# شعر العاصمي البوشنجي ت٥٢٠هـ،
# قراءة في الرؤية والتشكيل.


**محمد الشحات علي داود**

مدرس بقسم الأدب والنقد، كلية اللغة العربية بإيتاي البارود
جامعة الأزهر، مصر.

# شعر العاصمي البوشنجي ت٥٢٠هـ، قراءة في الرؤية والتشكيل.

**محمد الشحات علي داود**

**قسم الأدب والنقد، كلية اللغة العربية بإيتاي البارود، جامعة الأزهر، مصر.**

**البريد الإلكتروني: Mohameddawood.2034@azhar.edu.eg**

**الملخص:**

تكشف الدراسة عن التجارب الشعرية للشاعر العباسي العاصمي البوشنجي، الذي نما وترعرع في أحضان الحضارة العباسية، فجاء شعره يتضمن رؤى ومواقف جديدة، اتسمت بها تجاربه من ناحيتي المضمون والشكل، فغلب عليها شعر الزهد والمناجاة، والشكوى، إلى جانب الأغراض التقليدية الممثلة في المديح والهجاء والفخر، فضلا عن الأداة الفنية في تشكيل تجاربه، والتي تمثلت في البناء التصويري الخيالي بنوعيه المجازي، والابتكاري، ومعجمه اللغوي الذي يوحي إلى سعة ثقافته وتنوعها، والإيقاع الموسيقي في نظم البحور ذات التفعيلات الطويلة، والذي جاء مناسبا لقرائحه، من خلال الإيقاع الخارجي والداخلي.

**الكلمات المفتاحية:** شعر– العاصمي البوشنجي– قراءة – في الرؤية– والتشكيل

# Al-Asimi Al-Bushinji poetry, 520 AH, a reading of vision and formation.

**Muhammad Al-Shahat Ali Dawood**

**Department of Literature and Criticism, Faculty of Arabic Language, Itai El-Baroud, Al-Azhar University, Egypt.**

**Email: mohameddawood.2034@azhar.edu.eg**

**Abstract :**

The study reveals the poetic experiences of the Abbasid poet Al-Asimi Al-Bushnji, who grew up in the arms of the Abbasid civilization. His poetry included new visions and attitudes, which characterized his experiences in terms of content and form. The poetry of asceticism, soliloquy, and complaint prevailed, in addition to the traditional purposes represented in praise, satire and pride. , as well as the artistic tool in shaping his experiences, which was represented in the imaginative figurative construction of its two types, figurative and innovative, and its linguistic lexicon, which suggests the breadth and diversity of its culture, and the musical rhythm in the sea systems with long activations, which was appropriate for his readers, through the external and internal rhythm.

**Keywords:** Poetry - Al-Asmi Al-Bushinji - Reading - In Vision – Formation

**بسم الله الرحمن الرحيم**

**المقدمة**

لا يزال التراث الأدبي هو المعين الذي لا ينضب، والبحر الذي لا يجفّ ماؤه على امتداد الأزمنة والعصور؛ بما يقدمه كلّ يوم من جديد للدارسين والباحثين من ذخائر معرفيه وموسوعية.

ويأتي العصر العباسي أزهى عصور الأدب، والذي يطلق عليه العصر الذهبي؛ نظرا للطفرة الحضارية، التي واكبتها العلوم والمعارف في شتى مجالات الحياة، ومن ثمّ يعدُّ من أخصب العصور الأدبية رواجا وازدهارا، حيث جمع بين الأصول المعرفية والمعجمية من العصر الجاهلي، وما انتابها من ازدهار نبوي في عصر صدر الإسلام والأموي، وبين الفتوحات الواسعة، التي صحبتها حضارة معرفية؛ مما انعكسا ذلك على التراث الأدبي؛ فأثمر رؤى جديدة ومواقف مواكبة للعصور التالية.

فكان العصر العباسي أرضا خصبة احتوت تجارب جمّة للكتاب والشعراء والخلفاء والأمراء، ومنها ما نجم عن تأثر العرب بالفرس –لا سيما– في اللغة والأدب فقط، وإنما في شتى مجالات الحياة، فتتطلب أمورا سياسية واجتماعية واقتصادية جديدة تواكب المجتمع، وتنهض على إثرها الأمم، وترتقي.

وهذا فضلا عن تشجيع الخلفاء والأمراء للكتاب والشعراء والحياة الثقافية عامة، بما يقدمون لهم من هدايا وإغداق الأموال الغزيرة؛ لتوطيد ملكهم ودعمهم؛ بالإضافة إلى تأثر الخلفاء بهؤلاء الكتاب والشعراء، حيث كان لهم نصيب وافر في الحياة الأدبية؛ مما نتج عن ذلك طفرة أدبية في مجالي الشعر والنثر.

ويأتي الشاعر العباسي العاصمي البوشنجي أحد شعراء هذا العصر الحافل بالتراث الأدبي الضخم، الذين طواهم النسيان؛ ليكون واحدا من هؤلاء الشعراء الذين شاركوا في تلك النهضة الأدبية، وذلك من خلال تجاربه

الشعرية، التي وقف عليها وحققها الأستاذ الدكتور عبد الرازق حويزي في ديوان سماه ديوان: (العاصمي البوشنجي ت٥٢٠هـ).

وعاش هذا الشاعر في القرنين الرابع والخامس الهجريين، فجاء نتيجة طبيعية لعصر سبقه فيه فحول من الشعراء كأمثال أبي تمام، والبحتري، والمتنبي، فطبيعي أن يكون العاصمي البوشنجي من الشعراء الذين يشار إليهم بالبنان، خاصة وأن تجاربه تتسم بالتنوع في الأغراض والمواقف، يعتريها ألوان من التجديد في الرؤى والقالب الذي يحتويها.

وشاعرنا له رؤية خاصة للمواقف، التي تتضمنه تجاربه؛ إلى جانب إيقاعها الداخلي والخارجي، ومن هنا كانت رغبة الباحث في دراسة هذا النتاج الشعري دراسة في المضمون والشكل، من خلال المنهج المتكامل، الذي يفيد من كافة المناهج النقدية، الذي يمزج بين التقليدية منها والحديثة، ودفع الباحث لدراسة ديوان الشاعر عدة أسباب، ومنها:

١ – عدم وجود دراسات تناولت نتاج الشاعر، لا من قريب ولا بعيد.

٢ – غزارة المادة الشعرية، وتنوعها، ما بين القصيدة، والمقطوعة، والنتف من الأبيات.

٣ – إثراء المكتبة العربية بمثل هذه الدراسات الشعرية، والتي تتضمن ديوانا شعريا لشاعر متميز من العصر العباسي أزهى عصور الأدب.

٤ – محاولة الوقوف على أبرز مظاهر التجديد للشاعر، من حيث المضمون والشكل.

٥ – الكشف عن حياة الشاعر في الحقبة الزمنية التي عاش فيها، وأبرز روافده الشاعريه.

واقتضت طبيعة البحث أن تكون في مقدمة ومبحثين وخاتمة وقائمة للمصادر والمراجع.

في المقدمة تناول فيها الباحث أهمية الموضوع ودوافع اختياره، والمنهج المتبع والخطة.

**وجاء المبحث الأول بعنوان:** الرؤية الموضوعية، ويشتمل على ثلاثة عناصر:

١- غرض الزهد.
٢- غرض الشكوى.
٣- غرض المديح.
٤- غرض الوصف.

**والمبحث الثاني بعنوان:** الرؤية الفنية، ويحتوي على العناصر الآتية:

١ - البناء التصويري.
٢- المعجم الشعري.
٣ - الموسيقى.

## التمهيد

## إطلالة على الشاعر، والحياة الأدبية في عصره

ولد الشاعر أبو سعد يحيى بن يحيى بن منصور العاصمي البوشنجي عام ٤٥٢هـ في مدينة: (بوشنج) [١]، التابعة لإقليم خرسان، وتلقى تعليمه فيها على يد كبار شيوخها، وزاول نشاطه العلمي والأدبي، فكان شاعرًا، وناثرًا مجيدًا، ومدرسًا بارعًا، فكان يقوم بتدريس كتاب: (الأمالي) لأبي علي القالي على طلاب العلم[٢].

جمع أشعاره وحققها الدكتور عبد الرازق حويزي في هذا الديوان موضوع الدراسة، وأورد له العماد الأصفهاني بعض النصوص النثرية في كتابه: (خريدة القصر)، كما ورد اسم الشاعر بالأمير العاصمي في كتاب: (طرائف الطرف) للحسين بن محمد عبد الوهاب الحارثي، تحقيق الأستاذ هلال ناجي، ضمن النُّسخ التي اعتمد عليها الدكتور عبد الرازاق حويزي في تحقيقه لهذا الديوان.

واستقى الشاعر ثقافاته وعلومه، من خلال مجالسة العلماء، وحضوره مجالس الأئمة في عصره، فبدأ حياته مع استيلاء السلاجقة على مقاليد الحكم في بغداد عاصمة العراق عام ٤٤٧هـ، تلك الفترة التي اتسعت فيها الحروب الصليبية؛ فأدت إلى طفرة أدبية، وذلك بعد استقرار الأمور، وتوطيد السلاجقة حكمهم في بغداد، مما نجم عن ذلك دويلات كثيرة ومتنوعة، أنتجت شعراء كُثُر.

ومن ثم نال الشعر حظّا كبيرا من الازدهار والرؤى المتعددة للبيئة، وكان من نتيجة ذلك أن كثرت وتنوعت الأغراض الشعرية الجديدة؛ ممثلة أغلبها في شعر الزهد والتصوف، وغلب الاتجاه الديني، بعد رسوخ المذهب

(١) بوشنج: بفتح الشين، وسكون النون والجيم، بليدة نزهة خصيبة في دار مشجر من نواحي هراة، ينظر: معجم البلدان، ياقوت الحموي، ص٥٠٨، ج١، ط دار صادر بيروت ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧م.

(٢) ديوان العاصمي البوشنجي، ت ٥٢٠هـ، تح د/ عبد الرازق حويزي، ص١٥، ط دار صادر بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٣٨هـ/ ٢٠١٧م.

السنّي، والقضاء على المذهب الشيعي بذهاب الدولة البويهية؛ ليزدهر المذهب السنّي، وتنعكس آثاره على الفنون الأدبية الممثلة في الخطابة والشعر والرسائل، وغيرها من فنون القول؛ وكان من نتيجة ذلك ظهور الموسوعات والذخائر العلمية والثقافية في تلك الفترة –آنذاك–، ومنها: (دمية القصر وعصرة أهل العصر) لعلي بن الحسين بن عي بن أبي الطيب الباخرزي، وهو من أعلام خرسان، وعاش في نفس الحقبة الزمنية للشاعر العاصمي البوشنجي، وكان من المعاصرين له، ومن هذه الموسوعات –أيضا– موسوعة: (الأنساب)، للسمعاني أحد تلاميذ الشاعر.

وتمتعت (بوشنج) بلدة الشاعر، التي نشأ في أحضانها بكم غزير من الشعراء، الذين أفاد من شعرهم، وترعرع على أوتارهم وشعورهم، ومنهم: الشاعر أبو طالب الأسدي البغدادي[١]، والرئيس أبو الحسين بن محمد البوشنجي، ، والمظفر بن أحمد الطيب البوشنجي، وأبو منصور عبد الرازق بن الحسين البوشنجي، والشيخ أبو عبد الله ناصر بن جعفر البوشنجي[٢].

إذن نبت الشاعر في بيئة شعرية، كان لها دور قويّ في تنمية ثقافته العلمية والأدبية والتاريخية والدينية؛ مما انعكست على تجاربه الشعرية، ومن ثم أسهمت تلك الثقافات في بناء شاعر موهوب مطبوع، تشرّب من علماء وشعراء عصره الذهبي، الذين صالوا وجالوا في العصر العباسي أزهى عصور الأدب، وأيضا من خلال نافذة: (بوشنج)، تلك البلد التي احتوت كما غزيرا من الشعراء.

فشبّ الشاعر على هذا الطرب الكبير الذي احتواه من كل جانب، فمنهم من سبقه وتأثر به، ومنهم من عاصره،؛ مما يوحي بازدهار الحركة الأدبية في هذه الحقبة الزمنية من بداية عام ٤٤٧هـ، التي اشتهرت بتأليف الموسوعات

(١) دمية القصر وعصرة أهل العصر، الباخرزي، تح/ محمد ألتنوجي، ٣٩٩، ط١، دار الجيل بيروت، ١٤١٤هـ/١٩٩٣م.

(٢) المرجع السابق، ص٩١٩.

العلمية، والتي عملت على مقاومة ما أضاعته الفتن والثورات السابقة من مؤلفات؛ الأمر الذي جعلهم: "يدونون الموسوعة إما جامعة لشتى العلوم مع حذف ما اعتادوا في غيرها من أسانيد كما فعل ابن الجوزي المتوفي ٥٩٧ في موسوعته المسماه "المدهش" في القراءة والحديث واللغة والتاريخ والمواعظ في سياق المحاضرات"(١).

ومن ثم فقد عاش الشاعر في تلك البيئة الموسوعية، وعاصر تلك الموسوعات المعرفية في العلوم واللغة والأدب والشعر؛ مما كان لها أثرها في تجاربه الشعرية، التي استقاها من بيئته، ولا شك أن العصر العباسي كان له سمته الخاص وطبيعته المتفردة، التي كانت تتواكب مع القصور والأمراء والعطايا والنوال، هذا فضلا عن الولاة والوزراء والأمراء، وما كان يدور في قصور الخلفاء من الغناء والمجون والخمريات، واختلاف الطوائف والفرق على هؤلاء الفرس، وما كانوا يذهبون مذهبهم من الشيعة، الذين تشيعوا.

هذا إلى جانب محاربة الفكر الشيعي بوفود السلاجقة، وتوطيد ملكهم وانتشار المذهب السني، والذي كان من الأسباب الرئيسة لرواج الشعر في تلك الفترة الزمنية، التي جاءت عقب تلك الفتن والطوائف؛ ليعيش المجتمع العباسي مرة ثانية حالة من الاستقرار والهدوء، وهو ما يطلق عليه بالعصر الرابع العباسي أو الدور الرابع، وهو دخول السلوجقيين (٤٤٧-٦٥٦)، وينقسم إلى: " عهدين: عهد قوة السلجوقيين وينتهي عام ٥٩٠هـ وفيه كان السلطة للسلاجقة، وهم قوم من الأتراك سلكوا مسالك البوهيين في المحافظة على مظهر الخلافة وإبداء التسجيل لصاحبها"(٢).

(١) تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي، السباعي بيومي، ص٢٢، ط٢ العلوم بشارع الخليج، ١٣٥٦هـ/١٩٣٧م.

(٢) الحياة الأدبية في العصر العباسي، د/ محمد عبد المنعم خفاجى، ص١٦، ط١، دار العهد الجديد للطباعة، ١٩٥٤م.

وكان من مزايا هذا العصر وتلك الفترة الزمنية دخول السلوجقيين الإسلام، فعظمت دولتهم، وشاعت السنة النبوية؛ مما كان له أثره على الثقافة العربية عامّة، وعلى الشعر خاصة؛ فانتشرت الأغراض الشعرية الجديدة، التي تدعو إلى الزهد والعفو والخوف والرجاء، وتعمّقت التجربة الوجدانية لدى الشعراء، وهذا ما نراه كثيرا في شعر العاصمي البوشنجي.

ومن مميزات هذا العصر وأثره على الحياة الأدبية وجود المدارس الإسلامية، وعلى رأسها المدرسة النظامية ببغداد، واتي: "أنشأها نظام الملك وزير ملك شاة السلوجوقي، وجعل التعليم فيها بالمجان وفرضت لطلابها الأرزاق، وكان لها شان كبير في العالم الإسلامي[١].

إذن فالشاعر العاصمي البوشنجي نشأ نشأة علمية وأدبية في ظلال بيئة إسلامية ذات نظام تعليمي متميز، الأمر الذي أسهم بصورة كبيرة في تجاربه الشعرية، فضلا عن علماء عصره وشعرائه، الذين أغدقوا عليه بموسوعاتهم العلمية والثقافية المتنوعة؛ فمثلوا له ذخائر موسوعية ومعرفية، غذتّ شعره وتجاربه، وتوفي عام ٥٢٠هـ.

(١) الأدب العربي وتاريخه في العصر العباسي، محمود مصطفى، ص١٩، ج٢، ط٢، مصطفى الحلبي، القاهرة، ١٣٥٦هـ/١٩٣٧م.

## المبحث الأول: الرؤية الموضوعية

تمثل الرؤية الموضوعية المحور الرئيسي في انفعال الشاعر؛ وإثارة قريحته في التعبير عنها؛ من خلال الهاجس الذهني، والخيال، الذي يحتوي تلك الفكرة؛ فيقدمها في صورتها النهائية، والحياة المجتمعية مليئة بالمواقف والأفكار؛ التي تثير خيال الشاعر، وتلامس أحاسيسه؛ لأنها في تغيير وتطوّر مستمر.

والشاعر العاصمي البوشنجي كانت له رؤى فكرية إزاء الواقع، الذي كان يعيش في كنفه، منها ما يتصل بالجانب الديني من الزهد، والعفو، والمناجاة، ومنها ما يتصل بالجانب السياسي، من المديح والشكوى، ومنها ما يتصل بالجانب الاجتماعي من الغزل، والهجاء، وهي بلا شك كان لها أثرٌ في وجدان الشاعر؛ فأضفى عليها من شعوره وإحساسه؛ ما جعلها تؤثر في القارئ والمتلقي، وتتضح أغلبها في:

**١ – الزهد:**

تدور كلمة الزهد في الاستعمال اللغوي حول: عدم الترغيب في الشيء، فيقال: "زُهدَه في الأمر: رغبته عنه"(١)، ويُعدّ غرض الزهد من الأغراض والاتجاهات، التي تغلب على تجارب الشاعر، فجاء على رأس المضامين في الديوان، واتضح في التعبير عن معان متنوعة، فمنها ما يتضمن الزهد في الحياة والهناء بالعيش، بعدما ظهرت أمارات الشيب في رأسه إزاء تجارب حياتية أمضاها في صراع مع الناس طيلة حياته.

فيقول يكشف ذلك: (السريع) (٢)

**ومن بعذب العيش لي بعدما ... أوسعني ذا الشيب تعذيبا**

**الشيب خسران على أنه ... أربحني عقلا وتجريبا**

(١) لسان العرب لابن منظور، مادة: ز. هـ. د، ص٩٧، ج٦، تصحيح / أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، ط دار إحياء التراث العربي، الطبعة الثالثة،١٤١٩هـ/١٩٩٩م.

(٢) ديوان العاصمي البوشنجي، ت ٥٢٠هـ، تح د/ عبد الرازق حويزي، ص٢٦.

**زهّدني التجريب في صحبة الـــ قـــوم فلازمـــت المحاريبـــا**

جمعت الأبيات السابقة في صورتها الزهدية، التي أبرزت حسنها في المزج بين الأشياء المتناقضة ممثلة في: العيش العذب النعيم، والتعذيب، وبين الربح والخسران، ومن هنا نرى التجربة الوجدانية في الجمع بين المتناقضات؛ لتظهر إحدى علامات التجديد في الشعر العربي؛ التي تسهم بشكل قوي في تجسيم المعنويات، حيث اعتمد الشاعر في تجربته الذاتية على الصورة المعنوية، التي أضفى عليها من الحركة الزمنية في التعبير بالشيب؛ ما جعلها تضيف إلى المعنى قوة وحركة من خلال المرحلة العمرية الكبيرة، التي قضاها الشاعر واكتسب منها خبرات وتجارب، نجم عنها الزهد في الدنيا وملازمة المحراب، الذي يوحي إلى عدم التلهف على الدنيا؛ ليبقى الإنسان بعد موته مخلّدا بالعمل الطيب، وهذا ما أشار إليه في قوله: (الكامل)[١]

**خلّـد بقـاءك بالنّـدى الممنـوح واستبق روحك بعد قبض الروح**
**إن الثنـاء هو البقـاء فـزد علـى (لقمـان) فـي طلب البقاء و(نـوح)**
**كم كـان من سيف لدولـة هاشم والـذكر لِلجَـمِّ[٢] النـدي الممـدوح**

وتأتي المواعظ من مظاهر الزهد عند الشاعر –خاصة–، حيث يرى أن بناء الإنسان يرتبط بالعطاء والشكر، ومن ثم استدعى أسماء الأنبياء في الصورة السابقة؛ ليجمع في موعظته بين الحكيم الرشيد في أقواله، وقد تجمّعت في نبي الله: (لقمان)، وبين طول العمر في الخير والسعي في طلب الآخرة، وتمثّلت في نبي الله: (نوح)، الذي عمّر ألفا إلا خمسين عاما.

وتسترسل العاطفة لتضرب مثلا بالحكام الكُثُر لدولة هاشم؛ ليبقى الذكر لمن أعطى وخلّد بقاءه بالعطاء الكثير الذي لم يحدده شيء؛ وإنما أطلق اللفظ

(١) ديوان العاصمي البوشنجي، ت ٥٢٠هـ، تح د/ عبد الرازق حويزي، ص٥٠.

(٢) "جمم: الجمّ والجمم الكثير من كل شيء، ومال جمّ كثير، وفي التنزيل العزيز: "ويحبون المال حبا جمّا"، لسان العرب لابن منظور، مادة: ج، م، م، ص٣٦٥، ج٢، تصحيح / أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي.

على العموم؛ فلم يقيّده بشيء، فقال: (للجمّ النديّ)؛ هذا ليكون العطاء بلا حدود، فيشمل جميع النوال المادية منها والمعنوية؛ وجاءت الصورة في الغالب على سبيل الحكمة والموعظة، فغلبت عليها نظام المقطوعة القصيرة، التي لم تبلغ حدّ القصيدة المتعارف عليها، وهذا البناء يغلب على شعره.

ونجد هذا اللون من الزهد يتسع من منظور الشاعر؛ ليشمل النصيحة والموعظة للحكام، في التعامل مع الناس، وعدم التفرقة بين الألوان في النوال والعطايا، فيقول: (البسيط)[١]

**نصحتكم يا ملوك الأرض لا تدّعوا كسب المكارم بالإحسان والجود**
**وأنفقوا بيضكم والحُمر في شرفٍ لا ينتهي باختلاف البيض والسُّود**
**هذي ذخائر(محمود) قد انتهبت ولا انتهاب لباقي ذكر محمود**

فهذه نصيحة –أيضا– تدعو إلى كسب المكارم والصفات الحميدة دون نفاق ورياء؛ لأن الذكر والتخليد يكون لمن يعطي النوال دون تفرقة بين البشر، ومن ثمّ استخدم الشاعر لونين هما الأبيض والأحمر؛ ليضفي على الصورة المبتكرة، التي تمثّلت في الانفاق باللون الأبيض، وذلك في قوله: (وأنفقوا بيضكم)؛ وليوحي به إلى الكرم الزائد من الهبات الطيبة، أو يكون المراد في قوله: (أنفقوا بيضكم والحمر)، الانفاق من الذهب والفضة، كناية عن النوال، وهما الغالبين على نقودهم.

ويأتي البيت الثالث ليؤكد معنى البيتين السابقين، من حيث الخلود للعمل والعطاء؛ حيث يفنى الإنسان بكل ما يملك، حتى ولو كان محمودا بين الناس أو ملكا؛ ويبقى منه آثاره وعمله الطيب، الذي خلّد ذكره بين الناس.

وفي التحذير من المنصب والسلطان نراه يصبو عليه بالزهد، فيقول: (الطويل) [٢]

(١) ديوان العاصمي البوشنجي، ت ٥٢٠هـ، تح د/ عبد الرازق حويزي، ص٥٤.
(٢) ديوان العاصمي البوشنجي، ت ٥٢٠هـ، تح د/ عبد الرازق حويزي، ص٦٤، ٦٥.

**أصاح اتق السلطان لا تقربنّه فما هو إلا في الحقيقة نار**
**ولا تك كالحوّاء يرقى صلاله ضلالا وعقباها عليه دمار**
**صعود ولكنّ الثبور حدورُهُ وسكرٌ ولكن البوار خُمارُ**
**حذارك قبل الخوض في عمل له فما لك بعد الخوض خيار**
**إذا ذلّت النعلان عن رأس شاهق فما لهما دون الحضيض قرار**

عاش الشاعر العاصمي البوشنجي في فترة زمنية كثرت فيها الدويلات أثناء دخول السلوجقيين بغداد، ومن ثم تنازع على الحكم كثير من الملوك والأمراء والوزراء؛ ولذا قدّم الشاعر نصيحته وزهده في الوصول إلى المنصب وتقلّد مقاليد الحكم؛ فنادى بهذه الأداة المتبعة في التنبيه، فقال: (أصاح) خاف على نفسك من المنصب والسلطان؛ لأنه في الحقيقة كالنار.

ويتبع هذه النصيحة بالذي يتسلل إلى تقلّد الحكم والسلطان؛ فشبهه بالأفعى القاتلة، التي تعتزم القرب من السلطان؛ فتُهلك وتهبط إلى القاع كالسكران، الذي انتهى من سكره، وعليه آثاره؛ ويحذّر في البيت الرابع من الخوض في هذه المهلكات؛ لأن ليس بعد الخوض في شيء خيار لصاحبه، فتهوي به إلى الحضيض والقاع؛ لأنها مهلكة لصاحبها.

ونرى الشاعر في الأبيات السابقة التي تدعو إلى الزهد في السلطان والجاه خلع على تجربته صورا متعددة ومتنوعة، أفادت في تأكيد المعنى وقوة وخطورة الشيء الذي يحذر منه، حيث صوّر أولا أن التقرب من السلطان نار، كما صوره بالأفعى القاتلة التي تغوي في الضلال، فتنقلب دمارا وهلاكا كالسكران الذي يسكر، فيظهر عليه بعد انتهاء منه بقية السكر، وهذه صور ومعان تدعو وتحث على الزهد في التقرب من السلطة.

وفي البيت الثالث يرى الباحث عدم التناسب في المعنى بين صورة التقرب من السلطان، الذي شبهها بالأفعى القاتلة التي تهوي بها إلى الهلاك والهبوط، وبين صورة الباقي من السكر.

إذن يتضح شعر الزهد عند الشاعر في الدعوة إلى مكارم الأخلاق، والتحلي بالصفات الحميدة، والترهيب من تقلّد الحكم، وذلك في ثوب وعظيّ.

**٢ – الشكوى والإحساس بالظلم:**

يأتي غرض الشكوى والإحساس بالظلم ضمن الأغراض الذاتية الوجدانية، التي تملكت عاطفة الشاعر، فكان كثير الشكوى في شعره من الحكام، وأصحاب الجاه، ومن قومه الذي نشأ بينهم؛ وذلك لأن الشاعر عاش في فترة شاع فيها المذهب السني، الذي يدعو إلى التحرر من الظلم والشكاية، وعدم العصبية العقائدية، وذلك بعد دخول السلوجقيين في الإسلام واستقرار الأمور في بغداد؛ ومن ثم كان للشكوى في وجدان الشعراء أثر كبير ورؤية.

والشكوى يدور مضمونها في المعاجم اللغوية حول: "التوجع من ألم ونحوه"[(١)]، وها هو الشاعر يكشف عما ضاق به صدره من قومه وموطنه، فيكشف عن منزلته بينهم في صورة حزينة قاتمة، فيقول: (المتقارب)[(٢)]

**مقامي بفوشنج يا سيدي ... كما يطرح الدر في المزبلة**
**فلي بين سكانها منزل ... وما لي بينهم منزلة**
**أُدِلُّ بفضل وأصل معا ... وهذا لعمري منّي بله**
**فما فيهم الفضل إلا الفضول ... ولا الأصل إلا كحرف الصله**
**أراعي حقوقهم ثمّ لي ... حقوق بساحتهم مهملة**
**فمنّي الجماع ومنّي البصاق ... ومنّي المليح ومنّي الصّله**

يبدي الشاعر استياءه ونفوره من الناس في قبيلته وموطنه: (بوشنج)، أو (فوشنج)، تلك البلد التي سلبته حقوقه، وأنزلته منزلة متدنّية، حتى صور مقامه فيها كما يّرمى بالشيء الحسن وهو الدرّ في النفايات والمكان المقزز، فلا يرى لنفسه مكانة، على الرغم من وجود منزله الذي يستكن إليه، وبعد أن كشف عن

(١) المعجم الوجيز، ص٣٤٩، ط الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٩٥/١٩٩٦م
(٢) ديوان العاصمي البوشنجي، ت ٥٢٠هـ، تح د/ عبد الرازق حويزي، ص١٠٦.

نظرة قبيلته له وموضعه بين سكانها، نراه يهجوهم بنزع الفضيلة منهم؛ لأنهم يشتغلون بأمور الناس فقط.

ويفصح عن أدائه للحقوق دون مقابل، ويأتي في البيت الخامس؛ ليجلي صورا متنوعة تجمع بين أخلاقه الموسومة بالأصالة والشهامة والاعتماد عليه في الشدائد والصلة القوية من جانبه، وهي صفات مديح وفخر؛ توحي بعدم الوفاء من جانب: (بوشنج) تلك القبيلة التي أنزلها منزلة عظيمة بكل ما توصف به من الصفات الإنسانية، وفي المقابل لم تعره أي اهتمام، بل تجاهلته وأنزلته منزلة كأن لم يكن، ومن ثم عدّد تلك الصفات: (الجماع- البصاق- المليح- الصلة)، وهي معان تعززه في قبيلته، وعلى الرغم من ذلك يستشعر معها التجاهل من الآخرين.

وجاءت الصور المتناقضة التي تفاعل معها الوجدان، حيث نرى الدرّ في مقابل المزبلة، والمنزل في مقابل المنزلة، والفضل يقابله الفضول، وحقوق مرعية تقابلها حقوق مهملة، وجاءت هذه العاطفة القاتمة بأسلوب خبري يوحي بصدقها؛ ومن ثمّ اتسمت بحرارة الوجدان والإيقاع الشديد المتتابع الذي يكشف عن حالة الشاعر البيئية حيال قبيلته، وما يطويه في نفسه منها.

ويظلّ الوطن الممثّل في الناس هو مصدر شكوى الشاعر وليس الوطن نفسه بهيكله، وكأنهم يطاردونه وينصبون له العداء، فيقول يذم ويهجو الناس في قبيلته، ويحث على الرحيل من الوطن: (البسيط) [١]

**نيل المعالي وحبّ الأهل والوطن ... ضدان ما اجتمعا للمرء في قرنِ**
**إن كنت تطلب عزا فادّرع تعبا ... أو فارضَ بالذّل واختر راحة البدن**
**عز القناعة ذُلٌّ لو رضيت به ... فكم عزيز بطول الذُّلِّ مرتهن؟**
**لا بدّ للمرء من مال يعيش به ... وداخل القبر محتاج إلى الكفن**

(١) ديوان العاصمي البوشنجي، ت ٥٢٠هـ، تح د/ عبد الرازق حويزي، ص١١٧، ١١٨.

يرى الشاعر أن طلب العلا يتناقض مع حب الأهل والوطن، وكأنهما نقيضان لا يجتمعان للمرء، وهذا ناجم بلا شك عن أثر الظلم والمعاناة، التي يعانيها الشاعر في وطنه؛ ومن ثمّ جاءت عاطفته ملتاعة بالأنين تفيض شعورًا بالأسى واللوعة؛ ولذا جاءت الأبيات الأربعة السابقة تغلب عليها المتناقضات التي تملّكت وجدان الشاعر، فنيل المعالي يقابله حب الأوطان، والعزّ يقابله الذّل مكررا في البيت الثاني والثالث، ثم يأتي البيت الرابع ليمزج بين الحياة والقبر.

واعتمد الشاعر في هذه المتناقضات على الصور المعنوية ذات الدلالات التركيبية إلى حدّ ما؛ يتضح ذلك في كل نقيض وما يلازمه من المعنى، وهذا بلا شك يعكس مرارة الظلم التي يعاني منها الشاعر، وكأن العيش وطلب المستقبل يستلزم من المرء أن يقاتل ويرتدي الدّرع الحديد لكي يواجه به الأزمات، والدّرع الحديد يستخدم في الحروب، فيكني به الشاعر عن شدة الأزمة والمعاناة الملقاة على الشاعر، وذلك بقوله: (إن كنت تطلب عزا فادّرع تعبا)، فجعل العزة تقتضي حربا شعواء ضد الذل والمهانة التي يعيش فيها، فقيّد العزّ بالتعب والنصب ومجابهة الظلم، وإلا فإن الذلّ هو الذي يستقطب المرء داخل الوطن.

وربط العز والحرية والكرامة بالتحرر من الوطن أو القبيلة، وهذا يعكس شدة المرارة واللوعة من قومه في تجاهله من حيث الفقر المدقع الذي يعيش فيه، فيفتقد العيش؛ ولذا صوّر حاجة المرء للمال ليس للمتعة وبسط ورغد، وإنما يريده لكي يقدر به على متطلبات الحياة، فقال:

**لا بدّ للمرء من مال يعيش به وداخل القير محتاج إلى الكفن**(١)

**المال مجلبة للمجد مكسبة للحمد مذهبة للهم والحزن**

(١) المصدر السابق، ص١١٨.

وبعد أن صوّر الشاعر ضرورة وجود المال للحياة بشكل عام، يبرز فوائده ومنافعه بأنه يحقق المعالي والمجد، وفي الوقت ذاته مكسبة للحمد لأنه يذهب الغمّ والحزن؛ مما يضفي على الصورة الكلية أثر الفقر الذي يعاني منه في وطنه، وأصبح يُعامل فيه معاملة الغريب عنها بقوله:

**بوشنج داري ولكنّي الغريب بها إما غريب غريب بات في الوطن**

يكشف الشاعر عن درجة الشقاء التي يعاني منها في بلده: بوشنج، والتي انتهت به إلى بلوغ الغاية في المعاناة؛ لدرجة أنه أصبح غريبا فيها؛ فجاء لفظ الغربة مكررا ثلاث مرات؛ لتضفي مرارة اللوعة والأسى والشكوى من الناس في تلك البلد.

**٣ – المديح:**

يعدّ المديح من الأغراض الوجدانية الذاتية التي ألحّت على الشاعر إثر شكواه ومعاناته من ضيق العيش والحياة في وطنه، فيتضمن مدح الخلفاء في هباتهم ونوالهم وعطاياهم، وهذا الغرض الشعري، يدور حول: وصف الإنسان ومدحه ببعض فضائله، كالجود والشجاعة والعفة، وغيرها من فضائل الممدوح"(١).

ومن صور المديح، نرى الشاعر العاصمي البوشنجي يصف ويعبر عن حاله مع هبات الممدوح، التي منحها إياه، فيقول: (الطويل) (٢)

**وقد كنت غصنا زاويا فسقيتني إلى ان بدا لي باهتمامك إيراق**
**فأعتقني جدواك حتى أرّقني ألا إن إعتاق الصنيعة إرقاق**
**وقلّدتني طوق امتنانك منعما وكم لبست أطواق منك أعناق**
**وما هو طوق واحد قد لبسته بإنعامك الموصول بل هي أطواق**
**سأشكر ما أوليتني ببدائع تطن بها في الشرق والغرب آفاق**

(١) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق/ د/ محمد عبد المنعم خفاجي، ص٩٦، بتصرف، ط دار الكتب العلمية، بيروت. لبنان. د.ت.

(٢) ديوان العاصمي البوشنجي، ت ٥٢٠هـ، تح د/ عبد الرازق حويزي، ص٨٩، ٩٠.

يعدد الشاعر في الأبيات السابقة فضائل الممدوح، التي امتنّ بها عليه، وهي تتصل بالنوال والعطايا؛ مما يؤكد جنوحه إلى إظهار الظلم والمعاناة من بعض الناس؛ ولذا نراه يصف نفسه في البيت الأول بأنه كان كالغصن الزابل في أحد أركان الحقل أو الروض، وسيق بالماء، فدبّت فيه الحياة من جديد، وهي صورة بليغة أضافت رؤية توضيحية وتفصيلية، حول المعنى الذي يدور حول العطاء والهبات إلى إنسان كاد أن ينتهي.

ومن ثمّ عبر عن ذلك بالمفردات: (غصنا زاويا)، (أعتقني جدواك)، وكأن بالشاعر كان في معتقل، ومقيّد عن الحركة؛ فكان كالغصن الزابل اليابس الذي كاد أن يجفّ، فيكون حطاما؛ فانهال عليه الماء الممثل في الهدايا والنوال، والتي أضحت كالأطواق في الأعناق، ومن كثرة العطايا له صارت كأنها أطواق في عنقه؛ نظرا لتواصلها وامتدادها؛ ومن ثم كان الشكر والمديح على تلك العطاءات، والتي هي جديرة بأن يُطنّ بها في الآفاق.

ويلمح في هذا المديح أن الشاعر أبرز صفات الممدوح متمثلة في العطايا، التي منحها إياه، دون الإشارة إلى صفات أخرى كالنزعة الإنسانية العامة أو الشجاعة، فاقتصر صفات الممدوح في العطاءات الموصولة، والتي صارت كالأطواق، التي يُحتفى بها في المشرق والمغرب، ونرى –أيضا– بعض الأبيات التي توحي بالشكر والثناء للممدوح على السخاء والهبات للشاعر، في قوله: (الكامل) (١)

**كان التجمل في القناعة لي فقد ... أضحى بنائلك الجزيل تجملي**
**ودليل إقبالي قبولي منة ... من كف ميمون النقيبة مقبل**
**نفسي فداؤك أنت مُلبسي الذي ... أنا طول دهري ساحب ومجلّلي**
**أوليس من نُعماك ناعم ملبسي ... في العُقر داري وطيّب مأكلي**

(١) ديوان العاصمي البوشنجي، ت ٥٢٠هـ، تح د/ عبد الرازق حويزي، ص٩٦، ٩٧.

ويظلّ الشاعر يكشف عن النوال والعطايا المتصف بها الممدوح، فيفصّل القول عن حاله قبل النعم الطيبة، فيقف مع الشيء ونقيضه، ويرى أنه كان يتصنّع في القناعة، وذلك مع حالته في الخشونة وشظف العيش، الذي كان يعاني منه في حياته، سواء في المأكل أو في الملبس؛ فكان يُمنّي نفسه بالقناعة والرضى في حالة الفقر الشديدة، فتحولت حالته بعد النوال الكثير المتواصل إلى التجمّل والتزيّن بالنعيم الوفير، فالاعتراف أثار في نفسه النداء بعد ما ذاق خشونة الحياة، فتنعم باللباس والملمس الناعم، هذا بالإضافة إلى المأكل الطيب.

والمتأمل في الأبيات السابقة يجد أن الشاعر اعتمد على إيثار المتناقضين، لأن الشيء يظهر حسنه الضد، واستخدم الألفاظ الموحية إلى معان مختلفة، وذلك عن طرق استخدام التراكيب المركبة، التي تضيف إلى المعنى إيضاحا أكثر، وتفصيلا يكشف عن الحالة الوجدانية للشاعر إزاء حالة العوز، التي كانت تتملكه، وحالة الرضى والنعيم بعد تغير حاله إلى الأحسن والأفضل.

**٤ – الوصف:**

يمثل غرض الوصف من الأغراض التي أجاد الشاعر فيها بصورة كبيرة ومتفشية، فكان أكثر ما شغله في هذا الوصف، هو وصف الطبيعة الساكنة منها والمتحركة، والتي كان لها صدى كبيرا فيه؛ فتعمق في وصفها، وأعطاها رؤية خاصة؛ ولأن: "أجود الوصف هو الذي يستطيع أن يحكي الموصوف، حتى يكاد يمثله عيانا للسامع، وذلك بأن يأتي الشاعر بأكثر معاني ما يصفه، وبأظهرها فيه"(١).

وخلع شاعرنا في وصفه للطبيعة الساكنة صورة تجسيدية، وكأنها تجالس المتلقي، فاسترسل في وصفها، وعمّق رؤيته نحوها؛ مما يوحي بالألفة بينها وبينه، فيقول يصف أحد الأمكنة: (مجزوء الكامل) (٢)

**ألفيتهـــا وللحـــدا تغريـــد  برامـــــة إن ذكـــــرت زرود**

(١) أسس النقد الأدبي عند العرب، د/ أحمد بدوي، ص٢٧٧، ط دار نهضة مصر، سبتمبر ١٩٩٦م.
(٢) ديوان العاصمي البوشنجي، ت ٥٢٠هـ، تح د/ عبد الرازق حويزي، ص٥٢.

**ولاح بـــرقُ بثنيّـــات الحمـــى تشـــيمه للأعـــين الرُّعُـــود**
**فمالـــت الأعنـــاق منهـــا طربـــا كمـــا يُميـــل الناشـــد المنشـــود**
**هيهـــات يخفـــى مـــا بـــه متـــيّم دموعُـــــهُ بوجـــــده شـــــهود**

وبالنظر في الأبيات السابقة، نجد أن الشاعر ذكر: (رامة)، وهو مكان أو منزل: "بينه وبين الرمادة ليلة في طريق البصرة إلى مكة، ومنه إلى إمرة وهي آخر بلاد بني تميم، وبين رامة وبين البصرة اثنتا عشرة مرحلة"(١).

وهذا المكان له في قلب الشاعر مكانة خاصة يحنّ ويشتاق إليه؛ لما يطويه في نفسه من ألفة ومحبة؛ فكلما تذكره، أثار في نفسه زرود هذا المكان الذي يأخذ الأنظار؛ لما فيه من الرعود الماطرة؛ ومن ثمّ تميل إليها الأعناق شوقا، كما يميل الناشد في إنشاده.

وعبّر عن تيمّه بهذا المكان بالفعل الدال على امتناع خفائه له؛ لتعلقه الشديد به، فأصبح في حكم المتيّم العاشق، الذي تشهد له دموعه، وهي أغلى ما يملك الإنسان؛ حيث تنفطر من البصر موضع النظر والهيام بالشيء.

إذن فالشاعر أعطى للمكان رؤية تشخيصية؛ فلم يقف عند وصف طبيعة ساكنة؛ بل أضفى عليه صورة متحركة؛ وكأنه شيء يحسّ ويتحرك بين الأحياء.

ويقول – أيضا – يصف القلم: (السريع) (٢)

**وأعجمـــيّ عربـــيُّ اللســـان لســـانه يشـــبه حـــدّ الســـنان**
**أخـــــرس لا ينطـــــق إلا إذا قطعـت بالسـكّين منـه اللسـان**
**منطقـــــه همـــــس ولكنـــــه يســمع منــه كــل قــاص ودان**
**يمضي مضاء الصارم المنتضى بـالخوف فـي أوطـاره والأمـان**

تكشف التجربة السابقة عن رؤية الشاعر للقلم، الذي لم يقصره على أنه مجرد آلة للكتابة فقط؛ بل استرسل في الوصف؛ فأعطاه أبعادا دلالية متعددة، فلم يقف عند كونه آلة صماء؛ وإنما جعل له لسانا كحدّ السيف، الذي يصوّبه

(١) معجم البلدان، ياقوت بن عبد الله الحموي، ج٣، ص١٨، ط دار الفكر، بيروت، د.ت. .
(٢) ديوان العاصمي البوشنجي، ت ٥٢٠هـ، تح د/ عبد الرازق حويزي، ص١١٣.

الفارس في معركة القتال؛ فالقلم كالسيف فيما يخطُّ به صاحبه، وعلى الرغم من سكونه وهمسه؛ فإنه يستطيع صاحبه أن يطوف به البلاد شرقا وغربا؛ لما يطويه في لسانه؛ فلا يهاب شيئا.

وهكذا نجد الصورة التجسيدية للقلم، من خلال استقصاء المعنى واسترساله في لوحة بيانية مركبة؛ تكشف عن رؤية الشاعر العميقة نحو الأشياء؛ فأفاض عليها من إحساسه ومشاعره ما جعلها تلامس القارئ ويتفاعل معها.

ولم تخل التجارب الشعرية لدى الشاعر من بعض الأغراض الأخرى كالرثاء، والغزل، والهجاء، والعتاب، ولكن الباحث ركّز على بعض الأغراض الأكثر شيوعا في الديوان، والتي تكشف عن الاتجاه الوجداني بصورة أكثر عمقا، وتغوص في سبر أغواره.

ويتضح مما سبق أن الشاعر كانت له رؤى متنوعة؛ تبرز العمق الداخلي له، من حيث القلق والاضطراب النفسي، والحيرة، التي تتملكه على فترات طويلة؛ فتارة يعيش زاهدا، ويغلب عليه الرجاء، وتارة يعتريه الضجر والسأم والشكوى، وثالثا تنتابه حالة من الأمل والحياة؛ وانعكس ذلك على تجاربه.

ففي شعره الزهدي، نراه يجمع بين المتناقضات؛ ليجلي الصورة، وذلك في ثوب وعظيّ أخلاقي، ينم عن كسب المكارم الحميدة دون تملّق ونفاق، وفي شكواه ورفع الظلم من خلال الأصالة في المرء؛ التي تطلب العزّة والرفعة والشهامة والمروءة.

وفي مديحه تتضح النزعة الإنسانية لمن وهب الحياة لشخص أوشك على الفناء والعدم، من خلال الهبات والعطايا، وفي الوصف تتحرك مشاعره وأحاسيسه نحو الطبيعة الساكنة فيهبها صورة تجسيدية، وكأنها تتحرك وتتفاعل مع المجتمع؛ فلا يقف بها عند مجرد اللوحة الفوتوغرافية.

## المبحث الثاني: الأداة الفنية:

تأتي الأداة الفنية في نظم الشعر بعد الشعور بالفكرة، التي تختمر في ذهن الشاعر؛ لكي يعبر عن تجربته في شكل فني تظهر فيه موهبته الفنية لتوصيل الرؤية، وهذه الأداة ترتبط ارتباطا وثيقا بالرؤية الوجدانية التي تنبعث من وجدانه؛ فيضفي عليها من إحساسه وشعوره الخاص ما يميز إبداعه.

وتجربة الشاعر العاصمي الوجدانية الذاتية تتسم بسمات فنية متعددة ومتنوعة، على الرغم من خضوعها للتراث الشعري؛ فإنه كشف عن رؤيته الوجدانية الجديدة المبتكرة، والتي امتزجت مع الصورة التقليدية الغالبة في نظم القصيدة الجاهلية، وتمثلت في هذه السمات، والأدوات:

**أولا: البناء التصويري:**

يتسع مفهوم البناء التصويري في الإبداع الأدبي من منظور النقاد قديما وحديثا، فيشمل الصور البيانية المعتادة في البلاغة العربية من التشبيه والاستعارة والكناية[١]، كما يطلق على الصور الذهنية المتمثلة في الصور الحركية والسمعية والبصرية واللمسية والذوقية، التي من خلالها شهد الفن الشعري تطورا ملحوظا؛ فأضحى يضفي على التجربة ألوانا مختلفة من الحركة، التي تسهم بشكل كبير وملحوظ في فهم المعنى، وذلك من خلال تلك الألوان والأنماط، التي تضيف إلى الصورة الكلية معاني جزئية ومتنوعة لا تقف عند حدود الصور الجامدة، أو التي تقف بالمعنى في صور محدودة، والذي تدور حوله الدراسة في الجانب التصويري، يتمثل في الجانبين من خلال الخيال الذي يشكل هذه البناءات المتعددة:

**١ . الخيال المجازي:**

يعد الخيال من الصور الفنية المهمة في التعبير عن العاطفة أو الفكرة التي تحتويها الشاعرية عند الشاعر؛ فيعمل على توضيح الصورة وترسيخ

(١) الصورة في الشعر العربي، د/ علي البطل، ص١٥، بتصرف، ط دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ١٤٠١هـ/١٩٨١م.

الفكرة لدى المتلقي، والقارئ، فهو: "ملكة في نفس الأديب تخلق التوازن بين الأشياء وتؤلف بين المتناقضات، وتوفق بين المتعارضات، وتمزج بين الإحساس الجديد والطارئ، وبين القديم المخزون في النفس، وتركب بين الواقع المرئي المشاهد منه؛ ليتم من وراء ذلك في تأليف صور الخيال المختلفة، التي يؤمها الأديب في بناء جديد نتج عن علاقات جديدة"(١).

إذن فالخيال يضفي على الصورة رؤية توضيحية تفصيلية تعتمد على أكثر من صورة، سواء بالصور البيانية الممثلة في التشبيه أو الاستعارة، أو الكناية، أو الصور البديعية، وما ينتابها من صور مادية محسوسة مرئية، وظفها الشاعر؛ ليثير الحركة والتشوق والتعمق في سبر أغواره الفكرية والشعورية.

والمتأمل في شعر العاصمي البوشنجي، يرى أنه اعتمد على الخيال في صور كثيرة ومتنوعة، ومن هذه الصور نراه في مدح بعض الأشخاص، فيقول: (المنسرح)

**لا تحقرنّ الفتى له أدبٌ ... راق وإن لم يرُق له نسبُ**

**فالنرجس الغضّ أصله بصل ... والسُّكر الحلو أصلهُ قصبُ**(٢).

يعوّل الشاعر في البيتين السابقين على الأدب بالنسبة للفتى، حتى ولم يكن له نسب ذوي أصل، أو من سادات القوم وعِليته، ومن ثم تطلبت الصورة هذا التصوير المجازي الاستعاري، الذي أولاه عناية كبيرة في البيت الثاني؛ ليختم به الصورة، فأضاء النص، وكشف عن رؤيته في بيتين.

كشف في البيت الأول عن معدن الفتى وما يمتاز به، ثم أضاف البيت الثاني رؤية تفصيلية أكثر في وصف أدب الفتى بالرقيّ، وذلك عن طريق الاستعارة التي أكسبت المعنى وزادته قوة وإيضاحا وجمالا، حيث استعار لأدب

(١) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، د/ علي صبح، ص١٢٧، ط المكتبة الأزهرية للتراث، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م.

(٢) ديوان العاصمي البوشنجي، تح د/ عبد الرازق حويزي، ص٢٩.

الفتي تلك الصورة المعنوية، صورتين محسوستين، الأولى تتضح في: أصل النرجس الذي يمتاز بجماله وصورته البديعية على شكل عين، على الرغم من مردّه إلى أصله وهو البصل المعروف برائحته الكريهة.

وظهر التناسب بين زهرة النرجس وانطوائها، على الرغم من جمالها، كذلك البصل في رائحته الكريهة، وما يحمله من فوائد للجسم؛ ومن ثم جاء التناسب.

والصورة الثانية: تتمثل في رسم الصورة في الشطر الثاني من البيت الثاني، حيث عاد بالسكر الحلو إلى الأصل الذي انبعث منه وهو القصب، فاستعار لأدب الفتى صورتين محسوستين الأولى: النرجس، وما فيه من جمال وبدائع، على الرغم من أصله البصل، والصورة الثانية السكر الحلو، وما فيه من لذة على الرغم من أصله القصب المتمثل في ذلك العود.

وجمع الشاعر بين متناقضات في البيت الثاني، ففي الشطر الأول منه جمع بين النرجس والبصل، وفي الشطر الثاني بين السكر الحلو والقصب؛ لذا أعطت الصورة الكلية قوة في المعنى ووضوحا ورسوخا في ذهن المتلقي؛ مما يوحي بوجدانية الشاعر ومعايشته للتجربة؛ فإذا كان الشاعر أعطى صورة معنوية في البيت الأول وهي: أدب الفتى؛ فإنه أعقبها بصورتين محسوسة في البيت الثاني؛ وذلك ليجمع بين المعنوي والمحسوس في صورة تفصيلية مركبة، مزجت بين معان متنوعة ومتعددة.

ونظر الشاعر في الصورة المحسوسة الأولى، وهي النرجس الغضّ إلى الشكل الجمالي، وما يحدثه في النفس من إبداع خلقي رائع، وفي الصورة الثانية، وهي السكر الحلو إلى الجانب المعنوي، وما تثيره من حلاوة المذاق في الطعم؛ مما كان للحضور الفكري والعقلي دور كبير في تزيين الصورة، وتناسبها مع الصور المادية المحسوسة، وذلك عن طريق المجاز الاستعاري المركب، الذي ابتكره الشاعر في صور متنوعة، تدور حول مفهوم الأصل، الذي قد ينبت منه الفرع الطيب الحسن، الذي يفوق الأصل في التفاعل مع الحياة، واتضح في صورة أدب الطفل السابقة.

إذن فقد استطاع الشاعر أن يجعل قوة الاستعارة في: "ارتباطها بذلك المجموع الذي تخلقه بواسطة ما بينها من تفاعل"(١).

والصورة البيانية التفصيلية اعتمد عليها الشاعر في الكثير من تجاربه الشعرية، ففي صورته الغزلية، نراه يعمّق المعنى ويلبسه صورا كثيرا، تخدم التجربة وتضفي عليها حركة وقوة، ومن هذه التجارب، يقول: (الطويل) (٢)

**شفى ظمئي ماء بسرخس طيّب ... ولم تك لي أمواه مرو تطيب**
**بنفسي وادي سرخس إنّ ماءه ... لئن سار من أرضي إليّ حبيب**
**وجرّ فضول الذيل في صفحاته ... نسيم بأرضي للحياة نسيبُ**
**وألبسه قرب الحبيب لطافة ... لها بين أحشاء المحبّ دبيب**
**فلا عذر للوادي إذا هو لم يطب ... ومجراه من دار الحبيب قريب**
**ففيه شفائي إن ظمئتُ ولم يكن ... ليُشفيني ماء بمرو غريب**
**وأنفع ما يشفيك ماء مناسب ... لروحك في حجر الشمال ربيب**

يلحظ في الأبيات السابقة الصورة البيانية التفصيلية المسترسلة، التي كشفت عن المعنى في البيتين الرابع والخامس بصورة أوضح، حيث نرى أن الماء المنحدر من وادي سرخس أشفى ظمأه وعطشه، فاستخدم الشاعر الأسلوب الخبري مع كشفه عن فضل هذا الماء وأثره في شفاء ظمئه وارتوائه، كما زاد المعنى بهجة ولطافة قربه من دار الحبيب على الرغم من أن هذا الماء لم يطب بعد، وجمع بين المحسوس والمعقول، وبين الماء وبين اللطافة والحسن، فكان التناسب بين حسن اللطافة والمحبوبة مع سريان الماء رويدا في أحشاء الإنسان.

(١) الصورة الأدبية، د/ مصطفى ناصف، ص١٤٢، ط دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت. لبنان. د.ت.

(٢) ديوان العاصمي البوشنجي، تح د/ عبد الرازق حويزي، ص٣٠، ٣١، ط١ دار صادر، بيروت، ١٤٣٨هـ/ ٢٠١٧م.

وصوّر الشاعر حركة الماء مع قربه من المحبوبة، كسريانه رويدا رويدا في الأحشاء، وهذا الماء وإن لم يطب، فيكفي أنه قريب من الحبيب، فعلق الشفاء بهذا الماء لكونه نابعا من قرب الحبيب؛ لذا فلا شفاء في الماء الغريب.

وصوّر الشاعر محبوبته في صورة حسية جعل مصدرها الماء وأثره في النفس من نشوب الحياة في الجسد، ويلقي اللوم على الوادي في أنه لم يطب ماؤه –خاصة– ومنبته ومجراه قريب من دار الحبيب، فألبسه ثوب الشفاء وقابل به الظمأ في حالة إذا كان من عنده وليس من الغريب، فهذه التفصيلات كشفت عنها الصورة المجازية الاستعارية في الأبيات، فكل بيت يتضمن المعنى في البيت السابق له.

وجاءت الصورة البيانية الكلية في تلك التجربة على سبيل الاستعارة، حيث استعار الشفاء للعطش، وإن لم يصرح به، ولكنه صرح بالظمأ، وجعل الارتواء بالماء شفاء، فوصف الماء بالطيب لأنه من قرب الحبيب أو قريب من أرضه، ومن ثم جعل الماء كالدواء الذي يشفي به المريض، فحاجة الظمآن للماء كحاجة المريض للدواء، والعامل المشترك بينهما الشفاء، وتعد من الاستعارة البليغة التي تجمع: "بين شيئين بمعنى مشترك بينهما يكسب بيان أحدهما بالآخر كالتشبيه" (١).

واعتمد الشاعر في الصورة البيانية على الحقيقة، فكان من الممكن أن يقول (روى ظمئي)، ولكن (شفى ظمئي)، أبلغ في الدلالة؛ لأنه يعكس مدى حاجة الظمآن للماء، كحاجة المريض للدواء.

والصورة البيانية في شعر الشاعر جاءت لتعزز المعنى وتؤكده، فتضفي عليه نوعا من الحركة والإيضاح، فيجعل المعنوي محسوسا ومجسّدا، وهذا ما يستشفّه القارئ في مناجاته، والتي منها: (البسيط) (٢).

(١) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، تح / محمد خلف الله أحمد، د/ محمد زغلول سلام، ص٨٦، ط دار المعارف، الطبعة الثالثة، ١٩٧٦م.

(٢) ديوان العاصمي البوشنجي، تح د/ عبد الرازق حويزي، ص٢٩.

**يا صاحب الدين والدنيا عُبيدُك ذا ... لعجزه عن حضور الباب في ضجر**
**يشتاق تقبيل كفّ منك هامية ... شوق الحجيج إلى التقبيل للحجر**
**كمدحتي لك قولي الشمس نيّرةٌ ... وهجرتي في تميرات إلى هجر**
**كم قد زجرت عن الظلم العتاة وكم ... للفضل من ظلم دهر غير مزدجر**
**طلعت نورا لنا نرجو به قبسا ... كنور موسى –كليم الله– في الشجر**

يناجي الشاعر ربه فيبدي كل مظاهر العجز والضعف مع ربه، فيقول: (يا صحاب الدين والدنيا عبيدك ذا)، فيكشف ما به من ضجر في عجزه عن حضوره ووقوفه بباب الخالق، ويأتي البيت الثاني في صورته التشبيهية المركبة؛ ليبرز شوقه وهيامه بالباب، فيفصّل القول في الأبيات التالية: ليطلي على الصورة الخيالية معان متنوعة، تكسب التجربة ثراء، فبعد ما وصف حاله بالصورة التي عبر عنها، من خلال قوله: (عُبيدك) بصيغة التصغير أمام الخالق –جل في علاه– يأخذ نفسه في الطلب، فيتشوق إلى قبول عفوه ورضاه ونعمه، التي هي كشوق الحجيج في تقبيل الحجر الأسود، وهي هيئة مركبة من الشوق وحال الحجيج معه في التطلع إلى الحجر، ومن ثم ناسب هذا المعنى المركب حال الشاعر في الشوق إلى ربه والرجاء في عفوه ومناجاته.

وقرن المعقول بالمحسوس، فأضفي على النفس رؤية بصرية تؤكد المعنى، وهي من خواص المشبه به في حالة الهيام والشوق، فعمد إلى: "التصوير الذي يحيل الشيء المصوّر بالكلمات المسموعة إلى صورة حية، ترى بالعين"(١).

وهذه الرؤية –أيضا– نراها في البيت الثالث في تصويره المعنى المعقول بالمحسوس في قوله: (كمدحتي لك قولي الشمس نيرة، وهجرتي في تميرات إلى

(١) التصوير البياني، د/ محمد أبو موسى، ص٦٣، ط مكتبة وهبة، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م.

هجر)، ويظل المشبه به المركب يثير المعنى، ويعطيه قوة، حيث نوّع فيه، وجعل المشبه وهو إحدى النعم التي تشهد على عظمة الخالق وعطائه، في قوله: (الشمس نيرة)، فتنير الشمس الكون كله، فأضفى على المشبه به بالحركة المحسوسة، التي تعظم وتفخّم من شأن نعم الخالق الممثلة في الشمس، وليس أدل على هذه النعم من إنارتها وإضاءتها للكون كله في أوقات محددة؛ ليتعايش بها الخلائق.

وكان من أثر لوازم المشبه به قوله: (وهجرتي في تميرات إلى هجر)، ليكشف به الشاعر عن الشوق إلى المدينة في هجرة طيبة، ويظلّ يعدد الصفات الممثلة في نعم الله في البيت الخامس: من خلال وصف النور في الطلوع؛ لأن النهار يكشف الليل بطلوع الفجر والنور، فجعله قبسا يضاء به مثل النور الذي أضاء به الكليم سيدنا موسى –عليه السلام– في إحدى المعجزات، وهذا بلا شك يعزز المعنى، فالنور بين الخلائق معجزة كبرى في حدّ ذاته، فضرب الشاعر مثلا لهذه المعجزة بعصا سيدنا موسى.

وهذه الصور الخيالية الممثلة في التصوير البياني في شعر الشاعر كثيرة، منها ما يتعلق بالتشبيهات، ومنها ما يتمثل في الاستعارات، أو الكنايات؛ مما يعطي المعنى والتجربة قوة وتأكيدا في ذهن السامع؛ فيوحي بالتجديد الذي أصاب الشاعر في نظم تجاربه، من خلال الإسهاب في المعاني، والوقوف على لوازمها؛ ليزيد الصورة وضوحا وتأكيدا، بحث تأتي الأبيات متضمنة المعاني، كل بيت يتضمن ما قبله في استرسال، بحيث تكون المعاني ولوازمها مرتبة حسب ترتيب الأبيات؛ فيكاد ينسلخ من بوتقة التقليد، التي كانت تهيمن على نظم الشعر الجاهلي، المتنوع الأغراض في القصيدة الواحدة، فضلا عن كونها مقصورة على المحسوسات الجامدة، التي لا تنبض بالحركة في الغالب.

وها هو الشاعر العاصمي يصف القلم إحدى الأدوات الطبيعية في ذلك الوقت من العصر العباسي الثاني، فأضحى إحدى مظاهر الحضارة والتجديد

في ذلك العصر، حيث تتبادل الرسائل الكثيرة بين الخلفاء والأمراء بالشعر والنثر؛ لذا عُني به كصورة من صور الطبيعة.

فيقول يصف تلك الآلة: (السريع)[١].

**وطـــائر فـــي وكـــره نـــائم يوقظـــه المـــرء بأوطـــاره**
**لـــه جنـــاح بـــان عـــن كشـــحه يجـــاوز الـــنجم بمقـــداره**
**حياتـــه فـــي قطـــع أوداجـــه وعيشـــه فـــي قـــطّ منقـــاره**
**يكـرع فـي مسـتنقع القـار كـي يأخـــذ بالمنقـــار مـــن قـــاره**

نرى في التجربة السابقة الصورة التجسيدية للقلم، حيث خلع الشاعر عليه كل صفات الطائر من الحركة والمعيشة، فشبّه القلم بالطائر وحذف المشبه وصرح بالمشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية الأصلية، التي أضفى عليها من الأدوات والمعاني؛ ما جعلها تنبض بالحركة وكأننا أمام طائر ينام ويستيقظ، ويأتي بالأسرار التي يعجز عنها الكائن الحيّ، وهي صفات جمعها الشاعر في وصف القلم الذي طالما في غمده لم يحركه أحد فيظل ساكنا، وحينما يوقظه المرء –على الرغم من كونه آلة جامدة–؛ فإنه في خلقته وهيئته يجاوز النجم بمقدرته التي يهبها فيه المرء بعد أن يحرره من جموده، ويبثّ الحياة فيه بالكتابة، التي تبعث بالأسرار.

ومن ثمّ قابل الشاعر بين حياة القلم وحركته في قطع أوداجه، من خلال استخدامه في الكتابة، فكلما تحرك كلما دبّت فيه الحياة بتمشيط منقاره، الذي يشبه منقار الطائر الذي هو أهم عضو فيه، ويستطيع من خلاله نسج العش، وإتيان الزاد من الحبّ والماء لصغاره.

كذلك –أيضا– القلم تبعث فيه الحياة كلما وضع منقاره في الدواة من الحبر، ففي التجربة نجد أن الشاعر اعتمد في صورته المجازية على المقابلات بين القلم والطائر؛ فإذا كانت حياة القلم في قطع طرفه من الأمام؛ فإن حياة

(١) ديوان العاصمي البوشنجي، تح د/ عبد الرازق حويزي، ص٦٩.

الطائر الذي يشبهه، في منقاره الذي خلاله يستطيع أن يأكل ويشرب، ويسعى على صغاره، وينسج بيته.

وقابل –أيضا– بين شراب القلم من قاع الدواة، وبين شراب الطائر بمنقاره من الماء، فأتى بلفظ: (يكرع) التي تتناسب مع شربهما؛ لأن حياتهما تتلخص في منقارهما، ومن ثمّ عبر عن الشرب بلفظ: (يكرع)، الذي يكشف عن صورتهما في إتيان الشراب من موضعه بكل ما يملكان من أدوات الشرب، حيث أضافت إلى الصورة التشخيصية تجسيدا: "في المعنى وبعثا في للحياة في الصلب الجامد[١] معتمدا في ذلك على الحركة التي تضفي على الصورة سحرا ورونقا، فتظن أنك أمام صورة حية لأشخاص يتحركون من خلال هذا الوصف .

إذن فالخيال المجازي عند الشاعر سواء بالصورة التشبيهية أو بالصورة الاستعارية، أو بالكناية، جاء من خلال الاسترسال في المعنى وعرضه في صور متنوعة ومناسبة، أضفت على التجربة الشعرية حيوية وحركة، بعيدا عن المحسوسات الجامدة، بل مزج الشاعر بين المحسوس والمعقول فألبس الصورة المحسوسة رؤية تشخيصية؛ فأسهمت في وضوح التجربة لدى القارئ والمتلقي.

ويلحظ – أيضا – الإجمال والتفصيل في عرض التجارب، حيث يُجمل الصورة في مطلع كل موقف أو فكرة، ليتبعها بالإسهاب والتحليل والتفصيل في تقديم الصورة الخيالية، بحيث يتضمن كل بيت المعنى للبيت قبلة في صورة تدريجية، تكشف عن المعنى ولوازمه.

**٢ ــ الخيال غير المجازي:**

يشكل الخيال بشقيه المجازي وغير المجازي دورا مهمّا في تجارب الشاعر الإبداعية، حيث يتسع الخيال في مفهومه، فلا يقتصر على الصور البيانية فقط، بل يحيل إلى القارئ والمتلقي موضع الوجدان من الصورة

(١) الصورة الأدبية تأريخ ونقد، د/ علي صبح، ١٢٦، بتصرف.

والتجربة في ألفاظها المحسوسة والمرئية والحركية من المسموعات والملموسات والمتذوقات والألوان، وهي عناصر لها وقع مخصوص في وجدان الشاعر، أفرزها الخيال في صورته الابتكارية والإبداعية؛ ليزيد من قوة الحركة والتأمل في المغزى من التجربة، وإضاءتها من الداخل.

وتثري هذه الأنماط التجربة وتبث فيها الحركة والحياة؛ وذلك لأن الخيال لا يقف عند ابتداع صورة حسية طريفة، بل تكون تلك الصور الحسية في حدّ ذاتها: "تبعث في النفس صورا جديدة وشعورا خاصا لدى الكاتب، وهذا الشاعر يستدعي صورا أخرى تلائمه ناشئة عن تأمل الأديب وعن خياله اليقظ" [١].

وهذه الصورة من الخيال تتم عن طريق الخيال التأليفي الذي يتألف من العاطفة، التي تجمع بين الحسّ الخارجي والتأمل الداخلي، بحيث ينظر الشاعر إلى علاقة الصور بعضها ببعض، من حيث التناسب في المعنى، ومدى أثر هذه الصور على التجربة؛ وذلك لأن الفن الجميل: "هو الذي يولد هذا الأثر الساحر للنفس، والخيال الرائع هو الذي يستخدم الألوان والأشكال في نسق عجيب؛ ليظهر في صورة أزهى وأقوى من الطبيعة في ألوانها وأشكالها المنثورة"[٢].

وشاعرنا تعددت أنماط مختلفة في تجاربه الشعرية للخيال التصويري، فنرى الخيال معتمدا على تلك الصور المحسوسة المرئية التي أضافت للصورة قوة في المعنى؛ ففي رؤيته التي يمزح فيها الملوك، ويعنّفهم ويعاتبهم على الصراعات التي كانت تهيمن عليهم، فيقف ساعة سمر يرجو ويطلب الحرية،

(١) أصول النقد الأدبي، د/ أحمد الشايب، ص٢١٥، ط مكتبة النهضة المصرية، الطبعة العاشرة، ١٩٩٤م.

(٢) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، د/ علي صبح، ص١٢٧، ط المكتبة الأزهرية للتراث، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م.

التي ينعم بها المرء، حيث يرى أن اللذات ما هي إلا وقت محدود، ليأتي الأمر الذي لا يقف أمامه أحد، وهو الموت والفناء، فيقول: (البسيط) [١]

**هاتوا الصبوح فوجه الصبح لاقينا ... وانفوا الكرى بالحميّا عن مآقينا**
**لا تحرمونا كؤوس الرّاح سادتنا ... فنحن روضٌ وأيديكم سواقينا**
**هاتوا مشعشعة حمراء صافية ... كأنها عُصِرت خدّ ساقينا**
**كأنها الشمس ذرّت من مشارقها ... مُنيرة ثم غارت في تراقينا**
**تعلوا النجوم إذا دار الكؤوس بنا ... إن الكؤوس إذا دارت مراقينا**
**هاتوا نبادر إلى اللذات ما وسِعت ... فإن هادمها يوما ملاقينا**
**أفضت أوائل دنيانا إلى أمدٍ ... إليه نُفضي وإن عاشت بواقينا**

يثير الشاعر في رؤيته السابقة بعض مظاهر المجون، التي كانت تفوح بها المجتمعات العباسية في الغالب الأعم، ومن ثم أبدع في رسم صورته البديعية، التي مزجت بالصورة البيانية؛ فوظّف بعض المظاهر الحسية، التي جسّدت المعنى، وبثّت فيه الحركة والإحياء، وذلك من خلال فعل الطلب المدعوم بجوابه، حيث يخاطب في الصورة السابقة الملوك والأمراء وولاة الأمر بأن يمنحوهم بعض المتع والنعم، التي كانت سائدة في ذلك الوقت.

ونجد الشاعر في الصورة الكلية للتجربة القائمة على الزهد، والاتجاه الوجداني، يجمع بين الملذات في الدنيا والفناء، الذي ينتهي بالموت والمفارقة؛ فجاءت الصورة ممزوجة بين النقيضين، وإن كانت الصورة الأولى وهي الطلب الغالبة على التجربة، فوظّف مجموعة من الأدوات الحسية المرئية بجانب المعنى المعقول؛ ليضفي على الصورة حركة وحيوية.

ففي مطلع القصيدة ينادي بفعل الأمر: (هاتوا الصبوح)، وكأن ما يؤكل في الصباح حاضرا أمامه وقريبا منه؛ مما يوحي إليه فعل الأمر: (هاتوا) بصورته المحسوسة القريبة؛ ولأن الصبح آت لا محالة وقريبا من انسلاخ الليل

(١) ديوان العاصمي البوشنجي، تح د/ عبد الرازق حويزي، ص١١٤.

بالنهار والضوء؛ فعبر بالليل بما يُقدّم في الصباح، وعبر عن النهار بالصبح، وكأن الحاضر وهو الليل الذي طواه الشاعر لمروره السريع، وسرعة انتهاء وقته في مقابل الصبح الذي يطارده، وهو ما انتهى إليه الشاعر في تصوير كل الملذّات والمتع بأنها قريبة الزوال؛ لذا ينادي ويطلب باستغلال تلك المتع والبعد عن الحروب والصراعات والقتل، التي بلغت مداها في تلك الفترة آنذاك.

وهذا –بلا شك– يعكس الحالة التي كان يعيش الشاعر وسطها، وربما سيادة الاتجاه الديني، في تلك الفترة –آنذاك– أدى إلى استقرار بعض الأمور في بغداد، هذا بالإضافة إلى دخول السلوجقيين، وانتشار المذهب السنّي، فانعكس هذا الأمر على الثقافة العربية، وخاصة الأدباء من جيل هذا العصر.

وعبر الشاعر عن الشراب واللذات الممثلة في كؤوس الخمر بـــ (كؤوس الراح)، فيطلبها من الملوك الذين صوّرهم ووصفهم بالسادة، ولكنه لم يهمل في وصف نفسه، بل صوّر نفسه ومن معه بالروض الغنّاء، وهذه صورة بديعية رائعة، ثم وصف الملوك بالسواقي، وهم الذين يمنحونهم الراحة في تلك المتع وهذه الخمور، فكرر النداء في البيت الثالث بقوله: (هاتوا مشعشعة حمراء صافية)، وجاء بالمعنى مناسبا ولم يصرح بلفظ الخمر، ولكنه أتى بما يدل عليه بلفظ: (مشعشعة حمراء)، وهي الخمر التي أرّق مزجها"[(١)]، فناسب اللون الأحمر تلك الخمر، وجاءت الهيئة التشبيهية المركبة من تلك الخمور الصافية، وكأنها عصرت من خدّ ساقينا، فرمز بهذه الهيئة البيانية بما كان من أمر الملوك، وما يعانيه من مرارة وقسوة، فرمز إلى هذه المعاناة بالخمر، التي جاءت معصورة ومنسوجة من خدّ الساقي في هذا الخدّ الأحمر الشبيه بالخمر الحمراء؛ ولذا عبّر بالخدّ الذي فيه الحمرة والبهاء من هذا النعيم.

ويُفصّل الصورة ويزيدها وضوحا، فيضفي عليها صورة بيانية أخرى، ويشبهها، أي تلك الخمرة، التي انسلّت من خدّ الملوك كالشمس التي ذرّت من

(١) لسان العرب لابن منظور، مادة: ش ع ع. ص١٣٨، ج٧، تصحيح / أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، ط دار إحياء التراث العربي، الطبعة الثالثة،١٤١٩هـ/١٩٩٩م.

أعلى مشارقها، فجاءت في أول إشراقها محمرّة منيرة مضيئة، وفي النهاية تتغور في أسفل العنق الذي عبّر عنه بالترقوة، وهي عظمة أسفل العنق.

ويسترسل الشاعر في وصف الصورة بعد ما ألبسها أطرا مختلفة ومتنوعة، من خلال تلك المحسنات اللفظية المختلفة والمتنوعة المعنى، والتي كشفت عن تلك اللذات والمتع الممثلة في الخمور الحمراء الشبيهة بلون خدّ هؤلاء الملوك، الذين وصفهم بالسواقي بعد تناول تلك اللذات، كما شبهها – أيضا– بالشمس في بداية طلوعها وإشراقها من الجهة الأعلى؛ ويعود إلى الليل، الذي يترتب عليه تلك الكؤوس في حالة دورانها واختلافها على الناس، وكأنها النجوم التي تظهر ليلا، كذلك تلك المتع والخمور، التي يغلب تناولها بالليل.

كما نجد التناسب والتلاؤم بين النجوم في إضاءتها وظهورها متفرقة، وبين تلك الكؤوس التي نراها متفرقة ومضيئة ومشعة باللون الأحمر في حالة علوّها، وكأنها تعلو النجوم، وهي صورة توضح حال هؤلاء الملوك وما كانوا فيه من بذخ وتبذير وإسراف، فنجد فعل الأمر المكرر مرة ثالثة في البيت السادس، وذلك في قوله:

**هاتوا نبادر إلى اللذات ما وسعت فإن هادمها يوما ملاقينا**

فيضيف هذا التكرار الصورة حيوية وحركة، وكأن الشاعر يقف بجوار القارئ؛ ليصف هذا المشهد وما ينتابه من إحساس واع وشعور متدفق جاء في حركات تتضح في: تلك الأدوات المحسّة والممثلة في الليل والصباح، والكؤوس الحمراء، والخدّ والشمس المنيرة، والنجوم وغيرها من الأشياء، التي أضفت على المعنى قوة، ويعود في البيت الأخير؛ ليكشف عن غايته وماهيته بهذا الشراب الذي كان في بداية حياته.

وعن طريق الفلاش باك والاسترجاع يعود الشاعر؛ ليظهر أن هذه الألوان من المتع والملذّات، التي هيمنت عليه وقت الشباب، الذي عبّر عنه

بقوله: (أوائل دنيانا)؛ ويختم بهذا البيت الذي يوحي بالزهد في الدنيا ومتعها، وأن ما أسرفه في شبابه ومطلع دنياه يؤدي إلى النهاية، التي لخصها في قوله:

**أفضت أوائل دنيانا إلى أمد إليه نفضي وإن عاشت بواقينا**

وكل هذه المتع والملذات حتما، ستؤدي إلى تلك النهاية التي لا مفرّ منها، حيث يفضي فيها الإنسان كلّ ما قدّم حتى وإن بقي أثر من تلك النهمات، ويلحظ أن الشاعر أبدى براعته في استخدام تلك المحسوسات الحركية والبصرية واللونية والملموسة، التي أضفت على الصورة بهاء وإضاءتها النص من الداخل؛ لما فيها من تناسب وتلاؤم مع المعنى الملموس والمحسوس في تجربته وصورته.

وجاء مزج هذه الصور المحسوسة الحركية مع الصور البيانة؛ فأضافت إلى المعنى قوة وحيوية، ويلحظ –أيضا– الاسترسال في وصف المعنى الذي جاء في ثوب تفصيلي تحليلي؛ ليقف على منتهاه إلى غاية تغيّاها الشاعر من هذا التفصيل، وكأنها حكمة غلبت على الشاعر في معظم تجاربه الشعرية؛ فيسهم ذلك الأسلوب الجميل واللفظ البديع بما يحمله من إيحاءات ومعان في إضاءة الصورة من الداخل، فتؤثر في القارئ والمتلقي؛ لأن الخيال: "يرتبط ارتباطا وثيقا بالصياغة، وهو موجود بشكل مؤكد في كل عمل فني يحرك العقل ويهز النفس، ويثير العواطف"(١).

ولا شك أن تناسق الألفاظ والعبارات وتناسبها مع المعنى في شكل محسوسات ومعقولات تعدّ من الأمور المبتكرة، ومنها ما نراها في قول الشاعر العاصمي البوشنجي، يصف خيلا، فيقول: (الكامل) (٢)

**لله خيل لا تُراح ظُهُورها حتى يتاح على العدوّ ظهورها**

(١) مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، د/ فاطمة سعيد أحمد حمدان، ص ٤٠٥، إشراف أ.د/ عبد الحكيم حسان عمر، مخطوطة بجامعة أم القرى، السعودية، فرع النقد والبلاغة، ١٤١٠هـ/ ١٩٨٩م.

(٢) ديوان العاصمي البوشنجي، تح د/ عبد الرازق حويزي، ص٧٠، ٧١.

**خيـل كأقـدام الأسـنة فـي الـوغى أقـدامهن وصـخورهن ضـمورها**
**مـن آل أعوج يـرتمين إلـى الـوغى عـوج السّـوالف لا تُـردُّ صُـدُورها**
**فـإذا فـرعن ذُرى الجبـال حسـبتها ترمـي بـأفلاق الصـخور صـخورها**
**وإذا هـبطن بطـون وادي خلتهـا أعنـاق سـيل رُمـن أيـن خـدورها**
**قـد عُلّمـت أدب الـوغى وتعلّمـت وقـع الأسـنّة والنصـال نحورهـا**

والمتأمل في الصورة الفنية السابقة يرى ترسيخ الشاعر للتشخيص، الذي خلعه على وصف الخيل، التي أسهب واسترسل في وصفها، فتناولها من زاوية رئيسة تتضح من خلال دورها في الحرب، ومقاومتها، متأثرا في ذلك بوصف الشاعر الجاهلي امرئ القيس في وصف ناقته، غير أن شاعرنا أضفى على خيله، التي جردها من التخصيص، وإنما أراد بها العموم؛ ليرمز بها إلى الواقع المجتمعي في العصر العباسي، أما الشاعر امرئ القيس، فقد وصف ناقته، الذي كان يستخدمها في الحرب؛ ولذا كان وصفه يتسم بالدقة في كل أجزائها الجسدية، أما شاعرنا أطلق وصفه العام على جمع من الخيل.

ومن ثمّ جاءت الرؤية تتضمن دورها في الحرب؛ ليرمز بهذه التجربة إلى تلك الحالة السياسية، التي هيمنت على الدولة العباسي في العصر الثاني، أثناء انقسامها إلى دويلات، ودخولها في حروب كثيرة ومتنوعة، وذلك في عهد الخليفة: (طغرل بك) بعد تفكك الدولة البويهية؛ مما كان للوضع: "السياسي في العراق مشجعا لطغرل بك على دخول بغداد للقضاء على الشيعة السائدة في الدولة البويهية"(١).

والشاعر العاصمي البوشنجي في هذه القصيدة لم يسلط الضوء على وصف الخيل نفسه من حيث هيئتها وشكلها ولونها، ولكن أفاض في وصفها في الحروب، وكأنه يرمز بها إلى تلك الجنود في الحرب، فبدأ القصيدة بوصف هذه الخيل التي لم ترح ولا تستريح إلا في الظهور في الحرب والهجوم على

(١) دولة السلاجقة، د/ علي محمد الصلابي، ص٤٧، ط دار ابن الجوزي، القاهرة، د.ت.

العدو، فجاء بالصورة البيانية التشبيهية في البيت الثاني، الذي يترتب على معنى الأول فزاده تفصيلا وتوضيحا؛ ليكشف عن أثر هذه الخيل في الحروب فشبهها بهيئة الرمح، ونبت سنه في الحرب، وكأن الحرب تدبّ وتثير فيه الحركة والحياة.

كذلك أقدامها التي تشبه سنان الرمح، التي تنبت عند الوغى، فتكثر فيها الحركة التي تخفف من لحمها وحملها الثقيل، فتضمر لحمها بحركتها السريعة وإقدامها على الحروب، التي اعتادت عليها، ومن ثم وصفها الشاعر بأنها من: (آل أعوج)، أي من الفرس الذي يرتمي في الحروب مطوية صفحة العنق، كناية عن إقبالها على الحروب لا مدبرة.

ويظل يضفي على هذا الوصف التحليلي التفصيلي للخيل بأنها إذا صعدت أعالي الجبال، وكأنها ترمي بالصخور الصلبة العظيمة، فناسب الفعل: (ترمي) مع الصعود إلى أعلى الذي هبط بها في بطون الوادي مباشرة؛ ليؤكد معنى الفروسية والاحتدام عن المعركة، يكشف عن ذلك السرعة العارمة المتدفقة المتمثلة في قوله: (أعناق سيل)، وهو في هذا الوصف، نراه متأثرا بقول الشاعر الجاهلي امرئ القيس:

**مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل**[1]

وناسب الشاعر وواءم بين البيت الرابع الذي مطلعه: (فإذا فرعن ذُرى الجبال)، وبين قوله في البيت الخامس: (وإذا هبطن)، فالهبوط يقابل الارتفاع، والارتفاع هنا يوحي بالحركة والسرعة للخيل، التي تضمر لحمها عند المعركة، وعند احتدامها وشدتها، وكأنها ترمي بالضمور، والرمي يكون من أعلى ويصدر من المرء، فصوّر الخيل بالمرء عندما يصعد إلى أعلى قمة، فيلقي بشيء منها؛ ليدل على مدى الوصول إلى الغاية.

(١) ديوان امرئ القيس، تح/ محمد أبو الفضل إبراهيم، ص١٩، ط دار المعارف، الطبعة الخامسة، ١٩٨٤م.

ويأتي البيت السادس، الذي يترتب على معنى البيت قبله، فبعد أن وصف حال الخيل في السرعة عند ملاقاة العدو، يكشف عن اصطدامها في القتال، فقال: (قد عُلّمت أدب الوغى)، فجعل الشاعر للحرب سمات وأدب، استخدمها خيال الشاعر في كيفية وقع الرمح في نحور الأعداء، وهذه الكيفية توحي بالحركة للخيل في ميدان القتال.

والمتأمل لهذه الأبيات يرى أن الشاعر أضاف على الخيال المجازي صورا أخرى من الخيال الابتكاري والتأليفي في خروج المعنى في صورة محسوسة، غلب عليها جانب الحركة السمعية والبصرية واللمسية والصوتية، التي تتلاءم مع وصف الخيل في الحروب، فمنها: (لا تراح ظهورها، أقدام الأسنة، الوغى، آل أعوج يرتمين، ذرى الجبال، أفلاق الصخور، هبطن بطون واد، خلته، وقع الأسنة)، وهي ألفاظ توحي بالحركة والحسّ البصري، والسمعي، الذي يحمل معاني الفروسية لهذه الخيل، التي خصصت للمعارك، فأضفى بتلك المحسوسات الحركية صورا تتناسب مع وصف الخيل.

ويلحظ أن الشاعر عبر عن تلك المحسوسات الحركية بضمير الجمع الذي يعزز من شأن الخيل متمثلة في: (أقدام الأسنة، ذرى الجبال، أفلاق الصخور، بطون واد)؛ لتتناسب وتتلاءم مع الموصوف المتمثل في الخيل، وذلك على سبيل العموم، ليرمز من خلالها إلى الصورة الكلية الإنسانية من منظوره، فلا يقتصر المعنى على ناقة واحدة، كما كان شائعا في القصيدة الجاهلية، إلى جانب تنوع العاطفة، أما تجربة شاعرنا فلا يعتريها عاطفة أخرى، غير الخيل، ومن ثم ركز الشاعر على وصف الخيل مسترسلا في هذا الوصف، من خلال الإسهاب في الصورة الحسية التي أسهمت في: "القدرة على إيجاد التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة والمتنافرة داخل التجربة"[١].

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د/جابر عصفور، ص١٣، ط المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م.

وناسب الشاعر بين الأدوات الحسية، والتي لاءمت التجربة، فأعطاها بعدا تفصيليا في المعنى؛ بما يثير في القارئ التأمل والشعور والإحساس من خلال تلك الألوان الحسية، التي تثير الحركة وتضيء المعنى بهذه التأملات.

إذن فقد جاء البناء التصويري في شعر الشاعر العاصمي البوشنجي معتمدا على الخيال بشقيه المجازي الممثل في الصور البيانية، والخيال الذهني الذي يقارب بين المدركات الحسية؛ لإخراج المعنى والرؤية في صور محسوسة تضيء النص من الداخل وتكسبه حيوية وقوة وحركة.

**ثانيا: المعجم الشعري:**

تشكل اللغة بنية رئيسة ومهمّة في إبداع أي عمل أدبي، حيث تمثّل الوعاء الذي يحتوي الفكرة أو الموقف، أو الانفعال والشعور، ومن ثم لا بدّ من المواءمة والمناسبة بين اللفظ والمعنى الذي يوحي به.

والإبداع الشعري أجدر الفنون الأدبية بهذه المناسبة؛ لأنه فن يعتمد على الإيجاز والتكثيف؛ مما يحتّم أن تكون الألفاظ قوية ومنتقاة؛ لكي تعطي الإشارة أو الإيحاء الواسع الفضفاض، الذي يصور المشهد، وإذا كان الخيال بطرفيه المجازي والذهني هو المشجب الذي تعلق عليه الصورة الشعرية؛ فإن الألفاظ واللغة وطريقة تناسبها وتلائمها مع المعنى الذي تحتويه، هي العمود الفقري الذي تقوم عليه الصورة، ومن ثم فإن اختيار الألفاظ الموحية المشعة بالظلال والألوان والحركة، هي التي تميز شاعرا عن شاعر آخر، وكاتبا عن كاتب؛ فالشاعر الموهوب ذو الحس المرهف، هو الذي يخلق من: "الألفاظ العادية قطعة سحرية يمنحها من روحه وإبداعه زخما من الحيوية ويؤهلها لأن تلامس مشاعر المتلقي، وتعانق عواطفه" (١).

ويأتي اللفظ الفصيح على رأس تلك الألفاظ التي تمنح البيت حيوية، حسب ما يمنحها الشاعر من معنى، إلى جانب تناسقها وتناسبها مع غيرها من

(١) صورة الرجل في شعر المرأة الأندلسية، دراسة تحليلية، د/ أحمد حاجم الربيعي، ص٨٠، ط دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٣م.

الكلمات والجمل؛ لتسهم في فهم الصورة، وذلك من خلال اللفظ الفصيح: "الظاهر البين، وإنما كان بينا لأنه مألوف الاستعمال"(١).

وتجدر الإشارة بأن هذه الألفاظ الفصيحة المألوفة الاستعمال، والتي يضفي الشاعر عليها من إبداعه وابتكاره ما يجعلها تختلف عمّا في أيدي الناس؛ حيث يظهرها في صورة تهزّ المشاعر والوجدان، من خلال التراكيب التي تجعلها تشعّ نورا وظلالا وحركة.

ونجد المعجم الشعري لدى شاعرنا العاصمي البوشنجي، يتسم بسمات متعددة؛ فنراه يؤثر اللفظ الفصيح الذي يتناسب مع صوته من خلال المعنى، أو اللفظ المقتبس من التعاليم الدينية أو من التراث القديم، حسب ما تجود به عاطفته وتجربته الشعرية.

ففي قوله يمدح قومه: (الكامل)(٢).

**قومي إذا عدم النوال ولم يكن لأخي الحوائج والمطامع مذهب**
**وتخطّفته يد الزمان ولم يجد من يستجار به وعزّ المطلب**
**كانوا له ولدفع كل ملمّة وإليهم في الحادثات المهربّ**

فالألفاظ التي انتقاها الشاعر في الأبيات السابقة، نراها مناسبة للمعنى، حيث إنها تمتاز بالفصاحة، من خلال مفرداتها، ولكن الابتكار التأليفي للنص في التراكيب والدلالات، أضفى عليها إيحاءات ومعاني أخرى، فنجد مثلا قوله: (تخطفته يد الزمان)، فالزمان ليس له يد حقيقية؛ وإنما عبّر باليد وأراد بها الشدة التي أفصح عنها في البيت الثالث بالملمّات، والسواعد تستعمل في الشدائد؛ لما بينهما من صلة، كما عبّر عن الفقر بعدم النوال، الذي يوحي بالعطاء في حين أنه جعل في أخيه من الصفات الطيبة، التي لم تصل به إلى المطامع والأغراض الدنيوية.

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الثير، ص٦٦، ج١، تح/ محمد محي الدين عبد الحميد، ط مصطفى الحلبي، مصر، ١٩٣٩م/ ١٣٥٨هـ.

(٢) ديوان العاصمي البوشنجي، تح د/ عبد الرازق حويزي، ص٣٢.

ونجد التناسب بين لفظي: (لدفع، الملمّة، والهروب في الحادثات)، فجعل قومه وأهله هم السند والركن، الذي يركن ويهرب إليه عند نزول الملمّات والحوادث؛ فالشاعر وإن كان قد صاغ بعض ألفاظه في صور بيانية؛ فإنها لم تخرج عن المألوف ولا الفصيح المستعمل؛ ولذا جاءت اللغة الشعرية ملاءمة للغرض والمعنى الذي أراده الشاعر من الفخر لقومه ومدحهم في الشدائد والملمات، التي ربطها بالعطاء والنوال، فجاءت الألفاظ التي تدل على الشدة ممثلة في: (تخطفته يد الزمان، الملمّة، ودفعها، الحادثات، المهرب)، ولأن العطاء الحقيقي لا يكون إلا في الشدائد ونزول المصائب.

وجاءت مصطلحات العطاء ممثلة في: (النوال، الاستجارة، عز المطلب)، والمعجم الشعري إذا كان يتسم بالفصاحة وسهولة المبنى التي لا تحتاج من القارئ تدبر وتأمل كثير؛ فإنه نراه يعطي صورته الشعرية في قالب لغوي أشبه باللغة التراثية القديمة، التي نراها تغلب على الشعر الجاهلي.

وذلك في قوله من قصيدة في: (منتجب الملك) [١]. (الكامل) [٢].

**ضجّت لعنف ركوبها في الهودج غيداء ربت في الخباء المشرج**
**بيضاء لم تعثر بها شمس اضحى عذراء لم تطمث ولم تتزوج**
**ما فارقت ظل الخباء ولا وعت نغم الحداء ولا غطيط الأحدج**

والمتأمل أولا في هذه القصيدة يلحظ أنها بدأت بوصف الناقة التي يركبها (منتجب الملك)، وبعد وصف الناقة يشرع في مدح الملك؛ مما يوحي إلى التنوع العاطفي، وهذا التنوع كان يهيمن على القصيدة الجاهلية.

ويلحظ ثانيا: أن الشاعر في أبياته السابقة أسهب في المعنى؛ فكان النغم الموسيقي والزخرف الشكلي هو السائد في الغالب، بمعنى أن اللفظة وإن

(١) منتجب الملك هو محمد بن أرسلان، من الدباء الفضلاء المشهورين، توفي عام ٥٣٤هـ، ينظر: معجم الأدباء، ياقوت الحموي، ص ١٩٦٠، ج٥،، تح/ د/ إحسان عباس، ط الأولى، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ١٩٩٣م.

(٢) ديوان العاصمي البوشنجي، تح د/ عبد الرازق حويزي، ص٣٨.

كانت تأخذ من سمع القارئ بعض التأمل، إلا أنها اقتصرت على المعنى الذي وُضِعت له؛ فجاءت مفردة في معانيها؛ لتحمل الإيقاع المتوازي الذي يصحبه نغمة موسيقية مطردة في الآذان.

وجاءت الصورة محمّلة ببعض الألفاظ التراثية المستوحاة من الشعر الجاهلي، ومنها: (ضجّت، ركوبها في الهودج، الخباء المشرج، ظل الخباء، نغم الحداء، غطيط الأحدج)، وهي ألفاظ فصيحة مألوفة لكن تحتاج من القارئ أن يطيل بعض الوقت أمامها للتأمل والفهم الدقيق، حتى يقف على مراميها ومغزاها، فلم تدرك من أول وهلة، بل لها معنى خاص في تركيبها مثل ظلّ الستر، أو الشيء الثابت والنغم الذي تحدثه الفأس عند استخدامها ونزولها على الأرض، كذلك صوت الركب والهودج الذي يشبه صوت النائم.

إذن فالتأليف التركيبي كشف المعنى ووضحه، وذلك من خلال تلك الألفاظ الفصيحة، التي لا تتضح أو يفهم مغزاها إلا بتركيبها مع ما يناسبها، فنجد المعنى مشتركا بين اللفظ المستعار والمستعار منه، حيث نرى المعنى المشترك بين: ضجّت، وعنف ركوبها، وهو الفزع والهلع، كما يشترك نغم الحداء مع غطيط الأحدج في الصوت المنتظم في شكل إيقاعي، وحصل التلاؤم بين قوله: (لم تطمس)، و(لم تتزوج) في وصف الناقة العذراء الفتية التي لم تحض ولم ينزل عليها الفحل.

فنرى الألفاظ والتراكيب تتناسب مع وصف الناقة وما ينتابها من رحلات في الصحراء؛ ولذا جاءت أغلبها جزلة فخمة، وهذا التباين في المعجم الشعري لدى الشاعر ناجم عن تعدد الأغراض، كما نجد الألفاظ تقتصر على المعنى فلا زيادة أو نقصان، وهي توحي بالملائمة: "الطبيعية بين اللفاظ والمعاني حتى تكون الولى حكاية للثانية فتمثل حركاتها وأصواتها وروعتها"(١).

(١) الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، د/ أحمد الشايب، ص٢٠٢، ط النهضة المصرية، الطبعة الثامنة، ١٤١١١هـ/١٩٩١م.

ويلحظ في الأبيات السابقة الكلمات الصوتية واللونية الملائمة للوصف المعنوي والحسي للناقة، والتي خلع عليها الشاعر الصورة التشخيصية؛ ولذا كان للعاطفة وتنوعها في معجم الشاعر دور قوي في اختيار وانتقاء الألفاظ ومواءمتها للمعنى والمضمون الفكري.

إذن يتلخص المعجم الشعري عند الشاعر العاصمي البوشنجي في أمرين: الألفاظ السلسة الواضحة المألوفة، التي يدركها القارئ من أول وهلة، فلا يحتاج معها إلى تأمل وتفحص، ثانيا: الألفاظ الجزلة الفخمة، التي يقف معها القارئ وقفة لمعرفة مغزاها ومرادها، ومن ثم تحتاج للتأمل والإمعان فيما تحتويه من مضامين ومعان مختلفة، تتناسب مع المعنى المراد.

**ثالثا: الموسيقى:**

الموسيقى عنصر أصيل في فن الشعر؛ لأنها: "تهيء الجو وتخلق الاستعداد النفسي لدى المتلقي لاستقبال اهتزازات الشاعر وانفعالاته لتتم العدوى فتتيقظ العواطف وتنتبه الأحاسيس"(١).

وتعد الموسيقى والأوزان من الأعمدة الرئيسة التي تميز فن الشعر عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى كالخطابة، والمقال، والفن القصصي بأنواعه من القصة القصيرة، والرواية، والقصة القصيرة جدا، والمسرحية النثرية، وهذه الفنون وإن كان لها موسيقى داخلية تبرز وقعها في النفس؛ فإن فن الشعر يتميز بنوعين من الموسيقى الخارجية والداخلية، تتضح الأولى في: الأوزان الشعرية الممثلة في البحور العروضية الخليلية الستة عشر، والثانية في: التجانس والنغم البديعي بين الألفاظ، وأثرها على النفس وما تطُرب لها الأذن.

**١ – الموسيقى الخارجية:**

تتمثل الموسيقى الخارجية في الأوزان العروضية الخليلية، سواء العمودية منها أو التفعيلة، وهذه الأوزان تنبئ عن مهارة الشاعر وإبداعه، من خلال

(١) الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر، د/ عدنان حسين قاسم، ص١٣٩، ط الدار القومية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦م.

حصر مادته وفكرته في هذا القالب المحكم بأوزان محددة على شكل إيقاع موسيقي، وهذا الوزن عبارة عن: "وحدات صوتية خاصة، يرمز إليها في علم العروض (بالمتحرك والساكن)، وتقوم على أساسها (التفعيلة)" (١).

فالتفعيلة تتكون من متحرك وساكن حسب البحر الذي تنظّم عليه القصيدة، والتجارب الشعرية لدى شاعرنا، جاءت كلها على الطريقة العمودية التقليدية، المكونة من شطرين، المنظّمة على بحور الشعر العربي الخليلي، وتنوعت القصائد من حيث البحور، حيث جمعت بين البحور الممثلة في الترتيب الآتي ورودها في الديوان، من حيث الكثرة والقلة، وهي: الكامل والبسيط، والطويل، والسريع، والوافر، والمتقارب، والرجز، والرمل، والمنسرح.

واحتضنت هذه البحور قصائد الديوان التي تبلغ سبعا وسبعين تجربة ممثلة في: قصائد ومقطوعات، ونتف، فجاءت متنوعة، حسب القريحة والخيال، وما تمّ تحقيقه من المحقّق.

ويأتي البحر الكامل ثم البسيط، والطويل على رأس هذه البحور الشعرية نظما عند الشاعر؛ لأن هذه البحور أكثر بحور الشعر العربي شيوعا على ألسنة الشعراء من العصر الجاهلي حتى العصر الحاضر، وذلك لأنها تشتمل على معظم التفعيلات العروضية، وهي: (فعولن مفاعيلن) في البحر الطويل، و(متفاعلن) في البحر الكامل، و(مستفعلن فاعلن) في البحر البسيط، ومن ثم جمعت بين خمس تفعيلات عروضية من أصل ثمانية، كما أشار الدكتور إبراهيم أنيس بقوله: "وقد أوجدوا الثمانية مقاييس سموها بالتفاعيل هي: فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن، فاعلن، فاعلاتن، متفاعلن، مستفعلن، مفعولات"(٢).

وأما باقي التفعيلات الثلاثة، فقد وردت في ثنايا البحور التي استخدمها واستعملها الشاعر، وهي: مفاعلتن، وفاعلاتن، ومفعولات، وقد وردت هذه التفعيلات في بحور: الوافر، والرمل، والمنسرح.

(١) ديوان العاصمي البوشنجي، تح د/ عبد الرازق حويزي، ص٣٨.

(٢) موسيقى الشعر العربي، د/ إبراهيم أنيس، ص٥٤، ط الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٥٢م.

وبالنظر في هذه الأوزان وأثرها في الموسيقى الخارجية لتجارب الشاعر، نرى أن بحر الكامل أكثر البحور الشعرية تصدرا في الديوان.

ففي قوله يهجو الكريم إذا جفا عليه: (الكامل)[١].

**وإذا الكـريم نبـا علـيّ بعطفـه يومـا وأخفـق لـي لديـه رجـاء**

**أمسكت عن شكري لـه وتركتـه والصـمت عـن الكـريم هجـاء**

**أمـا اللئـيم فـلا أحاشـي هجـوه لكـن بلحيتـه لـيَ اسـتنجاء**

والمتأمل لهذه المقطوعة الشعرية السابقة، يرى استقامة الوزن في الشطر الأول كـاملا فـي المقطوعـة كلهـا، والشـطر الثـاني جـاء الضـرب علـى وزن (متفاعل)، حيث تخلله علّة القطع، وهو حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبلـه؛ ولـذا جـاءت المقطوعـة متسـاوية الـوزن والـنغم، وجـاءت الأوزان مجلجلـة زنّانة توحي بالجفوة والهجاء، الذي كشف عنه معجمه الشعري من خلال بحر الكامل أحد البحور الطويلة التفعيلات.

ويلحظ –أيضـا– التنـوع فـي التفعـيلات، فلم تـأت كلهـا تامـة علـى وزن (متفاعلن)، بل تخللها أحيانا الإضمار، وهو تسكين الثاني المتحرك، وذلك في الحشو، وهذا جائز وسائغ؛ حتى لا تحدث رتابة في تتابع الحركات المتتالية في التفعيلة الواحدة؛ ومن ثم كان لهذا الزحاف تأثير قويّ في الوزن المنتظم الذي أبرز رؤية الشاعر نحو الكريم الذي يتعزز عليه بكرمه، ويجفو بعطائه فـلاءم الإمسـاك عـن الشـكر هـذا الهجـاء، والجفـوة التـي تتناسـب مـع الهجـاء، أوحت بهذا النغم الذي يتسم به بحر الكامل، فهو: "ذو نغم مجلجل رنان يصلح لكل ما هو عنيف من الكلام، كما يصلح للترنم الخالص"[٢].

فاستخدم الشاعر بعض اللمسات الفنية التي أثّرت في إيقاع هذا البحر من التخلص من الرتابة، فلا نراه يعتمد على توالي الحركات كثيرا في الأبيات،

(١) ديوان العاصمي البوشنجي، تح د/ عبد الرازق حويزي، ص٢٤.

(٢) المرشـد إلـى فهـم أشـعار العـرب، د/ عبـد الله الطيـب، ص٣٥٣، ج١، ط٣، الكويـت، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م.

كما نجد لحروف المدّ والإشباع دورا في هذا التنوع النغمي، والجلجلة الرنانة باستخدام القافية المطلقة المشبعة الموصولة بمد، وذلك من خلال إيثار الألفاظ، التي تتسم بالقوة القوية، وهي: (أخفق، رجاء، تركته، الصمت، هجاء، اللئيم، أحاشي هجوه، استنجاء)، كما نرى القافية الموحدة من حيث الحركات والسكنات، والحروف التي تقابل هذه الحركات والسكنات، وهي: (الجيم، والألف، والهمزة، والواو المشبعة من الهمزة)، وهي حروف تجمع بين الشدة والرخاوة.

ويعطي البحر الكامل في شعر الشاعر نغما غنائيا يغلفه الرقة واللطافة، وقد جاء هذا المعنى في رجائه للملوك والسادة، فيقول: (الكامل) [١].

**يا سادتي هاتوا جوابا شافيا لسؤال عبد هواكم المذكور**
**هذا المدام وإن صفا فمساغه لغناء خود من بنات حور**
**ما بال دولتكم يسوغ شرابها من غير نغمة مادح وشكور**

يلحظ في الأبيات السابقة التي نظمها الشاعر على بحر الكامل أنها تختلف في النغم عن النموذج السابق، من حيث الرقة والخشونة، فهذه الأبيات يغلفها الوزن الممثل في النغم الخفيف اللين، الذي يتوافق مع معاني الأبيات، حيث يشير الشاعر فيها إلى الزهد في الدنيا، ومتاعها، وملذاتها، من خلال وصف شرب هؤلاء الملوك للخمر دون شكر ومبالاة، ولو أن هذه الخمور اختفت في الدنيا، كانت هي شراب الفتيات الفضليات من بنات الحور العين.

وجاءت هذه المقطوعة من ثلاثة أبيات بدأها بالنداء والطلب، وختمها بالاستفهام؛ مما كان لغرض الزهد أثره مع النغم الموسيقى الممثل في البحر الكامل، الذي يغلب عليه الدندنة، وذلك مع الرنين اللين اللطيف الذي يتلاءم مع غرض الزهد، وذلك من خلال ألفاظ رنانة رقيقة تتناسب مع موقف الخمر والكأس، التي أحالها الشاعر وانتهى بها إلى بنات الحور في حالة صفائها.

(١) ديوان العاصمي البوشنجي، تح د/ عبد الرازق حويزي، ص٦٢.

وهذا الجوّ من مجالس الشرب يستدعي هذه الكلمات: (صغار لغناء خود–نغمة بنات حور–يسوغ شرابها– نغمة مادح وشكور)، فتركيب هذه الكلمات أضفت على التجربة توضيحا للمعنى، وناسبت المقام الذي يتطلب جوا رقيقا ناعما؛ وذلك من خلال ربطه بموقف الشراب في الجنة، وما يكون فيها من مجالس عظيمة، من الشراب والمدام مع بنات الحور العين من الفتيات الحسناوات.

ويختم الشاعر المقطوعة بالسؤال والتعجب من إساغة الشراب من غير مادح وشكور، كما ختم بالقافية المطلقة التي تتلاءم مع المقام، والقافية موحّدة من حيث الحركات والسكنات، وحرف الروي المشبع من حرف الراء، كما جاءت الكلمة الأخيرة من عجز كل بيت على وزن: (فعول)، والتي تفيد المذكر والمؤنث، وإن كانت قوافيه في معظم تجاربه الشعرية مطلقة؛ لتتناسب مع موضوعاته الوجدانية، التي يغلب عليها الزهد والشكوى والعتاب؛ فتتطلب وزنا طويلا ينفث فيه مشاعره وإحساساته.

وتمثلت وجدانياته في عرض المتناقضات، التي تبرز المعنى بصورة قوية، وتعكس أثره على نفسه؛ فالتشهي والتلذذ بالخمور في الدنيا يقابله تلذذ وتشهّي أفضل منه في الحور العين في الجنة، فقابل بين الدنيا بمتعها، والآخرة بملذاتها ومتعها.

وأما البحر البسيط أحد البحور الطويلة–أيضا– ويأتي في المرتبة الثانية ورودا في الديوان من حيث الكثرة والقلة، وهو يتكون من: (مستفعلن–فاعلن– مستفعلن–فاعلن) في كل شطر، فتناول هذا الوزن في مدحه.

فيقول: (البسيط) [١]

**سألتني مدح أنصار الرسول وهل ... يفي لساني بمدح القوم أو قلمي؟**
**هم الرجال تولّى الله مدحهم ... ثم الرسول فما قولي وما كلمي؟**
**ما قيض الله إذ آووا وإذ نصروا ... لأفضل الرسل إلا أفضل الأمم**

(١) ديوان العاصمي البوشنجي، تح د/ عبد الرازق حويزي، ص١١٠.

يجمل الشاعر مدحه للأنصار في الأبيات السابقة، فنراه يكتفي بأوصاف إجمالية، فمرة بالقوم ومرة بالرجال، ومرة ثالثة بأفضل الأمم؛ فنسب إليهم أفضلية الأمم لإيوائهم أفضل الرسل؛ فأفضليتهم مشتقة من أفضلية النبي- صلى الله عليه وسلم-، وهذا الوزن متنوع ومتعدد التفعيلة، فيعتري حشوه زحافات كثيرة ومتنوعة، منها: الخبن: وهو حذف الثاني الساكن وهو كثير وشائع في هذا البحر؛ فتصير معه: (مستفعلن) إلى(متفعلن)، و(فاعلن) إلى(فعلن).

وهذا الوزن تتضح فيه النغمة المجلجلة، التي تتناسب مع غرض المديح للأنصار في الألفاظ ذات الجرس الرصين الجزل، كما نجد المزاوجة بين حروف التفخيم والترقيق حتى لا يضطرب الوزن، ولا يحدث ملل، ومن ثم ناسب وزن البسيط في التعبير عن معاني المديح.

والمتأمل في النظم السابق يدرك مدى النغم المنبعث من المزج بين الرنين الشديد واللين، وذلك في كل بيت من الأبيات؛ ففي قوله: (ما قيّض الله إذ آووا وإذ نصروا) في الشطر الأول من البيت الثالث، وهي نغم مجلجل في قوته يوحي بعِظم وقوّة هؤلاء القوم من الأنصار.

ويأتي الشطر الثاني يحمل معاني الرقة واللين في الوزن، والتي تتناسب مع الرسل، حيث لهم الأفضلية المطلقة، وأيضا الترصيع الذي نجده في الشطر الواحد، كما في الشطر الأول من البيت الثاني في قوله:(هم الرجال)، و(تولى الله مدحهم)، وهذا مقطع آخر يعطي للمقطوعة جمالا في حسن التقسم، الذي جمع بين اللسان والقلم، والإيواء والنصرة، وأفضل الرسل وأفضل الأمم، والقول والكلم، ونجم عن حسن التقسيم جودة الفاصلة، حيث يأتي فيها بلفظ قصير قليل الحروف[١].

(١) الصناعتين، الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تح/ علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، ص٤٦٦، ط دار الفكر العربي، الطبعة الثانية، د. ت.

وجاء الضرب من حسن التقسيم في الشطر الثاني من البيت الثاني في قوله: (فما قولي وما كلمي؟)، والشطر الثاني في البيت الثالث في قوله: (لأفضل الرسل إلا أفضل الأمم).

وعلى نفس الوزن من حيث الطول، يأتي البحر الطويل بعد البسيط في التعبير عما يجيش في نفس الشاعر من أحاسيس وجدانية، فيقول: (الطويل)[١]

**فإن تفتصد فالفصد فيه تفاؤل فصدّ به عنك الأذى وتصرّما**
**وأنت الذي عودتّ كفّك عادة من الجود حتى ليس تمتسك الدّما**
**فديناك تاج الدين من كل حادث نفوسا أبحناها هواك وأجسُما**
**ونسخط كي ترضى ونظمأ لترتوي ونذهب كي تبقى ونزوي لتسلما**

فالناظر في أوزان الأبيات السابقة، التي نظمت على البحر الطويل أحد البحور الطويلة التفاعيل، التي يأخذ فيها الشاعر نفسه في بث شكواه أو وصف حالته، التي يخيم عليها الحزن إزاء موقف أو حدث، تتأثر به أحاسيسه ومشاعره، التي: "قد يقع على البحر ذي التفاعيل الكثيرة في حالات الحزن لاتساع مقاطعه وكلماته، لأناته وشكواه، محبا كان أو راثيا"[٢].

واعتمد الشاعر في الأبيات السابقة على المقاطع النغمية الرنانة في وصف تاج الدين أبي القاسم الجويني، وقد تألم وفصد، وهي مقاطع تناسب الألم وأثره على وجدان الشاعر، والملك، حيث نرى المقاطع: (فإن تفتصد– فالفصد فيه تفاؤل– نفوسا أبحناها– هواك وأجسما– ونسخط كي ترضى– ونظمأ لترتوي– ونذهب كي تبقى– ونزوي لتسلما)، وهي مقاطع تحمل شدة الألم والأنين والشكاية، التي يراها الشاعر في الملك تاج الدين.

(١) ديوان العاصمي البوشنجي، تح د/ عبد الرازق حويزي، ص١١١.
(٢) النقد الأدبي الحديث، د/ محمد غنيمي هلال، ص٤٤١، ط نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، أكتوبر ١٩٩٧م.

وجاءت حروف المدّ الكثيرة تعبّر وتكشف عن هذا الألم الممدود الممضّ، الذي يتألم به هذا الشخص، وجاءت هذه الحروف ممثلة في حرف المدّ الألف الذي أشبعه الشاعر؛ فأفاد الأنين الذي يأنُّ به الملك والذي بلغ مداه في حزنه، الذي لم يكشف الشاعر عن سببه ومأربه.

وأردف الشاعر هذه المعاني الأليمة والحزينة برنّة موسيقية قوية شديدة الوضوح تتناسب مع تلك المعاني التي مزج فيها بين الأمور المتناقضة؛ ليبثّ من خلالها الأمل في نفس صاحبه، ويجعله يواجه هذه الصدمات بحزم وقوة؛ فنراه يقابل بين: (الفصد والتفاؤل، وبين الجود وعدمه، والسخط والرضى، والظمأ والارتواء، والذهاب والبقاء، والانزواء والسلامة)، وهي متناقضات توحي بالشجاعة ومقابلة اليأس والألم، كما تجمع بين الشدة الممثلة في هذا الألم، والتضحية والقوة من الشاعر، وتشدّ من أزر المتألم المصاب، وتبثّ فيه روح المقاومة والأمل.

فجاءت القافية المطلقة بحرف الروي الألف، وهو أحد حروف المد التي تلاءمت مع تلك الكلمات والألفاظ الواردة في ثنايا النص، والتي جاءت أكثرها ممدودة بحرف المد الألف؛ لتتناسب مع المعنى الدال على الألم والأنين، ومن ثم جاءت القافية متلاحمة مع الوزن، حيث جاءت مطلقة يمثّلها حرف الرويّ، الميم، وهو شائع في العربية وجاء مشبعا بألف المدّ الوصل الذي يعتمد على: "أصوات يتأتى لها قوة إسماع إيقاعي، رنين يجعل النهاية قمة التركيز الإيقاعي للبيت"(١).

وجاء شعر الشاعر في الغالب يعتمد على الوصل الذي يتأتى نتيجة إشباع حرف الروي المتحرك إزاء قافية مطلقة.

(١) موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، د/ صابر عبد الدايم، ص١٧٤، ط مكتبة الرشد، ناشرون، الرياض، السعودية، الطبعة الأولى، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م.

إذن فالإيقاع الموسيقي الخارجي لشعر العاصمي البوشنجي، إيقاع رنان ذو نغمة مجلجلة؛ لما يحتوي عليه من أغراض وصور تدور في الغالب حول معاني الزهد والشكوى والرجاء والعفو والمديح والرثاء، وهي معان تتناسب مع هذا الإيقاع؛ فتطلب الأوزان الطويلة ذات الجرس الرنين، الطويلة النفس.

**٢ – الموسيقى الداخلية:**

إذا كانت الموسيقى الخارجية تعطي للشعر الشكل الملموس من نوع الوزن والبحر الذي تنظم عليه التجربة، وما يحتويها من قافية مطلقة أو مقيدة ساكنة تحكم الوزن، وتضفي على البيت رونقا وبهاء محكما؛ فإن الموسيقى الداخلية وما ينتابها من تجانس وموائمة بين الألفاظ، وطريقة انتقائها، وتوافقها مع المعنى المراد، هي إحدى الأعمدة الرئيسة في نظم البيت؛ فتكشف عن الإيقاع وأثره على القارئ والمتلقي.

ويتضح الإيقاع الداخلي في: "تلك البنية الصوتية التي تتألف من نغمات خفيفة ناتجة عن تناسق وتآلف بين الحروف وحركاتها وبين الألفاظ ودلالاتها وتتداخل مع الإيقاع الخارجي من خلال وحدة النص الموسيقية(١).

فالبنية الصوتية الناجمة من تراكيب الألفاظ ودلالاتها لها وقع خاص في أذن السامع؛ بل هي التي تمنح النص الشعري بعدا أخّاذا يجلب السمع، ويأسر القلب.

وبالنظر في شعر العاصمي البوشنجي، الذي يميل في الغالب إلى الاتجاه الوجداني، نرى الموهبة المطبوعة المتأصلة عند الشاعر في الإيقاع الموسيقي الداخلي الذي يلتمسه القارئ بين الألفاظ والجمل، من خلال التجانس أو التكرار أو المقابلات أو الطباق، وهي بدائع ومحسنات تمنح النظم الشعري قوة في المعنى وإيقاعا رنّانا في الجرس، ورؤية تأملية ناصعة

(١) صورة الرجل في شعر المرأة الأندلسية، دراسة تحليلية، د/ أحمد حاجم الربيعي، ص٢٨١.

البيان، وذلك لأن الكلام: "يحسن سلاسته وسهولته، ونصاعته، وتخير لفظه، وإصابة معناه، وجودة مطالعه، ولين مقاطعه واستواء تقاسيمه"(١).

وشاعرنا تميز في تجربته باختيار اللفظ وانتقائه، وملاءمته للمعنى، فتميز بحسن الرصف، وحسن التأليف، اللذان أسهما في وضوح الموسيقى الداخلية للنص الشعري لدى الشاعر، وهي موسيقى خفية تظهر مهارة الشاعر وموهبته الفنية.

ففي رثائه لأمين الملك(أبا نصر بن حفص المنشي)، وزين الملك، يقول: (الطويل) (٢)

**أصيبت بركنيها العراق فأزعجت خرسان من تلك الفجيعة والأذى**
**فموت أمين الملك في صدرها شجى ومصرع زين الملك في عينها قذى**
**لِيُسعد(٣) خرسان العراق على الأسى فلن يريا مثلا لهذا ولا لذا**

وبالتأمل في المقطوعة الشعرية السابقة، نرى أن الشاعر أبدع في توظيف الموسيقى الداخلية، التي أنتجت هذا الإيقاع النغمي الرنان، الذي تناسب مع النبرة القاتمة الحزينة، التي خيمت على مدينة العراق بأكملها إزاء هذا الحدث الجلل بموت هذين الملكين.

والمعتاد في شعر الرثاء نرى الكشف عن محاسن الشخص المفقود، وهنا نجد رؤية جديدة للشاعر، حيث جعل أثر هذا المصاب الجلل، والخطب الممض على المدينة كلها؛ مما يوحي بعظم وفداحة الخطب في افتقادها

(١) الصناعتين، الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تح/ علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، ص٦١.

(٢) ديوان العاصمي البوشنجي، تح د/ عبد الرازق حويزي، ص٥٧.

(٣) الفعل: "ليسعد" من المساعدة وطلب العون، "وإذا قيل أسعد الله العبد وسعَدَه، فمعناه وفّقه الله لما يرضيه عنه فيسعد بذلك سعادة وساعِدة الساق شطِيُّها" ينظر: لسان العرب لابن منظور، مادة: س ع د. ص٢٦٣، ج٦، تصحيح / أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي.

لهذين الملكين، وكلاهما لهما من المهابة والشأن ما تحزن العراق بركنيها، وخصّ منها خرسان تلك المدينة الكبيرة الشأن، والتي تضم هذين الشخصين.

واستخدم الشاعر ألفاظ الموت والفقد، التي توحي بالأسى والمرارة، وتمثلت في: (أصيبت –أزعجت– الفجيعة– الأذى– شجى– قذى– موت– مصرع– الأسى)، هذا فضلا عن التوازن بين شطري كل بيت، الذي برع فيه الشاعر، فكل شطر له ألفاظه ومعانيه، ويأتي الشطر الأخر المقابل له موازيا له في الألفاظ والوزن؛ مما أضفى على النظم طلاوة ورونقا؛ فإذا كانت مقاطع الكلام معتدلة؛ فإنها: "وقعت من النفس موقع الاستحسان وهذا لا مراء فيه لوضوحه"(١).

وإلى جانب هذه الموازاة بين شطري البيت الواحد، نجد التكرار الذي أضفى على الإيقاع النغم المنتظم والرونق والبهاء، وهو تكرار يعتمد على اتحاد في المعنى مع اختلاف الألفاظ، فجمع بين: (موت، ومصرع)، وكلاهما يحملان معنى الموت والفناء والهلاك، كما مزج بين: (شجى، وقذى)، فالأولى تتضمن معنى بلوغ الحزن والهمُّ منتهاه، وأيضا كلمة: (قذى)، توحي إلى بلوغ الغاية والحزن والدمع، الذي بلغ مداه في امتلاء العين بالتراب، وانسدادها من شدة الحزن.

ويلمح في الأبيات السابقة تقديم العموم على الخصوص في البيت الأول، حيث قدّم العراق وهي الأصل والموطن الذي تنطوي تحته خرسان، وفي البيت الثالث بعد ما فصّل سبب الداء والأسى في رحيل هذين الملكين، وذلك في البيتين السابقين، نراه ينسب الأسى والحزن المرير إلى خرسان، موطن النشأة، ومن ثمّ قدّم الخصوص خرسان، على العموم العراق.

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الثير، ص٢٧٨، ٢٧٩، ج١، تح/ محمد محي الدين عبد الحميد.

وفي قوله: (ليُسعد خرسان العراق على الأسى)، يكشف الشاعر عن أثر هذه الفجيعة على خرسان بموت هذين الملكين؛ حيث عبّر بالفعل المضارع المقرون بلام الأمر في قوله: (ليسعد خرسان)؛ ليوحي به إلى هذا الكمّ الغزير من الحزن، الذي بلغ مداه، فصارت خرسان تحتاج من يساعدها في هذا الصياح والنباح على هذا الخطب الفادح بموتهما، فناسب المعنى هذا اللفظ، الذي أضفي على الإيقاع الداخلي أثرا قويا في تصوير المأساة، ووقوعها على ذهن المتلقي والقارئ.

ونرى براعة الشاعر في هذا النوع الموسيقي الداخلي الذي يعتمد على التآلف والتجانس بين الألفاظ الرنانة، وما يناسبها من المعاني في سبك ورصف وحسن تأليف، يكشف عن هذه البدائع الداخلية للنص في قوله: (الكامل) [١]

**أقـرض أخـاك إذا أتـاك مسـائلا فنظيـر مـا يُهـدى لـه الإقـراض**
**إن قيل مقراض الإخاء فحكمةُ الـ بخـلاء يلـزم دونهـا الإعـراض**
**أو هبه مقراضا أليس لصاحب الـ مقـراض فـي مقراضـه أغـراض؟**
**زيّـن بهـا وجـه الإخـاء فربمـا يُبغـى لأجـل الزينـة المقـراض**

يمزج الشاعر في صورته السابقة بين الموسيقى الخارجية الممثلة في: البحر الكامل ذي التفعيلات الكثيرة: (متفاعلن) ثلاث مرات في كل شطر، وبين الموسيقى الداخلية بتآلف الالفاظ وتجانسها، وحسن رصفها، وتناسقها مع المعنى، الذي يشير إليه الشاعر في الحث على الإخاء، من خلال الإقراض والمساعدة بالمال ولو بالمقراض وهو: آلة يقطع بها الثياب، فاستخدم الشاعر موسيقى داخلية تقوم على سمات فنية، ولمسات بارعة، أضفت على الصورة تناسقا تناغميا.

ونرى الجناس الذي اعتمد عليه الشاعر كثيرا في الكلمات:(أقرض، مقراضا، المقراض)، فيلحظ الجناس التام بين الكلمة الثانية والثالثة من حيث

(١) ديوان العاصمي البوشنجي، تح د/ عبد الرازق حويزي، ص٨١.

نوع الكلمة، وعدد حروفها، وحركاتها، وهيئاتها، بخلاف الأولى فهي تجانس الثانية والثالثة، جناسا مستوفيا، حيث: "تتفق فيه الكلمتان في نوع الأحرف وعددها وهيئاتها، وترتيبها، واختلفتا في نوع الكلمة، بأن تكون إحداهما فعلا والأخرى اسما أو حرفا"(١).

والجناس لون بديعي تطلبه المعنى في ترسيخ الأخوة والتأكيد على رباطها المتين، ومن ثمّ لازمه المعنى، وجانس بين كلمتي: (مقراض الإخاء، مقراضا)، حيث اتحدت الكلمتان في نوع الكلمة الإسمية، وعدد الحروف وترتيبها، وحركاتها، لكنها اختلفت في المعنى، حيث أراد بالأولى العطاء، وبالثانية الآلة التي يقطع بها، والجناس هنا تام، حيث اتفقتا في نوع الكلمة، وعدد حروفها، وحركاتها، وهيئاتها، واختلفتا في المعنى، وتكمن بلاغة الجناس في قول الشاعر السابق في: "التجاوب الموسيقي الصادر عن تماثل الكلمات تماثلا كاملا أو ناقصا تطرب له الأذن وتهتز له أوتار القلوب، فتتجاوب في تعاطف مع أصداء مع أصداء أبنيتها وهذا يؤكد بجلاء أهمية الجناس في خلق الموسيقى الداخلية في النص الأدبي وبناء ما بين ألفاظه من وشائج التنغيم"(٢).

ويلحظ –أيضا– المقابلة، التي وردت متنوعة، منها ما يختص بالفعل في البيت الثالث: (أو هبه مقراضا؟ أليس لصاحب المقراض في مقراضه أغراض؟)، حيث قابل بين فعل الإقراض، ونفيه، ونرى المقابلة في المعنى في قوله: (إن قيل مقراض الإخاء فحكمة البخلاء)، فقابل بين الإعطاء والبخل، كما نجد المقابلة باللفظ والمعنى في البيت الأول في قوله:

**أقرض أخاك إذا أتاك مسائلا فنظير ما يهدى له الإقراض**

(١) علم البديع، د/بسيوني عبد الفتاح فيود، ص٢٧٣، ط المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٤١٦هـ/ ٢٠١٥م.

(٢) علم البديع، د/بسيوني عبد الفتاح فيود، ص٢٨٧.

نراه قابل بين لفظ الإقراض ومعناه العطاء في الشطر الأول، وبين الإقراض وما يترتب عليه في الشطر الثاني؛ فأضفت هذه المقابلة لونا موسيقيا بديعيا داخليا تطرب له الأذن من خلال التماثل والتناسب في المعني بين الشيء وما يقابله، والمقابلة هنا ليست بالأضداد بين الألفاظ والمعنى كما هو السائد فيها؛ وإنما جاءت –أيضا– بين أضداد المعنى.

ويلحظ التدوير وأثره في اتساق النغم والوزن في البيتين الثاني والثالث، حيث: "يسبغ على البيت غنائية وليونة؛ لأنه يمده ويطيل نغماته"(١).

والتكرار الوارد في كلمتي: (قرض، مقراض)، وإن كان المضمون العام والاشتقاقي لهما يدور حول العطاء والهبات والمنح، إلا أنه يؤكد المعنى ويزيده وضوحا ورسوخا في ذهن المتلقي أو القارئ، حيث لم ترد الكلمة في اشتقاقاتها المتنوعة متنافرة في تركيبها وصياغتها، فهي وثيقة الارتباط بالمعنى العام.

إذن فالموسيقى بنوعيها في تجربة الشاعر كان لها دور رئيس في صبغتها بالصبغة الجمالية، التي أضفت على المضمون صورته البهية في إيضاح المعنى، من خلال الإيقاع الخارجي المتمثل في الغالب في البحور الطويلة ذات التفاعيل الكثيرة، فضلا عن القافية المطلقة التي تتناسب معها الصياغة في التعبير عن التجارب الوجدانية، من خلال الموسيقى الداخلية الممثلة في: انتقاء الألفاظ وتراكيبها، واتساقها، وحسن تأليفها في ثوب إيقاعي رنان نغمي يأسر الحسّ، ويسهم في وصول التجربة للقارئ والمتلقي.

وعلى الجملة تتسم قوالب التشكيل في تجارب الشاعر بالثراء والتجديد، من خلال التوسع في مفهوم الصورة الشعرية، حيث تتجاوز الصور البيانية

(١) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص٩١، ط منشورات مكتبة النهضة، الطبعة الثالثة، ١٩٦٧م.

المعتادة إلى الصور الذهنية والخيال الابتكاري الممثل في استخدام الحركة والسمع واللون والبصر والذوق؛ التي تسهم في تجسيد الصورة.

هذا بالإضافة إلى التناسب والتجانس بين الألفاظ في النظم مع المعنى المراد، فضلا عن جمعه بين المحسوسات والمعنويات، كما جاء التكرار يوحي بمعان مختلفة أغنت التجارب لدى الشاعر في استقصاء المعاني وتأكيدها في ذهن القارئ.

وجاء التنوع في الأوزان حسب التجربة والقريحة؛ ليكشف عن الموهبة المتأصلة في الشاعر، وعدم التكلف، وذلك بقافية مطلقة في الغالب؛ لتعبّر عمّا كان يعتريه في نفسه من القلق والاضطراب، الذي كان يشغله طوال تجاربه.

## الخاتمة

الحمد لله وكفى، وصلاة وسلاما على عباده الذين اصطفى، وبعد

فمن خلال هذه الرحلة الماتعة، التي جبتها في شعر العاصمي البوشنجي، فقد أسفرت عن نتائج كثيرة، تتضح بعضها في:

١ – تنوع الأغراض الشعرية في تجارب الشاعر، وإن كانت في الغالب تدور حول أغراض جديدة، ومنها العاطفة الدينية، وما تمثله من زهد وعفو ورجاء وأخلاقيات، والشكوى، فضلا عن طرقه لبعض أغراض الشعر التقليدية، ومنها: المديح، والوصف، والغزل.

٢ – تحتوي تجارب الشاعر على الجمع بين الاتجاه التقليدي، الذي كان يسود القصيدة الجاهلية في تنوع العاطفة، والاتجاه الجديد الذي يتسم بالوحدة الموضوعية، وهو الغالب على تجاربه.

٣ – مزج الشاعر في تجاربه بين الاتجاه التقليدي السائد في العصور السابقة، بما يحتوي عليه من الزخرف، والإيقاع النغمي، الممثل في الصورة المحسوسة الجامدة، وبين التجارب التفصيلية التي تضفي على المعنى رؤية عميقة تقف على كل متعلقات المعنى وما يلازمه، من خلال الربط بينها لتوضيح المغزى وتأكيده.

٤ – اتسعت الرؤية الخيالية لدى الشاعر؛ لتشمل إلى جانب الصور البيانية المجازية، المجاز الابتكاري المبني على التناسب في إضاءة النص من الداخل؛ وذلك من خلال الصور الحركية الممثلة في الصوت والسمع والذوق والألوان في حلية بديعية متناسقة متآلفة، من بدائع الخيال الذهني.

٥ – يتسم المعجم الشعري لدى الشاعر بنوعين من الألفاظ، يتمثل الأول في: الألفاظ السلسة الواضحة المعني، التي لا يقف معها القارئ طويلا في فهم مراميها، والثانية تتضح في: الألفاظ الجزلة القوية ذات التأمل والتدبر للوقوف على مغزاها؛ مما يوحي باتساع معجم الشاعر وتنوعه، وسعة ثقافته.

٦- اعتمد الشاعر في الغالب على الإيقاع الخارجي على البحور الطويلة، التي تتناسب مع الأغراض الشعرية الجديدة القائمة على الزهد والعفو والرجاء والشكوى؛ مما يلائمها من البحور الكامل والطويل والبسيط والوافر، وهي بحور ذات نفس طويل؛ تعطي للشاعر عمقا في بث قريحته.

٧- جاءت القافية في أغلب نتاج الشاعر مطلقة؛ لتتناسب مع عاطفة الشاعر الطويلة ذات النفس الطويل، ومن ثمّ استطاع الشاعر أن يعبّر عن مواقفه في قالب مناسب محكم النظم، وذلك مع القافية المطلقة والمشبعة بحرف المد الوصل في الغالب.

٨ – جاء الإيقاع الداخلي في بنية متماسكة، تجمع في حليها ألوانا بديعية، توافقت مع النغم الإيقاعي الرنان والمجلجل، ومنها المقابلة والموازاة والمجانسة والتدوير والترصيع؛ وهي محسنات بديعية تناغمت مع الإيقاع الخارجي للبحور الطويلة، التي أضافت نغما مطربا للأذن؛ وذلك في إطار التناسق وحسن التأليف، والتآلف، وحسن الرصف.

٩ – اتضح شعر العاصمي البوشنجي في أنماط متنوعة، منها القصيدة الطويلة، ومنها المقطوعة، ومنها النتف من البيتين والثلاثة، وجاء شعر المقطوعة في الغالب يعطي للقارئ رؤية وموقفا في قالب محكم مصاغ بألفاظ موحية.

١٠ – تتسم التجربة الشعرية لدى الشاعر العاصمي البوشنجي بالوجدانية، التي لامست مشاعره وأحاسيسه؛ ولذا اتسمت بالصدق والعفوية والبساطة، دون التكلف والتعقيد.

## مصادر الدراسة ومراجعها

**أولا: المصادر:**

ـ ديوان: (العاصمي البوشنجي)، تح/ د/ عبد الرازق حويزي، ط دار صادر بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ١٤٣٨هـ/٢٠١٧م.

**ثانيا المراجع:**

١ – الأدب العربي وتاريخه في العصر العباسي، محمود مصطفى، ط مصطفى الحلبي، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٣٥٦هـ/ ١٩٣٧م.

٢– أسس النقد الأدبي عند العرب، د/ أحمد بدوي، ص٢٧٧، ط دار نهضة مصر، سبتمبر ١٩٩٦م.

٣– الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر، د/ عدنان حسن قاسم، ط الدار القومية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦م.

٤– أصول النقد الأدبي، د/ أحمد الشايب، ط مكتبة النهضة المصرية، الطبعة العاشرة، ١٩٩٤م.

٥ – البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، د/ علي صبح، ط المكتبة الأزهرية للتراث ١٤١٦هـ/١٩٨١م.

٦ – تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي، السباعي بيومي، ط٢، العلوم بشارع الخليج، ١٣٥٦هـ/١٩٣٧م.

٧– التصوير البياني، د/ محمد أبو موسى، ط مكتبة وهبة، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م.

٨ – ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، تح: محمد خلف الله، د/ محمد زغلول، ط دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٧٦م.

٩ – الحياة الأدبية في العصر العباسي، د/ محمد عبد المنعم خفاجي، ط دار العهد الجديد للطباعة، الطبعة الأولى، ١٩٥٤م.

١٠– دمية القصر وعصر أهل العصر، علي بن الحسن الباخرزي، تح/ محمد ألتنوجي، ط دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٤هـ/١٩٩٣م.

١١- دولة السلاجقة، د/ محمد علي الصلابي، ط دار ابن الجوزي، القاهرة، د. ت.
١٢- الصناعتين، الكتابة واشعر، أبو هلال العسكري، تح / علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، ط دار الفكر العربي، الطبعة الثانية، د. ت.
١٣- الصورة الأدبية، د/ مصطفى ناصف، ط دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د. ت.
١٤- صورة الرجل في شعر المرأة الأندلسية، دراسة تحليلية، د/ أحمد حاجم الربيعي، ط دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٣م.
١٥- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د/ جابر عصفور، ط المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م.
١٦- الصورة في الشعر العربي، د/ علي البطل، ط دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م.
١٧- علم البديع، د/ بسيوني فيود، ط المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٤١٦هـ/١٩٦٧م.
١٨- قضايا الشعر العربي، نازك الملائكة، ط منشورات مكتبة النهضة، الطبعة الثالثة، ١٩٦٧م.
١٩- لسان العرب، ابن منظور، تصحيح/أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، ط دار إحياء التراث العربي، الطبعة الثالثة، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م.
٢٠- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تح/ د/ محمد محي الدين عبد الحميد، ط مصطفى الحلبي، القاهرة، ١٣٥٨هـ/١٩٣٩م.
٢١- المرشد إلى فهم أشعار العرب، د/ عبد الله الطيب، ج١، ط الكويت، الطبعة الثالثة، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م.
٢٢- معجم البلدان، ياقوت الحموي، ط دار صادر، بيروت، ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م.

٢٣- معجم الأدباء، ياقوت الحموي، تح/ د/ إحسان عباس، ط دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.
٢٤- المعجم الوجيز، ط الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ١٩٩٥/١٩٩٦م.
٢٥- موسيقى الشعر العربي، د/ إبراهيم أنيس، ط الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٥٢م.
٢٦- موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، د/ صابر عبد الدايم، ط مكتبة ناشرون، الرياض، السعودية، الطبعة الولى، ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م.
٢٧- النقد الأدبي الحديث، د/ محمد غنيمي هلال، ط نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، أكتوبر ١٩٩٧م.
٢٨- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح/ د/ محمد عبد المنعم خفاجي، ط دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د. ت.

**ثالثا: الرسائل العلمية:**

ـــ مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، رسالة دكتوراه، د/ فاطمة سعيد أحمد حمدان، إشراف، أ. د/ عبد الحكيم حسان عمر، مخطوطة بجامعة أم القرى، السعودية، فرع النقد والبلاغة، ١٤١٠هـ/١٩٨٩م.

**ترجمة المراجع :**

**aola: almsadr:**

- dyoan: (al3asmy alboshngy) ،t7/ d/ 3bd alraz8 7oyzy ، 6 dar sadr byrot ،lbnan ،al6b3a alaoly 1438h/2017m.

**thanya almrag3:**

1 – aladb al3rbywtary5h fy al3sr al3basy ،m7mod ms6fy ، 6 ms6fy al7lby ،al8ahra ،al6b3a althanya ،1356h/ 1937m.

2- ass aln8d aladby 3nd al3rb ،d/ a7md bdoy ،s277 ،6 dar nhda msr ،sbtmbr 1996m.

3- alasol altrathya fy n8d alsh3r al3rby alm3asr ،d/ 3dnan 7sn 8asm ،6 aldar al8omya llnshrwaltozy3 ،al8ahra ، al6b3a althanya ،2006m.

4- asol aln8d aladby ،d/ a7md alshayb ،6 mktba alnhda almsrya ،al6b3a al3ashra ،1994m.

5 – albna2 alfny llsora aladbya fy alsh3r ،d/ 3ly sb7 ،6 almktba alazhrya lltrath 1416h/1981m.

6 – tary5 aladb al3rby fy al3sr al3basy ،alsba3y byomy ،62 ، al3lom bshar3 al5lyg ،1356h/1937m.

7- altsoyr albyany ،d/ m7md abo mosy ،6 mktbawhba ، al8ahra ،al6b3a althaltha ،1413h/ 1993m.

8 – thlath rsa2l fy e3gaz al8ran ،llrmanywal56abyw3bd al8ahr algrgany ،t7: m7md 5lf allh ،d/ m7md zghlol ،6 dar alm3arf ،al6b3a althanya ،1976m.

9 – al7yaa aladbya fy al3sr al3basy ،d/ m7md 3bd almn3m 5fagy ،6 dar al3hd algdyd ll6ba3a ،al6b3a alaoly ، 1954m.

10– dmya al8srw3sr ahl al3sr ،3ly bn al7sn alba5rzy ،t7/ m7md altnogy ،6 dar algyl ،byrot ،al6b3a alaoly ، 1414h/1993m.

11– dola alslag8a ،d/ m7md 3ly alslaby ،6 dar abn algozy ، al8ahra ، d. t.

12– alsna3tyn ،alktabawash3r ،abo hlal al3skry ،t7 / 3ly m7md albgaoy ،m7md abo alfdl ebrahym ،6 dar alfkr al3rby ،al6b3a althanya ،d. t.

13– alsora aladbya ،d/ ms6fy nasf ،6 dar alandls ll6ba3awalnshrwaltozy3 ،byrot ،lbnan ،d. t.

14– sora alrgl fy sh3r almraa alandlsya ،drasa t7lylya ،d/ a7md 7agm alrby3y ،6 dar ghyda2 llnshrwaltozy3 ، 3man ،2013m.

15– alsora alfnya fy altrath aln8dywalblaghy 3nd al3rb ،d/ gabr 3sfor ،6 almrkz alth8afy al3rby ،al6b3a althaltha ، 1992m.

16– alsora fy alsh3r al3rby ،d/ 3ly alb6l ،6 dar alandls ll6ba3awalnshrwaltozy3 ،al6b3a althanya ،1401h/ 1981m.

17– 3lm albdy3 ،d/ bsyony fyod ،6 alm5tar llnshrwaltozy3 ، al8ahra ،al6b3a alrab3a ،1416h/1967m.

18- 8daya alsh3r al3rby ،nazk almla2ka ،6 mnshorat mktba alnhda ،al6b3a althaltha ،1967m.

19- lsan al3rb ،abn mnzor ،ts7y7/amyn m7md 3bd alohab ، m7md alsad8 al3bydy ،6 dar e7ya2 altrath al3rby ، al6b3a althaltha ،1419h/1999m.

20- almthl alsa2r fy adb alkatbwalsha3r ،abn alathyr ،t7/ d/ m7md m7y aldyn 3bd al7myd ،6 ms6fy al7lby ، al8ahra ،1358h/1939m.

21- almrshd ely fhm ash3ar al3rb ،d/ 3bd allh al6yb ،g1 ،6 alkoyt ،al6b3a althaltha ،1409h/1989m.

22- m3gm albldan ،ya8ot al7moy ،6 dar sadr ،byrot ، 1397h/1977m.

23- m3gm aladba2 ،ya8ot al7moy ،t7/ d/ e7san 3bas ،6 dar alghrb al eslamy ،byrot ،lbnan ،al6b3a alaoly ، 1993m.

24- alm3gm alogyz ،6 alhy2a al3ama lsh2on alm6ab3 alamyrya 1995/1996m.

25- mosy8y alsh3r al3rby ،d/ ebrahym anys ،6 alanglo almsrya ،al6b3a althanya ،1952m.

26- mosy8y alsh3r al3rby byn althbatwalt6or ،d/ sabr 3bd aldaym ،

6 mktba nashron ،alryad ،als3odya ،al6b3a aloly ،1429h/ 2008m.

27- aln8d aladby al7dyth ،d/ m7md ghnymy hlal ،6 nhda msr ll6ba3awalnshrwaltozy3 ،aktobr 1997m.

28- n8d alsh3r ،8dama bn g3fr ،t7/ d/ m7md 3bd almn3m 5fagy ،6 dar alktb al3lmya ،byrot ،lbnan ،d. t.

**thaltha: alrsa2l al3lmya:**

- mfhom al5yalwozyfth fy aln8d al8dymwalblagha ،rsala dktorah ،d/ fa6ma s3yd a7md 7mdan ،eshraf ،a. d/ 3bd al7kym 7san 3mr ،m56o6a bgam3a am al8ry ، als3odya ،fr3 aln8dwalblagha ،1410h/1989m.