مجلة العلوم العربية والإنسانية | E-ISSN : 1658-9602 |
جامعة القصيم، المجلد الاكتروني (١)، العدد (٢)، ص ص ٥١١-٥٩٠، (ربيع الثاني ١٤٤٤ هـ/ أكتوبر ٢٠٢٢) المجلد العام (١٦)

بناء الصّورة البيانيّة في شعر محمّد سعيد العبّاسيّ

د.حسن عجب الدّور حسن محمّد
أستاذ البلاغة والنّقد الأدبيّ المساعد، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة اللّغة العربيّة والدّراسات الاجتماعيّة، جامعة القصيم

(قدم للنشر في ١٤٤٣/٨/٤ هـ وقبل للنشر في ١٤٤٣/١٠/٢٨ هـ ونشر في ١٤٤٤/٤/١هـ)

ملخّص البحث:

يهدف هذا البحث الموسوم بـــ: "بناء الصّورة البيانيّة في شعر محمّد سعيد العبّاسيّ" إلى الكشف عن إبداع الشّاعر، وأسلوبه في بناء الصّورة البيانيّة التي استطاع من خلالها تحقيقَ أغراضه، وأداءَ معانيه. وذلك من خلال تحليل أساليبه البيانيّة، من حيث بناؤها الحسّي والمعنويّ، وتحليلها من حيث توظيف أدوات البيان وطرقه، وملاحظة العوامل المؤثّرة في بناء الصّورة البيانيّة، وقدرتها على إصابة المعانيَ المرادةَ، مع تحقّق جودة سبكها داخل النّصّ.

وخلص البحثُ إلى عدة نتائج من أهمّها: براعة العبّاسيّ في بناء صوره، وقدرته على توظيف الصّورَة البيانيّة؛ ممّا كان له الأثر البيّن في إبراز معانيه، وقد أفاد في ذلك من تفاعله مع الحياة الإنسانيّة، وتفاعله مع الطّبيعة حيّةً وميتةً، ومستفيدًا من تفاعله مع الموروث الدّينيّ والأدبيّ الذي خبره بما أُتيح له مِن اطّلاع واسع. وأنّه وُفّقَ في إيصال معانيه ببناء أسلوبه الخاص.

الكلمات المفتاحيّة: تصوير - إبداع - أسلوب - بلاغة - مجاز.

The Structure of Rhetoric Image in the Poetry of Mohamed Sa'eed Al-Abbasi

Dr. Hassan Ajabeddour Hassan Mohamed
Assistant Professor of rhetoric and Criticism, College of Arabic language and social studies, Al Qussaim university
Email: h.silk@yahoo.com
Received on 4-8-1443 AH Accepted on 28-10-1443 AH Published on 1-4-1444 AH

Abstract :

This research is entitled "The Structure of the Rhetorical Image in the Poetry of Mohamed Sa'eed Al-Abbasi." It aims to highlight the poet's creativity and style in relation to the structure of the rhetorical image, through which the poet succeeded in achieving his goals and conveying the intended meanings. However, the research attempts to analyze the poet's rhetorical approach in terms of both sensational and moral structure, using the tools and methods of rhetoric, as well as the factors that influence the structure of the rhetorical image and its ability to properly convey the intended meanings, while maintaining the quality of the text's structural cohesion.

The study led to several findings, the most important of which are: the unique creativity of Al-Abbasi in structuring the rhetorical image and using it to effectively portray the meanings he intended. This was due to the poet's interaction with human life, as well as with animate and inanimate nature, using his religious and literary heritage, of which he had a great knowledge. The poet managed to convey the meanings he intended by creating his own style.

Key words: Imagery- Creativity- style- rhetoric- metaphor.

المقدّمة:

تناول البحثُ جهود الشّاعر محمّد سعيد العبّاسيّ[(١)] في توظيف الصّورة البيانيّة في ديوان شعره الذي جمعه قُبيل وفاته، وسمّاه "ديوان العبّاسيّ". وتكمُن قيمة الدّراسة وأهمّيتها في أنّها تمثّل حلقةً لاستكمال دراسةِ شعرِه دراسةً بلاغيّة من خلال معيار الصّورة، وشعره يمثّل فترة زمنيّة مهمّة من تاريخ الأدب السّودانيّ. وقد سعت الدّراسة إلى إدراك إلى أيّ مدى كان الشّاعر موفّقًا في بناء الصّورة البيانيّة؛ بما توافر بين يديه من عوامل الإبداع الفنّي؛ فقد أُتيحتْ له الفرصةُ لينهلَ من الثّقافة العربيّة، وبخاصّة التّراث

(١) هو محمّد سعيد العبّاسي بن محمدّ شريف بن نور الدّائم بن أحمد الطيب العبّاسيّ، وُلِد بالسّودان في النّيل الأبيض عام (١٢٩٨هـ)، وجَّهه أبوه إلى دراسة القرآن منذ السّنة السّابعة مِن عُمُره. وتزامن حفظُه القرآنَ مع دراسته النّحو وحفظ مُتونه، ودراسة علم العَروض. (العبّاسيّ، محمّد سعيد،ديوان العبّاسيّ، الدّار السّودانيّة للكتب، الخرطوم، ط١، ١٤٣١هـ- ٢٠١٠م، ص١٠). وتبدو هذه التّنشئة العلميّة هي صاحبة التّأثير الأكبر في بروزه في مجال الأدب لاحِقًا. وانتظم في الكليّة الحربيّة في مصر طالبًا، ثم انصرف عنها بعد سنتين؛ لأنّها لا تحقّق طموحه، والتحق بالتّعليم الأكاديميّ، فأكمل المشوار وقد التقى بأستاذ اللّغة العربيّة عثمان زناتي الذي رعاه رعاية أدبيّة خاصّة في مجال الشّعر. فأثْمرت هذه الشّاعريّة.(المرجع السّابق، ص ١٤، ١٥). وعُرف بحبّه للمكان، وقد بدا ذلك في حبّه للمدن، ويقرأ الدّارس أثَرَ ذلك في أسماء قصائده: سِنّار، ومِلّيط، ووادي هَوَر، ومدينة النّهود. وتعلّق العبّاسيّ –أيضًا– بتقاليد القصيدة العربيّة القديمة. يُضاف إلى ذلك أنّه كان يتأثّر ببيئته المحليّة، وتأثّر بمعاني الغناء الشعبيّ في بيئته، حتى إنّه كان يُعيد صياغتها بأسلوبه الرّصين. (بدوي، د. عبده، الشّعر الحديث في السّودان، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعيّة، القاهرة، ١٣٨٤هـ- ١٩٦٤م)، ص ٤٦٧. توفي العبّاسي في الثاني عشر من يناير ١٩٦٣م. (مقابلة شخصية مع حفيده مجاهد الطّيّب محمد سعيد العبّاسيّ).

الأدبيّ، وتنقّل بين مصر والسّودان، وأتيح له العيش في بيئات اجتماعيّة متباينة كانت خيرَ معين له في أدائه الفنّي، فجاء شعره متعدّد المشارب.

وتكمن مشكلة البحث في أنّ شعره لم يُدرس دراسة فنّية تتخذ الصّورة البيانيّة معيارًا، فهي من البنى الأسلوبيّة البارزة في إبداعه الشّعري، وبدا بروزها من خلال قراءتي ديوانَه. وحرص البحث على الإجابة عن الأسئلة الآتية:

- ما الطرق التي اتّبعها محمّد سعيد العبّاسي في بناء صوره البيانيّة؟
- إلى أي مدى وظّف الصّورة لإبراز معانيه؟
- ما العوامل المؤثّرة في تشكيل الصّورة البيانيّة عنده؟
- إلى أيّ مدى استطاع الشّاعر إبراز معانيه التي يريدها؟

لفتت نظري إلى دراسةِ شعر العبّاسيّ دراسةً فنيّةً قراءاتي في الأدب الحديث، وبخاصّة الأدب السّوداني؛ حيث كنت أجد فيما وقع بين يديّ منذ فترة مبكرة إبداعًا شعريًّا دفعني لاستكمال قراءة ديوانه قراءةً نقديّةً متأنّية متّخِذًا معيار الصّورة، بوصفه معيارًا نقديًّا مهمًّا للكشف عن الإبداع الفنّي.

تناولت شعر العبّاسيّ دراسات عدّة، منها: دراسة (نظرات في شعراء العبّاسيّ)، تأليف جماعة الأدب المتجدّد، ١٩٦٩م، ودراسة(الشّاعر السّوداني محمّد سعيد العبّاسي)، د.أحمد عبد الله سامي(١٩٩٩م)، ودراسة (العبّاسي الشّاعر التقليديّ المتجدّد)، د.حسن أبّشر الطّيّب (١٩٩٩م)، .وكلّها دراسات عرضت لشخصيّة الشّاعر، أو درست شعره دراسة موضوعاتيّة فحسب. ولم تَعرِض للجانب البلاغيّ في شعره إلاّ دراستان: إحداهما(الألوان البديعيّة في ديوان محمد سعيد العبّاسي) (٢٠٠٩م)، والأخرى (أسلوب الخبر في ديوان محمد سعيد العباسي)

٢٠١٥م، وكلتاهما رسالتا ماجستير في جامعتي الخرطوم والسّودان للعلوم والتكنلوجيا، وتبحثان في البديع والمعاني في شعر الشّاعر لا الصّور البيانيّة.

واعتمدت الدّراسة على ديوان الشّاعر المسمّي "ديوان العبّاسي" في طبعته الأخيرة، نشر الدار السّودانيّة للكتب، ٢٠١٠م، هذا إضافة إلى كتب البلاغة والنّقد التي لا غنى عنها لرسم الإطار النّظريّ للدّراسة، وإضفاء الأضواء اللاّزمة لتحليل أساليب الشّاعر البلاغيّة.

واشتمل البحث على مقدّمة، وتمهيد، وأربعة مباحث، وخاتمة: ضمّت المقدّمة تحديدَ موضوع الدّراسة، وتبيانَ أهميّته، وسببَ اختياره، وعرْضَ الدّراساتِ السّابقةَ، ومدى صلتها بالموضوع، واستعرضتْ موضوعاتِ البحث التي عالجها، والمصادرَ الأساسيّة التي أفاد منها.وعرض التّمهيدُ للصّورة مبيّنًا مكانتها، ووظيفتها في التّعبير الأدبيّ، ووظيفتها في مجال النّقد، ومكوناتها. وأمّا مباحث الدراسة فعالجَ أولُها توظيفَ أدوات البيان في بناء الصّورة، وعالج الثّاني المصادرَ المؤثّرة في تشكيل الصّورة، وأمّا آخرها فتناول موضوعات التّصوير البيانيّ. وأمّا الخاتمة فعرضت أهمّ النّتائج التي توصّل إليها البحث.

اتّبع الباحثُ المنهج التحليلي الوصفيّ في تناول صور الشّاعر، ولم يغفل المنهج الإحصائي الذين يعين على تفسير كثير من الظّواهر الفنيّة من حيث ركون العبّاسيّ إلى ضرب معين من صور في موقف دُون موقف.

التّمهيد:

احتلّت الصّورة حيّزًا كبيرًا في الدّراسات النّقديّة والبلاغيّة قديمًا وإنْ قلّ استخدامها مصطلحًا، ولكنّها ظهرت بوضوح منذ منتصف القرن العشرين، واستمرّت إلى يومنا هذا بمسمّيات عدّة، مثل: الصورة، والصّورة الفنيّة، والصّورة الأدبيّة.وتبوّأتْ هذه المكانةَ بمقدرتها على كشف جوانبِ الإبداع الأدبيّ، فحظيتْ بدراسات نظريّة عديدة هدفتْ إلى تبيان أصولها وقواعدها، وإلى إبراز أهميّتها في الدّرس الأدبيّ والنّقديّ. وإلى جانب الدّرس النّظريّ اتّخذتها دراسات تطبيقيّة شتّى لتحليل الأعمال الأدبيّة وتقويمها[1].

أثبتت الصّورة -بوصفها أسلوبًا مهمًّا مِن أساليب التّعبير - مقدرتَها على أداء المعنى الذي يهدف إليه الخطاب الأدبيّ؛ ذلك بأنّها تركيب ينبضُ بدلالات عدّة بما تحمل مِن عاطفة وخيال خصب، وتختزن مفرداتُها بَعْدَ النّظم معاني يعزّ على التّركيب الذي تخلو منه أنْ يُعبّر عن مقصود الخطاب.وخيرُ شاهِدٍ على ذلك قولُ الله تعالى: "**إِذَا أُلْقُوا فِيهَا سَمِعُوا لَهَا شَهِيقًا وَهِيَ تَفُورُ (۞) تَكَادُ تَمَيَّزُ مِنَ الْغَيْظِ كُلَّمَا أُلْقِيَ فِيهَا فَوْجٌ سَأَلَهُمْ خَزَنَتُهَا أَلَمْ يَأْتِكُمْ نَذِيرٌ**" [2] فقد شكّلت الاستعارة بُعدًا عميقًا في المعنى، وأخرجتْ تلك النّار مِن كائنٍ جامد ميّت إلى كائنٍ مُسهِم في رسم الجوّ المتّسق مع

(١) من الدراسات النظرية: بناء الصورة الفنية في البيان العربيّ، د. كامل حسن البصير، والصّورة الفنية في النقد الشّعري، د. عبد القادر الرّباعيّ، ودراسة الصورة الأدبيّة، د. مصطفى ناصف. ومن الدراسات التطبيقية: الصّورة الفنيّة عند شكسبير وما تنبئتا به، كارولين إسبيرجن، والصورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبد القادر الربّاعي، وغير ذلك كثير من الدّراسات الجامعيّة.

(٢) سورة الملك، الآيتان (٨، ٧).

سياق العذاب والعقاب.وبهذا التّصوير جاء المعنى أعمق مِن إذا قيل: أُلقُوا في نارٍ كلّما أُلْقِي فيها فوجٌ...

لا تنتهي وظيفة التّعبير الأدبيّ عند دلالات الألفاظ المعنويّة والعبارات التي يسوقها الأديب، بل تسهم معها عوامل أخرى بها يكتمل البناء الأدبيّ، مثل: النّغم والإيقاع، والظلال. فلا يكاد يخلو عمل أدبيّ ذو تأثير من الصّور الفنّيّة بأشكالها، بل عُدّت الصّورة معيار التسابق والمفاضلة بين الشّعراء. وليس ذلك تقليلاً من قيمة المعاني ودلالات الألفاظ اللّغويّة، ولكنّها سَهْلة المنال لكلّ من قصدها وطلبها، وأمّا التّصوير فهو الذي لا ينالُ قصبَ السّبقِ فيه إلاّ مَنْ أوتي موهبة إبداعيّة. وقد أشار إلى ذلك أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في نظرية المعاني المطروحة[1].

وكانت الصّورة قديمًا منحصرة في موادّ البيان من تشبيه ومجاز، ولكنّها اتّسعت في النّقد الحديث؛ لتشمل مشارب متعدّدة؛ حيث جُعلت فيها الصّورة التقريريّة. وهي في الأصل مجرد تراكيب لغويّة خالية من أنواع البيان والرّمز والأسطورة، ومشهد يرسمه الأديب فيحرّك خيال السّامع فيتحقّق به الإمتاع. ومنه أبيات ابن الرّومي: (الطّويل)

وما يَرْجِعُ الوَجْدُ الزَّمانَ الذي مَضَى ... ولا للفَتَى مِن دِمْنَةِ الدّارِ مَجْزَعُ
عَشِيَّةَ مالِي حِيلَةٌ غَيْرَ أنّني ... بِلَقْطِ الحَصَى والخَطِّ في التُّرْبِ مُولَعُ

(١) يقول: ""والمعاني مطروحة في الطّريق يعرفها العجميّ والعربيّ والبدويّ والقرويّ والمدنيّ. وإنّما وإنّما الشّأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللّفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطّبع، وجودة السبك، فإنّما الشّعر صناعة، وضرب من النّسيج، وجنس من التّصوير"(١). (الحيوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م. ج٢، ص٦٧.

أَخُطُّ، وأَمْحُـو الخَطَّ، ثُم أُعِيدُه ... بِكَفَّيَّ، والغِرْبـــانُ في الدَّارِ وقَّعُ[١]

فالشّاعر هنا لم يستعن بالتّشبيه ولا بأي صورة مجازيّة، ولا بأسطورة ولا برمز معهود، ولكنّه استطاع أنْ يبعث الخيالَ، ويشعرنا بالحال النّفسيّة الّتي ألّمتْ به، وذلك باستحضاره أفعالاً حقيقيّة، ولكنّها أوحت بالجوّ النّفسيّ الذي يريدُ. ومثل هذا ورد كثيرًا في النّصّ القرآنيّ. وهذا المنحى من التّصوير يعتمد -في إبلاغه لدرجة كبيرة- على المتلقّي الذي يُعمل ذائقتَه الفنّيّة ليخترق المفردات، ويعيش في ظلال الكلمات.

ويندرج تحت الصّورة توظيف أدوات البيان من تشبيه ومجاز بأنواعه. وهو جانب حفلتْ به الدّراسات البلاغيّة والنّقديّة قديمًا، حتى عُدّ معيارَ التّنافس والمفاضلة بين الشّعراء.[٢]. وعُدّ الرّمز الأيقونيّ وسيلة من وسائل التّصوير؛ ذلك بأنّه صورة ماديّة تشير إلى معنى، وضُرب له مثلٌ بالصّليب عند النّصارى الذي يرمز إلى معاني الخلاص والمخلّص مُفدِي البشريّة[٣]. وأُدرِجت الأسطورةُ حديثًا بجانب تلك الأنواع، وهي ضرب من التّصوير يعتمد على الذّاكرة المخزّنة لخوارق الأعمال.

---

(١) ذو الرمّة، غيلان بن عقبة، ديوان ذي الرّمّة، شرح أحمد بسبح، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ١٤١٥هـ - ١٩٩٥، ص ١٥٩.

(٢) العسكري، أبوهلال، كتاب الصّناعتين، دار إحياء الكتب العربيّة، مصر ١٣٧١هـ - ١٩٥٢م، ص ٥٢.

(٣) عبد الرحمن، نصرت، الصّورة الفنّيّة في الشّعر الجاهليّ في ضوء النّقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمّان، ١٩٧٦م، ص١١.

المبحث الأوّل: الصّور البيانيّة في ديوان العبّاسي

هي الصّور التي يُبرزها الأديبُ بأسلوب مِن أساليب البيان المعهودة مِن التّشبيه، والمجاز بأنواعه، وقد ظلّت المعيار الفنّي البارز عند النقّاد القدماء في الحكم على جودة الشّعر أو رداءته، وهي الأقدر على استثارة الخيال لدى المُتلقّي، والأقدر على إبراز ما يجيش به صدرُ الأديب مِن المعاني.

وإدراج عناصر جديدة للصّورة حديثًا لا يُضعف دور أساليب البيان في التصوير. ولا أحسبُ أنّ إغفال القدماءِ العناصرَ الجديدةَ مِن الرّموز والأساطير... ناتجٌ عن جهل وقلّة إدراك، بل إنّ ذلك أمر طبعيٌّ بحسبان أنّ النّقد هو تشريح ما هو كائن وحاضر مِن النّصوص. وما كان حاضرًا بين أيدي النّقّاد قديمًا مِن إنتاج أدبيّ لمْ يحفل كثيرًا بالعناصر التي حفل بها النّقد حديثًا.

وقد استخدم العبّاسي الصّور البيانيّة كثيرًا، ولا غرو في ذلك؛ فهو الذي اطّلع على الشّعر القديم الحافل بصور البيان، واستدعى كثيرًا مِن أساليب السّابقين عبر التناصّ، وتمعّن كثيرًا في الأساليب القرآنيّة فصقل أسلوبه مِن فيضها، كما ساعدته على التصوير حركته الواسعة في بَوادي السودان وقراه، وتنقّله في مصر، وحضوره مجالس العلم والأدب، هذا فضلاً عن تربيته على التّذوّق الأدبيّ الذي ناله مِن أبيه، ومن أستاذه في اللّغة العربية الذي وجّهه أحسنَ توجيه إلى تذوّق الأدب.

حفل ديوان شاعرنا بصور التّشبيه المتنوّعة وبالاستعارات، والمجاز المرسل، والمجاز العقلي، وبصور الكناية، برغم التّفاوت عنده في استخدام هذه الصّورة[1].سيتناولها البحث وفق هذا الترتيب الذي سارت عليه كتب البلاغة العربيّة.

١ - الصّورة التّشبيهيّة في شعر العبّاسيّ:

اهتمّ الدّرس البلاغيّ بالتّشبيه وضبطه، وقد أورد له تعريفات كثيرة تتّفق في أنّه عقد مقارنة بين شيئين اتّفقا في أمر أو أمرين أو أكثر، دون الاتّفاق في كلّ، ويتشكّل ذلك وفق بنية تركيبيّة مُعيّنة يقتضيها السّياق والمعنى المُراد.

والتّشبيه عنصر مهمّ في التّصوير، بل هو عمود الصّورة في الشّعر القديم؛ ذلك لأنّه يتوافق مع الفلسفة الجماليّة عند العرب في بواكير إبداعهم الشّعريّ والنّثري، تلك الفلسفة القائمة على حبّ الجمال السّهل الواضح الذي لا يجنح إلى الغموض.[2] وهذا كلام يصدق على تلك البواكير التي لم تُقَصّد فيها القصائد، بل لم

---

(١) يشير دارسو هذه الفنون إلى تفضيل صورة على صورة، فيقولون مثلاً: التّشبيه المؤكّد أبلغ مِن المرسل، ومِن المفصّل. ويقولون: الاستعارة أبلغ مِن التّشبيه، والاستعارة المكنيّة أبلغ مِن التّصريحيّة... (ينظر: مفتاح العلوم، السّكاكيّ، ... وكلّ ذلك لا يستقيم في تقديري؛ فلكلّ صورة موقعها الذي تؤدّي فيه المعنى والدّلالة أداءً مميّزًا بحيث لا تصلح الأخرى لذلك الموقع، وأكبر دليل على ذلك ما ورد مِن تشبيهات صائبة في أشعار الفحول، بل أعظم مِنها التّشبيهات القرآنية البليغة. فهل عجز فحول الشّعراء عن الإتيان بالاستعارة، بل هل عجز النّصّ القرآنيّ عن الاكتفاء بأفضل صورة مِن الصّور البيانيّة بحسب زعم هؤلاء وطرح ما دونها مِن الصّور؟.

(٢) الرّبّاعيّ، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في النّقد الشعريّ، دار العلوم للطباعة والنشر، إربد، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٤م، ص٥٢

يتعدّ إبداعهم الأبيات القلائل يقولهما الرجل في حاجة كما أشار ابن سلاّم في معرض حديثه عن بدايات الشّعر العربيّ[١].

والتّشبيه وفق بنيته التّركيبيّة قائم على المُشبّه (المُصوَّر)، وقائم على المُشبَّه به (المصوَّر به)، وقائم على أداة التّشبيه، وقائم على وجه الشّبه.ووفق هذه المكوّنات كلّها فإنّه يُمثّل صورة مقابلة بحسب ما يرى أحدُ الباحثين.[٢]وقد ذهب إلى أنّ مصطلح (الصّورة المقابلة) أصلح مِن مصطلح التّشبيه في مجال دراسة الصّورة الفنّيّة.وبناءً على هذه المكوّنات وحظّ أسلوب التّشبيه مِنها وتناسقه مع المعنى المراد يُقاس إبداع الشّاعر. وهذا ما تتبّعه الدّراسة في استقراء الصور التشبيهيّة وتحليلها في ديوان العبّاسيّ.

اعتمد العبّاسي في بناء طرفيّ صوره التّشبيهيّة كثيرًا على الحسّ، حيث بنى خمسًا وثمانين صورة على طرفين حسّيين، بينما بنى سبع عشرة صورة على طرفين زاوَج فيهما بين الحسّي والمعنويّ، واختفى بناء الصّورة التشبيهيّة على طرفين معنويين. وهو أمر لا يخلو مِن الغرابة في شأن شاعر متّسع الخيال، ومتفاعل مع التّراث، حيث كان مِن الطبعيّ أنْ يعمد إلى تصوير المتخيّل ولا يغضّ الطّرف عنه.

م	نمط التشبيه	تكراره	النسبة
١	التشبيه القائم على طرفين حسيين	٨٥	٨٣,٣٪ تقريبًا
٢	التشبيه القائم على طرفين مختلفين	١٧	١٦,٧٪ تقريبًا
٣	التشبيه القائم على طرفين معنويين	صفر	صفر

(١) الجمحيّ، ابن سلاّم، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٧٤م، ج١، ص١٢.

(٢) البصير، كامل حسن، بناء الصّورة الفنّيّة في البيان العربيّ، مطبعة المجمع العلميّ العراقيّ، بغداد، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م، ص٢٧٥.

٤	جملة التشبيهات	١٠٢	١٠٠٪

وهذا دليل واضح على أنّ الشّاعر حاضر بحواسه حين تفاعله مع الأشياء يستشعرها بالحسّ، فهي ماثلة. ومن نماذج صوره على الضرب الأوّل قوله: (مجزوء الكامل):

والْخيلُ تَمْرَحُ بالْفَوارِسِ كَالْجَرادِ الْمُنْتَشِرْ
جَمَعوا لأَشْتاتِ الْعُلا والْيَوْمَ تَجْمَعُهُم حُفَرْ[1]

قابل الشّاعر بين صورتين حسّيتين: صورة الخيل تمرح بالفرسان وهي صورة بصريّة حركية، وبين صورة الجراد الذي كان ساكنًا ثمّ انتشر، وتبدو جماليّة الصورة في إطلاق المساحة للخيال لإدراك الجامع بينهما، فالشّاعر لم يقيّد الصّورتين المتقابلتين بجامع؛ وبذلك أفسح المجال للخيال؛ ليستحضر معاني الكثرة، والسّرعة، والفزع البادي على الوجوه. ولعلّه أحسن في بناء صورته حين جعل أداة الرّبط بين المصوّر والمصوّر به (الكاف)، فلا أداة أصلح في هذا التّركيب، وأنّ ترْكَ الأداة ليوحي بمعاني التّطابق الذي لا يناسب هذا السّياق مهما ادّعى الشّاعر ذلك، ففي ذهن المُتلقّي الكثير مِن وجوه الافتراق بين الخيول المنطَلِقة بالفرسان وبين الجراد المنتشِر، فلا تقارب يدعو لادّعاء التّطابق كما في الحديث الشريف: « أَمَّا الْجَارِيَةُ فَأَقْضِي بِهَا لِجَعْفَرٍ فَإِنَّ خَالَتَهَا عِنْدَهُ وَإِنَّمَا الْخَالَةُ أُمٌّ »[2] بجعل الخالة أمًّا. وذلك لما للتقارب بين الخالة والأم من جوانب عدة متمثّلة في الالتقاء في أصل النوع البشري، وما يتفرّع منه من وجوه

(١) العبّاسي، ديوان العبّاسيّ، ص٥٥.

(٢) البيهقي، أحمد بن الحسين، السّنن الكبرى، مجلس دائرة المعارف النّظاميّة، حيدر آباد، ط١، ١٣٤٤ هـ، ١/ ٤٥٠.

التطابق. ولعلّ الشّاعر حاول مقاربة الصورة بالأخرى بتقييد المصوّر (الخيول - تمرح - على ظهرها الفرسان)، وبتقييد المصوّر به (الجراد - مُنتشر).[١]

ومن صور مقابلته بين صورتين حسّيّتين قوله: (البسيط)

فَحاذروا كُلّ مَشّاءٍ بِتفرِقَةٍ يُمسي وَيُصْبِحُ كالْغِربانِ نعّاقَا[٢]

أبقى صفة المصوَّر وهو الإنسان، وجعل الصّورة المقابلة التي يريد بها تِبيانه هي (الغربان)، فقابل صورة محسوسة بمحسوسة، ولكنّه أراد الجمع بينهما في أمر بيّن ولم يُطلق الخيال ليسرح فيدرك صفاتٍ غير محصورة، وإنّما حصرها في النّعيق (...**يُمسي وَيُصْبِحُ نعّاقَا**)، ولو أتى بمفردة أخرى لكان أحسن، فالنّعيق هنا مغنٍ عن الغربان. ثمّ إنّه شبّه مفردًا (إنسان) بجمع (الغربان) لعلّه بذلك يريد إظهار صوت النّعيق المنبعث من جماعة الغربان لا الغراب الواحد.ومنه قوله مصوّرًا اللّيل: (الطّويل)

ولَيلٍ كَمِنْقارِ الغرابِ ادّرَعْتُه وما صُحْبتي إلاّ المهنّد والكَومَا
طَرقتُ بِهِ مِنْ آل سلمى محلّةً شُغِفْتُ بِها عَلّي أُلاقي بِها سَلْمى[٣]

استوفى الشّاعر هنا أجزاء التّشبيه خلا الصّفة الجامعة وهي شدّة السّواد، وقد أغنى عن ذِكرها وضوحُ الصّورة؛ إذ لا جامع بين المشبّه والمشبّه به سوى شدّة السّواد، وهي أظهر في منقار الغراب برغم صغره. وهو ليس من قبيل التّشبيه المقلوب؛ ذلك

---

(١) لا أحسب أنّ الصورة القرآنيّة في قول الله تعالى: "خُشَّعًا أَبْصَارُهُمْ يَخْرُجُونَ مِنَ الأجْدَاثِ كَأَنَّهُمْ جَرَادٌ مُنْتَشِرٍ الآية (٧)، (سورة القمر)غائبة عن ذهن الشّاعر حين بنى صورته هذه.

(٢) العبّاسيّ، ديوان العبّاسي، ص٧٠.

(٣) المرجع السّابق، ص١١٩. (الكوما)، حذفت همزتها للضرورات الشّعريّة. والكوماء في اللّغة هي النّاقة العَظيمة السَّنام طويلته والكَوَمُ عِظَم في السنام. (ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٠م، (مادة (كوم)).

لأنّ الشّاعر إنّما يقصد شدّة السّواد وليس اتّساعه. وهو بهذا التّركيب حقّق مراده "فبلاغة التّشبيه –إذًا – في تحقيق ما أريد به من التّحقيق بين الشيئين، أو الوقوف على مدى التقريب بينهما؛ إذ إنّه كلما كان التّشبيه مُحقّقًا للغرض الذي اجتُلِب مِن أجله كان أبلغ وأعلى..."[١].

اعتمد الشاعر في تصوير الحسّي بالحسي في أدواته على حرفين، هما (الكاف) ومثاله ما أُورِد في الأمثلة السّابقة، و(كأنّ) أداةً للتّشبيه في معظم تشبيهاته غير المرسلة والبليغة، وقد استخدم الأولى خمسين مرة، واستخدم الثانية تسع مرّات مقابل سبعة مواضع فقط لبقيّة الأدوات المتمثّلة في (الأفعال: أشبهَ، وتحكي، ويحكي، وفي الاسمين: أمثال، ومثل)، ومن ذلك قوله: (الكامل)

وَيْحٌ لِهذَا الشّرْقِ نامَ بَنُوهُ عنْ طَلَبِ الْعُلا، وتَأخّـــروا فَتَأخّـرا
ظَنّوا السّعادةَ وهْيَ أَسمَى غايَةٍ قَصْـرًا يُشادُ، وبزّةً، أو مَظْهَـــرا
قادَتْهُمُ الأَطْماعُ حَتّى أَشْبَهُوا كَبْشَ الْفِدا، والجَزْل مِنْ نارِ القِرى[٢]

وقوله مستخدمًا الفعل (تحكي): (الطّويل)

وَكُلّ فَتىً تَحكي السّحابَ يَمِينُهُ فَلَيسَ بِذي الشّحّ المُطاعِ ولا المُكْدي[٣]

ويريد بذلك تبيان كرمه، فالسّحاب رمز للعطاء، ومنه وقوله مستخدِمًا الاسم (أمثال): (الرجز)

نَمْـــرحُ في تِلْكَ الرّبــا رُبـــا الْحِسـانِ الخُـرّدِ

---

(١) عبد التّواب، د. صلاح، الصّورة الأدبيّة في القرآن الكريم، الشّركة المصريّة العامّة للنّشر، القاهرة، ط١، ١٩٨٥م، ص٤٥.

(٢) ديوان العبّاسي، ٢٧ – ٢٨.

(٣) المرجع السّابق، ص٨٥.

بيضُ النّحــورِ الْعِين أَمــثالِ الظّبــاءِ الشّــــــــرّدِ[١]

ويريد بذلك مقاربة جمال الموصوفات بجمال الظّباء في الحال التي هي عليها (شرّد)، وهي حال يبدو فيها جمالها الأخّاذ.ومن الصّور التي زاوج فيها بين الحسّي والمعنويّ قوله: (الكامل)

وَسَمــوا الزّمانَ وذلّلوا مِن صَعْبِهِ وَأَتَــوا بِــهِ ما لَيْسَ في الْحُسبانِ

بِمعارِفٍ، وعوارِفٍ قُدُسِيّةٍ كَالشّمْسِ لا تَخْفى علَى الإنْسان[٢]

قابل بين المعارف والعوارف القدسيّة والشّمس. والطّرف الأوّل من التّشبيه معنويّ، والآخر وهو الشّمس طرف محسوس. أراد وضوح الأوّل فعمد إلى مقابلته وتشبيهه بما هو مضرب المثل في ذلك.

ومنها قوله: (البسيط)

قُلْ ما تَشاءُ، وحَدّثْ عَنْ عزائِمِهِ فَإِنّها الْقَمَرُ الرّوسيّ مُنَسَرِبًا[٣]

وهنا يعمد الشّاعر إلى صورة حديثه في زمانه ربّما كانت تشغل الخيال آنذاك، وهو ما أتت به (التكنلوجيا) من عزو الفضاء، فيجعل منها طرفًا يشبّه به عزائم ممدوحه؛ ليعبّر من خلال الصّورة عن معنى القوّة.

وجاء عقد المقارنة بين الطّرفين في معظم هذا الضّرب من التّشبيه بلا أداة في اثنتي عشرة صورة تشبيهية خالية من الأداة مقابل ستّ صور، وقد جاءت في صورة المبتدأ والخبر (**عزائمه... القمر**) كما في البيت السّابق، وجاءت في صورة المضاف والمضاف إليه، وهو تركيب -بحسب ما يرى حيدر سكران - يحقق معاني كثيرة،

---

(١) المرجع السّابق ، ص٨٤.

(٢) ديوان العبّاسيّ، ص١٥٣.

(٣) المرجع السّابق ، ص١٥٧.

منها التعريف والتخصيص، وبيان الجنس، والتملّك والاستمرار.[١]، وقد ورد منه في الديوان: (**بحر الغواية**[٢]، **نور معارف**[٣]، **بحر عفوك**[٤]، **ثوب الفضيلة**[٥]. وهي صور أُدُّعي فيها التّطابق بين الطرفين بعد أنْ أُستغنيَ عن الأداة. فإضافة بحر للغواية إفادة التّملك واتساع نطاق الغواية، وكذا في (بحر عفوك)، و(نور معارف)، وأمّا إضافة (ثوب) إلى (الفضيلة) ففيه إفادة الالتصاق والتّلازم.وهذا الضّرب هو ما اصطُلح عليه مفهوم التّشبيه البليغ. وهو بذلك يُنشئ صورة مُطلقة مِن قيود التّشبيه المألوفة[٦].

ويُلحظ –أيضًا – في بناء الصّورة التّشبيهيّة إغفال وجه الشّبه ، وهذه ميزة فنّيّة وبراعة في بناء الصّورة إذا تحقّقَ معها إدراك تلك الصّفة الجامعة بين الطّرفين. فهو عندما يقول مثلاً: (الطّويل)

وُعُودٌ كَينبوعِ السّراب بِقيعةٍ تراءى لَدى الظّامي، وأحلامِ هاجدِ[٧]

فالصّفة الجامعة بين الوعود وينبوع السّراب صفةٌ بيّنة بحسب ما يريد الشّاعر فلم يذكرها.[٨]. وبذلك يُتيح هذا الاتّساع مجالاً خصبًا لخيال المتلقّي، كما أنّه يمنح الصّورة

---

(١) سكران، د. حيدر برزان، سلطة التشكيل البلاغي وتأويل المعنى في النص الإبداعي (مقاربة في التحولات الجمالية والمعرفية)، تموز ديموزي، دمشق، ط١، ٢٠١٩، ص ٣٩

(٢) ديوان العبّاسيّ، ص١٥٤.

(٣) المرجع السّابق ، ص ٢٠٣.

(٤) المرجع السّابق ، ص١٧٣.

(٥) المرجع السّابق ، ص٩٩.

(٦) البصير، بناء الصّورة الفنّيّة في البيان العربيّ، ص٢٨٢.

(٧) ديوان العبّاسيّ، ص٤٤.

(٨) يرى د. كامل حسن البصير أنّ عدم ذكر وجه الشّبه يجعل المساحة الجامعة بين طرفيّ التشبيه مساحة مُطلقة غير مقيّدة. (ينظر: بناء الصّورة الفنّيّة في البيان العربيّ، ص ٢٧٧.

شيئًا مِن التّجدّد والاستمراريّة. وهذه الميزة –فيما يبدو – هي التي حَدتْ بابن رشيق القيرواني لأن يجعل التّشبيهَ ضمن المجاز، بحسبان أنّ "المتشابهين إنّما يتشابهان بالمقاربة على المسامحة والاصطلاح، لا على الحقيقة"[١].

٢ - الصّور الاستعاريّة عند العبّاسيّ:

اهتمّ الدّرس البلاغيّ مبكّرًا بالاستعارة وضبْطها، وقد قُدّمت في شأنها تعريفات كثيرة. ولعلّ أوّل من عرّفها الجاحظُ حين وصفها بأنّها تسمية الشيء باسم غيره[٢]. وحديثه لم يكن يريد به إيراد ضبط شامل لها، بل جاء في معرض التّعليق على نصّ شعريّ ورد فيه أسلوبها.

وتكاد تتّفق تلك التّعريفات على أنّ الاستعارة ما هي إلا صورة بديلة مقارنة بحسب ما اصطلح عليها كامل حسن البصير[٣]، أي أنّها في بنائها تقوم مقامَ صورةٍ أخرى تُغني عنها، وأنّ هذه الصّورة البديلة ما استقام لها المقام في التّركيب إلاّ بعدما وقَعَت المقارنة بينهما، كما في أسلوب التّشبيه، وقد أفضت هذه المقارنة بقيام إحداهما مكان الأخرى. ففي قول أبي ذؤيب الهذليّ: (الكامل)

وإِذَا المَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظفارَها ألْفَيْتَ كلَّ تَمِيمةٍ لا تَنْفَعُ[٤]

---

(١) القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، (د.ت)، ٢٦٨/١

(٢) الجاحظ، أو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتّبيين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٤٢٣هـ، ١٤٢/١

(٣) ينظر: بناء الصّورة البيانيّة في البيان العربيّ (٣٢٤ - ٣٢٨).

(٤) الهذلّي، أبو ذؤيب، ديوان أبي ذؤيب الهذليّ، تحقيق أنطونيوس بطرس، دار صاد، بيروت، ط١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م، ص١٤٣.

المنيّة هنا بديلة للحيوان المفترس بعد أنْ عقد الشاعر مقارنة بينها وبيْن ذلك الحيوان، فألفى بتلك المقارنة تقاربًا بَنى على إثره أسلوبه البلاغيّ. فتوارى الحيوان المفترس، واتّصفت المنيّة بما يلزمه فاستقام الأسلوب. وعليه فإنّ الاستعارة تُشكّل إحساسًا وجدانيًّا عميقًا تجاه الصّورتين: الأصيلة والبديلة، وليست مجرّد ألفاظ جوفاء يعبث بها الأديب.(١)، ولكي تحقّق الاستعارة ذلك فلا بدّ مِن أنْ يكون هناك تقارب بين المستعار والمستعار له، وأن يتناسق اللّفظ والمعنى ويلتئما.(٢).

والاستعارة ذات مكانة عالية في نظر النّقاد؛ فهي ليست مجرّد مقابلة بين شيئين في النّصّ وفق آليات التّشبيه المختلفة، وإنّما تعتمد على الاستبدال، والادّعاء، والتّفاعل عن طريق حضور أحد الطّرفين واختفاء الطّرف الآخر مع الإشارة إلى المخفيّ، وتلك عمليّة معقّدة البناء، وبتعقيدها يتحقّق الإبداع الذي يُدرك بالخيال الخصب؛ لذا فهي دليل قويّ على نبوغ الشّاعر، وبراعته في التّعبير.

ولا يقصد بذلك التّعقيدِ التعقيدُ الذي يُفضي إلى غموضٍ في المعنى، وإنّما ليكسب المفردة دلالةً جديدة غير معهودة في أصلها اللّغويّ. وتلك بحاجة إلى قريحة وقّادة حتّى يتحقّق شرطٌ مُهمّ من شروط جودة الاستعارة وهو ضرورة " أنْ يكون الشّبه بيّنًا بين الطّرفين؛ ليكون المستعار له صالحًا لأنْ يجعل من المستعار، ويصير فردًا من أفراده، وأنْ يُعبّر عن الثاني بالأوّل. فلو كان الشّبه بعيدًا والعلاقة خفيّة لالتبس

---

(١) أبو موسى، د. محمّد، التّصوير البيانيّ دراسة تحليليّة لمسائل البيان، جامعة قاريونس، بنغازي، ١٣٩٨هـ، - ١٩٧٨م، ص٢١٩.

(٢) القيرواني، العمدة في صناعة الشّعر ونقده، ١/ ٢٧٠.

الأمر، وانطمس طريق الدلالة"[١]. وسمّى المبرّد هذا الضّرب من التّشبيهِ **(التّشبيهَ البعيدَ)** الذي لا يقوم بنفسه[٢].

لم يخرج العبّاسي كثيرًا عن مألوف بناء الاستعارة عند الأدباء، فقد أورد الاستعارة التّصريحيّة، والمكنيّة، ولكنّه مال إلى الثّانية أكثر مِن الأولى. ومن استعاراته المكنيّة ما أورد في بيته: (البسيط)

فَباسِقُ النّخْلِ مِلءُ الطّرفِ يَلْثُمُ مِنْ ذَيْلِ السّحابِ بلا كَدٍّ وإجْهادِ[٣]

"**باسق النّخل يلثمُ**) فيها تشخيص للنّخل بإكسابه فِعلاً من أفعال الإنسان (اللّثْم)، وبذلك رسم الشّاعر صورة رائعة للنّخيل بهذا البناء الاستعاريّ. ولعلّه يريد من تركيبه علوَّ النّخيل وارتفاعه وكثافته، فحقّقت له (ملء الطّرف) شيئًا من ذلك.وكون النّخيل ممتدًّا في الأفق يملأ الطّرف فذلك يُوهم الرائيَ من بعيد كأنّه يلامس السّحاب، وبذلك تحقّق (اللّثم) في بصر الشّاعر، ولا يكون ذلك اللّثم إلا باقتراب الفم من الخدّ.ومن ذلك تجسيمه (الرّدى) في قوله: (الخفيف)

طافَ كَأسُ الرّدى عَلَيْهِ كما طافَ علَى الْبِيدِ أَجْدَلٌ بِمُثارِه[٤]

---

(١) أبو موسى، التّصوير البيانيّ، ص٤٠٤.

(٢) ضرب المبرّد للتشبيه البعيد بقول القائل: (السّريع)"بلْ لوْ رَأَتْني أختُ جيراننا إذْ أنا في الدّار كَأني حمار" الكامل في اللغة والأدب، المبرّد، تحقيق د. محمد الدالي، مؤسسة الرّسالة للطّباعة والنّشر، والتوزيع، بيروت، ط٤، ١٤٢٥هـ.١/١٠٣٦" تشبيه بعيد؛ لأنه لا يوحي بمراد صاحبه أوّل الأمر.

(٣) ديوان العبّاسيّ، ص٣٥.

(٤) المرجع السّابق، ص١٧٥.والأجدلُ: الصّقر.

تتمثّل الصّورة الاستعاريّة في (طافَ الرّدى)، فقد جعله الشّاعرُ كائنًا يطوف طلبًا للأرواح التي قُضي أمرها، ولعلّ الشّاعر استفاد من دلالة الفعل (طاف) التي تختزنها الذاكرة بما أوحى إليها النّص الكريم "فَطافَ عَلَيْها طائِفٌ مِنْ رَبِّكَ وَهُمْ نائِمُونَ. فأَصْبَحَتْ كالصّريم"[١] ومن نماذج الاستعارة المكنيّة قوله: (البسيط)

رَضَعتَ مِنْ ثَدْيِ أَخلاقِ النُّبُوّةِ في مَهْدِ السُّلُوكِ كَثِيرًا مِنْ مَزاياها[٢]

"**ثدي أخلاق النّبوّة**" استعارة جسّم فيها (أخلاق النبوّة)، مُتخيّلة ليس لها وجود في الواقع. ولا أحسب الشّاعر في بنائه لهذه الصورة يبتغي الوقوف عند التجسيم، بل يريد أنْ ينفذ من خلال بنيته إلى معنًى عميق يتجاوز الأشكال إلى معانٍ يوحي بها الإرضاعُ.

والاستعارة التّصريحيّة ترسم في ذهن المتلقّي وخياله صورة بديلة عن صورة حقيقيّة ترتبط كلّ واحدة منهما بالأخرى، وتقترن بها بسبب تشابه يجمع بينهما[٣]. وهذا الضّرب من الاستعارة جاء بقدر أقلّ مِن الاستعارة المكنيّة، حيث جاءت في ثلاث وعشرين صورة مقابل اثنتين وأربعين صورة. ومن صوره التّصريحيّة ما أورد في قوله: (البسيط)

حَمَلْتُ مِنْ لُؤْلُؤِ الْبَحْرَيْنِ في كَلِمي إِلَيْكَ أَنْفَسَ مَنْثُورٍ وَمَنْضُودِ[٤]

حيث شبّه الشّاعر ما نَظَم من قصائد، وما نَثَر من بديع الكلام باللؤلؤ، وحذف القصائد وبديع النثر وأبقى بلفظ المشبّه به، والقرينة المانعة هي استحالة حمل اللّؤلؤ في الكلام. ولعلّ الشّاعر لم يوفّق حين ذكر المنثور والمنضود آخر البيت، فعبارة "حمَلْتُ

(١) الآيتان ١٩، ٢٠، سورة القلم

(٢) ديوان العبّاسيّ، ص١٤٥.

(٣) البصير، د. كامل حسن، بناء الصّورة في البيان العربيّ، ص٣٢٣.

(٤) ديوان العبّاسيّ، ص ٧٩.

مِنْ لُؤْلُؤِ الْبَحْرَيْنِ في كَلِمي" تُغني عمّا ورد في الشّطر الثّاني "أَنفس منثور ومنضود".ومن ذلك قوله : (الخفيف)

مَرّ يَوْمـًا علَيّ ظَبيٌ غَريـرٌ يَتهـادى كَغُصْـنِ بانٍ تأوّدْ
قُلْتُ هلاّ نَزَلْتَ بالرّحبِ مِنّا نَتَناجَى، فقال لي: لَمْ أُعَـوّدْ
صَدّ عَنّي وما برِحْتُ أُعانِيـــــــهِ وَأَرقِيهِ بالرّصِينِ المُجـوّدْ
قُلتُ: عَطْفًا، فقالَ: حَسْبُكَ مِنّي أَنّ ذا آخِـرُ اللّقا فَتَـزوّدْ[1]

جعل العبّاسيّ الظّبي الغرير صورة بديلة مقارنة لمحبوبته، وشخّص (ظبية) بأنْ بنى حوارًا جميلاً بينه وبينها. ولم يكتفِ في رسمه الصّورة الجماليّة للمحبوبة بأنْ جعلها ظبيًا غريرًا بل جاء بصورة مقابلة ؛ ليرسم بها تهاديه بين يديه (كغصن بانٍ).

وفي صورة استعاريّة تصريحيّة يصوّر الشّاعر شباب السّودان المقاتلين ضد المستعمر الإنجليزيّ تضامنًا مع أهل مصر ؛ ولذا خاطب المصريين بألاّ ينسوا جهود أولئك الأبطال قائلاً : (البسيط)

وَإِنْ نَسيتُـــمْ فلا تَنسَوا أُسُودَ شَرىً تَفَنّنَ الدّهْـــرُ في تَشْتيتِهِـمْ رِمَمـا
سِيمُوا الْعَذابَ، وَأُودُوا في سَبيلِكُم عاشُوا جَياعًا، وماتوا بالجَنوب ظَما[2]

جعل (أسود الشّرى) صورة بديلة ليقارن بينها وبين الشّباب المقاتلين في الشّجاعة. وقد عزّز صورته بأنْ أضاف (أسود) إلى (شرىً) ؛ وهو موضع شُهِرَ بكثرةِ السّباع[3].

---

(١) ديوان العبّاسيّ، ص١١٣. وحذف همزة (اللّقاء) ؛ للضّرورة الشّعريّة.
(٢) المرجع السّابق، ص١٨٠. سُهّلت الهمزة في (ظمأ) ؛ للضرورة الشّعرية.
(٣) الحمويّ، ياقوت، معجم البلدان، دار الفكر، بيروت، (د.ت)، ٣/٣٣٠.

وبالنّظر في استعارات الشّاعر وألفاظه التي أُجريت فيها تجد معظمها استعاراتٍ أصليّةً مجراة في أسماء جامدة، حيث جاءت أصليّة في خمسة وخمسين موضعًا في مقابل اثني عشر موضعًا للاستعارة التبعيّة التي تُجرى في ألفاظ مشتقّة. ومن الاستعارات الأصلية ما ورد في الأمثلة الثّلاثة السّابقة: (أسود شرىً، وظبي غرير، ولؤلؤ البحرين).

وجاء الضّرب الثاني (الاستعارة التّبعيّة) مُجرىً في الأفعال وحدها دون الأسماء المشتقّة. ومن أمثلة ما أُجري في الأفعال قوله: (الخفيف)

خَطَفَتْهُ الْمَنُونُ فِي وَمْضَةِ الْبَرْقِ وَظِلّ الْغَمامةِ الْمُضْمَحِلّ[١]

فقد أُجريت في الفعل (خطف)، حيث جعل أخذ المنون كخطف الحيوان المفترس، فقارن الشّاعر بين المنون وذلك الحيوان، وقد حذف الحيوان وأبقى خصيصة من خصائصه وهي الخطف على سبيل الاستعارة المكنيّة. ومنها كذلك "**جرفت هذه النّوى خُلصائي**[٢]" وقوله: "**بكت الأرض**[٣]" وغيرها.

ومن ناحية أخرى نجد الشّاعر قد اتخذ التّشخيص سبيلاً في تصويره، وقد غلّبه على التّجسيم، ولا غرو في ذلك فشاعرنا حاضر الوجود في المجتمع الإنسانيّ؛ فلذلك كان يرى الأجسام شخوصًا تتفاعل معه، ويتفاعل معها فأجرى معها الحوار، وتفاعل مع آلامها وأحزانها، وصارعها وصارعته... ومن صور تشخيصه تشخيص الزّمان حيث جعل له يدًا فعلت ما فعلت، وذلك في قوله: (الخفيف)

---

(١) ديوان العباسيّ، ص١٣٨.

(٢) المرجع السّابق، ص١٨٥.

(٣) المرجع السّابق، ص١٧٤.

فَرّقَتْهُمْ يَدُ الزّمانِ أناديـــــدَ وَما خلّفُوا لَعَمري ندا[١]

وتشخيص (النّيل)، حيث أسند إليه فعلاً بشريًّا في قوله: (الخفيف)

زَارَها النّيلُ وَهْيَ قَفْرٌ يَبابٌ فاكْتَسَتْ مِنْ نَسِيجِ يُمْناهُ بُرْدا[٢]

ويظهر تشخيصه –كذلك – في ("**بسم الدّهر**[٣]"، و"**نازلتُ دهري**[٤]"، و"**فباسق النّخل... يلثم**"[٥]، و "**سامَرَ اللّيل**[٦]"، و"**أعاتب أيّامي**[٧]") وغيرها من الصور الاستعاريّة التّشخيصيّة.

وبجانب التشخيص جسم العبّاسيّ الكثير من المعاني، ومن ذلك تجسيمه(التآلف) في قوله: (الكامل)

أَنَا في زَمانٍ عِشْتُ فيهِ بِمَعشَرٍ يُجْزَى الجَميلُ لَدَيْهُمُ بِعُقُوقِ
مالُوا إِلَى رَأيِ الْغَويّ فَمَزّقُوا شَمْلَ التّآلُفِ أَيّما تَمزيقِ[٨]

ومن ذلك تجسيمه (الذّكر) في قوله: (البسيط)

سُرى لَيالٍ شَرِبْنا طِيبَ ذِكْرِكمُ صِرفًا علَى قُبْحِ صَوْتِ الْبُومِ والسّيدِ[١]

---

(١) ديوان العبّاسيّ، ص ٣١. وأناديد: أي متفرقون والمصدر التّناد(القاموس المحيط، الفيروزابادي)، ومنه قوله تعالى: " وَيَا قَوْمِ إِنِّي أَخَافُ عَلَيْكُمْ يَوْمَ التَّنَادِ (٣٢) يَوْمَ تُوَلُّونَ مُدْبِرِينَ مَا لَكُمْ مِنَ اللَّهِ مِنْ عَاصِمٍ وَمَنْ يُضْلِلِ اللَّهُ فَمَا لَهُ مِنْ هَادٍ (٣٣)" سورة غافر.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٢.

(٣) المرجع السّابق، ص٤٢.

(٤) المرجع السّابق ، ص١٨٠.

(٥) المرجع السّابق، ص٣٥.

(٦) المرجع السّابق، ص١٥٧.

(٧) المرجع السّابق، ص٨٦.

(٨) المرجع السّابق، ص ١٠٤.

وكـذلك جسّـمَ (الجهالـة)[٢]، و(العـلا)[٣]، و(اللّيـالي)[٤]، و(الـرّدى)[٥]، و(النّوى)[٦]، و(الصّبر)[٧]، و(الرّشد)[٨]. وكلّ هذه معانٍ مجرّدة تدرك بالعقل فجسمها فجعلها مُدركة بالحواس.

٣ - الصورة البديلة العقليّة:

لعل الشيخ عبد القاهر الجرجانيّ أوّل من تنبّه إلى المجاز العقليّ، وكانت تلك الإشارة في معرض تفريقه بين المجاز اللّغويّ وبين المجاز الذي يكون في الجملة: أي الإسناد، وقد سمّاه المجاز العقليّ.[٩] ويستدرك السّكاكيّ أمرًا مهمّا ربما فات على سابقيه حين عرّفه تعريفًا ضابطًا بقوله: "المجاز العقليّ هو الكلام المفاد به خلاف ما عند

=

(١) ديوان العبّاسيّ، ص ٧٩.

(٢) المرجع السّابق، ص١١٦.

(٣) المرجع السّابق، ص ١٣٩.

(٤) المرجع السّابق، ص ١٤٤.

(٥) المرجع السّابق، ص ١٧٥.

(٦) المرجع السّابق، ص ١٨٥.

(٧) المرجع السّابق، ص ١٦٦.

(٨) المرجع السّابق، ص ١٤٦.

(٩) الجرجانيّ، عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: الشّيخ محمد رشيد رضا، وأسامة صلاح الدّين ميمنة، دار إحياء العلوم، بيروت، ط٢، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م، ص٤٩٩.

المتكلّم فيه، لضرب من التّأويل..."[١]. وتبعه في هذا الضّبط بدر الدّين بن مالك في المصباح، وشرف الدّين الطّيبيّ في التّبيان في المعاني والبيان.

جاء مصطلح (الصّورة العقليّة) بديلاً لمصطلح المجاز العقليّ، وقدر رسخ في دراسة كامل حسن البصير، وقد ساق ما يقنع بأنّه أصلح في مجال الصّورة من مصطلح المجاز العقليّ، وقد دعّم فكرته من خلال أمثلة تطبيقيّة[٢].

ووجود علاقة منطقيّة بين المجاز العقليّ والحقيقة أمر مهمّ جدًّا؛ إذ بدونها لا يتحقّق بناء الصّور العقليّة. ومن تلك العلاقات: علاقة السببيّة، وعلاقة الزّمانيّة، وعلاقة المكانيّة، وعلاقة الفاعليّة، وعلاقة المفعوليّة، وعلاقة المصدريّة.

لم يَبنِ العباسيّ صوره العقليّة إلا على علاقة واحدة هي علاقة الزّمانيّة، وذلك من خلال ما بدا للباحث من حصر تلك الصّور. وفي بناء صوره يَسندُ الأفعالَ إلى الأيام، أو إلى الزمان، أو إلى الدّهر. وتكاد تكون صورُه كلُّها تعبّر عن مشاعر سالبة، تُصوِّر تبرّمه، أو غضبه، أو امتعاضه من الظّلم الذي وقع عليه إلاّ في موضعين جاءا في صورة مشرقة.

وهدفه من إسناد الأفعال إلى الزّمان ليكون صورة بديلة عقليّة عن البشر الذين عاصرهم فيه. وهو بهذا التّصوير يعبّر عن شدّة ذلك الغضب، وضيقه من الغدر

---

(١) السّكاكيّ، مفتاح العلوم، ضبط: نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م، ص٣٩٣.ويقول السّكاكيّ: "بخلاف ما عند المتكلّم" فقد أخرج ما كان متطابقًا مع اعتقاد المتكلّم من أنْ يكون مجازًا عقليًّا، كالدّهري عندما يقول: (أنبتَ الربيعُ البقلَ)؛ لأنّه لا يؤمن بأنّ ذلك من فعل الخالق جلّ وعلا.

(٢) ينظر: البصير، د. كامل حسن، بناء الصّورة الفنّيّة في البيان العربيّ، (٣١٩ - ٣٢١).

الذي طالما تعرّض له، حتى كأنّ الدّهر نفسه هو الذي يُضيّق عليه، ويغدر به، فقد عبّر عن شدّة ضيقه في قوله: (الكامل)

ما أعْجَبَ الأيّامَ كمْ دَفَعَتْ بِنا في ذي الْحَياةِ لِشدّةٍ وَمَضيقِ[١]

وعبّر كثيرًا عن ظلم مَنْ حوله وجورهم، ومن ذلك قوله: (البسيط)

جارَ الزّمانُ وَجِئْنا نَسْتَجِيرُ بِهِمْ مِنَ الخُطُوبِ فكانوا الخَصْمِ والحَكَما[٢]

ومن ذلك قوله: (الخفيف)

فِيمن يحتمي الغداة ضِعافٌ عاثَ فيهِم زمانُهمُ واسْتَبدّا[٣]

وعندما لا يجدَ بدّا من المواجهة يدخل في مبارزة مع الزّمان حين يقول: (الخفيف)

ساعدي إنْ نازلْتُ دهري وسيفيّ وسناني الذي اختبرتُ ونَصْلي[٤]

وتجده مرّة يعبّر عن أعدائه من البشر الذين لم يخلُ منهم زمان حتى صاروا من كثرتهم هم الزّمان نفسه، يقول: (الطّويل)

سَأَصْفَحُ عَنْ هَذا الزّمانِ وما جَنَى مَتَى ظَفَرَتْ كَفّايَ مِنْهُ بِماجِدِ[٥]

ففي كلّ هذه التّراكيب البلاغيّة: (جار الزمان، وعاث زمانهم، ونازلت دهريّ، سأصفح عن هذا الزّمان) وأفعالها أفعال بشريّة يختفي فاعلها ليحلّ محلّها الزّمان، وفي

---

(١) ديوان العبّاسيّ، ص١٠٤.

(٢) المرجع السّابق، ص١٣٧.

(٣) المرجع السّابق ، ص٣٤.

(٤) المرجع السّابق ، ص١٨٠.

(٥) المرجع السّابق، ص٤٥.

هذا إضفاء سمة الجماليّة إلى الصّورة حتى يبدو الفعل بشيء من التكثيف، وهي صور سوداء أفلح الشّاعر في إبرازها.

ومن بين هذه الصّور السّوداء التي أوردها الشّاعر صورة واحدة مُشرقة، حين يقول: (الخفيف)

فِيكِ يا مِصرُ لَذّتي وَسُروري وَسمِيري وَقْتَ الشّبابِ وَوَكْري
وَكِرامٍ صَحِبتُ فيكِ كما الْمُـــــزن أَوروا زِندي، وشادُوا بِذكري
بَسَـــمَ الدّهْرُ مَرّةً حِينَ كانَتْ لي مَقَرًّا يا حسنهُ من مقـــرِّ[1]"

"**بسم الدّهر**" مجاز عقليّ بنسبة الابتسامة إلى الدّهر، حتى أشعرنا بأريحيته تجاه أهل مصر.

٤ - الصورة البديلة التّابعة:

عرّف البلاغيّون المجاز المرسل بأنّه: استعمال الكلمة في غير ما وُضعت له لعلاقة غير المشابهة. وبذلك فرّقوا بينه وبين الاستعارة. ولكنّ تسميته "بالمجاز المرسل" تسمية غير دقيقة؛ بحسبان المجاز هنا أسلوبًا مقيّدًا بعلاقة دائمًا، وهي علاقة غير منحصرة بل تتعدّد بحسب مراد الأسلوب[2].

والمجاز المرسل ما هو إلاّ صورة بديلة عن الحقيقة، فهو ليس منقولاً من معنىً إلى معنًى آخر، كما هو الحال في أسلوب الاستعارة حين نستخدم المنيّة بديلاً للحيوان المفترس الذي أُورد سابقًا[3]. فقد حُوّل معنى المنية إلى معنى الحيوان المفترس لتطابقهما في صفة جامعة، بينما لو تدبّرنا في أسلوب المجاز الذي سُمّي مرسلاً تُجعل

(١) ديوان العبّاسيّ، ص٤٢.

(٢) البصير، د. كامل حسن، بناء الصّورة الفنّيّة، ص٣١٥..

(٣) ينظر: ص (١٦٧٥) من البحث.

(الرقبة)بديلة تتبع للإنسان، كما في النّصّ القرآنيّ "**فَكُّ رَقَبَةٍ**"[١] أي: فكّ إنسان، فاستُبدِل عضوٌ واحدٌ بالإنسان تابعٌ له فقام مقامه في التّركيب. وهكذا الشّأن في سائر صور المجاز المرسل تجِد البديلَ ذا علاقة بالأصل الذي حلّ محلّه في التّركيب بوجه من الوجوه.

والاستبدال هنا مجاز عن الحقيقة لا يلجأ إليه المخاطِب ما لم تَكُن هناك مزيّة تخدُم الخطاب. ففي قوله تعالى: "**وَآتُوا الْيَتَامَى أَمْوَالَهُمْ وَلا تَتَبَدَّلُوا الْخَبِيثَ بِالطَّيِّبِ وَلا تَأْكُلُوا أَمْوَالَهُمْ إِلَى أَمْوَالِكُمْ إِنَّهُ كَانَ حُوبًا كَبِيرًا**"[٢] استبدال اليتامى بالأشخاص الراشدين، وفي هذا تذكير للقائمين على رعاية الأموال، ونشدان عواطفهم للإسراع بإعطاء الميراث، وعدم تأخيره؛ وبهذا صارت الصّفة البديلة ذات ميزة بخدمتها الخطابَ، وتحقيق مقاصده.

واشترط البلاغيّون لإطلاق المجاز على اللّفظ البديل عن لفظٍ أصلٍ شرطًا مهمًّا وهو أنْ يحمل هذا اللفظ البديل إيحاءً أو إشارة إلى الأصل.[٣] وهذه الإشارة إنّما تكون بوساطة علاقة من العلاقات التي تربط بين هذا وذاك. وهذه العلاقات المتمثّلة في علاقة الكليّة، وعلاقة الجزئيّة، والحالّيّة، والمحليّة، واعتداد ما كان، واعتداد ما يكون، والسّببيّة والمسبّبيّة... لا تُبنى في الأسلوب اعتباطًا، بل لا بدّ من أنْ تكون هناك ميزة لهذه العلاقة. وتعتمد تلك على قوّة خيال المخاطِب مع مراعاته لثقافة المخاطبين؛ وبذلك يحقّق الأسلوب غايته من الإبلاغ والإمتاع.

---

(١) سورة البلد، الآية (١٣).

(٢) سورة النّساء، الآية (٢).

(٣) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص٤٨٥.

لم يتوسّع العبّاسيّ في صور المجاز المرسل كما هو الشأن في المجاز العقليّ ؛ فقد جاءت صوره معدودة لم تتعدَّ علاقة الجزئيّة وعلاقة السببيّة ، وعلاقة المحليّة.ومن تراكيبه من النّوع الأوّل ما ورد في قصيدته (مِلّيط) مصوّرًا جمالها : (البسيط).

فَحرّكت لِهـوى الأَوْطانِ أَفْئدَةً وأَحرقَتْ نضْـوَ أَحْشاءٍ وَأَكْبادِ

هَوىً إِلَى النِّيلِ يصبيني ، وَساكنُهُ أُجِلّهُ اليومَ عَنْ حَصْرٍ وتعْدادِ[1]

جاءت (الأفئدة ، والأحشاء ، والأكباد) بديلة للأشخاص المعنيّين لعلاقة ، وليست من دلالتها اللّغويّة في أصل الوضع (الإنسان) ، وإنّما حلّت محلّه تجوّزًا ؛ بسبب العلاقة الكائنة بين الطّرفين وهي علاقة الجزئيّة. والّذي سوّغ هذا التجوّز هو ظهور علامات الجوى على هذه الأجزاء من الإنسان قبلَ غيرها من سائر أعضائه. وبذا حقّق الشّاعر ببنيته التّركيبيّة جمال التّصوير بإثارة الخيال الذي تبدو فيه هذه الأعضاء وكأنّها أفراد من البشر.

ومن الصّور البديلة التي تربطها مع الأصل علاقة الجزئيّة قول الشّاعر : (البسيط)

دَمُ الكِنانةِ مَشكورُ الفِعالِ ، وَمَنْ يَبْخلْ بِشُكْرٍ على نُعمَى فقَد ظَلَما[2]

---

(١) ديوان العبّاسيّ ، ص٣٦. والنّضو : البعير المهزول (مختار الصحاح ، الرازي ، مادة (نضا) ، والجمع (أنضاء) ، ومن ذلك قول أبي حمزة الشّاري حين غُيّر جيشُه بأنّ جلّهم من الشّباب ، فقال : "يا أهل الحجاز أتعيرونني بأصحابي وتزعمون أنهم شباب وهل كان أصحاب رسول الله إلا شبابًا ...شباب والله مكتهلون في شبابهم غضيضة عن الشر أعينهم ثقيلة عن الباطل أرجلهم أنضاء عبادة وأطلاح سهر..." (الجاحظ ، البيان والتبيين ، الجاحظ ، ١٢٥/٢). أي أصيبوا بالهزال لجدّهم في العبادة والسّهر للقيام.

(٢) ديون العبّاسيّ ، ص١٣٧.

أراد (أهل الكنانة)، ولكنّه أتى ببديل لهم وهو (الدّم)، وهو -بذلك - صورة جزئيّة مهمّة في تركيب الكلّ؛ ولذا كانت الأنسب لأن تكون بديلة الأصل، فالدّم هو محرّك الحيوية في الإنسان.

ومن الصّور البديلة التي ترتبط بالأصل بعلاقة المحليّة صورة كنانة السّهام في قول الشّاعر: (الكامل)

دَعْ أَسهُمي اللائي بريتُ نِصالها يا سَعْدُ مِن رأيٍ وَمِنْ مَنطُوقِ
وانْثُرْ كِنانتك التي أعدَدْتها وَأَينْ لنا كيـف اتّخـــــاذ الفوقِ؟[1]

أورد العبّاسيّ الكنانة، وفيها اتّساق مع روح الخطاب التي تميل إلى التّحدّي. والمتحدّي يدفع خصمه إلى إبراز أعْتى ما عنده من قوّة. و(نثرُ الكنانة) يؤدّي المراد بصورة أدقّ من (نثر السّهام)، فهو لا يضع احتمالاً لبقاء سهم عليها خلافًا لما لو قال: (انثر سهام كنانتك)، هذا فضلاً عن مزيّة الإيجاز في (انثر كنانتك) خلافًا لـ (انثر سهام كنانتك).

ومنها كذلك صورة الكأس بديلاً عمّا كان فيها من شرب مُتَخيَل في قول الشّاعر: (الوافر)

شَرِبْتُ الكَأْسَ كَأْسَ الْمَوْتِ صِرفًا فَكُنتُ رَدِيفَ أَيْنُقِه العجال[2]

توحي "شربت الكأس" بأنّه لم يترك شيئًا ممّا فيها، وهذا الإيحاء نفسه يشي بشدّة الألم الذي ذاقه الشّاعر بعد صديقه الذي رثاه في قصيدته "وا أسفا على يوسف".

---

(١) ديوان العبّاسيّ، ص١٠٥. و(الفوق): موضع الوَتَر من السّهم. (ابن منظور، لسان العرب، مادة (ف. و. ق)

(٢) المرجع السّابق، ١٦٥. والأينُق: جمع قلة لناقة، وتجمع –كذلك - على نوق ونياق. ٠المرجع السّابق، مادة (ن. و. ق).

ومن الصّور البديلة المرتبطة بالأصل بعلاقة السّببيّة صورة (اليد) بديلة عن النّعمة، وقد أكثر العبّاسيّ من إيرادها بديلة عنها، وقد أوردها كذلك بديلة عن القوّة. ومن استخدامها بديلة عن النّعمة قوله: (البسيط)

عِنْدي لَكُمْ يَدُ فَضْلٍ لَسْتُ أَجْحَدُها يَدُ الزّناتيِّ مولى العِلم والْحَسَبِ[1]

ومن ذلك قوله: (البسيط)

عِنْدي لِمِصْرَ وَلِلْغُرّ الْكِرامِ يَدٌ والْحُرّ مَنْ باتَ يَرْعَى الْعَهْدَ والذّمَما[2]

رسخ في الأذهان أنّ استخدام اليد بديلاً للنّعمة لعلاقة السّببيّة، حيث بها تمدّ النّعمة إلى مُتلقّي العطاء، ولكنّ النّعمة التي يشير إليها العبّاسيّ ليست نعمة ماديّة. وتظهر تلك في النعمة الّتي تلقاها من أستاذه عثمان الزّناتي؛ فقد تلقى منه العلم والأدب. ولكنّ الشّاعر هنا تجوّز في المجاز نفسه، فما تلقّاه ليس من عمل اليد، ولكنّ الّذي سوّغ له هذا الاستعمال هو تلازم اليد مع النّعمة. وهذه ميزة من ميزات المجاز والاتّساع؛ حيث استطاع الشّاعر الانطلاق من القيود الّتي تقيّد التركيب إلى تركيب أوسع.

واستطاع الشّاعر من خلال الصّورة البديلة التّابعة أنْ يحقّق غرض الإيجاز؛ لأنّه طوى المسَبّب في الكلام واكتفى بالسّبب مع حضور كلٍّ منهما في الذّهن، وطوى ذكر الحالّ وهو لبّ المعنى واكتفى بالمحلّ، ولكنّ البديل لا يملك إلاّ أنْ يضع بين أيدينا الأصل وهو مقصود الكلام ومراده.

٥ - الصّورة البديلة اللاّزِمة عند العبّاسيّ:

---

(١) ديوان العبّاسيّ، ص١٢٥. ويريد عثمان زناتي أستاذه في اللّغة العربيّة المشار إليه في المقدّمة.

(٢) المرجع السابق، ص١٣٧.

عرفها البلاغيون بأنّها لفظٌ أُطْلِق وأُريد به لازم معناه، مع جواز إرادة المعنى الحقيقيّ[١]. وهي بهذا التعريف تعبّر عن عُدول اللّفظ الحقيقيّ إلى لفظ آخر؛ ليؤدّي هذا الجديدُ المعنى المرادَ في أبهى صوره. ولكنّه معنىً يبدو بعد التّأويل، ولا يتّسق التأويل إلا بوجود علاقة فعليّة بين اللّفظ الجديد والمعنى المراد، وتكون تلك علاقة لازمة بينهما، كأنْ نعبّر بكثرة الرّماد عن الكرم (كثرة الرّماد ... كثرة الطّهي ... كثرة الضّيوف ... الكرم). وهذه العلاقة اللاّزمة مرتبطة بثقافة العصر. فإنْ كانت كثرة الرّماد سمة ملازمة للكرم فهي ليست كذلك في عصرنا الذّي نعيش فيه الآن، بل ربّما تحمل دلالة سالبة عند جيل عصرنا الذين ارتبط الكرم عندهم بلازمات جديدة.

وأسلوب الكناية بتركيبه اللّغوي يسفر عن صورة بديلة لازمة.[٢] أسلوب يعبّر عن المراد مقترنًا بالدّليل، وفي الوقت نفسه فإنّه يخدم أطراف الخطاب: الأديب، والمتلقّي، والرّسالة؛ حيث إنّه يمكّنُ الأديبَ من الابتعاد عن التّصريح، وهو يستثير الشّوق في نفس المتلقّي فيحقّق المتعة.[٣]، كما إنّه يخدم الخطاب بتحقيق الإيجاز، وإكساب اللّفظ إشعاعات جديدة، ويتحقّق الاتّساع في الدلالة.

اعتمد العبّاسيّ في بناء الصّورة البديلة اللاّزمة الأنماطَ الثّلاثة: الكناية عن الصّفة، وهي أكثر الأنواع، والكناية عن الموصوف، والكناية عن النّسبة.

---

(١) القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم، بيروت، ط٤، ١٩٩٨، ص٣٠١

(٢) البصير، د. كامل حسن، بناء الصّورة الفنّيّة في البيان العربيّ، ص٣٢٨.

(٣) حفنيّ د. محمد شرف، التّصوير البيانيّ، مكتبة الشّباب، مصر، ط٢، ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م، ص٢٢٨.

نوع الكناية	تكرارها	النسبة المئوية
الكناية عن الصفة	١٠	٥٠٪
الكناية عن الموصوف	٧	٣٥٪
الكناية عن النسبة	٣	١٥٪
الجملة	٢٠	١٠٠٪

لم يمِل العبّاسي كثيرًا إلى الصّور البديلة اللازمة بأنماطها الثلاثة، فعشرون صورة في ديوان تعدّى مائتي صفحة تُعدّ قليلة؛ وأمّا ترتيب الأنماط الثلاثة من حيث الكثرة فلم يكن فيه جديد.

وقد دفعت الشّاعرَ إلى استخدام أسلوب الكناية الحاجةُ إلى إبراز تلك المعاني وتمثيلها محسوسة مدركة. ولكي يحقّق ذلك الغرض عمد إلى الطّبيعة الماثلة حيةً أو ميتة، أو إلى الحياة الإنسانيّة، أو إلى التّجارب اليوميّة؛ ليبرز من خلالها تلك المعاني الخفيّة في أسلوب رائع يحرّك الخيال، ويحقّق المتعة لدى القارئ. ومن ذلك قوله مصوّرًا مكانته: (الكامل)

وَبهم نَطَحْتُ اليَوْمَ أَبْراجَ السّما وعَلا على نَهـــرِ المجـــرّة شاني[1]

الصّورة في مجملها تعبّر عن رِفعة مكانة الشّاعر، ولكنّه حشد فيها ما حشد من الصّور الجزئيّة، فأعمل فيها الخيال. ولا يدرك المُتَلقّي مراد الشّاعر إلاّ بتخيّله قوّة خارقة تفعل فعلها في السّماء، ويرسم بخياله صورة لنهر المجرّة.

وفي صورة محسوسة بصريّة، ولكنّها لا تقع حقيقة وإنّما هي صورة متخيّلة يعبّر فيها الشّاعر عمّا يقاسي في سعيه للوصول إلى المحبوبة حين يقول:

فكأنّي وَقـــدْ طَرَقْت فتـــاة الحـــيّ أَمْشِي علَى رؤُوسِ الرّمـــاح[1]

---

(١) ديوان العبّاسيّ، ص١٥٤. حذفت همزة (السماء)؛ للضرورة الشعريّة.

تبدو الصّورة صورة تشبيهيّة مركّبة، ولكنّها تضم صورة بديلة لازمة، فالمشي على رؤوس الرّماح غير متحقّق في الواقع، ولكنّه صورة بديلة لازمة للقسوة، وبديلة لشدّة ما لاقى في سبيل الظّفر بتلك الفتاة.

وفي صورة بديلة لازمة أخرى يصوّر الشّاعر كثرة الجيش حين يقول: (الوافر)

وَجَيْشٍ في عِدادِ الرّملِ ضِقْنا بِهِ والْبَحْرُ ضاقَ بِهِ سَفينا[٢]

وكوْن الجيش في عداد الرّمل فذلك تعبير عن كثرة لا تُحصى ولا تُحصر، والشّطر الثّاني ما هو إلاّ تعضيد لفكرة الشّطر الأوّل. وهي صورة اعْتُمدَ في بنائها على ما تختزنه المخيلة من إيحاءات.

وفي صورة بديلة أخرى يعبّر عن عدم بلوغه المُرام قائلاً: (الخفيف)

أَوْ إذا ما كَبا جَوادي فَعِنْدي عَبراتٌ تسقِي ثرى آثارِه[٣]

وتعطُّل الجواد يعني قصور السّعي، ويقول في أخرى معبّرًا عن صغر سنّ مَنْ يهوى: (الكامل)

هَلْ مِنْ مُعينٍ يا أخا الأشواق فيما أُعاني من الهوى وأُلاقي
زَعَمَتْ تحاجيني الْغَداةَ وأنّها للآن ما شبّت عَنِ الأطواق[٤]

=

(١) ديوان العبّاسيّ، ص١٠١.

(٢) المرجع السّابق، ص١٢٨. وفي شطره الثّاني كان مُتأثّرًا ببيت عمرو بن كلثوم حين قال:
مَلأنا البرّ حتّى ضاق عنها وماءَ البحرِ نملؤُه سَفينا (ديوان عمرو بن كلثوم، دار صادر، بيروت، ط٣، ٢٠١٠م، ص٧١.

(٣) ديوان العبّاسيّ، ص١٧٨.

(٤) المرجع السّابق، ص١٩٧..

وقد لجأ الشّاعر إلى الصّورة البديلة ليعبّر عن الموصوف، فأورد: **ذات الخباء**[١]، **وذات الدلّ**[٢]، **وابن حُجر**[٣]، **وابنة كرم**[٤]، **وابن الغمام**[٥]، **وذات خلخال**[٦]، ومعظمها صور حشدها في قصيدة واحدة.[٧]، ومن الصور البديلة اللازمة ما ورد في قوله: (الوافر)

فَمَنْ يَهْوَى الْحَياةَ، وَلَمْ يَقْدِرْ لَهـا ثَمَنًا يَمُتْ كَمَدًا وَهَوْنَا

وَقَدْ رَجّتْ لِذي ظُفْرٍ ونابٍ وَضاقَتْ بِالْعِجافِ الْمُستنينا[٨]

يريد الشّاعر بذي ظفر وناب: مَن قَوي واشتدّ عوده. وللكناية عن هذا المعنى أكثر من سبيل، ولكنّه خصّ الظّفر والنّاب؛ ليتناسق المعنى مع المراد، فالظّفر والنّاب وسيلتا دفاع عن النّفس من كلّ مفترس.

---

(١) ديوان العبّاسيّ، ص١١٠.

(٢) المرجع السّابق، ص١١٠.

(٣) المرجع نفسه.

(٤) المرجع السّابق، ص١١٠.

(٥) المرجع نفسه.

(٦) المرجع السّابق، ص١٠٩.

(٧) ينظر: قصيدته (خواطر)، الديوان ص ١٠٩، ١١٠.

(٨) المرجع السّابق، ص١٣٠. مُسْنتون أَي مُجْدِبون، أي أصابتهم السّنة، وهي القَحْطُ والجَدْبُ، وأَسْنَتَ فهو مُسْنِتٌ إِذا أَجْدَبَ. ومن ذلك قول الشّنفرى: بريْحانَةٍ مِن بَطْنِ حلْيَةَ نَوَّرَتْ ... لهَا أَرَجٌ، ما حَوْلَها غيرُ مُسْنِت(الشّنفرى، الديوان، دار صادر، بيروت، ط٢، ٢٠١٠م، ص٣٦

وفي بناء العبّاسيّ صوره البديلة كان يرمي إلى تحاشي التّصريح بالمقصود (الخمر)، أو يرمي إلى تحاشي التّصريح وتحقيق الاستلطاف(ذات الدلّ، وذات الخباء، وذات الخلخال) في شأن المحبوبة، ومن ذلك قوله: (المجتثّ)

سَعَتْ بِـــهِ ذاتُ دلٍّ في ثَوْبِ وَشْيٍ مُهَدَّبْ
كَرْخِيَّةُ اللَّحْظِ، ولكِن تُرْكِيَّـــةٌ حِينَ تُنَسَبْ[1]

والشّاعر -كما أسلفنا - كان كثير الاطّلاع على الأدب القديم؛ ولذلك لا نعجب أنْ يكثر ورود الصّورة القديمة في شعره، ومن ذلك ما ورد في قوله: (المجتثّ)

قَدْ زَوّجُوا ابْنةَ كَرمٍ بِابْنِ الْغَمامِ فَأَنْجَبْ[2]

(ابنة كرم) كناية عن الخمر، و (ابن الغمام) كناية عن الماء، وقد جعل العلاقة علاقة زواج؛ ليحقق التمازج الذي ينتج خمرة معتّقة. وهي صورة ربّما أخذها من صفيّ الدّين الحِلّي حين يقول: (البسيط)

بذلتُ عقلي صداقاً حينَ بتُّ بِهِ أزوّجُ ابنَ سحابِ بابنة العنبِ[3]

ومن صور الكناية عند العبّاسيّ الصور البديلة الوسيطة، وفيها يصوّر صفة للمراد بوساطة خصيصة من خصائصه، كالثّوب والبدن، ومن ذلك قوله يصف الشّيخ يوسف بدريّ: (البسيط)

تِلْكَ الْقَوافي وَقَدْ جاءَتْ مُحَبّـرَةً "لِيوسُف" الخيرِ مِنْ مأْثُورِ أَقوالي
الطّاهِرِ الذّيل محمودِ السريرة ميـــــــمونِ النّقِيَّةِ في حلٍّ وَتِرْحالِ[1]

---

(١) ديوان العباسيّ، ص١١٠.

(٢) المرجع السّابق، ص١١٠.

(٣) الحلّي، صفيّ الدّين، ديوان صفيّ الدّين الحلّي، دار صادر، بيروت، (د. ت)، ص٧٠٧.

ومنها ما قال في رثاء حامد علي: (الخفيف)

فَسقَى الْغَيثُ تُرْبَةً أَوْدَعُوها طاهِرَ الذّيلِ، طاهِرَ الأَرْدانِ[٢]

عبّر عن نقاء الشيخ يوسف، وحامد علي بطهارة ثوبيهما؛ لأنّ المظهر يشي بالمخبر، بحسب ما رسخ في الأذهان.

=

(١) ديوان العبّاسيّ، ص١٧٠.

(٢) المرجع السّابق، ص١٨٧.

المبحث الثاني: العوامل المؤثّرة في تشكيل الصّورة البيانيّة

تتأثّر الصّورة في تشكيلها بالمحيط الذي يعيش فيه الشّاعر سواءً أكان ذلك المحيطُ هوا لبيئة الطّبعيّة أم البيئة الاجتماعيّة، وكذلك تتأثّر بالمكوّن الثّقافي الذي تلقّاه الأديب من خلال اطّلاعه الواسع على الثّقافة بضروبها المختلفة، وبخاصة ما أنتجته قرائح الأدباء من آثار أدبيّة.

وبتفاعل الشّاعر مع هذا المحيط لا يملك إلاّ أنْي فسح له مجالاً في أدبه، فإمّا أنْ يجعل منه موضوعًا لإنتاجه الأدبيّ، وإمّا أنْ يتّخذه وسيلة لإبراز المعاني الكائنة في ذهنه. ويتحقّق له هذا الهدف الثاني إذا كان المُتَلقّي مُلمًّا بشيء من المعاني التي تختبئ خلف الصّورة. فمثلاً إذا ما جُعِل الممدوح أسَدًا بأي أسلوب من أساليب التّصوير البيانيّ، فإنّ المُتلقّي لا يدرك مُراد الخطاب ما لمْ يُدرك معاني الشّجاعة، ورباطة الجأش والقوّة التي يوحي بها الأسد. ولا يستطيع الأديب أنْ يتجاوز هذا الإطار. فإنْ لم يلتزِم اهتزّت الصّورة، وما وجدت صورته قبولاً عند المتلقّي، وأضحت غريبة، وربّما نفرها الذّوق.

سنبحث في المؤثّرات العامّة في الصّورة من خلال الحياة الإنسانيّة، ومستلزمات الإنسان، ومن خلال الطّبيعة حيّة وميتة، ومن خلال الموروث الثّقافيّ الذي تفاعل معه الشّاعر.

١ - أثر الحياة الإنسانية في تشكيل الصّورة:

الإنسان بطبعه المدنيّ توّاق إلى العيش مع الجماعة البشريّة الّتي تتحقّق له من خلالها حاجاتُه الماديّة والرّوحيّة. ولعلّ هذه الميزة أوضح في شخصيّة شاعرنا. وتنبئ بذلك تنقّلاته في مدن السّودان وباديه، ومكانة أسرته وموقعها من الزّعامة الرّوحيّة

التي تحتم عليها استقبال من يُيَمّمون وجهتها من أهل السّودان. هذا إضافة إلى رحلته إلى مصر، والتقائه بأهل الثّقافة والأدب، وحضوره المناسبات الأدبيّة وتفاعله معها؛ ممّا أفضى به إلى المشاركة الوجدانيّة وقرض الأشعار في مديح الأعيان ورثائهم.

وبدا تفاعل العبّاسيّ مع الحياة الإنسانيّة في تصويره مستلزمات الإنسان الّتي تُعينه في أمور الحياة، وفي استحضاره ما يمارسه الإنسان في حياته اليوميّة، وفي توظيفه أجزاء جسم الإنسان، وفي أصناف البشر، وفي استحضاره شخصيّات بعينها ليرسم بها معنًى من المعاني.

وقد كان لمستلزمات الإنسان حضورٌ بيّنٌ في الصّورة عند العبّاسيّ، حيث شكّلت ما يقارب نصف الصّور المتعلّقة بالإنسان. وجاءت في ستّ وثلاثين صورة من مجموع اثنتين وثمانين صورة.

م	مادة الصّورة المتعلقة بالإنسان	تكرارها	النسبة
١	مستلزمات الإنسان	٣٦	٪٤٣,٩
٢	أنشطة الإنسان وممارساته اليوميّة	٢٢	٪٢٦,٨
٣	أعضاء جسم الإنسان	١٦	٪١٩,٥
٤	أصناف البشر	٦	٪٧,٣
٥	أطوار حياة الإنسان	١	٪١,٢٥
٦	شخصيّة إنسانيّة	١	٪١,٢٥
٧	الجملة	٨٢	٪١٠٠

جاء هذا التّرتيب طبيعيًّا، ولم يشذّ فيه العبّاسي عن المألوف؛ إذ إنّ مستلزمات الإنسان ومعينات حياته تكون أكثر حضورًا في حديثه، وتكون وسيلة لتصوير معاني أخر، وتليها أنشطة الإنسان وما يمارسه في حياته، وهكذا.

وكان للحليّ وأدوات الزينة القدح المعلّى بين مستلزمات الإنسان، حيث حازت على عشر صور ترتدّ إليها من بين ستّ وثلاثين صورة.

م	تفصيل مستلزمات الإنسان	تكرارها	النسبة
١	الحُلي	١٠	٢٧,٨٪ تقريبًا
٢	غطاء الإنسان وكساؤه	٩	٢٥٪
٣	أدوات الحرب	٥	١٣,٩٪
٤	أدوات الشّرب	٤	١١,١٪
٥	سكن الإنسان	٣	٨,٣٪
٦	أخرى	٥	١٣,٩٪
٧	مجموع الصّور	٣٦	١٠٠٪

وهذا الترتيب في حضور مستلزمات الإنسان كذلك ترتيب طبعيّ خلا تقدّم الحلي، ولعلّ هذا بسبب إكثار العبّاسي من وصف قصائده بها، وقد كثر وصف القصائد كثرة لافتة عنده على نحو قوله: "**وَلكَمْ نَظَمْتُ مِنَ البَيانِ قلائدًا**"[١]، وفي قوله: (البسيط)

بِمُحْكَماتٍ مِن التّبْيينِ فَصّلَها بالدّرّ مُنْتَثِرًا كالدّرِّ مُنْتَظِمًا[٢]

وقال: (الكامل)

هاكُمْ عُقُودًا قَدْ نَظَمْتُ جُمانَها مِنْ دُرِّ أَجْفاني، ودُرّ بياني[٣]

وقال مُصوِّرًا قصائد الشّاعر حافظ إبراهيم يوم رثائه: (الوافر)

وَبرّزَ في الْقَريضِ بِخالِداتٍ نَواصِعَ في نُحورِ الخَالِدينا[١]

---

(١) ديوان العبّاسيّ، ص١٠٤.

(٢)ديوان العباسيّ، ص١٣٦.

(٣) المرجع السّابق ، ص١٥٥.

وقال كذلك: (الخفيف)

زَيّنَتْهُ، وزانَها فَتَبَدّى كالحُلِي في مَعاصِمِ الْخَفِراتِ[٢]

استطاع عبر أسلوب الكناية والتّشبيه أنْ يضفي جماليّة على قصائده، اعتمادًا على ما علق في النّفوس من جمال الحلي، فلم يقل: هاكم قصائد، بل قال: هاكم عقودًا، وأنّ جمالها كجمال الحلي في النّحور وحول المعاصم.

وجاءت صور الثّياب والغطاء من مستلزمات الإنسان في المرتبة الثّانية، فأورد منها: (الكامل)

كَشَفَ النّقابَ عنِ العلومِ فَزَفّها خودًا تفوق على الحسانِ الخُرّدِ[٣]

ووجدنا "**ثوب الفضيلة**[٤]"، و"**ثوب الصّبر**[٥]"، و"**فهي في نسجها البديع برود**[٦]"، و"**ثوب اصطباري بعدكم بالٍ**[٧]" و"**طاهر الذّيل**[٨]"، وأورد كذلك: (الكامل)

مالُوا إِلى رأي الغويّ فمَزّقوا شَمْلَ التّآلفِ أيما تمزيق[٩]

=

(١) المرجع السّابق، ص١٢٨.

(٢) المرجع السّابق، ص١٩٥..

(٣) المرجع السّابق، ص١٦٠

(٤) ديوان العبّاسيّ، ص٩٩

(٥) المرجع السّابق، ص١٦٦

(٦) المرجع السّابق، ص١٤٧

(٧) المرجع السّابق، ص١٧٢

(٨) المرجع السّابق، ص١٨٧

(٩) المرجع السّابق، ص١٠٤

وهذه صور تعبّر عن مراد الشاعر من الملازمة. فالفضيلة ثوب، والصّبر ثوب، والتآلف شمل؛ لأنّها قيم ملتصقة بأصحابها التصاق الثّوب بصاحبه.

وأورد الشّاعر من بين مستلزمات الحياة الإنسانيّة الأدوات المستخدمة للحرب موادّ لصوره البيانيّة، ومن ذلك الأسهم والكنانة: (الكامل)

دَعْ أَسْهُمِي اللاّئي بَرَيتُ نِصالَها يا سَعْدُ مِنْ رَأيٍ وَمِنْ مَنطُوقِ

وَانْثُرْ كِنانَتَكَ الّتي أَعْدَدْتَها وَأَبِنْ لَنا كَيْفَ اتِّخاذ الفَوقِ[1]

رأيُه ومنطقُه الذي يقارع به سهامٌ يقارع بها خصمه، فأبان من خلال الصّورة مضاء منطقه ورأيه الذي به يصرع الخصم، ولثقته بما أعدّ له دعاه لأنْ يأتي بكلّ سلاحه، فقال: "انثر كنانتك".

وتجد في صوره التي انتزعها من مستلزمات الإنسان في مجال الحرب طرافة على نحو قوله: "**أمشي على رؤوس الرّماح**[2]" وقوله: "**فَيَاسَهْمَ المنية أي سَهْمٍ**[3]"، وفي قوله: "**فَأَبَتْ قَناتُكَ أَنْ تَلِينا**[4]"؛ لأنّها صور مثيرة للخيال. وجعل الفجر سيفًا يشقّ اللّيل في بيته: (مجزوء الكامل)

وَاهًا لِلَيْلٍ كَمْ شَقَقْتُ لَهُ بِسيفِ الْفَجْرِ هامَه[5]

---

(١) المرجع السّابق ص١٠٥. و"الفَوق" هو مَوْضِعُ الوَتَرِ مِنَ السَّهْم (تاج العروس – مادة: فوق)

(٢) المرجع السّابق، ص١٠١

(٣) المرجع السّابق، ص١٢٩

(٤) ديوان العبّاسيّ، ص١٢٨

(٥) المرجع السّابق، ص١٣٣.

ومن مستلزمات الإنسان أدوات الشّرب، وقد أورد منها العبّاسيّ أداة واحدة وهي الكأس، وعبّر بها في كلّ المواضع عن معانٍ سالبة، كما في قوله: "**وأَذِقتني كَأْسَ الْعَذَابِ**[١]" وفي قوله: (الطويل)

أَلا فَاشْرَبُوا كَأْسَ الجهالة مُترَعًا على نَغمٍ، أَوْتارُه الْغَيُّ والْخسرُ[٢]

وقوله: (الوافر)

شَرِبتَ الكأْسَ كَأْسَ الْمَوْتِ صِرْفًا فَكنتَ رديفَ أَيْنُقِه العجالِ[٣]

توحي صوره بتوالي العذاب والجهالة وكثافتهما حتى كأنّهما يتدفقان تدفّق الماء من الكأس.

ومن مستلزمات الحياة الإنسانيّة ما يتعلّق بالسّكن والدّور، وقد اتّخذ منها الشّاعر صورًا لمعانيه، حيث صوّر الشّاعر حافظ إبراهيم بأنّه صرحٌ يهوي حين رحل عن هذه الدّنيا مصوّرًا بذلك عُلُوَّ مكانته، حيث قال: (الوافر)

أَتَى رَيْبُ الْمَنُونِ فَهَدَّ رُكْنًا بِحافِظٍ، لا رعى اللهُ الْمَنُونا
هَوى صَرْحُ الْبَيانِ، وَمُنْذُ أَودَى فَقَدْنا ذلِكَ الشّعْرَ الرّصينا[٤]

---

(١) المرجع السّابق ، ص٣٩

(٢) المرجع السّابق ، ١١٦.

(٣) المرجع السابق، ص١٦٥. والأينق جمع من جموع النّاقة (ابن منظور، لسان العرب، مادة (ن. و. ق). ومنه ما أورد الطّبريّ من قول رسول الله -صلى الله عليه وسلم - ذات يوم : « لا عدوى » ، فقال أعرابيّ : يا رسول الله ، إن النّاقة الجرباء لتدخل في الأينق، فيجربن جميعًا فقال رسول الله -صلى الله عليه وسلم - : « فمن أعدى الأول » ؟ " (الطّبري، محمدّ بن جرير، تهذيب الآثار وتفصيل الثابت عن رسول الله من الأخبار، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدنيّ، القاهرة، ٣/ ٥

(٤) ديوان العبّاسيّ ، ص١٢٧.

وشبّه قصائد حافظ إبراهيم–كذلك -بالقصور "**هِيَ كَالقُصُورِ مُمَرّداتٍ**[١]"، وشبّهها قائلاً: (البسيط)

كَأنّها اليوم لمّا غابَ سامِرُها دارُ الّذين استقلّوا مُنْذُ أَجْيالِ[٢]

فمرّة صوّر قصائده بالدّور وهي في أبهى صورها أيام حياة صاحبها. وفي مفارقة أخرى يصورّها في أضعف أحوالها بالدّور كذلك، والقصائد هي القصائد قبل الرّحيل وبعده، وبذا يدرك المتلقّي أنّ المعني الخفيّ المراد هو تصوير عظمة الشّاعر حافظ.

وفيما عدا هذه من مستلزمات الحياة الإنسانيّة فقد قلّ وُرُود الصّور الأخرى كالتّعبير بأحلام الإنسان عن قصر المدّة الزّمنيّة، حين يقول: (الكامل)

لَمْ أَنْسَ أيّامي بِهِمْ وَقَدِ انْقَضتْ وَكَأنّهَا –واللهِ - أَحْلامُ الكرى[٣]

ومن ذلك –أيضًا - تصويره بالضوء "**وأنتُم في الدّجى سُرجي**[٤]"، والتّعبير بالمسك في قوله: "**وَكالوَرْدِ يَعْبقُ مَطْلُولُهُ ... أوْ الْمِسك أو جونة الغالية**[٥]".

والتقط الشّاعر من الحياة الإنسانيّة بعض ملامحها؛ ليعبّر بها عن معانيه، وجاءت تلك الصّور معظمها متّصلة بنشاط الإنسان وحركته، فالنّيل يزور سهول الجزيرة قرب مدينة (سِنّار). وإضفاء لفظ الزّيارة -وهي فعل إنسانيّ -على مرور النّيل يرسّخ البعد الإيجابيّ على هذا المرور، يقول: (الخفيف)

---

(١) المرجع السّابق، ص١٣١.

(٢) المرجع السّابق، ص١٦٩.

(٣) المرجع السّابق، ص٢٦.

(٤) ديوان العبّاسي، ص١٩٤.

(٥) المرجع السّابق، ص٦١.

زَارَها النّيلُ وهْي قَفْرٌ يَبابٌ فَاكْتَسَتْ مِنْ نَسيجِ يُمْناهُ بُرْدا[١]

واستطاع الشّاعر من خلال إضفاء ممارسات الإنسان ونشاطه أنْ يحقّق تشخيص الأجسام في أجمل صوره، فوجدناه يطلب من دارة الحمراء بأن تبلّغ رسالة إلى المحبوبة، والأرض عند الشّاعر إنسان يبكي، والوجد يرقص بالفؤاد، والطّريقة الصوفيّة تميس ميسَ الغواني، ونفحة الصّبا تسحب الأذيال. وكلّ هذه وغيرها إنّما تعبّر عن تفاعل الشّاعر مع النّشاط الإنسانيّ حتى تخيّل الدّارَ والأرضَ والوجدَ والطّريقةَ الصّوفيّة ونفحةَ الصّبا أشخاصًا يستأنس بهم.

وعبْر أسلوب المجاز المرسل وأسلوب الاستعارة لجأ العبّاسيّ كثيرًا إلى استخدام أعضاء الإنسان ليعبّر بها عن معانيه، حيث جعل اليد معادلاً موضوعيًّا للقوّة تارة، وللجود والكرم تارة أخرى في قوله: "**دَفَعَتْهُمْ يَدُ الصّبا**[٢]"، و"**أَيْدِي الْحادِثات**[٣]"، و"**فرّقتهم يَدُ الزّمان**[٤]...و"**عِندي لِمصرَ وللغرّ الكرام يد**[٥]" وقوله في شأن مصر وأهلها: (البسيط)

واهًا لِمِصْرَ وَأَوْقاتٍ سَعِدتُّ بِها لَقَدْ تَقَضَّتْ وَلَمّا أَقْضِ مِنْ أَرَبِ
يَخُونُني الصّبْرُ إِنْ غالَبْتُ دُونَكُمُ حَرَّ اشْتِياقي وَدَمْعًا جَدّ مُنْسَكِبِ
عِنْدي لكمْ يَدُ فَضْلٍ لَسْتُ أَجْحَدُها يَدُ الزّناتيّ مولى الْعِلْمِ والحسب[٦]

(١) المرجع السّابق، ص١٣٢..
(٢) المرجع السّابق، ص٧٢.
(٣) المرجع السّابق، ص١٣٢.
(٤) ديوان العبّاسيّ، ص٣١.
(٥) المرجع السّابق، ص١٣٧.
(٦) المرجع السّابق، ص١٢٥.

لعلّه كان موفّقًا حين استخدم (اليد) بديلاً للنّعمة وبديلاً للقوّة ؛ وذلك لمزيّة اليد في العطاء حيث بها يُمدّ، ومزيّتها في القوّة ؛ حيث بها يكون البطش.

ووظّف الجِيد والمعصم والجَبْهة والغُرّة لإضفاء جماليّةٍ على التّصوير، يقول: (البسيط)

مَكارِمٌ خَلَّدَ التّاريخُ سِيرَتها عَلّقتهُنّ عَلَى جِيدِ العُلا نَظْما[١]

وأورد "**فَأَزانَ جِيدَ مَطالِبي**[٢]"، وقوله: "مَنْ كان **جِيدُ اللّيالي** قَبْلَ نَشْأَتِه[٣]"، وقوله: "**وَإِنّهُمْ لَسِوارٌ أَنْتَ مِعْصَمُهُ**[٤]"، وقوله: "**سَمَوْتَ يا جَبْهَةَ التّقْوى وَغُرّتَها**[٥]". وفي المقابل قلّ عنده جعل كُلِّ الإنسان صورةً لمعنىً من معانيه.وجعل الأرض "أُمًّا رؤومًا"حين رثى صديقًا: (الخفيف)

فَهَلِ النّاسُ مِثْلُ عَهْدِكَ ناسٌ وَهَلِ الجارُ ثَمَّ كَالْجيرانِ

أَمْ هِيَ الأَرضُ وَهْيَ أُمٌّ رؤومٌ نَزَعَتْ ما بِهِمْ مِنَ الأَدْرَانِ[٦]

وأورد: الفتاة الغيداء مكنيًّا عنها بـــ"**ذات الدلّ**، و**ذات الدّلال**[٧]، واللّغة العربيّة –وهي عنده أمّ اللّغات - جعلها حسناء في حُلَلٍ صافية[١]، ويستحضر صورة الأسرى ليرسم حال النّاس في الدّهر حيث يقول: (الخفيف)

---

(١) المرجع السّابق، ص١٣٩.

(٢) المرجع السّابق، ص١٣٤.

(٣) المرجع السّابق ، ص١٤٤.

(٤) المرجع السّابق ، ص١٢٣.

(٥) المرجع السّابق ، ص١٤٥.

(٦) ديوان العبّاسيّ ، ص١٨٦. رثى فيها صديقه حامد محمّد علي.

(٧) المرجع السّابق ، ص٤٣.

ما لِذا الدَّهْرِ في صِيالٍ وَخَتْلِ يَغْتَلي في حَرْبِ الكِرامِ وَيُصْلي
نحنُ فيه أسْرى أَمانٍ وأنضـا ءُ خَيالٍ مِـنَ الحَيـاةِ وَظِلّ[٢]

والتّشبيه بالأسرى ليس المقصود منه تصوير جسم بجسم وإنّما المراد استحضار الحال التي تعتري السجين وتخيّلها في المشبّه، ولعلّ إبداع الشاعر بادٍ في إطلاق مساحة الصّورة فتتيح للمتلقّي تخيّل كل ضيق يعتري السّجين.

٢ - أثر الطّبيعة في بناء الصّورة عند العبّاسيّ:

تختزن الذاكرة البشريّة الكثير عن الطّبيعة؛ وذلك لارتباط الإنسان بها ارتباطًا وثيقًا منذ نعومة أظفاره، فهي التي سخّرها الله لتكون ملاذه في مأكله ومشربه وملبسه، ... ويتعدّى هذا الارتباطُ الحاجاتِ الماديّةَ إلى الحاجات المعنويّة والرّوحيّة؛ لذا وجدنا الأدباء والشّعراء خاصّة قد أفسحوا مساحة للطّبيعة، فوصفوها وفُتِنوا بها، ثمّ من بعدُ صارت هي نفسها صورًا لمعانيهم التي يريدون التّعبير عنها، وهذا هو التّوظيف الأبرز لمظاهرها. وما كان لهم أنْ يفعلوا ذلك لولا أنّها أضحت صورة مقابلة أو بديلة للمعاني التي يريدون، فما كان لامرئ القيس أَنْ يعبّر عن قوّة فرسه وسرعته بقوله: "**كجلمود صخرٍ حطّه السّيل مِن عَلِ**" لولا رسوخ هذه المعاني ووضوحها في المشهد الطّبعيّ الذي جعله صورة مقابلة لإبراز المعاني التي يريد إبلاغها.

وشاعرنا من الشّعراء الذين حفل شعرهم بالطّبيعة، وقد ساعده على ذلك تنقّله في بوادي السّودان، فشاهد مناظرها، وكذلك ثقافته الواسعة بالشّعر

=

(١) المرجع السّابق، ص٦١.

(٢) المرجع السّابق، ص١٧٩.

العربي، واطّلاعه على طرائقه في توظيف الطّبيعة. وقد غلب على شعره ورود الطّبيعة الجامدة.

نوع الطبيعة	تكرارها	النسبة
الطبيعة الجامدة	٩٩	٪٧٣,٨٨
الطبيعة الحية	٣٥	٪٢٦,١٢
الجملة	١٣٤	٪١٠٠

وجاءت غلبة الطّبيعة الجامدة على الطّبيعة الحيّة؛ لأنّ العبّاسيّ أكثر من تكرار صور طبيعيّة معينة، ومعظمها كانت صورة مقابلة أو بديلة لممدوحِيه، مثل: البحر، والشّمس، والبدر، والبحر، والماء، والنّجم، وقد حمّلها معاني مألوفة. كما أنّه لم يولِ اهتمامًا بطرف من أطراف الطّبيعة الحيّة وهو الحيوان، حتى إنّ صوره التي وظّفها جاءت معبّرة عن مشاعر سالبة.

ومن صور الطبيعة الجامدة التي عبّر بها عن معانيه البحر، وقد حمّله معاني التوسّع فيما يريد، فمحمّد السّمّاني بحرٌ في العلم، يقول: (الطّويل)

هُوَ البحرُ مِنْ سِرِّ الْمُهَيْمِنِ زاخِرُ وَإِنْ كُنْتَ لا تسْمَعْ لِتَيّارِهِ صَخْبا[1]

وصديقه(حبيب) في الكرم والجود بحرٌ، ويعني أنّه ذو كرم بلا حدود، و"الغواية" بحر؛ لأنّها تودي إلى مهالك غير محدودة، والعفو الرّبانيّ بحرٌ "بحر عفوِك"؛ لأنّه عفوٌ يغمر من حُظِي به فلا يُبقِي على صاحبه وزرًا.

ومن صور الطّبيعة الجامدة صورة البدر، وقد حمّله العبّاسيّ معاني الجلال والرّفعة وسموّ المكانة كعادة الشّعراء القدامى، فالشّاعر أحمد شوقي في نظر العبّاسيّ بدر تحفّه هالة من الضّوء في مشهد يوحي بالهيبة والجلال: (البسيط)

---

(١) ديوان العبّاسيّ، ص٢٠٢.

يا شاعِرَ الضّاد يا صِنّاجَة الْعَربِ اسلِمْ لِدَوْلَةِ أَهْلِ الْفَضْلِ والأَدَبِ
ما أَشْرَفَ البَدْر مَحْفُوفًــا بِهالَتِهِ وَأَجْمَلَ الخَمْر في عقْدٍ مِنَ الحَبَبِ[١]

ومحمّد البدويّ شيخ علماء السّودان بدرٌ: (الكامل)

وَتقلّص الظّلّ الظّليلُ، وكُوِّرَتْ شَمْسُ الكَمالِ، وغاب بَدرُ السّؤدَدِ[٢]

والبيان العربيّ بدرٌ: (المتقارب)

بَيانٌ هُو البَدرُ في تمِّه يَشُقُّ حشَا الليلة الدّاجِية[٣]

وحمّل البدرَ معاني الجمال والبهاء، فهو يصف جمال محبوبته ويجعلها بدرًا، ويخاطب اللّيل ممتنًّا عليه، فهو قد أخذ جمال بدره الطّبعيّ من جمال من يُحبها الشّاعر، يقول: (مجزوء الكامل)

يا ليلُ مالَكَ لا تَني تَبْتَزُّ عَنْ جَفْني مَنامهْ
يا لَيلُ بَدْرُكَ آخِذٌ بالأَمْسِ مِنْ بَدْري تَمامَهْ[٤]

وبالبدر يريد تحميل معاني الجمال والرّفعة، ومعنى هداية الآخرين كما صوّر محمّد البدويّ، وبدا جمال تصويره حين جاء أسلوبه في ثوب التشبيه البليغ والاستعارة اللذين يحقّقان أعلى درجات التطابق بين الطّرفين.

وصوّر بالشّمس معاني الرّفعة والبهاء والسّموّ. حيث صوّر بها مصر حين قال: (الكامل)

مصرٌ، وما مِصرٌ سوى الشّمسِ بهَرتْ بِثاقِبِ نورِها كلّ الورى

---

(١) المرجع السّابق، ص١٢٣.
(٢) المرجع السّابق، ص١٦٢.
(٣) المرجع السّابق، ص٦١.
(٤)ديوان العبّاسيّ ، ص١٣٢.

وَلَقَدْ سعيتُ لَها فَكُنتُ كَأنّما أَسْعى لطيْبَةَ أَوْ إلى أُم القُرى[١]

وكذلك صوّر بالشّمس مصطلحات المتصوّفة، فالمعارف والعوارف القدسية شمس، وصوّر بها الشّيخ البدويّ، ومن نورها جعل صورة مقابلة للبهاء والمكانة العلميّة للشّيخ محمّد السّلمان.

ووظّف الشّاعر من مظاهر الطّبيعة الماءَ، والنّجم والغيث، والبرق والدّجى والرّمل والسّراب والصّواعق والغيم والمرجان وغيرها من المظاهر الجامدة.

وكان للطّبيعة الحيّة –كذلك – حضور في صور العبّاسي، ولكنّه حضور لا يضارع حضور الطّبيعة الجامدة. فقد وظّف الحيوان للتّعبير عن معانيه، غير أنّه جاء توظيفًا معبّرًا عن مشاعر سالبة، وفي مواقف لا توسم بالطّيبة في كثير من صُوره. ومن ذلك قوله: (البسيط)

فَحاذروا كُلّ مَشّاءٍ بِتَفْرِقَةٍ يُمسي وَيُصْبِحُ كَالغِربانِ نَعّاقا[٢]

ومن ذلك قوله: (الخفيف)

وَبَنُو الغربِ حَوْلَنا يَتَعاوونـــــَ عُواءَ الأُسُودِ والْذُؤبانِ[٣]

"**والخيل تمرح بالفوارس كالجراد المنتشر**[٤]" في صورة توحي بالفزع، وفي قوله: "**قادتهم الأطماع حتى أشبهوا كبش الفدا**[٥]" وفي قوله: "**ولوا كالخيل يوم رهان**[١]".

---

(١) المرجع السّابق، ص٢٥.

(٢) المرجع السابق ، ص٧٠.

(٣)ديوان العبّاسيّ ، ص١٨٩.

(٤) المرجع السّابق ، ص٥٥.

(٥) المرجع السّابق ، ص٢٨.

ولا تكاد تجد ذلك التّوظيف المشرق للحيوان إلا في مواضع الغزل والنّسيب، ومنه قوله: (الرجز)

نَمْرَحُ فِي تِلكَ الرّبا ربا الحِسانِ الْخُرّدِ[٢]

وعندما يوظّف العبّاسيّ النّبات ليعبّر عن معانيه فإنّه يعبّر به عن معاني إيجابية، حيث يصور خدود الحبيب قائلاً: (الخفيف)

ذُو قوامٍ كالسّمهريّ اعتدالاً وخُدودٍ تَحْكِي شَمِيمَ الأقاحِ[٣]

ويصوّر جمال المحبوبة بالظّبي الغرير (الخفيف):

مَرّ بي يَوْمًا ظَبيٌ غريرٌ يَتَهادى كَغُصْنِ بانٍ تَأوّد[٤]

ومثوى اللّذات كزهر الرّبيع في الطّيب، والبيان الذي نطق به أهل مصر وردٌ عَبق... وغيرها من الصّور التي تعبّر عن روح إيجابيّة لدى الشّاعر.

٣ - أثر الموروث في بناء الصّورة:

تتضافر عدّة عوامل تدفع الأديب للعودة إلى التّراث للتّعبير من خلال شخصيّاته أو أحداثه، أو بعض المواقف ذات التّأثير في الوجدان. وقد ترجع تلك العوامل إلى عوامل ثقافيّة، أو عوامل فنّيّة اجتماعيّة' أو سياسيّة غيرها.

والشّعراء في تعاملهم مع الموروث متباينون: فمنهم من يعبّر عن التّراث، ومنهم من يُعبّر به، ويختلفون أيضًا في طريقة عرضهم فمنهم من يميل إلى أسلوب

=

(١) المرجع السّابق ، ص١٨٥.

(٢) المرجع السّابق، ص٨٤.

(٣) المرجع السّابق، ص١٠١.

(٤) المرجع السّابق، ص١١٣.

السّرد المباشر، ومنهم من يميل إلى التّصوير الفنّي ليعبّر عمّا يريد[١]. ولكن في كلّ تلك الأحوال يتطلّب ذلك الأمر مهارة في عرض الموروث أو الاستفادة منه في التّصوير؛ ذلك بأنّ الموروث يصبح جزءًا من الخطاب الذي يتوجّه به الشّاعر إلى المتلقّي.

عُرف العبّاسيّ بنشأته الدّينيّة، وبحبّه للأدب العربيّ القديم؛ ممّا مكّنه من الوقوف على الكثير من الصّور التّراثيّة ، ومن خلال تفاعله مع التّراث الأدبيّ الذي يبدو للقارئ النّاقد، وكان ذلك مصدرًا مهمّا من مصادر صوره الأدبيّة حيث وظّف التّراث من أجل إبراز معانيه. والذي يهمّنا في بحثنا هو كيف وظّف الشّاعر الموروث للتّعبير عن المعاني التي يريدها؟، أي كيف جعل الموروث جزءًا من بنية الصّورة؟ ومن ثمّ كيف أسهم بالتّراث في إبراز معانيه؟

في توظيف الشّاعر للمورث وجدناه يميل إلى أسلوبين: هما الاستعارة والتّشبيه. ومن صور استعانته بالاستعارة قوله يرثي أباه: (البسيط)

أَعْطاكَ رَبُّكَ فُلْكَ العِلْمِ تَرْسُفُ في طَوَفان صَدركَ مرساها ومجراها[٢]

وفي بيته يستدعي في الخيال قصة نبيّ الله نوح -عليه السلام- المذكورة في قوله تعالى: " **وَاصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ**

---

(١) من الذين عبروا بالتّراث عن معانيهم الشاعر عبد الوهّاب البيّاتي عندما استدعى صورة أبي زيد السّروجي، وجعلها عنوانًا لإحدى قصائده. والدكتور عبده بدوي عندما استعار شخصيّة ابن سيّدنا نوح عليه السلام، ومن الذين عبّروا عن التّراث شعراء مدرسة الإحياء أمثال حافظ وشوقي والبارودي، وقد استخدموا طريقة السّرد المباشر. ومن الذين مالوا إلى استخدام التّراث صورة فنيّة؛ للتّعبير عن المعاني شاعرنا محمّد سعيد العبّاسيّ.

(٢) ديوان العباسيّ، ص ١٤٥

مُغْرَقُونَ (٣٧) ... وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَحِيمٌ(٤١)"[١] ومن ذلك قوله أيضًا في رثاء أبيه: (البسيط)

وَقَدْ تَجَلّتْ بِالشّرْعِ نَارُ هُدىً فَكُنتَ يا سَيّدَ الأبرارِ موساها[٢]

فاستدعى بذلك صورة موسى –عليه السلام – عندما رأى النار التي أشير إليها في قوله تعالى: " **وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى (٩) إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى (١٠)**"[٣].

ومن صور استعانته بالتّشبيه في استدعاء الصّور التراثية ما أورد في قوله: (البسيط)

ما نَحْنُ يَأْجُوجُ بلْ قَوْمٌ ذوو أَرَبٍ في الصّالحاتِ، وَلَسْنا قَوْمَ إِفْسادِ[٤]

استدعى الشّاعر هنا صورة يأجوج ومأجوج المفسدين في الأرض في قوله تعالى: " **قَالُوا يَا ذَا الْقَرْنَيْنِ إِنَّ يَأْجُوجَ وَمَأْجُوجَ مُفْسِدُونَ فِي الأَرْضِ فَهَلْ نَجْعَلُ لَكَ خَرْجًا عَلَى أَنْ تَجْعَلَ بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ سَدًّا**"[٥]. ومن ذلك قوله يمتدح أدب حافظ إبراهيم: (الوافر)

فَلوْ قالوا ابْتَدِعْ لهُـــمُ مِثالاً لَقُلْتُ همُ الكليمُ بِطُورِ سينا
سعى يَرجو من النّار اقتِباسًا فعادَ لأهلِـهِ المولى المَكِيـــنا

---

(١) سورة هود، الآيات من ٣٧ – ٤١.

(٢) ديوان العباسيّ، ص ١٤٥

(٣) سورة طه، الآية (١٠).

(٤) ديوان العبّاسيّ، ص٣٨.

(٥) سورة الكهف، الآية ٩٤.

فَأَنْتَ أَفَدْتَنا أَدَبًـا غَزيـرًا وَعُدْتَ فَزِدْتَنا الْخُلُقَ المَتينا[١]

ومن وسائل العبّاسيّ في استدعاء التّراث اعتماده على التّناص بوصفه مختزنًا صورًا تثيرها الألفاظ في ذهن السّامع، ومن ذلك قوله متحدّثًا عن صديق له: (الخفيف)

وَهْوَ إِنْ مَرّ بِي يَمُرّ كَما مَرّ كِرامٌ باللّغوِ مُرورًا كِرامًا[٢]

ليرسم في ذهن القارئ صورة المؤمنين التي أشارت إليها الآية القرآنية "**وَالَّذِينَ لا يَشْهَدُونَ الزُّورَ وَإِذَا مَرُّوا بِاللَّغْوِ مَرُّوا كِرَامًا**"[٣] ومن ذلك ما أورد في قوله: (المتقارب)

وَقُلْ لي بِربّك أي إمامٍ أَمَدّك بِلْوَحيِ يا سارية[٤]

بهذا التّناص ونداء (سارية) استدعى شاعرنا في الأذهان صورة مشهد تاريخيّ حين نادى الخليفة عمر بن الخطاب –رضي الله عنه – أحدَ قادة جيشه(سارية) بأن

---

(١) ديوان العبّاسيّ، ١٢٩. يريد أنّ يقول إنّ مثل متّبعي أنموذج حافظ إبراهيم في الشّعر مثل نبيّ الله موسى –عليه السلام – ذهب يريد قبسًا أو جذوة من النّار فعاد بما هو أشرف وهو النّبوّة... وكذا قُرّاء أدب حافظ ابتغوا الأدب فغنموا مع الأدب بالأخلاق العالية، والشّجاعة النّادرة. (ديوان العبّاسي، هامش ص١٢٩). كان على الشّاعر الاكتفاء بالبيت الأولى، دون تفصيل كما فعل في البيتين التاليين؛ ذلك لأنّ حكاية موسى –عليه السّلام – بينة، وجاءت الإشارة إليها في القرآن في أكثر من موضع.

(٢) المرجع السّابق، ص١٩٣.

(٣) سورة الفرقان، الآية ١٧.

(٤) ديوان العبّاسيّ، ص ٦٣.

يلزم الجبل.[١]. وأورد العباسيّ كذلك: "**وتأخذُك الأخذةُ الرابية**[٢]"، وأورد "**صارت حدائقُها غُلبًا**[٣]" مستفيدًا من النّص القرآني. وهذا التّعامل مع التّراث في مجال التّصوير يشي بثقافة الشّاعر الواسعة في هذا المجال. ونجاحه في توظيف التّراث في صوره الشعريّة يتطلّب–بحسب ما أرى – المعرفة الكافية بمعرفة المتلقّي؛ إذ لا يستقيم أنْ يستدعي صورًا تراثيّة غير مختزنة في ذاكرة القارئ، ففي قصيدة له في ذكرى حافظ إبراهيم يخاطب الدّيار بعد رحيله عنها، ويطلق عليها اسم "جُهَين". ستصبح صورته غامضة مُبْهمة ما لم تكن الذّاكرة العربية مختزنة ما تشي به "جهينة" الواردة في المثل العربيّ المشهور "وعند جهينة الخبر اليقين"[٤].

وأبدع الشّاعر في تصوير معانيه، وقد عُدّ في هذا الشّأن من شعراء السّودان المتقدّمين، كما قيل عنه، "فهو من أسمى الشّعراء خيالاً، وأعلاهم نفسًا، وأجودهم

---

(١) روى البيْهقيّ في كتاب دلائل النّبوة بإسناده إلى نافع عن ابن عمر أّن عمر بن الخطاب بعث جيشًا وأقرّ عليهم رجلاً يدعى سارية، قال فبينما عمر يخطب فجعل يصيح وهو على المنبر: يا سارية الجبل يا سارية... فقدم رسول من الجيش فسأله فقال يا أمير المؤمنين لقينا عدونا فهزمونا فإذا صياح يصيح يا سارية الجبل يا سارية الجبل فأسندنا ظهرنا إلى الجبل فهزمهم الله فقلنا لعمر: إنّك كنت تصيح بذلك (الزركشيّ، اللآلئ المنثورة في الأحاديث المشهورة، تحقيق: عبد القادر عطا، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٤٠٦ه، ١٩٨٦م، ١/ ١٦٧.

(٢) ديوان العباسيّ، ص٦٣.

(٣) المرجع السّابق، ص٢٠٣.

(٤) البكريّ، أبو عبيدة، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، تحقيق: إحسان عباس، وعبد المجيد عابدين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م، ص٢٩٦

قافية. حسن السّبك، متين الأسلوب، يغوص على المعنى الغريب فينتزع لؤلؤه مِن بين أصداف، ويكسوه لفظًا مُتخيّرًا جَزِلاً..."[١]

(١) ميخائيل، سعد، شعراء السّودان، مكتبة الشّريف الأكاديميّة للنّشر والتّوزيع، لم يذكر مكان الطّباعة، ٢٠٠٩، ص٢٨٥

المبحث الثّالث: موضوعات الصّورة البيانيّة في ديوان العبّاسي

يهدف الشّعراء من خلال التّصوير الفنّي إلى إضفاء الجماليّة على إنتاجهم الأدبيّ، ولكنّ هذه الجماليّة لا تكتمل، ولا تتمايز حدودها إلاّ من خلال الدّلالة، أو من خلال تحقيق المعنى المراد الوصول إليه؛ ذلك لأنّ بلوغ المراد من التّركيب الأدبيّ هو هدف البلاغة والتّصوير الذي به تُعرف سلامة الطّريقة وجودتها، أو إخفاقها.

ومن المعاني والموضوعات التي اهتمّ العبّاسيّ بإبرازها شخصيّة الإنسان، وتصوير الزّمن، وتصوير القيم الخُلُقِية، والموت، والقصائد، واللّغة العربيّة والبيان العربيّ، وصوّر مصر، وكذا الطّبيعة، والجهل، وحوادث الدّهر، والخمر، ووصف الطّائرات...

ومثلما كان للحياة الإنسانيّة حضور في شعر العبّاسيّ كان للإنسان حضوره الأكبر في موضوعات الصّورة البيانيّة؛ فقد احتّل الإنسان (٥٧,٠٨ ٪) من موضوعات الصّور البيانيّة من شعر الشّاعر. وقد اهتمّ العبّاسيّ بتصوير المرأة المحبوبة، واعتنى بتصوير الشّعوب، وأفرد مساحة لتصوير العلماء، وتصوير الزّعماء، ولم ينسَ تصوير شخصيّته، وتصوير أصدقائه، وكذا أدباء عصره ممّن كان يرى فيهم المثال في الإنتاج الأدبيّ، هذا إضافة إلى والده الذي يمثّل عنده المعلّم والمربّي، ومع هذا التّخصيص لم يَفُتْ عليه تصوير الشخصيّة الإنسانيّة المجردة، وتصوير البشر من حوله.

م	موضوعات الصّورة في ديوان العبّاسيّ	تكرارها	النسبة
١	تصوير الشخصية الإنسانية	١٤١	٪٥٧,٠٨
٢	موضوعات متنوعة (صورة واحدة لكل موضوع)	٢٦	٪١٠,٥٣
٣	الطبيعة	١٩	٪٧,٧
٤	الزمن	١٨	٪٧,٢٩

٥	القيم الخلقية	١٤	٪٥,٦٧
٦	وصف القصائد	١٠	٪٤,٠٥
٧	الموت	٦	٪٢,٤٣
٨	حال الشاعر	٦	٪٢,٤٣
٩	اللغة العربيّة	٥	٪٢,٠٢
١٠	الجهل	٢	٪٠,٨
١١	الجملة	٢٤٧	٪١٠٠

العبّاسيّ شاعر اجتماعيّ لم تُشر سيرته إلى روح انعزال عن النّاس مهما وجد منهم، وقد تربّى في بيت ذي مكانة في المجتمع السّودانيّ؛ ولذلك كان تفاعله في شعره مع الشخصية الإنسانيّة تفاعلاً بيّنًا بدا من خلال موضوعات الصّورة، وتبع تصويرَ الشّخصية – ولو أنّه بفارق كبير - انشغاله بالطّبيعة؛ فهو شاعر مولع بها، وقد تنقّل كثيرًا في مناطق السودان فجعل الطّبيعة موضوعًا قبل أنْ يوظّفها لتصوير معانيه، وقارب ذلك التّفاعلَ التّفاعلُ مع الزّمن الذي وجد منه اهتمامًا لافِتًا، ولا غرو في ذلك فهو –الزمن - ذا صلة وثيقة بموضوعه الأول أي الإنسان. ثم تلا ذلك تصوير القصائد وهو وإنْ قلّ عن سابقيه فهو يستحقّ النّظر؛ لأنّها ظاهرة قليلة عند الشّعراء.

لم يبتعد الشّاعر كثيرًا في تصويره البيانيّ للمرأة عمّا عُهدَ عند الشّعراء القدماء، وجاء تصويرها عبر التّشبيه والاستعارة والكناية. وقد غلّب فيها التّشبيه على غيره، وجعَل المقابلَ للمرأة في صورته التّشبيهيّة البرقَ، والرّبربَ، والرّيمَ، والسّمهريّ، والظّباء، والقمر وأشعته، واللّؤلؤ، وزهر الرّبيع، والشّمس، وغصون البان. وكلّها صور يريد من خلالها إبراز الجمال المحسوس في المرأة. وكلّ صوره التشبيهيّة هذه بُنيت على صورة التّشبيه المُرسل المجمل خلا صورة واحدة.

لعلّ عدم جنوح الشّاعر إلى المبالغة هو الذي دعاه إلى إدراج أداة التّشبيه في صوره، وأنّ دقّته في التقاط الصورة المقابلة أغنته عن ذكر وجه الشّبه؛ فهو يجعل الصورة المقابلة للمرأة صورة منبئة عمّا يريد بحيث إنّها لا تدع مجالاً للذهن لينصرف إلى معنى غير المعنى المراد. فعندما يقول: (الرجز)

بيضُ النّحـــــورِ العيـنُ أمـثالُ الظّبـــــاءِ الشُّـرّدِ
الطّاهِـــراتُ الذيـلِ إنْ رَأَيْـــنَ كَفَّ مُعْتَـــدِ
كَأَنّهُـــنّ رَبْـــــرَبٌ رِيـــعَ لِصـوتٍ أَسَدِ[١]

قال (كأنّهن ربرب) ولم يقل: هنّ ربربٌ، أورد الأداة التي تفيد المقاربة والمشابهة، فهو بذلك لم يدّع التّطابق بين المشبّه والمشبّه به، ويقول أيضًا: (البسيط):

يَقولُ لي وَهْوَ يحْكِي الْبَرْقَ مُبْتَسِمًا"يا أَنْتَ ذا"، وَعَمْدًا لا يُسمّيني
أَنْشَأْتُ أُسْمِعُهُ الشّكْوى ويسمعني أدنيه مِنْ كَبِديّ الحَرّي ويدنيني[٢]

وأورد في تشبيهاته "**محبوبُ كُلِفْتُ به كـالرّيمِ**[٣]"، و "**مَثوى لـداتٍ كزهـرِ الرّبيع**[٤]" وقوله: "**أَنامِلُ يحكي لِينُها اللُّؤْلـؤَ الرّطِبا**[٥]"، وقوله: "**وغانِياتٍ كَزَهْرِ الرَّوضِ**[٦]"... فصُورهُ التي يريدها من خلال المشبّه به صور واضحة لا ينصرف الذّهن إلى سواها؛ ولذلك تغاضى عن ذكر الصفة الجامعة بين طرفي التّشبيه.كما استخدم

(١) ديوان العباسيّ، ٨٤.
(٢) المرجع السّابق، ص٨١.
(٣)ديوان العبّاسيّ ، ص٨١.
(٤) المرجع السّابق ، ص٨٩.
(٥) المرجع السّابق ، ص٢٠٢.
(٦) المرجع السّابق ، ص١٠٠.

الأداة في بناء صوره وقد أبدع في ذلك، فهو لا يعني تطابق المشبّه بالمشبّه به بل مجرد التّقارب. فمن يعنيهنّ من النّساء لسْنَ ظباءً بل أمثال الظّباء، وأنهنّ في مناظرهنّ يقتربن من الربرب ولا يتطابقن معه. ومخاطبه يحاكي البرق ولا يطابقه... وكذلك الحال مع سائر صوره التّشبيهيّة، ما عدا ما أورد في قوله: (الطّويل)**بَكَتْ، هِيَ شَمْسٌ والدّموعُ كَأَنّها أَشِعّةُ بدرِ التّمّ تَخْتَرِقُ السّحُبا**[١]

فقوله: (هي شمس) تشبيه أُدّعِي فيه التّطابق، إضافة إلى إطلاق المساحة فيما يجمع بين الطّرفين.

واستعان في تصوير المرأة بأسلوب الكناية، وقد جاءت كناياته جميعها كناياتٍ عن الصّفة المعبّرة عن الصّون والدّلال والجمال، ومن ذل قوله: (المجتثّ)

هَواي إنْ تسْألوني ذاتُ الْخِباءِ الْمُطْنَبِ[٢]

وقوله: (الكامل)

مَنْ مُبْلِغٌ ذاتَ الدّلالِ بِأَنّني سَلَوْتُ هَواها اليومَ سُلْوانَ عامد؟[٣]

(ذات الخباء)، و(ذات الدّلال) صورتان لازمتان للمرأة التي تسلب عقول الرّجال، وقد أراد في بيته الأوّل تبيان تعلّقِه بها، وفي الثّاني أنّه انصرف عنها.

ويستدعي حكاية امرئ القيس ليكنيّ بها عن جمال المرأة، فيقول: (المجتثّ)

كَرخِيّةُ اللّحظِ ولكِنْ تُرْكِيّةٌ حِينَ تُنتَسَبُ
فلَوْ رآها ابْنُ حُجْـرٍ ما هامَ في أُمِّ جُنْدُب[٤]

---

(١) المرجع السّابق، ص٢٠٢.

(٢) المرجع السّابق، ص١٠٩.

(٣)ديوان العبّاسيّ ، ص٤٣.

(٤) المرجع السابق ، ص١١٠.

"ابن حجر، وأم جندب" كنايتان عن امرئ القيس وعشيقته، ولكنّ الكناية التي تعنينا هي انصراف امرئ القيس عن عشق أم جندب حين يرى المرأة التي يريدها الشّاعر، فتلك كناية عن جمالها الجذّاب.

لم تحظ الاستعارة عند العبّاسيّ في تصوير المرأة إلاّ بصورة واحدة حين قال: (الخفيف)

مَرّ يَوْمًا علَيَّ ظَبْيٌ غَرِيرٌ يَتَهادى كَغُصْنِ بانٍ تَأوّد[1]

ويلاحظ في بناء الصورة البيانيّة في شأن المرأة أنّها مقتصرة على المرأة المحبوبة؛ لجمالها أو لصونها، وأنّ هذه الصّورة تتّكئ كثيرًا على الطّبيعة في بنيتها كما في البيت السّابق. ويُلاحظ–أيضًا – أنّ الشّاعر في تصويره المرأة لا يعبّر عن تجربة عميقة خاضها إلاّ إشارات في مقاطع متفرّقة، من مثل قوله: (الطويل)

وَقَدْ رَحَلَتْ سَلمى ولمْ يَكُ عَنْ قِلىً وَمُذْ غادَرَتْني لَمْ يَزَلْ رَبعها جَدْبا
حَفِظْتُ لَها عَهْدَ الْهَوى مُذْ عَرَفْتُها فَأَرْكَبَنِي شَوقِي لَها مَرْكِبًا صَعْبـــا
وما آنَسَت نَفسي وإِنْ عَزّ وَصْلُها بِقَلْبـي سُلُـوًّا والّذي فَلَـقَ الْحَبّـا
وما ليَ لا أبكي وَقَدْ عَـزَمَ النّوى فَرِيقٌ طَـوى في شُقَّةِ الْبُعْـدِ لي قُرْبا
وَلَمّا تَنادوا للرّحيـلِ وَأَزْمَعـوا وَريـحُ صَبَا الأَشْواقِ في جوفِها هبا
بَكَتْ، هي شمسٌ والدّموع كأنّها أَشِعَّـــة بَدْرِ التّمّ تَخْتَـرِقُ السّحُبا
فَمَدّتْ لِتَنشيفِ الدُّمـوعِ يَدًا بها أَنامِلُ يحكي لِينُـها اللّؤْلُؤَ الرّطِبـا[2]

(١) المرجع السّابق، ص١١٣.

(٢) ديوان العبّاسي، ص ٢٠١، ٢٠٢.

هذه من المقاطع القلائل التي يُعبّر فيها عن تجربة حبّ عميقة، وأشار – كذلك – في قصيدته "عهد جيرون" التي أنشأها بعدما قارب الخمسين عامًا – أشار فيها إلى أيّام التّصابي ويعتذر لفتاة العشرين التي اقتربت منه، يقول: (البسيط)

يا بنتَ عشرينَ والأيّامُ مُقْبِلَةٌ ماذا تُرِيدينَ مِنْ موْعودِ خمسين؟
قَدْ كانَ لي قَبلَ هذا اليومِ فيكِ هوىً أُطيعُهُ، وحَديثٌ ذو أفانين
أزْمانَ أَرْزَحُ في بُرْدِ الشّبابِ على مَراسِحِ[1] اللّهْوِ بَيْنَ الخُرَّدِ الْعِينِ
والْعُودُ أَخْضَرُ، والأيّامُ مُشْرِقَةٌ وَحالةُ الأنسِ تُغري بي وَتغْريني[2]

تبدو جمالية الصّورة في الكناية (بنت العشرين)، ويريد بذلك أنّها في ريعان شبابها ليضعها أمام مفارقة عمره الذي تقدّم، بعد أنْ فارق أيام اللّهو، ويصف بهاء أيام شبابه بالنبت الأخضر اليانع، وهو في رضى وسرور، حتى كأنّ أيام شبابه مشرقة.

ويأتي بعد تصوير المرأة في العدد اعتناؤه بتصوير الشّعوب. أي رَسْم صورة ذهنيّة لشعبِ صُقع من الأصقاع، ومن ذلك تصويره الشّعب السودانيّ والمصريّ واللّيبيّ.وليس غضًا للطّرْف عن الشّعوب الأخرى، ولكنّ هذا هو مبلغ خياله وما عايشه في حياته، وربّما لم يعرف عن الآخرين المعرفة التي تكفي لتحريك شاعريّته.

حرص الشّاعر كثيرًا على إبراز القيم الخُلُقِيّة لهذه الشّعوب، فهو يصوّر بَأسَ أهل السّودان وشدّة شكيمتهم حين جَعَل كلّ بأس جرى في الزمان صورة مقابلة لبأسهم وشدّتهم وقوّتهم، وذلك لّما فعلَتْ سواعدهم في تشييد خزّان (سنّار) على النّيل الأزرق في الرّبع الأول من القرن العشرين: (الخفيف)

---

(١) أماكن معدّة للتمثيل والرّقص. (الحريريّ، درّة الغوّاص في أوهام الخواص، تحقيق عرفات مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م، ص٢٦٥).

(٢) ديوان العبّاسيّ، ص٨٠.

لا أَقُولُ الصُّنّـاعُ جِــنُّ سُلَيْمان ولا السّدّ سدّ يَأجوجِ مُدّا
فَلَعمري هذا لأَحْكَمُ صُنْعًا شادَهُ اليَومَ أَعْظَمُ النّاسِ أبدا
أُمّةٌ كالزّمانِ بَأْسًا وكَالنّجْــمِ عِدادًا، وَمِنْهُ أَسْمى وَأَهْدى[١]

كونهم يفوقون (جنّ سليمان) فذلك تصوير لما قدّموا من عمل يبدو كالمعجزة في زمانهم، وكون السدّ أحكم من سدّ يأجوج فهذا كلّه تمهيد للصّورة التي يريد بها تصوير القوم بشدّة البأس الذي لا يضارع، والعدد الذي لا يماثل إلا بعدد النّجم.

ويحرص -كذلك - على إضفاء قيمة الشّجاعة عليهم، فهم أسود الشّرى، حيث يقول فيهم لما لاقوا جنود الإنجليز في وقعة التلّ بعد أنْ فرّ غيرهم، وقد أورد البحث ذلك سابقًا. (البسيط)[٢]

ويحرص الشّاعر على إبراز شيمة الكرم والفضل للشّعب المصريّ، ويحفظ لمصر ولأهلها الجميل. وهو الذي غنّى غناءً حميميًّا بمصر طوال حياته، وما يزال يذكرها ويذكر أساتذته بها حتى غدا ديوانه حافلاً بها[٣]. حيث يقول: (البسيط)

هُـمُ الكِرامُ فَكَمْ فِيهِــمْ أَخو ثِقَةٍ حُلْوُ الشّمائِلِ تَنــدَى كَفّــهُ كَرَمًا
يُولي الجَمِيلَ، وَيَسْتَهْويكَ عارِفُهُ كالغَيْثِ يَمَّمَهُ العافُونَ حَيثُ هَمى[٤]

حرص على تصوير الكرم فيهم بقوله: (تندى كفّه كرمًا)، (...كالغيث)، الأولى متخيّلة فيها ما فيها من الطّرافة، والأخرى أعلى مرتب تصوير الكرم أنْ يقابل كرم الممدوح بالغيث.

---

(١) ديوان العباسيّ، ص٣٢.
(٢) ينظر: ص (١٦٧٨) من البحث.
(٣) بدوي، د. عبده، الشّعر في السّودان، عالم المعرفة، الكويت، (د.ت)، ص٩٥
(٤) ديوان العباسيّ، ص١٣٦.

وعندما أراد أنْ يصوّر الليبيين في جهادهم ضدّ الطّليان أثبتَ لهم سمة القوة والبأس فيشبّههم بقوم صالح -عليه السلام - وحسْبُهم بذلك من قوّة، ولكنّه لا يكتفي بهذا بل جعل فعلهم بالطّليان كالمعجزة، ولترسيخ ذلك يستدعى عصا موسى -عليه السلام - حين يقول: (الطّويل)

أُولئِكَ جُنْدُ اللهِ جُندُ نبيّه الكـــــرام إذا استولى على الأَنْفُسِ الذّعْـرُ
كَأَنّكمُ قَوْمُ المدائنِ حَيْثُما رَمَـــوا بعصى موسى اللّقا بطَلَ السّحرُ[1]

وفيما عدا ذلك فقد اهتمّ العبّاسيّ بتصوير الأفراد، وأوّلهم شخصيّته هو، وشخصيّة والده، وشخصيّات الأدباء: أحمد شوقي وحافظ، وشخصيّات سياسيّة واجتماعيّة مشهورة، مثل الزّعيم عبد الرّحمن المهديّ، والشيخ بابكر بدريّ رائد تعليم المرأة في السودان، والشيخ البدويّ، والنّاظر علي التّوم ناظر قبيلة الكبابيش، والشيخ إبراهيم التّليب.[2]

ويصوّر شخصيّته ذات مكانة عالية، وهمّة سامية، ولا تهبط من علوّها إلاّ في مقام الحبّ، وما ذلك إلاّ لأنّه خرج من بيت عُرِف بالزّعامة، يقول: (الكامل)

فَأولاكَ آبائي الذّيــنَ بِطُولِهِــمْ طالتْ يدِي، وَسَمَوْتُ مَنْ ساماني
وَبِهِمْ نَطَحْتُ اليوْمَ أَبْراجَ السّما وعلا على نَهْــرِ المَجَـرّةِ شانـي[3]

ويقول أيضًا: (الرجز)

لَوْ شـــاءَ أَدْناني إلى ظِلِّ الْجَنابِ الأَسْعَـدِ
مَأْوى الحَبيبِ ذي الْبَها شمس الملاحِ الأوحَدِ

---

(١) المرجع السّابق، ص١١٧.

(٢) هؤلاء من وجوه المجتمع السّوداني في زمن الشّاعر.

(٣) ديوان العباسي، ص١٥٤.

لَكُنتُ كالنّعْمـــانِ في سَديـــرِهِ المُمَـــــرَّدِ[١]

وظّف الصّور لرفعة مكانته (نطحت ... أبراج السّما)، ويستدعي صورة النعمان في ملكه، وهي صور مثيرة للخيال وللذّاكرة لتستدعي مُلك النعمان بن المنذر.

وهو في ميدان الحبّ وإنْ بدا ضعيفًا فإنّه يركب الصعاب في سبيل الحبيب[٢].

ووالد الشّاعر شمسٌ ومصباح وبحر من العلم. وكلّها صور تشي بمكانة الرّجل العلميّة، يقول شاعرنا: (البسيط)

يا شمْسَ مِلّةِ خَيْـرِ الْخَلْقِ كَمْ مِنَنٍ بِفَقْدِكَ الْيـــــَومَ في الدُّنْيا فَقَدْناها
قَدْ كُنْتَ مِصْباحَ هَدْيٍ يَسْتَضيءُ بِهِ في غَيْهَبِ الســـّيْرِ قَوْمٌ راقَبُوا اللهَ
أَعَطاكَ رَبُّكَ فَلَكَ الْعِلْـمِ تَرْسفُ في طُوفانِ صَـــدْرِكَ مجراها ومُرساها
وقدْ تَجلّتْ بِطُورِ الشّرْعِ نارُ هُـدىً فَكُنْتَ يا سَيِّـدَ الأَبْرارِ موساها[٣]

حشد صور (أبوه شمس، ومصباح، وبحر تبخر فيه فلك العلم، ثم يشبهه بموسى في نهاية المطاف، ويقول في محمّد السّمان مصوّرًا علمه وما يفيض به قلبه من المعارف: (الطويل)

هُوَ الْبَحْرُ مِنْ سِرِّ الْمُهَيْمِنِ زاخِرٌ وَإِنْ كُنْتَ لَمْ تَسْمَع لِتَيّاره صَخبـا

---

(١) المرجع السّابق، ص٨٤.

(٢) ينظر: الصورة الواردة في البيت (أمشي على رؤوس الرماح) ص (١٦٩٠) من البحث.

(٣) ديوان العبّاسي، ص١٤٥. إضفاء الصّبغة الدّينيّة بيّن من تأثّر الشّاعر في رثائه بالمعاني القرآنيّة، فهو يستحضر صورة الطّوفان زمن سيدنا نوح عليه السّلام، ولكنّه جعل ذلك الماء الذي غطى الأرض صورة مقابلة للعلم الذي يفيض به صدر أبيه. وللشّرع جبلٌ تتجلّى فيه نار الهدى يسعى إليها أبوها فيجعله صورة مشابهة لصورة نبيّ الله موسى -عليه السّلام-. وقد زاد من جمال الصّورة اتّكاء الشّاعر على التّناصّ في تعبيره.

بَدا نُورُه كالشّمسِ في الشّـرقِ فَعَمّ سَنا إشعاعه الشرق والْغَربا[١]

وتكاد تكون هذا الصّورة مشابهة للصّورة التي جعلها لأبيه من حيثُ التّركيز على إبراز ما تحمِل كلّ منهما من نور العلم والهداية.

وعندما يريد تصوير الشّخصية الأدبيّة وبخاصة الشّعراء يركّز على تصوير ما أبرزَ هذه الشخصيّةَ وجعل لها حضورًا في المجتمع، فحافظ عندما رَحَل عن عالم البشر إنّما هو صرحُ بيَانٍ هَوى[٢]، والشّاعر أحمد شوقي "معصمٌ" يلفه سوار التّكريم، وأنّه "بدرٌ" تحيط به هالته.[٣].

ويلاحظ لجوء الشّاعر كثيرًا إلى الطّبيعة لتصوير الكثير من شخصياته، فالزّعيم عبد الرحمن المهدي "**كالوَرْدِ طلّ فَحيّاهُ نسيمُ صبا**[٤]"، والنّاظر علي التّوم "... **كَبارِقِ الْوَسْمِيّ**[٥]"، ومحمد البدويّ شيخ علماء السّودان في ذلكم الزّمان "**فكأنّه العذبُ الفراتُ لمهتدٍ...وكأنّه الملحُ الأُجاجُ لِمُعْتَدِ**[٦]" و"صَرْح العُلُومِ، وَزَهْرِ رَوضَتِها النّدي[٧]"، وأنّه ظِلّ تَقَلّصَ، وشمسٌ كُوّرَتْ، وبَدرٌ غاب[٨].

---

(١) ديوان العبّاسيّ، ص٢٠٣.

(٢) المرجع السّابق ، ص١٢٧.

(٣) المرجع السّابق، ص١٢٣.

(٤) المرجع السّابق ، ص١٥٦.

(٥) المرجع السّابق ، ص١٦٧.

(٦)ديوان العبّاسيّ ، ص١٥٩.

(٧) المرجع السّابق ، ص١٦٢.

(٨) المرجع السابق، ص ١٦٢

واهتمّ العبّاسيّ كثيرًا بالزّمن أو الحديث عنه بصورة لافتة، وهو موضوع يستحقّ الدّراسة الأدبيّة. ولكنّي أركّز الحديث في توظيف الزّمن توظيفًا بيانيًّا. حيث عبّر الشّاعر من خلاله عن أحاسيسه ومشاعره، وأبدى موقفه منه بمسمياته المختلفة، هذا إضافة إلى تصوير مباشر للزمن ووصفه.

وفي مجمل صوره التي تدور حول الزّمن تعبير عن موقفين: موقف سلبي، وهذا هو الموقف الطّاغي، وموقف إيجابيّ وهو قليل الورود. والزّمان هو الزّمان لا يوصف بسوءٍ أو بخير، وإنّما يريد الشّاعر ما جرى له فيه، على غرار قوله تعالى: "**وَقَالَ الَّذِينَ اسْتُضْعِفُواْ لِلَّذِينَ اسْتَكْبَرُواْ بَلْ مَكْرُ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ إِذْ تَأْمُرُونَنَآ أَن نَّكْفُرَ بِاللَّهِ وَنَجْعَلَ لَهُ أَندَاداً وَأَسَرُّواْ النَّدَامَةَ لَمَّا رَأَوُاْ الْعَذَابَ...**"[(١)]. فلا الليل يمكر ولا النّهار، ولكن مُكِر فيهما. وقد عدَل الأسلوب من الحقيقة إلى المجاز لغرض بلاغيّ يفهم من خلال السّياق.

وقد بدا الموقف السّالب في مخيلة العبّاسي من خلال عبارات: "**يُماطِلني بها زَماني مِنْ حينٍ إلى حينِ**[(٢)]"، ومثل قوله: (الكامل)

ما أعجب الأيّام كَمْ دَفَعَتْ بِنا في ذي الْحَياةِ لِشِدّةٍ وَضيقِ[(٣)]

ومنه قوله: (الطويل)

أُعاتِبُ أيّامي وَهُنّ فَوارِكٌ أَطَلْنَ شَقائي في التّمَنّعِ والصّدّ[(٤)]

---

(١) الآية (٣٣)، سورة سبأ.

(٢) ديوان العباسيّ، ص٨٠.

(٣)ديوان العبّاسيّ، ص١٠٤.

(٤) المرجع السّابق، ص٨٦. والفوارك: من "...فَرِكَتِ المرأةُ زوجَها تفرَكه فَرَكاً، إذا أبغضته، فهي فارك من نساء فوارِكُ، والاسم الفِرْك. (ابن دريد، جمهرة اللغة، تحقيق: رمزي بعلبكيّ، =

ويلحظ المتتبع لصور الشّاعر البيانيّة التي وظّفت الزمن أنّها لم تُشر إلى الحقيقة الكامنة وراء المجاز، حتى يشعرك كأنّ الزّمن حقيقة هو ما جنى عليه، تأمّل أبياته في رثاء عبد القادر عبد الباسط: (الخفيف)

ما لِذا الدّهر في صِيالٍ وخَتلِ يَغْتلي في حربِ الكِرامِ ويُصلي
قَــدْ دعونا فما أجابَ دُعاءً وَعذلنــا، فلمْ يَــرِقّ لِعذْلِ
نحــنُ فيــه أسرى أمــانٍ وأنْضاءُ خَيــالٍ مِــنَ الْحَيــاةِ وَظِــلّ
في خِــداعِ السّرابِ ينسابُ بالقاع وكَالطّبْــعِ صاحَ مِــنْ ذاتِ دلّ
وَقديمًــا أَجْمَلتُ بالدّهرِ ظَنًّا فَرَماني بِهَجْرِ عُلْوَى وَجُمْــلِ[1]
ضِقْتُ ذَرْعًــــا فَيا زَماني إِنْ جُدْتَ بِبَعْضِ الْمُرادِ جدتُ بِكُلّي[2]

تعبّر الأبيات عن دلالة نفسيّة معقدة تنبض بها الكلمات: صيال وختل، ما أجاب، لم يرق لعذل، أسرى، أنضاء، خداع، رماني، ليختمها بـ(ضقت ذرعًا). وبجانب تلك الصّور التي يتجاوز بها الشّاعر حدود الزّمان إلى معانٍ أُخَر نجده قد صوّر الزّمن نفسه، ومن ذلك تصوير سواد الليل بمنقار الغراب، ويريد من مجمل الصّورة ركوبه الأهوال مِن أجل الوصول إلى المحبوبة، وذلك في قوله: (الطّويل)

وَلَيْلٍ كَمِنْقارِ الْغُرابِ ادّرَعْتُــهُ وما صُحْبَتِي إلاّ الْمُهَنّــدَ والكَومــا

=

دار العلــم للملايــين، بــيروت، ط١، ١٩٧٨م، ج٢، ص٧٨٦) مــادة (. ف.ك). قــال ذو الرمّة: إذا الليلُ عن نَشْزٍ تجلّى رَمَيْنَه ... بأمثال أبصار النساء الفوارِكِ (غيلان بن عقبة، ديوان ذي الرمّة، تحقيق: د. عبد القدوس أبوصالح، مؤسسة الإيمان، بيروت، ط٢، ج٣، ص١٧٣٨.

(١) علوى وجمل: علمان لحسناوين. (ديوان العباسيّ)، ص١٧٩)

(٢) المرجع السّابق، ص١٧٩.

طَرَقْتُ بِهِ مِنْ آلِ سَلْمى مَحلّةَ شَغَفْتُ بِها عَليّ ألاقي بَهـا سَلْمى[١]

ومن المعاني التي اهتمّ العبّاسي بتصويرها القيمُ الخُلُقية، وقد نال منها الكرم النصيب الأكبر في التصوير قوله في أهل مدينة القضارف: (الطويل)

ألا هَلاّ أتى هِنْدًا، ولا زالَ بالحِمى ملثٌّ مِنَ الرِّضْوانِ يَهْمي على هِنْدِ
بِأنّي حَطَطْتُ الرّحلَ في خَيْرِ بَلْدَةٍ عَرَفْتُ بِها رَهْطَ السّماحَةِ والْمَجْدِ
وَكلّ فَتىً تَحْكي السّحابَ يَمينُهُ فَلَيسَ بذي الشّحِّ المُطاعِ، ولا المُكْدي[٢]

يريد: كل فتى من فتيان البلدة كريم مثلما تجود السّحاب بالمطر، غير أنّه حشا البيت بالعجز الذي لم يضف شيئًا للمعنى الذي أصابه تصويره التشبيهيّ.

وحرص الشّاعر على تجسيم القيم، فالغواية بحرٌ، يريد بها اتّساع مجالها في حياة البشر، والفضيلة ثوب يُرتدى، بل ذهب أبعد من ذلك حين شخّص بعض القيم، ومنه تشخيصه المكارم، حيث قال: (البسيط)

بِهِ الفضائلُ ماسَتْ في مَطارِفِها زَهْوًا، وَأَبْدَتْ مِنَ الْبُشْرى ثناياها[٣]

---

(١) ديوان العبّاسي، ص٧٩. يريد ليلاً شديد السّواد ولا يكون ذلك إلا في فصل الخريف حيث تغطي السّحب القمر إنْ كان طالِعًا، وتستر نجوم السّماء فتشتدّ حلكة الظّلام. وادّرع من " وادَّرعَ الرجلُ دِرْعَه، إذا لبسها" جمهرة اللّغة، ابن دريد، مكتبة المثنّى، بغداد، (د. ت)، (مادة د. ر. ع)، وقول الشّاعر هنا من المجاز، حيث جعل الليل درعًا. والكوما: أصلها (الكوماء). وهي وصف للنّاقة. "ناقَةٌ كَوْماءُ: طَوِيلةُ السَّنَام عَظِيْمَتُه. والأكْوَامُ: الأسْنِمَةُ، واحِدُها كُوْم" (ابن عبّاد، الصّاحب، المحيط في اللّغة، تحقيق: محمد عثمان، دار الكتب العلميّة، بيروت، ٢٠١٠م - (ج ٢ / ص ٧٠)

(٢) ديوان العبّاسيّ، ص٨٥. والملثّ: المقيم. ومنه قول النّابغة: وكلّ مُلِثٍّ مُكفهِرٍّ سحابُه كَميشُ التّوالي مُرْتَعِنّ الأسافِلِ

(٣)ديوان العبّاسيّ ، ص١٤٤.

وممّا حرص على تصويرها من المعاني الموتُ. فهو قد شغلت باله كثيرًا وبخاصّة عندما تقدمت به السنّ، أو حين شهوده حوادث فاجعة. وقد أبدى من خلال صوره سهولة وقوع الموت حين جعله كأسًا يشرب منه المرء فيسلبه الحياة، وهو كذلك وحش مفترس يقضي على فريسته[١]، وهي صورة شائعة في الشعر العربيّ القديم[٢]، وهو – كذلك - ريح عاتية تميل الغصون ثمّ تكسرها[٣]، وعُقاب تخطف الأرواح[٤]، وسهم يرمي به المقاتل على عدوّه[٥]، وسيل عرم يجرف كلّ شيء أمامه[٦].

والصّورة الأولى "**الموت كأس**" ليس بينها تناقض مع الصّور الأخيرة المعبّرة عن شدّة الموت وقسوته، فهي -أي الأولى - إنّما يُرادُ من خلالها وقوع الموت بسرعة، وأنّ الموتَ غاشٍ كلَّ امرئ كما الكأس لا يُستغنى عنها، ويؤكّد ذلك بعجز البيت عندما يقول في رثاء الشيخ إبراهيم التّلَيب[٧]: (الخفيف)

---

(١) المرجع السّابق، ص١٨٠.

(٢) ومنه ما صور أبو ذؤيب الهذلي في بيته المشهور: وَإذا المَنِيّة أَنْشَبَتْ أَظْفارَها أَلْفَيْتَ كُلّ تَمِيمَةٍ لا تَنْفَع

(٣) ديوان العبّاسيّ، ص٥٦.

(٤) المرجع السّابق، ص١٨٠.

(٥) المرجع السّابق، ١٢٩.

(٦) المرجع السّابق، ص١٨٥.

(٧) إبراهيم بن محمد بن أحمد التليب .أخذ العلم بالطريقة التقليدية عن أجلّة من علماء عصره، مارس الإنشاد الديني وكان متميزًا بجمال صوته.، وهو شاعر صوفي، جعل شعره في مديح النبي -صلى الله عليه وسلم - وصحابته والأصفياء من رجال التصوف وشيوخه، وهو يمزج الشعر بما عرف عن كبار شعراء الصّوفية من غزل رقيق امتلأت به مقدمات قصائده، يمتاز شعره بلين العبارة وبساطة التركيب مع عمق المعنى ، له ديوان مطبوع بعنوان: «ديوان التليب» (معجم البابطين لشعراء العربيّة في السودان).

طاف كَأْسُ الرّدى عَلَيْــهِ كَما طافَ على الْبيـدِ أَجْـدَلٌ بِمُثـاره[١]

وصوّر العبّاسي القصائد مشبّهًا إيّاها بالحليّ بأنواعه، فهي قلائد درّ، وقلائد لؤلؤ، وعقود مُحكمات بالدّرّ، وعقود جمانٍ. وكلّها معانٍ تعبّر عن جماليّة القصائد، وغضّ الطّرف عن تصوير تأثيرها. ولم ينسَ تصوير اللّغة العربيّة والبيان العربيّ اللّذين أحبّهما وتعلّق بهما. وحفظ لمصر جمالَها الذي أسَر قلبَه مادةً وروحًا، فهي شمسٌ وحسبُها من معاني الجلال أن تشبّه بها، ويصوّر ارتباطه الرّوحي بها الذي قابله بالارتباط بالحرمين حيث قال: (الكامل)

وَلَقَدْ سَعَيتُ لَها فَكُنْتُ كَأَنّما أَسْعى لِطَيْبَةَ، أَوْ إلى أُمّ القُرى[٢]

هذا إضافة إلى تصويره الطّبيعة والبيئة في مصر والسودان، وصوّر معاني أُخَر، ولكنّها لم تحظَ بالاهتمام مثلما عبّر عمّا سبق، وكان من تلك المعاني الجهل، وحوادث الدّهر، والخمر، والطّائرات..

(١) ديوان العبّاسيّ، ص١٧٥.

(٢) المرجع السّابق، ص٢٥.

الخاتمـــــــــة:

الكشف عن أساليب التّصوير وبخاصّة التصوير البيانيّ طريق ممهِّد لإدراك الإبداع الشّعري لدى الشّاعر، ويتحقّق ذلك من خلال إجادة توظيفه صورَ البيان، واهتمامه بالمصادر التي توحي بصوره، ثمّ النّظر أخيرًا إلى أيّ مدى استطاع تحقيق بلاغة القول، وذلك بالنظر إلى المعاني التي هي هدف التّعبير وغايته.

بعد استقراء هذه في شعر العبّاسيّ توصّل البحث إلى الآتي:

١- حفل ديوان العبّاسيّ بصور البيان، وقد ساعده على ذلك اطّلاعه الكثير على الشّعر العربيّ القديم الغنيّ بصور البيان البلاغيّة، وتعلّمه الأساليب القرآنيّة فانصقل أسلوبه مِن فيضها، كما ساعدته –كذلك - في التّصوير البيانيّ حركته الواسعة في بَوادي السّودان وقُراه ومُدُنه، وتنقّله في مصر، وحضوره مجالس أهل العلم والأدب، هذا إضافة إلى تربيته على الذّوق الأدبيّ الذي ناله مِن أبيه، ومن أستاذه في اللغة العربيّة الذي وجّهه أفضل توجيه في هذا الشّأن.

٢- يلحظ في بناء الشّاعر أسلوبَ التّشبيه إغفاله ذكر الصّفة الجامعة بين الطّرفين، ومع ذلك فالصّفة الجامعة حاضرة في ذهن المُتَلقّي، مع تحقّق الاختصار الذي هو مطلب بلاغيّ في الكلام. وهذا دليل على براعة الشّاعر في التقاط الصّورة التي تُعين على إطلاق المساحة للخيال فتظلّ الصّورة بذلك حيّة مؤدّية غرَضَها وإنْ تغيّرت الأحوال والبيئات.

٣- مال الشّاعر كثيرًا في بناء استعاراته إلى التّشخيص، وقد غلّبه على التّجسيم؛ وأحسب ذلك لأنّه شاعر عُرِف برقّة الإحساس التي جعلته يرى كلّ ما حوله من الخلائق شخوصًا تتفاعل معه، ويتفاعل معها. فأجرى معها الحوار، وتفاعل مع آلامها وأحزانها. ولا غرو في ذلك، فشاعرنا حاضر الوجود في المجتمع الإنسانيّ

بحكم نشأته في بيت زعامة، وتنقّله الذي أتاح له التّعامل مع نماذج عديدة من البشر فألفى فيها الصّديق الحميم والمربّي الجليل، ووجد فيها ما ينغّص الحياة.

٤- في بناء صوره التّابعة العقليّة كان تركيزه على علاقة واحدة، هي علاقة الزّمانيّة، فأسند إلى الزّمان أفعالَ الإنسان إسنادًا لطيفًا حتى يكاد يُنسيك أنّه يتحدّث عن إنسان في ذلكم الزّمان. وكانت معظم صوره في هذا الإطار تعبّر عن تبرّمه ممّن حوله.

٥- بدا تفاعل محمّد سعيد العبّاسيّ مع الحياة الإنسانيّة في صوره البيانيّة في حضور مستلزمات الإنسان الّتي تُعينه في أمر الحياة، وفي استحضار ما يمارسه الإنسان في حياته اليوميّة، وفي حضور أجزاء جسم الإنسان، وفي أصناف البشر، وفي استحضاره شخصيّات بعينها ليرسم بها معنًى من المعاني. وظّفها جميعها لإبراز معانيه في أسلوب بديع.

٦- في توظيفه الطّبيعةَ لبناء صوره، ومن ثمّ تصوير معانيه من خلال تلك الطّبيعة -مال كثيرًا إلى الطبيعة الجامدة: فالممدوح، أو المهجوّ أو المرثيّ أو المتغزّل فيه (شمس، أو بحر، أو قمر، أو ماء، أو نجم أو غيث، أو برق أو دجى أو رمل أوسراب أو صواعق أو غيم، أو مرجان) أو غيرها من المظاهر الجامدة، كما أنّ الرّوح السائدة أثناء التّصوير تعبّر عن عاطفة فرح أو سرور، بينما قلّ تفاعله من الطّبيعة الحيّة، وتكاد تكون صورها جميعها تعبّر عن ضيق الشّاعر من أمر ما، أو يعبّر من خلالها عن نظرة تشاؤميّة.

٧- اهتمّ العبّاسيّ في بناء صوره بإبراز جملة من المعاني، من أهمّها: شخصيّة الإنسان فردًا أو جماعة وكان لها النّصيب الأكبر من التّصوير، واهتمّ بتصوير الزّمن، وتصوير القيم الخُلُقِية، والموت، والقصائد الشّعريّة، واللّغة العربيّة والبيان

العربيّ، وصوّر مصر، وكذا الطّبيعة، والجهل، وحوادث الدّهر، والخمر، ووصف الطّائرات...

٨ - هتمّ العبّاسيّ بتوظيف الزّمن توظيفًا بيانيًّا. حيث عبّر من خلاله عن أحاسيسه ومشاعره، وأبدى موقفه منه بمسمّياته المختلفة إبداءً لافتًا للنّظر، وساد هذا التّوظيف في بنية الصّورة البديلة العقليّة.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أولاً: المصادر:

[١] العبّاسيّ، (محمّد سعيد)، ديوان العبّاسيّ، الدّار السّودانيّة للكتب، الخرطوم، ط١، ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م.

ثانيًا: المراجع:

[٢] بدويّ، (د. عبده)، الشّعر الحديث في السّودان، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعيّة، القاهرة، ١٣٨٤هـ - ١٩٦٤م.

[٣] بدويّ، (د. عبده)، الشّعر في السّودان، عالم المعرفة، الكويت، (د.ت).

[٤] البصير، (د.كامل حسن)، بناء الصّورة الفنّيّة في البيان العربيّ، مطبعة المجمع العلميّ العراقيّ، بغداد، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م

[٥] البكريّ، (أبو عبيدة)، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، تحقيق: إحسان عبّاس، وعبد المجيد عابدين، مؤسسة الرّسالة، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م

[٦] البيهقيّ، (أحمد بن الحسين)، السّنن الكبرى، مجلس دائرة المعارف النّظاميّة، حيدر آباد، ط١، ١٣٤٤ هـ.

[٧] الجاحظ، (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتّبيين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٤٢٣ه

[٨] الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، الحيوان، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م.

[٩] الجرجانيّ، (عبد القاهر)، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: الشّيخ محمد رشيد رضا، وأسامة صلاح الدّين ميمنة، دار إحياء العلوم، بيروت، ط٢، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م.

[١٠] الجمحيّ، (ابن سلاّم)، طبقات فحول الشّعراء، تحقيق: محمود محمّد شاكر، مطبعة المدنيّ، القاهرة، ١٩٧٤م.

[١١] الحريريّ، درّة الغوّاص في أوهام الخواص، تحقيق عرفات مطرجي، مؤسّسة الكتب الثقافيّة، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.

[١٢] حفنيّ (د. محمّد شرف)، التّصوير البيانيّ، مكتبة الشّباب، مصر، ط٢، ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م.

[١٣] الحلّي، (صفيّ الدّين)، ديوان صفيّ الدّين الحلّي، دار صادر، بيروت، (د. ت).

[١٤] الحمويّ، (ياقوت)، معجم البلدان، دار الفكر، بيروت، (د.ت).

[١٥] ابن دريد، جمهرة اللغة، تحقيق: رمزي بعلبكيّ، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٨م.

[١٦] ذو الرّمّة (غيلان بن عقبة)، ديوان ذي الرّمّة، شرح أحمد بسبح، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م.

[١٧] الرّبّاعيّ، (د. عبد القادر)، الصّورة الفنّيّة في النّقد الشعريّ، دار العلوم للطّباعة والنّشر، إربد، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٤م.

[١٨] الزركشيّ، اللآلئ المنثورة في الأحاديث المشهورة، تحقيق: عبد القادر عطا، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٤٠٦ه، ١٩٨٦م.

[١٩] السّكاكيّ، (أبويعقوب)، مفتاح العلوم، ضبط: نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.

[٢٠] سكران، (د. حيدر برزان)، سلطة التّشكيل البلاغيّ وتأويل المعنى في النّص الإبداعيّ (مقاربة في التّحولات الجماليّة والمعرفيّة)، تموز ديموزي، دمشق، ط١، ٢٠١٩م.

[٢١] الطّبريّ، (محمدّ بن جرير)، تهذيب الآثار وتفصيل الثّابت عن رسول الله من الأخبار، تحقيق: محمود محمّد شاكر، مطبعة المدنيّ، القاهرة. (د. ت).

[٢٢] ابن عبّاد، (الصّاحب)، المحيط في اللّغة، تحقيق: محمّد عثمان، دار الكتب العلميّة، بيروت، ٢٠١٠م.

[٢٣] عبد التّواب، (د. صلاح)، الصّورة الأدبيّة في القرآن الكريم، الشّركة المصريّة العامّة للنّشر، القاهرة، ط١، ١٩٨٥م.

[٢٤] عبد الرّحمن (د. نصرت)، الصّورة الفنّيّة في الشّعر الجاهليّ في ضوء النّقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمّان، ١٩٧٦م.

[٢٥] العسكريّ (أبوهلال)، كتاب الصّناعتين، دار إحياء الكتب العربيّة، مصر ١٣٧١هـ - ١٩٥٢م.

[٢٦] القزوينيّ، (الخطيب)، الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم، بيروت، ط٤، ١٩٩٨م.

[٢٧] القيروانيّ، (ابن رشيق)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، (د.ت).

[٢٨] المبرّد (أبو العبّاس)، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: د. محمد الدّالي، مؤسسة الرّسالة للطّباعة والنّشر، والتوزيع، بيروت، ط٤، ١٤٢٥هـ.

[٢٩] أبو موسى، (د. محمّد)، التّصوير البيانيّ دراسة تحليليّة لمسائل البيان، جامعة قاريونس، بنغازي، ١٣٩٨هـ، - ١٩٧٨م.

[٣٠] ميخائيل، (سعد)، شعراء السّودان، مكتبة الشّريف الأكاديميّة للنّشر والتّوزيع، لم يذكر مكان الطّباعة، ٢٠٠٩م.

[٣١] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٠م

[٣٢] الهذلّي، (أبو ذؤيب)، ديوان أبي ذؤيب الهذليّ، تحقيق أنطونيوس بطرس، دار صاد، بيروت، ط١، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م

Sources and references

[1] Alquran alkarim

[2] Diwan alabbasi Muhammad saeed alabbasi, aldar alsudania lilkitab, alkhurtom, t:1, 1431hi- 2010m.

[3] istidaa' alshakhsiyat altrathiya filsher alarabi almuasir, da. Ali ashri zayad, alsharika alama lilnashar waltawzea walilan, tarablus, t:1, 1978m.

[4] 'asrar albalagha fi ilm-albayan, abdalqahir aljirjani, tahqiq: alshaykh Muhammad Rashid ridha, wa Osama salahuddin mimna, dar 'ihya' al ulum,bairut, t:2, 1418hi/ 1997m.

[5] bina' alsura alfanniya fi albayan alarabi, d: kamil hasan albaseer, matba almujamma alilmi aliraqi, baghdad, 1407h - 1987m.

[6] albayan waltabeen, 'abu uthman amr bin bahar aljahiz, dar wamaktabat alhilal, birut, 1423hj.

[7] Altasweer albayani, d: hafni Muhammad sharaf, maktaba alshabab, masar,t:2, 1392h/1972m.

[8] Altasweer albyani dirasa tahlilia limasayil albayan, d: muhammad 'abu musa, jamia Garyunus, binghazi, 1398hi, - 1978m.

[9] Jamharat al lugha, ibn duraid, maktaba almuthanna, baghdad, (d. t).

[10] alhayawan, 'abu uthman amr ibn bahr aljahiz (t. 255hj), dar alkutub alilmia, bairut, 1419h - 1998m.

[11] Aldur almasun fi ulum alkitaab almaknoon, 'abu alabbas, shihab aldeen, 'ahmad bin yusaf bin abd aldaym alhalbi (t: 756hj), tahqiq: 'ahmad Muhammad alkharrat, dar alqalam, bairut, (d.t).

[12] deiwan 'abi dhuayb alhuthali, tahqiq 'antanius butrus,dar sadir, bairut, t:1, 1424hj- 2003m.

[13] Deiwan dhi alrumma, ghaylan bin uqaba sharah 'ahmad hasan basabah, dar alkutub alilmiya, bairut, t:1, 1415hi- 1995m

[14] Deiwan safi aldeen alhilli, safi aldeen alhilli, dar sadir, bairut, (d. t).

[15] Sulta altashkil albalaghi wa tawil almaana fi alnas alibdaee (muqaraba fi altahawwalat aljamalia walmaarifia, d. haidar barzan sakran, tamuz dimuzi, dimashq, t:1, 2019m.

[16] Alsunan alkubraa،'abubakar 'ahmad bin alhusain bin ali albaihaqi, majlis daira almaarif alnizamia, haydarabad, t:1, 1344 hj.

[17] shuara' alsudan, saad mikhayeel, maktaba alsharif alakadimia lilnashar waltawzea, lam yadhkur makan altaba, 2009m.

[18] alsher alhadith fi alsudan, d. abduh badawi, almajlis alaala liriaya alfunoon waladab walulum alijtimaia, alqahira , 1384hj- 1964m.

[19] alsher fi alsudan, d. abduh badawi, alam almarifa , alkuwait, (d.t).

[20] alsur aladabia fi alquran alkarim, d. salah aldeen abdal tawwab, alsharika lmasriya alamma lilnashar, alqahira, t:1, 1985m.

[21] alsura alfannia fi alsher aljahili fi daw' alnaqd alhadith, d. nasrat abdurrahman, maktaba al'aqsaa, amman, 1976m.
[22] alsura alfannyiya fi alnaqd alshery, d. abdalqadir alrabbaee, dar alulum lil tibaa walnashr, 'irbid, 1405hj/ 1984m.
[23] alumda fi mahasin alsher wa adabihi wanaqdihi, ibn rashiq alqairawani, tahqiq: Muhammad muhyi aldeen abdalhameed, dar aljil, bairut, (d.t).
[24] alkamil fi allugha, 'abu alabbas almubarrid, tahqiq: d. muhammad 'ahmad aldaly, muassasa alrisala litibaa walnashr waltauzea, bairut, t:4, 1425hj- 2004m
[25] kitab alsinaatain, 'abu hilal alaskari, dar 'ihya' alkutub alarbia, masr, 1371hi- 1952m.
[26] allali almanthura fi alahadith almashhura 'abu abdallah badr aldeen bin muhammad alzarkashi, tahqiq: Mustafa abdalqadir ataa, dar alkutub alilmia, bairut, t:1, 1406h- 1986m.
[27] lisan alarab, jamal aldeen bin manzoor (630- 711hj), dar sadir, bairut, 2000m.
[28] almuheet fi allugha, alsahib bin abbad, tahqiq: muhammad uthman, dar alkutub alilmia, bairut, 2010m.
[29] miftah alulum, 'abu yaqub alsakkaki (t 626hi), dabt: naeem zarzur, dar alkutub alilmia, bairut, 1403hj- 1983m.