سمات التعبير الشعري عند العباس بن الأحنف
من وجهة نظر مثالية
(الألفاظ والتراكيب أنموذجًا)

إعداد

أ/ وفاء بنت حسين بن سعيد القحطاني

المحاضرة في قسم اللغة العربية- كلية التربية
للبنات بالمزاحمية- جامعة شقراء

و

د/ راشد بن مبارك بن عبدالله الرشود

الأستاذ المشارك في قسم اللغة العربية
كلية الآداب
جامعة الملك سعود
rrushood@gmail.com

الملخص:

تكشف هذه الدراسةُ عن مَلْمَحٍ من ملامح النزعة المثالية في شعر العباس بن الأحنف، ويُقصد بوجهة النظر المثالية هنا إظهارُ السمات الفنية (الألفاظ والتراكيب أنموذجًا) وفق ما تقرّر عند أعلام المثالية والمتأثرين بها من فلاسفة وأدباء ونقاد، متّبعة في ذلك المنهج الوصفي الذي يقوم بتتبّع مواطن الظاهرة وتصنيفها ووصفها وتحليلها واستخلاص النتائج منها.

واقتضتْ طبيعةُ البحث تصنيفَ مادّته وفق الموضوعات، واستلهام التراث بروافده المتعددة، وانعكاسات الطبيعة والعصر، وفضاء الاستعمال، والخروج على مقتضى القواعد اللغوية.

وقد ظهر بجلاء عناية العباس بألفاظه وتراكيبه وهذا ما تبيّن من دراسة المعجم اللفظي والتركيبي عنده، حيث اتّسق مع مقاصده في المواقف المختلفة.

الكلمات الدلالية للبحث: المثالية، الألفاظ، التراكيب، شعر، العباس، الأحنف.

مدخل:

المثالية في اللغة "المَثَلُ: الشيءُ يُضرَبُ للشيء فيُجْعَل مِثْله... والمِثالُ: ما جُعِلَ مقداراً لغيره، وجمعُه مُثُل، وثلاثة أمثلةٍ... وهذا أمثَلُ من ذلك، أي أفضَلُ."[١]، و" يُقَال: فلان أمثل بني فلان أي أدْنَاهُم للخير، وأماثل القَوْم: خيارهم."[٢]

وفي معجم اللغة العربية المعاصرة: " عُذْريّ [مفرد]:... عفيف، طاهر، مثاليّ، لا أثَرَ للشَّهوة فيه، من ضحايا الهَوَى العُذْريّ، وحبّ/ غزلٌ عُذْريّ: يتسامى عن الحبّ الجسديّ إلى الحبّ الرُّوحيّ".[٣]

وهي أصول تلتقي مع مصطلح (المثالية) -كما عُرف لاحقًا- من جهة التسامي عن الرذائل، وابتغاء الكمال الخُلقي، ونحو ذلك.

وأما في الاصطلاح الفلسفي فقد ظهرت تعريفات كثيرة تتباين بتباين منطلقات أصحابها وتصوّراتهم، فمن ذلك:

- المثاليةُ مقابلةٌ للواقعية والمادية "فالفن المثالي لا يلتزم بحال محاكاة الطبيعة على نحو دقيق؛ فهو ينقحها ويُشرِّفها ويحوّلها بحسب ما يقتضيه المثال المرغوب."[٤]
- ويقول د.كمال عيد: "والمثالية تظهر عادة في كل تفكير أدبي أو فني، كما نرى في الاستعداد للإنتاج الفني ولو على المستوى النظري أحيانًا، وهي تصور بذلك خط الإصلاح الإيجابي، كما تعني تبسيط الحقائق ورفعها إلى درجة المثل الأعلى، ونوعية المثالية في الفن موجودة منذ تطور تاريخ الفنون..."[٥]

وقد دخل مفهومُ المثالية الميدانَ الأدبيَّ باعتباره أحد تطبيقات الفلسفة المثالية، ولذلك خاض في الأدب أكثرُ الفلاسفة المثاليين، وأولجه بعضُ المعاصرين في قائمة المصطلحات الأدبية.[٦]

---

[١] الفراهيدي، كتاب العين، ٢٢٨/٨، ٢٢٩.
[٢] ابن دريد، جمهرة اللغة، ٥٠/٢.
[٣] نفسه، ١٤٧٥/٢.
[٤] صليبا، المعجم الفلسفي، ٣٣٧/٢.
[٥] عيد، فلسفة الأدب والفن، ص ٣٧٧.
[٦] انظر: علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ٢٠٢، ووهبة وزميله، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص ٣٣١، ٣٣٢.

والألفاظ والتراكيبُ من السماتِ التي اعتنى بها المثاليّون كثيرًا في الأداء التعبيري، سواء كان ذلك في لغة العلم أو الخطابة أو الشعر، وجعلوا لها خصائص تتميّز بها في كل نوعٍ من التعبير، ومن أظهر سماتها في الشعر: اختيارُ اللفظ أو التركيب على نحوٍ يُعبّر عن المواقف المختلفة للشاعر وتتمثّل فيها روحُه التي تتجلّى في هذه المواقف.

الألفاظ والتراكيب في شعر العباس:

اللفظة هي المادة الأوّلية الخام التي يُبنى منها النص الأدبي، لكنها تنتظم في لغة خاصة بها يمكن أن تُسمّى اللغة الأدبية عن طريق استعمال أدوات ثانوية يلجأ إليها الأديب من مجاز وأخيلة حتى تتحوّل إلى قطعة فنية ينتظمها التركيب.

وفي الفلسفة المثالية الحديثة يرى هيغل أن الألفاظ من أغنى وسائل الشعر الخارجية إلى جانب وسائل أخرى كالموسيقا والتمثيل الجسدي، وهذا مرجعه إلى كون الشعر لا يستعمل الألفاظ في أصلها المعجمي، بل يخلع عليها من روحه ما يجعلها قابلة للتمثل الشعري، وهنا يقع التمايز بين اللغة الشعرية ولغة الوعظ أو النظر العلمي ونحوهما.[١]

ومن صور استعمال الشعر للألفاظ، كما يقرر هيغل: التعظيم والتصغير، ومزج بعض الألفاظ لإنتاج صورة شعرية بلاغية، والخروج على مقتضى بعض القواعد الإعرابية، واستعمال المهجور والمنحوت، وخلق معجم لفظي خاص بالشاعر.[٢]

ومن صور بناء اللغة الخاصة بالشاعر بناؤه للتراكيب على هيئةٍ خاصة به، على نحو ما ذكر هيغل على سبيل التمثيل: بتعاقب العبارات على نحو بسيط أو معقد، وبنمط متقطع أو منساب هادئ، وهو بهذا النوع من الاختيار يعبّر عن مواقف مختلفة تتمثل فيها روحه الداخلية بواسطة هذا الاستعمال.[٣]

وللعرب القدماء من فلاسفة ونقّاد عنايةٌ جمّة بالألفاظ وتخيّرها وتوظيفها في النصوص، فقد نصَّ ابن سينا في غير موضع على العناية بلغة الشعر، وضرورة ملاءمة اللفظ للمعنى، وتخيّر الألفاظ وفق أغراض الشاعر ومقاصده، يقول: "واعلم أنّ الاشتغال بتحسين الألفاظ في صناعة الخطابة

---

[١] انظر: بسطاويسي، جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيغل، ص١٨٤.
[٢] انظر: نفسه، ص ١٨١.
[٣] انظر: بسطاويسي، جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيغل، ص ١٨٤.

والشعر أمر عظيم الجدوى... فإنّ اللفظ الجزل يُوهم أنّ المعنى جزل، واللفظ السفساف يجعل المعنى كالسفساف، والعبارة بوقار تجعل المعنى كأنّه أمر ثابت، والعبارة المستعجلة تجعل المعنى كشيءٍ سيّال..."[١]

ومن القضايا التي اشتغل بها النقاد القدماء مسألة السهولة والصعوبة وهي متصلة بقضية الطبع والصنعة من بعض وجوهها، وأظهرُ تجلٍّ لها كان في الخلاف بين شعر أبي تمام وشعر البحتري، فقد كان الأول يمثّل عندهم المصنوع، والآخر يمثّل المطبوع، وكان لكلٍّ منهما مناصر ومحبّ، وقد انتصر أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) لمذهب السهولة في كتابه (كتاب الصناعتين) إذ يقول: "وقد غلب الجهل على قوم فصاروا يستجيدون الكلام إذا لم يقفوا على معناه إلا بكدّ، ويستفصحونه إذا وجدوا ألفاظه كزّة غليظة وجاسية غريبة، ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلسًا عذبًا وسهلا حلوًا، ولم يعلموا أن السهل أمنع جانبًا وأعزّ مطلبًا، وهو أحسن موقعًا وأعذب مستمعًا"[٢].

والحديث عن الألفاظ والتراكيب في هذا البحث إنّما هو من جهة كونها من السمات الشعرية التي تعنى المثاليةُ بتحليلها في الشعر؛ باعتبارها من الخواص الأسلوبية التي ينماز بها شعرُ زمنٍ عن سواه، أو شعر شاعرٍ عن غيره، أو شعر مرحلةٍ عن أخرى من مراحل التجربة الشعرية للشاعر نفسه أحيانًا[٣].

ومدار هذا البحث حول المعجم اللفظي الذي يتمثّل في "الألفاظ التي يكثر دورانها في قصائد شاعر معيّن أو مجموعة من الشعراء حتى تغدو ملمحًا أسلوبيًا يتصف بها هذا المنجز أو ذاك"[٤]، كما يدور حول التراكيب اللسانية التي تتردّد لدى الشاعر، حتى إنه يمكن تمييز شعره عن شعر غيره بتكرار ورود هذه التراكيب فيه.

واختيار الشاعر للألفاظ والتراكيب إنما يكون من جهة كونها قوالب يراها ملائمة لاحتواء حِسِّه وأفكاره وتجربته الشعرية، ولذلك عدها د.محمد مفتاح "مفاتيح النصّ ومحاوره التي يدور عليها"[٥]، وتبعًا لذلك فإنّ لكل موضوعٍ جملةً من الألفاظ التي يعمد إليها الشاعر ليوظفها في سياق ذلك الموضوع، ويصوغ منها تجربته الشعورية التي تحقق بواسطتها وجودًا في نفس المتلقي.

---

[١] ابن سينا، الخطابة من كتاب الشفاء، ص ١٩٩.
[٢] العسكري، كتاب الصناعتين، ص٦٦.
[٣] انظر: القعود، لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة، ص ٢٨.
[٤] نجم، المعجم الشعري عند ابن هانئ الأندلسي، ص ٦٣٦.
[٥] مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، ص ٥٨.

ولذلك كان اختيار الدلالة لتكون تصنيفًا للمعجم اللفظي والتركيبي مما لا مناص منه بحسب ما يرى د.محمد مفتاح، كون ورود بعض الكلمات على نحو متكرر بصيغة واحدة أو بصياغات متعددة يمكن أن يُكوّن المعجمَ المرشد لهوية النص[١]، كما أن في اختيار الشاعر لألفاظٍ وتراكيب بعينها دون سواها في سياقاتٍ معينة دليلًا على أن ثمة صِلةً وثيقةً تربطه بها وبالأشياء الدالة عليها داخل إطار التجربة الشعورية التي أنتجت هذا الشعر.

وبالتأمّل في شعر العباس يُلحظ عنايته الجمة بألفاظه وتراكيبه، بما يمكن القول إنّه صاحب معجم خاص به، وظّفه وفق تجربته الشعورية ورؤيته الجمالية بحسب السياقات، وعليه يمكن تصنيف معجمه على النحو الآتي:

أولًا: الموضوعات:

١- الحبّ وما يتّصل به:

يستلزم الغزل بطبيعته ألفاظًا ذات رقة وعذوبة، وقد أقام الشاعر ديوانه كاملا على موضوع الغزل باعتباره مركزًا لدوران بقية الموضوعات، فمنه تنطلق وإليه تعود، ولذلك غلبت الرقة على ألفاظه، على أنها في الغالب رقةٌ لا يشوبها ابتذال، بل هي أقرب إلى ما يسمّى (السهل الممتنع)، وقد وصف ابن الأثير شعر العباس بن الأحنف فقال: "هذا العباس بن الأحنف قد كان من أوائل الشعراء المجيدين، وشعره كممرّ نسيمٍ على عَذْبَات أغصانٍ، وكلؤلؤاتِ طلٍّ على طُرَرِ ريحان، وليس فيه لفظةٌ واحدة غريبة يُحتاج إلى استخراجها من كتب اللغة، فمن ذلك قوله:

وإنّي لَيُرضيني قليلُ نَوَالِكُمْ وإنْ كنتُ لا أرْضَى لكُمْ بقَلِيلِ
بحُرمَةِ ما قدْ كانَ بيني وبينَكُمْ من الوُدِّ إلا عُدْتُمُ بجَمِيلِ[٢]

وهكذا ورد قوله في (فوز) التي كان يُشبّب بها في شعره:

يا فوزُ يا مُنْيَةَ عَبَّاسِ قلبي يُفدِّي قلبَكِ القاسي
أسأتُ إذْ أحسنتُ ظنّي بكُمْ والحَزْمُ سُوءُ الظنِّ بالنَّاسِ
يُقْلِقُني شَوْقي فآتِيكُمُ والقلبُ مَمْلوءٌ مِنَ اليأسِ[٣]

---

[١] انظر: نفسه، ص ٥١.
[٢] ابن الأحنف، ديوان، ص ٢٣١.
[٣] نفسه، ص ١٥٨.

وهل أعذب من هذه الأبيات، وأعلق بالخاطر، وأسرى في السمع؟ ولمثلها تخفّ رواجح الأوزان، وعلى مثلها تسهر الأجفان، وعن مثلها تتأخر السوابق عند الرهان، ولم أجْرِها بلساني يومًا من الأيام إلا ذكرتُ قول أبي الطيب المتنبي:

إذا شاءَ أنْ يَلْهو بلِحْيةِ أحْمَقٍ أراهُ غُبارِي ثمّ قال له: الْحَق!

ومن الذي يستطيع أن يسلك هذه الطريق التي هي سهلة وعرة، قريبة بعيدة!"[١]، ويمكن أن يُقابَل كلامُ ابن الأثير بما جاء عن الأصمعي واصفًا شعر العباس: "ما يُؤتى من جودة المعنى ولكنّه سخيف اللفظ."[٢]، إلى جانب ما استفاض فيه د.شوقي ضيف في وصف لغة الجيل الثاني من الشعراء العباسيين ومنهم أبو نواس والعباس بن الأحنف وآخرون من كونها "لغة شفافة مُبسّطة تقف بين الإغراب والابتذال، فهي لا ترتفع إلى شعر أمثال رؤبة وابنه عقبة وأبي نُخيلة، وهي لا تسقط إلى كلام العامة...إلخ."[٣]

وغزل العباس من النوع العذري العفيف الذي ينأى عن الفحش والابتذال، ومعجمه اللفظي في هذا الباب يتلاءم مع طبيعة حُبّه العفيف، فليس ثمة فحش لفظي، ولا إيحاء إلى ما يُفهَم منه الوقوع في الرذيلة، بل هو حُبٌّ قائم على المبادئ العذرية المعروفة من اندفاع عاطفي، وخضوع للحبيبة، وإفرادها بالمحبة، والوفاء لها على مَرّ الحياة، ولأجل ذلك كَثُرت في معجمه الاشتقاقات اللفظية مما يدلّ على هذه المعاني، نحو (الحب/ الهوى/ الذِّكْر/ العشق/ الفداء/ الصبابة/ الدنف/ الهيام/ التعلّق/ التّيْم/ التمنّي/ الأمل/ الشوق/ العطش/ الحلاوة/ القلب/ الفؤاد/ الصفاء/ الكلف/ السِّحْر/ الإلف/ الشغف/ الجوى/ الخُلّة/ الذلّة/ الخضوع/ التسخير/ العبودية/ العفة/ الوفاء ...)، و هذه الأمثلة وغيرها تشكّل في سياقاتها منطلقاتٍ تُبنى عليها التجربة الشعورية التي يديرها حول هذه المعاني أو بعضها بحيث تشكّل البؤرة الدلالية لخطابه الشعري في الجملة، كون هذا الخطاب يقوم على الغزل ولا يخرج عنه إلى أغراض شعرية أخرى.

كما أنّ هذه الألفاظ تكاد تكشف عن رغبةٍ لدى الشاعر في نقل ما يعالجه من الحب بمراتبه المختلفة، حتى إنّ معجمه ليفيض بالدوالّ المتعددة للحب، مما ينبئ عن احتشاده في نفسه على نحو تبيَّنَ معه زاخرًا في شعره.

---

[١] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ١٩٢/١.
[٢] المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص ٣٣٠.
[٣] ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ١٢٨.

ومن النماذج التي يمكن أن تكون دليلًا كاشفًا عن طبيعة معجمه الشعري قوله:

مَرْحَبًـــــا واللهِ حَقـــــا بحَبيـــــبي وـــــيري
وبمَـــــنْ شَـــوْقي إليـــهِ شَـــفَّ جَهْـــري وضمـــيري
وبمَـــــنْ أدْهَلـــنَي عَـــنْ حُـــبِّ مِطْـــواع ريـــر
وبمَـــنْ يذهـــبُ بالهَـــمِّ ويـــأتي بالسُّـــرور[1]

فهو هنا يوظف ألفاظًا وتراكيبَ فيها ما فيها من العذوبة (مرحبًا/ حبيبي/ أميري/ شوقي/ شف جهري وضميري/ أذهلني/ يذهب بالهم/ يأتي بالسرور)، وقد تكاثفت في هذا العدد القليل من الأبيات، مما يؤكّد غزارة هذا المعجم لدى العباس، كما أنها تتلاءم فيما يبدو مع الموقف الذي قيلت فيه، موقف إقبالها عليه ولقائها به مما يقتضي هذا الاستعمال اللفظي القريب إلى الذهن، السريع النفاذ إلى القلب لوضوحه وعذوبته.

ولنداء الحبيبة قاموسٌ لفظيّ وتركيبيّ خاص في شعر العباس، وفيه يتآزر القِدَم مع الحداثة، ويتراوح بين ندائها بما فيه تحبّب وملاطفة وما فيه نعتٌ بالظلم والهجر وما في حكمهما، فمن ذلك على وجه الإفراد: (يا حبيبة/ يا ملول/ يا مُذنب/ يا راقد/ يا إنسانُ/ يا حِبُّ...).

ومن التراكيب: (يا مُنْية عباس/ يا شمس بغداد/ يا زينة الدنيا ومهناها/ يا قرة العين/ يا مَنْ جُعلت فداه/ يا مَنْ بَراني هواه/ يا زهرة الدنيا/ يا حِبَّ نفسي/ يا فديتك/ يا مَنْ تَجَنَّى/ يا كلَّ همِّي/ يا ذا الذي أنكرني طرفه/ يا زَيْنَ نساء العباد/ يا غزال الدَّهَب/ يا ذا الذي صَدَعَ الفؤاد/ يا مَنْ تَعلّقه قلبي/ يا سيدة الناس/ يا أطيب خلق الله/ يا بأبي/ أزين نساء العالمين/ يا مُوحشي منه ويا مؤنسي/ يا شاغل العين بطول البكا/ يا من دعاني ثم أدبر ظالمًا/ يا كثير الألوان/ يا قليل الوفاء/ يا مَنْ يُكاتمني تَغَيُّرَ قلبه/ يا أيّها الجائر في حكمه/ يا زَيْنَ مَنْ وَلَدَتْ حوّاءُ/ يا زَيْن مَنْ رأت العيون/ يا شُغل نفسي/ يا مَنْ أحَسَّ رُقادًا بتُّ أنشدُهُ/ يا أطيب الناس/ يا مُعذبتي/ يا أغْفَلَ الناس/ يا سكني/ يا حياتي/ يا مُنْيتي/ يا سُؤْلي/ يا نفسي/ يا حبيبتي/ يا أميرتي/ يا سَكَني/ يا سيّدتي/ يا أملي/ يا خُلّتي/ يا عَسَلي/ يا سُكّري/ يا دُرّتي/ يا ذَهَبي...).

ونداؤه للحبيبة على هذا الوجه من التحبّب -كما يظهر في الأمثلة الواردة أعلاه- قد يأتي في صورة إفراد (وهو قليل)، وقد يأتي على التركيب (وهو

[1] ابن الأحنف، ديوان، ص ٢٣١.

الغالب)، وغلبة المجيء على هيئة تركيب قد تُحمل على قوة العاطفة وازدحام المعاني التي يريد الشاعر أداءها حتى لم ير النداء المفرد وافيًا بمقصوده وشعوره.

والعباس أيضًا يتخيّر في بنائه للنداء ما يخدم السياق الذي يَرِدُ فيه، فمثلا قد تَتَّابع النداءات في سياق واحد نحو قوله:

أشكو إليكِ الذي بي يا مُعَذَّبتي وما أقاسي وما أسطيع أنْ صِفا
يا هَمَّ نفسي ويا سَمْعي ويا بَصَري حَتّى متى حُبُّكمْ بالقلبِ قد فِا[1]

هذا التتابع الندائيّ (يا معذّبتي/ يا هم نفسي/ يا سمعي/ يا بصري) يتلاءم مع وطأة الألم وسياق الشكوى الوارد فيه، فكأنها نداءات استغاثة مما يعالج من هذا الحب الذي برح بقلبه ولا يستطيع منه انفكاكا.

كما أن هذا التتابع في النداء قد يأتي في سياق آخر لتحقيق غرض آخر، كقوله:

يا فوزُ يا مُنْتَهى هَمِّي وغايَتَهُ ويا مُنَايَ ويا سَمْعي ويا بَصَري
إنّي لَغَيْرُ سَعِيدٍ حِينَ أمْنَحُكُمْ غيرَ الهوى وأبيعُ الصَّفْوَ بالكَدَر[2]

فهو يريد تسويغ موقفه حين أظهر خلاف ما يبطن من هواها ومحبتها دفعًا للحرج الذي قد يحصل من انكشاف شأنهما وهما الحريصان على كتمانه، كما مر في مبحث الكتمان في الفصل الثاني، وهذا الموقف هو ما أورثه الألم على نحو جعله يكرّر النداء (يا منتهى همي/ وغايته/ ويا مناي/ ويا سمعي/ ويا بصري) فكأنّ فيه إشباعًا تعويضيًا عما اضطُرّ إليه بسبب مبدأ الكتمان الذي لا مناص منه.

وقد يترك العباس استعمالَ أداة النداء في بعض المواضع، وأكثر ما يكون في حال الاستعطاف أو غيره من المقامات التي فيها رقّةُ حالٍ وخضوع، نحو قوله:

فهَل لِهَذا جَزاءٌ منك آمُلُه أمْ ليسَ عِنْدَكُمُ شُكْرٌ يُجازِيهِ
حَمَّلْتُهُ مِنْ هَوَاكمْ فوقَ طاقتِهِ ودونَ ذا - حبَّ نفسي- كان يكفيهِ![3]

---

[1] ابن الأحنف، ديوان، ص ١٨٢.
[2] نفسه، ص ١٤٠.
[3] نفسه، ص ٢٨٥.

فهو يستعطفها لأجل تحصيل المقابل لما يقدّمه في سبيل هذا الحب، وليس المقابل سوى تحقيق اللقاء الذي هو منتهى أمله وغاية مراده، فناسب أن يترك الأداة وكأنّ الحبيبة أقرب ما تكون في هذا الموقف، وربما كان من باب الإشارة إلى إمكان تحقق مراده دون عائق أو حاجز.

ومن الألفاظ والتراكيب الدائرة في شعر العباس -مما له رباط وثيقٌ بالحب- ما يتصل بالمكاتبة والمراسلة، وهي كثيرة جدًا في شعره حتى إنها لتشكّل ظاهرة واضحة لقارئ الديوان لأول مرة، ومن ذلك: (كتاب، كُتُب، تكتبوا، كتبتْ، كتبنا، كتبتُ، تكتبين، كتبكم، رسول، رسالة، رُسُل...)، وهي تأتي في سياقات مختلفة، نحو:

- **لَمّا أتاني كِتابٌ مِنْكِ يا سَكَني جَعَلْتُهُ شَبَهَ التعويذِ في عَضُدي**[١]
- **أتاني كِتـــابٌ مِن مَلِـــيكٍ بِخَطِّه فما أعظمَ النَّعْمى وما أضْعَفَ الشُّكْرا**[٢]
- **كَتَبَ المُحِبُّ إلى الحبيبِ رسالةً والعَيْنُ مِنْهُ ما تَجِفُّ منَ البُكا**[٣]

٢- البكاء والدموع:

وهو ميدان واسعٌ، والألفاظ والتراكيب الدالة عليه من الغزارة بمكان في ديوان العباس، حتى لا تكاد تخلو منه صفحة من الديوان، فتكثر -كثرةً مفرطة- المشتقاتُ الممكنة من ألفاظٍ مثل: (عبرة/ البكاء/ الدَرَفان/ الدموع/ الهملان/ التسكاب/ السواكب)، كما تتردد بغزارة تراكيب دالة على البكاء ووصف الدموع وانصبابها نحو (إعوالي/ نحيبي/ تسح سحّ غروب/ أبكاك/ اندفاق الدمع/ ما تجفّ من البُكا/ مدامعه ترقرق/ يبكي ويشهق/ دموعي على الخَدَّيْن تجري بأربع/ دمع يهمع/ عين سَخِينة/ يسقي الدموعَ التُرابا/ مُنْهَلّ الدموع/ أفنى الدموع/ دموع تُنبت العُشب/ نمّ عليّ الدمع/ استهلّت دموع عيني هُمولا/ دمعها ساجم/ أذري دموعي سِجاما/ سواكب عبرة/ هَمَلان العين/ أذريتُ من دموعي غُروبا/ دموعي تجود/ العين مُسْبَلّة السحاب/ والعين ما تنفك من تسكابها/ ماء جفوني/ سألزمُ عينيَّ طول البكاء/ بكيتُ بدمع عين/ قرحت جفوني والمآقي/ وماء العين مِدْرار/ انتحاب/ دمع واكف السَّجْل/ فيض الدموع البوادر/ دموعي سُجُوم/ دمع مهراق/ والعين قد أسعدني دمعها/ واكف يُغرق إنسان العين/ سحاب العين بالماء مدرار/ انحدار الدمع/ دموع دعاهن الهوى فأجبْنه/ تكلّ جفون العين عن حمل مائها/ دمع عيني بما أخفيه قد نطقا/ أستمطر العين/

---

(١) ابن الأحنف، ديوان، ص ٩٦.
(٢) نفسه، ص ١٢٤.
(٣) نفسه، ص ١.

لا تفنى مدامعها/ كأنّ ينبوع بحر بين أشفاري/ دموعي أخلقت ماء وجهي/ وإنسان ماء العين في لجج...)

وهذه التراكيب كانت مسرحًا لافتنان العباس في تمثيل هيئة البكاء وصفة الهملان، وتطلّب المشاهد العجيبة لتصويرها، مما يقطع بقدرته الفذّة على التصرف الواسع، كما وصفه الجاحظ[١]، فمن أمثلة تلك التراكيب التي تصف البكاء والدموع في مشهديّة عجيبة قوله:

- **عَلّمْتِ عَيْنِي بُكًا لم يَبْكِهِ أحَدٌ مِنْ كلِّ شُفْرٍ بعَيْنِي دَمْعَةٌ تَكِفُ[٢]**
- **ألا أسْعِدِيني بالدُّموعِ السَّوَاكِبِ على الوَجْدِ مِنْ صَرْمِ الحبيبِ المُغَاضِبِ**
فَسُحِّي دُمُوعًا هَامِلاتٍ كأنّها لَهَا آمِرٌ بالفَيْضِ مِنْ تَحْتِ حَاجِبِ[٣]
- **بكيتُ الدموعَ فلمّا انقضَتْ بكيتُ الدّماءَ بها مُعْوِلا**
فأفْنَيْتُ دَمعي بطُولِ البكاءِ فما تقدِرُ العَيْنُ أنْ تَهْمُلا[٤]
- **نَزَفَ البُكاءُ دُموعَ عَيْنِكَ فاسْتَعِرْ عَيْنًا لِغَيْرِكَ دَمْعُها مِدْرارُ**
مَنْ ذا يُعِيرُكَ عَيْنَهُ تَبْكي بها أرأيْتَ عَيْنًا للبُكاءِ تُعارُ![٥]
- **هَبي دَمْعي لِعَيْني إنّ دَمْعي مُطيعُكِ يا ظَلُومُ وقد عَصَاني**
فكَيفَ تَجِفُّ عَيْنا مُسْتَهَامٍ بطُولِ بُكاهُما تَتَبادَرانِ[٦]

فالتراكيب الواصفة للبكاء والدموع في هذه النماذج مُساقة بطريقة مسرحية، إن جاز الوصف: فالدموع في المشهد الأول تجري حتى لكأنّ كل شفر من أشفار العين قد تحوّل إلى ينبوع تتدفق منه الدموع، وفي المشهد الثاني يُبنى التركيب على وجود آمر لا يُعصى وهو يقف على إنفاذ أمره بفيض الدموع فلا يسعها التوقف.

وفي المشهدَيْن الثالث والرابع ينقضي ماء الدموع لطول البكاء، فيحرص ألّا يتوقف مشهد البكاء مهما كان، لذلك يتّخذ أساليب أخرى تُحقّق دوامه: فهو يستمدّ من الدماء معينًا ويودّ ألّو يستعير -على تعذّر ذلك- عينًا من غيره لئلا ينقطع البكاء.

---

[١] انظر: الأصفهاني، الأغاني، ٣٦٨/٨.
[٢] ابن الأحنف، ديوان، ص ١٨٥.
[٣] نفسه، ص ١٤.
[٤] نفسه، ص ٢٢٤.
[٥] نفسه، ص ١١٦.
[٦] نفسه، ص ٢٦٦.

وفي المشهد الأخير تتمثّل العينان في صورة العبد المأمور الذي يسعى في رضى سيّده، فهما تتسابقان بالدموع لأجل هذه المحبوبة التي لا يسألها تحرير العينين من رِقّهما، بل يسألها أن تهبهما دموعهما فلا يدومان على الهملان في سبيلها!

وهذا التآزر اللفظي لإنتاج تراكيب متباينةِ الصور والسياقات قد يحقق ما يعنيه هيغل من (مزج بعض الألفاظ لإنتاج الصورة الشعرية) الذي تقدم ذكره في مطلع هذا البحث.

٣- العذاب وما في حكمه:

وممّا يتصل بالباب نفسه العذابُ والعناء وما يتعلق بهما، وهو من المعاني المبسوطة في شعر العباس، وثمة ألفاظٌ بعينها تدور باشتقاقاتها في شعره تدلّ على هذا المعنى، منها: (التعذيب/ المقاساة/ الكرب/ أعالج/ الشقاء/ البلاء/ البَلِيّة/ النّصب/ التعب/ الالتهاب/ المبرّح/ ألم/ تباريح/ جريح/ الجهد/ حَرّان[١]/ حَرّى/السقم/ ضَرّار/ عناء/ الضُرّ/ البلوى/ كَمَد/ بلايا/ الأذى/ الكُلوم...).

ومن التراكيب: (سامني التعذيب/ تعزيري/ مضطرم الحشا/ نار قلبي/ قريح القلب/ ينكا القروح/ الداء العياء/ بَرّحَ بي/ بَرَاه الشوق والكمد/ لا أستريح/ ماذا لقيت من الهوى وعذابه/ كأنّ جمر الغضا بين الضلوع...)

وكلّها تدلّ على ما يقاسيه دلالةً نفسية عميقة، سواء ما كان منها مفردًا أو مركّبًا، ويمكن تتبّع الألفاظ والتراكيب الدالة على عنائه في سبيل هذا الحب في مثل هذا النموذج من شعره:

كَأنَّ هُمومَ الجِنِّ والإنسِ أسْكِنَتْ ... فؤادي فمَا تَعْدُو فؤادي وأضْلُعِي
أنِيخَتْ ركَابُ اللَّيْلِ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ ... وَحَادَتْ نُجومُ اللّيلِ عنْ كُلِّ مَوْقِعِ
وَلَوْ أنَّ خَلْقَ اللهِ حَلَّتْ صُدُورَهُم ... تَبَاريحُ مَا بي شَيَّبَتْ كُلَّ مُرْضِعِ
شَكَتْ مَا بها نفسي مِنَ الشَّوْقِ والهوى ... فقلتُ: لقدْ طالبْتِ وُدَّ مُمَنَّعِ
وَمَا كانَ مِنْكِ العِشقُ إلّا لَجَاجَةً ... ولو شِئتِ لَمْ تَهْوَيْ ولمْ تَتَطَلَّعِي
وَمَا هُوَ إلّا مَا تَرَيْنَ، وَذُو الهَوَى ... يُعالج ثِقْلًا، فاصبري أو تَقَطّعِي!
عسى اللهُ أنْ يَرْتاحَ يومًا برَحْمَةٍ ... فَيُنصِفني مِنْ فاضِحي ومُرَوِّعِي
لَعَمْري لَشَتّى بين حَرّانَ هائمٍ ... وبين رَخِيٍّ بالُهُ مُتَوَدِّعِ[٢]

[١] عطشان من شدة الحرّ، ويستعمل في موضع التفجّع والحزن.
[٢] ابن الأحنف، ديوان، ص ١٦٩.

فها هنا تتآزر جملةٌ من الألفاظ والتراكيب لأداء معنى العذاب الذي يجده الشاعر، وهو معنى يتسلّل إلى النفس -حين تلقّي الأبيات- من وجود ألفاظٍ نحو (هموم/ تباريح/ شكت/ الشوق/ ممنع/ لجاجة/ ثقلا/ حرّان/ هائم)، كما تتظافر التراكيب معها لتوغل في المعنى نفسه: (أسكنت فؤادي/ فما تعدو فؤادي وأضلعي/ من كل جانب/ عن كل موقع/ شيبت كل مرضع/ ولو شئتِ لم تهوي ولم تتطلعي/ يعالج ثقلا/ فاصبري أو تقطّعي/ فاضحي ومروّعي...)، والتركيز الشعوريّ ظاهرٌ في هذه الأبيات وقد تولّد عن هذه الألفاظ والتراكيب التي شكّلتْ تيّارًا من الشعور القويّ بالعذاب.

٤- الفراق وأسبابه:

ومن أسباب الفراق الترحّل والهجر وغير ذلك، وهو كذلك من أوسع المعاني في شعر العباس؛ إذْ إنّ علاقته بفوز كانت قائمة على الفراق في أكثر أحوالها، ولهذا كثرت شكواه من الفراق وأسبابه، وتعاظم معجمه اللفظي والتركيبي في هذا المعنى تبعًا لذلك، فمن ذلك اشتقاقاتُهُ من ألفاظٍ تدلّ على هذا المعنى نحو (الترحّل/ البَيْن/ الصرم/ السلوّ/ التسلّي/ الانقطاع/ التباعد/ الغياب/ الجفاء/ الإعراض/ الصد/ الهجران/ الصريمة/ التقالي/ القِلى/ الصدود/ الرحيل/ الارتحال/ القطع/ النأي/ الطرد/ البعاد/ الإدبار...)

ومن التراكيب: (تهجرني/ تقطعنا/ أُقصَى وأُحْجَب/ اجتنابي/ اعتزالي/ فرقة الأحباب/ ضَنّت بوصلها/ صدودها وحجابها/ تباعدهم/ في غير اجتماعٍ من الشمل/ بَدّد شملي/ بعادي/ يسرّهم لو أنّ حبلي من حبلها تَقَضَّبا/ قطيعتنا/ تضعضع الوصل وتداعت به أركانه...)

وكلها اختيارات تتلاءم مع المعاني التي تؤديها، كالفراق بسبب السفر أو الرحيل إلى الحج، أو الفراق بسبب مغاضبةٍ تقع بينهما فيهجرها أو تهجره، أو لأجل تجنّب الوشاة والرقباء، أو لتعذّر اللقاء لأن أسبابه لم تتهيّأ لهما، ويمكن أن يكون هذا النموذج كاشفًا عن طريقة استعمال العباس للألفاظ والتراكيب لخدمة معانيه، يقول:

أمَا والذي لَوْ شاءَ لمْ يخلُق النَّوَى لَئِنْ غِبْتَ عنْ عَيْني لَمَا غِبْتَ عن قلبي
يُوهِّمُنِيكَ الشّوْقُ حَتّى كأنّما أناجِيكَ عن قُرْبٍ وإنْ لم تكنْ قُرْبي[1]

فهو يستعمل (النوى/ الغياب/ التوهّم/ الشوق) باعتبارها ألفاظًا تدل دلالة مباشرة أو غير مباشرة على وقوع فراقٍ موجع يشكو حصوله، ولذلك فهو

(١) ابن الأحنف، ديوان، ص ٣٩.

يركّب من الغياب عن العين (لئن غبتِ عن عيني) حقيقةً مُثبَتَةً تقابل الحقيقة المنفيّة (لمَا غِبْت عن قلبي)؛ لِيُهوّن على نفسه وطأة هذا الفراق الذي يجعلها تُخيَّل إليه في صورةٍ يُخيّلها الشوقُ العارم حتى لكأنّها واقعةٌ على وجه الحقيقة لا التوهّم، فهو لذلك يُناجيها ويحادثها وكأنها تجلس على مقربةٍ منه، غير أنّه يُقحم التركيب (وإنْ لم تكن قربي) ربما على سبيل الاحتراس من التمادي في الوهم والتأكيد على حقيقة الفراق القائمة، كما أنه في سبيل وصف ما يفعله الشوق -من تخييلها حتى إنه ليظنها حاضرةً على الحقيقة- يُغرب في استعمال التركيب (يُوَهِّمُنيك) الذي لم يستعمله من الفعل (يوهّم) أحدٌ سواه فيما أمكن البحث فيه من مصادر، والمعنى: يوهّمني إياك، أي يجعلني أتوهّمك، لكنه ركّب الفعل مع ضمائر النصب على هذا الوجه، وكأنّه يعدّ شوقه حالة غرائبية فريدة تنسج له من الأوهام ما يمكن أن يظنّه المتوهِّم حقيقة لا وهمًا، وربما كان هذا المسلك مما يسمّيه ابن سينا الإلذاذ والإغراب والتعجيب وهو عنده أليق بالشعر؛ لأن الشعر لا يُراد منه محض الإفهام والإيضاح، وإنّما يتغيّا الإعجابَ والإلذاذ.[1]

على أنّ هذا النوع من التركيب القائم على إدغام الضمائر في الأفعال أو الأسماء تكرَّرَ في شعر العبّاس مع ألفاظ أخرى نحو (يُرينيك/ حُبّيك/ حُبّيها/ هَجْريه/ تاركيك).

٥- الكتمان:

يُعَدّ الكتمانُ أحد الركائز التي يقوم عليها الحب بين العباس وفوز، ولذا تتردّدُ في شعر العباس مشتقاتٌ من ألفاظٍ محدّدة تدلّ على معنى الكتمان نحو: (الكتمان/ الاكتتام/ الاستتار/ الطيّ/ الجحود/ الإنكار/ الإخفاء/ الكناية/ السكوت/ الإخفاء/ الحذر/ السرّ/ المكنون/ الإضمار/ جُنّة...)، وهي ألفاظ يدلّ بعضها دلالةً مباشرة على معنى الكتمان (كالكتمان والستر والإخفاء والسر)، وبعضها يُفهم من السياق التي وردت فيه هذه الألفاظ (كالحذر والجحود والإنكار والجُنّة).

كما وردت تراكيب دالة على هذا المعنى مثل: (نخالس لحْظ العين/ أكتم سرّها/ كتمت/ لم يعلم به أحد/ لم يشعر به أحد/ما نكاتمه/ ولم يَبُح/ ما أُجِنّ/ نكتم ما يُخفي الضمير تَحَفُّظًا/ أداري الناس عمّا بي/ حُفرة الكتمان/ ليس له إظهار/ لم يعلم الناس مَنْ أعني/ طويت بين الجوانح/ وأدْخَرُ سِرّ حُبّك في فؤادي/ يَخْزُنُ قلبي سِرّها ويصونه/ أرهب أن يظهر الحديث...)، وهو يستعمل في أكثر هذه

[1] انظر: ابن سينا، كتاب الشفاء (المنطق: الشعر)، ص ١٩٣.

التراكيب حركة الفعل بما فيها من حيويّة وديناميكية تتمثّل في ذهن المتلقي في صورةٍ حيّة،كما أنه يراوح في هذه التراكيب بين النفي والإثبات في سبيل التأكيد على معنى كتمان الحب، وليس الكلام إلا نفيٌ أو إثبات، كما قال الزركشي[١]، فكأنّ العباس يبتغي سُبُل الإبانة الممكنة لتأكيد هذا المعنى الذي يحرص عليه مع محبوبته كلّ الحرص.

ومن النصوص الواردة في هذا المعنى قوله:

إنّي لَأَطْوِي الهَوَى كَيْ لا يُطيفَ بِهِ ظَنٌّ وأَجْحَدُ ما أطوي إذا انْتَشَرَا
حَتّى أَغُمَّ بِمَنْ لا أَشْتَهِي بَصَري عَمْدًا، وأَصْرِفَ عَمَّنْ أَشْتَهِي البَصَرَا
تَرْمِيهِ بِالوُدِّ عَيْنٌ لَسْتُ أَمْلِكُها حَتّى إذا نَظَرتْ نَغَّصْتُها[٢] النَّظَرا[٣]

هذه الأبيات متكاثفة الدلالة على معنى كتمان الحب، فالعباسُ يعمد إلى الاختيار اللفظي المفضي إلى هذا المعنى (أطوي/ أجحد/ أصرف/ نغّصت...)، ثم يوظفه في تراكيب تؤكد مراده فيستعمل إنّ ولام القسم في (إني لأطوي الهوى)، ثم يُعلل بما يفيد معنى الكتمان (كي لا يُطيف به ظنّ)، ولا يترك للمتلقي فرصة السؤال عن فعله إذا ما انتشر الخبر رغمًا عنه (وأجحد ما أطوي إذا انتشرا)، ثم يأتي بنموذج تطبيقي لهذا المبدأ الكتمانيّ -إن صحّت النسبة- (أغمّ بمن لا أشتهي بصري عمدًا/ وأصرف عمّن أشتهي البصرا)، ونموذج تطبيقي آخر (ترميه بالودّ عين... حتى إذا نظرت نغّصتها النظرا)، فها هنا عرضٌ متكاملُ البناءِ للنظرية وأمثلةٌ لتطبيقاتها بما لا يُشكّك في كونها متينة الأساس والبناء، لا يمكن خلخلتها فضلا عن هدمها.

٦- الموت:

ومن المعاني التي استغرقت كَمًّا كبيرًا من الألفاظ والتراكيب، ولا يمكن الإشارة إليها بمعزل عن سياق الحبّ: الموت، فوروده في شعر العباس وثيق الصلة بالحبّ الذي هو سببٌ إلى الموت في تقدير العباس، وقد ذكرت بعض المصادر أنّ الحب قد أفضى بالعباس على الحقيقة إلى الموت.[٤]

---

[١] انظر: الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ٤٧٥/٢.
[٢] كل مَن قطع شيئًا يحب الازدياد منه فهو مُنغّص.
[٣] ابن الأحنف، ديوان، ص ١٣٤.
[٤] يُروى في وفاته أنّ جماعةً من أهل البصرة وجدوا العباسَ في طريقهم إلى الحج، وقد أخذ منه الضعف والوهن كلَّ مأخذ بعد أن يئس من فوز، وكان يُردِّد بعضَ شعرِهِ في أمر العشق وما يلاقيه في سبيله حتى فاضت روحه وهو على هذه الحال. (انظر: المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ٢٧/٤، وانظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ٢٦/٣).

ومعجم العباس حافل باشتقاقات مختلفة دالة على الموت، منها: (القَتْل/ المَصْرع/النعي/ المَنِيّة/ الدّفْن/ الحَيْن/ القَدَر/ الأجَل/ الوفاة/ المنون/ الرَّدى/ التّلَف/ الفناء/ البِلَى...)، وهي ألفاظ يدلّ أكثرها على انقضاء الحياة بعد صراعٍ ومقاساة كانت سببًا في الهلاك.

وكذا الأمر مع التراكيب نحو (نادبي/ لقيت حتفي/ قطّعْتِ أنفاسي/ تكاد النفس تُزهق/ ميّت من هواك/ هلاكي/ بَليتُ/ خروج النفس/ مَقْتَلِي/ أنّي لِما بي[1]/ما لي في العَيْش من أرَب/ حان إلى القبور ذهابي/ قتيل كعاب/ تَلِفْتُ/ فأوردني حِياض الموت/ ينعاني الناعي/ قام النائحات على قبري/ حَتْفي/ يَسْتحلّ الهوى دمي/ سكنت القبر/ أسكن التُّرْبا/ تذهب نفسي...)، فكلّ سياقات الموت التي وردتْ فيها هذه التراكيب تعجّ بشدة ما يعالجه الشاعر في سبيل هذا الحب، فهو -مثلا- يقول في موضع من ديوانه:

أظلومُ حَانَ إلى القبور ذهَابي وبَليتُ قبلَ الموتِ في أثْوَابي
فعليكِ يا سَكَنِي السلامُ فإنّني عمّا قليلٍ فاعلَمِنَّ لِمَا بي!
جَرّعْتِني غُصَصَ المَنِيَّةِ بالهوى أفمَا بعَيْشِكِ تَرْحَمِينَ شَبَابي[2]

هذه الأبيات -التي لا ينقصها إلا بيت واحد لتبلغ تمامها- تُحيل كلها على فكرة الموت الذي يحضر ماثلا في الألفاظ (القبور/ الموت/ لما بي/ المنية)، وكذا في التراكيب (حان إلى القبور ذهابي/ بليت قبل الموت في أثوابي/ عليك السلام/ إنّي عما قليل لما بي/ جرّعتني غصص المنية/ ترحمين شبابي)، على أنّ هيئة الموت في هذا النموذج وغيره لا تأتي في سكون أو على حين غرّة، بل ثمة معالجة شديدة حتى لكأن الموت قد صار غُصصًا تتناوبه مرارًا وتكرارًا قبل أن تفنى حياته، وفي الفعل (جرّعتني) بما فيه من زيادةٍ كَمّيّةٍ بسبب التضعيف إشارةٌ إلى شدة المقاساة وتكراراها، وكلّ ذلك إنما كان بفعل الهوى الذي مكّن الموتَ منه.

٧- الولولة والندبة:

ومن الألفاظ والتراكيب التي يكثر دورانها في سياق الحب ما يُفيد النُّدبة والوَلْولة وما في حكمهما، وهي كثيرة في شعر العباس حتى إنّها لتُشكّل ظاهرةً بيّنة فيه، فمن الألفاظ: (الوَيْل/ وَيْلي/ يا حسرتا/ يا شوقًا/ يا أسفا/ كفى/ واعَوْلتا/ واكَرْبَتا/ يا وَحشتا/ فَوَاغَوْثا/ يا عجبًا...).

---

[1] يقصد أنه هالك.
[2] ابن الأحنف، ديوان، ص ٢٠.

ومن التراكيب: (فواكبدي/ ويح القلب/ ويح نفسي/ فواحسرتي/ واهًا لهذا الرسول/ فواعجبًا/ يا حَرَبي[١]/ يا سَلَبِي[٢]/ ويح الهوى/ ويحي/ فَوَاحَزَني/ يا ويح هذا الفراق/ لَهْفي ويا أسفي عليها/ وا بأبي/ يا لك حسرةً/ ويح المحبين/ فيا حَسَدي...)

ويُلحظ أن أكثر السياقات تفيد التفجّع والعجز عن الاحتمال، وهو ما يتلاءم مع واقع حال العباس في صلته بفوز، فأضفتْ استعمالاتُهُ بذلك بُعدًا انفعاليًا متّسقًا مع الحالة الوجدانية للشاعر في الموقف الذي وردت فيه هذه الألفاظ، ومن أمثلة المواقف التي استعمل فيها هذه الألفاظ والتراكيب قوله:

كأنّكِ لا تَدْرينَ ما بي مِنَ الهوى ... وقدْ صِرْتُ عَظْمًا يابسًا مُغْلَفًا جِلْدَا
فإنْ كُنتِ لا تدرينَ ما العِشْقُ فانْظُري ... إليَّ فإنّ العِشْقَ صَيَّرَنِي عَبْدَا
فَوَاكَبدِي مِنْ باطِنِ الشَّوْقِ والهَوَى ... لقد خِفْتُ أنْ أبْقى لَقًى[٣] هَالِكًا جِدَّا[٤]

فهو يبدأ بصفة ظاهر حاله مع العشق والشوق والهوى وما انتهى إليه من نحول جسده حتى لكأن عظامه قد غُلّفت بجلده دون أن يكون بينهما شيء من عضل ونحوه، وكذلك تحوّله عن السيادة والشرف إلى العبودية بما فيها من ذلة وخضوع للمحبوبة، وهذا وصفٌ يثير النفس لما آل إليه أمر صاحبه من سوء حالٍ ظاهر للعيان، ثم هو لا يفعل الشيء نفسه مع خفايا الهوى، فلا يصفها على نحو ما وصف ظواهره البادية، بل يكتفي بقوله عنها (فواكبدي...)، وهذا التركيب مُفضٍ إلى ما وراءه من صنوف الأذى والعذاب الذي حمله على الخوف من أن يؤول إلى أن يكون كشيء مُلقى لا قيمة له بل ربما استرذله الناس وتركوه.

وقد تتابع هذه الاستعمالات تبعًا لقوة حال التوجّع، كقوله:

ولو أنَّ خَلْقَ اللهِ رَامُوا بوَصْفِهِمْ ... تَبَاريحَ مَا بي قصَّروا عَنْ مَدَى الوَصْفِ
فَيَا بَرْحَ أحزاني! وَيَا دَرَّ عَبْرَتي! ... وَيَا وَيْلَتِي ماذا لَقيتُ! وَيَا لَهْفِي!
أليس بحَسْبي أنْ أبيعَ كَرَامَةً ... بذُلٍّ، وأنْ أعْطى المُبَهْرَجَ بالصِّرْفِ[٥]

---

[١] بمعنى الهلاك والويل.
[٢] ما يُسلب من المرء من لباس ونحوه.
[٣] اللَّقى: الشيء الملقى المهمل المتروك.
[٤] ابن الأحنف، ديوان، ص ٩١.
[٥] ابن الأحنف، ديوان، ص ١٨٣.

فهذا التوالي يكثّف من الشعور بالفجيعة والتوجّع (يا برح أحزاني/ يا در عبرتي/ يا ويلتي/ يا لهفي)، وهو ما يتّسق مع الموقف العام ومكوّناته: (تباريح/ أبيع كرامة بذل/ أعطى المبهرج بالصِّرف)، حيث يحمل هذا الموقف في طيّه ما يدعو الشاعر إلى التفجّع على هذا النحو بسبب ما يقاسيه من التباريح، والتحسّر على بيع النفيس في مقابل تحصيل الرخيص، واللوعة من بذل الودّ خالصًا غير مشوب دون أن يجد لقاءه إلا الشعور المخاتل المزيّف.

ثانيًا: استلهام التراث بروافده المتعددة:

وهو من أبرز الظواهر التي وردت في شعر العباس على هيئة ألفاظ أو تراكيب، وشعره يموج بشواهد كثيرة على استدعاء التراث وتوظيفه وفق ما يُظهر تجربته ويلقي بظلال معانٍ مخصوصة عليها، وهذا يعطي بُعدًا حركيًا رحبًا في المعاني والدلالات، ومن صور هذا الاستلهام في شعره:

١- الروافد الدينية:

ويُقصد بها آياتُ القرآن الكريم وأحاديث السنّة النبوية واصطلاحات الفقهاء، وأكثرها في شعر العباس ما كان من القرآن الكريم، وهذه الروافد لقدسيّتها في النفوس تُحدث أثرًا عميقًا لدى المتلقي بما تضفيه من سِمَةِ الأصالة والحيوية.

وألفاظ العباس المستلهمة من القرآن الكريم قليلةٌ قياسًا بالتراكيب الواردة، ومن هذه الألفاظ: (حاميم/ الطور/ الغاشية...).

أمّا التراكيب فهي أكثر حضورًا وتوظيفًا في شعره، ومنها: (فما يُبقي ولا يذر/ لا تصبرون على طعام واحد/ عساك تلقى على نار الغرام هدى/ رقدة الراقدين في الكهف/ رُوعِيَ بالحفظ كهفهم والرقيم/ كأسًا سلسبيليّة/ عذاب هاروت في الدنيا وصاحبه/ ولم تستمسكي بِعُرى الأمر/ ألان لداود الحديد/ مشهورة عُرفت بالنفث في العُقدِ/ عرضتْ لِداود النبيِّ المهتدي/ ناجى من الطور عبده/ أنزل فرقانًا/ أوحى إلى النحل/ بمفدى إسحاق إبراهيم/ وقرّبتُ قُربانًا فلم يُتقبّل/ كالذي عَذّبْتَ قارون بالخسف/ كأولاد يعقوب يخونونا/ من قوم موسى الألى كانوا يتيهونا/ قد نال مُلك سليمان بن داود...)

وقد أضفى هذا الاستدعاء الذي وظّفه العباس على هيئة ألفاظ وتراكيب على السياق الوارد فيه عُمقًا شعوريًا بصدق الفكرة وزيادة في التأثير، معتمدًا على قدسية الأصل المستدعى منه، ومن شواهد ذلك قوله:

إنّ وَجْـدِي بِفَقْـدِ (فَـوْزٍ) وإشْـفاقي عَلَيْهَـا، والـدّهْرُ دَهْـرٌ عَشُـومُ
وَجْدُ يَعْقُوبَ بَعْدَ يُوسُفَ إذْ بَيَّـ ـضَ عَيْنَيْـهِ الحُـزْنُ فَهْـوَ كَظِـيمُ
وسُـروري بـأنْ أرَاهـا كمـا سُـرَّ بِمُفَـدَّى إسـحاقَ إبـراهِيمُ[١]

فهو هنا يستثمر فَقْد يعقوب لابنه يوسف عليهما السلام في الحادثة المشهورة التي قصّها القرآن الكريم، كما يستحضر قصة الفداء بما فيها من شدة وبلاء قاساها الخليل إبراهيم وهو يوشك أن يفقد ابنه عليهما السلام[٢]، وهاتان القصّتان مما يُتّفق على أنهما من عِظام الشدائد التي جرتْ في تاريخ البشر، وليس من شكٍّ لدى أحدٍ أنهما ثابتتان بنصّ القرآن عليهما، لذلك جعل العبّاس فقده لفوز في مقام الفقد الوارد في القصَّتَيْن، ليُدلّل على عظم مُكابدته في هذا الشأن.

كما أنّ السرور الذي يجده حين لقائه بها مساوٍ لسرور يعقوب بلقاء يوسف عليهما السلام، وسرور إبراهيم بفداء ابنه عليهما السلام، وهما من النهايات السعيدة التي تبتهج لذكرها النفوس لما فيها من زوالٍ للشدة ولقاءٍ بالولد الذي هو أغلى ما لدى الإنسان.

أما الاستلهام الحديثيّ في شعر العباس فهو قليل بالمقارنة بالاستلهام القرآني، وقد ورد على هيئة تراكيب منها: (حسبي الله لما بي وكفى: من حديث "حسبي الله وكفى"[٣]/ يا مَنْ إذا خَدَرت رجلي أناديه: من حديث الذّكر الوارد عند خَدَر الرِّجْل وهو الدعاء باسم مَنْ يُحب[٤]/ وعوفيت ممّا شَقَّني فاحْمَدِي الرَّبَّا: من حديث "من عوفي فليحمد الله، ومن غادرت العافية بدنه وأرضه فلا تَسَلْ عن بلوائه وهلاكه"[٥]/ لو أنّني استقبلتُ منكِ الذي استدبرتُ...: من حديث

---

[١] ابن الأحنف، ديوان، ص ٢٣٢.

[٢] ثمة خلاف حول هوية الذبيح بين جمهور أهل العلم، فمنهم من قال إنه إسحاق ومنهم من قال إنه إسماعيل، وكلٌ له أدلّته التي يستند إليها.

[٣] إسناده موضوع وفيه عِلّل. (الهلالي، سليم بن عيد، عجالة الراغب المتمنّي في تخريج كتاب (عمل اليوم والليلة) لابن السنّي، دار ابن حزم، بيروت، ط١، ٢٠٠١م، ٨٤٨/٢).

[٤] لم يَرِد فيه شيءٌ مرفوع إلى النبي صلى الله عليه وسلم، والعبرة في مثل هذا ما يثبت عن النبي صلى الله عليه وسلم، وما ورد فيه إنما هو من الضعيف. (الألباني، محمد ناصر الدين، موسوعة الألباني في العقيدة، صنعه: شادي آل نعمان، مركز النعمان للبحوث والتحقيق والترجمة، صنعاء، ط١، ٢٠١٠م، ٩٩١/٣).

[٥] ورد في عدة مصادر بهذه الصياغة، ولم يمكن الوصول إلى موضعه من كتب الحديث وتخريجها، فربما كان من الموضوعات.

"لَوِ اسْتَقْبَلْتُ مِنْ أَمْرِي مَا اسْتَدْبَرْتُ مَا أَهْدَيْتُ، وَلَوْلاَ أَنَّ مَعِي الهَدْيَ لَأَحْلَلْتُ"[١])

ومن شواهد هذا التوظيف في شعر العباس قوله:

تَحَرّجْتِ أنْ تَصلِي في الصِّيَامِ تَقْوَى، وَرُمْتِ لِقَتْلِي مَرَامَا
فَمَا تَبْتَغِينَ بطُولِ الصِّيامِ إذا أنتِ أوْرَدْتِ نَفْسِي الحِمَامَا[٢]

فهو هنا يفيد من حديثين صحيحين عن النبي صلى الله عليه وسلم: الأول في النهي عن المواصلة في الصيام: "لَا تُوَاصِلُوا..."[٣]، والآخر حديث "مَن لم يَدَعْ قولَ الزُّور والعملَ به والجهلَ، فليس للهِ حاجةٌ أن يَدَعَ طعامه وشرابه"[٤]، والجهلُ السَّفهُ على النفس وعلى الآخرين ويدخل فيه جميع المعاصي.

فيتعجّب من التزامها مقصودَ الحديث الأوّل بدافع التقوى، وتركها العمل بمقتضى الثاني وذلك بارتكابها ما هو أشنع -كما يرى- من وصال الصوم، فقد أوْرَدَتْهُ سبيلَ المهلكة والموت بما يلاقيه في شأن حبّها، وإزهاقُ الروح بغير حق أعظمُ جنايةً في الشرع من الوقوع في وصال الصوم.

واتكاؤه على النصوص الحديثية في هذين البيتين هو لأجل خدمة مراده، حيث يعمد إلى الاستناد في شأن الصيام إلى حجّةٍ شرعية يعلم أنها مأخوذة بعين الاعتبار من قبل المحبوبة التي اتخذتْ حجّةً أخرى من نفس الباب (أي باب الصوم) ومن ذات المصدر النبوي لأجل ترك سلوكٍ معيّن منهيّ عنه شرعًا في أمر الصيام.

أما ما جاء عند العباس من الاستعمالات اللفظية الفقهيّة فكثيرٌ، وهو يوظّفها في سياقات تخدم مواقفه، منها ما جاء على هيئة مفردة مثل: (التعبّد/ بدعة/ مُحْرِم/ حلال/ حرام/ أفتاك/ تحرّجت/ الصيام/ يُفسد/ الجهاد/ الشهادة/ الأجر/ الثواب/ استحلال...).

ومنها ما جاء مركبًا نحو: (أعدل شاهد/ جورك عدل/ سنّة مؤبّدة/ ما يرى فقهاؤكم/ أيُبطل إحرامي/ عليّ به دم...)، ومن الشواهد على هذا النوع من الاستعمال قوله:

يَا أَهْلَ مَكّةَ مَا يَرَى فُقَهاؤُكُمْ فِي عَاشِقٍ مُتَعَاهِدٍ لِسَلَامِ؟
أَتَرَوْنَ ذَلِكَ ضَائِرًا إِحْرَامَهُ أَمْ لَيْسَ ذَاكَ بِضَائِرِ الإِحْرَامِ؟[٥]

---

[١] البخاري، صحيح البخاري، ١٥٩/٢.
[٢] ابن الأحنف، ديوان، ص ٢٤٤.
[٣] البخاري، صحيح البخاري، ٣٧/٣.
[٤] نفسه، ١٧/٨.
[٥] ابن الأحنف، ديوان، ص ٢٤٣.

فهو هنا يأتي على طريقة طالب الفُتْيا من الفقيه، فيستعمل لذلك ما يُقال في مثل هذا المشهد: (ما يرى فقهاؤكم/ أترون/ ضائرًا إحرامه)، وهو استعمالٌ يتلاءم مع موقف الحج وشعائره التي تستلزم البُعد عمّا يُخلّ بها أو يُفسد الإحرام فيها.

٢- الروافد الأدبية:

وهي في شعر العباس قد تأتي ضمن فنّية التضمين بإدراج نصٍّ لشاعر آخر في شعره كما هو، أو استدعاء بعض الأمثال المعروفة، أو التناصّ مع نصوصٍ لشعراء آخرين.

فمن التضمين ما فعله بنصٍّ من شعر كثيّر عزة، حيث أدرج هذا النصّ في لحمة مقطوعته على النحو الآتي:

تَمَنَّيْتُهـا حَتَّـى إذا مـا رأيْتُهـا رأيْـتُ الـمَنايَا شُـرَّعًا قـدْ أظَلَّـتِ
وَمَـا سَـاءَنِي إلّـا كِتـابٌ كَتَبْتُـهُ فَلَيْـتَ يَمِينِـي بَعْـدَ ذلِـكَ شُـلَّتِ
أطَالـتْ عِتابًـا مـا أطِيـقُ جَوَابَـهُ لَقَدْ عَظُمَتْ فـي العَيْنِ مِنِّـي وجَلَّـتِ
وَصَدَّتْ بوَجْهٍ يُبْهِرُ الشَّمْسَ حُسْنُهُ إذا أبْصَـرَتْهُ العَـيْنُ حَـادَتْ وزَلَّـتِ
فَقُلْـتُ لهـا مَـا قَـالَ قَبْلِـي (كُثَيِّـرٌ) (لِعَـزَّةَ) لَـمَّا أعْرَضَـتْ وَتَوَلَّـتِ
قِيَاسًـا لَـهُ: "يـا عَـزَّ كُـلُّ مُصـيبَةٍ إذا وُطِّنَـتْ يَومًـا لهـا الـنَّفْسُ ذَلَّـتِ
أسِـيئِي بِنَـا أوْ أحْسِـنِي لا مَلُومَـةٌ لَـدَيْنا وَلا مَقْلِيَّـةٌ إنْ تَقَلَّـتِ"[١]

مُضمِّنًا نصَّ كثيّر:

فَقُلْـتُ لهـا: يـا عَـزَّ كُـلُّ مُصـيبَةٍ إذا وُطِّنَـتْ يَومًـا لهـا الـنَّفْسُ ذَلَّـتِ
أسِـيئِي بِنَـا أوْ أحْسِـنِي لا مَلُومَـةٌ لَـدَيْنا وَلا مَقْلِيَّـةٌ إنْ تَقَلَّـتِ[٢]

ومعلوم أنّ كُثيّرًا من المدرسة العذرية التي يُعدّ شعرُ العباس امتدادًا لها، فتضمينُه نصًا من شعره قد يؤكّد حقيقة التأثر بهذه المدرسة إلى حد التطابق من جهة، كما يدلّ على أنّ ثمة مشابهةً بين مَوْقفَي الشاعرين، فكثيّر عزة يقول ما قاله لعزة بعد أن كلّفها زوجُها شَتْمَ كثيّر في القصة المشهورة[٣]:

يُكَلِّفُهـا الغَيْـرَانُ شَـتْمِي وَمَـا بِهَـا هَـوَانِي ولكـنْ لِلـمَلِيكِ اسْـتَذَلَّتِ
هَنِيئًـا مَرِيئًـا غَيْـرَ دَاءٍ مُخَـامِرٍ لِعَـزَّةَ مِـنْ أعْرَاضِـنا مـا اسْـتَحَلَّتِ[٤]

---

(١) ابن الأحنف، ديوان، ص ٦٤.
(٢) كثيّر عزة، ديوان، ص ٩٧، ١٠١.
(٣) البكري، سمط اللآلي في شرح أمالي القالي، ٧٦٣/١.
(٤) كثيّر عزة، ديوان، ص ٩٩، ١٠٠.

والعبّاس يقول قولته بعد أن كتب كتابًا أغضب فوزًا، وندم على ذلك، فجاء توظيفه لأبيات كثيّر لما فيها من التطامن وخفض الجناح ما يلائم موقفه مع فوز.

أمّا استدعاء الأمثال فهو قليل في شعره ومنه: (تضرب في حديد بارد[١]/ أشأم من غراب البَيْن[٢]...)، وهو يُجريها على نفس منوال توظيفه لكل ما يستلهمه من التراث، أي لتقوية مراده، وخلع مزيد من التأثير على شعره، ومن شواهد ذلك قوله يصف مشهدًا يجمعه بفوز واتكأ فيه على المثل (تضرب في حديد بارد):

وَلَقَدْ أقُولُ لَهُ وَدَمْعِي مُسْبَلٌ: فيما عَتَبْتَ عَلَيَّ عَتْبَ الوَاجِدِ؟
أَلِقَوْلِ وَاشٍ ظَالِمٍ أقْصَيْتَنِي -نَفسي فداؤكَ- أمْ لِذَنبٍ واحِدِ؟
إنْ كَانَ ذَنْبٌ جِئْتُهُ بجَهَالَةٍ فَاغْفِرْ فَلَسْتُ إلى الذُّنُوبِ بعَائِدِ
فأجابني مُتَبَسِّمًا لا يَرْعَوي: هيهاتَ! تَضْرِبُ في حَدِيدٍ بَارِدِ[٣]

فقد حَشَد في الأبيات الثلاث الأوَل من الانكسار وتطلّبِ رضاها بين يدي عَتْبها وموجدتها عليه ما أحدث مفارقةً كبيرة لدى المتلقي حينما عرض العباس في البيت الأخير موقفها من كل ذلك التذلل الظاهر فيما قبله، ولذا جاءت صَنْعتُهُ في الأبيات الأوَل متلائمة مع المثل الذي ورد على لسان محبوبته في البيت الأخير من جهة قدرته على صُنع المفارقة الحاصلة بين شدة حرارة موقفه وبرودة موقفها.

أمّا التناصّ مع نصوصٍ لشعراء أخير فهو متكرِّر في شعره، ومن شواهد ذلك:

- **خَوْدٌ كَأنَّ بِرِيقَها مِسْكًا يَفُوحُ لَدَى كَرَاها**
  فِيمَا أرَى وَأظُنُّهُ مِنْ غَيْر أنْ أكُ ذُقْتُ فَاها[٤]
- **عَضِبَ الحَبيبُ فَهَاجَ لي اسْتِعْبارُ واللهُ لِي مِمّا أحاذِرُ جَارُ[٥]**
- **يا مُسْتَقِلَّ كَثِيرَنا يَسِّرْ لَنا مِثْلَ القَلِيلَ فَمَا نَرَاهُ قَلِيلا[٦]**

---

[١] ابن سلام، الأمثال، ص ٢٤٦.
[٢] الخوارزمي، الأمثال المولدة، ص ٢٧٧.
[٣] ابن الأحنف، ديوان، ص ٩٣.
[٤] نفسه، ص ٢٨٧.
[٥] ابن الأحنف، ديوان، ص ١١٦.
[٦] نفسه، ص ٢٢٨.

فالشاهد الأوّل يُحيل على الاعتذارية المشهورة للشاعر الجاهلي النابغة الذبياني:

زَعَمَ الهُمَامُ بأنَّ فاهَا بَارِدٌ عَذْبٌ مُقَبَّلُهُ شَهِيٌّ المَوْرِدِ
زَعَمَ الهُمَامُ -ولَمْ أذُقْهُ- أنَّهُ عَذْبٌ إذا ما ذُقْتَهُ قُلْتَ: ازْدَدِ
زَعَمَ الهُمام -ولَمْ أذُقْه- أنَّهُ يُشْفَى بريَّا ريقِها العَطِشُ الصَّدِي[1]

وإن كان السياق مختلفًا إلا أن التأثر اللفظي واضح، فهو هنا قياسٌ مع الفارق.

وقد سلك الشعراءُ هذه الطريقة كثيرًا في تغزّلهم، سائرين على خطى النابغة الذي كان أوّل مَنْ أتى بهذا المعنى، ثم سلك بعضُ العشاق العذريّين السبيل نفسه، فقد جاء عن المجنون:

وتَجْلُو بمِسْوَاكِ الأراكِ مُفَلَّجًا لَهُ أشُرٌ عَذْبٌ متى ذُاقَ ذُائِقُ
وما ذُقْتُهُ إلّا بعَيْنِي تَفَرَّسًا كما شِيمَ في أعلى السَّحابَةِ بَارِقُ[2]

وفي الشاهد الثاني يُلحظ التلاقي مع البيت المشهور لجرير في رثاء زوجه:

لَوْلا الحَيَاءُ لَهَاجَنِي اسْتِعْبَارُ وَلَزُرْتُ قَبْرَكِ والحبيبُ يُزارُ[3]

ومع اختلاف المقامَيْن: مقام الرثاء ومقام الاسترضاء، إلا أنّ ثمة رباطًا وشيجًا يبدو بينهما وهو شدة الموجِدة والألم الذي يجده كلٌّ منهما في مقامَيْن يجمعهما معنى الفرقة والفقد على اختلاف الداعي في كل مقام.

أما الشاهد الأخير فيتناصّ مع بيت يزيد بن الطثَّريّة ت(١٣٢هـ):

أليْسَ قليلٌ نظرةٌ إنْ نَظَرْتُها إليكَ ولكنْ ليسَ مِنْكَ قليلُ[4]

كما يُلحظ أخْذُهُ من جرير ويزيد وهما من الشعراء ذوي النزعة العفيفة في غزلهم، وتصفُّحُ ديوان كلٍّ منهم يكشف عن ذلك بوضوح، وربما كان هذا سببًا في ميل العباس إلى الاستلهام من شِعر مَنْ يلتقي معهم من جهة التعفف في الشعر الغزلي على وجه الخصوص، فقد أخذ عن كثيّر وعن جرير ويزيد

---

(١) الذبياني، ديوان، ص ٩٥.
(٢) ابن الملوح، ديوان، ص١٦٠.
(٣) الخطفي، ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، ص ٨٦٢، ورواية الديوان (لعادني)، وجاءت برواية (لهاجني) في عدد من المصادر منها الأغاني (٣٦٨/٢١).
(٤) ابن الطثرية، ديوان، ص ٨٨.

بن الطثرية، أما النابغة فهو أقلّهم تغزّلًا إلا أنّ ما جاء عنه في هذا الباب كان غزلًا لا فُحش فيه فيمكن أن يقال إنه موافقٌ لأسس المدرسة العذرية من بعض وجوهها.

٣- الروافد التاريخية:

استعان العباس ببعض الأحداث والشخصيّات التاريخية في تشكيل بعض الأبعاد الدلالية في شعره، مثل: (آدم/ حواء/ نوح/ الحسن البصري/ جميل/ عُروة/ المُرقّش...)، وهو يتّخذ من مواقفها أو ما اشتهرتْ به أو من الأحداث التاريخية المتصلة بها رموزًا لمواقفه وتفسيره لبعض الأحداث، فمن ذلك قوله:

فَلَيْتَ الوَصْلَ دَامَ لَنَا سَلِيمًا وَعِشْنا مِثْلَ مَا قَدْ عَاشَ نُوحُ
فَنَحْيَا عُمْرَنَا كَلِفَيْنِ حَتَّى إذا مِتْنا تَضَمَّنَنَا ضَرِيحُ[١]

فشخصية نوح عليه السلام تشكّل رمزًا تاريخيًا لطول العمر، كما تُشكّل مثلا شخصية أيوب عليه السلام رمزًا للصبر، لذلك استعمل العباس هذا الرمز للدلالة على طول العمر، واستحضاره لهذا المعنى (أي طول العمر) هنا، لا لذاته بل لما يستتبعه من طول بقائه بقرب محبوبته، والدليل أنه طمع فيما وراء ذلك من اتصال هذا القرب حتى بعد الممات في حياة البرزخ.

كما أنّ استدعاءه للشخصيات المتيّمة في التاريخ المشتهرةِ بفنائها في الحب وخلوص حبّها لمحبوبةٍ واحدة يُطابق حاله في حُبّه لفوز، يقول:

مَا إنْ صَبَا مِثْلي (جميلٌ) فاعْلَمِي حَقًّا، ولا المقتولُ (عُرْوَةُ) إذْ صَبَا
لا، لا ولا مِثْلي (المُرَقّشُ) إذْ هَوي (أسماء) لِلَحَيْنِ المُحَتَّمِ والقَضا[٢]

فجميل بن معمر الأمويّ الذي عُرف بحُبّه لبثينة، وعروة بن حزام (ت٣٠هـ) الذي اشتهر بعفراء، والمرقش الجاهلي الذي علق اسمه بأسماء، كلّهم من العشاق الذين عُرفوا بنزعتهم العفيفة في التاريخ العربي.

---

[١] ابن الأحنف، ديوان، ص ٧٢.
[٢] نفسه، ص ١، ٢.

ثالثًا: انعكاسات الطبيعة والعصر:

١- الحيوان:

يشكّل حضور الحيوان في الشعر ظاهرةً قديمة لدى العرب منذ جاهليّتهم، فلم يكن العباس بدعًا في اتكائه على ألفاظٍ وتراكيب تتّخذُ الحيوانَ رمزًا يحمل انفعالات الشاعر وأفكاره، وبواسطتها يلقي في ذهن المتلقي ما يريد إيصاله في سلوك فنّي رمزي.

ومن ألفاظ الحيوان عند العباس: (الخيل (الأشقر الشهريّ)/ الحمام/ العقارب/ أسد/ غزال/ البَغوم[١]/ الهدهد/ طائر/ الغراب/ الوعل...)، ولكلّ اختيارٍ منها فاعليّته في السياق بحسب ما يؤدّيه من معنى، وكلّها يدور في صورة مفردة إلا (العقارب) فقد وردت مركبة (سود العقارب):

كأنّ جميعَ الأرضِ حَتَّى أرَاكُمُ تَصَوَّرُ في عَيْنِيَّ سُودَ العقاربِ[٢]

والعقرب السوداء تُباين غيرها من العقارب في كونها مِنْ أشدّها خطورة، ولذلك ناسب أن يجعلها في هذا المقام ليصوّر عِظَمَ خَطْبِه حال افتراقه عن محبوبته حتى لكأنّ جميع أهل الأرض قد غَدَوْا أعداءً لا تقوم بينه وبينهم علائق أو صلات.

وهو يستغلّ -في سبيل الإعراب عن تجربته- تجلّيات الحيوان في العُرف الديني والتاريخي والمعتقدات والأخبار وغيرها، ومن أمثلة ذلك قوله:

رَأيْتُ الحَمَامَ فَهَيّجْنَنِي وفَيَّضْنَ مِنْ عَبَرَاتي غُرُوبا
نَوَاعِمَ بين غُصونِ الأرَاكِ صَادَفْنَ أمْنًا وَخَفْضًا وَطِيبًا
فَلَمَّا بَكَيْتُ وأبْكَيْتُهُنَّ تَمَنَّيْتُكُمْ أنْ تَكُونوا قريبا[٣]

فالحمامة على نحو خاص هي إحدى رموز الأنثى لدى الشعوب القديمة، ومنهم العرب القدماء[٤]، وكثيرًا ما ظهرت في الشعر العربي في منحنى الحنين إلى الحبيبة.

والعباسُ في هذه المقطوعة يجعل الحمامَ في دورٍ يشبه دور شاهد العيان على حجم مكابدته، ولذلك وظّفه على نحوٍ أدار المشهدَ البكائيّ حوله، فهو يبدأ من الحمام الذي أثار شجونه برقّته، وهيّج كوامن نفسه المشتاقة إلى محبوبته،

---

[١] الظبية.
[٢] ابن الأحنف، ديوان، ص ٤٧.
[٣] ابن الأحنف، ديوان، ص ٤٧.
[٤] انظر: سلمان، تجليات عشتار في الشعر الجاهلي، ص ١٦٣.

فاستثار دموعه للبكاء، بل إنّه يُؤَنْسِنُ الحمام فيجعله يتجاوب معه بالبكاء تأثرًا بحال الشاعر، وهذه الأنسنة هي إحدى توسّلات العباس بالحيوان في شعره ليخلع عليها انفعالاته وأفكاره على نحوٍ قد يكون أكثر إثارة للمتلقي.

٢- النبات:

أمّا النبات فهو -كالحيوان- من المكوّنات الطبيعية في البيئة، ولا يخلو الشعر تبعًا لذلك من حضوره في الغالب، كون الشاعر يمكن أن يستقي مادّة شعره من مكونات بيئته، ولذا كان ذِكْر أنواعٍ من النبات في الشعر ممّا دَرج عليه الشعر منذ القدم، وإنما التفاوت يكون في توظيفه في الشعر، وكيفية حَمْلِهِ للتجربة الشعرية التي يسعى الشاعر إلى خلعها عليه، وهو ما كانت عليه أصناف النباتات الواردة في شعر العباس، ومنها: (الأراك/ التفاح/ العشب/الآس/ القتاد/ الورد/ الريحان/ المسواك/ نسرين/ الخلاف/ الزهر/ النرجس/ الأترجة/ البَهار/ الكروم/ الشجر/ شقائق النعمان/ الياسمين/ ...)، فقد شكّل وجودها بُعدًا جماليًا ووظيفة معنوية وفق السياق الواردة فيه، سواء ما جاء منها على هيئة لفظ مفرد، وهو حال أكثرها، أو ما جاء على هيئة تركيبية (كشقائق النعمان وشوك القتاد وطاقة الآس).

ومن النماذج التي شكّل فيها النباتُ فاعليّة معنوية مؤثرة قوله:

ووالله ما شَبَّهْتُ بالوَرْدِ عَهْدَها إذا ما انْقَضَى، فيما تقولُ الأعاجِمُ
ولكنَّني شَبَّهْتُهُ الآسَ دائمًا وليسَ يَدُومُ الوردُ، والآسُ دَائِمُ[١]

فالورد والآس يأخذان علاقة تقابلية في هذا المشهد، إذْ يستحضرهما الشاعر ليجعلهما بموازاة علاقته بمحبوبته، فينفي أن تكون هذه العلاقة مُشابهةً للورد المعروف بطبيعته الموسميّة وقصر عمره، وإنّما شبهها بالآس المعروف بطلوعه في كل المواسم وطول بقائه، وهذا التفاضل بين الورد والآس اتخذ شكلًا جدليًا عند الشعراء ذكره الأصفهاني في محاضرات الأدباء[٢]، وكان أكثرهم يفضل الورد على الآس، ومَنْ كان منهم يرى للآس فضلا على الورد فإنما يراه من جهة قصر مقامه فحسب، بل إنّ العباس نفسه في موضع من ديوانه يبغض الآس ويفضل الورد ويعلل لذلك فيقول:

أُبْغِضُ الآسَ والخِلافَ[٣] جَميعًا لِمَكَانِ الخِلافِ واليَاسِ مِنْهَا

---

(١) ابن الأحنف، ديوان، ص ٢٤١.
(٢) انظر: الأصفهاني، محاضرات الأدباء، ٦٠٤/٢.
(٣) هو شجر الصفصاف المعروف.

وأحِـــبُّ التّفّـــاحَ والـــوَرْدَ حَتَّـــى لَـــوْ وَزَنْتِيـــهِ بالجِبـــالِ وَزَنْهـــا
أشْـــبَهَا ريقَهَـــا ونَكْهَـــةَ فِيهـــا فَهُمـــا يُنْبِئَـــانِ بالطِّيـــبِ عَنْهـــا[١]

فالعلّة آتيةٌ مما قد يوحي به لفظُ الآس من معنى اليأس، ولفظُ الخلاف من معنى الاختلاف والمغاضبة، أمّا الورد فقد نال -مع التفاح- تفضيلَ العباس لصلة مشابهته بالمحبوبة.

٣- الزينة:

وهذا الباب متّصلٌ بطبيعة العصر ومتلائمٌ معه، فمعجمه مأخوذ من الحضارة المادية القائمة، إذْ هي مادّة هذا الباب التي يتشكّل منها، ومن ألفاظه: (الرداء/ الثياب/ القرطق[٢]/ الخاتم/ الحِقاب[٣]/ الوشاح/ الحِجْل[٤]/ البُرْد/ متكحّل/ متخضّب/ العطر/ ذهب/ مُشنَّفة[٥]/ خمار/ المِرط[٦]/ طُلس[٧]/ الرازقيّ[٨]/ المئزر/ القميص/ الجلباب/ الحَلْي/ الطيب/ الخلخال/ الدرّ/ الياقوت/ اللؤلؤ/ الرداء المعصفر...)، وهي واردة على هذه الصورة المفردة في أكثر شعره، ويقلّ مجيئها مركّبةً، ومن نماذج ورودها قوله:

وقـد كنـتُ لَمّـا آذَنَتْنِـي ببَيْنِهـا وَمَـرَّتْ بـذَاكَ البَارِحَـاتُ الأشَـائِمُ
تَـزَوَّدْتُ مِنْهـا بَعْضَ مـا فيـه ريحُهـا وزَوَّدْتُهـا والقَلْـبُ حَـرَّانَ هَـائِمُ
فَلِـي عِنْـدَهَا بُـرْدٌ تُسَـكِّنُ قَلْبَهـا بـهِ، ولَهَـا عِنـدي حِقَـابٌ وخَـاتَمُ
مِنَ القَاصِرَاتِ الطَّرْفِ أمّا وشَاحُها فَيَبْكِي، وأمّا الحِجْلُ مِنْها فَصَائِمُ[٩]

فاستعماله للألفاظ (بُرْد/ حقاب/ خاتم/ الحجل) والتركيب (وشاحها) واردٌ في سياق موقف الوداع بما فيه من شجى ولوعة، والمفارقة تكمن في كونه وظّف هذه الأشياء التي تستعمل للزينة مِنْ لِباس وحُليّ لتشارك في صناعة مشهدٍ بائس حزين، فنَقَلَها من حقيقة استعمالها وهي الزينة، إلى استعمال جديد هو أن تصبح أثرًا يُستأنس به في حال الفراق.

---

(١) ابن الأحنف، ديوان، ص ٢٨٣.
(٢) نوع من الثياب يُلبس على نحو خاص، وله قطعة زائدة من الخلف توضع فوق الرأس.
(٣) الحقاب حزامٌ تشدّه المرأة على وسطها، وتعلق به شيئًا من الحُليّ للزينة، وقد مرّ بيان معناه في الفصل الأول ص ٤٩.
(٤) الخلخال.
(٥) من التشنيف: وهو تعليق حليةٍ في أعلى الأذن.
(٦) ثوب من الخز.
(٧) ثوب خَلِق.
(٨) ثوب من الكتان الأبيض.
(٩) ابن الأحنف، ديوان، ص ٢٤١.

رابعًا: فضاء الاستعمال:

يُقصد بالفضاء في اللغة: "المكان الواسع."[١]

ومن تعريفاته في الاصطلاح الأدبي: "الفضاء هو الحيّز الزمكاني الذي تظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبّسةً بالأحداث تبعًا لعوامل عدّة تتّصل بالرؤية الفلسفية وبنوعيّة الجنس الأدبي وبحساسيّة الكاتب."[٢]

ويمثّل الفضاء -ببُعدَيْه الرئيسَيْن: الزمان والمكان- عاملًا مهمًّا في تحديد السياق الأدبي، فاختيار الشاعر العبارة عنه دليلٌ على أنّ ثمة أثرًا عميقًا له في نفسه جعله يستحضره في شعره، وليست حياة الشاعر إلا "بؤرة نفسية يتلاقى فيها الزمان والمكان."[٣]

١- الزمان:

والزمن في شعر العباس يشكّل فاعليّةً ظاهرة الأهمية، بل إنه يَرِدُ على تمثّلاتٍ مختلفة، فقد يأتي مطلقًا يرتبط بأحداث بعينها على نحو دائم، ومن أمثلة هذا النوع: (الصباح/ الدهر/ الليل/ النهار/ الضحى/ الأحقاب/ الغداة/ العشيّ/ الأسحار/ الحِجَج/ الزمن...).

وقد يأتي مقيّدًا بحدثٍ ما تَعَالَقَ معه إمّا لتحديد وقت حدوثه، أو ذكر ما استغرقه من الزمن، ومن أمثلة ذلك: (أعدّوا لوقت الرحيل الغروبا/ ليلة ما مثلها ليلة/ يوم التناد/ آخر الدهر/ شهر الصوم/ شعبان/ هذا الشهر/ ليلة الأحد/ يوم الخميس/ غداة السبت/ خمس ليال/ خمسة أيام/ العيد/ نصف النهار/ غداة بدا البدر...).

ومن النماذج على حضور الزمان في شعر العباس قوله:

لئن كان شهرُ الصَّوْمِ لِلنَّاسِ رَحْمَةً لَقَدْ حَلَّ بي فيهِ البَلَاءُ المُبَرِّحُ
بَلاءٌ مِنَ الحُبِّ الذي لم تَزَلْ بِهِ جَوَامِعُ أكْبادِ المُحِبِّينَ تَقْرَحُ[٤]

فالزمان يُشكّل هنا عصب التجربة التي يريد الشاعر وصفها، وهو الذي يحمل المفارقة التي تشكل بؤرة التجربة في النص؛ فعلى حين يستقبل الناس شهر الصوم بالأنس والسرور والتراحم بينهم، يقاسي العباس هذا البلاء المبرّح الذي يخلو من معنى الرحمة المتصل بشهر الصوم على عادة الناس فيه.

---

[١] الفراهيدي، كتاب العين، ٦٣/٧.
[٢] البوريمي، الفضاء الروائي، ص٢١.
[٣] أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص ٢٣.
[٤] ابن الأحنف، ديوان، ص ٥٧.

وقد يُمثّل العباسُ الزمنَ في صورة قوّةٍ تقضي بما لا يشتهي، فيرمي عليه باللائمة، وإنما الزمن في هذه المواقف ذريعةٌ يسوّغ بها ما يكره، والمقصود هم الناس لا الزمن، لكنه يجعل من الزمن وسيلةً يلقي عليه ما يجده من أوجاع وما يشعر به من لومٍ تجاه الآخرين، فمن استعمالاته في هذا السياق: (أدّبني الدهر بخذلانه/ ساءك الدهرُ بهجْرانه/ يغيّرك الدهر/ أستنصر الله على الدهر...).

٢- المكان:

أمّا المكان فإنّ حضوره في شعر العباس آتٍ من الصلة القائمة بين الذات والمكان، وهذه الصلة التي تُلمَح بوضوح في ديوان العباس هي من السّمات المعروفة عن شعر العذريّين، كون المكان يشكّل في شعرهم فضاءً للذكريات الخصبة -مع الحبيبة- بكل تفصيلاتها.

والمكان في شعر العباس قلّما يأتي في هيئةٍ مفتوحة مطلقة نحو (المصر/ التراب/ جميع الأرض/ الجنوب/ الشمال...)، فهذه لا تعدو -في أكثر مواضعها- أن تكون عناصر مكمّلةً للتجربة الشعورية وليست بؤرةً لها، ولذلك فإنّ أكثر ما ينزع إليه العباس هو المكان المغلق مثل: (مكة/ جيجان/ الدّرب/ العراق/ الرافقة/ الحجاز/ دجلة/ الفرات/ العراقَيْن/ زُبالة/ الشقوق/ الثعلبية/ الأجفر/ بغداد/ باب الشام/ نهر المُعلّى/ دابق/ الغور/ خراسان/ العقيق/ واقم/ يثرب/ لَعْلَع/ الرُّصافة/ الميدان/ المُغيثة/ القرعاء/ الحُزانة/ الكافل/ السِّيب/ عسكر المهدي/ شط/ باب الجسر/ النعمان/ الدَّوّ/ الرَّوْحاء/ الطاقات/ بُطْحان...)، إذْ يمكن التركيز فيه على البؤرة المكانية، بحيث تستمدّ التجربةُ من هذا التركيز تيّارًا شعوريًا بحسب السياقات الواردة فيها، كما لو كان المكانُ المذكور موضعًا -مثلًا- للقاءٍ بين الحبيبين، فإنّ له حين ذلك ظلالًا مختلفة عمّا لو كان موضعًا لمغاضبةٍ بينهما.

ومن شواهد هذه الفاعلية المكانية في شعر العباس قوله:

خَبِّرونـي عـن (الحجـاز) فـإنّي ... لا أرانـي أمَـلُّ ذِكْـرَ (الحجـاز)
وانْعَتُوا لي ما بين (بُطحان)[١] (فالمسـ ... ـجدَ)[٢] ما حَوْلَهُ وماذا يوازي؟
إنّ فـي بعـض مـا هُنـاكَ لَشَخْصًـا ... كـانَ يَشْـفِي الـمَوْعُودَ بالإنْجـاز[٣]

[١] واد بالمدينة النبوية.
[٢] المسجد النبوي.
[٣] ابن الأحنف، ديوان، ص ١٥٥.

فهذه المقطوعة - التي يجعل المكانَ قطب رحاها- تكشف عن المكان الذي نزلتْ به محبوبته بالحجاز، في حين كان الشاعر كما يبدو ببلاد العراق، غير أنّه يُدير تجربته الشعورية وفق المكان وتفصيلاته، فيذكر على الإجمال موضعها (الحجاز)، ثم يصف على وجه الدقة موضعها من الحجاز (بين المسجد ووادي بطحان)، والرابط بين هذه المواضع وذاتِ الشاعر هو الحبيبة نفسها، فتقدير هذه الأماكن ودوام ذكرها ووصفها على وجه الدقة (ما حوله وماذا يوازي) كل ذلك يدور مع علّة وجود الحبيبة بها وجودًا وعدمًا.

وقد يجتمع بُعدا الفضاء (الزمان والمكان) فيُكوِّنان معًا مركزًا مُكثفًا للتجربة الشعورية، وأظهر مثال على ذلك اجتماعهما في الحج، فإطلاق هذا اللفظ (الحج) يستحضر إلى الذهن شهر ذي الحجة وأيام أداء شعيرة الحج، كما يستجلب المكان بما يحويه في هذا السياق من طريق الرحلة ومنتهاها إلى مكة والمشاعر المقدسة التي تُؤدى فيها المناسك، وعليه فقد يتحوّل الزمكانُ هنا إلى عنصر باعث على الشجى لارتباطه بارتحال الحبيبةِ مبعدةً عن العباس:

إنّ الأحبَّـــةَ آذنُـــوا برَحِيـــلِ مـــا حُـــزْنُ قلْبـــكَ بَعْـــدَهُمْ بقَلِيـــلِ
يـــأتونَ (مكّـــةَ) عامـــدين لِحَجِّهـــمْ ويُخلِّفُونَـــكَ مَيِّتًـــا بغَلِيـــلِ[1]

والزمكان نفسه قد يكون - على النقيض مما سبق- فضاءً لبهجة اللقاء:

أَلَـــمْ تَـــرَ أنَّنِـــي أفْنَيْـــتُ عُمْـــري بمَطْلَبهـــا ومَطْلَبُهـــا عَسِـــيرُ
فلَمَّـــا لـــمْ أجِـــدْ سَـــبَبًا إليهـــا يُقَـــرِّبُني وأعْيَتْـــني الأمـــورُ
حَجَجْـتُ وقلـتُ: قـدْ حَجّـتْ ظلـومٌ فيجمعُنـــي وإيّاهـــا الـــمَسِيرُ[2]

وهذا يدلّ على أنّ العباس وظّف هذا الفضاء وفق أغراضه الخاصة، وخدمةً للسياقات التي تَرِدُ فيها تجربته الشعورية بحيث تكون متّسقة معها.

خامسًا: الخروج على مقتضى القواعد اللغوية:

ويُقصد به العيوب التي وقع فيها الشعراء، وقلّما سَلِم منها شاعر، وقد اشتغل بعض النقاد بتتبّع هذه السقطات، وصُنّفت فيها مصنّفات أشهرها الموشّح في مآخذ العلماء على الشعراء للمرزباني (ت ٣٨٤هـ) الذي حشد فيه مآخذ العلماء على عدد من شعراء الجاهلية والإسلام والمحدثين.

---

[1] نفسه، ص ٢٢٢.
[2] نفسه، ص ١٣٠.

كما اشتهر ما يُسمى بالضرورات الشعرية، وهي ما يلجأ إليه الشاعر من مخالفة القواعد اللغوية لأجل مراعاة الوزن أو القافية، غير أنّها لم تُترك بلا ضوابط، فحصروها في عشر ضرورات جائزة مجموعة في قولهم:

ضَرورةُ الشّعْرِ عَشْرٌ عُدّ جُمْلَتها: قطْعٌ وَوَصْلٌ وتَخْفيفٌ وتَشْديدُ
مَدٌّ وَقصْرٌ وإسْكانٌ وتَحْريكٌ وَمَنْعُ صَرْفٍ، وَصَرْفٌ، تَمَّ تَعْديدُ[١]

وجعلوا منه ما هو مقبول لشيوعه كقصر الممدود، وتخفيف المشدد، ووصل همزة القطع، وغير ذلك، ومنه ما هو مستقبح كمدّ المقصور، ومنع المصروف، وقطع همزة الوصل، ونحوه.[٢]

وهذا الخروج يُعدّ من صور استعمال الألفاظ في الشعر، كما جاء عند هيغل وتقدم ذكره في مدخل هذا البحث، إذ عَدَّ الخروجَ على مقتضى بعض القواعد من صور الاستعمال التي تكون من الشعراء، وينماز بها بعضُهم عن بعض.[٣]

وقد جرى العباس على ما كان من أسلافه من الوقوع في مثل هذا الخروج على بعض القواعد اللغوية، وقد جاء أكثرها في الألفاظ، وهي على قلّتها في شعره قد تشكّل خصّيصة لفظية له، ومن الأمثلة على ذلك قوله:

يا بأبي أنْتِ! لقد سَرّنِي مَا كَانَ مِنْ قوْلِكِ لِلْعَاذِلاتْ
والله لا أسْمَعُ فِي حُبِّكُمْ حَتّى أذُوقَ المَوْتَ قوْلَ الوُشَاةْ[٤]

فهذه القصيدة في ديوانه يعاقب في قافيتها بين التاء المفتوحة التي تُنطق تاءً عند الوقف، والتاء المربوطة التي تُنطق هاء عند الوقف، ويبدو أنّه كان يُعوّل على نطق التاء المربوطة تاءً عند الوقف، وهذا مما يخالف مقتضى القاعدة اللغوية المعتبرة.

ومن الشواهد قوله:

يُديرونَ أكْؤُسَ مِنْ فِضَّةٍ وَمَا يَقْتَرونَ ومَا يَمْتَرُونا
وَنَحْنُ عَلَى حُسْنِ آدابِنَا نُدِيرُ الكُؤوسَ عَلَيْنَا يَمِينا[٥]

---

[١] التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ١١١٥/٢.
[٢] انظر: مصطفى، أهدى سبيل إلى عِلمَيْ الخليل، ص ١٣١.
[٣] انظر: بسطاويسي، جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيغل، ص ١٨١.
[٤] ابن الأحنف، ديوان، ص ٦٨.
[٥] ابن الأحنف، ديوان، ص ٢٥٩.

فقد منع (أكؤس) من الصرف دون مُقتضٍ لذلك، وهذا من الضرورات المستقبحة، كما تقدّم.

كما أنّه قد يقطع -للضرورة- الموصول، ويصل المقطوع، والأول منهما مرذول، أمّا الآخر فمقبول لشيوعه بين الشعراء:

- **وكَذاكِ الـــمَلولُ مِنْ ســـائِرِ النَّـاس سَـريعُ الإقبـالِ والإنْصِـرافِ**[١]
- **بَكَـــتْ عَيْـــنِي لِأَنْـــــــوَاعِ مِـــنَ احْـــزانٍ وأوْجـــاعِ**[٢]

كما أنّه قد يحذف ما ليس حقّه الحذف لإقامة الوزن، كما في قوله:

لَـمْ يَصْفُ حُبٌّ لِـمَعْشُوقَيْنِ لَـمْ يَـذُقا وَصْلًا يُمِرَّ عَلَى مَنْ ذاقَـهُ العَسَلا[٣]

فالصواب أن يقال: (لم يذوقا)، بحذف النون وحدها لكون الفعل من الأفعال الخمسة وقد سُبق بجازم، غير أنه يجمع إلى هذا الحذف حذفًا آخر هو حذف حرف العلة الذي هو من أصل الكلمة، والداعي إلى ذلك كما يظهر تطلّبُ الوزن.

(١) نفسه، ص ١٨٧.

(٢) نفسه، ص ١٨٠.

(٣) نفسه، ص ٢٣٠.

الخاتمة:

أما بعد فهذا ما تيسّر بَسْطُهُ من القول في (سمات التعبير الشعري في شعر العباس بن الأحنف "الألفاظ والتراكيب أنموذجًا")، وقد أستفتِح البحث بمدخلٍ حُدّدت فيه مدخلاته؛ لتتبيّن طبيعةُ الأرض التي يقف عليها، والمكونات الأولى التي يتشكل منها، ثم دلف الحديثُ إلى مَتْنِ البحث المقسّم وفق تصنيف: الموضوعات، واستلهام التراث بروافده المتعددة، وانعكاسات الطبيعة والعصر، وفضاء الاستعمال، والخروج على مقتضى القواعد اللغوية.

وقد تبيّن أنّ الألفاظ والتراكيبُ من السماتِ التي اعتنى بها المثاليّون كثيرًا في الأداء التعبيري، سواء كان ذلك في لغة العلم أو الخطابة أو الشعر، وجعلوا لها خصائص تتميّز بها في كل نوعٍ من التعبير؛ ومن أظهر سماتها في الشعر: اختيارُ اللفظ أو التركيب على نحوٍ يُعبّر عن المواقف المختلفة للشاعر، وتتمثّل فيها روحُه التي تتجلّى في هذه المواقف، وهذا ما اتّضح من دراسة المعجم اللفظي والتركيبي عند العباس؛ حيث اتّسقت ألفاظه وتراكيبه مع مقاصده في المواقف المختلفة، فاختارها بما يتلاءم مع الموضوعات التي طرقها، واستلهم من التراث ما يقوّي فاعليّة موقفه وشعوره، كما كشفت انعكاساتُ عصره وبيئته، والحضارةِ الماديةِ فيه، وفضاءاتُ استعماله، عن تناسبٍ بين معجم ألفاظه وتراكيبه من جهة، ومجمل تجربته الشعرية من جهة أخرى، فيما ركب الشاعر بعض الضرورات الشعرية، التي منها ما شكّل ملمحًا لفظيًا خاصًّا به كالمعاقبة بين التاء المفتوحة والتاء المربوطة في القافية المقيدة.

المصادر

- ابن الأحنف، العباس، ديوان، ت: عاتكة الخزرجي، دار الكتب المصرية، القاهرة، د.ط، ١٩٥٤م.

المراجع

- ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ت: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ط، د.ت.
- الأصفهاني، الراغب، محاضرات الأدباء، ت: عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ط١، ١٤٢٠هـ.
- الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، ت: سمير جابر، دار الفكر، لبنان، ط٢، د.ت.
- البخاري، محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، ت: محمد زهير الناصر، دار طوق النجاة، دمشق، ط١، ١٤٢٢هـ.
- بسطاويسي، رمضان، جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيغل، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.
- البكري، أبو عبيد، سمط اللآلي في شرح أمالي القالي، ت: عبدالعزيز الميمني، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت.
- البوريمي، منيب محمد، الفضاء الروائي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية/ جامعة محمد الأول، وجدة/ المغرب، المجلد ١٥، ٢٠٠١م.
- التهانوي، محمد علي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تر: عبدالله الخالدي، ت: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.
- ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ت: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د.ط، ١٩٩٤م.
- الخطفي، جرير بن عطية، ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، ت: نعمان طه، دار المعارف، مصر، ط٣، د.ت.
- الخوارزمي، أبو بكر محمد بن العباس، الأمثال المولّدة، المجمع الثقافي، أبو ظبي، د.ط، ١٤٢٤هـ.

- ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن، جمهرة اللغة، مطبعة مجلس دائرة المعارف، حيدر آباد/ الهند، ط١، ١٣٤٠هـ.
- أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، د.ت.
- الذبياني، النابغة، ديوان، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٨٥م.
- الزركشي، بدر الدين محمد بن عبدالله، البرهان في علوم القرآن، ت: يوسف عبدالرحمن وزملاؤه، دار المعرفة، لبنان، د.ط، ١٩٩٠م.
- ابن سلام، أبو عبيد القاسم، الأمثال، ت:عبدالمجيد قطامش، دار المأمون للتراث، سوريا، ط٣، ١٩٨٠م.
- سلمان، نادية زياد، تجليات عشتار في الشعر الجاهلي، كلية الدراسات العليا/ جامعة النجاح الوطنية، نابلس/فلسطين، د.ط، ٢٠١٥م.
- ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبدالله:
  - الخطابة من كتاب الشفاء، ت: محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية/ الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، ١٩٥٤م.
  - كتاب الشفاء (المنطق: الشعر)، ت: عبدالرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦م.
- صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، الشركة العالمية للكتاب، لبنان/بيروت، د.ط، ١٩٩٤م.
- ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط ١٠، د.ت.
- ابن الطثرية، يزيد، ديوان، ت: حاتم الضامن، مطبعة أسعد، بغداد، د.ط، د.ت.
- ابن عبدالرحمن، كثيّر، ديوان ، ت: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د.ط، ١٩٧١م.
- العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين، ت: علي البجاوي ومحمد إبراهيم، دار الفكر العربي، مصر، ط٢، د.ت.

- علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م.
- عيد، كمال، فلسفة الأدب والفن، الدار العربية، تونس، د.ط، ١٩٧٨م.
- الفراهيدي، الخليل بن أحمد، كتاب العين، ت: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، د.ط، د.ت.
- القعود، فاضل أحمد، لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة، دار المنهل، لبنان، ط١، ٢٠١٢م.
- المرزباني، أبو عبدالله محمد بن عمران، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ت: محمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.
- المسعودي، علي بن الحسين، مروج الذهب ومعادن الجوهر، دار الأندلس، بيروت، ط٤، ١٤٠١هـ.
- مصطفى، محمود، أهدى سبيل إلى عِلمَيْ الخليل، ت: سعيد اللحام، عالم الكتب، القاهرة، د.ط، د.ت.
- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥م.
- ابن الملوح، قيس، ديوان، ت: عبدالستار فراج، مكتبة مصر، د.ط، ١٩٧٩م.
- نجم، منير عبيد، المعجم الشعري عند ابن هانئ الأندلسي، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية/جامعة بابل، العراق، العدد ١٩، شباط/٢٠١٥م.
- وهبة وزميله، مجدي، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت/لبنان، ط٢، ١٩٨٤م.