

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

ملاحق التشكيل الأسلوبية في شعر أسامة بن منقذ

(488 م / 584 م) (1095 م / 1188 م)

دراسة أسلوبية

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي القديم

إشراف الأستاذ الدكتور
حسن كاتب

إعداد الطالب
عبد الغني تريكي

أعضاء لجنة المناقشة

أ. د لخضر عيكوس	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي أم البواقي	رئيساً ومقرراً
أ. د حسن كاتب	أستاذ التعليم العالي	جامعة منتوري قسنطينة	مشرفاً ومقرراً
أ. د الربيعي بن سلامة	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي أم البواقي	مناقشاً
أ. د العلمي لراوي	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي أم البواقي	مناقشاً

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

المقدمة

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

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

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

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

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

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

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

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

أما أهم المشكلات والعقبات التي واجهتنا في دراستنا الأسلوبية وهي:

- أن أغلب الدراسات الأسلوبية تتبنى المنهج الإحصائي الذي يؤدي إلى عمليات حسابية غالبا ما تكون بعيدة عن شعرية النص وفضائه النصي، فتفقد هذه الدراسات قيمتها لأنها تفتت النص دون أن تستخلص قيمته الفنية أو وظيفته الجمالية.
- وهناك مشكلة أخرى تتمثل: في افتقار هذه الدراسات إلى التطبيق الأسلوبي المنهجي الدقيق، وقلما نجد دراسة أسلوبية تامة في التوليف بين الجانب النظري والجانب التطبيقي.

وقد بنيت هذه الدراسة على مقدمة ومدخل وأربعة فصول وخاتمة:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

وعرضت بعد ذلك إلى الصورة الكنائية ودورها في التكتيف والقوة والوضوح. وكانت خاتمة الفصل تحيلنا إلى شاعرية أسامة التي تتسم بالتنوع واسترفاد التراث العربي والإسلامي من خلال التطرق إلى مفهوم التناص وأنواعه الأدبي التاريخي والديني.

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

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

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

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

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

المدخل

أولاً- التعريف بالشاعر

ثانياً- الأسلوب

أولاً- التعريف بالشاعر:

1- نسبه:

هو أسامة بن مرشد بن علي بن مقلد بن نصر بن منقذ بن محمد بن منقذ بن نصر بن هاشم بن سوار بن زياد بن رغيب بن مكحول بن عمرو بن الحارث بن عامر بن مالك بن أبي مالك بن عوف بن كنانة بن عوف بن عذرة بن زيد اللات بن ربيعة بن شور بن كلب بن وبرة بن تغلب بن حلوان بن عمران بن قضاة بن مالك بن عمرو بن مرة بن زيد بن مالك بن حمير بن سبأ بن يشجب بن يعرب بن قحطان¹.

2- أسرته:

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

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

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

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

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

² - المصدر نفسه. ص 17.

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

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

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

3- ولادته ونشأته:

ولد أسامة بن مرشد بن علي بن مقلد بن نصر بن منقذ الكتاني يوم الأحد 27 جمادى الآخرة سنة 488هـ، الموافق 4 يوليو سنة 1095م بقلعة شيرز¹، وقد حكى هو تاريخ ولادته في الاعتبار، وكانت له كنى وألقاب عدة منها: أبو المظفر، وأبو الحارث، ومؤيد الدولة، ومؤيد الدين ومجد الدين. وله أيضا كنية أخرى في عنوان كتابه "البديع في نقد الشعر" وهي أبو الفوارس.

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

¹ - أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر. تحقيق: عبد آ. علي. منها: دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. 1987. ص 3.

² - المصدر نفسه. ص 05.

الأهوال: «فهذه نكبات تزعزع الجبال وتقني الأموال، والله سبحانه يعوض برحمته ويختم بلطفه ومغفرته»¹.

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

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

لم يكن لسلطان أولاد في بداية الأمر - كما أشرنا سابقا- وظن أنه لم يرزق بالأولاد أبدا، فعهد بولاية العهد لأسامة - شاعرنا- من بين أخوته الأربعة، وكان يوليه عنايته ويعهد إليه بكثير من المهام؛ بيد أنه رزق أولادا في آخر عمره، فأظهر التجني على أخيه وأولاد أخيه. وكان في الأمر بعض التستر في حياة مرشد - والد أسامة- إلى أن توفي الأخير، فصارح سلطان لأولاد أخيه بالعداوة، وطردهم من الحصن عام 532هـ/1138م. ولكن أسامة عاد موطنه، ليشارك في جهاد الروم الذين هاجموا شيزر، وظن أنه بعد العدوان سيحظى بعطف عمه؛ بيد أنه بعد أن زال خطر الروم قلب سلطان لأولاد أخيه ظهر المجن، وبادأهم بما يسوؤهم. وتمادت الأيام بينهم إلى أن قوي عليهم فأخرجهم من شيزر. وكان هذا فضلا من الله عز وجل عليهم حيث نجوا من الموت بمشيئة الله بعد الزلزال الذي أصاب منطقة شمال بلاد الشام إلى انهيار الحصن على من فيه من آل منقذ

¹ - أسامة بن منقذ: الاعتبار. تعليق: عبد الكريم الأشتري. المكتب الإسلامي. دمشق. ط2. 2003. ص 97.

² - المصدر نفسه. ص 261.

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

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

أبعد ابن منقذ من دمشق بسبب المؤامرات إثر خلافات بين مؤيد الدين رئيس دمشق وأبى الكرام وزير صاحب دمشق، ولخوف الدمشقيين من اتساع نفوذه وخشيته على نفوذهم السياسي والاجتماعي «فصار إلى مصر في 2 جمادى الآخرة سنة 539هـ/1144م. فأقره الخليفة الفاطمي الحافظ لدين الله عبد المجيد بن المنتصر بالله، فأكرم مثواه وأجزل له العطاء»³. وتمتع أسامة في أيام الحافظ بمكانة مرموقة، ويندفع أسامة بما ورثه من حب السياسة والرئاسة وما اضطلع به في شيزر ودمشق من سفارات، وما أسهم فيه من مؤتمرات إلى المشاركة بنصحه وتدبيره وسيفه في تلك الأحداث.

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

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

¹ - أسامة بن منقذ: لباب الآداب. ص 22.

² - أسامة بن منقذ: ديوان الأمير الفارس أسامة بن منقذ. دار صادر. ط2. 2003. ص 02.

³ - المصدر نفسه. ص 03.

⁴ - المصدر نفسه. ص 03.

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

في حصن كيفا (558-570هـ) انسحب أسامة من حياة الجهاد والسياسة ومؤتمرات القصور، وانصرف إلى الصيد في صحبة الأمير "فخر الدين قره أرسلان" صاحب الحصن وقام برحلات في ربوع ديار بكر بين آمد ومردين، وفي آمد وقع على بغيته في خزائن كتبها التي كانت تزخر بنفائس الكتب في سائر الفنون والعلوم. لقد وجد أسامة في هذه الخزائن ما عوضه عن مكتبته التي تبذرت في رحلاته، ودمّر أكثرها الزلزال الذي ضرب شيزر. ويبدو أن هذه السنوات التي قضاها في حصن كيفا هي الفترة التي ألف فيها أكثر كتبه¹.

كان مرهف بن أسامة جليس الملك الناصر "صلاح الدين الأيوبي". وقد جمع له ديوان أبيه، وكان صلاح الدين كثير الشغف به يفضلّه على العديد من الشعراء. ويبدو أن هذه الصلة كانت سببا في دعوة أسامة للإقامة في دمشق، وقد قرب به صلاح الدين، وأكرمه أيما إكرام، وجعله من خواصه ومستشاريه، يستشير به في ما يعرض له من أمور ويراسله أثناء غيابه في حروبه ويُعلمه بتفاصيل ما وقع من وقائع. وقد أقطعه ضيعة في معرة النعمان وأصلّه دارا أنيقة، وأغدق عليه الرزق الوفير، فكانت دار أسامة في دمشق مرتادا للعلماء والأدباء والفضلاء، وقد أكرمه الله في أخريات أيامه، وهنأه بحياة رغدة، وعيش مريح، حتى وافته المنية في 23 رمضان 584هـ الموافق السادس من نوفمبر 1188م ودفن بجبل قاسيون².

4-شيوخه:

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

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

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

وسمع الحديث من الشيخ "أبو الحسن علي بن سالم السنبسي" في سنة 499هـ¹ وقد روى عنه حديثاً في باب الوصايا من كتابه (لباب الآداب). وكان يؤدبه الشيخ العالم أبو عبد الله محمد بن يوسف المعروف بابن المنيرة الكفرطابي المتوفى سنة 503هـ، وروى عن أبي عبد الله محمد بن شافع بن الحسين بن العرار سمعه بشيزر، وأبي بكر محمد بن مخلد بن عبد الله بن مخلد التميمي الإشبيلي سمعه بمصر، والخطيب يحيى بن سلامة الحصفكي سمعه "بميفارقين"، وأبي هاشم محمد بن أبي محمد بن محمد بن ظفر سمعه بحماة، وأبي القاسم عبد الملك بن زيد بن ياسين الدولعي خطيب دمشق، وأبي الخطاب عمر بن محمد بن عبد الله العليمي بدمشق سنة 572هـ. وقرأ علم النحو قريباً من عشر سنين على الشيخ العالم أبي عبد الله ابن الطليطلي النحوي، وكان في النحو سيبويه زمانه²، ونقل بعض الشعر لشعراء من خراسان عن الهذيل وزير "جوش بك" صاحب الموصل في بيت والده بشيزر سنة 509هـ، كما نقل عن والده الكثير من الشعر وأورد ذلك في كتابه لباب الآداب.

5- من سمع عنه وروى عنه:

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

¹ - المصدر السابق. ص 21.

² - المصدر نفسه. ص 21.

- عبد الصمد بن خليل الصائغ.
- عبد الكريم بن أبي سراقه.
- عبد السلام بن يوسف الدمشقي.
- أبو البركات محمد بن محمد بن علي قاضي أسيوط.
- الشريف أبو القاسم عبد الله بن علي بن زهرة الحلبي.
- القاضي أبو عبد الله محمد بن عبد الكافي بن علي بن موسى الربيعي الصقلي الدمشقي.
- أبو القاسم هبة الله بن صدقة بن عبد الله الكولمي.
- تاج الدين أبو الحسن محمد بن أبي جعفر أحمد بن علي الفنكي.
- أبو علي حسن بن محمد بن إسماعيل النيلي.

6- مكانته العلمية:

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

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

¹- ينظر: المصدر السابق. ص 24.

²- ينظر: المصدر نفسه. ص 24.

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

7- كتبه ومصنفاته:

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

- 1- كتاب لباب الآداب: طبع في مصر عام 1935م
- 2- كتاب الاعتبار: يعد من أهم المصادر التاريخية وأوثقها، كما ذكر فيه بعض سيرته الذاتية وقد ألفه وهو ابن التسعين كما نص على ذلك فيه.
- 3- كتاب العصا: ألفه في أواخر أيامه، وذكر فيه ما قيل في العصا، طبعه ونشره أحمد أمين في كتابه فيض خاطر.
- 4- البديع في نقد الشعر، وهو كتاب جمع فيه ما تفرق في كتب العلماء والمتقدمين المصنفة في نقد الشعر، وذكر محاسنه وعيوبه.
- 5- كتاب مختصر سيرة عمر بن عبد العزيز: طبع في مصر.
- 6- كتاب مختصر سيرة عمر بن الخطاب: حققه قدرى الكيلاني وطاهر النعسان وطبع في مصر.
- 7- كتاب أزهار الأنهار: طبع في باريس.
- 8- كتاب المنازل والديار: كتبه بعد حدوث زلزال عام 552هـ/1157م وهدم شيزر حيث فني جميع أقربائه نتيجة لذلك، ويحوي هذا الكتاب ترجمة لحياة المؤلف، طبعه ونشره المستشرق أنس خالدوف عام 1961م.
- 9- ديوان شعره: وهو في جزئين طبع ونشر في مصر عام 1953م، وقد حققه أحمد أحمد بدوي.

أما مخطوطاته التي تم العثور عليها فهي:

- 1- مخطوطة التآسي والتسلي من المراثي والتعازي.

¹ - ينظر: المصدر السابق. ص 25.

- 2- مخطوطة الشيب والشباب.
- 3- مخطوطة النوم والأحلام.
- 4- مخطوطة التاريخ البدرى: ذكر من شهد معركة بدر من الفريقين.
- 5- مخطوطة تاريخ القلاع والحصون.
- 6- مخطوطة نصيحة الرعاة.
- 7- مخطوطة أخبار النساء.
- 8- مخطوطة التجارة المربحة والمساعي المنجحة.
- 9- مخطوطة كتاب في أخبار أهله.
- 10- مخطوطة كتاب في أخبار أيامه.
- 11- مخطوطة البشارة.
- 12- مخطوطة الحنين إلى الأوطان.
- 13- مخطوطة ذيل يتيمة الدهر.
- 14- مخطوطة ردع الظالم ورد المظالم.
- 15- مخطوطة أخبار البلدان.

ثانياً- الأسلوب:

الأسلوب في التراث العربي:

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

وفي أساس البلاغة: «سلبه ثوبه، وهو سلب، وأخذ سلب القتل وأسلب القتلى، ولبست الثكل السلب، وهو الحداد، وتسلبت، وسلبت على ميتها فهي مسلبة، والإحداد على الزوج. وسلكت أسلوب فلان: طريقته، وكلامه على أساليب حسنة. ومن المجاز: سلبه فؤاده، وعقله واستلبه، وهو مستلب العقل، وشجرة سلب: أخذ ورقها، وثمرها، وشجرة سلب، وناقاة سلب: أخذ ولدها ونوق سائب، ويقال للمتكبر: أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يمينه ولا يسرة»².

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

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

المفهوم الغربي للأسلوب:

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

¹ - ابن منظور: لسان العرب. دار صادر. بيروت. المجلد 1. 1968. ص 473.

² - الزمخشري: أساس البلاغة. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. (د ط). 2004. ص 304.

³ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: د محمد الحبيب ابن الخوجة. تونس. (د ط). 1966. ص 364.

⁴ - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي. دار الجيل. بيروت. ط 1. 2004. ص 30.

⁵ - فتح الله سليمان: الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية). تقديم طه وادي. مكتبة الآداب. القاهرة. (د ط). 2004. ص 24-25.

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

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

¹ - ينظر: محمد كريم الكواز: علم الأسلوب. مفاهيم وتطبيقات (منشورات جامعة السابع من إبريل). ليبيا. ط1. 2006. ص53.

² - ينظر: المرجع نفسه. ص 53-54.

³ - أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية (مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه). مجلة فصول. المجلد5. العدد1. 1984. ص 61.

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

طبيعة الأسلوب:

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

أ- تعريف الأسلوب باعتبار المتكلم:

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

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

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

ب- تعريف الأسلوب باعتبار المخاطب (الملتقي):

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

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

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

¹ - فتح الله احمد سليمان: الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية). ص 22.

² - ميشال ريفاتير (Michel Riffaterre): أستاذ بجامعة كولومبيا في نيويورك. مختص في الدراسات الأسلوبية الحديثة منذ الخمسينات.

³ - عبد الله محمد الغدامي: الخطبة والتفكير (من النبوية إلى التشرّحية). دار سعاد الصباح. (د ط). (د ت). ص 77.

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

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

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

ج- تعريف الأسلوب باعتبار الخطاب:

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

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

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

فالخطاب العادي ليس دافعا لفهم الكلمة ولا الجملة والنص كله، فهذا متوفر لكل ذي لغة، إنما هو إثارة انفعالات حية مشحونة بكل المعاني الخفية والهامشية التي لم تحملها تلك المفردة أو ذاك السطر، وتتساوى في ذلك معاني الجمال والقبح، فالموضوع ليس مهما، سلبيا كان أم ايجابيا في إيجاد حالة متحفزة للخيال والانفعال والفكرة والعاطفة. فالخطاب الفني (الأدبي) يختلف في معطياته عن الخطاب العادي (النفعي)، فالأول يريد الوصول إلى الإثارة الجمالية، فيما يريد الثاني إيصال المعاني فقط، «الخطاب الأدبي يصدر عن ملكة عند منشئه، وهو يخاطب الوجدان ويسعى إلى أن يمس إحساس متلقيه مساً، سامعا أم قارئاً، كما يتميز بأن ألفاظه مختارة ومفرداته منتقاة ومعانيه مبتكرة، وقد يفهمه متلقيه دون عناء، وقد يحتاج لفهمه ولبیان ما يراد به إلى إمعان الفكر وإعمال العقل، وهدف الخطاب العادي هو إيصال المضمون بصورة واضحة ومباشرة. وتفاوت في هذا الإطار وملكات الناس بحسب ثقافتهم ونضجهم العقلي وقدراتهم على استخدام اللغة»³.

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

¹ - فرديناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure) (1857-1913م): سويسري كان يدرس اللغة السنسكريتية والنحو المقارن واللسانيات.

² - فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية. مدخل نظري ودراسة تطبيقية. ص 16-17.

³ - المرجع السابق. ص 17.

⁴ - رومان جاكبسون (Roman Jakobson): ولد بموسكو سنة 1896 رحل إلى وم.أ. درس في جامعاتها، ألف كتباً في اللسانيات.

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

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

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

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

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

¹ - صلاح فضل: علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة. مجلة فصول. المجلد 5. العدد 1. (أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر) 1984. ص 55-56.

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

المصطلحات الأسلوبية:

أولا- الانزياح:

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

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

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

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

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

الشاعر على استخدام الأسطورة الأولية استخداماً جديداً كالمفاهيم الاجتماعية والقيم الأخلاقية والطموحات الفكرية.

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

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

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

¹ - موسى رابعة: الأسلوبية (مفاهيمها وتجلياتها). ص 44.

² - الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين. تحقيق وشرح: عبد السلام هارون. دار الفكر. بيروت. ج 1. (د ط). 1948. ص 89.

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

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

ثانيا- الاختيار:

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

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

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

(أبصرت، رأيت، لمحت).

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

(حديقة، أزهار، رسما).

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

¹ - سورة مريم. الآية 03.

² - سعد مصلوح: في النص الأدبي. (دراسة أسلوبية إحصائية). عالم الكتب. القاهرة. ط 3. 2002. ص 25.

(عجيباً، ممتعاً، حسناً).

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

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

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

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

¹ - محمد كريم الكوازي: علم الأسلوب (مفاهيم وتطبيقات). ص 84.

² - نور الدين السدي: الأسلوبية وتحليل الخطاب. ص 78.

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

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

ثالثا- التركيب:

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

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

¹ - نبيلة إبراهيم: القارئ في النص (نظرية التأثير والاتصال). مقال لمجلة فصول. مجلة فصول. المجلد 5. العدد 5. 1984. ص 101.

² - ينظر: الجرجاني: دلائل الإعجاز. ص 40.

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

تطور الدراسة الأسلوبية:

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

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

¹ - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب. دار الكتاب الجديدة المتحدة. بيروت. لبنان. ط5. 2006. ص 108-109.

² - ينظر: عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. (د ط). 2001. ص 248-249.

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

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

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

1- الأسلوبية التعبيرية أو (الوصفية):

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

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

¹ - صلاح فضل: علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة. ص 48.

² - ينظر: أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية. ص 64-65.

³ - ينظر: المرجع نفسه. ص 65.

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

2- الأسلوبية الإحصائية أو (العددية):

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

3- الأسلوبية البنوية أو (الوظيفية):

هي أكثر المذاهب الأسلوبية انتشارا، وتعد امتدادا متطورا لمذهب شارل بالي في الأسلوبية الوصفية، وتعتمد الأسلوبية البنوية على مفاهيم متعددة أهمها ما يسمى بثنائية العناصر:

أ- اللغة والكلام:

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

ب- الدال والمدلول:

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

ج- التزامنية والتعاقبية:

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

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

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

4- الأسلوبية الأدبية:

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

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

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

¹ - ينظر: أحمد درويش. الأسلوب والأسلوبية. ص 67.

² - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب. ص 34.

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

الفصل الأول

هيكل القصيدة

أولاً- مقدمة القصيدة:

أثارت مقدمة القصيدة العربية اهتمام النقاد والدارسين، قدماء ومعاصرين، فأقبلوا عليها معالين، ومحللين، ودارسين وعلى الرغم من ذلك فهي لا تزال بحاجة إلى مزيد من الدراسات والبحوث لتجلية بعض الجوانب، وتغطية بعض المساحات التي لا تزال بكرة. والمتأمل في مقدمات أسامة يجد تعددا في صور المقدمة وأشكالها، كما يلمس تمازجا وتداخلا بين تلك الصور والأشكال، واستقراء مقدمات قصائد أسامة يكشف عن أربع صور هي:

أ- المقدمة الغزلية المتفردة:

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

وتظهر هذه الصورة من صور المقدمات في قصيدتين من قصائد أسامة، الأولى مطلعها¹: [من الطويل]

أَجِيرَةَ قَلْبِي إِنْ تَدَانَوْا وَإِنْ شَطُّوا وَمُنِيَّةَ نَفْسِي أَصْفُونِي أَوْ اشْتَطُّوا

وقد وصف فيها الوجد والنوى والوصل والهجر.

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

¹ - ديوان أسامة، ص 78.

في أبهى صورة وأروع منظر، وهي شبيهة بولد الطبي أول ما يولد جيداً أو مقلّة، يقول¹: [من الطويل]

إِذَا مَاسَ خِلْتُ الْمَسَّ غَالٌ عُقُولَنَا وَخَامَرَهَا مِنْ سُرَّةِ الْوَجْدِ إِسْفَظُ
يَقُولُونَ خُوطٌ أَوْ قَنَاقُ قَوِيمَةٌ وَمَا قَدَّهُ مَا يُنْبِتُ الْبَانُ وَالْخَطُ
شَبِيهَةٌ أَمْ الْخِشْفُ جَيِّدًا وَمُقَلَّةٌ بِجِيدِكَ تَزْدَانُ الْقَلَائِدُ وَالْفُرْطُ
حَكَى وَجْهَكَ الشَّمْسَ الْمُثِيرَةَ فِي الضُّحَى وَلَوْنِ الدِّيَاجِي شَعْرُكَ الْفَاحِمُ السَّبَطُ
فَتَكْتَبِ بَبَّاءَكَ الْحُسَامَ إِذَا هَوَى عَلَى مُفْرِدٍ ثَنَاهُ فِي الْمَعْرَكِ الْقَطُ

إن هذه المقدمة، إضافة إلى كونها لا تخلو من عنصر مهم من عناصر المقدمات الغزلية التقليدية، وهو منظر الوداع والفرار المألوف، تصف بعض مظاهر جمال صاحبه وعواطفه تجاهها، ففي الجانب الأول اكتفى بالحديث عن القد والوجه والشعر الأسود الفاحم، وفي الجانب الثاني ذكر الذكرى ودموعه التي لا تكف عن الانحدار، فمزج كل ذلك ببعض مظاهر الطبيعة التي جعلها إطاراً وخلفية لمشهد عاطفي، فاختار للجيد والعين لوحة شبيهة بولد الطبي واختار لجمال الوجه صورة لا أبهى ولا أسنى هي وجه الشمس، واختار لجمال الشعر الأسود صورة الليل، وبذلك يتعانق جمال الإنسان وجمال الطبيعة في تشكيل اللوحة الغزلية.

والثانية قصيدته النونية التي بلغ عدد أبياتها ستة عشر بيتاً، ومطلعها²: [من الوافر]

مُحِيًّا مَا أَرَى أَمْ بَدْرُ دَجَن وَبَارِقُ مَبْسِمٍ أَمْ بَرَقُ مَزْن
وَتَغَرُّ أَمْ لَالٍ أَمْ أَقَاج وَرِيْقُ أَمْ رَحِيْقُ بَنْتُ دَنْ
وَلَحْظُ أَمْ سِنَانُ رَكْبُوهُ بِأَسْمَرَ مِنْ نَبَاتِ الْخَطِّ لَدَنْ

يطالعنا أسامة في القصيدة النونية، بمكونين أساسيين لعلم الغزل وهما (المرأة والليل)، فبالنسبة للمكون الأول (المرأة) لا يقدم أسامة صورة واضحة مقنعة وصادقة للمرأة (موضوع الغزل) كما يفعل الشعراء المتغزلون عادة، فلم يتحدث حديثاً شافياً عن اسمها، أو صفاتها النفسية أو الجسمية وهي ليست حاضرة حضوراً ذاتياً، بل هي حاضرة في ضمير الغائب فقط. لذلك رمز لها بـ (البدر) وهو رمز عام يمكن أن ينطبق على كل

¹ - ديوان أسامة، ص 79.

² - ديوان أسامة، ص 49.

امراً، ويبدو أن أسامة يتخذ من الغزل وسيلة جمالية أو وسيطاً ملطفاً بتعبير حازم بالتخلص من مشكلاته الخاصة، ومن عالم يكون فيه محاصراً بهموم كبرى حقيقية ومصيرية واجهته في حياته.

أما المكون الثاني (الليل) فنظف به في محاولة أسامة إيهامنا بأن ليله هو ليل العاشقين المتغزلين في قوله¹: [من الوافر]

تُساورُنِي هُمُومِي بَعْدَ وَهْنٍ قَتَرَمِي كُلَّ جَارِحَةٍ بَوَهْنٍ

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

إن صورة الليل التي تطالعنا في هذه القصيدة النونية، وفي كثير من شعره هي ليل المهموم المتوجس، لا ليل المتغزل المحب المترقب، حيث يقول²: [من الوافر]

وَأَوْجَعُ مَا لَقِيتُ مِنَ اللَّيَالِي وَأَيُّ فِعَالِهَا بِي لَمْ يَسْؤُنِي
تَقَلُّبُ قَلْبٍ مَنْ مَثَوَاهُ قَلْبِي وَجَفْوَةٌ مَنْ طَبَقَتْ عَلَيْهِ جَفْنِي

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

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

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

² - ديوان أسامة، ص 49.

ب- المقدمة الطللية:

تعد المقدمة الطللية أبرز المقدمات وأكثرها شيوعاً في الشعر الجاهلي، ذلك لأنها «وجدت هوى شديداً في نفوس الشعراء الجاهليين لارتباطها ببيئتهم المادية، وطبيعة حياتهم الاجتماعية»¹.

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

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

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

والملاحظ على هذه القصائد الطللية عدم تمسك أسامة بأصول هذه المقدمة وعناصرها،

يقول²: [من مجزوء الكامل المرفل]

يَا دَارَ إِنْ بَخِلْتُ عَلَى مَعْنَاكِ سَارِيَةَ الْعَهَادِ
فَلَأَمْطِرَنَّكَ مِنْ دُمُوعِي مَا يَنْوِبُ عَنِ الْغَوَادِي
كَمْ حَلَّ رَبْعَكَ مِنْ غَضِيضِ الضَّرْفِ مَمْنُوعِ الْوَدَادِ

لقد رسم منظراً موجزاً للأطلال، يتحدث فيها عن عبراته التي يطر بها المكان، ليظل ماثلاً يذكر أيامه الماضية، يتحسر على إقفارها من أحبته الذين كانوا يحلون بها، فيرسل دمه الهتان لما أثارته تلك الديار.

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

¹ - يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. (د ط). 1981. ص 123.

² - ديوان أسامة. ص 61-62. العهد: أمطار بعد الربيع بعد الوسمي. والواحدة عهدة.

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

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

واقراً هذه الأبيات في رثاء وطنه وأهله الهالكين في الزلازل بحسن "شيزر"، وفيها حرصه الشديد على حشد الجزئيات والتفاصيل، سواء في إحاطته ببقايا المنازل أو في إخراج الصور وتجديدها، يقول¹: [من الكامل]

حيّا ربوعك من ربّي ومنازل	ساري الغمام بكلّ هامٍ هامِل
وسقّئك يا دار الهوى بعد التوى	وطفاء تفسّخ بالهتون الهامل
حتى تروّض كلّ ماحٍ ماحِل	عافٍ وتُروي كلّ ذابِل
أبكىك أم أبكى زمان فيك أم	أهلك أم شَرخ الشباب الرّاحِل
ما قدر دَمعي أن يقسمه الأسى	والوجدُ بين أحبةٍ ومنازل
أنفقته سرقاً وهما أنا مائلٌ	في ماحِل أبكى بجفنٍ ماحِل

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

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

¹ - ديوان أسامة، ص 302-303. هملت عينه: فاضت. سحابة وطفاء: مسترخية لكثرة مائها، أو هي الدائمة السح.

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

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

ج- وصف مقدمة الطيف والرحلة:

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

والطيف لا يزور الشاعر إلا وهو في البيئة الصحراوية بدروبها وشعابها الصعبة، وفي آخر الليل قبل طلوع الفجر، وتسهم في تشكيل هذه الصورة من مقدمات أسامة لوحتان: لوحة الطيف، ولوحة الرحلة، وبهذه الصورة افتتح أسامة قصيدته الرائية التي مطلعها²:

[من الرجز]

ما هَاجَ هذا الشوقَ غيرُ الذِّكرِ وزوَرَةُ الطيفِ سَرَى من مصر

¹ - ينظر: حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي. دار الجيل. بيروت. ط2. 1987. ص 86.

² - ديوان أسامة. ص 21.

وهو يستهلها بلوحة الطيف، حيث يوجه خطابه إلى أهل محبوبته التي لم يذكرها صراحة في مصر، إنه يحن إليهم ويتشوق إلى رؤيتهم، فقد زاره طيفهم ليلاً وهو نائم، على الرغم من الصد والهجر والجفوة في اليقظة، ثم يبدي استغرابه من اهتداء ذلك الطيف إليه، على الرغم من بعد المشقة ونأي المسافات، فقال أسامة بعد المطلع¹: [من الرجز]

مِنْ بَعْدِ طُولِ جَفْوَةٍ وَهَجَرٍ كَمْ خَاضَ بَحْرًا وَقَلًّا كَبَحْرٍ

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

وعلى الرغم من ثقل ذلك على النفس وشدة الإحساس بطول الرحلة على إبل ضامرة سريعة، إلا أن لا شيء يعيق عن السير للوصول إلى الحبيبة التي يذكرها الشاعر بالكنية (أم عمرو)، يقول²: [من الرجز]

يَجُوبُهُ اللَّيْلُ حَلِيفَ ذَعْرِ حَتَّى أَتَى طَلَائِحًا فِي قَفَرٍ
قَدْ انْطَوَيْنَ مِنْ سُرَى وَضُمِرَ حَتَّى اغْتَدَيْنَ كَهَلَالِ الشَّهْرِ
يَحْمِلُنَ كُلَّ مَا جِدَّ كَالصَّقَرِ كَأَنَّهُ مُهَيَّئٌ ذُو إِثَرٍ
فَأَمَّ رَحْلِي دُونَ رَحْلِ السَّقَرِ يُذَكِّرُنِي طَيْبَ الزَّمَانِ النَّضَرِ
وَاهَّالَهُ مِنْ زَمَنٍ وَعُمُرٍ مَا كَانَ إِلَّا عُرَّةً فِي الدَّهْرِ
إِذَا الصَّبَا عِنْدَ النَّصَابِيِّ عَذْرِي وَغَايَةَ الْمُئَيَّةِ أُمُّ عَمْرُو

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

¹ - ديوان أسامة، ص 21. طلائح: مفردا طليح وهو المهزول. الضمر: الهزال. الأثر: فرند السيف.

² - ديوان أسامة، ص 22.

د- مقدمة الشباب والشيب:

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

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

يقول أسامة¹: [من الطويل]

أَبْرَجُ لِي شَرُخُ الشَّبَابِ وَعَصْرُهُ وَكَيْفَ رُجُوعُ اللَّيْلِ قَدْ لَاحَ فَجْرُهُ
رَدَاءُ قَشِيبٍ حَالٍ حَالِكٌ لَوْنُهُ وَأُنْهَجُهُ طِيُّ الزَّمَانِ وَنَشْرُهُ
وَكُنْتُ بِهِ كُلَّ الضَّنَيْنِ فَبَزَّهَ الْـ مَشِيبٌ قَوِيحُ الشَّيْبِ لَا دَرَّ دَرُّهُ

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

ويصعد بنا التأثر حين يأخذنا الشاعر بصدقه وواقعيته ويرينا في شعره تقريراً لحقيقة نفسه، فهو يبتعد عن المبالغة ويطلق يبكي بلوعته المعهودة، حيث يفقد السيطرة على تداعي أعصابه يبكي بكاء الإنسان الذي يشهد احتضاره، وساعة يقول²: [من البسيط]

صَحَا وَلِلْجَهْلِ أَوْقَاتٌ وَمِيقَاتٌ وَلِلْعَوِيَّاتِ وَالْأَهْوَاءِ غَايَاتٌ
رَأَى الْمَشِيبَ كَبِيضَ الْهَنْدِ لَامِعَةً لَهَا عَلَى قَوْدِهِ الْغَرِيبِ إِصْلَاتٌ
فَرَاغَ الْحَلَمِ وَانْجَابَتْ غَوَائِيُهُ وَفِي التُّهَى لِلْهَوَى الْمُرْدِي نَهَايَاتٌ
وَالشَّيْبُ شُھْبٌ رَمَتْ شَيْطَانُ شِرَّتِهِ فَأَقْصَدَتْهُ وَكَمْ تَنْجُو الرَّمِيَّاتُ
لِلَّهِ دَرُّ الصَّبَا لَوْ دَامَ رَوْتُ قُوَّةِ الْـ فَمَا كَأَوْقَاتِهِ فِي الْعُمُرِ أَوْقَاتُ

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

² - ديوان أسامة، ص 266-267. الغريب: الشديد السواد. أصلت السيف: جرده. انجاب: شرة الشباب: نشاطه. أقصد فلانا: طعنه فلم يخطئه.

ولا رعى الشَّيبَ من زورٍ إذا نزل الـ مَثَوَى نَأَتْ وَسَرَتْ عنه الْمَسَرَّاتُ
يرينا بفنه هذا المعاناة والصدق في معانيه، وكعاداته في شعره كله يعود إلى المأساة في
حيرته أمام عدو غزا شعره، إنه يحن إلى شبابه، فالشعر الأبيض المائل أمام ناظره
سيبقى شاهداً على أن تعليقه كالحلم سيذهب كما ذهب الشعر الأسود، فيكشف حقيقة إلى
ما وصل إليه من ضياع الشباب.

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

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

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

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

نوع اللوحة	عدد مرات ورودها	نسبتها	ترتيبها
الغزلية	114	85.71%	المركز الأول
الطيف والرحلة	07	05.26%	المركز الثاني
الطللية	06	04.51%	المركز الثالث
الشباب والشيب	06	04.51%	المركز الثالث مكرر
المجموع	133	99.99	

ثانياً- قسم الرحلة:

وأسامة عاش تجربة الارتحال بعاطفة جياشة، ومشاعر دفاقة، وتناول هذا الشعر عند النواحي التالية: طريق الطعائن والإبل الطاعنة ونعت الصحراء.

أ- الطعائن:

الظعن في الشعر الجاهلي لون غنائي عذب وقف الشعراء عنده وأطالوا الوقوف، وفاضت لواعج صدورهم بأحاسيس ومشاعر زاخرة ممزوجة بالحزن، فقد وصف الشعراء الطعائن، وتتبعوا أماكنها، وذكروا طرقها، وتحدثوا عن المرأة الطاعنة ملتجئين ودهاء، وراحوا يرقبون رحيل أحبائهم، وبعدها يسكن الحزن نفوسهم وتفيض بالدمع، فيكون بحرقه ويوحون بالشكوى، فلحظات الوداع القاسية موجعة والفراق مؤلم ومحزن. وقد آثرنا تناول الطعائن بعد لوحات الافتتاح، وعدم تناولها ضمن المقدمات لقلتها وصورها المحدودة، ولعل أكثر لوحاته الطعنية وردت في موشحاته، كقوله¹: [من الطويل]

حَمَلْنَ وَجُوهًا فِي الْخُدُورِ أَعَزَّةً وَكَلَّ عَزِيزِ يَوْمِ رُحْنٍ ذَلِيلُ
كَتَمْتُ هَوَى ظَمِيَاءَ كِتْمَانٍ مُعْلِنِ
وَنَهْنَهْتُ دَمْعًا عَاصِيًا غَيْرَ مُذْعِنِ
وَقَدْ قَالَتْ الْأَطْعَانُ لِلْسَّلَوةِ: اظْعَنِي

وقد اتجه الظعن عن مشاهد التحمل والارتحال إلى خطوط عامة، حيث تمثلت ابتداء بحوار بسيط لإخبارنا بأمر الرحيل، يقول²: [من الطويل]

تَرَحَّلَ غَرَبًا وَارْتَحَلْتُ مُشَرَّقًا وَخُلِفُ ارْتِحَالِ الظَّاعِنِينَ عَنَاءُ

وكان بإمكان الشاعر الإفادة بدور الحادي؛ بيد أنه اكتفى بالإشارة إليه لعله خفيت في نفسه، أو بسبب عدم إثارة اللوعة الكامنة في أعماقه وحرقة الفراق الحادة التي يمثلها الحادي حين ينطلق مؤذنا بالرحيل وهو صافي الذهن ناعم البال، يقول أسامة³: [من الخفيف]

¹ - ديوان أسامة. ص 316. الظمياء من الشفاء: الذابذة في السمرة، وهو اسمها.

² - ديوان أسامة. ص 109.

³ - ديوان أسامة. ص 140.

لا تَظُنُّنَّ وَجَدَ مِنْ فَارَقَ الْأَظْ عَانَ يَحْتَنُّهُنَّ حَادٍ عَجُولُ

تَقْطَعُ الْبَيْدَ حَامِلَاتٍ شُمُوسًا مَا لَهَا فِي سِوَى الْخُدُورِ أَفُولُ

وقد تعددت الإشارة إلى الحادي عند الشاعر، بحيث لا يكاد المتلقي يحس به، يقول في موشحاته¹: [من الطويل]

لِمَنْ طَالَعَاتُ فِي السَّرَابِ أَفُولُ يَقَوْمُهَا الْحَادُونَ وَهِيَ تَمِيلُ

ويعرج عن ذكر الأماكن التي تمر بها الطعائن، كقوله²: [من الطويل]

ثُرَادُ عَلَى نَجْدٍ وَيَجْذِبُ شَوْقَهَا مَظِلُّ عِرَاقِي الثَّرَى وَمَقِيلُ

أَلَا قَلَمًا تَصِفُو مَعَ الْبَيْنِ عَيْشَةً

وَفِي الشَّوْقِ لِلنَّائِي هُمُومٌ مُطِيشَةٌ

وَلَوْ أَنَّ أَوْطَانَ الْمُفَارِقِ بَيْشَةٌ

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

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

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

ب- الإبل:

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

¹ - ديوان أسامة. ص 314.

² - ديوان أسامة. ص 315. بيشة: واد بطريق اليمامة.

الأطراف، وعليه سمي الجمل سفينة الصحراء، والرجل البدوي هو أول من استأنسها واهتم بتربيتها، فالإبل تلقى عناية فائقة من أصحابها ومحبيها.

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

وثمة أبيات قليلة يتغنى فيها أسامة بالإبل، فينشد إلى ممدوحه فيمدحه ويصف الناقة ويمزج وصفه بمدحه، يقول²: [من الطويل]

نزلنا به حتى إذا يومنا انقضى رحلنا على العيس التجائب والجرد
نومُ بها البيت العتيق، ونبغي من النار عتقا جاء في سابق الوعد
فيا من قصدنا بيته ونبيه بك العوذيا مولاي، من خيبة القصد

أليست الناقة التي ترحله إلى ممدوحه وتصحبه في الفلوات وتمضي به في كل قفرة وعلى مثلها ترحل صاحبتة، هي معوانة على بلوغ المأرب والحاجات؟ إنه يذكر تسليية الهموم بركوب الناقة أو حتى بذكرها فقط، يقول³: [من الرجز]

يا ناق شطت دارهم فحني وأعلنني الوجد الذي ثجني
ما أرزمت وهنا لفقد إلفها إلا رمت جوارحي بوهن
تذكرت ألفتها فهيجت لأعج شوقي وذكرت خدني
أبكي اشتياقا وحن وحشة فقد شجاني حزنها وحزني

¹ - وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد. عالم المعرفة. الكويت. (د ط). 1996. ص 181.

² - ديوان أسامة. ص 278. العيس: البيض يخالط بياضها شقرة. فرس أجرد: قصير الشعر رقيقه.

³ - ديوان أسامة. ص 101. أرزمت الناقة: حنت على ولدها.

إن وصف أسامة بالناقة شبيه بحاله، إن فيها صبرا جميلا على المكروه (فقد إلفها)، ونزولا مستكينا للخطب الملم الذي حل بها «حين يبلغ الشاعر هذا المبلغ في تعاطفه مع الإبل، لا يبقى من حيوانيتها قدر أي قدر، بل تكتسي ملامح إنسانية عميقة خالصة وتصبح أمام نموذجين أساسيين مفعمين بروح الإنسان هما: الشاعر والمطايا»¹، فهي عنده أعز صديق وأكرم رفيق، ولذا كان يفر من واقعه إليها أكثر الحالات، ويرى نفسه فيها غالب الأحيان، وهكذا اتخذ من الناقة مثالا للتعبير عن حزنه، يقول²: [من السريع]

كَمْ تُرْزَمِي وَكَمْ تَحْنِي يَا نَاقَ حَسْبُكَ قَدْ هَجَبَ الْجَوَى وَالْأَشْوَاقُ
هِيَ النَّوَى فَمَا غَنَاءُ الْإِشْفَاقِ تَقَسَّمْنَا بِالشَّتَاتِ وَالْأَفَاقِ
كَأَنَّهَا خَلَقَتْ وَنَحْنُ أَرْزَاقُ حَتَّى إِذَا أَدْمَى الْبُكَاءُ الْأَمَاقِ
أَصْقَبَتِ الدَّارُ وَقَلْبِي مُشْتَاقُ مَا أَتَعَبَ الْحَامِلَ قَلْبًا تَوَاقِ

وكلما أمعنا النظر في العلاقة بين الشاعر والناقة كلما وضح لنا أنها كانت بالنسبة إليه كالملجأ الأمين الذي بقي صاحبه، فيصف قائلا في موشحاته³: [من الطويل]

نَجَائِبُ إِنْ ضَلَّ الْحِمَامُ طَرِيقَهُ إِلَى أَنْفُسِ الْعُشَّاقِ فَهِيَ دَلِيلُ
وَإِنِّي لِأَشْكُو مِنْ فِرَاقِكَ هَزَّةً
وَرَوْعَةً شَوْقٍ لِلْحَشَا مُسْتَفِزَّةً
وَقَدْ وَقَرْتُ فِي الْقَلْبِ عَيْسُكَ حَزَّةً

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

ج- نعت الصحراء:

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

¹ - وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد. ص 21.

² - ديوان أسامة. ص 91.

³ - ديوان أسامة. ص 315-316.

والريح تسحب التراب وتجمع بعضه على بعض وغيرها. ووصف أسامة الصحراء بأنها مفازة بعيدة واسعة شاسعة الأرجاء، يقول¹: [من الطويل]

وكم مَهْمَهٍ تَسْتَهْوِلُ الشَّمْسُ قِطْعَه طَوْتُهُ لَنَا الْأَشْوَاقُ نَحْوَكِ وَالْحُبُّ

وتتفتح رحلة الشاعر عبر الصحراء على مدار واسع في الحياة، يتهياً فيها لاستيعاب الأحداث المختلفة وتطوراتها عبر الصيغة المتجددة لاستقبال الزخم النفسي، مما يتيح له من خلال التخيل فرصة نقل تفاصيل الحدث إلى الواقع، بغية الوصول للغرض الأساس، متضمنة تلك اللوحة رموزاً مختلفة يتوسل بها الشاعر لغرض يتوخاه بما ينسجم والحدث. يقول²: [من الطويل]

إِلَى كَمِ أَعْنَى بِالسَّرَى وَالسَّبَاسِبِ وَيُصَدِّعُ شَمْلِي بِاللَّوَى وَالتَّوَائِبِ

فَمَنْ لَاقَهُ يَوْمًا مِنَ الدَّهْرِ مَنْزِلٌ فَمَا مَنَزَلِي إِلَّا ظُهُورُ النَّجَائِبِ

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

ويمضي أسامة رغم الأهوال والشدائد في أرض بعيدة مقفرة تقذف السير بها من مكان إلى آخر، إلى حد الملل والسأم، ولكن الشوق واللهفة لرؤية الحبيب ينسيان التعب والمشاق ويثيران في النفس مشاعر الحنين الكامن في أعماقه، ويجسم إحساسه بالبعد والحرمان. يقول³: [من الكامل]

كَمْ دُونَ رَبِّكَ مَهْمَهٌ مُتَقَاذِفٌ تَشْقَى الرِّكَابُ بِهِ وَبِيدٌ سَمْلَقٌ

مَلَّ السَّرَى فِيهِ الصَّحَابُ فَعَرَّسُوا وَالتَّوَقُّ يُوضِعُ بِي إِلَيْكَ وَيُعْنَقُ

قَطَعْتَ إِلَيْكَ بِنَا الْمَطِيِّ وَحَثَّهَا أَشْوَاقُهَا وَالشَّوْقُ نِعَمَ السَّيِّقُ

¹ - ديوان أسامة: ص 56. المهمة: المفازة البعيدة.

² - ديوان أسامة: ص 58. السباسب: جمع سبب، وهو المفازة. النجائب: جمع نجيب، وهي الناقة الكريمة.

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

ثالثاً- الأغراض والموضوعات:

1- الشكوى والحنين:

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

وقد روى أسامة من شعر الشكوى والحنين مائة مروية شعرية، فيها سبع وعشرون قصيدة وثلاث وسبعون مقطوعة اشتملت جميعها على اثنين وسبع مائة بيتاً شعرياً. وتبرز تجربة الشكوى والحنين إحساس الشاعر الحاد بالغربة من خلال الغربة الجسدية والتي تكون لطلب الرزق والعلم والخروج للجهاد، والتنقل والرحلة والاضطرابات السياسية، يقول¹: [من البسيط]

طالَتْ يَدُ الْبَيْنِ فِي تَفْرِيقِ الْفَتَنَا فَمَا لَهَا قَصُرَتْ عَنْ جَمْعِ مَا اقْتَرَقَا
كَأَنَّا الْمَاءَ سَهْلٌ حِينَ تُهْرَقُهُ وَجَمْعُهُ مُعْجِزٌ مِنْ بَعْدِ مَا انْهَرَقَا
لَكِنْ قُدْرَةٌ مَنْ يَطْوِي الظَّلَامَ عَنْ الْـ دُنْيَا وَيَنْشُرُ فِي آفَاقِهَا الْفَلَكَ
يَرِدُّ شَمْلِي مَجْمُوعًا وَقَلْبِي مَسْدَ رُورًا وَيَأْبِسَ عُودِي كَاسِيًا وَرَقًا

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

وقد يشعر الشاعر بالغربة النفسية، وتظهر في الشكوى من الدهر وأحكامه الجائرة، كقوله²: [من الطويل]

وَمَا زَالَ صَرَفُ الدَّهْرِ يَسْعَى بَيْنَنَا فَلَمَّا انْقَضَى مَا بَيْنَنَا سَكَنَ الدَّهْرُ

¹ - ديوان أسامة. ص 91. الفلق: الصبح.

² - ديوان أسامة. ص 73.

وقوله أيضاً¹: [من مجزوء الكامل المرفل]

يَا دَهْرُ مَا لَكَ لَا يَصُدُّ لَكَ عَنْ إِسَاءَتِي الْعِتَابُ
أَمْرَضْتَ مَنْ أَهْوَى وَيَا بَى أَنْ أَمْرَضَهُ الْحَبَابُ
لَوْ كُنْتُ تُنْصِفُ كَانَتْ أَلْ أَمْرَاضُ بِي وَلَهُ الثَّوَابُ

إن الشاعر يعاني من قسوة الدهر وصروفه التي أوجعت قلبه ولوحته بنيران الهم والأسى، فيتحول شعره إلى نفثات خالدة ينفثها كل من يكابد من دهره ما كابده أسامة منه، فالدهر عند أسامة كان عملاً أساسياً في الصد والهجر والمرض والسقم.

وقد تكون الشكوى من الناس وسوء أخلاقهم، كقول الشاعر²: [من مجزوء الكامل]

يَا لَأَيْمِي فِيهِمْ سَهْرُ تْ وَنَامَ عَنْ لَيْلِي النَّصِيحُ
يَلْحَى الْمُرَوَّعَ بِالنَّوَى وَهُوَ الْخَلْيُ الْمُسْتَرِيحُ
يَالِي مِنَ الْحَسَرَاتِ كَمْ تَعْدُو عَلَيَّ وَكَمْ تَرَوْحُ
لَمْ يَبْقَ مِنْ لِدَّتِي وَأَتْ رَابِ الصَّبَا خِلَّ نَصُوحُ

إنه يعبر بلغة انفعالية عن أحزانه التي كان بسببها الأول سلوك البشر الذي أفسد حياته وكدر صفوها، ولم يبق من أترابه من يسدي له النصيحة وينفس على كربته، ثم الغربة الفكرية تتمثل في الوحشة الفكرية والمعاناة والموت والفناء والأمل والضياع، كقول أسامة³: [من البسيط]

يَا قَلْبُ رَفَقًا بِمَا أَبْقَيْتَ مِنْ جَلْدِي كَمْ ذَا الْحَنِينُ إِلَى مَنْ أَنْتَ مَثْوَاهُ
مَا غَابَ عَنِّي فَأَنْسَاهُ وَلَسْتُ أَرَى فِي الْخَلْقِ لِي عَوْضًا عَنْهُ فَأَسْلَاهُ
قَدْ كُنْتُ فِي الْقُرْبِ أَرْعَاهُ وَأَحْفَظُهُ وَمُذْ بَعُدْتُ تَوَلَّى حَفْظُهُ اللَّهُ

إنه يعيش الانفصال والانقطاع عن المحبوب، لأن الأخير قد غادره إلى الأبد، فيقرر بحقيقة الموت ويقبل حكم خالقه، ويكون جو القطعة الشعرية دافعا لهذا التسليم مدعنا لهذا الاستسلام.

¹ - ديوان أسامة. ص 57.

² - ديوان أسامة. ص 60.

³ - ديوان أسامة. ص 107.

أما دلالات الشوق والحنين، فتمثل في نوح الحمام والدعاء بالسقيا والخيال الذي يقرب المسافات البعيدة بين المحبين، ويجمع بينهم ويسير اللقاء ويجود بالوصل بعد الهجر، يقول أسامة معتمداً على الحمام¹: [من الطويل]

فإذا بدا وَضَحُ الصَّبَاحِ رَأَيْتَهُ مِثْلَ الحَمَامِ يُنْوِجُ فَوْقَ غُصُونِهِ

وقوله أيضاً²: [من الطويل]

وَهَاجَ لِي الشَّوْقُ القَدِيمَ حَمَامَةً عَلَى غُصْنٍ فِي غَيْضَةٍ تَتَرَنَّمُ

دَعَتْ شَجْوَهَا مَحْزُونَةً لَمْ تَفُضْ لَهَا دُمُوعٌ فُفَاضَتْ أَدْمُعِي مَرْجُهَا دَمٌ

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

ويقيم الشاعر مقارنة بين ذاته وبين حمامة نائحة محاولاً تأكيد إشكالية الاعتراب في وقعها الشديد عليه، يقول³: [من الكامل]

أَنَا كَالْحَمَامِ تَبُوحُ حِينَ تَنْوِجُ بِالشَّكْوَى وَلَمْ تَفْعَرْ لَهَا فَمَ نَاطِقُ

وقوله⁴: [من مجزوء الكامل]

أَنَا بَعْدَكُمْ كَالْوُرُقِ فِي أَغْصَانِهَا أَبَدًا تَنْوِجُ

وهذه اللحظات الحضورية - في ذكر الحمام - الممتلئة بالهدم المفزعة شحنت الأبيات بالمعاني والصور الحزينة (ينوح، شجوها محزونة، دموع، فاضت، تبكي...)، وقد أسقطت هذه اللحظات نفسها على نفس الشعر، فبدأ مفعم بالألم والحسرة، قلقاً متوجساً، وشكل لغته تشكيلاً بكائياً خالصاً، فاستخدم على نحو مكثف الكلمات التي تنتمي إلى محور الحزن، واستعان في ذلك بمعجم (مائي) يصور غزارة الدموع، ومعجم (ناري) يجسد لذع الأحزان ويقدمها في صورة نيران مستعرة متأججة، يقول⁵: [من الطويل]

فَهَلَا وَدَمْعِي مَا أَرِيقَتْ حِمَامُهُ وَقَلْبِي لَمْ تُسْعَرْ بِأَرْجَائِهِ النَّارُ

¹ - ديوان أسامة. ص 104.

² - ديوان أسامة. ص 98. الغيضة: مجتمع الشجر في مغيض الماء.

³ - ديوان أسامة. ص 90.

⁴ - ديوان أسامة. ص 60. الورق: جمع ورقاء، وهي الحمامة.

⁵ - ديوان أسامة. ص 70. الجمام: معظم الماء.

وذكر الخيال عنصر آخر يعبر عن استعادة الماضي واسترجاع ذكرياته الرائقة وعهوده الشائقة، وما يرتبط بهذه الذكريات من الحنين إلى الأحبة، وتذكر أيام اجتماع الشمل، يقول أسامة¹: [من الكامل]

لا غرو إن هجرَ الخيالُ الزائرُ ما يستزيرُ الطيفَ طرفُ ساهرُ

وقوله²: [من الكامل]

بعدَ المزارُ فلو سرى لزيارتي طيفُ الخيالِ ثناه هولُ المرتقى

ومن دلالات الحنين النادرة، الدعاء بالسقيا، كقوله³: [من البسيط]

سقيًا لدهرٍ نعلمنا في غزارته إذ في الحوادثِ عمّا ساءنا بله

وقوله أيضا⁴: [من الرمل]

يا زمانَ القربِ سقيًا لك من زمنٍ لو كان قربُ الدارِ أغنى

وتمثل الدموع لازمة من لوازم الحنين تنم عن وجد الشاعر وحبّه، وتبرد جواه وتوائم

بين انتقالاته المتضاربة، يقول⁵: [من الطويل]

وقد نثرَ التوديعُ من كلِّ مُقلّةٍ على كلِّ خدٍّ لؤلؤًا لم يُقَبِّبْ

وقوله⁶: [من الكامل]

غاضتْ دموعي في المنازل وارعوى صبري وراجعتني الرقادُ النافرُ

وقوله أيضا⁷: [من السريع]

يا دمعُ ائجذني على بعدهم فقد ترى قلّةَ أنصاري

بردٌ جوى في القلب من ذكرهم أحرّ نارًا من لظى النار

فليس شيءٌ مذهبٌ للشجى مثلَ انهمالِ المدمعِ الجاري

إن أبيات الشعر تخرج ملتهبة، دامعة شديدة اللوعة يدل ذلك على حرارة الجرح الفاجر

ومبلغ الألم العميق، والتأثير الذي استوطن روحه.

¹ - ديوان أسامة. ص 69.

² - ديوان أسامة. ص 91.

³ - ديوان أسامة. ص 106.

⁴ - ديوان أسامة. ص 100.

⁵ - ديوان أسامة. ص 58.

⁶ - ديوان أسامة. ص 69.

⁷ - ديوان أسامة. ص 75.

2- الغزل:

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

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

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

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

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

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

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

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

وهو في إحدى قصائده يرسم لنا صورة حبيبته تراه مترسما خطى الأقدمين لا يكاد يحيد عنهم قيد أنملة، إذ يقول¹: [من الرجز]

غَرَاءُ أَبْهَى مِنْ لِيَالِي الْبَدْرِ بَعِيدَةُ الْفُرْطِ هَضِيمُ الْخَصْرِ
أَحْسَنُ مِنْ شَمْسٍ بَغْبٍ قَطَرٍ تَفْعَلُ بِالْأَلْبَابِ فِعْلَ الْخَمْرِ
تَبْسِمُ عَنْ مِثْلِ نَظِيمِ الدُّرِّ كَأَنَّهُ لَأَلَى فِي نَحْرِ
إِذَا انْتَنَتْ قَبْلَ نُمُومِ الْفَجْرِ تَنَقَّسَتْ عَنْ مِثْلِ رِيَا الزَّهْرِ
كَأَنَّ فَاهَا جُؤْنَةٌ لِعِطْرِ وَإِنْ مَشَتْ مُثْقَلَةً بِالْبُهِرِ
مَشَى النِّسِيمُ بِمِيَاهِ الْعُذْرِ رَأَيْتَ سِحْرًا أَوْ شَبِيهَ سِحْرِ

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

لقد وصف أسامة كل ما شاهد في حبيبته، فهي بيضاء، صافية اللون، طويلة العنق، ضامرة البطن، حسنة الأسنان، طيبة الرائحة، وكلها صور تنزع إلى تصوير الجمال كما تراه العين. كذلك وصف أسامة بن منقذ من يحب في قوله¹: [من الكامل]

وَمُحَجَّبٍ كَالْبَدْرِ يَدْنُو نُورُهُ مِنْ عَيْنِ رَائِيهِ وَتَنَأَى دَارُهُ

يَحْكِي الْغَزَالَ وَالْقَضِيبَ قَوَامُهُ وَلِحَاطُهُ وَبَهَاؤُهُ وَنَفَارُهُ

ولقد أحب العرب من الخصور الضامر والنحيل والناعم وهو (الدعص)، كقول أسامة²: [من المنسرح]

عُصْنٌ وَدِعْصٌ فَالْعُصْنُ مِنْ هَيْفٍ يَمِيسُ لَيْئًا وَالدَّعْصُ يَرْتَجُّ

ووصف أسامة معشوقته وهو ينظر في عيناها ووجهها، حيث خلاصة البراءة والعفة والجمال الروحي والمعنوي، يقول³: [من المنسرح]

فِي وَجْهِهَا كَعَبَةِ الْجَمَالِ فَلَلَّ عَيْنَ إِلَى حُسْنِ وَجْهِهَا حَجٌّ

ويستمر في الغزل على هذا النمط الوصفي الرقيق العذب المعنى، الشيق التصنيع، حيث نلاحظ أن زخارف الفكر واللفظ ما تزال تتلاحق وينظم إليها بعض من حلى البديع الباهر الجمال، يقول⁴: [من الخفيف]

مَنْ عَذِيرِي مِنْ شَادِنٍ لَمْ أُطِقْ عَدَّ لَهُ مَعَ التَّسْكِ وَالتَّحْلَمِ صَبْرًا

أَهْيَفٍ أَنْبَتَ الْجَمَالَ بِفِيهِ الْـ عَذْبُ دُرًّا سَقَاهُ مِسْكًَا وَخَمْرًا

فَأَعَارَ الْغَزَالَ عَيْنًا وَغُصْنَ الْـ بَانَ لَيْئًا وَالْأَقْحُوَانَةَ تَغْرًا

أَجْتَلِي مِنْهُ ضُحَى الْيَوْمِ شَمْسًا وَأَرَى مِنْهُ فِي دُجَى اللَّيْلِ بَدْرًا

فِيهِ أَنْسُ وَلِلْمَلَاخَةِ فِي عِيْنِهِ مَعْنَى تَخَالُهُ الْعَيْنُ ذَعْرًا

إن أسامة يبتنا من شعره قولاً جميلاً، رطباً ندياً، وهذه الأبيات على رقتها، وعذب حديثها سبقه بها الكثيرون من الشعراء، فقلب الشاعر ينبض بالحب، ويعشق الحسن والجمال بجنون المحب الذي لا يعرف قيوداً ولا قانوناً.

¹ - ديوان أسامة. ص 71.

² - ديوان أسامة. ص 14.

³ - ديوان أسامة. ص 14.

⁴ - ديوان أسامة. ص 26.

وكلمات الغزل التي يصف بها جمال المرأة ليست نظرا مباشرا إليها، لهذا لقد ركز عند تصويره معشوقته على وصف أجزاء معينة من جسدها، باعتبارها مواطن الفتنة والجمال الأنثوي، وقد أكثر من وصف عيني المحبوبة اللتين حظيتا بأكثر قدر من الوصف في هذا الغزل، وذلك لأنهما أهم أجزاء الوجه التي يلاحظها المشاهد، وبهما يبدأ أول تفاعل أو تجاوب في قصة الحب، يقول¹: [من الطويل]

وتنظر من عَيْنِي مَهَاةٍ، كَفَاهُمَا وَأَغْنَاهُمَا كَحُلِّ المَلَاةِ عن كَحُلِّ

يصف عينيها بعيون المهابة، فهي لا تحتاج إلى كحل تزين به عينيها، فالناظر إلى عينيها يحس بمتعة الجمال الطبيعي الذي هو أرقى من الجمال المصنع، فيقول²: [من البسيط]

سُكْرَانٍ فِي الحُبِّ، لَا يَدْرِي أَسْكْرُهُ لِسِحْرِ عَيْنِكَ، أَمْ لِلخمر من فيكا

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

كما وصف ثغر الحسناء، وهو يكاد ينافس في أهميته عينيها، يقول³: [من الخفيف]

وَعَزَالٍ فِي فِيهِ رَاحٌ وَدُرٌّ وَعَقِيقٌ رَطْبٌ، وَمِسْكٌ فَتِيقٌ

شَبَّهُوا دُرَّ ثَغْرِهِ بِالْأَقَاخِي لَيْسَ لِلْأَقْحَوَانِ ذَاكَ الْبَرِيقُ

ويقول⁴: [من الكامل]

ظَمْنِي مِنَ الثَّغْرِ الْبَرُّودِ، فَمَنْ رَأَى ظَمَانَ مِنْ بَرْدٍ يُعَلِّ بَقَرَقَفٍ

والثغر هو ينبوع المتعة حيث تمتزج النفسان المحببتان حين تتلامس الشفاه، التلامس الذي يشكل المثل الأعلى لوظيفة اللمس، بما أن القبلية هي رسول الحب بين المحبين، يقول⁵: [من الكامل]

وَلَثَمْتُ ثَغْرًا لَوْ تَأَلَّقَ فِي دُجَى أَغْنَى المَحُولَ عَنِ الغَمَامِ المَاطِرِ

¹ - ديوان أسامة. ص 40. المهابة: البقرة الوحشية.

² - ديوان أسامة. ص 37.

³ - ديوان أسامة. ص 36. فتقيق: قوي الرائحة.

⁴ - ديوان أسامة. ص 32. البرد بالسكون: الريق. وبالتحريك: حب الغمام. و العلل: الشرب بعد الشرب.

⁵ - ديوان أسامة. ص 24.

وكما حظيت كل من "العينين والشعر" عناية لدى الشاعر، فإن وجه المرأة وسحره بأحزانه ظل له مكانه مهمة في شعره الغزلي خاصة الخدود والوجنة المحمرة، هذا ما نجده في قول الشاعر¹: [من الكامل]

يَا لَائِمِي، انْظُرِي إِلَى قَمَرٍ فِي الْأَرْضِ فِي وَجَنَاتِهِ شَفَقٌ
وَبَخْدُهُ وَرَدٌّ، إِذَا نَظَرْتُ عَيْنِي إِلَيْهِ تَنَاطَرَ الْوَرَقُ
سُبْحَانَ مَنْ أَذْكَى بَوْجَنَتِهِ نَارَ الْحَيَاءِ، وَلَيْسَ يَحْتَرِقُ

وهنا يبدو أن المعشوق كان يتمتع بجمال زاه، فهو كالقمر على سطح الأرض، وهو في زهور العمر ولهيب الشباب الذي يتجلى من خلال (بخده ورد، بوجنته نار الحياء)، فقد صار الشاعر مسحورا به مسيطرا عليه، ويذكر الشاعر اسم الحبيبة أحيانا صراحة²: [من الطويل]

يَلُومُونَنِي فِي حُبِّ لَيْلَى وَإِنِّي لَاكْرُمُهَا عَنْ عُرْضَةِ اللَّوْمِ وَالْعَدْلِ
وَقَالُوا: هَوَاهَا خَابِلٌ لَكَ، فَاسْلُهَا وَمَنْ لَوْمَهُمْ، لَا مِنْ هَوَايَ لَهَا، خَبْلِي
هِيَ الشَّمْسُ، تَبْدُو فِي رَدَاءٍ مِنَ الدَّجَى عَلَى خُوطِ بَانَ فِي كَثِيبٍ مِنَ الرَّمْلِ
تَهَادَى تَهَادِي الظِّلِّ هَوْنًا، كَأَنَّمَا تَخَافُ عِثَارَ الْحَزَنِ فِي الدَّهْسِ السَّهْلِ
وَتَنْتَظِرُ مِنْ عَيْنِي مَهَاجَةً، كَفَاهُمَا وَأَغْنَاهُمَا كَحُلِّ الْمَلَاةِ عَنْ كُحْلِ

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

وعلى الرغم من كل الدلالات السلبية التي تعترض المرأة في هكذا صورة³: [الطويل]

أَطِيعُ هَوَايَ عَصْمَاءَ وَهُوَ يُضِلُّنِي وَمَا أَنَا فِيهَا لِلنَّهْيِ بِمُطِيعٍ

¹ - ديوان أسامة. ص 36.

² - ديوان أسامة. ص 40.

³ - ديوان أسامة. ص 30.

وَيُسَمِّعُنِي دَاعِي الْهَوَىٰ مِنْ بِلَادِهَا وَإِنِّي لِدَاعِي النَّصْحِ غَيْرُ سَمِيعٍ
وَأَحْفَظُهَا وَهِيَ الْمُضِيعُ لِعَهْدِهِ فَيَا عَجَبًا مَنْ حَافِظٍ لِمُضِيعٍ

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

والرجل دائما وحده العاشق، والمرأة دائما هي المعشوقة، والرجل هو الذي يفعل ويضطرب ويمور فيه الإحساس، وتغلي فيه العواطف عند اللقاء أو الوداع أو الوصال أو الهجران¹: [من الطويل]

دعاني إلى هجري بثينة حَقْبَةً من الدهر خوفي هَجَرَهَا آخِرَ الدَّهْرِ
ولا بأسَ بالهجران ما لم يكن قَلِيًّا ولا الصَّدَّ، ما لم يبيده المرءُ عن غَدْرٍ

ونلاحظ في الأبيات السالفة الذكر أن المعاني تكاد تكون نفسها، وتتلخص في الشكوى الدائمة من الهجر والبعْد، والآلام التي لا تزول، فإن ذلك يعتمد على مدى تجاوب الحبيبة أو صدقها في احترام المواعيد، أو يتعلق ذلك بنفسيتها المراوغة التي تعمل دائما على تشويق الحبيب ليزداد تعلقا بها، أو هي مسألة قديمة يلعب الحساد والواشون دورا عظيما بين الأحبة، يقول²: [من مجزوء الكامل]

قَسَمًا بَمَنْ لَمْ يُبْقِ خَوْ فُ رَقِيبِهِ لِي مِنْهُ قَسَمًا
خَافَ الْوَشَاةَ، فَصَدَّحَ نَيَّ فِي الرُّقَادِ إِذَا أَلَمَّا
لِأَخَاطِرِنَّ بِمُهْجَتِي فِي حُبِّهِ إِمَّا وَإِمَّا

ويضيف قائلا³: [من المتقارب]

وَإِنْ جَحَدُوا الْحَبَّ خَوْفَ الْوَشَاةِ أَقَرَّتْ بِهِ أَدْمَعُ تَهْمُلُ

¹ - ديوان أسامة. ص 23.

² - ديوان أسامة. ص 48.

³ - ديوان أسامة. ص 37.

ويقول أيضا¹: [من الطويل]

بُيِّنَتْ، ما أَعْرَضْتُ عَنْكَ مَلَالَةً وَلَا أَنَا عَمَّا تَعْلَمِينَ مُفِيقُ
ولكن خَشِيتُ الكَاشِحِينَ فَإِنِّي عَلَى سِرِّنا مِنْ أَنْ يَذِيعَ شَفِيقُ
فَأَصْبَحْتُ كَالْهَيْمَانَ، عَايِنَ مَوْرِدًا بَرُودًا، وَلَكِنْ ما إِلَيْهِ طَرِيقُ

إن هذا التذلل لأجل استعطافها واستدرار عطفها ظاهرة شائعة في الغزل العربي، وقد يصل بالشاعر إلى أن يضع للمحب صورة إنسان ذليل، ولا ينكر إزاء هذا أثر الحب في إذلال المحب، وهذا يكون مقبولا لاستمالة الحبيبة، وتقربا منها حتى تقع في شرك المحب، وانظر إلى قوله²: [من الرجز]

لَمَّا رَأَوْا وَجَدِي بِهِمْ تَجَرَّمُوا وَالزَّمُونِي الذَنْبَ وَالْجَانِي هُمُ
قَالُوا: اسْتَزَارَ طَيْفَنَا تَبًّا لَهُ مِنْ مُغْرَمٍ وَهَلْ يَنَامُ الْمَغْرَمُ
أَيْنَ شُهُودُ ما ادَّعَى مِنْ حُبِّنا أَيْنَ السُّهَادُ وَالْجَوَى وَالسَّقَمُ
أَيْنَ دُمُوعٌ كُلَّمَا غِيَضَتْهَا تَدَقَّقَتْ وَمَا زَجَّ الدَّمْعَ دُمُ
أَخْفَى الْمَلالُ عَنْهُمْ ما بِي مِنْ بَرَحٍ قَلَاهُمْ وَالْمَلالُ أَبْكُمْ
كَدَّبْتُ فِيهِمْ ما رَأَيْتُ مِنْ قَلِيٍّ فَلِمَ أَطَاعُوا فِيَّ ما تَوَهَّمُوا

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

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

¹ - ديوان أسامة. ص 35.

² - ديوان أسامة. ص 48.

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

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

3- المكاتبات والمعاتبات:

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

وقد روى أسامة من هذا اللون تسع وخمسين مروية شعرية، فيها سبع وعشرون قصيدة واثنتان وثلاثون مقطوعة شعرية. وأسامة في مكاتباته صديق بكل ما في الكلمة من معنى، يخلص الود، ويصدق في قوله وفي عمله، ويصبر على عيوب الأصدقاء ويسامح ولا يحقد وهو يشكو ويعاتب ولكنه لا يقطع، يقول¹: [من الطويل]

لئن فرَّقَ الدهرُ المشتَّتْ شملنا فأصبحتُ في شرقٍ وأمستُ في غربٍ

لقد عزَّه تفريقُ صادقٍ ودنا وأعجزه إبعادُ قلبك من قلبي

لقد كان الدهر سببا - في نظر الشاعر - في افتراقه عن صاحبه، ورغم ذلك، لم يستطع أن يبعد الود ولا أن يفرق بين قلبه وقلب صديقه، ويكتب إلى أخيه عز الدولة²: [من مجزوء الكامل]

يَا ثَانِيَا لِلنَّفْسِ وَهْـ وَ لِنَاطِرِيْ أَعَزُّ ثَالِثْ

وَنَجِّيْ فِكْرِي دُونَ سَا يُرْ مَنْ أَنَا جِي أَوْ أَحَادِثْ

أَشْكُو فِرَاقَكَ فَهُوَ أَوْ جَعَّ مَا لَقِيتُ مِنَ الْحَوَادِثْ

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

¹ - ديوان أسامة. ص 114.

² - ديوان أسامة. ص 116.

والوشاية بين الناس للتفريق بينهم - وخاصة بين الأحبة والأصدقاء- أمر حذر منه الدين الحنيف، فهؤلاء الوشاة بأفعالهم المكروهة كمن يأكل لحم أخيه ميتا، وقد تألم شاعرنا من الوشاية، لأنها فرقت بينه وبين ولده مرفه، كان يتوق شوقا للاجتماع به، فيقول¹: [من الطويل]

وَأَقْصَدْتَنِي سِيْهَامُ الْحَاسِدِيَّ عَلَى فَوَزِي بِفُرْيَكَ حَتَّى قَرِطُسُوا الْهَدَفَا
وَبَعْدَ مَا نَالَنِي إِنْ جُدْتَ لِي بِرَضًا فَقَدْ غَفَرْتُ لِدَهْرِي كُلِّ مَا سَلَفَا

وفئات من الناس يكره أسامة أن يراها أو يجتمع بها، فهي تمثل بالنسبة له جماعات من الحاسدين أو الواشين أو المغرضين، وهؤلاء جميعا يتحدثون فيما بينهم لإلحاق الأذية في الخلس من الناس، لا لإساءة أساءها بل لسجية فيهم، وفي هؤلاء يقول أسامة²: [الكامل]

لَكُنِّي أَشْكُو قَوَارِصَ مِنْ تَلَقَّائِهِمْ، قَلْبِي لَهَا يَجْفُ
وَمَلَالَةً مِنْهُمْ يَبِينُ عَلَى أَثْنَائِهَا الشَّنَّانُ وَالشَّنْفُ
قَطَعُوا أَوَاصِرَ بَيْنَنَا وَشَجَتْ أَسْبَابُهَا الْأَنْسَابُ وَالسَّلَفُ
لِي سَلْوَةٌ بَكَ عَنْ بَنِي زَمَنِي فَلْيَجْهَدُوا فِي الْغَدْرِ أَوْ لِيْفُوا

وكتب معاتباً، يقول³: [من الوافر]

وَمَا أَشْكُو تَلَوْنَ أَهْلَ وَدِّي وَلَوْ أَجَدْتُ شَكَّيْهُمْ شَكَوْتُ
مَلَأْتُ عِتَابَهُمْ وَيُسْتُ مِنْهُمْ فَمَا أَرْجُوهُمْ فِيمَنْ رَجَوْتُ
إِذَا أَدُمْتُ قَوَارِصُهُمْ فَوَادِي كَظُمْتُ عَلَى أَذَاهُمْ وَأَنْطَوَيْتُ
وَرَحْتُ عَلَيْهِمْ طَلَقَ الْمُحْيَا كَأَنِّي مَا سَمِعْتُ وَلَا رَأَيْتُ
تَجَنَّبُوا لِي دُنُوبًا مَا جَنَّتْهَا يَدَايَ وَلَا أَمَرْتُ وَلَا نَهَيْتُ
وَلَا وَاللَّهِ مَا أَضْمَرْتُ غَدْرًا كَمَا قَدْ أَظْهَرُوهُ وَلَا نَوَيْتُ
وَيَوْمَ الْحَشْرِ مَوْعِدُنَا وَتَبَدُّو صَحِيفَةً مَا جَنَوُهُ وَمَا جَنَيْتُ

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

¹ - ديوان أسامة. ص 126.

² - ديوان أسامة. ص 126-127. الشنآن: البغض. الشنف: البغض والتكر.

³ - ديوان أسامة. ص 115.

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

أما من معاتباته إلى شمس الدولة ابن أخيه فقد كان شاكيا مستعظفا، فيقول¹: [الوافر]

أشَمَسَ الدَّوْلَةَ اسْمَعْ بَتْ شَوْقٍ يَضِيقُ بِمِثْلِهِ ذَرْعُ الصَّبُورِ
لَقَدْ أَوْحَشْتَ دُنْيَا كُنْتَ أَنْسِي بِهَا وَسَلَبْتَ نِي رَغَدَ السُّرُورِ
إِذَا مَا الشَّمْسُ لَمْ تَظْهَرْ بِأَرْضٍ فَمَا طِيبُ الْحَيَاةِ بَغِيرَ نُورِ
وَإِنْ أَصْبَحْتَ فِي خَلْدِي مُقِيمًا بَحِثْ يَجُولُ فِكْرِي مِنْ ضَمِيرِي
فَقُرْبُ الدَّارِ خَيْرٌ مِنْ بَعَادٍ وَرُؤْيَا الْعَيْنِ أَشْفَى لِلصُّدُورِ

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

4- المديح:

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

¹ - ديوان أسامة. ص 121.

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

ويلوح لنا أن معظم الحكام والملوك - على تفاوت أقدارهم ومراتبهم في نفع البلاد والعباد واختلاف أصولهم - نالهم مديح كثير من شعراء زمانهم، وفي ذلك يقول ابن رشيق: «وسبيل الشاعر - إذا مدح ملكا - أن يسلك طريقة الإيضاح والإشادة بذكره للممدوح، وأن يجعل معانيه جزلة وألفاظه نقية، غير مبتذلة سوقية، ويجتنب - مع ذلك - التقصير والتجاوز والتطويل، فإن للملك سامة وضجرا، ربما عاب من أجلها ما لا يعاب، وحرّم من لا يريد حرمانه، ورأيت عمل البحتري - إذا مدح الخليفة - كيف يقل الأبيات، ويبرز وجوه المعاني، فإذا مدح الكتاب عمد طاقته وبلغ مراده»¹. فابن رشيق يلح إلى تميز هذه المدائح ببساطة الفكرة ووضوحها، كل ذلك في إطار القصيدة أو المقطوعة القصيرة نسبيا، وعدم المبالغة والغلو في مدح الملوك، تبعده عن غرضه في التعبير عن خواطره. وقد روى أسامة واحدا وثلاثين خبرا شعريا (31) فيها أربع عشرة قصيدة وسبع عشرة قطعة، اشتملت جميعها على خمسمائة وتسعة وستين بيتا (569).

ولأسامة مدائح في الملك العادل (نور الدين)، فقد كان يتبع في عدله الشريعة الإسلامية، ويقف في صف الحق، وكان يطلب إلى مجلس الحكم فيذهب إليه، ويساوي بينه وبين خصمه، لذلك كانت شخصيته متميزة، فأحبه من عرفه أو سمع به، وبرزت صفة العدل في كثير من أشعار أسامة، فنجد الملك العادل يتردد على لسانه، يقول²: [من الخفيف]

مَلِكٌ عَادِلٌ، أَنَارَ بِهِ الدِّيَّ - نُ فَعَمَّ الْإِسْلَامَ مِنْهُ الشُّرُوقُ

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

¹ - ابن رشيق: العمدة في نقد الشعر وتمحيصه. ص 408.

² - ديوان أسامة. ص 190.

وهو يتصف بالأناة التي يخالها الجاهل إهمالا وفيها هلاك الأعداء، يقول أسامة¹: [من الخفيف]

ذو أناةٍ يخالها الغرُّ إهمًا لا، وفيها حتفُ الأعادي المُحِيقُ
وكان يفعل الخير ويسبق غيره في الحرص على مصالح المسلمين، ولا يشغله شيء
عن فعل ذلك، يقول أسامة²: [من الخفيف]
ما لهُ عن جهاده الكُفرَ والعد ل وفعل الخيراتِ شغلٌ يَعُوقُ
وقوله أيضا³: [من البسيط]

أَمِيرُنَا زَاهِدٌ وَالتَّاسُ قَدْ زَهَدُوا لَهُ فَكُلُّ عَلَى الطَّاعَاتِ مُنْكَمِشُ
أَيَّامُهُ مِثْلَ شَهْرِ الصَّوْمِ طَاهِرَةً مِنَ الْمَعَاصِي وَفِيهَا الْجُوعُ وَالْعَطَشُ
فقد جمع نور الدين بين البطل القائد الصالح وبين العلم والتقوى والزهد، فتجسدت فيه
صورة مثالية للحاكم المسلم، أما أكثر مدائحه فقد كانت موجهة للملك الصالح "طلائع بن
رزيك"، فيقول⁴: [من البسيط]

مولايَ إن سدَّ عني بابَ أنعمه ولم يزل للورى بالفضل مُنْفَعًا
ولم يجذ لي بطرفٍ من مواهبه وكم حباني وكم أسنى لي المنحَا
فجوده السكبُ إن أكدتْ مخايله يومًا فكم سحَّ بالنعْمى وكم سَفَحَا
وكم له من يدٍ عندي تزيدُ على ما سامةُ الأملُ المشتطُّ واقتَرَحَا
أقلُّ ما نلتُ من جدوى يديه غنى ما ساءني بعده من ضنٍّ أو سَمَحَا
لقد غنيتُ به عنه كما غني الـ غديرُ بالسُّحبِ عنها بعدما طَفَحَا

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

¹ - ديوان أسامة. ص 190.

² - ديوان أسامة. ص 190.

³ - ديوان أسامة. ص 158.

⁴ - ديوان أسامة. ص 167-168. أسنى: أجزل. أكدي: بخل أو قل عطاءه. مخايله: جمع مخيلة من خال، بمعنى ظن. الجدوى: العطية.

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

كما استخدم الشاعر (كم الخبرية) في القصيدة نفسها سبع مرات (07)، لإفادة التكرير والتضخيم، ولأن الشاعر يتنعم من خيرات الممدوح، فيد الممدوح خير يد تثمر بالنعم الجالبة للسعادة، ولا يجرؤ أحد على مساواته في ذلك، فيقول¹: [من الكامل]

كَمْ مِنْ يَدٍ أَوْلَيْتَنِيهَا أَثْمَرَ عِنْدِي وَمَا كُلُّ الْأَيْدِي تَثْمِرُ

ومن أهم أساليب التعبير عن هذا الغرض: استخدام صيغة المخاطب بصورة لافتة للنظر، ولا تخلو قصيدة مدح من صيغة المخاطب، ومن أمثلة ذلك قول أسامة مخاطباً الملك الصالح²: [من البسيط]

وقد دعوتك مظلوماً ومُرتجياً وفي يدك الغنى والعدل والخلفُ
فاجمعْ بجُودك شَملاً كان مُجتمِعاً فعادَ بعد ائتلافٍ وهو مُختلفُ
وانشرْ بمعروفك المعروف مَيِّتَهُم وشكرَ مَنْ هو بالإحسان مُعترفُ

وقال فيه أيضاً³: [من البسيط]

دَعْ ذَا وَقْلْ لِبَنِي الْأَمَالِ قَدْ وَضَحَتْ لَكُمْ سَبِيلُ الْأَمَانِي وَأَنْجَلَى الْأَسْفُ
وَأَيْنَعَتْ دُوحَةُ الْجُودِ دَانِيَةَ الْـ قَطُوفِ يُجْنِي الْغِنَى مِنْهَا وَيُقْتَطَفُ
أُمُّوا بِأَمَالِكُمْ مِصْرًا فَإِنَّ بِهَا سَحَابَةً مِنْ نَدَاهَا السُّحْبُ تَعْتَرَفُ

والمحور الأساسي الذي يدور حوله هذا المدح هو وصف الممدوح بالكرم والغنى والعدل، والألفاظ التي ساقها الشاعر أسامة ألفاظ منتقاة بدقة وعناية؛ لتدل خير دليل على ما تريد التعبير عنه، فقد اختار للدلالة على الكرم (السحب الممطرة) التي تغدق على مصر النعم والفضائل، ولعل المقصود بها هنا هي يد الملك الصالح التي تجود على الناس، ولعل خير مدح قوله⁴: [من البسيط]

¹ - ديوان أسامة. ص 171.

² - ديوان أسامة. ص 181.

³ - ديوان أسامة. ص 184.

⁴ - ديوان أسامة. ص 184.

جَوَابُهُ نَعَمْ فِي إِثْرِهَا نَعَمْ وَلَا تُلَائِمُ فَاهُ اللَّامُ وَالْأَلِفُ

فهو لا يبخل بما في يديه، وكل من لجأ إليه لا يردده ولا يمنعه من العطاء والجدوى، وأما من ناحية الشجاعة، فهو يلقي الأعداء شجاعاً بأسلاً، كاراً غير فار، لا يهتم إن كان السلاح موجوداً أم لا؟ فحتى لو خانت دروعه وسيوفه فهو لا يستسلم للأعداء، يقول أسامة¹: [من البسيط]

وَأَلَقَ الْأَعَادِي بَجْدًا لَا يَخُونُكَ إِنْ خَانَتْ غَدَاةَ اللَّقَاءِ الْبَيْضُ وَالزَّرْغَفُ
والملك الصالح "طلائع بن رزيك" ورث المجد أباً عن جد وهذه صفات يرغبها الممدوح، لأنه لا يكتفي أن يمدحه، بل يجب أن يمدح أهله وعشيرته، لتكون الأسرة كلها أهل عزة ومجد، يقول أسامة²: [من البسيط]

أَوْلَادُ رُزَيْكَ لَا فَخْرٌ كَفَخْرِهِمْ حَازُوا الْمَفَاخِرَ فِي الدُّنْيَا وَهُمْ نُطْفُ
وَكَمْ أَرَادَ الْوَرَى إِحْصَاءَ فَضْلِهِمْ فِي الْمَكْرُمَاتِ فَمَا اسْطَاعُوا، وَلَا عَرَفُوا
لَكُنْهُمْ أَخَذُوا مَا تَسْتَقِلُّ بِهِ أَفْهَامُهُمْ وَإِلَى حَيْثُ انْتَهَوْا وَقَفُوا
فقد حاز أهل الممدوح كل الفخر، حتى وهم نطف في أرحام أمهاتهم، فنعمهم لا تعد وفضائلهم لا تحصى، فكل عملهم يدر على صاحبه الرزق الوفير وهم من أهل الشأن الرفيع، يقول³: [من الكامل]

مِنْ آلِ رُزَيْكَ الَّذِينَ بِجُودِهِمْ وَبِبَاسِهِمْ خَلَطُوا مَنَى بِمَثُونٍ
صَحِبْتُ مِنَ الْأَصْحَابِ كُلِّ سَمِيزٍ يَجْرِي إِلَى الْهَيْجَا بغير قرين
إنها صورة شديدة الوقع في مجال المديح، ولكن فيها فكرة أحسن الشاعر صوغها، فهذا المديح "لآل رزيك" أهل الملك الصالح مشوب بالمغالاة، صادفت هوى في نفس الشاعر بعد أن ظهر عنده الميل في إعلاء شأنهم، وإبراز مقدرتهم على خوض الحروب ومواجهة الموت دون خوف أو فزع، فهم أسياد كرماء شجعان يقبلون على الوغى دون دعم أو مساندة، ويكون شاعرنا بهذا قد سلك نهج الشعراء الفحول، وهناك الكثير من القصائد المشابهة لهذه، على غرار ما هي عليه قصائد المتنبي.

¹ - ديوان أسامة. ص 186. الزغف: الدرع اللينة الواسعة المحكمة.

² - ديوان أسامة. ص 187.

³ - ديوان أسامة. ص 199. السميزع: السيد الكريم الشجاع.

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

5- الفخر والحماسة:

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

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

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

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

¹ - ابن رشيق القيرواني: العمدة في نقد الشعر وتمحيصه. ص 423.

² - المصدر نفسه. ص 18.

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

وعرف العصر الأيوبي كثيراً من الملوك والوزراء يطربون للشعر، كما يطربون لصليل السيوف، كطلّاع بن رزيك الملقب بـ (الملك الصالح) وأسامة بن منقذ، فقد كتب الوزير الفاطمي "طلّاع بن رزيك" إلى الأمير أسامة بن منقذ رسالة شعرية حدثه فيها عن معركة دارت بين المسلمين والفرنجة، ملأها بالفخر والاعتزاز، وحشاها بالشهامة والأخلاق، وأفعمها بالشجاعة وتصوير البطولات، قال²: [من الطويل]

ألا هكذا في الله تمضي العزائمُ وتمضي لدى الحربِ السيُوفُ الصَّوَارِمُ
وُتَسْتَنْزَلُ الأعداءُ مِنْ طُودِ عِزِّهِمْ وليس سيوى سُمُرِ الرِّمَاحِ سَلَالِمُ
وُتَغْزَى جيوشُ الكُفْرِ في عُقْرِ دَارِهَا وَيُوطَا حِمَاها، والأَنْفُوفُ رَوَاغِمُ
وَيُوفِي الكِرَامُ النَّاذِرُونَ بَنَذَرِهِمْ وإنْ بُذِلَتْ فِيهِ النَفُوسُ الكَرَائِمُ
نَذَرْنَا مَسِيرَ الجَيْشِ فِي صَفَرٍ، فما مَضَى نصفُهُ، حتّى انْتَنَى وهو غَائِمُ

إنه يحدثه عن الجيش العربي الذي خرج من أرض الكنانة نجدة لبلاد الشام، وحدد لصديقه الأمير الزمن الذي خرج فيه من مصر، وقد كان شهر صفر، وأخبره أنه قدر مدة إنجاز مهمته شهراً من الزمن، ولكنه لم يمض على نفرتة نصف شهر حتى انتثنى غانماً مظفراً، مؤدياً واجبه خير أداء، وذكر السيوف والرماح، وغزر جيوش الكفر قبل أن

¹ - شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي. دار المعارف. مصر. ط6. 1974. ص 202.

² - ديوان أسامة. ص 223.

تتحرك لقتال المسلمين، هي دعوة صريحة من أجل غزو الأعداء في عقر دارهم وطردهم من أرض المسلمين، فأجابه أسامة بن منقذ وقال له: إن الملك نور الدين يلبي دائما دعوة الجهاد وهو سباق إلى فعل المكرمات، يقول¹: [من الخفيف]

يا أميرَ الجيُوش ما زال للإسد لأم والدين منك رُكنٌ وثيقُ
أسمعتُ دعوةَ الجهادِ فلَبَّا ها مَلِيكُ بالمكرماتِ خَلِيقُ
ما له عَن جهادِ الكُفَرِ والعد ل وفِعلِ الخيراتِ شغلُ يَعوقُ
هو مثلُ الحُسامِ: صدرٌ صَقِيلٌ لَيْنٌ مِثُّهُ وحَدٌّ ذَلِيقُ

ومن رسائل أسامة بن منقذ الجوابية التي أرسلها إلى الملك الصالح رسالة شعرية، ذكر فيها بعض فتوحات نور الدين، يقول في مطلعها²: [من الطويل]

أبى الله إلا أن يكونَ لنا الأَمْرُ لِتَحْيَا بنا الدُّنيا، وَيَفْتَحِرَ العَصْرُ
وتخضَعَ أعناقُ الملوكِ لعزِّنا ويُرهبُها مِثًّا على بُعدنا الذِّكْرُ
بَحِثْ حَلَلنا الأمنُ من كلِّ حادثٍ وفي سائرِ الآفاقِ من بأسنا ذَعْرُ

وعرض أسامة بن منقذ للصورة التي يخرج فيها المسلمون لمحاربة الأعداء وقد أضلتهم الطيور، ثقة بما ستنتال من لحوم الأعداء، وعلامة من علامات النصر في قوله³: [من الطويل]

نسيرُ إلى الأعداءِ والطَّيْرُ فوقنا لها القُوْتُ من أعدائنا، ولنا التَّصَرُّ
ومنها أيضا⁴: [من الطويل]

ونرتَجِعَ القدسَ المُطَهَّرَ مِنْهُمْ ويُثَلِّى بإذنِ الله في الصَّخْرَةِ الذِّكْرُ
بنا استرجعَ الله البلادَ وأَمَّنَ الـ عِبادَ، فلا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ ولا قَهْرُ

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

¹ - ديوان أسامة. ص 189-190. صفحته: جلاه. ذليق: حاذ.

² - ديوان أسامة. ص 203.

³ - ديوان أسامة. ص 204.

⁴ - ديوان أسامة. ص 206.

وهذه خاتمة قصيدة لأسامة بن منقذ قالها في الرد على طلائع بن رزيك وتحدث فيها عن فعل نور الدين بالفرنجة، وذكر بعض فتوحاته، ثم قال في نهايتها¹: [من الطويل]

فقل لمُلوِك الأرض: ما الفخرُ في الذي تعدُّونه من فعلكم، بل كذا الفخرُ

وتوسع أسامة بن منقذ في تصوير الوضع النفسي للفرنجة، وحل على نحو ذلك، دقيق حالة الانهيار التي أصابتهم على الرغم من حصانة مدنها وقد صاروا أسرى للتخيلات المرعبة في النهار حتى يحسبوا الربى جيوشاً وأمواج البحر أساطيل متتابعة، فإذا حل الليل أمسوا فريسة للكوابيس المنغصة، وتخيل السيوف مسلطة عليهم، يقول²: [الخفيف]

وقسمتَ الفرنج بالغزو شطري - ن: فهذا عان وهذا قتيلُ

والذي لم يحن بسيفك من خو - فك أمسى وعقله مخبولُ

مثل الخوف بين عينيه جيشاً - لك في عقر داره ما يزولُ

فالرُبى عنده جيوشٌ، وموجُ ال - بحر في كل لجة أسطولُ

وإذا ما أغفى أقضَّ به المض - جع في الحلم سيفك المسلولُ

أما الخيل فتحدث الشاعر عن نشاطها وصبرها على الحرب، فهي خير عتاد، وهي تلاحق العدو أينما ذهب وتضيق الخناق عليه حتى تظفر به، يقول أسامة بن منقذ³: [من الطويل]

ونحنُ كسرنا البغدوين⁴ وما لمن - كسرناه إيلال يُرجى ولا جبرُ

وقد ضاقت الدنيا عليه برحبها - فلم يُنجه برُّ، ولم يحمه بحرُ

وقد كان لون الخيل شتى فأصبحت - تُعاد إلينا، وهي من دمهم شقرُ

وما ننثني عنه أعنة خيلنا - ولو طار في أفق السماء به النسرُ

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

¹ - ديوان أسامة. ص 208.

² - ديوان أسامة. ص 192. العاني: الأسير. حان: هلك. أغفى: نام نوما خفيفاً. أقض المضجع: خشن.

³ - ديوان أسامة. ص 205-206.

⁴ - البغدوين Baudouin III: بودوين ملك بيت المقدس.

إحدى رسائله الجوابية، داعياً إلى توطيد دعائم الوحدة والتعاون بين القائدين، يقول في أولها¹: [من مجزوء الكامل]

يا أشرفَ الوزراءِ أخُ لاقًا وأكرمهم فعَلا

ويقول منها²: [من مجزوء الكامل]

فاسلّم لنا، حتى نرى لك في بني الدنيا مثالا

واشدّد يدَيك بوْد نُور الدين، والِق به الرّجالا

فهو المُحامي عن بلا د الشام جمعا أن تُذالا

ومُبيدُ أملاكِ الفرْد ح جمعهم حالا فحالا

فَبقيتُما للمسلمي ن حمى، وللدُّنيا جمالا

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

ومنها يقول³: [من الطويل]

فَتَحْنَا الرَّهَّاءَ⁴ حين استباحَ عدائُنَا حماها، وسئى مُلْكها لهم الخنرُ

ونحنُ فتحنا تلّ باشرٍ⁵ بعدَها وقد عَجَزَتْ عنه الأكاسِرَةُ العُرُ

وتلّ عَزازٍ⁶ صَبَحَتْهُ جُيُوشُنَا فلم تَحْمِه عَنَّا الرّجالُ ولا الجُدرُ

ومِلْنَا إلى بُرج الرّصاص وإنّه لكالسّد، لكنّ الرّصاصَ له قَطْرُ

وما مِثْلُ رَاوندانٍ⁷ حصنٌ وإنّه لمُمتنعٍ لو لم يسهلْ له القَسْرُ

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

¹ - ديوان أسامة. ص 218.

² - ديوان أسامة. ص 219-220.

³ - ديوان أسامة. ص 206-207.

⁴ - الرها: عاصمة إمارة صليبية بالشام. سناه: سهله. الخنر: الغدر والخديعة.

⁵ - تل باشر: موضع بالشام.

⁶ - تل عزاز: موضع بالشام.

⁷ - راوندان: موضع بالشام.

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

6- المراثي:

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

والندب هو لون من ألوان الرثاء وأسامة من الشعراء الذين استخدموا هذا الفن التعبيري، لتجسيد صورة الحزن والأسى والنواح والبكاء الذي يعبر عن عواطف داخلية يعكس آثار الصدمة النفسية التي يعاني منها من جراء فقدته لأعز الناس عنده، ولعل خير ما يصور ذلك قوله في رثاء ابنه¹: [من الرمل]

لَهْفَ نَفْسِي لِهَلَالِ طَالِعِ	مَا اسْتَوَى فِي أَفْقِهِ حَتَّى غَرَبَ
لَوْ رَأَى مَا حَلَّ بِي مِنْ بَعْدِهِ	مِنْ هُمُومٍ غَشِيَتْ بِي وَكُرَبَ
لَبَكَّى لِي تَحْتَ أَطْبَاقِ الثَّرَى	وَبُكَاءِ الْمَيِّتِ لِلْحَيِّ عَجَبَ
أَنَا مَيِّتٌ مِثْلَهُ لَكِنَّهُ	مُسْتَرِيحٌ وَمَمَاتِي فِي تَعَبَ

وقوله²: [من مجزوء الكامل]

يَا نَفْسُ أَيْنَ جَمِيلُ صَبِ	رَكَ حِينَ تَطْرُقُ الْخُطُوبُ
أَيَّنَ احْتِمَالُكَ مَا تَكَا	دُ الرَّاسِيَّاتُ لَهُ تَذُوبُ
وَتَبَاتُ جَاشِكِ حِينَ تَضُ	طَرَبُ الْجَوَانِحِ وَالْقُلُوبُ
مَاذَا دَهَاكَ إِلَى مَتَى	هَذَا التَّأْسَفُ وَالنَّحِيبُ
كَيْفَ اسْتَزَلَّكَ بَعْدَ صِدِّ	قَ يَقِينُكَ الْأَمَلُ الْكَذُوبُ
أَرْجَوْتُ أَنْ سِيرُدُ مَنْ	غَالَ الرَّدَى دَمْعُ سَكُوبُ

¹ - ديوان أسامة. ص 293.

² - ديوان أسامة. ص 293.

أَمْ خَلَّتْ أَنْ تَوَائِبَ الدُّ نِيَالِغِيرِكِ لَا تَنْتُوبُ

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

ويزداد ألم الشاعر وحزنه، فيقسم بأن الدهر لن ينسيه فاجعته وروعته، وهذا نابع من ارتباطه الوثيق بالميت، يقول¹: [من الطويل]

لَعَمْرُكَ مَا يُنْسِينِي الدَّهْرُ رَوْعَتِي بِفَقْدِ أَبِي بَكَرٍ حَيَاتِي وَلَا يُسْلِي
خَشِيتُ عَلَيْهِ الْيَتَمَ بَعْدِي فَلَيْتَنِي رُمِيتُ بِمَا أَخْشَى وَلَمْ أَرَمَ بِالتَّكَلِّ
فَكُلُّ بَعِيدٍ يُرْتَجَى جَمْعُ شَمْلِهِ وَبُعْدُ الْمَنَايَا غَيْرُ مُجْتَمِعِ الشَّمْلِ

ويضيف قائلاً²: [من الوافر]

إِذَا نَامَ الْخَلِيُّ أَرَا حَ هَمِّي وَأَسْهَرَ لَيْلِي الْحُزْنَ الدَّخِيلُ
كَأَنَّ نَجُومَ لَيْلِي مُوْتَقَاتٌ فَلَيْسَتْ مِنْ أَمَاكِنِهَا تَزُولُ
وَمَا فِي الصَّبْحِ لِي رَوْحٌ وَلَكِنْ بِهِ يَتَعَلَّلُ الدَّنْفُ الْعَلِيلُ
نَهَارِي لَا يَلَايْمُنِي سُلُوءٌ وَلَيْلِي لَا يُفَارِقُنِي الْعَوِيلُ

فترى أن الشاعر يحاول إشراك مشاعره مع الطبيعة (الليل، النجوم، الصبح، والنهار...)، لأنها تصور حقيقة قائمة، وإنما يحاول إشراك هذه العناصر بتجربته المؤلمة، وهذا فيه دليل على شدة الإحساس بوطأة المعاناة ومرارة الفقد، فرتأوه فن لصيق بالوجدان خصوصاً إذا كان الميت عزيزاً على نفسه، فيطغى حينئذ فيض من العواطف الجياشة، ولكن الولد يموت، فيبكيه أبوه بكاء حاراً، تتقطع معه كبده وتذوب حشاه وتفيض عينه دموعاً³: [من البسيط]

أَزُورُ قَبْرَكَ مُشْتَاقًا، فَيَحْجُبُنِي مَا هِيلَ فَوْقَكَ مِنْ تُرْبٍ وَأَحْجَارِ
فَأَنْتَنِي وَدُمُوعِي مِنْ جَوَى كَيْدِي تَفِيضُ فَاعْجَبَ لِمَاءٍ فَاضٍ مِنْ نَارِ

¹ - ديوان أسامة. ص 302.

² - ديوان أسامة. ص 302. الروح: الراحة. تعلل بالأمر: تشاغل به. الدنف: المريض.

³ - ديوان أسامة. ص 298.

أما رثاؤه لغير أقاربه فقليل، فإذا أنت نظرت إلى مرثية عنده تقول¹: [من البسيط]

صَبْرِي عَلَى فَقْدِ إِخْوَانِي وَفُرْقَتِهِمْ غَدْرُ وَأَجْمَلُ بِي مِنْ صَبْرِي الْجَزَعُ
تَقَاسَمْتُهُمْ نَوَى شَطُتْ بِهِمْ وَرَدَى فَالْحَيُّ كَالْمَيِّتِ، مَا فِي قُرْبِهِ طَمَعُ
وَأَصْبَحَتْ وَحْشَةُ الْغِبْرَاءِ دُونَهُمْ مِنْ بَعْدِ أَنْسَى بِهِمْ وَالشَّمْلُ مُجْتَمِعُ
وَعِشْتُ مَفْرَدًا مِنْهُمْ وَأَقْسِمُ مَا يَكَادُ مُنْقَرِدٌ بِالْعَيْشِ يَنْتَفِعُ

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

ولقد أصيب أسامة بالكثير من الفواجع في أهله وأولاده، لقد فقد الولد ثم فقد الأهل والوطن من جراء الزلزال الذي أصاب موطنه "شيزر"، فقال²: [من الكامل]

حَيَّا رُبُوعَكَ مِنْ رَبِّي وَمَنَازِلَ سَارِي الْعَمَامِ بِكُلِّ هَامٍ هَامِلٍ
وَسَقَاتِكَ يَا دَارَ الْهَوَى بَعْدَ النَّوَى وَطَفَاءُ تَسْفَحُ بِالْهَتُونِ الْهَاطِلِ
حَتَّى تُرَوِّضَ كُلَّ مَاحٍ مَاحِلٍ عَافٍ وَثُرْوَى كُلِّ ذَاوٍ ذَابِلٍ
أَبْكِيكَ أَمْ أَبْكِي زَمَانَ فَيْكِ أَمْ أَهْلِيكَ أَمْ شَرَحَ الشَّبَابِ الرَّاحِلِ
مَا قَدَرْتُ دَمْعِي أَنْ يَقْسِمَهُ الْأَسَى وَالْوَجْدُ بَيْنَ أَحَبَّةٍ وَمَنَازِلِ
أَنْفَقْتُهُ سَرَقًا وَهَا أَنَا مَائِلٌ فِي مَاحِلٍ أَبْكِي بِجَفْنٍ مَاحِلِ

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

¹ - ديوان أسامة. ص 298. الغبراء: الأرض.

² - ديوان أسامة. ص 302-303. هملت عينه: فاضت. سحابة وطفاء: مسترخية لكثرة مائها. روض المكان: جعله روضة. ماحل الأول: المنزل الجذب. يريد بماحل الثانية: الجامد الذي لا يدمع.

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

والتأبين يتخذ شكل الثناء على الميت وتعداد مناقبه وذكر مآثره، يقول في أهله الذين هلكوا في الزلازل بحسن شيزر¹: [من الكامل]

واهاً لهم من عالمٍ ومَعالمٍ ومُمْنَعاتٍ عَقائلٍ ومَعاقِلِ
كاثوا شَجَى في صدر كل مُعانِدٍ وقدَى يَجُولُ بعَيْن كلِّ مُحاولِ
غوثاً لِمَلْهُوفٍ وملجأً لاجيءٍ وجوارَ رَبٍّ جَرائرٍ وطوائِلِ

وهكذا حاول أسامة أن يحفر في الأذهان مناقب المرثي ومحاسنه، حتى لا تنمحي على مر الزمن، وحتى لا يصيبها شيء من زوال أو نسيان، إنها كل ما يملك على المرثي بينهم، وليجعله دائماً ماثلاً أمامهم، يقول²: [من البسيط]

بنو أبي وبئو عَمِّي دَمِي دَمُهُم وإن أروني مُناوأةً وشَناناً
كانوا جَناحي فَحصَّته الخُطوبُ وإخـ واني فلم تُبق لي الأيَّامُ إخواناً
كانوا سَيُوفي إذا نازلتُ حادثةً وجُئتي حينَ ألقى الخُطبَ عُرِياناً
بهم أَصُولُ على الأمرِ المَهُولِ، إذا عَرا، وألقى عَبُوسَ الدَّهرِ جَدَلاناً
فكَيْفَ بالصَّبْرِ لي عَنْهُمْ وقد نَظَّمُوا دَمْعِي على فَقْدِهِم دُرّاً ومَرَجاناً

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

أما العزاء فيتمثل في صبر الإنسان على مصابة، وتلمسه سلوانا لمعاناته، والرضا بما حل به والاستسلام للقدر، يقول³: [من البسيط]

أليسَ هَذا سَبيلَ الخَلقِ أَجمَعِهِم وكُلُّهم بُوُرودِ المَوْتِ مُعترفُ

¹ - ديوان أسامة. ص 303. الجريرة: الجنابة.

² - ديوان أسامة. ص 307. الشنآن: البغض. الحص: خلق الشعر.

³ - ديوان أسامة. ص 300.

كَمْ ذَا التَّأْسُفُ أَمْ كَمْ ذَا الْحَيْنُ وَهَلْ يُرَدُّ مَنْ قَدْ حَوَاهُ قَبْرُهُ الْأَسْفُ

لقد اصطدم الشاعر بالواقع الأليم، فأحس بالجرح العميق وحرارة العاطفة، فلا سبيل لرجوع من فقدته، كما أن التأسف لا يمكن أن يرجع الحبيب المفقود، والشاعر عموماً أعذب ألفاظاً وأصدق عاطفة، وأكثر انسجاماً مع روح العقيدة التي تدعو إلى التسليم بقضاء الله وقدره، وأن الأعمال بيد الله عز وجل والتوكل عليه والاحتساب عنده، يقول¹: [من البسيط]

سَقَى ثَرَى أَوْدَعُوهُ رَحْمَةً مَلَأَتْ مَثْوَى قُبُورِهِمْ رَوْحًا وَرِيحَانًا

وَأَبَسَ اللَّهُ هَاتِيكَ الْعِظَامَ وَإِنْ بَلَيْنَ تَحْتَ الثَّرَى عَفْوًا وَغُفْرَانًا

يصف قبر المرثي ينهال عليه الماء من الرحمة ويطلب أن يحيه عنه الروح والريحان، وبانتقال المرثي إلى العالم الآخر وجد الشاعر برحمة ربه خير سلوى له. إن أسامة وظف كلمات وعبارات الأسى للتعبير عن حزنه وألمه، فأتى بها في سياقات مختلفة للتعبير عن مواقف متعددة وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفعج: بين الحسرة مخلوطاً بالتلهف والأسف والاستعظام.

7- الزهد والمواعظ:

فلسف الإسلام النظرة إلى الحياة الدنيا من منطلق بسيط، يدعو إلى أن يكتفي الإنسان بالقليل من متاعها والنظر والتركيز على ما بعد الموت، لأن فيه الحياة الأبدية والسرمدية، ومن هذا المنطلق تبنى الشاعر هذه الفلسفة، ودعا إلى طرح الدنيا والإقبال على الآخرة والتوكل على الله والثقة به، والإيمان بأنه متكفل برزق الجميع، يقول أسامة²: [من السريع]

فَارْجِعْ إِلَى اللَّهِ وَثِقْ بِالَّذِي وَافَاكَ فِي الصَّادِقِ مِنْ وَعْدِهِ

لِلصَّابِرِينَ الْأَجْرُ وَالْأَمْنُ مِنْ عَذَابِهِ وَالْفَوْزُ فِي خُلْدِهِ

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

¹ - ديوان أسامة. ص 307.

² - ديوان أسامة. ص 279.

مجرد أبيات أو مقطعات قالها معبرا عن هموم شيخوخته، إنما كان للرجل مذهب فريد في هذا الضرب من هذا الشعر، يقول الشاعر داعيا ربه¹: [من البسيط]

يَا رَبَّ حُسْنُ رَجَائِي فِيكَ حَسَنٌ لِي تَضِيْعٌ وَقْتِي فِي لَهْوٍ وَفِي لَعِبٍ
وَأَنْتَ قُلْتَ لِمَنْ أَضْحَى عَلَى ثِقَةٍ بِحَسَنِ عَفْوِكَ: إِنِّي عِنْدَ ظَنِّكَ بِي

فهذه من صرخات وزفرات يصعدها من قلبه ولسانه، طالبا العفو راجيا ربه المغفرة. فالموعظة عنده تقوم بتصوير الدنيا في حقيقة باطلها، والتصدي للتراخي الشائع، يقول²: [من الرجز]

أَمَّا رَأَوْا تَقَلُّبَ الدُّنْيَا بِنَا وَفَتَكِيهَا بِمَنْ إِلَيْهَا أَخْلَدَا
كَمْ نَسَفَتْ أَيْدِي الْخُطُوبِ جَبَلًا وَصَيَّرَتْ لُجَّةَ بَحْرٍ ثَمَدًا
وَكَمْ أَعَادَتْ ذَا ثَرَاءٍ مُعْدَمًا وَذَا قَبِيلٍ وَعَدِيدٍ مُفْرَدًا

إن الدنيا في نظر أسامة متقلبة، وهي مجمع أباطيل خادعة، فهي زائلة حافلة بالمكر والخداع، كما أنها تنسف بالإنسان ولو كان قويا، وتهلكه ولو كان عظيما، وكم أعدمتم أولئك الأثرياء الذين طلبوا الدنيا وسعوا وراء مُتْعَهَا بدوافع الآمال، والطمع والرغبة في الاستزادة، ويقول في موضع آخر ناعتا الدنيا محذرا منها³: [من مجزوء الكامل]

أَحْذَرُ مِنَ الدُّنْيَا وَلَا تَعْتَرَّ بِالْعُمَرِ الْقَصِيرِ
وَانْظُرْ إِلَى آثَارِ مَنْ صَرَعَتْهُ مَنَا بِالْعُرُورِ
عَمَرُوا وَشَادُوا مَا تَرَا هُ مِنْ الْمَنَازِلِ وَالْقُصُورِ

ويقول مخاطبا نفسه ومحذرا إياها من قدوم الموت⁴: [من الكامل]

دُنْيَايَ نَاشِزَةٌ فَإِنْ فَارَقْتُهَا طَوْعًا وَإِلَّا فَارَقْتَنِي كَارَهَا
وَالْمَوْتُ إِنْ لَمْ يَأْتِ فِي إِمْسَائِهَا وَاقَى مَعَ الْإِصْبَاحِ فِي إِنْكَارَهَا

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

¹ - ديوان أسامة. ص 276.

² - ديوان أسامة. ص 278-279. التمد: الماء القليل.

³ - ديوان أسامة. ص 280.

⁴ - ديوان أسامة. ص 281.

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

كان العربي في العصر الجاهلي يعتمد في حياته على منظومة من القيم والمثل العليا التي تحكم تعاملاته مع الآخرين، ولما بعث الله منهم مكارم الأخلاق صلوات الله وسلامه عليه بالهدى ودين الحق تأصلت كثير من هذه القيم، وترسخ بناؤها.
 ولقد وقف أسامة من الحياة موقف الناضج العاقل، المتأمل أصل العلل والأسباب، السارح بعين البصيرة، إن خواطره وتأملاته تجري على خلاف ما يجري عليه البشر، فخواطره تجري على سجية الشواهد والأمثال.

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

وفي ديوان أسامة من ذلك الشعر التي يتناول الكثير من الشواهد والأمثال بطابع حكمي ماثور، فقد روى أسامة منه سبعة وخمسين خبرا شعريا (57)، فيها قصيدة واحدة، وست وخمسون قطعة شعرية (56)، اشتملت جميعها على مائة وثلاثة وخمسين بيتا شعريا (153). والشاعر في هذا اللون من الشعر على ما يظهر من مروياته الشعرية قد ركز على قيمة أساسية وهي الصبر في قوله¹: [من البسيط]

يَا أَلْفَ الْهَمِّ لَا تَقْنَطْ فَأَيَّاسُ مَا تَكُونُ يَا تَيْكَ لُطْفُ اللَّهِ بِالْفَرَجِ
 ثِقْ بِالَّذِي يَسْمَعُ النَّجْوَى يُنْجِي مَنْ أَلْ بَلَوَى وَيَسْتَنْقِذُ الْعَرْقَى مِنَ اللَّجَجِ

¹ - ديوان أسامة. ص 249.

إنه يدعو إلى التحلي بالصبر وعدم القنوط، والرضا بما قسم الله للإنسان، فانه يستمع لمناجاة العبد الفقير البائس، وهو القادر على العون والمساعدة في تلك الرحلة المخيفة من اليأس وفقدان الأمل، فانه تعالى لا تخيب دعوة من دعاه ولا يرد من ناجاه. ويضيف الشاعر جملة من الصور البيانية التي تزيد المعنى رونقا وبهاء قائلا¹: [من المنسرح]

اصْبِرْ عَلَى مَا كَرِهْتَ تَحْظَ بِمَا تَهْوَى، فَمَا جَازِعٌ بِمَعْذُورٍ
إِنَّ اصْطِبَارَ الْجَنِينِ فِي ظَلَمٍ أَلْ أَحْشَاءُ أَفْضَى بِهِ إِلَى النُّورِ

ويقول في المعنى نفسه²: [من البسيط]

أَسْتُرُ بِصَبْرِكَ مَا تُخْفِيهِ مِنْ كَمَدٍ وَإِنْ أَدَابَ حَشَاكَ الِهِمُّ وَالْحَرْقُ
كَالشَّمْعِ يُظْهِرُ أَنْوَارَ التَّجْمُلِ وَالْأُ مَوْعٌ مُنْهَلَةٌ وَالْجِسْمُ مُحْتَرَقٌ

إن أسامة يعود إلى تبصير الإنسان وتوعيته كي يدرك أن الرزايا والمصائب يجب أن تقاوم بالصبر، كاصطبار الجنين في بطن أمه مرحلة من الزمن في ظلمات الأحشاء والذي يفضي به إلى الحياة، كما أن المال والمتعة لا يؤديان إلى السعادة، بل هما طيف غرور وتهالك على الوهم، وعلى المرء واجب التمسك بالصبر للوصول إلى الراحة والطمأنينة، يقول³: [من البسيط]

وَمَا الرَّفَاهَةُ مِنْ رَأْيِي وَلَا أَرْبَى وَلَا التَّنَعُّمُ مِنْ هَمِّي وَلَا شُعْلِي
وَلَسْتُ أَهْوَى بُلُوعَ الْمَجْدِ مِنْ رَفِيٍّ وَلَا الْعُلَا دُونَ حَطْمِ الْبَيْضِ وَالْأَسَلِ

وبذلك يجعل أسامة الصبر أساس بلوغ الإنسان مرتبة الكمال وبه وحده ينتصر على العجز والضعف، يقول⁴: [من الخفيف]

وَالَّذِي يَصْرِفُ الْهُمُومَ إِذَا مَا ضِيقَتْ دَرْعًا بِهِنَّ صَبْرٌ جَمِيلٌ

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

¹ - ديوان أسامة. ص 253.

² - ديوان أسامة. ص 256.

³ - ديوان أسامة. ص 257.

⁴ - ديوان أسامة. ص 258.

سبقونا إلى الموت قد هلكهم الطمع والحرص على الاستزادة من الحياة، ويقول¹: [من البسيط]

لا تُخْدَعَنَّ بِأَطْمَاعٍ تُزَخِّرُهَا لَكَ الْمُنَى بِحَدِيثِ الْمَيْنِ وَالْخُدَعِ
فلَوْ كَشَفْتَ عَنِ الْمَوْتِ بِأَجْمَعِهِمْ وَجَدْتَ هُلْكَهُمْ فِي الْحِرْصِ وَالطَّمَعِ
وهكذا يغتنم أسامة كل فرصة سانحة، ليخرج علينا بموعظة أو حكمة تترجم عن مذهبه في الحياة القائم على الاستقامة والاعتدال، وتراه يعبر عن الأناة بقوله²: [من الكامل]

ثَقَلِي إِذَا نَادَيْتَنِي لِمُلَمَّةٍ أَجْدَى مِنَ الْمَتَسَرَّعِ الْهَلَبَاجِ
إِنَّ الْأُنَاةَ مِنَ الْخَبِيرِ بِمَا أَتَى تُغْنِيكَ عَنْ سَيْرٍ وَعَنْ إِدْلَاجِ
مَا فِي شَرَارِ النَّارِ نَفْعٌ يُرْتَجَى وَالْجَمْرُ فِيهِ فَضِيلَةُ الْإِنْضَاجِ
والمراد أن الإنسان المتأنى والذي يحسن التفكير والتدبير في عواقب الأمور خير وأفضل من الأحمق الذي يقدم على أمر دون تريث ولا تمهل، فشرار النار لا نفع فيه سوى جمره الذي بواسطته ينضج الطعام ويستوي.

وفقدان الأحبة والأصدقاء وما يتركه هذا الأمر في النفس من حزن وألم كثير في حياة البشر، وفي ذلك يقول أسامة³: [من الكامل]

لا تَأْسَفَنَّ لِذَاهِبٍ أَوْ فَائِتٍ يُرْجَى وَلَا تُتْبَعُهُ زَفْرَةُ نَادِمٍ
وَاصْبِرْ عَلَى الْحَدَثَانِ صَبْرَ مُسَلِّمٍ مُتَيَقِّنٍ أَنْ لَيْسَ مِنْهُ بِسَالِمٍ
فَعَضَارَةُ الدُّنْيَا كَظِلٍّ زَائِلٍ وَالْعَيْشُ فِيهَا مِثْلُ حُلْمِ النَّائِمِ
وَالدَّهْرُ يَمْنَحُ ثُمَّ يَمْنَعُ نَزَرَ مَا أُعْطِيَ وَيَبْخُلُ بِالسُّرُورِ الدَّائِمِ
فالشاعر يدعو إلى عدم التأسف على شيء مضى وزال، فالدنيا كظل زائل لا يمكن الدوام فيها ولا البقاء، كما أن الدهر في رأي الشاعر كريم على الإنسان، فهو يأخذ منه القليل في حين يعطيه الكثير، فالدهر هذه شيمته، أن يكون جوادا معطاء، وفي المقابل بخيلا بالحياة السعيدة الدائمة، وبذلك تكون السعادة في نظر أسامة قضية نسبية.

¹ - ديوان أسامة. ص 255. المين: الكذب.

² - ديوان أسامة. ص 249. الهلباجة: الأحمق. الدلج: السير من أول الليل.

³ - ديوان أسامة. ص 261.

9- الأدب:

وقد كان شعر أسامة في الأدب، أشبه بالأقوال والحكم المأثورة، فقد روى أربعين مروية شعرية، فيها ثلاث قصائد (03) وسبع وثلاثون قطعة شعرية (37) اشتملت جميعها على مائة وستة وثلاثين بيتا شعريا (136). وقد تنوعت مجالات شعر الأدب عنده وأكثر ما تدور في باب الحكم، حيث اشتملت على أدب النفس، أدب الصداقة، وأدب السلطان.

فأما أدب النفس، فقد جاء في أسلوب خطابي موجهة إلى العاقل الذي يريد أن يحصل على سعادة الدنيا والآخرة، يقول مؤكداً على وجوب الصبر عند الشدائد¹: [من الكامل]

لَا تَسْتَكِنَ لِلْهَمِّ، وَاثْنِ جِمَاحَهُ بِعَزِيمَةٍ فِي الْخَطْبِ لَا تَتَضَعُّعُ
فَإِذَا أَتَى مَا لَيْسَ يُدْفَعُ فَالْقَهْ بِالصَّبْرِ، فَهُوَ دَوَاءٌ مَا لَا يُدْفَعُ

وقوله في ذات المعنى مضمنا الحكمة²: [من الكامل]

اصْبِرْ عَلَى مَا تَخْتَشِي أَوْ تَرْتَجِي تَظْفَرُ بِحُسْنِ سَكِينَةٍ وَنَجَاحِ
أَوْ مَا تَرَى السَّارِينَ لَمَّا صَابَرُوا ظَلَمَ السُّرَى أَفْضَوْا إِلَى الْإِصْبَاحِ

وأما أدب الصداقة من ضروريات الحياة وهي نوعان: صداقة قائمة على تبادل ذات النفس وهي المعانة، وصداقة قائمة على تبادل ذات اليد، أي على المساعدة، يقول³: [من مجزوء الكامل]

أَنْظُرْ بِعَيْشِكَ هَلْ تَرَى أَحَدًا يَدُومُ عَلَى الْمَوَدَّةِ
لِتَرَى أَخْلَاءَ الرَّخَا عِندَى إِذَا نَابَتْكَ شِدَّةُ
وَلِكُلِّ مَا تَأْبَى وَتَهْ وَى إِنْ صَبَرْتَ مَدَى وَمُدَّةُ

ويضيف في المعنى نفسه قائلاً⁴: [من الكامل]

عِشْ وَاحِدًا أَوْ فَالْتَمِسْ لَكَ صَاحِبًا فِي مُحِثِّدِي وَرَعٍ وَطِيبِ نَجَارِ
وَاحْذَرْ مُصَاحَبَةَ السَّفِيهِ فَشَرُّ مَا جَلَبَ النَّدَامَةَ صَحْبَةُ الْأَشْرَارِ

¹ - ديوان أسامة. ص 241.

² - ديوان أسامة. ص 235.

³ - ديوان أسامة. ص 236.

⁴ - ديوان أسامة. ص 240. المحتد: الأصل والطبع. النجار: الأصل

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

وفي مجال التحذير من التقرب للسلطان، يقول¹: [من الكامل]

إِيَّاكَ وَالسُّلْطَانَ لَا يُذْنِيكَ مِنْ أَبْوَابِهِ مُتَكَسِّبٌ وَمَعَاشٌ

وَأَعْلَمُ بِأَنَّهُمْ عَلَى مَا كَانَ مِنْ أَحْوَالِهِمْ نَارٌ وَنَحْنُ قَرَّاشٌ

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

10- الكبير والمشيب:

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

ويرينا أسامة بفنه اللغوي، المعاناة والصدق، في مداورات، والعبث برقاب المعاني، وخيوط الأفكار وهي تدل على ازدهام ذهنه بالهموم، وامتلائه بواقع التجربة، لقد غزاه الشيب ويوحى ذلك بغياب الشباب، يقول²: [من البسيط]

أَمَّا تَرَى الشَّيْبَ قَدْ رَدَّكَ بَعْدَ دُجَى فَوَدَيْكَ، وَهَآ لِدَاكَ اللَّيْلُ بِالْعَصَبِ

وَأَسْمَعُكَ اللَّيَالِي فِي مَوَاطِنِهَا أَنْ ابْنَ سَبْعِينَ مِنْ وَرْدٍ عَلَى قُرْبِ

أَعْرَضْتُ عَنْ صَبَوَاتٍ كُنْتُ ذَا شَعْفٍ بِهَا وَجَانَبْتُ مَا يُذْنِي مِنَ الرِّيبِ

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

¹ - ديوان أسامة. ص 240.

² - ديوان أسامة. ص 265.

من تحرق على الصبابة ولذائذها والمتعة وشهواتها. وقد رأى في الشيب نذيرا بالموت وتحسرا على ضياع الشباب بكل ما يحمل من قوة وفتوة، على ما نجد في قوله¹: [البسيط]

لِلَّهِ دَرُّ الصَّبَا لَوْ دَامَ رَوْنَقُهُ فَمَا كَأَوْقَاتِهِ فِي الْعُمُرِ أَوْقَاتُ
وَلَا رَعَى الشَّيْبُ مِنْ زَوْرٍ إِذْ نَزَلَ الـ مَثْوَى نَأْتٍ وَسَرَتْ عَنْهُ الْمَسَرَّاتُ
طَوَالِغُ الشَّيْبِ إِنْ رَاقَتْكَ وَاضِحَةٌ طَلَائِعُ قَدَمَتَهُنَّ الْمَنِّيَّاتُ

فبدأ يخاف النهاية التي لا يملك منها مهربا، إنه يكره الشيب لأنه بديل الشباب، ولكن ماذا إذا ما فارقة الشيب أيضا؟ فليس هناك سوى الموت، يقول²: [من الطويل]

إِذَا مَا جَلَا اللَّيْلُ النَّهَارُ بُئُورِهِ تَعَقَّبَهُ لَيْلٌ أَحْمٌ رَكُودُ
فَمَا لِي أَرَى لَيْلَ الشَّبَابِ إِذَا جَلَا وَجَاءَ نَهَارُ الشَّيْبِ لَيْسَ يَعُودُ

والنفس التي تطأها حمى التجربة، تعرف كيف توازن بين الماضي والحاضر في عفوية تفيض بمعين من المشاعر، وبقدر ما يفسر منطقته ويستبد، تطغى حجه وافتراضاته، ومن ذلك تساؤله في قوله³: [من الوافر]

نَضًا صَبِغُ الشَّبَابِ، فَلَسْتُ أَدْرِي لِصَبِغِ حَالٍ، أَمْ تَغْيِيرِ حَالٍ

إنه تساؤل الكلمات المتفلسفة، المتشحة ببرودة الافتراض والتخمين، إنه يعلم بحقيقة التغيير التي حلت به، ولكنه أراد أن يتجاهلها ولا يخفى ما تحمله دلالة هذه الصور من إحساس بالخوف من الموت والنهاية، ويظل أسامة يرى الموت حقيقة كامنة وراء الشيب، ويدرك أنه مفارق الدنيا خاصة وعلامات الكبر بادية عليه، يقول⁴: [من الطويل]

إِذَا عَادَ ظَهْرُ الْمَرْءِ كَالْفَوْسِ وَالْعَصَا لَهُ حِينَ يَمْشِي وَهِيَ تَقْدُمُهُ وَتَرُ
وَمَلَّ تَكَالِيفَ الْحَيَاةِ وَطَوْلَهَا وَأَضَعَفَهُ مِنْ بَعْدِ قُوَّتِهِ الْكِبَرُ
فَإِنَّ لَهُ فِي الْمَوْتِ أَعْظَمَ رَاحَةٍ وَأَمَّا مِنَ الْمَوْتِ الَّذِي كَانَ يُنْتَظَرُ

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

¹ - ديوان أسامة. ص 267.

² - ديوان أسامة. ص 268. الأحم: الأسود من كل شيء.

³ - ديوان أسامة. ص 272. نضًا: ذهب وانحل.

⁴ - ديوان أسامة. ص 270.

11- الملح:

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

لنقل إذن، أن التملح نوع من التحسين الذي يرمي الشاعر من ورائه تزيين كلامه بما يخفف وقعه على النفوس، وجعله ظريفا فكهًا. فقال يداعب بعض الأصحاب¹: [من الوافر]

إِذَا صَاحَبْتَ عَمْرًا فِي طَرِيقٍ فَقَدْ سَايَرْتَ ظِلَّكَ فِي الطَّرِيقِ
فَإِنْ لَمْ تَلْقَ إِنْسَانًا سِوَاهُ تُرَافِقُهُ فَأَنْتَ بِلا رَفِيقِ

ومزج الجد بالهزل، والميل إلى الدعابة والمرح، فقال في سوداء²: [من الطويل]

شَبِيهَةٌ حَبَاتِ الْقُلُوبِ لَكَ الْهَوَى وَهَلْ لِفَوَادٍ عَنْ سُودَائِهِ صَبْرُ
عَلَى نَحْرِكَ الدَّاجِي زَهَا الدُّرُّ مِثْلَمَا زَهَتْ فِي دِيَاغِي اللَّيْلِ أَنْجُمُهُ الزُّهْرُ
لَأَنْتِ شَبَابٌ مَا يَشِينُ سَوَادَهُ بَيَاضُ مَشْيِبٍ وَالشَّبَابُ هُوَ الْعُمُرُ
لَقَدْ أَكْثَرَ اللُّوَامُ فِيكَ وَجَهْلُهُمْ إِذَا عَنَّفُونِي فِي هَوَاكِ هُوَ الْعُذْرُ

إنها صورة شديدة الوقع في مجال الدعابة والهزل، ولكن فيها فكرة أحسن الشاعر صوغها، وهذا ينم على مدى تقدير الشاعر واحترامه لهذه المرأة، وبعد بها عن الفكرة الذميمة الدالة على القبح والبشاعة، فقد شبه نحرها الداجي المزهو بالليل المزهو والمثير بالأنجم الناصعة. ولسنا نريد أن ندعي أن مداعبته كانت فيها خشونة، بل كانت رقيقة ناعمة، وهو يرينا أنه كان على قدر عظيم من حلاوة الروح، وجمال الموانسة، فيكتفي بلذة المحادثة وإمتاع المفاكهة، يقول في أعرج³: [من البسيط]

عَابُوا هَوَى شَادِنٍ فِي رِجْلِهِ قَصْرٌ مِنْ سُكْرِ الْحَاطِئِ فِي مَشْيِهِ ثَمَلٌ

¹ - ديوان أسامة. ص 158.

² - ديوان أسامة. ص 157.

³ - ديوان أسامة. ص 159.

لقد رسم في هذه المداعبة صورة طريفة، تعبر عن الطريقة التي يسلكها في رسم المشاهد وبعث الصورة البعيدة الإيحاء، وقد أفضت به دقة التصوير إلى تمثيل عاهة الرجل في أتم أشكالها، لقد صور الشاعر الأعرج ظبياً صغيراً لا يقوى على الحركة، فكان ذلك بفعل سكره وثلمة، وحقيقة الأمر أن الرجل به عاهة خلقية لا دخل له بها. وأحياناً يلجأ إلى التمليح في الغزل، فقال وهو بدمشق في صبي اسمه رضوان، حسن الصناعة والوجه¹: [من البسيط]

يَا سَاكِنِي جَنَّةِ رِضْوَانٍ خَازِنُهَا هُبْنِيْمُ الْعَيْشِ فِي رَوْحٍ وَرِيحَانٍ
مُرُّوا النَّسِيمَ إِذَا مَا الْفَجْرُ أُيقِظُهُ بِحَمَلِهِ طَيْبٍ نَشْرٍ مِنْهُ أَحْيَانِي
أَوْ فَابْعَثُوا نَعْمَةً مِنْهُ يَعِيشُ بِهَا قَلْبِي فَقَدْ مَاتَ مُذْ حِينَ وَأَزْمَانٍ
ظَبْيٌ أَغْنَى تَرْدَى بِالْذُّجَى وَجَلَا شَمْسَ النَّهَارِ عَلَى عُصْنٍ مِنَ الْبَانِ
فِي فِيهِ مَا فِي جَنَانِ الْخُلْدِ مِنْ دُرَرٍ وَمِنْ رَحِيقٍ وَمِنْ مِسْكِ وَمَرْجَانِ
إِذَا بَدَأَ وَشَدَا فِي مَجْلِسِ ظَفَرُوا بِمُنْيَةِ النَّفْسِ مِنْ حُسْنٍ وَإِحْسَانِ

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

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

12- الوصف:

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

¹ - ديوان أسامة. ص 160. النشر: الريح الطيبة. الأغن من الغزلان وغيرها: الذي في صوته غنة.

² - ابن رشيق القبرواني: العمدة في نقد الشعر وتمحيصه. ص 544.

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

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

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

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

اختار أسامة في غرض الوصف جملة من الموضوعات، يقول واصفا الزلزلة التي ضربت موطنه شيزر¹: [من الخفيف]

رَقَصَتْ أَرْضُهُ عَشِيَّةً غَنَى الرَّ	عَدُ فِي الْجَوِّ وَالْكَرِيمِ طُرُوبُ
وَتَنَتَّ حَيْطَائُهُ فَأَمَّالَتْ	هَا شَمَالُ بَزْمَرِهَا وَجُئُوبُ
وَأَرَى الْبَرْقَ شَامِتًا ضَا حَكَّ السَّ	نَّ وَلِلْجَوِّ بِالْغَمَامِ قُطُوبُ
ذَكَرُوا أَنَّهُ تَذُوبُ بِهِ السُّد	بُ فَمَا لِلصُّخُورِ أَيْضًا تَذُوبُ
أَبْدَنْبٍ أَصَابَهَا قَدَرُ الدَّ	هِ فَلِلْأَرْضِ كَالْأَنَامِ ذُئُوبُ

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

¹ - ديوان أسامة. ص 153.

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

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

ويقول في وصفه شمعة¹: [من الطويل]

أَنِيسِي فِي لَيْلِ الْقَطِيعَةِ مُشْبِهِي نُحُولًا وَتَسْهِيدًا وَلَوْثًا وَأَدْمَعًا

الليلة التي يحياها الشاعر كلها عذاب نفسي وألم مستمر، لقد وجد في الشمعة الأنيس الوحيد لوحده ووحشته، إن رؤية الشاعر للشمعة جعلته يسقط حالها على حاله، فهي نحيلة أصابها السقم مثله، وهي ساهرة أصابها الأرق مثله أيضا، وهي شاحبة اللون تذرف دموعها كالشاعر تماما، وفي ذلك يقول²: [من الطويل]

وَمُفْرَدَةٍ تَبْكِي إِذَا جَنَّ لَيْلُهَا خُفَاءًا وَفِي أَحْشَائِهَا النَّارُ وَاللَّدَغُ
تَذُوبُ جَوَى إِمَّا لَصْدًا وَهَجْرَةً وَإِمَّا لِيَيْنٍ مَا لِيَتَشْتِيَتْهُ جَمْعُ
فَلَمْ أَرْ جَمْرًا ذَائِبًا غَيْرَ دَمْعِهَا وَلَا جِسْمَ بَاكِ قَبْلَهَا كُلَّهُ دَمْعُ

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

¹ - ديوان أسامة. ص 154.

² - ديوان أسامة. ص 154.

وإذا كان لفظه الملون بالتشابه هو الجسم، فإن المعاني المنتزعة من واقع الحياة، هي روحه المهيمنة بسيطرة الإبداع. ونقف أمام وصفية أخرى حينما قال في ضرس قلعه¹: [من البسيط]

وَصَاحِبٍ لَا تُمَلِّ الدَّهْرَ صُحْبَتُهُ يَشْتَقِي لِنَفْعِي وَيَسْعَى سَعْيَ مُجْتَهِدٍ

لَمْ أَلْقُهُ مُدَّ تَصَاحَبًا فَحِينَ بَدَا لِنَاطِرِي افْتَرَقْنَا فُرْقَةَ الْأَبَدِ

إن عظام الأمور المشحونة في مخيلته المظلمة بالهموم تجلت في وصف الضرس الذي يكون الشاعر قد فارقته إلى الأبد بمجرد اقتلاعه، فقد كان الضرس خير صاحب للشاعر، يشقى لنفعه ويسعى جاهدا لإسعاده، ولكن عندما فارقته لم يعد له صاحباً، فقد غادره مغادرة لا رجعة فيها، وفي ذلك تكبير لحجم المصائب النازلة فوق رأسه. إن ما جاء به الشاعر من أوصاف تدل على ذوقه الرفيع في اختيار الألفاظ المعبرة عن الشيء بأسلوب رفيع وخيال واع ومتقف. أوصاف تبعث في النفس الحزن وفي القلب الأسى مما يجعلنا بحق نضع شاعرنا أسامة من شعراء الوصف الحزين البارزين.

¹ - ديوان أسامة. ص 153.

الفصل الثاني

تجليات المستوى الصوتي

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

الإيقاع مصطلحا فنيا:

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

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

¹ - مجد محمد الباكثير البرازي: في النقد الأدبي الحديث. مكتبة الرسالة الحديثة. عمان. الأردن. ط1. 1986. ص 86.

² - إبراهيم السمرائي: في لغة الشعر. دار الفكر والنشر للتوزيع. عمان. (د ط). (د ت). ص 73.

³ - محمد السرغيني: محاضرات في السيمولوجيا. دار الثقافة للنشر والتوزيع. ط1. الدار البيضاء. 1987. ص 151.

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

الإيقاع والوزن:

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

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

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

¹ - عبد الله الغدامي: تشریح النص مقاربات تشریحی لنصوص شعرية معاصرة. دار الطليعة. بيروت. ط1. 1987. ص 107.

² - محمد فتوح أحمد: مقال ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري. مجلة البيان. الكويت العدد 28. 1990.

³ - عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري. مكتبة المنار. الزرقاء. الأردن. ط1. 1981. ص 50.

⁴ - ابن رشيق القبرواني: العمدة في نقد الشعر وتمحيصه. ص 120.

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

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

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

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

¹ - زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد. دار الشروق. بيروت. ط2. (د.ت). ص 22.

² - ينظر: عثمان موافى: في نظرية الأدب. كلية الآداب. جامعة الإسكندرية. دار المعرفة الجامعية. ج 1. (د.ط). 2004. ص 91.

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

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

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

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

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

¹ - ينظر: عثمان موافى: دراسات في النقد العربي. دار الوفاء للطباعة والنشر. الإسكندرية. (د ط). 2004. ص 167.

² - السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث. الهيئة المصرية للكتاب. ط1. 1979. ص 209.

أولاً- الموسيقى التركيبية:

أ- الوزن:

نهج أسامة بن منقذ في أوزانه نهج شعراء العرب القدامى فنظم شعره على أغلب بحور الشعر العربي ونظم في أغلب أغراض الشعر العربي تقريباً. والملاحظ على أوزانه: أنه لم يخرج فيها على الدائرة التي خطتها الخليل بن أحمد الفراهيدي¹.

فقد انتقى أسامة أشعاراً كتبت على اثني عشر بحراً شعرياً على ما هو موضح في الجدول الأول ومن خلاله رصدنا فيه الأوزان التي استعملها وهي على الترتيب: الكامل البسيط الطويل الخفيف السريع الوافر المنسرح الرمل الرجز المجث المديد وقد تهباً لأسامة أن يقول على هذه الأوزان 524 قصيدة ومقطوعة بلغت جملة أبياتها 3777 بيتاً من الشعر.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ومن الجداول الأربعة السابقة يمكن أن نخلص إلى النتائج التالية:

- 1- هيمنة بحر الكامل على بقية البحور الشعرية، وربما مرد ذلك إلى مرونة المقاطع الصوتية المشكلة له.
- 2- احتل الخفيف المرتبة الرابعة من المساحة الشعرية لشعر أسامة، وجاء بعده في المرتبة السريع والوافر والمنسرح والرمل والرجز والمتقارب.
- 3- إن شعر أسامة قد خلا تماما من بحور شعرية كالمضارع والهزج والمتدارك والمقتضب، وهذا ما أجمع عليه الباحثون في نسبة شيوع أوزان الشعر العربي من أن هناك أوزان قيل فيها أكثر من أربعة أخماس من الشعر وهي: الطويل والكامل والبسيط، والوافر وثمة أربعة أوزان لم يقل فيها القدماء وهي المضارع والمقتضب، والمتدارك، والهزج، فأوزان الكامل والبسيط والطويل والخفيف تمثل نسبة عالية من شعر أسامة إذ تبلغ هذه النسبة 78.99%.

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

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

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

البحر	الكامل		البسيط		الطول		الخفيف		السرعة		الرمز		الفرج		الفسح		الوقوف		المقارب		المجث		المدى	
	% ن	ع ب	% ن	ع ب	% ن	ع ب	% ن	ع ب	% ن	ع ب	% ن	ع ب	% ن	ع ب	% ن	ع ب	% ن	ع ب	% ن	ع ب	% ن	ع ب	% ن	ع ب
المضمون	195	31.3	99	15.89	41	6.58	56	8.98	80	12.84	19	3.04	27	4.33	43	6.9	20	3.21	39	6.26	4	0.64	-	-
الفرق	259	36.89	117	16.66	199	28.34	5	0.71	14	1.99	27	3.84	57	8.11	21	2.99	3	0.42	-	-	-	-	-	-
والشكوى																								
المعانيات																								
والصانف	135	24.02	149	26.51	184	32.74	94	9.6	-	-	-	-	-	-	4	0.71	33	5.87	-	-	-	-	3	0.53
المرج	7	25	4	14.28	6	21.42	6	21.42	-	-	-	-	-	-	5	17.85	-	-	-	-	-	-	-	-
المرج	5	9.43	14	26.41	4	7.54	7	13.2	2	3.77	-	-	-	-	10	18.86	11	20.8	-	-	-	-	-	-
المرج	67	11.77	253	44.46	83	14.58	121	21.26	22	3.86	-	-	-	-	18	3.16	2	0.35	3	0.52	-	-	-	-
المرج	11	9.56	-	-	104	90.43	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
الحاسبة	92	30.56	9	2.99	152	50.49	17	5.64	7	2.32	-	-	13	4.31	5	1.66	6	1.99	-	-	-	-	-	-
المرج	43	31.61	21	15.44	22	16.17	9	6.61	6	4.41	8	5.88	2	1.47	-	-	11	8.08	4	2.94	10	7.35	-	-
الشواهد	40	26.14	58	37.9	12	7.84	16	10.45	7	4.57	4	2.61	-	-	6	3.92	7	4.57	3	1.96	-	-	-	-
والمرج																								
المرج	49	43.75	24	21.42	16	14.28	-	-	3	2.67	4	3.57	3	2.67	-	-	5	4.46	8	7.14	-	-	-	-
المرج	23	11.61	45	22.72	19	9.59	8	4.04	41	20.7	51	25.75	9	4.54	2	1.01	-	-	-	-	-	-	-	-
المرج	49	21.77	76	33.77	64	28.44	11	4.88	4	1.77	4	1.77	4	1.77	-	-	13	5.77	-	-	-	-	-	-

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

ع ب : عدد الأبيات ن : النسبة

ومن خلال استقرارنا لديوان أسامة، يتبين أن القصيدة العمودية عنده تنوعت في استخدام البحور الصافية والبحور المركبة إلى جانب التنوع في استخدام القوافي، ويمكن أن نقسم بحور الشعر المستخدمة في شعر أسامة إلى قسمين:

القسم الأول: القصيدة واحدة التفعيلة عدد أشعارها 206 مروية شعرية بنسبة اتجاه تقدر 39.31% وعدد الأبيات 1375 بيتا شعريا بنسبة نفس 36.40%.

القسم الثاني: القصيدة ذات البحور مركبة التفعيلات عدد أشعارها 318 مروية شعرية بنسبة اتجاه 60.68% وعدد الأبيات 2402 بيتا شعريا بنسبة نفس 63.39%، ويمكن توضيح ذلك في الجدول التالي:

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

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

وقد جاء استخدام الشاعر لهذه البحور وفق الترتيب الآتي:

1- بحر الكامل:

يتصدر هذا البحر في ديوان الشاعر سائر الأوزان الأخرى، ويشتهر هذا البحر بجلجلة إيقاعه وفخامته، وهو من أشهر الأوزان شيوعا في موسيقى الشعر العربي، وهو نتيجة لما يشتمل عليه من بطء نتيجة لطول وحدة إيقاعه، ولاشتمالها على صوتين ساكنين على الأقل، بحيث يمكن مقابلتها بحركات طويلة، وهذا ما يؤكد قدرة بحر الكامل على استيعاب تجارب متنوعة، ومشاعر متعددة جعلت له مكانة متفوقة في الشعر العربي قديما وحديثا، ولو تأملنا نسبة إيراد في شعر أسامة بالنسبة للبحور عامة، لوجدنا أن هذا البحر يتقدم على غيره من الأبحر بنسبة اتجاه 28.82% وبنسبة نفس 25.81% محتلا بذلك الصدارة في شعره، وقد أتى هذا البحر في شعر أسامة تاما بنسبة اتجاه 75.49% وبنسبة نفس 72% وأتى مجزؤا بنسبة اتجاه 24.50% ونسبة نفس 28%.

أولا التام: ويأتي في عدة أنواع تبعا للعروض والضرب:

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

أ- العروض صحيحة والضرب صحيح، مثل قول أسامة¹: [من الكامل]

وَاحْمِلْ لَهُمْ جَوْرَ الْمَلَالِ وَحَمْلُهُ صَعْبٌ وَلَكِنَّ الْقَطِيعَةَ أَصْعَبُ

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

فالعروض صحيحة وكذلك الضرب صحيح على وزن متفاعلن.

ب- العروض صحيحة (متفاعلن) والضرب مقطوع على وزن (متفاعل)، مثل قوله²: [من الكامل]

مُسْتَشْرِفٍ كَالْبَذْرِ خَلْفَ حِجَابِهِ أَوْ فِي الْكَرَى أَيْضًا عَلَيْكَ حِجَابُ

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

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

2- العروض حذاء على وزن (متفا) نجد لها ضربين: ضرب أخذ مثلها على وزن (متفا) نجد لها ضربين، كقوله³: [من الكامل]

حَتَّى إِذَا مَا الْحُبُّ أَوْفَقَهُ حَيْرَانَ لَا وَرْدٌ وَلَا صَدْرُ

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

والضرب الثاني يكون على وزن (متفا) في قول أسامة⁴: [من الكامل]

يَا جَائِرًا وَهَوَايَ يَعْذُرُهُ مِنْكَ الدُّثُوبُ وَمَنْيَ الْعُذْرُ

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

ثانيا: الكامل المجزوء: يتكون من أربع تفعيلات وله أربع صور، فالعروض تكون صحيحة أما الضرب فيأتي (مرفلا ومذيلا وتاما ومقطوعا).

1- العروض صحيحة والضرب صحيح كقول الشاعر⁵: [من مجزوء الكامل]

يَا سَائِلِي عَمَّا بِيَهُ سِرُّ الْمُحِبِّ عَلَانِيَهُ

¹ - ديوان أسامة. ص 7.

² - ديوان أسامة. ص 9.

³ - ديوان أسامة. ص 23.

⁴ - ديوان أسامة. ص 24.

⁵ - ديوان أسامة. ص 55.

انْظُرْ إِلَى جَسَدِي لِتُخْ بِرَكَ الْعِظَامُ الْعَارِيَه

عَنْ مُهْجَةٍ بِالْهَجْرِ قَدْ تَلَقَّتْ وَعَيْنٌ جَارِيَه

2- العروض صحيحة والضرب مرفل، كقوله¹: [من مجزوء الكامل]

وَالْأَمَ الْقَى اللَّائِمِ مِنْ عَلَيْنِكَ بِالْوَجْهِ الْقُطُوبِ

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

فالتفعيلة في البيت على وزن متفاعلاتن حيث جاء الضرب مرفلا والترفيل هو زيادة سبب

خفيف على ما آخره وتد مجموع، وقوله كذلك²: [من مجزوء الكامل]

لَا تَحْسَبَنَّ اللُّومَ أَجْدَى بَلْ زَادَهُ كَلْفًا وَوَجْدًا

أَبْدَى صَبَابَتَهُ وَلِلْإِعْلَانِ مَا أَخْفَى وَأَبْدَى

3- العروض صحيحة والضرب مذيلا (غير موجودة).

والتذليل هو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع.

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

2- بحر الطويل:

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

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

¹ - ديوان أسامة. ص 8.

² - ديوان أسامة. ص 19.

³ - صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور. مكتبة الخانجي. القاهرة. ط3. 1993. ص 108.

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

كقوله¹: [من الطويل]

دَعَانِي إِلَى هَجْرِي بُنَيَّةَ حِقْبَةٍ مِنْ الدَّهْرِ خَوْفِي هَجَرَهَا آخِرَ الدَّهْرِ
وَلَا بَأْسَ بِالْهَجْرَانِ مَا لَمْ يَكُنْ قَلَى وَلَا الصَّدَّ مَا لَمْ يُبْدِهِ الْمَرْءُ عَنْ غَدْرٍ

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

الطويل الثاني ووزنه:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

كقوله²: [من الطويل]

أُيْرَجُ لِي شَرُّ الشَّبَابِ وَعَصْرُهُ وَكَيْفَ رُجُوعُ اللَّيْلِ قَدْ لَاحَ فَجْرُهُ
رَدَاءُ قَشِيبٍ حَالٍ حَالِكٌ لَوْنُهُ وَأَنْهَجَهُ طِيُّ الزَّمَانِ وَتَشْرُهُ

فالعروض مقبوضة والضرب كذلك.

الطويل الثالث ووزنه:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

كقوله³: [من الطويل]

أَطِيعُ هَوَى عَصْمَاءَ وَهُوَ يُضِلُّنِي وَمَا أَنَا فِيهَا لِلَّهِ بِمُطِيعٍ
وَيُسْمِعُنِي دَاعِيَ الْهَوَى مِنْ بِلَادِهَا وَإِنِّي لِدَاعِي النُّصْحِ غَيْرُ سَمِيعٍ
وَأَحْفَظُهَا وَهِيَ الْمُضِيعُ لِعَهْدِهِ قَيًّا عَجَبًا مِنْ حَافِظٍ لِمُضِيعٍ

فالعروض مقبوضة والضرب محذوف (مفاعي) وتنقل إلى فعولن.

3- بحر البسيط:

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

¹ - ديوان أسامة. ص 23.

² - ديوان أسامة. ص 21.

³ - ديوان أسامة. ص 30.

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

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

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

البسيط التام: وله عروض واحدة مخبونة وضربان.

العروض تامة مخبونة والضرب مثلها مخبون (فعلن)، مثل قول أسامة¹: [من البسيط]

وَلَوْأَ قَلَمًا رَجَوْنَا عَدَلَهُمْ ظَلَمُوا فَلَيَنْتَهُمْ حَكَمُوا فِينَا بِمَا عَلَّمُوا

مَا مَرَّ يَوْمًا بِفَكْرِي مَا يَرِيئُهُمْ وَلَا سَعَتْ بِي إِلَى مَا سَاءَ لَهُمْ قَدَمٌ

وَلَا أَضَعْتُ لَهُمْ عَهْدًا وَلَا أَطْلَعْتُ عَلَى وَدَائِعِهِمْ فِي صَدْرِي الثُّهْمُ

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

مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن

كقوله²: [من مخلع البسيط]

يَا نَاسِيًا عِشْرَةَ التَّصَافِي وَخَافِرًا حُرْمَةَ الدِّمَامِ

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

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

¹ - ديوان أسامة. ص 43.

² - ديوان أسامة. ص 45. خفر به خفره خفراً وخفوراً: نقض عهده وغدره.

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

4- بحر الخفيف:

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

وفي ديوان أسامة يتبوأ وزن الخفيف الرتبة الرابعة بعد الكامل والطويل والبسيط بنسبة اتجاه 06.49% ونسبة نفس بـ 8.21% أي 34 قصيدة ومقطوعة عدت أبياتها 310 بيتا ليس منها على مجزوء هذا الوزن سوى ثلاثة عشر بيتا، أما البقية فجاءت على الخفيف التام ومن أمثلة ذلك ما يلي:

أولاً- الخفيف التام:

العروض صحيحة والضرب صحيح، مثل قوله²: [من الخفيف]

لَيْسَ طَرْفِي جَارًا لِقَلْبِي وَلَكِنْ دَمٌ هَذَا يَدْمَعُ هَذَا مَشُوبٌ
خُلْطَةٌ فِي تَبَائِنِ الْحَالِ هَذَا أَبَدًا ظَاهِرٌ وَذَا مَحْجُوبٌ
وَسِهَامُ الْعُيُونِ أَخْفَى مِنَ الْوَهْدِ م وَلَكِنْ بِهِنَ تَدْمَى الْقُلُوبُ
0/0//0/ 0//0// 0/0/// 0/0//0/ 0//0/0/ 0/0//0/

ويجوز في هذا الضرب التشعيث «فَعْلَاثُنْ»، كقوله³: [من الخفيف]

أَيْنَ سَمْعِي عَمَّا يَقُولُ الْعَذُولُ أَنَا بِالْهَجْرِ وَالنَّوَى مَشْغُولٌ
0/0/0/0//0/0/0/// 0/0//0/0//0/0/0/0//0/

وتتقل فعلاتن إلى مفعولن.

¹ - ينظر: المرجع السابق. ص 118.

² - ديوان أسامة. ص 10.

³ - ديوان أسامة. ص 140.

ثانيا- الخفيف المجزوء:

وقد ورد على الصورة الأولى فقط؛ حيث تكون فيها العروض صحيحة والضرب صحيح مثلها، بينما لم ترد على وزن الخفيف المجزوء الصورة الثانية، حينما تكون العروض صحيحة والضرب مخبون مقطوع (متفع ل)، ومثال علي الضرب الأول قوله¹: [من مجزوء الخفيف]

يَا بَعِيدًا أَحَلَّهُ الشَّدَّ وَوَقُّ قَلْبِي وَنَاطِرِي

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

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن متفع لن

وقوله أيضا²: [من مجزوء الخفيف]

فَوَضَّ الْأَمْرَ رَاضِيًا جَفَّ بِالْكَائِنِ الْقَلَمُ

لَيْسَ فِي الرِّزْقِ حِيلَةٌ إِنَّمَا الرِّزْقُ بِالْقِسْمِ

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

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن متفع لن

والنظم على وزن الخفيف غير يسير، فحركة التدوير تطبع قصائده بشكل ثري مسترسل، ويكفي أن نختار بعضا ما قاله أسامة على صيغة هذا الوزن لنرى ملامح الاسترسال فيه، حيث يقول³: [من الخفيف]

يَا هِلَالًا إِذَا تَبَدَّى يَرَاهُ الدَّ وَرَى لَا يَمَلُّ رَأْوَهُ مِنْهُ

وَتَرَائِي الْهَلَالَ فِي كُلِّ شَهْرٍ لَيْلَةً ثُمَّ تُعْرِضُ الْعَيْنُ عَنْهُ

لَمْ يَخُنْ عَهْدَكَ الَّذِي لَمْ يُطِغْ فِيهِ لَكَ نَصِيحًا فَلَمْ فَدَاكَ تَخْنُهُ

كُلُّ حُسْنٍ فِي الْخَلْقِ مُجْتَمِعٌ فِيهِ لَكَ فَبِإِلَهِ لَا تُشْبِهُهُ وَصْنُهُ

إِنْ تَكُنْ مَا رَأَيْتَ مَنْ جَمَعَ الْإِحْدَ سَانَ وَالْحُسْنَ فِي الْمِلَاحِ فَكُنْهُ

¹ - ديوان أسامة. ص 120.

² - ديوان أسامة. ص 288.

³ - ديوان أسامة. ص 53.

5- بحر السريع:

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

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

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

الشكل الأول: وقد بلغ عدد أشعاره أربع مروييات شعرية وشكله:

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

كقوله²: [من السريع]

مَا وَجَدُ مَنْ قَارِقَ أَحْبَابَهُ كَوَجَدُ مَنْ قَارِقَ رَوْحَ الْحَيَاةِ

00//0/ 0///0/ 0//0// 0//0/ 0///0/ 0//0/0/

فاعلن فاعلان

فالعروض مكسوفة مطوية (فاعلن) والضرب مطوي موقوف (فاعلن) عوض (فاعلات).

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

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

¹ - ينظر: صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور. ص 131.

² - ديوان أسامة. ص 107.

والوقف: هو تسكين متحرك آخر الودد المفروق في مفعولات فتصير مفعولات.

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

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

كقوله¹: [من السريع]

مَثُوبَةُ الْفَاقِدِ عَنْ فَقْدِهِ بَصْبَرُهُ أَنْفَعُ مِنْ وَجْدِهِ

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

فالعروض مكسوفة مطوية (فاعلن) والضرب مثلها مكسوف مطوي.

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

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

كقوله وقد عرض له ألم في رجله منعه من الركوب²: [من السريع]

رَجُلَايَ وَالسَّبْعُونَ قَدْ أَوْهَنْتَ قُوَايَ عَنْ سَعْيِي إِلَى الْحَرْبِ

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

فالعروض جاءت مكسوفة مطوية (فاعلن) والضرب أصلم (فاعلن) وأصله (مفعول)

والصلم هو: حذف الودد المفروق من آخر مفعولات، وتنقل (مفعول) إلى (فاعلن).

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

مستفعلن مستفعلن فعلن مستفعلن مستفعلن فاعل

كقوله³: [من السريع]

بِاللَّهِ يَا مُعَرِّىْ بِهِجْرَانِي وَيَا مُبِيحَ الدَّمْعِ أَجْفَانِي

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

فالعروض صلماء والضرب مثلها أصلم.

6- بحرا الوافر والمنسرح:

لو تأملنا النسبة التي يظهرها جدول الأوزان، فلا نجد فرقا بين الوافر والمنسرح، فقد

بلغ عدد أشعار كل واحد منها عشرين مروية شعرية بنسبة اتجاه 03.82%، إنما يظهر

¹ - ديوان أسامة. ص 279.

² - ديوان أسامة. ص 210.

³ - ديوان أسامة. ص 50.

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

وحين نعود إلى ديوان أسامة، نجد أكثر قصائده قيلت على المنسرح ذي العروض الصحيحة والضرب مطوي، حيث بلغ عدد الأشعار التي قيلت على هذا الشكل ستة عشر بيتاً، بينما جاءت بقية الأشعار وعددها أربعة على المنسرح ذي العروض المطوية والضرب مقطوع، فمن الشكل الأول، قوله¹: [من المنسرح]

أَدْعُو عَلَى ظَالِمِي فَيَغْضَبُ مَنْ دُعَايَ قَلْ لِي عَلَامَ ذَا الْغَضَبِ

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

مستفعلن مفعولات مستعلن متفعّلن مفعلات مستعلن

فالعروض مطوية (مستعلن)، والضرب مطوي (مستعلن)

ومن الشكل الثاني قوله²: [من المنسرح]

مَا حِيلَتِي فِي الْمَلُولِ يَظْلِمُنِي وَلَيْسَ إِنْ جَارَ مِنْهُ لِي جَارٌ

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

مستفعلن مفعلات مستعلن متفعّلن مفعلات مستفعلن

فالعروض مطوية (مستعلن) والضرب مقطوع (مستفعلن).

والقطع: هو حذف ساكن الوند المجموع وإسكان ما قبله (مستفعلن) (مستفعلن) وتصير

(مستفعلن)، أما بحر الوافر فقد أتى تاماً ومجزؤاً.

فمن التام ما كانت العروض صحيحة والضرب مثلها صحيح، كقوله³: [من الوافر]

نِظَامَ الدِّينِ لَا سُقْيَا لِحَطْبٍ رَمَانًا بِالنَّوَى بَعْدَ اجْتِمَاعِ

وقوله من المجزؤ على الشكل الأول⁴: [من مجزؤ الوافر]

جُفُونٌ تَسْتَهْلُ دَمًا وَجِسْمٌ مُشْعَرٌ سَقَمًا

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

¹ - ديوان أسامة. ص 12.

² - ديوان أسامة. ص 25.

³ - ديوان أسامة. ص 124.

⁴ - ديوان أسامة. ص 45. استهل المطر: اشتد انصبابه.

فالضرب مثل العروض صحيح مجزوء، أما الشكل الثاني من المجزوء حينما تأتي العروض صحيحة والضرب معصوب، فلم يقل منه الشاعر شيئاً يذكر. والعصب هو إسكان الخامس المتحرك.

7- بحر الرمل:

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

ومن خلال استقراء النصوص التي جاءت على وزن الرمل والتي نستنتج منها فعلاً غنى إمكانات هذا البحر وإيقاعه المتميز بوضوحه وقدرته على التعبير عن الحزن مرة والغضب مرة أخرى، فوحدة إيقاعه أكثر الإيقاعات العروضية وضوحاً وبساطة يلائم العواطف الحزينة، قال أسامة في ولده أبي بكر وقد توفي صغيراً²: [من الرمل]

لَهْفَ نَفْسِي لِهَلَالِ طَالِعٍ مَا اسْتَوَى فِي أَفْقِهِ حَتَّى غَرَبَ
لَوْ رَأَى مَا حَلَّ بِي مِنْ بَعْدِهِ مِنْ هُمُومٍ غَشِيَتْني وَكَرَبَ
لَبَكَّى لِي تَحْتَ أَطْبَاقِ الثَّرَى وَبُكَاءُ الْمَيِّتِ الْحَيِّ عَجَبَ
أَنَا مَيِّتٌ مِثْلُهُ لَكِنَّهُ مُسْتَرِيحٌ وَمَمَاتِي فِي تَعَبَ

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

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

² - ديوان أسامة. ص 293.

ويأتي وزن الرمل تاما ومجزوءا في شعر أسامة:

1. فالتام: وجاء على ثلاث صور:

أ - العروض صحيحة والضرب صحيح مثلها، كقوله¹: [من الرمل]

أَفَ لِلدُّنْيَا فَمَا أُوبَا جَنَاهَا لَيْسَ يَخْلُو مَنْ رَأَاهَا مِنْ أَذَاهَا

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

ب- العروض محذوفة والضرب صحيح، وقد ورد على ذلك قصيدتان، كقوله²: [الرمل]

حَمَلْتُ ثِقَلِي فِي السَّهْلِ الْعَصَا وَنَبَتَ بِي حِينَ حَاوَلْتُ الْحَزُونََا

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

والحذف هو: حذف آخر السبب الخفيف من التفعيلة.

ج- العروض محذوفة والضرب محذوف مثلها، كقوله³: [من الرمل]

لَيْتَ مَنْ يَسْأَلُ حَيْرَانَ النَّقَا هَلْ لَنَا بَعْدَ اقْتِرَاقٍ مُتَّقَى

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

2. أما المجزوء: فقد جاء على شكل واحد فقط، وهو العروض الصحيحة والضرب مثلها

صحيح، من ذلك قوله⁴: [من مجزوء الرمل]

أَيُّهَا الرَّبَّعُ الْمُحِيلُ جَدَّ بِي عَنْكَ الرَّحِيلُ

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

ومن خلال تأمل المقطعات والقصائد التي جاءت على وزن الرمل، وجدنا أن هناك صلات بين موضوعات المرويات الشعرية واختيار هذا البحر بإيقاعه الموسيقي الذي يناسب هذه الموضوعات.

8- بحر الرجز:

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

¹ - ديوان أسامة. ص 291.

² - ديوان أسامة. ص 274.

³ - ديوان أسامة. ص 92.

⁴ - ديوان أسامة. ص 243.

⁵ - صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور. ص 91.

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

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

1- فالتام ما ورد على صورتين هما:

أ- العروض صحيحة والضرب صحيح، مثل قوله¹: [من الرجز]

يَا عَجَبًا مِنْ وَشْكَ بَيْنَ مَا رَغَتْ فِيهِ مَطَايِنَا وَلَا الْحَادِي حَدًا

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

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

2- أما الرجز المجزوء وهو الذي يتكون من أربع تقعيلات، وتأتي عروضه مماثلة لضربه، كقوله²: [من مجزوء الرجز]

فَإِنِّي أَرَى النَّوَى مِنْ الصُّدُودِ أَثْلَفَا

9- المجتث والمديد:

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

¹ - ديوان أسامة. ص 212. رغا البعير رغاء بالضم: صوت فضج.

² - ديوان أسامة. ص 84.

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

من ذلك قوله²: [من المجتث]

لَا تَجْزَعَنَّ لِخَطْبٍ فَكُلُّ دَهْرِكَ خَطْبٌ
وَحَادِثَاتُ اللَّيَالِي مُمِلَّةٌ مَا تُغِبُّ
تَرُوحُ سَلَمًا وَتَعْدُو عَلَى الْفَتَى وَهِيَ حَرْبٌ

وقوله كذلك³: [من المجتث]

إِنْ فَاجَأَتْكَ اللَّيَالِي بِمَا يَسُوءُ فَصَبِرَا
قَالَ دَهْرٌ يُرْهِقُ عُسْرًا وَيُبَيْعُ الْعُسْرَ يُسْرًا
لَوْ دَامَ مَا سَاءَ مِنْهُ لَدَامَ مَا كَانَ سَرًّا

وأما المديد: فإنه وزن لا يوجد منه في ديوان أسامة إلا مقطوعة واحدة لا تتجاوز ثلاثة أبيات. وعلى الرغم من ندرة المنظوم على موسيقى هذا البحر، فإن موسيقاه عذبة سلسة، من ذلك قوله⁴: [من المديد]

وَكِتَابٍ مِنْكَ فَاجَأَنِي كَبْشِيرٍ جَاءَ بِالظَّفَرِ
رَدَّ لِي شَرَحَ الشَّبَابِ وَمَا غَالَتِ الْأَيَّامُ مِنْ عُمْرِي
ظَنُّهُ الرَّائِي مُكَاتَّبَةً وَهُوَ أَصْدَافٌ عَلَى دُرَرٍ

فالعروض جاءت محذوفة مخبونة والضرب مثلها مخبون محذوف.

ب- القافية:

القافية في الجذر اللغوي من قفاه واقتفاه وتقفاه: تبعه واقتفى أثره، وسميت القافية قافية لأن الشاعر يقفوها أي يتبعها، فتكون قافية بمعنى مقفوة، كما قالوا عيشة راضية بمعنى مرضية، أو تكون على بابها كأنها تقفوا ما قبلها⁵.

¹ - صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين التطور والثبات. ص 138.

² - ديوان أسامة. ص 233.

³ - ديوان أسامة. ص 239.

⁴ - ديوان أسامة. ص 120.

⁵ - ينظر: أحمد مطلوب. معجم النقد العربي القديم. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. ج 2. ط 1. 1989. ص 170.

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

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

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

ج- الوظيفة الصوتية والسيمائية للقافية:

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

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

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

¹ - رشيد عبيدي: معجم مصطلحات العروض والقوافي. بغداد، ط1. 1986. ص 207.

² - ابن رشيق: العمد في نقد الشعر وتمحيصه. ص 132.

³ - جان كوهن: بنية اللغة الشعرية. ص 8.

إلى ملاحظة مهمة في هذا السياق، وهي انتماؤه لأشباه أصوات اللين ذو دلالة «فقد وجد المحدثون أن اللام والنون والميم تحتل القمم في بعض الأحيان، مثلها في ذلك مثل أصوات اللين ولهذا اعتبروا أصوات اللين ومعها اللام والميم والنون أصواتا مقطعية لأنها هي التي تحدد المقاطع الصوتية في الكلام»¹. يقول أسامة بن منقذ²: [من البسيط]

يَا رَاكِبًا تَقْطَعُ الْبَيْدَاءَ هِمَّتُهُ وَالْعَيْسُ تَعْجِزُ عَمَّا تُدْرِكُ الْهَمَمُ
بَلِّغْ أَمِيرِي مُعِينَ الدِّينِ مَالِكَةَ مَنْ نَازَحَ الدَّارَ لَكِنْ وَدَّهَ أَمَمُ
وَقُلْ لَهُ أَنْتَ خَيْرُ الثَّرِكِ فَضْلَكَ الْحَيَاءُ وَالذِّينُ وَالْإِقْدَامُ وَالْكَرَمُ
وَأَنْتَ أَعْدَلُ مَنْ يُشْكِي إِلَيْهِ وَلِي شَكِيَّةٌ أَنْتَ فِيهَا الْخَصْمُ وَالْحَكَمُ
هَلْ فِي الْقَضِيَّةِ يَا مَنْ فَضْلُ دَوْلَتِهِ وَعَدْلُ سِيرَتِهِ بَيْنَ الْوَرَى عِلْمُ
تَضْيِيعُ وَاجِبِ حَقِّي بَعْدَمَا شَهِدْتَ بِهِ التَّصِيحَةَ وَالْإِخْلَاصُ وَالْخِذْمُ
وَمَا ظَنَنْتُكَ تَنْسَى حَقَّ مَعْرِفَتِي إِنَّ الْمَعَارِفَ فِي أَهْلِ التُّهَى ذِمَمُ
وَلَا اعْتَقَدْتُ الَّذِي بَيْنِي وَبَيْنَكَ مِنْ وَدٍّ وَإِنْ أَجْلَبَ الْأَعْدَاءُ يَنْصَرِمُ
لَكِنْ ثِقَاتُكَ مَازَالُوا يَغْشَاهُمْ حَتَّى اسْتَوَتْ عِنْدَكَ الْأَنْوَارُ وَالظُّلَمُ
بَاغُوكَ بِالْبَخْسِ يَبْغُونَ الْغَنَى وَلَهُمْ لَوْ أَلَّهْمُ عَدِمُوكَ الْوَيْلُ وَالْعَدَمُ
كَمْ حَرَّفُوا مِنْ مَقَالٍ فِي سِفَارَتِهِمْ وَكَمْ سَعَوْا بِفَسَادٍ ضَلَّ سَعْيُهُمْ
أَيْنَ الْحَمِيَّةِ وَالنَّفْسِ الْأَبْيَّةِ إِذْ سَامُوكَ خُطَّةَ خَسْفٍ عَارُهَا يَصِمُ
هَلَا أَنْفَتَ حَيَاءً أَوْ مَحَافِظَةً مِنْ فَعَلٍ مَا أَنْكَرْتَهُ الْعُرْبُ وَالْعَجَمُ
أَسْلَمْتَنَا وَسُيُوفُ الْهِنْدِ مُغْمَدَةٌ وَلَمْ يُرَوْ سِنَانُ السِّمْرِجِيِّ دَمُ
وَكُنْتُ أَحْسَبُ مَنْ وَالَاكَ فِي حَرَمٍ لَا يَعْتَرِيهِ بِهِ شَيْبٌ وَلَا هَرَمُ
هَبْنَا جَنَيْنَا دُنُوبًا لَا يَكْفُرُهَا عَذْرٌ فَمَاذَا جَنَى الْأَطْفَالُ وَالْحُرَمُ
إِذَا نَهَضْتَ إِلَى مَجْدٍ تَوَثَّلَهُ تَقَاعَدُوا فَإِذَا شَيَّدْتَهُ هَدَمُوا
رَشَفْتَ أَجْنَ عَيْشٍ كُلُّهُ كَدْرٌ وَوَرْدُهُمْ مِنْ نَدَاكَ السَّلْسَلُ الشَّبِمُ
وَإِنْ أَتَاهُمْ بِقَوْلٍ عَنْكَ مُخْتَلَقٌ وَاشْ فَذَاكَ الَّذِي يُحْبَى وَيُحْتَرَمُ
بَغِيًّا وَكُفْرًا لَمَّا أُولِيَتْ مِنْ مَنْ وَمَرْتَعُ الْبَغْيِ لَوْلَا جَهْلُهُمْ وَخِمُ

¹ - إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة. ط5. 1979. ص 160.

² - ديوان أسامة. ص 146-147. المأكلة: الرسالة. الأمم بفتح الهمزة: القرب.

جَرَّبَهُمْ مِثْلَ تَجْرِيي لِيَخْبِرَهُمْ فَلِلرِّجَالِ إِذَا مَا جُرُّوا قِيَمُ
 هل فيهم رجلٌ يُغني غَنَاي إذا جَلَّ الحَوَادِثُ حَدُّ السَّيْفِ وَالْقَلَمُ
 لكنَّ رَأْيَكَ أَذْنَاهُمْ وَأَبْعَدَنِي فليتَ أَنَا بِقَدْرِ الحُبِّ نَقْتَسِمُ
 وما سَخِطْتُ بِعَادِي إِذْ رَضِيتَ بِهِ وما لِحُجْرٍ إِذَا أَرْضَاكُم أَلَمُ
 ولستُ آسَى على التُّرْحَالِ عن بَلَدٍ شَهَبُ البَزَاةِ سَوَاءٌ فِيهِ وَالرَّحَمُ
 تعلَّقتُ بِحَبَالِ الشَّمْسِ مِنْهُ يَدِي ثُمَّ انْتَنَتْ وَهِيَ صِفْرٌ مَلُؤُهَا نَدَمُ
 لكنَّ فِرَاقَكَ آسَانِي وَأَسْفَنِي ففي الجَوَانِحِ نَارٌ مِنْهُ تَضْطَرُّمُ
 فاسألْ فما عِشْتَ لِي فَالذَّهْرُ طَوْعُ يَدِي وَكُلُّ مَا نَالَنِي مِنْ بُؤْسِهِ نَعَمُ

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

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

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

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

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

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

المستوى الرابع: - الهمم، الشبم.

المستوى الخامس: - هدموا.

المستوى السادس: - سعيهم.

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

(1) إن كل مجموعة تجمع بينها عناصر مشتركة وخصائص متشابهة، إما على

المستوى البناء الصرفي أو الوظيفة النحوية أو طبيعة العلاقة التركيبية، بالإضافة

إلى التوازي على المستوى العروضي.

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

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

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

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

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

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

د- الروي:

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

¹ - جان كوهن: بنية اللغة الشعرية. ص 32.

² - المرجع نفسه. ص 76.

الروي في آخر كل بيت شعري؛ ليؤدي وظيفة موسيقية وهي ضبط التوقع، ونحن نحس بهذه الوظيفة عندما نشرع في قراءة قصيدة شعرية، حيث نشعر أن ثمة جزءاً غائباً من بنية البيت نتوقع حدوثه دائماً، فأسامة بن منقذ عندما قال في رثاء وطنه وأهله الهالكين في الزلزال بحصن شيزر¹: [من البسيط]

حَمَائِمَ الْأَيْكِ هَيَّجُنْ أَشْجَانَا فَلَيْبِكَ أَصَدَقْنَا بَنًا وَأَشْجَانَا

نشعر أن حرف الروي وهو النون هنا هو بمثابة الترجيعة التي نتوقعها على مدار القصيدة كلها، وهذا الإحساس الموسيقي هو الذي يجعلنا نتوقع ظهور الصوت باستمرار في القصيدة، كما في قوله²: [من البسيط]

كَمْ ذَا الْحَنِينُ عَلَى مَرِّ السَّنِينَ أَمَّا أَفَادَكُنَّ قَدِيمُ الْعَهْدِ نِسْيَانَا
هَلْ ذَا الْعَوِيلُ عَلَى غَيْرِ الْهَدِيلِ، وَهَلْ فَقِيدُكُنَّ أَعَزُّ الْخَلْقِ فَقْدَانَا
كَمَا وَجَدْتُ عَلَى قَوْمِي تَخَوَّنَهُم رَيْبُ الْمَنُونِ وَدَهْرٌ طَالَ مَا خَانَا

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

¹ - ديوان أسامة. ص 304.

² - ديوان أسامة. ص 304 .

³ - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية. دار العودة ودار الثقافة. بيروت. ط3. 1981. ص. 113.

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

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

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

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

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

- أ- حروف تجيء رويًا بكثرة، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وتلك هي الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال، السين، العين.
- ب- حروف متوسطة الشيوع وهي: القاف، الكاف، الهزرة، الحاء، الفاء، الياء، الجيم.
- ج- حروف قليلة الشيوع وهي: الضاد، الطاء، الهاء، التاء، الصاد، الثاء.
- د- حروف نادرة في مجيئها رويًا وهي: الذال، الغين، الخاء، الشين، الزاي، الظاء، الواو.
- ولا تعرف كثرة الشيوع أو قلتها إلى ثقل الأصوات أو خفة بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة¹.

وبناء على التقسيم السابق يمكن أن نخلص إلى النتائج التالية:

- (1) أن الأصوات التي جاءت بكثرة رويًا في شعر أسامة بن منقذ كانت هي الراء، اللام، الميم، الدال، الباء، النون وقد جاءت نسبة الشيوع لهذه الأصوات موافقة لما أشار إليه الدكتور إبراهيم أنيس باستثناء السين والعين فلم يحظيا بنسبة شيوع.
- (2) أن حرف الراء هو أكثر حروف الروي تداولًا وشيوعًا، قد بلغ ما قاله أسامة على هذا الحرف (79) مروية شعرية، يلي ذلك حرف الميم الذي اتخذه رويًا لجملة من القصائد والمقطعات وبلغت (57) مروية شعرية، ثم اللام والدال في الرتبة الثالثة فقد نصبيهما رويًا لنحو (56) قصيدة ومقطوعة. وتقع الباء في الرتبة الرابعة، حيث استقام له على هذا الروي (52) قصيدة ومقطوعة.
- أما القاف والنون فيأتيان في الرتبة الخامسة والسادسة، إذ يبلغ ما قاله على روي القاف (48) قصيدة ومقطوعة، وبلغ ما له على النون (42) قصيدة ومقطوعة، ثم تأتي الفاء في الرتبة السابعة وقد اتخذها رويًا لما مجموعه (22) قصيدة ومقطوعة، ثم العين التي جاءت رويًا لنحو (19) قصيدة ومقطوعة وكانت رتبته الثامنة، وتجيء الهاء في الرتبة التاسعة، وله عليها (18) قصيدة ومقطوعة، ثم الحاء التي جاءت رويًا لنحو (12) قصيدة ومقطوعة فكانت رتبته العاشرة.

¹ - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. ص 284.

ثم (تكون الطاء، الجيم، الكاف، التاء، السين) بعد ذلك متدرجة على توالي ترتيبها فجملة ما قاله على الطاء (9) مرويات شعرية، وجملة ما قاله على الجيم والكاف (7) مرويات شعرية، وأما التاء والسين فله على كل واحدة منها (6) مرويات شعرية. أما ما قاله على حرف الياء، فبلغ (5) مرويات شعرية، والضاد (4) مرويات شعرية، والصاد (3) مرويات شعرية مثلها مثل التاء والسين.

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

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

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

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

هـ حركة الروي في قصائد الديوان:

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

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

جدول القوافي المطلقة والمقيدة في قصائد ومقطعات أسامة ونسب الاتجاه والنفس. فهو لا يخرج بذلك في مختاراته على الإطار العام للذوق الموسيقي في الشعر العربي، والذي لا يتلاءم مع القوافي المقيدة.

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

تنال الضمة إذن حظاً وافراً بين حركات الروي في ديوان أسامة بنسبة نفس بلغت 49.40%، بينما كان نصيب الكسرة 30.90%، فالفتحة 15.22%، فالروي المقيد بـ 4.47% «على الرغم من أن الفتحة وأختها الألف هما أكثر أصوات اللين شيوعاً في اللغة العربية، وتأتي بعدها الكسرة فالضمة»¹.

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

ثانيا- الإيقاع الداخلي (الموسيقى التعبيرية):

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

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

بنية التكرار:

يعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النص الأدبي كان له حضوره عند البلاغيين العرب القدماء، فهو في اللغة من الكر بمعنى الرجوع، ويأتي بمعنى الإعادة والعطف، يقول ابن منظور: «الكر: الرجوع، يقال: كرّ وكرّ بنفسه... والكر مصدر كرّ عليه يكرّ كرا وكرورا وتكرارا: عطف عليه وكرّ عنه: رجع وكرّر الشيء وكرّره: أعاده مرة بعد أخرى، فالرجوع إلى شيء وإعادته وعطفه هو تكرار»³.

¹ - عز الدين منصور: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر. مؤسسة المعارف. بيروت. ط1. 1985. ص 18.

² - عبد السلام المسدي: قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون. الشركة التونسية. تونس. (د ط). 1981. ص 24.

³ - ابن منظور: لسان العرب. دار صادر. بيروت. لبنان. المجلد 5. (د ط). 1968. ص 135.

وهو عند ابن رشيق «إعادة اللفظ لا لإفادة معنى جديد، وإنما لتأكيد المعنى الأول أو تقريره، والتكرار يقع إما في اللفظ أو في المعنى أو فيهما معاً، والأخير معيب في الكلام»¹. معنى هذا أن التكرار يقع في المعنى دون اللفظ، فيرى ابن الأثير الحلبي أن: «التكرار قسمان: أحدهما يوجد في اللفظ والمعنى والآخر في المعنى دون اللفظ، فأما الذي يوجد في اللفظ والمعنى كقولك لمن تستدعيه: أسرع أسرع. وأما الذي يوجد في المعنى دون اللفظ فقولك: أطعني ولا تعصني، فإن الأمر بالطاعة هو النهي عن المعصية»². فهي إشارة إلى أن التكرار يتشكل في مستويين: الأول مستوى لفظي ومعنوي والثاني معنوي. وتتشكل ظاهرة التكرار في الشعر العربي بأشكال مختلفة متنوعة، فهي تبدأ من الحرف وتمتد إلى الكلمة وإلى العبارة وإلى بيت الشعر، وتجدر الإشارة إلى أن الجانب الإيقاعي في الشعر قائم على التكرار، فبحور الشعر العربي تتكون من مقاطع متساوية، والسر في ذلك يعود إلى أن التفعيلات العروضية متكررة في الأبيات، فمثلاً في الكامل:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وفي الرجز:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

إن هذا التكرار المتمثل أو المتساوي يخلق جواً موسيقياً متناسقاً، فالإيقاع هو أصوات مكررة تثير في النفس انفعالاتاً ما: «وللشعر نواح عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه جرس الألفاظ وانسجام توالي المقاطع وتردد بعضها بقدر معين وكل هذا ما نسميه بموسيقى الشعر»³.

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

¹ - ابن رشيق: العمدة في نقد الشعر وتمحيصه. ص 360.

² - ابن الأثير الحلبي: جوهر الكنز. تحقيق: محمد زغلول سلام. منشأة المعارف. الإسكندرية. (د ط). 1980. ص 257.

³ - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. ص 8.

إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه ويستخدمه في موضعه، وإلا فإنه يتحول إلى مجرد تكرارات لفظية مبتذلة¹. كما أشارت إلى أنواع التكرار وحصرتها في تكرار الكلمة، والعبارة والمقطع والحرف.

أما التكرار عند أسامة بن منقذ فهو صورة لافتة للنظر، تشكلت في ديوانه ضمن محاور متنوعة وقعت في الكلمة وتكرار الحرف وأحياناً في تكرار البداية، وقد ظهرت في شعره بشكل واضح وشكل منها إيقاعات موسيقية متنوعة تجعل القارئ والمستمع يعيش الحدث الشعري المكرر، وتنقله إلى أجواء الشاعر النفسية، يقول²: [من الطويل]

أَعَاتِبُ فَيْكَ الدَّهْرَ لو أَعْتَبَ الدَّهْرُ وَأَسْتَنْجِدُ الصَّبْرَ الجميلَ ولا صَبْرُ
وكيفَ التَّسْلِي، والحوادثُ جَمَّةٌ إذا ما انقضى أمرٌ يَسُوءُ أتَى أمرُ
رَمَثِي في عَشْرِ الثَّمَانِينَ نَكْبَةً مِنَ الثَّكْلِ يُوهِي حَمْلُهَا مَنْ له عَشْرُ

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

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

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

¹ - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. دار القلم للملايين. بيروت. (د ط). 1983. ص 263-264.

² - ديوان أسامة. ص 295. أعتب: أعطى العتبي، وهي الرضا.

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

أ- موسيقى الحرف:

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

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

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

¹ - محمد المبارك: فقه اللغة وخصائص العربية. دراسة تحليلية للكلمة العربية. دار الفكر. بيروت. ط2. 1977. ص 261.

² - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. ص 41.

إظهارها، بل يتجسد التوافق النغمي والانسجام اللفظي تجسيدا فطريا لدى الشاعر الموهوب المتمكن من أدوات اللغوية والفنية»¹.

ونجد الحروف في صفاتها المختلفة كل منها يتناسب مع أحداث معينة، فنجد الحروف تختلف في مناسبتها للأحداث، فالحرف الشديد للحدث الشديد كالقاف والحرف اللين للأشياء والأحداث الرقيقة الناعمة كالسين والحاء وهذا ما نجده في شعر أسامة، حيث وظف سبع قصائد في الغزل وست عشرة قصيدة في الفراق والحنين وإحدى عشرة قصيدة في المعائب وكلها على روي القاف، ونحن نعلم شدة وقوة هذه الأغراض الشعرية، إذا نظم فيها الشاعر قصائد على هذا الحرف، وبالمقابل نلاحظ أنه اعتمد على قصيدة واحدة في المعائب بقافية السين ولم يعتمد على هذا الحرف في الغزل وفي الفراق والحنين. لقد كان شعر أسامة في معظمه يعتمد على موسيقى انفعالية راقصة، فكل حرف يوحي لك بموسيقى متميزة لا تستطيع أن تفلت من أسارها، ولهذا فإن الحكم الذي يمكن أن نصدره على قصيدة يمكن أن نعتمده على معظم قصائده لاعتمادها على الموسيقى الداخلية والخارجية، فشعره يفيض بهذا النوع الموسيقي الخاص، فتقرأ في كل حرف وكل نغمة ملامح تكوينه النفسي، وتشكيلا متدرجا لمراحل حياته التي تبدأ بالحرف ثم تنتهي إلى الكلمة التي تتشكل منها العبارة أو الجملة ثم إلى البيت الشعري، ففي قوله²: [من الطويل]

بنفسي بَعِيدُ الدَّارِ بِي مَنْ فِرَاقُهُ جَوَى لَوْ رَأَهُ الْبُعْدُ رَقَّ لِي الْبُعْدُ
بِقَلْبِي مِنْ شَوْقٍ إِلَيْهِ وَلَوْ عَةٍ عَلَيْهِ غَلِيلٌ لَيْسَ يُبْرِدُهُ الْوَرْدُ
وَمَا بَرَدُ أَحْشَائِي عَلَى مَا تَضَمَّنْتُ مِنْ الْوَجْدِ إِلَّا مِثْلَمَا مَا بَرَدَ الزَّيْتُ

فتكرار حرف الدال عشر مرات وحرف الباء عشر مرات أضفى على المقطوعة الشعرية جوا نفسيا متميزا لدى الشاعر، لقد رسم من بعض تكرار الحروف أشكالا هندسية أخذت تتجه إلى بؤرة مركزية جاذبة لكل الحروف وباعثة ومفجرة لطاقات الشاعر الإبداعية، يقول³: [من الطويل]

بنفسي قَرِيبُ الدَّارِ وَالْهَجْرُ دُونَهُ وَبُعْدُ النَّقَالِي غَيْرُ بُعْدِ السَّبَاسِبِ

¹ - صابر عبد الدائم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور. ص 28.

² - ديوان أسامة. ص 66.

³ - ديوان أسامة. ص 7-8. الجنوب: ريح تخالف الشمال، والجمع جنائب.

أَرَاهُ مَكَانَ الشَّمْسِ بُعْدًا، وَبَيْنَنَا كَمَا بَيْنَ عَيْنِ فِي الدَّانِي وَحَاجِبِ
وَضَنٍّ، فَلَوْ أَنَّ النَّسِيمَ يُطِيعُهُ لَجَبَّيْنِي بَرْدَ الصَّبَا وَالْجَنَائِبِ
وَأَعْجَبُ مَا خُبِّرْتُهُ مِنْ صَبَابَتِي بِهِ وَالْهَوَى مَا زَالَ جَمَّ الْعَجَائِبِ

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

ومن الحروف التي تشكلت تكراراً واضحاً في أشعار أسامة حرف الراء، فهو صوت تكراري رخو ذو وضوح سمعي، يقول¹: [من الرجز]

مَا هَاجَ هَذَا الشَّقَّوَقَ غَيْرُ الذَّكَرِ وَزَوْرَةُ الطِّيفِ سَرَى مِنْ مِصْرَ
مِنْ بَعْدِ طُولِ جَفْوَةٍ وَهَجَرِ كَمْ خَاضَ بَحْرًا وَقَلَّ كَبْحَرِ
فَأَمَّ رَحْلِي دُونَ رَحْلِ السَّفَرِ يُذَكِّرُنِي طِيبَ الزَّمَانِ النَّضَرِ
وَاهَا لَهُ مِنْ زَمَنٍ وَعُمَرِ مَا كَانَ إِلَّا عُرَّةً فِي الدَّهْرِ
إِذَا الصَّبَا عِنْدَ التَّصَابِي عُذْرِي وَغَايَةَ الْمُنِيَةِ أَمْ عَمَرُو
غَرَاءُ أَبْهَى مِنْ لِيَالِي الْبَدْرِ بَعِيدَةُ الْقُرْطِ هُضِيمُ الْخَصْرِ
أَحْسَنُ مِنْ شَمْسٍ يَغْبُ قَطَرِ تَفْعَلُ بِالْأَلْبَابِ فَعْلَ الْخَمْرِ
تَبْسِيمٌ عَنْ مِثْلِ نَظِيمِ الدُّرِّ كَأَنَّهُ لَأَلَىءٌ فِي نَحْرِ
إِذَا اثْنَتَ قَبْلَ نُمُومِ الْفَجْرِ تَنَقَّسَتْ عَنْ رِيَا الزَّهْرِ
كَأَنَّ قَاهَا جُؤْنَةً لِعِطَرِ وَإِنْ مَشَتْ مُثْقَلَةً بِالْبُهِرِ
مَشَى النَّسِيمُ بِمِيَاهِ الْعُذْرِ رَأَيْتَ سِحْرًا أَوْ شَبِيهَ سِحْرِ

تكرار صوت الراء في الأبيات السابقة خمساً وثلاثين مرة، شكل تفوقاً على أي صوت آخر، فأحدث صوتاً متواصلاً جعل الموسيقى تؤثر في السامع إلى حد التأثير الداخلي، يقول محمد الصادق عن صوت الراء: «يحدث صوتاً متواصلاً يجعل الموسيقى تؤثر في أسمعنا الحسية وفي حواسنا الداخلية»². ونعرض في هذه القصيدة التي تتكرر فيها

¹ - ديوان أسامة. ص 21-22.

² - محمد الصادق: جماليات اللغة. دار إحياء الكتب العربية. القاهرة. ط1. 1981. ص 300.

أحرف بعينها، وسنرى في أمر هذه الحروف وما تؤديه من إيقاع نغمي، يتفق وخصوصية الموقف الذي ورد فيه، حيث يقول¹: [من الطويل]

إليكِ فما تنثى شؤونك شَانِي ولا تملك العينُ الحِسانُ عِنَانِي
ولا تجزعي منْ بَغْتَةِ البينِ واصْبِرِي لَعَلَّ التَّنَائِي مُعْقِبٌ لِتَدَانِي
ولا تَحْمِلِي هَمَّ اغْتِرَابِي، فلمْ أَزَلْ غَرِيبَ وفاءٍ في الْوَرَى وَبَيَانِ
وفِيَّ، إذا ما خَانَ جَفَنٌ لناظِرِ ولمْ تَرْعَ كَفُّ صُحْبَةِ لِبْنَانِ
فِلْأَسَدِ غِيلٍ حَيْثُ حَلَّتْ وَإِنَّمَا يَهَابُ التَّنَائِي قَلْبُ كُلِّ جَبَانِ
ولا تَسْأَلِينِي عن زَمَانِي فَإِنِّي أَنْزَهُ عن شَكْوَى الْخُطوبِ لِسَانِي
ولَكِنْ سَلِي عَنِي الزَّمَانَ فَإِنَّهُ يُحَدِّثُ عن صَبْرِي على الْحَدَثَانِ
رَمَتْنِي اللَّيَالِي بِالْخُطوبِ جَهَالَةً بَصْبِرِي على مَا نَابَنِي وَعَرَانِي
فَمَا أَوْهَنْتُ عَظْمِي الرِّزَايَا وَلَا لَهَا بَحْسُنِ اصْطِبَارِي فِي الْمُلَمِّ يَدَانِ
وَكَمْ نَكْبَةٍ ظَنَّ الْعِدَا أَنَّهَا الرَّدَى سَمَتُ بِي وَأَعْلَتُ فِي الْبَرِيَّةِ شَانِي
وما أَنَا مِمَّنْ يَسْتَكِينُ لِحَادِثٍ وَلَا يَمْلَأُ الْهَوْلُ الْمَخَوْفُ جَنَانِي
وإن كَانَ دَهْرِي غَالٍ وَفَرِي لمْ يَغْلُ ثَنَائِي ، وَلَا ذِكْرِي بِكُلِّ مَكَانِ
وَمَا كَانَ إِلَّا لِلنَّوَالِ وَلِلْقَرَى وَغَوَّثَا لِمَلْهُوفٍ وَفِدِيَّةَ عَانَ
حُمِدْتُ عَلَى حَالِي يَسَارٍ وَعُسْرَةٍ وَبَرَزْتُ فِي يَوْمِي نَدَى وَطَعَانِ
ولمْ أَدْخِرْ لِلدَّهْرِ، وإن نَابَ أَوْ نَبَا وَلِلْخَطْبِ إِلَّا صَارْمِي وَسِنَانِي
لأنَّ جَمِيلَ الذِّكْرِ يَبْقَى لِأَهْلِهِ وَكُلُّ الَّذِي فَوْقَ الْبَسِيطَةِ فَانَ

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

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

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

2- ويأتي في المنزلة الثانية من درجة التكرار الصوتي، حرف الياء وهو أحد حروف اللين، والذي يسهم في إبطاء الحركة الإيقاعية للأبيات؛ لتناسب ظاهر الحزن، بالإضافة عن كونه صوتا حنكيا مجهورا، وقد ورد هذا الصوت في هذه الأبيات سبعا وخمسين مرة. ونجد كذلك حرف الباء كصوت مجهور شفوي انفجاري، يناسب خصوصية الموقف ودرجة الحزن وإظهار الفجعة، قد ورد في هذه الأبيات الشعرية ثلاثين مرة. إن هذا التردد للأصوات هو الذي يمنح النص بعدا دلاليا وإيقاعيا يخدم البنية الصورية لقصائده. ويغذي بنيتها من الداخل.

فلقد عبر الشاعر من خلال تكراره هذا عن موقفه الغزلي، بتضافر مجموعة من الأصوات والدوال المتداخلة، التي تعبر عن الذكرى، كما تعبر عن الحسرة والتفجع نتيجة لهذا البعد وتأثير كل ذلك في نفسه، وهذا ما تبدى من قوله (لا تجزعي من بغة البين، لا تحملي هم اغترابي، لا تسأليني عن زماني...)، فقد جعل جميع الأبيات - على المستوى الدلالي- تدور في فلك الذكرى والشوق، وما تثيرانه من مأس وأحزان. وقال وقد بلغ من الكبر عتيا¹: [من الكامل]

تَلُجُ النَّبَاتُ فِرَاقَ لَوْنٍ مَشِيْبِهِ فَعَلَامَ لَوْنِ الشَّيْبِ لَيْسَ يَرُوقُ
مَا ذَاكَ إِلَّا أَنَّ ذَا دَاعٍ إِلَى طَيْبِ السُّرُورِ، وَذَاكَ عَنْهُ يَعْوُقُ
وَإِذَا أَخُو الشَّيْبِ اسْتَجَابَ لِلذِّقْرِ وَمَسَرَّةٍ، فَسُرُورُهُ مَسْرُوقُ

إن حرف السين من الأصوات الصغيرية ذات وضوح سمعي يمتاز بسهولة في النطق، وهذا ما هو واضح في تردد الحرف في البيت الثالث (مسرة، سرور، مسرور). والواقع أن أسامة استطاع أن يولد متغيرا أسلوبيا غير مألوف من خلال هذا التكرار الصوتي المتتابع؛ إذ يتناسب التنظيم المنسق في الزمن للأصوات، إذ أن نظم الجملة الشعرية في البيت على هذا الصعيد الصوتي يجري على وتيرة ثنائية الأصوات (السين، الراء)، وهذا نمط أسلوبى يوحى بتناسب أداء الأصوات عند النطق مع دلالتها التعبيرية؛ أي تناسب السياقين الحالي (الواقع) والنصي، فكان هذا منبها أسلوبيا باعثا على شد انتباه القارئ أو المتلقي، وإثارة خياله، وفي هذا كان الكلام يعبر عن المعنى والأسلوب في سياق النص

¹ - ديوان أسامة. ص 271.

الشعري ويبرز فرادة التعبير الشعرية، فتكراره لحرف السين متتالياً على المعنى الذي أراده الشاعر وهو طغيان الشيب على الإنسان وبأن هذه العلامة من علامات اكتمال الذات والزهد في الحياة. وانظر إلي قوله¹: [من الكامل]

وَالنَّاسُ مَنْ لَمْ يَصْطَبِرْ لِمَصَابِيهِ صَبَرَ الرُّضَا صَبَرَ اصْطَبَارَ الرَّأْغِمِ.

فتكرار حرف الصاد في الكلمات: (يصطبر، مصابه، صبر، اصطبار) لم يكن نتيجة ترتيب وافتعال، بل مجازاة لضرورة نفسية، وهي الإيحاء بالصبر والتجلد داعياً شجونه وجراحه إلى السكون. ويقول في مقطوعة أخرى²: [من البسيط]

رَأَى الْمَشْيَبَ كَبِيضَ الْهَنْدِ لَامِعَةً لَهَا عَلَى قَوْدِهِ الْغُرْبِيبُ إِصْلَاتُ
فَرَجَعَ الْحِلْمَ وَانْجَابَتْ غَوَائِيُهُ وَفِي التُّهَى لِلْهَوَى الْمُرْدِي نِهَائَاتُ
وَالشَّيْبُ شُهْبٌ رَمَتْ شَيْطَانُ شِرَّتِهِ فَأَقْصَدْتُهُ وَكَمْ تَنْجُو الرَّمِيَّاتُ

فحرف الشين المكرر في صدر البيت الثالث انعكست صورة معناه في لفظه، فهو حرف غير شديد، فلا يجد القارئ تعباً في الوصول إلى ذلك المعنى، «حيث يدل حرف الشين على التفشي فيعكس لفظه صورة معناه دون جهد، لأن صفته غير شديدة»³.

ومن خلال المقطوعة التالية، نجد الشاعر يردد حرف الياء بشكل لافت للنظر، ولا أظن أنه من باب المصادفة أن يكرر هذا الحرف خمس عشرة مرة، والياء حرف مجهور يمتاز بطاقة نغمية غير محددة، إضافة إلى ذلك، فهو يمتاز بخفة وقلة في الجهد العضلي، فيه سهولة في النطق، ولطف في الموقع، لذلك تجد إلحاح الشاعر عليه في المقطوعة إلحاح غير عادي، فلقد كانت نسبة تردده تفوق نسبة تردد أي صوت، يقول⁴: [مجزوء الكامل]

يَا سَائِلِي عَمَّا بِيَهُ سِرُّ الْمُحِبِّ عَلَانِيَهُ
انْظُرْ إِلَى جَسَدِي لِئُخَذَ بَرَكَ الْعِظَامُ الْعَارِيَهُ
عَنْ مُهْجَةٍ بِالْهَجْرِ قَدْ تَلَفْتُ وَعَيْنُ جَارِيَهُ
وَصَبَابَةٍ لَا أَسْطِيطُ عُبْتُهَا هِيَ مَا هِيَ
وَلَمَنْ أَلُومُ وَإِنَّمَا عَيْنِي عَلَى الْجَانِيَهُ

¹ - ديوان أسامة. ص 261.

² - ديوان أسامة. ص 267. الغريب: الشديد السواد. أصلت السيف: جرّده. انجاب: انكشف. شرة الشباب: نشاطه. أقصد فلانا: طعنه فلم يخطئه.

³ - محمد الصادق: جماليات اللغة. ص 285.

⁴ - ديوان أسامة. ص 55.

ودون شك بأن صوتا كهذا يحظى بهذه الفخامة الموسيقية، لابد وأن يستهوي الشعراء ويفرغون فيه مشاعرهم، فشاعرنا هنا مهزوم، لذا راح يحاور الحرف، عله يجد فيه ما لم تمنحه الحياة. ويقول في مقطوعة أخرى¹: [من مجزوء الكامل]

يَا دَهْرُ كَمْ هَذَا التَّفَرُّ قُ وَالتَّغْرُبُ وَالشَّتَاتُ
أَبَدًا عَلَى سَيْرِ كَأ نِّي الشَّمْسُ لَيْسَ لَهَا ثَبَاتُ
مُتَقَلِّقُ الْعَزَمَاتِ كَالْمَطْلُوبِ أَفْرَقَهُ الْبَيَاتُ
نَاءٍ عَنِ الْأَهْلِينَ وَالْأُوطَانِ وَالْأَتْرَابِ مَاتُوا
وَلِبَيْسَ عَيْشُ الْمَرْءِ فَا رَقَهُ الْأَحْبَابُ وَاللَّدَاتُ
فَالْإِلَامُ أَشَقَى بِالْبَقَا ء وَكَمْ تُعَذِّبُنِي الْحَيَاءُ

فحرف التاء تكرر أربع عشرة مرة، وهو حرف أكسب تردده لونا من الموسيقى المهموسة الشديدة، فالتاء صوت مهموس شديد، ونظرا لهذه القيمة، اختاره الشاعر للدلالة على الأسى وألم الفراق اللذين يعاني من مرارتهما، وبالتالي فإن تردد هذا الحرف أدل بجرسه الموسيقي على الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر.

وانظر إلى قوله²: [من الطويل]

أَحِبُّهُمْ حُبِّي الْحَيَاةَ مَحَبَّةً جَرَتْ فِي دَمِي وَالرُّوحَ فَهِيَ لَهَا خِلْطُ

وفي قوله³: [من السريع]

حَتَّى إِذَا أَشْرَبَ قَلْبِي لَهُمْ حُبًّا جَرَى فِي الْجِسْمِ جَرِي الرَّحِيقِ

نلاحظ أن الأصوات المكررة في البيتين السابقين محصورة في حيز الشطر وليس في حيز الصيغة نفسها؛ حيث يأتلف الصوت إلى جملة أصوات تماثله أو تضارعه، على نحو ما يؤدي إلى تنشيط الإيقاع وتدفعه، فالشطر الأول من البيت الأول يزخر بتكثيف صوت الحاء، ويتجاوب في الوقت نفسه مع الشطر الثاني وصوت الحاء فيه، فتضفي الأصوات المكررة على البيت إيقاعا خاصا، بل إن التكرار هنا ربما شارك في إنتاج المعنى، بالإضافة في إبراز الإيقاع، بينما كان تكرار حرف الجيم في شطر البيت الثاني واضحا.

¹ - ديوان أسامة. ص 294.

² - ديوان أسامة. ص 78.

³ - ديوان أسامة. ص 34.

أما تكرار الحرف (الصوت المعزول)، فلم يكثر منه في شعره، ولا يستطيع أن ينقل صوته المليء بالأحاسيس والمشاعر الفياضة إلا عبر كل متكامل وهو الكلمة، كما أن الحرف يعبر عن أحادية الكلمة التي لا تؤدي وظيفة وحدها، والشاعر نزاع إلى الثنائية أو يسعى إلى التوحد مع الآخر، ولكن هذا لا يمنع من تكرار الشاعر لبعض الحروف كحرف الواو بشكل خضع لبعض التدايعات الرأسية المعمقة، يقول¹: [الكامل]

دُنْيَايَ نَاشِزَةً، فَإِنْ فَارَقْتُهَا	طَوْعًا، وَإِلَّا فَارَقْتَنِي كَارَهَا
إِنَّا لَنُنْكَرُ سَوْءَ عَاقِبَةِ الْوَرَى	فِيهَا وَنَهَوَاهَا عَلَى إِنْكَارَهَا
كُلُّ بِهَا كَلْفٌ وَمَنْ يَزْهَدُ يَكُنْ	فِي زُهْدِهِ مُتْكَفًِّا مُتْكَارَهَا
أَذْكَرْتُ نَفْسِي مَصْرَعَ الْآبَاءِ مِنْ	قَبْلِي فَمَا أَصْغَتْ إِلَى إِنْكَارَهَا
وَعَجِبْتُ مِنْهَا، كَيْفَ لَمْ يَجْرَ الَّذِي	خُلِقَتْ لَهُ يَوْمًا عَلَى أَفْكَارَهَا
وَالْمَوْتُ إِنْ لَمْ يَأْتِ فِي إِمْسَائِهَا	وَاقَى مَعَ الْإِصْبَاحِ فِي إِبْكَارَهَا
وَأَمَامَهَا السَّفَرُ الْبَعِيدُ وَقَطْعُهُ	بِالْبَرِّ لَا بِقُرُومِهَا وَبِكَارَهَا
وَالذَّهْرُ يَطْرُقُ بِالْخُطُوبِ وَمَالِنَا	بِعَوَانِهَا أَيْدٍ وَلَا أَبْكَارَهَا
وَالثُّرْبُ أَوْكَارُ الْأَنَامِ وَكُلُّنَا	كَالطَّيْرِ رَائِحَةٌ إِلَى أَوْكَارَهَا

يمثل تكرار صوت الواو في كل بيت شعري، تجمعاً صوتياً يوحي بزيادة إيقاع الاستدعاء في المقطع. ولولا التكرار الذي شهدته "الواو" العاطفة بحدود ثلاث عشرة مرة، لكان هذا الإيقاع أكثر ركوداً وثقلاً، فالشاعر يستدعي فكرة الفناء والموت عبر بعض الإيحاءات الدلالية كالطباق في (طوعاً، كرهاً)، (إمسائها، مع الإصباح)، إذن فطبيعة التجربة الفنية -لاسيما الشعرية منها- هي التي تفرض وجوداً معيناً ومحدداً للتكرار، وهي التي تسهم في توجيه تأثيره وأدائه بالقدر الذي يجعل من القصيدة كياناً فنياً لنظام تكراري معين، وفي قوله²: [من الكامل]

حَتَّامَ أَرْغَبُ فِي مَوَدَّةِ زَاهِدٍ	وَأُرُومُ قُرْبِ الدَّارِ مِنْ مُتْبَاعِدٍ
وَالْأَمَ التَّزَمُ الْوَفَاءَ لِغَادِرٍ	وَأَقِرَّ بِالْعُتْبَى لِحَانِ جَاوِدٍ
وَعَلَامَ أَعْمَلُ فِكْرَتِي فِي سَادِرٍ	سَاهٍ وَأَسْهَرُ مُقْلَتِي لِرَاقِدٍ

¹ - ديوان أسامة. ص 281.

² - ديوان أسامة. ص 17.

وأروضُ نفسي في رضا مُتَجَرِّمٍ فَأَنْتَ مودَّته طِلابَ النَّاشِدِ
وأقولُ هَجْرُته مخافَة كاشِح يُغري بنا وحِذارَ واشِ حاسِدِ
وأظُنُّه يُبْدي الصَّدودَ ضَرورةً وإذا قَطِيعَتُهُ قَطِيعَة عَامِدِ

يوصل الشاعر تكرار صوت الواو بشكل مكثف في بداية كل بيت شعري، وكأنه بذلك يعرض ما آلت إليه حاله وهي غدر الصديق له، بكل مفصل متصل بتتابع أسلوبه يرتبط كل "واو" بحدث معين يعكس من خلاله صورة من صور حياته (والإلم التزم، وأقر، وعلام أعمل، وأروض نفسي، وأقول هجرته، وأظنه يبدي، وإذا قطيعته)، مما يجعلنا نجزم أن لتكرار هذا الصوت علاقة مع الموقف الحزين المؤلم الذي يصفه الشاعر، فطبيعة الموقف تستدعي هذا التكرار، حتى أن الأفعال التي تلاحمت مع الواو، جاءت متلاحقة متتابعة في كل بيت شعري، وكأنه بذلك يشرح المراحل النفسية التي عانى منها، لأن صديقه كان بمثابة الأنيس في الوحشة والرفيق في الحياة، يبثه أحزانه وأفراحه، فحمل صوت الواو دلالات متنوعة وطرائف أسلوبية متعددة تراوحت بين الماضي القريب والحاضر والمستقبل، ومن هنا جاء توسيعه وتعداده لدلالات الواو التي امتدت بشكل رأسي معمق مترابط ومتوالي، يخضع للتداعي وتعداد صور الأشياء.

وبذلك يمكن القول: أن بعض صور تكرار الحروف عند الشاعر، ترتبط بهيكل القصيدة، فتعكس الموضوع الشعري داخل التجربة، أو تكشف عن الموقف الحقيقي للشاعر. كما أن تردد الحرف لا يمكن أن يخضع لقواعد نقدية ثابتة يمكن تعميمها على النصوص الشعرية للشاعر؛ لاختلاف طبيعة الأسلوب والدلالة التي يحدثها كل حرف ضمن السياق في النص الواحد، وإن كان تأثير الحرف الموسيقي لا يرقى في قوته إلى تأثير الكلمة، ولكن مع هذا فإن لتكرار الحرف أثر واضح وبين في ذهن المتلقي، يجعله متهيئاً للدخول إلى عمق النص الشعري.

ب- موسيقي الكلمة:

للكلمة المكررة دور هام فيالبنية الإيقاع، فالتمائل اللفظي الذي تنتجه يحدث إيقاعاً خاصاً ومتميزاً؛ يولد دلالات مختلفة في النص. فتردد الكلمة في العبارة أو البيت الشعري أو القصيدة، يشكل ظاهرة أسلوبية في السياق اللغوي.

وتشكل الكلمة المصدر الآخر من مصادر أسامة التكرارية داخل البيت الشعري أو القصيدة بشكل أفقي متباعد أو بشكل رأسي، وهذه الأصوات تتوحد في بنائها وتأثيرها، سواء أكانت حرفاً أم كلمة ذات صفة ثابتة كالأسماء، أو ذات طبيعة متغيرة تفرضها طبيعة السياق كالفعل، فهي تسعى جميعها لتؤدي وظيفة سياقية تفرضها طبيعة اللغة المستخدمة، وإلا أصبح التكرار إعادة ونمطي، لا يثير في السامع أو القارئ أي انفعال أو إشارة، ولكن أسامة كان حريصاً أن يجعل من الأصوات المكررة قوة فاعلة لإيقاظ حس المتلقي وبعث الهمة والتبصير بالواقع، لذلك نراه يركز على الجملة الفعلية أكثر من الجملة الاسمية، فالأولى قادرة على التأثير والتغيير، وأكثر قدرة على استيعاب الأحداث التي يعيشها الشاعر، بينما الجملة الاسمية ذات طبيعة ساكنة هادئة وغير ممتدة داخل النص الشعري، أما الجملة الفعلية فهي نمائية متغيرة ومتطورة، وقادرة على استيعاب هموم الشاعر وأحزانه، فيتفق التكرار في غالبه مع طبيعته النفسية.

وشاعرنا يلجأ إلى الإيقاعية الداخلية، التي لا تقل أهمية عن الإيقاع الذي يولده الوزن والقافية، ومن هذه التكرارات، تكرار الكلمة الذي جاء على أنماط متعددة كالتكرار الأفقي أو كالتكرار العمودي (الرأسي)، أو جاء عبارة عن تكرارات متجاورة.

1- التكرار الأفقي: يأتي هذا التكرار في مقدمة هذه الأنماط، وأهمها وأكثرها انتشاراً وشيوعاً في شعر أسامة وهو عبارة عن تكرار كلمة واحدة أو أكثر في بيت واحد، يقول¹: [من الطويل]

وما يدفعُ الخَطْبَ المُلَمَّ إذا عَرا سوى الصَّبْرُ إلا أنَّه باسمه صبرُ

وما زالَ صَرفُ الدَّهرِ يسعى ببيننا فلما انقضَى ما بيننا سَكَنَ الدَّهرُ

تكرار لفظتي "الصبر والدهر" يوحي بمدى التفجع والخطب الذي ألمَّ به، فما يمنحه التردد عندما يقرأ المتلقي هذه التكرارات، يعد قيمة فنية؛ بحيث يكسب الإيقاع ميزات يصعب أن يكتسبها بدون هذه التكرارات، وهي لا تنتج لضعف لدى الشاعر أو لعدم قدرته على الإتيان بغيرها مما يخدم أفكاره ومشاعره، وإنما هي أسلوب فني تعبيرى له دلالاته الإيحائية.

¹ - ديوان أسامة. ص 73.

والتأكيد من أهم دلالات الإيقاع في التكرار الأفقي، فهو يساعد على تكثيف الإحساس الوجداني بالاغتراب، وما ينتج عنه من تعاضم الشعور بالحنين في مثل قول أسامة¹: [من البسيط]

إِنَّا لَنُوفِي عَلَى حَالِ الْبُعَادِ كَمَا نُوفِي لِمَنْ ضَمَّه فِي قَرْبِنَا كَنَفُ

وتأكيد التقابل من أهم دلالات الإيقاع في التكرار الأفقي، على ما نجده في قوله²: [الكامل]

تَخْفَى عَلَيَّ ذُنُوبُهُ فِي حَبِّهِ وَيَرَى ذُنُوبِي قَبْلَ أَنْ أَجْزِيهَا

فَكَأَنَّهُ عَيْنِي: تَرَى عَيْبِي وَلَا يَبْذُو لِي الْعَيْبُ الَّذِي هُوَ فِيهَا

لفظتنا "الذنوب"، "العيب" في البيتين تحملان في ضوء علاقتهما التركيبية مع بقية الألفاظ مفهوم التقابل الذي يؤكد عليه التكرار، فنلاحظ أن لفظتي (ذنوبه، ذنوبي) أسند إليهما الشاعر فعلين متقابلين تقابلا سياقيا، كذلك في (تخفى، يرى) أقام بينهما وبين ضميرين متقابلين سياقيا، وكذلك (هاء الغائب، وياء المتكلم) أقام علاقة تضام إضافية، فنجد الشاعر في استخدام هاتين العلاقتين التركيبيتين (الإسناد والإضافة).

أما تكرار "الأفعال" فقد كان له حضور فاعل عند الشاعر، لتزاحم الأحداث التي مرت في حياته وكثرة المصائب والهموم التي واجهته، فكان الفعل أكثر قدرة على التعبير عن هذه التحولات الزمانية بأشكالها المختلفة لنقل تجربته الخاصة به، لنتثير إحساسا لدى الملتقي، وتكسب الشاعر جمهورا متعاطفا.

لقد سعى أسامة من تكرار الفعل، إلى أن يجعل منه حدثا فاعلا سواء أكان ماضيا أم حاضرا أم مستقبلا، ليستوعب جزئيات حياته وهمومه وآلامه بتراتب وتناسق في شكل الكلمة وحروفها، كقوله³: [من الكامل]

وَتَنَكَّرُوا حَتَّى كَأَنَّهُمْ مَا أَنْكَرُوا وَدِّي، وَلَا عَرَفُوا

وقوله⁴: [من البسيط]

أَذْكِرُهُمُ الْوُدَّ إِنْ صَدَّوْا وَإِنْ صَدَفُوا إِنَّ الْكِرَامَ إِذَا اسْتَعْطَفْتَهُمْ عَطَفُوا

¹ - ديوان أسامة. ص 183.

² - ديوان أسامة. ص 54.

³ - ديوان أسامة. ص 33.

⁴ - ديوان أسامة. ص 84.

وقوله¹: [من البسيط]

ولو تَعَوَّضْتُ بِالْدُّنْيَا غُبْنْتُ وَهَلْ يَعْوِضُنِي مِنَ نَفِيسِ الْجَوْهَرِ الصَّدْفُ
فقد تكررت الأفعال (تتكروا، أنكروا، استعطفتم، عطفوا، تعوضت، يعوضني) بشكل
يتفق مع آلام الشاعر وصرخاته التي يسعى للبحث لها عن مخرج وتنفيس، لأنه الوحيد
الذي يسمع شكوى نفسه وعذاباتها، ولذلك جعل من كل فعل من هذه الأفعال وسيلة للتأكيد
على هذا المعنى. وفي بعض الأحيان يلغي دور الفاعل والمفعول الظاهرين ويغيبهما،
ليؤكد قوته وتصميمه على إحداث التغيير، كقوله²: [من البسيط]

يَجْنِي وَعَنْدِي لَهُ الْعُتْبَى فَوَاعَجَبَا مِنْ مُعْتَبٍ مَا جَنَى جُرْمًا وَلَا اقْتَرَفَا

وقوله³: [من البسيط]

لَا تَعْجَلُوا بِفِرَاقِ سَوْفَ يُدْرِكُنَا كَفَى بِنَا فُرْقَةً رَيْبُ الْمَنُونِ كَفَى

الأفعال المكررة في الأبيات السابقة (يجني، جنى) (كفى، كفى)، تبرز الجانب الموسيقي
لكل بيت شعري، إذ يتكرر الفعل مرتين في البيت، مما أوصل الصياغة إلى درجة عالية
من الوجد الإيقاعي والنشوة اللغوية، إذ تتصاعد البنية الموسيقية، من جراء هذا التردد،
ويصبح كل فعل رمزا تتكشف حوله دلالات الأبيات. فالألفاظ المكررة بوجه عام هي
مصادر الإثارة وشد الانتباه من خلال تداعي المعاني.

2- التكرار الرأسي: فهو تكرار عبارة معينة في صدر مجموعة متوالية من الأبيات
أو عجزها، وغاية هذا النمط تأكيد المعنى والإلحاح عليه، ففي قوله⁴: [من مجزوء
الكامل]

كَنَّمَ الْجَوَى الْقَلْبُ الْقَرِيحُ	فَأَذَاعَهُ الدَّمَعُ الْفَضُوحُ
إِنَّ الدُّمُوعَ لَهَا لِسَـ	أَنَّ بِالْأَسَى لِسِنَّ قَصِيحُ
وَإِذَا الدُّمُوعُ نَزَحْنَ قَالَ	زَفَرَاتُ الشَّكْوَى تَبُوحُ
أَحَبَّابَنَا كَمْ ذَا يُشَدُّ	تُ شَمَلْنَا الْبَيْنُ الطَّرُوحُ
وَكَمْ التَّفَرَّقُ أَنْ أَنْ	تَدْنُو الدَّيَارُ وَأَنْ تَرُوحُوا

¹ - ديوان أسامة. ص 85.

² - ديوان أسامة. ص 30.

³ - ديوان أسامة. ص 31.

⁴ - ديوان أسامة. ص 60.

ماذا يُجِنّ مِنَ الحَدِّ ين إليكم القلبُ القريحُ
أنا بَعَدَكُمْ كالورق في أغصانها أبداً تنوحُ
لكنّها غاضتْ مداً معها ولي دمعُ سفوحُ

كرر الشاعر كلمات (الدمع، الدموع، وإذا الدموع، مدامعها، دمع سفوح) بشكل رأسي معمق، ليشكل منها مساحات واسعة وفضاءات ممتدة داخل النص الشعري، فهذه الألفاظ ترتبط ارتباطاً دلاليًا مع الأسى والفراق والحنين والشكوى والألم، لأن إحساس الشاعر بالاغتراب الوجداني جعله يوزع دوائر الإيقاع المكاني (الدموع)، حتى لا يدع مجالاً للشك، وهو يلجأ إلى الطبيعة لبيثها أشجانه، ليجعل من هذه الصور أكثر فاعلية وقدرة على إحداث التغيير (طائر الحمام)، فهذا الطائر التارك لأغصان الشجر، هو أشبه ما يكون بحالة الشاعر البعيد عن الأهل والديار، لكن دمع الطائر لا يرى، بينما دمع الشاعر سفوح. فقد جعل الشاعر الدموع كبؤرة دلالية في القصيدة، لذلك نراه يُصِرُّ على أداء هذه الرؤية بأسلوب معين وبكلمات تثري هذه التجربة وتتمّي التفاعل بينه وبين المتلقي. فالصيغة الطبيعية للفظ (الدموع) تعني الفراق والشدة والمحنة والتعب، وكل هذه المعاني تدل على حالة الألم والضيق والتعب الجسدي والتشتت والتمزق والضياع الروحي التي يعاني منها الشاعر.

وانظر إلى قوله¹: [من الخفيف]

قُلْ لِمَنْ تَاهَ بِالْجَمَالِ عَلَيْنَا ما عسى دولة الصبّا أنْ تدومَا
عن قليلٍ نرى قِوامَكَ ذا المَا ئس قد عادَ ذا اعتدالٍ قَويمَا
ونرى طرفَكَ السَّقِيمَ وَقَدْ صَحَّ كأنْ لم يكنْ مريضًا سَقِيمَا
ونرى جَمْرَ وَجْنَتَيْكَ وَقَدْ عَا دَ رَمَادًا وَبَقْلَهُنَّ هَشِيمَا

فالشاعر قد كرر الفعل (نرى) في بداية كل سطر شعري، فتعددت لوحات الرؤيا التي يبحث عنها الشاعر (نرى قوامك، نرى طرفك، نرى جمر وجنتيك) هي من جزئيات الإنسان، ملازمة له ومتوحدة معه، فجسد في هذا التتابع والتعاقب عبر حرف الواو التي تشير إلى نسق زمني مختلف عن نسق البداية من حيث التشكيل، ومن هنا يمكن القول:

¹ - ديوان أسامة. ص 44..

«إن الوحدة المكررة تضيف معنى آخر إلى القول الشعري»¹. فالتكرار إذن يعطي تنغيما مميزا في المقاطع من خلال التموجات الإيقاعية، التي يحدثها تبعا لحالة الشاعر النفسية، مما يؤدي إلى تنوع التنعيم وثرائه وبروزه في كل مقطع من مقاطع القصيدة.

3- التكرار التجاوري: هو تكرار كلمتين أو أكثر في كل مقطع من مقاطع البيت الشعري، بحيث تكون اللفظتان متجاورتين وتكون الدوافع النفسية لهذا النوع من التكرار في تحقيق النغمية وتكثيف المعنى، لأن للتكرار التجاوري خفة وجمالا ولا يغفل أثرها في النفس؛ حيث أن الإيقاع المتناسق والمنسجم يشيع في القصيدة لمساة عاطفية وجدانية، فله دور بارز في هندسة الفقرات وإيقاعها، لأنه يساهم في تجانس النص وتلاحم أجزائه، يقول أسامة²: [من الكامل]

لا تَكْثُرَنَّ عِثَابَ مَنْ لَمْ يُعْتَبِ فَمِنْ الْعَنَاءِ قِيَادُ غَيْرِ الْمُصْحَبِ
بين السُّلُوِّ وبين قلب أخِي الهَوَى ما بين شرق في البعادِ ومغربِ
يُصْغِي فتَحْسِبُهُ ارْعَوَى ولِذِكْرِ مَنْ يَهْوَى أصَاخَ ولم يُصِخْ لمُؤَنِّبِ
والغَيُّ ما أَبْصَرْتَهُ مِنْ رُشْدِهِ والغَشُّ نُصْحُ النَّاصِحِ الْمُتَقَرِّبِ

فتكرار هذه الكلمات المتجاورة (بين، بين)، (أصاخ، لم يصخ)، (نصح، الناصح)، يعطي القارئ هزة ومفاجأة مع وقوة التعبير وجماله وارتباط المكرر بما حوله، ويوظف الشاعر الجرس الصوتي للحروف المتكررة، للربط بين الفضائين الأول والثاني عن طريق التشابه (بين، بين) والتضاد بين التراكيب اللغوية (أصاخ، ولم يصخ)، فيقيم تكرار حرف الباء ست مرات في (بين، بين، قلب، بين، البعاد مغرب) وحرف الصاد ست مرات في (أبصرته، نصح، الناصح، يصغي، أصاخ لم يصخ) توازنا بين العناصر المتناظرة وشبه المتناظرة في الفضائين مما يولد جرسا موسيقيا في النص، كما يؤدي إلى تكثيف الدلالات وتشكيل حركة تناعية تغني بنية النص الشعري على الصعيدين الدلالي واللفظي معا، وفي قوله³: [من الكامل]

أَتُظَنُّ أَلِيَّ بَعْدَ بُعْدِكَ بَاقِي أَجْزِي عَنِ الْأَشْوَاقِ بِالْأَشْوَاقِ

¹ - جوليا كريستيفا: علم النص. ترجمة: فريد الزاهي. مراجعة: عبد الجليل ناظم. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. ط 2. 1997. ص 80.

² - ديوان أسامة. ص 12.

³ - ديوان أسامة. ص 133.

لقد أدى تكرار كلمة (الأشواق) إلى تصعيد حدة التوتر بين المتناقضات على الصعيد الباطني بين (الشاعر الواقع) و(الحضور والغياب) و(البعد والتقرب)، وهنا تكمن القدرة الفنية للكلمة في سياق التكرار التجاوري، إذ تعمل على تكثيف الطاقات الكامنة في السياق، عبر تشاكلها وتواليها في أنساق محددة، تحمل موجات صوتية خاصة، يمكن أن تسهم بقسط وافر في التعبير عن المواقف أو المشاعر التي يحسها الشاعر في النص عند إبداعه.

إن أغلب التكرار التجاوري في شعر أسامة يحمل دلالة، وحضوره ليس عابرا، بل مقصودا، يراد من ورائه تحقيق أهداف نصية لغوية؛ أي ما تقتضيه الضرورة اللغوية والمقصود بالضرورة اللغوية؛ أي أن تركيب الجملة في البيت الشعري قد يتطلب تكرار لفظ سبق ذكره في نفس البيت، بدون هذا التكرار تختل بنيته أو يعمى مدلوله. وقد وقعت الكلمات متجاورة في العديد من القصائد والمقطعات، ويبين الجدول الآتي هذه الكلمات:

الصفحة	السطر الشعري	الكلمات المتجاورة
61	يصحبه طورا وطورا يجمع	- طورا، وطورا
12	والغش نصح الناصح المتقرب	- نصح، الناصح
17	يلقى جوى قلبي بقلب بارد	- قلبي، بقلب
17	وإذا قطيعته قطيعة عامد	- قطيعته، قطيعة
18	من عقده أو منه عقده	- عقده، عقده
19	قبل البعد بعدا	- البعد، بعدا
22	رأيت سحرا أو شبيهه سحر	- سحرا، سحر
36	عاديتني حين عاديت الورى فيكا	- عاديتني، عاديت
39	الذنب ذنبي والحب يشفع لي	- الذنب، ذنبي
41	أردته أم أفتى بقتل القاتل	- قتل، القاتل
76	ولكنها لم تذر دمعاً وأدمعي	- دمعاً، أدمعي
78	أحبهم حبي الحياة محبة	- أحبهم، حبي، محبة
176	وما كان بعد النيل والنيل زائرا	- النيل، والنيل
181	وانشر بمعروفك المعروف ميتهم	- معروفك، المعروف
192	ملكه ملك رحمة وقضاياه	- ملكه، ملك
196	يا مالكا مالك رقي بأنعمه	- مالكا، مالكا
198	يا موجد الفضل والأفضال إذا عدما	- الفضل، الأفضل
199	صحبت من الأصحاب كل سميذع	- صحبت، الأصحاب
211	بالبيض في البيض والهلمات مقتدحا	- بالبيض، في البيض
214	فلطالما أقدمت إقدام الحتوف على الحتوف	- الحتوف، على الحتوف
214	بعزيمة أمضى على حد السيوف من السيوف	- السيوف، من السيوف
229	فهم جزر للبيض والبيض كالدمى	- للبيض، والبيض
259	نقل المخادع من حال إلى حال	- حال، على حال
261	صبر الرضا صبر اصطبار الراغم	- صبر الرضا، صبر
297	مضى من مضى ممن حبته فأكثرث	- مضى، من مضى
305	عيش ولو نال من رضوان رضوانا	- رضوان، رضوانا

يتحول هذا التماثل السطحي الإيقاعي الناتج عن المجاورة التكرارية، إلى تماثل يؤكد حركة المعنى السياقي، حيث يعزز المعنى الذي أراده الشاعر في إيقاع يبدو ظاهريا أنه تكرارات سطحية لفظية تطفو على سطح النص، لكنها تتوغل في أعماقه مؤكدة المعنى ومقوية له.

يمكننا أخيرا أن نستخلص بعض النتائج العامة عن التكرار في لغة أسامة الشعرية:

- 1- إن التكرار يتناسب مع وقفات التأمل في قصائده المطولة، فكسبها طاقة جديدة في الأداء ويزيد أصواتها اثتلافا وانسجاما، ومضمونها وضوحا وجلاء.

- 2- إن غاية التكرار الأساسية -عموما- هي تمتين التواصل والعلاقة بين النص والمتلقي هذا التواصل هو غاية الفنون جميعا، لأنه يعيد خلق العمل الفني ويخلده، وهذا لا يتأتى إلا بانسجام بنى النص النحوية والموسيقية والدلالية، وتفاعل وحداته المفصلية المشكلة له.
- 3- إن أغلب أنواع التكرار في شعر أسامة بن منقذ يفجر طاقة دلالية وجمالية، وهذه الجمالية ليست اعتباطية، وليست من محض الصدفة، بل تأتي من إنتاج نمط من الوعي بالواقع المحيط، ليحدث عملية التفاعل بين المبدع والمتلقي.
- 4- إن التكرار قد يأتي لغاية جمالية فنية، إذا استطاع الشاعر توظيفه في بلورة رؤيته وتأكيده موقفه، أما إذا لم يستطع ذلك فيكون التكرار إطنابا أو حشوا يرهق النص الشعري على مستوييه: الدلالي واللفظي معا.
- 5- إن التكرار خاصية بنائية ومكون أساسي من مكونات نصوصه الشعرية، عبرت عن كثير من جوانبه النفسية والفكرية، وعكست نظرته للحياة والواقع.

ثالثا- ظواهر إيقاعية ذات طبيعة تكرارية:

- أ- **الجناس**: يعد الجناس وسيلة إيقاعية هامة، يتحقق عندما تشترك كلمتان في أصلهما الاشتقاقي، في الحروف والمعنى، وليس شرطا أن تتطابق الحروف مطابقة تامة، فقد تكون إحدى الكلمتين فعلا والأخرى اسما. على أن التفاعل بين الكلمتين يؤكد ويعمق من التفاعل بين الصوت والمعنى. «لن تجد تجنيسا مقبولا ولا سجعا حسنا، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه وحتى تجده لا تبتغي به بدلا ولا تجد عنه حولا»¹.
- والتجنيس عند أسامة أنواع كثيرة، فمنها التجنيس المغاير، وهو أن تكون الكلمتان اسما وفعلا، مثل قوله²: [من الكامل]

وَدَعَ الْعِتَابَ إِذَا بَدَتْ لَكَ زَلَّةٌ إِنَّ الْهَوَى مُتَجَرِّمٌ لَا يُعْتَبُ

فهو هنا يأتي بالفعل يعتب ليجانس العتاب، ومن ذلك قوله³: [من المنسرح]

أَدْعُو عَلَى ظَالِمِي فَيَغْضَبُ مِنْ دُعَايَ قُلْ لِي عَلَامَ ذَا الْعُضْبِ

فجانس بين الفعل يغضب والاسم الغضب.

¹ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. تحقيق: محمد الإسكندراني و د.م. بمسعود. دار الكتاب العربي. بيروت. ط2. 1998. ص 16.

² - ديوان أسامة. ص 07.

³ - ديوان أسامة. ص 12.

ومن التجنيس المماثل، وهو أن تكون الكلمتان اسمين أو فعلين، مثل قوله¹: [من الكامل]

صَاحِبُهُمْ يَتَرَفَّقُ مَا أَصْحَبُوا وَتَجَافَى عَنْ تَعْنِيفِهِمْ إِنَّ أَدْنَبُوا

فقد جانس بين فعل الأمر صاحب مع الفعل أصحبوا. ومن ذلك قوله²: [من الطويل]

تَجَنَّى لِي الذَّنْبَ الَّذِي مَا جَنَيْتُهُ وَلَا هُوَ مَغْفُورٌ بِعُذْرَةٍ تَائِبٍ

جانس بين الفعلين (تجنى، جنيت)، ويقول³: [من المنسرح]

هَجَرْتُكَ لِي ظَالِمًا وَخَوْفُكَ مِنْ دُعَايَ يَا ظَالِمِي هُوَ الْعَجَبُ

فقد جانس بين اسمي الفاعل ظالما مع ظالمي.

ومن جناس التصحيف، وهو أن تكون النقط فرقا بين الكلمتين، كما قوله⁴: [من البسيط]

وَأَحْمِلُ الضُّعْفَ فِي وَجْدِي بِهَا وَأَرَى حَمَلَ الْهَوَى مِنْ وَقَارِ الْحِلْمِ أَجْمَلَ بِي

فقد جانس بين الكلمتين (أحمل، أجمل)، وفي ذلك يقول⁵: [من البسيط]

مَاذَا السُّكُونُ إِلَى دُنْيَا حَوَادِثُهَا لَهَا عَلَى الْخَلْقِ غَدَوَاتٌ وَعَدَوَاتٌ

فقد جانس بين لفظي (غدوات، عدوات).

ومن جانس التصريف، وهو أن تتفرد كل كلمة من الكلمتين عن الأخرى بحرف، كما

في قوله⁶: [من البسيط]

صَلُّوا فُؤَادًا إِذَا سَكَنْتُ رَوْعَتَهُ هَفَا وَدَمَعًا إِذَا نَهَنَّهُتُهُ وَكَفَا

فقد جانس بين هفا وكفا، ومن ذلك قوله⁷: [من الرجز]

نَاحَتْ قَبَاحَتْ فِي فُرُوعِ الْبَانَ عَنْ لَوْعَتِي وَعَنْ جَوَى أَحْزَانِي

من جناس العكس وهو أن تكون الكلمة عكس الأخرى كما في قوله⁸: [من البسيط]

وَأَحْمِلُ الضُّعْفَ فِي وَجْدِي بِهَا وَأَرَى حَمَلَ الْهَوَى مِنْ وَقَارِ الْحِلْمِ أَجْمَلَ بِي

فقد جانس بين لفظتي (حمل، حلم)، ومن ذلك قوله⁹: [من المتقارب]

وَسُكْرِي مِنْهُ حُبٌّ لَا أَفِي قُ مِنْهُ فَأَعْلَمَ مَا أَعْمَلُ

¹ - ديوان أسامة. ص 07. أصحابوا: انقادوا.

² - ديوان أسامة. ص 07.

³ - ديوان أسامة. ص 12.

⁴ - ديوان أسامة. ص 12.

⁵ - ديوان أسامة. ص 276.

⁶ - ديوان أسامة. ص 31.

⁷ - ديوان أسامة. ص 308.

⁸ - ديوان أسامة. ص 12.

⁹ - ديوان أسامة. ص 38.

ومن جناس التحريف، وهو أن يكون الشكل فرقا بين الكلمتين، كما في قوله¹: [الطويل]
 وَأَعْدُو عَلَى أُسْوَانَ أُسْوَانَ فِي الْحَشَا لِيُعْدِي عَنْهَا لَوْعَةً وَغَلِيلُ
 فقد جانس بين (أسوان) بضم الهمزة وهي مدينة في مصر و(أسوان) بفتح الهمزة بمعنى
 حزين. ومن جناس الترجيع، وهو أن ترجع الكلمة بذاتها، من ذلك قوله²: [من المنسرح]
 رَحِيقُ رَيْقٍ عَذْبٍ فِي كَيْدِي مِنْهُ سَعِيرٌ وَفِي فَمِي تَلْجُ
 فقد جانس بين لفظي (رحيق، ريق)، ومنه قوله³: [من الكامل]
 لَمْ لَا تَرَقُّ لِنَاطِرِ أَرْقَتَهُ وَحَشَا حَشَاهُ الْوَجْدُ جَذْوَةً وَأَقْدِ
 جانس بين لفظي (حشا، حشاه). ومنه كذلك⁴: [من الخفيف]
 وَغَزَالٍ فِي فِيهِ رَاحٌ وَدُرٌّ وَعَقِيقٌ رَطْبٌ وَمِسْكٌ فَتِيقٌ
 فقد جانس بين حرف الجر في وفيه بمعنى فمه، ومنه أيضا⁵: [من البسيط]
 مَا كَفَّ كَفِّي عَنْ جُودِي بِمَوْجُودِي نَوَائِبٌ وَمَلَمَاتٌ لَحَتْ عُودِي
 جانس بين الفعل كف والاسم كفي، وبين جودي وموجودي.

فشعره يسير وفق منهج تتنوع فيه تلك الأبنية والعناصر الصوتية تنوعا يتكفل بإبراز
 قيمتها الصوتية وانسجامها.

ولئن كانت الظاهرة أقدم وجودا وظهورا، فإن أسامة عرف كيف يظهر قيمتها في
 مقطعاته وقصائده؛ بحيث يكون السامع منجذبا إلى أصداها متأثرا بإيقاعاتها، وهذه كلها
 مؤشرات لها دلالتها التي تؤكد القيمة الصوتية الإيقاعية للجناس «من هنا يكتسب الجناس
 قدرة فاعلة في التأثير وشحذ ذهن المتلقي، فيحقق ثنائية الإمتاع والإقناع، وهو بذلك مهارة
 فنية وقدرة على تطويع الوحدات اللغوية، وليس تداعيا شكليا أو عبثا صياغيا إذا أحسن
 المنشئ توجيهه لخدمة النص الجمالي إقناعا وتنغيما»⁶. وعموما، فإن أسامة الذي نهج
 سبيل الأوائل في الشعر لم يحفل شعره بالمحسنات البديعية، وهو من أولئك الذين روضوا
 اللغة وولدوا اشتقاقاتها، ووظفوها للحديث الوجداني في قدرة اشتقاقية رائعة.

¹ - ديوان أسامة. ص 94. أسوان بضم الهمزة: مدينة بصعيد مصر. أسوان بفتح الهمزة: حزين.

² - ديوان أسامة. ص 14.

³ - ديوان أسامة. ص 17.

⁴ - ديوان أسامة. ص 36. فتيق: قوي الرائحة.

⁵ - ديوان أسامة. ص 238. لحا العود: قشره.

⁶ - عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية. دار صفاء للنشر والتوزيع. عمان. الأردن. ط1. 1998. ص 578.

فها هو يكرر كلمة (نهج) في البيت الأول، أما الثاني فيأتي نغم (لجة) في إحياء دلالي شعوري، ويزيد المعنى إشراقا وإحياء تكرار (لجوا) في ختام البيت؛ حيث الأعماق السحيقة للعاشقين التي تستشرف أهوال ظلمات البحر ومخاوفه، ونجده كذلك يكرر تمني النجاة في البيت الثالث¹: [من المنسرح]

وَقَائِلِ رَابَهُ ضَلَالِي عَنْ نَهْجِي وَالْحُبُّ مَالَهُ نَهْجُ
وَيَحْ بَنِي الْوَجْدِ كُلَّمَا عُدُّوا فِي خَوْضِهِمْ لَجَّةَ الْهَوَى لَجُّوا
عَلَّكَ تَنْجُو مِنْهُمْ فَقُلْتُ لَهُ إِيَّاكَ عَنِّي حَاشَايَ أَنْ أُنْجُو

وقوله²: [من الكامل]

ذَكَرَ الْوَفَاءَ خَيَالُكَ الْمُتَّابُ فَأَلَمَ وَهُوَ بُوْدُنَّا مُرْتَابُ
نَفْسِي فِدَاؤُكَ مِنْ خِيَالِ زَائِرٍ مُتَعَتِّبٍ عِنْدِي لَهُ الْإِعْتَابُ
مُسْتَشْرِفٍ كَالْبَدْرِ خَلْفَ حِجَابِهِ أَوْ فِي الْكَرَى أَيْضًا عَلَيْكَ حِجَابُ
أُنْكَرْتُ هَجْرِي وَالزَّمَانَ بِجَوْرِهِ يَقْضِي بَأْنَ يَتَهَاجَرَ الْأَحْبَابُ

فتراه يستخدم التكرار والاشتقاق في هذه الأبيات ما عدا البيت الأول؛ حيث قارب التلوين الصوتي بين (المنتاب ومرتاب)، وهذا اللون القريب من التجانس يكثر في شعر أسامة بن منقذ غير أنه لا يظهر منه التكلف والتعسف له.

والتجانس عند أسامة بن منقذ ليس فيه تكلف ولا صنعة، وإنما يأتي نتيجة توظيفه للمعنى القريب، ويبدو أنه لا يسعى إلى تكوين صوتي من ورائه.

وقد أحصيت التجانس بألوانه من تكرار وجناس في قصيدته الميمية التي تبلغ أبياتها تسعة وخمسين بيتا، كان عدد التجانس فيها سبعة عشر بيتا يميل الكثير منها إلى التكرار، ومن ذلك قوله³: [من البسيط]

وَنَالَهُمْ مِنْ تَوَالِي سُحْبٍ نَائِلِهِ مَا نَالَ نَبْتَ الثَّرَى مِنْ وَابِلِ الدِّيمِ

ولئن ظهر هذا البيت أكثر عناية، فانظر إلى يسره وعفويته في قوله⁴: [من البسيط]

يَرَى الضَّعَّائِنَ فِي قَلْبِ الْحَسُودِ تَذُبُّ مِثْلَ دَبِيبِ النَّارِ فِي الْقَحَمِ

¹ - ديوان أسامة. ص 14.

² - ديوان أسامة. ص 09. الإعتاب مصدر أعتبه: أعطاه العتبي أي الرضا. والتعتب مخاطبة الإدلال.

³ - ديوان أسامة. ص 195.

⁴ - ديوان أسامة. ص 196.

ومثله¹: [من البسيط]

جَرَتْ لَطَافَتُهُ مِنْ قَلْبِ سَامِعِهِ مَجْرَى الْهَوَى مِنْ فُؤَادِ الْمُعْرَمِ السَّدَمِ
يَزِيدُ سَامِعَهَا تَكَرَّارُهَا شَغَفًا بِهَا وَكَمْ جَلَبَ التَّكْرِيرُ مِنْ سَامٍ

وقد استعرضت رائيته الرائعة التي تبلغ تسعين بيتا، فلحظت بعده عن الإغراق فيها، أو جلبها، أو الحرص على ترصيع قصائده بها، ومن التجانس القليل عنده²: [من الطويل]

فَأَيَّمَانَنَا فِي السَّلَامِ سُحْبٌ مَوَاهِبٍ وَفِي الْحَرْبِ سُحْبٌ وَبَلْهُنٌ دَمٌ هَمْرٌ
قَضَتْ فِي بَنِي الدُّنْيَا قَضَاءَ زَمَانِهَا فَسُرَّ بِهَا شَطْرٌ وَسَيَّءَ بِهَا شَطْرٌ

ويصف إقدام المجاهدين، فيقول³: [من الطويل]

نُؤَاصِلُهُمْ وَصَلَّ الْحَبِيبَ وَهُمْ عِدَا زِيَارَتُهُمْ يَنْحَطُّ عَنَّا بِهَا الْوَزْرُ

والتجانس تختلف كثافته في السلم عنه في ميادين الحروب الصليبية، فالشعراء يعبثون بالألفاظ ويجدون فسحة للصنعة الشعرية بعيدا عن الحروب.

وقصيدته النونية في المراثي، حيث يندب وطنه وأهله جراء الزلزال، المكونة من أربعة وخمسين بيتا، نجدها تحتوي على سبعة وعشرين من التجانس ما بين الجناس والتكرار. وقصيدته الدالية في الملك الصالح بلغت عشرين بيتا، جاء التكرار في ثمانية أبيات منها. وقريب من هذا جميع قصائد الديوان، والذي ألحظه أن التكلف لم يكن في الموضوعات الجادة ومواطن الإنشاد، ولا يظهر التكلف حتى في بابي المراثي والزهد.

ب- رد العجز على الصدر (التصدير):

يمثل التصدير مظهرا من المظاهر الموسيقية الخاصة بالمقطع، وعند ابن رشيق: «أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ويكسوه رونقا وديباجة وتزيده مائية وطلاوة»⁴. والتكرار في التصدير لا يختلف عنه في الجناس إلا من حيث الموقع، وذلك أن الجناس لا يرتبط بموقع ثابت، بينما يتحتم في التصدير أن يقع طرفه الثاني في القافية، وحين يبقى الثاني ثابتا في مكانه يظل الطرف الأول قابلا للحركة

¹ - ديوان أسامة. ص 198. السَّدَم: هم مع ندم، أو غيض مع حزن.

² - ديوان أسامة. ص 203.

³ - ديوان أسامة. ص 203.

⁴ - ابن رشيق: العمدة. ص 293.

من موقع في البيت إلى موقع آخر فيه، ومن هنا جاء تعريف السكاكي للتصدير الذي قال عنه: «ومن جهات الحسن رد العجز عن الصدر، وهو أن تكون إحدى الكلمتين المكررتين أو المتجانستين أو الملحقتين بالجناس في آخر بيت والأخرى قبلها في أحد المواقع الخمسة من البيت وهي صدر المصراع الأول وحشوه وآخره وصدر المصراع الثاني وحشوه»¹. ويمكن تصور ذلك في الشكل التالي:

- 1 - ●-----●-----
- 2 - ●-----●-----
- 3 - ●-----●-----
- 4 - ●-----●-----
- 5 - ●-----●-----

إذن؛ للتصدير أشكال عدة منها أن يرد اللفظ ذاته في أول الصدر وفي آخر العجز، أو أن يرد اللفظ في آخر الصدر وفي آخر العجز، أو أن يرد اللفظ في أول العجز وفي آخره. ونلاحظ أن هذه الأنواع الثلاثة كثيرة في شعر أسامة.

فمن النوع الأول، قوله²: [من الطويل]

وَأَعْجَبُ مَا خُبِّرْتُهُ مِنْ صَبَابَتِي بِهِ الْهَوَى مَا زَالَ جَمَّ الْعَجَائِبِ

فموقع التصدير هنا بين لفظتي (أعجب، العجائب)، ومنها أيضا³: [من المنسرح]

فِي وَجْهَهَا كَعَبَةُ الْجَمَالِ فَلِلَّ عَيْنٍ إِلَى حُسْنٍ وَجْهَهَا حَجٌّ

التصدير بين (في وجهها، وجهها)، ويقول كذلك⁴: [من الطويل]

أُطِيعُ هَوَى عَصْمَاءَ وَهُوَ يُضِلُّنِي وَمَا أَنَا فِيهَا لِلَّهِ بِمُطِيعٍ

وقع التصدير بين أطيع مطيع، وقوله أيضا⁵: [من الطويل]

وَيُسْمِعُنِي دَاعِيَ الْهَوَى مِنْ بِلَادِهَا وَإِنِّي لِدَاعِيَ النَّصْحِ غَيْرُ سَمِيعٍ

¹ - ينظر: عمر خليفة بن إدريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري. منشورات جامعة قارونس. بنغازي. ط1. 2003. ص 213.

² - ديوان أسامة. ص 08.

³ - ديوان أسامة. ص 14.

⁴ - ديوان أسامة. ص 30.

⁵ - ديوان أسامة. ص 30.

موقع التصدير في قوله: (يسمعني، سميع)، ومن النوع الثاني قوله¹: [من مجزوء الكامل]

وَأَقُولُ: نُصْلِحُكَ الْخُطُو بُ وَأَنْتَ مِنْ بَعْضِ الْخُطُوبِ

وقوله²: [من الكامل]

مُسْتَشْرِفٍ كَالْبَدْرِ خَلْفَ حِجَابِهِ أَوْ فِي الْكَرَى أَيْضًا عَلَيْكَ حِجَابُ

فالتصدير واقع بين (الخطوب، الخطوب) (حجابه، حجاب)، ومنه كذلك³: [من البسيط]

حَمَائِمَ الْأَيْكَ هَيَّجْنُ أَشْجَانَا قَلْبِيكَ أَصْدَقْنَا بَنَّا وَأَشْجَانَا

التصدير بين لفظي (أشجانا، أشجانا)، ومنه كذلك⁴: [من الطويل]

فَكُلُّ الَّذِي يَأْتِي بِهِ الدَّهْرُ زَائِلٌ سَرِيعًا، فَلَا تَجْزَعْ لِمَا هُوَ زَائِلٌ

التصدير واقع بين (زائل، زائل).

ومن النوع الثالث قوله⁵: [من الطويل]

نَشْدُكُمْ يَا مُدْعِيَيْنَ سَلْوَةً عَنِ الْحُبِّ لَمْ يُسْتَحْسَنِ الظُّلْمُ فِي الْحُبِّ

التصدير واقع بين: (عن الحب، في الحب).

ومنه⁶: [من الطويل]

دَعَانِي إِلَى هَجْرٍ بُنِيَنَةً حَقِيَّةً مِنَ الدَّهْرِ خَوْفِي هَجْرَهَا آخِرَ الدَّهْرِ

التصدير بين: (من الدهر، الدهر).

ولعل إسهامات هذا اللون الإيقاعي، تتجلى في كونه يربط أول البيت بآخره برباط موسيقي، مما جعل البيت الشعري عند العرب يأخذ نمطا معيناً وخاصاً وهو ترديد الكلمة في الجملة الشعرية «في بنية هذا الأسلوب، القائمة على تكرار بين الدالين في مستواهما السطحي، تتضح الحدود المعرفية وتدون بأنه إرجاع العجز للصدر، والنطق به، كما نطق بالصدر دون استغناء الدال الأول عن الدال الثاني، فهي بنية تعتمد السلوكية المكانية»⁷، كما هو مبين في ما يلي⁸: [من الطويل]

¹ - ديوان أسامة. ص 08.

² - ديوان أسامة. ص 09. استشرف الشيء: رفع بصره إليه، وبسط كفه فوق حاجبه كالمستظل من الشمس.

³ - ديوان أسامة. ص 304.

⁴ - ديوان أسامة. ص 257.

⁵ - ديوان أسامة. ص 08.

⁶ - ديوان أسامة. ص 23.

⁷ - عبد القادر عبد لجيل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية. ص 581.

⁸ - ديوان أسامة. ص 117.

وَمُعْظَمُ هَمِّي أَنَّ عُمْرَ فِرَاقِنَا مَدِيدٌ وَعُمْرِي لِلشَّقَاءِ مَدِيدٌ

وقوله أيضا¹: [من الطويل]

عَجَزْتُ عَنِ الدُّنْيَا، فَمَا لِي مِنْ يَدٍ بِهَا وَلِي الْأَيْدُ الْمُسَاعِدُ وَالْيَدُ

وقوله كذلك²: [من الرمل]

وَزُرُوعٌ لِلْمَنَايَا حُصِدَتْ بِيَدَيْهَا قَبْلَنَا مِنَّا زُرُوعٌ

إن الرؤيا الجمالية للتصدير، تنفجر من خلال الذوق الفني للمتلقي، وهو يلاحق المنظوم الدلالي، كما تقدم عمقا في النص، فتوجه الشاعر لهذا اللون البديعي، متأث من قدرته على التنوع الثري، لأنه الخالق المنشئ له.

ج- التسبيغ أو تشابه الأطراف:

أسلوب يعتمد على تكرار دال على هيئة مدورة مثل قوله تعالى: «اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ، الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ، الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ...»³. كما سمي كذلك تشابه الأطراف، ومن الأمثلة المعبرة عن هذه الظاهرة في شعر أسامة قوله⁴: [من الكامل]

وَكِرَامَةٍ أَبَدًا أَبُوحُ بِشُكْرِهَا إِنَّ الْكَرِيمَ عَلَى الْكَرَامَةِ يُشْكِرُ

وَالشُّكْرُ مِنْ مِثْلِي يَزِينُ وَإِنَّمَا بِنَاءٍ مَنْ يُثْنِي عَلَيْهِ يُفْخَرُ

ولعل من ذلك قوله أيضا⁵: [من الكامل]

كَمْ قَدْ شَهِدْتُ مِنَ الْحُرُوبِ فَلَيْتَنِي فِي بَعْضِهَا مِنْ قَبْلِ نَكْسِي أُقْتَلُ

وَالْقَتْلُ أَحْسَنُ بِالْفَنَى مِنْ قَبْلِ أَنْ يَبْلَى وَيُفْنِيَهُ الزَّمَانُ وَأَجْمَلُ

وقوله أيضا⁶: [من الطويل]

بَرَّتْهُمْ كَبَّارِي الْقَوْسِ جَذَ الَّذِي انْحَنَى عَلَيْهَا إِلَى أَنْ نَالَهَا وَهِيَ بَارِزُ

فَقَدْ أَبْرَزْتَنِي لِلْحَوَادِثِ لَيْسَ لِي إِذَا مَا رَمَتْنِي حَاجِزُ أَوْ مُحَاجِزُ

¹ - ديوان أسامة. ص 278. الأيد: القوة.

² - ديوان أسامة. ص 284.

³ - سور النور. الآية 35.

⁴ - ديوان أسامة. ص 171.

⁵ - ديوان أسامة. ص 271.

⁶ - ديوان أسامة. ص 298.

وقوله¹: [من البسيط]

وَبَعْدُ، لَوْ قِيلَ لِي مَاذَا تُحِبُّ وَمَا مُنَاكَ مِنْ زِينَةِ الدُّنْيَا لَقُلْتُ: هُمْ
هُمْ مَجَالُ الْكَرَى مِنْ مُقَلَّتِي وَمِنْ قَلْبِي مَحَلُّ الْمُنَى جَارُوا أَوْ اجْتَرَمُوا

وقوله أيضا²: [من الكامل]

مَا أَنْكَرُوا مِنْ عَزَمَتِي وَزَمَاعِي شَوْقٌ دَعَا أَفْلا أُحِيبُ الدَّاعِي
أُحِيبُ دَاعِي الْحَرْبِ فِي غَمَرَاتِهَا وَيَصْدُ عَنْ دَاعِي الْغَرَامِ سَمَاعِي

إن الانتقالات المكانية لهذه الدوال يساعد على إثراء الجانب الإيقاعي للنص، فتكرير قافية البيت الأول في أول الذي يليه، ينعكس على نشاط الذهن من حيث نسق الدلالة، وتمد المتلقي وهو يتحسس الشكل الخارجي بمدركات البناء الداخلي، مع الإشارة إلى أن تكرار قافية البيت في نهاية الذي يليه غير مستساغ بل هو مستنكر.

رابعا- محسنات الإيقاع الدلالي:

يقوم الإيقاع الدلالي في الشعر على هندسة التشكيل الداخلي للإيقاع في البيت أو القصيدة، مثل الطباق والتصريع والترصيع، فتقوم بمهمة التقابل والتوازي المعنوي بين الألفاظ والجمال. وفي شعر أسامة يتأكد الاتجاه لتوظيف هذه العناصر في عملية البناء الفني للقصيدة، وتنمية إيقاعها.

1- التصريع: المطالع مظهر من مظاهر القصيدة العربية، باعتباره عنصرا من عناصر براعة الاستهلال في بناء القصيدة، فلا يقع إلا في مفتتح القصائد، وفي بعض الأحيان نجده في القصيدة وفي حشوها فيمتد بذلك إلى عمق النص، كقول أسامة³: [الرجز]

مَا هَاجَ هَذَا الشَّوْقَ غَيْرُ الدُّكْرِ وَزَوْرَةُ الطَّيْفِ سَرَى مِنْ مِصْرٍ
مِنْ بَعْدِ طُولِ جَفْوَةٍ وَهَجْرٍ كَمْ خَاضَ بَحْرًا وَقَلَّ كَبَحْرٍ
يَجُوبُهُ اللَّيْلُ حَلِيفَ ذَعْرِ حَتَّى أَتَى طَلَائِحًا فِي قَفْرِ

وقد عرفه ابن رشيق بأنه: «ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته»⁴. فهو يسهم في إعطائنا إحياء بإيقاع البيت الأول الذي هو مطلع القصيدة،

¹ - ديوان أسامة. ص 43.

² - ديوان أسامة. ص 82.

³ - ديوان أسامة. ص 21-22.

⁴ - ابن رشيق: العمد في نقد الشعر وتمحيصه. ص 149.

وهو يلعب دورا موسيقيا يراه كثير من الشعراء والنقاد على قدر كبير من الأهمية؛ إذ أنه يحدث لونا من ألوان التماسك النصي، فضلا عن التماسك الإيقاعي بين أجزاء البنية الشعرية، مما دفع كثيرا من الشعراء إلى تجاوز التزامه في المطالع وتكراره في عدد من أبيات القصيدة.

وقد تحدث حازم القرطاجني عن الكلمة التي يحصل التصريح بها: «أن تكون مختارة، متمكنة، حسنة الدلالة على المعنى، تابعة له. ويحسن أن يكون مقطعها مماثلا لمقطع الكلمة التي في القافية، وأن يكون ما بين أقرب ساكن منها إلى المقطع من الحركات عدد ما بين أقرب ساكن من كلمة القافية وبين نهايتها من الحركات أيضا»¹. فالتصريح بهذا المعنى يؤدي وظيفة جمالية، تحقق التواصل بين المبدع والقارئ، كما يؤدي وظيفة إشارية تحدد الأصوات في القافية.

وللتصريح نسبة ظاهرة في مقطوعات وقصائد أسامة بن منقذ تبلغ 23.28% إذ تصل المرويات الشعرية المصرعة فيها إلى مائة واثنين وعشرين مروية شعرية (122) وردت في جميع سياقات المضمون في الشعر، باستثناء سياق الأوصاف، فنجد ظهور التصريح في سبع وأربعين مروية شعرية في سياق الغزل، وفي خمس وثلاثين مروية شعرية في سياق الشكوى والفراق، وفي تسع مرويات شعرية في سياق المعاتبات، وفي خمس مرويات شعرية في سياق المراثي، وفي أربع مرويات شعرية والأدب والكبر والشيب والزهد، وفي ثلاث مرويات شعرية في سياق الشواهد والأمثال، وفي مروييتين شعريتين في سياق الملح، وفي مروية شعرية واحدة فقط في سياق الفخر.

واللافت للنظر أن معدل ظهور التصريح في السياقات المضمونية لشعر أسامة، يتدنى إلى أقصى حد ممكن في سياق الفخر، على أن النزعة الغالبة على أكثر الشعراء ميلهم الأكيد إلى التصريح في قصائد الفخر أكثر من غيرها.

والجدول التالي يبين عدد القصائد المصرعة في شعر أسامة وغير المصرعة والنسبة المئوية:

¹ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 282-283.

	القصائد	عددتها	النسبة المئوية
1	القصائد والمقطعات غير المصرعة	402	76.72%
2	القصائد المصرعة	122	23.28%

والملاحظ هنا أن القصائد والمقطعات غير المصرعة أعلى نسبة من القصائد المصرعة، رغم ما يحققه التصريع من فائدة تتمثل في أنه قبل تمام البيت الأول نعلم قافية القصيدة. إلا أن التصريع يمكن أن يتعدد في القصيدة الواحدة وهذا ما نجده في بعض أشعار أسامة، فقد يرتبط بمبدأ الخروج من كلام إلى كلام، وقد يرتبط بالرغبة في الانتقال من حالة شعورية إلى حالة شعورية مغايرة، أو بالرغبة في تكثيف المعنى، أو تقوية جانب الوحدة العضوية بين أبيات القصيدة، فنلاحظ تكرار التصريع في قصيدة يقول فيها¹: [من الطويل]

لَكَ الْفَضْلُ مِنْ دُونِ الْوَرَى وَالْمَكَارِمُ فَمَنْ حَاتِمٌ مَا نَالَ ذَا الْفَخْرِ حَاتِمٌ
وَصَلَتْ فَأَغْنَيْتَ الْأَنَامَ عَنِ الْحَيَا وَصُلْتَ فَخَافَتْ مِنْ سَطَاكَ الصَّوَارِمُ
وَجُدْتَ عَلَى بُخْلِ الزَّمَانِ فَأَيِّنَ مِنْ نَدَاكَ السَّكُوبِ الْمُسْتَهْلِ الْعَمَائِمُ

فَسَيِّفُكَ لِلْخَصْمِ الْمُعَانِدِ خَاصِمٌ وَعَدْلُكَ لِلشَّكْوَى وَلِلْجُورِ شَاكِمٌ
خَلَطْتَ السَّطَا بِالْعَدْلِ حَتَّى تَأْلَفْتَ أَسْوَدُ الشَّرَى وَالْمُطْفَلَاتِ الرِّوَائِمُ
يَشْنُ أَبُو الْغَارَاتِ غَارَاتِ جُودِهِ عَلَى مَالِهِ وَهُوَ الْمُطِيعُ الْمُسَالِمُ

وَقَامَا بِنَصْرِ الدِّينِ وَاللَّهِ قَائِمٌ بِنَصْرِهِمَا مَا دَامَ لِلسَّيْفِ قَائِمٌ
وَمَا دُونَ أَنْ يَفْنَى الْفَرَنْجُ وَتُفْتَحَ الدَّ بِلَادُ سِوَى أَنْ يُمْضِيَ الْعَزَمَ عَازِمٌ

فَفِيهَا مَنَائِيَا لِلْأَعَادِي قَوَاصِمٌ وَفِيهَا بَحَارٌ لِلْعَطَايَا خَضَارِمٌ
وَحَطِي رَحَالَ الشُّكْرِ عَنِّي بِبَابِهِ بِحَيْثُ اعْتَدَا الْأَمَالَ فِي الْمَالِ حَاكِمٌ

¹ - ديوان أسامة. ص 227-228-230-231.

فنشعر بتجديد المطلع، ويرتبط بمبدأ الخروج الذي ذكره ابن رشيق القيرواني، فإذا كان التصريح الأول من دواعي براعة الاستهلال، فإن التصريح الثاني يصور الممدوح بصفات العدل والشجاعة، فأما التصريح الثالث فيها، فإنه يصاحب الانتقال من ذكر صفات الشجاعة والعدل إلى الحديث عن الانتصار المحقق من طرف قادة جيوش المسلمين، ولعل قيمة التصريح المكرر تكمن في أنه يقوي جانب الربط والاتصال في النص الشعري الواحد.

2- الترصيع: يقول أسامة بن منقذ: «اعلم أن الترصيع هو أن يكون البيت مسجوعاً»¹؛ أي أن السجع الذي في أحد الشطرين أو الجملتين مثل ما يقابله من الأخرى في الوزن والتوافق على الحرف الأخير. ومعنى هذا أن الأطراف المرصعة تنتظم وفق جملة مسجوعة تخضع للقواعد الصرفية والنحوية والدلالية، وذلك أعلى درجات الترصيع، كما في قول أسامة²: [من الطويل]

فَلِنَقْعُ سَحْبٍ وَالسُّيُوفُ بَوَارِقُ وَلِلدَّمِ وَبَلٌّ وَالنَّبَاتُ جَمَاجِمُ

فمفردات الأجزاء تتناسق صيغها على (فعل، فواعل) في ألفاظ (سحب، وبلى) (بوارق، جماجم)، ففي البيت عبارتان متوازنتان كل التوازن، بحيث يكون التناسب في المقدار بينهما عملية يوفرها الوزن، ويحافظ عليها. فتشابه البنية الصوتية يمثل بنية فنية موازية ومنسجمة ومتشابهة تستهدف تبليغ الرسالة بوساطة هذا اللون الإيقاعي من خلال التردد المتصل (الجميل المتشابهة المتقاربة مكانياً) أو المنفصل. ونتوقف عن بعض العبارات الإيقاعية في شعر أسامة، يقول³: [من الطويل]

فَفِيهَا مَنَآيَا لِلْأَعَادِي قَوَاصِمُ

وَفِيهَا بَحَارٌ لِلْعَطَايَا خَضَارُمُ

يقوم الشاعر بتقطيع الجملتين تقطيعاً متساوياً، بحيث تتفق في البناء النحوي اتفاقاً تاماً، دون النظر إلى المعنى الدلالي، فالمهم هو التطابق التام، فطاقات الإيقاع تبرز مع التركيب انطلاقاً من انتظام الحركات والسكنات.

¹ - أسامة بن منقذ: البديع في البديع في نقد الشعر. ص 171.

² - ديوان أسامة. ص 228.

³ - ديوان أسامة. ص 230.

ومن المصطلحات الدالة على هذه الظاهرة كذلك مصطلح ترصيع التشطير والمقابلة، يقول¹: [من الطويل]

دِمَاؤُهُمْ فِي الْبَحْرِ حُمْرٌ سَوَائِحُ
وَهَامُهُمْ فِي الْبَرِّ سَحْمٌ جَوَائِمُ

فكل كلمة في الشطر الأول من البيت تحتل موقعا يوازي موقع نظيرتها في الشطر الثاني، واللافت للنظر أن ترصيع التشطير والمقابلة ترتب ألفاظهما ترتيبا تراعى فيه القواعد النحوية، والصيغ الصرفية، والأنظمة الصوتية.

وهكذا يمتد تأثير هذه التراكيب المتجاورة، فيحدث الإيقاع المرتبط بنوع المقطع وتوزيعه داخل الصيغة الموزونة، انظر إلى قوله²: [من الطويل]

فَلَمْ يَخْفَ فِي فَجٍّ مِنْ الْأَرْضِ هَارِبٌ وَلَمْ يَنْجُ فِي لُجٍّ مِنَ الْمَاءِ عَائِمٌ

ففي كل لفظة في الشطر الأول من البيت ما يوازيها في الشطر الثاني، ولعلك لاحظت أن الشاعر لم يكتف في البيت بحسن التقسيم، حتى أضاف إليه الترصيع بقافية داخلية، فهو يضع (في فج) في مقابل (في لج). وهكذا تصير هذه البنى عناصر إيقاعية تتكون منها الوحدة الإيقاعية للفقرة بأكملها، ونقع بذلك على سلسلة ذات نسق إيقاعي مما يعطي التلاؤم بين البنية الصوتية والبنية العروضية.

ويمكن أن نستعرض بعض صور الترصيع غير الكامل، كقول الشاعر³: [من الخفيف]

وَعَلَا خَامِلٌ وَحَامَى جَبَانٌ وَوَقَى غَادِرٌ وَجَادَ بِخِيلٌ

وقوله أيضا⁴: [من البسيط]

حَفِظْتُ مَا ضَيَّعُوا، أَغْضَيْتُ حِينَ جَنَوْا وَفَيْتُ إِذَا غَدَرُوا، وَاصَلْتُ إِذَا صَرَمُوا

ف نجد في البيت الأول موسيقى داخلية غير ظاهرة جراء تعاقب الأفعال الماضية (علا، حامى، وفى، جاد)، كما أن البيت الثاني ينبهنا إلى أن جرس الكلمات مرتبط بتوالي وترديد الأفعال (حفظت، أغضيت، وفيت، واصلت).

¹ - ديوان أسامة. ص 229.

² - ديوان أسامة. ص 229.

³ - ديوان أسامة. ص 192.

⁴ - ديوان أسامة. ص 43.

إنك في الترصيع أو حسن التقسيم، تجد العبارات الأولى قد خطت لها في النفس مجرى وتركت في الأذن صدى، فلما جاءت العبارة الثانية سارت في مجرى تألفه النفس، ورددت صدى تعرفه الأذن، فكأنك بهذا قد عزفت جملة موسيقية على آلة وترية، ثم أعدت عزفها على آلة أخرى، وبهذا تطرب النفس والأذن جميعاً.

وهكذا يلاحظ في هذا اللون الإيقاعي تساوي وحدات البيت وإيقاعها، مما يشيع نغماً موسيقياً موحداً، يسهم في تألف الأصوات واتساق الأطراف المرصعة.

3- التقابل والتضاد (الطباق): وهو ظاهرة لغوية تقوم على التضاد في نطاق علاقة اللفظ بمعناه، هذه العلاقة هي أكثر العلاقات اللغوية تأكيداً للمعنى، وإيضاحاً له دون أن تكون هناك مطابقة صوتية بين الألفاظ في الغالب، فالإيقاع الموسيقي للطباق أقل من نظيره في المقابلة. والطباق هو الجمع بين الشيء وضده مثل الجمع بين البياض والسواد والليل والنهار والحر والبرد، أي جمع بين معنيين متقابلين سواء كان التقابل بالتضاد أو غيره، فالتضاد في بنية الطباق هو التقابل.

إن ظاهرة الطباق أفادت بشكل كثير الشعراء من حيث قيمتها الدلالية، فهي وسيلة لتكثيف الأثر الانفعالي لدى المبدع، فيضيف الطباق بعداً جمالياً للغة الشعرية، والملاحظ أن الطباق في شعر أسامة هو وسيلة من وسائل الأداء الجيد، من ذلك قوله¹: [من الخفيف]

لَيْسَ طَرْفِي جَارًا لِقَلْبِي وَلَكِنْ دَمٌ هَذَا يَدْمَعُ هَذَا مَشُوبٌ
خُلْطَةٌ فِي تَبَائِنِ الْحَالِ هَذَا أَبَدًا ظَاهِرٌ وَذَا مَحْجُوبٌ

فطابق بين ظاهر ومحجوب.

إن حركة الطباق في شعر أسامة أفرزت صوراً جمالية من حيث تنوعها المكثف بين الوجه الحقيقي والوجه المجازي حتى لو كان التضاد في البنية اللغوية السطحية غير حقيقي، مما يعني بعدم التقابل، فاللون الأحمر لا يقابل اللون الأخضر، في قوله²: [الطويل]

صَوَارِمُنَا حُمْرُ الْمَضَارِبِ مِنْ دَمٍ قَوَائِمُهَا مِنْ جُودِنَا نَظْرَةٌ خُضْرُ

فاللون الأحمر كناية عن القتل (الموت)، والأخضر يدل على الحياة.

¹ - ديوان أسامة. ص 10.

² - ديوان أسامة. ص 204.

ويلعب التقابل دوراً أساسياً في المعجم الدلالي المعبر عن الحزن واليأس وفكرة الفناء والرحيل عن الدنيا، من ذلك كقوله¹: [من الخفيف]

كُلُّ شَيْءٍ تَرَاهُ فِي هَذِهِ الدُّنْيَا يَا خَيَالُ إِذَا انْتَبَهْتَ يَزُولُ
مَا يَدُومُ النَّعِيمُ وَلَا الْبُؤْسُ سِوَ مَتَاعِ الدُّنْيَا مَتَاعٌ قَلِيلُ

فقد طابق بين النعيم والبؤس، وفي قوله²: [من البسيط]

وَقَدْ شُعِلْنَا بِدُنْيَانَا وَزُخْرُفِهَا فَالْخَلْقُ مَا بَيْنَ مَحْزُونٍ وَمُغْتَبِطٍ

فقد طابق بين اسم المفعول (محزون)، واسم الفاعل (مغتبط).

وبالنظر في الدور الفني للطباق، نلاحظ كثافة الدلالات وتعددتها وتنوعها، وكلها تتفاعل وتتشكل فيما بينها، لتنتج دلالات جديدة، ويمكن رصد بناء العلاقات التقابلية مع عاطفة الشاعر في الإطار الزمني على النحو التالي:

1. عاطفة الشاعر! الماضي (عملية استرجاع لأيام الصبا والحيوية والنشاط).
2. عاطفة الشاعر! الحاضر (عملية خضوع واستسلام للواقع المأسوي المحمل بالأحزان).

3. عاطفة الشاعر! المستقبل (عملية هروب وخوف من المجهول والموت)

كل هذه الدلالات تتجلى في قوله³: [من مجزوء الكامل]

أَبْدَى صَبَابَتَهُ وَلِلْإِعْلَانِ مَا أَخْفَى وَأَبْدَى

وقوله⁴: [من الطويل]

إِذَا مَا جَلَّ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ يَنْوَرُهُ تَعَقَّبَهُ لَيْلٌ أَحْمَرُ رَكُودُ
فَمَالِي أَرَى لَيْلَ الشَّبَابِ إِذَا جَلَّ وَجَاءَ نَهَارُ الشَّيْبِ لَيْسَ يَعُودُ

وقوله كذلك⁵: [من المنسرح]

وَلَا تَقُولُوا: صَبُّ بِنَا كَلِيفٌ فَأَوَّلُ الْيَأْسِ آخِرُ الْأَمَلِ

¹ - ديوان أسامة. ص 258.

² - ديوان أسامة. ص 282.

³ - ديوان أسامة. ص 19.

⁴ - ديوان أسامة. ص 268.

⁵ - ديوان أسامة. ص 39.

وهكذا فإن كثافة العاطفة بما تشيعه حولها من الإيحاء والظلال تخلق توازنا بين الألم في الواقع (الزمن الحاضر)، وألم الذكرى (الزمن الماضي)، وألم الزوال والتلاشي (المستقبل). ومن هنا يمكن اعتبار الطباق مفتاح البيت الشعري بطاقته الدلالية وكثافته الشعرية بحركة الزمن، عبر توليد شبكة متداخلة من الدلالات لا تكشف عن نفسها إلا في بنية البيت الشعري ذاته.

ومن الواضح أن أسامة يستخدم الطباق وفق توزيع موقعي ملحوظ، من هذا التوزيع ما يمكن أن نطلق عليه بالطباق التجاوري الذي يؤدي إلى تكثيف الطاقات الكامنة في البيت الشعري أو النص، إذ يتحول اللفظ إلى شحنة تتأزر وما سبقها وتتألف وما لحقها، وفقا للسياق العام، وذلك بتشكيلها فيضا من الإيحاءات التي تختزن أفكارا متعددة، تسهم في تعميق رؤية النص، وتعدد إمكانياته وطاقته الدلالية، يقول¹: [من الطويل]

فَلَمَّا تَفَرَّقْنَا وَشَطَّتْ بِنَا النَّوَى تَمَيَّتُ لَوْ دَامَ التَّجَاوُرُ وَالْهَجْرُ

فقد طابق بين التجاور والهجر، وقوله²: [من البسيط]

تَقَاسَمْنَهُمْ نَوَى شَطَّتْ بِهِمْ وَرَدَى فَالْحَيَّ كَالْمَيِّتِ مَا فِي قُرْبِهِ طَمَعُ

فقد طابق بين الحي والميت، وقوله³: [من السريع]

فَلَيْسَ بَعْدَ الْمَوْتِ دَارٌ سِوَى جَنَّةٍ عَذْنٍ، أَوْ لَطَى تَضَرُّمُ

فقد طابق بين جنة ولطى، وقوله⁴: [من الرجز]

عَلِمْتُ مَا لَمْ يَعْلَمُوا وَنَظَرْتُ عَيْنَايَ دَهْرِي مَصْدَرًا وَمُورِدًا

فقد طابق بين (علمت، لم يعلموا) (مصدرا، وموردا)، وقوله⁵: [من الكامل]

لَكَ أَنْ أَطِيعَكَ رَاضِيًا أَوْ سَاخِطًا وَأَصُونُ سِرِّكَ رَاجِيًا أَوْ قَانِطًا

فقد طابق بين اسمي الفاعل (راضيا، ساخطا) (راجيا، قانطا).

وبالنظر إلى الدور الفني للطباق المتجاور داخل البيت الشعري، نلاحظ كثافة الإيقاع وتناسبه ينبئ عن التوافق والتكامل عبر ثنائيات التقابل الاسمي والتضاد الفعلي بين السلب والإيجاب، فيقيم الشاعر ثنائيات أو تجمعات ضدية تنعقد على التجاور.

¹ - ديوان أسامة. ص 77.

² - ديوان أسامة. ص 298.

³ - ديوان أسامة. ص 287.

⁴ - ديوان أسامة. ص 279.

⁵ - ديوان أسامة. ص 29.

إن التقاء الأشياء المتقابلة، وتجريدها أمام الناظر يدعو إلى التأمل والمقارنة بينهما، مما يطيل التدبر فيها، ويظهر مفرداتها أكثر، ويقرب التضاد بين الأشياء فهو يدعو إلى التفكير وإجالة النظر والتأمل، بل إنه يؤدي إلى الجدل والحوار.

والأوائل أدركوا جمال التقابل والطباق وتأثيرهما النفسي، فيكثرون منها في غير ما إسراف ولا تبذل، ذلك شأن أسامة بن منقذ، وأخذ بطريقة عشوائية قصيدته الميمية التي يشكر فيها الملك الصالح على بعثه أهله من مصر، وهي مكونة من تسعة وستين بيتاً بما فيها المقدمة المفصلة عنها، وقد بلغت الأبيات التي احتوت على التقابل ثلاثة عشر بيتاً، وهذه نسبة متواضعة لا توحى بتكلف أو بعد مأخذ، يبدو أنه لا يسعى إلى إشارة جدلية من ورائه، ومن تلك الأبيات¹: [من البسيط]

يَسْتَقْبِلُ الْحَرْبَ بَسَامًا وَقَدْ كَثُرَتْ بِهَا الْمَنِيَّةُ عَنْ أُنْيَابِهَا الْأَرْمِ

ومنها قوله²: [من البسيط]

فَإِنْ سَطَا عَنْ يَقِينٍ أَوْ عَفَا كَرَمًا فَإِنَّهُ خَيْرُ ذِي عَفْوٍ وَمُنْتَقِمٍ

وظاهرة الاعتدال هذه ظاهرة في جل شعره، ومنه قصيدته الرائية في بطولات الجهاد لنور الدين زنكي، التي بلغت تسعين بيتاً، وهي من أجود شعره وأجمله تركيباً وتصويراً، ومع ذلك لم يتكلف أو يتصنع التقابل فيها، فأبيات التقابل ثمانية عشر بيتاً فقط، ومنها قوله³: [من الطويل]

بَحِيثٌ حَلَلْنَا الْأَمْنَ مِنْ كُلِّ حَادِثٍ وَفِي سَائِرِ الْأَفَاقِ مِنْ بَأْسِنَا ذَعْرُ

وَمَا فِي مُلُوكِ الْمُسْلِمِينَ مُجَاهِدٌ سِوَانَا فَمَا يَنْتَبِهُ حَرٌّ وَلَا قَرٌّ

وَفِي سَجِينَا ابْنُ الْفُتَيْشِ خَيْرُ مُلُوكِهِمْ وَإِنْ لَمْ يَكُنْ خَيْرٌ لَدَيْهِمْ وَلَا بَرٌّ

وَقَدْ ضَاقَتِ الدُّنْيَا عَلَيْهِ بِرُحْبِهَا فَلَمْ يُجْهِ بَرٌّ وَلَمْ يَحْمِهِ بَحْرٌ

عَزَفْنَا عَنِ الدُّنْيَا عَلَى وَجْدِهَا بِنَا فَمِنْهَا لَنَا وَصْلٌ وَمِنْهَا لَهَا هَجْرٌ

وهذا التقابل (الطباق) الذي تبلور في شعره؛ إنما هو امتداد لأسلافه وتقليد لهم فهو لم يتجاوز رائد هذا اللون الشاعر أبي تمام، بل لم يبلغ مبلغه في هذا.

¹ - ديوان أسامة. ص 196.

² - ديوان أسامة. ص 196.

³ - ديوان أسامة. ص 203-205-208.

الفصل الثالث

تجليات المستوى الدلالي

I- الصورة عند القدماء والمحدثين:

تعتبر الصورة الفنية جوهرًا ثابتًا في الشعر، ويطلق مفهوم الصورة في الدراسات البلاغية القديمة على كل ماله علاقة بالتعبير الحسي، وما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات ومحسوسات، وهي تأتي لما يسمى علم البيان من تشبيه واستعارة ومجاز مرسل وكناية، حيث تثير هذه الصور في وجدان المتلقي وفكره شتى الأحاسيس والانفعالات.

أشار أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت 255هـ) إلى الصورة وهو يتحدث عن الشعر، فعندما بلغه أن أبا عمرو الشيباني استحسنت بيتين من الشعر لمعناهما، فعلق برأيه أن: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»¹.

فقد تحدث الجاحظ عن التصوير وأثره في إغناء الفكر إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي.

وقد أشار عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ)، في حديثه عن الصورة في كتابيه (أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز) فمن إشارته إليها قوله: «ومن الفضيلة الجامعة فيها أنها تبرز هذا البيان في صورة مستجدة تزيد قدره نبلا، وتوجب له بعد الفضل فضلا»².

فبعد القاهر الجرجاني يؤكد على أهمية التعبير بالصورة من خلال تحويل المعنى المجرد إلى صور حسية كما اعتبرها عنصرا حيويا ونشيطا من خلاله تنمو التجربة الشعرية.

أما حازم القرطاجني (ت 684هـ) فيذكر الصورة حينما يتحدث عن التخيل الشعري، فيقول: «والتخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخليها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»³. فالصورة الشعرية عند حازم تثير كوامن النفس وانفعالات المتلقي. إنه يقيم علاقة بين دلالة اللفظ ودلالة المعنى، يقول:

¹ - الجاحظ: الحيوان. تحقيق: عبد السلام هارون. المجمع العلمي العربي الإسلامي. بيروت. ج. 3. ط. 3. 1969. ص 132.

² - المصدر نفسه. ص 65-66.

³ - حازم القرطاجني: منهاج البلاغة. ص 88.

«إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، وأنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة في إفهام السامعين وأذهانهم»¹.

II- الصورة في النقد الحديث:

و من النقاد المعاصرين الذين أشاروا إلى مصطلح الصورة مصطفى ناصف، فهو ينكر أن يكون العرب قد عرفوا الصورة الفنية؛ بحجة أن النقد العربي القديم لم يعرف الاحتفال بالقوى النفسية التي تولد النص الشعري².

ويقول محمد الولي، بعد أن يتعرض لناصر وكتابه: «وبهذا أمكن الحكم على موقف مصطفى ناصف بالارتباك»³.

أما الدكتور جابر أحمد عصفور يرى أن الصورة «طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تعبر من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تعبر إلا من طريقة عرضه، وكيفية تقديمه»⁴.

أما الدكتور محمد غنيمي هلال، فيرى أن نعالج الصورة الأدبية «في معانيها الجمالية، في صلتها بالخلق الفني والأصالة، ولا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي بوصفه وحدة، وإلى موقف الشاعر في تجربته، وهذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها، ومظهره في الصور النابعة من داخل العمل الأدبي والمتآزرة معا على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري»⁵.

¹ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء ص 9-10.

² - مصطفى ناصف: الصورة الأدبية. دار الأندلس. بيروت. لبنان. ط3. 1983. ص 3.

³ - محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط1. 1990. ص 233.

⁴ - جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. دار الثقافة للطباعة والنشر. القاهرة. (د ط). 1974. ص 392.

⁵ - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث. دار نهضة مصر. القاهرة. (د ط). (د ت). ص 387.

III- الصورة البيانية في المعيار البلاغي:

إذا استخدم الشاعر لغة مجازية، عليه أن يعمل جاهدا على أن تكون تلك اللغة خالية من الغرابة، وأن يعتمد أسلوبا مفهوما بعيدا عن الغموض، وكأن أية قراءة لا تؤدي إلى استخراج المعنى بصورته الحقيقية تؤدي إلى ضياعه، لذلك الإفهام مطلوب من الشاعر والاستعارة ينبغي أن تكون مناسبة، والمناسبة تعني التقارب بين المستعار منه والمستعار له، أي وجود قرينة، تعمل على إدراج المعنى ضمن المألوف، ليكون واضحا سهلا، ولأن الدلالة تؤدي إلى التصور فإن مقياس عمود الشعر؛ أن تكون هناك مقاربة بين طرفي التشبيه تساعد على التصور، بأن يكون المشبه به أجلى صفة وأخص عرفا حتى تستقيم الصورة في الإدراك. وفي هذا السياق كانت الاستعارة مبنية على التشبيه في السياق الدلالي. ومن خلال هذا يمكن أن تقسم إلى الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية والصورة الكنائية.

أولا- الصورة التشبيهية في تشكيل الصور الشعرية:

يتفق البلاغيون على أن مدار التشبيه هو الاتفاق بين شيئين في صفة أو أكثر، فهو العلاقة التي تقوم على المقارنة بين شيئين. والتشبيه هو أحد الأركان الأساسية للبلاغة العربية «اعلم أن للتشبيه موقعا حسنا في البلاغة؛ وذلك لإخراجه الخفي إلى الجلي، وإدناؤه البعيد من القريب، يزيد المعاني رفعة ووضوحا، ويسكبها توكيدا وفضلا، ويكسوها شرفا ونبلا، فهو فن واسع النطاق فسيح الخطوة، ممتد الحواشي، متشعب الأطراف، متوعر المسلك، غامض المدرك، دقيق المجرى، غزير الجدوى»¹، فهو فن من فنون النظم، وأسلوبا من أساليب التفهيم كما أنه أحسن أداة لنقل المعنى إلى المخاطب. ويأتي عبد القاهر الجرجاني؛ ليجرز دور الحواس في خلق التشبيه، إذ يقول: «واعلم أن الشئيين إذا شبه أحدهما بالآخر، كان ذلك على ضربين أحدهما: أن يكون من جهة أمر بين، لا يحتاج فيه إلى تأويل. والآخر؛ أن يكون الشبه محصلا بضرب من التأول، فمثال الأول: تشبيه الشيء من جهة الصورة والشكل، نحو أن يشبه إذا استدار بالكرة في وجهه، وبالحلقة في وجه آخر، وكالتشبيه من جهة اللون كتشبيه الخدود بالورد، والشعر بالليل

¹ - أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة. ص 219.

والوجه بالنهار، وتشبيه سقط النار بعين الديك، وما جرى في هذا الطريق، أو جمع الصورة واللون معاً، كتشبيه الثريا بعنقود الكرم المنور، والنجس بمداهن در حشوهن عقيق، والتشبيه من جهة الهيئة، نحو: إنه مستو منتصب، كتشبيه قامة الرجل بالرمح، والقذ اللطيف بالغصن، ويدخل في الهيئة حال الحركات في أجسامها، كتشبيه الذهاب على الاستقامة بالسهم السديد، ومن تأخذ الأريحية؛ فيهتز بالغصن تحركه ريح، ونحو ذلك، وكذلك كل تشبيه جمع بين شيئين، فيما يدخل تحت الحواس، نحو تشبيهك صوت بعض الأشياء بصوت غيره، كتشبيه أطيظ الرجل بأصوات الفراريح»¹.

ويشير البلاغيون إلى أن التشبيه أصل مهم من أصول البلاغة يقول القزويني: «إنه مما اتفق العقلاء على شرف قدره وفخامة أمره في فن البلاغة، وأن تعقيب المعاني به، ولاسيما قسم التمثيل منه، يضاعف قواها في تحريك النفوس إلى المقصود بها مدحا كانت أو ذما أو افتخارا أو غير ذلك»².

وقد كان الشاعر العربي القديم على وعي بقيمة التشبيه وأهميته، فهذا حسان بن ثابت يجعل التشبيه مقياساً لقوة الطبع ومعيّاراً بين الذهن المستعد للشعر والذهن غير المستعد له، «فعندما جاءه ابنه عبد الرحمن وهو صبي يبكي ويقول: (لسعني طائر)، فقال حسان، (صفه يا بني) فقال: كأنه ملتف في بردى حبرة، وكان لسعه زنبور، فقال حسان: ابن الشعر ورب الكعبة»³. ونفهم من هذا النص أن حساناً، يجعل من الوصف معياراً على الشاعرية، ويقصد بالوصف التشبيه.

أما النقد الحديث، فإنه ينظر إلى التشبيه على أنه صورة شعرية تقوم على تقريب حقيقتين، وأن هذا التشابه بين أطرافها مرتبط بالخيال والشعور، إذ يوحى بهما كل طرف من أطرافها، لا على مجرد التشابه الحسي الظاهري بين الأشياء المرئية والمحسوسة، لأن الصور الحسية التي لا ترتبط بالعاطفة الصادقة تبقى ميتة لا روح فيها.

¹ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. تحقيق: محمد الفاضلي. ص 69-70.

² - الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة. ص 147.

³ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. تحقيق: محمد الفاضلي. ص 143.

والملاحظ - في دراستنا للتشبيه عند أسامة بن منقذ - أن الشاعر كان ينوع في أدوات التشبيه، فاستخدم: الكاف، وكأن، ومثل، وحذف الأداة أحيانا لتحقيق لصورته قوة وبلاغة أعمق.

فأما التشبيه بالكاف، فقد وقع كثيرا في شعر أسامة، ومن قوله¹: [من الكامل]

وَالنَّاسُ كَالْأَشْجَارِ: هَذِي يُجْتَنِّي مِنْهَا الثَّمَارُ، وَذِي وَقُودُ النَّارِ.

فقد عقد الشاعر علاقة مشابهة بين الناس والأشجار، ورسم صورة للناس التي تظهر هيئتها من خلال الخير والشر، وعقد صورته هذه من خلال تشبيه حسي للأشجار فمنها ما تعطي ثمارا طيبة ومنها ما تبقى دون ثمار، فتستعمل لوقود النار، وقد قامت أداة التشبيه بدور الربط بين طرفي التشبيه، ومن صورة التشبيهية قوله²: [من البسيط]

بُعْدًا لِمَنْ شَرُّهُ أَعْمَى، يُصِيبُ وَلَا يَرَى مَكَانَ الْأَعَادِي مِنْ ذَوِي النَّسَبِ

كَالنَّارِ تَحْرُقُ طَبْعًا، لَا تُمَيِّزُ بَيِّنَ الْمَنْدَلِ الرَّطْبِ فِي الْإِحْرَاقِ وَالْحَطْبِ

فقد شبه الشاعر الإنسان الشرير والمخالف للفطرة الإنسانية بأن شره يطال كل الناس دون تفرقه بين عدوه الحقيقي والمسال، شبه ذلك بالنار التي تلتهم كل ما تجده في طريقها، فهي لا تميز بين العود الطيب الرائحة وبين العود الخشن الذي لا رائحة فيه، وقد أدت الصورة -هنا- وظيفة فنية، وهي التوضيح والشرح، إذ يشبه الشاعر المعنوي (الشر) بالحسي (النار).

وقد لاحظ العرب في التشبيه إشارة للأريحية الشعرية في خلال ما يحصل من تفاوت بين المشبه والمشبه به، وللتدليل على هذا تطبيقا، يقول أسامة³: [من الطويل]

هُوَ فِي الدُّجَى كَالشَّمْعِ يَقْطُرُ دَمْعُهُ نَارًا فَتَحْرِقُهُ مَيَّاهُ جُفُونِهِ

فشعرية هذا البيت في حصول اتفاق حسن وجميل بين شيئين إزاء اختلاف يميز كلا منهما من الآخر، ولعلنا نلمح توظيف الخبر الأدبي في بناء الصورة التشبيهية، فالشاعر في ظلام الليل وسكونه متألم، حزين، تنبجس دموعه، لتزيده تفجعا وحسرة. وحاله شبيهة

¹ - ديوان أسامة. ص 240. المندل: عود الطيب، أو أجوده.

² - ديوان أسامة. ص 247-248.

³ - ديوان أسامة. ص 104.

بصورة الشمع وهو يتضاءل من شدة احتراقه، فتألم الشاعر وانصباب دموعه، كتألم الشمع عند ذوبانه، وفي قوله¹: [من السريع]

الضُرُّ فِي أَيَّامِنَا هَذِهِ كَاللَّيْلِ يَغْشَى سَائِرَ النَّاسِ

فشبه انتشار الضر بالليل حين يغشى سائر الخلق. إن النفس المختلة الشريرة تثير الفوضى وتستطيع النفاذ إلى أغراضها الدنيئة وأن فيها نزعات طائشة، تزين لها فعل ما يعود عليها بالضرر، ويسف بها إلى منحدر سحيق، فقد صور الشاعر ذلك بالليل الحالك الذي يعم الكون.

وقد أثبت الشاعر قدرته باستعمال أداة التشبيه "كأن" في شعره فقال مثلاً في الوداع²: [من الطويل]

وَلَمَّا وَقَفْنَا لِلْوَدَاعِ عَشِيَّةً وَطَرَفِي وَقَلْبِي أَدْمَعُ وَخُفُوقُ
بَكَيْتُ فَأَضْحَكْتُ الْوُشَاةَ شَمَائَةً كَأَنِّي سَحَابٌ وَالْوُشَاةُ بَرُوقُ

فقد شبه نفسه في حال البكاء بالسحاب المنزل للغيث، كما شبه حساده في حال الفرح والسرور بالبرق. فليس أروح للمرء، ولا أطرده لهمومه، ولا أقر لعينه من أن يعيش سليم القلب مبرأ من وساوس الضغينة. فالحسد جمرة تتقد في الصدر فتؤذي صاحبها وتؤذي الناس به.

ومن ناحية أخرى يرى بعض الباحثين أن "كأن" هي "أن" دخلت عليها كاف التشبيه، فتركيز الشاعر على هذه الأداة المكونة من (كاف التشبيه + أن للتوكيد) يعطي الأسلوب صبغة توكيدية، ويعطي الصورة عمقا أكبر وإحساسا مليئا بالصدق والانفعال الشعوري. والجدول الآتي يوضح ذلك:

¹ - ديوان أسامة. ص 254.

² - ديوان أسامة. ص 89.

التركيب داخل البيت	رقم م أو ق	الصفحة	رقم البيت	السياق
مستشرف كالبدر خلف حجابيه	6	8	2	الغزل
ودي كعهديك والديار قريبة	6	8	6	الغزل
وصبوة الحب... كالشعر يحفظ	20	16	4-3	الغزل
عقائل الحي... برزن كالبان	21	16	2-1	الغزل
كم خاض بحرا وفلا كبحر	31	21	2	الغزل
حتى اغتدين كهلال الشهر	31	22	4	الغزل
يحملن كلا ماجد كالصقر	31	22	5	الغزل
كانه مهند ذو أثر	31	22	5	الغزل
كانه لآلى في نحر	31	22	12	الغزل
كأن فاهها جونة لعطر	31	22	14	الغزل
كأنما حشيتي من جمر	31	22	19	الغزل
كأنها تطلبني بوتر	31	22	21	الغزل
وداده كالسحاب...	38	25	2	الغزل
عائته... فكان عتبي	39	25	2	الغزل
حتام قلبي... كالشمع يشرق	42	26	2	الغزل
أنت كالصائم	43	26	7	الغزل
أصبحت كالداعي الصدى	53	30	2	الغزل
كأن وشي عذاره في خذه نمل	57	32	6	الغزل
أصبحت كالهيمان	65	35	3	الغزل
الحب كالأرزاق بين الورى	91	47	6	الغزل
كأن الشيب يغريني	105	52	2	الغزل
كانه عيني	108	54	2	الغزل
مدامع كالبحر	115	57	4	الشكوى
أنا كالورق في أغصانها تنوح	123	60	7	الشكوى
ووجدني بما فارقت كوجد ليبي	128	64	4	الشكوى
السر في يوم الوداع كأنه قيس	129	64	2	الشكوى
وكان دمعك عقد	129	64	6	الشكوى
نوى غربة كالصدع في الحجر	136	66	1	الشكوى
كأن حسن صبرها على لظى	138	67	2	الشكوى
ومحجب كالبدر يدنو	143	71	15	الشكوى
كأن النوى	144	73	3	الشكوى
كأن فراشي حال من دون جمر	144	73	13	الشكوى
وروعة تعتريني ... كما انتفض	144	74	23	الشكوى
استفاض الفجر كالبحر	157	79	13	الشكوى
هو والأحبة كالأصائل والضحي	162	82	11	الشكوى

الشكوى	8-7	85	168	فكاتم الحب كساتر النار
الشكوى	11	89	172	بكيت...كأني سحاب
الشكوى	7	90	178	أنا كالحمام تبوح حين تنوح
الشكوى	2	91	179	كأننا الماء سهل
الشكوى	5	91	181	كأنها خلق
الشكوى	5	97	193	تراهم صوراً كظل مائل
الشكوى	3	97	194	كأني عود
الشكوى	2-1	98	196	كم جزعة لبين كالقوس
الشكوى	3	99	198	كأني السهم يفرد
الشكوى	8	100	200	لم تكن إلا كظل زائل
الشكوى	3	104	205	هو في الدجى كالشمع يقطر دمعته
الشكوى	3	105	207	أجول كما جالت قذاة بمقلة
المكاتبات والمعاتبات	11	113	221	غدا والغا كالكلب ظلما
المكاتبات والمعاتبات	1	114	223	مواهبه كالمنهل السحاب
المكاتبات والمعاتبات	4	119	232	كانهم الدنيا تمد رجاءنا
المكاتبات والمعاتبات	1	120	233	كتاب...كبشير جاء بالظفر
المكاتبات والمعاتبات	4	133	251	كانهم خلقوا بلا أعناق
المكاتبات والمعاتبات	8	136	254	إنما الحب كالقيامة
المكاتبات والمعاتبات	3	141	261	وتحية كشذا فتيق
المكاتبات والمعاتبات	18	145	264	الحظ كالرزق
المكاتبات والمعاتبات	3	151	269	كان معجزة المسيح
المكاتبات والمعاتبات	2	152	271	كأنني ميت في النوم
المكاتبات والمعاتبات	5	152	272	فكان ذاك الطرس أضحى سلة الحاوي
الأوصاف	6	153	273	فلأرض كالأنام ذنوب
الملح	3	160	289	عتيق كالهلال
المديح	3	168	296	كل اسم كجذوة النار
المديح	13-12	169	296	وما تذر من غيظ... كالمشرفة...
المديح	1	171	299	صديق لنا كالليل
المديح	8	172	300	صانع المعروف كالوسمي
المديح	10	173	301	كأنه قطر
المديح	11	175	304	أنعامه كالشمس
المديح	35	177	304	كان القنا فيها أنامل
المديح	3	178	305	كان عطاياه ودائع
المديح	9	180	307	كان البحر
المديح	3	182	308	كأنه الدر
المديح	12	190	312	كأنه الميزان

المديح	1	191	314	مواهبه كالعارض الهطل
المديح	22	200	321	متخبط بدمائه كتخبط المجنون
الفخر	14	204	323	الملوك البيض والسمر كالدمى
الفخر	44	206	323	برزن له كالليث
الحماسة	2	211	330	أخوضها كشهاب القذف
الحماسة	3	213	333	عضب كبرق
الحماسة	8	223	343	وصارت عيون الماء كالعين عزة ..
الحماسة	11	228	343	سراب كموج البحر
الحماسة	32	229	343	فرسان بحر كأنها على الماء طير
الحماسة	50	230	343	أنه كالصم
الحماسة	2	232	345	أنا في كفها جذوة نار
الأدب	4	233	347	ما أنا إلا كضوء
الأدب	3	240	367	الناس كالأشجار
الأدب	1	241	371	أصبحت كالنسر
الشواهد والأمثال	1	254	410	الضر كالليل
الشواهد والأمثال	2-1	255	414	قوم كالبحر
الشواهد والأمثال	2	260	428	الدهر كالميزان
الكبر والشيب	6	266	445	أنا كالذبي
الكبر والشيب	2	267	446	رأى المشيب كبيض الهند
الكبر والشيب	1	270	455	فعاد كالقوس
الكبر والشيب	1	270	456	عاد ظهر المرء كالقوس
الزهد	9	279	479	كل امرئ في لحد كطفل في ..
الزهد	9	281	484	كلنا كالطير
الزهد	1	282	487	الناس كالطير
الزهد	2	286	492	لقلبي قلق كاختباط الطير
الزهد	5	290	501	أنت كالنتور
المراثي	24	296	510	ارجع كالمخبول
المراثي	28	297	510	فنحن كسفر
المراثي	3	298	512	برتهم كباري القوس
المراثي	11	302	519	كأن نجوم الليل موثقات
المراثي	18	303	521	زالوا كالظلال الزائل

وكما استخدم الشاعر الأدوات: الكاف وكان، نجده يستخدم الأداة "مثل" قال أسامة وقد

رأى نملا يتجاذب زهرة، كلما أخذتها نملة انتزعتها منها أخرى¹: [من الكامل]

¹ - ديوان أسامة. ص 248.

شَاهَدْتُ نَمْلًا قَدْ تَجَادَبَ زَهْرَةً ذَا قَدْ تَمَلَّكَهَا، وَهَذَا يَسْلُبُ

مِثْلَ الْمُلُوكِ تَجَادَبُوا الدُّنْيَا، فَمَا حَصَلَتْ لِمَعْلُوبٍ وَلَا مَنْ يَغْلِبُ

يشكل بذلك صورة حسية، استمد عناصرها من الواقع الحسي فالنمل والملوك عناصر حسية. فيقرن الشاعر بين النملة التي تجذب الزهرة، وهي غذاؤها- ولكن سرعان ما تنتزع منها بوجود من هو أقوى منها- وبين الملوك الذين انغمسوا في الدنيا، طالبين النعمة والثراء والمكانة العالية ولكن لا أحد استطاع البقاء في الدنيا والخلود فيها، فالقوي يوجد من هو أقوى منه وأشد. ومثل ذلك قوله¹: [من الخفيف]

مَلِكٌ عَادِلٌ أَنْارَ بِهِ الدِّيَّ نُ فَعَمَّ الْإِسْلَامَ مِنْهُ الشُّرُوقُ

هُوَ مِثْلُ الْحُسَامِ: صَدْرٌ صَقِيلٌ لَيِّنٌ مَسُّهُ، وَحَدٌّ ذَلِيقٌ

فقد استمد الشاعر هنا صورته من مجال السيوف وشبه ممدوحه بالحسام بجامع التميز والتفرد، حيث أن الممدوح يشبه السيف فهو بارز جلي في تعامله مع غيره، صعب المنال حين يقارع أعداءه وهو عادل في حكمه. فالرجل عظيم حقا كلما حلق في آفاق الكمال اتسع صدره، وامتد حلمه، فإذا عدا عليه شخص يريد تجريحه. لا يعالجه إلا حد السيف. ويتضح استعماله أداة التشبيه (مثل) في الجدول التالي:

التركيبة داخل البيت	م أو ق	الصفحة	رقم البيت	السياق
فأرته مثل الشمس	33	23	5	الغزل
مستصغر الذنب مثل القذاة	58	32	21	الغزل
رأيته مثل الحمام ينوح	205	104	3	الشكوى
أيامه مثل شهر الصوم	284	158	2	الملح
من البض مثل الصبح	304	175	11	المديح
هو مثل الحسام	311	190	2	المديح
ترى الأرض مثل الأفق	323	204	13	الفخر
شاهدت نملا مثل الملوك	391	284	2-1	الشواهد والأمثال

وقد نجد الشاعر يحذف الأداة - أحيانا- ليجعل صورته التشبيهية بليغة ليصل إلى غايته

من نعت ممدوحه، في مثل قوله²: [من الطويل]

¹ - ديوان أسامة. ص 190.

² - ديوان أسامة. ص 111.

هُوَ الْبَحْرُ تَرَوَى الْأَرْضُ عِنْدَ سُكُونِهِ وَتَغْرَقُ فِي تَيَّارِهِ حِينَ يَغْضَبُ

وهي صورة تبرز المعنوي في صورة حسية، لتجسد لنا كرم الممدوح وسخاءه، فيجعل من ثروته متسعا يسعف به المنكوبين ويريح المتعبين، ولكن صورة الممدوح تتغير في حال الغضب وعدم الرضا، فتقلب حاله من الكرم والجود إلى البخل وقلة الإنفاق، فتصاب الأرض ومعها الناس بالفقر وعدم الراحة، ولما كان البحر سخيا بما يجود به كان هنا الوصف للممدوح استدراكا لطيفا من الشاعر، بعد أن شبهه بالبحر. ومن دقيق صورته التشبيهية البليغة التي يقول فيها¹: [من الكامل]

إِيَّاكَ وَالسُّلْطَانَ لَا يُدْنِيكَ مِنْ أَبْوَابِهِ مُتَكَسِّبٌ وَمَعَاشٌ

وَأَعْلَمُ بِأَتْنُهُمْ، عَلَى مَا كَانَ مِنْ أَحْوَالِهِمْ، نَارٌ، وَحْنٌ فَرَّاشٌ

يشكل الشاعر صورة تشبيهية، تتجلى من خلالها حالة الاندماج بين المشبه والمشبه به على أقوى صورة، فيواجهنا تشبيهاً بليغان (بأنهم نار)، (نحن فراش). إنه وصف للموك بالنار حينما يأكلون أموال الناس بالباطل، كالتهام النار للحطب، فتطلب المزيد كلما ضعفت وصغرت، أما تشبيه الناس بالفراش فمن حيث الضعف وعدم القدرة على مواجهة القوي، والمترفون إنما يتكبرون لآلام الناس، ولأن الملذات التي تيسر لهم تغلف أفئدتهم، وتطمس بصائرهم، فلا تجعلهم يشعرون بحاجة المحتاج وألم المتألم وحزن المحزون، والشاعر يصف حال هؤلاء الضعفاء بالفراش الذي لا يقوى على منزلة من هو أعظم منه قوة.

إن الشاعر غير مطالب بنسق معين من الصور التشبيهية، غير أن إحياء اللفظة وطبيعة تأثيرها أو ما تحمله من دلالات، وما تشع به من أفكار، هي جميعا مما يتحسس به، ولاسيما الشاعر الذي يتعامل مع الألفاظ والعبارات على أنهما كائنات حية تعيش في كنفه، يستقيها حتى تروى ويغذيها ويتعاش معها.

على أن أوفر أنماط التشبيه حظا في مقطعات أسامة وقصائده ما يعرف في البلاغة العربية بتشبيه (التمثيل)، وهو ما كان وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدد، أي أنه لا يكتفي فيه بالمقاربة بين عنصرين في صورتيهما البسيطتين، بل يتجاوز ذلك إلى حال كل

¹ - ديوان أسامة. ص 240.

منهما وهيئته الخاصة حيث يتسم هذا التشبيه بالحيوية والحركة، ولذلك يحتاج وجه الشبه فيه إلى إمعان فكر وتعمق ذهن، وتدبر عميق.

وقد صاغ أسامة بن منقذ على وفقه صوراً متعددة، ومنها تلك التي شبه فيها الإنسان وهو صابر على المكاره والشدائد حتى ينال ما يرجوه، وما يتمنى تحقيقه - شبه ذلك- بصبر الجنين وهو في رحم أمه، وفي ظلم أحشائها، إلى أن يرى النور والحياة. فالحياة ضياء، والله لم يجعلها دار جزاء وقرار، بل جعلها دار تمحيص وامتحان، أي أن الإنسان قد يمتحن بالشيء وضده، يقول أسامة¹: [من المنسرح]

اصْبِرْ عَلَى مَا كَرِهْتَ تَحْظُ بِمَا تَهْوَى، فَمَا جَازِعٌ بِمَعْذُورٍ

إِنَّ اصْطِبَارَ الْجَنِينِ فِي ظُلْمِ الْـ أَحْشَاءِ أَقْضَى بِهِ إِلَى النُّورِ

ويستوقفنا تشبيه التمثيل عند الشاعر، لنذكر أهميته من حيث القوة والوضوح، ولنتعرف على سعة عطائه في رسم الصورة، وفي هذا اللون براعة فنية، ومقدرة على التشكيل الجمالي للصورة، مما يحقق الذوق والمتعة لدى المتلقي.

ومن صور هذا اللون - من التشبيه- قول أسامة يمدح الملك الصالح²: [من البسيط]

مَا يَبْلُغُ الشُّكْرُ مَا يُؤْلِيهِ مِنْ مَنِّ إِنْعَامِهِ فَوْقَ مَا تُثْنِي وَمَا نَصِفُ

لَكِنْ مَوَاهِبُهُ فِي الْخَلْقِ شَاهِدَةٌ بِشُكْرِ إِنْعَامِهِ وَالشُّكْرُ يَخْتَلِفُ

كَالرَّوْضِ إِنْ لَمْ يُطَقْ شُكْرَ السَّحَابِ إِذَا هَمَى فَنَضْرُّهُ بِالْفَضْلِ تَعْتَرِفُ

في هذه الأبيات يصور لنا الشاعر كرم وسخاء ممدوحه الذي يقوم على البذل والإنفاق، حتى ليستطيع أحد من الناس أن يصف نفسه السخية وكفه الندية، فالخلق يشهد له بالنعم والعطاء ومع ذلك يبقى الشكر والامتنان مختلف بين الناس شبه ذلك بالرياض والبساتين الخضراء التي لا تطيق فيضان الأمطار عليها، رغم ما تكسبها من رونق وبهاء، إلا أن عدم الاعتراف بالفضل سيضعف حينما تتحلى الرياض بالأزهار والرياحين وحينما يعم الصفاء والبهاء الأرض، فطرفا الصورة ينتقلان هنا بين وصف المظهر الإنساني كموضوع موصوف، والمظهر الطبيعي كمصدر واصف.

¹ - ديوان أسامة. ص 253.

² - ديوان أسامة. ص 185.

ثانيا- الصورة الاستعارية في تشكيل الصور الشعرية:

تبرز الاستعارة بين أهم وسائل التعبير الشعري، بقدرتها على تصوير الانفعالات، وتجسيدها تجسيدا يكشف عن ماهيتها بشكل يجعلنا ننفعل انفعالا عميقا بها، لما تمنحه من حيوية ووضوح واختصار.

والاستعارة في اللغة من قولهم «استعار المال إذا طلبه عارية، وفي الاصطلاح هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة بين المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي»¹.

والاستعارة لا يمكن أن تكون إلا تشبيها موجزا، لكنها أبلغ منه، فعند قولنا: رأيت أسدا في الشارع، فأصل هذه الاستعارة، رأيت رجلا شجاعا كالأسد في الشارع. فحذف المشبه (رجلا) والأداة (الكاف) ووجه الشبه (الشجاعة)، وأحقيقه بقرينة (الشارع)، لتدل على أنك تريد بالأسد شجاعا.

فأصل الاستعارة: تشبيه حذف أحد طرفيه ووجه الشبه وأداته، ولكنها أبلغ منه، لأن التشبيه مهما تناهى في المبالغة، فلا بد فيه من ذكر المشبه والمشبه به، وأن العلاقة ليست إلا التشابه والتداني، فلا تصل إلى حد الاتحاد، بخلاف الاستعارة، ففيها دعوى الاتحاد والامتزاج، وأن المشبه والمشبه به صارا معنى واحدا يصدق عليه لفظ واحد، فالاستعارة مجاز علاقته المشابهة.

إن الاستعارة بوصفها انزياحا، تقود إلى الانحراف في اللغة الشعرية، فقد شغلت البلاغة العربية كثيرا، وهي: «أمد ميدانا، وأشد افتنانا، وأكثر جريانا وأعجب حسنا، وأبعد غورا، وأذهب نجدا في الصناعة وغورا من أن تجمع شعبها وشعوبها، وتحصر فنونها وضروبها»². معنى هذا أن الاستعارة أوسع وأشمل وأكثر امتدادا من التشبيه، كما أنها أكثر عمقا ودلالة.

وإن ما يجعل اللغة الشعرية تتميز؛ هو لجوء الشاعر إلى مجموعة تقنيات وآليات منها (التوازي، البؤر الصوتية، التكتيف الدلالي، الانزياح، التناص...). فينتقل النص الشعري من الأحادية الدلالية إلى التكثر والتكتيف الدلاليين، ويخرق بذلك توقعات القارئ

¹ - أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة. ص 258.

² - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. تحقيق: محمد الإسكندراني. و م بمسعود. ص 40.

لأن: «العمل الأصيل هو الذي لا ينسجم أفعه مع أفق القارئ، بحيث ينتهك معايير الجمالية ويخالفها، ويسمى عدم الانسجام هذا: المسافة الجمالية»¹. وهذه المسافة الجمالية هي التي تتحدد قيمة النص الشعري. وترتبط الاستعارة بتجربة الشاعر، ومن ثم رأينا تقسيم الاستعارة في شعر أسامة إلى: تشخيصية وتجسيدية.

1- الاستعارة التشخيصية:

لقد اعتبر النقاد القدامى هذا النمط من أنماط الصور الفنية، حيث اعتبروا التشخيص ضرباً من ضروب الاستعارة المكنية التي تقوم على حذف المشبه به، وإثبات بعض لوازمه للمشبه، فحين يقول أسامة باثاً شكواه وأشجانه²: [من الطويل]

وَقَاسَمَنِي قَلْبِي عَلَى الصَّبْرِ عَنْكُمْ وَلَا عَجَبُ إِنْ بَانَ بِعَدَاكَ حِثُّهُ

فقد شبه القلب بإنسان يقاسمه آلامه وأحزانه، ثم حذف المشبه به وهو الإنسان، وأثبت لازماً من لوازمه وهو المقاسمة للمشبه.

والصورة التشخيصية مبنوثة واضحة في ديوان أسامة بن منقذ، ومعظمها تتسم بالعفوية والبساطة، كما في رثاء ابنته³: [من الكامل]

فَهِيَ الْوَحِيدَةُ وَالْأَقْرَبُ حَوْلَهَا وَهِيَ الْبَعِيدَةُ فِي الْمَحَلِّ الْأَقْرَبِ

فَإِذَا تَضَرَّعَ فِي الْجَوَانِحِ ذِكْرُهَا قَالَ الْأَسَى: يَا عَيْنُ اسْكُبِي

حيث يشخص "الأسى"، فيجعله يتكلم وينطق، وهو تشخيص عادي مبتذل، ولكن الشاعر يدعم هذا التشخيص بأن يجعل الأسى يمارس فعلاً (القول) من خلال صورته التي شخصه فيها، وهو ما يؤكد أن الأسى قد تشخص بالفعل في صورة كائن حي يتكلم ويتحدث.

وقوله أيضاً⁴: [من الكامل]

فَعَضَارَةُ الدُّنْيَا كَظِلٍّ زَائِلٍ وَالْعَيْشُ فِيهَا مِثْلُ حُلْمٍ نَائِمٍ

وَالدَّهْرُ يَمْنَحُ، ثُمَّ يَمْنَعُ نَزَرَ مَا أُعْطِيَ، وَيَبْخُلُ بِالسُّرُورِ الدَّائِمِ

¹ - رشيد بن جدو: العلاقة بين القارئ والنص. مجلة عالم الفكر. الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون. عدد 21. 1994. ص 490.

² - ديوان أسامة. ص 116.

³ - ديوان أسامة. ص 293.

⁴ - ديوان أسامة. ص 261.

وقد تظافر التشخيص في هذه الصورة، لينقل الشاعر تجربته مع الزمن، فينتقي الشاعر أفعالا تحمل دلالات الحياة والحركة (يمنح، يمنغ، يبخل، أعطى)، فبعد أن شخص الشاعر الدهر باستعارة الفعل (يمنح). وكأن الدهر هو المسؤول عن حياة البشر، أو لكأنما الدهر يرصد الناس في غدوهم ورواحهم. كما شخص الشاعر (الدهر) وأسند له الفعل يمنغ ليدل على ضعف الإنسان وهشاشته وتلاشيته، كما يشخص الشاعر (الدهر) حين يستعير له الفعل (يبخل) ليدل على تفاهة الوجود الإنساني ونهايته دون تحقيق السعادة الأبدية.

وتكثر الصور التشخيصية في شعر أسامة، والتي تبرهن على مقدرة فنية رفيعة ولا ترسم الصورة دون تجربة حية يعيشها الشاعر، يقول¹: [من الكامل]

كَمْ قَدْ جَزَعْتُ لَبِينَ مَنْ فَارَقْتُهُ وَصَبَرْتُ عَنْهُ وَالْحَسَا يَتَضَرَّمُ

ويقول أيضا²: [من الطويل]

لَحَى نَاصِحًا فِيكُمْ فَأَذَكِي صَبَابَتِي وَتُذَكِي الرِّيَّاحُ النَّارَ وَهِيَ بَلِيلُ

الشاعر يشير إلى اليأس المتأني من البعاد الذي لا يعقبه تلاق، وهذه الحالة النفسية هي محور معاني الغزل والشكوى والحنين والفراق في ديوانه. فقد جعل الشاعر الحشا يتضرم مشخصا إياه. فحذف المشبه به وهي صورة تصور مدى تشوقه إلى الأحبة والرفاق، وللتخفيف من شدة الحرق والوجد يلجأ الشاعر إلى الصبر، فهذا الأخير يغذي الحزن ويخفف عنه وطأته، فقد ختم الشطر الثاني باستعارة اسمية (الحشا يتضرم) وهي صورة بسيطة لا تمتلك مقوماتها الفنية إذا ما عزلت عن السياق، ولكن قوتها التصويرية تتأني من حركيتها وفيما تخلفه الصورة الجزئية من ظلال.

ويمكن القول أن الشاعر قد يكثر أحيانا من الصور التشخيصية البسيطة، ولكن دون أن يقع في فراغ فني، أو تتابع صورته دون أن يجر النص إلى الإنهاك³: [من مجزوء الكامل]

كَتَمَ الْجَوَى الْقَلْبُ الْقَرِيحُ فَأَذَاعَهُ الدَّمَعُ الْفَضُوحُ

إِنْ الدُّمُوعَ لَهَا لِسٌ أَنْ بِالْأَسَى لِسُنٌ فَصِيحُ

وَإِذَا الدُّمُوعُ نَزَحْنَ قَالَ زَفَرَاتُ بِالشَّكْوَى تَبُوحُ

¹ - ديوان أسامة. ص 98.

² - ديوان أسامة. ص 94.

³ - ديوان أسامة. ص 60.

أَحْبَابَنَا كَمْ ذَا يُشْتُّ شُتُّ شَمَلْنَا الْبَيْنُ الطَّرُوحُ
وَكَمْ التَّفَرُّقُ أَنْ أَنْ نَدْنُو الدِّيَارُ وَأَنْ تَرَوْحُوا
مَاذَا يُجِنُّ مِنَ الْحَبِّ يَنْ إِلَيْكُمْ الْقَلْبُ الْقَرِيحُ
أَنَا بَعْدَكُمْ كَالْوَرَقِ فِي أَغْصَانِهَا أَبَدًا تَنُوحُ
لَكِنَّهَا غَاضَتْ مَدَا مَعَهَا وَلِي دَمْعٌ سَفُوحُ

فهاهنا تقابلنا صور قصيرة، وأخرى طويلة ومعظمها لم تزد عن كونها: استعارات مكنية نحو (كتم الجوى، أذاعه الدمع، إن الدموع نزحت، الزفرات تبوح، يشتت شملنا البين، تدنو الديار، الورق تنوح) ومن خلال هذه المقاطع نكتشف شيئاً جديداً هو: المفردة القاموسية، بأخذها مع ما تحمله من معنى هامشي، لا معنى حقيقي، مجالا للمعجم الشعري للشاعر: بما يكثفه من إيقاعات سخية وصور ثرية متعددة؛ لأن في التعدد فضاء ينساح وتنوعاً إيقاعياً فادح الغنى.

ويلجأ أسامة إلى التعبير بالفعل لتحقيق استعاراته هذا التشخيص، وذلك بأن يستعير للمعاني والأشياء أفعالا إنسانية، فيبث فيها الحياة والحركة، فيتحول الهوى مثلاً إلى مشارك يشاركه، يقول¹: [من الطويل]

وشاركني فيه هَوَاكَ فَهْمُهُ وَأَفْكَارُهُ عِنْدِي وَعِنْدَكَ مُكْنُهُ

بني الفعل (شارك) على صيغة (فاعل) بما تحمله هذه الصيغة من دلالات على مشاركة الفاعل المفعول وفي هذا دليل على التجربة التي عاشها الشاعر؛ كما تحمل في ثناياها صورة من صور الحياة ولونا من ألوان المعاناة التي انطوت عليها نفس الشاعر بحيث تحول (الهوى) إلى شخص يشاركه الاغتراب والضيق والقهر.

ويستعير ذات الصيغة (فاجأ) لليلي، وهذه الصورة تزخر بالألم والفجعة، وهي صورة تعكس حجم المصيبة، يقول²: [من البسيط]

كَمْ فَاجَأَنِي اللَّيَالِي بِالْخُطُوبِ فَمَا رَأَتْ فُؤَادِي مِنْ رَوْعَاتِهَا يَجْفُ

¹ - ديوان أسامة. ص 116.

² - ديوان أسامة. ص 85.

2- الاستعارة التجسيدية:

ونقصد بالتجسيد، نقل المعاني من نطاق المفاهيم إلى الماديات والمحسوسات؛ وذلك أن المعنى يتمثل في جسد محسوس بإكسابه خصائص الإنسان كما مر بنا، وعليه يتحول المعنى المجرد إلى شيء محسوس.

ولم تخل صور الشاعر الاستعارية من التجسيم، الذي يكسب الصورة الفعالية والثراء، وقوتها التصويرية تتأتى من حركيتها، وفيما تخلفه الصورة الجزئية من ظلال. ومن مثل تلك الصورة قول الشاعر¹: [من البسيط]

لِخَمْسَ عَشْرَةَ نَازَلْتُ الْكُمَاةَ إِلَى أَنْ شَبْتُ فِيهَا، وَخَيْرُ الْخَيْلِ مَا قَرَحَا

أُخُوضُهَا كَشِهَابِ الْقَذْفِ مُبْتَسِمًا طَلَقَ الْمُحْيَا، وَوَجْهُ الْمَوْتِ قَدْ كَلَحَا

فقد جعل الشاعر للموت وجهًا، ثم جعل هذا الوجه أسودا مظلما، فقد بدا الموت في صورة محسوس مظلّم. كما يجعل للمنية أنياب تكشر عنها فتلتهم كل شيء، كقوله²: [من البسيط]

يَسْتَقْبِلُ الْحَرْبَ بَسَامًا، وَقَدْ كَشَرَتْ بِهَا الْمَنِيَّةُ عَنْ أَنْيَابِهَا الْأُرْمَ

وحينما يجعل للمنية (أيدي)، يقول³: [من الطويل]

يَحْتُ عَلَى الصَّبْرِ الْجَمِيلِ، فَإِنَّهُ يُنَالُ بِهِ حُسْنُ الْمَعُوضَةِ وَالْأَجْرِ

وَمَنْ نَزَعَتْ أَيْدِي الْمَنِيَّةِ مِنْ يَدِي هُوَ الذَّخْرُ لِي، فِي يَوْمٍ يَنْفَعُنِي الذَّخْرُ

ومن صوره التجسيدية عندما يجعل الدهر حيوانا مفترسا باستعارة الفعل (عض)، فيقول⁴: [من السريع]

إِنْ سَرَّ أَعْدَائِي أَنْ عَضَّنِي دَهْرِي بِمَا أَذْهَبَ مِنْ مَالِي

إن هذه الصور الجزئية، التي تنطوي غالبا على مشهد واحد، لا تقاس بقلة كلماتها، إنما هي الصور التي حققت تراكما نوعيا أسرا وأثرا عميقا، غايتها التكتيف، والذي يفصح عما يكتنزه الشاعر في أعماقه من مأساة ومكابدات وصراعات وتناقضات.

¹ - ديوان أسامة. ص 211.

² - ديوان أسامة. ص 196.

³ - ديوان أسامة. ص 298.

⁴ - ديوان أسامة. ص 244.

ومن لوحات الشاعر التجسيدية، حينما يعبر عن الفراق والحنين والاشتياق، يقول¹: [من مجزوء الكامل]

وَاهَا لِقَلْبٍ لَا يَفُو زُ بَسْلَوَةٍ تَشْفِي هَيَامَهُ
غَرَضًا لَيِّنَ لَا يَزَا لُ مُقَرِّطِسًا فِيهِ سِيَهَامُهُ
أَبَدًا يَدُ الْأَيَّامِ تَقُ رَفُ كَلَمًا انْدَمَلَتْ كِلَامُهُ

الخطاب موجه من الشاعر إلى الحبيب الغائب، فهو يعاني من جراء الهجران، ليتحول هذا الخطاب الخاص إلى خطاب شامل يصلح لأي تجربة شبيهة بتجربة الشاعر، التي لا تخلو من مسحة الحزن أو الألم، فالشاعر يستعير للأيام (اليد) التي يظهر عليها الجراح كلما زادت نزيفا بالدماء، فغدا الشاعر عاجزا تاعسا متألما، فلا الحبيب يصله، ولا هو قادر على أن يسלוه ولا القلب استطاع أن يشفي آلامه ولواعجه، ليستعيد وعيه حسا ومعنى، وليستعيد الحياة.

وقد تنوعت الصورة في شكلها الفني، لتشمل عددا من الاستعارات الموحية المعبرة، فتحقق بذلك الوحدة الفنية لها، فتتميز بالدقة والعمق والحيوية والشمول، ولتخلق التفاعل بين عناصر النص، وعن طريق هذا التفاعل يتكون المناخ العام للنص وتتوضح أبعاد التجربة الحياتية، يقول أسامة²: [من الخفيف]

فَرَأَى مِنْ عَزِيمَةِ الْغَزْوِ مَا كَا دَتَ لَهُ الْأَرْضُ وَالْجِبَالُ تَمِيلُ
وَأَجَابَتْهُ بِالصَّلِيلِ سَيُوفٌ ظَامِنَاتٌ، وَبِالصَّهِيلِ خِيُولُ
وَرَأَى النَّفْعَ رَاكِدًا دُونَ مَجْرَى الشَّدِّ مَسْ، وَالْأَرْضَ بِالْجِيُوشِ تَسِيلُ

إن مثل هذه الاستعارات (كادت له الأرض، الجبال تميل، أجابته سيوف ظامئات، أجابته خيول، الأرض تسيل) تحيل إلى الممدوح، ليكنى بذلك عن علو قدره وسيادته وشجاعته؛ فجعل الشاعر الكلام للسيوف والخيول. وفي صورة أخرى صور كثرة الجيش بالسيل الجارف (الأرض بالجيش تسيل).

لقد استثمر أسامة الصورة الاستعارية، وما تشع به من إحياء، فخلق من خلالها لغته الشعرية، مما أعاد للغة هيبتها وفتح المعنى على مهب الدلالات، هذه الدلالات ستلقي

¹ - ديوان أسامة. ص 96. كلام: جمع كلم، وهو الجرح.

² - ديوان أسامة. ص 193.

بظلالها على ما يتبعها في النص من ألفاظ وتراكيب، فتنأى عن دلالتها المألوفة وتشحنها بأخرى استعارية.

ثالثاً- الصورة الكنائية في تشكيل الصور الشعرية:

عرف قدامة بن جعفر الكناية بمسمى (الإرداف) بقوله: «أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني، فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دل التابع أبان عن المتبوع»¹؛ أي الانتقال من المعنى الظاهر إلى المعنى الخفي، ففي قولهم (ركب جناحي نعامة) إنما أراد أن يصف السرعة، فلم يشر إليه بلفظه الخاص به، بل أتى بمعنى هو تابع له الجيد وهو جناحي نعامة.

أما عبد القاهر الجرجاني فيعرف الكناية: «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه»².

ويعرفها السكاكي لها أكثر بقوله: «ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه؛ لينتقل من المذكور إلى المتروك»³، كما نقول: بلغ السيل الزبى، لينتقل منه إلى ما هو ملزومه، وهو تجاوز الحد.

أما يحيى بن حمزة العلوي فيعرفها: «هي اللفظ الدال على معنيين مختلفين، حقيقة ومجاز، من غير واسطة إلا على جهة التصريح»⁴.

ومن خلال استقصائنا لصور أسامة الكنائية، لم نلاحظ وجود الكناية عن النسبة، وكل ما هناك إما كناية عن موصوف، وإما كناية عن صفة.

1- الكناية عن الصفة:

وفيها يكون الذي وراء العبارة صفة تومئ العبارة إليها وتفتح الباب لإدراكها، والمقصود بالوصف في البنية الكنائية الوصف المعنوي كالكرم والحسن، وليس الوصف النحوي، ومن هذا النوع من الكناية قول أسامة بن منقذ⁵: [من البسيط]

أَرْوَحُ مِنْ نَائِبَاتٍ لَا تُغِبُّ وَمِنْ هُمُومٍ عَيْشَ كَمَا لَا أَشْتَهِي غَرَضًا

¹ - قدامة بن جعفر: نقد الشعر. ص 157.

² - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. ص 89.

³ - ينظر: عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية. ص 495.

⁴ - المرجع السابق. ص 459.

⁵ - ديوان أسامة. ص 241.

لَكِنِّي قَدْ حَلَبْتُ الدَّهْرَ أَشْطَرَهُ فَمَا يَرَانِي لِحَظَبٍ نَابٍ مُنْقَبِضًا

ففي قوله: "حلبت الدهر أشطره" كناية على أن الشاعر عاش السعادة والشقاوة مجرب الخير والشر، وقوله¹: [من مجزوء الكامل]

وَالدَّهْرُ لَا يَنْفَكُ يَدِيَّ - رِي، أَوْ يَرِيشُ لَنَا النَّبَالَ

كناية عن قسوة الأيام وما تحمله من المراجعة والجراح.

وقوله أيضا يخاطب والده²: [من الكامل]

خُذْ مَا تَرَاهُ وَدَعْ أَحَادِيثَ الْمُنَى إِنَّ الْأَمَانِي فِيهِمْ لَا تَصْدُقُ

وَأَعِثْ فَإِنَّ السَّيْلَ قَدْ بَلَغَ الزَّبْيَ حَقًّا وَأَدْرَكْنِي قُبَيْلَ أُمْرَقُ

فالشاعر يناجي والده، أن يصله ويشفي جراحه وكلومه قبل أن يتمزق وجعا وأسى، والكناية في قوله: (السيّل قد بلغ الزبي) وهي كناية عن تجاوز الأمر حده ونهايته.

ويسوق أسامة ذات المعنى في شكل آخر، فكتب في صدر كتاب إلى الوزير نظام الدين³: [من الوافر]

وَلَوْ أَمَلْتُ أَنْ أَلْقَاكَ حَتَّى أَبْنُكَ مُضْمَرَ الْقَلْبِ الشُّعَاعَ

لَسَرَّتْنِي الْأَمَانِي أَوْ لَسَرَّتْ جَوَى قَلْبِي لِبُعْدِكَ وَالتَّيَاعِي

فكنى عن تفرق همومه وآراؤه بقوله: "قلب شعاع".

ويقول مكنيا عن خيبة أمله في لقاء ولده مرهف⁴: [من الطويل]

فَعُدْتُ صِفْرَ يَدٍ مِمَّا ظَفَرْتُ بِهِ كَأَنَّ مَا نِلْتُهُ مِنْ كَفِّي اخْطِطَفَا

والكناية في قوله: (صفر يد)، ويقول أيضا⁵: [من مجزوء الرجز]

تُرَى اللَّيَالِي نَذَرْتُ أَلَا نُرَى يَوْمًا مَعَا

إن هذه الصورة البسيطة تستدعي إلى ذهن القارئ صورة الليل يطول بالهم والأسى، وتستند هذه الصورة الكنائية إلى صورة استعارية شخصت الليالي إنسانا ينذر أن لا يلتقي بأحبابه ورفاقه. وموضع الكناية في (الليالي نذرت).

¹ - ديوان أسامة. ص 219.

² - ديوان أسامة. ص 128.

³ - ديوان أسامة. ص 124. قلب شعاع: تفرقت هممه وآراؤه. الالتئاع: الاحتراق من الهم.

⁴ - ديوان أسامة. ص 125.

⁵ - ديوان أسامة. ص 81.

ومن الكنايات عن الصفات الحافلة بمعانيها، الملائمة لسياقها، قوله¹: [من الرجز]

غَرَاءُ أَبْهَى مِنْ لِيَالِي الْبَدْرِ بَعِيدَةُ الْفُرْطِ هَاضِمُ الْخَصْرِ

فقد كنى عن طول الجيد، فلم يذكره بلفظه الخاص به، بل أتى بمعنى تابع لطول الجيد وهو (بعد القرط)، وكنى عن صفة النحافة بقوله: (هضيم الخصر).

وهكذا تتسع آفاق هذه الصورة الكنائية البسيطة لتتفتح على هذه الآفاق الرحبة من الجمال والدلالات، كما أن الصورة الكنائية تقوم أحيانا بتعميق الفكرة الواحدة وتحليلها وتتبع جزئياتها وتفصيلها دون التصريح بالفكرة الأساسية ذاتها، فحين يريد أسامة الافتخار "بمعين الدين" وإبراز فضائله وكرمه، وهي فكرة ولع بها وكررها كثيرا في شعره بأساليب وصور متعددة، فيقول²: [من الوافر]

مُعِينُ الدِّينِ كَمْ لَكَ طَوْقٌ مَنْ جِيْدِي مِثْلُ أَطَوَّاقِ الْحَمَامِ

تَعَبَّدَنِي لَكَ الْإِحْسَانُ طَوْعًا وَفِي الْإِحْسَانِ رَقٌّ لِلْكَرَامِ

فَصَارَ إِلَى مَوَدَّتِكَ انْتِسَابِي عَلَى أَنِّي الْعِظَامِيُّ الْعِصَامِيُّ

فالمعنى الذي كنى عنه أسامة في الصورة الأولى هو معنى الكرم والفضل في قوله (لك طوق مَنْ) وقد تلاحمت الصورة الكنائية مع صورة استعارية حين جعل الإحسان يقوم بعمل العبادة، فاستعار الفعل (تعبد) للإحسان، وهي كناية عن الخضوع والولاء، ثم جاءت الكناية عن الصفة حافلة بمعانيها حينما كنى عن شرف المنصب والنفس بقوله: (العظامي العصامي).

ويستثمر أسامة (الطرف) كأداة فنية يرسم من خلالها صورا كنائية متعددة، فيقول³: [من الكامل]

يُزْرِي عَلى جَزْعِي بِصَبْرِ مُسْعِدٍ وَيَصُدُّ عَنْ دَمْعِي بِطَرْفٍ جَامِدٍ

فقد كنى عن الصبر والتجلد بقوله (طرف جامد)، ويقول⁴: [من الطويل]

وَطَرْفِي يُرَاعِي النَّجْمَ حَيْرَانَ مِثْلَهُ إِلَى أَنْ دَعَاهُ فِي مَعَارِبِهِ الْهَبْتُ

الكناية في قوله (طرفي يراعي النجم) صورة كنائية عبرت عن حيرته.

¹ - ديوان أسامة. ص 22.

² - ديوان أسامة. ص 222. عظامي عصامي: شريف المنصب والنفس.

³ - ديوان أسامة. ص 17.

⁴ - ديوان أسامة. ص 78.

وفي ذات المعنى، يقول¹: [من الطويل]

ولمّا وقفنا للوداع عشيّةً وطرفي وقلبي أدمعٌ وخُفوقٌ

فقد عبرت الصورة الكنائية في (وطرفي...) عن حزنه الشديد وأساه العميق عشيّة الوداع، والسياق الدلالي الذي وردت فيه الصورة عند أسامة يتآزر مع أسلوب السرد أحياناً، مازجا بينها وبين وسائل التصوير الأخرى في تشكيل صور فنية، فالصورة عنده عمق وإحساس بالمرارة والأسى نحو أهله وذوي قرابته.

إن كناية أسامة تتجاوز دائماً مع أنساق استعارية، ربما بسبب كونها تنبثقان من رؤية فنية واحدة، رؤية البيان بمفهومها البلاغي التقليدي، الذي يسمح بتجاوز أكثر من مظهر بلاغي في النص الواحد. وتتعمق دلالة حزن الشاعر حينما يسند هذا "الطرف" إلى نفسه وذلك بإضافة ياء المتكلم إلى الطرف (طرفي)، ولأن التجربة صادقة، رأينا الشاعر يستخدم كلمات تنبع من الحالة النفسية التي يعيشها (الوداع، قلبي، أدمع، خفوق)، لتلتحم بالجو النفسي العام لما فيه من فقد الماضي، فتولد الجزع والبكاء والنواح.

2- الكناية عن الموصوف:

ويشترط في هذه الكناية أن تضم صفة أو مجموعة من الصفقات التي تحدد الموصوف الذي تحيل إليه. وبهذا يكون المكنى عنه موصوفاً لازماً للمكنى به على خلاف الكناية عن الصفة التي يكون المكنى عنه صفة لازمة للمكنى به.

ومن بين كنايات الشاعر في مثل هذا النوع، قوله²: [من الرمل]

قُلْ لأحْبَابِ نَأَتْ دَارُهُمْ وَعَلَى قُرْبِهِمْ أَقْرَعُ سِنًا

سَاءَ ظَنِّي باصْطِبَارِي بَعْدَكُمْ وَلَقَدْ كُنْتُ بِهِ أَحْسَنُ ظَنًّا

فقد كنى عن النوم بـ(أقرع سناً)، فجاءت الكناية ملائمة لسياقها حاملة من المعاني مالا تستطيع أن تحمله لفظة (النوم) لو عبر بها مباشرة، وقسوة الأيام وما حملته من البعد والهجر جعلت الشاعر يجد في النوم ملجأ الوحيد، ولا يخفى على قارئ الأبيات أجواء الحزن والتحسر، وعندما يكني عن (الأعداء)، يقول³: [من الطويل]

¹ - ديوان أسامة. ص 89.

² - ديوان أسامة. ص 100.

³ - ديوان أسامة. ص 119.

أَسْرَكُمُ أَنْ خِلْتُمُ الدَّهْرَ سَاءَنَا وَقَرَّتْ بِنَا لَا قَرَّتِ الْأَعْيُنُ الْخُزْرُ

فالكناية في قوله: (الأعين الخزر) وهي الأعين الضيقة، فأعداء الشاعر يسرهم انقلاب الزمان وأحواله عليه، وهذا ما انطوت عليه صدورهم من الحقد والحسد، وقد وصفهم بذلك مشبها إياهم بالعيون الضيقة التي تحمل صفة الغدر والمبادأة بالعدوان، وهي كناية عن الموصوف.

وقد كنى عن (يوم القيامة) في قوله¹: [من مجزوء الكامل]

يَقْضِي بِتَشْتِيتِي وَإِرْ جَاءَ اللَّقَاءُ إِلَى التَّلَاقِي

وفي قوله²: [من الكامل]

قَالَتْ: فَهَلْ مِنْ مَوْعِدٍ لِلْقَائِنَا فَأَرَى نَذِيرَ الْبَيْنِ، قُلْتُ: الْمَوْعِدُ

فالكنائيات عن الموصوف في قوله: (التلاقي، الموعد).

ومثل ذلك، قوله³: [من الكامل]

هَذَا الْفِرَاقُ هُوَ الْفِرَاقُ فَإِنْ نُطِيقْ جَلَدًا فَمِيعَادُ اللَّقَاءِ الْمَوْعِدُ

واللافت للنظر، استنثار الشاعر بيوم القيامة وفي ذلك استكمال للوحة الكنائية وفي الوصول إلى المعنى الذي ذهب إليه الشاعر. وهو الإقرار بما سيؤول إليه مصير كل إنسان، ولعل مثل ذلك يلمح في قوله⁴: [من مجزوء الكامل المرفل]

مَالِي وَلِلْأَيَّامِ كَمْ تُصْمِي نَوَافِذَهَا فُؤَادِي

لقد كنى الشاعر عن السهام النافذة بـ: (تصمي نوافذها)، وهي صورة رمزية لقدرة الأيام على الفتك بالشاعر، إنها صورة تومئ بالكثير من الدلالات الإيحائية الدالة على البطش والتدمير والخراب، وكأن الشاعر يراها خصما غاشما جبارا، لا قبل لأحد بها، كالسهام النافذة التي تختطف الإنسان في غمضة عين، فالأيام التي تغدر بالشاعر لا تطيش سهامها. وما أكثر ما ردد الشاعر القديم هذا المعنى، فكأنه يرثي الحياة ذاتها، ويضيف أسامة واصفا في الصورة بالكناية⁵: [من الطويل]

جَعَلْنَا الْجَهَادَ هَمًّا وَاشْتِغَالَنَا وَلَمْ يُلْهِنَا عَنْهُ السَّمَاعُ وَلَا الْخَمْرُ

¹ - ديوان أسامة. ص 134.

² - ديوان أسامة. ص 268.

³ - ديوان أسامة. ص 62.

⁴ - ديوان أسامة. ص 62.

⁵ - ديوان أسامة. ص 203.

دِمَاءُ الْعِدَا أَشْهَى مِنَ الرَّاحِ عِنْدَنَا وَوَقَعَ الْمَوَاضِي فِيهِمُ النَّايُ وَالْوَتَرُ
ويقول¹: [من الطويل]

وَلَمْ يَبْقَ إِلَّا مَنْ أَسْرَنَّا، وَكَيْفَ بَالُ بَقَاءِ لِمَنْ أَخْنَتَ عَلَيْهِ الظُّبَا الْبُتْرُ

ويلاحظ قارئ هذه الأبيات أن الشاعر يدير معانيها المختلفة حول فكرة واحدة هي مقارنة الأعداء ومواجهتهم، فقد كنى عن السيوف الباترة بـ (وقع المواضي) وكأن السيوف عند إراقتها لدماء الأعداء تكون الدماء أشهى وألذ من الخمر. كما أن صوت السيوف شبيهة بآلات موسيقية عند التحامها مع سيوف الأعداء. أما الكناية الثانية ففي قوله (الظبا البتر) وهي كناية عن أسنة السيوف القاطعة، إذ ينزلق الدال (الظبا البتر) عن دلالات القتل والفتك والموت إلى دلالة الفعل (أخنت) الدال على الذل والهوان، بإضافته استعارياً على أساس من بنية الإضافة اللغوية الاستعارية، وبذلك يعطي النظام الكنائي صورة جديدة على بناء نظام جديد، وجعل بؤرة جديدة فيه تضيف الحيوية والقيمة الجمالية من خلال إكساب الملفوظ الكنائي علامات جديدة متفتحة.

ويمكن استعراض النسبة المئوية لورود الصور عند أسامة في الجدول الآتي:

نوع الصورة	العدد	النسبة المئوية
استعارة تشخيصية	721	42.73%
استعارة تجسدية	462	27.39%
الكناية	294	17.43%
التشبيه بالأداة	110	6.52%
تشبيه التمثيل	56	3.32%
التشبيه البليغ	44	2.60%
المجموع	1687	99.99%

¹ - ديوان أسامة. ص 204.

رابعاً- أنماط الصورة الحسية:

تنقسم الصورة الحسية إلى مجموعة من الأقسام، وسوف نمثل لكل صورة منها بنموذج من قول الشاعر.

1- الصورة البصرية:

إن حشد الصورة البصرية وكميتها توحى بأن الشاعر مولع بالألوان والظلال والأشكال، إذ أن ما يلتقطه من خلال حاسة البصر يمتزج بمشاعره لما يراه أو يشاهده، للتنفيس عن أهواء باطنة والكشف عن جوانب مهمة وخفية من التجربة الإنسانية.

من ذلك يقول في رثاء ولده أبي بكر¹: [من البسيط]

أزورُ قَبْرَكَ، والأشْجَانُ تَمْنَعُنِي أَنْ أَهْتَدِيَ لِطَرِيقِي حِينَ أَنْصَرَفُ
فَمَا أَرَى غَيْرَ أَحْجَارٍ مُنْضَدَّةٍ قَدْ احْتَوَتْكَ، وَمَاوَى الدُّرَّةِ الصَّدَفُ

فهذه الصورة يعكس من خلالها الشاعر ثقل البلاء الذي أصابه، وتبرز المشاعر الإنسانية في لحظات الضعف حين رؤيته لقبر ولده، وهو مرصوص بالحجارة، ويشبهه بحال الدرة المقبورة في صدفتها. فتطالعنا هذه الصورة -التي تشف عن شعور نفسي وتصور فلسفي تجاه الإنسان والكون والحياة- عن الصبر والثبات وهما عنوان لمسيرة الشاعر على ما في الحياة من أهوال وما في النفس من آلام.

ولعل الحديث عن المرأة نال عناية كبيرة من الشاعر، كما كان للشعراء العرب نصيب وافر من الحديث عن المرأة المحبوبة، فوصفوها، وتحدثوا عن جمالها، وتغنوا بمفاتنها، وأشاروا إلى عواطفهم نحوها ومواقفهم منها.

والمرأة بدورها هيمنت كدلالة رمزية على الشعر العربي منذ القدم، فكانت صورة للخصب والنماء ووجها من وجوه الاستمرار والديمومة والحياة، يقول أسامة²: [المنسرح]

رَحِيقُ رَيْقٍ عَذَبٍ فِي كَبِيدِي مِنْهُ سَعِيرٌ فِي فَمِي تَلْجُ
فِي وَجْهَهَا كَعَبَةُ الْجَمَالِ فَلِلَّ عَيْنٍ إِلَى حُسْنٍ وَجْهَهَا حَجُّ

يقوم المعجم الدلالي على المشاعر المتداعية، أو ما يسمى بتيار الوعي الذي يتدفق شعرا حارا، والأشواق الطافحة بغريزة الوصول إليها، فالنظر إلى وجهها هو تحقيق المبتغى

¹ - ديوان أسامة. ص 299.

² - ديوان أسامة. ص 14.

وإشباع الغريزة بشيء من المبالغة في صدق المشاعر وحرارة العاطفة، وبه يرتقي الشاعر المحب إلى مقام العشق، حيث تقنى ذاته في ذات المحبوب، وما دام الشاعر ممثلاً بمشاعر الوجد مزهوا بارتوائه منه، فقد حشد من النصوص الغزلية ما يصب في نهر المشاعر المتدفقة، ويمتلئ وادي المشاعر بمعاني العشق وتطفح ضفتاه بالدلالات. وترد الصورة البصرية زاخرة بألوان شتى، مما يضفي عليها قدرة الإيحاء والتأثير ذلك أن الألوان تمثل ملمحاً جمالياً في الشعر العربي منذ القدم. ورغم فقر الصحراء العربية بالألوان، إلا أن نص الشاعر العربي القديم جاء حافلاً بالدلالات اللونية، ربما تعويضاً عن جذب الواقع وجفاف الصحراء.

2- الصورة اللونية:

وتحتشد الألوان في ديوان أسامة الدالة على الصورة البصرية كاللون الأبيض الذي استهلكه الشاعر حين كان البياض يحيط به ويملاً فؤاده مثل (بياض الشيب، والهلال، والأسنان، والبرق، والوجه، والقمر والشمع...)، من ذلك يقول¹: [من السريع]

أَحْبَبْتُهَا فِي عُنْفَوَانِ الصَّبَا وَقُلْتُ: إِنَّ الشَّيْبَ يُسْلِينِي
فَزَادَنِي شَيْبِي جُنُوءًا بِهَا حَتَّى كَأَنَّ الشَّيْبَ يُغْرِينِي
وَكَالشَّبَابِ الشَّيْبُ لَا مِيزَةَ بَيْنَهُمَا عِنْدَ الْمَجَانِينِ

ولقد اتخذ الشاعر من المرأة عنصراً فعالاً في إثراء البنية الدلالية، فالمرأة ما إن تعتلي صهوة الكلمة في نص ما حتى تستولي على قيمته الدلالية. وإن المعجم اللغوي في أبيات الشاعر يوميئ إلى أيام الحب والعشق في محراب المحبوبة، وذكريات الأيام الحلوة التي كان قد عاشها وبالتالي باتت على مقربة مما يجيش في صدره ويختلج في كيانه. وتتشكل الصورة البصرية اللونية الدالة على البياض في (عنفوان الصبا، الشيب، المحبوبة).

ويقول أيضاً²: [من الرجز]

غَرَاءُ أَبْهَى مِنْ لِيَالِي الْبَدْرِ بَعِيدَةُ الْقُرْطِ هَظِيمُ الْخَصْرِ
أَحْسَنُ مِنْ شَمْسٍ يَغِبُّ قَطْرُ تَفْعَلُ بِالْأَلْبَابِ فَعَلَ الْخَمْرِ

¹ - ديوان أسامة. ص 52.

² - ديوان أسامة. ص 22.

هكذا بدت صورة الحبيبة في حياة الشاعر، كما عبرت بذلك الصورة البصرية ذات اللون الأبيض المستقاة من لون البدر اللامع في ليلة مظلمة، وأحسن من صورة الشمس في إشعاعها وكأنني بأسامة يأتي بالبدر والشمس كصورتين جديدتين لحاسة البصر تخدم اللون الأبيض أكثر من غيره وبهذا فهو ينظر إليها كرمز للجمال المطلق، فجاءت لغته مشوقة والصورة شفافة.

وقد استطاع الشاعر من خلال هذا اللون، أن يرسم صوراً شعرية، تتفاعل مع الرؤية الخارجية بإحساسها ورؤيتها الداخلية الذاتية، لتعبر وترسم صورة المعاناة النفسية والتمزق الروحي والشعوري بالاغتراب والبعد عن الوطن، وقد قال وهو يغسل رأسه في بركة، فرأى شعراً أبيض قد سقط من رأسه على وجه الماء¹: [من الطويل]

أَرَى شَعْرَاتٍ يَنْتَبِذْنَ كَأَنَّهَا عَلَى الْمَاءِ صَدْعٌ فِي الزُّجَاجَةِ بَادِي
وَعَهْدِي بِهَا فِيمَا مَضَى وَكَأَنَّهَا عَلَى الْفِضَّةِ الْبَيْضَاءِ نَقْشُ سَوَادٍ

إنها لوحة تبرز تساقط الشعرات البيضاء على سطح الماء جاعلة فيه تشققات كتصدع الزجاج عند انكساره، وهي صورة تقدم حقيقة شعورية تعيش في وجدان الشاعر لتجسيم المشهد وخلجات النفس.

ولا ينقل أسامة الألوان نقلاً حرفياً من خلال حاسة البصر، وإنما يحمل اللون قدراً كبيراً من الإيحاء والتعبير، يقول²: [من الطويل]

هِيَ الشَّمْسُ تَبْدُو فِي رَدَاءٍ مِنَ الدُّجَى عَلَى خُوطٍ بَانَ فِي كَثِيبٍ مِنَ الرَّمْلِ

فاللون الأبيض معبر عنه في صورة (الشمس)، فيشبهها بالحبيبة الناصعة البياض تبدو في ثياب زاهية كالغصن الناعم. فاللون الأبيض أضواء سواد الدجى في نسيج صورة كنائية عبرت عن الجمال والإشراق.

ويظهر اللون الأسود في ديوان أسامة، ليسط سلطانه على الجزء الأكبر من أشعاره لتتحول الدلالة من الطفولة والحياة والبراءة إلى حزن وشكوى وألم ومعاناة، ويوحى اللون الأسود في الصور البصرية بنقيض ما يوحي به اللون الأبيض، فهو يعني الحزن

¹ - ديوان أسامة. ص 268. الانتباز: التتحي.
² - ديوان أسامة. ص 40. الخوط: الغصن الناعم.

والشكوى والأنين والألم والموت ويظهر بوضوح في قصائد الشكوى والفراق، والزهد والرتاء والعتاب، يقول الشاعر¹: [من البسيط]

تَبَارَكَ اسْمُكَ كَمْ مِنْ آيَةٍ شَهِدَتْ بِأَنَّكَ الْوَاحِدُ الْمُسْتَعْلَى الصَّمَدُ
مَا يَصْنَعُ الْأَسْوَدَ الْغَرِيبَ غَيْرُكَ مُبْ يَصْنَعُ وَلَا يَتَعَاظَى صِبْغَهُ أَحَدُ

يضيف اللون الأسود على الصورة أجواء الموت والفناء والحزن، فالسواد هو أشد الألوان عتمة، يحتل المرتبة الأولى في قائمة الألوان، ويتعاقب مع الأبيض الذي يعد أول الألوان المرسومة بالفئة الباردة التي تثير الشعور بالهدوء والطمأنينة في البيتين السابقين (الأسود... مبيضا) والذي به نرى الشاعر مقر بنهاية عمر الإنسان، فإله عز وجل هو الجاعل سواد الشعر أبيض دون صبغة من أحد، ويقول الشاعر في رثاء ولده أبي بكر²: [من الطويل]

إِلَى اللَّهِ أَشْكُو رَوْعَتِي وَرَزَيْتِي وَحُرْقَةَ أَحْشَائِي لِفَقْدِ أَبِي بَكْرٍ
خَلَا نَاطِرِي مِنْهُ وَكَانَ سَوَادَهُ وَلَمْ يَخْلُ مِنْ حُزْنِي وَوَجَدِي بِهِ صَدْرِي

إن لفظة (سواده) توحى بصورة الكناية على الموت بعد فقدان الولد، فهو في مواجهة هذا المشهد القاتم الذي يفيض بالحسرة والأسى والخوف.

وقد لا يصرح أسامة باللون الأسود، وإنما يكون ضمنا في تركيب صورته البيانية، ومن هنا فإن الليل يلون صور للشاعر باللون الأسود، فيعبر قائلا³: [من المجتث]

إِنْ فَاجَأْتُكَ اللَّيَالِي بِمَا يَسُوءُ، فَصَبْرًا

يشخص (الليالي) في صورة (إنسان) فيستعير لها الفعل (فاجأ) بصورة الكناية عن المخاطر والرزايا التي قد تعترض أيامنا، ويمضي الشاعر في تلوين لوحاته البيانية باللون الأسود من خلال الدجى، الظلام، الليالي، الهموم، الحنود الخ...

ويرد اللون الأحمر في مواضع كثيرة من ديوان الشاعر، واللون الأحمر من الألوان الحارة التي تستمد ألقها من وهج الشمس، واشتعال النار، ومن هنا فالشاعر يدخل الحقل الدلالي عند بحثه في المشبه والمشبه به عن وجه الشبه، يقول أسامة⁴: [من الطويل]

¹ - ديوان أسامة. ص 280.

² - ديوان أسامة. ص 295. الروعة: الفرعة.

³ - ديوان أسامة. ص 239.

⁴ - ديوان أسامة. ص 92.

إِذَا بَرَزْتَ بَيْنَ النَّسَاءِ حَسِبَتْهَا هِيَ الشَّمْسُ أَوْ مِنْ وَجْهَهَا الشَّمْسُ تُشْرِقُ
ويمضي قائلاً¹: [من الطويل]

صَوَارُمْنَا حُمُرُ الْمَضَارِبِ مِنْ دَمٍ قَوَائِمُهَا مِنْ جُودِنَا نَضْرَةٌ خُضْرُ
حيث يمتزج اللونان (الأحمر والأخضر)، وهذا يعني التجوال في حديقة مليئة بالألوان
الباردة والحارة، الهادئة والوحشية، فاللون الأحمر يلون الصورة التي تنبئ بكثرة الدماء
على السيوف، بينما يمثل اللون الأخضر رمزا للسلام والمحبة والجود والكرم.
وعندما يصور الجفون وهي تسيل بالدموع لتتحول إلى دماء من شدة الاشتياق،
يقول²: [من مجزوء الوافر]

جُفُونٌ تَسْتَهْلُ دَمًا وَجِسْمٌ مُشْعَرٌ سَقَمًا

وقد تصطبغ صورة الحبيبة باللون الأحمر، فيقول³: [من السريع]

يَا صَاحَ مَا أَصْحَاكَ عَنْ سَكْرَتِي عَقْلِي بِأَحْوَى ذِي مَرَّاحٍ وَرَاحٍ

فالأحوى هو ذو الشفة الحمراء المائلة إلى السواد. ويريد الشاعر أن يلمح إلى أن عقله
مشغوف بمتبخر ذي ثغر أحوى وبالراح (الخمرة).

وهناك ألوان غير معلنة، ألوان مضمرة تظهر في جملة هنا وصورة هناك في أغلب
النصوص الشعرية. فيظل أسامة في غمرة الصورة البصرية اللونية ينتقل من لون لآخر،
فاللون هنا يكتسب صفة حركية متبدلة ومتغيرة تبعا لتغير حالات الشاعر ومزاجه الذي
يعلقه على عتبة الألوان، ولكل حالة لونها، ولكل مقام مقال لوني يعكس نظرة الشاعر
للعالم والوجود. فالألوان تصبح هنا مرآيا عاكسة لذات الشاعر وتبدلاتها من الفرح إلى
الحزن ومن العشق والوله إلى التيه والضياع ومن الوطن إلى الاغتراب.

3- الصورة الضوئية:

ومن الصور البصرية التي انتشرت في أشعار أسامة: الصورة الضوئية، وهي
الصورة التي شكلها الشاعر من عناصر الضوء في الطبيعة مثل: الليل والنهار، والظلام

¹ - ديوان أسامة. ص 204.

² - ديوان أسامة. ص 45. استهل المطر: اشتد انصبابه.

³ - ديوان أسامة. ص 15. الأحوى: ذو الشفة الحمراء المائلة إلى السواد. المراح: اسم من مرح بمعنى تبخر.

والنور، الشمس والقمر، ونراه يوظفها في مختلف الأغراض من مديح وغزل وفخر. ومن توظيفه لها في وصف الحنين والاشتياق، قوله¹: [من الطويل]

أَمْسَيْتُ مِثْلَ الشَّمْعِ يُشْرِقُ نَوْرُهُ وَالنَّارُ فِي أَحْشَائِهِ تَتَلَهَّبُ
حَيْرَانٌ وَجْهِي لِلتَّجْمَلِ ضَاكِئٌ طَلَّقَ وَقَلْبِي لِلْهُمُومِ مُقْطَبُ

إن مثل هذا التشبيه الحسي يضيف للصورة إشراقاً وحيوية، ليناسب الصورة والموقف النفسي. فيشبه الشاعر نفسه وأحشاؤه تحترق أسى وحسرة، بالشمع حينما يضيء لكنه يتناقص، كما أن الفعل (يشرق) المضاف إلى المفعول به (نوره) وما يتصل به من إحياء ودلالة أدى إلى ثراء الصورة الضوئية.

ويقول في موضع آخر²: [من المتقارب]

وَمَا أَنَا إِلَّا كضوء الشَّهَابِ إِذَا نَغَسُوهُ اعْتَلَى وَالتَّهَبَ

مثلاً نرى فإن الأبيات تتكون من أجزاء حسية يغلفها الخيال، وقد كان أسامة يقصد من ذلك إبراز الصورة الضوئية لنفسه، وعلى عظم قدره ونبله فقد شبه نفسه (بضوء النار) كلما زيد مالا وثراء اعتلى المكانة العالية والمنزلة الرفيعة، فقد شبه حاله بنار اعتلت والتهبت عالياً، وقد لمح أسامة إلى النار بالفعل (التهب).

ويقول في الحماسة³: [من البسيط]

سَلَّ بِي كُמَاءَ الْوَعَى فِي كُلِّ مَعْرَكَةٍ يَضِيقُ بِالنَّفْسِ فِيهَا صَدْرُ ذِي الْبَاسِ
يُنْبِئُوكَ بِأَنِّي فِي مَضَايِقِهَا تَبَّتْ إِذَا الْخَوْفُ هَزَّ الشَّاهِقَ الرَّاسِي
أَخُوضُهَا كَشْهَابِ الْقَذْفِ يَصْحُبُنِي عَضْبُ كِبْرَقٍ سَرَى أَوْ ضَوْءُ مِقْبَاسِ

فالشاعر في هذه اللوحة يجمع بين صور متعددة، حيث يشبه نفسه خائضاً المعركة بقوة البأس وشدة المراس في قوله: (أخوضها كشهاب القذف)، فدولته قامت على عقيدة الجهاد - ضد الفرنجة- التي كانت سنداً قوياً في بقائها، واستعار للسيف الفعل (يصحبنى) في صورة استعارية بالكناية، يرسم فيها السيف في هيئة إنسان يصاحب الشاعر ويشاركه القتال، فالسيف هنا يخطف رقاب الأعداء، حينما يشبهه بالبرق بدلالة إخافة العدو، وهي

¹ - ديوان أسامة. ص 59. التجل: الصبر.

² - ديوان أسامة. ص 233.

³ - ديوان أسامة. ص 213. الراسي: الجبل. العضب: السيف. المقياس: شعلة نار تقتبس من معظم النار.

صورة تجسد دوره المزدوج في بناء الأمجاد، والقضاء على كل معتد جبار، وفي صورة ثالثة يشبه السيف بشعلة نار تقتبس من معظم النار.

ولعلنا ندرك من خلال هذه الصورة وغيرها من الصور الماضية مدى ما يقدمه الخيال من دور في تشكيل صور أسامة، والخيال يأتي في مقدمة القدرات التي تسهم في عملية الإبداع فهو قوة خالقة مبدعة، تعمل على استثارة الرصيد الثقافي عند الشاعر كما يقوم بخلق نوع من العلاقات الخاصة بين الأشياء الخارجية، وينتقي الأحداث، ويختار المواقف الصافية ويعيد تنسيقها، لتغدو مؤهلة للبوح بما يريده منها.

4- الصورة السمعية:

في هذه الصور يعتمد أسامة على حاسة أخرى غير حاسة البصر التي اعتمد عليها في تصوير الألوان والأضواء، هذه الحاسة هي (حاسة السمع)، ولقد كان هذا الاهتمام شيئاً طبيعياً من الشاعر الذي حول بعض أشعاره إلى أنغام تهز الوجدان، في إطار تفتح الحواس لكل حركة أو صوت أو صورة من صور الحياة، ومن ذلك يصف الزلزلة التي أصابت بلدته شيزر، يقول¹: [من الخفيف]

رَقَصَتْ أَرْضُهُ عَشِيَّةً غَيَّى الرَّاءُ عَذُّ فِي الْجَوِّ وَالْكَرِيمُ طُرُوبُ

لقد مزج الشاعر بين صورتين استعاريتين مستمدتين من تجسيد الأرض مرة من خلال (رقصت الأرض)، فهي إذن إنسان يتحرك (صورة حركية) وأما الصورة الاستعارية الأخرى فهي (عنى الرعد) وتتضمن تجسيدا للرعد بإنسان يغني (صورة سمعية)، ويقول أيضاً²: [من الطويل]

وَيُسْمِعُنِي دَاعِي الْهَوَى مِنْ بِلَادِهَا وَإِنِّي لِدَاعِي النُّصْحِ غَيْرُ سَمِيعٍ

حيث يجعل للهوى داع يسمعه أخبار المحبوبة النائية عنه، مع إضفاء الشاعر شيئاً من أحاسيسه ومشاعره بتخييل منه غير ناس المتلقي، تاركاً في نفسه أثراً ما، وبهذا التخييل القائم على الإيماء والإيحاء قرب المعنى موظفاً الفعل (يسمعي) الدال على الصورة السمعية والذي يفيد عموماً زيادة في المعنى والوصف.

¹ - ديوان أسامة. ص 153.

² - ديوان أسامة. ص 30.

ولا تخلو الصورة السمعية من مبالغة أيضاً، وتأتيها من طريق إثبات المعنى وتقريره، أي في تأكيد المعنى وإثباته، حيث يقول¹: [من البسيط]

وَأَسْمَعْتُكَ اللَّيَالِي فِي مَوَاعِظِهَا أَنْ ابْنَ سَبْعِينَ مِنْ وَرْدٍ عَلَى قُرْبٍ

الصورة تبرز هيئة (الليالي) التي تتكلم، حيث يفعل الكبير والشيب فعلهما في حياة الإنسان، ولقد تناول الشاعر الصوت دون أن يصرح به، فأوماً إليه بالفعل (أسمعتك) بما يحمله من دلالة وإيحاء، فكان يوظف حاسة السمع توظيفا جيدا معبرا عن جودة نظمه والانسجام الذي فيه. ويعبر أسامة بصورة تشبيهية سمعية أخرى، فيقول²: [من الوافر]

نَضًا صَبِغُ الشَّبَابِ، فَلَسْتُ أَدْرِي لَصَبَغِ حَالٍ، أَمْ تَغْيِيرِ حَالٍ

وَمَا أَبْيَضَ الْغُرَابُ الْجَوْنَ إِلَّا لِيُنْعَبَ بَانْتِقَالِ وَارْتِحَالِ

يجعل الشاعر صورة الشعر الأسود في عنفوان الصبا مشابهة لصورة الغراب، فالشعر أيام الشباب كالغراب في السواد. كما نفهم من لفظة الجون معنى (البياض والسواد)؛ وذلك لتتم المطابقة بين الشعر عند الفتى والغراب ذي القوادم البيضاء، فضلا عن المطابقة في الصورة الصوتية عند الإنسان وما يشعر به من ألم وحيرة وتحسر على فقدان النضارة وماء الشباب، وبين صوت الغراب (النعيب) وهو ينتقل من مكان لآخر. كما نلمس صورة حركية في المطابقة بين انتقال الغراب وتغيير حال الإنسان.

5- الصورة الذوقية:

لابد أن نفهم العلاقة بين الذوق والشعر، فالشاعر يهتز ضميره يتعرض لحادثة ما أو نتيجة لموقف من المواقف، فلا يكفي الشاعر للإفصاح عن مشاعره، فيلجأ إلى حاسة التذوق المرتبطة بالخيال المبدع..

ولو عدنا إلى صور أسامة الذوقية، فتأتي معظمها في نسيج شعري يمتاز بالتنوع والكثرة، فقد أعطى مضمونا مختزلا ومكتفا للغة، مما يجعل الصورة الشعرية في حركة متناسبة، تكشف صورا متداخلة ومتشابكة، وهو أغلب الأحيان يركزها على الغزل حينما يصف المرأة، ومن ذلك قوله³: [من الكامل]

¹ - ديوان أسامة. ص 265.

² - ديوان أسامة. ص 272. نضا: ذهب وانحل.

³ - ديوان أسامة. ص 32.

ظَمَيْي مِنَ الثَّغْرِ الْبَرُودَ فَمَنْ رَأَى ظُمَّانَ مِنْ بَرْدٍ يُعَلُّ بِقَرْقَفٍ

تحيلنا هذه الصورة إلى عشق الشاعر لمحبوبته، فظمؤه من فمها البارد شبيه بمن يسقم من الخمر، ونذكر من خلال هذا المعنى الانسجام بين عشق المرأة والخمرة إلى حد الاعتلال والموت، ولننظر في المفردات (ظمئي، الثغر، البرود، ظمان، برد، قرقف) والمشارك بين ظمئه للثغر وبين ظمئه للخمر، أدركنا أن هناك علاقة بين المشبه والمشبه به وهو قوة الاندفاع؛ اندفاع العاشق نحو محبوبته كاندفاع العاشق نحو خمرته.

ومن صورته ذات الطابع الذوقي أيضا ما يرد في قوله¹: [من الوافر]

مُحِيًّا مَا أَرَى أَمْ بَدْرُ دَجْنٍ وَبَارِقُ مَبْسِمٍ أَمْ بَرَقُ مَزْنٍ

وَتَغَرُّ أَمْ لَّالٍ أَمْ أَقَاحٍ وَرَيْقُ أَمْ رَحِيقُ بَنْتُ دَنْ

فقد ربط الشاعر بين صور حسية متنوعة بدر دجى (صور بصرية) بارق مبسم (صورة بصرية)، برق مزن (صورة بصرية) وتغر (صورة ذوقية) وريق (صورة ذوقية) رحيق بنت دن (صورة ذوقية)، ليقدم لنا هذه الصور الجزئية، وقد تحققت فيها تلك الوحدة الحيوية الكامنة وراء هذه الجزئيات، ووجدنا الخيال يقيم علاقة ما بين الإنسان وعناصر الطبيعة. وقد جعل أسامة صورته الذوقية في كلمات (تغر، ريق، رحيق) فشبهه فم المرأة الحسنة بالثغر ولعابها بالخمر.

6- الصورة الشمية:

وإلى جانب الصور الذوقية نلمح عند أسامة الصورة الشمية وقد وظفها - إلى جانب توظيفها في الطبيعة- في غزله، وذلك من مثل قوله²: [من الخفيف]

وَعَزَالٍ فِي فِيهِ رَاحٌ وَدُرٌّ وَعَقِيقُ رَطْبٍ وَمِسْكٌ فَتِيقُ

فقد شبه صاحبه بالغزال وشبه لعابها بالراح وأسنانها بالدر، وصور أنفاسها الطيبة العطرة بالمسك القوي الرائحة (صورة شمية).

ومن صورته الشمية أيضا قوله³: [من السريع]

ظَبْيٌ تَغَارُ الشَّمْسُ مِنْ حُسْنِهِ مَاءُ الْحَيَا مِنْ خَدِّهِ يَقْطُرُ

¹ - ديوان أسامة. ص 49. المزن: السحاب.

² - ديوان أسامة. ص 36. فتقيق: قوي الرائحة.

³ - ديوان أسامة. ص 27.

مُبْتَسِّمٌ عَنْ جَوْهَرٍ رَائِعٍ يَفُوحُ مِنْهُ الْمِسْكُ وَالْعَنْبَرُ

فأسامة هنا يجعل لصاحبه شذا المسك يشمه مرتاحاً منتعشا (يفوح منه المسك والعنبر) للدلالة على الصورة الشمية، وقوله أيضاً¹: [من الرجز]

تَبَسُّمٌ عَنْ مِثْلِ نَظِيمِ الدُّرِّ كَأَنَّهُ لَأَلَى فِي نَحْرِ

إِذَا انْتَنَتْ قَبْلَ نُمُومِ الْفَجْرِ تَنَفَّسَتْ عَنْ مِثْلِ رِيَا الزَّهْرِ

الشاعر يجمع بين حاستي: البصر والشم؛ فيصور صاحبه بأسامة مبرزة أسنانها الناصعة البياض بلألى في نحرها (صورة بصرية) وإذا انتنت في صباح الفجر (صورة حركية) تنفست رائحة شذية طيبة مثل شذا الزهر (صورة شمية). وهنا يمزج أسامة التصوير البصري أولاً، بالتصوير الحركي ثانياً، ليخرج لنا بصورة تصور التقاءه بمحبوبته. وبهذا لم يكتف الشاعر بالتصوير فقط، وإنما أكد ما صور به بأدوات متعددة (كأن، إذا) ليحصل الترابط والتكامل، وربما نقول: لم يكن بمقدور أسامة جمع الأفعال لأنها لا تجمع، فلذا أتى بها على حالتها مفردة. فقد اختار الأفعال (تبسم، انتنت، تنفست) ليحدث ذلك التوازن الدقيق بينها والمحبوبة بصورة تشبيهية تنم عن البهجة التي تشيعها الحبيبة في عالم الشاعر.

7- الصورة اللمسية:

تعد صور أسامة اللمسية نادرة، قياساً إلى صور الحسية الأخرى، وتبدو هذه الصورة من خلال استثمار الشاعر لوازم حاسة اللمس، وهذا ما نجده في ألفاظ: (اليدين، الراحة، الكف، بناني) في مواضع مختلفة من الديوان، خاصة ما تعلق بالغزل، يقول²: [الكامل]

وَلِثِمْتُ نَعْرًا لَوْ تَأَلَّقَ فِي دُجَى أَغْنَى الْمَحُولِ عَنِ الْغَمَامِ الْمَاطِرِ

وقوله أيضاً³: [من الكامل]

نَفْسِي الْفِدَاءُ لِمَنْ يُعَاتِبُنِي فَأَسْدُ فَاهُ الْعَذَبِ بِالْقَبْلِ

وَأَضْمُهُ ضَمَّ الشَّفِيقِ كَمَا ضَمَّتْ جُفُونُ الْعَيْنِ لِلْمَقْلِ

¹ - ديوان أسامة. ص 22.

² - ديوان أسامة. ص 24. المحول: المجذب.

³ - ديوان أسامة. ص 42.

فَيَحَارُّ مِنْ كَلْفِي، وَيُشْرِقُ فِي خَدَّيْهِ وَرَدُّ الْحُسْنِ وَالْخَجَلِ
وَيَعُودُ بَعْدَ الْعُتْبِ مُعْتَذِرًا عَذْرَ الْمُسِيءِ إِلَيَّ مِنْ زَلْلِي

تتجلى الصورة اللمسية في البيت الأول من خلال (لثمت ثغرا، أغنى عن الغمام الماطر) حيث تشتمل على صورة كنائية تنبئ عن اقترابه من الحبيبة، وتقيل فمها يغني عن المطر. بينما تتراسل الحواس من لمس وحركة ونظر في الأبيات الأربعة حيث توحى الصورة (فأسد فاه العذب بالقبل) بملامسة الفم (صورة لمسية)، وتبدو الصورة التشبيهية في البيت الثاني حيث يجعل ضم الحبيب كضم جفون العين لحداقتها، ووجه الشبه هو الحماية والصون من كل بلاء وخطر، وكأن اللذة التي أرادها الشاعر هي العثور على نفس من جديد، لا تكتمل إلا بالتلاقي والاقتران.

إن الشاعر يرسم الألفاظ داخل السياق اللغوي. وهي تسحب خلفها رصيذا ضخما من المعاني والظلال والإيحاءات والدلالات، ويدل ذلك على قدرته على الخلق، أي خلق الألفاظ في مكانها، وإجادة استخدامها لدرجة أن غيرها لا يمكن أن يحل محلها.

ومن قبيل الصور اللمسية - أيضا- قول الشاعر¹: [من الرمل]

يَا زَمَانَ الْقُرْبِ سُقِيَا لَكَ مِنْ زَمَنِ لَوْ كَانَ قُرْبُ الدَّارِ أَعْنَى
لَمْ تَكُنْ إِلَّا كَظَلِّ زَائِلٍ وَالْمَسَرَاتِ تَلَاشَى ثُمَّ تَفْنَى

شبه الشاعر انقضاء الزمان وتولييه بزوال الظل وتحركه من جهة لأخرى إلى غاية التلاشي، فالصورة هنا تبرز الإحساس بالظل، الذي لا يكون إلا عندما يلمس الإنسان الأثر المعاكس له، وهو الشمس وتضفي الأفعال (لم تكن، تلاشى، تفنى) حركة للظل المعبرة عن الفناء والزوال، ويقول أيضا²: [من الرجز]

فَارَقْتُهُمْ أَشْغَفَ مَا كُنْتُ بِهِمْ وَعُدْتُ قَدْ أَدَمْتُ بَنَانِي سِنِي

وتلك الصورة تتجلى من خلال قوله (أدمت بناني سني)، فهي صورة كنائية تنبئ عن حزنه العميق وإحساسه بوخز حياته وآذاها. وقد قدم المفعول به (بناني) على الفاعل (سني) لبيان أهمية المتقدم وهي الصورة اللمسية المقصودة.

¹ - ديوان أسامة. ص 100.

² - ديوان أسامة. ص 102.

ويمكن توضيح الصور الحسية الواردة في ديوان أسامة في الجدول التالي:

النسبة المئوية	العدد	نوع الصورة
%38.78	323	الصورة البصرية
%27.73	231	الصورة اللونية
%11.64	97	الصورة الضوئية
%8.16	68	الصورة السمعية
%6.12	51	الصورة الذوقية
%4.44	37	الصورة الشمية
%3.12	26	الصورة اللمسية
%99.99	833	المجموع

IV- مفهوم التناص:

تأثر نص بنص سابق عليه، إنه اعتماد نص على غيره من النصوص النثرية أو الشعري، تعرف (جوليا كريستيفا)¹ التناص بقولها: «كل نص يشكل تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى»². إنه تشكيل نص جديد من نصوص أخرى سابقة «فكل خطاب يكون في علاقة تماثل وتطابق أو انعكاس مع خطاب آخر يعتبر محتملاً»³. وقد حدد الناقد الفرنسي "جيرار جينيت"⁴ أصنافاً من التناص وهي (الاستشهاد، السرقة والتلميح).

ومن أبرز من تناول ظاهرة التناص "محمد مفتاح"، فقد خصص فصلاً في كتابه (تحليل الخطاب الشعري - إستراتيجية التناص-) وهو الفصل السادس الذي كان بعنوان (التناص) «التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين؛ إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرتها على الترجيع»⁵.

وبهذا الفهم للتناص، فإن مسميات مختلفة ومصطلحات في النقد العربي القديم يمكن إدراجها تحت باب التناص كالتضمين، والسرقة والاستشهاد، والإيجاز.

ومما لاشك فيه أن التناص يثري القصيدة، ويزيدها إحياء ودلالة، ويرفدها بطاقة إحيائية ودلالية جديدة، ومن هنا فإن التناص يتعايش مع الشعر ويمنحه ثوباً جديداً، وينمي فاعليته التواصلية. وبهذا تتحول القصيدة بالتناص من تجربة عادية إلى عمل فني متكامل «مما يفتح قنوات متعددة لإثراء الانفعال الذي ينفصل بالطبع عن صور الفكر المصقولة مما يجسد القصيدة ويكسبها نماء تتحول به إلى معاناة، تبتعد عن مجرد التناغم اللفظي والصياغة الماهرة والبراعة اللغوية التي تحشد وتجمع، بل تتحول إلى حشد كثيف من الدلالات والإحياءات التي تغني التجربة الشعرية ككل»⁶.

¹ - جوليا كريستيفا: باحثة ألمانية، ولدت ببيلغاريا 1941 وأول من ابتدع مصطلح التناص في دراستها النقدية.

² - ينظر: عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرحية. ص 222.

³ - جوليا كريستيفا: علم النص. ص 46.

⁴ - جيرار جينيت (Gérard Genette): ناقد فرنسي له كتاب أشكال II 1969، حاول أن يؤسس فيها نظريته الشعرية، معتمدا الصورة أساسيته على الأساس الذي انطلق منه البنيويون وهو اللغة.

⁵ - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص). المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط4. 2005. ص 131.

⁶ - المرجع نفسه. ص 65.

يتبين عند الربط بين تعريف التناص وما يحيط به من أفكار، أن التناص مصطلح جديد لظاهرة أدبية قديمة في آدابنا العربية وهي ظاهرة تداخل النصوص، وقد انتقلت هذه التسمية إلينا لاحقاً بتأثير الاحتكاك بالآداب الغربية.

1- ملامح التناص عند أسامة وأشكاله:

سنتناول ملامح التناص ومدى مساهمته في إضفاء دلالات واسعة على نصوصه الشعرية. أولاً- التناص الديني:

إن لغة أسامة الشعرية متأثرة تأثراً كبيراً بلغة القرآن الكريم، فأسامة يتشرب الكثير من تصوير القرآن الكريم في نصوصه، ولا أظن في ذلك تناصاً موجهاً بقدر ما فيه من تأثير أمله ظروف تشكل الملكة اللغوية والمعجم الشعوري لديه.

ولما كان الفن في شعوري موقفاً من العالم، فإن الاقتباس من القرآن الكريم أو التناص بصفة عامة لا يمكن إلا أن يعكس موقف المبدع بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. وإذا كان الأمر كذلك، فإن التناص عموماً والاقتباس على الخصوص، لا يمكن أن يكون مجرد زينة لفظية يحلي بها الشاعر أجياد قصائده.

ومن نماذج التناص ما ارتبط بأعلام الأشخاص في القرآن الكريم بالقصص الديني الذي قصه الله سبحانه وتعالى على نبيه وعلى المسلمين والناس كافة لأغراض كثيرة، يقول الشاعر¹: [من الطويل]

إذا مَا عَرَا مَا لَا أَطِيقُ دِفَاعَهُ وَأَرْمَضَنِي الْفِكْرُ الْمُسَهَّدُ وَالْهَمُّ
دَعَوْتُ الَّذِي نَادَاهُ مُوسَى لِدَفْعِ مَا يُحَاذِرُ مِنْ فِرْعَوْنَ، فَاَنْفَرَقَ الْيَمُّ
وَنَادَيْتُ مَنْ نَادَاهُ ذُو النُّونِ وَاثِقًا بِهِ فِي ظِلَامِ الْبَحْرِ، فَاَنْكَشَفَ الْغَمُّ

فالشاعر هنا يعيد كتابة النص القرآني الغائب، ويوظفه توظيفاً فنياً بطريقة الامتصاص للآيات الكريمة، ففي البيت الثاني إشارة إلى قوله تعالى: «فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ»² فلما تفاقم الأمر واشتد الحال بموسى وقومه، أوحى القدير إلى موسى بضرب البحر فكانت النجاة والبشرى وكان الفرج. والبيت الثالث يحيلنا إلى قوله تعالى: «وَدَا النُّونَ إِذْ ذَهَبَ مُغَاضِبًا فَظَنَّ أَنْ لَنْ نَقْدِرَ عَلَيْهِ

¹ - ديوان أسامة. ص 287.

² - سورة الشعراء. الآية 63.

فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ أَنْ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنْتُ مِنَ الظَّالِمِينَ، فَاسْتَجَبْنَا لَهُ وَنَجَّيْنَاهُ مِنَ الْغَمِّ، وَكَذَلِكَ نُنْجِي الْمُؤْمِنِينَ»¹. فلو لا التسبيح والاعتراف لله بالخضوع والتوبة إليه، لبقى يونس عليه السلام هناك إلى يوم القيامة، ولبعث من جوف ذلك الحوت.

إن الشاعر يقوم بتوظيف القرآن وينشره في خطابه؛ ليحقق معادلا موضوعيا للنص الشعري، مع الجو النفسي المشحون بالدهشة واللهفة، فنستنتج في الأبيات السابقة تناسا جزئيا على شكل اقتباس لفظي للآيات من خلال ألفاظ (ناداه موسى، انفرق اليم، ناداه ذو النون، انكشف الغم). وإن تأثر الشاعر بمعاني وألفاظ القرآن الكريم واضح، ففي قوله²: [من البسيط]

تَبَارَكَ اسْمُكَ، كَمْ مِنْ آيَةٍ شَهِدَتْ بِأَنَّكَ الْوَاحِدُ الْمُسْتَعْلَى الصَّمَدُ

ففي قوله (تبارك) متأثرا بقوله تعالى: «تَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ»³. وفي قوله (بأنك الواحد الصمد) متأثرا بقوله تعالى: «قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ، اللَّهُ الصَّمَدُ»⁴، وهذا ما يوسع الفضاء الشعري، ويثري الدلالة ويشعب المضمون.

ويقول أسامة⁵: [من الطويل]

مِنَ الْأَرْضِ أَنْشَيْنَا، وَفِيهَا مَعَادُنَا وَمِنْهَا يَكُونُ النَّشْرُ، وَالْبَعَثُ وَالْحَشْرُ

وهنا نجد تناسا في صدر البيت مع قوله تعالى: «هُوَ أَنْشَأَكُمْ مِنَ الْأَرْضِ وَاسْتَعْمَرَكُمْ فِيهَا»⁶ وهذا التناص يوظف من أجل إدراك أصل خلق حياة الإنسان وفنائه وإعادة خلقه من جديد. أما قول أسامة⁷: [من الكامل]

لَا تَخْضَعَنَّ رَغْبًا وَلَا رَهْبًا، فَمَا الْمَرْجُوُّ وَالْمُخْشَى إِلَّا اللَّهُ

يتناص هذا البيت مع قوله تعالى: «إِنَّهُمْ كَانُوا يُسَارِعُونَ فِي الْخَيْرَاتِ وَيَدْعُونَنَا رَغَبًا وَرَهَبًا»⁸ ومع قوله تعالى: «وَلَا يَخْشَوْنَ أَحَدًا إِلَّا اللَّهَ»⁹.

¹ - سورة الأنبياء. الآيات 87 و88.

² - ديوان أسامة. ص 280.

³ - سورة الأعراف. الآية 10.

⁴ - سورة الإخلاص. الآيات 1-2.

⁵ - ديوان أسامة. ص 297.

⁶ - سورة هود. الآية 61.

⁷ - ديوان أسامة. ص 264.

⁸ - سورة الأنبياء. الآية 90.

⁹ - سورة الأحزاب. الآية 39.

فالاستعانة بالله والتوكل عليه في الشدة والرخاء، مفتاحاً لتحقيق خشية الله وعبادته، وعندما يقول أسامة¹: [من المنسرح]

لَا تَرْتَجِ النَّجْحَ مِنْ مَوَاعِدِهِ فَهِيَ صَبَاحٌ يَنْجَابُ عَنْ غَبَشِ
مَا هِيَ إِلَّا السَّرَابُ يَتَّبِعُهُ الظَّمآنُ حَتَّى يَمُوتَ بِالْعَطَشِ

فالتناص اللفظي في قول أسامة (ما هي إلا السراب يتبعه الضمآن) يستحضر في أذهاننا قوله تعالى: «أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسِبُهُ الظَّمآنُ مَاءً»².

ومن خلال الآيات القرآنية، اتخذ أسامة في شعره نموذجاً يقتدى به في يقينه الراسخ لأوامر الله عز وجل، وفي تحمل المشاق التي تنوء بها الأنفس، في سبيل الدعوة، وفي التضرع واللجوء إلى خالقه جل وعلا في الأوقات العصيبة داعياً مستغيثاً. فإن رصد التناص لا يتم بمعزل عن السياقات التي يرد فيها؛ فتشابك النصوص والخطابات مع بعضها، يضيف تعقيداً أو عمقا على النص الشعري، وعلى الآيات المقتبسة نفسها.

فلنتأمل المقارنة الآتية بين البنية النحوية والدلالية في تناص أسامة مع القرآن الكريم، يقول أسامة³: [من الخفيف]

وَالَّذِي يَصْرَفُ الْهُمُومَ إِذَا مَا ضِيقَتْ ذُرْعًا بِهِنَّ صَبْرٌ جَمِيلٌ

ففي الشطر الثاني في قوله: (ضيقَتْ ذُرْعًا بِهِنَّ صَبْرٌ جَمِيلٌ) يتناص مع قوله تعالى: «قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ»⁴، إن البنية الدلالية لجملة "صبر جميل" توحى لنا بأن الصبر فضيلة يحتاج إليها الإنسان في دينه ودنياه، ولا بد أن يبني عليها أعماله، فيجب أن يوطن المرء نفسه على احتمال المكروه دون ضجر، ويبقى موقفاً بأن بؤادر الصفو لا بد آتية. أما البنية النحوية، ففيها تشابه مطلق من خلال ورودها جملة اسمية، فالمحذوف أحد جزئي الجملة وهو (المبتدأ) والخبر، أما قول أسامة⁵: [من البسيط]

يَا سَاكِنِي جَنَّةٍ رِضْوَانُ خَازِنُهَا هُنَّ يَتِمُّ الْعَيْشَ فِي رَوْحٍ وَرِيحَانٍ

¹ - ديوان أسامة. ص 27. الغبش: ظلمة آخر الليل.

² - سورة النور. الآية 38.

³ - ديوان أسامة. ص 258.

⁴ - سورة يوسف. الآية 18.

⁵ - ديوان أسامة. ص 160.

وهذا البيت قريب من قوله تعالى: «فَأَمَّا إِنْ كَانَ مِنَ الْمُقَرَّبِينَ، فَرَوْحٌ وَرَيْحَانٌ وَجَنَّةٌ نَّعِيمٌ»¹. فساكنو الجنة من المؤمنين، ينبغي أن يحضوا بالرعاية والهناء من حارسها وخازنها رضوان، فلا يجدون فيها غير البرد والرحمة والمغفرة والراحة وما لذ وطاب مما تشتهي النفس من الأطعمة والأشربة والروائح الزكية. ولو قرأنا قول أسامة²: [الخفيف]

وَإِذَا عَاقَتِ الْمَقَادِيرُ فَلَلَّ ۖ إِذَا حَسْبُنَا، وَنِعْمَ الْوَكِيلُ

إشارة واضحة لقوله تعالى: «فَزَادَهُمْ إِيمَانًا، وَقَالُوا حَسْبُنَا اللَّهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ»³.

هذه خدمة أفادها التناص اللغوي في عبارة (حسبنا ونعم الوكيل). إن الإيمان القوي بقضاء الله وقدره، يلد الخلق القوي حتما، حينما يستعين الإنسان بالله، ولن تفارق الإنسان المؤمن رحمة الله مادام ذكره قائما في اللسان مستحضرا في القلوب. وفي تناص آخر مع القرآن الكريم، يقول أسامة⁴: [من الطويل]

فِيَا رَبَّ أَلْهِمَهَا الرَّشَادَ بَتَرَكْهَا فَإِنَّكَ تَهْدِي مَنْ تَشَاءُ وَتُرْشِدُ

ومن يقرأ هذا البيت يقفز إلى ذهنه قوله تعالى: «إِنْ هِيَ إِلَّا فِتْنَتُكَ تُضِلُّ بِهَا مَنْ تَشَاءُ وَتَهْدِي مَنْ تَشَاءُ...»⁵. إضافة إلى التناص اللغوي لبيت أسامة مع هذه الآية، غير أن ذلك يتجاوز التناص اللغوي إلى التناص المعنوي، فحماية النفس من الرذائل والفتن يولد الهداية في قلب المرء. وفي المقابل فإن الاستمرار فيها يولد الضلال. فيصبح الإنسان غير مكترث بكفر أو إيمان، ويقول أسامة⁶: [من الخفيف]

أَيُّهَا الْغَافِلُونَ عَنْ سَكْرَةِ الْمَوْتِ، وَإِذْ لَا يَسُوعُ فِي الْحَلْقِ رَيْقُ

وهذا التناص قد يفجر لونا من الصور البيانية، حيث يستدعي أسامة في هذا البيت قوله تعالى: «وَجَاءَتْ سَكْرَةُ الْمَوْتِ بِالْحَقِّ ذَلِكَ مَا كُنْتَ مِنْهُ تَحِيدُ»⁷. إن صورة الإنسان وهو يدخل عليه ملك الموت بسكرات النزاع وهو غافل عن ذلك، وليس لهذا سبب إلا الجهل والغرور، وإن سكرة الموت ينقطع فيها صوت الإنسان من شدة ألمه فتجذب الروح حتى

¹ - سورة الواقعة. الآيات 88-89.

² - ديوان أسامة. ص 193.

³ - سورة آل عمران. الآية 173.

⁴ - ديوان أسامة. ص 278.

⁵ - سورة الأعراف. الآية 155.

⁶ - ديوان أسامة. ص 286.

⁷ - سورة ق. الآية 19.

تبلغ الحلق، فعند ذلك ينقطع نظره إلى الدنيا وأهلها، ويغلق دونه باب التوبة وهذه إشارة لقوله تعالى (وجاءت سكرة الموت بالحق) وعلى الرغم من اختلاف البنية النحوية في كلا التركيبين. حيث نجد عبارة (سكرة الموت) وردت اسما مجرورا ومضافا إليه في بيت أسامة، بينما نجد العبارة ذاتها، قد وردت فاعلا ومضافا إليه. إلا أن التناص المعنوي كان حاضرا في مخيلة الشاعر، فكشف العلاقة القائمة بين النص الأصلي والنص الجديد، هذا فضلا عن أن البيت في سياقه يحوي صورة فنية وبلاغية وجمالية.

ثانيا- التناص التاريخي:

وتبين القراءة التحليلية لقصائد أسامة، استحضاره للشخصيات التاريخية المهمة التي تركت بصمات وإحياءات خاصة في الوجدان العربي، وهنا يسقط الشاعر الماضي على الحاضر، بغية إثراء دلالات النص عن طريق التأثير والإحياء معا. فقد يتناص الشاعر (بالعلم أو الكنية) حيث يستدعي الاسم أو الشخصية دون ذكر أو بيان هذا الاسم أو هذه الشخصية، ومن ذلك قول الشاعر¹: [من الطويل]

دَعُونِي أَبْحَ مَا مِثْلُ وَجْدِي يُجْحَدُ عَسَى جَمَرَاتُ فِي الْجَوَانِحِ تُخْمَدُ
أَجَشُّمْ نَفْسِي كَتَمَ مَا أَنَا كَاطِمٌ عَلَيْهِ وَمَا لِي بِالَّذِي رُمُّهُ يَدُ
وَوَجْدِي بِمَنْ فَارَقْتُ لَوْلَا تَجَلْدِي وَمَا قَدَرُ مَا يُجْدِي عَلَيَّ التَّجْلُدُ!
كَوَجَدَ لَبِيدٍ أَوْ كَوَجَدَ مُتَمِّمٌ وَمَنْ مَالِكٌ مَعَ مَنْ فَقَدْتُ وَأَرْبَدُ

يمنح استخدام الشخصيات التاريخية (لبيد ومتمم، ومالك وأربد) إحساسا بالألم والأسى الذي عانى منهما الشاعر نتيجة فقدته لولده أبي بكر، وعلى هذا الأساس يحيلنا الشاعر إلى شخصية لبيد الذي فقد أخاه (أربد)، إذ يعبر عن مأساة النفس تحت وطأة الفجعية، وما يخالجها من أسى وقنوط وخيبة، كون الفقيد عزيزا على قلب الراثي، كما يحيلنا الشاعر إلى شخصية "متمم بن نويرة"² الذي حزن حزنا قاتلا على أخيه (مالك) ورثاه رثاء مؤثرا.

وهذه الأحاسيس المثالية التعبير، إنما تنبعث من قلب أب يتفجر ويتصدع، بلغت فيه الفجعية ذروتها، ولف حبل قسوتها حول عنقه، وذلك لأن وجدانية الشاعر لا تقتصر على

¹ - ديوان أسامة. ص 64.

² - مالك بن نويرة وأخوه متمم شاعران، ولبيد بن ربيعة وأخوه أربد بن ربيعة شاعران.

ما يراه المصاب من فقد حياة وانقطاع نفس وبعد جسد، بل تتعدى هذا كله، إلى الماورائيات التي يسعى الشاعر إلى استشفافها والنظر إلى الميت من خلالها. لذلك لابد أن نشير على أن توظيف أسماء الأعلام التراثية -عند أسامة- يتمتع بحساسية خاصة، لأن هذه الأسماء بطبيعتها: «تحمل تداعيات معقدة، تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية، وتشير قليلا أو كثيرا إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان»¹. لهذا فإن إدراك القارئ بدلالة مثل هذه النصوص، التي تقوم بتوظيف أسماء الأعلام التراثية يتوقف على معرفة القارئ بهذه الشخصيات وإمكانية تعيينه لها من خلال السياق، يقول أسامة²: [من البسيط]

إِنْ أَقْفَرْتَ شَيْزَرَ، مِنْهُمْ فَهُمْ جَعَلُوا مَنِيعَ أَسْوَارِهَا بِيضًا وَخُرْصَانًا
هُمْ حَمُوهَا، فَلَوْ شَاهَدَتْهَا، وَهُمْ بَهَا، لَشَاهَدْتَ آسَادًا وَخَفَانًا
كَأَنَّا لِمَنْ خَافَ ظُلْمًا أَوْ سَطَا مَلِكٍ كَهَفًا، وَلِلْجَانِي الْمَطْلُوبِ حِيرَانًا
عَلَوْا بِمَجْدِهِمْ سَيْفَ بَنِي يَزْنَ كَمَا عُلْتُ شَيْزَرَ فِي الْعِزِّ عُمدَانَا

يتبدى التناس من خلال استحضار أحد الشخصيات المضيئة في التاريخ كشخصية "سيف بن ذي يزن" وإجراء المقارنة بين أسوار (شيزر) المنيرة وبين قصر (غمدان) أحد القصور الضخمة في اليمن.

إن سيف بن ذي يزن أحد ملوك اليمن قاهر قادة الأحباش، وبفضله أصبح لليمن سيادة، وعلا شأنهم بين الأمم وقتذاك، كما علا شأن شيزر بفضل ملوكها وقادتها، إنه يستحضر كل ما يحيط بهذه الشخصية من دلالات معنوية وإنسانية وزمنية، فاسم واحد قد يستحضر تاريخا معينا. واستحضار الأشخاص لا يعني الاسم بذاته وإنما يستحضره مرافقا بتاريخه وأبعاده الثقافية والتفسيرية، وأحيانا يكون استحضار الاسم أكثر تأثيرا من استدعاء القول أو النص الشعري.

أما في اللوحة التالية، فإن التناس سوف يوجه توجيهها تحريضا من خلال تحريض أصحابه على استئصال شأفة "عباس بن يحيى الصنهاجي" وزير الظافر الفاطمي، وهو

¹ - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناس). ص 65.

² - ديوان أسامة. ص 306. البيض: السيوف. الخرسان: الرماح. الخفان: مأسدة. سيف بن ذي يزن: أحد ملوك اليمن. غمدان: قصر ضخم باليمن

الذي اتهم ولده (نصر) بقتل الخليفة، فهربا من مصر وصحبهما في خروجهما أسامة. ولا بد للشاعر من البحث في التاريخ عما يمكن أن يسعفه في هذا المنحى التحريضي؛ فيجد قصة "صالح عليه السلام" من خلال ناqqته، يقول¹: [من الكامل]

هَذَا وَقُفُّكَ لِلْوَدَاعِ وَهَذِهِ أَطْعَانُ مَنْ تَهْوَى وَتِلْكَ دِيَارُهُ
فَاسْتَبَقَ دَمْعَكَ فَهُوَ أَوَّلُ خَازِلٍ بَعْدَ الْفِرَاقِ وَإِنْ طَمَأَ تَيَّارُهُ
مَدَدُ الدُّمُوعِ يَقْلُ عَنْ أَمَدِ النَّوَى إِنَّ لَمْ تَكُنْ مِنْ لُجَّةٍ تَمْتَارُهُ
لَيْتَ الْمَطَايَا مَا خُلِقْنَ فَكَمْ دَمٍ سَفَكْتُهُ يُثْقِلُ غَيْرَهَا أَوْزَارُهُ
مَا مَاتَ صَبٌّ إِثْرَ الْفِ نَازِحٍ وَجَدًا بِهِ إِلَّا لَدَيْهَا ثَارُهُ
فَلَوْ اسْتَطَعْتَ أَبَحْتَ سَيْفِي سَوْقَهَا حَتَّى يَعَافَ دِمَاءُ هُنَّ غِرَارُهُ
لَوْ أَنَّ كُلَّ الْعِيسِ نَاقَةَ صَالِحٍ مَا سَاءَنِي أَنِّي الْعِدَاةُ قُدَارُهُ

وفي هذه اللوحة التحريضية يقدم التناص خدمة للقارئ، فإن أسامة يتناص مع قصص القرآن الكريم بقراءة جديدة لهذا القصص، فقوم ثمود مع صالح عليه السلام، طلبوا منه آية بينة يثبت بها نبوته، فقال لهم هذه الناقة لها شرب يوم معلوم، ولكم شرب يوم، وحذرهم من الاقتراب منها أو الفتك بها، لكنهم جمعوا رأيهم على التربص بها، مستخدمين شتى الوسائل بما في ذلك إغراء النساء، إلى أن تم لهم ذلك على يد (قدار بن سالف) الذي ذكره الشاعر في البيت السابع. إن ما شجع (قدار) على عقر ناقة قومه، ولو لم يشجعه على ذلك لما قام به. وعلى ذلك فإن أصحاب أسامة هم من شجعه على أن يغدر بصاحبيه، والتناص هنا تناص تحريض.

ويتفتح التناص: عند أسامة على بعد تأويلي يقيم العلاقة الغائبة بين آنية العمل وتاريخية بعض مكوناته، فهو ليس فقط إحالة النص إلى سياق خارجي، ولكن أيضا تحريك هذا السياق بين التاريخي والواقعي، يقول أسامة²: [من الطويل]

وَهَلْ يُنْكِرُ الْأَعْدَاءُ فَضْلِي، وَإِنَّهُ لَأَسِيرُ ذِكْرًا أَنْ يُوَارِيَهُ الْكَفَرُ
أَلَسْتُ الَّذِي مَا زَالَ كَهْلًا وَيَافِعًا لَهُ الْمَكْرَمَاتُ الْغُرُ، وَالتَّائِلُ الْغَمَرُ
وَخَائِضَ وَقَعَاتٍ، بَوَارِقُهَا الطُّبَا وَوَابِلُ هَاتِيكَ الْبُرُوقُ دَمٌ هَمَرُ

¹ - ديوان أسامة. ص 71. امتار: جلب الطعام. الغرار: حد السيف. قدار: عاقر ناقة صالح.

² - ديوان أسامة. ص 202.

يَهُولُ الرَّدَى مِثِّي تَقَحُّمِي الرَّدَى وَيَعْتَاذُهُ مِنْ جَأَشِي الرَّابِطِ الذَّعْرُ
وَلَوْ حَكَمْتُ بَيْنِي وَبَيْنَهُمُ الظُّبَا رَضِيتُ بِمَا تَقْضِي الْمُهْدَّةُ الْبُثْرُ
ولكن تولى الحاكمان قضاءنا فكان أبو موسى لنا، ولهم عمرو

إن الشاعر عند اقتحامه للمعركة، فهو لا يعرف الخوف والفرع، بل أن الفاصل والحكم بينه وبين أعدائه هو السيف، ويذهب الشاعر إلى أبعد من ذلك، حينما يصور الموت خائفاً منه (يهول الردى مني). وتحيلنا الصورة في البيتين الأخيرين مباشرة إلى واقعة التحكيم بين سيدنا الإمام "علي بن أبي طالب" وبين "معاوية بن أبي سفيان" ولعبة التحكيم بين "عمرو بن العاص" و"أبي موسى الأشعري" في وقعة صفين في قوله: (كان أبو موسى لنا ولهم عمرو) وهذا كله لاستحضار هذه الواقعة التاريخية من أجل أن يؤكد أن الفتنة ما زالت معاصرة. بل هي أشد عنفاً، وهو بذلك يلمح عن مذهبه العقائدي، لتعريف المتلقي بأن تلك العقيدة هي التي تحرك مبدعها. فالتناص هنا جاء لتلخيص المعنى وتعميقه في آن، ويقول أسامة وقد كتب إلى ولده مرهف¹: [من الطويل]

مُواصَلَتِي كُنْبِي إِلَيْكَ تَزِيدُنِي إِلَيْكَ اشْتِيَاقًا بَلْ عَلَيْكَ تَأْسَفًا
ولي أسوة في الناس لو نفع الأسى فَمِنْ قَبْلُنَا يَعْقُوبُ فَارَقَ يُوسُفًا

الشاعر ينتهي به الأمر إلى صرخة "يعقوب عليه السلام" حينما فارقه ابنه (يوسف)، فاشتياق الشاعر لرؤية ولده قد ولد له التأسف والأسى، وما يميز شخصيته هي الصبر وقوة الاحتمال، لذا نجد الشاعر يحيلنا إلى الماضي، عندما نستقبل ما يصدر من يعقوب - عليه السلام - استقبالا غير مندهش، فكان هذا الصبر العظيم الذي واجه به محنته، أو بهذه الأبوة التي تعالت على أحزان النفس. كان سلوك يعقوب مثلاً يحتذى في الصبر، حيث صبر على فراق أحب أبنائه إلى قلبه وصبر على رؤية أبنائه الظالمين، وصبر عليهم عندما كرروا "جرمتهم" في أخيهما الثاني (شقيق يوسف).

وهكذا تمكن أسامة من خلال هذا التناص من تحريك مشاعر المتلقي وانفعالاته عن طريق عقد مقارنة بين الماضي والحاضر؛ فالشاعر أسقط ملامح هذه الشخصيات (يعقوب ويوسف) على حاضره، في استخدام فني، يتواءم فيه جانب (الحاضر والماضي). وفي

¹ - ديوان أسامة. ص 124-125.

هذا الاستدعاء مسارات تتعدد ودلالات تتنوع على حسب قوة استخدامها، ويتضح ذلك في تلاصق الصورتين واندماجهما في بنية واحدة (السابق واللاحق) (يعقوب ويوسف) و(أسامة ومرهف).

ويقول مادحا الملك الصالح¹: [من البسيط]

وإنْ أَكُنْ كزُهَيْرٍ فِي الثَّنَاءِ، فَقَدْ عَلَوَتْ مَجْدًا وَجُودًا عَنْ مَدَى هَرَمٍ

إنه يستدعي الشخصيات التاريخية لاتساع محفوظه من التراث فيستحضر "زهير بن أبي سلمى" وهو شاعر المدح والحكمة والذي أثنى على الرجلين الكريمين من خلال ما قاما به لإيقاف الحرب التي نشبت بين (عبس وذبيان) وتضخم أمرها، فسعى السيدان من ذبيان هما (هرم بن سنان والحارث بن عوف) وتحملا ديات القتلى.

إن أسامة يفتخر بممدوحه، كما افتخر زهير في معلقته "بهرم"، حتى أن ممدوح الشاعر علا شأنه وذاع صيته كممدوح زهير الذي سعى إلى الصلح بعد ما تشقق ما بين العشيرة من ألفة وأخوة بسبب الدم المسفوك، فأصبح مضرب المثل بين القبائل العربية. ولا عجب أن يتناص الشاعر مع زهير فيما يتعلق بالإيقاع من خلال القصيدة الميمية، وهذه المزاوجة بين ما هو تراثي وبين ما هو أني ينتج ما يسمى بإيقاع الصورة.

وهكذا يتضح لنا أن التناص بالاسم أو الكنية ساهم في تكثيف التجربة وتعميق الموقف الشعوري وقدرته على إنتاج دلالاته الجديدة.

وقد يقوم التناص على الدور الذي لعبته الشخصية، دون التصريح باسمها داخل النص. ونشير إلى أن الاستدعاء بالدور يعتمد - في أغلب الأحيان - على توظيف الشخصيات التراثية، صاحبة الأدوار الحية في الذاكرة الجماعية، مثل أدوار الأنبياء، والقادة والأبطال الذين شهد لهم التاريخ على مر العصور. ونسوق على سبيل المثال استحضار لشخصية النبي "موسى عليه السلام"، يقول²: [من الخفيف]

اصْطَبِرْ لِلزَّمانِ إِنْ حَافَ حِينًا أَوْ تَلَقَّكَ بِالْمَخَافِ حِينًا

إِنَّ صَبْرَ الْكَلِيمِ وَهُوَ طَرِيدُ الْخَوْفِ أَفْضَى بِهِ إِلَى طُورِ سِينَا

¹ - ديوان أسامة. ص 197.

² - ديوان أسامة. ص 262. الكلیم: موسى عليه السلام.

لقد جاءت آلية الاستدعاء مواكبة لغرض الشاعر الدلالي، حيث قام باستدعاء شخصية النبي "موسى عليه السلام" من خلال فاعلية الدور فقط، بوصفها خلفية تراثية. فالموقف الشعري تمثل في الخطاب القرآني في قوله تعالى: «فَلَمَّا قَضَى مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ»¹، إن مطاردة فرعون لموسى لم تمنعه من زيارة أهله ببلاد مصر «ولما سار بأهله وغنم وكان ذلك في ليلة مظلمة وباردة وتاهوا في طريقهم، فلم يهتدوا إلى السلوك في الدرب المألوف. واشتد الظلام والبرد، فبينما هو كذلك إذ أبصر عن بعد نارا تأجج في جانب الطور وهو الجبل الغربي منه عن يمينه، فقال لأهله امكثوا إني آنست نارا وكأنه رآها دونهم، لأن هذه النار نور في الحقيقة، ولا يصلح رؤيتها لكل أحد»².

والواضح أن هذا التمثيل القرآني يتم على الموافقة في الصورة مع النص القرآني، فصبر الإنسان على مكابد الدهر وعواقبه يفضي به في النهاية إلى تحقيق المبتغى، مثلما صبر كلیم الله موسى على أذى فرعون، ولكنه وجد العناية الإلهية فوق كل جبار عنيد. وهكذا تتيح استلهاقات الإشارات التاريخية من التراث الإسلامي لأسامة متكأ فنيا، يهيئ للقصيد توهج أداء وزخم عطاء وقوة إحياء، حين تعبر عن الحدث الماضي وتسقط إشعاعاتها على الحدث الآني، فيمتزج الحدثان معا في إطار واحد من التكثيف والإحياء.

ثالثا- التناص الأدبي:

ومن مستويات التناص الأخرى (التناص الأدبي) وهو تداخل نصوص أدبية قديمة أو حديثة شعرا أو نثرا مع الموروث الأدبي الأصلي.

إن من يدقق النظر في شعر أسامة يدرك بوضوح أن تمكنه من اللغة قد جعل المفردة الشعرية تحتل مكانها اللائق في البيت، نتيجة دربة ومران وانتقاء، لتحقيق الجاذبية والتشويق، مما يدل على حذق الشاعر في اصطیاد الكلمات التي تتكيف مع اللوحة الفنية كما تدل، وتؤكد على امتلاك لغة الشعر التي نهل منها أسلافه، وهذا ما توضحه النصوص المتناصّة مع شعراء من أمثال: أبي صخر الهذلي وأبي فراس الحمداني والمتنبي... ولأن

¹ - سورة القصص. الآية 29.

² - ابن كثير: البداية والنهاية. مكتبة الصفا. القاهرة. ج 1. ط 1. 2003. ص 225.

شعر المتنبي له مكانة خاصة ومميزة في الشعر العربي، فإننا نعثر على الكثير من النصوص المتناصّة معه، وربما كان ذلك إيماناً من الشاعر بعبقريته الشعرية وحكمته الفذة، فأراد لها أن تبقى حية في الأذهان، خالدة في الذاكرة.

ويتناص الشاعر مع المتنبي، وذلك لغنى تجربته الأدبية والحياتية حيث أجاد أسامة في توظيف النص الغائب، لدرجة أننا لا نستطع أن نفرق بين أبيات المتنبي وأبيات أسامة، ومن ذلك يقول أسامة¹: [من الطويل]

أُسْكَاَنَ أَكْنَافِ الْعَوَاصِمِ دَعْوَةً بِفِيَّ بَرُودًا وَهِيَ فِي كَيْدِي جَمْرُ

فالشطر الثاني من البيت تضمنين لعجز المتنبي²: [من الطويل]

أَرِيْقُكَ أَمْ مَاءُ الْغَمَامَةِ أَمْ خَمْرُ بِفِيَّ بَرُودًا وَهِيَ فِي كَيْدِي جَمْرُ

إن أسامة يأسف لفراق الأهل والأحبة، إنه يناجيهم بدعوة باردة لعلها تطفئ الحرقه والشوق عنه، كما أن المتنبي يتساءل أريق ما ذقته؟، أم هو ماء السحاب أم خمر؟ وكل هذا لا يحرك الحب بل يزيد جمر الهوى ويتضاعف. ويمكننا أن نلمح وجوهاً أخرى من المماثلة بينهما، فالبيتان على وزن واحد (الطويل) ينتميان إلى قصيدتين في غرضين متشابهين هما المدح مع الشكوى، كما أن روي كلا البيتين واحد (حرف الراء).

ولو جئنا إلى القصائد الميمية التي صاغها أسامة على نهج قصائد المتنبي، وجدنا من بينها قصيدته الميمية في العتاب، وفي هذه القصيدة كثير من تعبيرات المتنبي ومفرداته اللغوية وتركيباته الشعرية وأجزاء من بيته أيضاً. وهذا يدل على أن التراث الشعري؛ إنما يعتمل في نفس الشاعر ويدور في تفكيره، فيظهر أحيانا على نحو ظاهر.

وقصيدة أسامة التي يظهر فيها التناص جلياً هي قصيدته التي مطلعها³: [من البسيط]

وَلَوْ أَفْلَمَّا رَجَوْنَا عَدْلَهُمْ ظَلَمُوا فَلْيَنْتَهُمْ حَكْمُوا فِينَا بِمَا عَلَّمُوا

وفي هذا المطلع إشارة إلى مطلع قصيدة المتنبي في قوله⁴: [من البسيط]

وَاحِرَّ قَلْبَاهُ مِمَّنْ قَلْبُهُ شَبِيهُ وَمَنْ بِحَسْبِي وَحَالِي عِنْدَهُ سَقَمُ

¹ - ديوان أسامة. ص 73.

² - ديوان المتنبي. ج 1. ص 388.

³ - ديوان أسامة. ص 43.

⁴ - ديوان المتنبي: شرح عبد الرحمن البرقوقي. مراجعة: محمد البقاعي. دار الكتاب العربي. بيروت. ج 2. (د ط). 2006. ص 288.

إن أسامة يرجو من المخاطب أن يعدل في الحكم عليه، فليته يعلم بحقيقة أمره قبل أن يحكم عليه بالظلم. أما المتنبي فيقول: وحرّ قلبي وشغفه بمن قلبه بارد عني وأنا عنده سقيم عليل الجسم لفرط ما أعاني لفساد اعتقاده في. ونجد أبيات أخرى من القصيدة فيها تأثير واضح بقصيدة المتنبي. يقول أسامة¹: [من البسيط]

وَأَنْتَ أَعْدَلُ مَنْ يُشْكِي إِلَيْهِ وَلِي شَكَاةٌ أَنْتَ فِيهَا الْخَصْمُ وَالْحَكَمُ

فهنا إشارة إلى بيت المتنبي²: [من البسيط]

يَا أَعْدَلَ النَّاسِ إِلَّا فِي مُعَامَلَتِي فَيْكَ الْخِصَامُ وَأَنْتَ الْخَصْمُ وَالْحَكَمُ

إن عتاب كلا الشاعرين أشبه بمحاسبة، فهما لا يتذللان، ولا ينكسران، بل يفخران بجرأة، ويقابلان بقلة التفات المعاتب. ويظهر التناص اللفظي أيضا في عبارة (أنت الخصم والحكم) وهذا ما يسمى بالتناص البديعي، ويعني به أخذ الشاعر من شاعر آخر بيتا أو دونه وتضمينه في شعره، فالمعنى والألفاظ في البيتين متقاربة، ومن التضمين البديعي أيضا قول أسامة³: [من البسيط]

وَمَا ظَنَنْتُكَ تَنْسَى حَقَّ مَعْرِفَتِي «إِنَّ الْمَعَارِفَ فِي أَهْلِ اللَّهِى ذِمَمٌ»

إشارة إلى قول المتنبي⁴: [من البسيط]

وَبَيْنَمَا لَوْ رَعَيْتُمْ ذَاكَ مَعْرِفَةً إِنَّ الْمَعَارِفَ فِي أَهْلِ اللَّهِى ذِمَمٌ

وربما كان هذا التضمين البديعي قد اتسع نطاقه، فكان الداعي إلى تحديده هو الحالة النفسية المماثلة، والمعنى في قولهما: إن لم يكن بيننا ذمة يجب حفظها فإن بيننا معرفة، لو رعيتم حصولها لم ترضوا بضياعها، فإن المعارف عند ذوي العقول بمنزلة الذمم التي لا تضاع. وفي بيت آخر نهج أسامة نهج المتنبي عندما يقول⁵: [من البسيط]

أَسْلَمْتَنَا وَسُيُوفُ الْهَنْدِ مُغْمَدَةٌ وَلَمْ يُرَوْ سِنَانُ السَّمْهَرِيِّ دَمٌ

إشارة إلى قول المتنبي⁶: [من البسيط]

وَقَدْ زُرْتُهُ وَسُيُوفُ الْهَنْدِ مُغْمَدَةٌ وَقَدْ نَظَرْتُ إِلَيْهِ وَالسُّيُوفُ دَمٌ

¹ - ديوان أسامة. ص 146.

² - ديوان المتنبي. ج 2. ص 289.

³ - ديوان أسامة. ص 146.

⁴ - ديوان المتنبي. ج 2. ص 292.

⁵ - ديوان أسامة. ص 147.

⁶ - ديوان المتنبي. ج 2. ص 289.

ويقول أسامة أيضا¹: [من البسيط]

لكنْ ثِقَائِكَ مَا زَالَوا بِغِشِّهِمْ حتى استوتْ عِنْدَكَ الأنوارُ والظلمُ

فهو يشبه بيت المتنبي في التركيب والألفاظ والمعنى²: [من البسيط]

وما انتِفَاعُ أَخِي الدُّنْيَا بِنَاطِرِهِ إذا استوتْ عِنْدَهُ الأنوارُ والظلمُ

ويقول أسامة³: [من البسيط]

لكنَّ رَأْيَكَ أَدْنَاهُمْ وَأَبْعَدَنِي «فليتَ أَنَا بِقَدَرِ الحُبِّ نَقْتَسِمُ»

فعجز البيت يحيلنا إلى قول المتنبي⁴: [من البسيط]

إِنْ كَانَ يَجْمَعُنَا حُبٌّ لِعُرَّتِهِ فليتَ أَنَا بِقَدَرِ الحُبِّ نَقْتَسِمُ

والمعنى مماثل. إن كان الحب جامعا لنا، فليتنا نقسم مواهبه بمقدار ذلك الحب حتى

ينال كل منا ما يستحقه، وعندما يقول أسامة⁵: [من البسيط]

وما سَخِطْتُ بِعَادِي إِذْ رَضِيتَ بِهِ «وَمَا لِحُجْرٍ إِذَا أَرْضَاكُمُ أَلَمُ»

هذا البيت متأثر بقول المتنبي⁶: [من البسيط]

إِنْ كَانَ سَرُّكُمْ مَا قَالَ حَاسِدُنَا فَمَا لِحُجْرٍ إِذَا أَرْضَاكُمُ أَلَمُ

ويقول أسامة أيضا⁷: [من البسيط]

ولسْتُ أَسَى عَلَى التَّرْحَالِ عَنْ بَلَدٍ شُهْبُ البُرَاةِ سَوَاءٌ فِيهِ وَالرَّخْمُ

فعجز البيت تناص مع قول المتنبي⁸: [من البسيط]

وشرُّ مَا قَنَصْتَهُ رَاحَتِي قَنَصُ شُهْبُ البُرَاةِ سَوَاءٌ فِيهِ وَالرَّخْمُ

في هذا البيت تناص بالصورة؛ حيث يشير أسامة إلى تسوية ممدوحة بينه وبين غيره من خسас الشعراء مع دناءتهم وغدرهم، كإشراك البزاة الشهب مع رفعتها - عند اصطياها - مع طائر الرخم الموصوف بالغدر ووحشية الطباع، فسبيله الوحيد هو الترحال تجنباً لمشاركة اللئام له في أخذ العطاء.

¹ - ديوان أسامة. ص 146.

² - ديوان المتنبي. ج 2. ص 290.

³ - ديوان أسامة. ص 148.

⁴ - ديوان المتنبي. ج 2. ص 288.

⁵ - ديوان أسامة. ص 148.

⁶ - ديوان المتنبي. ج 2. ص 292.

⁷ - ديوان أسامة. ص 148.

⁸ - ديوان المتنبي. ج 2. ص 294.

وهذا كله يدل على أن قصيدة المتنبي كانت حاضرة في وعي أسامة، وفي وجدانه حيث أنشأ قصيدته الميمية.

وفي قصيدة ميمية أخرى، بلغ عدد أبياتها سبعا وخمسين بيتا، وهي على وزن الطويل اقتدى فيها أسامة بالمتنبي، واقتفى أثره في كثير من المفردات والتعابير، وقصيدة أسامة مطلعها¹: [من الطويل]

لَكَ الْفَضْلُ مِنْ دُونِ الْوَرَى وَالْمَكَارُمُ فَمَنْ حَاتِمٌ، مَا نَالَ ذَا الْفَخْرِ حَاتِمٌ
وظاهر التشابه واضح بين هذا البيت ومطلع قصيدة المتنبي التي يقول فيها²: [الطويل]
عَلَى قَدَرِ أَهْلِ الْعَزْمِ تَأْتِي الْعَزَائِمُ وَتَأْتِي عَلَى قَدَرِ الْكَرَامِ الْمَكَارِمُ
إن العزائم والمكارم تأتي على قدر فاعليها، فيكون ذو الفضل عظيما ذا شهرة لأن في همته فخر عنه، وفي مواضع كثيرة أخرى يظهر فيها بوضوح استعمال أسامة لتعبيرات المتنبي، يقول أسامة³: [من الطويل]

إِذَا دَفَعُوها قَلْتُ: فُرْسَانُ غَارَةٍ «سَرَوْا بِجِيَادٍ، مَا لَهُنَّ قَوَائِمُ»
وهذا البيت يشبه قول المتنبي⁴: [من الطويل]
أَتَوَكَّ يَجْرُونَ الْحَدِيدَ كَأَنَّمَا سَرَوْا بِجِيَادٍ، مَا لَهُنَّ قَوَائِمُ

فالبيتان يتفقان في العجز، وإن كانا يختلفان في صدر البيت في كل منهما، إلا أن هذا الاختلاف لا يعدو أن يكون اختلافا في الألفاظ. وتتأصل الصورة يكمن في أن كلا الشاعرين شاهدا فرسان الأعداء مندفعين، أتوا مدججين بالسلاح يجرونه على جوانب الخيل حتى غابت قوائمها تحت الأسلحة التي عليها فكانها بلا قوائم. وهناك أشعار لأسامة تظهر بينها وبين أشعار المتنبي علائق وثيقة منها قول أسامة⁵: [من البسيط]

يَا قَلْبُ دَعُهُمْ فَقَدْ جَرَّبْتَ غَدْرَهُمْ «وَفِي التَّجَارِبِ بَعْدَ الْغَيِّ مَا يَزَعُ»
مأخوذ من قول المتنبي⁶: [من البسيط]

أَهْلُ الْحَفِظَةِ إِلَّا أَنْ تُجَرَّبَهُمْ وَفِي التَّجَارِبِ بَعْدَ الْغَيِّ مَا يَزَعُ

¹ - ديوان أسامة. ص 227.

² - ديوان المتنبي. ج 2. ص 297.

³ - ديوان أسامة. ص 229.

⁴ - ديوان المتنبي. ج 2. ص 300.

⁵ - ديوان أسامة. ص 81.

⁶ - ديوان المتنبي. ج 1. ص 451.

ويأتي بعد ذلك من الشعراء الذين تأثر بهم أسامة: (أبو صخر الهذلي) حيث نظم الشاعر قصيدة رائية من بحر الطويل بلغت أربعاً وعشرين بيتاً ومطلعها¹: [من الطويل]

أطاعَ الهَوَى مِنْ بَعْدِهِمْ، وَعَصَى الصَّبْرُ فليسَ لَهُ نهيٌ عَلَيْهِ ولا أَمْرُ
واللافت للنظر أن المطلع أيضاً مأخوذ من بيت أبي فراس الحمداني القائل²: [الطويل]

أَرَاكَ عَصِيَ الدَّمْعِ شَيْمُوكَ الصَّبْرُ أَمَا لِلهَوَى نهيٌ عَلَيْكَ ولا أَمْرُ
إن بيت أسامة يبين أن العاشق قلبه أسير في قبضة معشوقه، فيعيش أسير هواه عاصياً للصبر، لا يصغي لأمر ولا نهي، فشدة الوجد والشوق غشاوة على العين والقلب تمنع الشاعر من رؤية الشيء على ما هو عليه. ويستعرض لنا أسامة في القصيدة نفسها تناصه مع أبي صخر الهذلي شاكياً الدهر محملاً إياه ما يقاسيه من شكوى الفراق وما يعانيه من شدة الحنين والاشتياق، يقول³: [من الطويل]

وَمَا زَالَ صَرَفُ الدَّهْرِ يَسْعَى بَيْنَنَا فَلَمَّا انْقَضَى مَا بَيْنَنَا سَكَنَ الدَّهْرُ
مأخوذ من بيت أبي صخر⁴: [من الطويل]

عَجِبْتُ لِسَعْيِ الدَّهْرِ بَيْنِي وَبَيْنَهَا فَلَمَّا انْقَضَى مَا بَيْنَنَا سَكَنَ الدَّهْرُ
ويضيف أسامة⁵: [من الطويل]

فَأَذْهَلُ حَتَّى لَا أُجِيبَ مُنَادِيًا وَأُبْهَتُ لَا عُرْفُ لَدَيَّ وَلَا نُكْرُ
إشارة أيضاً لبيت أبي صخر⁶: [من الطويل]

وَمَا هُوَ إِلَّا أَنْ أَرَاهَا فَجَاءَةً فَأُبْهَتُ لَا عُرْفُ لَدَيَّ وَلَا نُكْرُ
وهكذا اتكأ أسامة على حالة أبي صخر ليعمق دلالاتها في نصه بما يخدم فكرته التي يدعو لها، إنها كلمات تحمل مثيراتها الوجدانية، تتميز بموسيقاها المعبرة الآسرة، فالدخول عند رؤية المعشوق، يعمق الإحساس بالآلام فتصبح الحبيبة غير معروفة وليست منكراً عليهما، وتناص أسامة مع أبي صخر أيضاً في قوله⁷: [من الطويل]

¹ - ديوان أسامة. ص 72.

² - أبو فراس الحمداني (الحارث بن سعيد): ديوان أبي فراس الحمداني. تقديم وشرح: علي بوملحم. دار ومكتبة الهلال. (د ط). 2003. ص 23.

³ - ديوان أسامة. ص 73.

⁴ - ينظر: السكري (أبي سعيد الحسن بن الحسين): شرح أشعار الهذليين. تحقيق: عبد الستار أحمد فراج. مراجعة: محمود محمد شاكر. مكتبة العروبة القاهرة. ج 2. (د ط). (د ت). ص 958. وينظر: أحمد كمال زكي: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. (د ط). القاهرة. 1969. ص 163.

⁵ - ديوان أسامة. ص 73.

⁶ - ينظر: السكري: شرح أشعار الهذليين. ص 958. وينظر: أحمد كمال زكي: شعر الهذليين في الجاهلي والإسلامي. ص 163.

⁷ - ديوان أسامة. ص 74.

وَرَوْعَةً شَوْقٍ تَعْتَرِينِي إِلَيْكُمْ كَمَا انْتَفَضَ الْعُصْفُورُ بَلَلُهُ الْقَطْرُ
فِيَا رَوْعَتِي لَا تَسْكُنِي بُعْدُ بُعْدِهِمْ وَيَا سَلْوَةَ الْأَيَّامِ مَوْعِدُكَ الْحَشْرُ

تضمنين لأبيات أبي صخر الهذلي: [من الطويل]

وَإِنِّي لَتَعْرُونِي لِذِكْرِكَ هِزَةً كَمَا انْتَفَضَ الْعُصْفُورُ بَلَلُهُ الْقَطْرُ¹
فِيَا حُبَّهَا زِدْنِي جَوَى كُلِّ لَيْلَةٍ وَيَا سَلْوَةَ الْأَيَّامِ مَوْعِدُكَ الْحَشْرُ²

إن عجز البيت الأول لأسامة يتناص دلاليا ونحويا مع عجز البيت الأول لأبي صخر، فيصف ما يحدث له عندما يذكرها، فيأتي التناص بالصورة ليعمق الدلالة. إن الشاعر يصيبه اضطراب يشبه الاضطراب الذي يحدث للعصفور عندما ينزل المطر عليه فيبيل جسده. أما البيت الثاني فيتناص الشاعر أيضا في العجز (يا سلوة الأيام موعده الحشر) حيث تناص بالنداء الدال على أن أيام الصبا والعنفوان غير دائمة، فهذه الدنيا زائلة والكل موعده الحشر.

وبعد؛ فإن النماذج التي تقدم ذكرها، بدا فيها التناص على المستوى الإبداعي فعلا وأكثر عمقا، يحاول تعميق التجربة الإنسانية دون إغفال جماليات النص السابق عليه. فأسامة في تناصه مع الدين والتاريخ والأدب لم يكن تناصه اعتباطيا، وإنما تضافرت مجتمعة لتشكّل الدلالة العامة في النص، بما يشبه العلامات الرمزية التي تشكل الخطاب الشعري.

¹ - ينظر: محمد محي الدين عبد المجيد: شرح قطر الندى وبل الصدى لابن هشام الأنصاري. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. ط4. 2000. ص102.

² - ينظر: السكري: كتاب شرح أشعار الهذليين. ص 958. وينظر: أحمد كمال زكي: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي. ص 163.

الغائقة

لقد انشغل كثير من نقادنا على امتداد العصور بمطاردة شعرية النص من خلال مرجعيات تاريخية واجتماعية ونفسية. وغالبا ما كانوا يقيسون جماليات النصوص الأدبية من خلال وفائها لشروط المحاكاة أو استجابتها لنظريات الانعكاس بوصف الأدب مرآة تعكس الأعراف والتقاليد، وتعكس المتغيرات الاجتماعية أو تعكس ذات المبدع، متجاهلين أن النص الشعري هو قبل ذلك فن وواقعية وجمالية تستجيب لعناصر بنائها وتشكلها الفني قبل أي شيء آخر، وهذا التشكيل يعود إلى بنيته الأسلوبية ومستويات التحويل الجمالي لتجربته وبخاصة الطرق والتراكيب والصيغ غير العادية التي يلجأ إليها الشاعر في إنتاج دلالاته الشعرية.

وبعد؛ فإن الأسلوبية استطاعت أن تلج إلى مكونات النص الأدبي وتستظهر ما فيه من خصائص أسلوبية تسهم في بناء مجال دلالي تحرص الأسلوبية على وضعه ضمن اهتماماتها.

وإذا كان هدف خاتمة الدراسة هو تلخيص النتائج فإن نتائج الدراسة التطبيقية منبثة في ثنايا الدراسة، ومع ذلك يمكن تثبيت النقاط الآتية:

- إن أسامة في صياغته للكلمات التي تؤلف النسيج الشعري لقصيدته لا يتعامل معها تعاملًا اعتباطيًا، بل ينتقيها مستغلا الخواص الحسية لأصواتها وجرسها وقدرتها الفعالة على إنتاج الدلالة؛ ذلك لأن الأصوات غنية بالقيم الترابطية والتعبيرية التي يستطيع الفنان استغلالها، إذ تنهض في تفجير طاقاتها على قوة الإيحاء.

وتكوين الإيقاع عند الشاعر ليس مجرد عملية سلبية، بل هو نتاج قدرة على السيطرة والتنظيم لوضع الكلمات في أفضل نسق أو نمط. والكلمة - في هذا النسق - تفقد شخصيتها المستقلة، وتكتسب ظلالا وأبعادا جديدة وفقا للحالة الشعورية التي يشكلها الشاعر، وذلك وفقا للوضع الذي اكتسبته داخل السياق.

- نظم أسامة أشعاره وقصائده باستخدام البحور الخليلية، حيث جاء وفق الموقف الانفعالي الذي يستدعي نوعا خاصا من البحور الشعرية، وما تتمتع به من مرونة وحيوية متجددة تجعل الشاعر قادرا على بعث المدهش والجديد.

إن بحر الكامل الذي احتل المكانة الثانية في نسبة الشيوخ في الشعر العربي، قد جاء عند أسامة في المرتبة الأولى، أما الطويل والبسيط فقد جاءا عند الشاعر على نحو متقارب؛ فاحتل البسيط المرتبة الثانية من حيث نسبة الاتجاه واحتل الطويل المرتبة الثالثة. وقد شغلت بحور المجتث والمديد مساحات شعرية ضئيلة، وهذا وفقا لما يتفق مع ما توصل إليه الدكتور إبراهيم أنيس، من أن هذه البحور تتذبذب بين القلة والكثرة.

أما القافية فهي لم تخرج عن النمط السائد عند الشعراء القدامى، فغلبت القوافي المطلقة على المقيدة؛ إذن فهو لا يخرج بذلك في مختاراته على الإطار العام للذوق الموسيقي في الشعر العربي، والذي لا يتلاءم مع القوافي المقيدة.

وللقافية جملة من المهام الوظيفية التي تشكلت بنائيا على أساسها، فهي بما تمتلكه من تعادلات صوتية تعطي القصيدة بعدا من التناسق والتماثل يضيف عليها طابع الانتظام النفسي والموسيقي، كما أنها تحقق دورا في اتساق النغم العام الذي يهيمن على فضاء القصيدة وتجعله خاضعا لقانون إيقاعي منتظم، بمعنى أنها تتدخل في صلب البنية الداخلية للعمل الشعري، لأنها عنصر أساسي من عناصر تحقيق اللغة الشعرية.

وبوصف حرف الروي العنصر البارز في مقطع القافية، فإن الشاعر عمد إلى انتقاء حروف الروي التي تتناسب والإيقاع الشعري. فشيوخ روي معين في شعر أسامة ليس إلا نتيجة لشيوخ هذا الروي في أواخر كلمات اللغة لسهولة وحسن إيقاعه كالميم واللام والنون... وندرة روي معين في شعر أسامة ليس إلا نتيجة لندرة هذا الروي في أواخر كلمات اللغة لعدم موافقته الجانب الإيقاعي كالظاء والضاد والطاء والذال...

- لجأ الشاعر إلى عناصر صوتية كالترار الذي يعتمد في طبيعته على الإعادة لقوالب لغوية متنوعة ومختلفة في إيقاعها وطاقتها الإيحائية التي تعتمد على اللغة الشعرية ذات الدلالات والطاقات المميزة عن لغة النثر، واللغة الشعرية تعتمد على الإشارة والانفعال؛ فهي إذن لغة انفعالية تتوجه إلى القلب، وتعتمد بشكل رئيس على اللغة الموسيقية التي يمكنها هي الأخرى أن تثير انفعالات وإحساسات لا تحصى. ولعل تكرار الصيغ والتراكيب في نص ما وخاصة في المشاهد ذات المضامين المتماثلة، يثبت أن هذا التكرار أسلوب فني مرتبط بترائنا الشعري.

إن البنية التكرارية تشكل نظاما خاصا داخل القصيدة يقوم على أسس نابغة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير، من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود الإمكانيات النحوية واللغوية، لتصبح أداة موسيقية ودلالية في آن واحد.

- التجانس عند أسامة بن منقذ ليس فيه تكلف ولا تصنع، وإنما يأتي نتيجة توظيفه للمعنى القريب، ويبدو أنه لا يسعى إلى تكوين صوتي من ورائه.

إن التقاء الأشياء المتقابلة وتجريدها أمام الناظر يدعوه إلى التأمل والمقارنة بينها، مما يطيل التدبر فيها ويظهر مفرداتها أكثر، ويقرب التضاد بين الأشياء، فهو يدعو إلى التفكير وإجالة النظر والتأمل، بل إنه يؤدي إلى الجدل والحوار.

- أما الصورة فتحتل مكانا أساسا في تكوين شعرية النص عند أسامة؛ إذ عن طريقها يتم التمييز بين الكلام العادي والكلام الفني بفعل خلقتها للمألوف، وقدرتها على رفد اللغة بالدلالات العميقة التي لا سبيل إلى اختزالها في أية قراءة محتملة. ويمكن القول أن الصورة الشعرية ليست لغة عادية، وأن الكلمات فيها ليست مجرد كلمات؛ أي أن تلك الكلمات لم تعد تستجيب للمعنى العرفي المتفق عليه في معاجم البشر، بل غدت في السياق الجديد أشكالا مفتوحة على الدلالات السيميولوجية التي قد يقصدها الشاعر أو يسمو بها القارئ إلى آفاق واسعة، وهو يعيد خلقها من جديد. كما أن اللغة الشعرية التي تجعل من الصورة أساسا لها تصبح وسيلة تواصلية مسعفة في التعبير عن أية حالة أو رؤيا تعبر عن وجدان الشاعر وذهنه، بل تمكنه من طريقة سحرية في الإيحاء بالشيء الذي يجعل المتلقي، قادرا على النقاط الإشارات وتحويلها إلى دلالات قد تضيق وتتسع حسب طبيعة مرجعية المتلقي وقدراته على التأويل.

وتغلبت الصورة البصرية على بقية الصور الحسية من سمعية ولونية وذوقية وشمية ولمسية لدى أسامة، وهي الصورة التي تترد إلى حاسة البصر. فحاسة البصر من أظهر الحواس أثرا وأكثرها أهمية، وذلك لكثرة الإفادة منها، فالشاعر يبصر بها بطريقته ويعرف معالمه، ويدرك بها الكائنات الأخرى من الجمادات والأحياء ويعرف مواقعها وأشكالها وألوانها. وإن حشد الصور الحسية الأخرى تتضح جليا في شعر أسامة الذي

توصل بخياله مثل ما رأينا إلى علاقات خفية وعميقة بين أجزاء الصورة وتلك العلاقات نظر إليها نظرة فنية عاطفية كشفت عما بينها من اتحاد وتجارب كبيرين.

التشبيه في مفهومه الجمالي تصوير يكشف عن حقيقة الموقف الشعوري أو الفني الذي عاناه الشاعر في أثناء الإبداع، وهو يرسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي التشبيه، والشاعر يسخر خياله في بناء صورته التشبيهية، وذلك لإدراك ما خفي من العلاقات بين الأشياء، وعندما صورها وقعت عليه عينه لم يكن ذلك التصوير بمعزل عن عاطفته وشعوره، بل مزج بين العاطفة والشعور والحس، كما أن الشاعر يصنع وضعاً يكشف جوهر الأشياء ويجعلها قادرة على نقل الحالة الشعورية أو القيم الجمالية التي امتلكت ذاته وسيطرت على تصويره التشبيهي.

إن الاستعارة تعمل على نقل اللفظ من دائرته اللغوية المحددة إلى دائرة جديدة، وأن أسامة ينزع نحو نص الصورة أو انتهاج إستراتيجية الصورة لتشكيل البنية النصية، كما أن أغلب الصور الاستعارية استوعبت مظاهر الحياة والسلوك الإنساني، فهي استعارات حية خالدة، ومن ثم كانت الاستعارة أقدر على تحقيق التفاعل والتداخل والانسجام الدلالي بين الموضوع وصورته على نحو لا يحدث بنفس الثراء في التشبيه.

وكانت الكناية ضرباً من ضروب الصورة لا يمكن إغفاله في شعر أسامة، على الرغم من أنها لا تبلغ - من حيث الكم - ما تبلغه الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية، فإنها كيان حي ينهض على مجموعة الصور التي تؤلف باتساقها وتواشجها النسيج الأساس للصورة من خلال معان أخرى مرتبطة بها، ودالة عليها لتترك لقوى المتلقي وملكاته استشفاف ما وراءها من دلالات.

- إن أسامة يتناص مع الكثير من النصوص الشعرية القديمة مستثمراً من أجل ذلك مخيلته الشعرية وموهبته الواضحة لإضفاء طابع الجودة على نصه الشعري الجديد ويبقى على اللاحق أن يتفرد ويتميز عن سابقه، وهنا يبرز الشاعر المتمكن من أدواته وتجعله لا يهاب الانطلاق من حيث انطلق الآخرون.

إن لغة أسامة الشعرية متأثرة تأثيرا كبيرا بلغة القرآن الكريم، فالشاعر يتشرب الكثير من تصوير القرآن الكريم في نصوصه، ولا أظن في ذلك تناسا موجهها بقدر ما فيه من تأثير أملتة ظروف تشكل الملكة اللغوية والمعجم الشعري لديه.

إن قدرة التناس الفنية في النص الشعري، تتجلى في مدى تمكن الشاعر من أدائه، مما يتيح له إذا اكتمل وعيه بتجربته وأحسن تحسس أبعادها أن يجعل النص الشعري المتناس قادرا على أن يستولد دلالات، ويصطنع إichاءات لا تحققها أي تقنية أخرى.

توقف الشاعر في بنائه الأسلوبي عند الأسلوب الخبري وهو أسلوب الكلام الذي يسوق خبرا، والأسلوب الإنشائي مثل النداء والاستفهام والتمني والأمر أو الطلب أو النهي، بالإضافة إلى ظواهر أسلوبية كالحذف والتعريف والتكثير... وكلها خصائص أسلوبية تدل على تدفق موهبته وتمكنه من أساليب اللغة على اختلاف أنماطها وتنوع أبنيتها اللغوية، وقد ساعدت هذه الخصائص الأسلوبية على تحقيق قدر كبير من التميز في شعر أسامة.

وقد خلصنا في بحثنا هذا إلى أن لكل نص خصائصه الأسلوبية المستقلة، فما يكون في هذا النص قد لا يكون في نص آخر، وعليه فإن اختلاف هذه الخصائص وتوظيفها يؤدي دلالة معينة تكشف الأسلوبية عنها، ليجد القارئ فيها معان أخرى لم يكن يتصورها لولا التعامل مع النص أسلوبيا، ولعل الشيء الأهم الذي وصلنا إليه في دراستنا المتواضعة هذه، أن الخصائص الأسلوبية جميعا، جاءت مرتبطة بالنسيج العام للنصوص الشعرية وما توظيفها فيه والإتيان بها إلا للإحاطة بالموضوع والأفكار، والمراد التعبير عنها وتقديمها بشكلها الأقرب لما يجول في خاطر الشاعر، وقد عهد عن أسامة براعته في استخدام اللغة والتعامل معها، وبذلك يكون المنهج الأسلوبي قادرا أكثر من غيره على التعامل مع نصوص كهذه؛ إذ يكشف عن مكنونات وخفايا لا تبلغ إلا بوساطة الأسلوبية.

الفهارس

1- فهرس الآيات القرآنية

الآية	رقم الآية	الصفحة
		2- سورة آل عمران
«فَزَادَهُمْ إِيمَانًا، وَقَالُوا حَسْبُنَا اللَّهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ»	173	173
		5- سورة الأعراف
«تَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ»	10	198
«إِنْ هِيَ إِلَّا فِتْنَتُكَ تُضِلُّ بِهَا مَنْ تَشَاءُ وَتَهْدِي مَنْ تَشَاءُ»	155	200
		6- سورة هود
«هُوَ أَنْشَأَكُمْ مِنَ الْأَرْضِ وَاسْتَعْمَرَكُمْ فِيهَا»	61	198
		7- سورة يوسف
«قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ»	18	199
		10- سورة مريم
«...وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا»	03	25
		12- سورة الأنبياء
«وَدَا الثُّونَ إِذْ ذَهَبَ مُغَاضِبًا فَظَنَّ أَنْ لَنْ نَقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ أَنْ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنْتُ مِنَ الظَّالِمِينَ، فَاسْتَجَبْنَا لَهُ وَنَجَّيْنَاهُ مِنَ الْغَمِّ، وَكَذَلِكَ نُنْجِي الْمُؤْمِنِينَ»	88-87	198
«إِنَّهُمْ كَانُوا يُسَارِعُونَ فِي الْخَيْرَاتِ وَيَدْعُونَنَا رَغَبًا وَرَهَبًا»	90	198
		14- سورة النور
«أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسِبُهُ الظَّمَانُ مَاءً»	38	199
		16- سورة الشعراء
«فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَأَنْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ»	63	197

17- سورة القصص

		«فَلَمَّا قَضَىٰ مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ»
206	29	

19- سورة الأحزاب

198	39	«وَلَا يَخْشَوْنَ أَحَدًا إِلَّا اللَّهَ» الأحزاب
-----	----	---

22- سورة ق

200	19	«وَجَاءَتْ سَكْرَةُ الْمَوْتِ بِالْحَقِّ ذَلِكَ مَا كُنْتَ مِنْهُ تَحِيدُ»
-----	----	--

25- سورة الواقعة

		«فَأَمَّا إِنْ كَانَ مِنَ الْمُقَرَّبِينَ، فَرَوْحٌ وَرَيْحَانٌ وَجَنَّتْ نَعِيمٌ»
200	89-88	

30- سورة الإخلاص

198	2-1	«قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ، اللَّهُ الصَّمَدُ»
-----	-----	---

2- فهرس الأبيات الشعرية لغير أسامة

الصفحة	الشاعر	البحر	القافية	المطلع
211	أبو صخر الهذلي	الطويل	الدَّهْرُ	عَجِبْتُ لِسَعِي
211	أبو صخر الهذلي	الطويل	وَلَا تُكْرُ	وَمَا هُوَ
212	أبو صخر الهذلي	الطويل	الْقَطْرُ	وَإِنِّي لَتَعْرُونِي
212	أبو صخر الهذلي	الطويل	الْحَشْرُ	فِيَا حُبَّهَا
211	أبو فراس الحمداني	الطويل	وَلَا أَمْرُ	أَرَاكَ عَصِيَّ
210	المتنبي	البسيط	مَا يَزَعُ	أَهْلُ الحَفِيزَةِ
207	المتنبي	الطويل	جَمْرُ	أَرِيقُكَ
207	المتنبي	البسيط	سَقَمُ	وَاحِرَّ
208	المتنبي	البسيط	وَالْحَكْمُ	يَا أَعْدَلَ
208	المتنبي	البسيط	ذِمَمُ	وَبَيْنَنَا لَوْ
208	المتنبي	البسيط	دَمُ	وَقَدْ زُرْتُهُ
209	المتنبي	البسيط	وَالظُّلْمُ	وَمَا انْتِفَاعُ
209	المتنبي	البسيط	نَقَسِمُ	إِنْ كَانَ يَجْمَعُنَا
209	المتنبي	البسيط	أَلَمُ	إِنْ كَانَ سَرَّكُمُ
209	المتنبي	البسيط	وَالرَّخْمُ	وَشَرَّ مَا قَنَصْتَهُ
210	المتنبي	الطويل	الْمَكَارِمُ	عَلَى قَدَرِ أَهْلِ
210	المتنبي	الطويل	قَوَائِمُ	أَتَوَكَّ يَجْرُونَ

3- فهرس أسماء التراجم الواردة في الحواشي

- أربد بن ربيعة: 201.
- البغدوين: 78.
- بوفون: 18.
- جوليا كريستيفا: 196.
- جيرار جينيت: 196.
- رومان جاكبسون: 21.
- سيف بن ذي يزن: 202.
- شارل بالي: 23.
- الفراهيدي (الخليل بن أحمد): 93.
- فرديناند دي سوسير: 21.
- ليبد بن ربيعة: 201.
- مالك بن نويرة: 201.
- متمم بن نويرة: 201..
- ميشال ريفاتير: 19.

4- فهرس الأعلام

جان كوهن: 24، 113، 116.	(أ)
جوش بك (صاحب الموصل): 12.	أراغون: 24.
جوليا كريستيفا: 24، 196.	إبراهيم أنيس: 119، 120.
جيرار جينيت: 197	ابن الأثير الحلبي: 124.
(ح)	أربد (أخو لبيد): 201
الحارث بن عوف: 205.	أرسطو: 92.
حازم القرطاجني: 16، 91، 151، 160.	الأعشى (ميمون بن قيس البكري): 103.
الحافظ ابن عساكر: 13.	أسامة بن منقذ: 07، 08، 09، 10، 11، 13،
حسان بن ثابت: 163	34، 35، 36، 37، 38، 39، 40، 41، 42،
أبو الحسن علي السنبسي: 12.	43، 44، 45، 46، 47، 48، 49، 50، 51،
الحسن بن علي بن مقلد (جد أسامة): 07.	52، 53، 54، 56، 59، 60، 62، 63، 64،
(خ)	65، 67، 68، 69، 70، 71، 73، 74، 75،
الخطيب القزويني: 163.	76، 77، 78، 79، 80، 81، 82، 83، 85،
(ر)	87، 92، 93، 94، 95، 96، 97، 98، 99،
ابن رشيق: 52، 62، 66، 84، 90، 113،	100، 101، 104، 105، 106، 108، 109،
124، 146، 150.	110، 111، 112، 113، 114، 115، 117،
رضوان: 84.	120، 121، 122، 125، 127، 128، 130،
رولان بارت: 24.	135، 136، 140، 141، 142، 144، 145،
ريني ويليك: 24.	147، 149، 152، 153، 155، 157، 158،
(ز)	164، 166، 167، 168، 171، 173، 174،
زهير بن أبي سلمى: 205	175، 177، 178، 179، 180، 181، 182،
(س)	183، 184، 185، 186، 187، 188، 189،
سانت بيف: 31	190، 191، 192، 193، 195، 197، 198،
ستاندال: 31	199، 200، 201، 202، 203، 204، 205،
السكاكي: 147، 178.	206، 207، 208، 209، 210، 211، 212،
أبو سلامة مرشد بن علي (والد أسامة): 07.	(ب)
سيف بن ذي يزن: 202.	البغدوين (قائد من الإفرنج): 69.
(ش)	أبو بكر (ابن أسامة): 109، 184.
شارل بالي: 31.	البوصيري: 102.
لشريف المرتضى: 31.	بوفون: 18.
شمس الدولة (ابن أخي أسامة): 61.	بيير جيرو: 30
شوقي ضيف: 67.	(ت)
شيشرون: 17	تودوروف: 24
(ص)	(ج)
صالح (عليه السلام): 203.	جابر أحمد عصفور: 161
أبو صخر الهذلي: 206، 211، 212.	الجاحظ: 160.
صلاح الدين الأيوبي (الملك الناصر): 11.	جاكبسون: 21، 26، 28، 31.

محمد غنيمي هلال: 161.
 محمد مفتاح: 197.
 محمد الولي: 161.
 مرهف (ابن أسامة): 204، 205.
 امرؤ القيس: 125.
 مصطفى ناصف: 161.
 معاوية بن أبي سفيان: 204.
 معين الدين أنر (الأمير): 180.
 ابن منظور: 123.
 ابن المنيرة الكفرطابي: 12.
 موسى (عليه السلام): 197، 198، 205، 206.
 أبو موسى الأشعري: 204.
 ميشال ريفاتير: 19.
 (ن)
 النابغة: 103.
 نازك الملائكة: 124.
 نصر بن علي (عم أسامة الأكبر): 09.
 نورالدين زنكي (الملك العادل): 62، 68، 69.
 (هـ)
 هرم بن سنان: 205.
 (ي)
 يحيى بن حمزة العلوي: 178.
 يحيى بن سلامة الحصفكي: 12.
 يعقوب (عليه السلام): 204، 205.
 يوسف (عليه السلام): 204، 205.
 يونس (عليه السلام): 198.

(ط)
 طلائع ابن رزيك (الملك الصالح): 64، 65، 66، 67، 68، 69، 70، 146، 205.
 ابن الطليطلي النحوي: 12.
 (ع)
 عباس بن يحيى الصنهاجي: 202.
 عبد القاهر الجرجاني: 16، 160، 162، 178.
 علي بن أبي طالب: 204.
 عبد الله الغدامي: 19، 20، 28.
 عز الدولة (أخو أسامة): 59.
 أبو العساكر سلطان بن علي (عم أسامة): 09.
 العماد الأصفهاني: 13.
 أبو عمرو الشيباني: 160.
 عمرو بن العاص: 204.
 (ف)
 فخر الدين قرّة أرسلان (صاحب أسامة): 11.
 أبو فراس الحمداني: 124، 206، 211.
 الفراهيدي (الخليل بن أحمد): 93، 103، 106.
 فرجيل: 17.
 فرديناند دي سوسير: 21، 30، 31، 206.
 فرعون: 206.
 فولتير: 31.
 (ق)
 أبو القاسم الدولعي: 12.
 قدار بن سالف: 203.
 قدامة بن جعفر: 52، 178.
 (ك)
 كارل فوسلر: 31.
 كعب بن زهير: 103.
 (ل)
 لبيد بن ربيعة: 201.
 (م)
 ابن مالك: 111.
 مالك بن نويرة: 201.
 متمم بن نويرة: 201.
 المتنبي: 65، 206، 207، 208، 209، 210.
 محمد الصادق: 125.

5- فهرس الأماكن

آمد: 11.

أسوان: 10، 144.

برج الرصاص: 70.

تل باشر: 70.

تل عزاز: 70.

حماة: 07.

حلب: 07.

دمشق: 10، 11، 12، 13.

راوندان: 70.

الرها: 70

الشام: 08، 09.

شيزر: 07، 08، 09، 10، 11، 190، 117، 74، 73، 12.

غمدان: 202.

قاسيون (جبل): 11.

كيف: 11.

مردين: 11.

مصر: 10، 144، 203، 206.

ميافارقين: 12.

اليمن: 202.

6- فهرس قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم. رواية حفص عن عاصم.

- 1- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة. ط5. 1979.
- 2- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة. ط5. 1981.
- 3- إبراهيم السمرائي: في اللغة والشعر. دار الفكر للنشر والتوزيع. عمان. (د ط). (د ت).
- 4- ابن الأثير الحلبي: جوهر الكنز. تحقيق: محمد زغلول سلام. منشأة المعارف. الإسكندرية. (د ط). 1980.
- 5- أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية. (مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه). مجلة فصول. العدد5. المجلد1. 1984.
- أحمد كمال زكي: شعر الهذليين في العصريين الجاهلي و الاسلامي. دار الكاتب العربي للطباعة و النشر. (د ط). ط1. 2002.
- 6- أحمد مطلوب. معجم النقد العربي القديم. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. ط1. 1989. ج2.
- 7- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. ضبط وتدقيق: يوسف الصميلي. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. (د ط). 2002.
- 9- أسامة بن منقذ: الاعتبار. تعليق: عبد الكريم الأشر. المكتب الإسلامي. دمشق. ط2. 2003.
- 10- أسامة بن منقذ: لباب الآداب. تحقيق: أحمد محمد شاكر. مكتبة السنة. القاهرة. ط1. 1987.
- 11- أسامة بن منقذ: البديع في البديع في نقد الشعر. تحقيق: عبد. آ. علي مهنا. دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. 1987.
- 12- أسامة بن منقذ: ديوان الأمير الفارس أسامة بن منقذ. دار صادر. بيروت. ط2. 2003.
- 13- جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. دار الثقافة للطباعة والنشر. القاهرة. (د ط). 1974.
- 14- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين. تحقيق وشرح: عبد السلام هارون. دار الفكر. بيروت. لبنان. ج1. 1948.
- 15- الجاحظ: الحيوان. تحقيق: عبد السلام هارون. المجمع العلمي العربي الإسلامي. بيروت. لبنان. ط3. 1969.
- 16- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال. الدار البيضاء. ط1. 1986.

- 17- جوليا كريستيفا: علم النص. ترجمة: فريد الزاهي. مراجعة: عبد الجليل ناظم. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. ط2. 1997.
- 18- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة. دار الكتب الشرقية. تونس. (د ط). 1966.
- 19- حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي. دار الجيل. بيروت. ط2. 1987.
- 20- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة. تحقيق: غريد الشيخ وإيمان الشيخ. دار الكتاب العربي. بيروت. لبنان. ط1. 2004.
- 24- رشيد بن جدو: العلاقة بين القارئ والنص. مجلة عالم الفكر. الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون. عدد (1-2). 1994.
- 25- رشيد عبيدي: معجم مصطلحات العروض والقوافي. بغداد. ط1. 1986.
- 26- ابن رشيق (أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي): العمدة في نقد الشعر وتمحيصه. شرح وضبط: عفيف نايف حاطوم. دار صادر. بيروت. ط1. 2003.
- 27- زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد. دار الشروق. بيروت. لبنان. ط2. 1983.
- 29- الزمخشري: أساس البلاغة. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. لبنان. (د ط). 2004.
- 30- سعد مصلوح: في النص الأدبي. دراسة أسلوبية إحصائية. عالم الكتب. القاهرة. ط3. 2002.
- 31- السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط1. 1979.
- 33- شكري عياد: موسيقى الشعر العربي. دار المعرفة. القاهرة. ط2. 1978.
- 36- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي. دار المعارف. مصر. ط6. 1974.
- 37- صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور. مكتبة الخانجي. القاهرة. ط3. 1993.
- 38- صلاح فضل: علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة. مجلة فصول. العدد1. المجلد5. (أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر). 1984.
- 39- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب. دار الكتاب الجديدة المتحدة. بيروت. لبنان. ط5. 2006.
- 40- عبد السلام المسدي: قراءات مع الشبابي والمتنبّي والجاحظ وابن خلدون. الشركة التونسية. تونس. (د ط). 1981.
- 41- عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. (د ط). 2001.
- 42- عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري. مكتبة المنار. الزرقاء. الأردن. ط1. 1985.

- 43- عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية. دار صفاء للنشر والتوزيع. عمان. الأردن. ط1. 2002.
- 44- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. تحقيق: محمد الإسكندراني و د.م. بمسعود. دار الكتاب العربي. بيروت. ط2. 1998.
- 45- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. تحقيق: محمد الفاضلي. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. ط2. 1999.
- 46- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي. دار الجيل. بيروت. ط1. 2004.
- 49- عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التثريحية). دار سعاد الصباح. (د ت).
- 50- عبد الله محمد الغدامي: تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة). دار الطليعة. بيروت. ط1. 1987.
- 51- عبد الله محمد الغدامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. المركز الثقافي العربي. بيروت. الدار البيضاء. ط1. 1999.
- 52- عثمان موافى: دراسات في النقد العربي. دار الوفاء للطباعة والنشر. الإسكندرية. (د ط). 2004.
- 53- عثمان موافى: في نظرية الأدب. كلية الآداب. دار المعرفة العلمية. الإسكندرية. ج1. (د ط). 2004.
- 54- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. قضايا وظواهره الفنية والمعنوية. دار العودة ودار الثقافة. بيروت. ط3. 1981.
- 55- عز الدين منصور: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر. مؤسسة المعارف. بيروت. ط1. 1985.
- 57- عمر خليفة بن إدريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري. منشورات جامعة قار يونس. بنغازي. ليبيا. ط1. 2003.
- 58- فتح الله سليمان: الأسلوبية. (مدخل نظري ودراسة تطبيقية). تقديم: طه وادي. مكتبة الآداب. (د ط). 2004.
- 59- أبو فراس الحمداني (الحارث بن سعيد): ديوان أبو فراس الحمداني. تحقيق: عمر التونجي. منشورات المستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية الإيرانية بدمشق. ط1. 1987. ص 132.
- 61- ابن كثير: تفسير القرآن العظيم. دار الفكر. بيروت. ج1، ج4. (د ط). 1401هـ.
- 62- ابن كثير: البداية والنهاية. مكتبة الصفا. القاهرة. ج1. ط1. 2003.

- 64- المتنبي: ديوان المتنبي. شرح: عبد الرحمن البرقوقي. مراجعة: محمد البقاعي. دار الكتاب العربي. بيروت. لبنان. ج1، ج2. (د ط). 2006.
- 65- مجد محمد باكثير البرازي: في النقد الأدبي الحديث. مكتبة الرسالة الحديثة. عمان. الأردن. ط1. 1986.
- 66- محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا. دار الثقافة للنشر والتوزيع. الدار البيضاء. ط1. 1987.
- 67- محمد الصادق: جماليات اللغة. دار إحياء الكتب العربية. القاهرة. ط1. 1981.
- 68- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث. دار النهضة. مصر. القاهرة. (د ط). (د ت).
- 70- محمد فتوح أحمد: مقال ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري. مجلة البيان. الكويت. العدد 28. 1990.
- 71- محمد كريم الكواز: علم الأسلوب. (مفاهيم وتطبيقات). منشورات جامعة السابع من أبريل. ليبيا. ط1. 2006.
- 73- محمد المبارك: فقه اللغة وخصائص العربية. دراسة تحليلية للكلمة العربية. دار الفكر. بيروت. ط2. 1977.
- محمد محي الدين عبد المجيد: شرح قطر الندى وبل الصدى لابن هشام الانصاري. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. ط4. 2000.
- 74- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناس). المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. ط4. 2005.
- 76- محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. المركز الثقافي العربي. بيروت. لبنان. ط1. 1990.
- 77- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية. دار الأندلس. بيروت. لبنان. ط3. 1983.
- 78- ابن منظور: لسان العرب. دار صادر. بيروت. المجلد (1، 5). (د ط). 1968.
- 79- موسى ربابعة: الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها. دار الكندي للنشر والتوزيع. إربد. الأردن. ط1. 2003.
- 80- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. دار القلم للملايين. بيروت. لبنان. (د ط). 1983.
- 81- نبيلة إبراهيم: القارئ في النص (نظرية التأثير والاتصال). مجلة فصول. العدد1. المجلد5. 1984.
- 82- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب. ج2. دار هومة. الجزائر. (د ت).

83- يحيى الجبوري: الشعر الجاهلي خصائصه و فنونه. منشورات جامعة قار يونس. بنغازي. ليبيا. ط6. 1993.

84- يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. (د ط). 1981.

85- وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد. عالم المعرفة. الكويت. 1996.
المجلات والدوريات

01- سلسلة عالم المعرفة. الكويت. (د ط). 2001.

02- مجلة البيان. الكويت. العدد 28. 1990.

03- مجلة عالم الفكر. الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون. عدد (1-2). 1994.

04- مجلة فصول. العدد 5. المجلد 1. 1984.

7- فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
المقدمة.....	[أ-هـ]
المدخل.....	[32-06]
أولا- التعريف بالشاعر	07
1- نسبه	07
2- أسرته	07
3- ولادته ونشأته	80
4- شيوخه	11
5- من سمع عنه وروى عنه	12
6- مكانته العلمية	13
7- كتبه ومصنفاته	14
ثانيا- الأسلوب:	16
الأسلوب في التراث العربي	16
المفهوم الغربي للأسلوب	16
طبيعة الأسلوب	18
المصطلحات الأسلوبية	27
أولا- الانزياح	23
ثانيا- الاختيار	25
ثالثا- التركيب	27
تطور الدراسة الأسلوبية	28
1- الأسلوبية التعبيرية أو (الوصفية)	29
2- الأسلوبية الإحصائية أو (العددية)	30
3- الأسلوبية البنيوية أو (الوظيفية)	30
4- الأسلوبية الأدبية	31

الفصل الأول: (هيكل القصيدة) [87-33]

- أولا- مقدمة القصيدة 34
- أ- المقدمة الغزلية المتفردة 34
- ب- المقدمة الطللية 37
- ج- وصف مقدمة الطيف والرحلة 39
- د- مقدمة الشباب والشيب 41
- ثانيا- قسم الرحلة 43
- أ- الطعائن 43
- ب- الإبل 44
- ج- نعت الصحراء 46
- ثالثا- الأغراض والموضوعات 47
- 1 - الشكوى والحنين 47
- 2 - الغزل 51
- 3- المكاتبات والمعاتبات 59
- 4 - المديح 61
- 5- الفخر والحماسة 66
- 6 - المراثي 71
- 7- الزهد والمواعظ 75
- 8 - الشواهد والأمثال 77
- 9- الأدب 80
- 10- الكبر والشيب 81
- 11- الملح 83
- 12- الوصف 84

الفصل الثاني: تجليات المستوى الصوتي[158-88]

- 89..... - الإيقاع مصطلحا فنيا
- 90..... - الإيقاع والوزن
- 92..... أولا: الموسيقى التركيبية
- 92..... أ- الوزن
- 112..... ب- القافية
- 113..... ج- الوظيفة الصوتية والسميائية للقافية
- 116..... د- الروي
- 122..... هـ- حركة الروي في قصائد الديوان
- 123..... ثانيا: الإيقاع الداخلي (الموسيقى التعبيرية)
- 123..... - بنية التكرار
- 126..... أ- موسيقى الحرف
- 134..... ب- موسيقى الكلمة
- 135..... 1- التكرار الأفقي
- 137..... 2- التكرار الرأسي
- 139..... 3- التكرار التجاوري
- 142..... ثالثا: ظواهر إيقاعية ذات طبيعة تكرارية
- 146..... أ- الجنس
- 149..... ب- رد العجز على الصدر (التصدير)
- 150..... ج- التسبيغ أو تشابه الأطراف
- 150..... رابعا- محسنات الإيقاع الدلالي
- 168..... 1- التصريع
- 153..... 2- الترصيع
- 155..... 3- التقابل والتضاد (الطباق)

الفصل الرابع: تجليات المستوى الدلالي [159-212]

II- مفهوم الصورة عند القدماء والمحدثين	160
III- الصورة في النقد الحديث	161
IV- الصورة البيانية في المعيار البلاغي	162
أولاً- الصورة التشبيهية في تشكيل الصورة الشعرية	162
ثانياً- الصورة الاستعارية في تشكيل الصورة الشعرية	172
1- الاستعارة التشخيصية	270
2- الاستعارة التجسيدية	173
ثالثاً- الصورة الكنائية في تشكيل الصورة الشعرية	175
1- الكناية عند الصفة	178
2- الكناية عن الموصوف	178
رابعاً- أنماط الصورة الحسية	181
1- الصورة البصرية	284
2- الصورة اللونية	184
3- الصورة الضوئية	185
4- الصورة السمعية	188
5- الصورة الذوقية	190
6- الصورة الشمية	191
7- الصورة اللمسية	192
V- مفهوم التناص	193
3- ملامح التناص عند أسامة وأشكاله	196
أولاً- التناص الديني	197
ثانياً- التناص التاريخي	201
ثالثاً- التناص الأدبي	201
خاتمة	[213-218]

الفهارس [237-219]

- 1- فهرس الآيات القرآنية 220
- 2- فهرس الأبيات الشعرية لغير أسامة 222
- 3- فهرس أسماء التراجم الواردة في الحواشي 223
- 4- فهرس الأعلام 224
- 5- فهرس الأماكن 226
- 6- فهرس قائمة المصادر والمراجع 227
- 7- فهرس المحتويات 232

الفهارس

1- فهرس الآيات القرآنية

الآية	رقم الآية	الصفحة
		2- سورة آل عمران
«فَزَادَهُمْ إِيمَانًا، وَقَالُوا حَسْبُنَا اللَّهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ»	173	173
		5- سورة الأعراف
«تَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ»	10	198
«إِنْ هِيَ إِلَّا فِتْنَتُكَ تُضِلُّ بِهَا مَنْ تَشَاءُ وَتَهْدِي مَنْ تَشَاءُ»	155	200
		6- سورة هود
«هُوَ أَنْشَأَكُمْ مِنَ الْأَرْضِ وَاسْتَعْمَرَكُمْ فِيهَا»	61	198
		7- سورة يوسف
«قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ»	18	199
		10- سورة مريم
«...وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا»	03	25
		12- سورة الأنبياء
«وَدَا الثُّونَ إِذْ ذَهَبَ مُغَاضِبًا فَظَنَّ أَنْ لَنْ نَقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ أَنْ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنْتُ مِنَ الظَّالِمِينَ، فَاسْتَجَبْنَا لَهُ وَنَجَّيْنَاهُ مِنَ الْغَمِّ، وَكَذَلِكَ نُنْجِي الْمُؤْمِنِينَ»	88-87	198
«إِنَّهُمْ كَانُوا يُسَارِعُونَ فِي الْخَيْرَاتِ وَيَدْعُونَنَا رَغَبًا وَرَهَبًا»	90	198
		14- سورة النور
«أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسِبُهُ الظَّمَانُ مَاءً»	38	199
		16- سورة الشعراء
«فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَأَنْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ»	63	197

		17- سورة القصص
		«فَلَمَّا قَضَىٰ مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ»
206	29	
		19- سورة الأحزاب
198	39	«وَلَا يَخْشَوْنَ أَحَدًا إِلَّا اللَّهَ» الأحزاب
		22- سورة ق
200	19	«وَجَاءَتْ سَكْرَةُ الْمَوْتِ بِالْحَقِّ ذَلِكَ مَا كُنْتَ مِنْهُ تَحِيدُ»
		25- سورة الواقعة
		«فَأَمَّا إِنْ كَانَ مِنَ الْمُقَرَّبِينَ، فَرَوْحٌ وَرَيْحَانٌ وَجَنَّةٌ نَعِيمٌ»
200	89-88	
		30- سورة الإخلاص
198	2-1	«قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ، اللَّهُ الصَّمَدُ»

2- فهرس الأبيات الشعرية لغير أسامة

الصفحة	الشاعر	البحر	القافية	المطلع
211	أبو صخر الهذلي	الطويل	الدَّهْرُ	عَجِبْتُ لِسَعِي
211	أبو صخر الهذلي	الطويل	وَلَا تُكْرُ	وَمَا هُوَ
212	أبو صخر الهذلي	الطويل	الْقَطْرُ	وَإِنِّي لَتَعْرُونِي
212	أبو صخر الهذلي	الطويل	الْحَشْرُ	فِيَا حُبَّهَا
211	أبو فراس الحمداني	الطويل	وَلَا أَمْرُ	أَرَاكَ عَصِيَّ
210	المتنبي	البسيط	مَا يَزَعُ	أَهْلُ الحَفِيزَةِ
207	المتنبي	الطويل	جَمْرُ	أَرِيقُكَ
207	المتنبي	البسيط	سَقَمُ	وَاحِرَّ
208	المتنبي	البسيط	وَالْحَكْمُ	يَا أَعْدَلَ
208	المتنبي	البسيط	ذِمَمُ	وَبَيْنَنَا لَوْ
208	المتنبي	البسيط	دَمُ	وَقَدْ زُرْتُهُ
209	المتنبي	البسيط	وَالظُّلْمُ	وَمَا انْتِفَاعُ
209	المتنبي	البسيط	نَقَسِمُ	إِنْ كَانَ يَجْمَعُنَا
209	المتنبي	البسيط	أَلْمُ	إِنْ كَانَ سَرَّكُمُ
209	المتنبي	البسيط	وَالرَّخْمُ	وَشَرَّ مَا قَنَصْتَهُ
210	المتنبي	الطويل	المَكَارِمُ	عَلَى قَدَرِ أَهْلِ
210	المتنبي	الطويل	قَوَائِمُ	أَتَوَكَّ يَجْرُونَ

3- فهرس أسماء التراجم الواردة في الحواشي

- أربد بن ربيعة: 201.
- البغدوين: 78.
- بوفون: 18.
- جوليا كريستيفا: 196.
- جيرار جينيت: 196.
- رومان جاكبسون: 21.
- سيف بن ذي يزن: 202.
- شارل بالي: 23.
- الفراهيدي (الخليل بن أحمد): 93.
- فرديناند دي سوسير: 21.
- ليبد بن ربيعة: 201.
- مالك بن نويرة: 201.
- متمم بن نويرة: 201..
- ميشال ريفاتير: 19.

4- فهرس الأعلام

جان كوهن: 24، 113، 116.	(أ)
جوش بك (صاحب الموصل): 12.	أراغون: 24.
جوليا كريستيفا: 24، 196.	إبراهيم أنيس: 119، 120.
جيرار جينيت: 197	ابن الأثير الحلبي: 124.
(ح)	أربد (أخو لبيد): 201
الحارث بن عوف: 205.	أرسطو: 92.
حازم القرطاجني: 16، 91، 151، 160.	الأعشى (ميمون بن قيس البكري): 103.
الحافظ ابن عساكر: 13.	أسامة بن منقذ: 07، 08، 09، 10، 11، 13،
حسان بن ثابت: 163	34، 35، 36، 37، 38، 39، 40، 41، 42،
أبو الحسن علي السننسي: 12.	43، 44، 45، 46، 47، 48، 49، 50، 51،
الحسن بن علي بن مقلد (جد أسامة): 07.	52، 53، 54، 56، 59، 60، 62، 63، 64،
(خ)	65، 67، 68، 69، 70، 71، 73، 74، 75،
الخطيب القزويني: 163.	76، 77، 78، 79، 80، 81، 82، 83، 85،
(ر)	87، 92، 93، 94، 95، 96، 97، 98، 99،
ابن رشيق: 52، 62، 66، 84، 90، 113،	100، 101، 104، 105، 106، 108، 109،
124، 146، 150.	110، 111، 112، 113، 114، 115، 117،
رضوان: 84.	120، 121، 122، 125، 127، 128، 130،
رولان بارت: 24.	135، 136، 140، 141، 142، 144، 145،
ريني ويليك: 24.	147، 149، 152، 153، 155، 157، 158،
(ز)	164، 166، 167، 168، 171، 173، 174،
زهير بن أبي سلمى: 205	175، 177، 178، 179، 180، 181، 182،
(س)	183، 184، 185، 186، 187، 188، 189،
سانت بيف: 31	190، 191، 192، 193، 195، 197، 198،
ستاندال: 31	199، 200، 201، 202، 203، 204، 205،
السكاكي: 147، 178.	206، 207، 208، 209، 210، 211، 212،
أبو سلامة مرشد بن علي (والد أسامة): 07.	(ب)
سيف بن ذي يزن: 202.	البغدوين (قائد من الإفرنج): 69.
(ش)	أبو بكر (ابن أسامة): 109، 184.
شارل بالي: 31.	البوصيري: 102.
لشريف المرتضى: 31.	بوفون: 18.
شمس الدولة (ابن أخي أسامة): 61.	بيير جيرو: 30
شوقي ضيف: 67.	(ت)
شيشرون: 17	تودوروف: 24
(ص)	(ج)
صالح (عليه السلام): 203.	جابر أحمد عصفور: 161
أبو صخر الهذلي: 206، 211، 212.	الجاحظ: 160.
صلاح الدين الأيوبي (الملك الناصر): 11.	جاكبسون: 21، 26، 28، 31.

محمد غنيمي هلال: 161.
 محمد مفتاح: 197.
 محمد الولي: 161.
 مرهف (ابن أسامة): 204، 205.
 امرؤ القيس: 125.
 مصطفى ناصف: 161.
 معاوية بن أبي سفيان: 204.
 معين الدين أنر (الأمير): 180.
 ابن منظور: 123.
 ابن المنيرة الكفرطابي: 12.
 موسى (عليه السلام): 197، 198، 205، 206.
 أبو موسى الأشعري: 204.
 ميشال ريفاتير: 19.
 (ن)
 النابغة: 103.
 نازك الملائكة: 124.
 نصر بن علي (عم أسامة الأكبر): 09.
 نورالدين زنكي (الملك العادل): 62، 68، 69.
 (هـ)
 هرم بن سنان: 205.
 (ي)
 يحي بن حمزة العلوي: 178.
 يحي بن سلامة الحصفكي: 12.
 يعقوب (عليه السلام): 204، 205.
 يوسف (عليه السلام): 204، 205.
 يونس (عليه السلام): 198.

(ط)
 طلائع ابن رزيك (الملك الصالح): 64، 65، 66، 67، 68، 69، 70، 146، 205.
 ابن الطليطلي النحوي: 12.
 (ع)
 عباس بن يحي الصنهاجي: 202.
 عبد القاهر الجرجاني: 16، 160، 162، 178.
 علي بن أبي طالب: 204.
 عبد الله الغدامي: 19، 20، 28.
 عز الدولة (أخو أسامة): 59.
 أبو العساكر سلطان بن علي (عم أسامة): 09.
 العماد الأصفهاني: 13.
 أبو عمرو الشيباني: 160.
 عمرو بن العاص: 204.
 (ف)
 فخر الدين قره أرسلان (صاحب أسامة): 11.
 أبو فراس الحمداني: 124، 206، 211.
 الفراهيدي (الخليل بن أحمد): 93، 103، 106.
 فرجيل: 17.
 فرديناند دي سوسير: 21، 30، 31، 206.
 فرعون: 206.
 فولتير: 31.
 (ق)
 أبو القاسم الدولعي: 12.
 قدار بن سالف: 203.
 قدامة بن جعفر: 52، 178.
 (ك)
 كارل فوسلر: 31.
 كعب بن زهير: 103.
 (ل)
 لبيد بن ربيعة: 201.
 (م)
 ابن مالك: 111.
 مالك بن نويرة: 201.
 متمم بن نويرة: 201.
 المتنبي: 65، 206، 207، 208، 209، 210.
 محمد الصادق: 125.

5- فهرس الأماكن

- آمد: 11.
أسوان: 10، 144.
برج الرصاص: 70.
تل باشر: 70.
تل عزاز: 70.
حماة: 07.
حلب: 07.
دمشق: 10، 11، 12، 13.
راوندان: 70.
الرها: 70
الشام: 08، 09.
شيزر: 07، 08، 09، 10، 11، 190، 117، 74، 73، 12.
غمدان: 202.
قاسيون (جبل): 11.
كيف: 11.
مردين: 11.
مصر: 10، 144، 203، 206.
ميافارقين: 12.
اليمن: 202.

6- فهرس قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم. رواية حفص عن عاصم.

- 1- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة. ط5. 1979.
- 2- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة. ط5. 1981.
- 3- إبراهيم السمرائي: في اللغة والشعر. دار الفكر للنشر والتوزيع. عمان. (د ط). (د ت).
- 4- ابن الأثير الحلبي: جوهر الكنز. تحقيق: محمد زغلول سلام. منشأة المعارف. الإسكندرية. (د ط). 1980.
- 5- أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية. (مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه). مجلة فصول. العدد5. المجلد1. 1984.
- أحمد كمال زكي: شعر الهذليين في العصريين الجاهلي و الاسلامي. دار الكاتب العربي للطباعة و النشر. (د ط). ط1. 2002.
- 6- أحمد مطلوب. معجم النقد العربي القديم. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. ط1. 1989. ج2.
- 7- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. ضبط وتدقيق: يوسف الصميلي. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. (د ط). 2002.
- 9- أسامة بن منقذ: الاعتبار. تعليق: عبد الكريم الأشتري. المكتب الإسلامي. دمشق. ط2. 2003.
- 10- أسامة بن منقذ: لباب الآداب. تحقيق: أحمد محمد شاكر. مكتبة السنة. القاهرة. ط1. 1987.
- 11- أسامة بن منقذ: البديع في البديع في نقد الشعر. تحقيق: عبد. آ. علي مهنا. دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. 1987.
- 12- أسامة بن منقذ: ديوان الأمير الفارس أسامة بن منقذ. دار صادر. بيروت. ط2. 2003.
- 13- جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. دار الثقافة للطباعة والنشر. القاهرة. (د ط). 1974.
- 14- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين. تحقيق وشرح: عبد السلام هارون. دار الفكر. بيروت. لبنان. ج1. 1948.
- 15- الجاحظ: الحيوان. تحقيق: عبد السلام هارون. المجمع العلمي العربي الإسلامي. بيروت. لبنان. ط3. 1969.
- 16- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال. الدار البيضاء. ط1. 1986.

- 17- جوليا كريستيفا: علم النص. ترجمة: فريد الزاهي. مراجعة: عبد الجليل ناظم. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. ط2. 1997.
- 18- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة. دار الكتب الشرقية. تونس. (د ط). 1966.
- 19- حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي. دار الجيل. بيروت. ط2. 1987.
- 20- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة. تحقيق: غريد الشيخ وإيمان الشيخ. دار الكتاب العربي. بيروت. لبنان. ط1. 2004.
- 24- رشيد بن جدو: العلاقة بين القارئ والنص. مجلة عالم الفكر. الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون. عدد (1-2). 1994.
- 25- رشيد عبيدي: معجم مصطلحات العروض والقوافي. بغداد. ط1. 1986.
- 26- ابن رشيق (أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي): العمدة في نقد الشعر وتمحيصه. شرح وضبط: عفيف نايف حاطوم. دار صادر. بيروت. ط1. 2003.
- 27- زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد. دار الشروق. بيروت. لبنان. ط2. 1983.
- 29- الزمخشري: أساس البلاغة. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. لبنان. (د ط). 2004.
- 30- سعد مصلوح: في النص الأدبي. دراسة أسلوبية إحصائية. عالم الكتب. القاهرة. ط3. 2002.
- 31- السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط1. 1979.
- 33- شكري عياد: موسيقى الشعر العربي. دار المعرفة. القاهرة. ط2. 1978.
- 36- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي. دار المعارف. مصر. ط6. 1974.
- 37- صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور. مكتبة الخانجي. القاهرة. ط3. 1993.
- 38- صلاح فضل: علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة. مجلة فصول. العدد1. المجلد5. (أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر). 1984.
- 39- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب. دار الكتاب الجديدة المتحدة. بيروت. لبنان. ط5. 2006.
- 40- عبد السلام المسدي: قراءات مع الشبابي والمتنبّي والجاحظ وابن خلدون. الشركة التونسية. تونس. (د ط). 1981.
- 41- عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. (د ط). 2001.
- 42- عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري. مكتبة المنار. الزرقاء. الأردن. ط1. 1985.

- 43- عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية. دار صفاء للنشر والتوزيع. عمان. الأردن. ط1. 2002.
- 44- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. تحقيق: محمد الإسكندراني و د.م. بمسعود. دار الكتاب العربي. بيروت. ط2. 1998.
- 45- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. تحقيق: محمد الفاضلي. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. ط2. 1999.
- 46- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي. دار الجيل. بيروت. ط1. 2004.
- 49- عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التثريحية). دار سعاد الصباح. (د ت).
- 50- عبد الله محمد الغدامي: تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة). دار الطليعة. بيروت. ط1. 1987.
- 51- عبد الله محمد الغدامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. المركز الثقافي العربي. بيروت. الدار البيضاء. ط1. 1999.
- 52- عثمان موافى: دراسات في النقد العربي. دار الوفاء للطباعة والنشر. الإسكندرية. (د ط). 2004.
- 53- عثمان موافى: في نظرية الأدب. كلية الآداب. دار المعرفة العلمية. الإسكندرية. ج1. (د ط). 2004.
- 54- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. قضايا وظواهره الفنية والمعنوية. دار العودة ودار الثقافة. بيروت. ط3. 1981.
- 55- عز الدين منصور: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر. مؤسسة المعارف. بيروت. ط1. 1985.
- 57- عمر خليفة بن إدريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري. منشورات جامعة قار يونس. بنغازي. ليبيا. ط1. 2003.
- 58- فتح الله سليمان: الأسلوبية. (مدخل نظري ودراسة تطبيقية). تقديم: طه وادي. مكتبة الآداب. (د ط). 2004.
- 59- أبو فراس الحمداني (الحارث بن سعيد): ديوان أبو فراس الحمداني. تحقيق: عمر التونجي. منشورات المستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية الإيرانية بدمشق. ط1. 1987. ص 132.
- 61- ابن كثير: تفسير القرآن العظيم. دار الفكر. بيروت. ج1، ج4. (د ط). 1401هـ.
- 62- ابن كثير: البداية والنهاية. مكتبة الصفا. القاهرة. ج1. ط1. 2003.

- 64- المتنبي: ديوان المتنبي. شرح: عبد الرحمن البرقوقي. مراجعة: محمد البقاعي. دار الكتاب العربي. بيروت. لبنان. ج1، ج2. (د ط). 2006.
- 65- مجد محمد باكثير البرازي: في النقد الأدبي الحديث. مكتبة الرسالة الحديثة. عمان. الأردن. ط1. 1986.
- 66- محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا. دار الثقافة للنشر والتوزيع. الدار البيضاء. ط1. 1987.
- 67- محمد الصادق: جماليات اللغة. دار إحياء الكتب العربية. القاهرة. ط1. 1981.
- 68- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث. دار النهضة. مصر. القاهرة. (د ط). (د ت).
- 70- محمد فتوح أحمد: مقال ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري. مجلة البيان. الكويت. العدد 28. 1990.
- 71- محمد كريم الكواز: علم الأسلوب. (مفاهيم وتطبيقات). منشورات جامعة السابع من أبريل. ليبيا. ط1. 2006.
- 73- محمد المبارك: فقه اللغة وخصائص العربية. دراسة تحليلية للكلمة العربية. دار الفكر. بيروت. ط2. 1977.
- محمد محي الدين عبد المجيد: شرح قطر الندى وبل الصدى لابن هشام الانصاري. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. ط4. 2000.
- 74- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناسل). المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. ط4. 2005.
- 76- محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. المركز الثقافي العربي. بيروت. لبنان. ط1. 1990.
- 77- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية. دار الأندلس. بيروت. لبنان. ط3. 1983.
- 78- ابن منظور: لسان العرب. دار صادر. بيروت. المجلد (1، 5). (د ط). 1968.
- 79- موسى ربابعة: الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها. دار الكندي للنشر والتوزيع. إربد. الأردن. ط1. 2003.
- 80- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. دار القلم للملايين. بيروت. لبنان. (د ط). 1983.
- 81- نبيلة إبراهيم: القارئ في النص (نظرية التأثير والاتصال). مجلة فصول. العدد1. المجلد5. 1984.
- 82- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب. ج2. دار هومة. الجزائر. (د ت).

- 83- يحيى الجبوري: الشعر الجاهلي خصائصه و فنونه. منشورات جامعة قاريونس. بنغازي. ليبيا. ط6. 1993.
- 84- يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. (د ط). 1981.
- 85- وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد. عالم المعرفة. الكويت. 1996.
- المجلات والدوريات
- 01- سلسلة عالم المعرفة. الكويت. (د ط). 2001.
- 02- مجلة البيان. الكويت. العدد 28. 1990.
- 03- مجلة عالم الفكر. الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون. عدد (1-2). 1994.
- 04- مجلة فصول. العدد 5. المجلد 1. 1984.

7- فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
المقدمة.....[أ-هـ]	
المدخل.....[32-06]	
أولا- التعريف بالشاعر	07.....
1- نسبه	07.....
2- أسرته	07.....
3- ولادته ونشأته	80.....
4- شيوخه	11.....
5- من سمع عنه وروى عنه	12.....
6- مكانته العلمية	13.....
7- كتبه ومصنفاته	14.....
ثانيا- الأسلوب:	16.....
الأسلوب في التراث العربي	16.....
المفهوم الغربي للأسلوب	16.....
طبيعة الأسلوب	18.....
المصطلحات الأسلوبية	27.....
أولا- الانزياح	23.....
ثانيا- الاختيار	25.....
ثالثا- التركيب	27.....
تطور الدراسة الأسلوبية	28.....
1- الأسلوبية التعبيرية أو (الوصفية)	29.....
2- الأسلوبية الإحصائية أو (العددية)	30.....
3- الأسلوبية البنيوية أو (الوظيفية)	30.....
4- الأسلوبية الأدبية	31.....

الفصل الأول: (هيكل القصيدة) [87-33]

- أولا- مقدمة القصيدة 34
- أ- المقدمة الغزلية المتفردة 34
- ب- المقدمة الطللية 37
- ج- وصف مقدمة الطيف والرحلة 39
- د- مقدمة الشباب والشيب 41
- ثانيا- قسم الرحلة 43
- أ-الظعن 43
- ب- الإبل 44
- ج- نعت الصحراء 46
- ثالثا- الأغراض والموضوعات 47
- 1 – الشكوى والحنين 47
- 2 – الغزل 51
- 3- المكاتبات والمعاتبات 59
- 4 – المديح 61
- 5- الفخر والحماسة 66
- 6 – المراثي 71
- 7- الزهد والمواعظ 75
- 8 – الشواهد والأمثال 77
- 9- الأدب 80
- 10- الكبر والشيب 81
- 11- الملح 83
- 12- الوصف 84

الفصل الثاني: تجليات المستوى الصوتي[158-88]

- 89..... - الإيقاع مصطلحا فنيا
- 90..... - الإيقاع والوزن
- 92..... أولا: الموسيقى التركيبية
- 92..... أ- الوزن
- 112..... ب- القافية
- 113..... ج- الوظيفة الصوتية والسميائية للقافية
- 116..... د- الروي
- 122..... هـ- حركة الروي في قصائد الديوان
- 123..... ثانيا: الإيقاع الداخلي (الموسيقى التعبيرية)
- 123..... - بنية التكرار
- 126..... أ- موسيقى الحرف
- 134..... ب- موسيقى الكلمة
- 135..... 1- التكرار الأفقي
- 137..... 2- التكرار الرأسي
- 139..... 3- التكرار التجاوري
- 142..... ثالثا: ظواهر إيقاعية ذات طبيعة تكرارية
- 146..... أ- الجنس
- 149..... ب- رد العجز على الصدر (التصدير)
- 150..... ج- التسبيغ أو تشابه الأطراف
- 150..... رابعا- محسنات الإيقاع الدلالي
- 168..... 1- التصريع
- 153..... 2- الترصيع
- 155..... 3- التقابل والتضاد (الطباق)

الفصل الرابع: تجليات المستوى الدلالي [159-212]

- II- مفهوم الصورة عند القدماء والمحدثين 160
- III- الصورة في النقد الحديث 161
- IV- الصورة البيانية في المعيار البلاغي 162
- أولاً- الصورة التشبيهية في تشكيل الصورة الشعرية 162
- ثانياً- الصورة الاستعارية في تشكيل الصورة الشعرية 172
- 1- الاستعارة التشخيصية 270
- 2- الاستعارة التجسيدية 173
- ثالثاً- الصورة الكنائية في تشكيل الصورة الشعرية 175
- 1- الكناية عند الصفة 178
- 2- الكناية عن الموصوف 178
- رابعاً- أنماط الصورة الحسية 181
- 1- الصورة البصرية 284
- 2- الصورة اللونية 184
- 3- الصورة الضوئية 185
- 4- الصورة السمعية 188
- 5- الصورة الذوقية 190
- 6- الصورة الشمية 191
- 7- الصورة اللمسية 192
- V- مفهوم التناص 193
- 3- ملامح التناص عند أسامة وأشكاله 196
- أولاً- التناص الديني 197
- ثانياً- التناص التاريخي 201
- ثالثاً- التناص الأدبي 201
- خاتمة [213-218]**

الفهارس [237-219]

- 1- فهرس الآيات القرآنية 220
- 2- فهرس الأبيات الشعرية لغير أسامة 222
- 3- فهرس أسماء التراجم الواردة في الحواشي 223
- 4- فهرس الأعلام 224
- 5- فهرس الأماكن 226
- 6- فهرس قائمة المصادر والمراجع 227
- 7- فهرس المحتويات 232

ملخص البحث

الأسلوبية في الأساس نتاج تلاقح النظريات المختلفة والمناهج المتنوعة، وقد استطاعت بفضل ذلك أن تتخذ لها منهجا في التحليل والاستقراء بحسب الجهة التي تتبناها.

إن من جدة البحث وأهميته في دراسة الأدب العربي القديم - شعر أسامة بن منقذ نموذجا- كان أهم الأسباب لاختياره، فقد تناولت الدراسة الأسلوبية بوصفها منهجا في النقد الأدبي لتكون مثالا تطبيقيا في تحليل الخطاب.

وبوساطة تطبيق المنهج الإحصائي في البحث التحليلي، نضع الإحصاءات والجداول، لتكون نتائجها أداة لتفسير شعرية اللغة عند أسامة. إن البعد الإحصائي هو من المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب.

وينقسم هذا البحث إلى أربعة فصول تسبقها مقدمة وتتلوها خاتمة موجزة لخلاصته، فضلا عن فهارس موضوعاته ومراجعته، وكان المدخل بهيئة تنظيرية حددت فيه جملة من المفاهيم وعرجت فيه بعض المصطلحات، مما رأيناه ضروريا لتأسيس قاعدة البحث في الدراسة التطبيقية، وقد أسفرت هذه الدراسة على جملة من النتائج المهمة.

وفي النهاية؛ إن موضوع هذه الدراسة - عموما- هو الشكل اللغوي، واللغة بهذا المعنى مفهوم واسع يتضمن الأبنية اللفظية بدءا بأنساقها الصوتية، فالتركيبية، وانتهاءً بهيئتها الدلالية. والهدف الأساسي الذي سعيت على تحقيقه وهو التوصل إلى معرفة المرتكزات التي بنت الأسلوبية عليها خطابها في دراسة الأدب.