جامعة الخليل

كليّة الدّراسات العليا والبحث العلميّ

برنامج اللّغة العربيّة وآدابها

البكاء في شعر العبّاس بن الأحنف (ت 192 هـ)

إعداد الطّالبة

ثروت حاتم أحمد بدر

إشراف الدّكتور

حسام محمّد التّميميّ

أستاذ الأدب العربيّ المشارك

قدِّمت هذه الرّسالة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها

بكليّة الدّراسات العليا والبحث العلميّ في جامعة الخليل

الفصل الدّراسيّ الثّاني 2018/2017 م

نوقشت هذه الرسالة يوم السبت بتاريخ: ٢٠١٨/٤/١٤م وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة		التوقيع
١- د. حسام التميمي	مشرفا ورئيسا	.....
٢- د. عبد الخالق عيسى	ممتحنا خارجيا	.....
٣- د. حسن فليفل	ممتحنا داخليا	.....

الإهداء

إلى والديّ الكريمين ...

أقرب النّاس من قلبي وأولاهم بحبّي.

إلى إخوتي وأخواتي ...

من أظهروا لي ما هو الأجمل في الحياة.

إلى من أتمنّى أن تبقى صورهم في عيني ...

إليهم جميعًا أهدي ثمرة جهدي.

الباحثة

شكر وتقدير

أشكر الله مولاي وخالقي الّذي منّ عليّ بإتمام هذا العمل

وأتقدم بالشّكر الجزيل لأفراد عائلتي جميعًا على تشجيعهم لي

على إتمام دراستي هذه.

وأتقدم بجزيل العرفان والامتنان إلى أستاذي الدّكتور حسام التّميميّ

الّذي تفضل عليّ وأثرى جوانب هذه الدّراسة،

سواء برأي أو توجيه أو نصيحة

أرجو من الله أن يوفقهم جميعًا لما يحبّه ويرضاه، وأن يجزيهم عنّي خير الجزاء.

الباحثة

المحتويات

الموضوع	رقم الصّفحة
الإهداء.....	ب
شكر وتقدير.....	ت
المحتويات.....	ث
ملخّص.....	خ
مقدّمة.....	د
مدخل	1
الفصل الأول	6-68
بواعث البكاء في شعر العبّاس بن الأحنف	
• **بواعث نفسيّة**.....	8
▪ الفراق والحرمان.....	8
▪ العزلة.....	18
▪ الإحباط والمرض.....	23
▪ الإحساس بدنوّ الأجل.....	30
• **بواعث اجتماعيّة**.....	34
▪ رؤى المجتمع وتطلّعاته.....	34
▪ بكاء الفقر والفقير.....	39
▪ الملامح الدّينيّة.....	40
• **بواعث إنسانيّة**.....	42
▪ ترائي طيف المحبوبة وتعاظم الشّوق.....	42
▪ تقلّبات الدّهر.....	47
▪ بكاء المحبوبة.....	50

▪ بكاء الميّت..... 55
▪ البكاء لانصرام الشّباب..... 58
▪ بكاء الذّات المضمرة 62
الفصل الثّاني 69-115
أبعاد البكاء في شعر العبّاس بن الأحنف
- **الغربة والاغتراب**..... 70
▪ أبعاد داخليّة..... 71
▪ الاغتراب النّفسيّ..... 71
▪ أبعاد خارجيّة..... 79
▪ الاغتراب الاجتماعيّ..... 79
▪ الاغتراب البيئيّ..... 80
❖ الاغتراب الزّمانيّ..... 80
❖ الاغتراب المكانيّ..... 84
- **الحبّ الممزوج بالفرح (الحبّ البكائيّ)**..... 90
▪ وداع الأحبّة..... 90
▪ الشّكوى..... 95
▪ الاستعطاف..... 99
- **ذكريات الوداد**..... 102
- **اللفتات القلبيّة**..... 107
- **النّظرات الشّاردة**..... 108

الفصل الثّالث 158-116

أثر البكاء في شعر العبّاس بن الأحنف

- **أساليب الخطاب الشّعريّ**..... 117
  - المراسلة والمكاتبة..... 117
  - العاشق المدافع – العاشق المظلوم..... 129
  - المرأة المعاتبة..... 133
  - الحكاية التّأمليّة..... 135
  - الإفصاح والكتمان..... 138
  - خطاب العاشق الباكي..... 143
    - ❖ الخطاب الدّاخليّ..... 143
    - ❖ الخطاب الخارجيّ..... 148
- **الحكمة**..... 151

خاتمة..... 159

المصادر والمراجع..... 162

ملخّص باللغة الإنجليزية..... 172

ملخّص

يمثّل البكاء في شعر العبّاس بن الأحنف محورًا مهمًّا في بناء القصيدة الغزليّة العفيفة، لدواع كثيرة أهمّها: إرضاء الذّات، وتمثيل الاجتماع بين الذّات والعين الدّامعة، لذا عبّر عن بكائه بألفاظ وصيغ تدلّ على الاستمرار والتّجدّد والثّبات، وبصور شعريّة دالّة على الالتزام بالأخلاق والقيم الإسلاميّة، حتّى ترك آثاره في المجتمع، فشاع البكاء في شعره شيوعًا لافتًا ومحفّزًا للتّأمل، والدّراسة، والوقوف على بواعثه وأبعاده وصوره المعبّرة عن الانفعال الحادّ، حتّى غدا رمزًا مهمًا في حياته الشّعريّة الّتي أقامها على الكون والفضاء المتخيّل. وهذه هي الطّريقة الوحيدة الّتي وجد فيها الشّاعر من بكائه إبرازًا لعالمه الذّاتيّ.

ومثّلت الدّراسة الموسومة **بـ " البكاء في شعر العبّاس بن الأحنف**" حضور البكاء ومصاحبة الدّمع له مصاحبة وجدانيّة، واستجابة انفعاليّة للتّوتر والحزن، فله لزوميّة فاعليّة في صوره، هادفة إلى معرفة بواعثه وأسبابه في تلك الفترة من خلال المقطوعات الشّعريّة الّتي احتواها ديوانه مركز الدّراسة، وتداخلت موضوعاتها فالحبّ، والزّمن، والموت، والدّهر، و الأنا، والغربة، كلّها تشكّل القاسم المشترك في بكائه، ممّا أدّى إلى تشابه المعاني والصّور والأساليب الفنيّة، لكنّ هذا لا ينفي طول التّأمل، والتّفكير وتناول قضايا فلسفيّة عميقة في أبياته.

وحوت الدّراسة هذه الأفكار في ثلاثة فصول، تناول الأول منها بواعث البكاء الّتي جعلت الشّاعر يعايش حالة تستدعي البكاء، سواء أنتج عن حالة الحزن، أم لأسباب أخرى. وعرض الثّاني أبعاد البكاء بصورها المتنوعة لبيان مدى تأثيرها في بناء النّص، وبحث الثّالث بيان أثر شعر البكاء في خطاب الشّاعر مع دمج واضح بين أنواع الأدب المختلفة، لتكوّن صورة كاملة وواضحة لرؤية الشّاعر.

فظاهرة البكاء لم تكن وقفًا على جيل أو عهد فهي تلازم الإنسان منذ ولادته، وسمة من سمات حياته الطّبيعيّة؛ لذا فإنّ دراسة مثل هذه الظّاهرة عند شاعر عفيف كان له عوامل عدّة أسهمت في إظهار المعاناة والانفصال عن الآخرين، والعيش في عالم المثال والخيال.

المقدّمة

الحمد لله ربّ العالمين، والصّلاة والسّلام على أشرف الخلق والمرسلين، سيّدنا محمد وعلى آله وصحابته والتّابعين، وبعد؛

فإنّ البكاء ظاهرة بارزة في الشّعر العربيّ، تتجلّى مظاهره في القيم التّعبيريّة والإنسانيّة الصّادقة، وما تبثّها من إشارات تواصليّة ومعلومات تتدخّل فيها الحواسّ للتّعبير عن الحالة الانفعاليّة، في محاولة لتخفيف حدّة الانفعال، وكشف بواعثه، وقد كان الشّعر ولا يزال النّبض الموحي لحياة الإنسان، والمعبّر عن الحالة النّفسيّة، يكشف عن مكنونات نفسه مستعينًا بكل ما يوصل صدق إحساسه للمتلقّي، ومن هنا جال بالخاطر تصوير هذه الظّاهرة الّتي تمثّلت إنسانًا، وهذا الإنسان الّذي تمثّل مظهرًا من مظاهر الإنسانيّة، ذلك المظهر الّذي لطف وسما وامتدّ، ظاهرة تسري في النّفس، رمزًا للتّجدّد في الحياة الإنسانيّة، وقد وقع الاختيار على شعر العبّاس بن الأحنف الشّاعر العفيف؛ لسعة الظّاهرة عنده وتعدد العلامات والأغراض الّتي تستوجب البكاء، فهو يجمع بين العذريّة والفكر الحضاريّ مقارنة بغيره من الشّعراء العذريّين، وأهمّ ما دفعني إلى دراسة شعره، تميّزه الفريد وأسلوبه البعيد عن متناول غيره من الشّعراء.

وتركّز هذه الدّراسة على تأصيل ظاهرة البكاء؛ لما لها من دلالات تجعل النّصّ أكثر تكاملًا في التّعبير عن الحالة النّفسيّة، فالعين الّتي ترى هي الأداة في سبب التّعلّق هاتفةً بما في القلب، مشكّلةً مع الدّموع لوحة من محاور الأفراح والأحزان والألم والسّعادة، ففي كلّ محور يكون للدّمعة الأثر والبصمة والقيمة في رسم مشهد كامل يكون صدًى للحالة الدّاخليّة، حاملًا أكثر من معنى ما بين عالم الألفة والطّمأنينة، والعالم الآخر من الفرقة والتّشتت والبعاد.

وأهمّ الأهداف الّتي تسعى الباحثة أن تصل إليها في هذه الدّراسة، تأكيد التّقابل في الأسلوب بين داخل الشّاعر وخارجه بإضمار الحبّ، مقابل ظهور آثاره على العين والوجه، تفسيرًا للوضع النّفسيّ والفكريّ الّذي يخفيه الصّراع الدّاخليّ في نفس الشّاعر مازجًا هذا كلّه بالحضارة، ولم يقف عند هذا الحدّ بل كان يتّجه إلى التّخيّلات الشّعريّة، ويسعى وراء الأحلام، فالعلاقة حتميّة بين الشّعر الغزليّ وبكاء الشّاعر العفيف.

وركّزت الدّراسة على صوت البكاء؛ لبيان التّفاعل النّفسيّ الدّاخليّ المصاحب له، وليس فقط ما يتعلق بالشّعر الشّجنيّ، فشعره طيوف من علامات حزينة كانت في عينيه دموعًا يسكبها، ثمّ استحالت على قلمه

عاطفة، وهو يكتبها تزكية صادقة لخواطره، وحينما يُدْرَسُ شعره يُلحَظُ البكاء في حبّه الحزين المحروم، وفي اشتياقه وفرحته باللقاء، وفي رؤيته للكون الجميل، وفي عجز الإنسان عن التّصدي للواقع، وفي حبِّه للمكان وحسرته، وفي إطار إزالة الصّورة النّمطية للرّؤية القديمة للثّقافة البكائيّة بمعالجة الظّاهرة القديمة عبر ربطها بالمنطلقات الحديثة.

أمّا منهج الدّراسة فلم ينحصر في منهج واحد؛ لأنّه يقيّد البحث، لذا فالمنهج التّكامليّ هو المناسب؛ ليغطّي جوانب الدّراسة العديدة مع التّركيز على المنهج الوصفيّ والتّحليليّ في محاولة لقراءة شعره بصورة جديدة لتحليل الأسلوب ووصف دلالاته وأنماطه وأبعاده. والمنهج النّفسيّ لمعرفة آثار قصائده في القارئ، وانعكاس نفسيّته على نصوصه واستكناه نموّ نفسيّته في حزنه. والمنهج الجماليّ لإبراز ملامح الجمال في صوره وأساليبه الفنيّة وتأثيرها في القارئ. والمنهج الاجتماعيّ لربط شعره بالمجتمع وإبراز جمالياته. وبناءً على ذلك قسّمت الدّراسة إلى مدخل وثلاثة فصول وخاتمة على النّحو الآتي:

تناول المدخل الظّاهرة من حيث تعريفها عند أهل اللّغة والأدب وعلماء النّفس، الأمر الّذي مهّد للحديث عن العلاقة الحتميّة بين ظاهرة البكاء والشّعر العفيف في العصر العبّاسيّ الأول، ممثّلًا في شعر العبّاس بن الأحنف، أمّا **الفصل الأول:** فجاء في الحديث عن بواعث البكاء في شعر العبّاس ضمن ثلاثة محاور، بواعث نفسيّة تمثّلت في: الفراق، والحرمان، والعزلة، والإحباط، والمرض، والإحساس بدنوّ الأجل، وبواعث اجتماعيّة ظهرت في: رؤى المجتمع وتطلّعاته، وبكاء الفقر والفقير، والملامح الدّينيّة، وبواعث إنسانيّة برزت في: ترائي طيف المحبوبة، وتعاظم الشّوق، وتقلّبات الدّهر، وبكاء المحبوبة، وبكاء الميّت، و البكاء لانصرام الشّباب، وبكاء الذّات المضمرة.

وتناول **الفصل الثّاني:** الحديث عن أبعاد البكاء في شعر الشّاعر الّتي تمثّلت في: الغربة والاغتراب وأنواعها من أبعاد داخليّة متمثلة في الاغتراب النّفسيّ بأشكاله المختلفة، وأبعاد خارجيّة بنوعيها الاجتماعيّ، والبيئيّ المتمثّل بالزّمان والمكان، والبكاء الممزوج بالفرح (الحبّ البكائي) بما فيه من وداع الأحبّة، والشّكوى، والاستعطاف، إضافة إلى ذكريات الوداد، واللفتات القلبيّة، والنّظرات الشّاردة.

وبحث **الفصل الثّالث:** في أثر البكاء في شعر الشّاعر بالإفادة من الأجناس الأدبيّة الأخرى وتمثّلت في: أساليب الخطاب الشّعريّ من مراسلة، ومكاتبة، وأسلوب العاشق المدافع، والمرأة المعاتبة، وأسلوب الحكاية،

وثنائيّة الإفصاح والكتمان، والخطاب الدّاخليّ والخارجيّ الّتي شكّلت جميعها أسلوبًا رئيسًا يدور حول الحكمة. ثم انتهت بخاتمة تضمّنت أهمّ النّتائج المستخلصة من فصول الدّراسة ومحاورها.

وقامت الدّراسة على أمّات الكتب القديمة الّتي أفادت منها، ومنها في مجال الأدب واستقراء النّصوص: الشّعر والشّعراء لابن قتيبة، والأغاني للأصفهاني، وطبقات الشّعراء لابن المعتز، وتاريخ بغداد للخطيب البغدادي وغيرها. إضافة إلى كتب التّراجم، ومنها وفيات الأعيان لابن خلكان، والأعلام للزركلي، ومعجم المؤلفين لعمر كحالة، وفي التّرجمة لبعض المواضع أفادت من معجم البلدان لياقوت الحموي. وعلى رأس هذه الكتب جميعها ديوان الشّاعر المادّة الأولى للدّراسة، إضافة إلى الكثير من الدّراسات الحديثة والكتب المتخصصة في الحبّ العذريّ والبكاء، وعلم النّفس والفلسفة والنّقد الحديث، مثل: طوق الحمامة لابن حزم وطيف الخيال للشّريف المرتضى، وذمّ الهوى لابن الجوزي، والعبّاس بن الأحنف شاعر الحبّ والغزل لمحمد علي الصّباح، والحبّ المثاليّ عند العرب ليوسف خليف، واتّجاهات الغزل في القرن الثّاني الهجريّ ليوسف حسين بكّار، وتحليل الخطاب الشّعريّ لمحمد مفتاح وغيرها. إضافة إلى البحوث والمقالات المنشورة في الدّوريّات، وبعض الرّسائل الجامعيّة وثيقة الصّلة بالظّاهرة والشّاعر.

وفي حدود علم الباحثة لم يقم أحد من الدّراسين بدراسة ظاهرة البكاء عند أحد الشّعراء العذريين بوصفه موضوعًا مستقلًا، أو حتّى في العصر العباسيّ عند شاعر محدّد، إنّما هناك دراسات وجزئيّات جاءت تحت موضوع الرّثاء، أو الغربة والحنين، أو البكائيّات، أو مقدّمات القصائد، إضافة إلى دراسات كثيرة متعلّقة بالشّاعر وجوانب شعره المختلفة.

ومن الدّراسات التي تناولت البكاء موضوعًا مستقلًا بعيدًا عن الشّعر العذري:

أولًا:" البكاء في الشّعر الجاهليّ"، دراسة دكتوراه لروحي زيادة في جامعة السّودان، وتتعلّق هذه الدّراسة بالبكاء في الشّعر الجاهليّ عامّة وشعر الرّثاء خاصّة، متضمّنة الحديث شيئًا من واقع العصر وشعره كأمثلة على الظّاهرة، ملقيةً الضّوء في الفصل الأول على تعريف البكاء، ودرجاته، وأوصافه، وأنواعه، ومرادفاته، ودواعيه، أما الفصل الثّاني فيتعلّق بنظرة الأمم السّابقة فكرًا، وشعرًا، ونظرة أصحاب المذاهب والدّيانات، ثمّ أنواعه، ومنها: بكاء الميّت وبكاء الطّلل وبكاء الشّباب وبكاء النّفس وبكاء الممالك والسّلاطين، ثمّ فصل أخير للدّراسة الفنيّة، وأهمّها عناصر الصّورة و أبعادها، وتعدّ هذه الدّراسة مرتكزًا أساسيًّا في دراسات البكاء.

ثانيًا: بحث محكّم بعنوان "دلالات البكاء وموضوعاته في الشّعر الأمويّ"، للباحث بدران عبد الحسين البّياتي، وأهمّ ما يميّز الدّراسة اعتماد الباحث المنهج السّيميائيّ؛ للكشف عن المظاهر العلاماتيّ لظاهرة البكاء في النّصّ الشّعريّ في العصر الأموي، متناولًا موضوعات البكاء وعلاماته وارتباطه بالرّثاء، وتتميّز هذه الدّراسة بالعمق والثّراء والدّقة والإحاطة.

وأهمّ الكتب الّتي احتوت مادة كبيرة في الحديث عن البكاء والدّموع وما يحيط بهما، كتاب مدامع العشّاق لزكي مبارك ولا مجال لذكرها جميعها هنا.

وأهمّ الصّعوبات الّتي واجهت سير البحث، صعوبة الحصول على دراسات خاصّة بمادّة البكاء، وإنّ أكثر الكتب لا تتجاوز أن تذكر جزءًا يسيرًا من معالم الظّاهرة، أو التّدليل عليها بآيات من القرآن الكريم والسّنة النّبويّة الشّريفة، حتّى بعد جمع المادة من مصادر مختلفة وجد أنّها مادة قليلة في دراسة تلك الظّاهرة الإنسانيّة العميقة، وما يقابلها في الحياة الإنسانيّة من الفرح والحبّ والسّرور، إضافة إلى التّداخل الكبير في موضوعات البكاء في النّماذج الشّعريّة الواردة في الدّيوان.

ولا يخلو عمل الإنسان من نقص، فالكمال لله وحده، فما ظهر ليس سوى محاولة لدراسة ظاهرة في إطار التّجديد، تتجاوز فكرة الدّموع إلى بيان الرّموز، والأبعاد، وطرائق توظيفها في النّصّ، فإن أخطأت فمن نفسي وإن أصبت فمن فضل الله عليّ.

وأخيرًا: لا يسعني في هذا المقام إلا أن أشكر الله العظيم، صاحب الفضل على ما أنعم عليّ، وأعطاني وأرشدني، ثمّ أخصّ بالشّكر الجزيل والامتنان الكبير أستاذي ومشرفي الفاضل الدّكتور حسام التّميميّ، الّذي لم يبخل عليّ بجهد أو توجيه، وأرجو الله أن يثيبه عنّي كلّ خير، وأن يحفظه ذخرًا للعلم والعلماء، كما وأشكر لجنة المناقشة على تفضّلها بقراءة الدّراسة، والحمد لله أولًا وآخرًا هو نعم المولى ونعم النّصير.

الباحثة

مدخل

يبدأ التّعرف إلى مفهوم البكاء من البحث في دلالات لفظة " بكى" اللغويّة، حيث إنّ ثمّة ارتباطًا يجمع بين اللفظة اللغويّة والمفهوم الاصطلاحي الّذي يقدّم مدخلًا لدراسة الظّاهرة، وهذا ما تعرضه الدّراسة.

فالبكاء: هو الصّوت المعبّر به عن الحزن إذا مدّ، وإذا قصر أردت الدّموع وخروجها، ومنه العبرة: وهي تردّد البكاء في الصّدر، وهي الدّمعة قبل أن تفيض، وهي أن ينهمل الدّمع ولا يُسمع البكاء، ومنه النّشيج: أشدّ البكاء، والحنين: بكاء النّساء، والمأق : شدّة البكاء[1].

ويثبت هذا التّصور اللغويّ للبكاء المعنى المعروف الّذي يدور في إطار واحد، وهو إخراج ما في النّفس من عواطف ومشاعر مكبوتة يبعثها الإنسان على شكل دموع، وهذا المعنى شغل مساحة كبيرة بذكر تصاريف الجذر قبل أن يخرج بهذا المعنى، ولا يخرج في معناه اللغوي المباشر عمّا ورد في القرآن الكريم، فهو آية من آيات الله في النّفس الإنسانيّة، مثل الحياة والموت وغيرها، قال تعالى:﴿**وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى (43)وَأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيَا (44)وَأَنَّهُ خَلَقَ الزَّوْجَيْنِ الذَّكَرَ وَالْأُنْثَى**﴾[2]. والآية تؤكّد أنّ البكاء صفة عامّة بين البشر على اختلاف أشكالهم وألوانهم ومذاهبهم، فلا أحد يستطيع أن ينكر حاجة الإنسان البالغة إلى هذه النّعمة العظيمة الّتي وهبنا إيّاها الله. فللبكاء أثر بيولوجيّ غريزيّ نتيجة حالة نفسيّة ناتجة عن إحساس بألم، أو مرض، أو وجع شديد بسبب الفراق، أو شعور بدنوّ الأجل، أو فقد إنسان عزيز على النّفس، وهو نمط غريزيّ خلق مع الإنسان لحكمة اقتضاها ربّ العالمين ووضعها البشر[3].

ولم يختلف الواقع في المفهوم الاصطلاحي عنه في المفهوم اللغويّ، إذ درس علماء الأدب الظّاهرة مباشرة دون أن يضعوا لها تعريفًا واضحًا، بل يدورون حول ألفاظ وعبارات تدلّ على المفهوم اللغويّ نفسه. فيذكرون إنّه إيحاء ذاتيّ ينبثق في المرء صادرًا عن نفسه لنفسه، بترديد صياغات لفظيّة بعينها حتّى تتحقّق له في النّهاية تلك المطابقة بين النّهاية المرغوبة واعتقاده الذّاتيّ الّذي يستحثّه، إذ إنّ مصدره ميل، أو رغبة لا شعوريّة،

---

[1]ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " بكى". وينظر: الفيروزابادي، **القاموس المحيط**، مادّة " بكى". وينظر: ابن سيدة، **المخصّص**، باب الدّمع وما فيه، وينظر: الثّعالبي، أبو منصور، عبد الملك، **فقه اللغة وأسرار العربيّة**، 158، باب الأصوات وحكايتها ،42، باب الشّدّة والشّديد من الأشياء، 85، باب الأصول في الرّؤوس والأعضاء والأطراف، فصل ترتيب البكاء،85.

[2]**النّجم**، 33- 35.

[3] ينظر: روحي، زيادة، **البكاء في الشّعر الجاهليّ**، دكتوراه، جامعة السّودان للعلوم والتّكنولوجيا، 2005، 90. وينظر: محمود، رضا إبراهيم، **الضّحك والبكاء وتحليلهما من منظور نفسيّ**، مجلة العربيّ، العدد 675، 2015، 177

وإحساس بالاغتراب النّفسيّ، وانغماس في مظاهر الفقد [1]. وبهذا يكون البكاء في أصله استغاثة، ووسيلة للتّرويح والتّنفيس عمّا في الوجدان من مشاعر، وهو بذلك صفة إنسانيّة، وسرّ من أسرار الإنسانيّة، وظاهرة حتميّة وتجربة وجدانيّة عميقة عند الإنسان تقلقه، وتفسّر الكثير من تجارب الإنسان في حياته، لذا هي وثيقة فلسفيّة؛ لأنّ أصحابها يتحدثون عن مواجهاتهم في الحياة.

ولم يتجاوز علماء النّفس هذا المعنى إلا عندما يشرعون في تفصيلات الظّاهرة، وأقسامها، وأنواعها، وفلسفتها، حتى دراستهم لهذه الفلسفة تنطلق من المفهوم اللغويّ للبكاء، فذهبوا إلى أنّ البكاء هو حالة انفعال في الجناح العمليّ للنّفس، وهو ما يسمّى بتأثير الضّمير والوجدان في الإنسان سواء أ خرج الدّمع، أم لم يخرج، مع الصّيحة أو بدونها، وهو فعل ناتج من القوى النّفسيّة الموجودة، وهو حالة من الانكسار، والانفعال، والتّأثّر في الجانب العمليّ الوجدانيّ نتيجة لإدراك ما، وذاك الإدراك إدراك لحرمان أو ما شابه؛ لأنّ الكمال لم يستتم لدى الإنسان حتّى ينفعل تشوّقًا، فقد يكون البكاء عن حزن، أو تشوّق، أو فرح، أو فقد، أو مزيج من الحزن والشّوق معا، وقد تتكدّس على الإنسان الضّغوط فتنشأ منها حالة البكاء لدى الإنسان، ويكون بكاؤه نوعًا من التّنفيس والتّخفيف، ووسيلة للاتّزان الرّوحيّ، والفعل الّذي يصدره الجناح العمليّ للنّفس تأثّر بالجانب الإدراكيّ في النّفس، ويشترط فيه أمران لكي يكون إيجابيًا بعيدًا عن المرض، الأول: أن يكون منطلقًا من إدراك صادق ومعلومة حقيقية. والثّاني: أن تكون غايته هادفة وإيجابية. وإذا اختلّ أحد هذين الشّرطين يكون البكاء سلبيًا، أمّا البكاء الصّادق فهو أحد حالات العاطفة الصّادقة، كالتّقديس حيث إنّ تحقق الإدراك الصّادق يحصل بمتابعة غاية صادقة وصحيحة باعتبارها ترجمانًا عمليًّا للفكرة، وإذا كان ضمن الصّور الإيجابيّة فهو من كمالات النّفس، وكمالات المجتمع والبشريّة الّتي تحتاج إليها للوصول إلى رقيّها المنشود [2].

وبذلك فإنّ للبكاء فلسفة تتجلّى فيها الدّموع داخل النّفس الإنسانيّة، تستعصي على الخروج بعيدًا عن العقل، ما يسبب مأساة لا تنتهي داخل النّفس. وهذا يثير في النّفس تساؤلًا، هل البكاء يشكّل حالة خاصّة، هل هي سليمة للنّفس أم حالة مرضية؟ البكاء مفرّغ للطّاقة، ويحدث للتّأثّر وبيان المحبة الّتي بين الباكي والمبكيّ من أجله، لذلك ينظر إلى البكاء على أنّه حالة سليمة للنّفس وليس مرضًا.

---

[1] ينظر: طه، فرج عبد القادر وآخرون، **معجم علم النّفس والتّحليل النّفسي**، الصفحات 50/ 76/ 174. وينظر: شهبندر، عبد الرّحمن، **الضّحك والبكاء تعليلهما الفسيولوجيّ ومغزاهما**، المجلّات الأدبيّة والثّقافيّة العربيّة، مجلة 199، العدد 13.270، 378.

[2] ينظر: الموسويّ، رياض، **الشّعائر الحسينيّة بين الأصالة والتّجديد "** محاضرات محمد السّند" 243. 247.، وينظر: صليبا، جميل، **المعجم الفلسفيّ**، 1/ 466.

ويلاحظ في هذه المحاولة للتّعريف بالظّاهرة أنّ المفهوم تُرك مفتوحًا، فلا يوجد تعريف شاف وعميق للبكاء، فكل إنسان ينظر إليه من منطلقه الخاصّ، وهذا ما يدعو النّظر إليه أنّه عمليّة معقّدة، والإنسان لا يبكي وحده، فالسّماء تبكي والأرض تبكي، والكثير من الكائنات الحيّة تبكي، وكلّ له كنهه وأسلوبه وطريقته ومشاعره الخاصّة.

ويبقى لكلّ عصر منظوره الخاصّ في النّظر إلى الظّاهرة، ففي العصر الجاهليّ كانت البكائيّات، والطّقوس الدّينيّة وتقديس الآلهة، الّتي استطاعت أن تترجم الأحاسيس، وتعكس الحياة الرّوحيّة والفكريّة والحضاريّة للأمم السّابقة، وتحتضن النّبض الإنسانيّ في حالة إضرابه إثر فاجعة حلّت بالإنسان[1]. ومع ظهور الإسلام لم يخرج البكاء عن إطار الرّثاء بأنواعه. أمّا في العصر الأمويّ فتطوّرت فكرة البكاء عن إطارها السّابق، حتّى ارتبطت بالغزل ارتباطًا وثيقًا، فلم يعد مقتصرًا على الرّثاء بأنواعه، واستمرّت الفكرة قائمة مع بداية العصر العباسيّ، وارتبطت ارتباطًا وثيقًا بالغزل وخاصّة العفيف منه؛ لأنّه حبّ خالص من شوائب الدّنس والرّجس، طاهر لا يعرف المآثم والأهواء حبّ يمتري الكثير من النّاس؛ لأنّ ظواهر الأحوال تشهد بأنّه عاطفة غير طبيعيّة، لا يصدر إلا عمّن حرموا قوّة الحياة، وهو في جوهره اقتحام وعدوان أرواح على أرواح، واستبداد قلوب بقلوب، وفناء من يحبّ في محبوبه، وهو ليس إلا وسيلة للظّفر بما يشتهون، وليس من المبالغة أن نقول: إن الدّمع في عين العاشق كالسّمّ في ناب الثّعبان [2].

ولأنّ الغزل نابع من العاطفة الإنسانيّة، كان البكاء على رأس هذه المشاعر، وهو أحد المظاهر الّتي لا يمكن تجاوزها في بناء قصيدة الشّعر العفيف [3]. فغدا البكاء حالة متأصّلة في حياة الشعراء خاصّة في تعبيرهم عن معاناتهم ومعاناة أبناء جلدتهم، فتقاسيم الحزن كثيرة متنوّعة وغير منقرضة تجد الأحزان كامنة في صدر العربيّ تتهيّج بين الفينة والأخرى [4].

وامتاز المجتمع العباسيّ بطبيعته الاجتماعيّة المختلفة عن العصور السّابقة، فقد انتشر شعر التّغزل المعنويّ في القرن الثّاني الهجريّ، الّذي يدور حول محبوبة واحدة يتوجّه إليها الشّاعر بكلّ غزله، وتكون محورًا لشعره، ويكون حديثه عنها عفيفًا نقيًّا [5]. واتّجه بعض شعراء الغزل إلى اتّخاذ العفّة وصفًا لحالهم، لا يضمّ بين طيّاته شوق المحبّ ولذّة اللقاء فحسب، وإنّما تحمل حقيقة استحالة الوصل. وأحد أشهر الشّعراء الّذين تفوقوا في هذا

---

[1]ينظر: روحي، زيادة، **البكاء في الشّعر الجاهليّ**، دكتوراه، جامعة السّودان للعلوم والتّكنولوجيا، 2005، 23.
[2]ينظر: مبارك، زكي، **العشّاق الثّلاثة**، 13.
[3]ينظر: البيّاتي، بدران عبد الحسين، **دلالات البكاء وموضوعاته في الشّعر الأمويّ**، مجلة كليّة الآداب، العدد 98، 11.
[4]ينظر: صادق، مثنى كاظم، **نظرة حول البكاء في الشّعر العربيّ**، صحيفة الحوار المتمدّن، العدد 1983، 2007.
[5]ينظر: هدّارة، محمد، **اتّجاهات الشّعر العربيّ في القرن الثّاني الهجري**،536.

الفنّ في العصر العباسيّ الشّاعر العفيف العبّاس بن الأحنف، الّذي شكا وبكى وتألّم حال غيره من الشّعراء العذريّين ممّن سبقوه. وتغزّله مداره شعور الحبّ نفسه وتأثيره في نفس المحبّ، ومدى ارتباطه به واندماجه معه، وموقف الحبيبة من صاحبها في الصّد والوصال، إلى ما سوى ذلك من النّواحي المعنويّة الّتي لا تتعرّض لمواضع حسيّة في المحبوبة [1]. وامتاز عن باقي شعراء عصره بجدّته الّتي تمثّلت ببقائه على غرض شعريّ واحد، ما جعل له فلسفة خاصّة في عشقه، لكنّها فلسفة تشوبها العوائق العاطفيّة والمكانيّة والزّمانيّة. لذا اتّخذ من البكاء عمدة في شعره، فأغلب أبيات ديوانه تشير بأدنى لفظ للبكاء، إمّا بلفظه ذاته أو بما يلازمه أو يرادفه، وبإشارات مختلفة.

هذا يؤكد أنّ الغزل العفيف ظلّت فروعه مستمرّة في القرن الثّاني الهجريّ، وينافي ما ذهب إليه طه حسين في حديثه عن العبّاس: " سقط بين الكرسيّين؛ لأنّه لم يبلغ إتّقان الغزليين من شعراء بني أميّة وإجادة العابثين من شعراء بني العبّاس، وإنّما جاء فاترًا لم يترك في النّفس أثرًا قويًّا؛ لأنّ الفنّ الّذي أراد أن يختصّ به كان قد انقضى عصره، وانتهت الأسباب الّتي أوجدته ومكّنت النّاس من إتقانه والإجادة فيه " [2]. ففي الحقيقة إنّ قلّة عدد الشّعراء أو ضعف الاتّجاه نحو تيار الغزل العفيف بسبب ما آل إليه النّاس في تلك الفترة، لا يلغي ما للغزل العذريّ من تأثير، فالعفّة لا تحتاج إلى زمن حتّى ينتهي أثرها في النّفس وقد ضمّ الشّعر في تلك الفترة عددًا قليلًا من الشّعراء، كان على رأسهم العبّاس بن الأحنف، موضوع الدّراسة.

والعبّاس بن الأحنف بن طلحة بن جدان بن كلدة بن حنيفة، كان أهله في البصرة، ومات أبوه فيها، ونشأ هو في بغداد، وتوفي فيها، وقيل في البصرة سنة 192هـ [3]. عربيّ من بني حنيفة كان آباؤه ينزلون في خراسان، واتّصلوا بالعباسيين، ولمع منهم عمّه حاجب، إذ انتظم بين رجال الدّولة، ومنشأ العبّاس ومرباه ببغداد، ويظهر أنّه نشأ في نعمة وثراء، جعلاه ينصرف عن شعر المديح الّذي كان يجذب إليه عامّة الشّعراء طلبًا للنّوال والعطاء، وقد أخذ يعيش حياة مترفة، يختلط فيها بالشّعراء من أمثال أبي نواس وغيره [4]. ويصفه إبراهيم بن العباس الصّولي، خاله: " كان والله إذا تكلّم لم يحب سامعه أن يسكت، وكان فصيحًا جميلًا ظريف اللّسان، لو شئت أنْ تقول إنّ كلامَه كلّه شعر لقلت' وقال الجاحظ: لولا أنّ العبّاس بن الأحنف أحذق النّاس وأشعرهم وأوسعهم كلامًا وخاطرًا، ما قدر أن يكثر شعره في مذهب واحد لا يجاوزه؛ لأنّه لا يهجو ولا يمدح ولا

---

[1] ينظر: هدّارة، محمد، **اتّجاهات الشّعر العربيّ في القرن الثّاني الهجري** 531.

[2] **حديث الأربعاء**، 294/1.

[3] ينظر: ابن قتيبة، **الشّعر والشّعراء**، 707/2، وينظر: الأصفهاني: **الأغاني**، 354-356 ينظر: الزّركلي، خير الدّين، **الأعلام**، 3/ 259، وينظر: كحالة، عمر، **معجم المؤلفين**، 59/5، وينظر: فروخ، عمر، **تاريخ الأدب العربيّ**، 141/2.

[4] ينظر: ضيف، شوقي، **العصر العباسيّ الأول**، 375-376.

يتكسّب ولا يتصرّف، و كان العبّاس من الظّرفاء، ولم يكن من الخلعاء، وكان غزلًا، ولم يكن فاسقًا، وكان ظاهر النّعمة ملوكيّ المذهب، شديد التّزيّن، وذلك يتبيّن في شعره، وكان قصده الغزل، وشغله النّسيب، وكان حلوًا مقبولًا، غزلًا، غزير الفكر، واسع الكلام كثير التّصرف و كان يتعاطى الفتوّة على ستر وعفّة، وله مع ذلك كرم ومحاسن أخلاق وفضل من نفسه، وكان جوادًا لا يُليق درهمًا ولا يحبِس ما يملك" [1]. وقال الخطيب البغدادي: " ولم يقل في المديح والهجاء إلا شيئًا نزرًا " [2]. " فما وصل من شعر العبّاس في غير الغزل يقع في أربعة وستين بيتًا توزعت بين المدح والرِّثاء وما تضمّنته قصيدته في الكرة والصّولجان، وما تبقّى في ديوانه ففي الغزل العفيف" [3].

فتفنن الشّاعر في معاني العشق والحبّ واللّقاء والبعاد والسّعادة والشّقاء، والفراق، واللّوعة، والعتاب، والشّكوى، والفرح، والبكاء، فعرف بشاعر الكتمان والحبّ العفيف والشّاعر العاشق، وهذه المعاني لازمت ظاهرة البكاء الّتي لا تكاد مقطوعة من مقطوعاته الشّعريّة تخلو منها، فهو بلا منازع شاعر البكاء، فلا يكاد يغيب المعنى في بيت، إلا ويظهر في بيت جديد أشدّ وقعًا، ومصدره الأساسيّ شدّة حزنه، وانفعاله تجاه العذابات المتعدّدة، الّذي يظهر جليًّا في الألفاظ المؤلمة الّتي حشدها الشّاعر في نصوصه، وكلّ ما يثير الحزن، فكان شعره خالدًا؛ لأنّ الشّعر الّذي تنطبق عليه صفة الخلود هو الّذي يلقى قبولًا لدى أكبر عدد من النّاس، بغضّ النّظر عن دياناتهم ومعتقداتهم وجنسيّاتهم؛ لأنّ صفة الخلود مبنيّة على تحريك المشاعر والأحاسيس وإقناع العقل، وهو صالح لكل زمان ومكان [4] . فأشعاره تؤكّد حضور الذّات والصّوت، فصوته جاء عاليًا متأرجحًا بين الحبّ، والحزن، والقلق، والاغتراب، فحاولت إلقاء هذا الصّوت الموحّد في حبّه على المضمون والخيال والأسلوب.

---

[1] الأصفهاني، **الأغاني**، 8/ 354-.355، وينظر: ابن المعتز، **طبقات الشّعراء**، 232-233.
[2] **تاريخ بغداد**، 12/ 127.
[3] بكّار، يوسف، **اتّجاهات الغزل في القرن الثّاني الهجري**، 280.
[4] ينظر: الشّمريّ، ثائر، **دراسات في الشّعر العباسيّ**، 18.

الفصل الأول: بواعث البكاء في شعر العبّاس بن الأحنف

- **بواعث نفسيّة**
  - الفراق والحرمان
  - العزلة
  - الإحباط والمرض
  - الإحساس بدنوّ الأجل
- **بواعث اجتماعيّة**
  - رؤى المجتمع وتطلّعاته
  - بكاء الفقر والفقير
  - الملامح الدّينيّة
- **بواعث إنسانيّة**
  - ترائي طيف المحبوبة وتعاظم الشّوق
  - تقلّبات الدّهر
  - بكاء المحبوبة
  - بكاء الميّت
  - البكاء لانصرام الشّباب
  - بكاء الذّات المضمرة

اتّصل اسم الشّاعر العبّاس بن الأحنف بالغزل العفيف، الغرض الأوحد في شعره، ولإمكانيّة المضي قدمًا إلى بيان واقع الشّاعر، وأحاسيسه، وارتباطه بمحبوبة واحدة، وتقريب حالته وظاهرته من الأذهان، يمكن أن ننظر إليه منقسمًا في اتّجاهين: اتّجاه ينعزل فيه عن الآخرين، يعيش مع ذاته يبكي ويشكو، واتّجاه مع الآخرين يحاكي فيه طبيعة الحياة، ما يؤكد فكرة الازدواجيّة في شخصيته، فينطلق من البكاء الّذي يضعه ابن حزم من العلامات الرّئيسة للمحبّين، يقول: " والبكاء من علامات المحبّ، ولكن يتفاضلون فيه، فمنهم غزير الدّمع، هامل الشّؤون، تجيبه عينه، وتحضره عبرته إذا شاء، ومنهم جمود العين عديم الدّمع" [1]، وهذان الشّكلان ظهرا في شعر العبّاس، ورمزا لشقاء المحبّين، وحضرا ممزوجين بذكر المحبوبة.

فيؤكّد أن دموعه رمز للبكاء، وبواعثه كثيرة وبذلك يكون وسيلة إشاريّة للتّعبير ولونًا من ألوان التّصوير، و العلامة الظّاهرة المرئيّة للمشاعر غير المرئيّة، علاقة موجّهة عن طريق الحواسّ [2]، وهذه العلاقة خلقت حالة توحّد بين الشّاعر والمحبوبة، تتجاوز الدّهر والمكان، وهذا يستدعي البكاء؛ ليكون علامة على فيض المشاعر، فيسترسل العاشق بالبكاء، يقول رولان بارت: " يسخر العاشق من الضّوابط الّتي تمسك الرّاشد عن البكاء متشبثًا بواسطتها برجولته، فالعاشق يرضى أن يستعيد جسد الطّفل مطلقًا العنان لدموعه، ومنساقًا لدواعي جسده الّذي هو في حالة انسياب: أن نبكي معًا يعني أن ننساب معا" [3]. وبالتّالي كانت نقطة الانطلاق من بيان وجوب سماع ما في صوت الشّاعر ما بين الوعي واللاوعي، منطلقًا في ديوانه من أنّ :" أساس العشق قوّة خيال، بها صنع العاشق صورة أخرى لمعشوقه، وجعلها تعلو فوق الوجود الفعليّ، ثمّ قدّسها في سرّه، فصارت نهاية آماله وغاية مآله وسبب الحياة الوحيد" [4].

وضمن الرّؤية السّابقة يترك الشّاعر العنان لبكائه مستندًا إلى عناصر تستدعي عناصر أخرى، لا يمكن أن تدرس بعيدًا عن البواعث الّتي دعت إلى إيجادها، أو الّتي ولّدها موقف الشّاعر من الحياة، وهذه البواعث هي:

---

[1] **طوق الحمامة**، 27.

[2] ينظر: البيّاتي، بدران عبد الحسين، **دلالات البكاء وموضوعاته في الشّعر الأمويّ**، مجلة كلية الآداب، جامعة كركوك، العدد 98، 10.

[3] **شذرات من خطاب العشق**،11.

[4] زيدان، يوسف، **فقه العشق**، 30.

- **بواعث نفسيّة**

من آيات العشق العفيف ومظاهر الحبّ، كثرة البكاء، والبكاء " من موجبات المحبّة الصّادقة وأحكامها، فإنّ قوى الحبّ متى انصرفت إلى جهة لم يبق فيها متّسع لغيرها...، والقلب ليس له إلّا وجهة واحدة إذا مال بها إلى جهة لم يملّ إلى غيرها" [1]. فالبكاء عمليّة مستمرّة استمرار المعيشة، متلازمة مع النّفس البشريّة. وهو عند العبّاس لازمة قلبيّة ارتبطت بغزله العفيف، " فالغزل الحق إنّما هو الحديث عن الرّجل لا عن المرأة، هو ذلك الشّعر الّذي يصف نفس الرّجل وآلامه في المرأة ومنها، ويصوّر تلك الحرقة الّتي أمضت الرّجل حين أسره جمال المرأة، ثمّ امتنعت عنه فأورثته حسرة ولوعة، فشكا وتضرّع إليها وباح بتباريح الحبّ وآثاره، وساهر النّجوم واستلهمها أخبار محبوبته، ورأى في كلّ مظاهر الحياة حبًّا وحيدًا وشوقًا وعجزًا بما تسوّله نفسه على الدّنيا من الألوان والآثار" [2]. فتجربة الشّاعر في حبّه صوّرها بأسلوب فنيّ بكائي منطلقًا من البواعث النّفسية الّتي ترصد الظّواهر الموضوعيّة لحالته، فأكثر من استجداء العيون لعلّ الدّمع يطفئ ما في قلبه من حرقة وألم، فأخذ يسجل ما يتراءى له من حالات عشقه لمحبوبته، ولم يستطع أن يقيّد حريّة نفسه، فما كان منه إلّا أن كتب من الدّموع آهات حارّة كالزّفرات فوّارة لعاطفته الإنسانيّة، فهتف بدموعه عمّا جال في خاطره، وغلبت على ملامحه علامات هي ترجمان لما في نفسه.

- **الفراق والحرمان**

الفراق مستغن ببشاعة اسمه، عن الإغراق في وصفه، فالنّفوس تذلّ للفراق، وتنقاد معه لدواعي الإشفاق والاشتياق [3]، وهذا سببه الهجران والحرمان، ومن آفات الحبّ الهجر، وهو هجر يوجبه العتاب لذنب يقع من المحبّ [4]، وإنّ تأثير الفراق والبعد واضح على نفسيّة الشّاعر وجسمه.

والفراق لدى العبّاس هو الّذي بدّد شمله بحبيبته، بعد أن كان مجتمعًا لذا يعبّر بحكمة أليمة مفادها " أنّ من لم يتعرض للوعة الفراق مثله، فإنّه لا يمكن أن يعرف الحزن أو الجزع في حياته، فكلّ شيء مستصغر في نظره باستثناء فراق الأحباب" [5].

---

[1] ابن القيّم الجوزيّة، **روضة المحبين ونزهة المشتاقين**،187.
[2] عكّاوي، رحاب، **لآلئ الغزل**، المقدمة، 5.
[3] ينظر: الأصبهاني، أبو بكر محمد بن داوود، **من كتاب الزّهرة**، 1/ 275-277.
[4] ينظر: ابن حزم، **طوق الحمامة**،81-84..
[5] الشّمري، ثائر، **الفراق في الشّعر العباسي**، مجلة كليه التّربية الأساسيّة، جامعة بابل، 2014، العدد 14، 465.

والعبّاس في مخاطبته أنثاه يعتمد على السّائد والمحتمل في حركيّة مستمرّة من التّغيّر والاضطراب، فيتحرك في تخيّله، وهذا ما دفعه إلى حريّة البوح، فيغاير المألوف ويضيف هويته الخاصّة [1].

يقول: [الطّويل]

أَلَمْ تَعْلَمِـــــــــي يَا " فَوْزُ" أَنِّي مُعَذَّبُ ... بِحبِّكُمُ وَالحَيْــنُ [2]لِلْمَرْءِ يُجْـــــــــــلَبُ
وَقَدْ كُنْتُ أَبْكِيْـــكُم[3] " بِيَثْرِبَ"[4]مَـــــرَةً ... وَكَانَت مُنى نَفســـي مِـنَ الأَرْضِ" يَثْرِبُ"
أُوَمّـــلُكم حَتَّـــى إِذَا مَـــا رَجَعْتُـمُ ... أَتَانِي صُـــــــدُودٌ مِنْكُـمُ وَتَجـــــنُّبُ
فَإِنْ سَاءَكُم مَا بِي مِـنْ الضُّرِّ فَارحمُوا ... وَإِنْ سَرّكـــــــم هَذا العَذابُ فَعـــذّبوا
وَإِنّـي لَأَقْلَـى[5] بَذْلَ غيرِكِ فَاعْلَمِـــــي ... وَبُخْلُكِ فِي صَـــــــــدْرِي أَلَذُّ وَأَطْيَبُ [6]

يعزي الشّاعر نفسه بالبكاء والأماني الجارحة، وهي" ما يعتذر به الباكون عن بكائهم، وما يحتجّون به لدى أعدائهم، وهو نوع من الإفصـــاح عن موجب الدّمع وداعي البكاء، والشّـــعراء فيه رجلان: رجل غلبه الحبّ وقهرته الصّـبابة، فباح بمكنون سـرّه، ومكتوم حبّه، ورجل تخوّف الرّقباء، وتهيّب العذّال، فأخذ يختلق العلل، وينتحل الأسـباب؛ دفعًا لكيد الواشـين، ودرءًا لعذل اللائمين" [7]، فكان الرّجل الثّاني مقرًّا باسـتخدام الاسـتفهام التّقريريّ؛ لإقرار مشـاعره وإيصـالها للآخر، وهي مشـاعر الحرمان، ومسـتخدمًا حرف النّفي والجزم (لم)، وهو حرف انفعاليّ؛ ليحفّز ويســـتثير مشـــاعر فوز بالعذاب الّذي يعاني منه، لذا فإنّ دموعه واحدة بســـبب بعد المحبوبة، إلّا أنّها اتّخذت أشـكالًا وصـورًا مختلفة، متنقّلًا في اسـتخدامه ما بين الأفعال المضـارعة (تعلمي، أبكي، تجنّب)، والماضـية (سـاءكم، سـرّكم، أتاني، كانت، كنت)، وأفعال الأمر (عذّبوا، ارحموا)، المتّصـلة أكثرها بضمير الجماعة؛ لبيان المعاناة الّتي يحملها على عاتقه، واستخدم فعلًا واحدًا مبنيًا للمجهول (يُجلب)؛ ليسلّط الضّوء على من يقع عليه هذا الفعل، ويربط هذا مع حروف (الذّال والثّاء والضّاد والخاء)، وما تحتاجه من صعوبة في النّطق تتلاءم والحالة النّفسيّة للشّاعر، وهي حالة تدلّ على اليقظة تارّة، والرّقود تارّة أخرى في

---

[1]ينظر: السّويداوي، ناظم حمد، **سيميائيّة التّجربة العفيفة في غزل العبّاس بن الأحنف**، مجلة جامعة التّنمية البشريّة، المجلد 3، العدد2، حزيران 2017، 357.

[2]**الحَيْن**: الهلاك والجمع الحوائن، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة " حين ".

[3]**البكاء**: من مدّ البكاء ذهب به إلى الصّوت الكبير، ومن قسره ذهب به إلى معنى نفس الحزن، وكلاهما مصدر" بكى بكاءً بكًا ". ابن سيدة، **المخصّص**، باب البكاء، 140/13.

[4]**يثرب:** بفتح أوله وسكون ثانيه وكسر الرّاء، مدينة رسول الله صلى الله عليه وسلم سمّيت بذلك؛ لأن أول من سكنها عند التّفرق يثرب بن قانية، ولما نزل بها الرّسول سمّاها "طيبة" كراهية للتثريب أي: الإفساد، الحموي، ياقوت، **معجم البلدان**، باب الياء والثاء، 5/ 430.

[5]**القَلَى:** البغض والكره، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة " قلا ".

[6]**الدّيوان**، 12.

[7]مبارك، زكي، **مدامع العشّاق**، 30.

مفارقة أثرها سلبيّ على الشّاعر خاصّة أنّ موقفه يتمثّل بالإخلاص، وموقفها بإخلاف الوعد، ويجعل من بخل المحبوبة طعامًا لذيذًا، ويضـــيف كلمة (أطيب)؛ ليحدث فارقًا، وهو أنّه يفرّ به من الصّـــبر الّذي يراه من المذاق، " وما اختار البكاء؛ لأنّه أشفى الغليل، ولكنّه اختاره ليفرّ من الصّبر الّذي رآه من المذاق" [1].

وتجدر الإشارة أنّ الشّاعر استخدم لفظة البكاء (أبكيكم) بصيغة المضارع في دلالة على تفاعل الحدث، ومشاركته غيره في البكاء.

وتدور مقابلاته بين العاشق والمعشوق؛ لينقل شعوره بالغربة والضّياع، فيظهر بين محبّ مقبل ومحبوب مدبر، ويجعل الضّدّ تابعًا لضده؛ ليمنح النّصّ السّعة والرّحابة والرّجاء، مع وجود اليأس الّذي يظهر التّناقض في دلالات مفرداته الّتي تحاكي شعوره بالاختناق، ويفجّر هذا الاختناق بالباء الّتي تحدث رجّة في السّمع وحدّة.

وما يزيد من تخيّله أنّ مشهده الشّعري ينتهي بصمت فوز، فيغدو ذلك طرفًا فاعلًا ومتفاعلًا في عملية نشوء النّصّ، وإنّ الانتقال الّذي تحدثه المحبوبة بين حالتي السّخط والرّضا يحمل في طيّاته تحوّلًا مفاجئًا يظهر طبيعة العلاقة بينهما، القائمة على الرّفض والقبول، وهذا يؤكّد أنّ إمكانيّة اللقاء منذ البداية مع المحبوبة في ظلّ التّوتر الحاصل رهينة بتمايز القرب والبعد وبالإحساسات الّتي تنتاب الشّاعر [2].

وفكرة الحرمان الّتي يعاني منها يمثلها استخدامه البحر الطّويل " إنّ الشّاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّر عادة وزنًا طويلًا كثير المقاطع، يصبّ فيه من أشجانه ما ينفّس عن حزنه وشجنه، فإذا قيل الشّعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النّفسيّ، وتطلب بحرًا قصيرًا يتلاءم وسرعة التّنفس وازدياد النّبضات القلبيّة "[3] .

ومن شأن من غاب خليله أن تناله الحيرة في أمره، ولم يتمالك عن أحبابه وقتًا من الأوقات، ولم يتشاغل عنهم بضرب من اللّذات [4]، وهذا دعاه إلى البكاء.

يقول: [الوافر]

فِراقُــكِ كَانَ أوَّلَ عَهْـــــــــدِ دَمـْعِي وَآخِـــرَ عَهْـــــــــــدِ دَمْعِي بِالرُّقَادِ
فَلَمْ أَرَ مِثْــلَ مَا سَالَتْ دُمُـــــوعـِي وَمَا رَاحَـــــتْ بِـــــــهِ مِنْ سُوْءِ زَادِ

---

[1] مبارك، زكي، **مدامع العشّاق**، 24.
[2] ينظر: السّويداوي، ناظم حمد، **سيميائيّة التّجربة العفيفة في غزل العباس بن الأحنف**، مجلة جامعة التّنمية البشريّة، المجلد 3، العدد 2، حزيران 2017، 358.
[3] أنيس، إبراهيم، **موسيقا الشّعر**، 177-178.
[4] ينظر، الأصفهاني، أبو بكر محمد بن داوود، **من كتاب الزّهرة**، 1/ 283.

أَبِيْتُ مُسَّـــهدًا قَلِقًـــــــــــا وِسَادِي أُخفِّفُ بِالـــــدُّمُـــــــــوعِ عَنِ الـفُؤادِ[1]

امتلأ قلب الشّاعر بالحزن، وأقحم نفسه بالعذاب والأسى، والحزن مقرون بالزّفرات المنبعثة من قلبه الكسير، فكرّر مفرداته (عهد، دمعي، دموعي، الدّموع)؛ ليدلّل على عمق مشاعره وتعلّقه بالمحبوبة لدرجة تحوّل قلبه إلى ينبوع واسع، كما تحدث إيقاعًا صوتيًّا يتجاوب مع مشاعره الحزينة، فلجأ إلى القافية المكسورة؛ لإظهار حالة الضّعف، وحضر التّكرار الاسميّ بأكثر من صيغة ما بين المفرد، والجمع المتّصل بياء المتكلم، والدّموع الدّالة على ضمير المتكلم في الفعل السّابق لها، دلالة على أنّ ذرف الدّموع حالة مستمرّة عند الشّاعر.

ويختار الشّاعر حروف المدّ؛ لتتناسب والجوّ الحزين الممتلئ بالعويل والبكاء، ويرى العباس أنّ " عبرة المودّع هي رفق بمحبه الّذي أشجاه الفراق " [2]. " وما شيء من دواهي الدّنيا يعدل الافتراق ، ولو سالت الأرواح به، فضلًا عن الدّموع" [3].

يقول: [الطّويل]

وَمَا نَزَحَتْ لِلْعَيْنِ بَعْـــــــــــدَكِ عَبْرَةٌ[4] **إِذَا حَدَرَتْ قَادَتْ لَـــــــــــهَا أَخَوَاتِ**
وَأَسْتَرْزِقُ الرَّحمَـــــنَ لِلـــــعَيْنِ نَظْرَةً إلـــــيْكِ تُدَاوِيـــــهَا مِـــنَ العَـــبَرَاتِ
فَإِنْ مِتُّ بالشَّـــوقِ الّذي بِـــــي إِلَيْكُمُ فَتِلْكَ لَعَمْرِي حَـــــــــسْرَةُ الحَسَرَاتِ[5]

فذات الشّاعر لا تستطيع جمع قواها، فكلّ عملية بكاء تقود إلى أخرى، وهذا ما يقرّره في بدء المقطوعة بأفعال النّزوح والانحدار (نزحت، انحدرت)؛ ليشرح الحالة النّاجمة عن عمليّة البكاء في حركة سيطرت على النّص عبّرت عن الجرح الأعمق في اللجوء إلى الرّحمن؛ ليشفيه من حزنه، لكنّ الشّاعر لا يدري أيشفيه الدّمع أم يزيد لوعته اضطرامًا؟ فهو يحزن بغير قلب، ويبكي بغير دمع.

ولجأ الشاعر إلى توظيف البكاء مستخدمًا لفظة (عبرة وعبرات) المتلوّة بـ (حسرة وحسرات)، دلالة على شدّة حزنه وحبسه لدموعه فترة من الزّمن قبل أن تفيض.

---

[1] **الدّيوان**، 103.
[2] مبارك، زكي، **مدامع العشّاق**، 134.
[3] ابن حزم، **طوق الحمامة**، 98.
[4] **العبْرة**: تردّد البكاء في الصّدر، وهي الدّمعة قبل أن تفيض، وهي أن ينهمل الدّمع ولا يسمع، ابن سيدة، **المخصّص**، باب الدّمع وما فيه، 124/1
[5] **الدّيوان**، 64.

يقول: [البسيط]

مَنْ لَمْ يَذُقْ فُرْقَةَ الأَحْـبَابِ ثُمَّ يَـرَى آثَارَهُمْ بَعْدَهُم ،لَمْ يَـدْرِ مَا الحَزَنُ ![1]

تتسارع حركة الأفعال في البيت بشكل مثير للحزن النّابع من قلبِ الشّاعر مؤكّدًا هذا التّسارع باستخدام أداة الرّبط (ثمّ)، فلا يوجد استقرار في هوى الشّاعر، ولا يستطيع أن يطوي صفحات النّأي والهجران السّابقة، فالقلب يقطر دمًا، ولم تهدأ النّفس إلا بالبكاء. ويداعب الشّاعر خيال المتلقّي مظهرًا التّراسل الحسيّ في (يذق فرقة) جاعلًا للفرقة ذوقًا، وهذا ينتج عن الحالة النّفسيّة المعقّدة لكنّ الحزن متأصّل في كيانه باستخدام الأداة (لم).

ويقول زكي مبارك في ذلك: " وكنت أسمّي هذا النّوع من الشّعر استشفاء بالدّموع، ورأيت أن أسمّيه (فزعًا من الدّموع)، حيث تبيّن أنّ الدّمع لا يطفئ اللّوعة، وأنّه نار حامية لا برد ولا سلام " [2]. وأرى أنّ هذا ينطبق على حالة الشّاعر، فكان دائم المحاولة في الاستشفاء بدموعه والاكتفاء بها في الحبّ.

ويؤكد ذلك قوله في مخاطبته للمحبوبة، [المنسرح]

إِنَّكِ لَا تَعْرِفِيْـــــــــــنَ مَا الهَمُّ وَالـ غَـــــــــــمُّ وَلَا تَعْـــلَمِينَ مَا الأَرَقُ
أَنَا الّذِي لَا تَنَـــــــــــامُ عَيْنِي وَلَا تَرْقَـــــــــــا دُمُوعِي مَا دَامَ بِي رَمَقُ
أُحْـرَمُ مِنْكُمْ بِمَا أَقُـــــــــــولُ وَقَـدْ نَالَ بِهِ العَاشِـــــــــــقُونَ مَنْ عَشِقُوا
صِـرْتُ كَأَنِّي ذُبَـــــالَةٌ نُصِـــــبَتْ تُضِيءُ لِلنَّـــــــــاسِ وَهْيَ تَحْتَرِقُ[3]

ويعيش الشّاعر حالة نفسيّة يعبّر عنها بنَفَس عاطفيّ، ويصوّر حاله في تشكيله الفنيّ، فيتوجّه بالخطاب إلى المحبوبة متحدّثًا عن الحرمان في حكمة بالغة الشّموليّة، مشبّهًا نفسه بالرّجل العظيم الّذي يحرق نفسه ليضيء للآخرين، وما يؤكّد ذلك قوله: (صرت كأنّي...)، " ولا شكّ أنّ العلاقة بين العشق والقلق والاحتراق وثيقة كما تعكس العلاقة بين النّور وسط الظّلام " [4]، وهذه حالة تتناسب والبكاء والدّموع الّتي تصدر عن روح تحترق. فيرى من نفسه نورًا وهّاجًا كأنّه المصباح كبرت شعلته، لكن فرغ زيته وشيكًا واحترقت ذبالته، ذبلت

---

[1] **الدّيوان**، 272.
[2] **مدامع العشّاق**، 34.
[3] **الدّيوان**، 196- 197.
[4] الكيلاني، إيمان محمد أمين خضر، **التّقية في شعر الشّريف الرّضي والعباس بن الأحنف – دراسة في ضوء الأسلوبيّة الشّعريّة المقارنة**، مجلة دراسات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة – الأردن، المجلد 32، العدد 1، 2005، 80.

كما تذبل الشّمعة، تضيء غيرها وتحرق نفسها، وكأنّه وهب أنفاسه لغيره وسني حياته لمحبوبته. ويصف المصباح وسط الظّلام، فإضاءته تكشف الظّلام وتكشف نورها في المكان، وكأنّ الظّلام يفنى بهذا النّور، في مفارقة بين أنّ المصباح يفني الظّلام بحرق نفسه.

وعلّق طه حسين على قول العبّاس: لم يخطئ العبّاس حين شبّه نفسه بالذّبالة الّتي تضيء للنّاس وهي تحترق، فليس الأديب والفيلسوف والعالم وصاحب الفنّ إلا سراجًا، فيعطيهم من ذات نفسه، ويمنحهم خير ما عنده، وفي المقابل لا أمل من أن يمنحوه مثل ما منحهم من نفسه، أو يردّوا إليه ما أعطاهم من السّعادة والمتعة وراحة البال [1].

ويقول: [الرّمل]

صَاغَ قَلْبِي لَكِ حُبًّا مِنْ ذَهَبْ — لَمْ أَشُبْ يَا "سِحْرُ" صِدْقِي بِالكَذِبْ
أُفٍّ لِلدّنْيَا إِذَا مَا لَمْ يَكُنْ — صَاحِبُ الدُّنْيَا حَبِيْبًا أَوْ مُحِبْ
حَبُّ "سِحْرٍ" شَاهِدِيّ إِنْ شَدَتْ — وَإِذَا مَا هِيَ غَابَتْ لَمْ يَغِب
إِنْ نَأَتْ عَنِّي فَيَا وَجْدِي بِهَا! — وَإِذَا مَا قَرُبَتْ مِنّي اقْتَرِبْ
وَإِذَا لَمْ أَرَ "سِحْرًا" سَاعَةً — عَبِثَ الشّوْقُ بِدَمْعِي فَانْسَكَبْ[2]

ويصوّر الشاعر عدم ثباته على حال واهتياج عاطفته، فهو يبكي رغبة في طلب التّوازن والهدوء، لكنّ دمعه يخونه، ويؤكّد كلامه بتكرار الأنا الذّاتية الّتي عدّها وسيلة زمانيّة ظهرت مع الجناس؛ لتأكيد أنّ زمانه مستمرّ، ودموعه مستمرّة، فيشكو ويبكي، ويفلسف عشقه، وحتى ينسجم مع واقعه رأى من البكاء سبيلًا، وكأنّ الشّاعر ومحبوبته كالشّرق والغرب، ولن يلتقيا والشّاعر لا يزال مبتلًى في تفكيره، ويعبث التّوجع والشّوق فيه " إنّه لأمر طبيعيّ أن يتشكّى المحبّون، وأن يتوجّع العاشقون، وخاصّة إذا كان العاشق منهم صادق الودّ ملتهب الحبّ، رقيق اللفظ، مهتاج العاطفة والمزاج، مرهف الحسّ" [3]، وهذا ما ينطبق على الشّاعر.

---

[1] ينظر: **خصام ونقد**، 113.
[2] **الدّيوان**، 41.
[3] الصّبّاح، محمد علي، **العبّاس بن الأحنف شاعر الحبّ والغزل**، 76.

وفي توظيفه البكاء ربط الدّموع بالشّوق، وهو ربط بين الشّوق الباطن والبكاء الظّاهر من خلال الدّمع بوصفه دالًّا على الألم والحزن.

و يقول أيضًا: [البسيط]

وَلِي جُفُونٌ جَفَاهَا النَّوْمُ فَاتَّصَـــــلَتْ أَعْجَازُ دَمْعٍ بِأَعْنَـــاقِ الدَّمِ السَّرِبِ [1]

فاشتياق الشّاعر وحنينه إلى محبوبته جعل جفونه تأبى النّوم، وكان دمعه وسيلة تسلية لنفسه، وفي هذا النّوع من الدّموع صمت ثمّ همس ناعم ناتج عن خجله في إظهاره (أعجاز دمع) مع الدّموع الّتي أصبحت تسيل بغزارة كالدّم عندما يسيل.

ويقول: [الكامل]

يَاْ هَجْرُ كُفَّ عَن الهَـــوَى وَدَعِ الهَوَى لِلْعَاشِـــــــــقِينَ يَطِيْبُ يَا هَـــ ـجْرُ
مَاذَا تُرِيـــــدُ مِنَ الّذِيْـــنَ قُلُوبُـــــهُمْ مَرْضَـــــــــــى وَ حَشْوُ قُلُوبِهِمْ جَمرُ؟
وَسَوَابِقُ العَبَرَاتِ فَوْقَ خـــــُـــــدُودِهِمْ دِرَرٌ تَفِيْـــــــــــــضُ كَأَنَّـهَا القَـــطْرُ
مُتَحَيِّرِينَ مِنَ الهَـــوَى أَلْـوَانُهـــــمْ –مِمَّا تُجِّـــنُّ قُلُـــوبُـــــهُمْ– صُـــفْرُ
صَرْعَى عَلَى جِسْـــــرِ الهَوَى لشَقَائِهِمْ يَتَصَـــــــبَّرُونَ وَمَا بِهِمْ صَـــــــبْرُ
لَمْ يَشْـــرَبُوا غَيْرَ الهَـــــوَى فَكَأَنَّـــهُمْ بِهِمُ– لِشِـــــــــــــدَّةِ مَا لَقُوا–سُكْرُ!
لَوْلَا اعْتِرَاضُ الهَـــجْرِ فِي طُرُقِ الهَوَى دَخَلَ المُحِـــــــــبّ مِـنَ الهوى كِبر [2]

فدموع الشّاعر تتّمشى إلى مآقي العيون فتنفجر سخينة ملتهبة، تقرح الجفون، تحرق الوجنتين، وإذا بنفس هذا المحبّ تتجاذبها الحسرات، ويتملّكها الحزن والزّفرات، وتعلوها الكآبة، مستخدمًا النّداء (يا هجر)، وهذا الهجر هو نفسه حال الشّاعر الّذي تسيل دموعه الرّقراقة كالدّرر البرّاقة من كثرتها الواحدة تلو الأخرى، واستخدام هذا الأسلوب لمخاطبة المفارق استعطافًا هو نداء جامد يضفي عليه الحياة في صورة حركيّة (كفّ، دع) وبتكرار لفظ (الهوى)؛ ليربطها برغبة الشّاعر بالمحبوبة، ولجعل الهجر بعيدًا غريبًا عن حالته الرّاهنة، مستخدمًا اسم الفاعل (متحيرين)؛ لأنّه يشمل معنى الحاضر والمستقبل، ويؤكّد الحالة الّتي يتحدث عنها، ويولّي العتاب جانبًا

[1] **الدّيوان**، 63.
[2] **الدّيوان**، 138-139.

خاصًّا يلفت الانتباه إلى قيمة الحبّ عند الشّاعر، ويستخدم الجموع (متحيّرين، خدودهم، صرعى)؛ للشّمول والعموم.

وبكاء الشّاعر هنا يظهر الفرق الواضح بين أن تكون حزينًا، وأن تدرك معنى الحزن الّذي يصيبك، فالشّاعر يدرك مأساته لذا يمزجها بالبكاء. والبكاء المتواصل دلالة على شدّة اليأس وحليف السّهر والألم متمثلًا بروي الرّاء الّذي يزيد من وقع الألم في النّفس بسبب الاهتزاز عند نطقها. واستخدم الجملة المعترضة في (كأنّهم ... سكر) بين عناصر الجملة الاسميّة المنسوخة بكأنّ؛ لتأكيد الصّورة الشّعريّة فهو يعمّم المعاناة على جميع المحبّين وكأنّ بهم سكرًا من العشق.

ويقول: [مجزوء الكامل]

قَدْ كُنْتُ أَرْجُـــــــــــــــو وَصْلَكُم فَظَلَلْتُ مُنْقَـــــــــــــــطِعَ الرَّجـــــاءِ
أَنْتِ الّتِي وَكَّلْـــــــــــــــتِ عَيـْ نِي بِالسُّـــــــــــــــهَادِ وَبِالبُكَـــــاء
إِنَّ الهَوَى، لَوْ كَـــــــــــــــانَ يَـنـ فُذُ فِيْه حُـــــكْمِـــــي أَوْ قَضَائِـــي
لَطَلَبْتُـــــــــــــــهُ وَجَمَـــــــــــــــعْتُهُ مِنْ كُـــــــــــــــلِّ أَرْضٍ أَوْ سَـــمَاء
فَقَسَمْـــــــــــــــتُهُ بَيْنِـــي وَبَـــيْ نَ حَبِيْبِ نَفْسِـــــــــــــــي بِالسّواء
حتَّـــــــــــــــى إذا مِتْـــنَا جَمِيـ عَا، وَالأُمُـــــــــــــــورُ إلى فَنَاء
مَاتَ الهَـــــــــــــــوَى مِنْ بَعْدِنَا أَوْ عَاشَ فِي أَهْـــــــــــــــلِ الوَفَاء [1]

لقد هلع القلب لفراق المحبوبة، وانهمرت الدّموع وهيهات لها أن تجفّ، وقد ابتدأ الألم ينهل من نفسه. فلجأ الى الفعل الماضي (كنتُ، ظللتُ، وكَّلتِ، كان، طابت، جمعتُ، قسمتُ، متنا، مات، عاش)، المتصل بتاء الفاعل في محاولة منه لإظهار حالة الضّعف الّتي تسيطر عليه في حالة الفراق، التي لا أمل فيها بعودة التّلاقي من جديد، فدعا على الفراق بالتّلاقي؛ لأنّه أمر اضطراري لا ذنب فيه. فعمد إلى التّدوير؛ لتسهيل فكرة مواصلة التّلقي، ولجأ إلى قافية المدّ مع الهمزة المتطرّفة؛ ليدلّ على البكاء السّاخن الصّادق الصّادر من الأعماق.

ويقول: [الكامل]

هَجَرَ المَجَالِسَ مُذْ هَـــــجَرْتِ لِعِلْمِهِ أَنْ لَا يَـطِيْـــــــــــبَ لَهُ بِغَيْرِكِ مَجْلِسُ

[1] **الدّيوان**، 5.

إِنَّ السُّرُورَ تَصَـــــــــــرَّمَتْ أَيَّامُهُ مِنِّـــي وَفَارَقَنِـــــــــــي الحَبِيْبُ المُؤْنِسُ
حَالَانِ مَا أَنْفَكُّ مِنْ إِحْدَاهُـــــــــمَا مُسْتَـعْبِرًا أَوْ بَاكِيـــــــــــــــــا أَتَنَفَّسُ
فَلِمِثْلِهِ بَكَتِ العُـــــيُونُ دِمَـــاءَها وَلِمِثْلِهِ حَزِنَـــــــــــــتْ عَلَيْهِ الأَنْفُسُ[1]

فدموعه لا توشك أن تجفّ حتّى تنهمر، وجروحه لا تلتئم حتّى تسيل، وآماله تفلت من يديه إلى ما لا نهاية. لذا يلجأ الشّاعر في مقطوعته إلى التّعريض، حيث الحبّ من طرف واحد، والمحبوبة لا تكترث لأمر المحبّ، بالتّضاد الحاصل بين الحزن والسّرور في صورة حسيّة لا تناقض الواقع الّذي يعيش فيه، وإن كان الواقع مخالفًا لما في نفسه، متحدّثًا عن نفسه بضمير الغائب، فهو قتيل الهوى، وعنها بضمير المخاطب؛ لأنّها غير مكترثة. فالحبّ حلو لمن عاشه، وليس لمن يشعر بالفقد والهجر والحرمان.

وهذه المفارقة لها تأثير بالغ في المعنى، حيث عملت على تثبيته بما لها من أثر نفسيّ وجدانيّ. " فالبكاء لا ينتظر دعوة المحزون، ولكنّه ينقضّ عليه انقضاض الصّاعقة فإذا هو صريع، وأمثال هذا الشّاعر لا يتحدثون عن حزنهم المقيم، ولكنّهم يمنّون على أحبابهم بهذا الدّمع المجلوب" [2].

ويقول: [الخفيف]

فَبَلَائِي مُـذْ فَارَقَتْـــــــــــنِي طَوِيْـــــلٌ وَبَنَاتُ الفُـــــــــــــــــوَادِ ذاتُ اهتــزاز
وَدُمُوعِـــي قَدْ أَخْلَقَـــــــتْ مَاءَ وَجْهِي وَفُؤَادِي كَالرَّاكِـــــــــــبِ المُجْتَـــــازِ
وَتَمَنَّتْ لِقَايَ" فَـــــــــــوْزٌ" وَدُوْنِي فَلَوَاتٌ تَحارُ فِيـــــــــــــها الجَوَازِي[3]
فَتَبَاكَـــيْنَ ثُمَّ قُلْنَ وَأَخْـــــــــــلَصْـ نَ لَهَا فِي الدُّعَـــــــاءِ غَيْرَ هَـوَازِي [4]
جَمَعَ اللهُ بَيْنَ " فَوْزٍ" وَ" عَبّـــــــــا سٍ" فَعَاشَا فِي غِـــبْـــــطَةَ وَاعْتِـزَازِ [5]

فقد جعل الشّاعر من فراق المحبوبة بلاء، لكنّ المتأنّي في شعره يرى أنّ أكثر حديثه عن الحرمان والفراق في بكائه جعل منه علامة على الشّفاء وليس الألم، فدموعه إشارة ملازمة للفراق، والبكاء علامة توحّد بين الشّاعر والفراق؛ لأنّه أحد حوافز العاطفة، وهو سبب أساسيّ لحدوث البكاء وانهمار الدّموع.

---

[1] **الدّيوان**، 163..
[2] مبارك، زكي، **مدامع العشّاق**، 24.
[3] الجوازي: جوز، جاز الطريق قطعه، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة " جوز".
[4] **هوازي:** الهوز: الخلق والنّاس، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " هوز".
[5] **الدّيوان**، 156.

ويقول: [الوافر]

أَلَمْ تَـــرَ أَنَّ سَائِـــــــــــلَةً أَتَتْنِي فَقَالَتْ وَهـــــــــيَ فِـــي طُلُسٍ[1] بَوَالِ:
أَلَا اصّدَقْ عَلَيّ بِحَـــــــــــقّ " فَوْزٍ" فَقُلْتُ لَهَا: خُـــــــــذِي أَهْلِـي وَمَالِي
وَنَدْمَانٍ[2] تَفَرّعِ مِـــــــــــنْ لُجَـــيْنٍ لَدَى طَـــوْدٍ مِـــــــــنَ الأَطْوادِ عَالِ
بَكَى لِي إِذ رَأى حَزَنِـــــــــي وَشَـوْقِي وَمَعْذُورٌ لَعَمْـــــــرُكَ مَـــنْ بَكَى لِي !
وَقَدْ دَسَّـــتْ إِلَيَّ فَتَـــــــــاةَ قَـــوْمٍ فَقَالَتْ: أَصْفِنـــــــي مَـحْضَ الوِصَالِ
فَقُلْتُ لَهَا: إِلَيْـــــكِ هَـــــــوَاكِ عَنِّي فَإِنِّي عَـــــنْ هَـــــــوَاكِ لَذُو اشْتِغَالِ
وَمَا لِي تَوْبَةٌ إِنْ خَنْـــــــــــتُ "فَوْزًا" وَلَمْ تَكُنِ الخِـــــــــيانَةُ مِنْ خِصَالِي
سَأَهْجُرُ طَائِعًا فِي حُـــــــبِّ " فَوْزٍ" نِسَاءَ العَالَمِـــــــــــــينَ وَلَا أُبَالِي [3]

وتؤثّر الظّروف المحيطة على نفسيّة الشّاعر، فهو ينفعل دون قصد فتكشف أسراره، وتظهر خفايا شخصيته، فهو يعاني من الكبت والحرمان، ففي كل مرّة تعرّض فيها الشّاعر للهجر من المحبوبة كان يسأل نفسه هل هجرتها فعلًا؟ فهو يؤكد أنه سيهجر نساء العالمين ويهجر حبّ فوز.

ومظاهر العذاب والآلام والحرمان تدخل في باب مجاهدة النّفس ووضع حجاب بينها وبين ما يريد فيحمّل قلبه حملًا ثقيلًا، يقول: [الطّويل]

كَذَبْتُ على نَفْسي فَحَدّثْـــــت أَنّنـــي سَلَوتُ لكيْما يُنْـــــــكِروا حِينَ أَصدُقُ
وما عن قِلًى منّي ولا عـــــن مَلالَة ولكِنّني أُبقِـــي علـــــــيـــكِ وأُشفـقُ
وَما الهَجْرُ إلا جُنّةٌ لِي لبســـــتِهـــا أقيكِ بِها ممَّا نـــــخـــافُ ونَـــــفْرَقُ
عطَفتُ على أَسـرارِكُم فكـسوتِهـــــا قميصًا من الكتمـــــــان لا يتمـــزَّقُ[4]

الهجر والبعد جعلا الشّاعر يكذب على نفسه، ويحدّثها من خلال الإتيان بالسّبب مقترنًا باللام؛ لبيان ثنائيّة الصّدق والكذب (كذبت وحين أصدق)، ملحقًا الصّدق بالظّرف (حين)؛ لأنّه لا يثبت على حال واحدة، مضحّيًا بنفسه لبقاء المحبوبة، واستمرار الحبّ بينهما، " وهي ليست بعلاقة

[1] **طُلُس**: جمع أطلس وهو الثّوب الخَلَق، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " طلس".
[2] **ندمان**: سقي الشَّراب، وشرب الشَّراب مع النَّديم، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة " ندم".
[3] **الدّيوان**، 218.
[4] **الديوان**،195.

حـبّ، إذ كـلّ حـبّ عـاديّ غالبًـا بـين اثنـين تخفـى أسـراره، لكـن (كـم) للجماعـة فـي كلمـة: (أسـراركم) تحـوّل الخطـاب مـن المفـرد إلـى الجماعـة مـن الـذّكور، ومـا حـديث العشـق سـوى الثّـوب الّـذي جسّـد فيـه الشّـاعر سـلوكه اللغـويّ ثوبًـا يسـتر الأسـرار، وهـو ثـوب مخـالف للمـألوف (لا يتخـرّق)؛ ليعطيـه معنـى السّماكة والإحكام والقوّة والوقاية" [1].

- **العزلة**

مثّل العبّاس بن الأحنف الفنّ الاعتزاليّ بوصفه ضربًا من العزلة الّتي هي كالقطيعة، فلم يكن اعتزاله عن النّاس فترة من الزّمن في برج عاجيّ للرّاحة والاطمئنان، وإنّما ليبني لنفسه مكانًا خاصًّا يناجي فيه روحه، هذا المكان الّذي مثّل وحدته، فبعده كالحلم البعيد المنال المغطّى بالضّباب، وهذه العزلة لم تهدئ من روعه، بل زادته ألمًا وهمومًا وآمالًا ومخاطر.

وقد عانى الشّاعر من عقدة الهروب من الواقع، ولم يجد إلّا لسانه ليعبّر به عمّا يجيش في صدره، كأنّه معجب بالوحدة والاختلاء، فالعزلة شعور الإنسان بالانفصال عن الآخرين وعدم الانتماء إليهم، وهذا ما كان يفضي بالشّاعر إلى الحديث عن نهايته؛ لأنّ في عزلته محاولة للهروب من الواقع إلى الأحلام الّتي تحوّلت عنده إلى أوهام، حتّى اختلطت عنده الأفكار دون تمييز بين الواقع والخيال، فلا يشعر بقيمته ويصبح ذا شعور محبط، وتصبح حياته خالية من الأهداف الّتي تستحق أن يحيا من أجلها فيشعر بشدّة الحزن، ويفرّغ ذلك بالبكاء.

يقول: [المنسرح]

أَنْدُبُ وَصْـــــــلَ الحَبِيْبِ أَنْ صَرَما كَأَنَّمـــــــــــا كَانَ وَصْـــــلُهُ حُلُمَا
فَصِرْتُ أَرْضَـــــــــى مَا كُنْتُ أَسْخَطُهُ حَرَّانَ[2]صَبًّا أَبْكِـــــــــــي عَلَيْهِ دَمًا[3]

ومبالغة الشّاعر في وصف بكائه سببها الإحساس بالعزلة والحنين إلى المحبوبة، وعزلته هذه تمثّل لديه حالة من الموت الدّاخليّ، فحياته الاجتماعيّة الّتي يحبّها قد ماتت (حلمًا)، وأصبح يتوق إلى حياة الأمن والهناء

[1]الكيلاني، إيمان محمد أيمن خضر، **التّقية في شعر الشّريف الرّضيّ والعباس بن الأحنف- دراسة في ضوء الأسلوبيّة الشّعريّة المقارنة**، مجلة دراسات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة – الأردن، المجلد32، العدد1، 2005، 79.
[2]**حرَّان**: من حرن في المكان حرونة: إذا لزمه فلم يفارقه، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " حرن".
[3]**الدّيوان**، 235.

قرب محبوبته، لكن لا محال، ولعلّ الشّاعر لا يبكي محبوبته وبعدها فحسب، بل يندب حظّه السّيء وما فرضته عليه طبيعة الحياة في عصره، فالشّاعر يحلم بالرّؤية، الرّؤية المجسّدة للمحبوبة، لكنّه لا يستطيع فيحوّل دموعه إلى دم.

وجعلته هذه العزلة مصحوبًا بأفكاره الإبداعيّة في مجال الفنّ حيث نظم ديوانه، وهو من اتّجه إلى العزلة وليس العكس؛ لأنّه يحيا بذكرياته في عزلته، فيعود إلى الأمكنة الّتي نشأ فيها وقضى أيام بؤسه وأيام نعيمه، "ومن منظور الاندماج العاطفيّ تكون العزلة عند الشّعور بالإحباط أو اليأس المتجسّد في الشّعور بالاغتراب عن الأشخاص الّذين تربطه بهم علاقات قوامها العاطفة الّتي يتولّد عنها استقرار عاطفيّ محض" [1].

وقد اختار الشّاعر الفعل المضارع في تعبيره عن البكاء (أبكي) وربطه بالدّم؛ ليستمرّ تأثيره من الزّمن الماضي إلى الحاضر.

ويقول: [البسيط]

يَا أَهْلَ "يَثْرِبَ" مَا تَقْـــــضُـونَ فِي رَجُلٍ صَبِّ الفُؤَادِ كَئِـــــــــيبٍ غَيْرِ مَمْنُوحِ؟
أَهْدَى السّــلامَ إلى خَـــــــوْدٍ بِأَرْضِكُمُ مِنَ العِراقِ عَلَى بُـــــــــعْدِ المَنَادِيحِ[2]

فحالة الشّاعر البكائيّة تؤكّدها البحّة الصّوتيّة في حرف الرّوي (الحاء) الّذي يؤكّد الصّراع والمحنة والواقع الشّاق الّذي يعيشه. ويلجأ الشّاعر إلى استخدام البحر البسيط؛ لأنّه من البحور الطّويلة الّتي تمتاز بجزالة موسيقاه ودقّة إيقاعه، وهو يقترب من الطّويل في الشّيوع والكثرة [3].

ويقول: [البسيط]

أَهُمُّ بِالهَـــــــــــــجْرِ أَحْيَانًا وَأَقْتَرِفُ فَلَيْتَ شِعْرِي أَأَمْـــضِـــــي فِيهِ أَمْ أَقِفُ
عَلَّمْتِ عَيْني بُـــــــــكًا لَمْ يَبْكِهِ أَحَدٌ مِنْ كُلِّ شَـــــــــفرٍ بِعَيني دَمْعَةٌ تَكِفُ[4]

---

[1] عبد الرّحمن، محمد بن سعد، **العزلة – الفكرة والتّطبيق- دراسة شرعيّة نفسيّة**، مجلة جامعة أم القرى للبحوث العلميّة، السّعودية، المجلد10، العدد 14، 1996، 24.
[2] **الدّيوان**، 73.
[3] ينظر: يعقوب، إميل بديع، **المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر**، 74.
[4] **الدّيوان**، 185.

يعلو صوت الشّاعر تارّة في قوله: (أهمّ بالهجران) ثمّ ما يلبث أن يخفت تارّة أخرى (أم أقف)، وهذا تأثير حياة العزلة والانفراد والوحشة المرعبة، فيذرف الشّاعر دموع اليأس والحرمان؛ لأنّ عبرته هي التّعبير الوحيد والحاسم عن يأسه من لقاء محبوبته. فيعلم عينيه أن تجيب بدمع العين؛ لإثارة كوامنه، ويطلب منها ألّا تخفي الدّموع؛ لأنّها إن أخفتها زادته لوعة، وإن أظهرتها فكل جزء بسيط سينهمر مرارًا من البكاء، مكرّرًا لفظة البكاء وما يدل عليه في (بكا، يبكه، دمعة)؛ ليدلّ على كثرة النّواح المرّ، محدثًا إيقاعًا ظاهرًا من التجّانس والحركة الواقعيّة الإيقاعيّة.

ويرى الشّاعر في عزلته النّفسيّة " شعورًا بالإحباط عند اليأس من مغالية الاختلاط بالآخرين وجدواه، فينطوي على نفسه مكوّنًا مجتمعًا مصفرًّا يطرح فيه أفكاره ويتلذّذ بأمانيه" [1].

ويقول: [البسيط]

أَبْكِي الّذِينَ أَذَاقُـــــــــــــونِي مَوَدَّتَهُم حَتَّى إِذَا أَيْقَظُونِـــــــــــــي لِلْهَوَى رَقَدُوا
واسْتَنْهَضُونِي فَلَمَّا قُمـــــــــتُ مُنْتَصِبًا بِثِقْلِ مَا حَمَّلُوا مِـــــــــــن وُدِّهِم قَعَدُوا
جَارُوا عَلَيَّ وَلَمْ يُوفُوا بِعَهِـــــــــــدهِمُ قَدْ كُنْتُ أَحْسَبُـــــــهُم يُوفُونَ إِنْ عَهِدُوا!
لَأَخْرُجَـــنّ مِـــنَ الدُّنْـــــــيَـــا وحُبُّكُمُ بَيْـنَ الجَوَانِـــحِ لَـــــمْ يَشْـــعُرْ بِهِ أَحَدُ
أَلْفَيــتُ بَيْنِي وَ بَيْنَ الـــــــهَمِّ مَعْرِفَةً لا تَنْقَضِي أَبَدًا أَوْ يَنْقَـــــــضِي الأَبَدُ! [2]

ويخاطب الشّاعر المحبوبة، ويعيش في حالة صراع معها تقوم على التّضاد بين (يقظة، رقود، جور، وفاء، قيام، قعود)، معبّرًا عن حالة التّوتر، فهو محروم من كلّ شيء حتّى الوعود، وهو لا يطلب منها شيئًا سوى وعد يمحو به كربة قلبه، ويطفئ نار حبّه لو تغني الوعود.

ويبدأ مقطوعته بفعل البكاء (أبكي)، وهذا يعود إلى لوعة الفراق وما حصل عقب مودّة المحبوب، ولكنّه في الوقت ذاته لا يستدعي بكاء المحبوبة، فهي لا تبكي.

---

[1] عبد الرّحمن، محمد بن سعد، **العزلة – الفكرة والتّطبيق- دراسة شرعيّة نفسيّة**، مجلة جامعة أمّ القرى للبحوث العلميّة، السّعودية، المجلد 1، العدد 14، 1996، 30.

[2] **الدّيوان**، 84- 85.

وهذه الأبيات في تصوير المحبوبة قد خلّاه من اذكوا نار جواه وتركوه يتلوى ويتململ فوق جمر الهوى والصّدود، فهدفه أن يستعطف فلا يرجو شيئًا ولا يخاف شيئًا، ويتمنّى من فاتنوه أن يعلموا بحبّه، وإنّه لمطلب زهيد لكن صعب المنال [1].

والحروف الّتي يكررها الشّاعر، خاصّة (النّون، القاف، الظّاء، العين) تدلّ على تجربة الحزن والفقد، وتشكّل صوتًا يشبه الأنين تزيد من عمق الأسى وتستدرج الدّموع أكثر وأكثر.

ويقول: [الطّويل]

صَدَدْتِ فَمَـــــا هَنَّأَتْنِي مِنْـكِ نَظْرَةٌ إِلَيْـكِ وَوَارَتْـــــــكِ الوَلَائِدُ[2] بِالسِّتْرِ
فَإِنْ لَمْ تَرَيْ عَـــيْنَيَّ أَهْـــلاً لِنَظْرَةٍ إِلَيْكِ وَلَـم تَسْتَمْـــــسِكِي بِعُـرا الأَمْرِ
فَكَمْ قَدْ بَكَتْ عَيْنِـــي عَلَيْكِ وَعَالَجَتْ مُقَاسَاةَ طُولِ اللَّـــيلِ بِالسُّهْدِ وَالذِّكْرِ!
وَمَا تَشْتَفِي عَيـــنَايَ مِنْ دَائِمِ البُكَا عَلَيْكِ وَلَوْ أَنّي بَكَيْـــتُ إِلَـى الحَشْرِ[3]

ويلمح هنا شخصيّة منقبضة، تحبّ العزلة والابتعاد عن النّاس، دائم التّحليل لنفسه ولشعوره، يجسّم هفواته، وينظر إلى الدّنيا بمنظار أسود، فالشّاعر يجعل نفسه مظلومًا مع محبوبته، ويريد القرب والوصال، وهذا الشّعور يحدث بالانعزال عن الواقع؛ لأنّه بالعزلة ينتقل الشّاعر عبر الزّمن إلى مكان يسعده، ولكنّه يصطدم فيقع في عذاب مضاعف، وهذا يجعله يرسم مشهد آلامه وفراقه ومعالم التّذكر، جاعلًا من الليل رمزًا لهواجس وموجات الحزن.

وينوّع الشّاعر في عرضه لمفردات البكاء في قوله: (بكت، البكا، بكيت) فمرّة ينسبه للعين في المصدر والفعل، ومرّة أخرى بالفعل، حيث يشرك كلّ ما يملك في عمليّة البكاء.

ويظهر العباس أنّ للحزن صدًى بعيدًا في نفسه في قوله:(ما تشتفي)، فقد هدّته المصيبة، ويتظاهر بالصّبر، لكنّه مغلوب على أمره ويستمرّ بالبكاء.

ويقول: [الرّمل]

ظَلَمَـــتْ عَيْنُكَ عَيْنِي إِنَّـــــــهَا بَادَلَتْهَـــا بِالرُّقَـــــــــادِ الأَرَقَـــا

---

[1]ينظر: مبارك، زكي، **مدامع العشّاق**، 183.
[2]**الولائد:** الشّواب من الجواري مفردها وليد ووليدة، أي الخادم الشّاب، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة " ولد".
[3]**الدّيوان**، 142.

سُلِّـــطَ الشَّوْقُ عَلَى الدَّمْـــــــــعِ فَمَا هَبَّ دَاعِي الشّـــــــــــوقِ إلّا انـدَفَقَا [1]

يلحّ الشّاعر على مشاعر البعد والبكاء والألم، فهو لا يذوق النّوم، ويطلب من عينه أن تجود بدموعها، وكأنّه من لوازم حبّه وضروراتها، ويتبيّن من قول الشّاعر أنّ المحبوبة لم تكن تحبّه وكانت صارمة تجاهه، ولم يظهر منها أيّ من مظاهر الاهتمام، فيبدو أنّ الشّاعر يتوهّم هذا كلّه، فيطلق القافية؛ لشعوره بالضيق والاكتئاب.

ويقول: [السّريع]

لَا خَيـــــــــــــــرَ فِي حُبِّـكُمُ إِنَّنِي نَوْمِي أَسِيرٌ وَبُكَائِـــــــــــــي طَلِيقْ
واعَوْلَتَـــــــــــــــا مِنْ حَزَنٍ داخِلٍ وَمِنْ زَفِيرٍ بَعْدَهُ لـــــــــــي شَهِيقْ[2]

وربّما يكون عدم وجود سبب وجيه في الموقف للبكاء أو أنّ هذه حالة افتراضيّة عذّبت فكر الشّاعر ووجدانه، فأسره الحزن وظلّ يبكي، وقد تحدّث حليم بركات عن العزلة عند المبدعين، ورأى أنّهم أميل إلى النّزوع الدّاخليّ والانطواء والتّأمّل الباطنيّ من التّوجّه الخارجيّ، فالمبدعون عاشوا نوعًا من العزلة والانطواء الذّاتيّ في الطّفولة، واستمدّوا اكتفاءً ذاتيًّا من أفكارهم وانشغالاتهم ونشاطاتهم الخاصّة، وقد توصّل علم النّفس الاجتماعيّ إلى أنّ العقل والنّفس والشّخصيّة تتكوّن فقط في العلاقات والتّفاعلات الاجتماعيّة لا خارجها، فالعزلة الملازمة للإبداع هي تأمّل باطنيّ لا انفصال ولا انغلاق ولا قطيعة فيه[3]. فعزلته وانقطاعه في جسده، أمّا روحه فمتّصلة بالمحبوبة في الخارج.

ويقرن الشّاعر البكاء بالانطلاق في قوله: (بكائي طليق)، فاستخدامه لصيغة المبالغة هنا فيها إطلاق لمشاعره ومبالغة في التّعبير عنها بالبكاء، وهذا الإطلاق دعّمه بالنّداء (واعولتا) ملتجئًا إلى البكاء في عزلته عندما فاض الحزن في قلبه المثقل بالكآبة فلم يجد متنفسًا آخر غير ذرف الدّموع. وأرى أنّ هذه اللحظة كانت الأصدق في حياة الشّاعر.

---

[1] **الدّيوان**، 193.
[2] **الدّيوان**، 195.
[3] ينظر: **غربة الكاتب العربيّ**، 203-204.

- **الإحباط والمرض**

عانى العباس من حبّه الذي لا نهاية له في قلبه فأنهكه المرض، " إنّ مخالفة الهوى مطردة للدّاء عن القلب والبدن، ومتابعته مجلبة لداء القلب والبدن، أمراض القلب كلّها من متابعة الهوى، ولو فتّشت على أمراض البدن لرأيت غالبها من إيثار الهوى على ما ينبغي تركه" [1]. وهذا الألم الّذي يسيطر بلا شكّ هو ألم نفسانيّ قبل أن يكون جسميًّا. و " إنّ تخلّل الألم نسيج التّجربة الشّعوريّة عند العذريّين، أصبح الحبّ عندهم مرادفًا للألم، وهو الأثر النّفسيّ الحادّ في نفوس فشلت في أن تحبّ، وفشلت في أن تنسى، ولم يبق لها إلّا أن تظلّ في عذاب مقيم، عذاب ليس من نهاية له، وقد تجلّى القلق في أمنيات الشّعراء" [2].

وهذا العذاب تحوّل عند الشّاعر إلى ألمين: ألم انّفسانيّ ينشأ عن تأثير الميول والأفكار والاعتقادات والآراء، وألم جسمانيّ ينتشر في البدن بحيث لا يعرف مصدره، فيوصف إذ ذاك بالتّعب والوعك والاضطراب، ومن خواصّ الألم النّفسانيّ أنّه قد يشتدّ حتّى يصبح قريبًا من الانفعال أو الهيجان، ويسمّى في هذه الحالة حزنًا ووجومًا وشجوًا وهمًّا وكربًا وكآبة وغمًّا وحرقة ولوعة [3]. فالألم في نظر المتشائمين ذو طبيعة إيجابيّة؛ لأنّ الحياة في نظرهم نضال مستمرّ، ورغبة غير مستقرّة، وسخط على الحاضر، ونزوع بالآمال إلى المستقبل فلا يظفر الإنسان، إلّا عند نسيانه شقاء الحياة، وابتعاده بأحلامه عن الواقع.

يقول: [الطّويل]

يَظَلُّ لِسَانِي يَشْتَكِي الشَّوْقَ وَالـــــــــهَوَى وَقَلْبِـي كَذِي حَبْـــــــــسٍ لِقَتْـلٍ مُرَاقِبِ
كَأَنَّ بِقَلْبِي كُلَّمَـــا هَـــاجَ شَـــــــــوْقُهُ حَرَارَاتِ أَقْبَـاسٍ تَلُـــــــــــــوحُ لِرَاهِـــبِ
وَلَوْ كَـــانَ قَلْبِـي يَسْتَطِيـــعُ تَكَلُّمـــــــًا لَحَدَّثْكُمْ عَنِّـــي بِكِـــــــــــلِّ العَجَائِبِ [4]

فمرض قلب الشّاعر وأحبط من شدة الشّوق وحرقته، والأفعال المستخدمة كلّها تزخر بالحركة (يظلّ، يشتكي، يستطيع)، وترسم صورة حيّة ناطقة نابضة بالحياة، معبّرة عن خلجات النّفس الحائرة الحزينة، والملاحظ

---

[1] ابن القيّم الجوزيّة، **روضة المحبين ونزهة المشتاقين**،308.
[2] نزاد، روح الله صيادي، بسندي، فائزة، **النّيرفانا في الغزل العذريّ على أساس النّقد النّفسيّ الحديث**، مجلة إضاءات نقديّة، العدد 27، آذار، 2015، 88.
[3] ينظر:صليبا، جميل، **المعجم الفلسفيّ**، 124.
[4] **الدّيوان**، 15.

أنّ الشّاعر استخدم أدوات التّشبيه (الكاف، كأنّ) فهو في تردّد دائم وشكوى دائمة. ولم يستطع من إحباطه أن يرسل حواسّه، ويجعل من قلبه كائنًا يتكلّم، لكن لا جدوى بقي خامدًا لا حراك فيه.

ويقول: [الكامل]

لَمَّـــا رَأَيْتُ اللَّيْل سَـــــــــدَّ طَرِيْقَـــهُ عَنِّـــــــــــي وَعَذَّبَنِي الـظَّلَامُ الرَّاكِـــدُ
وَالنَّجْم فِي أُفُقِ السَّمَـــــــــــاءِ كَأَنَّهُ أَعْمَـــى تَحَيَّرَ مَـــــــــــا لَدِيْـــهِ قَائِدُ
نَادَيْتُ مـــنْ طَـــردَ الرُّقَادَ بِـــــــنَومِهِ عَمَّـــا أُعَالِجُ وَهـــــــــــوَ خِلْوٌ هَاجِدُ
أَلْقَيْتَ بَيْنَ جُفُـــونِ عَيْنِـــي فُرْقَـــــــةً فَإِلَى مَتَـــى أَنَا سَـــــــــاهِرٌ يَـا رَاقِدُ؟
وَإِلَى مَتَـــى أَبْكِي وَتَضْحَكُ لَاهِيًـــــــا عَنِّي وَأُدْنِي فِي الـــــــــهَوَى وَتُبَـــاعِدُ؟
وَإِلَى مَتَى أَنَا هَاتِفٌ بِكَ فِي دُجًـــــــى أَبْكِـــي إِلَيْكَ وَأَشْتَكِـــــــــــــي وَأُنَاشِدُ[1]

يواصل الشّاعر البكاء ليل نهار، ويظلّ ساهرًا يقظًا، مستخدمًا ألفاظ الشّكوى الّتي تعبّر عن تباريح الذّات وأنينها. ويثير تساؤلًا ينبعث من حزنه العميق الّذي يصوّر حياته في حالة اليأس والقلق والخوف من الزّمن. وقد جمع بين المرض الجسديّ ومرض النّفس، والمرض النّفسيّ يتغلّب على المرض الجسديّ.

ويقول في القصيدة ذاتها: [الكامل]

وَاللهِ لَوْ أَنَّ القُلوبَ كَقَلْـــــــــــــبِهَا مَا رَقَّ لِلْوَلَدِ الصَّـــــــــــــغِيرِ الوَالِدُ[2]

فيظهر بكاء الشّاعر في شكل ثنائيّة الحضور والغياب والوجود والعدم، وهذا يعمّق الصّراع بين الرّفض والقبول، وهو من ناحيته يرفض ما يعانيه رفضًا أبديًّا، وهذا يجعله متوترًا ويجلو توتّره في عرض قصّة ينسجها بنفسه، وهي إعادة تحوير لما هو ثابت، وتغيير لما هو ساكن، معتمدًا الجدَّة والخلق لمفرداته.

ويمزج في قصته السّردية البكاء ومظاهر الطّبيعة اللّيليّة، فالنّجوم تلهب مشاعر الشّوق والحنين وتؤكّد العلاقة الوطيدة بينهما، فهي حاضرة لكن ظلام اللّيل وسواده يغيبها في حيرة تخرج إلى معنى اليأس، وهو يصوّر ليله طويلًا ممّا يشعر بالاغتراب وخاصّة عند ذكر لفظة (فرقة). فليل العاشق طويل بسبب الهموم، فتخيّل النّجم تائهًا في السّماء لا يعرف طريق العودة كالأعمى يدور في مكانه.

---

[1] **الدّيوان**، 82.
[2] **الدّيوان**، 81.

ويقول: [البسيط]

نَشْكُو الظِّمَاءَ، وَمَا نَشْكُـوهُ عَنْ عَطَـشٍ لَكِـنْ لِغُلَّة قَلْـــــــــــبٍ بَاتَ مَحْزُونا!
هَـلْ تُنْكِرُون وُقُـوْفِي عِنْـــــــد دَارِكُمُ نِصْفَ النَّهَارِ وَأَهْلُ الـــــــــدَّارِ هَادُونَا؟
أَبْكِي وَمِثْلِي بَكَـــى مِـــنْ حُـــبِّ جَارِيَةٍ لَـمْ يَجْعَلِ اللهُ لِي فِـــــــــي قَلْبِهَا لِيْنَا[1]

جعل الشّاعر من حبّه مرضًا يصرفه عن الاهتمام بنفسه فلا يرى إلّا المحبوبة ولا يذكر إلا المحبوبة، حتّى يذبل جسمه، ولا يفعل شيئًا سوى البكاء، وتذكّر وقوفه بالقرب من بيتها، وقد عبّر الأصفهاني عن شدّة إعجابه بشعر العبّاس حتّى قال في أبياته هذه: فما أعلم له فيه معنى إلّا استحسانه، فالعبّاس أحسن فيه جدًا [2] .

ويلاحظ أنّ بكاء الشّاعر نتيجة الإحباط وما يتبعه يسير في خطّ دراميّ واحد لا تغيّر فيه ولا صور مبتكرة.

ويقول: [المتقارب]

رقدتَ ولـــــــــــــم ترْثِ للسَّاهرِ وليـــــــــــــــلُ المحـــبِّ بلا آخرِ
ولم تدرِ بعـــــــــــــد ذهابِ الرُّقا دِ ما فعـــــــــــــل الدَّمعُ بالنَّاظر ![3]

إنّ الإحباط الّذي سيطر على الشّاعر أحدث حالة من اليأس، حالة تشاؤميّة تولّد الإحساس بالفشل والمرض والخيبة، وهذا ما فعله البكاء بالشّاعر، ذلك أنّ اليأس هو التّفكير في الجانب السّيء من الأمور. وهذه الحالة التّشاؤميّة في ظاهرها جعلت ابن الأحنف يستلهم من يأسه من وصل المحبوبة الإيحاء في نظم الشّعر معبرًا عن ضغوطاته وأهمية البكاء في هذا الموقف، وهذه الأهميّة خارجة من تحكّم المفردات والعبارات في سير إبداع الشّاعر ليس إلّا، أي أنّ العاطفة المسيطرة عاطفة فنيّة خالية من الشّعور الصّادق.

ويقول: [الكامل]

مَنْ ذَا يطيقُ كَمَـــــا نُطيقُ مِنَ الهَوَى؟ غَلَبَ العَزَاءُ وَبَاحَـــــــــــــتِ الأسرار!
وَ إِذَا نظرت إلى المُحـــــــــــبِّ عَرَفْتَه وَبَدَتْ عليه مِنَ الهـــَـــــــــوَى آثارُ[4]

---

[1] **الدّيوان**، 254-255.
[2] **الأغاني**، 5/ 172.
[3] **الدّيوان**، 154-155.
[4] **الدّيوان**، 117.

وبدأ الوهن يدبّ في نفس الشّاعر، وبدأ يشعر بالفراغ الهائل الّذي تزيده الأيّام عمقًا، فأصبح يبكي آمالًا ماتت بالفراق والحرمان مراوحًا في تعبيره بين أسلوبي الاستفهام والتّعجب؛ لأنّهما أسلوبان وجدانيّان يقيمان حوارًا مع حزنه وشوقه وعاطفته الصّادقة، الّتي تؤكّد ملامح الحزن في عيونه. " ومن علامات الحبّ الوحدة والأنس بالانفراد، ونحول الجسم دون حرّ يكون فيه ولا وجع مانع من التّقلّب والحركة والمشي، دليل لا يكذب، ومخبر لا يخون على علّة في النّفس كامنة" [1]

ويقول: [الطّويل]

أَلَا لَيْتَنَا نَعْمَـــــــــــــى إِذَا حِيلَ بَيْنَنَا وَتُجْلَى لَنَا أَبْصَـــــــــارُنَا حِيْنَ نَلْتَقِي [2]

يتمني الشّاعر العمى مع استمرار البعاد والفراق؛ لأنّه يأمل ويرجو عودة المحبوبة لما أصابه من مرارة الشّوق، مستخدمًا (ألا) ثمّ (ليت) في تمن ممزوج بالأسى واليأس، وهذا ما دفع الشّاعر لوصف شعوره الصّادق النّابع من نفس متحسّرة آسفة تأمل القرب من المحبوب.

ويقول: [السّريع]

قَلْبِي إِلَى مـــــــــا ضَرَّنِي دَاعِـي يُكْثِـرُ أَسْقَامِـــــــــــــي وَأَوْجَاعِـــي
وَقَلَّ مَا أَبْقَـى عَلَـــــــــى مَـا أَرَى يُوْشِـكُ أَنْ يَنْعَـــــــــــانِيَ النَّـاعِـي
أَسْلَمَنِـــي لِلْوَجْـــــــــدِ أَشْيَـاعِي لَمَّا سَعَى بِـي عِنْـــــــدَهَا الـــسَّاعِي
كَيْفَ احْتِرَاسِـــــــــي مِنْ عَدُوِي إِذَا كَـانَ عَدُوِّي بَيْـــــــنَ أَضْـــلَاعِي؟[3]

فذات الشّاعر ترنو إلى حبّها وعينها تبكي على الواقع الخارجيّ الّذي تعيشه، فحياتها الدّاخليّة مناقضة لكلّ ما هو خارجيّ. ودواؤه من مرضه لا يداويه إلا بقرب من يحبّ. فكأنّه يقول: ويح قلبي أهكذا صيّره الحزن سقيمًا بعد أن كان سليمًا؟ ثمّ يذكر الوشاة وسعيهم بالقطيعة والحزن والأسى، لكنّ المحبوبة في قلبه، ولن يتخلّى عنها وقلبه بين أضلاعه.

---

[1] ابن حزم، **طوق الحمامة**، 24.
[2] **الدّيوان**، 202.
[3] **الدّيوان**، 178- 179.

وأقام الشّاعر حوارًا بين عينه وقلبه ثمّ بين نفسه وقلبه، وعدّه الأول كما ذكر (عدوّي بين أضلاعي) وهذا الحزن يناسبه حرف (العين) حيث لها موسيقى خاصّة تضفي نغمًا موسيقيًّا مأساويًّا خاصًّا. ثم تلحق هذا الحرف بـ (الياء) في القافية تأكيدًا للشّعور بالضّيق والعجز الّذي يعانيه.

ويقول: [الهزج]

بَكَــتْ عَيْنِــــــــــــي عَلَى جِسْمِي وَعَيْنِــــــــــــــــــــي آفَةُ الجِسْمِ
وَعَيْنِــــــــــــــي لَمْ تَزَلْ تَجْنِي بَلَايَــــــــــــــــــــا كُلُّهَا تَنْمِي
وَقَادَتْنِــــــــــــــــي لِإنْسَانٍ يَرَى قَتْلِــــــــــــــــــــي مِنَ الغُنْمِ[1]

ويصوّر الشّاعر الطّرف كيف جعله الخطب مشتتًا بعد أن كان قريرًا، والعين كيف يصبح دمعها سخيًّا بعد أن كان عصيًّا، فاستعار الفعل (بكت)، وجعل العين آفة الجسم، فشبّه العين بالإنسان الّذي يرتكب جريمة تزيد وضعه سوءًا وهمًّا مضاعفًا، وهي الّتي تقوده لفعل ذلك كلّه، فهو ينظر لكلّ شيء على أنّه إنسان، وينظر إليه بطريقة تجعل المتلقّي يريد عين الشّاعر ليرى فيها، فحوّل الصّورة من الجمود إلى الحركة باستخدام الفعل (قادتني)، لما له من تأثير وصدًى يحاكي إحساسه بالظّلم.

ويقول: [الوافر]

بَكَيْتُ غَدَاةَ بِنــــــــتِ بِدَمْــــــعِ عَيْنٍ لَــهُ قَرِحَتْ جُفُونِــــــــــــــي وَالمَآقِــي[2]
وَأَقْلَقَنِــــي فِرَاقُــــــــــــكِ إِذْ دَعَانِي لِحَيْنِــي بَغْتَةً فَمَتَــــــــــــى التَّلاقِــــي؟
لَقَدْ هَدَّ الهَوَى بَدَنِــــــــــــي وَأَضْنَى فُؤَادِي الهَمُّ مِــــــــــنْ طُولِ اشْتِيَاقِي
أُعَلِلُ بِالمُنَى نَفْســــــــــــي وَمَا لِي سِوَى اليَأسِ الّذِي فِــــــــيهِ احْتِرَاقِي![3]

فالشّاعر أصبح يستعذب البكاء؛ لأنّه يمنحه لذّة لا حدود لها في التّنفيس عمّا في نفسه، ويبالغ الدّمع في وصف حالته؛ لأنّه يبحث عن نفسه المفقودة في عشقه، وعن جسده الّذي هدّه التّعب والإعياء والمرض.

ويقول: [الكامل]

أَبْكِي لِسُخْطِكِ حِيْنَ أَذْكُــــــرُ مَا مَضَى يَا لَيْتَ مَا قَدْ فــــــــــــاتَ لِـي مَرْدُودُ!

---

[1] **الدّيوان**، 251-252.
[2] **المآقي**: من مأق وهو شدّة البكاء، وموقئ العين مقدمها وقيل: مؤخرها، ابن منظور، **لسان العرب**، " مأق".
[3] **الدّيوان**، 199.

لَا تَقْتُلِينـــي بِالجَفَـــــــــاءِ تَمَادِيًـــا واعْنَـــيْ بِأَمْرِي إِنَّنِـــــــــــــي مَجْهُودُ
ما زالَ حبُّك في فؤادي ســـــــــــاكنًا وَلَـــهُ_ بِزَيدِ تَنَفُّـــــــــــسِي- تَزْدِيْدُ
فَيَلِيـــنُ طَـــوْرًا لِلرَّجَـــــــاءِ وَتَـــارةً يَشْتَدُّ بَيْـــنَ جَوَانِحِـــــــــــــي وَيَزِيدُ
حَتَّى بَرَى جِسْمِي هَـــــوَاكِ فَمَـــا تُرى إِلّا عِظَـــامٌ يُبَّسٌ وَجُلـــــــــــــــــــوُدُ[1]

والشّاعر في صراع نفسيّ مرير أثّر على تنفّسه، وبرى جسده، وأنهكه التّعب والمرض والتّفكير ، " إنّ مشكلة الصّراع النّفسيّ من المشاكل المهمّة باعتبار نتيجتها حالة من الكبت للدّافع الّذي لم يتم إشباعه، وعدم حلّها نتيجة حالة من التّوتر والقلق وعدم الارتياح، وقد انتهى في بعض الأحيان إلى المرض النّفسيّ أو العصبيّ كما لا يحفل بنوال أو وصال وهذا يدلّ على القناعة الشّديدة " [2].

ويقول: [البسيط]

مَـــا لِلْكُلُومِ الّتِـــــــي بِالقَلبِ مِـــنْ آسِ فَاصْبِر عَلَى اليَـــاسِ يَا مُسْتَقْبِلَ اليَاسِ
مَا أَسْمَجَ[3] النّـــاسَ فِي عَيْنِي وَأَقْبَحَهُم! إِذَا نَظَرْتُ فَلَـــــمْ أُبْصِـرْكَ فِـــي النَّاسِ
حَتّـــى مَتَـــى كَـــبِدِي حَـــرَّى مُعَطَّشَةً وَلَا يَلِيـــنُ لِشَـــــيءٍ قَلْبُكِ القَاسِـــــي؟ [4]

ويشرك الشّاعر أعضاء جسمه بالمرض والإحباط واليأس، فجعل موطن الحبّ هو الكبد. واستخدم التّفضيل للمنافسة القائمة، ورسم الواقع المؤلم بأنّ المحبوب ليست من النّاس في نظره، ويردّد في هذا المعنى حرف السّين بكثرة في تأكيد لحالة الألم الحادّة الّتي وصل إليها.

ويقول في موضع آخر: [المنسرح]

وَاكَـبِدِي! قَدْ تَقَطـــــــــــــعَتْ كَـبِدِي مِـــنْ كَمَـــــــــدٍ عَادَنِي عَلَى كَمَـــــدِ[5]
كُنْتُ مَرِيضًا فَزَادَنِـــــــــــــي مَرَضـــًا مَا جَاءَنِي عَـــــــــنْكِ لَيْلَةَ الأَحَـــدِ[6]

ويقول أيضًا: [السّريع]

يَا مُوحِشِـــــــــــــي مِنْهُ وَيَا مُؤْنِسِي بِالبَثِّ فِـــــي الخـــــــــلوة والانْفِرادْ

---

[1] **الدّيوان**،105.
[2] عبد الواحد، مصطفى، **دراسة الحبّ في الأدب العربيّ**، 106.
[3] **أسمج**: من سمج أي: قبُح، إذا لم يكن فيه ملاحة، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " سمج ".
[4] **الدّيوان**، 157-158.
[5] **كمد**: همّ وحزن لا يستطاع إمضاؤه، والكمد أشدّ الحزن، وكمد: تغيّر لونه، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " كمد".
[6] **الدّيوان**، 98.

يَا شَـــــاغِلَ العَيـــــــــنِ بِطُولِ البُكَا وَسـَالِبَ العَيْنِ لَذِيـــــــــــــذَ الرُّقَادْ[1]

هل يستحبُّ الشّاعر مرضه هنا ويرتاح له؟ يظهر أنّه يحبّه؛ لأنّه يخفّف عنه ألم قلبه، لكنّ الحقيقة أنّه لم يرتح أبدًا بل زادت أوجاعه وأصبحت لا تنسى أبدًا فاستبدّ القلب والجسد بالشّاعر، ولم يبق فيه شيء لا يعاني.

ويقول: [الوافر]

تَجَافَى مِرْفَـقَايَ عَـــــــنِ الوِسَـادِ كَأَنَّ بِـــــــــــــهِ مَنَابِـــتَ لِلْقَتَـــادِ[2]
فَيَـــا مَـــنْ يَشْـــــــــتَرِي أَرَقًا بِنَوْمٍ فَيَـسْلُـبَ عَيْنَـــــــــــــهُ ثَوْبَ الرُّقَادِ
تَطَاوَلَ بِـــي سُـــــــــــهَادُ اللّيْلِ حَتّى رَسَـتْ عَيْنَايَ فِي بَـــــــــحْرِ السُّهادِ
وَبَاتَـــتْ تُمْطِرُ العَـــــــــبَراتِ عَيْنِـي وَعَيْـنُ الدَّمْعِ تَنْبُعُ مِـــــــــــن فُؤَادِي
كَأَنَّ جُفـــــــــونَ عَيْنِي قَدْ تَوَاصَتْ بِأَنْ لَا تَلْتَقِـــــي حَتَّـــــــــى التَّنَادِ
فَلَـــوْ أَنَّ الرُّقَـــــــــــادَ يُبَاعُ بَيْعًا لَأَغْلَيْتُ الرُّقَـــــادَ عَلَى الـــعِبَـــادِ[3]

جعل الشّاعر من الأرق والتّعب شيئًا يباع ويشرى فنقله إلى المحسوس، وجعله متداولًا كدموعه، كما جعل الرّقاد شيئًا حسيًّا كالملابس الّتي تغطّي على عينيه، وتمنعه النّوم ولا سبيل لديه إلّا البكاء. وجعل من عينيه سفينة ومن سهاده بحرها، وقد رست فيه جاعلًا من شكل العين سفينة، والعين من شدّة الأرق والتّعب كالسّفينة في البحر من شدّة الموج، واتّخذ من العين سحابًا يمطر؛ لإطفاء حريق القلب، فالدّموع أمطار منهمرة من كثرتها.

وتقوم صور الشّاعر على الحواسّ والارتباط بين المحسوس وغير المحسوس، " لذا تعمل الحواسّ في الاستعارة من خلال دورها المهمّ في الإيحاء والتّأثير عن طريق لون أو صوت أو صورة أو مذاق أو ملمس بأن تثير تجارب الشّاعر وذكرياته وهواجسه وانفعالاته، فتؤدّي إلى صياغة صورة شعريّة معبّرة خاصّة في ذهن المبدع ومتّصلة بالقارئ كذلك، لذا فإنّ الاقتران والارتباط بين المحسوس والمشاعر والأفكار يكسب الصّورة الاستعاريّة الحسيّة فاعليتها في عالم شعريّ متكامل "[4].

---

[1] **الديّوان**، 99.

[2] **القتاد**: شجر شاك صلب له شوك أمثال الإبر وله وريقة غبراء، وهي ليست بالطّويلة وثمرها يشبه ثمر التّفاح، لا تأكله الإبل، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " قتد".

[3] **الدّيوان**، 76-77.

[4] خوالدة، محمد صالح، اللحام، حسام مصطفى، **التّصوير الاستعاريّ في شعر العبّاس بن الأحنف**، مجلة دراسات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، المجلد40، العدد 3، 2013. 748.

فثمّة علاقة خفيّة بين المطر ودموعه والجفون ودموعه، تتأجج فيها مشاعره الجيّاشة وما يعانيه من حرمان، " إنّ العاطفة العذريّة هي مكابدة روحيّة ذات قيمة إنسانيّة سامية، بيد أنّها تتحوّل إلى عاطفة مرضيّة حادّة بسبب الحرمان والقهر، تستنزف طاقة العاشق، وقد تقعده أحيانًا عن أيّ نشاط إنسانيّ خارجيّ" [1].

- **الإحساس بدنوّ الأجل**

عاش العبّاس حياة الاغتراب النّفسيّ فواجه إحساسًا بدنوّ الأجل؛ لأنّ الغربة موت يشكّل أشدّ أشكال الخوف والقلق، فاجتمعت غربة المكان مع الموت في مواجهة الشّاعر، فربط حاله مع حال الطّائر الضّعيف.

يقول: [المديد]

يَا غَرِيبَ الدَّارِ عَـــــــــــنْ وَطَنِـــهْ مُفْـــرَدًا يَبْكِي عَلَـــــــــــى شَجَنِه
شَفَّــهُ مَــا شَفَّنِــي فَـــــــــــبَــكَى كُلّنَـــــا يَبْكِي عَلَـــــــــــى سَكِنَهْ
وَلَقَـــدْ زَادَ الفُـؤادُ شَـــــــــــجًـا طَائِرٌ يـــبْكِي عَلَـــــــــــى فَنَنِهْ
كُلَّمَـا جـــــدَّ البُكَـــــــــــاءُ بِهِ دَبَّتِ الأَسْـــــــــــقَامُ فِي بَدَنِهْ [2]

والشّاعر يعبّر تعبيرًا صادقًا عن الإحساس بالموت حيث تمرّ في ذاكرته أفكارٌ عديدة مصوّرًا معاناته فالشّاعر محزون أسقط حالته على الطّائر، والطّائر إذا غرّد على فننه أثار كوامنه، وأحسّ بغربته الّتي يشعرُ معها بآلامه وخوفه من القادم المجهول فاشتاق أن يستريح مما هو فيه بالرّجوع إلى وطنه؛ لأنّ حسرته ما بعدها حسرة فالوطن والرّوح عنده توأمان.

وعندما يصف حاله حين شارف على الموت لا يتمنّى سوى أن يرى المحبوبة، حيث استولى اليأس والحزن والمرض على نفسه وآذاه في الصّميم، فحنينه إليها يمثّل إحساسه بالغدر الخارجيّ واقتراب الموت، وهذا الحنين الجارف يزداد تأثيره في المتلقّي كلّما انتهى البيت عنده بالنّون الملحقة بالهاء السّاكنة الّتي توحي بنغم موسيقي حزين ومؤثّر.

---

[1] اليوسف، يوسف، **الغزل العذريّ**، 17.
[2] **الدّيوان**، 278.

هذه الرّؤية عند الشّاعر معزّزة بالاضطراب والخوف والقلق واليأس من البقاء، فأصبح لا مباليًا يبكي من خوف الفناء قبل الحصول على ما يريد.

واللافت للنّظر تكرار مفردات البكاء في كل بيت من أبياته (أبكي، يبكي) لكنّه في كلّ لفظة ينسبها لأحد؛ ليوزّع حزنه على غيره رغبة في مشاركته مشاعره، وهذا يدلّ على شعوره بالوحدة وفقدان الأهل والخلّان. ويبقى لوطنه الصّوت القويّ في الغربة، حيث يشاركه الطّير حزنه مهيّجًا أشواقه وأشجانه لعلّه يراها بقلبه لا بعينيه، فهو حبّ لا يموت بالنّزوح والاغتراب وهذا دفعه ليبكي، ويلحّ على طلب الاهتمام في بكاء مرير طلبًا لمقاومة ذلك الاغتراب الّذي ملأ نفسه.

وهناك حركة في الزّمن نحو الموت." والحركة هي رمز الحياة، ولا بدّ أن تصير إلى ثبات؛ ليقترن بالفناء والموت " [1]. فشعوره باقتراب الأجل يشعره بالحزن بعد أن كان في ثبات وقوة.

وقد ارتبط الشّاعر بالموت ارتباطًا وثيقًا؛ لأنّه وجد فيه طريقًا للخلاص من الألم الّذي تمرّ به الحياة العاطفيّة الّتي يحياها. فهو لا يستريح من ألمه ولا يحيا بوصل المحبوبة حتّى الموت، لذا تمنّى الموت في صورة جديدة ونوع مميّز من البكاء يبدو للوهلة الأولى أنّه ضحكٌ واستمتاعٌ لكنّه في الحقيقة من المفارقات الصّعبة فكأنّ شدّة حزنه تثير الطّرب.

ويقول: [البسيط]

بكَيـتُ مِـــنْ طَــرَبٍ عِنْدَ السَّمَاعِ كَمَـا ... يَبْكِي أَخُو غُصَـــــصٍ[2] مِنْ حُسْنِ تَذْكِيرِ
وَصَاحِـبُ العِـشْقِ يَبْكِي عِنْدَ سَكْــرَتِـهِ ... إِذَا تَجَاوَبَ صَـــــوْتُ البـــمِّ[3] وَالزِّيـــــرِ
يَــا" فَوْزُ" أَهْلُكِ لَامُونِي فَقُلْـــــتُ لَهُمْ ... أَدُّوا فُؤَادِي أَدَعْكُـــــــــمْ غَيْــرَ مـزْجُورِ
يَــا أَهْلَ" فَوْزٍ" أَمَا لِي عِنــدَكُـــمْ فَرَجٌ؟ ... وَيْلِي! وَلَا رَاحَـــةٌ مِـــــنْ طُولِ تَـعْزِيرِي؟
يَــا أَهْلَ" فَوزَ" ادْفِنُونِي بَيْـــــنَ دُوْرِكُمُ ... نَفْسِي الفِدَاءُ لِتِـلْكَ الـــــدُّور مِـــنْ دُورِ[4]

أصبح الشّاعر لا يريد من محبوبته والنّاس إلّا أن يسمعوا حسيسًا يبعثه الموت، فينادي على المحبوبة بفوز، ولكن من هي فوز؟ فمقاطع الشّاعر لا تذكر عنها شيئًا سوى ابتعادها وهجرانها، فالشّاعر أوجد علاقة بين

---

[1] روحي، زيادة، **البكاء في الشّعر الجاهلي**، دكتوراه، جامعة السّودان للعلوم والتكنولوجيا، 2005، 136.
[2] **غُصَص**: الغصَّة: الشَّجا وذو الغصَّة لقب رجل من فرسان العرب، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة غصص".
[3] **البمّ**: من العود وهو الوتر الغليظ من أوتار المزاهر، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " بمّ".
[4] **الدّيوان**، 114- 115.

الطّرب والبكاء (بكيت من طرب) في اشتراكهما بالحركة والصّوت؛ ليكون التّأثير في نفس المتلقّي أوسع وأعمق وأكثر وضوحًا خاصّة أنّ اشتراك الحواسّ في الصّفات ذاتها دليل على استحضار الطّرب ساعة البكاء، وهذا يدلّل على ازدواجيّة الصّوت ما بين صوت البكاء الحقيقيّ وصوت الطّرب المنغّم، لكنّ الصّوت العالي هو صوت البكاء الأليم، (يبكي أخو غصص).

ويستخدم الفعل الماضي بداية المقطع؛ ليبيّن قسوة الشّعور بالموت، واستخدم النّداء للبعيد؛ لبيان الفجوة الفاصلة والحاصلة بينهما ممّا يثير الحزن ويعمّق المأساة، ويشكّل النّداء لازمة تكراريّة مكثّفة توحي بالقرب الرّوحي بين الشّاعر والمحبوبة.

هذه المأساة جعلت الشّاعر يعيش مع ذاته أزمة نفسيّة ترفض واقعه الأليم، وتتمنّى الموت لكنّ الظّاهر أنّ هذا الموت هو موت مجازي؛ لأنّ مأساته بدأت مع الفقد الموجع.

وبكاء حاله هنا يحدث في صراع متفاعل بين الواقع المحيط وذاته متوجّهًا في خطابه إلى نفسه أولا ثمّ إلى المحبوبة ثمّ المجتمع، فلا أحد يشاركه تجربته معبّرًا عن الحنين المتمثّل في استخدام النّداء للطّلب متوسّلًا إلى المحبوبة أن تقترب منه في دلالة على الضّعف والهجر.

ويشترك البكاء والموت بالصّفة ذاتها في المناجاة والمحاورة، لذا يصف الشّاعر البكاء بالفعل الحاضر؛ لأنّه يمثّل الحالة الحاضرة العفويّة نتيجة الحزن واللّوعة في النّفس.

ويقول: [المنسرح]

تَـبكي رِجَـــالٌ عَلَى الحَيَاةِ وَقَـــــدْ أَفْنَى دُمُـــــــوعِي شَوْقِي إِلى أَجَلِي
أَمـــــــــــوتُ مِـــنْ قَبْلِ أَنْ يُغَيِّرِكِ الـــــدهر وَإِنّـــــــي مِنْـــهُ عَلَـى وَجَلِ[1]

فتمنّي الموت يدفع الشّاعر إلى تذكّر الأسى وخاصّة أنّه انقضى شطر من عمره، ولم يحقق ما يريد، ويتجلّى في غياب المحبوبة مستخدمًا الأفعال الّتي تنبئ عن المعاناة والقلق والحرمان: (تبكي، أفنى، أموت)، فالغياب كان باعثًا للألم والحسرة والحزن، وأصعب ما قد يصل إليه الإنسان تمنّي الموت قبل تغيّر الزّمان، وهذا مستحيل فلا أحد يستطيع تغيير الزّمان.

[1] **الدّيوان**، 221.

واللافت أنّ هناك تضادًّا حاصلًا بين الموت المكروه وبين الحياة، لكنّ الموت عند الشّاعر محبّب؛ لأنّه سبيله ليخرج من حالته النّفسيّة. فهناك من يتمسّك بالحياة، وهناك من يهدر الدّموع حبًّا بالموت، وهذه ثنائيّة ضدّيّة خرجت عن المألوف، تحوّل القبح فيها إلى جمال، فهو يرى الموت محببًا بسبب غياب المحبوبة؛ لأنّ الحياة لا قيمة لها.

فهل يربط الشّاعر حقيقة بين الحياة والإحساس بدنوّ الأجل من خلال رؤيته للمحبوبة أم أنّ هناك علاقة خاصّة بينهما؟

يقول: [الطّويل]

أَهَابُكِ أَنْ أَشْكُو إِلَيْكِ وَلَيسَ لِـــــــــي ... يَـدٌ بِالّذِي أَلْقَـــى وَأُخفِـــي مِـــنَ الوَجْـــدِ
أَسَيِّدَتِـــــي بِاللـــهِ إِلّا رَحِمْتِـــــــــنـــي ... وَفَرَّقْـــتِ أَحْزَانِـــي وَقَرَّبْـــتِ فِـــي الوَعْـــدِ؟
أَلَا إِنَّمَـــا أَفْنَـــى الدُّمُوعَ تَلَفُّتِـــــــــي ... إِلَى الجَانِبِ الشَّرْقِيِّ مِنْ "عَسْكَرِ المَهْدِي"
وَإِنِّي لَصَادِي الجَوْفِ وَالمَاءُ حَاضِـــرٌ ... أَرَاهُ وَلَكِـــــنْ لَا سَبِيـــلَ إِلَـــــى الوِرْدِ!
وَمَا كُنْتُ أَخْشَى أَنْ تَكُـــونَ مَنِيَّتِـــي ... بِكَـــفِّ أَخَـــصِّ النَّاسِ كُلِّهِـــمُ عِنْـــدِي[1]

فالحبّ أبقى في نفس الشّاعر لكن تؤثّر عليه الكثير من المؤثّرات فينتصر القبيح على الجميل، وهذا يظهر من خلال الحركة المستمرّة في النّص الّتي تتجاوز عالم الشّاعر وتؤكّد الواقع الّذي يعايشه حقيقة، فيحسّ بتلاشي قوّته وعجزه وضعفه، مترحّمًا على أيام شبابه ودموعه ممزوجة بالقلق والخوف يائسًا من لذّة العيش وجماله، فتظهر المأساويّة في فكرة الموت الّتي هي السّبب الأول للاغتراب الرّوحيّ فيعيش صراعًا بين الحياة والموت ويبقى وجوده مهدّدًا بالفناء.

وتبيّن الأبيات المتاعب الّتي أمرضت الشّاعر وأنذرته بالموت، والملاحظ أنّ الشّاعر حين يتحدّث عن الموت؛ فإنّ الظّلمة والخراب يسيطران على أبياته، وهذا ما يظهره معجمه اللغويّ: (موت، سكرته، منيتي).

فالشّاعر عندما يتحدث عن الموت يصوّر وجهة نظره محلّقًا في السّماء. ويلتفت نحو أرضه ووطنه متذكّرًا الماضي بكلّ أفراحه وأحزانه، يرى الموت ماثلًا أمامه، لكنّه في الوقت ذاته لا يريد أن يفقد الأمل من لقاء المحبوبة.

---

[1] **الدّيوان**، 85.

- **بواعث اجتماعيّة**

أخفق الشّاعر في التّكيّف مع أوضاعه الاجتماعيّة، وهذا الإخفاق ولّد ابتكارًا جميلًا يصوّر فيه حزنه، فجعله يتأثّر بالبيئة المحيطة تأثّرًا حسيًّا واضحًا، يدلّل على موهبته الفنيّة في المزج بين حالته النّفسيّة الخاصّة والبيئة المحيطة، وبدأ يشعر بالرّفض فاندمج في حالة من الخوف الدّاخليّ والخارجيّ، فيخاف من المجهول منتظرًا فرصة للتّعلّق بأيّ شيء خارجيّ.

- **رؤى المجتمع وتطلّعاته**

يخضع الشّاعر لقيم مجتمعه وعاداته، ويحاول الهرب لكنّه لا يستطيع، ويتجلّى ذلك بتعبيراته العميقة الموحية الّتي يلتجئ فيها إلى الله، وسلطة المجتمع هذه يخالطها إبداع الشّاعر في عصر المجون، لذا أخذ الشّاعر يقدّم صورة تعبّر عن حال المجتمع بعيدًا عن النّموذجيّة الّتي يلتجئ إليها غيره من الشّعراء.

يقول: [الطّويل]

إِلَى اللهِ أَشْكُو إِنَّهُ مَوْضِعُ الشَّكْوَى ... فَقَدْ صَدَّ عَنِّي بِالمَوَدَّةِ مِن أهوى
لَعَمْرِي لَأَهْلُ العِشْقِ فِيمَا يُصِيْبُهم ... أَحَقُّ بَأَنْ يُبْكَى عَلَيْهِمْ مِنَ المَوْتَى
يُمِيْتُ الهَوَى قَوْمًا فَيَلْقَونَ راحَةً ... مِنَ الضُّرِّ وَالجَهْدِ المُبَرِّح وَالبَلْوَى
وَيَحْيَا بِهِ قَوْمٌ أَصَابُوا هَوَاهُمُ ... وَقَدْ صِرْتُ فِيْهِم لَا أَمُوتُ وَلَا أَحْيَا
وَإِنِّي لَأَشْقَى الخَلْقِ إِنْ دَامَ مَا أَرَى ... وَلَمْ يُسْعِدِ الوَصْلُ المُؤَمَّلُ في الدُّنْيَا[1]

علاقة الشّاعر بالنّاس المحيطين علاقة سلبيّة يتّخذ منهم موقفًا سلبيًّا، فجعل الهوى يميت أناسًا يجدون الرّاحة في الموت، وهو في الحياة لا يرى إلّا الشّقاء والعذاب والضّياع [2]. فالحبّ عنده لا يعني إلا الدّموع والزّفرات الحارّة، لذلك يشكو ويلتجئ إلى الله ما لاقاه من ألم ومعاناة فقد شعر بالضّيق ودلالة ذلك الزّفرات الّتي تخرج من قلبه [3]، وبكاؤه لله وشكواه يدلّ على البكاء الطّويل و شقائه من الهوى، لذا لجأ إلى القافية الهادئة.

ويقول: [الطّويل]

---

[1] **الدّيوان**، 2.
[2] ينظر: الشيتيوي، صالح علي سليم، **تجليات التّضاد في شعر العبّاس بن الأحنف**، دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعيّة، المجلد 32، العدد1، 2005. 68.
[3] ينظر: حلوش، لما، **ظاهرة التّكرار في شعر الغزل العذريّ**، ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، 2005، 108.

فَلَا ضَحِكَ الوَاشُونَ يـــــا " فَوْزُ" بَعدكُم وَلَا جَمُـــــــــدَتْ عَيْـــنٌ جَرَتْ بِسُكُوبِ
وَإِنِّـــي لَأَسْتَهْدِي الرِّيـــــَـــاحَ سَلَامَكُـــم إِذَا أَقْبَلَـــــــــتْ مِـــنْ نَحْوِكُم بِهُبُوبِ
وَأَسْأَلُهَـــا حَمـــْـلَ السَّـــلامِ إِلَيكُـــمُ فَإِنْ هِـيَ يَـــــــــــوْمًا بَلَّغَتْ فَأَجِيْبِي
أَرَى البَيْـنَ يَشْكُـوهُ الأَحِبـّـــةُ كُلُّـــهُم فَـــــــيَا رَبِّ قَـــرِّبْ دَارَ كُلِّ حَبِـيْبِ [1]

ويثقل معنى الوشاة على الشّاعر، فهو في تناقض مستمرّ معهم، ويرفضهم رفضًا تامًّا؛ لأنّهم يستمرون في الكلام والضّحك، بينما ذاته تبكي الألم، وهنا يبدو البكاء قيمة سلوكيّة معتمدة على العاطفة، والعين عملت على الإفصاح.

ويقول: [الخفيف]

طَالَ حُزْنِـــــــــــي لَمَّا حَبَسْتِ الرَّسُولا واستَهَلَّـــــــــتْ دُمـــوعُ عَيْنِـي هُمُولا
إِنْ تَكُونِي لَـــــــــمْ تَكْتُبِي خَشْيَةَ النّـــا سِ فَأَلّا أَوْدَعْـــــــــــتِ ذَاكَ الرَّسُولا
فَلَعَمْرِي لَئِنْ وَصَـــــــــلْتِ" أَبَا الفَضْـــ لِ" لَتَسْتَخْلِصَنَّ صَبَّـــــــــــا وَصُولا
قَدْ كَفَفْنَا عَنـــكِ التَّـــــــــعَرُضَ كَيْ لَا يُكْثِرَ النَّاسُ فِيـكِ قَـــــــــالًا وَقِيلا[2]

فتكرار المقاطع البكائيّة بهذه الصّورة وخاصّة عند ربطها بالعيون يكشف بوضوح عن ذاتيّة الشّاعر الملتهبة، فهي لا تطلب البكاء فحسب، بل تطلب من العين أن تستمرّ في عطائها، وهذا يؤكّد أنّ البكاء عند الشّاعر لا يقتصر على إنزال الدّموع، والتّنفيس عمّا بداخل النّفس الإنسانيّة، بل هناك دواع كثيرة حقيقيّة ومتخيّلة تستدعي البكاء.

ويقول: [البسيط]

أَبْكِي إِلى الشـــــــرَّقِ إِنْ كَانَتْ مَنَازِلُهُم مِمَّا يَلِي الغَرْبَ خَـــــــوْفَ القِيلِ وَالقَالِ
أَقُولُ بِالخَدِّ خَـــــــــال حِيْـنَ أَنْعَتُهَـــا خَوْفَ الوُشَاةِ وَما بِـــــــالخَدِّ مِـنْ خَالِ!
يَا أَغْفَلَ النّاسِ عَـــــــمَّا بِي وَ أَعْلَمَهُم بِمَـــا يُدَاوَى بِه حُزْنـــــــــــي وَبَلْبَالـــي
لَسْنـــا وَإِنْ كُنْـــتَ تَـــــــجْفُونَا وَتَقْطَعُنَا بِتَارِكِيكَ عَلـــى حَالٍ مِـــــــــنَ الحَالِ![3]

[1] الدّيوان، 6.
[2] الدّيوان، 229.
[3] الدّيوان، 223.

يبكي الشّاعر محبوبته البعيدة واصفًا الخال المعنويّة في خدّها، خوف الوشاة. ويدعم كلامه بالنّداء بـ (يا)؛ لأنّه يناسب مدّ الصّوت ورفعه بما يناسب البكاء من إخراج للآهات والزّفرات.

وتتراءى لفظة العين في خيال الشّاعر، فتحوّلت إلى رقيب يحصي على الشّاعر دقّات قلبه. وهذا يظهر حرصه على محبوبته مؤكّدًا التّناقض المكانيّ بين عالمه الدّاخليّ والخارجيّ، يمثّله التّضاد بين الشّاعر والمكان؛ لأنّ المحبوبة ليست فيه، ويستخدم الأمر؛ ليخفي حبّه الحقيقيّ، وهي ثنائيّة القرب والبعد. فيقنع المحبّ، وهو راغم فيرضى بالوعد، ويفرح بالأماني وهي كواذب؛ لأنّ الوصل عزيز المنال [1].

ويقول: [الوافر]

أَهَاجَـــــــــــــكَ صَوْتُ قُمْرِيٍّ[2] يَنُوحُ ... نَعَـمْ! فَالدَّمْـــــــــــعُ مُطَّرِدٌ سَفُــوح
يَلُومُ العَـــــــــــاذِلُونَ عَلَى التَّصَابِي ... وَقَدْ يَهدِي إِلَـــــــــــى الرُّشْدِ النَّصِيحُ
أَلَا مَا لِـــــــــــــي ولِلرُّقَبَاءِ مَا لِـي! ... وَمَا لَهُـمُ أَأَسْكُـــــــــــتُ أَمْ أَصِيــحُ؟
وَ لَوْلَا حِطّةٌ[3] لـــــــــــــخَلَعـتُ جَهْـرًا ... عِذارِي فِي الهَـــــــــــوَى إِنِّي جَمُوحُ[4]

ويثير هذا الصّوت الشّجن في نفسه، ويدلّ هذا الإحساس العميق على البعد المكانيّ، فالفراق ملازم له، متّخذًا من الاستفهام الحقيقيّ سبيلًا للتّمنّي؛ لتعميق البعد النّفسيّ للحزن المفعم بالحسرة والنّدم. فالطّيور تبكي وتجعل الشّاعر يبكي تحت تأثير ما تعرض له، وبكاء الحمام خاصّة يزيد من قوته.

ويقول: [الطّويل]

وَقَدْ عَصَفَـــــــــتْ رِيـحُ الوُشَـاةِ بِوَصْلِنَا ... وَجَـرَّتْ عَلَيـــــــــــهِ ذَيْلَهـا فَتَقَطَّعَـا
إِنِّي لَأَنْهَى النّـــــــــفْسَ عَنْهَا وَلَمْ تَكُنْ ... بِشَيءٍ مِنَ الدُّنـــــــــيَا سِوَاهَا لِتَقْنَعَا[5]

ويكثر في تعبيرات الشّاعر الحروف المهموسة، الأمر الّذي يترك في النّفس صدًى خفيفًا مرتعشًا يمكن قراءته من زاوية التّخفّي والاستتار والتّخوّف من سلطة الواقع. وقد أفرط الشّاعر في التّعبير عن المعنى الواحد

---

[1] ينظر: مبارك، زكي، **مدامع العشّاق**، 202.
[2] **القمري**: طائر يشبه الحمام القمر البيض، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " قمر".
[3] **حطّة:** كلمة تحط الخطايا والذنوب، وهي لا إله الا الله، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة " حطط".
[4] **الدّيوان**، 71.
[5] **الدّيوان**، 172.

بمفردات متعدّدة تشترك في الدّلالة الواحدة، وهذا يرجع إلى الإفراط في التّعبير عن عمق العواطف، " إنّ الإفراط في التّعبير ما هو إلّا تعبير عن الإفراط في الرّغبة "[1].

يقول أيضًا: [السّريع]

جَاءَتْ تَمَشَّـــــــــــــــــى بَعْدَ لَيَّانِها[2] فِي نِسْوَةٍ يَمْشـــــــيـــــــن مُسْتَخْفِيَاتْ
جَلَسْنَ يَسْمَعْنَ أَحَـــــــــــــــــادِيثَنَا وَنَحْنُ نَشْكُو الكُـــــــــــــــرَبَ الدَّاخِلاتْ
وَهُنَّ يَبْكِيـنَ لَنَا رَحـْــــــــمَـــــــــةً سَقْيًا لِتِلْكَ الأَعْيُـــــــــــــنِ البَاكِياتْ [3]

ويلاحظ في المقطوعات السّابقة كلّها أنّ الأفكار عند الشّاعر تغذّي الأصوات المستخدمة " يتحقّق التّماسك النّصيّ في القصيدة عندما يبلغ الامتزاج أعلى مراحله بين جميع العناصر المكوّنة للنّصّ، وفي مقدّمتها تحقيق تناسب حيويّ بين إيقاع الأصوات وإيقاع الأفكار" [4] .

ويقول: [الطّويل]

كَفـــــــــى حَزَنًا أَنِّي أَرَى مَـــنْ أُحِـبُّهُ قَرِيبـــــــــــــًا وَلا أَشْكُـو إِلَيْـهِ فَيَعْلَـمُ
فَإِنْ بُـــــــــحْتُ نَالَتْنِي عُيُـونٌ كَثِيرَةٌ وَأَضْعُـــــــــــفُ عَنْ كِتْمَانِهِ حِيْنَ أَكْتُمُ[5]

ويتمزّق الشّاعر من عيون الرّقباء وسلطتهم، فيعاني الحزن الشّديد، غير أنّ حزنه يتأصّل عندما يتظاهر ببعد المحبوبة وهي قريبة منه، وهذا يظهر الصّراع في شعره بين الطّرفين المتمثّل بقرب ذات الشّاعر من الذّات الأخرى وبعدها زمانيًّا ومكانيًّا، فيكتفي بالبكاء الّذي يبعث في نفسه ظواهر نفسيّة بما تحمل من دلالات صراعيّة. مستخدمًا ضمير الأنا في حالة عشقه وشكواه من هذا العشق جاعلًا من شكواه استعطافًا للمحبوبة. ولأنّ شعره فريد من نوعه، وصف بأنّه " عذريّ المقاصد، حضريّ الفكر والخيال والبيان " [6].

ويقول: [البسيط]

قَدْ سَحَّبَ النّاس أذيـــال الظُّنُونِ بِنَـــا وَفَرَّقَ النَّـــــــــاسُ فِيْنَـا قَوْلَهُـــمْ فِرَقَا

---

[1]لوسركل، جان جاك، **عنف اللغة**، 42.
[2] ليّانها: اللّيان بالفتح مصدر من اللين، أي في لين من العيش، أي رخاء ونعيم وخفض، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة " لين".
[3]**الدّيوان**، 67.
[4]عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة – بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة**، 55.
[5]**الدّيوان**، 238.
[6]الجبر، خالد، **الرّجع القريب**، 42.

فَجَاهِلٌ قَدْ رَمَـــــى بِالـظَّـــنِّ غَيْرَكُــمُ وَصَادِقٌ لَيْـــــــسَ يَدْرِي أَنَّــهُ صَدَقَـا!
يَظُــنُّ هَذَا وَذَا مَـــــــا لَيْسَ يَعْرِفُــهُ وَدَمْعُ عَيْنِـــــــــي بِمَا أُخْفِيهِ قَدْ نَطَقَا[1]

و يقول في المعنى ذاته: [الطّويل]

وَأُقْســـــــــــمُ لَوْ أَبْصَرْتَنَا حِيْنَ نَلْتَقِي وَنَحْـــــــــنُ سُكُــوتٌ خِلْتَنَا نَتَكَلَّــمُ!
تَرَى أَعُـــــــــينًا تُبْدِي سَرَائِرَ أَنْفُسٍ مِرَاضٍ وَدَمْـــــــــعًا بَعْدَ ذَلِك يُسْجَمُ[2]

ويستخدم الشّاعر التّعبير بالجمل الفعليّة، ويكثر من الفعل المتعدّي خاصّة عند الحديث عن المجتمع (تبدي)، فتبدو حالة العين واضحة، وتؤثّر نفسيًّا على خطاب الشّاعر، وهذا ما يعجز لسانه عن وصفه والحديث عنه، فتتمثّل بالنّظرة الّتي توحي بمؤثّرات العين الّتي لا حدود لها في القدرة على إصابة الهدف والوصول إلى المتلقّي أكثر من الكلام والإيحاء بما في النّفس، وهذا يدلّ على اقتناع الشّاعر بالقليل من المحبوبة.

ويصـــوّر الشّـــاعر التّآلف الرّوحيّ بينه وبين المحبوبة؛ لتتفاعل خلالها العيون، وهما لا ينطقان (نحن ســـكوت) في صـــيغة الجمع، " وهي حالة تؤكّد فكرة التّعارض بين الحالتين، حالة السّـــكون الظّاهرة على العاشقين، وحالة الحديث المتّصل غير المدرك الدّائر بينهما " [3].

ويستعطف الشّاعر المحبوبة بالدّمع، فيقول: [الكامل]

وَلَقَدْ أَقُولُ لَهُ وَدَمْـــــــــــعِي مُسْبَلٌ[4]: فِيمَــا عَتَبْتَ عَلَيَّ عَتْـــــــبَ الوَاجِـدِ؟
أ لِقَولِ وَاشٍ ظَالِـــــــــــمٍ أَقْصَيْتَنِـــي – نَفْسِي فِدَاؤُكَ– أَمْ لِذَنْـــــــبٍ وَاحِدِ؟ [5]

ويظهر هنا تعذيب المحبوبة للشّاعر، فهي تتعالى عليه وتشعره بالغضب وعدم الرّضى، لكنّه يتستّر على ذلك، ويحاول أن يشعر بالرّضى الخارجيّ بسبب البيئة الاجتماعيّة الخاصّة الّتي يعيش فيها. ويضيف حالة

---

[1]**الدّيوان**، 199-200.
[2]**الدّيوان**، 239.
[3]صبره، أحمد حسن، **الغزل العذريّ في العصر الأمويّ**، 40.
[4]**مسبل:** من السَبَل: أسبل دمعه أي هطل كالمطر، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " سبل".
[5]**الدّيوان**، 92 – 93.

الخضوع الّتي يتعرض لها بفضل إقصائها له مما يجعله في حيرة من أمره، وعدم تناسب أقوالهم مع موقفه وواقعه الّذي يعيشه.

ويتبيّن مما سبق أن الشّاعر يظهر وصف العذاب الّذي يتعرض له من الوشاة والرّقباء واللائمين، في شعره، وهو لا يكتفي بوصفهم بطريقة بغيضة بل يحاول إظهار كلّ ملامحهم وطرائقهم في العيش.

- **بكاء الفقر والفقير**

تشتدّ وطأة الألم عند الشّاعر عندما يرى الهمّ والمرارة، من الاستهتار بقيمة الإنسان، فيصوّر المعاناة النّاتجة عن الطّبقية في مجتمعه، حيث تعرّض الفقراء خاصّة لموجة من السّخط والظّلم والإهمال، فعبّر عن أنّاتهم وحياتهم الّتي يلازمها الشّؤم والخيبة والضّياع.

يقول: [الكامل]

يَمْشِـــــي الفَــقِيرُ وَكُلُّ شَيءٍ ضِدُّهُ ... وَالنَّاسُ تُغْلِـــــــــــقُ دُونَــهُ أَبْوَابَهَا
وَتَرَاهُ مَـــــــبْغُوضًا وَلَيْسَ بِمُذْنِـبٍ ... وَيَرَى العَـــــــــدَاوَة لَا يَرى أَسْبَابَهَا
حَتَّـى الكِـــــــلابُ إِذَا رَأَتْ ذَا ثَروَةٍ ... خَضَعَتْ لَدَيْـــــــــه وَحَرَّكَتْ أَذْنَابَهَا
وَإِذَا رَأَتْ يَوْمـــــــًا فَقِيــرًا عَابِـــرًا ... نَبَحَتْ عَلَـــــــــيْه وَكَشَّرَتْ أَنْيَابَهـا[1]

فلم تعد للإنسان قيمة وجوديّة، بل القيمة في المال والمنصب والمقام بين النّاس، فالفقراء معذّبون من الظّلم الاجتماعيّ، ودفاعه عن الفقراء هنا جاء بصيغة لعنة على المجتمع، وهذا يؤكّد أنّه لم يكن شاعرًا غزلًا فحسب، بل وجدانيًّا في حديثه عن الفقر والفقراء.

ويصف الشّاعر إنسانًا فقيرًا، ويرثي حاله ومكانه في المجتمع، ويصوّر مشاعر النّاس نحوه، حتّى الكلاب كيف تتصرف حين تراه. مؤكّدًا أنّه لا يعيش الألم بمفرده، بل يعيش مآسي الآخرين. فينظر إلى الفقر على أنّه أقوى منه؛ لأنّه يؤدي إلى الاعتزال والاغتراب عن المجتمع، وهو هنا يتعاطف مع الفقير؛ لأنّه يعاني معاناته، فالعزلة والتّهميش من أهم أسباب ومظاهر الفقر وسببها عدم وجود عدالة.

[1] **الدّيوان**، 63.

يقول مصطفى الشّكعة :" والعباس بن الأحنف ذكر في شعره مرّة واحدة معنى اجتماعيًّا إنسانيًّا يمسّ أوتار القلوب ويهزّها هزًّا عنيفًا حين وصـــف الفقير ورثى لحاله ولمكانه في المجتمع ومشـــاعر الخلق نحوه حتّى الكلاب "[1]، وهي أبيات تمثّل الشّـعر الإنسـانيّ أجمل تمثيل، ولو قال فيها الكثير لأبدع كما أبدع في شـعره العفيف.

وأرى أن الحديث عن الفقر مظهر للتّفكير في المصير المحتوم عند الشّاعر، يشكّل زعزعة في الكيان الاجتماعيّ الّذي يؤدّي إلى الذّلّ والهوان، فلم يمتنع عن التّعاطف مع بكاء النّاس والشّفقة على أوضاعهم فبكى حالهم في رهافة حسّ ورقّة مشاعر. ويلتفت إلى فئة المحرومين فقط من البشر؛ لأنّه لا يوجد أقسى من الحرمان.

- **الملامح الدّينيّة**

جعل الشّاعر من بكائه علامة إيمانيّة تسهم في رسم صورة تكشف الانفعالات الوجدانيّة، من خشوع، وعبادة، وتخفيف للضّغط النّفسيّ والمعاناة، فكان ما يحدث في المجتمع النّتيجة المنطقيّة لبكائه، حيث اليأس المنبعث منه أنين موجّه يتلازم مع طبيعة الحياة.

يقول: [المجتث]

مَا زِلْتُ مُـــذْ غِبْـــتَ عَـــنِّي مِنْ أَسْخَـــــــــنِ النَّاسِ عَيْنا
مَـا كَانَ حَجُّـــــــــكَ هَـذا إِلَّا بَلاءً عَلَيْنَـــــــــا[2]

يتّخذ الشّاعر من حجّ المحبوبة حجّة له؛ ليتحدّث عن أثر بعدها وما تركه في نفسه وبعده عن الصّبر، فاستخدم أسلوب الحصر؛ ليدلّ على الألم والتّوجّع المسكون في النّفس من جرّاء ما يحصل، ويدلّ على الضّيق والتّقييد الحاصل للنّفس، ولعلّ تأثّر الشّاعر بالمعتقدات الدّينيّة لها تبجيل عظيم واحترام؛ لأنّ البكاء في هذه الحالة علامة إيمانيّة تسهم في رسم صورة تكشف الانفعالات الوجدانيّة.

---

[1] **الشّعر والشّعراء في العصر العبّاسيّ**، 348.
[2] **الدّيوان**، 265

ويقود الحديث إلى أنّ " قائمة من الكلمات المنعزلة الّتي تتردّد مختلفة أثناء نصّ معين، وكلّما تردّدت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفها أو بتركيب يؤدّي معناها، كوّنت حقلًا أو حقولًا دلاليّة "[1]، وهذا ما يلحظ في نصوص الشّاعر.

ويقول: [الطّويل]

وَكَــمْ مِــنْ عَدُوٍّ رَقَّ لِــي وَتَكَشَّــفَــتْ حُزُونَتُهُ[2] لِــــــي عَنْ ثَرَى جانِبِ سَهْلِ
رَمَانِـــي وَلَمَّـــا أَقْصَدَتْنِـــي سِــهَامُـــهُ بَكَى لِي وَشَـــــام البَاقِيَاتِ مِنَ النَّبْلِ
وَقَــدْ زَعَمَـــتْ" يُمْنٌ" بِأَنِّـــي أَرَدْتُهَــا عَلَـــى نَفْسِـــــهَا تَبًّا لِذَلِكَ مِــنْ فِعْلِ
سَلُوا عَنْ قَمِيْصِي مِثْلَ شَاهِــد "يُوسُفٍ" فَإِنَّ قَمِيصِي لَـــــمْ يَكُنْ قُدَّ مِنْ قُبْلِ[3]

وينفعل الشّاعر في بكائيّته مستخدمًا ياء المتكلم: (رماني، أقصدتني، أنّي، قميصي)، لرسم خط إيقاعيّ يقوم على تعميق فكرة الشّاعر " يمثّل الإيقاع ظاهرة صوتيّة شموليّة لا تتّحدّد بالأصوات لشكلها المجرد فقط، بل تشمل كلّ ما يحيط بها وما يخيل عليها من عناصر مكمّلة، فالصّوت لا تعرف خواصّه ولا يعرف شكله إلّا من خلال الصّمت المحيط به الّذي أسهم في تشكيل بنية الإيقاع" [4] ، لذا فتأمّل المقطع السّابق يفضي إلى ملاحظة بروز الأفكار، وإبراز الحالة النّفسيّة للشّاعر، فبدأ باستخدام ياء المتكلم للتّعبير عن ذلك المعقّد السّائد في مجتمعه الّذي برز في تشكيل الإيقاع الصّوتي بما يخدم الإيقاع المعنويّ.

وقد يستصرخ الشّاعر فقهاء مكة يريد منهم فتوى حيال حاله العاشقة، وهذا يدلّ على التّفاني في الحبّ،

يقول: [الكامل]

يَا أَهْلَ" مَكَّةَ" مَا يَـــــــــــرَى فُقَهَاؤُكُم فِـــي عَاشِـــــــــــقٍ مُتَعَاهِدٍ لِسَلامِ؟
أَتَــرَوْنَ ذَلكَ ضَائِـــــــــــرًا إِحْرَامَـــهُ أَمْ لَيْسَ ذَاكَ بِــضَـــــــــــائِرِ الإِحْرَامِ؟[5]

فاختار الشّاعر مكّة؛ لأنّها رمز مقدّس مستخدمًا ضمير الغائب في قوله (في عاشق) بسبب النظرة إلى العشق والعاشق في زمنه، فيستفتي فقهاء مكّة في العاشق الّذي يفشي السّلام معشوقه وهو محْرِم.

---

[1] مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشّعريّ**، 58
[2] **حزونته:** مصدر الحزن، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة " حزن".
[3] **الدّيوان**، 213.
[4] عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة – بين البنية الدّلاليّة والبينة الإيقاعيّة**، 46.
[5] **الدّيوان**، 244.

ويستحضر في نصّه العادات الدّينيّة الّتي كانت سائدة في عصره؛ ليوظّفها في دور الإبداع، وهو الإبلاغ عن المكان، أي مكان العبادة وهذا يظهر التّناقض بين واقع الشّاعر وإحساسه وما يقوله أصحاب المعتقدات الدينية من جهة القداسة، كما دفعه لجعل هذا وسيلة للتّقرب من المحبوبة.

ويقول: [الكامل]

أَمْسَـــــــــــى بُـكَاكَ عَلَـــى هَواكَ دَلِيلًا فَامْنَعْ دُمُوعَـــــــــــكَ أَنْ تَفِيضَ هُمُولا
دَارِ الجَلِيـــــــــــسَ عَلى البُكَاءِ فَإِنْ بَدَا فَانْظُرْ إِلَـى أُفُـــــــــــقِ السَّمَاءِ طَوِيلا
يَـا مُسْتَقِـــــــــــلَّ كَثيرنَـا يَسِّرْ لَنَـــا مِنْـــكَ القَلِيلَ فَمَـــــــــــا نَرَاهُ قَلِيلا
مَـا أَنْتَ أَوَّلُ مـــــــــــَـنْ رَأَيْنَـا زَاهِدًا فِـي الوُدِّ حِيْنَ أَصَابَـــــــــــهُ مَبْذُولا[1]

وتستدعي ألفاظ الشّاعر عن البكاء الجريان والكثرة، مستخدمًا (بكاك)؛ لأنّ في الصّيغة دلالة واضحة على أنّ المصاب كان ولا يزال حاضرًا في المخيّلة والقلب والتّفكير.

ويبدو أنّ ذكر الملامح الدّينيّة السّابقة في شعر العبّاس لم يكن الهدف منها الوعظ أو التّذكير بقيم إنسانيّة، بل عرض لحالته الإنسانيّة ليس إلا.

- **بواعث إنسانيّة**

  - **ترائي طيف المحبوبة وتعاظم الشّوق**

حينما أدرك الشّاعر انقطاع حبال الوصل بينه وبين المحبوبة لم يجد حلًا سوى الطّيف، "هو أمر مهمّ عند أهل الغرام يتوصّـل إليه بالمنام، وإنّما تدعو الحاجة إليه عند طول الهجر وشـدّة الدّجر ومقاسـاة نار الملل والسّـهر"[2]. و" طرق باب الطّيف والخيال حالة لا سـببيّة، تفرزها قواعد الرّوح الشّـاعرة القادرة على مواصـلة الحياة "[3] ، وهو اسـتدعاء لمنطق اللاوعي، يقول الشّـريف المرتضـي: " يعلّل المشـتاق المغرم، ويمسـك رمق المعنّي المسـقم، ويكون الاسـتمتاع به والانتفاع به، وهو زور وباطل، وهو زيارة من غير وعد يخشـى مطله، ويخاف ليّه وفوته، واللذّة الّتي لم تحتسب ولم ترتقب، يتضاعف بها الالتذاذ والاستمتاع، وإنّه وصل من قاطع،

[1] **الدّيوان**، 228.
[2] الأنطاكي، داوود، **تزيين الأسواق في أخبار العشّاق**، 416.
[3] السّويداوي، ناظم حمد، **سيميائيّة التّجربة العفيفة في غزل العبّاس بن الأحنف**، مجلة جامعة التّنمية البشريّة، المجلد 3، العدد 2، حزيران 2017، 360.

وزيارة من هاجر، وعطاء من مانع، وبذل من ضـــنين، وجود من بخيل، وهو لقاء واجتماع لا يشـــعر الرّقباء بهما ولا يخشى منع منهما، ولا اطّلاع عليهما، والتّهمة بهما زائلة والرّيبة عنهما عادلة" [1].

ولجأ الشّاعر إلى استعراض طيف المحبوبة في خياله؛ ليعبّر عن عنف معاناته واشتداد تعبه وتراكم حزنه، نتيجة لما حلّ به جاعلًا من بكائه صورة لهذا الحزن العميق والاضطراب النّفسيّ وعدم الاستقرار الّذي يقلقه، وقد " بلور الشّعراء بعد الإسلام فكرتهم عن الطّيف في الاستخدام اللّغويّ من داخل فكرة الهمّ " [2]، وهذا حتمًا ما خرج به العباس عند حديثه عن الطّيف.

يقول: [الطّويل]

أَرَانِي أَبِيْتُ اللّيْـــــــــل صَاحبَ عَبْـرَةٍ مَشُوقًا أُرَاعِـــــــــي مُبْعَدَاتِ الكَـــواكِبِ[3]

بكى في صمت داخليّ يتّخذ فيه المحبوبة الحيّة في نفسه وذكرياته رمزًا لحركة حياته الّتي تبدو حزينة في عالم الواقع. فيعاني ألم البعاد المتمثّل بالسّهاد، وقلّة النّوم، ويعبّر الشّاعر ببكائه لكن بكل الأصناف دلالة على عيشه الحزين.

ويقول: [الطّويل]

أَزَارَ" أَبَــا الفَضْــلِ" الخَيَـــــــالُ المُـوَرِّقُ " لِفَوْزٍ"؟ نَـــــعَمْ، وَ الطَّيْفُ[4] مِمَّا يُشَوِّقُ
تَنَــامُ عُيــونُ الكَاشِحِيـــــــنَ قَرِيـــرَةً وَعَيْنِـــي بِأَصْنَـــــــافِ البُكَـــاءِ تُـؤَرَّقُ
فَيَــا عَجَبـًا لِلَعَيْــن! أَمَّـــــا رُقَادُهَـــا فَعَــانٍ وَأَمَّــا الدَّمْـــــعُ مِنْـهـا فَمُطْلَــقُ
وَمَا النَّاسُ إِلَّا العَاشِقُـــــونَ ذَوُو الهَـوَى وَلَا خَيْــرَ فِيْمَـــــنْ لَا يُحِــبُّ وَيَعْشَــقُ؟
عَجِبْــتُ" لِفَـــوْزٍ" خَوَّفَتْنِـــــي بِبَيْنِهَـــا وَقَدْ عَلِمَــتْ أَنِّـــي مِــن البَـــيْن مُشْفِقُ
لَقَــدْ سَعِــدَ الحُجَّـــــاجُ إِذْ كُنْتِ فِيْهِــمُ وَحُــقَّ لَهُـــــم أَنْ يَسْعَــدُوا وَيُوَفَّقُــوا
إِذَا لُمْتُهَـــــا قَالَــتَ: وَعَيْشُــكَ إِنَّنَـــا حِرَاصٌ وَلكِنَّـــــــا نَخَـــافُ وَنُشْفِـــقُ
وَإِنْ كنْـــــتَ مُشْتَاقًـــا إِلَى أَنْ تَزورَنَـــا فَنَحْــنُ إِلَى مَـــــا قُلْتَ مِــنْ ذَاكَ أَشْوَقُ
فَمَـــــا أَنْسَ مِ الأَشْـياءِ لَا أَنْسَ قَوْلَهـا أَلا اخْـــرُجْ بِـــــلا زَادٍ فَإِنَّـــكَ مُوبَـــقُ
وَقَـــــدْ نَذَرَتْ إِنْ سَلَّـــمَ اللهُ نَفْسَهـــا وَنَفْسِـي لَهَـا شَـــــهْرًا تَصُــومُ وتُعْتِــقُ

---

[1] المرتضي، الشّريف، **طيف الخيال**، 14-15.
[2] عزّ الدّين، حسن البنّا، **الطّيف والخيال**، 48.
[3] **الدّيوان**، 15.
[4] **الطّيف:** الخيال نفسه وهو مجيئه في النّوم، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " طيف".

فَلَمَّـــــا خَرَجْنَـــا اسْتَعـْبَـرَتْ وَتَنَفَّسَـــتْ وَبَادَرَهـــا دَمْـــــــعُ الهـــوَى يَتَرَقْرَقُ[1]

ولا يوجد للطّيف طبيعة بشريّة، إنّه ذو طبيعة نفسيّة تمثّل تصوّرات النّفس وأحلامها، ويرتبط بالإقامة في مكان بعيد عن مكان الشّاعر فيزوره ليلًا، وهذا الطّيف يمتلك القدرة على التّحرّر من قيود الواقع [2] ، لذا فالشّاعر يستطيع الخروج من الحاضر بالعودة إلى الماضي، وتلقائيًّا سيمزج الماضي مع الحاضر في ثنائيّة التّعاسة والسّعادة.

واستخدم الجمع في كلمة (أصناف)؛ للدّلالة على كثرة أنواع البكاء الملازمة للحوادث الّتي يمر بها، ويقول: (أيا عجبًا للعين..) متحدّثًا عن التّزامن بين اللّحظة الّتي غفت فيها عيناه ومجيء خيال المحبوبة. " فالشّاعر هو تلك الرّوح أو ذلك الحلم الّذي يبقى حلمًا أو طيفًا يلامس الواقع لكنّه لا يبلغه، فشخصيته غائبة حاضرة، مردّدة بين الظّهور والغياب والذّاتيّة والموضوعيّة، لذا يمثّل شعره تلك الرّوح الهائمة الباحثة عن مرفأ أمان تسكن إليه تلك الرّوح الّتي ترى أنّ عالم الحبّ هو عالمها المثاليّ الّذي تتمنّى أن تحققه على الأرض " [3].

ويقول: [الخفيف]

كَانَ مَا كُنْـــــــتُ مُشْفِـــقًا أَنْ يَكُونَـــا أَحْسنَ اللهُ صُـــــــــــحْبَةَ الظَّاعِنِينَـا [4]
استَقَلُّوا وَرَاءَهُـــــــــــم مَطْلَعَ الشَّـمْـ سِ وَخَلَّوا بَنـــــــــاتَ نَعْشٍ[5] **يَمِيْنَـــا**
فاستَهَامُوا قَلْبًا يـــَـــــــذُوبُ مِنَ الشَّو قِ وَعَيْنًا تَبْـــــــــكِي فَتُبْكِي العُيُونَا[6]

في نداء من الأعماق، يظهر الشّاعر وكأنّه يبتسم لهذا الخاطر ابتسامة فيها شحوب، تضيء تارّة وتعتم تارّة أخرى، بجوّ من الغبطة، ولهذا يبقى سرًّا هو حافظ له لاصق به لا يفارقه. فتتراءى لفظة العين في ثوب الخيال، فتحوّل إلى رقيب على دقّات قلب الشّاعر، جاعلًا من صراعه الدّاخليّ صراعًا خارجيًا.

---

[1]**الدّيوان**، 197-198.
[2]ينظر: ديوب، سمر، **الثّنائيّات الضّديّة – دراسات في الشّعر العربيّ القديم**، 140.
[3]ينظر: عبّاس، سهام سلامة، **قصيدة " رسالة الحبّ" للعبّاس بن الأحنف في ضوء المقاربة القرائنيّة**، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بالإسماعيليّة – مصر، العدد 16، 2016، 196.
[4]**الظّاعنين:** الظّعن هو سير البادية لنجمة أو حضور ماء أو طلب مربع أو تحول من بلد إلى بلد، والظّعنة السّفرة القصيرة، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة " ظعن".
[5]**بنات نعش:** سبعة كواكب، أربعة منها نعش؛ لأنّها مربعة وثلاثة بنات نعش والواحد ابن نعش؛ لأنّ الكوكب مذكر فيذكرونه، وبنات نعش بنات آوى، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " نعش".
[6]**الدّيوان**، 273.

ويقرن كلامه بالفاء الّتي تفيد التّرتيب والتّعقيب بين مفردات بكائه للدّلالة على طقوس البكاء المؤثّرة في النّفس الّتي يحدثها حزنه، لكن ما أثر هذا الحديث في ذهن الشّاعر؟ وهل كانت علاقته بهذا الحديث كالحرب؟ وهل يبلغ الغايات في نفسه؟

ها هو في ترائي الطّيف عنده يتساءل ثمّ يفكر، وأحيانًا يشكّ وأحيانًا يخيب ظنّه، فتتميّز أبياته بالقوة على مستوى الوزن والإيقاع، وتدلّ على خيال الشّاعر الواسع والقويّ والممتدّ على طول وقته، وفي الوقت ذاته تدلّ على هدوئه وحبّه للحظات الّتي يتذكرها، ورغم أن وضعه لا يحوي أيّ هدوء وجمال إلّا أنّه مضطرب، وهذا يدلّ على تدرّج الشّاعر بين حالتي الهدوء والاطمئنان والانفعال الدّاخليّ.

ويرجو الشّاعر من طيف المحبوبة أن يأتيه بعد بعدها عنها، يقول: [الطّويل]

سَأَطْـــــــلُب بُعْدَ الدَّارِ عَنْكُـــمُ لِتَقْرُبوا وَتَسْـــــــكُبُ عَيْنَايَ الدُّمُوعَ لِتَـــجمُدا[1]

فيلجأ إلى تحديد المكان طالبًا قربه، مدخلًا المتلقّي في حيرة بسبب طلب البعد، فهو يرى القرب ويطلب البعد في ثنائيّة ضديّة تخلق صراعًا واضحًا في تعذيب نفسه ظهرت بسكب الدّموع.

ويزداد البكاء إذا لاح الطّيف، طيف الفراق الّذي يستدعي الهمّ والبكاء، فيظهر ربطًا مميزًا بين لوعة الفراق وخوف الزّوال؛ لأنّ عادة الشّاعر أن يبكي حبّه الزّائل أكثر من بكائه من فارق وابتعد لكنّه في كلتا الحالتين يبكي.

ويقول: [السّريع]

وَذَاتِ لَوْمٍ عَتَـــــــــبَتْ فِـــي الَّتِـــي أَصْبَحْتُ مِـــــــــنْ وَجْدٍ بِهَا مُرْمَضَا[2]
ثُـــمَّ انْتَهَـــتْ رَاقِـــــــــدَةً لَيْلَهَـــا وَأَلْفَـــتْ النَّـــــــــوْمَ لَهَـــا مُعرِضَـــا
وَلَسْتُ أُغْفِي إنَّ كَـــــــــفَّ الهَوَى تَطْرِفُ طَرْفِـــــــــي كُلَّمـــا غَمَّضَـا[3]

ويسـرد فكرتـه وكأنّـه ينتظـر مـن يكملهـا فـي حـوار ذي مسـاحة واسـعة، فـالطّيف يـزوره لـيلًا يؤرّقـه، ونفسـه منشـطرة بـين الماضـي والحاضـر، " ومـن القنـوع الرّضـا بمـزار الطّيـف، وتسـليم الخيـال، وهـو

[1] **الدّيوان**، 106.
[2] **مرمضًا**: أدرك سخونة الشّمس وحرّها، ففسد بطنه ومعدته، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " رمض".
[3] **الدّيوان**، 168.

إنّما يحدث عن ذكر لا يفارق، وعهد لا يحول، وفكر لا ينقضي، فإذا نامت العيون وهدأت الحركات سرى الطّيف" [1]، فيوجّه لها أصابع الاتّهام بسبب ما وصل إليه.

ويقول: [الرّمل]

سُلِّطَ الشّوقُ عَلَى الدَّمْعِ فَمَا هَبَّ دَاعِي الشَّوْقِ إِلَّا انْدَفَقَا
فَتَمَادَى القَلْبُ فِي بَحْرِ الهَوَى يَرْكَبُ التَّغْرِيرَ حَتَّى غَرِقَا[2]

فلا تزال الدّموع حارّة واللوعة شديدة، والحزن والأسى شاغلين قلب الشّاعر وعقله، وخاصّة في استخدامه للأفعال: (سلّط ، هبّ، تمادى)، وكلّها تشعر بالتّمرد على الواقع بسبب اللوعة، وكأنّ هذه اللوعة كامنة في النّفوس، وهذا الأسى بين حنايا الضّلوع، " فالحبّ العذريّ لا يقوم على الزّهد المطلق في المتعة الحسيّة، وإنّما يقوم على أساس الصّراع بين روحين يغالبان مطامع الأفئدة ومطالب الحواسّ " [3]. فيحاول الشّاعر في حديثه عن الطّيف أن ينسى طيف المحبوبة كيلا يبكي دون جدوى.

والشّاعر العاشق يشتاق؛ لأنّه بعيد عن المرأة " فالشّوق حركة نفسيّة تتّجه نحو المحبوب، وهو الحنين إلى البعيد، وهذا الشّوق حركة لا إراديّة" [4].

وفي صور جديدة من إبداع الشاعر اعتذار الطّيف إلى الشّاعر عمّا حدث من محبوبته ومن هجرها.

يقول: [البسيط]

أَمَا الخَيَالُ فَإِنِّي سَوْفَ أَعْذِرُهُ عاتَبْتُهُ فَأَجَالَ الدَّمْعَ وَاعْتَذَرَا
وَقَالَ لِي: لَا تَلُمْنِي! لَمْ أَزَلْ كَلِفًا حَتَّى أَتَيْتُكَ فِي الظَّلْمَاءِ مُسْتَتِرَا[5]

ويقيم الشّاعر في النّصّ تضادًا نحو خياله الشّعري بلوم الخيال لعدم الزّيارة، ثمّ شكره على زيارته، وهذا أعفى الشّاعر من لوم المجتمع، هذه الحالة كلّها توحي بعمق التّواصل الدّاخليّ الوجدانيّ بينه وبين المحبوبة وتوحي بغزارة الدّفق الشّعوريّ العاطفيّ الّذي يتملّكه، ويضيف الحوار في كلامه؛ ليعبّر عن شدّة تعلّقه بها وصراعه مع ذاته مستثمرًا إيّاه ليتفاعل مع حالته النّفسيّة. " وقد تعجّب الشّعراء كثيرًا من زيارة الطّيف على بعد

---

[1] ابن حزم، **طوق الحمامة**،110.
[2] **الدّيوان**، 193.
[3] مبارك، زكي، **العشّاق الثّلاثة**، 17.
[4] ديوب، سمر، **الثّنائيّات الضّديّة – دراسات في الشّعر العربيّ القديم**، 107.
[5] **الدّيوان**، 126.

الدّار وشحط المزار ووعورة الطّرق واشتباه السّبل واهتدائه إلى المضاجع من غير ما مرشد يرشده، وعاضد يعضده، وكيف قطع بعيد المسافة بلا حافز ولا خفّ في أقرب مدّة وأسرع زمان" [1].

وخلاصة القول إنّ الشّاعر لجأ إلى الحديث عن طيف المحبوبة؛ لأنّه يلعب دورًا رئيسًا في الحركة الّتي تحدثها الأحلام المتصوّرة الّتي يلعب فيها الحلم الشّعريّ دور التّحضير لواقع حسيّ مغيّب. وملمحًا من ملامح تعويض النّقص.

- **تقلّبات الدّهر**

هكذا يتغيّر الدّهر ولا شيء يبقى على حاله، فتتقلّب الأيام، والدّهر يرمي الشّاعر بأرزائه ويمطره وابلًا من صروفه وبلاياه، كما ويحدد زمنه من خلال المحبوبة.

يقول: [البسيط]

أَفِي المُقِيمـــــــــــينَ أَنْتُمْ أَمْ مَعَ الظَّعَنِ؟ أَشْكُو إِلَى اللهِ مَا أَلْقَـــــــــى مِنَ الحَزَنِ!
أَشْكُو تَبَاعُدَهُـــــــــم، إِنِّـــي أَرَى سَفَهـــًا تَخَلُّفِي بَعْدَهُمْ أَبْكِـــــــــي عَلَى الدِّمَـنِ![2]

بدأ الشّاعر مقطوعته البكائيّة بالاستفهام والتّوجّه إلى الله لبثّ ما بداخله من إحساس عميق بالألم والشّعور بالانكسار والمرارة لبلوغه مرحلة من اليأس، لذا تبرز لغته الانفعاليّة واضحة في كلمة (تخلّفي) فـ " لغة الفنّ لغة انفعاليّة، والانفعال لا يتوسّل بالكلمة التّقريريّة المجرّدة، وإنّما يتوسّل بوحدة تركيبيّة حيويّة لا تقبل الاختصار هي الصّورة " [3]، وهذا اللافت في صوره، الارتباط الوثيق بين الكلمة وما يليها من مفردات لها ذات الدّلالة والمعنى.

ويقول: [البسيط]

لَيْسَ الحَبِـــــــــيبُ عَلَى مَا كُنتَ تَعْهَدُهُ قَدْ غَيَّرَ الدَّهْـرُ ذَاكَ الحـُــــبَّ أَلْوَانَـــــا
فَلَنْ تَزَالَ عَلَيْـــــــــــــه العَيْـــنُ بَاكِيَـــةً وَلَنْ يَعُودَ إِلَى مَا كَـــــــــانَ ، مَا كَانَا ![4]

---

[1] المرتضي، الشّريف، **طيف الخيال**، 27.
[2] **الدّيوان**، 273-274.
[3] اليافي، نعيم، **مقدّمة لدراسة الصّورة الفنيّة**، 78.
[4] **الدّيوان** ،268.

وقد انعدم الزّمن السّابق في نظر الشّاعر، فهو في تغيّر مستمرّ من حالة إلى أخرى، فيستخدم الجناس؛ ليؤكّد الفكرة ويعمّق إمكانيّة التّجانس بينهما رغم التّنافر والتّضادّ، وهذه وسيلة للوصول إلى التّوافق والانسجام، وهذا يتداخل مع الجانب الإيقاعيّ في علاقات متشابكة تنتج عالمًا داخليًّا خاصًّا مع ذاتيّة الشّاعر من خلال حرف الإطلاق مع حرف النّون، فالحرف يدلّ على الاستمراريّة بينما الألف تكبلّ الحركة، فتنهار آمال الشّاعر وتتحطم وتتلاشى شيئًا فشيئًا، واستخدامه (ليس) يفيد التّمنّي والحسرة في موقف يهدّد كيانه الدّاخليّ، ويصوّر قمّة الصّراع في ذاته. فيحمل همًّا كبيرًا ونوعًا من الاكتواء الذّاتيّ.

وقد أتى الشّاعر بصيغة البكاء اسم فاعل (باكية)؛ للدّلالة على ثبات الحالة وقوتّها ودوامها. واتّخذ من التّكرار وعاء يفرغ فيه شعوره الحزين، فأصبحت الكلمة المكرّرة سيّدة المضمون استجابة لطبيعة الشّاعر الحزينة، فلم تعد المحبوبة تسمع آهات الشّاعر. يقول: [السّريع]

رَيْحَانَتِي وَاخْتُلِسَـــــــــتْ مِنْ يَدِي أَبْكِي عَلَيْهَـــــــــا آخِـرَ المُسْنَـدِ[1]

كَانَتْ يَدًا كَانَتْ بِهَـــــــــا قُوَّتِـي فَاخْتَلَسَ الدَّهْـــــــــرُ يَدي مِنْ يدي[2]

ويقول الشّاعر للدّهر، أيُّها الدّهر أما رحمت قلبي البائس الّذي لم يفق من غمرة الحزن، فيقول تبًّا للزّمان التّعس وللدّهر الخؤون، مركّزًا على التّكرار في كلمة يدي، " إنّ التّكرار لا ينتج تناظرًا فقط، بل هو يخلق إيقاعًا، وهو إيقاع ثلاثيّ، وهو التّكرار التّوحيديّ الّذي يلعب دورًا مهمًا في الوظيفة العاطفيّة للّغة... وهذا يحدث حالة تداخل، فالعنصر الإيقاعي يدعم تركيب العبارة في آن واحد" [3].

وتلحّ نائبات الدّهر على الشّاعر، فيلجأ إلى ذكرياته، وتغلب عليه مشاعر الحزن والأسى، لكن الزّمن في كلّ أوقاته حزين.

ويقول: [الطّويل]

وَإِنِّي لَذُو عَيْـــــــنَيْنِ: عَيْن شجيّةٍ وعَيْن تَـــــــرَاهَا دَمْعُهَا الدَّهْرَ سَاجِمُ

أُعَذِّبُ عَيْنِي بِالبُكـــــــاءِ كَأَنَّنِـي عَدُوٌّ لِعَيْنِـــــــي جَاهِدًا لَا أُسَالِـمُ[4]

---

[1]**المسند:** ما قابلك من الجبل وعلا عن السّفح والمسند خط لحمير مخالف لخطنا، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " سند".
[2]**الدّيوان**، 107.
[3]لوسركل، جان جاك، **عنف اللغة**، 53-54.
[4]**الدّيوان**، 242.

ويخاطب الشّاعر الدّهر وخاصّة الغدّ، ويريد منه أن يكشف له عن قناعه حتّى يعلم ما خبّأ له، فهل يحمل بؤسًا أم شقاءً وهوانًا؟ لكن الإجابة محدّدة في نفسه، مكرّرًا الكلمات: (عين، دمع، بكاء) في مقطوعة واحدة؛ ليدلّ على حجم المعاناة الّتي يعانيها الشّاعر.

فكيف ينكر الدّهر؟ وكيف تنعي جوانبه، وإذا به أشدّ إيلامًا وأقضّ مضجعًا.

ويشكّل البكاء طقسًا من طقوس البقاء والاستمرار عند الشّاعر لنفس تعاني وتكابد الهجر والزّمن، فيعبّر ببكائه عن استمراريّة وفائه.

ويقول: [المنسرح]

أَبْكِـــــــــــي لِمَرِّ الأَيَـامِ، لَا جَزِعـًا مِنْ أَجـــــــَـــــــلي لَسْتُ سَابِقًا أَجَلِي
لَكِـــــن حِذَارًا مِـــــــــــنْ أَنْ يُغَيِّرَكِ الدَّهْرُ فَإِنِّـــــــــــــي مِنْـهُ عَلَـــــى وَجَلِ[1]

وأصبح الهجر من محاسن تجربة الشّاعر، ونزعة تعذيبيّه، وهذا يدلّ على تجربة عذريّة متميّزة، فيها صراع عكسيّ داخليّ تعتمد على اللاوعي.

ويقول: [الوافر]

وَكُنَّـا عَاشِقَـــــيْنِ ذَوَيْ صَـــــــــفَاءٍ وَوَرْيٍ[2] **فِي الجَوَانِـــــــــحِ ذِي اتّقَـــادِ**
وَكُـنَّا لَا نَبِيتُ الدَّهْرَ حَتَّـــــــــــــى نَكُونَ مِــنَ اللِّقَاءِ عَلَـــــــــى اتِّعَـــادِ
فَغَيَّرَنـَا الزَّمَانُ وَكُـــــــــــــلُّ شَيءٍ يَصِيرُ إِلَـــى التّغَيُّرِ وَالنَّفَـــــــــــــادِ[3]

ويمثّل النّصّ انهيار آمال الشّاعر وتحطّمها وتلاشيها، مبرزًا التّوتر الدّاخليّ المستمرّ في نفسه من خلال توظيف لحظات الماضي، وعناصر متناقضة تقارن بين ما كان وما آل إليه، ففي حديثه عن الماضي إشارة إلى المستقبل المحتّم في نظره، لكنّ الماضي يحلّ محلّ المستقبل والحاضر، وتتفوّق إشاراته من خلال الحركة والسّكون والمستقبل الحزين.

---

[1] **الدّيوان**، 217.
[2] **الوري:** قيح يكون في الجوف يصيب الرّئة وقيل: داء يصيب الرّجل في جوفه أو هو شرق يقع في قصبة الرّئتين فيقتله، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " وري".
[3] **الدّيوان**، 77.

ويعبّر عن حضور المحبوبة في اللاوعي بعد البعاد الّذي حصل بينهما، متجاوزًا الواقع، ومتخيلًا عشقه، فالمحبوبة وإن غابت عن الأعين، لم تغب عن القلب فهو في اللاوعي، فيقف أمام صورة قلبه المعذّب من بعد المحبوبة، وفي الوقت ذاته يهيم إلى مصدر هذا العذاب في مفارقة بين حالتيّ العذاب والإقبال الدّاخليّ.

ويلجأ الشّاعر إلى الحكمة في قوله: (وكلّ شيء يصير إلى التّغيّر والنّفاد)، فيردّ التّغير الحاصل بينه وبين المحبوبة إلى الزّمن. وفي هذا ما يتفق مع قوله تعالى: ﴿**كُلُّ من عَلَيْهَا فَانٍ ويَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلالِ وَالإِكْرَامِ**﴾[1]. وفي كلامه حكمة أراد من ورائها إقناع نفسه بأنّ الإنسان لا يستطيع مقارعة الزّمان أو الإفلات من سطوته وحبيبته ليست ببعيدة عن تلك السّطوة [2].

ويقول: [الخفيف]

سَـــــــوْفَ يَا" فَوْزُ" تَنْدَمِينَ إِذَا جَـــ رّبْتِ غَيْرِي وَالدَّهـــــــرُ يُسْلِي وَيُنْسِي! [3]

يوجّه الشّاعر العتاب واللوم للمحبوبة بسبب ما تظهره من التّعنّت والعناد، مؤكّدًا هذا بالبدء بقوله: (سوف) دلالة على أنّ كلامه للتّهديد لا غير.

فشعر البكاء وصف تجربة ذاتيّة متّصلة بأحوال البيئة والزّمن وتقلّبات الحياة كاملة؛ لأنّه يعبّر صراحة عن عواطف صادقة استوجبت لغة سهلة، وأسلوبًا بسيطًا، وألفاظًا جزلة، لإيصال معاناة الشّوق بأسلوب فنيّ أنيق.

- **بكاء المحبوبة**

لم يكن بكاء الشّاعر من أجل محبوبته بكاء عابرًا؛ لأنّ محبوبته لم تكن حالة عابرة، بل حالة ولّدت علاقة ربط بينهما، لذا رأى شوقي ضيف في قصائد العبّاس غذاء روحيًا ممتعًا؛ لأنّه يرتفع عن الحسّ والمادّة ارتفاع الشّعر العذريّ الأمويّ بما يصف من حبّ لا يخمد أواره [4].

يقول: [الطّويل]

جَرَى السَّيْلُ فَاسْتَبْكَانِيَ السَّيـــلُ إِذْ جَرَى وَفَاضَـــتْ لَـــهُ مِـــنْ مُقْلَتَـــيَّ سُرُوبُ

---

[1] **الرّحمن**، 26-27.

[2] ينظر: الوطيفي، حسين عبد حسين حمزة، **مسوّغات الهجر والصّدود في شعر العذريّين – العبّاس بن الأحنف أنموذجًا**، مجلة الكلية الإسلامية الجامعة ، العراق، المجلد9 ، العدد 43، 2015، 210.

[3] **الدّيوان**،163.

[4] ينظر: ضيف، شوقي، **العصر العباسيّ الأول**، 377.

وَمَـــا ذَاكَ إِلَّا حَيـــثُ أَيْقَنَـــــتُ أَنَّـــهُ يَمُـــرُّ بِـــوَادٍ أَنْـــتِ مِنْـــهُ قَريـــبُ
يَكُـونُ أُجَاجـًا دُونَكُـم، فَإِذَا انْتَـهَـى إِليكُـــمْ، تَلَقَّـــى طِيبَكُـــمْ فَيَطِيْـــبُ
أَيَـا سَاكِنِـي شَرْقِيَّ" دِجْلَـةَ! "كُلّكُـــمْ إِلى النَّفْسِ–مِـنْ أَجْلِ الحَبيبِ– حبيبُ[1]

يطلب الشّاعر البكاء في قوله: (استبكاني)، ويدمج بكاءه بالطّبيعة حسًّا وشعورًا مع صراعه لنفسه، فهو عندما يصف السّيل إنّما يصف الصّراع بين حياة النّماء، وجريانه الشّديد المدمّر الّذي ربطه بإحساسه المرتبط بالمحبوبة، فالشّاعر يظهر حالته النّفسيّة تجاه العالم الخارجيّ، وما يتبيّن أنّ الشّاعر في تناقض فمرّة يظهر ما من خير في الطّبيعة، ومقابلها ما خبره وعاشه في حياته.

ويضفي بعدًا إنسانيًّا يمتزج بمشاعره، فلم يعد المكان جمادًا، فالسّيل يجري، ويمرّ بواد قريب من منزل المحبوبة متطيّبًا بريحها، ومن هنا جاءت أهميّة المكان حيث يحمل صورة المحبوبة وذكرياتها الجميلة.

ويتبين من صوره جميعها التّراسل بتشابه الألفاظ والصّور والموسيقى بين قصائده، فكلّها تعبّر عن موقف شعريّ واحد أو بتعديل وتطوير نفس الفكرة من مقطوعة إلى أخرى بإعادتها وتأكيدها. " والصّورة العامّة للحبّ العذريّ لديه تتلخّص في أنّه حبّ روحيّ يأخذ شكل مأساة حزينة في بدايتها، واليأس في نهايتها، فالأحداث فيها تدور بين محبّين تسيطر على حبّهما العفّة والطّهارة والتّوحيد والحرمان والإخلاص " [2]، ومن جرّاء العفّة أصبح الشّاعر لا يستسيغ طعم الماء فقال الأبيات الّتي اقتبسها من قوله تعالى: ﴿**أَفَرَأَيْتُمُ الْمَاءَ الَّذِي تَشْرَبُونَ** (68)**أَأَنتُمْ أَنزَلْتُمُوهُ** مِنَ **الْمُزْنِ أَمْ نَحْنُ الْمُنزِلُونَ** (69)**لَوْ نَشَاءُ جَعَلْنَاهُ أُجَاجًا فَلَوْلَا تَشْكُرُونَ**﴾[3]. فالله يسخّر للنّاس الماء العذب للشّرب، والشّاعر في أبياته جعل من سيل الماء يختلف طعمه باختلاف مكانه، فإذا كان قريبًا من المحبوبة كان عذبًا، وإن كان بعيدًا كان أجاجًا.[4] وهذا يبيّن سيطرة فوز على مشرب الشّاعر وعلى تفاصيل حياته.

ويقول: [السّريع]

مِزَاجُ كَأْسِـــــــــي فِـــــي نِدَامَايَ مِـــنْ دُمُـــوعِ عَيْـــــــــنٍ بِالبُكَـــا هَامِلَاتْ

---

[1]**الدّيوان**، 29.
[2]خليفة، يوسف، **الحبّ المثاليّ عند العرب**، 48.
[3]**الواقعة**، 68-7.0
[4]ينظر: عبّاس، زهرة خضير، **الاقتباس القرآنيّ في شعر العباس بن الأحنف- دراسة تحليليّة**، مجلة كليّة التّربية الإسلاميّة، جامعة بغداد، العدد 73، 2012، 160.

لوَ أَنَّ مَاءَ العَـــــــيْنِ- مِنْ طُوْلِ مَــا يَجْرِي- " فُرَاتٌ" فَاضَ مَـــــــاءُ الفُراتْ[1]

يئس الشّاعر من نفع العتاب، وهذا اليأس ينسجم مع واقعه الّذي رأى منه سبيلًا للبكاء، فاستخدم الاعتراض في الجملة الاسمية بين اسم إنّ وخبرها، وفي هذا الاعتراض تعبير عن شدّة المعاناة وتمسّكه الشّديد بالمحبوبة على الرّغم من عدم التّواصل.

ويقول: [المتقارب]

أَلَا اعْــتِبْ فَدَيْـــــــــــــتُكَ يَا مُذْنِبُ فَقَدْ جِئْـــــــــــــتُ أَبْكِـــــي وَأَسْتعتبُ [2]

فإضافة إلى المعنى السابق يظهر في هذا البيت استخدام التّصريع؛ ليصوّر عمق التّوتّر النّفسيّ الّذي يصدر عنه، كما يتناغم مع عمق العواطف.

ويقول: [المنسرح]

قَــدْ كُنْتُ أَبْكِـــــــــي وَأَنْــتِ رَاضِيَــةٌ حِــذَارَ هَـــــــذَا الصُّــدودِ وَالغَضَــبِ
فَاليومَ إِذ حَلَّ يَـــــــــا "ظَلُــومُ" الَّذِي حَاذَرْتُ، أَلْقَـــــــى الوَفَاةَ عَـــنْ كَثَــبِ
إنْ دَامَ ذَا الهَجـــــــــرُ يَا " ظَلُومُ–ولا دامَ– فما لـــــــي في العَيْشِ مِنْ أَرَبِ [3]

و يقول: [المقارب]

فنَفْســـــــــــــــي الفِداءُ لِهَـذا المَرِيــ ضِ أَمْســـــــــــــى الفؤادُ عَلَيهِ شَفِيقَا
سَأُلْزِمُ عَينيَّ طُـــــــــــــــولَ البُكاءِ فَلَا تَسْـــــــــــتَفِيقَانِ حَتَّــى يُفِيْقَــا[4]

ويسرف الشّاعر في إلزام عيونه البكاء، وكأنّه يجبرها أن تنهمر ما يجعل نفسه صادقة شجيّة وهو في حال الأسى والحزن، وهذا يظهر في استخدام حروف (الصّاد، الضّاد، القاف) الّتي توحي بالشّدة والغلظة والجفاء، ويقابلهما حروف (السّين، الدّال، الكاف) الّتي توحي بما يتمنّى الشّاعر من الرّخاء، وهي تعبّر عن رغبة عميقة

---

[1] **الدّيوان**، 67.
[2] **الدّيوان**، 23
[3] **الدّيوان**، 33.
[4] **الدّيوان**، 199.

في نفس الشّاعر لتحقيق مبتغاه، لكنّ الحروف فيها تشكيل غير منظّم للأصوات تتناظر فيما بينها من حيث الشّدة والرّخاوة والانفتاح.

ويقول: [السّريع]

مَا أُنْصـــــفَ المَعْشوقُ مِنْ عَاشِقٍ يَنَـــامُ وَالعـــــــــــــــاشِقُ يَبْكيهِ
يَبِيـــتُ هَـــــــذا سَاهِـــرًا بَاكيـــًا وَنَـــائِمٌ ذَا لَا يُـــــــــــــــباليـهِ[1]

وتمعن هذه الأبيات في إبراز التّباعد بين الشّاعر والمحبوبة، وهذا يزيد من ثقل الاحتواء الحاصل بينهما، وكأنّه يريد أن يقول: " وفي الحبّ وحده يحلو الظّلم " [2]. ويعمق هذا المعنى استخدام اسم الفاعل (ساهرًا، باكيًا نائم).

ويقول: [الطّويل]

وَأَبْـــــكِي عَلَـــى " فَوْزٍ" بِعَيْنٍ سَخِيْنَـــةٍ وَإِنْ زَهِدَتْ فِينَـــــا نَقـــُولُ سَتَرْغَـــبُ
وَلَوْ أَنَّ لِي مِنْ مَـــــطْلَعِ الشَّمْسِ بُكْرَةً إِلَى حَيْثُ تَهْوي بِـــــــالعَـشِيِّ فَتَغْرُبُ:
أُحِيْطُ بِه مُلْكـًا لِمَـــــا كَانَ عِدلَهـــا لَعَمْرُك إِنِّـــي بِالفَتَـــــــاةِ لَمُعْجَـــبُ[3]

ويجسّد الشّاعر حالته الدّاخليّة في القرب والبعد، ويدافع عنها بكل ما أوتي من قدرة مفرقًا بين حبّه وحبّها ودموعه ودموعها، " ومن العشّاق من ينسب إلى حبيبته التّباكي، وإلى نفسه مرّ البكاء، ثم يفرّق بين العبرتين ويميّز بين الزّفرتين" [4]، فعينه سخينة من كثرة البكاء، وتتبع أخبارها والرّغبة في رؤيتها وتملّكها.

ويقول: [الوافر]

هَبِي دَمْعِي لِعَيْـــــــــــنِي إِنّ دَمْعِي مُطِيعُكِ يَا "ظَلُـــــــــومُ" وَقَدْ عَصَانِي!
فَكَيْفَ تَجِفُّ عَيْنَـــــــــا مُسْتَهَـــامٍ بِطُـــولِ بُكَاهُـمَـــــــــا تَتَبَـــادَرَانِ[5]

---

[1] **الدّيوان**، 284.
[2] مبارك، زكي، **مدامع العشّاق**، 159.
[3] **الدّيوان**، 14.
[4] مبارك، زكي، **مدامع العشّاق**، 135.
[5] **الدّيوان**، 266.

ويعمّق الشّاعر الفكرة السّابقة في هذه الأبيات باستخدام الثّنائيّات الضّديّة الّتي تعمّق الابتعاد بين الشّاعر والمحبوبة مع إمكانية التّجانس رغم البعد، وما هو إلا وسيلة للوصول إلى التّوافق والانسجام، وعند وهب الدّموع أرى أنّ بكاء الشّاعر في كثير من أشعاره ليس إلا كتابة أسهمت في إيجاد قلم رجل عاشق محروم، وهذا ما يعطي دموعه مفهومًا آخر للإبداع.

لأنّ الشّاعر من أبناء الدّموع والشّقاء ووليد الهموم والآلام، فعادة ما يخاصمه الحظّ ويحتويه الحزن ويطلب البكاء طلبًا للرّاحة.

يقول في سؤال البكاء: [مجزوء الكامل]

وَإِذَا عَصَـــــــــــــانِي الدَّمْعُ فـِي ... إِحــدَى مُلِمـــــــــــــّاتِ الـخُطوبِ
أَجْرَيْتُـــــه بِتَذَكّـــــــــــــــــرِي ... مَا كَانَ مِنْ هَجْـــــــــــــرِ الحَبيبِ
يَا مَـــن لِمَهْـــــــــــــجُورٍ قَريـــ ... حِ القَلـبِ مَظلـــومٍ كَئِـــــــــــيـبِ
أَخَذَ الـهَوَى مِنْ جِسْـــــــــــمـــهِ ... وَفُؤَادِهِ أَوْفَـــــــــــــــى نَصيبِ [1]

ويؤكّد الشّاعر أنّ المحبوبة سبب فيما حلّ به من مآسٍ، ولعلّ هجر محبوبته كان سببًا في شقائه وتعاسته، " وكلّ مهجور غريب" [2] ، وغربة المحبّ تتمثّل في حرمانه، فلو أنّ الدّمع ابتعد عنه ورفضه يبقى المحبوب وراءه يستحثّه بالذّكرى وآلام الهوى ويجعل القلب منبعه، وكأنّه إنسان يطلب منه المجيء، ويظهر هذا بجمعه لكلمة: (الخطوب)، دلالة على جسامة الحدث، ويزيده تأكيدًا بالزّيادة الظّاهرة في الفعل: (أجريته) الدّال على الإصرار والمبالغة في الحدث، ويتبعه بالإتيان بأسماء المفعول وصيغ المبالغة (مهجور، مظلوم) و (قريح، كئيب)، وكلّها تحمل دلالات تجسيم الحدث وزيادة الانفعال عند المتلقّي.

ويقول: [الطّويل]

دُمُوعٌ دَعَاهُـنَّ الهَـــــــوَى فَأَجَبْنَـــهُ ... تَحَدَّرْنَ شتـــَّـــى وَالدُّمُوعُ عَلـــى خَدِّي
تَكِلُّ جُفُونُ العَيْنِ عَنْ حَـــــــمْلِ مائِها ... فَتُبْدِي الَّذِي أُخْـــفِى وَتُخْفِي الَّذي أُبْدِي[3]

---

[1] **الدّيوان**،37.
[2] مبارك، زكي، **مدامع العشّاق**، 144.
[3] **الدّيوان**، 102.

ويدعو الهوى الدّموع، وهي تجيبه بسقوطها متتابعة في الاتّجاهات كلّها، فاستخدامه الألفاظ: (تحدّرن و شتّى و تكل) ، توحي بتقبّل الدّموع لإرادة الهوى واستجابتها الكليّة لما يبغى، فكأنّها إنسان ينتظر الردّ المحتّم، ويؤكّد الفكرة بالإتيان بالطّباق عفو الخاطر، وتوظيفه للدّلالة على مرارة الفراق، والتّعبير عن تقلّب حاله، وتقبّله حاله من القرب إلى البعد والإظهار إلى الإخفاء إلى الفراق، وإظهار حالة من التّخفي، فقد يسرّ الحزن ويبدي السّرور مبالغة في التّستّر في تكرار دائريّ مفعم بالحركة والصّوت الموسيقيّ المحرّك للعاطفة.

- **بكاء الميّت**

لأنّ الموت من أهمّ الظّواهر الّتي يراها الإنسان، فقد حيّرته طبيعتها الفاجعة، لذا أضحت الفكرة ملتصقة بمشاعر الشّعراء وأحاسيسهم، وبدؤوا يصوّرون منطلقاتهم تجاه الظّاهرة وما يرافقها من حزن وبكاء قديمين قدم الإنسان نفسه.

إنّ الحديث عن الموت من أكثر الأمور ارتباطًا بالإنسان، وتأثيرًا في سلوكه وتفكيره الواعي واللاوعي، حيث تتولّد لدى الإنسان مشاعر حزينة لا يستطيع طمسها أو تغيرها؛ لأنّ ذلك خارج عن نطاق إرادته الّذي يعبّر عنه بالبكاء فلا يمكنه التّحكّم فيه أو بترديد شعر حزين يعبّر عن الألم والمعاناة والخوف [1].

لذا تتجلّى المأساة البشريّة ويكثّف الشّاعر المعنى في الحتميّة المصيريّة لكلّ إنسان في الفاجعة المؤلمة الّتي يعقبها البكاء والحزن فكلّ شيء عقباه الفراق.

ويقول على لسان الرّشيد يرثي ضياء جاريته: [الطّويل]

أَلا إِنَّ صَــفْوَ العَيْشِ بَعْـدَكِ أَكْــدَرُ وَكُــلُّ نَعيــمٍ سَوْفَ يُقْلَــى ويُهْجَــرُ
لَعَمْرِي لَنِعْــمَ المُسْتَغَاثُ بِــهِ البُكا إِذَا فَنِــيَ الصّبْــرُ الّذي كَــانَ يُذْخَــرُ
سَأَبْكِي " ضِــيَاءً " مُسْتَقِلًا لَها البُكا وَيُسْعِدُنِي " يَحيى " " وَفضْلٌ " " وَجَعْفَرُ " [2]

لم يطلق الشّاعر رثاءه مباشرة بل جاء على لسان الخليفة الرّشيد، متحدّثًا عن مأساة التّغيير في الكون، فالحياة لا بدّ أن يعقبها موت لكن كلّ شيء إلى زوال، لذا يحاول إحياء ما بنفسه بالبكاء بقوة؛ ليقف أمام

[1]ينظر: زكيّة، خليفة، **الأشعار والطّقوس الجنائزيّة بمنطقة وافنون – مقاربة انتروبولوجيّةً وظيفيّة**، ماجستير، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 108-109.
[2]**الدّيوان**، 152.

الموت، وبالذّات الذّكريات المحبّبة إلى نفسه، فيقسم أنّ البكاء في أصله استغاثة تغني الشّاعر عن الصّبر الّذي لم يعد قادرًا على تحمّله.

والموت شديد المرارة عند الشّاعر، لأنّه لا أمل يرتجى من اللقاء مرّة أخرى، وهذا أعطاه أملا في لقيا المحبوبة، ورأى أن فراقها أشدّ مرارة من البكاء على الميت. وفي حديثه يستدعي أسماء لشخصيات كانت متواجدة في عصره أثّرت فيه فأخلص بالبكاء تيمنًا بها، لأنّ البكاء في تلك الحالة يشكّل حالة سعادة للشّاعر والمتلقّي في آن واحد.

ويقول: [الكامل]

يَوْمَ الجِـــــــنَـازَةِ لَوْ شَهِدْتُ تَمَتَّعَتْ عَيْني بِهَـــــــــا وَلَقَلَّمَـــا تَتَمَتَّـــعُ
خَرَجَتْ وَلَـــــــــمْ أَشْعُرْ بِذَاكَ فَلَيْتَنِي كُنْتُ الجِنَـــــــــازَةَ وَهْيَ فِيمَن يَتْبَع[1]

فمن المظاهر الاجتماعيّة للبكاء الحداد، حيث كان هذا الطّقس يلازم الإنسان في الطّقوس الجنائزيّة الّتي تعكس فكرة الإنسان عن الموت، لكن نظرة الشّاعر للبكاء هنا نظرة مغايرة، فهذا الحدث يحمل في طيّاته فكرة المشاركة في المأساة، الّتي رأى من خلالها وسيلة للتّفريغ. ويدور المقطع في صورة بصريّة مصوّرًا أحاسيسه بصراحة، فاتّخذ من هذا المشهد سعادة داخلية استغلّها في رؤية المحبوبة والتّمتّع برؤيتها دون أن يراه أحد أو يحسّ بما يفعل، حتّى تمنّى أن يكون هو الجنازة؛ ليظلّ إلى جانبها، وهنا يحلّ ذاته في الآخر في صورة جديدة وغريبة، لأنّ الحصول عليها يعني انتهاء الحياة.

ويقول: [الخفيف]

لَسْتُ أَنْسَـــــــــى بُكَاءَهـا يَوْمَ سَارُوا بَأَبِي دَمْـــــــعُ عَيْنِهـا المَسْجُـومُ
سَاقَ طَرْفِـــــــي إِلَى فُـــؤَادِي البَلايَـا إِنَّ طَرْفِي عَـــــــلَى فُؤَادِي مَشُـومُ[2]
لَيْـــتَ شِعـــــــرِي أَيَرْجِـعُونَ إِلَيْنـا فَنَرَاهُم أَمْ إِنَّهُم لَـــــــنْ يُقِيمُـوا؟
إِنْ يَكُـــنْ يَنْفَـــــــعُ البَكاءُ عَلِيْهـم فَابْكِ حَتّى تَمـوتَ يَـــــــا مَـحروم
هَلْ لَكُـم أَنْ نَقُومَ نـــــــبكِي جَميعـًا وَنَشُقَّ الجُيُوبَ؟ بِاللهِ قُـــــــومُوا ![3]

---

[1] **الدّيوان**، 175.
[2] **مشوم:** شام الشّيء، خبّأه، وأدخله، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " شوم ".
[3] **الدّيوان**، 232-233.

ويدعو الشّـــاعر نفســـه وغيره للبكاء ملقيًا اللوم في حاله كلّها على طرفه الّذي اعتلّ منه فؤاده ثمّ يهوّل الأحزان، ولا يريد لعينيه أن تجمدا عن البكاء، بل أن تظلّ تبكي حتّى الموت، ثم يراوح الشّـــاعر بين صـــيغ البكاء: (بكاءها، البكاء، نبكي)، حيث ينسبه لأكثر من جهة، دلالة على انتشار البكاء في الحالة الّتي وصفها انتشارًا تؤكّده أساليبه المتنوّعة ما بين الاستفهام والتّعجب والتّمنّي والأمر والشّرط والقسم والتّوكيد في مقطوعة واحدة، وفي هذا تكثيف واضح لدلالات البكاء السّارّة والمحزنة في آن واحد.

فيشتعل الحبّ في قلبه بسبب عدم الوصال وهو موت بالنسبة له، فالحبّ عنده يشبه الموت؛ لأنّه يبكي الحب مسبب الشّيب والضّعف والمرض.

ويقول على لسان الرّشيد يرثي جاريته هيلانة: [الطّويل]

أَتَلْقَـــــى " ضِياءُ" بَعْدَ "هِيْـــلانَةَ" البِلَى! أَرَانِـيَ مُلْقًـــــى مِـــنْ وَفَـــاةِ الحَبَائِبِ
سَأُوحِشُ قَلْـــــبِي بَعدَهَا مِـــنْ سُرُورِهِ وَأونِسُ عَيْنِـــــي بِالدُّمُـــوعِ السَّوَاكِـبِ
إِذَا ذَرَفَتْ عَيْنِـــــــي لِحُـزٍّ مُصِيبَـــةٍ تَمَثَّلْتُ قَوْلَ المـُبْتَلَـــــى بِالمَصَائِـبِ:
" أَجِدَّكَ مَـــا تَعْفُو كُـــــــلُومُ مُصيبَـــةٍ عَلَى صَاحِبٍ إِلَا فُـــــجِـعتُ بصاحبِ"![1]

والعين الواحدة عند الشّاعر منبع لاستنفاد دمع الحزن، فجمع (الدّموع)؛ لكثرتها، وأضاف لها جمعًا آخر يؤكدها (السّواكب)، فهو ينسب إلى نفسه الواحدة الكثرة في قوله: (المصائب)، فبكاؤه يجعله قريبًا من المحبوبة وإن هجرته " والهجر عند العبّاس بن الأحنف فنّ من فنون الوصل، والهجر عنده له معنى جديد، فقد يظلّان متقاربان " [2].

وتظهر المفارقة بصورة لافتة في الجمع بين الأنس والدّموع، فدموعه تؤنسه وتخفّف عنه وإن كان حزينًا، وهي فلسفة جديدة في شعره تسمو من خلالها صور العشق، وترقى إلى حدّ الشّفافية والعفّة، وفلسفة العشق الواقعيّ فالشّعر العظيم هو الّذي يقتطع من حياة النّاس في عصرهم، وما قبل عصرهم يفتح لقرّائه وسامعيه آفاقًا جديدة في التّطور والحسّ والشّعور بالخيال [3]، وهذه الفلسفة تظهر أنّ حالة الحبّ عنده نتيجتها الموت الحتميّ.

---

[1] **الدّيوان**، 59-60..
[2] ملحم، أحمد صالح، **الغزل العفيف بين العبّاس بن الأحنف وأبي نواس**، 120.
[3] ينظر:حسين، طه، **خصام ونقد**، 143.

ويقول: [الطّويل]

إِذَا مِـــــــتُّ فَابْكُـونِي قَتِيلًا بِطَرْفِـــهِ قَتِيلَ عَدُوّ حاضِـــــــــــرٍ لَا يُزايِلُـــهْ
بَكَى وَكَنَـــــــى عَـمَّنْ يُحِبُّ وَلَمْ يَبُـحْ بِأَكْثَرَ مِنْ هَذا الَّـــــــذي هُوَ قَائِلُـهْ
فإِنَّ أَحَـقَّ النَّـــــــاسِ أَنْ يَكْثُرَ البُكَـا عَلَيْهِ قَتِيلٌ لَيْسَ يُعْـــــــرَفُ قَاتِلُـهْ
يَعُوذُ مِنَ الهُجْـــــــرَانِ أَنْ يَكْتَوِي بِـهِ فَلَمْ أَرَ إلّا المَـــــــوْتَ شَيْئًا يُعَادِلُهْ[1]

ويتأمّل الشّاعر الموت، ويرثي نفسه وكأنّه لم يجد غير نفسه عونًا له في مصيبته، فيطلب الموت يكشف مقدار الألم الّذي مر به، حيث يصف حاله وما يعتريه، ويبكي؛ لأنّ البكاء بلسم يخفف من الآلام، فالأبيات تفيض بلوعة الحزن وتجسّد مأساة الشّاعر، وتعبّر عن حالته النّفسيّة مظهرًا القلق العميق والخوف، ونفسه لم يتبقّ لها سوى العبرات والأنّات، " رؤية الشّعر للحياة والموت انبثقت من تجربته الذّاتيّة فصار يرى الموت هو الحياة اتساقًا مع حالته النّفسيّة والانفعاليّة النّاجمة عن غياب المحبوبة، حيث إنّ الحياة لم تعد لها قيمة في ظلّ هذا الغياب " [2].

ويطلب الشّاعر طلبًا غريبًا وهو أن ينعت بعد موته بقتيل عيونه بوصفها عدوّه الأول، لكنّه ينفي المسبّب لوجوده، وهذا يدلّ على عدم استقرار شخصيّته وعدم التّأكّد من وجود محبوبة أساسًا.

- **البكاء لانصرام الشّباب**

عندما يهرم الإنسان ويشتعل رأسه شيبًا، يدرك بداية الفقد وفراق الشّباب، فيشعر بالمرارة، هذا ما يتعلق بالإنسان العادي، أمّا الشّعراء فكان لهم عدّة رؤى ونظرات مختلفة بالنّسبة للشّباب وخاصّة عند العبّاس.

فعدّ انتشار الشّيب من أكثر العوامل المثيرة للحزن عند الإنسان؛ لأنّه يلازمه حتّى الموت وفيه الدّليل الأكبر على التّجربة السّابقة الّتي مرّ بها. فالشّباب رمز من رموز الحياة، لكنّه إلى انتهاء حتمًا، لذا يكون بكاء انصرامه

[1] **الدّيوان**، 229.
[2] عباس، سهام سلامة، **قصيدة " رسالة المحبّ " للعباس بن الأحنف في ضوء المقاربة القرانيّة**، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بالإسماعيليّة – مصر، العدد16، 2016، 236.

صادقًا ومرًّا، " لعلّ أشجى ما يمرّ بخاطر المرء أن يهجره غيره بعد انصرام الشّباب، والشّباب هو شفيع الفتى إلى قلوب الحسان، فإذا مضى فقد أصبح بلا شفيع والويل للمفرد المغلوب" [1].

يقول: [الطّويل]

خُذُوا لِـــــيَ مِنْهَا جُرْعَةً فِـــي زُجَاجَةٍ ... أَلَا إِنَّهـــا لَـــــــو تَعلمُـــونَ طَبِيبِـــــي
وَسِيرُوا فـــَإِن أَدْرَكْتُمُ بِـــي حُشَاشَـــةً ... لَهَا فِي نَواحِـــــي الصَّدرِ وَجْسُ دَبِيبِ
فَرُشُّوا عَلَـــــى وَجْهِي أُفِقْ مِـنْ بَلِيَّتِي ... يُثِيبُكـــمُ ذُو العـــــَرْشِ خَيْـــرُ مُثِيـــبِ
وَصِرتُ مِـــــنَ الدُّنْيَا إِلَـى قَعْرِ حُفْرَةٍ ... حَلِيـــفَ صَفِيـــــــحٍ مُطْبِـــقٍ وَكَئِيـــبِ
فَرُشـــــوا عَلى قَبْرِي مِنَ المَاءِ وَاندُبُوا ... قَتِيـــلَ كَعَـــــــابٍ لَا قَتِيـــلَ حُروبِ [2]

يرجو العبّاس من زوّار بيت الله الحرام أن يطلبوا له جرعة من ريق فوز وترسلها في زجاجة؛ لتداويه من مرضه، فيرشّوا منه على وجهه إن كان حيًّا أو يرشّوا منه على قبره إن كان ميتًّا، ويدعو إلى سكب الدّموع حزنًا عليه، وكأنّه يستسقي لقبره متسوّلًا ليس حزنًا على الماضي فحسب، بل على نفسه الحيّة وحالها القاسية، فهو يطمح أن يموت (قتيل حروب) لا (قتيل كعاب)، أي: شهيد، مستخدمًا الجمع في كلمة: (حروب) متعاليًا صوت البكاء في نفسه حتّى ظلّ ملحًّا على أمنيته الأخيرة وهي الموت.

ويستعطف الشّاعر المحبوبة لتصله قبل أن يموت، فقد ولّى الشّباب وولّت معه لذّة العيش، وفي الوقت ذاته يعتمد على الحركة في (فرشّوا واندبوا)؛ ليكسر صمت الحزن الّذي خيّم على نفسه.

ويظهر في أكثر مقطوعات الشّاعر صوت البكاء الدّال على صوت الشّاعر بوضوح أكثر من ظهور الشّكل العامّ له، وهي سمة خاصّة بشعره البكائيّ.

ويقول: [الطّويل]

أَلَمْ تَرَ أَنَّ الحـــــــــبّ أَخْلَقَ جِدَّتِي ... وَشَيَّبَ رَأْســـــــــي قَبْلَ حِينِ مَشِيْبِي؟ [3]

---

[1] مبارك، زكي، **مدامع العشّاق**، 173.
[2] **الدّيوان**، 9.
[3] **الدّيوان**، 7.

ويتحسّر الشّاعر على شبابه الّذي أبدل بالشّيب مستخدمًا الاستفهام التّقريري لإقرار ما فعل الحبّ فيه، فعند رؤيته الشّيب في رأسه بكى، وتحرّكت أشجانه، ولعلّ هذا العامل من أكثر العوامل تأثيرًا في تدهور نفسيّة الشّاعر فقد فرّغ فيها آماله بشعر ينبض بالحبّ والشّوق، ذاك أنّ بكاء الشّباب هنا كالموت مرتبط بلون الشّعر كنتيجة عكسيّة، فالصّورة اللونيّة والبصريّة والحركيّة تسيطر على البيت في حركة الشّعر، وتغيّر لونه، وتأثيره في الشّاعر، وهي واقعة يغذّيها الشّاعر بخياله، وينقلها إلى المتلقّي، وينفعل بها في سياق متكامل، وإصرار على إظهار اللغة المشاهدة.

ويقول: [الكامل]

أَ " ظَلُومُ " حَـــــانَ إلَى القُبورِ ذَهابِي ... وَبَلِيتُ قَبْـــــــــلَ المَوْتِ فِي أَثْوَابِـــي
فَعَلَيْكِ يَـا سَكَنِـــــــي السَّلَامُ فَإِنَّنِـــي ... عَمَّا قَلِيْلٍ فـــــــــاعْلَمِنَّ لِمَـــا بِـــي
جَرَّعْتِنِـــــــي غُصَصَ المَنِيَّةِ بِالهَـوَى ... أَفَمَا بِعَيْشـــــــــكِ تَرْحَمِينَ شَبَابِـــي؟
سُبْحَانَ مـــــَنْ لَوْ شَـاءَ سَوَّى بَيْنَنَـــا ... وَأَدَالَ مِنـــــــــْكِ، لَقَد أَطَلْتِ عَذَابِي[1]

فمن شدّة الشّوق لم يكبح جماح دموعه، فهو يرى الموت بعينيه بعيدًا عن المحبوبة، ويربط التّصريع هنا بين الحركة والسّكون في إشارة منه لإظهار حركة اهتزازيّة، وهي حركة تفضي بالشّاعر إلى عالم الخيال، وهنا تأتي الصّورة الذّوقيّة للاختفاء من الحياة بالاستفهام طالبًا الرّحمة، وعودة الشّباب في صورة متكاملة تنتقل إلى خيال المتلقّي بحذافيرها، إضافة إلى الصّورة هناك أهميّة الإيقاع والإثارة النّاتجة للحدّ من الصّراع في نفس الشّاعر، فيبقى النّصّ متوتّرًا حتّى النّهاية، وفي كلمة: (غصص) من الإيحاء ما يبرز مقدار الحزن الّذي يعاني منه، فيصور حسرة النّفس على أجمل أيّام العمر وخوف الإنسان من اقتراب الأجل.

فيستعطف المحبوبة لتصله قبل أن يموت، لكنّ استعطافه جعله يستجير بالقبور على عادة الجاهليين فيخرج عن المألوف رغم أنّه يعيش في عالم متحضّر، مستخدمًا جمع الكثرة (القبور)؛ ليدلّ على الحثّ والاستنهاض، وأضاف له الفعل المضعّف (جرّعتني) دلالة على المبالغة في الفعل.

ويوازن الشّاعر بين حاله في الفتوّة والشّباب والشّيخوخة وما آل إليه من ضعف، ثم يتكيّف مع تقدمه في السّنّ كما تكيّف مع فراق المحبوبة، وهو ملمح لا يتّفق معه الشّاعر في رؤيته العامّة للحياة، لكنّه تعوّد على

[1] **الدّيوان**، 20.

الفراق بسبب كثرة تعرّضه له، وهذا جعله في موقف لا مبالاة، فهذه الرّؤية تدفع إلى أثر نفسيّ مبكٍ سببه اختفاء ملامح النّضارة والفتوّة، وسيطرة الزّمان حتّى في التّفاصيل الصّغيرة، حيث فيها يصف دقائق شعوره.

ويقول: [السّريع]

يَا " فَوْزُ" هَلْ لِي مِنـــــــــكُمُ مَجْلِسٌ تَقَرُّ عَيْنِـــــــي فِيـــهِ قَبْـــلَ المَمَاتْ؟
وَاللهِ لا أَسْمَـــعُ فِـــــــــــي حُبِّكُـــمْ – حَتَّى أَذُوقَ المـــــوتَ– قَوْلَ الوُشَاةْ
هَمِّي مِـنَ الدُّنيَـا خُلُـــــــــوِّي بِهـا بِذَاكَ أَدْعُـو خَالِقِـــــــي فِـــي الصَّلاةْ[1]

فبكاء الشاعر على شبابه بمثابة الصّدى لما في نفسه من حزن وألم ملأ قلبه، يشعر بالخضوع عبر لفظ (الممات) الّذي أدّى به إلى حالة من الانهيار والاستسلام للواقع، فيتوحّد عنده الموت بالحياة والحياة بالموت؛ لأنّ ما هو عليه هو إحدى مصائب الدّهر.

وحركة الزّمان رمز كلّ ما هو مفقود هنا، هي حركة نحو الموت وهي رمز للحياة، والحديث عن الموت عند العاشق العفيف ضرورة فنيّة؛ لتحرير الحبّ والمحبّين من قبضة الزّمان، ليبقى الحبّ نقيًّا في عالم إنسانيّ رحب، وتعبيرًا عن الرّغبة في عالم أكثر بساطة وتقديرًا للجمال ووعيًا حقيقيًّا للذّات[2].

ويكرّر الشّاعر الكلمات مع الشّدّة دلالة على شدّة الحزن، ثم يتأمّل الموت ويفجّر خوفه وحزنه المنبعث من قلبه لكنّه لم يتّخذ من الموت عبرة له ولغيره بل مصدرًا للبكاء وبعث المعاناة، وتكرار عنصر الموت في شعره دليل على تكوين داخليّ يؤدّي وظيفة إيحائيّة شعريّة فيها لمسة خاصّة تحدث ضجيجًا داخليًّا لدى المتلقّي تعزله عن النّص.

ويقول: [الطّويل]

فَمَا لِي وَمَا لِلْحُبِّ أَمْسَـــــــى يَقُودُني إِلى المَـــــــــوتِ حَتَّى قَدْ أَحَالَ شَبَابِـي!
فَإِنْ كَانَ عَيْشي كُلّهُ مِثْـــــــلَ مَا أَرَى لَقَدْ طَالَ فـــــــــيكمْ يَا " ظَلومُ" عَذَابِي ![3]

---

[1] **الدّيوان**، 67- 68.
[2] ينظر: أحمد، عدنان محمد، **الظّاهرة العذريّة بين جواب الإبداع وسؤال التّلقي**، مجللة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، المجلد 37، العدد، 2، 2015، 148-149.
[3] **الدّيوان**، 24

ويشار هنا إلى العلاقة الوطيدة بين ذهاب الشّباب والإحساس بدنوّ الأجل الّذي من أجله يبكي الشّباب الزّائل، فيبكي شبابًا ضائعًا ارتبطت ذكراه بالماضي وعذاباته بالحاضر، وكأنّ البكاء على ذهاب الشّباب يعني البكاء على الحياة نفسها كما هو صراع بين الحياة والموت والبقاء والفناء مع عدم الاستسلام، وهذه الفكرة تستغرق مساحة كبيرة من تجربته الشّعرية، تنتقل إلى شعور القارئ فتحرّكه، لكنّ التّأثير قاصر؛ لأنّه عادة ما يتّجه إلى ذاته ويخاطبها (لي، يقودني، شبابي، عيشي، أرى، عذابي)، معبّرًا بأنا خاصّة لها دور مهمّ في الموسيقى الشّعريّة، والمتأمّل يرى الموسيقى ناتجة من سيطرة حركة الكسرة الموافقة لحالة الشّاعر.

وهناك مشاركة زمانيّة أثّرت على المشاركة المكانيّة من حيث قوّة الزّمن المدمّرة لرأس الشّاعر، وهنا تظهر نغمة التّسليم بالأسى والحزن وذرف الدّموع وكأنّ الشّاعر يسقط حزنه على نفسه على رأسه [1].

ويرمز بكاء الشّباب إلى تجربة واقعيّة متمثّلة في الضّعف الّذي أصاب نفس الشّاعر، فتشعر بدنوّ الأجل ومفارقة ملذّات الحياة، هذه الواقعة محاولة ليلمّ شمل نفسه على الصّعيد الواقعيّ لكنّه يفشل، بينما ينجح على الصّعيد الفنيّ، فالصّدع الّذي أصابه عميق لا يمكن تجاوزه، فهو يصوّر معاناته لتكون رمزًا للتّجربة الإنسانيّة في مواجهة الفناء، وكذلك ينجح في الجانب الفنيّ في تحقيق وظيفة اجتماعيّة بما يضمن التّوافق النّفسيّ حيث يربط بين معاناته ومعاناة كلّ البشر، تلك المعاناة الّتي تتمثّل في عجزه ووحدته واغترابه [2]، كلّ ذلك يؤكّد أنّ ذهاب الشّباب وابتعاد المحبوبة والإحساس بقرب الموت، دفع الشّاعر إلى هذا الحزن العميق. فالابتعاد شكّل حزنًا كبيرًا على الرّغم من عفّته المعروفة.

- **بكاء الذّات المضمرة**

إنّ بكاء الشّاعر ذاته دلالة على جعله من نفسه إنسانًا قلقًا، يواجه عالمه ومصيره بانفراد تامّ يعيش حالة من الفقد، ففكرته في بكاء ذاته، بكاء الذات المضمرة، بكاء النفس والشعور الدّاخلي.

وتعتبر الذّات المضمرة أساسًا في شعره، لذا فالبكاء صوت من أصوات الذّات، وبكاء النّفس صوت ذاتيّ صادق؛ لأنّه ليس من ورائه كسب ودّ بل تعبير صادق، فجعل الشّاعر من بكاء الرّوح مخرجًا لحالته ووسيلة

[1] ينظر: زيادة، روحي، **البكاء في الشّعر الجاهلي**، دكتوراه، جامعة السّودان للعلوم والتّكنولوجيا، 2005، 78.
[2] ينظر: **نفسه**، 149.

لكلّ معاناته، فكان يبكي ذاته لاغترابه بفعل الألم والفراق، وأكثر بواعث بكائه كانت لأسباب داخليّة خيّبت آماله من رؤية المحبوب.

يقول: [الطّويل]

لَقَدْ كُنْتُ أَطْوِي مـــــَا أُلَاقِي مِن الهَوَى حِذارًا وَأُخْفِيـــــهِ وَأَكْتُمُـــــهُ جُهـــدي
فَنَمَّتْ عَلَـى قَلْبِـــــــي سَواكِبُ عَبْـرةٍ تَجُودُ بِهَـا عَيـنَايَ سُحًا[1] عَلَـــى خَدِّي
وَفِي هَمَلَانِ العَيْـــــــنِ أَعْدَلُ شَاهِـدٍ عَلَى غَيْبِ مَا يُـخْفِي الضَّميرُ مِنَ الوَجدِ
وَكُنْـتُ أَسْخَـنَ خَلْـــــقِ اللهِ كُلّهِـمُ عَيْنًا وَأَطْوَلَهُم مِـــنْ وَحْشَتِـي كَمَـدًا [2]

ويبكي الشّاعر نفسه في خطاب ذاتيّ يصوّر فيه ذاته المنكسرة من الحزن والبكاء، خطاب فيه رغبة جامحة للإفصاح عن حزنه المكبوت، ولهذا البكاء علاقة وطيدة ببكاء الطّلل، فهو يشترك معه في تأثير وطأة الزّمن على مكان النّفس معًا، وتكشف عن مفارقة بين زمانين، لكن الزّمانين يدعوان إلى الحزن والأسى والبكاء[3].

لذا غدا البكاء في شعره اجتماعًا بين الذّات الّتي يقوم عليها البناء الفنيّ (الأنا المضمرة) والعين الدّامعة، فجاءت ألفاظه تخصّ العين وبصيغ تدلّ على الاستمرار والتّجدّد والثّبات بصور شعريّة قائمة على الالتزام بالعفّة والقيم الإسلاميّة إضافة إلى التّميّز بحرارة العاطفة والرّقّة، فكان البكاء الشّفاء الوحيد للذّات.

وهذا التّواصل مع الذّات أثّر على التّواصل النّفسيّ في تركيب جمل أبياته، وخاصّة عندما يتخلّلها اسم التّفضيل حيث لها قيمة فاعلة في البنية وخاصّة الإيحاء بمكنونات الحدث المؤثّر على نفسه.

يقول: [الطّويل]

أَظُنُّ–وَمَـا جَرَّبْـــتُ مِثْلَكِ – أَنَّمَـــا قُلُوبُ نِسَـــــــاءِ العَالَمِينَ صُخُورُ!
ذَرِينِـــي أَنَـــم إِنْ لَـــمْ أَنَلْ مِنْكِ زَوْرَةً لَعَلَّ خَيَالًا فِـــــــــي المَنَـــامِ يَزُورُ
بَكَيْتُ إِلى سِربِ القَطـــَا حينَ مَرَّ بِي فَقُلْتُ، وَمِثْلِـي بِـــــــالبُكَـــاءِ جَديرُ:
أَ سِربَ القَطَا هَلْ مِنْ مُـــعيرٍ جَنَاحَهُ لَعَلِّي إِلى مَـنْ قَدْ هَـــــــوِيتُ أَطِيرُ؟
وَإِلَّا فَمَـــنْ هَـــذا يُـــؤَدِّي تَحِيّـــةً فَأَشْكُرَهُ؟ إِنَّ المُحـــــــــبَّ شَكُـورُ

---

[1]**سحا:** سح الدّمع يسحّ سحًا وسحوحًا: أي سال من فوق واشتدّ انصبابه، وعين سحاحة: كثيرة الصّب للدّموع، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " سحّ".
[2]**الدّيوان**، 94-95.
[3]ينظر: روحي، زيادة، **البكاء في الشّعر الجاهليّ**، دكتوراه، جامعة السّودان للعلوم والتّكنولوجيا، 2005، 77.

وَأَيُّ قَطَاةٍ لَـمْ تُسَاعِـــد أَخَـا هَوَى فَعَاشَتْ بِضُرٍّ وَالجَنـــــــاحُ كَسِيرُ [1]

فعبّر الشّاعر عن انفعاله تجاه ذاته بشدّة، وتجاه المصير المحتوم الّذي آل إليه، وجاء تعبيره صادقًا مباشرًا باستخدام الاستفهام الحقيقيّ الّذي نحسّ فيه الحزن والحرمان، وهذا الموقف يبيّن عمق تجربته الشّعوريّة والانفعال الوجدانيّ المعبّر، فيذكر سرب القطا الّذي أثّر في نفسه تأثيرًا عميقًا أوحى له بالحزن الشّديد والكآبة كحال الشّاعر تمامًا حيث هدّه البعد والغياب وأصبح فاقدًا للألفة والصّدق ويحتاج إلى الدّفء، وهذه الإشارة دفعت إلى استخدام ألفاظ يغلب عليها التّرجي والطّلب كناية عن عدم الموافقة والاعتراض على حاله، والهدف منه إيصال الانكسار الّذي ألبسه نفسه بدلًا من الطّائر متغلغلًا في الدّفق الشّعوريّ للمتلقّي.

ويقول: [الوافر]

إِذَا هَجَر المُحـــــــــبُّ بَكَـــى وَأَبْدَى عِتَابًا، كَـــــــــيْ يَراحَ مِـــنَ العِتَابِ
وَإِنْ رَامَ اجْتِنَابًا لَـــــــــــــمْ يُطِقْـــهُ وَلَا يَقْوَى المُـــــــحبّ عَلى اجْتِنَابِ [2]

وتحمل جلّ مقطوعات الشّاعر في بكاء نفسه كمًّا مضاعفًا من التّوتر الشّعوريّ والنّفسيّ للحظات حياته، والسّبب شعوره بالظّلم، في دلالة على حجم المعاناة، وفيها طاقة تدلّ على عاطفة عميقة ورغبة في التّحرر منها، وهي ردّ فعل مباشر لوجدانه، فهو يجعل من نفسه ضحيّة لا يقوى على فعل شيء، فيكرّر كلماته دائريًّا (عتابًا، العتاب واجتنابًا، اجتناب)، محدثًا أثرًا موسيقيًّا واضحًا.

ويقول: [الطّويل]

إِذَا سَـــــــرَّهَـا أَمـــرٌ وَفِيهِ مَسَاءَتِي قَضَيْتُ لَهـــا فِـــيـــمَا تُحِبُّ عَلَى نَفْسِي
وَمَا مَرَّ يَـــــــــــوْمٌ أَرْتَجِي فِيه رَاحةً فَأَخْبُرَه إِلَّا بَكـــــيْـــــتُ عَلَـــى أَمسِ [3]

ويتداعى الحزن في اللاشعور بطريقة منسجمة أخذ يعبر فيها عن معاناته وهمومه في ظلّ الضّياع وتداعي الذّكريات الجميلة، فاتّحد الحزن مع الذّكريات السّابقة، وأحس أن البكاء شفاء لنفسه المليئة بالألم، وتخفيفٌ لحزنه ومصيبته وحرقته، وشفاء من الجروح، ورأى فيها لونًا من ألوان الوفاء، ورأى في دمعه وسيلة لإطفاء ما في قلبه، ورمز من رموز الوفاء للمحبوبة. " وقد يستولي الحزن على القلب، ويتغلغل في سويدائه، حتّى ييأس

[1] الدّيوان، 142-143.
[2] الدّيوان، 20.
[3] الدّيوان، 163.

المحبّ من صلاحية فؤاده للسّرور لو رجعت أسبابه" [1]. فالحزن أصبح وعاء فكريًّا للماضي والحاضر والمستقبل عند الشّاعر.

ويبكي الشّاعر منفردًا منطويًا على أحزانه يقول: [الخفيف]

سَلَبَتْنِـــي مِـــــــــنَ السُّرورِ ثِيَابـًا وَكَسَتْنِـي مِـــــــــــــنَ الهُمُومِ ثِيَابًا
كُلَّمَا أَغْلَقَتْ مِـــــــــنَ الوَصْلِ بَابًا فَتَحَتْ لِـــــــــي من المنيّـــــة بابًا
عَذِّبِينِـــي بِكُلِّ شـــــــــَيءٍ سِوَى الصَّـــدِّ فَمَـا ذُقْـــتُ كَالصُّـــــــــــــدُودِ عَذَابًا[2]

ويجسّم الشّاعر السّرور والهموم جسمًا يلبس، وينزع عنه الشّيء حتّى الموت والوصل طريق تفتح وتغلق فبعدها كالشّراب المرّ، وهذا يدلّ على شعور الحزن والألم والمرارة الّذي يبيّنه تعداد الطّباق في كلّ شطر من الأبيات، ويعبّر الشّاعر عن فقده لذاته بالبكاء " لقد عادل الشّعراء بين مرارة الفقر والهجر ووقع الموت؛ لأنّهم أحسّوا في فقد من يحبون فقدًا للنّفس الّتيّ هويت وعشقت، وربطت حياتها بوجود هذه المحبوبة حتّى إذا غابت وهجرت، استشعر الشّاعر وحشة الكون من بعدها، فندب نفسه، وشكى مرارة الهجر ولوعته" [3].

وهذه الصّورة وثيقة الصّلة بالمتلقّي، حيث يظهر هذا من التّقابل والتّكرار الاسمي والحرفي والدّائري الّذي خلقه الشّاعر في ألفاظه (سلبتني، كستني) و (السّرور، الهموم) و(أغلقت، فتحت) والتّكرار في (ثيابًا، بابًا، عذبيني، من، لي) هذا قرّب المعنى من المتلقّي وجعل الصّورة مستساغة.

ويقول: [البسيط]

عَدْلٌ مـــــِنَ اللهِ أَبـــْكَانِـــي وَأَضْحَكَكُمْ فَالحمدُ للهِ عَدْلٌ كُـــلُّ مَـــــا صَنَعـا
اليومَ أَبْكِـــــي عَـــلَـــى قَلْبِـي وَأَندُبُـــه قَلْبٌ أَلَحَّ عَلَيْهِ الحُـــزْنُ فَـــانْصَدَعـا!
لِلحُبِّ فِي كُـــــلِّ عُضْوٍ لِي عَلَى حِدَةٍ لَذْعٌ[4] يُفَرِّقُ عَنْهُ الصـــــّـــبرَ وَالجَزَعَا[5]

ويزيد من أوجاع الشّاعر أنّ المحبوبة ستبكيه، فهو فقط من يبكي نفسه؛ ليخفف ألم الوحدة واليأس، حتّى إنّه حاول استبدال البكاء بالصّبر والجزع إلا أنّه لم ينجح.

---

[1]مبارك، زكي، **مدامع العشاق**، 171.
[2]**الدّيوان**، 61.
[3]العقيلي، فوزية عبد الله، **الاتجاه البدويّ في الشّعر الأندلسي**، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، السّعودية، 2010، 100.
[4]**لذْع:** حرقة النّار وحدّتها، ولذع الحبّ قلبه: آلمه، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " لذع".
[5]**الدّيوان**، 174.

ويظهر التّفاعل بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب للجمع، وهذا يدلّ على الرّضا الحاصل في نفسه رغم الحزن والتّوتر النّفسيّ، فالنّص غنيّ بسبب تلك الحركة الدّائمة، ويبكي فؤاده، وهذا يدلّ على لا إرادية الحبّ كالبكاء. وهذا يحدث صراعًا ذاتيًّا متمثّلًا في مفرداته: (أبكاني، أضحككم، أبكي، أندب، ألحّ الحزن) هذا الصّراع يجول في نفس الشّاعر فلا يظهر الحبّ لكن تظهر آثاره على عينيه ووجهه وجسمه، فصراعه كأنّه إنسان يحاكي وجهه وعينيه، واستخدم الإطلاق في القافية؛ ليخرج ما هو محبوس في نفسه كالطّير عندما يخرج من القفص. حيث تساعد في بثّ الأشواق والآلام والأوجاع، المتمثّلة في كلمة (لذع).

ويقول: [الطّويل]

أَلَا إِنَّمَا أَنْـــــــــعَى حَياتِي إِلَيْكُم وَأَبْكِي عَلَى نَفْـــــسِي قَتِيلًا بِلا ذَحْل[1] [2]

يناشد الشّاعر الذّات المغرمة بنيران الهوى، ويسألها الصّبر، فإن أخفاها زادته لوعة، وإن أظهرها انهمر دمعه مرارًا، وهذا يبيّن واقع الحياة في عصر الشّاعر، فالحوار مفتوح ويغيب الطّرف الثّاني في الصّراع.

وتسيطر القافية المكسورة على مقطوعات الشّاعر إضافة لما يحدثه الوزن الدّاخلي من إثارة للعاطفة البكائيّة " الوزن له قيمة انفعاليّة هامّة تتمثّل في تخدير الحواسّ من النّاحية الفسيولوجيّة، لكن موسيقى التّعبير تنتشر داخل العمل الفنيّ تسيطر عليه تعطي جوًا إيجابيًّا متكاملًا بالانفعال، ويسير جنبًا إلى جنب بطريقة بنائيّة مع مكونات التّجربة الفنيّة " [3].

"ونحن إذ نحب من نحب أو ما نحب، فلأجل ذواتنا، إذ الحبّ هو في مآله حبّ الذّات أو ما يسمى " حبّ الحبّ"؛ لأنّ كل حب لا يتعلق بنفسه لا يعول عليه" [4].

والملاحظ من البواعث السّابقة أنّ الشّاعر عانى من عقدة الهروب من الواقع، فلم يجد إلا قريحته ليعبّر وينفث عمّا يجيش في صدره، لذا كانت جميع النّماذج الشّعريّة لبيان وظيفة هذا الشّعر، وأثره في حياته الفكريّة والأدبيّة، ويلاحظ أيضًا أنّه أقام بواعثه على مقوّمات اللّغة من ألفاظ وأساليب، ومن مواقفه في الحياة الّتي كان أكثرها معارضًا ومناقضًا لحالته، وفي كلّ منها يترك دليلًا واضحًا يوجّه الفهم نحو حالته.

---

[1] **الذّحل:** الثأر، وقيل: طلب مكافأة بجناية جنيت عليك أو عداوة وقيل: هو العداوة والحقد وجمعه أذحال وذحول، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " ذحل".

[2] **الدّيوان**،209.

[3] الورقي، السّعيد، **لغة الشّعر العربيّ الحديث ومقوماتها الفنيّة وطاقاتها الإبداعية**، 161.

[4] حرب، علي، **الحبّ والفناء – تأمّلات في المرأة والعشق والوجود**، 75.

إنّ طبيعة نصوص العبّاس السّابقة تقف على غرض واحد لهو مزية في شعره، لكن في الوقت ذاته حطّمته نفسيًّا وجعلت من هذا الغرض غرضًا أقوى تأثيرًا وهو البكاء، كما أنّ تلك الوحدانيّة في الحبّ جعلته مبدعًا في بكائه الّذي جعل منه سموًّا خلقيًا يستحقّ أن يسمّى ظاهرة أدبيّة.

ويلاحظ أيضًا أنّ الشّاعر حاول أن يحافظ على جزء من سعادته بديمومة العلاقة الإنسانيّة بينه وبين المحبوبة، وبحالة من الانصهار النّفسيّ لعلاقة مبنيّة على الودّ والوفاء وإن كانت لم تملأ الفراغ الّذي كان يشعر به، وإنّ اتجاه الشّاعر الأساسيّ إلى عمليّة التّصوير من الدّاخل هو ما جعله ينظر إلى محبوبته من الخارج.

ويتبيّن من بواعث البكاء عند العباس أنّ البكاء متنفس وعلامة من علامات التّوحّد " وهو العلامة الظّاهرة المرئيّة للمشاعر غير المرئيّة، وهي علامة موجّهة عن طريق الحواسّ " [1]، فهل يمكن أن نصف الدّموع كما قال أنيس منصور: " الدّموع تظلّ في النّفس" [2]، وهذا ما ينطبق على الشّاعر، " والنّاس تفرغ عذابها من عيونها!" [3]، أمّا هو فنصف عذاباته يصبّها في قلبه.

ويبرز في مقطوعات الشّاعر تباين واضح بين الماضي والحاضر، يتآزر مع الألفاظ والمعاني، ويتبيّن أنّ الشّاعر أقام مقطوعاته في أغلبها على نوعين من الذّات : الذّات المتّصلة والذّات المضمرة، المضمرة هي فوز، وما تحمله من إيحاءات سلبيّة ودلالات غياب يظهر في توتر يؤثر على الذّات الأخرى الّتي تتلفظ، وتولّد المعاني للوصول إلى استحضار الإحساس بالذّات الأخرى، وهذا يدلّ على أن الشّاعر يبذل جهدًا مضاعفًا في نصّه، فالتّباعد ولّد أزمة التّواصل؛ لأنّ ذاته لم تجد مخرجًا من هذا الانغلاق الّذي فرضته ذات الأنثى [4]. وربّما هذه الأنثى ليست المحبوبة، فقد تكون شخصيّة مثاليّة من إبداع الشّاعر المتخيّل.

ويؤيّد الشّاعر فكرة الافتراض، وغياب أيّ علامة من علامات التّواصل أو الاندماج بينه وبين المحبوبة إلّا في المعاناة والانغلاق والانطواء على الذّات، فحصر الشّاعر نفسه حول استخدامات بسيطة، وكلمات ومفردات تندرج في أفق واحد هو الحزن والذّات والوحدة والعزلة والألم، والبكاء في الدّرجة الأولى.

---

[1] البيّاتي، بدران عبد الحسين، **دلالات البكاء وموضوعاته في الشّعر الأمويّ**، مجلة كلية الآداب، عدد 98، جامعة كركوك، 10.

[2] **جسمك لا يكذب**، 40

[3] **نفسه**، 40.

[4] ينظر: السّويداوي، ناظم حمد، **سيميائيّة التّجربة العفيفة في غزل العبّاس بن الأحنف**، مجلة جامعة التّنميّة البشريّة، المجلد 3، العدد2، حزيران 2017، 358.

والسّؤال الّذي يتبادر إلى الذّهن في هذا المضمار، هل كان صوت الشّاعر نرجسيًّا عقيمًا أم إنسانيًّا عبّر عن قضايا غيره؟

برز الثّراء في الانفعالات النّفسيّة الّتي تترجم ذات الشّاعر صدقًا ومعاناة محزنة وممتعة في آن واحد، لكن لم يكن تعبيره خالصًا لمن هم في نفس حالته بل تعبيرًا ذاتيًّا محاطًا بهالة من التّقديس والمثاليّة، لكن لا يلغي ذلك تفكيره في أبناء المجتمع خارج إطار الحبّ والعشق والعفّة.

وكانت السّيطرة في بواعثه للبحور الشّعريّة الآتية على التّرتيب: " الطّويل، البسيط، الكامل، السّريع، الوافر، المنسرح، الخفيف، المتقارب، الرّمل، " وقد تحدد في مقطوعاته الأثر الّذي تركه هذا الوزن في التّصوير المعنويّ، ويسيطر وزن الطّويل بشكل عام سيطرة تكاد تكون كاملة في أكثر أشعاره في البكاء؛ لأنّ وزن بحر الطّويل ينسجم مع طبيعة التّجربة الشّعريّة حيث يستطيل النّفس الشّعريّ عبر إيقاعات التّراكم الكميّ لتلك المقاطع، فيشكّل سيمفونيّة إشباع الذّات لرغباتها المحظورة في الزّمن الواقعيّ [1]. وهذا حقيقة ما كان يبحث عنه الشّاعر، الاستطالة والمدّ إلى ما لا نهاية.

والفكرة الّتي ظلّ الشّاعر يبرزها في شعره وتبيّنت من خلال البواعث الّتي دعته إلى البكاء أنّ شعره قام على الكون والفضاء المتخيّل في تفكيره، وهذه هي الطّريقة الوحيدة الّتي وجد الشّاعر فيها من بكائه إبرازًا لعالمه الذّاتيّ.

ويلاحظ من بواعثه على اختلاف مصدرها سيادة نغمة الحزن وسيطرة الدّموع على أحداث شعره. بعد أن كانت الدّموع سابقًا ملازمة للرّثاء فقط، أصبحت عند الشّاعر تلازم غرضه الشّعريّ المستقل تبعًا لحالته النّفسيّة، فالبكاء رفيق الشّاعر في كل حالاته، حتّى غدا ظاهرة ذات إطار ذهنيّ وجدانيّ يصعب تحديد مصادره، فطبيعة العباس البكّاء، طال بها الزّمن، فحوّلت بكاءه إلى حالة مزاجيّة تشتّد تبعًا لحالته وظروفه وبيئته، لكن البكاء حتمًا يبقى ظاهرة نفسيّة وجدانيّة فلسفيّة خاصّة، وأضيف لها المزاجيّة صفة.

[1] ينظر، اللوزاني، المصطفي، **جماليّة الإيقاع في شعر العبّاس بن الأحنف**، مجلة جذور، النّادي الأدبي الثّقافي بجدة – السّعودية، مجلد 11، جزء27، 2009، 98.

الفصل الثّاني: أبعاد البكاء في شعر العبّاس بن الأحنف

- **الغربة والاغتراب**
  - أبعاد داخليّة
    - الاغتراب النّفسيّ
  - أبعاد خارجيّة
    - الاغتراب الاجتماعيّ
    - الاغتراب البيئيّ
    - ❖ الاغتراب الزمانيّ
    - ❖ الاغتراب المكانيّ
- **الحب الممزوج بالفرح (الحبّ البكائيّ)**
  - وداع الأحبّة
  - الشّكوى
  - الاستعطاف
- **ذكريات الوداد**
- **اللفتات القلبيّة**
- **النّظرات الشّاردة**

ما هي حقيقة البكاء في شعر العبّاس؟

هل يبكي المستقبل المجهول أم الماضي؟ أم يبكي غموض حاله؟ أم اعتاد أساسًا على البكاء؟

أسئلة ينطوي الحديث منها عن البكاء، وما يؤدّي إليه، ما يجعله يقوم على بعض التّداخل المرتبط بما ذكر في الفصل السّابق من بواعث تداخلت أسبابها، الأمر الّذي يظهر أنّ للظّاهرة أبعادًا، وهذا التّداخل نابع من عدم استقرار الشّاعر على حال واحدة، ويمكن ردّ هذا الوضع إلى اعتماده على رؤاه الخاصّة وصوره النّفسيّة العميقة وانطلاقه من تجربته الشّخصيّة وتأثره بمجتمعه، " الصّورة الكاملة النّفسيّة أو الكونيّة الّتي يصوّرها الشّاعر حين يفكّر في أمر من الأمور تفكيرًا ينمّ عن عميق شعوره وإحساسه. وفيها يرجع الشّاعر إلى اقتناع ذاتيّ وإخلاص فنيّ، لا إلى مجرّد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق، أو يجاري شعور الآخرين لينال رضاهم "[1].

وقد تمثلت أبعاده في بكائه فيما يلي:

- **الغربة والاغتراب**

يمثل الاغتراب الصّراع القائم بين ذات الشّاعر والبيئة المحيطة الّذي أنتج شعورًا بعدم الانتماء، والانفصال عن الآخرين وتحقيق فجوة واسعة إثر ذلك، وهذا يؤكّد أنّ الاغتراب هو التّجدّد في حياة ثانية وثيقة الصّلة بالماضي. هذا لأنّ مظاهر الغربة واحدة لكنّ الدّواعي كثيرة لذا تناوله الشّاعر من خلال النّصّ الشّعريّ، و" طبيعي أن يكون الشّعور بالغربة أو الحنين أو الفقد من الرموز الصّالحة للتعبير عن ذلك الصّراع من خلال تجربة الحبّ العذري" [2] .

ويقترن الإحساس باليأس والغربة بالتشوف إلى موطن الحب والصّبا والحنين إلى الأمكنة والأزمنة الماضية الّتي تتجاوز حدود التّجربة الذّاتيّة إلى الشّعور الحضاريّ للإنسان [3]، فالغياب والرّحيل من المواضيع الّتي تستدعي إنزال الدّموع، والاغتراب من أهمّ الأسباب الّتي جعلت الشّاعر يبكي، وخاصّة غربته عن مجتمعه وعصره. غربة ألهبها غياب المحبوبة، غياب فجّر الدّم والدّمع في قلبه، وزاد من ألمه وحرقته.

---

[1] هلال، محمد غنيمي، **النّقد الأدبيّ الحديث**، 384

[2] القط، عبد القادر، **في الشعر الإسلامي والأموي**، 103

[3] ينظر: **نفسه**، 118.

- **أبعاد داخليّة**
  - **الاغتراب النّفسيّ**

تناول فيه الشّاعر تمزّق نفسيته وغربته عن نفسه القديمة، وما نتج عن ذلك من ألم دفين وغربة موجعة، لذا يصبّ غضبه على الغربة الّتي تفرّق الأحباب وتباعد بينهم، فمحبوبته كلّ وطنه.

يقول: [الطّويل]

أَزَيْـنَ نِسَـــــــاءِ العَالَمِيــنَ أَجِيبِــي ... دُعَاءَ مَشُـــــــــوقٍ بِالعِــراقِ غَريــبِ
كَتَبْتُ كِتَابِـــــــي مَــا أُقِيــمُ حُرُوفَــهُ ... لِشِدَّةِ إعوالِـــــــــــي[1]وَطُولِ نَحِيبِــي[2]
أَخُطُّ وَأَمْحُــو مَـــــــا كَتَبْــتُ بِعَبْــرةٍ ... تَسُحُّ عَلَى القـــــــرِطَاسِ سَحَّ غُروبِ[3]
أَيَا" فَوْزُ" لَوْ أَبْصَرْتِـــــنِي مَـا عَرَفْتِنِي ... لِطُولِ شُجُونِي بَـــــــعْـدَكُم وَشُحُوبِــي
وَأَنْتِ مِنَ الدُّنيَا نَصِيبِـــــــي فَإِنْ أَمُتْ ... فَلَيْتَكِ مِنْ حُورِ الجـــــــنَانِ نَصِيبِــي
سَأَحْفَظُ مَــا قَدْ كَانَ بَيْنِـــــي وَبينَكم ... وأَرعاكُمُ في مَشْهَـــــــدِي وَ مَغيبِي[4]

نداء من الأعماق وخطاب يذكّر بخطابات العذريّين، فما أن يثبت خطّه على الورق حتّى يعود ويمحى من شدّة البكاء، فالشّاعر يخاطب المحبوبة وكأنّها تسمع حنينه ولوعة فراقه الّتي تكشف عن غربته الدّاخلية، وهذا النّداء الّذي وظفه يحمل معاني البكاء بألفاظ عديدة: (أعوالي، نحيبي، عبرة، تسحّ، شجوني)، فالشّاعر أبدع في عرض فكرة واحدة كثّف دلالاتها في مخيلته.

وجاءت دموع الشّاعر تنفيسًا عن شعوره بالاغتراب الأبديّ عن المكان، فيشكو لوعة الهوى ومرارة الفراق، وهذه المرارة تظهر في يده الّتي ترتجف وهو يكتب كتابه من شدّة البكاء، فتنهمر دموعه وتمحوها الكلمات، وهو يكتب لها؛ لأنّها نصيبه من الدّنيا، ويتمنّى أن تكون زوجته في الآخرة، واستخدم همزة النّداء؛ لتعظيم القريب وبيان شدّة تعلق قلبه بها، وتوسّله ورجائه أن يقترب منها مستخدمًا كلمة (الدّعاء)، ويعبّر عن شدّة الأسى والحزن الّذي يتملكه باستخدام الكناية في قوله: (شدّة أعوالي وطول نحيبي)، ويستعير باستخدام الفعل

---

[1]**أعوالي**: العول والعولة والعويل رفع الصّوت بالبكاء، ويقال: العويل الصّوت من غير بكاء و يقال: الاستغاثة، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " عول".
[2]**النّحيب**: إذا رفع الرّجل صوته بالبكاء قيل نحب ينحب نحيبًا، والحنين بكاء النساء، باب البكاء، 140/13.
[3] **غروب**: الدموع حين تخرج من العين، والغروب أيضًا مجاري الدّمع، وكل فيضة من الدّمع غرب، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة " غرب".
[4]**الدّيوان**، 6.

(أمحو) بجعل عبرة الشّاعر ممحاة تمحو ما يكتبه. وشبّه عبرته على الورق بالماء الّذي يسير من الدّلو وفيه إيحاء بكثرة الدّموع.

واستخدم الشّاعر أسلوب القصر مقدّمًا الجار والمجرور؛ لأنّ المحبوبة بعيدة مكانيًّا لكنّها حاضرة دائمًا في قلبه. لكنّ أشكال المعاناة متجدّدة ومتعدّدة يظهرها استخدام حرف العطف (الواو)، وحرف الشّرط (لو) الّذي يفيد تأكيد شدّة المعاناة، وسوء الحال وخاصّة بعدها الدّائم الّذي يمثله الانتقال بالنّداء ما بين القريب والبعيد للتّعظيم والاستعطاف وإظهار الحبّ وتأكيد بعدها وتعلقه الشّديد بها مستخدمًا أسلوب القصر في تقديمه الضّمير أنت.

والملاحظ أن الشّاعر في كلّ مرّة يذكر فيها بكاءه على المحبوبة يذكر نفسه بعد لفظة البكاء؛ لتوضيح معاناته، راسمًا في مخيلته آماله بلفظة (ليتك) متمنّيًا المستحيل وهذا كلّه يدلّ على شدّة العشق والوفاء في كلّ الأوقات في الحضور والغياب، مؤكّدًا حرصه عليها، وشدّة إخلاصه لها بالتّرادف في (أحفظ وأرعى).

ويقول: [الطّويل]

أَزُوَّارَ" بَيْـــــــتِ اللهِ" مُرُّوا "بِيَثْـــربٍ" لِحَاجـــــــةِ مَتْبُولِ الفُؤَادِ كَـــئيـــبِ
إِذَا ما أَتَيْتُـــم "يـــــثْرِبـــاً "فَتَبَـــرَؤُوا بِلَطْمِ خُـــــــدُودٍ أَوْ بِشَـــــقِّ جُيُوبِ
وَقُولُوا لَهُم يَا أَهْـــــــلَ "يَثْرِبَ" أَسْعِدُوا عَلَى جَلَـــــــــبٍ لِلْحَادِثـــاتِ جليـــبِ
فَإِنَّا تَرَكْنَا "بِالعِرَاقِ "أَخَـــــــا هَـــوًى تَنَشَّبَ رَهْنًا فِي حـــــــــبَالِ شَعُوبِ[1]

قرن الشّاعر البكاء ببيت الله، وهو من بدع المذهب الشّيعيّ المتمثّل باللطم على الخدود، لإظهار حالة المعاناة والقلق النّفسيّ اللّذين ولّدا الحنين والشّوق، وهذا القرن بينهما ركّز فيه على المكان (يثرب) بتكراره في ثلاثة أبيات، وهذا التّكرار اللفظيّ فيه تأثير صوتيّ يفيد تحكّم الشّاعر في المحافظة على النّسق الشّعريّ صحيحًا، وتأدية الدّور الّذي أوجده من أجله، معبّرًا عن أساليب الشّيعة وإشارة منه على أنّه كان من أتباعهم، فهل بكاهم حقًّا؟ وهل كان يقصدهم في بكائه؟

وتنطوي أبياته على غربة وضياع نفسيّ فظلّت غايته التّعبير عمّا يعانيه من غربة وضياع أكسبته الحزن والكآبة، ولعلّ هذا المذهب كان له الأثر الأكبر في الحزن.

---

[1] **الدّيوان**، 8.

ويقول: [الطّويل]

تَأَنَّوْا فَبَكـــــــــــــوْنِي صُرَاحًا بِنِسْبَتِي لِيَعْلَمَ مَا تَعْـــــــــــــــنونَ كُلُّ غَرِيبِ[1]

ويقول: [مجزوء الكامل]

يَا قَلْـــــــــــــــبُ مَالَـكَ لَا تَنَاهَى[2]**! عَنْ خُلَّةٍ شَـــــــــــــــحَطَتْ نَواهَـا**
لَهْفِي ويَا أَســـــــــــــــفِـي عَلَـيـ هَا كَيْفَ لَا يُبـــــــــــــــكَى هَواها!
أُمْسِـي بِغَيْـرِ بِـلادِهَـــــــــــــا مَا إِن أُرِيدُ بِها سِـــــــــــــــوَاهـا
لَهْفِـي لِبُعـدِ فِراقِهـــــــــــــا يَا لَيْتَ قَلْبِي قَدْ تَنَـــــــــــــاهَـى
هَيْهاتَ! كَيـــــــــــــــفَ؟ وَلَوْ يُقَا لُ تَخَيَّرَنَّ لَمَـا عَدَاهـــــــــــــا[3]

واستخدم الشّاعر الاستفهام وسيلة للرّجاء، فيدعو نفسه أن تصبر على شوق العين لرؤية المحبوبة، ويغلب التّأثير الصّوتيّ من خلال توظيفه الجناس بوصفه وسيلة مميّزة للإيقاع؛ لتعميق المعنى الدّلالي في ذهن المتلقّي، ويلجأ للنّداء للتّنفيس عمّا في قلبه؛ لأنّه يعيش صراعًا صارخًا بين مذهبه وهواه ومجتمعه، وهذا الصّراع يتجسّد في تكراره مفردات الآهات: (ليت، لهفي، هيهات)، كعلامة فارقة حيث اتّصلت أكثر المفردات التّابعة لها بحروف المدّ المكسورة والمفتوحة، معبّرة عن رقّة إحساسه وتسريب عواطفه إلى المتلقّي بيسر، فتتجاوب الحروف والعاطفة في إيصال الحسّ الشّعريّ كاملًا للسّامع.

ويقول: [الكامل]

يَا قَوْمُ طَالَ إِلَى " الحِـــــجَازِ" تَشَوُّقِي وَبَكَيْتُ مِنْ مَضـــــضِ[4] **الهُمُومِ الطُّرَّقِ**
إِنِّـــي أُحَاذِرُ أَنْ تَمُـــــــوتَ بِغُصَّـــةٍ أَخْلِقْ بِذَلِكَ" يَا ابْـــــنَ أحنفَ " أَخْلِقِ[5]

كأنّ المكان يبادر بالبكاء قبل الشّاعر، مرتكزًا على توظيف النّواسخ، مما يثبت أنّ جمله اسمية تعبّر عن حاله وثباته. والتّوكيد في (إنّي) يوحي بالإنكار وعدم الرّغبة وصعوبة الأمر. فيمثّل اغترابه الرّوحي حالة يشعر

---

[1] **الدّيوان**، 8.
[2] **تناهى:** كفّ، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " نهى "
[3] **الدّيوان**، 286.
[4] **المضض:** الحرقة، مضنى الهمّ والحزن، أحرقني وشقّ عليّ، ومضضت منه، ألمت منه ووجع المصيبة، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " مضض".
[5] **الدّيوان**، 194

فيها الفرد بانفصاله الاجتماعيّ والعاطفيّ واعتزال الواقع، فيهرب إلى أحلامه وماضيه؛ ليعوّض عن واقعه الحقيقيّ، إلا أنّ هذا الاغتراب يمثّل عزلة من الانطواء الذّاتيّ؛ فماضيه مرفأ يرتاده كلّما أحسّ بالغربة، وهذا ما توحي به كلمة (مضض)، فيعيد نهج القدماء في ذرف الدّموع على ديار المحبوبة، ويطيل الوقوف، ويناجي الدّيار بألفاظ الانفعال جاعلاً منها إنسانًا يبثّ فيه حزنه وشكواه حتّى يكاد يرى الدّار تنهار من كثرة الأوجاع. واللافت للنّظر توظيف الشّاعر اسمه في بيته الثّاني؛ لإبراز صراع ذاتيّ يدركه المتلقّي، ويزيد من اتّصاله بالنّصّ؛ لأنّه استحضار حقيقيّ، يجسّد البعد في نفسه، وصورته تعمّق الإحساس الرّوحيّ، وتحمل دلالات إيحائيّة بعمق ما يتعرّض له.

ويقول: [البسيط]

أَقُولُ لِلدَّارِ– إِذْ طَالَ الوُقـــــوفُ بِهـا بَعـــــدَ الكَلالِ وَمَـــاءُ العَيْـــنِ مِدْرَارُ–:
يا دَارُ هَل تَفْقَهِينَ القَوْلَ عَـــــنْ أَحَدٍ؟ أَمْ لَيْـسَ – إنْ قَالَ – يُغْنِي عَنْهُ إِكْثَارُ؟ [1]

ويتحدّث في بكائيته هذه عن حالته وذرفه للدّموع عندما يخاطب دار المحبوبة مستخدمًا فن الاعتراض، فقد طال الوقوف وأصبح متعبًا من الانتظار دون أمل، فوقع الاعتراض بين القول ومقوله في جملتين، وفي النّداء جاء بصيغة الاستفهام، وفيه كلّه تنبيه إلى أمر مهمّ من أمور الشّاعر.

ويظهر في المقطوعة صوتان للشّاعر نفسه، الأول: وهو يحاور الدّار لكنّه يبدو قلقًا تجاه صورة المكان، وخاصّة عندما ينادي ولا جواب يظهر، وفي المقابل: هناك أخرى متكلّمة، فالشّاعر يبحث عن صوت يشاركه همومه، لكنّ الذّات المتخيّلة عند الشّاعر لا تظهر وتؤكّد الفناء المكانيّ، وفي المقابل صوت الذّات يبقى مسيطرًا على النّصّ وهو ينبئ عن حالة توتر بين الشّاعر وذاته، فيتصاعد الحزن في فؤاد الشّاعر حتّى يرى الدّار تشكو قسوة الحرمان والغربة، لكن غربته وحرمانه فاقت حزن الدّار؛ لأنّها برحيل الأحباب مات الحزن فيها، لذا فحزنه أشدّ من أيّ شيء آخر، ويربط كلّ هذا بالنّداء بياء لغير العاقل فيطلب منها أن تخبره وتتحدّث إليه، وكأنّ الدّار قناع لبسته المحبوبة، لكنّها أيضًا لا تجيب بعد لبسه، فلا استجابة حاصلة تجاه الشّاعر.

[1] **الدّيوان**،109.

والبكاء مرتبط بالحالة النّفسيّة الصّعبة، فيبدأ الإنسان بالاستجداء، وإخراج النّفس من حالة عدم الاتزان إلى حالة أفضل، وقد يفشل الإنسان في الاتّصال مع ذاته، فيبكي للغربة النّفسيّة الّتي أصابته، ومن هنا تنشأ العلاقة بين الاغتراب النّفسيّ والبكاء للتّعبير عن الرّفض وحالة الانهزام النّفسيّ الّتي وصل إليها.

فبعد الشّاعر عن محبوبته أودى به إلى ضرب من الانكسار النّفسيّ، وتظهر صوره في حالة فاجعة تعبّر عن الانفصال عن الواقع، والتّنازل عن الكبرياء، فتأتي الدّموع حلًّا لتخفيف الوطأة.

ويقول: [البسيط]

وَمُسْـــــــعِدٍ جَـــاءَ مَسْرُورًا بِتَهْنِئَـــةٍ فَلَمْ يَرُمِ أَنْ بَكـــــــــى حُـــــزْنًا وَعَزَّاهُ!
وَشـــــــارِبُ الحُبِّ وِردُ المَوْتِ غَايَتُهُ وَقَدْ وَجَدْتُ أَمَرَّ الحـــــــــــبِّ أَحْلَاهُ![1]

ويحمل البيت حكمة فلسفيّة حصلت مع الشّاعر العفيف، وكأنّه يسقى كأس الموت، وعلى الرّغم من ذلك سعيد فكلّ جمال في الصّعوبة، وحلاوة الحبّ في مرّه، يقول ابن حزم: " لا بد لكلّ محبّ صادق المودّة ممنوع الوصل إمّا ببيْن وإمّا بهجر وإمّا بكتمان راقع لمعنى، من أن يؤول إلى حدّ السّقام والضّنى والنّحول" [2]. فتتزاحم العواطف في مخيلته محدثة اهتزازًا يشي برؤية أوضح وأعمق للحبّ حسب الاستجابة الحاصلة.

ويقول: [الوافر]

وَرَاضِـــــــي القَلْبِ غَضـبَانِ اللِّسَانِ لَـــــهُ خُلُقَـــانِ مَـــــــا يَتَشَابَهَـــانِ
يُسِرُّ مَوَدَّتـــــــي وَيُطِـيـــلُ غَيْظِـــي وَيَمْـزِجُ لِـــي الكَرَامـــــــــةَ بِالهَوَانِ
هَبِي دَمْعِي لِعـــــــيْنِـــــي إِنَّ دَمْعِـــي مُطِيـعُكِ يَا "ظَلُومُ" وَقَـــــدْ عَصَانِي!
فَكَيْفَ تَجِفُّ عينـــــــــــا مُسْتَهَـــامٍ بِطُـــولِ بُكاهُمـــا تَتَبَـــــــــــادَرَانِ[3]

فيلاحظ أنّ الشّاعر عنده القدرة الخاصّة على انتقاء الكلمات الّتي تصوّر المعاناة، فمعجمه يميل إلى التّراث، ويقوم على النّقيض والتّضاد، وهذا يتّضح من ألفاظ المعاناة الّتي يستخدمها، فوصف المحبوبة بأنّها قاسية القلب، تسيطر على الشّاعر بقوة من خلال الصّدق النّفسيّ الّذي يقنع نفسه به، وهنا يصوّر مفارقة الدّموع لعينيه وإطاعته لرغباتها، فهو يشعر بالأرق فلا يعرف طعم الرّاحة حتّى وقت البكاء، هذا يدلّ على أنّه جعل

[1] **الدّيوان**، 285.
[2] **طوق الحمامة**، 115.
[3] **الدّيوان**، 266.

بكاءه عتابًا؛ لأنّها تقوم بهجره، فبكاؤه بمثابة موته القلبيّ المحتوم، يعني حالة من اليأس تسيطر على مشاعره تحمل مصيرًا مجهولًا للشّاعر والمتلقّي.

ويتخّلص الشّاعر من الحزن الّذي يطغى على قلبه ونفسه بما يسمى بالتّفريغ النّفسيّ للحالة المأساويّة، "وليس هناك من دافع لإسقاط العذريّ مشاعره على عالم الطّبيعة إلا الكبت العاطفيّ الّذي يفجر آلام الشّاعر وأحاسيسه شعرًا إذ لا يستطيع أن يبوح به لمن حوله "[1].

وفي ذلك يقول: [الكامل]

لَمَّـا رَأَيـتُ اللَّيْـــــــلَ سَـدَّ طَرِيْقَـهُ ... عَنِّـي وَعَذَّبَنِـــــــي الظَّـلامُ الرَّاكِـدُ
وَالنَّجْمَ فـي أُفـــــــقِ السَّماءِ كَأَنَّـهُ ... أَعْمَـى تَحَيَّرَ مَـــــا لَدَيـــهِ قَائِـدُ
نَادَيْتُ مَـنْ طَـــــردَ الرُّقـادَ بِنَومِـهِ ... عَمَّا أُعَالِجُ وَهْـــــوَ خِلْـوٌ هَاجِـدُ
أَلْقَيْتَ بَيْنَ جُفونِ عَيـــــنـي فُرقَـةً ... فَإِلى مَتَـى أَنَا سَاهِـــرٌ يَـا رَاقِدُ؟
وإِلَى مَتَى أَبْكِـي وَتَضْحَـــكُ لَاهِيـًا ... عَنِّي وَأُدْنِي فِي الهَـــوَى وَتُبَاعِدُ؟
وَإِلَى مَتَى أَنَا هَاتِفٌ بِكَ فـــي دُجًى ... أَبْكِـي إِلَيْكَ وَأَشْتَكِـــي وَأُنَاشِدُ؟[2]

يشتدّ الظّلام على الشّاعر ويذهب النّوم من عينيه، فيستخدم الفعل (أعالج) المضارع؛ ليصوّر حالة الألم والجهاد النّفسيّ والمعاناة الّتي يبذلها من أجل النّوم، وهذا يدلّ على حالة المرض وما يعانيه المريض، فأسقط كلّ همومه وأحزانه على الليل، وهذا يدلّ على أنّه عاشق مضطرب نفسيًّا وغير مستقرّ عاطفيًّا، وهذا تعويض نفسيّ عن ذلك الألم الّذي يجتاحه، كما أنّ النّجوم تمنع الشّاعر من تحقيق أمانيه، وقد أنشد بشّار هذا الشّعر للعبّاس فقال: " قاتل الله هذا الغلام ما رضي أن يجعله أعمى حتّى جعله بلا قائد" [3]، فيربط الشّاعر بين الدّموع والجفون حامية العيون، وكأنّ الشّاعر يأمرها بالبكاء من أجل قلبه.

فالليل عندما سدّ طريقه هو الموت، لذا حاول الشّاعر في أبياته استعطاف المحبوبة من كلّ وسيلة يظنّ نجاحها، فيصف حاله في ليله الطّويل بعد عناء طويل مع البكاء والنّحيب وشماتة الحسّاد، فيأوي إلى فراشه لكن لا سبيل للنّجاة من التّفكير، فعينه ساهرة ترقب النّجوم، فلا تتحرك وكأنّها عمياء ضلّت طريقها [4].

---

[1] الطّوالبة، علي، **التّشخيص في شعر العذريّين الأمويّين**، 42.
[2] **الدّيوان**،82.، وينظر: **هذه الدّراسة**، 24
[3] **تاريخ بغداد**، 130/12.
[4] ينظر: الصّياد، أيمن السّيد علي، **التّواصل الغزليّ في شعر العبّاس بن الأحنف**، مجلة كلية الآداب، جامعة الزّقازيق، مصر، العدد 56، 2011، 108.

ويقول: [البسيط]

فِيمَ البُكـــــــاءُ عَلى مَا فَاتَ وَانجَرَدَتْ بِهِ اللَّيـــــــــــالِي مَعَ الأَيامِ فَانجَرَدَا [1]

ويعيش الشّاعر مرحلة من التّيه عند البكاء المتواصل، وهذا البكاء طبيعيّ لعمق العلاقة بينه وبين المحبوبة، فيصوّر توحّد الطّبيعة مع حزنه وقلقه فلا فاصل بينهما؛ لأنّه يشعر بالغربة والغربة شديدة الوطأة عليه، فأصبحت الطّبيعة صورة لحياته النّفسيّة، " وهو نجم مجالس الخلفاء؛ لأنّه يتمتع بجمال الصّورة، ونظافة اللباس، وأناقة الهندام والمظهر، وظرف اللسان، وحلاوة العشرة والحديث، لهذا كان غزلًا محبّبًا لدى النّساء" [2].

ويستخدم الاستفهام؛ ليكشف عن حيرة ممتدّة تسيطر على عقله، عن الغموض الّذي يسيطر على حياته، ويستخدم اسم الفاعل؛ ليصف الزّمن الّذي عاش فيه، وتتشابه حروف الشّاعر في كلماته، وتشترك في صفة النّطق ذاتها ممّا يوضّح المقام الّذي هو فيه (فيم، فات، انجردا، انجردت) فالحدث تمثّله الأفعال.

يقول: [البسيط]

أُخَبِّرُ النَّاسَ أَنِّـــــــــي قَـدْ سَلَوْتُكُـمُ وَاللهُ يَعْلَـــــــمُ مَا مَكْنُونُ إِضْـمَارِي!
مَا تَطْعَمُ النَّومَ عَيْنِـــــــي مِنْ تَذَكُّرِكُمْ فَمَا أَنَامُ إِذَا مَـــــــا نَامَ سـُمَّـارِي
أَخْلُـــو إِذَا هَجَـــعَ النُّـــــــوَّامُ كُلُّهُـمُ فَمَـــا أُسَامِـرُ إِلّا عَـــــــامِـرَ الدَّارِ
لِكُلِّ جَفْنٍ عَلَى خَدِّي عَلَـــــــــى حِدَةٍ طَرِيْقَةٌ دَمْعُها مُسْتَوْكِـــــــــفٌ جَارِي
أَسْتَمْطِرُ العَيْنَ لَا تَفْنَى مَدامـــــــعُها كَأَنَّ يَنْبُوعَ بَحْرٍ بَيْن أَشْفَـــــــــارِي [3]

فشعور الشّاعر بالغربة جعله يسقط في وسط نهر من الدّموع السّواكب خاضعًا ومنحنيًا ليطفئ وهج نار قلبه، فوصل إلى حالة من التّأزم النّفسيّ أخرجت بكاء ظهر فيه الشّاعر متوتّرًا حزينًا يحتاج بعده إلى احتواء لكن لا سبيل إلّا شعوره بالضّياع، وأصواته تثير الشّجى، وتستثير الوجدان، وتبعث على الحزن، ما جعله يعتزل المجتمع. وهذا يؤكّد إحساسه المرهف لدى ألفاظ الصّوت.

---

[1] **الدّيوان**،83.
[2] سلام، محمد زغلول، **الأدب في عصر العباسيّين منذ قيام الدّولة حتّى نهاية القرن الثّالث**، 562.
[3] **الدّيوان**،111.

فرحيل المحبوبة وبعدها عن الشاعر يشكّل حالة من الخراب والجفاف، فهل كان الشّاعر صادقًا في بكائه من النّاحية الفنيّة؟ بدا الصّدق جليًّا والسّبب الكلمة المؤثّرة والصّورة المعبّرة والحسّ المرهف والوفاء التّامّ.

ويعدّد الشّاعر الطّرق الّتي يبكي فيها وتنزل بها دموعه ويطلب البكاء، لكنّ الرّهبة والجزع الملتصقين بنفسه تؤثّر من ناحية واقعيّة، فوصف غزارة دمعه وغزارة انسكابه، وهنا أراد وصول الصّفة إلى الغاية منها، مبرزًا الموقف النّفسيّ في وصف هذا الموقف ممتلئًا بالحسرة، ويتكلّف الشّاعر بكاءه حيث يعلّم عينيه كيف تبكيان وتفتعل الحزن والألم مدّعيًّا أنّ لا أحد يبكي مثله، دلالة على أنّ بكاءه لا حرارة فيه.

ويفضّل الشاعر السّلوّ على البكاء وما يتبعه، وهو من دافع التّستر والحياء ليس إلّا، لكنّه سرعان ما يحرّر مشاعره المدفونة في الأعماق كغيره ويبكي أكثر وأكثر لسموّ فكره ورهافة حسّه، لا سيّما حينما يصدق في مشاعره، فيستمطر الدّموع كأنّها غيمة كريمة.

ويقول: [البسيط]

أَهُمُّ بالهَجْرِ أَحْيَـــــــــــانـًا وَأَقْتَـرِفُ فَلَيْتَ شِعْرِي أَأَمْـــــــضِـــي فِيهِ أَمْ أَقِفُ!
عَلَّمْتِ عَيْنِي بُـــــــــــكًا لَمْ يَبْكِهِ أَحَدٌ مِـنْ كُلِّ شُفْرٍ بِعَيْنـــــــــي دَمْعَةٌ تَكِفُ[1]

هناك رابط وثيق بين البعد النّفسيّ والتّكوين الموسيقيّ، كأنّ الشّاعر يلوم نفسه على بكائها، لقد سالت دموعه بكثره من فرط الشّوق، وكأنّه المذنب الوحيد، وتحقّق مقطوعته تماسكًا نصيًّا واضحًا سيطر على موسيقاه حرف (الفاء) بكثرة في جميع أجزاء البيت تعبيرًا عن مشاعره الرّقيقة بصوت يبعث على النّفور، لكن هناك درورًا نفسيًّا يستقبل الحرف في وعي السّامع دون حصول تنافر يذكر.

ويتبيّن ممّا سبق أنّ الأبعاد النّفسيّة في شعره تتجلّى في حالة الحزن والأسى والهزيمة ودلالات الاستكانة والخضوع. ولكن هل هناك مراحل محدّدة لبكاء الشّاعر المتواصل بوصفها نتائج نفسيّة تصف ردّ الفعل؟ إنّ البكاء لم يمر بمراحل عند الشّاعر، فقد كيّف نفسه منذ البداية، حتّى أصبح سعيدًا بفعله.

[1] **الدّيوان**، 185.

- **أبعاد خارجيّة**

لم يتمكن الشّاعر أن يخرج من غربته الدّاخلية حتّى اصطدم بغربة أخرى، فلم يستطع أن يهرب من الواقع المرير، وظهر ذلك في:

- **الاغتراب الاجتماعيّ**

تناول العبّاس هذا البعد بوصف البكاء ظاهرة اجتماعيّة، وهو ما يجب أن نطلق عليه الاغتراب الذّاتيّ؛ لأنّ الشّاعر انفصل في حياته عن ذاته الأولى، وكلّ شيء أصبح يثير غضبه فلا عدالة ولا تكافؤ والخلل الاجتماعيّ يسيطر.

يقول: [الطّويل]

إِلَى اللهِ أَشْكُو إِنَّهُ مَوْضِـــــعُ الشَّكْـوَى فَقَدْ صَدَّ عَنِّـــــي بِالمَوَدَّةِ مَــنْ أَهْوَى
لَعَمْرِي لَأَهْلُ العِشْقِ فِيمَا يُـــصِيبُهُـمْ أَحَقُّ بَأَنْ يُبْكَـــى عَلَيْهِم مِنَ المَوْتَــى
يُميتُ الهَوَى قَوْمًا فَيَلْقَـــــونَ رَاحَــةً مِــنَ الضُّرِّ وَالجـــهدِ المُبرِّحِ وَالبَلْــوَى
وَيَحيَـا بِــهِ قَوْمٌ أَصَابُـــــوا هَوَاهُــمُ وَقَدْ صِرْتُ فِيهِـــم لَا أَمُوتُ وَلَا أَحْيَــا
وَإِنِّي لَأَشْقَى الخَـــلْقِ إِنْ دَامَ مَا أَرَى وَلَمْ يُسْعِدِ الوَصْـــلُ المُؤَمَّلُ فِي الدُّنْيَا[1]

يواصل الشّاعر بكاءه اللاذع، وهو في هذا لا يملك سوى أن يدعو ربّه. مستخدمًا الفعل المضارع (أشكو)؛ ليدلّ على الحركة والاستمرار، ويستخدم الفعل المبني للمجهول في ذكره مفردة البكاء (يُبكى)؛ للدّلالة على فعله في نفس العاشق، ولم يلتجئ إلى الله إلّا لأنّ غربته مفزعة ومؤلمة.

ويقول: [الطّويل]

فَقُولِي لَهَا يَا شَمْسُ عَنّـــــيَ مَا الّذي يَسُـــــرُّكِ فِي قَتْلِي؟ أَمَا لَكِ مِنْ بُقيَــا؟
تَصُدِّيْنَ عَنِّي إِنْ شَـــــكَوْتُ صَبَابَتِــي وَلَو تَفـــــــهَم الأُخرى تَحَمَّلتِ الأُخْرَى[2]

---

[1] **الدّيوان**، 2.
[2] **الدّيوان**، 2

فتبدأ حركة الذّات المتوتّرة نحو المحبوبة بقوله: (قولي) ونسبة القول إلى (الشّمس)، لتشابههما في مخيّلته، لكنّها تصدّ عنه فالخوف من الفراق هو سبب تعليل الشّاعر لنفسه بأمل اللقاء وهو عالم باستحالة اللقيا وفعل الشّوق في نفسه، فيخاطب الشّمس ويستنطقها ويناجيها ويطلب منها أن تتفاعل معه، وهذا ينقله إلى عالم اللاوعي.

ويقول: [الطّويل]

سَـــــــــأَطْلُبُ بُعْدَ الدَّارِ عَنْكُمْ لِتَقْرَبُوا وَتَسْـــــــــــكُب عَيْنَايَ الدُّمُوع لِتَجْمُدا[1]

ويكمل ما سرده في المقطوعة السّابقة، فالدّواء عنده في البعد، وأرى أنّه يطلب البعد؛ لينطبق في مخيّلته، وليخففه بذرف الدّموع، ويخفف من شغلها في الانتظار والتّرقب، وهو لا يطلب من عينيه التّوقف عن البكاء بل عن الانتظار؛ لأنّ روحه تآكلت مؤكّدًا إحساسه بضمير المتكلم.

- **الاغتراب البيئيّ**

إنّ الحديث عن الاغتراب والمعاناة مرتبط بتجربة الشّاعر في الحبّ، بغضّ النّظر أ كانت التّجربة حقيقيّة أم متخيّلة، فأشعاره في الاغتراب جاءت متنفّسًا لما في نفسه من أشواق ومعاناة لزمانه وأرضه، لذا جاءت جلّ أشعاره في الحديث عن حبّه وإحساسه الصّادق تجاهه بعيدًا عن كونه حقيقيًّا أو متخيّلًا.

❖ **الاغتراب الزّمانيّ**

إنّ الإحساس بالزّمن أمر فطريّ كما البكاء فطرة إنسانيّة، لذا عادة ما يندمج الإنسان بالزّمن خاصّة في حالة الألم، ومراحل الحزن المختلفة، فالإنسان يبكي زمانه؛ لأنّه يشعر بأنّه يتّجه به نحو الموت، فاستخدم الشّاعر ألفاظًا عديدة للزّمن كالدّهر والحين والمدّة والأبد والعصر والسّاعة، أي أنّ له حضورًا واهتمامًا بالغًا في نفس الشّاعر.

فبكى العباس حظّه بكاء مريرًا حمّل الزّمن فيه سبب الفشل والخيبة والمصائب الّتي مرّت، فيندب حظّه العاثر، ملقيًا اللوم على الزّمان، ونصوصه تعكس إحساسًا قويًّا بأثر الزّمن في علاقته بالمحبوبة وارتباطه

[1] **الدّيوان**، 106.

بالبكاء، وهو أمر يبعث على الأسى والحزن لدى الإنسان، وبسبب غربة الشّاعر يُلْمَح اختلاف في الزّمان والمكان بين الثّبوت والحركة، وكذا الحال بالنّسبة للمكان فتظهر ثنائية الثّبات والتّحول.

يقول: [الطّويل]

وَلَو زُرْتُكُمْ فِي اليْومِ سَبْعِيـــــنَ مَـــرَةً ... لَكُنْتُ كَذِي فَرْخٍ عَـــنْ الفَـــرْخِ غَائـــبِ
أَرَانِي أَبِيتُ اللَّيْـــلَ صَاحـــــبَ عَبْـــرةٍ ... مَشُوقـــًا أُرَاعِـــي مُبْعِـــداتِ الكَوَاكـــبِ
أُرَاقِبُ طُولَ اللَّيْلِ حَتَّى إِذَا انـــْقَضـــى ... رَقَبْـــتُ طُلُـــوعَ الشَّمْسِ حَتَّـــى المَغَـــارِبِ
إِذَا مَا مَضَـــى هَذانِ عَنّـــي بِلـــذَّتِـــي ... فَمَا أَنَـــا فـــي الدُّنْيَـــا لِعَيْـــشٍ بِصَاحِـــبِ
فَيَا شُؤمَ جَدِّي كَيفَ أَبْكِـــي تَلَهّـــفـــًا ... عَلَى مَا مَضَى مِنْ وَصْلِ بَيْضَاء كَاعِبِ؟
يَظَلُّ لِسَانِي يَشْتَكِي الشَّوقَ وَالهَـــوَى ... وَقَلْبِـــي كَذِي حَبْـــسٍ لِقَتْـــلٍ مُراقِـــبِ
كَأَنَّ بِقَلبِـــي كُلَّمَـــا هَـــاجَ شَوْقُـــــهُ ... حَـــرَارَاتِ أَقْبَـــاسٍ تَلـــوحُ لِراهـــبِ[1]

ويمثّل الليل في النّص السّابق رمزًا للمعاناة والتّذكر فيثير الأشجان، وتبدأ النّفس بإخراج الهموم والتّعبير عن المشاعر الكامنة، وهذا الليل لا ينقضي بسهولة فساعاته تمرّ ببطء، فيحس الشّاعر بالوحدة والغربة، يبعث في نفسه الأسى والألم، كأنّ الليل مرغوب عند الشّاعر؛ لأنّه يرتبط بأحلامه حيث يمنحه شيئًا من التّعبير عن ذاته، زمن خاصّ للتّذكر والشّوق، زمن التّحول من الصّمت إلى التّحرك، فيبدأ ب (لو) دلالة على الثّبات والسّكون على الحالة ذاتها، ثمّ يدرج أدوات الشّرط شيئًا فشيئًا (إذا، ما، كلّما)، وهذه الأدوات تجدّد الوقع في نفس السّامع فتوحي بقصر النّفس، فيتحسر في استخدامه لفظة البكاء من الحال الّتي وصل إليها في إشارات عدّة للزّمن الّتي استقاها على ما أرى من منظوره الخاصّ.

ويقول: [الرّمل]

بِتُّ لَيْلِي غَـــــــــــــافِلًا عَمَّا بِها ... وَهْيَ مِنْ طُـــــــولِ التَّـــشَكِي فِي أَلَمْ
لَا أَنَامَ اللهُ عَيْنًـــــــــــــا رَقَـــدَتْ ... وَمَلِيْكِي سَاهِرًا يَشْـــــــــكُو السَّقَـــمْ [2]

[1] **الدّيوان**، 15
[2] **الدّيوان**، 246.

يتأمل الشّاعر الحياة ويربط غربته بالليل السّاكن هذه المرّة، فلا حراك ولا طيف يقول:(بتّ، غافلًا)، ذلك السّكون الّذي يشعره في نفسه بوحشة الزّمن، فالليل يدفعه إلى التّأمّل فيثير في نفسه الشّجو والهمّ والخوف من المستقبل، لذا ارتبط بالليل في علاقة نفسيّة وطيدة فالليل والمرأة يشغلان تفكيره في صورة تولّد في نفسه الهمّ والحزن بسبب الابتعاد، وبهذا تضيق نفسه، فالليل سبب وحشته، وهذه الوحشة أثقلت موسيقاه وجعلتها بطيئة حزينة؛ لأنّ الصّباح لم يظهر عنده، ويكرّر فعل الشّكوى؛ لتضخيم الحدث، وبيان الخيبات المزمنة المتكرّرة والانكسارات المتتالية الّتي تلازمه.

فالشّاعر يمسك بالمفردة ويحوّلها إلى طاقة شعريّة، فلا يهدأ ويرى نفسه أقوى من الدّهر، حتّى الدّهر غير قادر على تحمّل ما يتحمّله هو، فمصائبه لو أصابت دهره لما تحمّل وصبر، فلم يجد أمامه سوى البكاء والمجاهرة.

ويقول: [البسيط]

أَغِيبُ عَنْكِ بِـــــــــــــوُدٍّ لَا يُغَيِّـــرُهُ نَأْيِ المَحَـــــــــلِّ وَلَا صَرْفٌ مِنَ الزَّمَنِ
فَإِنْ أَعِشْ فَلَعَلَّ الدَّهـــــــــرَ يَجْمَعُنَا وَإِنْ أَمُتْ فَقَتِـــــــــيْلُ الهَمِّ وَالحَـــزَنِ[1]

ويكرر لفظة الغياب المرتبطة بالدّهر مرّة أخرى؛ ليضغط فيها على نفسه بمفردات جديدة (لا يغيره، نأي، صرف)، ما يعني اهتمامه بهذه الفكرة وتشبّثه بها، وهي هنا أقوى من سابقتها، فرويّ النّون يعطي غنّة إيقاعيّة توحي بالانفراد والوحشة والبعد. وهذا يوحي برغبة إقامة اتّصال مع المحبوبة في تناقض لا ينتهي في نفسه. فالزّمن لا يؤثّر في الشّاعر ولا في ذرف الدّموع، فعينه دامعة رغم تقدّم الزّمن دلالة على استمراريّة الحبّ الّذي يخفّف من وطأته بالبكاء شوقًا للمحبوبة.

يقول: [الطّويل]

إِذَا سَرَّهَا أَمْرٌ وَفِيهِ مَسَـــــــــاءَتِـــي قَضَيْتُ لَهَا فِيمَا تُحـــــــبِّ عَلَى نَفْسِي
وَمَا مَرَّ يَوْمٌ أَرْتَجِي فِيهِ رَاحَـــــــــةً فَأُخبُرَهُ إِلَّا بَكَيْتُ عَلَـــــــــى أَمْـــسِ[2]

---

[1] **الدّيوان**، 276.
[2] **الدّيوان**، 163. وينظر: هذه **الدّراسة**، 64.

فالزّمن أصبح متحجّرًا ميّتًا، يرتبط بالمكان؛ لأنّه يبحث عن زمان مختلف وأقلّ إيلامًا، لكنّ حزنه يغلب على نفسه، ويظلّ يبكي ويستبكي، فيبدو متوتّرًا حزينًا ويحسّ بالضّياع، لذا أخرج بكائيته في صورة من الحنين والشّعور بالغربة مستخدمًا الشّرط؛ لأنّه مرتبط بسؤال المحيطين به، وتلاه بالعطف ب (الواو)؛ لتبيان ما يجب أن يقال، فعباراته موحية متّصلة بقضايا وجدانيّة (السّرور، الإساءة)، محرّكة للعاطفة.

وهناك علاقة تصادميّة بين الإساءة والسّرور، وبين الظّلم والظّالم والمظلوم، فأتى بالدّهر، لكنّ الدّهر يخذله دائمًا، هو الأقوى وهو المنتصر. واستخدام البحر الطّويل مناسبًا؛ لما فيه من اتّساع وامتداد، يعبّر عن عدم الاستقرار النّفسيّ وفقدان الأمل.

ويقول: [السّريع]

دُمُوعُ عَيْنِـــي تَسْبِـــــــــقُ الطَّـرْفَـــا أَجْهَدُ أَنْ تَخْفَى فَـــــــــــــمَا تَخْفَى
وكَـيفَ يَخْفَى وَجْدُ ذِي صَـــــــــبْوَةٍ[1] لَـمْ يَتْرُكِ الدَّهْرُ لَـــــــــــــهُ إِلْفَا؟[2]

إن مبالغة الشّاعر في تعبيره باستخدام البكاء ما هي إلا تعويض عن النّقص الكبير الّذي يشعر به بسبب بعد المحبوبة، وهذا يبيّن ما للمحبوبة في نفس الشّاعر من كينونة ووجود يثير في نفسه الخوف من الفقد والابتعاد، وتظهر المبالغة أكثر من تكرار الفعل (تخفى) أكثر من مرّة، بنى على أساسه البنية الإيقاعيّة، في استخدام ذكي يصل إلى القافية، واستخدم الفعل (تسبق) دلالة على العجز، فتؤثّر في حركيّة الزّمن في الفعل المضارع (يخفى، يترك) تعبيرًا عن قساوة الذّكريات، فهل دموعه تذرفها العيون أم تسيل من القلب؟

يقول: [البسيط]

أَزْدَادُ فِي كُلِّ يـــــــــــوْمٍ مِن نَوالكُـــمُ بُعْدًا وَيَزْدَادُ قَلْبِـــــــي فِي الهَوى نَصَبَا
فَمَا بَكَيْتُ لِيَوْمٍ مِنـــــــــكِ أَسْخَطَنِي إلا بَكَيْتُ عَلَيْهِ بَعْـــــــدَ مَـــا ذَهَبَـــا [3]

[1] **الصّبوة**: اللهو من الغزل، ومنه التّصابي والصّبا والميل إلى الهوى، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " صبا".
[2] **الدّيوان**، 189.
[3] **الدّيوان**، 50.

فتنتشر حالة من السّكون في زمن مستمرّ يفيض بالحركة الحادّة الّتي تفجّر حالة الشّاعر في قوله: (أزْداد، يوْم، بعْدا، يزْداد قلْبي بكيْت يْوم منْك، أسْخطني)، لهذا يطغى على مقطوعته الحديث عن الذّات باستخدام ياء المتكلّم، وتكرار الفعل؛ لترسيخ الفكرة وبيان عشقه الخاصّ.

وتظهر ثنائيّة الماضي والحاضر، فالفعل المتعلّق بالماضي يدلّ على النّهاية والفناء، أما المضارع فيدلّ على الحركة والتّحول، ففي تذكّر الماضي تحوّل إلى الوراء وشعور بالفناء، فيستخدم مفردة البكاء بإسنادها لتاء الفاعل، لكن في حالة من التّناقض والحزن.

وجعل الدّهر عنصرًا نفسيًّا يخفي شوقه، ويظلُّ الزّمان عند العبّاس في صراع بين ماض مندثر لا رجاء في عودته، وحاضر حزين، ومستقبل آت لا يرجو منه وصالًا، ويظهر الزّمن في كلّ أبيات الشّاعر مطلقًا، ولا يعبّر عنه بأداة معينة، بل يفيد الاستمرار المطلق والدّوام للماضي والحاضر والمستقبل، وكأنّه ينسج النّصّ من دون وعي وقصد، لكنّها تخرج في حالة من الانسجام والتّعادلات الصّوتية والتّركيبية والصّرفية في نظام على مستوى الأبيات.

ويبدو أنّ الزّمن عند الشّـــاعر يتطوّر في إطار آخر هو الانتظار، فالعبّاس يعيش زمن الانتظار، انتظار فوز الغائبة الحاضرة معًا يتشوّق إليها، ويحنّ إلى زمن فردوسيّ مفقود، فتبدع ذاته عبر إفراغه المعاناة والألم والعذاب بالبكاء المؤسّـــس على جدل الغياب والحضـــور وامتداد المكان وثقل الزّمن عبر انشـــطار الذّات وتصعدها تحت فعل التّيه واللاقرار، وهكذا يستعيض عن مرارة الواقع بالحلم والشّعر متجاوزًا الذّات بأحاسيس وانفعالات [1].

❖ الاغتراب المكانيّ

" يعدّ العبّاس بن الأحنف من أغزر شعراء العصر نتاجًا في الاغتراب المكانيّ، فهو نموذج للشّاعر المغترب المعذّب، لا يكاد يجتمع مع أحبابه حتّى يؤذن بينهم ناعب الرّحيل، فهو في ترحّل مستمرّ، وإن استقرّ رحل أحبابه، فهو مقسّم بين العراق والحجاز يعاني من الحرمان والشّقاء ويبكي من اللوعة والحسرة " [2]. وقد مثّل اغترابه المكانيّ ذلك الاشتياق الباكي إلى مكان المحبوبة، فالشّاعر عاش هجرة مكانيّة ووحدانيّة تمثّلت في

[1]ينظر، اللوزاني، المصطفى، **جماليّة الإيقاع في شعر العبّاس بن الأحنف**، مجلة جذور – النّادي الثّقافي بجدة - السّعودية، مجلد 11، الجزء 27، 2009، 98.

[2]العنزي، صغير، **الاغتراب في العصر العباسيّ حتّى نهاية القرن الثّالث الهجريّ**، ماجستير، جامعة أم القرى، 208.

انتقاله من مكان إلى آخر [1]. لذا يلغي منفعة البكاء في حياته، فأصبح دون جدوى، يمثّل شكلًا خارجيًّا لابتداع الحزن.

يقول: [الخفيف]

أَصْـــــبَحَ القَلْبُ" بِالعِـرَاقِ" وَأَمْسَـى	**" بِالحِجَازِ" الهَــوَى فَـــكَيْفَ النَّعِيــمُ؟**
إِنَّ فِيْمَـــــا بَيْنَ "البَقِيْع"[2]وَ" بُطْحَـا	**نَ"[3]لَدَارًا فِيها الهَـــــــوَى مَكْتُـــومُ**
لَسْتُ أَنْسَـــــى بُكَاءَهَا يَـوْمَ سَارُوا	**بَأَبِي دَمْـعُ عَيْنِهـــــا المسْجُـــومُ**
حَفِظَ اللهُ مَعْشـــــَـرًا فَارَقُـــونِـــي	**لَا يُطِيعُونَ فِي الهَوَى مـــــــَن يَلُومُ**
لَيْتَ شِعْـرِي أَيَرْجِـــــعُـــونَ إِلَيْنَـا	**فَنَـراهُمْ أَمْ إِنَّهُـمْ لَـنْ يُقيمُـــــــوا؟**
إِنْ يَكُنْ يَنْفَعُ البُكَـــــــاءُ عَلَيْهِـم	**فابْـكِ حَتَّى تَمُوتَ يَـا مَحْـــــــرُومُ[4]**

وتتطور المقطوعة فتنمو ذات الشّاعر وأحوالها النّفسيّة والفكريّة، فيبدأ بالحزن ثمّ القلق ثمّ الأمل لكنّه ينتهي باليأس. ويلتصق الشّاعر بالأرض، ويستخدم كلمة (أصبح) ثمّ (أمسى)، للدّلالة على الماضي، وأنّ الفراق قد طال وبدأ مبكّرًا، ثمّ يتداخل بكاء المحبوبة مع بكاء المكان فكلاهما يذكّر الشّاعر بالآخر، وتمثّل بنية المكان جزءًا دلاليًّا وأساسيًّا يرتبط بالزّمان، فكلماته تدلّ على الاستمرار واللحظات العابرة الّتي تمرّ في حياته، فله أهميّة كبيرة عند الشاعرّ يرصد من خلاله مشاعر الحنين للوطن والأحبّة، ولعلّ غربته تكمن فيما وراء هذا؛ لأنّه في كل مرّة يفقد جزءًا من عمره ويزداد الخطر.

والملاحظ أنّ المكان غطّى جزءًا كبيرًا من بنية النّصّ فيورده بكثافة، ويضمن دلالات عديدة أهمّها البكاء، ولأنّ البكاء مضاعف في قول الشّاعر فإنّ المحبوبة بكت بعينيها دمعًا مسجومًا، فغربته كبيرة وتبدأ من المحبوبة، ويدلّ على ذلك التّكرار الواضح في لفظة البكاء: (بكاءها، البكاء، دمع عيني)، ما يؤكد وضوح الظّاهرة عنده، ويوظّف الطّباق بهدف الإصرار على حبّ المحبوبة مهما كان الوضع صعبًا، ويستخدم الميم حرف رويّ؛ ليشكّل جوًّا هامسًا جعل مقطوعته كلًّا متماسكًا مترابطًا في البنية والإيقاع.

ويقول: [الطّويل]

---

[1]ينظر: الخيلي، حسين علي، **دراسات نقديّة لظواهر في الشّعر العربي**، 119.
[2]**البقيع**: الموضع الّذي فيه أروم الشّجر من ضروب شتّى وهو أعلى أودية العقيق، الحموي، ياقوت، **معجم البلدان**، 1/ 437
[3]**بطحان:** واد في المدينة وهو أحد اوديتها الثّلاثة " العقيق وبطحان وقناة، الحموي، ياقوت، **معجم البلدان**، 1/ 446.
[4]**الدّيوان**، 232-233.

أَلَا رَجُلٌ يَبْكِي لِشَـــــجْوِ" أَبِي الفَضْلِ " بِعَبْـرَةِ عَيْنٍ دَمْعُهـــا وَاكِـفُ السَّجْـلِ؟
كَفَى حَزَنًا أَنِّـــــي " وَفَــوْزٌ "بِبَلْــدَةٍ مُقيمَـانِ فِي غَيْرِ اجْــتـمَاعٍ مِنَ الشَّمْلِ
أَمَا وَالَّذي نَاجَـــــى مِنَ" الطُّورِ" عَبْدَهُ وَأَنْزَلَ فُرْقَانًا وَأَوْحـــــى إِلَــى النَّحْـلِ
لَقَدْ وَلَدَتْ " حَـــــوَّاءُ" مِنْــكِ بَلِيَّـــةً عَلَيَّ أُقَاسِيْهَا وَخَبْـــــلًا مِـنَ الخَبْـلِ [1]

ويتّضح من استفتاح الشّاعر مقطوعته ب (ألا) أنّ نفسه محمّلة بالأسى والأسف لفراق المحبوبة، فيبكي لاشتياقه لها حيث أصبحت ذكرى مؤرّقة وبقايا من حبّ، ثمّة صدق نفسيّ وفنّيّ بعيدًا عن المكان، (في غير اجتماع)، فلم يعر المكان اهتمامًا بل يذكره تأكيدًا للفراق، فيستحضر القرآن الكريم في بيته موظّفًا أسلوب القسم بأما، من قوله تعالى: ﴿**وَنَادَيْنَاهُ مِن جَانِبِ الطُّورِ الْأَيْمَنِ** ﴾ [2]، وقوله تعالى : ﴿ **تَبَارَكَ الَّذِي نَزَّلَ الْفُرْقَانَ عَلَى عَبْدِهِ لِيَكُونَ لِلْعَالَمِينَ نَذِيرًا** ﴾[3] فيحوّل الفعل من (نزل) إلى (أنزل) وحذف (ال) من كلمة (الفرقان)"، ومن قوله تعالى: ﴿ **وَأَوْحَىٰ رَبُّكَ إِلَى النَّحْلِ** ﴾[4] فيحذف الفاعل المضاف وهو (ربّك)، ودليل الحذف واضح [5]. فيخرج من إطار هذا المكان بإحالة صوته إلى صوت آخر هو صوت الذّات الدّاخليّ المتشوّق للاشتباك مع الزّمان.

ويقول: [الوافر]

أَقَمْتِ بِبَلْدَةٍ وَرَحَـــــــــــلْتِ عَنْها كِلَانَا بَعدَ صَـــــــــــاحِبِهِ غَرِيـــبُ
أَقَلُّ النَّاسِ بِالدُّنيَـــــــــا سُرُورًا حَبِيبٌ قَدْ نَأَى عَنْـــــــــــهُ حَبِيبُ [6]

ونفس الشّاعر محاصرة تكره المكان لضيقه في نفسه وعلى صدره، ومن جانب آخر تتوق إلى التّحليق في سماء بعيدة علّها تلتقي بالمحبوب، لقد حضر المكان، لكن ثمّة فقد لزمان المكان تبعًا للوضع النّفسيّ للشّاعر. فاستخدم الظّرف لتحديد المكان الفاقد صحبه، مبتعدًا عن الخطاب الطّلليّ مستعيضًا عنه بمفردات المكان لما يشكله من حزن نتيجة غياب المحبوبة الطّويل.

ويقول: [السّريع]

---

[1] **الدّيوان**، 208-209.
[2] **مريم**، 52.
[3] **الفرقان**، 1.
[4] **النحل**، 68.
[5] ينظر: عباس، زهرة خضير، **الاقتباس القرآني في شعر العبّاس بن الأحنف- دراسة تحليليّة**، مجلة كلية التّربية الإسلاميّة، جامعة بغداد، العدد 73، 2012، 157-158.
[6] **الدّيوان**، 40.

حَيِّ كَثِـــــــيبَ الرَّمْــلِ رَمْلَ الحِمَــى وَقِفْ وَسَـــــــــــلِّمْ لِي عَلَــى "لَعْلَــعِ"[1]
وَاسْمَعْ حَديـــــــــــثًا قدْ رَوَتْهُ الصَّبَــا تُسْنِدُهُ عَـــــــــــنْ بَانَــةِ الأَجْــرَعِ[2]
وَابْكِ فَمَا فِي العَيْـــــــــنِ مِن فَضْلَةٍ وَنُبْ، فَدَتْـــــــــكَ النَّفْسُ، عَنْ أَدْمُعِي [3]

ويحيي الشّاعر الدّيار القديمة (كثيب الرّمل، لعلع، الأجرع)، لكنّ بكاءه فيها لا يحمل عاطفة خاصّة بل لحظة حزينة نتيجة شعوره بالحرمان، وحنينه إلى أهل الدّيار، فيسترجع مقامه السّابق، يأمر عينه بالبكاء حينما يرى المكان؛ لأنّه كان في الماضي مسرحًا للعشق يضفي الحيويّة والحركة على حبهما. لكنّه الآن أصبح ذاكرة تحفظ الذّكريات الوجدانيّة من الزّمن، حتّى ليخيل أنّ الشاعر يشكل ألفة مع المكان، ولم يصف الشّاعر غربته عن المكان وصفًا دقيقًا، بل يكتفي بالإيحاء؛ لأنّه حزين وموقفه صعب وهي ظاهرة طبيعيّة في حياته وبعدها، واستخدم فعل الأمر (اسمع، ابك، نب) واسم فعل الأمر (حيّ)، دلالة على إصراره طلب مشاركته في حزنه. في حركة قويّة تصاحب حالة الحزن الشّديد المسيطرة على نفس الشّاعر، وتصاحب هذه الحالة الصّوت، صوت صدى نفسه الحقيقيّة الّذي تمثل بحرف الرّوي (العين).

ويقول: [السّريع]

يَمنَعُــكَ الصّـــــــبْـــرَ إِذَا رُمْتُـــــهُ ذِكْرُكَ مَنْ خَـــــــــــلَّفْتَ" بالرَّافِقَهْ "[4]
قَــدْ كُـــــنْتَ عَنْ وَصْفِ الهَوَى سَاكِتًا فَفَضَحـــــــــــتْكَ الأَدْمُعِ النَّاطِقَــهْ [5]

ويتوجّع العبّاس من حاله فلم يعد قادرًا على الصّبر، وهذه الحالة جعلته يحيل الخطاب من المتكلم إلى الإشارة (بالرّافقة) في سلسلة من الآهات والدّموع والصّراخ والغضب، مرسلًا حواسّه، مظهرًا تألّمه من صمته تجاه حاله المحسوس، فيجعل من دموعه إشارات لتجدّد الحياة الإنسانيّة، لكنّه سرعان ما يقف عند الإشارات مسكّنًا القافية ومقيّدًا نفسه بالدّموع.

ويقول: [البسيط]

---

[1] **لعلع:** قيل: السّراب وقيل: جبل كانت به وقعة، وقيل: ماء، وقيل: منزل بين البصرة والكوفة، الحموي، ياقوت، **معجم البلدان**، 5/ 18.
[2] **الأجرع**، مثناه الأجرعين، علم موضع في اليمامة، الحموي، ياقوت، **معجم البلدان**، 1/ 1\08.
[3] **الدّيوان**، 181.
[4] **الرّافقة:** بلد متّصل البناء بالرّقة وهما على ضفة الفرات وبينهما مقدار ثلاثمائة ذراع، وعلى الرّافقة سوران بينهما فصيل، وهي على هيئة مدينة السّلام، بناها المنصور على بناء مدينة بغداد 155، ورتّب بها جندًا من أهل خراسان وجرى ذلك على يد المهدي وهو ولي عهده ثم إنّ الرّشيد بنى قصورها والرّافقة من قرى البحرين. الحموي، ياقوت، **معجم البلدان**، 3/ 15.
[5] **الدّيوان**، 202- 203.

سُبْحَانَ رَبِّ العُلَـــــى مَا كَانَ أَغْفَلَنِي عَمَّا دَهَتْنِـــــــي بِــهِ الأَيَــامُ وَالزَّمَــنُ
مَنْ لَمْ يَذُق فُرْقَـــــةَ الأَحْبَابِ ثُمَّ يَـرى آثارَهُم بَعْـــــدَهُم، لَمْ يَدْرِ، مَا الحَزَنُ![1]

وأصبح الشّاعر يرى الدّيار ضيّقة لبعد المحبوبة عنها فيلجأ للفعل المضارع المجزوم؛ ليؤكّد على الحزن الّذي يحدث من فرقة الأحباب، فالشّوق يندمج مع الزّمن (فرقة الأحباب) في دلالة على عدم الاستقرار.

ويقول: [البسيط]

وَنَازِحِ الدَّارِ أَفْـــــنَى الشَّوْقُ عَبْرَتَهُ أَمْسَـــــــى يَــحُلُّ بِلَادًا غَيْرُها الوَطَنُ
يَزْدَادُ شَوْقًا إِذَا دَارٌ بِـــــــهِ نَزَحَــتْ فَمَا يُغَيِّـــــــرُهُ عَنْ عَهْدِهِ الزَّمَـــنُ[2]

فالعبّاس عاش فترة طويلة بعيدًا عن وطنه يرافق الخليفة هارون الرّشيد في رحلاته وغزواته، إلّا أنّ حبّه وعشقه سكن دمه وقلبه، ودموعه لا تتوقف وفاء لها، فلم يذكر المكان صراحة بل جعل من قلبه المكان المغترب المليء بالحبّ، هذا الحبّ العظيم جعل الشّاعر مشتّتًا يفقد توازنه من ثقل آلامه في ظلّ تشرّده. " ويبقى الوطن رمزًا خالدًا، تتقزّم أمامه كلّ وسائل الجذب والإغراء، ويبقى الإنسان محتاجًا إلى وطنه ،لا تنسيه إيّاه الأماكن الأخرى، وإن كانت أكثر بهجة وأشدّ بريقًا "[3]. والإحساس بهذا المكان جعله متيقّظًا إلى قيمته في نفسه، فالغربة مكان مظلم وضيّق مليء بالأحزان لن يتحول إلى مكان مفتوح إلا حين يضمّ من يحب، وانعدام الاستقرار في المكان يرتبط بالخروج إلى زمن غير معروف.

ويقول: [الكامل]

يَا قَوْمُ طَالَ إِلى الحِجـــــــازِ[4] تَشَوُّقِي وَبَكَيْـــــتُ مِنْ مَضَضِ الهُمُومِ الطُّـرَّقِ
إِنِّي أُحَاذِرُ أَنْ تَمُـــــــــوتَ بِغُصَـــةٍ أَخْـــــلِقْ بِذَلِكَ" يَا بْنَ أحنف " أَخْلِـقِ[5]
مِنْ حُبِّ جَارِيَةٍ لَهَجْـــــــتُ بِذِكْرِهَـــا خَـــــوْفَ الفراقِ فَصِـرْتُ كَالمُتَعَلِّـقِ
أَزِفَ المَسيرُ لِأَهلِهَـــــــا فَتَفَرَّقُـــوا لَوْ كُنْتُ أَمْـــــلِكُ ذَاكَ لَـــمْ نَتَفَـــرَّقِ
وَكَأَنَّنَا لَمْ نَجْتَمِـــعْ فِـــــــي بَلْـــدَةٍ وَكَأَنَّنَا فِـــي خَـــــلْـــوَةٍ لَـــمْ نَلْتَـــقِ
إِنَّ العَوَاذِلَ قَدْ أَشَعْـــنَ حـــــدِيثَنَـــا فَالنَّاسُ بَيْـــنَ مُكَـــــــذِّبٍ وَمُصَـــدِّقِ

---

[1]**الدّيوان**، 272.
[2]**الدّيوان**، 269.
[3]العنزي، صغير، **الاغتراب في العصر العبّاسيّ حتّى نهاية القرن الثّالث الهجري**، ماجستير، جامعة أمّ القرى، 195.
[4]**الحجاز:** جبل ممتد حالّ بين الغور غور تهامة ونجد فصل بين الغور والبادية، الحموي، ياقوت، **معجم البلدان**، 2/ 218.
[5]**أخلق:** اعتاد عليه، أي تمرن ومنها الخلق الحسن، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة " خلق".

يَا مَـنْ يُكـذِّبُ فِـي الـهوى أهْلَ الـهَــوى اذْهَبْ إِلَيْك فَأَنْتَ غَيـــــــرُ مُوَفّـــقِ[1]

فالحجاز عالم مليء بالوجدان الذّاتيّ والاجتماعيّ والوطنيّ، فاستخدام لفظة (مضض) دلالة على الحزن والمأساة. ولجأ إلى الرّياح؛ لتخفيف المأساة، فهي وسيلة مهمّة لحمل الرّسائل إلى المحبوبة؛ لأنّها في مكان بعيد مؤنسنًا إيّاها وكأنّها إنسان يسافر ويحمل الأمانة، لذا فالرّياح تشاركه همومه وأحزانه.

يقول: [مجزوء الرّمل]

بَلِّغِي يـــا رِيـــــــــحُ عَنَّـــا أَهْـــلَ" بَغْدَادَ" السّـــــــــلَامَـــا
بَأَبِي مَنْ حَـــــــرَّمَ النَّـــــوْ مَ عَـــلَى عَيْنِـــي وَنَامَـــــــــا
بَأَبِي مَنْ كَـــــــــــانَ مَشْغُو فًا بِقُرْبِـــــي مُسْتَهَامَـــــــــا
اذكُرِي مَنْ لَيْسَ يَنْـــــــــــسَا كِ وَلَوْ لَاقَـــى الحِمَامَـــــــــا
إِنَّ مَنْ نَـــامَ لَعَمْـــــــــــــرِي يَحْسَبُ النَّـــاسَ نِيَامَـــــــــا![2]

وعندما غادر الشّاعر وفارق بغداد بكى أحبته، واستبدّ به الشّوق فسهر ولم ينم، ولغته هنا لغة نموذجيّة تعبّر خير تعبير عن معجمه خاصّة في تعبيره عن افتقاد الأمان النّفسيّ خاصّة والخارجيّ عامّة، وعبّر عن ذلك باستخدام وزنه الخفيف في مجزوء الكامل واصفًا غربته، فيتّخذ الرّياح رسولًا يبلّغ الأشواق إلى المحبوبة مستخدمًا النّداء لغير العاقل؛ ليدلّ على القرب النّفسيّ رغم البعد المكانيّ. " قال الرّبعيّ: سمعت أعرابية تقول: مسكين العاشق، كل شيء عدوّه، هبوب الرّياح يقلقه، ولمعان البرق يؤرّقه، ورسوم الدّيار تحرقه، والعذل يؤلمه، والتّذكر يسقمه، والبعد ينحله، والقرب يهيجه، والليل يضاعف بلاه، والرّقاد يهرب منه، ولقد تداويت بالقرب والبعد فلم ينجح فيه دواء" [3].

ولم ينفصل الشّاعر عن سابقيه من الشّعراء انفصالًا تامًّا، بل نهج نهجهم في الوقوف على مكان المحبوبة ومخاطبته، كأنّه إنسان يصفى إليه الإنسان ويناديه ويزوره؛ لتخفيف الآلام من عذابات الفراق والرّحيل.

---

[1]**الدّيوان**، 194. ينظر: **هذه الدّراسة**،73.
[2]**الدّيوان**، 238.
[3]ابن الجوزي، **ذمّ الهوى**، 315،

يقول: [الطّويل]

أَيَا مَنْزِلًا لَا أَبْتَغِي ذِكْـــــــــرَ أَهْلِـــهِ وَإِنْ كُنْتُ مَشْـــــــغُوفًـــا بِذِكْرِهِمُ صَبّـًا
أَزُورُكَ أَسْتَشْفِي لِقَلْبـــــــــيَ مِنْ جَوًى وَكَرْبٍ أُقَاسِيه فَيُـــــــــــحدِثُ لِي كَرْبا[1]

ويبتعد الشّاعر عن المكان ويشتاق إليه شوقًا شديدًا يتغنّى به، والنّتيجة زيارته ليستشفي ممّا أصابه من ألم، وحالته تدلّ على الضّياع والألم، وهذا يكشف عن انفعالات الشّاعر وأحاسيسه، فيقف بالقرب من بيت المحبوبة ويناديه؛ ليجعله منفذًا يعبّر به عن حديثه، فلم تبق له إلا الذّكريات ليسجّل أحداثه وأيّامه.

ويشرك الشّاعر المكان في كلّ مناجاته وصراعاته، لأنّه عاش الغربة بكل أشكالها وأبعادها الّتي خلصت إلى نفوره من النّاس وغربته بينهم، فعاش مغتربًا معذّبًا مختنقًا يخرج من غربة إلى أخرى تستنزفه من جديد، فكلّ دلالات البكاء جعل منها فلسفة في الحياة جسّدها في فكره الواسع.

ويمارس المكان سطوته على الشّاعر، ويرتبط بذكرياته ارتباطًا وثيقًا عاكسًا معاناته، فعادة ما يثير الحزن في نفسه، فاستخدم النّداء ب (أيا) لنداء البعيد الغافل رغم أنّه أقرب ما يكون له فالبعد المقصود هنا بعد القلب، غربة مكانيّة خاصّة تفقد فيه ملامح الزّمن منطلقًا من تجربته الشعريّة الموحّدة.

ويتبيّن من الحديث عن الغربة والاغتراب في شعره أنّ حبّه مبتدع، جعله يسير على خطى من سبقوه من شعراء الغزل العذريّ، لكنّها تجربة كان لها تأثيرها على نفسيّته، وجعلته تائهًا في حياته يصارع نفسه حتّى أدّت به إلى الملل والخيبة وتراكم الأحزان.

ولا بد من الإشارة إلى أنّ الشّاعر ظلّ الشّخصيّة الأساسيّة في جلّ أشعاره، مع ارتفاع الصّوت تارّة وضعفه وحزنه تارّة أخرى، وإن استعان بشخصيات معيّنة كانت سبيلًا لتوضيح فكرة أو لدلالات عميقة في النّصّ الشّعريّ.

- **الحبّ الممزوج بالفرح** (الحبّ البكائي)

[1] **الدّيوان**،39.

قد لا يقترن البكاء باليأس والحزن دائمًا فأحيانًا تسيل الدّموع تعبيرًا عن الشّعور بالفرح، وهذه خبرة شعوريّة يمرّ بها الكثير، وتكون الدّموع نوعًا من التّعبير عن السّعادة فيقترن البكاء بالضّحك [1]. لذا يلتقط الشّاعر لحظات الدّمع في حياته باحثًا عن الفرح القادم، فللدّموع سرّها ولحظاتها الخاصّة الّتي لا يفهم كنهها إلا الله، باعتبارها مرايا ناطقة لما يدور في الذّاكرة الإنسانيّة، فمن يتأمل فكر الشّاعر يرى أنّه يركّز كثيرًا على الفرار من الواقع والإصرار على استبدال عالم الحقيقة بعالم الخيال أو عالم المثال.

- **وداع الأحبّة**

من أجمل صور البكاء صور وصف لحظة الوداع، فالدّمع في العيون في تلك اللحظة يعيق الإحساس بلحظات الفراق، متنفّس للتّعبير عن مشاعر الحزن المختلطة مشاركًا غيره اللحظة ذاتها.

يقول: [الطّويل]

أَلَا أَسْـــــــــعِدِيْنِـــي بِالدُّمُوعِ السَّوَاكِبِ عَلَى الوَجْدِ مِنْ صَرْمِ الحَبِيْبِ المُغَاضِبِ[2]
فَسُحّي دُمُـــــــــوعًا هَامِلَاتٍ كَأَنَّهـــا لَهَا آمِرٌ بِالفَيْضِ مِن تحْتِ حاجـــــبِ[3]

ويظهر في النّص هدوء الذّات الشّاعرة طلبًا لرضى المحبوبة، وهذا أدّى إلى بطء في حركة النّصّ موظّفًا حروف المدّ في التّصوير: (سواكب، مغاضب، هاملات، آمر، حاجب)، والسّبب أنّ الحالة النّفسيّة للشّاعر واحدة غير متقلّبة، بل منفعلة بإحساس هادئ. ويطلب من المحبوبة مشاركته الأسى والحزن واستبكائها، وهو مبالغة في ذرف الدّموع فهو يطلب السّعادة بالبكاء، فالدّمع متنفّس يكثّف معنى الحزن لا يرد غائبًا ولا يعيد فائتًا.

وتبدأ المقطوعة بالحديث عن واقع الشّاعر، وعن موقفين نفسيّين هما (السّعادة والحزن) في حالتين متناقضتين، حالة الألم والحزن والقلق، وحالة السّعادة والفرح والسّرور، " فالشّاعر يسقط رمز المحبّة على البكاء، وهو رمز يعني له الكثير، لكنّ الواقع يؤكّد أنّهما مفترقان، وأنّ الحزن يسيطر على الصّورة. وهنا دلالة خطيرة في استخدام البكاء مقابل السّعادة؛ لأنّه يسقط ما بنفسه على السّعادة الّتي تنتهي بالبكاء، فيبدو كأنّ الشّاعر كان مرحّبًا بالبكاء لكنّ الحقيقة أنّ البكاء يورث الهمّ الدّائم، والفكر اللازم والوسواس والأرق، وقلّة

[1]ينظر: محمود، رضا إبراهيم، **الضّحك والبكاء وتحليلهما من منظور نفسي**، مجلة العربي، العدد 675، 2015، 178.
[2]**المغاضب:** من غضب الرّجل وأغضبه وغاضبه أي راغمه، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " غضب".
[3]**الدّيوان**، 14.

المطعم، وكثرة السّهر، ثمّ يتسلّط على الجوارح، فتنشأ الصّفرة في البدن، والرّعدة في الأطراف، واللجلجة في اللسان، والنّحول في الجسد، فالرّأي عاطل، والقلب غائب عن تدبير مصلحته، والدّموع هواطل، والحسرات تتابع، والزّفرات تتوالى، والأنفاس لا تمتدّ، والأحشاء تضطرم " [1]، حتّى الفرح في قصائده يخفي وراءه ألمًا دفينًا وقلقًا يسيطر عليه. لذا فالحبّ لم يكن منقذًا إيّاه من الحزن، لكن ما أودّ التّنويه إليه، هل الحديث الكثير عن البكاء وأسبابه والحزن ومرادفاته دلالة على أنّ صاحبه حزين؟

ويلاحظ أنّ انسكاب دموعه أسرع جريانًا من رحيل الأحبة وابتعادهم، لذا قرن لفظة (الدّموع) بالجموع دلالة على شدّة المعاناة، والشّاعر لا يحرص على إخفاء دموعه وحبسها لحظة الفراق، وتوديع المحبوبة، بل يستشعر الرّاحة ويفصح عن لواعج الشّوق المدفونة في أعماقه، فالدّموع تخرج علنًا أمام الجميع.

يقول: [المتقارب]

بَكَيْتُ الدُّمُوعَ حِـــــــــذارَ الفِــراقِ وَقَبْـــــــــــلَ الفِــراقِ وَلَا أَعْلَـــمُ!
فَلَوْ قَدْ تَوَلَّى وَســـــــــارَ الحَبِيــبُ لَكَـانَ مَـــــــــكَـــانَ دُمُوعِـــي دَمُ
وَفي العِشْقِ كَأْســـــــــانِ مَسْمُومَتَا نِ طَــعْمُهُــمـــــــا الصَّابُ[2] وَالعَـلْقَــمُ
فَإِحْدَاهُمَا كَأْسُ هَجْـــــــــرِ الحَبيبِ وكَــأسُ الفِـــــــــــرَاقِ هِيَ الصَّيْلَمُ [3]

وشكّلت المحبوبة في نفس الشّاعر مصدر حزن دائم؛ ليعوّض نفسه عن الحرمان الّذي أصابه تعويضًا نفسيًّا، فعرضت مقطوعته ملخّصًا، لأسباب متعدّدة من الحزن؛ لأنّه غريب ومريض وتطغى السّوداوية على تفكيره، فالحبّ أصابه الحزن، " فالبكاء ليس حزنًا صامتًا، مقابل حزن يعبّر عنه بالدّمع المتواصل والنّشيج، وهو حزن مؤثّر، لأنّه ظاهر غير مستتر" [4].

ووظّف الشّاعر فنّ مراعاة النّظير في قوله: (وفي العشق كأسان مسمومتان)، فالكأس الأولى المسمومة هي الهجر،" وهو من المشاهد الجالبة للفتن والمناظر المحركة للسواكن الباعثة للخواطر المهيجة للضّمائر الجاذبة للفتوّة" [5] والثّانية وهي أشدّ وقعًا وهي الفراق ومغادرة المكان، ويركّز الشّاعر على لحظات الفراق الّتي

---

[1] ابن الجوزي، **ذمّ الهوى**، 3
[2] **الصّاب**: شجر مرّ به عصارة بيضاء كاللبن بالغة المرارة إذا أصابت العين أتلفتها. ابن منظور، **لسان العرب**، مادة " صاب" .
[3] **الدّيوان**، 240. **الصّيلم**: هي الدّاهية الّتي تستأصل كلّ شيء كأنها فتنة قطّعة وهي من الصّرم والقطع والياء زائدة، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة " صلم".
[4] العماريّ، فضل بن عمار، **تحليل القصائد " الطّريقة والمنهج"**، 25.
[5] ابن حزم، **طوق الحمامة**، 81.

تنهمر فيها الدّموع، " من المناظر الهائلة والمواقف الصّعبة الّتي تفتضح فيها عزيمة كلّ ماضي العزائم، وتذهب قوّة كلّ ذي بصيرة، وتسكب كلّ عين جمود، ويظهر مكنون الجوى" [1].

فالعاطفة العنيفة لا تنفصل عن الكلمات الّتي تنقلها، والكلمات في هذه الحالة توهب قوّة كما توهب الرّغبة في التّعبير الفنيّ عن هذه العاطفة، وفي ترسيخ القيم الجماليّة والأخلاقيّة الّتي تسوّغ حالة الحزن هذه في الشّعر، مما يرشّح هذا الشّعر ليكون مصدرًا لدراسة القيم الجماليّة والأخلاقيّة السّائدة في المجتمع الّذي أنتجه [2].

وتجتمع دموع الشّاعر مع دموع المحبوبة في حالة ازدواج تشبه حالة ازدواج أرواحهم، فالحزن دائم ومتّصل في سؤال استنكاري، يقول: [المتقارب]

أَأَبْدَى سَرَائِرَك الظّـــــــاعِـــنُوَنـا؟ أَقَرُّوا عُـــــــيُونًا وَأَبْكَـــوْا عُيُونـــًا
" ظَلُومُ" أَيَا مَنْ أَحـــــــــــلَّ الفُؤَا دَ شَوْقًا وَأَجْـــــــــرَى دُمُوعِي هَتُوفًا
أَلا لَيْتَ شِعْرِي عَلَى نَأْيِـــــــــــكُمْ أَنَاسُونَ لِلْعَـــــــهْـدِ أَمْ ذَاكِرُونَـــا؟
فَلَا لَوْمَ إِنْ ساءَ ظَنِّـــــــــــي بِكُم فَكُلُّ مُحِبٍّ يُســـــــــيءُ الظُّنُونَـــا[3]

فجوابه كلّا، ويطيل في بكائه حيث دموعه هاملات تعادل البحور من كثرتها، والألف المطلقة مناسبة لسماع صوت الألم واليأس الحبيس الدّفين، فهو يريد أن يطلق كلامه ويعتقه من الحبس، والاستمرار في تكرار الدّموع والعيون وإسنادها إلى الجريان دلالة على استمرار العطاء الدّاخل للحبّ عند الشّاعر، فعينه دائمة العطاء كقلبه، وهي بذلك تشكّل رمزًا للمعاناة النّفسيّة، ووجود ألم مستمرّ لا ينقطع. واللجوء إلى الطّباق (ناسون/ ذاكرون، أقروا/ أبكوا)، يتماشى مع حالة الشّاعر وأنفاسه الممتدّة المتناسبة مع حركة الجريان وصوته وانسيابيّته.

وفي مقطوعة أخرى يذر الشّاعر دموعه لحظة رحيل المحبوبة، ويقول: [الكامل]

إِنَّ المَلِيحَةَ آذَنَـــــــــتْ بِتَرَحُّـــلٍ فَاقْصِدْ سَبِيلَ لِقَائِـــــــهَا وَوَدَاعِهَـــا
آنَسْتُ مِنْ قَلْبِي الغـــــــدَاةَ تَشَبُّثًا فَبَكَيْتُ قَبْلَ تَشَتُّتِ اســـــــتِجْماعِها[4]

---

[1] ابن حزم، **طوق الحمامة**، 101.
[2] فلفل، محمد عبدو، **في التّشكيل اللغويّ للشّعر**، 90.
[3] **الدّيوان**، 256
[4] **الدّيوان**، 176.

فعلاقة الشّاعر بالمحبوبة تقسم إلى: علاقة إيجابيّة تعكس الحبّ الصّادق الدّفين، وعلاقة سلبيّة تبيّن العتاب لدرجة التّعريض والتّعنيف النّفسيّ، " ولا بدّ لكل مجتمع من افتراق، ولكلّ دان من تناء، وتلك عادة الله في العباد والبلاد، حتّى يرث الله الأرض وما عليها وهو خير الوارثين، وما شيء من دواهي الدّنيا يعدل الافتراق ولو سالت الأرواح به فضلًا عن الدّموع كان قليلاً" [1].

فالكلمات الّتي استخدمها الشّاعر (تشبّث، تشتّت، ترحّل)، تدلّ على حالة من الانشقاق حلّت بالذّات تحت وطأة الحزن الثّقيل، وفي حديثه عن المحبوبة التفات من المخاطب إلى الغائب، مبرزًا مرارة حاله ولا استجابة من قبلها. والجناس هنا مخالف للتّوقع ففيه يتوقف الشّاعر ذهنيًّا في المعنى الّذي يثيره في نفس المتلقّي فالبنى متشابهة لفظيًّا لكنّها مختلفة دلاليًّا.

يقول: [الكامل]

هَلاّ عَصَـــيْتَ هَواكَ" يَا بنَ الأَحْنَفِ"؟ إذْ لَا نَصِيـرَ لِدَمْعِـــــكَ المُتَوَكّــفِ[2]
نَظَــرَتْ إِلَيـــكَ بِمُقلَـــةٍ مَحْزُونَـــةٍ نَظَرَ الصَّحِيحِ إِلى المـــرَيضِ المُدْنَفِ[3]
وَلَقَد رَفَعْـــتُ لَهـــا الرِّدَاءَ مُوَدِّعـــًا بَعْدَ البُكاءِ وَبَعْدَ طُـــــولِ المَوْقِــفِ[4]

فانعدام البهجة والحركة في حياة الشّاعر جعلته ينطلق في شعره نحو الذّكريات المؤلمة والحياة التّعسة، فغياب جسديّ مع حضور نفسيّ تؤكّده سيطرة الأصوات المميّزة عند الشّاعر الّتي تشكّلت بصورة شبه كاملة في أصوات المدّ الطّويلة، فتكرارها يسهم في تمثيل آهات هذا الغياب، فلا نصير لدمعه، ولا أحد يستطيع أن يوقفه، ولا يخفى استحضاره لذاته شعورًا ووجودًا حقيقيًّا في بداية الشّطر الشّعري الأول من المقطوعة، مستحثًّا نفسه ومحاولًا إقناعها بترك الهوى وعصيانه، وصحيح أنّ ذلك يعبر عن حالة يأس واضحة، لكنّه ينقل ما بقي من دمعه إلى المتلقّي منتظرًا الأثر العميق الصّادق؛ لأنّ ورود اسمه أكثر من مرّة يلغي فكرة اتّخاذه من نفسه قناعًا في البكاء، وإن اتّخذ من البكاء أقنعة مختلفة في التّعبير.

---

[1] ابن حزم، **طوق الحمامة**، 98.
[2] **المتوكف:** وكفّ الدّمع وكفًا ووكيفًا ووكوفًا ووكفانًا أي: سال، وأسالته قليلًا قليلًا، واستوكَفْت الشّيء: استقطرته، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " وكف".
[3] **المدنف:** المرض اللازم المخامر وقيل: هو المرض ما كان ورجل مدنف: أي براه المرض حتى أشفى على الموت، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " دنف".
[4] **الدّيوان**، 187.

- **الشّكوى**

لا يخلّف الرّحيل في نفس الشّاعر إلّا اللوعة الّتي تظهر في ذرف الدّموع وشكوى الفراق، لذا فتحت الشّكوى الباب للشّاعر للبكاء وسكب الدّموع، وسببه اليأس من وصل المحبوبة، فما وجد إلّا الدّمع الرّفيق الأقرب. " إنّ الأمر طبيعيّ أنّ يتشكّى المحبّون، وأن يتوجّع العاشقون، والعبّاس بن الأحنف سلطان المحبّين في عصره دون منازع وبالتّالي هو زعيم الشّعراء العاشقين، وهو صادق الحبّ رقيق اللفظ مهتاج المزاج مرهف الإحساس" [1]. فيشكو المحبّ ويعاني أشدّ المعاناة، يقول ابن حزم: " دقّت معانيه لجلالتها عن أن توصف، فلا تدرك حقيقتها إلّا بالمعاناة " [2]. وأحيانًا يتلذّذ الشّاعر بالسّهر وتخيّل العاشق الباكي لا يستعذب النّوم ولا يبالي في رغباته. يقول: [الوافر]

تَجَافَى مِرْفَقَـــــــايَ عَنِ الوِسَـــادِ ... كَـأَنَّ بِـــــــهِ مَنَابِـــــتَ لِلْقَتَـــادِ
فَيَا مَنْ يَشْتَـــــــرِي أَرَقًـــا بِنَـــومٍ ... فَيَسْلُبَ عَيْنَـــــهُ ثَـــــوْبَ الرُّقَـــادِ
تَطَاوَلَ بِي سُهـــــــادُ اللَّيْلِ حَتَّـــى ... رَسَتْ عَيْنَـــــايَ فِـــــي بَحْرِ السُّهادِ
وَباتَتْ تُمْطِرُ العَبَـــــــراتِ عَيْنِـــي ... وَعَيْنُ الدَّمْعِ تـــــــنْبُـــعُ مِنْ فُـؤَادي
كَأَنَّ جُفُونَ عَيْنِي قَـــــــدْ تَوَاصَتْ ... بِأَنْ لَا تَلْتَقِي حَتَّـــــــــى التَّنَـــادي
فَلَوْأَنَّ الرُّقَـادَ يُبَـــاعُ بَـــــــيْعًـــا ... لَأَغْلَيْتُ الرُّقَادَ عَلـــــــــــى العِبَـــادِ [3]

يعبّر الشّاعر عن حزنه ويكظم أسفه وينطوي على علله، مستخدمًا التّكرارات الجناسيّة التّامّة؛ ليبدي مدى ألم هذه الواقعة في نفسه، ويشير هنا إلى اقتران البكاء بالقلب، فالدّماء من الدّموع والقلب هو الباكي.

وتشارك قوى الطّبيعة الشّاعر حزنه، فالجميع يسهر لأجله، ويركز في بكائه على الليل مرّة أخرى، بسبب الهمّ والحزن. وذلك أنّ الذّكرى تراوده ليلًا، فتنحدر دموعه، ويلفّه الليل وكأنّ النّهار لا وجود له ولا يزال موجودًا، ومما يدلّ على الفراق كلمة (التّنادي) الّتي تحيلنا إلى قوله تعالى:﴿ **وَيَا قَوْمِ إِنِّي أَخَافُ عَلَيْكُمْ يَوْمَ التَّنَادِ** ﴾ [4]،

---

[1] الشّكعة، مصطفى، **الشّعر والشّعراء**، 375.
[2] **طوق الحمامة**، 15.
[3] **الدّيوان**، 76-77.ينظر: **هذه الدّراسة**، 29.
[4] **غافر**، 32.

أي يوم الحساب، وفي هذا اليوم تتّفق جفون المغرم على السّهر وذرف الدّموع وتحدّي النّوم حتّى الموت، وكأنّها تعاقب نفسها [1].

ويقول: [الكامل]

يَا أَيُّهَا الرَّجُـــــــلُ المُعَــذِّبُ قَلْبَـــهُ: أَقْصِرْ فَإِنَّ شِفَـــــــــــاءَكَ الإِقْصَارُ
نَزَفَ البُكَاءُ دُمُـــــوعَ عَيْنِـكَ فَاستَعْـــر عَيْنًـــا لِغَيْرِكَ دَمْعُـهَـــــــــــا مِـدرارُ
مَنْ ذَا يُعيْرُكَ عَـــــيْنَـــهُ تَبْكِـــي بِهَـــا أَرَأَيْتَ عَيْنًا لِلْبُكـــــــــــاءِ تُعَـــارُ؟
الحُبُّ أَوَّلُ مَـــا يَـــكُـــــونُ لَجَاجَـــةً تَأْتِي بِهِ وَتَسُوقُـــــــــــــهُ الأَقْـدَارُ
حَتّىَ إِذَا اقْتَحَـمَ الفَتَـــــى لُجَجَ الهَوَى جَاءَتْ أُمُورٌ لَا تُطـــــــــــاقُ كِبَارُ [2]

وأكثر العبّاس من شكواه مصوّرًا سهاده، وما تركته نيران العشق في نفسه، فقد كان دائمًا يصف صبابته بها ووجده بها وجدًا يتعمّقه حتّى يصطلي بناره، وفيه يرتفع عن الحسّ والمادّة ارتفاع الشّعر الأمويّ [3]. فيناجي نفسه المعذّبة، يهيب بها أن تخفّف ممّا هي عليه لعلّها تبرأ ممّا تعاني، ويصف مبلغ دموعه حتّى جفّت عينه وغاض ماؤها، فهل يعقل أن يضع أحد عينيه بين يديّ آخر لتبكيه؟ وأول الحبّ لجاجة تحملها الأقدار إلى المرء فإذا غرق الفتى في أمواج الحبّ هناك تكون البلايا الّتي لا تطاق [4]. وهذه صورة جديدة ومبتكرة ابتدعها؛ لتخفيف حدّة الألم بطريقة لافته ومميّزة للحدث. وينطلق من المناجاة مركّزًا على الأمر في قوله: (أقصر)، لإفادة معنى النّصح والإرشاد من خلال الحثّ على الإقصار.

ويكثّف صورته بالإكثار من ذكر مفردة البكاء وما يدلّ عليها رابطًا إيّاها بالعين مصدر الدّموع، وإنّ لحرف الجيم في كلمة (لجج)، تأثير قويّ في تصوّر الحدث الّذي يجسّم ما سيحدث في كلمة (أمور، لا تطاق، كبار).

" وقال بشّـــار: لحق والله هذا الفتى بالمحســـنين، وما زال يدخل نفســـه معنا ونحن نخرجه حتّى قال هذا البيت: (نزف البكاء دموع ...)، وأنشد الرّشيد قول العبّاس: (من ذا يعيرك ....)، فقال : يعيره من لا حاطه الله ولا حفظه " [5].

---

[1]ينظر: عباس، زهرة خضير، **الاقتباس القرآنيّ في شعر العبّاس بن الأحنف- دراسة تحليليّة**، مجلة كليّة التّربية الإسلاميّة، جامعة بغداد، العدد 73، 2012، 161.
[2]**الدّيوان**، 116.
[3]ينظر: ضيف، شوقي، **العصر العباسي الأول**، 377.
[4]ينظر: ملحم، أحمد صالح، **الغزل العفيف بين العبّاس بن الأحنف وأبي نواس**، 195.
[5]الأصفهاني، **الأغاني**، 193/5.

ويقول: [الطّويل]

عَجِبْتُ لِطَرْفِي خَاصَمَ القَلْبَ فِي الهَوَى وَذُو العَرْشِ بَيْنَ القَلْبِ وَالطَّرْفِ حَاكِمُ
إِذَا اختَصَمَا كَـانَ الرَّسُـولَ إِلَيْهِمـا لِسَانٌ عَنِ الجِسْمِ النَّحِيـفِ مُرَاجِـمِ
وَلَو نَطَقَتْ شَكْوَى الهَوَى كُـلُّ شَعْـرَةٍ عَلَى جَسَدِي مِمَّـا تُجِـنُّ الحَيَـازِمُ
لَظَلّتْ تَشَكَّى البَثَّ لَـمْ تُخِـط كُنْهَـهُ فَقَد مَلَأَتْ صَدْرِي البَلَايَـا العَظَائِـمُ[1]

ويقيم الشّاعر حوارًا مفعمًا بالحركة والإشارة بين القلب والعين، معبّرًا عن ألمه وحرقته، ولا يكتفي بذلك بل يثير الحوار بالخصام، وهذا الخصام لا يحلّه إلا صاحب العرش، وفي خضم الحوار يظهر الرّسول (اللسان)، معبّرًا عن انفعالاته العاطفيّة. وفي حواره يشرك أعضاءه، فتنطق وتثير لواعج الشّوق وويلات الحبّ، فيسند فعل الشّكوى لغير الإنسان، ويجعل كلّ شعر جسمه يشكو مثله، في إشارة واسعة لانتشار الألم، فيصوّر حالة الهيجان العاطفيّ العشقيّ في داخله، الّتي جعلت مفهوم الهوى عنده يقوم على التّشاكي واللوعة بكلّ دلالات الحزن.

وقد يتشاكى العبّاس وصاحبته عند اللقاء، وتسيطر العفّة على لقائهما، ويؤكّد ذلك أنّ الطّير لو سمع حديثهما لعكف على ترديده، يقول: [البسيط]

إِذَا التَقَيْنَا شَكَوْنَـا مَـا نُكَابِدُهُ فِي عِفَـةٍ وَحَـديثٍ مِنْ هُنَا وَهُنَـا
لَو تَسْمَعُ الطَّيرُ مـا نَشْكُو عَكَفْنَ بِنَا كَمَا عَكَـفْـنَ" بِـداوِدَ" الّذِي افتُتِنَا
فَمَـا تَزَالُ لَنَـا أَشْيَـاءُ نُحْدِثُهـا تَكونُ لِلـنَّاسِ فِـيمَا بَعْدَنا سُنَنَـا [2]

فاستحضر الشّاعر قوله من قوله تعالى: ﴿ **وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُدَ مِنَّا فَضْلا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ** ﴾[3]، فيسكن قلبه ويرتجي الحبّ من الله لا من فوز، ملتجئًا إلى الفعل الناقص (ما تزال)؛ ليدلّ على الاستمراريّة، ومحاولة الإسراع في حصول الهدف، وكأنّ المدّة محدودة، فالبكاء استغاثة، ونوع من التّفريغ النّفسيّ، يظهر عادة بالالتقاء والتّجاوب بين الأشخاص، شعور وعواطف كثّرت شكوى الشّاعر المجبرة محاولًا أن يقدّم تفسيرًا وفهمًا خاصًّا لدموعه، وقدّس الشّاعر هذا الحديث بجعله سنّة للنّاس بعده.

---

[1] **الدّيوان**، 242.
[2] **الدّيوان**، 270.
[3] **سبأ**، 10.

ويقول: [المنسرح]

إنِّـــــــي لَأَزْدَادُ – مَا بَقِـــــيتُ– لَهَا حُبًّا إِذَا ازْدَادَ عَـــهْـــــــدُهَا قِدَمَـــا
يَمْـــــلأُ عيني فَيْضُ الدُّمـــــوعِ وَلا عُذْرَ لِعَينٍ حَتّى تَـــفِيـــــضَ دَمَا[1]

ويكثر الشّاعر من الشّكوى بصورة لافتة فهي أحد معالم الحبّ؛ لأنّه يسمو بصاحبه ويرتفع به في مراتب الإنسانيّة، فتجعل قلبه أرقّ، وروحه أكثر شفافيّة، لذا فوقع الألم على نفسه الجيّاشة أشدّ من غيره، فأكثر من الشّكوى ووصف الحنين ونفثات العشق والهوى وأودع شعره المصدور كلّ ما يحسّه من ألم وشكوى، جاعلًا من البكاء سببًا للتّعبير[2]. وهنا يربط الشّاعر لفظ (الدّموع) بالفيض دلالة على كثرة الدّموع الّتي لم يخرجها بعد من عيونه، لكنّها تؤلمه فتخرج من قلبه مؤثّرة على نفسيته وحياته.

ويقول: [الخفيف]

خَبِّرُونِي عَنِ الهـــــــوَى أَوْ سَلُونِـــي نَارُ قَلْبِي تَمُدُّ مَـــــــــــاءَ جُفُونِـــي
تِلْكَ نَارٌ فِي القَلْـــــبِ أَوْقَدَهَ الحُـــبـــْ ـبُ فَبَاحَتْ بِالمُضْمَـــــــرِ المَكْنُـــونِ
فَقَدَتْ عَيْنَيَ الحَبِيـــــــــبَ فَمـــا أَخْـ وَفَنِي أَنْ تَكونَ أَشْقَـــــــــى العُيونِ
ذِكْـــرُهُ لَازِمٌ لقَلْبِـــــــــــي، وَلَا عَهْـ دَ لِعَيْنِي بِوَجْهِهِ مُنْذُ حِيـــــــــــنِ[3]

ويستخدم الشّاعر حرف النّون رويًّا في جميع أجزاء المقطوعة، محدثًا رنّة الحزن والأسى والحسّ الحزين، فصوت البكاء يرنّ في نفسه، معلنًا حزنه في بكائه بضمير المتكلم في هيئة رجل خائف من الحبّ، لهذا يبكي الغوص فيه أكثر، ويبكي الإفصاح عمّا فيه. وينتقل في ربطه بين البكاء والحبّ للحديث عن الرّضا والسّخط في عين المحبّ في صيغة الزّمن الحاضر (أبكي) فبكاء العاشق هنا لم يستدع بكاء المحبوبة.

ويقول: [الخفيف]

سَلَبَتْنِي مِـــــــــــنَ السُّرورِ ثِيَابـــا وَكَســـــــــتْنِي مِنَ الهُمُـومِ ثِيَابَـــا
كُلَّمَا أَغْلَقَتْ مِـــــــــنَ الوَصْلِ بَابـــًا فَتَحـــــــــْـت لِي مِنَ المَنِيَّـــةِ بَابَـــا

[1] **الدّيوان**، 249.
[2] ينظر: العقيلي، فوزية عبد الله، **الاتّجاه البدويّ في الشّعر الأندلسيّ**، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، السّعودية، 2010، 96-97.
[3] **الدّيوان**،264.

عَذِّبِينِـــي بِكُلِّ شـــــــــــــيءٍ سِـوَى الصَّـدِّ فَمَـــا ذُقـــــــــــتُ كَالصُّدُودِ عَذَابَا [1]

جعل الشّاعر للسّرور والهموم جسمًا يلبس وينزع عنه الشّيء، وجعل الموت والوصل كالباب يفتح ويغلق، وجعل بعد المحبوبة شرابًا مرًّا. وهذا كلّه يدلّ على شعور الألم والمرارة الظّاهر من التّضاد في: (سلبتني/كستني، السّرور/ الهموم، أغلقت/ فتحت)؛ ليدلّ على حالة الاضطراب الّتي يعيشها. إلى جانب التّشكيل الصّوتيّ الظّاهر في حرف الإطلاق في المقطوعة. وقد ذكرت هذه المقطوعة في الفصل الأول، وهي تحمل معنى الشّكوى.

ويقول: [الخفيف]

أيُّهَا الآمِرُونَ بِالصَّبـــــــــــْر والنَّـــــا هُونَ عنْها والنَّاصِـــــــحُون جُيُوبـــــا
عَلِّمُونِـي كَيْفَ التَّـــــــــــعَزِّي فَمَا أَعـ رِف شَيْئًا إلا البُكَـــــــــــــا وَالنَّحيبَـا

ولا يعرف الشّاعر سوى التّوجّع والبكاء والتّحسر في حبّه، ويطلب من المحبوبة أن تشاركه هذا الألم، فيربط بين الدّمع والصّبر، كلّما قلّ صبره ازدادت دموعه.

- **الاستعطاف**

يمثل الاستعطاف ملاذ الشّاعر من الألم، لذا يكثر من التّوجع، فيجعل جسمه ينطق بكاء استعطافًا للمحبوبة؛ لترى حاله وما آل اليه.

يقول: [مجزوء الكامل]

الحـــبُّ سَخَّـــــــــــــرَنِي لَكُـــــــم تَسْـــــــــخِيرَ عَبْدٍ لَيْـــــــسَ يُعْتَقْ
عَذَّبْتُـــــمُ جَـــــــــــــــــسَدِي بِـحبِّكُم فَلَـــو يَسطَيـــــــــــــع يَنْطِـــــقْ
لَشَكَا إليْكُـــــــــم بِالبُكَـــــــــــا ء وبالتَّـــــــــــضَرُّعِ وَالتَّمَلُّـــــــقْ [2]

[1] **الدّيوان**، 61. وينظر: **هذه الدّراسة**، 65.
[2] **الدّيوان**، 191.

جعل الشّاعر محبوبته مصدر إلهام له فقد " أوحت إليه أسلوب الاستعطاف، وابتكار الحيل العشقيّة اللطيفة عندما كان يحاول لفت نظرها إليه وتوجيه فكرها نحوه، حتّى ينال طلبه من القرب منها، وبغيته من وصلها" [1]. ويتنقل في حديثه ما بين ضمائر المخاطب وضمائر المتكلم؛ ليبرز ما يريده أن يحدث، ويعود بالحدث إلى البداية في شكل دائريّ لا تغيير فيه، وهذا ما يستلزمه الحدث، أحداث غير متخفّية، وما تستدعيه من أحداث ليست جديدة ولا غريبة على الشّاعر.

ويقول: [البسيط]

اليَوْمَ طَابَ الهَوَى يَا مَعْشَرَ النَّاسِ ... وَأُلبِسَتْ " فَوزُ " حُبِّي كُلَّ إِلْبَاسِ
مَا أَنْسَ لَا أَنْسَ يُمْنَاهَا مُعَطَّفَةً ... عَلَى فُؤَادِي وَيُسراهَا عَلَى رَاسِي
قَالَتْ: وَإِنْسَانُ مَاءِ العَيْنِ فِي لُجَجٍ ... يَكَادُ يَنْطِقُ عَنْ كَرْبٍ وَوَسْوَاسِ
يَطْفُو وَيَرْسُو غَرِيقًا مَا تُكفْكِفُهُ ... كَفٌ فَيَا لَكَ مِنْ طَافٍ ومِنْ رَاسِ!
"عَبَّاسُ" لَيْتَكَ سِرْبَالِي عَلَى جَسَدِي ... أَوْ لَيْتَنِي كُنْتُ سِرْبَالًا" لِعَبَّاسِ"
أَوْ لَيْتَهُ كَانَ لِي رَاحًا وَكُنْتُ لَهُ ... مِنْ مَاءِ مُزْنٍ[2] فَكُنَّا الدَّهرَ فِي كَاسِ
أَوْ لَيْتَنَا طَائِرا إِلْفٍ بِمَهْمَةٍ[3] ... نَخْلوا جَمِيعًا وَلَا نَأْوي إِلى النَّاسِ
لَوْ كُنتُ بَعْض نَبَاتِ الأرض منْ طَرَبِي ... لِلَّهْوِ مَا كُنْتُ إِلَّا طَاقَةَ الآسِ![4]

وقد لجأ إلى الصّوت الرّباعيّ المضعّف (تكفكف)؛ لأنّ لهذا الفعل دلالة مضاعفة فيها إيحاء، فضلًا عن الاستعمال المجازيّ؛ لتصوّر صمت الشّاعر وتعبه وحزنه. فنقل الألفاظ من دلالاتها اللغويّة إلى دلالاتها الصّوتيّة؛ لبيان وطأة الغربة القاسية والحنين المتمثّلة بالطّبيعة. والحاصل هنا هو تشاكل " إنّ التّشاكل السّيميائيّ يحقق الاتّساق والانسجام فهو إجراء يمكّننا من استنطاق النّص وقراءته وذلك لمعرفة خفاياه والكشف عن إبداعات المبدع، والوقوف عند المواطن الّتي تزخر بالشّعريّة، فهو بمثابة قناة بين المتلقّي والخطاب" [5]، فيدّعي الشّاعر أنّ المحبوبة تشاركه في أمانيه ودعواته، وأساسها اليأس من رؤية المحبوبة والوصول إليها. واللافت

---

[1] ملحم، أحمد صالح، **الغزل العفيف بين العبّاس بن الأحنف وأبي نواس**، 157-158.
[2] **مزن:** المزن السّحاب عامّة، وقيل: السّحابة ذو الماء واحدته مزنة وقيل: المزنة السّحابة البيضاء، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة " مزن".
[3] **مهمهة**: صوت الزجر، أي: زجره ومنعه، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة " مهمه".
[4] **الدّيوان**، 156-157.
[5] بو عقال، راضية، **المنحى الجماليّ للصّور البيانيّة عند شعراء الحبّ العذريّ**، مجلة إشكالات، جامعة أم القرى، الجزائر، العدد9، 2016، 326.

للنّظر أنّهما في الحقيقة لم يلتقيا، ولقاؤهما كان وهميًّا ولا أساس له من الصّحة، وهذا يدلّ على أنّ محبوبته وهميّة. فهو يخالف طبع العذريّين من أنّهم حرّموا أنفسهم على محبوباتهم ولكن عرفن أزواجهن.

ولا أدري ما هدف العباس من ذلك، لكن مهما كانت طبيعة الإنسان فإنّه يبقى إنسانًا، بل حياته مليئة بالنّدم في صراع دائم بين العقل والقلب، وأنّه يعاني من عقد النّقص لا محال. وشعر العبّاس هو المصدر الوحيد في معرفة فوز، لذا أرى أنّها من مخيلته، وكان يرى ما رسمه في مخيلته في كل الوجوه الّتي يراها، " تستبدّ بالشّاعر النّشوة فتنقلب موازين القول بين يديه إلى العبث أو ما يشبه العبث فيقول هذه الأبيات الّتي إن كانت عابثة في معايير العشق، فهي نفيسة في موازيين رقيقة في حلبة الشّعر" [1].

ويرى ملحم أحمد صالح: " أنّ الأمل في الأبيات جريء، لكنّه يبقى في حيّز الأمل لا يخرق جدار العفّة، فالشّاعر العفيف عندما يواجه محبوبته تتلاشى جميع أحلامه، وحتّى الكلمات الّتي يكون هيّأها ليقولها لمحبوبته، فيبقى ساهمًا إليها شاخصًا من حسنها صامتًا متمليًّا " [2]، وصحيح أنّ الأمل لا يخرق جدار العفّة، لكنّ الاستزادة في هذا المجال يخرج الشّاعر عن إطار الصّدق؛ لأنّه يبالغ في وصف الإحساس والانفعال، وأرى أنّه في هذه الحالة أقرب إلى تسطير الخيال في رؤية المحبوبة.

وتمنّت المحبوبة أن تكون ثوبًا للعبّاس؛ لتلازم جسده، وأن يكون ثوبًا لها يلازم جسدها، وأن يكون لها خمرًا وهي مزن في وعاء واحد، وتمّنت أن تكون هي وهو طائري إلف منعزلين. وهذا يدلّ على أنّها تتمنّى أجمل الأماني، فهو يتمنّى وهي تتمنّى وكلّها في طريق الخيال والتّخيّل.

ويقول: [المتقارب]

فمَا زِلْتُ أَحْـــــــــــــذَرُ هَذَا العِتَـا ... بَ مِنْ قَبْلِ أَنْ أَسْتَـــــــــحِـقَّ العِتَابَا
وَكُنْتُ عَلَى وَجَـــــــــــــلٍ مُشْفِقًا ... أُطِيْلُ البُكَـا وَأُعِـــــــــــدُّ الجَوَابَـا
أَلَا تَرْحَمِينَ فَتًـــــــــــــى مُغْرَمًـا ... بِحُبِّكِ يَسْقِـي الدُّمُـــــــــوعَ التُّرابَـا؟
فَمَا خُلِقَ الحُبُّ لِلْعـــــــــــالَمِيـ ... نَ إِلّا شَقَـــاءً وَإِلّا عَـــــــــذَابـًا![3]

[1] الشّكعة، مصطفى، **الشّعر والشّعراء في العصر العبّاسي**، 361.
[2] **الغزل العفيف بين العبّاس بن الأحنف وأبي نواس**، 138.
[3] **الدّيوان، 58**

هذه حيلة أخرى من حيل العشّاق في الاستعطاف لجلب الأنظار الأخرى، حتّى ينالوا طلبهم من القرب والوصال، وهو هنا يقبّح الحبّ [1].

- **ذكريات الوداد**

جعل الشّاعر في ذكرياته حرقة، فكان السّلام على دنياه وما فيها، وهي كالموت، وهو كالحيّ الميّت، وهذه الحرقة المتمثّلة في ذكرياته تمثّل أيّامه الخالية فتجعل منها متنفسًا وترويحًا عن الألم وإدخال شيء من الطّمأنينة والسّعادة، فيفضل العيش في دفء الأحلام. " عندها يقرّر العاشق التّخلي عن حالة العشق، فيجد نفسه بشكل حزين منفيًّا من مخيّلته" [2]. فالشّاعر يضحّي بمخيّلته من أجل العشق، وهذه الفكرة تدعم ما ذكر في المحور السّابق.

ويقول: [الخفيف]

يَفْرَحُ النَّاسِ بِالسَّـــــــــــمَاعِ وَأَبْكِي أَنَا حُزْنًا إِذَا سَمِـــــــــــعْتُ السَّمَاعَا[3]

تمثّلت ذكريات الشّاعر بسماعه أخبار المحبوبة، فلجأ الى السّماع؛ لأنّه وسيلته الوحيدة، مستندًا في صورته على التّكرار، إما تكرار ألفاظ بعينها أو تكرار وحدة نغميّة بألفاظ متقاربة في الجرس، والتّكرار في حدّ ذاته وسيلة من الوسائل السّحريّة الّتي تعتمد على تأثير الكلمة المكرّرة [4]، فتكرار (السماع، سمعت ، السماعا) يعطي البيت عمقًا ويزيد من وضوح الإيقاع، ويوحي بحركة التّموج النّفسيّة الحزينة الّتي تخرج من أعماق النّفس وخاصّة في قوله: (أبكي أنا)، وتكشف اللوعة والحسرة في قوله: (حسرة)، والشّاعر حلّل حزنه، ونقل عالمه الخارجيّ إلى عالمه الدّاخليّ.

ويقول: [مجزوء الرّمل]

إِنَّمَـا أَبْكِـــــــــــــــــــي لِأَنّـــــي صِرْتُ لِلْحُـــــــــــــــــــبِّ تَبِيعَـــا
مَا دَعَانِي الشَّـــــــــــــــــــوقُ إِلّا دَرَّتِ العَيْـــــــــــــــــــنُ دُمُوعَـــا
مَا أَرَانِي عَنْ حَبْيـــــــــــــــــــبِـــي آخِرَ الدَّهْـــــــــــــــــــرِ نَزُوعَـــا

---

[1]ينظر: مبارك، زكي، **مدامع العشّاق**، 180.
[2]بارت، رولان، **شذرات من خطاب في العشق**، 101.
[3]**الدّيوان**، 180.
[4]ينظر: البطل، علي، **الصّورة الشّعريّة**، 218.

أَحْسَـــنُ النَّاسِ وَأَوْلَـــــــــــــــــــى النَّـــاسِ بِالحُسْـــــــــــــنِ جَمِيعـــًا[1]

والتّلاقي الرّوحي بين الشّاعر والمحبوبة فيه حسرة وحزن وألم، واسترجاع ذكريات الوداد هو بمثابة استرجاع العاطفة القديمة الّتي هي تعويض عن نفسيّة تشعر بالرّاحة والأمان. وهذا يجعل المحبوبة تحلّ في نفس الشّاعر وكيانه ووجدانه حلولًا كاملًا.

ويبدأ الشّاعر المقطع باستخدام ناسخ حرفيّ؛ ليدلّ على الحالة النّفسيّة الّتي يحسّ بها، ويرسم من ورائها حكرته وأحاسيسه، ويلاحظ تكرار الهمزة في الأبيات في: (أبكي، إنّما، أنّي، أراني، أحسن، أولى)، دلالة على معنى التّقطيع في القول، واضطراب النّفس، وهذا يصوّر حال الشّاعر المتذبذب، وقد أتت مفردة البكاء مرّة فعلًا مضارعًا دلالة على أنّ البكاء في الوقت الرّاهن، ثمّ مصدرًا في دلالة على أنّ البكاء حالة مستمرّة على حوادثه وإن كانت مضت وانتهت. كما أنّ الموسيقى متناسبة مع الموضوع فهي شجيّة مؤثّرة في الإيقاع حزينة النّغمة، تصوّر نفسه الشّاكية وعذابه الشّديد.

ويقول: [المتقارب]

بَكَيْتُ الدُّمُوعَ فَلَمَّـــــــــا انْقَضَـــــتْ بَكَيْتُ الدِّمَـاءَ بِهَـــــــــا مُعْـــــوِلا
فَأَفْنَيْتُ دَمْعِي بِطُـــــــــولِ البُكـــــاءِ فَمَا تَقْدِرُ العَيْـنُ أَنْ تَهْمُـــــــــــــــلَا
كَأَنَّ الهَوَى لَمْ يَجِـــــــــــــدْ لِلْـبَـلا ءِ فِي صَدْرِ غَيْرِي لَه مَدْخَـــــــــــــلا
سَأَسْتَمْطِرُ العَيْنَ إِنْ أَمْسَـــــــــكَتْ فَـإِنَّ شِفَائِـــيَ أَنْ تُسْبَـــــــــــــلا[2]

هذا الاستمطار للدّموع بمثابة تعويض نفسيّ لشيء مفقود لا غنى عنه، فهو يريد أن يعكس تلهّفه لرؤية المحبوبة وشدّة حاجته إليها، وهنا يؤكّد حالة القحط والجفاف الّتي كانت تعاني منها منطقة الشّاعر فلا ماء فيستعيض عنه بالدّموع، وهذه المساحة النّاطقة تؤكّد اتّساع مساحة الفارق وتباعد الأحباب.

فيراوح في تشكيله للصّورة بين جيشان الحركة النفسية في الدّاخل، وبين السّكون في الخارج [3]. وتذرف عيون الشّاعر الدّموع، ويشتدّ بكاؤها، في بكاء غزير يسقط الدّمع من العيون، لذا تتمثّل في نفس الشّاعر حالة من التّقلب والاضطراب، تنهال على نفسه حيث تفرض هذه اللحظات على نفسه امتلاء انعكس على الوزن والموسيقا

---

[1] **الدّيوان**، 176.
[2] **الدّيوان**، 224.
[3] البطل، علي، **الصّورة في الشّعر العربيّ حتّى آخر القرن الثّاني الهجريّ**، 25.

وانتشار حروف المدّ مما يخلق تناغمًا واضحًا بالفتح، وألف الإطلاق تعبّر عن شدة الألم واستمراره، فهو أقرب للصّياح لبثّ الأوجاع.

ويقول: [المتقارب]

أَيَا مَــنْ أُكَاتِمُــــــــهُ حُبَّــــــــهُ وَيَظْهَــــــــرُ مِنِّــــي فَــلا يَنْكَتِــمْ
يَرَانِي فَيَعْلَــمُ حُبِّــــــــي لَــــــهُ وَيَكْتُمُنِــــــي أَنَّــــــهُ قَــدْ عَلِــمْ
أَتَاذَنُ فِي نَشْرِ مَا قَدْ طَــــــــــوَيْــ تُ بَيْنَ الـجَــوَانِــــــحِ أَمْ تَحْتَشِــمْ؟
فَأَنْتَ السُّرُورُ وَأَنْتَ البَــــــــــلاَءُ وَأَنْتَ الشِّفَــــاءُ وَأَنْــــــتَ السَّقَــمْ!
تَذَكَّرْتُ أَزْمَانَ كَانَ الهَــــــــــوَى وَكُنــتَ لَعَمِــــري كَــــمَــــا تَتَّهِــمْ
فَإِنْ كُنْتُ مُتَّهَمًا فِي الهَــــــــوَى وَتَمْزِجُ عينــــــايَ مَــــــاءً بِــدَمْ
فَمَا بَالُ عَيْنِي إِذَا مَــــــــــا رَأَتْ كَ لَمْ يَمْلِك الــــدَّمْعُ أَنْ يَــــــنْسَجِمْ؟[1]

ليس شرطًا أن يكون البكاء كلّه حزنًا، بل قد يكون بقصد تعديل النّظرة إلى الماضي والرّضا بالحاضر، ويتّضح هذا فيما يسمى ببكاء الأطلال، فهو تذكّر لأيام الوداد والسّرور الّتي أمضاها الشّاعر مع محبوبته، فيشعر بالحنين والاشتياق، ويذرف دموعه مع بقاء بعض الآمال في إرجاع الزّمن إلى الوراء للالتقاء بمن يحب[2].

والبكاء تفكير ذاتيّ وإحساس فرديّ خاص بالشّاعر، كأنّه أنانيّ حتّى في البكاء فلم يربطه بالجماعة، فلجأ إلى التّوازي وحسن التّقسيم في قوله: (أنت السّرور وأنت البلاء وأنت الشّفاء وأنت السّقم)، الّذي أعطى القصيدة جوًّا من الإيقاع، وتكرار يصوّر المعاناة الدّاخلية والحالة النّفسيّة المنقبضة تجاه الآخر المتمثّلة في الضّمير (أنت)، فبكاؤه مرتبط بالمحبوبة فقط حقيقيّة أو متخيّلة، وهو في هذه الحالة أكثر من غيره سرعة في البكاء وإسراعًا، وهذا الإسراع يكشف عن نفس مشتعلة بالغضب. " إنّ التّكرار يكرّس لتصعيد النّبرة الذّاتيّة المشحونة بطاقة انفعاليّة عالية تظهر في تناظر التّركيب اللغويّ والإيقاع الصّوتيّ على نحو يؤدّي إلى بروز الإيقاع،

[1] **الدّيوان**، 235.
[2] ينظر، زيادة، روحي، **البكاء في الشّعر الجاهليّ**، دكتوراه، جامعة السّودان للعلوم والتّكنولوجيا، 2005، 31.

وتأكيده بصورة عامّة عن طريق التّكرار والتّرديد الملحّ، فالكلمات تكون بمثابة تواصل نصيّ ينشأ بين القارئ والذّات الشّاعرة في لحظة شعوريّة كثيفة تنفطر عنها كينونة العبّاس وتنسلّ إلى وجدان القارئ " [1].

وقد يجسّد شعر الحنين إلى الذّكريات، فجاءت أكثر مقطوعاته تنقّلًا بين الماضي والحاضر، ممثّلة الحزن والألم والفشل والمعاناة وتحمل في طياتها الفشل فيبكي.

ويقول: [الخفيف]

مَجْلِسٌ يُنْسَبُ السّـــــــــرُورُ إِلَيـــــه بِمُحِـــــــــبٍّ رَيْحَانُـــــــــهُ ذِكْـــرَاكِ
كُلَّمَـــا دَارَتِ الزُّجَاجَـــــــــــــــةُ زَادَتْ ـهُ اشْـتِيـــــاقًا وَحُـــرْقَـــةً فَبَكَـــاكِ
لَمْ يَنَلْكَ الرَّجاءُ أَنْ تَحْضُـــــــــرِينِي وَتَجَافَتْ أُمـــــــنِيَّتِـي عَـنْ سِـوَاكِ
فَتَمَنَّيْـــــتُ أَنْ يُغَشِّيَنِـــــــــــي اللهُ نُعَاسًا لَعَـــــــلَّ عَـيْنِـــــــي تَـــرَاكِ[2]

ولم يضف الشّاعر في مقطوعته جديدًا، لكنّه لجأ إلى التّدوير في الكثير من أبياته، وكأنّه يتحدث بطلاقة كلامًا عاديًّا مسترسلًا، يؤكّد سهولة لغته وشعبيّة ألفاظه، فالحبّ شوق وتذكّر " ووجد لوجود ذات المحبوب منطبعة في ذات المحبّ انطباعًا لا يزول، وقيل: هو وجد بعد فقد المشاهدة، بينما هو ابتهاج بتصوّر حضرة المحبوب، وهو عشق إن أفرط واستولى على صاحبه، وولّه إذ به يقيم العاشق مقام الحيرة، وهو فناء؛ لأنّ العاشق يفنى عن رؤية نفسه والأشياء، ويستغرق بالكلّيّة في معشوقه حتّى لا يبقى منه له شيء [3].

ويقول: [السّريع]

لِلْحُبِّ فِي قـــــــــــلْبِـيَ أَشْجَـــــارُ تُنْبِتُهـــــا لِلشَّـــــوْقِ أَنْهَـــارُ
وَالنَّومُ قَدْ نَفَّـــــــــــــرَهُ أَحـــــورٌ أَغَنُّ سَـــــــــــاجِي الطَّرْفِ سَـحَّارُ[4]
وَالعَيْنُ قَدْ أَسْعَدَنِـــــــــــي دَمْعـُهَا تَمُـــدُّهُ مِـــــــــنْ كَبِـــدِي نَـــارُ
بِوَاكِفٍ يُغْـرِقُ إِنْسَانَـــــــــــهَـــا سَحَابُـــهُ بِالمَـــــــــاءِ مِـــدْرَارُ[5]

---

[1]اللوزاني، المصطفى، **جماليّة الإيقاع في شعر العبّاس بن الأحنف**، مجلة جذور، النّادي الأدبي الثّقافي بجدة – السّعودية، المجلد 11، الجزء، 27، 2009، 80.
[2]**الدّيوان**، 205.
[3]ينظر: ابن الدّباغ، عبد الرّحمن بن محمد، **مشارق أنوار القلوب ومفاتح أسرار الغيوب**، الباب الثّالث، 35-38.
[4]**سحّار:** من سحارة، شيء يلعب به الصّبيان إذا مدّ من جانب خرج بلون، وإذا مدّ من جانب آخر خرج على لون آخر مخالف، وسحّار من قوم سحارين وهو أن تأخذ العين حتّى يظنّ الأمر كما يرُى، وليس الأصل كما يرى، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة " سحر".
[5]**الدّيوان**، 130.

ولغة البكاء هنا تجمع تقلّبات الرّوح بالجسد، فذاته تتأمّل كلّ ما هو محزن وسلبيّ مظهرًا مشاعر الحبّ الذّاتيّة، وتتردّد الأصوات مضعّفة ما يزيد إحساسه بالشّدة واليأس من لقاء المحبوبة نتيجة هذه الذّكريات في قوله: (الشّوق، نفّره، أغّن، تمدّه). وكرّر استخدام السّين رغم أنّه حرف مهموس، إلّا أنّه اكتسب صفة الشّدة نتيجة تكراره ومجاورته لحروف شديدة وقويّة في: (ساجي، سحّار، أسعدني، إنسانها، سحابة)، فالشّاعر سخيّ في سكب دموعه من شدّة الهيام والاشتياق للمحبوبة فهي في جانب معيّن تشكّل فيضًا من الحياة السّعيدة والذّكريات الملهمة، وفي جانب آخر أصبحت فيضًا من العذاب والفراق وألم البعاد. لذا يشبّه الشّاعر انهلال دمعه من عيونه بالسّحابة الّتي بدأت تهطل كثيرًا، وهذه الوفرة في الدّموع تعكس الحالة النّفسيّة للشّاعر، وتذكر أيّام الماضي كأنّها سيل واحد من الماء، فالمقطع في حركة تامّة مقابل استخدامه لكلمة (ساجي) الّتي تدلّ على السّكون، وقد ترتبط في ذهنه بالموت، وهذه الفترة المحدّدة المرتبطة بالصّمت عنده هي ذلك الألم والحزن لما يشعر به من مأساة.

ويربط الشّاعر في مفارقة واضحة بين النّار والدّموع، وكأنّه يرى أنّ السّعادة الموجودة في دموعه سوف تبكي غيره فتخرج من نفسه إلى قلب غيره، فغيره تعلّق بقلبه الطّيّب، والدّموع هنا باعتبارها رمزًا للحزن والألم تتحوّل إلى رمز للجمال الحسيّ عن طريق السّحب، فهو في مخاطبتها ينفّس عمّا يختزن في نفسه.

ويقول: [مجزوء الكامل]

فَإِذَا يُنَادَي بِاسْـــــــــــــمِها ظَلَّتْ مَدَامِعُـــــــــهُ تَـــــرَقْـرَقْ
وَإِذَا يَمُـــرُّ بِبَابِهَـــــــــــــــا لَثَمَ الجِدَارَ وَظَـــــــــــلَّ يُصْعَقْ
وَإِذَا تَذَكَّرَهَـا بَـــــــــكَـــــــى حَتَّى تَكَادُ النّـــــــــــفْسُ تَزْهَقْ
فَتَرَاهُ مِنْ وَجْدٍ بِهَـــــــــــــا متوجّـــــــعًا يبكـــــي وَ يَشْـــهَقْ[1]

ويتحدث بتلقائيّة مستحضرًا أحلام الماضي وأحزانه ومعاناة الحاضر، فقد عرف القهر والحزن والعشق، فذاته تحترق وحدها، وتغضب وتفيض بالخواطر والانفعالات دون الدّخول في الفعل، وحرف الرّوي يكشف عن انقباض داخليّ واضطراب في نفسه، ويلاحظ في حديثه عن الماضي تكرار كلمات الحزن والألم واللوعة المعبّر عنها بالبكاء بشكل لافت، فحبّه داع للبكاء في كلّ مرحلة، ولعلّ هذا التّكرار يدلّ على التّلذّذ باللفظ " إنّ الشّعر

[1] **الدّيوان**، 190.

هو إيقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود، أي أنّ شرط الشّعر ينبع من اكتساب لغته إيقاعًا خاصًا يتشكّل من قوّة الغموض في الطّبقات العميقة للمعنى تلك الّتي تحاول تفسير مظاهر الوجود المعقّدة تفسيرًا شعريًّا " [1].

- **اللفتات القلبيّة**

حضر البكاء في قلب الشّاعر أكثر من عينيه، فالقلب يتشبّث بالماضي وبالذّكريات، فكان الدّمع سحرًا في العيون. ولكن السّؤال هل للحزن سحره؟ هل كان بهيًّا في عين الشّاعر؟

يقول: [الطّويل]

وَحَوْرَاءَ مِنْ حُوْرِ الجِنَـــــانِ مَصُونَةٍ ... يَرَى وَجْهَهُ فِي وَجْـــــهِهَا كُلُّ نَاظِرِ
وَقَفْتُ بِهَــا لَا أَسْتَطِيـــــعُ إِشَـــارَةً ... وَلَا نَظَـــرًا وَالطَّــرْفُ لَيْسَ بِصَابِــرِ
فَمَا طَرَفَتْ عَيْنَاي لمَّـــا تَعــرَّضَـــتْ ... لِشَيءٍ سِـــــوَى إِيْمَائِها بِالمَحَاجِرِ
تَوَافَقَ مَعْشُوقَـــانِ ثُـــمَّ تَنَـــاظَـــرَا ... فَمَا مَلَكَا فَـيْـــضَ الدُّمُوعِ البَوَادِرِ[2]

ولاحقت اللفتات القلبيّة الشّاعر في تفكيره فبقيت عائقًا أمام تحقيقه مراده، وهذا العائق يفسّر " ضرورة بقاء الحبّ والمحبوب شخصين متمايزين، ومعنى هذا أنّ العائق ليس غاية في ذاته، وإنّما هو بمثابة الواسطة الّتي تؤخّر الوصول إلى الغاية وتزيد في الوقت نفسه من حدّة الرّغبة في بلوغها" [3].

ويقول: [الطّويل]

تَوَافَقَ مَعْشُوقَانِ مِنْ غَيِـــــرِ مَوْعِـــــدٍ ... وَغُيِّـــبَ عَنْ نَجـــوَاهُمَا كُلُّ كَاشِـــحِ
وَكلَّتْ جُفونُ العَينِ عَنْ حَمـــلِ مَائِهَـــا ... فَمَا مَلَكَـــتْ فَيْـــضَ الدُّمُوعِ السّوَافِحِ[4]
وَإِنِّي لَأَطْوِي السِّرَّ عَنْ كُلِّ صـــاحِـــبٍ ... وإنْ كـــــــانَ للأسرار عدْلَ الجـــوانح[5]

---

[1] عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة – بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة**، المقدمة، 7.
[2] **الدّيوان**، 125.
[3] إبراهيم، زكريا، **مشكلة الحبّ**، 218.
[4] **السّوافح:** سفح الدّمع يسفحه سفحًا، أي: أرسله، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " سفح".
[5] **الديوان**، 75.

ويقوم الغزل العذريّ على أساس الصّراع بين روحين يغالبان مطامع القلوب والحواسّ، فيحاول الشّاعر أن يرفع محبوبته إلى مكان يليق بالحبّ، هذا الكلام يؤكّد فكرة: " الحبّ أقدم أسطورة اخترعها الإنسان كي لا يشعر بالوحدة والملل والرّغبة في الانتحار" [1]، فالشّاعر فعل كلّ ما بوسعه للحفاظ على المحبوبة فقدّس حبه، ووصفه في أعلى مراتبه، واتّخذ كل الوسائل والحيل للحفاظ عليها [2].

ويقول: [الطّويل]

إِذَا غَلَـــــــــبَ الصَّبرَ البُكاءُ وَهَيَّجَتْ تَبَارِيَحُهُ[3] فَالصَّـــــــــبُّ بِالذِّكْرِ يُعذَرُ[4]

والشّاعر مكره على الصّبر في حبّه، على الرّغم أنّ عفّته تطلب منه ذلك فهي في حركة متجدّدة بين الماضي والحاضر، فيتحرك الوجود بعلامات الوجد والتّأوّه في النّص كنوع من الجمال عبر منطقة فاصلة بين الحلم والواقع [5]. وتبقى العلاقة الشّعريّة المهيمنة على نصوصه تتمثّل في صلابة معطياتها.

- **النّظرات الشّاردة**

إنّ قدرة العين في التّعبير عن المقصديّة العاطفيّة أقوى وأقدر من قدرة اللسان الّذي يبقى رهينة الرّقيب المتسلّط، فعندما تلتقي العيون تخرج الابتسامة، فنظرته تعمل على الإفصاح عن مكنونات نفسه، وكأنّه اختار لعشقه سبيلًا فلسفيًّا يتمثّل بالدّمج. " فالعين تنوب عن الرّسل، ويدرك بها المراد، والحواسّ الأربع أبواب إلى القلب ومنافذ نحو النّفس، والعين أبلغها وأصحّها دلالة وأوعاها عملًا، وهي رائد النّفس الصّادق، ودليلها الهادي ومرآتها المجلوّة الّتي بها تقف على الحقائق وتميّز الصّفات وتفهم المحسوسات" [6]. ويعرض الشّاعر صورة النّظرة الّتي تجعل الشّاعر يبكي، وهي نظرة لها أوصاف عدّة متميّزة باللمحة بين الحين والآخر.

يقول: [الطّويل]

يَدُلُّ عَلَى مَا بِالمُحِـــــــبِّ مِنْ الهَـوَى تَقَلُّبُ عَيْنَيْهِ إِلَى شَخْصِ مَـــنْ يَهْـوَى

---

[1]ماريون، جان لوك، **ظاهرة الحبّ – ستّة تأملات**، 9.

[2]ينظر: عباس، سهام سلامة، **قصيدة " رسالة المحبّ " للعبّاس بن الأحنف في ضوء المقاربة القرائنيّة**، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة – مصر، العدد 16، 2016، 223.

[3]**تباريحه:** التّبريح، أصله المشقة والشّدة والتّباريح الشّدائد، ابن نظور، **لسان العرب**، مادّة " برح"

[4]**الدّيوان**، 138.

[5] ينظر: السّويداوي، ناظم محمد، **سيميائيّة التّجربة العفيفة في غزل العبّاس بن الأحنف**، مجلة جامعة التنمية البشرية، المجلد 3، العدد2، حزيران 2017، 367.

[6]ابن حزم، **طوق الحمامة**، 42.

وَإِنْ أَضْمَرَ الحُـــــــبَّ الّذي فِي فُؤَادِهِ فَإِنَّ الَّذِي فِـي العَيْنِ وَالوَجْهِ لا يَخْفَـى [1]

والعين هي النّافذة الوحيدة والجريئة للتّغلب على العذاب النّفسيّ. والنّظرة هنا لها دلالتها في عين الشّاعر، ولهذا استخدم حرف الجر (إلى)؛ للدّلالة على المسافة بين العاشق والمعشوقة، ويفترض غياب المحبوبة موضوع عشقه، ويقدّس النّظرات بينه وبينها، لذا كان يلجأ في حبّه المقموع إلى لغة الإشارة بالعيون إذا ما تعذّر اللقاء والحديث، فنظرات المحبوبة تحمل دلالات رمزيّة تفهمهما عيناه.

ويقول: [الوافر]

أَيَا لَكِ نَظْرَةً أَوْدَتْ بقَلْبِـــــــــــــــي وَغَادَرَ سَهْمُهَا جِسْمـــــــــــــــي جَرِيحا
فَلَيْتَ أَمِيْرَتِي جَادَتْ بِأُخْـــــــــــــرَى فَكَانَتْ بَعْضَ مَا يَنْكـــــــــــا القُرُوحَا

وبدا النّظر من بعد وسيلة للعاشق للتّنفيس عن معاناته، لكن يبدو أنّ آماله تتحطّم ولا تبشّر باللقاء. لذا يرى الشّاعر الجمال كلّه في نظرته الباكية، فدموعه هذه جعلته يطلب النّظرة مرّة أخرى، ويخاطب نظرات عيونه مستخدمًا الفعل (أودت)؛ ليعبّر عمّا بداخله، ويشعر بالغربة النّفسيّة من استخدام (ليت) للتمنّي معبّرًا عن معاناته الّتي تنبض بأحاسيسه وعواطفه. فهو متوتّر ولا يستقرّ ويشعر بالضّياع وعدم الطّمأنينة.

والعشق مرتبط بالشّوق، والشّوق حركة تجاه المحبوبة، لكنّ الحرمان عند الشّاعر لم يولّد إلا حرمانًا مماثلًا وتعويضًا للنّقص الّذي يعانيه، فالشّاعر في معركة مع المعشوقة لذا ارتبط بمفردات الحرب. ويعرض صورة المحبّ الصّادق الّذي أهلكه الهوى، فنظرة من المحبوبة تودي بقلبه وتجرحه فإمّا الشّفاء باللقاء، وإمّا الموت. ويستخدم النّداء؛ ليدلّ على حاجته إلى من يشاركه في هذا الحزن، ويتّضح من أبياته أنّ الغزل مخالف للعشق العذريّ، فالغزل يوافق أفعال الشّاعر، أمّا العاشق فيُظهر الخضوع الّذي لا يوقف عشقه، لذا لا يوجد عفّة خالصة في الشّعر العذريّ، فليس من طبيعة الإنسان البشريّ أن يعيش في عفّة مطلقة.

ويقول: [الطّويل]

وَمُسْتَفْتِـــحٍ بَـــــابَ البَـــلاءِ بِنَظْـــرَةٍ تَزَوَّدَ مِنْهَا حَسْـــــــرَةً آخِـــرَ الدَّهْـــرِ
فَوَاللهِ مَا يَدْرِي أَتـــــدْرِي بِمَـــا جَنَـــتْ عَلَى قَلْبِهِ أَوْ أَهْلَـــــكَتْهُ وَمَـــا تَـــدْرِي!
أَنَا الهَائِمُ المَشْـــغُوفُ بِالبَـدْرِ إِذْ بَـــدَا وَهَيْهَاتَ! مَنْ لِـــي بـــالسَّبِيلِ إِلى البَدْرِ؟

[1] الدّيوان، 3.

وَمَا اسْتَمْكَنَتْ عَـــيْني مِنَ النَّظَرِ الّذِي أُدَاوي بِـهِ قَلْـــبِي وَأَشْـــفِي بِهِ صَـــدْرِي
تَخَاذَلَتِ الأَوْصَالُ مـــنِّـي فَلَـمْ أُطِـقْ نَهُوضًـــا بِوَقْرِ الحُبِّ وَالحُـــبُّ ذُو وَقْـرِ [1]
وَلِلشَّوْقِ سُلْطَانٌ عَلَـــى الدَّمْعِ كُلَّمَـا دَعَاهُ تَـدَاعَى غيــرَ وانٍ وَلَا نَـــــزْرِ [2]

ويتواصل الشّاعر مع فوز جماليًّا في لغة موهمة للمتلقّي معتمدًا التّلميح لا التّصريح في عالم متخيّل، فبنى علاقات مفتوحة في الزّمان والمكان متجدّدة ومتغيّرة؛ لأنّ فوز هي العلامة الفارقة في إبداعه الفنيّ، ولا ينسى الشّاعر أن يصوّر جمال عيونه ونظرته خاصّة إن كانت تدمع. والإيقاع مشترك بين الرّاء والمعنى عبر إطار خطيٍّ منسجم للمحافظة على نظرته للمحبوبة.

يقول: [الطّويل]

كفَى حُزْنًا أَنِّي أَغِـــيْبُ وَلَيْسَ لِـــي سَبِيْلٌ إِلـــــــــى تَوْدِيعِكُـمْ فَـأُوَدِعُ
أَلَا لَيْتَ شِعْرِي عَـــــنْ مَلِيكِي أصابِـرٌ إِذَا غِبْتُ عَنْـــــــهُ أَمْ يَـرِقُّ وَيَجْـزَعُ؟
تَلَفَّتُّ خَلْفِي حَيْثُ لـــَـمْ تَبْقَ حِيْلَـــةٌ وَزَوَّدْتُ عَيْنِـــــــي نَظْرَةً وَهْيَ تَدْمَعُ [3]

والخوف والجزع صفتان متلازمتان للشّاعر في رؤاه وأحلامه، لذا يستخدم المضارع؛ ليدلّ على ذات الشّاعر الحاضرة مع ذات المحبوبة، وهي أفعال تنبئ عن استمراريّة مأساته وألمه.

فإحساسات الشّاعر الإنسان المبدع لا تجد طريقها وتنفّسها الحقيقيّ إلا في عالم من الحبّ والعشق، وقد عبّر الشّاعر عن هذا المفهوم في شعره الّذي اتّخذه قاعدة لحياته بتعبيره هو غاية في البساطة والمباشرة الفنيّة البديعيّة [4] . ويمكن أن نضيف قاعدة أخرى، هي بثّ الألم والبكاء في النّفس كمفهوم جديد للشّاعر. ولعلّ تجمّل الشّاعر بالصّبر أولى به ما دام البكاء لا يردّ له ما فقده، لذا يدعو نفسه أن تكفّ عن الحزن فلا داعي للمبالغة في البكاء والتّباكي.

وفي موقف آخر يرى في نظرته ودموعه كلّ اليأس والألم وهو الموقف الّذي سيطر عليه.

يقول: [المتقارب]

---

[1] **وقر**: ثقل وصمم يمنع السّمع، والجمع وقور، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة " قر".
[2] **الدّيوان**، 141.
[3] **الدّيوان**، 176.
[4] ينظر: موافي، فاطمة الزّهراء، **دلالة اللغة والتّصوير الفني عند العبّاس بن الأحنف شاعر الغزل العذريّ**، مجلة كلية الآداب، جامعة بنها – مصر، العدد 165، الجرء 1، 2006، 802.

لَعَمْـرِي لَقَـــــــدْ جَلَبَــتْ نَظْرَتِــي إِلَيْكِ عَلَـيَّ بَـــــــــــلاءً طَوِيـــــلًا
فَيَا وَيْحَ[1] مَـــــــنْ كَلِفَــتْ نَفْسُــهُ بِمَنْ لَا يُطِيْقُ إِلَيْهـــــــــا سَبِـيـلا
هَيَ الشَّمْـــــــسُ مَسْكَنُهَا فِي السَّمَاءِ فَعَزِّ الفُؤَادَ عَــزَاءً جَـــــــــمِـيـلا
فَلَنْ تَسْتَطـــيـــعَ إِلَيْهـــا الصُّعــودَ وَلَنْ تَسْتَطِيعَ إِليكَ النُّـــــــــــزُولا[2]

ونظرة الحبّ عند العبّاس تجلب له البلاء والهمّ، لذا حوّلها إلى شمس بعيدة المنال مسكنها في السّماء، لا أحد يستطيع الوصول إليها، ولا هي تستطيع النزول. فيخاطب الشّاعر المحبوبة حيث تقوم بوظيفة الشّمس لإضفاء الحياة، وكأنّها تمتلك صفات نورانيّة فهو يبكيها؛ لأنّه لا يرى الوجود إلا بها.

وعلى الرّغم من استخدامه الأفعال إلّا أنّ الحدث في عالم المتخيّل. فيخاطب الشّمس رامزًا للمحبوبة، يقول عبد القاهر الجرجاني: " ألا تراه كأنّه يقول: ما وجه الطّمع في الوصول، وقد علمت (يا نفس عبّاس) أنّ حديثك مع الشّمس، مسكن الشّمس السّماء؟ أفلا تراه قد جعل كونها الشّمس حجة له على نفسه، يصرفها بها عن أن ترجو الوصول إليها، ويلجئها إلى العزاء وردّها في ذلك إلى ما لا تشكّ فيه، وهو مستقرّ ثابت كما تقول: أو ما علمت، وألست قد علمت" [3]، وكأنّ المحبوبة مصدر نور يعمّ الكون، وهو يعترف بسلطان الهوى في قوله: (ويح).

ويقول: [الطّويل]

فَإِنْ تَلْحَظِي حَالِـــــي وَحَالَــكِ مَــرَةً بِنَظْـــرَةِ عَيْنٍ مِنْ هَوَى النَّفْسِ تُحْجَبُ
تَرَى كُلَّ يَوْمٍ مَرَّ مـــــنْ بُؤْسِ عيشَتِي يَمـــرُّ بِيَومٍ مِـــنْ نَعِيمِــك يُحسَــبُ[4]

ويحاول الشّاعر تحقيق المستحيل لإرضاء المحبوبة، وإلغاء احتماليّة البعد والفراق الحاصل وتحويل كلّ شيء إلى عالم الواقع، ويظهر هذا من الصّورة البصريّة الّتي تمثّل الحالة النّفسيّة للشّاعر، ويستخدم صيغة الشّرط لتأكيد استحالة تحقيق مراده. ويحاول في كثير من مقطوعاته أن يزجر دمعه ولا يبكي إلّا أنّ الحزن

[1] **ويح:** كلمة تقال لمن تنزل به بليّة، وهي للرّحمة، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " ويح".
[2] **الدّيوان**، 220-221.
[3] **أسرار البلاغة**، 173.
[4] **الدّيوان**، 60.

يغلبه فلا يقدر أن يمنع عيونه من ذرف الدّموع، فتستمرّ نوبات البكاء، وتتتابع من مقطوعة إلى أخرى، ويركّز فيها على استخدام فاء العطف؛ ليدلّ على التّعاقب والتّلاحق مصدرًا أصواتًا تتعاقب نحو تحقيق آماله.

يقول: [البسيط]

حَجَبْتِ وَجْهَكِ عَنْ عَيْـــنَيّ مُذْ زَمَنٍ فَلَوْ مَنَنْـــــتِ عَلَى عَيْنَـيّ بِالنَّظَـرِ
حَتَّى أَقُولَ لِعَيْني عِنْدَ نَظـــرَتِهـــا هَذا جَـــــزَاءٌ لِطُولِ الدَّمْعِ وَالسَّهرِ[1]

ويقول: [المتقارب]

هَبُوني أَغُضُّ إِذَا مَـــــا بَـدَتْ وَأَمـــــــلِكُ طَـــرْفِي فَـلا أَنْظُـرُ
فَكَيْفَ اسْتِتَارِي إِذَا مَـــــا الدُّموعُ نَطَقْنَ فَبُـــــــــحْنَ بِمَا أُضْمِرُ؟[2]

ويقول: [الطّويل]

تَضِنُّ إِذَا اسْـــتَمْنَحْتُهَا لِـيَ نَظْـرَةً أُدَاوِي بِهَا مَا يُحْدِثُ الحُـبُّ فِي صَدْرِي
وَإِنِّي لَتَـــبْدُو لِي الكواعِبُ كَالدُّمَـى فَيَحْفَظُ قَلْبِي غَيْبَهَا وَهْـــيَ لَا تَـدْرِي
وَيَحْجزُنـي مَنْ لا أَرَى دُونَ مَـا أَرَى شَهِيدي عَلَيْهِ عالِمُ السِّـــرِّ وَالجَهْـرِ
وَيخْزُنُ قَلْبي سِـــرَّهَـــا وَيَصُونُـــهُ وَلَيْسَ لَدَيْهَا مِنْ حِفَـــاظٍ وَلا شُكْـرِ[3]

ويصبح البكاء بهذا التّكرار الملحوظ لصيغه ومفرداته مادّة ثقافيّة فاعلة ومؤثّرة في إبراز الصّراع بين نظرتين للمرأة: المرأة المثال عند الشّاعر، والمرأة في المجتمع، فالمرأة المثال تمنحه النّظرة؛ ليداوي جراحه متمثّلة أمامه كالدّمية، أمّا المرأة الحقيقيّة فهي المعذّبة الحقيقيّة لنفسه.

ويقول: [الطّويل]

أَمَا اسْتَوْجَبَتْ عَيْني – فَدَيْتُكِ – نَظْرَةً إِلَيكِ وَقَدْ أَبْكَيْتِها حِـــجَجًـا عَشْرا؟
لَعَمْرِي لَئِن أَقْـرَرْتِ عَيْنـــي بِنَظْـرَةٍ إِلَيْكِ لَقَدْ عَذَّبْتِها بِالبُكـــــا دَهْرَا[4]

---

[1] **الدّيوان**، 126.
[2] **الدّيوان**، 145
[3] **الدّيوان**، 125-126.
[4] **الدّيوان**، 143.

إنّ تكرار الشّاعر كثيرًا للبكاء يلحّ في حضوره على " معاني اللاجدوى والغربة والحنين والحزن نتيجة الشّعور بالانكسار بوجود حبّ بائس اغتاله الفراق والحرمان، فكانت الدّموع رمزًا للوفاء في الحبّ " [1]. واستخدم الاعتراض ففصل بين الفاعل الظّاهر ومفعوله فقد ذكر أفكاره كلّها قبل أن يذكر المفعول به.

ويقول: [مجزوء الوافر]

نَهَارِي كُلُّهُ عِبَـــــــــــــــرٌ وَلَيْلِـــــــــي كُلُّـــــــهُ سَهَـــرُ
جُفُونِي مَاؤُهَـــــــــــــــا دُرَرٌ وَقَلْبِي حَـــــشْـــــــوُهُ فِكَـــرُ
وَكَانَ بَلِّيــةً أَنِّـــــــــــــــي نَظَرْتُ فَشَامَـــــــــنِـــي النَّظَرُ[2]

فبكاء الشّاعر حالة نفسيّة معيّنة لا يشعر بها إلّا صاحبها، ويعود مرّة أخرى إلى استخدام المضارع الحاضر في لفظة البكاء؛ لأنّه ليس ثمّة فترة زمنيّة طويلة لإعداد ما يريد، فغاية مقطوعاته هي وصف الألم لذا ألفاظه تأتي عفوًا نتيجة الحزن واللوعة، وتكرار البكاء بهذه الصّورة فيه دلالة مطلقة على استمرار البكاء من الزّمن الماضي إلى أجل غير معروف، لا ينتهي إلا بموته.

ويوظّف التّوازي في الجمل؛ ليعطي المقطوعة جوًّا من الإيقاع، وتكرار الكلمات والحروف يصوّر المعاناة الدّاخليّة والحالة النّفسيّة المنقبضة، فالدّموع تظلّ في النّفوس ويفرغ عذاباته من عيونه.

ويقول: [الرّمل]

إِنَّمَا أَبْكِـــــــــي عَلَـــى جَارِيَـــةٍ قَادَتِ القَلـــــــــــبَ إِلَيهَا بِزِمَـــامِ
حَسَدَتْنِي نَظـــــــــرةً فِي وَجْهِهَـــا إِذْ جَلَسْنَا فَاســـــــــــتَحَثَّتْ لِلقِيامِ
ثُمَ قَالَتْ: يَا ازْدَجِـــــــــــر عَنَّا فَمَا بَيْنَنَا إِلّا سَـــــــــــــلامٌ بِسَـــلامِ
لَيْتَ حَظِّي مِنْكِ يَا ســـــــــــيِّدَتِـي نَظْرَةٌ أَنْظُـــــــــــرُهَا فِي كُلِّ عَـامِ[3]

ويؤكد الشّاعر عفّته مادحًا نفسه بالقوة والقدرة على التّحكم بذاته، وامتلاكه خلال الخير كلّها، فالشّاعر اكتفى بالنّظرة ويحرص على تقديم نفسه في صورة مثاليّة [4]، فيزيد التّأزّم النّفسيّ في حالة الشّاعر؛ لأنّه يعيش في

---

[1]البطاينة، مروة محمد سليم، **التّحليل السّيميائيّ للغزل العذريّ في العصر الأمويّ**، دكتوراه، جامعة اليرموك، 2013، 138.
[2]**الدّيوان**، 149.
[3]**الدّيوان**، 234-235.
[4]ينظر: العقيلي، فوزيّة عبد الله، **الاتّجاه البدويّ في الشّعر الأندلسي**، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى – السّعودية، 2010، 82.

حالة من الوهم في خيال يكشف عن سيطرة الوحدة على حالته، وقد نجح العبّاس في جذب النّظر والتأثير؛ لأنّه صوّر حالة باقية لا تزول من ذاكرته، فتجربته الشّعريّة " تجربة جماليّة، فربما نجد شخصيّة واقعيّة لها حضورها المحدّد خارج النّصّ بينما تخرجها القرائن والدّوال الّتي يحتوي عليها النّص إلى حيّز الجمال، في حين قد تكون الشّخصيّة خياليّة، بينما تكسبها القرائن والدّوال بعدًا واقعيًّا وحضورًا متألقًا خارجيًّا" [1].

ويلاحظ من مقطوعات الشّاعر وحديثه عن أبعاد البكاء، أنّ حضور البكاء ومصاحبة الدّمع له هو مصاحبة وجدانيّة واستجابة انفعاليّة للتّوتر والحزن، فله فاعليّة ولزوميّة في الصّورة تحوّل الدّمع إلى جراح.

والأبعاد السّابقة كلّها تؤكّد أنّ البكاء من الأفعال العاطفيّة النّفسيّة إذا كان ضمن الصّور الإيجابيّة بعيدًا عن جعله ملازمًا للنّفس، فهو من كمالات النّفس، ومن كمالات المجتمع والبشرية الّتي تحتاج إليها لتصل إلى رقيّها المنشود.

وصوره تغرف من معين واحد هو الحزن الدائم والهمّ الجاثم على القلوب، وأحيانًا يبكي بكاء باردًا مصطنعًا لا حرارة فيه، لكنّه قليل حيث حضور البكاء في الجانب الأول بارز ويستحق الاهتمام، كما يبدو أنّ عشقه لفوز عشقًا سماعيًّا دون رؤية، يندمج في إطار الشّعر الغنائيّ، إضافة إلى اللغة، فالغزل العذريّ كلّه عواطف قلبيّة، " وقد قام الشّعراء العذريّون بدور كبير في تطوير المعجم الشّعريّ، فقد جنحت التّجربة العاطفيّة المجرّدة بهؤلاء الشّعراء إلى الاعتماد على الألفاظ المعبّرة عن المشاعر والانفعالات، وبنوا عباراتهم على نحو بسيط يعكس بساطة تجاربهم ووضوحها" [2]، فالتّجارب العاطفيّة تسلك طريقًا انفعاليًّا مشبعًا بالدّاخليّة، تستحيل اللغة معها إلى شعور والشّعور إلى لغة، فالشّعور هو مبعث اللغة، واللغة هي الّتي تترجم ذلك الشّعور، الّذي هو نتاج الارتعاش الوجدانيّ [3]، فالشّاعر يعبّر عن المشاعر الّتي تختلج قلبه بلغة سهلة بسيطة، لكنّها متوتّرة تعبّر عن الوجع العشقيّ الّذي ألمّ به [4].

"إنّ تجربة العبّاس هي تجربة تأمّل ذاتيّ تعتمد على التّخيل تارّة، واللقاء تارّة أخرى فهو في علامة تواصل جوهريّ بين الذّات وتحقق الوجود في عالم " فوز" فالشّاعر يريد أن يتحرّر من علائق المعنى السّكونيّ للحياة

---

[1] عبّاس، سهام سلامة، **قصيدة " رسالة الحبّ" للعبّاس بن الأحنف في ضوء المقاربة القرانيّة**، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بالإسماعيليّة – مصر، العدد 16، 2016، 216.

[2] القطّ، عبد القادر، **في الشّعر الإسلاميّ والأمويّ**، 137.

[3] ينظر: اليوسف، يوسف، **الغزل العذريّ دراسة في الحبّ المقموع**، 129-133.

[4] ينظر: **نفسه**،80.

في وضعيّة الظّاهر والمألوف معًا وصولًا إلى تناغم حيويّ حرّ تصبح فيه فوز علامة من علامات الوجود المجليّ بالحقيقة وكوامنها الخفيّة، ولهذا ارتبط مفهوم التّغيّر والتّبدّل عند الذّات بفكرة الخيال المنفصل بوصفه معلومًا قائمًا بذاته" [1]، وهذا يؤكّد أنّ المحبوبة متخيّلة على الرّغم من الحزن الّذي يملأ الفكرة.

والملاحظ أنّ هناك امتزاجًا بين العناصر المكوّنة للمقطوعات الشّعرية في تناسب حيويّ بين إيقاع الأصوات وإيقاع الأفكار، فطبيعة الأفكار تغذّي الأصوات بألوان إيقاعيّة، وقد يصل الشّاعر إلى اتّباع طريقة تشبه طريقة التّأليف الموسيقيّ الّتي تجعل من القصيدة موسيقى أفكار، وهذا الإيقاع عادة يكون خفيًّا يتشكّل في النّفس من خلال التّأمّل والاستغراق في عالم النّص وأجوائه الخاصّة [2]. إضافة إلى سيادة التّكرار الّذي لا شكّ أنّ له تأثيرًا شديدًا على نفسيته، ولم يقتصر على ذلك، بل إنّ حروفه في أغلبها مديّة تحمل الآهات الطّويلة. حتّى عدّت لحنًا حزينًا يتردّد في أجواء المقطوعات، يقترب من اللغة الشّعبيّة القريبة من النّفوس.

ويلاحظ في الأبعاد السّابقة كلّها سيطرة الكلمة المحورية للبحث بأكمله (البكاء) بكل مرادفاته وألفاظه وتعبيراته، رمزًا لمعان متعدّدة كان منشؤها البواعث الّتي ذكرت في الفصل الأول من الدّراسة، حيث لا حصر لعدد المرّات الّتي ذكرت فيها، فالكلمة في تكرار دائم في كلّ مقطوعاته. فهل أحبّ الشّاعر البكاء والأجواء الحزينة؟ هل أحب اللوعة والالم؟ هل عانى مرضًا واكتئابًا؟ أم أنّه يعاني أحلامًا لا تفارقه؟ هل كان يتقوّل في شعره فاتّجه إلى البكاء ليظهر ما يريد؟

والملاحظ أنّه لم يبك أخًا ولا أختًا ولا عائلة ولا شيئًا سوى المحبوبة ونفسه فترائى للشّاعر الكثير من الأمور. لكنّ المحبوبة لم تلبّي طلبه ولم تسدّ حالة النّقص عنده، فازدوجت شخصيته متظاهرًا بالكبرياء، وظلّ البكاء هو الصّوت المرتفع في مقطوعاته، ومع ذلك تكشف مقطوعاته عن حسّ مرهف وشاعر قادر على الإبداع والابتكار.

---

[1] السّويداوي، ناظم حمد، **سيمائيّة التّجربة العفيفة في غزل العبّاس بن الأحنف**، مجلة جامعة التنمية البشريّة، المجلد 3، العدد 2، حزيران 2017، 360.

[2] ينظر: عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة**، 54-57.

الفصل الثّالث: أثر البكاء في شعر العباس بن الأحنف

- **أساليب الخطاب الشّعري**
  - المراسلة والمكاتبة
  - العاشق المدافع – العاشق المظلوم
  - المرأة المعاتبة
  - الحكاية التّأمليّة
  - الإفصاح والكتمان
  - خطاب العاشق الباكي
    - ❖ الخطاب الدّاخليّ
    - ❖ الخطاب الخارجيّ
- **الحكمة**

- **أساليب الخطاب الشّعريّ**

يتطلّب الحديث عن خطابات الشّاعر إلى أخذ ما ذكر في الفصلين السّابقين بعين الاعتبار، ويمكن البدء بدراسة أساليبه في الخطاب بمجموعة من التّساؤلات.

ما جدوى بكاء الشّاعر؟ ما الرّمز النّاتج من بكاء الشّاعر؟ ما الرّمز النّاتج من توجيه البكاء للمحبوبة؟ إلام يرمز بكاؤهما معًا؟ هل البكاء ثقافة؟

بعد عرض الفصلين السّابقين لا بد من الإجابة عن جدوى البكاء، هو يبكي ويبكي في محاولة يائسة للهروب من الماضي ومما هو آت. وإن وجد البكاء وجد الاختلاط في المشاعر ما بين الألم والفرح والحلم واليقظة والخيال والواقع. وخطاب الشّاعر في تلك الحالة متدفّق يجعل القارئ يبدأ بالمقطوعة ويتمنّى ألا تنتهي، حيث تتضمّن خواطره ورؤيته في عمل متكامل يعرض تجربته، يطغى فيها الجانب العاطفيّ على الفكريّ، في خطاب مباشر أحيانًا وغير مباشر أحيانًا أخرى؛ ليصف ما حلّ به، وليخاطب المحبوبة، وكأنّها حيّة أمام ناظريه. وبذلك يعبّر الشّاعر عبر الخطاب الشّعريّ عن الطّرف الآخر الغائب الحاضر دائمًا في وجدانه.

يشكّل الخطاب واحدًا من أجزاء النّظام اللّغويّ المتكامل، وفيه صلة بين الحالة أو الواقعة، و الموقف الّذي يستحضر المحبوبة لغويًّا، وهو في هذا يتضمّن نوعًا من الإشارة إلى عملية التّلفظ، وينطوي على وجود مرسل ومستقبل ومادّة وسيط للإظهار، وهو في مجمله مجموعة من التّقريرات السّرديّة [1]. وإنّ غياب المحبوبة المتكرّر والواضح في مقطوعات الشّاعر كلّها يدعو إلى التّفكير في إعطاء الخطابات أفقًا واسعة لنفس الشّاعر الّتي تنتهي ببيان إلغاء وجودها من حياته.

- **المراسلة والمكاتبة**

يؤدّي هذا الأسلوب دورًا مهمًّا بين العاشقين وظّفه العبّاس في ظاهرة فنيّة حضاريّة مبتدعة، هي صدًى للعصر الّذي عاش فيه، يصف حبّه ووجده، ويصف الرّسالة نفسها خطًّا وإملاءً، هي مجال للشّكوى ووسيلة للمناجاة، ووشيجة للتّعاطف، وميدان للعتاب، وكثيرًا ما كان يكتب فلا يتلقّى ردًّا، فيستبدّ به القلق ويتطرّق إلى قلبه اليأس، وكان يستنطق الرّسالة ويترجم عمّا حواها في أساليب كثيرة [2].

---

[1] ينظر: جيرالد، برنس، **المصطلح السّرديّ**، 62-63.
[2] ينظر: الشّكعة، مصطفى، **الشّعر والشّعراء في العصر العبّاسيّ**، 371-374.

ووظّف الشّاعر أسلوب المراسلة والمكاتبة توظيفًا يشهد على شاعريته، بحكم العلاقة المعقّدة بينه وبين المحبوبة في ثنائيّات عديدة تميّزت بالتّكثيف، فظهر فيها فكر خاصّ لعاشق مفكّر ومثقّف أراد أن يزيل من خلالها العوائق، وأكثر رسائله تدور حول أثر الحبّ المتمثّل في البكاء. " إنّ الكتاب للسان في بعض الأحايين، إمّا لحصر في الإنسان وإمّا لحياء وإمّا لهيبة، حتّى إن لوصول الكتاب إلى المحبوب وعلم المحبّ أنّه قد وقع بيده ورآه للذّة يجدها المحبّ عجيبة تقوم مقام الرّؤية، وإنّ لردّ الجواب والنّظر إليه سرورًا يعدل اللقاء، ولهذا ما ترى العاشق يضع الكتاب على عينيه وقلبه ويعانقه" [1]، وهذا يؤكّد أنّ المراسلة ضروريّة بين المحبين تأتي بعد الانسجام والامتزاج بينهما.

ولأنّ البكاء ينشأ من الإثارة العاطفيّة الصّادقة، فإنّها تعدّ رسالة مستمعها المرسل إليه، ويسمّى الجانب العمليّ في النّفس، والجانب العاطفيّ في نفس المنفعل، والتّقبل لها هو الجانب العاطفيّ عند المرسل أكثر من المرسل إليه [2].

يقول: [الكامل]

كَتَبَ المُحِبُّ إلى الحَبيْـــبِ رِسَالَـــةً ... وَالعَيْنُ مِنْهُ مَا تَجِفُّ مِـــــنَ البُكَـــا
والجسمُ مِنْهُ قَدْ أَضرَّ بِـــهِ البِلَـــى ... وَالقَلْبُ مِنْه مَا يُطاوِعُ مَـــــن نَهَـــى
قَدْ صَارَ مِثْلَ الخَيْطِ مِـــنْ ذِكراكُـــمُ ... والسَّمْعُ مِنْهُ لَيْسَ يَسْمَعُ مَـــنْ دَعَـــا
هـــذا كِتَـــابٌ نحوَكـــم أَرْسَلْتُـــهُ ... يَبْكِي السَّميعُ لَهُ وَيَبْكِي مَـــنْ قَـــرَا
فيه العَجائِبُ مِنْ مُحِـــبٍّ عَاشِـــقٍ ... أَطْفَاهُ حُبُّكِ يَـــا حَبِيْبَـــــةُ فانْطَفَـــا
وَكَتَمْتُ حُبَّكِ فَاعلمِـــي وَاسْتَيقنِـــي ... وَالحُبُّ مِنْ غَيْرِي، فَدَيْتـــكِ، قَدْ أَبَـــى
أَفَمَـــا لهَـــذا حُرْمَـــةٌ مَحفوظَـــةٌ ... أَوْ مَا لِهَذَا، يَا فَدَيْتُكِ مِـــنْ جَـــزَا؟
ما إن صَبَا مِثْلِي " جَمِيْـــلٌ" فَاعْلَمِي ... حَقًّا وَلَا المَقْتُولُ " عـــروةُ "إِذْ صبَـــا
لا ،لا ولا مِثْلِي " المرقِّـــش" إِذْ هَوَى ... "أسماءَ" لِلْحيْن المُحَـــتَّمِ وَ القَضَـــا
رُدِّي جَـوابَ رِسَالَتِـــي وَاسْتَـيْقِنِـــي ... أنّ الرّسَالَةَ مِنْكُـمُ عِنْـــدِي شِفَـــا
منِّي السَّلَامُ عَلَيْكُـــمُ يَـــاْ مُنْيَتِـــي ... عدد النُّجُومِ وَكلِّ طَيْرٍ فِـــي السَّمَـــا [3]

---

[1] ابن حزم، **طوق الحمامة**، 44.
[2] ينظر: الموسوي، رياض، **الشّعائر الحسينيّة بين الأصالة والتّجديد**، محاضرات محمد السّند، 251.
[3] **الدّيوان، 1**-2.

يبدو الشّاعر مهمًّا جدًّا في مراسلاته مع المحبوبة من حيث وجوده كليًّا كمرسل ومستقبل، ففي المقطوعة يستهلّ الشّاعر قوله بتوجيه الخطاب إلى ذات محدّدة تتوالى فيه الأفعال؛ لتشكّل مقدّمة تتصدّرها ذاته، والفعل الحاصل فيها هو التّوسّل، فامتزج البكاء مع الخطاب لما يحمله من بثّ للأحزان وإعادة الذّكريات، ولا وسيلة للتّعبير غير البكاء، فأظهرت المكاتبة بين الشّاعر والمحبوبة الجدل الحاصل الّذي هو في حقيقته حلمًا منشودًا، فجاء حديثه مصحوبًا بلغة الألم والحسرة، وأراد أن يعوّض النّقص والتّعقيد والانزعاج والألم الحاصل بالكتابة مستعرضًا ما يكنّه في نفسه في أسلوب شائق. فلجأ إلى أسلوب الاستفهام بالهمزة مظهرًا التّفجّع والدّهشة ورفض الواقع؛ ليدلّ على حالة الإنكار، وليوحي بالاستغراب. ولتكرار الحرف (لا) أهمية في تأكيد تفرّده في حبّه، وهذا يبيّن ادّعاءه في الحبّ. ويظهر حالة القلق النّاتجة عن غضب من حالة الفراق تشفّ عن حالة نفسيّة صعبة، وعاطفة صادقة ودموع حارّة، ثمّ يطلب منها في نهاية المقطع ألا تتوقف عن الكتابة والردّ على رسائله، ويلجأ إلى لفظة أخرى عند الحديث عن الرّسائل، فالكتاب هو الرّسالة ذاتها يحمّله كل مشاعر الألم والحزن ولواعج الهوى.

وينوّع الشّاعر في مراسلاته موظّفًا الشّخصيّات الّتي سبقته (جميل، عروة، المرقّش)؛ للدّلالة على من سبقوه في العشق ممثّلًا الحالة الّتي عاشها على حقيقتها دالًّا على شيء من صفاته ذاتها، وهذا يدلّ على حالة اليأس الّتي وصل إليها العبّاس، الأمر الّذي دفعه إلى البكاء.

ويقول: [مخلع البسيط]

هَذَا كِتَابٌ بِدَمْـــــــــــــعِ عَيْنِـــي أَمْلَاهُ قَلْبـــــــــــِي علَـــى بَنَانِـــي
إِلى حَبِيْبٍ كَنَيْـــــــــــــتُ عَنْـــهُ أَجَلَّ ذِكْرَ اســـــــــمِـــهِ لِسَانِـــي
قَدْ كُنْتُ أَطْوِي هـــــــــــواهُ عِنْدِي مُذْ كُنْتُ فِي ســـَـــــــــالِفِ الزَّمَانِ
فبُحْتُ إِذْ طَالَ بِي بَـــــــــــلائِـــي وَلَمْ يَكُنْ لِي بِـــــــــــــه يـــدَان[1]

والمتأمّل في مراسلات الشّاعر يرى أنّه يسرد فكرته، وكأنّه ينتظر من يكملها في حوار وتناغم يُدخل فيه خياله، ذلك أنّ قوله في مراسلاته له فكر خاصّ، فكر عاشق محبّ مثقّف أراد أن يزيل من خلاله العوائق الّتي اعترضت حبّه، لذا يحاول التّخفيف من آلامه، والتّرويح عمّا في نفسه من خلال خلق عالم خاصّ به، يحاور فيه المحبوبة بوصفها الطّرف الأهمّ في الخطاب، لكن هذا الطّرف يبدو مستترًا، وهذا ما يظهره توظيف أداة

[1] **الدّيوان**، 272.

التّوكيد (قد)، الّتي تؤكّد العاطفة الصّادقة والوفاء النّادر للمحبوبة من خلال سيطرة الجانب العاطفيّ الذّاتيّ فيها، فيتحدّث بضمير المفرد عند مخاطبة المحبوبة ما يدلّ على الوحدة والانفراد وخطاب الذّات والوهم بما يرى. وكانت المحبوبة إذا عاتبته يلقي اللوم على يديه ونفسه. وبهذا يرى أنّ جزءًا من ذاته بدأ بالخراب.

ويصدر الشّاعر خطابه من أعماق نفسه مقتنعًا بأنّه ليس ذات المحبوبة رغم أنّه يدمجها عنوة في ذاته مكوّنًا ذاتًا واحدة في مخيلته، وهذا ما عبّر عنه رولان بارت في قوله: " إنّه العاشق الّذي يتكلّم ويناجي نفسه، أمّا المعشوق فلا ينبس ببنت شفة" [1].

ويقول: [الطّويل]

إِلى اللهِ أَشْكُو إِنَّهُ مَوْضـــــعُ الشَّكْوَى ... فَقَدْ صَدَّ عَنِّي بِالمَـــوَدَّةِ مَنْ أَهْــوَى
لَعَمْرِي لَأَهْلُ العِشْقِ فِيْمَـــــا يُصِيْبُهُم ... أَحَقُّ بِأَنْ يُبْكَى عَلَيْـــــهِمْ مِنَ المَوْتَى
يُمِيْتُ الهَوَى قَوْمًا فَيَلْقَـــــوْنَ رَاحَـــةً ... مِنَ الضُّرِّ وَالجُهدِ الـــمـــبُرِّحِ وَالبَلْوَى[2]

وحوّل الشّاعر خطابه في بكائه إلى شكوى لله وتوسّل له؛ طلبًا للمغفرة والمساعدة؛ لأنّه يرى من مأزقه أزمة مستمرّة، تأكيدًا على شدّة احتياجه لله، فالله هو الأمل في نفس الشّاعر، وخطابه هنا ذو قوّة تأثيريّة تعود إلى حرارة العاطفة الحزينة الّتي تسيطر عليه " يقدّم حالة انفعاليّة تأثيريّة طاغية تعبّر باقتدار عن حالة الغليان العاطفيّ المسيطرة على النّصّ" [3].

ويقول: [الكامل]

هَذَا كِتَابُ فَتًى لِغَيْبِـــــــكِ حَافِــظٍ ... كَلِفٍ بذكـرِكِ يَا "ظُلَيْـــمَةُ" مُدْنَـــفِ[4]
إِنْ غِبْتِ آنَسَ طَرْفَـــــــهُ بِدُمُوعِـــهِ ... وَإِذَا أَصَابَكِ طَرْفُه لَـــــمْ يَطْـــــرَفِ[5]
أَصْبِحْتِ شُغْلَ لِسَانِـــــــهِ وَفُـــؤَادِهِ ... وَجُفُوْنِـهِ بِالسَّاجِـــمِ المـــتَوَكِّـــــفِ
نَدِمَ المُحِبُّ عَلَى المُقـــــامِ فَلَمْ يَزَلْ ... مُذْ غِبْتِ بيْنَ تَنَـــدُّمٍ وَتَلَـــــهُّـــــفِ
فَوَدَدْتُ أَنِّي إِذْ تَخَلّفَ لَـــــمْ أَسِـــرْ ... أَوْلَيـتَهُ إِذْ سِرْتُ لَـمْ يَتَخَلَّـــــــــفِ[6]

---

[1] **شذرات من خطاب في العشق**، 6
[2] **الدّيوان**، 2.
[3] فلفل، محمد عبدو، **في التّشكيل اللغويّ للشّعر- مقاربات في النّظرية والتّطبيق**، 82.
[4] **مدنف:** المرض اللازم المخامر وقيل: هو المرض ما كان، وقد براه المرض حتى أسفى على الموت، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " دنف".
[5] **يطرف**: يلحظ، وقيل : حرّك شفره ونظر، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة " طرف".
[6] **الدّيوان**، 186.

ويناجي الشّاعر نفسه ويجعل من الكتاب إنسانًا يقصد ذاته بلفظة (فتى) متحدّثًا عن نفسه المتألّمة وما أصابها من حنين، ومن أجل ذلك صارت كلمات الكتاب شغله الشّاغل متذكّرًا المحبوبة وكأنّها أمامه. وللمتكلم حضور واضح فالشّاعر هو السّارد والشّخصية وإن كان يتحدّث بضمير الغائب متخفّيًا. لذا نجح في جعل الأنا تسيطر على نصوصه خاصّة في خطاباته، إضافة إلى أنّه نجح في خلق واقع حتميّ معتمدًا السّرد الّذي ينمّ عن أسى بالغ وحزن عميق وعاطفة صادقة. فالدّمع منهمر، ونار القلب مشتعلة، وتتحوّل صفة الخطاب إلى المحبوبة فيخاطب الزّمن عمّا فعل به وكيف استقرّ على حاله حتّى يتنامى شعوره بالفقد.

ويقول: [السّريع]

كِتَابُ مَظْلُومٍ إِلَـــــــى ظَالِـــــمٍ يَشْكُو إِلَيْهِ مِنْ جَـــــــــــوًى لازِمِ
يَا أَيُّهَا الجَائِرُ فِي حُـــــكْمِـــــهِ هَلُمَّ إِنْ شِئْتَ إِلَى حَاكِـــــــــــمِ!
مَاْ أَنْتَ بِالمُحْسِنِ فِيْمَا نـــــــرَى مِنْكَ وَلَا وَصْلُـكَ بِالدَّائِـــــــــــمِ
أَبِيْتُ لَيْلِي كُلَّـــهُ هَائِمـــــــــــًا يَا حِبُّ لَوْ أَنْصَفْتَ لَمْ تَـأْثَـــــــــمِ[1]

إنّ مخاطبة الغائب أو استحضاره وتخيّل صوره وحضوره، ثمّ مخاطبته أقوى وجدانيّة من مخاطبة الحاضر الموجود، إذ في التخيّل معنى شدّة الوجد، وتلك سمة من سمات الوجدان [2]. فينسب إلى المحبوبة الظّلم، موظّفًا النّداء؛ لبيان شدّة الجور الّذي يتعرّض له.

ويقول: [المجتث]

اسْتَقْبَـــــــــحَتْ بَعْدَكِ العَـــــيْـ نُ كُـلَّ شَـــــــــــــــيءٍ تَـرَاهُ
وَكَـمْ كَتَـــــــــبْـتُ كِتَابـــــًا يَبْكِـي لَـــــــــــــــهُ مَنْ قَرَاهُ
وَقَدْ أَتَانِـــــــــــي جَـــــوَابٌ لَـهُ فَمَـــا أَنْسَـــــــــــــاهُ:
أَنَـــا الفِدَاءُ لِـمَـــنْ خَـــــــــــطَّهُ وَمَـــــنْ أَمْـــــــــــلَاهُ
الشَّمْسُ أَحْسَـنُ شَـــــــــيءٍ رَأَيْتُـــه ، حَاشَـــــــــــاهُ [3]

---

[1] **الدّيوان**، 245.
[2] ينظر: نوفل، يوسف حسن، **أصوات النّص الشّعريّ**، 182.
[3] **الدّيوان**، 286.

مراسلته هذه مشابهة سابقتها في حكاية عن معنى ومضمون الرّسالة، ولم يذكر في مراسلاته أسلوب الرّسائل المعروف بذكر المرسل والمرسل إليه إلا في مقطوعة واحدة، جاعلًا الكتاب ينطق، وهي صورة مدهشة في مخاطبة الآخر.

ويقول: [الوافر]

مِنَ الدَّنِفِ الّذِي يُمْسِـــــي حَزِيْنـــاً وَبَيْنَ ضـــلُوعِـــــــــهِ قَلْبٌ مُصَابُ
إِلَى الخَوْدِ الّتِي سَلَـــــبَتْ فُـــــؤَادِي فَأَمْسَى مَـــا يَسُـــــــــوْغُ لَهُ شَرَابُ
يَنَامُ الهَاجِعُـوْنَ، وَنَـــــوْمُ عَيْنِـــــي إِذَا هَجَعــُوا، بُكَـــــــــاءٌ وَانْتِحَـابُ
فَلَوْ نَطَقَ الكِتَابُ- فَدَتْـــكِ نَفْسِـي- بَكَى قَلقًا لـــيَرْحَمَنِـــــــــي الكِتَابُ[1]

ويستلذّ الشّاعر بكتاب المحبوبة حتّى وإن حمل معنى العتاب أو كان الجواب قاسيًا، فيحزن لكن كلّ كتاب منها يعيد في نفسه الأمل والحياة والشّعور بالبقاء وأهميته. والصّوت في أبياته يزيد الصّورة جمالًا يتمثّل في تجسيد المصيبة، فيأتي المعنى أبلغ وأعمق، ويجعل الكلمات تفيض بالحزن والمأساة، ويؤكّد ذلك مصاحبة الصّوت للبكاء الّذي قد يخفّف من حرارة الألم ويهدّئ العواطف الملتهبة والمشاعر المكبوتة. وكأنّ الصّورة السّمعية الّتي وظّفها إنطاق لحزنه وحثّها على التّكلم، وهذا كلّه يدلّ على التّلازم بين الصّوت والبكاء من النّاحية الفنيّة.

وينسب الشّاعر الحزن إلى نفسه وخاصّة في المساء، ثمّ ينسب القلق إلى الكتاب الّذي لا جواب منه يسرّه، فتسيطر الذّات على المقطوعة، فالشاعر يمثّل الذّات الحاضرة والفاعلة، ذاته الّتي تختلط فيها عاطفة الحبّ بعاطفة النّقمة مرسلًا الأنا من صدره في حالة اضطراب وتدافع في غير نظام، فيستخدم الاعتراض في الجملة الشّرطية في حالة مقارنة مع غيره.

ويقول: [البسيط]

صَارَتْ رِسَـــــالَتُكُم يَا " فوزُ " نَادِرَةً بَعْدَ التَّتَابُـــــــعِ بِالآصَالِ وَالبُكَر[2]

ويبين الشّاعر أنّ المحبوبة تمتنع عن ردّ رسائله، فيحترق قلبه شوقًا وعناءً ويحاول أن يثير العطف والرأفة على قلبه، والملاحظ في كلّ المقطوعات تفاعل الذّات مع الآخر كان من طرف واحد وهو الشّاعر، وهذا ما

[1] **الدّيوان**، 38-39.
[2] **الدّيوان**، 140.

يبرّر بقاءه على محبوبة واحدة ووفائه لها، فالشّاعر بحاجة إلى الرّد من المحبوبة؛ لأنّه بالنّسبة إليه شفاء، لكنّها تفجعه بدلًا من شفائه.

ويقول: [الطّويل]

وَآلَيْتِ أَن لا تَكْتُبِـــــــــي فَفَجَعْتِنِـــي بأكْبَرِ شَيءٍ مِنْكِ كَـــــــــــانَ يَكُوْنُ
فَأَحْيِي فَتًى قَدْ مـــــــاتَ هَمًّا وَكَفِّرِي يَميْنَك إِن كَانَتْ عَلَيْـــــــــكِ يَمِيْنُ[1]

وترفض المحبوبة أن تكتب للشّاعر رغم أنّها تعرف القراءة والكتابة جيدًا، " إنّ هذا اللون الّذي كانت الرّسائل والكتب تؤدّي فيه دورًا بين العاشقين يعتبر ظاهرة حضاريّة مبتدعة، وهي صدًى للعصر الّذي كانت فيه المرأة تجيد القراءة والكتابة... وإنّ العبّاس بن الأحنف، سلطان العاشقين في المرحلة العباسيّة الباكرة، بحيث قصر شعره على الحبّ ووقفه على الغزل، فقد بات من الواضح بمكان شيوع هذه الظّاهرة في شعره " [2]، ويطلق على رسائله كلمة صحيفة أيضًا في دلالة منه على رسميّة رسائله وبروز الجانب الأخلاقيّ والعفّة.

يقول: [مجزوء الكامل]

وَصَحِيْفَةٍ تَحْكـــــــــــــي الضَّمِيـ رَ مَلِيْحَـــــــــــــــةٍ نَغَمَاتُهَـــــا
جَاءَت وَقَدْ قَرِحَ الفُـــــــــــــوَّا دُ لِطُـــولِ مـَا اســـــــــتبطاتُهَـا
فضَحِكْتُ حِيْـنَ رأيتُهـــــــــــــا وبكيْتُ حِيْـــن قَرَأْتُهَـــــــــــــا
عَيْنِي رَأَتْ مَا أَنْكَـــــــــــــرَتْ فَتَبَـــادَرَت عَبَراتُهـــــــــــــا
"أَظَلُومُ" نَفْسِـــــــــــــي فِي يَدَيـ كِ حَياتُهَا وَمَمَاتُهَـــــــــــــا![3]

لقد جعل الشّاعر صحيفته مغنّاة تحكي ما بداخل المحبوبة بعد طول انتظار، مستخدمًا التّضاد اللغويّ (ضحكت/ بكيت، حياتها/ مماتها) وهذا يحرّك الخيال في عاطفة مضطربة، مستخدمًا بحرًا خفيفًا، تتسارع ألفاظه أحيانًا وتفتر وتهدأ أحيانًا أخرى في تناغم ملازم لحروف الكلمات. وخاصّة حروف اللين الّتي تعكس شعورًا مذهلًا لما رأى فانصدم فبكى.

---

[1] **الدّيوان**، 266.
[2] الجوزي، **ذمّ الهوى**، 420.
[3] **الدّيوان**، 70.

واللافت للنّظر أنّه كلّما ذكر كلمة رسالة أو كتاب أو صحيفة كانت نكرة إخفاءً للمشاعر الحقيقيّة الّتي تحملها، وممّا كان يثير غضب الشّاعر انقطاع أخبار المحبوبة بسبب انقطاع الرّسل، وكأنّه يعبّر عن انتهاء العلاقة بينهما.

ويقول: [المتقارب]

أَيَا وَحْشَـــــــــتَا لانْقِطَاعِ الرَّســـُو ... لِ مِمَّـــــنْ أُسَـــــــــرُّ بِأَخْبَـــارِهِ
لَعَمْرُكَ مَــا يَســـــــــتَرِيْحُ المُـــحِبْ ... بُ حتّـــــى يَبُـــــــــوحَ بِأَسْـــرَارِهِ
فَقَدْ يَكْتُمُ المَـــــــــرْءُ أَسْـــــرَارَه ... فَتَظْهرُ فِـــي بَعْـــــــضِ أَشْعَـــارِهِ
وَكِتْمَانُ ما استُودِعَـــــــتْهُ النّـــفو ... سُ لا شكَّ خـــيـرٌ مِـــــــــنْ اظْهَارِهِ[1]

ويكرّر الكلمات بالمعنى نفسه؛ ليدلّ على حالة الاضطراب الّتي تجعل الشّاعر لا يركّز فيما يقول، فيكرّر الكلام دون وعي؛ لأنّ الحزن أفقده عقله، فانتهت العلاقة بين العبّاس وصاحبته نهاية صامتة، ولولا شعر العبّاس نفسه لما عرفنا عنها شيئًا [2]. ولكن ما أراه أنّ هذه النّهاية الصّامتة تؤكّد أنّ المحبوبة من خيال الشّاعر.

ويقول: [السّريع]

هَيَّجَ أَحْزَانِـــــــــــــــي وَرَوْعَاتِـــي ... مَنْ كَانَ يَسْـــــــــــــعَى بِرِسَـالَاتِي
أَبْصَرْتُه يَوْمـًا فَسَـــــــــــــاءَلتُـــهُ ... عَنْهَا وَكَانَت تِـــــــــــلْكَ عَـــادَاتِي
فَجَاءَ مِنْهُ مَنْـــــــــــظَرٌ هاج بِي ... بَلِيَّـــةً فَـــوْقَ البَلِيَّـــــــــــاتِ[3]

واستخدم كلمة (أحزاني) جمعًا؛ لعدم قدرته التّغلّب على العوائق الّتي خلّفت هذا الحزن الدّائم، فأثّرت على نفسيته، ودلالة على كثرتها يردفها بـ (روعاتي) دلالة على الخوف المسيطر عليه ممّا هو فيه، نتيجة ما لاقاه من الرّسول من امتناع الردّ وعدمه، فقد كان له دور مهمّ بين الشّاعر والمحبوبة " ففي العصر العباسيّ الأول أعطى العاشقون الرّسول أهميّة كبيرة ودورًا آخر غير نقل الرّسائل أو وشوشة المرسل إليه، فكان المرسل يتطلّع في وجهه فيعرف ما حصل من تعبير وجهه" [4].

---

[1] **الدّيوان**، 150.
[2] ينظر: بكار، **يوسف، اتّجاهات الغزل في القرن الثّاني الهجري**،332.
[3] **الدّيوان**، 68.
[4] ملحم، أحمد صالح، **الغزل العفيف بين العبّاس بن الأحنف وأبي نواس**، 58.

ويقول: [الطّويل]

أَمَا لِكِتَابِـــــــــي مِـنْ جَوَابٍ يَسُرُّنِي وَلَا لِرَسُـــــــــــــولِي مِنْكِ لِيْنٌ وَلَا قُرْبُ؟[1]

" وللرّسول في شعر العبّاس صفات خاصّة ينبغي التّنبّه إليها، فالأمر يقتضي الحرص والحذر في اختياره لها؛ لأنّها أدرى بمن يكتم سرّها وهو أدعى لصدق محافظة العبّاس عليها، والرّسول يجب أن يكون حافظًا للأسرار صادقًا يدمن السّرّ" [2]، فدائمًا يؤكّد فكرة إرسال رسول مؤتمن. ومتحدّث عن الرّحيل وعزم المحبوبة عليه، حيث كتبت تخبره به.

ويقول: [الخفيف]

إِنَّ شَمْسًا أَبْصَـــــــرْتُهَا فَوْقَ سَطْحٍ غَادَرَتْنِي مِـــنَ البَوَاكِـــــــــي قَتِيْـــلًا
أَشْرَقَتْ فِي المُصَقَّـــــــلَاتِ فَيَا مَـن أَبْصَرَ الشَّمْسَ تَلْبَسُ المـــــــصْقُولا [3]
علِّليني يَا" فوزُ" بِالــوَصْـــــــلِ إِنِّـــي لا أرَانِـــي أَعِيْـــــــــشُ إِلَّا قَلِيْـــلا
إِنَّ " فَوْزًا" لَمَّا أَتَاهَـــا رَسُولِـــــــي كَتَبَـــتْ أَنَّهَـــا تُرِيـــــــــدُ رَحِيـــلا
ما لكُم لا يَزَالُ مِنْكُـــم كِتـــــــابٌ يُورِثُ الهَـمَّ وَالبُكـــــــاءَ الطَّوِيـــلا[4]

أرى أنّه من المحتمل أن يكون حديثها عن الرّحيل هو في الواقع حديثه عن بعدها وصدودها، لكن أوجده في قالب مغاير يبيّن أنّها بعيدة جدًا ولا أخبار عنها، ويعبّر رولان بارت عن هذا بقوله: " أجعل نفسي تبكي، لأبرهن لها على أنّ ألمي ليس وهمًا، فالدّموع عاملات وليس عبارات، من خلال دموعي أقصّ رواية أصوغ أسطورة الألم، وعندها أتكيّف: أستطيع أعيش معها، لأنّني عندما أبكي أعطي لنفسي فرصة مخاطبة شخص عظيم يستقبل أصدق الرّسائل" [5].

ويقول: [مجزوء الكامل]

أَبْكـــــــــــِي وَأَسْتَجْفِـي كِتَـــــــــا بكِ يَا " ظَلَـــــــــــومُ " وَأَســـــــتَزِيرُهْ
فَتَحَرَّجِي مِـــــــــــنْ حَبْسِـــــــــهِ عَمَّنْ يَطُـــــولُ بِـــــــــــه سُرورُهْ

---

[1] **الدّيوان**، 19.
[2] الجبر، خالد، **الرّجع القريب**، 61.
[3] **المصقول:** الصّقل هو الجلاء، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " صقل".
[4] **الدّيوان**، 228-229.
[5] **شذرات من خطاب في العشق**، 169ا

يَأْتِي الكتَـــــــــــــابُ عَنْ الحَبِيْـ بِ مُـمَثَّلًا فِيـــــــــــــهِ ضَمِيْـــــرُهْ
يَحْكِي السّــرَابَ بـــــــــــــوَعْــدِهِ مَا يـنْقَضِي أَبَدًا غُـــــــــــــرُورُهْ
فَيَسرُّنِي وَيَــهيــجُ لِـــــــــــــي حُزْنًــا إِذَا قَلّـتْ سُطُـــــــــــــورُهْ
وَلَقَدْ عَجِبْـــتُ لِبُخْلِـــــــــــــهِ عَنّــي بِشَيءٍ لَا يَضـــــــــــــيْرُهْ![1]

ويوجّه الشّاعر الخطاب إلى مستمع مفترض أو حقيقيّ لكنّه حاضر في ذهنه يخبره عن طول البكاء والعناء، وهذا غلّب طابع السّوداوية والحزن والتّشاؤم على نفسيته ما جعل من الحزن سمة تطغى بوضوح في نتاجه الخطابيّ الشّعريّ.

وهذا كلّه يؤكّد أنّ العبّاس قد أفرط في التّفاعل مع عاطفته زيادة، خاصّة أنّه لا يتحدث عن كلامها مباشرة بل يذكره بالضّمير، في دلالة أنّه ليس حقيقيًا كالسّراب، ولحرف (الهاء) خصوصيّة على الأسماع لما تتّصف به من همس وانفتاح يتناسب والمضمون الدّلاليّ للنّصّ الّذي يتراوح بين اليأس والرّجاء. لذا يعتمد في بداية رسائله على الأفعال وخاصّة المضارع (أبكي)؛ للتّأكيد على مأساته وإحساسه بالألم واستمراره.

والملاحظ الموازنة في رسائله بين الذّات والموضوع فيما يظهر وما يبطن، فيسعى إليها بكل أحاسيسه ووسائله الشّعريّة، فالهدف الأسمى من رسائله ليس الوصول إلى المحبوب، فيذرف الدّموع للوصول إلى معشوق لا يمكن أن يكون معه بجسده بل بروحه، وهذا أسمى ما يتمنّاه، فرسائله تنبض بتجربته الحزينة الّتي أقامها أساسًا على الأسلوب باعتباره مرتكزًا محوريًّا مكرّرًا نفس المعنى؛ لأنّه يعبّر عن الانفعال وما يرمي إليه من إثارة.

الإخفاق في الرّسائل:

لا تجيب المحبوبة عن رسائل الشّاعر، الأمر الّذي يعرّضه للذّل والمرض والحسرة والتّألّم، ولا يجد سوى البكاء سبيلًا، حتّى أصبح يتمنّى أن تراه وهو على هذه الحالة.

يقول: [الطّويل]

" ظَلُومُ" هَبِي لي سُوءَ ظَنِّكِ وَاعْلَمِـــي بِأَنَّ الّذِي بِـــي مِنْـــكِ عَنْهُـــنَّ شَاغِـــلُ

[1] الدّيوان، 150- 151.

مَتَى_ لَيْتَ شِعْرِي_ نَلْتَقِي؟ وَإِلَى مَتَـى تُـــؤَدِّي رِسَالَاتِـــي إِلَيْـــكَ الأَنَـــامِـــلُ؟
وأَسْكُتُ كَيْ يَخْفَى الَّذِي بِي مِنَ الهَوَى فَتَشْكُو إِلَـــى النَّاسِ العِظَـامُ النّواجِـــل[1]!
وَأَكْتُمُ جَهدي مَا أُجِـنُّ مِـنَ الهَـوَى فَتَنْشُرُ مَـا أُخفِـي الدُّمُـوعُ الهَوَامِـــلُ![2]

يبدأ الشّاعر أبياته بالنّداء؛ ليقرّر تشاؤمه، ثم يستخدم الاستفهام؛ ليكشف عن حيرته تجاه القضيّة، لكن دون جواب شاف، في صوت داخليّ معبّر عن الحيرة والألم الدّفين.

ويقول: [المنسرح]

أَوْقَعَ بِي الحـــــــــــبَّ قَوْلَ وَاصِفَةٍ يَا لَيْتَها لـــــــــــــمَ تَقُلْ وَلَـمْ تَصِـفِ
رُدِّي جَوَابَ الكِتَـــــــــــابِ سَيِّدَتِـي وَلَو على قِطْعَةٍ مـــــــــــــنَ الخَزَفِ [3]

يبدو أنّ العبّاس أحبّ من السّماع قبل النّظر، فهل وقع في حبّها حقًّا من وصف إحداهنّ لها أمامه؟ وهل هو على أمل بردّ الجواب بالإيجاب وأن تردّ خطيًّا؟ هل تتدلّل المحبوبة أم أنّ هذا نسج من الخيال؟ يظهر أنّ الشّاعر رسم في مخيلته صورة لم يرد لها التّغيّر والخذلان، لكنّها أخفقت في تحقيق مراده.

ويقول: [الكامل]

ذَهَبَ الكِتَابُ وَكَـــــانَ فِي عُنْـوَانِـه هَذَا مِن" ابْنِ الأَحْنَـــــفِ" بـنِ "الأَسْوَدِ"
بَخِلَتْ بِإِرْسَالِ السَّـــــلَامِ وَطِبُّهـــا[4] لَوْ سَلَّمَـتْ بِيَمِيْنِهـــــا لَـــمْ تَجْمُـدِ
إِنِّـي لَأَجْحَـدُ حُبَّكُـــــــم وَأُسِـــــرُّهُ وَالدَّمْعُ مُعْتَـرِفٌ بِـه لَـــــمْ يَجْحَـدِ
الدَّمْـعُ يَشْهَدُ أَنَّنِي لـــكِ عَاشِـــقٌ وَالنَّاسُ قَدْ عَلِمُوا وَإِنْ لَـــــمْ يَشْهَـدِ[5]

وجاء الخطاب معبّرًا عن غزارة الدّمع وحرارته وصدق انبعاثه سبيلًا إلى تمنّى الرّضى والفوز بالمراد، ففيه تنفيس وتعبير عن حالته النّفسيّة خاصّة أنّه دمج اسمه صريحًا في بيته، وسبيلًا لإيصال إحساسه إلى المتلقّي، فاستخدم مجموعة من الحروف (القاف، الدّال، التّاء، الميم)؛ لتعكس تحوّلًا شعوريًّا أدّى إلى تكرار (لم)؛ ليخبر

[1]**النّواجل:** النّجل هو الكريم، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " نجل ".
[2]**الدّيوان**، 224.
[3]**الدّيوان**، 188.
[4]**الطّبُّ**: الرّفق والطّب الحاذق من الرّجال الماهر العالم والعارف، وأصل الطّبّ الحذق بالأشياء والمهارة، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " طبّ".
[5]**الدّيوان**، 89-90.

به عن إحساس بالأسى والذّهول ثمّ الّتحول إلى إنسان مضطرب متشائم، فالتعّبير: (الدّمع معترف/ الدّمع يشهد)، يمثّل دمع العاشق المحروم وأنينه ونحيبه في عين شخص يحرق ذاته بذاته.

ويعيش الشّاعر في الخيال بأشكاله كافة، ففوز ليست امرأة حقيقيّة، بل اسم لمع في ذهنه نفّس من خلاله عن معاناته، وكتم أسراره، فازدوجت شخصيته، ويؤكّد ذلك استخدامه لميم الجماعة في (حبّكم)، واستخدام أدوات التّوكيد (إنّ واللام المزحلقة)، إضافة إلى الأفعال الّتي تشير للغضب وحالة من التّضارب تشتعل من خلال استخدام الأفعال ما بين الماضي والحاضر، فهو يخفي الحبّ والشّوق لكنّ الدّموع تفضحه لا محالة وما يبرز ذلك تقديم الفاعل (الدّمع) على الفعل (يشهد).

ويلاحظ في خطابات الشّاعر أنّ عدد مرات حضور الذّات أكثر من حضور الآخر. " خطابه يحقّق صيغة شخصيّة تعود إليه، وتتعانق مع ذاته بناء على جملة من القرائن كضمير المتكلّم أو تاء الفاعل أو ياء المتكلم" [1]، لذا يلاحظ توالي الأفعال المتّصلة بتاء الفاعل؛ لتأكيد حضور الشّاعر تلك الذّات المتألّمة الفاعلة المتّصلة بالأفعال والرّؤى الخياليّة والحركات.

رسالة مع العلويّين:

يقول: [الطّويل]

عَفَا اللهُ عَمَّنْ لَمْ يَزُرْنِـــــي مُودِّعـًا ... فَقَـدْ قَرِحَـتْ مِنْـــــهُ لِذاكَ مَدَامِعُــهْ
غَزَالٌ رَعَى نَبْتَ" العِـــرَاقِ" وَطُرْقُـهُ ... رِحَابٌ فَأَمْسَتْ فِـــي "الحِجَاز" مَرَاتِعُهْ
وَكَـــانَ أَمِيْرًا لَا يُشَفِّـــــعُ شَافِعـًا ... وَلَمْ يَرْضَ مِنِّي رِشْـــــوَةً فَأُصَانِعُــهْ
طَرِبْتُ إِلَى أَهْلِ" الحِجَـــــازِ" وَقَدْ بَدَا ... "سُهَيلُ" اليَمَاني وَاسْتَـــهَـلَّتْ مَطَالِعُـهْ
أَتَانِي كِتَابٌ مِنْ" خَلْـــوبٍ" وَصَدْرُهُ: ... عَلَيكَ سَلَامٌ مَا حَلا البَـــرْقُ لَامِعُــهْ
شَكَا مَا بِهِ مِنْ شَوْقِـــهِ في كِتَابِــهِ ... وَأَكْثَرُ مِنْــهُ مَــا تُجِـــنُّ أَضَالِعُــهْ
فَظَـلَّ يُنَاجِينـــي الكِتَـــابُ كَأَنَّمَــا ... تُحَرِّكُ لِي حَرْفَ الكِتَـــابِ أَصَابِعُــهْ
فَبِتُّ كَأَنِّـــي مُمْسِـــكٌ رَأْسَ حَيَّـــةٍ ... يُخَادِعُهَا عَنْ نَفْسِهِ وَتَـــخَادِعُـــهْ [2]

[1] عبّاس، سهام سلامة، **قصيدة " رسالة المحبّ" للعبّاس بن الأحنف في ضوء المقاربة القرائنية**، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بالإسماعيليّة – مصر، العدد 16، 2016، 217.
[2] **الدّيوان**، 177.

ويلاحظ أنّه يغلب على شعر العبّاس وصف الرّسائل والرّسل وأثرها في نفسه، فذكرها في شعره، جاعلًا من الكتاب إنسانًا، ويقصد ذاته فيصوّر من ذاته نفسه المؤلمة وما أصابها من جنون، فصارت كلمات الكتاب تتحرك كأنّما تكتبها أصابع المحبوبة، وهي حالة مناجاة من بعيد.

وفي هذه المقطوعة تمكّن الشّاعر من إحياء السّواكن ومنحها المعاني والأشكال باثًّا فيها روحًا جديدة، مستخدمًا الأفعال الماضية الّتي تكشف عن بعد دراميّ غنائيّ يصوّر الألم النّفسيّ الّذي يحدثه الفراق والبعاد، في ألفاظ مستساغة ليست غريبة.

واستخدم اللون في لمعة (البرق)؛ ليعبّر عن حالته النّفسيّة " واللون أحيانًا يعبّر عن حالة شعوريّة ونفسيّة؛ لأنّه يكون مرتبطًا بهواجس الذّات الشّاعرة ارتباطًا وجدانيًّا" [1]، ويرمز البرق إلى معاني الشّوق والحنين، فيستدعي ترقرق الدّموع والإحساس بالأنين من خلال رؤية لمعة البرق وسناه، فربط الشّوق والحنين بامتلاء عيونه بالدّموع.

ويمكن القول إنّه الغرض الأمثل الّذي يستوجب البكاء عند الشّاعر، لذا أكثر مراسلاته حديث مع النّفس، ويرى أحد الباحثين أنّ الشّاعر كان من الشّيعة الإماميّة لكنّه فصل عنهم؛ لأنّه اتّصل بالمهدي وهارون الرّشيد، لكنّه كان دائمًا مضطرًا لتأكيد ولائه لهم للحفاظ على محبوبته [2].

- **العاشق المدافع – العاشق المظلوم**

تتّصف علاقة الحبّ العذريّ بالعاطفة القويّة المتوهّجة الّتي تستولي على مشاعر المحبّ.

يقول العبّاس: [الطّويل]

فَــإِنْ تَلْحَظِـــــــي حَالِــي وَحَالَــكِ مَــرَّةً بِنَظْرَةِ عَيْنٍ مِنْ هَـــــــوَى النَّفْسِ تُحْجَبُ
تَرَى كُلَّ يَوْمٍ مـــــــــرَّ مِنْ بُؤْسِ عِيشَتِي يَمُرُّ بِيَوْمٍ مِـــنْ نَعِيْمِـــــــــكِ يُحْسَــبُ[3]

[1]ربابعة، موسى، **تشكيل الخطاب الشّعريّ**، 73.
[2]ينظر: الكيلاني، إيمان محمد أيمن خضر، **التّقية في شعر الرّضي والعباس بن الأحنف – دراسة في ضوء الأسلوبيّة الشّعريّة المقارنة**، مجلة دراسات العلوم الانسانيّة والاجتماعيّة – الأردن، المجلد 32، العدد 1، 2005، 76.
[3]**الدّيوان**، 60.

فتهديده وعتبه غاية في الرّقة والجمال؛ لأنّ البكاء عنده لا يعيد المحبوبة، بل صبرًا على ما حلّ به، ويسيطر اليأس على الشّاعر فيربط بينه وبين الدّموع، يقول: [البسيط]

كَانَتْ" ظَلُومُ" إِذَا عَاتَـــــــبْتُهَا اعتَذَرَتْ فَكُنْتُ أَحْبِسُ دَمْعِـــــــي حِيْـنَ تَعْتَـذِرُ
فَاليَومَ قَـدْ آيَسَتْنِـــــــي أَنْ أُعَاتِبَهَـا فاستَقْطَرَ اليَأْسُ دَمْـــــعِي فَهْوَ يَنْحَدِرُ[1]

ويسعى الشّاعر إلى الاتّحاد مع المحبوبة لكنّه لا يستطيع؛ فيذرف دمعه ويعبّر عن عشقه، " العشق شدّة الشّوق إلى الاتّحاد، وهو اتّحاد ذات المحبوب بذات المحبّ اتّحادًا عقليًّا يوجب غفلة المحبّ عن الشّعور بجملته شغلًا عنها بشهود محبوبه في ذاته بذاته" [2].

ويقول: [الوافر]

وَرَاضِي القَلْبَ غَضـــــــبَانِ اللّسَانِ لَـــهُ خُلُقـــــــانِ مَـــا يَتَشَابَهَـــانِ
يُسِرُّ مَوَدَّتِي وَيُطِيـــــــــلُ غيْظِـــي وَيَمزِجُ لِـــي الكـــــــرَامَـــةَ بِالهَـــوَانِ
هَبِي دَمْعِي لِعَيْنِي إنّ دَمـــــــــعِـــي مُطِيعُكِ يَا "ظَلُومُ" وَقـــــــدْ عَصَانِي!
فَكَيْفَ تَجِفُّ عَيْنَـــا مُسْتَهَـــــــــامٍ بِطُـــولِ بُكاهُمـــا تَتَبَـــــــــادَرَانِ [3]

يعرض الشّاعر معاناته وتحمّله الهوان طالبًا من المحبوبة أن تمنحه دموعه؛ لأنّها الحلّ لما تريد موظّفًا الأسئلة الاستعاريّة (كيف) للإنكار والنّفي والحسرة، سؤال يوضّح حالته النّفسيّة وشدّة معاناته، فنفسه لا تعرف الهدوء لشدّة ما يحيط به من ألم، ويبقى يعاني ويشعر بالظّلم مرارًا وتكرارًا ولا سبيل إلى توقّفه.

يقول: [الهزج]

وَقَدْ أَســـــــــــــرَفتِ فِي ظُلْمِي فَوَاغَوْثَا مـــــــــــــــنَ الظّـلْمِ ![4]

ويقول: [الكامل]

بَخِلَتْ عَلَـــيَّ أَمِيرَتِـــــــي بَكِتَابِهـــا وَتَبَدَّلَـــتْ بِصُدُودِهـــــــا وحِجَابِهـــا
فَالنَّفْسُ فِي كُرَبِ الهَـــــوَى مَغْمـــُورَةٌ وَالعَيْنُ مَا تَنْفَـكُّ مِـــــــنْ تَسْكَابِهَـــا

---

[1] **الدّيوان**، 130.
[2] ابن الدّباغ، عبد الرّحمن بن محمد، **كتاب مشارق أنوار القلوب ومفاتح أسرار الغيوب**، 96.
[3] **الدّيوان**، 266. وينظر: **هذه الدراسة**، 75.
[4] **الدّيوان**، 252.

حَتَّى مَتَى فِـي كُلِّ يَوْمٍ سَخْـــــــطَــةٌ؟ قَدْ ذُبْتُ مِنْ سَخَطَاتـــــــــهِا وَعِتَابِها! [1]

وأسند الشّاعر التّاء إلى الفعل؛ لتظهر عاطفة الحزن والأسى من الفعلين المسندين إلى المحبوبة (بخلت، تبدّلت)، المتّصلين بالبعد والصّدّ ملتجأً إلى الواو العاطفة؛ لبيان ترابط النّص وثباته على المعنى ذاته، وللتّصريع في مقطوعته تقوية للنّغم الموسيقيّ، إضافة إلى حرف الإطلاق ليساعده في مدّ الصّوت وإطلاقه بقوة؛ ليصل إلى المحبوبة، وتتجاوب مع ألمه الّذي وظّفه في (سخطة، سخطاتها، عتابها).

ويقول في معاناته وهو يقرأ كتاب المحبوبة ودموعه تتساقط على الكلمات: [الكامل]

قُولَا لِمَنْ كَتَبَ الكِـــــــــتَابَ بِكَفِّـــه ارْحَم _ فَدَيْتُكَ_ ذِلَّـــــــــتِـي وَخُضُوعِي
مَا زِلْتُ أَبْكِي مُذْ قَـــــــــرَأتُ كِتَابَكُمْ حَتَّى مَحَوْتُ سُطُورَهُ بـــــــــدُمُوعِـي[2]

وينتقل الشّاعر إلى الحديث عن النّساء اللّواتي أسبلن له العبرات، وانتظرن وداده وحبّه؛ ليوهم المحبوبة بأنّه مطلوب لا طالب، يقول: [البسيط]

يَـــا رُبَّ جَارِيَـــةٍ أَسْبَلْـــــتُ عَبْرَتَهـــا مِنْ رِقَّةٍ وَلِغَيْـــــري قَلْبُهَـــا قاســـي
كَمْ مِنْ كَوَاعِبَ مَـا أَبْصَـــرْنَ خَطَّ يَـدي إِلّا تَشَهَيْنَ أنْ يَـــــأكُلْـنَ قِرْطَاسِـــي
لوَ ْكُنْتُ بَعْضَ نَبَـاتِ الأَرْضِ منْ طرَبِـي لِلّهْوِ مَا كُنْتُ إِلّا طَـــــــاقَـــةَ الآسِ! [3]

وللنّداء بداية المقطع صوت وصدًى مرتفع دال على توجّه الشّاعر بخطابه إلى مجموعة من الجواري؛ لأنّه أردفه بالحرف (ربّ)؛ ليدلّ على صراعه الشّديد مع نفسه ومع المجتمع ومع الجواري اللّواتي تهافتن على رسائله كالإنسان الّذي يتهافت على الطّعام، ويستخدم لفظ (العبرة) للدّلالة على البكاء المتواصل.

ويقول: [البسيط]

عَدْلٌ مِنَ اللهِ أَبْكَانِـــــــــي وَأَضْحَـكَكُـم فَالحَمْدُ للهِ عَدْلٌ كُـــــــلُّ مَـا صَنَعَـا
اليَوْمَ أَبْكِي عَلَـى قَلْبِـــــــــي وَأَنْـدُبُــهُ[4] **قَلْبٌ أَلَحَّ عَلَيْهِ الحُـــــزْنُ فانْصَدَعَـا!**
لِلْحُبِّ فِي كُلِّ عُضْوٍ لِي عَـــــــلَى حِدَةٍ لَذْعٌ يُفَرِّقُ عَنْهُ الصّبـــــرَ وَالجَزَعَـا [5]

---

[1] **الدّيوان**، 53.
[2] **الدّيوان**، 178.
[3] **الدّيوان**، 157.
[4] **أندبه**: النّدب، الاحتراق ولذع من الحزن، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " ندب".
[5] **الدّيوان**، 174.

ويقرن الشّاعر بين البكاء والضّحك لكن في صورة يكون فيها البكاء ملازمًا لحالته، والضّحك لغيره، وكأنّ الضّحك بعيد عن عالمه الشّعريّ؛ لأنّه لم يعش تلك الحالة الشّعوريّة إلا قليلًا، فواقعه ومجتمعه وعصره لم يحقق له شيئًا يفرحه فيبكي على حال قلبه، يقول: [الطّويل]

أَلَا لَيْتَ ذَاتَ الخَالِ تَلْقَـــى مِـنَ الهَوَى ... عَشِيْرَ الَذِي أَلْقَـــى فَيَلْتَئِـــمَ الشَّعْـــبُ
إِذَا رَضِيَتْ لَمْ يَهْنَنِـــــي ذَلِكَ الرِّضَـــا ... لِعِلْمِي بِـــهِ أَنْ سَـوْفَ يَتْبَعُـــهُ العَتْـــبُ
وَأَبْكِي إِذَا مَا أَذْنَبَتْ خَـــــوْفَ صَدِّهَـــا ... وَأَسْأَلُهـــا مَرْضَاتَـــهَـــا وَلَهَـــا الذَّنْـــبُ
وَلَوْ أَنَّ لِي تِسْعِينَ قَلبـــــًا تَشَاْغَلَـــتْ ... جَمِيْعًا فَلَمْ يَفْرُغْ إِلَـــــى غَيْرِهـــا قَلْـــبُ
وَلَمْ أَرَ مَن لَا يَعْرِفُ الحُـــــبَّ غَيْرَهَـــا ... وَلَمْ أَرَ مِثْلِي حَشْـــــوُ أَثْوابِـــهِ الحُـــبُّ
أَمَا لِكِتَابِي مِـــنْ جَـــــوَابٍ يَسُرُّنِـــي ... وَلَا لِرَسُولِـــي مِنْـــكِ لِيـــنٌ وَلَا قُـــرْبُ
وِصَالُكُـــمُ صَـــرْمٌ[1] وَحُـــبُّكُـــمُ قِلًـــى ... وَعَطْفُكُـــمُ صَـــــدٌّ وَسِلْمُكُـــمُ حَـــرْبُ
وَأَنْتُـــم بِحَمْـــدِ اللهِ فِيْكـــــم فَظَاظَـــةٌ ... فَكُـلُّ ذَلـــولٍ فِـــي جَوانِبِكُـــم صَعْـــبُ
إِذَا زُرْتُكُـــم قُلْتُـــم نَـــــزُوعٌ وَإِنْ أَدَعْ ... زِيَارَتَكُم يَوْمـــًا يَـــكُـــنْ مِنْكُـــمُ عَتْـــبُ
فَهَجْرِي لَكُم عَتْبٌ وَوَصْلِـــي لَكُمْ أَذًى ... فَلَا هَجْرُكُم هَجْـــرٌ وَلَا حُبُّكُـــم حُـــبُّ!
تَرَى الرِّجْلَ تَسْعَى بِـــي إِلى مَنْ أُحِبُّهُ ... وَمَا الرِّجلُ إِلّا حَيْـــثُ يَسْعَى بِهَا القَلْبُ[2]

ويركّز الشّاعر في رسالته على توظيف الصّوت؛ لأنّ أساس البكاء إصدار الصّوت، صوت صدى الحبّ والقلب الحزين، صوت يخرج النّفس من حالة الجمود إلى الحركة والصّراخ في مشهد دراميّ، يدلّ على حيويّة المشهد، وهذه الحيويّة تمثّلها مفردات الحزن الّتي صاغها لتعكس أشكال المعاناة والأصوات الدّاخليّة الحزينة، مقحمًا ألفاظه بشكل تنافريّ في: (رضيت، أذنبت، صدّها، مرضاتها)؛ لينقل حزنه من صورته المعنويّة إلى الصّورة الماديّة في (من لا يعرف الحبّ.. وحشو أثوابه الحبّ.. جواب يسرّني...)؛ لتبدو أحزانه أكثر دفقًا في تصوير حالته، وخاصّة عندما يمتزج بالحرمان من الأيّام الجميلة.

وكرّر في ألفاظه الّتي خدمت الموسيقى كثيرًا وهذا ما سمّاه النّقاد بالتّشاكل الصّوتيّ والنّبريّ والإيقاعيّ، والتّكراريّ، " إنّه تنمية لنواة معنويّة سلبيًّا أو إيجابيًّا بإركام قسريّ أو اختياريّ لعناصر صوتيّة ومعجميّة وتركيبيّة

[1]**صرم**: القطع البائن، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " صرم".
[2]**الدّيوان**، 19-20.

ومعنويّة وتداوليّة ضمانًا لانسجام الرّسالة " [1]. ولجأ أيضًا إلى الازدواج والطّباق في قوله (وصالكم صرم.. وحبكم قلى.. وعطفكم صدّ.. وسلمكم حرب).

واستحضر اللفظة القرآنية (فظاظة) المصدر من (فظا) في قوله تعالى: ﴿ **وَلَوْ كُنْتَ فَظّاً غَلِيظَ الْقَلْبِ لَانْفَضُّوا مِنْ حَوْلِكَ** ﴾[2] تأكيدًا للجفاء والبعد الّذي لاقاه من فوز ويلاقيه.

ويقول: [البسيط]

أَبْكِي إِذَا سَخِطَــتْ حَتَّــى إِذَا رَضِيَــتْ بَكَيْتُ عِنْدَ الرِّضَا مِنْ خَشْــيَةِ الغَضَبِ
أَتُوبُ من سُخْطِهَا خوْفــًا إِذَا سَخِطَــتْ فَإِنْ سَخِطْتُ تَمَادَتْ ثُــمَّ لَــــمْ تَتُــبِ
فالحُزْنُ إِنْ سَخِطَتْ والخَوْفُ إِنْ رَضِيَتْ أَنْ لا يَتِمَّ الرِّضَا فالقَلبُ فــــــي تعَبِ[3]

والحبّ العذريّ عنيف جارح قاهر، ومع ذلك فالمحبّ يحتضنه ويذوب فيه، ويستحلي البكاء فيه نتيجة لعقبات اجتماعيّة لا يمكن تخطّيها كالزّواج من المحبوبة، غير أنّ هذه العقبات تكون مفتعلة، وهي من صنع العاشق نفسه، فلا إصرار على فكرة الزّواج، قياسًا على فكرة أنّ الحبّ إذا نكح فسد [4]. فبكاؤه هنا أداة ومفتاح لمعرفة حقيقته، وكاشف لسلوكه وأخلاقه والكاشف لدخائل نفسه من خلال بيان نوع بكائه ومدى عمقه ودرجته، الّذي يختلف من مقطوعة إلى أخرى، تبعًا للحالة النّفسيّة الّتي يمرّ بها.

- **المرأة المعاتبة**

ويتحدّث الشّاعر في صورة جديدة عن غرابة الدّموع عندما تخرج من المحبوبة، فليس من عادتها البكاء في أمر يخصّه، لذا يعبّر عن ذلك بقوله : [المتقارب]

بَكَتْ غَيْـرَ آنِسَـــــةٍ بِالبــُكَـــــا تَرَى الدَّمْعَ فِي مُقْلَتَيْـــــــهـا غَرِيبَــا
وَأَسعدَهـا بِالبُكَـــــــــا نِسْـــــوةٌ جَعَلْن مَغِيْضَ[5] الدُّمـــــــــُوعِ الجُيُوبَا[6]

---

[1]مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشّعريّ**، 25.
[2]**آل عمران**، 159.
[3]**الدّيوان**، 40
[4] ينظر: الطّاهات، عثمان خالد، **الظّاهرة العذريّة في دراسات المحدثين- إشكاليّة المصطلح والمفهوم والتّفسير**، مجلة الدّراسات الإسلاميّة والعربيّة، جامعة سلمان بن عبد العزيز، المجلد2، العدد 28، 21.
[5]**مغيض:** غيّضت الدّمع نقصته وحبسته، والتّغييض أن تأخذ العَبرة من عينه ويقذف بها ويعني سيّلن دموعهن حتى نزفنها، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " غيض".
[6]**الدّيوان**، 51.

ويعجب الشّاعر من بكاء المحبوبة، ويرى الدّمع في مقلتيها غريبًا، ويكرّر لفظة (الدّمع)، ولفظة (البكاء) بصور عدّة عند حديثه عن بكاء المحبوبة في إظهار لحالة الدّموع الكاذبة المتلوّنة في عيونها، ويقف في لفظة (البكا) هنا دون الهمزة، دلالة على أنّه يقف دون ارتداد الصّوت ليخلق نصًّا خاصًّا به.

ويخشى الشّاعر غضب المحبوبة وعتابها، فهي تتلذّذ بتعذيبه وعتابه، فلا عجب أن يبكي رحمة من عتابها سواء أكان محسنًا أم مسيئًا. يقول: [الطّويل]

إِذَا جَاءَنِي مِنْهَا الكِتَـــابُ بِعَتْبِهـــــا خَلَوْتُ بِنَفْسِي حَيْثُ كُنْـــتُ مِـنَ الأَرْضِ
وَأَبْكِي لِنَفْسِي رَحْمَةً مِـــنْ عِتَابِـــهـا وَيَبْكِي مِنَ الهِجْرَانِ بَعْضِـــي عَلَى بَعْضِي!
وَإِنِّي لَأَخْشَاهَا مُسيْئًا وَمُحْســـــنِـــًا وأَقْضِي عَلى نفسِي لَهـــا بِالّذي تَقْضِـــي[1]

وذكر العتاب والخلوة والهجر هنا يضفي على البكاء نغمة موسيقيّة، وصفة إيقاعيّة تظهر مدى التّأثّر والحسرة الّتي يتركها سبب البكاء في النّفس. مبتدئًا بأسلوب الشّرط (إذا) وفعله وجوابه؛ ليعبّر عن التّآلف النّفسيّ والرّوحيّ بينه وبين المحبوبة، مركّزًا على كلمة (نفسي، بعضي)، دالًّا على حسّه الشّعريّ الّذي دفعه إلى ذلك، مؤكدًا صفة الرّحمة، ويبرزها ببكائه؛ لأنّ الحبّ شقاء وعذاب يعبّر عن امتداد المأساة خاصّة في التّراوح بين (أبكي ويبكي)، فالبكاء هو حبّها له فيظهر نفسه المعشوق لا العاشق.

ويبدو أنّ محبوبته لم تكن شاعرة بل كانت تكتب له رسائل معتادة، ثمّ يصوغُها هو على طريقته الخاصّة، ومن الممكن أن يكون الشّاعر هو المرسل والمستقبل في آن واحد، أي أنّه هو من تخيّل المراسلات بينه وبينها فكثيرًا ما كان يستخدم صيغة (كتبتْ) وأرى أنها في الأصل (كتبتُ).

ويقول: [الكامل]

هَلّا أُحدِّثُكُـــــــــم بَأَطْـرَفِ قِصَـةٍ بَلَغَتْكُمُ فِي سَـــــالِـــفِ الأَحْقَـابِ؟
إِنْسَانَةٌ عَرَضـــــــتْ عـلَيَّ وِصَالَهَا دَسَّتْ إِلَـيّ رَسولَـــــــــهَـــا بِكِتَـابِ
كَتَبَتْ تُعَيِّرُنِي بِطُـــــــولِ صُدُودِكُم وَاللهُ يَعْلَمُ كَيْفَ كَـــــــــانَ جَوَابِي![2]

[1]الدّيوان، 167.
[2]الدّيوان، 42.

والشّاعر حزين وكئيب على ماضيه، يعبّر عن أحلام إنسان محروم، فيعيش في أوهام ويعاني من انهيار نفسيّ؛ لأنّ حبّه الوهميّ يحكم عليه بالإخفاق وهذا ما يقود إلى القول: هل يعاني الشّاعر اضطرابًا داخليًّا وخللًا نفسيًّا أم أنّه رجل عاديّ رغم ألفاظ الحزن عنده؟

ويتحدّث الشّاعر عن الصّبر، فصبره يبرزه البكاء مؤكدًا أنّ الحبّ شقاء وعذاب مستندًا في ذلك إلى شريعة الله في خلقه، أمّا المحبوبة فلا تصبر، وفي الوقت ذاته لا بدّ للصّابر أن يبوح وهذا حال الشّاعر.

يقول: [الكامل]

كَتَبَتْ تَلُومُ وَتَسـتَرِيْثُ زِيَارَتِـي ... وَتَقُولُ لَسـتَ لَنَا كَـعْهدِ العَاهِـدِ!
فَأَجَبْتُهَا وَدُمُوعُ عَيْنِـي جَمَّـةٌ ... تَجْرِي عَلَى الخَدَّيـنِ غَيْرَ جَوَامِدِ:
يَا" فَوْزُ" لَمْ أَهْجُرْكُمُ لِمَـلَالَـةٍ ... مِنِّـي وَلَا لِمَقـالِ وَاشٍ حَاسِـدِ
لَكِنَّنِـي جَرَّبْتُكُـمْ فَوَجَدْتُكُـمْ ... لا تَصْبِرونَ عَلَى طَـعَامٍ وَاحِـدٍ![1]

ويقول: [مجزوء الرمل]

إِنَّمَا الذَّنْـبُ لِكَـفٍّ ... كَتَبَـتْ ذَاكَ الكِتَابَـا
فَخُذِي بِالذَّنْـبِ عَنِّـي ... وادْرِئِـي عَنِّـي العِتَابَـا
وَفَّـقَ اللهُ مَلِـيكًـا ... لِـي يـرَى قَتْلِي صـوَابَا
إِنَّ لِلْحُـبِّ لَحَالَـيْـ ... نِ نَعـيمًا وَعَذَابـًا[2]

يلقي الشّاعر اللوم على كفّه الّتي راسلت المحبوبة جاعلًا منها إنسانًا يتحمّل عنه العتاب والذّنب، يحسّ بما يريد إيصاله من شعور بقلّة الثّقة، وعدم فهمه لتصرفاتها، فيعجز عن تحديد موقفه ملقيًا به على كفّه.

- **الحكاية التّأمليّة**

لجأ الشّاعر إلى الأسلوب القصصيّ يتستّر وراءه؛ ليعبّر عمّا يجيش في صدره، فلم تكن عفّة العاشق في حكايته سوى تعبير عن رغبة في بقاء الحبّ، ولم تعد العقبات الّتي تحول دون الوصال سوى رغبة في بقاء

[1] **الدّيوان**،106.
[2] **الدّيوان**، 21.

الحبّ مضطرمًا، وهما رغبتان تكشفان عن يقين بأنّ تحقّق الرّغبة من شأنه أن يطفئ جذوة الحبّ .[1] لذا ما كان في يد الشّاعر إلّا أن يبكي.

وفي إطار آخر ينقل الشّاعر الألفاظ المتعلّقة بالمطر إلى تجربته الذّاتيّة، فالدّمع مطر يحيي به نفسه.

يقول: [البسيط]

أَمِنْكَ لِلصَّبِّ عِنْدَ الوَصْـــــــلِ تَذْكــارُ؟ وَكَيْـفَ وَالحُـــــبُّ إِظْهَــارٌ وَإِضْمَــارُ!
أَمَّـــا أَنَـــا فَإِذَا أَحْبَبْـــــــتُ جَارِيَـــةً لَـمْ أَنْسَهَــا أَبَـــــدًا وَالنَّــاسُ أَطــوَارُ
طَالَ الوُقُوفُ بِبَابِ الدَّارِ مـــــنْ غُلَلَـي[2] حَتَّى كَأَنِّـــي لِبَـــــابِ الــدَّارِ مِسْمَــارُ
إِنِّي أُطِيْلُ ـوَإِنْ لَمْ أَرْجُ طَلْعَتـــــهَـــا ـ وَقْفــي وَإِنِّــي إِلـــــى الأَبْـوابِ نَظَّــارُ
أَقُولُ لِلدَّار ـإِذْ طَـــالَ الوُقُـــــوفُ بِهَــا بَعْـدَ الكَلالِ وَمَــاءُ العَيـــــنِ مِدْرَارُ ـ:
يَا دَارُ هَلْ تَفْقَهِينَ القَوْلَ عَـــــنْ أَحَدٍ؟ أَمْ لَيْـسَ ـإِنْ قَالَ ـ يُغني عَنْـــــهُ إِكْثَارُ؟
مَا زِلْتُ أَشْـــــكُو إِلَيْهـا حُبَّ سَاكِنِهــا حَتَّـــى رَأَيــتُ بِنَـــــاءَ الدَّارِ يَنْهــارُ[3]

والشّاعر هنا لا يمثّل العشق العفيف فحسب، بل صاحب مبدأ يتحدّث عن طبائع النّاس، وقد حدّد المكان الّذي وقف فيه؛ ليفيض عواطفه، مقدّسًا إيّاه وكأنّه مكان للصّلاة والسّجود. ثم يسترسل في أمانيه وأحلامه وآماله، فهو لم يكتم عواطفه، مستخدمًا الفعل (طال، أطيل)، للدّلالة على المشاهد الّتي رآها أثناء وقوفه، ليوهمنا أنّ المشهد حقيقيّ وليس من صنع الخيال، ويستخدم الحال نفسه مع الفعل (أشكو) مع غير العاقل، ويلجأ إلى الاستفهام؛ ليعكس حيرته وقلقه باحثًا عن أحد يشاركه أحزانه. " فالشّاعر إنّما يتصدّى لسرد حكايته استجابة لخفقان قلبه وجيشان عواطفه، فتأتي لذلك طبيعيّة واقعيّة مؤثّرة صادقة في تعبيرها عن ذات الشّاعر وعواطفه، ناجحة في نقلها بدليل تجاوبنا معها وانذهالنا بها، وهذا بحدّ ذاته هو الجمع بين الذّاتيّة والموضوعيّة؛ لأنّ العاطفة الإنسانيّة وما يصدر عنها ليس ملكًا لأحد، وإنّما تخصّ كلّ إنسان حيّ" [4].

ويخاطب الشّاعر غير الإنسان متّجهًا إلى الحمام؛ " لأنّ الحمام يرتبط في الذّهنيّة العذريّة بالسّامي والمثال، ولأنّه يشكّل في حضوره الرّمزيّ نسقًا ثقافيًّا فاعلًا ينتمي إلى الكونيّة العذريّة ولا يتضاد معها، فيعبّر عن النّوح

---

[1]ينظر: أحمد، عدنان محمد، **الظّاهرة العذريّة بين جواب الإبداع وسؤال التّلقي**، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدّراسات العلميّة، مجلد 37، العدد 2، 2015،.، 142.

[2]**غلل:** حرارة الحزن والحبّ، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " غلل".

[3]**الدّيوان**، 108-110.

[4]الخطيب، بشرى، **القصّة والحكاية في الشّعر العربيّ في صدر الإسلام والعصر الأمويّ**، 319.

والبكاء عنده عن رغبة إنسانيّة عارمة بالتّوحد لا التّشتت، وحبّ البقاء لا الفناء، في إطار قيم وأعراف جديدة ينعم فيها المرء بالأمن والسّلام " [1]. فيرى في الحمام صورة المحبوبة، فيهتاج بكاء وحزنًا، فهو عندما يبكي، يبكي الحمام مثله في خطاب بصيغة الجماعة.

ويقول: [المتقارب]

رَأَيْتُ الحَمَـــــــامَ فَهَيَّجْنَنِـــــــي وَفَيَّضْـــنَ مِـــــنْ عَبَرَاتِـــي غُرُوبـــًا
نَوَاعِمَ بـــــــيْن غُصـــــُـــونِ الأَرَا كِ[2] صَادَفْنَ أَمْنًا وَ خَفـــــــْضًا وَطِيْبَا
فَلَمَّـــا بَكَـيْـــتَ وَأَبْكـــــــيْتُهُـنَّ تَمَنَّيْتُكُـــم أَنْ تَكُونُـــوا قَرِيـــــــــبـــًا[3]

ولجأ الشّاعر إلى أسلوب الحكاية المجسّد مشكّلًا قصة عابرة يوضّح فيها ما يصفه من ألم وحزن يعبّر عن نفسه، موظّفًا الثّنائيّة الضّديّة بين ذات الشّاعر وأزمته، وبين الحمام الّذي أسقط الشّاعر عليه أمنياته وما يفتقده، فالشّاعر كلّما تحدّث عن ألمه وحرمانه كانت الألف نصيرًا له، ويبتدئ الحكاية بالفعل (رأيت) في صورة حسيّة واضحة. " وقد ربط الشّاعر هذه الحمائم بغصون الأراك؛ لأنّ أشجار الأراك ترمز إلى الاستقرار والرّاحة وسط بيئة صحراويّة قاسية حتّى وإن كان الشّاعر يعيش في مجتمع متحضّر مدنيّ إذ إنّ الإنسان يستطيع أن يتفيّأ ظلالها، فتقيه حرارة الشّمس، وتمنحه النّضارة والجمال" [4].

فالحمام مكافئ لحزن الشّاعر وفقده المحبوبة، فهو الباعث على الشّوق يثير إحساسًا نفسيًّا عاطفيًّا مرتبطًا بالهوى مستخدمًا الحرف (لمّا)، للحديث عن التّزامن بين اللحظة الّتي بكى فيها ولحظة بكائهن. فهو يرى في بكاء الحمام بكاء نفسه، ويسقط عليها الصّفات الإنسانيّة فيجعلها عاشقة ومحرومة وتبكي معبّرة عن القهر." ويتّضح هنا الذّوبان الشّعوريّ بين الشّاعر والحمام فالشّاعر لا يريد لنفسه أن تظهر بمظهر الشّخص الضّعيف المهزوم بسبب العشق، لذا أسقط هذا الإحساس، وهذا البكاء على عالم الطّير، وما ذاك الحمام الباكي إلّا الشّاعر في استكانته وضعفه أمام شخص المحبوبة المتصرّفة في شخصه وعقله" [5].

---

[1] عليمات، يوسف محمود، والحلحولي، محمود أحمد، **قراءة ثقافيّة في لغة الحوار عند العذريّين**، المجلة العربيّة للعلوم الإنسانيّة – الكويت، المجلد 25، العدد 99، 41-42.

[2] **الأراك**: شجر معروف وهو شجر السّواك يستاك بفروعه وقبل هو شجرة طويلة خضراء ناعمة كثيرة الورق والأغصان خوّارة العود تنبت بالغور تتخذ منها المساويك، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " أرك".

[3] **الديوان**، 47.

[4] الشّيتوي، صالح علي سليم، **تجليات التّضاد في شعر العبّاس بن الأحنف**، دراسات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، مجلد 32، عدد 1، 2005، 66.

[5] الطّوالبة، علي، **التّشخيص في شعر العذريّين الأمويّين**، 102.

انعكست حالة الشّاعر النّفسيّة على كلّ من حوله من كائنات وجمادات فأخذ يسقط حزنه على صوت الحمام مبالغًا حتّى وصل إلى مرحلة من التّوحد مع الحمام، وجعلها تبكي حاله. واتّجه نحو حروف المدّ والإطلاق في القافية؛ لأنّها تحمل موسيقى شجون تخلّلت الموسيقى العروضيّة دالّة على الحزن وحبّ البوح بما في نفسه

- **الإفصاح والكتمان**

ترجم الشّاعر ذاته معتمدًا على الإفصاح تارّة، والكتمان تارّة أخرى حتّى غدت الثّنائيّة مما يثير الاهتمام، فهي في ظاهرها تدلّ على القبول، لكنّها باطنيًّا تدلّ على الرّفض والتّمرد، لذا حملت وجعًا عشقيًّا عميقًا. وتبرز الثّنائيّات أكثر ما تبرز في القبول والرّفض واللّذة والألم، والحضور والغياب، موهمًا بالبوح الكتمان؛ لتتجاوز الأضداد هذه الثّنائيات أي أنّ هناك تعدّديّة في ذهن الشّاعر لا وحدة [1].

وجعل الشّاعر من الكتمان صورة من صور البكاء يقول: [الطّويل]

إِذَاْ كَاْنَ مَنْ يَهْوَى يُكَاتِـــــــمُ حُبَّـــهُ لِهَيْبَةِ مَنْ يَـــــــهْوَاهُ مَاتَ مِـنَ الغَـــمِّ
سأُضْمِرُ صَبْرِي عَنْكِ لا عَـــــنْ تَجَلُّدٍ ولكِنَّني أطـــــــوي ضميري على رُغْمِ [2]

في بكائيته عذاب ونحيب وقلق ورؤية شاحبة للكون، فالحبّ يتسبّب بأحزان دائمة ومعاناة مستمرّة، تظهر في توظيف ألفاظه لإحداث هزّة فنيّة وتناغم يحقق نوعًا من التّوافق بين الأصوات دون تكلّف أو افتعال، حالة من الفقد والألم تدفع الشّاعر إلى القلق، هدوء يسيطر على عقله، هدوء فيه حزن عميق، هدوء الكآبة النّاجمة عن الوضع المأساويّ.

ويقول: [الوافر]

كَتَبْتُ فَلَيـــــــتَنِي ـ مُـنِّـــيْتُ وَصْلًا ـ وَلَمْ أَكْتُـــــــــبْ إِلَيـْكِ بِمَـا كَتَبْـتُ
كَتَبْتُ وَقَدْ شَـــــــــــرِبْتُ الرَّاحَ صِرْفًا[3] فَلَا كَانَ الشَّـــــــــــرَابُ وَلا شَرِبْـتُ
فَلَا تَسْتَنْكِرُوا غَضَبِـــــــــــي عَلَيْكُـمْ فَلَوْ هُنْتُمْ عَلَيّ لَمـــــــــــا غَضِبْتُ[4]

---

[1]ينظر: ديوب، سمر، **الثّنائيات الضّديّة – دراسات في الشّعر العربيّ القديم**، 115.
[2]**الدّيوان**، 245.
[3]**صرفًا**: الصّرف، الخالص من كل شيء، وشراب صرف أي بحت لم يمزج والصَّريف الخمر الطيبة، والصّريف الخمر الّتي لم تمزج بالماء وتصريف الخمر: شُربُها صِرفًا، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " صرف".
[4]**الدّيوان**، 65.

فاستخدم الشّاعر التّاء المتحرّكة المرتبطة بالفعل (كتبتُ، منيتُ، شربتُ، غضبتُ)؛ ليدلّ على حالة الأسى الّتي يعيشها من الفعل المسند إلى ذاته، والتّكرار في (كتبت) يقوم بدور المنبّه إلى ما يريد الشّاعر إيصاله وتكثيف الدّلالة، وأضاف التّكرار للتّشكيل الصّوتيّ أثرًا إيجابيًّا ودلاليًّا خاصّة للمعاني الإيجابيّة بسبب أحاسيس الفقد والضّياع، وإصابة الشّاعر باللوعة والأسى على فراق المحبوبة قد جعله يعتمد على عيونه، فينزلهما منزلة العاقل، وأحيانا يحثّها على البكاء دون ملل.

وحديث العيون لغة عند الشّاعر، ولها أسلوب في خطابه في ثنائيّات ضدّيّة ما بين الرّضى والغضب والسّخط والعتب، والإفصاح والكتمان، يقول: [الطّويل]

تُحَدِّث عَنَّا فِـــــــــي الوُجُـوهِ عُيُونـتُـا وَنَحْنُ سُكُـــوتٌ وَالهَـــــــوَى يَتَكَلَّـمُ
وَنَغْضَبُ أَحْيَانًا وَنـــــــــرْضَـى بِطَـرْفِنَـا وَذَلِكَ فِيْمَـا بَيْنَنَـا لَيْـــــــــسَ يُعْلَـمُ
إِذَا مَا اتَّقَيْنَا رَمْقَـــةً[1]مِـــــــنْ مـبُلِّـغٍ فَأَعْيُنُنـا عَنَّـا تُجِيْـــــــبُ وَتَفْهَـمُ
وَإِنْ عَرَّضَ الواشِي صَفَحْنَـــــــا تَكَرُّمًا وَذُو الوُدِّ عن قَوْلِ العِـــــــدَا يَتَكَرَّمُ [2]

ففي كلّ مرّة يتحدّث فيها الشّاعر عن المفارقات المتغايرة يستخدم أدوات النّفي (ليس، ما)؛ ليمثّل حالته وحال المحبوبة في بوح تناثر في دمعه ونظره إلى المحبوبة، لذا غدت الدّموع شواهد على ما طوته نفسه من أحاسيس ومشاعر متأرجحة في نفسه بين الكتمان والإفصاح، يقول: [الطّويل]

لَقَدْ كُنْتُ أَطـــــوِي مَا أُلاقِي مِنَ الهَوَى حِـذارًا وَأُخْفِيـــــــهِ وَأَكْتُمُـــــهُ جُهْـــدِي
فَنَمَّتْ عَلَى قَلْبِـــــــي سَوَاكِـبُ عبْـرةٍ تَجُودُ بِها عَيْنَـايَ سُحّـــــــاً عَلَـى خَـدِّي
وَفِـي هَمَلَانِ العَيْـــــــنِ أَعْدَلُ شَاهِـدٍ عَلَى غَيْبِ مَا يُخْفِي الضَّـــــمِيرُ مِنَ الوَجْد[3]

والممنوع في كتمان الشّاعر أن يحدّث نفسه عن العشق لكنّه يشعر بالمتعة في الشّوق؛ لأنّ عين المحبوبة تخترق العاشق، فيربط في صورة جميلة بين السّتر والبكاء، في رغبة منه للحفاظ على المحبوبة ورعايتها.

يقول: [البسيط]

---

[1]**رمقة:** القليل من الشّيء، والرُّمق الفقراء الّذين يتبلغون بالرّماق وهو القليل من العيش، والرَّمق: بقيّة الحياة، وقيل: بقيّة الرّوح وهو آخر النّفس، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " رمق".
[2]**الدّيوان**، 243.
[3]**الدّيوان**، 94.

حُرٌّ دَعَـــــاهُ الهَـــوَى سِـــرًّا فَلَـبَّـــاهُ طَوْعًا فَأَضْحَكَ مَـــــــــوْلَاهُ وَأَبْـكَـــاهُ
فَشَاهَدَتْ بِالّذي يُخْفـــــي لَوَاحِظـــــُـــهُ وَعَذْلْتُهَا بِفَيْضِ الدَّمْـــــــــعِ عـيْنَـــاهُ
جَازَيْتَنِي إِذا رَعَيـــــــــتُ الوُدَّ بَعـدَكِ أَنْ وَكَّلْتِ طَرْفِي بِنَجْمِ اللَّيـلِ يـــــــــرْعَاهُ!
اللهُ يَشْهَدُ أَنِّي لَمْ أَخُنـــــــــــكَ هَـوًى كَفَاكِ بَيِّنَـــةً أَنْ يَشْهَـــــــــــدَ الله ![1]

فقد مزج الشّاعر غزله بأخلاقه وقيمه وأسلوبه دون أن يخفي مشاعره وحزنه إزاء وضعه، فكان البكاء متنفّسه الوحيد، ولعلّ هذا الشّعور يصوّر حالة المجتمع بكل نواحيه، فيؤكّد صفات الودّ والسّتر والرّعاية والرّحمة الّتي يتحلّى بها بالبكاء " فيؤكد قيمه الأخلاقيّة بالبكاء " [2].

ويظهر في مقطوعات أخرى أنّ حقيقة عشق الشّاعر ليست للمحبوبة بل لآل البيت وشيعتهم يقول: [الوافر]

عُيُونُ العَـــــــــائِدَاتِ تَـــراكِ دُونِي فَيَا حَسَـــــدِي لِعَـــيْنَيْ مَنْ يَرَاكِ!
أُرِيـدُكِ بِالكَـــــــــــلامِ فَأَتَّقِيهُـمْ فَأَعْمَدُ بِالسّـلامِ إِلى سِـــــــــوَاكِ
وَأُكْثِرُ فِيهِمُ ضَـــــــحِكِي لِـيَـــخْفَى فَسِنّـــي ضَاحِـــكٌ وَالقَـــلبُ بَاكِ[3]

ويهزأ الشّاعر من عدم معرفة حقيقة عشقه، فعشقه لفئة آل البيت وشيعتهم وليس لفوز، فهي تقية أخذًا بمبدئهم في التّكتم والتّستر، وهذا المبدأ حيّ في ذهن الشّاعر، في لفظه (أتّقيهم)، من خلال الالتفات إلى غير المحبوبة، وهي وسيلة الشّعور الواضحة الظّاهرة في حين تكون أداة الشّعور الخفيّة نازفة باكية وهي القلب، فالتّقية تغلّف ألفاظه وتراكيبه وصوره وفكره [4].

ولكن ما ذهبت إليه الباحثة أنّ ذكر اسم المحبوبة أو الإشارة إليها من باب التّعمية، وأنّ الاشتياق والحبّ كلّه للشّيعة أمر يحتاج إلى وقفة، فليس من المعقول أن يكتب الشّاعر ديوانًا كاملًا في الغزل؛ ليشير إلى آل البيت بهذه الطّريقة على سبيل التّعمية والاستتار، وما أراه أنّ الشّاعر كان يعيش حالة توتّر وضعته في حالة من الازدواجيّة.

---

[1] **الدّيوان**، 290.
[2] ينظر: فارس، عزت، **الأخلاق والقيم الإسلاميّة في شعر العبّاس بن الأحنف**، حوليّة كلية البنات للآداب والعلوم والتّربية – مصر، العدد3، 2002، 32.
[3] **الدّيوان**، 206-207.
[4] ينظر: الكيلاني، محمد أمين خضر، **التّقية في شعر الشّريف الرّضي والعباس بن الأحنف- دراسة في ضوء الأسلوبيّة الشّعريّة المقارنة**، مجلة دراسات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة – الأردن، مجلد 32، العدد، 1، 2005، 78.

ويربط الشّاعر بين البكاء والضّحك، فضحكه ظاهر خارجيّ بينما بكاؤه يسيطر على قلبه وفكره رغم أنّه للوهلة الأولى يبدو وكأنّه سعيد بحاله، لكنّ الحقيقة أنّ الشّاعر بكلتا الحالتين لا يسلو عمّا أصابه، ولا ينسى رغم مخالطة السّرور لحالات البكاء. يقول: [المتقارب]

هَبــُونِي أَغُـــضُّ إِذَا مَـــــا بَــدَتْ وَأَمْلِكُ طَرْفِـــــــــــــــي فَلَا أَنْظُـــرُ
فَكَيـــــــفَ اسْتِتَـــــارِي إِذَا مَا الدُّموعُ نَطَقْنَ فَبُحْنَ بِمـــــــــــــا أُضْمِـرُ؟ [1]

وتوظيف الصّورة مع الصّوت يشكّل لوحة فنيّة ناطقة معبّرة في مشهد دراميّ ينبض بالحياة، والصّوت داخليّ، والإيقاع مرتبط بالصّوت، فالرّاء دلالة على الانكسار الدّاخليّ، ما يجعل الحزن، والكآبة تسيطر على الشّاعر معزّيًا نفسه لينسيها همومها وأحزانها، ويلجأ إلى الاستفهام سبيلًا للنّجاة والتّخلص من المعاناة والجراح، ويستخدم الأفعال في تراوح بين الماضي والحاضر؛ للتّعبير عن الأحداث وتزامنها مع الحاضر الأليم المرير.

وفي صورة جديدة يعرض الشّاعر اعتراف الدّمع بما يجيش في صدره. يقول: [البسيط]

طَافَ الهَوَى بِعِبَـــــــــادِ اللهِ كُـــلِّهِـمُ حَتَّى إِذَا مَرَّ بِـــــي مِـنْ بَيْنِهِـمْ وَقَفَـا
إِذَا جَحَدْتُ[2] الهَوى يَوْمـــــــــــاً لِأَدْفِنَهُ في الصَّدْرِ نَمَّ عَـــــــلَيَّ الدَّمْعُ مُعْتَرِفًا[3]

وجعل الشّاعر الهوى يطوف، لكنّه اعترض في طريقه قلبه واستقرّ به، وهذا الهوى فضح ما في قلبه من خلال الدّموع الّتي كشفت سرّه، واستخدم في ذلك الرّبط بين الفعلين الماضي والحاضر، دلالة على شدّة المعاناة في الماضي. يقول: [الطّويل]

فَلَوْ أَنَّ مَا أَبْكِي لِبَلْـــــــوَى وَرَاءَهَـــــا سُكُونٌ لِقَلْبِي لَمْ أُفِـضْ عَـبْرَتِـــــي سَكْبا
وَلكِنَّمـا أَبْكِـي لِجَهْـــــــــد[4] مُبـــــرِّحٍ[5] مَـدَاهُ إِذَا قَصَّرْتُ أَنْ أَسْكُـنَ التُّـــــــربَـا
وَلَوْ ذُقْتُ مَـا أَلْقَى وَخَامَـــــــــرَكِ الأَذَى لَسَرَّكِ أَن أَهدا وَأَنْ لَا أَرَى كَرْبـــــــــــا[6]

---

[1] **الدّيوان**، 145.
[2] **جحَدْتُ:** الجَحد والجحود نقيض الإقرار، كالإنكار، والمعرفة والجحود الإنكار مع العلم، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " جحد"
[3] **الدّيوان**، 182.
[4] **الجَهْد:** ما جهد الإنسان من مرض أو أمر شاق فهو مجهود وجُهد الرّجل إذا هُزِل، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " جهد".
[5] **مبرح:** برح بارح برْح ومبرِح على المبالغة، الشّر والعذاب الشّديد، وتباريح الشّوق توهجه ولقيت منه شدة وأذًى، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " برح".
[6] **الدّيوان**، 11.

ويقول: [الطّويل]

كَذَبْتُ عَلَى نَفْسِـــــــي فَحَـــدَّثْتُ أَنَّنِـي سَلَوْتُ لِكَيْمَا يُنْكِـــــرُوا حِيْـــنَ أَصْدُقُ
وَمَا عَنْ قِلًى مِنِّي وَلَا عَـــــــنْ مَلَالَةٍ وَلَكِنَّنِي أُبْقِـي عَلَيـــكِ وَأُشْـــــــفِـقُ
وَمَا الهَجْرُ إلّا جُنَّةٌ لـِي لَبِسْتُـــــــهَـا أَقِيْكِ بِها مِمَّا نَخَـــــــــافُ وَنَفْـرَقُ
عَطَفْتُ عَلى أَسْرَارِكُم فَكَسَوْتُهَـــــــا قَمِيصًا مِنَ الكِتـــــــــمَانِ لا يَتَمَـزَّقُ
وَلِي عَـبْرَتَانِ مَـــــا تُفِيقَـــانِ: عَبْرَةٌ تَفِيْضُ وَأُخْرَى بِالصَّبـــــــابَةِ تُخنَـقُ
وَيَوْمـــــــانِ يَوْمٌ فِيهِ جِسْمِـي مُعَذَّبٌ بِمَا بِي وَيَومٌ بِالتَّفَكُّـرِ مُـــــــطْـرِقُ
وَأَكْبَرُ حَظِّـــــــي مِنْكِ أَنِّي إِذا جَـرَتْ لِيَ الرِّيْحُ مِنْ تِلقائِكُم أَتَنَشَـــــــقُ
وَقَدْ زَعَمَ الحُرُّ" ابـــــــنُ نَوْفَلَ" أنَّ ذَا أَصَبُّ وَأَجْرَى لِلدُّمُـوعِ وَأشْـــــــوَقُ
فَقُلْتُ لَهُ: يَا لَيتَ حَظِّـــــــيَ أَنَّهَـا إِذَا لَمْ تُحَقِّق لِي الهَوَى تَتَـــــــخَلَّقُ[1]

ويحمل النّداء في طيّاته التّمنّي ممتزجًا بالتّوجع، فيتنشّق الشّاعر من الرّياح الّتي تأتي من عند المحبوبة، فكتمان علاقة الحبّ عنده تبرز الاصطناع في البعد؛ لأنّ البعد أوفى للشّاعر من القرب والوصال، وكان الكتمان قد طغى على شعر الشّاعر ، حتّى غدا فيلسوفًا للكتمان بلا منازع مولعًا بهذا المعنى [2].

فالشّاعر في مراسلاته يتنقّل ما بين البوح والكتمان بالطّريقة الّتي يريدها هو لا المحبوبة، فيستدرجها بطريقته، وهذا يظهر التّنوع الحاصل في النّصّ، وهذا التّنوع الحاصل يؤدّي إلى حركة تواصل تحريضيّة بين الشّاعر والمحبوبة " إنّ الكتابة عمل تحريضيّ، تحريض الذّات ضدّ الآخر، وهو في الوقت ذاته تحريض للآخر ضدّ الذّات " [3].

ومما لا يمكن إغفاله في هذا المبحث أنّ تعبيره في ثنائيّة الإفصاح والكتمان تسيطر عليه الأصوات المجهورة الّتي تشير إلى رغبته الجامحة في الكشف عن المكنون الدّاخليّ، إضافة الى اعتماده القافية المطلقة، وهذا يرجع إلى إمكانات الشّاعر الّتي تتناسب والتّعبير عن مكنونات النّفس، ويضيف إليها الإكثار من حركة الكسرة في كلّ أجزاء البيت الشّعريّ؛ لأنّها تزيد من جماليّة النّغم، وتكسب الموسيقى رنينًا حزينًا يعبّر عن معاناة الشّاعر.

---

[1] **الدّيوان**، 195-196.
[2] ينظر، ملحم، أحمد صالح، **الغزل العفيف بين العبّاس بن الأحنف وأبي نواس**، 119.
[3] الغذامي، عبد الله، **الكتابة ضدّ الكتابة**، 9.

واللافت أنّ الشّاعر أبدع في رصد الثّنائيّات الضّديّة بشكل كبير مظهرًا القلق الكبير الّذي عاناه في كلّ مراحل حياته.

- **خطاب العاشق الباكي**

❖ **الخطاب الدّاخليّ**

يخاطب الشّاعر الدّموع ويلومها على كثرة النّزول، ويطلب من الله أن لا يجازيها الخير لأجل ذلك؛ لأنّها تعدّت النّظر إلى إسقاط الدّموع، ويفضّل أن يحرّك لسانه، يقول: [الخفيف]

لَا جَزَى اللهُ دَمـــــــــعَ عَيْـــنيَّ خَيْرًا وَجَزَى اللهُ كُلَّ خَيـــــــرٍ لِسـَـــانِـي
نَمَّ دَمْعِي فَلَيْسَ يَكْتـــــــــمُ شَيْئـًا وَوَجَدْتُ اللِّسَانَ ذَا كِتْـــــــــمَـــانِ
كُنْتُ مِثْلَ الكِتَابِ أَخْفَاهُ طـــــــــيٌّ فَاسْتَدَلُّوا عَلَيْـــــــــــهِ بِالعُنْـوَانِ[1]

فالشّاعر قلق ولا يظهر على عيونه، لكنّه جعل هذه الدّموع في عقله ووجدانه، وجعلها دموع هطّالة أبد الدّهر، وهذه الدّموع حوّلت الحزن إلى حالة من الطّمأنينة والاستقرار، واستخدم الفعل (نمّ) المضعّف دلالة على المبالغة في الفعل، ويسنده إلى الدّمع الّذي يستمرّ معه ويعبّر عن عذاباته.

وقال الحرمانيّ في البيت الأول : " هذا والله طراز يطلب الشّعراء مثله فلا يقدرون عليه" [2].

ويقول: [الطّويل]

تَحَبَّبْ فَـإِنَّ الحُـبَّ دَاعِيَـــــةُ الحُـبِّ وَكَمْ مِنْ بَعـــــيدِ الدّارِ مُـسْتَوْجِبُ القُرْبِ
تَبَيَّنْ فَـإِنْ حُدِّثْـتَ أَنَّ أَخـــــا هـوًى نَجَا سَالِمًا فَـــــارْجُ النَّجـاةَ مِنَ الكَـرْبِ
وَأَحْسَنُ أَيَـامِ الهَـوَى يَومُـــــك الَّذِي تُرَوَّعُ بِالهُجْـــــرَانِ فِيْـــه وَبِالعَتْـــبِ
إِذَا لِمْ يَكُنْ فِي الحُبِّ سُخْطٌ وَلَا رِضًـــا فَأَيْنَ حَلَاوَاتُ الرَّسَـــــائِـلِ وَالكُتْـــبِ [3]

---

[1] **الدّيوان**، 282.
[2] الأصفهاني، **الأغاني**، 356/8.
[3] **الدّيوان**، 62-63.

الحوار الدّاخليّ:

يبحث الشّاعر عن عالم مثاليّ مفقود، لذا يتّخذ الحوار في نصوصه وسيلة للتّعبير عن البعد والصّدّ والفراق الّذي لاقاه من المحبوبة، وما ترتّب على ذلك من قلّة اللقاء وانعدامه أحيانًا، " إنّ إحساس الشّاعر العذري بالهامشيّة جعله يقيم حوارًا إنسانيًّا مع مفردات جديدة، لكي يصنع عالمًا مثاليًّا جديدًا ومختلفًا عن عالم الواقع الّذي يتعامل معه " [1]، وهذا جعل الشّاعر يخرج من عالمه الواقعيّ إلى العالم المثاليّ المتخيّل، وهو عالم نجح العاشق فعليًّا في خلقه والإبداع فيه .

وقد يلجأ الشّاعر إلى الغضب من عينيه اللّتين سببتا له الألم الّذي يعانيه ألم البعد، فجسمه مصاب لكنّه يحمّل عينيه السّبب، ثم يواسي نفسه وعينيه بسبب ما تعرّضت له من ظلم. والعين أداة العاشق الباكي الّتي تبصر حاله وتعكس صورة قلبه وفكره وإحساسه. يقول: [مجزوء الوافر]

بَكَتْ عَيْنِـــــــي عَلَى جِســـــمِـي ... وَعَيْنِـي آفَـــــــــةُ الجِســـْـــمِ
وَعَيْنِي لَـمْ تَـــــــزَلْ تَـــجْنِـــي ... بَلَايَـــا كُلُّهَـــا تَـــــــــنْمِـــــي
وَقَادَتْنِـــــي لِإنْسَـــــــــــــانٍ ... يَرَى قَتْلِـي مِـنَ الغُـــــنـــــــــْـمِ
فَيَـــا مَـــنْ لا يُواتِينِـــــــــــــــي ... عَلَى الإنْصَافِ فـــِي الحُـــــــكْمِ
وَيَدْعُونِي إِلَـى الحَـــــــــــــرْبِ ... فَأَدْعُـــوهُ إِلَـــــى السَّلْـــــــــمِ
وَمَـــنْ مَوْعِـــــــــــــدُهُ دَانٍ ... وَجَـدْوَاهُ مَـــــــــــعَ النَّجْـــمِ
أَزُورُكُـــــــــــــمُ عَلـــــى حَذَرٍ ... وَأَهْجُرُكُـــمْ عَلـَـــــــــــى رَغْـــمِ
وَقَدْ أَسْرَفْتَ فِـــــــــــــي ظُلْمِـي ... فَوَاغَوْثَـــا مِـــنَ الظُّلْـــــــــــمِ [2]

ويتحوّل في وسط المقطوعة إلى نداء للدّلالة على أنّ المنادى قريب منه ليقرّب الأشياء غير الملموسة مستحضرًا محبوبته في ذاكرته وقلبه.

ويقول: [السّريع]

حَدَّثْـــــــتُ قَلْـــــــبِي دائبًا عَنْكُمُ ... حَتَّى قد اسْتَحـــــيـيْتُ مِـــــــنْ قَلبِي[3]

---

[1] عليمات، يوسف محمود والحلحولي ، محمود أحمد، **قراءة ثقافيّة في لغة الحوار عند العذريّين**، المجلة العربية العلوم الإنسانيّة – الكويت ، المجلد 25، العدد 99، 2007، 5.
[2] **الدّيوان**،251-252.
[3] **الدّيوان**،57.

فالشّاعر في صراع حتميّ مع قلبه يكلّفه ما لا يستوعب، لكنّ قلبه يسيطر، فالشّاعر يناقض نفسه بشكل واضح، ويخضع لقلبه وهذا الخضوع " يؤدّي بالنّتيجة إلى إحداث قلق فكريّ ونفسيّ لدى الشّاعر في عمليّة بحث دائبة ودائمة عن الأنثى الغائبة أو الفكرة المتمنّاة " [1]. فيجعل الشّاعر من قلبه لسانًا يتحدّث في حواره مع العين، والعين تخجل من القلب، فيستحي من قلبه، ويزداد الصّراع.

ويبدو أنّ الشّاعر فقد أصدقاءه ولا أحد يشكو إليه، فيعود إلى نفسه يبكيها، ويشكو غزارة الدّموع، ونحول الجسم، وكثرة السّهاد، وهوى المحبوبة ملك عليه جميع أمره، فالسّمع إليها واللسان بذكرها والقلب في ركابها[2] . ويحاور قلبه وعينه ملقيًا اللوم عليهما لما حدث بينه وبين المحبوب. يقول: [الطّويل]

إِذَا لُمْتُ عَيْنَيَّ اللَّتَيْنِ أَضَرَّتَا ... بِجِسْمِيَ فِيكُم قَالَتا لِي: لُمِ القَلْبَا
فَإِنْ لُمْتُ قَلْبِي قَالَ: عَيْنَاكَ هَاجَتَا ... عَلَيْكَ الَّذِي تَلْقَى وَلِي تَجْعَلُ الذَّنْبَا؟
وَقَالَتْ لَهُ العَيْنَانِ: أَنْتَ عَشِقْتَهَا ... فَقَالَ: نَعَمْ، أَوْرَثْتُمَانِي بِهَا عُجْبَا
فَقَالَت لَهُ العيْنَانِ: فَاكْفُفْ عَنِ الَّتِي ... مِنَ البُخْل مَا تَسْقِيكَ مِنْ رِيْقِهَا عَذْبا
فَقَالَ فُؤَادِي: عَنْكِ " لَوْ تُرِكَ القَطَا[3] ... لَنَامَ" وَمَا بَاتَ القَطَا يَخْرِقُ السُّهْبا [4]

وتتحوّل العين ثمّ القلب في رؤية الشّاعر إلى إنسان ناطق في تشخيص حسيّ للمعنويّات وإشارة منه لتأكيد عشقه الأبديّ، ولكنّ هذا التّشخيص يجعل الشّاعر في حالة من الصّراع بين العقل والقلب. فيؤكّد بقاءه الصّادق حين يجمع في حواره بين بكاء العين وبكاء القلب، ويرى أنّ بكاء قلبه معنويًّا فيه قسوة وشدّة وتحمّل وصبر، أمّا عينه فتحمل جانب الضّعف والإحساس المرهف.

ويقيم الشّاعر حوارًا بين أجزاء الجسم، فالقلب يلقي في حواره عذاب الفراق على العين الّتي ملكته إيّاه، وكذلك العين تلومه؛ لأنّه استقبل دفقات الحبّ منها، واستنطاق أجزاء الجسم ناتج من الخجل من إظهار الذّات الضّعيفة المستكينة داخل الشّاعر، " إنّ هذا الانحراف من خلال نطقيّة القلب والعين واستنطاقهما لدليل

---

[1] عليمات، يوسف محمود، والحلحولي، محمود أحمد، **قراءة ثقافيّة في لغة الحوار عند العذريين**، المجلة العربيّة للعلوم الإنسانيّة - الكويت، المجلد 25، العدد 99، 2007، 12.

[2] ينظر: الصّياد، أيمن السّيد علي، **التّواصل الغزلي في شعر العبّاس بن الأحنف**، مجلة كلية الآداب، جامعة الزّقازيق، مصر، العدد 56، 2011، 110.

[3] **القطا**: طائر معروف سمي بذلك؛ لثقل مشيه، واحدته قطاة، والجمع قطوات وقطيات ومشيها الاقطيطاء، وقطت القطاة: صوّتت وقال: قطا قطا وفي المثل: لو ترك القطا لنام، ويضرب مثلًا لمن يهيج إذا تُهيج، ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة " قطا" ، ويضرب مثلًا في أمر يُهَمُ بإمضائه ، ينظر: الميداني، **مجمع الأمثال**،123/2 ، باب ما أوله لام " لو ".

[4] **الدّيوان**، 45. والسهب: الوقت من الليل، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة " سهب".

واضـــح على عمق المعاناة والتّجربة عند النّفس العاشـــقة، فكلّ شـــيء فيها يريد أن يتكلّم ويعبّر والشّـــاعر بانحراف لغته أو لغة شـاعريته عن المألوف يحاول أن يسـقط كلّ معاناة على المعنويّ؛ ليثير بالتّالي عاطفة المتلقّي وإدهاشـه" [1]. ومن هنا يتوزّع ألم العشـق بين الذّات والقلب والعين المتمثّل أسـاسًـا في النّفس والمكان والرّؤية، وألف الإطلاق تساعد في بثّ الآلام والأوجاع في نفس طويل.

وجعـل الشّـاعر مـن توظيفـه للمثـل بعـدًا دلاليًّـا جديـدًا حيـث حقّـق خصـوبة فـي نصّـه، فشـبّه حالـه بحـال القطـا المشـهد علـى غيـر رغبـة منـه، فيلجـأ فـي شـكواه وبكـاه إلـى سـرب القطـا كـي تقـرب منـه وتشـاركه أحزانـه ومحنتـه فـي البكـاء أولًا ثـمّ لتعيـره جنـاحين ليـذهب بهمـا إلـى المحبوبـة " فالأجنحـة أداة وصـل حالمـة للوصـول إلـى المحبوبـة " [2]. فيطغـى جـوّ الحـزن علـى الأبيـات الّتـي يحـاور فيهـا قلبـه وعيونه ويختار مفرداته متلاعبًا بالزّمن.

ويبقى الألم يسيطر على حواسّه (العين والقلب والسّمع والجسم). " فالحواسّ هي وسيلة الإدراك الأولى الّتي يمكننا من خلالها أن نرى الشّكل والحجم واللون ولكنّه سرعان ما يتجاوز هذا الإدراك الحسّيّ فيطرح أفكارًا ومقولات تنظّم هذا الإدراك وبهذا مجتمع الحساسيّة والفهم" [3].

وتنتصر لغة القلب في نهاية هذا الحوار على لغة العقل، فيرضخ الشّاعر إلى قلبه، وهذا يعزّز فكرة التّمسك بالمحبوبة. فالشّاعر عندما يؤنسن المعنويّات فإنّه يعطيها حضورًا فاعلًا يدلّ على رفض الاستسلام للزّمن، فيتحوّل البكاء إلى شعيرة طقسيّة تعزّز فكرة بقاء ذكر المحبوبة، وتخلّص الشّاعر من عناء الفقد، وهذا يؤكّد حقيقة عشق الشّاعر العذريّ للمحبوبة المثال، لذا فمشهد البكاء الّذي يجسده أسلوب الحوار مع العين يقترن بالماء والاستفاضة .[4] يقول: [السّريع]

أَضْحَكَنِـــــي طَـــوْرًا وَأَبْكَـــــانِـــي كِتَابُ مَوْلَاتِـــــــي وَخُلْـــــصَانِـــي
طِرْتُ ســـــــــرُورًا حِينَ أَبْصَرْتُـــــهُ فَاعْتَرَضَ الشَّوْقُ فَـأَبْكَـــــــــانِـــي
بِتُّ بِشَـــــــــمٍّ واعْتِنَـــــاقٍ لَـــهُ مُسْتَغْنِيًا عَنْ كُلِّ رَيْـحَـــــــــــانِ

---

[1]أمير الدّين، فغيران أنق الحاج، وفغيران إسماعيل، عالم شاه، **ظاهرة الانحراف الأسلوبيّ في الشّعر العربيّ القديم – العبّاس بن الأحنف نموذجًا**، مجلة فكر وإبداع – مصر، المجلد 48، 2008، 138.

[2]**نفسه**، 144 .

[3]عباس، سهام سلامة، **قصيدة " رسالة المحب" للعباس بن الاحنف في ضوء المقاربة القرائنية**، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالإسماعلية – مصر، العدد 16، 2016، 210.

[4]ينظر: عليمات، يوسف محمود، و الحلحولي، محمد احمد، **قراءة ثقافية في لغة الحوار عند العذريين** ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية – الكويت ، المجلد 25، العدد 99، 2007، 14-15.

وَاهًا لَهُ مـــــــــنْ زَائـــــــــرٍ مُؤْنِـسٍ فَرَّجَ عَنِّي بَعْضَ أَحْزَانِـــــــــــــــــــي[1]

ويتبيّن أنّ الشّاعر هو البادئ في كتابة الرّسائل، " أصبح الفنّ لديه في بعض الأحيان مشبعًا لرغبات لم يستطع أن يشبعها على مستوى الواقع، لا سيّما قد تمتّ إلى الحدود الأخلاقيّة بصلة ما" [2].

إنّ حديث الشّاعر عن زيارة طيف المحبوبة له ما هو إلّا عمليّة حديث تتضمّن الحركة والنّظر والالتفات بالسّمع وحالات من التّذكّر والارتداد مليء بالانفعال والعاطفة، لذا اختتم الأبيات بصورة حركيّة، إضافة إلى ذلك يستخدم الأضداد بصورة لها مكانها في الإيقاع من أجل إحداث تناسب في محتوى النّص، وبناء عليه تصبح الوتيرة النّفسيّة للمتلقّي انعكاسًا لهذا الإيقاع، وهذا يترك أثره على المعنى من جهة إظهار حالة الاضطراب والحيرة والتّردّد الّتي تعتري الشّاعر. ويظهر في مقطوعته بوضوح الجانبين (الحزن والسرور) ممتزجين، وترسل المحبوبة إليه رسالة أضحكته وأبكته، وطار بها سرورًا وبات ليله يألفها، وكأنّها المحبوبة ذاتها، فكانت بمثابة مؤنس فرّج عنه أحزانه.

إنّ مخاطبة القلب أو العين لا تقتصر على حواريّة بين الشّاعر الإنسان والمعنويّ القلب أو العين، وإنّما تأخذ خطًّا حواريًّا في خطابه يقيمه بين المعنويّات أنفسها بالتّشخيص؛ ليعبّر عن الشّاعر وتباريح الهوى الّتي يعيشها [3].

ويتوجّه الشّاعر مرّة أخرى بالخطاب إلى القلب والعين؛ ليجعلهما وسيلة يكشف من خلالها حالته السّيئة وموقفه من المحبوبة، يقول: [السّريع]

اخْتَصَمَ العَيْنَـــــــــــانِ والقَلْـــبُ قـــــــــالَا جَمِيـــــعًا: مَا لَنَا ذَنْـبُ!
فَـقُلْتُ: نَفســـــــــيَ ذهبَتْ عُنوةً بينكمَـــــــــــــــــا هذَا وذَا لَعْـبُ
فَقَـــــــــــالَ قَلْبِي: مُقْلَتِي أبصرت لا ذَنْبَ لِـي فَأَيُّـــــــــــــهَـا الصّـبُّ
فَقُلْت للعَيْنِ: سمـــــــــــعت الّـذي يحْـــــــــــــكيه عن ناظِرك القلـبُ؟
فاسْتَعْبَرَت عنـــــــــدَ مقالـــي لها وكان مــن خجَلِـــــــــــــها السّكب[4]

---

[1] **الدّيوان**، 277.
[2] البنا، حسن، **طيف الخبال**، 64.
[3] ينظر: امير الدين، فغيران أنق الحاج، و فغيران إسماعيل، عالم شاه، **ظاهرة الانحراف الاسلوبي في الشعر العربي القديم – العباس بن الاحنف أنموذجا**، مجلة فكر وابداع – مصر، الجزء 48، 2008، 135.
[4] **الديوان**،61.

ويرسم الشّاعر في بكائه صورة حيّة تجسّد المعاناة، فلذّة البعد والفقد تسيطر على الشّاعر من خلال اللوم والخصام الّذي يجريه على لسان العين والقلب، فهما يعترفان بأنّ لا ذنب لهما فيما يحصل للشّاعر. والبكاء بينهما يقوم على ثنائيّة المتكلم والأنا كون الشّاعر ظلّ يعيش حالة من الصّدّ والهجران فترة طويلة، ومخاطبة الشّاعر لعينيه وقلبه ينبئ عن اضطراب، وحالة من الصّراع الذّاتي مع حواسّه فتارّة يلوم العين وتارّة يلوم القلب، وهذا يشكّل صورة من التّضاد في الموقف، ففي أنسنتهما تصوير لوعة وحزن صادق، وهنا يلاحظ التّناقض في موقف الشّاعر؛ لأنّه يريد من عينيه أن تجودا بالبكاء وتفرض نفسها على قلبه.

والملاحظ أنّ الشّاعر في خطاباته ابتدع أساليب جدّية وتوقّع ما لا يتوقعه العقل، فخرج بمفاجأة تلفت نظر القارئ " إذا كان الانزياح والمفاجأة وتوليد اللامنتظر وتوقّع اللامتوقّع من علامات الشّعريّة، فإنّ العبّاس حقّق شيئًا من هذا يبيّن شخصيته الإبداعيّة من خلال قدرته على كسر النّمط المألوف للّغة ليكون له لغة جديدة تقدّم للمتلقّي وتحقّق المفاجأة لديه" [1].

❖ الخطاب الخارجيّ

نوع من الخطابات يتمّ فيها اقتباس منطوق الشّخصيّة وأفكارها الّذي يفترض أنّ الشّخصيّة قد كوّنتها [2]، يقول: [الوافر]

وِصَالُكِ مُظْلِـــــــمٌ فِيْـــــهِ التِبَـاسٌ ... وَعِنْدَكِ–لَـــوْ أَرَدْتِ–لـــــَهُ شِهَـــابُ
وَقَدْ حُمِّلتُ مِـــــنْ حُبـــيَّـكِ مَـاْ لَـوْ ... تَقَسَّمَ بَيْنَ أَهْـلِ الأَرْضِ شـــــَابُـوا
أَفِيْقِي مِنْ عِتَابـــكِ فِـــي أُنَـــاسٍ ... شَهِدتِ الحَظَّ مِنْ قَلْبِي وَغَابُـــــوا
يَظُنُّ النَّاسُ بِي وَبِـهـــــم، وَأَنْتُـمُ ... لَكُـمْ صَفْـوُ المَـودَّةِ وَاللُبَـــــابُ
وَكُنْتُ إِذَا كَتَبْتُ إِلَيْـكِ أَشْـــــكُـو ... ظَلَمْتِ وَقُلْتِ: لَيْسَ لَـهُ جَـــــوَابُ
فَعِشتُ أَقُوتُ نَفْسِـي بَالأَمَانِـــــي ... أَقـولُ لِكُـلِّ جَامِحَـةٍ إِيَـــــابُ
وَصِرتُ إِذَا انْتَهَى مِـنّي كِتَـــــابٌ ... إِلَيـكِ لِتَعْطِفِـي نُبِـــذَ الكِتَـــابُ
وَهَيَّأتِ القَطِيْعَةَ لِـــــــي فَأَمْسَـى ... جَوَابَ تَحِيَّتِـي مِنْـــــكَ السِّبَـابُ
وأَنَّ الوُدَّ لَيْـسَ يَكَـــــادُ يَبْقَـى ... إِذَا كَثُـرَ التَّجَنِّـي وَالعِتـــــابُ

[1] الجعافرة، ماجد ياسين، **ظاهرة التشخيص في شعر العباس بن الاحنف**، جامعة اليرموك، الأردن، العدد 6، 2003، 17.
[2] ينظر: برنس، جيرالد، **المصطلح السردي**، 61.

خَفَضْتُ لِمَنْ يَلُوذُ بِكُــم جـــــــنَاحي وتَلْقَوْنـــي كَأَنَّكُـــمُ غِضَـــــــــــابُ [1]

ويعيش الشّاعر حالة من الصّراع بين ما يريد هو، وما يريد الواقع، فيحدث تفاعلًا حادًّا بين ذاته وبين المحبوبة، عبر أسلوب ذاتيّ خطابيّ موجّه مباشرة إلى المحبوبة، في حالة يشوبها الصّدق والتّعبير بإحساس عن المأساة والألم ومشاعر الفقد حاملًا مرارة الفرقة ولوعة الحرمان، وهذا كلّه يجعل من دمعه حياة للمحبوبة، فلولا الدّموع لما كانت حاضرة دائمًا في ذهنه ومخيلته.

ويطرح هذا الخطاب حوارًا مع الإنسان يقوم على فكرة الصّراع مع الذّات ومع الآخر الإنسانيّ(المحبوبة) إذ يحاول أن يجعل من نفسه ذاتًا أخرى يحاورها، ويبثّ حزنه ولوعته رغبة منه في خلق ذات إنسانيّة تشاركه انفعالاته في علاقته مع محبوبته [2].

ويعيش الشاعر حالة من الصّراع بين واقع يرفضه ورغبة في العيش، وقد تحوّلت الرّغبة إلى نعمة.

يقول: [الطّويل]

أَلَا أَيُّهَا البَاكُونَ مِنْ أَلَـــــمِ الهَـــوَى أَظُنُّكُـــــــــــمُ أَدْرَكْـــتُـــمُ "بِذَنـــوبِ"[3]
تَعَالَوا نُدَافِعْ جُهْدَنَا عَـــــــــنْ قُلوبِنـا فَيُوشِـــــكَ أَنْ نـــبْقَـــى بِغَيْرِ قُلوبِ[4]

وقد استخدم النّداء؛ ليعلن الّصراع المحتدم في نفسه، ولجأ إلى صيغة المبالغة (ذنوب) على وزن فعول؛ لتعبّر عن شدّة الانفعال والرّغبة في تأكيد المعنى، ويجمع مفردة البكاء؛ ليدلّ على كثرة من يعانون. " إنّ الخطاب يقوم على بنى فكريّة دلاليّة، وبنى صوتيّة ومفرداتيّة وصرفيّة ونحويّة يشي بأنّ منجزه الجماليّ شعريّة تعتمد في المقام الأول على الظّاهرة الصّوتيّة وعلى الحالة الانفعاليّة، ويتناغم مع البنيّة العروضيّة "[5].

ويفقد الشّاعر صبره شيئًا فشيئًا حتّى أصبحت الدّموع بديلًا عنه، يقول: [الطّويل]

إذَا مَا دَعَوْتُ الصَّبْرَ بَعْـــــــدَكِ وَالبُكَا أَجَابَ البُكَـــا طَـوْعًا وَلَمْ يُجِبِ الصَّبْـرُ

---

[1] **الدّيوان**، 22.
[2] ينظر: عليمات، يوسف محمود، و الحلحولي، محمود احمد، **قراءة ثقافية في لغة الحوار عند العذريين**، المجلة العربية للعلوم الإنسانية – الكويت، المجلد 25، العدد 99، 8.
[3] **ذنوب**: الوافر الذّنب، ويقال: له ذنوب، أي نصب منه، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة " ذنَب".
[4] **الدّيوان**،7.
[5] فلفل، محمد عبدو، **في التشكيل اللغوي للشعر – مقاربات في النظرية والتطبيق**، 81.

فَإِنْ تَقْطَعِي مِنْـكِ الرَّجَـــــــاء فَإِنَّـــهُ سَيَبقَى عَلَيـــــكِ الحُزْنُ ما بَقِيَ الدَّهْرُ[1]

ويجعل الشّاعر من الصّبر والبكاء إنسانًا ينطق متحدّثًا عن الألم والعذاب، وليثير العواطف والموقف يقيم حوارًا بين الإنسان ونفسه وبين الصّبر والإنسان وبين الإنسان والبكاء؛ ليخرج من الحوار بفكرة أنّ حالته لا توصف إلا بالبكاء الّذي يحتاج الصّبر مستخدمًا ألفاظًا مستعارة (دعوت، بعدك، أجاب) لكنّ الصّبر لم يجب، أمّا البكاء فأجاب وصار بديلًا عن الصّبر، فجعله مخرجه الوحيد باثًا همومه ومحققًا ذاته، وجعل من البكاء صديقًا يلبّي نداءاته، ويلجأ الشّاعر إلى استخدام سين الاستقبال في: (سيبقى)؛ ليحيل الفعل إلى الاستقبال، ويمدّد المسافة لتطول أكثر، ويصل إلى الوصف الّذي يريده.

وكلّ ما سبق يؤكّد ما ذهب إليه صادق العظم:" إنّ العاشقين العذريّين يريدان في الواقع البعد أكثر ممّا يريدان الوصال، ويرغبان بالفراق أكثر ممّا يرغبان في العناق، وبما أنّ حبهما ليس موجّهًا إلى شخص المحبوب وذاته أصلًا، بل إلى واقعة الحبّ نفسها، وإلى الشّعور العنيف بأنّهم يعشقون بعنف، لا يمكن لحبّهم أن يتأثّر بأفعال المحبوب أو بسلوكه أو بالتّبدلات الّتي قد تطرأ عليه مع مرّ الأيام. لقد انعزل الحبّ عن المحبوب ولم يعد يتأثّر به؛ لأنّ موضوعه ليس إنسانًا حيًّا يتغيّر، ويتبدّل في مجرى الزّمان، وإنّما صورة مجرّدة ثابتة في مخيّلة العاشق يسبغ عليها أروع الصّفات وأجمل الخصال الّتي لا تحول ولا تزول على مدى الدّهر" [2].

وتعدّ الكتابة وأساليبها هنا عملًا مضادًّا وادعاءً كونيًّا يفوق الذّات الفاعلة متجاوزًا إيّاها، ويكون النّصّ أكبر من صاحبه، فيتحوّل الكاتب من فرد عاديّ إلى نموذج من صور ذهنيّة وهيئات تخيّليّة تتجدّد، وتتقلّب مع تقلّب حيوات النّصّ فيعرض صورًا مضادّة للواقع ومضادّة للذّات، ومن هنا ينشأ العمل المضادّ بما هو اختلاف عن الأصل وعن الشّبيه [3].

ويبدو أنّ بكاءه في كثير من الحالات كان لا جدوى منه، ولا خير فيه ولا سبيل لإعادة الماضي، لكنّه كان يتّخذه سلاحًا، وبذلك ظلّ يثقل قلبه فيجرحه ويؤلمه أكثر. وأحيانًا كانت دموعه مجرّد ماء يسيل من العيون دون إحساس ولا تحرك وإن شابهت دموع الحرقة في شكلها الخارجيّ وصورتها وصوتها وحركتها.

ويلاحظ أنّ الشّاعر " استخدم في ديوانه معظم البحور الشّعريّة إلا أنّ ما يلفت النّظر أنّه أكثر من الاعتماد على البحور المجزوءة والقصيرة الّتي أهملها الشّعراء، ولكنّه يتعمّد الرّدّ على القائلين بأنّ هذه البحور لا تصلح

---

[1] **الدّيوان**، 137.
[2] **في الحب والحب العذري**، 82-83.
[3] الغذامي، عبد الله، **الكتابة ضد الكتابة**، 7. -8.

للتّعبير عن المشاعر والأحاسيس المعقّدة عند الشّاعر فأراد أن يثبت أنّ هذه البحور قادرة أن تنطق بالجمال والخلق والإبداع " [1]، وهذا ما ظهر في خطاباته.

- **الحكمة**

إنّ للعبّاس حكمة متعلّقة بالمرأة وما يحيط بها جعل منها فنًا في عشقه، وهذا جعل منه فيلسوفًا وحكيمًا. يقول: [الخفيف]

إِنَّ وَجْدِي بِفَقْـدِ" فَـوْزٍ" وَإِشْفَـا قِي عَلَيْها وَالدَّهْرُ دَهْرٌ غَشُـومُ:[2]
وَجْـدُ "يَعقـوبَ" بَعْد " يُوسُفَ "إِذْ بَيَّضَ عَيْنَيْـهِ الحُزْنُ فَهـوَ كَظِيْـمُ
وَسُرُورِي بَـأَنْ أَرَاهَـا كَمَـا سُـرَّ بِمَفْـدَى " إِسْحَـاقَ" " إبراهِيمُ " [3]

وجاء تحديد المحبوبة بناء على تحديد الشّخصيّات الفانية من خلال رؤية الذّات لها، ووفق زاوية الرّؤية الّتي يسلّط الشّاعر عليها مشاعره [4]، فيصوّر حبيبته وانتقالها لكن بدون ملامح ظاهرة ليعمّي اسمها وشخصيتها، فيعمّي الحبّ حفاظًا عليها من الأذى.

إنّ بناء خطابه على الأسماء، يوحي بفكرة الثّبات في نفسه مرتكزًا على بعض الأسماء، وهذا دليل على أنّ شعره ذو معالم واضحة وحيّز نفسيّ مميّز، وجانس بين الكلمات، وهذا مناسب لوصف الشّعور النّفسيّ الكامن في نفس المتألّم من الحرقة الّتي ناسب بها مدامع العين، فالشّاعر يعذّب نفسه؛ لأنّه ربّما عشق الألم في تجربته أو عشق العشق ذاته أكثر من المحبوبة.

إنّ حزن الشّاعر على فراق المحبوبة يذكّره بحزن النّبيّ يعقوب بعد ضياع ابنه يوسف، وهو مثال للحزن، فحزن العاشق كحزن يعقوب على ابنه، وقطعه الأمل في لقائه. فصاغ العبّاس ذلك في حكمة قرآنية أكسبها الصّفات الصّادقة والعشق العفيف. وهذا يدلّ على أنّ الشّاعر اتّخذ من القرآن مصدرًا من مصادر لغته الشّعريّة، وهذا يؤكّد نزعته الدّينيّة ومدى تأثّره بالإسلام. ويتسوّر النّصّ بتعدّد قرآني يغلّفه بغلاف منير، قصة يوسف

---

[1]طراد، مجيد، **شرح ديوان العباس بن الاحنف**، 14.
[2]**غشوم:** من الغَشْم وهو الظّلم والغصب، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة " غشم".
[3]**الدّيوان**، 232.
[4]ينظر: عباس، سهام سلامة، **قصيدة " رسالة المحب" للعباس بن الاحنف في ضوء المقاربة القرانية**، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالإسماعلية، مصر، العدد16، 2016، 232.

وقصة إبراهيم، قال تعالى: ﴿ **وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَى عَلَى يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ** ﴾[1]، فتأسّف يعقوب على يوسف وكثر بكاؤه حتّى محقت عبرته سواد عينيه، ولم تجفّ عيونه، ومن وجد الأب وخوفه على ابنه من إخوته له في قوله تعالى: ﴿ **قَالَ إِنِّي لَيَحْزُنُنِي أَن تَذْهَبُوا بِهِ وَأَخَافُ أَن يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ وَأَنتُمْ عَنْهُ غَافِلُونَ** ﴾ [2]، فراح العبّاس يستدعي ذلك مشبّهًا به، والمشبّه وجده بفوز وخوفه عليها من الدّهر الظّالم، ثمّ ينتقل من التّعبير عن الحزن إلى السّرور في قوله تعالى: ﴿ **وَفَدَيْنَاهُ بِذِبْحٍ عَظِيمٍ (107)وَتَرَكْنَا عَلَيْهِ فِي الْآخِرِينَ (108)سَلَامٌ عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ (109)كَذَٰلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ (110)إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُؤْمِنِينَ (111)وَبَشَّرْنَاهُ بِإِسْحَاقَ نَبِيًّا مِّنَ الصَّالِحِينَ** ﴾ [3]، فسرور العبّاس برؤية فوز هو سرور النّبيّ إبراهيم بمفدى ولده، سرور نتيجة الصّبر على كلّ ما حلّ به، وقد جاءت أبياته مدوّرة؛ ليعبّر عن شعوره متتابعًا مستخدمًا الطّباق لتفريغ أحاسيسه [4].

إنّ التّناوب الظّاهر بين أفعال التّجلي والخفاء في آن واحد في ظلّ انكفاء الآخر، يستدعي الجنوح إلى التّأويل للوصول إلى الهدف التّواصليّ الّذي ينشده الشّاعر، وهو إخضاع الآخر وإجباره طالما تجربته الشّعريّة دخلت حدود فوز واتّخذت محلًّا ملائمًا لها في الوجود [5]. وهذا يؤكّد أنّ فوز متخيّلة يصطنعها الشّاعر في مخيلته ويجعل لها وجودًا ملائمًا لحياته ووجدانه، فيتوهّم أنّ المحبوبة تصله في خياله لكنّه أصبح يبعد النوم عن عينيه فبات ساهرًا والطّيف كالمحبوبة لا يجيب. يقول: [الطّويل]

سَرَى طَيْفُ" فَوْزٍ" آخِرَ اللَّيْلِ" بالطَّفِّ"[6] فَنَحَّى الكَرَى[7] عَنِّي وَأَغْفَتْ وَلَمْ أُغْفِ
وَبَاتَ الهَوَى لِي حَاسِرًا عَنْ ذِرَاعِه يُلَهِّبُ فِي الصَّدْرِ الهُمُومَ وَلَا يُطْفِي
وَبِتُّ كَأَنِّي "بِالثُّرَيَّا" مُعَلَّقٌ أُنَاشِدُ مَنْ يَدْرِي وَيَعلَمُ مَا أُخْفِي
فَيَا بَرْحَ أَحْزَانِي! وَيَا دَرَّ عَبْرَتِي وَيَا وَيْلَتِي مَاذا لَقِيْتُ! وَيَا لَهْفِي![8]

---

[1] **يوسف**، 84.
[2] **يوسف**، 13.
[3] **الصافات**،107-112.
[4] ينظر: عباس، زهرة خضير، **الاقتباس القرآني في شعر العباس بن الاحنف- دراسة تحليلية**، مجله كلية التربية الإسلامية، جامعة بغداد، العدد 73، 2012، 164-165.
[5] ينظر: السويداوي، ناظم حمد، **سيميائية التجربة العفيفة في غزل العباس بن الاحنف**، مجلة جامعة التنمية البشرية المجلد3، العدد 2، حزيران 2017، 359.
[6] **الطّف**: ساحل البحر أو فناء الدّار، وهو اسم موضع بناحية الكوفة والطّفّ: طرف البّر وقيل: سفح الجبل والطفوف جمع طفّ وهو ساحل البحر وجانب البّر، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة " طفّ
[7] **الكرى**: النّوم والكرى النّعاس بالياء، من كري الرّجل يكري كرى إذا نام، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة " كرى".
[8] **الدّيوان**، 183.

وجعل الشّاعر في طيف خياله أنوثة يتداخل فيها الخيال والرّمز والواقع، فالشّاعر يكتفي بالإشارة الرّامزة من خلال رمز فوز المحبوبة، حيث ينيخ بالطّف وهو المذبح الّذي كان يستخدمه آل البيت في المذهب الشّيعيّ مسترجعًا التّاريخ المرير، الّذي سرى فيه طيف المحبوبة الغائبة الحاضرة، وهو الطّيف الّذي أذهب النّوم من عينيه وفجرّ عيونه بكاء، ويتحدث المكان الّذي تنتمي إليه المحبوبة ويصفه بالطّهر، ويتساءل كيف يمكن أن تجتمع هذه الطّهارة مع سطوة الهوى المسكونة بالهموم، وكلّه تحت سطوة الطّيف، مراوحًا في الاستخدام بين الأفعال الماضية والمضارعة؛ لأنّه يواجه المستقبل والماضي الّذي هو فوق الحاضر، ودلّ على ذلك استخدامه للكرى فكانت الحال متضادّة بين المحبوبة والشّاعر فقد أغفت ونحت بطيفها الكرى عنه [1]، واستخدم الكناية في (ذراعيه)؛ ليدلّ على الاستعداد التّام لما يفعل وتأثير الحدث عليه واصفًا صراعه الدّاخليّ مع ما يجول حوله، وينادي متعجبًا من هول ما حدث معه معبّرًا عن انفعاله بمدّ الصّوت مبيّنًا أنّ الهموم أفسدت نومه وأخذت الرّاحة منه، فخرجت دموعه تنفيسًا عن الفراق الحاصل بينهما، ويكرّر النّداء في البيت الأخير؛ للدّلالة على الأزمة النّفسيّة الّتي يعاني منها، وليحرّك المشاعر تجاه تجربته.

واستخدم الشّاعر الثّنائيّة الضّديّة بين الشّاعر والطّيف، فالطّيف يسري في نفس الشّاعر يشعل كوامنه، ومحبوبته باقية على حالها تغطّ في نومها، فيشكو ممّا يحصل له ويشكو حالة الضّعف الّتي وصل اليها. واستخدم في ألفاظ البكاء والحزن ضمير المتكلم؛ ليمزج العامّ مع الخاصّ وتصبح مأساة الجماعة (آل البيت) هي مأساته.

ربّما كان للمحبوبة صورة ثابتة في مخيّلة الشّاعر العاشق، لذا هو لا يحبّ المحبوبة بقدر حبّه لذاته فيها، فيتحدّث عن جسدها أحيانًا؛ لأنّ الحبّ لا ينفصل عن الجسد فهما ثنائيّة متكاملة.

وعلامة الطّيف توزّع كلامًا حارقًا ومعاناة شديدة منحت النّصّ استعادة في الذّاكرة تثير علامات الوجد في نفس الشّاعر؛ لأنّه يدفع بالصّمت إلى مكانات واسعة للتّأويل [2].

ومن حكمه في العشق أيضا قوله: [الطّويل]

لَعَمْرِي لَأَهْلُ العِشْقِ فِيْمَا يُصِيْبُهُم أَحَقُّ بِأَن يُبْكَى عَلَيْـــهِم مِنَ المَوْتَى [3]

---

[1] ينظر: الكيلاني، إيمان، **دلالة الاغتراب في شعر الشّريف الرّضي في ضوء الأسلوبيّة الشّعريّة التّطبيقيّة**، مجلة المنارة، المجلد 13، العدد 3، 2007، 265.

[2] ينظر: السويداوي، ناظم حمد، **سيميائية التجربة العفيفة في غزل العباس بن الاحنف**، مجلة جامعة التنمية البشرية المجلد3، العدد 2، حزيران 2017، 359.

[3] **الدّيوان،5**

فالعاشق العفيف يستحقّ أنّ يبكى عليه أكثر من الموتى، وهذا يدلّ على رسوخ العفّة في ضميره، ويؤكّد هذه الفلسفة باستخدام أسلوب القسم.

ويقول: [الطّويل]

إِذَا لَمْ يَكُنْ فِي الحُبِّ سُخْطٌ وَلَا رِضًا فَأَيْنَ حَلَاوَاتُ الرَّسَـــائِلِ وَالكُتْبِ؟ [1]

حكمة ابتكرها العبّاس في بيته تدلّ على أمتع ما عند العاشق العفيف، فلو لم يكن في الحبّ بكاء وفرح لما وجد المحبّون لذّة من كتابة الرّسائل، فعشق الشّاعر العفيف الطّويل وشغفه بالمرأة دفعه إلى التّفكير الفلسفيّ، فهذه الحكم تصلح أن تكون قواعد أخلاقيّة موجّهة على شكل خطابات، يقول: [البسيط]

تَعْتَلُّ بِالشُّغْلِ عَنَّا مَـــــا تُكَاتِبُنَا وَالشُّغْلُ لِلْقَلْبِ لَيْـــسَ الشُّغْلُ لِلْبَدَنِ [2]

فالمحبوبة تتعلّل بأشغالها الخاصّة عن مراسلة الشّاعر، ويكرّر كلمة (الشّغل)؛ لأنّ شغل القلب عالم العذريّ، وأخيرًا يؤكدّ حبّه وعشقه الفلسفيّ الأبديّ بقوله: [الطّويل]

أَدُومُ بِعَهْدِي مَا حَـــــيِيتُ وَقَلَّ مَن يَدُوْمُ عَلَى عـــــــــــهْدٍ وَلَا يَتَغَيَّرُ [3]

يلفظ البقاء على العهد حكمة لكلّ النّاس؛ لينتفعوا بها ويردّدونها، يقول ابن حزم: " من حميد الغرائز وكريم الشّيم وفاضل الأخلاق في الحبّ وغيره الوفاء وإنّه لمن أقوى الدّلائل، وأوضح البراهين على طيب الأصل، وشرف العنصر، وهو يتفاضل بالتّفاضل اللازم للمخلوقات" [4] . وقد ذكر الوفاء في العهد في القرآن الكريم فمدح الله الّذين يوفون بالعهد، قال تعالى: ﴿ **الَّذِينَ يُوفُونَ بِعَهْدِ اللَّهِ وَلَا يَنقُضُونَ الْمِيثَاقَ** ﴾[5].

فيلاحظ أنّ حكم العبّاس حكم مبتكرة، لذا غدت فوز رمزًا بشريًّا عامًّا عند الشّاعر أكسبه العديد من الصّور " يرتكز العبّاس في الكشف عن بواطن النّفس البشريّة وقراءة أعماقها بحذق ووعي، والغور في خفايا هذه النّفس

---

[1] **الدّيوان**، 63.
[2] **الدّيوان**، 276.
[3] **الدّيوان**، 140.
[4] **طوق الحمامة**، 92.
[5] **الرّعد**، 20.

العاشقة والولهة، ورصد ملامح قلقها وشغفها بلقاء الحبيب وترقّبه بأمل ينبض شوقًا صادقًا على لغة مستقاة من قاموس لغويّ يكتنفه إحساس مرهف ورؤية شعريّة متحرّكة يلعب فيها عنصر التّصوير الفنّيّ دوره المهمّ في إيصال المعنى ودلالته للمتلقّي من أقرب الطّرق وأكثرها تأثيرًا في النّفس وقلبه" [1].

واللافت للنّظر أنّ الأثر الأكبر للخطاب الشّعريّ تمثّل في الإيقاع الموسيقيّ الّذي أحدثته الأصوات المستخدمة و" لا شكّ أنّ الانفعالات النّفسيّة والسّياق التّخاطبيّ الّذي يؤسّس عالم القصيدة هما اللذان اضطرا العبّاس إلى انتقاء الأصوات بطريقة لا واعية تنسجم مع الخطاب فأصوات (الباء، الرّاء، النّون)، تمكّن من استكناه الجرس الخفيّ الّذي يتوارى خلفها، وبالتّالي تضاعف أهميّة المعنى، فهناك ثمّة علاقة بين النّغم والدّلالة "[2].

ما سبق يؤكّد فكرة أساسيّة، هي تأكيد فكرة استدعاء الحلم وجعله حقيقة مؤلمة وحزنًا يلقيه بالبكاء. وإن كان ظاهرًا وحتميًّا أنّه " لا يمكن التّمييز بين الذّاكرة والمخيلة الإبداعيّة، إنّهما ينشطان معًا ليتيحا لنا فهم وتفسير أشكال التّجربة وصورها، إلّا أنّ هناك في الذّكرى حسًّا بالفقدان "[3].

وبعد قراءة مجموعة من الرّوايات عمّن هي فوز محبوبة الشّاعر؟ واختلاف العديد من الدّارسين في بيان أصلها واسمها وكلّ ما يتعلق بها، رأيت أنّ الحديث عن هذا كثر جدًا، وكلّ كان له رأيه الخاصّ وإنّ الحديث عنها في هذا المضمار قد يطول ولا علاقة شديدة له بموضوع الدّراسة، لكن في رأيي الخاصّ أنّ لا وجود حقيقيّ لفوز في حياة الشّاعر، وأنّ معاناته الشّديدة في حرمانه وخوفه ممّن حوله، وعدم قدرته على تحقيق مبتغاه، جعله يتصوّر ما يحدث أمامه مع محبوبة خياليّة من صنع عقله، كوّنها بطريقة تتناسب والعصر والبيئة ومظاهر العيش، كيف لا وهو شاعر عرف بالرّقة والظّرف والإبداع اللامحدود، وما يبرز ذلك خاصّة المراسلات الّتي صاغها في نفسه دون تّأكيد وجود طرف آخر.

وهذا يؤدّي إلى التّفكير في أنّ العبّاس لم يكن عفيفًا في المطلق، هو عفيف في فنّه وإبداعه، وقد اتّخذ من البكاء الوسيلة المثلى للتّعبير، أمّا في حياته الخاصّة فخارج إطار الإبداع أرى أنّه جارى شعراء وأبناء عصره،

---

[1] موافي، فاطمة الزهراء، **دلالة التصوير الفني عند العباسبن الاحنف شاعر الغزل العذري**، مجلة كلية الآداب جامعة بنها – مصر، العدد 15، الجزء 2، 2006، 808.

[2] اللوزاني، المصطفى، **جماليّة الإيقاع في شعر العبّاس بن الأحنف**، مجلد جذور، النّادي الأدبيّ الثّقافيّ بجدّة، السّعودية، مجلد 11، الجزء 27، 2009، 74.

[3] ورونك، ميري، **الذّاكرة في الفلسفة والحبّ**، 202.

ولا شكّ أنّ كلّ إنسان يتأثّر بالبيئة والزّمن الّذي ينشأ فيه دون أن يدري؛ لأنّ أحوال العصر تطغى على العقل مهما كان الظّرف. وربّما كان قد رسم صورة في مخيلته كان يراها في الفتيات فيلهمنه قول الشّعر.

وأرى أنّ تأثّره وحبّه للمدرسة العذريّة في العصر الأمويّ وتأثرّه بألحانها ولغتها وموسيقاها هو ما دفعه للفيض في هذا المجال، لكنّه في الوقت ذاته أخذ من ترف المجتمع العباسيّ الصّور غير المحدودة الملامح، وفي كل مرّة يكثر فيها الشّاعر من البكاء والعويل كان يعود مخاطبًا ذاته؛ لأنّها ما تخلّصه من المعاناة.

فهل كان الشّاعر حقيقة يرمي من وراء عفّته إلى الدّعوة إلى الالتزام الخلقيّ والرّوحيّ بالقيم الّتي عرضها؟ وهل يبحث عن شخصيّات مثاليّة وحياة سامية؟

كلّ عفّته كانت من أجل المتعة الفنيّة المثلى، وأرى أنّه كان يبتغي أن يكون رائدًا للشّعر العفيف في كلّ الأزمان، وقد نجح في ذلك من ناحية فنيّة، أمّا من ناحية حقيقيّة فلم يصل إلى الصّورة المثلى الّتي رسمها في مخيلته. وما يؤكّد السّابق أنّ إيمانه كان يبدو ضعيفًا، وهذا تبين من شعره، حيث أنّه لم يصبر على فراق المحبوبة أثناء القيام بالفرائض وخاصّة الحجّ " **ما كان حجّك هذا إلّا بلاء علينا** "[1] إضافة إلى تصريحه أنّه فاسق النّظر" **عفّ الضّمير لكن فاسق النّظر**" [2]، وقال الأصمعيّ في هذا: "والله ما لا يقدر أحد على أن يقول مثله"[3]

وإنّه لم يُرد إلّا أن يكون عاشقًا للمرأة، على أساس مذهب العشق للعشق، وأنّ ما ذكر في أبيته من عشقه لآل البيت كان ملمحًا ساد فترة من الزمن في اعتقاده، لكنّه سرعان ما تحوّل وابتعد عنهم وعن افكارهم، ويؤكّد الكلام السّابق أنّ الشّاعر رغم معاناته كان يجمع بين المتخاصمين من العشاق.

يقول: [الكامل]

العاشِـــــــــــــقَانِ كلاهُمَا مُتَغَضِّب وَكِلَاهُمَا مُتَشـــــــــــــوّقٌ مُتَطَرِبُ [4]

وأرى أنّ الشّاعر لم يذكر اسم محبوبة واحدة فقط، بل تعدّدت المعشوقات، وليس لهدف التّعمية وما يؤكّد ذلك قوله: [الخفيف]

---

[1] ينظر: **هذه الدّراسة**،56.
[2] **الدّيوان**، 147.
[3] الأصفهاني، **الأغاني**، 359/8.
[4] **الدّيوان**، 28.

اشْفَعِي "يا ظلـــــــومُ" لِي عِنـدَ" فوز" طَالَما قد نَفَعتـــــــــنِي " يـا ظلـوم "
أسْقَـمَ اللهُ قَلْبَهَـــــا مِثْــل مــا أســـ قَمَ قَلْبِـي، فَـإنّ قَلْبِـــــــي سَقِيــم[1]

ومع ذلك كلّه لا نستطيع أن نلغي فكرة رفع مكانة الحبّ الشّريف، فكانت في شعره أرفع مكانة وبصورة مشرقة. وإنّ الغاية من الحبّ هو الوصول إلى المحبوب مهما كانت العاقبة، وإنّ هذا اللون من الحبّ قائم على الحرمان لا أكثر؛ لأنّ الإشباع لن يخلق مثل هذا الإبداع الفنيّ، فهو يحبّ العشق النّاتج من الإبداع الفنيّ، فالعبّاس يتلذّذ في بكائه ويميل إلى تعذيب نفسه، فلا تخلو ظاهرة الحبّ هذه من خصائص " السّادوماسوكية حيث يميل العاشق إلى تعذيب نفسه ومحبوبته دون مبرر واضح متلذذًا بالعذاب والألم "[2]، لكنّ البكاء في شعره خارج عن إرادته. وهذا يفسّر كثرة ألفاظه، ففي البداية افتعله وفيما بعد أصبح عادة خارجة عن إرادته. وتبقى ظاهرة البكاء لغز محيّر للإنسان كالموت يخفي وراءه الكثير من الأسرار، يفوق مستوى العقل كالمصير تمامًا.

ويبدو أنّ الشّاعر كان ينظر حوله، وهو على استعداد أن يبكي لذا برزت النزعة التّشاؤميّة أحيانًا، وكلّ ما سبق يؤكّد أنّ الحبّ العذريّ أكثر حسّيّة وشهوانيّة من الغزل الحسيّ والشّاعر أبعد ما يكون عن التّغلّب على شهواته وأهوائه.

ويرى محمد حسن عبد الله أنّ العلاقة بين الرّجل والمرأة تختلف باختلاف الطّبائع تجاه العلاقة الواحدة، وأنّ تقسيم المحبّين إلى عذريّين وحسيّين قائم على توهّم وزيف، ويعتمد على ضرب من التّأويل الخاصّ للأخبار المأثورة. وتختلف النّفوس الإنسانيّة من شخص إلى آخر، والعشق تابع للأمزجة، ومن العشاق العاشق السّوداوي الّذي يطيل التّفكير وحين يحبّ لا يتخلى عن محبوبه ما بقيت له حياة [3]. فتجربة الحبّ بين البشر تنطوي على طقوس ومشاعر وصور وأفكار وغرائز يمتزج فيها الفطريّ بالكسب، والآنيّ بالقديم، وغريزة البقاء برغبة التّدمير فإذا ما تشكّلت في عمل فنيّ شعريّ لعبت اللغة والإيقاعات الصّوتيّة دورًا تجسيديًّا، ثمّ يصير تقسيم المحبين إلى حسيّين وعذريّين أو تقسيم الحبّ إلى حبّ حسيّ، وحبّ عفيف أمر فيه قدر من التّسرّع وتجاهل الفروق والتّداخلات المشاهدة .[4]

---

[1] **الديوان**،234.
[2]ينظر: العظم، صادق جلال، **في الحب والحب العذري**، 85.
[3]ينظر: **الحب في التراث العربي**، 306-308.
[4]ينظر: عبد الله، محمد حسن، **الحبّ في التراث العربي**،308-309.

فالشّاعر حقيقة أبدع في تجربته في الشّعر، فهي فكرة طبّقها باتّخاذه من البكاء وسيلة، " فالشّعر يمثّل جانب الشّاعر الفكريّ المثاليّ لا جانبه العمليّ، ومن ذلك الجانب تنشأ الأحاسيس السّامية، والعواطف النّبيلة" [1]، وهنا تكمن المفارقة القائمة على التّناقض في شخصيته، حتّى اصطنع كلّ العراقيل بينه وبين المحبوبة. " إنّ الحبّ العذريّ شهوانيّ في أصله، نرجسيّ في موضعه ومنحاه؛ لأنّ اهتمام العاشق وهيامه ينصبّان في الواقع على ذاته ومشاعره وأحاسيسه وخياله لا على حبيبته، وشهوانيّته تتبدّى في منعه الرّغبة في امتلاك المحبوب منعًا مستمرًّا ، والتّفنّن في تقريب ساعة الاكتفاء والإشباع تارّة أخرى، وذلك بشتّى الوسائل الممكنة، حتّى تضطرم نار العشق فتذيب عقله وتتلف جسده، وهو بذلك يكون أبعد ما يكون عن التّغلب على شهوته والسّيطرة عليها بل على العكس " [2] .

[1] هلال، محمد غنيمي، **النّقد الأدبيّ الحديث**،387.
[2] عبد الله، محمد حسن، **الحبّ في التّراث العربيّ**، 327.

خاتمة

مثّلت الدّراسة محاولة دراسة ظاهرة البكاء الّتي لا تقتصر فقط على الحالة المتمثّلة بنزول الدّموع من العين وما يصاحبها، إنّما تجاوز ذلك إلى بيان رموزه وأبعاده وطرائق توظيفه في النّصّ، حيث تمكّن الشّاعر من إخراج تجربته العاطفيّة بمستوى فنيّ رغم طابعه الحزين، لذا فإنّ دراسة مثل هذه الظّاهرة عند شاعر عفيف كان له عوامل عدّة ساهمت في تفشّي الظّاهرة، وإظهار المعاناة والانفصال عن الآخرين. وقد بكى الشّاعر بحثًا عن الأفضل، فهو ليس مرضًا بل صوتًا داخليًّا يعبّر عن حاله المرير، وبناء على ذلك توصّلت إلى مجموعة من النتائج المتعلّقة بالظّاهرة وجماليتها.

- شكّل بكاء الشّاعر ثمرة التّأمّل في الحياة الإنسانيّة العميقة حيث التحمت تجربته في الحياة بتجربة الحبّ المحبط، في نغم ولحن داخليّ أكثر من كونه موضوعًا ملموسًا.
- شكّل شعر العبّاس مادّة للتّمييز بين حزن الإنسان العاديّ والإنسان الشّاعر الّذي يحوّل حزنه وآلامه إلى مادّة إبداعيّة، فبكاؤه ناتج من التّشوّق والانجذاب، وليس اليأس أو الحرمان أو التّشاؤم دائمًا.
- يصوّر البكاء حالة انفعاليّة تقف وراءها العاطفة، لذا يسيطر البعد العاطفيّ على الصّورة سيطرة تامّة من حيث الشّكل والمضمون، فمن حيث المضمون لم تكن الصّورة في كثير من الأحيان إلّا تعبيرًا عن انفعالات داخليّة يعيشها الشّاعر ويبثّها في شعره، في دائرة الألم والحزن والغضب واليأس.
- يصلح البكاء في شعر الغزل العفيف أن يكون بؤرة تنطلق منها مدلولات النّص المختلفة فهو حالة تحاول أن تحقّق التّوازن في الذّات الإنسانيّة وتخفّف من حدّة الانفعال. ما يدفع إلى الحلم ويحقّق الرّغبات في اللاشعور ويخلق علاقات تقوم على الرّمز والصّورة.
- انطلق البكاء عند العبّاس من بواعث ومؤثّرات تستجيب لها النّفس الإنسانيّة، ولا تتجسّم إلّا في ذرف الدّموع؛ لتعبّر عن حالة الحزن الّتي تتملّك المرء في مواقف بعينها في الأغلب الأعمّ. ولمّا كان الشّاعر إنسانًا مرهف الحسّ، ورقيق العاطفة، وذا خيال جامح، فقد غدا الأقدر في التّعبير عمّا يكابده من آلام ومعاناة، وغدا حزنه وبكاؤه تتويجًا لها، لا في أبعادها الفكريّة فحسب، إنّما في صياغتها الفنيّة وصورها الشّعريّة مفصحة عن مدى ما كان يودع قصيدته من جهد فنيّ ذي حظوظ من الجمال الّذي يخلب الألباب، أو يترك

في نفس متلقّيه المتعة والفائدة والتّأثير أو الاستجابة أو التّعاطف. وقد شكلّت بواعث بكائه النّفسيّة منطلقًا أساسيًا بنى عليها أفكاره ومعانيه وثقافته الّتي أثرت جوانب شعره بدلالات عديدة.

- لجأ الشّاعر في معجمه البكائيّ إلى استخدام المفردات المأنوسة والمألوفة وابتعد عن الغريب، فكان همّ الشّاعر رصد المشاعر الإنسانيّة تجاه تجربته مقتربًا من النّاس.
- ركّز الشّاعر في صوره الفنيّة على الحواسّ فهي الأكثر إمدادًا لبكائه وواقعه ما مكّنه من إضفاء الحياة على مظاهر الطّبيعة من حوله وخاصّة الطّيور رغم المعاناة الوجدانيّة الّتي كان يعانيها.
- استخدم الشّاعر البحور الكاملة والمجزوءة الّتي تدلّ على الإبداع والخلق، والمجزوءة جعلها صالحة للغناء؛ لترديد الآهات الّتي تركز على البكاء والحزن وهذا جعلها صالحة لكلّ زمان ومكان. وأكثر الشّاعر من استخدام البحر الطّويل، بحر الجزالة، ملوّنًا فيه بانفعال أحاسيسه الّتي تبعث على الحزن والألم، كما للإيقاع عنصر فاعل في التّعبير عن نفسيّة الشّاعر ودلالة الحزن في صوته يتماشى مع العاطفة، ولم ينظم على حروف " الخاء والذّال والصّاد، والظّاء، والغين ".
- شعره يركّز على التّنغيم فلكلّ صوت مقدار ولون خاص، وخاصّة حروف الصّفير، لأنّ الدّموع أصدق وسيلة للتّعبير عن مشاعر الحبّ فقد تناغمت مع الألفاظ العذبة الرّقيقة والحروف الرّقيقة. خلقت قوّة في التّشابك بين ألفاظ الحزن تدلّ على الانفعال.
- جاءت حوارات العباس للدّلالة على وجعه وشدّة تعلقه بمحبوبته وصراعه مع ذاته. فلا يتعدّى شكل الحوار باستخدامه صيغة الفعل، وطرح الأسئلة والمناقشة. وهي حوارات افتراضيّة تخيليّة، حوارات مشحونة بالعاطفة تتقدّمها تمثيليّة الحزن والبكاء بأسلوب يحمل معاني الوفاء والاستعطاف. وقد استفاد منه في إنتاج رؤية جديدة خاصّة به.
- يبرز الخطاب بنوعيه الدّاخليّ والخارجيّ جزءًا من إبداع الشّاعر في مخاطبة غير الإنسان مستغلًّا ردّ فعل المتلقّي، لذا لجأ إلى الإيحاء وتعقيد الجوّ النّفسيّ لا غير، والتّركيز على الميل إلى المحبوب عاطفة واشتهاء، وهي أقوى حوافز الحبّ، ما كان له الأثر الأكبر في تحقيق أهداف الشّاعر.

- شكّلت مراسلات الشّاعر لغة خاصّة أبدع العباس في توظيفها ومنح شعره فاعليّة في أداء دلالات البكاء بصدق وإيحاء.
- وظّف الشّاعر لفظة البكاء توظيفًا عميق الدّلالة متعدّد الأبعاد بإيحاءات متعدّدة تمركزت أكثرها في البعد العاطفيّ جعلت المتلقّي يتواصل معه. واشتركت أبعاده في إخراج عمل فنيّ متكامل يعمل فيه كلّ بعد على إكمال الآخر.
- مثّلت الثّنائيّات الضّديّة فضاءً رحبًا وجد فيه الشّاعر متنفّسًا، جاعلًا اللفظة تتداخل في الأخرى مستغلًّا المقوّمات اللغويّة ومشكّلًا هويّة خاصّة به توحي بالتوتّر الدّائم، وشكّلت المفارقة اللفظيّة جزءًا من لغته وأهدافه التّعبيريّة موفّرة للشّاعر مساحة واسعة تستدرج المتلقّي نحوها.
- شكّلت الحكمة في شعره جانبًا فلسفيًّا أثرى جوانب الظّاهرة، جعلت للشّاعر علامة فارقة تدلّ على إبداعه وتميّزه.

المصادر والمراجع

أولا- الكتب

- القرآن الكريم

1- إبراهيم، زكريا، **مشكلات فلسفيّة – مشكلة الحبّ**، دار مصر للطّباعة.

2- ابن الأحنف، العباس أبو الفضل (ت192هـ) ، **الدّيوان**، تحقيق: عاتكة الخزرجيّ، مطبعة دار الكتب المصريّة – القاهرة، 1373هـ/ 1954م.

3- الأصبهاني، أبو بكر بن داوود (ت297هـ)، **من كتاب الزّهرة**، تعليق: خالد محيي الدّين البرادعي، منشورات وزارة الثّقافة – المختار من التّراث العربيّ- دمشق، 1992م.

5- الأصفهاني، علي بن الحسين بن محمد بن أحمد بن الهيثم أبو الفرج (ت 356هـ)، **الأغاني**، دار الثّقافة- بيروت، 1957م.

6- الأنطاكي، داوود (ت 1008هـ)، **تزيين الأسواق في أخبار العشّاق**، دار حمد ومحيو، الطّبعة الأولى، 1972م.

7-أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشّعر**، الطّبعة الخامسة،1981م.

8- باث، أحمد تيمور، **الحبّ عند العرب**، لجنة نشر المؤلفات التّيمورية- القاهرة، الطّبعة الأولى، 1383هـ/ 1964م.

9- بارت، رولان، **شذرات من خطاب في العشق**، ترجمة: إلهام سليم حطيط وحبيب حطيط، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب- الكويت، الطّبعة الأولى، 2001م.

10- بدوي، عبد الرّحمن، **موسوعة الفلسفة**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر- لبنان، الطّبعة الأولى، 1984م.

11- بركات، حليم، **غربة الكاتب العربيّ**، دار السّاقي- بيروت، الطّبعة الأولى، 2011م.

12- برنس، جيرالد، **المصطلح السّرديّ**، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، المجلس الأعلى للثّقافة- القاهرة، الطّبعة الأولى، 2003م.

13-البطل، علي، **الصّورة في الشّعر العربيّ حتّى آخر القرن الثّاني الهجريّ**، دار الأندلس، الطّبعة الثّانية، 1401هـ/ 1981م.

14- بكّار، يوسف حسين، **اتّجاهات الغزل في القرن الثّاني الهجريّ**، دار المعارف- مصر، 1971م.

15- الثّعالبي، أبو منصور عبد الملك (ت430هـ)، **فقه اللغة وأسرار العربيّة**، شرح: ديزيرة سقال، دار الفكر العربي- بيروت، الطّبعة الأولى،1999م.

16-الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرّحمن بن محمد (ت 474هـ)، **أسرار البلاغة في علم البيان**، تحقيق: سعيد محمد اللحام، دار الفكر العربيّ- بيروت، الطّبعة الأولى، 1999م.

17- جهامي، جيرار، **موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب**، مكتبة لبنان ناشرون- بيروت، الطّبعة الأولى، 1998م.

18- ابن الجوزي، أبو الفرج عبد الرّحمن (ت 597هـ)، **ذمّ الهوى**، تحقيق: خالد عبد اللطيف السّبع العلميّ، دار الكتاب العربيّ- بيروت، الطّبعة الأولى، 1418هـ/ 1998م.

19- الجير، خالد عبد الرؤوف، **الرّجع القريب**، دار جرير- عمان، الطّبعة الأولى، 2010م.

20-حرب، علي، **الحبّ والفناء – تأمّلات في المرأة والعشق والوجود**، دار المناهل، الطّبعة الأولى، 1411هـ/ 1990م.

21- ابن حزم، علي بن أحمد بن سعيد (ت 456هـ)، **طوق الحمامة في الألفة والألاف**، تحقيق: محمد يوسف الشّيخ محمد وغريد يوسف الشّيخ محمد، دار الكتاب العربيّ- بيروت، 2014م.

22- حسين، طه

- **خصام ونقد**، دار العلم للملايين- بيروت، الطّبعة الثّانية، 1960م.
- **حديث الأربعاء**، دار المعارف- مصر.

23- الحموي، ياقوت بن عبد الله شهاب الدّين أبو عبد الله (ت 626هـ) **معجم البلدان**، دار صادر – بيروت، 1397هـ/ 1993م.

24-الخطيب، بشرى ملحم علي، **القصّة والحكاية في الشّعر العربيّ في صدر الإسلام والعصر الأمويّ**، دار الشّؤون الثّقافية العامّة- بغداد، الطّبعة الأولى، 1990م.

25- الخطيب البغدادي، أبو بكر أحمد بن علي بن ثابت بن أحمد (ت 463هـ)، **تاريخ بغداد، أو مدينة السّلام**، دار الكتاب العربيّ-بيروت.

26- خليفة، يوسف، **الحبّ المثالي عند العرب**، دار المعارف – مصر.

27-ابن الدّباغ، عبد الرّحمن بن محمد الأنصاري (ت 799هـ)، **مشارق أنوار القلوب ومفاتح أسرار الغيوب**، تحقيق: هـ. ريتر، دار صادر- بيروت.

28- الدّخيلي، حسين علي، **دراسات نقديّة لظواهر في الشّعر العربيّ**، دار الحامد للنّشر، الطّبعة الأولى، 2011م.

29-الدّينوري، أبو محمد عبد الله بن عبد المجيد بن مسلم بن قتيبة (ت276هـ)، **الشّعر والشّعراء**، دار الثّقافة- بيروت.

30- الدّيوب، سمر، **الثّنائيّات الضّديّة – دراسات في الشّعر العربيّ القديم**، منشورات الهيئة العامّة السّورية للكتاب، وزارة الثّقافة – دمشق، 2009م.

31-ربابعة، موسى، **تشكيل الخطاب الشّعريّ- دراسات في الشّعر الجاهلي**، دار جرير- الأردن، 2011م.

32-الزّركلي، خير الدّين (ت 1369هـ)، **الأعلام**، دار العلم للملايين- بيروت، الطّبعة السّادسة، 1984م.

33- زيدان، يوسف، **فقه العشق**، دار الرّواق، الطّبعة الأولى، 2017م.

34-سلام، محمد زغلول، **كتاب الأدب في عصر العباسيين- منذ قيام الدّولة حتّى نهاية القرن الثّالث**، منشأة المعرف- القاهرة، 1993م.

35- ابن سيدة، أبو الحسين بن إسماعيل النّحويّ اللغويّ (ت 458هـ)، **المخصّص**، دار الكتب العلميّة- بيروت.

36- الشّكعة، مصطفى، **الشّعر والشّعراء في العصر العبّاسي**، دار العلم للملايين- بيروت، الطّبعة الثّالثة، 1979م.

37- الشّمري، ثائر سمير حسن، **دراسات في الشّعر العبّاسي**، مكتبة العلامة الحلّي دار الرّضوان عمان، الطّبعة الأولى، 1435هـ/ 2014م.

38-الصّباح، محمد علي، **العبّاس بن الأحنف – شاعر الحبّ والغزل**، دار الكتب العلميّة – بيروت.

39-صبرة، أحمد حسين، **الغزل العذريّ في العصر الأمويّ- دراسة فنيّة**، الصّديقان للنّشر والإعلان، 2001م.

40- صليبا، جميل، **المعجم الفلسفيّ بالألفاظ العربيّة والفرنسيّة الإنكليزيّة واللاتينيّة**، الشّركة العالميّة للكتاب- بيروت، 1414هـ/ 1994م.

41- ضيف، شوقي، **العصر العبّاسيّ الأول**، دار المعارف - مصر، الطّبعة الثّانية، 1966م. دار المعرف-مصر، الطّبعة الثّالثة عشرة.

42- طراد، مجيد، **شرح ديوان العبّاس بن الأحنف**، دار الكتاب العربيّ- بيروت، الطّبعة الأولى، 1414هـ/ 1993م.

43- طه، فرج عبد القادر وآخرون، **معجم علم النّفس والتّحليل النّفسيّ**، راجعه: فرج عبد القادر طه، دار النّهضة العربيّة- بيروت، الطّبعة الأولى.

44- الطّوالبة، علي، **التّشخيص في شعر العذريّين الأمويّين**، عجلون مدينة الثّقافة- عمان، الطّبعة الأولى، 2013م.

45-عبد الله، محمد حسن، **الحبّ في التّراث العربيّ**، عالم المعرفة، 1401هـ/ 1980م.

46-عبد الواحد، مصطفى، **دراسة الحبّ في الأدب العربيّ**، مكتبة الدّراسات الأدبيّة، 1972م.

47-عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة- بين البنية الدّلاليّة والبينة الإيقاعيّة – حساسية الانبثاقة الشّعريّة الأولى جيل الرّواد والسّتينات**، اتّحاد الكتاب العربيّ- دمشق، الطّبعة الأولى.

48-عزّ الدّين، حسن البنا، **دراسات في الشّعر العربيّ القديم – الطّيف والخيال**، دار الحضارة للنّشر- القاهرة، الطّبعة الثّانية، 1993م.

49-العظم، صادق جلال، **في الحبّ والحبّ العذريّ**، دار المدى للثّقافة والنّشر، الطّبعة الخامسة، 2002م.

50-عكاوي، رحاب، **لآلئ الغزل**، دار الفكر العربيّ- بيروت، الطّبعة الأولى،2003م.

51- العماري، فضل بن عمار، **تحليل القصائد – الطّريقة والمنهج**، مكتبة التّوبة- السّعودية، الطّبعة الأولى، 1428هـ/ 2011م.

52- الغذامي، عبد الله محمد، **الكتابة ضدّ الكتابة**، دار الأدب- بيروت، الطّبعة الأولى، 1991م.

53-فروخ، عمر، **تاريخ الأدب العربيّ**، دار العلم للملايين، - بيروت، الطّبعة الرّابعة، 1981م.

54- فلفل، محمد عبدو، **في التّشكيل اللغوي للشّعر – مقاربات في النّظرية والتّطبيق**، منشورات الهيئة العامّة – وزارة الثّقافة – دمشق، 2013م.

55- الفيروزابادي، أبو طاهر مجد الدّين بن يعقوب الشّيرازي، **القاموس المحيط**، بيت الأفكار الدّولية- بيروت.

56- القطّ، عبد القادر، **في الشّعر الإسلاميّ والأمويّ**، دار المعارف- القاهرة.

57- ابن القيّم الجوزيّة، شمس الدّين بن محمد بن أبي بكر (ت 751هـ)، **روضة المحبّين ونزهة المشتاقين**، تحقيق: سمير مصطفى رباب، المكتبة العصريّة- بيروت، 1436هـ/ 2015م.

58- كحالة، عمر رضا،

- **الحبّ**، مؤسسة الرّسالة – سورية، الطّبعة الأولى، 1398هـ/ 1978م.
- **معجم المؤلفين**، دار إحياء التّراث العربيّ- بيروت،1957م.

59- لالاند، أندريه، **موسوعة لالاند الفلسفيّة**، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويجات – بيروت، الطّبعة الثّانية، 2001م.

60-ماريون، جان لوك، **ظاهرة الحبّ – ستّة تأمّلات**، ترجمة: يوسف تيبس، مركز دراسات الوحدة العربيّة- بيروت، الطّبعة الأولى، 2015م.

61-مبارك، زكي،

- **العشّاق الثّلاثة**، مؤسسة هنداوي للتّعليم والثّقافة – القاهرة، 2012م.
- **مدامع العشّاق**، دار الجيل- بيروت، الطّبعة الأولى،1413هـ/ 1993م.

62- المرتضى، علي بن الحسين بن موسى الشريف (ت 436هـ)، **طيف الخيال**، تحقيق: محمد سيّد كيلاني، مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده بمصر، الطّبعة الأولى، 1374هـ/ 1955م.

63-ابن المعتز، أبو العبّاس عبد الله (ت 396هـ)، **طبقات الشّعراء**، شرح: صلاح الدّين الهواري، دار ومكتبة الهلال، الطّبعة الأولى، 2002م.

64-مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشّعريّ (استراتيجيّة التّناص)**، المركز الثّقافيّ العربيّ، الطّبعة الثّالثة،1992م.

65-ملحم، أحمد صالح، **الغزل العفيف بين العبّاس بن الأحنف وأبي نواس**، مطبعة cab- لبنان، الطّبعة الأولى، 2012م.

66-منصور، أنيس، **جسمك لا يكذب**، دار الشّروق- القاهرة، الطّبعة الأولى، 1407هـ/ 1987م.

67-ابن منظور، أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، دار صادر- بيروت.

68- الموسوي، رياض، **الشّعائر الحسينيّة بين الأصالة والتّجديد**- محاضرات محمد السّند، العتبة الحسينيّة المقدّسة- العراق، 1432هـ/ 2011م.

69-الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد (ت 518هـ)، **مجمع الأمثال**، المعاونيّة الثقافيّة للآستانة الرّضويّة المقدّسة.

70- نافع، عبد الفتّاح، **الشّعر العبّاسيّ- قضايا وظواهر**، دار جيري- عمّان، 1429هـ/ 2008م.

71-نوفل، يوسف حسن

- **تجليات الخطاب الأدبيّ**، دار الشّروق، الطّبعة الأولى، 1418هـ/ 1997م.
- **أصوات النّص الشّعري**، مكتبة لبنان ناشرون، الطّبعة الأولى، 1995م

72-هدارة، محمد مصطفى، **اتّجاهات الشّعر العربيّ في القرن الثّاني الهجريّ**، دار المعرفة الجامعيّة، 1981م.

73- هلال، محمد غنيمي، **النّقد الأدبيّ الحديث**، دار نهضة مصر- القاهرة.

74- ورنوك، ميري، **الذّاكرة في الفلسفة والأدب**، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدي المتّحدة، الطّبعة الأولى، 2007م.

75- اليافي، نعيم، **مقدّمة لدراسة الصّور الفنيّة**، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القوميّ- دمشق، 1982م.

76- يعقوب، إميل، **المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر**، دار الكتب العلميّة -بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 1991م.

77- اليوسف، يوسف، **الغزل العذري دراسة في الحبّ المقموع**، دار الحقائق- الجزائر، الطّبعة الثّانية، 1982م.

ثانيًا- الرّسائل العلميّة

1-البطاينة، مروة محمد سليم، **التّحليل السّيميائيّ للغزل العذريّ في العصر الأمويّ**، دكتوراه، جامعة اليرموك، 2013-2014م.

2- حلوش، لما عبد الله محمد، **ظاهرة التّكرار في شعر الغزل العذريّ**، ماجستير، جامعة اليرموك، 2005م.

3- زكيّة، خليفة، **الأشعار والطّقوس الجنائزيّة بمنطقة وافنون – مقاربة أنتروبولوجية وظيفيّة**، ماجستير، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر.

4- زيادة، روحي ثروت علي، **البكاء في الشّعر الجاهلي**، دكتوراه، جامعة السّودان للعلوم والتّكنولوجيا، 2005م.

5- العقيلي، فوزيّة عبد الله، **الاتّجاه البدويّ في الشّعر الأندلسيّ**، دكتوراه، جامعة أمّ القرى، السّعودية، 2010م.

6- العنزي، صغير، **الاغتراب في العصر العباسيّ حتّى نهاية القرن الثّالث الهجريّ**، ماجستير، جامعة أمّ القرى، 2008م.

ثالثًا- الصّحف والمجلات

1 -أحمد، عدنان محمد، **الظّاهرة العذريّة بين جواب الإبداع وسؤال التّلقّي**، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدّراسات العلميّة، المجلد 37، العدد، 2، 2015م

2-أمير الدّين، فغيران أنق الحاج، وإسماعيل، عالم شاه بن فغيران، **ظاهرة الانحراف الأسلوبيّ في الشّعر العربيّ القديم- العبّاس بن الأحنف أنموذجًا**، مجلة فكر وإبداع، الجزء 48، 2008م.

3- بكور، حسن، والمعايطة، ريم، **النّزعة الأخلاقيّة في شعر الغزل عند العبّاس بن الأحنف**، مجلة اتّحاد الجامعات العربيّة، المجلد 8، العدد2 أ، 2011م.

4- بوعقال، راضية، **المنحى الجماليّ للصّور البيانيّة عند شعراء الحبّ العذريّ**، مجلّة إشكالات- جامعة العربي بن مهيدي- الجزائر، العدد 9، 2016م.

5- البيّاتي، بدران عبد الحسين، **دلالات البكاء وموضوعاته في الشّعر الأمويّ**، مجلّة كلية الآداب- جامعة اليرموك، العدد 98.

6- الجعافرة، ماجد ياسين، **ظاهرة التّشخيص في شعر العبّاس بن الأحنف**، مجلّة جذور، المجلد 11، الجزء 27، 2007م.

7- الدّرة، محمد صالح، واللحام، حسام مصطفى، **التّصوير الاستعاريّ في شعر العبّاس بن الأحنف**، مجلة دراسات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، المجلد 40، العدد 3، 2013م.

8- السّويداوي، ناظم خلف، **سيميائيّة التّجربة العفيفة في غزل العبّاس بن الأحنف**، مجلّة جامعة التّنمية البشريّة، المجلد3، العدد2، 2017م

9- الشتيوي، صالح علي سليم، تجليات التّضاد في شعر العباس بن الأحنف، دراسات في العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، المجلد 32، العدد 1، 2005م.

10- الشّمري، ثائر سمير حسين، **الفراق في الشّعر العباسيّ**، مجلة كلية التّربية الأساسيّة – جامعة بابل، العدد 14، 2013م.

11-شهبندر، عبد الرّحمن، **الضّحك والبكاء تعليلهما الفسيولوجيّ ومغزاهما**، مقال في المجلات الأدبيّة والثّقافيّة والعربيّة، المجلّة 199، العدد 13.270، مقالة 261.441.

12- صادق، مثنى كاظم، **نظرة حول ظاهرة البكاء في الشّعر العربيّ**، صحيفة الحوار المتمدّن، 2007م.

13- الصّياد، أيمن السّيد علي، **التّواصل الغزليّ في شعر العبّاس بن الأحنف**، مجلة كلية الآداب- جامعة الزّقازيق، العدد 56، 2011م.

14- الطّاهات، عثمان خالد محمد، **الظّاهرة العذريّة في دراسات المحدثين- إشكاليّة المصطلح والمفهوم والتّفسير**، حوليّة كلية الدّراسات الإسلاميّة والعربية للبنات، المجلد 2، العدد 28.

15-عبّاس، زهرة خضير، **الاقتباس القرآنيّ في شعر العبّاس بن الأحنف- دراسة تحليليّة**، مجلة كلية التّربية الإسلاميّة- جامعة بغداد، العدد 73، 2012م.

16-عبّاس، سهام سلامة، **قصيدة " رسالة الحبّ" للعبّاس بن الأحنف في ضوء المقاربة القرائنيّة**، مجلّة كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بالاسماعليّة، العدد 16، 2016م.

17- عبد الرّحمن، محمد بن سعد، **العزلة الفكرة والتّطبيق- دراسة شرعيّة نفسيّة**، مجلّة جامعة أمّ القرى للبحوث العلميّة، المجلد 10، العدد 14، 1996م.

18- عليمات، يوسف محمود، والحلحولي، محمود أحمد، **قراءة ثقافيّة في لغة الحوار عند العذريّين**، المجلّة العربيّة للعلوم الإنسانيّة، المجلّد 25، العدد 99، 2017م.

19- فارس، عزّت محمود علي، **الأخلاق والقيم الإسلاميّة في شعر العبّاس بن الأحنف**، حوليّة كليّة البنات للآداب والعلوم والتّربية، العدد 3، 2002م.

20- الكيلاني، إيمان محمد أمين خضر، **التّقية في شعر الشّريف الرّضي والعبّاس بن الأحنف- دراسة في ضوء الأسلوبيّة الشّعريّة المقارنة**، مجلّة دراسات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، المجلّد 32، العدد1، 2005م.

21- اللوزاني، المصطفى، **جماليّة الإيقاع في شعر العبّاس بن الأحنف**، مجلّة جذور، المجلد 11، الجزء 27، 2007م.

22- محمود، رضا إبراهيم، **الضّحك والبكاء وتحليلهما من منظور نفسيّ**، مجلّة العربيّ، العدد 675، 2015م.

23- موافي، فاطمة الزّهراء عبد الغفار، **دلالة اللّغة والتّصوير الفنيّ عند العبّاس بن الأحنف شاعر الغزل العذريّ**، مجلّة كلية الآداب- جامعة بنها، العدد 15، الجزء2، 2006م.

24- نزاد، روح الله صيادي، بسندي، فائزة، **النّيرفانا في الغزل العذريّ على أساس النّقد النّفسيّ الحديث**، مجلة إضاءات نقديّة، العدد 27، آذار، 2015م.

25- الوطيفي، حسين عبد حسين حمزة، **مسوّغات الهجر والصّدود في شعر العذريّين— العبّاس بن الأحنف ت 193هـ أنموذجًا**، مجلة الكليّة الإسلاميّة الجامعة، المجلد 9، العدد 34، 2015م

Abstract

Crying in the poetry of Abbas Ibn al-Ahnaf considered a vital point in constructing the spontaneous flirtation poem for many reasons. One of them is, self-satisfaction and representation of the meeting between the self and the tearful eye. Therefore, he expressed his crying with terms and expressions, that represented the continuity, renewal, and stability which was associated with pictorial images based on commitment to Islamic ethics and values. As a result, he left tremendous impact on society. His poetry became so popular, and a motivator for scholar to investigate and study them Readers were motivated to identify his motives, dimensions and images which reflects intense emotion. His crying becomes an important symbol in his poetry created on the universe and imaginary space. Crying is the only way the poet found to be an indication of his own world.

This study represents the appearance of crying compound with tears. This companion goes with passion and emotional response to the tension and sadness that has the most effective side of his images. Thus, this study aims to know the motives and causes behind crying in that period through analyzing the poetic stanzas that contained his divan. The poet's topics are interwoven among love, time, death, age, ego and immigration. These themes form the common denominator in his crying, which led to find the similarities between meanings, images and techniques. However, this does not deny the amount of reflection and thinking he uses as well the deep way he deals with philosophical issues in his verses.

The study covers these dimensions in three chapters, the first chapter tackles the causes behind crying and what it makes the poet lives in the state of crying, and whether his crying is motivated by sorrow or other purposes. The second chapter shows the dimensions of crying in its different forms to show the impacts

of those dimensions in making the text. The third chapter examines the effect of the crying in the poet's speech, with a clear integration between different types of literature, to set up a complete and clear picture of the poet's vision.

Finally, it should be emphasized that the phenomenon of crying was not only confined to a generation, an era, or a poet, but it has been associated with human beings since birth. Moreover, it is a feature of human natural life; that's why studying such a phenomenon of a virtuous poet has contributed to the spread of this phenomenon of showing suffering and separation from others and living in a world of imagination and perfection.

Hebron University

Dean ship of graduate studies

The Arabic Language and literature Program

Crying in Poetry Al-Abbas Ibn Al-Ahnaf age (192AH)

Prepared by:

Tharwat Hatem Ahmad Bader

Supervised by:

Dr. Hussam Mohammed Tamimi

Associate professor of Abassid literature

This thesis was submitted in partial fulfillment of the requirements for the master's degree in Arabic Language Department form the Dean ship of Graduate studies at Hebron University

Second Semester 2017-2018