

جدلية العاطفة والسلطة وأثرها في تشكيل الخطاب الغزلي عند شعراء البلاط في العصر العباسي

م. باقر جلوي علوان

كلية الإدارة والاقتصاد، جامعة الفلوجة، الانبار، 31002، العراق

baqir-jlwy@uofallujah.edu.iq

الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى استقصاء تلك الجدلية في العلاقة بين العاطفة بوصفها دافعًا وجدانيًا إنسانيًا، والسلطة بوصفها إطارًا سياسيًا واجتماعيًا ضاغظًا، فقد كان لهذا التجاذب أثرًا بارزًا في تشكيل بنية الخطاب الغزلي لدى شعراء البلاط من (الخلفاء والوزراء والكتاب) في ذلك العصر. ينطلق البحث من فرضية أن الغزل في المحيط السلطوي لم يكن مجرد تعبير عن لوعة الحب، بل كان خطابًا مشروطًا بموازن القوى داخل أروقة القصور.

يتناول البحث تلك الإشكالية العميقة في الأدب العباسي؛ وهي التقاطع بين الذات الشاعرة بكل عواطفها، والمؤسسة السياسية بكل سلطتها، وكيف أعاد هذا التقاطع إنتاج لغة دبلوماسية عاطفية في هذا الخطاب، محلًا مسارين أساسيين: الأول: هو استحضر النفس العذري الوجداني كآلية لتهديب الرغبة أمام سطوة المكان، والثاني: هو المنحى الرمزي والتلمحي الذي عكس الصراع بين رقة المشاعر وهيبة السلطان، فقد خلص البحث إلى أن غزل البلاط شكّل نمطًا شعريًا فريدًا يدمج بين بلاغة الاستعطاف وأدبيات المواجهة الخفية مع مركز القوة.

الكلمات المفتاحية: الخطاب الغزلي، عذري وجداني، رمزي تلمحي.

The Dialectic of Emotion and Power and Its Role in Shaping Courtly Amatory Discourse in the Abbasid Era.

Lecturer Baqir Jlwy Alwan

College of Administration Economics, University of Fallujah, Al-Anbar, 31002, Iraq

baqir-jlwy@uofallujah.edu.iq

Abstract

This study investigates the dialectical tension between emotion, conceived as a fundamental human affective drive, and power, understood as a dominant political and socio-institutional structure. This tension exerted a decisive influence on the formation of the amatory discourse articulated by court poets—among caliphs, viziers, and court secretaries—during the Abbasid period. The study proceeds from the central premise that love poetry produced within a courtly context cannot be reduced to a spontaneous articulation of romantic anguish; rather, it functioned as a discursive practice circumscribed by power dynamics operative within the palace milieu.

The research engages a core problematic in Abbasid literary studies: the intersection between the poetic self, laden with emotional subjectivity, and the political institution, invested with symbolic and material authority. It argues that this intersection gave rise to an emotionally inflected diplomatic rhetoric that mediated between self-expression and political constraint. The analysis

unfolds along two principal axes. The first examines the evocation of a chaste, affective ethos as a rhetorical strategy for disciplining desire under the pressure of spatial and institutional authority. The second explores the deployment of symbolic and allusive modes of expression as aesthetic mechanisms through which poets negotiated the latent conflict between emotional delicacy and sovereign majesty. The study concludes that courtly amatory poetry constituted a distinctive poetic formation, one that integrates the rhetoric of supplication with the poetics of veiled resistance to the center of power.

Keywords: amatory discourse; chaste affectivity; symbolism and allusion; power relations.

- المقدمة:

هناك عبارة جميلة تستهوي كل من يقرأها مفادها (الانسان ابن بيئته) وقد برزت هذه النخبة العباسية من (الخلفاء والوزراء والكتّاب) في بيئة نخبوية جمعت بين سعة الثقافة المتنوعة والمعرفة العالية بالسياسة والإدارة واللغة، فقد مثّل العصر العباسي مرحلة التحول الكبرى في تاريخ الأدب العربي، حيث انتقل الشاعر من فضاء البادية الرحب، إلى أروقة القصر المنضبط، ممّا فرض عليه إعادة صياغة لأدواته التعبيرية لتوائم بيئة البلاط والسلطة، لتبرز جدلية العاطفة والسلطة كأحد أهم الموجهات التي شكلت الخطاب الشعري آنذاك، فالعاطفة نحو التحرر والبوح، بينما تفرض السلطة مبدأ التحفظ والامتثال، فكان الغزل من أبرز الفنون التي طرقها.

فعلى الرغم من كثرة الدراسات التي تناولت فن الشعر بشتى جوانبه، إلّا أنه يبقى معيّنًا لا ينضب ينهل منه من أراد الخوض في مضماره، وهو ما جعله فنًا أدبيًا حافلًا بشتى الظواهر الشعرية التي جادت بها قرائح الشعراء الأفاضل، وتعد ظاهرة غزل البلاط (السلطة) واحدة من أبرز الظواهر التي طرقها هؤلاء الشعراء تعبيرًا عن رُقيّ حسهم وعمق تجربتهم الانسانية.

وفي هذا العصر لم تقم دراسة مستقلة حاولت الكشف عن خبايا هذه الظاهرة الشعرية المهمة، والكشف عن مواطنها الجمالية الفنية، في إطار من المنهجية والاستقلال، إلّا ما كان من بعض الإشارات التي قد تُعنى ببعض الجوانب وتهمل الأخرى، الأمر الذي أفقدها الشمولية، فمن هذا الموضع تحاول هذه الدراسة بوصفها منهجًا استقرائيًا تحليليًا يكشف قيمها الجمالية منطلقًا من تحليل الظواهر اللغوية والبلاغية التي جاءت مصاحبة لهذا اللون من الشعر، الذي يبدو ظاهراً غريبة على رموز السلطة، إذ تغلب المصالح السياسية والانشغال بالأمور الإدارية كونها أكثر أهمية وظاهرة مُلحّة لتلك الطبقة.

فإشكالية البحث تكمن في رصد التوتر الناجم عن اصطدام حرارة الوجدان ببرودة قيود السلطة، وكيف تجلّى ذلك في غزل شعراء البلاط الذين وجدوا أنفسهم أمام تحدي التوفيق بين صدق التجربة الشعرية، وكياسة الموقف السياسي.

من هذا المنطلق جاءت هذه الدراسة المختصرة بغية الكشف عن مواطن الابداع والتمكن الشعري، في واحدة من دعائم ذلك التجديد الذي طال كل مفاصل الحياة العباسية في تلك المرحلة، ومنها الشعر على وجه الخصوص.

- ملامح التوتر العاطفي- صراع الرقة والهيبة:

أولاً- في الغزل العذري الوجداني

فقد ربط كثير من المؤرخين والباحثين في الأدب العربي بأن سبب وجود هذا النوع من الغزل هو الدين الاسلامي، وأثره في تهذيب النفوس وتمكنه منها، فهو ثمرة للقيم الاخلاقية والروحية التي جاء بها، والتي كان لها أثر بارز في صقل نفوسهم، تلك القيم جعلت من هذا العشق يميل نحو البراءة والعفة والطهر (التميمي 39، 2012). إلّا إننا نجد بعض المؤرخين ممن لم يجد في الاسلام وتعاليمه العامل الوحيد في هذا النوع من الغزل، بل أن هناك عوامل أخرى لابد من إشراكها لتبدو الصورة أكثر شمولية واكتمالاً، إذ يقول عبدالقادر القط في ذلك: إنّ العفة قد تصلح تفسيراً لبعض الظواهر النفسية المألوفة من الزهادة البالغة والرضا ممن يحبون بأقل القليل.... وظهور هذه الطائفة من الشعراء الذين يدورون جميعاً في فلك التجربة العاطفية وحدها، ولعلنا لو التمسنا بعض الاسباب الأخرى، إلى جانب السبب الديني نستطيع أن نقدم صورة أكثر اكتمالاً وشمولاً لتلك النشأة، فالعامل الاجتماعي والمكانة الحضارية والسياسية علّة أخرى لها دور كبير في بروز هذه الظاهرة، إلّا أنّ النقاد والمؤرخين أعطوا الأولوية للجانب الديني على باقي العوامل الأخرى (اليوسف 195، 1982). فطبيعة موقعهم ومكانتهم الاجتماعية تتطلب قدرًا واسعًا من الاتزان والوقار، ومن أمثلة هذا النوع من الغزل هو ما جسده وزير المأمون أحمد بن يوسف بقوله: (ابن عساكر 6، 1995/ 120)

كم ليلة فيك لا صباح لها
قد غصت العين بالدموع وقد
وأنت نامت عينك في دعة
كأن قلبي إذا نكـرتكم
أحييتُها قابضاً على كبدي
وضعتُ خذي على بنان يدي
شتانَ بين الرقاد والسهد
فريسةً بين مخابي أسد

فالشاعر الوزير على الرغم من تبايرح الألم التي صورها في شعره إلا أنه لم يتطرق ولو بإشارة إلى مفاتن محبوبته الحسية التي جعلته يتمنى النوم حتى يزوره طيفها، محاولاً بذلك استدرار وصالها التي تنام ليلها في دعة غير آبهة بما يعاني، فالمقابلة التي عمد إليها بقوله (نامت عينك في دعة- شتان بين الرقاد والسهد) تمثل مقارنة بين حاليين، حال المحبوبة (النوم- الدعة) والمحب (السهر- الألم) فكلمة (شتان) التي أفحمها الشاعر في تبايرح النص تحمل نغمة نفورية بلحظة حاسمة تعبر عن لحظة انكسار مغلفة بالحب.

إذ يتجلى في هذه الأبيات الغزل الوجداني العذري الذي تمتزج فيه العاطفة بالألم بما تعكسه من حالة نفسية مركبة من الإحساس بالخذلان والاحتراق الداخلي؛ حاملة بين طيَّاتها تجربة الحب من طرف واحد ، وهنا يحاول الشاعر اسقاط عذابه على الجسد (الخد، الكبد، العين)، فالجسد هو مرآة الروح، فلوحة هذه المشاعر تتصاعد على مراحل: من السهر المؤلم (فيك أحييتها لا صباح لها) إلى وجع بدني مقرون بعاطفة (قبضاً على كبدي)، ثم يعود ليبرز انكساره أمام عدم لامبالاتها (وأنت نامت عينك في دعة) فالتشبيه الوحشي المؤلم يشير إلى تمزقه الداخلي (قلبي فريسة بين مخابي أسد) إذ شبَّه قلبه وهو ذلك الجزء الرقيق من الجسم بالفريسة بين مخالب اعدى المفترسات- الأسد- فالشاعر اختار عنصر التشبيه للتعبير عما هو كامن في نفسه ((لما يمتاز به التشبيه من قدرة فنية على رسم الصورة الموحية وإيصالها إلى المتلقي)) (الفلاحي 103، 2013). فاستطاع من خلال هذا العنصر البلاغي أن يعكس صورة بالغة القسوة في التعبير عن عنف الألم و وحشيته بهذا التجاهل الذي يرتد عليه بمثابة افتراس داخلي يمثل اقصى مراحل الألم النفسي الذي يعتريه إذا ما حاول النسيان والابتعاد.

وها هو الوزير أحمد بن يوسف يعود مؤكداً فكرته السابقة بأن حبيبته هي سبب الألم النفسي والحزن الذي يكابده بقوله: (ابن عساكر، 333/13)

ففي سبيل الله ودَّ حسن
وهوى ضيعته في سكن
يرقد الليل ويسـتـعـذبـه
زارني منه خيال ماله
دام من قلبي لوجه حسن
ليس حظي منه غير الحزن
فإذا استعذبت طيب الوسن
أرب في غير أن يوقظني

إذ تدور أبيات الوزير السابقة حول حب عذري شفاف يحمل من الشجن والتأمل الروحي ما يجعله أقرب ما يكون في معناه إلى الغزل الصوفي، فالشاعر تحدث عن حب خالص جعله في سبيل الله وهذا يوحي بأن هذا النوع من الحب ليس دنيوياً محضاً، بقدر ما هو أقرب إلى الصبابة الروحية الصوفية، ففي قوله (في سبيل الله ودَّ حسن) تعبیر يوحي بحجم بما يحمله ذلك الحب من النقاء والطهر الذي يجعله بعيداً عن شهوة الجسد، وفي الشطر الثاني من البيت يعبر الشاعر عن الصورة المعتادة في الغزل الصوفي حيث يفنى العاشق في جمال المحبوب (دام من قلبي لوجه حسن) تلك الصورة التي توحى بالانبهار المطلق حد الفناء.

فالمفارقة التي ختم بها هذه المقطوعة غاية في الجمال، وهو يرسم صورة التناقض بين العاشق والمعشوق (يرقد الليل ويستعذب / فإذا استعذبت طيب الوسن) لتبرز صورة حسية توحى بالتباعد الوجداني والنفسي، بينما المحبوب يهنأ في نوم عميق غير آبه بشيء، على الجانب الآخر نجد العاشق المحب يُكابِذ الألم والسهر والحرمان.

فلغة الشاعر على بساطتها تحمل بين طياتها عمقاً دلاليًا، ومشاعر رقيقة مشبعة بروح الوجدانية، فالأفعال المضارعة المستخدمة في النص (يزور، يستعذب، يرقد) ساهمت كثيراً في بث الحركة في الصورة الشعرية، لأن الصورة هي نتاج ((التشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليبر عن جانب من جوانب تجربته الشعرية الكاملة مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب وغيرها من وسائل التعبير الفني)) (عبدالقادر القط 39، 1998). ما يضيف حيوية وديمومة للنص ، فصورة الخيال وزيارة الطيف لم تكن سوى صورة حزينة مؤلمة (زارني منه خيال ماله / أرب في غير أن يوقظني) طيف لا يراد منه سوى إثارة الآلام والاشواق فهو (الحضور الذي يؤكد الغياب).

ومظاهر الصراع النفسي بين ما يُكتم وما يُفشى، وما يدور بين اللسان والدموع، أظهره الخليفة المأمون بقوله: (ابن عساكر، 33/232)

وَدَمْعِي نَمُوم لِسَرِّي مُذْنِغٍ
وَلَوْلَا الْهُوَى لَمْ تَكُن لِي دَمُوعٌ

لِسَانِي كَتَمْتُ لَأَسْرَارَكُمْ
فَلَوْلَا دَمُوعِي كَتَمْتُ الْهُوَى

فملاحم الخليفة النفسية في هذه الأبيات تظهر حجم ذلك الصراع بين الإفصاح والكتم، ولكن لدموعه رأي آخر في إثبات عجزه عن السيطرة، فالخليفة أثبت نظرية (الدموع أبلغ من القول) ففي البيت الأول كان لثنائية التضاد (كتوم، مُذْنِغ) مكانتها المميزة في عكس صورة ذلك الصراع، فضلاً عن بيان عمق ذلك الألم، وفي البيت الثاني كان لأداة الشرط (لولا) التي كررها الشاعر في مناسبتين دور بارز في الحبكة الشعرية وإظهار العلاقة الوثيقة بين لوعة الهوى والدموع وارتباطهما ببعض ارتباطاً وثيقاً ((ومعنى الشرط وقوع الشيء لوقوع غيره)) (المبرد، 2، 46/1994). ليثبت العلاقة الوطيدة في الارتباط بين الدموع والهوى، فكل واحد منهما سبباً لحصول الآخر، فالخليفة أظهر براعة في استخدام الأساليب البلاغية واللغوية بكلمات قليلة لكنها ذات أثر عميق يشي بصورة الاضطراب الشعوري. فموجة الغزل عند الخليفة ومن على شاكلته من شعراء هذه الطبقة لم تكن على نمط الحب المترف ولا الحب الذي تدفع اليه الغرائز، فقد كانت تعصمهم مكانتهم الاجتماعية والسياسية، وتدينها بالإسلام الحنيف، ومثاليته السامية من هذين اللونين من الحب، بل كان غزلاً متسامياً فيه نبيل وحرمان وطهارة، يصلح المحب بناره، ويستقر في أحشائه، حتى يصبح كأنه محنة أو داء لا تخلص منه، ولا انصراف عنه (شوقي ضيف، 106، 1973).

وقد يأخذ الحب مأخذه من الجسد أكثر ممّا يأخذه المرض، وهذا ما أكدّه الخليفة المعترّز بالله، حتى بدت الحيرة ظاهرة عليه، من ذلك ما ذكره صاحب العقد الفريد قوله: (ابن عبد ربه الأندلسي 1404هـ، 6/221).

وَمَا عَرَفْتُ عِلَاجَ الْحَبِّ وَالْخَدَعِ
إِنِّي لِأَعْجَبُ مِنْ صَبْرِي وَمِنْ جَزْعِي
فَلَيْسَ يَشْغَلُنِي عَنْ حَبِّكُمْ وَجْعِي

إِنِّي عَرَفْتُ عِلَاجَ الْقَلْبِ مِنْ وَجَعِ
جَزَعْتُ لِلْحَبِّ، وَالْحَمَى صَبْرْتُ لَهَا
مَنْ كَانَ يَشْغَلُهُ عَنْ حَبِّهِ وَجَعِ

إن قراءة متأنية للنص توحى بتجربة وجدانية ناضجة، تشي بصراع بين الألم الوجداني والألم المادي (صراع بين الروح والجسد) يُنبئك بهيمنة عاطفية تبرز عجز الشاعر (الخليفة) من السيطرة على مشاعره، على الرغم من تجربته الطويلة ومكانته الاجتماعية والسياسية، فالتوكيد بـ (إِنَّ) الذي بدأ به الشاعر قصيدته، ثم تبعه بالفعل (عرفت) دلالات تؤكد عمق التجربة الإنسانية للشاعر في معالجة الآلام النفسية وقد تكون الجسدية أيضاً، فضلاً عن الحكمة والمعرفة المكتسبة، هذا المستوى التركيبي الذي بدأه الشاعر في الشطر الأول (إنني عرفت علاج القلب من وجع) ما هو إلا مقدمة تمهد لمفارقة عاطفية ستظهر في الشطر الثاني (وما عرفت علاج الحب والخدع) فالتركيب الدلالي لعجز البيت يفيد بالنفي المطلق لقدرته على علاج الحب والهوى، وكأن تلك التجربة والحكمة التي أشار إليها في بداية النص لم تكن موجودة أمام سطوة الحب. ممّا وأدّ تضاداً دلاليّاً عمق العلاقة بين التضاد ودلالة الألفاظ للحالة النفسية فـ ((العلاقة بين التضاد والتطور الدلالي علاقة تكاملية تلازمية، حيث إنّ التضاد صورة من صور التطور الدلالي ونتيجة من نتائجه)) (بن مسيسة، 51، 2005). فالتضاد الحاصل في البيت الثالث بين (الصبر، الجزع) يكشف عن تناقض داخلي يمثل انزياحاً نفسياً يعيشه الشاعر ما بين الانفعال والانضباط (المقاومة والاستسلام) فتكرار اللفظ بين نقبضين (صبري، جزعي) يشي بعمق ذلك الانقسام الوجداني والنفسي، فضلاً عن حرف التأكيد واللام في الفعل أعجب (وإنّي لأعجب) يمنح سياق البيت نبرة تعجب صادقة، تشي بحيرة العاشق أمام تلك التناقضات. ليأتي البيت الأخير ليمثل ذروة النص من حيث المفارقة والمعنى من خلال قلب المألوف للألفاظ، عندما يتحول الوجع والألم وقوداً للحب لا نقبضاً له، فالناس عادة ما تتشغل عن كل ملذات الحياة إذا ما وجع أو عارض ألمّ بها (من كان يشغله عن حبّه وجع) فإنّ الوجع عنده أصبح رافداً يغذي حبه لا يشغله عنه (فليس يشغلني عن حبكم وجعي) وهذا يمثل انعكاساً لفلسفة وجدانية ترى في المعاناة سبيلاً إلى النقاء العاطفي، ليثبت معاناته في الحب، فأسلوب الشاعر في نظم هذه الأبيات يعتمد على الموازنة بين العقل والعاطفة معتمداً على النبرة التأملية، مما يضيف على النص طابع الغزل والحكمة في آن واحد.

والغربة الروحية قد بلغت من الخليفة المعتضد بالله مرادها على الرغم مما هو فيه من ترف الحياة ورغد العيش، إلا أنه أصبح غريباً يفتقد المأوى والأنيس، حين عبّر عن ذلك بقوله: (ابن العديم 2، 821/1988)

أَحَدُ كَمَا أَنَا مِنْهُ لَاقٍ
الْفَيْتَهُ مَرَّ الْمَذَاقِ
عَبْرِي وَقَلْبِي ذُو احْتِرَاقِ
إِلَّا اكْتَنَيْتُ أَبِي وَأَشْشَيْتُ قَائِي
مَا فِي مَقَامٍ وَأَنْطَلَقِ

لَمْ يَلِقَ مِنْ حَزَرِ الْفِرَاقِ
يَا سَانِلِي عَنْ طَعْمِهِ
جَسَمِي يَذُوبُ وَمَقَلَّتِي
مَالِي أَلَيْفَ بَعْدَكُمْ
فَاللَّهُ يَحْفَظُكُمْ جَمِيعاً

فالغفد الذي أنشده الشاعر واشتكى منه هو الغفد العاطفي والمأوى الروحي، إذ شبه الفراق بتلك الحرارة التي لا يقوى أحد على تحملها (حرّ الفراق) لتكون هذه الاستعارة مرآة تعكس شدة الألم، وتثبت تفرد الذات بتلك المعاناة (أحد كما أنا منه لاق)، فالأسلوب الحوارى المباشر (يا سائلي) يخلق حورًا افتراضيًا يعكس صورة البعد الحسى للفراق، من خلال الاستعارة (مرّ المذاق) تلك الاستعارة شخصت الغفد بشيء حسى أن جعل له طعم ومذاق، وكأن الشاعر يتجرع مرارة ذلك الغفد، فالتضاد الدلالى الذي لجأ إليه الشاعر فى البيت الرابع قد جسد أقوى مراحل الانهيار النفسى عند قلبه لدلالة الصورة الشعرية بقوله: (مالى أليف بعدكم/ إلا اكتنابي واشتياقي) لأن الغفد فى الأصل يحمل بين طياته معنى (الوحدة، والألم، والغياب) لكن عند تحويله إلى أنيس فهذا يعنى نقض دلالاته الأصلية وإلباسه معنى إيجابيًا، وهذا قد خلق مفارقة بلاغية بين المتحقق والمتوقع، فالغفد لم يكن يومًا مصدرًا للأنس ولم يتصف به، بل يُنظر إليه بأنه عدو الأنس ومصدرًا للوحشة فهذا الانزياح عن الألوף اللغوى، والتحويل فى الدلالة يجعل الصورة مبتكرة ومفارقة، بمعنى آخر أن الغفد يُعاد تأويله ليغدوا سببًا للتأمل لا للحسرة من خلال الاستعارة المكنية التي جعلت من الغفد شخص أو كائن يُؤنس، فيكون ظاهر الغفد فناء، وباطنه حضورًا روحياً، وبهذا الانزياح الدلالى تتحول الصورة من غياب إلى حضور روحى، ومن وجع إلى وعى يشير إلى نضج وجداني، وقدرة على التكيف والتسامى بالألم، ليكون الأنيس هو الذكرى نفسها بما تحمله من فقد وحسرة. فصورة التشخيص الفنى للمعاناة تعكس لنا ما يسمى بـ ((اغتراب الحال، أو اغتراب الهمة)) (أبو حيان التوحيد، 112، 1982) وهنا يتجه نحو استلاب الذات، وهذا ما أشار إليه فرويد بأن الاغتراب حالة نفسية تلقى على أصحابها شعور بالضياح والعزلة، وهو ما يولد حالة من عدم الاستقرار والوحدة، وانفصال الفرد عن ذاته. (أحمد الفلاحى، 23، 2013). فعلى الرغم من كل ما الحقته به محبوبته من أذى، إلا أنه أظهر لنا روحًا نقية بذلك الحب من خلال دعائه لها بالحفظ فى كل أحوالها (فالله يحفظكم جميعاً / ما فى مقام وانطلاق) فالطبايق (مقام، وانطلاق) قد أظهر شمولية فى الدعاء، فالشاعر قد جمع بهذا النص بين الخلق الإنسانى الحميد وبين التشخيص الفنى للمعاناة.

حيث شكل الغفد واقعًا أليماً على الخليفة العباسى الراضى بالله أبو العباس فلم تكن لمكانته وسلطته يومًا حائلًا وهو يعبر عن لوعة الغفد والتعلق بقوله: (الزجاجى، 56، 1987).

وأنت لا تبذل الوصالا	قلبي لا يعرف المَحالا
حتى متى أتبع الضلالا	ضاللت فى حبكم فحسبى
فزدت إذ زارنى خبالاً	قد زارنى منكم خيالاً
ولا أراه رأى خيالاً	رأى خيالاً على فراش

تبرز البنية الموضوعية غلبة النزعة الذاتية للنص وهى تصور الحالة النفسية للشاعر، فالتضاد المعنوي الذي لجأ إليه الشاعر ما بين (الإصرار، والرفض) (قلبي لا يعرف المَحالا / وأنت لا تبذل الوصالا) يوحى بمفارقة وجدانية تعكس حجم الشكوى من حبيب لا يبادل مشاعره، فالشاعر استخدم لفظ (الضلال) تعبيرًا مجازيًا عن ضياحه فى غياهب الحب لا الدين (حتى متى أتبع الضلالا) فالاستفهام الإنكارى فى هذا البيت (إلى متى...) لا يبحث فيه الشاعر عن جواب لحالته بقدر ما يبحث عن مخرج من دائرة الضياح التي أصبح يدور فى فلكها ((فإن تلك اللذة والامتناع لا يكونان بما تحمله الألفاظ من معان أول تظهر من النص لأول وهلة، وإنما لما وراء ذلك من معان ثانية هى التي تسعد النفس، وتجذب إليها الطباع)) (عبدالفتاح لاشين، 92، 1980). فدلالة الاستفهام تشير إلى تصاعد حالة الاستغراب التي توحى بعمق ذلك الضياح، فجمايلية النص ((تكمن فى استبدال الشاعر أسلوب الإخبار بأسلوب الاستفهام لأنه يحقق المباشرة الأنية بين المتكلم والمخاطب)) (الباجلانى، 292، 2013). وفى البيت الثالث (قد زارنى منكم خيالاً / فزدت إذ زارنى خبالاً) وفيه يلجأ الشاعر إلى مخالفة المؤلف من حيث طيف الحبيب فى المنام والذي عادة ما ينعكس إيجاباً على الحالة النفسية للعاشق، بل زاد من اضطرابه النفسى، واختلاله العقلى (فزدت إذ زارنى خبالاً) فالشاعر تلاعب بالصورة الشعرية تلاعباً جميلاً (خيالاً رأى خيالاً) لتبرز لنا صورة خيالية مركبة تعكس عمق الشعور بالانفصال المغلف بالوحشة، وكأنه أصبح شبه مفقود ضمن هذه الدائرة التي رسمها من خلال البناء الدائرى للنص الذي يتكى على الصور النفسية، بين الرؤية و اللارؤية، بين الحقيقة والوهم (رأى خيالاً، على فراش، ولا أراه رأى خيالاً).

وهذا كاتب المأمون ووزيره عمرو بن مسعدة قد أغلقت فى وجهه جميع وسائل التواصل مع حبيبته على الرغم من كل ما يقدمه من قرابين التواصل مع معشوقته بقوله: (المستعصمى، 383/5)

وأكتمه حبي فينأى وأقرب	ومستعذب للهجر والوصل أعذب
ويزعم أنني مذنب وهو أذنب	إذا جئت منى بالرضا جاد بالجفا
وعلمه حبي له كيف يغضب	تعلمت أبواب الرضا خوف هجره
ولكن بلا قلب إلى أين أذهب	ولي غير وجه قد علمت مكانه

فالمتمم في هذه الأبيات يلحظ فيها الكثير من سمات القلب الوجداني من (التناقض العاطفي، إلى الشكوى من الجفاء، و التقلبات النفسية) وهذه السمات قد تبدوا مألوفة لمن تأثروا بالغزل العذري العفيف، أو الصوفي.

فالمفارقة التي لجأ إليها الشاعر بقوله: (ومستعذبٌ للهجر والوصلُ أذنبُ / أكاثمه حبي فينأى وأقربُ) تمثل سلاحًا بلاغيًا له تأثيره في تصوير التناقض العاطفي بين الحبيب الذي يتلذذ بالهجر، وبين المحب الحالم بالقرب والوصل وهو ((ما يجعلها تنطوي على حركية فائقة تخاصم الركود التأملي والتجريد الذهني بما تستمد من عناصر الواقع الحي الذي يتجاذبه خيط الصراع الدائم بين (الضحية والجلاد) ممّا يمنح الصورة المفارقة جدّة الحدث وحيوية الصراع، وهو ما يربط عضوياً بين التصور الفني والموقف الفكري)) (نوال بن صالح 119، 2016). فهي فعل إبداعي أظهر صورة لا تنفصل عن الواقع، صورة الحبيب المتعرج المتقلب. فأسلوب التضاد الذي لجأ إليه الشاعر من خلال ثنائيات (الهجر، والوصل/ ينأى، وأقرب/ الرضا، ويغضب/ الرضا، والجفا) قد منح النص لذة جمالية في شعرية التشكيل اللغوي، وأظهر بصورة جلية ذلك التوتر العاطفي الذي يعكس صورة الانهزام النفسي، وقلب الموازين الحياتية لهذه الطبقة الذي لا يُظهر التمرد، بل الخضوع التام للمحبوب حين يمنحه المحبة والرضا، فيقابل به الهجر والجفاء. ((وبالرغم من تلك المتضادات المتنافرة فقد استطاع الشاعر أن يعمق رؤيته من خلال الشيء ونقيضه، ويمسك بنا في حالة حضور شعري يعمل فينا من خلال عناصر ومجالات متباعدة متضادة في دلالتها ووظيفتها هي ما يولد شعرية الصورة)) (نوال بن صالح 120، 2016)

فالشاعر يعود ليشير إلى عمقه الوجداني والفكري بلمحة فلسفية (ولي غير وجهٍ قد علمتُ مكانه/ ولكن بلا قلبٍ إلى أين أذهبُ) بأنه ربما لدية وجه آخر يتمثل (بحبيب أو مخرجاً) لكنه في النهاية يصطدم بالقبول الروحي والوجداني (لكنه بلا قلب) أي لا محبة فيه، وهنا تتجلى صورة الانكسار واليأس، فهو لا يبحث عن بديل شكلي، وإنما عن بديل روحي يشاطره المشاعر والأحاسيس، وهو ما يتعذر على الشاعر حصوله، وهنا تبلغ مراحل الصراع ذروتها بين الحب والكرامة، حيث اختلاط الحب بالخذلان.

وللدار بصمتها في نفس العاشق، لأنها تحمل بين جدرانها أحلام وذكريات معلقة وإن لم تتحقق، وللوزير ابن الزيات ذكريات لدار محبوبته وإن كان لا يزورها، إلا أنها تحتفظ بجلالها في وجدانه، وهذا ما أكدته بقوله: (ديوان ابن الزيات 149، 2002)

سلامٌ على الدار التي لا أزورها وإن حلّ لها شخصٌ إليّ حبيبٌ
وإن حُجِبَتْ عن ناظري ستورها هوى تحسن الدنيا به وتطيب

فالشاعر يفتح أبياته بما يمزج بين الشوق والوداع، فيستهل قصيدته بتلك الطقوس القديمة (الأطلال) بما يحقق لها قدسيّتها بعاطفة الحب، فلم يكتفِ بوصف مشاعره فحسب، بل نراه قد أسس بشكل أو بآخر لرمزية المكان، فالتشخيص الذي لجأ إليه الشاعر أن جعل الدار تُخاطب وكأنها إنسان يتلقى التحية ويردها (سلامٌ على الدار) وبما أنّ التشخيص بمدلوله البلاغي يعني ((خلع الصفات والمشاعر الإنسانية على الأشياء المادية والتصورات العقلية المجردة)) (القصاب، 23، 2012). ومن هنا تكمن أهمية عنصر التشخيص بما يضطلع به من أدوار ججاجية تدعم الخطاب الشعري بدلالات جديدة تضاف إلى الدلالات اللغوية والعقلية المتمركزة داخل الخطاب. (حنان علي محسن 160، 2022) فقداسة المكان تكمن بوجود الأعبة، وهذا ما جسّد حالة البعد والفقد عند الوزير، وهو ما يذكرنا بقول مجنون ليلى: (ديوان مجنون ليلى، 131)

أمر على الديار ديار ليلى أقبّل ذا الجدار وذا الجدارا
وما حب الديار شغفٌ قلبي ولكن حب من سكن الديار

فالتركيز على الديار في كل عصر نابع من قيمة شعرية تولد صورة ذهنية برمزية أعلى تعبر عن الوجد والارتباط بالمكان كرمز للحبيب، فالإيقاع الهادئ للنص يعكس حجم الطمأنينة والروحية التي يشعر بها الشاعر أمام أطلال الحبيبة، بأسلوب يجمع بين صدق وجداني، وصفاء تعبير يمنحه قيمة ومعنى (هوى تحسن الدنيا به وتطيب).

ومن مظاهر الغزل العفيف الشعور بالتبعثر والضياح بسبب ما يلاقيه شعراء هذه الطبقة من هجر المحبوبة وصدودها، وهذا ما جعل الوزير أحمد بن يوسف هائماً يسأل عن أخبار محبوبته مصوراً غربته الروحية بقوله: (الصولي 1425 هـ، 218).

زَعَمْتَ قَرِينَةَ أَنْ حَبَّكَ بَادَا
أَتَرِينَ أَنْ تَوْجِدِي وَتَشْـوْقِي
وَهَوَايَ بِالْبَلَدِ الَّذِي أُوطِنْتِهِ
كَذَبْتَ قَرِينَةَ بَلْ نَمَا وَازْدَادَا
مَنْعَا الرُّقَادَ فَمَا أَحْسَنُ رُقَادَا
لَا ابْتَغِي أَبَدًا سِوَاهُ بِلَادَا

بقراءة أولى لهذه الأبيات تتجلى لنا ملامح التمسك بالمحبة رغم البعد والألم، فالشاعر خلق حوارًا جدليًا يضفي قوة حجاجية على النص، مع شخصية حوارية (قَرِينَة) بقوله: (زعمت...، كذبت...) عندما ادعت زورًا أَنَّ حبه لمحبوته قد انتهى، ليرد عليها بل (نما وزادا) لتخلق هذه العبارة إيقاعًا نفسيًا بأن الحب يتعاضم ولا يتناقص، مجسدًا صورة الوفاء العاطفي رغم كل ما يُشاع، فالجناس الناقص (نما/ زادا) خلق تناسقًا موسيقيًا جذابًا يدد الادعاء الباطل ورسخ فكرة ثبات الحب، ثم يأتي الاستفهام الإنكاري (أترين أن توجدي .. / منعا الرقاد....) لا الحقيقي في ثنايا النص ليؤكد لوعة الشاعر وشوقه، فهذا الأسلوب يعكس صورة مشحونة بالعاطفة عن مدى أثر الشوق على النفس والجسد، ويؤكد صورة الارتباط بالمكان (وهوأي بالبلد الذي أوطنته / لا ابتغي أبدًا سواه بلادا) فجذلية الارتباط فرضت نفسها على مجريات النص، فهما متداخلان في نسق سياقي واحد، فجاءت أهمية المكان ((حقيقة معاشة، يؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثر فيه)) (نعمة ابراهيم 1985م، ص: 526). فالتكرار الوجداني للمفردات (نما، زادا، تشوقي، توجدي، لا ابتغي، هواي، حبك، البلاد...) خلق حالة من الوحدة العضوية تدور حولها فكرة النص، لتعكس حالة شعورية مستقرة رغم الإشاعة والبعد ((وتحقق تواشجًا عضويًا بين الوزن والدلالة، من خلال الربط بين الموقف الوجداني والتكامل العروضي)) (خلود نذير 159، 2004). فالتكثيف البلاغي الذي وظفه الشاعر في النص جاء مناسبًا للمضمون الوجداني العميق.

وقد تباينت مواقف شعراء هذه الطبقة تجاه هذا النوع من الغزل وتأثيره العاطفي، فمنهم من أَلَحَّ في تأثيره، ومنهم من وجد فيه ذلك الرابط المقدس الذي يربط الحبيبين روحياً، فهذا وزير المأمون، سهل بن هارون يرى في الإلحاح سمة على صدق الحب، بقوله: (ابن نباتة 334، 1964).

هَدَى لَا يَسْتَرِيحُ وَلَا يُرِيحُ
سَأَجْمُحُ فِي الْهَوَى وَأُلْحُ فِيهِ
عَلَى أَنَّ الْهَوَى لَمْ يُبْقِ مِنِّي
وَقَلْبٌ مِنْ جُونِبِهِ جَرِيحُ
فَلَيْسَ أَخُو الْهَوَى إِلَّا الْجَمُوحُ
سَوَى كَبِدٍ عَلَى بَدَنِ يَنُوحُ

إنَّ لغة الشاعر وصياغته تتحدد بالألفاظ القائمة على التشخيص، وهنا يقدم لنا الوزير نصًا عن الغزل الذاتي معبرًا عن إحساس داخلي، يكشف هشاشة الذات وتفككها تحت تأثير العشق والهوى، كاشفًا الستار عن أقوى مراحل الاندفاع باستخدام الفعل (سَأَجْمُحُ) فاستعار صفة الخيل الجامحة مندفعًا في الحب غير آبه بالنتائج، وهو أقرب ما يكون إلى التهور، فتوظيف الألفاظ الاستعارية في ثنايا النص يحقق تكثيفًا مجازيًا، ينسجم والسياق العام للمشهد، ليحقق نوعًا من الإغراب لدى المتلقي، وبذلك تكون ((قيمة الاستعارة هي قيمة أسلوبية لا يمكن تحققها بالكلمة المفردة أو الوحدات اللغوية البسيطة، وإنما تتجسد من خلال الصورة القادرة على خلق الإحياءات المتعددة، والتغلغل في النفس البشرية متجاوزة التقرير والمباشرة والوصف السطحي إلى الإبداع الحقيقي الذي يحقق قدرًا من التكامل الدلالي للمشهد)) (غسان خلف، 31، 2018) لأن من يستحق الهوى عنده هو الذي لا يردعه ألم ولا يصده عائق، وهذا ما أضفى عليه صفة القربة بقوله: (أخو الهوى) كناية عن قربته الشديد والتصاقه به جعله كقربة الدم (أخوه). فالشاعر وصل حدَّ الفناء العاطفي (... لم يبق مني / سوى كبد على بدن ينوح) ليقدم لنا صورة شعرية رائعة تمثل تصويرًا حسيًا للمعاناة العاطفية أقرب ما تكون إلى الحب الصوفي، حيث ((يذوب العاشق في معشوقه حتى لا يبقى منه شيء انتظارًا لاتحاد لا يتحقق... لذته أن يعيش التوتر الذي يهيئه له الحب المستحيل، ومن ثم يستحيل نعيمه إلى جحيم، كما أن جحيمه في ذات الوقت صميم النعيم، وهو ما يسمونه الجانب الجدلي في الحب)) (كايد الشايب، 45، 2002). تلك الجدلية مكنت الشاعر من لغة موجزة ومكثفة لكنها شديدة التعبير عما يكتفه من العمق العاطفي الذي يصل إلى حد التدمير الذاتي.

ليتحول الأمر إلى مسألة حياة أو موت عند القاسم بن عبيدالله وزير الخليفة المعتضد، حين سُلبت منه كل وسائل الصبر علي يد الحبيبة بقوله: (المرزباني 198/9).

يَا مَنْ يَنْغُضُ هَجْرَهَا لِدَاتِي
وَمَنْ اغْتَدَّتْ فِي الْقَلْبِ مِنْهَا لَوْعَةٌ
أَنْتِ مَلَكْتُ أَمْرِي كُلُّهُ
فَإِذَا غَضِبْتَ تَلَفْتُ بَعْدَ حَيَاتِنَا
وَيُطِيلُ صَدُودَهَا حَرَاتِي
تَأْتِي وَوَقْتُ زَوَالِهَا لَا يَأْتِي
وَعَدْتُ بِكَفِّكَ مَيِّتَتِي وَحَيَاتِي
وَإِذَا رَضِيَتْ حَيَاتِي بَعْدَ وَفَاتِي

إنَّ المنتبغ لثيمة النص الأدبية يجدها تميل بشكل تام إلى الفناء العاطفي، الذي يعنى بتصوير الحالة النفسية العميقة للعاشق، ويظهر هيمنة المحبوبة على مصير المُحب، فلا حياة ولا وجود له بدونها، فالنداء الصريح الذي اعتمده الشاعر يدل على أهميته في السياق التركيبي (يا من يَنْغُضُ هَجْرَهَا لِدَاتِي) ((وإن كان النداء ليس مقصورًا بذاته، وإنما هو تنبيه للمخاطب

ليصغي إلى ما يجيء من الكلام المنادى له)) (قيس الأوسي 218، 1988) فما بعد النداء كان كفيلاً بإظهار ما ينغص على الشاعر كل لذة في الحياة (الهجر) فطول الصد لا يجلب له إلا الألم ويكشف عن تأثير نفسي لا حدً لنهايته، فالاستعارة التي عمد إليها الشاعر في البيت الثاني (...منها لوعة / تأتي وقت زوالها لا يأتي) أن جعل من اللوعة إنسان رانح وآتٍ قد ((أكسبت النص خصوصية فنية تجعله مختلفاً عن النثر وعن طريقة تأليفه)) (الناقوري 94، 2002) وهي صورة توحى بدوام معاناة الوزير العاشق، وفي البيت الثالث يعلن الشاعر استسلامه ليشكل إيقاعاً نفسياً يعكس فناءه في ذات محبوبته، حيث استلاب أمره (وعدت بكفك ميتتي وحياتي) فقد مثلت الأبيات نموذجاً لتجربة عاطفية منهكة عمل الطباق فيها (لذاتي، حسراتي/ غضبت، رضيت/ حياتي، ميتتي/ حبيبت، تلفت) على إظهار صورة الحبيبة كقوة مطلقة تتحكم بوجوده وفناءه.

فالسهر العاطفي هو أكثر ما يشكو منه شعراء هذه الطبقة، إذ أصبح جفاء النوم شغلهم الشاغل كونه أقصى درجات الألم النفسي فضلاً عما يسببه من هزال للجسد وشتات للفكر، فهذا أحمد بن صالح وزير الخليفة المستعين بالله، يتوسل حبيبته لحظة نوم، بقوله: (الصفدي 6/ 259-260).

يا غاصبي نوم عيني	لعل عنـدك ذاكـا
هب لي من الغمض قرباً	لعل عيني تراكـا
من صير النوم حزناً؟	لمقتلـي سـواك
وما ألـوم منـامي	جفـوتني فحكاكـا

إنَّ المُطَّلَع على نصوص الغزل عند شعراء هذه الطبقة يلحظ أنَّ أغلب صورهم الشعرية تدور في فلك ثنائية (النوم/ السهر) بوصفها رمزاً للحب والحرمان في آن واحد، فالشاعر يستهل أبياته بأسلوب النداء العاطفي والذي كان موجهاً بصورة مباشرة لمعشوقته ((فعند استخدام ركن العاطفة... بشكل صحيح وعاطفي، فإن ذلك يحفز المتلقي والذي بدوره يخلق رابطاً مشابهاً كي يشعر بما يشعر به المتحدث،... حيث يسمح لنا النداء العاطفي الصحيح بالتواصل مع الآخرين ووضع أساس قوي لبدء الركن الثاني من نموذج الإقناع)) (غادة سليمان 2020م، 29) وما بعد النداء كان أشد قسوة (غاصبي) والمغصوب هو المأخوذ عنوة، فالبيت يحمل اتهاماً رقيقاً للحبيبة بمسؤوليتها عن الأرق الذي أصابه، ويتوسلها أن تهيه لحظة غمض علَّه يرى في منامه ما يعيد الطمأنينة إلى عواطفه، فتكرار الشاعر للحرف (لعل) بدلالاته على الترجي والاشفاق بجسد حجم التذلل للمحوبة، فضلاً عن التجانس الصوتي مع حرف الروي (الكاف مع الألف) الذي جاء منسجماً مع السياق العام للقصيدة مما خلق ((ربطاً بين الجانبين النغمي والدلالي... فالتشكيل الإيقاعي لهذا الصوت أدى وظيفة جاءت منسجمة غاية الانسجام مع المستوى الدلالي، فضلاً عن الإيقاع المؤثر الذي يمثل تكثيفاً عاطفياً شعورياً صادق العاطفة ببعديها: الحب والحرمان)) (القبلاوي 65، 2017) فتنائية التضاد التي استخدمها الشاعر في أكثر من موضع (الغمض، السهر/ النوم، الجفاء) فضلاً عن الاستفهام الإنكاري (مَن صير النوم قُرْباً؟) فرضاً بعداً عاطفياً حوّل النوم من حالة جسدية إلى وسيلة عاطفية، فالشاعر على الرغم من بساطة الألفاظ وخلوها من الابتذال، إلا أنه أجاد في توظيف الأساليب البلاغية ما يقربها من الصدق العاطفي، دون إفراط في الزينة اللفظية.

ومن غريب ما وصل إليه شعراء هذه الطبقة أن جعلوا للعاشق المعذب أجر المجاهد والحاج لبيت الله الحرام، بسبب ما يلاقونه من معاناة وعذاب، وهذا ما أشار إليه وزير المتوكل الفتح بن خاقان بقوله: (ابن عساكر، 223/48)

أيها العاشق المعذب صبراً	فخطايا أهل الهوى مغفورة
زفرة في الهوى أحط لذنـب	من غزاة وحجة مبرورة

يقدم لنا الفتح بن خاقان في هذا النص نموذجاً من الغزل التأملي العفيف، أشبه ما يكون نوعاً من التصالح بين العشق والدين، فهو لا ينظر إلى الحب على أنه مجرد عاطفة فحسب، بل طريق روحي يظهر النفس ويكفر الذنوب، فأسلوب النداء الذي بدأ به الشاعر (أيها العاشق المعذب...) يحمل نداءً عاطفياً يخلق جواً تفاعلياً وتراسل وجداني بين الشاعر ومتلقي النص، فضلاً عما يحمله من أسلوب تسلية وتعزية للتخفيف من وطأة الألم والعذاب العاطفي ويرفعه إلى المنزلة الروحية (فخطايا أهل الهوى مغفورة) وهذا ما يمنح ((أسلوب النداء خاصية جمالية تعكس طبيعة التواصل بين المتكلم والمخاطب، ليجلي ما يختلج في صدره من مشاعر وأحاسيس)) (عيسى عيساوي، 93، 2001) فالشاعر ينتقل إلى المقارنة الرمزية بين (الحب والعبادة) زفرة صادرة من قلب معذب في العشق (زفرة في الهوى احط لذنـب) ويجعلها مقدمة على عبادات عظيمة (من غزاة وحجة مبرورة) فهي في نظره أكثر تكفيراً للذنوب، وهو في هذه المبالغة يحاول إضفاء طابعاً روحياً وقيمة إنسانية سامية، ويعكس فكراً تأملياً يضيء نوعاً من القداسة على هذا النوع من الحب.

ثانياً- في الغزل الرمزي والتلمحي

اتجه بعض من هؤلاء الشعراء إلى التلميح والتعبير الرمزي الذي يخفي بين طياته أكثر مما يُظهر، خاصة في مقطوعاتهم أو رسائلهم التي تقال في مجالس النقد والأدب، في إشارة على محافظتهم على حيائهم الاجتماعي والسياسي.

ففي هذا النوع من الغزل غالبًا ما يميل العاشق إلى كتمان ما يجد من ذلك الوجد والصبابة فهذا يمثل مظهرًا من مظاهر العفة من جهة، ومن جهة أخرى هذا ما تملّيه المكانة الاجتماعية والسياسية للشاعر الأمر الذي يتطلب الكتمان، إلا أن للعيون رأي آخر، فالعيون هي لغة العاشقين ووسيلة إفصاح عما يختلج في صدور المحبين من أحاسيس ومشاعر، وإن بدا من اللسان خلاف ذلك، وهذا ما عبّر عنه أحمد بن يوسف بقوله: (ياقوت الحموي 2، 568/1993)

إِذَا مَا التَّقِينَا وَالْعِيُونَ نَوَاطِرُ فَالْسِنْنَا حَرْبٌ وَأَعِينْنَا سَلْمٌ
وَتَحْتَ اسْتِرَاقِ اللَّحْظِ مَنَّا مَوَدَّةٌ تُطْلِعُ سِرًّا حَيْثُ لَا يَبْلُغُ الْوَهْمُ

فالشاعر في رسم صورة العاشق المرهف عند اللقاء من خلال المقابلة بين حالين: حال اللسان الذي شبهه بتلاطم السيوف في الحرب، وهو ما يشي بشدة الخلاف بظاهر الأمر تارةً، وبين لغة العيون التي تشي بذلك الشغف والرفقة والحنين إلى المحبوب، وهو يسترق النظر كي لا يُفشي سرّه تارةً أخرى، فالشاعر استطاع أن يشد المتلقي إلى النص من خلال ذلك التناقض الذي أظهره بين الظاهر والمخفي (إذا ما التقينا والعيون نواظر / فالسننا حربٌ وأعيننا سلمٌ) هذا التناقض يمثل سمة هذه الطبقة من الشعراء حيث (التقاليد، الخوف من العيون الراصدة، الحياء...) كل هذه التقاليد تجعل الحبيبين يتظاهران بالعداء والخلاف، بينما يضمّر أحدهما للآخر من المودة والحنين ما تعجز العقول عن إدراكها ((ولعلّ هذا التناقض بين الفكرتين هو ما أحدث لدى الشاعر تلك الازدواجية الفكرية... الذي جعله يفرغ شحناته العاطفية الشعورية والفكرية الفلسفية في إبداعاته، وهذا ما أحدث رجة في القلب والعقل، الشيء الذي ولد هذه الثنائية الضدية بين البوح/ الكتمان، الحرب/ السلم، والتي يحار الشاعر في قبول أحد طرفيها، والدفاع عنه بكل ما أوتي من قوة)) (سراته البشير 219، 2020-220) (وتحت استراق اللحظ منّا مودةٌ / تُطْلِعُ سِرًّا حيث لا يبلُغُ الوهم) ففي ذلك نوع من التراسل الروحي والعمق العاطفي ما يشي بكثافة تلك المشاعر، فالتضاد الذي عمد إليه الشاعر في (الحرب/السلم) خلق توترًا جميلًا يعبر عن صورة الصراع بين العقل والقلب (الواجب/ والعاطفة) وخلق صورة شعرية في قمة الجمال رسمتها لغة العيون المتحدثة بـ (لغة السلم) مقابل الألسن المتظاهرة بـ (الحرب) تعكس دقة الاحساس وعمق الشعور الذي يمثل الحب الخفي والشعور المكبوت فقوله (تُطْلِعُ سِرًّا حيث لا يبلُغُ الوهم) تمثل ما لم يقله الشاعر صورة ما ورائية تمثل معنى المعنى الذي يقرب الحب من الخيال الصوفي.

ومع الخلفاء ومن سواهم في هذه الطبقة السياسية غالبًا ما يترفعون عن نظم الشعر أو مشاركة الناس ما ينظمون، إلا أن التاريخ يحفظ لنا نواذرَ ممن ائثرى الأدب العربي بذلك الفضل، فكان لسلطان الهوى والشعر عليه من الأثر فوق ما كان من سلطان السياسة وجلال الملك، فهذا الخليفة هارون الرشيد على ما كان فيه من عزٍ ومجدٍ، فقد انطقه الحب شعراء، ومن ذلك قوله: ما رواه المعتضد بن عباد (ابن عبد ربه الأندلسي 1404 هـ، 50/7)

مَلِكُ الثَّلَاثِ الْآنَسَاتِ عَنَانِي وَحُلَلْنُ مِنْ قَلْبِي بِكُلِّ مَكَانٍ
مَالِي تَطَاوَعَنِي الْبَرِيَّةُ كُلُّهَا وَأَطِيعُهُنَّ وَهْنٌ فِي عَصِيَانِي
مَا ذَاكَ إِلَّا أَنْ سُلْطَانَ الْهَوَى وَبِهِ قَوِيْنٌ أَعَزُّ مِنْ سُلْطَانِي

فالخليفة الرشيد كانت تخضع لسلطان خلافته أغلب بقاع الأرض حتى أنه خاطب سحابة مرت فوقه ((أمطري حيث شئت فسيأتيني خراجك)) (الرافعي، 2، 18/2000). يُبَدُّ أَنَّ لسلطان الحب من السطوة على القلوب فاقت سلطة التاج، وهنا نجد تركيبيًا غاية في الجمال نسجته مخيلة الخليفة من خلال الأفعال (مَلِكٌ، حُلَلْنُ، أَطِيعُهُنَّ، قَوِيْنٌ) وهو ما خلق ترابطًا دلاليًا أضفى على النص حركية من نوع خاص ((وهو أحد المصاحبات اللغوية الوظيفية للنص الشعري وكأنجاز سياقي منتج لدلالات محددة)) (بوحالة بن عيسى 45، 2004) فمن الفعل (مَلِكٌ) الذي افتُتِحَ به النص يوحي بالسيطرة والتمكين، وذلك ما أكدته كلمة (عَنَانِي) في نهاية البيت الشعري، والمراد بها قياد إرادته والسيطرة على زمام نفسه، واستسلامه في الهوى، مرورًا بالفعل (حُلَلْنُ) في البيت الثاني والذي يحمل إحياءً بالتغلغل العاطفي والاستقرار (بكل مكان) ليؤكد شمولية التمكن والاستحواذ المطلق على مشاعره، ومن ثم الطاعة المفرطة (وأطيعهن) وصولاً إلى مرحلة الاستقواء عليه (قَوِيْنٌ) حين رأين منه ذلك الاستسلام في للهوى، فالمقابلة البلاغية في البيت الثالث ما بين (تطاوعني البرية كلها) وهذا يمثل أعلى مراحل العز والهيبة والسلطان، وبين (أطيعهن وهن في عصياني) تمثل مرحلة من مراحل الضعف المغلف بالحب، خلقت مفارقة عاطفية بين السلطة السياسية و سلطة الهوى، إذ يقدم لنا في نهاية النص تفسيرًا لتلك المفارقة وسبب وجودها بقوله: (ما ذاك إلا أن سلطان الهوى/ وبه قوين أعز من سلطاني) إذ يحمل هذا البيت نزعة وجدانية عميقة قلبت الموازين المألوفة بين القوة والضعف، مما خلق مفارقة أسلوبية بين الحقول الدلالية (الملك، الطاعة، السلطان) يقابلها (الهوى، الحب، الضعف) تلك المفارقات خلقت إيقاعًا داخليًا بين الفاظ

القوة، والألفاظ ذات الرقة واللين، لتمثل انزياحاً تصويرياً بأن للحب سلطة معنوية قد تتفوق على سلطة الحكم، وهو ما أكسب النص طابعاً فنياً يحمل تناقضاً نفسياً بين العقل والعاطفة.

ومن مظاهر التلميح الوجداني وبعيداً الخوض في الجوانب الحسية للمحبة، ما قاله المأمون حين رأى جارية له تخطو بخطوات وقع من حسنها شيء في نفسه فقال ملمحاً بذلك الوقع: (ابن عبد ربه الاندلسي 1404هـ، 280/4)

وزادت لدينا خطوة حين أطرقت
أصم سميع، ساكن متحرك
وفي أصبعها أسمر اللون أهيف
ينال جسيمات المني وهو أعجف

فالخليفة في هذه الأبيات يتلاعب بالألفاظ ليقدم لنا لوحة فنية غاية الرقة في الشعور الذي يضفي تناغماً موسيقياً يتقاطع فيه الجانب الحسي والرمزي (أصم سميع، ساكن متحرك) فبينما هو أصم: لا يُسمع له صوت في مشيته، وسميع: في إيصال الشعور باللذة والنشوة، ساكن ومتحرك، ذلك الوصف للحالة والشعور دون الخوض في الجوانب الحسية، هذا التكثيف اللفظي خلق توترًا دلاليًا يعزز شعرية النص ويخلق شعورًا بين التماسك والانجذاب، ففي هذا النص نلاحظ إتقاناً فريداً في فن التلميح دون التصريح، باستخدام المجاز اللغوي والتضاد ما يوحي ببنية شعرية محكمة تشعر المتلقي بجمال تلك اللحظة يجعل المتلقي متعاشياً معها، بما تضيفه من بعد فلسفي يضفي حركية على الصورة الشعرية يمنحها الخلود الشعري في كل وقت.

والوقوف على أطلال الحبيبة هي من الملامح القديمة، وقد استخدمها شعراء هذه الطبقة في هذا اللون من الغزل للوقوف على ديار الحبيبة، فهؤلاء الشعراء من الوزراء وغيرهم من شعراء البلاط كانوا يعيشون في بيئة حضارية تمثل أعلى مراحل الترف في تلك المرحلة، فهذا أحمد بن يوسف يقف على ديار حبيبته بقوله: (الحصري، م 1/ 487).

وقفنا على دار لسلمي فلم تهن
ولو أن ربعا ردت تحية
لقد وكلت نفسي بسلمي وأهلها
يعاودني من ذكرها الشوق والهوى
إذا أفصحت بالدمع قلت لصحبي
وما ذاك إلا حب سلمى وعبرة
وهاجت هوى نفس شديد غليلها
لردت لنا رجوع السلام ظلولها
وإن لم تكن سلمى بذاك تثيلها
كما اعتاد ذا الحمى سقيما
قذاة بجفن العين سوف أجيلها
تخبر عن عيني به فتسليها

وبما أن الصيغ التعبيرية للأطلال دائماً ما تأتي ((محملة بالدلالات الرمزية التي اكتسبتها عبر إبداعات شعرية عديدة مترجمة)) (ريتا عوض، 357). فالوزير في هذه الأبيات يستحضر تقليداً جاهلياً متمثلاً بالوقوف على الأطلال، ليعبر عما يعتصره من ألم داخلي وصفه بـ (الغليل) وهو ظمأ عاطفي لا يروى، عبّرت عنه مفردات الحنين والحسرة العاطفية التي أطلقها الشاعر في ثنانيا النص الشعري (هاجت، هوى نفس، شديد غليلها) في اعتراف صريح عن الشوق والحنين المكبوت.

وفي البيت الثاني الذي يحمل نزعة رمزية إذ منح الشاعر الأطلال صفة الكائن الحي (وهو ما يسمى بالتشخيص) (ولو أن ربعا ردت تحية) تلك العلاقة الروحية حولت المكان من جماد إلى طرف محاور يفهم وبجيب، ففن التلاعب الذي استخدمه الشاعر بين الصوت والدلالة في قوله (رجع السلام) يرتد صده من الطلل محملاً بالشوق والحنين، وإن كان يشير في بعض ثنياه إلى حب من طرف واحد (لقد وكلت نفسي بسلمي وأهلها/ وإن لم تكن سلمى بذاك تثيلها) فالشاعر يُظهر جانباً من حب عفيف سمته البعد الأخلاقي الذي يميل إلى مثالية عاطفية في حب لا ينتظر المكافأة، وفي البيت الرابع يخلق تشبيهاً مبتكراً يعمق الإحساس بالألم (كما اعتاد ذا الحمى سقيما) ليربط حالته العاطفية بحالة مرضية مزمنة، فكما تذكر محبوبته (سلمى) عاد إليه الشوق والحنين دلالة على استمرار معاناته العاطفية، فالنص يحمل بين طياته سمات غزل عفيف، عماده الوفاء والمعاناة، بعيداً عن الجوانب الحسية، فالشاعر إذا ما انقطعت به سبل التواصل وأصبح التماذي في الهجر مصدرًا يقض مضجعه، يفرع إلى البكاء، وهذا أكثر ما يقلق شعراء هذه الطبقة، لأن تلك الدموع غالباً ما قد تكون سبباً في الوشاية لكشف مظاهر الصبر والتجالد المفتعلة، التي حاول جاهداً إخفاؤها متظاهراً بالثبات تارة وبدعم اللامبالاة تارة أخرى (إذا أفصحت بالدمع قلت لصحبي/ قذاة بجفن العين سوف أجيلها).

وكما كانت الدموع والأطلال مدعاة وشاية لما يخبأه العاشق من شعراء هذه الطبقة، فللفراق كلمته التي لا مناص من قولها، فكيف لا وهو السبب الرئيس لإثارة الدموع ومكامن الشوق، كما إلى ذلك ابن الزيات بقوله: (ديوان ابن الزيات، 274).

شجاني صائح يدعو بيبين
ونجاح الطائران مهيجاني
وأرقتني بكاء الباكين
وشوقتي بكاء الطائرين
هوأي فابكيا قلبني وعيني
كأتمما أرادا أن يهيجنا

فالشاعر الوزير في هذه الأبيات يلجأ إلى الطبيعة لتشاركه آلامه وأحزانه، معبراً عن معاناته بتفاعله السمعي مع الصوت (الصائح) صوت يعلن الفراق (البين) ويثير الحزن والشجن، ليعبر عن واحدة من أكثر الآلام النفسية والأذى الجسدي وهو (الأرق) لتعود عبارة (بكاء الباكيين) لتضفي حزناً جماعياً، وكأن الشاعر في هذه الحالة لم يكن في معزل بوجدانه عمّن حوله، وكأن الطبيعة (ناح الطائران) تواطأت وتعاطفت مع حالته الوجدانية لتصبح رافداً يغذي أحزانه وآلامه، فعنصر التكرار (ناح الطائران، بكاء الطائرین) يوحي بإلحاح الحالة النفسية والشعورية ((فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري.... فالشاعر إذا كرر عكس أهمية ما يكرره مع الاهتمام بما يعده حتى تتجدد العلاقات وتثري الدلالات وينمو البناء الشعري)) (الجيار، 47، 1984) من خلال توظيف الأصوات والأشياء إلى رموز تبرز من خلالها معاناته الداخلية، فأسلوب المبالغة في (استثارة الهوى) تُظهر للمتلقى أن الألم ليس سطحياً يتمثل بالبكاء فقط، وإنما تغلغل إلى أعماق مستويات الشعور (فأبكيا قلبي وعيني) تعكس صورة الانسجام والتناغم ما بين الظاهر والباطن (القلب، والعين) لتهيمن أصوات الطيور والبكاء على المشهد لترسم صورة شعرية خلقية سمعية وجدانية مثيرة للشوق والحزن، فالتشخيص أعطى للطيور قدرة على مشاركة الإنسان في (الإرادة والبكاء) ونجح إلى حد كبير في توظيف الطبيعة كشخصية فاعلة في ثنايا النص تظفي عليه بعداً درامياً يمتزج فيه الحب بالألم، وهنا ((يتبلور الطابع الرومانسي العاطفي للقصيدة من خلال الصورة الطبيعية التي تكونت بفضل هذه الشحنة الرائعة من الألفاظ التي بعثت الحياة في كيان النص الذي ترشحت منه دلالات سيطرت بها صورة الطبيعة على مخيلة الشاعر، وبالتالي فإن معاني هذه الأبيات تبدأ وتنتهي في الطبيعة)) (سلام الفلاح، 90، 2013).

- الخاتمة

ومما تقدم نجد أن شعر الغزل لدى تلك الطبقة قد عكس صورة راقية وناصعة من صور التفاعل بين الوجدان الفردي والحياة الاجتماعية و السياسية، فقد برز هذا اللون من الشعر بأشكاله المختلفة من العذري إلى التلميح الوجداني في بعض مقطوعاته الشعرية، محملاً برؤية مثقفة وصياغة فنية عالية، ومن هنا فإن دراسة هذا النوع من الغزل تفتح أفقاً لفهم الذات المثقفة في العصر، فضلاً عن محاولتها المحافظة على توازنها بين السلطة والعاطفة، وبناءً على المعالجات التحليلية لمحاوّر الدراسة، فقد خلُصت إلى مجموعة من النتائج، أبرزها:

- الوظيفة الجمالية: توصلت الدراسة إلى أن استدعاء النفس العذري لدى شعراء هذه الطبقة لم يكن رجوعاً للماضي، بل كان خياراً استراتيجياً لتهديب الغريزة بما يتوافق مع وقار البلاط، يجمع بين رقة الشعور وعفة التعبير، وهذا يوظف العذرية كآلية دفاعية.

- أثبتت الدراسة أن غزل البلاط العباسي لم يعد مجرد وسيلة لوصف الجمال أو بث الشكوى، بل تحول إلى خطاب مواز يعكس بنية العلاقات السياسية؛ فالسلطة لم تكن غائبة عن النص، بل كانت حاضرة في هيبه المحبوب، وخضوع الشاعر، في محاولة لتحويل الوظيفة الجمالية.

- أثبتت أن التوتر بين الرقة والهيبة، أنتج لغة رمزية عالية التكثيف، حيث لجوء الشاعر إلى التلميح للهروب من صدام مباشر مع السلطة، فصار المحبوب رمزاً للقوة المنشودة والسكينة المفقودة في ظل صراع النفوذ.

- أما عن تداخل المفاهيم فقد أظهرت الدراسة عن تداخل دلالي بين مفردات الحب، ومفردات السلطة، حيث استعار الشاعر عبارات تدل على الطاعة والولاء... من قاموس السياسة ليوظفها في قاموس العشق، وهو ما جعل الخطاب الغزلي خطاباً هجيباً يُرضي العاطفة ولا يُغضب السلطة.

أظهرت الدراسة أثر المكان في بنية النص، من خلال فضاء القصر المنغلق الذي فرض على الشاعر وحدة موضوعية ونفسية تختلف عن غزل الحواضر المفتوحة أو البادية، مما جعل الغزل البلاطي أكثر نضجاً من الناحية الفلسفية والتحليلية للنفس البشرية.

- غزارة اللغة: ومرد ذلك هو ثقافتهم الواسعة، فقد امتازت لغتهم الشعرية بالقوة والرصانة.

3- كان للتضاد والمقابلة السمة البارزة في نصوصهم الشعرية، في المقارنة بين حالين مختلفين في الحب- حال المُحب والمحبوب.

- المصادر:

1. ابراهيم، 1985م، العدد/1، جماليات المكان في فلسفة الحسن بن الهيثم الطبيعية، نعمة محمد ، مجلة آداب المستنصرية.

2. ابن الزيات، ديوان محمد بن عبد الملك الزيات، تحقيق: يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع، عمان، 2002م.
3. ابن العديم، كمال الدين، 1988م، بغية الطلب في تاريخ حلب، تحقيق: د. سهيل زكار، دار الفكر.
4. ابن خلكان، شمس الدين، ط1/1994م، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر- بيروت.
5. ابن عساكر، علي، تاريخ دمشق 1995م، تحقيق: عمرو بن غرامة العمروي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
6. ابن نباتة، جمال الدين، 1964م، سرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون، دار الفكر العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر.
7. الأندلسي، ابن عبد ربه، 1404هـ، العقد الفريد، دار الكتب العلمية - بيروت.
8. الأوسي، 1988م، قيس، أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين، قيس اسماعيل، مطبعة بيت الحكمة، بغداد-العراق.
9. الباجلاني، ازاد، 2013م، القيم الجمالية في الشعر الأندلسي عصري الخلافة والطوائف، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.
10. البشير، سراته، 2020م، الشعر الجاهلي وتجاذبات البساطة والفخامة، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان.
11. بصلاح الدين، 2000م، محمد بن شاعر، فوات الوفيات، تحقيق: علي محمد بن يعوض الله، عادل أحمد عبد الموجود، دار الكتب العلمية- بيروت.
12. بن صالح، نوال، 2016م، جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر (دراسة نقدية في تجربة محمود درويش)، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.
13. بن عيسى، بو حمالة، ط1/2004م، النزعة الزنجية في الشعر السوداني المعاصر، محمد الفيتوري انموذجاً، الناشر: اتحاد كتاب المغرب- الرباط.
14. بن مسيسة، رفيقة، 2005م، دراسة نظرية تطبيقية، رفيقة، مؤسسة رنة للنشر والتوزيع والطباعة، مصر.
15. التميمي، شاعر، ط1/2012م، البنى الثابتة والمتغيرة لشعر الغزل في صدر الاسلام والعصر الأموي، دار الرضوان للنشر والتوزيع- عمان، ومؤسسة دار الصادق العراقية- العراق.
16. التوحدي، أبي حيان، ط1/1982م، الارشادات الإلهية، ابي حيان، تحقيق: وداد القاضي، دار الثقافة- بيروت، لبنان.
17. الجيار، مدحت، 1984م، الصورة الشعرية عند ابي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، والمؤسسة الوطنية للكتاب، طرابلس.
18. الحموي، ياقوت، ط1/1414هـ - 1993م، معجم الأدباء- إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الاسلامي للنشر والتوزيع، بيروت.
19. خلود ترماني، 2004م، الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، اطروحة دكتوراه، جامعة حلب، كلية الآداب والعلوم الانسانية.
20. الرافعي، مصطفى، ط1/1421هـ-2000م، وحي القلم، صادق بن عبد الرزاق بن سعيد بن أحمد بن عبد القادر ت: 1356هـ) دار الكتب العلمية، لبنان- بيروت.
21. الصفدي، صلاح الدين، الوافي بالوفيات، 1420هـ - 2000م. تحقيق: أحمد الأرناؤوط، وتركي مصطفى، دار إحياء التراث- بيروت.
22. الصولي، محمد بن يحيى، 1425هـ، الأوراق- أخبار الشعراء المحدثين، شركة أمل للنشر، القاهرة، مصر.
23. ضيف، شوقي، ط5/1973م، التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، مصر.
24. عبد الرحمن، الزجاجي، ط2/1407هـ - 1987م، الأمالي، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل - بيروت.
25. عبد القادر القط، ط1/1998م، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة.
26. عوض، ريتا، ط1/2008م، بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت.
27. عيسى، عيسوي، 2001م، انساق الخطاب الشعري، دراسة في الأنساق الاسلوبية، مركز الكتاب الأكاديمي للنشر والتوزيع- عمان، الأردن.
28. غسان، 2018م، روائع التبيان في استعارات القرآن- دراسة تطبيقية في أمثلة من الاستعارات القرآنية عبد خلف، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان.
29. الفلاحي، أحمد، 2013م، الصورة في الشعر العربي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان- الاردن.
30. الفلاحي، أحمد، ط1/2013م، الاغتراب في الشعر العربي في القرن السابع الهجري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.
31. الفلاحي، سلام، ط1/2013م، البناء الفني في شعر ابن جابر الأندلسي، دار غيداء للنشر والتوزيع- عمان، الأردن.
32. القبلاوي، وسيم، ط1/2017م، أثر التكرار في موسيقى شعر البحتري ودلالاته، وسيم حميد، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان-الأردن.
33. القفطي، جمال الدين، 1390هـ - 1970م، المحمدون من الشعراء وأشعارهم، ت: حسن معمري، و حمد جاسر، دار اليمامة للنشر والتوزيع- تونس.
34. كايد الشايب، 2002م، سيكولوجية الحب والحرمان، دار فضاءات، الأردن.

35. كريج ريد، ت: غادة سليمان، ط/1 2020م، الأسرار السبعة للقيادة من منظور علم الأعصاب، المجموعة العربية للتدريب والنشر.
36. لاشين، عبدالفتاح، 1980م، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبدالقاهر، دار المريخ للنشر، الرياض- المملكة العربية السعودية.
37. المبرد، أبو العباس، ط/1 1994م، المقتضب تحقيق: محمد عبدالخالق عزيمة، عالم الكتب، بيروت.
38. مجنون ليلي قيس بن الملوح، الديوان، تحقيق: عبدالستار أحمد فراج، دار مصر للطباعة.
39. محسن، حنان، 2022م، بلاغة الإقناع في شعر الإصلاح، دراسة البلاغة الجديدة، د. ، دار الكتب العلمية- بيروت، لبنان.
40. المرزباني، أبي عبيدالله، 1982م، معجم الشعراء، تصحيح وتعليق : الأستاذ الدكتور: ف . كرنكو، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.
41. المستعصي، محمد بن أمير، ط/1، 2015 م، الدر الفريد وبيت القصيد، ، تحقيق: د. كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.
42. الناقوري، ط/1 2002م، المصطلح النقدي في نقد الشعر، ادريس ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس- ليبيا.
43. اليوسف، يوسف، ط/2 1982م، الغزل العذري، دراسة في الحب المقموع، دار الحقائق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.