جَامعةُ الخَليلِ

كُليّةُ الدّراساتِ العُليا والبَحثِ العِلميّ

بَرنامجُ اللُغةِ العَربيّةِ وآدابِها

لُغَةُ الجَسَدِ فِي شِعْرِ العَبَّاسِ بنِ الأَحْنَفِ

(ت 192 هـ)

إِعْدَاد

شَهْد عَبد الرّزّاق طِبَاخِي

إِشْرَاف

د. حُسَام مُحَمّد عُمَر التَّميميّ

أُستاذُ الأَدبِ العَربيّ المُشارِكِ

قُدّمت هذه الرّسالةُ استكمالًا لِمتطلّباتِ الحُصولِ على دَرجةِ المَاجستيرِ فِي اللُغةِ العَربيّةِ وآدابِها

كُليّةُ الدّراساتِ العُليا والبَحثِ العِلميّ في جَامِعةِ الخَليلِ

2021-2022م

الإهداء

"إلى رِفاق الخطوةِ الأولى، والخطوةِ ما قبل الأخيرة، إلى مَن كانوا في السّنواتِ العجافِ سَحابًا مُمطرًا"

أمّي وأبي

أدامكما الله سندًا لي

أخي: شادي، أخواتي: رهام، شذا، رغد، جِنان، تالا، زوجة أخي: آية

أولاد قلبي: عبد الرّزّاق، محمّد، محمّد، فدوى، مجد، نايا، عليّ

كلّ عام وأنا محظوظة بكم

صديقاتي: ولاء، فداء، روان، أفنان، نبال، رنين، رؤوفة، لما، ياسمين، مريم

دمتنّ قواريرَ الورد في حياتي

الشّكر والتّقدير

قال تعالى: "**رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ**"[1] صدق الله العظيم

الحمد والشّكر لله من قبل ومن بعد، فما توفيقي إلّا بالله الّذي ألهمني الصّبر والعزم والمثابرة حتّى أتممتُ رسالتي هذه. وجزيل الامتنان والتّقدير إلى مشرفي الدّكتور حسام جلال التّميميّ على كلّ ما قدّم من علم ودعم ومحبّة، فكان نعم العون والسّند.

وأتقدّم بالعرفان والتّقدير إلى أساتذتي في جامعة الخليل، وأخصّ بالذّكر (الدّكتور ياسر حروب، الدّكتور حسن فليفل، الدّكتور نسيم بني عودة) لما كان لهم من دور بارز في غرس حبّ البحث العلميّ لديّ.

وشُكْر موجّه إلى مديرتي (الأستاذة جيهان التّميميّ) وزميلاتي (معلّمات مدرسة النّخبة النّموذجيّة)، ومنهنّ على وجه الخصوص (إخلاص، ضحى، إسراء) لمساندتهنّ ودعمهنّ المتواصل لي في سبيل إنجاز عملي هذا.

شهد عبد الرّزّاق طباخي

[1] **النّمل**، 19.

المحتويات

الإهداء ..... **ب**

الشّكر والتّقدير ..... **ت**

المحتويات ..... **ث**

الملخّص .....**ح**

المقدّمة ..... **د**

التّمهيد: لُغةُ الجَسدِ ودَورُها في الاتّصالِ والتّواصلِ الإنسانيّ 1

الفصل الأوّل: إيحاءاتُ أعضاءِ الجسدِ 13

أوّلًا: ما قيل في ملامح الوجه 15

1. الوجه الباشّ المشرق 15

2. الوجه المتعب 18

3. الوجه المتجهّم 20

ثانيًا: ما قيل في العين ودلالاتها 23

1. العين الباكية 25

2. العين السّاهرة 29

3. العين القريرة 33

4. العين المراقبة 37

5. تلاحم معاني العين بعضها بعضًا 40

ثالثًا: الخدّ 42

رابعًا: الفم 45

خامسًا: اليد 51

الفصلُ الثّاني: مَا يَعترِي أَعْضاءَ الْجَسدِ ودلالاتِها 56

أوّلًا: الرّوائح والعطور 57

ثانيًا: الألوان 66

ثالثًا: هَزَل الجسم 72

الفصلُ الثّالثُ: إيماءاتُ الْهَيئاتِ الْعَامّةِ لِلْجَسدِ 80

أوّلًا: الحركة 82

1. المشي 83

2. التّمايل 89

ثانيًا: الوقوف 96

ثالثًا: تلاصق الأجساد 99

رابعًا: تعانق هيئاتِ الجسدِ معَ أعضائِهِ 103

خاتمة 111

المصادر والمراجع 115

الملخّص باللغة الإنجليزيّة 130

المُلخّص

إنّ هذه الدّراسة الموسومة بـ "**لُغَةُ الجَسَدِ فِي شِعْرِ العَبَّاسِ بنِ الأَحْنَفِ**" جاءت لتُسلّط الضّوء على دلالات متعدّدة للغة صامتة غير كلاميّة متمحورة حول الجسد وإيحاءاته، كونها لغة تُعمل الفكر وتستنطق الأخيلة، وتُزوّد المتلقّي بالمعلومات اللازمة لفهم عواطف الآخرين وتقييم مشاعرهم. وقد اتّكأ الشّاعر في ديوانه على أعضاء جسده (سيميولوجيّتها)، فكانت مِفتاحًا لإيصال معطيات نفسه ومرادها بأسلوب سلسٍ يحمل بُعدًا إنسانيًّا جماليًا مُحبّبًا.

كما اقتضت النّماذج الشّعريّة في ديوان الشّاعر أن تكون الدّراسة في تمهيد وثلاثة فصول، مَثّل التّمهيد "لغةُ الجَسدِ ودَورُها في الاتّصالِ والتّواصلِ الإنسانيّ" تعريف لغة الجسد والكشف عن فاعليّتها في عمليّة الاتّصال والتّواصل بين الأفراد، وكيف وُظّفت في الموروث الدّينيّ الإسلاميّ، والتصقت بالتّراث العربيّ، أمّا الفصل الأوّل فقد كان بعنوان "إيحاءاتُ أعضاءِ الجسدِ" حيث حمل في طيّاته أعضاء الجسد الّتي توسّل بها الشّاعر في تصوير خلجات روحه العاشقة ومكنوناتها، بَدءًا من الوجه وإيماءاتهِ ومرورًا بما فيه من عين وخدّ وفم، إلى حركات اليد ولغتها واشتراك الأنامل فيها، حيث جُعلت منابر تصوّر الحبّ الكبير الّذي يُخالج الشّاعر، والفصل الثّاني الّذي حاكى واقع حياة العبّاس بن الأحنف حين اخترقت ماهية لغة الجسد كوامن ذاته الدّاخليّة، وصوّرت أسرار ما يعتري الجسد من روائح وعطور ودلالاتها، مع التّطرّق إلى (سيكولوجيا) الألوان ومدى تأثيرها في حياة العبّاس، أمّا هَزَل الجسم فقد أدّى دورًا مهمًّا في استقصاء مثير لشخصيّة الشّاعر الصّبّ، فعُنون الفصل بـ "ما يعتري أعضاءَ الجسدِ ودلالاتها"، والفصل الثّالث "إيماءاتُ الهيئاتِ العامّةِ للجسدِ" فقد

لاحت فيه (شيفرة) لغة الجسد المتمثّلة بالهيئة العامّة له، من حركة تتضمّن المشي والتّمايل، إلى الوقوف وإيحاءات كيفيّته، مع انجلاء علامات التصاق أجساد المحبّين بعضها بعضًا، وقد خُتم الفصل بتعانق هيئات الجسد مع أعضائه الأخرى وما حمله من رموز وإشارات.

وقد تعاورت هذه الفصول وتلاحمت؛ لتنسج دور الجسد في حياة العبّاس بن الأحنف، كما جاء في ديوانه، فخلُصت الدّراسة إلى عدّة نتائج، أهمّها: سلاسة لغة الشّاعر ومقدرته في تضمين القناة الصّامتة المتمثّلة بالجسد، فقد أفصح ديوانه عن أعضاء جسمه وهيئته وما يعتريه بأسلوب شائق جاذب، فكثُرت النّماذج الّتي برز فيها الوجه كونه مرآة الأفكار والمحرّك الأوّل للمشاعر، وكانت الغلبة للعين وما حملته من ملامح، فهي العلامة الأزليّة للحبّ والعشق حيث صوّرت ذات الشّاعر وسَمَت بفكره وروحه، ثمّ استُطرد الحديث في تبيان الصّفات والعوارض الّتي تنبثق من الجسد؛ لتساند لغته، فكان على رأسها هزل الجسم وما يعتريه من ضعف ونحول نَقل حقيقة مشاعر العبّاس وواقع معاناته، كما تجاوبت وضعيّات الجسد في حالات الحركة والسّكون والتصاق الأجساد مع احتياجات الشّاعر وخلجاته، وساندت المتلقّي في استشفاف بصمة شخصيّة الشّاعر واتّجاهاته، فتمظهرت دلالة حركة الجسد بصورة جليّة واضحة مقارنة بالهيئات الأخرى.

المقدّمة

الحمد لله على إحسانه، وله الشّكر على توفيقه وتيسيره، والصّلاة والسّلام على خير الأنام سيدنا محمّد عليه أفضل الصّلاة والسّلام، أمّا بعد؛

فإنّ اللغة الجسديّة قد أسهمت في بناء النّصّ الشّعريّ حين مُزجت به وتعانقت مع ألفاظه، كونها لغة الاتّصال والتّواصل بين البشر، وهذه الدّراسة الموسومة بـ "**لُغَةُ الجَسَدِ فِي شِعْرِ العَبَّاسِ بنِ الأَحْنَفِ**" جاءت لتُسلّط الضّوء على دلالات متعدّدة للغة صامتة متمحورة حول الجسد وإيحاءاته، كونها لغة تُعمل الفكر وتستنطق الأخيلة، وتُزوّد المتلقّي بالمعلومات اللازمة لفهم عواطف الآخرين وتقييم مشاعرهم، وقد اتّكأ الشّاعر في ديوانه على أعضاء جسده وسيميولوجيّتها، فكانت مِفتاحًا لإيصال معطيات نفسه ومرادها.

ثمّ إنّ الدّوافع الرّئيسة لاختيار هذه الظّاهرة تكمن في الرّغبة بمحاولة الإحاطة والإلمام بفاعليّة لغة الجسد بأعضائه ودلالاتها وانسجامها مع الأدب العربيّ ولا سيّما الشّعر، فالتفتت الدّراسة إلى شعر العبّاس بن الأحنف كونه شاعرًا غزليًّا عاش للحبّ والهوى، فاتّجه إلى تأصيل السّلطة اللغويّة للجسد؛ لتصوير الحالة الشّعوريّة الّتي تستولي عليه.

وقد اتّبعت الدّراسة المنهج الوصفيّ التّحليلي في إبراز إشارات لغة الجسد ورموزها في ديوان العبّاس، ذلك بإيراد شواهد دلالات الجسد وتوكيدها بالتّوضيح والتّحليل، مع الإفادة من المنهج النّفسيّ للكشف عن تأثير هذه اللغة على الشّاعر ومحيطه.

كما اقتضت النّماذج الشّعريّة في ديوان العبّاس أن تكون الدّراسة في تمهيد وثلاثة فصول، جاءت على النّحو الآتي:

مَثّل **التّمهيد** الموسوم بـ "لغةُ الجَسدِ ودَورُها في الاتّصالِ والتّواصلِ الإنسانيّ" تعريف لغة الجسد والكشف عن فاعليّتها في عمليّة الاتّصال والتّواصل بين الأفراد، وكيف وُظّفت في الموروث الدّينيّ الإسلاميّ، والتصقت بالتّراث العربيّ.

أمّا **الفصل الأوّل** فقد كان بعنوان "إيحاءاتُ أعضاءِ الجسدِ"، حيث حمل في طيّاته أعضاء الجسد الّتي توسّل بها الشّاعر في تصوير خلجات روحه العاشقة ومكنوناتها، بَدءًا من الوجه وإيماءاتهِ ومرورًا بما فيه من عين وخدّ وفم، إلى حركات اليد ولغتها واشتراك الأنامل فيها.

وحاكى **الفصل الثّاني** واقع حياة العبّاس بن الأحنف حين اخترقت ماهية لغة الجسد كوامن ذاته الدّاخليّة، وصوّرت أسرار ما يعتري الجسد من روائح وعطور ودلالاتها، مع التّطرّق إلى (سيكولوجيا) الألوان ومدى تأثيرها في حياة العبّاس، أمّا هَزَل الجسم فقد لعب دورًا مهمًّا في استقصاء مثير لشخصيّة الشّاعر الصّبّ، فعُنون الفصل بـ "ما يعتري أعضاءَ الجسدِ ودلالاتها".

ولاحت في **الفصل الثّالث** "إيماءاتُ الهيئاتِ العامّةِ للجسدِ" (شيفرة) لغة الجسد المتمثّلة بالهيئة العامّة له، من حركة تتضمّن المشي والتّمايل، إلى الوقوف وإيحاءات كيفيّته، مع انجلاء علامات التصاق أجساد المحبّين بعضها بعضًا، وقد خُتم الفصل بتعانق هيئات الجسد مع أعضائه الأخرى وما حمله من رموز وإشارات.

ولم تكن هذه الدّراسة الأولى الّتي تُعقد حول الشّاعر، فقد تعدّدت الكتب والرّسائل الجامعيّة والأبحاث المحكّمة الّتي تناولت ديوانه من جوانب متعدّدة، حيث درس أكثرها –وفقًا لمعرفتي– الجانب

النّحويّ والبلاغيّ في شعره، أمّا الدّراسات الّتي تمّ ذكرها في هذه الدّراسة، فمنها: رسالة الماجستير(البكاء في شعر العبّاس بن الأحنف) للباحثة ثروت بدر، جامعة الخليل–فلسطين، 2018م، والبحث المحكّم (العبّاس بن الأحنف–شاعر العفّة والغزل المهذّب) للباحثة فاطمة الحارثيّ، مجلّة الفيصل، العدد 197، 1993م، بيد أنّه لم يقم أحد من الدّارسين بالتطرّق إلى اللغة الجسديّة في شعره. أمّا الدّراسات الّتي اتّخذت من لغة الجسد محورًا لها، فقد أُدرجت في قائمة المصادر والمراجع، ولكن يُذكر منها هنا: ما تناول الموروث الدّينيّ الإسلاميّ، مثل: رسالة الماجستير (لغة الجسد في القرآن الكريم) للباحث أسامة ربايعة، جامعة النّجاح، فلسطين، 2010م، والبحث المحكّم (لغة الجسد في القرآن الكريم) للباحث عمر عتيق، المجلّة الأردنيّة في الدّراسات الإسلاميّة، المجلّد 9، العدد 1، 2013م، وما تطرّق إلى الظّاهرة في الشّعر العربيّ، مثل: البحث المحكّم (لغة الجسد في شعر ابن الجياب الغرناطيّ) للباحثة أفراح عليّ عثمان، مجلّة كليّة اللغات، العدد 36، 2017م، والبحث المحكّم (توظيف لغة الجسد وغايتها في أشعار الحبّ عند بدر شاكر السيّاب) للباحث عبد الأحد غيبي، إضاءات نقديّة، العدد41، 2021م.

وقد استقت الدّراسة مجموعة من معلوماتها من مصادر ومراجع عديدة، أهمّها: ديوان الشّاعر (العّباس بن الأحنف) شرح وتحقيق عاتكة الخزرجي، وكتاب (العبّاس بن الأحنف شاعر الحبّ والغزل) لمحمّد عليّ الصّبّاح، و(طوق الحمامة في الأُلفة والأُلّاف) لابن حزم الأندلسيّ، و(السّياسة في علم الفراسة) لابن أبي طالب، و(البيان بلا لسان–دراسة في لغة الجسد) لمهدي أسعد عرّار، و(اللغة والحواس–رؤية في التّواصل والتّعبير بالعلامات غير اللسانيّة) لمحمّد كشّاش، إضافة إلى الكتب المترجمة، مثل: (اللغة والفعل الكلاميّ والاتّصال مواقف خاصّة بالنّظريّة اللغويّة في القرن العشرين) لزيبيله كريمر، و (لغة الجسد–مدلول حركات الجسد وكيفيّة التّعامل معها) لبيتر كليتون، و(لغة الجسد النّفسيّة) لجوزيف مسينجر، وغيرها من الكتب والدّراسات وثيقة الصّلة بالظّاهرة والشّاعر.

أمّا الصّعوبات الّتي واجهتها أثناء إنجاز هذه الدّراسة فتلخّصت في أمريْن، الأوّل: تداخل توظيف لغة الجسد وتلاحم دلالاتها في النّموذج الشّعريّ الواحد، ما جعل الفصل بينها أمرًا عسيرًا، والثّاني: عدم توافر العدد الكافي من الكتب الحديثة الّتي تطرّقت إلى ظاهرة الجسد في المواقع الإلكترونيّة أو في المكتبات.

ولا يخلو أيّ عمل من النّقص والخطأ، فالكمال لله وحده، فإن أخطأت فمن نفسي، وإن أصبتُ فمن فضل الله عليّ، فالشّكر لله أوّلًا، ثمّ لمشرفي الدّكتور حسام التّميميّ على كلّ ما منح وقدّم، كما أشكر لجنة المناقشة على تفضّلها بقراءة هذه الدّراسة، والله وليّ التّوفيق.

الباحثة

شهد عبد الرّزّاق طباخي

التّمهيدُ

لُغةُ الجَسدِ ودَورُها في الاتّصالِ والتّواصلِ الإنسانيّ

تعدّ اللغة وسيلة إنسانيّة من وسائل التّخاطب والارتباط، هدفها إيصال المعاني ومدلولاتها المراد إفهامها للتّعبير والتّنفيس عن حاجات الفرد ومشاعره المختلفة، فيعرّفها ابن جني أنّها "أصوات يعبّر بها كلّ قومٍ عن أغراضهم"[1]، وهي تعبير عن الفكر لأنّها "ظهور حسيّ وخارجيّ للتّمثيل الدّاخليّ"[2]، فعندما تطوّرت المجتمعات وأصبحت قادرة على صياغة كلمات ترمز إلى معان محدّدة يلتقي عندها أفراد المجتمع، ويعتمدون على دلالاتها في تنظيم علاقاتهم والإفصاح عن مشاعرهم بدأ استخدام اللغة في التّفاهم الإنسانيّ[3].

واتُّخذت اللغة الإنسانيّة كإحدى الظّواهر المعقّدة، فالفعل الكلاميّ الواحد يتضمّن سلسلة طويلة من العوامل الّتي يمكن دراستها من وجهات نظر متعدّدة، أوّلها: إنتاج الأصوات عن طريق الفم والأحبال الصّوتيّة، وثانيها: دراسة الموجات الصّوتيّة الّتي تخترق السّمع، وثالثها تأمّل القصد الدّلاليّ للمتحدّث مع مراعاة العالم الخارجيّ والظّروف المحيطة للسّياق الاتّصاليّ[4]، ولأنَّ اللغة هدفها نقل المعنى من عقل إنسانيّ لآخر، لم ترتبط بالأصوات المباشرة فقط، بل تعدّت إلى القدرة على تحوّل الغايات إلى شيء مرئيّ محسوس[5]، فتراوحت اللغة الدّارجة بين لفظ وغير لفظ، واحتوت على الإشارات والإيماءات وتعبيرات الوجهِ والرّموز[6].

---

(1) **الخصائص**، 33/1.

(2) أورو، سيلفان، وآخرون، **فلسفة اللغة**، 60.

(3) ينظر: رضوان، محمود عبد الفتّاح، **الاتّصال اللفظيّ وغير اللفظيّ**، 40.

(4) ينظر: كللر، جوناثان، تأصيل علم اللغة الحديث وعلم العلامات، 30.

(5) ينظر: كريمر، زيبيله، اللغة والفعل الكلاميّ والاتّصال، 38.

(6) ينظر: ياي، ماريو، **أسس علم اللغة**، 35.

وقد باتتّ اللغة المنطوقة غير كافية لإيصال الأفكار وإقامة العلاقات بالشّكل المرجوّ منه، فتعانقت اللغة الصّامتة معها في محاولة جادّة لإحداث أثر جديد يقدّم إيماءات تعبيريّة تتّكئ على حركات الجسم ومغزى أسراره، وعدّت ضمن علم العلامات الّذي يدرس اللفظ والحركة مع دلالاتها النّفسيّة والاجتماعيّة.

وتتمحور الإيحاءات التّعبيريّة المجرّدة من الكلام بلغة أُطلق عليها "لغة الجسد"، اللغة الّتي تتعطّل فيها الكلمات –جزئيًّا أو كليًّا– وترتقي إلى إحداثيّات تشمل الحركات والإشارات والإيماءات والتّعابير المختلفة الصّادرة من أعضاء الجسم كالوجهِ والعين والأطراف والهيئة العامّة، سواء أكانت عفويّة أم مقصودة، فهي لغة بعيدة كلّ البعد عن الاعتباطيّة الّتي لا طائل منها، بل جاءت لتؤكّد فرديّة الجسد وكينونته الخاصّة باعتباره بنية اجتماعيّة منبثقة من النّمط الفرديّ[1].

ويعرّف بيتر كليتون لغة الجسد بأنّها نوع من أنواع التّواصل غير الشّفهيّ، يعبّر الإنسان من خلالها عن كمّ هائل من الأحاسيس والأفكار الّتي تنتابه ولا ينطق بها، والّتي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالذّكاء الشّعوريّ الّذي يمكّن المتلقّين من جذب الأفكار المتلاحمة مع الكلمات المدعّمة بالجسد وإيماءاته[2]، وعلى الرّغم من أنّ اللسان محلّ النّطق عادة إلّا أنّه يصمت في حضرة هذه اللغة، فهي البيان بلا لسان وصورة من صور التّعبير الّتي يوظّفها البشر فيما بينهم، وبها قد يوصل الإنسان مراده بقوّة تزيد عن الإيصال باللسان[3]، فعندما تتعارض لغة الجسد مع ما يخرج من الفم فإنّها تكون أكثر صدقًا في الكشف عن المشاعر الحقيقيّة[4].

---

[1] ينظر: لوبورتون، دافيد، **أنثروبولوجيا الجسد والحداثة**، 6، 21.

[2] ينظر: **لغة الجسد**، 6، 15.

[3] ينظر: عرّار، مهدي أسعد، **البيان بلا لسان**، 27.

[4] ينظر: ويلسن، غلين، قراءة إشارات الغير والتّواصل بحرفيّة، 24.

ويمكن للغة الجسد أن تُصوّر الرّسائل الشّعوريّة الّتي تنطلق من جسد الإنسان لإيصال مفاهيم أو رسائل محددّة للآخر يتلقّاها عبر حواسه الخمس، وتشمل عوامل متعدّدة كتوظيف الوقت المناسب والمسافة بين الشّخصين حين المحادثة[1]، وقد تكون ملتصقة مع اللغة المنطوقة، فتقوم بتأكيد دلالات هذه الألفاظ أو إكمال ما يعتريها من خلل ونقص[2]، فيعمد المرء إلى ثلاثة مداخل رئيسة حينما يستعين باللغة الصّامتة، أوّلها: الوجه وما فيه من عينيْن وشفتيْن وحاجبيْن وجبهة ورأس وشعر وأنف وأذن وفم، وثانيها: الحركات المتمثّلة في الهيئات العامّة، ومن ذلك الجلسة والوقفة والمشية والتّمايل، وثالثها: المتمّمات حيث الأخذ بالأسباب الماديّة المساعدة الّتي تعينه على إظهار أو إخفاء ما يريد كطريقة اللباس ونوع الحذاء وحمل العصيّ ووضع النّظارة وغيرها[3].

إنّ لحركات الجسد لغة تواصليّة لها سيميائيّاتها المتشعّبة ودلالاتها البعيدة المتفرّدة، فليس الجسد البشريّ تلك الكتلة الممتدّة القابلة للأبعاد الثّلاثة؛ الطّول والعرض والعمق، بل هو الجسد الّذي يشعر به صاحبه شعورًا باطنيًّا مباشرًا، وتقوم لغته على الأسس الإنسانيّة من كرامة وقيمة وإرادة[4] فتدخله حيّز علم النّفس ودلالاته، كونه تنغيم جسديّ أوفسيولوجيّ يؤدّي فيه كلّ عضو من الأعضاء إشارات مختلفة، كالعين والشّفتيْن والوجه والجبين واليديْن وغيرها من تفاصيل ذلك الجسد[5]، ومن هنا فإنّ أثر النّفس بيّن في الجسد عبر حركاتهِ، وأثر الجسد واضح في النّفس من خلال ما يتراءى على المحيّا من انفعالات، فتُسمع أصوات الجسد وتُرى أفعاله وإيماءاته في تمظهره الخارجيّ،

---

(1) ينظر: خدرج، زهرة وهيب، **لغة الصّمت**، 44.

(2) ينظر: صحراويّ، راضية، **لغة الجسد في مقامات الهمذانيّ: المقامة القرديّة أنموذجًا**، مجلة العلوم الإنسانيّة، المجلد 31، العدد 1، 2020م، 159.

(3) ينظر: عزّار، مهدي أسعد، **البيان بلا لسان**، 35.

(4) ينظر: بيدح، سميّة، **فلسفة الجسد**، 6-8.

(5) ينظر: عتيق، عمر، **لغة الجسد في القرآن الكريم**، المجلّة الأردنيّة في الدّراسات الإسلاميّة، المجلد 9، العدد 1، 2013م، 83.

وتجلّياته بدافع من النّفس ورغباتها[1].

والحركة الجسديّة كالكلمة المنطوقة ينسجم فيها جانب ماديّ وآخر معنويّ، فالصّورة التّشكيليّة التي تتجلّى عليها الحركة، كحركة اليد أو العين أو الحاجب أو الوقفة هي الدّال، أمّا المدلول فهو الصّورة الذّهنيّة الّتي تسترفد دلالاتها من الدّال الحركيّ، ولأنّ المعنى الواحد قد يعتَوره كلمتان أو كلمات فإنّ للغة الجسد طائفة من الحركات الّتي تلتقي عند معنى واحد فينشأ ما يسمّى بالتّرادف الحركيّ، ومن ذلك معنى الرّفض، كالرّفض بهزّ الرّأسِ أو الرّفض بإشارة اليد، أو رفع الحاجبيْن إلى الأعلى مع توسيع العينيْن[2]، وبهذا يكون الفرد قد استعان بجسدهِ ليقول به ما يُضمره.

ويُدرك أثر لغة الجسد في النّفس الإنسانيّة جليًّا؛ لأنّها تزيد من درجة دراية الفرد بذاته وقدراته، إلى جانب وعيه بالآخرين، الأمر الّذي يجعل المتلقّي أكثر إثمارًا لما يتلقّاه من محيطه[3]، ولا يتمّ هذا الأثر إلّا إذا اندمجَ فهْم السّياق في الحدث التّواصليّ مع إدراك الدّلالة الملتمسة في المعنى المقصود[4] المتأثّر بالانفعالات والعواطف لإعطاء صورة واضحة عن نوايا الآخرين المستوحاة من حركاتهم وإيماءاتهم، لذا تعدّ لغة الجسد من الوسائل السّامية الّتي تحقّق الكثير من التّجاوب بين النّاس؛ فكلّ إشارة وحركة من الأطراف تُشكّل لغة بحدّ ذاتها، ويكفي أن يُراقَب شخص ما ليُفهم من حركاته ما يريد أن يقول، ويُعرف من طريقة جلوسهِ وملامح وجهه حالته النّفسيّة[5].

والدّارس للهيئات الجسديّة والحركيّة يرى توظيفها بجلاء في الموروث الدّينيّ الإسلاميّ، حيث عوّل الدّارسون عليها في كتاباتهم المتعدّدة، واتّكؤوا في دراسة ظاهرة الجسد ولغته على مفرداتهِ

---

(1) ينظر: قادرة، غيثاء، **لغة الجسد في أشعار الصّعاليك**، 13، 14.

(2) ينظر: عرّار، مهدي أسعد، **البيان بلا لسان** 32،31.

(3) ينظر: كليتون، بيتر، **لغة الجسد**، 12.

(4) ينظر: يغمور، سُلاف، **التّواصل غير اللفظيّ في الإبانة والتّواصل**، رسالة ماجستير،19، جامعة بيرزيت، فلسطين، 2019م.

(5) ينظر: بني يونس، محمّد، **سيكولوجيا الدّافعيّة والانفعالات**، 340.

ودلالاتها، فالآيات القرآنية الّتي تعدّ من النّصوص الإبداعيّة يلتمس قارئها المقاييس والقواعد الأصيلة في البيان والبلاغة العربيّة، كون القرآن الكريم كتابًا معجزًا بفصاحتهِ وذلاقتهِ فهو "بديع النّظم عجيب التّأليف، متناهٍ في البلاغة إلى الحدّ الّذي يُعلم عجز الخلق عنه"[1]، لذا كان له فضل كبير في الدّراسات اللغويّة والنّقديّة، ما جعل العلماء والباحثين –أمثال ابن فارس وابن الأنباريّ– يشترطون مجاراة الألفاظ المتداولة لألفاظ القرآن حتّى توصف بالفصيحة[2].

وبرزت إيحاءات عديدة في لُغة الكتاب الحكيم جسّدت الجسم ودلالاته، ممّا جعله معجمًا لمفردات غير لفظيّة تُسهم في فهْم هذه اللغة، فارتأى الباحثون إلى استقراء فلسفة هذا الاتّصال الصّامت فيه بالبحث والتّحليل، فوجدوا العدد الوفير من المصطلحات الدّالّة على لغة الجسد، ومنها قوله تعالى: "قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّيٓ ءَايَةً قَالَ ءَايَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا"[3]، فالرّمز الّذي أمر الله سبحانه نبيّه زكريّا أن يلتزم به ما هو إلّا استخدام لغة صامتة عمادها أعضاء الجسم المختلفة، وفي ذلك يقول الزّمخشريّ: إلّا رمزًا أي إلّا إشارة باليد أو الرّأس أو غيرهما، لأنّ الرّمز من جنس المنطوق طالما أدّى مؤدّى الكلام وفهم منه ما يُفهم منه[4].

وتظهر القناة الاتّصاليّة الصّامتة بمعناها الحديث في قوله تعالى: "وَيْلٌ لِّكُلِّ هُمَزَةٍ لُّمَزَةٍ"[5]، حيث تطرّقت الآية الكريمة إلى فعل جسديّ يدلّ على الاستحقار والاستهزاء فالهمز واللمز "إشارة

---

[1] الباقلّانيّ، أبو بكر، **إعجاز القرآن**، 35.

[2] سلام، محمّد زغلول، أثر القرآن في تطوّر النّقد العربيّ، 158.

[3] **ال عمران**، 41.

[4] **تفسير الكشّاف**، 171، 172.

[5] **الهمزة**، 1.

بالعين والرّأس والشّفة مع كلام خفي"[1] ولولا أنَّ لغة الجسد تترجم الانفعالات والرّغبات وتترك في النّفس الإنسانيّة أثرًا بالغًا لَما برزت في القرآن الكريم بهذا الشّكل.

أمّا السّنّة النّبويّة الّتي تعدّ مصدر التّشريع الثّاني فقد استطاع الباحثون الاستدلال بشواهد كثيرة في الحديث النّبويّ الشّريف على ما يسمّى بنظرية العقل و"هي القدرة على فهم ما يدور في أذهان الآخرين"[2] بوساطة الجسد وحركاته المختلفة، ومن ذلك ما ورد عن النّبيّ صلّىاللهعليهوسلّم من إيماءات تبدو على وجهه في توظّيف دقيق للجسد يسدّ مسدَّ اللغة المنطوقة، كون الوجه أكمل الأعضاء لإظهار ما يخالج النّفس، لقوّة دلالته على المشاعر الباطنيّة كالخجل والخوف والغضب والفرح والكآبة[3]. فعن أنس بن مالك –رضيَاللهعنه– قال: "**كانت الرّيح الشّديدة إذا هبّت عُرف ذلك في وجه النّبيّ صلّىاللهعليهوسلّم**"[4]، فتفاصيل وجهه صلّىاللهعليهوسلّم عبّرت عن حالته النّفسيّة القلقة الخائفة من اشتداد الرّيح.

وفي توظيف أعضاء الجسم الأخرى ورد عن أبي بكر –رضيَاللهعنه– أنّ رسول الله صلّىالله عليهوسلّم دخل في صلاة الفجر، فأومأ بيدهِ أن مكانكم، ثمّ جاء ورأسه يقطر فصلّى بهم[5]، وفي هذا يرى الدّارس أنّ رسول الله صلّى الله عليه وسلّم اكتفى باليد المتكلّمة عن النّطق ليشير إلى فعل يودّ وقوعه، وهو التزام المكان.

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (لَمَز) ومادة (هَمَز).

[2] كورباليس، مايكل، **في نشأة اللغة**، 223.

[3] ينظر: ابن أبي طالب، محمّد الأنصاريّ، **السّياسة في علم الفراسة**، 58.

[4] العسقلانيّ، أحمد بن حجر، **فتح الباري**، 2/ 604.

[5] **نفسه**، 3/ 332.

أمّا المتطلّع على التّراث العربيّ فإنّه يرى التّصاق لغة الجسد بشواهدِهِ المتعدّدة، فباسترجاع آراء العلماء العرب القدماء يُلمح المصطلح عندهم، فليس من قبيل المبالغة إنْ قيل إنّ هؤلاء العلماء قد سبقوا الكتّاب الأوروبيّين في هذا الشّكل التّواصليّ الصّامت، وأفاضوا في بيان مضمونه وكان لكلّ واحد منهم طريقته الخاصّة في توضيحه، ممّا أمكن إسقاط هذه اللغة على الأدب العربيّ القديم بسهولة كبيرة، فهذا الحاجظ الّذي كان رائدًا في اهتمامه بهذه اللغة الصّامتة أطلق عليها اسم لغة الإشارة، وأفصح عن أهميّتها بقوله: "والإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له، ونعم التّرجمان هي عنه. وما أكثر ما تنوب عن اللفظ، وما تغني عن الخطّ ... وفي الإشارة بالطّرف والحاجب وغير ذلك من الجوارح، مَرفَق كبير ومعونة حاضرة، في أمور يسترها بعض النّاس من بعض، ويخفونها من الجليس وغير الجليس ... هذا ومبلغ الإشارة أبعد من مبلغ الصّوت"[1].

وقد تعاورت الوظيفتان الأدائيّة والمعنويّة لبعض حواس الجسد مع اللغة المنطوقة عنده، فيقول: إنّ حسن الإشارة باليد والرّأس من تمام حسن البيان باللسان، ولو قبض المتحدّث يده ومنع حركة رأسِهِ لذهب ثلثا كلامه[2]، وبهذا تأكيد منه أنّ الإشارات الحركيّة الصّادرة من اليد والرّأس تعدّ من أهمّ أجزاء الجسم مساعدة للمتكلّم؛ لأنّ بهما يُطلب ويُنادى ويُؤمر ويُنهى، ويعبّر بهما عن الفرح والحزن واليقين والشّك[3]، ويتطرّق الجاحظ كذلك إلى الإشارة بأصابع اليد وحركاتها المختلفة، سواء أكانت للعدد أم لكل هيئة أخرى تصدر منها، كونها تدلّ على معنى في حدّ ذاتها من غير لفظ[4]، فيمكن لذاكَ الّذي تصمتُ شفتاهُ أن يُثرثر بطرف أصابعهِ[5].

---

[1] البيان والتّبين، 78/1.

[2] ينظر: الجاحظ، **الحيوان**، 41/1.

[3] ينظر: حسام، كريم زكيّ، **الإشارات الجسميّة**، 183.

[4] ينظر: **البيان والتّبين**، 76/1.

[5] ينظر: باكو، نتالي، **لغة الحركات**، 76.

ومن ذلك قول الشّاعر العبّاسيّ ماني الموسوس[1]: { الوافر }

بَـنَـانُ يَـدٍ تُـشْـيـرُ إلـى بَـنَـانِ تَـجَـاوَبَـتَـا وَمَـا يَـتَـكَـلَّـمَـانِ

جَـرَى الإِيـمَـاءُ بَـيْـنَـهُـمَا رَسُـولًا فَـأَحْـكَـمَ وَحْـيَـهُ المُـتَـنَـاجِـيـان

فَلَـو أَبْـصَـرْتَـهُ لَـغَـضَضْـتَ طَـرْفًـا عَـنِ المُـتَـنـاجِـيَـيْـنِ بِلَا لِـسَـانِ[2]

فما حدث بين المتحابيْن حوار صامت عمادُه لغة الجسد، ولا سيّما في موضع لا يُحسن فيه الجهر بحبّهما.

ووقف ابن جني عند اللغة الصّامتة فقال إنّها لغة تتعانق مع اللغة المنطوقة في إيصال المعنى المراد منه، واستشهد بعدد من النّماذج الدّالة عليها، فروى عن بعض مشايخهِ أنّه قال: أنا لا أحسن أن أكلّم إنسانًا في الظّلمة، وفي هذا تبيان لدور عضو لافت من أعضاء الجسد في الإيضاح والتّواصل، ألا وهو الوجه بما يحويه من العين والخدّ والفم والحاجب والشّفاه، فهذه الأعضاء كلّها تنطق وإن لم يكن بهما صوت، ولذا عدّ الوجه دليلًا على ما في النّفوس[3]، فكثيرًا ما يأتي "الوجه على نحو مشابه لما يُتكلّم به"[4]. وفي هذا يُدرج ابن جني تفسيرًا للبيت الشّعريّ: { الطّويل }

تَـقُـولُ وَصَكَّـتْ وَجْـهَـهَا بِيَمِـينِـهَا أَبَـعْـلِـيَ هـذا بِـالـرّحَـى المُـتـقـاعِـسُ[5]

---

[1] هو شاعر عبّاسيّ من أهل مصر، اسمه محمّد بن القاسم ، وكنيته أبو الحسن، توفي عام 245هـ، كان شاعرًا مطبوعًا يقول ما يخطر على ذهنهِ من غير تدبير ولا تكلّف، دارت موضوعاته الشّعريّة حول الغزل والثّناء العابر على نعمة سلفت، وكان شعره رقيقًا يأتي في الغالب على شكل مقطوعات. ينظر: الأصفهانيّ، **الأغاني** 181/23.

[2] **الدّيوان**، 99.

[3] ينظر: **الخصائص**، 23/1، 30، 246، 247.

[4] كورباليوس، مايكل، **في نشأة اللغة**، 140.

[5] قائل هذا البيت: الهذلول بن كعب العنبريّ، وهو شاعر من أعيان العرب، يُظنُّ أنّه جاهليّ، ينظر، المبرّد، **الكامل**، 51/1. ورد في البيت الشّعريّ (دقّت صدرها) بدلًا من (صكّت وجهها). ينظر: أبو تمام، **ديوان الحماسة**، 373/1.

فيقول إنّ حركة صكّ المرأة وجهها دلّت على إنكارها وتعاظم الصّورة لها، فلو أنّ الموقف خلا من هذه الحركة واكتُفى بقولها لعُلِم أنّها كانت متعجّبة منكرة فقط، ولذلك قال: ربّ إشارة أبلغ من عبارة[1].

ويتّضح محاكاة الجرجانيّ لسابقيْه عندما دمج إيماءات الوجهِ مع القنوات الكلاميّة في نقل المعلومات والأحداث وإيصالها للمتلقّي، فقال: "نطقت الحال بكذا؛ وأخبرتني أسارير وجهه بما في ضميرهِ، وكلّمتني عيناهُ بما يحوي قلبه. فتجد في الحال وصفًا هو شبيه النّطق من الإنسان، وذلك أنّ الحال تدلّ على الأمر ويكون فيها أمارات يعرف بها الشّيء كما أنّ النّطق كذلك. وكذلك العين فبها وصف شبيه بالكلام وهو دلالتها بالعلامات الّتي تظهر فيها وفي نظرها وخواصّ أوصاف يتحدّد بها ما في القلوب من الإنكار والقبول"[2].

أمّا الثّعالبيّ فقد أدرج في كتابهِ فقه اللغة وسرّ العربيّة ما يدلّ على بروز الجسد وإيحاءاته، فقال: أشار بيدهِ وأومأ برأسهِ وغمز بحاجبهِ ورمز بشفتهِ ولمع بثوبهِ، حيث أدرج جميعها في فصل تقسيم الإشارات، ثمّ أسهب في تفصيل حركات اليد وأشكال وضعها وترتيبها وأطلق على كلّ منها تسميات مختلفة[3]، واستدلَّ على كلامهِ بقول البحتريّ: { المتقارب }

لَـوَتْ بِالسّـلامِ بَـنَـانًا خَضِيـبًا وَلَـحْظًا يَـشُـوقُ الفُؤادَ الطَّـرُوبَـا[4]

ولا يخفى على الدّارس تمحور اللغة الصّامتة بكثرة في أدب العشّاق وغزلهم غير المتناهي، لما تحويه من مشاعر تدفع الفرد إلى التّعبير عمّا يخالجهُ تجاه محبوبه، فـ "لغة الجسم أكثر بلاغة

---

(1) ينظر: **الخصائص**، 23/1، 30، 246، 247.

(2) أسرار البلاغة، 39.

(3) ينظر: 193 – 195.

(4) **الدّيوان**، 149.

في تشكيل الانطباعات الأولى عن الحالة العاطفيّة والنّفسيّة للإنسان"[1] وفي هذا يُظهر ابن حزم الأندلسيّ الوظيفة الأدائيّة والمعنويّة للحواس، فيقول: "والحواس الأربع أبواب إلى القلب، ومنافذ نحو النّفس"[2]، وقد كانت النّساء العربيّات يُخفينَ حبّهنَّ وشوقهنّ في حضرة المحبوب، ومن ذلك ما ذكره ابن عبد ربّه على لسان أعرابيّ يصف تصرّف امرأة أحبّها: "ولقد كنتُ أزورها عند أهلها، فيرحّب بي طرفها، ويتجهمني لسانها"[3].

وبدراسة الشّواهد الشّعريّة في التّراث العربيّ يُرى توظيف لغة الجسد بكثرة فيها، حيث انصهرت تلك اللغة مع اللغة المنطوقة في نظمها، وتطرَّق الشّاعر للغة الجسد وجدليّاتها تطرُّق المتأمّل العارف وإن لم تُذكر عند نقّادهم صراحة. فهذا امرؤ القيس يلتفت إلى حركة وتمايل جسد امرأة أحبّها لا سيّما بمصاحبتها عبرات تُصيب الفؤاد، فيأسره جمالها ويجعله يستلهم لغة تنطقُ بالحبّ والجوى، فيقول: { الطّويل }

وَمَـا ذَرَفَـتْ عَـيْنَـاكِ إلّا لِـتَـقْـدَحِـي بِسَـهْمَـيْـكِ فِـي أَعْـشَـارِ قَلْـبٍ مُقَـتَّـلِ

إِذا قُـلْتُ هَـاتِـي نَـوّلِيْنـي تَـمَـايَـلَـتْ عَـلَـيَّ هَـضِـيم الكَـشْحِ رَيّـا المُـخَـلْخَـلِ

تَصُدُّ وتُـبـْدِي عَـنْ أَسِـيلٍ وَتَـتَّـقِي بِـنَـاظِـرَةٍ مِـنْ وَحْـشِ وجْـرَةَ مُـطْـفِـلِ[4]

وكون الجسد لسان حال صاحبهِ استطاعت المرأة العربيّة إيصال هواها من خلاله، حيث إنّها حفظت ماء وجهها فلم تفصح عن حبّها بلغة كلاميّة، من ذلك ما قاله عمر ابن أبي ربيعة في

---

[1] أبو تلات، مستور سالم، **أسرار لغة الجسم**، 19.

[2] طوق الحمامة، 83.

[3] طبائع النّساء، 129.

[4] **الدّيوان**، 13- 16.

فكّ رموز نظرة عين محبوبته بحضرة أهلها، وكيف ردَّ لها التّحيّة بمثلها، ليبعد الحرج عنهما بإفشاء السّلام بالعين، فكانت اللغة الصّامتة أولى من اللغة المنطوقة: { الطّويل }

أَشارَتْ بِطرفِ العَيْنِ، خِيفةَ أَهْلِها، إِشَارَةَ مَحْزُونٍ، وَلَمْ تَتَكَلَّمِ

فَأَيْقَنْتُ أَنَّ الطَّرفَ قَدْ قَالَ مَرحَبًا فَأَهْلًا وَسَهْلًا بِالحَبْيبِ المُتيَّمِ

فَأَبْرَدْتُ طَرْفِي نَحْوَهَا بِتَحِيَّةٍ، وَقُلْتُ لَهَا قَوْلَ امْرِئٍ غَيْرِ مُفْحَمِ[1]

ويستمرّ توظيف اللغة الصّامتة في الشّعر العبّاسيّ، فهذا أبو نُواس يترجمُ ما يخالج صدره، ويعتري روحه بلغة غير منطوقة تَظهرُ تفاصيلها على جسمهِ وأعضائهِ، فتفصح عن طيّات حبّه، ولا يقوى على إخفائها بتاتًا، فيقول: { الطّويل }

لِسَانِي وَقَلْبِي يَكْتُمَانِ هَواكُمُ، وَلَكِنَّ دَمْعِي بِالهَوَى يَتَكَلَّمُ

وَلَو لَمْ يَبُحْ دَمْعِي بِمَكْنُونِ حُبّكُمْ تَكَلَّمَ جِسْمٌ بِالنُّحُولِ يُتَرْجِمُ[2]

ونظم الشّاعر حيص بيص أبياتًا التصقت مفرداتها مع لغة الجسد الّتي تجلّت بالعين وأسرارها، فقالَ: { البسيط }

العَيْنُ تُبدي الّذِي فِي قلْبِ صَاحبِها مِنَ الشَّنَاءَةِ أَوْ حُبٍّ إِذَا كَانَا

إنَّ البَغْيضَ لَهُ عَيْنٌ تُكَشّفُهُ لا يَسْتَطيعُ لِمَا فِي القَلْبِ كِتْمَانَا

فَالعَيْنُ تَنْطِقُ والأَفْواهُ صَامِتَةٌ حَتّى تَرَى مِن ضَمْيرِ القَلْبِ تِبْيَانَا[3]

---

[1] **الدّيوان**، 311.

[2] **الدّيوان**، 490.

[3] **الدّيوان**، 415/3.

فعدّ اللفظ الواحد بمفردهِ غير كافٍ لإيصال مكنونات نفسه، فاعتمد لغة العيون كون "أمر العين أظهر من أن تحتاجَ فيه إلى دليل"[1]، فهي حليفة الفرد ومفتاحه يمكنها كتم ما تريد، والكشف عمّا ترغب.

[1] الجرجانيّ، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، 39.

الفصلُ الأوّلُ

إِيحاءاتُ أَعْضاءِ الْجَسدِ

أوّلًا: ما قيل في ملامح الوجه

1. الوجه البّاش المشرق
2. الوجه المتعب
3. الوجه المتجهّم

ثانيًا: ما قيل في العين ودلالاتها

1. العين الباكية
2. العين السّاهرة
3. العين القريرة
4. العين المراقبة
5. تلاحم رموز العين بعضها بعضًا

ثالثًا: الخدّ

رابعًا: الفم

خامسًا: اليد

تعدّ اللغة الإشاريّة من أقوى اللغات تأثيرًا في الإنسان، والأكثر قدرة على إيصال خلجات النّفس وطيّات الرّوح، فتبلورت هذه اللغة في شعر العبّاس بن الأحنف بصورة جليّة، فهو يدرك دور الجسد الّذي يمحق الصّوت، ويستولي على عرش بثّ الدّلالات واستقبالها بأشكال وهيئات متعدّدة، كونه "الوسيط والحامل ولغة للخطاب التّواصليّ"[1]، ولعلّ الوجه الّذي يعدّ "مصدرًا أصيلًا من مصادر قراءة الضّمائر المستترة، والمعاني الكامنة في حواشي الطّوايا، ودليلًا صادقًا على ما في النّفوس"[2]، اتُّخذ سببًا لتوظيف دلالات ملامحه وأعضائه في شعر العبّاس، حيث استطاع أنْ يُلقي الحمل كلّه على السّلطة اللغويّة الّتي يمتلكها الوجه بما فيه من أعضاء أخرى تُكمّل وظيفته في الإدراك والفهم.

وقد أُدرج في الدّيوان أدلّة كثيرة على استقاء رموز حبّه من الوجه وأعضائه، ومن ذلك قوله: { الخفيف }

كَـتَـبَ الْـحُـبُّ فِـي جَـبـيـنِـي كِـتَـابًـا بَـيّـنًـا كَـالـكِـتابِ فِـي الـقِـرْطـاسِ[3]

وقال أيضًا: { الطّويل }

جَحَدْتُ الهَوَى حَتّى إذا كَشَفَ الهَوَى غِطَـاءَ جُحُودِي وَاسْتَنَـارَتْ حَقَـائِقُـهْ

سَكَـتُّ وَلَـمْ أَمْـلِـكْ شَـهَـادَاتِ حُـبّـكُـمْ وَنَمّتْ عَلَى وَجْهِي وَجِسْمِي نَواطِقُهْ[4]

فإنّ المتطلّع إلى النّموذجيْن السّابقيْن يلاحظ توظيف أسرار أعضاء الجسد ورموزها، حيث وظّفها الشّاعر ليصوّر مكنونات نفسه وطيّات روحه، فعندما حاول جاهدًا إخفاء حبّه وشوقه باحت

---

[1] سيكال، جورج، **لغة الجسد في أعمال النّحّاتين**، مجلّة الأكاديمي، جامعة بغداد–كليّة الفنون الجميلة، العدد 91، 2019م، 149.

[2] عزّار، مهدي أسعد، **البيان بلا لسان**، 45.

[3] **الدّيوان**، 162.

[4] **نفسه**، 201.

أعضاء جسده بها، فظهرت على جبينه (كتب الحبّ في جبيني) واضحة المعالم كالخطّ الجليّ في الكتاب (بيّنًا كالكتاب في القرطاس)، وتلاحمت أعضاؤه مع عشقه وأخذت بالظّهور والانجلاء، فجاء الفعل (سكتّ) ليكون شاهدًا على عدم تلفّظ الشّاعر كلمة واحدة تبيّن الحالة العاطفيّة الّتي يعيشها، بيد أنّ مَن حوله أدرك شدّة حبّه وتأثيره عليه بلغة جسده فقط (نمّت على وجهي وجسمي نواطقه).

أوّلًا: ما قيل في ملامح الوجه

إنَّ النّاظر إلى الدّراسات الجسديّة للإنسان يلاحظ مدى تعانقها في إحداثيات حياتهِ وتفاصيلها، وكيف تتمنظر الإشارات وإيماءاتها في رسم قناة غير كلاميّة تهدف إلى إدراك الجانب المخفي وفهمه، ولأنَّ "الوجه مَكنز الدّلالات، وموئل الإيحاءات، ومرائي الانفعالات، وأوّل أدوات التّراسل والتّواصل مع المحيط"[1] كان له حضور واضح في شعر العبّاس، حيث عُدَّ محورًا مهمًّا في تبيان ما يخالج صدره، فرسم أمام النّاظرين ملامح الوجه الّتي يمكنها بسهولة أن تلتصق مع الحالة الشّعوريّة، وتبرز اضطرابات النّفس الّتي تتراوح بين حزن وفرح دون التّلفظ بكلمة واحدة، فانصهرت تفاصيله لتصوّر اتجاهات متعدّدة في تعيين حسيّ أمام جمهور المتلقّين. وقد تمحورت تلك الملامح في:

1. الوجه الباشّ المشرق

إنّ الدّارس للشّعر العربيّ بشكل عام والغزليّ بشكل خاصّ يلاحظ محاكاة النّاظم حسّه وعاطفته لإظهار مشاعره وأحاسيسه من خلاله، فالقصيدة منذ الأزل تعدّ "مكان الذّات تُجسّد من خلاله رؤاها

[1] السّراقبي، وليد محمّد، **سيمياء الجسد في القرآن الكريم**، مجلّة دواة، كلّية الآداب، جامعة حماة، (د.ع)، 152.

ومعاناتها وأحاسيسها في علاقتها بالكون والكائنات"[1]، وقد نهج ابن الأحنف المنهج ذاته، وحاول جاهدًا مزج عشقه المتلاحم مع روحهِ في تفاصيل حياتهِ كلّها، واتّكأ في ذلك على لغة جسدهِ، تلك اللغة الدّاعمة للغة الكلاميّة، كون الجسد نافذة العقل والمتنفّس الأوّل لخلجات القلب، لذا بدا الوجه المشرق الدّالّ على النّفس المطمئنّة لقرب المحبوب ووصاله، حيث إنّ "مشاعر السّعادة الحقيقيّة تعمل على تخفيف التّوتر العضليّ وتخفي ملامح التّصلّب"[2] فتبرز علامات البهجة والسّرور، وممّا ورد عن ابن الأحنف في ذلك قوله: { الرّمل }

إِنَّــمـا أَشْــرَقَ وَجْــهِــي أَنَّــنِــي جَــاءَنِــي مَـا أَشْـتَـهِي مِـمَّـنْ أُحِـبْ

وَالهَوَى يَحْدُثُ مِـن بَعْـدِ الـقِـلـى[3] وَالرّضَـا يَـأْتِـيْـكَ مِـنْ بَـعْـدِ الغَـضَـبْ[4]

فاعتمد العبّاس لغة الجسد في تبيان عشقه حين أعمل فكر المتلقّي في الكشف عمّا يحدث لوجهه بمجرّد رؤية محبوبتهِ أو حصوله على شيء منها، فمحيّاه ذو الملامح البسيطة المعتادة تحوّل إلى وجه باسم مليء بالإشراق والتّألّق، ممّا مكّنه من إظهار ما يعتريه من حبّ وعشق يفضح ملامح وجهه الّتي تتبدّل بقرب المحبوب أو بعده، وقد أكّد الشّاعر ذلك حين وظّف التّوكيد (إنّما، أنّني) واسترسل في ذلك فأتى بالأفعال كونها تدلّ على الحدثيّة والاستمرار (أشرق، جاءني، أشتهي، أُحبّ، يحدث، يأتيك). كما يلمح الدّارس حنكة ابن الأحنف حين قابل بين حاله قبل وقوعهِ في الحبّ وبعده (القلى/ الغضب، الهوى/ الرّضا)، حيث أبان عن أيّامه الّتي خلت من العشق والوجد وكيف مُلِئت بالسّخط والغيظ، أمّا بعد وقوعه في الحبّ فانتقلت حياته نقلة نوعيّة وسادت مشاعر الارتياح والقناعة

---

[1] الوهيبي، فاطمة، **المكان والجسد والقصيدة**، 43.

[2] يغمور، سلاف شهاب الدّين، **التّواصل غير اللفظيّ في الإبانة والتّواصل–نماذج تطبيقيّة ومقولات كليّة**، 45، رسالة ماجستير، جامعة بير زيت، فلسطين، 2019م.

[3] القلى هو البغض الشّديد والحقد، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (قلى).

[4] **الدّيوان**، 50.

عليها. أمّا حرف الرّوي فكان له دور في إبراز ذات الشّاعر العاشقة المطمئنّة الّتي تسارع وجهه المشرق إلى تبيانها، كون (الباء) صوتًا يتّكئ على صفة الذّلاقة الّتي توحي بالانطلاق والخفّة وسرعة النّطق[1].

وكان لملامح وجه محبوبة العبّاس وعلاقته الوجدانيّة بها دور في نقل الجمال والبهاء منها إليه، حيث تغلغلت إيحاءات وجهه مع مشهدِ اللقاء ونضارة المحبوبة، فالوجه بأعضائه الأخرى وتفاصيلها يعدّ جانبًا مهمًّا في إبانة الهيام والشّغف مهما حاول صاحبه إضماره، فـ "إذا كانت العين مرآة النّفس فالوجه مرآة أفكارنا. إنّه التّوليف المتحرّك للمشاعر الّتي تبعث فينا الحياة"[2].

فقال العبّاس: { مجزوء الوافر }

ظَـــلُـومٌ قَـــدْ رَأَيْـنَـــاهَـــا فَـلَـــمْ نَـــرَ مِـثْـلَـهَـا بَـــشَـــرَا

يَـزِيْـــدُكَ وَجْـهُـهَـا حُـسْـنًـــا إِذا مَـــــا زِدْتَـــــهُ نَـــظَـــرَا[3]

فيلمح دارس البيتيْن سِحر وجه المحبوبة المنعكس على الشّاعر، حيث إنّ تبعيّات النّظر إليها عظيمة، أقلّها إرسال ومضات من جمالها وحسنها ليتلقّفها وجهه فورًا، فتظهر عليه أمارات الفرح والسّرور والإشراق، كون الوجه أوّل الأعضاء إظهارًا لما في النّفوس، وأكثرها لفتًا لنظر الحضور. كما تلاعب الشّاعر بالضّمائر المتّصلة والمنفصلة واستخدمها تحت مسمّى ظاهرة الالتفات (رأيناها، لم نرَ، مثلها، يزيدك، وجهها، زدّته) إلى جانب التّراوح بين الفعل المضارع والماضي (رأيناها / نرَ،

---

[1] ينظر: الفراهيديّ، الخليل بن أحمد، **العين**، 52/1.

[2] ميسنجر، جوزيف، **لغة الجسد النّفسيّة**، 272.

[3] **الدّيوان**، 128، 129.

يزيدك / زدته) ليؤكّد حال الشّاعر المضّطربة من شدّة السّعادة، حيث لم يستطع إخفاء سروره، فظهر بإشراق وجهه ونضارته.

2. الوجه المتعب

إنّ معرفة قراءة تفسيرات الوجه مهمّة رئيسة في فهم العلاقات بين النّاس، وما ينبثق منها من مشاعر وأحاسيس ترافق صاحبها، لأنَّ الإنسان يتأثّر بمحيطهِ فينعكس ذلك كلّه على وجهه وملامحه، ولعلّ العاشق أوّل من يظهر على محيّاه التّفاوت والتّناقض، فينقلب وجهه البسّام المشرق لوجود معشوقه إلى وجه ينصهر معه الإرهاق والإعياء نتيجة انقطاع حبل الوصل والرّجاء، فتتصدّر التعبيرات الحزينة على الوجه وتخفض تدفّق الدّم حامل الأوكسجين، ما يخلق دائرة مفرغة من الغمّ والكآبة، بحرمان الدّماغ بكيفيّة فعّالة من وقوده الأساسيّ[1].

يقول العبّاس: { الطّويل }

أَيَا "فَـوْزُ" لَو أَبْصَـرتِـنِـي مَا عَـرَفْتَـنِـي لِـطُـولِ شُـجُـونِي بَـعْـدَكُـم وَشُحُـوبِـي[2]

فالعين الّتي هي أولى أعضاء الجسد استقراءً لمكنونات النّفس وأثرها على جسم الإنسان استطاعت أن تلاحظ ما يرافق العبّاس من معاناة وحزن أدّى إلى تبدّل وجهه النّضِر المليء بالحياة والسّرور إلى وجه متعب شاحب (شحوبي)، فيطلب ابن الأحنف من محبوبته أن تعمد إلى عينها لترى هالة الحبّ والجوى الّتي أحاطت به، وكيف استحدث غيابها تغيّرًا على حياته، كون العين أقدر أعضاء الجسد على إدراك أقلّ اختلاف في اللون[3] ولا سيّما إن ظهر هذا التّغيير على الوجه، فبروز

---

[1] ينظر: بير، آلين، **لغة الجسد**، 169.

[2] **الدّيوان**، 6.

[3] ينظر: بركات، محمّد، **سرّ العربيّة وبيانها**، 87.

الوجه المتعب جاء من باب التّعبير بالجزء وإرادة الكلّ، فالعاشق إن شوهد شاحبًا عُرف الأسى الّذي أُلبس حياته. وقد كان للجناس النّاقص في (شجوني، شحوبي) نزعة لوعة وأسى حرّكت مشاعر الدّارس، كما أضفى صوت الباء المقلقل الّذي وُظّف حرف رويّ قيمة موسيقيّة ضمن الوحدة الإيقاعيّة الكامنة لدلالة انفعال الشّاعر وحزنه، إثر مغادرة محبوبته له.

وينعكس انقطاع الوصل بين المحبّين على وجوههم وملامحها، حين تُلبس ثوب الحزن والإرهاق، فيسودّ الكون كلّه في عيونهم، يقول العبّاس: { الطّويل }

لِمـاذا أرِدْتِ الصّـرَمَ مِنّــي وَلَـمْ أَكُـنْ لِعَــهْـدِكُــمُ بِـي بِـالمَــرُوقِ المُــوارِبِ

كَــأَنَّ جَــمْـيِـــعَ الأَرْضِ حّــتّى أَراكُــمُ تَــصَوَّرُ فِــي عَيْنَــيّ سُــودُ العَقَارِبِ[1]

فيتوسّل الشّاعر بالأساليب البلاغيّة بَدءًا من الاستفهام (لماذا) مرورًا بالنّفي (لم)، ووصولًا إلى التّشبيه (كأنَّ) ليكشف سرّ مأساتهِ وحزنه، فابتعاد خليلته عنه دون معرفته الأسباب جعله يستقي لوحة قائمة على التّشاؤم (سود) والخوف الشّديد (العقارب) ما جعل المتلقّي يدرك معاناة العبّاس ويستشفّ أيّامه الصّعبة إثر الفراق، فاللون الأسود لون الظّلام والعتمة، والعقرب رمز الرّعب والشّر، ما أدّى إلى انعكاس أيّامه المستعصية على خِلْقتهِ، فلا يمكن للإنسان أن يسمو بإيحاءات وجهه وهو يستشعر الهلع والوجل، وقد أُكّدت بتوظيف الباء حرفًا للرّويّ (الموارِبِ، العقارب) فهو صوت مجهور شديد تنطبق الشّفتان عند النّطق به انطباقًا تامًّا، ثمّ ينفجر الهواء المحبوس محدثًا صوتًا انفجاريًّا مدويًا[2]، ما يدلّ على عسر حياة الشّاعر الصّبّ وشدّة تعبه الّذي ظهر على وجهه.

---

[1] **الدّيوان**، 14، 15.

[2] ينظر: أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغويّة**، 23.

3. الوجه المتجهّم

تعدّ إيماءات الوجه وسيلة ناطقة تساعد الآخرين في فهم ما يخبّئ عقل الفرد وقلبه، وبها يُستغنى عن النّطق فـ "خير الكلام ما لا يحتاج إلى كلام"[1]، ولأنَّ العبّاس شاعر غزليّ تراوح شعره بين جزع واغتباط ظهرا على ملامح وجهه، فكما يظهر في الوجه التّبسّم والإشراق بدلالات متباينة، كذلك الأمر بالتّجهّم والقطوب[2]، ولعلَّ أعظم المواقف الّتي يمكن للعاشق أن يمرّ بها وتؤثّر في ملامحه بشكل لافت هو الفراق وجحود الحبّ، وفي ذلك يقول العبّاس: { الطّويل }

تَحَصَّنْتِ بِالهِجْرَانِ حِصنًا مِنَ الهَوَى أَلَا كَانَ ذَا مِنْ قَبْلِ أَنْ تُمْرِضِي القَلْبَا

أَذاقَـتْـكَ طَـعْمَ الـحُـبِّ ثُـمَّ تَـنَـكَّـرَتْ عَلَيْكَ بِـوَجـهٍ لَمْ يَكُنْ يَعْرِفُ القَطْبَا[3]

فيعدّ الوجه بطاقة تعريف الفرد الّتي تستدعي الانتباه، كون حركاته غير سكونيّة وتعابيره الّتي يُظهرها ليست دائمًا في صالح النّاظر[4]، فتمحور وجه المحبوبة الغاضب أمام العبّاس بعد أن كانت ملامح محيّاها مشرقة تبعث الحبّ والجوى (أذاقتك طعم الحبّ ثمّ تنكرت)، إلّا أنّها انقلبت وتبدّل وجهها إلى وجه متجهّم يُفصح عن مكنونات نفسها العابسة تجاه حبيبها (بوجه لم يكن يعرف القطبا).

ثمّ إنّ دلالة الحركات الجسميّة غير مختصّة بعضها دون آخر، ولا يمكن أن تبدو هيئة الحركة مكتملة إلّا بعلاقة مركّبة بين الأعضاء كلّها[5]، فرافق هذا الوجه السّاخط العابس إيماءات

---

[1] كشاش، محمّد، **اللغة والحواس**، 153.

[2] ينظر: عرّار، مهدي أسعد، **البيان بلا لسان**، 278.

[3] **الدّيوان**، 12.

[4] ينظر: ميسنجر، جوزيف، **لغة الجسد النّفسيّة**، 272.

[5] ينظر: عاصي، حمد الله، **من مفردات اللغة الإشاريّة في القرآن الكريم**، 25، رسالة ماجستير، جامعة القدس–فلسطين، 2008م.

انصهرت معه، كانخفاض الجفنيْن وقربهما مع ظهور خطوط رأسيّة بينهما، وهذا ما يُطلق عليه الحركات الجسميّة المركّبة، ممّا لا يترك شكًّا على خفايا قلب محبوبة العبّاس النّافرة منه، فالوجه الغاضب العابس خير دليل على هجرانها وتركها عاشِقها. كما يمكن للنّاظر أن يرى دلالة توظيف أصوات البيتيْن، حيث جيء بالمجهورة الدّالة على الأسى والحزن كإبراز (اللام، النّون، الميم، الرّاء، القاف) كون كلّ صوت منها "أشبع الاعتماد في موضعه، ومنع النّفَس أن يجري معه حتّى ينقضي الاعتماد ويجري الصّوت"[1] كما كان للصّوت المهموس (التّاء) دور إزاء المجهورة فأوحى بالاضطراب والفوضى لتغيّر حال محبوبة العبّاس وصدّها عنه.

ويقول: { الطّويل }

أَشَرْتُ إِليـهَا بِـالبَنَـانِ فَـأعرَضَـتْ تَـبَـسَّـمُ طَـوْرًا ثمَّ تَـزوِي فَتَقْطَـبُ[2]

فيصوّر ابن الأحنف لغة وجه محبوبته العابس، حيث إنّ الفعل الماضي (فأعرضت) جاء ليجسّد غضبها وصدّها، الّذي أُكّد بالفعل المضارع (فتقطبُ)، في دلالة على ديمومة مَلمح وجهها المتجهّم، كما كان له دور في تمظهر لغته لما يحمله من أصوات شديدة (ت، ق، ط، ب) أمّا توظيف حرف العطف الفاء في كلا الفعليْن فأعطى سرعة في تصوير المشهد.

ثمّ أظهر ابن الأحنف ملامح وجهه وجعلها صفحة تتجلّى فيها مشاعره؛ لأنّ الوجه أكمل الأعضاء لظهور الآثار النّفسيّة فيه بوجه أتمّ، كونه مركز قوّة يمكّن من إظهار الأخلاق الباطنيّة كلّها كالغضب[3]، فيقول: { الطّويل }

---

[1] ابن جني، **سرّ صناعة الإعراب**، 60/1.

[2] **الدّيوان**، 13.

[3] ينظر: ابن أبي طالب، **السّياسة في علم الفراسة**، 58.

أَصُدُّ إِذا مَـا مَـرَّ بِـي بَـعْضُ أَهْـلِهَا بِوَجْهِي وَتَأْبَى الْمُقْلتَانِ سِوى الذّرْفِ

يُبِـيـنُ لِـسَـانِـي عَنْ فُؤادِي ورُبَّمَا أَسَرَّ لِسَانِـي مَا يَـبُـوحُ بِـهِ طَـرْفِي[1]

فيصرّح الشّاعر عن الصّراع الدّاخليّ الصّارخ الّذي يعيشه متوسّلًا بلغة الجسد؛ إذ يبدو تائهًا بين هيامه من جهة وما يُظهره من عداء من جهة أخرى، فيوظّف الفعليْن المضارعيْن (أصدّ، تأبى) ليكشف التّوتر الانفعاليّ، والتّخبّط الّذي يخالجه عند لقاء محبوبته بحضرة ذويها، فلا يملك سوى الصّد بعكس ما يريده قلبه فـ "لو كان يبدي الجفاء إلّا إنّه ينتمي روحًا إليها وسينصرها ويشايعها"[2] متى لزم الأمر. ويصرّح الشّاعر أنَّ لغة جسده تجهر بما يُسِرّه لسانهِ دون إرادتهِ (أسرّ لساني ما يبوح به طرفي).

---

[1] **الدّيوان**، 183.

[2] الكيلاني، إيمان محمّد أمين، **التّقية في شعر الشّريف الرّضي والعبّاس بن الأحنف دراسة في ضوء الأسلوبيّة والشّعريّة المقارنة**، مجلّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، الجامعة الهاشميّة، الزّرقاء، الأردن، المجلّد 32، العدد 1، 2005م، 81.

ثانيًا: ما قيل في العين ودلالاتها

تعدّ العيون مرايا الكلام وهي رمز أزليّ للحبّ والعشق، كونها "باب القلب وهي المعبّرة عن ضمائره والكاتمة لأسراره، وهي أبلغ في ذلك من اللسان، لأنّ دلالتها حاليّة بغير اختيار صاحبها، ودلالة اللسان لفظيّة تابعة لقصده"[1]، وفي علم الجسد كانت العين لغة تتعلّق بمتغيّرات الانفعالات في المواقف المختلفة الّتي يتعرّض لها الإنسان، لأنَّها أكثر الأعضاء تأثّرًا وتأثيرًا، وتُخلّف في ذات صاحبها الحزن أو السّرور وتُهيّج ما كان دفينًا لتصل إلى مكنونات النّفس ودلالاتها، ولها قدرة عجيبة في التّعبير عن المشاعر والأحاسيس المتضادّة، كالحبّ والبغض، والحنان والقسوة، وغيرها[2]، ويمكن دراسة لغة العيون الّتي تضجّ بدلالات كثيرة في شعر ابن الأحنف من خلال تتبّع ملامحها وإيحاءاتها، فهي بمثابة آية من آيات السّحر والجمال، في نظرتها وضحكتها حديث يلائم كلمات النّفس، وهي من أروع اللغات الّتي تتخطّى الكلام وتتمرّد على القناة النّاطقة ببلاغتها وأدائها[3].

ومن النّماذج الشّعريّة الّتي يدرك دارسها إدراك العبّاس أهميّة هذا العضو كونه يَفضح الحبّ دون استئذان، قوله: { البسيط }

إِنَّ المُحِبّينَ قَوْمٌ بَيْنَ أعْيُنِهِم وَسْمٌ مِنَ الحُبّ لَا يَخْفَى عَلَى أَحَدِ[4]

فالعيون ونظراتها هي علامة من علامات العشق (وسم من الحبّ) الّتي لا يستطيع

---

[1] ابن قيّم، **روضة المحبّين**، 187.

[2] ينظر: مشلح، عادل، **العين من النّظرة إلى الدّمعة في الشّعر العربيّ**، مجلّة الموقف الأدبيّ، اتّحاد الكتّاب العرب، المجلّد 33، العدد 394، 2004م، 1.

[3] ينظر: غيبي، عبد الأحد، **توظيف لغة الجسد وغايتها في أشعار الحبّ عند بدر شاكر السيّاب**، إضاءات نقديّة، العدد 41، 2021م، 15-16.

[4] **الدّيوان**، 88.

الصّبّ حبسها أو إخفاءها وإن حاول ذلك، لما لها من رموز وإشارات تتراوح بين الرّضا والصّدّ فكانت "ناطقًا أمينًا معبّرًا عمّا في الضّمائر"[1]، فقال: { الطّويل }

تُحَدّثُ عَنَّا فِي الوُجُوهِ عُيُونُنَا وَنَحْنُ سُكُوتٌ وَالهَوَى يَتَكَلَّمُ

وَنَغْضَبُ أَحْيَانًا وَنَرْضَى بِطَرْفِنَا وَذَلكَ فِيمَا بَيْنَنَا لَيْسَ يُعْلَمُ

إِذا مَا اتَّقَيْنَا رَمْقَةً مِنْ مُبَلّغٍ فَأَعْيُنُنَا عَنَّا تُجيبُ وَتَفْهَمُ[2]

ففي محاولة إضمار الشّغف وإخفائه تظهر لغة عيون المحبّين أثناء اللقاء؛ لتنمّ عن تباريحهم وخلجاتهم، حيث وُظّفت تقنية التّشخيص (تُحدّث عنّا ... عيوننا، الهوى يتكلّم) وجُعلت العين مع الهوى إنسانًا ناطقًا يُسعف العاشق ويُسانده في نقل مشاعره إلى المحبوب (نغضب ... ونرضى بطرفنا)، حين عجز اللسان عن تبيان ذلك، وقد سيطرت الأفعال المضارعة على النّصّ (تُحدّث، يتكلّم، نغضب، نرضى، يُعلم، تُجيب، تفهم) لتشير إلى ديمومة لغة العيون وطول فاعليّة دلالاتها، فستبقى لغة مستقّلة بذاتها تخدم العاشقين كلّهم على اختلاف أزمانهم وأماكنهم، وهذا ما يدركه المتلقّي من تكرار ضمير الجمع (عنّا، عيوننا، نحن، نغضب، نرضى، بطرفنا، بيننا، اتّقينا، فأعيننا، عنّا)، كما يُرى دور العين وإيماءاتها في إلغاء القنوات الكلاميّة حين وُظّفت الثّنائيّة الضّديّة (تُحدّث، يتكلّم، تُجيب، تفهم) مقابلة لـ (سكوت، ليس يُعلم) ما يؤكّد تفوّق اللغة الصّامتة على اللغة المنطوقة.

ويمكن إجمال دلالات العين وإيحاءاتها عند العبّاس في المعاني الآتية:

---

[1] عرّار، مهدي أسعد، **البيان بلا لسان**، 284،285.

[2] **الدّيوان**، 243.

1. العين الباكية

حاكى ابن الأحنف المتلقّي بدموعهِ ليخلق جوًّا دراميًّا فعّالًا يوصل الحبّ المضمر في دواخله، ويمنح القصيدة جاذبيّة أخّاذة تأسر الدّارس وتقوده إلى دلالاتِ شخصيّة العبّاس الباكية الشّاكية الّتي تخاطب القلب في المقام الأوّل، لأنَّ الدّموع دليل على قلّة صبر الشّاعر ووصوله أقصى درجات الحزن والأسى، فالبكاء وسيلة تريح الأعصاب وتُعيد توازن الأفراد وثقتهم بذاتهم.

وفي ذلك يقول: { البسيط }

إذا جَحَدْتُ الهَوَى يَوْمًا لِأَدْفِنَهُ فِي الصّدْرِ نَمَّ عَلَيَّ الدَّمْعُ مُعْتَرِفَا[1]

فيعدّ الغزل الحقّ "هو ذلك الشّعر الّذي يصف نفس الرّجل وآلامهِ في المرأة ومنها، ويُصوّر تلك الحرقة الّتي أمضت الرّجل حين أسره جمال المرأة، ثمّ امتنعت عنه فأورثته حسرة ولوعة، فشكا وتضرّع إليها وباح بتباريح الحبّ وآثارهِ"[2]، لذا ظهر الشّعر العذريّ عند العبّاس كونه عاش الحبّ بمراحله كلّها، واختلج قلبه معاناته ومآسيه، فيمكن للقارئ ملاحظة إضمار الشّاعر ما به من عشق ووجد ببروز الفعليْن (جحدت، لأدفنه) لما لهما من قوّة إطلاق الحزن والأسى، فاستطاع تصوير ذلك متّكئًا على لغة جسدهِ بشكل عام وعلى عينيْه بشكل خاصّ، فللعين قدرة على كشف الحقائق المختزنة في دواخل الإنسان، والبكاء الملازم لها له دلالات متعدّدة تشير إلى عاطفة غراميّة تكشف الحبّ والشّوق. والمتطّلع على شعر ابن الأحنف يرى ملاصقة البكاء حياته كلّها، كونه يدرك أنّ من علامات العاشقين غزارة الدّمع وحضور العبرات[3]، فيقول: { البسيط }

---

[1] **الدّيوان**، 181.

[2] عكّاوي، رحاب، **لآلئ الغزل**، المقدّمة، 5.

[3] ينظر: ابن حزم، **طوق الحمامة**، 62.

أَبْكِي إِذا سَخِطَتْ حَتّى إِذا رَضيتْ بَكَيْتُ عِنْدَ الرّضَا مِنْ خَشْيَةِ الغَضَبِ[1]

فإنَّ النّاظر للبيت يلاحظ إحاطته بالقناة الصّامتة المتمثّلة بعينهِ الباكية لتبيان خلجات نفسه والبوح بكلّ ما يعتريها، فقد أظهرت دموعه المنهمرة المواقف الّتي تستدعيها، ذلك حين جاء بـ (البكاء) كدال واحد لأكثر من مدلول (السّخط، الرّضا)، ومثلما تتغيّر دلالات الألفاظ فإنَّ علامات البكاء وإشاراتهِ تختلف وفقًا للسّياق الّذي جاءت فيه[2]، وقد وُظّف التّكرار (أبكي، بكيت، رضيت، الرّضا) لتشير إلى أنّ الشّاعر دائم الانتحاب كون المحبوبة قد شكّلت نبع حزن في غضبها وغيظها، وفي رضاها وقربها، وذلك تعبيرًا عن حالته النّفسيّة المضّطربة الوجلة من الفراق ومأساتهِ.

ويؤكّد العبّاس أنّه يحاول باستمرار إخفاء عشقه وشغفه، وانتقاء نظراته أمام محبوبتهِ، لكنّ عينه تأبى ذلك فتستدعي عبراتها لتضعه في موقف لا يُحسد عليه، فيقول: { المتقارب }

هَـبُـونِـي أَغُـضُّ إِذا مَـا بَـدَتْ وَأَمْـلِـكُ طَـرْفِـي فَـلا أَنْـظُـرُ

فَـكَيْفَ اسْتِتَـارِي إِذا مَا الـدّمُـوعُ نَـطَقْـنَ فَـبُـحْـنَ بِـمَـا أُضْـمِـرُ؟[3]

فقد حمل هذا البيت إيماءات لغة جسد العاشق الصّبّ، حيث وظّف العبّاس التّشخيص المتمثّل بالدّموع ولغتها (إذا ما الدّموع نطقنَ)، فهي لسان يفشي السّرّ دون إذن الشّاعر الّذي يحاول إخفاءه، وتعمل على إبراز دلالاتها الحقيقيّة من الانهمار، وهي إيصال المعاناة والألم لعدم قدرة العّباس التّعبير عن حبّه وما يخالج فؤاده، ولهذا أُدرج جمع الكثرة لكلمة الدّمع (الدّموع) ليتماشى مع الوضع العامّ للعبّاس وهو كثرة العبرات المنهمرة على حاله. كما أظهرت الأفعال (أغضّ، أملك، لا

---

[1] **الدّيوان**، 40.

[2] ينظر: البياتي، بدران عبد الحسين، **دلالات البكاء وموضوعاته في الشّعر الأمويّ**، مجلّة كليّة الآداب، العدد: 98، 5.

[3] **الدّيوان**، 145.

أنظر، أُضمر) المأزق الّذي يتعرّض له العبّاس كلّما مرّت معشوقته أمام عينيْه، وفي ذلك دلالة على استمراريّة مأساة العاشق وكثرة أوجاعه الّتي تدعو إلى البكاء.

وتستمرّ لغة الجسد في كشف طيّات روح العبّاس، من خلال العين الباكية، لأنّ البكاء شكل بشريّ متفرّد من الاستجابات العاطفيّة والشّعوريّة[1]، فيقول: { الطّويل }

دُمُـوعٌ دَعَـاهُـنَّ الـهَـوَى فَـأَجَـبْـنَـهُ تَحَدَّرْنَ شَتَّى وَالــدُّمُــوعُ عَلَى خَـدّي

تَكِلُّ جُفُونُ العَيْنِ عَنْ حِمْلِ مَائِهَا فَتُبْدِي الّذي أُخْفِي وَتُخْفِي الّذي أُبدِي[2]

فيُفصح البيتان حبّ العبّاس وعشقهِ، حيث لجأ إلى لغة جسده الصّامتة ليظهر حالته الشّعوريّة المضطربة، وليكشف توتره وتخبّطه، فدموعه الّتي انهمرت على وجنتيْهِ ما هي إلّا تصوير لصراعه الدّاخليّ، إذ تعاورت مشاعره المضمرة مع عينهِ الباكية، لتوصل للدّارس مشادّته الذّاتيّة، حينما وظّف استعبار عينيْهِ بهيئة حركيّة (تحدّرنَ) في دلالة واضحة على شدّة دموعه واستمراريّة نزولها بسرعة (شتّى) ما يجعل المتلقّي في مشهدٍ تصويريّ يُظهر إيحاءات العبرات تلك، فهي غطاء ذو وجهيْن؛ الوجه الأوّل ينجلي ويبرز الحبّ الكبير الّذي يملأ الفؤاد (فتبدي الّذي أخفي) والوجه الثّاني يحجب ما يَظهر على أعضاء جسده من هوى (تخفي الّذي يبدي) فتكشف إشارات العين الباكية وعلاماتها رموز نفسه المتزعزعة الّتي أُكّدت بتوظيف العبّاس التفات الضّمائر لما له من حضور فاعل ومؤثّر في النّصّ "لكونه أجمل في القبول عند السّامع، وأحسن تطرية لنشاطه، وأعظم للإصغاء إليه"[3] ذلك كإتيانه بالغائب (هي) والمتكلّم (أنا) وتراوحهما مع الضّمائر المتّصلة (نون النّسوة، الهاء، ها).

---

[1] ينظر: بير، آلن، **لغة الجسد**، 179.

[2] **الدّيوان**، 102.

[3] قحطان، طاهر عبد الرّحمن، **الالتفات في البلاغة العربيّة**، مجلّة الدّراسات الاجتماعيّة، العدد 19، 2005م، 169.

وقد توسّل ابن الأحنف بالعين الباكية لتصوير إحساسهِ بالشّفقة والحزن على نفسهِ، حيث ولّدت عِقدًا من البراهين والعلامات المضمرة في نصوصه الشّعريّة، لتكون متنفّسًا لما يعيشه من حبّ وهوى، فكان البكاء الّذي يعدّ لغة فطريّة جُبل الإنسان عليها[1] ووجهة نفسيّة كُشف عنها بلغة صامتة متلاحمة مع اللغة المكتوبة، فقال: { الطّويل }

أَزِيَنَ نِسَاءِ العَالَمين أَجِيبِي دُعَاءَ مَشُوقٍ بَالعِراقِ غَرِيْبِ

كَتَبْتُ كِتَابِي مَا أُقِيمُ حُروفَهُ لِشِدَّةِ إِعْوَالِي وَطُولِ نَحْيِبِي

أَخُطُّ وَأَمْحُو مَا كَتَبْتُ بِعَبْرَةٍ تَسُحُّ عَلَى القِرْطَاسِ سَحَّ غُرُوبِ[2]

فإنّ متلقّي هذا النّصّ يرى بوضوح احتواء لغة الجسد للتّجربة الشّعريّة الّتي أراد العبّاس إيصالها؛ حيث رسم للقارئ لوحة عمادها لوعة الحبّ وشدّة الجوى بلغة تستنطق الأخيلة، وتثير الأوهام، وتحلّق بالنّفس الإنسانيّة إلى عالم آخر تكتب سطوره النّظرات والعبرات، بعيدًا عن لغة القرطاس والقلم[3]، فتلاحمت مع اللغة المتكلّمة الّتي حاول الشّاعر ترجمتها وضبط زمام انفعالاتهِ بإرسال كتاب إلى محبوبتهِ، وأوّل ما تمثّلت به هذه القناة الصّامتة العين كونها علامة سيميائيّة دالّة على الحبّ ومكنونات القلب، واستطاعت أن تنتقل إلى عقل المتلقّي وتصبح صورة ذهنيّة ذات رموز لغويّة تمكنّ متلقّيها من فهم الدّلالات الّتي يريد إيصالها[4]، فصوّر العبّاس الدّموع الّتي تنهمر من مقلتيْه بالماء الّذي يسيل من الدّلو دون توقف (بعبرة تسحّ على القرطاس سحّ غروب) في محاولة

---

[1] ينظر: **القصيدة الجاهليّة ولغة الجسد– رائيّة المنخّل اليشكريّ أنموذجًا**، مجلّة كليّة العلوم الإسلاميّة، العدد 51، 2017م، 159.

[2] الدّيوان، 6. (الغروب): الدّلو المصنوع من جلد الثّور، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (غرب).

[3] ينظر: الأبشيهيّ، شهاب الدّين، **المستطرف في كلّ فنّ مستظرف**، 2030/2.

[4] ينظر: أبو حامد، مها أحمد، **العين وتطوّرها الدّلاليّ في الشّعر العربيّ حتّى نهاية العصر الأمويّ** – دراسة دلاليّة إحصائيّة، 23، رسالة ماجستير، جامعة النّجاح الوطنيّة، 2010م.

لإظهار دور العين الباكية والعبرات الصّادقة الّتي تساقطت على الحروف ببطء وهدوء كما يختفي الدّلو عن النّظر شيئًا فشيئًا بعد إنزاله البئرَ، وقد أدّت حروف المدّ (غريب، أقيم، إعوالي، طول، نحيبي، أمحو، غروب) وتوظيفها في الأبيات دورًا في إطالة زمن الدّموع والمعاناة، ما جعلها تزيل معالم الكتاب وتمحي دلالة الكلمات (أخطّ وأمحو ما خطّطت بعبرة)، أمّا التّوسّل بالفعلين المتضادين (أخطّ، أمحو) فقد أعطى القارئ صورة مضطربة عن ذات الشّاعر.

وقد مُزجت العين الحزينة الباكية بالصّياح والنّحيب (لشدّة إعوالي وطول نحيبي) مع توظيف المترادفتيْن لتصوير مأساة الشّاعر وآلامه، ولإعطاء النّصّ طابعًا أعمق للمعاناة؛ لأنّ "نبرة الصّوت هي الّتي تنقل الإقناع فيما وراء تركيب الخطاب الدّفاعيّ .. كونه أشدّ وقعًا من الانفعال الّتي (الّذي) تنقله الكلمات نفسها"[1]، فنبرة الصّوت العالية المتمثّلة بالصّراخ والبكاء أوحت للمتلقّي رؤية بصريّة أخرى تتجسّد باليد (كتبت كتابي ما أقيم حروفه) حيث برزت اليد المرتجفة الّتي تكلّمت بما يكابده الشّاعر إثر الفراق ما جعلها تُفسد معالم الكتاب الّذي يحاول خطّه، وقد أُكّد استمراريّة الحدث بتوظيف ما النّافية (ما أقيم).

2. العين السّاهرة

استقى ابن الأحنف من الجسد الّذي يمحق تأثير الصّوت والكلمات، وسيلة لإثبات ما يكابده جرّاء شغفه ووجده، فاتّكأ على العين ودلالتها؛ لأنّها تختلف عن باقي الأعضاء في وظيفتها، فهي تتحرّك بكلّ الاتجاهات، وهذا ما يجعلها أكثر إدراكًا لما يدور حولها وأعمق تأثيرًا في محيطها[2]، وتعدّ العين السّاهرة خير دليل على نفسيّة الشّاعر الحزينة المضطربة، وكيف تُحوّل الليل إلى ليل

---

[1] ميسنجر، جوزيف، **لغة الجسد النّفسيّة**، 275.

[2] ينظر: جبر، يحيى، **دراسات وأبعاد لغويّة جديدة**، 20.

طويلٍ تستحوذ فيه المحبوبة على كامل تفكيرهِ وتحرمه من النّوم والرّاحة، فمن علامات المحبّين الأرق والسّهد، وقد أكثر الشّعراء وصف طول الليل كأنّهم رعاة الكواكب والنّجوم[1]، فقال العبّاس في ذلك: { الطّويل }

تَنَامينَ لا تَدْرينَ مَا ليلُ ذِي هَوًى وَمَا يَفْعَلُ التّسْهِيدُ بِالهَائِمِ الصَّبّ

سَلِي عِنْ مَبيتِي مَنْ رَأى ذَلكَ البَلا فَبَاتَ مَبيتي فِي عَذابٍ وَفِي كَرْبِ

أَقامَتْ عَلى قَلبِي رَقِيبًا وَنَاظِري فَلَيْسَ يُؤدّي عَنْ سِواهَا إِلى قَلْبِي[2]

فاستطاع الشّاعر أن يضع المتلقّي في ضوء الحالة النّفسيّة الّتي كان يعيشها، في محاولة لاستعطافه، حيث أسدل تكرار (مبيتي) على الأبيات إيقاعًا صوتيًّا حزينًا، إلى جانب الفعل (تنامين) مقابلًا للفعل (فبات) ليمكّن القارئ من التماس الأحاسيس والمواقف المتعدّدة، الّتي تلوّنت بها ذات العاشق في صراعها مع الحبيب ومحاولة استمالته، فمحبوبته تنام الليل بطوله ثمّ تستيقظ نشيطة مشرقة، وهو يسهر الليل متعبًا حتّى يأتي الصّباح، فتمكّن الشّاعر من نقل أفكاره ومعانيه بلغة لا منطوقة تحمل طابع المشاعر والعواطف لتكون أكثر تصديقًا عند المتلقّي[3]، والأبانة عن عينه السّاهرة طوال الليل، فحيث يُدير ناظره تتجلّى محبوبته حوله ما يحرمه النّوم والرّاحة (ما يفعل التّسهيد، سلي عن مبيتي)؛ لأنَّ "الليل زمن للذكريات والأشواق والحنين إلى لقاء الأحبّة بعد الفراق وتذكرهم"[4] وقد أكّد ذلك بتوظيفه الألفاظ الوجدانيّة كونها تعبّر عن خلجاته وطيّات روحه (الهوى، الهائم، الصّبّ) في دلالة واضحة على وجود علاقة غزليّة تأسر حياة الشّاعر وتستولي عليه، ثمّ أتى بمرادفات الحزن

---

[1] ينظر: ابن حزم، **طوق الحمامة**، 59.

[2] **الدّيوان**، 25.

[3] ينظر: أبو عيّاش، نضال، الاتّصال الإنسانيّ من النّظرية إلى التّطبيق، 119.

[4] رحمون، أسماء، **تصوير الليل بين امرئ القيس والنّابغة الذّبيانيّ–دراسة موازنة**، 20، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2019م.

والألم (بَلا، عذاب، كرب، التّسهيد) ليُظهر حالة الشّجن من هجران خليلته، وعلى الرّغم من ذلك ما زال العبّاس يهيم بها فربّما كان محبًّا "اتّبع ... شهوته، وركب رأسه، فبلغ شفاءه من محبوبه، وتعمّد مسرَّته منه على كلّ الوجوه، سخطَ أو رضي"[1] ما جعله دائم السّهر يستحضر محبوبته طوال الليل، حيث إنّ الفعل (أقامت) دلّ على استمراريّة المراقبة وثبوت فعلها كلّ ليلة، وبذلك حقّق الشّاعر مراده بلغة جسده المتمثّلة بالعين السّاهرة.

وقد لجأ ابن الأحنف إلى "إزاحة القناع الكلاميّ واستبدالهِ بالقناع الجسديّ مستعينًا بذلك على تأكيد المعاني"[2] وإظهار الدّلالات المكثّفة للزّمن الجزئيّ المتمثّل بـ (الليل) وما يلازمه من سهر وسهد، حيث إنَّ الزّمن هنا "يتكلّم بصراحة أكثر من الكلمات، فالرّسالة الّتي ينقلها تصل مدوّية وواضحة ... ويمكنه أن يجهر بالحقيقة حيث تكذب الكلمات"[3]، فيقول: { الكامل }

لَـمَّـا رَأَيْـتُ الـلـيْـلَ سَـدَّ طَـرِيْـقَـــهُ عَـنّـي وَعَـذَّبَـنِـي الـظّـلامُ الـرَّاكِـــدُ

وَالـنَّـجْـمَ فِـي أُفُـقِ الـسَّمَـاءِ كَـأَنَّـهُ أَعْـمَـى تَـحَـيّـرَ مَـا لَـدَيِـــهِ قَـائِـدُ

نَـادَيْـتُ مَـنْ طَـرَدَ الـرّقـادَ بِـنَـومِـهِ عَـمَّـا أُعَـالِـجُ وَهُـــوَ خِـلْـوٌ هَـاجِدُ

يَـا ذَا الّـذي صَـدَعَ الـفُـؤادَ بِـصَـدّهِ أَنْـتَ الـبَـــلاءُ طَـرِيـفُـــهُ وَالـتّـالِـــدُ

أَلْقَـيْـتَ بَـيْـنَ جُـفُـونِ عَـيْـنِـي فُـرقَـةً فَـإِلَـى مَـتَـى أَنَـا سَـاهِـــرٌ يَـا رَاقِـــدِ؟[4]

فيلاحظ المتلقّي اتّكاء الأبيات على شواهد عين الصّبّ السّاهرة والتصاقها بـ (الليل) ودلالتهِ، فالليل المليء بالأرق منع الشّاعر الرّاحة والسّكون، فكان للفعل (سدّ) سلطة جعلت إطالة الليل واجب

---

[1] ابن حزم، **طوق الحمامة**، 106.

[2] القصيدة الجاهليّة ولغة الجسد– رائيّة المنخّل اليشكريّ أنموذجًا، مجلّة كليّة العلوم الإسلاميّة، العدد 51، 2017م، 166.

[3] هول، إدوارد تي، **اللغة الصّامتة**، 1.

[4] **الدّيوان**، 82.

وكان علامة واضحة على علاقة الشّاعر السّيئة بالليل وكرهه له؛ لأنّه يُشعل نيران العشق في قلبه ما جعله يُسهب في الشّكوى والتّضرّع ليكونا مصدرًا لسهادِهِ وأرقه[1]، وقد أعطت الصّور البلاغيّة في الأبيات (النّجم: أعمى، النّجم: حائر، النّجم: بلا قائد) الدّلالة نفسها، الأمر الّذي خلق أبعادًا تصويريّة عند المتلقّي لاختراق ذات العبّاس برموز عينه الّتي لا تعرف النّوم، حيث حملت الضّعف والحاجة إلى تواجد المحبوب مع الإحساس المرهف الرّقيق[2] في محاولة استعطاف ومناشدة مَن صدعت الفؤاد منذ معرفتها، لا سيّما بتوظيف أسماء الفاعل (راكد، قائد، هاجد، التّالد، ساهر، راقد) في إيضاح دلالة الحال واستمرار الشّاعر بمناجاة الحبيب وتذكره، كون اسم الفاعل أدوم من الفعل وأثبت[3]. وقد كان لشيوع الأساليب البلاغيّة من استفهام (فإلى متى) ونداء (يا ذا الّذي صدع) ونفي (ما لديه قائد) وتوكيد (لمّا رأيت) دور في مساندة اللغة الجسديّة المتمثّلة بالعين السّاهرة، لتصوّر ذات الشّاعر الحزينة المضطربة.

وقد أورد العبّاس بن الأحنف إشارات أخرى للعين السّاهرة ليقينه أنّ الليل "وعاء العشق الزّمنيّ"[4]، فكما أنّ للكلام حروفًا خاصّة تتركّب منها، فإنّ للعيون حركاتٍ وأشكالًا هي لبنة الأساس في لغتها، كونها تُمثّل الحالة الجسمانيّة والذّهنيّة والنّفسيّة للفرد[5].

فبرزت العين السّاهرة عند العبّاس لتكون علامة سيميائيّة تبرهن مكنونات قلبه وصبابته، وتخرج السّهاد من نطاق الألم والتّوجّع، فقال: { المتقارب }

بِـأُنْـسِ الـحَـبـيـبِ يَـطِـيـبُ الـسَّـمَـرْ وَتَـلْـتَـذُّ عَـيْـنَـايَ طُـولَ الـسَّـهَـرْ

---

(1) ينظر: الحارثيّ، فاطمة، **العبّاس بن الأحنف–شاعر العفّة والغزل المهذّب**، مجلّة الفيصل، العدد 197، 1993م، 15.

(2) ينظر: بدر، ثروت حاتم، **البكاء في شعر العبّاس بن الأحنف**، 145، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، فلسطين، 2018م.

(3) ينظر: السّامرّائيّ، فاضل، **معاني الأبنية في العربيّة**، 41.

(4) إبراهيم، نوال مصطفى، **الليل في الشّعر الجاهليّ**، 104.

(5) ينظر: ميتشيوكوشي، **علم الفراسة والتّشخيص**، 93.

إذا أَنَـــا نَـــادَمْـــــتُـــهُ مَـــرَّةً كَـفَـانِـي بِـهِ اللهُ ضَـــوءَ القَمَـرْ[1]

حيث افتتح الشّاعر البيتيْن بمشهدٍ استند على رؤية المحبوب والاجتماع به، فالليل شاهد على تعانق الحبّ والوصال بينهما، فهو زمن اللقاء ولمّ الشّمل لما يحمله من سرّ وخفاء[2]، وهذا ما دلّت عليه العين السّاهرة المتنعّمة بمشاهدة الحبيب (أنُس، يطيب، تلتذّ) ما يبعث المتلقّي على إعمال خيالاتهِ واستحضارها، والكشف عن ليل العبّاس الجميل الّذي لا يتمنّى انتهاءه. وقد أعطى الجناس (حبيب/يطيب ، السّمر/السّهر) جرسًا موسيقيًّا يؤكّد سرور الشّاعر وهناءَه.

3. العين القريرة

اعتمد ابن الأحنف في تصوير هيامه ووجده على أعضاء جسده الّتي استنطق لسانها، وأوحى بدلالاتها المعنويّة ليشير إلى حبّه الأبديّ، ويوصل "عمق المعاناة، والتّجربة عند النّفس العاشقة، فكلّ شيء فيها يريد أن يتكلّم، والشّاعر بانحراف لغته، أو لغة شاعريّته عن المألوف، يحاول أن يسقط كلّ معاناة على المعنويّ ليثير عاطفة المتلقّي وإدهاشه"[3]، كون لغة الجسد أداة مثيرة تصرّح عن الذّات وأسرارها، والعبّاس الّذي يعيش حالة إنسانيّة فريدة، استطاع الإبانة عنها بِنَفس عاطفيّ يحرّك المتلقّي بمستقبلاته الفكريّة والحسّيّة والشّعوريّة، واستطاع أن يقدّمها تقديمًا حسيًّا بالإلحاح على لغة المشهد المنظور ممّا يجعله يعادل الفنّان الرّسّام[4]، ولأنّ "العيون وجوه القلوب، وأبوابها الّتي تبدو

---

[1] **الدّيوان**، 131، 132.

[2] ينظر: رحمون، أسماء، **تصوير الليل بين امرئ القيس والنّابغة الذّبيانيّ–دراسة موازنة**، 18، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2019م.

[3] أمير الدّين، فغيران أنق الحاج، فغيران أنق إسماعيل، عالم شاة، **ظاهرة الانحراف الأسلوبيّ في الشّعر العربيّ القديم–العبّاس ابن الأحنف نموذجًا**، مجلّة فكر وإبداع، مصر، المجلّد 48، 2008م، 138.

[4] ينظر: عصفور، جابر، **الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب**، 260.

منها أحوال النّفس وأسرارها، وذلك لاتّصالها بمواضع القلب، وصفائها، ورقّتها"[1] تجسّدت عند العبّاس العين العاشقة المطمئنّة لمشاعر الحبّ والصّبوة، فقال: { الطّويل }

فُؤادِي وَعَيْنِي حَافِظَانِ لِغَيْبِها عَلَى كُلّ حَالٍ مِنْ رِضاءٍ وَمِنْ عَتْبِ

تُغَازِلُهَا عَيْنِي فَتُقصِرُ طَرْفَهَا عَلَيْهَا، وَيَأْبَى الْوَصْلَ مِنْ غَيْرِها قَلْبِي

كَسَانِي الْهَوَى أَثْوَابَهُ إِذ عَلِقتُهَا فُرحتُ إِلى العُشّاقِ فِي خِلعَةِ الحُبّ[2]

فالعين الّتي لها المقام الأوّل في إدراك الحواس كونها مصدر إلهام القلب ووحيهِ[3] كان لها دور فاعل في حياة الشّاعر، حيث برزت في أبياته الثّلاثة أعلاه على هيئتيْن متضادتيْن ترمي كلّ واحدة منهما إلى أبعاد نفسيّة خاصّة، فعين الشّاعر العاشقة الّتي تتشبّب بمحبوبتهِ وتُظهر حفاوة لقائه بها بعيدًا عن اللغة المنطوقة (تغازلها عيني) تقابل عين فوز المعرِضة الّتي تغضّ النّظر وتحبسه بعيدًا عن العبّاس (يقصر طرفها). وتترامى تقنية المشهد هذا لتُعمل ذهن المتلقّي وتوصله للحالة الشّعوريّة الّتي كان عليها المحبّان، فتكشف إشارات الحبّ والرّضا والرّفض والامتناع بعضو واحد فقط ألا وهو العين الّذي أغنى عن صريح العبارة[4].

ثمّ إنّ دارس الأبيات يلاحظ براعة العبّاس في المواءمة بين أعضاء جسدهِ المرئيّة واللامرئيّة لتخدم الحال الّذي يعتريه ويأسره، فحاسة الإبصار الخارجيّة الظّاهرة (العين) اقترنت بعضو داخليّ باطنيّ في جسد الإنسان متمحورًا في مصطلحيْن، حيث جاء الفؤاد حينًا والقلب حينًا آخر متلاحمًا

---

[1] ابن أبي طالب، السّياسية في علم الفراسة، 57.

[2] **الدّيوان**، 26.

[3] ينظر: عفانة، آدم يوسف، **معاني القلب في الشّعر العبّاسيّ- حتّى نهاية القرن الرّابع الهجريّ**، 29، رسالة ماجستير، جامعة الخليل-فلسطين، 2016م.

[4] ينظر: زنجير، محمّد رفعت، **لغة الجسد في الشّعر العربيّ-قراءة أدبيّة بلاغيّة نقديّة**، مجلّة التّاريخ العربيّ، العدد:29، 2004م، 20.

معها، فعندما لاح الحديث حول حفظ الهوى والثّبات على عهد الحبّ تراءى للمتلقّي مصطلح الفؤاد متعانقًا مع عضو الإبصار (فؤادي وعيني حافظان لغيبها)، وفي تبيان تعلّق الشّاعر بمحبوبتهِ وعدم زوال حبّها أو إمكانيّة استبدالهِ بحبّ جديد التصق القلب مع العين (تغازلها عيني ... ويأبى الوصل من غيرها قلبي) ذلك لأنّ الأوّل محلّه العقل وغذاؤه البصيرة والرّؤية، والثّاني محلّه الصّدر ويتلذّذ بالنّظر ويكثر تقلّبه وتحوّله[1].

كما تفاوتت الألفاظ والتّراكيب بين ضميري المتكلّم والغائب، فذُكر المتكلّم العائد على الشّاعر الصّبّ (فؤادي، عيني، قلبي، كساني) وعلت صفة الأنا وكانت بمثابة عضو مرسل في عملية الاتّصال والتّواصل بهدف الذّاتيّة والإقرار بما يخالج روح العبّاس وجسده، حيث صوّر هيامه بأثواب متعدّدة يلتحف ويتدثّر بها (كساني الهوى أثوابه)، أمّا الاتّكاء على ضمير الغائب المفرد العائد على معشوقة ابن الأحنف الممزوج في الكلمات (غيبها، تغازلها، طرفها، غيرها، علّقتها) فهو بغيّة إظهار هوى العبّاس وتفرّدها في قلبه ما يدلّ على تمجيدها وتعظيمها.

ويقول أيضًا: { الطّويل }

يَدُلُّ عَلى مَا بِالمُحِبّ مِنْ الهوى تَقَلُّبُ عَيْنَيْهِ إِلى شَخْصِ مَنْ يَهْوى

وَإِنْ أَضْمَرَ الْحُبَّ الّذي فِي فُؤَادِهِ فَإِنَّ الّذي فِي الْعَيْنِ وَالْوَجْهِ لَا يَخْفَى[2]

فاعتمد العبّاس في البيتيْن طابعًا خاصًّا في إظهار حبّه والتّعبير عنه، إذ لجأ إلى اللغة الصّامتة المتمثّلة في الجسد وإيماءاتهِ، فقد أغنت حركات العين وملامح الوجه عن النّطق أو الكلام، وأوضحت لحاضر المَشهد الحبّ الكبير الّذي يُحاول كلّ صبّ أن يخفيه في قلبه، كون "النّفوس

---

[1] ينظر: التّرمذيّ، أبو عبد الله، بيان الفرق بين الصّدر والقلب والفؤاد واللبّ، 52.

[2] **الدّيوان**، 3.

المتعطّشة للحبّ تجد في العين ينبوع حنان ومحبّة فتلقي ذاتها إليه لترتوي من الظّمأ"[1] فحركة الطّرف المستمرّة تُجاه الحبيب (تقلّب عينيه) ما هي إلّا تبيان لما في القلب والروح؛ "فالعين ترجمان القلب والمعربة عمّا يبدو فعلًا وعمّا هو مكنون"[2]، وهذا ما مكّن المتلقّي من تصوّر حال الشّاعر في الموقف ذاك. ويلاحظ الدّارس التّناسق الإيقاعيّ في البيتيْن مع حالته آنذاك، حيث نُظما على تفعيلات البحر الطّويل الدّالّة على كثرة الحركات وتنوّعها[3]، الّتي توحي بالتّعبير عن روح الصّبّ وانسيابه الصّوتيّ ما صهر الشّحنات الوجدانيّة للشّاعر الّتي تبرهن غرامه وشغفه.

ثمّ إنّ من بواعث شيوع لغة الجسد والاستعانة بها العرف العربيّ الاجتماعيّ الّذي ران على قلوب العرب، حيث يعدّ تواصل الذّكر مع الأنثى واجتماعهما وتجاذبهما لواعج الهوى وحرقة الجوى، من المحظورات[4]، فارتأى ابن الأحنف توظيف أيقونات اللغة الصّامتة ليظهر ما تفعله عين الهائم بحضور محبوبها، وكيف تكشف علاماتها التّتيّم والتّعلّق فيما بينهما، كونها تعدّ لغة "تتخطّى كلّ اللغات وتغزو كلّ الحصون فتلتقي في لحظة لتحكي بلمحة ما يعجز عنه اللسان[5]".

فيقول: { الطّويل }

وَكُنْتُمْ وَكُنّا فِي جِوَارٍ بِغِبْطَةٍ نُخالِسُ لَحْظَ العَيْنِ كُلَّ رَقِيبِ[6]

---

[1] الحطّاب، محمّد جميل، **العيون في الشّعر العربيّ**، 42.

[2] الصّالح، بوضياف محمّد، **لغة الجسد في التّراث البلاغيّ، كتاب البيان والتّبين للجاحظ نموذجًا**، المركز الجامعيّ، النّعامة، العدد 6، 2018م، 59.

[3] نظر: غضبان، وفاء، **البنية الإيقاعيّة في ديوان ابن هانئ الأندلسيّ**، 17، رسالة ماجستير، جامعة العربيّ بن مهيدي أم البواقي، الجزائر، 2021.

[4] ينظر: عرّار، مهدي أسعد، **البيان بلا لسان**، 310.

[5] أبو تلات، مستور سالم، **أسرار لغة الجسد**، 79.

[6] **الدّيوان**، 6.

ولا ينسى الشّاعر استرجاع أيّامه الخوالي مع محبوبتهِ قبل مغادرتها، فالحديث بينهما كان متّكئًا على أصدق اللغات وأبلغها، تلك اللغة الّتي التصقت بالعين وإيحاءاتها (نُخالس لحظ العين)؛ لأنّها تصل إلى القلوب بلا حواجز، فالعين العاشقة الهادئة لجوار المعشوقة وقربها تتجسّد باستمرار اختطاف النّظراتِ خوفًا من إدراك الحاضرين تعلّق العبّاس ومعشوقته، ولعلّ ضمير الجمع (كنتم، كنّا، نخالس) دلّ على تبادل مشاعر الفرح والسّرور بين العبّاس ومحبوبته، أمّا إيماءات العين فولّدت عند المتلقّي شعورًا بإصرار المحبوبيْن على لغة الحوار هذه، كون الإيماءات غير اللفظيّة مخصّصة للحديث مع أفراد محدّدين لا للحديث العامّ[1]، ووجود الرّقباء في المجلس نفسه برهن ذلك، فلا مانع من الإشارة بالعين همسًا، ففي ذلك متعة وبلاغ إلى حين يقنع به المشتاق[2].

4. العين المراقبة

كان للغة العيون النّصيب الأكبر من التّواصل والتّراسل في أدب العشّاق، حيث جاءت لتدلّ على معاني كثيرة رسمها العبّاس بالكلمات، كونها لغة تنوب عن اللفظ وتسدّ مسدّه[3]، فكما برزت العين الصّادقة المشيرة إلى الحبّ، شاعت عين أخرى على خلافها، عرفها العبّاس واتّخذ التّدابير اللازمة ليتّقيها، حيث كان كغيره من شعراء العرب يحسب حسابًا لأعين الرّقباء، فهم فصل لا بدَّ منه في قصص الحبّ كلّها[4]، فيقول: { الوافر }

كَـتَـبْـتِ إِلَـيَّ والـرُّقَـبَـاءُ حَـوْلِـي إِذا مَـا مَـرَّ طَـيْـرٌ بِـي اسْـتَـرابُـوا

---

[1] ينظر: خدرج، زهرة وهيب، **لغة الصّمت**، 56.

[2] ينظر: ابن حزم، **طوق الحمامة**، 114.

[3] ينظر: عزّار، مهدي أسعد، **البيان بلا لسان**، 282.

[4] ينظر: الحطّاب، محمّد جميل، **العيون في الشّعر العربيّ**، 107.

أَمَـا عَـلِـمَـتْ يَـقِـيـنًـا أَنَّ أَهْـلِـي عَـلَـيَّ لَـهُـمْ عُـيُـونٌ وَارتِـقَـابُ؟[1]

فيظهر من التفات الضّمائر وتراوحها من مخاطب (كتبتِ: أنتِ) ومتكلّم (إليّ: أنا، حولي: أنا، أهلي عليّ: أنا) وغائب (الرّقباء: هم، استرابوا: هم، علمت: هي، لهم: هم) ارتباك العبّاس فور وصول كتاب من محبوبتهِ، فهو على الرّغم من عشقه الّذي لن يزول وشوقه الّذي لا يخمد، إلّا أنّه لم ينسَ الرّقيب الّذي يتابع المشهد ويختلس النّظر إليه (الرّقباء حولي) فهو يريد أن يستقري الحقيقة كلّها، فيدمن الجلوس ويطيل القعود، ويتقفّى الحركات ويرمق الوجوه ويحصي الأنفاس[2]، وهذا ما أراد الشّاعر إيصاله للقارئ عندما وظّف ثلاث عبارات في بيتيْن فقط (إذا ما مرّ طير بي استرابوا، الرّقباء حولي، لهم عيون وارتقاب) وفي ذلك إظهار للغة عيون الرّقباء الّذين تتحدّث أعينهم وألسنتهم صامتة.

ويقول أيضًا: { الطّويل }

كَـفَى حَـزَنًـا أَنّـي أَرى مَـنْ أُحِـبُّـهُ قَـرِيْـبًـا وَلَا أَشْـكُـو إِلَـيْـهِ فَـيَـعْـلَـمُ

فَإِنْ بُحْتُ نَـالَـتْـنِـي عُـيُونٌ كَـثِيرةٌ وَأَضعُفُ عَـنْ كِـتْمَـانِـهِ حِيْنَ أَكْتُـمُ[3]

فتقوم هذه الأبيات على إظهار عيون الرّقباء الّتي تأخذ العبّاس من محبوبته "وغالبًا ما يكون الرّقيب من معوّقات التّواصل والتّراسل بين العاشقين"[4]، حيث يرى الدّارس بروز جمع الكثرة لكلمة عين (عيون) المؤكّدة بتوظيف المصلطح (كثيرة) لتدلّ على عددهم الكبير حوله، ما يوقعه في غيابات الحزن والهمّ (كفى حزنًا أنّي أرى من أحبّه، لا أشكو إليه فيعلم)، وقد طغى على النّصّ

---

[1] **الدّيوان**، 27.

[2] ينظر: ابن حزم، **طوق الحمامة**، 114.

[3] **الدّيوان**، 238.

[4] عزّار، مهدي أسعد، **البيان بلا لسان**، 296.

ضمير الأنا ليكون شاهدًا على ذاتيّة الألم واستيلائه على حياة الشّاعر، فعلى الرّغم من ديمومة ترقّبه إلّا أنّ قلبه المحبّ لا يقوى على ذلك، ما يجعله يضعف ويكشف ما يخالجه بجسدهِ وإيحاءاته.

كما تعدّ العين لغة العشق والهوى، تأتي كذلك لتكون علامة السّخط والحقد والحسد، وفي ذلك يقول العبّاس: {الطّويل}

إِذا مَا التَقَيْنَا كَانَ أَكْثَرَ حَظّنَا وَغَايَةَ مَا نَرْضَى بِهِ النَّظَرُ الشّزْرُ!

مُراقبةٍ مِن كَاشِحٍ وَصَبابَةٍ تَهيجُ فلا يقوى على ردّها الصّدْرُ[1]

فتبرُز في الأبيات عين لا يقوى العاشق على تحملها، تلازمه أينما حلّ وأقام، ترمقه وتراقبه ببغض ومقت (مراقبة من كاشح)، حيث رُسمت لوحة شعريّة لتهويل البؤس والشّقاء، والسّماح للسّامع بالسّفر في ملكوتِ آهات الشّاعر ومعاناته الّتي تنشطر بينه وبين محبوبته، حيث دلّ ضمير المتكلّم الجمع (التقينا، حظّنا، نرضى) على ذلك. ويلاحظ الدّارس كذلك أنّ الأسماء في النّصّ فاقت الأفعال (أكثر، حظّنا، غاية، النّظر، الشّزر، مراقبة، كاشح، صبابة) لدلالتها على الثّبوت، فالعبّاس ثابت على حبّه وعشقه على الرّغم من العيون الكارهة المحيطة به، وقد وُظّف الفعل المضارع (تهيج) ليُصوّر توالي اشتعال النّار في قلب الصّب (فلا يقوى على ردّها الصّدر) من شدّة الشّوق وعدم القدرة على استطراد الأحاديث أو حتى النّظر بطرف العين الّتي هي غاية الشّاعر وأمنيته (النّظر الشّزر).

---

[1] **الدّيوان**، 142.

5. تلاحم معاني العين بعضها بعضًا

يعدّ العبّاس شاعر الحبّ والعشق حنينًا وأنينًا، لوعة وشكوى، فرحًا بلقاء الحبيبة وبكاءً على فراقها وألمًا لرحيلها، فوصف الشّوق وطول الليل وامتناع النّوم وطول الهجر[1]، فوُظّفت معاني العين مجتمعة؛ لأنَّ الشّاعر يعي دورها ولغتها، فتعاورت فيما بينها لترسم صورة متكاملة تمثّل حالة هيام ابن الأحنف وحالة الوله الّتي أصابته، لذا يلاحظ الدّارس تعانق العين الباكية مع السّاهرة في الدّيوان.

فيقول: { مجزوء الكامل }

قَــدْ كُــنْــتُ أَرْجُــو وَصْـلَــكُــم فَـظَـلِــلْـتُ مُـنْــقَـطِـعَ الــرَّجــاءِ

أَنْــتِ الّـتِــي وَكَّـلْــتِ عَــيْــ ــنِــي بِالسُّـهَـادِ وَبِالـبُــكــاءِ[2]

وتعدّ لغة الجسد لغة بصريّة تتلقّفها الأعين وتعيها الأذهان[3]، لذا نسج العبّاس بن الأحنف البيتيّن السّابقيْن معتمدًا إيّاها في تصوير حالهِ جرّاء ابتعاد محبوبته عنه، كما وظّف الفعل (وكّلت) كي يلقي اللوم كلّه على فوز، فهي الّتي تتحّكم بحاله وجسدهِ في حضورها وفي غيابها. كما أراد الشّاعر تأكيد معاناتهِ للمتلقّي عندما أظهر العين الباكية المتلاحمة مع العين السّاهرة (وكلّت عيني بالسّهاد وبالبكاء) فعبراته المنهمرة طوال الوقت أبعدتهُ عن النّوم رغم أنّه غريزة إنسانيّة تبعث الرّاحة والسّكينة في النّفس، إلّا أنّ الأرق هو المسيطر الأوّل عليه كونه يعدّ مواجهة لشبح المخاوف

---

[1] ينظر: الصّباح، محمّد عليّ، **العبّاس بن الأحنف**، 52.

[2] **الدّيوان**، 5.

[3] ينظر: كشاش، محمّد، **اللغة والحواس**، 79.

والأوهام[1]، وطالما رافق الشّخص حرمه الطّمأنينة والهدوء، وبهذا استطاعت لغة الجسد بتعيين حسيّ ملموس أن تُظهر ما يخالج الشّاعر من حزن وشجن ووجد.

وأحاديث العين الجاذبة تولج في النّفس إشباعًا عاطفيًّا ونفسيًّا؛ لأنّها تبوح بما يعجز اللسان عن قوله ساعات وساعات[2]، فاستقى العبّاس شعره منها وأضفى معانيه منصهرة فيما بينها.

فقال: { الطّويل }

أَيَا مُظْهِرَ الهجْرانِ والمُضْمِرَ الحُبّا سَتَزْدَادُ حُبًّا إِن أَتَيْتَهُمُ غِبَّا

لَنَا جارَةٌ بِالمِصر تُضْحِي كَأَنَّها مُجَاورةٌ أَكْنَافَ "جَيحانَ" وَ "الدّربَا"

تَرَاها عُيُونٌ شَانِئاتٌ وَتُتَّقَى عَلَيْها عُيُونٌ لَيْس تُكْذِبُها الحُبّا[3]

فاستهلّ الشّاعر حديثه عن محبوبته الّتي آلمته برحيلها حين وظَّف أداة النّداء (أيا) حيث جاءت لتبعث التفاتًا بليغًا يرغب من خلاله استمالة المخاطب واستعطافه، فالتّضاد اللفظيّ والمعنويّ في (مظهر، مضمر) جاء للفت النّظر بمعاناة الشّاعر واستكانتهِ، ثمّ اتّخذ العبّاس من لغة الجسد مُتّكأً لإيضاح ذلك، فاعتمد العين الّتي تعدّ أكثر الأعضاء كشفًا للحقيقة، فجاءت إنسانًا ناطقًا في تشخيصٍ حسيّ للمعنويّات وإشارة لتأكيد الحبّ الأبديّ الّذي يكنه في نفسه[4]، فالعين العاشقة لا تستطيع إخفاء الوجد والشّوق (عيون ليس تكذبها الحبّا)، لكنَّ العبّاس سرعان ما يُظهر تضاد إيحاءات العين ونظراتها، فإلى جانب العين المحبّة دُمجت العين الكارهة (تراها عيون شانئات) في محاولة وصف الرّقباء الحاسدين الّذين يحاولون استمرار قطع أواصر المحبّة بين العبّاس ومحبوبتهِ.

---

(1) ينظر: الأهواني، أحمد فؤاد، **النّوم والأرق**، 6، 30.

(2) ينظر: القحطانيّ، عائض، **كشكول الحبّ**، 94.

(3) **الدّيوان**، 11.

(4) ينظر: بدر، ثروت حاتم، **البكاء في شعر العبّاس بن الأحنف**، 145، رسالة ماجستير، جامعة الخليل–فلسطين، 2018م.

ثالثًا: الخدّ

تسهم لغة الجسد في التّواصل الاجتماعيّ وفهم العلاقات بين الأفراد، ولعلّ الخدّ هو الكتاب الّذي تُقرأ فيه أسرار النّفوس ودرجاتها[1]، وقد استطاع الشّاعر التّعبير عن حالته الإنسانيّة الّتي تجسّدت في لغة الجسد وإيحاءاتها بملكاته الإبداعيّة الّتي تزيد من احتماليّة الكشف عن أي اختلاف بين ما يقوله الشّخص بكلماتهِ المنطوقة واللامنطوقة وما يجري في عقله وعواطفهِ ومحصّلة خبراتهِ[2].

ومن الشّواهد الشّعريّة الّتي يجدها الدّارس عند العبّاس والّتي تحمل إحدى إشارات الخدّ، قوله: { المتقارب }

سَـأَهْـجُـرُ إِلْـفِـي وَهِـجْـرَانُـنَـا -إِذا مَـا الْـتَـقَـيْـنَـا- صُـدُودُ الـخُـدُودِ

كِـلَانَـا مُـحِـبٌّ وَلَـكِـنَّـنَـا نُـدَافِـعُ عَـنْ حُـبّـنَـا بِـالـصُـدود[3]

فيكشف المتلقّي في البيتيْن نجاح الشّاعر في إضرام الحسّ وصياغة الواقع المرير وفقًا لما أملاه عليه شعوره بلغة صامتة تثير شعورًا باستعطافهِ، وتلقي قوّة الحبّ والوفاء في وعاء الهجران والقطيعة عند التّلاقي، فيصرف العبّاس ومعشوقته وجهيهما بعيدًا عن الآخر (هجراننا إذا ما التقينا صدود الخدود) على الرّغم ممّا يخالج قلبهما، فمن الواضح أنّ الاثنيْن أرادا إظهار المجافاة والمشاحنة أمام النّاس فقط (كلانا محبّ ... ندافع عن حبّنا بالصّدود) وهنا تكمن ذروة التأزّم فالرّقباء هم الطّرف الأقوى، أمّا الشّاعر فهو الطّرف الأضعف الّذي يحاول الصّمود أمام سطوتهم وسلطتهم، وقد تعاور صوت الدّال المرقّق مع الأبيات وكان رويًّا لها لما يوحي إليه من شوق ووجد.

---

[1] ينظر: ميسنجر، جوزيف، **لغة الجسد النّفسيّة**، 228.

[2] ينظر: خدرج، زهرة وهيب، **لغة الصّمت**، 61.

[3] **الدّيوان**، 99.

وتعدّ لغة الجسد رسائل انفعاليّة تُنتج إثر ردّة فعل لما يشعر به الجسد أو يتلقّاه من المحيط حوله[1]، لذا ارتكز العبّاس عليها في شحن نصوصه طاقة وحيويّة صُبغت بطابع العشق والتّمسّك بهذه العلاقة الغزليّة، فجاء التّواضع والخضوع للمحبوب، بقوله: { المتقارب }

أَيَـا مَـنْ زَرَعْـتُ لَـهُ فِـي الـفُـؤا دِ حُـبًّـا حَـدِيْـثًـا وَحُـبًّـا قَـدِيْـمـا

هَـجَـرْتُـكِ لَـمّـا رَأَيْـتُ الـجَـفَـاء وَإِنْ كَـانَ هَـجْـرُكِ عِـنْـدِي عَـظِـيْـمـا

وَصَـبَّـرْتُ نَـفْـسِـي فَـلَـمَّـا رَأَيْـ ـتُ أَنَّ الـتَّـصَـبُّـرَ لَـنْ يَـسْـتَـقِـيْـمـا

وَضَـعْـتُ لَـكَ الـخَـدَّ فَـوْقَ الـتُـرا بِ إِنِّـي أَرَى ذَاكَ غُـنْـمًـا جَـسِـيْـمـا[2]

فالقصيدة العربيّة لا تسير في مسار واحد وتتعطّش للحيويّة والحركة[3]، فوظّف ابن الأحنف اللغة الصّامتة لإفراغ ما بجعبته من أحزان، إذ إنّه أوصل للمتلقّي حرقته المؤلمة لجفاء محبوبتهِ، حين قرّر اللجوء إلى وضع خدّه على الثّرى (وضعتُ لك الخدّ فوق التّراب) في محاولة تبيان تباريح ذاته وأنينها، حيث إنّ وضع الخدّ على التّراب وعدم الاكتراث بحفظ ماء الوجه ما هو إلّا علامة التّذلّل والاستكانة في سبيل رضا المحبوبة، فالعاشق يبرز عشقه بحاله قبل مقاله، فتغدو جوارحه وحركاتها وهيئاتها شاهدًا أمينًا وناطقًا مُبينًا ودالًّا على حاله العشقيّة[4]، كما أنّ قارئ الشّاهد يلاحظ ألف الإطلاق بعد حرف الرّوي الميم (قديما، عظيما، يستقيما، جسيما) ليرسل إشارات تدعم فعله هذا، فهي خير دليل على تقديم العبّاس كلّ ما يمكن في سبيل معشوقته. ولعلّ اتّخاذ حرف النّداء (أيا)

---

(1) ينظر: يغمور، سلاف شهاب الدّين، **التّواصل غير اللفظيّ في الإبانة والتّواصل–نماذج تطبيقيّة ومقولات كليّة**، 44، رسالة ماجستير، جامعة بير زيت، فلسطين، 2019م.

(2) **الدّيوان**، 244.

(3) ينظر: الصّغير، أحمد، **العناصر الدّراميّة وتشكلاتها الفنّيّة**، مجلّة عود النّد، العدد 16، 2020م.

(4) ينظر: عرّار، مهدي أسعد، **البيان بلا لسان**، 309.

في مستهلّ أبيات الشّاعر دليل جليّ على معاناتهِ بفراقها منذ زمن بعيد، وهذا ما أوحى إليه الفعل الماضي وتكراره (زرعتُ، هجرتُك، رأيتُ، صبّرتُ، وضعتُ).

رابعًا: الفم

إنّ لهيئات الفم وحركاته دورًا فاعلًا في إرسال الإشارات والرّموز الدّالة على الحبّ وقوّته، كون "الحواس صلة الوصل بين الذّات والعالم بوصفها آلات للنّفس الإنسانيّة"[1]، فالتّقبيل والتّبسم والضّحك لا يمكن كتمان سرّها أو إضمار دلالاتها المتباينة، وقد لجأ ابن الأحنف في التّعبير عن خلجاتهِ باختراق المتعارف عليه، فامتزج نظمه مع اللغتيْن المنطوقة واللامنطوقة، واسترسل في التّواصل مع نصوصه بلغة الجسد، حتّى غدت مرتبطة في تفسيرها وتحليلها بالذّكاء الشّعوريّ عند المتلقّي[2]، والتّقبيل أولى الدّلالات الصّامتة للفم عند العاشقين، كونها "أداة للتّعبير عن الودّ والولاء"[3] بتعدّد أماكنها وعلاماتها؛ لأنّها لغة بلا كلمات وتبرهن عمّا في ثنايا الجسد الصبّ تجاه المعشوق، فكان منها تقبيل اليد في غياب المحبوبة، قال العبّاس: { الطّويل }

كَـتَبْتُ اسمَهَـا فِـي رَاحَـتِي وَلَثَمْـتُهُ أُقَـبّـلُـــهُ طَــورًا وَطَـورًا أُعَــاتِــبُــهْ[4]

فيسعف البيت الشّاعر في الكشف عن انفعالاته وأحاسيه بتراسل إشاريّ لا يخفى على ناظره، حيث اختلطت لغة جسده بلغة روحه الهائمة الّتي دفعته إلى كتابة اسم محبوبته على باطن يدهِ، ذلك حين "يفيض بالعبّاس شوقه، وتنضح على حرارة العشق صبابته"[5]، ثمّ ما لبث أن وضعَ ذاته في جوّ الصّبابة والغرام بلثم كفّه لمجرّد وجود حروف اسمها عليه (لثمته، أقبّله) حيث إنّ فعل التّقبيل حمل الجوى والشّغف وكان شاهدًا أمينًا على ما يكنّه العبّاس في نفسه.

---

[1] الحسناوي، رجاء، اللغة الصّامتة في كتاب سيبويه، 41.

[2] ينظر: كليتون، بير، **لغة الجسد**، 15.

[3] الخوري، فؤاد اسحق، **لغة الجسد**، 5.

[4] **الدّيوان**، 52

[5] الصّباح، محمّد عليّ، **العبّاس بن الأحنف**، 58.

ويبرز العبّاس العشق المتبادل بينه وبين محبوبته بتوظيف اللثم ودلالاتهِ، فعلى الرّغم من مفارقتهما إلّا أنّها تبدي غرامها بلغة جسدها غير الكلاميّة الّتي تندفع لإحداث تصاعد في درجات الحبّ بينهما، ومن ذلك: { الوافر }

أَلَسْتَ تَرَى الرَّسُولَ كَما تَرَاهُ يُبَلِّغُهَا وَيَأْتِي بِالجَوَابِ؟

وَيَذْهَبُ بِالكِتَابِ بِمَا أُلَاقِي فَتَلْثِمُهُ فَطُوبَى لِلكِتَابِ![1]

فرسم البيتانِ لوحة شعريّة صُوّرت بأبهى الهيئات وأحسنها، حيث توجّه العبّاس نحو السّامع بأداة استفهام متلاحم مع حرف نفي (ألستَ) كون هذه الحروف "تدلّ على معنى في غيرها"[2]، وأبيات الغزل في عمومها تهدف إلى نشر الانفعال والإقناع لدى المتلقّي، ما يجعل الشّاعر يلجأ إلى توصيل فكرته على منطق التّعبير، وتحديد الهدف المعتمد فيه على المعنى الّذي يسخّر النّصّ لإيصاله، وعلى التّعبير الوجدانيّ الانفعاليّ المرتكز على الحسّ المباشر مع تضمين الانفعال العقليّ[3]، وقد استطاع العبّاس توصيل ذلك بلغة صامتة عمادها اللثم والتّقبيل، حيث إنّ محبوبة العبّاس أظهرت عشقها وهواها للحضور، عندما أمسكت الكتاب الّذي حمل لهفة حبيبها وصبابته وبدأت بتقبيله (ويذهب بالكتاب بما أُلاقي فتلثمه) في حين أنّ لسانها بقي صامتًا.

ويتضامن صوت الباء (يبلّغها، بالجواب، يذهب، بالكتاب، بما، فطوبى، للكتاب) مع مراد الشّاعر في نشر تفاصيل هذا الموقف، كونه يحدث بشدّ الشّفتيْن عند النّطق به، ثمّ قلع وضغط عنيف للهواء، كأنّه نزع للأجسام اللينة المتلاصقة بعضها عن بعض[4]، حيث إنَّ حال معشوقة

---

[1] **الدّيوان**، 20.

[2] المراديّ، بدر الدّين، **الجنى الذّاتي في حروف المعاني**، 20.

[3] ينظر: الغذّاميّ، عبد الله، **تشريح النّصّ**، 51-55.

[4] ينظر: ابن سينا، **أسباب حدوث الحروف**، 92، 97.

العبّاس انقلب رأسًا على عقب من قوّة الشّوق وشدّته، ما جعلها تتوسّل بتقبيل الورق للتّخفيف عن مشاعرها.

ثمّ إنّ الحركات الجسديّة تعدّ رافدًا مهمًّا يغذّي المعنى ويعزّز الأفكار والدّلالات الكليّة لها[1]، فاستقى ابن الأحنف من فعل التّقبيل يدًا ملازمة له، تسانده متى أراد، فيقول: { مجزوء الكامل }

يَـا لائِـمِـي فِـي الـعِـشْـقِ مَـهْ لَا خَـيْـرَ فِـيْـمَـنْ لَـيْـسَ يَـعْـشَـقْ

يَـا مَـنْ يَـرى مِـثْـلِـي فَـتًـى يَـسْـعَـى طَـلِـيْـقًـا وَهْـوَ مُـوثَـقْ!

مِـنْ حُـبّ خَـوْدٍ طَـفْـلَـةٍ كَالشَّمْسِ حُسْنًا حِيْنَ تُشْرِقْ

وَإِذا يَـمُـرُّ بِـبَـابِـهَـا لَـثَـمَ الـجِـدَارَ وَظَـلَّ يُـصْـعَـقْ[2]

فيأتي أسلوب النّداء وتكرار أداته (يا) لسمات خاصّة بها، فهي توفّر تنغيمًا صوتيًّا من خلال مدّ الصّوت بالألف[3] كما أنّ الكلام بها أخصّ، فجاءت في الأبيات للفت نظر المنادى بمعاناة الشّاعر واستكانته لفراق محبوبته عنه، فلاذ إلى لغة مجرّدة من الكلام لأنّها منوطة بتموّجات النّفس وتقلّباتها ومواقفها، فعند زيارته مسكن معشوقته ترجم شوقه إليها بتقبيل الجدران (لثم الجدار) كون المكان قد ارتبط بمحبوبته واتّخذ صورة جماليّة مستمدّة من حسنها (كالشّمس حسنًا حين تُشرق) وإنّ استيعاب قيمتها تلك يستوجب "مشاركة كلّ الحواسّ الإدراكيّة، ويتطلّب كلّ القيم المدركة، سواء أكانت هذه القيم بصريّة أم لمسيّة وغيرها"[4]، وهذا ما سار العبّاس على منواله.

---

[1] ينظر: عزّار، مهدي أسعد، **البيان بلا لسان**، 316.

[2] **الدّيوان**، 190.

[3] ينظر: سيبويه، **الكتاب**، 231/2.

[4] جنداري، إبراهيم، الفضاء الرّوائيّ عند جبرا إبراهيم جبرا، 17.

كما خلق حرف الرّويّ (القاف) شعورًا ذا وقع شديد على السّامع، لما يتّسم به من قوّة إطلاق الحبّ الّذي يعدّ عند العاشقين اطراح للجسد ومقاطعة للدّنيا، ثمّ تحرير للرّوح في سفرها نحو المحبوب وتجاذبهما بعد الانقطاع والفراق، وهذا يتلاءم مع صفات صوت القاف ومخرجه وطريقة النّطق به، فعبور الصّوت من أقصى الحلق أشبه برحلة الخيال الّتي استحوذت على الشّاعر، وجعلته يفرّ هاربًا من الكلمات الغزليّة المنطوقة ليقبّل الحائط الّذي تمنّى أن تكون محبوبته متجسّدة أمامه بدلًا منه؛ ليعيش معها وينتقل من خلالها إلى عالم آخر يقيم فيه بكنفها.

وتظهر القناة الاتّصاليّة الصّامتة المتمثّلة بالفم ودلالاتهِ بالتّبسّم والضّحك، فعلى الرّغم من أنّهما يعدّان عالميًّا من الإشارات الّتي تبيّن أنَّ الشّخص سعيد فرح[1]، إلّا أنّ رموزهما تجاوزتا ذلك وتعدّدت في ديوان العبّاس، وفقًا للحالة الشّعوريّة الّتي يعيشها، ومن ذلك قوله: { الوافر }

عُيُونُ العَائِداتِ تَراكِ دُونِي فَيَا حَسَدِي لِعَيْنَيْ مَنْ يَرَاكِ!

أُرِيدُكِ بِالكَلامِ فَأَتَّقِيْهِمْ فَأَعْمِدُ بِالكَلامِ إِلى سِوَاكِ

وَأُكْثِرُ فِيْهُمُ ضَحِكِي لِيَخْفَى فَسِنّي ضَاحِكٌ وَالقَلْبُ بَاكِ[2]

فأوضحت الأبيات بلسان الحال الجسدي أنّ هيئة الضّحك (أُكثر فيهم ضحكي) ما هي إلّا حيلة لإخفاء الحبّ الكبير الّذي وقع به العبّاس، والّذي أفصح عنه بقوله (فسنّي ضاحك والقلب باكِ) حيث إنّ هذا التّضاد والتّناقض بين ما يخفيه الشّاعر وما يبديه ألبسه صياغة جديدة لدفائن عشقه "فهو يترجّح بين اليأس والرّجاء، والسّخط والرّضى، والقنوط والأمل، وإنّه في كلّ خطرة نفس وخفقة قلب ينزع إلى الشّعر فيفضي إليه بذات نفسه"[3] ويعزّز فكرة التّمسّك بالمحبوبة، الأمر الّذي يحتّم

---

[1] بييز، باربارا، المرجع الأكيد في لغة الجسد، 69.

[2] **الدّيوان**، 206،207.

[3] الصّباح، محمّد عليّ، **العبّاس بن الأحنف**، 53، 54.

على المتلقّي رسم الصّورة الحقيقيّة للعبّاس وعشقه، بناء على الانعكاسات والإسقاطات النّفسيّة الّتي وصلت إلى القارئ، فمحبوبته بقلبه وإن حاول كتمان هواه. ولعلّ لجوء العبّاس لمثل هذا التّضارب نابع من أنَّ "الضّحك والبكاء مترابطان من النّاحية النفسيّة والفسيولوجيّة"[1] ما عبّر عن خلجات روحه وآهاته.

واستخدام لغة الجسم تمكّن الفرد من نقل الأفكار بأسلوب شائق جاذب، لأنّها تجعله مسيطرًا، حتّى وإن كان الطّرف الأضعف حجة[2]، واصطناع التّبسّم والضّحك أثناء تبادل الأحاديث ما هو إلّا مصطلحات جسديّة تحمل في طيّاتها لغة تتّسم بالقوّة والتّحدّي، ما يمكّن المتلقّي من "اكتشاف التّضارب بين تعبير وجهيّ مبتهج ظاهريًّا، وما يكمن أو يختبىء تحته"[3] إن أعمل فكره وأشغل حواسه لما شاهده، يقول ابن الأحنف: { الكامل }

وَلَقَدْ أَقُولُ لَهُ وَدَمْعِي مُسْبَلٌ: فِيْمَا عَتَبْتَ عَلَيَّ عَتْبَ الوَاجِدِ؟

إِنْ كَانَ ذَنْبٌ جِئْتُهُ بِجَهَالَةٍ فَاغْفِر فَلَسْتُ إِلَى الذّنُوبِ بِعَائِدِ

فَأَجَابَنِي مُتَبَسّمًا لَا يَرْعَوِي هَيْهَاتَ! تَضْرِبُ فِي حَدِيدٍ بَارِدِ[4]

إنّ المتطلّع إلى الأبيات يلاحظ مزج الشّاعر لغة التّخاطب غير اللفظيّ فيها، وقيامه بتأصيل ظواهره الجسميّة للكشف عن مكنونات الدّواخل الإنسانيّة، فكان الحال الجسديّ المتمثّل بالتّبسّم (فأجابني متبسّمًا) تمنّعًا وتدلّلًا، حيث إنّ إظهار العتب لا يكون إلّا بين المحبّين، فوظّف العبّاس التّناص في "يا خادع البخلاء عن أموالهم ... هيهات تضرب في حديد بارد"[5] حيث يُضرب المثل

---

[1] بييز، باربارا، المرجع الأكيد في لغة الجسد، 82.

[2] ينظر: أبو تلات، مستور، **دليلك إلى أسرار لغة الجسم**، 19.

[3] بير، آلن، **لغة الجسد**، 174.

[4] **الدّيوان**، 92،93.

[5] الميدانيّ، أبو الفضل، **مجمع الأمثال**، 386/2.

لمن لا مطمع فيه، ولا انتظارًا لتحرّكاتهِ، وهذا ما أرادته المحبوبة من تبسّمها هذا، وقد كان للتّبسّم دور بإخراج المحبوبة من الموقف حين وازنت بين مشاعر العتاب ومشاعر الحبّ الّتي تحاول جاهدة إضمارها.

ووفقًا لما سبق يرى المتلقّي أنّ اللغة الصّامتة قد تبلورت في قصائد العبّاس كونها تكشف "عن مكنونات النّفس البشريّة بوساطة إشارات وإيماءات جسديّة ترسل رسالات محدّدة في مواقف وظروف مختلفة تظهر لك المشاعر الدّفينة وتخرجها للسّطح"[1]، وتخضع في أصولها لمواقف الحياة اليوميّة والتّقلّبات النّفسيّة، فتوجِد لغة الجسد شعورًا حقيقيًّا –خاليًا من الكلمات ودلالاتها– بالحاجة إلى الهروب والخلاص، أو التّمرّد على الواقع المرير، أو تمنّي ما لا يتوفّر في العالم المحسوس، وهذا الأمر يحيل القارئ إلى أهميّة مقدرته في فهم حالة الشّخص العاطفيّة، وفقًا لما يقوله الجسد مع ملاحظة الظّروف الّتي قيل فيها[2]، وكان الوجه بما فيه من أعضاء الحاضن الأوّل للأيقونات الإشاريّة غير الكلاميّة الّتي "اشتملت على صنوف من فلسفة العشق، وحوت قوافل من معاني الحبّ وأنّات الصّبابة والغرام"[3].

---

[1] عثمان، أفراح عليّ، **لغة الجسد في شعر ابن الجياب الغرناطيّ**، مجلّة كليّة اللغات، العدد 36، 2018م، 25.

[2] ينظر: بييز، باربارا، **المرجع الأكيد في لغة الجسد**، 12.

[3] الصّبّاح، محمّد عليّ، **العبّاس بن الأحنف**، 59.

خامسًا: اليد

يعدّ الجسد وإيماءاته لغة تتبلور لتُترجم ملكات النّفس وطيّاتها، وتتمرّد على الواقع وتكشف ما وراء الكلمات، فتبرز أدوات مرئيّة فاعلة تُكمل الكلمة المنطوقة، وتعزّز فهم الرّسالة الّتي يُراد إيصالها[1]، معتمدة على حركات الجسد ودلالاته في نقل الأفكار والتّجارب، وتعدّ اليد إحدى هذه الأدوات، حيث إنّها "تمثّل أبرز عضو في النّشاط الإيمائيّ وحركات الأعضاء ولغة الإشارة"[2]، وقد ارتأى ابن الأحنف توظيفها لتكون معبّرة عن لسان حاله، كونها بطاقة تعريف تبدي ما يضمره الشّاعر من حبّ وشوق، فعندما "يفيض بالعبّاس العاشق الوجدُ، ويُؤرّقه البعد والهجر"[3]، يقدّم شخصيّته بشكل مغاير تتيح للمتلقّي فرصةً لأن يبحر في خيالاته إلى تأويلات متعدّدة، تنهض على أساس من التّفاعل الجسديّ، فتزيد من إدراكه بمحاكاة واقع العبّاس وخلجاته.

يقول ابن الأحنف موظّفًا اليد ودلالاتها: { الطّويل }

إذا القَلبُ أَوْمَى أَنْ يَطِيرَ صَبَابَةً ضَرَبْتُ لَهُ صَدْرِي وَأَلْزَمْتُهُ كَفّي

يَهُمُّ فَلَوْلَا أَنَّ صَدْري حِجَابُهُ لَطَارَ دِراكًا أَو تَحَامَلَ بِالجَدْفِ

كَأَنَّ جَنَاحَيْهِ إذا هَاجَ شَوْقُهُ يَدً قَيْنَةٍ هَوْجَاءَ تَضْرِبُ بِالدَّفّ[4]

فاتّخذ الشّاعر من لغة جسده طابعًا مليئًا بفيضٍ من المشاعر والأحاسيس، حين استعان بيدهِ وحركاتها لضبط شوقه وصبوته، حيث لجأ إلى توظيف الالتفات بالتّنقّل من الفعل الماضي إلى المضارع (أومى: يطير، ضربتُ: ألزمته، يهمّ: طار/ تحامل، هاج: تضرب) ليدفع المتلقّي إلى كشف

---

[1] ينظر: الإيماءات: جسمك يتحدّث، 9.

[2] ربايعة، أسامة جميل عبد الغنيّ، **لغة الجسد في القرآن الكريم**، 64، رسالة ماجستير، جامعة النّجاح، فلسطين، 2010م.

[3] الصّبّاح، محمّد عليّ، **العبّاس بن الأحنف**، 79.

[4] **الدّيوان**، 184.

التّقلّب الوجدانيّ الّذي يعيشه الشّاعر، بالنّظر إلى حركة كفّه وأماراتها، فعلى الرّغم من أنّ القلب عضو غير ظاهر ولا يمكن للآخرين معرفة ما بهِ، إلّا أنّ جسد العبّاس أفشى سرّه، فضرْب الصّدر (ضربتُ له صدري) يوحي لحاضر المشهد وسامع الأبيات الصّراع النّفسيّ الّذي يعيشه نتيجة فراق محبوبتهِ، فقلبه الهائم الّذي فاض به الوجد ساقه للتّعبير عن شعوره بعفويّة وصدق من غير تصنّع أو افتعال[1]، ففعْل الضّرب أشعر المتلقّي أنين الشّاعر وتوجّعه من شدّة الصّبابة والشّوق، فكأنّ العبّاس يحاول تثبيت فؤاده بمكانه، قبل أن يندفع إلى الخارج من قوّة ضرباتهِ، ثمّ أكمل ابن الأحنف بناء المشهد بوضع كفّه على صدره وإبقائها عليه (وألزمته كفّي) لتأكيد دلالة لغته الإشاريّة هذه، وقد استعان الشّاعر بأدوات الشّرط والتّوكيد (أنّ، إذا) وتكرارها، فكان من شأنها أن تجعل المتلقّي في مشهد مؤثّر يسوده اللهفة والهوى لما أصاب العبّاس.

ولغة الإشارات الجسميّة لغة مستمرّة متواصلة، لا تتوقف عن التّعبير والفِكر، على خلاف اللغة المنطوقة الّتي قد يتوقّف اللسان عن تبيانها، ويدرك المتكلّم بأنّ رصيده اللغويّ الّذي يمتلكه من مفردات وعبارات لا يمكّنه من الحركة بحرّيّة، لذا يجد في إيماءات أعضائه متنفّسًا يعوّضه عن كثير ممّا لم تسعفه به لغته الصّوتيّة[2]، فتظهر "الإيماءات باليدين كإشارات مصاحبة للكلمات الّتي تمثّلها"[3]، بيد أنّ حركات اليد ودلالاتها لا تقتصر على الفرد نفسه، بل تتعدّى في لغة العاشقين لتخترق الحيّز الشّخصيّ، وتسمح لكلا العاشقيْن الانصهار مع الآخر، فإشارات اليد من الحركات المعبّرة عن الحبّ الّتي تدلّ على مدى تقبّل الطّرفيْن وتوافقهما[4].

---

[1] ينظر: الصّباح، محمّد عليّ، **العبّاس بن الأحنف**، 72.

[2] ينظر: النّوريّ، محمّد جواد، **لغة الجسد**، 93، 100.

[3] غانم، محمّد حسن، **فن قراءة لغة الجسد**، 144.

[4] ينظر: كويلت، بيتر، **الإشارات**، 250.

قال العبّاس: { البسيط }

الْيَومَ طَابَ الهَوَى يَا مَعْشَرَ النّاسِ وَأُلْبِسْتْ "فَوزُ" حُبّي كُلَّ إِلْبَاسِ

مَا أَنْسَ لا أَنْسَ يُمْنَاهَا مُعَطَّفَةً عَلى فَؤادِي وَيُسْرَاهَا عَلَى رَاسِي[1]

يعدّ اللمس أحد القنوات الصّامتة الّتي تتعدّد وتتشعّب أغراضها وأهدافها، فتستقطب المتلقّي لتضعه في ضوء التّعبير عن الانفعالات الّتي يستشعرها الفرد[2]، وتجعله يتنبّأ بأعماق النّفس العاشقة، الّتي تتلاحم مع محبوبها بودّ وحميميّة، وتخترق الإيقاع الضّمنيّ للجسم، فتصبح تلك اللحظات من أبهى المواقف وأجملها (طاب الهوى) حيث إنّ فوز قد أشعلت نيران العشق الّتي لا تُنسى في قلب العبّاس (ما أنسَ، لا أنسَ) عندما عانقته عناقًا مجازيًا، أظهر المساحة القليلة بينهما، ما أعطى شعورًا بالرّاحة والميل للتّقارب، ذلك بوضع يدها اليمنى على صدره بالقرب من قلبه (يُمناها معطّفة على فؤادي) في دلالة واضحة على علاقتها الغزليّة معه، ورغبتها في التّقرّب منه، أمّا وضع اليد اليسرى على الرّأس (ويُسراها على راسي) فبرزت لإظهار حنان فوز على العبّاس، ومحاولة نشر الأمان والطّمأنينة على علاقتهما، فـ "السّاعد الأيسر مرتبط بالمخ الأيمن، وعلى نطاق أوسع بصورة الأمّ (رمز الأمن المطلق)"[3].

ويقول أيضًا: { البسيط }

خَوْدٌ تُشِيْرُ بِرَخْصٍ حَفَّ مِعْصَمَهُ دُرٌّ وَسَاعِدُهُ لِلوَجْهِ سَتَّارُ[4]

---

[1] **الدّيوان**، 156.

[2] ينظر: غانم، محمّد حسن، **فن قراءة لغة الجسد**، 157، 158.

[3] ميسنجر، جوزيف، **لغة الجسد النّفسيّة**، 24.

[4] **الدّيوان**، 108.

فيكشف العبّاس في هذا البيت دور اللغة الصّامتة في إيصال المعاني ودلالاتها، فمحبوبته تشي بوجودها دون التّلفّظ بحرف واحد، ذلك بتلاحمها مع لغة جسدها المتمثّلة بيدها، "فاليد أداة امتداد الدّماغ، والجزء الوحيد في الجسم البشريّ الّذي هو دومًا تحت العينيْن، والرّابطة المميّزة مع العالم الخارجيّ"[1]، فكان لحركتها إشارة لا كلاميّة لينة تنمّ عن دلالها وغنجها (تشير برخص)، كما أنَّ لوضع اليد على الوجه تفسيرات متعدّدة تنبعث للمتلقّي؛ ليستقطب رموزها ويحدّد دلالاتها، فهذه الحركة (وساعده للوجه ستّار) أسعفت في الكشف عن حياء محبوبة العبّاس وخجلها، حيث حاولت بحركات إيمائيّة بجسدها إكمال عمليّة الإلقاء للمخاطب[2]، وقد جاء التّضعيف (ستّار) ليظهر التّمسّك القويّ الفعّال بلغة الجسد لكثرة دلالاتها وإشاراتها.

ويعدّ البنان جزءًا لا يتجزّأ من اليد، لما له من دور بارز في تبيان صورة اللغة غير المنطوقة المتمثّلة بالجسد، حيث اتُخذت الأنامل وسيلة للتّرحيب وإفشاء السّلام بين المحبّين، اتقاء من النّاس وحماية من شرّ النّمّامين الجالسين بينهم، فتتحوّل الكلمات آنذاك إلى إشارة جسمانيّة معبّرة تكشف خبايا الرّوح وطيّات النّفس.

يقول الشّاعر: { الكامل }

يـا لِلـرّجَـالِ! لِـعَـاشِـقَـيْـنِ تَـوافَـقَـا فَـتَـخَـاطَـبَـا مِـنْ غَـيْـرِ أَنْ يَـتَـكَـلَّـمَـا

حَـتَّـى إِذا خَـشِـيَـا الـوُشَـاةَ وَأَشْـفَـقَـا جَـعَـلا الإِشَـارَةَ بـالأَنـامِـلِ سُـلَّـمَـا[3]

---

[1] باكو، نتالي، **لغة الحركات**، 42.

[2] ينظر: غيبيّ، عبد الأحد، **توظيف لغة الجسد وغايتها في أشعار الحبّ عند بدر شاكر السّيّاب**، فصليّة إضاءات نقديّة، العدد 41، 2021م. 21.

[3] **الدّيوان**، 237.

فاكتفى النّطق في هذيْن البيتيْن بحركات مدروسة من أصابع اليد، أظهرت سحرًا عميق التّأثير دون اللجوء إلى الفم وأصواته[1]، حيث كان على حاضر المجلس الفطن توظيف حواسه جميعها ليتمكّن من التّبحّر في عملية الاتّصال هذه، فمشاهدة حركة البنان صوّرت الحالة الغراميّة الّتي كان عليها العبّاس ومحبوبته (جعلا الإشارة بالأنامل سُلّما)، وغدت حوارًا مؤنسًا لجأ إليه مع إبقاء الشّفتيْن مطبقتيْن (فتخاطبا من غير أن يتكلّما) لتكون ردّ فعل لم يجدا له حلًّا آخر يصوّر وَجدهما. كما استفتح الشّاعر البيتيْن بأسلوب النّداء (يا للرّجال!) الّذي ينزاح عن مساره الحقيقيّ إلى منعطف دلاليّ هو الإنكار، إذ إنّه يخبر المتلقّي بصعوبة لقائهما وتبادل الأحاديث الكلاميّة بينهما، حيث اضّطرا إلى تبادل جوانب الحديث بلغة جسديهما، فيطلب من الحاضرين مساعدتهما عند اللقاء وحمايتهما من العيون الرّقيبة عليهما.

وبهذا رسمت اليد في شعر العبّاس لوحة فنيّة صامتة، باحت بالأسارير جميعها، فكانت لغة ناطقة وناقلًا أمينًا حاكى واقع الشّاعر الصّبّ، وقد اشتركت الأنامل مع هذا العضو كونها "تستطيع أن تفعل كلّ شيء: تستطيع أن تهدم أو أن تُعيد البناء"[2]، فكانت منابر تعبّر عن الحبّ الكبير الّذي يخالجه.

---

[1] ينظر: غيبيّ، عبد الأحد، **توظيف لغة الجسد وغايتها في أشعار الحبّ عند بدر شاكر السّيّاب**، فصليّة إضاءات نقديّة، العدد 41، 2021م. 24.

[2] ميسنجر، جوزيف، **لغة الجسد النّفسيّة**، 40.

الفصلُ الثّاني

ما يَعترِي أَعْضاءَ الْجَسدِ ودلالاتِها

أوّلًا: الرّوائح والعطور

ثانيًا: الألوان

ثالثًا: هَزَل الجسم

إنّ اللغة الصّامتة في عمليّة التّواصل والاتّصال بين الأفراد تحمل في ثناياها إيحاءات عدّة ودلالات تتّصل بأعضاء الجسد وإشاراته، يخترق ماهيتها معاني أكثر عمقًا من التّواصل اللفظيّ، ورموز تصوّر ما في الذّات بنَفَس أكثر قوّة من عمليّة إطلاق الكلام واستقباله، ما يمكّن المتلقّي من استشفاف بصمة الفرد بما يطرأ على جسده من تفاصيل وإيضاحات تنمّ عن شخصيّته، وإلى جانب رموز الجسد وأعضائه يعتري جسم الإنسان صفات وعوارض تنبثق منها إشارات تساند لغته وتعزّزها، ويكون لها دور في إبراز مكنونات الرّوح وخلجاتها، فإذا أخفى الكلام حقيقة المواقف وأبعادها، فإنّ الجسد أقدر على استنباط كوامن الذّات الإنسانيّة وبواطنها، كونه اللغة الوحيدة المشتركة بين البشر، والأيسر على الفهم[1].

ثمّ إنّ الشّعر الّذي لا ينشأ في الإنسان ولا تتحقّق أسباب وجوده إلّا انطلاقًا من الجسد، حضر بنظم الشّعراء ولغتهم جسدًا متخيّلًا[2]، يتعاظم حضوره أمام المتلقّي ويحتلّ مكانة كبيرة، لتتعدّد مفاهيم التّناقلات المعلوماتيّة، وتُمارَس هذه اللغة وفقًا للمظهر الخارجيّ للجسد، الّذي يعدّ من الكيفيّات المحيّرة الّتي تدور حولها أفكار تكاد تكون مفصليّة في بعض المواقف؛ لأنّها تعطي للآخرين الانطباع الأوّل عن الفرد وأفكاره[3]، ومن المظاهر الّتي تعتري الجسد كما وردت عند العبّاس بن الأحنف:

أوّلًا: الرّوائح والعطور

تعدّ الرّوائح والعطور لغة يُنسج من خلالها تشكيلات وتفاعلات فَور استنشاقها، فهي "رسالة تحمل دلالات متباينة، لا يُكتم سرّها؛ لطبيعتها التّلقائيّة في الانتشار والجريان. فإذا كان اللسان كتومًا

---

[1] ينظر: قادرة، غيثاء، **لغة الجسد في أشعار الصّعاليك**، 7.

[2] ينظر: مقابلة، جمال، **الجسد المرئيّ والجسد المتخيّل في الشّعر**، حوليّات آداب عين شمس، المجلّد: 40، 2012م، 105.

[3] ينظر: خدرج، زهرة وهيب، **لغة الصّمت**، 252.

أحيانًا، فالرّائحة نمومة دومًا"[1] ولا سيّما إن كانت في لغة العشّاق، فحين تفوح من المحبوب تُترجم جغرافيّة الجسد، وتمكّن المتلقّي من استنباط الطّقوس الجسميّة للفرد ورموزها، وتدعوه إلى الإحساس بقرب الحبيب، كون عبير الجسد لغة تستنطق فؤاد الصّبّ، وتثير حواسه، وتردّ الرّوح فيه فتُحيي ذاته المتشوّقة بعد طول عذابها ومأساتها، فيقول العبّاس مؤكّدًا ذلك: { البسيط }

هَاجَتْ لِيَ الرّيحُ مِنْهَا نَفْحَ رَائِحةٍ أَحْيَتْ عِظَامي وَهَاجَتْ طُولَ تَذْكَارِي[2]

استهلّ الشّاعر بيته بتوظيف الفعل الماضي (هاجت) وتكراره مرّتيْن، كونه يوحي بقوّة الانفعال وإثارة أسارير الرّوح وثبوت الحبّ والجوى في الفؤاد، حيث إنّ ابن الأحنف يستذكر محبوبته ويتوسّل بالرّيح القادمة من بلدها ليشعر بقربها وملاصقتها له، فتلك النّسمات تحمل معها نفحات من عطر المحبوبة وطيبها (نفح رائحة) لتتلاحم مع شوق الشّاعر وحنينه الدّائم (طول تذكاري) وتلامس جسده الهزيل وتُعيد الحياة فيه (أحيت عظامي) وفي ذلك دلالة واضحة على سرّ رائحة الجسد وأثره على المتلقّي، ما جعل الشّاعر يعيش حالة من اضطراب نفسيّ نتيجة استنشاقه هواءً آتيًا من ناحية معشوقته، وهذا ما أبرزه التفات الضّمائر ما بين متكلّم (أنا) وغائب (هي).

وعلى مستوى الرّائحة وانتشار أثرها على أعضاء الجسد كلّه، اختار العبّاس عبير المزروعات والأشجار "فالنّبات يعني الوطن، والمحبوبة، والحبّ، والفراق، والألم، والحنين، ومرارة الحرب"[3]، لذا اتّصلت اتّصالًا مباشرًا مع الشّاعر العربيّ وخاصّة الغزليّ، حيث رَبط متعلّقاتها بحبّه وشوقه، وتوسّل برائحتها في الولوج إلى خبايا النّفس، فكانت شيفرة بين العاشق والمعشوق، ومحرّكًا للمشاعر حتّى

---

[1] كشّاش، محمّد، **اللغة والحواس**، 123، 124.

[2] **الدّيوان**، 105.

[3] أبو عليّ، نبيل خالد، سعد عودة عدوان، **ألفاظ الطّبيعة في جمهرة أشعار العرب (دراسة أسلوبيّة)**، مجلّة جامعة الأقصى للعلوم الإنسانيّة، المجلّد 22، العدد 2، 2018م، 73.

في الفراق والانقطاع، وقد ألصق العبّاس شجرة التّفّاح بعلاقته مع محبوبته، فشرع بدمج رائحة هذه الثّمرة بشذاها، فقال: { الطّويل }

ذَكَرْتُكِ بالتُّفَّاحِ لَمَا شَمَمْتُهُ وَبِالرّاحِ لَمَا قَابَلَتْ أَوجُهَ الشَّرْبِ

تَذَكَّرْتُ بالتُّفّاحِ مِنْكِ سَوَالِفًا وَبَالرّاحِ طَعْمًا مِنْ مُقَبَّلكِ العَذْبِ[1]

أظهر الشّاعر أنّ كلّ إنسان "يعرف برائحة تسِمُهُ دون غيره"[2] ما يؤدّي إلى إثارة الحضور وتحريك عواطفهم إثر انتشار الرّوائح من الأجساد، لذا أكّد العبّاس دور عطر محبوبتهِ فجاء بالأفعال (ذكرتك، شممته، قابلت، تذكّرت) لتكون شاهدًا على دوام الرّائحة واستمراريّة انتشارها، وجعلها كلّها ماضيّة توحي بثبات فاعليّتها عليه، فهو صبّ عاشق دائم الإخلاص والوفاء، فعلى الرّغم من انقطاع الوصل بينه وبين خليلته إلّا أنّه دائم استذكار ذاك العبير الزّكيّ الّذي جسّد كلفه وعشقه وإخلاصه الأبديّ، ما جعله يرسم لوحة شعرية عمادها ثنائيّة الشّمّ والتّذوق المتمثّلة بالتّفّاح والرّاح، لإثارة أكبر قدر من الحواس، فتفنّن ابن الأحنف بذكر ثمرة التّفّاح إلى جانب رائحتها الفوّاحة، فقرن بينها وبين محبوبته وأصبحت وإيّاها مترادفتيْن، لما تحمل كلّ واحدة منهما من عبق طيّب ذي وقع فعّال على النّفس، يدعو المتلقّي إلى إعمال الخيال الخصب، والذّوق الفنيّ للكشف عن حال الشّاعر فور استنشاقهِ رائحة التّفّاح، حيث يُؤسر ويُستولى على فكره وجسده (ذكرتك بالتّفّاح لما شممته).

وتدعوه تلك الرّائحة الشّبيهة برائحة جسد معشوقته إلى تذكّر الأيّام الخوالي معها وتمنّيه لقاءها (تذكّرت بالتّفّاح منك سوالفًا)، ثمّ ما لبث الشّاعر حتّى أكّد دور عطر المحبوبة وسطوته عليه، فبمجرّد اقترابه من الرّاح ومجالس شربه يشتمّ نفحاتهِ، فيُثار ويَستحضر جمال خليلته الّذي يبعث السّرور

---

[1] لدّيوان، 44.

[2] كشّاش، محمّد، **اللغة والحواس**، 122، 123.

والإشراق ويحتلّ منزلة نفيسة في قلبه (وبالرّاح لما قابلت أوجه الشّرب). ثمّ يبرز الشّاعر دور التّذوّق المتلاحم مع الشّمّ حين صوّر نكهة الخمر المستطاب بريق المحبوبة (وبالرّاح طعمًا من مقبّلك العذب) الّذي يُسحِر بعذوبته ولذّة مذاقه.

وقد يُحيل للمتلقّي تكرار الصّوتيْن الألف والحاء متلاصقيْن أربع مرّات في البيتيْن (التّفّاح، الرّاح) إلى ملامح التّكوين النّفسيّ للشّاعر، وبلورة شعوره إزاء اشتمام رائحة تُحاكي رائحة محبوبته، فالمدّ يوحي بإطالة المشهد وحبّ تكراره واستمراريّته في حياته، مغموسًا بصوت الحاء المهموس الّذي أعطى تناغمًا صوتيًّا محبّبًا للقارئ.

ويستند الإنسان إلى دلالة الرّائحة الّتي يتواصل بها بين البشر، حيث "يعبّر بالرّائحة كتعبيره بالكلام. والدّارس المتتبّع لحركة سلوك النّاس، يجد أنّ حاسة الشّمّ كانت أداة يستند الإفصاح إليها، ويعرف المنتشرة منه بها"[1]، وقد اتّخذ العبّاس في وصف جمال محبوبتهِ هذا الاتّجاه، فحاكى الشّعراء الغزليّين حين قال: { الخفيف }

وَجَـدَ النَـاسُ سَاطِعَ المِسْكِ مِن دِجْـ ـــلَــةَ قَـدْ أَوْسَعَ المَشَــارِعَ طِـيِـبــا

فَـهُــمُ يَـعْــجَـبُونَ مِـنْـهَـا وَلا يَـدْ رُونَ أَنْ قَـدْ حَـلَـلْــتِ مِـنْهَا قَـرِيـبَــا[2]

فيثير الشّاعر في النّصّ جوًّا مليئًا بعبير زكيّ عَطِر يحثّ المتلقّي على تصوّر محبوبة العبّاس وصفاتها بإشارات جسديّة تنوب عن اللغة الكلاميّة التّقليديّة، فيتوسّد القارئ بحاسة الشّمّ لبيان استحقاق تلك المرأة الجمال الأخّاذ والعبير الفوّاح، فرائحتها علامة ثابتة لا تُمحى، ما جعل توظيف

---

[1] كشّاش، محمّد، **اللغة والحواس**، 122.

[2] **الدّيوان**، 47، 48.

الأفعال الماضية (وجد، أوسع، حللتِ) ضرورة غزليّة تبيّن التصاق الأريج الطّيّب بجسد المحبوبة التصاقًا تامًّا ثابتًا، تنقلب فيها إيحاءاته من كونه مجرّد رائحة عابرة إلى لغة صامتة تمكّن المتلقّي من الاستدلال عليها بها، فانتشار المسك حول نهر دجلة وإشباع المنطقة به (ساطع المسك من دجلة، أوسع المشارع طيبًا) ما هو إلّا لعبورها ومكوثها هناك، واستمراريّة دوام اشتمام المارّة تلك الرّائحة، حيث استُدلّ على ذلك من بروز الفعليْن المضارعيْن (يعجبون، لا يدرون).

أمّا تكرار حرف التّوكيد قد (قد أوسع، قد حللت) فأشاع قدرة لغويّة في تحقيق دور لغة الجسد المتمثّلة برائحة المحبوبة على مَن حولها، ما زوّد القارئ انشطارًا بين جماليّات صوت الماء حول النّهر ورائحة المسك العطرة.

ويعدّ العبّاس شاعرًا "عُذريّ المقاصد؛ حضريّ الفكر والخيال والبيان"[1]، ما جعله يتفنّن في الكشف عن عشقه ومزجه بجسد محبوبتهِ وما يعتريه من جمال وجاذبيّة، متمثّل بشذاها الطّيّب المستمدّ من الورود ورموزها، فيقول: { البسيط }

أَصْبَحْتُ أَذكُرُ بِالرّيْحَانِ رَائِحَةً مِنْهَا فَلِلنَّفْسِ بِالرّيْحَانِ إِيْنَاسُ

وَأَمْنَحُ الْيَاسَمِينَ البُغضَ مِنْ حَذَرِي عَلَيْكِ إِذ قِيْلَ لِي شَطُرُ اسْمِهِ اليَاسُ![2]

فيلاحظ الدّارس توظيف ثلاثة أنواع من الزّهور (الرّيحان، الياسمين، الآس) فـ "الزّهر: نَوْر كلّ نبات"[3]، ولها قيمة تعبيريّة بين الأفراد في عمليّة التّواصل والاتّصال فيما بينهم، حيث إنّها تحتلّ مكانة بارزة في معرفة خلجات النّفس وطيّاتها، وتأثيرها على المحيط ، فتعدّ أحرف لَفْظة، وأسطر

---

[1] الجبر، خالد عبد الرؤوف، **الرجع القريب**، 43.

[2] **الدّيوان**، 161، 162.

[3] الفراهيديّ، الخليل بن أحمد، **العين**، مادة (هـ ز ر).

كلام تنطق بلسان حالها وتعبّر بهيئتها، وتحوّل العطر إلى لفظ في عبارة، أو جملة في فقرة، تحكي الخفايا وتكشف النّوايا بأسلوب لافت جاذب[1]، ينمّ عن "صنوف من فلسفة العشق، ... وقوافل من معاني الحبّ، وأنّات الصّبابة والغرام"[2]، إذ يتجلّى تصوير الحبيب في البيتيْن برائحة الجسد المستمدّة من الورود ومدى قوّة تأثيرها على العبّاس، فخليلته الّتي استولت على فؤاده تُسدل محاسنها عليه، وتمدّه بالبهجة والسّرور والطّمأنينة، ما دعاه إلى إقصاء دلالات الرّيحان عليها (أذكر بالرّيحان رائحة منها) كالرّحمة والمودّة كما جاء في قوله تعالى: "فَرَوْحٌ وَرَيْحَانٌ"[(3)]، ولا سيّما أنّه رمز للهناء وطرد الوحشة[4] (فاللنّفس بالرّيحان إيناس)، إثر لونه الأخضر الّذي يعكس الطّبيعة السّاحرة، ورائحته الزّكيّة الّتي تبعث في النّفس الرّاحة والسّكينة. ثمّ إنّ تعانق الرّيحان مع خليلة العبّاس ما هو إلّا علامة التّرف، فصنوف الدّلال كلّها متاحة لها ما جعلها تعيش حياة هانئة مريحة.

ومن شدّة وَلَه الشّاعر بمعشوقته البعيدة، انتقى من أنواع الورد ما يمكّنه من إبداء رأيهِ كما يحلو له، فعلى الرّغم من جمال زهر الياسمين ورائحته الفوّاحة إلّا أنّه يضمر السّخط والمقت تُجاهه ويتوسّل الابتعاد عنه (وأمنح الياسمين البغض)؛ كون أولّه (الياس)، وهي وردة أوراقها خضراء وزهرتها بيضاء ورائحتها شذيّة، بيد أنّها ترمز إلى "قلّة الحبّ وسرعة الجفوة. ولطالما رمز الآس إلى خلّة الوفاء، حيث توضع على القبور إشارة إلى انقطاع أوقات الحبّ والهناء"[5]، ما جعل الشّاعر يكرّر صوت السّين ليوحي بنفسه القلقة على هواه. ويلاحظ الدّارس تكرار الأسماء بصورة لافتة في الصّياغة

---

(1) ينظر: كشّاش، محمّد، **اللغة والحواس**، 172، 190.

(2) الصّبّاح، محمّد عليّ، **العبّاس بن الأحنف**، 59.

(3) **الواقعة**، 89.

(4) ينظر: ابن أثير، **النّهاية**، 288/2.

(5) ينظر: كشّاش، محمّد، **اللغة والحواس**، 172.

الشّعريّة كونها تدلّ على الثّبوت، فالعبّاس ثابت في حبّه وإخلاصه، كما يلاحظ المتتبّع توظيف صوت الحاء المجهور (أصبحت، الرّيحان، رائحة، أمنح، حذري) إلى جانب السّين الّذي يمتاز بصفير عالٍ (النّفس، إيناس، الياسمين، اسمه، الياس) ليكونا شاهديْن قويّيْن على الرّغبة الكبيرة بنقل خلجات الشّاعر عند استنشاقه رائحة كرائحة المحبوبة العطرة، ثمّ تصوّر نفسه القلقة على هواه.

وقد تعانق الطّيب في ديوان الشّاعر مع كماليات جسديّة يرتديها الإنسان فتعتري جسده، وتغيّر مظهره، فتغدو مفتاح شخصيّة الفرد ومكنوناته، تُصوّر حالته النّفسيّة والاجتماعيّة، ومدى ذكائه الفطريّ أو المكتسب، كالزينة وارتداء الملابس بأنواعها وأشكالها، حيث إنّها تُشير إلى دلالات وإيحاءات شتّى إذا ما تمّ استنباط أسرارها؛ لأنّها امتداد لأعضاء الجسد وعلاماته، "فالمظهر لا ينفكّ عن لغة الجسد"[1]، لا سيّما باقترانه مع الرّوائح العطرة الزّكيّة، يقول العبّاس: { الخفيف }

فَـوزُ مَـاذَا عَـلَـيْـكِ أنْ تُـؤنِـسْـيِـنِـي بِـحِـقَـابِ[2] أو خَـاتَـمٍ أَو وِشَـاحِ؟

إنْ دَخَـلْـتُ الْـبُسْـتَـانَ أَذكَـرَنِـي رِيْـ ـحَـكِ رِيْـحُ الـنَّـسـرِيـنِ والـتُّـفَّـاحِ[3]

فتنوّعت اللغة الصّامتة في البيتيْن، وكان لها حضور قويّ فيهما، حيث لجأ الشّاعر إلى تبيانها من خلال الجمع بين سمتيْن أُلّف بينهما، السّمة الأولى عطر المحبوبة المستمدّ من النّسرين، وهي زهرة تُحرّك المشاعر وتنشر المودّة والألفة بين الأفراد؛ لعبيرها الطّيّب الجاذب المتعانق مع ثمرة التّفّاح (ريح النّسرين والتّفّاح) إثر تقارب رائحتهما وتغيّر منزلتهما من منزلة ماديّة جماليّة إلى قيمة سيميائيّة تدعو إلى تخيّل صورة الحبيبة بهيئتها ورائحتها الّتي ترمز إليها وتدلّ عليها[4]، حيث استطاع

---

[1] المسيهيج، خالد محمّد، **لغة الجسد والتّأثير**، 101.

[2] الحقاب: ما تشدّه المرأة على وسطها لتعلّق به الحليّ ونحوه، ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (حَقب).

[3] الديوان، 73.

[4] ينظر: كشّاش، محمّد، **اللغة والحواس**، 186.

العبير الزّكيّ للمحبوبة أن يخطّ سطورًا من الجمال والرّقّة في قلب العاشق الصّب، ما جعله يحفظ الرّائحة في فكره وخياله، ليستطيع استحضار ذاك العطر في أوقات الوداع والفراق (أذكرني ريحك) فيستأنس بها ويسامرها، وهذا ما رمز إليه الفعل الماضي (دخلتُ). أمّا السّمة الثّانية الّتي أوردها العبّاس فتقع في لغة الجسد تحت ما يسمّى النّمط البصريّ، وهو "النّمط الّذي يستقبل المعلومات على هيئة صور يلتقطها بالبصر ... ويمتاز بدقّة الملاحظة"[1]، لذا دمج الشّاعر تأثير الأريج الطّيّب بمتعلّقات أخرى ترتديها النّساء فوق أجسادهنّ (الحِقاب، الوشاح)، فالدّارس لكلا المصطلحيْن يلاحظ تركيز الشّاعر على جسد محبوبته كلّه بما فيه قطع القماش، فالوشاح يلتفّ على عاتقها وكشحيْها، والحقاب يُطوّق خصرها، وفي ذلك دلالة جليّة على أهميّة الثّياب وتأثيرها الفعّال على الآخرين، فبرز الفعل المضارع (تؤنسيني) ليشير إلى رغبة الشّاعر العارمة وأمنيته الأبديّة في الحصول على بعض ثياب محبوبته، ثمّ يستطرد ويوظّف حليّ خليلته فوز فيذكر (الخاتَم) الّذي يُحيط بنانها، ويرسل جمالًا يأسره.

ثمّ يتطلّع العبّاس إلى إيحاءات لغة الجسد الّتي تُحاكي سيكولوجيّة الفرد، حين تمزح أعضاء الجسم مع مستلزمات الجمال والإثارة كالرّوائح والملابس والزّينة، وما تبوح به من خفايا تظهر للبشر كافّة، فيقول: { البسيط }

فَكَيفَ أَصْنَعُ بِالواشِيْنَ، لا سَلِمُوا وَالْحَلْيُ وَالطِّيبُ يَأْتِيْهُم بِأَسْرَارِي[2]

فيولج العبّاس في البيت الشّعريّ سيمياء المظهر ورموزه، فالشّكل هو الانطباع الأوّل الّذي يُؤخذ عن المرء وشخصيّته وتوجّهاتها، حيث يمكن قراءة دلالاته بمدى القدرة على الاستنباط

---

[1] المسيهيج، خالد محمّد، **لغة الجسد والتّأثير**، 124.

[2] **الدّيوان**، 154.

الصّحيح وفهم السّياق العامّ للمواقف[1]، فهناك سمات "يجود بها المرء ببذل كلّ ما يقدر عليه ... ليُبدي محاسنه ويُرغّب في نفسه ... فكم من تَفِل تزيّن، وفقير تجمّل، وذي سِنّ تفتّى"[2]، فغذت هذه الصّفات علامات للمحبّين العاشقين كالعبّاس، فحينما يكون على موعد مع محبوبته، يرتدي أجمل الثّياب المزخرفة ويتعطّر بأطيب الرّوائح، كي يتقرّب منها ويجذبها تُجاهه، بيد أنّ المشهد لا يكتمل كما يريد؛ لوجود الواشين ومتابعة أعينهم له، فيحاول جادًّا تضليلهم بالطّرق والأساليب كلّها، فما يلبث حتّى تقف لغة جسده في وجهه، وتحول بينه وبين كتم الهوى وإخفاء توجّهه (والحلي والطّيب يأتيهم بأسراري)، وقد لعب أسلوب الاستفهام (فكيف أصنع) دورًا في تبيان اضطراب الشّاعر وتوتّره، حيث دفعه إلى الانفعال وإلصاق جملة الدّعاء (لا سلموا) مع الأبيات، وقد ساندَ حرفُ الرّوي (أسراري) الشّاعر في إظهار تلبّكهِ واختلاجه، لما يحمله صوت الرّاء من قوّة وتكرار أثناء النّطق تتواءم وحاله.

وهكذا قرن العبّاس شذا الطّبيعة وسيميولوجيّتها مع الرّوح، وأفرغ إيحاءاتهما في الجسد، فخُلقت لغة صامتة تصوّر ثنايا مهجة الشّاعر ومكنوناته، وتبثّ للمتلقّي قدرتها على إدارك المضمر وتأكيد الظّاهر، لا سيّما في لغة المحبّين، حيث إنّ "صروف الزّمن وتغيّر الحدثان تكتب على العاشقيّن فراقًا ومرارًا"[3]، يستدعي وجود لغة تسعف أحاسيسهم، دون مكابدة عناء تنضيد الكلمات.

---

[1] ينظر: المسيهيج، خالد محمّد، **لغة الجسد والتّأثير**، 105، 107.

[2] ابن حزم، **طوق الحمامة**، 56.

[3] الصّبّاح، محمّد عليّ، **العبّاس بن الأحنف**، 57.

ثانيًا: الألوان

تعدّ الألوان من الجوانب المهمّة في عملية الاتّصال بين الأفراد، فمن خلال سيكولوجيا اللون يسمو الإنسان بنفسه وروحهِ، ويتمكّن من التّأثير في الآخرين تأثيرًا قويًّا يفوق توظيف الكلمات وصفّ العبارات، حيث إنّ للّوْن الواحد قدرة في أن يُشعر الحاضر بالرّاحة والسّكينة، أو بالاضطراب والقلق، وقد يأتي ليوحي بالدّفء والحبّ أو ليبيّن الكره والرّغبة في الابتعاد، والشّاعر "كالرّسّام البارع الّذي يعرف أن يضيف الأصباغ بعضها بالبعض الآخر فيناسب اللون الّذي يبعث في العين قوّة وانشراحًا وفي الخاطر اطمئنانًا"[1]، فتغدو قصائده لوحة فنيّة فائقة الجمال والبهاء، يهيم بها المتلقّي.

ولعلّ الشَّعر وما يرافق هيئته من لون وشكل يعدّ عاملًا مهمًّا له دلالته وعلاماته، كونه يُعطي للوجه ملامحه الخاصّة الّتي يتّسم بها الأشخاص، وقد تُرجَع التّغيرات الكبيرة في مظهر الشّعر إلى الحالة الذّهنيّة والنّفسيّة للأفراد[2]. والمرأة والوقوع بحبّها عدّ من أهمّ العوامل الّتي ارتبطت ارتباطًا وثيقًا بالحالـة الشّعوريّة والحاجـة إلى الحبّ والعاطـفة، فاستحوذ الشّعر ولونه على علاقة العبّاس العاطفيّة الّتي أراد إيصالها بإيحاء رمزيّ، يختلف بنقل المعاني لتشفيرها وتحويلها من مباشرة إلى غير مباشرة[3]، ومن ذلك في ديوان الشّاعر رَسْمه صورة الشّيب بقوله: { السّريع }

مَا أَنْـكَـأَ البَـيْــنَ لِـقَـرْحِ الـقُـلُـوبْ شَـيَّـبَ رَأْسِـي قَـبْلَ حِـيْـنِ الْمَـشـيْـبْ[4]

---

[1] سابا، عيسى، شعر القصّة والوصف في لبنان، 178.

[2] ينظر: يغمور، سلاف شهاب الدّين، **التّواصل غير اللفظيّ في الإبانة والتّواصل–نماذج تطبيقيّة ومقولات كليّة**، 32، رسالة ماجستير، جامعة بيرويت، فلسطين، 2019م.

[3] ينظر: تودوروف، تزفيتان، **الرّمزيّة والتّأويل**، 91.

[4] **الدّيوان**، 18.

فيُصوّر البيت الشّعريّ حالة الشّاعر النّفسيّة، ودواخله المليئة بالحزن والأسى، ما يدعو المتلقّي إلى استقصاء مثير للاهتمام فيما يخصّ أثر الفراق على ذات الشّاعر، فقوّة صوت القاف وشدّته (قرح القلوب) كان خير شاهد على الحالة البائسة الّتي عاشها الشّاعر واستولت على حياتهِ، حيث سطّر الحزن تفاصيل عيشه، وألمّ انقطاع الوصل بقلبهِ حتّى تملّك الشّيب رأسه كاملًا وهو في عنفوان شبابه، فجاء صوت الشّين في جناس الاشتقاق (شيّب، المشيب) ليتضامن مع مراد الشّاعر ويصوّر سرعة انتشار الشّعر الأبيض في رأسه، ما حوّله من إنسان قوّي إلى آخر ضعيف قليل الحيلة، ما جعل لون شعره يسدّ مسدّ الكلام، حيث إنّ الأسود رمز القوّة والصّلابة، والأبيض رمز الضّعف والعجز والخضوع.

ويقول في ذلك أيضًا: { مجزوء الوافر }

أَقَـامَ قِـيَـامَـتِـي نَـظَـرِي فَـمَـنْ يُـعْـدِي عَـلَـى بَـصَـرِي؟

تَـعَـرَّضَ لِـي الْـهَـوى غِـرًّا فَـشَـيَـبَـنِـي عَـلَـى صِـغَـرِي!

وَكَـانَ هَـوَاكِ لِـي قَـدَرًا فَـكَـيْـفَ أَفِـرُّ مِـنْ قَـدَرِي؟[1]

فافتتح العبّاس أبياته بعبارة ذات وقع قويّ على أذن السّامع (أقام قيامتي) ليلقي حمل هواه عن أكتافه، ويستعين بالقارئ على نظراته الّتي أودت بحياتهِ، ما اضّطره إلى الاستسلام للواقع الجديد، وتَرْك أموره دون أيّة رغبة منه في التّغيير والتّبديل (فكيف أفرّ من قدري) وأكّد ذلك بتكرار لفظ القدر مرّتين في بيت واحد (قدرًا، قدري)، إلى جانب توظيفه البحر الشّعري (مجزوء الوافر) الّذي يتناسب ومضمون القصيدة، كون النّغمة الموسيقيّة تتغيّر وفقًا للحالات النّفسيّة للشّاعر، ففي حالة الاستكانة

---

[1] **الدّيوان**، 155.

والجزع تتباطأ نبضات القلب[1]. ثمّ أظهر الشّاعر دور لغة الجسد وما يعتريه بالكشف عن سرّ الألوان المتلاصق مع هيئتهِ، فعندما كان الأسود يغزو رأسه وُسِم بالسّيادة والسّؤدد المستمدّ من مكانة هذا اللون بين باقي الألوان، فلا تظهر هوية محدّدة لأيّ لون آخر عندما يمزج به[2]، ما جعل منزلة ابن الأحنف نفيسة بوجوده، واستمرّ ذلك إلى أن انقلبت دنياه رأسًا على عقب، وترأّست التّعاسة أيّامه عندما أصاب الحبّ قلبه، فأُبدل فرحه مأتمًا؛ لأنّ الأبيض "في الشّرق لون الحداد"[3]، فتحوّل إلى رجل يكسو البياض حياته.

وقد توسّل الشّاعر بالأساليب اللغويّة في الكشف عن صراعه الدّاخليّ وتوتّره لما جرى معه، فأبرز الاستفهام الدّال على التّعجّب والحسرة الدّائمة الممزوجة بلحظاته وأوقاته في حديثه المستمرّ مع نفسه (فمن يعدي على بصري، فشيّبني على صغري، فكيف أفرّ من قدري)، ووظّف العبّاس في الأبيات كلّها ضمير المتكلّم (أنا) الّذي أوحى بتفرّد العبّاس بالمعاناة والمقاساة.

والشَّعر يحسّن المظهر الجماليّ للوجه فيمنحه إطارًا يمحو العيوب جميعها، كما يعدّ سلاحًا من الأسلحة الإغرائيّة الّتي تجذب الجنس الآخر، فالعلاقة بين الفرد وشعره هي علاقة نرجسيّة وشهوانيّة، فكلّما أولى الفرد أهميّة لشعره كلّما انتمى إلى فئة الأشخاص الّذين تتمحّور حساسيتهم حول أناهم[4]، يقول العبّاس: { البسيط }

يَـا زَيْنَ مَنْ وَلَـدَتْ حَـوّاءُ مِـنْ وَلَـدٍ لَـولاكِ لَـمْ تَـمْلُـحِ الدّنـيـا وَلَـمْ تَـطِـبِ

---

[1] ينظر: أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشّعر**، 173.

[2] ينظر: صالح، ضاري مظهر، دلالة اللون في القرآن والفكر الصّوفيّ، 201.

[3] بيز، آلن، **لغة الجسد**، 193.

[4] ينظر: ميستجر، جوزيف، **لغة الجسد النّفسيّة**، 210، 211.

أعْنِـي الّتـي مَـن أَراهُ اللهُ صُـورَتَـهَـا نَـالَ الخُـلُودَ فَلَـمْ يَـهْرَمْ وَلَـمْ يَـشِـبِ[1]

فيستهلّ الشّاعر البيتيْن بنشر الانفعال والإقناع لدى المتلقّي، بإسباغ علامات الجمال والبهاء على محبوبته، بالتّصوير الوجدانيّ الّذي يحتاجه المحبّ في تعظيم وتبجيله، وقد أظهر ابن الأحنف دور لغة الجسد في إيصال المراد عندما ربط لون الشّعر بالحالة النّفسيّة، حيث إنّ دوام اسوداد الشّعر (نال الخلود، لم يهرم، لم يشب) ما هو إلّا علامة من علامات رغد العيش بمجاورة المحبوب والنّظر بعينيْه، وكان لتوظيف صوت الباء المقلقل حرفًا للرّويّ (تطبِ، يشبِ) قوّة إثبات ما جاء به، حين انقلب الحال المتعارف عليه بتقدّم العمر وانتشار الشّيب في الرّأس إلى ديمومة الشّباب والقوّة. وقد أثار القارئ تكرار أداة النّفي لم أربع مرّات (لم تملح، لم تطب، لم يهرم، لم يشب) وكشفت له أهميّة ما رُدّد، والرّغبة في توصيل فكرته وتأييدها، كي تتجدّد العلاقات وتثرى الدّلالات وينمو البناء الشّعريّ[2]، لا سيّما بخلق قوّة توكيديّة بنسَق جماليّ يثبت تأثير بهاء المحبوبة على ناظرها.

أمّا الملابس فتعطي المظهر العامّ للفرد، كونها أداة تواصليّة عاكسة لشخصيّة ومزاج مرتديها، وارتداء ألوان معيّنة يفضّلها الشّخص دون غيرها، تعطي انطباعًا بما هو عليه من حيث تفكيره وشعوره ونمط حياتهِ[3]، لتصبح حينها لغة مستقلّة بذاتها، يُعرف من خلالها أسرار الذّات وما تخفيه من تفاصيل، فهي دليل الإنسان والجلد الثّاني له[4]، وقد اتّكأ العبّاس على لغة لون الثّياب في علاقته مع خليلتهِ، فوظّف لونًا نزويًّا متقلّبًا يثير الجسم الماديّ ويحرّكه[5]، فقال: { البسيط }

---

(1) **الدّيوان**، 43.

(2) ينظر: الجبّار، مدحت سعيد، الصّورة الشّعريّة عند أبي القاسم الشّابيّ، 47.

(3) ينظر: يغمور، سلاف شهاب الدّين، **التّواصل غير اللفظيّ في الإبانة والتّواصل– نماذج تطبيقيّة ومقولات كليّة**، 70، رسالة ماجستير، جامعة بيرزيت، 2019.

(4) ينظر: عابدين، علية أحمد، **دراسة في سيكولوجية الملابس**، 42، 51.

(5) ينظر: بيز، آلن، **لغة الجسد**، 196.

لَـمَّـا بَـدَتْ فَـرَأَيْــتُـهَا فِـي صُـفْــرَةٍ كَـلِـفَ الـفُـؤْادُ بِـكُــلّ شَـيءٍ أَصْـفَـرِ

وَتَـشَرَّفَـتْ مِـنْ قَـصْـرِهَا فَـلَـمَـحْـتُـهـا فَـلَأَسْـئَـلَـنَّ عَـنْ الـنّـعْـيْـمِ الأَكْـبَـرِ[1]

فاستطاع الشّاعر أن يرسم سمة لونيّة جاذبة على البيتيْن أعلاه، ترأسها المحبوبة الّتي كانت بطل المشهد، حيث لاح ضمير الغائب المؤنّث هي (بدت، تشرّفت) ليحرّك ضمير المتكلّم أنا (فرأيتها، فلمحتها، فلأسئلنّ)، حين شرع في إلصاق هيامه وعشقه بلون ملابس محبوبته، فأتى بالأفعال الماضيّة (بدت، كلف، تشرّفت) لترسيخ دوام انجذابه بها وافتتانه باللون الأصفر الّذي هلّت به عليه (كلف الفؤاد بكلّ شيء أصفر)، وهو لون من الألوان الأساسيّة الحارّة الّذي لا يمكن أن يكون من مزج لونيْن، بل هو صبغة أساسيّة تسهم من خلال مزجها بالألوان الأساسيّة الأخرى على إيجاد ألوان عديدة أخرى من الألوان الحارّة والباردة، وهو لون يبعث السّرور في النّفس الّتي تنشد الكمال؛ لأنّه أقرب لون لعمليّة الإشراق الّتي هي نقيض الظّلمة[2]، فيرتبط بمغريات الحياة وحبّ العيش فيها، وينسجم مع حالات التّغيير والتّبديل بين المحبّين.

وعلى الرّغم من أنّ اللون الأصفر عند العرب لون يكون ساعة فراق الأحباب ونئيهم[3] حينًا، إلّا أنّه عدّ ملمحًا جماليًّا يأسر النّاظر حينًا آخر، وهذا حاله عند العبّاس، حيث وظّفه وجعله لونًا يستدعي الوصل واللقاء، فبمجرد رؤيته إيّاها بهذه الحلّة البهيّة المشرقة، يسمو بذاته وبمحبوبته، ويرنو إلى لقاء حميميّ قريب يجمعهما، كون الأصفر يرمز "إلى الحرارة (المستمدّة من دفء الشّمس)"[4]، ما يتناسب مع جمال المحبوبة الرّغبة في التّقرّب منها. ثمّ وُظّف جواب القسم (فلأسئلنَّ عن النّعيم

---

[1] **الدّيوان**، 221.

[2] ينظر: صالح، ضاري مظهر، دلالة اللون في القرآن والفكر الصّوفيّ، 52، 53.

[3] ينظر: زنجير، محمّد رفعت، **لغة الجسد في الشّعر العربيّ– قراءة أدبيّة بلاغيّة نقديّة**، مجلّة التّاريخ العربيّ، العدد: 29، 2004م، 33.

[4] المسيهيج، خالد محمّد، **لغة الجسد والتّأثير**، 110.

الأكبر) مع دخول اللام ونون التّوكيد على الفعل المضارع كي يقرّ بدون تردّد أو شكّ تعانق الرّفاهيّة والتّرف الّتي تعيشها خليلته مع أمنيته الكبرى بالاجتماع بها، وتطلّعه الدّائم في استمراريّة بقائه بكنفها.

وبهذا غدا الجسد وما يعتريه من ألوان لغة تُفهم من خلالها أسارير العلاقات والرّوابط بين المحبّين، وأثرها على كلّ واحد منهم.

ثالثًا: هَزَل الجسم

يورد ابن حزم الأندلسيّ في كتابه طوق الحمامة علامات للحبّ تظهر على الفرد وتطغى على جسده، ومنها "نحول الجسم دون حرّ فيه، ولا وجع مانع من التّقلب والحركة والمشي، دليل لا يكذب، وخبر لا يخون عن علّة في النّفس كامنة"[1]، فضعف الأجساد وهزلها لغة لا يمكن لها أن تُخفى أو تُمحى؛ لأنّها ظاهرة لأعين المتلقّين، ولها إيحاءات عدّة ودلالات رئيسة تنمّ عن الحالة النّفسيّة للأفراد، كما أنّها تعطي انطباعًا عن الشّخصيّة العامّة ومدى ثقتها وقدرتها على التّواصل والاتّصال. فيصرّح العبّاس بدور اللغة الجسديّة في بيان ضيق حاله فيقول: { البسيط }

ظَلُومُ فَاسْتَخْبِرِي عَنْ حُبّكُم جَسَدِي يُخْبِرْكِ أَنّي بِسَهْمِ المَوتِ مُخْتَلِجُ[2]

فيتّكئ الشّاعر في بيته على الفعليْن (استخبري، يخبرك) في إيصال هواه إلى محبوبته، حيث يطلب منها تحرّي الأخبار حول تفاصيل حياته وهيئة جسده؛ لأنّ هزله سيفصح عن أدقّ سمات شخصيّته، فوظّف التّشخيص وجعل جسده الهشّ إنسانًا ناطقًا يسرد أسارير حاله ويبوح بها، فجسمه ضعيف سقيم يخترقه الموت رويدًا رويدًا، ويرافقه توتّر عصبيّ دلّ عليه لفظ (مختلج).

ثمّ يُفصح الشّاعر عن وظيفة الجسد المتمثّلة بنحول الجسم وهزله في الكشف عن الحبّ العظيم الّذي يختلج قلبه ويسكن سويداءه، فيقول: { الطّويل }

أَلَا فَانْظُرِي بِاللهِ يَا سَكَنِي الوَعْدَا وَلَا تَتْرُكِي أَنْ تَجْعَلِي دَيْنَنَا نَقْدَا

أَلَمْ يَأنِ أَنْ تَشْفِي الّذي قَدْ تَرَكْتِهِ يُقَاسِي طَوَالَ اللّيْلِ مِنْ حُبّكِ الْجَهْدَا؟

---

[1] 58، 59.

[2] **الدّيوان**، 71.

كَـأَنَّـكِ لَا تَـدْرِيْـنَ مَـا بِـي مِنَ الهَـوَى وَقَدْ صِرْتُ عَظْمًا يَابِسًا مُغَلَفًا جِلْـدَا

فَإِنْ كُنْتِ لَا تَدْرِيْنَ مَا العِشْقُ فَانْظُرِي إِلَيَّ فَـإِنَّ الـعِـشْقَ صَـيَّـرَنِـي عَـبْـدا![1]

فتُسلّط الأبيات الضّوء على جسد الشّاعر وإيحاءاته لزيادة أفق التّوقعات لدى القارئ، والتّعمّق في التّأمّل الدّائم القائم على مدى استيعاب أنّ "العشق هو الدّاء الدّويّ؛ الّذي تذوب معه الأرواح، ولا يقع معه الارتياح، بل هو بحر؛ مَن ركبه غرق، فإنّه لا ساحل له، ولا نجاة منه"[2]، فيأتي الشّاعر بالأساليب البلاغيّة من استفهام ونفي وشرط وتوكيد وقسم ونداء؛ ليضع النّصّ في سياقات الشّكوى وإيماءات الحزن، وتهويل الحرمان والأسى، كما كان لتكرار بعضها دور في إيقاظ ذهن المتلقّي وإثارة حواسه.

وتظهر براعة الشّاعر في تبيان دور اللغة الجسديّة، حين جاءت ألفاظه في أماكنها، حيث أجاد اختيارها وطوّعها كما يشاء، لتتناسب دقّة المشهد الّذي أراد إيصاله للمتلقّي، فبرزت الكلمات الوجدانيّة وتكرّر بعضها (حبّك، الهوى، العشق) مع توظيف الكلمات الجِلْفة الغليظة (يُقاسي، الجهدا، يابسًا، عبدًا) لتتمظهر اللغة الصّامتة ويصوّر الشّاعر حال جسده الهزيل (عظمًا يابسًا مغلّفًا جلدًا) تصويرًا ساكنًا لا حياة فيه، فهو مجموعة من العظام الملتفّة بجلد ناشف، في إشارة واضحة على زهده عن الطّعام والشّراب، إلى جانب طول التّفكير بالمحبوب وكيفيّة جذبه ووصاله، فنحول الجسم وضعفه من الدّلالات الّتي تصرّح بالحبّ العارم والألم الهائل الّذي يقاسيه المحبّ ويودي بمنزلته الاجتماعيّة إلى الهاوية، بعد أن فقد ثقته بنفسه وضلّت آراؤه (فإنّ العشق صيّرني عبدًا).

---

[1] **الدّيوان**، 91.

[2] ينظر: ابن قيّم الجوزيّة، **روضة المحبّين**، 275.

ثمّ يتّخذ العبّاس من فعل الأمر (انظري) الّذي كُرّر مرتيْن توكيد دور لغة الجسد الّتي لا تكذب في إيصال الهيام إلى المحبوبة دون اللجوء إلى اللغة الكلاميّة. وما يلبث الشّاعر حتّى يراوح في توظيف الأفعال، فيلتفت تارة إلى الفعل الماضي (تركته، صرت، كنتِ، صيّرني) وتارة أخرى إلى الفعل المضارع (لا تتركي، أن تجعلي، أن تشفي، يقاسي، تدرين، لا تدرين) تعبيرًا عن رحلة العنفوان والمشقّة الّتي خاضها الشّاعر في سبيل الوصول إلى محبوبته، وإشارة لاستمرار معاناته وتزايدها. وقد ساندت ألف الإطلاق العبّاس (الوعدا، نقدا، الجهدا، جلدا، عبدا) في نشر خلجاته واستعطاف المتلقّي واستجداء شفقته.

ويؤكّد ابن الأحنف سوء هيئة جسمه الّتي جاءت على صورةِ لغة جسديّة تصّور نفسيّته العاشقة المشتاقة، فيقول: { البسيط }

مَنْ كَانَ لَمْ يَرَ مَشْغُوفًا بَرَاهُ هَوىً فَلْيَأتِنِي يَرَ نَضْوًا عَظْمُهُ عَارِ

يَنْسَلُّ عَنّي قَمْيِصِي مِن ضَنَى جَسَدِي وَلَو شَدَدْتُ عَلى الجِلْبَابِ أَزْرارِي[1]

فأبرز الشّاعر للمتلقّي مشهدًا تمثيليًّا حركيًّا بسقوط ملابسه عن جسده فور ارتدائها (ينسلّ عنّي قميصي، ولو شددت على الجلباب أزراري) لشدّة مرضه وتعبه (من ضنى جسدي)، فاستهلّ حديثه باستفهام يغشاه الأسى والحسرة على نفسه، فوظّف المصدر (نضْوًا) واسم الفاعل (عارِ) ليصوّر تألّمه ومكابدته الحزن والتّوجّع، فلجسده لغة مستقلّة بذاتها، تبوح بدواخله وأسراره وتسطّر معاناته، فكان لقلقلة (الباء، الجيم، الدّال، القاف) قوّة تغيّر الحال وانقلابه وتبدّل الجسد القويّ إلى جسد نصل جُرّد، انتُزع السّتر منه حين خلا من اكتناز اللحم والعضل (نضوًا عظمه عارِ).

---

[1] **الدّيوان**، 111، 112.

وكان لأصوات البيتيْن دور في تصوير نفسيّة العّباس، حيث إنّ تراوحها بين المجهورة، كـ (العين، الرّاء، الضّاد، الظّاء، الجيم، الباء، النّون) وبين المهموسة، مثل: (السّين، الشّين، القاف، الفاء) إفشاء للتّناقض الشّديد في حياة هذا الصّب، وإظهار لتقلّب حالة الشّاعر النّفسيّة واضطراب فسيولوجيّة جسده، فعلى الرّغم من العشق الكبير الّذي يكنّه في روحه، إلّا أنّ مأساته جسيمة ينفرد بها وحده ولا يقوى أحد على مساعدته والوقوف بجانبه، وهذا ما رمز إليه توظيف ضمير المتكلّم المفرد.

ثمّ تختفي اللغة المنطقوقة تمامًا عندما يسوء الحال بالمحبّ العاشق، ولا يبقى أمامه غير اللغة الصّامتة الّتي تنجلي أمام أعين الحضور، فيقول: { الطّويل }

ظَـلُـومُ هَـبِي لِي سُـوءَ ظَنّكِ وَاعْلَمِـي بِـأنَّ الّـذي بِـي مِـنْكِ عَـنْهُـنَّ شاغِـلُ

وَأَسْكُتُ كَي يَخْفَى الّذي بِي مِنَ الهَوى فَتَشـكُو إِلَى النَّاسِ العِظَامُ النَّوَاحِـلُ![1]

فعندما عجزت الكلمات عن تبيان توجّع الشّاعر إثر فراق خليلته عنه، التزم الصّمت واعتزل اللغة المنطوقة (وأسكت كي يخفى الّذي بي) واعتمد على هيئة جسمه النّحيلة ودلالاتها، وعوّل عليها في إيصال شوقه لمحبوبته إلى النّاس، فبرز الفعل المضارع (تشكو) ليطلق عنان إفشاء السّرّ ودوام الجهر بالمضمر المخبّأ، أمّا فعلي الأمر (هبي، اعلمي) فحملا معنى الأمر غير الحقيقيّ، حيث هدف العبّاس إلى إبرازهما لتوظيف معنى طلب المشاركة وتخفيف الحمل الثّقيل عن كاهله.

ويقول أيضًا في لغة نحول جسده وهزله: { الكامل }

يَـا وَيْـحَ مَـنْ عَـلِقَ الأَحِـبَّةَ قَـلْـبُـهُ حَـتّـى إذا ظَـفِـرُوا بِـهِ قَـتَـلُـوهُ

---

[1] **الدّيوان**، 224.

انْـظُـرْ إِلَـى جَـسـدٍ أَضَرَّ بِـهِ الهَـوَى لَـوْلَا تَـقَـلُّـبُ طَـرْفِـهِ دَفَـنُـوهُ[1]

فتظهر اللغة الصّامتة الجسديّة حينما كشف الشّاعر صورةً قاسية عن ذاته، فأظهر قسوة الفراق الّتي وَسمت جسده بالضّعف الشّديد (جسد أضرّ به الهوى) وجعلت العشق وسيلة لإلحاق المكروه فيه، فحال الأذى بينه وبين العيش بصحّة وعافية، وقد جُعل فعل الأمر (انظر) شاهدًا على تجلّي لغة جسد الصّبّ، فبمحرّد النّظر إلى هيئة جسمه يُذاع ما في قلبه روحه.

ثمّ إنّ الدّارس للغة جسد العبّاس يدرك تأكيد الضّرر والوهن الّذي لحق بجسمه، حيث انتشر الحزن وبُثّت نبرة التشاؤم حينما صُرّح بـ (لولا تقلّب طرفه دفنوه)، فكانت عيناه المنجيتان الوحيدتان من وضعه تحت الثّرى. وقد كان لتوظيف الكلمات الوجدانيّة (الأحبّة، قلبه، الهوى) المتعانقة مع الألفاظ القاسية (قتلوه، أضرّ، تقلّب، دفنوه) والممزوجة بنداء التّوجّع والتّرحّم (يا ويح) دور في استعطاف القارئ واستمالته للوقوف مع الشّاعر، كون العشق داء البشريّة كلّها، لما يحمله من ويل وهلاك لصاحبه إنْ استحوذ الفراق على أيّامه وتفاصيله، فكيف الحال بابن الأحنف الّذي "عاش للحبّ والغزل"[2]، وبنى حياته على منوالهما، وذاق حِمل الصّد والزّجر ممّن حوله، ما أزاح الضّمير المنفصل الغائب (هو) المتناغم مع الجسد الهشّ المتغيّب عن الحياة إلى الضّمير المتّصل (ظفروا، قتلوه، دفنوه) حيث إنّ واو الجماعة هنا أشاعت في النّصّ كثرة المشاركين في لومه وعذله.

ويعدّ الصّداع أحد أسباب هزل الجسم وضعفه، لأنّ الرّأس يحوي عددًا من الأعصاب الحيويّة الحسّاسة الّتي يُمكنها الفتك بالفرد، كونه ينهش الرّأس ويقضي على الرّاحة والسّكينة، لا سيّما إن استمرّ لفترات طويلة، كما أنّه يُبدّل الملامح الهادئة المطمئنّة في الوجه إلى خطوط توحي بالعصبيّة

---

[1] **الدّيوان**، 284.

[2] الصّبّاح، محمّد عليّ، **العبّاس بن الأحنف**، 50.

والتّذمر، ما يؤدّي إلى شحوب الوجه ووهن الجسم، فينتقل بذلك الصّداع من كونه مرضًا إلى إلصاقه سمات لغويّة تحكي خلجات النّفس وطيّاتها، فيقول العبّاس في تصوير محبوبته حين ألمّ بها وجع الرّأس: { الخفيف }

عَصَّبَتْ رَأْسَهَا فَلَيْتَ صُدَاعًا قَدْ شَكَتْهُ إِلَيّ كَانَ بِرَاسِي

ثُمَّ لا تَشْتَكِي وَكَانَ لَهَا الأَجْـ ـرُ وَكُنْتُ السّقَامَ عَنْهَا أُقَاسِي

ذاكَ حَتّى يَقُولَ لِي مَن رَآنِي: هَكَذا يَفْعَلُ المُحِبُّ المَوَاسِي![1]

فيفوح من الأبيات حبّ العبّاس ومواساتهِ لمعشوقته حينما ظهرت أمامه بكيفيّة جسديّة تنمّ عن الألم والتّأوّه المستحوذيْن على تفاصيل يومها، ما جعلها تلجأ إلى ربط رأسها وشدّه (عصّبت رأسها) لتتحوّل هيئتها هذه إلى لغة جسديّة إشاريّة تكشف معاناتها ومكابدتها الأوجاع، وتفصح عن ضعفها وحاجتها إلى السّند، حيث تمكّنت من كسب شفقة حبيبها بكسر الحواجز وتقريب المسافات وتقوية أواصر المحبّة بينهما، دون أن تُريق ماء وجهها وتتلفّظ بكلمة واحدة. ثمّ إنّ المتطّلع إلى الأبيات يلاحظ مجيئها قوّية الألفاظ متينة البناء(عصّبت، صداعًا، السّقام، أقاسي)، تزفُّ إليه علامات الاستغاثة وطلب المساعدة.

أمّا التفات الضّمائر بين متكلّم وغائب فقد كان إيحاءً جليًّا يُبرهن تخبّط الشّاعر واضّطرابه ومحاولته مواساة خليلته بأيّ طريقة كانت (عصّبت رأسها: هي، قد شكتهُ: هي، كان براسي: أنا، لا تشتكي: هي، كان لها: هي، كنتُ السّقام: أنا، عنها: هي، أقاسي: أنا، مَن رآني: أنا) فيضع الشّاعر

[1] **الدّيوان**، 162.

العاشق نفسه بوعاء المرض ذاته، ويتمنّى أن ينتقل الصّداع من رأسها إلى رأسه فيعاني الدّنف بدلًا منها.

وفي تصوير نجاح لغة الصّداع وإيحاءاته وتأثيرها القويّ على النّاظر، وظّف الشّاعر صوت السّين المهموس الرّخو الصّفيريّ ليكون حرف رويّ الأبيات (براسي، أقاسي، المواسي)، لما يحمله من إحساس مرهف يوحي بالرّقة والاستكانة المناسب لمضمون النّصّ، ولا سيّما بتلاحم ياء المتكلّم معه، ليدلّ على حرصه بالتّفرّد لمساعدة محبوبتهِ، وعدم لجوئها إلى سواه.

وقد تأتي لغة الجسد الباهت البليد ممزوجة بطول السّهر ومواصلة الأحاديث الليليّة، فيقول ابن الأحنف: { السّريع }

لَـيْـلَـةَ جِـئْـنَـاهَـا عَـلى مَـوْعِـدٍ نَـسْـرِي وَدَاعِـي الـحُـبّ مَـتْـبُـوُعُ

لمـا خَـبَـتْ نِـيرانُـهـا، وانكـفـا الـسْـ ـسَامـرُ عَـنـهـا، وَهْـوَ مَـصْـدوعُ[1]

فيخبر الشّاعر حال الجسد السّاهد الّذي يوافي مجالس السّمر للاستمتاع واللهو ومقابلة الجواري، فقد أظهر صوت الألف وطريقة النّطق به ومدّه في (جئناها، نيرانها، انكفا، عنها) امتداد السّهر الّذي دام ساعات، حتّى ظهر السّاهر هزيلًا خائرًا لا يقوى على الحركة إثر الألم الشّديد في الرّأس (وهو مصدوع)، حيث عُدّ أمارة تلخّص الحاجة الماسّة للنّوم والرّاحة، ولعلّ تلك الليلة قد طغى عليها احتساء الخمر، فاخترق كثرة الشّراب الجسد وسطّر عليه حروفًا من الوهن والضّعف.

كما اتُّخذ صوت العين وتكراره ليكون وسيلة لتحقيق الموسيقى الّتي تعدّ أقوى وسائل الإيحاء،

---

[1] **الدّيوان**، 172، 173.

وأقربُ إلى الدّلالات اللغويّة النّفسيّة في سيولة أنغامها[1]، وليتضامن مع مراد الشّاعر فعنف إخراج الهواء أثناء النّطق به[2] يتوافق مع إيحاءات اللغة الجسديّة الّتي دلّت على استصعاب الحركة وتوعّرها.

وهكذا غدا الجسد بضعفه واستكانته لغة صوّرت مكنونات النّفس، ونقلت حقيقة العواطف وواقع المشاعر بطريقة لا يمكن للمرء السّيطرة عليها أو تغييرها، كونها تهيمن على الرّوح والجسد.

[1] ينظر: الحمدانيّ، سالم أحمد، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربيّ الحديث، 246.

[2] ينظر: ابن سينا، **أسباب حدوث الحرف**، 93.

الفصلُ الثّالثُ

إِيماءاتُ الْهَيئاتِ الْعَامّةِ لِلْجَسدِ

أوّلًا: الحركة

1. المشي
2. التّمايل

ثانيًا: الوقوف

ثالثًا: التصاق الأجساد

رابعًا: تعانق هيئات الجسد مع أعضائه

تعدّ القناة الصّامتة المتمثّلة بالجسد وإيحاءاتهِ إحدى لغات التّواصل بين البشر، حيث إنّها "تحمل معاني ودلالات رمزيّة، وتساعد على التّواصل مع الآخرين والتّأثير عليهم بطريقة إيجابيّة أو سلبيّة"[1]، فهي استجابات إنسانيّة غير كلاميّة يتمّ من خلالها إرسال رسائل غير لفظيّة، ويتضمّن هذا النّوع من الاتّصال وضعيات وهيئات يتّخذها الإنسان في حالات الحركة والسّكون، كالمشي والوقوف وغيرهما[2]، وهذه الحالات الجسديّة استدعت إعمال فكر المتلقّي ليكشف إبداع العباس وبراعته في تصوير خلجات روحه وطيّاتها، فإدراك لغة الجسد يؤدّي إلى فهْم طبيعة الفرد وعلاقته بالآخرين وكيفيّة التّعامل معهم[3]، على اختلاف دلالاتها وإيماءاتها، إضافة إلى أنّها تلعب دورًا مهمًّا في إشباع احتياجات الفرد وإظهارها بالشّكل المرجوّ منه.

وقد اصطبغت اللغة الصّامتة المتمحورة في الجسد وهيئاتهِ بدلالات عدّة مكّنتها من تزويد المتلقّي بالمعلومات اللازمة لفهم عواطف الآخرين وتقييم مشاعرهم، حيث إنّ شفرة لغة الجسد تشبه البصمة الشّخصيّة، وتوضّح كيف يسير الشّخص، وكيف يجلس ويقف، كما يعدّ استخدام الأذرع والأرجل، ومقدار المساحة الّتي يشغلها الشّخص عندما يقعد ومقدار قربه من الآخرين، من أهمّ مكوّنات تحليل شفرة لغة الجسد[4].

ويمكن إجمال تلك الهيئات الجسديّة عند الشّاعر في:

---

[1] العريني، عبد الكريم، فن المحاماة بالذّكاءات المتعدّدة، 117.

[2] ينظر: حريم، حسين، **السّلوك التّنظيميّ**، 356، 357.

[3] ينظر: عبندة، هيثم منصور، لغة الجسد في برامج الرّسوم المتحرّكة– دراسة تحليليّة في النّسخة العربيّة من برنامج عدنان ولينا، 22، كليّة الإعلام، جامعة الشّرق الأوسط، 2013م.

[4] ينظر: جلاس، ليليان، **أعرف ما تفكّر فيه**، 42.

أوّلًا: الحركة

إنّ الدّارس لعلم اللغة الصّامتة وإيحاءاتها، يعي مدى فاعلية دلالات الحركة بكلّ ما تحمله من وضعيات تلوّن الهيئات التّعبيريّة للجسد، وتُنبئ بمدى قدرتها على إيصال المراد وتكشف مواضع السّريّة لدى الفرد دون النّطق بكلمة واحدة، كونها وسيلة للتّفريغ النّفسيّ قبل أن تكون شكلًا لغويًّا، فيقول العبّاس: { الكامل }

يَـمْـشِـي الفَـقـيـرُ وَكُـلُّ شَـيءٍ ضِدَّهُ وَالـنّـاسُ تُـغْـلِـقُ دُونَـهُ أَبْـوابَـهَـا

حَـتَّـى الـكِـلابُ إِذا رَأَتْ ذا ثَـروَةٍ خَـضَـعَـتْ لَـدَيْـهِ وَحَـرَّكَـتْ أَذْنَـابَـهَـا

وَإِذا رَأَتْ يَـوْمًـا فَـقِـيْـرًا عَـابِـرًا نَـبَـحَـتْ عَـلَـيْـهِ وَكَـشَّـرَتْ أَنْـيَـابِـهَا[1]

فإنّ متلقّي هذه الأبيات يلاحظ بروز اللغة الصّامتة بمكنوناتها الحركيّة، المتمثّلة بأيديولوجيا الجسد وما يترتّب عليها، تحت إطار المقابلة الجسديّة، حيث يُظهر العبّاس "الهمّ والمرارة، من الاستهتار بقيمة الإنسان، فيصوّر المعاناة النّاتجة عن الطّبقيّة في مجتمعهِ، حيث تعرّض الفقراء خاصّة لموجة من السّخط والظّلم والإهمال"[2]، وقد أتى ابن الأحنف بشخصيّة الفقير كما تظهر في الواقع المحسوس، حين عجّت الأبيات بصورة فوتوغرافيّة متشعّبة معتمدة على وضعيات الجسد وإيماءاته، بدءًا من طريقة مشي الفقير وصولًا إلى حالة التخبّط عند لقائه وصدّ الأبواب في وجهه (والنّاس تُغلق دونه أبوابها) وما نشأ عنه من دوٍّ يصدع أذن السّامع ويثير انفعاله، وتكتمل صورة الطّبقيّة المجتمعيّة دون التّلفّظ بحرف واحد عندما بيّن الشّاعر التّمييز الاجتماعيّ بين الأفراد، فوظّف المقابلة لتصوير المنحازين للأغنياء بالكلاب، بغرض التّحقير والتّقليل، حيث إنّ حركة الذّيل أمام

---

[1] الدّيوان، 63.

[2] بدر، ثروت حاتم، **البكاء في شعر العبّاس بن الأحنف**، 39، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، فلسطين، 2018.

صاحب النّفوذ الماليّ (خضعت لديه وحرّكت أذنابها) دلّت على الخضوع وبسط التّرحيب فيهم، بلغة الجسم ودلالاتهِ، ثمّ يُكمل الشّاعر مقابلته فوصف تلك الكلاب عند مقابلتها للفقراء بقوله (نبحت عليه وكشّرت أنيابها) حيث إنّ الفعليْن (نبحت، كشّرت) أوحيا بالمعاملة السّيئة الفظّة.

ويتوغّل العبّاس في حركة الأجساد ورموزها، حتّى تمظهرت في ديوانهِ بالوضعيْن الآتييْن:

1. المشي

تعدّ حركة السّاقيْن من الهيئات الكفيلة بأن تراود المتلقّي وتحثّه على تفويض كلّ مرجعيّة دلاليّة بإعمال الخيال لإعادة الحيويّة إلى اللّغة المستخدمة في النّصّ الشّعريّ، حيث "يختلف النّاس في مشيهم وإشاراتهم اختلافًا بيّنًا ... فلا غرو إذا استدلّوا على صفات الشّخص من مشيته أو إشاراته"[1]، وهيئة الجسد هذه بأشكالها المتعدّدة حملت في خباياها عشق العبّاس "الموسوم بالعذريّة، المتلفع بالتّوسّل، المشحون بالشّكوى والضّراعة"[2]، فمحبوبته الّتي تقطن بلاد الحجاز، تبعث الأسى والحزن في نفسه، فيترجم ذلك على أرض الواقع بحركة جسدهِ المتمثّلة بالمشي.

فيقول: { الوافر }

وَكَانَتْ بالحِجَازِ فَكُنْتُ أَرْجُو لِرَجْعَتِهَا مُحَافَظَةَ الوِدَادِ

فَيَا حُزْنِي لِنَفْسِي بَعْدَ فَوْزٍ! وَيَا طُولَ اغْتِرَابِي وَانْفِرَادِي!

كَأَنّي لَمْ أَخُضْ غَمَرَاتِ هَولٍ لِكَالِئِهَا مِنْ اللَّحْظَاتِ هَادِ

أُبَادِرُ دُونَهَا عَجْلانَ أَمْشِي رُوَيْدَ المَشْيِ مُضْطَرِبَ النَّجَادِ[3]

---

[1] زيدان، جورجي، **علم الفراسة الحديث**، 125.

[2] الصّبّاح، محمّد عليّ، **العبّاس بن الأحنف**، 53.

[3] **الدّيوان**، 77.

فالأبيات هذه أبرزت تأثير حبّ العبّاس في نفسه، حيث إنّه بقي على عهد العشق رغم بُعد المحبوبة وافتقار اللقاء بينهما، فهو دائم انتظار عودتها بنفس متلهّفة متشوّقة، فهيئة المشي المتراوحة بين العجلة والبطء (عجلان أمشي، رويد المشي) كانت شاهدًا لا يخفى على اضطراب ابن الأحنف وتردده المتلاحم مع ضعفه وعجزه عن تغير واقعه العاطفيّ، واستطاعت أن تُبيّن ارتباكه وحيرته بتصوير كتفه المحني حينًا والمستقيم حينًا آخر (مضطرب النّجاد)، وقد جاء حرف الرّويّ الدّال (ودادِ، انفرادي، هادِ، النّجادِ) لما له من دلالة واضحة على تيه العبّاس وتشوّشه، كونه صوتًا يتّصف بالقلقلة الّتي ترمز إلى "الحركة والاضطراب، وقلقلة الثّبوت في المكان"[1]. كما استرسل ابن الأحنف ووظّف حرف النّداء يا (فيا حزني، ويا طول) لما له من قوّة نشر الانفعال الشّعوريّ إلى المتلقّي، هذا إلى جانب بروز الأنا في الأبيات لتكون محورًا يُظهر صراع الشّاعر وتخبّطه، ذلك بإيراد ضمير المتكلّم المضمر (أنا) المتعانق في مجمل الأبيات مع (ياء المتكلّم) فالتّوتّر الدّاخليّ الملحوظ بدا في حركة سير العبّاس وعزّز عشقه وساند رسائله الشّفهيّة الّتي تنبعث منه تُجاه معشوقته.

وكان لتلاحم تفعيلات البحر الوافر مع خلجات الشّاعر وطيّات روحهِ دور في إبراز جِرس إيقاعيّ خاصّ كون الوافر "ألين البحور الشّعريّة يشتدّ إذا شددّته ويرقّ إذا رققته"[2]، حيث إنّ الحبّ الكبير الّذي يكنّه ابن الأحنف في نفسه ويرتبط ارتباطًا وجدانيًّا مع جسده مُزج مع هول الأيّام ببعد المحبوبة وفراقها.

ويقول العبّاس أيضًا: { البسيط }

إِنْ يَـمْنَـعُـونِـي مَمَرّي قُربَ دَارِهِـمُ فَسَـوْفَ أَنْـظُـرُ مِـنْ بُعْـدٍ إِلى الـدَّارِ

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (قلقل).

[2] يموت، غازي، بحور الشّعر العربي، 78.

سِيْمَا الهَوَى شُهِرَتْ حَتّى عُرِفْتُ بِهَا إِنّـي مُـحِـبٌّ وَمَـا بِـالـحُبّ مِـنْ عَـارِ

مَا ضَـرَّ جِـيْرانَـكُمْ واللهُ يُـصْـلِـحُـهُمْ لَـوْلا شَـقَـائِـيَ إِقْـبَـالِـي وإِدْبَـارِي؟

لا يَقْـدِرونَ عَلى مَنْعِي وَلَو جَـهَدُوا إِذا مَـرَرْتُ وَتَـسْـلِـيمِـي بِـإِضْـمَـارِي[1]

فيحاول العبّاس من خلال أبياته إيصال جوهر هواه بمخاطبة القارئ، والبوح عمّا في نفسه بلغة غير لفظيّة أفصح عنها بقوله (وتسليمي بإضماري)، كما أُدرجت إشارات أخرى دلّت على صبابة الشّاعر وعشقه، حيث إنّ الذّهاب والإياب (إقبالي وإدباري) الّذي سيطر على الشّاعر وعلى هيئة مشيته عدّ لغة جسديّة لا شعوريّة حملت في باطنها رموز الارتباك والقلق لعدم التّمكّن من المكوث بجانب ديار المحبوبة، ما اضطرّه إلى استمرار التّنقّل وعدم الثّبات في مكان واحد لفترة طويلة، في محاولة جادّة لتسريع الوقت، وبهذا أكّد ابن الأحنف أنَّ قراءة أفق الجسد وشفراته يضاهي قوّة اللسان التّعبيريّة[2].

واتّكأ الشّاعر على صورة حركيّة يستشفّها المتلقّي من ألفاظها الدّالّة على الأفعال (يمنعوني، أنظر، شُهرت، عُرفت، ضرَّ، يُصلحهم، يقدرون، جهدوا، مررّت) ما ولّد شعورًا باستمراريّة اضطراب العبّاس وخفقان قلبه، ومحاولته الوصول إلى محبوبته. ثمّ توسّل العبّاس بحروف المعاني الّتي تمنح الجملة مفهومًا دلاليًّا، ذلك بتوظيف أدوات الشّرط (إن، لو، إذا) لتهويل الحرمان وتعظيم الحزن، كما تشارك الشّرط مع أداة النّفيّ (لا) الّتي لها قيمة إيحائيّة وأسلوبيّة في بنية النّصّ، ولما تخفيه من أثر جماليّ قادر على الإفصاح عن آلام الشّاعر ومعاناته[3]، فبرزت (لولا) في سياق الشّكوى وإبراز

---

[1] **الدّيوان**، 153.

[2] ينظر: عبيد، محمّد صابر، **الفضاء التّشكيليّ لقصيدة النّثر**، 138.

[3] الصّميديّ، جاسم محمّد، **شعر الخوارج- دراسة أسلوبيّة**، 110.

المشقّة وصعوبة التّحرّك والتّنقّل، ويؤكّد العاشق الصّبّ أنّه سيتحدّى مَن حوله ويبقى على عهد الحبّ، فجاء بـ (لو) كونها تدلّ على امتناع حدوث جواب الشّرط لامتناع وقوع فعله.

وتنتقل دلالة حركة الجسد المتمثّلة بالمشي وكيفيّته من الاضطراب والقلق لتصل إلى الإحساس بالخوف والهلع، فالحركة السّريعة للأرجل تختلف عن الحركة البطيئة لها، حيث إنَّ الجسد الّذي يعدّ سلكًا ناقلًا يضع المتلقّي ضمن منظور أنتروبولوجي واجتماعيّ يحدّد هوية الإنسان واتجاهاته[1]، فالمشية تختلف من شخص إلى آخر باختلاف الجنس والحالة النّفسيّة للفرد، فيقول العبّاس: { السّريع }

وَلَـيْـلَـةٍ مَـا مِـثْـلُـهَـا لَـيْـلَـةٌ صَـاحِـبُـهَـا بِـالـنَّـحْـسِ مَـفْـجُـوعُ

لَـيْـلَـةَ جِـئْـنَـاهَـا عَـلى مَـوْعِـدٍ نَـسْـرِي وَدَاعِـي الـحُـبّ مَـتْـبُـوعُ

قَـامَـتْ تَـثَـنَّـى وَهْـيَ مَـرْعُـوبَـةٌ تَـوَدُّ أَنَّ الـشَـمْـلَ مَـجْـمُـوعُ

حَـتّـى إِذا مَـا حَـاوَلَـتْ خـطْـوَةً وَالـصَـدْرُ بِـالأَرْدافِ مَـدْفُـوعُ

مَـا بَـالُ خَـلْـخَـالَـكِ ذَا خَـرْسَـةٍ لِـسَـانُ خَـلْـخَـالِـكِ مَـقْـطُـوعُ[2]

فيُدرك من الأبيات أنّ الحركات الجسمانيّة وَسمات شخصيّة كونها ترسم بدقّة هوية صاحبها، وتتبع الحال النّفسيّة الّتي تتملّكه وتسيطر عليه، لذلك تختلف بين يوم وآخر[3]، وهذا ما أراد المشهد وصفه، فجاء الشّاعر بصوت العين المجهور وكرّره وجعله حرف الرّويّ، لأنّه "يعدّ حرفًا

---

[1] ينظر: لو بروتون، دافيد، **أنتروبولوجيا الجسد والحداثة**، 5.

[2] **الدّيوان**، 172- 173.

[3] السّراقبيّ، وليد محمّد، **سيمياء الجسد في القرآن الكريم-دراسة تحليليّة**، مجلّة دواة، كلّة الآداب- جامعة حماة، 158.

شعوريًّا"[1] يوحي بقوّة الموقف وشدّته، فعنف إخراج الهواء أثناء النّطق به[2] يتوافق ضيق الحال في تلك الليلة، حيث إنّ الخوف والهلع (وهي مرعوبة) في ليلة كان من المفترض أن توسم بالسّهر والأنس كان له أثر بالغ في تغير مجرى الأحداث، حين تحوّلت مشية الفتاة المعتادة من الخفة إثر الفرح والسّرور إلى مشية ثقيلة (قامت تثنّى) صامتة، مع أنَّ المتعارف عليه ارتداء النّساء خلخالًا صامتًا لا يُعلم صوته وتمشي، فتضرب برجلها ليسمع الرّجال طنينه، لما توحيه هذه المشية من إشارات ودلالات جنسيّة تجذب الرّجل وتأسره[3]، إلّا أنّ تلك الليلة كانت منحوسة للسّاهرين (وصاحبها بالنّحس مفجوع)، حيث إنّ الفتاة كانت ثقيلة الخطى تمشي بصمت وبطء دون حيوية ورغبة (خلخالك ذا خرسة، لسان خلخالك مقطوع) فكلّما حاولت أن تتقدّم خطوة إلى الأمام لم تستطع الاستمرار من هزلها وتعبها (والصّدر بالأرداف مدفوع)، وقد توسّل الشّاعر بالتّشخيص في تأكيد صورة المشهد ومأساته، حينما جَعل الخلخال إنسانًا أبكم لا يستطيع التّفاعل ومشاركة الأحاديث.

وقد تعاورت هذه اللوحة الأدبيّة مع مثيرات جمّة، ساندت اللغة الصّامتة في تصوير تفاصيل تلك الليلة، فوظّفت ظاهرة الالتفات في شقّين، التفات الضّمائر والتفات الأفعال، فالأوّل: كان ببروز ضمير المتكّلم الجمع (جئناها: نحن، نسري: نحن) ثمّ ضمير الغائب المؤنّث المفرد (صاحبها: هي، جئناها: هي، قامت: هي، تودّ: هي، حاولت: هي) لتسليط دور طرفي المشهد، أمّا الشّقّ الثّاني: فكان بتراوح الفعلين الماضي والمضارع لإبانة استمراريّة الشّجن والقلق (جئناها:" نسري، قامت: تثنّى، تودّ: حاولت) كما لعب دورًا في إضفاء حركة للنّصّ دلّت على التّغيّر والتّبدّل.

وتجاوبت المشتقّات مع المشهد وأوصلت للمتلقّي دليلًا على ثبوت التّشاؤم والطِيرة الّتي

---

[1] عبّاس، حسن، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، 40.

[2] ينظر: ابن سينا، **أسباب حدوث الحرف**، 93.

[3] ينظر: ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، 258/3.

جعلت الهيئات الجسديّة متكاسلة مثقلة، فبرزت المصادر (نحس، موعد، الشّمل، خطوة، خرسة) إلى جانب تعانقها مع اسم المفعول (مفجوع، متبوع، مجموع، مدفوع، مقطوع، مرعوبة) لوصف الحال وتثبيته.

وقد أحاط العبّاس بالهيئات العامّة للجسد وحركته؛ لأنَّ "كلّ إشارات الإنسان البدنيّة خاضعة لعدد من الأنظمة الرّمزيّة، فمن الجسد تنبثق وتتناثر العلامات والمعاني الّتي تؤسّس للتّواجد الفرديّ والجماعيّ"[1]، فرأى الشّاعر في محبوبته الجمال الأنثويّ والحيوية الجاذبة في جسدها الممتلئ، كون السّمين في الغالب يميل للمرح والرّوح الاجتماعيّة[2]، فقال: { الطّويل }

أَيَا نَفْسُ مَنْ نَفْسِي إِلَيْهِ مَشُوقَةٌ وَمَنْ قَدْ بَرَى جِسْمِي هَواهُ وَمَا شَعَرْ

وَمُثْقَلَةِ الأَرْدَافِ مَهْضُومَةِ الحَشَا لِصُورَتِهَا فِي الحُسْنِ فَضْلٌ عَلى الصُوَرْ

تَأَمَّلْتُهَا يَومَ الخَمِيسِ وَقَدْ بَدَتْ تَمشي كَمَا يَمْشِي التِّرِيْفُ[3] مِنَ النَّفَرْ[4]

فأظهرت الأبيات براعة الشّاعر في اختيار الأساليب الّتي ترمي إلى وصف مشهد اللقاء بينه وبين معشوقته، حيث توسّل بأداة نداء البعيد (أيا) في مستهلّ أبياته، مع اتّكائه على النّفي (وما شعر) لإثارة شفقة المتلقّي على ذاته العاشقة التّواقة للقرب والاجتماع، كما جاء بالاستفهام والتّوكيد (ومَن قد برى، وقد بدت) للإدلاء بشاهد صبوته وحنينه وإثباتهما، ثمّ أظهر تشارك الألفاظ والتّراكيب المحمّلة بمعاني البهاء والغنج والغنى الملتصقة بمعشوقته (لصورتها في الحسن، التّريف)، مع اللغة الصّامتة المتمثّلة بالجسد وحركة مشيته (تمشي كما يمشي التّريف من النّفر)، ذلك حين بدأ بالإفصاح عن

---

[1] لو بروتون، دافيد، **سوسيولوجيا الجسد**، 16.

[2] ينظر: المغربيّ، محمّد الفاتح، **السّلوك التّنظيميّ**، 39.

[3] التّريف: هو المتنعّم في النّعم، الّذي يعيش في سعة العيش ورغدهِ، ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ترف).

[4] **الدّيوان**، 249.

صبابته ولهفته تجاه محبوبته (مَن نفسي إليه مشوّقة، قد برى جسمي هواه، تأمّلتها يوم الخميس) وأسهب في تصوير هيئة مشيتها، فهي ذات خطوات ثقيلة بطيئة (مثقلة الأرداف مهضومة الحشا) لاكتناز لحمها نتيجة الثّراء والدّلال، إلى جانب محاولتها استقطاب الجنس الآخر، "فالحركات الضّخمة الواسعة للجسد أكثر ميلًا لجذب الانتباه وبخاصّة إن استمرّت لوقت طويل"[1]، فصوّر ابن الأحنف مشية محبوبته البطيئة المتثاقلة تمنّعًا ودلعًا بمن يتنعّم بالعيش وسعته، ويُطلب للقتال وخوض المعارك، فيتريّث بالمشي وتفتر خطواته ليلوذ بالفرار (تمشي كما يمشي التّريف من النّفر)، هذا إلى جانب ما تحمله منطقة الحوض والأرداف عند النّساء من إيحاءات ورموز، إثر اتّساعها أكثر منها عند الرّجال، ولا سيّما مع امتداد الزّاوية بين الجانبيْن الدّاخليْن للسّاق، وهذا يعني أنّ المرأة عندما تسير تكون لها حركة مميّزة تحمل دلالة التّودّد الّذي يأسر الرّجل ويشدّه على اختلاف حجم الجسم وعرضه[2].

وقد تجلّت الموسيقى الخارجيّة بالقافية المقيّدة (الشّعرْ، الصّورْ، النّفرْ) لأنّها تسمح بالتّدفّق وتحقّق الانسيابيّة في التّعبير، فهي تختصر زمن الوقفة على نحو يسمح بالانتقال السّريع[3]، وبذلك تزيد من فرصة تناغم الجرس الموسيقيّ مع الجوّ النّفسيّ الّذي سيطر على الشّاعر المدنف.

2. التّمايل

لقد أصبح الجسد في لغة الخطاب والتّواصل كيانًا آخر للإنسان دون علمه، حتّى غدت المبارزة الثّنائيّة بين الجسد وصاحبه محورًا مهمًا للتّحرّر والإفصاح عمّا هو مضمر[4]، وكان لحركة الجسد بأكمله على هيئة التّمايل والتّرنّح، إيحاءات شتّى نمّت عن شخصيّة الفرد وأسراره، وأثرها الجمّ

---

[1] كويلت، بيتر، **الإشارات**، 8.

[2] ينظر: بييز، باربارا، **المرجع الأكيد في لغة الجسد**، 300.

[3] ينظر: جدوع، عزّة محمّد، موسيقى القصيدة الحديثة وبناء الدّلالة، 259.

[4] ينظر: لو بروتون، دافيد، **سوسيولوجيا الجسد**، 21.

على ناظرها، إضافة إلى أنّ هذه الكيفيّة الجسديّة عُدّت أسلوبًا معتمدًا لتناقل المعطيات في عملية الاتّصال والتّواصل عند النّساء أكثر من الرّجال، فهنّ بطبعهنّ يحاولن جلب الأنظار ولفت الانتباه بتمايلهنّ تمايلًا عفويًّا أو مقصودًا، ومن ذلك قول ابن الأحنف: { الطّويل }

تَبَدَّتْ لَنَا إذا غَابَتِ الشّمْسُ وَالتَقَتْ عَلى الأَرْضِ مِنْ أَقْطَارِها ظُلُماتُهَا

فَأَشْرَقَتِ الدّنْيا جَمْيعًا بِوَجْهِهَا بِلَيْلَةِ سَعْدٍ لا يَضِلُّ سُراتُهَا

وَسَارَتْ كَثْيرًا جَلْسُهَا وَرَفْيقُهُا فَقَطَّعَ قَلبِي لَمْحُهَا والتِفَاتُهَا[1]

فلاح في هذه الأبيات الثّلاثة حبّ العبّاس وعشقه، حين أظهر محبوبته بصورة فنيّة فائقة الجمال، فهي منبع الحسن ومصدره (فأشرقت الدّنيا بوجهها)، هذا إلى جانب اندماج جمالها بتنوّع حركاتها ودلالاتها، فكانت محور النّصّ والمستولية عليه، فكان لبروز ضمائر المؤنّث المتّصلة والمنفصلة إسهام في نشر قوّة المحبوبة وسلطتها، حيث إنّ الشّاعر يَنفطر فؤاده لمجرد اختلاس النّظر إلى خليلته، ثمّ يُؤخذ ويُؤسر بالتفات جسدها دلالًا وغنجًا ومحاولة للفت الانتباه (فقطّع قلبي لمحها والتفاتها) ما جعل قلب الشّاعر يذوب حبًّا وينصهر رغبة بها (فقطّع قلبي) في دلالة واضحة على تأثير هيئة الجسد وحركته في النّاظرين.

وقد أدّى الإيقاع والتّشكيل الصّوتيّ للتّاء دورًا معنويًّا مؤثّرًا (تبدّت، غابت، التقت، ظلماتها، فأشرقت، سرّاتها سارت، والتفاتها)، إذ إنّه ينزاح بالنّصّ إلى دلالات الخضوع المحبّب الّتي تضمّنت الأبيات، كون التّاء صوتًا مهموسًا يسمح بجريان النّفس[2] ويُلائم الإطار النّفسيّ للشّاعر أمام رقّة

---

[1] **الدّيوان**، 64– 65.

[2] ينظر: سيبويه، **الكتاب**، 434/3.

المحبوبة وبهائها، كما يبعث ثبوتًا وتوكيدًا لمشاعره تجاه محبوبته خاصّة في الألفاظ الّتي اتّصلت بها التّاء مع الفعل الماضي.

ويقول أيضًا: { المتقارب }

عَطَفْنَا إِلَى مَنْزِلٍ حَاضِرٍ كَثِيْرِ اللذَاذَةِ مُسْتَبْشِرِيْنَا

وَعَيْنُ الجَوَارِي يُغَنّيْنَنَا بِهَا نَتَلَهّى وَمَا يَلْتَهِيْنَا

حِسَانُ الوُجُوهِ عَظَامُ الجُسُومِ كَغِزْلَانِ بَرّيَةٍ يَرْتَعِيْنَا

يَكِدْنَ إِذا هُنَّ غَنَّيْنَنَا لَنَا يَلْتَوِيْنَ وَمَا يَلْتَوِيْنَا[1]

فبأسلوب القصّ والسّرد يبيّن الشّاعر مشهدًا تأثيريًّا للمرأة، حيث إنّ قوّة حضورها تؤكّد فكرة التأثير الأنثويّ الّذي يسيطر على سير الأحداث، بدءًا من توظيف معاني الجمال الّتي أُسبغت عليهنّ (حسان الوجوه، عظام الجسوم، كغزلان برّية) وصولًا إلى بروز الألفاظ (عطفنا، نتلهّى، يلتهينا، يرتعينا، يلتوين، يلتوينا) المتعانقة مع (يغنّيننا، غنّيننا)، حيث رُسمت صورة حركيّة صوتيّة حملت معاني الفرح والسّرور والحيويّة (كثير اللذاذة، مستبشرينا)، لتثير في نفس المتلقّي الفضول لمعرفة مجريات الأحداث وتعطيه "صورة كاملة الأبعاد من زمان ومكان وحدث"[2]، وتكشف دور الجسد الّذي أشعل المشهد وألهبه، حيث إنّ هذه الصّور الّتي أعملت الفكر والخيال هي نتاج حركة الجسد المتمحورة في التّمايل والالتواء (يلتوين وما يلتوينا) للتّغزّل وإثارة الحضور، فالنّساء في تلك الليلة ينقلن إشارة لا

---

[1] **الدّيوان**، 258- 259.

[2] حجازي، يوسف حسن، **دلالة القول الشّعريّ في شعر حرب الفرقان 2008**، 133، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلاميّة، 2012م.

شعوريّة، بأنّهنّ يهيّئن نفسهنّ للرّجل[1]، برشاقة أجسامهنّ وتمتّعهنّ بالخفّة وقوّة البدن (كغزلان برّية يرتعينا)، ما يسهّل عليهنّ التّحرّك والتّمايل طوال الليل.

وأعطى النّصّ جرسًا موسيقيًّا يطرب السّامع له، وتدفعه إلى الاستمرار في البهجة والرّغبة في الغناء والطّرب، ذلك بتوظيف ألف الإطلاق بعد حرف الرّوي النّون (مستبشرينا، يلتهينا، يرتعينا، يلتوينا)، حيث اعتاد الشّعراء أن يترنّموا في أواخر الأبيات ليمتدّ بها الصّوت، ويقع فيه تطريب لا يتمّ إلّا بمدّه وإطالته[2].

ولعلّ أجساد النّساء الرّقيقة الخفيفة تعدّ عاملًا رئيسًا يبعث ومضات لأعضائهنّ بالتّحرّك بلين وتمايل، حتّى عُدّت هذه الهئية من الصّفات الأنثويّة، طالما تمتّع الرّجل بـ (الكريزما) المتناسقة مع طبيعة تكوينه الجسديّ، وبقي بعيدًا عن المسبّبات الّتي تجعله يغيب عن الحسّ والإدراك، ويتأرجح لا شعوريًّا يَمنة ويَسرة، منها: شرب الخمر وإدمانه، وفي ذلك يقول العبّاس: { الطّويل }

تَمَنَّيْتُ أَنْ تُسْقَيْ مِنَ الحُبّ شَرْبَتِي وَأَنْ تَرْتَعِي مِنْ لَوْعَةِ الحُبّ مَرْتَعِي

فَمَا زِلْتُ أحسوها بكأسيْنِ كُلَّمَا شَرِبْتُ بِكَأسٍ لَم تَزَلْ أُخْتُها مَعِي

وَوَلَّيْتُ قَد زَلّتْ لِسُكْرِي مَفَاصِلِي أَمِيْلُ كَجِذْعِ النَّخْلَةِ المُتَزَعْزِعِ[3]

فأظهرت الأبيات دور الجسد في تبيان الغرام وما يفعل بصاحبه، حيث أتى الشّاعر بلوحة جديدة تحمل فرط الحبّ والهيام وما يُنبئ عنه من حرقة وشجن تأسر المحبّ وتأخذه ممّن حوله (ترتعي من لوعة الحبّ مرتعي)، فغدا العبّاس بهيئة جسديّة غير مألوفة، لتتضح الفكرة للمتلقّي وترسخ

---

[1] ينظر: ويلسن، غلين، قراءة إشارات الغير والتّواصل بحرفيّة، 139.

[2] ينظر: السّيرافيّ، أبو سعيد، **ما يحتمل الشّعر من الضّرورة**، 39، 40.

[3] **الدّيوان**، 171.

في ذهنه، حين صوّر ميل جسده وانحنائه بساق نخلة تهتزّ وتتحرّك باستمرار (أميل كجذع النّخلة المتزعزع)، وقد عكس الصّوت الناتج عن الزّعزعة والحركة (المتزعزع) التّمايل الّذي ينشد الشّاعر إخباره إثر لجوئه لاحتساء المدام حتّى السّكر (فما زلت أحسوها بكأسين، لم تزل أختها معي) لأهداف النّسيان والتّكيّف مع ابتعاد المحبوبة وفراقها. وقد يرتئي الدّارس أنّ ذكر الخمر عند العبّاس كان ذكرًا مجازيًّا، فالخمر هي ذاتها المحبوبة الّتي تغيّب عقل الرّجل، وتوصله حدّ النّشوة والثّمالة كالخمر تمامًا.

وقد تراوحت ألفاظ العبّاس بين الأسماء والأفعال لتخبر القارئ معاناته واضطراب حاله، حين جاء بالأسماء الّتي كشفت ثبوته وإصراره على الحبّ رغم مأساته، فبرزت المصادر واسم المفعول (الحبّ، لوعة، شربتي، مرتعي، سكري، المتزعزع) إلى جانب توظيف التّاء المتحرّكة (تمنّيتُ، زلتُ، شربتُ، وولّيتُ) متلاحمة مع ياء المتكلّم (شربتي، مرتعي، معي، سكري، مفاصلي) لتكشف النّوازع الدّاخليّه للعبّاس، ومحاولة استعطاف القارئ واستمالته، لا سيّما باعتماد رسائل الخطاب الإبلاغيّة الإفهاميّة الّتي تصوّر الشّكوى بكلّ تجليّاتها، ولا تخلو من التّذمّر إثر الحزن واللوعة[1]، ما جعل الدّارس يلاحظ شيوع الأنا بكثرة في الأبيات. أمّا الأفعال الّتي ترمز إلى الحدثيّة والحركة، فقد حضرت بهدف إيصال تفاصيل عشق العبّاس ومراحل تطوّرها واختلافها، فالفعل المضارع الحاضر الّذي حظي بحضور كثيف بتفاوت صياغته ودلالته، جعل النّصّ يشحن بطاقة وحركة وحيويّة (تُسقي، ترتعي، زلت، أحسوها، لم تزل، أديرهما، أميل) مع دوام المشهد ذاته وتكراره في حياته.

وينبثق من تمايل الجسد والتوائه نوع من أنواع التّعبير الرّمزيّ الّذي يحمل في جنباته دلالات ومعاني كثيرة، فالرّقص وفقًا لتفاوت حركاته ما بين عفويّة تلقائيّة أو رسميّة منتظمة، وما بين إيقاعها

---

[1] ينظر: عباس، جاسم، وآخرون، جدليّة الأنا والآخر في شعر العبّاس بن الأحنف– قراءة في نسقيّة التّضاد، العدد:17، الجزء:3، 2016م، 7، 21.

البطيء أو السّريع[1]، وُجد لجلب السّرور والرّاحة، والتّفريغ النّفسيّ للطّاقات الإيجابيّة والسّلبيّة، حتّى غدت تلك الهيئة الجسديّة منبرًا للغة صامتة في خارجها، ناطقة في دواخلها، تبرز تجليّات المعنى المراد والإيحاءات المطلوبة في عمليّة التّواصل والاتّصال بين البشر وخاصّة بين الجنسين.

وقد تبلْور الرّقص في ديوان ابن الأحنف ليكشف عمق الاندفاع الحركيّ للجسد، وأهميّته في إثارة الانفعال والتّعبير الدّلاليّ الّذي يبوح بما في الذّات، ليخاطب المتلقّي بلغة صامتة محبّبة للنّفس، حيث بلغت حظًّا واسعًا من الرّقي جعلت الجواري والقيّان يتعلّمن كيف يتلطّفنَ ويستحوذنَ على قلوب الرّجال، بالكلام الرّقيق والحديث الساحر والتّمايل الأخّاذ[2]، فيقول: { الوافر }

أَمَــا والــرَّاقِــصَــاتِ بِــكُــلّ فَــجّ تَــؤُمُّ الْــبَــيْــتَ فِــي خَــرْقٍ ووَادِ

لَـقَـد ظَـفِـرَت مَـوَدَّتُـكُــم بِـقَـلـبــي فَـحَـلَّـت في الشّغافِ وَفي الفُؤادي[3]

فقصد الشّاعر في البيتيْن مشهدًا قائمًا على الحركة الّتي تخلق أشكالًا بصريّة وسمعيّة، تتمظهر فيها خلجات النّفس وطيّاتها، حيث إنّ كلّ حركة يقوم بها الإنسان ترتبط بحالته النّفسيّة وبالزّمان والمكان المحيط به، فتقوم ديناميكيّات الجسد بتوليد حركات تصنع إيقاعًا جاذبًا، يبعث قيمة جماليّة في التّواصل غير اللفظيّ[4]، فمشهد الرّاقصات يتمايلن ويتراقصن في الطّرقات (أما والرّاقصات بكلّ فجّ) هيّأ المتلقّي للانبساط، والمرح، ورسم الأغاني الّتي تجاوبت على ألحانها حركات الرّقص القائمة على التّمايل والاهتزاز، فلا يكون الرّقص إلّا مع وجود أنغام تبعث مثيرات لأعضاء الجسد

---

(1) ينظر: يغمور، سلاف شهاب الدّين، **التّواصل غير اللفظيّ في الإبانة والتّواصل- نماذج تطبيقيّة ومقولات كليّة**، 48،49، رسالة ماجستير، جامعة بيرزيت، فلسطين، 2019م.

(2) ينظر: الصّبّاح، محمّد عليّ، **العبّاس بن الأحنف**، 19.

(3) **الدّيوان**، 78.

(4) ينظر: العلواني، حمزة، **مشاهد الرّقص في رسوم ديغا**، مجلّة جامعة بابل للعلوم الإنسانيّة، المجلد 28، العدد 1، 2020م، 139، 142.

بضرورة التّحوّل من السّكون والثّبات إلى الحركة، ما أدّى إلى انصهار الرّؤى البصريّة مع السّمعيّة، ووضْع المتلقّي في جوّ طَرِب يسوده الخفّة الجسديّة، الّتي تخرق المكان وتفتح فيه مجالات شتّى في الرّغبة والمحاباة (الرّاقصات، فجّ، تؤمّ، خرق، وداد)، وقد يتراءى إلى الدّارس أنّ محبوبة الشّاعر كانت من ضمن الرّاقصات في ذاك المكان، حتّى فازت بقلبه واتّخذت فيه مكانًا في سويدائه (ظفرت، مودّتكم، قلبي، حلّت، شغاف، فؤادي) بهزّ الجسد ورفعه وخفضه.

وبهذا عُدّت لغة الحركات الجسديّة المتمحورة في المشي والتّمايل مفتاحًا لإيصال معطيات النّفس ومرادها، كونها أسهمت في تبيان الدّلالات الّتي أراد ابن الأحنف توجيهها للمتلقّي، بمنهج سلس يحمل بُعدًا إنسانيًّا جماليًّا محبّبًا.

ثانيًا: الوقوف

إن اللغة الجسديّة الّتي تؤدّي إلى ابتداع حقول دلاليّة بوساطة أعضائها تعدّ من أهمّ القنوات التّواصليّة غير الكلاميّة، حيث إنّها تقترب إلى حدّ كبير من الذّات بما تحمله من إشارات وعلامات تسهم في إيصال المراد، بالاعتماد على هيئة الجسد من حركة أو ثبات، فصورة الجسد "ما هي إلّا صورة الذّات الّتي تتغذّى بالموارد الرّمزيّة الّتي تموضع الشّخص في إطار نسيج من التّطابق التّعالقيّ"[1]، فيتحوّل الجسد حينها من كونه كتلة إلى كيان مكتمل الملامح، يعكس طبيعة الفرد ونشاطه وفعاليّته.

وللوقوف هيئات تدلّ على معانٍ كثيرة، فـ "وقفة الأشخاص بمثابة دليل آخر جيّد على مكانتهم أو المكانة الّتي يحاولون ادّعاءها"[2]، أو ما يريدون إيصاله من وقفتهم تلك، ومن ذلك يقول ابن الأحنف مصوّرًا حاله عندما فاض به شوقه، ونضجت على حرارة العشق صبابته، وازداد حنينه إلى موطن أحبّته[3]: { البسيط }

طَالَ الوُقُوفُ بِبَابِ الدّارِ فِي غُلَلِي حَتَّى كَأَنّي لِبَابِ الدَّارِ مِسْمَارُ

إِنّي أُطِيْلُ وَإِنْ لَمْ أَرْجُ طَلْعَتَهَا وَقْفِي وَإِنّي إِلى الأَبْوَابِ نَظَّارُ[4]

فأشاع البيتان مجموعة من تيّارات الانفعالات والرّغبات، لغاية الوصول إلى مشهد يغذّيه الوقوف ويزيد من فاعليّته، حيث حاكى العبّاس الدّارس بجسده وهيئته، فكان الوقوف لغة أبلغ من الكلام وأعمق من القول، لا سيّما بارتباطها بالحالة النّفسيّة، حيث برزت ذات الشّاعر العاشقة إثر

---

[1] لو بروتون، دافيد، **سوسيولوجيا الجسد**، 59.

[2] كويلت، بيتر، **الإشارات**، 35.

[3] ينظر: الصّباح، محمّد عليّ، **العبّاس بن الأحنف**، 58.

[4] **الدّيوان**، 109.

إطالة الوقوف بباب المحبوبة واستمراريّته على أمل لقائها، فجيء بـ (طال الوقوف، أطيل وقفي) في دلالة واضحة على الصّبر والجَلد، وتحمّل العطش وحرارته في سبيل رؤيتها (في غُللي)، فالصّبر "تمرّد جسديّ على مألوف الواقع السّلبيّ، وإشباع لرغبة في الحياة"[1]، فجاء الجسد القائم الرّاسخ ليصوّر الروّح الصّابرة الّتي تتحمّل الأوجاع من أجل المحبوب.

كما استقى الجسد من الزّمكانيّة دعامة لدلالاته، ليكون شاهدًا على طول الفترة الزّمنيّة الّتي يقف فيها العبّاس منتظرًا معشوقته، بَدءًا من تبدّل الفعل من صيغة الماضي إلى المضارع (طالَ/ أطيلُ) إلى الالتصاق بالمكان المغلق (بباب الدّار، لباب الدّار، الأبواب) ما من شأنه أن يكون مثيرًا أسلوبيًّا يحثّ المتلقّي على تأمّل مشهد الوقوف واستحضاره دون التّوجّه إلى علامات اللسان ومقاصده.

وقد اتّكأ جوى العبّاس على الأيقونة الصّامتة، المتمثّلة بالوقفة وأماراتها، عندما صوّر ذاته مسمارًا يُشدّ بباب البيت، حتّى أصبح جزءًا لا يتجزّأ منه (كأنّي لباب البيت مسمار)، مع إثبات ذلك بتوظيف التّوكيد (إنّ) ثلاث مرّات، إلى جانب تعانقها مع صيغة المبالغة (نظّار). والمتتبّع لألفاظ البيتيْن يرى بروز صيغ جمع التّكسير وإيحاءاته، حيث برز جمع القلّة (أبواب) ليبيّن أحاديّة حبّ الشّاعر، وعدم تعدّد الشّريكات في فؤاده، وهذا ما يُناسب طول مكوثه ورباطه الدّائم أمام بيت المحبوبة المتمحور في توظيف جمع الكثرة (وقوف).

ويقول أيضًا: { الكامل }

هَـلّا رَحِـمْـتُـمْ مَـوْقِـفِـي بِـفِـنَـائِـكُـمْ مُـتَـحَـيّـرًا لِـنَـسِـيْـمِـكُـمْ أَتَـنَـشّـقُ؟

مُـتَـلَـدّدًا أَرْنُـو إِلَـى مَـنْ مَـرَّ بِـي مِـثْـلَ الـغَـرِيْـقِ بِـمَـا لَـقِـي يَـتَـعَـلّقُ![2]

---

[1] قادرة، غيثاء، لغة الجسد في أشعار الصّعاليك، 167.

[2] **الدّيوان**، 200.

فيتوسّل الشّاعر بأداة التّخصيص (هلّا) المتلاحمة مع الفعل الماضي (رحمتم) ليستقطب مشاعر المحبوبة وعواطفها، ويدعوها إلى ترك استمراريّة لومه إثر وقوفه الدّائم أمام منزلها (موقفي بفنائكم)، فعلى الرّغم من مشقّة الوقوف إلّا أنّ العبّاس يسعى بهذه الهيئة إلى إظهار حبّه وهيمنتهِ على ذاته، فالجسد وكيفيّة بروزه مكان حضور الرّوح، ورمزيّة عامّة للعالم في عملية التّواصل والاتّصال[1]، فيحاول الشّاعر تصوير وقفته هذه بدمج دلالاتها مع أعضاء جسده الأخرى، فهو دائم النّظر والتّرقّب (أرنو) مستمرًّا في الالتفات برأسه يمنة ويسرة (متلدّدًا) متأمّلًا رؤية معشوقته، مسترسلًا بحاسة الشّمّ (لنسيمكم أتنشّق)، كما لجأ إلى التّصوير البلاغيّ (مثل الغريق بما لقي يتعلّق) ليصوّر قوّة تمسّكه وتعلّقه بها، فهو كالغريق الّذي يستنجد بأي شيء ليمسك به فينجو، موظّفًا صوت القاف المجهور (موقفي، أتنشّق، الغريق، لقي، يتعلّق) لأنّ عبور الصّوت من أقصى اللسان أشبه برحلة تجاوز المنطق والمألوف إلى دوام الإقامة والمكوث بجوار ديار المحبوبة، وقد أكّد ذلك ببروز الأصوات الشّديدة (اللام، الغين، العين، الرّاء) لما لها من قوّة إطلاق الحبّ وتحرّره.

وبهذا حملت وقفة الفرد في ديوان العبّاس بن الأحنف إيماءات شتّى، وأرسلت دفعات وجدانيّة دلّت على مراد الشّاعر دون النّطق اللسّانيّ.

---

[1] ينظر: بيدوح، سميّة، **فلسفة الجسد**، 16، 18.

ثالثًا: تلاصق الأجساد

تعدّ عملية الاتّصال الجسديّ الوسيلة الأولى الّتي تظهر نوع العلاقة بين البشر، والنّظر إلى قرب المسافة أو تباينها بين الأطراف، هي الّتي تحدّد قوّة الارتباط مع الآخرين، مَن هو في الدّائرة الدّاخليّة ومَن خارجها[1]، فالعائلة والأصدقاء هم الأقرب للهالة الشّخصيّة من غيرهم، ولا بدّ من وجود قرب مثاليّ بين الأفراد ليحقّق التّوازن المرجوّ منه في التّواصل والتّفاعل الاجتماعيّ، حيث إنّ اختلاف الحيّز المكانيّ للأشخاص المتفاعلين يتّكئ على تباين الرّوابط بينهم، فيتعاطى الفرد مع المنطقة الحميميّة الّتي تتراوح بين (15– 45 سم) وكأنّها موضع شرف وكرامة، فهي من أهمّ المناطق الّتي يعمل الإنسان على حمايتها، كما لو كانت ملكيّة خاصّة به فقط، ولا يسمح للدّخول فيها إلّا لمَن كانوا من المقرّبين عاطفيًّا، حيث لا يمكن الدّخول في هذا النّطاق إلّا أثناء الاتّصال الحميميّ الّذي يقترب فيه الطّرفان ليصلا حدّ الالتصاق الجسديّ، فتقلّ هذه المسافة حتّى تصل الصّفر[2]، وهذا ما ارتأى العبّاس إلى إبرازه في علاقته مع معشوقته، فقال: { الكامل }

لَمْ يَخْلُقِ الرّحْمن أحْسَنَ مَنْظَرًا مِنْ عَاشِقَيْنِ عَلَى فِرَاشٍ وَاحِدِ[3]

فيرسم الشّاعر لوحة فنيّة يترامى فيها مشهد غراميّ يحمل موجات غريزيّة تلتصق مع ذات المحبّين وأجسادهم، وتستقي من اقترابها حدّ التّلاحم، ذلك حين خاطب ابن الأحنف القارئ متوسّلًا بأداة النّفي الجازمة (لم يخلق) لتصوير حسن مشهد اللقاء على الفراش الواحد، ما يمكّن العاشق من استجداء معشوقه للقاء حميميّ، متمثّل بانصهار الجسديْن حتّى يصبحا جسدًا واحدًا. كما عمد العبّاس إلى توظيف اسم من أسماء الله الحسنى يدلّ على الرّحمة واللين (الرّحمن)، كونه يحمل تلك المعاني

---

[1] ينظر: حسن، كامل سرمك، لغة الجسد والاتكيت في العمل الإداريّ، 73.

[2] ينظر: الطّوبجيّ، محمّد، مهارات مقدّم البرامج– الكاريزما، الصّوت، الجسد،147.

[3] **الدّيوان**، 106.

في علاقة المحبّين، كما أعطت تفعيلات البحر الكامل نبضًا حيًّا أبرز جمال الإيقاع الخارجيّ للبيت؛ لأنّه من البحور الثّلاثيّة الّتي تناسب الموضوعات العامّة كالغزل، ولما فيه من قدرة على إيصال العمق العاطفيّ[1].

ويُظهر ابن الأحنف بوتقة الجسد وقدرته على إيصال خلجات النّفس وظَمَئها، حيث إنّ الصّب سرمديّ في حبّه، تثيره لواعج الشّوق وتقوده إلى تمنّي اللقاء الجسديّ ليكون بطل المشهد ومُسيّره، فيقول على لسان محبوبته: {البسيط }

عَبّاسُ لـيتكَ سِربالي عَلى جَسَدي أو لَيتَني كُنتُ سِربالًا لِعبّاسِ

أو لَيتَهُ كَانَ لِي رَاحًا وكُنتُ لَهُ مِن مَاءِ مُزْنٍ فكنَّا الدّهرَ في كاسِ

أو لَيتَنا طَائِرَا إلْفٍ بِمَهْمَهَةٍ نَخلو جَميعًا ولا نَأوي إلى النَّاسِ[2]

فبرزت أيقونة اللغة الصّامتة باتّكاء العبّاس على حنكة دراميّة استحضرت مشاهد تمثيليّة قائمة على التّمنّي (ليتك، ليتني، ليته، ليتنا)، فيستفتح الأبيات بمناداة محبوبته له دون ذكر أداة النّداء (عباس ليتك) موحية بقربها الشّديد منه، فتتمنّى لو أنّهما متوحّدان سويًّا بعيدًا عن أعين النّاس في مكان وجدانيّ واحد، يحكي موقفًا مثيرًا مكتنزًا بالحبّ عماده الجسدان وتلاحمها، فوظّف التّناص الدّينيّ في قوله تعالى: **"هُنّ لِباسٌ لَكمْ وأَنتُم لِباسٌ لهنّ"**[3]، حيث إنّ العبّاس استغرق في إظهار القناة الجسديّة النّاقلة لمراد محبوبته، كونها وسيلة للتّعبير عن مكنونات الذّات، فصوّر نفسيهما على لسان

---

[1] ينظر: المصريّ، محمّد عبد الغنيّ، محمّد الباكير البرازي، **تحليل النّصّ الأدبيّ بين النّظريّة والتّطبيق**، 55، 56.

[2] **الدّيوان**، 156.

[3] **البقرة**، 187.

خليلته بـ (سربالًا، راحًا، ماء مزن، طائرا إلف)، ليدعو الدّارس إلى إعمال خياله واستحضار المشهد، وإثبات فاعليّة لغة الجسد بين العاشقين.

وكان لتقنية التفات الضّمائر دور بارز في ترسيخ حالة العشق وإضفاء أثر الجسد وتلاصقه على المحبّين، حيث تراوحت الضّمائر بين مخاطب وغائب ومتكّلم، (ليتك: أنتَ، سربالي/ جسدي: أنا، ليتني/ كنتُ: أنا، ليته: هو، لي/ كنتُ: أنا، له: هو، ليتنا/ نخلو/ نأوي: نحن) لتدلّ على حال المحبوبة المضّطرب والمتشوّق للقاء، كما يلاحظ من الأبيات أنّ الأسماء فاقت الأفعال لدلالتها على الثّبوت، فالمحبّ ثابت على حبّه ومتجاوبًا لجسده ومتطلّباته الّتي تدعو إلى ضرورة التّلاحم الجسديّ مع المحبوب.

ثمّ إنَّ الاقتراب الغراميّ يبدأ بنظرة فابتسامة، فسلام فكلام، فموعد، فلقاء، يقترب فيه العاشقان من بعضهما بعضًا شيئًا فشيئًا فتنطبق أجسامهما ويصبحا جسدًا واحدًا[1]، وقد صوّر ابن الأحنف التّصاق الجسد وإيماءاته، فقال: { الهزج }

إِذا مَـــا شِـئْـــتَ أَنْ تَـــصْـنَـــــعَ شَـيْـئًـا يُـعْـجِـبُ الـنّـاسَـا

وَتَـــذْرِي كَـــيْـفَ مَـعْـشُـوقٌ تَـحَـسّـــى فِـي الـهَـوَى كَـــاسَـا

فَـصَـــوّرْ هَـــا هُـنَـــا فَـــوْزًا وَصَـــوّرْ ثَـــمَّ عَـــبَّـــاسَـــا

وَقِـسْ بَـيْـنَـهُـمَـا شِـبْـرًا فَـــإِنْ زِدتَ فَـــلا بَـــاسَـــا

فَـــإِنْ لَـــمْ يَـدْنُـــوَا حَـتَّـــى تَـــرَى رَأْسَـــيْـــهِـمَـا رَاسَـــا[2]

---

[1] يحياوي، صلاح، **التزام الحدود**، مجلّة الفيصل، العدد 260، 95.

[2] **الدّيوان**، 164.

فيدرك الشّاعر حوار الأجساد الّذي ينشأ بين المحبّين، ما يؤدّي إلى استرجاع تفاصيل اللقاء الّذي يتمّ بينه وبين محبوبته فوز؛ لإثارة المتلقّي وخلق نسيج عاطفيّ محبّب أمام ناظره ينمّ عن العشق والوله بينهما، كما وظّف العبّاس الأفعال المضارعة (تصنع، يعجبُ، تدري، تحسّى، يدنو، ترى) والماضية (شئت، زدت) متعانقة مع أفعال الأمر (فصوّرْ، قسْ) لإضفاء حيوية وحركة على النّصّ، ولتأكيد رغبة التقاء جسده مع جسد محبوبته ليتمكّن من إثبات ملكيّته له، فـ (الشّبر) الواحد بينهما كان مفتاحًا واضحًا للمتلقّي بوجود علاقة وجدانيّة متينة، وهذا يُناسب سريرة الشّاعر الّتي توقظ في النّفس الإنسانيّة أهميّة الجسد في التّواصل والاتّصال غير الكلاميّ، وترسل ومضات من الأنغام لا سيّما باعتماد بحر الهزج الّذي يحمل لونًا عذبًا يأسر القارئ ويوطّد متعة الأجساد عند اللقاء، هذا إلى جانب اتّخاذ صوت السّين المهموس حرفًا للرّويّ، وتلاحمه مع ألف الإطلاق (النّاسا، كاسا، عبّاسا، باسا، راسا) للكشف عن خفّة الشّعور وجمال المشهد المذكور وقوّة تبيانه للآخرين. وقد جيء التّعبير بالجزء عن الكلّ بتوظيف الشّاعر (ترى رأسيهما راسا) لإظهار تلاحم أعضاء الجسد كلّه أثناء المحاورة الجسديّة، وعدم الاقتصار على جزء واحد فقط.

وبهذا تعاورت أعضاء الجسد بأكملها موسومة بحوار الأجساد العمليّ المتمثّل بقربها حدّ الالتصاق، فضلًا عن إدراك العبّاس الدّور الغزليّ لهذه الكيفيّة الجسمانيّة الّتي محقت دور الصّوت والكلمات.

رابعًا: تعانق هيئات الجسد مع أعضائه

إنّ الجسد الّذي يعدّ "الوحدة بين الرّوح والجسم"[1] لم تنشأ دلالاته اعتباطيًّا، بل إنّه حمل الامتداد الذّاتيّ للإنسان، فغدا مرآة تكشف كوامن الوجدان ودهاليز السّرائر، وتمثّلت معرفة لغته وإيماءاتها بدراسة مزيج كم الإيحاءات والحركات الجسديّة الصّادرة من الفرد، فكلّما ازداد عدد الحواس الّتي يمكن استخدامها في تلقّي فكرة محدّدة، أدّى ذلك إلى دعمها وتقويتها وتثبيتها في ذهن المتلقّي[2].

وتتّبع لغة الجسد في طريقها إلى إيصال دلالاتها وعلاماتها منهجًا خاصًّا يعتمد على آفاق الطّبيعة البشريّة، من استجابات لدواخل الذّات وما تسعى إلى إبرازه وفقًا لشخصيّة الفرد وأهدافه، فالمشاعر الّتي تختلج النّفس تدفع صاحبها إلى إطلاق جسده، دون التّمكّن من السّيطرة عليه كما في التّعبيرات اللفظية، فينبغي عند القراءة الصّحيحة للجسد النّظر إلى عدد من الإيماءات مجتمعة بعضها بعضًا، وعدم الحكم على حركة منفردة فقط[3]، لذا استرسل العبّاس في مشاركة هيئات جسده مع إيحاءات أعضائه الأخرى، فقال: { الكامل }

بَـخِـلَـتْ عَـلـيَّ أَمـيـرَتِـي بِـكِـتـابِـهَـا وَتَـبَـذَّلَـتْ بِصُـدودِهَـا وَحِـجَـابِـهَـا

يَـا سُـعْـدُ هَاتِي لِي بِعَيْـشِـكِ قَبْـضَـةً مِـنْ بَـيْـتِـهَـا لِأَشُـمَّ رِيْـحَ تُـرابِـهَـا

فَـأَكـونَ قَـدْ أُسْـقِـيْـتُ مِـنْـهَـا رِيْـقَـهـا وَأُنِـلْـتُ حُـسْـنَ بَـنَـانِـهَـا وَخِـضَـابِـهـا

يَـا لَيْـتَـنِـي مِـسْـواكُـهـا فـي كَـفّـهَـا أَبَـدًا أَشَـمُّ الغُـرَّ مِـنْ أَنْـيَـابِـهَـا

---

[1] بيدح، سميّة، **فلسفة الجسد**، 5.

[2] ينظر: الصّرايرة، ماجدة أحمد، **الإعلام التّربويّ**، 85.

[3] ينظر: يغمور، سلاف شهاب الدّين، **التّواصل غير اللفظيّ في الإبانة والتّواصل**، 25، رسالة ماجستير، جامعة بيرزيت، فلسطين، 2019م.

أو لَيْتَنِي مِرْطٌ[1] عَلَيْهَا بَاطِنٌ أَلتَذُّ نَعْمَةَ جِلْدِهَا وَثِيَابِهَا

فَأكُونَ لَا أَنْحَلُّ عَنْهَا سَاعَةً دونَ الثّيَابِ مُجَاوِرًا لِحِقَابِهَا[2]

فيدرك المتلقّي شدّة الحبّ وقوّته في قلب الشّاعر، بتلوّن اللغة الجسديّة في أبياته، فقد أظهر تلاحم أعضاء الجسد بعضها بعضًا عنصرَ التّشويق والإثارة، فابتداء العبّاس حديثه بلفظ (أميرتي) خلق جوًّا شاعِريًّا استعرض فيه مكانة المحبوبة في حياته، وتأثيرها الكبير عليه، فهي سيّدة على عرش قلبه رغم صدودها وابتعادها، وهو دائم التّفكير بها مترقّبًا مجيئها، مستهلمًا فضائلها، عاشقًا تفاصيلها، ما يدعوه إلى إشعال النّصّ بتفاعل الحواس، فحينما طلب العبّاس حفنة من تراب خليلته (لأشمّ ريح ترابها) كان يسعى إلى استنشاق رائحتها هي من التّراب، فالإنسان يتواصل "بالشّمّ كما يتواصل باللفظ، ويعبّر بالرّائحة كتعبيرِهِ بالكلام"[3]، ثمّ لا تنفكّ لغة الجسد عن الأبيات حتّى يتمنّى الشّاعر الاجتماع بمحبوبته، فكرّرت (ليتني) مرّتين في دلالة واضحة على شوقه وتلهّفه، ثمّ ما فتئ أن أعمل خياله ووضع صورة جسده بحضرتها، فرغب أن يكون منصهرًا معها بتصوير ذاتهِ تصويرًا بلاغيًّا شيّقًا فجاء باللفظيْن (مسواكا، مرط) ليوصل إلى الدّارس الاحتواء الكليّ الّذي يرغب ابن الأحنف بإبرازه، إلى جانب صوت الباء الّذي كان شاهدًا آخر على ميل الشّاعر للالتحام مع محبوبته بالالتصاق بجسدها، لأنّه صوت يخرج من انطباق الشّفتيْن انطباقًا تامًّا. أمّا الجلد الّذي يريد الاندماج معه (ألتذّ نعمة جلدها) فهو يرافق الجسد "ويقيم حدود الذّات بين الخارج والدّاخل بشكل حيّ. إنّه مساميّ لأنّه منفتح على العالم، وذاكرة حيّة، لأنّه يلفّ ويُجسد الشّخص من خلال تمييزه عن الآخرين، ويربطه بهم"[4]، وبهذا تكون اللغة الصّامتة قد اخترقت المألوف وصوّرت عشق الشّاعر وجواه.

---

[1] مرط: كساء من خزّ أو صوف أو كتان، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (مرط).

[2] **الدّيوان**، 53، 54.

[3] كشاش، محمّد، **اللغة والحواس**، 122.

[4] لو بروتون، دافيد، **سوسيولوجيا الجسد**، 7.

وقد ارتكزت الأبيات على الأسماء وتكرارها، فجاءت سبعًا وعشرين مرّة كي تبعث طاقات العبّاس الإبداعيّة، وتجعل القارئ ينجذب تلقائيًّا ويُوضع في القالب النّفسيّ ذاته، هذا إلى جانب تلاصق معظمها مع ضمير الغائب (هي) لتكشف حالة الشّاعر المتأزمّة ومعاناته الدّائمة لطول غياب المحبوبة ونأيها.

ويقول أيضًا: { الوافر }

تَـجَـافَـى مِـرْفَـقَـاي عَـنِ الـوِسـادِ كَـأَنَّ بِـهِ مَـنَـابِـتَ لِـلـقَـتَـادِ

فَـيَـا مَـنْ يَـشْـتَـرِي أَرَقًـا بِـنَـومٍ فَـيَـسـلُـبَ عَـيْـنَـهُ ثَـوبَ الـرّقَـادِ

تَـطَـاوَلَ بِـي سُـهَـادُ الـلـيْـلِ حَـتَّـى رَسَـتْ عَـيْـنَـاي فِـي بَـحْـرِ الـسُّـهَـادِ

وَبَـاتَـتْ تُـمْـطِـرُ الـعَـبَـرَاتِ عَـيْـنِـي وَعَـيْـنُ الـدّمْـعِ تَـنْـبـعُ مِـن فُـؤادِي

كَـأَنَّ جُـفُـونَ عَـيْـنِـي قَـد تَـوَاصَـتْ بِـأَنَّ لا تَـلْـتَـقِـي حَـتَّـى الـتّـنَـادِ[1]

فأظهرت الأبيات قرائن شتّى تتيح للقارئ السّفر في ملكوت حياة العبّاس وتفاصيلها بلغة غير كلاميّة، منصهرة بالجسد وحركته، حيث نجح في صياغة الواقع وفقًا لما أملاه عليه شعوره، فأضفى لمسة حسّيّة مليئة بالتّصوّرات الإبداعيّة والفنيّة، فهو في أرق طويل دائم التّقلّب، ما جعله لا يعرف النّوم والرّاحة، فتحرّك جسده مع نفسيّته الحزينة بتصوير مرفقيْه متجافييْن متباعديْن، وعينيْه راسيتيْن في بحر القلق، حتّى أصبحت الوسائد منابتَ للأشواك اليابسة من شدّة حرقته ويأسه، فما من "شيء من دواهي الدّنيا يعدل الافتراق، ولو سالت الأرواح به، فضلًا عن الدّموع كان قليلًا"[2]، وقد ساهم

---

[1] **الدّيوان**، 76.

[2] ابن حزم، **طوق الحمامة**، 156.

الفعل (تجافى) في إبراز الحركة الجسديّة المستمرّة المتمثّلة بتقلّب الشّاعر جسديًّا إثر اضطرابه النّفسيّ الناجم من الفراق والبين، لما له من وقع قويّ على الآذان.

كما استجدى العبّاس بعينيْه السّاهرتيْن ليوحي بنغمات وألحان تتماهى مع حالة الحزن والقلق المسيطرة عليه، حيث إنّ الألفاظ والمفردات استقاها الشّاعر من عوالم أنين الرّوح وتوجّعها وليلها الطّويل (أرقًا، ثوب الرّقاد، سهاد الليل، بحر السّهاد، جفون عيني ... لا تلتقي) لتلقي تأكيدًا لحالته البائسة. ثمّ اتّكأ الشّاعر بإيقاعه الشّعريّ على صورة سمعيّة بصريّة، ينطلق فيها المتلقّي باتجاهات متعدّدة، إذ إنّ قلبه يغصّ بالعبرات الّتي تتَّخذ من الدّموع متنفّسًا لها(عين الدّمع تنبع من فؤادي)، فبعد أن تهيّأ السّامع لنزول الغيث (تمطر) نُقل إلى مشهد مثير حزين عماده البكاء (العبرات عيني)، إثر توظيفه ظاهرة الانزياح، ما ألقى على أذن السّامع وقعًا قويًّا ينمّ عن توجّع العاشق الدّائم حتّى قيام السّاعة (لا تلتقي حتّى التّناد)، وبهذا ظهر للمتلقّي براعة الشّاعر في توظيف التّناص الدّينيّ بقوله تعالى: "وَيَا قَوْمِ إِنِّي أَخَافُ عَلَيْكُمْ يَوْمَ التَّنَادِ" [1] ليوحي بهول المشهد وشدّتهِ.

وقد كان لتعانق صوت البكاء قدرة في الإفصاح عن عواطف الشّاعر الجيّاشة، فبدا كأنّه عويل داخليّ تعانق مع عينه الباكية السّاهرة وجسده كثير الحركة (عن، عينه، عيناي، العبرات، عيني، وعين، الدّمع، تنبعُ) وتلاحم مع صوت التّاء (تجافى، منابت، للقتاد، يشتري، تطاول، حتّى، رست، وباتت، تمطر، العبرات، تبنع، تواصتْ، تلتقي، التّناد) الملائم لمقام الحزن والمعاناة، أمّا موسيقى الأبيات فتهادت على تفعيلات البحر الوافر الّذي لبّى تصوير مّا يضيق الصّدر من غصّة وانكسار، وساندته في ذلك قافية الدّال (للقتاد، الرّقاد، السّهاد، فؤادي، التّناد) الّتي عملت على تصعد حالة التّوتّر الوجدانيّ الّذي ظهر بالتّصريع (الوساد/القتاد).

---

[1] غافر، 32.

أمّا أفعال الإنسان النّاسجة لخيوط الحياة اليوميّة سواء البديهيّ منها، أو الأقلّ إدراكًا فتستدعي كلّها تداخل وتفاعل ما يسمّى بالجسديّة، الّتي تجعل الفرد يحدّد علامات وإشارات خاصّة به، ما تحثّه على الإسراف في توظيف الحواس، إذ لا يوجد شيء في العقل دون أن يمرّ قبليًّا عبرها[1]، وبهذا يتمّ اختزال التّجربة الشّعوريّة بإشارات وإيماءات تصدر من الجسد وشواهده.

وقد أدرك العبّاس أنّ الإنسان بطبعه يندفع "إلى اكتناه الأشياء، ومعرفة الآخر، والكشف عن الخفايا والوصول إلى الطّوايا ... يتوسّد لتحقيق أهدافه مجاري يتّصل عبرها بالآخر"[2]، فلجأ إلى تصوير أساريره بلغة حواريّة ممزوجة بهيئات جسده وإيحاءاته.

فقال: { الكامل }

هَلّا عَصَيْتَ هَواكَ يَا ابْنَ الأَحْنَفِ؟ إذ لا نَصِيْرَ لِدَمْعِكَ المُتَوَكّفِ[3]

بِأَبِي وَأُمّي غُرَّةً أَبْصَرْتُهَا تِلْكَ العَشِيَّةَ فَوْقَ سَطْحٍ مُشْرِفِ

نَظَرَتْ إِلَيْكَ بِمُقْلَةٍ مَحْزُونَةٍ نَظَرَ الصَّحْيحِ إِلى المَرِيْضِ المُدْنَفِ[4]

وَلَقَدْ رَفَعْتُ لَهَا الرِّدَاءَ مُوَدّعًا بَعْدَ البُكَاءِ وَبَعْدَ طُوْلِ المَوْقِفِ[5]

فتترامى لغة الجسد بأشكالها المتعدّدة وإيماءاتها المختلفة من المشهد الدّراميّ الّذي أتى بتعيين حسيّ صوّر فيه الشّاعر ذاته بلغة صامتة غير كلاميّة، عمادها العين الباكية (لدمعك

---

(1) ينظر: لو بروتون، دافيد، **سوسيولوجيا الجسد**، 9، 14.

(2) كشاش، محمّد، **اللغة والحواس**، 121.

(3) المتوكّف: اسم فاعل من الفعل (أوكف)، وهو استدعاء الدّمع بغزارة من غير توقّف، ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (أوكف).

(4) المُدنَف: اسم مفعول من الفعل (أدنف)، وهو مَن أضناه الخبّ وأتعبه، ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (أدنف)

(5) **الدّيوان**، 187.

المتوكّف، مودّعًا بعد البكاء) المتعانقة مع العين الحزينة البائسة (مقلة محزونة) للكشف عن قوّة الحبّ المتضافر باليأس والمعاناة، فكلاهما هائمان يُدلّلان على عشقهما بجسديهما، وقد أظهر

التفات الضّمائر بين غائب ومخاطب ومتكّلم في مجمل الأبيات، إسهامًا في إثارة شفقة المتلقّي وتعطّفه على هذيْن العاشقيْن لشدّة اضطرابهما وقلقهما المستمرّ. ويستنكر الشّاعر ما حلّ به فوظّف (هلّا) أداة العرض الّتي تفيد الاستفهام، الّتي تحمل معنى: لِم لَم تفعل كذا[1]، فبعد أن عرض مضمرات ذاته أمام النّاظرين بلغته الصّامتة، برزت إشارات الضّعف الّتي حلّت بالعبّاس إثر لجوئه إلى الوقوف بباب محبوبته وقتًا طويلًا (بعد طول الموقف) لجمالها الّذي أسره (غرّة أبصرتها) وحوّل جسده القويّ إلى جسد ذابل مريض (المريض المدنف)، ما اضطرّه إلى الاستسلام وإنهاء الوقوف بلغة الكماليّات الجسديّة، فكان رفع الثّوب والتّلويح به دالًا لمدلول قرار الرّحيل وترك المكان (رفعت لها الرّداء مودّعًا).

وقد تراوحت الألفاظ في الأبيات بين أفعال وأسماء؛ لتعادل حالة العبّاس الشّعوريّة ونشوة قلبه الصّبّ، فالأسماء دلّت على ثبوت الحبّ واستحواذ الشّجن على تفاصيله، أمّا الأفعال فكانت شاهدًا واضحًا على ديمومة تدفّق المشاعر الوجدانيّة في علاقة الشّاعر مع معشوقته، الّتي تجلّت بحرف الرّوي الفاء (المتوكّف، المشرف، المدنف، الموقف)؛ لأنّه صوت يشبه حفيف الأشجار[2]، كما يعدّ صوتًا دالًّا على الفراغ والتّفريغ، فمن خلاله أفضى الشّاعر ما بجعبته من طاقات الحبّ ومشقّة الوصل واللقاء، ما أعطى وقعًا قويًا على أذن السّامع بشدّة آلامه ومأساتهِ، ولعلّ دلالته هذه مأخوذة من طريقة نطقه، بتفريغ الهواء من الفم وبعثرته عند خروجه[3].

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (هلّ)

[2] ينظر: ابن سينا، **أسباب حدوث الحروف**، 97.

[3] ينظر: عبّاس، حسن، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، 133.

ويقول ابن الأحنف أيضًا: { السّريع }

أَضْحَكَنِي طَوْرًا وَأَبْكَانِي كِتَابُ مَوْلاتِي وخُلْصَانِي

طِرْتُ سُرُورًا حِيْنَ أَبْصَرْتُهُ فَاعْتَرَضَ الشَّوْقُ فَأَبْكَانِي

بِتُّ بِشَمٍ واعْتِنَاقٍ لَه مُسْتَغْنِيًا عَنْ كُلّ رَيْحَانِ

وَاهًا لَهُ مِنْ زَائِرٍ مُؤْنِسٍ فَرَّجَ عَنّي بَعْضَ أَحْزَانِي[1]

فيُؤكّد الشّاعر حبّه وجواه حين أتاه كتاب من محبوبته بلغة جسديّة تحمل مقدرة فائقة في تبيان مكنونات النّفس وأساريرها، فالجسد هو الوعاء الحاوي للعواطف الإنسانيّة كلّها، لا سيّما مشاعر العشق والوله، حيث يسعى الصّبّ إلى استرجاع المواقف الفاصلة في حياته مع خليله، فوظّف العبّاس الأفعال الماضية (أضحكني، أبكاني، طِرتُ، أبصرته، فاعترض، فأبكاني، بتُّ، فرّج) لأنّها تحمل حالة شعوريّة ثابتة لا يتمنّى تغييرها أو تبديلها.

ودارس هذه الأبيات يلاحظ صراع الشّاعر الدّاخليّ، فحينما استلم رسالة محبوبته خالجه شعوران متناقضان، الأوّل: حاجة للفرح تدفعه إلى الضّحك (أضحكني طورًا)، والثّاني: ضرورة البكاء والأنين (وأبكاني)، فالتصقت العين الفَرِحة بالعين الباكية، وقادت الشّاعر إلى البوح عن شوقه بشمّ الكتاب واستنشاق عطر المحبوبة الزّكيّ العالق به (بتّ بشمّ، ريحان)؛ ليظهر دالّ اللغة العطريّة، ثمّ برزت حركات الجسد بضمّ الكتاب إلى الصّدر (بتّ ... واعتناق) في دلالة على تمنّي العبّاس احتضان المحبوبة الغائبة، وإبقائها بين ذراعيْه، ما كشف قوّة الحبّ وشدّة الوجد، لا سيّما بتبلور الفعل (طرت) الّذي دعا المتلقّي إلى تصوّر المشهد، ودراسة حركة جسد العبّاس، فحينما يضحك الفرد

---

[1] **الدّيوان**، 277.

تبرز هيئات الجسد لا شعوريًا لتسمو بأعضائه وتنقله من حالة السّكون والثّبات إلى الحركة والتّنقّل، ما يمكّن الفعل الجسديّ من إثبات أَثَر المحسوسات والماديّات المتمثّلة بكتاب المحبوبة بحراك إبداعيّ متجسّد بالجسم كلّه.

ويُلاحظ بروز ضمير المتكلّم (أنا) في النّصّ لكثرة رموزه المتمظهرة باستحواذ الشّاعر العاشق على المشهد كلّه، فبدا من الخارج مُحاكيًا لما في دواخله، هائمًا سلسًا يناسب توظيف تفعيلات البحر السّريع.

وبهذا يكون ابن الأحنف قد أدرك أثر تعانق دلالات الجسد بأكمله في قصائده ومقطوعاته، فرسم لوحات شعريّة متكاملة عذبة، ألغى فيها لغة الكلام المألوفة، ما جعل لنصوصه "سيمفونيا خاصّة احتفظت بروائعها من خلال حروفها المتحرّكة دون نطق" [1] وأفصحت عن خلجات النّفس العاشقة المتلهّفة.

[1] غيبيّ، عبد الأحد، **توظيف لغة الجسد وغايتها في أشعار الحبّ عند بدر شاكر السّيّاب**، مجلّة إضاءات نقديّة، العدد: 41، 2021م، 30.

خاتمة

الحمد لله ربّ العالمين حمد عباده الشّاكرين، حمدًا يُوافي نعمه علينا، والصّلاة والسّلام على المبعوث رحمة للعالمين سيدنا محمّد ﷺ، أمّا بعد؛

فإنّ الجسد بأعضائه وإيماءاته المتعدّدة مثّل محور هذه الدّراسة الّتي صوّرت تلاحم اللغة الجسديّة مع شعر العبّاس بن الأحنف، وبناءً على ذلك خلُصت الدّراسة إلى عدّة نتائج، أهمّها:

- تعدّ لغة الجسد واحدة من الظّواهر الّتي لاقت اهتمامًا عالميًّا؛ لأنّها لغة تتعطّل فيها الكلمات كليًّا أو جزئيًّا، وترتقي إلى إحداثيّات تتضمّن الحركات والإيماءات والتّعابير الصّادرة من أعضاء الجسم وما يخالجها من هيئات عامّة وعوارض متعدّدة، تُترجم الانفعالات والرّغبات، وتترك في النّفس الإنسانيّة أثرًا بالغًا يُسهم في فهم وتسهيل عمليّة الاتّصال والتّواصل بين الأفراد على اختلاف لغتهم الكلاميّة، فتأتي هذه اللغة الجسديّة لغة منفردة بذاتها أو ملتصقة مع اللغة المنطوقة لتؤكّد دلالات الألفاظ وتُكملها.
- يدرك المتطلّع إلى الموروث الإسلاميّ والأدبّ العربيّ تعاور لغة الجسد مع نصوصهما؛ لاستقراء فلسفة هذا الاتّصال الصّامت بصورة مباشرة تلائم المصطلح الحديث أو بصورة أخرى غير مباشرة، يستشفّها المتلقّي من شواهدهما المختلفة.
- أحاطت اللغة الإشاريّة الجسديّة ديوان ابن الأحنف، حيث تمكّنت من تصوير الرّسائل الشّعوريّة المضمرة في دواخله، فأفرغت ثنايا روحهِ، وطيّات نفسه، وأسارير علاقاته الغراميّة بوجه عامّ، فطغت على شعره الغزليّ بصورة جليّة مقارنة بالموضوعات الشّعريّة الأخرى، بأسلوب سلسٍ وألفاظ متينة ومثيرات جمّة حملت بُعدًا إنسانيًّا جماليًا مُحبّبًا.

- بلغت لغة الجسد أوجها في ديوان الشّاعر عندما اقترنت بالوجه وما فيه؛ كونه أكمل الأعضاء لإظهار ما يُخالج النّفس الإنسانيّة ولا سيّما العاشقة منها، فكان لملامحه بروز قويّ أتمّ وظيفة الإدراك والفهم لدى المتلقّي، فوُظّف الوجه الباشّ المشرق بشواهد أكثر من الوجه المتعب أو المتجهّم؛ لأنّ العبّاس شاعر غزليّ يُحاكي حسّه وعاطفته فيُجسّد الجمال والحسن المستمدّ من محبوبته في وجهه.
- تجاوبت لغة العيون وملامحها مع توجّهات الشّاعر الأحنف وواقعه المعيش، ففضحت الحبّ الّذي يكنّه في نفسه، وأسعفته في نقل مشاعره وأحاسيسه؛ لأنّها باب القلب ومفتاحه، فتراوحت إشارات العين ورموزها ما بين باكية وساهدة وقريرة ومراقبة، وطّدت ارتباط دلالاتها بالسّلطة اللغويّة في الدّيوان.
- طغت العين الباكية على النّصوص الشّعريّة الّتي التصقت بلغة العيون، ما أدّى إلى خلق جوّ دراميّ يُحاكي المتلقّي بالدّموع والعبرات الّتي كشفت الحقائق المختزنة في دواخل الشّاعر، وأشارت إلى العاطفة الغراميّة المليئة بالحزن والفراق، وإلى مشاعر العشق والسّرور عند اللقاء، ثمّ اتّخذت العين السّاهرة المرتبة الثّانية من حيث التّوظيف، حيث كانت خير دليل على النّفسيّة الحزينة المضطربة الّتي تحرم المحبّ من النّوم والرّاحة، أمّا العين العاشقة المحبّة متقاربة من حيث التّوظيف مع العين المراقبة بغضًا وحقدًا.
- كان للوجنتيْن دور في لغة التّراسل غير المنطوقة في الدّيوان، فوُظّفت حينًا في وعاء الصّدود والمجافاة، وإثارة نزعة التّواضع والخضوع للمحبوب حينًا آخر.
- أشاعت لغة الفم وهيئاته تصوّرًا يُسعف المتلقّي في فهم العشق المتبادل بين العبّاس وخليلته، وإيصاله على منطق الحسّ والإدراك، بتضمين الأبيات الشّعريّة نماذج التّقبيل واللثم بصورة واضحة.
- تطرّق الشّاعر في ديوانه إلى إيماءات أعضاء الجسم المنفصلة عن الوجه والرّأس، حيث تضامنت اليد المتشاركة مع الأنامل فباحت بالأسارير وصوّرت الحبّ الكبير، حين تبادل العبّاس ومحبوبته الأحاديث

بحركات مدروسة لإفشاء السّلام والإفصاح عن الوجد والكشف عن صفات شخصيّتهما، إضافة إلى تصوير أثر اللمسات الحميميّة فيهما.

- دعّم ابن الأحنف لغته الشّعريّة بلغة الرّوائح والعطور وتأثيرها في النّفس والرّوح، وترجمتها لجغرافيّة الجسد العاشق، وكيف اختلطت مع أريج ثمرة التّفّاح، واندمجت مع شذا الرّيحان والنّسرين، وانصهرت مع عبير المسك، كما بدا تلاحم الرّوائح العطرة مع كماليات جسديّة، كالتّزيّن بالملابس وارتداء الخواتم، ووضّح الشّاعر أنّ هذه اللغة هي وَسم للمحبّين فيُعرفون بها.
- خاطبت (سيكولوجيا) الألوان في أبيات العبّاس المتلقّي ودعته إلى استنباط الحالة الذّهنيّة والنّفسيّة للفرد إثر المتغيرات الكبيرة في لون الشّعر، فارتسمت صورة قبيحة عن اللون الأبيض لدلالته على الشّيب، وعزّزت رموز اللون الأسود الموحية بعنفوان الشّباب وديمومته من قوته وسيادته، كما أُرسلت بواعث أخرى أثارت حبّ الشّاعر للون الأصفر فكلف به وتغنّى فيه لارتداء محبوبته إيّاه.
- اتّكأ العبّاس على لغة هزل الجسم وما تتضمّنه من إشارات ورموز، فهي من علامات العشق ودلالات معاناتهِ، لذا كان لها بروز كبير في الدّيوان، تجلّت في نحول الجسم وما يرافقه من تزعزع ووهن ينهش الرأس ويُؤلمه.
- اصطبغت لغة الهيئات العامّة للجسد بدلالات عدّة عزّزت مكانة المحبوبة في قلب الشّاعر، فحركة الأجساد وسكونها والتصاقها مثّلت جوهر حبّه وهيامه، وقد كان لحركة الجسد من مشي وتمايل ورقص بروز أكثر من دور الجسد في لغة الوقوف والتصاق أجساد المحبّين بعضها بعضًا.
- أسقط العبّاس على أبياته طاقات شعريّة جاذبة عندما استقى من تشارك أعضاء جسمه وملامحها لوحات جسديّة متكاملة، فقرن ملامح العين بعضها بعضًا، و وأدرج وَحدة وافية تامّة نشأت بين أعضاء الجسد وإيحاءاتها وما يعتريها من عوارض وهيئات، فكلّما ازداد عدد الحواس الّتي يمكن استخدامها في

تلقّي فكرة ما، أدّى ذلك إلى تقويتها وتثبيتها في ذهن المتلقّي.

- نسجت أساليب الشّاعر المتعدّدة مثيرات جذبت القارئ وأعطت له مجالًا رحبًا في التّركيز على خلجات الشّاعر ومكنوناته، ما شحن النّصوص بالمشاعر الجيّاشة.
- ترأست ظاهرتا الالتفات والتّكرار الدّيوانَ وحملتا دلالات النّفس المضطربة وتوكيدها؛ لإثارة المتلقّي واستقطابه.
- وُظّفت الأصوات اللغويّة على اختلاف صفاتها عند الأحنف ما جعل الدّارس يُدرك حالته الشّعوريّة المتراوحة بين الحزن والفرح.

والحمد لله ربّ العالمين

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أوّلًا: الكتب

- إبراهيم، نوال مصطفى، **الليل في الشّعر الجاهليّ**، دار اليازوري، (د.ط)، بيروت، 2009م.
- الأبشيهيّ، شهاب الدّين محمّد(ت850هـ)، **المستطرف في كلّ فنّ مستظرف**، تحقيق: محمّد خير طعمه، دار المعرفة، الطّبعة الخامسة، بيروت، 2008م.
- ابن الأحنف، العبّاس،(ت192ه)، **الدّيوان**، شرح وتحقيق: عاتكة الخزرجيّ، مطبعة دار الكتب المصريّة، الطّبعة الأولى، القاهرة، 1954م.
- ابن أثير، مجد الدّين المبارك بن محمّد (ت606هـ)، النّهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق: طه الزّاوي، محمود الطّناحي، المكتبة العلميّة، (د.ط)، بيروت، (د.ت).
- الأصفهانيّ، أبو فرج عليّ ين حسن (ت356هـ)، **الأغاني**، تحقيق: عليّ السّباعيّ، إشراف: محمّد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، (د.ط)، 1994م.
- أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغويّة**، مكتبة الأنجلو المصريّة، الطّبعة الخامسة، 1975م.
- . ..... **موسيقى الشّعر**، مكتبة الأنجلو المصريّة، الطّبعة الثّانية، 1952م.
- الأهواني، أحمد فؤاد، **النّوم والأرق**، دار المعارف، مصر، 1955م.

❖ أورو، سيلفان، وآخرون: جاك ديشان، جمال كولوغلي، **فلسفة اللغة**، ترجمة وتقديم: بسام بركة، مراجعة: ميشال زكريا، مركز دراسات الوحدة العربيّة، الطّبعة الأولى، بيروت، 2012م.

❖ **الإيماءات: جسمك يتحدّث**، منظّمة Tomastmasters International، (د.ط)، (د.ت).

❖ الباقلّانيّ، أبو بكر محمّد بن الطّيّب (ت950هـ)، **إعجاز القرآن**، تحقيق: السّيّد أحمد صقر، دار المعارف، الطّبعة الخامسة، القاهرة، (د.ت).

❖ باكو، نتالي، **لغة الحركات**، ترجمة: سمير شيخانيّ، دار الجيل، الطّبعة الأولى، بيروت، 1995م.

❖ البحتريّ، أبو عبادة الوليد بن عبيد (ت284هـ)، **الدّيوان**، تحقيق: حسن كامل الصّيرفيّ، دار المعارف، الطّبعة الثّالثة، مصر، (د.ت).

❖ بركات، محمّد، **سرّ العربيّة وبيانها**، دار البشير، الطّبعة الأولى، عمّان، 1988م.

❖ بيدح، سميّة، **فلسفة الجسد**، دار التّنوير للطّباعة والنّشر والتّوزيع، (د.ط)، 2009م.

❖ بيز، آلان وباربرا، **لغة الجسد في مقرّ العمل**، ترجمة: إيمان سعودي، عصير الكتب للنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى، 2021م.

❖ ..... **المرجع الأكيد في لغة الجسد**، مكتبة جرير، الطّبعة الأولى، 2008م.

❖ بيز، آلن، **لغة الجسد– كيف تقرأ أفكار الآخرين من خلال إيماءاتهم**، ترجمة: سهيلة العسافين، دار ومؤسّسة رسلان للطّباعة والنّشر والتّوزيع، (د.ط)، سوريّا، 2009م.

❖ التّرمذيّ، أبو عبد الله، **بيان الفرق بين الصّدر والقلب والفؤاد واللبّ**، تحقيق: أحمد عبد الرّحيم السّايح، مركز الكتاب للنّشر، (د.ط)، القاهرة، (د.ت).

❖ أبو تلات، مستور سالم، **أسرار لغة الجسم وكيفيّة إدارة الجسم البشريّ**، مطبعة سامي، (د.ط)، الإسكندريّة، 2010م.

❖ أبو تمام، أوس بن حبيب (ت231هـ)، **ديوان الحماسة**، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلميّة، الطّبعة الأولى، 1998م.

❖ تودوروف، تزفيتان، **الرّمزيّة والتّأويل**، ترجمة وتقديم: إسماعيل الكفري، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى، دمشق، 2017م.

❖ الثّعالبيّ، أبو منصور (ت429هـ)، **فقه اللغة وسرّ العربيّة**، تحقيق: مصطفى السّقا، إبراهيم الأيباريّ، عبد الحفيظ شلبيّ، مطبعة مصطفى الحلبيّ وأولاده، الطّبعة الأولى، مصر، 1938م.

❖ الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر(ت392هـ)، **البيان والتّبين**، تحقيق: عبد السّلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، الطّبعة السّابعة، القاهرة، 1998م.

❖ .....، **الحيوان**، تحقيق: فوزي عطوي، دار صعب، (د.ط)، بيروت، 1983م.

❖ الجبّار، مدحت سعيد، **الصّورة الشّعريّة عند أبي القاسم الشّابيّ**، الدّار العربيّة للكتاب، (د.ط)، ليبيا، 1984م.

❖ الجبر، خالد عبد الرّؤوف، **الرّجع القريب**، دار جرير للطّباعة والنّشر، الطّبعة الأولى، عَمّان، 2010م.

❖ جبر، يحيى عبد الرّؤوف، **دراسات وأبعاد لغويّة جديدة**، سلسلة أسفار العربيّة، الطّبعة الأولى، نابلس، 1998م.

❖ جدوع، عزّة محمّد، **موسيقى القصيدة الحديثة وبناء الدّلالة**، مكتبة الرّشيد، الطّبعة الأولى، الرّياض، 2003م.

❖ الجرجانيّ، عبد القاهر (ت471هـ)، **أسرار البلاغة في علم البيان**، علّق على حواشيه: محمّد رشيد رضا، دار الكتب العلميّة، الطّبعة الأولى، بيروت، 1988م.

❖ جلاس، ليليان، **أعرف ما تفكّر فيه**، مكتبة جرير، الطّبعة العاشرة، المملكة العربيّة السّعوديّة، 2008م.

❖ جنداري، إبراهيم، **الفضاء الرّوائيّ عند جبرا إبراهيم جبرا**، تموز للطّباعة والنّشر، الطّبعة الأولى، دمشق، 2013م.

❖ ابن جني، أبو الفتح (ت392هـ)، **الخصائص**، تحقيق: محمّد علي النّجّار، دار الكتب المصريّة، المكتبة العلميّة، (د.ط)، القاهرة، 1952م.

❖ .....، **سرّ صناعة الإعراب**، تحقيق: حسن الهنداوي، دار القلم، الطّبعة الثّانية، دمشق، 1993م.

❖ جورجي، زيدان، **علم الفراسة الحديث**، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، (د.ط)، مصر، 2012م.

❖ حريم، حسين، **السّلوك التّنظيميّ–سلوك الأفراد والجماعات في منظّمات الأعمال**، دار الحامد للنّشر والتّوزيع، (د.ط)، (د.ت).

❖ ابن حزم، عليّ بن أحمد الأندلسيّ (ت456هـ)، **طوق الحمامة في الألفة والألّاف**، تحقيق: نزار فلّوح، مراجعة: ياسين الأيوبيّ، المكتبة العصريّة، (د.ط)، بيروت، 2004م.

❖ حسام الدّين، كريم زكي، **الإشارات الجسمانيّة– دراسة لغويّة لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التّواصل**، دار غريب للطّباعة والنّشر، (د.ط)، 2001م.

❖ حسن، عبّاس، **خصائص الحروف العربيّة ومعانيها**، منشورات اتّحاد الكتاب العربيّ، (د.ط)، 1998م.

❖ حسن، كامل سرمك، **لغة الجسد والاتكيت في العمل الإداريّ**، دار اليازوريّ العلميّة للنّشر والتّوزيع، (د.ط)، 2020م.

❖ الحسناوي، رجاء، **اللغة الصّامتة في كتاب سيبويه**، مكتبة العلّامة ابن فهد الحليّ، الطّبعة الأولى، العراق، 2019م.

❖ الحطّاب، محمّد جميل، **العيون في الشّعر العربيّ**، مؤسّسة علاء الدّين للطّباعة والتّوزيع، الطّبعة الثّالثة، سوريّا، 2003م.

❖ الحمدانيّ، سالم أحمد، **مذاهب الأدب الغربيّ ومظاهرها في الأدب العربيّ الحديث**، مطبعة التّعليم العالي، (د.ط)، الموصل، 1989م.

❖ حيص بيص، شهاب الدّين أبو الفوارس (574هـ)، **الدّيوان**، تحقيق وضبط: مكسي السّيّد جاسم وشاكر هادي شكر، مكتبة الدّكتور مروان العطيّة– دار الحريّة للطّباعة، (د.ط)، القاهرة، 1975م.

❖ خدرج، زهرة وهيب، **لغة الصّمت– دراسة في أسرار لغة الجسد وفنونها في عالم الأعمال**، دار الرّاية للنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى، عمّان، 2015م.

❖ الخوري، فؤاد اسحق، **لغة الجسد**، دار السّاقي، الطّبعة الأولى، بيروت، 2000م.

❖ رضوان، محمود عبد الفتّاح، **الاتّصال اللفظيّ وغير اللفظيّ**، المجموعة العربيّة للتّدريب والنّشر، الطّبعة الأولى، مصر، 2012م.

❖ الزّركليّ، خير الدّين بن محمود (ت1396هـ)، **الأعلام**، دار العلم للملايين، الطّبعة الخامسة عشر، 2002.

❖ الزّمخشريّ، أبو القاسم محمود بن عمر (ت538هـ)، **تفسير الكشّاف عن حقائق التّنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التّأويل**، اعتنى به وخرّج أحاديثه وعلّق عليه: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، الطّبعة الثّالثة، بيروت، 2009م.

❖ سابا، عيسى، **شعر القصّة والوصف في لبنان**، دار صادر، الطّبعة الأولى، بيروت، 1961م.

❖ السّامرّائيّ، فاضل، **معاني الأبنية في العربيّة**، دار العماد، الطّبعة الثّانية، 2007م.

❖ سلام، محمّد زغلول (ت672هـ)، **أثر القرآن في تطوّر النّقد العربيّ إلى آخر القرن الرّابع الهجريّ**، تقديم: محمّد خلف الله أحمد، مكتبة الشّباب، الطّبعة الأولى، مصر، (د.ت).

❖ سيبويه، عمرو بن عثمان (ت180هـ)، **الكتاب**، تحقيق: عبد السّلام هارون، مكتبة الخانجي، الطّبعة الثّالثة، القاهرة، 1988م.

❖ السّيرافيّ، أبو سعيد (ت978هـ)، **ما يحتمل الشّعر من الضّرورة**، تحقيق وتعليق: عوض بن حمد القوزي، (د.م)، الطّبعة الثّالثة، 1991م.

❖ ابن سينا، الحسين بن عبد الله (ت428هـ)، **أسباب حدوث الحروف**، تحقيق: محمّد الطّيّان ويحيى مير علم، تقديم ومراجعة: شاكر الفحّام وأحمد النّفاخ، مطبوعات مجمّع اللغة العربيّة، (د.ط)، دمشق، (د.ت).

❖ صالح، ضاري مظهر، **دلالة اللون في القرآن والفكر الصّوفيّ**، دار الزّمان للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى، دمشق، 2012م.

❖ الصّباح، محمّد عليّ، **العبّاس بن الأحنف– شاعر الحبّ والغزل**، دار الكتب العلميّة، الطّبعة الأولى، بيروت، 1990م.

❖ الصّرايرة، ماجدة أحمد، **الإعلام التّربويّ**، دار أمواج، الطّبعة الأولى، عمّان، 2011م.

❖ الصّميدي، جاسم محمّد، **شعر الخوارج- دراسة أسلوبيّة**، دار دجلة، (د.ط)، عمّان، 2010م.

❖ ابن أبي طالب، محمّد الأنصاريّ (ت737هـ)، **السّياسة في علم الفراسة**، تحقيق: أحمد المزيديّ، دار الكتب العلميّة، (د.ط)، بيروت، 2005م.

❖ الطّوبجي، محمّد، **مهارات مقدّم البرامج-الكايزما الصّوت الجسد**، العربيّ للنّشر والتّوزيع، (د.ط)، مصر، (د.ت).

❖ عابدين، علية أحمد، **دراسة في سيكولوجية الملابس**، دار الفكر العربيّ، الطّبعة الأولى، القاهرة، 2000م.

❖ ابن عبد ربّه، أبو عمر أحمد بن محمّد (ت328هـ)، **طبائع النّساء وما جاء فيها من عجائب وغرائب وأخبار وأسرار**، تحقيق: محمّد سليم، مكتبة القرآن للطّبع والنّشر والتّوزيع والطّباعة، (د.ط)، القاهرة، (د.ت).

❖ عبيد، محمّد صابر، **الفضاء التّشكيليّ لقصيدة النّثر- الكتابة بالجسد وصراع العلامات**، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى، 2016م.

❖ عرّار، مهدي أسعد، **البيان بلا لسان- دراسة في لغة الجسد**، دار الكتب العمليّة، الطّبعة الأولى، بيروت، (د.ت).

❖ العرينيّ، عبد الكريم، **فن المحاماة بالذّكاءات المتعدّدة**، مكتبة القانون والاقتصاد، الطّبعة الأولى، الرّياض، 2016م.

❖ العسقلانيّ، أحمد بن حجر (ت852هـ)، **فتح الباري في شرح صحيح البخاري**، شرح ومراجعة وضبط: محبّ الدّين الخطيب، محمّد عبد الباقي، قصيّ محبّ الدّين الخطيب، دار الرّيّان للتّراث، الطّبعة الأولى، القاهرة، 1986م.

❖ عصفور، جابر، **الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب**، المركز الثّقافيّ العربيّ، الطّبعة الثّالثة، بيروت، 1992م.

❖ عكّاوي، رحاب، **لآلئ الغزل**، دار الفكر العربيّ، الطّبعة الأولى، بيروت، 2003م.

❖ عمر بن أبي ربيعة (ت93هـ)، **الدّيوان**، تقديم: فايز محمّد، دار الكتاب العربيّ، الطّبعة الثّانية، بيروت، 1996م.

❖ أبو عيّاش، نضال، **الاتّصال الإنسانيّ من النّظرية إلى التّطبيق**، كليّة فلسطين التّقنيّة، الطّبعة الأولى، فلسطين، 2005م.

❖ غانم، محمّد حسن، **فن قراءة لغة الجسد-محاولة للقراءة والفهم من منظور نفسيّ-اجتماعيّ**، مكتبة الأنجلو المصريّة، (د.ط)، 2008م.

❖ الغذّاميّ، عبد الله، **تشريح النّصّ**، المركز الثّقافيّ العربيّ، الطّبعة الثّانية، بيروت، (د.ت).

❖ الفراهيديّ، الخليل بن أحمد (ت791هـ)، **العين**، تحقيق: مهدي المخزوميّ، وإبراهيم السّامرّائيّ، منشورات مؤسّسة الأعلمي للمطبوعات، الطّبعة الأولى، بيروت، 1988م.

❖ قادرة، غيثاء، **لغة الجسد في أشعار الصّعاليك تجليّات النّفس وأثرها في صورة الجسد**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2013.

❖ القحطانيّ، عائض، **كشكول الحبّ**، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، الطّبعة الأولى، بيروت، 2008م.

❖ امرؤ قيس، جندح بن حُجر بن الحارث الكنديّ (ت 540هـ)، **الدّيوان**، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، الطّبعة الخامسة، 1984م.

❖ ابن قيّم الجوزيّة، محمّد بن أبي بكر (ت 751هـ)، **روضة المحبّين ونزهة المشتاقين**، تحقيق: محمّد شمس، دار علم الفوائد للنّشر والتّوزيع، (د.ط)، بيروت، 2003م.

❖ ابن كثير، إسماعيل بن عمر (ت 774هـ)، **تفسير القرآن العظيم**، دار الكتب العلميّة، (د.ط)، بيروت، (د.ت).

❖ كريمر، زيبيله، **اللغة والفعل الكلاميّ والاتّصال مواقف خاصّة بالنّظريّة اللغويّة في القرن العشرين**، ترجمة:سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشّرق، الطّبعة الأولى، القاهرة، 2011م.

❖ كشاش، محمّد، **اللغة والحواس- رؤية في التّواصل والتّعبير بالعلامات غير اللسانيّة**، المكتبة العصريّة للطّباعة والنّشر، الطّبعة الأولى، بيروت، 2001م.

❖ كللر، جوناثان، **فردينان دوسوسير- تأصيل علم اللغة الحديث وعلم العلامات**، تحقيق ومراجعة: محمود حمدي عبد الغني، محمود فهمي حجازي، المجلس الأعلى للثّقافة، (د.ط)، 2000م.

❖ كليتون، بيتر، **لغة الجسد-مدلول حركات الجسد وكيفيّة التّعامل معها**، إعداد وتصوير: مهند الخيريّ، دار الفاروق، (د.ط)، (د.ت).

❖ كورباليس، مايكل، **في نشأة اللغة – من إشارة اليد إلى نطق الفم-**، ترجمة: محمود ماجد عمر، شركة مطابع المجموعة الدّوليّة، (د.ط)، الكويت، 2006م.

❖ كويلت، بيتر، **الإشارات**، (د.م)، مكتبة جرير، الطّبعة الأولى، المملكة العربيّة السّعوديّة، 2010م.

❖ لو بروتون، دافيد، **أنتروبولوجيا الجسد والحداثة**، ترجمة: محمّد عرب صاصيلا، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، الطّبعة الثّانية، بيروت، 1997م.

❖ .....، **سوسيولوجيا الجسد**، ترجمة: عياد أبلال، إدريس المحمدي، روافد للنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى، القاهرة، 2014م.

❖ ماني الموسوس، محمّد بن القاسم المصريّ (245 هـ)، **الدّيوان**، جمع وتحقيق: عادل العامل، منشورات وزارة الثّقافة، (د.ط)، سوريا، 1988م.

❖ المراديّ، بدر الدّين حسن بن قاسم (ت 794هـ)، **الجنى الذّاتي في حروف المعاني**، تحقيق: فخر الدّين قباوة ومحمّد فاضل، دار الكتب العلميّة، الطّبعة الأولى، بيروت، 1992م.

❖ المسيهيج، خالد محمّد، **لغة الجسد والتّأثير**، قرطبة للنّشر والتّوزيع، الطّبعة الثّالثة، الرّياض، 2014م.

❖ المصريّ، محمّد عبد الغنيّ، محمّد محمّد الباكير البرازيّ، **تحليل النّصّ الأدبيّ بين النّظريّة والتّطبيق**، الوراق للنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى، الأردن، 2002م.

❖ المغربيّ، محمّد الفاتح محمود بشير، **السّلوك التّنظيميّ**، دار الجنان للنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى، عَمّان، 2016م.

❖ ابن منظور، جمال الّدين محّمد بن مكرم (ت711هـ)، **لسان العرب**، دار إحياء التّراث العربيّ، الطّبعة الثّالثة، بيروت، 1999م.

❖ ميتشيوكوشي، **علم الفراسة والتّشخيص**، ترجمة: يوسف بدر، شركة المطبوعات للتّوزيع والنّشر، الطّبعة الخامسة، بيروت، 2003م.

❖ الميدانيّ، أبو الفضل أحمد بن محمّد النّيسابوريّ (ت518هـ)، **مجمع الأمثال**، تحقيق: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، دار المعرفة، (د.ط)، بيروت، (د.ت).

❖ ميسنجر، جوزيف، **لغة الجسد النّفسيّة**، ترجمة: محمّد عبد الكريم إبراهيم، منشورات دار علاء الدّين، الطّبعة الأولى، سوريّا، 2007م.

❖ أبو نُواس، الحسن بن هانئ (ت198هـ)، **الدّيوان**، شرح وضبط: علي فاعور، دار الكتب العلميّة، الطّبعة الأولى، بيروت، 1987م.

❖ النّوريّ، محمّد جواد، **لغة الجسد–علم الكينات**، دار الكتب العلميّة، (د.ط)، (د.ت).

❖ هول، إدوارد تي، **اللغة الصّامتة**، ترجمة: لميس اليحيي، مراجعة وتدقيق: محمود الزّاوي، الأهليّة للنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى، عمّان، 2007م.

❖ الوهيبي، فاطمة، **المكان والجسد والقصيدة (المواجهة وتجلّيات الذّات)**، المركز الثّقافيّ، الطّبعة الأولى، الدّار البيضاء، 2005م.

❖ ويلسن، غلين، **قراءة إشارات الغير والتّواصل بحرفيّة– دليلك العمليّ حول لغة الجسد**، ترجمة: ديوان آرابيا، قنديل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى، دبي، 2019م.

❖ ياي، ماريو، **أسس علم اللغة**، تحقيق: أحمد مختار عمر، دار عالم الكتب، الطّبعة الثّانية، القاهرة، 1983م.

❖ يموت، غازي، **بحور الشّعر العربي**، دار الفكر اللبنانيّ، الطّبعة الثّانية، بيروت، 1992م.

❖ بني يونس، محمّد محمود، **سيكولوجيا الدّافعيّة والانفعالات**، دار المسيرة، الطّبعة الأولى، عمّان، 2007.

ثانيًا: الرّسائل الجامعيّة

❖ بدر، ثروت حاتم، **البكاء في شعر العبّاس بن الأحنف**، رسالة ماجستير، جامعة الخليل– فلسطين، 2018م.

❖ أبو حامد، مها أحمد، **العين وتطوّرها الدّلاليّ في الشّعر العربيّ حتّى نهاية العصر الأمويّ – دراسة دلاليّة إحصائيّة**، رسالة ماجستير، جامعة النّجاح الوطنيّة، 2010م.

❖ حجازي، يوسف حسن، **دلالة القول الشّعريّ في شعر حرب الفرقان 2008**، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلاميّة، 2012م.

❖ ربايعة، أسامة جميل عبد الغنيّ، **لغة الجسد في القرآن الكريم**، رسالة ماجستير، جامعة النّجاح، فلسطين، 2010م.

❖ رحمون، أسماء، **تصوير الليل بين امرئ القيس والنّابغة الذّبيانيّ–دراسة موازنة**، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2019م.

❖ عاصي، حمد الله، **من مفردات اللغة الإشاريّة في القرآن الكريم**، رسالة ماجستير، جامعة القدس–فلسطين، 2008م.

❖ عبندة، هيثم منصور، **لغة الجسد في برامج الرّسوم المتحرّكة– دراسة تحليليّة في النّسخة العربيّة من برنامج عدنان ولينا**، كليّة الإعلام، جامعة الشّرق الأوسط، 2013م.

❖ عفانة، آدم يوسف، **معاني القلب في الشّعر العبّاسيّ– حتّى نهاية القرن الرّابع الهجريّ**، رسالة ماجستير، جامعة الخليل–فلسطين، 2016م.

❖ غضبان، وفاء، وفاطمة الزّهراء حيدوسي، **البنية الإيقاعيّة في ديوان ابن هانئ الأندلسيّ**، رسالة ماجستير، جامعة العربيّ بن مهيدي أم البواقي، الجزائر، 2021م.

❖ يغمور، سلاف شهاب الدّين، **التّواصل غير اللفظيّ في الإبانة والتّواصل– نماذج تطبيقيّة ومقولات كليّة**، رسالة ماجستير، جامعة بيرزيت–فلسطين، 2019م.

ثالثًا: الأبحاث والدّوريّات

- أمير الدّين، فغيران أنق الحاج، فغيران أنق إسماعيل، عالم شاة، **ظاهرة الانحراف الأسلوبيّ في الشّعر العربيّ القديم–العبّاس ابن الأحنف نموذجًا**، مجلّة فكر وإبداع، مصر، المجلّد 48، 2008م، 123–160.
- البياتي، بدران عبد الحسين، **دلالات البكاء وموضوعاته في الشّعر الأمويّ**، مجلّة كليّة الآداب، العدد: 98، 1–40.
- الحارثيّ، فاطمة، **العبّاس بن الأحنف–شاعر العفّة والغزل المهذّب**، مجلّة الفيصل، العدد 197، 1993م، 14–17.
- زنجير، محمّد رفعت، **لغة الجسد في الشّعر العربيّ– قراءة أدبيّة بلاغيّة نقديّة**، مجلّة التّاريخ العربيّ، العدد: 29، 2004م، 1–39.
- السّراقبيّ، وليد محمّد، **سيمياء الجسد في القرآن الكريم–دراسة تحليليّة**، مجلّة دواة، كلّة الآداب– جامعة حماة، 147– 167.
- سيكال، جورج، **لغة الجسد في أعمال النّحّاتين**، مجلّة الأكاديمي، جامعة بغداد–كليّة الفنون الجميلة، العدد 91، 2019م، 149–170.
- الصّالح، بوضياف محمّد، **لغة الجسد في التّراث البلاغيّ، كتاب البيان والتّبين للجاحظ نموذجًا**، المركز الجامعيّ، النّعامة، العدد 6، 2018م، 55–63.
- صحراويّ، راضية، **لغة الجسد في مقامات الهذانيّ: المقامة القرديّة أنموذجًا**، مجلّة العلوم الإنسانيّة، المجلّد 31، العدد 1، 2020م، 157–166.
- الصّغير، أحمد، **العناصر الدّراميّة وتشكلاتها الفنّيّة**، مجلّة عود النّد، العدد 16، 2020م.

- عباس، جاسم، عارف عبد صايل، **جدليّة الأنا والآخر في شعر العبّاس بن الأحنف- قراءة في نسقيّة التّضاد**، العدد 17، الجزء 3، 2016م، 1-30.
- عتيق، عمر **لغة الجسد في القرآن الكريم**، المجلّة الأردنيّة في الدّراسات الإسلاميّة، المجلّد 9، العدد 1، 2013م، 81-97.
- عثمان، أفراح عليّ، **لغة الجسد في شعر ابن الجياب الغرناطيّ**، مجلّة كليّة اللغات، العدد 36، 2017م، 25-41.
- العلواني، حمزة، **مشاهد الرّقص في رسوم ديغا**، مجلّة جامعة بابل للعلوم الإنسانيّة، المجلّد 28، العدد 1، 2020م، 136- 165.
- أبو عليّ، نبيل خالد، سعد عودة عدوان، **ألفاظ الطّبيعة في جمهرة أشعار العرب (دراسة أسلوبيّة)**، مجلّة جامعة الأقصى للعلوم الإنسانيّة، المجلّد 22، العدد 2، 2018م، 51-94.
- غيبي، عبد الأحد، مهين زاده، شهلا حيدري، **توظيف لغة الجسد وغايتها في أشعار الحبّ عند بدر شاكر السيّاب**، إضاءات نقديّة، العدد41، 2021م، 9-39.
- قحطان، طاهر عبد الرّحمن، **الالتفات في البلاغة العربيّة- ونماذج من أسرار بلاغته في القرآن الكريم**، مجلّة الدّراسات الاجتماعيّة، العدد 19، 2005م، 163-186.
- **القصيدة الجاهليّة ولغة الجسد- رائيّة المنخّل اليشكريّ أنموذجًا**، مجلّة كليّة العلوم الإسلاميّة، العدد 51، 2017م، 150-185.
- الكيلاني، إيمان محمّد أمين، **التّقنية في شعر الشّريف الرّضي والعبّاس بن الأحنف دراسة في ضوء الأسلوبيّة والشّعريّة المقارنة**، مجلّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، الجامعة الهاشميّة، الزّرقاء، الأردن، المجلّد 32، العدد 1، 2005م، 71- 97.

❖ مشلح، عادل، **العين من النّظرة إلى الدّمعة في الشّعر العربيّ**، مجلّة الموقف الأدبيّ، اتّحاد الكتّاب العرب، العدد 394، المجلّد 33، 2004م، 140-155.

❖ مقابلة، جمال، **الجسد المرئيّ والجسد المتخيّل في الشّعر**، حوليّات آداب عين شمس، المجلّد: 40، 2012م، 91-136.

❖ يحياوي، صلاح، **التزام الحدود**، مجلّة الفيصل، العدد 260، (د.ت)، 95- 97.

Abstract

This study, tagged with ' **Body Langauge in The Poetry of Abbas Ibn al-Ahnaf',**came to highlight multiple connotations of silent, non-verbal body-centric language and its suggestions, as a language that works thought and senses the Achilles, and provides the recipient with In his diary, the poet leaned on his body's organs and semiology, and it was a key to communicating himself and her intentions in a seamless manner that carried a loving aesthetic human dimension**.**

As the Poetry models required the study to be in the preface and three chapters, the example of booting "Body language and its role in communication and human communication " Definition of body language and disclosure of its effectiveness in communication and communication between individuals, how it was employed in the religious heritage of Islam and adhered to Arab heritage.

Chapter I was titled "Suggestions of body organs", in which he carried the body organs with which the poet begged to portray his adoring spirits and potters, Starting with the face, gestures and passing through the eye, cheek and mouth to the movements of the hand, its language and the sharing of the ants, where the platforms were made to depict the great love that treats the poetry.

And the second chapter, which mimicked the reality of the Abass Ben Al-Ahnaf's life, when the body language penetrated into the internal

quams, She portrayed the secrets of the body's aromas, perfumes and connotations, touching on the psychology of color and its impact on the life of the scourge, The body's humiliation played an important role in an exciting investigation of the personality of the cast hair. "The body organs and their connotations", the third chapter , "The gestures of the body's general organs" , were waved The body language code of the plenary body, from a movement of walking and bobbing, to standing and suggestions of how it is, with the marks of adhesion of each other's bodies, concluded with the hugging of body bodies with other members and the symbols and signals it carried.

These chapters have cooperated and cohesive; To weave the body's role in the life of the scapegoat Ben Al-Ahnaf, as stated in his book, the study drew several conclusions, the most important of which are: The smooth language of the poet and its ability to include the silent channel of the body , and what they feel in an interesting and attractive manner, Models were abundant in which the face emerged as a mirror of ideas and the first engine of emotion. It was the ephemeral sign of love and adoration that depicted the same poetry and characterized its thought and spirit. And then I went on to talk about the qualities and models that emanate from the

body and support its language. On top of it was the humiliation of the body and its weakness and we transform the reality of the feelings of the scourge and the reality of its suffering .And the body's positions in situations of movement, stillness and attachment to bodies responded to the needs of the poet and his alphabets, The recipient supported the sight of the poetry's personal footprint and trends, as the significance of body movement was evident in comparison with other bodies.

Hebron University

College of Graduate Studies and Scientific Research

Arabic Language and Literature Program

Body Language In The Poetry Of Al-Abbas Ibn Al-Ahnaf

prepared by

Shahd Abed Al-Razzaq Tbakhi

Supervisor

D. Hussam Muhammad Ummar al-Tamimi

Associate Professor of Arabic Literature

This Thesis Was Presented To Complement The Requirements For A Master's Degree In Arabic Language And Literature

Colleg Of Graduate Studies And Scientific Research At Hebron University

2022-2021