بحوث قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية

الخطاب الشعري (ترنيم) من الوجدان للذات ومن الذات للآخر
تذكرة العبيدي نموذجًا
تحليل المقصد وتشكيل الصورة

د. عبد الفتاح أحمد عيد
آداب العريش

الملخص:

الخطابات الشعرية في باب المكاتبات المختصة بخطاب الذات أو التحاور مع الآخر – في كتاب التذكرة السعدية للعبيدي تتميز بأنها مستقرة في وجدان المبدع، ماثلة في هموم المتلقي ومحافظة على الذاتية المتبادلة بين الطرفين –المبدع والمتلقي–، ولها حمولتها التي تفوح بالمرارة والأسى تارة والشكوى من الدهر تارة أخرى.

استطاعت الترنيمات في هذا الكتاب أن تكون لها صوتا فريدًا، و عالما ثريًا، وأدوات فنية تشكيلية تحمل ميسمها الخاص، وبصماتها الواضحة في نشر المحتوى الذي يغمر وجدان الأديب.

كما أنها تراتيل تمزج بين هموم الشعراء الذين يتشوقون للتواصل، ويتشوفون للتلاقي؛ لأنهم يقاسون الوحدة، ويعانون آلامها، وبين الطابع الوجداني؛ محور هذه الأغاريد الذي ترتبط به وتنتمي إليه.

ومن ثم ركز البحث على مضمون الترنيمة وفحواها وعناصرها الفنية التشكيلية أو لك أن تقول على مستوى المدلول والصورة.

ولهذا جاءت الدراسة في تمهيد ومبحثين؛ تناول التمهيد بناء الترنيمة الشعرية في هذه المدونة وفرق بين ترانيم القراءة، وترانيم الكتابة، وتناول المبحث الأول مجالات الترانيم الشعرية واتجاهاتها وقد صبت في:

١– المجال الذاتي (الفردي)، ٢– المجال الجماعي.

ثم انتقلت الدراسة إلى مبحث تشكيلات الصورة حيث تمحورت الدراسة حول الصورة الشعرية في أبعادها البيانية من تشبيه واستعارة وكناية ورمز وتضمين، كما لاحظ البحث توافر أصول الترانيم النثرية إلى حد بعيد في هذه الترانيم الشعرية.

Summary of Research

The poetic discourses in the book of Al-Tadhkira Al-Saadia by Al-Obaidi are distinguished by their stability in the conscience of the creator, present in the concerns of the recipient and preserving the mutual identity between the two parties - the creator and the recipient -, and it has its burden that oozes bitterness and sorrow at times and complaining about the time at other times.

The chants in this book were able to have a unique voice, a rich world, and plastic arts tools that bear their own character, and their clear imprint in disseminating the content that engulfs the writer's conscience.

They are also hymns that mix between the concerns of poets who are eager to communicate, and long to meet; Because they suffer loneliness, and suffer its pain, and between the emotional character; The axis of these agarid, which they are related to and belong to.

Then the research focused on the content of the hymn, its contents and its formal artistic elements, or you can say on the level of meaning and image.

That is why the study came in an introduction and two articles: The introduction dealt with the construction of the poetic hymn in this blog and a difference between reading hymns and writing hymns. The first topic dealt with the fields of poetic hymns and their trends, and it focused on: ١- the (individual) subjective sphere, ٢- the collective sphere.

Then the study moved to the topic of image formations, where the study focused on the poetic image in its graphic dimensions of simile, metaphor, metaphor, symbol and inclusion. The research also noted the availability of the origins of prose hymns to a large extent in these poetic hymns.

مقدمة

الحمد الله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين.

أما بعد؛ فإن ما يميز الخطابات الشعرية في كتاب التذكرة السعدية للعبيدي أنها غارقة في وجدان المبدع، مستغرقة في هموم المتلقي ومحافظة على الذاتية المتبادلة بين المرسل والمستقبل، ولها حمولتها التي تطفح بالمرارة تارة والشكوى من الدهر تارة أخرى.

وقد استطاعت الترنيمات في هذا الكتاب أن تكون لها صوتا فريدًا، و عالما ثريًا، وأدوات فنية تحمل ميسمها الخاص، وبصماتها الواضحة.

كما أنها تراتيل تمزج بين هموم الشعراء الذين يتشوقون للتواصل، ويتشوفون للتلاقي؛ ويعانون آلامها، وبين الطابع الوجداني؛ محور هذه الأغاريد الذي ترتبط به وتنتمي إليه.

وقد ركز البحث على مضمون الترنيمة وعناصرها الفنية أو لك أن تقول على مستوى المدلول والصورة.

انعقدت الدراسة في تمهيد ومبحثين؛ تناول التمهيد بناء الترنيمة الشعرية في هذه المدونة وفرق بين ترانيم القراءة، وترانيم الكتابة، وانتقلت إلى المبحث الأول وتناول مجالات الترانيم الشعرية واتجاهاتها وقد صبت في:

١- المجال الذاتي (الفردي).

٢- المجال الجماعي.

ثم دلفت الدراسة إلى مبحث تشكيلات الصورة حيث تمحورت الدراسة حول الصورة الشعرية في أبعادها البيانية من تشبيه واستعارة وكناية ورمز وتضمين، كما لاحظ البحث توافر أصول الترانيم النثرية إلى حد بعيد في هذه الترانيم الشعرية.

توطئة:

التذكرة السعدية:

هي من أهم كتب الاختيارات الشعرية وأجلها شأنًا، على الرغم من ضمور شهرة مؤلفها.

ولعل أول من أشار إليها، صاحب إيضاح المكنون، في المجلد الأول، الصفحة: ٢٧٤، مشيرًا إليها بقوله: "التذكرة السعدية" في الأشعار العربية، تأليف محمد بن عبد الرحمن بن عبد المجيد العبيدي(١).

أهمية التذكرة السعدية:

إن أهمية ديوان الحماسة للطائي تكمن في حفظه طائفة من النصوص الجاهلية الجيدة، التي كان أغلبها مادة استشهاد لعلماء اللغة والنحو، ثم ظهرت بعدها الحماسة المحدثة لابن فارس، وحسبك به عالمًا جليلًا صاحب المجمل والمقاييس؛ فإنه ولا شك جمع المختار من جيد كلام العرب العرباء في حماسته، وأفاد منها في شواهده اللغوية، في المقاييس والمجمل، وتبعه أبو هلال العسكري، بصنع حماسته وهو من أعلام النقد والأدب في القرن الرابع الهجري، وكانت هاتان الحماستان (الحماسة المحدثة والحماسة العسكرية) في ضمير الغيب لا يعرف عنهما شيء، ولا يوجد لهما ذكر إلا عند المؤرخين والأدباء الذين عرضوا لحياة هذين الرجلين، حتى جاء مؤلف التذكرة السعدية، وجعلهما مادة أصلية لتأليف كتابه، حيث أفرغهما فيه، بدليل قوله عند نهاية الفصل المقتبس منهما: "إلى هنا أنشد ابن فارس" أو:"إلى هنا ما أنشده أبو هلال.." وهكذا...!(٢)

إذن أهمية التذكرة تكون مستمدة من حفظها لهاتين الحماستين، والمؤلف ينص في مقدمة كتابه ، أنه استقى مادة التذكرة من مصادر أولية ثلاثة هي: حماسة أبي تمام ، وحماسة ابن فارس ، وحماسة العسكري.

هذا إذا عرفنا أن الحماسة البصرية التي ضمت (١٦٦١) قصيدة ومقطعة ، كانت لـ(٩٦١) شاعرًا، وهي أكبر حماسة في تاريخ الأدب. تتضاءل أمام التذكرة السعدية ، التي انطوت على ما يقرب من (١٧١٠) قصائد ومقطعات ، وتمتاز بعض هذه القصائد بالطول ، وعدد شعرائها ينيف على (١١٧٥) شاعرًا، ونسبة الشعراء المجهولين منهم فيها تكون ٥٪، والمقلّين والمغمورين ٢٠%، وللتذكرة السعدية ، أهمية اخرى بحفظها نصوصًا مجهولة لفرسان القريض العربي، أمثال: الحسن بن هاني (أبو نواس) والبحتري، وأبي تمام الطائي، وأبي الطيب المتنبي، وأبي فراس الحمداني،

وكذلك للشعراء الذين نشرت لهم دواوين، أمثال: جميل بثينة، وكثير عزة، والصاحب بن عباد، والبستي، وكشاجم، كما أنها احتفظت بنصوص شعرية لجمهرة من أعلام اللغة والنحو والأدب ، الذين عرفوا بالقلَّة النادرة ، أمثال: الأصمعي، وأبي عثمان المازني، والمبرد، والخليل بن أحمد الفراهيدي، وثعلب، وأبي الفرج الأصفهاني[٣].

تمهيد:

أولًا: الترنيم:

إذا رجعنا إلى اللسان وجدنا مادة (رنم): الرَّنيم والتَّرنيم: تطريب الصوت. وفي الحديث: (ما أذِنَ الله لشيء أَذَنَه لنبي حَسَنِ التَّرنُّم بالقرآن)، وفي رواية: حَسَنِ الصوت يترنم بالقرآن. التَّرَنُّم: التطريب والتغني وتحسين الصوت بالتلاوة، ويطلق على الحيوان والجماد، ورَنَّمَ الحمام والمكَّاء والجُنْدُبُ؛ قال ذو الرُّمَّة:

كأن رِجْليه رِجْلا مُقْطِفٍ عَجِلٍ إذا تجاوب من بُرْدَيْهِ تَرْنِيمُ

والحمامة تترنم، وللمُكَّاء في صوته ترنيم. الجَوْهَرِيُّ: الرَّنَمُ، بالتحريك، الصوت. وقد رَنِمَ، بالكسر، وتَرَنَّمَ إذا رَجَّعَ صوته، والترنيم مِثْلُه؛ ومنه قول ذي الرُّمةِ: "إذا تجاوب من بُرْدَيْه ترنيم".

وكل ما اسْتُلِذَّ صَوْتُهُ وسُمِع منه رَنَمَةٌ حَسَنَةٌ فله ترنيم. ابن الأعرابي: الرُّنُمُ المغَنِّيات المجِيدات[٤].

الرُّنُم بضمتين: المغَنِّيات المجِيدات، عن ابن الأعرابي. والرَّنَم بالتحريك: الصوت. وقد رَنِم بالكسر: إذا رجَّع صوته كما في الصِحَاح.

وترديد الصوت لترنيمه لتحسينه بالتغني، ملحوظ فيما ورد من أطاريح الشعراء في التذكرة.

والترانيم عند (العبيدي) زفرات وأنات ونفثات شائعة بحق. جديدة على الأنماط التي سبقتها والتي كانت –إلى حد كبير– محكومة بمجموعة من التصورات الثابتة. ولا أحسبني أغالي إن قلت الجامدة. وجديد هذه الترانيم لا يمكن فصله بحال من الأحوال عن جديد الأنماط في صدر الإسلام، ولا عن الحساسية الشعرية الجديدة التي تبلورت ملامحها وترسخت رؤاها لدى أبي تمام ومدرسته الشعرية. ومع ذلك لا يمكن عد جديد هذه الأنماط تكرارًا لإنجازات أيٍّ من هذه الأشكال الكتابية الجديدة، على الرغم من انتمائها إلى سماتها الفنية نفسها، ولكنها إثراء لها وإضافة متميزة إلى قسماتها التي تزداد مع الأيام وضوحًا ورسوخًا وعمقًا.

والترنيمة قوامها البث والتقبل، تقوم مكوناتها النصية الداخلية بتشكيل النسيج التركيبي للنصوص باعتبارها فعالية تراسلية تقوم على الإرسال والتلقي.

والخطاب المتبادل يكون بين قطبين؛ أحدهما: ينظم ويتغنى ويقوم بالإرسال، والآخر : يتلقى ويقوم بفك الشفرات(٥).

والترانيم التي تتداول التشكيلات الفنية والمجازية، غارقة في وجدان (المبدع)، مستغرقة في هموم (المتلقي) على الرغم من حفاظها على الذاتية المتبادلة بين المبدع والمتلقي، وما تنطوي عليه هذه الذاتية من بوح شخصي يكشف عن خيبة أو مرارة أو شكوى من الدهر وتقلبات الزمن أو يبوح بآلام الهجر وتنائي المسافات.

وما يتداوله الأصدقاء من ترانيم جنس فني غير الرسائل السياسية والجدلية والعسكرية والنقدية والدينية والوصفية ورسائل الصيد والفروسية(٦)، ليس فقط لبنائها الإيقاعي ولا لارتباط تركيبها اللغوي بطبيعة الترنيمة وبطريقة كتابتها، ولكن –أيضًا– لأن الترنيمة الشعرية تسعى إلى تقديم لوحة ذاتية اجتماعية تنطوي على علاقات وجدانية وأنساق بنائية متشابكة وعلى رؤى نفسية عميقة. وحتى إذا ما ركزت على حالة فرد متوحد كما تفعل في بعض الأحيان، أو على لحظة زمنية قصيرة، كما يفعل بعضها الآخر؛ فإن بناءها اللغوي ما يلبث أن يترك بصماته الواضحة على هذا الفرد المتوحد، واللحظة القصيرة ويزودهما بروافد وأبعاد تدفع بهما إلى خضم علاقات أوسع، ودلالات وجدانية أعمق.

والترانيم أشكال تمزج بين الشعراء الذين يتشوقون للتواصل، ويقاسون من عذابات غربتهم وحنينهم، ومن قلق الهوى، وشكوى الدهر وتوحدهم وإحباطاتهم التي امتلأ بها عالم المداولات والخطابات الشعرية، وبين طموح الشعراء في استيعاب آليات لوحة العلاقات الاجتماعية والإنسانية المتشاكية والمترابطة بين هؤلاء الشعراء جميعًا وبينهم وبين الطابع (الوجداني) الذي يوشك أن يكون المرتكز المحوري لهذه الأنماط، والرابطة الأساسية التي تجمع بينها(٧).

حينما نقرأ عملًا أدبيًا، فإننا لا نقرؤه بعقل بكر ومحايد. ولا نحاول فحسب أن نستنبط الفكرة التي تحاول هذه النصوص الشعرية نقلها إلينا، وإنما نقرؤه من خلال عقل صاغت قدرته على الفهم والقراءة ترسبات الخبرات ومواصفات النصوص التي سبق استحسانها أو استهجانها على السواء. ومن هنا فإن النص يقرأ من خلال هذه الخلفيات. أي أن ثمة عملية تناصية تدخل دائمًا إلى ساحة قراءتنا لأي نص. ناهيك عن العناصر غير النصية الضرورية هي الأخرى لقراءة أي نص وفهمه؛ ونتيجة لهذا فإنه لابد من وجود ثلاثة أطراف في كل عملية اتصال وهي:

١– المبدع وما يحيط به من بواعث الترنم والدوافع له أو الظروف الموجهة لبواعث الترنيمة.

٢- الترنيمة في صورتها الشعرية، أو قناة التوصيل سواء كانت شفاهية أو كتابية.

٣- المتلقي وما ترسب لديه من خبرات سابقة تدعمه لفك الشفرات النصية ومعرفة إيحاءاتها وتأويلاتها.

ومن خلال هذه الأطراف الثلاثة يقوم المتلقي بفك رموز النص وإيحاءاته وفق مجموعة الشفرات الفرعية والضمنية التي تشكل المعرفة المفترض أنها مشتركة بين الناظم والمتلقي. غير أن التسليم بسلامة هذا النموذج اليسير لعملية الاتصال من الناحية النظرية، لا يعني أن هذا هو ما يتم في عمليات الاتصال الإنساني البالغة التعقيد. فهناك دلالات متضاربة متعددة. كما أن هناك مسألة تباين الظروف الاجتماعية والنفسية التي انبثقت منها الترنيمة عن تلك التي استقبلت فيها. أو بالأحرى تباين شفرات الناظم والمتلقي، ومسألة فاعلية المتلقي ومدى استجابته لمضمون ترنيمة (المبدع)، وأثرها على نفسه، ومدى مبادرته في طرح الافتراضات أو إزاحة الترنيمة عن مركزها أو هدفها أو إيحاءاتها. وكل هذا يجعل أي مداولة مجرد صورة أو صيغة يتلقاها من ترسل إليه ويحول محتواها إلى كثير من الاحتمالات والإيحاءات.

وهذا لا يعني أنها كيان ميت يمنحه القارئ الحياة فللقارئ - حقًا- قدر من الحرية في إعادة تركيب الترنيمة بغية استيعابها، ولكنها حرية محدودة لأن الترنيمة تمارس بدورها قدرًا من التحكم في هذه العملية أو السيطرة عليها. فبقدر ما يشارك القارئ في إنتاج معناها، تقوم بدورها بالتأثير على القارئ وتوجيه استجاباته وافتراضاته. بل أكثر من ذلك إنها تشارك في صياغة القارئ نفسه وليس استجاباته فحسب.

والترنيمة تحدد القراء من خلال تراكيبها البنائية أو الأسلوبية وتذب عن ساحتها بعض القراء استعلاء عليهم أو خوفًا منهم. ولا أريد أن أستطرد هنا في الإشارة إلى كثير من الأمثلة ولكني أذكر هنا المفعول السحري لبعض أشكالها.

فبعض ترانيم أبي تمام - مثلًا - تمتلك قوة خارقة تحول العالم بحيث يصير المحال ممكنًا، واللامعقول معقولًا، وبحيث يصير الحزن فرحًا، والموحش المقفر نديًا كالزهر، والقصيدة فتاة جميلة أثقل جيدها الحلي يقول أبو تمام(٨):

لأودعنك ثم تدمع مقلتي إن الدموع هي الوداع الثاني

وأصوم بعدك عمن سواك وأفتدي متقلدا صومين في رمضان

وقوله[٩]:

لقد جلى كتابك كل بث جو وأصاب شاكلة الرمي

فكان أغض في عيني وأندى على كبدي من الزهر الجلي

والبحتري – في بعض ترانيمه – يعطي اللغة الاعتيادية أفقًا شعريًا جديدًا، فهو لا يتذكر مواقف الوداع فحسب بل يحب هذه المواقف الأليمة ويعشقها، وكثيرًا ما تصبح الترنيمة الشعرية عنده حالة وجدانية محضة لا تدرك جمالياتها بإحدى الحواس الخمس؛ ولكنها تدرك بحاسة سادسة يمكن أن نسميها الحدس الجمالي. يقول البحتري[١٠]:

وعلمت أن بكاءنا حسب اشتياقي واشتياقك

وذكرت ما يجد المودع عند ضمك واعتناقك

فتركت ذاك تعمدًا وخرجت أهرب من فراقك

وتكشف ترانيم أخرى عن نمط رومانسي تمتزج فيه الأحلام والرغبات والانكسارات وتصبح الأحزان والآلام فيه أحيانًا ذات صلات حميمة بأصحابها.

فالقاضي الجرجاني لا مؤنس له ولا صديق إلا دموعه وأشواقه. والخيال يعين عينيه على البكاء[١١]:

وإني إذا ناديت صبري أجابني سوابق من دمعي تجود وتقصد

تصعده الأنفاس من كبدي دما وتحدره الأجفان وهو مورد

ومنصور بن كيغلغ يترنم بماء جفونه ثم يمحو ما يكتب بدموعه[١٢]:

كتبت إليك بماء الجفو ن وقلبي بماء الهوى مشرب

فكفي يخط وقلبي يمل وعيني تمحو الذي أكتب

وتشعرك ترنيمة ابن زريق البغدادي لابنة عمه أن في العالم شيئا كان نائمًا يستيقظ وأن أشياء كثيرة في ذاكرتنا تسطع كأنها تولد للمرة الأولى[١٣]:

أستودع الله في بغداد لي قمرًا بالكرخ من فلك الأزرار مطلعه

ودعته وبودي أن يودعني صفو الحياة وأني لا أودعه

وللترانيم عوامل خاصة تنفرد بها، ففيها نوع من التسلط؛ فعلى القارئ أن يأتي إليها متسلحًا ببعض الكفاءات والمعلومات والخبرات. لأنها تقوم بتنمية بعض القدرات داخل قارئها حتى يستطيع أن يتعامل بها معها. بل تؤدي أحيانًا إلى تغيير مفاهيمه السابقة وتعديل وجهة نظره.

وعلى هذا دار حديث النقاد المعاصرين عن دور القارئ. وعن القارئ العادي والمثالي، والقارئ الضمني، والقارئ المتوهم. وعن القارئ وفراغات النص، وعن آليات عمل القراءة وغير ذلك من القضايا المهمة التي ليست موضع اهتمامنا الآن. ولكن المهم هنا ونحن بإزاء هذه الترانيم الشعرية أن نعرف أن قراءتها لا تتطلب فقط المعرفة المسبقة ببعض الخبرات والكفاءات الجديدة، ولكنها تستلزم أيضًا طرح كثير من المفاهيم والرؤى التقليدية الخاصة بطبيعة الخطابات الشعرية سواء من حيث مبناها أو معناها.

ثانيًا: أنماط الترانيم:

والترانيم الشعرية – موضوع بحثنا– تطرح من البداية على قارئها طريقة تعاملها. ويمكن أن تصنف إلى نوعين:

١– نسق عام: وهي الترانيم المكتوبة للقراءة التقليدية السهلة التي لا تتطلب قراءتها جهدًا كبيرًا من المتلقي؛ لأن مواصفاتها وأساليبها البنائية وقواعد إحالاتها قد سبق لها كلها أن كتبت من قبل في ذهن القارئ من خلال ما سبق له أن قرأه من الأعمال السابقة. ومن نماذج هذا النوع – على سبيل المثال لا الحصر–:

– ترنيمة القاضي الجرجاني(١٤):

سأبعد عنكم وأروض نفسي وأنظر كيف صبري واعتزامي

فإما أن يفارقني هواكم وإما أن يواصلني حمامي

– وترنيمة أبي فراس(١٥):

أشفقت من هجري فسلطت الظنون على اليقين

– وترنيمة المتنبي لسيف الدولة(١٦):

فهمت الكتاب أبر الكتب فسمعًا لأمر أمير العرب

– وترنيمة أبي الفرج الببغاء(١٧):

يا سادتي هذه نفسي تودعكم إذ كان لا الصبر يسليها ولا الجزع

- وترنيمة ابن دوست[١٨]:

يغيب البدر يومًا ثم يبدو فما لك غبت عن عيني ثلاثا

فإن لم تطلع الإثنين عصرًا فلست بواجدي يوم الثلاثا

- وترنيمة النيلي[١٩]:

إذا رأيت الوداع فاصبر ولا يهمنك البعاد

وفي هذه المداولات تجيء الترنيمة أمامنا وكأنها قد سبقت قراءتها بالفعل. فحركية عملية التفسير تقتضي أن نفهم المداولة من خلال تفسيرات التجارب السابقة. أي إذا ما كان النمط عامًا – كما في هذه الحالة– فإننا نفهمها من خلال خبرات سابقة، ونأخذ في الحسبان الرؤى التأويلية التي استوعبناها من خلالها.

٢- نسق خاص: وهي التي تضطر القارئ إلى المشاركة في أحداثها ومعانيها والتي تصبح قراءتها نوعًا من الكتابة الفريدة الشائعة التي لا يتتابع فيها القارئ شفرة الأحداث اليسيرة السهلة؛ ولكن عليه أن يتعامل مع مجموعة أخرى من الشفرات الصانعة للمعنى كالشفرة التأويلية التي تتشكل من خلال طرح الأسئلة؛ وإيجاد إجاباتها التي تطرح بالتالي أسئلة أخرى في عملية مستمرة من الرموز والإيحاءات. ومن ثم يصل المتلقي إلى معناها النهائي. ومن نماذج ذلك:

- ترنيمة الهمذاني[٢٠]:

زاد غرامي لهبا قطر غمام سكبا

- وترنيمة القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني[٢١]:

ولي إلفان من شوق ودمع يعينان السهاد على منامي

- وترنيمة البحتري[٢٢]:

الله جارك في انطلاقك تلقاء مروك أو عراقك

- وترنيمة الوأواء الدمشقي[٢٣]:

أستودع الله في بغداد لي قمرًا بالكرخ من تلك الأزرار مطلعه

- وترنيمة أبي الحسن الأندلسي[٢٤]:

لو أن الريح تحملني إليكم علقـت ببعض أذياب الرياح

- وترنيمة إسماعيل الشاشي[٢٥]:

لا ترحلن فما أبقيت من جلدي ما أســـتطيع به توديع مرتحل

- وترنيمة منصور بن كيغلغ[٢٦]:

كتبت إليك بماء الجفو ن وقلبي بماء الهوى مشـــرب

- وترنيمة[٢٧]:

ســـقى جانبي بغداد أخلاف مزنة تحاكي دموعي صـــوبها وانحدارها

ونحن بصدد ترانيم تنهض على تعدد الدلالات وتشابكها، وتحاول أن توجد واقعًا كتابيًا جديدًا تنشط به سيميائية الواقع وحيويته، وعدم خضوعه للنمط أو النسق المألوف. بل محاولتها المتعمدة التخلص من كل ما هو نمطي ونسقي ومألوف. ومن هنا فإن خروج المداولة أو الترنيمة عن نمطيتها ليس مجرد سمة عارضة تصف جانبًا من جوانبها. وإنما هي جزء أساسي من موضوعها وبنيتها وفق الملامح التي تصوغ تفردها وتميزها عن غيرها من ترانيم القراءة.

وهذا يؤدي إلى إبراز الشفرات الأخرى خاصة الشفرتين التأويلية والتضمينية وسوف نرى أن الشفرة التضمينية تلعب دورًا بارزًا في هذا النوع من ترانيم الكتابة، وتسهم في إيجاد شفرة تأويلية مغايرة في طبيعتها وملامحها لتلك التي تقوم عليها ترنيمة القراءة.

وفي مثل هذا تتحدث الترنيمة عن نفسها. فتصف الكيفية التي صنعت بها الترنيمة أو يلقي الضوء المباشر على الطريقة التي ينبغي أن تقرأ بها. كأن الترنيمة في بعض تجليات هذا المستوى تنطق العالم بطريقتها، ولكن تتخللها مجموعة من التعليمات تحدد الوسيلة التي ينبغي أن تؤدي بها لتتحول من مداولة مكتوبة إلى مداولة معروضة، وكأنها في تجليات أخرى لهذا المستوى تحاور نفسها بالقدر الذي تحاور به قارئها، لتتأمل مراوغة التوصيل التي تنطوي عليها؛ فتكشف سرها لمن يتأملها.

مجالات الترانيم الشعرية:

الترانيم الشعرية في هذه المدونة تتجه نحو الأدب الوجداني الخالص.

ويمكن تقسيم المجالات التي تدور في فلكها هذه الترانيم إلى مجال فردي (ذاتي)، ومجال جماعي.

والمنحى العام لهذه المجالات هو، أن الشاعر يحرص – على الدوام – على تصوير حالته النفسية والغوص إلى أعماقها يتحسس آمالها وآلامها، تفاؤلها وانكساراتها، اطمئنانها وقلقها. والتعبير عن الذات يتضمن بالضرورة أن المعاني الشعرية هي خواطر الشاعر وآراؤه وتجاربه وأحوال نفسه، ولا يقتصر على ما يعتمل داخل النفس الإنسانية، وإنما يتعداه إلى الخارج. فكل ما يخلع عليه الشاعر إحساسه، ويفيض عليه من خياله، ويتخلله بوعيه، ويبث فيه هواجسه وأحلامه ومخاوفه هو صورة لهذه الترانيم الشعرية وموضوعاتها.

المجال الفردي (الذاتي):

يبدو بوضوح أن المدلولات الشعرية –بما تنطوي عليه من إحساس البعد والنأي وتصوير مواقف الوداع الأليمة وبث الشكوى والعتاب– تشكل نسبة كبيرة من قصائد الترانيم الشعرية. فإذا أضفنا إلى ذلك (ترانيم الشوق وبكاء الديار والأحبة، ووصف مظاهر الطبيعة لا من حيث هي مناظر ومشاهد بل من حيث إنها تختزن الأسرار والذكريات) وكلها مواقف تتصل بسبب أو بآخر بالاتجاه الوجداني أدركنا أن أكثر الترانيم الشعرية يقع في إطار التجربة الذاتية أو الأدب الوجداني الخالص.

ومن الترانيم المهمة التي توضح هذا الاتجاه؛ ترانيم أبي تمام يصف شوقة المتجدد وحسراته التي أبقاها هذا الشوق تتردد بين حناياه(٢٨):

إذا ما انقضى يوم بشوق مبرح أتى باشتياق فادح بعده غد

لم يبق مني طول شوقي إليكما سوى حسرات في الحشا تتردد

وترنم البحتري بتغريدة يصف مشاهد التوديع، وكيف نزف البكاء دموع عينيه، ويتعجب من قلبه كيف لم يتقطع حسرات من خوف البين(٢٩):

وتأخذ من عيني بحق دموعها ويرتاع قلب لم يكن بمروع

ومن أعجب الأشياء أن قلوبنا عليك لخوف البين لم تتقطع

وترنمه يصف هروبه من توديع من يحب، لأنه لا يطيق صبرًا لمواقف الوداع، وصورها الأليمة التي يصعب التعبير عنها(٣٠):

لا تعذلني في خروجي يوم سرت ولم ألاقك

وذكرت ما يجد المودع عند ضمك واعتناقك

فتركت ذاك تعمدًا وخرجت أهرب من فراقك

ونحوه ترنم أبي منصور اللجيمي(٣١):

إني خشيت على الأظعان من نفسي ومن دموعي إحراقا وإغراقا

وشوق المتنبي إلى سيف الدولة مقيم بين ضلوعه يعيش في أعماقه وحيا حيا، وإلهامًا متجددًا(٣٢):

مازلت احذر من وداعك جاهدا حتى اعتدى أسفي على التوديع

رحل العزاء برحلتي فكأنما اتبعته الأنفاس للتشييع

وهو يلح في ترنمه على أن يعيد الاتصال بمن فارقه، وأن يستريح من الشعور بالغربة في هذه الحياة، فيطلب من سيف الدولة أن يمنحه قلبًا يعيش به؛ لأن سيف الدولة أخذ قلبه معه عند مفارقته(٣٣):

فجد لي بقلب إن رحلت فإنني مخلف قلبي عند من فضله عندي

والقاضي الجرجاني يبكي دمًا لا دموع، وشوقه وهواه من جنس آخر لا يعرف طبيعته، أو هو جنس قائم بذاته، كلما لجأ إلى الصبر ففضحته أشواقه ودموعه(٣٤):

وإني إذا ناديت صبري أجابني سوابق من دمعي تجور وتقصد

تصعده الأنفاس من كبدي دما وتحدره الأجفان وهو موزد

ويبعث أبو فراس الحمداني ترنيمة خوفه المفرط من بعد أحبته لكنه يكتم ما به، ويبدي للآخرين تجلده، يمحو عبراته حينًا ويمسحها متجملًا بقلبه وجوانحه حينًا آخر. وهذا الكتمان أو لنقل بكاء القلب هذه الصورة الجميلة هي رمز لاختلاط أبي فراس بنفسه وفراغه لمحبوبه يتأمله ويقوي صلته به؛ إذ الواقع أن بكاء القلب أكبر مظاهر الإحساس بالحزن، فهنا يكون الألم في أعلى درجاته ويكون الأسى في ذروته، واستمع معي(٣٥):

وأترك أن أبكى عليك تطيرا وقلبي يبكي والجوانح تلطم

وأظهر للاعداء عنك جلادة وأكتم ما ألقاه والله يعلم

وإذا كانت عين أبي بكر الخالدي، بعد فراقها أحبتها لم تألف ساكنًا ولا سكنًا، فإنه يدعو لها ألا تقع على حسن أو ترى جميلًا(٣٦):

في كنف الله ظـاعن ظعنـا أودع قـلـبي وداعـه حـزنا

لا أبصـرت قلبي محاسـنه إن كنت أبصـرت بعده حسـنا

وهذا أبو الفرج الببغاء يتمنى من جهته أن يلاقيه الموت بعد فراق أحبابه فيترنم بقوله(٣٧):

قـد كنـت أطمع في روح الحيـاة لكم فـالآن إذ بنتـه لم يبق لي طمع

لاعـذب الله روحي بالبقـاء فمـا أطيق بعـدمكم بالعيش انتفع

وأبو عبد الله يظل يبكي حتى يفقد بصره، ثم يتجه إلى نوع من تعذيب الذات فيترنم : إن مقلته لم تؤد حق الوداد، ولا هو راض –فوق هذا – عن عينيه، وكأن الألم شرط مسبق لا غنى عنه لكي تتم السعادة(٣٨):

غـداة تولـت عيسـهم فترحلوا بكيـت على ترحـالهم فعميـت

فلا مقلتي أدت حقوق ودادهم ولا أنا عن عيني بذاك رضـيت

وتوحي الصور الجميلة التي رسمها الأمير قابوس بأبعد مما يلاقيه المحب من فرط الصبابة والهوى حتى لكأن كل عضو من أعضائه قلب يخفق(٣٩):

خطرات ذكرك تسـتثير مودتي فـأحس منهـا في الفؤاد دبيبـا

لا عضـو لي إلا وفيه صـبابة فكأن أعضـائي خلقن قلوبا

المجال الجماعي:

ويتسم الاتجاه الذي حوى هذه الترانيم الشعرية بأنه في المقام الأول نفسي. وليست تجلياته الاجتماعية إلا جزءًا يكمل تجلياته النفسية بل إن من يتتبع الحياة التي عاشها هؤلاء الشعراء ويتفحصها عن كثب يدرك أن الجانب الاجتماعي في حياتهم لم يكن الأغنى ولا الأكثر إفصاحًا. كما يدرك أن (اللاشعور) يشغل في حياتهم النفسية مكانًا أوسع من المكان الذي يشغله الشعور. ومن هنا تقوم حياة هؤلاء الشعراء على عالم من الرغبات والانكسارات.

ويتميز هذا الاتجاه بخصوصية استقصائه للعالم النفسي الداخلي، وينطوي تحته محوران هما: المكان والزمان.

المحور الأول:

المكان:

أما ترانيم هذا المجال فتبدي بوضوح أن الشعراء لم يكونوا متسقين مع مجتمعهم؛ بسبب وعيهم الفكري من ناحية، وقسوة العصر وصراع القيم الذي فجرته حياتهم الجديدة من ناحية أخرى. كما تكشف عن هوة بين الشاعر والآخر، بأنه وحيد، والآخر جدار في وجهه.

وقد تدخلت عوامل كثيرة ساعدت على إضعاف الصلات الحميمية بين الشاعر والآخر، وعلى زيادة التصدع والضياع، حتى صار المجتمع كتلة كثيفة معتمة تحول بين الشاعر والضوء، فازداد شعوره بأنه غريب محاصر، لكن ردود فعله كانت قوية تتراوح بين ذم الدهر والشكوى والعتاب والتعالي والرفض.

وقد صاغ البحتري هذا الانفصال أو التغرب وعبر عنه أصدق تعبير بقوله(٤٠):

وأين يكون مرتهن بـدهر شـــريد في حوادثه طريد؟

وخلفني الزمـان على أناس وجوههم وأيـديهم حـديـد

ومن صدى قسوة الدهر ترنيمة أبي تمام(٤١):

كثرت خطـايا الـدهر في وقـد يرى بنـداك وهو إلي منهـا تائـب

وترنيمة أبي الفتح البستي(٤٢):

لئن صـدع الشـهر المشـتت جمعنا فللدهر حكم للجموع صـــدوع

وترنيمة أبي فراس(٤٣):

فتعتـذر الأيام من طول ذنبهـا ويأتي إلي الـدهر والـدهر غـالـب

وترنيمة أبي الحصين، القاضي بحلب من قصيدة كتبها إلى أبي فراس جوابًا(٤٤):

من واثب الدهر كـان الـدهر غـالبه ومن شـكا ظلمة قلت نواصـره

وترنيمة الهمذاني(٤٥):

وهـــكـــذا الـــدهـــر يـــرى في كـــل يـــوم عـــجـــبـــا

وترنيمة الخوارزمي(٤٦):

فهـا أنا تحـت الـدهر أخلق من قفـا ومن أم أوفى دمنـة لم تكلم

ويمكن أن يكون العتاب شكلًا لما يمكن أن نسميه جدل الوصل الهجر أو الحضور الغياب. ويشمل هذا الجدل قسمًا مهمًا من شعر الترانيم والمدلولات.

يتجلى هذا العتاب في بعض الترانيم مناسبًا لتأكيد حب الشاعر لممدوحه أو لمن يخاطبه. كما في ترنيمة أبي تمام(٤٧):

ولا حلت عن عهدي الذي قد عهدتما على العهد الذي كنت أعهد

فإن تبخلوا دوني بائس ولذة فإني بطول البث والشوق مفرد

وترنيمة أبي محمد عبد الله البارقي(٤٨):

حاش لله أن أزول عن العهد وإن زاد سيدي في الجفاء

أنا ذاك الذي عرفت قديما لابس للصديق ثوب الوفاء

وترنيمة أبي الحسن الأبهري(٤٩):

ما كل من جدد الزمان له إلفا تناسى حبيبه الأول

إن كنت يا سيدي ويا أملي شغلت عني فعنك لم أشتغل

فيكون كقول أبي تمام(٥٠):

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحب إلا للحبيب الأول

كم منزل في الأرض يألفه الفتى وحنينه أبدا لأول منزل

هذه الحالة شغلت أبا تمام(٥١):

فسر أو أقم وقف عليك محبتي مكانك في قلبي عليك مصون

إن أبا تمام لن يهجر ممدوحه، وستكون هناك وسائل للتغلب على عدم التواصل في المكان الخارجي، سيوجد مكانًا آخر للتواصل، مكانا في قلبه من الحلم والشوق.

غير أن العتاب يتخذ في بعض الترانيم طابعًا آخر؛ فقد يكتسي طابع الترفع كما في ترنيمة أبي عثمان الخالدي(٥٢):

وكنت أرى في النوم هجرك ساعة فأجفو لذيذ الكرى حولا تطيرا

ويأمرني بالصبر، والقلب كلما تقاضيته صبرًا تقاضيه معسرا

فـوالله مـا أهـواك إلا تـكـلـفًـا ولا أشـــتكي الأحزان إلا تخمرًا

وقد يكتسي العتاب حينًا آخر طابع التذلل كما في ترنيمة زهير المصري(٥٣):

إن كنت قد صـار عنك شـخصـي فـإن قلبي أقـام عنـدك

وأيـنـمـا كـنـت كـنـت مـولى وأينما كنت كنت عبدك

وتكتفي بعض الترانيم أخيرًا – من العتاب بأن يرضي الشاعر بالأمر الواقع ويقبله، أو هو يرضى بالقليل ممن يعاتبه. كقول القاضي أبو محمد بن عبد الله بن أحمد(٥٤):

وقد كنت لا أرضـى من النيل بالرضـا وأخـذ مـا فوق الرضـــا متحكما

فلمـا تفرقنـا وشـــطـت بنـا النوى رضـيت بطيف منك يأتي مسـلما

وترنيمة ابن المنجم(٥٥):

لولا التعلل بالرجاء تقطعت نفس عليك شعارها الأوصاب

وترنيمة شاعر آخر(٥٦):

قد صرت أرضي من سواكن أرضها بخلب برق أو بطيف خيال

وواقع المجتمع أحد أهم أسباب شقاء الشاعر وتغربه. نقرأ هذا في إحدى ترانيم المتنبي –شعب بوان — التي يصور فيها اختلاط الأنساب واشتباه العربي بغير العربي، وتداخل الأصيل والمتكلف. وضياع اللسان العربي الفصيح، وقد انعكس ذلك على نفس المتنبي المثقلة بالأمل الخائب، والاغتراب الأبدي(٥٧):

مغاني الشـــعب طيبا في المغاني بمنزلـة الربيع من الزمـان

ولـكـن الـفـتى الـعـربي فـيـهـا غريب الوجه واليد واللســـان

ملاعـب جنـة لو ســـار فيهـا ســـليمـان لســـار بترجمـان

ويمكن أن نستخلص من هذه الترانيم الأسس الفنية التي تدلل على دورها وأهميتها.

١- بعث العمق المتشابه بين الإنسان والطبيعة بوساطة اكتشاف تحولات في الطبيعة مطابقة لتحولات النفس؛ فالشاعر ينتقل في وصفه من المؤثرات الخارجية إلى الحالة النفسية التي تثيرها تلك المؤثرات. والطبيعة لم تعد طبيعة عادية، بل أنيط بها شعور، وغدت مظاهرها وملامحها الخارجية كملامح الإنسان شكلًا خارجيًا يعبر عن الحالة الداخلية.

٢- تستمد قوتها وتأثيرها من خاصية حضورها القوي، وبعبارة أدق من كونها محاولة للجواب عن الزمن النفسي - الحياتي للشاعر.

٣- تحاول الترانيم أن تمزج الشكل الفني بالمعاناة الحياتية الشخصية.

ومن النماذج التي توضح هذا الاتجاه ترنيمة القاضي الجرجاني التي يحمل فيها ريح الشمال معاناته وتمتزج زفراته الحرى المحرقة بأنفاسها(٥٨).

أحمل أنفاس الشمال رسائلي ولي زفرات بينها تتردد

فإن هب في حي سموم فإنها بقية أنفاسي بها تتوقد

وبهذا المعنى يتحدث القاضي الجرجاني - في ترنيمة ثانية- عن ريح الجنوب وعن الأرق الذي يمنع عينيه من الغمض، أو لنقل يمنعه من لقاء أحبته في الحلم أو الخيال.

وكأنه خلق للنوى، وكأنما حرام على الأيام أن يجتمع مع أحبته.

ومن هنا تتوجه طاقات الإنسان نحو هدم الأسوار والحواجز، ويحاول أن يجد ذاته من خلال الحلم أو الخيال، أو من خلال ريح الجنوب التي يحملها أشواقه لديار محبيه وساكنيها(٥٩):

ولي إلفان من شوق ودمع يعينان السهاد على منامي

أقول إذا الجنوب جرت بليل على حي وساكنها سلامي

ولأبي حسن الأندلسي ترنيمة يغالب فيها أشواقه فتغلبه؛ حيث يرى الخفي المحجوب، ويحاول أن يلبي نداء ممدوحه، أو لنقل من يحبه، إذ يتمنى أن يطير إليه، أو يعلق ببعض أذيال الرياح(٦٠).

لو أن الرياح تحملني إليكم علقت ببعض أذيال الرياح

وكدت أطير من شوق إليكم وكيف يطير مقصوص الجناح

وفي ترنيمة رقيقة للبحتري يتعجب فيها من قلبه الذي لم يتقطع لفراق أحبته أو خوف فراقهم، ويقرن أحزانه بالليل الذي يصفه بأنه لو كان به من الحزن والأسى ما بالشاعر لجمع بقاياه وانسلخ من كل موضع(٦١).

ومن أعجب الأشياء أن قلوبنا عليك لخوف البين لم تتقطع

ولو أن غرب الليل كان مشاكلا لغرب الأسى لارفض في كل موضع

والترنيمة الشعرية تنطوي على طاقات دلالية نفسية وشعورية من حيث تحليل العلاقة بين التمثيل والمقارنة ومن حيث طبيعة وجه الشبه الذي يتقصاه كل منهما. ونقطة البداية هي أن الصفة التي تقارن بها أحزان البحتري وآلامه بالليل على أساسها ليس سواد الليل أو ما يماثله؛ وإنما هي شيء

ينبع من خاصية في الليل هي قدرته على الحلول في أي مكان، واستحالة وصول أحزان البحتري إلى موضع لا يناله فيه الليل.

ويبدو واضحًا أن الهدف هنا هو المبالغة وأن البحتري أراد أن يقول: إنه بلغ في أحزانه حدًا مستحيلًا. ويبدو لي أن الاقتراب من فهم طبيعة الصورة هنا يصعب أن يتحقق إلا بارتباطها بالحالة النفسية للبحتري، أو لنقل: إن المستوى الدلالي وحده قاصر عن توضيح قدرة الصورة على الإضاءة، وإن تحليلها على مستوى نفسي ضرورة ملحة.

وفي الترانيم الشعرية مداولات كثيرة من هذا القبيل من ذلك ترنيمة المتنبي(٦٢).

وجلا الوداع من الحبيب محاسـنا حسـن العزاء وقد جلين قبيح

يجد الحمام ولو كوجدي ما انبرى شـجر الأراك مع الحمام ينوح

ويبدو لي أن ثمة تفاعلًا حقيقيًا يجري في بنية الصورة بين عنصريها تفاعلًا يجلو الدافع لاختيار المشبه به (الحمام) وأبعاده المكانية وتفاصيله (شجر الأراك)، ويصعب إظهار هذا التفاعل إذا لم تدرس الصورة من حيث هي إبداع فردي ذاتي للخيال الشعري عند المتنبي يصف وداعه لحبيبه، والشعور المسيطر هو الشعور بالحزن. ينعكس هذا الشعور في وصف المتنبي للحمام وفي شجر الأراك ذاته إذ يصور وجده البعيد عن طريق شجر الأراك، والذي ينوح مع الحمام يشاركانه أحزانه لينقلا معا الأسى العميق للمتنبي ويجسدان أحزانه.

وللصورة قيمة فنية كبيرة على هذا المستوى الفني، لكن الصورة لا توجد في العمل الشعري وحدة قائمة بذاتها، لها أبعادها الجمالية الذاتية، إذ هي جزء حيوي في عملية الإبداع الفني وينبغي أن تحلل في إطاره.

وثمة ترنيمة أخرى أكثر تشابكًا وتعقيدًا من المداولات المقتبسة حتى الآن، يرسم فيها الشاعر عودته إلى ديار أحبابه ولقاءه بها(٦٣).

إذا دنت المنازل زاد شـوقي ولا سـيما إذ دنـت الخيـام

فلمح العين دون الحي شـهر ورجع الطرف دون السـير عام

والشاعر هنا يحب هذه التجربة الأليمة ويعشقها أيضًا. وكأنه يحاور فكرة الزمن المتغير، ويوحي إلينا أن نفهم الديار المقفرة فهمًا غير حرفي، هذا هو موقف الشاعر أمام قوة الزمن. الشاعر يقف أمام الديار موقفًا لا يخلو من تناقض. فيه تفكك النفس ورغبتها في أن تذوب في هذه الديار، ومن

أجل ذلك يحاول الشاعر أن يتأمل الخيام ويحتضنها بعينه عبر مسافات بعيدة، ويرجع الطرف إليها عبر مسافات أبعد أو لم تعرف بعد!.

هنا تكتسب الصورة طاقة فريدة تذكرنا بطاقة الصورة عند الشريف الرضي(٦٤):

وتلفتت عيني فمذ خفيت عنها الطلول تلفت القلب

فلم تعد الأرض موطن قسوة فقد أصبحت موطن جمال. بل هي الموطن الذي يستحيل هجرانه في نظر أبي فراس كما يقول في صورة رائعة مشيرا إلى حلب(٦٥):

أســـير عنها وقلبي في المقام بها كأن مهري لثقل الســـير محتبس

المحور الثاني:

الزمان:

وترانيم هذا الاتجاه تعكس حساسية جديدة تجاه قساوة الحياة ومشكلاتها المعقدة، فكان بعض الشعراء يشكو البؤس والحرمان والفقر والحاجة الملحة، وقد فرض هذا المناخ على الشاعر طابعًا جديدًا للحياة، فلجأ بعضهم إلى الهروب من الحياة والتغرب عن الوطن، وشعر فريق آخر أنه من اللازم عليه أن يجد وسيلة يتحرك بها في الاتجاه المعاكس فلجأ إلى طلب الرفد والعطاء.

ترنيمة ابن زريق البغدادي لابنة عمه تعكس صورة صادقة عن غربة الشاعر بسبب ظروفه الاجتماعية، واعتبار الحياة عبئا يعاني فيه الفرد من الخوف الدائم بدءًا من لحظة انفصاله عن طفولته وانتهاء بالخوف من الانفصال الآخر عن هذا العالم بالموت. وفي أخباره أنه كلف بابنة عم له أشد الكلف ثم ارتحل عنها إلى الأندلس لفاقة أصابته، ثم تذكر ابنة عمه وما بينهما من بعد المسافة وتحمل المشقة مع ضيق ذات يده، فاعتل غمًا ومات. وعند رأسه رقعة مكتوب فيها قصيدة طويلة تعد من روائع الشعر العربي وأسماه، تعبيرًا عن مشاعره وأحاسيسه، يستهلها بتصوير ندمه؛ لأنه لم يستجب لتضرع ابنة عمه بالكف عن السفر، ويلوم نفسه على الطمع بالرزق، والأرزاق بيد الله، ويصور موقف وداعها أروع تصوير، وما عانى من فراقها، ويسلم أمره إلى الله فقد تعذر عليه الإياب.

لقد نهض في قلبه مع الغربة لاعج الحب والشوق، فانعكس على نفسه يندب حاله وغربته ويبكي بصوت عال متقطع – نكاد نسمعه – أحبته(٦٦):

أســـتودع الله في بغـداد لي قمرًا بالكرخ من تلـك الأزرار مطلعـه

ودعـــته وبـــودي أن يـــودعـــني صـــفو الحيـاة وأني لا أودعـه

وكم تشـبث بي يوم الرحيل ضـحي وأدمعي مســـتهلات وأدمعـه

وكـم تشـــفـع في أن لا أفـارقـه وللضـــرورات حال لا تشـــفعه

وهذه العبارة: "وللضرورات حال لا تشفعه" يشير إلى الظروف الاجتماعية القاسية التي دفعته للتغرب سعيًا لطلب الرزق. وتفصح عن موقفه النفسي الذي لخصه بقوله: "فهو مضنى القلب موجعه، وأن له من النوى كل يوم ما يروعه".

ويصور أبو بكر الخوارزمي معاناته العميقة المطبوعة بطابع الألم، والتفاوت الطبقي، ومغالبته الفقر والعري والجوع، وهزيمته أمام صوره القاهرة(٦٧):

كتـابي أبا نصـــر إليـك وحـالتي كحال فريس في مخالب ضـــيغم

أرق من الشـــكوى وأدجي من النوى وأضـــعف من قلب الحب المتيم

وتبدو في هذه اللوحة إحدى الخصائص الأساسية في هذه الترانيم الشعرية، وهي: البؤس الاجتماعي المتجدد؛ الذي يعيش فيه الشاعر شقاء الأرض ويحاوره ويشارك فيه. فلا يعد فيه الفقر والحرمان والتشرد نفيًا أو سلبًا بل يصبح شكلًا آخر من أشكال الكشف والاتصال بالحقيقة. كما تستشعر فيها صوتًا بعيدًا يقترب وهو يغالب الفقر والحاجة بطلب الرفد والعطاء من الآخر.

ولهذا لا نصدم حين نلقى ترانيم شعرية كثيرة تطل على أعماق النفس ومطاويها، وتنفتح على المزيد من طلب الرفد والأعطيات المتتابعة والعيش معها وفي توهجاتها، هكذا لا تعود صور الشقاء في هذا الشعر إلا سياجًا من القرابين التي تصير في آخر الطريق أزهارًا، وينابيع دفاقة.

في هذا المنحى تدرك ترنيمة أبي تمام جوابًا على خطاب من ممدوحه(٦٨):

إني أتتني من لدنك صـــحيفة غلبت هموم الصـــدر وهي غوالب

وطلبـت ودي والتنـائف بيننـا فنـداك مطلوب ومجـدك طـالـب

وترنيمة المهلبي الوزير(٦٩):

وصـل الكتاب طليعة الوصـل بغرائب الإفضـال والفضـل

فشـــكرته شـــكر الفقير إذا أغنـاه رب المجـد بالبـذل

وترنيمة أبي القاسم كاتب عضد الدولة(٧٠):

تـذكرت أيامي بقربـك والمنى تقـابلني بالعز من كـل جـانـب

وترنيمة المتنبي(٧١):

لسـت أرضـي بان تكون جوادا وزمـانـي بأن أراك بخـيـل

نغص البعد عنك قرب العطايا مرتعي مخصب، وجسمي هزيل

إن تـبـوأت غـير دنـيـاي دارًا وأتاني ئـيـل فـانـت المـنـيـل

وترنيمة البحتري(٧٢):

فرواك صـوب الحمد في كل موطن وجادك غيث الدهر في كل مرتع

ولا زلت بالصـنع الجميل مشـيعًا كما أنني بالصـبر غير مشـيع

وترنيمة أبي بكر الخوارزمي(٧٣):

كتبت ابن عباد إليك وحالتي كحال صـد طمت عليه مناهله

وما تركت كفاك في خصـاصـة ولكن شـوقا قد غلت بي مراجله

وترنيمة أبي الفتح البستي(٧٤):

لما أتاني كتاب منك مبتسـم عن كل بر وفضـل غير محدود

حكت معانيه في أثناء أسـطره آثارك البيض في أحوالي السـود

وترنيمة زهير المصري(٧٥):

أتاني كتاب منك يحمل أنعما وما خلت أن البحر تحويه أوراق

وبعد هذه الترانيم نتسائل كيف يمكن أن نجعل من اللغة الشعرية لغة استجداء؟ كيف يحدث أن نجعل من هذه القوة الأكثر ضياء القوة الأكبر ظلام؟ وأقول ما قالته هذه الترانيم: الشعراء يرزحون تحت أعباء الهموم اليومية، هموم الخبز. وكأن حاجاتهم كلها قد قلصت في العيش – مجرد العيش – .

ما قدمته أضعه الآن بين قوسين وأقول: إن هذه المداولات التي استخدمناها في الكشف والمعرفة هي على عكس ما نظن غالبًا. لا تدلنا في الحقيقة على مناطق الوضوح بقدر ما يجب أن نستدل بها على المناطق التي لا تزال غامضة.

بعبارة ثانية إن هذه الترانيم ترينا أن الشاعر يعيش في الألم والعذاب، وأن الألم هو الشعور الموحد والمشترك بين الشعراء.

في هذا المناخ لا يعود الشاعر يشعر أن له ما يأمل به، أو ما يدافع عنه، بل تتجاوزه الأحداث وتصبح قضيته محصورة في تمزقه الشخصي، ويبدو النشاط الشعري كأنه نوع من التفنن في ابتكار الوسائل التي تكفل تلبية أكبر قدر ممكن من حاجات العيش المادي، وتستجيب لمقتضياتها.

الصورة الفنية:

أن يرسل أبو تمام أو البحتري أو المتنبي أو غيرهم ترانيم شعرية حارة بالوجع والبكاء والشكوى وآلام الغربة والنأى وتباريح الشوق والقلق والهم، أو أي موضوع آخر أمر لا يهم بحد ذاته، لاشتراكهم فيها مع من سبقهم، واتفاقهم مع من خلفهم في تناول ذلك. المهم كيفية تعبيرهم، هل ارتقوا بالحادثة الجزئية إلى مستوى إنساني كلي؟ هل ما يزال تعبيرهم يحتفظ بالحرارة، والعمق وحساسية الإبداع؛ وهذا يتمضن أن الترنيمة الشعرية لا تقيم على أساس موضوعها وحسب، بل —وهو الأهم– من حيث أسلوبها، وصياغتها وطريقة تشكيلها.

في هذا الضوء يمكن أن ندرس الصورة الشعرية المنبثقة من الترانيم الشعرية.

وأول ما يلاحظ أن الصورة قد تخلو من المجاز، وتكون عباراتها حقيقية الاستعمال، ومع هذا تشكل صورة دالة على خيال خصب كما في ترنيمة البحتري التي أشرنا إليها غير مرة في هذا البحث(٧٦):

لا تعـذلني في خروجي يـوم ســـرت ولم ألاقـك

وذكرت مـا يجـد المودع عنـد ضـــمـك واعتنـاقـك

فـتركـت ذاك تـعـمـدًا وخرجـت أهرب من فراقـك

وتلتمس جماليات هذه اللوحة في قرب المعني ووضوحه ولطفه وبراءته من التعمق والغموض، فقد خبر الشاعر الوداع، وهو يقع تحت ناظريه صباح مساء.

وتتيح للمواقف الاعتيادية اليومية أفقًا شعريًا. بل إنها داخل هذه اللغة ذاتها تعيد تركيبها في موقف جديد لا يرى الشعر تعبيرًا عن الذات وحسب بل يراه في عالم الأشياء والتفاصيل وحركة الحياة اليومية.

تشكيلات البيان:

ونبدأ تشكيلات البيان بالتشبيه لأن التشبيه ليس علاقة ربط تجمع بين طرفين متمايزين في الصفة نفسها أو في حكم لها ومقتضى فحسب بل لأن التشبيه يعيد تشكيل حالات (المتلقي) العاطفية، وبخاصة التعبير عما يصاحبه من تأثير أو لذة أو حالة انفعالية. ويحقق توافقًا بين الوحدة والتنوع في نسيج العمل الشعري، وتعتمد فاعليته في قوتها ونموها على إعادة تشكيل المدركات (الحسية) وإدراك الارتباطات فيما بينها.

وفي عدد من الصور التخييلية أو التمثيلية يقوم بعمل السحر، ويخاطب بتخييلاته الجانب الذاتي من المتلقي، وهو لذلك لا يتحقق فيه الوضوح أو التحديد؛ بل ربما كان الغموض مطلوبًا داخل الشعر ما دام يؤدي وظيفة داخل سياق القصيدة.

في هذا الضوء يصبح التشبيه في ترنيمة أبي تمام واصفًا جواب ممدوحه عليه(٧٧).

فكـان أغض في عيني وأنـدى على كبـدي من الزهر الجني

وأحســـن موقعًا مني وعنـدي من البشـــرى أتت بعد النعي

والتشبيه في ترنيمته(٧٨):

لأودعنك ثم تدمع مقلتي إن الدموع هي الوداع الثاني

يصبح التشبيه قوة خفية تحول العالم بحيث يصير المحال ممكنًا وغير المعقول معقولًا.

إن التشبيه ينشر في الترنيمتين سحرًا فتصير الدموع وداعًا ثانيًا، والحزن فرحًا، والموحش المقفر نديًا كالزهر، والقصيدة فتاة جميلة أثقل جيدها الحلي.

وعلى مستوى التشكيل نجد أن (الغموض) الدلالي سمة أسلوبية في التشبيهين؛ حيث الشعر يقترب من الحلم، وتقترب معه الخصائص الجمالية للتعبير الشعري من الخصائص اللامنطقية والغامضة والثرية كالحلم.

والغموض الدلالي هنا هو: المسافة أو الابتعاد في أسلوب الترنيمة. غير أن هذه المسافات نفسها هي التي تحول التشبيه إلى تعبير متعدد الدلالات والإيحاءات وذلك هو مصدر غموضه الدلالي.

إن قيمة التشبيه الخاصة لا تنفصل عن قدرته الخيالية التي تمكنه من التوفيق بين العناصر، والتي تجعله يكتشف بينها علاقات جديدة، وكأن قيمة التشبيه وأصالته ليست إلا هذه الخاصية.

وإدراك هذا المنحني يجعلنا نؤكد أهمية الدلالات الكامنة في كثافة النشاط التخييلي، ونلتفت إلى ما في المعني من تموجات وتقاطعات تستعصي على الفهم.

وتأمل ترنيمة القاضي التنوخي(٧٩):

كتبت وليلي بالسهاد نهار وصدري لوراد الهموم صدار

ولي أدمع غزر تفيض كأنها سحائب فاضت من يديك غزار

وبعده:

إذا رمت أن أنسى الأسى ذكرت به ديارًا لها بين الضلوع ديار

في تحليل التشبيه نجد أن الأرق يمنح الشاعر السيطرة على الحياة ويغير قوانينها، وهو ينبوع تحولات إذ يصور الشكل الذي يتطلع إليه هوى الشاعر وجموح خياله: فدموعه نار تلتهب، والديار تنهض في ضلوعه كلما حاول النسيان.

يقول أبو الفتح البستي في إحدى ترانيمه(٨٠):

وما فقر قفر طال بالري عهدها إلى صيب جود يروي غليلها

بأعظم من فقري إليك ولم أصف وحقك من شكواي إلا قليلها

وقول المهلبي الوزير(٨١):

ورد الكتاب مبشرًا قلبي بأولاد السرور

وفضضته فوجدته ليلًا على صفحات نور

مثل السوالف والخدود البيض زينت بالشعور

وترنيمة أبي فراس يصف كتابا وصلها(٨٢):.

جزل المعاني رقيق اللفظ مونقه كالماء يخرج ينبوعا من الحجر

وقول أبي محمد القاسم بن بدر(٨٣):

صففت دموعي فوق خدي كأنها لآلىء منها أرسلت في نظامها

وإذ تتأمل التشكلات الحسية في التشبيهات السابقة تجد:

حاجة الشاعر إلى ممدوحه: كحاجة الأرض المقفرة إلى الغيث.

ورسالة الحبيب: كالفتاة الحسنا، وألفاظ العقيدة: كالثغور والعقود على النحور، ومنزلة الرسالة في القلب: كمنزلة القلوب من الصدور، والرسالة مبانيها وألفاظها: كالماء يخرج ينبوعا من الحجر، وغزارة دموع الشاعر: كالغيث المنهمر، ودموع الشاعر مصفوفة فوق خده: كاللآلىء في العقد، وصدر الشاعر لوراد الهموم: كالجدول أو النبع الذي لا يجف.

والهدف من هذه الصور الحسية في هذه الترانيم هو الإشارة الوجدانية إليها؛ لأن التعبير الحسي ينفذ إلى العواطف والأحاسيس، ولذلك نجد أن هذه التشكلات الحسية ليست عناصر معزولة وإنما هي إمكانات مستمرة تدخل فيها اعتبارات أخرى.

وهذه التشكلات لا وجود لها إلا في داخل التركيب، أو هي لا توجد ولا تكون لها قيمة إلا نتيجة ارتباطها بالعناصر الأخرى التي تبني منها؛ كالجناس (فقر – قفر) و(صدر – صدار) و(أنس – الأسى) و(حر – حرار). والطباق (ليل – نهار) و(ماء – نار) و(أنسى – ذكرت) و(الماء – الحجر) و(صوبها – انحدارها).

ومراعاة النظير أو التناسب الذي كثر في هذه التشكلات الحسية: (السوالف والخدود والشعور) و(الثغور والنحور) و(القلوب والصدور)..... إلخ.

والحديث عن فاعلية التركيب يؤدي إلى الحديث عن العناصر الداخلة في تشكيله أو تكوينه، وكأنها عناصر كيميائية يتفاعل بعضها مع بعض لتعطي تلك النتيجة.

ولا يمكن أن نغفل العلاقة بين التشكيل الحسي للصورة والتشكلات الأخرى؛ لأن هذا إغفال لفاعلية اللغة ونشاطها الجمالي. بمعنى أن الإيحاء الأدبي للألوان البديعية – في هذه الترانيم– يمكن أن يزيد من تأثير التشكلات الحسية.

ولذلك لا يمكن أن تبرأ هذه الألوان البديعية تمامًا من معالم التشبيه أو التمثيل أو تفهم بمعزل عن تشكلاتها الحسية.

والآن وبعد عرض هذه النماذج التشبيهية، يمكن القول هنا: إن نشاط التشبيه الأدبي يتأثر بإحساس رمزي لا تتضح فيه الدلالات المباشرة، ويعتمد في قوته على مقارنة موقعي المشبه والمشبه به على الوجدان.

ويمكن أيضًا أن يقال: إن تأثير التشبيه مجاله الانتفاع باستخدام الكلمة في سياق ما استخدامًا لا يقوم على المعنى المعجمي؛ وإنما يقوم على المعاناة التصويرية لسياقها بحيث يضفي عليها إيحاءات ومعاني متعددة ذات صلة قوية بالوجدان.

إيضاحًا لما أعنيه نتأمل التشبيه التمثيلي من ترنيمة أبي العباس الضبي(٨٤):

لا تركنن إلى الفراق فإنه مر المذاق

فالشمس عند غروبها تصفر من خوف الفراق

الشاعر متكئ على الطبيعة –الشمس– لا من حيث منظرها ومشهدها، بل من حيث أنها تختزن الأسرار أو المجهول.

الشاعر يحاول إيجاد صلة بينه وبين الطبيعة بوساطة اكتشاف تحولات في الطبيعة مطابقة لتحولات نفسه.

ومن هنا جاء اتكاؤه على ما نسميه في البلاغة حسن التعليل التخييلي والمزج بين المحسوس والمجرد. الشاعر هنا يتأمل غروب الشمس يعبر من خلاله عن حالته النفسية.

والشاعر يدعي كما يقول عبد القاهر الجرجاني: « شأن الفراق أن يرى من الصفرة في الشمس حين يرق نورها بدنوها من الأرض، إنما هو لأنها تفارق الأفق الذي كانت فيه، أو الناس الذين طلعت عليهم وأنست بهم وأنسوا بها وسرتهم رؤيتها»(٨٥).

في هذا الضوء نستطيع أن نتذوق الصورة التمثيلية من ترنيمة زهير المصري(٨٦):

هذا كتابي وهو يط لعكم على حالي وخبري

فتأملوا فيه تروا أثر الدموع بكل سطر

ماء تدفق من جفو ني وهو من نار بصدري

هنا نجد أن التمثيل لا يحمل إشارة محددة، وليس من مهمته الربط أو المقارنة أو الإيضاح، فالشاعر مشغول بشيء آخر هو الانفعال.

ونجد اللغة الغامضة التي يصعب تحديها، اللغة الكثيفة الفياضة التي تخاطب كثيرين. ولكن الكثيرين يتلقون غالبًا أشياء متباينة غير متفقة تمامًا، وهذه سمة الفن فهو ينقل إلى كثيرين معاني واضحة، بينما يحتفظ للقليلين بمجموعة أوغل في الأعماق.

ولنتأمل مداولة أبي سعيد الهمذاني(٨٧):

زاد غـرامـي لهـبًـا قطر غمام سـكبا

فعاقني عن قصـدكم كمـا تعوق الرقبـا

وفي هذا الجو –الغرابة والدهشة– يتحدث الشاعر عن المطر –وهو يعني دموعه– فيصفه بأنه يزيد لهبه اشتعالًا. وهذا خلاف ما تجري به العادة من أن الماء يطفيء اللهب، أو لنقل: إن المعلوم من شأن الدمع أن يطفيء الغليل، ويبرد حرارة الحزن، ويعقب الراحة، كما يقول الآمدي(٨٨):

كقول امرىء القيس:

وإن شـفائي عبرة مهراقة فهل عند رسـم دارس من معول؟

وقول ذي الرمة:

لعل انحدار الدمع يعقب راحة من الوجد، أو يشفي نجي البلابل

وكقول الفرزدق:

فقلت لها: إن البكاء لراحة به يشتفي من ظن أن لا تلاقيا

الشاعر – الهمذاني – يريد – كما أراد أبو تمام قبله بقوله:

أجدر بجمرة لوعة إطفاؤها بالدمع أن تزداد طول وقود

أراد أن يخيل للقارئ مدي لوعته بحيث أن ما يظن أنه يطفئها لا يزيدها إلا اشتعالًا، يريد أن يقول: البكاء أحيانًا لا يجدي.

هكذا يضع الشاعر للمطر جوًا غريبًا، حتى كأن العالم مزيج بين يديه يلعب به، حيث كل شي فيه ينطبق على كل شيء، وحيث تصبح العلائق والصفات الإنسانية علائق بين الأشياء وصفات لها يمكن أن نسمي هذا كله غامضًا، ولكنه الغموض الآسر المحبب.

وحينما نقول إن الشعر نشاط لغوي لا يعني أن الشعر ينبغي أن يقرأ في ضوء دلالاته الإشارية القريبة أو الواضحة وإنما نعني أن هناك قوى مستمرة في قلب العبارة الشعرية لا نستطيع أن نتجاهلها، تلك القوى التي تدل هذه المفاهيم أو تعمل على هدمها أو تشكل منها ما تشاء.

وحين ننتقل إلى المجاز فنرى أن رصد جماليات الاستعارة حلم لا يزال غير محقق ذلك لأن مدلولها الحيوي لا يتذوق إلا في ضوء (المألوف) الذي يرتبط لدى الدارسين بأهمية بالغة، وربما كان في الاستعارة الواردة في بعض الترانيم الشعرية خير بيان.

يقول القاضي التنوخي(٨٩):

لو أستطيع ركبت متن الر يح أو أسريت نحو ذراك مسرى وفده

ويقول أبو الحسن الأندلسي(٩٠):

لو أن الريح تحملني إليكم علقت ببعض أذيال الرياح

وكدت أطير من شوق إليكم وكيف يطير مقصوص الجناح

الخيال البياني في هذه الترانيم ينمو من خلال الإدراك الاستعاري، فضلًا عن كون المجاز ذا أثر فعال في تشكيل المعنى.

والهدف من الاستعارة في هذه الترانيم هو توضيح المعنى الخفي أو تقريب المعنى البعيد كما يقول البلاغيون المتقدمون، فتجعل للريح ظهرًا يركب، وتجعل لها أذيالًا. أين إذن معاناة الشاعر ومغالبته للهجر والإحساس بالقلق الذي عبر عنه المتنبي في صورة رائعة(٩١):

على قلق كان الريح تحتي أوجهها جنوبًا اوشمالًا

فمادية الكلمة المستعارة (الريح) تعمل في بناء هذا التأثير ذلك؛ لأن صلة الشاعر بالريح صلة نفسية وهو في كل حال متأثر بدلالتها الوجدانية من حيث هبوبها من ديار أحبته ومن حيث دوام هبوبها وعبقها.

و(لو) تبعث في النفس ظلال الأماني البعيدة وما يصاحبها من الخيبة وبعد المنال، ومن ثم كانت هذه الأداة من أقوى ما يحفز الشاعر على الحرص على هذه المسافات البعيدة التي تفصله عمن يحب، أو مودة القلق، أو يوميء إلى معنى أقرب إلى إلفة القلق وما يرافقه من صور متناقضة.

إن السياق يكسب الاستعارة قدرات أبعد من قدراتها المعجمية وإثارتها القريبة بحيث توحي بدلالات عميقة لا نستطيع أن ندعي أنها يسيرة أو قريبة.

والصورة المستعارة في الترنيمة تؤلف نظامًا من الدلالات الضمنية التي توجه تصورنا للمعني؛ وأن القاريء من أجل أن يدرك فاعلية الاستعارة عليه أن ينظر إلى (السياق)، ويعني بالارتباطات التي تقوم حولها أو تدخل في تشكلها؛ فالسياق هو الإطار الذي يوجهنا إلى نوع من الإمكانات الملائمة ويساعدنا على تحديد عالمها الجمالي.

وفي هذا الضوء نستطيع أن نقرأ الاستعارات الآتية، وأن نضعها تحت ضوء جديد.

يقول أبو تمام في إحدى ترانيمه(٩٢):

إني أتتني من لـدنـك صـــحيفـة غلبت هموم الصـــدر وهي غوالب

كثرت خطـايا الـدهر في وقـد يرى بنـداك وهـو إلي منـهـا تائـب

ووهلـت مـذ رقـت ركـابـك للنوى فكـأنني مـذ غبـت عني غـائـب

هذا الشعور بالغياب يجعل أبا تمام يشعر أن لحظات رؤية ممدوحه أو تواصله معه تعليق أو إرجاء للغياب، ولذلك يشعر حين يكون بعيدًا عنه أنه لا يعيش في الحاضر، بل في الماضي – الذاكرة– أو في المستقبل –الأمل– يحلم بلقاءات جديدة.

ويمكن أن نقول: إن أبا تمام هنا يعبر في ترنيمته عن حالة يعيشها في حالة (اللااستقرار) أعني أن أبا تمام يشعر دائمًا أنه غائب عمن يحب، وفي مغالبة دائمة مع هموم الأيام ومصائب الدهر، إنه على قلق دائم، والقلق يأس لكنه تعويص.

الصورة الشعرية في هذه المداولة قائمة على (الانزياح) – المجاز الاستعاري – الذي هو سمة من سمات كل نص فني، إلا أن درجته المكثفة والقصوى تظهر دومًا بشكل نوعي في النصوص ذات البنية المجازية أو الاستعارية، كقول أبي تمام هنا "غلبت هموم الصدر وهي غوالب"، فالمجاز يتيح للنص أن يفصح عن تجلياته وبخاصة ما كان منها أكثر حضورًا، وهذا يعود إلى طبيعة المجاز التي تتضمن ثراء بلاغيًا لا حدود له، فالثراء والتعدد الدلالي هما من خصائص لغة المجاز.

وتكشف الاستعارات من ترانيم القاضي الجرجاني(٩٣):

أحمل أنفاس الشمال رسائلي ولي زفرات بينها تتردد

فإن هب في حي سموم فإنما بقية أنفاسي بها تتوقد

ومنصور بن كيغلغ(٩٤):

كتبت إليك بماء الجفو ن وقلبي بماء الهوى مشرب

فكفي يخط وقلبي يمل وعيني تمحو الذي أكتب

وأبي عبد الله الحامدي(٩٥):

والله يعلم لو أني استطعت لقد أفرشت ممشاك أحداقا وآماقا

أن الشاعر ينظم مداولاته بماء جفونه، ثم يمحو ما يكتب بدموعه. وأبو عبد الله الحامدي يسير نحو تحقيق حلم مغمور بكون سحري يفرش دروب المحبوب بالأحداق والآماق، ويضيء شفافيتها الداخلية، حيث تصير الدروب كلها حبًا.

نعم، الحياة فيها مزيج من الحلم والرغبات والانكسارات فحيث تفصل الحواجز والمسافات بين المحبين تصبح الأحزان والآلام ممجدة، وإذ تمنح الأحزان الشاعر الراحة يغالي في تمجيدها فلا يعود يرضى بالأحزان العادية، وإنما يطلب الأحزان البعيدة والكآبة الموجعة والشوق المقلق، والشعراء حين يصفون الأشياء أو الظواهر يحيلونها إلى صور ورموز، يعيدون اكتشافها، ويخلعون عليها صفات البشرية، ولا يرون فيها غير الإنسان وآلامه وأشباحه وظلاله، يرون عبرها ملامح وانعكاسات عالم آخر فيما وراء الحس؛ فالقاضي الجرجاني يحمل ريح الشمال ترانيمه وزفراته المحرقة، ولا مؤنس له أو صديق إلا دموعه وأشواقه، والخيال يعين عينيه المؤرقتين على البكاء والقلق.

وحينما نعالج فاعلية الاستعارة كظاهرة مشكلة للمعنى، ينبغي أن نعتبر بدلالة تركيبها الأدبية. فالدلالة الحسية في ترنيمة منصور بن كيلغ(٩٦):

كتبت إليك بماء الجفو ن وقلبي بماء الهوى مشـــرب

فكفي يخط وقلبي يمـل وعيني تمحو الـذي أكتـب

أو من قول الحامدي(٩٧):

"أفرشت ممشاك أحداقًا وآماقا"

ممزوجة بأحاسيس عميقة لا تتوافر في حال التعبير المجرد؛ ذلك أن مادية النشاط الاستعاري تنقل المتلقي من الإدراك الجاف للمعنى إلى مجال الحس والتخيل، ومعاناته معاناة وجدانية كأنما يخضع هوله ويتحسس آثار الوصل والهجر، الحضور والغياب على نفسه.

وفي ترنيمة ابن كيغلغ تقرأ المضارع: يخط – يمل – تمحو – أكتب فيخيل إليك أن الخط والمحو والكتابة تنطوي في داخلها على بواعث الحيرة.

إذ الواقع أن يكتب الشاعر ترنيمته أو مداولته بماء جفونه وبما يملي عليه قلبه ثم يمحو بدموعه ما يكتب، أو أن يفرش ممشى أحبته ودروبهم أحداقًا وأماقًا، لا يعبر عن شوق ما أو حزن ما بلا قيد أو تحديد. فهنا يكون الشوق والحزن في أعلى درجاتهما بحيث يجرد الشاعر من هذه الأشواق والأحزان مادة يبصرها، يتلمسها لإشباع رغباته وأمنياته.

وطبيعي أن نفيد من هذا الزعم إذا أدركنا أن المضارع ينطوي على شيء واضح يمكن تسميته بالاستمرار الشعوري، ويصبح الخط أو المحو ناموسًا يتجدد الشعور به آنا بعد آن؛ وكأن المعنى اللغوي يستحيل إلى بلاغي، وكأن فكرة الاستمرار الشعوري لا تقوم على مجرد الاستمرار في الحدث بل تتضمن في الحقيقة ما هو أبعد من ذلك.

وإننا إذ نسوق نماذج للكناية فلا يمكننا أن نبحث عن فعالية الكناية دون استبصار إيحاءاتها الأدبية؛ فهذا المعنى ينبغي أن يشكل أساسًا ليبنى عليه النظر في بلاغة الكناية. يقول أبو إسحاق الصابي في إحدى ترانيمه(٩٨):

إذا أبصـــرت عيناي خدًا معفرًا لـديـك نقلـت الترب منـه إلى خـدي

وإن سمعـت أذناي عنـك محـدثًا لهجت بتكرير الحـديث الـذي يبـدي

والكناية من ترنيمة إسماعيل الشاشي(٩٩):

لا ترحلن فمـا أبقيـت من جلـدي مـا أســتطيع بـه توديع مرتحـل

ولا من الغمض مـا أقري الخيـال بـه ولا من الـدمع مـا أبكي على طلل

وحين نقرأ هذه الترانيم وندقق النظر في هذه الكنايات نشعر أننا بصدد أفكار ووجدانات ومواقف متشابكة معقدة؛ فالكناية في رسالة الصابي أصدق في التعبير عن الناحية الإنسانية المؤلمة في نفس الشاعر التي لم تدرك من أمنياتها شيئًا، أو هي استجابة لهذا الشوق الذي يملأ عليه نفسه واللهفة التي تعاوده من حين إلى حين.

ومن ثم جاء التعبير عن هذه اللهفة بصيغة الماضي الذي يستوعب الحاضر: "لهجت بتكرير الحديث الذي يجري"، بل كان في الوقت نفسه أشبه ببحث وجداني شاق يحتاج إلى عناء وألم واغتراب.

الشاعر في ترنيمه يلهج بتكرير الحديث الذي يسمعه؛ لأنه يسمع صوتًا سواه، يريد أن يدنو من ممدوحه الذي بعد، ويقرأ صورته في التراب الذي ينقله إلى خده حينًا أو يسمع صوته في كلام محدثه حينًا آخر، ولكنه لا يستطيع؛ فثم شيء من الحيرة والحزن يحول بينه وبين ما يهفو إليه، فيظل – لذلك – يلهج بتكرير الحديث ليؤكد أنه موجود حتى يظفر لنفسه بمكان يقربه من ممدوحه.

أما أبو إبراهيم إسماعيل الشاشي فنجد في ترنيمته أن البكاء قد نفد دموع عينيه، ولم يبق له رحيل الأحبة ما يقوى به على الوداع أو الغمض. هذا الإحساس يكشف عن الشعور بأن الحياة

هشة سريعة الانكسار أفسدها البين أو الرحيل وهو ما تدل عليه الكناية. من هنا تبدى هاجس الشاعر ليجعل من المحبوب ملجأ، من هنا تجلت حسرته حين يرى الأشياء الجميلة تتهدم وتغيب.

ثم نلحظ أسلوب (النفي) المتكرر المقترن بـ(ما) المبهمة التي تعني شيئًا أي شيء ما قل منه وما كثر، ما ضعف منه أو اشتد:

(ما أبقيت من جلدي ما)، (ولا من الغمض ما)، و(لا من الدمع ما)، وهذا يؤكد قوة الشعور بفتور الحياة وضعف المرء أمام عواصفها.

والسياق عند الشاشي قد بدأ بـ(النهي) –لا ترحلن– وهذا رمز يختلط بعاطفة تشبه الحزن والإشفاق، ويساعد على خلق حالة من الانتباه واليقظة الدائمة لإدراك شيء غريب يتعلق بمواقف الوداع الأليمة، ويفيد شيئًا من الإيناس حتى لكأن الشاعر يجثو تحت أقدام الربع يتلمس عنده ذكريات أيامه الضائعة وصفاءها الذي انهالت عليه رمال البعد.

ومن الممكن القول إن التشديد في (لا ترحلن) تعبير غني يدخل في علاقات متعددة أو يدخل في تكوين مسافات مختلفة ، ولا يمكن أن يبحث بمعزل عن التشكل الإيقاعي أو المقطعي الذي يحدثه، ومن الضروري أن نلاحظ ما بين هذا التشكل وإحساس الشاعر، الألم برحيل أحبته وما خلفه هذا الإحساس من هزيمة وانكسار.

ثم نترك هذا الأسلوب لنصل إلى منحى لغوي آخر وهو التقديم: تقديم نفاد الصبر على امتناع الغمض، وتقديم امتناع الغمض على نفاد الدموع، فهذا المنحى اللغوي يثري فاعلية الإبداع اللغوي، ويمنح الشاعر ما يشاء لنشاطه الخيالي من خصوصية وامتياز حقيقيين، ويهب (المتلقي) معنى عميقًا يثق في أنه يكشف على الدوام علاقات جديدة بين لغة الشعر ومعناه في الترنيمة.

حاجة الشاعر النفسية إلى التجلد من أجل مواجهة مواقف الوداع ليست أكثر إلحاحًا من حاجته إلى الغمض، وليست حاجته إلى الغمض أكثر إلحاحًا من حاجته إلى البكاء، بل قل إن أجفانه لا تلتقي أبدًا وإن التفت فلاعتصار دمع لا يملك له ردًا فيكون كما قيل:

لا تلتقي الأجفان فيها ساعة وإذا التقت فلفض دمع باد

وكأن الشاعر الذي أثقله الشعور بالهشاشة والانكسار والفقد والتشظي أحس أن النأي إحساس لا يلغى تمامًا، وأن الذي يفيء إلى دموعه وأرقه كالذي يقيم إلى همومه وأحزانه التي تقتله.

وحين ننتقل إلى صور البديع نجد أن المداولات الشعرية بكل تجلياتها قد حفلت بصيغتي الطباق والجناس بشكل لافت ومؤكد.

ومن السهل جدًا أن يجمع الباحث من هذه الترانيم الشعرية مجموعة ضخمة محورها الأساسي البديع، بل وسأكتفي هنا بالإشارة إلى أهم هذه الألوان البديعية وأكثرها حضورًا وتكرارًا، فالطباق والجناس نلقاهما باستمرار في هذه الترانيم.

يقول أبي القاسم إسماعيل بن أحمد(١٠٠):

نهاري ولم أبصـــر محياه مظلم وليلي إذا أبصـــرته غير مظلم

وقول ابن دوست(١٠١):

جعلت هديتي كلم ســـواكا ولم أقصـد به أحدًا سـواكا

بعثت إليك عودًا من أراك رجـاء أن تعود وأن أراكـا

وقول ابن كيغلغ(١٠٢):

فكفي يخط وقلبي يمل وعيني تمحو الذي أكتب

وقول أبي الحصين القاضي بحلب(١٠٣):

ما طال ليلي بل طال البلاء به وأطول الليل ليل أنت ساهره

ويقول أبو تمام(١٠٤):

إذا مـا انقضـــى يوم بشـــوق مبرح أتى باشـــتياق فادح بعده غد

ولا حلت عن عهدي الذي قد عهدتما على العهـد الـذي كنـت أعهـد

فـإن تـبـخـلـوا دوني بأنـس ولـذة فإني بطول البث والشـــوق مفرد

وقول المتنبي(١٠٥):

لسـت أرضـي بان تكون جوادا وزمـــاني بأن أراك بخـيـــل

نغص البعد عنك قرب العطايا مرتعي مخصـب، وجسـمي هزيل

وقول أبي الفتح البستي(١٠٦):

ترحلت عنك لفرط الشـــقاء وخلفت رشـــدي وراء ورائي

وأصـبحت في شـغل شـاغل قليـل الغنـاء كثير العنـاء

وقول الخباز البلدي[١٠٧]:

صـــدني عن حلاوة التشـــييع اجـتـنـــابي مـرارة الـتـوديـع

لم يقم أنس ذا بوحشـــة هذا فرأيت الصـــواب ترك الجميع

وقول القاضي التنوخي[١٠٨]:

أســـير وقلبي في ذراك أســـير وحـــادى ركـــابي لـــوعـــة وزفـــير

ولي أدمع غزر تفيض كـأنهـا جدي فـاض في العـافين منـك غزير

وطرف طريف بالســـهاد كأنه لهـاك وجيـش الجـود فيـه بـعـير

وقول القاضي أبو محمد عبد الله بن أحمد[١٠٩]:

ولم تســـــلـني الأيام عـنـك بمـرهـا بلي زادني بعـد اللقـاء متيمـا

وقد كنت لا أرضـى من النيل بالرضـا وآخـذ مـافوق الرضـــا متحكمـا

فلمـا تفرقنـا وشـــطـت بنـا النوى رضـيت بطيف منك ياتي مسـلما

وقوله أيضًا[١١٠]:

لو كنت تدري ما الذي صـــنع الهوى والشـــوق بالجســـم النحيل البالي

لهـجـرت هـجـري واجـتـنبـت تجـنبي ووصـلت من بعد الصـدود وصـالي

وقول أبي الحسن علي بن محمد الأبهري[١١١]:

إن كنت يا ســـيدي ويا أملي شـــغلت عني فعنك لم أشـــغل

وقول الهمذاني[١١٢]:

سأغفر للأيام كل عظيمة لئن قربت بعد البعاد مزارها

ألوان البديع تستطيع أن تغوص في روح الأشياء الحية تتقرى همسها ووشوشتها وتتحاور فيها على مستوى هذا الهمس وتلك الوشوشة: وهي إذ تصوغ العالم لا تصوغه في إطار اللغة المتشابكة، بل تصوغه بالدرجة الأولى بما هو عالم من الكلمات، عالم البديع، ويحتل البديع في صياغة هذه الترانيم المكانة الأكثر مركزية، والأشد حساسية بين مكونات النص أو الترنيمة.

ومن ثم يبدو أن أول خصائص المداولات والترانيم الشعرية تأسيس الأشكال أي الممارسة البديعية.

تشكيلات الرمز:

بداية نقول: إنه ليس من السهل الادعاء بأن استخدام الشعراء للرموز التراثية الدينية والأدبية في ترانيمهم كان مجرد عملية استشهاد بها أو توظيف لها في تقرير الحقائق، فالواقع أن هدفها العملي كان واضحًا وهو استنطاق رمزية النصوص حين يخفق الشاعر في إحكام الصلة بين ما يريد من الشعر وما يريد الشعر منه. كما يساعد استخدامها على الحوار مع تراث آخر، ويشارك في تعميق معنى العمل الأدبي وإعطائه أصداء رؤيوية تزيد المغزى قيمة الموضوع عمقًا.

وإذا كان من أهداف الرموز أن ترد للإنسان ألفته بالعالم —وأن تعيد إليه قدرته على فهمه– فليس غريبًا أن تضرب رموز المداولات جذورها في أغوار الموروث الثقافي.

وإننا إذ ندقق النظر في المداولات من هذه الزاوية نجد أنها تضرب جذورها في تراثنا الديني لتؤسس عبره صلتها مع الجذور التراثية، لا لتبني عليها فقط، وإنما لتؤسس في ساحتها نقيضها أيضًا من جهة، وإرادتها – من خلال هذا الموروث الديني – أن تطل على عالم بأكمله وأن (تفتح) هذا العالم أمام أعيننا حتى نستطيع أن نطل معها وبها على أعماقه، من جهة ثانية.

لتوضيح ذلك يحسن أن نتأمل ترنيمة أبي بكر المعروف بالخباز البلدي(١١٣):

كأن يميني حين حاولت بسطها لتوديع إلفي والهوى يذرف الدمعا

يمين ابن عمران وقد حاول العصا وقد جعلت تلك العصا حية تسعى

وترنيمة أبي القاسم الدينوري(١١٤):

كفى بى اعتبار أنني مذ غبرتم كيعقوب ما ترقي من الشوق عبرتي

وترنيمة أبي طالب المأموني(١١٥):

وكنت يوسف والأسباط هم وأبو الأسباط أنت ودعواهم دما كذبا

وترنيمة الخوارزمي(١١٦):

ولا أحدا يحوي مفاتيح جنة ويقرع بالتطفيل باب جهنم

وقدعاش بعد الخلد في الأرض آدم فإن عشت فاعذرني فإني ابن آدم

إن لغة الرمز حين تنتظم نص الترنيمة تؤدي دورًا جوهريًا هو فتح النص على صعيد العلاقات المتشكلة ضمن بنية النص بين المكون الرمزي والمكون التجريبي. ثم فتحه على صعيد العلاقات بين النص الحاضر وتاريخ الثقافة بأكملها من حيث ينبع الرمز. أي تاريخ التفكير الرمزي. ومن هذه الآلية تنشأ ظاهرة أخرى شغف بها النقد الحديث هي آلية التداخل النصي أو (التناص).

الرموز الدينية الفاعلة في الترانيم السابقة هي: قصة ابن عمران، ويعقوب، وقصة يوسف، والأسباط، والحطيم وزمزم، والمسيح، والجنة وجهنم، وآدم.

وهذه الإشارات الدينية تمنع تحول الترنيمة الشعرية إلى ترنيمة مغلقة وتفتحها. إنها جميعًا ديناميكيات حيوية لفتح النص أو المداولة، وليست كثافة النص – كما نسميها – أو تشابك الدلالات فيه أو غناه في مثل هذه الحالات إلا نتاجًا لهذه الطبيعة التي يملكها.

وهناك إلى جانب الرموز الدينية عدد من النصوص الغائبة والفاعلة في هذه المداولات الشعرية:

- أولها المعلقات الشعرية كمعلقة امرئ القيس وزهير.
- وهناك تضمين لأسماء بالغة الدلالة في الموروث الأدبي نحو: سليك وخثعم، وباقل وقس وابن الأهتم والمنجمين، وألحان معبد وخمر بابل.

وهي رموز فاعلة تشترك مع رموز أخرى في رسم المجال الرمزي الذي يتحرك فيه النص، عبر مجموعة من التعارضات الثنائية والأنساق البنائية التي تشكل عبرها هذه التعارضات بنية النص الشعري، وبالتالي معناه النهائي.

يترنم أبو بكر الخوارزمي(١١٧):

وقعت بفخ الحرف في يد طاهر وقوع سليك في حبائل خثعم

فها أنا تحت الدهر أخلق من قفا ومن أم أوفي دمنة لم تكلم

وأنشد في ذكرى لدارك باكيا ألا أنعم صباحا أيها الربع واسلم

وظاهرة (التضمين) التي نقرؤها في هذه الترنيمة ذات أثر فعال في تشكيل المعنى، وفي تعميق التجربة الذاتية للشاعر أو الكشف عن معاناته العميقة.

وأيضًا لا بد من الإشارة إلى أن (التناص) مكون جوهري في لغة الشعر عن طريق إشارات إلى نصوص أخرى، تقف هي بإزائها، أو تتوقد معها، وتتضام إلى جوارها مفجرة إياها في حضور شعري جديد.

والتضمين تأكيد لازدواجية الوعي، لذلك نجد مثلًا في المداولتين السابقتين اقتباسات جاهلية وعباسية سابقة زمنيًا على الترنيمتين، لكننا لا نستطيع مباينتها بوصفها تؤدي الدور الذي يؤديه التضمين في الترنيمتين الشعريتين هنا؛ ففي الأولى يتم انصهار كلي على مستوى الوعي، وفي الثانية ثمة ازدواجية للوعي؛ في الأولى يصبح البيت المشترك جزءًا عضويًا من النص المنتج؛ لأنه أصلا جزء عضوي من التراث الشفهي الجماعي، وفي الثانية يظل المضمن اقتباسًا أي أنه يظل تجسيدًا لفتح النص على نصوص أخرى.

الخاتمة

وبعد هذه الجولة بين ترانيم العبيدي خلص البحث إلى الحقائق الآتية:

١- إن هذه الترانيم الشعرية قد توافرت فيها عناصر المداولات النثرية من المقدمة والموضوع والخاتمة، والتساوق في المضامين؛ ولكنها اختلفت معها الاختلاف كله في التشكيل وتقنية الأساليب.

٢- الترنيمة نص أي شبكة من الرسائل المختلفة التي تعتمد جزئياتها المتعددة على شفرات متعددة. كما يعتمد نسق العلاقات الرابطة بين الجزئيات على شفرة أو شفرات أخرى. وأن هذه الشفرات المتعددة تتفاعل على عدة مستويات دلالية تزداد معها المسألة تعقيدًا من ناحية، ويتأكد من خلال هذا التشابك أهمية دور المتلقي أو القارئ وأهمية الوسيط أو القناة التي تنتقل عبرها الترنيمة، وأهمية مجموعة العناصر غير النصية من ظروف الإرسال أو التلقي.

٣- النص يكتسب حيويته عندما يقرأ. وإذا ما أردنا أن نفحصه، فإن من الضروري عند ذلك، أن ندرسه عبر عيون القارئ أو في ضوء نظرية (التلقي) التي تركز على دور القارئ في تحديد معنى النص أوتفسيره. وتمثل هذه النظرية النقلة الأخيرة للتحول من النص ومؤلفه إلى القاري أو المتلقي، وربط تفسير النص ومحاولة تحديد المعنى بتجربة القراءة، خاصة أن القراءة لم تعد هي التي تحدد معنى النص فقط، بل أصبحت هي إثبات وجوده. وفي غيبة القارئ لا وجود للنص.

٤- مسألة الإبهام أو الغموض أو الالتباس مسألة يمكن الإغضاء عنها في بعض الترانيم الشعرية التي تقترب من النثر أو من عمليات الاتصال اليومي اليسيرة. ولكن يستحيل إغفالها عند التعامل مع الترانيم الشعرية الأدبية التي تنتفي معها فكرة وجود ترنيمة بالغة الوضوح تنعدم فيها مسألة الإبهام والغموض وعدم التجديد كلية. كما أنه لا يدخل في حسبانه أثر المستويات

النصية المختلفة ودورها في عملية الاتصال هذه، ولا دور العناصر البلاغية والمجازية في إيجاد مضامين جديدة توسع أفق عملية الاتصال ويزيد مجالها الدلالي.

الهوامش

(١) التذكرة السعدية في الأشعار العربية، محمد بن عبد الرحمن بن عبد المجيد العبيدي، ت عبد الله الجبوري – ط١٩٧٢م ، ١٣٩١هـ ، مطابع النعماني، المكتبة الأهلية بغداد، ص٤.

(٢) المصدر السابق ص٥.

(٣) السابق ص٦.

(٤) لسان العرب، ابن منظور (المتوفى: ٧١١هـ)، دار صادر – بيروت، الطبعة: الثالثة – ١٤١٤هـ، فصل الراء المهملة (٢٥٤/١٢).

وعين هذه المعاني هي الواردة في تاج العروس من جواهر القاموس، محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني، أبو الفيض الملقب بمرتضى، الزبيدي (المتوفى: ١٢٠٥هـ)، المحقق: مجموعة من المحققين، الناشر: دار الهداية، (٣٢/ ٢٨٩– ٢٩١).

والقاموس المحيط، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادى (المتوفى: ٨١٧هـ)، تحقيق: مكتب تحقيق التراث مؤسسة الرسالة، بإشراف: محمد نعيم العرقسُوسي، الناشر: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، الطبعة: الثامنة، ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٥م، فصل الراء، ص١١١٥.

والمعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، (إبراهيم مصطفى/ أحمد الزيات/ حامد عبد القادر/ محمد النجار)، الناشر: دار الدعوة، باب الراء، ص٣٧٦.

(٥) د/عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان. ط: الأولى، ٢٠٠٠م، ص ٩، ١٠، (بتصرف).

(٦) انظر: د. جابر قميحة، أدب الرسائل في صدر الإسلام، دار الفكر العربي، القاهرة، ط الأولى، ١٤٠٦هـ ١٩٨٦م، ج١: ص ٧.

(٧) انظر: أ. محمد رجب النجار : النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابة – مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع – الكويت – ط الثانية ١٤٢٣هـ ٢٠٢٠م.

ب – د. رشوان بن محمد السلمي: أدب الرسائل في الأندلس من القرن السادس حتى سقوط غرناطه (رسالة دكتوراه – جامعة القاهرة– ١٤١٦هـ).

(٨) محمد بن عبدالرحمن العبيدي، التذكرة السعدية في الأشعار العربية، تحقيق عبد الله الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط: الأولى ١٤٢٢هـ، – ٢٠٠١م، ص٤٣١.

(٩) المصدر السابق : ص ٤٣٢.

(١٠) المصدر ذاته ص ٤٣٣.

(١١) المصدر نفسه : ص ٤٣٨.

(١٢) المصدر ذاته، ص ٤٤٢.

(١٣) المصدر نفسه ٤٤٤.

(١٤) المصدر نفسه ص٤٣٩.

(١٥) المصدر نفسه ص٤٤١.

(١٦) المصدر نفسه ص٤٣٤.

(١٧) المصدر نفسه ص٤٤٤.

(١٨) المصدر نفسه ص٤٥٤.

(١٩) المصدر السابق: الصفحة نفسها.

(٢٠) المصدر السابق ص ٤٥١.

(٢١) المصدر نفسه، ص ٤٣٩.

(٢٢) المصدر ذاته ص٤٣٣.

(٢٣) المصدر نفسه : ص ٤٤٤ ومن المعلوم أنها لابن زريق.

(٢٤) المصدر السابق ص ٤٥٤.

(٢٥) المصدر ذاته: ص٤٥٠.

(٢٦) المصدر السابق : ٤٤٢.

(٢٧) المصدر نفسه الصفحة ذاتها.

(٢٨) المصدر ذاته، ص ٤٣٢.

(٢٩) المصدر السابق، ص ٤٣٣.

(٣٠) المصدر ذاته: الصفحة نفسها.

(٣١) المصدر نفسه: ص٤٥٣.

(٣٢) المصدر السابق: ص٤٣٤.

(٣٣) المصدر السابق ص٤٣٥.

(٣٤) المصدر السابق ص٤٣٨.

(٣٥) المصدر ذاته ص٤٤١.

(٣٦) المصدر السابق ص ٤٤٤.

(٣٧) المصدر ذاته الصفحة نفسها.

(٣٨) المصدر نفسه ص٤٥٠ وما بعدها.

(٣٩) المصدر السابق ص٤٥١.

(٤٠) البحتري، ديوانه، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط الثالثة، ج١، ص٥٨١.

(٤١) محمد العبيدي، التذكرة السعيدية ص٤٣١.

(٤٢) المصدر ذاته ص٤٣٧.

(٤٣) المصدر السابق ص٤٤٢.

(٤٤) المصدر السابق الصفحة ذاتها.

(٤٥) المصدر نفسه ص٤٥١.

(٤٦) المصدر السابق ص٤٥٧.

(٤٧) المصدر نفسه ص٤٣٢.

(٤٨) المصدر نفسه ص٤٤٩.

(٤٩) المصدر ذاته ص٤٥١.

(٥٠) أبو تمام، ديوانه، شرح التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط: الثالثة، ج: ص ٢٥٣.

(٥١) محمد العبيدي، التذكرة السعدية: ص ٤٣٢.

(٥٢) المصدر السابق ص٤٣٣.

(٥٣) المصدر ذاته ص٤٥٥.

(٥٤) المصدر نفسه ص٤٤٩.

(٥٥) المصدر السابق: الصفحة ذاتها.

(٥٦) المصدر ذاته ص٤٤٠.

(٥٧) المصدر نفسه ص٤٣٥.

(٥٨) المصدر السابق ص٤٣٨.

(٥٩) المصدر نفسه ص٤٣٩.

(٦٠) المصدر ذاته ص٤٥٤.

(٦١) المصدر السابق: ص ٤٣٣.

(٦٢) المصدر نفسه ص٤٣٥.

(٦٣) المصدر ذاته ص٤٤٠.

(٦٤) الشريف الرضي، ديوانه، دار صادر، بيروت، ج١، ص١٨١.

(٦٥) أبو فراس الحمداني، ديوانه، رواية ابن خالويه، دار صادر، بيروت: ص ١٧٧.

(٦٦) المصدر السابق : ص ٤٤٤، وقد جعلها المؤلف للوأواء الدمشقي.

(٦٧) المصدر ذاته، ص٤٥٧.

(٦٨) المصدر السابق ص٤٣١.

(٦٩) المصدر السابق ص٤٤٦.

(٧٠) المصدر نفسه ص٤٤٧.

(٧١) المصدر السابق : ص ٤٣٤.

(٧٢) المصدر ذاته: ص٤٣٣.

(٧٣) المصدر ذاته: ص ٤٣٥.

(٧٤) المصدر ذاته ص٤٥٢.

(٧٥) المصدر السابق ص٤٥٥.

(٧٦) محمد العبيدي، التذكرة السعيدة: ص٤٣٣.

(٧٧) المصدر نفسه ص٤٣٢.

(٧٨) المصدر ذاته ص٤٣١.

(٧٩) المصدر السابق: ص ٤٤٨.

(٨٠) المصدر نفسه ص٤٣٧.

(٨١) المصدر ذاته:ص٤٤٥ وما تلاها.

(٨٢) المصدر السابق: ص ٤٤١.

(٨٣) المصدر السابق: ص ٤٥٥.

(٨٤) المصدر نفسه: ص٤٥٠.

(٨٥) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ط: الأولى، ١٤١٢هـ – ١٩٩١م، ص٢٧٨ – ٢٧٩.

(٨٦) محمد العبيدي، التذكرة السعدية ص٤٥٦.

(٨٧) المصدر السابق ص ٤٥١.

(٨٨) أبو القاسم الحسن الأمدي، الموازنة بين أبي تمام وأبي عبادة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت – لبنان، ١٣٦٣هـ– ١٩٤٤م، ص١٨٧.

(٨٩) محمد العبيدي، التذكرة السعدية: ص ٤٤٧.

(٩٠) المصدر ذاته، ص ٤٥٤.

(٩١) أبو الطيب المتنبي، ديوانه، شرح أبي البقاء العكبري، صححه مصطفى السقا وزميلاه، دار الفكر، ج٣: ص٢٢٥.

(٩٢) محمد العبيدي، التذكرة السعدية: ص٤٣١.

(٩٣) المصدر نفسه ص٤٣٨.

(٩٤) المصدر ذاته: ص ٤٤٢.

(٩٥) المصدر السابق: ص ٤٤٨.

(٩٦) المصدر نفسه: ص ٤٤٢.

(٩٧) المصدر ذاته: ص ٤٤٨.

(٩٨) المصدر السابق: ص ٤٤٦ وما بعدها.

٩٩(٩٩) المصدر نفسه ص٤٥٠.

(١٠٠) المصدر نفسه ص ٤٥٢.

(١٠١) المصدر ذاته ص٤٥٤.

(١٠٢) المصدر السابق ص٤٤٢.

(١٠٣) المصدر نفسه ص٤٤٣.

(١٠٤) المصدر ذاته ص٤٣٢.

(١٠٥) المصدر السابق، ص ٤٣٤.

(١٠٦) المصدر نفسه ص ٤٣٦.

(١٠٧) المصدر ذاته ص٤٤٥.

(١٠٨) المصدر نفسه ص ٤٤٨.

(١٠٩) المصدر ذاته: ص ٤٤٩.

(١١٠) المصدر السابق: الصفحة ذاتها.

(١١١) المصدر ذاته ص٤٥١.

(١١٢) المصدر السابق الصفحة نفسها.

(١١٣) المصدر ذاته: ص ٤٤٥.

(١١٤) المصدر السابق: ص ٤٥٢.

(١١٥) المصدر نفسه ص ٤٥٦.

(١١٦) المصدر ذاته، ص ٤٥٧.

(١١٧) المصدر السابق: الصفحة ذاتها.

أهم المصادر والمراجع:

١- البحتري، ديوانه، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط الثالثة.

٢- أبو تمام، ديوانه، شرح التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط: الثالثة.

٣- د. جابر قميحة، أدب الرسائل في صدر الإسلام، دار الفكر العربي، القاهرة، ط الأولى، ١٤٠٦هـ ١٩٨٦م.

٤- د. رشوان بن محمد السلمي، أدب الرسائل في الأندلس من القرن السادس حتى سقوط غرناطه (رسالة دكتوراه - جامعة القاهرة- ١٤١٦هـ).

٥- الشريف الرضي، ديوانه، دار صادر، بيروت.

٦- أبو الطيب المتنبي، ديوانه، شرح أبي البقاء العكبري، صححه مصطفى السقا وزميلاه، دار الفكر.

٧- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ط: الأولى، ١٤١٢هـ — ١٩٩١م.

٨- د/عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان. ط: الأولى، ٢٠٠٠م.

٩- أبو فراس الحمداني، ديوانه، رواية ابن خالويه، دار صادر، بيروت.

١٠- أبو القاسم الحسن الأمدي، الموازنة بين أبي تمام وأبي عبادة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت - لبنان، ١٣٦٣هـ- ١٩٤٤م،.

١١- مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادى، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث مؤسسة الرسالة، الناشر: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، الطبعة: الثامنة، ١٤٢٦هـ — ٢٠٠٥م.

١٢- مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، الناشر: دار الدعوة.

١٣- أ. محمد رجب النجار، النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابة - مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع - الكويت - ط الثانية ١٤٢٣هـ ٢٠٢٠م.

١٤- محمد بن عبدالرحمن العبيدي، التذكرة السعدية في الأشعار العربية، تحقيق عبدالله الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط: الأولى ١٤٢٢هـ، - ٢٠٠١م.

١٥- محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، الناشر: دار الهداية.

١٦- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر – بيروت، الطبعة: الثالثة – ١٤١٤هـ.