جولة في الرّمز القرآني وأثره في شعر فُحول الشعراء العباسيّين

أ.م.د. مهدي عابدي جزيني
جامعة أصفهان، كلية اللغات، قسم اللّغة العربية، ايران
mehdiabedi1359@yahoo.com

التقديم: 2022/7/14 القبول: 2022/10/24 النشر: 2023/3/15

Doi: https://doi.org/10.36473/ujhss.v62i1.1733

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International Licenses

الملخّص:
القرآن ومضامينه يكوّنان أهمّ مصدر للشعراء ؛ ليغترفوا منهما صورهم ومضامينهم. وهنا يدرس الكاتب الرمز القرآني وتجلّيه في الشعر العباسي، ليقف على مدى نجاح الشاعر العباسي في استخدام هذه الرموز ومراعاة الأصول الفنية فيها. وبدا لنا من خلال الدراسة والأسلوب التحليلي – التوصيفي المبتني على أسس نقدية، بأنّ كثيرا من هذه الرموز المستمدّة من القرآن لا تتعدّى الجوانب التشبيهية والمقارنة؛ لأنها أقحمت على القصيدة ولم تتولّد من داخل النصّ الشعري ولم تأت نتيجة لتجربة الشاعر، لذلك هي لاتشكّل قيمة تعبيرية متفجّرة إلا في مرجعيتها التاريخة والثقافية المتجذّرة في القرآن الكريم والمعجم الديني. فمن هنا تبدو غير منسجمة مع السياق الشعري وناتئة على جسم القصيدة، فمصدر ذلك تعلّق الشاعر العباسي بالجوانب الحسّية والصّور الخارجية التي حالت بينه وبين استخدام هذه الرموز لتجربة ذاتية أو جماعية، بحيث تكون الرموز والصور القرآنية أكثر دلالة وإيحائية من نظيرتها في الشعر. فهناك القلّة من الرموز التي تتمتّع بالأصول الفنّية، وتتّخذ طابعاً ذاتياً، وتحلّق في سماء الفنّ العالية، خاصة في شعر الرثاء وفي شعر ابن الرّومي الذي يقتصر جلّ شعره على تصوير آلامه الذاتية وآلام شعبه المسكين.

الكلمات الرئيسة: القرآن، الرمز الفنّي، الشعر العباسي

Quranic Symbol and Its Impact on Abbasy's Poetry

Asst. Prof. Mehdi Abedi Jezzini
Isfahan University, Faculty of Languages, Department of Arabic Language, Iran
mehdiabedi1359@yahoo.com

Abstract:
Quran and its contents are the main sources for poets to derive their pictures and subjects. The writer aims at analysis Quranic symbols & their appearance in Abbasy's poets, to conclude a kind of literary – analytic from the level of these symbols in Abbasy poetry. The main results of this research that is written according to analytic-descriptive method, reveal that most of these symbols been derived from Quran, don't overstep comparative aspects, because they have been plunged into poem and aren't resulting from poet experience, therefore they are insignificant from artistic point, but they have their historical & religious & cultural value, and they aren't consistent with the text& its structure. That stems from clinging Abbasy poet to material aspects and external portraits that prevents him from Appling these symbols to express internal experiences, so that the Quranic symbols are more artistical than that of poetic pattern. There are few symbols that take internal aspect, &reached the apogee in compliance with artistry aspects, especially in Ibn Alromi poems that most of them are confined to depict his suffering and his nation agony.
Keywords: Quran, aesthetic symbol, Abbasy poetry

المقدّمة:

القرآن الكريم وتعاليمه بوصفهما أكبر مصدر للخلفيّة الروحية والعقائدية، من أهمّ الروافد التي اقتبس منهما الشعراء مضامينهم ورموزهم، بحيث لا نستبعد الصواب إذا قلنا بأنه يحتلّ مساحة كبيرة في الأدب على مرّ العصور، ولاسيّما في الأدب العباسي، بوصفه أزهى عصور الأدب العربي. فالمضامين الدّينية في الأدب العباسي أكثر من أن تحصى، سواء ما يمتّ إلى القرآن بصلة مستقيمة أو يرتبط به مضموناً فقط. ولكن الذي نعالجه هنا هو الرموز المستمدّة من القرآن ومدى نجاح الشاعر في دمجها في النصّ ومدى استجابتها في التعبير عن معاناة الشاعر وتجربته.

ليس التعبير بالرّمز أمراً مستحدثاً في الأدب العباسي، إنّما هناك تجارب رمزية كثيرة في الأدب الجاهلي، التي تكشف عن الجذور العميقة والرّوحية التي تَمثُلُ في اللّاوعي الجماعي والفردي، و«ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالرّغبات والانفعالات الجوهرية التي تزخر بها النفسُ الإنسانيةُ» (قصي، 2009: 284)، فالأدب العربي متعلّق نوعاً ما بأهداب الواقع من العصر الجاهلي، حتّى نهاية القرون الوسطى، ففي العصر الجاهلي هناك لحظات رمزية نادرة لدى امرئ القيس ولاسيّما في وصفه الليل واستبطان الدّلالة النفسية غير الحسّية.

فمع وجود لمعات رمزية معهودة لدى الجاهليين والإسلاميين، فإنّ الرمز لم يأخذ المعنى الاصطلاحي إلا في العصر العباسي، إذ نجد بشّار بن برد يكسر القاعدة اللّغوية المألوفة من خلال ولوجه إلى عالم «تراسل الحواسّ»، فيستمدّ الحواس جميعاً لتوليد وقع نفسي موحدّ. وكذلك الأمر لدى المتنبي وغزله الكافوري، الذي لم يكن يقصد به المرأة، إنما يرمز به إلى سيف الدولة وإلى آماله المتصدّعة بعد فراقه، و يبدو أحياناً لدى أبي تمام في عنايته بالحالات الذاتيّة وكذلك عند الشريف الرضي في الإلمام بالمعاناة الذاتية في أسلوب متغوّر في الذات. ولنا في الأدب الصّوفي مجال خصب لتمثيل هذا الجانب الرمزي، مثل الترميز بالخمرة إلى المعرفة الإلهية.

تأتي هذه الدراسة لتعطي تصوراً عن مدى نجاح الشّاعر العباسي في استخدام الرّموز القرآنية، وعن المستوى الفنّي لهذه الرموز. فهناك كثيرا من الدّراسات التي تتناول موضوع الرّمز في الأدب العربي، مثل كتاب«الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام» للدكتور اسماعيل النعيمي، وكتاب «أنثربولوجية الأدب» لقصي الحسين، وكتاب «الرّمزية في الأدب» لدرويش الجندي وكلّها يعالج الرمز من منظور خاصّ، ولكن لم يبحث كتاب ولا مقالة موضوع الرّمز القرآني في الشعر العباسي من منظور فنّي. وتقوم الدّراسة على أساس النقد والأسلوب التوصيفي– التحليلي حسب الأسس النقدية الجمالية. والمقالة تبحث عن جواب للأسئلة المفروضة:

1. كيف استُعمل الرّمز القرآني في الشعر العباسي الأول من الجانب الفنيّ؟
2. هل كان استعمال الرمز القرآني في الشعر العباسي ناجحاً ومراعياً للجوانب الفنية؟
3. ما أسباب جمود الرمز القرآني في شعر فحول الشعراء العباسيين؟

فهذه الدارسة تساعد دارسي الشعر العباسي في امتلاك نظرة موضوعية فيما يتعلّق بالرموز الأدبية وخاصة القرآنية المستخدمة فيها.

الرّمز في اللغة والمصطلح:

يطلق الرّمز عند العرب على الإشارة بالشفتين أو بالعينين أو بالحاجبين أو اليد والفم واللّسان. وقصّر الثعالبي الرمز على الشفة (الثعالبي، 2001م: 219) ويرى البعض بأنه «هو الصّوت المبهم الذي لايكاد يفهم». (ابن جعفر، 1939م: 16) ، ويجمع صاحب اللّسان بين المعاني السابقة: «الرّمز تصويب خفي باللّسان كالهمس ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم». (ابن منظور،1414ق،ج5:357) ، وفي كلام العرب ما يدلّ على أنّ:«الإشارة أو الرّمز طريق من طرق الدّلالة» (الجاحظ، 1967،ج1،: 70)، إذن نستطيع أن نقول أنّ الرّمز في لغة العرب هو الإشارة.

وهناك من فرّق بين الإشارة والرمز، لأنّ الإشارة على وفق مفهومه جزء من عالم الوجود المادّي، أمّا الرمز فجزء من عالم المعنى الإنساني، وكلّ إشارة وحدة ملموسة تشير إلى شيء واحد معين، أمّا الرّمز فعامّ الانطباق، أي يوحي بأكثر من شيء واحد.

أمّا الرمز اصطلاحاً: فهو اللّفظ القليل المشتمل على معانٍ كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تدلّ عليها. ووفق هذا المنطوق يتمّ نقل الرّمز من معناه الحسّي واللغوي إلى مصطلح أدبي، فالمتكلمّ إنما يستعمل الرّمز في كلامه لغرض طيّه عن الناس.

الرّمز في الشعر العباسي:

نظرة فاحصة متعمّقة في صميم العمل الشعري وبنية الشعر العباسي تظهر لنا بجلاء مدى الصّلات الحميمة التي تربط بينه وبين الثّقافة القرآنية. ولعل أبرز تلك الصّلات هي البناء اللّغوي، والتعابير والكلمات القرآنية وفي مستوى راقٍ، الرّموز القرآنية التي تساعد الشعراء بشحنتها الدّلالية الغنية.

دراسة و تحليل هذه الرموز في الشعر العباسي من منظور جمالي، تجعلنا أمام صورتين: صورة تلتصق باللّغة الحسية وتهدف إلى تعداد وجوه الشّبه، وصورة ترتفع عن المقارنة والتشبيه وتسمو في سماء الفنّ والتصوير، والأولى هي السّمة الغالبة على التصوير الرّمزي لهذا العصر، خاصّة ما استمدّ من القرآن الكريم.

لجأ الشاعر العباسي – على الرغم من جهوده في إنعاش اللّغة وإثراء التصوير وإنتاجه حسب تجاربه الخاصة. إلى النصّ القرآني كأقوى وسائل الإيحاء، وقد كابد كثيراً لتطويع الرّمز وتطبيعه في السّياق الجديد، وقد يسعى أحياناً أن يجرّده من دلالته المعهودة ويشحنه بدلالة جديدة متّصلة بتجربة الشاعر وأحياناً تبقى الدّلالة القرآنية كما هي، دون مساسٍ، وذلك لعدم ولوج الشّعراء العباسيين في عالم النّفس وعدم مكابدتهم تصويرَ الحالات النفسيّة، والاكتفاء بدل ذلك بتصوير الجوانب الخارجية والاستعانة بالصّور المحسوسة لتصوير الأحاسيس والحالات الرّوحية.

يشكّل استلهام الآي القرآنية في الشعر العباسي، مستوياتٍ عدّة، ابتداءً بالاقتباس الذي يعدّ أدنى المستويات ويكون بسيطاً وبديهياً يفرض نفسه في النصّ من غير أن يتطلّب من القارئ إعمال الذّهن.

وجانب آخر من جوانب الأثر القرآني هو التناصّ مع القرآن الكريم والتفاعل مع مضامينه وأشكاله، تركيبياً ودلالياً وتوظيفها في النّصوص الأدبية، لأنّ القرآن الكريم نصّ روحي مقدس، غيرَ طريقة الكتابة والتفكير لدى المتلقّين، ليس كنصّ «مكتوب فحسب، وإنما كنص مكتوب وشفهي معاً»(صبري، 1986م: 97) ممّا جعله منبعاً للشعراء؛ لروحانيّته وغناه الدّلالي والتاريخي.

والجانب الآخر هو استمداد الرموز الفرديّة، التي تتكوّن وفقاً لرؤية الشاعر الخاصّة وتكون وليدة فكره، فيحمّل الشاعر عليها معاناته أو تجربته الخاصّة، سواء كانت لها أرضيّة رمزية أو لم تكن، فيكفي الشاعر أن يكون لهذا الرمز خلفية ثقافية أو دينية، ليستدرجها في سياقه الخاصّ، مولّداً بذلك معجمه الخاصّ في تحميل دلالة جديدة على مدلول معهود. فالمقصود هنا، هذا الجانب الرمزي المسمّى "الرّمز الشخصي" الذي «يبتكره الشاعر...أو يقتلعه...من منبته الأساس ليفرغه جزئياً أو كلياً، من شحنته الأولى، ثمّ يشحنه... بمدلول ذاتي». (كندي، 2003م: 253)

فالبحث عن الصّورة الرّمزية المشابهة لما لدى الرمزية الغربية من تصاوير غارقة في الضّبابية، والدّخول في متاهات النفس، ليس ممّا يعنينا هنا، إنما ينصبّ اهتمامنا على الرّموز الشخصية وكذلك الصّور التي لها جانب رمزي، ونركّز على مدى نجاح الشاعر على استدارجها في الملفوظ والنصّ الشعري، ومدى ملاءمتها مع السّياق ومدى تشبّعها بالإيحاء. وهذا يتأتي بدراسة السياق الذي وردت فيه هذه الرموز فقط.

مستويات استخدام الرّموز

النظر إلى الشعر العباسي وتصفّح الموضوعات التي تمّ استخدام الرّمز فيها، يجعلنا ننفتح عليه وفق آليات عدّة من آليات استخدام مستوى الرمز، الأول منها الإشاري أو السّاذج، والثاني المستوى الإيحائي أو الرمز الفني.

الرّمز الإشاري أو الساذج:

المستوى الأول، يمثّل الدّرجة الأولى في استخدام الرمز، إذ يعلن النصّ الغائب عن حضوره في النصّ الحاضر حضوراً واضحاً وحرفياً. ففي هذا المستوي من الرّمز، فإن المستشهد به يبقى على حاله من غير تغيير كبير في دلالته، غير أن تغيير موقعه المكاني الذي يتعرّض له في النصّ الجديد، يحوّل دلالته إلى حدّ ما و ينتج دلالة جديدة ولكن غير ناجحة، بحيث لا يشكّل استخدام الشاعر للرّمز القرآني إلا مجردّ تجسيم حسيّ لا يهدف إلا إلى تكديس حشد معين من الدلالات. فالسّمة البارزة لهذا الضرب من الرمز، السمة التشبيهية وعقد المقارنات الجامدة والعجز عن مدّ صلة بين معاناة الشاعر وبين الرّمز المستخدم، وذلك نتيجة عدم انسجام الرّمز مع السياق الشعري ومع تجربة الشاعر. من الرّموز التي تعلن عن دلالة اشارية من القرآن الكريم، قول أبي تمام:

أُشدُد يَدَيكَ بِحَبلِ نوحٍ مُعصِماً تَلقاهُ حَبلاً بِالنَّدى مَوصولا

(أبوتمام، 1994م: 35).

فهو ينفتح على قصة نوح(ع)، إذ بنى سفينة من ركبها نجا، ومن تخلّف عنها هلك، فالآية القرآنية تقدّم في مضمونها حالة موضوعية تختزل في طيّاتها حالة النجاة عند سنوح الفرصة، والبيت الشعري يقدم في مضمونه حالة شخص يبحث الممدوح المرجوّ منه النّدى وهو حالة مطموع فيها، تختزل في أساسه شيئاً من الطّمع والرؤية، فالشاعر يضفي هنا على الآية القرآنية دلالة جامدة، إذ يستبدلها بحالة من يطلب المنفعة، وهي تجربة غير ذاتية تبتني على خلق حالة تشبيهية عقيمة. ومن الأمثلة الأخرى لهذ الرّمز:

أَخرَجتَهُم بَل أَخرَجَتهُم فِتنَةٌ سَلَبَتهُمُ مِن نَضرَةٍ وَنَعيمِ
نُقِلوا مِنَ الماءِ النَميرِ وَعيشَةٍ رَغَدٍ إِلى الغِسلينِ وَالزَقّومِ

(أبوتمام، 1994م: 134).

فهو ينفتح على قوله تعالى:«إِنَّهَا شَجَرَةٌ تَخْرُجُ فِي أَصْلِ الْجَحِيمِ، طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ»(الدخان: 64_65) و«وَلا طَعَامٌ إِلاَّ مِنْ غِسْلِينٍ، لا يَأْكُلُهُ إِلاَّ الْخاطِؤُن»(الحاقة: 37) فالآيتان القرآنيتان مشحونتان بالدلالة على تناهي القبح، ولعل هذه الصّورة تمثل ما يتخيّله الإنسان أن رأس الشياطين ليس كرويّاً، بل يتصوّر أنّه مخروطيّ من طرف ذقنهم إلى منتهى رأسهم، ويؤيّد هذا المعنى استعارة لفظ «الطّلع الذي هو من النّخل شيء يخرج كأنّه نعلان مطبقان والحمل بينهما منضود»(السبزواري،1406ق، ج6: 66). وقد يربط الشاعر ارتباطاً وثيقا بين حال القوم عند تنعّمهم وما كانوا عليه من حالة بائسة عند النّكران وبين هذه الصّورة القرآنية، ويقوم على التحويل البسيط غير المركّب، أي على استدعاء بعض دوالّ الآيتين. فعلى المستوى التركيبي يقوم بحذف حرف التشبيه. وعلى المستوى الدلالي، ينحرف بهذه الرموز عن مسارها الدّلالي في سياق الآية كوصف لجسامة العذاب وشدّته، إلى وصف الحالة التّعسة للقوم حين ساقهم الكفران هذا المساق. الذي يشوّه الرّمز الشعري ويبعده من دلالته العميقة، هو عدم صدورها عن تجربة روحية عميقة، وقيامها على التشبيه والمقارنة، وورودها في سياق المدح والعتاب اللّذين قد بطرتهم المعيشة. كذلك يواجهنا قول البحتري في هذا المجال:

وَإِذا مَضى لِلمَرءِ مِن أَعوامِهِ خَمسونَ وَهوَ عَنِ الصِبا لَم يَجنَحِ
عَكَفَت عَلَيهِ المُخزِياتُ وَقُلنَ قَد أَضحَكتَنا وَسَرَرتَنا لا تَبرَحِ
وَإِذا رَأى إِبليسُ غُرَّةَ وَجهِهِ حَيّا وَقالَ فَدَيتُ مَن لَم يُفلِحِ

(البحتري، 1962م: 482).

فالبيت ينفتح على الآية القرآنية «وَإِذْ قُلْنا لِلْمَلائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيس»(إسراء: 61) تشير إلى قصة الملائكة مع إبليس الذي استكبر وأبى السّجود، فلها الدلالة على العصيان والجحود. الشاعر يستدعي هذا الرّمز بكلّ ما له من دلالات عميقة متجذّرة في اللّاوعي الديني والتاريخي للعرب، ولكنّه ينحرف به من سياقه الواقعي والعقائدي إلى دلالته المجازية فيمثّله شخصاً له القدرة على رؤية النّاس، والكلام معهم، غير أنّ الذي يقع عائقاً بين تكوين الدّلالة الموحية، هو صدور النصّ عن مجرد تشبيه جامد غير نابض بالحركة والحياة وعدم صدور الشاعر عن تجربة ذاتية. نشاهد الأمر ذاته في قول أبي الشمقمق:

وَلو أَنّي وَرَدتُ عَذباً فُراتاً عادَ لا شَكَّ فيهِ مِلحاً أَجاجا

(الشمقمق، 1995م: 33).

فالبيت ينفتح على قوله تعالى: «وَما يَسْتَوِي الْبَحْرانِ هذا عَذْبٌ فُراتٌ سائِغٌ شَرابُهُ وَهذا مِلْحٌ أُجاجٌ» (فاطر: 12) في وصف «مشهد الماء في هذه الأرض من زاوية معينة، زاوية تنويع الماء، فهذا عذب سائغ، وهذا ملح مرّ، وكلاهما يفترقان ويلتقيان» (الشاذلي،1412ق،ج5: 2934). فالآية القرآنية تعبّر عن حقيقة واقعة في الكون سخرّها الله للإنسان، ولكن الملفوظ الشعري لدى الشمقمق هذا الشاعر الشعبي البائس، يعتمد على التحويل المركّب، فإنّ الماء في كونه عذباً فراتاً ثمّ تحوّله إلى ملح أجاج إنما استُمدّ دلالة على تبدّل الفرح إلى المعاناة بمجرد تبدّي بواشير النعمة والسّرور للإنسان، فالمفردة القرآنية اكتسبت دلالتها الخاصّة في السّياق الجديد، فغدت رمزاً لمعاناة الذّات الدائمة. وأنّ الشاعر لا يقصد هنا التلاعب بالالفاظ، غير أنّ هذه الصّورة الرمزية أصبحت مبتذلة لكثرة ما لاكته الألسنة، بحيث لا يوحي تأتّيها في الشعر إلا بمجرّد تشبيه مصطنع العلاقات فارغ الدلالة. يواجهنا كذلك قول الشاعر:

خَرَجوا بِهِ وَلِكُلِّ باكٍ خَلفَهُ صَعَقاتُ موسى يَومَ دُكَّ الطور

الشَمسُ في كَبِدِ السَماءِ مَريضَةٌ وَالأَرضُ واجِفَةٌ تَكادُ تَمورُ

(المتنبي، 1983م: 71).

في هذين البيتين يحاول الشاعر استكشاف الآية القرآنية «أَأَمِنْتُمْ مَنْ فِي السَّماءِ أَنْ يَخْسِفَ بِكُمُ الْأَرْضَ فَإِذا هِيَ تَمُور»(الملك: 16) ترد الآية في معرض التهديد والتخويف لمن تبطرهم النعمة بالله، فينسون أن الله عندما «يأذن الأرض بأن تضطرب قليلاً، يرتجّ كلّ شيء فوق ظهرها أو يتحطّم»(الشاذلي، 1412ق، ج6: 341) ويستمدّ الشاعر هذه الصّورة القرآنية للتعبير عمّا تكوّن لديه من المشاعر، جرّاء تفاعله الواعي أو غير الواعي مع الموت المفاجئ للميّت، غير أنّه بدل أن يستعين لإبراز مشاعره بالصورة الداخلية، يعمد إلى الثقافة القرآنية كأقرب وكأفضل سبيل لتجسيد ومقارنة وإظهار هذا الحزن الكاذب، والدليل على ذلك استمداد الشاعر صورة رمزية تشبيهية خارجية أخرى وهي صورة موسى عندما تجلّى له الربّ ودكّ الطّور وأصيب موسى بالغيبوبة نتيجة لعظمة الموقف «فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسى صَعِقاً» (الأعراف: 143). فهناك صورتان قرآنيتان أمام الشاعر صعقة موسى خشية من هيبة الربّ، وهي رمز لكلّ موقف يستبطن في ذاته الغاية في الرّهبة والخوف، وقد استمدّها الشاعر دلالة على حالة الباكين وراء الميت على وجه التشبيه، من غير أن يكون هنا أيّ توحّد بين الصّورتين، لأنّ صعقة موسى وغيبوبته إنما صدرتا عن رهبة حقيقية، في حين توحي الصّورة الشعرية بمجرد التشبيه الذي يتولّد بدوره من حالة الشاعر الذي يجد نفسه مضطرّاً لتجسيم فظاعة الموت المصطنع للممدوح بشتى الصّور، وربّما تعوّدُ الشاعر على الصّور الخارجية المألوفة لدى شعراء العرب حال بينه وبين الولوج في الصّور النفسية الموحية. فمن هنا جاءت الصّورتان الشعريتان، أي صورة صعقة موسى وصورة اضطراب الأرض، بعيدتين عن المعاناة الذاتية، غير مندرجتين في تجربة الشاعر وغير متولدتين من سياق الشعر، فكان همّ الشاعر من إتيان الصورتين، إعادة تشكيل المدركات الخارجية دون أن تكون هنا أيُّ تداخل بين المكوّنات الداخلية والخارجية. من الأمثلة الأخرى لهذا النوع من الرموز:

إنّي هَجَرتُكَ إذ هَجَرتُكَ وَحشَةً لا العَودُ يُذهِبُها وَلا الإبداءُ
أَحشَمتَني بِنَدى يَدَيكَ فَسَوَّدَت ما بَينَنا تِلكَ اليَدُ البَيضاءُ

(البحتري، 1962م: 21).

فالملفوظ الشعري ينفتح على قوله تعالى حكايةً عن موسى: «وَاضْمُمْ يَدَكَ إِلى جَناحِكَ تَخْرُجْ بَيْضاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ آيَةً أُخْرى»(طه: 22) حين أدخل كفّه اليمنى في إبطه الأيسر وأخرجها متلألئة، ثمّ إذا ردّها إلى مكانها الأوّل، صارت إلى لونها الأول من غير برص. فالنصّ القرآني عن اليد البيضاء يأتي معجزة عن النبيّ موسى(ع) في إثبات حقيقة الرّسالة. فهذا المرمز يردّ في الأدب العربي لكلّ شيء يكون له خاصيّة الإعجاز، كما في قول الشريف الرضي:

في كلِّ مظلمِ أزمَةٍ أو ضيقَةٍ يبدو لها أثرُ اليدِ البيضاءِ

(الشريف الرضي، 1976م: 56).

ولكنّ البحتري يأتي هنا بدلالة مختلفة لهذا الرمز؛ إذ يأخذها من سياقها، مندرجاً إياها في النصّ الجديد ليدلّ بها على القطيعة وعقم الصّلة بينه وبينه ممدوحه، فيؤكّد بها على ضياع ندى الملك، إذ تحوّل جوده إلى وسيلة لاتساع الهوّة واستلاب المحبّة من بينهما. فالمستوى الدّلالي بين الملفوظ القرآني والملفوظ الشعري مختلف إلى حدٍّ ما، فحين تكون الصّورة القرآنية واقعية ومجسّمة لعظمة الموقف، تأتي الصورة الشعرية في مقام الرّمز التهكّمي السّاخر المعكوس الذي استطاع الشاعر من خلاله الكشف عن هذه القطيعة، على سبيل التشبيه إلى حدّما وليس عن طريق الإيحاء الشعري. ومن الأمثلة الأخرى لهذا الرّمز:

كيفَ لا يحرق الجِنانَ ابنُ بورا ن بذاك الفم الخبيث النَّسيم
قسماً لو يكون الاسمُ المُسَمَّى أصبحتْ كُلُّ جَنَّةٍ كالصَّريم

(ابن الرومي، 2002م: 328).

فالبيت ينفتح على قوله تعالى بإشارة إليه:«فَطَافَ عَلَيهَا طَائفٌ مِّن رَّبِّكَ وَهُمْ نَائمُون،فَأَصْبَحَتْ كَالصَّريم» (القلم:19–20). فالآية حكاية عن الكفّار حين صمّموا فيما بينهم أن يحرموا الفقراء والمساكين من الورود إلى حدائقهم فطاف على الجنّة «بلاء يطوف عليها ويحيط بها ليلاً... وصارت كالشجر المقطوع ثمرُهُ أو كالليل الأسود...أو كالقطعة من الرمل لا نبات بها». (الشاذلي، 1412ق، ج19: 375)، فهناك مثلّث: الكفّار/ المساكين/ الجنة الصّريم، فإنّ الكفّار في الآية القرآنية جزء من مثلث الصّورة الواقعية، فإنّ الشاعر يستبدلها ببوران ويقرنها بصورة الكفار، على سبيل السّخرية والتهكم البالغ، وكذلك يستبدل الكفار بالفم الخبيث النسيم، فالجنة الصّريم ليست الجنة القرآنية بصورتها الواقعية، إنما هي رمز يستمد التصوير القرآني، ليكسب إحساس الشّاعر عمق الدلالة وجمال التعبير، ومن ثمّ يكسب موضوعه حالة القداسة ويعمّق شعور الكراهة لدى المتلقّين. بذلك تغدو الصّورة ماثلةً أمامنا بمّد صلة بين الخلفية الثقافية– القرآنية، وبين صورة ينوي الشاعر التعبير عنها، فابن الرومي يجسّد بحقٍّ قدرتها التعبيرية الفائقة في اختراق القشرة السطحية للتصاوير وتوظيفها لكشف العلاقات بين الأشياء، فهو يعدّ بحقٍّ من أبرع الأدباء في «لمح العيوب الجسمانية وغير الجسمانية... وهذا ناشئة عن حسّه ومزاجه وتشاؤمه».(شوقي، 1969م: 214) لكن مع نجاح الشاعر

في خلق صورة وراء الصورة الظاهرة عن طريق السخرية، فإنّ هذه الصورة لا تتمتّع بالجانب الفنّي لعدم قيامها على ألم إنساني وصدورها عن نوع من المقارنة التشبيهية. من الأمثلة الأخرى لتجسيد هذا النوع من الرّمز قول الشاعر:

مَثَلتَ لَهُ تَحتَ الظَلامِ بِصورَةٍ عَلى البُعدِ أَقنَتهُ الحَياءَ فَصَمَّما
كَيوسُفَ لَمّا أَن رَأى أَمرَ رَبِّهِ وَقَد هَمَّ أَن يَعرَورِيَ الذَنبَ أَحجَما
وَقَد قالَ إِمّا أَن أُغادَرَ بَعدَها عَظيماً وَإِمّا أَن أُغادَرَ أَعظُما

(أبوتمام، 1994م: 119).

فالبيت الشعري ينفتح على الآية «وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِها لَوْ لا أَنْ رَأى بُرْهانَ رَبِّهِ كَذلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشاءَ» (يوسف: 24) التي تشير إلى قصّة يوسف مع امرأة العزيز حين همّت بإغواء يوسف وهمّ بها لولا أن رأى برهان ربّه، فأعرض عنها، فهنا يوسف رمز «للرّجل الواعي الحصيف» (الشاذلي، 1412ق: 206) وامرأة العزيز رمزٌ للإغواء والوسوسة، وأمر الربّ فرمز للوازع عن الذنب. في الملفوظ الشّعري يواجهنا الممدوح أبوسعيد في ساحة الحرب، وفي الجانب الآخر نواجه عدوّاً تُغري أعمالُه الإنسانَ أن يقوم بقتله، فالملاحظ أن البيت الشعري يقوم بتحويلات مزدوجة سواء على المستوى التركيبي أو الدلالي، أمّا على المستوى التركيبي فالشخوص القرآنية هي رقابة الله ويوسف وامرأة العزيز والشخوص الشعرية هي رقابة الله، الملك والعدوّ. أما على المستوى الدلالي فصورة الملك الذي تنازل عن قتل عدوّه في حالة الغضب تنوب عن صورة يوسف الذي أعرض عن امرأة العزيز، وكذلك صورة العدوّ تنوب مناب امرأة العزيز. الصّورة القرآنية تدور حول صراع الأميال النفسانية فيما بين التشبّث بالذنب أو الإحجام عنه، فموضوع الصّراع موضوعي ذاتي يواجهه الإنسان دوماً، وهي تشي في منتهي الرّوعة بتنازع النوازع النفسية، وهي قضية متّصلة بالإنسان دوماً في كلّ الأمور التي يواجهها. أما فيما يتّصل بالصورة الشعرية، فإنّ القضية فيها نوعٌ من الغلوّ، إذ الصّورة تكون في مقام المدح والشاعر يعالج قضيّة ربّما لا يعتقد نفسه بها، إنما تأتي الصورة لتخدم الفكرة وتساعد على إكمال تصوير الشاعر، والملاحظ أن الشاعر وفّق إلى حدّ بعيد في هذا الجانب التصويري، غير أنّه أفرغ الرّمز والصّورة القرآنية من حمولته الذاتية العميقة. وقام بتحويل الدلالة القرآنية المتّصلة بذات الإنسان، ليضعها في مسار المدح، فالصورة القرآنية تقوم على تجربة موضوعية عميقة، بينما الصورة الشعرية تقوم على تجربة هشّة ومصطنعة؛ فتتقدّم الصورة القرآنية على الصورة الشعرية، سواء في الدلالة أو في الموضوع أي صراع الأميال النّفسانية.

الرمز الإيحائي أو الفنّي:

وهو رمز يتعدّى الحرفية والمباشرة والتشابية العقيمة ويقتضي الفهم العميق لمؤدي الرمز وكذلك اندماجها مع النصّ المنقول إليه بحيث يتّحد مع النصّ ومع تجربة الشاعر دلالياً وأسلوبياً ويكون له دلالة إيحائية تتعدّى العلنية وتقلّ فيه الحرفية. ومن أهمّ الشروط التي يجب توفّرها في هذا الرمز:

1. عدم الحشد العشوائي للرموز، لأنَّ «استخدام الشاعر لها لن يكون لها قوة التأثير الشعري، ما لم يحسن الشاعر استغلال العلاقات القديمة لهذا الرمز، وما لم يضف أبعاد جديدة لهذا الرمز» (إسماعيل، 2007م: 198)؛ فالرّمز الشعري مرتبط أساساً بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر ونابع من لحظة التجربة.

2. ملاءمة السياق للرمز، بحيث يحسُّ القارئ، بأنّ الرمز قد تولّد من داخل السّياق، وقد استدعته تجربة الشاعر المتجلّية في كلماته، وإلّا أصبح منفصلاً عن السياق حشواً عليه، لأنّه يأتي محاولة «لإعطاء القصيدة عمقاً أكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الشخصيّ إلى مستوى إنساني» (داوود، 1975م: 248). فالرمز الفنّي ليس مجالاً لعرض ثقافة الشاعر، وليس للإشارة إلى مذهب أو عقيدة؛ لأنّ الرمز «المقابل لعقيدة أو فكرة يخضعها لعملية تجريد عقليّ» (إسماعيل 2007م: 201).

بتصفّح جلّ دواوين كبار الشّعراء العباسيين عثرنا – مع كثرة الرموز المستقاة من القرآن –على القلّة من الرموز التي تتعدّى الدلالة المادّية والحسيّة المباشرة والتشبيهية لتتحد مع النصّ وتوحي بدلالته من غير عقد مقارنة بين الصورتين أو الرمزين.

هذا النوع من الرمز نجده في قول ابن الرومي في الرثاء السّاخر:

ومَنْ يَقِلُّ لَهُ الدَّاعِي بمغفرةٍ ويُنشدُ النَّاسُ فيه بيتَ يَقْطين

فإن تُصبْكَ من الأَيَّام جائحةٌ لم يُبْكَ منكَ على دُنْيا ولا دين

يا مُنكراً ونكيراً أوجِعاهُ فَقَدْ خَلَوْتُما بقليلِ الخير ملْعون

(ابن الرومي، 2002م: 399).

فالملفوظ الشعري يشير إلى قوله تعالى «وَلَوْ تَرَى إِذِ الظَّالِمُونَ فِي غَمَرَاتِ الْمَوْتِ وَالْمَلائِكَةُ باسِطُوا أَيْدِيهِمْ أَخْرِجُوا أَنْفُسَكُمُ الْيَوْمَ تُجْزَوْنَ عَذابَ الْهُونِ» (الأنعام: 93) وقد فُسّر الملكان بأنهما «ملكان فظّان غليظان يُسمَّيان مُنكراً ونكيراً ومعهما عصا من حديد» (السيوطي، 1404م، ج3: 31) فهما يبدوان للإنسان في غاية القبح ويوجّهان إليها الأسئلة.

هذان الرّمزان يستمدّان قوّتهما من الخلفيّة القرآنية والدينية المترسّخة في الثقافة العربية، فاستمدادهما هنا، يأتي ملتصقاً تماماً بتجربة الشاعر القائمة على الكره تجاه المهجوّ، كما يتبدّى في حذف حرف التشبيه وإزالة ما يوحي بالمفارقة بين الصورتين، خاصّة أن قيام الشاعر بمخاطبة النكير والمنكر، يؤدّي إلى استحضار مدى الصّلة الموجودة بينهما، فكأنهما ماثلان أمام الشاعر ويأتمران بأمره. فالشاعر يبني تجربته وما ينطوي عليه من حنق على صورة رمزية تتَّحد مع الصّورة الواقعية في جوانب وتفترق منها في جوانب، فتلتقيان من حيث قيامهما على موت شخص ومجيء الملكين المروعّين لتوجيه الأسئلة، وتفترقان من حيث أنّ الرّمز الديني مبنى على جانب موضوعي، بينما الأمر يستحيل في النصّ الشعري إلي جانب ساخر بفعل الباعث الانفعالي العاطفي للشاعر تجاه المهجو. وقد وقع اختيار الشاعر على رمز يجسّد في أقلّ الكلمات وأخصرها فظاعة الموقف الذي يواجهه المهجو في ملاذه الجديد. من الأمثلة الناجحة للرمز الفنّي:

جَرَّبتُ مِن هَذهِ الدُنيا شَدائِدَها ما مَرَّ مِثلُ الهَوى شَيءٌ عَلى راسي

عَذابُ هاروتَ في الدُنيا وَصاحِبِهِ أَلَذُّ مِن حُبِّ بَعضِ الناسِ لِلناسِ

(ابن الأحنف، 1987م: 56).

فهو ينفتح على قوله تعالى حكاية عن هاروت: «وَما أُنْزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبابِلَ هارُوتَ وَمارُوتَ وَما يُعَلِّمانِ مِنْ أَحَدٍ حَتَّى يَقُولا إِنَّما نَحْنُ فِتْنَة»(البقرة:102) كما ورد في التفسير الطبري (مترجمان،1356،ج1: 97) إنّ هاروت وماروت كانا ملكين ركّب الله تعالى فيهما الغرائز الإنسانية فأرسل إليهما امرأة فغوتهما وخُيرا بين عذاب الدّنيا والآخرة، فاختارا عذاب الدنيا، فهما معلقان رأساً على عقب إلى قيام الساعة. فالصورة في السياق الشعري، تحوّل مدلولها من عذاب موضوعي إلى عذاب في المستوى الروحي والاجتماعي، فالدلالة القرآنية واحدة بينما تتعدّد وتتّسع الدلالات في النصّ الشعري، حين يستعذب الشاعر هذا العذاب قياساً إلى ما يعانيه في التعامل مع الآخرين. فهاروت وماروت يمثّلان معادلاً موضوعياً لتجربة الشاعر الذاتية وللتجربة الإنسانية المتجدّدة دوماً، فهو قضية الإنسان بشكل عامّ وقضية الشاعر بشكل خاصّ. فالنصّ الشعري في بيان تجربة ومعاناة ذاتية للشاعر وللإنسان يستمدّ رمزاً قرآنياً ترسّخَ في الذاكرة الجماعية والثقافة الدينية، واندماجها في النص الشعري يوحي بشتّى الدلالات التي يعجز مجرّد الوصف من التعبير عنها، خاصّة أنّ الشاعر قام بحذف أدوات التشبيه كمجلي لاتحاد التجربتين، فضلاً عن هذا فإنّ هذه الصورة تعالج العديد من قضايا الاستلاب الفكري والاجتماعي والقطيعة الفكرية والروحية التي تتصعّد أشباحها من خلف عذاب هاروت. فضلاً عن هذا، فإن ورود الرّمز في النصّ يأتي متلائماً مع السّياق، بحيث لا يوحي بالتشبيه والمقايسة، إنّما بالاتحاد والإيحاء.

من الأمثلة الأخرى للرمز الإيحائي:

وَعَدتَ يا دَهرُ شَيئاً بِتُّ أَرقُبُهُ وَما أَرى مِنكَ إِلّا وَعدَ عُرقوب

وَحاجَةٍ أَتَقاضاها وَتَمطُلُني كَأَنَّها حاجَةٌ في نَفسِ يَعقوبِ

(الشريف الرضي، 1976م: 218)

النصّ الشعري يستعين بالآية القرآنية «وَلَمَّا دَخَلُوا مِنْ حَيْثُ أَمَرَهُمْ أَبُوهُمْ ما كانَ يُغْني عَنْهُمْ مِنَ اللَّهِ مِنْ شَيْءٍ إِلاَّ حاجَةً في نَفْسِ يَعْقُوبَ قَضاها» (يوسف: 68) التي تشير إلى قصّة يعقوب(ع) مع بنيه عندما أرسلهم إلى قصر يوسف بحثاً عن الطّعام، وقد اتخذ هذا الأمر وسيلةً لدفع ما تفرّسه من نزول المصيبة بهم، ولكنّ بلا جدوى إذ أخذ العزيز أخاهم لحديث سرقة الصّواع، وقضى الله بذلك حاجة في نفس يعقوب(ع) فإنه جعل هذا سبباً للوصول إلى يوسف.

الشاعر يقوم باستبدال الحوافز والدلالات في الآية القرآنية، إذ الدلالة القرآنية تأتي تأكيداً على قضاء إرادة يعقوب في دخولهم من أبواب شتّى وينتهي الأمر بوصوله إلى يوسف، ولكنّ في الملفوظ يعمد الشاعر إلى استبدال السّياق؛ إذ الشاعر متذمّر من الدّهر لإخفاقه من تحقّق أمانيه، فكأنّ الدهر يعِده بآمال طوال، دون أن يمنحه الفرصة لتحقيقها فيمطله بذلك. فتتحوّل حاجة يعقوب من سياقها التفاؤلي إلى سياق تشاؤمي يخفق فيه الإنسان عن تحقيق أمانيه. وتبعاً لاستبدال السّياق تتغير الدلالة، ففي البيت الشعري يأتي يعقوب بكلّ ما تحمّله من آلام، رمزاً لفقدان الأمل في تحقيق مواضع الأمل، ويأتي التعبير عن هذه الخيبة بأفعال «أتقاضا» و«تمطلني» التي تدلّ على عمق خيبة الشاعر وضياع الذّات أمام قدرة دهر يسوّف آمال الشاعر. مع أن

إتيان حرف تشبيه «كأن» يوحي بالمفارقة، ولكنّه لا ينقص من دلالة الرّمز العميقة واندماجه مع تجربة تتصعّد آهاتها من أعماق النّفس وتجد متنفساً لها عبر رمز توحي دلالته بجميع آلام يعقوب جرّاء فراقه يوسف. ومن الأمثلة الأخرى قول البحتري:

مضي «جعفر» و«الفتح» بين مرُمَّل وبين صَبيغٍ في الدِّماء مُضَرّجِ
أأطلبُ أنصاراً على الدّهرِ بعدَما ثوي منهما في التّربِ أوسي وخَزرَجي

(البحتري، 1962م: 418).

الرموز الثلاثة «أنصار» «أوس» و«خزرج» احتلّت موقعاً في الشعر يوحي بالانسجام والاتحاد مع تجربة الشاعر ومع السياق، فلا نجد أيّ تضادّ بينها وبين عاطفة الشاعر. فهي تجسّد أمامنا جميع الآلام التي تعرّض لها النبي(ص) وكذلك تشي بعمق الخيبة والفراغ اللذين تعرّض لهما الشاعر جرّاء فراق الممدوح. وقد نجح الشاعر في استمداد الخلفية التاريخية–القرآنية لهذه الرموز، في الإيحاء بمعاناته، بعيداً عن وجود الشبه والمقارنة، بحيث يحسّ الإنسان باتحاد مصيره مع مصير رموزه.

أسباب جمود الرّمز القرآني في الشعر العباسي

– الأوّل: أنَّ الشعر العباسي يقوم في كثير منه على المدح والمبالغة، وليس على البوح عن حالات النّفس وعاطفة الشاعر، بل إرضاء للممدوح، ورغبة في العطاء ووسيلة للارتزاق ولم يكن الأديب حرّاً في التعبير عن نفسه، والإغراق في ذاتيته. فنجد الأمر ذاته لدى الشمقمق الشاعر الشعبيّ الذي كان يعبّر عن آمال الشعب:

قَد مَرَرنا بِمالِكٍ فَوَجَدناهُ جَواداً إِلى المَكارِمِ يُنمي
ما يُبالي أَتاهُ ضَيفٌ مُخيفٌ أَم أَتَتهُ يَأجوجٌ مِن خَلفِ رَدمِ

(الشمقمق، 1995م: 88).

فاستمداد رمز «يأجوج» لا يوحي بأكثر من تشبيه خالٍ من الجوانب الدلالية. كذلك قول ابن المعتزّ:

فَلَقَد أَصبَحَ أَعدا وُكَ كَالزَرعِ الحَصيدِ
ثُمَّ قَد صاروا حَديثاً مِثلَ عادٍ في ثَمودِ

(ابن المعتز، 1961م: 174).

وحتّى في شعر ابن الرومي هذا الشاعر البعيد من البلاط، نواجه هذا الأمر:

إبليس إن كنتَ من المُنْظرينْ وكُنتَ لا تهلكُ في الهالكينْ
هذا أبو حسانَ سيفُ الردى كَلِّمْه إن كنت من الصادقين

(ابن الرومي، 2002م: 484).

فاستخدام ابليس هنا رمزاً لا يوحي بأيّ دلالة فنية وإنسانية.

– الثاني: إنّ الشاعر العباسي لم يكن يُعنى بالأدب لجمال الفنّ لذاته، إنّما كان مذهبه الاهتمام بالحقائق الدينية والفلسفية في الدرجة الأولى، والرموز كانت في خدمة هذا المرمي. ويتجلّى في الأبيات الآتية لابن الرومي، إذ يستفيد من رمز قارون لبيان مرماه الفلسفي:

لا تظنَّنَّ أن مالك شيء كدم الجوف خيره محقونه

لو نجا من حِمامهِ جاعلُ الما ل مَعاذاً له نجا قارونه

(ابن الرومي، 2002م: 410).

ونشاهد هذا الأمر في قول أبي تمام:

لِيَ في تَركيبِهِ بِدَعٌ شَغَلَت قَلبي عَنِ السُنَنِ

بِأَبي الأَنصارُ مِن نَفَرٍ نَصَروا سُقمي عَلى بَدَني

(أبوتمام،1994م: 299).

فهو المعروف باستخدام التعابير والمصطلحات الفسلفية والتصاوير البعيدة عما تعوّده الأدباء، فالرّمز الذي استمده (الأنصار) حين يقترن بالكلمات والمصطلحات الفلسفية، يصبح في غاية الجمود.

الثالث: الشعر العباسي والعربي بصورة عامّة يعتمدان في الغالب على الصّورة الخارجية المحسوسة والتشابيه العقيمة وقلّما ينفذان إلى العالم الداخلي. كما يبدو في قول ابن المعتزّ:

وَمَشمولَةٍ قَد طالَ بِالقَفصِ حَبسُها حَكَت نارَ إبراهيمَ في اللَونِ وَالبَردِ

(ابن المعتز،1961م: 176)

ومثله قول المتنبّي:

ما مُقامي بأرضِ نَخلةَ إلا كمُقامِ المسيحِ بينَ اليهود

(المتنبي،1994م: 20).

ومثل قوله:

كفَلَ الثّناءَ لَهُ بِردِّ حَياتِهِ لما انطوَى فكأنّهُ منشُورُ

وَكأنّما عيسي بنُ مريمَ ذكرُهُ وكأنَّ عازرَ شَخصُهُ المقبورُ

(المصدر نفسه: 72).

فالجانب التشبيهي والمقارنة الجافّة التي يمدّ الشاعر طرفيها بين شخصين، يخلوان تماماً من أيّ جوانب فنية. فهذه الرموز تستند إلى تصوير صورة حسّية جامدة بصورة حسّية أخرى.

النتيجة:

– أكثر الرموز القرآنية المستمدة في الشعر العباسي، تفتقد إلى الجانب الفني والإيحائي.

– هذه الرّموز القرآنية، قلّما تتجاوز الحدود المرسومة من التشبيه والمقارنة والاستعارة.

– الأدب العباسي بوصفه أدباً بلاطياً في أكثره– دعنا عن جانب قليل من الأدب الذاتي– بعيد من أن تكون تجربته الرمزية ناجحةً، لأنه ينقل تجربة سطحية هشّة لا تمتدّ لها أية جذور في تجربة الشاعر. وتأتي الرّموز ملصقة بالقصيدة، وتكون لتكبير الصّورة وللتجسيد الحسي.

الشاعر العباسي لم يكن يُعنى بالأدب لجمال الفنّ لذاته، إنما كان مذهبه الاهتمام بالحقائق الدينية والفلسفية.

المصادر

- القرآن الكريم.
- ابن الرومي، علي بن عباس، (2002م)، «الديوان»، بيروت: دار الكتب العلمية.
- ابن المعتز، (1961م)، «الديوان»، بيروت: دار صادر.
- ابن جعفر، قدامة، (1939م)، «نقد النثر»، القاهرة: دار الكتب المصرية.
- ابن رشيق، حسن، «العمدة»، القاهرة: مطبعة الخانجي.
- ابن منظور، محمد بن مكرم، (1414ق)، «لسان العرب»، بيروت: دار صادر، ط3.
- أبوتمام، حبيب بن أوس، (1994م)، «الديوان»، بيروت: دار الكتاب العربي.
- البحتري، وليد بن عبيد، (1962م)، «الديوان»، بيروت: دار صادر.
- الثعالبي، أبو منصور، (2001م)، «فقه اللغة»، صيدا– بيروت: المكتبة العصرية، ط2.
- الجاحظ، عمروبن بحر، (1967م)، «البيان والتبيين»، تحقيق عبد السلان هارون، القاهرة: مطبعة الخانجي.
- داوود، انس، (1975م)، «الأسطورة في الشعر العربي الحديث»، بيروت: دار الجيل للطباعة والنشر.
- السبزواري نجفي، محمد بن حبيب الله، (1406 ق)، «الجديد فى تفسير القرآن المجيد»، دار التعارف للمطبوعات، بيروت.
- سيد بن قطب بن ابراهيم شاذلي،(1412 ق)، «فى ظلال القرآن»، بيروت–قاهرة: دارالشروق.
- سيوطي، جلال الدين. (1404 ق)، «الدّر المنثور في تفسير المأثور»، قم: كتابخانه آية الله مرعشى نجفى.
- الشريف الرضي، محمد بن حسين، (1976م)، «الديوان»، بغداد: وزارة الإعلام.
- الشمقمق، مروان بن محمد، (1995م)، «الديوان»، بيروت: دار الكتب العلمية.
- شوقي، ضيف. (1976م)،الفن ومذاهبه في الشعر العربي، مصر: دار المعارف.
- صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، المغرب، 1986م.
- طباطبائي، محمد حسين،(1417ق)، «الميزان في تفسير القرآن»، قم: دفتر انتشارات اسلامى جامعة مدرسين حوزة علمية، ط الخامسة.
- عزالدين، إسماعيل، (2007م)، «الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية»، بيروت: دار العودة.
- قصي حسين،(2009م)، «أنثروبولوجية الأدب»، بيروت: دار البحار.

- كندي، محمد علي، (2003م)، «الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث»، لبنان: دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1.
- مترجمان،(1356ش)، «ترجمه تفسير الطبري»، تهران: انتشارات طوس.
- المتنبي، أبو الطيب، (1983م)، «الديوان»، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر.

References

- The Holy Quran.
- Abu Tammam, Habib bin Aws, (1994 AD), “Al-Diwan”, Beirut: Dar Al-Kitab Al-Arabi.
- Al-Buhturi, Walid bin Obaid, (1962 AD), “Al-Diwan”, Beirut: Dar Sader.
- Al-Jahiz, Amr Ibn Bahr, (1967 AD), “The Statement and Explanation”, investigation by Abdul-Slan Haroun, Cairo: Al-Khanji Press.
- Al-Mutanabi, Abu Al-Tayeb, (1983 AD), “Al-Diwan”, Beirut: Beirut House for Printing and Publishing.
- Al-Sabzwari Najafi, Muhammad bin Habib Allah, (1406 BC), “The New Interpretation of the Glorious Qur’an”, Dar Al-Ta’rif for Publications, Beirut.
- Al-Shammaq, Marwan bin Muhammad, (1995 AD), “Al-Diwan”, Beirut: Scientific Books House.
- Al-Sharif Al-Radi, Muhammad bin Hussein, (1976 AD), “Al-Diwan”, Baghdad: Ministry of Information.
- Al-Thaalabi, Abu Mansour, (2001AD), “Language Jurisprudence”, Sidon - Beirut: Modern Library, 2nd edition.
- Dawood, Anas, (1975 AD), “The Legend in Modern Arabic Poetry”, Beirut: Dar Al-Jeel for printing and publishing.
- Ezzedine, Ismail, (2007 AD), “Arab Poetry: Its Issues and Artistic Phenomena,” Beirut: Dar Al-Awda.
- Ibn Al-Moataz, (1961 AD), “Al-Diwan”, Beirut: Dar Sader.
- Ibn Al-Roumi, Ali Bin Abbas, (2002 AD), “Al-Diwan”, Beirut: Scientific Books House.
- Ibn Jaafar, Qudama, (1939 AD), “Critique of Prose”, Cairo: The Egyptian Book House.
- Ibn Manzoor, Muhammad bin Makram, (1414 BC), “Lisan al-Arab”, Beirut: Dar Sader, 3rd edition.
- Ibn Rasheeq, Hassan, "Al-Omda", Cairo: Al-Khanji Press.
- Kennedy, Muhammad Ali, (2003 AD), “The Symbol and the Mask in Modern Arabic Poetry”, Lebanon: Dar Al-Jadeed Al-Muttahidah, 1st Edition.
- Qusay Hussein, (2009 AD), "Anthropology of Literature", Beirut: Dar Al-Bahar.
- Sabri Hafez, Intertextuality and Signs of Literary Work, The Journal of Oyoun Al-Maqalat, Morocco, 1986 AD.

- Sayed bin Qutb bin Ibrahim Shazly, (1412 BC), “In the Shadows of the Qur’an”, Beirut-Cairo: Dar Al-Shorouk.
- Shawky, guest. (1976 AD), Art and Its Doctrines in Arabic Poetry, Egypt: Dar Al-Maarif.
- Suyuti, Jalal Al-Din. (1404 BC), “Al-Durr Al-Manthur fi Tafsir Al-Mathur”, Qom: Book betrayed by Ayatollah Marashi Najafi.
- Tabatabaei, Muhammad Hussain, (1417 s), “The Balance in Interpreting the Qur’an”, Qom: Islamic Publications Book, Hawza Teachers University, Fifth Edition.
- Translators, (1356 u), “Translation of Tafsir al-Tabari”, Tehran: Tus Insharat.