شعر الأبيجراما في أدب الغرباء للأصفهاني

د. عائشة بنت عودة بن رشيد الزراع العطوي*

ahsyalatawi@gmail.cm

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة شعر الإبيجراما في أدب الغرباء للأصفهاني، وجاء في مقدمة وتمهيد وثلاثة مباحث وخاتمة؛ عرف التمهيد بالإبيجراما وأدب الغرباء والأصفهاني. وناقش المبحث الأول: بناء الصورة الشعرية في شعر الإبيجراما. وتطرق المبحث الثاني للبنية الإيقاعية في شعر الإبيجراما. وتطرق الثالث إلى البنية التناصية في شعر الإبيجراما. وجاءت الخاتمة بأهم النتائج والتوصيات، ومن أهمها تأكيد معرفة الأدب العربي بفن الإبيجراما، وأن أدب الغرباء للأصفهاني أول كتاب جمع كثيرًا من نصوصه، وقد أحسن الشعراء توظيف الصورة والإيقاع والتناص في التعبير عن أغراضهم المتنوعة.

الكلمات المفتاحية: الإبيجراما، الشعر، أدب الغرباء، التناص، الصورة الشعرية.

* أستاذ الأدب والنقد المشارك - قسم اللغة العربية - كلية التربية والآداب – جامعة تبوك –المملكة العربية السعودية.

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

Epigram Poetry in *The Literature of Strangers* by Al-Asfahani

Dr. Aisha Bint Odeh Bin Rashid Al-Zaraa Al-Atwi*
ahsyalatawi@gmail.cm

Abstract:

The research aims at studying Epigram poetry in *The Literature of Strangers* by Al-Asfahani. It consists of an introduction, three sections and a conclusion. The introduction defines Epigram poetry, *The Literature of Strangers* and Al-Asfahani. The first section discusses building the poetic image in Epigram poetry; and the second section discusses the rhythmic patterns in the Epigram poetry. The third section discusses the intertextual structure in the Epigram poetry; and the conclusion comes with the most important results and recommendations. Some of these are insisting on importance of the art of Epigram for Arabic literature, and that *The Literature of Strangers* by Al-Asfahani is the first book to collect many epigrams. The poets excel in using the poetic images, rhythm and intertextuality to express their varied purposes.

Keywords: Epigram, Poetry, Strangers' Literature, Intertextuality, Poetic Image.

الُمقدِّمَةُ:

يزخرُ تراثنا الأدبي العربي والمؤلفات الأدبية العربية القديمة والحديثة بشواهد أدبية كثيرة؛ تنتمي إلى فنون وأنواع أدبية كثيرة ومتنوعة، ولقد نال كثيرٌ من هذه العلوم الأدبية وتلك الفنون اهتمام كثير من الباحثين والعلماء، وفي المقابل فإن بعض هذه العلوم لم ينل الاهتمام المناسب، ومن ذلك الأبيجراما، وهو نوع أدبي له خصائصه التي تُميِّزه عن باقي الأنواع الأدبية الأخرى. فعلى الرُّغم من أنَّ تلك النصوص قصيرة مُقتضبة فإنها تفيض بالقيم والمشاعر الإنسانية، وتترجم

* Associate Professor of Literature and Criticism, Arabic Language Department, Faculty of Education and Arts, University of Tabuk, Saudi Arabia.

بتكثيفٍ عالٍ تجارب إنسانية عاشها من صاغ تلك النصوص بالعرق والدم والحرمان قبل أن تُصاغ بالحبر أو الكتابة أو الصُّراخ؛ فهي غالبًا صرخة مدوِّية يطلقها المظلومون والمغبونون من ذوي المظالم؛ فأقل ما يجب نحوها أن نُوليها العناية اللائقة بها من الدراسة والبحث والفحص والتحليل؛ لاستخلاص الدروس والعبر والفوائد النافعة الجمَّة.

وكتاب (أدب الغرباء) لأبي الفرج الأصفهاني من المُصنَّفات الأدبية الرائدة في بابها الفريدة في مضمونها، وله مكانته في مسيرة الأبيجراما العربية وتطورها، حيثُ يشتمل هذا الكتاب على بعض النصوص المتميزة التي تندرج تحت هذا النوع الأدبي الفريد، فآثرت تخصيص هذه الدراسة بدراسة الأبيجراما في كتاب (أدب الغرباء)؛ في محاولة أدبية علمية للوقوف على أهم الملامح السيميائية والأدبية والدلالية والنقدية والإنسانية لهذه النصوص الأدبية الشعرية في هذا السفر الأدبي القيم، وجاءت هذه الدراسة تحت عنوان «**شعر الأبيجراما في أدب الغرباء للأصفهاني**».

أهمية البحث: تكمن أهمية هذه الدراسة في أمورعدَّة، من أهمها ما يأتي:

- أنه بحث في كتاب (أدب الغرباء) للأصفهاني؛ وهو أول كتاب عربي اهتمَّ بجمع نصوص الأبيجراما.

- أنه بحث نقدي متخصص يدرس النصوص الشعرية الواردة في (أدب الغرباء) لأبي الفرج الأصفهاني؛ لبيان أهم مواطن تميُّز هذه النصوص وتفرُّدها.

- أنه محاولة علمية للتعرُّف بإيجاز على نشأة فن الأبيجراما في الأدب العربي وتطوره.

- أنه بحث في جماليات نصوص الأبيجراما الشعرية الواردة في (أدب الغرباء)؛ من نواحٍ شتى، كشعرية الصورة الشعرية والموسيقى الداخلية والخارجية وغيرها.

- أنه محاولة لمعرفة أهم القيم والأغراض الدلالية والأدبية لنصوص الأبيجراما في (أدب الغرباء) للأصفهاني.

أسباب البحث:

- قلة الدراسات المتخصصة النظرية والتطبيقية حول الأبيجراما العربية.

- كتاب (أدب الغرباء) للأصفهاني من الكتب الطريفة والفريدة في بابها يستحق الدراسة والتحليل.

- محاولة تقديم دراسة نقدية للنصوص الشعرية في (أدب الغرباء) لأبي الفرج الأصفهاني.

- الأبيجراما لا يزال بحاجة إلى مزيد من الدراسات النقدية؛ نظرًا إلى ندرة الدراسات النظرية والتطبيقية حوله.

- ثراء نصوص الأبيجراما، فهي تفيض بالحس والقيم والمشاعر الإنسانية؛ وهي بحاجة لتحليلها واستنباط ما بها من قيم.

أهداف البحث:

- الوقوف على أهم مواطن التميُّز لأهم نصوص الأبيجراما في (أدب الغرباء) للأصفهاني.

- معرفة الدور الرائد الذي قام به أبو الفرج الأصفهاني في مسيرة الأبيجراما العربية والعالمية.

- تقديم دراسة متخصصة تعنى بالتحليل النقدي لأهم نصوص الأبيجراما في (أدب الغرباء).

- التعرُّف على القيم الدلالية والأدبية والإنسانية لنصوص الأبيجراما الواردة في (أدب الغرباء) للأصفهاني.

تساؤلات البحث:

- هل عرف الأدب العربي فن الأبيجراما؟
- ما مكانة (أدب الغرباء) لأبي الفرج الأصفهاني في مسيرة الأبيجراما العربية؟
- ما أهم مواطن التميز الأدبي في نصوص الأبيجراما في (أدب الغرباء)؟

- ما أهم الدلالات والمعاني المرجوة من صياغة نصوص الأبيجراما؟

- ما أهمية دراسة نصوص الأبيجراما الواردة في (أدب الغرباء) لأبي الفرج الأصفهاني؟

- ما الأدوات والوسائل الأدبية والفنية التي وظَّفها شعراء الأبيجراما للتعبير عن أغراضهم؟

حدود البحث: النصوص الشعرية الواردة في (أدب الغرباء)، وبلغت (292) مئتين واثنتن وتسعين بيتًا.

الدراسات السابقة:

- «**فن الأبيجرام في الأدب العربي المعاصر**»، لعبد الله رمضان خلف، دكتوراه، جامعة عين شمس، مصر، 2008م.

- «**فن الأبيجراما بين طه حسين وجون دن - دراسة مقارنة**»، لمحمد ربيع محفوظ بحشوان، رسالة ماجستير، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 2010م.

- كتاب «**بناء قصيدة الأبيجراما في الشعر العربي الحديث**»، لأحمد الصغير المراغي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2013م.

- كتاب «**أحاديث أبي بصير- إبيجرامات وهوامش**»، لعبد الكاظم جبر، بابل، العراق، 2017م.

- «**فن الأبيجراما العربية القديمة - النشأة والبناء**»، سهيلة مقبل الشاوي، وهدى سعد الدين يوسف، المجلة الأكاديمية العالمية، 2020م.

ولقد أفادت الدراسة من الدراسات السابقة؛ لكن التباين والاختلاف واضحٌ بينها وبين هذه الدراسة.

خطة البحث: جاءت هذا البحث في مقدمة وتمهيد وثلاثة مباحث وخاتمة؛ على النحو الآتي:

اَلتَّمْهِيْدُ: تَعَارِيْف وَمَفَاهِيْم

اَلْمَطْلَبُ اَلأَوَّلُ: اَلتَّعْرِيْفُ بِالأبيجراما

الأبيجرام (Epigram): كلمة مُركَّبة مُستوحاة من اللغة اليونانية القديمة من كلمتين هما (epos) و(graphein)، وكانت تعني الكتابة على شيء أو النقش على الحجر في المقابر؛ بوصفها عملية إحياء لذكرى المُتوفَّى، أو نحت تمثال لأحد الشخوص، إلى أن تحوَّلت إلى نوع شعري قائم بذاته[1]. والأبيجراما نوعٌ شعريٌّ قديمٌ، تمَّ تعريفه في الآداب اليونانية القديمة والأوروبية والعربية؛ كانت تعني في الآداب اليونانية الكتابة المنقوشة أو الكتابة على شيء، كالمقابر أو التماثيل. أمَّا في الآداب الأوروبية فقد تحوَّلت في القرن السابع عشر من قبل جون دن، وأسكار وايلد إلى فن شعري قائم بذاته له سماته ومعاييره التي يمكن أن يتم الاحتكام إليها. ويطلق هذا المصطلح على كل شعر قصير تصور فيه عاطفة من عواطف الحب أو المدح أو الهجاء، ثم غلب الهجاء على هذا الفن، خاصة عند الإسكندريين وشعراء روما، وإن لم يخلص من المدح والغزل، وفي العصر الحديث لم يكن الشعراء الأوروبيون يطلقون هذا الاسم إلا على الشعر القصير الذي يقصد به النقد والهجاء[2].

والإبيجرام -بوصفه مصطلحًا أدبيًّا- هو: قصيدة قصيرة، تنتهي بانقلاب بارع في التفكير، ومن ثم الانتهاء بقول ثاقب أو متناقض. وفي معجم مصطلحات الأدب: مقطوع شعري قصير جدًّا ينتهي بهجاء لاذع[3]. والأبيجرام "شكل أدبي -شعر أو نثر- يتميز بالتركيز والتكثيف وواحدية الفكرة التي تطرحها المقطوعة الواحدة منه، وقد يعتمد على لغة المفارقة وبنية التضاد، سواء على مستوى الألفاظ أم المعاني، وغالبًا ما ينتهي بنوعٍ من أنواع المفاجأة أو الإدهاش. وتتنوَّع موضوعات هذا الفَنّ. وقد تأتي الأبيجرامة الواحدة في هيئةِ بنيةٍ مستقلة، أو داخل بنيةٍ أكبرَ منها تمثِّل هي إحدى مكوناتها"[4]. ويرى يوسف نوفل أنَّ فن الأبيجراما هو: "نص قصيرة مركّز العبارة، مكثّف المعنى، يستعير من القصة القصيرة جدًا: الومضة الخاطفة، واختصار لحظة التنوير، بالاعتماد، غالبًا، على

الرمز والمُفارقة واختيار اللفظ الدال، والعبارة الرقيقة التي تكون كالنصل المرهف ذي الحدّ الباتر..."[5].

نبذة موجزة عن نشأة الأبيجراما:

الأبيجراما فن أدبي قديم، يرى أحمد عثمان أنَّ الأبيجراما بدأت في الظهور في القرن الخامس قبل الميلاد، وهي تُمثِّل فنًّا شعريًّا وصل إلى أقصى ازدهار له إبان العصر السكندري (البطلمي)، والأبيجراما تسجيل لذكرى ما على قطعة حجر أو معدن، فكان اسم الميت ووطنه على قبره، وهذه عادة معروفة لدى الشعوب القديمة جميعًا تقريبًا، بيد أنَّ الإغريق بفكرهم كتبوها شعرًا، فنشأت العادة أن يُكتب بيت أو بيتان لهذا الغرض[6]. ويتحدَّث طه حسين عن نشأة هذا الفن وتطوره، ويقدم تعريفًا للأبيجراما، ومن ذلك قوله:"... والواقع أنَّ الشعراء الذين عُنوا بهذا الفنِّ عناية خاصة؛ فوضعوا له أصوله وقوانينه قد كانوا من شعراء القصور في الإسكندرية وروما، وفي كثير من الحواضر الأوروبية..." [7]. ويكمل طه حسين قائلًا:"... وقد نشأ كذلك في الأدب اللاتيني ضئيلًا يسيرًا، حتى إذا اتصل الأدب اللاتيني بالأدب اليوناني عامة والسكندري خاصة، وترجموا ثم قلَّدوا ثم برعوا، حتى أصبح هذا الفن من فنون الشعر اللاتيني ممتازًا أشد الامتياز وأعظمه في القرنين الأول والثاني للمسيح؛ أي: في العصر المجيد، عصر الإمبراطورية الرومانية..." [8]. وأفاض عز الدين إسماعيل في الحديث عن نشأة الأبيجراما وتطورها في كتابه "دمعة للأسى.. دمعة للفرح"[9].

الأبيجراما والأدب العربي:

عرفنا أنَّ فن الأبيجراما يمتاز بالتكثيف اللفظي والثراء المعنوي، فبيتان من الشعر أو ثلاثة قد يرويان قصة أو حكاية أو حكمة أو خلاصة تجارب حياتية، وهذا الفن الأدبي عرفه العرب من أيام الجاهلية كغيرهم من الشعوب، فبعضه عثر عليه محفورًا على الجدران أو الصخور أو علامات القبور أو غير ذلك، وكثيره نُقل إلينا مشافهةً، ثم تلقفها الرواة ودونوها في مصنفاتهم، يقول شوقي

ضيف:" لا يكاد يخلو حجر في جنوبي الجزيرة العربية وقلبها وشماليها من نقش تذكاري؛ نقشه كُتَّابٌ مُحترفون أو غير مُحترفين من الرُّعاة ورجال القوافل، يذكرون فيه أسماء آلهتهم مُتضرعين إليها أن تحميهم، وقد يذكرون ما يُقدِّمون إليها من قرابين، وقد يكتبونها على قبورهم مسجلين أسماءهم وأسماء عشائرهم وما قام به الميت من أعمال، وقد يُودعونها بعض قوانينهم وشعائرهم"[10].

إنَّ هذا النوع من الأدب قد تأخَّرت دراسته والاهتمام به لدى الباحثين العرب في الدراسات الأدبية والنقدية، ولم يكن يدرس تحت عنوان فن الأبيجراما، يقول طه حسين: "الأبيجراما في الأدب العربي قد تأخرت نشأته شيئًا ما؛ فلم يَكَدْ يعرفه الأدب الجاهلي، أو نحن لا نعرف من الأدب الجاهلي ما يمكننا من أن نقطع بأنَّ الشعراء الجاهليين قد حاولوا أو قصدوا إليه، ولم يعرفه الأدب الإسلامي، وأكبر الظَّنِّ أنَّ الشُّعراء الإسلاميين لم يعرفوه؛ لأنهم لم يرثوه عن الفحول الجاهليين، ولأنَّهم لم يشهدوا حياةً متحضِّرَةً مترفةً كالتي عرفها شعراء الإسكندرية وشعراء روما، وإنما عرفوا حياةً قد اتصلت بالحضارة ولكنها لم تبرأ من البداوة، وقد حفظت تراثًا قديمًا ضخمًا ومذهبًا في الشعر مألوفًا، أخصُّ ما يمتاز به طول النفس؛ حتى يُؤدِّي الشاعر ما يحتاج إلى تأديته في أناة ومهل، لا تمتاز بالقِصَر ولا بالاختصار"[11].

ومن الممكن أن يكون الأدب الجاهلي قد عرف شواهد ونماذج لهذا الفن، خاصة أنَّ المعلقات والقصائد الشعرية الجاهلية جاءت طويلة، فمن المنطقي أن يمر بمرحلة المقطوعة الشعرية القصيرة أو مرحلة البيتين أو الثلاثة إلى أن يصل إلى مرحلة القصيدة الطويلة المكتملة، ففي الشعر العربي الجاهلي تتنوع الأغراض في القصيدة الواحدة، فتلحظ أنها مركبة من مقطوعات شعرية؛ يمكن أن تمثل كل مقطوعة شاهدًا على فن الأبيجراما لدى الشعراء العرب الجاهليين، يقول شوقي ضيف: "القصيدة الطويلة لا تُلمُّ بموضوعٍ واحدٍ يرتبط به الشاعر، بل تجمع طائفة من الموضوعات والعواطف لا تظهر بينها صلة ولا رابطة واضحة، وكأنها مجموعة من الخواطر يجمع بينها الوزن والقافية، وتلك هي كل روابطها، أمَّا بعد ذلك فهي مفككة؛ لأن صاحبها لا يُطيل المكث عندها بعينها أو عند موضوع بعينه"[12].

ولقد عثر بعض الباحثين على نقوش كثيرة تثبت ذلك، لكنه لم يرتق إلى درجة الظاهرة الأدبية أو الفن الأدبي، كما أنَّ العرب القدماء أو العلماء لم يصرحوا بأنه لون أدبي مستقل أو قصد لذاته بخصائص تميُّزه عن باقي الفنون الأدبية التي شهدها تاريخ الأدب العربي. ولم يشهد عصر صدر الإسلام والعصر الأموي حضورًا لافتًا لهذا النوع من الفن الأدبي، وأمَّا في العصر العباسي فقد "أزهر في العراق هذا الأدب العباسي الجديد، وظهر هذا الفن في الأدب العربي قويًّا خصبًا مختلفًا ألوانه في البصرة والكوفة وبغداد، ولكن حياته لم تَطُلْ، وإنما اقتضت ظروف السياسة والأدب أن يعدل الشعراء الفحول عنه عدولًا يوشك أن يكون تامًّا، وأن يستخفي به بعض الشعراء وبعض الكتَّاب، بل بعض الذين لا تُعرَف لهم سابقة في الشعر ولا في النثر"[13].

ويعدُّ طه حسين رائد هذا الفن الأدبي عند العرب في العصر الحديث، من خلال كتابه «جنة الشوك»، القاهرة 1945م، فهو أول من كتب في جنسه، وعرّف به نظريًا، ولم يجد مقابلًا له في العربية، فعرّب المصطلح، وتتبع نشأته في الآداب اليونانية واللاتينية والإسكندرانية، وشعراء روما، حتى العصر الحديث، وطه حسين أول من أصَّل لهذا المصطلح الأدبي (الأبيجراما) في الأدب العربي في العصر العباسي بخصائصه المتعارف عليها، وتمثَّل ذلك في القصائد الشعرية القصيرة أو المقطوعات التي وردت لشعراء أمثال بشار بن برد، وابن الرومي، وغيرهما.

وأطلق بعض الباحثين على الأبيجراما فن (الرسائل القصيرة)، أو (توقيعات)، على النصوص والشواهد التي كثرت في العصر العباسي. والتوقيعة العباسية هي "عبارةٌ بليغة موجزة مقنعة، يكتبها الخليفة أو الوزير أو الوالي على ما يرد إليه من رسائل تتضمن قضية أو مسألة أو شكوى أو طلب. والتوقيع قد يكون آية قرآنية، أو حديثًا نبويًا، أو بيت شعر أو حكمة، أو مثلًا، أو قولًا سائرًا. ويشترط أن يكون ملائمًا للحالة أو القضية التي وُقّع من أجلها"[14].

وممَّا لا شك فيه أنَّ الأدب العربي وتاريخه بصفة عامة، وتاريخ فن الأبيجراما بصفة خاصة مدينٌ لأبي الفرج الأصفهاني (ت:356هـ)؛ لأنه يُعدُّ أول مَن جمع نصوص الأبيجراما العربية في كتابه

الرائد الفريد (أدب الغرباء)، حيث يقول في مقدمته:" ولقد جمعت في هذا الكتاب ما وقع إليَّ وعرفته، وسمعت به وشاهدته... من أخبار من قال شعرًا في غربةٍ، ونطق عمَّا به من كُربة، وأعلى الشكوى بوجده، من كلِّ مُشرَّدٍ عن أوطانه ونازح الدار عن إخوانه..."[15]. ويمكننا القول إنَّ ما قدَّمه الأصفهاني في (أدب الغرباء) من نصوص تعدُّ في ميدان فن الأبيجراما، إلا أنَّه لم يصرّح بهذا المصطلح الذي عرف فيما بعد. وإنَّ وجود هذه النصوص في (أدب الغرباء) يؤكد بجلاء أنَّ تراثنا الأدبي العربي قد عرف هذا الفن الأدبي (الأبيجراما) بكثير من خصائصه الأدبية المعروفة إلا أنه لم يطلق عليه هذا المصطلح الذي عرف حديثًا ولفت الأنظار إليه طه حسين، كما ذكرت سلفًا. فالشعراء العرب، كثرت لديهم المقطوعات الشعرية القصيرة التي تعددت أغراضها وتنوعت بين المدح والهجاء والحكمة والشكوى، وكانت بجلاء تحمل رسالة للقارئ أو السامع وتترك أثرًا بالغًا في نفسه.

وفي القرن العشرين انتشرت الكتابة في هذا الفن وذاع صيته، ومنهم من يسميه الأبيجراما، وبعضهم يسميه (التوقيعات)، فنجد التوقيعات في كتاب أحمد زكي صفوت (جمهرة رسائل العرب)[16]، ومن الشعراء العرب الذين كتبوا هذا النوع عز الدين إسماعيل في ديوانه (دمعة للأسى.. دمعة للفرح)، وأدونيس في قصائده الأولى[17]، وأحمد مطر في لافتاته[18]، والشاعر السعودي عيد الحجيلي[19]، ومحمد حبيبي، ونصار عبد الله، وكمال نشأت، والفلسطيني عز الدين المناصرة[20]، ومصطفى رجب[21]، ونزار قباني، وكثير من العلماء والباحثين كتبوا في هذا الفن، مثل عامر العقاد في (آخر كلمات العقاد)[22]، وطه حسين في (جنة الشوك) كما مر بنا، وعز الدين إسماعيل، وغيرهم.

أهم خصائص الأبيجراما[23]:

إنَّ الأبيجراما نوع أدبي قائم بذاته، له معاييره، وأحكامه من حيث الشكل والمضمون، مثل اللغة، والصورة الشعرية، والإيقاع، والتناص... وتميَّزت لغة الأبيجراما بالإيجاز والتكثيف، وابتعدت عن استخدام المفردات الركيكة التي تخصُّ القصيدة الطويلة. واهتم شعراء الأبيجراما بالبناء الإفرادي في القصيدة، فقد تعرَّضوا لبعض الحقول الدلالية، مثل: الزمن والموت والحزن، وكانت قد

تحولت الأبيجراما على أيدي شعراء العصر السكندري إلى "قصيدة وصفية تدور حول موضوعاتٍ شتَّى"[24]، "وتتضمَّن غالبًا وظائف إقناعية"[25]. وبالمثل اهتموا بالجزء التركيبي؛ وقد ظهر ذلك جليًا من خلال التقديم والتأخير والحذف بأشكالها المختلفة.

كما اهتمَّ شعراء الأبيجراما بالإيقاع بمستوياته المتعدِّدة، الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن، والقافية والتفعيلات المختلفة. واستندت الأبيجراما على الإيقاع الداخلي بشكل كبير، وظهر ذلك من خلال بنية التكرار، مثل تكرار الصوت وبنية التقابل والتجانس والإيقاع البصري. وترتبط قصيدة الأبيجراما ارتباطًا وثيقًا بعصور الانتقال؛ سواء المكاني والزماني أم السياسي أم غير ذلك، "وعصور الانتقال تمتاز بما يكثر فيها من اضطرابات الرأي واختلاط الأمر وانحراف السيرة الفردية والاجتماعية عن المألوف من مناهج الحياة"[26]. وتميَّزت الصورة الشعرية في قصيدة الأبيجراما بكونها مركبة وشديدة التعقيد والغموض، وقد ارتكزت على الاستعارة والتشبيه. كما تميَّزت الأبيجراما بالتناص وتداخل النصوص عن طريق الاقتباس، والامتصاص والاستدعاء أو الإشارات التناصية السريعة التي تحيل القارئ أو المتلقي إلى النصوص السابقة التي اتكأ عليها الشاعر[27].

ويلخص طه حسين أهم خصائص الأبيجراما العربية وشروط صياغتها وضوابطها الإبداعية؛ حيث يقول: "أثر العقل فيه نقدٌ لاذعٌ.. أو تصوير دقيق لشيء يُكره أو يُحب، وهذا كله يحتاج إلى بحث وتفكُّر وإلى رؤية وتأمُّل،... وأثر الإرادة فيه أنه لا يأتي عفو الخاطر ولا فيض القريحة، وإنما يقصد الشاعر إلى عمله وإنشائه، ويستعد لتجويده والتأنُّق فيه، وأثر القلب فيه يفيض عليه شيئًا من حرارته وحياته، ويجري فيه روحًا من قوته التي يجدها عندما يُقبل على الخير أو عندما ينفر من الشرِّ، عندما يرضى، وعندما يسخط، فالمعنى في هذا الشعر يجب أن يكون قويًّا حتى حين يظهر فيه الابتذال، وكل هذا لا يأتي إلا إذا صحَّ التعاون بين القلب والإرادة والعقل والذوق على هذا الإنشاء"[28].

وعمَّا له صلة وثيقة بالصياغة اللغوية والصور البلاغية في نص الأبيجراما يقول طه حسين أيضًا:" وأول ما يمتاز به هذا الفن أنه شعرٌ قصيرٌ، فإذا طال فهو قصيدة في الغزل وفي المدح أو الهجاء، فالقصر إذًا خصلة مُقوِّمةٌ لهذا الفن، ثم يمتاز بعد هذا القصر بالتأنُّق الشديد في اختيار ألفاظه، بحيث ترتفع من الألفاظ المبتذلة، دون أن تبلغ رصانة ألفاظ الفحول من الشعراء، وأن يكون المعنى فيه أثر من آثار العقل والإرادة والقلب جميعًا، وأخيرًا أن تكون المقطوعة منه أشبه شيء من بالنصل المرهف، في الطرف الضئيل الحاد قد ركب في سهم رشيق خفيف، لا يكاد ينزع عن القوس حتى يبلغ الرميَّة، ثم ينفذ خفَّةٍ وسرعة ورشاقة"[29]. ويؤكد طه حسين على خصيصة مهمة في نص الأبيجراما، قائلًا:" فإذا كانت المقطوعة طويلة بطيئة الحركة ثقيلة الوزن فليست من هذا الفن (الأبيجراما) في شيء"[30]. ثم يكمل:" وهنا أَصِلُ إلى الخصلة الأخيرة التي شاعت في هذا الفن.. وهي الحرية المطلقة التي يتجاوز بها أصحابها حدود المألوف من السنن والعادات والتقاليد"[31].

ولقد وجد من سمات هذا الشعر عند بشار، ومطيع بن إياس، ومعاصريهما في البصرة والكوفة وبغداد، دون أن يعرفوا المصطلح، لكنه في إبيجرامات «جنة الشوك» تحول به من الشعر إلى النثر؛ كي يمتحن نفسه واللغة وذوق القراء. أمَّا في الشعر فإن عز الدين إسماعيل يعد رائد هذا الفن، من خلال مجموعته الشعرية «دمعة للأسى.. دمعة للفرح»، القاهرة 2000م، وصدَّره بما سمَّاه (بدلا من المقدمة) لتقديم رؤيته لهذا الفن الأدبي وشروطه الفنية[32]. حيث يرى أنَّ الأبيجراما " تتميَّز بالاقتصاد اللغوي والتكثيف الشديد، مُشتملة على مُفارقة، هذه المفارقة تكون في المديح أو الهجاء، أو الحكمة... وهكذا تطوَّرت الأبيجراما من مجرَّد أن تكون نقشًا حتَّى صارت نوعًا أدبيًّا له خُصوصيَّته"[33]. وتتابعت التصانيف حول هذا الفن في العصر الحديث لترصد تعريفه ونشأته وتطوره ونصوصه.

المطلب الثاني: التعريف بالأصفهاني وبأدب الغرباء

أولًا: ترجمة أبي الفرج الأصفهاني[34]

هو: علي بن الحسين بن محمد بن الهيثم بن عبد الرحمن بن مروان بن عبد الله بن مروان بن محمد بن الحكم بن أبي العاصي بن أمية بن عبد شمس بن عبد مناف، أبو الفرج الأصفهاني، العلَّامة النسَّابة الأخباري الحافظ، الجامع بين سعة الرواية والحذق في الدراسة، كان شاعرًا مُصنِّفًا أديبًا، وله رواية يسيرة وأكثر تعويله كان في تصنيفه على الكتب المستوية الخطوط أو غيرها من الأصول الجياد...[35]. وكان رحمه الله رقيق القلب مرهف الحس، يرتبط وجدانيًّا بمفردات الحياة من حوله، قال عنه صاحب «معجم الأدباء»: "لا أعلم لأحد أحسن من تصانيفه في فنها وحسن استيعاب ما يتصدَّى لجمعه، وكان مع ذلك شاعرًا جيِّدًا، مات في رابع ذي الحجة سنة ست وخمسين وثلاثمائةٍ (ت:356هـ) في خلافة المطيع لله، ومولده سنة (284هـ)"[36].. **ومن تصانيفه:** كتاب الأغاني الكبير، كتاب مجرد الأغاني، كتاب التعديل والانتصاف في أخبار القبائل وأنسابها، كتاب مقاتل الطالبيين، كتاب أخبار الفتيان، كتاب الإماء الشواعر، كتاب المماليك الشعراء، كتاب أدب الغرباء، كتاب الديارات،... وغيرها[37]؛ فقد عدَّ ياقوت الحموي في معجم الأدباء خمسة وعشرين كتابًا للأصفهاني[38].

ثانيًا: التعريف بكتاب «أدب الغرباء»

هذا الكتاب يُعدُّ من أهم كتب أبي الفرج الأصفهاني، سمَّاه ابن النديم «أدب الغرباء من أهل الفضل والأدب»[39]، وذكره ياقوت الحموي مرة باسم «أدب الغرباء»، ومرة باسم «أدباء الغرباء»[40]. وكان موضوع الكتاب طريفًا وجديدًا في بابه، وذكر صلاح الدين المنجد محقق كتاب (أدب الغرباء) في مقدمته مزايا كثيرة لهذا الكتاب، وتأتي طرافة الموضوع وجدَّته في صدارة هذه المزايا؛ فأبو الفرج لم يتتبع في كتابه شعر شاعر بعينه، ولا فئة بعينها من فئات الشعراء تجمعها خصائص مشتركة، وإنَّما

تصدَّى لجمع شتات النفس البشرية، من خلال خطرات سجَّلها مغتربون على الجدران أو الأحجار أو الأشجار أو الأبواب أو غيرها[41].

وُيضاف إلى ذلك أنَّ (أدب الغرباء) تفرَّد برصد الحالة الوجدانية التي جمعت بين حسي الاغتراب والاختلاء بالذات، فاقترنت غربة المكان بغربة الذات في حالة من صدق الوعي الإنساني، أتاحت لكاتبي تلك الأشعار الغوص في أعماق النفس البشرية، والتعبير عن خطراتها في حال تجردها من نوازع الدنيا، ومن ثمَّ لم ترتبط قيمة تلك الأشعار بقائليها؛ فكثير منها مجهول المصدر، ولم ينتقص ذلك من قيمتها شيئًا، على خلاف ما عهدنا من ضرورة توثيق نسبة الأشعار إلى قائليها، فقيمة تلك الأشعار في أن كاتبها إنسان يحمل في حناياه ذاتًا مُؤججة بفعل الاغتراب، بغض النظر عن أية اعتبارات أخرى.

كما أنَّ أبا الفرج الأصفهاني في كتابه (أدب الغرباء) قد أماط اللثام عن وعي المبدع العربي بفنٍّ من فنون البشرية الأولى؛ وهو فنُّ الجداريات بأشكالها وأنواعها المختلفة، إذ قامت الجداريات منذ أن عرفها الإنسان القديم بوظيفة توثيقية لكل ما يمرُّ به في حياته اليومية. وقد تفرَّد الكتاب بما ورد فيه من أشعار من بين مصادر الشعر العربي القديم، حيث إنَّ الكتاب يُعد المصدر الوحيد لكثير من الأشعار المثبتة فيه؛ لأنَّها لم تُسمع من أفواه قائليها، ولم تُسطَّر في بطون الكتب، وإنما خرجت من شرنقة الذات لتجوب فضاء الوجدان البشري وتُصبح مُتاحة للجميع، ولم يُعنَ بجمعها في مدونة واحدة غير أبي الفرج الأصفهاني[42].

وأمَّا عن سبب تصنيف الأصفهاني لكتابه فلأنه كان يقاسي حالة من الاغتراب النفسي، فحاول أن يتأسَّى بأضرابه من الغرباء الذين نزحوا عن ديارهم؛ مُخلِّفين وراءهم الأهل والخلان، حاملين من الأشجان ما تنوء بحمله صدورهم، فباحوا بأسرارهم وأودعوا شجوهم جدران الحانات والبساتين والمساجد والمعابد والشجر والحجر، حيث يقول في مقدمة الكتاب:" أمَّا بعد، فإن أصعب

ما ناب به الزمان، ولقي في عمره الإنسان، عوارض الهم ونوازل الغم نعوذ بالله منهما، وحدوثهما يكون بأسباب أتمُّها حالًا في السَوْرَة، وأعلاها درجة في القوة: تغير الحال من سعة إلى ضيق، وزيادة إلى نقصان، وعلو إلى انحطاط، والله سبحانه أخبرنا أن ذلك إحدى العقوبات التي تهدد بها وخوف منها، فقال تعالى: ﴿ وَلَنَبْلُوَنَّكُم بِشَيْءٍ مِّنَ ٱلْخَوْفِ وَٱلْجُوعِ وَنَقْصٍ مِّنَ ٱلْأَمْوَٰلِ وَٱلْأَنفُسِ وَٱلثَّمَرَٰتِ ۗ وَبَشِّرِ ٱلصَّٰبِرِينَ ﴿١٥٥﴾ ﴾[البقرة:155]... "[43].

محتوى كتاب (أدب الغرباء):

تضمَّن الكتاب ستًّا وسبعين قطعة (إبيجراما)، جمعها في آخر أيامه –كما أشار في المقدمة- ويعدُّ هذا نضجًا أدبيًّا وفكريًّا انعكس على منهجه في اختيار هذه النصوص وقيمتها الأدبية والفكرية. ويتكوَّن الكتاب من إبيجرامات نثرية وأخرى شعرية، فجاء عدد الإبيجرمات النثرية في اثني عشر إبيجرامًا، والباقي جاءت نصوصًا شعرية، وتنوَّعت في موضوعات أدبية وأغراض كثيرة، منها: الإخوانيات[44]، والرثاء[45]، والهوى والمجون[46]، وحب وشوق إلى لقاء[47]، وزهد وتصوُّف[48]، وفي أحوال الملوك والسلاطين وصروف الزمان[49]، وزجر النفس[50]، والغربة والقناعة[51]، والسعي على الرزق[52]، والقضاء والقدر والتوكُّل على الله[53]، والأطلال[54]، والسلوى[55]، والدنيا والفراق والأحبة[56]، والندماء ومجلس الشراب[57]، والفرج بعد الشدَّة[58]، والسهر والسَّمر[59]، والغدر[60]، ومدح[61]، وإنذار[62]، وعِظة الموت[63]، وسخرية من الصبر[64]. واحتوى الكتاب على مقطوعات متفرقة، منها (ستة وعشرون) إبيجراما في بيتين، و(عشرة) إبيجرامات في بيت واحد، و(اثنا عشر) إبيجرامًا في قطعة نثرية كما ذكرت، والباقي مقطوعات شعرية بين ثلاثة أبيات وأربعة أبيات. وورد في الكتاب ثلاث قطع شعرية تجاوزت خمسة أبيات، وثلاث قطع نثرية أخرى تداخلت معها أبيات الشعر، جاءت في صورة القصة.

المبحث الأول: الصورة الشعرية في شعر الأبيجراما

إنَّ الصورة الشعرية مصطلح عام يتضمَّن التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز والإيحاء والرمز، وكُلَّ ما من شأنه أن يرسم في ذهن المتلقي لوحة يقرأها بذوقه، فيهتز لها، ذلك أن الصورة عدول عن صورة الحياة الواقعية[65]. ويؤكد العلماء والنُّقَّاد أنَّ الصورة الشعرية من أهم مقومات الشعر، بها تأخذ القصيدة شاعريتها، فالصورة الشعرية عمليّة تفاعل متبادل بين الشاعر والمُتلقِّي للأفكار والحواس، من خلال قدرة الشاعر على التعبير عن هذا التفاعل بلغة شعريّة تستند مثلًا إلى المجاز، والاستعارة، والتشبيه؛ بهدف استثارة إحساس المُتلقِّي واستجابته[66].

إنَّ الصورة الشعريّة ليست إضافة يلجأ إليها الشاعر لتجميل شعره، بل هي عنصرٌ من عناصر الإبداع في الشعر، وجزءٌ من الموقف الذي يمرّ به الشاعر خلال تجاربه. وتمثّل الصورة الشعريّة واحدا من المعايير التي يُحكَم بها على أصالة التجربة الشعريّة، وعلى قدرة الشاعر على التأثير في نفس كلٍّ من المُتلقِّي، والناقد والمُبدِع. ويُعبِّر الشاعر بالصورة الشعريّة عن حالات لا يمكن تفهُّمها أو تجسيدها بدون الصورة. وتعبِّر الصورة الشعريّة أيضًا عن عواطف الشاعر ومشاعره، فتُصبح الصُّورة هي الشُّعُور، والشُّعور هو الصورة. وتتيح الصورة الشعريّة للشاعر الخروج عن الكلام المَألوف، كأن يجمع الشاعر بين الألفاظ المُتنافِرة أي غير المُنسجِمة. كما أنَّ للصورة الشعريّة دورٌ في تحقيق المتعة لدى المُتلقِّي، والتأثير فيه، من خلال نقل الفكرة بصورة أوضح، وشرح المعنى وتوضيحه؛ ممَّا يُؤثِّر في المُتلقِّي أكثر[67].

ولقد حَظِيَت الصورة الشعريّة بالاهتمام والتحليل، قديمًا وحديثًا، وقد أكَّد الناقد إحسان عباس أنَّ الشعراء قد استخدموا الصورة الشعريّة منذ القِدَم، "فإنَّ الشعر قائم على الصورة منذ أن وُجد إلى اليوم، لكنَّ استخدام الصورة يختلف من شاعر إلى آخر، كما أنَّ الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدامه للصُّور"[68]، فالجاحظ يرى أنّ الشعر هو "ضربٌ من النسج وجنس من التصوير"[69]. وقد درسها العديد من النُّقاد العرب، كعبد القاهر الجرجاني، إذ يقول:

"ومَعلوم أنَّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصِّياغة، وأنَّ سبيل المعنى الذي يعبِّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصَّوغ فيه"[70]. ويُحدِّد عبد القاهر الجرجاني صفات الصورة الشعرية المتميزة، حيث يقول:" كلما كانت أجزاؤها أشدّ اختلافًا في الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤمُ بينها مع ذلك أتمّ، والائتلافُ أبينَ، كان شأنها أعجبَ، والحذْقُ لمصوّرها أوجبَ"[71].

وتتكون الصورة الشعريّة من عناصر عدَّة، تتمثّل في اللغة، والموسيقى، وما تشتمل عليه من وزن، وقافية، وإيقاع، وإيحاء، وتتمثَّل كذلك في الخواطر، والأحاسيس، والعواطف[72]. وترتبط الصورة الشعريّة بالخيال؛ فهي وليدة خيال الشاعر وأفكاره؛ إذ يتيح الخيال للشاعر الدخول خلف الأشياء واستخراج أبعاد المعنى؛ لأنَّها طريقته لإخراج ما في قلبه وعقله إلى المحيط الخارجيّ ليشارك فكرته مع المتلقّي؛ لذلك ينبغي أن يكون الشاعر صاحب خيال واسع؛ لكي يتمكّن من تفجير أفكاره وإيصالها إلى المُتلقّي[73].

وترى روز غريب أنَّ الصورة الشعرية تعبر عن حالة أو حدث بأجزائها أو مظاهرها المحسوسة، فهي لوحة مؤلفة من كلمات، وهي ذات جمال ذاتي تستمده من اجتماع الخطوط والألوان والحركة، ونحو ذلك من العناصر الحسية، وهي ذات قوة إيحائية تفوق قوة الإيقاع؛ لأنَّها تُوحي بالفكرة كما توحي بالجودة والعاطفة[74]. وتأتي الصورة الشعريّة بعدّة أشكال، وتُؤدِّي وظيفتها في إيصال المعنى المقصود بعدّة طُرُق منها: الرمز، والاستعارة، والتشبيه، والمجاز، والكناية[75]. وترتبط الصورة الشعرية بعلاقة عضوية مع المعنى، حيث يرى العلماء والنُّقَّاد أنَّ "المعاني هي الصورة الشعرية الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكُلُّ شيءٍ له وجودٌ خارج الذِّهنِ؛ فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تُطابق لما أدرك منه، فإذا عُبِّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللَّفظ المُعبَّر به هيئة الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم"[76]. وعليه، فإنَّ الصورة الشعرية في العمل الشعري هي التي تُميِّز ذات الشاعر حتى "تتحقَّق موضوعيًّا في الصورة أكثر ممَّا تتحقق في أيِّ عنصر آخر من عناصر البناء الشعري"[77].

وما يهمنا في هذا الفصل هو الحديث عن الصورة الشعرية في شعر الأبيجراما؛ خاصة ما ورد في كتاب (أدب الغرباء) للأصفهاني، وبصفة عامة فقد تميزت الصورة الشعرية في قصيدة الأبيجراما بكونها مركبة وشديدة التعقيد والغموض، وقد ارتكزت على الاستعارة والتشبيه. ومعلومٌ أنَّ الأبيجراما نوعٌ أدبيٌّ قائمٌ بذاته؛ له معاييره وخصائصه، وأحكامه من حيث الشكل والمضمون، مثل اللغة، والصورة الشعرية، والإيقاع، والتناص. وتميَّزت لغة الأبيجراما بالإيجاز والتكثيف، وابتعدت عن المفردات الركيكة التي تخص القصيدة الطويلة؛ ولذلك فإنَّ الصورة الشعرية في شعر الأبيجراما تحتاج لمهارة عالية ودقة وبراعة من الشاعر للتمكن من رصد الصورة الشعرية.

المطلب الأول: مصادر الصورة الشعرية لدى شعراء الأبيجراما

أولًا: الطبيعة

تُعدُّ مكونات الطبيعة بكل ما تشتمل عليه من موجودات وظواهر المصدر الأساسي في إمداد الشاعر بمكونات الصورة، فإنَّ الشاعر لا يُنشئ الصورة الشعرية من فراغ، وإنما يستمدّها أو يستمد معظمها من هذا الكم الهائل من المواد الجامدة والحيَّة، الصامتة والمتحركة التي تزخر بها الطبيعة من حوله، وهو باعتبار خضوعها للرؤية والمُشاهدة، ولسائر الحواس الأخرى تقوم بدور كبير في تقديم المادة التي يعتمد عليها الشاعر في تشكيل تجاربه وخبرته، وصياغة صوره وأفكاره[78]. وتتنوَّع مصادر الصورة الشعرية من الطبيعة الجامدة والحية، والأمثلة على ذلك كثيرة في شعر الأبيجراما في (أدب الغرباء) للأصفهاني، ومن أهم الحقول الدلالية في هذا الشأن ما يأتي:

(1) النور: النور من مصادر الصورة الشعرية لدى شعراء الأبيجراما في كتاب (أدب الغرباء) للأصفهاني، ومن ذلك توظيفهم لمفردة (البدر) وهو أحد مصادر النور والضياء والجمال في الكون في البيئة المحيطة بالشعراء، ومن ذلك قول الشاعر[79]:

تتهـــادى بنســـوةٍ كاعـبٍ في كواعـبِ
هي فـيهم كأنهـا الـ ـبدرُبين الكواكبِ

فقد صوَّر الشاعر محبوبته التي يهواها قلبه؛ بأنها كالبدر بين صديقاتها اللاتي يشهن الكواكب، وهي صورة شعرية معبرة وجميلة. ومن أمثلة تلك الصور الشعرية ما ذكر في قول الشاعر[80]:

والبدر يُزهر في السماء كأنه وجه الذي أهوى ولا يهواني

فقد رسم الشاعر صورة شعرية رائعة لجمال محبوبته، فقد صوَّر وجهها كأنه بدرٌ يضيء ويزهر في السماء؛ بيد أنَّ المفارقة المُضنية أنه يهوى محبوبته ويحبها كل هذا الحبِّ وهي لا تهواه ولا تشعر به!!

(2) الماء: يُعدُّ الحقل الدلالي للماء مصدرًا من المصادر الطبيعية للصورة الشعرية، ومنه[81]:

لم أنس ليلتنا بشاذروان والماء ينساب انسياب الجان

فقد صور الشاعر انسياب حركة الماء بحركة الجان من حيث الخفة والحيوية والوفرة وغير ذلك. ومن أمثلة مصادر الماء في الصورة الشعرية (السحابة)، كما في قول الشاعر[82]:

أحبابنا قد برقت منكم سحابة غرَّاء بالهجر
ليس الذي يلمع من برقها عن عين من ينظر في ستر

فقد صوَّر السحابة التي تحمل الماء بلون يشع ضياءً ويتخللها البرق في صورة جميلة تمتع خيال السامع.

(3) النبات: تعد من مصادر الطبيعة في الصورة الشعرية التي صورها شعراء الأبيجراما في (أدب الغرباء) للأصفهاني، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[83]:

مرّتْ بنا تخطرُ في مَشيها كأنّما قامتها بانهْ
هبَّت لها ريحٌ فمالتْ بها كما تثنَّى غصنُ ريحانهْ

صور الشاعر جسم محبوبته بالبانة، وكأنها غصن ريحانة يميل مع هبوب الريح ويتثنَّى. ومنه قول الشاعر[84]:

في قَضِيبِ البَانِ في مَيَلٍ وَشَبِيهِ الشّمسِ وَالقَمَرِ
لَستُ أنسَى يَوْمَنَا أبَدًا بِفَنَا البُسْتَانِ وَالنَّهَرِ
في رِياضٍ وَسْطَ دَسْكَرَةٍ وبِسَاطٍ حُفّ بالشّجَرِ

فقد رسم الشاعر صورة رائعة للبيئة المحيطة به، ويسيطر على مكونات الصورة الحقل الدلالي للنبات، متمثلة في (قضيب البان) و(البستان) و(رياض) و(الشجر)، وكذلك النهر يجري في أنحاء الصورة مما أكسبها رواءً وحيوية وجمالًا.

(4) حقل الحيوان: جاء الحقل الدلالي للحيوان بنسبة قليلة بصورة لافتة في مكونات الصورة الشعرية في شعر الأبيجراما في (أدب الغرباء) للأصفهاني، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[85]:

يا أهل مكة قد فُتنت بظبية ترعى دياركم فهل من مُسعدِ

فقد صور محبوبته بالظبية وهي رمز الوداعة والرشاقة والجمال.

ثانيًا: الحياة الاجتماعية والإنسانية

تعد الحياة الاجتماعية والإنسانية مكونًا رئيسًا من مكونات الصورة الشعرية، بل هي أبرز مصادرها، فنجد شاعر الأبيجراما يصور لنا طرفًا من حياته الاجتماعية والإنسانية وكثيرًا من أحداثها وتجاربه فيها، يستوي في ذلك ما يتعلق بأفراحه وأتراحه ومنغصات حياته وتباريح غربته وفراقه الأهل والأحباب، وغير ذلك من المشاعر الإنسانية المتنوعة والمتعددة، فهو الأقدر على تصوير ذلك، والتعبير عمَّا يخصه بل ما يخص غيره ممَّن يعرفهم ولا يمتلكون موهبته.

فالصورة الشعرية لا تنشأ من العدم، يقول ابن طباطبا:" واعْلَمْ أنَّ العَرَب أودَعَتْ أشعَارَهَا من الأوصَافِ والتَّشْبيهاتِ والحِكَمِ مَا أحاطَتْ بِهِ مَعْرفتها، وَأدْرَكَهُ عِيانُها، ومَرَّتْ بِهِ تَجَارِبُها، وهم أهْلُ

وَبَرٍ، صُحُونهم البَوَادي وسُقوفهم السَّماءُ فليسَتْ تَعْدُو أَوْصَافُهُم مَا رَأَوْهُ منهُمَا وَفِيهِمَا، وَفِي كلِّ واحدةٍ مِنْهُمَا فِي فُصُول الزَّمان على اختلافِهَا من شِتَاءٍ، ورَبيعٍ، وصَيْفٍ، وخَرِيفٍ، من ماءٍ، وهَوَاءٍ، ونارٍ، وجَبَلٍ، ونَبَاتٍ، وحَيَوانٍ، وجَمَادٍ، ونَاطقٍ، وصَامِتٍ، ومُتَحرِّكٍ، وسَاكنٍ، وكلَّ مُتَوَلِّدٍ من وَقْتِ نُشُوئه، وَفِي حَالِ نُمُوِّه إِلَى حَال النِّهاية"[86].. وعليه، فإنَّ الشاعر لم يكن ينطلق من فراغ، وإن كان ينقل بصوره الجمالية كل ما يقع تحت حواسه، لهذا قال القدماء: (الشعر ديوان العرب)، فالشعر غالبًا ما يكون صورة لحياة الشاعر أو حياة قومه، وفي الوقت ذاته يدلُّ على إبداعٍ ذاتيٍّ لشاعر ما.

إنَّ الصورة الشعرية أو الفنية بصفة عامة تنشأ ابتداءً من استحضار المُدركات الحسيَّة عندما تغيبُ عن الحواس، وهو ما يعرف بالتصور الذي "ينشأ بمرور الفكر بالصور الطبيعية التي سبق أن شاهدها وانفصل عنها ثم اختزلها في مُخيِّلته"[87]. أمَّا التصوير فهو إظهار تلك المضمرات في صورة فنية أو شعرية راقية نابضة بالحياة، "فالتصوير هو التعبير بالصور عن التجارب الشعورية التي مرَّ بها الفنان =-لشاعر- بحيث ترتسم أمام القارئ الصورة التي أراد الفنان -الشاعر- نقلها له، وتكون أداة التصوير هي الألفاظ والعبارات"[88]؛ لذلك فإنَّ الحياة الاجتماعية والمشاعر الإنسانية تعدُّ رافدًا رئيسًا من روافد الصور الشعرية ومصادرها، ومنه قول الشاعر[89]:

وَتَخونُــهُ الأَيّــامُ حَتّــى لا يَـرى شَـيئًا يَسُـرُّه

كَم شامِتٍ بي إِن هَلِكتُ وَقائِـــــــلٍ لِلَّهِ دَرُّه

فالشاعر يعبر بصورة عامة عن الأيام، التي شبهها بإنسان يخون وأنَّه لا يشعر بالسعادة مع تلك الأيام، كما عبَّر عن حال الشامتين في هلاكه، بيد أنَّه لن يعدم من يدعو له ويُثني عليه. ومن ذلك قول الشاعر[90]:

عصى الزمان عليهم بعد طاعته فانظر إلى فعله بالجوسق الخرب

فالشاعر هنا صور الزمان عندما يتبدَّل حاله ويعصي الإنسان بعد أن كان يطيعه، وهذا يهدُّ الإنسان ويفتّ في عضده، فالزمان قويٌّ، والدليل ما فعله في هذا القصر المنيف المتين، إذ جعله خرابًا متهدِّمًا فما بالك بالإنسان الضعيف خلقةً!! ومن ذلك قول الشاعر[91]:

فوجـــدت الـــدهر فـــرَّقكم وكـــذا الـــدَّهر ذا نـــوب

فالشاعر يصور هنا تفريق الدهر بين الأهل والأحباب، وأن هذه عادته، فهو جلاَّب للمصائب ولا يصفو لأحدٍ. ومن ذلك قول الشاعر[92]:

فمَـنْ حَمـد الـدُّنيا لعـيش يسـرُّه فسـوف لعمـري عـن قليـلٍ يلومهـا

إذا أدبـرت كانـت على المـرء حسـرةً وإنْ أقبلـت كانـت قلـيلًا نعيمهـا

الشاعر هنا يعبِّر عن خلاصة تجاربه في الحياة في أنَّ الإنسان لا يركن إلى الدنيا، فإذا سرتك لحظة وحمدتها، فبعد قليلٍ ستلومها كثيرًا، فنعيمها قليلٌ وإدبارها كثيرٌ. ومن ذلك قول الشاعر[93]:

مـــا اختلـــف اللَّيـــل والنَّهـــار ولا دارت نجـــوم السَّـــماء في الفلـــك

إلا لنقـــل النَّعـــيم عـــن مَلِـــكٍ قـــد زال مُلْكُـــه إلـــى مَلِـــكٍ

ومُلـــكُ ذي العـــرش دائـــمٌ أبـــدًا لـــيس بفـــانٍ ولا بمشـــتركِ

الشاعر هنا يعبِّر بإيجاز وبراعة عن مسيرة الحياة ومظاهر اختلاف الليل والنهار ودوران النجوم في الفلك، وانتقال النعيم والملك من إنسانٍ لآخر أمر متكرر، أمَّا ملك الله تعالى فباقٍ دائم لا يفنى ولا يشاركه فيه أحدٌ. وقول الشاعر[94]:

وذو اللُّـــب لا يلـــوي إليهـــا بطرفـــه ولا يقتفيهـــا دار مكـــث ولا بقـــا

تأمـــل تـــرَ بالقصـــر خلقًـــا تحسُّـــه خـــلا بعـــد عـــزٍّ كان في الجـــو قـــد رقـــا

وأمـــرونهـــي فـــي الـــبلاد ودولـــة كـــأن لـــم تكـــن فيـــه وكـــان بـــه الشـــقا

الشاعر هنا صاغ من تجارب حياته وتجارب غيره حكمة أو خلاصةً؛ مفادها أنَّ العاقل لا يشغل نفسه بالدنيا ولا يتَّخذها دار بقاءٍ، وساق أدلة على كلامه بالنظر إلى القصر الذي كان مثار زهو ويزخر بالسعادة والحركة والحياة أصبح خاليًا بعد هذا العزِّ والزَّخم، وكم من دولة استقرَّ ملكها وحكمها حينا ثم زالت كأن لم تكن، وتبدل عزها شقاءً. ومن ذلك قول الشاعر[95]:

وَمُغْتِـربٍ بِـالْمَرْجِ يَبْكِـي لِشَـجْوِهِ وَقَدْ غـابَ عَنْهُ المسعِدونَ عَلىَ الُحبِّ
إذا مـا أَتـاهُ الرَّكْبُ مِنْ نَحْـوِ أَرضِـهِ تَنَشَّـقَ يَسْتَشْـفِي بِرائحـةِ الرَّكـبِ

في هذين البيتين صور الشاعر حال مغتربٍ بالمرج وهو يبكي لفراق الأحباب الذين كانوا يسعدونه بالحب، وكأننا أمام صورة حية لمنظر هذا المحبِّ وهو يستنشق رائحة ركب الأحباب إذا أقبل نحوه!! ومن ذلك قول الشاعر[96]:

ولـــولا أننـــي صـــلبٌ جليـــدٌ لكـان الـدهرُ قـد أودى بنفسـي
إلـى كـم ذا التقطُّـع في البـراري وحيـدًا مُفـردًا مـن كـل أُنـسِ؟

صور لنا الشاعر المعارك المضنية التي دارت بينه وبين الدهر الذي لولا صلابة الشاعر وقوة تحمله وصبره على ويلات الزمان ونوائبه لأهلكه الدهر. لكنه وبصوت حزين حائر وجلٍ يتساءل عمَّا تبقى له في هذا التقطع وتلك الغربة وحيدًا بعيدًا عن كل أُنس وسعادة، وهل لا يزال يمتلك القوة والصلابة التي تمكنه من البقاء على قيد الحياة أم سيصرعه الدهر بعد أن أنهك قواه، وكما يفعل مع غيره من بني البشر؟! كما أنَّ تصوير الرحلة والرحيل والترحال قد شاع في شعر الأبيجراما بنسبة لافتة في (أدب الغرباء) للأصفهاني، ومن أمثلة ذلك قول أبي العتاهية[97]:

حَتّى مَتى أَنـا في حِـلٍّ وَتَرحـالِ وَطـــولِ سَـــعيٍ بِإِدبـــارٍ وَإِقبـــالِ
أُنـازِعُ الـدَهرَ مـا أَنفُـكَ مُغتَرِبًـا عَـــنِ الأَحِبَّـــةِ لا يَـــدرونَ مـــا حـــالي
في مَشرِقِ الأَرضِ طَورًا ثُمَّ مَغرِبِها لا يَخطـرُ المَـوتُ مِـن حِـرصٍ عَلى بـالي
وَلَـو قَنِعـتُ أَتـاني الـرِزقُ في مَهـلٍ إِنَّ القُنـــوعَ الغِنـــى لا كثـــرَةُ المـــالِ

المطلب الثاني: عناصر الصورة الشعرية

أولًا: الاستعارة

يرى شيخ البلاغيين العرب عبد القاهر الجرجاني أنَّ الاستعارة، "ضربٌ من التشبيه، ونَمَطٌ من التمثيل"[98]. ويقول أيضًا:" اعلم أنَّ الاستعارة في الجملة أن يكون للَّفظ أصلٌ في الوضع اللغوي معروفٌ تدلُّ الشواهد على أنه اخْتُصَّ به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلًا غيرَ لازمٍ"[99].

والاستعارة هي "نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرضٍ"[100]، وهي استعمال الكلمة في غير معناها الحقيقيّ، وأصل الاستعارة تشبيه حُذِف أحد طرفَيه، ووجه الشبه، وأداة التشبيه. يقول الجرجاني أيضًا: "وأمَّا الاستعارةُ فسببُ ما تَرى لها من المزيّةِ والفخامةِ أنك إذا قلتَ: "رأيت أسدًا" كنتَ قد تلطَّفتَ لما أردتَ إثباتَه له من فَرطِ الشَّجاعةِ حتى جعلتَها كالشَّيءِ الذي يجبُ له الثُّبوتُ والحُصولُ وكالأمرِ الذي نُصبَ له دليلٌ يَقطعُ بوجودهِ. وذلك أنَّه إذا كان أسدًا فواجبٌ أن تكونَ له تلك الشجاعةُ العظيمةُ وكالمُستحيلِ أو الممتنعِ أنْ يَعْرى عنها. وإذا صرّحتَ بالتَّشبيه فقلتَ:" رأيتُ رجلًا كالأسد " كنت قد أثبتَّها إثباتَ الشيءِ يترجَّحُ بين أن يكونَ وبين ألا يكونَ ولم يكنْ من حديثِ الوجوبِ في شيء"[101]. وقد استعان بها شعراء الأبيجراما في مواضع عديدة حيث دعت الحاجة إلى ذلك، والأمثلة في كتاب (أدب الغرباء) للأصفهاني كثيرة، منها قول الشاعر[102]:

أُنازِعُ الدَهرَما أَنفُكَ مُغتَرِبًا عَنِ الأَحِبَّةِ لا يَدرونَ ما حالي

فقد شبَّه الدهر بإنسان ينازع ويقاتل، وحذف المشبه به وأتى بشيء من لوازمه وهو المنازعة. يقول الشاعر[103]:

شردَّتني نوائب الأيام ورمتني بصائبات السهام

فرَّقت بين من أحبّ وبيني ويح قلبي المتيم المستهام

شبَّه الشاعر نوائب الأيام بإنسان قوي ذي سلطة يشرد ويرمي بالسهام ويصيب هدفه، ويفرّق بين الأحباب.

وقد تكررت هذه الاستعارة كثيرًا بنسبة لافتة في شعر الأبيجراما في (أدب الغرباء) للأصفهاني، ومنه[104]:

غـــيرَ أنّ الـــدّهرَ فَرّقَنَـــا وكـــذا مِـــنْ عـــادة القَـــدَرِ

فقد صور الدهر بإنسان ظالم قاهر يفرّق. وقول الشاعر[105]:

ولـــولا أننـــي صـــلبٌ جليـــدٌ لكـــان الـــدهرُ قـــد أودى بنفســـي

فقد صور الدهر بالإنسان الذي يقتل وينهي حياة الشاعر. ومنها قول الشاعر[106]:

يـــا مَـــنْ علـــى الـــدنيا يُجـــاذب وعلـــى زخارفهـــا يُغاضـــبْ
لا تطلـــــبنَّ وصـــــالها ليســـت لصـــاحبها بصـــاحبْ
بينـــا تراهـــا عنـــده إذ فارقتـــه ولـــم تُراقـــب
إنِّـــي خبـــرتُ حياتهـــا يـــا صـــاح مـــن طـــول التَّجـــارب

فقد شبَّه الدنيا بإنسانة نطلب وصالها ومصاحبتها، فحذف المشبه به وأتى بشيء من لوازمه، مثل الوصال والمصاحبة والفراق... إلخ. ومنها قول الشاعر[107]:

مهمـا ركبـت مـن الأمـور فلـن تـرى أشـهى وأحلـى مـن ركـوبِ الباطـلِ

فقد شبَّه الشاعر (الباطل) بدابَّة يمكن ركوبها. كما شبه الباطل بشرابٍ شهي حلو. ومنها قول أبي نواس[108]:

وَعَظَتْـــك أَجْـــداثٌ صُـــمُتْ ونَعتْـــك أَزْمِنَـــة خُفُـــتْ

شبَّه القبور بإنسان يعظ، والأزمنة بإنسان ينعي. ومنها قول الشاعر[109]:

لعبتْ بـه الأيـامُ في تصـريفها ونـأت بـه عـن صـاحبٍ وقريـبِ

شبَّه الأيام بإنسان أو حاكم يتحكم في مصير الشاعر ويلعب به ويبعده عن الصاحب والقريب، ومنه[110]:

يـا أهـل مكـة قـد فُتنـت بظبيـة ترعـى ديـاركم فهـل مـن مُسـعدِ

فقد شبَّه المحبوبة بظبية ترعى في ديار مكة، وهي استعارة تصريحية. ومنها قول الشاعر[111]:

الحمـد لله لا شـريك لـه أطـاعني الـدهر بعـد عصـياني

فقد شبَّه الشاعر الدهر بإنسان يطيع ويعصي.

ثانيًا: التّشبيهُ

التشبيه هو الدلالة على مشاركة شيءٍ لشيءٍ في معنى من المعاني أو أكثر على سبيل التطابق أو التقارب لغرضٍ ما، ولا يكون وجه الشَّبَه فيه مُنتزعًا عن مُتعدِّدٍ. أو هو إلحاق أمر ما بأمر آخر لوصفه باستخدام أداة للتشبيه، كأن يُقال: البنت كالقمر في الجمال. وأركان التشبيه في هذه الجملة هي: المُشبَّه، والمُشبَّه به، ووجه الشبه، وأداة التشبيه. وقد يُحذَف ركنٌ أو أكثر من أركان التشبيه[112]. ويرى علي الجارم أنَّ التشبيه هو "بيان أنَّ شيئًا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة أو أكثر"[113]، ولكن في بعض الأحيان يَرِدُ التَّشبيه بليغًا فلا نلمحُ للأداة وجُودًا، وهذا ما جعله بليغًا. ولا داعي للإطالة في التعريف بالتشبيه، فهو ظاهرة بلاغية أثارت اهتمام الشعراء والأدباء والعلماء والنقَّاد قديمًا وحديثًا، وما يهمنا هنا هو توظيف شعراء الأبيجراما للتشبيه في أشعارهم للتعبير عن مشاعرهم وما يقصدونه من معانٍ وأحاسيس، والأمثلة كثيرة، ومن ذلك قول الشاعر[114]:

تهـــــادى بنســـــوةٍ كاعـــــبٍ فـــــي كواعـــــبِ

هـــي فـــيهم كأنهـــا الـــ بـــــدرُبـــــين الكواكـــــبِ

فقد شبَّه الشاعر محبوبته بالبدر، وأداة التشبيه (كأنها) وفي ذلك دلالة جلية على جمالها وعلو مكانتها، فهي تسير بين رفيقاتها اللواتي شبههنَّ بالكواكب. ومنه قول الشاعر[115]:

والبدرُيزهرفي السماء كأنه وجه الذي أهوى ولا يهواني

وهنا تشبيه مقلوب حيث شبَّه البدر بوجه محبوبته، وأداة التشبيه (كأنه) وهذا فيه مبالغة في وصف جمال وجه المحبوبة التي يهواها، والمفارقة أنها لا تهواه، ولعله أراد أن يلتمس لها العذر بجمالها الطاغي وجمال وجهها الذي يحاول البدر أن يتشبَّه به!! ومنه قول الشاعر[116]:

مرّتْ بنا تخطرُفي مَشيها كأنّما قامتها بانهْ

هبَّت لها ريحٌ فمالتْ بها كما تثنَّى غصنُ ريحانهْ

شبَّه الشاعر جسم محبوبته بالبانة، وهو نوع من الشجر؛ سَبْط القَوام، لِيّنٌ، ويُشَبَّه به الجِسَان في الطُّول واللِّين،

وأداة التشبيه (كأنما)، وفي البيت الثاني شبَّه محبوبته بغصن الريحانة، حيث تتمايل ويفوح منها العطر، والتشبيه أفاد المعنى ووضحه وعبَّر بجلاء عن جمال المحبوبة وكثير من صفاتها ومحاسنها، فحُقَّ للشاعر أن يهيم بها. ومنه قول الشاعر[117]:

في قَضِيبِ البَانِ في مَيَلٍ وَشَبِيهِ الشّمسِ وَالقَمَرِ

شبه محبوبته بقضيب البان في الليونة والنعومة، وشبهها بالشمس والقمر في الجمال والضياء والسمو وعلو المكانة في قلبه وبين الناس. ومنه قول أرطاة بن سُهيَّة [118]:

ولاح سُهيلٌ عن يميني كأنهُ شِهابٌ نحاهُ وجهةَ الريحِ قابسُ

فقد شبَّه الشاعر سهيلا كأنه شهاب، لاح بسرعة ومضى. ومنه قول الشاعر[119]:

ليس للعاشق المُحبِّ من الحُبِّ سوى منظرِ الحبيب دواء

في البيت تشبيه بليغ، شبَّه الشاعر منظر الحبيب بالدواء، وحذف أداة التشبيه. فرؤية الحبيب ومنظره دواءٌ.

ثالثًا: الكناية

الكناية أَن تتكلم بشيء وتريد غيره، وكَنَى عن الأَمر بغيره يَكني كِناية يعني إِذا تكلم بغيره. ويعرفها أبو هلال العسكري بأنها: "أن يريد المتكلم الدلالة على معنى فيترك اللفظ الدالّ عليه، الخاص به، ويأتي بلفظ هو ردفه وتابعٌ له، فيجعله عبارة عن المعنى الذي أراده"[120].

أو هي لفظ يُراد به المعنى الحقيقيّ أو الأصليّ ليدلّ على صفة مُعيَّنة، كأن يُوصَف فلانٌ بأنَّه كثير الرَّماد كناية عن الكرم، فالمعنى الحقيقي أنَّه يُشعل النار كثيرًا للطبخ، وهذا كناية عن صفة الكرم لديه[121]. ومنه قول الشاعر[122]:

ففعلنـــا مثـــل فعلكـــم وشـــربنا مـــن دم العنـــب
بنـــت كـــرم عُتِّقـــت زمنًـــا منـــذ عهـــد الـــلَّات والنُّصـــب

فعبارة (دم العنب) كناية عن الخمر، وكذلك (بنت كرم) كناية عن الخمر، وفائدة الكناية هنا البعد عن التعبير بلفظ الخمر الذي ينفر منه السامع بفطرته. ومنه قول الشاعر[123]:

عسى جابرُ العظمِ الكسيرِ بلطفِهِ سـيرتاحُ للعظـمِ الكسـيرِ فيجبـرُ

قول الشاعر (جابر العظم الكسير) كناية عن ربِّ العباد سبحانه وتعالى. ومنه قول الشاعر[124]:

وحيـــاة وجهـــك واحمـــراره ومجـــال صـــدغك فـــي مـــداره

في قوله (احمراره) كناية عن الخجل والجمال. ومنه قول الشاعر[125]:

لا تطلـــبنَّ الخبـــز فـــي بيتنـــا فإنَّمـــا نـــنفخ فـــي البُـــوق

عبارة (ننفخ في البوق) كناية عن شدة الفقر وأنهم أشبه بأموات، فلا تطلب منهم خُبزًا.

المبحث الثاني: البنية الإيقاعية في شعر الأبيجراما

إنَّ الإيقاع من الخصائص الشعرية الأساسية الثابتة في الشعر العربي، فقد اعتبره القدماء قاعدة للتمييز بين الشعر والنثر، حيثُ يُعرِّف المرزوقي عمود الشعر بقوله: "هو شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ والتحام أجزاء النظم... والتئامهما على تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما"[126]. ويتحدَّث ابن طباطبا عن الشعر قائلًا: "وللشِّعر المَوْزون إيقاعٌ يَطْربُ الفَهْمُ لصَوابِه وَمَا يَردُ عَلَيْهِ من حُسْنِ تَركيبهِ واعتدالِ أَجزائهِ، فَإِذا اجتَمَع للفَهْمِ مَعَ صِحَّةِ وَزْن الشِّعر صِحَّةُ وَزْنِ المَعْنَى وعُذوبةُ اللَّفظ فَصَفَا مَسْموعُهُ ومعقُولُهُ من الكَدَرِ تَمَّ قبولُهُ لَهُ، واشتمالُهُ عَلَيْهِ، وإنْ نَقَصَ جزءٌ من أجزائِهِ الَّتِي يكمُلُ بهَا - وَهِي اعتدالُ الوَزْنِ، وصوابُ المَعْنى، وحُسْنُ الألْفَاظ - كَانَ إنْكَار الفَهْم إيَّاهُ على قدْر نُقْصان أَجزائِه"[127].

ويعرف حازم القرطاجني الشعر بقوله: "إنَّ الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة؛ ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي؛ ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية..."[128]. ويرى النُّقَّاد أنَّ "الإيقاع ظاهرة صوتية في الكلام المنطوق بعامة، ولكنه في الكلام المنظوم يكتسب معنى آخر؛ إذ يجري على أوزان منتظمة متكررة، وقوالب إيقاعية مُحكمة القياس، تشكل في مجموعها ما يسمى بعروض الشعر؛ أي: القوالب الوزنية التي يجري عليها الكلام المنظوم"[129].

إنَّ البنية الإيقاعية هي "انتظام موسيقي جميل ووحدة صوتية تُؤلِّفُ نسيجًا مُبتدَعًا يهبه الشاعر ليبعث فينا تجاوُبًا مُتماوجًا، وهو صدى مباشر لانفعال الشاعر بتجربته، في صيغة فذَّةٍ تضعك أمام الإحساس في تشعُّب موجاته الصوتية في شِعَابِ النَّفْسِ، وهو حركةٌ شعريَّةٌ تمتدُّ بامتداد الخيال والعاطفة، فتعلو وتنخفض، وتعنف وتلين، وتشتد وترق"[130]. وممَّا يُؤكِّده النُّقَّاد أنَّ الموسيقى الإيقاعية في الشعر، هي روحه، وتمثل التشكيل الزماني والمكاني في الخطاب الشعري،

ويرى العلماء والنُّقَّاد أنَّ البنية الإيقاعية للقصيدة واحدةٌ من الأدوات التي تُؤهِّلُ الشعر لامتلاك طاقات التَّحوُّل التي تُحقِّق المُتعة والدهشة للمبدع والمتلقِّي.

إنَّنا ندرس البنية الإيقاعية لشعر الأبيجراما في كتاب (أدب الغرباء) للأصفهاني من أجل الوصول إلى المعاني التي قصدها الشعراء، والإحساس بمشاعرهم وأحاسيسهم المبثوثة في تضاعيف أشعارهم؛ لأنَّه كما يرى "إليوت" وغيره "أنَّ موسيقى الشعر ليست شيئًا يُوجد مُنفصلًا عن المعنى، والمعنى في الشعر يتطلَّب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل، وحتَّى نتأثر به التأثُّر الواجب له. إنَّ الشعر يُحاول أن يحمل معاني أكثر ممَّا يستطيع النثر أن يؤدِّي، وإنَّ موسيقى الشعر هي التي تُمكِّنه من الوصول إلى تلك المعاني"[131]. ويرى أدونيس وغيره "أنَّ الإيقاع لا يقتصر على المظاهر الخارجية للنَّغم فقط، بل يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل بين النَّفس والكلمة"[132]. ويرى أدونيس أيضًا أنَّ البنية الإيقاعية إحدى المستويات المهمة في بنية النص الكلية، فهي تتعانق مع البنية الدلالية وتنتزع مفاتيحها، حتى أصبح كل تطور في الدلالات وظروف الحياة التي تنبع منها هذه الدلالات يجب أن ينعكس على البنية الإيقاعية للنص الشعري[133].

وعليه، فإنَّ الإيقاع الشعري يرتبط ارتباطًا عضويًّا بالمعاني، لأنَّ "موسيقى الشعر ليست شيئًا يُوجد منفصلًا عن المعنى، والمعنى في الشعر يتطلَّب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل، وحتى نتأثر به التأثر الواجب له... إنَّ الشعر يحاول أن يحمل معاني أكثر مما يستطيع النثر أن يؤدي، وإنَّ موسيقى الشعر هي التي تُمكنه من الوصول إلى تلك المعاني"[134]. وما يهمنا هنا هو دراسة الإيقاع أو الموسيقى الخارجية والداخلية في شعر الأبيجراما في (أدب الغرباء).

المطلب الأول: الإيقاع الخارجي

أولًا: اَلْمُوسِيْقَى اَلْخَارجيَّةُ (الوزن)

تتمثل الموسيقى الخارجية في الشعر العربي في الوزن والقافية، وأكد ابن رشيق أنَّ "الوزن والقافية أعظم أركان الشعر وأولاهما به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها

ضرورة"[135]. ولقد تنوَّعت الأوزان التي صاغ عليها شعراء الأبيجراما قصائدهم في كتاب (أدب الغرباء) للأصفهاني، وقد أحسن الشعراء استعمال البحور البسيطة، مثل (الوافر، والرمل، والكامل...)، كما أحسنوا توظيف بعض البحور المركبة، مثل (البسيط، الطويل، الخفيف،...)، وهذا التنوع في الأوزان والبحور والتفعيلات له أهميته للشاعر والمتلقي وللمعاني المقصودة. فتوظيف الإيقاع الشعري ليس زخرفة أو ترفًا لا طائل من وراءه، "ولكن له قيمًا كيفية، وطاقات جمالية، وقدرات فائقة على التعبير هي نصيبه من المساهمة في الشعر"[136]... ولقد أحسن شعراء الأبيجراما توظيف الإيقاع الشعري في (أدب الغرباء) على النحو الآتي:

أولًا: البحور المركبة: وهي البحور التي تتركب فيها تفعيلتان، ممَّا يحدث نغمًا وتنوعًا يكسر رتابة التفعيلة الواحدة، فيجذب انتباه المتلقِّي ويمتعه ويسهم بنسبة كبيرة في نقل المعاني والمشاعر والأحاسيس، فثنائية التفعيلة (تركُّبها) لها وظيفتها المعنوية والموسيقية وغيرها؛ لأنَّ "هذه التقابلات الثنائية هي التي تساعدنا على إدراك التخلخل النفسي، والتوتر العاطفي في ثنايا النص، وتوحي بالضغط الداخلي المخزون، والتفاعل الحيوي للمشاعر الإنسانية، والإحساس بالتجارب الشعورية"[137]. وقد صاغ شعراء الأبيجراما في كتاب (أدب الغرباء) للأصفهاني أشعارهم على أوزان بعض البحور الشعرية المركبة، ومن ذلك ما يأتي:

بحر الطويل: يُعتبر البحر الطويل من أكثر البحور شيوعًا واستخدامًا، فقد نُظمت ما يقارب ثلث الأشعار العربية على البحر الطويل، وينفرد عن باقي بحور الشعر بإنّه لا يأتي مجزوءًا أو منهوكًا أو مشطورًا، فيصعُب على الشاعر أن ينظم على هذا البحر الأهازيج، والموشحات، والأغاني، كذلك فإنّه بحر ضخم يستوعب ما لا يستوعبه غيره من البحور من المعاني، ويتسع للفخر، والمدح، والتشبيهات ولسرد الأحداث والأخبار، وتعود تسميته بالطويل إلى أنّ حروف بيته يبلغ عددها ثمانية وأربعين حرفًا في حالة التصريع[138]. وهو من البحور الشعرية المركبة التي شاع توظيفها وأحسن الشعراء صياغتهم على وزن هذا البحر الذي يتكون من: (**فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن *****

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) في أصله التام المثالي، لكن يدخل على تفعيلات هذا البحر كثير من التغييرات والزحافات والعلل، بما فيها من حذف وزيادات وإسكان وغير ذلك؛ ممَّا يُكسبها حيوية وتنوُّعًا وسعة قادرة على استيعاب المشاعر والأحاسيس التي تجيش في صدور شعراء الغربة وقلوبهم، ومنه قول الشاعر[139]:

أَرَى كُـلَّ مَغْـرُوْرٍيُحَـدِّثُ نَفْسَـهُ إِذَا مَـا مَضَـى عَـامُ السَّـلَامَةِ قَـابِلَا

فتفعيلات هذا البيت جاءت على وزن الطويل، وفيها مناسبة للتعبير عن المعنى الذي يقصده الشاعر، فالبحر وزنه مركَّب وفيه طول يتناسب مع تأمَّل المغرور الذي يطمع في السلامة والاستمرار فيما هو فيه. وقول الشاعر[140]:

عسـى الله لا تيـأس مـن الله إنَّـهُ يَهُـونُ عليـهِ مـا يجـلّ ويكبـرُ

جاء هذا البيت على بحر الطويل الذي تناسب مع المعنى، فعلى الرُّغم من الصِّعاب والنوائب والمشكلات التي تسوؤه وتنوؤه وترهقه، فإن الشاعر يدعو إلى حسن الرجاء بالله وعدم اليأس والقنوط، فكل أمرٍ مهما كَبُرَ أو جلَّ هو هيِّنٌ على الله سبحانه وتعالى. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[141]:

سـقى الله أيـام التَّواصـل غيثـه وردَّ إلـى الأوطـان كُـلّ غريـب

فـلا خيـرفي دنيـا بغيـرتواصـل ولا خيـرفـي عـيشٍ بغيـرحبيـبِ

فالشاعر يبدو من كلامه أنَّ أيام التواصل استمرت لفترة طويلة وأسعدته كثيرًا وطويلًا، وأن الغربة حادثة فسرعان ما يسعى الغريب للعودة، ويقرر الشاعر حقيقية بل حكمة اكتسبها من تجاربه وعلومه وخبراته، وهي أن الخير في الدنيا في التواصل والحب وفي كنف الحبيب. وقد ناسب بحر الطويل -بتفعيلاته وما دخلها من زحافات وعلل- التعبير عمَّا يقصده الشاعر من معانٍ.

بحر البسيط: من البحور الشعرية المركبة التي أحسن الشعراء توظيفها والصياغة على وزنها واستعمال تفعيلاته للتعبير عمَّا يريدون التعبير عنه، ووزنه الأصلي التام: **(مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن*** مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)**، وممَّا يجدر ذكره أن البحر البسيط له مجموعة من الزحافات والعلل التي قد تصيب تفعيلاته، الأمر الذي يجعله أكثر سعةً وثراءً وحيوية وقدرة على استيعاب الكثير من المعاني والمشاعر والأحاسيس؛ لذا يكثر الشعراء بما فيهم شعراء الغربة (الأبيجراما) من صياغة أشعارهم على هذا البحر (البسيط)، ومن ذلك قول علية بنت المهدي[142]:

اشربْ وغنِّ على صوت النواعير ما كنت أعرفها لولا ابن منصور

لولا الرجاء بمن أمَّلتُ رؤيته ما جُزتُ بغداد في خوفٍ وتغرير

يشعر المتلقِّي ببساطة وهدوء في لغة البيتين، فهي تطلب ممَّن تخاطبه الشرب والغناء، فالرجاء تحقق ورأتْ مَنْ ترغب في رؤيته. فناسب ذلك صياغة الأبيات على بحر البسيط، وهو من البحور المركبة التي تمنح المتلقي متعة وحيوية وكسرا للرتابة. ومنه قول الشاعر[143]:

مَا سُدَّ بَابٌ وَلَا ضَاقَت مَذَاهِبُهُ إِلَّا سَيأتِي وَشِيكًا بَعدَهُ ظفرُ

الشاعر أراد أن يقرر بكل ثقة وهدوء -دون خوفٍ أو اضطراب- أنَّ العُسر وضيق الأبواب وانسدادها أمرٌ طارئٌ سرعان ما يعقبه الظفر والفرج، وقد ناسب بحر البسيط ذلك. ومنه قول أُحيحة بن الجلاح[144]:

وَلَو قَنِعتُ أَتاني الرِزقُ في مَهلٍ إِنَّ القُنوعَ الغِنى لا كثرَةُ المالِ

الشاعر يعبِّر عن إيمانه بأنَّ القناعة كنزٌ لا يفنى، وأنَّ القناعة تجلب الرزق، والغنى الحقيقي في القناعة لا في المال. وناسب بحر البسيط التعبير عن هذه المعاني وتلك القناعات والأحاسيس.

بحر الخفيف: من البحور الشعرية المركبة التي وظَّفها شعراء الأبيجراما في كتاب (أدب الغرباء) للأصفهاني، ويأتي هذا البحر تامًا ومجزوءًا، ووزنه التام **الأصلي: (فَاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلاَتُنْ***فَاعِلاَتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلاَتُنْ)**. ويدخله التغيير، فتنوع التفعيلات وتركيبها وتغييراتها كل ذلك يكسب البحر حيوية وسعة وثراء تجعله أكثر قدرة على توظيفه للتعبير عن المشاعر والأحاسيس والمعاني، ومنه قول الشاعر[145]:

قد بنينا وسوف نفنى ويبقى ما بنينا من بعدنا أزمانا

ليس يبقى على الزمان سوى الله الذي لا نراه، وهو يرانا

ومن ذلك أيضًا قول الشاعر (مجزوء الخفيف)[146]:

هي فيهم كأنها البدرُ بين الكواكبِ

بحر السريع: من البحور الشعرية المركبة التي وظَّفها شعراء الأبيجراما في (أدب الغرباء) للأصفهاني، ووزن التام الأصلي: **(مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ *** مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ)**، وقد يلحقه الزحاف والعلة. ومنه[147]:

هبَّت لها ريحٌ فمالتْ بها كما تثنَّى غصنُ ريحانهْ

فتيَّمت قلبي وهاجتْ له أحزانه قُدمًا وأشجانه

فالشاعر استخدم بحر السريع، للدلالة على أنَّ الريح السريعة هبَّت وتثنى بسببها جسم المحبوبة التي هي مثل غصن البان، فتيمت قلبه، وهاجت أحزانه، وأشجانه، ومعظم هذه المشاعر وتلك الأحاسيس تتناسب مع طبيعة بحر السريع. ومنه قول الشاعر[148]:

الحمدُ للّهِ على ما أرَى من ضَيْعَتِي ما بين هذا الوَرَى

بحر المنسرح: وزنه التام: **(مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلاتُ مُسْتَفْعِلُنْ ** مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلاتُ مُسْتَفْعِلُنْ)**، يقول الشاعر[149]:

الحمد لله لا شريك له أطاعني الدهر بعد عصياني

بحر المديد: وزنه التام الأصلي: **(فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُ *** فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُ)** ويلحقه الزحاف والعلل، ومنه قول الشاعر (المديد)[150]:

غير أنّ الدّهر فَرّقَنا وكذا مِنْ عادة القَدَرِ

بحر المجتث: ووزنه التام الأصلي: **(مستفعلن فاعلاتن... مستفعلن فاعلاتن)**، ويلحقه الزحاف والعلة، ومنه قول الشاعر (مجزوء بحر المجتث)[151]:

ومَنْ هويت جفاني مُطاوعًا للحسودِ

ومَنْ هويت جفاني فراحةً من حسودِ

ثانيًا: البحور البسيطة: وهي البحور التي تتكون من تفعيلة واحدة تتكرر أكثر من مرة خلال شطري البيت، ولها إيقاعها الشعري والموسيقي المميز الذي يجذب المتلقي ويطربه؛ ممَّا يؤدي إلى فهمه للمعنى الذي يريده الشاعر. وقد نظم الشعراء في (أدب الغرباء) على كثير من البحور البسيطة، وأهمها ما يأتي:

بحر الكامل: يعد من أكثر بحور الشعر العربي شيوعًا واستعمالًا، قديمًا وحديثًا، وهو بحرٌ أُحاديُّ التّفعيلةِ يرتكزُ بناؤه على تَكرارِ (مُتَفَاعِلُنْ). هذه التّفعيلة الّتي يطرأُ عليها زُحافٌ واحدٌ وأربعُ عِلَلٍ. ووزن البحر الكامل:

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ

ولقد أكثر شعراء الأبيجراما في (أدب الغرباء) من النظم على البسيط، ومنه قول الشاعرة[152]:

يا خاطبًا منّي المودَّة مرحبًا سمعًا لأمرلا عدمتك خاطبا

قد، والذي رفع السماء ملكتني وتركت قلبي في هواك معذبا

وقول الشاعر (مجزوء الكامل)[153]:

أَفْنَى جَمِيعَهُمُ وَخَرَّبَ دُوْرَهُمْ مَلِكٌ تَفَرَّدَ بِالبَقَاءِ عَزِيْزُ

ومن ذلك ما كتبه أبو جعفر المنصور، وهي أبيات للنابغة الذبياني، وقيل للبيد، وهي من (مجزوء الكامل)[154]:

المَرءُ يَأمُلُ أَن يَعيشَ وَطولُ عَيشٍ قَد يَضُرُّه

تَفنى بَشاشَتُهُ وَيَبقى بَعدَ حُلوِ العَيشِ مُرُّه

بحر الوافر: وهو من البحور البسيطة، سُمّي بالوافر لوفرة حركاته، ومنهم مَنْ قال لوفرة أجزائه "وتدًا بوتد"، وعُرف بأنّه ألين بحور الشعر فإذا شددته اشتد وإذا رققته رقّ، وأفضل ما نظم فيه موضوع الفخر، ويأتي تامًّا ومجزوءًا، ووزنه الشعري[155]:

(مفاعلتن مفاعلتن فعولن (أو مَفاعِل) مفاعلتن مفاعلتن فعولن (أو مَفاعِل)

ونظم عليه شعراء الأبيجراما في (أدب الغرباء)، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر (بحر الوافر)[156]:

وليس الرّزق عن طلب التَّمنّي ولكن إلقِ دَلَوكَ في الدِّلاء

تجيء بملئها طورًا وطورًا تجيء بحمأةٍ وقليل ماءٍ

ومنه قول الحسن بن هانئ (بحر الوافر)[157]:

سَلامُ على الدنَيا إذا ما فُقدتم بنَي برمَكٍ مِن رائحينَ وغادي

ومنه قول الشاعر (بحر الوافر)[158]:

تـــدبّر بـــالنُّجوم ولســـت تـــدري وربّ الـــنّجم يفعـــل مـــا يريـــد

ومنه قول الشاعر (بحر الوافر)[159]:

رأونـي في الشُّـروق على وسـادي يفـــــيض بمهجتـــي ودٌّ مُبـــاحُ

ومنه قول أبي العتاهية[160](مجزوء الوافر):

ألاَ يـــا طالـــبَ الـــدُّنيا دَعِ الـــــدنيا لشـــــانِيكَا

بحر المتقارب: سُمّي بالمتقارب لتقارب أجزائه وتشابهها جميعًا، ويأتي تامًّا ومجزوءًا، ووزنه الشعري[161]:

(فعـولن فعـولن فعـولن فعـولن فعـــولن فعـــولن فعـــولن فعـــولن)

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر(بحر المتقارب)[162]:

فيـا ليـت شـعري متى ينقضـي عنـــائي وتُكشـــفُ عنِّـــي المحـــنْ

شـــريدًا طريـــدًا قليـــل العـــزا ســـحيق المحـــل بعيـــد الـــوطنْ

وبعد، فقد تنوع الشعراء في توظيفهم للموسيقي الخارجية المتمثلة في البحور الشعرية وتفعيلاتها المتنوعة، بين بحور بسيطة وبحور مركبة، التام منها والمجزوء، مع ما يلحقها من تغيرات في التفعيلات وزحافات وعلل، تكسب الموسيقى ثراءً وسعة وتنوعًا يوظفه الشعراء في جذب انتباه المتلقي وإطرابه وإمتاعه، بل بث المشاعر والأحاسيس والمعاني التي تختلج في نفوسهم، فنجحوا في ذلك إلى حدٍّ بعيدٍ، يقول ابن طباطبا:" وللشِّعر المَوْزون إيقاعٌ يَطْربُ الفَهْمُ لصَوابِه وَمَا يَرِدُ عَلَيْهِ من حُسْنِ تَركيبهِ واعتدالِ أَجزائهِ، فَإِذا اجتَمَع للفَهْمِ مَعَ صِحَّةِ وَزْن الشِّعر صِحَّةُ وَزْنِ المَعْنَى وعُذوبةُ اللَّفظ فَصَفَا مَسْموعُهُ ومعقُولُهُ من الكَدَرِ تَمَّ قبولُهُ لَهُ.."[163].

ثانيًا: القافية

القافية: هي عبارة عن الحرفين الساكنين اللذين في آخر البيت، مع ما بينهما من الحروف المتحركة، ومع المتحرك الذي قبل الساكن الأول[164]. وبعبارة أخرى هي: الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري. يقول حازم القرطاجني عمَّا يميز لغة العرب وشعرهم وتنوع القوافي لديهم:"... ومن ذلك اختلاف مجاري الأواخر، واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها، ونياطتهم حرف التَّرنُّم بنهايات الصِّنف الكثير المواقع في الكلام منها؛ لأنَّ في ذلك تحسينًا للكلم بجريان الصوت في نهاياتها، ولأنَّ للنَّفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحة شديدة، واستجدادًا لنشاط السَّمع بالنقلة من حالٍ إلى حالٍ، ولها في حسن اطِّراده في جميع المجاري على قوانين محفوظة قد قسمت المعاني فيها على المجاري أحسن قسمة، تأثر من جهتي التعجيب والاستلذاذ للقسمة البديعة والوضع المتناسب العجيب. فكان تأثير المجاري المتنوعة وما يتبعها من الحروف المُصوِّتة من أعظم الأعوان على تحسين مواقع المسموعات من النفوس، وخصوصًا في القوافي التي استقصت فيها العرب كل هيئة تستحسن من اقترانات بعض الحركات والسكنات والحروف المتماثلة المصوتة وغير المصوتة ببعض، وما تتنوع إليه تلك الاقترانات من ضروب الترتيب. فهذه فضيلةٌ مُختصَّةٌ بلسان العرب"[165].

ومعلومٌ أنَّ أهم حروف القافية هو الروي، وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، فيقال قصيدة نونية إن كان نونا، أو ميمية إن كان ميما، وهكذا. ولا يكون هاء ولا حرف مد. وأتاحت حروف الروي للشعراء التنوع في استعمالها بحسب التجارب التي عالجت موضوعاتهم الشعرية. وما يهمنا هنا أنَ شعراء الأبيجراما في (أدب الغرباء) للأصفهاني قد أحسنوا توظيف القافية وتنوعها، خاصة الدقة في اختيار حرف الروي، والتنوع تبعًا للأغراض والمعاني التي يقصدونها، فتنوعت القافية وحرف الروي في معظم أشعارهم للتعبير عمَّا يجول بخواطرهم ويجيش في صدورهم من مشاعر وأحاسيس، والأمثلة على ذلك كثيرة، منها قول الشاعر[166]:

قلبي عليكم مشفق وجل فشفا الإله بحفظكم قلبي

فاختار الشاعر حرف الروي (الباء) وهو حرف مجهور شديد، وهو لبلوغ المعنى في الشيء بلوغًا تامًّا، وللقوام الصلب، كما يُوحي بالانبثاق والظهور[167]. فالشاعر أراد أن يعبر عن حبه ومشاعره وإشفاقه والبلوغ في ذلك والتعبير عنه بلوغًا تامًا جليًّا مجهورًا، فناسب ذلك قوله (قلبي) ولم يقل (نفسي) مثلًا. ومنه [168]:

المَرءُ يَأمُلُ أَن يَعيشَ وَطولُ عَيشٍ قَد يَضُرُّه

اختار الشاعر حرف الروي (الراء) وهو حرف مجهور متوسط الشِّدَّة والرَّخاوة. ويدلُّ على المَلَكَة وعلى شيوع الوصف. وهو أشبه ما يكون بالمفاصل من الجسد[169]. وفي تشديد الراء ما يوحي بتكرار الضرر مع طول العيش وكثرة الأحداث، وفيه أنَّ الإنسان يتأثر كثيرًا بما تفعله به الأيام، وجاءت الهاء في آخر البيت لتخرج شكوى دفينة في أعماق الشاعر توحي بكثرة آلامه وإرهاقه ومتاعبه مع طول العيش. يقول الشاعر[170]:

هل يموت المحبُّ من الحُبِّ وهل ينفعُ المُحبَّ اللِّقاء؟

وقع اختيار الشاعر على حرف الروي (الهمزة)، والهمزة للدلالة على الجوفية، وعلى ما هو وعاء للمعنى، وعلى الصفة تصير طبعًا[171]، وفيه دلالة على أنَّ في جوف وقرارة نفس كل محب أن ينعم بلقاء المحبوب، وأن اللقاء هو الأمر الوحيد الكفيل بإنقاذ المحب من الموت!! ومنه قول الشاعر[172]:

أُنازِعُ الدَهرَ ما أَنفُكَ مُغتَرِبًا عَنِ الأَحِبَّةِ لا يَدرونَ ما حالي

لقد أحسن الشاعر اختيار حرف الحاء للروي، فالحاء للتماسك البالغ، وبالأخص في الخفيات[173]. وحال الشاعر المحب لا يعلمه إلا الله، لا يدري الأحبة ما به من مشاعر وأحاسيس، ثم أتبع الشاعر الحاء بالياء فدلت على مدى الانكسار والإنهاك الذي يعيشه

الشاعر بسبب المعارك الطاحنة التي يخوضها الشاعر من أجل إنهاء الاغتراب عن الأحبة!! ومنه[174]:

شـــــردَّتني نوائـــــب الأيـــــام ورمتنـــــي بصـــــائبات الســـــهام

اختار الشاعر حرف الميم للروي، وهو حرفٌ مجهور، متوسط الشدة أو الرخاوة. وهو للاجتماع، وصوته يوحي بالليونة والمرونة والتماسك مع شيء من الحرارة[175]. وكأن سهام نوائب الأيام قد تجمعت في ظهر الشاعر وقلبه، فشرَّدته مع كثرتها وحرارتها وتماسكها في مقاومته وإيذائه!! يقول الشاعر[176]:

يـــا مَـــنْ علـــى الـــدنيا يُجـــاذب وعلـــــى زخارفهـــــا يُغاضـــــبْ

اختار الشاعر حرف الروي (الباء) وهو حرف مجهور شديد، وهو لبلوغ المعنى في الشيء بلوغًا تامًّا، وللقوام الصلب، كما يُوحي بالانبثاق والظهور[177]. وفيه دلالة على بلوغ من يحب الدنيا بلوغًا تامًا في المجاذبة والمغاضبة للناس من أجل الدنيا، وجاء الباء ساكنًا ليوحي بالصلابة في الموقف وعدم السماح لأي تحرك لإقناعه بسوء موقفه، وكأنه أراد أن يسد عليه أي باب لمن يحاول هدايته وإقناعه بعدم الثقة بالدنيا وزخارفها. ومنه قول الشاعر[178]:

رحـــل الأحبَّـــة بعـــد طـــول توجُّـــعٍ ونـــأى المـــزارفأســـلموك وأوجعـــوا

جاء الروي على حرف (العين) وهو يدلُّ على الخلوِّ الباطن أو الخلوّ المطلق، وهو صوت غنائي ذو طابع عيني، وهو أصلح الأصوات قاطبةً للتعبير عن مختلف المشاعر الإنسانية، من حُبٍّ وحنينٍ وخُشُوعٍ ونخوةٍ وسُموٍّ وعِزَّةِ نفسٍ، ويتمتَّع هذا الصوت بالمُرونة والعُذوبة والصفاء والنقاء والفخامة[179]. وقد جاء موفقًا للتعبير عن المشاعر الحزينة والأوجاع التي يشعر بها الشاعر بعد رحيل الأحبة ونأي المزار، وجاء المد (أوجعوا) ليوحي بامتداد الأوجاع وكثرتها وتجددها، فلا يعلم الشاعر نهاية لها. ومنه قول الشاعر[180]:

الحمـــــدُ للّهِ علـــى مـــا أرى مـــن ضَـيْعَتِي مـا بـين هـذا الـوَرَى

فقد جاءت الألف اللينة في نهاية الشطر الأول؛ لتوحي بإيمان الشاعر وكثرة حمده لله تعالى فيما يراه مما يحدث له، وفي نهاية البيت توحي كلمة (الورى) بالكثرة، وكأنه يتعجب من كثرة الناس من حوله، وعلى الرغم من ذلك ضيعته الأيام دون غيره، لكنه لا يزال مؤمنًا بالله تعالى يحمده دائمًا، موقنًا واثقًا بأن الله لن يضيعه أكثر من ذلك. ومنه قول الشاعر[181]:

مـــن شـــدَّة لا يمـــوت الفتـــى ولكـــــن لميقاتـــــه يهلـــــك

أحسن الشاعر اختيار حرف الكاف للروي، وهو حرفٌ مهموس شديد، وهو للاحتكاك، كما يُوحي بشيء من الخشونة والحرارة والقوة والفعالية. كما يوحي بالضخامة والامتلاء والتجميع[182]. وكل ذلك يناسب الموت والهلاك. ومنه قول أبي نواس[183]:

وَعَظَتْـــك أَجْـــداثٌ صُـــمُتْ ونَعتْـــــك أَزْمِنَـــــة خُفُـــــتْ

فالشاعر اختار حرف الروي (التاء الساكنة)، التي توحي بالهدوء والسكون الذي يتناسب مع طبيعة القبور والأزمنة التي تنسى الإنسان ولا تصالحه ولا تعطيه حياة صاخبة بل هجرانًا ونسيانا، فحرف التاء حرفٌ مهموس انفجاري شديد. وهو للاضطراب في الطبيعة الملامس لها بلا شدة[184]. ومجيئه ساكنًا أفاد الاضطراب في الحياة مع عدم القدرة على إحداث صوت انفجاري، وكأنه اضطراب داخلي دفين غير قادر على الخروج والتعبير عن نفسه، فداخل القبور حياة مليئة بالأحداث إمَّا العذاب وإما النعيم، لكن القبور لا تقدر على البوح بما في داخلها.

المطلب الثاني: الإيقاع الداخلي

يرى النقَّاد أنَّ الإيقاع الشعري لا ينتج من الوزن فحسب، وإنما يتضافر الوزن مع مكونات أخرى تُسهم إسهاما مباشرا في تكوينه وتناسقه، ليحدث التأثير الجمالي والفّني لدى المتلقي[185]. وتعرف تلك المكوِّنات بالإيقاع الداخلي الذي يتحقَّق عندما يحسن الشاعر اختيار كلماته، فلا تكون

مُتنافرة، تحدث نشازًا، حيث يختار ما يتناسب وخلجات نفسه، ويستكمل بالموسيقى ما لم تستطع المعاني استكماله من أحاسيس ومشاعر، فتُصبح البنية الصوتية الإيقاعية مُوظَّفة لخدمة الدلالة وإبراز الحالة الشعورية للمبدع الذي "لا ينطق بشعره فحسب، بل يحاول أن يُنغِّم ألفاظه، وعباراته حتى ينقل سامعيه وقارئيه من اللغة العادية التي يتحدَّثون بها في لغتهم اليومية إلى اللغة الموسيقية التي ترفعهم من عالمهم الحسي إلى عالمه الشعري"[186]. وتتنوع أنماط الإيقاع الداخلي عند شعراء (أدب الغرباء) كما يأتي:

أولًا: التكرار

يعد تكرار الحروف أو الكلمات المنطلق الأول في الإيقاع الداخلي الذي يتركب منه النص الشعري، "فالشاعر حينما يُكرِّر صوتًا بعينه أو أصواتًا مُجتمعة، إنَّما يريد أن يُؤكِّد حالة إيقاعية أو يُبرز منطقة من مناطق النص بنسيج إيقاعي يُوفِّر إمتاعًا لآذان المتلقين"[187]. كما أنه "عادة ما يكون عنصر التكرار فيها هو الأكثر وضوحًا من غيره؛ خاصة وأنه يتصل بتجربة الأذن المدربة جيدًا على التقاطه"[188]. وقد أحسن شعراء الأبيجراما في كتاب (أدب الغرباء) للأصفهاني توظيف التكرار. والأمثلة على ذلك كثيرة، منها قول الشاعر[189]:

صَدَقْتُ صدقتُ وعندي الخبر سأحذرمنها ركوب الخطر

فتكرار (صدقت) يوضح المعنى ويجذب الانتباه، ومنه قول الشاعر[190]:

فلا خيرفي دنيا بغيرتواصل ولا خيرفي عيشٍ بغيرحبيبِ

حيت كرر (لا خير) لتوضيح المعنى وتأكيده. ومنه قول الشاعر[191]:

الحمدُ للّهِ على ما أرَى من ضَيْعَتِي ما بين هذا الوَرَى

والحمد لله على ما أرى وانقطع الخطبُ وزال المِرا

فقد تكررت عبارة (الحمد لله على ما أرى). ومنه قول الشاعر[192]:

تجيء بملئها طورًا وطورًا تجيء بحمأةٍ وقليل ماءِ

حيث كرر الشاعر (طورًا وطورًا) (تجيء تجيء) لتوضيح المعنى وتأكيده.. ومنه قول أبي العتاهية[193]:

ألا يا طالبَ الدُّنيا دَعِ الدنيا لشانِيكَا
وما تصنَعُ بالدنيا وظِلُّ المِيل يَكْفِيكَا

كرَّر الشاعر (الدنيا) للتنفير منها ولتوضيح المعنى وتأكيده وجذب الانتباه. ومنه قول الشاعر[194]:

إذا ما أَتاهُ الرَّكْبُ مِنْ نَحْوِ أَرضِهِ تَنَشَّقَ يَسْتَشْفِي بِرائِحةِ الرَّكبِ

كرَّر الشاعر كلمة (الركب) للتلذُّذ بذكرها وتوضيح المعنى وتأكيده. ومنه قول الشاعر[195]:

وذو اللُّب لا يلوي إليها بطرفه ولا يقتفيها دار مكث ولا بقا

تكرَّرت (لا) لتوضيح المعنى وتأكيده وتفسيره ولجذب الانتباه. ومنه قول الشاعر[196]:

ذكرتُ أهلَ دُجيلٍ وأينَ منِّي دُجيلُ
هلْ زادَ في اللَّيلِ ليلٌ أمْ سالَ بالصُّبحِ سيلُ

تكرَّرت (دجيل) للتلذذ والتأكيد، و(الليل ليل) لبيان الثقل والتنغيص الذي أصاب الشاعر، ومنه قول الشاعر[197]:

عسى مشربٌ يصفو فيروي ظماءَةً أطال صداها المشربُ المتكدِّرُ
عسى الله لا تيأس من الله إنه يهونُ عليهِ ما يجلّ ويكبرُ

كرَّرَ الشاعر كلمة (عسى) التي تُفيد الرجاء أكثر من خمس مرات في تلك المقطوعة من القصيدة، وفيها دلالة على الرغبة الملحة وعلى أن يحقق الله تعالى رجاءه وبغيته، فالتكرار وضح المعنى وأكده، وجذب انتباه المتلقِي. ومنه قول الشاعر[198]:

فزفرت زفرة عاشقٍ مُتحيّرٍ وبكيتُ من جذعٍ بدمعٍ ساجمِ

فالتكرار في (فزفرت زفرة) أفاد مدى الشوق والمشاعر الجياشة في صدر الشاعر، فأكد المعنى ووضحه، ولفت انتباه المتلقي. ومنه قول الشاعر[199]:

لم أنس ليلتنا بشاذروان والماء ينساب انسياب الجان

فالتكرار في (ينساب انسياب) وضح المعنى وفسَّره وأكده. ومنه قول الشاعر[200]:

فاجهدي الجهد كله قد سلونا عن هواكم ولو بشق المرارة

فالتكرار في (فاجهدي الجهد) وضح المعنى وأكد الحرص على بذل أقصى الجهد، وأثار انتباه المتلقي.

ثانيًا: الطباق

ظاهرة الطباق من الظواهر اللغوية المهمة المتعلقة بالمفردات في المعجم الشعري وبالإيقاع الداخلي، فالطباق يُقصد به: "وجود لفظين يختلفانِ لفظًا ويتضادَّان معنًى؛ كالقصيرِ في مقابل الطَّويل والجميل في مقابلِ القبيح"[201]، ولتوظيف الطباق قيمة جمالية ودلالية كبيرة، فالضد يظهر حسنه الضدُّ[202]. فالطباق يوضح المعنى ويزيده تأكيدًا كما هو معلومٌ. ولقد أحسن الشعراء في (أدب الغرباء) للأصفهاني في توظيف ظاهرة التضاد للتعبير عن مشاعرهم المتناقضة والمتقلبة بتقلُّب صروف الزمان ونوائبه. والأمثلة على ذلك كثيرة، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[203]:

تَفنى بَشاشَتُهُ وَيَبقى بَعدَ حُلوِ العَيشِ مُرُّه

فالطباق بين (تفنى - يبقى)، (حلو - مُرُّه) أفاد التنوع والشمول ووضح المعنى وأكده. ومنه قول الشاعر[204]:

عصى الزمان عليهم بعد طاعته فانظر إلى فعله بالجوسق الخرب

فالطباق بين (عصى - طاعته) وضح المعنى وأكده، وأفاد قساوة الزمان وتقلُّبه. ومنه [205]:

حَتّى مَتى أَنا في حِلٍّ وَتَرحالِ وَطولِ سَعيٍ بِإِدبارٍ وَإِقبالِ

في مَشرِقِ الأَرضِ طَورًا ثُمَّ مَغرِبِها لا يَخطرُ المَوتُ مِن حِرصٍ عَلى بالي

تفشَّى الطباق في البيتين السابقين بين (حلٍّ - ترحال)، وبين (بإدبار - وإقبال)، وبين (مشرق - مغربها)، فأفاد التنوع والعموم والشمول؛ فتأكَّد المعنى وازداد وضوحًا. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر [206]:

وأحمل نفسي على حالةٍ فإمَّا انتفاع وإمَّا ضرر

الطباق بين (انتفاع – ضرر) أكد المعنى ووضحه. ومنه [207]:

فسبت باختيالها كلّ جاءٍ وذاهب

الطباق بين (جاء – ذاهب) أكد المعنى ووضحه وأفاد العموم والشمول. ومنه قول الشاعر [208]:

ولو كنت معروفًا بها لم أقم بها ولكنَّني أصبحت ذا غُربة بها

ومن عادة الأيام إبعاد مصطفى وتفريق مجموع وتنغيص مشتهى

وقع الطباق بين (أقم – غربة)، (تفريق – مجموع) فأكد المعنى ووضحه. ومنه [209]:

سَلام على الدنَيا إذا ما فُقدتم بني برمَكٍ مِن رائحينَ وغادي

فالطباق بين (رائحين – غادي) أكد المعنى ووضحه، وأفاد الشمول والعموم. ومنه [210]:

إذا أدبرت كانت على المرء حسرةً وإنْ أقبلت كانت قليلًا نعيمها

الطباق بين (أدبرت – أقبلت) أكد المعنى ووضحه. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر [211]:

وما زاد قرب الدَّار إلا صبابة إليك، ولكن المزار بعيدُ

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[212]:

ما اختلف اللَّيل والنَّهارولا دارت نجوم السَّماء في الفلك
ومُلكُ ذي العرش دائمٌ أبدًا يبس بفانٍ ولا بمشتركِ

شاع الطباق في البيتين بين (الليل – النهار) وبين (دائم – بفان) فأكد المعنى ووضحه. ومنه قول الشاعر[213]:

وأمرونهي في البلاد ودولة كأن لم تكن فيه وكان به الشقا

فالطباق بين (أمر – نهي) أفاد السيطرة والتملك وأكد المعنى ووضحه. ومنه قول الشاعر[214]:

أصبحتَ بعد عمارةٍ قفرًا تخرّقك الشمائل
فلئن رأيتك موحشًا فبما رأيت وأنت آهل

شاع الطباق في البيتين بين (عمارة – قفرًا) وبين (موحشًا – آهل) فأكَّد المعنى ووضَّحه وأفاد تبدُّل الأحوال وقساوة تصاريف الزمان. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[215]:

قد بنينا وسوف نفنى ويبقى ما بنينا من بعدنا أزمانا

الطباق بين (نفنى – يبقى) وضَّح المعنى وأكَّده. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[216]:

عسى مشربٌ يصفو فيروي ظماءَةً أطال صداها المشربُ المتكدِّرُ
عسى بالجنوب العاريات ستكتسي وذي الغلباتِ المستذلّ سينصُرُ
عسى جابرُ العظمِ الكسيرِ بلطفِهِ سيرتاحُ للعظمِ الكسيرِ فيجبرُ
عسى صورًا أمسى لها الجورُ دافئًا يُتاح لها عدلٌ يجيءُ فتظهرُ
عسى الله لا تيأس من الله إنه يهونُ عليهِ ما يجلّ ويكبرُ

شاع الطباق في هذه الأبيات بين كل من: (يصفو - المتكدِّر) (يروي - ظمأ) (العاريات - ستكتسي) (الغلبات - سينصر) (جابر - الكسير) (الجور - عدل) (يهون - يجل) فعبر عن التقلب والتنوع والعموم والشمول، وأكد المعنى ووضَّحه.

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[217]:

الحمـــــد لله لا شـــــريك لـــــه أطـــاعني الـــدهر بعـــد عصـــياني

الطباق بين (أطاعني - عصياني) أكد المعنى ووضَّحه. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[218]:

كـــلُّ أمـــرٍ وإنْ تطـــاولَ أودا مَ إلـــى نقلـــةٍ وحـــال انقضـــاءِ

الطباق بين (دام – انقضاء) أكد المعنى ووضحه. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[219]:

وكُـلُّ ضـيقٍ سـيأتي بعـده سِـعَةٌ وكُـلُّ فـوتٍ وشـيكٍ بعـده الظَّفـرُ

الطباق بين (ضيق - سعة) وبين (فوت - الظفر) أكَّد المعنى ووضحه، وأفاد تقلب الزمان والعموم.

وبصفة عامة لُوحظ شيوع ظاهرة التضاد لتناسبها مع الحالة النفسية للشعراء، فوضحت المعاني التي قصدوها وأكدتها، كما أحدثت جذبًا للسامع وتطرية له وإمتاعًا؛ لما في ذلك من تنوع ودعم للإيقاع الداخلي.

ثالثًا: الترادف

من مكونات الإيقاع الداخلي في القصيدة الترادف، وهو مجيء أكثر من كلمة للدلالة على معنى واحد، أو ما يسمى اختلاف اللفظ واتفاق المعنى، وأفرد ابن جني بابًا في كتابه الخصائص تحدث فيه عن الترادف، وهو "باب في تلاقي المعاني على اختلاف الأصول والمباني" حيث عرض فيه لاشتراك الأسماء في المعنى الواحد وروده لوجود تقارب دلالي بين تلك الأسماء، يقول في

مستهل هذا الباب: "هذا فصل من العربية حسن كثير المنفعة، قوي الدلالة على شرف هذه اللغة، وذلك أن تجد للمعنى الواحد أسماء كثيرة، فتبحث عن أصل كل اسم منها فتجده مُفضي المعنى إلى معنى صاحبه"[220]. ولقد أحسن الشعراء توظيف ظاهرة الترادف لتوضيح المعنى وتوكيده والتعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[221]:

ليس للعاشق المُحبِّ من الحُبِّ سوى منظرِ الحبيب دواء

- الترادف بين (العاشق – المحبّ) أكد المعنى ووضَّحه. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[222]:

خَفْ من الله واعتزل كل زور وتجنَّب مواقف الآثام

- الترادف بين (اعتزل – تجنَّب) فيه تأكيد للمعنى. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[223]:

فتيَّمت قلبي وهاجتْ له أحزانَه قُدمًا وأشجانه

- الترادف بين (أحزانه – أشجانه) أكد المعنى ووضحه ونجح في التعبير عن ضخامة الحزن في نفس الشاعر، خاصة أن الترادف جاء بصيغة الجمع. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[224]:

وذو اللُّب لا يلوي إليها بطرفه ولا يقتفيها دار مكث ولا بقا

- الترادف بين (مكث – بقا) أكَّد المعنى ووضحه.

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[225]:

تزيد بلى في كل يوم وليلة وتُنسى كما تُسلى وأنت حبيبُ

- الترادف بين (تُنسى – تُسلى) أكَّد المعنى ووضحه. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[226]:

لئن كان شحط البين فرّق بيننا فقلبي ثاوٍ عندكم ومقيم

- الترادف بين (ثاوٍ – مقيم) أكد المعنى ووضحه. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[227]:

أفنى جميعهمُ وبدَّد شملهم ملكٌ تفرَّد بالبقاءِ عزيزُ

- الترادف بين (أفني – بدد) و(جميعهم – شملهم). ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[228]:

عسى الله لا تيأس من الله إنه يهونُ عليهِ ما يجلّ ويكبرُ

- الترادف بين (يجل – يكبر). ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[229]:

قالوا غداة غد رحيل الموسم وفراق من تهوى بأنفٍ راغمِ

- الترادف بين (رحيل – فراق). ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[230]:

بِتُّ وبات الحبيبُ نَدْماني من بعد نأي وطول هجران

- الترادف بين (نأي – هجران). ومنه[231]:

أَعْزِزْ عليَّ بفرقةٍ ورحيلِ عن قُرب محبوبٍ ودارِ خليلِ

أَتُرى الزَّمان يسرُّني بلقائكم بعد التَّفرُّق والنوى بقليلِ

- الترادف بين (فرقة – رحيل) و(محبوب – خليل) و(التفرُّق – النوى). ومنه[232]:

هل إليكم بعد الفراق معادي ولديكم لدى التَّفرُّق زادي

- الترادف بين (الفراق – التفرُّق). ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[233]:

قد كُنتُ حلف سرور بقربكم وحبورِ

- الترادف بين (سرور – حبور).

رابعًا: الجِنَاسُ أو التَّجنيسُ

من الأمور المهمة للشعر والشعراء وللمتلقي، أن يهتم الشاعر بالموسيقى الداخلية (الإيقاع الداخلي)، لتشمل اختيار الشَّاعر لحروفه وألفاظه وإبداع صوره وأخيلته؛ لإيجاد التَّناغم بين أجزاء

الجُملة الشِّعريَّة وتحقيق الثّراء الموسيقي، ومن مظاهر ذلك إضافة لما سبق الجناس أو التجنيس.

والجناس أو التَّجنيس: هو أن "يتفق اللفظان ويختلف أو يتقارب المعنيان"[234]، وهو واحد من أبرز الوسائل اللّغويّة لتكثيف النّغم الدّاخلي، وإحداث نغمات موسيقيّة مُتصاعدة. والجناسُ هو تشابه كلمتين مع اختلاف المعنى.

وقد يكون **تجانسًا تامًّا**؛ أي: ما اتّفق في نوع الحروف وعددها وهيأتها وترتيبها، أو **جناسًا ناقصًا:** وهو ما اختلف فيه اللّفظان في واحد أو أكثر من نوع الأحرف وعددها وهيئتها وترتيبها[235]. ومن مُميّزات الجِناس أنَّه يُوهم القارئ أولًا بتكرار الكلمة، ولكنهُ يفاجئهُ فيما بعد باختلاف المعنى مع تشابه اللفظ؛ ولذلك يُعدُّ من المُحسِّنات البديعيّة اللفظيّة، ويعتمد على التحسين في الكلمات، وذلك من ناحية اللفظ.

للجناس أو التجنيس أهمية إيقاعية دلالية في الشعر العربي، فإن أسلوب التجنيس يكسب الكلام حُسنًا، ويعود على المعنى بالتَّمكين في ذهن السامع، يقول عبد القاهر الجرجاني: "... تبين لك أن ما يُعطي التجنيس من الفضيلة، أمرٌ لم يتمَّ إلا بنُصْرةِ المعنى"[236]... وقد أحسن شعراء الأبيجراما توظيف ظاهرة الجناس أو التجنيس، ومن أمثلة ذلك في كتاب (أدب الغرباء) قول الشاعر[237]:

حان الرَّحيل وحال دون لقائكم صَرْفُ الزَّمان وطارق الحدثانِ

- فالجناس الناقص (حان - حال)، ومنه قول الشاعر[238]:

شريدًا طريدًا قليل العزا ء سحيق المحل بعيد الوطنْ

- فالجناس الناقص بين (شريدًا - طريدًا)، ومنه قول الشاعر[239]:

بِتُّ وبات الحبيبُ نَدْماني من بعد نأي وطول هجرانِ

- فالجناس الناقص (بتُّ - بات)، ومنه قول الشاعر[240]:

هل يموت المحبُّ من الحُبِّ وهل ينفعُ المُحبَّ اللِّقاء؟

- فالجناس الناقص (المحب - الحب)، ومنه قول الشاعر[241]:

صدقت صدقتُ وعندي الخبر سأحذر منها ركوب الخطر

- فالجناس الناقص بين (الخبر – الخطر)، ومنه قول الشاعر[242]:

رحم الله من دعا لغريب مُدْنفٍ قد جفاه كل حبيب

ورماه الزَّمان من كل قطر فهو لا شك ميِّت عن قريب

- فالجناس الناقص بين (غريب – قريب)، ومنه قول الشاعر[243]:

تتهادى بنسوةٍ كاعبٍ في كواعبِ

هي فيهم كأنها البدرُ بين الكواكبِ

- فالجناس الناقص بين (كواعب – كواكب)، ومنه قول الشاعر[244]:

الحمدُ للّهِ على ما أرَى من ضَيْعَتِي ما بين هذا الوَرَى

أصارني الدهرُ إلى حالةٍ يعدم فيها الضيف عندي القرى

بُدِّلْتُ من بعد الغِنَى حاجة إلى كلاب يلبسون الفِرا

أصبح أدمُ السُّوق لي مأكلا وصار خُبز البيت خبز الشِّرا

من بعد مِلكي منزلًا مُبهجًا سكنت بيتًا من بيوت الكِرا

فكيف ألفى ضاحكًا لاهيًا وكيف أحظى بلذيذ الكرى

سبحان من يعلم ما خلفنا وتحت أيدينا وتحت الثَّرى

شاع الجناس بنوعيه التام والناقص، فالتام مثل (الكرا – الكرى)، والناقص في معظم الأبيات بين كل الكلمات الأخيرة في الأبيات السابقة، ومنه قول الشاعر[245]:

تعسَّفتُ طول السير في طلب الغنى فأدركني ريبُ الزَّمان كما ترى
فيا ليت شعري عن أخلّاي هل بكوا لفقدي أم ما منهم من به درى

فالجناس الناقص بين (ترى – درى)، ومنه قول الشاعر[246]:

وذو اللُّب لا يلوي إليها بطرفه ولا يقتفيها دار مكث ولا بقا
تأمل تر بالقصر خلقًا تحسُّه خلا بعد عزٍّ كان في الجو قد رقا
وأمرونهي في البلاد ودولة كأن لم تكن فيه وكان به الشقا

فالجناس الناقص بين (بقا – رقا – شقا)، ومنه قول الشاعر[247]:

فيا ليت شعري متى ينقضي عنائي وتُكشفُ عنِّي المحنْ
شريدًا طريدًا قليل العزا ء سحيق المحل بعيد الوطنْ

فالجناس الناقص بين (المحن – المحل). ومنه قول الشاعر[248]:

خبرونا -هداكم الله- هذا قد سألنا عن ذاك أهل العلوم
فأجابوا بغير شيء عرفنا ه، ولم يشف ما بنا من كلومِ

فالجناس الناقص بين (العلوم – كلوم)، ومنه قول الشاعر[249]:

أَعْزِزْ عليَّ بفرقةٍ ورحيلِ عن قُرب محبوبٍ ودارِ خليلِ
والله يعلمُ أنني مُتحرِّقٌ لفراقكم ذو صبوةٍ وغليلِ
أَتُرى الزَّمان يسرُّني بلقائكم بعد التَّفرُّق والنوى بقليلِ

فالجناس الناقص بين (خليل - غليل - قليل). وبين (السوق - البوق).

خامسًا: التَّصريع

من مكونات الإيقاع الداخلي التصريعُ، و"هو جعل العروض مُقفَّاة تقفية الضرب"[250]. وهو "يجرى مجرى القافية، وليس الفرق بينهما إلا أنه في آخر النصف الأول من البيت، والقافية في آخر النصف الثاني منه، وإنَّما شُبّه مع القافية بِمصراعي الباب؛ وقد استعمله المتقدمون والمحدثون في أول القصيدة، وربما استعملوه في أثنائها"[251].

والتصريعُ هو أن يجعل الشاعر العروض كالضرب فيلزمها من اللوازم ما يلزم الضرب؛ أي: ما كانت عروض البيت فيه تابعةً لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته[252]. وهو من المُحسّنات اللّفظيّة الّتي تعمل كالضّابط الإيقاعي. يقع في الشِّعر فقط، دون النّثر. يُستخدم عند افتتاح القصيدة، أو يُستخدم تصريعا داخليا عند الانتقال من غرضٍ إلى آخر. ويعدّ التصريع من أمارات إجادة الشاعر وتعلُّقه بفنِّه، فهو يُعِد أذن المتلقي ويمهّد لمعرفة القافية وتقبلها، ومِن ثمّ شغف به الشعراء على مر العصور وجعلوه مِن مهمات القصائد فيما يتأهبون له من الشعر.

وسبب التصريع "مبادرة الشاعر القافية ليعلم من أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور فضلًا عمَّا له من طلاوة وموقع في النفس؛ لاستدلالها به على القافية قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب، ولذلك وقع في أول الشعر"[253]. وقد يصرّع الشاعر أكثر من مرة في القصيدة، كأنّما يعمد بذلك إلى تجزئة الإنشاد إلى مقاطع، يتوقف عند نهاية كل منها، ثم يستأنف الإنشاد من جديد، فإذا خرج الشاعر "من قصة إلى قصة، أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ التصريع إخبارًا بذلك، وتنبيهًا عليه"[254]. وقد أحسن شعراء الأبيجراما توظيف ظاهرة التصريع بكثافة وبصورة لافتة جدًّا في كتاب (أدب الغرباء) للأصفهاني، والأمثلة على ذلك كثيرة. منها ما كتبه الواثق[255]:

مـــا رأينـــا كبهجـــة المختـــار لا ولا مثـــل صـــورة الشـــهَّار

- ومنه قول أبي العتاهية[256]:

حَتّى مَتى أَنـا في حِـلٍّ وَتَرحـالِ وَطـــولِ سَـــعيٍ بِإدبـــارٍ وَإقبـــالِ

- ومنه قول أبي دُلف[257]:

صـبرْتُ عـنِ اللـذَّاتِ حتى تولّـتِ وألزمـتُ نفسـي صـبرَها فاسـتمرَّتِ

- ومنه قول أبي نواس[258]:

وَعَظَتْـــك أَجْـــداثٌ صُـــمُتْ ونَعتْـــــك أَزْمِنَـــــة خُفُـــــتْ

- ومنه قول الطبرسي[259]:

يـا مَـنْ ألـحَّ عليـه الهَـمُّ والفِكَـرُ وغيَّـــرت حالَـــه الأيَّـــامُ والغِيَـــرُ

وبعد، فقد ناسب التصريع أحوال شعراء الأبيجراما في (أدب الغرباء) لتنوع قصصهم، وتعدد تجاربهم ومشاعرهم وأحاسيسهم، كما أن في توظيفهم له فوائد جمَّة، منها تعزيز الإيقاع الداخلي لجذب انتباه المتلقي وتطرية مسامعه، والتعبير عما يقصدون من معانٍ ومشاعر وأحاسيس، كما أنَّ في التصريع وكثرته المفرطة في هذه المجموعة من الأشعار دلالة على إجادة الشعراء ونبوغهم، يقول قدامة ابن جعفر: "وإنَّما يذهب الشُّعراء المطبوعُون المُجيدون إلى ذلك؛ لأنَّ بنية الشِّعر إنَّما هي التسجيع والتقفية (التصريع)، فكُلَّما كان الشعر أكثر اشتمالًا عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر"[260].

المبحث الثالث: البنية التناصية في شعر الأبيجراما

مدخل: مفهوم التناص

التناص مصطلحٌ نقديٌّ حديثٌ، كانت بداياته الأولى على يد "جُوليا كريستيفا"، حيث ظهر في عام 1966م، في دراستها عن "دوستوفسكي ورالي"[261]، والتناصُّ أُريد به تعالق النصوص وتقاطعها،

ولإقامة الحوار بينها، وهو في أبسط تعريفاته: وجود علاقة بين ملفوظين، ومفهومه الكلّي يتجاوز ذلك ليشمل النص الأدبي من جميع نواحيه[262]، **وترى جوليا كريستيفا** "أنَّ كلّ نصٍّ هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكلّ نص هو تشرب وتحويل نصوص أخرى"[263]. **ويرى رولان بارت** "أنَّ كُلَّ نصٍّ تناصّ، يظهر في عالم مليء بالنصوص - نصوص قبله، نصوص تطوقه، نصوص حاضرة فيه"[264]. وتعرّف "كربورات أركسيوني" التناصَّ بقولها: " إنَّ التناصَّ حوارٌ يُقيمه النَّصُّ مع نُصوص أخرى، ومع أشكال أدبية ومضامين ثقافية"[265]. والتناص أيضًا مجموعة من الأصوات والإحالات التي تنصهر في النص الأدبي بطريقة واعية أو غير واعية، أو هو التداخل النصي بصفة عامة، بل النصوص الإبداعية تبعًا لهذا هي امتصاص ومحاكاة للنصوص السابقة وتفاعل معها[266].

ويعدُّ التناصُّ أحد مميزات النص الأساسية التي تُحيل إلى النَّصِّ، ولا تُحيلُ إلى خارجه أو قائله، وإنَّما تكشف عن المخزون التذكري لنصوص مختلفة تُشكِّل حقل التناص.[267] وارتبطت ظاهرة التناص عند النقاد العرب القدامى بالسرقات الشعرية، فالشاعر مهما كانت موهبته أو نبوغه الشعري فإنه يحمل نفحات من نصوص غيره، ومن هذه النفحات ما هو واضح وجلي ومنها ما يتطلَّب براعة الناقد وحصانته في الكشف عنها[268].

وعليه، فإنَّ التناص يصنع امتدادات جديدة في نصوص جديدة، "وتصبح هذه الامتدادية في نصوص الآخرين ومُحاكاتها مقياسًا يضيقُ أو يتَّسع في تعرُّجات النصوص وحركاتها، لا حدود لها في إضاءات جديدة ومتنوعة في النص الجديد، دون أن يكون هذا النَّصُّ نُسخةً طبق الأصل من بنية النصوص السابقة"[269]. ويعرِّف محمد مفتاح التناص أيضًا: " باعتباره نصوصًا جديدة تنفي مضامين النصوص السابقة، وتؤسس مضامين جديدة خاصة بها يستخلصها مؤول بقراءة إبداعية مستكشفة وغير قائمة على استقراء أو استنباط"[270]، وحدَّد مفتاح ست درجات يتفاعل النصَّان القديم والحديث وفقها، والدرجات الست هي:

1. **التطابق:** ويتحقَّق في النصوص المُستنسخة.
2. **التفاعل:** فأي نص هو نتيجة تفاعل مع نصوص أخرى، تنتمي إلى آفاق ثقافية مختلفة، تكون درجات وجودها بحسب نوع النص المنقول إليه، وأهداف الكاتب ومقاصده.
3. **التداخل:** ويقصد به تداخل النصوص المتعددة، بعضها في بعض في فضاء نصي عام. وهذا التداخل أو الدخول أو المداخلة، لم يحقق الامتزاج أو التفاعل بينها، وهي تظل دخيلة تحتل حيّزًا من النص المركزي، وهذا التشارك يوجد صلات معينة بينها.
4. **التحاذي:** وهو المُجاورة أو المُوازاة في فضاء ما مع محافظة كُلِّ نصٍّ على هويته وبنيته ووظيفته.
5. **التباعد:** وهو التحاذي الشكلي والمعنوي والفضائي، وقد يتحول إلى تباعد شكلي ومعنوي وفضائي.
6. **التقاصي:** ويقوم على التقابل بين النصوص الدينية والنصوص الفاجرة السخيفة على سبيل المثال[271].

ومن المعلوم أنَّ التناص هو تضمين نص في نص آخر، وهو تفاعل خلاق بين النص المستحضِر والنص المستحضَر، فالنص ليس إلا توالد لنصوص سبقته، ويقترح "سعيد يقطين" تسميات عدة يشتقها من النص والتناص، مثل (التفاعل النصي، التناص التداخلي والخارجي)، ويُحدِّد نوعين من التناص: "عاما وخاصا". فالتناص العام: علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتاب. والتناص الخاص: علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض. وأيضًا يُحدِّد شكلين للتفاعل النصي، وهما: التفاعل النصي الخاص، ويبدو حين يقيم نص ما علاقة مع نص آخر محدد، وتبرز هذه العلاقة بينها على صعيد الجنس والنوع والنمط معًا. والتفاعل النصي العام، ويبرز فيما يقيمه نص ما من علاقات مع نصوص عديدة مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط[272].

ولقد أحسن شعراء الأبيجراما في (أدب الغرباء) توظيف التناص ومعطياته وأنواعه في أشعارهم؛ للتعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم وما يقصدونه من معانٍ وتوضيحها وتوكيدها لكن بصورة أقل من المتوقع. فلا تخفى علينا طبيعة شعر الأبيجراما وخصائصه؛ وفي مقدمتها الإيجاز والتكثيف، تلك الخصيصة التي تقلل من توظيف التناص بنسبة لافتة، لكنها لم تمنع من توظيف الشعراء للتناص في شعرهم.

المطلب الأول: التناص الديني

التناص الديني عند شعراء الأبيجراما نعني به توظيف التراث الديني في نصوصهم الشعرية والاستفادة من نصوص التراث وأحداثه وشخصياته في إبراز المعاني وتوضيحها، والتعبير عن مشاعر الشعراء وأحاسيسهم وتوصيل رسالتهم ومقاصدهم للمتلقين، فلقد "كان التراث الديني في كُلِّ الصُّوَرِ، ولَدَى كُلِّ الأُمَمِ، مَصْدرًا سَخِيًّا مِنْ مَصَادِرِ اَلإِلْهَامِ الشَّعريِّ، حَيْثُ يستمدُّ منه الشُّعراءً نَماذِجَ ومَوضُوعَاتٍ وَصُوَرًا أدبيَّةً، والأدبُ العالَميُّ حَافِلٌ بالكثيرِ مِنْ الأَعْمَالِ الأَدَبِيَّةِ العَظيمَةِ التي مِحورُهَا شَخْصيَّةٌ دينيَّةٌ، أو موضوعٌ دينيٌّ، أو الِّتي تَأَثَّرَتْ بِشَكْلٍ أَوْ بِآخَر بالتُّرَاثِ الدِّينِي"[273].

ويأتي التناص مع بعض آيات القرآن الكريم على قائمة النصوص التي أحسن شعراء الأبيجراما توظيفها، فلقد كثر التناص مع النص القرآني عند شعراء الأبيجراما في (أدب الغرباء) للأصفهاني، وذلك نظرًا لثراء هذا النَّصِّ، إذ وجد فيه الشاعر ما يحتاجه وما يُغنيه عن الشرح والتفصيل، فلغة القرآن مُوجزة مُكثَّفة بليغة رائعة، كما أنَّ شعر الأبيجراما يتَّسم بالإيجاز والتكثيف، لذلك فإنَّ نص القرآن الكريم "مادة راسخة في الذاكرة الجماعية لعامة المسلمين بكُلِّ ما يحويه من قصصٍ وعِبَرٍ، ناهيك عن الاقتصاد اللفظي والغنى الأسلوبي اللذين يتميَّز بهما الخطاب القرآني"[274].

إنَّ الشعراء منذ صدر الإسلام إلى يومنا هذا يعمدون إلى توظيف التصوير الفني في القرآن الكريم والتناص معه والاستفادة منه؛ لأنه "الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، فهو يعبر بالصورة

المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المُتجددة فإذا المعنى الذهني هيئة، أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا النموذج الإنساني شاخص حي، وإذا الطبيعة البشرية مُجسَّمة مرئية. فأمَّا الحوادث والمشاهد والقصص والمناظر، فيردُّها شاخصة، حاضرة فيها الحياة"[275].

إنَّ توظيفَ القُرآنِ الكريمِ كان أحدَ الرَّوافِدِ الثَّقافيَّةِ للأديبِ العربي؛ سواء كان شاعرًا أم ناثرًا، يَمدُّه بالصُّوَرِ وَاَلْمَعَاني والتَّشبيهَاتِ اَلْمُتميِّزَةِ، فَلَقَدْ أَدْرَكَ الأدباءُ العَرَبُ مَا تَحملُهُ لُغَةُ القُرآنِ الكريم؛ من بيانٍ وبلاغَةٍ، وروعَةٍ في التَّعبيرِ أَضْفَت عَلَى الأَلْفاظِ العربيَّةِ مَعَانيَ ومَدلُولاتٍ عميقَةً، وبِهذِه الدَّلالاتِ اَلْجديدَةِ التي اكْتَسَبَتْهَا الألفاظُ العربيَّةُ اَلْمُستعملَةُ في القرآنِ الكريم بَدَتْ وكَأَنَّها أَلْفاظٌ جديدةٌ في حياةِ اللُّغَةِ العربيَّةِ، فَدَخَلَتْ هذه الألفاظُ في ضميرِ الفِكْرِ العربيّ، فَاستعملَهَا العَرَبُ تأثُّرًا بِأُسلُوبِ القُرآنِ الكريم في أَشْعَارِهِم وخُطَبِهِم وَرَسَائِلِهِمْ[276].

إنَّ توظيفَ القُرآنِ الكريمِ يُعتبرُ "أَنْجَحُ الوَسَائلِ، وذلك لخاصيَّةٍ جوهريَّةٍ في هَذِه النُّصُوصِ، تلتقِي مع طبيعَةِ الشِّعْرِ نَفْسِهِ، وهي أَنَّها مِمَّا ينزعُ الذِّهنُ البَشَرِيُّ لِحِفْظِهِ، وَمُداوَمَةِ تَذَكُّرِهِ،... فَلَا تَكَادُ ذاكرةُ الإنسانِ في كُلِّ العُصُورِ تَحرصُ عَلَى اَلإمْسَاكِ بِنَصٍّ إِلَّا إذا كَانَ دِيْنِيًّا، أو شِعْرِيًّا، وهي لا تَمسكُ بِهِ حِرْصًا على مَا يقولُهَ فَحَسْبُ، وإِنَّما على طريقةِ الكلامِ وشَكْلِ الكَلامِ أيضًا"[277]. وهكذا أقبلَ الشُّعراءُ على القرآنِ؛ يقتسبون كلماتِهِ، ويوظِّفُون عباراتِهِ، ويتدبَّرُون مَعَانِيَه، ويهتدون بِنُوْرِهِ، فتَمثَّلُوا بِنَظْمِهِ، واستضاءوا بِعِبَرِهِ وَعِظَاتِهِ. فقد ظلَّ القُرآنُ الكريمُ مَنْهَلًا غَدَقًا، ونَبْعًا ثَريًّا لَم ولَنْ يَجِفْ، ولكنَّ الشُّعراءَ اختلفوا، كُلٌّ حَسْبَ توجّهِهِ، ومَغْزَى توظيفِهِ للتُّراثِ، فلقد احتوَى القُرآنُ الكريمُ عَلَى صُوْرةٍ فنيَّةٍ شديدةِ القُوَّةِ والتَّأثيرِ فَاقَتْ كَلَام البَشَرِ في صِيَاغَتِهِمْ للصُّوَرِ الفَنِّيَّةِ في نَقْلِ اَلْمَشَاعِرِ وَالأَحَاسيسِ لِلْمُتلقِّي[278].

وظهر التناص بجلاء بين بعض النصوص الشعرية في فن الأبيجراما مع نصوص آيات القرآن الكريم بصورة لافتة، والأمثلة على ذلك كثيرة، منها قول الشاعر[279]:

سبحان من يعلم ما خلفنا وتحت أيدينا وتحت الثَّرى

في البيت تناص بالمعنى مع كثير من ألفاظ الآية الكريمة في قوله تعالى:﴿لَهُۥ مَا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِي ٱلۡأَرۡضِ وَمَا بَيۡنَهُمَا وَمَا تَحۡتَ ٱلثَّرَىٰ ٦﴾ [طه:6]. وفي البيت دلالة على الإيمان القوي والتسليم لله تعالى بأنه سبحانه يعلم كل شيء في أي مكان، فهو -سبحانه وتعالى-﴿يَعۡلَمُ خَآئِنَةَ ٱلۡأَعۡيُنِ وَمَا تُخۡفِي ٱلصُّدُورُ ١٩﴾ [غافر:19]. يقول الشاعر[280]:

خَفْ من الله واعتزل كل زورٍ وتجنَّب مواقف الآثام

تجد الله عند كل مخوفٍ كاشفًا للهموم والآلام

فله الحمد والخلائق طرًّا وهو ربُّ الدُّهور والأعوام

في الأبيات أكثر من تناص مع آيات القرآن الكريم، ومن ذلك قول الشاعر: (واعتزل كل زورٍ) ففيه تناص مع قوله تعالى:﴿وَٱجۡتَنِبُواْ قَوۡلَ ٱلزُّورِ ٣٠﴾ [الحج:30]. وفي قول الشاعر: (تجد الله.. كاشفًا للهموم والآلام) تناص مع قوله تعالى:﴿وَإِن يَمۡسَسۡكَ ٱللَّهُ بِضُرّٖ فَلَا كَاشِفَ لَهُۥٓ إِلَّا هُوَ﴾ [الأنعام:17]. ومع قوله تعالى:﴿وَإِن يَمۡسَسۡكَ ٱللَّهُ بِضُرّٖ فَلَا كَاشِفَ لَهُۥٓ إِلَّا هُوَ﴾ [الأنعام:107]. وفي قول الشاعر: (فله الحمدُ...) تناصٌ مع قوله تعالى:﴿وَهُوَ ٱللَّهُ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَۖ لَهُ ٱلۡحَمۡدُ فِي ٱلۡأُولَىٰ وَٱلۡأٓخِرَةِۖ وَلَهُ ٱلۡحُكۡمُ وَإِلَيۡهِ تُرۡجَعُونَ ٧٠﴾ [القصص:70].

وفيما سبق من تناص دلالة على أنَّ الشاعر يسيطر على مشاعره ونصائحه الوازع الديني والقيم والتعاليم الإسلامية؛ فهو يدعو للتمسك بأخلاق الإسلام واتّباع تعاليمه في جميع الأمور، وإذا

التزم الإنسان بذلك وجد الله له ناصرًا ومعينًا يكشف عنه الهم والضُّرَّ وغيرهما. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[281]:

من شدَّة لا يموت الفتى ولكن لميقاته يهلك

فسبحان مالك من في السَّما ء والأرض حقًّا ولا يملك

في البيتين تناص، فقول الشاعر: (لميقاته يهلك) فيه تناص مع قوله تعالى:﴿قُلْ إِنَّ ٱلْأَوَّلِينَ وَٱلْآخِرِينَ ۝٤٩ لَمَجْمُوعُونَ إِلَىٰ مِيقَٰتِ يَوْمٍ مَّعْلُومٍ ۝٥٠﴾ [الواقعة:50]. وقول الشاعر: (فسبحان مالك من في السماء والأرض...) فيه تناص مع قوله تعالى: قَالَ تَعَالَى:﴿قُلِ ٱللَّهُمَّ مَٰلِكَ ٱلْمُلْكِ تُؤْتِي ٱلْمُلْكَ مَن تَشَآءُ وَتَنزِعُ ٱلْمُلْكَ مِمَّن تَشَآءُ﴾ [آل عمران:26]. وقوله تعالى: ﴿فَسُبْحَٰنَ ٱلَّذِى بِيَدِهِۦ مَلَكُوتُ كُلِّ شَىْءٍ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ ۝٨٣﴾ [يس:83]. ومنه[282]:

لستم تُرجَّون للوفاء ولا... يوم تكون السماء منفطره

البيت فيه تناص بين قول الشاعر: (يوم تكون السماء منفطره) وقوله تعالى:﴿فَكَيْفَ تَتَّقُونَ إِن كَفَرْتُمْ يَوْمًا يَجْعَلُ ٱلْوِلْدَٰنَ شِيبًا ۝١٧ ٱلسَّمَآءُ مُنفَطِرٌۢ بِهِۦ ۚ كَانَ وَعْدُهُۥ مَفْعُولًا ۝١٨﴾ [المزمل:17-18]. فالشاعر وظَّف التعبير القرآني الحكيم عن يوم القيامة، فاستفاد من الصورة البلاغية والفنية التي رسمها القرآن الكريم له. وقول الشاعر[283]:

تدبّر بالنُّجوم ولست تدري وربّ النّجم يفعل ما يريد

في قول الشاعر: (يفعل ما يريد) تناص مع قوله تعالى: ﴿إِنَّ ٱللَّهَ يَفْعَلُ مَا يُرِيدُ﴾ [الحج:14]. وفيه دلالة على الإقرار لله تعالى بأنه يفعل ما يريد ويختار؛ لا مُعقِّب لحكمه سبحانه وتعالى. ومنه قول الشاعر[284]:

ما اختلف اللَّيل والنَّهارولا دارت نجوم السَّماء في الفلكِ

إلا لنقل النَّعيم عن مَلِكٍ قد زال مُلْكُه إلى مَلِكِ

ومُلكُ ذي العرش دائمٌ أبدًا ليس بفانٍ ولا بمشترِكِ

في قول الشاعر: (ما اختلف الليل والنهار)، تناصٌّ مع قوله تعالى: ﴿ إِنَّ فِي خَلْقِ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱخْتِلَٰفِ ٱلَّيْلِ وَٱلنَّهَارِ لَءَايَٰتٍ لِّأُو۟لِى ٱلْأَلْبَٰبِ ﴾[آل عمران:190]. وقول الشاعر: (لنقل النعيم عن ملك..) فيه تناص مع قوله تعالى:﴿قُلِ ٱللَّهُمَّ مَٰلِكَ ٱلْمُلْكِ تُؤْتِى ٱلْمُلْكَ مَن تَشَآءُ وَتَنزِعُ ٱلْمُلْكَ مِمَّن تَشَآءُ وَتُعِزُّ مَن تَشَآءُ وَتُذِلُّ مَن تَشَآءُ ۖ بِيَدِكَ ٱلْخَيْرُ ۖ إِنَّكَ عَلَىٰ كُلِّ شَىْءٍ قَدِيرٌ ﴾ [آل عمران:26]. وأراد الشاعر ممَّا سبق تأكيد بعض آيات الله تعالى في الكون والإقرار بقدرته تعالى، وحاول الشاعر تصوير أحوال الدنيا وتقلباتها مع بني البشر ومنهم الملوك خاصة، وأراد تأكيد أنَّ الله تعالى هو الذي يهب الملك مَنْ يشاءُ وينزع الملك ممَّن يشاء، وأنه تعالى ملكه دائم باقٍ لا يفنى ولا يشاركه أحدٌ فيه. فأحسن الشاعر الاستعانة بالتناص ليؤكد ما يقصده من معانٍ؛ لما للقرآن من مكانة في النفوس. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[285]:

نَمْ للخُطوب إذا أحداثها طَرَقَت فاصبر فقد فاز أقوامٌ لها صبروا

في قول الشاعر: (فقد فاز أقوامٌ لها صبروا) تناص مع قوله تعالى: ﴿وَمَا يُلَقَّىٰهَآ إِلَّا ٱلَّذِينَ صَبَرُوا۟ وَمَا يُلَقَّىٰهَآ إِلَّا ذُو حَظٍّ عَظِيمٍ ﴾ [فصلت:35]. وفيه تأكيد على أهمية الصبر ومكانته ودوره في الحياة الدنيا والآخرة. ومنه قول الشاعر[286]:

ليس يبقى على الزمان سوى اللـ.. ـه الذي لا نراه، وهو يرانا

في قول الشاعر: (ليس يبقى على الزمان سوى الله) تناص مع قوله تعالى:﴿ كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ ﴿٢٦﴾ وَيَبْقَىٰ وَجْهُ رَبِّكَ ذُو ٱلْجَلَٰلِ وَٱلْإِكْرَامِ ﴾ [الرحمن:26-27]. وفيه تأكيد وإقرار بدوام ملك الله تعالى وفناء ما

سواه. وفي قول الشاعر: (الذي لا نراه وهو يرانا)، تناص مع قوله تعالى: ﴿تَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِي وَلَا أَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِكَ إِنَّكَ أَنتَ عَلَّامُ الْغُيُوبِ﴾ [المائدة:116]. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[287]:

المَـــــرءُ يَأمُـــــلُ أن يَعـــــيشَ وَطـــــولُ عَـــــيشٍ قَـــــد يَضُـــــرُّه

فالبيت فيه تناص مع قوله تعالى:﴿يَوَدُّ أَحَدُهُمْ لَوْ يُعَمَّرُ أَلْفَ سَنَةٍ﴾ [البقرة:96]. ومنه قول الشاعر[288]:

مـا سُـدَّ بـابٌ ولا ضـاقت مذاهبـه إلا أتـــاني -وشـــيكًا بعـــده- ظفـــرُ

فالبيت فيه تناص مع قوله تعالى:﴿فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا ۝﴾ [الشرح:5]. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[289]:

قلبـي علـيكم مشـفق وجـل فشـفا الإلـه بحفظكـم قلبـي

فقوله: (فشفا الإله بحفظكم قلبي) فيه تناص مع قوله تعالى:﴿وَإِذَا مَرِضْتُ فَهُوَ يَشْفِينِ﴾ [الشعراء:80]. فالله تعالى هو الشافي وهو الذي يسبب الأسباب لهذا الشفاء؛ كأن يحفظ الله الأحبة فيُشفى قلبُ المحبِّ. يقول الشاعر[290]:

الحمـــد لله لا شـــريك لـــه أطـــاعني الـــدهر بعـــد عصـــياني

فالبيت فيه تناص من التراث اللغوي الديني كقول: (الحمد لله)، (لا شريك له)، (أطاعني)، (عصاني)، وفيه دلالة على تأثُّر الشاعر بالتراث الديني ومفرداته.

وبعدُ، فعلى الرغم من كثرة أمثلة التناص بين بعض النصوص الشعرية لشعراء الأبيجراما في (أدب الغرباء) للأصفهاني، فإننا نلحظ أن هذ التناص تركَّز في التناص مع بعض آيات القرآن الكريم، وبعض ألفاظ التراث الإسلامي، لكننا نلحظ بجلاء إغفالًا للتناص مع باقي المصادر كنصوص الحديث النبوي الشريف، والسيرة النبوية والهجرة النبوية، وقصص الأنبياء، فلم نجد مثلًا أثرًا

لقصة سيدنا أيوب؛ التي كان الصبر محورها. ولم نجد أثرًا لقصص باقي الأنبياء ممن تعرضوا للهجرة والفرقة والغربة والترحال؛ كسيدنا موسى وعيسى ويوسف. ولعلَّ اعتماد الشعراء على الإيجاز والاختصار والتكثيف في نصوص الأبيجراما كان سببًا رئيسًا في ذلك.

المطلب الثاني: التناص التاريخي

التناص التاريخي: يُقصد به التناص مع بعض الأحداث التاريخية والوقائع والأماكن ذات البعد التاريخي في حياة الأمم، وتوظيف هذا النوع من التناص ينسجم مع خصيصة الإيجاز والتكثيف التي يتَّصف بها فنُّ الأبيجراما، فالشاعر عندما يذكر أو يُشير إلى اسم واقعة تاريخية أو حدث أو مكان تاريخي فإن ذلك يستدعي في ذهن المُتلقِّي هذا التاريخ، والهدف الأسمى لهذا النوع من التناص هو أخذ الدروس والعِبَر والحكمة والنصيحة، بل الأهم الاستفادة من ذلك في تقويم حياة المتلقِّي وترقيتها وتطويرها ودفعه للأمام لمواصلة الحياة والنجاح فيها، وفي ذلك وظيفة بالغة الأهمية للتناص التاريخي من خلال شعر الأبيجراما.

إنَّ التاريخ ليتَّصل بالتُّراثِ اتصالًا وثيقًا، فالتُّراث بصفة عامة "هُوَ اَلْمَوْرُوْثُ، أَوْ جَمِيْعُ مَا خَلَّفَهُ اَلْمَاضِي اَلْعَربيُّ اَلتَّلِيْدُ، لِلْحَاضِرِ العربّي اَلْجَدِيْدِ"[291]. وقيل في تعريفِ التُّراثِ أيضًا: هو " كُلُّ مَا هُوَ مُتَوَارَثٌ، بِمَا يَحْوِي مِنْ اَلْمَوْرُوْثِ القَوْلِي، أَوْ اَلْمُمَارَسِ أو اَلْمَكْتُوبِ، إِضَافَةً إلى اَلْعَادَاتِ والتَّقَالِيدِ والطُّقُوسِ، واَلْمُمَارَسَاتِ اَلْمُخْتَلِفَةِ التي أَبْدَعَهَا الضَّميرُ العربيُّ، أو اَلْعَطَاءُ اَلْجَمْعِي للإِنْسَانِ العربي قَبْلَ الإِسْلَامِ وَبَعْدَه"[292]. والتراثُ أَيْضًا هو:" اَلْمَخزُونُ النَّفْسِي اَلْمُتراكمُ مِنْ اَلْموروثَاتِ بِأَنْوَاعِهَا في تَفَاعُلِهِ مَعَ اَلْوَاقِعِ اَلْحَاضِرِ، أو هُوَ اَلْحَصِيْلَةُ الثَقافيَّةُ التي تتبلْوَرُ فِيْهَا ثَقَافَةٌ وخِبْرَاتُ وَحِكْمَةُ شَعْبٍ. والتُّراثُ لَيْسَ كَيَانًا مَعْنَوِيًّا مُنْعَزِلًا عَنْ الوَاقِعِ، بَلْ هُو جُزْءٌ مِنْ مُكَوَّنَاتِ الوَاقِعِ، يُوجِّهُ سُلُوكَ اَلإِنْسانِ في حَيَاتِهِ اليَوميَّةِ"[293].

إنَّ توظيفَ التُّراثِ بصفة عامة والتراث التاريخي بصفة خاصة في اَلْعَمَلِ الشِّعْري يُضْفِي عليه" عَرَاقةً وأَصَالَةً، وَيُمثِّلُ نَوْعًا مِنْ اِمْتِدَادِ اَلْمَاضِي في اَلْحَاضِرِ، وَتَغَلْغلِ الحَاضِرِ بِجُذُوْرِهِ في تُرْبَةِ اَلْمَاضِي

اَلْخِصْبَةِ اَلْمِعْطَاءِ، كَمَا أَنَّهُ يَمْنَحُ الرُّؤْيَةَ الشِّعريَّةَ نَوْعًا مِنْ الشُّمُولِيَّةِ اَلْكُلِيَّةِ؛ إِذْ يَجْعَلهَا تَتَخَطَّى حُدُوْدَ اَلزَّمَانِ وَالْمَكَانِ، وَيَتَعَانَقُ فِي إِطَارِهَا اَلْمَاضِي مَعَ اَلْحَاضِرِ"[294]. وليس كُلُّ الشُّعراءِ يَملكُون تلك اَلْمَقدرةَ على التَّوظيفِ، بَلْ إنَّ تلك التَّقنيةَ الفَنيَّةَ تَحتاجُ إلى وعيٍ عميقٍ بالتُّراثِ؛ بوصفه أحد اَلْمُنطلقاتِ الرَّئيسَةِ للعمليَّةِ الإبداعيَّةِ، وتَحتاجُ أيضًا إلى مَقدرَةٍ خاصَّةٍ لِتَحقيقِ التَّوازُنِ بينَ التُّراثِ وَاَلْمُعَاصَرَةِ، وبذلك يتحقَّقُ في معماريَّةِ القصيدةِ الشِّعريَّةِ وأبنيتِهَا السَّامقَةِ كلاسيكيَّةٌ جديدةٌ، تجمع بين تفجير التُّراثِ بكُلِّ طاقته الكامنة، فتُعطي للقصيدَةِ مُعطياتٍ حيَّةً؛ نابضَةً مَصبوغَةً بصِبْغَةٍ شعريَّةٍ خاصَّةٍ، فيها نوعٌ من الانسجامِ والتَّوحُّدِ، وتفاعُل واحتواء وتواصُل بين اَلْماضِي والحاضِرِ اللذين لا يستغني كُلٌّ منهما عن الآخَرِ[295].

وما يهمنا هنا أنَّ ما يلفت الأنظار ويحرك الأفئدة وتتفتق له العقول هو حضور التناص التاريخي في شعر الأبيجراما في كتاب (أدب الغرباء) للأصفهاني، فقد أحسن الشعراء توظيف هذا النوع من التناص، والأمثلة على ذلك كثيرة، منها قول الشاعر[296]:

لشـــــــقائي رأيتهـــــــا يـــــوم ديـــــر الثعالـــــبِ

تتهـــــــادى بنســــــوةٍ كاعـــــبٍ فـــــي كواعـــــبِ

فقد ذكر الشاعر (دير الثعالب)، وهو ديرٌ له تاريخه، وهذا الدير مشهورٌ ببغداد، بالجانب الغربي منها، بالموضع المعروف بباب الحديد، بينه وبين بغداد ميلان أو أقل في كورة نهر عيسى، على طريق صرصر وبالقرب منه قرية تسمى الحارثية. وهي الآن المنطقة المقابلة لمعرض بغداد الدولي والمعرض هو موضع قرية سوق بغداد. وذكر الخالدي هذا الدير، وقال إنه ملاصق لقبر معروف الكرخي بغربي بغداد.

وكان أهل بغداد يقصدونه، ويتنزهون فيه، ولا يكاد يخلو من قاصد وطارق. وله عيدٌ لا يتخلَّفُ فيه أحدٌ من النَّصارى والمسلمين، وباب الحديد أعمر موضع ببغداد وأنزهه؛ لما فيه من

البساتين والشجر والنخل والرياحين، ولتوسطه البلد وقُربه من كُلِّ أحدٍ. فليس يخلو من أهل البطالات، ولا يخلّ به أهل المتطرب واللذاذات. فمواطنه أبدًا معمورة، وبقاعه بالمتنزهين مشحونة...[297]. وعليه، فالشاعر يقصد أنه رأى معشوقته يوم عيد دير الثعالب، فتعلَّق بها وهويها فكانت سببًا لشقائه!! ومن أمثلة ذلك أيضًا قول الشاعر[298]:

وقد كنت ذا حال بمرو قريبة فبلغت الأيام بي بيعة الرها

فالشاعر هنا ذكر (بيعة الرها)، المرتبطة بـ(دير الرها) بالجزيرة بين الموصل والشام. وهو يقع في (مملكة الرها) (عرابيا) التي أسستها قبيلة الأباجرة، التي استغلت فرصة ضعف الحكم السلوقيّ، في حدود عام 135 ق.م، في المقاطعة المعروفة باسم "أسرونيا"، الواقعة في الشمال الغربي من الجزيرة السورية، وقيل إن تاريخ التأسيس كان في عام 132 ق.م. وتمكنوا من فرض نفوذ المملكة الجديدة على الأراضي الممتدة من نهر الفرات وصولًا إلى نهر الخابور شرقًا، ومرّت مملكة الرها بدايةً بمرحلة وثنيّة، عبدوا فيها عددًا من الآلهة، التي انتقلت إليهم من حضارات وثقافات متعددة.

وفي عام (200م) قرّر الملك أبجر التاسع اعتناق المسيحية، لتصبح مملكة الرها بذلك أول مملكة في التاريخ تعلن اعتناقها الديانة المسيحية، ومنذ ذلك الحين أصبح لها دور مهم في نشر الديانة المسيحية واحتضان المؤمنين الأوائل الفارّين من بطش الرومان، فنشأ (دير الرها). وفي عام (942م) أرسل ملك الروم إلى المتقي يطلب منه منديلًا مسح بها المسيح وجهه فصارت صورة وجهه فيها، وأنها في (بيعة الرها)، وذكر أنه إن أرسلها إليه أطلق عددًا كبيرًا من أسرى المسلمين المثقلين من العوز والجوع والعري، وقد حدث ذلك[299]. فالشاعر هنا وظَّف (بيعة الرها) ليعبّر عمَّا وقع له في حياته من تقلب الزمان وغربته. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[300]:

عينُ بكّي للقصرِ قصرِ معزِّالـ ـدولة المؤنَّق العجيب البناءِ

قد خلاَ بعدَ عزَّةٍ وجمال وعفا بعدْ رونقٍ وبهاءِ

الشاعر ذكر (قصر مُعزِّ الدولة)، وهو مُعزُّ الدولة أبو الحسين أحمد بن بويه، ابتناه بباب الشماسية ببغداد، والإصطبلات المتصلة بآخره من أحد جوانبه، التي لم يسبق إلى حسنها، وعمل الميدان على دجلة متصلًا بين القصر والبستان الشارع على دجلة، الذي يلاصق دار صاعد بن مخلد، الذي كان منزلًا لأبي جعفر محمد بن يحيى بن شيرزاد ثم صيره أبو جعفر الصيمري بستانًا، والجميع الآن داخل في جملة قصر معز الدولة.

وأول ما بدأ في بنائه السور المحيط بالقصر والميدان، والمسناة العظيمة التي من حد رقة الشماسية إلى بعض الميدان، وإنَّ وطول ما بناه منها ألف وخمسمائة ذراع، وعرضه نيف وسبعون...[301]. وما يهمنا هنا أنَّ الشاعر أراد أن يعظ الناس ليعتبروا بما حدث لهذا القصر المؤنق، فعلى الرغم ممَّا كان عليه من قوة ومتانة وجمال فقد أتى عليه الزمان فتهدَّمت أركانه وتقوض بنيانه وزال، وكل شيء على الدنيا سيزول، فلا تغرنَّكم الدنيا وزخارفها، فكل ذلك زائلٌ لا محالة، فقد أحسن الشاعر في توظيف التناص التاريخي والإيجاز والتكثيف، فبمجرد ذكر (قصر معز الدولة) يستحضر المتلقِّي قصته وتاريخه فيتعلَّم الدرس ويأخذ العبرة، وهذا جلُّ ما قصده الشاعر. ومن أمثلة ذلك قول أرطاة بن سُهيَّة[302]:

أرقــتُ بــدير المــاطرون كــأنّني لســاري النجــوم آخــر الليــلِ حــارسُ

فالشاعر في هذا البيت ذكر (دير الماطرون) بكسر الطاء، والماطرون هو موضع أو بستان بالشام قرب دمشق يسمَّى الميطور، به "دير الماطرون"، له تاريخه المعروف في الشام[303]. ومنه قول الشاعر[304]:

عصى الزمان عليهم بعد طاعته فانظر إلى فعله بالجوسق الخرب

ذكر الشاعر (الجوسق) وهو الحصن المشهور، الذي بُنِي بظاهر الكوفة عند النخيلة. وقيل في سبب بنائه: إن "أزدجرد بن سابور" لمَّا خاف على ولده "بهرام"، وكان قبله لا يعيش له ولد سأل عن

منزل صحيح مريء، فَدُلَّ على ظهر الجزيرة، فدفع ابنه "بهرام" إلى "النُّعمان" وهو عامله على أرض العرب، وأمره أن يبني له "جوسقًا" فامتثل أمره، وبنى له "جوسقًا" كأحسن ما يكون، وكان الذي بنى "الجوسق" رجلًا يُقالُ له "سنمّار"، فلمَّا فرغ من بنائه عجبوا من حُسنه، فقال: لو علمت أنكم توفُّوني أجرته لبنيته بناء يدور مع الشمس حيث دارت. فقالوا: وإنَّك لتبني أحسن من هذا ولم تبنه؟! ثم أمر به فَطُرِحَ من أعلى "الجوسق" فتقطَّع، فكانت العرب تقول: (جزاني جزاء سنمَّار)[305]. والشاعر أراد الاتعاظ وأن يأخذ المتلقِّي العبرة من تاريخ الجوسق وما حلَّ بسنمَّار. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[306]:

نزلت على آل المهلب شاتيًا غريبًا عن الأوطان في زمن المحل

فما زال بي إكرامهم وافتقارهم وبرُّهم حتَّى حسبتهم أهلي

لقد ذكر الشاعر (آل المهلب)، وهم آل المهلب بن أبي صفرة، كانوا مشهورين بالكرم والشجاعة، وكان عمر بن عبد العزيز - رضي الله عنه - يبغض آل المهلب، ويقول: هم جبابرة. ومن تاريخهم أنه في أيام يزيد بن عبد الملك خرج يزيد بن المهلب بن أبي صفرة، واجتمع إليه جمع وأرسل يزيد بن عبد الملك أخاه مسلمة فقاتله وقتل يزيد بن المهلب وجميع آل المهلب بن أبي صفرة[307]. فالشاعر خلَّد بعض صفات آل المهلب، خاصة صفة الكرم والبر وحمايتهم لمن يلجأ إليهم ويلوذ بهم، فقد زالت قوة آل المهلب إلا أنَّ فعالهم وكرمهم لا يزال حيًّا مذكورًا في شعر أمثال هذا الشاعر. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[308]:

انعموا آل بَرْمَكٍ وانظروا متى هِيَه

وارقبوا الدَّهر أن يدو رعليكم بداهيه

ومنه قول الحسن بن هانئ[309]:

سَلامُ على الدنيا إذا ما فُقدتم بني برمَكٍ من رائحينَ وغادي

فقد ذكر الشاعر (آل برمك)، وكان برمك من مجوس بلخ، وكان عظيم القدر فيهم، والبرامكةُ خلقٌ كثيرٌ، وكلُّهم جليلٌ خطيرٌ، ولكُلٍّ منهم خاصة وعامة، حتى قيل: (كان آل برمك أندى من السّحاب، وآل وهب أخس من الكِلاب). قال أبو تمام: حدثني كرامة قال: قدم علينا رجل من ولد معدان بن عبيد المغني بغداد، وكان شاعرًا قد ناله من البرامكة مال كثير، فقلت له: كيف تركت آل برمك؟ قال: تركتهم وقد أنست بهم النعمة حتى كأنها منهم أو بعضهم. وأول مَنْ وزر من آل برمك خالد بن برمك لأبي العباس السَّفَّاح، ولم يزل خالد على وزارته حتى تُوفِّي السفَّاح، وتولَّى أخوه أبو جعفر المنصور فأقرَّ خالدًا على وزارته سنة وشهورًا. ومنهم الوزير (جعفر بين يحيى بن خالد بن برمك) الذي بلغ من هارون الرشيد ما لا يبلغه وزير من خليفة قبله، حتى كان يجلس معه في حُلَّة واحدةٍ؛... وتغيّر الرشيد على البرامكة. وذلك أنّ جعفر بن يحيى كان قد بنى في سنة سبع وثمانين ومائة للهجرة دارًا عظيمة الشأن لم ير لها من قبلها مثيل؛ وكان انتهاؤها في هذه السنة... وكان يومًا مشهودًا لم ير الناس مثله، وامتدحته الشعراء قيامًا بين يديه، واستعظمت الناس ما رأوه في ذلك اليوم من عظيم ملك آل برمك. وقتل هارون الرشيد جعفرًا في هذه السنة... ثم إنَّ أمور الرشيد بعد البرامكة اضطربت وندم على ما فرط في أمرهم، حيث لم تنفعه الندامة، وقوى أمر بني رافع الخوارج بخراسان، واختلت أمور الحضرة وخلت بيوت الأموال..[310].

وما يهمنا أنَّ الغاية الأسمى من التناص التاريخي هو الاعتبار وتعلم الدروس المستفادة من الأحداث التاريخية وتاريخ الأمم والأسر والجماعات والقصور والحصون، وتدبر ما حلَّ بها؛ والاستفادة من ذلك في إدارة حياتنا المعاصرة والمستقبلية، وتلافي أخطاء الماضي واستلهام العبر والدروس، وهو دورٌ مهم يضطلع به الشعر بصفة عامة، خاصة شعر الأبيجراما.

المطلب الثالث: التناص الشعري

عرفنا أنَّ التناص عند كثير من العلماء والنُّقَّاد هو "حدوث علاقةٌ تفاعُليَّةٌ بين نصٍّ سابقٍ ونصٍّ حاضرٍ لإنتاج نصٍّ لاحقٍ"[311]. ومعلومٌ أنَّ النَّصَّ قابلٌ للتَّمدُّد عبر زمنه التاريخي؛ استدعاءً

لنصوص سابقة، وامتدادًا وتشعُّبًا فيما لا حصر له من نصوص، ومُنْشِئً لأثر جمالي فيكتسب بذلك هوية خاصة، ويرى عبد الملك مرتاض أنَّ "التناص هو الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يُضمِّن ألفاظًا وأفكارًا كان قد التهمها في وقت سابق دون وعي صريح بهذا الأخذ المُتسلِّط عليه من مجاهل ذاكرته ومتاهات وعيه"[312]. ويرى خليل الموسى في تعريفه للنص الغائب أنه "يمتصُّ ويتحوَّل ويذوب ولا يعود له إلا وجود إيحائي، فإذا زاد وجوده على ذلك خرج عن حدود التناص والإبداع إلى حدود التأثر والتأثير والمحاكاة والتقليد؛ لأنَّ حضور الأصل يظل مطمُوسًا وطاغيًا"[313]... وما يهمنا هنا هو وقوع التناص في النصوص الشعرية في (أدب الغرباء) للأصفهاني، والأمثلة على ذلك كثيرة، منها ما يأتي:

(1)من أمثلة ذلك قول الشاعر[314]:

الحمـــدُ للّهِ علـــى مـــا أرَى	**مـــن ضَـــيْعَتِي مـــا بـــين هـــذا الـــوَرَى**
أصـــارني الـــدهرُ إلـــى حالـــةٍ	**يعدم فيه فيها الضيف عندي القرى**
بُـــدِّلْتُ مـــن بعـــد الغِنَـى حاجـــة	**إلـــى كـــلاب يلبســـون الفِـــرا**
أصـــبح أدمُ السُّـــوق لـــي مـــأكلا	**وصـــار خُبـــز البيـــت خبـــز الشِّـــرا**
مـــن بعـــد مِلكـــي منـــزلًا مُبهجًـــا	**ســـكنت بيتًـــا مـــن بيـــوت الكِـــرا**
فكيـــف ألفـــى ضـــاحكًا لاهيًـــا	**وكيـــف أحظـــى بلذيـــذ الكـــرى**
والحمـــد لله علـــى مـــا أرى	**وانقطـــع الخطـــبُ وزال المِـــرا**

فنلاحظ وجود تناص داخلي، حيث تناص الشاعر مع شطر بيت من القصيدة نفسها (والحمد لله على ما أرى). وفي هذه الأبيات أيضًا تناص خارجي مع قول الشاعر هبة الله بن إبراهيم[315]:

الْحَمْـــدُ للهِ عَلَـــى مَـــا أَرَى	**أَفْقَـــدَنِي الْمَـــوْتُ لذَيـــذَ الْكَـــرَى**

- كما تناص مع قول محمد بن مناذر[316]:

الحمـــــدُ لله علـــى مـــا أرى خالـــدٌ القاضـــي وعيســـَى أميـــر

- وقول البحتري[317]:

الحَمْـــــدُ لله عَلـــى مَـــا أرَى مِـــنْ قَـــدَرِالله الـــذي يجْـــري

(2) **ومن أمثلة ذلك في (أدب الغرباء) ما كتبه الواثق**[318]:

لـيس فيـه عيـب سـوى أن مـا فيـ ـــه ســـيفنى بنـــازل الأقـــدار

- فقد تناص مع قول ابن نباتة المصري[319]:

لـيس فيـه عيـبٌ سـوى أن إحسـا نَ يديـــه يســـتعبد الأحـــرارا

(3) **ومن أمثلة التناص أيضًا في (أدب الغرباء) قول الشاعر**[320]:

بنـــت كـــرم عُتِّقـــت زمنـــا منـــذ عهـــد الـــلَّات والنُّصـــب

- ففيه تناص مع قول حسان بن ثابت[321]:

شُـــجَّ بِصَـــهْبَاء لهـــا سَـــوْرَةٌ مـــن بنـــت كَـــرْمٍ عُتِّقـــت في الخِيـــام

- ومع قول الهبل الشاعر الأندلسي[322]:

بنـــتُ كـــرمٍ طـــالَ مـــا قـــدْ عتقـــــتْ وســـــطَ الـــــدنانِ

- ومع قول ابن المعتز[323]:

بنـــــت كـــــرمٍ عتقـــــت حـــــولين فـــي صُـــلب أبيهـــا

(4)ومن أمثلة التناص أيضًا قول الشاعر[324]:

شـــــردَّتني نوائـــــب الأيـــــام ورمتنـــــي بصـــــائبات الســـــهام

- فيه تناص مع قول الشاعر[325]:

أيُّهـــا المُـــدَّعي علـــى الأيـــامِ أن رمتـــه بصـــائبات السِّـــهامِ

- ومع قول أبي الرقعمق[326]:

حـــي الخيـــام فـــإني مغـــرى بأهـــل الخيـــام

بالراميـــات فـــؤادي بصـــائبات الســـهام

(5) ومن أمثلة التناص أيضًا قول الشاعر[327]:

إلى الله أشـكو لا إلى النـاس إنـه على كشـف مـا ألقى مـن الهـمِّ قـادر

- فيه تناص مع قول شمردل بن شريك[328]:

إلى اللَّهِ أشـكو لا إلى النـاس فَقْـدَه ولوْعـةَ حُـزْنٍ أوجـعَ القلـبَ داخلُـهْ

- ومع قول المعذل بن غيلان[329]:

إلى اللَّه أشـكو لا إلى النـاس أنني أرى صـالح الأعمـال لا أسـتطِيعها

- وتناص مع قول ابن الزبير[330]:

إلى الله أشـكو لا إلى النـاس أنني أمَـصّ بنـاتِ الـدرثـديًا مُصـرَّمًا

- وتناص مع قول جَمِيل[331]:

إلى الله أَشْكو، لا إلى النّاسِ، حُبَّها ولا بُـدَّ مِـن شَـكْوَى حَبِيـبٍ يُـوَدَّعُ

(6) ومن أمثلة التناص قول الشاعر[332]:

فعلـيكم منِّي السَّـلام مُضـاعفًا توديـع ذي شَـغَفٍ بكـم حيـرانِ

- فيه تناص مع قول علي بن أبي طالب[333]:

فَعَلَيْكُمُ مِنِّي السَّلاَمُ تَقَطَّعَتْ مِنِّي ومنكم خلة الأحباب

- وتناص مع قول الشاعر[334]:

غلبَتْ عليكم هذه القَدَرِيَّهْ فعليكُم مني السلام تحيهْ

(7) ومن أمثلة التناص قول الشاعر[335]:

الحمد لله لا شريك له أطاعني الدهر بعد عصياني

- فيه تناص مع قول النابغة[336]:

الحمد لله لا شريك له من لم يقلها فنفسه ظلما

- ومع قول أَبي العتَاهيَة[337]:

الحَمْدُ للَّهِ لَا شَرِيْكَ لَهُ تَجْرِي القَضَايَا مِنْهُ عَلَى قَدَرِ

- ومع قول ابن الغلّاف[338]:

الحَمْدُ للَّهِ لَا شَرِيْكَ لَهُ فَكُلُّ مَا قَدْ تَرَى إِلَى أَمَدِ

وبعدُ، فممَّا سبق يتَّضح لنا أنَّ التناص كان حاضرًا في النصوص الشعرية المثبتة في (أدب الغرباء) للأصفهاني، فلاحظنا وجود التناص الديني والتاريخي والشعري بصورة لافتة، لكن بأمثلة معدودة كما مرَّ. وفي الوقت ذاته نلحظ أنَّ معظم الأبيات الشعرية في (أدب الغرباء) للأصفهاني لم تنسب لأصحابها، فمعظمها رويت عن سلسلة رواة ولا يعلم قائلها، وبعضها وُجِد مكتوبًا على جدارٍ أو مقبرة أو شجرة أو غير ذلك دون نسبة، ونقل الأصفهاني هذه الأشعار دون نسبة إلى قائليها، وهذا أمرٌ جد مهم؛ لأنك لا تستطيع الحكم الجازم بمَن تناص ومع مَنْ، ولا يمكنك المعرفة الأكيدة بالشاعر

السابق والشاعر اللاحق، لكني اجتهدتُ في نسبة الأشعار وسردها هنا؛ تأكيدًا لوقوع ظاهرة التناص في شعر الأبيجراما لدى شعراء (أدب الغرباء) للأصفهاني.

النتائج والتوصيات:

النتائج:

1- أكدت الدراسة معرفة الأدب العربي بفن الأبيجراما منذ العصر الجاهلي، كما عرفته بعض الآداب العالمية القديمة، وأنَّ الأصفهاني يُعدُّ أول عربيٍ جمع كثيرًا من نصوص الأبيجراما في (أدب الغرباء).

2- أحسن شعراء الأبيجراما في نصوص (أدب الغرباء) توظيف الصور الشعرية والمحسنات البديعية والتناصية بشتى أنواعها ومكوناتها للتعبير عن مقاصدهم ومشاعرهم وأحاسيسهم.

4- لوحظ بجلاء عدم نسبة الأصفهاني كثيرا من الأشعار لأصحابها؛ ولعل سبب ذلك أنَّ كثيرًا منها وجد مكتوبًا على الجدران أو المقابر من أشخاص مجهولين.

5- اكتسبت أشعار الأبيجراما الحيوية لتنوعها، فهي قصيرة غالبًا، تنوع فيها توظيف الموسيقى الخارجية، وتنوعت مكونات الإيقاع الداخلي، والبنية اللغوية والتراكيب والصور الشعرية الجمالية، وتنوعت مصادر الثراء التناصي.

6- تنوعت مصادر الصورة الشعرية عند شعراء (أدب الغرباء)، مثل (الطبيعة – الحياة الاجتماعية والإنسانية).

7- برع الشعراء في اختيار عناصر الصورة وتوظيفها، مثل (الاستعارة – التشبيه – الكناية).

8- أحسن الشعراء الاستفادة من التناص في كثير من أنواعه وبرعوا في توظيفه، فلوحظ لديهم التناص (الديني – التاريخي – الشعري)، وكان التناص الديني والشعري أوفر حظًّا.

9- برع الشعراء في توظيف البنية الإيقاعية، فتنوع لديهم الإيقاع الخارجي المتمثل في (الوزن – القافية)، كما تنوع الإيقاع الداخلي المتمثل في (التكرار – الطباق- الترادف – الجناس أو التجنيس- التصريع)، والأهم من كل ذلك هو حسن توظيفه في التعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم وتجاربهم الشعرية.

التوصيات:

1- ضرورة الاهتمام بدراسة نصوص الأبيجراما وحصرها وتتبعها في التراث الأدبي العربي.

2- ضرورة الاستفادة من القيم الجمالية والدلالية والإنسانية التي تعج بها نصوص الأبيجراما العربية؛ من خلال مضاعفة الدراسات الاجتماعية والنفسية والأدبية وغيرها.

الهوامش والإحالات:

(1) ينظر: حسين، جنة الشوك: 13. إسماعيل، دمعة للأسى ودمعة للفرح: 9.

(2) ينظر: درويش، النص والتلقي حوار مع نقد الحداثة: 163.

(3) ينظر: وهبة، معجم مصطلحات الأدب: 142.

(4) للاستزادة ينظر: خلف، فن الإبيجرام في الأدب العربي المعاصر: 19.

(5) نوفل، "لينور" للشاعر السيد إبراهيم، منتدى الأستاذ السيد إبراهيم، متاح على الرابط الآتي: https://drelsayedebrahim.blogspot.com/2013/03/blog-post_3836.html بتاريخ 26 مارس 2013م.

(6) ينظر: عثمان، الشعر الإغريقي تراثًا إنسانيًّا وعالميًّا: 116.

(7) حسين، جنة الشوك: 13.

(8) نفسه: 8.

(9) ينظر: إسماعيل، دمعة للأسى ودمعة للفرح: 13.

(10) ضيف، تاريخ الأدب العربي: 32.

(11) حسين، جنة الشوك: 9.

(12) ضيف، تاريخ الأدب العربي: 224/1.

(13) حسين، جنة الشوك: 10.

(14) ينظر: جمال، فن التوقيعات المعنوي: 34. الدخيل، فن التوقيعات الأدبية: 444/9.

(15) الأصفهاني، أدب الغرباء: 15.

(16) ينظر: صفوت، جمهرة رسائل العرب: 67.

(17) أدونيس، الأعمال الكاملة: 38/1.

(18) مطر، الأعمال الكاملة: 9.

(19) الحجيلي، قامة تتلعثم: 61.

(20) المناصرة، الأعمال الشعرية: 7.

(21) رجب، عنترة يغير أقواله: 34.

(22) العقاد، آخر كلمات العقاد: 43.

(23) للاستزادة ينظر: المراغي، بناء قصيدة الأبيجراما: 13 وما بعدها.

(24) إبراهيم، الأدب السكندري: 197.

(25) المراغي، بناء قصيدة الأبيجراما: 18.

(26) حسين، جنة الشوك: 7.

(27) مجموعة من الباحثين، الأبيجراما، موسوعة ويكيبيديا، متاح على الرابط الآتي: https://ar.wikipedia.org/wiki

(28) حسين، جنة الشوك: 14.

(29) نفسه: 13.

(30) نفسه: 15.

(31) نفسه، الصفحة نفسها.

(32) للاستزادة ينظر: المراغي، بناء قصيدة الأبيجراما: 21.

(33) إسماعيل، دمعة للأسى ودمعة للفرح: 10.

(34) ينظر ترجمته: الأصفهاني، الأغاني: 49، الأصفهاني، أدب الغرباء: 5-8. البغدادي، تاريخ بغداد: 400/11. ابن عساكر، تاريخ دمشق: 479/34. الحموي، معجم الأدباء: 1707/4.الصفدي، الوافي بالوفيات: 15/21. الأصبهاني، تاريخ أصبهان: 22/2.

(35) ينظر: ابن النديم، الفهرست: 144.

(36) الحموي، معجم الأدباء: 52/2.

(37) ينظر: الصفدي، الوافي بالوفيات: 367/6. الحموي، معجم الأدباء: 53/2.

(38) ينظر: الحموي، معجم الأدباء: 53/2.

(39) ينظر: ابن النديم، الفهرست: 145.

(40) ينظر: الحموي، معجم الأدباء: 1707/4.

(41) ينظر: الأصفهاني، أدب الغرباء: 9.

(42) ينظر: عون، نحيب الذات وإشراقات الفن في أدب الغرباء للأصفهاني: 520-521. وللاستزادة ينظر: الطائي، جماليات الفن الجداري، متاح على موقع كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، العراق: http://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture.aspx?fid=13&depid=2&lcid=51291، بتاريخ 2016/10/3م.

(43) الأصفهاني، أدب الغرباء: 19، 20.

(44) عدد الأبيجرامات: 1.

(45) عدد الأبيجرامات: 1.

(46) عدد الأبيجرامات: 1.

(47) عدد الأبيجرامات: 9.

(48) عدد الأبيجرامات: 2.

(49) عدد الأبيجرامات: 6.

(50) عدد الأبيجرامات: 1.

(51) عدد الأبيجرامات: 2.

(52) عدد الأبيجرامات: 1.

(53) عدد الأبيجرامات: 2.

(54) عدد الأبيجرامات: 1.

(55) عدد الأبيجرامات: 1.

(56) عدد الأبيجرامات: 19.

(57) عدد الأبيجرامات: 6.

(58) عدد الأبيجرامات: 1.

(59) عدد الأبيجرامات: 16.

(60) عدد الأبيجرامات: 1.

(61) عدد الأبيجرامات: 1.

(62) عدد الأبيجرامات: 1.

(63) عدد الأبيجرامات: 1.

(64) عدد الأبيجرامات: 1.

(65) ينظر: أخذاري، تحليل الخطاب الشعري: 98.

(66) ينظر: الخرابشة، وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي: 97-99.

(67) ينظر: نفسه: 101- 116.

(68) عباس، فن الشعر: 230.

(69) الجاحظ، الحيوان: 132/3.

(70) الجرجاني، دلائل الإعجاز: 197.

(71) الجرجاني، أسرار البلاغة: 106.

(72) ينظر: الخرابشة، وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي: 109، 110.

(73) ينظر: نفسه: 109.

(74) ينظر: غريب، تمهيد في النقد الحديث: 191.

(75) ينظر: الخرابشة، وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي: 97-99.

(76) صمود، في نظرية الأدب عند العرب: 33.

(77) عبد الله، الصورة والبناء الشعري: 88.

(78) للاستزادة ينظر: محوي، الصورة الشعرية في ديوان الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد: 48.

(79) الأصفهاني، أدب الغرباء: 35.

(80) نفسه: 98.

(81) نفسه، الصفحة نفسها..

(82) نفسه: 95.

(83) نفسه: 35، 36.

(84) نفسه: 87.

(85) نفسه: 79.

(86) ينظر: ابن طباطبا، عيار الشعر: 15.

(87) الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب: 74.

(88) نفسه: 77.

(89) الأصفهاني، أدب الغرباء: 24.

(90) نفسه: 26.

(91) نفسه: 26، 27.

(92) نفسه: 51.

(93) نفسه: 55.

(94) نفسه: 57.

(95) نفسه: 52.

(96) نفسه: 93.

(97) نفسه: 30.

(98) الجرجاني، أسرار البلاغة: 13.

(99) نفسه: 20.

(100) أبو هلال العسكري، الصناعتين: 295.

(101) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 70.

(102) الأصفهاني، أدب الغرباء: 30.

(103) نفسه:31.

(104) نفسه: 87.

(105) نفسه: 93.

(106) نفسه: 32.

(107) نفسه: 77.

(108) نفسه: 56.

(109) نفسه: 71.

(110) نفسه: 79.

(111) نفسه: 62.

(112) ينظر: ناصف، وآخرون، دروس البلاغة: 105- 111.

(113) الجارم، وأمين، البلاغة الواضحة: 20.

(114) الأصفهاني، أدب الغرباء: 35.

(115) نفسه: 98.

(116) نفسه: 36.

(117) نفسه: 87.

(118) نفسه: 94.

(119) نفسه: 28.

(120) العسكري، الصناعتين: 385.

(121) ينظر: ناصف، وديات، وآخرون، دروس البلاغة: 149، 150.

(122) الأصفهاني، أدب الغرباء: 27، 28.

(123) نفسه: 77، 78.

(124) نفسه: 84.

(125) نفسه: 94.

(126) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة: 9.

(127) ابن طباطبا، عيار الشعر: 21.

(128) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 263.

(129) بكار، العروض والإيقاع: 10، 11.

(130) الوجي، الإيقاع في الشعر العربي: 44.

(131) النويهي، قضية الشعر الجديد: 19، 20.

(132) أدونيس، مقدمة للشعر العربي: 94.

(133) نفسه: 103.

(134) النويهي، قضية الشعر الجديد: 92.

(135) ابن رشيق، العمدة: 134/1.

(136) العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي: 69.

(137) الكبيسي، أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر: 25.

(138) يموت، بحور الشعر العربي: 35، 36.

(139) الأصفهاني، أدب الغرباء: 66.

(140) نفسه: 78.

(141) نفسه: 34.

(142) نفسه: 67.

(143) نفسه: 78.

(144) نفسه: 30.

(145) نفسه: 70.

(146) نفسه: 35.

(147) نفسه: 36.

(148) نفسه: 38.

(149) نفسه: 86.

(150) نفسه: 87.

(151) نفسه: 58.

(152) نفسه: 68.

(153) نفسه: 64.

(154) نفسه: 24.

(155) يموت، بحور الشعر العربي: 78، 79.

(156) الأصفهاني، أدب الغرباء: 42.

(157) نفسه: 45.

(158) نفسه، الصفحة نفسها.

(159) نفسه: 54.

(160) نفسه: 51.

(161) يموت، بحور الشعر العربي: 204، 205.

(162) الأصفهاني، أدب الغرباء: 68.

(163) ابن طباطبا، عيار الشعر: 21.

(164) هذا هو تعريف الخليل وجمهور العروضيين، وذهب الأخفش إلى أن القافية هي الكلمة الأخيرة من البيت، وذهب ثعلب إلى أنها الروي. والصحيح كما قالوا من هذه المذاهب: مذهب الخليل والجمهور.

(165) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 89.

(166) الأصفهاني، أدب الغرباء: 23.

(167) ينظر: علي، تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي: 63. عباس، خصائص الحروف العربية: 101.

(168) الأصفهاني، أدب الغرباء: 24.

(169) ينظر: علي، تهذيب المقدمة اللغوية: 63. عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها: 83، 84.

(170) الأصفهاني، أدب الغرباء: 28.

(171) ينظر: علي، تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي: 63. عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها: 95.

(172) الأصفهاني، أدب الغرباء: 30.

(173) ينظر: علي، تهذيب المقدمة اللغوية: 63. عباس، خصائص الحروف العربية:181.

(174) الأصفهاني، أدب الغرباء:31.

(175) ينظر: علي، تهذيب المقدمة اللغوية: 64. عباس، خصائص الحروف العربية:72.

(176) الأصفهاني، أدب الغرباء: 32.

(177) ينظر: علي، تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي: 63. عباس، خصائص الحروف العربية: 101.

(178) الأصفهاني، أدب الغرباء: 33.

(179) ينظر: علي، تهذيب المقدمة اللغوية: 64. عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها: 212.

(180) لأصفهاني، أدب الغرباء: 38.

(181) نفسه:41.

(182) ينظر: علي، تهذيب المقدمة اللغوية: 64. عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها: 69، 70.

(183) الأصفهاني، أدب الغرباء: 56.

(184) ينظر: علي، تهذيب المقدمة اللغوية: 63. عباس، خصائص الحروف العربية: 55.

(185) ينظر: أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش: 326.

(186) ضيف، في النقد الأدبي: 113.

(187) شكر، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري: 185.

(188) الهاشمي، جدلية السكون المتحرك: 290.

(189) الأصفهاني، أدب الغرباء: 32.

(190) نفسه: 34.

(191) نفسه: 39.

(192) نفسه: 42.

(193) نفسه: 51.

(194) نفسه: 52.

(195) نفسه: 57.

(196) نفسه: 59، 60.

(197) نفسه: 77، 78.

(198) نفسه: 79.

(199) نفسه: 98.

(200) نفسه: 99.

(201) عمر، علم الدلالة: 191.

(202) ينظر: التوحيدي، البصائر والذخائر:10/4.

(203) نفسه: 24.

(204) نفسه: 26.

(205) نفسه: 30.

(206) نفسه: 32.

(207) نفسه: 35.

(208) نفسه: 36.

(209) نفسه: 45.

(210) نفسه: 51.

(211) نفسه: 52.

(212) نفسه: 55.

(213) نفسه:57.

(214) نفسه: 59.

(215) نفسه: 70.

(216) نفسه: 77، 78.

(217) نفسه: 86.

(218) نفسه: 88.

(219) نفسه: 60.

(220) ابن جني، الخصائص: 115/2.

(221) الأصفهاني، أدب الغرباء: 29.

(222) نفسه: 31.

(223) نفسه: 36.

(224) نفسه: 57.

(225) نفسه: 58.

(226) نفسه: 59.

(227) نفسه: 64.

(228) نفسه: 78.

(229) نفسه: 79.

(230) نفسه: 86.

(231) نفسه: 89.

(232) نفسه: 91.

(233) نفسه: 97.

(234) ابن جني، الخصائص: 48/2.

(235) للاستزادة ينظر: القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة: 354. والنويري، نهاية الأرب في فنون الأدب: 296/2.

(236) الجرجاني، أسرار البلاغة: 16.

(237) الأصفهاني، أدب الغرباء: 53.

(238) نفسه: 68.

(239) نفسه: 86.

(240) نفسه: 28.

(241) نفسه:32.

(242) نفسه: 33.

(243) نفسه: 35.

(244) نفسه: 38، 39.

(245) نفسه: 43.

(246) نفسه: 57.

(247) نفسه: 68.

(248) نفسه: 73.

(249) نفسه: 89.

(250) القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة: 365.

(251) ابن سنان، سر الفصاحة: 65.

(252) ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر: 173/1.

(253) نفسه: 174/1.

(254) نفسه، الصفحة نفسها.

(255) الأصفهاني، أدب الغرباء: 25.

(256) نفسه: 30.

(257) نفسه: 55.

(258) نفسه: 56.

(259) نفسه: 60.

(260) قدامة، نقد الشعر: 17.

(261) ينظر: فضل، مناهج النقد المعاصر: 153.

(262) ينظر: السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب: 9/2. بو ترعة، شعرية التناص في شعر الجواهري: 1 وما بعدها.

(263) الغذامي، الخطيئة والتكفير: 318.

(264) سلام، التناص التراثي في الرواية الجزائرية: 85.

(265) خطابي، لسانيات النص: 315.

(266) ينظر: بو ترعة، شعرية التناص في شعر الجواهري: 5، 6.

(267) ينظر: السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر: 19، بو ترعة، شعرية التناص في شعر الجواهري: أ.

(268) ينظر: بو ترعة، شعرية التناص في شعر الجواهري: 13.

(269) عبَّاس، استراتيجية التَّناص في الخطاب الشعريّ الحديث: 266.

(270) مفتاح، المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي: 41.

(271) نفسه: 47.

(272) ينظر: قطين، انفتاح النص الروائي: 95.

(273) زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: 75.

(274) البادي، التناص في الشعر العربي الحديث: 44.

(275) قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم: 36.

(276) ينظر: الصفار، أثر القرآن الكريم في الأدب العربي: 17.

(277) فضل، إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل: 23.

(278) ينظر: العناني، أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي: 176.

(279) الأصفهاني، أدب الغرباء: 38، 39.

(280) نفسه: 31.

(281) نفسه: 41.

(282) نفسه: 44.

(283) نفسه: 45.

(284) نفسه: 55.

(285) نفسه: 60.

(286) نفسه: 70.

(287) نفسه: 24.

(288) نفسه: 78.

(289) نفسه: 23.

(290) نفسه: 86.

(291) هيكل، دراسات أدبية: 31.

(292) خورشيد، الموروث الشعبي: 22، 23.

(293) حنفي، التراث والتجديد: 12. وللاستزادة ينظر: رحاحلة، توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر: 123، وهارون، التراث العربي: 78.

(294) زايد، عن بناء القصدية العربية: 128.

(295) ينظر: حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر: 79، 80.

(296) الأصفهاني، أدب الغرباء: 35.

(297) ينظر: الشابشتي، الديارات: 49، 50.

(298) الأصفهاني، أدب الغرباء: 36.

(299) ينظر: ابن الوردي، تاريخ ابن الوردي: 266/1. ابن الجوزي، المنتظم في تاريخ الأمم والملوك: 27/14.

(300) الأصفهاني، أدب الغرباء: 88.

(301) ينظر: التنوخي، نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة: 93/1.

(302) الأصفهاني، أدب الغرباء: 94.

(303) ينظر: الحموي، معجم البلدان: 42/5. الذهبي، تاريخ الإسلام: 274/5، الأصفهاني، الديارات: 24.

(304) الأصفهاني، أدب الغرباء: 26.

(305) ينظر: المبرد، الكامل في اللغة والأدب: 174/3، والأبشيهي، المستطرف: 451/1.

(306) الأصفهاني، أدب الغرباء: 44.

(307) ينظر: المقدسي، التاريخ المعتبر في أنباء من غبر: 324/1، سبط ابن الجوزي، مرآة الزمان في تواريخ الأعيان: 219/10. أبو الفداء، المختصر في أخبار البشر: 314/1.

(308) الأصفهاني، أدب الغرباء: 45.

(309) نفسه: 45.

(310) للاستزادة ينظر: اليافعي، مرآة الجنان وعبرة اليقظان: 335/1. الإتليدي، نوادر الخلفاء: 167. التوحيدي، البصائر والذخائر: 15/9. الدواداري، كنز الدرر وجامع الغرر: 129/5. ابن العمراني، الإنباء في تاريخ الخلفاء: 86.

(311) الموسى، التناص والأجناسية في النص الشعري: 83.

(312) نفسه: 83، 84.

(313) نفسه: 82.

(314) الأصفهاني، أدب الغرباء: 38، 39.

(315) الصولي، أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم: 18.

(316) الأصفهاني، الأغاني: 211/18.

(317) البحتري، ديوانه: 64.

(318) الأصفهاني، أدب الغرباء: 25.

(319) ابن نباتة، ديوان ابن نباتة: 795.

(320) الأصفهاني، أدب الغرباء: 27.

(321) الأصفهاني، الأغاني: 174/17.

(322) الهبل، ديوانه: 452.

(323) القيرواني، قطب السرور في أوصاف الخمور: 161.
(324) الأصفهاني، أدب الغرباء: 31.
(325) نفسه: 31.
(326) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: 103.
(327) الأصفهاني، أدب الغرباء: 42.
(328) الأصفهاني، الأغاني: 253/13.
(329) نفسه: 216/14.
(330) نفسه: 7/18.
(331) البصري، الحماسة البصرية: 156.
(332) الأصفهاني، أدب الغرباء: 53.
(333) الإمام علي، ديوان علي بن أبي طالب: 37.
(334) الأصفهاني، الأغاني: 270/20.
(335) الأصفهاني، أدب الغرباء: 86.
(336) الأويبي، سمط اللآلي في شرح أمالي القالي: 248/1.
(337) المستعصمي، الدر الفريد وبيت القصيد: 22/2.
(338) نفسه: 23/2.

قائمة المصادروالمراجع:

- القرآن الكريم.

1) إبراهيم، محمد حمدي، الأدب السكندري، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1، 1985م.
2) الأبشيهي، شهاب الدين، المستطرف في كل فن مستظرف، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1419هـ.
3) الإتليدي، محمد دياب، نوادر الخلفاء، المشهور بـ«إعلام الناس بما وقع للبرامكة مع بني العباس»، تحقيق: محمد أحمد عبد العزيز سالم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004م.
4) أخذاري، بكاي، تحليل الخطاب الشعري، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م.
5) أدونيس، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط1، 1971م.
6) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط4، 1983م.
7) إسماعيل، عز الدين، دمعة للأسى ودمعة للفرح، مطابع لوتس، القاهرة، ط1، 2000م.

8) الأصبهاني، أبو نعيم، تاريخ أصبهان، تحقيق: وليد كسروي حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1990م.
9) الأصفهاني، أبو الفرج، أدب الغرباء، تحقيق: صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 1972م.
10) الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، تحقيق: سمير جابر، الجزء السادس، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، د.ت.
11) الإمام علي، علي بن أبي طالب، ديوانه، جمع وترتيب: عبد العزيز الكرم، د.ن، القاهرة، ط1، 1988م.
12) الأويبي، أبو عبيد، سمط اللآلي في شرح أمالي القالي، تحقيق: عبد العزيز الميمني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1935م.
13) البادي، حصة، التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009م.
14) البحتري، أبو عبادة، ديوانه، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1994م.
15) البصري، أبو الحسن، الحماسة البصرية، تحقيق: مختار الدين أحمد، عالم الكتب، بيروت، د.ط، د.ت.
16) البغدادي، الخطيب، تاريخ بغداد، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1417هـ.
17) بكار، يوسف، ووليد، سيف، العروض والإيقاع، منشورات جامعة القدس المفتوحة، فلسطين، ط1، 1997م.
18) بو ترعة، الطيب، شعرية التناص في شعر الجواهري، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، 2017م.
19) التوحيدي، أبو حيان، البصائر والذخائر، تحقيق: وداد القاضي، الجزء الرابع، دار صادر، بيروت، ط4، 1999م.
20) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق: مفيد محمد قمحية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983م.
21) الجاحظ، عمرو بن بحر، الحيوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1424هـ.
22) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001م.
23) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ط3، 1992م.
24) جمال، مسرت، جمال فن التوقيعات المعنوي، مجلة الداعي الشهرية الصادرة عن دار العلوم ديوبند، الهند، ع: 9، 10، السنة: 34، أغسطس - أكتوبر 2010م.

25) ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط1، 1302هـ.
26) ابن جني، أبو الفتح، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط4، 1978م.
27) ابن الجوزي، عبد الرحمن بن علي بن محمد، المنتظم في تاريخ الأمم والملوك، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، ومصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1992م.
28) الحجيلي، عيد، قامة تتلعثم، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 2004م.
29) حسن، عباس، الصوت العربي في حرف النون، مجلة المعرفة، سوريا، ع: 237، 1981م.
30) حسين، طه، جنة الشوك، دار المعارف، القاهرة، ط11، 1986م.
31) حفني، حسن، التراث والتجديد، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1987م.
32) حمداوي، جميل، شعرية النص الموازي - عتبات النص الأدبي، منشورات المعارف، المغرب، ط1، 2013م.
33) حمود، محمد، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1986م.
34) الحموي، ياقوت، معجم الأدباء، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1993م.
35) أبو حميدة، محمد صلاح، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة المقداد، غزة، فلسطين، ط1، 2000م.
36) الخالدي، صلاح عبد الفتاح، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، شركة الشهاب، الجزائر، ط1، 1988م.
37) الخرابشة، علي قاسم، وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، مجلة الآداب، جامعة بغداد، العراق، ع110، 2014م.
38) خطابي، محمد، لسانيات النص، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1991م.
39) الخفاجي، ابن سنان، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982م.
40) خلف، عبد الله رمضان، فن الإبيجرام في الأدب العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة، 2010م.
41) خورشيد، فاروق، الموروث الشعبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1992م.
42) الدخيل، ناصر، فن التوقيعات الأدبية في العصر الإسلامي والأموي والعباسي، مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ج9، ع1، 1427هـ.
43) درويش، أحمد، النص والتلقي حوار مع نقد الحداثة، الدار المصرية اللبنانية، بيروت -القاهرة، ط1، 2015م.
44) الدوادارى، أبو بكر، كنز الدرر وجامع الغرر، تحقيق: مجموعة محققين، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة، ط1، 1960م.

45) الذهبي، شمس الدين، تاريخ الإسلام، تحقيق: عمر عبد السلام التدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1993م.

46) الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار جرير، عمان، ط1، 2009م.

47) رجب، مصطفى، عنترة يغير أقواله، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، د.ت.

48) رحاحلة، أحمد زهير، توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر، دار البيروني، عمان، ط1، 2008م.

49) زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1997م.

50) زايد، علي عشري، عن بناء القصدية العربية، مكتبة الرشد، الرياض، ط1، 2003م.

51) سبط ابن الجوزي، شمس الدين أبو المظفر يوسف بن قزاوغلي بن عبد الله، مرآة الزمان في تواريخ الأعيان، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الرسالة العالمية، دمشق، ط1، 2013م.

52) السد، نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطبع، الجزائر، ط1، 1998م.

53) السعدني، مصطفى، المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية، دار المعارف، القاهرة، ط1، 2000م.

54) سلام، سعيد، التناص التراثي في الرواية الجزائرية، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، 1998م.

55) الشابشتي، أبو الحسن، الديارات، مكتبة المثنى ببغداد، مطبعة المعارف، العراق، ط2، 1966م.

56) شكر، مقداد محمد، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، رسالة ماجستير، جامعة أربيل، العراق، 2008م.

57) الصفار، إبتسام، أثر القرآن الكريم في الأدب العربي في القرن الأول الهجري، مطبعة اليرموك، بغداد، ط1، 1974م.

58) الصفدي، صلاح الدين، الوافي بالوفيات، تحقيق: أحمد الأرناؤوط وزميله، دار إحياء التراث، بيروت، ط1، 2000م.

59) صفوت، أحمد زكي، جمهرة رسائل العرب، المكتبة العلمية، بيروت، ط1، 1990م.

60) صلاح، فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1997م.

61) صمود، حمادي، في نظرية الأدب عند العرب، النادي الأدبي بجدة، السعودية، د.ط، د.ت.

62) الصولي، أبو بكر، أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم، مطبعة الصاوي، القاهرة، ط1، 1936م.

63) ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1995م.

64) ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1971م.

65) عباس، إحسان، فن الشعر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1955م.

66) عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1998م.

67) عباس، محمود جابر، إستراتيجية التَّناص في الخطاب الشعريّ الحديث، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبيّ بجدَّة، السعودية، مج12-ع46، 1422هـ.

68) عبد الله، محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ط1، 2013م.

69) عثمان، أحمد، الشعر الإغريقي تراثًا إنسانيًّا وعالميًّا، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1984م.

70) ابن عساكر، أبو القاسم، تاريخ دمشق، تحقيق: عمرو بن غرامة العمروي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1995م.

71) العسكري، أبو هلال، الصناعتين، تحقيق: محمد علي البجاوي وزميله، المكتبة العصرية، بيروت، 1419هـ.

72) العقاد، عامر محمود، آخر كلمات العقاد، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1965م.

73) العلوي، ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1985م.

74) علي، أسعد أحمد، تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي، دار السؤال للطباعة، دمشق، ط3، 1985م.

75) ابن العمراني، محمد، الإنباء في تاريخ الخلفاء، تحقيق: قاسم السامرائي، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001م.

76) عمر، أحمد مختار، البحث اللغوي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، ط6، 1988م.

77) العناني، محمد، أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2014م.

78) عون، مؤمنة حمزة، نحيب الذات وإشراقات الفن في أدب الغرباء للأصفهاني، حولية كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، فرع إيتاي البارود، مصر، المجلد 30، العدد 2، 2017م.

79) العياشي، محمد، نظرية إيقاع الشعر العربي، جامعة الملك سعود، الرياض، ط1، 2016م.

80) غريب، روز، تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، بيروت، ط1، 1979م.

81) أبو الفداء، الملك المؤيد إسماعيل، تاريخ أبي الفداء (المختصر في أخبار البشر)، تحقيق: محمود دياب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997م.

82) فضل، صلاح، إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع1، 1980م

83) القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الخواجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م.

84) القزويني، جلال الدين، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط3، د.ت.

85) قطب، سيد، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991م.

86) القيرواني، الرفيق، قطب السرور في أوصاف الخمور، المكتبة الشاملة، د.ط، د.ت.

87) القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981م.

88) الكبيسي، عمر، أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر، مجلة الأقلام، العراق، ع1، سنة 1990م.

89) مباركي، جمال، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الأدبية الجزائرية، الجزائر، 2003م.

90) المبرد، محمد بن يزيد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1997م.

91) مجموعة من الباحثين، الأبيجراما، موسوعة ويكيبيديا، متاح على الرابط الآتي: https://ar.wikipedia.org/wiki، بتاريخ: 2021/3/1م.

92) محوي، رابح، الصورة الشعرية في ديوان الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2009م.

93) المراغي، أحمد الصغير، بناء قصيدة الأبيجراما في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط1، 2013م.

94) المرزوقي، أبو علي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق: عريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م.

95) المستعصمي، محمد بن أيدمر، الدر الفريد وبيت القصيد، تحقيق: جابر الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، د.ت.

96) مطر، أحمد، الأعمال الكاملة، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2001م.

97) مفتاح، محمد، المفاهيم معالم - نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999م.

98) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعريّ إستراتيجية التناصّ، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، ط1، 1985م.

99) المقدسي، مجير الدين العليمي، التاريخ المعتبر في أنباء من غبر، تحقيق ودراسة لجنة مختصة من المحققين بإشراف: نور الدين طالب، دار النوادر، سوريا، ط1، 2011م.

100) المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية، دار مجدلاوي، عمَّان، ط6، 2006م.

101) الموسى، خليل، التناص والأجناسية في النص الشعري، محلة الموقف الأدبي، ع205، السنة 26، دمشق، أيلول 1996م.

102) ناصف، حفني، سلطان محمد، محمد دياب، وآخرون، دروس البلاغة، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 2004م.
103) ابن نباتة، ديوان ابن نباتة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، د.ت.
104) ابن النديم، أبو الفرج، الفهرست، تحقيق: إبراهيم رمضان، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1997م.
105) نوفل، يوسف، "لينور" للشاعر السيد إبراهيم، منتدى الأستاذ السيد إبراهيم، متاح على الرابط الآتي: https://drelsayedebrahim.blogspot.com، بتاريخ 26 مارس 2013م.
106) النويري، شهاب الدين، نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط1، 1423هـ.
107) النويهي، محمد، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، بيروت، ط2، 1972م.
108) هارون، عبد السلام، التراث العربي، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، ط1، د.ت.
109) الهاشمي، علوي، جدلية السكون المتحرك - مدخل إلى بنية الإيقاع في الشعر العربي، البيان، الكويت، ع290، 1990م.
110) الهبل، حسن بن علي، ديوانه، المكتبة الشاملة، د.ط، د.ت.
111) الهجري، أبو علي، التعليقات والنوادر، تحقيق: حمد الجاسر، دار اليمامة، الرياض، ط1، 1413هـ.
112) هيكل، أحمد، دراسات أدبية، دار المعارف، القاهرة، ط1، د.ت.
113) الوجي، عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر، دمشق، ط1، 1989م.
114) ابن الوردي، عمر بن مظفر، تاريخ ابن الوردي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1996م.
115) وهبة، مجدي، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1983م.
116) اليافعي، عبد الله بن أسعد بن علي، مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة ما يعتبر من حوادث الزمان، تحقيق: خليل منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1417هـ-19997م.
117) يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي، النص، السياق، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط1، 1989م.
118) يموت، غازي، بحور الشعر العربي - عروض الخليل، دار الفكر، بيروت، ط2، 1992م.