# قصيدة تباريح

## دراسة بلاغية في متنها الشعري

د . احمد فتحي رمضان(*)

**تقديم**

هذا البحث يتناول بالدراسة قصيدة (تباريح) (**) بخصائصها التعبيرية والتصويرية وما تحمل من تجربة شعورية.

وقصيدة (تباريح) تتكون من أربعة مقاطع:

1. جاء المقطع الأول في ثلاثة ابيات، واعتمد المقطع في توصيل دلالته على فنّي (التشبيه والتضمين).
2. المقطع الثاني في ثلاثة أبيات أيضا، واعتمد نسيجه على أسلوب (التعظيم) وأسلوب (التقديم والتأخير).
3. المقطع الثالث الذي توسّط القصيدة، وهو أطول المقاطع تكون بناؤه من ثلاثة عشر بيتاً، واعتمد على مظاهر بلاغية متلونة: (التقديم والتأخير والاستفهام والنداء).
4. وتنتهي القصيدة بالمقطع الرابع المتكون من ثلاثة ابيات، واعتمد على فن (الالتفات والنداء والتضاد).

وكل الفنون البلاغية التي تشكلت في نسيج القصيدة مثلت بؤر إثارة في المتلقي، إذ امتازت بالحيوية وقوة التأثير .... ان الفنون البلاغية تشير إلى درجة

---

(*) قسم اللغة العربية _ كلية الآداب / جامعة الموصل.

(**) القصيدة للشيخ محمد علي الياس العدواني، نشرت في جريدة الحدباء، العدد (544) في 20 / تشرين الأول 1992.

خاصة من التميز، إذ تتيح هذه الفنون توصيل التجربة الشعورية توصيلاً فنياً مؤثراً، وهي في التحليل البلاغي للنص ليس اكثر من دلائل لاستكشاف الجمال الأدبي، وهي موظفة أساساً لخدمة المعنى، بغيرها نفقد كثيراً من الحسن والجمال الفني.

ويتجلى مظهر الوحدة العضوية الذي يجمع مقاطع القصيدة الأربعة في الشعور العام الذي يشد القصيدة من بدئها الى ختامها، وهذا الشعور العام هو توهج الشوق وحرقته (تباريح) التي يعانيها المبدع.

وقصيدة (تباريح) نص فني، لذلك فهي تتحرك على مستويين:

1. مستوى إخباري مباشر.
2. مستوى إشاري غير مباشر.

المستوى الإخباري المباشر يشير إليه ظاهر النص ويتمثل بعبارات (الغزل) وهذا المستوى تتجلى أهميته في انه يضيء لنا المستوى الإشاري ويقودنا إليه ويكشف لنا عن الوجه الحقيقي للقصيدة (معنى المعنى)، فهي قصيدة صوفية توصل بأسلوب الفن الشعري معاناة وآلام الوصول إلى المحبوب (الله) سبحانه وهذا المستوى الإشاري يمثل جوهر القصيدة وروحها.

فالقصيدة في بنائها تعتمد الرمز والإشارة بدلاً من التصريح والعبارة ذاك ان العبارة تضيق كلما اتسعت الرؤية، يقول القشيري، واصفاً اللغة الاصطلاحية الخاصة بالمتصوفة: "هذه الطائفة يستعملون ألفاظاً فيما بينهم، قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم، والإجمال والستر على من باينهم في طريقهم، لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب ، غيرة منهم على أسرارهم ان تشيع في غير أهلها، إذ ليست حقائقهم مجموعة بنوع تكلف، او مجلوبة بضرب تصرفهم، بل هي معانٍ أودعها الله تعالى قلوب قوم، واستخلص لحقائقها أسرار قوم" [1]. كما ان هناك

(1) الرسالة القشيرية، عبدالكريم القشيري: 1/ 187.

ضرورة معرفية تدعو المتصوف إلى إيجاد لغة داخل اللغة والارتماء في أحضان تجربة لغوية بديلة ذلك ان التجربة الصوفية تجربة تخاطب القلب وليس العقل، ومن ثم لا يمكن التعبير عنها إلا رمزاً في محاولة للوصول الى مناطق لا تحيط بها اللغة الاليفة[2] يقول ادونيس تعليقاً على هذه اللغة: "والتعبير بالرمز هو وحده الذي يمكن ان يقابل الحالة الصوفية التي لا تحدها الكلمة، والذي يمكن بالتالي ان يوجد المعادل التخييلي لهذه الحالة. انه تعبير لا يخاطب العقل بل القلب.... فكما ان الحالة الصوفية لا يحكمها مقياس الحس والعقل، كذلك ليس في مقدور لغة الاصطلاح والوضع ان تعبر عما يتناقض مع الاصطلاح والوضع، وهكذا فان لغة الصوفي هي بالضرورة باطنية سرية، وهي شأن جميع الأشياء السرية الباطنية، لا يمكن فهمها بمنطق الظاهر، وانما يجب فهمها هي بمنطق الباطن وحقائقه و أبعاده[3].

وفي ضوء هذا فان قصيدة (تباريح) تحمل من المعاني ما تستطيع ان تخاطب العامة بمستواها الظاهري السطحي، والخاصة بمستواها الباطني العمقي وعليه يفهم كل منهما مضموناً يختلف عن الاخر، المضمون الظاهري للنص من حيث دلالته الوضعية الحقيقية، والمضمون الباطني من حيث دلالته المجازية الرمزية.

ولا شك في ان الدلالة المجازية الرمزية مفتاحها الدلالة الوضعية الحقيقية فهي التي تشير إليها وتدل عليها، ويسمى المتصوفة الدلالة الوضعية (العبارة)، في حين يسمون الدلالة الرمزية (الإشارة)[4].

وقبل الخوض في تحليل القصيدة يحسن بنا ان نورد نصها:

---

(2) ينظر: اقنعة النص، سعيد الغانمي، ص 88.

(3) الثابت والمتجول، ادونيس: 2/ 95.

(4) ينظر في ذلك: الفتوحات المكية، لابن عربي: 4/ 262، 277.

# تباريح

وكنتُ كقيسٍ فـــي هــواهُ تولـَّــها وكان لهُ طـولُ الحيــاة شـجونُ
وقد قال يوماً فــي هــواه مجاهــراً ويا رُبَّ حُـبٍّ عـراهُ فتـــونُ
"جُننتُ بليلــى العامــرية والهـوى جنـونٌ ولكـنَّ الجنـونَ فنــونُ"

*****

انا الذي كـــره الدنيـــا وزخرفـــها ولم يبق لي فيها هوىً وشؤونُ
أروحُ وأغدو والفراق يمضُّنـــــي وإنّي لمن سلكوا الفؤادَ رهينُ
وللمرء فيـــما يشتهيـــه مذاهــبٌ وللقلــب فيمـــا يزدهيــه يقيـنُ

*****

فياليت شعري من يعينُ على الجوى وكيف وما في العالمين معيـنُ
ولكـــن ربَّ الناس يلطـفُ قـــادراً به وحـده عونــي بـذلك أديـنُ
فأدعـوه في سـرّي وقلبـــي متيّـَـمٌ بأحبابـــه مُـذْ فارقـوه حزيـنُ
أيـــا ربِّ إنـــي نحبتُ لك خاشــعٌ وقلبــي بــه للطاعنيـن حنيـنُ
فعـــوناً على ما فيه من ألم النـــوى فليس له إنْ لـم تعنْـهُ سكـونُ
وفيه اضطـــرابٌ ما يـــزال يذيبُـــهُ وإني بعيشي يا رؤوف سجيـنُ
وهذي دموعــي ســاخناتٌ غزيــرة وما كلُّ دمعٍ في البكـاء سخيـنُ

فـأنّ فــراق الإلـف للإلـف قاتــلٌ وكلُّ فـراقٍ دون ذلـك يهــونُ
وإنـّك تدري منْ أريـدُ وليـس لـي الى غير عطفٍ من لدنك ركونُ
أأحبابنـــا أنـّى تكـــونـــوا فإنـّنـي لـــوافٍ بعهـــدٍ بيننـــا وأصـونُ
فهل أنتم مثلي حفاظـاً على الهـوى وقد جاءكم كيف الحفـاظ يكـونُ
كلانـــا جنينـــا فـي لقانـــا أطاييـــا وإنّي على حـقِّ الوفـاء أميـــن
لئن كنت أسخو بالنفيـــس لأجلكـــم فإني على أن تبعـدوا لضنيـــنُ

*****

ألا رُبَّ ليلٍ قد قطعـــــتُ مكابـــداً سُـــهادي وليلُ المدنفيـن مكيـــن
أعاني تباريح الهـــوى وشجونـــه وكمْ حُرمتْ طيب الرقاد عيـونُ
وإنّي لأرجـو يا أحبـــة قربكـــم وياليـت أيـامَ اللـّقـــاء تحيـــنُ

## تحليل القصيدة بلاغياً

أول ما يطالعنا في التحليل عنوان القصيدة (تباريح) فهو ذو دلالة عضوية بالقصيدة، فالتباريح من معانيها المباشرة: المشقات الشدائد، وهي متلونة مطلقة – كما أفاد التنكير-، وتباريح الشوق: توهجه. وبرّح به إذا شقّ عليه[5].

هذا هو المعنى اللغوي لـ(تباريح) إلا ان (تباريح) في القصيدة تكتسب معنى إضافياً يخصصها ترشحه أبيات القصيدة على مسارها، فهي ليست مشقات وشدائد عامة ترشحها الحياة فحسب، بل هي قرينة حالة قلبية ونفسية رفيعة سامية تقترن بالحب الرفيع السامي المتجرد عن كل ماديات الأرض وزخرفها .... انها قرينة الحب الصوفي الذي يفنى فيه صاحبه عن كل شيء ولا يبتغي غير وجه محبوبه.... وهذا المعنى يتعمق ابتداءً بالمقطع الأول.

**المقطع الأول**

وكنتُ كقيسٍ في هواهُ تولـَّهـــا وكان له طولُ الحياة شجونُ
وقد قال يوماً في هواه مجاهراً ويا رُبَّ حُبٍّ عراهُ فتـــونُ
"جُننتُ بليلى العامرية والهوى جنونٌ ولكنَّ الجنونَ فنـــونُ"

المشبه به (قيس) رمز ذو دلالة لغوية هي: الشدة ... والمقايسة تجرى المقاساة التي هي معالجة الأمر الشديد ومكابدته[6].

(5) ينظر: لسان العرب، لابن منظور: 2/ 410 – 411 مادة (برح).
(6) المصدر نفسه: 6/ 187 – 188، مادة (قيس).

ويكتسب هذا الرمز (قيس) دلالته الاصطلاحية من خلال الصورة التشبيهية الفنية في نسيج المقطع (البيت الأول)، والتشبيه في البيت المُضـمَّن في (البيت الثالث).

الصورة التشبيهية بطرفيها (المشبه / وكنتُ) و (المشبه به / قيس) ينطوي تحتها المضمون الرئيس للقصيدة (الدلالة المركزية)، بل هي الصورة التي تـُظـّلل القصيدة بظلال المعنى الكبير الذي تدور حوله بمجملها، فهو تشبيه فني يمثل المفتاح للدخول إلى عالم القصيدة.

فالمشبه به (قيس) يشخص رمزاً للفناء، رمزاً على تمكن المحبة في القلوب، فلا يبقى في القلب شيء غير المحبوب، لا يبقى للمحب إلا جهة واحدة يطلبها ويعمى عن غيرها، يصير كمجنون ليلى لما تمكنـّت منه المحبة، قيل لقيس في بعض الأيام من انت؟ قال ليلى، وقيل له من أين جئت؟ قال: ليلى، قيل له إلى أين تمرّ؟ قال: ليلى، عمى عمّا سواها وطرش عن سماع غير كلامها لم يرجع عنها بعذل عاذل... وهذه هي شجونه التي عاش لها وبها.

فبين المشبه والمشبه به وشيجة قوية في التولـّه والشجون، والفناء عن كل شيء إلا المحبوب. هذا هو وجه الشبه بينهما، ويفترقان في ماهية المحبوب كما أفادت ذلك أداة التشبيه البارزة (الكاف) التي تشير إلى هذا المعنى، ووقفت حداً فاصلاً بينهما.

ودلالة الفعل الماضي (وكنت) إشارة إلى زمن التباريح ومقاساتها، فهي تمتدّ الى زمن ماضٍ بعيد تمضـُّه وتحرقـُه وتوجعه.... ثم تأتي الجملة الاعتراضية وهي من الإطناب الفني تصعَّد الوشيجة بين المشبه والمشبه به:

ويا رُبَّ حُبٍّ عراهُ فتونُ

على الرغم مما أفادته من معنى التقليل بـ (رُبَّ)، إلا انه تقليل يرفع من شأن هذا الحب والتولّه فهو لآحاد أفراد من الناس، لا يعرفه إلا من ذاقه وعرته. فتون) بهذا التشخيص الاستعاري ليكتّف المعنى ويصعِّد من فعلها بطريقة حسية مؤثّرة.... ثم يأتي البيت الثالث (المضمَّن) بما فيه تسبيه:

"جُننتُ بليلى العامرية والهوى جنونٌ ولكنَّ الجنونَ فنــونُ"

وأحسن التضمين ان يزيد المضمّن في كلامه نكتة لا توجد في الأصل كالتورية والتشبيه"[7]، وهذا ما نلحظه في البيت إذ اكتسب دلالة جديدة من خلال التشبيه في المطلع، إذ يسمو المعنى في طلب المحبوب من دلالة الفاني إلى الباقي إذ دخل في إطار الرؤية الشعرية للمبدع – وهذا هو الفارق الذي أفادته أداة التشبيه (الكاف) البارزة في الصورة التشبيهية-، فإذا كان محبوب قيس على الحقيقة ليلى/الفاني، فان محبوب الشاعر الله/الباقي. ومن هنا جاءت فنية التشبيه في المطلع والتضمين في نهايته. وإذا كان (الهوى) (المشبه) وجنون (المشبه به) في البيت المضمَّن) فانّ فيه دلالة الاختلاف، تنعكس على المقطع فتضيء لنا التجربة الوجدانية للشاعر في تولّهه وآلامه الكامنة المختفية في أعماق النفس.

وبهذا التوظيف الفني لم يكن الرمز والتضمين حلية فنية، بل وسائل الكشف عن التجربة الوجدانية المتفرّدة.

وفرادة التجربة وعظمتها رشحّت (المقطع الثاني) من القصيدة:

(7) ينظر: البلاغة والتطبيق، احمد مطلوب، ص 416.

**المقطع الثاني**

انا الذي كـــره الدنيـــا وزخرفـــها ولم يبق لي فيها هوىً وشؤونُ
أروحُ وأغدو والفراق يمضُّنـــــي وإنّي لمن سلكوا الفؤادَ رهينُ
وللمرء فيـــما يشتهيـــه مذاهـــبٌ وللقلـب فيمـــا يزدهيـــه يقيـنُ

دلالة (التعظيم) في التجربة تتجلى من خلال التركيب (أنا الذي كره الدنيا...) على ما فيه من شعور بالاقتلاع وانقطاع عن الدنيا، وانقطاع الأواصر بالزمان والمكان، ولا يُفسَّر هذا الانقطاع بالعجز عن ملامسة الواقع والسيطرة عليه، بل النقيض من ذلك: هو تجاوز للواقع إلى ما هو أسمى و أرقى واكمل، تميّز وولّـد الشعور بالانتماء إلى عالم أسمى، والغربة عن العالم الذي يعيش فيه ومن هنا تأتي دلالة التعظيم للنفس والتجربة في تجاوز ذلك بالآلام والأوجاع فالمسند إليه (أنا) الذي جاء خبره جملة فعلية (كره الدنيا...) أفاد هذا التعظيم وفكرة التعظيم تناسب السياق، بما يوصله من معان... والفراق يحتمل معنيين: الظاهري وهو فراق الدنيا وزخرفها، فراق الواقع والمكان، والباطني فراق المحبوب الذي يكابد الوصول إليه، وفي ذلك إشارة الى مقام من مقامات الصوفية يتحرّق فيه ويتوجّع (الفراق / يمضّني)، بهذا التعبير التشخيصي الذي يجلّي فاعلية الهم والحزن والحُرقة، فالفراقُ يمضُّ القلب ويحرقه ويؤلمه ... و (أروح و أغدو) استغراق للزمان، فهو في دوّامة مستمرة في هذه الأوجاع والآلام .... ومن هنا يأتي المقطع الثالث أطول المقاطع تفصيلاً لهذه الآلام/ (تباريح)... ولكن يستوقفنا البيت الأخير من المقطع الثاني:

وللمرء فيـــما يشتهيـــه مذاهـــبٌ وللقلـب فيمـــا يزدهيـــه يقيـنُ

الذي اعتمد أسلوب (التقديم والتأخير) فأفاد التخصيص

وللقلــب فيمـــا يزدهيــه يقيــنُ

فهو إقدام واقع في القلب على وجه اليقين دون سواه قد تجرد عن كلّ زيف وخداع، فهو فعل من أفعال القلب والسر لا يخالطه هوى وطبع، ولا يقيده في انطلاقه قيد، كما ان خبرية الأبيات الثلاثة المباشرة تؤكد هذا بوضوح دون لبس او غموض، إذ تقرّرُ الدلالة على وجه يقيني مباشر.

**المقطع الثالث**

يكشف الشاعر في هذا المقطع عن تباريحه ويصور نار الأحشاء وما تولده فيه من آلام وأوجاع.

ويعتمد المقطع أساليب بلاغية شتى تتفاعل جميعاً في توصيل الدلالة يبدأ البيت الأول منه بالنداء والتمني (فياليت) المترعَيْن بتلك الشحنة الشعورية المتوجعة، ثم يلي ذلك الاستفهام الانكاري:

فياليت شعري من يعينُ على الجوى وكيف وما في العالميـن معيــنُ

الاستفهام بـ(كيف) خرج إلى الانكار، انكار معين يواسيه في آلامه او يخفف عنه احتراقه واوجاعه، وهو استفهام يرتبط بالجملة الخبرية في البيت الثاني.

ولكـــن ربَّ الناس يلطـفُ قـــادراً به وحـده عونـــي بـذلك أديــنُ

التي تخفف من حدته وانكاره بهذا الاستدراك الموصل، وذلك من خلال تحشيد أدوات توكيد (لكنّ + به وحده عوني + بذلك أدين)، وقد أفادت الجملتان بالتقديم والتأخير فضلاً عن التوكيد (التخصيص)، تخصيص (عوني + أدين)

بربه دون غيره، والجملتان تقفان في دلالتهما المؤكدة إزاء ذلك التقديم والتأخير المنفي في البيت السابق:

ما في العالميـن معيـنُ

فهو إثبات وتوكيد إزاء نفي ليتميز المعنى وتبرز الدلالة على وجه من القوة واليقين.

ثم تتوالى الأبيات في المقطع لتشير بقوة إلى تباريحه، وقد عمل بحيوية أسلوب (التقديم والتأخير) المتكرر – الذي شكّل ظاهرة أسلوبية – على إبرازها وتوكيدها. وفي المقطع إشارات تدل على معنى واحد او متقارب اذ نلحظ: (متيّم فراق، حزين، حنين، ألم النوى، نفي السكون، الاضطراب، سجين).

فالمقطع الذي يتوسط القصيدة يشكّل سلسلة تتوالى فيها هذه الإشارات التي تصور جو اللوعة والاضطراب والتوجع.... ولكن الذي يخفف من هذه (التباريح)، ويلقي السكينة في القلب الدعاء والاستعطاف وهما معنيان جلاّهما (النداء: أيا رب) و (الأمر المجازي: فعونا...) في الأبيات:

أيـــا ربِّ إنـــي نحبتُ لك خاشـــعٌ وقلبـــي بـــه للطاعنيـــن حنيـــنُ
فعـــوناً على ما فيه من ألم النـــوى فليس له إنْ لـــم تعنْـــهُ سكـــونُ
وفيه اضطـــرابٌ ما يـــزال يذيبُـــهُ وإني بعيشي يا رؤوف سجيـــنُ

والاخبات والخشوع لله وحده هي الحالة المقابلة للقلق والاضطراب الذي يعاني بسبب البعد والفراق، وبالاخبات والخشوع ينتظر عوناً (فعوناً) ورأفة (يا رؤوف) وقرباً....، فهو سجين أسير المادة يعاني (البعد والفراق) اللذين يشكّلان حاجباً عن محبوبه. وقد اكد ذلك البيتان بعد ذلك بالأسلوب الخيري المباشر لتقرير هذه الحقيقة وتوكيدها:

فـأنّ فــراق الإلــف للإلـف قاتــلٌ وكلُّ فـراقٍ دون ذلـك يهــونُ

وإنّك تدري منْ أريــدُ وليــس لــي إلى غير عطفٍ من لدنك ركـونُ

فكل فراق يهون إلا فراقه وحجبه عن محبوبه، وكل شيء يهون إلا عطفه وقربه كما دل التقديم والتأخير في صورة مؤكدة:

إلى غير عطفٍ من لدنك ركـونُ

لذلك فهو يكابد ويجاهد من اجل الوصول، وهذه إمارات المكابدة والمجاهدة:

وهذي دموعــي ســاخناتٌ غزيــرةُ وما كلُّ دمعٍ في البكـاء سخيـنُ

ساخنات دلالة بالغة على البكاء الموصل الدائم، والشطر الثاني تخصيص لهذا البكاء الذي يستمد سخونته من حالة الشاعر النفسية التي تجاهد في التطهير الذاتي وسيلة للتقرب والوصول.

ثم ينتهي المقطع بأربعة أبيات، في البيت الأول (نداء) وفي الثاني (استفهام) يردفهما بيتان بأسلوبهما الخبري:

أأحبابنــا أنـّى تكــونــوا فإنّــني لــوافٍ بعهــدٍ بيننــا وأصــونُ

فهل أنتم مثلي حفاظــاً على الهــوى وقد جاءكم كيف الحفــاظ يكـونُ

النداء (بالهمزة) لنداء القريب في اصله، وقد وظف الشاعر أداة النداء القريب بدلاً من أداة نداء البعيد، ليدل على قربهم إلى نفسه وقلبه على الرغم من البعد المكاني الذي يستلزم أداة نداء البعيد، وانهم قد ملكوا عليه قلبه واقطار نفسه... ولكن البيت الثاني يظهر حيرته واضطرابه وقد جلاهما الاستفهام بـ(هل) الذي يشوبه الشك والحيرة، فهو لا ينظر إلى غيرهم وليس له إلا الوفاء رغم ألم

الفراق والشكوى، وهذا هو حال المحبين يتحملون من اجل من يحبون، ويكابدون الآلام، وكيف لا يكون كذلك والمنال عزيز، وهذا حاله وحالهم:

كلانـــا جنينـــا فـــي لقانـــا أطايبـــا وإنّـي على حـقِّ الوفـــاء أميـــن
لئن كنت أسخو بالنفيـــس لأجلكـــم فإني على أن تبعـدوا لضنيـــنُ

تجسيد الذهني بالمحسوس من شأنه ان يخرج الفكرة على وجه من المبالغة والتوكيد (جنينا أطايبا) تعبير كنائي يجسد أطايب اللقاء وهي (حالة نفسية) بثمر يجنى، وميل الشاعر إلى نقل هذه الحالة النفسية إلى مستوى محسوس بالكناية هو من قبيل الكشف عن حدة الألم الذي يستبد به ومقدار اللوعة التي تتولّد عن التباريح المتحكمة به، وهو في الوقت نفسه تعبير عن شوق إلى استحضار ما هو غائب. والتقديم والتأخير في عجزي البيتين (على حقّ الوفاء أمين) و (على أن تبعدوا لضنين) يصعّد من تأكيد هذه الحالة وتقريرها، إذ التقديم والتأخير في الموضعين خصصّا حالتين نفسيتين (أمين وضنين) بوصفهما وسيلتين من وسائل استحضار الغائب والتشبث به، ومن دواعي الاحتفاظ به، مع ملاحظة أداة التوكيد (اللام) في (لضنين) فهي حالة اشد ارتباطاً بالنفس لذلك أكدها.

**المقطع الرابع**

هذا المقطع في ثلاثة أبيات كالمقطع الأول والثاني، ولعل هذه المقاطع التي جاءت على نظام موحد في عدد أبياتها (ثلاثة أبيات)، لعل هذا النظام تنبيه على معنى يجمعها. فالملاحظ ان هذه المقاطع هي توغل في ذات الشاعر، وخطاب لهذه الذات دون ان نلحظ خطاباً للغير كما هو واضح في (المقطع الثالث) الطويل الذي

توسط القصيدة وامتاز بخطاب الغير أو بروز ضمير المخاطب الذي يشير إلى (المحبوب).

وخطاب الذات يوحي بالكتمان والسرية في تحمل الآلام والأوجاع، على حين ان خطاب الغير هو كشف ومحاولة للارتباط والوصول، ولعل هذا يعلل في الوقت نفسه طول المقطع الثالث الذي احتل مساحة كبيرة من جسم القصيدة فان طول المقطع وحجمه مرتبط بمعنى القصيدة الكبير هو تحقق الوصول واللقاء بالمحبوب.

ألا رُبَّ ليلٍ قد قطعـــتُ مكابــداً سُــهادي وليلُ المدنفيــن مكيـــن
أعاني تباريح الهــوى وشجونـــه وكمْ حُرمتْ طيب الرقاد عيــونُ
وإنّي لأرجــو يا أحبـــة قربكـــم وياليــت أيــامَ اللـّقـــاء تحيـــنُ

يحشد الشاعر في هذا المقطع ألفاظاً وظواهر بلاغية متلونة تعمل بحيوية على تصوير الجو الروحي المتوجع ... فنلحظ أداة التنبيه في بداية المقطع (ألا) اثارة للملتقي في تلقيه المعاني، ونلحظ الألفاظ التي ظللّت الجو بتباريح الشوق (ليل، مكابداً، سهادي، مدنف، معاناة، تباريح، شجون).

وعلى صعيد الظواهر البلاغية نلحظ ان بنية البيتين الأوليين اعتمدا على أسلوب الالتفات، الالتفات من التكلم إلى الغيبة، والالتفات: هو انتقال من أسلوب إلى أسلوب وهو ادخل في القبول عند السامع، واحسن تطرية لنشاطه وأملأ باستدرار إصغائه كما يقول البلاغيون[8].

(8) ينظر: مفتاح العلوم، للسكاكي، ص 95.

وبلاغة الالتفات من التكلم إلى الغيبة هنا يفيد (المبالغة والتعجب)، يعجب الشاعر من تباريحه الشديدة الوطأة على قلبه ونفسه، فهي شدة ومشقة، وأرق ومعاناة، وهو دنف براه الشوق حتى أشفى على الموت، وتمكن هذه التباريح من قلبه دل عليها المجاز العقلي:

وليلُ المدنفيــن مكيـــن

فالليل لا يعاني، ولكنه هو زمن المعاناة، ويعاني من فيه، وهذه مبالغة في تصوير شدتها وألمها .... وهي تمتد إلى زمن طويل، كما دل على ذلك المبني للمجهول (حُرمت):

وكمْ حُرمتْ طيب الرقاد عيــونُ

ثم يأتي البيت الأخير من المقطع متوتراً في دلالته فقد تركب بناؤه على معنيين نفسيين متضادين: (الترجي) في شطره الأول:

وإنـّي لأرجــو يا أحبـــة قربكـــم

والتمني في شطره الثاني:

ويالِيــت أيــامَ اللـّقـــاء تحيـــنُ

وقد دخلت أداة النداء (يا) على الشطرين لتعميق معنى الرجاء والتذلل من جهة، والتمني من جهة أخرى.

وانتهاء القصيدة بهذا البيت المتوتر بين الرجاء والتمني يوحي بان نفسه وقلبه في دوامة من الاضطراب لا يستريحان بين فرحة الترجي وبين ألم وتوجّع التمني، على الرغم من دخول أداتي التوكيد في صدر البيت (الترجي): (إن) و

(اللام) دلالة على نيل ذلك اللقاء والتنعّم به.... وبذلك تعيد القصيدة نفسها، فهي في حركة مستمرة تستمدها من حركة التجربة الشعرية وحيويتها.

## خاتمة ونتائج

بعد الانتهاء من تحليل القصيدة بلاغياً نجمل أهم النتائج إلى توصل إليها الباحث فيما يأتي:

1. قصيدة تباريح نص فني وهي تتحرك على مستويين: مستوى إخباري مباشر، ومستوى إشاري غير مباشر، وبين المستويين علاقة تفاعل وإضاءة. ولكن يبقى الإشاري (معنى المعنى) هو جوهر القصيدة وروحها.... وفي ضوء ذلك تبين ان القصيدة تحمل تجربة شعورية صوفية سامية يكابد صاحبها تباريح الشوق وتوهجه من اجل الوصول إلى المحبوب واللقاء به والفناء فيه.
2. الظواهر البلاغية المتلونة التي تشكلّت في نسيج القصيدة كان لها دور وظيفي فاعل في توصيل الدلالة إلى المتلقي في حيوية وقوة تأثير.
3. تبين ان القصيدة في حركة مستمرة تعيد نفسها، وهي حركة مستمدة من حركة التجربة الشعورية للمبدع.

# *Abstract*

***Dr. Ahmad Fathi Ramathan*** [*]

The present research aims at studying the Figurative and expressive characteristics inherent in the poem "Tabarak" and the conscious experience it carries.

The poem is a Sufi one it consists of four stanzas the first stanza has used simili to express its meaning, The structure of the second stanza has used glorification and foregrounding, The structure of the third stanza which consists of thirteen lines has depended upon Various rhetorical devices such as inclusion connotation, interrogation and vocative. The last stanza has used the art of transition, vocative and antonymy.

These rhetorical devices have formed focuses of attraction and stimulation in the reader by virtue of utilizing them effectively and efficiently.

(*) College of Arts / University of Mosul.