

الشعر العربي القديم في ضوء المنهج الأسلوبي

قصيدة أسخى وأسمع من الحيا للشاعر بهاء الدين زهير أنموذجاً

أ- حسين تروش

جامعة فرحات عباس سطيف

ملخص :

تعد الأسلوبية أو علم الأسلوب من أهم مفاتيح النص الأدبي في النقد المعاصر ووسيلة فعالة في مقارنة النصوص من خلال الوسائل الإجرائية المتنوعة التي تمنحها للقارئ والتي تسمح له بدخول عالم النص المغلق من مداخل عديدة تثمر في كل مقارنة إبداعاً نقدياً يوازي في أهميته الإبداع الأدبي.

وانطلاقاً من هذه المفاهيم الأسلوبية دخلت هذه الدراسة عالم نص شعري قديم هو قصيدة " أسخى وأسمع من الحيا " للشاعر بهاء الدين زهير ، وهو نص ينتمي تاريخياً إلى العصر الأيوبي . والمنطلق الأول لهذه المقاربة هو تقسيم القصيدة إلى شرائح معنوية متراكبة تكون أساساً للتحليل أما المنطلق الثاني فهو مستويات النص التركيبية والدلالية المتداخلة.

وقد ركزت على الشريحة الثانية " شريحة الوصل " من خلال ظاهرة أسلوبية عنونها " الرشأ والقيمة الأسلوبية للحركة / الرحلة "

لتصل الدراسة إلى وضع تصور شامل لتضافر دلالات القصيدة المتراكبة والمتداخلة عبر نسيج لغوي شعري خرج باللغة من الوظيفة التواصلية إلى الوظيفة الشعرية.

Résume :

La stylistique où science de style est l' une des plus importantes clés du texte littéraire dans la critique moderne et un outil efficace dans les approches des textes a partir de ces

éléments expérimentaux qui aident le lecteur à pénétrer dans le monde ferme du texte.

Cette approche qui donne une création critique qui s'égale dans sa valeur avec la création littéraire.

**Et à partir de ces définitions stylistique cette étude a pénétrer dans le monde poétique d'un ancien poème dit par le poète
BAHAEDDINE ZOUHAIR de l'époque ioubite.**

مقدمة :

يعد الشعر العربي القديم من أهم الحقول الإبداعية التي لازمت حياة الإنسان العربي وصورتها من جوانب عديدة مما دفع بهذا الأخير إلى الاهتمام بالشعر واعتباره جزءاً من بنية وعيه ، ورافداً رئيساً من روافد تفكيره ، وباعثاً لافتاً من بواعث حضوره الوجداني يصدر عنه في التعبير عن ذاته أو انتمائه الإنساني ويرجع إليه في إثبات وجوده وإقامة ما ليس قائماً في الحياة أمامه ، لأنه عسّد الشعر قولاً ملازماً لفعل الحياة ومعبراً عنه .

أما الشعر بوصفه الفني فيصدر عن قيم الشعرية ومفاهيمها التي ترتبط بالقيم المتصلة بالطاقة الإبداعية المتفردة ، وما تمتلكه اللغة من جرائها من قدرة على البناء الشعري المتميز.

وبذلك فقد صارت الشعرية بما تتوفر عليه من مقومات تمثل العمق الجمالي للشعر العربي. وهذه المقومات تتحقق في النص الشعري الكاشف عنها ، متى توفر ذلك النص الشعري على خصائص أداء أسلوبي تميزه عن سواه فنياً وجمالياً .

وهذا ما يقودنا إلى سؤال مهم ، فهل هناك قراءة نموذجية تزعم لنفسها القدرة على كشف شعرية النص وتحديد خصائصه الأسلوبية ؟ في الواقع ليس هناك قراءة تستطيع أن تحقق لنفسها هذا الزعم ، وإنما يمكن أن تقترب منه. إن العملية النقدية تتجه نحو تأسيس فعل القراءة الذي يستمر من خلال تلك الأدوات الإجرائية التي ترسم معالم جمالية للنص .

وقد وصل النقد المعاصر إلى هذه النتيجة بعد مخاض طويل ، فاعتبر النص مفتوحا قابلا للمباشرة من جوانب عديدة أساسها اللغة ، واعتبرت الدراسات النقدية مقاربات لا تزعم الإحاطة بالنص ، بل ترضى بتلمس بعض الجوانب دون أخرى .
والنتيجة أن النقد المعاصر قد استفاد من ذلك التراكم الشعري لنصوص من التراث الشعري العربي ، ومن ذلك الزخم المعرفي للفكر النقدي المعاصر ، فوصل إلى ربط خيط المعرفة بين القديم والحديث ، ووصل إلى قراءة ، تجعل من الحدائث مدخلا إلى التراث .

والمنهج الأسلوبي هو من أهم المناهج النقدية المعاصرة التي أعادت الحياة للنصوص الشعرية العربية القديمة التي ضاعت بين طيات الزمن ، وذلك من خلال قراءة جديدة زاوجت بين العناصر الإجرائية للبلاغة العربية القديمة ، وبين الوسائل الحديثة للأسلوبية المعاصرة .

وقصيدة " أسخى وأسمح من الحيا " للشاعر بهاء الدين زهير هي من النصوص المغمورة المنسية التي يحفلها القاريء العربي المعاصر على الرغم من جمالها وقوة لغتها ورصانة أسلوبها ، وهي تنتمي زمنيا إلى العصر الأيوبي الذي اعتبر عصر ضعف للشعر العربي القديم ، وهذا النص يفند هذا الزعم .

ولطول هذه القصيدة وتعدد شرائحها المعنوية ، فقد ركزت التحليل على الشريحة الثانية فدرست دلالة الرשא الأسلوبية في النص وعلاقة الحركة بالرحلة في القصيدة ودلالاتها، وتطرقت لوسيلة الرحلة الجديدة وللشاعر المرتحل، لأخلص إلى تشخيص الحركة كل ذلك من خلال لغة النص وما تبوح به من أسرار.

1- القراءة الأسلوبية للنص الإبداعي :

إن النص الإبداعي عالم لغوي زخم يمكن أن تلتقي فيه علوم اللغة جميعا ، كما يمكن أن تلتقي فيه المعارف الخارجة عن اللغة ، والتشكيل الإبداعي الذي يكون هذا العالم ، هو نتاج التضافر ، فالنص هو عبارة عن جسم متكامل له أجزاء يتركب

منها ، وفهم الكل ينطلق عادة من فهم هذه الأجزاء ، وكيفية تشاكلها وانسجامها واعتبار النص رسالة لغوية بين مرسل ومتقبل يفترض وجود سنن أو شيفرة تجمع بين طرفي الرسالة ولكن هذا الافتراض ليس حتميا في اللغة الإبداعية كما هو الحال في النصوص الإبداعية القديمة في علاقتها بالقاريء المعاصر لذلك « يمكن للتضافات بالفعل أن تكون عاملا أسلوبيا يؤمن استمرارية حياة النسق المسنن في النتاج الأدبي»⁽¹⁾. أي أن التضافر الأسلوبي يعطي النص الوسائل التي تسمح له بخلق سنن جديدة للتواصل مع القاريء في كل زمان ومكان .

وبما أن هذه السنن نابعة من النص ذاته فهي متعلقة بمستوياته اللغوية ، وتحليل مستويات النص الإبداعي المتضافرة ، يؤدي إلى التراكب فمن «خلال تضافر الأصوات تتشكل الكلمات ، ومن تضافر الكلمات تتشكل الجمل ومن تضافر الجمل تتشكل الصور ، لأن النص الإبداعي نص لغوي في المقام الأول يقوم على العلاقات التجاوزية بين بني النص»⁽²⁾.

ولا يقف المحلل الأسلوبي عند المستويات اللغوية المتجاوزة فقط ، بل يبحث في تداخلها ويؤدي التداخل بين كثير من السمات الأسلوبية إلى كلية متكاملة، هذه الكلية التي تؤدي « إلى وحدة الأسلوب تلك الوحدة التي تتمثل أقرب الطرق للوصول إليها في تحليل هذا التضافر والتداخل بين العناصر الكثيرة المتفرقة »⁽³⁾.

ويكون الباحث الأسلوبي عند دمج نتائج كل من الرؤية التراكمية والرؤية التداخلية « قد رصد العلاقة بين القوى المحركة للإبداع وأدق الجزئيات المكونة للنص ، ولكن هذه الجزئيات تظل في حركة التفاف وتضافر في اتجاه تصاعدي حتى يصل التركيب الكلي إلى أقصى درجاته»⁽⁴⁾.

ولا يتم ذلك إلا بتحليل النص الشعري من خلال مستوياته المتعددة المتمثلة في الصوت والكلمة والجملة والصورة إذ يتم كشف أبعادها المختلفة فتصبح وحدات النص أشبه بالنسيج الشبكي الذي تتلاحم عناصره وأجزاؤه لتشكل النص الشعري

الكلبي ، ويتضح من خلال هذا التحليل مدى أهمية أصغر وحدة في كشف جوانب النص إذ إن غيابها سيحدث ثقباً في هيكل النسيج الشبكي للنص .

أما عن دلالة النص فإنها تتم عبر الكشف عما في النص وأبعاده ، فكل «وحدة دلالية تسلم للدلالة التالية لها مباشرة ، حتى نصل إلى الدلالة الكلية التي يطرحها النص الشعري من خلال سياقاته اللغوية المتلاحمة»⁽⁵⁾.

وقيمة النص الحقيقية هي التي تنبع من العناصر المتضاربة جميعاً ، بحيث تتشابك الدلالات وفق نظام التراكب والتداخل ، فيمتد جزء من مستوى معين ، داخل جزء من المستوى الذي يليه ليمده بالأداة التي تحقق الحفاظ على الامتداد الدلالي للنص الإبداعي ، وتحقق بذلك الوحدة النصية . ولعل أهم هذه المصطلحات التطبيقية هي تلك الباحثة عن السمات الأسلوبية في النص الإبداعي وهي «خصائص تتفاعل ، لكنها ليست متجاورة ، أو ليس شرطاً أن تكون متجاورة»⁽⁶⁾ . ووسيلة التعرف إليها مفاجأة القارئ وإدهاشه شريطة ألا تتواتر في النص «فتواترها ينقص من طاقتها التأثيرية فإذا تكررت السمة الأسلوبية باطراد تشبع النص فلم يعد يطبق إبرازها كعلامة مميزة»⁽⁷⁾.

وهي المرتبطة بأسلوبية السياق التي انتقدها المسدي ، ولعل خير نقد يوجه إلى هذه الرؤية النقدية ما ذهب إليه محمد شكري عياد فيما نقله عن شارل بالي «فهناك سمات أسلوبية معينة قوية التأثير ولكننا نستطيع أن نحملها في حين أن هناك سمات أخرى لا يلتفت إليها مع أنها سمات مميزة حقاً»⁽⁸⁾ ، وبالتالي لا يمكن الاعتماد على السمات البارزة أساساً وحيداً للتحليل لأن التأثير الأسلوبي للسمات الخفية يكون له في غالبية النصوص فاعلية تفوق فاعلية السمات البارزة. كما أن السمات قد تقتصر على جزء من النص الإبداعي ، ولا تمتد إلى كامل النص ، فتكون النتائج المعتمدة عليها ناقصة وسطحية لا تلج إلى أعماق النص .

ومن المصطلحات الأسلوبية أيضا دراسة الظواهر الأسلوبية، ومفهوم الظاهرة في علم الأسلوب يشير إلى «الملح التعبيري البارز الذي يؤدي وظيفة دلالية تفوق مجرد دوره اللغوي، ويقتضي هذا أن يكون للملح نسبة ورود عالية في النص تجعله يتميز عن نظائره في المستوى والموقف»⁽⁹⁾. وهي المرتبطة بأسلوبية الأثر والنقد الوجه إليها يكمن في صعوبة الكشف عن الظواهر التي تؤثر في القارئ، كما أن النصوص التي لا تحوي ظواهر بارزة تبقى مهمة رغم غناها اللغوي.

وثالث هذه المصطلحات الأسلوبية التي اعتمدها البحث الأسلوبي المعاصر قاعدة انطلاق في التحليل والبحث ما يطلقون عليه "بالمؤشرات الأسلوبية" وتعرف بأنها «تلك العناصر اللغوية التي تظهر فقط على مجموعة سياقية محددة بنسب متفاوتة في معدلات كثرة وقلة من حال إلى أخرى»⁽¹⁰⁾.

والمؤشرات الأسلوبية عناصر لغوية ترتبط ارتباطا وثيقا بسياق معين، فهي دائمة الوجود فيه مما يجعل العناصر اللغوية الأقل ورودا لا دلالة لها أو محايدة، والحياد بهذا المعنى، يعني رفض الباحث الأسلوبي إشراك هذه العناصر اللغوية غير المتواترة بنسب كبيرة في التحليل، قد تكون مدخلا مهما أثناء التحليل.

2 - الرشا والقيمة الأسلوبية للحركة / الرحلة :

قبل الخوض في غمار التحليل، لا بد من الإشارة إلى أن التحليل الأسلوبي للشعر يعتمد «تقسيم القصيدة إلى أجزاء وليس هناك طريق آخر للانطلاق من الإطار العام إلى التقييم الدقيق»⁽¹¹⁾. والقصيدة تنقسم إلى الشرائح الآتية :

- 01- الفــــراق : من البيت الأول إلى البيت الحادي عشر .
- 02- الحــــركة : من البيت الثاني عشر إلى البيت الرابع والعشرين .
- 03- المــــدح : من البيت الخامس والعشرين إلى البيت الرابع والخمسين .
- 04- الوصل : من البيت الخامس والخمسين إلى البيت السادس والستين

وموضوع هذا النص يدور حول الشاعر نفسه وعلاقته بالمدوح التي بترت بسبب الوشاة والحاقدین الذين أوقعوا بينهما مما أثر على الحالة النفسية للشاعر ، فعبّر عن ذلك بتراكيب لغوية مختارة أسلوبياً أثرت في المتلقي وجعلته يتعاطف مع الشاعر .

ولكن الشاعر لم يرض بحالة الفراق هذه فحاول أن يصل بمدوحه من خلال تركيب الرثاء الذي ينتمي إلى الشريحة الثانية الدالة على رغبة الشاعر في الوصل من خلال الحركة وهي المعادل الموضوعي للرحلة في القصيدة العربية القديمة ، حيث صور الشاعر انتقاله إلى مدوحه دون أن يسير خطوة واحدة في تشكيل لغوي بديع ينبئ عن حبه الشديد لمدوحه .

وقد دُفع الشاعر إلى هذه الرحلة بسبب شعور بالنقص ألم به فحاول أن يكمل ذاته من خلال جزئه الآخر (الممدوح) .

وقبل تحليل شريحة الحركة لا بد من التعرف على الحالة النفسية للشاعر من خلال تركيب الطيف الذي يربط بين شريحة الفراق وشريحة الحركة .

أ- الطيف ودلالة النقص :

الطيف في اللغة الخيال و« الطائف والطيف سواء ، وهما ما كان من الخيال ، والطيف في كلام العرب الجنون وآية ذلك أنهم يدعون الغضب طيفا ، ومنه طيف الخيال الذي يراه النائم والطيف ، الخيال نفسه ، والطائف والطائفة من الشيء جزء منه »⁽¹²⁾ . وقد عرفته العرب بأنه طيف الحبيبة أو الخيال الزائر يلم بالحب ليلا بشكل خاص، فيذكر بما مضى

ولكن دراسة الطيف تنطلق من المنظور الحديث للصورة التي « تتعامل مع الواقع المحسوس ومع الجوانب التجريدية والفكرية ومع أعماق الإحساس النفسي الداخلي »⁽¹³⁾ . ومن هذا المنظور حمل الطيف دلالتين أساسيتين في القصيدة ، أولهما

التعبير عن النقص. ويأخذ عند الشعراء أشكالاً لغوية، تتفاوت بين التصريح المباشر وبين التعبير الخفي، الذي يمزج بين المختلفات في تضافر وانسجام.

ولعل المجاز هو «الساحة التي يمارس فيها الفنان حريته مع خياله، حيث يمتجيب لأحلامه وتصوراته ويخلق بعيداً عن، ضوابط اللغة والأعراف، والقيود المفاهيم والأحكام، وفيه يقفز من القنوات الشرعية للعادات والتقاليد، وطبيعة الأشياء، ويقيم لنفسه عالماً آخر بعيداً عن أمواج الألفة والعادة» (14).

والشاعر مزج بين الطيف والمجاز اللغوي للتعبير عن النقص في قوله :

رَعَى اللَّهُ طَيْفًا مِنْكُمْ بَاتَ مُؤْنِسِي فَمَا ضَرَّةُ إِذْ بَاتَ لَوْ كَانَ يُصْبِحُ
وَلَكِنْ أَتَى لَيْلًا وَعَادَ بِسُجْرَةٍ دَرَى أَنَّ ضَوْءَ الصُّبْحِ إِنْ لَاحَ يَفْضَحُ

(15)

الطيف صورة متخيلة يستحضرها الشاعر لتكون معينا للتغلب على آلام الفراق ووجع الوحدة ولكن هل الطيف معادل للإنسان، الإجابة تكون بحسب ما يعبر عنه الشاعر ذاته، ولغته هي التي تدل على القيمة التي يحتلها الطيف.

لم يترك الشاعر الطيف يحتل مكان المحبوبة الغالية فيكون كلا مقابل كل، بل أراد أن يتره محبوبته من أن تكون طيفا، فجعله جزءا منها فقط في قوله (منكم)، والشاعر إذ يذكر الجزء ويريد الكل، فهو لا يرضى بوصل جزئي، بل يريد وصل كاملا غير منقوص.

وهنا تظهر فاعلية التركيب المجازي المؤلف من لفظ مباشر وهو "الطيف"، وهو يمثل "الجزء"، وآخر غير مباشر ذا معنى كامن في اللفظ غير المذكور والمترابط بالكل فدلالة هذا التركيب تنطلق من البنية السطحية وهي الجزء إلى الدلالة العميقة وهي الكل، ولكن صعوبة الوصول إلى هذا "الكل" وهو المحبوبة في القصيدة، أو بالأحرى تحقيق الوصل، جعل الشاعر يكتفي بالجزء.

وإذا سلم القاريء بأن العلاقة بين الطرفين (الطيف والمحبوبة) هي علاقة جزء بكل، فإن التأثير الأسلوبي لهذا المجاز المرسل يعطي القارئ متعة الشعور بالانتقال من الفرع إلى الأصل، ومن المجاز إلى الحقيقة في علاقة متفاعلة من التخفي والظهور، ليصل بنفسه وبعد إعمال الذهن إلى اكتشاف الحقيقة.

ودلالة النقص في هذا التركيب المجازي أيدها الشاعر بربطه بالأفعال الناقصة التي وردت في هذا البيت أربع مرات بتكرار "بات" مرتين ثم "كان" و هما تدلان على الماضي، تليهما "يصبح" التي تدل على المضارع. وتتضافر معنى النقص في المجاز المرسل وفي الأفعال الناقصة يصل الشاعر إلى التعبير عن نفسه.

الطيف هو محصلة خيال الشاعر، ونتيجة لاستحضار صورة غائبة، ولكن هذا الحضور زائف، وغير دائم، والشاعر يعلم ذلك في قرارة نفسه، ولكنه يحاول إخفاء هذه الحقيقة، لإبقاء الطيف حاضرا مؤنسا لوحده، ولكن الطيف، كما يقول الشريف الرضي: «باطل وغرور ومحال وزور، ولا انتفاع بما لا أصل له، وإنما هو كالسراب اللامع لأنه سريع الزوال، وشيك الانتقال يهيج الشوق الساكن ويذكر بغرام كان صاحبه عنه لاهيا أو ساهيا»⁽¹⁶⁾. فهل يتسلم الشاعر لزوال الطيف الذي يعبر عن تلك الأشياء، أم يحارب هذا الزوال، يقول الشاعر:

وَلَكِنْ أَتَى لَيْلًا وَعَادَ بِسُحْرَةٍ دَرَى أَنْ ضَوْءَ الصُّبْحِ إِنْ لَاحَ يَفْضَحُ⁽¹⁷⁾

إن هذا التركيب تعبير صارخ عن هذا الزوال المحتم الذي فرض على الطيف فرضا، فلم يبق مؤنسا إلا فترة وجيزة، هي سويحات الليل المظلم، الذي كان يستر لقاء هذين الحبيين ووصلهما. ولكن وكما كانت يد الطبيعة هي الستار الذي يحمي هذا الوصل المحرم بفضل ظلمة الليل، فإنما هي سبب هذا الزوال عبر ضوء الصبح الفاضح.

والشاعر يريد المظلم أن يبقى متخفيا عن أعين الناس، فذكر مستترا في هذا البيت في فاعل (أتى ليلا وعاد بسحرة) مما يدل على سرعة مروره. ورغبة الشاعر

في أن لا يظهر الصبح الفاضح تظهر في هذا الشرط (إن لاح - يفضح) وهو يعلم أن ضوء الصبح لا محالة آت ، ولكي يتغلب على سطوة الصبح ويتعداه ، استعمل الفعل "درى" وهو فعل متعد إلى ثلاث مفعولات رغبة منه في تجاوزه .

ويتساءل الشاعر عن سبب ذهاب الطيف (فما ضره إذ بات ؟) هذا السؤال الذي هو في حقيقته جواب الشرط ، الذي قدم على الأداة والشرط معا ، وهو تساؤل يحمل تعبيرا عن الألم لهذا الفراق القصري ، الذي لا يرغب فيه الشاعر، وما تأخيره للأداة والشرط إلا لرغبة كامنة في إبعاد هذا السبب المجهول الذي يمنع من بقاء (الطيف المؤنس) ، ودلالة "لو" في هذا البيت هي حرف امتناع الجواب لامتناع الشرط⁽¹⁸⁾، فإذا كان الطيف لا يمكن له أن يصبح بسبب ضوء الصبح، فإن الشرط ممتنع كذلك ، وهو عدم قدرته على البقاء طوال الليل، مما يدل على سرعة زواله .

وأسلوب الشرط في البيت الثاني خالف منطق الأشياء ، فالصبح لا بد أن يأتي ، ولكن الشاعر جعله شرطا بالأداة "إن" التي تجزم مفعولين فيصبحان في حركتهما الإعرابيتين ساكنين ، رغبة في إيقاف ظهور الصبح لإبقاء الطيف . والشرط الثاني من البيت الأول متعلق معنويا بالشرط الثاني من البيت الثاني :

فَمَا ضَرَّهُ إِذْ بَاتَ لَوْ كَانَ يُصْبِحُ ← دَرَى أَنَّ ضَوْءَ الصُّبْحِ إِنْ لَاحَ يَفْضَحُ
فالثاني جواب عن الاستفهام في الأول ، من ناحية ومن ناحية أخرى شرط الثاني نفى للشرط الأول ، لأن الطيف لا يستطيع أن يبيت لأنه درى أن ضوء الصبح الذي يضره آت .

والنتيجة أن حضور الطيف هو نوع من الوصل الذي استطاع الشاعر بفضلته كسر حاجز الفراق بينه وبين الممدوح ولكنه ارتبط من جهة أخرى بالتعبير عن الإحساس بالنقص وإظهار الأسى لهذا الفراق .

وللخروج من دائرة الوهم والخيال ، وكسر حاجز الفراغ ، انتقل الشاعر إلى تركيب بلاغي آخر.

ب- الرشأ ودلالة الحركة :

الكلمات الدالة على الحركة هي ظاهرة أسلوبية في النص نظرا لنسبة تواترها الكبيرة ، وقد اجتمعت في الشريحة الثانية (الحركة إلى المدوح) ، التي تحمل تركيب الرشأ البلاغي. يقول الشاعر:

وَلِي رَشَأٌ مَا فِيهِ قَدْحٌ لِقَادِحٍ سَوَى أَلْهُ مِنْ خَدِّهِ النَّارُ تَقْدَحُ
فُنْتُ بِهِ حُلُوءًا مَلِيحًا فَحَدَّثُوا بِأَعْجَبِ شَيْءٍ كَيْفَ يَحُلُو وَيَمْلَحُ
تَبْرَأُ مِنْ قَتْلِي وَعَيْنِي تَرَى دَمِي عَلَى خَدِّهِ مِنْ سَيْفٍ جَفَنِيهِ يَسْفَحُ
وَحَسْبِي ذَاكَ الْخَدُّ لِي مِنْهُ شَاهِدٌ وَلَكِنْ أَرَاهُ بِاللُّوَاحِظِ يَجْرَحُ
وَيَسْمُ عَنْ نَعْرِ يَقُولُونَ إِنَّهُ حُبَابٌ عَلَى صَهْبَاءٍ بِالْمَسْكِ تَنْفَحُ
وَقَدْ شَهِدَ الْمَسْوَكَ عِنْدِي بِطَيْبِهِ وَلَمْ أَرَى غَدَلًا وَهُوَ سَكَرَانُ يَطْفَحُ
وَيَا غَاذِلِي فِيهِ جَوَابُكَ حَاضِرٌ وَلَكِنْ سَكُوتِي عَنْ جَوَابِكَ أَصْلَحُ
إِذَا كُنْتُ مَا لِي فِي كَلَامِي رَاحَةٌ فَإِنْ بَقَائِي سَاكِتًا لِي أَرْوَحُ
وَأَسْمُرُ أَمَا قَدُهُ فَهُوَ أَهْيَفُ رَشِيقٌ وَأَمَّا وَجْهُهُ فَهُوَ أَصْبَحُ⁽¹⁹⁾

الشاعر يصرح بالحركة إلى المدوح ، وقد استعمل لهذه الغاية آلية بلاغية هي الاستعارة التصريحية ، وهي التي يصرح فيها بالمشبه به ويحذف المشبه وهي هنا في قوله :

وَلِي رَشَأٌ مَا فِيهِ قَدْحٌ لِقَادِحٍ سَوَى أَلْهُ مِنْ خَدِّهِ النَّارُ تَقْدَحُ
الاستعارة عملية خلق جديد في اللغة فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، وما تحدته من إذابة لعناصر الواقع لإعادة تركيبها من جديد ، وكلمة "الرشأ" في حقها الدلالي تحمل معنى متعارفا عليه ، لكنها داخل سياقها الإبداعي تفقد ذلك المعنى الأول لتكسب معاني ثانية تبعا للسياقات المختلفة.

وهذه الاستعارة التي اختار الشاعر أن يبدأ بها حركته إلى الممدوح مرتبطة سياقيا بالتركيب السابق والدال على طيف الحبيبة ، لذلك فالمشبه المحذوف هنا معروف لدى القارئ سياقيا. ولكن الطيف ، هذا الشيء المعنوي الذي لا يمكن الإمساك به ، تحول في هذا السياق الجديد إلى شيء مادي هو " الرشأ " وبالتالي فقد ظهر اللفظ المستعار جليا مما يجعل هذه الاستعارة حقيقية لا خيالية ، وهو من أسماء الأجناس ، مما يجعل هذه الاستعارة أصلية ⁽²⁰⁾. ونتيجة لما سبق فهذه الاستعارة هي استعارة تصريفية ، حقيقية ، أصلية ⁽²¹⁾.

والرشأ هو: « الضبي إذا قوى وتحرك ومشى مع أمه ، و الجمع أرشاء » ⁽²²⁾. ودلالة الحركة مرتبطة في أصل معنى هذه الكلمة ، إذ لا ينعت الضبي رشأ إلا إذا مشى وتحرك مع أمه كما تدل على ذلك كل قواميس اللغة العربية ⁽²³⁾ ، وقد وردت لفظة (الرشأ) مستعارة للدلالة على الحبيبة الغائبة من خلال حذف المشبه ، مما دفع بالقارئ إلى البحث عن أصل الكلام ، لأنه «عندما يسقط ذكر المشبه ، لا يعلم من أول الأمر ، وبمجرد اللفظ المراد منه ، ففي هذا النوع من الكلام نعرف أن المتكلم لم يدر ما الاسم موضوع له في أصل اللغة » ⁽²⁴⁾ ، ولذا القراءة تكمن في مشاركة القارئ الشاعر في صنع المعنى .

وحذف المشبه أو المستعار في هذا التركيب جعل بين المستعار والمستعار له (الحبيبة والرشأ) التمازا ، بحيث يكفي ذكر أحدهما للدلالة على الطرفين معا ، وهذا الالتئام يأتي نتيجة تفاعل بين صفات المستعار والمستعار له ، المشتركة ، وبالنظر إلى اللفظ المستعار من حيث نوعه ، نجد اسم جنس ، وهو ما يجعله صالحا ومحملا أن يكون للأصل فيمكن أن يدل على ضبي فعلا.

ونتيجة ما سبق أن الرشأ مستعار للدلالة على الحبيبة الغائبة في الشريحة الأولى ، هذا الغياب الذي لم يقبله الشاعر ، فأثر تحقيق الوصل ، وقد أخرج بذلك منذ بداية هذه الشريحة ، إذ قدم الخبر (لي) على المبتدأ " رشأ " رغم أن المقصود بالكلام هو

المبتدأ ، والأجدر أن يقدم ، ولكن التركيب قصد إلى الإخبار أولا لذلك سبق التصريح بالحركة ، وهو قرار ينطلق من رفض الغياب ويسير نحو تحقيق الوصل كما أن الخبر (لي) هو جار ومجرور ، ودلالة الجر واضحة، لذلك فدلالة الحركة مرتبطة بالتركيب الاسمي كله .

ثم استعان الشاعر بما النافية و« ما النافية تعمل عمل لو وتختص بنفي الحال على عكس لا التي تنفي الزمن المستقل »⁽²⁵⁾، وقد نفى القدرح في جمال الحبيبة ، مما جعل الاستعارة التصريحية ، استعارة مرشحة أيضا ،«و الاستعارة المرشحة هي أبلغ صور الاستعارة لما فيها من المبالغة بتناسي التشبيه وادعاء أن المستعار له هو نفسه المستعار لا شيء شبيه به»⁽²⁶⁾، إذ في التركيب قرائن لغوية تدل على المعنى الحقيقي (الضبي) لأن الجمال وهو صفة مشتركة بين المستعار والمستعار له ،استثيت بصفة أخرى جاءت أكثر تحصيضا وهي (جمال الخد) وهي صفة للإنسان فقط ، فهاتين الصفتين أحدثنا توترا ومفارقة في البيت جميعه جعل الاعتقاد أن المقصود هو الضبي تارة ، وهو المرأة تارة أخرى .

بات غياب الحبيبة عن عين الشاعر أمرا واقعا ،مما يدل على وجود مسافة زمانية ومكانية تفصل بينهما وحتى طيفها الذي يؤنس وحدته ، لم يلفت حتى زال أيضا ، لترك الشاعر في حالة ألم شديد لهذا الفراق الذي حاول قطعه بالوصل بوساطة الطيف الزائر ، ولكن محاولته لم تفلح ، مما زاد في شكوى الشاعر التي ظهرت في قوله في شريحة الفراق وهو ينادي محبوبته :

أَحْبَابَنَا حَتَّى مَتَى وَإِلَى مَتَى أَعْرِضْ بِالشُّكْرِى لَكُمْ وَأَصْرَحْ

هذا الفراق الذي يدفع بالشاعر إلى البحث عن وسيلة تواصل بينه وبين خليلته ، تنأى عن عيون العواذل ليصل إلى تراسل لا يحتاج إلى الكلام ، إنه تراسل الحواس ، «و إن تعقد الحالات الفكرية والعاطفية يعطي الشاعر فاعلية إبداعية تصهر المحسوس والملموس عن طريق الحسي والخيال »⁽²⁷⁾، فإن غاب المحسوس دل عليه الملموس ،

فيتشكل كل من الحسي والخيالي في فكر الشاعر أولا ، ثم في القصيدة ثانيا ، ثم في فكر القارئ أخيرا ، فتصبح مصادر الطبيعة دالة على بعضها البعض ويصبح الحاضر منها يعرف بالغائب :

وأول هذه المصادر " العين " ، ودلالة الرؤية والعين أداة ترأسل معروفة بين العشاق ، ولكنها في هذه القصيدة ذات دلالات أوسع. يقول الشاعر :

تَبْرَأُ مِنْ قَتْلِي وَعَيْنِي تَرَى دَمِي عَلَى خَدِّهِ مِنْ سَيْفِ جَفْنَيْهِ يَسْفَحُ
وَحَسْبِي ذَاكَ الْخَدُّ لِي مِنْهُ شَاهِدٌ وَلَكِنْ أَرَاهُ بِاللَّوْاحِظِ يَجْرَحُ

إن الألم الذي يعانيه الشاعر ، سببه الفراق الذي وقع بين الشاعر ومحبوبته ، ولكن هل تعاني هي كذلك ألما مثلما يعانيه الشاعر؟. وهل يمكن القضاء على هذا الألم ؟ إن دلالة الألم في هذا الجزء تعبر عنها "العين" ومشتقاتها المختلفة. فهي عين الشاعر دلالة على دقة الرؤية ، فقد رأى أن سبب ألمه هو فراق المحبوبة ، وهي عين المحبوبة ، التي وصفت وصفا دقيقا ، فهي تارة الجفن ، «و هو غطاء العين من أعلى وأسفل، وهي السيف وهو شاطئ العين»⁽²⁸⁾، وهي تارة أخرى اللواحظ « وهما جانبي العين من يمين أو يسار»⁽²⁹⁾. والجمع بين عين الشاعر وعين المحبوبة معادل للجمع بينهما في الواقع.

وبدل أن يسيل الدم من المروح المقتول تألم القاتل ، وهي مشاركة غريبة توصل إليها الشاعر بفضل التركيب البلاغي الذي انحرف عن المألوف في واقع الأشياء، فهل حققت العين والجرح الوصل ، يقول :

وَحَسْبِي ذَاكَ الْخَدُّ لِي مِنْهُ شَاهِدٌ وَلَكِنْ أَرَاهُ بِاللَّوْاحِظِ يَجْرَحُ

فحسي تعني يكفيني ، والذي يكفي الشاعر هو رؤية دمه على خد صاحبه جاريا ، حتى يعلم مقدار قيمته عندها ، فتلك شهادة تبث في صدره قليلا من السعادة ، لا تلبث أن تزول ، بهذا الاستدراك فكما كانت العين دليلا على العلاقة الرابطة بين الشاعر ومحبوبته ، فهي كذلك في هذا البيت دليل على استمرار البعد

والنأي. وبعدما كان الشاعر يرى عين محبوبته وهي تنظر إليه ، هاهي تشيح بوجهها عنه فلا يرى إلا نظرتها بمؤخرة العين. وذلك الخد الذي اتخذها شاهدا له ، فندت اللواظ شهادته ، «فجرح الشهادة يعني أسقطها»⁽³⁰⁾. فالعين هي سبب الألم، والعين هي دليل استمرار الفراق بين الطرفين.

فإن لم تحقق العين الوصل ، فلا بد أن حاسة أخرى يمكن لها تحقيق ذلك ، لذلك لا يرضى الشاعر بهذا النأي بل يحاول كسره بتركيب لغوي آخر يستعين بالسمع واللون.

فتتضافر دلالة السمع مع دلالة اللون في الجمع بين الشاعر وممدوحه :

وَيَسْمُ عَنْ ثَغْرِ يَقُولُونَ إِنَّهُ حُبَابٌ عَلَى صَهْبَاءَ بِالْمِسْكِ تَنْفَحُ
وَقَدْ شَهِدَ الْمِسْوَاكُ عِنْدِي بِطَيْبِهِ وَلَمْ أَرَى عَذْلًا وَهُوَ سَكْرَانٌ يَطْفَحُ

فالابتسام دلالة الفرح والسعادة والثغر وإن دل على الفم فإنه يدل كذلك على «الخد بين المتعادين»⁽³¹⁾. فالشاعر يصور المحبوب مبتسما ، ولكن هل يدل ذلك على رؤية مباشرة ، وبالتالي حضور مكاني، لا يترك الشاعر الأمر مبهما بل يوضحه بقوله: (يقولون) العائد على الغائبين، مما يدل على تخيل مشهد الابتسام.

ويواصل التركيب البلاغي تصوير شكل هذا الثغر يقول : (حباب على صهباء) ليعمل اللون عمله في إثارة الخيال، «فالحباب هو فقايق الماء او الخمر التي تعلو الكأس، والمعروف أن لونها أبيض، وهو كذلك موج الماء الذي يتبع بعضه بعض، وهو الطرائق التي يجمع فيها الماء كأنها الوشي»⁽³²⁾ ، والقصد هو الأسنان البيضاء المستوية، المعتدلة في شكل جميل كأنه الوشي، أما الصهباء فهي «الخمر سميت بذلك للونها الأحمر أو الأبيض المائل إلى الحمرة»⁽³³⁾ ، وهو لون اللسان والشفيتين .

ورغم أن الشاعر لا يشهد منظر الثغر الجميل منتظم الأسنان متناسق الألوان، إلا أنه استطاع استثارة خيال القارئ عبر هذا التناسق بين الكلمات داخل هذا التركيب

البلاغي، مما أدى إلى وجود تأثير للسمع أبلغ من تأثير العين التي لم تحقق الوصل في العنصر السابق .

ولعل تخيل المنظر الغائب، يكون أكثر تأثيراً من تخيل مشهد حضوري، ففي الحالة الثانية يكتفي المشاهد بالنظر، أما في الحالة الأولى فإن الخيال هو الذي يعمل على تشكيل حدود الشكل المتخيل انطلاقاً من التركيب اللغوي المعبر عنه، وكذلك فإن المشهد المرئي ثابت، حدوده واضحة لا يمكن إضافة شيء لها ، بينما الشكل المتخيل ، حدوده مفتوحة يمكن تغييرها كيفما يشاء القارئ، ولألوان المتخيلة دلالاتها الخاصة التي توحى للقارئ بمعاني كثيرة ، تفيد في فهم التراكيب الشعرية، والملاحظ أن الشاعر لم يذكر هذه الألوان صراحة، بل أشار إليها بإشارات متعددة.

وللونين الأبيض والأحمر دلالات واقعية معروفة، فالأبيض لون الهدوء والسلام، والأحمر لون الدم والجراح، والأبيض يبعث في نفس المشاهد الطمأنينة والراحة والأحمر يثيرها، ومن هذه الدلالات يستمد اللونان بعدهما الرمزي في سياق التركيب البلاغي ، فالأبيض يرمز إلى الحرية والأحمر يدل على توتر الحالة الشعورية واشتدادها، ولكي يغلب الشاعر الحرية والسلام والطمأنينة على التوتر والقلق، قال: (حباب على صهباء)، فجعل اللون الأبيض يعلو اللون الأحمر، بذكره الحرف على «الذي يفيد الاستعلاء في المعنى الأصلي»⁽³⁴⁾. وهنا تتحدد لدى القارئ صفتان، تمثلان ذات الشاعر بين طمأنينة الأبيض وتوتر الأحمر في حركة عمودية صعوداً وهبوطاً.

ولكن الشاعر يختار اللون الذي يحقق له الطمأنينة والراحة ، وبالتالي الوصل يقول:

وَ أَسْمَرُ أَمَّا قَدُّهُ فَهَوَ أَهْيَفُ رَشِيقٌ وَأَمَّا وَجْهُهُ فَهَوَ أَصْبَحُ

يبدأ هذا البيت باللون الأسمر «وهو البياض المختط بالسواد»⁽³⁵⁾، بياض الطمأنينة التي يبحث عنها الشاعر في الوصل الذي تشوبه شوائب السواد ، الذي يدل على «الظلام واليأس ، وارتبط بالحداد وأجواء الكآبة والحزن»⁽³⁶⁾ .

والمتسبب في هذا السواد الذي حاول أن يلغي نضاعة البياض هو تدخل العواذل لكسر صورة المحبوبة المنتظمة والجميلة ، حينما يتوسط هذان البيتان تركيب الرשא :

وَيَا عَاذِلِي فِيهِ جَوَابُكَ حَاضِرٌ وَلَكِنْ مَكُوتِي عَنْ جَوَابِكَ أَصْلَحُ
إِذَا كُنْتُ مَا لِي فِي كَلَامِي رَاحَةٌ فَإِنَّ بَقَائِي سَاكِتًا لِي أَرْوَحُ

والشاعر يرفض ذلك ليقول في خاتمة البيت : (أما وجهه فهو أصبح) ، و«الأصبح هو شعر يشوبه بياض بحمرة»⁽³⁷⁾، والملاحظ هو مزج الشاعر بين بياض الطمأنينة وحمرة التوتر في كلمة واحدة "الأصبح".

ليتوجه إلى حاسة أخرى هي حاسة الشم طلبا لتحقيق الوصل، في ذكره المسك ، وهو « نوع من الطيب تسمية العرب المشموم ، يؤخذ من الطباء»⁽³⁸⁾ . وعطر المسك هنا نابع من فم المحبوبة الجميل والنفح «دفعه الريح الطيبة ونفح الطيب ، بمعنى ارج وفاح»⁽³⁹⁾ . ولكن هذه الرائحة الطيبة التي تثير النفس صاحبها غائبة عن عين الشاعر ، لأنها تابعة لجملة مقول القول (يقولون) وقد حملتها الريح الهادئة الطيبة من بعيد إليه ، وهي نابعة من ثغر المحبوبة الغائبة ، ولا يشبهها في (عطرها) شيء ، فقد شهد المسواك وهو صانع المسك بطيب هذا المسك وللبرهنة على ذلك استعان الشاعر بتركيب بلاغي آخر حيث قال :

" وَلَمْ أَرَى عَدْلًا وَهُوَ سَكْرَانٌ يَطْفَحُ " .

فالعدل «هو من كان عادلا منصفاً ، وعدل فلان بفلان ، سوى بينهما»⁽⁴⁰⁾ ،

فهذا المسواك شهد شهادة العادل المنصف محاولة منه التسوية بين الطرفين المتخاصمين ، رغم أنه كان طفحاً أي ملاءه الشراب وكان في غياب تام للعقل لا يستطيع التمييز بين الأشياء ورغم ذلك فقد شهد بطيب هذا العطر .

إن عدم وجود المحبوب قرب الشاعر ، لا يعني الانفصال التام بينهما ، بل إن روابط قوية تجمع بينهما ، إنما (العين والأذن والألوان والعطر) وهي وسائل تراسل لا حضورية .

ولعل حاسة الشم هي أهم الحواس تعبيرا عن الغائب الحاضر ، فالغياب غياب عن العين ولكن حاسة الشم تحقق الحضور الذي يريده الشاعر، كما أنها تدل على قرب هذا الغائب الذي وصل عطره .

ومن بدیع التراكيب المتضافرة أن تكون هذه الأبيات التي درست هي ذاتها وسيلة الرحلة إلى المحبوبة.

ج - الحركة / الرحلة في القصيدة ودلالاتها :

اتفق النقاد القدماء والمحدثون أن القصيدة العربية قصيدة مركبة ⁽⁴¹⁾ مكونة من مجموعة من الأغراض الشعرية المختلفة كالأطالال والرحلة ووصف الصحراء والمدح والفخر والهجاء وسواها ، «فخالفوا بذلك الشعراء الذين لم ينظروا إلى الشعر باعتباره أغراضا وفنونا، بل نظروا إليه بصفته قصائد ، وليس يخفى ما بين النظرتين من فروق شاسعة عميقة» ⁽⁴²⁾.

وقد اختلف النقاد حول وجود وحدة القصيدة العربية ⁽⁴³⁾ من عدمه ، ولكن بعض المحدثين التفت إلى رمزية الأغراض الشعرية في القصائد العربية القديمة منهم أحمد وهب رومية فقد تساءل عن هذه الأجزاء المركبة أهى أغراض أم رموز ؟ وأجاب بأنه «لو كانت القصيدة أغراضا متباعدة لا ينظمها ناظم نابع من القصيدة نفسها والموقف الشعري نفسه ، لكان جانب ضخم من هذا الشعر عبثا لا يستحق العناية والتقدير الرفيع الذي نخصه به» ⁽⁴⁴⁾ ، فلا يعقل أن ينظر الناقد إلى كل جزء من أجزاء القصيدة منفردا بل لابد من البحث عن الخيوط الرفيعة التي تمد هذه الأجزاء بالتماسك والوحدة وتلك الخيوط هي العناصر الأسلوبية التي تتضافر معا لبناء النص الشعري الموحد.

والرحلة. في القصائد «ظاهرة تتوسط أجزاء القصيدة لكنها أكثر انتشاراً في ثنايا القصيدة العربية المركبة وتمثل عنصراً هاماً في بناء هذه القصيدة ، وتشكل جزءاً أساسياً بين المقدمة والجزء النهائي في القصيدة»⁽⁴⁵⁾ وعادة ما تكون الرحلة عنصراً غير ذا أهمية، لأنها تتوسط موضوعين هامين المقدمة التي تعبر عن هذا الفراق والخاتمة التي تحقق الوصل وزوال الألم وقد تتعدد المقدمات والخواتم حسب المعنى الذي يريده النص الشعري ، ولكن الذي يعطي الرحلة أهميتها هي أنها وسيلة الربط بين ما كان وما سيكون.

وظاهرة الرحلة في القصيدة العربية فسرت على ضوء طقوس العبور والمقصود بها طقوس تعبر عن انتقال شخص من مكانة معينة إلى مكانة أخرى ، وكل طقس عبور ينقسم إلى ثلاثة مراحل⁽⁴⁶⁾:

- مرحلة الفراق (Séparation): أي انقطاع العابر من مكانته السابقة في المجتمع .

- الهامشية (Marginalité): أو العتبية (Limination) وهو طور انتقال يقضيه العابر على الهامش.

- إعادة التجمع (Réagrégation) وهي مرحلة الجمع بين العابر والذي انقطع عنه.

والنتيجة أن الرحلة هي غرض رمزي ، أو طقوس عبور من مرحلة يرفضها الشاعر ، إلى مرحلة يريد الوصول إليها لتحقيق غاية منشودة .

أما في النص الشعري فإن الأبيات الشعرية التي حملت معاني تراسل الحواس من رؤية وسمع وشم هي نفسها الأبيات التي حملت معاني الحركة نحو الممدوح. فالرحلة نحو الممدوح مثلت على الدوام مرحلة انتقال من مرحلة الفراق إلى مرحلة التجمع ، وقبل ذكر هذه الأبيات لا بد من التذكير أن هذه الشريحة الموسومة بالحركة إلى الممدوح قد بدأت بكلمة هامة هي كلمة «الرشأ» التي وجهتني منذ البداية إلى هذا

الفهم الخاص بربط الحركة في هذه القصيدة بالرحلة في القصيدة العربية القديمة.
يقول الشاعر :

تَبَرَّأَ مِنْ قَتْلِي وَعَيْنِي تَرَى دَمِي عَلَى خَدِّهِ مِنْ سَيْفٍ جَفْنِيهِ يَسْفَحُ
وَ حَسْبِي ذَاكَ الْخَدُّ لِي مِنْهُ شَاهِدٌ وَلَكِنْ أَرَاهُ بِاللُّوَاحِظِ يَجْرَحُ
وَ يَبْسُمُ عَنْ نَفَرٍ يَقُولُونَ إِنَّهُ حُبَابٌ عَلَى صَهْبَاءَ بِالْمَسْكِ تَنْفَحُ
وَقَدْ شَهِدَ الْمَسْوَكَ عِنْدِي بِطَبِيهِ وَلَمْ أَرَى عَدْلًا وَهُوَ سَكْرَانٌ يَطْفَحُ (47)

لا يمكن للرحلة في القصيدة العربية القديمة أن تتم دون وجود للراحلة ، فهي أهم وسيلة للانتقال إلى الممدوح ، وهي وسيلة تغيير واقع مرفوض إلى واقع آخر يرحى بلوغه ، ومن حسن الاختيار أن الكلمة التي تعبر عن وسيلة الانتقال هذه هي «الصهباء» ، وهي في معناها المعجمي تطلق «على الناقة أو الفرس البيضاء التي تقترب إلى حمرة» (48) ، وكمال أبو ديب يرى أن «الناقة والحصان يمتلكان وجودا رمزيا مشكلين صيغة فنية متميزة لحل التناقض الداخلي الذي يسود عالم المشاعر ولتجسيد القوى المضادة للتفتت والتغير والبلاء والانفصام ، فهما باستمرار حضور باهر في تكوينه الجسدي وفي خصائصه الروحية والنفسية ، حضور يعارض حس الغياب الذي يطغى على التجربة الإنسانية بتأثير فاعلية الزمن التغييرية المدمرة ، هما حضور جسدي موحد بحضور الشاعر مضاد لغياب الحبيبة» (49) . فالناقة أو الفرس لا تمثل وسيلة نقل فحسب بل هي وسيلة لمجاهة آلام النفس المؤثرة النابعة من أثر الغياب ووسيلة للتغلب على هذا الألم .

ولأهمية هذا الدور الذي تؤديه الناقة/ الحصان نفسيا وواقعا ، جعل الشاعر الجزء الثاني الذي يتحدث عنهما جزءا أساسيا ، «معنى أن صورة الناقة / الحصان تأتي دائما في موقع وسطي مركزي من بنية النص» (50) ، واعتبار (الصهباء) هي وسيلة كسر الغياب نفسيا وواقعا ، يجعل القارئ يتخيلها ذاتا مقابلة لذات الشاعر مستقلة عنه ، تؤدي دورها فحسب . ولكن إذا نظرنا إلى موضع هذه الكلمة داخل

سياقها الذي وردت فيه ، نفهم أن(الصهباء)هي جزء من تشبيه تمثيلي يصف جمال نغر الحبيبة وهي تبسم فقبلو أسنانها المستوية بين شفتين جميلتين ، نفسها طيب المسك. وبذلك فالصهباء هي جزء من ذلك الغائب الذي يرجى بلوغه. والنتيجة أن هذه الكلمة أصبحت مركز تناظر لمعاني عديدة نابعة منها هي:

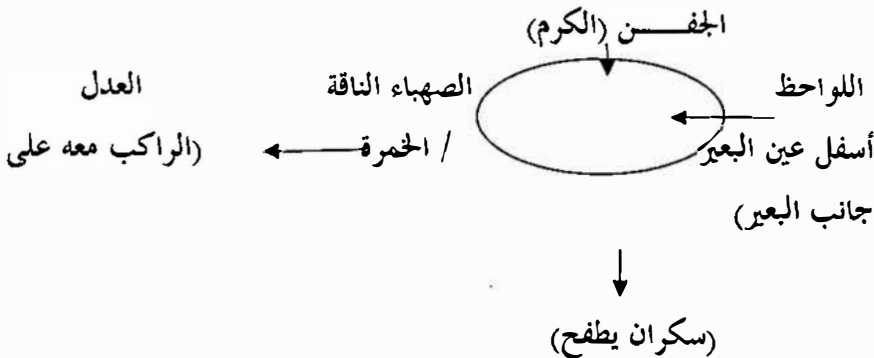
- الصهباء / الحضور ————— الفراق (سبب الرحلة)

- الصهباء / كمر الغياب ————— (وسيلة الرحلة)

- الصهباء / الحبيبة ————— الوصل (غرض الرحلة)

و الجمع بين السبب والوسيلة والغرض ، يساعد الشاعر على السير قدما نحو تحقيق الهدف وهو الوصل.

وحضور الناقة وسيلة الرحلة الرمزية في القصيدة العربية منذ القدم ، ورفيقه الشاعر في أفراحه وأحزانه جاء بشكل مضمحل داخل التراكيب اللغوية في القصيدة ، ولكن ظلها المعنوية امتدت لتجعل منها كلمة مفتاح ومركز الثقل ونقطة تقاطع معاني كثيرة تجمع بين هذه الأبيات الأربعة في نسيج متضافر قوامه المعاني اللغوية. والرسم الآتي يوضح هذا التقاطع



إن قدرة اللغة على حمل المعاني العديدة ، تجعلها قادرة على إظهار بعضها وإخفاء البعض ، أو مزج بعضها والتفريق بين بعضها الآخر ، فعندما يعتقد القارئ أنه توصل

إلى المعنى الذي يقصده النص ، تعطيه اللغة سبلا أخرى يمكن السير فيها، وهذه الجزء ، يعطينا على الأقل سبيلين اثنين :

- الجفن ← الصهباء ← المكر
- اللواظ ← الصهباء ← العدل

ومن بديع التضافر أن ينطلق السبيلان من مجال لغوي واحد (الجفن- اللواظ) هو مجال العين الباصرة.

أما إذا نظرنا إلى الكلمتين من مجالين لغويين مختلفين وجدنا أن الجفن هو «الكرم المتج للخمرة»⁽⁵¹⁾ ، وأن اللواظ «من لحظ البعير وهي السمّة أسفل العين»⁽⁵²⁾ ، واختيار الشاعر لهاتين الكلمتين هو اختيار لو سيلة الحركة / الرحلة فالكرم منتج للصهباء وهي الخمرة ، واللاظ يذكرنا بالصهباء وهي الناقة ، مما يعني أن كلمة (الصهباء) وهي نقطة الالتقاء اختيرت للدلالة على مجالين مختلفين من الحركة :

- حركة المخمور: الإنسان الذي يكون في حالة سكر شديد ، حركته متمائلة شمالا ويمينا.

- حركة الراكب : سير الناقة في تودة ، يؤدي الى تمايل الراكب يمنة ويسرة . ولكن ، ولتحقيق حركة متمائلة شديدة شبيهة بحركة السكران ، فقد جعل الشاعر معه عدلا وهو «الراكب معه»⁽⁵³⁾ . فإذا اجتمعا معا على ناقة واحدة تحقق تمايل أكثر.

فالشاعر اختار وحدات لغوية تعبر عن الحركة المتمائلة للدلالة على انتقاله إلى المدح من أجل تحقيق رغبته في الوصل . ونتيجة الجمع بين السيلين والحركتين هي :

- 1) الجفن ← الصهباء ← المكر
 - 2) اللواظ ← الصهباء ← العدل
- الحركة المتمائلة

وإذا كانت وسائل الرحلة هي الخمرة والناقة ، وإذا كانت صورة الحركة هي الحركة التمايلة وإذا كان المقصود هو المدح ، فأين الشاعر من كل ذلك ، وهو صاحب الرغبة في تحقيق الوصل والمنجز لهذه الرحلة ، يقول الشاعر :

وَيَسْمُ عَنْ نَعْرِ يَقُولُونَ إِنَّهُ حَبَابٌ عَلَى صَهْبَاءٍ بِالْمِسْكِ تَنْفَعُ⁵⁴

المتنقل هو « حباب على صهباء » وهو تركيب لغوي بسيط لكنه يمثل المحرك الأساسي لخيوط هذه الأبيات كلها ، فكلمة "حباب" مثلها مثل كلمة "صهباء" هي كلمة أساسية لتحقيق الغرض الأسلوبي من هذا المقطع الشعري كله ، لذلك جاءت في القصيدة «حباب على صهباء» ، والحباب لغة له مجال لغوي واسع فهو « الحب ، وحبا البعير إذا برك وزحف من العياء ، وحبا الشيء دنا ، وحبا حبوا مشى على يديه وبطنه (55) ».

فإذا كانت الصهباء هي الخمرة ، فإن الحباب هو ما يعلو الخمرة من فقاقيع بيضاء ، أما إذا كانت الصهباء هي الناقة فماذا يمكن أن تحمل ؟. إن الشاعر يكن لمدوحه حبا كبيرا يدفعه إلى الانتقال إليه والرغبة في وصله وهو ما تحمله أيضا كلمة حبا من معنى ، وهي تعني دنا واقترب ، والاقتراب يعني الوصل كذلك ، وحتى وإن لاقى الشاعر وناقته مشاق الطريق ومتاعبها فإنه ماض لتحقيق هذا الوصل حتى ولو زحف البعير على بطنه (حبوا) ، وحبا الشاعر .

وبخلاصة القول فإن الوسيلة الأساسية لهذه الرحلة هي الحركة التمايلة التي ستكون سبيل الشاعر للانتقال مباشرة إلى المدح ، والتخلص من شريحة الحركة إلى شريحة المدح .

من خلال اختيار الشاعر للكلمات ومن خلال مزجه بين حركة السكران وحركة راكب الناقة ، وبتخاذ رفيق راكب معه يتعادلان على جانبي الناقة ، بدأ بتشخيص هذه الحركة .

ولكن قبل ذلك أشار إلى الجسد الذي سيقوم بهذا التشخيص :

وَأَسْمَرُ أَمَّا قَدُّهُ فَهُوَ أَهْيَفُ رَشِيقٌ وَأَمَّا وَجْهُهُ فَهُوَ أَصْبَحُ

و الأهيف هو الضامر البطن رقيق الخصر ، و الرشيق هو الحسن القد اللطيف ، لتبدأ الحركة:

كَأَنَّ الَّذِي فِيهِ مِنَ الْحُسْنِ وَالضِّيَا تَدَاخَلَهُ زَهْوٌ بِهِ فَهُوَ يَمْرَحُ
كَأَنَّ نَسِيمَ الرِّوْضِ هَزَّ قَوَائِمَهُ لِيَخْجَلَ غُصْنُ الْبَانَةِ الْمُتَطَوِّحُ
كَأَنَّ الْمُدَامَ الصَّرْفَ مَالَتْ بِعَظْفِهِ كَمَا مَالَ فِي الْأَرْجُوْحَةِ الْمُتَرْجِّحُ
كَأَنِّي قَدْ أَشْدَيْتُهُ مَدَحٌ يُوسِفُ فَأُطْرَبُهُ حَتَّى اثْنَى يَتَرَنَّحُ⁵⁶

بلغت الكلمات الدالة على الحركة في هذه الأبيات الأربع فقط ، عشر كلمات خمسة أسماء وخمسة أفعال ، و هي بهذا التواتر ظاهرة أسلوبية لا يمكن إغفالها ، وبالنظر إلى معاني الحركة في هذه الكلمات نجد أنها كلها تشير إلى نوع واحد من الحركة هو الحركة التمايلة :

الأفعال	الأسماء
هَزَّ	المتطوِّح
مالت / مال	المدام / عطفه
اثنى / يترنح	الأرجوحة / المترجِّح

فالرحلة حركة تمايلة ، والمرتلل جسم أهيف ، والصورة لا تتم إلاّ بشخص هذه الحركة .

والتشخيص يستخدم مقابلاً لكلمة (personnification) وهي مصطلح يستخدم للإشارة إلى خلع الصفات والمشاعر الإنسانية على الأشياء المادية والتصورات العقلية المجردة .

وهو بمعنى آخر « أن ينفخ الفنان الروح فيما لا روح فيه من المعاني والظواهر الطبيعية والأشياء ، وإذا كتب المعنى هذه الروح تحول إلى كائن حي ، يتنفس

ويتحرك ويتكلم ، ويصير له كينونة ، تعطي له من الحقوق والصلاحيات ما لم تكن له ، وهو على وضعه الشائع فيما بين الناس من كلام» (57).

والتشخيص هو «ملكة خالقة تستمد قدرتها من سعة الشعور ، فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل الأجسام والمعاني ، فإذا هي حية كلها لأنها جزء من تلك الحياة المتنوعة الشاملة» (58) ، وهو بالتالي

نوع آخر من الانزياح عن المؤلف ، لا مألوف وضع اللغة ، بل مألوف الأشياء في واقعها ، لذلك يعمل خيال الشاعر فيه عمله ، وعلى خيال القارئ أن يعمل على الموجة نفسها حتى يتم التفاهم ولا يكون ذلك إلا بالغوص في عمق البنى والوحدات اللغوية للنظر خلف المعاني الحقيقية.

وقد تم التشخيص في النص بوساطة الأداة "كأن" ، وقد لاحظ القدماء علاقة "كأن" و هي أداة تشبيه متفق عليها ، بالاستعارة مما يحول عمل كأن من التشبيه إلى التشخيص ، ولكن تبقى «كأن أداة احتراز والمقصود بها أنها تقيم حاجزا بين الحقيقي والخيالي ومن هنا قد تكون وظيفتها التحديد من حدة الاستعارات البعيدة» (59) ، أي أنها تمكن الشاعر من الوصول إلى التشخيص وتبقيه في دائرة الممكن .

وتحليل هذا التشخيص يركز على تأويل اللغة الشعرية ، «وعادة ما يأتي الفنان إلى التشخيص ليعوض عجز الكلمات عن الإحاطة بالمعنى الذي يشعر به ، وكأنه هنا ينشئ لغة جديدة ذات علاقات جديدة لها اتساعها وعمقها» (60) . فالتشخيص هو لغة جديدة ناتجة عن المزج بين الأشياء وصفاتها .

وعناصر معادلة هذا التشخيص هي الحركة التمايلة والجسد الأهيف ، وطرب النفس ، وهي الأشياء التي ستؤدي إلى رسم صورة متكاملة ، لهيئة الحركة التي يقوم بها الجسم . يقول الشاعر :

كَأَنَّ نَسِيمَ الرُّوْضِ هَزَّ قَوَامَهُ لِيَخْجَلَ غُصْنُ الْبَائِسَةِ التَّنَطُّوحُ

فالمشبه معروف سابقا ، وهو ذلك الجسم الأهيف الجميل الذي أخذ الطرب لبه ، فراح يرقص. هذا الطرب الذي شبه بنسيم الروض العليل ، فكأن هذا الجسم غصن يتمايل معه ، وتعددت الاستعارة المكنية في صورتين جميلتين فأصبح نسيم الروض يهز قوام هذا الغصن الراقص الرفيع مما جعل البان المعلق في الهواء يُنجَل منه. فالتمثيل هنا اعتمد في إظهار الطرب والفرح ، وفي إظهار حركة القوام الرشيق على الاستعارة المكنية التي تعتمد التشخيص المعنوي لبث الحياة في كل من (النسيم وغصن البان) ، فالأول مثل حركة الجسم المتمايل المترقص ، والثاني أعجب بهذا الرقص فنجل. ويقول :

كَأَنَّ الْمُدَامَ الصَّرْفَ مَالَتْ بِعَظْفِهِ كَمَا مَالَ فِي الْأَرْجُوحةِ الْمُتَرَجِّحُ

في هذا البيت تظهر " المدام " وهي الخمرة ، «والدائم من الأضداد الساكن والمتحرك ، دام الشيء إذا دار وإذا وقف»⁽⁶¹⁾، فهذه المدام هي التي مالت بعطف هذا الجسم الراقص، والعطف «هو جنب الإنسان من عنقه إلى خصره ، وهما عطفان عن يمين وشمال وانعطف، بمعنى أمال»⁽⁶²⁾. فالمدام أصبحت تميل بعطفي الجسم يمينا وشمالا.

ولكن الشاعر لم يكتف بذلك بل ضاعف التشبيه حتى يكون لهذه الصورة أثرا أكبر في الدلالة على الحركة. فالمدام شبهت بالأرجوحة والجسم بالمترجح ، ونقطة الالتقاء هي (مالت ومال) ، فهذه الحركة هي مزيج من الحركة والسكون التي تخلق ، ترددا مرتبطا بسياق النص.

الخاتمة:

القصيدة " أسخى وأسمح من الحيا " رسالة إبداعية ، اتخذت من الشعر قناة للتواصل بين الشاعر ومُدوِّحه. واللغة الشعرية الإبداعية ، لا يمكن أن تتوقف عند الوظيفة التواصلية ، إذ لابد من الوظيفة الشعرية التي تبرز أدبية هذا النص / الرسالة .

فمستويات النص ، الصوتية والتركيبية والدلالية يمكن أن تكون مستقلة بذاتها ، ولكن التداخل الكبير بينها واستفادة بعضها من البعض الآخر في تشكيل النص ، وخلق دلالاته الشعرية المترابطة، جعل القصيدة تنمو متضافرة الأجزاء ، مما خلق في الأخير انسجاما لغويا، أكدّه الانسجام المعنوي الذي تضمنته شرائحها وتمفصلاتها المترابكة ، المتداخلة في آن معا

كشف التحليل الأسلوبي عن قدرة الشاعر العربي القديم الذي طوّع اللغة فتحوّلت بين يديه إلى أداة للتعبير الخارج عن المؤلف ، فقد انزاح الشاعر بموضوع الرحلة ومشقاتها في الشعر العربي القديم إلى رحلة جديدة لا تقوم على الانتقال المكاني الفعلي بل هو انتقال خيالي أداته اللغة التي جعلت من الحركة معادلا موضوعيا للرحلة ، فتحوّلت كل الجزئيات إلى شكل جديد ، فالرحلة الصهباء أصبحت خمرة والمرتحل أصبح حبابا ، وحركة الراكب المتمايلة هي حركة السكران من لوعة الشوق ، والتحليل الأسلوبي توصل إلى هذه الدلالات عبر لغة النص من خلال تركيبين اثنين :

أولها تركيب الطيف ، الذي احتل ذيل الشريحة الأولى ، فكان نواة لمحيط معنوي كثيف الدلالات ، فقد ارتبط الطيف بالتعبير عن النقص عبر تضافره مع الأفعال الناقصة والجماز المرسل الذي علاقه الجزئية وارتبط في الأخير بالزوال من خلال تضافره مع التضاد اللغوي .

وثانيها تركيب الرשא الذي تصدر شريحة الحركة ، وقد تضافر هذا التركيب مع الاستعارة التصريحية دلالة على التصريح. وتضافر مع الحواس التي دلت على بعد المدح ولتقويض المسافة الفاصلة بين الشاعر والمدح وتضافر التركيب البلاغي مع أفعال القلوب، وتراكيب المفعول به. وبفضل ذلك تحوّلت الرحلة في العرف الشعري العربي القديم إلى حركة متمايلة وأصبحت الناقة الصهباء خمرا تساعد على خلق هذه

الحركة ، ولتأكيد هذا الانتقال إلى المدوح تضافر هذا التركيب مع الشخص المعنوي الذي قام على تكرار الأداة كأنّ.

وقد أشرك الشاعر القاريء في صنع المعنى ، فالقاريء العادي يفهم المعنى السطحي والرحلة البسيطة المباشرة ، أما القاريء المتمرس فيذهب خلف اللغة المباشرة ليرى عالما إبداعيا أكثر إمتاعا .

ويظهر مما سبق أنّ هذا النص الشعري اعتمد على نسيج من البنى اللغوية وغير اللغوية المتضافرة عبر تراكيبها وتداخلها وترابطها ، واستعان بالقاريء النموذجي لتشكيل الرسالة اللغوية الإبداعية التي عبرت عن مضمونها بالاعتماد على تلك الأجزاء والبنى جميعا ، فحقق النص بذلك التواصل والتأثير. الأمر الذي يشي بأنّ هذه القصيدة الشعرية كلّ متكامل لا فضل لجزء فيه على الآخر ، بدءا من الصوت إلى النص ، وأنّ تأثيره الأسلوبي ناتج عن ذلك الانسجام والتناغم النابعين من داخل النص

الهوامش:

- ¹ - ميكائيل ريفاتير: معايير التحليل الأسلوبي، تر: ميد لحميداني، منشورات دراسات س أ ل ، دار النجاح الجديدة ، المغرب ، ط1 ، مارس 1993 ص 63
- ² - مراد عبد الرحمن ميروك : من الصوت إلى النص ، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري دارا لوفاء ، الإسكندرية ، مصر ، ط 1 ، 2002 ، ص 70
- ³ - يوزف شتريلكا : الأسلوب الأدبي من كتاب مناهج في الأدب، تر: مصطفى ماهر، مجلة فصول، مج5، ع1 ، أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر 1984 ، ص 74
- ⁴ - عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2001 ص 179
- ⁵ - مراد عبد الرحمن ميروك : من الصوت إلى النص ، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ، ص 114.
- ⁶ - عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر ، ص 210 .

- 7 - عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ط3. الدار العربية للكتاب . تونس . ليبيا. (د.ت) ص 170.
- 8 - محمد شكري عياد : اللغة والإبداع ، مبادئ علم الأسلوب العربي ، أنترناشيونال برس ، القاهرة-مصر ، ط1 ، 1988 ، ص 66 .
- 9 - صلاح فضل : إنتاج الدلالة الأدبية ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة - مصر ، ط1 ، (د،ت) ، ص 57.
- 10 - صلاح فضل : علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته ، منشورات دار الآفاق . بيروت - لبنان ، ط1 ، 1985 ص 260 .
- 11 - فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، الدار الفنية للنشر والتوزيع. القاهرة ، ط1 ، 1990 ، ص 53 .
- 12 - عبد الإله الصائغ : الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط1 ، 1997 ، ص 29.
- 13 - فايز الداية : جماليات الأسلوب ، الصورة الفنية في الأدب العربي ، دار الفكر ، بيروت - دمشق ، ط2 ، 1996 ، ص 72 .
- 14 - منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام ، ج 1 ، (الكلمة والجملة) ، منشأة المعارف، الإسكندرية مصر ، ط1، (لات) ص 44 .
- 15 - بهاء الدين زهير : الديوان ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت - لبنان ، 1981 ، ص 72.
- 16 - عبد الاله الصائغ : الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية ، ص 31.
- 17 - بهاء الدين زهير : الديوان ، ص 72.
- 18 - ينظر : حين سرحان : قاموس الأدوات النحوية ، مكتبة الإيمان ، المنصورة - مصر ، ط1. 1994. ص 86 .
- 19 - بهاء الدين زهير : الديوان ، ص 73-74 .
- 20 - ينظر : عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، تح محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، 1978 ، ص 32 وما بعدها
- 21 - الاستعارة الحقيقية : هي التي يذكر فيها اللفظ المستعار مطلقا سواء كان حسيا أو عقليا .

- الاستعارة الأصلية. هي التي يكون اللفظ المستعار فيها اسم جنس سواء كان اسم ذات أو اسم معنى، أي اسماً جامداً غير مشتق .
- 22 - ابن منظور : لسان العرب ، مادة (رشأ)
- 23 - ينظر : المنجد الأبيدي ، دار الشروق ، بيروت والمؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط 7 ، 1989 ، ص 485.
- 24 - يوسف أبو العدوس : الاستعارة في النقد الأدبي الحديث (الأبعاد المعرفية والجمالية) منشورات الأهلوية المملكة الأردنية الهاشمية، ط 1 ، 1997 ، ص 121
- 25 - حسين سرحان : قاموس الأدوات النحوية ، ص 93.
- 26 - يوسف أبو العدوس : الاستعارة في النقد الأدبي الحديث (الأبعاد المعرفية والجمالية) ، ص 155.
- 27 - مصطفى السعدي : التصوير الفني (في شعر محمود حسن إسماعيل) ، منشأة المعارف ، الإسكندرية، مصر، (د،ت) ، ص 93.
- 28 - كريم زكي حسام الدين : التحليل الدلالي ، إجراءاته ومناهجه ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة - مصر ، 2000 ج 1 ، ص 30.
- 29 - المنجد الأبيدي ، ص 867.
- 30 - المنجد الأبيدي ، ص 323 .
- 31 - المنجد الأبيدي ، ص 688 .
- 32 - ابن منظور : لسان العرب ، مادة (حب) .
- 33 - علوي الهاشمي: إيقاع اللون في العقيدة العربية الحديثة ، مجلة مهرجان المربد الشعري التاسع ، المحور الرابع ، ، بغداد ، 1989 ، ص 269.
- 34 - حسين سرحان : قاموس الأدوات النحوية ، ص 61.
- 35 - كريم زكي حسام الدين : التحليل الدلالي ، إجراءاته ومناهجه ، ج 1 ، ص 844.
- 36 - عبد الفتاح نافع : جمالية اللون في الشعر (ابن المعتز نموذجا) ، مجلة تواصل ، جامعة عنابة ، الجزائر ، ع 4 ، جوان 1994 ، ص 122.
- 37 - المنجد الأبيدي ، ص 92 .
- 38 - كريم زكي حسام الدين : التحليل الدلالي ، إجراءاته ومناهجه ، ج 1 ، ص 732.

- 39 - ابن منظور : لسان العرب (مادة نفح) .
- 40 - المنجد الأبيدي ، ص 688.
- 41 - المصطلح لحازم القرطاجي : ينظر منهاج البلغاء سراج الأدباء ص 303.
- 42 - أحمد وهب رومية : شعرنا القديم والنقد الجديد ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مارس 1996 ، ص 142. - مصطفى بدوي : دراسات في الشعر والمسرح ، منشأة المعارف - الإسكندرية ، ط 2 ، 1979 ، ص 06.
- 43 - للتوسع في الموضوع : ينظر : - طه حصين : حديث الأربعاء ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 11 ، 1975 ، ج 1 ، ص 32. - محمد النويهي : الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، دار المعارف ، القاهرة ، (د ، ت) ، ج 2 ، ص 435.
- 44 - أحمد وهب رومية : شعرنا القديم والنقد الجديد ، ص 142.
- 45 - نور الدين السد : الشعرية العربية (دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ص 354.
- 46 - ينظر : سوزان ستيفنشت : القصيدة العربية وطقوس العبور (دراسة في البنية النموذجية) ، مجلة مجمع اللغة العربية ، ج 1 ، مج 60 ، دمشق كانون ثاني ، ص 55 . نقلا عن : نور الدين السد : الشعرية العربية ، ص 356. وما بعدها.
- 47 - بهاء الدين زهير : الديوان ، ص 72 .
- 48 - كريم زكي حسام الدين : التحليل الدلالي ، إجراءاته ومناهجه ، ج 1 ، ص 29.
- 49 - كمال أبو ديب : الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي) - البنية والرؤيا - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986 ، ص 400.
- 50 - كمال أبو ديب : الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي) ، ص 402.
- 51 - المنجد الأبيدي ، ص 330 .
- 52 - المنجد الأبيدي ، ص 867 .
- 53 - المنجد الأبيدي ، ص 688 .
- 54 - بهاء الدين زهير : الديوان ، ص 73 .
- 55 - ابن منظور : لسان العرب ، مادة (حب) .

- 56 - بهاء الدين زهير : الديوان، ص 74 .
- 57 - منير سلطان : بديع التراكيب في شعر أبي تمام ، ج1 (الكلمة والجملة) ، ص 417 .
- 58 - مصطفى السعدي : التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل ، ص 88 .
- 59 - سعاد المانع مجلة ألف، عدد بعنوان : المجاز والتمثيل في العصور الوسطى. دار قرطبة للنشر.
- الدار البيضاء-المغرب ط2 ، 1993 ص 191.
- 60 - منير سلطان : بديع التراكيب في شعر أبي تمام ، ج1 (الكلمة والجملة) ، ص 417 .
- 61 - كريم زكي حسام الدين : التحليل الدلالي ، إجراءاته ومناهجه ، ج1 ، ص 728.
- 62