Kirkuk University Journal: Humanity Studies

مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية

ISSN P: 1992-1179
ISSN E: 3107-3360

The objective vision of the poems introduction in the works of Shihab al –Din al- Azazi (d.710 AH) A study on the Develoment and Sustainability of poetic Discourse

D0I: 10.32894/1992-1179.2026.169391.1356

jirjees Akoob Abdullah Al-Rashidi
jirjees.agoob.a@uomosul.edu.iq

Date of research received 12/02/2026, Revise date 02/03/2026, accepted date 05/03/2026, Online Publishing15/3/2026

Abstract

The prelude is one of the most important parts to the Arabic poem, and the first destination for receiving meanings, themes, and imagery. It is a phenomenon that has accompanied Arabic poetry since its inception, and its forms have diversified, expanded, and extended. The research aims to reveal the objective vision presented by the poet, Shihab al-Din al-Azzazi in the prelude. He made it an active, organic part of the opening of his poetic discourse to achieve communication with the recipient and ensure the continuity of the poetic impact. The importance of the research is evident in linking the artistic form in the poetic discourse with its function on the one hand, and the themes and objective vision on the other, moving from formal description of development and sustainability to the objective, systematic analysis governing the experience. The research adopted the descriptive integrative approach by tracing the preludes of the poems, describing their characteristics and themes, by examining the structure, the results of their meaning, their internal relationships, and their contextual connections. The research came in four demands preceded by a procedural introduction to the first concept (the objective vision of the love poem prelude), the second (the objective vision of the ruins poem prelude), the third (the objective vision of the complaint poem prelude), the fourth (the objective vision of the wine poem prelude).

Keywords: Objective Vision, Prelude, Shihab al-Din al-Azzazi, Poetry Discourse, Development and Sustainability.

الرؤية الموضوعيَّة لمقدمة القصيدة عند شهاب الدين العزازي(ت ٧١٠هـ)
دراسة في تنمية الخطاب الشعري واستدامته

د.جرجيس عاكوب عبد الله الراشدي
أستاذ مساعد /جامعة الموصل/ كلية الاداب

تاريخ الارسال ٢٠٢٦/٠٢/١٢ ، تاريخ التعديل ٢٠٢٦/٠٣/٠٢ ، تاريخ القبول ٢٠٢٦/٣/٠٥ ، تاريخ النشر ٢٠٢٦/٣/١٥

ملخص البحث:

تُعدُّ المقدِّمة من أهم أجزاء القصيدة العربية, والوجهة الأولى لاستقبال المعاني والمضامين والأخيلة, وهي ظاهرة رافقت الشعر العربي منذ نشأته، وقد تنوعت أشكالها وتعددت صورها, ويهدف البحث إلى كشف الرؤية الموضوعيَّة التي قدَمها الشاعر شهاب الدين العزازي في مقدمة القصيدة، وجعلها جزءًا عضويًّا فعّالًا في افتتاح خطابه الشعري؛ لتحقيق التواصل مع المتلقي وضمان استمرارية التأثير, وتتجلى أهمية البحث بالربط بين الشكل الفني في الخطاب الشعري والوظيفة من جانب, والمضامين والرؤية الموضوعيَّة من جانب آخر منتقلا من الوصف الشكلي بالتنمية والاستدامة إلى التحليل النسقي الموضوعي الحاكم في التجربة.

واعتمد البحث المنهج التكاملي الوصفي بتتبع مقدمات القصائد، ووصف خصائصها وموضوعاتها بالوقوف عند البنية ومحصلات دلالتها, وعلاقاتها الداخلية وارتباطاتها السياقية, وجاء البحث في أربعة مطالب سُبقت بمدخل إجرائي للمفهوم, الأول: (الرؤية الموضوعيَّة في المقدِّمة الغزليَّة), والثاني: (الرؤية الموضوعيَّة في المقدِّمة الطلليَّة), والثالث: (الرؤية الموضوعيَّة في مقدمة الشَّكوى), والرابع: (الرؤية الموضوعيَّة في المقدِّمة الخمريَّة).

الكلمات المفتاحية: الرؤية الموضوعيَّة, مقدمة القصيدة, شهاب الدين العزازي, الخطاب الشعريّ, تنمية واستدامة.

مدخل:

تُعدُّ المقدِّمة من أهم أجزاء القصيدة العربية, والوجه الأول الذي تستقبل به الرؤية، والبوابة التي تُؤذن بما سيأتي من معانٍ وأخيلةٍ, وهي ظاهرة رافقت نشأة الشعر العربي منذ القدم؛ إذ تنوعت أشكالها وتعددت صورها، وحظيت المقدِّمة بعناية الشعراء والنقاد, وبينوا محاسنها ومآخذها، وما يجب فيها وما لا يجب، ونقل الجاحظ (ت٢٥٥هـ) قول ابن المقفع: "ليكن في صدر كلامك دليل على حاجتك" (الجاحظ، ١٩٨٥م، صفحة ١١٦/١), وهو أن يكون صدر الكلام دالًا على حاجة الشاعر المادية والمعنوية.

وأكد النقاد على ضرورة تجويد مقدمة القصيدة وتحسينها, بدعواتٍ منها إذا كان "الابتداءُ حسنًا بديعًا, مليحًا رشيقًا كان داعيةً إلى الاستماع لما يجيءُ بعدهُ من الكلام" (العسكري،

١٩٨٢م، صفحة ٤٣٧)؛ لأنَّ انسجام الكلام في المقدِّمة, وتلاحم معانيه, وانسياب ألفاظه يشد المتلقي إلى الإصغاء, والاستماع، وأشار الثعالبي (ت ٤٢٩هـ) إلى ألفاظ مقدمة القصيدة ومعانيها, فحقها "الحسنُ والعذوبةُ لفظًا, والبراعةُ والجودة معنًى" (الثعالبي, ١٩٥٦م, صفحة ١٦١/١), وتتفق هذه الرؤية مع رأي أبي هلال العسكريّ الذي تكون المقدِّمة فيه حسنة الطبع غير متكلفة, ومتواشجة من حيث الألفاظ والمعاني, وعند ابن رشيق القيرواني(ت ٤٦٣هـ) "الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره؛ فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يُستدل على ما عنده من أول وهلة" (القيرواني, ١٩٨١م, صفحة ٢١٨/١), يُظهر هنا محورية المقدِّمة ومركزيتها في التلقي، وربما كانت القصيدة ليست ذات مستوى عالٍ من الجودة، ولكن مطلعها حسن يغطي على كثير مما فيها من الخلل, وهذا ما أكده القرطاجني بقوله: "وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة؛ إذ هي الطليعة الدالّة على ما بعدها المتنزّلة من القصيدة منزلة الوجه والغرّة, تزيد النفس بحسنها ابتهاجًا ونشاطًا لتلقّي ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك, وربّما غطّت بحسنها على كثير من التخوّن الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيها وَلِيَها" (القرطاجني, ٢٠٠٧م, صفحة ٣٠٩), ونستدل من هذه المراجعة– لنصوص النقاد العرب القدماء, ونظراتهم– على أهمية المقدِّمة في بناء النصِّ الشعريِّ، وعلى دورها الفعال في استمالة المتلقي بتعدد موضوعاتها, واختلاف بواعث إنتاجها؛ لأنَّها "وسيلة إثراء موضوعية تتجسد بشعريتها وابلاغيتها اللتين جعلتاها تنهض بدور متميز في تنشيط حدث التلقي عبر دوالٍ فيها, ومدلولات تقدمها تحدد مساره بشكل يتلاءم مع صيرورة القصيدة, وتنامي تجربتها؛ بوصفها تحاول الإيفاء بتفاصيلَ مرقومة بسمات ذاتية وموضوعية" (الخاتوني, ٢٠٢٢م, صفحة ٦٣) بقيت محافظة على دورها في التمهيد للموضوع والاستدلال على الرؤية الشعرية, وينفذ الشاعر إلى وعي المتلقين بمقدمات القصائد التي تتباين في أغراضها مستدعية الانتباه للدخول في جوّ القصيدة، وتلقي بناها بوصفها لوحة شعرية ذات بعدين موضوعي وفني؛ لأن المقدِّمة "تعبير عن وجدان الشاعر ونفسيته, وموقفه إزاء الكون والحياة" (حنفي, ١٩٨٧م, صفحة ٤٩), وتحقق قراءتُها قراءةً نقديةً فهمًا لمداخل تجربة الشاعر وبعدها النفسي ومنظورها الفني.

ويعزز تنوع الموضوع الشعري في مقدمة القصيدة عند الشاعر شهاب الدين العزازي من فهم خطابه الشعري وتنميته باستدامة فنية وبعدٍ مؤثر في التواصل, فضلًا عن الوقوف عند القيمة الحقيقية لمقدمة القصيدة في نسج النص وتوجيه دلالاته؛ إذ تقوم مقدمة القصيدة "على التحول

الدلالي والانتقال الموضـــوعي" (الخاتوني, ٢٠٢٤م, صـــفحة ٦٥) عبر الخطاب الشـــعري عبر التفاعل بين الشاعر والمتلقي، وبين النص وسياقاته التاريخية والثقافية.

إطلالة على حياة الشاعر العزازي:

يُعدُّ العزازيُّ من أعيان شعراء القرنين السابع والثامن للهجرة، واسمه "أحمد بن عبدالملك بن عبدالمنعم بن عبدالعزيز بن جامع شهاب الدين العزَّازي" (الصفدي, ١٩٩٨م, صفحة ٢٦٩/١), وولِد الشاعر بقلعة أعزاز غرب حلب "سنة ثلاث وثلاثين وست مئة" (الصفدي, ١٩٩٨م, صفحة ٢٦٩/١), وقد عمل الشـــاعر "تاجرًا فهو ينشـــر البَّزين من نظمه وقماشـــه، ويجعل النظم لأدبه والمتجرَ لمعاشه" (الصفدي, ١٩٩٨م, صفحة ١٦٩/١)، واشتهر بكثرة الترحال والتنقل, وكان له متجرٌ في "قيسارية جهاركس بِالْقَاهِرَةِ" (الصـفدي , الوافي بالوفيات, ٢٠٠٠م, صـفحة ٧/ ٩٩), وإلى جانب مزاولة التجارة كان شاعرًا مطبوعًا جيد النظم مليح التراكيب "اشْتغل فِي الْأَدَب وَمهر وفَاق أقرانه" (العسقلاني, ١٩٧٢م, صفحة ٢٢٦/١)، ووسِم شعرُه بالجودة واللطافة، وبأنه "جيد المقاصد، لطيف الاقتناص للمعاني خفيَّ المراصد لتراكيبه حلاوة، وعلى ألفاظه طلاوة، وله شيءٌ كثيرٌ من الموشَّحات، وكلها بالصِّناعة البديعيَّة مُوشَّعات، وكان قد أتقن فنّي القريض والتوشيح، وغني اشتهاره في ذلك عن التلويح بالتصريح" (الصفدي, ١٩٩٨م, صفحة ١٦٩/١), ووصفه ابن شاكر بالكياسة والظرافة, ونعت نظمه بالجودة "الشاعر المشهور, كان كيِّسًا ظريفًا, جيد النظم في الشعر والموشحات" (الكتبي, ١٩٧٣م, صفحة ٩٥/١)، وقد عاصر الشاعرُ عددًا من ملوك حماة وسلاطين المماليك، ونظم فيهم غرر قصائده وعُرف بثقافته المتنوعة؛ وقدَّم محققُ الديوان وصفًا نقديًّا مُجملًا عن تجربة الشاعر، بالقول: "كان العزازيُّ مثقفًا ثقافة واسعة, وتدل أشعارُه على أنه كان عميقَ الاطلاع على التاريخ العربي, بما فيه من أحداث كبرى وثقافات متنوعة, وأعلامٍ كبارٍ في الشـعر والفقه والتاريخ والفلسـفة" (العزازي, ٢٠٠٤م, صـفحة ١٣)، وأوجز الكلام عن ثقافته، وعلوِّ موهبته في الشعر، ومكانته في عصره الأدبي قائلًا: "نظم العزازيُّ الشَّعر في كلِّ فنٍّ من فنونه, وقد كان شـاعرًا مكثرًا غزير الإنتاج ... وصـلنا كمٌّ ثمينٌ من القصـائد التي لا تدلُ على شـاعريةٍ متفوقةٍ حسـب, بل تقدّم منجمًا غنيًّا بالجواهر، ومنهلًا عذبًا فراتًا يغني التراث الشـعريَّ والأدبي لتلك الحقبة والشـعر العربي بعامة" (العزازي, ٢٠٠٤م, صـفحة ١٨)، وكانت وفاته "يوم الأحد تاسع عشري شهر الله المحرم سنة عشر وسبع مئة" (الصفدي, ١٩٩٨م , ص ٢٦٩/١).

أولًا: الرؤية الموضوعيَّة في المقدِّمة الغزليَّة

تُعدُّ المقدِّمة الغزليَّة من أهم أشكال المقدمات في القصيدة العربية وأكثرها شيوعًا، وهذه رؤية النقاد القدماء؛ إذ يقول ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) في حديثه عنها "ثم وصل ذلك بالنسيب؛ فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق" (الدينوري, ١٩٦٦م, صفحة ٧٦/١) ، ويُثبت أن للمقدمة الغزليَّة دوراً كبيراً في استمالة السامع؛ لما فيها من "عطفِ القلوبِ, واستدعاءِ القبولِ, بحسب ما في الطَّبعِ من حُبِّ الغزل, والميلِ إلى اللهوِ والنساء" (القيرواني, ١٩٨٨م, صفحة ٢٢٥/١) ، وفيها تكشف الرؤية الموضوعيَّة والخواطر، ويصور فيها الشاعر جوانبه العاطفية, وما يشعر به في خلجات نفسه.

وابتدأ بها الشعراء منذ العصر الجاهلي حتى استقرت مقدمة مستقلة عن غيرها من المقدمات (عطوان, ١٩٧٠م, صفحة ٩٧)، وبها يُمهِّد الشاعر لموضوعه؛ فتكون عتبة مهمة في البناء الشعري وموضوعه.

وتعبر المقدِّمة الغزليَّة عن الرؤية الموضوعيَّة للوجدان العاطفي، والإحساس المرهف, وتظهر فيها مرارة الشوق, ولوعة الحرمان, وألم الرغبة؛ إذ يقول (العزازي, ٢٠٠٤م, صفحة ١٦٧): (الكامل)

ما بِتُّ أمزجُ لومَهُ بِعتابِهِ ... إلاَّ لطِيْبِ حديثِهِ وخِطابِهِ
قمرٌ منيرٌ في ابتداءِ كمالِهِ ... وقضيبُ بانٍ في اقتبالِ شبابِهِ
ثَمِلُ القوامِ كأنَّ في أحداقِهِ ... ما في مراشفِهِ وفي أكوابِهِ
وكأنَّ في التُّفَّاحِ حُمرةَ خَدُّهِ ... وكأنَّ في الصَّهباءِ طعمَ رُضابِهِ
يفترُّ عن بَرَدٍ وعن شَهَدٍ حيا ... ةُ النَّفْسِ بينَ جمادِ ومُذابِهِ
ويُريكَ سِحْرًا مِنْ صِناعةِ طرْفِهِ ... لا تسكنُ الحرَكاتُ منْ أبوابِهِ

استهل الشاعر قصيدته بنفي استلطافه للوم المرأة وعتابها، ويستثني من ذلك بأداة الاستثناء(إلا) طيب الحديث والخطاب, ويكون اللوم العتاب مقبولين بمسوغ طيب الحديث والخطاب؛ إذ تستحضر الصورة الحسية في دعم الرؤية الموضوعيَّة, فيشبهها بالقمر المنير تشبيهًا يذكر فيه الجامع بينهما (في ابتداء كماله)، بالاستعارة التصريحية, وفي عجز البيت يشبهها بقضيب البان (في اقتبال شبابه)، ويحمل (البيت الثاني) توازيًا تركيبيًّا بين الجملة الأولى (قمر منير في ابتداء كماله)، والثانية (وقضيب بان في اقتبال شبابه)، ثم يشبه قوامها ومشيتها بمشية (الثمل) الذي يتمايل سكرًا، ويلحق أحداق عينيها وشفاهها بالخمرة ساعة تقديمها في

أقداحها، ويقرن خدها بالتفاح الأحمر، ويشـــبّه الرُّضـــاب بالخمرة, وهنا مكمن جمال البيان في التشبيه؛ إذ الحق المحسوس (الريق) بالمحسوس (الخمرة)؛ إذ يدقق الشاعر في الأوصاف الحسية للمرأة تدقيقًا يصـــف جمالها الذي هو "ذروة الاســتمتاع الجمالي عند الشــاعر العربي؛ لذلك نراه هائمًا بها, يجدُّ بطلبها, يُغنيها في الليل والنهار, ويتشـرد وراءها" (جيدة, ١٩٩٢م, صـفحة ٦٣)؛ ليشكل مبالغة في وصف جمال المرأة وحسنها في المقدِّمة الغزليَّة, ويتواصل في سرد المحسوسات بتتابع ينتقل به من الخد إلى الفم بذكر البرد والشـهد للأسـنان والريق, ثم يفصّـل بصـفة الجماد للأولى, والذوبان للثانية البردـــــــ جماد, الشهد ـــــ مذاب, ملتفتًا إلى المخاطَبِ هدفِ الرؤية الموضوعيَّة للمقدمة بـ (ويريك) مفصلًا في سحر الطرف والتفاتاته التي لا تسكن حركاتها.

وتؤشـــر الرؤية الموضـــوعيَّة بذكر محاســـن المرأة محاورًا العاذل بصـــيغة المثنى بالنداء الشعري؛ إذ يقول (العزازي, ٢٠٠٤م, صفحة ١٦٨): (الكامل)

ويَكـادُ مِنْ تَرفِ النَّعيم إذا مشَـــى ... يُـــوهـــيـــهِ حَـــمْـــلُ وشـــــاحـــهِ

وكـــأنَّـــمـــا أصـــــداغُـــه وخُـــدودُهُ ... صُـــبِغتْ كصِـــبْغةِ نقْشـــهِ وخُضـــابهِ

يـا عـاذلـيَّ دعـا مـلامـةَ عـاشـــقٍ ... أودى بـه فـي الـحُـبِّ مـا أودَى بـهِ

غـزِلٌ تُـهـيِّجُـهُ حَـمـامـاتُ "الـحـمـى" ... وتَـزيـدُهُ طـرَبًـا عـلـى أطـرابـهِ

عَـنَّـفْـتُـمـاهُ فـزادَ فـي بُـرَحـائـهِ ... وزجـرْتُـمـاهُ فـلَـجَّ فـي أوصـــابـهِ

يصـور الشـاعر المرأة المترفة ببنى تعبر عن وجودها الشـعري في المقدِّمة الغزليَّة؛ إذ تعتمد الرؤية الموضـوعيَّة التشـبيه بـــــ (كأنما) في بيان تفاصـيل الجمال ومواطنه بالصـور اللونية بـ (أصداغ, خدود, صبغت, خضاب) دلالة على الجمال الخلقي بموازاة الجمال المصنوع في إظهار تفرد المرأة به, ثم النداء المبهم بالدعوة إلى ترك الملامة؛ إذ لا يلام عاشـــق عانى ما عانى من الوجد الذي (أودى به)، ثم يختم بالصـورة الحسـية (غزل تهيجه حمامات الحمى) اسـتكمالاً لبنية المقدِّمة الغزليَّة، وحضـور الصـفات الحسـية سـمة ظاهرة في المقدِّمة الغزليَّة عند الشـاعر؛ "ليقدم تصـــوراته الواقعية واعيًا متطلباته الآنية بميله إلى تنوع الأحوال, وتباينها بطريقة تعكس تمركزه حول سـمات حسّـية لها أبعادها النفسـية في التوصـيل الشـعريّ بُمشّـعات دلاليّة تصـويريّة نعتمد منتخبات تداولية، تجلي انفعالات داخلية لها قدرة التأثير في الآخر" (الخاتوني, ٢٠٢٢م, صـفحة ٦٧), وهذا ما جعل الشـــاعر مائلًا في هذه المقدِّمة إلى التصـــوير الحسّـــي, ويعود الضـــمير (عنّفتماه, وزجرتماه) لـ (عاذليَّ) استكمالًا لفكرة النص, وتوكيد رؤيته الموضوعيَّة.

ويعتمد الشاعر المقدِّمة الغزليَّة مفتاحًا؛ لكسب ود المرأة ونيل عطفها بالنداء واستعراض مواطن جمالها الحسّي؛ إذ يقول (العزازي, ٢٠٠٤م, صفحة ٢٦٦): (الخفيف)

أيُّها المُستبيحُ قتْلي خَفِ اللهْ وانْهَ عينيكَ للدَّمِ المستحِلَّهْ
وأَبِنْ لي بأيِّ ذنبٍ تقلَّدْ تَ دمي عامدًا وأيَّةِ زَلَّهْ؟
يا نَحيفَ القَوامِ مِنْ غيرِ ضعفٍ وسقيمَ الجُفونِ مِنْ غيرِ عِلَّهْ
بأبي منكَ وجنةٌ لدمِ العُشَّا قِ فيها شَواهِدٌ وأدِلَّهْ
كتَبَ الحُسْنُ فوقَها سُورةَ "النَّمـ ـلِ" فكانتْ للعاشقينَ مُضِلَّهْ

تتجلى الرؤية الموضوعيَّة للمقدِّمة الغزليَّة عندما يحاور المرأة, وقد استباحت قتله مستجديًا عطفها بأن تخاف الله تعالى، ومستفهمًا بأيّ ذنب قد جناه يعاقب وبأية زلة؟ ثم يستدعي أسلوب النداء فيخاطب المرأة بمواطن جمالها بـــ (يا نحيف القوام من غير ضعف)، وهنا تأتي مركزية القيد (من غير ضعف) بأن يؤكد الرشاقة مطلبًا لحسن المرأة وجمالها مغازلاً إياها، بهذا الوصف ووصفه بـــ (سقيم الجفون)، أي العيون الناعسة الآسِرة التي عُدَّت مصرعًا للعشاق، ثم يقسم (بأبي) أن في وجنته شواهد وأدلة لدمهم، وهنا قسم شعري فيه دلالة الرجاء، "ويقرر الشاعر المرأة لازمة وجودية في مساقٍ صرح به بصدود شعري شكلته إرادة واعية" (الخاتوني, ٢٠٢٢م, صفحة ٦٩) عدَّ نفسه قتيلًا مستباح الدم في غيابها؛ ليعبر عن الحياة والسكينة في حضورها, ويلجأ إلى المفارقة بصورة تعتمد المجاز في تصوير الوجنة بالإفادة من (سورة النمل) سبيلًا لتوكيد الفكرة, وجلب انتباه المتلقي, وانفعاله بالحدث مع التقرير بأنها أي (الوجنات مضلَّة)؛ للدلالة بذكر العام العاشقين الموصل إلى الخاص الشاعر.

ويبقى حوار طيف المرأة واستحضارها آخر ما يتبقى للشاعر عند صفائها وصدّها وبعادها؛ ليتسلى في غيابها، وتزداد المعاناة إذا غاب ذلك الطيف، ولم تأتِ الزيارة, ولا يخرج الطيف عن دائرة المقدمة الغزلية باعتماد مضامين الغزل ووصف المرأة؛ إذ يقول (العزازي, ٢٠٠٤م, صفحة ٢٣٩) : (الطويل)

إذا كان طيفُ "المالكيَّةِ" لا يَسْري ولا ينجلي همِّي ولا ينقضي فكْري
فلا غروَ إنْ باتت جُفونى بلا كرىً ولا عَجَبًا إنْ كانَ ليلي بلا فجْرِ
يقولونَ لي: مَتِّعْ جُفونَك بالكَرى وخلِّصْ فُؤادًا للصَّبابةِ في أسْرِ
فقلتُ: ومَنْ لي بالذي قدْ أسرتُمُ؟ ولكنْ بلا حُكْمي عشقْتُ ولا أمْري

تعشَّـــقتُهـا تَحكي الغزالـةَ مُقلـةً وتُزري إذا ماسَـتْ على الغُصُـنِ النَّضْـرِ
تَصـــولُ بـأحـداقٍ كـأنَّ جُـفـونَـهـا يُحدِّثْنَ عنْ ضَـــعْفٍ ويُخْبِرْنَ عنْ كَسْـــرِ

يستبعد الشاعر الطيف بالنفي (لا يسري – لا ينجلي)؛ لجعل دوام الهم مقرونًا بعدم زيارة الطيف؛ فالرؤية الموضـوعيَّة في المقدِّمة الغزليَّة الطيفية محاولة من الشـاعر للخلاص من حالة الألم والتمزق والحزن التي يعيشـــها في الواقع, والتوجه نحو الحلم بالطيف وتحقيق ما عجز عنه في الواقع, "فهو يرفض الواقع ويتوجه للحلم بمقدمته الطيفية" (الحمداني, ٢٠٢٤م, صـفحة ٦٩)، وتقوم بنية المقدِّمة على الحوار, والمراجعة والنفي في بيان تعلق الشـــاعر بالمرأة ورغبته بزيارة طيفها، وهو أقل مطلوب يأتي بمرتبة أدنى من اللقيا والزيارة مع التصـــريح بأنه حكم لا إرادة له فيه مركزًا على الزمان ومؤثثاته (بلا كرى), وليل طويل (ليلي بلا فجر)، وأســـر الصـــبابة (للصـبابة في أسـر), ويدعم الرؤية الموضـوعيَّة بصـور تسـتديمها مأخوذة من التراث أي عليها توافق بالإلحاق بالغزالة مقلة, وبالغصـــن نضـــارة, ثم وصـــف الجفون بالضـــعف والانكســـار مع تشخيصها على الاستعارة بالحدثين (يُحدِّثنَ ويُخبرنَ) لجفونها.

ثانيًا: الرؤية الموضوعيَّة في المقدِّمة الطلليَّة

يصـور الشـعراء في المقدِّمة الطلليَّة حنينهم إلى مراتع الصِّبا, ومرابع الأهل، ومنازل الأحبة وديارهم، وتلك الرسـوم التي دُرسـت، ولم يبق منها إلا بقايا وآثار؛ فالشـاعر "يُعبِّر في مقدمته عن انطباع الواقع الذي يعيشـه في نفسـه, فما يزاوله أو يعانيه في حياته, وفي بيئته من ترحل وتنقل, وما ينجم عن ذلك من فراق وأشـــجان يعبِّر عنه في مقدمة كمقدمة الأطلال" (حنفي , ١٩٨٧م, صـــفحة ٦٣), وهي تجســـيد عميق لإحســـاس غائر في الوعي الإبداعي يثيره وقوفهم على تلك المنازل، وظل الجاهليون يسـتهلون قصـائدهم بالمقدِّمة الطلليَّة حتى تماثلت عادة، واسـتقرت سـمة في الشـعر العربي؛ إذ يقول ابن قتيبة: "وسـمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصـد القصـيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدّمن والآثار، فبكى وشـكا وخاطب الربع، واسـتوقف الرفيق ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين عنها" (الدينوري, ١٩٦٦م, صـفحة ٧٥/١), فمن عناصـر هذه المقدِّمة ولوازمها المتأصـــلة (البكاء, والاســـتبكاء, والشَّـــكوى, وذكر الديار, واســـتيقاف الرفيق, ومخاطبة الربع)، وكثرت في الشـــعر الجاهلي لطبيعة حياتهم دائمة الارتحال والتنقل حتى اســـتقرت في مقدماتهم، كما علقت صـور الطلل في نفوس المتلقين؛ فتلامس مضـامين هذه المقدِّمة وجدانهم،

وبقيت متأصلة في قصائد شعراء العصر الوسيط وشهدت تحولات موضوعية تتلاءم مع روح العصر وثقافته, وكأنَّ الطلل كوَّن نسقًا متواترًا في الشعر العربي لم تغادر صوره وعي الشعراء.

ويرسم الشاعر استمرارية الماضي في الحاضر, وكيف أثَّرت به تلك الذكريات في الأيام الخوالي وأثارت انفعاله في مقدمة طللية؛ إذ يقول (العزازي, ٢٠٠٤م, صفحة ١٨١-١٨٢) : (المنسرح)

لو حُفظَتْ يومَ "رامةِ" ذِمَمُهْ ... ما طُلَّ بينَ الطُّلولِ منهُ دَمُهْ

ولو وفتْ عهدَها جآذِرُها ... ما أصبحتْ بالسُّلوِّ تتَّهِمُهْ

وكيفَ يستنصرُ السُّلوَّ فتَى ... مُثْقَلُ جيشِ العزاءِ منهزمُهْ؟

عنَّ له السِّربُ "بالكَثيبِ" ضُحىَ ... فهاجَ مِنْ فرطِ وجدهِ قِدَمُهْ

وأومضَ البرقُ دونَ "كاظمةٍ" ... وهْنًا فسحَّتْ مِنْ دمعهِ دِيَمُهْ

صَبَّ له "باللِّوى" وساكنهِ ... لا عجُ شوقٍ يَشُبُّ مضطرِمُهْ

يبدأ الشاعر رؤيته الموضوعيَّة بذكر الطلل (رامة, الطلول, الكثيب)؛ ولهذا الطلل المكتنز – قيمة شعورية– تبعًا لتجاربه وماضيه, "فالطلل في مضمونه الدلالي والنفسي تعبير عن تجارب شعورية تثيرها ذاكرة الشاعر ويغذيها انفعاله النفسي" (العنبكي, ٢٠١٠م, صفحة ٢٠٢)؛ إذ يذكر امتناع حفظ دم لامتناع حفظ العهود والذمم، وتحقق هذا الأسلوب بأداة الشرط (لو) ولو وفت (جآذر) هذه الأرض (غزلانها) بالعهد، لما شككت فيه متهمةً إياه بالسلو، ثم يستفهم نافيًا استنصار السلو من قبله؛ إذ كيف لفتى صَوَّر عزاءه جيشًا منهرمًا مثقلا أن يعاوده صبرٌ وسلو؟، ثم يجعل نفسه في مسرح الكثيب, ويعن له السرب عنينًا يهيج وجده للمسير إلى الديار، ولعلَّ التكرار تقانة أفادت الشاعر في بناء المقدِّمة الطلليَّة (لو حفظت – لو وقت), وقدمت رؤيته ولا سيما أنه جاء متلوًا بالاستفهام بـــ (كيف) الذي أفاد معنى التعجب والاستعباد, وكأن للطبيعة المكانية أثرًا في إذكاء الشوق وإبداء الحنين, فهي إشارات تعبر عن تفاعل نفسيٍّ مع الطلل يعتمد الصورة البصرية إضاءة وحركة بالبرق والدمع واضطرام النار محسوسات يصور بها معنويات الشوق والحنين والغربة.

ولديار الأحبة قيمة شعورية في ذات الشاعر؛ فذكرها يكون بمثابة انطلاقة للذكريات والأيام السالفة؛ إذ يقول (العزازي, ٢٠٠٤م, صفحة ٢٥٠) : (المنسرح)

دارٌ "لريا" كالمسكِ ريَّاها ... سَقى ثراها الحيا وحيَّاها

أعِدْ أحاديثَها عليَّ فقدْ طابتْ أحاديثُها وذِكراها
وهاتِ يا برقُ عنْ ثنيَّتِها واحكِ وصِفْ نُورَها ولألاها
وأنتِ يا نَسمةَ الشَّمالِ متَى عهْدُكِ بالطِّيْبِ مِنْ خُزاماها؟
دارٌ كانَّ الرَّبيعَ دبَّجها بزهرِها والسَّحابَ وشَّاها

يستهل الشاعر مقدمته بذكر (دار ريا) مُشبِّها الديار بالمسك بأداة التشبيه (الكاف) ويستسقي(الحيا) لثرى هذه الدار ثم يسأله تحيّتها، وتكفلّت المقدِّمة الطلليَّة هنا بتأدية تفاصيل تبدأ بالإشارة إلى المكان (دار ريا) وهي قيمة شعرية تراثية فيها استرجاع لماضٍ بقي فاعلًا ليمتدَّ إلى الحاضر شعريًّا؛ إذ "بالمقدِّمة الطلليَّة يدخل المكان في إطاره الحسي دائرة الحنين التي تكشف عمق العلاقة بين الذات الإنسانية، والديار التي تحرك في نفسه كوامن الحب، والأشواق للأهل والأحباب" (مصطفى, ١٩٨٤م, صفحة ١٥٤) بكل تفاصيله وأجزائه.

وينمو الخطاب الشعري بالأمر (أعد) في طلبه لتكرار حديثها الذي طابت عليه مؤكدًا بـ (قد) التحقيقية، ثم يبثُّ الروح في البرق بالاستعارة، لكي يُحدِّثه عن النور الظاهر في ثنيتها، ويلتفت إليها ويناديها بأسلوب النداء المتحقق بـ (يا) مشبهها بنسمة الشمال؛ ليفسر عن حضورها في تلك الأرض الطيبة الزاهرة بالخزامى, والانتقال من الأمر الحقيقي لمخاطب حقيقي أو مُتخَّيل (أعد) إلى الأمر المجازي (هات) للبرق, وما يؤكد الاستغراق الشعري بالطلل اعتماد الماضي (دارٌ كأنَّ) وتأثير تحول الزمن من الخصب إلى الجدب (زهر يدبجها, وسحاب يوشيها).

وترتكز الرؤية الموضوعيَّة في المقدِّمة الطلليَّة على الصراع بين البقاء والفناء، وبين الذاكرة والنسيان؛ إذ يقول (العزازي, ٢٠٠٤م, صفحة ٩٤): (الطويل)

هُو الرَّبْعُ مِنْ "عَلَوى" هلْ أنتَ نازلُهْ لتُروى بسُقيا الدَّمعِ منكَ منازلُهْ؟
مَحَلٌّ عفتْ آياتُهُ ورسُومُه وقدْ صوَّحتْ باناتُهُ وخمائِلُهْ
وقفْنا نبُثُّ الشَّوقَ عندَ دُخولهِ ولا قلْبَ إلاَّ حُبُّ "علوةَ" داخلُهْ
نُسائِلُه عَنْ ساكنيهِ تَعلُّلًا وأنَّي يجيبُ الرَّبعُ عمَّنْ نسائِلُهْ
يحُقُّ لأهلِ الحبِّ يستكثروا البُكا غداةَ استقلَّتْ للرَّحيلِ محاملُهْ
أفي كُلِّ يومٍ تَبْتَليها يدُ النِّوى بفقدِ خليلٍ أو خليطٍ تُزايلُهْ

تكشف الرؤية الموضوعيَّة لمقدمة القصيدة الطلليَّة حقيقة المكان (هو الربعُ)، ثم ينتقل الشاعر إلى دعوة النفس للمشاركة في مأساة هذا المكان؛ فالرؤية هنا ليست مجرد رؤية بصرية

لديار(علوى)، بل هي رؤية عاطفية ترى أن الدموع هي (السقيا) الوحيدة المتبقية لمكان جفّت فيه الحياة, ويتجه الخطاب الشعري في رصد أثر الزمن (عفتْ آياتُهُ ورسُومُه) المكان الذي كان يومًا مملوءًا ببواعث الحياة، وأصبح الآن (محلٌّ) أي أرضًا مقفرة, (وقد تصوحت باناته وخمائله) يعكس جفاف (البان) ذبول البهجة وجدب الروح بعد رحيل الأحبة, ويظهر النص رغبة الشاعر في استنطاق المكان (نُسائله... وأنّى يجيبُ؟), وهذه الرؤية تعبر عن الانقطاع المعرفي والوجداني, ويريد هنا خبرًا عن الراحلين، لكن المكان الذي شهد وجودهم أصبح صامتًا؛ مما يضاعف الشعور بالفقد والاغتراب.

وتنتقل الرؤية الموضوعيَّة من العام (المكان) إلى الخاص (الرؤية) (يوم الرحيل), ويصور الشاعر لحظة (استقلَّتْ للرَّحيلِ محاملُهْ) كبداية للمأساة الحقيقية التي تبرر البكاء (يد النوى), ويُشخّص (النوى) الفراق كقوة باطشة تبتلي الإنسان يوميًا بفقد (خليل أو خليط), وهذه رؤية تشاؤمية للحياة بوصفها سلسلة لا تنتهي من الفراق والوداع.

وتتبلور في المقدِّمة الطلليَّة الرؤية الموضوعيَّة؛ إذ تدمج بين العجز الشاعر أمام الزمن سلطة الانتماء, ولا يقف الشاعر ليبكي الحجارة فحسب؛ بل ليقدم حالة الأسر الوجداني التي خلفها الرحيل؛ إذ يقول (العزازي, ٢٠٠٤م, صفحة ٩٨) : (المتدارك)

قدْ طالَ وقُوفُكَ في الطَّلَلِ ... مِنْ بعدِ مفارقَةِ الكِلَلِ
ساروا سحَرًا وسُتورُهُمُ ... تُحمَى بالبِيْضِ وبالأسَلِ
ما ضرَّ حُداةَ ركائِبِهِمْ ... لو ساقُوا الظَّعْنَ على مَهَلِ
فابكِ "الأثَلاتِ" بِمُنْمِرِ ... كدِرِ العَبَراتِ ومُنْهَمِلِ
وافكُكْ كبِدًا لكَ مُوْثَقَةً ... في أسْرِ هوى الحدَقِ النُّجُلِ
يا مَنْ عَذلُوا في حُبِّهِمُ ... كُفُّوا فَنَدي ودَعُوا عَذَلي

تبدأ الرؤية الموضوعيَّة للمقدِّمة الطلليَّة بجملة فيها أسى (قد طال وقُوفكَ), وهي رؤية تعكس الانشطار بين الماضي والحاضر, ويدرك الشاعر أن الوقوف طال، وأن المكان أصبح (طلل) بقايا، لكنه على الرغم من هذا الإدراك العقلي بـ (مفارقةِ الكِلَلِ) الهوادج، يظل عاجزًا عن الحركة؛ مما يبرز الضياع الفقد؛ إذ تنتقل الرؤية إلى تصوير مشهد الرحيل (ساروا سحرًا) في زمن السحر وقت التسلل والغياب المفاجئ, والمكان المتنقل الستور التي تحمى (بالبيض) السيوف, و(الأسل) الرماح, وهذه الرؤية توضح أن العجز أمام الواقع, وتتجلى رؤية الشاعر للظلم

الواقع عليه في عتابه لـــ (حداة ركائبهم) على السرعة والاستعجال (لو ساقوا الظعن على مهل), وهذه الرؤية تعكس الرغبة الإنسانية في استبقاء اللحظة الأخيرة, وتأجيل الألم والفراق.

وتنتقل القصـــيدة من البكاء على المكان (الأثلات، العبرات ومنهمل) إلى الداخل الإنســاني(الكبد الموثقة), ويرى الشــاعر قلبه/كبده ليس ملكًا له؛ بل هو أســير في (هوى الحدق النجل), وهذه الرؤية تحوّل الحب من عاطفة إلى قيد ماديٍّ؛ إذ يصبح الشاعر عاجزًا عن التحرر حتى بعد أن فرغت الديار, وتقر المقدِّمة الطلليَّة برفض لمنطق العقل (العذال), والرؤية الموضوعيَّة تؤكد أن تجربة الحب والطلل هي تجربة فردية غامرة لا تخضع للملامة؛ فالحزن قد استوطن, وأصبحت النصيحة بلا جدوى أمام حرارة الفقد.

ثالثًا: الرؤية الموضوعيَّة في مقدمة الشَّكوى

تفتح المقدِّمة آفاق التلقي, بوصفها عتبة تفصح عن فحوى القصيدة، وما سيذكر فيها، وهذا بائن عند الشاعر شهاب الدين العزازي؛ إذ يقدم قصائده برؤية موضوعية تتضمن بواعث الشَّكوى, ويسترسل في تجسيد معاناته الشخصية من حاسدٍ ومبغضٍ حتى تبلورت مضامينها في "سوءِ الحالِ وظلمِ الزمانِ وتعذرِ الأرزاق" (عطوان, ١٩٨٢م, صفحة ٥٣), ولعلَّ استفتاح الشاعر قصائده بالشَّكوى أمر نفسي ينبع من حالة واقعية ضاغطة, بالتعبير عمّا يجول في خاطره وخلجاته, وفيها استدعاء حقيقة آلامه ومعاناته، سواءً أكانت حقيقة أم مُتخيلة, فإنها توازن بين مجموعة مؤثرات يبعثها الشاعر نفسية وفنية, وهو يقف إزاء واقع يحرك في نفسه بواعث الشَّكوى, والشعور بالنفي المكاني, والاستلاب الزماني.

وتأتي الشَّكوى مضمونًا فاعلًا في مقدمات القصائد عند الشعراء, وأخذت بعدًا اجتماعيًا في معالجة مناحٍ حياتية بأطر فنية تفتتح بها القصائد, وتكون انطلاقة لموضوعات المديح والرثاء والغربة والشوق باعتماد البنى التي تعبّر عن استرجاع الزمن؛ إذ يقول (العزازي, ٢٠٠٤م, صفحة ٨٧) : (المتقارب)

شَجاهُ الحَمامُ وتَغريدُهُ ... وقدْ ظعنتْ "باللَّوى" غِيْدُهُ
وحدَّثَهُ البرقُ ما هاجَهُ ... فزادَ بُكاهُ وتسْهيدُهُ
فتىً واكفُ الدَّمعِ مُهراقُهُ ... ومُخْتَبَلُ القلبِ معمودُهُ
وأهيفَ ما للقنا قَدُّهُ ... ولا لمهاةِ النَّقا جيدُهُ

يصف الشاعر نفسه شجيًّا منفعلًا بالطبيعة، وقد أثارهُ تغريد الحمام شاكيًا مستذكرًا فراق أحبته؛ "فالشَّكوى صرخة عارمة تجاه الأحاسيس والمشاعر المكبوتة، وتفصح عن فقدان الصبر, وانعدام قدراته أمام هجرها, وهي تلبي حاجة بذاته المثقلة بالآهات، وهي حالة شعورية مبنية على ألم ووجع داخلي ألمّ بالشاعر نتيجة لفقدان من يحب" (الحمداني, ٢٠٢٤م, صفحة ١١٩), ويستعرض، في المقدِّمة تفاصيل المكان (اللوى)، وقد سار ظعنهم فيه؛ ومما زاد بكاءه حديث البرق بمفارقة واستعارة مكنية في إسناد الحديث للبرق إسنادًا مجازيًّا, ففاض دمعه واكفًا منهمرًا، وظلَّ قلبه مختبلًا مضطربًا، وهنا يجمع مضمون الشَّكوى صوراً تشكل المقدِّمة تتجه من المكان إلى الكائن فيه بلغة تعتمد التعميم، والبوح بما في النفس.

ويظهر حزنه ويبث شكواه في مقدمة الشَّكوى طالبًا فيها العذر شعريًّا معبرًا عن حالة البكاء مستعينا باللونين الأبيض والأسود في بناء الرؤية الموضوعيَّة التي فيها إظهار الدهش من حاله بالمدرك الحسي البصري؛ إذ يقول (العزازي, ٢٠٠٤م, صفحة ١٨٦) : (الخفيف)

أُعْذُراني إذا لبِسْتُ الحدادا ... وأطلْتُ البُكاءَ والتَّعْدادا

أُعْذُراني فما خُلقتُ حديدًا ... لا ولا كنتُ حيثُ كنتُ جَمادا

لِيَ عينٌ لولا مُلازمَةُ الحُزْ ... نِ تَجافَى منها البَياضُ والسَّوادا

ودُموعٌ سَوابِقٌ تَتَجارَى ... في مَياديِنِ وجنتي وُرَّادا

وفؤادٌ أودَى بهِ الرُّزْءُ حتَّى ... ذابَ مِنْ كثرةِ الأسى أو كادا

يبدأ الشاعر المقدِّمة بخطاب الصاحبين على طريقة القدماء من الشعراء، ويطلب أن يعذراه على لبسه السواد وإطالته البكاء؛ فلم يُخلق حديداً أو جمادًا حتى لا يغشاه الحزن أو يزوره, وأصبحت الشَّكوى متنفسًا يعبر فيه عن معاناته, ويكشف عن خلجات نفسه، ويصف عينه الملازمة للحزن شاكيًا باكيًا، ولولا وجود هذا الحزن لاستحالت يتجافى منها البياض والسواد تشوهت من البكاء، وطول الحزن، وامتداده صورة من صور الشَّكوى، ثم يصور دموعه وغزارتها؛ إذ يشبهها بالخيل في جريها وسباقها، وشبّه وجنتيه بميادين تجري عليها تلك الدموع تجسيدًا لمضامين الشَّكوى في مقدمة القصيدة (ودموع سوابق تتجارى)؛ إيغالًا في الألم من الواقع, ويأتي رزء الفؤاد الذي ذاب من الأسى.

ويؤشر الشاعر الصفات الجسدية طريقًا لبناء صور الشَّكوى, وبلورة الرؤية الموضوعيَّة باستدعاء العاذل بصورة إيجابية, بأنْ يبكي لحاله إظهارًا لوجده وتعلقه بالحمى شاكيًا ذاكرًا الحداة،

والحمول وســـيرهم مفرقين بينه وبين من يحب؛ إذ يقول (العزازي, ٢٠٠٤م, صـــفحة ٢٨٤):

(مجزوء الكامل)

كـــادتْ لِـــفَـــرْطِ نُـــحـــولـــهِ تـــبـــكـــي عُـــيـــونُ عَـــذُولـــهِ

صَـــبٌّ يَـمـيـلُ إلـى "الـحـمـى" ويـــمـــيـــلُ نَـــحْـــوَ طُـــلـــولـــهِ

كَـــمْ حـــمَّـــلـــتْـــهُ فـــوقَ مـــا يَـــقـــوى حُـــداةُ حـــمـــولـــهِ

ســـــاروا بـــمِـــهضُـــومِ الـــحشَـــا عَـــذْبِ الـــلَّـــمـــى مَـــعْسُـــولـــهِ

يستهل الشاعر قصيدته بتقريب شعري يمثل حالته التي تستدعي الشَّكوى؛ لاستمالة المتلقي وضـمه داعمًا متعاطفًا معه, وكلّما كانت مقدمة الشـكوى "مؤثرة ومتماسـكة شـدت المتلقي نحو غرض القصيدة وتشوقه إلى سماعها؛ فرسمت مقدمته الشاكية من منابع حددت رؤيته من الفقدان والتألم والتوجع والحســـرة؛ فجاءت منها حيوية المقدِّمة" (الحمداني, ٢٠٢٤م, ١١٥) ، وأودعت الصبابة جسمه ناحلًا مفرطًا في النحول حتى كاد أن يبكي عذوله؛ مما يراه فيه, وهذه مفارقة فيها المبالغة، وهنا انزياح للمعنى؛ إذ إن العذول دائمًا ما يُســـرُّ بهذا المنظر، ونحدد تداخل (البيت الأول) مع قول الشاعر البهاء زهير (زهير, ١٩٨٢م, صفحة ١٥٧) :

تَـذلَّلْـتُ حتَّى رقَّ لي قلـبُ حَـاسِـــدي وعَـادَ عَـذُولي في الهَوى لِيَ شـــافِعُ

ولعلَّ هذا يدعم الرؤية الموضـوعيَّة, ويسـهم في استدامتها بإسنادها على محمولات سابقة تُحدث توترًا يحقق تعاطفًا مع الشـــاعر في مواجهة للواقع "لتكوين الدَّلالة المتفردة بالحوار, والنَّقض وإرســـالها صـــورة تتجاذبها النَّظراتُ الحياتيَّة, ويتبناها الموقفُ الشِّـــعري الشُّـــعوري مبالغة في التصـوير, وقوة في التَّأثير, ودقة في التَّوصـيل" (الخاتوني, ٢٠٢٣م, صـفحة ٦٦), وجاء التوافق الموضوعي من تقارب البنى الشعرية المؤسسة للشكوى البهاء زهير (وعاد عذولي في الهوى وهو شـافع), والعزازي (تبكي عيون عذوله), ثم يُصـوِّر نفسـه صـبًّا متشـوِّقًا وكيف تميل نفسـه لتلك الحمى والديار والطلول، وكم حملته تلك الأظعان فوق ما يطيق, وهي إشارة إلى النحول والشَّكوى (ساروا بمهضوم الحشا).

ويشـكل الفراق حلقة من حلقات الشَّـكوى التي طالما ألح عليها الشـعراء، وجعلوها عتبة لقصائدهم التي تأتي محملة بالأحاسيس والخواطر إزاء الواقع بكل تفاصيله، ولعل الشاعر شهاب الدين العزازي من أبرز شعراء القرن السابع الذين عانوا من الفراق، والفقد وعبروا عنه في مقدمات قصائدهم؛ إذ يقول (العزازي, ٢٠٠٤م, صفحة ١٠٧) : (المنسرح)

قلبٌ بنارِ الفراقِ مشبوبُ ودمعُ عينِ للصَّبِّ مصبوبُ
ومهجةٌ قدْ أذابَها قلَقٌ إلى أحبَّائِها وتعذيبُ
للهِ صبٌّ إلى أحبَّتهِ يُغالبُ الشَّوقَ وهْوَ مغلوبُ
ويرتجي الطَّيفَ أن يُعاودَهُ وهْنًا للطَّيفِ عنهُ تَنكيبُ
يا جِيرةَ كلَّما ذكرتُهُمُ سرَى لذكري حديثُهمْ طَيْبُ
هلْ نسْمةٌ منكمُ تهبُّ عسى يُشفَى بذاكَ الهُبوبِ مكروبُ؟

يشكو الشاعر لواعج شوقه, وما فعل الفراق بقلبه وروحه وجسده؛ إذ شبّت نار الفراق به برؤية مجازية تظهر ألمه مَقيسًا على إحراق النار، وآلامها حتى صبَّ دمع عينه حزنًا وبكاءً، وما فعل القلق، والاضطراب بائن بمهجته التي استعار لها صفة الذوبان تمكينًا للمعنى، ثم يصور نفسه في صراع مع شوق لا ينتهي بدلالة وزن الفعل (يغالب) الذي يدل على المشاركة, وحدثه الدال على المكابدة، وما ينتج عن هذا الصراع من هزيمته وغلبته إزاء من يحب، وليس له من ذلك إلا مراقبة الطيف برجاء أن يكرر زيارته، ويعاودها ولكن الطيف في ذلك عدل عنه (ويرتجي الطيف أن يعاوده) بضمير الغائب, ويشير اعتماد ضمير الجمع في المقدمة بـ (أحبَّائها, أحبته, ذكرتهم, حديثهم, منكم) إلى أن (الطيف) جاء دالًا على الغربة, وأسهم في تدعيم الرؤية وبيان أثر الفقد في الشاعر وهذا مدعاة أن يكون شاكيًا باكيًا.

رابعًا: الرؤية الموضوعيَّة في المقدِّمة الخمريَّة

إن لاستفتاح الشاعر قصائده بالخمرة بُعدًا إبداعيًّا, وأثرًا تداوليًّا يوضح إمكاناته في التصوير الحسي، بما يتداخل مع النسق التراثي الذي يصف فيه الشاعر الخمرة "وعتقها ورائحتها النفاذةَ, وصفاءَها, وكؤوسها وأباريقها وزقاقها, وسقاتها, ومنافعها من قتل للهموم, ونفي للأحزانِ وإحياءٍ للنشوة والسرورِ في النفوس" (عطوان, ١٩٨٢م, صفحة ١٩٨)؛ فإننا نجد الإمعان في التفاصيل, والنظر في أمور دقيقة تحتفظ بها الذاكرة وصوَّرتها قريحتُه، ولا يعني تصويره للخمرة أنها شيء من ممارساته وسلوكه، وكل ذلك ينطبق على قصائد الشاعر شهاب الدين العزازي في اعتماده مقدماته الخمريَّة؛ لأنها تؤخذ على أنها تقليد وانضمام للتراث الشعري الذي احتفى بصوره، وأساليبه الفنية ومضامينه في تأمين انطلاقة شعرية مؤثرة في المتلقي

ويصور الشاعر متعة الخمرة, وقربها من نفسه ونشوته برفقة ندمائه محاولًا تشكيل رؤية تستميل الذائقة؛ إذ يقول (العزازي, ٢٠٠٤م, صفحة ١٧١) : (مخلّع البسيط)

حـيِّـي الـنَّـدامَـى بـهـا كُـؤوسـا وزُفَّـهـا فـي الـدُّجـى عَـروسـا
صَـفـراءَ صِـرْفًـا بـهـا يُـداوَى ومِـنْ كُـلُـومِ الـهُـمـومِ يُـوسَـى
كـأنَّـهـا عَسْـجَـدٌ مُـذابٌ قـدْ تُـوِّجـتْ لُـؤلـؤًا نَـفـيسـا
مـا الـتـهـبـتْ فـي الـكـؤوس إلاَّ عَـذرْتُ فـي أُخـتـهـا الـمَـجُـوسـا
كـمْ رُحْـتُ أسـتـنـهـضُ الـنَّـدامَـى لـهـا وأَسـتـحـضـرُ الـجـلـيسـا
مُـجـرِّرًا لـلـصِّـبـا ذُيـولا ومُـخْـلِـقًـا لـلـهَـوى لَـبُـوسـا

يفترض الشـاعر مُخاطَبًا يطلب منه أن يحيي ندماء تلك الكؤوس؛ مشـبهاً الخمرة بالعروس التي تزف في الدجى ونجده يحاول استدعاء السياق إكمالًا للفكرة بالرجوع إلى التاريخ، ثم يصفها بأنها صفراء وهي ترياق تداوى به الجراح في المنطق الشعري، ويشبهها بأداة التشبيه (كأن) بأنها عسجد "اسم جامع للجوهرِ كُلِّهِ من الدُّرِّ والياقوت" (ابن منظور, ١٩٩٤م, صفحة ٣/٢٩٠) توافقًا مع حالتها السائلة، ثم تتويجه باللؤلؤ النفيس النقي، واستعار لها صفة النار في التلهب، والتوهج، والإضـاءة، وجعلها تتكلم، ويتوجه إلى المخاطب أنك تعذر المجوس على عبادة أختها النار على دائرة الاستعارة محققاً صورة متكاملة بالعطف بين حدثين فيهما أمر وطلب (حيي – زف) مستعيرًا الزمان للخمرة بالضمير (ها) فهي عروس تزف إلى الندماء, وكأنه يوثق جوًّا يسوده الأنس ويحلُّهُ السرور بـ (كم), وتكرار استنهاض الندماء, واستحضار الجلساء, ثم تشخيص الصبا والهوى بذيول مجرورة للأول, ولبوس خَلق للثاني.

ويأتي تصوير الخمرة ومجلسها بتفاصيل ينادي فيها الندماء والرفاق؛ فهم حاضرون في المقدِّمة الخمريَّة, بما يحقق الرؤية الموضـوعيَّة بالحوار والسـرد ببنية المكان والزمان؛ إذ يقول (العزازي, ٢٠٠٤م, صفحة ٢٨٨): (الخفيف)

يـا نَـديَـمـيَّ طـابَ خَـمْـرُ الـدُّنـانِ فـامزُجـا لـي كُؤُوسَـهـا واسْـقـيـانـي
بِـتُّ منـهـا مَيْتًـا وأَصـبـحْـتُ حَيًّـا فَـدَعـانـي أمـوتُ مَـوْتًـا ثـانـي
فـإذا مـا قَضـيْـتُ بـالصَّـحْـبِ نَحْبي غَسِّـلانـي مِنْ صِـرْفِ مـا تَـمْزُجـانِ
وادْرِجـانـي في نَسْـجِ مـا صَـنـعَ الكَرْ مُ إذا مـا أردْتُـمـا تُـكـرِمـانـي
واحْـمـلانـي عـلـى رؤوسِ الـنَّـدامـى وبـأرجـاءِ كـرْمِـهـا فـادفِـنـانـي
ثُـمَّ قُـولا: قضَـى صـريـعَ الأبـاريـ ـقِ شـهـيـدَ الـجُـنُـوك والـعِـيْـدانِ

يُخاطب الشاعر نديميه بـــ (طاب خمر الدنان) واشتهته نفسه؛ إغراءً لهما وتحبيبًا بها، ويأمرهما رابطًا ذاك الأمر بالفاء وكأنه قد ترتب على طيب ذلك الخمر التتابع المنطقي أن يمزجا الكؤوس ثم يسقياه، وقوله هذا على سبيل المجاز؛ إذ لا تمزج الكؤوس بل يمزج ما فيها، ويستدعي المقابلة في (البيت الثاني) بالألفاظ (كنت- أصبحت) و(ميتًا - حيًا)؛ فالخمرة فيها الأضداد (موت - حياة), ويرغب أن يجد فيها موتًا ثانيًا، حتى إذا ما قضى نحبه فيها, فيودُّ لو أنه يُغسل في ذلك المزيج من الخمرة شرطًا بـــ (إذا) تحقيقًا لإكرامه في المنطق الشعري، ويدرج في ذلك الموقف اللاواقعي, ويحدد بأن يحمل على رؤوس الندماء ويدفن في أرجاء كرمها معولًا على قيمه المكانية, وينعت نفسه بصريع الأباريق, وشهيد الجُنُوك "عود, معزف... وقيل : طائفة من الراقصين للعامة وهم شباب وصبيان" (دُوزي, ١٩٧٩-٢٠٠٠م, صفحة ٢/٢١٣-٢١٣) والعِيدان محققًا تكاملًا في الرؤية بمكملات الموقف اللاهي, ولا سيما ابتداء المقدمة بـ (يا نديميَّ) بصفة المثنى وصولًا إلى (ثم قولا):

وادرجاني في نبع ما صنع الكرام إذا ما أردتما تكرماني

ويداخل الشاعر بطريقة فنية الخمرة ووصف الساقية معتمدًا في ذلك على الصور والتشبيهات؛ إذ يقول (العزازي, ٢٠٠٤م, صفحة ٢١٤) : (الرجز)

طافتْ بكأسٍ مثْلِ لونِ خَدِّها وطعْمِ فيها وصَفاءِ وُدِّها
فاستلَبتْ ألبابَنا بفَترةٍ منْ جَفنِها وخطرةٍ مِنْ قَدِّها
جاريةٌ قدْ خضَبتْ راحتَها الـ ـرَّاحُ بصِبْغٍ مِنْ لهيبِ زَنْدِها
كأنَّما تبسُم عنْ فرائدٍ مِنْ اللَّواتي نُظمتْ في عِقْدِها
كأنَّما تَلحظُ عنْ صِمصامةٍ هنديَّةٍ قدْ شُهرِتْ مِنْ غمْدِها
كأنَّما تَثني قضيبَ بانةٍ أشفقتُ عند مَيْلِها مِنْ قصْدِها

يصف الشاعر الساقية الودود مخضبة الأكف قيمة جمالية حسية محببة في المرأة يواجه بها المتلقي تمهيدًا لموضوعه في المديح؛ "إذ تتداخل معاني المديح بمعالم الغزل - الخمرة، وعناصرها تداخلًا بنائيًا واعيًا تتقارب فيه الدلالات المعجمية، أو تتجاوز في إنتاج السياق المدحي (ثناء وإطراءً) بنظام لغوي يتسع لمرجعيات موضوعية متعددة ينتقل فيه السارد من الفخامة، والتعظيم والقوة إلى الرقة والبهاء والجمال بالمواءمة الشعرية، والتبادل الوظيفي بين الصور الجزئية وخياراتها التداولية" (الخاتوني, ٢٠٢٤م, صفحة ١٦)، وقد سلبت الساقية عقله

بنظرة من عينيها على التقليد الشعري, وتماهيًا مع التراث، وصوره الراسخة في الوعي الإبداعي، وسقته بكأس شبهه بخدها نورًا وإضاءة ورقة، ويُلحق ابتسامتها بالدر المنظوم في عقدها، ويجمع نظراتها بالصمصامة أي السيف المشهر عن غمده في تأثيرها، ونفوذها تعبيرًا عن جمالها وتفردها (عن صمصامة هندية), وتزداد المقدمة تناسقًا باعتماد الطبيعة مصدرًا في تشكيل الصورة المتحركة بالتشبيه بـ (كأنما تَثني قضيب بانةِ).

وتُظهر الرؤية الموضوعيَّة في المقدِّمة تفاؤلية جمالية، تُعلي من شأن اللذة الحسية والتمتع بجمال الكون, فالمقدِّمة الخمريَّة/الطبيعية تهدف إلى تهيئة القارئ للدخول في جوٍّ من الطرب والأنس بعيدًا عن كدر الحياة وهمومها؛ إذ يقول (العزازي, ٢٠٠٤م, صفحة ٢٥٢): (الرجز)

للهِ ليلٌ لمْ تَغِبْ أقمارُهُ ... حتى تبدَّى سافرًا نهارُهُ

ليلٌ توشَّى بالنُّجومِ بُرْدُهُ ... وطرَّزتْهُ بالصَّبا أَسحارُهُ

باتَ يُديرُ راحَنا ساقٍ لنا ... كالرَّاحِ ماءُ خَدِّهِ ونارُهُ

لمْ ندرِ مُذْ حيَّا بكأسِ ريقِهِ ... وخمرِهِ أيُّهما عُقارُهُ

في ظِلِّ بُستانٍ صَفا هواؤُهُ ... ومأؤُهُ وأمَّنا نَوَّارُهُ

نَرْجِسُه معقودةً أكمامُه ... ووَردُهُ محلولةٌ أزرارُهُ

تبدأ القصيدة برؤية جمالية للزمن، فالليل هنا ليس زمنًا للوحشة أو الحزن بل هو ليلٌ مضيء امتدت أقماره حتى صافحت أنوار الصباح, وهذا الانتقال من عتمة الليل إلى سفور النهار يعكس حالة من البهجة والانشراح؛ إذ شخص الشاعر جمال الطبيعة بوصفها كائنًا حيًّا مزخرفًا (ليلٌ توشَّى), وصوّر الليل في هيئة ثوب فاخر (بُرده) مزين بالنجوم (وتطرَّزته بالصَّبا) جعل من نسمات الصباح خيوطًا تطرز أطراف هذا الليل, ويبرز التضاد الجمالي في (نَرْجسُه) المنغلق (المحتشم), و(الورد) المنفتح (المتحرر)؛ مما يضفي حركة بصرية على البستان.

وتظهر (صورة الساقي), وتنتقل الرؤية من وصف الطبيعة الصامتة إلى الأنس يلازمه من لوازم مجلس الخمرة؛ إذ يظهر (الساقي) بوصفه عنصرًا مكانيًّا يجمع في صفاته بين الضدين (ماءُ خَدِّهِ ونارُهُ)، وهي كناية عن رقة البشرة وحمرة الخدين, وتصل الرؤية الموضوعيَّة هنا إلى دورتها بأن يتماهى ريق الساقي مع الخمر؛ لدرجة أن الشاعر يفقد التمييز بينهما، وهو ما يعزز فكرة السكر بالجمال قبل السكر بالخمر.

الخاتمة:

أخذت المقدِّمة مكانة مركزية عند الشاعر شهاب الدين العزازي, ونالت عنايته؛ مما جعلها تتنوع في قصائده مع الموضوع وجعلها في تناسب وتتواءم معه:

– أعطى الشاعر المقدِّمة الغزليَّة مساحةً واسعة ضمن مقدمات قصائده، وتنوعت عنده بتفرع ينزاح عن موضوع الغزل إلى موضوعات أخرى فضلًا عن تداخل بين الغزل المعنوي، والحسي الذي يصور المرأة ومواطن جمالها، وأخذت أشكالًا بالظاعنة, الطيف.

– نالت المقدِّمة الطلليَّة نصيبًا وافرًا من مقدمات قصائده وكان الشاعر فيها – على ديدن القدماء– يصور ديار الأحبة الخالية وأطلالها البالية، وكان لهذه المقدِّمة ارتباط بنفسية الشاعر الذي عانى الاغتراب في حياته المتنقلة وغير المستقرة .

– يلجأ الشاعر إلى الشَّكوى في مقدمات القصائد لمجموعة بواعث سياقية, في طليعتها الحياة العامة التي عاشها الشاعر شهاب الدين العزازي وما فيها من تفاصيل ترتبط بـــ (المرأة, الفراق, الفقد)، فكانت موضوعًا مهمًا في مقدمة القصيدة تتصل بواقعية الحدث الشعري, ولا سيما المدحي الذي تكون الشَّكوى مهادًا له، ومنبثقة عن مدياته.

– لم تنل مقدمة الخمرة عناية كبيرة كما نالت غيرها عنده؛ كونها مقدمة لا تقوم بنفسها بل بغيرها من الموضوعات افتتاحًا يستطرد منه إلى موضوعاته من المديح وغيره، إلَّا أنه أجاد فيها وأحسن التصوير الحسي منشئًا صورًا مرتبطة بالغزل والوصف, وذكره تفاصيل الساقي.

ثبت المصادر والمراجع:

ابن منظور, أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم, (١٩٩٤م), لسان العرب: ط٣, بيروت, لبنان, دار صادر.

بردي, ابن تغري, (١٩٣٠م), النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة: ط١، القاهرة، مصر, دار الكتب المصرية.

الثعالبي, أبو منصور عبدالملك, (١٩٥٦م), يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد , ط٣, القاهرة, مصر, طبع مكتبة الخانجي.

الجاحظ, أبو عثمان عمرو بن بحر, (١٩٨٥م), البيان والتَّبيين: تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون, ط٥, مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر, الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة.

جيدة, عبد الحميد (١٩٩٢م), مقدمة لقصـــيدة الغزل العربية: ط ١, بيروت, لبنان, دار العلوم العربي.

الحمداني, أ.د. فارس ياسين محمد, (٢٠٢٤م), مقدمة القصيدة في العصر الوسيط ابن نباتة المصري اختيارًا (قراءة نقدية في التشكيل والصورة): ط١, الموصل, العراق, دار نون.

حنفي, د. عبد الحليم, (١٩٨٧م), مطلع القصـــيدة العربية ودلالته النفســـية: (د. ط), القاهر, مصر, الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الخاتوني, د. مقداد خليل قاسم, (٢٠٢٢م), شعراء عراقيون في العصر الوسيط (قراءات نقدية في الصورة والمشهد): ط١، عمان، الأردن، دار غيداء للنشر والتوزيع.

الخاتوني, أ.د. مقداد خليل قاسم, (٢٠٢٤م), شعرية النص في الأدب العراقي الوسيط (ترجمان المحنة والصمود): ط١, عمان, الأردن, دار غيداء للنشر والتوزيع.

الخاتوني, أ.د. مقداد خليل قاســم, (٢٠٢٣م), نظرات نقدية في الأدب العربي: ط١, الموصــل, العراق, دار نون للطباعة والنشر.

دُوزِي, رينهارت بيتر آن, (١٩٧٩-٢٠٠٠م), تكملة المعاجم العربية: ترجمة : محمد ســـليم النعيمي, ط١, الجمهورية العراقية, نشر وزارة الثقافة والإعلام.

الدينوري, ابن قتيبة, (١٩٦٦م), الشعر والشعراء: تحقيق: أحمد محمد شاكر, ط٢ ، القاهرة، دار المعارف.

الزركلي, خيرالدين بن محمود, (٢٠٠٢م), الأعلام: ط٥، بيروت, لبنان, دار العلم للملايين.

زهير, البهاء زهير, (١٩٨٢م), ديوان البهاء زهير: شـــرح وتحقيق: محمد أبو الفضـــل إبراهيم, محمد طاهر الجبلاوي, ط٢, القاهرة, مصر, دار المعارف.

الصـفدي, صـلاح الدين خليل بن أيبك, (١٩٩٨م), أعيان العصـر وأعوان النصـر: تحقيق: د. علي أبو زيد, د. نبيل أبو عمشـة, د. محمد موعد, د. محمود سـالم محمد, ط١, بيروت, لبنان, دار الفكر المعاصر.

الصـــفدي, صـــلاح الدين خليل بن أيبك, (٢٠٠٠م), الوافي بالوفيات: تحقيق: أحمد الأرناؤوط, تركي مصطفى, ط١, بيروت, لبنان, دار إحياء التراث.

العزازي, شـــهاب الدين أحمد بن عبد الملك بن عبد المنعم بن عبد العزيز, (٢٠٠٤م), ديوان العزازي: حققه وقدم له: د. رضا رجب, ط١, دمشق, سوريا, دار الينابيع.

العسقلاني, أبو الفضل أحمد بن علي بن محمد بن أحمد بن بحر,(١٩٧٢م), الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة, تحقيق: محمد عبد المعيد خان, ط٢, حيدر آباد, الهند, مجلس دائرة المعارف العثمانية.

العسكري, أبو هلال الحسن, (١٩٨٢م), كتاب الصناعتين: تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، ومحمد علي البجاوي, ط١، القاهرة, مصر , دار إحياء الكتب العربية.

عطوان, د. حسين, (١٩٧٠م), مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي: (د. ط), القاهرة, مصر، دار المعارف.

عطوان, د. حسين, (١٩٨٢م), مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني: ط١, بيروت, لبنان, دار الجيل.

العنبكي, سعيد حسون, (٢٠١٠ م), الشعر الجاهلي (دراسة في تأويلاته النفسية والفنية): ط١، عمَّان، دار دجلة.

القرطاجني, أبو الحسن حازم, (٢٠٠٧م), منهاج البلغاء وسراج الأدباء: تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط٤، بيروت, لبنان, دار الغرب الإسلامي.

القيرواني, أبو علي الحسن بن رشيق, (١٩٨١ م), العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥، بيروت, لبنان, دار الجبل.

الكتبي, ابن شاكر , (١٩٧٣م), فوات الوفيات: تحقيق: إحسان عباس, ط٢, بيروت, لبنان, دار صادر.

مصطفى, محمد عبد المطلب, (١٩٨٤م), قراءة ثانية في شعر امرئ القيس–الوقوف على الطلل: **مجلة فصول**، القاهرة ، مصر، العدد(٥).