

٦١٧
٩٥

الصورة الفنية في شعر البحتري

عميد كلية الدراسات العليا

إعداد

حسن محمد علي ربابعة

إشراف

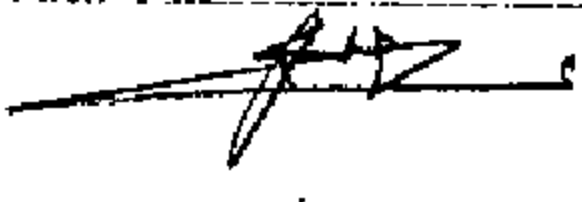
الأستاذ الدكتور عبد الكريم خليفة

قُدِّمَتْ هذه الرسالة آستكمالاً لمتطلبات نيل درجة الدكتوراة
في تخصص اللغة العربية - وآدابها من كلية
الدراسات العليا في الجامعة الأردنية

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ ١٦ / ٣ / ١٩٩٤ وأجيزت

التوقيع

أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور عبد الكريم خليفة "رئيساً" 

معالي الأستاذ الدكتور محمود السَّمَرَة "عضواً" 

الأستاذ الدكتور محمد بركات أبو علي "عضواً" 

الأستاذ الدكتور عبد القادر الرّباعي "عضواً" 

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الإهداء :

اليكم جَدُّنا الرَّبَّنا «م» ع، غُرًّا من مياميننا
رسالة فكر مُصْطَبَغ بتصوير أفانيننا
يشاكبي البحتريِّ عنا وعن مظلوم صفيننا
فقل للمحتد الأسنى شعاعاً من سناسيننا
فيرحمنا ويهدينا ويومَ الهول ينجيننا
وقل جَدِّي: أبا الزهرا «م» لا خاب الرجا فينا
رباعية ولا فخر ولا نرضي الشياطيننا
فنحن أخي عبيد الله سَجَّاد مطيعوننا
إذا نقرت دفوف الذك «م» ر، أدمت من مآقيننا
فَذَكُرُ الله يَجْمَعُنَا وعزُّ الله يكسيننا
وتحت قبابك الخضر أبا موسى أمانيننا
ونسْمَعُ في بقايا اللب «م» ل، هينمة وتحنيننا
يُرَدِّدُها ملائكة الله والأرواحُ تلحيننا
يُرْتَمِّها أبو موسى من الأقطاب حاديننا
حفيد الأشهب البازي يشعشع في أعاليننا
وينفحهم نسيم البا «م» ن، من طه رياحيننا
وينشدهم من الأملا «م» ك «شاويش» المطيعينا
ألا قم يا سراج الأولينا، عطرُ أياميننا
ضيوف في القباب الخضر «م» مريض بالمضيفيننا
سفين في رحاب الله لا شئت رواسيننا

حللنا في جناب الله، في قلب المحييننا
فيا قَلَابَ أُنسدة ثباتاً للمريديننا
بحق الله والكُرسِيِّ يا حَقَّ المحقِّيننا
وجاه دعا، أحمداً «بطائفه» أجيبيننا
عسى أن كان مقبولاً تجيبون بأميننا

إلى من جعل الذكر الدائب، بُراق الشرّ بينه وبين ربه الأجل الأعظم، فانجست له سُبْحان القدوس الأعلى، فأتصل بها روحه، مُضْمَخاً بفوح النفديس، وعطر التوحيد، إلى جدي "ربّاع" وأبائه في سلسلتهم النُسْبِيَّة التالية: إلى الشيخ ربّاع (أبي موسى) ابن علي بن عبد الرزاق بن عبد القادر الكيلاني "الباز الأشهب" "الجنكي دوست، عظيم القدر" ابن موسى بن عبدالله بن يحيى الزاهد بن محمد بن عبدالله بن موسى الجون بن عبدالله المحض بن الحسن المثنى بن الحسن السبط ابن علي بن أبي طالب كرم الله وجهه وإلى أم الحسن فاطمة الزهراء كريمة سيد الرسل الأسنى محمد صلى الله عليه وسلم وإلى أرواح والدي وأخي محمود في الملأ الأعلى، وإلى إخواني: علي وأحمد وسليمان وأنجالهم، وزوجتي وأطفالي الذين علّموني القُرْآن بصبرهم عليّ، وإلى القُرْ الحراس على تراثنا وسمعته، وإلى كل مؤلف "بحق" في سبيل إعلاء "الحق" إرضاء لله "الحق تعالى"، أهدي هذه الرسالة.

الباحث 

إيدون - إريد

ليلة الجمعة ٨ شعبان ١٤١٤ هـ

٢٠ كانون الثاني ١٩٩٤ م

شكر وتقدير

ما كان لهذه الرسالة أن تنهض على هيئتها هذه، لولا جهود مخلص من أصحاب الاختصاص، ومن الزملاء الاصدقاء، ومن أطفال الأسرة، وعلى هذا فدفعتني واجب الوفاء أن أردّ على وفائهم بشكر خاصّ لعله يوازي بعض الوفاء؛ إذ إنه من لا يشكر الناس لا يشكر الله عزّ وجلّ.

والحق؛ فلاستاذي الدكتور **عبد الكريم خليفة** كلُّ شكر وتقدير - إذ فتح مكتبة مجمع اللغة العربية لأعبّ من مصنفاتها ما شئت، وقد أفدت منها على كثرتها، ما لا يماثل ارشاداته التي سعدت بها وهو يقوم الرسالة فصلاً فصلاً.

ولأستاذي الدكتور **عبد القادر الرباعي** حُسن توجيهه لتقنيات فنية فيها، أفدتها منه في الماضي والمستقبل. وأزجي تحية خاصة للاستاذ صالح سليم المدرّس في كلية بنات إربد، الذي دأب مشكوراً على إعارتي ما طلبته من كتب، ومنذ عامين ونصف، ودونما تبرم بطول المدة التي تبين لي أخيراً ومن غيره لأمّنه، أن قسم الإعارة في كليته يطالبونه بها ومنذ سنة لقد صبروا لأوفياء، وبنفسية الكرماء، الذين يجودون على غيرهم، ولو كان بهم خصاصة.

وأشكر ابن عمنا الاستاذ شفيق ربابعة، المدرّس في قسم الصحافة في جامعة اليرموك، الذي لم يألُ جهداً في أن يستعير على اسمه كلَّ ما طلبته من مكتبة جامعة اليرموك، بسعة صدر، ويقدمها لي خدمة للعلم الذي نسعى على حفافيه، وأشكر كلا من الأخ إبراهيم الدعمة وخالد المحاسنة من قسم الإعارة في جامعة اليرموك، ممن كانا لي خير عون في إعارتي كتباً على اسميهما، فوجدت فيهما عزيمة الرجال، والتوق الى انجاز رسالتي.

وأشكر لصديقي الاستاذ إبراهيم ملحم الذي أحضر لي، دون أن أكلفه مجموعة مهمة عن الصورة الفنية، لم أكن لأطلع عليها لولا جهده المشكور، وقد أفدت منها في دراساتي. وأشكر الاستاذ خلف التل الذي ترجم الملخص على كثرة مشاغله في إعداد رسالة الماجستير في اللغة

الانجليزية بجامعة اليرموك هذه الأيام.

ولا يفوتني أن أقدم الشكر لأخواني وانجالهم ممن كانوا يزورونني، أو يهاتفونني، ويقدمون لي كلَّ عونٍ وشدٍّ أزر، متسائلين وبحرقّة متعطشة متى تنجز هذه الرسالة؟ فلا يفوتني شكرهم وقد قدموا لي خدمات لا أنساها، واتقدم بالشكر الخاص الى زوجتي التي علّمت اطفالنا الصغار طريقة التعامل مع أوراق البحث وقصاصاته المتناثرة أحياناً هنا وهناك في "المكتبة" فأمنت فيهم عبث الطفولة، فوفروا علي الوقت الثمين. وانغرس فيهم حبّ العلم وإجلال مقامه.

وأخيراً فأشكر للمركز الجامعي لخدمات الكمبيوتر - فرع إربد- الذي يديره السيد عارف المومني إذ أشرف على تنسيق طباعة الرسالة وخصها باكرام لا نستغربه فيه، فأوكل أمر طباعتها الى أختين كريمتين محترفتين هما: ليلى القنّة وأمانى العمري اللتان أجادتاً في دقة الطباعة، وسرعة الانجاز قلما يجتمعان معاً.

إلى هؤلاء جميعاً وممن لا يتسع المجال لذكرهم على الورق، فبقلبي أتسعهم، فلهم شكري ودعوتي لهم بظهر الغيب، وبارك الله في مسعاهم.

والحمد لله رب العالمين.

المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
قرار لجنة المناقشة	ب
الإهداء	ج
شكر وتقدير	هـ
المحتويات	ز
الملخص باللغة العربية	ح
المقدمة	١ - ٦
تمهيد	٧ - ٢٢
الباب الأول: صورة الإنسان ودلالاته في شعر البحتري	٢٣ - ١٨٠
* الفصل الأول: الإنسان محارباً	٢٣ - ٨٥
الفصل الثاني: الإنسان في عالمه الاجتماعي والحضاري	٨٦ - ١٤٩
الفصل الثالث: الإنسان في عالمه الخاص	١٥٠ - ١٨٠
ملحق الفصل الأول: الخرائط	
« ١ » خريطة أهم الثغور الإسلامية	
« ٢ » خريطة منطقة الحدود بين الدولة العباسية ودولة الروم	
« ٣ » خريطة صحرة للثغور البكرية	
الباب الثاني: صورة الطبيعة ودلالاتها في شعره	١٨١ - ٢٧٨
الفصل الأول: صورة الحيوان ودلالاته في شعره	١٨١ - ٢٢٢
الفصل الثاني: صورة الأرض ودلالاتها في شعره	٢٢٤ - ٢٥٣
الفصل الثالث: صورة السماء ودلالاتها في شعره	٢٥٤ - ٢٧٨
الباب الثالث: الدراسة الفنية:	٢٧٩ - ٣٩٧
الفصل الأول: مصادر الصورة في شعر البحتري	٢٧٧ - ٣٠٥
الفصل الثاني: وسائل الصورة في شعر البحتري	٣٠٦ - ٣٥٠
الفصل الثالث: الصورة والبناء الفني للقصيدة البحترية	٣٥١ - ٣٩٧
الخاتمة	٣٩٨ - ٤٠٩
المصادر والمراجع	٤١٠ - ٤٣٢
ملخص باللغة الانجليزية	٤٣٣ - ٤٣٥

ملخص

الصورة الفنية في شعر البحري

اعداد : حسن محمد علي . ربابعة

إشراف : الاستاذ الدكتور عبد الكريم خليفة

قامت هذه الرسالة الموسومة بـ "الصورة الفنية في شعر البحري" على مقدمة وتمهيد وثلاثة ابواب وخاتمة.

أما المقدمة فتناولت الدراسات السابقة عن البحري قديماً وحديثاً، ودوافعي في تقديم الرسالة وأسبابها، ومحتويات الرسالة، وتبين للباحث ضرورة تناول الصورة الفنية في شعر البحري في ضوء النقد الحديث.

وأما التمهيد فدرس الباحث "نظرية الصورة الفنية" ونقدها، وبين منهجه في التعامل مع الصورة الفنية لاصطيادها وتحليلتها مستعيناً عليها بطاقة اللغة لا على رصد الأساليب البلاغية وحدها في ضوء فهمه لأبعاد الصورة الفنية في النقد الحديث وعلى أساس من شمولية البلاغة ودلالة الصورة في مستوياتها الدلالي والنفسي في ضوء تجربة الشاعر، واستجلاء أبعاد الصورة البرانية، مستعيناً عليها بالدراسات الموسوعية، والجوانبية التي قتلخص بمجادلة النص واكتناه أبعاده بأهنية اللغة المختلفة من صوت وصرف ونحو وبلاغة وعلامات ترقيم وموسيقا.

وأما الباب الأول الموسوم بـ "صورة الانسان ودلالاته في شعر البحري" فمن ثلاثة فصول هي :

الفصل الأول : الانسان محارباً.

الفصل الثاني : الانسان في عالم الاجتماعي والحضاري.

الفصل الثالث : الانسان في عالمه الخاص.

أما الفصل الأول : فدرس الباحث صورة الانسان، في حروبه الداخلية لقمع الفتن الداخلية، التي كانت تعج في دولة بني العباس التي شهدتها الشاعر، وفي الحروب الخارجية؛ في قتال الروم؛ عبر الثغور دفاعاً وهجوماً، وقد عزز دراسته بخريطة للثغور البكرية والجزرية، ثم حرر الباحث خريطة للثغور البكرية.

ودرس الباحث ادوات الحرب وفنون القتال وحالات الحرب دفاعاً وهجوماً، ومواضع القادة في المعارك، متقدماً في الهجوم ومتأخراً في الانسحاب، ووسائل الاتصالات من حمام زاجل وركاضة وبريد، ودرس الحروب البرية والبحرية وتوقف عند تحليل القصيدة البحرية ونقد الدراسات حولها وعين مكانها وزمانها.

وفي الفصل الثاني: "الانسان في عالمه الاجتماعي والحضاري". درس الباحث صورة المرأة وصنوفها ورد على من اتهم الباحثي بقصور نظريته اليها على أنها منحصرة في الحس الظاهر لا الباطن. وجدول لاسمائهن النباتية، ولورد دلالاتها في صنوف شتى. كما درس الانسان والزينة؛ ووزعها على الرجل والمرأة، ثم توقف عند المجالس وهي ثلاثة: مجالس الخمر، ومجالس الغناء ومجالس اللهو بالميسر والقداح والنرد، وتوقف عند الانسان في حياته اليومية والعامة في اعياده؛ مقسماً نظريته الى طبقاتهم الاجتماعية المتعددة، وتوقف عند العمران، فقارن بين حضارات بني العباس من جهة وحضارة الفراعنة، وحضارة الفرس من جهة أخرى.

وفي الفصل الثالث: "الانسان في عالمه الخاص" عرض الباحث للانسان والقصيدة وتعدد الأديان من يهودية ونصرانية، ومذاهب كالمزدكية ونحوها، ثم عرض الانسان وامراضه المختلفة؛ من حسية ونفسية وعقلية، وتوقف عند الانسان في صراعه مع الزمان في صورة جدلية تفضي أخيراً بالانسان الى الموت.

أما الباب الثاني "صورة الطبيعة ودلالاتها في شعره" فتوزعت ثلاثة فصول: الفصل الأول: "صورة الحيوان ودلالاته في شعره" شمل الخيل والأسد والغزال والأبل والكلب من حيوان البر والحيوت والدلفين والسماك من حيوان البحر، كما وظف التنين ببعده الاسطوري، وطيور السماء والزواحف كالأفاعي والحشرات كالنمل، وقد درسها الباحث بدلالات متعددة احصائية.

والفصل الثاني: "صورة الأرض ودلالاتها في شعره" تناول الباحث صورة النبات عنده وفهرسه في جداول؛ ودرس دلالاته وأبعادها، وبرزت ظاهرة تهادي الورد على أنه أسلوب حضاري كان المتوكل يفترشه في مجالسه ويحرمه على غيره، ولعل الباحثي -من باب شعوره بالنقص أكثر من ذكره، او لحبه تقليد الملوك.

والفصل الثالث: "صورة السماء ودلالاتها في شعره" تناول الباحث صورة النجوم والكواكب وصنوفها، وفهرسها وجدولها، ودرس ظواهرها، ودلالاتها، وتوقف عند هذه الظاهرة، وعزاها لأسباب ادرجها في بحثه منها: بروز ظاهرة التنجيم، وكثرة الاسفار فالنجم مرآة العرب في ترحلاتهم، ولغيره من الأسباب.

وأما الباب الثالث: "الدراسة الفنية في شعر الباحثي" فمن ثلاثة فصول: الأول: مصادر الصورة في شعره" واهمها القرآن الكريم والحديث، ودرسا تحت مصطلح الاقتباس" ومن المصادر الشعر، والامثال والاحداث التاريخية، ودرست تحت مصطلح "التضمين" وكل ذلك بعد تمثل هذه المصادر وتشربها وتعميق دلالاتها.

وفي الفصل الثاني: "وسائل الصورة الفنية في شعره"

فلم يكتف الباحث بدرس الصورة في وسائلها؛ من تشبيه وكناية واستعارة ونحوها وإنما تجاوزها بعد أن مثل عليها إلى طاقة اللغة وتشابك علاقاتها من صوتية وصرفية ونحوية وموسيقية وغيرها.

وفي الفصل الثالث: "الصورة والبناء الفني في القصيدة البحثية" حدد المصطلح وقسم شعر البحثي أربعة صنوف: يتيماً ومنتغاً وقطعاً وقصائد وجدول لهذه المصطلحات ودرسها ضمن أغراضها التي قبلت منها، ونقد الدراسات حولها، ومثل عليها بثلاث قصائد ركز على طاقة اللغة في اكتناه أبعاد النص وإبرز قدره الدوائر الفنية الموسيقية الصوتية على تجلية الصورة من وجهة نفسية.

لا ريب في أن البحترى؛ أبا عبادة الوليد بن عبيد الله الطائي، الذي امتدت حياته من سنة (٢٠٤ - ٢٨٤هـ) يُعدُّ شاعر الأرقام الجهرية المكثار، ذلك لأنه درج على ملاعب الحياة ثمانين سنة؛ وانجست شاعريته في ميعه صباه، فعزف على قيثارة الشعر، ستة عقود ونصف، عزف عليها شاعراً مصداحاً مبكاً، جلى تجربته الشعرية بل الشعورية في نحو ستة عشر ألف بيت، أدرجت في ديوانه ذي الاجزاء الخمسة، بعد أن سبج عبر موجاتها الانفعالية الفاعلية؛ سبعة خلفاء من عشرة عاصريهم، كما عام فيها مئات الوزراء والاعيان والكتبة والحجبة، وصنوف من اعلام شتى، رجالاً ونساء، وبدالات شتى.

لقد انتزع لهم من عناصر الكون المختلفة، ما يعادل صورتهم بها، فسخر لصورهم مبادئ على الأرض أو حبا، ورنأ الى السما يحدق في عوالمها، مما بان منه واختبا، تسعة ثقافة شملاء - في عصر بلغ سمت الثقافة، وذاكرة قوية، وخيال جد خصيب، ضرب به المثل، وتجربة شعورية يعيشها في دواخله، تصهر ما أدركته حواسه، مع ما يشعر به من هواجس وانفعالات نفسية، فتشكل منهما؛ داخله وخارجه - نسيج الصورة الفنية الملونة؛ بريشة الاسطورة حيناً، وباستيحائه رموزاً تاريخية منتقاة، من تراثه العربي والاسلامي خاصة، ومن التراث العالمي عامة، والتراثات المتنوعة تداعى له بثقافة واسعة، وبصيرة واعية في أحيان أخرى.

إنه لطائر غريد، ومصور فني مبراع، شدا بأنغامه في افق علوي، وأشرف بخياله المخضاب، على جلال الطبيعة وجمالها؛ بعد أن عبّ من معالم الحياة؛ حلوها ومزها حتى انتشى؛ شظناً طفولياً في "منبج"، ورغدا مترعاً في "سامراء"، وخوفاً يترقب في "الحجاز"، وقلقاً متأرجحاً بين أمل بممدوجه، وخيبة أمل فيه؛ إبان ترحاله في اطراف دولة لم تكن الشمس تغيب عنها. لقد شهد الروم يغيرون على المسلمين من الثغور، فينهبون ويأسرون، فشارك البحترى مع قادة الثغور، في قتال الروم في "عقرقُس" وغيرها؛ كما أدرك الفتن الداخلية التي كانت تعصف بالدولة وأمنها، فتتركها بين الفينة والأخرى بين كفي عفرية؛ كثورة بابك الخرمي؛ وثورة الزنج بالبصرة، كما لحظ الاتراك سادة السلطة؛ صيروا، الخليفة حبيساً في قنص، كأنه في قصره - وهو الخليفة - هيكل من القش، لا يضر ولا ينفع، وإذا حاول الخلاص من محنته؛ دبروا له المكائد؛ أو تعجلوا حزاً رأسه بشفار من سيوف حداد، شأنهم مع المتوكل، أو سلطوا عليه من ولده كالمنتصر على أبيه، متعجلاً التخليف، أو تمنّوا في عزله وذبحه، ولم يمض على خلافته يوم وليلة، لينصبوا بدلا منه من يشاءون، أداة طيعة بأيديهم.

لقد شهد البحترى هذه الاحداث، فتوهجت عنده قيمة الكلمة، وشمخت من لدنه دفقة الموسيقى؛ فعلت ايقاعاتها، وغلت نبضاتها، فعظم تصويره الفني، بعد أن انصهر

عالمه الخارجي بعالمه الداخلي في بوتقة خضراء هي شعره الخالد.

والحق، فإن شاعراً من هذا الطراز، يُشجّع على دراسة الصورة الفنية عنده لدوافع أهمها، فنّيته التي انمازت بحذقه، في تقصيه رسم الصورة بإبعادها الفنية، معتمداً على عنصرين بارزين هما: التصوير والموسيقى أولاً، واعتماده على وصف الحركة والسرعة، في متابعة ترسيم الصورة، وتقصي أبعادها ثانياً، وتلك الصفتان هما أبرز ما يميز الشعر عن الفنون الأخرى، فالشاعر حر في اختيار الزمن، لأنه حركي أما الرسم والتصوير، فيرتبط كلاهما بالمكان، وليس لأي منهما من الزمن اللحظة الذروة "Climax" على ما يذكره "Lessing" في كتابه "Laocoon".

ومن دوافعي تقصي صورة الخيال التي هي بنته، في ضوء النظريات الحديثة، كمنظريّة خيال كولريج "Coleridge" لا سيما وقد ضرب المثل بخيال الباحثي، عند النقاد القدامى، منهم ابن أبي عون في "التشبيهات".

ومن دوافعي رغبتني بتقصي أبعاد الصورة الفنية، ودلالاتها في شعره، في وقت شاع فيه مصطلح الصورة الفنية هذه، في عصرنا الحديث، وعند عدد من البَحَثَة، ممن افادوا من دراسات عبدالقاهر الجرجاني في تقصيه أبعاد الصورة النفسية، أو ممن افادوا من الدراسات الغربية المعاصرة، من أساطير وعلم نفس واجتماع، وقص شعبي تراثياً حديثاً، منهم: الدكتور نصرت عبد الرحمن في كتابه "الصورة الفنية في الشعر الجاهلي" و الدكتور كمال أبو ديب في مصنّفاته المختلفة: "جدلية الخفاء والتجلي"، و "الرؤى المقنّعة" و "في الشعرية" والدكتور عز الدين اسماعيل في كتابه "التفسير النفسي للأدب" والدكتور عبد القادر الرّبّاعي في: "الصورة الفنية في شعر أبي تمام" و "الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى" و "الصورة الفنية في النقد الشعري". وغيرهم.

ومن دوافعي تحسس الجدة في موضوعاته التي طرقها، نحو "المعارك البحرية وصورتها" مما عزفت عن الإشارة إليها، كتب التراجم وتوالييف المؤرخين، ولا يخفى ما للمكان من دور في تجليته أبعاد الصورة.

ومن دوافعي استكمال الصورة الفنية؛ نظراً لقلة الدراسات فيها في شعره على كثرتها، بغية التعامل مع الصورة الفنية، في تراثنا الادبي في ضوء النقد الحديث.

ومن دوافعي استكمال ما انتقصته دراسات غيري، وهاجسي طرق الصورة الفنية عنده من جوانب أخرى، لم تطرق من قبل وبمنظور غير منظورهم؛ ذلك أن النقاد القدامى والمحدثين ممن توقفوا عند الباحثي صنوف، لم تستكمل دراساتهم الصورة الفنية عندهم؛ فمن القدامى من تلمّت الى بضع قصائد، وعدّها خير ما قالته العرب كابن المعتز الذي أعجب بسينيته، ومن القدامى من استحسّن عنده خياله ووصفه

الخيال، وذكره الشيب والشباب كابن أبي عون في "التشبيهات" والآمدي في "الموازنة"، والشريف المرتضى في "أماله" والحصري في "زهر الآداب".

ومن القدامى من توقف عند جوانب من حياته الاجتماعية، كالصولي في "أخبار البحتري" وابن رشيق في "العمدة" حيث أشير إلى تحسن حاله في العراق، ومنهم من درس جوانب البيئة في حياته، في بلدته "منبج" شأن الآمدي في "الموازنة" والاصطخري في "المسالك والممالك" وغيرهما.

ومنهم من ترجم له حسباً ونسباً، شأن ياقوت الحموي في "معجم الأدباء" وابن العماد الحنبلي في "شذرات الذهب".

ومنهم من اهتم بالجانب اللغوي عنده، شأن أبي العلاء المعري في كتابه "عبد الوليد".

ومنهم من كال له التهم؛ فالصق به صفات البخل والقدارة، والجشع والعجب بنفسه، شأن أبي الفرج الاصبهاني في "كتاب الاغاني" على ما فيه من المبالغة، ومنهم من رصد ترفه في أخريات أيامه مع المتوكل، وبذخه وخمرته، ومقتل الخليفة والفتح أمامه كالسعودي في كتابيه: "مروج الذهب" و "التنبيه والاشراف".

ودراستهم كما ترى في جوانب متعددة-على أهميتها-لا تشكل دراسة فنية.

أما البَحْثَةُ المحدثون فتناولوا في دراسة شعره محاور نوجزها كما يلي:

منهم من درس الطيف عنده، وتعجب تعجب ابن المعتز، من بعض قصائده شأن عبد السلام رستم في كتابه "طيف الوليد أو حياة البحتري" وفيه ترجمة حياته، كما فعل بعده احمد احمد بدوي في كتابه "حياة البحتري وفنه" فأحتذى حذوه.

ومنهم من سحرته قصيدة البركة، فعدها سِمَطُ العصر؛ اعجاباً يوازي اعجاب ابن المعتز؛ شأن الدكتور عبده بدوي في مجلة "شعر" ومنهم من خلع عليه سمات العبقرية، وأشار إلى جوانب لغوية عنده نحو عبد العزيز سيد الأهل في كتابه "عبقرية البحتري".

ومنهم من اهتم بحياته في سامراء، وعدها أغنى فترات حياته شأن يونس احمد السامرائي في كتابه "البحتري في سامراء حتى نهاية عصر المتوكل".

ومنهم من تناوله بين نقاد عصره شأن صالح حسن البيهقي في كتابه "البحتري بين نقاد عصره".

ومنهم من تناول جزئيات من جوانب فنية، في دراسات جامعية نحو: دراسة قدمها احمد علي محمد بعنوان "طيف الخيال في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري" استكمالا للحصول على درجة الماجستير في جامعة دمشق سنة

١٩٩٠، نال الطيفُ عند البحتري ثلثاً من فصله الخاص وهو غير كاف، ورسالة موسومة بـ "الطيف في شعر البحتري - دراسة في الظاهرة وأصولها" للباحث هاني توفيق نصرالله، استكمالاً لدرجة الماجستير في جامعة اليرموك، عام ١٩٨٩.

ولكنها على أهميتها ودراستها البنيوية التي تتسم بالعمق، لا تدرس من شعر البحتري إلا نسبة (١١.٥٪) حيث أن صورة الطيف لا تتعدى (١٠٥) مائة وخمسة مئتين من أصل (٩١٩) تسعمائة وتسع عشرة مقصدة.

وثمة دراسة جامعية ثالثة عنوانها "فن التشبيه في شعر البحتري" للطلاب صلاح ابراهيم حسن الملاً، قدّمها استكمالاً لدرجة الماجستير، في الجامعة الأردنية عام ١٩٩١، وهي دراسة تعنّوت بنن التشبيه الذي يعد عضواً من أعضاء وسائل البيان المتعددة لاستجلاء الصورة الفنية.

وأُطلعت مؤخراً على مخطط رسالة دكتورة، مازالت مخطوطة في جامعة القاهرة موسومة بـ "الصورة الفنية في شعر البحتري" للدكتور عيد حمدي عبدالله، فحمدت الله أن منهجه فيها غير منهجي؛ حيث ينتحي فيها منحى بلاغياً، في حين أن منهجي يعد الوسائل البلاغية بنية من عدة بنى يُطلُّ بها على النص لاكتناه الصورة الفنية فيه، في ضوء طاقة اللغة وتفاعلاتها الممتدة - من بنى صوتية وصرفية ونحوية وبلاغية ودلالية وموسيقية، وعلامات ترقيفية وغيرها.

وأما رسالتي فقد جاءت بالمقدمة هذه وتمهيد، وثلاثة أبواب وخاتمة، وكل باب من ثلاثة فصول على النحو التالي:

أما التمهيد فوسمته "في نظرية الصورة الفنية"

وأما الباب الأول فوسمته بـ "الإنسان ودلالاته في شعر البحتري" وبثلاثة فصول:

الفصل الأول: "الإنسان محارباً"

الفصل الثاني: "الإنسان وعالمه الاجتماعي والحضاري"

الفصل الثالث: "الإنسان وعالمه الخاص"

وأما الباب الثاني: "الطبيعة ودلالاتها في شعره" فمن ثلاثة فصول هي:

الفصل الأول: "صورة الحيوان ودلالاته في شعره"

الفصل الثاني: "صورة الأرض ودلالاتها في شعره"

الفصل الثالث: "صورة السماء ودلالاتها في شعره"

وأما الباب الثالث "الدراسة الفنية" فمن ثلاثة فصول هي:

الفصل الأول: "مصادر الصورة في شعر البحتري"

الفصل الثاني: "وسائل الصورة في شعر البحتري"

الفصل الثالث: "الصورة والبناء الفني للتصيدة البحترية"

وبعد:

فيقف وراء هذه الرسالة أستاذ مشرف جليل، هو الاستاذ الدكتور عبد الكريم خليفة، استاذي في "مادة الأدب الاندلسي" في جامعتنا الأردنية بمرحلة الدكتوراة، الذي لم يأل جهداً، في توجيهها الى مظان الحق، وانتهاج قصد السبيل، مذ كانت بذرة تجسدها فكرة، الى أن استوت على سوقها ثمرة في رسالة، فكم بذل من عناء -في قراءتها- على كثرة مشاغله، وتوجيهها كلما شطت عن منهجها، او جمحت الى ميادين بواقعة لا تخدمها؛ فبارك الله فيه.

لقد حباني من التشجيع الدائب، فهوّن أمامي كل صعب، ومن الاناة فحبّب الي انارة النص التراثي بالدرس الموسوعي. ومن خلقه الرفيع قبل علمه الفزير مما جعل البحث معه متعة لي، قبل أن يكون رسالة علمية، فلاستاذي المشرف كلُّ شكر وتقدير.

كما أتقدم من استاذ الجيل، معالي الاستاذ الدكتور محمود السمرة، استاذي في مادة "النقد الحديث" في مرحلة الدكتوراة، بوافر الشكر على ما تعلّمنا منه الجدة في البحث، والإخلاص في العمل، والحرية في التحليل، ومجادلة النص بطاقة اللغة وأبنيتها المتعددة؛ لاكتناه أنساقها والفوص في أعماقها، لاقتلاء الصورة واصطيادها.

وانتقل بشكري الى استاذ كريم، هو الاستاذ الدكتور محمد بركات أبو علي "استاذي في مادة "البلاغة العربية" في مرحلة الدكتوراة، لأثني على ما تعلّمنا منه الغيرة على التراث، والمثابرة على العمل الجاد، ودُرُس النص على نحو من شمولية البلاغة.

كما لايفوتني شكران استاذي في مرحلتي؛ البكالوريوس والماجستير، في جامعتي الأولى؛ "اليرموك"، والذي اختص بالصورة الفنية، وأبدع في مجالاتها؛ في تواليغه المتعددة، لا يفوتني أن أقدم الشكر له، على ما تلقفت العلم عليه؛ من محاضراته وكتبه، انه استاذي الدكتور عبد القادر الرّجّاعي، فله خالص شكري، وجزيل ثنائي.

الى هؤلاء الاساتذة الأربعة الكبار، كلُّ تحية عطرة، وتقدير متميز، ودعواتي لهم جميعاً بظهر الغيب، في أن يكأهم بحرزه الذي لايضام، وان يحفظهم بعينه التي لاتنام، ليظلوا مراجع أعلاماً؛ نستأنس بآرائهم كلما استغلق علينا أمر هام، وما هذه الرسالة الا غرساً من غراسهم، وثمره -ان كانت طيبة- من ثمارهم، وأما الخطأ فيها، والخطل في متونها وحواشيها اذا وجد -والكمال لله وحده- فلا يتحملة أحد سواي.

والحمد لله رب العالمين أهل الحمد كله.

لا جرم ان مصطلح الصورة متوافد حديث ، ذو مفاهيم متعددة وفي أفرع المعرفة في عصرنا الحديث ، ذلك ان مفهومه في علم النفس غيره في الفلسفة أو في النقد الأدبي ، بل ان مفهومه في الشعر غير واحد ، ولعل نظرة متفحصة الى عنوانات الصورة الفنية أو الشعرية خاصة عند بحثة معاصرين ممن شغلت الصورة محورا بارزا في دراساتهم أو سموها مسائلهم العلمية ؛ بالصورة الفنية أو الشعرية، أن تشي باختلافاتهم في مفهوم الصورة ، اذ تبدو في غير قليل من دراساتهم في تحوير وتبديل واختلافات كويغزي لتعدد المدارس الفنية واختلافات شتى في مفهومات كل مدرسة مما يتفق وفلسفتها العامة^(١) كما أن بعض نقدة الصورة الشعرية خطأ نفسه بعد أن حدد مفهوم الصورة الشعرية التي هي "عنده" صورة حسية في الكلمات والى حد ما مجازية مع خط خفي من العاطفة الانسانية في سياقها ولكنها مشحونة باحساس أو عاطفة شعرية خاصة تنسأب نحو القاريء " فقال كلا ، ان هذا التعريف لا ينفع أيضا " .^(٢) ٢٠٣٧٠٣

كما أن بعض نقدة الصورة وبخثتها انتحوا بدراساتهم منتحيات اسطورية؛ ورفضوا بعض دراساتها البلاغية لأنها في نظر أحدهم ، الدكتور علي البطل تسعى الى التفتين النظري للصورة من وجهة النظر البلاغية القديمة :^(٣) كما رفض دراسات تقنيية نظرية بلاغية تحققت في دراسات الدكتور جـاـهـل عصفور^(٤) كما رفض تعريف البلاغيين للصورة :^(٥) ولكنه وقع في تناقض بين زاويتي دخوله في الصورة من الناحية البلاغية والاسطورية^(٦) ولم تتضح عنده بعض المصطلحات التي ينقلها عن الدكتور عبد القادر القط^(٧) وقد اضطرب وكذب ماكان قدمه من أقوال؛ ولم يشر الى بعض المفاهيم الواردة عن يونغ؛ كما لم يعتمد الى شرح مفاهيمه المستخدمة وتفسيرها في دراسته^(٨) ومن نقدة الصورة الدكتور / عز الدين اسماعيل الذي حاول تحديد مصطلح الصورة فجردها ليس من اللغة فحسب بل جردها من عالم الواقع فزج المتلقي في تشويش لاحتكامه الى الوجدان فيقول : " الصورة الفنية تركيبية وجدانية تنتمي في جوهرها الى عالم الوجدان أكثر من انتمائها الى عالم الواقع " .^(٩)

١- انظر مثلا : The Oxford English Dictionary . Vol 5 (Artical :Image) والنقد الأدبي الحديث : د. محمد غنيمي

هلال، والصورة الفنية في الشعر الجاهلي: الدكتور / نصرت عبد الرحمن ص ١٢ والصورة الشعرية : الدكتور ماسين صاف الفصل الثالث ص ٤٣ - ٦٤ .

٢- الصورة الشعرية : سي . دي لويس ترجمة الدكتور / أحمد ناصيف الجنابي وآخرين ص ٢٦

٣- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري الدكتور / علي البطل ص ٩

٤- المرجع نفسه ص ٩ - المرجع نفسه ص ١٥ وحجته تتوقف عند قبولهم بحدود الصورة البلاغية: في التشبيه والمجاز

٥- المرجع نفسه ص ٣٢ وأنظر التناقض عنده في (الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي : الولي محمد ص ٢١٠)

٦- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي : الولي محمد ص ٢٠٩ وانظر تعليقه في الهامش على تعريفات البطل لأقول

القط ٨- المرجع نفسه ص ٢١٠ ٩- الشعر العربي المعاصر الدكتور / عز الدين اسماعيل ص ١٢٧

فوسم تعريفه هذا " بالمتعثر " لاعتماده على عناصر خارجة عنها وغريبة في نظامها لا تكانه على الوجدان واستناده الى الأشياء مع أن التعريف الجاد في الصورة يجب أن ينطلق من اللغة على حد قول الولي محمد^(١) وهذا تعريف ليس متعثرًا فحسب ولكنه ناقص أيضا لأن للصورة اركاتا اخرى أوجلتها ريثما اتأقش بعض آراء بعض البحتة في الصورة الفنية ومنهم الدكتور عز الدين اسماعيل نفسه في غير مصنف من مصنفاته، شأنه في مصنفه الموسوم بـ " التفسير النفسي للأدب " و " الشعر العربي المعاصر " أما في " التفسير النفسي " للأدب فيضيف مفاهيم فرويدية دون الإشارة الى مصدرها كما فعل مع مفاهيم التكثيف "Condensation" والأزاحة "Displacement" والرمز "Symbol" وربما يعزى صمته عن مصادر هذه المفاهيم لرغبته في تقويم هذه المفاهيم واستخدامها وفق هواه طلبا للحرية في الأخذ من مصادر شتى^(٢) : وأما في كتابه " الشعر العربي المعاصر " فيقدم آراء توهم بالجدة مع أنها ليست بجدية ولكنها امور درسها عبد القاهر الجرجاني ولأضرب على ذلك مثالين قصيرين أولهما : أن عز الدين اسماعيل يعلق على المشابهة فيقول : " وينبغي ألا يخلط بين التعبير والتشابه فلكي يكون (أ) معبرا عن (أ) ليس من الضروري أن يكون أشبهها ب (أ) أو نسخة منه بحال من الأحوال يكفي أن يكون (أ) عندنا الأثر نفسه الذي (أ) على نحو ما " (٣). ألم يتحدث عبد القاهر الجرجاني عن المشابهة بقوله : " فليس الشبه الحاصل من النور في البيان والحجة ونحوهما إلا أن القلب اذا وردت عليه الحجة صار في حالة شبيهة بحال البصر اذا صادف النور ووجهت طلائعه نحوه وحال في معارفه وانتشرت وأنبثت في المسافة التي يسافر طرف الإنسان فيها وهذا كما تعلم شبه ليست تحصل منه على جنس ولا طبيعة وغريزة ولا على هيئة وصورة تدخل في الخلقة وإنما هو صورة عقلية " (٤) فلم لا يشير عز الدين اسماعيل الى صاحب الفكرة هذا ؟! صحيح أنه لم ينقل منه بالحرف ولكنها جوهر الفكرة الجرجانية التي كان يجدر به أن يشير الى أصحاب الفضل عليه . (٥) وثاني المثالين أنه ينقل عن ريفردي Reverdy قوله في الصورة : أن الصورة ابداع ذهني صرف وهي لا يمكن أن تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتعاونان في البعد فلهذا وكثرة وإنما يمكن ... احداث الصور الرائعة تلك التي تبدو جديدة أمام العقل بالربط دون المقارنه بين حقيقتين واقعتين بعيدتين لم يدرك ما بينها من علاقات سوى العقل .

١- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي : الولي محمد ص ١٦٦

٢- المرجع نفسه ص ١٧١ وانظر اشارات الناقد في كتاب التفسير النفسي في الأدب من ص ٩٢ - ٩٤ حيث يوظف عز الدين

اسماعيل مصطلحات فرويدية منها " التكثيف " ص ٩٢ و " اللامعورية " ص ٩٤ من كتابه مع أن المصطلحات فرويدية في نظر دراسات الولي محمد ومراجعته بالفرنسية في صفحة ١٧٢ -

٣- الشعر العربي المعاصر : عز الدين اسماعيل ص ١٣٢ ٤- أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني ص ٦٠

٥- انظر المآخذ على عز الدين اسماعيل في هذا المجال وغيره عند الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ص

١٦٨-١٧٠ وفيه دفعه حماسه الى رفض استعمال مفاهيم البلاغة كالتشبيه والاستعارة والمجاز ووضع حدي الاستعارة .

والصورة على طرفي النقيض لا مجال لمناقشتها عندي دون المقارنة بين حقيقتين واقعتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل (١) والحق فانه نقله عنه Reverdy لا يعيبه اذا عرف ماله من فضل عليه في نقوله، أما الذي نأخذه عليه فتجاهله - ان كان يعلم وهو ما نظنه فيه - ان هذه الفكرة سابقة معروفة عند عبد القاهر الجرجاني فلم لم يشر الى الجرجاني قبل ان يلهث وراء نقدة محدثين؟ فهذا الجرجاني يقول: "وهكذا اذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيتين كلما كان أشد كانت الى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب (٢)، أعيب علينا أن نرد الفضل لأهله أولا؟ ثم ثانياً أيعيينا أن أن نرتد تراثياً لندلل - لا على باب من التعصب على ما كان تنبه اليه في دراسته علماؤنا منهم عبد القاهر الجرجاني في مجال البلاغة ودلائل الاعجاز التي تشكل الصورة الفنية في فضائهما؟

وأجد نفسي اتفق مع وصف دراسات عز الدين اسماعيل التي ادرجتها "بأنه" لم يكن يتحدث ضمن مدرسة نفسية بعينها. انه يأخذ من فرويد كما يأخذ من يونغ في حدود ضيقة، كما يحيل كثيراً على ريتشاردز، وهو صاحب اتجاه سيكولوجي ضمن المدرسة السلوكية، ان عز الدين اسماعيل يربط النص بالفرد عندما يتحكم الى فرويد او يونغ كما يربط بين النص والملتقي عندما يعتمد على ريتشاردز وقد ينظر الى النص مستقلاً اذا استهواه النقد، ومفاهيمه عن الصورة غير مضبوطة، وهي متنافرة لا يجمعها جامع (٣) كما أجدني اتوقف عند النص الجرجاني السابق لأهميته، ذلك لأن الدكتور "كمال أبو ديب" افاد فيما يبدو لي منه في حديثه عن "الشعرية" التي يعد الصورة أهم ما في الشعرية وطغت النجوة: مسافة التوتر في بحثه كله وحددها، ومثل على دورها في بحث منفصل اسماء "في الشعرية" تذكر قوله بأنها: "النجوة الفعلية العميقة بين عنصرين احدهما متجانس والآخر غير متجانس؛ طبيعي ولا طبيعي، والنجوة انتقال حاد من كون الى كون، أي خلق لمسافة توتر شاسعة بين كونين، وفعل الخلق هذا هو الذي يولد الشعرية (٤) فلعلنا نفهم منه نقل جوهر الفكر الجرجانية وتطويرها مع انه لم يشر مباشرة الى صاحب هذه الفكرة وهو "الجرجاني" (٥).

١- الشعر العربي المعاصر: د. عز الدين اسماعيل ص ١٧. ينقل عن Revedy فأنظر: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ص ٧٠. ٢- اسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني ص ١١٦. ٣- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ص ١٧٠. ٤- في الشعرية: د. كمال أبو ديب ص ٢٨. والحق فان (أنا ديب) اساد غير مرة في دراساته بالجرجاني ومنه في كتابه هذا ص ٢١٨، ١٢٢، و ١٤٤ حيث كان كتاباً الجرجاني: "اسرار البلاغة" و "دلائل الاعجاز" من مصادر أبي ديب ص ١٦٢. وانظر جدلية الخفاء والتجلي ص ١١ وأشارته الى دراساته عن عبد القاهر الجرجاني واعجابه الشديد به فبعده الناقد الأول الذي اكنته الطبيعة البنيوية للصورة في مستويها النفسي والدلالي ص ٢٢ وما بعدها.

٥- جدلية الخفاء والتجلي: الدكتور كمال أبو ديب ص ١١ وأشارته الى دراساته عن عبد القاهر الجرجاني واعجابه به ناقداً كبيراً وعده من النقاد الذين ينظرون الى الصورة الفنية في مستويها النفسي والدلالي ص ٢٢ وما بعدها.

وننتقل في هذا العرض المتسارع الى نافذة هي خالدة سعيد التي نفهم من بعض تحليلات الصورة عندها في قصيدة لبدر شاكر السياب منها قوله: كأنها تظن التزيين من الزوائد :

اغاية من الدموع انت ام نهر ؟

والسمك الساهر هل يتام في السحر ؟

فماذا نفهم قولها من تحليلها ؟ "لهذه الصورة ظاهر تزييني هو الوجه البلاغي كتشبيه النهر بغاية" (١)

وتقول ايضا " وهكذا تكشف الصورة عن بطين : بعد انساني اجتماعي، ناتج عن تكثير الدموع وبعد انساني

كوني ناتج عن لقاء الدموع بالماء الكوني .. " (٢)

يفهم من قولها انها تظن التزيين من الزوائد وهذا الذي فهمه الولي محمد وأفهمه انا كذلك ولكن ليس من

واجب الصورة التزيين ؟ (٣) صحيح انه ليس التزيين فحسب ولكن التزيين واجب من واجبات الادب

والصورة الفنية التي تلتصق فيه ، والدليل على ان الصورة هي مصدر الجمال ، ذلك ان كلمة "Farma"

اللاتينية تعني الجمال (٤) في معناها الخاص ، وكذلك فالصورة تصلح اساسا في النقد على ما يراه الدكتور

احسان عباس بعد طرحه سؤالا : هل تصلح الصورة اساسا في النقد ؟ واجابته عنه في عرضه نماذج من

شعر شوقي وكشفه ان نقد الصورة عمل فني صحيح يميز بين الظاهر المغلق بالاعتزاز القومي والباطن

المتناقض في الصورة في معرض تحليله قصيدة ابي الهول لاحمد شوقي (٥)

وننتقل اخيرا الى مصطفى ناصف في منهجه في نقد الصورة التي نسمعه يردد ما كان اكده الناقد نرتروب

فراي "N.Frye" في كتابه "تشريح النقد" (٦) والذي يحاول ان يختزل الصورة الى مجرد استعارة وتشبيه ،

وحتى انه يحاول ان ينفي التشبيه من مفهوم الصورة وهو موقف مرتبك غير مبرر لا نقره عليه .

ونخلص مما سبق من الدراسات في مجال الصورة الى ان مصطلح الصورة الفنية وافد ، لم يتفق

الباحث اتفاقا تاما عليه حدا ودراسة لاسباب مدرسية ومنهجية ، كما ان ادوات الصورة لم يتفق عليها على

الرغم من ان اكثر البحوث في الصورة توقفوا عند ادوات البيان فيها ، وكذلك نلاحظ الخلط عند كثير منهم في

المصطلحات لتأثرهم بالدراسات الاجنبية في هذا المجال وافادتهم منها احيانا والتطبيق على نماذج من الشعر

العربي دون ان يشار الى المصادر احيانا .

١- حركية الابداع : خالدة سعيد ص ١٧٨

٢- المرجع نفسه الصفحة نفسها ٣- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي : الولي محمد حسن ٢٨٨

٤- ابو نواس وقضية الحداثة في الشعر : د . العربي حسن مروط نقل معناها عن بحث في علم الجمال ، ترجمة نور عبد العزيز

دار نهضة مصر مؤسسة فرانكلين: القاهرة ١٩٧٠ وعن C.T. Lewis and short, oxford 1985. A Latin Dictionary

٥- فن الشعر : د . احسان عباس ، ص ٢٣٨ - ٢٥٠

٦- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي : ص ٢٢٦ ، ٢٣٢ - ٢٣٥ ٧- الصورة الانبئية : مصطفى ناصف ١٨٦-١٨٧

اما منهجي فانه يقسم دراسته ثلاثة اقسام ليجيب عن ثلاثة اسئلة هي :

ما مفهوم الصورة ؟ وما مفهوم الفن ؟ وما ادوات الصورة الفنية ؟

اما مفهوم الصورة الذي يكاد يكون موضع اجماع في الدراسات النقدية الحديثة على تباين اراءها الشديد - على ما يذكره الدكتور عبد القادر الرباعي هي انها تعني بمفهومها العام : اية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة ان تكون هذه الهيئة معبرة وموحية بأن (١)

اما مفهومها الخاص : فالصورة تركيبية عقلية تحدث بالتناسب او بالمقارنة بين عنصرين هما في احيان كثيرة عنصر ظاهري وآخر باطني ، وان جمال ذلك التناسب او المقارنة يحدد بعنصرين هما الحافز والقيمة لان كل صورة فنية تنشأ بدافع وتؤدي الى قيمة (٢) ويفهم مما اشير اليه ان عناصر الصورة اربعة هي : عنصر ظاهري وعنصر باطني نفسي ، وعنصر الدافع ، وعنصر القيمة .

اما العنصر الظاهري فغالبا يتأتى من العالم المحسوس بواسطة الصورة الحركية (Motor Imagery) والصور الحواسية الخمس المعروفة التي هي الصورة البصرية (Visual Imagery) والسمعية (Auditory Imagery) والذوقية (Gustatory Imagery) والشمعية (Olfactory Imagery) واللمسية (Tactual Imagery) ، هذه الحواس تنقل المعاني المجردة الى الخيال الانساني الذي نتحدث عنه في العنصر الباطني . " والصور الناتجة هي التي تتأتى من تحويل المعاني المجردة الى هينات واشكال تنقل بالحواس (٣) وتنقسم كل واحدة من الصور الحسية الى اعداد اخرى اعتمادا على طبيعة الحاسة ودرجة تلقياها للصورة شدة ورخاء او ارتفاعا وانخفاضها حتى ان بعض النقدة عدّ طبيعة الحاسة ودرجة تلقياها للصورة هي الصورة الوحيدة التي تشكل مادة الابداع الفني بينما لا تؤلف الاحاسيس الاخرى كالشم والذوق تراكيب ثابتة يمكن ان ترتبط فكرة من الاحتكار (٤) واختلف العلماء في قيمة الصور البصرية والسمعية فاعلى هورتيك من قيمة الاولى اما اليوت (Eliot) فاعلى من قيمة الصورة السمعية مما يدل على اهمية الصورة المتأتية من الحواس التي تعد اساسية في الصورة .

١ - الصورة الفنية في النقد الشعري : د. عبد القادر الرباعي ص ٨٥ ٢ - المرجع نفسه ص ٨٥ - ٨٦

٣ - في الشعر الاوربي المعاصر : د. عبد الرحمن بدوي ص ٧٢

٤ - الفن والادب : لويس هورتيك ص ١٩ ، ونظرية الادب : رينيه وليك واوستن وارين ص ١٩٤ حيث المخيلة ليست بصرية فحسب بل صور حسية اخرى .

٥ - الصورة الفنية في النقد الشعري : د. عبد القادر الرباعي ص ٨٧ ينقل رأي اليوت في اعلاء قيمة الصورة السمعية .

وأما الجانب الباطني من الصور فهو - في الاغلب - افكار الشاعر ونفسيته التي هزتها تجربة عميقة^(١) وهذا مما كان اشارة اليه كروتشه بقوله " كل منظر فني حالة نفسية " ^(٢) وعرف الصورة الدكتور احسان عباس بقوله : " تعبير عن نفسية الشاعر وانها تشبه الصور التي تتراءى في الاحلام ، ودراستها مجتمعة قد تعين على كشف معنى اعمق من المعنى الظاهري للقصيدة ^(٣) وافهم من تحديد الدكتور احسان عباس للصورة التي تشبه الصور المترائفة في الاحلام انها احلام مرتبة تخلق من الهلوسة ، اذ لابد ان تنضبط هذه الصور بشبكة علاقات تنظمها وهذا دور الخيال الثانوي كما هو معروف في نظرية الخيال عند كولردج الذي يقول فيه : " انه قوة سحرية تركيبية يظهر في التوفيق بين الخصائص المتنافرة او المتناقضة واظهار الجدة فيما هو مألوف، ومن اروع ما يحققه الخيال معنى المتعة الموسيقية وهو ما يمكن ان يعبر عنها اليوم بخلق الملاعبة في الدوافع التي تبدو غير مترابطة وسكبها في نظام واحد اي في خلق التوازن والاعتدال ^(٤) ويحسن ان نتوقف عند الخيال كما يفهمه كولردج (Colerdige) الشاعر الرومانتيكي حيث يعد فيما وصل اليها حتى الان انه اول من فلسف الخيال وقسمه قسمين هما: الخيال الأولي Primary Imagination والخيال الثانوي (Secondary Imagination).

اما الخيال الأولي : فهو قوة حيوية او الوسيطة الأولية لكل ادراك انساني ، وهو تكرر في العقل لعملية الخلق الخالدة في الانا المطلق ^(٥) ومهمة الخيال الأولي هذا هي قدرته على الحشد والجمع ^(٦) لكل المعطيات الحسية التي تبدو مفتتة غير مترابطة ، ويرتبط الخيال الأولي هذا بالوهم الذي هو ضرب من الذاكرة تحرر من عقال الزمان والمكان لايجول فيه الا الثابت المحدود، وهو ما يشبه الذاكرة العادية في الحصول على مادة جاهزة وفق قانون التداعي او قانون الترابط ^(٧).

وعلى هذا نفهم ان الوهم هو قدرة على جلب صور متباينة لشبه ما، فيما بينها، وهذه الصور ثابتة محدودة وتبقى حين تجتمع كما كانت وهي مفرقة وليس بينها علاقات طبيعية او خلقية، وانما تفسر على الخضوع لنير واحد باتفاق ومصادفة ، والفعالية التي تفسرها هي الاختيار وهو مظهر من مظاهر الارادة ^(٨) والوهم ايضا قوة ذهنية تستدعي صوراً كثيرة بينها نوع من الترابط ولكن على غير نسق او نظام ^(٩).

١- الصورة الفنية في النقد الشعري : د. عبد القادر الرباعي ص ٨٧

٢- المجلد في فلسفة الفن : كروتشه . ص ٤٩

٣- فن الشعر : د. احسان عباس ص ٢٣٨ ٤- المرجع نفسه ص ١٥٠

٥- الصورة الفنية في النقد الشعري ص ٧٩ ينقل عن 397-390 Literary Criticism : W.K. Williams

٦- فن الشعر : د. احسان عباس ص ١٥٠

٧- السيرة الانبياء : كولردج ص ٢٤٠ - ٢٤١ ٨- فن الشعر ص ١٥٠ - ١٥١

٩- الصورة الفنية في النقد الشعري : ص ٨٠

وحري بي ان اميز بين الوهم والخيال اعتمادا على دراسات الدكتور احسان عباس والدكتور كمال ابي ديب اما الوهم فمثل عليه الدكتور احسان عباس ببيت شعر لشكسبير يصف ادونيس وفينوس كما اوردهما كولردج موضعا الوهم فيقول ادونيس :

بكل لطف اخذت يده في يدها زنبقة مزمومة في سجن من الجليد

فالوهم باختصار تفكك العلاقات فيما بين اجزاء الصورة فلا تمازج بين اجزاء المتقابلات ، فسجن الجليد لا علاقة بينه وبين اليد الا في الانقباض والبياض فالشاعر هنا ينظر الى المنظر وكأنه يعيش في كوكب آخر ثم انظر الى مكونات الصورة : يد ادونيس - ويد فينوس - الزنبقة وسجن الجليد فما العلاقة بين هذه المكونات ؟ انه الجمال والبياض وربما النقاء لكن الصلة بين هذه الجزئيات التكوينية تنقطع ؛ ذلك ان الاضافة لليدين باستحضار الزنبقة لا تزيد لليدين شيئا فلا تمازج بين اجزاء المتقابلات وهذا هو الوهم (١) والوهم في امثله تطبيقية على الشعر العربي بارزة في دراسة الدكتور كمال ابي ديب الذي مثل على الوهم بتناقض قول الشريف الرضي :

كأنه ، والخال في خده ساعة هجر في زمان الوصال

ذلك التناقض بين المظهر الحسي والبعد النفسي ، صحيح ان الوجه جميل والخال فيه جميل من الناحية الحسية الخارجية ولكنها لاتخدم وظيفة حيوية في سياق الموقف الشعري المتكامل ؛ ذلك انه يستحيل عزل الترابطات الشعورية التي تستثار على المستوى النفسي لكل من الموضوعين المركبين للصورة ، فالوجه الجميل يثير متعة جمالية يمكن ان يرمز له اختصارا بالعلاقة (+) اما زمن الهجر فانفصال مغاير يمكن ان يرمز له اختصارا (-) على المستوى النفسي فيبدو لنا الشعور المسيطر هو شعور سلبي تجاه الخال في الوجه الجميل الموصوف وهو حس بالنفور والتعاسة وهذا تناقض بين المظهرين وهو الوهم في الصورة (٢) واما الخيال الثانوي Secondary Imagination فهو " صدى الاول ، يعايش الارادة الواعية ويشبه الخيال الاول في نوع وظيفته ويختلف عنه في الدرجة وفي طريقة العمل ، انه يذيب ويفرق وينشر ليعيد الخلق من جديد (٣)

وافهم من تعريفه صدى للأول اي انه المرحلة الثانية التي يبدأ فيها بتفكيك عناصر الصور الحسية التي لعلمها الخيال الاول بعد حشده اياها وجمعها ليقوم الخيال الثانوي بتوحيدها وتركيبها في قوة موحدة ومركبة بعلاق طبيعية او خلقية ولعل ما يؤكد مفهومي الخيال الاول والثانوي قول الدكتور احسان عباس :

" فالخيال هو القوة الموحدة المركبة اما الوهم فهو القدرة على الحشـد

١- فن الشعر : د احسان عباس ص ١٥١

٢- جدلية الخفاء والتجلي : د كمال ابي ديب ص ٣٠-٣٢ وانظر الوهم في دراسة الدكتور احسان عباس : فن الشعر ص ٢٣٨-

٢٤٦ في قصيدة احمد شوقي لابي الهول حيث ابرز الصورة وهما لانها لم تختمر في ذهن الشاعر فتأثرت مجزأة مبثورة غير متكاملة

٣- السيرة الادبية او النظرية الرومانتيكية في الشعر : كولردج ترجمة عبد الحكيم حسان ص ٢٥١

والجمع (١) .

واما قوله يعايش الارادة الواعية فيعني ان المبدع وهو يخلق فنه يكون في حالة من الوعي ولكنه ليس وعياتاما؛ لان المبدع يتعامل مع حقائق كامنة وراء الظواهر والمحسوسات؛ ذلك انه لو كان المبدع (الشاعر) يعي تماما كل ما في شعره لجاء بحقائق منطقية واضحة يدركها هو لاحتاج منا الى تفسير او تاويل ، لكن المبدعين لا يدركون تماما كنه اعمالهم وهم بالتالي عاجزون عن الايانه عما فيها (٢) ولولاه يعايش جزءا من الارادة الواعية لتحول الفن هلوسة لاتضبطها الضوابط المنطقية والفكرية ، وانه " في الحالة الطبيعية يستعمل الفكر القوتين : قوة الخيال والوهم معا لانهما قد تعملان معا ، لأنهما غير متضادتين بل لا بد للخيال من مرحلة الوهم " (٣) وافهم من الارادة الواعية انها الافكار التي لابد ان تنتظم بوشائج وعلاقات ظاهرة او خفية متناسبة في حزم حينا ومتضادة مع حزم اخرى حينا آخر ينظمها الخيال الثانوي في شبكة من علاقات يكون للفكر دور ما في تنظيم علاقاتها . قال (شللي) : " عندما تتزاحم الافكار بحرارة في رأسي ، تغلي فجأة وتقذف بالصور والكلمات باسرع مما يستطيع معه الايانه عنها (٤)

ويمكن بعد هذا العرض الموجز ان اتكئ على خلاصة ما توصل اليه الدكتور عبدالقادر الرباعي في تحديده الخيال بعد استخلاصه من مجمل النظرات والمفاهيم السابقة بأنه "قوة ذات نشاط ذهني توحد بين القلب والعقل بين الوعي واللاوعي تثار بحافز عميق ، ويصحبها انفعال منظم ، تنتج صوراً واشكالاً" تعبر عن تجارب متجاذبة متنافرة لكنها منظمة منسجمة وتؤلف كلا موحداً (٥) واما الحافز العنصر الثالث في تكوين الصورة فهو الانفعال نفسه ، وذلك هو الذي يتحرك في كل ذرة من اعضاء الانسان فيوقظها ويطلق كل نافذة في شعوره فيفتحها ، وبه يتيقظ الانسان فيتأمل تجربته التي ما تنفك ترتبط بشعوره وحواسه على الرغم من ان بعض النقدة المحدثين يحفلون بالصور الخالية من العواطف ، فلهم رأيهم وقد يصيبون فيما ذهبوا اليه لكن الصور الحية تظل تعبر عن موقف انساني عام هي اكثر الصور تأثيرا فينا (٦)

واما العنصر الرابع من عناصر الصورة فهو القيمة التي تخلقها الصورة وهي التي تنظم التجربة الانسانية عامه وتحقق وحدة الوجود (٧) وذلك للأهمية القصوى في ما يسمى

١- فن الشعر : د احسان عباس ص ١٥٠

٢- الصورة الفنية في النقد الشعري : د عبد القادر الرباعي ص ٨٣ ٣- فن الشعر : د احسان عباس ص ١٥٠

٤- الصورة الفنية في النقد الشعري : د عبد القادر الرباعي ص ٨٣ نقلا عن

Morgan(c) : Creative Imagination (In English critical essays) p.64

٥- الصورة الفنية في النقد الشعري : ص ٨٢

٦- الصورة الفنية في النقد الشعري د. عبد القادر الرباعي ينقل عن اليزابيث درو في كتابها كيف نفهمه وننكره ص ١١٩-١٢٠

٧- الصورة الفنية في النقد الشعري * د. عبد القادر الرباعي ص ٨٨

.. ادراك لحظة * التجانس الكوني العام (١) كما يقول ارشيبالد ويبدو ان لعنصر القيمة اهمية اخرى ، تلك هي الكشف عن المعنى الاعمق للحياة ، وتقود الى بحث الخير والجمال فيها بطريقة مخصصة (٢) ويبدو ان الطريقة المخصصة هي الایحاء (٣) التي اكدها صاحباً نظرية الادب لان الایحاء يعد اسلوباً وحيداً لادراك جمال الدنيا. (٤) لان للایحاء دوراً في استنفار كوامن النفس واحداث التوتر الانساني والقلق الروحي القادرين على حفز الخيال (٥) .

واخيراً فلا بد من التفريق بين مصطلحي الخيال والتذكر اعتماداً على دراسة الدكتور نصرت عبد الرحمن وهو يذكرنا بما قاله هيوم عن الخيال الذي هو " تذكر قد انمحت شئاته" والخيال في مفهوم الوضعية المنطقية بناء وتركيب او هو تلمس العلاقات الكثيرة القائمة بين العناصر اما التذكر فهو استعادة عناصر الاشياء . (٦) ويبدو لي ان رأي هيوم ما زال صحيحاً عندما ارجع عملية التأليف لتوليف الصورة الى مبدأ التداعي بين الافكار (٧) وهو من واجبات الخيال الاول.

والشعر فن بين الفنون ، وبما انه كذلك ، فهو سابق على الصورة الشعرية لان الشعر فيما يقال فيه رأس الفنون ، وقبل ان احاول تحديد المصطلح اطرح سؤالين هما : هل الفن محاكاة للطبيعة ؟ او انه ليس في محاكاة لها ؟

والحق فان تحديد المصطلح وتاريخه قد يعد جزءاً من الاجابة عنه ؛ ذلك لأن مصطلح المحاكاة الميتافيزيقي الاصل والذي وظفه سقراط وافلاطون حيث قال الاول منهما : " ان الرسم والشعر والموسيقى والرقص والنحت كلها انواع من التقليد " ومفهوم التقليد على ما يذكره الدكتور احسان عباس - عندهما يعود الى اساس اقاما من فلسفتهم عليه ، ومجمل الاساس ان الوجود ينقسم في ثلاث دوائر : عالم المثل وعالم الحس ، وهو صورة العالم الاول ، وعالم الظلال والصور والاعمال الفنية ولذلك فالفنان بعيد عن الحقيقة ثلاث خطوات كما يرى افلاطون في جمهوريته. والفرق بين المحاكاة عندهما هو ان ارسطوطاليس اسقط من حسابه عالم المثل . (٨) وتعد القصيدة محاكاة في نظر ارسطوطاليس اذا كانت كلا محسوساً وليس المهم ان درس كل النظرية انما المهم ان اشير الى ان اشد انصار نظرية المحاكاة تحمسا لم يقل انها تعني النقل الحرفي او الفوتغرافي للطبيعة .

١- المرجع السابق ص ٨٨ ينقل عن كتاب الشعر والتجربة : مكليش ارشيبالد ص ٨١-٨٢

٢- الكاتب وعالمه تشارلس مورجان ص ٢٣٩ وما بعدها

٣- نظرية الانب : ويليك ووران ص ٢٣٩ وما بعدها

٤- الشعر كلغة بدائية : رانسوم عن كتاب الانبياء وصناعاته : كانون ص ١٠٥

٥- الكاتب وعالمه : تشارلس مورجان ص ٢٧ (٦) في النقد الحديث : د . نصرت عبد الرحمن ص ٥٤

٦- الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع ابي نواس : د : سامين عساف ص ٦٤ - فن الشعر : د احسان عباس ص ١٤-١٥

إن أرسطوطاليس سمح للشاعر أن ينقل غير المحتمل واعتذر عنه لأنه ينقل الشئ كما يجب أن يكون (١) وذهب بعض أنصار هذه النظرية أن المحاكاة ليست محاكاة للحقائق اليومية وإنما هي محاكاة للطبيعة الجميلة أي بجميع خصائص المفردات ويكون النموذج ويحتوي على كل ما في الأجزاء من كمال (٢) وظل لنظرية المحاكاة قيمة في تاريخ الشعر إذ كانت كثيرة الورد في الكتابات النقدية في الغرب في القرن الثامن عشر حتى عند الذين بدأوا يؤمنون بقيمة العبقرية الفردية وأثرها في الشعر فهذا يونج Jung (٣) يقول المحاكاة نوعان : محاكاة للطبيعة ومحاكاة للمؤلفين الآخرين، والاولون هم الذين نسميهم اصحاب الاصالة (٢) وفي القرن التاسع عشر وبسبب الفوضى في استعمالها ضاع الحد بين قصائد تعتمد على المحاكاة في بنائها وبين اشكال منها غايتها تعليمية، وإنما كان أرسطوطاليس ربط بين الفنان والكون في نظريته أما سدني واضرابه فربطوا بين الفنان والجمهور حين الحوا على الغاية وقالوا إنما هم الشاعر ان يعظم ويمتّع فعد سدني الشعر البطولي سيد الانواع الشعرية (٤)

وغايتي من درج هذه النظرية القول : ان الشعر ليس محاكاة للطبيعة او مرآة عاكسة لكل ما يكون امامها من اجسام ومناظر ، بمعنى ان الفن لا ينقل ويسجل حرفيا كل ما تقع عليه حواسه او تدركه ولكنه يكشف ويعري، ان الكون كله ملمح انظار الفنان ومحور سيره، ولكنه ليس محطة له يلقي فيها عصا ترحاله ، يدرك بحواسه اشياء الكون وموجوداته، وينقلها خياله الاولي ويحفظها دونما روابط ، حتى ينهض الخيال الثانوي بدور التفتيت تمهييدا لربطها بعلاقات من حديد وفقا لنظام تفكيره ومن هنا يمكن قبول تعريف الفن بأنه " نوع من الجهد الذي يبذله الانسان لكي يحقق التكامل بين نفسه وبين الاشكال الاساسية للعالم الطبيعي " (٥) كما نفهم ان الفن بديل للحياة ، او هو وسيلة لحدث توازن بين الانسان والعالم الذي يعيش فيه ، (٦) والفن هذا صورة من صور العمل ، وكما للعمل غاية هي تحويل الاشياء الطبيعية فكذلك الفن الذي هو بحد ذاته عمل لا يتوقف عند العمل فحسب ، بل انه يحلم بالسيطرة على اسرار الطبيعة او سبر أغوارها واكتناها خصائصها وغايتها اعادة تشكيلها في صور مغايرة . (٧)

١- فن الشعر : د احسان عباس ص ١٨ ٢- المرجع نفسه والصفحة نفسها

٣- المرجع نفسه ص ١٧

٤- فن الشعر : ص ١٧

٥- الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية : د. عز الدين اسماعيل ص ١٢٦

٦- الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع ابي نواس : د. ساسين صافي ص ١٠ وينقل هذه الفكرة من ارنست فيشر في كتابه صورة

الفن ترجمة اسعد حليم ص ٧

٧- المرجع نفسه ص ١٠

وتوقف كثير من النقاد والباحثين قديما^(١) وحديثا^(٢) عند ادوات الصورة في مجال البيان خاصة وهي التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية فهل هذه وحدها هي ادوات الصورة الفنية ؟

والحق ، فان ادوات البيان هذه ليست وحدها ادوات الصورة الفنية وهذا يقودنا الى مناقشة ادوات الصورة من زوايا هي : اعادة صياغة الصورة اولا^٣ وشمولية البلاغة ثانيا فقد تنبه عبد القاهر الجرجاني الى نظريتي البيان في " اسرار البلاغة " والمعاني في " دلائل الاعجاز " ثالثا والاشارة الى حقول البلاغة المتوزعة في مجال المعاني والبدع تمهيدا للتمثيل على ادوات علم البيان من شعر البحتري وبعض الامثلة من علمي المعاني والبدع انتزعاها من النص لهذه الغاية ثم اطل شريحة من نص تحليل شموليا بلاغيا ، في محاولة لاكتناه مستويات الصورة الفنية من جميع جوانبها.

وكما كنت وعدت في منهجية البحث في الخطه على النحو التالي :

- انظر في المحيط الخارجي لنص الصورة اجتلاء للمناسبة وتحديد ابعدي الزمان والمكان ما استطعت اليهما سبيلا . وانظر في بنية النص الداخلي فاستقرؤه من حيث شبكة علاقاته وجدليتها فيه عونا على استجلاء الصورة بأنظمة اللغة المختلفة التي هي : النظام الصوتي ، والصرفي والنحوي ، والبلاغي ، والموسيقي ، ونظام الترقيم فيها ، ذلك لاني أعُدُّ كل نظام فيها نافذه اُطلت بها على النص علني اجلي جانبا من الصورة الكلية ، محتسبا أن لبعض الأنظمة قد تغطي على بعضها في استحواد الصورة وتجليتها .

١- من الذين توقفوا عندها قديما :

- فن الشعر : ارسطر ، ونظريته المحاكاه راجع عنها فن الشعر د . احسان عباس ص ١٤ - ٣١
- منهاج البلاغاء وسراج الأنبياء : صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني ص ٦٨ - ٦٩ وانظر حاشية ص ٦٩ حيث يميز الشيخ الرئيس (ابن سينا) بين الشعر اليوناني الذي يقصد في أكثر الأمر محاكاة الأفعال لا غير أما المحاكاه عند العرب لوجهين ليؤثر في النفس اولا وللعجب ثانيا ومفهوم الصورة عند ارسطو هي الاستعارة .
- دلائل الاعجاز : عبد القاهر الجرجاني ص ٤ الذي عد علم البيان مصدرا للعلوم معنيا بها ولولاه لاستمرت العلوم وهو صاحب نظريه علم المعاني وعلم البيان .

٢- ومن المحدثين انظر :

- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي : د. نصرت عبد الرحمن ص ١٢ فيقول : من المصطلحات الموروثة التي تقترب من مدلول الصورة علم البيان ، والصورة الفنية شعر أبي تمام : د. عبد القادر الرباعي ص ١٤٣ - ١٧٥ . والصورة الشعرية ونماذجها في ابداع أبي النواس : د . ساسين عساف ص ٦٨ - ٧١ . ونظرية الأدب : رينيه ويليك وأروستن وارين : ترجمة محي الدين صبيحي ومراجعة د . حسام الخطيب ص ١٩٣ : الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي : الولي محمد ص ١٥ .

كما أضحى في الجوانب الأربعة للصورة التي أفدتها في دراستي وهي الجانب الحسي والباطني ، وجانب الدافع، وجانب القيمة .

وحجتي فيما أذهب إليه أن حدَّ الصورة لا يتشكل من أدوات البيان فحسب، وإنما يتشكل من كلمات اللغة سواء كانت بلاغية أو غير بلاغية ولكن بشروط منها أن الصورة تنبثق من أحاسيس عميقة وشعور مكثف يتجسد في رموز اللغة وينسج خاص ؛ نسق يخرج من المفردة اللغوية عن معناها المعجمي ودلالته ، وليس بضرورة لأن المفردة امتشجت بعاطفة المبدع وفكره ، عندما وظفها في السياق ، لأن الكلمة كما أفهمها بريئة الذمة قبل أن تنظم في السياق؛ وهذا الذي تنبه إليه عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم (١) والذي لا بأس أن أدرج قوله بهذا الشأن : " وجملة الأمر أنه كما لا تكون الفضة خاتماً أو الذهب سواراً أو غيرهما من أصناف الحلي بأنفسهما ولكن بما يحدث فيهما من الصورة ، وكذلك لا تكون الكلم المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف كلاماً وشعراً من غير أن يحدث فيها النظم الذي حقيقته توحي معاني النحو وأحكامه " (٢) وأفهم من نظرية النظم عنده أن الصورة لا تنحصر أو تشكل من أدوات البيان فحسب بل من علاقات اللغة نحواً وصرفاً ثم من علوم البلاغة عامة لا خاصة بدليل تنظيره لعلم البيان كما أسلفت ولعلم المعاني أيضاً (٣) وإذا كان الجرجاني قد عنى نفسه بالكشف عن نظريته في علمي المعاني والبيان في كتابيه "دلائل الأعجاز" و " أسرار البلاغة" فإنه لم يعن نفسه بالبديع إلا لعمامة في معرض حديثه عن الجناس والسجع وحسن التعليل والطباق في كتابه " أسرار البلاغة " (٤) ولعل ذلك لسببين على الأقل هما : أولاً : للبديع نظريته وإن كانت محاسن الكلام غير مقتعه في الغالب وثانياً : أن البديع بفرعياته المتعددة ذيل للبلاغة .

ولعل مما يؤكد هذين السببين أن آبن المعتر في كتابه البديع (٥) والذي قسمه قسمين : بديعاً ومحاسن كلام ضم الأول في جنباوته الاستعارات والتجنيس والمطابقة ورد اعجاز الكلام على صدره والمذهب الكلامي - وضم الثاني ثلاثة عشر نوعاً منها الالتفات والأعراض وحسن التشبيه ونزوم ما لا يلزم وحسن الابتداءات - يؤكد أنه

١- انظر : دلائل الأعجاز : عبد القاهر الجرجاني ص ٦٣ وما بعدها حيث أبرز مزية النظم في مراعاة النحر وبحسب المعاني والأغراض.

٢- المصدر نفسه ص ٣٧٣

٣- وتعني به الخبر والإنشاء ، الجملة وأجزاءها من حيث أحوال السند والمسنداليه حنفاً وتكراراً وتقديماً وتأخيراً والقصر ومواضع الوصل والفصل والإيجاز والأطناب والمساواة " أنظر : دلائل الأعجاز " : عبد القاهر الجرجاني " في علم المعاني " .

٤- راجع شروط استحسانه للجناس والسجع في أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني ص ٩-١٤ والذي استحسّن الجناس التام لأنه يفجأ المتلقي .

٥- كتاب البديع : تصنيف عبد الله بن المعتر ت ٢٩٦٠ هـ تحقيق اغناطيوس كراتشكوفسكي - نال البديع عنايته فاستغرق ٥٦ صفحة أما المحاسن فلم تتجاوز دراسته لها عشرين صفحة استأثر حسن التشبيه وخصه بست صفحات (٥٧ - ٧٧) .

صاحب منهج في علم البديع يمكن مراجعة نظريته في مكاتبا، أو لعنه كان يتردد في قبول جل التقسيمات البديعية التي كان صنفها ابن المعتز " على عجلة" (١) فيما يذكره بدوي طبانة ؛ لأن ذلك باد في منهجه إذ لم يشر إلى محاسن الكلام في خطبة كتابه ، ولكنه فيما يبدو وبعد أن فرغ من تأليفه فصله في فنون البديع أكثر من ذلك فألف في محاسن الكلام، لا اقتناعا منه بتفريع البديع فيما يبدو لي ، ولا ضيقا في معرفته ، وإنما لإغلاق باب الحجة عليه من هذا الجانب ، وليشرع باب الاستزادة للمستزيد ولكن الاستزادة من تفريعات البديع لا تخلو من محاذير فيقول : " قد قدمنا أبواب البديع الخمسة وكمل عندنا ، وكأني بالمعاند المفرم بالأعراض على الفضائل قد قال البديع أكثر من هذا " (٢) ثم يقول " ويعلم الناظر أنا اقتصرنا بالبديع على تلك الفنون الخمسة اختاراً من غير جهل بمحاسن الكلام، ولا ضيق في معرفة، فمن أحب أن يقتدي بنا ويقتصر بالبديع تلك الخمسة فليفعل ومن أضاف من هذه المحاسن وغيرها شيئا إلى البديع ولم يأت غير رأينا فله اختياره " (٣)

ونفهم مما سبق أن ابن المعتز دعا إلى شمولية البلاغة ، والدليل أن في تقسيمات البديع ومحسناته عنده توزيعا على علم البيان : استعارة وتشبيهها وكناية وتعريضاً، وتوزيعاً على علم البديع في محسناته اللفظية جناساً وسجعا ورد العجز على الصدر ولزوم مالا يلزم، ومحسنات بدعيه معنوية منها المطابقة وحسن الابتداءات وغيرها (٤) كما نفهم أيضا أن دراسات عبد القاهر الجرجاني وبعده جاز الله الزمخشري في تفسيره (الكشف) الذي مثل في تفسيره على ما فهمه من قواعد الجرجاني . من نظريته في علمي المعاني والبيان بعد أن اكمل في فهمه قواعدهما - فلم يعن الزمخشري شأن عبد القاهر الجرجاني من قبل بما ورد في القرآن الكريم من فنون البديع اللهم الا عرضا ربما لأنه كصاحب النظريتين قبله لم يكن يعد البديع علما مستقلا ، بل ربما كان يعده ذيلا للبلاغة ومع ذلك لا نعدم في تفسيره (الكشف) اشارات إلى بعض ما ورد من فنون البديع من طباق وتأكيذ المدح بما يشبه الذم " في اشارات خفيفة لم يكن القصد منها خدمة مباحث هذا العلم بمقدار ما كان القصد منها بيان أثره في بلاغة القرآن وأعجازه " (٥) شأنه في ذلك شأن عبد القاهر الجرجاني الذي لم يعن بالبديع الا لماما في كتابه " أسرار البلاغة" (٦) - وخصوصا في معرض حديثه -

١- البيان العربي : د. بدوي طبانة ص (١٣١ - ١٣٢)

٢- كتاب البديع ص ٥٧ - المصدر نفسه ص ٥٨

٤- انظر كتاب البديع : وقسمي البديع ، ومحاسن الكلام الأول، من ١-٥٦ والثاني من ٥٧-٧٧ وانظر علم البديع: د. عبد العزيز عتيق وتقسيماته لعلم البديع ومحسناته اللفظية والمعنوية ص ٧٦-٢٤١ والبلاغة الاصطلاحية: د. عبد العزيز قليقطة وأقسام

البلاغة عنده حيث احتل البيان صفح ٣٥-١١٨ واحتل علم المعاني عنده من ١٢٣-٣٠٣ واحتل علم البديع عنده من ٣٠٣-٤٠٠

٥- علم البديع : د. عبد العزيز عتيق ص ٣٢ - ٣٤ - أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني ت (٤٧١ هـ أو ٤٧٣) ٩-١٤

عن الجناس والسجع كما أسلفت من قبل (١) ويبدو أن المحاذير من البديع كانت هاجسا تخشاه أبو هلال العسكري فيقول " هذا النوع من الكلام (البديع) اذا سلم من التكلف ، وبرأ من العيوب ، كان في غاية الحسن ونهاية الجودة " (٢) ولعل في نظريته حقيقة مهمة تؤكد ما كان يتحسبه صاحب نظرية البديع من قبل؛ هذا من جهة في تفريع البديع حتى أن أبا هلال العسكري نفسه قد أضاف الى البديع ستة صنوف (٣) وظل البديع يتفرع حتى بلغ في القرن الثامن الهجري عند صفى الدين الحلبي (١٤٥) مائة وخمسة وأربعين فنا (٤) على ما يذكره الدكتور عبدالعزيز عتيق، ومن جهة أخرى يظهر في كتاب الصناعتين شمولية البلاغة حيث يفرد للبيان بابا وللأيجاز والأطناب اللذين هما من علوم المعاني بابا بفصلين ويفرد للتشبيه الذي هو من البيان بابا وللبيدع بابين هما الباب الثامن في ذكر السجع والازدواج والباب التاسع في شرح البديع ومن خمسة وثلاثين فصلا (٥) ومجمل القول في أدوات الصورة إنها لا تنحصر في أدوات البلاغة ذات الأقسام الثلاثة ، وإنما أدوات في مادة اللغة المفردة التي تنتظم في السياق وفي شمولية البلاغة التي دعا اليها كثير من البحثة المحدثين (٦) وعلى الرغم من أن بعضهم حذر من اقتطاع البيت عن أصله من القطعة خشية أن يبدو عندئذ كالكعاب المنفردة عن أترابها فيظهر فيه ذل الأغتراب ، على ما يذكره عبد القاهر الجرجاني (٧) ،

١- انظر ص من هذا الفصل

٢- كتاب الصناعتين : أبو هلال العسكري ت (٣٩٥ هـ) ص ٢٩٤

٣- المرجع نفسه ص ٢٩٤

٤- علم البديع : د. عبد العزيز عتيق ص ٧٦ غير أن الصحيح هو أن بديعتين تبلغ ١٤٥ بيتا في مائة وواحد وخمسين نوعا . انظر البديعيات في الأدب العربي نشأتها وتطورها وأثرها د. علي أبو زيد ص ٧٣ ينقل عن شرح بديعية الصفى الحلبي له ص ٣ وفي كتابه البديعيات احدى وتسعون بديعية مؤكدة ص ٧٣ وانظر فهرسة الأنواع البديعية عنده في نهاية كتابه

٥- كتاب الصناعتين : أبو هلال العسكري انظر الفهرس ص ٥٢٦ - ٥٢٨

٦- المجلة الثقافية عدد ١٢ بحث بعنوان (الشمولية في البلاغة) د. محمد بركات أبو علي ص ١٤٢ - ١٥٢ وانظر رايه في كتابه (سر العربية وبيانها) ص ٨٢ ، وانظر البلاغة والتحليل الألبى : د. أحمد أبو حافة المقدمة وانظر : صحيفة الجامعة المصرية مقالة " البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها " : أمين الخولي عدد ١٩٣١٥ ص ٢٤

٧- سر العربية وبيانها : د. محمد بركات أبو علي ص ١٤٢ ينقل عن أسرار البلاغة للجرجاني ص ١٧٩

الباب الاول

صورة الانسان ودلالاته في شعر البحتري

- الفصل الاول: الانسان محارباً.
- الفصل الثاني : الانسان وعالمه الاجتماعي والحضاري .
- الفصل الثالث : الانسان وعالمه الخاص .

الفصل الاول

ربما وقعة شملت بها الرو (م) م فباتوا اذلة خاضعونا
فزَّعوا باسمك الصبي فعادت حركات البكاء منه سكـوننا
زرت بالدارعين اهل البقلا (م) ره فاجلنوا عن صاغري صاغرينا
(البحثري)

(الديوان:قصيدة ٨١٥/٤١، ٤٤)

الانسان محاربا

توقف البحترى يتأمل صورة الانسان في مواقف متعددة في حياته اليومية وفي شتى مناحي الحياة ، صوره في حروبه ، مع الروم في الخارج ومع الثائرين على الخليفة في الداخل ، كما صوره يزهو يزيفته وعليه اصباغه وجواهره وملابسه ، والتقط له صورا وهو يلهو في مجالس الغناء والشرب مع تداماه في لحظات من حياة البذخ والتمتع والانتشاء ، وتوقف عند المرأة يصور صنوفا من اسمائها بدلالات شتى زاخرة بالرمز وتناول في شعره شرائح الانسان في طبقات اجتماعية متعددة يعجبه الكريم الشجاع ذو المحدث المؤصل ، ويستقبح البخيل الرعيد حتى وان كان من صنوه الطائي كابن مرء وعلى هذا فابرز صورة معدوحيه ومهجويه في طبقات مختلفة غطت نماذج من الخلفاء والوزراء والكتبة والحجبة والمغنيين واصحاب البريد وغيرهم، ولم تفت البحترى صورة صراع الانسان مع الزمن وما يعتوره من مرض يؤرقه ، اوشيب يخطه فيذكره بادبار الشباب ، وحلول الهرم ، نذير الموت المترصد على الابواب .

ولعل من ابرز صور الانسان في شعره هي صورة المحارب ، اذ شكلت (٦٦٪) ستة وستين بالمائة من مجموع قصائد الديوان البالغة (٩١٩) تسعمائة وتسع عشرة مقصدة ، حيث ادرج صورا حربية وادواتها التي يقاتل بها المحارب (٦٠٢) في اثنتين وستمائة من قصائده. لقد نظر الى الفارس مدافعا عن جسده بدرعه ، اذ به يتقي طعن خصمه ، ونسبة (٢٣٪) كما التفت اليه مهاجما بسيفه ورمحه وقوسه ووتره وحربته ونسبة (٥٦٨٪) مما يشي بشجاعة المحارب مهاجما بأدوات القتال بعد ان تدرج وأعد للحرب عدتها (١) لقد تسيدت صورة السيف فأحتلت نسبة (٥٨٥٪) من عدد الاسلحة التي وظفها ادوات للقتال في شعره، مما يدل على انه اداة الفارس الرئيس انذاك ، يليه تنازليا الرماح والحراب والقوس والوتر (٢).

والحق : فقد توقف البحترى عند صورة الفارس الثغري توقفا "لافتا" ، فراح يلتقط لمعدوحه صورا منها : الكرم، والشجاعة وطيب المحدث ، بعد ان استجلى مواقف كثيرة عنده، كما التقط له مشاهد حسية في ميدان القتال ، في الثغور، وهو يتغلغل في بلاد الروم يحرز انتصارات شتى ، كما صوره يقمع الفتنة الداخلية التي كانت تطل برأسها بين الحين والآخر ، كما يوظف الشاعر تجربته الشخصية فيقاتل الى جانب ابي سعيد الثغري ، مؤتمرا بأمرته ، فيصف بعض مشاهداته في ميدان القتال ، ويسجل احداثا تاريخية في شعره ، بدت كشريط وثائقي مصور في ذاكرة التاريخ.

فما الثغور ؟ ومن قائدها؟ وما الصور التي تجلت فيها؟ لعل الاجابة عن هذه الاسئلة تبين جوانب الصورة الفنية التي تجلي المكان الذي وقعت فيه المعارك، والفارس الذي خاض المعركة فيه، وقد لقي مع جنوده ما لقي من عنت وجهه اسفرا عن نتيجة مخضتها تجربته الفنية بحسه وعقله وفكره وخياله .

١- انظر فهرس السلاح وادوات الحرب وما يتصل بها (الديوان ج ٣٠٩٩/٥ - ٣١٠٢) وانظر جداول احصائية تبين انواع الاسلحة

وعدد المرات التي وظف كل سلاح وعدد القصائد والنسبة المئوية - ملحقة في نهاية هذا الفصل بارقام ١-٥،٢- انظر الجدول رقم

(٥) المرفق في نهاية الفصل .

فالثغور هاجس أكثر من ذكرها الشاعر وارتسمت صورتها في مخيلته دوربا ومحاور قتال؛ فسجلها الشاعر وقائع حربية لقادة الثغور البرية وبرزهما: أبو سعيد محمد بن يوسف الثغري وولده يوسف ، ورجال الثغور البحرية وبرزهم أحمد بن دينار - أمير البحر آنذاك ، والذي اقتصر الشاعر عليه .

وليس بغرو أن تستوقفه الثغور مكاتباً تحتشد به القوات المتحاربة ، ومن دروبها اتجهت في حروبها وسقطت الاجناد فيها : قتلى وجرحى ، واشترك الشاعر في بعض وقعاتها ، بقيادة محمد الثغري ، والنقط صوراً لتحشدات الثغري في آمد في ثلجة كانت حينئذ اصابع الفرسان تتجمد على اسلحتهم- فما الثغر اذا ؟ انه كل موقع قريب من ارض العدو (١) وهو الثلثة وموضع المخافة من اطراف البلاد والثغر ما يلي دار الحرب (٢) والثغر اصطلاحاً : خط طويل من القلاع دعاها العرب ، بالثغور وهي حدود بين المسلمين والروم في ايام بني أمية وبني العباس، تتألف من سلسلتى جبال طوروس، وطوروس الداخلية وكانت تعين حدودها، ويحميها خط من القلاع تعرف بالعربية بالثغور، وتمتد من مَنْطِيَّة على نهر الفرات الى طَرْسُوسَ بالقرب من ساحل البحر المتوسط الشمالي الشرقي، وكان المسلمون يحتلون هذه القلاع مرة والروم مرة اخرى (٣) وينقسم خط القلاع مجموعتين : احدهما تحمي الجزيرة وتسمى "الثغور الجزرية" وهي الشمالية الشرقية وثانيتها تسمى "الثغور الشامية" وهي الجنوبية الغربية (٤) ويبدو أن قدامة بن جعفر كان الاثني في تقسيم الثغور حيث ذكر ثغراً اسماه "الثغور البكرية" وقد حدد كل ثغر وما يقابله من قوات الروم؛ عددا وموقعا وحصونا (٥) وربما تعزى دقته لما كان يتطلبه منه امر الخراج وجمعه (٦).

وعلى الرغم من جهود قدامة بن جعفر في تحديد مواضع المخافة من اطراف البلاد مما يلي دار الحرب ، ومقارنته بين قوى جيشي المسلمين والروم وتحديد اماكن الثغور والاجناد (٧) ،

١- معجم البلدان : ياقوت الحموي مادة ثغر ج ٢/٧٩-٨٠ ولسان العرب : مادة ثغر وعنه ينقل صاحب القاموس المحيط :

الفيروزآبادي مادة: ثغر . ٢- لسان العرب : لين منظور مادة "ثغر"

٣- راجع المصطلح عند :

- بلدان الخلافة الشرقية : ليسترانج ص ١٦٠-١٦٠ وقد ارفق لها صورة صفحة ١٥٩ بين فيها اهم الثغور الجزرية والشامية ، وقد ارفقت منه صورة في نهاية هذا الفصل .

- اطلس تاريخ الاسلام : د. حسين مؤنس ص ١٥٠ خريطة ذات الرقم ٧٩ وقد ارفقت منها صورة في هذا الفصل .

- المسلمون والبيزنطيون في شرق المتوسط : د. احمد عبد الكريم سليمان ج ١/٣٢

- الثغور البرية الاسلامية على حدود الدولة البيزنطية في العصور الوسطى: د. عليّة الجنزوري ص ١٢-١٧

٤- اطلس تاريخ الاسلام : د. حسين مؤنس ص ١٥٠ خريطة رقم ٧٩ (مرفقة في نهاية الفصل).

٥- الخراج وصناعة الكتابة : قدامة بن جعفر ١٨٦-١٨٧ ويقابل هذه الثغور من ارض الروم الأرميناق وبعض عمل الخالدية وبعض الاعمال المتصلة ببلاد الجزر . انظر الخريطة التي حررتها الموسومة بـ " اهم مواقع الثغور البكرية"

٦- المصدر نفسه ١٨٥-١٨٧

٧- الخراج وصناعة الكتابة: قدامة بن جعفر ص ١٨٥/١٨٧ ويعد جبل اللكام حداً فاصلاً بين الثغرين الشامي والجزري (وانظر بلدان الخلافة الشرقية ليسترانج ص ١٦٢ وانظر المسلمون والبيزنطيون في شرق المتوسط: د. احمد عبد الكريم سليمان ينقل عن بغية الطلب في تاريخ حلب لأبن العديم ج ٢ ورقة ٣٠٦

الا ان احدا فيما اعلم لم يثبت اسماء هذه الاجناد على خريطة توضح اماكنها وحدودها وتوزع مسؤولياتها على خريطة الصراع ليتمكن المتلقي من تخيل مسرح العمليات ومكانها لان للمكان دورا مهما في تكوين الصورة النفسية والحسية لمجريات المعركة وتتبع ابعادها (١) ، ولا سيما فالشاعر يكثر (٢) من ذكر اماكن الاجناد التي جرت فيها معارك طاحنات بين المسلمين والروم . وتبدو اهمية الثغور محاور قتال لان بها دربين ينفذان بالجيش المهاجم منهما الى الخصم هما درب السلامة ودرب الحدث . اما درب السلامة فيسكنه الجيش من طرسوس وينتهي بالقسطنطينية (٣) وكان هذا الدرب محور الثغور الشامية . واما درب الحدث فيمر في الثغور الجزرية ويحميه حصن الحدث فسمي به ، وينتهي في " ابلستين " (٤)

ومما يجلي صورة ابي سعيد الثغري في شعر البحري ان يلتقط له مشاهد متعددة تبرزه قائدا ثغريا ، يتحلى بسمات القيادة ويحقق النصر على اعدائه الروم في ميدان القتال ، على صعوبة سير المعارك ، ووعورة المحاور التي كان ينطلق منها عبر الدربين لتأدية مهمته .

فلنترك البحري يصور لنا مشهدا حربيا يبرز فيه معاناة معدوحي ابي سعيد النفسية والجسدية لما يلقاه من وعورة محور هجومه الاصم ، لا سيما ومعدوحي القائد على رأس جيش من خمس كتائب ، ولكن اندفاعه لتحقيق هدفه يذلل هذه الصعوبات ، فيسهل المحور على صعوبته ، انها من سمات القائد المعنوية التي تذل امامها الصعاب ، فتنتزع من الشاعر كل اعجاب :

١- رسمت شافقا على خريطة بلدان الخلافة الشرقية : ليسترانج وعينت اماكن الاجناد ومحاور القتال التي لشار اليها البحري في شعره لتسهيل دراستها ومتابعه ترسيم الصورة الفنية في شعره (انظر الخريطة في نهاية الفصل)

٢- منها الناطلوق جنوبي غربي عمورية (قصيدة ٦٠٣ / ١٥ / ٥٨٠ / ١٤-١٧) وخرشنة في جند خرشنة وعقرقس والبقلاز التي ادرجها بالتوالي في شعرة ٣٧/٢-٣٨ و٤٨/٨١٥ و٤٤/٨١٥ .

٣- معجم البلدان : ياقوت الحموي مادة (درب) ج ٤٤٧/٢ ، ومراصد الاطلاع : ابن عبد الحق البغدادي مادة درب ج ٣٩٧/١٠ ، ولسان العرب : ابن منظور مادة درب مجلد ١/ ٩٦١ .

و عنه ينقل القاموس المحيط : الفيروز ابادي مادة (درب) مجلد ١/ ٦٦٥-٦٦٦ والدرب هو باب السكة الواسع وهو كل مدخل الى الروم وهو الذي عناء امرؤ القيس .

بكي صاحبي لما راي الدرب دونه رايقن أنا لاحقان بقيصرا

واثاره بين لفظاكية وحلب في عرض ثلاثة امتار ، مفروشه بالحجارة الملساء وسمي بالسلامة تيمنا ، وكان ممرا للوفود ومعاة البريد وطريق الغزر لكل من المتحاربين (شعر الحرب في ادب العرب : د . زكي المحاسني ص ١٩٣)

٤- معجم البلدان : ج ١ / ١٧١ وقد حررت له (خريطة في نهاية الفصل) فانظر اليها في خريطة الثغور .

تَلَبَّثَ فَمَا " الدرب " الاصم بِمُسْهَلٍ ،
 اليها ولا ماء الخليج بناضب
 وصاعقة في كفه ينكفي بهـا
 على أُرُوس الأقران خَمْسَ سَحَابٍ (١)

إن محور الدرب هذا ينطلق من طرسوس باتجاه القسطنطينية وهو ضيق لا يتسع لاجتياز جيش جرار كجيش معدوحيه إن عرضه لا يتجاوز ثلاثة أمتار (٢) ، فكيف يمر منه جيش مخمس بأسلحة ؟ إنه لمحور لاشك خطره؛ يبرز صورة نفسية لقائد الملمات ، تحفزه المعنوية التي لاتعرف للتخذيل سبيلا .

وفي مشهد آخر يلتقط من سجل حرب معدوحيه الثغري صورة حركية سمعية نفسية، وهو يمضي في الدرب باتجاه هدفه ، فنصيح السمع لجلبة جيشه الجرار، يقطع في الدرب بأسلحته ، يتحول فيه القائد اسدا بزئيره فينسى العدو الذي عادل به كلبا - عواءه ، رعبا وهلعا ، انه صراع بين اسد وكلب :

اذ مضى مجلجا يقطع في الدّر (م) ب زئيرا أنسى الكلاب العواء (٣)

ومحور الدرب هذا يقود الى مدينة قسطنطين الى العاصمة ، انه يعرف خطورة هجومه، لقد برز صراع نفسي بين الشاعر وغيره من جهة، التهدة ابي سعيد وكفه عن الشروع في مهاجمة المدينة وبين عزم القائد الذي اتخذ بشأته قرارا لا رجعة له عنه، من جهة اخرى، انه تصميم القائد على القتال فيه تحفز للقاء العدو ، لا يثنيه عن عزمه احد :

ظللنا نهديه وقد لَفَّ عزمه مدينة قسطنطين من كل جانب (٤)

وفي هذا المحور درب السلامة المتجه الى الناطلوق (٥) ثم الى طِمْين (٦) يشترك الشاعر في حملة ابي سعيد العسكرية ، ويصل الى "طِمْين" ، ويذكر لينها الطويل لشدة غير مرة ، فليالي الحرب غير ليالي اللهو والصخب :

أَلَيْلَتْنَا الطُولَى بِطِمْينَ هل لنا سبيل الى الليل القصير بيا بلا ؟ (٧)

وفي موقف نفسي تهون معاناته في "طِمْين" على شدتها لانها في سبيل الله وتثبيت دعائم الاسلام ، يصلحت السيف في وجه الروم :

وليلتي الطُولَى بِطِمْينَ مصلتا لصدّ العدوّ دونها وقراعه (٨)

وقوله :

غيرُ وان في طاعة الله حتّى يطمئنَّ الاسلام في "طِمْينا" (٩)

١- الديوان ١٣/١١- ١٤ ٢- شعر الحرب في ابب العرب : د . زكي المحامني ١٩٣ وانظر المحور في خريطة اهم الثغور

الجزرية والشامية المرفقة في نهاية هذا الفصل . ٣- الديوان ٢٥/٢ ٤- الديوان ١٢/١١

٥- الناطلوق : وتفسيره المشرقي وهر من اعمال الروم وحنوده من الشرق القباق ومن الجنوب سلوقية ومن الشمال البقار . انظر :

الخراج وصناعة الكتابة : قدامة بن جعفر ص (١٩١ - ١٩٢) وانظر موقعه على الخريطة "اهم الثغور الجزرية والشامية" .

٦- طِمْين : بلدة شرقية بحر مرمرة ، وجنوبي شرقي القسطنطينية (كتاب صورة الارض لابن حوقل خريطة ص ١٧٦ وعينها

على الخريطة . ٧- الديوان ١٢٠ / ٩ - ١٠ ٨- الديوان ٣٥/٥٢٢ ٩- الديوان ٥٧/٨١٥

ولم ينس البحتري انه يقاتل بامرة ابي سعيد وولده من بعده فراح يسجل انتصاراتهما على الروم بوسائل منها الحرب النفسية التي اندعر الخصم من القائد على بعده عنه :

نزور بلا شوق تَذُورَةَ وَأَبْنَاهَا وقد صد عنها توفل بن مخايلا
مع الليث وابن الليث اضحى مغاراً حماة الضواحي ثم امسى مقاتلاً

...

ومن يتقلل في سرايا ابن يوسف ير الحق في قرب الاحبة باطلا
يبيت وراء الناطلوق ورأبسه يحز وراء السيجسان المفاصلا (١)

ويجلى البحتري صوراً من سجلات معارك مدوحه ابي سعيد الثغري، على محور درب الحدث الذي يبدأ من حصن الحدث في الثغور الجزرية باتجاه خرشنة وجندها وعقرقس " في جند الخالدية من ارض البقلار (٢) لقد صور جحافل مدوحه في هذا المحور وهي تطيح بجنود الروم ، تنثرهم على ضفتي نهر جيحان " يتقياون ماءه ، وفي صورة من غثيان نفوسهم ، لماً انغرزت في حلقهم رماح ابي سعيد :

لم تسعهم برود " جِيحَان " حتى قلسوا في الرماح ذاك الماء (٣)
لم يكن جمعهم على الموج الا زبدا طار عن قنّاك جفساء

وبرز القائد المصمم على القتال، على الرغم من صعوبات الطقس واجوائه الثلجة، عندما يجمع نارا في داخله وتلجا في خارجه ، ينتصر داخله على ظروف الجو خارجه ، ان هذه الصورة لتشي بحسن التدريب على المهام الشاقة، لتحقيق الهدف على رغم من ظروف قلما يتحملها الا مدربون اشداء :

حين ابدت اليك " خَرَشْنَةُ الْعَد " (٢) (م) يا " من الثلج هامة شمطاء
ما نهاك الثناء عنها وفي صد (٣) (م) رك نار للحقد تنهي الشناء (٤)

وفي مشهد آخر نسرح خيالنا مع الشاعر وهو يشترك في ميدان القتال وفي هذا المحور ، وتحت قيادة ابي سعيد الثغري ، وفي موقعة عَقْرُقَس (٥) فنرى الشاعر جندياً يحمل سيفاً مشرفياً ورماحاً ، يزهو بوقفته تلك ويشهد مدوحه عليها في موضع يتفاخر به رفيق سلاح في ميدان المعركة :

وأنا الشجاع وقد بدا لك موقفي ب " عَقْرُقَس " والمُشْرِفِيَّةُ شُهْدِي
ورأيتي فرأيت أعجب منظر ربّ القصائد في القنا المتقصد (٦)

١- الديوان ٦٣٠ / ١١-١٥ ووتدوة هي زوجة امبراطور الروم ثيوفيل ليو الامبراطور ميشيل الثاني (انظر تاريخ البربر والناطلوق هي الاناضول . والبيجان بلدة بعد اران بالقرب من اذربيجان (المحقق ص ١٦٠١)
٢- انظر هذا المحور في خريفة أهم الثغور الجزرية والشامية المرفقة في هذا الفصل
٣- الديوان ٣٥/٢ - ٣٦ - ٤ - الديوان ٣٨ / ٢ - ٣٩ - ٥- عقرقس : واد في بلاد الروم (معجم البلدان: مادة عقرقس)
٦- الديوان ٣٩/٢٢٩ - ٤٠ . وموقعها على الخريطة المحررة الثغور الجزرية والشامية المرفقة في نهاية الفصل .

واعجب البحترى بابي سعيد الثغري قائدا ، فعرض من سجله الحربي وقعة اخرى وبالمكان ذاته ، اذ استنفر جنده الى " عَقْرُقَسْ " فظفر ، ولكن بعد خسائر وقعت في طرفي القتال :

ونفير الى " عَقْرُقَسْ " انفر (م) ت فكنت المظفر الميمونا
اذ ملأت السيوف منهم ومنا وغمست الرماح فيهم وفيها (١)

لقد ابرز البحترى ابا سعيد الثغري قائدا عاما لقيادة الثغور الجزرية والشامية ، فحدد بذلك قوس مسؤوليته ، فتلفت الى اهمية المكان ، فالنقط صورا لمعاركه المتحركة من خلال ذبلك المحورين :

ما للجزيرة والشام تبدا بك يا ابن يوسف ظلما بضياء (٢)

ان لعمدوحة صورة نفسية ترعب العدو وإن بعد ؛ ذلك ان ابا سعيد يثير النقع في مقدمة الكتائبه يعادل بها غدوة "تتئين" مرتدا الى عنصر اسطوري ، اذ بغدوته يبت حريقا في اقاصي الغرب ، بصورة نفسية لمسيرة بصرية حركية سمعية ، فتسمع لحريقه صراخ الروم ، انه صراع بين قوي وضعيف ، قوة الاسلام وضعف الروم ؛

وغدوة "تتئين" المشارق اذ غدا فبت حريقا في اقاصي المغارب
وهذه يوم لابن يوسف اُسمعت من الروم بين الصفا والاخاشب (٣)

لقد صور البحترى ابا سعيد وهو القائد العام للثغور الشامية والجزرية - يشن هجوما مزدوجا على الروم ومن المحورين معا : محور الحدث ومحور السلامة فأطبق على الروم ، وعين " صاغرى " منطقة التقاء الجيشين . اما الجيش الذي يتعرض على محور درب الحدث فيشق طريقه الى جند "خرشنة" والخالدية" والبقار ويتجه الى "انقرة" و"صاغرى" . واما الجيش الثاني فيتعرض على محور درب السلامة مارا بثغور لولو" والصفصاف " والطوانة " مخترقا ثغر " القبادق " والناطلوق " متجها الى انقرة " فيلتقي الجيش الاول في صاغرى " (٤) على شكل فكي كماشة وبتطويق مزدوج :

وتوافت خيلك من ارض طرسو (م) من وقالقلا بأردنونا
عابسات يحملن يوما عبوسا لانس عن خطبه غافلينا
زرت بالدارعين اهل "البُقْلا" (م) ر فاجلوا عن "صاغرى" صاغرينا (٥)

١- الديوان ٨١٥ / ٤٨-٤٩ ٢- الديوان ١٨/١ ٣- الديوان ٨-٧/٦١ وفي الديوان « لاهب » و« رطل » اذ به يتكسر لونه .

٤- انظر هذه المواقع ومحاور القتال في خريطة " اهم الثغور الجزرية والشامية " المرفقة في نهاية هذا الفصل .

٥- الديوان ٨١٥ / ٤٢-٤٤ ، واما صاغرى فهي صفارية وهي نهر عمورية (بلدان الخلافة الشرقية : ليسترانج ص ١٦٧ وطرسموس : تبعد عن البسفور ٤٥٠ ميلا) (بلدان الخلافة الشرقية / ١٦٩) وهي من مناطق جبل اللكام المشرف على انطاكية (معجم البلدان : ياقوت الحموي مادة اللكام)

بشجاعة ، ففي الهجوم ، يقتحم في مقدمتهم وفي الانسحاب يتأخر عنهم ، وفي كلتا الحالتين يحفظ توازن قواته ويسيطر على مجريات المعركة ومستجداتها :

ظليعتهم ان وجه الجيش غازيا وساقتهم ان وجه الجيش قافلا^(١)

ان قائدا مدريا من هذا الطراز يمكنه ان يشن هجومات ناجحة على الروم، كما يعرضها مشاهد من سجله الحربي؛ فهي هو يزيّر خيوله بأمريء القيس سراعا ، يحرز النصر ، ويستلب الغنائم ، ويستبي الحو الحسان من أنسات الروم ، فيثرن الغيرة في نفوس زوجات الغزاة:

وأزرت الخيول قبر آمريء القيس سراعا فثدن منه بطاء

وجلبت الحسان حوا وحسورا أنسات حتى أغرت النساء

لم تدعك المها التي شغلت جيشك (م) ك بالسوق من ان تسوق النساء^(٢)

ومن سجله الحربي يبرز مشهدا تأخذ السيوف الصارمات موقعها فيه، فتنزل بالروم الكوارث دون تمييز وبشمولية :

من ايهم لم تستقد ؟ ولأيهم لم تتجرد ؟ وبأيهم لم توقع ؟

بل اي نسل منهم لم تستبح وثنية من ارضهم لم تطلع؟^(٣)

ان قائدا من هذا الطراز يوقع اسمه من الناحية النفسية هلعاً في نفوس الروم كلما ذكر ، حتى ان مجرد ذكر اسمه للصبي كان كافياً لردعهم عن البكاء خوفا ورعبا ؛ ذلك ان الرعب منه دخل في قلوب الروم صغارا كما ادخله فيهم كبارا ، فتغشاهم داخل منازلهم ، انها الحرب النفسية التي كانت صدى انتصاراته على الروم بوقعها الشعواء:

فزعوا بأسمك الصبي فعاتد حركات البكاء منه سكونا^(٤)

انها لمواقف جريئة في سجله تشهد له وقعات في ارض الروم ، ففي احد مشاهد بصوره البحتري. بصورة حركية - يفتلق هاماتهم في ارضهم وقراهم في العازرون والمازرون^(٥) وزارمينا وطميناً^(٦) وبصورة ذوقية يحلو لم الروم عند الوقعة ، ويطيب طعمه فيزداد سفة متعة وحلاوة؛ على المتعة التي يتذوقها الشارب من ماء زمزم في صورة تراثية في اللاوعي المسلم تجمع بين ركنين من اركان الاسلام: الجهاد والحج والعمرة بعد ان يؤدي كل منهما بشعيرة من شعائر الاسلام ، ان اسم التفضيل احلى بأعتبار المعنى^(٧) يبرز صورتين

ليس بينهما

١- الديوان ٢٤/٦٣٠ ٢- الديوان ٤٨-٤٦/٢ ٣- الديوان ٤٥/٥١ - ٤٦ ٤- الديوان ٤١/٨١٥

٥- لم استطع تحديدهما لان معاجم البلدان اجمعت عن ذكرهما .

٦- لعل زارمينا تقع الى الجنوب من بلدة صاغري (معجم ما استعجم : البكري ص ٧٠٢ واسماها زمين). وأما طمرن فتقع غربي

صاغرة وقد اشرت الى موقعها في خريطة اهم الثغور في نهاية هذا الفصل (كتاب صورة الارض: ابن حوقل خريطة ص ١٧٦).

٧- انظر اسم التفضيل بأعتبار المعنى في شذا العرف في فن الصرف : الشيخ احمد الحملاري ص ٨٦

وصف مشترك وانما يبرز صفة في الماء زانت حلاوة في نفسها على متعة نفسية زانت في نفسها صفة
اخرى يسفك دماء الروم وليس بينهما وصف مشترك :

هَمَّةٌ فِي غَدٍ بِتَغْلِيْقِ هَامٍ
وَلَعْمَرِي مَا مَاءٌ زَمَزَمٌ
غَيْرِ وَأَنْ يُطَاعَةَ اللَّهِ حَتَّى
فِي قَرَى الْعَازِرُونَ وَالْمَازِرُونَ
أَحْلَى عِنْدَهُ مِنْ دَمِ بَرَارِمِينَا
يُطْمَنِّنُ الْإِسْلَامَ فِي طَمِينِنَا^(١)

ويعرض صورة من سجله الحربي ، فينتصر الحق الذي يعادله على الباطل الذي يعادل به دين عدوه ، ولعلها
نتيجة حتمية يقرها المنطق اذا تسليح صاحب الحق بالقوة والتصميم،مكننا على عقيدة وإيمان ، فها هو ينزل
الذل بالانجيل واهله؛ بالانجيل المحرّف اولا الذي شخصه غاضبا لما نزل به ، لأنه لو لم يكن باطلا لارتضى
فعلة اهل المصاحف به ، ولا تبع الحق لان الحق قديم يتبع ، ثم يلحق الذلّ بأهل الانجيل المحرّف ثانيا ، انه
صراع عقديّ،بين حق وباطل وصول الحق على الباطل بصورة تشخيصية نفسية،فيدمغه بسيوف بارقات ،
ويسخطه :

أُنْزِلَتْ بِالْإِنْجِيلِ ثُمَّ بِأَهْلِهِ
إِسْخَطَتْهُ بِالْبَارِقَاتِ وَأَنْمَأ
ذَلًّا لِرَاهِمِ عِزَّ أَهْلِ الْمُصْحَفِ
أَرْضِيَّتَهُ لَوْ كَانَ غَيْرَ مُحَرَّفٍ^(٢)

ان صورة الروم في حروبها لم تكن دائما مدافعة ، وانما كانت مهاجمة احيانا ، ولعل هجومها على الثغور
الاسلامية وترّ علاقات النص،وابرز شبكة من صراع متكافئ بين الطرفين ، فها هي قوة الروم بصورة
مهاجم وقوة المسلمين بقيادة ابي سعيد وهو يؤدبهم على سوء فعلتهم بصورة مدافع،فينتصر الثاني على الاول :
اِذْ تَغْدَى الْعُلُوجُ مِنْهُمْ غُدْرًا
فَتَعَشْتَهُمْ بِدَاكِ عَشَاءٍ
لَمْ يَكُنْ جَمْعُهُمْ عَلَى الْمَوْجِ إِلَّا
زَبَدًا طَارَ عَنْ قَنَاقِ جُفَاءٍ^(٣)

ويبرز في شعره صورة القائد الثغري وملكة الروم " تيودورا " آنذاك وموقفها النفسي من وقعات المعارك
الثغرية،على محور الدرب باتجاه الروم وداخل اراضيهم ، تتكشف صورة الملكة واذا هي دموية مرتعبة من
هول المعركة ونتائجها ، فتحيض رعبا وتراسله للسلم :

اِذْ مَضَى مُجْلِبًا يَقَعُّعُ فِي الدَّرِ
حِينَ حَاضَتْ مِنْ خَوْفِهِ رَبَّةُ الرِّ
ب زَيْبِرَا انْسَى الْكَلَابُ الْعَوَاءَ
وَمِ صَبَاحَا وَرَاسِلَتَهُ مَسَاءً^(٤)

ان الملكة لم تطلب الصلح من ابي سعيد الا بعد ان اندحر قادتها في ميدان المعركة ، ووصلت طلح خيل ابي
سعيد الى الخليج الذي حال دون وصول ابي سعيد الى القسطنطينية ، لقد نقلنا البحري الى مشهد حركي
نفسى لمسي،يلقي فيه احد قادتها صليبه ويولي مذبذبا من ارض المعركة،وخيل ابي سعيد على شاطئ
الخليج تلامس صدورهما شط البحر ، لعل القاء الصليب يشي بانهياره النفسي الذي انعكس اخيرا على
انهيارها في النهاية :

وَصَدُورُ الْجِيَادِ فِي جَانِبِ الْبَحْرِ
ثُمَّ الْقَى صَلِيبَهُ الْمَلْسَنِيُّ سَوْ
رَقْلُولَا الْخَلِيجِ جَزَنُ ضَحَاءٍ
سُؤْ وَوَالِي خَلْفَ النِّجَاءِ النِّجَاءُ^(٥)

١- الديوان : ٥٤/٨١٥ - ٥٧ ، ٥٥
٢- الديوان ٣٨/٥٥٥ - ٣٩
٣- الديوان ٣٧ ، ٣٤ / ٢ وتذروه Theodora زوجة الامبراطور تيوفيل مات سنة ٢٢٧ هـ فحكمت الملكة بعده في عهد المعتصم والمتوكل انظر (الكامل في التاريخ : ابن الاثير احدث سنة ٢٢٧ هـ ج ٧٠/٦)
٤- الديوان ٢٥/٢ - ٢٦
٥- الديوان ٢٧/٢ - ٢٨ والمقصود بالخليج هو " البيسفور "

لقد اتجلت صورة ابي سعيد للشاعر كاملة فيها هو يسد به الثغور ، ويحظى بتقدير الخليفة :

اعلى الخليفة قدره وأجله
شرفا يبيت النجم منه قريبا
ورمى بثغره الثغور فسدها
طلق البدين مؤملا مرهوبا^(١)

وانبلجت من ابي سعيد الثغري صورة ضوئية بصرية تحولت فيها حدود المسؤولية ضياء بعد ظلمة ، انها
فن القيادة التي تشعشع وبها يستأنس الجند في الثغور :

ما للجزيرة والشمام تبدا
بك يا ابن يوسف ظلمة بضياء^(٢)

وبعد موت معدوحيه الثغري ، يهبُّ يرثيه بنفجج لا هب ، ويرى بموته اهتزازا في الثغور معادلا لما اضطرب
في نفس الشاعر واهتز بموته له ، فالثغور اهتزت لموت حاميتها والروم قروا عيوننا بوفاته وكان ازعجهم من
قبل .

لن زلزل الثغران عند ذهابه
لقد سكنت بالناطلوق الزلال^(٣)

لقد تنفس الروم الصعداء بوفاته فهاهم قرروا الاعين ينامون ملء عيونهم بعد وفاته :

أمنوا وما أمنو الردى حتى انطوى
في التراب ذاك الكر والاقدام^(٤)

لقد تحولت بوفاته الاشياء فالروم ناموا على ابواب الثغور قريري الاعين ، لان مؤرقهم ثوى في جدشه الى
غير رجعة ، وها هي تربة قبره مجفوة بعد ان كان منزله معمورا بجسده رمة بالية :

بي ، لاغيري - تربة مجفوة
لك في ثراها رمة وعظام^(٥)

وتحولت بموته الاشياء ، فاحباؤه بلوعاتهم يتحرقون عليه ، واعدائه الخائفون سطواته نائمون الآن بأمان :

حالت بك الاشياء عن حالاتها
فالحزن حل والعزاء حرام

او ان يبيت مؤملوك بلوعة
متعلمين ، وخائفوك نيام^(٦)

انها مواقف تستفز الشاعر ، فيرتجع الى قبر " مرثيه " ليصوره بعيدا عنه ، لا انيس حوله ، فيخطبه بحرف
النداء البعيد ، ليستدر كوامن النفوس المتلقية ليعادل جيشاته النفسي :

ياصاحب الجدث المقيم بمنزل
ما للأنيس بحجرتيه مقام^(٧)

حتى اذا استجمع زفرته العميقة ، تهايا لابرار مكنوناته النفسية ونشيجها ، تفجعا عليه ، أشار الى قبره :

قبر تكسر فوقه سمر القنا
من نوعة ، وتشقق الأعلام^(٨)

كما يركز على صورة الكرم مرتدا الى ماضيه في الجود لا يضيره الا يمر السحاب الممطر على جدته :

ملآن من كرم فليس يضره
مر السحاب عليه وهو جهام^(٩)

وأبرز البحري صورة القائد الثغري النجل لابي سعيد ، الذي شارك والده في قتال الثغور ، فاكسب خيرة
الحياة وتجربة الحرب فيها ، ذاك هو يوسف بن محمد الثغري .

١- الديوان ٦٢ ١٨/١٩ - ٢- الديوان ١٨/١ - ٣- الديوان ١٣/٦٧٢ - ٤- الديوان ١٠/٧٥٤ - ٥- الديوان ١٨/٧٥٤

٦- الديوان ٧٥٤/١٨، ٢٢ - ٧- الديوان ١٤/٧٥٤ - ٨- الديوان ١٩/٧٥٤ - ٩- الديوان ١٦/٧٥٤

ويلتقط البحثري لممدوحه صورة وهو يتحشد في آمد من الثغور البكرية (١) في ايام الثلج والقر ، فضاق
البحثري بالمكان ذرعا ، اما ممدوحه رجل المهمات فصبور على لدغ الطقس المتجمد ؛ فهاهو يتحشد للدفاع
عن الثغور ، ان صورة الثلج التي غطت آمد بحلة بيضاء شخصتها عجوزا بدت شيباء تبكي عيون
المتدربين الموهين لاحزننا اوخوفاء وانما تبكيهم بلذعاتها ، وهم يتحملون لسعاتها الجامدات ، انه لصبر
نأتى بتدريب صعب في ظروف شداد :

كيف المقام بآمد وبلادهما من بعد ما شابت مفارق آمد
ضحكت فابكت عين كل مموه متحمل تحت الضرب الجامد (٢)

الا ترى صورة تشخيصية تبدو "آمد" عجوزا شطاء شابت ذوابها بجامع البياض والعجز في القوة
اذا ما ضحكت تبكي عيون الناظرين اليها ، بما تحمله من لسعات قارصات تلسعهم باسواط هباتها ؟
ان القائد الثغري ذو خصال حميده توقف الشاعر عندها يمدحها فيه فهو ذو خلق رفيع :

خلق الله يا محمد اخلاقك مجدا في طيء وسناء (٣)

وهو كريم معطاء يبرزه بصورة حركية سريعة ، لمسية نفسية تتأبى على رأي العذل في كرمه اذا
هب رياحه بجوده :

فإذا ما رباح جودك هبت صار قول العذل فيه هباء (٤)

لقد ابرز من خصال القيادة فيه سمات الكرم والاب والعبادة المحند الذي يلتقي المادح والممدوح فيها :
ونقد ترى بابي سعيد مرة
اغنى جماعة طيء عما ابنت
آباؤها القدماء للابناء (٥)

ان صورة الكرم التي يتحلّى بها تمتشج بالشجاعة في ميدان القتال فتتلون الصورة بدم يقطر من سيفه
وندى يده :

تلقاه يقطر سيفه وسناته وبنان راحته ندى ونجيعا (٦)

وأحب في ممدوحه الأدب ، فهو على صلة القريبى بينهما ، جامع حق لصحة المحند وطيب صنوه :
نسب بيننا يؤكد منه ادب والاديب صنو الاديب (٧)

ان ممدوحه الثغري فتى ذو تجارب في ميدان القتال ، فهو وان يك شابا الا ان لديه تجارب الكهول ،
وهو ذو ذخيرة من رأي ثاقب ، تعينه في فن قيادته ، فيبدو منهما كأنما يستطلع الغيب بفكره. ان توقعه
لمجريات الامور الحربية توقع موفق فيه خبيرة الحرب ، وحكمة القائد المجرب الذي

١-انظر خريطة محررة لاهم مواقع الثغور البكرية مرفق في نهاية الفصل

٤- الديوان ٥٥/٢

٣- الديوان ٥٤/٢

٢- الديوان ٩-٨/٢١١

٧- الديوان ٨/٥٩

٦- الديوان ١٦/٥٠٢

٥- الديوان ٢٨ ، ٢٠/١

يستجلي ما أستسرّ من مكر الحرب ودهائها ، قائد يتوقع اعمالا مقبلة :

مستظهر بذخيرة من رأيه يمضي الامور ويحررها لم ينزف
الا يكن كهل السنين فاتمه كهل التجارب في ضجاج الموقف
تبدو مواقع رأيه وكأنها غرر السوابق من يفاع مشرف
واذا استفاق بخطر من فكره عن فستر الغيب ليس بمسجف (١)

ان اعجابه هذا بالقائد الثغري معادل موضوعي لما يراه الشاعر في القائد الذي يحسم الموقف لحسن تخطيطه المسبق ، واعمال فكره الثاقب قبل ان يوظف السلاح في ميدان القتال ، كما يكتنه التصميم على القتال في احدى الصور النفسية :

ولواؤه المعقود يقسم في غد أن سوف يصنع فيه ما لم يصنع (٢)
وهو قائد يبدو بصورة المتأهب للقتال ، لذا ينشر فرسانه في كل درب ، حفزة للقتال تعادل في صورتها الحركية هوي الجناب وقد استديرتها أرياح شداد :

في كل درب قد ابات جياده تهوي هوي جناب في حرجف (٣)
ولا غرو ان يحمي ثغوره ، ذلك انه يقاتلهم بفكر ومكيدة، ويتخطيط دقيق اولا وبسيف يتلهب في الثغور ثانيا فتحولت الثغور عواصم :

اما الثغور فقد غدون عواصما لثغور رأي كالجبال السشرع
مدت ولاية يوسف بن محمد سوراً على ذاك الفضاء البلقع (٤)
ان حنكة مدوحه العسكرية عكست صورة لشخصية عسكرية تتحسب للعدو حسابا عند هجومه عليه فيكيل للعدو المهاجم ضعف ما جناه ، انها صورة القائد المدافع عن ثغوره بحزم ، والذي يرد على الخصم رداً عنيفا ؛ صورة قائد حسب لهجوم العدو عليه حسابا قاضي الروم على عدوانهم قضاء مضاعفا ردعا لهم :
واستقرضوا من اهل مرعش وقعة فقضوك منها الضعف مما تداعي (٥)

ويراه قائدا يقظا ، يحسب للعدو حسابا ، لذا فلا عجب ان يتوقف الشاعر عند رصد صورة يصيح السمع لها ، ليتسمع صدى اي مستصرخ مستنجد ، ينقلنا الى مشهد يتنصت فيه فيجمع المعلومات ويستخير الامر :

متنصتا لصدى الصريخ الى الوغي لجيب صوت الصارخ المسموعا
ولقد يبيت الليل ما يلقي لسه الا الحسام المشرفي ضجيعا (٦)

وينقلنا الى صورة مدوحه في مشاهد من هجومه على الروم بعد ان دافع عن حدود ثغوره ، ويجيد فنون القتال ويتخذ له موقعا ليسيطر على سير المعركة في هجومه ودفاعه ، وفي كلتا الحالتين يدير دفة المعركة ومجرياتها .

٣- الديوان ٢٧/٥٥٥
٦- الديوان ٥٠٢ / ١٧-١٨

٢- الديوان ١٧/٥١٢
٥- الديوان ٤٤/٥١٢

١- الديوان ٢٦-٢٣/٥٥٥
٤- الديوان ٩-٨/٥١٢

لقد ابرز الشاعر لقطات عدة، ومشاهد كثيرة لحرب الثغور بقيادة ابي سعيد وولده هذا يوسف ويبدو ان للبحثري تجربة شعرية وميدانية، ذلك انه افضى بذات نفسه وخواطرها، وبفكره، لانه رافق الثغريين معا في ساح القتال، فتوافر في البحثري حافز مثير دفعه الى التوقف مرارا لتصوير مشاهد حربية، كما توافرت فيه تجربة شعرية والتي فيما يقال فيها: "ليس بالضرورة ان يكون الشاعر ممن عانى التجربة بنفسه بل يكفي ان يكون قد لاحظها بنفسه حتى يصفها، وعرف بفكره عناصرها وآمن بها ودبت في نفسه حمياها"^(١) . فما بالك بشاعر عانى التجربة بنفسه، ولاحظ عناصرها بفكره، وأحب في الثغريين الكرم والشجاعة وطيب المحدث، واشترك معهما احيانا في ساحة القتال، على ما يعرفه من ثقافة عصره وسعة محصوله التي يشهد لهما به شعره؟

فما صورة يوسف الثغري في شعر البحثري؟ فلنأخذ مشاهد من سجله الحربي، ومن بعض وقعاته في ديار الروم اذذاك. فمن سجله الحربي انه حامي الثغور الاسلامية بعد وفاة ابيه، فامتدت ولايته حول الثغور كالمسوار على المعصم، ويشهد له سجله الحربي بحسن رأيه في الحرب:

اما الثغور فقد غدون عواصما لثغور فكر كالجبال الشـرع
مدت ولاية يوسف بن محمد سورا على ذاك الفضاء البلقع^(٢)

ويوسف هذا ذو تخطيط عسكري، افاد من خطط القادة فتشكلت خططه وتنوع فكره بما ابدع القاده في خططهم من قبل، فانبرى يدبر أمر الثغور بتشكيلة من الخطط المتنوعة المحكمة وبنجاح:

امسى يدبرها بهدي اسامة وبكىد " بهرام" و " نجدة" تبع^(٣)

وليوسف هذا خبرة في الحرب افادها من ابيه ابي سعيد، فهو صنو ابيه. وهو شبل من اسد:

رجعوا من الشبل الذي عهدوا الى خلف من الليث الضبارم مقتع^(٤)

ما غاب عنهم غير نزع اشيـب مكسوة صدا وشيبة انـزع

هذا ابن ذاك ولادة واخـوة عند الزعازع والقنا المتزعزع

وتبرز صورة يوسف بكيدة ودهانه، صورة ممتازة بقوة السلاح، ومكيدة الفكر والحيلة فيحرز النصر:

وبعث كيدك غازيا في غارة ما كان فيها السيف غير مشيع

كيد كفى الجيش القتال وردهم بين الغنيمة والاياب المسرع^(٥)

ويبدو أن عنصرى المكيدة في الحرب ودقة السلاح حققا الهدف، فهذه ملكة الروم تعطي رسل المسلمين ما سألوا، لانها فضلت ان تأتمر للصالح على ان تطيع بقوة السلاح وقد عهدت بمدوحه انتصاراته:

١- النقد الانبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال ٣٨٦ ٢- الديوان ٥١٢/٨-٩ (المحقق ص ١٢٨٧).

٣- الديوان ٥١٢/١٣ واسامة هو ابن زيد المؤمر على جيش قبل العشرين من عمره وبهرام من ملوك ساسان وتبع من ملوك اليمن.

٤- الديوان ٥١٢/ ٢٥-٢٧ ٥- الديوان ٥١٢/٤٠-٤١

جزعت له أم الصليب ، ومن يصب بحريمه ويل المنية يجزع

أعطوا رسولك ماسألت فكيف لو شافهنهم بصدورهن اللع ؟ (١)

لقد خبرته ملكة الروم وهو يغزو أرضها ، فتتحول جماجمهم سيولا من دماء متدفقة ، وبسيوف متنوعة الصنوف ، وبرجال مدرعين وحُسرٍ ، كما يصوره هذا المشهد في حالة هجومه :

أدمى فجاج الروم حتى مالها سيل سوى دفع الدماء الهمع

قطع القرانن واللواء لغيره بالمشرفية حُسرًا في الأدرع (٢)

وأما في حالة دفاعه عن الثغور ، فيهاجم الروم ثغور المسلمين ويصيبون منها على حين غرة ، إلا أن يوسف يوقع بهم اضعاف ما أوقعوا ، سجل يشهد على تبادل الهجمات بين الطرفين من الثغور :

واستقرضوا من اهل مرعش " وقعة ففضوك منها الضعف معا تدعي (٣)

ويشهد له سجله الحربي هجومًا على الروم من المحورين ، محور درب السلامة ، ومحور الدرب من الثغور الشامية ؛ ذلك أن الشاعر يشترك معه في قتاله في بلدة " عَرْقُس " ويشهده على موقفه، ويبيده سيف مشرفي ، ومتسلح بالقتا :

وأنا الشجاع وقد بدا لك موقفي بـ " عَرْقُس " والمشرفية شهدي

ورأيتني فرأيت أعجب منظر رب القصائد في القتا المتقصد (٤)

وأما سجله الحربي في محور درب السلامة فيشهد له بصورة حركية اجتياحه عدوه في محور تقدمه من درب السلامة مرورًا بالصفصاف والجوزات لتركها قاعًا صفصافًا، موظفًا الجناس الناقص يعادل قدرة الروم على مقاومته، إذ جاز موقع " الجوزات " واعتلاه فاتكدت بصورة تحويلية متفتنة على ظهر موقع الصفصاف فتركته قاعًا صفصافًا في ارتداد جمعي تراثي :

جازت على " الجوزات " واتكدت على ظهر من الصفصاف قاع صفصاف (٥)

ويعرض مشهدًا حربيًا يصل فيه بين الثغور الشامية والجزرية فتكتمل دائرة الصراع ، إنها الغزوة التي تنطلق من طرسوس في الثغور الشامية إلى " خَرْشَنَة " التي في الثغور الجزرية مرورًا بمحور درب السلامة الصفصاف ، إنها حملة بعيدة وشاقة تعادل نفسية معدوحيه وإماله الطوال ، لكنها أمام معدوحيه تصغر على هولها وتسهل على حزنها وغلظتها :

صبحن من " طرسوس " خرشنة التي بعدت على الأمل البعيد الموجف (٦)

٢- الديوان ١٥/٥١٢ - ١٦

١- الديوان ٤٢/٥١٢ - ٤٣

٤- الديوان ٣٩/٢٢٩ - ٤٠

٣- الديوان ٤٤/٥١٢

٥- الديوان ٢٨/٥٥٥ وانظر المحور والمواقع على خريطة الثغور المرفقة

٦- الديوان ٢٩/٥٥٥

ويبدو من شعر البحتري أن واجب الثغريين : محمد وولده يوسف لم ينحصر في قتال الروم عبر ثغورهم فحسب ، بل امتد ليقمع الفتن الداخلية، وحركات التمرد التي كانت تُعجّ في مواقع شتى من الدولة العباسية في أيامهما.

ولعل من أبرز حركات التمرد والفتن حركة "بابك الخرمي"، لقد ماجت هذه الحركة الثائرة على الدولة العباسية لمدة ثنتين وعشرين سنة ، تلك الثورة المزدكية التي عاثت في "البُذ" وما حولها من أذر بيجان - فسادا في العقيدة حيث اباحت الفروج المحرمة ، ودعت برجعة أبي مسلم الخراساني ولعنت قاتله ابا جعفر المنصور ، هذا من جهة ، كما أن ميخائيل امبراطور الروم من جهة أخرى اعان "بابك ردا" على اعانة المأمون لتوماس الصقلي الثاني عليه اعانة بأخرى مضادة، فهاجم ثغور المسلمين ومنها "زبطرة" تأييدا لحركة (بابك) بعد أن اغراه "بابك" بالهجوم على الثغور الإسلامية^(١) كما أن من أبرز حركات التمرد خروج محمد بن عمرو الشاري ثائرا في ديار ربيعة^(٢) وقد توكل بقمعهما محمد بن يوسف الثغري .

وأما في عهد ولده يوسف الثغري فقمع فتنة احد بطارقة ارمينة (بقراط - بن اشوط) عندما طلب الامارة لنفسه فأخذه يوسف وقيده، وبعث به الى الخليفة (المتوكل) فأثار حفيظة البطارقة هناك ، فخرجوا على يوسف الذي كان يقيم في مدينة "طرون"^(٣) فحاصروه فقاتلهم على قلعة من حرمه فقتلوه سنة (٢٣٧هـ) فبعث المتوكل بُغا الشرايبي يطالب بدمه فبدأ بـ (ارزن)^(٤) وكان بها موسى بن زرارة الذي وافق البطارقة على الفتك بيوسف حيث كان صهر البطريرق على ابنته ، فقتل منهم ألّوفا وقمع الفتنة^(٥).

لقد انطلقت قوات الثغريين - فيما يبدو - من الثغور البكرية^(٦)، ومن محوري قتالهما : محور آمد - سُميساط - ارضروم ، ومحور آمد - نصيبين - جبل سنجار باتجاه الجزيرة^(٧)

١- اسمه الحسن او الحسين ولقبه (بابك) مجوسي الديانة ، ادعى أنه روح جاويدان دخلت فيه ، يعتقد بتناسخ الارواح، خرج على الدولة العباسية سنة (٢٠١-٢٢٣) حيث قتله الأتشيون ؟ اتخذ من "البُذ" عاصمة له في بلاد أذر بيجان ثم تعاون مع امبراطور الروم ميخائيل وابنه تيزفيل منذ المأمون وحتى المعتصم . راجع عنه : تاريخ الطبري احداث سنة ٢٠١-٢٢٣ ، والكامل في التاريخ : ابن الاثير : احداث سنة ٢٠١-٢٢٣ هـ . ومرجع الذهب : للمعدي ج٤/٢٩ ، واهداث التاريخ الاسلامي : د. عبد السلام الترماني احداث سنة ٢٠١-٢٢٣ هـ. ودائرة المعارف الاسلامية : مادة "خرمية"

٢- خرج في ثلاثة عشر رجلا فقمعه غاثم الطوسي والي الموصل في مثل عدته (الكامل في التاريخ : احداث سنة ٢٠١-٢٢٣ هـ) ولعل البحتري - رد الفضل للثغري لا لغاثم - لأن الأخير من قاتله .

٣- طرون : هي درون (Daron) موضع بأرمينية شمالي بحيرة وان (انظر خريطة: بلدان الخلافة الشرقية: ١٤٨) ، معجم البلدان : ياقوت الحموي ج ٣ / ٥٢٤ مادة "طرون" ؟

٤- ارزن . وهي ارضروم وهي قالقيلا : (اطلس العالم : خرسى تركيا ٦٨) ومحقق الديوان ج ٥ / ٣٠٤٧

٥- تاريخ الطبري احداث سنة ٢٣٦-٢٣٧ ، والكامل في التاريخ : ابن الاثير احداث سنة ٢٣٧ هـ ، محقق الديوان ص ٢٧

٦- الخراج وصناعة الكتابة : قدامة بن جعفر ص ١٨٧ ، (٧) - انظر خريطة الثغور البكرية المرفقة في نهاية هذا الفصل.

ويبدو ان العمليات الحربية في المحور الاول بقيادة محمد بن يوسف الثغري اتخذت طابع الاشارة ، ذلك ان بابك الخرمي استعصى على غير قائد منهم اسحق بن ابراهيم المصعبي الذي اوقع به خسائر في قواته العسكرية ، وكان دقيق الاصابة في ضربات الاسلحة وحتى اصاب قواتهم "يرانس الخوذ" التي تحتاج الى مهارة فائقة في دقة الرمية، او ضربة السيوف اللاهبات ، لقد ترك فيهم خسائر لكنه مع ذلك لم يحسم المعركة فيقضي على بابك الخرمي ، صحيح ان اسحق سلبهم بعض دمالهم لكنهم وهم المحمرة ذو اللباس الاحمر في معاركهم ظلوا كأنهم لم يسلبوا:

تلك المحمرة * الذين تهافتوا فمشرق في غيه ومغرب

سلبوا واشرقت الدماء عليهم محمرة ، فكانهم لم يسلبوا (١)

ومن طابع الاشارة ان قوات بابك الخرمي كثيرة العدد والعدة ، فهاهم ينجمعون في الجبال ، يستعدون للموت وهم من اتباع خرم الاباحي فوظفهم "خرمية" ليشكل طابعا مثيرا في افك معتقد هم :

والخرمية * اذ تجتمع منهم بجبال قرآن * الحصى والأتلب

جاشوا ، فذاك الغور منهم سائل دفعا ، وذاك النجد منهم مضرب (٢)

ومن طابع الاشارة انه حملنا على الترقب لمعرفة مصير الخرمية هذه ، فاذا مدوحه اسحق وجنده معه يكاد يخبو نورهم امام ظلمتهم مرتدا الى معتقدهم (النور/الظلام) لكن نوره حق ونورهم المعتقد باطل . وكاد ينجر مدوحه الى مزلق فاشل ، فاذا به ذو فكر متيقظ ورأي حاسم ، وذو طعن المقدام ، وتدور المعركة بينهما:

حتى اذا كادت مصابيح الهدى تخبو وكاد ممره يتقضب

ضرب الجبال بمثلها من رايه غضبان يطعن بالحمام ويضرب (٣)

فانتظرنا - وطابع الاشارة ذو فن قصصي - لحظة اللقاء بين الطرفين . عن رجال مدوحه واذا هم قدر يحيق بخصمه فوققوا كأنهم على "الاعراف" بين مصدق بالقدر الذي سمعوا ومكتب به لهوله : ناهضهم بسيوف بارقات (ضوءا حقا) مضادا لنورهم العقائدي المجوسي لانها الشعل المتلهية على ايديهم والسيوف (تطفو في الغبار وترسب) بصورة حركية بصرية دموية حمراء تتدغم متعائلة مع محور يتخذ الخرميون "ثيابهم الحمر" وهم "المحمرة" معتقدا وشعارا

اوفى فظنوا انه القدر الذي سمعوا به : فمصدق ومكتب (٤)

١- الديوان ٢٧/٢٨- ٢٩

٢- الديوان ٢٧ / ٢٩ - ٣٠

٣- الديوان ٢٧/٣٠- ٣١

٤- الديوان ٢٧/٣٤- ٣٦

ناهضتهم والبارقات كأنها شعل على أيديهم تتلهب (١)

لقد ركز على عنصر الاثارة لتحريك الصورة الفنية، فالخصم ليس سهلاً ، وعلى هذا فقاتلهم بمدوحه قتالاً شديداً حتى تمكن منهم ، فوظف " ناهضتهم " التي تدل على المشاركة فيما نفهمه من دلالاتها البيئية الصرفية ، فيها إحياء المعاناة والمكابدة في الحرب ، كما وظف " شعل " جمع الكثرة ليومي بقوة السلاح الذي اعمله فيهم ، ودلل على شدة المعركة بـ " تتلهب " المضارعة المشددة دلالة على العنف وشدة العراك في صورة حركية لونية ، توهم إلى الشدة يوم النزال :

ووقفت مشكور المكان كريماً والبيض تطقو في الغبار وترسب (٢)

وظل طابع الاثارة حافزاً يستزيد ، ذلك ان دقة الاصابة في قوائسهم " برانس الخوذ " توقدت توقد الكواكب في الكواكب ، وان السيوف توزعتهم بطرق شتى بين مجدل ومرمل ومضرج ومخضب ، الا ان لباسهم المحمر الذي اتخذوه شعاراً لهم موه على دماهم المسفوك على غزارتها فتوهم الناظر قلة الخسائر وعلى الرغم من معاركه الحربية الكثيرة ، الا انها لم تكن معارك حاسمة فتخرجه من عاصمته ، وتجتث شافته :

ما إن ترى الا توقد كوكب في قونس قد غار فيه كوكب
فمجدل ومرمل وموسد ومضرج ومضمخ ومخضب
سلبوا واشرقت الدماء عليهم محمرة فكانهم لم يسلبوا (٣)

وقارع بابك الخرمي قائد آخر هو هيثم بن عثمان الغنوي فهاجمهم في عاصمتهم " البذ " وضاربهم فيها فهربوا إلى الجبال المجاورة للعاصمة (البذ) فهربت الغزلان العصم من جبالها لهربهم اليها، ومع ذلك لم يحسم الموقف :

وأغترأ اهل (البذ) في شرفاتهم حتى اصابهم بسيف الهيثم
في وقعة وليت غني حدها بأجش من زجل الحديد ملعم
نزلوا وقد كره النزال وضاربوا جنابات أزوع باللواء معم
نقل الرجال إلى الجبال فلم يدع في هضب أرسق عصمة للأعصم (٤)

ان رجال البذ مسلحون ، قارعوا ولكن على كره منهم وقد خسروا ، نظرا لقوة ابن الهيثم وغرور الخصم المتحصنه، انها صورة قصصية تعين المكان والشخص والاحداث والنتيجة النهائية .
اما ابو سعيد الثغري فهو بطل الصراع الذي قضى على بابك الخرمي ، فها هو يعرض من مواقفه العسكرية لقطات تصويرية ، تبرزه في صور شتى فهو بطل فردي قروع لأبواب المنايا ، وبطل فارس :

١- الديوان ٢٧ / ٣٥ - ٢- الديوان ٢٧ / ٣٦ - ٣- الديوان ٣٧ - ٣٩ - ٤- الديوان ٧٩ / ١١ - ١٤

البذ : كورة بين التريجان وأران (معجم البلدان : ياقوت الحموي ٣٦١ / ١٤٠ مادة البذ) وانظر اخبار الموقعة هذه في : تاريخ الطبري لحدث سنة ٢٢٠ هـ ويبدو ان ابن الهيثم ولما سعيد الثغري كانا تحت قيادة الافشين سنة ٢٢٠ (الكامل في التاريخ : ابن الاثير لحدث سنة ٢٢٠ هـ)

لله دُرْكُ يومَ بَابِكَ فارسا بطلا لآبواب الحُتُوف قُرُوعاً^(١)

ومن بطولته انه التقي جيشا ارعن لبابك ، كثيف العدد والعدة يمشي مثقلا بهما :

لما اُتاك يقود جيشا ارعنا يمشي عليه كثافة وجموعاً^(٢)

جعلنا ننتظر النتيجة بشوق المثلث لحل عقدة النسيج القصصي ، ماذا فعل ؟ فالجيش-إيحاء- ارعن يعني ان فيه نشاطا وقوة ، وكثرة وكثافة ، فهو مسلح مدرب ، ومنتظر فاذا مدوحه وزّعهم توزيعا (مفعول مطلق للتوكيد) ولكن ضمن مديات اسلحته ، بين السيوف في المواجهة القريبة وبين الرماح للمسافات البعيدة ، انها حرب مواجهة ، وبصنوف من الاسلحة فتتقل خيالك لترى صنوفا من جنود "بَابِكَ" بين مطعون يرمح بين ضلوعه ، يتألم وينحني بصورة حركية نفسية لونية دموية ؛ فتخال الرماح الناشبة في ضلوعه ضلوعا بصورة تحويلية متشعبة نفسية ، ثم تسرح عين خيالك في المكان فاذا هو ضيق ضنك ، فتري فيه صنوفا منهم من قَطَّتْ راسه وتخرجت (ساجدة) ومنهم من راسه لم تزل (راكعة) لم تسقط بعد ؛ إما تلويها من الالم فتتحني ، وإما أن سرعة القَطِّ تتابع فبعض الرؤس لم تصل الى ارض بعد ، او ان بعضها لم يتخلص من بين الكتفين فظل بعضه منحنيا راکعا ، فلفظة (راكعة) موحية ثرية .

وزعتهم بين الاسنة والظبا حتى ابدت جموعهم توزيعا

في معرك ضنك تخال به القتا بين الضلوع اذا انحنين ضلوعا

ما ان تني فيه الاسنة والظبا نطلى الفوارس سُجدا وركوعاً^(٣)

انه بطل الصراع الذي تلامعت اشعة سيوفه باشعه الخوذ الفولاذية (التريكة) ساعة الهياج في ساح الوغى فجلاه ، وحطم اسلحتهم فاتوه مهطعين خشعا ، واحتل "البذ" عاصمتهم واذله بعد عزه :

حليته بشعاع رأس رده نبس الترائك للهياج صليعا

لما رآوك تبددت آراؤه مـ وغدا مـ صارع حدهم مصروعا

فدعوتهم بظبا الصفيح الى الردى فأتوك طرأ مهطعين خشوعا

حتى ظفرت ببذهم فتركتـه للذل جانبته وكان منيعاً^(٤)

لقد وظف الشاعر الفاظ السجود والخشوع والركوع ، لتحمل دلالات شتى منها ، نهايتهم ذليلة وبالسيف مكرهه ومنها ان رؤسهم سجدت او ركعت اخيرا على نحو ما يفعله المسلم الحق في الدنيا دونما اكراه .

ويعرضه فارسا وبطلا فرديا "يقارع" بابك" الخرمي في صورة مثيرة ايضا ، ذلك انه البطل الوفي لقائده محمد ابن حميد الطوسي الذي استشهد عام ٢١٤ هـ . (٥) على يد بابك الخرمي وها هو ابو سعيد يأخذ الثأر منه ، ثم يفضحه اعلاميا" على انه خائن لوطنه فهو "كلب العدى" متخاذل على باب من الحرب الاعلامية :

١- الديوان ٥٠٢ / ٢٥ ٢- الديوان ٥٠٢ / ٢٦ ٣- الديوان ٥٠٢ / ٢٧- ٢٩

٤- الديوان ٥٠٢ / ٣٠- ٣٣ ٥- تاريخ الطبري احداث سنة ٢١٤ هـ ، والكامل في التاريخ : ابن الاثير احداث سنة ٢١٤ هـ

كلب العدى وتخاذل الاحياء

وضمنت ثار محمد لهم على

في حصد هامات وسفك دماء^(١)

ما أنفك سيفك غاديا او راتحا

انه البطل الفرد الذي أجال سيفه في رقاب العدو وسفك الدماء ، فالخطاب موجه اليه بالكاف " سيفك " للدلالة عليه قائدا مرموزا لجيشه ، كانه امة في رجل ، وفي المحور ذاته بظل يغير عليه المرة بعد المرة بتصميم مندفع حتى اخذه في الحرب عنوة ولعل الغارات المتتالية هي التي ترفع من معنويات جنده وتحطم معنويات خصمه ، وهو مبدأ التصميم على القتال في الحرب لتحقيق الاهداف ، فهو جيش يقائد بدليل توجيه الخطاب له مفردا لا لجيشه جمعا :

وتزوره في غارة شعواء

مازلت تقرر باب بابك بالقنا

منه الذي اعيا على الخلفاء^(٢)

حتى اخذت بنصل سيفك عنوة

انه القائد الذي ينجز ما عجز عنه ، ويقوة سيفه عنوة كما انه اجتث شأفته فأخلاه من (البذ) عاصمته

اولا وارسله ثانيا الى الخليفة اسيرا^(٣) فصلب بسامراء

ونصبته علما بسامراء

اخليت منه (البذ) وهي قراره

مثل أطراد كواكب الجوزاء

فتراه مطردا على اعواءه

في اخريات الجذع كالحرباء^(٤)

مستشرقاً للشمس منتصباً لها

لقد عرض صلبه بصورة مثيرة ، ذلك ان رأسه عُلقت الى الشمال ، ووجهه باتجاه الشمس لان المزوكية تؤمن بالنور الها ، فيرده الى معتقده ، على محمل السخرية بمعتقده والتشفي (نفسي) بنهايته ، يدور مع الجذع مستشرقاً للشمس كالحرباء تلونا وتدور مع الشمس حيث دارت . وهكذا طوى صفحة مؤرقة من تاريخ الاحداث التي عصفت بالدولة العباسية ، فاستأهل توقف البحري عند بطولته فيها .

وفي المحور ذاته آمد - ارضروم - اذربيجان تغليس يتصدى ولده يوسف الى بقراط بن آشوط ويذله ، ويبرزه مسلحا وعدوا قديما ، ومشركا ، وعبدا " شريرا " ، وكلها صفات تستدر الانتارة فهو عبد ابق قارع الاسلام خمسين حجة ، فالحرب بينهما حرب عقديّة :

١- الديوان : ٣٢٢/١ - ٣٢٣.

٢- الذي ارسله الى الخليفة المعتصم هو الافشين اما ابر سعيد فكان ثادا تحت امرة الافشين وقد توج الافشين بتاج من ذهب مرصع بالجواهر واكليل من الجواهر وألبس رشاحين مكافاة له على اسره بابك .

مروج الذهب : المسعودي ج ٤ / ٥٥ - ٥٩) والكامل في التاريخ احداث سنة ٢٢٠ هـ ويبدو ان البحري عده اسر بابك لانه القى القبض عليه وارسله الى الافشين الذي ارسله بدوره الى المعتصم (الكامل في التاريخ : ج ٦ / ٣٦ احداث سنة ٢٢٢ هـ) والبيتان من

الفريدة ٣٥/١ - ٣٦

٣- الديوان ٣٢٧/١ - ٤٠ ٤- الديوان : ٣٧/١ ، ٣٩ - ٤٠

وما كان بقراط بن آشوط عنده بأول عبد أوبقته جرائسه
وقد شاغب الاسلام خمسين حجة فلا الخوف ناهيه، ولا الحلم زاجره^(١)

انه عدو متمرد ، قديمة عداوته ، لانهاه خوف ولا يزجره حلم فلا بد من حسم بالقوة .

ولما التقى الجمعان لم تجتمع له يداه ولم يثبت على البيض ناظره
ولم يرض من جرزان^(٢) حرزا يجيره ولا في "جبال الروم" ريذاً يجاوره
فجاء مجيء العير فادته حيرة الى اهرت الشدقين تدمي اظافره^(٣)

وتدور المعركة بينهما وينهزم بقراط هزيمة شنعاء ، لقد ارتعد فأرتعب وانهار ، وفقد اعصابه كما تملكه الرعب فلم يقو على النظر الى السيوف اللامعات ، فجاء مستسلماً ذليلاً ، لأن الارض عليه ضاقت فلم تعد (جرزان) حرزا يمنعه ، ولا جبال الروم التي حولها مأمناً له ، انه الرعب الذي تمكن في نفسه فجاء طبعاً سهل الانقياد.

لقد انتصر عليه بغير وسيلة ؛ حاصره شهرين وكاد له وكنم اسرار الخطة وهذه من عوامل النصر :

وكيف يفوت الليث في قيد لحظة وكان على شهرين وهو محاصره
بتدبيرك الميمون اغلق كيده عليه ، وكنت سمره وبواتسه
وطيك سرا لو تكلف طيسه دجى الليل عنا لم تسعه ضمائره^(٤)

لقد كان تأديبه درسا افاد منه غيره من البطارقة فانذعروا وحل بهم رعب اطار الياهم تحسبا لمصير معائل :

ولم يلق بطريق له مثل جرمة باران الاعازب اللب طائره^(٥)

لقد ابرزه بطلاً جماعياً لا فردياً ذلك انه وظف (التقى الجمعان) كما اعذر المهزوم على محمل التنذر به لقوة الهازم الممتدح:

ومن كان في استسلامه لاما له فاني على ما كان من ذاك عاذره^(٦)

اما محور آمد - نصيبين - سنجار فقمع محمد بن يوسف الثغري حركة التمرد التي قادها محمد بن عمرو الشاري الخارجي في منطقة الجزيرة .

١- الديوان ٣٤٧/٢٠-٢١

٢- جرزان اسم جامع لناحية ارمينية وقصبتها تغليس في جورجيا وهي عند ياقوت الكرج (معجم البلدان، ج ٢/١٢٥ واسمها Jurzan وانظر دائرة المعارف الاسلامية مادة تغليس ج ٥/ ٣٧٧ وتغليس هي عاصمة جورجيا الآن .

٣- الديوان ٣٤٧/٢٢ - ٢٤

٤- الديوان ٣٤٧/ ٢٦ ، ٢٩ - ٣٠

٥- الديوان ٣٤٧/ ٣١ ، اران : ولاية ارمينية بينها وبين انريجان نهر الرس Araxces . (انظر احداث التاريخ الاسلامي : د.

عبد السلام الترماني في مجلد ٢ / ١٤٣٠) - الديوان ٣٤٧/ ٢٥

وقد حقق النصر عليه لعوامل أبرزها : خبرته السابقة في ميدان القتال وتحت قيادة محمد بن حميد الطوسي :

زِدْهُمْ يَا آبا سَعِيدَ فَمَا السَّوْءُ (٢١) دُدْ الْإِزِيدِيَّةُ الشَّاكِرِيَّةُ
تلك ساعاتهم مع ابن حميد طال مقدارها فعدت سنينا
يرجف الحلف في صدور قناهم وتحن الأرحام فيهم حيننا (١)

ومن اسباب نصره عدم اتعاظ الخصم بتجارب الحرب السابقة ونتائجها المريرة :

أَوْ لَمْ تُنَبِّهِمْ بِسَاحَةِ سَنَجَا (م) رَإِي " أَمَد " إِلَى " مَارْدِيْنَا "
أَلَسُنُ تَنْشُرُ الثَّأْنَ وَآكِبَا (م) د تَنْتَنِي عَلَيْكَ عَطْفَا وَلِيْنَا (٢)

ويوظف البحري الحرب الاعلامية؛ ذلك ان من اسباب نصره عليهم انهم ليسوا أهلا للخلافة ، حيث زعيمهم راع وقطاع طريق ومدعاء بالخلافة ، فالبسوه عباءة ليست له ، وعقدوا له عمامة برأس قناته " وظنوا ان القوة وحدها تقيم الخلافة ، ورأوا فيه برا " فتحول عاقباً ، واتخذ من الجزيرة حكماً ، يظن وعود الكاذبين صادقة انه ينسف ادعاءات الخلافة عند الشاري ، فهو على زيف وباطل وهراء، وتوهم وهذه التهم تعد من اساليب الاثارة المعاكسة لدعوة الشراة ، انها دعوة لنزع الثقة منه ، وتجريده من دعائم استند عليها في ثورته . بل هي حرب نفسية واعلامية يشنها البحري عليه :

جاءوا براعيهم ليتخذوا به عمداً الى قطع الطريق طريقا
طرحوا عباءته والقوا فوقه ثوب الخلافة مشربا راووقا
عقدوا عمامته برأس قناته ورأوه براً فاستحال عقوقا
واقام يُنفذُ في الجزيرة حكمه ويظن وعد الكاذبين صدوقا (٣)

ثم يتهمهم بعقيدتهم ليزعزع الثقة في ثورتهم فهم زنادقة ، ويحرفون الكتاب الكريم عن مواضعه :
يرمون خالقهم بأقبح فعلهم ويحرفون كتابه المنسوقا (٤)

انها الحرب بين عقيدة صادقة وعصابة متمردة خرجت على الامام :

طلعت جياذك من ربا الجودي قد حملن من دفع المنون وسوقا
يطلبن ثار الله عند عصابة خلعوا الامام وخالفوا التوفيقا (٥)

١- الديوان : ٨١٥ / ٢٧ ، ٢٨ ، ٣٠ .

٢- الديوان ٨١٥ / ٣١ - ٣٢ وانظر مراقعها على الخريطة المرفقة . : سنجار في لحف جبل عال بينها وبين الموصل ثلاثة ايام

(معجم البلدان ج ٣ / ٢٦٢ مادة سنجار " وماردين بلدة جنوبي آمد وغربي نصيبين في الجمهورية التركية (خارطة الجمهورية التركية

٦٨ :) وحررت خريطة الثغور البكرية . المرفقة في نهاية الفصل

٤- الديوان : ٥٧١ / ٣٤

٣- الديوان : ٥٧١ / ٢٤ - ٢٦

وتدور المعركة بين الخصمين؛ فيولى محمد بن عمرو الشاري الادبار، ويجتاز نهر دجلة على مهر ينزقه طلبا
للسلامة والنجاة، إنها نهاية الصراع بين الحق والباطل:

ومضى ابن عمرو قد اساء بعمره طُنًا يُنَزَّقُ مهره تنزيعًا^(١)

وتحول المهر لسرعه طائرا بجوانح وقوادم فأجتاز دجلة على عجل بها رعبا لا على قوائم:

ركبت جوانحه قوائم روعه يَخْذِفُهُ خَذَفَ المَرِيرِ القَوْما

فأجتاز دجلة خائضا وكأنها قَعِبَ على باب الكحل أريقا^(٢)

لقد هول هزيمته، فتحولت اسلحته الى مجرد ادوات زينة (خلاخل واساور) فافتقد رجولته، وتغيرت صورته
، فازدراه:

لبس الحديد خلاخلا واسورا فكفيه التسوير والتطويقا^(٣)

وينتصر دين الله، فالحر ب بين حق وباطل، دار الحق على الباطل فسحقه، فبدت الحرب عقائدية:

بالتل "تل ربيع" بين مواضع ما زال دين الله فيها يوقي^(٤)

ويتعلق البحري بقائد ثغري بحري يدعى احمد بن دينار، كان قائد الاسطول الاسلامي، وامير البحر، قارع
اساطيل الروم، وانتصر عليهم في معركة فاصلة، في جنوبي انطاكية^(٥) على الرغم من خلط البعثة في تحديد
زمانها^(٦) ومكانها^(٧).

١- الديوان ٣٦/٥٧١ ٢- الديوان ٣٧/٥٧١-٣٨ (القعب: القرح) والكحل: موضع بالجزيرة تحت المرصل على

شاطئ دجلة الغربي مقابل الحنية (محقق الديوان ص ١٤٥١)

٣- الديوان ٥٢/٥٧١ ٤- الديوان ٥٣/٥٧١

٥- وبالقرب من جزيرة خلدونية ذات الجزر الخمس (بيش ادا) وهو الرأس الذي يتصل بالقارة (العرب والروم: قازيليف: حاشية
ص ١٧٠-١٧١).

٦- ذهب كثير من البعثة معتمدين على دراسة المؤرخ ماريوس كنار الذي عقب على كتاب "العرب والروم" ل(قازيليف) ان
المعركة البحرية حدثت سنة ٨٤٤ م في عهد المتوكل وبالقرب من الاسكندرية وعلى هذه الدراسة اعتمد كل من الدكتور زكي
الحاسني في كتابه: شعر الحرب في ادب العرب ص ٢٢٤-٢٢٨. والدكتور حسن كامل الصيرفي: ديوان البحري ٩٨٠. والدكتور
فتحي عثمان: الحدود الاسلامية البيزنطية بين الاحتكاك الحربي والاتصال الحضاري: ٢٩٣، واستاذنا الدكتور حسين عطران في
كتابه: وصف البحر والنهر في الشعر العربي من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي الثاني ص ٩٥ والحق فان المعركة حدثت
سنة ٢٢٧ هـ الموافق لسنة ٨٤٢ م وفي سنة ٢٢٧ توفي المعتصم وتحديدا سنة ٨٤١ م (كما هو عند صاحب الاعلام: خير الدين
الزركلي ج ١٢٧/٧، وبالتالي فالمعركة المؤرخة ميلاديا كانت في عهد الواثق بن المعتصم وليس في عهد المعتصم او في عهد
المتوكل الذي ولي الخلافة سنة ٢٢٢ هـ).

٧- واما مكانها فليس في مياه الاسكندرية وما جاورها والتي وهم الدكتور زكي مبارك: شعر الحرب في ادب العرب ص ٢٢٨

لقد تولى احمد بن دينار دمشق سنة ٢٢٥ هـ / ٨٤٠م (١) وقد خلف ابيه في الولاية (٢) مما يشي بأن قيادة الاسطول تمركزت في الشام لا في مصر ، بدليل قول قدامة بن جعفر " والمدبر لجميع امر المراكب الشامية والمصرية هو صاحب الثغور الشامية " (٣) وكانت جزيرة قبرص منطقة تجمع لمراكب الشام ومصر ، على ما يشهد به قدامة بن جعفر بقوله : " ومقدار ما يغزو في الغزاة من مراكب الثغور الشامية ما يجتمع اليها من مراكب الشام ومصر من الثمانين الى المائة ، والغزاه اذا عزموا عليها في البحر كوتب اصحاب مصر والشام في العمل على ذلك والتأهب له يجتمع بجزيرة قبرص ويسمى ما يجتمع فيها الاسطول (٤). واذا كان قازيليف لايعرف الولاية الهامسة التي تسلمها احمد بن دينار في وقت ما (٥) فخاف البحر حذوها وهي ولاية امير البحر :

اذا استهل بالنوال الغمر

قل لابن دينار: رسيل القطر

وانت بحر ، وامير البحر (٦)

يكذب ظني، او يخيب شعري

لقد دل شعر البحري على مسرح العمليات، بدليل محاولة ابن دينار حصر سفن الروم، في مخنق قاتل، وهو يقرب بين زحفيهم :

تؤلف من اعناق وحش منقر (٧).

تقارب من زحفيهم فكأنما

فاين كان موقع الزحفين ؟ وكيف يحاول التأليف بينهما وهو " الجمع والحصر " ؟ انه الحصر في مخنق قاتل لعله بين جزيرة قبرص جنوبا وجبال طوروس شمالا ليقيد من تعزيز سفن جزيرة قبرص المتأهبة للقتال ، وهذا ما يوفره محور انطاكية قبرص، ولا يوفره محور الاسكندرية .

ومما يعزز الفرائن بأن موقعها كان في سواحل انطاكية - قبرص حرص القباطنة على شدهم للقلوع وبأوامر من امير البحر " ، ذلك لان الريح كانت تهب من الجنوب وبالتالي فتدفع السفن الى الشمال باتجاه معاكس، فهي وان كانت تعيق العمليات الحربية عامة، الا انها تدفع بالسفن الى الشمال باتجاه جبال طوروس خاصة حيث قوات الروم المرابطة هناك كما - حددتها على خريطة مرفقة (٨) وبالتالي يتعرض الاسطول الى اسلحة القوات البحرية الرومية جنوبا وبالتالي تكون فرصة للأسطول الاول، وعانقا للأسطول الثاني المضاد ، وان كان شد القتلوع من استعدادهم للحرب على أية حال.

١- النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة : ابو المحسن ابن نوري بردي ج ١/ ٦٥٥ احدث سنة ٢٢٥ هـ .

٢- المرجع نفسه ج ١/ ٦٥٥

٣- الخراج وصناعة الكتابة : قدامة بن جعفر ص ١٨٨

٤- المصدر نفسه ص ١٨٨

٥- العرب والروم : قازيليف ٣٥٦ ، وعنه ينقل الدكتور احمد الرفاعي في كتابه : عصر المأمون ج ١/ ١٩٧

٦- الديوان ٣٨٧/ ٣٢ ٧- انظر خريطة الثغور الجزرية كاشامية " المرفقة رقم (١)

ونلاحظ في القصيدة امرين مهمين هما : الريح والنصر. فالريح علامة بشرى للشاعر، حركت فيه تحناته الى وطنه الخصب في بطياس، وسهونه ونباته المنور، واتتبت الاحمر خاصة حين تهزه فينعطف بحلته المصطبغة ارجوانا ونورا احمر، يشاب بافرند اخضر، حركت تحناته الى وطن عزيز تحميه قوة السلاح :

مررنا على "بطياس" كاتها
سباسب عصب اوزرابي عبقر
كان سقوط القطر فيها اذا انثنى
اليها سقوط اللؤلؤ المتحدر
وفي ارجواني من النور احمر
يشاب بافرند من الروض اخضر
اذا ما الندى وافاه صبحا تمايلت
اعاليه من درّ نثير وجوهر
اذا قابلته الشمس ردّ ضياءها
ل "علوة" في جاديتها المتعصف (١)

لقد وظف في المقدمة من عناصر الطبيعة: الماء والشمس، والتراب وارض الوطن "بطياس والريح" الهواء" كما وظف عنصرين مهمين المرأة رمز الشرف والحب، وافرند السيف الذي يحميها به، وتلفت الى اللون "الاحمر" وحقق به لأن الكرامة لا تحمي الا بالتضحية، وذلك في مقدمة قصيدته التي يمدح بها امير البحر احمد بن دينار.

ان خصوبة ارضه وتدفق الحياة فيها بعد ان اكملت عناصر الطبيعة تطريزا "لتذكره بصورة حركية يعادل عطفة الريح (٢) لبنان خضيبه معطرة ملونة كالنفاسة محبوبته "علوة" اليه، في قشيب ثيابها المشوبة صفرة بحمرة،

وليس بغرو ان يشكل اللون الاحمر حضورا "خاصا" في مقدمة قصيدة يمدح فيها قائدا "غريبا يتوجه - الى عرض البحر المتوسط يقاتل الروم ويردهم على خراذيلهم .

ان الريح تحرك الثبت، فيفوح عطره يعادل تحرك رأس علوة في ابهى لباسها الى محبوبها، فعلق عليه املا "تظهر مفاتنها اليه" انها تعادل وطنه وقد اكتسى حلة البهاء فلا بد ان يحمي بالافرنند رمز القوة.

ويوظف الريح الجنوبية في مرحلة التجمع وعند اتخاذهم تشكيلة الحرب النهائية، استعدادا للهجوم فتعصف الريح الجنوب، فتستعد البحارة لتثبيت القلوع، فتعطي السفين الضارب في الفضاء بهدوء لارتفاعه كجناحي عقاب فتثبته بعد ان هزته الرياح، كانه جناحا عقاب مهاجر في حر شديد :

اذا عصفت فيه الجنوب اعلى لها
جناحا عقاب في السماء مهجر (٣)

١- الديوان ٣/٣٨٧-٤.

٢- الريح مؤنثة قال تعالى: ولسليمان الريح عاصفة تجري بأمره (الأنبياء: ٨)

وقفة اللغة للشعالي ٦، ومجلة مجمع اللغة العربية الاردني عدد ٣٥ سنة ١٢ تموز - كانون اول ١٩٨٨ بحث بعنوان "في الاسماء المؤنثة السماعية" تقديم وتحقيق محمد وجيه تكريني، ص ٦٠، حيث ذكر (٦٠) ستين اسما مؤنثا منها الريح من قصيدة ابي بكر

الرازي المتوفى سنة ٦٦٦ هـ ص ٢٤١-٢٦٠. ٣- الديوان : ٣/٣٨٧-٢٤

ويوحى البيت الى استعدادهم لمعاجة الظروف الجوية الطارئة كلما ضربت بهم ، بدليل توظيف (اذا) انشريطية غير انجازية ، وهذا تعسب يدل على حسن التدريب لمواجهة مثل هذه الظروف الصعبة .
ويوظف الريح سيده لابن قيصر في هروبه ، اذ دفعته باتجاه الامان والسلامة فيمضي يشكر الريح لتفضلها عليه واتجائه من منطقة الخطر الى منطقة السلامة :

مضى ، وهو مولى الريح يشكر فضلها عليه ، ومن يؤل الصنيعة يشكر^(١)

غير ان توظيفه " مولى " من الاضداد ، فهي ثرية المعنى بداليتين هما : أن الريح سيده المنهزم وبها قد نجا ، ولكنه ايضا " مولاها " الدليل لموقفه المنحدر في ساحات النزال .

ونخلص الى القول : ان الريح ذات معنى مركب ، ذلك انها دافع محرك لتحناته الى وطنه " بطياس " وصاحبه " علوة " كما تحرك عناصر الطبيعة وتمزجها بسيف من الروض الاخضر ، فيتلقى جمال الطبيعة بكمال السيادة والعزة . كما أن الريح تحرك هم الجند لاتخاذ تدابير جادة استعدادا للطوارئ في ساعات الشدة والنزال ، كما أن الريح تدفع ابن قيصر دفعا فتخرجه من حلبة الصراع سالما بعد ان كان خائفا يترقب ، افتقد جنده في حومة الوعى ، فصار عبد الريح مسوقا " أما مها وعليها ، تدفعه من خلفه لتنجيه ، فيشكرها مولاة لتفضلها عليه ، كما ان الريح على صعوبتها شحذت هم مدوحية فنالوا النصر ، ولكن بعد ان لقوا من هبوبها عنادا وصعابا .

ونلاحظ ان توظيفه لعنصر (الريح) يدل على ان ظروف المعركة كانت شديدة قاسية ، وقد تلفت بعض المؤرخين الغربيين الى عنصر الريح فزعموا أنه الذي حطم سفن المسلمين^(٢) فنجت القسطنطينية منهم ، غير أن البحري أكد النصر في هذه المعركة . وصور حركاتها العسكرية ومراحلها مما اغفلته تأريخات العرب ، وزيفته دراسات الاجانب ، وهو الشاعر الذي عاصر المعركة واحداثها.

١- النيران : ٣٨٧/٣٧

٢- العرب والروم : قازيليف ١٧٠ حيث زعم ان الريح حطمت سفن المسلمين ولم يعد منها سوى سبع ، ويبدو ان الطبري ضرب مصغرا عن هذه المعركة ونهج نهجه مؤرخون (تاريخ الطبري ، مروج الذهب للمسعودي ، والكامل في التاريخ لابن الاثير احداث سنة ٢٢٧ هـ) .

وقفه تحليلية لاستجلاء الصورة الفنية

جاءت القصيدة بمطلع ومقدمة ومثلث وخاتمة وأربعين بيتاً^١ . فكيف جاءت الصورة الفنية فيها ؟
 أما المطلع والمقدمة فنالا (١٢) اثني عشر بيتاً ونسبة (٣٠) % . مطلع مصرع فيه استفهام يبحث على
 التنبه ، بتوظيف " حاسة البصر " للتحديق بوشي رياض منشئ حاكم الربيع بعناية ، ولكنه مبكر في غلس "
 اذا " فالرؤية يشوبها الغموض الذي يثيره الاستفهام ويندغمان نفسياً لأثارة الدهشة في المتلقي لجمعه ثنائية
 ضدية (تغليس مبكر " وربيع) ، ذلك ان التغليس المبكر يمّوه محاسن الربيع، ولكنه لا يحوها . فتظل
 العلاقة متوترة بين النفس المتلقية والتمتع بحوك الربيع المعمود ، غير المتجلى ، يعززه سؤال استفهامي "
 الم تر تغليس الربيع " فيظل الجواب - في مثل هذه الحالة - متردداً ، كأنه يرى ولا يكاد يرى ، والنفس
 مشوقة لاستجلاء الأسرار ، والاطلاع على خباياها .

الم تر تغليس الربيع المبكر وما حاك من وشي الرياض المنشئ؟

لقد وظف البحري أنظمة اللغة المتنوعة فأثار بها علاقة جلية بين المتلقي وبين موضوعه " الربيع " في
 مطلع قصيدته هذا : فوظف " صوتياً " الهمزة (أ) وهي صوت حنجري (١) من أعماق المخارج في بداية مطلعته
 ، هذا الصوت منبه قوي للمتلقى يستصرخه كي يوظف حاسة بصره بعناية ليستجلي وشي الرياض (مكاناً)
 في تغليس الربيع المبكر (زماتاً) - وهو تنبيه مشوب بحذر ، كي يستجلي اثر الضدية بين بصر المتلقي
 وربيع معلن .

كما وظف نظام النحو بصيغة استفهام انكاري وفي حالة المضارعة (الم تر تغليس) ، يستنهضه للنظر في
 حوك الربيع لأن الربيع حاك في الماضي ، فلينظر الى صنعة الربيع الآن .

وكما وظف نظام الصرف (المصدر : تغليس " الذي من (غلس) للتعدية والتحويل ، و "مبكر" باسم فاعل من
 ثلاثي مشدد العين ، مما يفهم أن (مصدر الربيع : تغليس) كان بفعل اسم الفاعل " مبكر وكانت النتيجة (
 اسم مفعول منشئ) ، فالنتيجة المرضية كانت بفعل (مبكر) اسم الفاعل ، وهو دلالة على النشاط والتمويه
 يحتاج الى استقصاء عند التحديق به لتمييزه ، يعززه حروف مشددة تندغم مع النفس المتلقية ، فتؤخر
 الوقت في نطقها ، فتندغم ودعوة الشاعر الى الرؤية الحذرة في رياض الربيع المغلسة واللائي هي :
 الربيع " و " المبكر " و " الرياض " و " المنشئ " .

وأما من الناحية العرضية فعلى بحر الطويل :

وما حاك من وشي الرياض المنشئ؟

الم تر تغليس الربيع المبكر

ب-ب / ب-ب-ب / ب-ب-ب-ب / ب-ب-ب-ب-ب

ب-ب / ب-ب-ب / ب-ب-ب-ب / ب-ب-ب-ب-ب

فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعيلن

فعول / مفاعيلن / فعولن / مفاعيلن

١- اللغة العربية : د . تمام حسان ٥٧٩ . وتسمى الهمزة "glottal stop" وقفة حنجرية.

ولعل نظرة الى "قبض" فعول في المصراع الاول ان تشي بحذف في السبب وبالتالي نقص في التفعيلة التي تسمى "الزحاف" فنسأل : لم الزحاف اعثر في فعول هذه؟ وما دلالاتها ؟ واصل الجواب : نفسية الشاعر هي التي تتحكم فيه لا شعوريا - عند تأثرها بالاحداث ، ولكن نظرة الى هذه التفعيلة "فعول" تندغم مع حذف حرف العلة من "تر" لجزم الفعل ب "تم" نحواً وعلى وزن "تَف" صرفاً" انه تعادل النقص في رؤية الناظر الى ربيع مغلس اذ لا يمكن استجلاء الرؤية في مثل هذه الظروف ، اذا وظفت طاقة اللغة لاكتناه الصورة الفنية ، ان الجامع لها تؤثر النفس الشاعرة فتنتقص من انظمة اللغة المختلفة ما يوترها كما ترى في المثال .

اما المقدمة فابرزت عناصر للصورة منها : صورة الشاعر النفسية ، حيث خاطب غيره بصيغة المفرد المخاطب (الم تر) مستفهما فيه الحيرة والتساؤل ، وتوظيفه ضمير المتكلم الجمعي " مررنا على بطياس " بلدته وهي محلاة بسبائب الربيع ، كما يفدي محبوبته " بنفسي " فابرز وداعها عاملاً مثيراً فيه ، كما ابرزت ارتباطه بوطنه الشام بذكره " بطياس " .

ومنها صورة الزمان التي رأى الربيع المغلس قد حل بأرضه ووطنه الشام فكساها من الطل الموشاة ما كساها ، كما يرى فيه عنصراً " تحويلياً" اذ طرد الشتاء فاندحر كالخائف المتسلل :

وسرعان ما ولى الشتاء ولم يقف تسلل شخص الخائف المتنكر

ومنها صورة المكان حيث مر به (بطياس) بلدته في ايام الربيع نادما من ارض دجلة ومتجها من الشرق الى الغرب :

ولما خطونا دجلة انصرم الهوى فلم يبق الا لفظة المتنكر

وتذكر بطياس وعناصر النماء فيها . ثم تتراسل حواسه فنرى الريح عاملاً مهيجاً تجمع عناصر النباتات وعبقه العطر الملون كما ترتبط بحنينه الى بلدته، وعلوة محبوبته ، ولكن الارتباط مشوب بدلال الجمال ، وسيف القتال، وخلص بمقدمته هذه الى تصوير المعركة البحرية بخمس حركات هي :

• حركة العرض العسكري في منطقة التجمع في خليج انطاكية .

• حركة الاسطول غربا في جو عاصف .

• حركة الاصطدام بسفن الروم .

• حركة ابن دينار في تجمع شتات السفن الرومية المتهاربة .

• حركة ابن قيصر وفراره من اتون المعركة

اما حركة العرض العسكري فجاءت بأربعة ابيات فنالت ما نسبته (١٠٪) من مجموع ابيات القصيدة تبرز صورة العرض العسكري غاصة بالاحداث ، نسرح خيالنا صباحا - زمانا في خليج انطاكية- مكاتا- حيث تصطف اربعائة سفينة - كما يحددها فازيليف- بصفين متقابلين ، تتجه نحو هدفها الرئيسي- نحو الغرب-، ومهمتها مهاجمة القسطنطينية ، تتخذ السفن تشكيلة القتال وتنتظر الاوامر النهائية من اميرها احمد بن دينار

، الذي لا شك انه يعرض جنوده البحارة ويطلع على جاهزيتهم القتالية - انها لحظات تتأهب الرجال فيها ،
وتنتظر بفارغ الصبر طلعة قائدها وتوجيهاته.

ويطل القائد -أمير البحر- من على سفينته " الميمون " - ابحاء باليمن والنصر - يخر ما بين الصفين،
رافع الرأس - عزة واباء يثيقان به في هذا الموقف فتبدى كانه يشرف عليهم من على صهوة حصان ضخم
- انها لحظات يتفحص فيها البحارة عزم اميرهم عادة ليروا مدى اصراره على اقتحام أهوال البحر والحرب
- ويخطر بينهم ، فيعطيهام اوامره النهائية بصوت جهوري تردد تعليماته النواتي ليعرف كل بحار ما عليه
من واجب قديم او طاريء مستجد ، ثم يعتلي النوتي مقعده فيوجه السفين الى اتجاهه الصحيح في خضم بحر
كبير:

وللقائد ابن دينار هيبة في نفوس جنوده واحترامه ، لذا يفضون ابصارهم كلما مر من بينهم يتفقدهم :

غدوت على (الميمون) صباحا وانما	غدا المركب الميمون تحت المظفر
اظل بعطفه ومرّ كأنه	نشوّف من هادي حصان مشهر
إذا زجر النوتي فوق علاقه	رايت خطيبا في ذوابه منبر
يُفضّون دون الأشتيام عيونهم	وفوق السّماط للعظيم المؤمر ^(١)

وأما الحركة الثانية فتأت بصورة تقدم الاسطول في عباب البحر المتوسط نحو هدفه ، صورها البحري
بثلاثة ابيات ، رصد اجراءات البحارة في تثبيت الصواري والشرار والقلوع والتجديف من جهة ، وهبوب
الرياح الجنوبية من جهة اخرى ، حركة صراع بين البحارة والرياح، ولكن النصر حليفهم لحسن تدريبهم
وخبرتهم وشجاعتهم في مقارعة الأهوال ، ومعافرتهم كؤوس الردى مرارا". وقد جاءت بثلاثة ابيات بما
نسبته (٧٥٪) :

إذا عصفت فيه الجنوب اعلى لها جناحا عّاقب في السماء مهجر^(٢)

انها خبرة وتجربة وتدريب على اجراءات مشابهة ، وفي الشدائد ، فاذا هبت الرياح اعلى لها رجال يصلحون
الخلل على عجل.

أن ريح الجنوب شديدة ، تثير امواج البحر فتضطرب ، وترتفع امواجها وتثور ، فترفع السفن ثم تلقىها
ثانية في امواجها الزواخر ، حيناً ، وتدفع السفن فتميلها حيناً آخر فتكاد تنقلب على وجه الموج الصاخب
فيعالجها البحارة الاشداء ، وبارة تميل السفن فيعلوها الموج فتبدو ملفعة بأبراد موشاة محبرة.

١- الديوان ٣٨٧ / ٢٠ - ٢٣ والاشتيام : رئيس المركب وهي يونانية بمعنى المسيح المنقذ (المحقق : ص ٩٨٣).

٢- الديوان ٣٨٧ : ٢٤

إذا ما انكفا في هبوة الماء خلته تلغ في اثناء برج محبر^(١)

وتحل هبوة " ذات دلالات ثرية توحيها الصورة الصوتية للسقنم الصوتي مَب (tāb) وهو حنجري عميق انفجاري مخم يمتلئ الفم هواء عند نطق " هبوة" فيوحي بامتلاء افواههم ماء" كالملاءة عند هبوب الريح وهبوة اسم مرة صرفا وهي " مضافة الى الماء وهي ذات دلالة نفسية على عمق معاناة الجنود الذين هم ركابون للهول مديون على ركوبه، وما تثيره من امواج ، وعلى هولها - متوقعة عند البحارة فاجماعهم عليه يؤكد له لآسهم عاقروا كؤوس الردى ، وعرفوا طعومها في حالات مختلفة بدروع واقية ، أو بأجسام من الدروع حاسرة ، غير ان "حصر" جمع حاصر فيها تشديد العين على صيغة من مبالغة صرفية تعادل المبالغة في ساحات القتال :

وحولك ركابون للهول عاقروا كؤوس المنايا من دارعين وحسّر^(٢)

وتلاحظ في هذه الصورة تكرار حروف الحلق (ح، ع) وحرف (هـ) الحنجري فتشفي بشدة الموقف الصوتي النفسي وقد احتلت (٧٥٪) من نسبة القصيدة ، ربما لأن الشاعر تعجل لينقلنا الى حركة الأصطدام مع اسطول الروم حيث احتلت هذه الحركة خمسة ابيات بنسبة (١٢٪) وفيها توقف اكثر مما توقف عند الحركتين السابقتين.

لقد صور الشاعر في الحركة الثالثة مشاهد من القتال منها أن المعركة بدأت بين الفريقين حسب مبادئها المختلفة ، فبدأت بقذف سفن العدو بالقتيلة العربية التي كانت تُحشى نفضا ، وهي - كالرمانة^(٣) فتشتعل فوق سطح الماء ، فتحرق سفن الروم تحريقا.

فتتراسل الحواس لتنتقلنا الى مشهد حربي تنبلج احداه عن رشقات نارية تتغذف من بحارة مهرة في تسديد اسلحتهم الى خصومهم الروم، فتتابع نهاية المشهده وسقوط رشقاتهم بدقة على اهدافها ، واذا هم دقيقو الاصابة ، فتتحرك حاسة الشم والبصر وتتراسل مع موقف نفسي للشاعر، لنشتم من حصاد رشقاتهم الدقيقة اجساد الروم البحارة، وقد فاحت من اجسادهم فتارات الشواء المتحرق :

إذا رشقوا بالنار لم يك رشقهم ليقلع الا عن شواء مقتر^(٤)

وتشخص المنايا بصوره حركية متعائلة الى حيث جهة تسديد معدوحيه البحارة ، تميل مع تسديدهم حيث مالوا ، فاكفهم تستعطر الموت أنى توجهت برشقاتها ، إنها تسديدات من مهرة لا تخطيء:

تميل المنايا حيث مالت أكفهم إذا أصلتوا حد الحديد المذكر^(٥)

١- الديوان ٣٨٧ : ٢٥ ٢- الديوان : ٣٨٧ - ٢٦

٣- شعر الحرب في ادب العرب: (زكي المحاسني ص ٢٢٦-٢٢٧ ينقل عن وصف القنبلة العربية عن شلمبرج الفرنسي وكانت تثبت على لخشاب وتعد للعمل ، وتغذف على السفن والحصون المحاصرة ، وهي على شكل جرة صغيرة ذات فروع ومتعقة.

٤- الديوان ٣٨٧ / ٢٨ ٥- الديوان ٣٨٧ / ٢٧

تعلق بالأرض الكبيرة بعدما تَقَصُّهُ جري الردى المتمطر (١)

انها صورة انجرام ابن قيصر ذليلا مرعوبا ، ذلك أنه فر من ساحة الشريعة متعلقا بالموج والريح الجنوبية التي دفعت به بسرعة شمالا ، حتى كان يغمض من عينه في صورة اشرارية - لحظة اخزر- عندما يحمله الموج وينحدر به وهو اتحدار نفسي ، لأنه اندعر في موقعته ، وخسر الحرب ، وخاف على نفسه بعد ان خسر جيشه .

ثم يختتم القصيدة بحقيقة علق آماله عليها اصلا ، وهي أن صعود المجد يدرك مدوحه ، وبسيفه ينصرون .

وكنا متى نصعد بجلك ندرك الـ (٢) معالي ، ونستنصر بسيفك ننصر (٣)

ونلاحظ في البيت هذا (تدويرا) لا يتم المعنى الا بالشطرين معا ، وهذا ما يندغم مع موقفه منه اذ يرى ان ادراك المعالي يتم بجده ، ويشترط النصر بسيفه .

واخيرا فان نهاية القصيدة تعادل في رمزها مقدمتها ، لأن الربيع يعادل مدوحه ؛ ذلك أن صورة الربيع التي يمكن ان ترمز الى ابن دينار، تحتاج الى عناية فائقة في التدقيق، لأن كليهما يعلق عليه الأمل وتحقق به الاماني ، وكلاهما يلتقي الآخر . فالربيع رمز الخصب والتماء، ومدوحه رمز الحماية والنصر ، وبسيفه تحمي المكتسبات ، وقد وظف الخيل الضمر وسيلة حرب في المقدمة؛ وسيلة مشتركة بين المقدمة وموضوع القصيدة الحربية هذه، فشكل بالخيال تسليوة مقتعة عن بلدته التي ابتعد عنها وعن محبوبته أيضا :
اتي دولها نأي البلاد ونصنا
سواهم خيل كالأعنة ضم (٣)

واستوقفت البحري صورة المحارب ، فاستحوذت على ستمائة صورة وست، وزعها على ثنتين وستمائة من اصمالة الفنية ، فشكلت صورة الحرب عنده (٦٢٪) وهي ظاهرة لافتة للنظر ، تتجلى في ثلاثة محاور هي: أولا: صورة المحارب بأدواته الحربية دفاعا وهجوما .

ثانيا : صورة المحارب في تنظيم القوات المسلحة وتعبئتها .

ثالثا : صور شتى من اصناف الحروب .

اما ادوات الحرب في دفاعه عن جسده فنسلط الاضواء عليها من رأسه حتى اخمص قدميه ، فنبدأ بالتريك ، وهي خوذة الفولاذية لتحمي رأسه ، وقد ورت مرة واحدة في شعره ، ثم ننقل الى ترسه وصنوفه ومترافاته ، وقد وظفه في شعره احدى وعشرين مرة وفي احدى وعشرين قصيدة فشكل ما نسبته (٢٣٪) من ادوات الحرب (٤) ونفتقد صورة حذاء الفارس ، ولعل نظرة الى مادة درع (٥) ان تؤكد ان الحذاء من توابع الدرع ، فنندرس صور الادوات الدفاعية في شعره ، ولنبدأ بالتريك ، خوذة الرأس التي وظفها في معترك حربي قاتل فيه محمد الثغري بابك الخرمي الثائر ، تبدو الخوذة لامعة ، يبدو بها رأس الفارس صليعا. ولكن اللعان كصورة بصرية يزينه شعاع رأس يرتدي التريكة وقت النزال :

حليته بشعاع رأس رده لبس الترائك للهياج صليعا (٥)

ويبدو ان للخوذة هذه برنسا يدعى " قونسا " يعلوها ، وأصابة البرنس بالسيف لاشك من الدقة وقت النزال وعند مقاتلة بابك الخرمي ، ولكن بسيف مدوحه اسحق بن ابراهيم ، الذي تلامعت في قوائس بابك الخرمي بصورة بصرية حركية تنبلج فيها توقدات السيوف كأنها كواكب في قوائسهم تغور فيها :
ما ان ترى الا توقد كوكب في " قونس " قد غار فيه كوكب (٦)

١- الديوان : ٣٦-٣٩ / ٣٨٧ - ٢- الديوان ٤٠ / ٣٨٧ - ٣- الديوان ١٠ / ٣٨٧ - ٤- انظر نهاية الفصل جدولا يبين خلاصة الاسلحة هذه

٥- المرسوعة العسكرية تحرير المقدم هشيم الايوبي وزملائه . مادة درع ج ١ / ٣٢٤-٣٢٧

٦- الديوان ٥٠٢ / ٣٠ - ٧- الديوان ٢٧ / ٢٧

أما الترس " فآلة بقي بها المقاتل نفسه من سهام الأعداء أو رماحهم أو سيوفهم والحداء من تجهيزات الدرع^(١) وقد وظف انبختري صنوفاً من الدروع والنروس منها : الترس والجنن والجوشن والدرع والذلاص ، والسايغات والشليل، والشكة ، والقثير والمغفر والنترة والسريال والسرد^(٢)

لقد طغى الدرع في عده على سواه ، ذلك ان وظفه تسع مرات وتساوى الجوشن والجنن والسايغات حيث وظف كلا منها مرتين ، وتساوى عدداً كل ما عداها بمعدل مرة واحدة^(٣) أما الدرع " فهو كل غطاء معد لحماية الجسم أو أجزاء معينة ضد الأخطار التي قد يتعرض لها خلال العمليات الحربية^(٤) فكيف وظف صورة الدروع ؟ وما دلالاتها ؟

أما صورها فمتعددة منها ان لبس الدروع للمواقف الحاسمة تعادل لبس الاعراض وحمايتها :
قوم اذا لبسوا الدروع لموقف . . . لبستهم الأعراض فيه دروعاً^(٥)
ويبدو أن من صورها تحولاتها الى مواقف نفسية ، تناسب لا يسها فهي - حيناً " ضيقة على اصحابها لجيشان صدورهم حقدا :

وفرسان هيجاء تجيش صدورها بأحقادها حتى تضيق دروعها^(٦)
كما أن من الدروع من تناسب قيافة متدرعها شكلاً ومضموناً ، شأن الدرع التي لبسها الوزير أبو الصقر :
وأبو الصقر انه وزير السلطان في عظم امره ووزيره
أيّ في السلاح تبهى عليه خلق الدرع مُحْكَمًا وقَتِيرُهُ^(٧)
وتلاحمه ايضاً :

إذا جيبت عليه الدرع راحت وحشو فضولها كرم وخير
أمير تارة تأتي بـعدل أمارته وتارات وزير^(٨)
ومنها من لا تناسب لا يسها لسمنه وجبته فيبدون مكرشين كالنساء الحوامل :
ضِفَتُون من تحت الدروع كأنهم إذا ركبوا الخيل النساء الحوامل^(٩)

١- الموسوعة العسكرية : تحرير المقدم هيثم الايربي وزملائه ج ١ / ٢٦٦ مادة " الترس "

٢- انظر الجدول الاحصائي في نهاية الفصل . ٣- الجدول نفسه

٤- الموسوعة العسكرية ج ٢ / ٣٢٤ مادة درع ٥- الديوان : ٢٢/٥٠٢

٦- الديوان ٢٥ / ٥١٦ ٧- الديوان ٢٨-٢٧/٣٦١

٨- الديوان ٢٥-٢٤/٣٦٢

٩- الديوان ٨/٧١٧

ويبدو أنه تلفت واع الى الشكل والمضمون ، ذلك ان من المحاربين - من تزهو الدرع به، او به تقيح ، لأن المتدرع هو الذي يزينها او يثقلها، وإن كان جمال الجسم وطوله في حساباته فامتشجت نظرتة الى صورة الدرع بالنفسية والحسية في آن واحد ، فهذا معدوحة الحسن بن سهل طويل القامة تقصر الدرع عليه "

وبسطة من طوله لو خلا لها صيغت عليه الدروع

تدنو ركاباه لمسّ الحصى والطرف مستعل قراه تليع^(١)

اما مهجوه مرّ بن علي الطائي ممن سرقوا فرسه حين نزل عليهم ، فقصار الاجسام في عظام الكروش ممن تضيق عليهم دروعهم :

هم سرقوا طرفي وقد جنت مادحا لهم ، ان بعض المدح افك وباطل

ضفّون من تحت الدروع كأنهم اذا ركبوا الخيل النساء الحوامل^(٢)

ومن صور الدروع ان تلقى فلا تلبس - على توافرها - لأنها في نظر بعض الفرسان سمة ذل بل هي خوف من اسلحة الخصم وفرساته ، لذلك يهاجمون عدوهم حاسرين راجلين :

صناديد يلقون الأسنة حسرا رجالا ويخشون المذلة دُرعا^(٣)

ويقول :

قطع القرائن واللواء لغيره بالمشرقين حُسرا في الأدرع^(٤)

والدرع صنوف في شعره ، غير ان " الأكثر انتشارا كانت عبارة عن قميص مؤلف من حلقات رفيعة متصلة ببعضها بعضا ، تصنع من زرد الحديد او النحاس او الفولاذ وقد عرف العرب جميع انواع الدروع مثل السابغة وهي الدرع التي تغطي البدن بأكمله وذات اكمام طويلة وحاشية تصل الى نصف الساق و " البثراء " وهي درع قصيرة بلا أكمام ولا تبلغ اسفل الركبة وتسمى " الشليل "^(٥) اما السابغات فصورتها نفسية مرعبة للعدو اذا ارتداها يوسف الثغري تعززه قبائل عربية في قتاله ، وخاصة ممن تحدّرت من اصله اليماني :

تهول الصدور الهائلات " سليمة " وأعصره " في السابغات و " عامرة " ^(٦)

غير ان السابغات هذه لا تجدي اذا لم تكن القلوب تحتها قلوب الشجعان :

١- الديوان ١٩/٥٠٣-٢٠

٢- الديوان ٧/٢١٧-٨

٣- الديوان ١٨/٥٠٥

٤- الديوان ١٦/٥١٢

٥- الموسوعة العسكرية : مادة " الدرع ج ٢٢٤- ٢٢٧ (١٦) الديوان : ٣٩ / ٣٤٧

فمن تحتها قلوب العذارى^(١)

لا تهولنك السوايق والبيض

ومن الدروع السريات يوظف نهضة والعيش الرغيد في مدح الممتول :

سريال منصور الدين مظفر

فأسلم أمير المؤمنين مسريلا

قصر الجديد وحسنه المتخير^(٢)

واستأنف العمر الجديد ببهجة الـ (م)

ومن الدروع السرد الذي هو صنعة داود عليه السلام -- يماثل شعره في مدوحه لجامع الاحكام في الصنعة :

لاحكامها تقدير داود في السرد^(٣)

يقدر فيها صانع متعمل

ولعل توظيفه لصنوف من الدروع ان يكون ذا دلالات تناسب الموقف النفسي للشاعر والموضوع ، ذلك ان السرد درع ذات خلق، وهي عنصر جمالي وبها جهد وصنعة ، تمتد تراثيا ليعادل جودة داود عليه السلام ومهنته فيها .

ويقال مثله في توظيفه المظفر "رزد يلبس تحت القنسوة" في معرض مدحه الفرسان الذين يقتلون عدوهم بمقتل يدل على دقة الضربة واحكامها في شجاعة ، واحتراف، اذ تدور المنايا على عدوهم في مغايرهم :

وتدور كاسهم لهم في مغفر^(٤)

لا يقرّبون الطيب الا بالقتا

كما وظف نوعين من الدروع المختلفة؛ الجواشن والدروع زيادة في التحصن ، ولكن ليس على اجسادهم بل تحصنوا بصنوف البخل على اموالهم ، والبخل ينفر الشاعر ، فيلهج في ذمه :

وكأنهن جواشن ودروع^(٥)

بانت خلّاقهم على اموالهم

كما وظف الجواشن مصقولة الحواشي فكفانا مؤونة البحث عن معناها اللغوي، اذ رأى فيها الصقل والنعومة في الحبك :

مثل الجواشن مصقولا حواشيها^(٦)

اذا علتها الصبا ابدت لها حُبكا

كما يوظف القتيير "رؤوس مسامير الدروع" تتموج على الكمي المدرع في صورة حركية لونية فيشبه بها لون فرسه المتماوج في الضياء ، فربط الفروسية بالسلاح :

موج القتيير على الكمي الرّامح^(٧)

يختال في شية يموج ضياؤها

١- الديوان ٨/٤٣٣

٢- الديوان ٢٢/٤١١

٣- الديوان ١٠/٢٩٠

٤- الديوان ١٢/٣٧٧

٥- الديوان ١٩/٥٢١

٦- الديوان ١٩/٩١٥

٧- الديوان ١٢/١٩٢

ويبرز القتيير عنصرا جماليا ضافيا" على الدروع كما تبرزه الصورة البصرية النفسية وهو يمتدح ابا الصقر الوزير :

أَيْدٍ فِي السِّلَاحِ تَبْهِي عَلَيْهِ خَلَقَ الدَّرْعَ مُحْكَمَا وَقَتِيرُهُ^(١)

.....

ويجلى البحتري في احد مشاهد صورة معدوحه وقد أدرع " الشَّيْكَة " وييده حسام منتضى ، فتزداد نزعته الهجومية ، لأنه لخذ بأسباب التحوط ، وهي صورة فطنة من الشاعر الذي يستحسن الأخذ بمبدأ التوقي على مبدأ المنازلة حاسرا" كما كان امتدح الحاسرين من قبل :

ذُو شِكَّةٍ يَغْدُو الحِصَامَ المُنْتَضَى احْظَى لَدَيْهِ مِنَ الحِصَامِ الْمُغْمَدِ^(٢)

ونخلص الى القول:

ان البحتري جلى لنا في شعره صورة اللباس الحربي للفارس في عصره ، فأبرزه بخوذة لامعة يطوها قونس ، ووظف اصابته دليلا" على حسن التدريب ، في دقة الاصابة ، ثم نقلنا الى باقي جسمه ، لنحديق في درعه واصنافها ، فمنها السابغة تعادل طولها شأن الخليفة ، ومنها الجواشن التي عادل بجمالها وصقلها رقة ماء بركة المتوكل اذا ما علتها نسائم الصبا ، ووظف منها دروعا تعادل نفسيات مدّرعيها ، ضيقاً على البخلاء الجبناء، من ذوي الكروش المترهلة ، وهو تلفت لا يخلو من نباهة ودقة النظر في " القيافة العسكرية " التي تجلي ابعادها الرؤيوية تناسب اللياقة البدنية التي تعين الجند على الخفة والنشاط في ظروف القتال وبأناقة ورشاقة، فاندغمت درعه حسنا بقيافة معادلة لتتحول الصورة متناغمة قلبا وقالبا.

وقد وزع صورة اللباس الحربي على شرائح بشرية عدة: منها الخليفة والوزير والقائد، وعلى اعدائه ومهجويه ، كما التقط صورا" لمشاهد من فرسان يلقون دروعهم من على اجسادهم - للتخفيف من اوزانهم ، ولأشهار الشجاعة في ميدان الصراع، عند منازلة الاعداء حيناً حسرا ، وفي مشهد آخر يوظف الدرع اداة تحوط تزيد الفارس السياف شجاعة واقداما" حيناً آخر.

أما ادوات الحرب للفارس -مهاجما" فالمنجنيق، والرماح ، والقوس والوتر والسهام والسيوف ، والحراب . لقد وظف هذه الاسلحة الهجومية (٥٢١) خمسمائة واحد عشر مره وادارها في (٥١٧) خمسمائة وسبعة عشر عملا في ديوانه فشكلت ما نسبته (٥٦٨%) من مجموع مقصودات الديوان ، وبالتالي فهي ظاهرة ماثلة .

١- الديوان ٢٧/٣٦١

٢- الديوان ١٨/٢٣٧

تستحق الدرس (١) ونورد تكريرها تنازليا :

السيف أولا، والرمح ثانيا وباقي الاسلحة الهجومية - وقد جمعها في كثير من قصائده - ثانيا ، فبغت نسبة تكرير صورة السيف (٤٥%) والرمح (٩٦%) وما عداها (١٧%) (٢) ووظف الشاعر الحرب والفرس والوتر والسهم والمنجنيق دونما مرادفات ، اما الرماح فأدارها في شعره مترافقة ، ومتنوعة حجما وصنفا كما وظف اجزاء منها . ويقال مثله عن السيف (٣) أما صور ادوات الحرب الموضحة في شعره فأتناولها حسب مدياتها على انها - اجراءات المعركة الدفاعية - التي تسمى اليوم ومن هنا فأدرس مدياتها البعيدة فالمتوسطة فالأشبه بالسيوف والحرب . وأبعد مديات الاسلحة الهجومية المنجنيق ذات الرماية البعيدة بأحجار ، اما توظيفه المنجنيق فتغيرت دلالاتها وآزرتها اسلحة أخرى هي القوس الموترة والسهم. الملغم ، وهو استعداد نفسي لهجاء من مطله موعدة كان وعدها ايها فتغيرت الدلالة الى حرب كلام وهو الهجاء المقنع وفيه استعداد تام لمهاجمته بصنوف من ادوات القتال :

الم تخف من الهك الغيرا ؟ (٤)

احمد! إمالي مطلت موعدي

والسهم القمت فوقه الوترا (٥)

القوس مني اليك موتره

وقوله :

انا مزجيه ، فأحذر الحجر (٦)

ومنجنيقي برأسه حجر

ر من اللقم تعجز المنجنيقا (٧)

(٨)

ويد لا تزال ترمي بأحجا

١ - انظر الجدول الاحصائي المرفق في نهاية هذا الفصل

٢ - الجدول الملحق (٥)

٣ - انظر الجدول المرفق ص (٧٥)

٤ - الديوان : ١/٤٤٠

٥ - الديوان : ٢/٤٤٠

٦ - الديوان قطعة ١/٤٤٠-٣

والمنجنيق : مؤنثة انظر : مجلة مجمع اللغة العربية الارشدي عدد ٣٥٥ السنة ١٢ تموز كانون اول ١٩٨٨ بحث بعنوان " في الاسماء المؤنثة - السماعية " تقديم وتحقيق محمد وجيه تكريتي ص ٢٤١-٢٦٠ ويذكر (٦٠) اسما مؤنثا من قصيدة الى بكر الرازي المتوفي

سنة ٦٦٦ هـ

٧ - الديوان ١/٥٩٧

وتلا المنجنيق صورة الرماح (١) التي وظف اصنافا " منها بصور مختلفة منها الأسل والثقاف ، والخطية ، والقتا ، والسمر ، كما وظف أجزاء منها نحو الاتاييب والسنان والتفت الى الوانها واحجامها ومصدر صناعتها فجاءت عنده : السمر ، والخرصان الصغيرة والخطية نسبة الى الخط وقد بلغ توظيف الرمح واصنافه واجزائه اربعا وثمانين مرة في صور شتى ، شكلت نسبة (٩٦٪) من مجموع اعمال ديوانه الفنية . وتكرارها تنازليا كان الرماح (٤١) احدى واربعين مرة ثم القتا (١٧) سبعة عشرة مرة ، ثم الخرصان (٦) اربع مرات ، وتساوى ترديد الأسل والخطية في عدد المرات حيث وظف كلا منهما ثلاث مرات ، ثم الثقاف والسمر مرتين ، ووظف صورا " لاجزاء الرمح كالسنان ثلاث عشرة مرة واتاييب الرماح مرتين . ووظف الرماح بدلالات حسية ومعنوية ونفسية جلت مشاهد من صور الحرب في الميدان فهاهي ذات دلالات حسية تستنفر الشدة ، يبلغ طول بعضها خمسة اذرع يوقع بالعدو خسائر ،

صف العدا والرمح خمسة اذرع (٢)

ومهيح هيجاء يبلغ رمحه

ومنها ما يبلغ طوله أحسدا عشر ذراعا نحو قوله:

فليس يزرى به طول ولا قصر (٤)

كالرمح اذعه عشر وواحدة

ومن الرماح مالها بضع عشرة فقرة خلف السنان كالرمح فيه بضع عشرة فقرة (٥) وطول الرماح تناسب طول الفرسان :

مارن المتن في الوغي عراصة (٦)

بسطة الرمح اذ تمهل منها

ومن معدوحيه الأبطال من يخرج الماء من حلق الروم - عدوهم الخارجي - برماح دقيقة التسديد ، مقاتلة الاصابة ، ترتوي من دماء العدو بعد تعطش شديد ، فتتحول صورة الرماح الحسية الى معنوية نفسية متشفية :

قيد رمح ولم تضعه خطاء (٧)

لم تقصر علاوة الرمح عنـــــــــــــــــه

وفي ساحة المعركة تتحول الرماح الى غابات متشابكة تزار الأبطال فيها ، فهي كثيفة الرماية متقاطعة ولعله يسمى اليوم " الاسناد المتبادل" بين القوات العسكرية فينال العدو المهاجم نيران غير طرف من القوات المدافعة/ او المهاجمة المضادة.

تزار في غاب الرماح اسودها (٨)

مغذ الى " الدينور" تحت عجاجه

وفي ساحة المعركة تترك الرماح عدوها حصيدا هامدين وبسرعة لافتة بين وخيد ووجيف :

ووجيفا من بعد ذلك الوجيد (٩)

ومشت فيهم الرماح وخيدا

١- الرماح : جمع رمح وهو سلاح فردي من اسلحة الطعن والقتل ، وكان سلاح المشاة والخيالة منذ العصور القديمة وهو عود من الخشب الصلب او من القصب الهندي ، ويطلق عليه اسم (قنّاة) ويحمل في رأسه تصلا معدنيا يطلق عليه السنان ، يستخدم في مهاجمة العدو نسيبا دون الحاجة الى الاتهام معه ويوظف للطعن دون قنقه من مسافة تحميه عن سيف العدو وخنجره . (الموسوعة العسكرية : مادة رمح ج ٩٨/٣ - ١٠٢) .

وتلقت البحتري الى أبطال العدو ، ودقة رمائهم بالرماح ، فأثار قوة الخصم ، من جهة ، وقوة أبطاله وتحصنهم بالدروع من جهة أخرى ، فهذا معدوخته أحمد بن دينار البحتري ينقل غاية من الرماح المتضادة لكنها تتكسر في صدره المتدرع :

إذا شجروه بالرماح تكسرت
عواملها في صدر ليث غضنفر (١)

كما لا يفوت البحتري التنبيه الى أهمية " فن القتال " دفاعا وهجوما ، ذلك انه يصور فارسين يتصارعان على جدران ايوان كسرى : احدهما يشيح برمح وثانيهما مليح يتقيه بترس :

من مشيح يهوى بعامل رمح
ومليح من السنان بترس (٢)

ويعرض البحتري صنوفا من فنون القتال ؛ ذلك ان منهم من يسد برمحه قاتلا في حرب مواجهة ، فيه التشفي ، ودقة الرمية :

ولقد اقول لمن يسد رمحه
خذا كفاحا من يدي جساس (٣)

ومن فنون القتال أن يلقي الابطل منهم - احيانا - دروعهم تخففا ، لانهم صناديد ، يخشون أن يتهموا بالجبن ، ولهذا يلقونها عنهم ثم يقتحمون المعركة حُسرا راجلين ، ويبدو أن هذا في مواقف محددة بعد تقدير موقف مشوب بحماسهم وشجاعتهم :

صناديد يلقون الأسنة حُسرا
رجالا ويخشون المذلة دُرعا (٤)

وتتحول صورة الرماح الى رموز من الشرف والسيادة فهي تثبت امر الخلافة اذا عجزت الاقلام عن تثبيتها ، وهما وسيلتان للتثبيت ، وقد امتدح بالبيت نفسه آل نجاح والحسن بن مخلد في قصيدتين ، مما يؤكد دور الرماح في تثبيت الملك :

بصدور اقلام ترد اليهم
أمر الخلافة او صدور رماح (٥)

والرماح هي التي تثبت السيادة للأرض وتحميها وتعززها الخيول الغائمة :

فلا ارض الا ما افاعت رماحه
ولا غم الا ما افاعت مقاتبه (٦)

كما تتحول اقلام الكتاب الى رماح حروب ، وهي نوع من القتال :

او تجتبي اقلامهم لكتابة
فلنقبل ما كانت رماح حروب (٧)

كما أن اقلام الكتاب تنتسب اصلا الى رماح الفوارس ، فيسند للقلم وظيفة في الحرب كالرمح فيها :

واقلام كتاب اذا ما نصصتها
الى نسب كانت رماح فوارس (٨)

١- الديوان ١٩/٣٨٧ - ٢- الديوان ٢٦/٤٧٠

٣- الديوان ٤٧٣/٤١٩ - ٤- الديوان ١٨/٥٠٤

٥- الديوان ٣/١٨٦ ، ١٢/١٩٨ - ٦- الديوان ١٤/٧٢

٧- الديوان : ٣١/٨١ - ٨- الديوان ١٥/٤٥٥

وأما القنا فذات دلالات نفسية للشاعر توقف عندها غير مرة فهو من قوم ليوث حين تشتجر القنا :

وَيْثًا لِيُوثٍ حِينَ تَشْتَجِرُ الْقَنَا ثِيُوثٌ إِذَا نَسَرَّتْ السَّحَابُ بِالنَّقْطِ (١)

ولهذا رثى قومه لما تخلوا عن ركوبها، ونعى عليهم فعلتهم المتخاذلة ، لأنهم من منخ طائي يعتز بالقنا سلاحاً فما بالهم تركوه؟

ركبا القنا من بعدما حملا القنا في عسكر متحامل في عسكر (٢)

كما ان القنا وظفت في قتال الروم وقمع الفتن الداخلية ، فحدد واجباتها خارجيا في حرب الروم؛ وداخليا في قمع الفتن والثورات في بعض المواقع ، اما في حرب الروم فالقنا تحسم الحرب لصالحهم، بعد ان يقتلوا من الروم رجالهم وينتصروا عليهم ، ولكنهم يهزمون بعيون الروميات النواجل ممن غنم سبايا حروب :

لعمرك ما ينفك يخطر بيننا مع الروم حرب بالقنا والمناصل

نقارعهم بالموت دون بناتهم مقارعة الأسد الغضاب البواسل

إذا ما قتلنا بالسيوف رجالها تقاضين منا بالعيون القوائل (٣)

وأما القنا في قمع الفتن الداخلية؛ فنلاحظها فتاة بأيدي فرسان محمد الثوري ، يحشر بابك الخرمي الثائر في معترك ضنك، فتنهال القنا على جيشه، وتنشب بين ضلوع جنده، فتخال القنا ضلوعا متحولة ، وتوازرها أسلحة أخرى:

وَزَعَّتْهُمُ بَيْنَ الْأَسْنَةِ وَالظُّبَا حَتَّى أَبَدَّتْ جُمُوعَهُمْ تَوَازِعَا

في معرك ضنك نخال به القنا بين الضلوع إذا انحين ضلوعا

ما أن تني فيه الأسنة والظبا لكلى الفوارس سجداً وركوعا (٤)

هذا ، وقد شخص (٥) القنا بوضعيات شتى في القتال فهي حيناً تتسربل بالفوارس ، لكنها مشغولة بقلوب الاعداء، في ساحة الحرب ، فيها صورة تحفز للقاء عجل :

قوم ترى أرماحهم يوم الوغى مشغوفة بمواطن الكتمان

يتسربلون أسنة وصفانحاً والموت بين صفيحة وسان (٦)

١- الديوان ٢٢/٤٢٥

٢- الديوان ٢٤/٤٠٨

٣- ١/٤٧٦

٤- الديوان ٢٩-٢٧/٥٠

٥- الشخص (personification) : مصطلح يعني إبراز الجماد والمجرد من الحياة من خلال الصورة بشكل متميز بالشعور

والحركة والحياة (المعجم الادبي : جبور عبد النور ص ٦٧)

٦- الديوان : ٤/٤٩٨-٥

وهاهم - حيناً يرمون بالقتال وحيناً يجولون بها من موقع رمي الى آخر ، ثم استعدوا لحرب السيوف :

فرموا وجالوا بالقتال تتألفوا بسيوفهم من بعد طول دعاس (١)

ولعل هذا يؤكد فهم البحترى لاجراءات المعركة الدفاعية التي يقاوم العدو فيها حسب مديات الاسلحة ، ففي هذه الصورة ما يشير الى قتال السيوف بعد حرب الرماح والطعان بها .

وحيناً يحاربون العدو بالقتال من على صهوات الخيول وبالسيوف جنباً على الركب :

يكتبون من فوق القرايبس بالقتال وبالبيض تلقاهم قياماً " على الركب (٢)

ويبدو ان البحترى كان يدرك فن القتال " من على صهوات الخيول ، ذلك لانه كان يستهدي ابا نهشل الطوسي فرساً ليحقق به هذه الغاية :

أرمي به شوك القتا وارده كالسمع ، اثر فيه شوك العوسج (٣)

ويبدو ان تصنيفه للرماح ذو دلالات فنية حربية ، ونفسية ، ذلك لان الخرسان قصيرة السنان كقوة احتياطية تركز على الجوانب كلما مال جانب خميس وتقهقر متراجعا فتشاغله الخرسان بكثافة فتعدل سير المعركة :

تقتنى الرماح والحرب مشبو (م) ب نظاها تثنى الخيزران

كلما مال جانب من خميس عدلته شواجر الخرسان (٤)

كما يوظف السنان بدلالات خاصة : فهو ابيض وهو ينشب في جسم الخصم ، اما لونه فأبيض كالكوكب :

فاذا الاسنة خالطتها خلتها فيها خيال كواكب في ماء (٥)

واما من صورته المتحركة النفسية فينشب في العدو ، في معرض مدحه المعتر الذي استصلح ثائرا عليه بحكمة وتأن.

فعاد حساما عن وليك ذبه وحد سنان في عدوك ناشب (٦)

كما ان توظيفه القتا (السمر) كان لدلالة نفسية ، فيها رد الوفاء على صاحبه وفاء بوفاء ، ذلك ان على قبر معدوحي الثغري؛ محمد بن يوسف يحسن ان تكسر فوقه سمر القتا وهذا ابنه الثغري يوسف يحسم المعركة مع بقراط بالقتال السمر. وكلاهما ثغريان وصاحب موقف حاسم في صراعه في الداخل والخارج ، اعني في قمع الفتن الداخلية وحرب الروم الخارجية:

١- الديوان ٥٦/٤٧٣ دعاس : الطعن بالرماح .

٢-الديوان ٣١/٣٤ والقرايبس : احناء السرج ٣- الديوان ١٦٢ / ٣٧

٤- الديوان ٨٥٠ / ٢٤ - ٢٥ والخرسان: رماح قصيرة السنان .

٥- الديوان ٤٩/١

٦- الديوان ٣٤/٣٥

فوظف الرماح السمر بصورة تشخيصية (متكسرة) فوق قبره :

قَبْرُ تَكْسَرُ فَوْقَهُ سَمَرُ الْقَتَا مِنْ لَوْعَةٍ وَتَشَقُّقُ الْأَعْلَامِ (١)

اما ابنه فقمع ثورة بقراط بتدبيره وحسن رأيه وقوة سلاحه : وبسمر القتا :

بتدبيرك الميمون اخلق كيده عليه وكلت سُمرُهُ وبواتره (٢)

ويبدو ان العدو مسلح بالسمر لكنه فشل في حرب معه ، لان التدبير في الحرب لا يقل عن السلاح اثرا وقيمة.

كما يبدو في البيت الاول تكسر ذات دلالات ثرية فهي تشخيصية غاضبة حذف احدى التاعين تخفيفا صوتا لا انفعالا ، ذلك لأن حذفها قرب بين (الراعين) قبر تكسر (والراء حرف لثوي مجهول مكرر) وحركا السين المشددة (الهامسة) فأثارا حركة بعد سكون يعززها المضارع المشدد العين (تكسر التي من معانيها التغيير (صرفا) وهي التشخيصية (بلاغة) ، وهي ايضا صورة نفسية غضبي وملتاعة .

كما يوظف الثقافة عنصر تقويم للرماح وطيب المحتد والاصالة فيمدح غيره :

قَوِّمَتْ عَزْمَهُ الْإِصَالَةَ وَالرَّمْحَ يَقِيمُ الثَّقَافَ مِنْ تَأْوِيدِهِ (٣)

كما يمدح اصله الطائي:

يَحْنُونُ مِنْ أَعَالِيهِ عَلَى أَوْدٍ حَنُو الثَّقَافِ جَرَى فَوْقِ الْإِنَابِيْبِ (٤)

اما صور الخطية فحركية دموية ناشبة في صدور العدو فاينما تولوا فتمة رماح خطية في صدورهم ، فترصدهم حيناً:

أَيْنَ نَجَّوْا هَارِبِينَ عَارَضَهُمْ بَاغَ مِنَ الْمَوْتِ مُشْرِفُ رَصْدُهُ
بَاتُوا ، وَبَاتَ الْخَطِيُّ آوَنَةً مُنْشِبَةً فِي صُدُورِهِمْ قَصْدُهُ (٥)

كما ان الخطية تحرس الملك معززة بسيوف بيض مهنددة حيناً آخر:

وحارس ملك مايزال عتاده مهنددة بيض وخطية سمر (٦)

ونلاحظ اخيراً أنه يمزج بين ادوات القتال والجود فتبرز صورة المحاربين الكرماء الشجعان يقاتلون بأموالهم وسلاحهم:

تَلْقَاهُ يَقْطُرُ سَيْفُهُ وَسَنَانِيَهُ وَبَنَانُ رَاحَتِهِ نَدَى وَنَجِيعُهُ
مَتَنَصَّاتٌ لَصْدَى الصَّرِيخِ إِلَى الْوُغَى لِيَجِيبَ صَوْتَ الصَّارِخِ الْمَسْهُوعِ (٧)

١- الديوان ٢٤/٨٥٠ ٢- الديوان ٢٩/٣٤٧

٣- الديوان ٢٣/٢٤٨ ٤- الديوان ٥/٣٢

٥- الديوان ٢٥/٢٨٨ - ٢٦ * الخطية: منسوبة الى ميناء الخط البحراني.

٦- الديوان ١٦/٣٣٩ ٧- الديوان ١٧-١٦/٥٠٢

قوم اذا لبسوا الدروع لموقف
لبستهم الأعراض فيه دروعا
وزعتهم بين الأسنة والنضبا
حتى أبنت جموعهم توزيعة^(١)

وفي موقف آخر تبرز الشجاعة في ميدان القتال ، ولا سيما اذا فاخر بقومه ، كما في هذه الابيات *
التضمينة:

قومي الذين اذا المنون تفرست
يوم الوغى في اوجه الفرسان
وأسود وجه الشمس واحمرت ظبا
بيض الصفاح وبلد البطلان
فالنفع ليل ، والسيوف كواكب
تنقض فوق جماجم الأقران
نحروا الاسنة بالنحور تهاونا
بالموت بل مرنا على المران^(٢)

انه كما ترى يشخص المنية ، تتفرس في الوجوه يوم الوغى ، وهي عنصر تحد في النهار زماتا والمعرفة محتدمة ، محمرة السيوف بسفك الدماء حتى اذا تبدل البطلان، وتوقفا عن النزال ، وأسود النهار وتحول ليلا مما يثار من ارض المعركة ، فتبدو السيوف ساطعات على جماجم الفرسان كواكب ، هذا الموقف المرعب يقتضي تضحية من نوع خاص ، انها تضحية متميزة؛ انها انتحار الفرسان لكنها على مذابح النصر والفداء لغاية سامية واهداف نبيلة .

وفي موقف آخر يبرز خصمه مسلحا يرمي بكل مايملك من سنانه ، ولكن بطله يلاوذ عن السنان فتخطئه ، وهو تقنن في ميدان القتال ، متأث عن تدريب ، ولا يخلو من بطول فردية :

يلاوذ والاسنة تدريه
شمالا حيث وجه او يمينا^(٣)

كما يبرز صورة جماعية لا يظاله يشهدون المعارك فتتحول قلائسهم المدورة (كمم الرماح) جماجم اقران ، حيث لا تقى رؤوسهم من الضرب والقتل :

قوم اذا شهدوا الكريهة صيروا
كمم الرماح جماجم الأقران^(٤)

ولهذا فان الرعب من ابطاله استشرى في البرية، وحل بهم بمثابة الارواح بالابدان ، وهو صورة نفسية مرعبة الحقها بطولاتهم بأعدائهم، لانهم خبروهم عن كذب وذاقوا منهم احوال الحرب :

قوم يحل ندى البرية خوفهم
بمنازل الارواح في الابدان^(٥)

لانهم :

يتسربلون أسنة وصفانحا
والموت بين صفيحة وسنان^(٦)

١- الديوان ١٩-١٦/٥٠٢

٢- الديوان ٦/٨٩٨

٣- الديوان ٢٥/٨٢٧

٤- الديوان ٧/٨٩٨

٥- الديوان ٥/٨٩٨

أما السهام فذكرت في (١٢) اثنتي عشرة قصيدة وشكلت نسبة (١٥٪) (١) غير أن صورها متعددة . فهي قد تصيب أحدها :

فلا زلت ترمي إلى النعم	تبد سهامك اغراضها (٢)
وهي صورة تحويلية إلى اقوال وشاة مؤلمة :	
تجرح اقوال الوشاة فريصتي	وأكثر اقوال الوشاة سهام (٣)
وهي تحويلية إلى سهام اللواظ تصيب قلبه :	
أين التي كانت لواظ طرفها	يصبو إليها القلب وهي سهام (٤)
وهي تحويلية إلى سهام الموت الذي لاينجو من سهامه أحد ولو تحصن :	
من ذا من الدهر بات مستترا .	أم من وقته سهامه جنة (٥)

وأما السيف فشكل محورا " بارزا " في شعره عددا " ونوعا " وأجزاء منه وترانفا " ، ذلك أنه ادرج صورته في (٤١٧) اربعمائة وسبع عشرة قصيدة من ديوانه فشغل (٤٥٪) منه كما احتل (٤١٨) اربعمائة وثمانى عشرة صورة في شعره : كما وظف (١٦) ستة عشر صنفا منه مرتبة تنازليا كما يلي : السيف (٢٩٠) مرة والحسام (٥٢) مرة والبيض (١٣) مرة والصفيح (٨) مرات وتساوي ذكره في الغضب والمشرقية ولكل منهما (٤) مرات كما ذكر المرفقات (مرتين) وذكر كلاما يلي مرة : البارقات والبواتر ، والصارم (ونو الفقار) والرسوب والفرد والقواضب واللهزمي والمنصل .

كما ذكر أربعة من أجزاء السيف هي جوهره ، وحمائله ، وطرفه وحده ، غير أنه وظف مرادفات ثلاثة : الأثر والافرنند لجوهره ، والسنخ والذباب لطرفه ، والشفار والغرار والظبا . لحده (٦) لقد احتل السيف المرتبة الاولى من بين جميع ادوات القتال (٧) ، فما دلالاته ؟ وكيف كان دوره ؟ ومتى ؟ واين ؟ ولماذا ؟

١- انظر الفهرسة : جدول رقم (٢) المرفق في نهاية الفصل

٢- الديوان ٩/٤٩٠

٣- الديوان ٣١/٧٨٤

٤- الديوان ٩/٧٩٩

٥- الديوان ٤/٩٠٨

٦- انظر إلى الجدول المرقم (٤) المرفق في نهاية هذا الفصل

٧- انظر الجدول المرفق رقم (٧) = = = = =

ويبدو أن صورة السيف طغت في شعره لمؤثرات خاصة به ، وعامة بالدولة العباسية أما الخاصة منها فقره وسعيه لامتناع الفرسان والتغريين خاصة لنيل اعطياتهم ورضاهم ، ومنها اشتراكه في معاركه ضد الروم ومنها لطبيعته الفنية ورواه ومنها ارتداده الى عراقه محتده وتباهيه بسيوف المحاربين وبطولاتهم من آل طيء ، ومنها ثقافته التراثية وتوظيفه الرسوب ونذ الففار في شعره .
اما فقره وسعيه الى الغنى فبارز واضح من خلال شعره فهو يتسلح بالسيف يضرب في الصحراء توقا الى الغلياء:

ولي صاحب غضب المضارب صارم طويل النجاد ما يقل له حد
رشادك لا يحزنك بين آين همسة يتوق الى الغلياء ليس له ند (١)
والبحثري ذو النزعة المفخار بنفسه حسام صقيل مشرقى حاد تجتمع فيه صفات السيف ومترائياته في معرض تباهيه امام النساء ولو نسيبا:

ان تريني تري حساما صقيلا مشرقيا من السيوف الحداد (٢)
وهو الطموح الشجاع الذي يبحث عن هدفه في الظروف الصعاب :
ثاني الليل ، ثالث البید والمد (م) ير ، نديم النجوم ، ترب السهاد (٣)
كما يفتخر بنسبه ، اما من خلال مدحه بطولات محمد الثغري الطائي وولده يوسف كما اسلفت او من خلال مدحه نفسه :

ابدنا جموع الروم حين تنازعت فوارسنا الهيجاء في وقعة الجسر
غدت بيضنا مثل اللجين ابيضاضها وراحت من التضارب كالذهب الثبر (٤)
وبقوة السيوف البحرية ورجالاتها اخلت الخصم منبج للبحاترة من اجداده نظرا لبسالتهم التي لا يعرفون الا الكر على العدو:

وخلوا لنا عن منبج وذواتها مخافة صد البيض والاسل السمر
سمونا لهم في عصابة بحرية يكرون ، ليس يعرفون سوى الكر (٥)
كما تبرز صورة السيوف المشرفيات في شعره في معرض فخره بموقفه في معركة (عقرقس) تحت قيادة يوسف الثغري الطائي ، فتكثف الصورة: فخرا بنفسه ويوسف الطائي في موقف حربي سجلاه معا ، لصالح ارومتهما الطائية.

وانا الشجاع وقد بدا لك موقفي ب " عقرقس " والمشرفية شهدي
ورائتي فرأيت اعجب منظر رب القصاد في القنا المتقصص (٦)
كما وظف السيف يمدح محمد بن يوسف الثغري الطائي لاخذه الثار من بابك الخرمي ممن قتل ابن عمهما محمد بن حميد الطوسي الطائي:

ملك اذا غشي السيوف بوجهه غشى الجمام بأنفس الاعداء
وضمنت ثار محمد لهم على كلب العدى وتخاذل الاحياء
ما آتفك سيفك غاديا اوراتحا في حصد هامات وسفك دماء
حتى اخذت بنصل سيفك عنوة منه الذي اعيا على الخلفاء (٧)
ويوظف تراثيا سيفي الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم: " ذا الفقار " والرسوب في صورة معدوجه الكريم في حالتي قربه عنه وبعده:

بلونا حالتيه ، فما نبالي ضربت بذي الفقار او الرسوب (٨)

١- الديوان ٢٨٩ / ١٢٤١٥ ٢- الديوان ٧ / ٢٥٦ ٣- الديوان ٧ / ٢٥٦ ٤- الديوان ٢٥ / ٢٦-٢٥

٥- الديوان : ٢٨ / ٢٩-٢٨ ٦- الديوان ٢٢٩ / ٣٩-٤٠ ٧- الديوان ١ / ٢٥٦-٣٢٢، ٣٢، ٣٦ ٨- الديوان : ٨٧ / ٢١

وأما المؤثرات العامة فهي الحروب الخارجية بين الدولتين العباسية والرومية والفتن الداخلية التي تفجرت في دولة بني العباس في حياة الشاعر و أدرجت شرائع منهما في نسوء ما يتوزل الدراسة ويتسع مكانه في هذا البحث .

أما أبرز المؤثرات في صورة السيف عنده فهي رؤيته الفنية التي تتداخل في شبكة علاقات بين المؤثرات الخاصة والعامة يمكن تجليتها بنماذج قليلة في الدلالة عليها إذ تغني القلة مركزة عن كثرتها المتفصيلة ، التي لا يطق بها البحث .

فالسيف في رؤيته الفنية ذو بعد ديني وطني لان به يحتمي الاسلام والملك والدول:

بسيفه اصبح الاسلام وهو حمى راضي عن الملك والاسلام والدول^(١)

والسيف من رموز الخلافة للمعتضد :

فك : السيف والعمامة والخاب (م) تم والبُرْدُ والعصا والسريير^(٢)

ومن رموز الخلافة للمتوكل الذي بدأ وقاره بهذه الرموز ومنها السيف :

عليك ثياب المصطفى ووقاره وأنت بها أولى إذا حصحص الامر

عمامته وسيفه ورداؤه وسيماء والهدى المشاكل والنجر^(٣)

والسيف يقتل وساما للمبرزين في ميادين القتال شأن اسحق بن كندا جيق حين توج وقتل سيفين لاسيفا ،
لأنه يستأهلها ؛ لاداعه في حروبه :

اخلق بذى السيفين ، او صدق به ان يعمل السيفين حتى يحسرا

ما زيد اتملة على استحقاقه فيقل صبر منافس ان يضجرا

ما قلد السيفين الا نجدة والحرب توجب ان يقتل آخرا^(٤)

والسيف والمنبر من متممات المجد ، وقد ارتد بهما الى محتده فحطان :

فدكمل المجد لقحطان اذ كملت للسيف وللمنبر^(٥)

ونلاحظ ان للسيف ارتباطا بأرومته ، كما ان له ارتباطا عميقا به حيث يتحول الشاعر سيفا :

متفحّم هول الظلام بشاعر كالسيف مدرّج لهول البيد^(٦)

كما ان نساته امضى من الصارم الفرد ، فلا يخشى هجاء العدى :

١- الديوان ٣١/٧٣٦ ٢- الديوان ٨/٣٥٧

٣- الديوان ١٥-٢٤/٣٨٩ والنجر: الاصل

٤- الديوان ٣٢-٣٠/٣٨٦ ٥- الديوان ٢/٣٩١

٦- الديوان ١٠/٣٢٧

وكيف اخشى بالهجاء من العدى ولي مَقُولٌ امضى من الصارم الفرد^(١)

ونلاحظ أن الشاعر يشبه نفسه بالسيف حيناً، ولسانه بالسيف حيناً آخر، مما يدل على تعلقه بصورة السيف لما يعرفه من رموزه ودلالاته ، كما نلاحظ انه وظف الصارم الفرد مرة واحدة ليؤكد على تفردده في التميز عن أقرانه فهو يتحداهم لما له من لسان سَلِط متميز، بغير صفة للتوكيد ، والثقة بنفسه. كما لا يفوته ان يندق في السيف فيصوره شكلاً وصناعةً ومتقلاً ومصلتاً بحديد ماض ، فهو مُحَلَّى بفضة ، بحسن متقلاً ، وبرز مافيه مضاًؤه في حديدته ، فصوره في جميع اوضاعه :

فَلْفِضَّةِ السَّيْفِ المحلَّى حُسْنُهُ مُتَقَلِّداً ، ومضاًؤه لحديدته^(٢)

وظن مدوحه في الغيوب" وتوقع " لما يجري في المستقبل مثل الحسام المتألق ، والتهاب المتوقد ظن يعيب به الغيوب اذا توخى او تعمد:

مثل الحسام اذا تأدَّ (م) قى، والشهاب اذا توقد^(٣)

وممدوحه يتوسط في سياسته بين التسهيل والتشدد كالسيف يقطع سنولاً ويرهب مغمداً.

ولي السياسة واسطاً بين التسهيل والتشدد

كالسيف يقطع وهو مسد (م) لول ويرهب وهو مغمداً^(٤)

ويقترن السيف بالكرم شأن مدوحه ابي سعيد الثغري حيث:

تلقاه يقطر سيفه وسنانه وبنان راحته ندى ونجيعاً^(٥)

وينبري السيف المصلت بيد مدوحه الفتح بن خاقان، وهو يتحدى الاسد المخدر، فيتحول التحدي تحدياً متكافئاً قوة وشجاعة تؤزل المعركة الى نصر يحزره الفتح على الأسد بسيفه :

شَهِدْتُ لَقَدْ أَنْصَفْتَهُ يَوْمَ تَنْبَرِي لَهُ مُصْلَتَاكُمَا مِنَ الْبَيْضِ مِقْضِيَا

فَلَمْ أَرْ ضَرْغَامِينَ أَصْدَقَ مِنْكُمْ عَرَاكَ إِذَا الْهَيْبَةُ النَّكْسُ كَذْبَا

حَمَلْتُ عَلَيْهِ السَّيْفَ، لَأَعِزَّكَ انْثَى وَلَا يَدُكَ ارْتَدَتْ، وَلَا حَذُّهُ تَبَا

وَكُنْتُ مَتَى تَجْمَعُ يَمِينُكَ تَهْتِكُ الْـ (م) ضَرْبِيَّةً ، وَلَا تُبْقِ لِلْسَّيْفِ مَضْرِبَا^(٦)

ثم يحتكم في رؤيته الى معدن الرجال في استخدام سيوفهم ، فقد تتحول السيوف الصارمات الى خشب بيد لاتحسن التضارب بها ، لانه ما كل اسياف الرجال حسام:

١- الديوان ١٣/٨٣٢

٢- الديوان ١١/ ٢٧٥

٣- الديوان ٢١-٢٠/٢٥٠

٤- الديوان ٢٣-٢٢/٢٥٠

٥- الديوان ١٦/٥٠٢

٦- الديوان ٣٩-٣٨، ٣٣-٣٢/٦٤

ففي معرض الهجاء يرى اسياف اهل بلدته خشبا لامعدنا فتاكاً:

اسيافهم خشب ، وحلف نسانيم
إمّا صَنَقَ بِفَيْشَةِ الْفَسَّيسِ (١)

وفي معرض المدح يعلم ان السيف يتحول حساماً بيده ، لان الانسان هو الذي يخذل السيف اوبعزه:

وَأَعْلَمَ مَا كُلُّ الرِّجَالِ مَشِيعٌ
وما كُلُّ اسِيفِ الرِّجَالِ حُسَامٌ (٢)

وتتحول رؤيته الى آثار السيوف وجراحاتها اوسمة وضاحة جميلة على جبين معدوحيه الجريح ابراهيم
آبن المدبر :

يه من صفيح الهند وسم تبينه
صفيحة وضاح يروق جمالها (٣)

وتحد رؤيته نوع السيف والغرض الذي وظفه فيه، مما يدل على رؤية ذاتية نفسية دقيقة التوظيف فيها هو
مثلاً يوظف من السيوف " المرهفات " في رثائه المتوكل الذي قتل بها :

كانكم لم تعلموا من وليه
وناعيه تحت المرهفات وثائره (٤)

كما يوظف المرهفات متوعداً لأخذ الثأر ليوسف بن محمد الطائي الثغري :

فلا تَأَرَّ حَتَّى تَطْلُعَ الْخَيْلُ مَرْتَقِي
" خَوَيْتَ بِأَسَدٍ فِي السَّنُورِ جُوتِ "

وحتى تصيب المرهفات بساطح
شفاء النفوس من طلي وشؤون (٥)

وجامع رؤيته النفسية انهما مرثيان عزيزان عليه، وجد في الخليفة تحقيق ذاته ، وبلغ اوج عزه، كما وجد
في الثاني الكرم والشجاعة، وقاتل معه، وسجل موافقه الحربية، وهو من حسبه ونسبه ، لذلك تفجع بمقتلهما
فوظف " المرهفات : المرفقة الحد " التي حزت جسد الأول ، فهدد بها للانتقام من قاتلي محبوبه الثاني ، وهي
صورة نابعة عن رقة الحس ، والانفعال تناسب المرهف من السيوف .

اما ملحقات السيف واجزاؤه كالحمانل فبرزت طويلة تناسب حامل السيف وطوله:

بدالي محمود السجية سمرة
سراويله عنه وطالت حمائله (٦)

وقوله:

إذا ارتدى بنجاد السيف عاتقه
قُلْتُ : الحمانل قد نيطت على جبل (٧)

وأما السنخ (طرف السيف) فشبه به شعره:

فأتى به كالسيف رقرق صيقل
ما بين قائم سنخه وذبابه (٨)

١- الديوان ٦/٤٦٦ ٢- الديوان ١٠/٧٨٤

٣- الديوان ١٥/٦٦١ ٤- الديوان : ٣٢/٤٢٣

٥- الديوان ١٥-١٤/٨١٩ ٦- الديوان : ٢٤/٦٣٢

٧- الديوان ٢٦/٧٣٦ ٨- الديوان ٨/٠٣

وأما الشَّفار (حد السيف) فيدمي:

انزلتهم فيه ديار ايار وقعت الصفيح تدنى شزاره^(١)

وأما الغرار حد السيف فهو كراي الممدوح في حمس الوغى وساحات القتال:

لَلْخَضِرُ فِي شُبِّهِ الْخُطُوبِ وَرَأْيُهُ كَالسَّيْفِ فِي حَمْسِ الْوَغَى وَغَرَارِهِ^(٢)

كما تلفت الى صيانة السيوف التي تنقيها من الصدا شأن ممدوحه الذي ابل من مرضه فانتضى:

وَالسَّيْفُ قَدْ يُنْقِيهِ مِنْ كَدْرِ الصَّدا كَدْرُ الْمَدَاوِسِ بِكُرْهَا وَعَوَانُهَا^(٣)

وتبدو السيوف متحركة الى الوغى في اي مكان وتحتها رجال عطاش الى برود المشرب ، صورة متحركة فيها عناصر العزة والمنعة:

يمشون تحت ظبا السيوف الى الوغى مشي العطاش الى برود الماء^(٤)

حيث يلبسون الخوذ(التريك) على رؤوسهم ويوظفون الاسلحة المختلفة في القتال:

حص التريك رؤوسهم فرووسهم في مثل لالاء التريك المذهب

يتراكمون على الأسننة في الوغى كالصبح فاض على نجوم الغيب^(٥)

انهم جماعة من فرسان شجعان من جهة، وكرماء من جهة اخرى، فالتقت فيهما خصلتان احبهما الشاعر فيهم ، حتى ان الجود انتسب الى قبيلة تغلب فابرز صورته النفسية ودافعه ، وتآزر الاسلحة في ميدان القتال:

حتى لو أَنَّ الْجُودَ خَيْرٌ فِي الْوَرَى نسباً لاصبح ينتمي في تغلب^(٦)

لقد افتن البحتري بالشعر وحب السيف ، حتى انه اذا عجز عن مناصرة ممدوحه بالسيف ناصره بشعره ، وعلى هذا ادار شعره وفاء لمرثيه:

ولما لم اجد للسيف حداً أصول به نصرتك بالقصيد^(٧)

اما الحرية فدلالاتها قوة وهيبة يمشي بها صاحب الشرطة بين يدي الخليفة المتوكل تسننا بما كان يمشي بها بين يدي رسول الله صلى الله عليه وسلم في العيدين^(٨).

١- الديوان ٢٩/٣٦٣ ٢- الديوان ١١/٢٤٥

٣- الديوان ١٣/٨٢٢

٤- الديوان ٣٥/٢٨

٥- الديوان ٣٦/٢٨ - ٣٧

٦- الديوان ٢٨/٢٨

٧- الديوان : ٣٠/٢١٧

٨- تاريخ الطبري : اخبار سنة ٢٤٤ ، وديوان المعاني : ابو هلال العسكري ٥٩/٢٤٠

زَيْنَتْ بِهِ الشُّرْطَةَ لَمَّا غَدَا
أَلِيهِ مِنْهَا النَّهْيُ وَالْأَمْرُ
كَأَنَّمَا الْحَرِيَّةُ فِي مَقْلَبٍ
نَجْمٌ لَبِنِي شَيْخَةَ الْبَيْتِ (١)

كما أن للحربة هولا "نفسيا" يخشاها المنافقون ويرهبونها فتخمد الفتن وتُسكن :

ولحربة الاسلام حين يَهْزُهَا
هول يراع لها النفاق ويرهب (٢)

اما تنظيم الجيش فإداره في (٢٠) عشرين قصيدة ونكر صورته (٢٠) مرة وبلغت نسبته (٢١٪) الى نسبة مقصدياته (٣) أما تنظيم الجيش من الأصغر الى الأكبر ، فابرزته : سرية ، وكتيبة وجيشا ثم ترادف الجيش بالخميس والجحفل والكراديس .

اما السرية فوظفها منتصرة على العصاة في الفتن الداخلية بقيادة مُفلح ، واخمدتهم فهنا المهتدي بالله بظفر السرية :

لِيَهْنِكَ أَنْ قَالُوا سَرِيَّةً مَفْلَحُ
أَبَانَ طُلَى الْعَاصِينَ وَقَعَ جَلَادُهَا (٤)

والسرايا ذات بعد نفسي مروّع ، لهذا يستوهب غلاما من قوم اعزاء ، لم تروعهم السرايا ، لشدتهم كالفرس :

هَلْ جَوَادٌ بِأَبْيَضٍ مِنْ بَنِي الْأَصْفَرِ
ضَخَمَ الْجُدُودَ مُحَضَّ النَّجَارِ

لَمْ تَرَعْ قَوْمَهُ السَّرَايَا وَلَمْ يَغْزُ (م) هُمْ غَيْرُ جَحْفَلٍ جَرَارِ (٥)

أما الكتيبة فذات دلالات مختلفة منها صور تحويلية الى كتاب فكر تؤدي المهمة مضاعفة في ميدان القتال ، وهو تنبه فطن الى دور الخطط المحكمة وحبكها بعناية مما لا يستغنى عنها في الحرب ، فهذا يوسف الثغري معدوحيه يؤدي هذا الدور في التخطيط ، بكتائب رأيه فيفلق بها هام الخصم ويفرج الكرب :

يَوْمَ فَرَّقْتَ مِنْ كِتَابِ فِكْرٍ (م) كَ جُنْدًا لَا يَأْخُذُونَ عِظَاءَ

بَيْنَ ضَرْبٍ يَفْلِقُ الْهَامَ انْصَافًا
وَطَعْنٍ يُفَرِّجُ الْغَمَّاءَ (٦)

لقد كان الباحث يدرّك أهمية الخطة المحكمة والرأي السديد في الحرب لان رأيه في الحرب اشد على الروم من تضعيف جيشه :

وَيَوِّدُ الْعَدُوَّ لَوْ تَضَعُفَ الدِّ
جَيْشٌ عَلَيْهِمْ وَتَصْرِفُ الْأَرَاءَ (٧) (م)

١- الديوان ١٣/٢٨٢-١٤ ٢- الديوان ٢٧/٢٧

٣- انظر الجدول الأحصائي رقم (٤) الملحق في نهاية الفصل.

٤- الديوان ٢٦٨/٥٤٠- الديوان ١٩/٣٨٨-٢٠

٥- الديوان ٥١/٢ ٦- الديوان : ٥٣/٢

وتتحول الكتائب الى حرب نفسية يثير بها الرعب في قلوب الخارجين على الخليفة في مجال الفتن الداخلية
فعمدو حه ابو سعيد يطوفون عنهم ، وعفوه عقوبة - ولكنه لو شن الحرب عليهم بخينه وهو غضب نظاروا
هباء فوق كتائبه الخرساء:

وفي عفوه لو تعلمون عقوبة^(١) تقطع في الأعراض ان لم يعاقب
ولو داسكم بالخيل دوسة مَغْضَب لطرتم غباراً فوق خرس الكتائب^(٢)

كما ان الكتائب تحرز النصر على قوات العلوي الخارج بالبصرة بقيادة الموفق بالله ، فتتقاتل كتائبهما وعلى
الرغم من ضراوة القتال الا ان تصميم كتائب الموفق وحسن تدريبها، مكنت الرماح من ارواء سنانها دماء:
اذا ما تلاقوا حضرة الموت لم ترم كتائبنا حتى تطيح كتائبه
ترى واشج الخرصان يهتك بينهم نحور الاسود او تروى ثعالبه^(٣)

والكتائب جزء من جيش يُجهّزه المعتز ليغزو الروم به ويسد الثغور ، لكنه مسلح بعزيمة القتال وكتائب
عجلى للحرب متشوقة لها فهزم جيش الروم سراعاً يلاحق ظله ولا يدركه.
جيش يجهزه لأرض الكفر او ثغر يسده
لقيت عظيم الروم منك عزيمة فانفض جنده
وتطاوحت كتائب عجل تسائل اين قصده؟
فاتصاع يطلب ظله والخيل غادية تكده^(٤)

وتبدو الكتيبة بصورتها المتحركة في ميدان القتال ، تعضي عين الشمس بأشعة حديدتها اللاهب :
وحشوكتيبة جعلت غشاء لعين الشمس من لهب الحديد^(٥)

والكتائب مستنفرة وعلى اهبة الاستعداد لتوسع في الارض فتحاً ، وتؤدي مهمة الاندفاع المتوسع في مواقع
العدو بعد احتلالها.

وفي الشرق افلاح لموسى ومفلح وفي الغرب نصر يرتجى لابي نصر^(٥)
وقد تلتقي كتيبة كتيبة في مواقع القتال فتصطبغ رايات معدو حه بترية الارض وتنصر:
مستظهر بكتيبة يلقي بها زحف العدى وكتيبة تلقاه
صبغت بترية ارضه راياته وقتنا يمحمر الدماء فتناه^(٦)

١- الديوان ٤١-٤٠/٦١

٢- الديوان ٢٨-٢٧/٧٢

٣- الديوان ١٥-١٢/٢٥٣

٤- الديوان ٢١/٢٦٩

٥- الديوان ١٩-١٨/٩١٢

وأخيراً" فإن لنصر الكتائب اسباباً منها عدوان الروم وأعداد عدته سلاحاً ورجالاً" بعدد الحصى ينظمهم جيش من كتائب ، ومنها اتكاؤنا على عقيدة هي أمضى استلحتنا ، كما أن تقواها أكثر زادها: ولعل هذه من اسباب النصر الأكيد:

ولما طفت في دارها الروم وآعدت
سفاهاً رماها جعفر بخصاذهما
أعد لها فرسان جيش عرمرم
عداد حصى البطحاء دون عدادها
كتائب نصر الله أمضى سلاحها
وعاجل تقوى الله أكثر زادها^(١)

أما الجيش ، فيحتاج الى حسن تدبير وحكمة في القيادة، ولا بد لقائده من خطط فيها المكر والدهاء والكيد، لأن بالخطط نصراً، شأن ابي سعيد الثغري:

كيد كفى الجيش القتال وردهم
بين الغنيمة والاياب المسرع
جزعت له ام الصليب ومن يصب
بحريمه وبلى العنية يجزع^(٢)

ويؤكد ان حسن التدريب هو من اسباب النصر ، ذلك ان يابك الخرمي قاد جيشاً لكنه جيش ارعن لا يقوم على تخطيط سليم ، كثيف العدد ، لكنه اهوج يسير دونما تدبير محكم فخسر المعركة امام ابي سعيد نفسه:

لله درك يوم " يابك " فارساً
بطلاً لابواب الختوف قروعا
وزعتهم بين الاسنة والظبا
حتى أبنت جموعهم توزيعاً^(٣)

وتتعدى رؤياه الجيش الى عنصر القيادة الفعال اذ هو " مدير الجيش" ولا بد له من عزيمة تشحذ همة جيشه، بمعنى عالية:

مدير جيش ذلل الأرض شعبة
وعزمته من ذلك الجيش أشعب^(٤)

كما ان رؤيته في الخميس الذي من خمس فرق نصيب من خطة الحرب ما يسمى اليوم " تحديد الواجبات" لمعالجة الأمور الطارئة ، فهذا ممدوحه يقع الفتن بعد ان يضع خطة لمعالجة ما يستجد من مواقف حرجة وقت الحرب :

كلما مال جانب من خميس
عدلته شواجر الخرصان^(٥)

وتؤكد رؤيته أن عنصر القيادة مهم ، اذ يجب ان يكون واثقاً بنفسه وغير مغرور والا انخدل في المعارك : ولو وقف المغرور لا تبست به زنابير سرعان الخميس المجنح^(٦)

٢- الديوان ٥١٢ / ٤١

١- الديوان ١٢/٢٨٢-١٤

٤- الديوان ٢٥/٤٦

٣- الديوان ٢٧-٢٥/٥١٢

٦- الديوان ١١/١٨٢

٥- الديوان ٢٥/٨٥٠

أما الجحفل فذو دلالة على الكثرة ولذا فمهمته كبيرة حيث يوجه إليها ، وقد ابرز مهمته في استهوائه غلاماً فارسياً عزيزاً ثم يذل قومه من سرايا ، ولا يخزون إلا بالجحفل الجرار :

لم تُرُع قومه السرايا ولم يفرهم غيرُ جحفل جرار^(١)

كما أن من دلالة الجحفل حراسة الخليفة المتوكل في عيد الفطر وهو " الحرس الخلفي ":

لعمري لقد زرت المصلّى بجحفل يرفرف في انشاء راياته النصر^(٢)

أما الكراديس فأثارها في حرب مفلح في قمع الفتن الداخلية حيث قاتل الزنجي ولكنه لم يحسن المعركة معه:

مضى في سواد الليل والخيل خلفه كراديس من شفع مُنذٍّ ومن وتر

قضى ما عليه مفلح من طلابه فلم يبق إلا ما علي من الشعر^(٣)

.....

وأما الحرب في شعره فتلاثة : هيجاء ، ووغى ، وحرب ، لقد وظفها في أربع وأربعين (٤٤) قصيدة وفي أربع وأربعين (٤٤) صورة شكلت ما نسبة (٤٨٪) من نسبة عدد القصائد في ديوانه ، طغت الحرب على سواها تردداً، فوردت في (٢٦) ست وعشرين صورة تليها الوغى (١٥) خمس عشرة مرة ثم والهيجاء^(٤) ثلاث مرات ، وقد تختلط الوغى والهيجاء بالحرب في بعض الصور الحربية فتزيد من شدة الحرب وتعميق توهجها .

وغاية القول أن البحري كان دقيقاً في توظيف اصناف الحروب ، ذلك انه صور الهيجاء ذات دلالات تبرز غرور عدوه وتهيج اشعاره الملوك اطربا، ولعل هذا التوظيف يندغم مع صورة الهيجاء دليلاً على غرور العدو الذي لا شك متخذ في الميدان:

وأرتك الهيجاء منهم غرورا لنجوم الرماح منها وجوب^(٥)

كما أن من اشعاره في الهيجاء في معرض مدحه ابن بسطام تهيج " اطراب الملوك استماعاً" فيحمد راويها:

تزل الليالي والسّنونُ ، ولا يرى على العهد طول الدهر شيء يُزيلها

يُهَيِّجُ إطرابَ الملوك استماعُها فيحمد راويها ويحبي قنولها^(٥)

كما أن للوغى دلالات تندغم فيها الهيجاء فتزيدها توهجاً في معترك القتال:

١- الديوان ٢٠/٣٨٨

٢- الديوان ١١/٣٨٩

٣- الديوان ٢٠-١٩/٣٩٥

٤- الديوان ٤٧/١٣٦

٥- الديوان ٣٥-٣٥/٦٨٠

وعصائب يتها فتون اذا ارتمى بهم الوغى في غمرة الهيجاء
مثل اليراع يدت له نار وفهد

ان اندغام الوغى بالهيجاء زاد الحرب توهجا فابرز الصعق ، والتلظى ، واقدام غر واعتزام مجرب ، وافرز
عنصر النور قمرا يكر على الرجال بكواكب السيوف ، فجمع عناصر نور مضاء لعناصر الظلم كي يزداد
توهج النور الذي يعادل النصر في الوغى يبرز عنصر التضاد " يراع ونور " في " ليلة ليلاء " (١)
وتراه في ظلم الوغى فتخاله قمرا يكر على الرجال بكوكب (٢)

كما ابرز من سمات رجال الوغى : الشجاعة والملك والخطابة ، والخبرة في الحرب :

آساد ملحمة ، فان سكن الوغى كانوا بدور اسرة ومنابر (٣)

اما الحرب فذات دلالات مختلفة ، فهي بين حق وباطل ، وهي تحتاج الى قيادة شجاعة كالهزير يصرف الردى
فيها كيف شاء ، نحو ملححة لابي سعيد الثغري :

الهزير الذي اذا التقت الحرب به صرف الردى كيف شاء

تداني الآجال ضربا وطعنا حين يدنو فيشهد الهيجاء (٤)

كما تتخذ الحرب احيانا حرب عشيرة فينبذها البحتري ويدعو الى الوحدة لا الى التفرق وهي عنده محرمة لا
مباحة ؟

وفي حرب العشيرة مؤبدات تضعض نالد العز المهيب (٥)

كما ان من صنوف الحرب : حرب الشيب والتكد والغرية وهي التي وقفت في وجهه تمنعه من تحقيق امانيه :

واتي اليوم عن وطني شريد بلا جرم ومن مائي حريب

تعاضمت الحوائث حول حظي وشبت دون بغيتي الحروب (٦)

ومن صنوف الحرب ما يباح كالأخذ بثأر محمد بن حميد الطوسي من عدوه بابك الخرمي وفي موقف الوعيد :

ستأتكم الجرد الخناذير تقترى جنوب سهول في الفلا وحزون

طوالب ثار من فتى غير واهم ولا وكل في النائبات مهين

معارك حرب لا يزال موكلها بقطب رحي للدارعين طحون (٧)

ومن صنوف الحرب المباحة حرب الروم ، ولكنها حرب مدبرة حيث حارب الاعادي بالاعادي :

١- الديوان ٤٥/١-٤٦ ٢- الديوان ١٤/٦٤

٣- الديوان ٢٤/٢٨ ٤- الديوان ٢٥/٢٨

٥- الديوان ١٧/٤٠٠ ٦- الديوان ٢٢/٢٢-٢٣

٧- الديوان ٣٦/٣٣ ٨- الديوان ٢٩/٨٥-٣٠

٩- الديوان ٢٠/٨١٩-٢٢-٢٣، وانظر ٢٥/٨٢٦-٢٧، ١٧/٨٢٧-١٩

وقد صَدَّمتْ عَظِيمَ الرُّومِ عَظْمَى
نُصِرَتْ عَلَى الْأَعْدَى بِالْأَعْدَى
من الأحداث قاطعةً الوتين
غداة الروم تحت رمى منخون^(١)

والحديد سمة برزت في شعره ادارها في ثلاث وعشرين قصيدة بخلاف شتى منها:
أن معدوحيه^(٢) جبال من حديد^(٣) ومن معدوحيه من يزور خصمه عشية ومنه جبال يضىء فيها الحديد في
هجوم ليلي:

لَمْ يَغْمُ صَغْرُهُمْ عَشِيَّةَ زَارِ^(٤) تَهُ جِبَالٌ يَضِيءُ فِيهَا الْحَدِيدُ^(٥)

وفي عرض عسكري نهاراً^(٦) يزين معدوحيه الخليفة المهدي دار الخلافة بجيش يموج بالحديد:
في جبال ماج الحديد علي^(٧) مِنْ ضُجَى مِثْلَ مَا تَمُوجُ الْبَحَارُ^(٨)
وفي مواسم العيد ، تحرس الخليفة المتوكل جبال من حديد في مراسم وطنية ، في استعارة نصريحية الى قوة
جيش بعده وعدته :

جِبَالُ حَدِيدٍ تَحْتَهَا النَّاسُ فِي الْوَعَى وَفِيهَا الضَّرَابُ الْهَبْرُ وَالْعَدَدُ الدُّرُ^(٩)

ان الحديد كما ترى يعادل السلاح الذي يوظفه المقاتل في ميدان القتال في هجوماته الليلية على العدو ، او
يعرض امام الخليفة بعده وعدته ، في عروض عسكرية اوفي مراسم وطنية .
والحديد يعادل سلاح كتيبة يغطي عين الشمس من لهيبها نهاراً^(١٠) هذا زماناً:

وَحْشُو كَتِيْبَةٍ جَعَلَتْ غِشَاءً^(١١) نَعَيْنُ الشَّمْسِ مِنْ لَهَبِ الْحَدِيدِ^(١٢)

واما مكانا فالير هو ميدان يتسع لامتداد انعكاسات السلاح كالبحر في صورة تشبيه تمثيلي :

وَإِذَا السِّلَاحُ أَضَاءَ فِيهِ حَسْبُهُ بَرَا تَأَلَّقَ فِيهِ بَحْرُ حَدِيدِ^(١٣)

ومن دلالات الحديد الضياء والنور وحسم الأمر فينبليج الحق معه وهو رمز مغنوي لحقوقه:

مَشْرِقُ الْبَلْدَى وَمِنْ حَسْبِ السَّيِّدِ (م) فْ لِمَسْتَلَهُ ضِيَاءُ حَدِيدِهِ^(١٤)

ويتعلق بدلالة الحديد يعادل به اعتداد محتده من آل طيء فهم اهل سلاح في الوعى:

يَحْسُنُ الذِّكْرُ عَنْهُمْ وَالْأَحَادِيثُ إِذَا حَثَّ الْحَدِيدُ الْحَدِيدَ^(١٥)

ان دلالة الحديد تتغير عنده اذا نظر الى قومه من آل طيء في ميدان القتال ، فهم ثابتون فيه ، كالحديد ثباتاً^(١٦)
بشجاعتهم :

وَكَأَنَّ الْإِلَهَ قَالَ لَنَا فِي الْحَرْبِ كُونُوا حِجَارَةً أَوْ حَدِيداً^(١٧)

١- الديوان ٢٤، ٢٢/٨٤٩ ٢- الديوان ٧/٣٢١، ٢٢/٢١٠، ٢٤٨، ٣٠/٢٦٩، ٢١/٣٤١، ٣٩/٣٨٩، ١٢/٣٨٩

٣- الديوان ٢٢/٢١٠ ٤- الديوان ٣٩/٣٤١ ٥- الديوان ٢١/٣٨٩، ٢١/٢٦٩ ٦- الديوان ٢١/٢٦٩

٧- الديوان ٢٠/٢٧٦ ٨- الديوان ٢٢/٢١٠، ٢١/٢٦٩، ٣٠/٢٤٨ ٩- الديوان ٢٧/٢٤٧، ٢٧/٢٤٧

ويمتدح الحديد سلاحاً "عند اثنين من آل طيء هما مر الطائي" إذ أفاد من مجدها مما أفاد حديدها^(١) وأبو نهشل الطائي في صورة يبرز بظنه في المعركة حينما تخرس الانصوات فيما خدا صوت الحديد:

يخرس الدارعون فيها فما يسمع فيها الا كلام الحديد^(٢)

ونلاحظ ظاهرة الاشادة بعقاقة محتده الطائي في الحرب وتباهيه بحديدها في ميدان القتال، مما شكل من الصور نسبة (٢٣) من صور المقاتل المهاجم ولعل هذه النسبة تبرز مدى تباهيه بقومه ، ممن يثني عليهم ثناءً يمتدُّ الى عراقه ارومته حيث اكد غيرباحث ان كلمة طيء كان لها شأن قبل الاسلام يساوي كلمة عرب عند بعض الامم كاليهود والريائيين وكانت من عادتهم تلطيخ اصنامهم بدم القرابين^(٣) ولعل تلطيخهم دماً يدل على اوراقهم الدماء اما كرماً واما انتصاراً في الحروب وهما صفتان يركز البحتري عليهما في شعره كما اشترت غير مرة من قبل .

وهذه عشيرته - بهمتها وعزيمتها - تبدو أقوى من الحديد بأعتمادها على كرام الفعال منهم صناديد من حيّ "نهبان" ومن هنا تدرك ان الانسان هو العنصر الفعال الذي يحول دلالة السلاح شجاعة شأته هنا في مدحه ابي نهشل الطائي:

إذا طأطأ الدُّلُّ من ناظريه وكلل من طُرف بازٍ حديد

علوت عليهم ، على أنهم صناديد من حيّ نهبان صيد^(٤)

ولم تفت البحتري تغيير دلالة الحديد - على قوته - الى عنصر متغير امام رأي معدوحيه الذي يقلّ الحديد وهو تلفت الى عنصر القيادة الذي يُغيّر في فن الحرب وادارة المعارك - شدة الحديد وقوته :

مُصَلَّتٌ بينهما وبين الاعادي حدّ رأي يُقلّ حدّ الحديد^(٥)

كم أن من الحديد ما يتدرع به ويتقى شر البأس "سراييل من نسج الحديد^(٦) وقوله في مدحهم دفاعاً وهجوماً:

معاقلهم سُمرُ القنا وكنوزهم شريحان: أسياف وقُصُ حديد^(٨)

كما يوظفهم شجعاناً يتباهون بالقاء دروع الحديد عنهم في ميدان القتال :

ولم يدرع وشي الحديد فيلتقي على شابك الانساب شاكي الاظافر^(٩)

١- الديوان ٢٧/٢٦١ ٢- الديوان ٢٣/٢٩٨

٣- انظروا مثلاً مجلة مجمع اللغة العربية الاردني بحث قدمه محمد بن عمر بن عبد الرحمن العقيل الظاهري بعنوان (اشتقاق طيء ' عدد ٣٦ السنة ١٣ كانون ثاني - حزيران ١٩٨٩ ص ١٢٤-١٢٦ ، وينقل عن المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ٢١٩/٤، ٢٦٠،

٤- الديوان ٢٠-١٦/٢٩٧ ٥- الديوان ١٦/٢٥٩

٦- الديوان ٨/٢٤٣ ٧- الديوان ١٧/١٨٢

٨- الديوان ٢٥/٣٠٢ ٩- الديوان ٢١/٣٨١

وتبدو صورة المدججين بالحديد / السلاح متحركة في غير مكان منها في البحر:

تسيل المنايا حيث مالت أنفهم إذا استنزح الحديد المنكر^(١)

ومنها في البر يهرب الخصم مثقلاً بحديده : تضمنه ثقل الحديد^(٢) وقوله:

يَنْلُونُ مِنْ حَرِّ الْحَدِيدِ وَخَلْفَهُمْ شُعْلُ الظُّبَا وشواجر الخرصان^(٣)

وأما صورة العدو المنهزم بحديده فانتشعبت دلالات شتى منها : صورة قائد رومي مهزوم تتوقد حراً أنفاسه حسرة على ما آل إليه مصيره في معركة خاسرة مع القائد المسلم :

حتى لو ارتشف الحديد أذابه بالوقد من أنفاسه الصعداء^(٤)

وبعض المهزومين - في الفتن الداخلية - جرحى أو أسرى يرسفون بالقيود ، فتعلو راية بني العباس السوداء:

.....

عالمنا إن راية النصر لا تر (٥) فمع الا مع البنود السوداء^(٥)

ويتحول الحديد عند المنهزم الى خلاخل واساور في صور مهينة ومذلة ، شأن بعض الثوار على الخلافة العباسية في الفتن الداخلية ، نحو بقراط الثائر:

تضمنه ثقل الحديد فأحكمت خلاخله من صوغه واساوره^(٦)

ويتحول حديد محمد بن عبدالله الشاري خلاخل واساور وكلاهما على يد ابي سعيد الثغري :

لبس الحديد خلاخلا واساورا فكفيته التسوير والتطويقا

بالتل تل بين ربيع مواضع ما زال دين الله فيها يوقي^(٧)

ومنهم من يقيد بساقه بالحديد في ميدان المعارك:

لا يذود الحديد من اعظم الاسواق حتى يذوق طعم الحديد^(٨)

وأما صورة الحبيس فتبرز في الفتن الداخلية صورة قلقة تتقلقل عزيمته في قيوده للخلاص شأن محمد بن علي القمي ، فعزيمته خشنة في قيد حديد ضعيف انه صراع بين قوى العزيمة وضعف القيد:

تَقْلَقُلُ مِنْهُ فِي الْحَدِيدِ عَزِيمَةٌ يَكِلُ الْحَدِيدُ عَنْ جَوَانِبِهَا الْخُشْنَ^(٩)

١- الديوان ١٢/٣٨٧ في وصف معركة بحرية ٢- الديوان ٢٧/ ٣٤٧ ٣- الديوان ١٤/٨٤٣

٤- الديوان ٥٦/١ ٥- الديوان ١٧/٢٨٦، وانظر ١٧-١٦/٣٤٧

٦- الديوان ٢٧/٣٤٧ ٧- الديوان ٥٢/٥٧١ ٨- الديوان ٦٦/٣٢٤

٩- الديوان : ٨٧٦ II

واستوقفت البحري وسائل الاتصالات ، فوظفها في الحروب ، وهي : الحمام الزاجل والبريد والركاضة وهي وسائل تزف البشريات بالنصر ، في الحروب وتجيء بالاخبار ؛ وبها ومنها توجه التعليمات ، وتحركات الجيوش.

فالبريد يزف نبأ النصر بوسائله المختلفه منها الحمام الزاجل ومنها الركاضه كما في قوله :

ففتوح يقصصن في كل يوم	شأن قاص من الاعادي ودان
كل ركاضة من البرد يغدو الـ	(م) ريش اولى بها من العنوان
قد اتانا البشير عن خبر الخا	(م) بور بالصدق ظاهرا والبيان (١)

كما يشير الى الحمام الزاجل ، في نقل الاخبار في الاتصالات ، وهي بشريات بالنصر ايضا :

توالي سواد الريش من عند صالح .
الك باخبار يسر قدومها (٢)

هذا ؛ ومن البريد من ينث خبرا شهى اللفظ ، حسن الوقع على المتلقين ، لأن به خبر النصر على المارقين ،

وبالخبر تم تمزيقهم بسيوف الله ، اذ الحرب تتحول دينية في سبيل الله عز وجل :

لقد جاء البريد ينث قولا	شهى اللفظ مفهوم المعاني
اذا الخبر استخفك من بعيد	نشأ فكيف ظنك بالعيسان؟
ابيد المارقون ومزقتهم	سيوف الله من ثاو وعان (٣)

١- الديوان ١٨/٨٥-٢٠

٢- الديوان ١٨/٧٧٢

٣- الديوان ٢٤-٢٢/٨٥١

”جدول إحصائي لصورة السيف واسمائه ومترادفاته واجزائه مستوحى من شعر البحتري“

١٠٠

السيف / مرادفاته	عدد المرات	عدد القصائد	اجزاء السيف	عدد المرات	عدد القصائد	النسبة المئوية
البارقات (١)	١	١	الأثر (جوهر السيف)	١	١	٠.٣٨٢
البيض (٢)	١٣	١٣	الافرنج (جوهر السيف)	١٣	١٣	٠.٣٥
البوار	١	١	الحماثل	١	١	٩١٦:٤١٧
الحسام	٥٢	٥٢	الذباب (طرف السيف)	٥٢	٥٢	هي: ٢٤٥,٥
الحارم	٠.١	٠.١	الصنغ (طرف السيف)	٠.١	٠.١	
ذو الفقار	١	١	الشفاير (حد السيف)	١	١	
الرسوب	١	١	الظبا (حد السيف)	٢	٣	
السيف (٣)	٢٩٠	٢٩٠	الغرار (حد السيف)	٢٣	٢٣	
الصفيح (العريض)	٠.٨	٠.٨				
العضب	٠.٤	٠.٤				٣٥ قصيدة
الغرد	٠.١	٠.١				
التواضب	٠.١	٠.١				
اللهمي (٤)	٠.١	٠.١				
المشرفية	٠.٤	٠.٤				
المرهفات	٠.٢	٠.٢				
المنصل	٠.١	٠.١				
	٢٨٢ مرة	٢٨١ قصيدة				

* النسبة المئوية عدد القصائد التي ذكر فيها السيف الى عدد قصائد الديوان التي حققها الصيرفي ومجموعها ٩٢٢. غير أنه ذكره (١٤) أربع عشرة قصيدة في الغزل نسبت لغير الشاعر فأسقطتها من الدراسة كما أسقطت الشعر الذي حققه في الجزء الرابع من الديوان لأنه نسب لغيره (الديوان مجلد ٤/ ٢٤٦٥-٢٦٦٦) ويغلب عليه البيتم والنثف والمقطوعات رتب على قافية الالغائية، لذلك نقيم النسبة الى (٩١٩).

* نخلص من الجدول الى أن فهرس السلاح وادوات الحرب عند المحقق (ج ٢/ ٣٠٩٩/ ٢١٠٢) على أهميته وكبير جهده لا يخلو من اشارات غرار غير دقيقة، أشار اليها خطأ في صفحات الديوان منها مثلاً لا تجده في الصفحة المشار اليها.

(١) البارقات: ص ١٤٢٠ والصواب ص ٧٥ (٢) البيض: لم أجد لها ذكراً في تسع صفحات هي (١٧٦١، ١٧٦٩، ١٧٨٧، ١٨٤٠، ١٨٤١، ١٩١٤، ١٩٤٧، ٢٠٥٠، ٢٠١١، ٢٠٠٥، ٢٠٠٠، ٢٠٠١، ٢٠٠٢، ٢٠٠٣، ٢٠٠٤، ٢٠٠٥، ٢٠٠٦، ٢٠٠٧، ٢٠٠٨، ٢٠٠٩، ٢٠١٠، ٢٠١١، ٢٠١٢، ٢٠١٣، ٢٠١٤، ٢٠١٥، ٢٠١٦، ٢٠١٧، ٢٠١٨، ٢٠١٩، ٢٠٢٠، ٢٠٢١، ٢٠٢٢، ٢٠٢٣، ٢٠٢٤، ٢٠٢٥، ٢٠٢٦، ٢٠٢٧، ٢٠٢٨، ٢٠٢٩، ٢٠٣٠، ٢٠٣١، ٢٠٣٢، ٢٠٣٣، ٢٠٣٤، ٢٠٣٥، ٢٠٣٦، ٢٠٣٧، ٢٠٣٨، ٢٠٣٩، ٢٠٤٠، ٢٠٤١، ٢٠٤٢، ٢٠٤٣، ٢٠٤٤، ٢٠٤٥، ٢٠٤٦، ٢٠٤٧، ٢٠٤٨، ٢٠٤٩، ٢٠٥٠، ٢٠٥١، ٢٠٥٢، ٢٠٥٣، ٢٠٥٤، ٢٠٥٥، ٢٠٥٦، ٢٠٥٧، ٢٠٥٨، ٢٠٥٩، ٢٠٦٠، ٢٠٦١، ٢٠٦٢، ٢٠٦٣، ٢٠٦٤، ٢٠٦٥، ٢٠٦٦، ٢٠٦٧، ٢٠٦٨، ٢٠٦٩، ٢٠٧٠، ٢٠٧١، ٢٠٧٢، ٢٠٧٣، ٢٠٧٤، ٢٠٧٥، ٢٠٧٦، ٢٠٧٧، ٢٠٧٨، ٢٠٧٩، ٢٠٨٠، ٢٠٨١، ٢٠٨٢، ٢٠٨٣، ٢٠٨٤، ٢٠٨٥، ٢٠٨٦، ٢٠٨٧، ٢٠٨٨، ٢٠٨٩، ٢٠٩٠، ٢٠٩١، ٢٠٩٢، ٢٠٩٣، ٢٠٩٤، ٢٠٩٥، ٢٠٩٦، ٢٠٩٧، ٢٠٩٨، ٢٠٩٩، ٢١٠٠، ٢١٠١، ٢١٠٢، ٢١٠٣، ٢١٠٤، ٢١٠٥، ٢١٠٦، ٢١٠٧، ٢١٠٨، ٢١٠٩، ٢١١٠، ٢١١١، ٢١١٢، ٢١١٣، ٢١١٤، ٢١١٥، ٢١١٦، ٢١١٧، ٢١١٨، ٢١١٩، ٢١٢٠، ٢١٢١، ٢١٢٢، ٢١٢٣، ٢١٢٤، ٢١٢٥، ٢١٢٦، ٢١٢٧، ٢١٢٨، ٢١٢٩، ٢١٣٠، ٢١٣١، ٢١٣٢، ٢١٣٣، ٢١٣٤، ٢١٣٥، ٢١٣٦، ٢١٣٧، ٢١٣٨، ٢١٣٩، ٢١٤٠، ٢١٤١، ٢١٤٢، ٢١٤٣، ٢١٤٤، ٢١٤٥، ٢١٤٦، ٢١٤٧، ٢١٤٨، ٢١٤٩، ٢١٥٠، ٢١٥١، ٢١٥٢، ٢١٥٣، ٢١٥٤، ٢١٥٥، ٢١٥٦، ٢١٥٧، ٢١٥٨، ٢١٥٩، ٢١٦٠، ٢١٦١، ٢١٦٢، ٢١٦٣، ٢١٦٤، ٢١٦٥، ٢١٦٦، ٢١٦٧، ٢١٦٨، ٢١٦٩، ٢١٧٠، ٢١٧١، ٢١٧٢، ٢١٧٣، ٢١٧٤، ٢١٧٥، ٢١٧٦، ٢١٧٧، ٢١٧٨، ٢١٧٩، ٢١٨٠، ٢١٨١، ٢١٨٢، ٢١٨٣، ٢١٨٤، ٢١٨٥، ٢١٨٦، ٢١٨٧، ٢١٨٨، ٢١٨٩، ٢١٩٠، ٢١٩١، ٢١٩٢، ٢١٩٣، ٢١٩٤، ٢١٩٥، ٢١٩٦، ٢١٩٧، ٢١٩٨، ٢١٩٩، ٢٢٠٠، ٢٢٠١، ٢٢٠٢، ٢٢٠٣، ٢٢٠٤، ٢٢٠٥، ٢٢٠٦، ٢٢٠٧، ٢٢٠٨، ٢٢٠٩، ٢٢١٠، ٢٢١١، ٢٢١٢، ٢٢١٣، ٢٢١٤، ٢٢١٥، ٢٢١٦، ٢٢١٧، ٢٢١٨، ٢٢١٩، ٢٢٢٠، ٢٢٢١، ٢٢٢٢، ٢٢٢٣، ٢٢٢٤، ٢٢٢٥، ٢٢٢٦، ٢٢٢٧، ٢٢٢٨، ٢٢٢٩، ٢٢٣٠، ٢٢٣١، ٢٢٣٢، ٢٢٣٣، ٢٢٣٤، ٢٢٣٥، ٢٢٣٦، ٢٢٣٧، ٢٢٣٨، ٢٢٣٩، ٢٢٤٠، ٢٢٤١، ٢٢٤٢، ٢٢٤٣، ٢٢٤٤، ٢٢٤٥، ٢٢٤٦، ٢٢٤٧، ٢٢٤٨، ٢٢٤٩، ٢٢٥٠، ٢٢٥١، ٢٢٥٢، ٢٢٥٣، ٢٢٥٤، ٢٢٥٥، ٢٢٥٦، ٢٢٥٧، ٢٢٥٨، ٢٢٥٩، ٢٢٦٠، ٢٢٦١، ٢٢٦٢، ٢٢٦٣، ٢٢٦٤، ٢٢٦٥، ٢٢٦٦، ٢٢٦٧، ٢٢٦٨، ٢٢٦٩، ٢٢٧٠، ٢٢٧١، ٢٢٧٢، ٢٢٧٣، ٢٢٧٤، ٢٢٧٥، ٢٢٧٦، ٢٢٧٧، ٢٢٧٨، ٢٢٧٩، ٢٢٨٠، ٢٢٨١، ٢٢٨٢، ٢٢٨٣، ٢٢٨٤، ٢٢٨٥، ٢٢٨٦، ٢٢٨٧، ٢٢٨٨، ٢٢٨٩، ٢٢٩٠، ٢٢٩١، ٢٢٩٢، ٢٢٩٣، ٢٢٩٤، ٢٢٩٥، ٢٢٩٦، ٢٢٩٧، ٢٢٩٨، ٢٢٩٩، ٢٣٠٠، ٢٣٠١، ٢٣٠٢، ٢٣٠٣، ٢٣٠٤، ٢٣٠٥، ٢٣٠٦، ٢٣٠٧، ٢٣٠٨، ٢٣٠٩، ٢٣١٠، ٢٣١١، ٢٣١٢، ٢٣١٣، ٢٣١٤، ٢٣١٥، ٢٣١٦، ٢٣١٧، ٢٣١٨، ٢٣١٩، ٢٣٢٠، ٢٣٢١، ٢٣٢٢، ٢٣٢٣، ٢٣٢٤، ٢٣٢٥، ٢٣٢٦، ٢٣٢٧، ٢٣٢٨، ٢٣٢٩، ٢٣٣٠، ٢٣٣١، ٢٣٣٢، ٢٣٣٣، ٢٣٣٤، ٢٣٣٥، ٢٣٣٦، ٢٣٣٧، ٢٣٣٨، ٢٣٣٩، ٢٣٤٠، ٢٣٤١، ٢٣٤٢، ٢٣٤٣، ٢٣٤٤، ٢٣٤٥، ٢٣٤٦، ٢٣٤٧، ٢٣٤٨، ٢٣٤٩، ٢٣٥٠، ٢٣٥١، ٢٣٥٢، ٢٣٥٣، ٢٣٥٤، ٢٣٥٥، ٢٣٥٦، ٢٣٥٧، ٢٣٥٨، ٢٣٥٩، ٢٣٦٠، ٢٣٦١، ٢٣٦٢، ٢٣٦٣، ٢٣٦٤، ٢٣٦٥، ٢٣٦٦، ٢٣٦٧، ٢٣٦٨، ٢٣٦٩، ٢٣٧٠، ٢٣٧١، ٢٣٧٢، ٢٣٧٣، ٢٣٧٤، ٢٣٧٥، ٢٣٧٦، ٢٣٧٧، ٢٣٧٨، ٢٣٧٩، ٢٣٨٠، ٢٣٨١، ٢٣٨٢، ٢٣٨٣، ٢٣٨٤، ٢٣٨٥، ٢٣٨٦، ٢٣٨٧، ٢٣٨٨، ٢٣٨٩، ٢٣٩٠، ٢٣٩١، ٢٣٩٢، ٢٣٩٣، ٢٣٩٤، ٢٣٩٥، ٢٣٩٦، ٢٣٩٧، ٢٣٩٨، ٢٣٩٩، ٢٤٠٠، ٢٤٠١، ٢٤٠٢، ٢٤٠٣، ٢٤٠٤، ٢٤٠٥، ٢٤٠٦، ٢٤٠٧، ٢٤٠٨، ٢٤٠٩، ٢٤١٠، ٢٤١١، ٢٤١٢، ٢٤١٣، ٢٤١٤، ٢٤١٥، ٢٤١٦، ٢٤١٧، ٢٤١٨، ٢٤١٩، ٢٤٢٠، ٢٤٢١، ٢٤٢٢، ٢٤٢٣، ٢٤٢٤، ٢٤٢٥، ٢٤٢٦، ٢٤٢٧، ٢٤٢٨، ٢٤٢٩، ٢٤٣٠، ٢٤٣١، ٢٤٣٢، ٢٤٣٣، ٢٤٣٤، ٢٤٣٥، ٢٤٣٦، ٢٤٣٧، ٢٤٣٨، ٢٤٣٩، ٢٤٤٠، ٢٤٤١، ٢٤٤٢، ٢٤٤٣، ٢٤٤٤، ٢٤٤٥، ٢٤٤٦، ٢٤٤٧، ٢٤٤٨، ٢٤٤٩، ٢٤٥٠، ٢٤٥١، ٢٤٥٢، ٢٤٥٣، ٢٤٥٤، ٢٤٥٥، ٢٤٥٦، ٢٤٥٧، ٢٤٥٨، ٢٤٥٩، ٢٤٦٠، ٢٤٦١، ٢٤٦٢، ٢٤٦٣، ٢٤٦٤، ٢٤٦٥، ٢٤٦٦، ٢٤٦٧، ٢٤٦٨، ٢٤٦٩، ٢٤٧٠، ٢٤٧١، ٢٤٧٢، ٢٤٧٣، ٢٤٧٤، ٢٤٧٥، ٢٤٧٦، ٢٤٧٧، ٢٤٧٨، ٢٤٧٩، ٢٤٨٠، ٢٤٨١، ٢٤٨٢، ٢٤٨٣، ٢٤٨٤، ٢٤٨٥، ٢٤٨٦، ٢٤٨٧، ٢٤٨٨، ٢٤٨٩، ٢٤٩٠، ٢٤٩١، ٢٤٩٢، ٢٤٩٣، ٢٤٩٤، ٢٤٩٥، ٢٤٩٦، ٢٤٩٧، ٢٤٩٨، ٢٤٩٩، ٢٥٠٠، ٢٥٠١، ٢٥٠٢، ٢٥٠٣، ٢٥٠٤، ٢٥٠٥، ٢٥٠٦، ٢٥٠٧، ٢٥٠٨، ٢٥٠٩، ٢٥١٠، ٢٥١١، ٢٥١٢، ٢٥١٣، ٢٥١٤، ٢٥١٥، ٢٥١٦، ٢٥١٧، ٢٥١٨، ٢٥١٩، ٢٥٢٠، ٢٥٢١، ٢٥٢٢، ٢٥٢٣، ٢٥٢٤، ٢٥٢٥، ٢٥٢٦، ٢٥٢٧، ٢٥٢٨، ٢٥٢٩، ٢٥٣٠، ٢٥٣١، ٢٥٣٢، ٢٥٣٣، ٢٥٣٤، ٢٥٣٥، ٢٥٣٦، ٢٥٣٧، ٢٥٣٨، ٢٥٣٩، ٢٥٤٠، ٢٥٤١، ٢٥٤٢، ٢٥٤٣، ٢٥٤٤، ٢٥٤٥، ٢٥٤٦، ٢٥٤٧، ٢٥٤٨، ٢٥٤٩، ٢٥٥٠، ٢٥٥١، ٢٥٥٢، ٢٥٥٣، ٢٥٥٤، ٢٥٥٥، ٢٥٥٦، ٢٥٥٧، ٢٥٥٨، ٢٥٥٩، ٢٥٦٠، ٢٥٦١، ٢٥٦٢، ٢٥٦٣، ٢٥٦٤، ٢٥٦٥، ٢٥٦٦، ٢٥٦٧، ٢٥٦٨، ٢٥٦٩، ٢٥٧٠، ٢٥٧١، ٢٥٧٢، ٢٥٧٣، ٢٥٧٤، ٢٥٧٥، ٢٥٧٦، ٢٥٧٧، ٢٥٧٨، ٢٥٧٩، ٢٥٨٠، ٢٥٨١، ٢٥٨٢، ٢٥٨٣، ٢٥٨٤، ٢٥٨٥، ٢٥٨٦، ٢٥٨٧، ٢٥٨٨، ٢٥٨٩، ٢٥٩٠، ٢٥٩١، ٢٥٩٢، ٢٥٩٣، ٢٥٩٤، ٢٥٩٥، ٢٥٩٦، ٢٥٩٧، ٢٥٩٨، ٢٥٩٩، ٢٦٠٠، ٢٦٠١، ٢٦٠٢، ٢٦٠٣، ٢٦٠٤، ٢٦٠٥، ٢٦٠٦، ٢٦٠٧، ٢٦٠٨، ٢٦٠٩، ٢٦١٠، ٢٦١١، ٢٦١٢، ٢٦١٣، ٢٦١٤، ٢٦١٥، ٢٦١٦، ٢٦١٧، ٢٦١٨، ٢٦١٩، ٢٦٢٠، ٢٦٢١، ٢٦٢٢، ٢٦٢٣، ٢٦٢٤، ٢٦٢٥، ٢٦٢٦، ٢٦٢٧، ٢٦٢٨، ٢٦٢٩، ٢٦٣٠، ٢٦٣١، ٢٦٣٢، ٢٦٣٣، ٢٦٣٤، ٢٦٣٥، ٢٦٣٦، ٢٦٣٧، ٢٦٣٨، ٢٦٣٩، ٢٦٤٠، ٢٦٤١، ٢٦٤٢، ٢٦٤٣، ٢٦٤٤، ٢٦٤٥، ٢٦٤٦، ٢٦٤٧، ٢٦٤٨، ٢٦٤٩، ٢٦٥٠، ٢٦٥١، ٢٦٥٢، ٢٦٥٣، ٢٦٥٤، ٢٦٥٥، ٢٦٥٦، ٢٦٥٧، ٢٦٥٨، ٢٦٥٩، ٢٦٦٠، ٢٦٦١، ٢٦٦٢، ٢٦٦٣، ٢٦٦٤، ٢٦٦٥، ٢٦٦٦، ٢٦٦٧، ٢٦٦٨، ٢٦٦٩، ٢٦٧٠، ٢٦٧١، ٢٦٧٢، ٢٦٧٣، ٢٦٧٤، ٢٦٧٥، ٢٦٧٦، ٢٦٧٧، ٢٦٧٨، ٢٦٧٩، ٢٦٨٠، ٢٦٨١، ٢٦٨٢، ٢٦٨٣، ٢٦٨٤، ٢٦٨٥، ٢٦٨٦، ٢٦٨٧، ٢٦٨٨، ٢٦٨٩، ٢٦٩٠، ٢٦٩١، ٢٦٩٢، ٢٦٩٣، ٢٦٩٤، ٢٦٩٥، ٢٦٩٦، ٢٦٩٧، ٢٦٩٨، ٢٦٩٩، ٢٧٠٠، ٢٧٠١، ٢٧٠٢، ٢٧٠٣، ٢٧٠٤، ٢٧٠٥، ٢٧٠٦، ٢٧٠٧، ٢٧٠٨، ٢٧٠٩، ٢٧١٠، ٢٧١١، ٢٧١٢، ٢٧١٣، ٢٧١٤، ٢٧١٥، ٢٧١٦، ٢٧١٧، ٢٧١٨، ٢٧١٩، ٢٧٢٠، ٢٧٢١، ٢٧٢٢، ٢٧٢٣، ٢٧٢٤، ٢٧٢٥، ٢٧٢٦، ٢٧٢٧، ٢٧٢٨، ٢٧٢٩، ٢٧٣٠، ٢٧٣١، ٢٧٣٢، ٢٧٣٣، ٢٧٣٤، ٢٧٣٥، ٢٧٣٦، ٢٧٣٧، ٢٧٣٨، ٢٧٣٩، ٢٧٤٠، ٢٧٤١، ٢٧٤٢، ٢٧٤٣، ٢٧٤٤، ٢٧٤٥، ٢٧٤٦، ٢٧٤٧، ٢٧٤٨، ٢٧٤٩، ٢٧٥٠، ٢٧٥١، ٢٧٥٢، ٢٧٥٣، ٢٧٥٤، ٢٧٥٥، ٢٧٥٦، ٢٧٥٧، ٢٧٥٨، ٢٧٥٩، ٢٧٦٠، ٢٧٦١، ٢٧٦٢، ٢٧٦٣، ٢٧٦٤، ٢٧٦٥، ٢٧٦٦، ٢٧٦٧، ٢٧٦٨، ٢٧٦٩، ٢٧٧٠، ٢٧٧١، ٢٧٧٢، ٢٧٧٣، ٢٧٧٤، ٢٧٧٥، ٢٧٧٦، ٢٧٧٧، ٢٧٧٨، ٢٧٧٩، ٢٧٨٠، ٢٧٨١، ٢٧٨٢، ٢٧٨٣، ٢٧٨٤، ٢٧٨٥، ٢٧٨٦، ٢٧٨٧، ٢٧٨٨، ٢٧٨٩، ٢٧٩٠، ٢٧٩١، ٢٧٩٢، ٢٧٩٣، ٢٧٩٤، ٢٧٩٥، ٢٧٩٦، ٢٧٩٧، ٢٧٩٨، ٢٧٩٩، ٢٨٠٠، ٢٨٠١، ٢٨٠٢، ٢٨٠٣، ٢٨٠٤، ٢٨٠٥، ٢٨٠٦، ٢٨٠٧، ٢٨٠٨، ٢٨٠٩، ٢٨١٠، ٢٨١١، ٢٨١٢، ٢٨١٣، ٢٨١٤، ٢٨١٥، ٢٨١٦، ٢٨١٧، ٢٨١٨، ٢٨١٩، ٢٨٢٠، ٢٨٢١، ٢٨٢٢، ٢٨٢٣، ٢٨٢٤، ٢٨٢٥، ٢٨٢٦، ٢٨٢٧، ٢٨٢٨، ٢٨٢٩، ٢٨٣٠، ٢٨٣١، ٢٨٣٢، ٢٨٣٣، ٢٨٣٤، ٢٨٣٥، ٢٨٣٦، ٢٨٣٧، ٢٨٣٨، ٢٨٣٩، ٢٨٤٠، ٢٨٤١، ٢٨٤٢، ٢٨٤٣، ٢٨٤٤، ٢٨٤٥، ٢٨٤٦، ٢٨٤٧، ٢٨٤٨، ٢٨٤٩، ٢٨٥٠، ٢٨٥١، ٢٨٥٢، ٢٨٥٣، ٢٨٥٤، ٢٨٥٥، ٢٨٥٦، ٢٨٥٧، ٢٨٥٨، ٢٨٥٩، ٢٨٦٠، ٢٨٦١، ٢٨٦٢، ٢٨٦٣، ٢٨٦٤، ٢٨٦٥، ٢٨٦٦، ٢٨٦٧، ٢٨٦٨، ٢٨٦٩، ٢٨٧٠، ٢٨٧١، ٢٨٧٢، ٢٨٧٣، ٢٨٧٤، ٢٨٧٥، ٢٨٧٦، ٢٨٧٧، ٢٨٧٨، ٢٨٧٩، ٢٨٨٠، ٢٨٨١، ٢٨٨٢، ٢٨٨٣، ٢٨٨٤، ٢٨٨٥، ٢٨٨٦، ٢٨٨٧، ٢٨٨٨، ٢٨٨٩، ٢٨٩٠، ٢٨٩١، ٢٨٩٢، ٢٨٩٣، ٢٨٩٤، ٢٨٩٥، ٢٨٩٦، ٢٨٩٧، ٢٨٩٨، ٢٨٩٩، ٢٩٠٠، ٢٩٠١، ٢٩٠٢، ٢٩٠٣، ٢٩٠٤، ٢٩٠٥، ٢٩٠٦، ٢٩٠٧، ٢٩٠٨، ٢٩٠٩، ٢٩١٠، ٢٩١١، ٢٩١٢، ٢٩١٣، ٢٩١٤، ٢٩١٥، ٢٩١٦، ٢٩١٧، ٢٩١٨، ٢٩١٩، ٢٩٢٠، ٢٩٢١، ٢٩٢٢، ٢٩٢٣، ٢٩٢٤، ٢٩٢٥، ٢٩٢٦، ٢٩٢٧، ٢٩٢٨، ٢٩٢٩، ٢٩٣٠، ٢٩٣١، ٢٩٣٢، ٢٩٣٣، ٢٩٣٤، ٢٩٣٥، ٢٩٣٦، ٢٩٣٧، ٢٩٣٨، ٢٩٣٩، ٢٩٤٠، ٢٩٤١، ٢٩٤٢، ٢٩٤٣، ٢٩٤٤، ٢٩٤٥، ٢٩٤٦، ٢٩٤٧، ٢٩٤٨، ٢٩٤٩، ٢٩٥٠، ٢٩٥١، ٢٩٥٢، ٢٩٥٣، ٢٩٥٤، ٢٩٥٥، ٢٩٥٦، ٢٩٥٧، ٢٩٥٨، ٢٩٥٩، ٢٩٦٠، ٢٩٦١، ٢٩٦٢، ٢٩٦٣، ٢٩٦٤، ٢٩٦٥، ٢٩٦٦، ٢٩٦٧، ٢٩٦٨، ٢٩٦٩، ٢٩٧٠، ٢٩٧١، ٢٩٧٢، ٢٩٧٣، ٢٩٧٤، ٢٩٧٥، ٢٩٧٦، ٢٩٧٧، ٢٩٧٨، ٢٩٧٩، ٢٩٨٠، ٢٩٨١، ٢٩٨٢، ٢٩٨٣، ٢٩٨٤، ٢٩٨٥، ٢٩٨٦، ٢٩٨٧، ٢٩٨٨، ٢٩٨٩، ٢٩٩٠، ٢٩٩١، ٢٩٩٢، ٢٩٩٣، ٢٩٩٤، ٢٩٩٥، ٢٩٩٦، ٢٩٩٧، ٢٩٩٨، ٢٩٩٩، ٣٠٠٠، ٣٠٠١، ٣٠٠٢، ٣٠٠٣، ٣٠٠٤، ٣٠٠٥، ٣٠٠٦، ٣٠٠٧، ٣٠٠٨، ٣٠٠٩، ٣٠١٠، ٣٠١١، ٣٠١٢، ٣٠١٣، ٣٠١٤، ٣٠١٥، ٣٠١٦، ٣٠١٧، ٣٠١٨، ٣٠١٩، ٣٠٢٠، ٣٠٢١، ٣٠٢٢، ٣٠٢٣، ٣٠٢٤، ٣٠٢٥، ٣٠٢٦، ٣٠٢٧، ٣٠٢٨، ٣٠٢٩، ٣٠٣٠، ٣٠٣١، ٣٠٣٢، ٣٠٣٣، ٣٠٣٤، ٣٠٣٥، ٣٠٣٦، ٣٠٣٧، ٣٠٣٨، ٣٠٣٩، ٣٠٤٠، ٣٠٤١، ٣٠٤٢، ٣٠٤٣، ٣٠٤٤، ٣٠٤٥، ٣٠٤٦، ٣٠٤٧، ٣٠٤٨، ٣٠٤٩، ٣٠٥٠، ٣٠٥١، ٣٠٥٢، ٣٠٥٣، ٣٠٥٤، ٣٠٥٥، ٣٠٥٦، ٣٠٥٧، ٣٠٥٨، ٣٠٥٩، ٣٠٦٠، ٣٠٦١، ٣٠٦٢، ٣٠٦٣، ٣٠

”جدول احصائي لصورة الرمح واسمائه المترادفة واجزائه مستوحى من شعر البحتري“

(إيضاحياً):

(٢٠)

الرمح/مرادفاته تسمائه	عدد المرات	عدد القصاصد	أجزاء الرمح	عدد المرات	عدد القصاصد	النسبة الكلية
الأسل (الرمح)	٣	٣	أنايب الرمح	٢	٢* (١)	٩١٩:٨٤
الثقاف (١)	٢	٢	الستان (نصل الرمح)	١٣	١١ (٤)	٢٩,٦
خرصان (رمح قصيرة)	٤	٤				
خطبة (نسبة إلى الخط)	٣	٣				
الرمح (٢)	٤١	٤١				
السمير	١	١				
القنا (٢)	١٧	١٧				
٧ أسماء	٧١	٧١ قصيدة		١٥	١٢ قصيدة	

(١) ثقاف وأنايب في بيت واحد ق (قصيدة) و (ب) بيت (ق ٣٢/ب ٥)

(٢) لم أجد للرمح ذكراً في فهرسة المحقق و ل (١٨) صفحة هي: ٢٨٢، ١٣٩٩، ١٤١٧، ١٤٢٤، ١٤٤٠، ١٥٠٢، ١٦٠٦، ١٦٠٧، ١٦١٣، ١٦١٨، ١٧٦٠، ١٧٦١، ١٨٦٩، ١٩٠٤، ١٩٠٧، ١٩١٦ (يل هي سيوف)، ١٩٥٢، ٢٠٢١.

(٣) لم أجد للقنا ذكراً في شاني صفحات أشار إليها المحقق هي: ١٤٣٨، ١٤٤٠، ١٥٤٧، ١٧٨٧، ١٩١٥، ١٩٢١، ١٩٣٠، ١٩٥٠ (مجلد ٤: ١٣٠٢).

(٤) ذكر السنان في قصيدة (١٦/٥٠٢، ٢٧، ٢٩)

جدول احصائي يبين انواع الدروع وعدد المرات التي وظفها الشاعر في قصائده ونسبتها
النسوية بالنسبة الى عدد مقصدياته ٩١٩ مقصيدة (الفائيا) :

النسبة %	عدد القصائد	عدد المرات	الدروع / واسماؤها الترادفة
١٠%	٢	٢	الترس
٥%	١	١	الجنن (الترس)
١٠%	٢	٢	الجوشن (الدرع)
٤٥% الأول	٩	٩	الدرع
—	—	—	الدلاصير (درع ملساء) (١)
١٠%	٢	٢	السابفات (الطويلة)
٥%	١	١	الصربال
٥%	١	١	السرر
—	—	—	الشليل (الدرع الصغيرة) (٢)
٥%	١	١	الشكة
			الغثير (رؤوس مسامير في الدروع)
٥%	١	١	المنفر
			النفرة (درع سلس الملبس) (٣)
	٢٠	٢٠	المجموع والنسبة النسوية

جدول احصائي يبين نوع السلاح وعدد المرات والقصائد التي
وظفها الشاعر في ديوانه ونسبتها (الفائيا) :

النسبة %	عدد القصائد	عدد المرات	نوع السلاح
١١,٢%	٢	٢	الحربة (٤)
٦٦,٦% الأول	١٢	١٢	السهم
١٦%	١	١	القوس
١١,٢%	٢	٢	المنجنيق (٥)
٥,٦%	١	١	الوتر
	١٧ قصيدة	١٨	

(١) لم أجده في الديوان كما أشار اليه المحقق ص ١٤٠٠

(٢) لم أجدها كما أشار المحقق ص ١٧٣٨

(٣) لم أجده في الديوان كما اشار اليه المحقق ص ١٤٢٩.

(٤) لم أجد للحربة ذكرا في صفحة ١٩٤٨ كما أشار المحقق (مجلد ٢٠٩٩/٤)

(٥) تتلخ ثلاثة أسلحة في قصيدة واحدة ١/٤٤٠-٣ هي القوس والوتر والمنجنيق يهدد بالهزاء.

جدول احصائي يبين تنظيم الجيش في شعر البحري
من خلال توظيفه في عملياته القتالية
التي

تنظيم الجيش	عدد المرات	عدد القصاصد	النسبة والترتيب
كثيفة	٨	٨	٢٤٠٪ الأول
جيش	٤	٤	٢٢٠٪ الثاني
خميس	٣	٣	٢١٥٪ الثالث
جحتل	٢	٢	٢١٠٪ الرابع
سرية	٢	٢	٢١٠٪ الرابع
كراديس	١	١	٢٥٪ السادس
المجموع والنسبة %	٢٠	٢٠	٢٢,١٪
صنوف الحروب	***	**	
الحرب	٢٦	٢٦	٥٩٪ الأول
الوعى	١٥	١٥	٢٣٤٪ الثاني
الهيحاء	٠٣	٠٣	٦,٧٪ الثالث
	٤٤	٤٤	٤٤,٨٪

خلاصة

	عدد المرات	عدد القصاصد	النسبة	الترتيب
السيف واجزائه	٤١٨	٤١٧	٤٥,٥٪	الأول
الرماح ومرادقاتها	٨٦	٨٤	٩,٦٪	الثاني
الحربة و				
لقوس والوتر والسهم والمنتجنق	١٧	١٦	١,٧٪	السادس
الدروع واجزائها	٢١	٢١	٢,٣٪	الرابع
تنظيم الجيش	٢٠	٢٠	٢٢,١٪	الخامس
صنوف الحروب	٤٤	٤٤	٤٤,٨٪	الثالث
	٦٠٦	٦٠٢	٦٦٪	

الفصل الثاني

“الانسان وعالمه الاجتماعي والحضاري”

صورة المرأة

الانسان والزينة

الانسان والمجالس

الانسان في حياته اليومية والعامة

الانسان والعمل

وسمّيتها من خشية الناس زينبا وكم سترت حبّا عن الناس زينب

البحتري

الديوان ٤٦ / ٤

“صورة المرأة في شعر البحتري”

والمرأة في شعره أصناف ثمانية شملت أكثر من أربع أربعين امرأة توزعت في
ثنتين صورة بدلالات شتى.

وأصناف المرأة هي: صنف يندرج في النسيب والغزل، وصنف في الغزل العذري،
والمرأة في التراث العربي، وأمرأة من أرحام الخلفاء، والمرأة الجارية، والمرأة الذميمة
والمرأة المكناة، وحواء أم البشر.

وبلغ عدد الصنف الأول في نسيبه وغزله احدى وعشرين امرأة ادارها في ثلاث
وستين صورة فاحتل المرتبة الأولى، ثم تلاها صنف المكنيات فاحتوى ست نساء وقد
جدولت (أصنافهن وعددهن وعدد المرات التي وظف صورهن فيها في جدول مرفق
في نهاية الفصل تسهيلا للدراسة، وتمييزاً للمستقريء (١)).

والحق؛ فقد استوقف الصنف الأول شاعرنا حسياً ومعنوياً؛ أما حسياً فكاد
يتوقف غزله على "علوة" الحلبية، فتوهج خياله بذكرها وكم كانت تثير مكانن نفسه
ولواعج أشواقه، وقد شكّل غزله الحسي بـ "علوة" محورا بارزا؛ بدليل توقّفه عند
صورتها في عشر قصائد (٢)، فشكّلت المرتبة الأولى في غزله ونسيبه، وتنفّقت
ترديداً على أصناف النساء الأخرى.

لقد استوقفت الشاعر محاسن علوة الجسدية؛ فهي يترسّم ملامح من قدّما
وحسنه، فحفز غير باحث ليسم غزله بـ "الغزل الصناعي" (٣)؛ فإذا كلمات غزله
فيها - كما تراها الدكتورة نعبات أحمد فؤاد - صناعية، خاوية من العاطفة، ثم راحت
تحصي عليه كلمات تغزله بعلوة وإذا هي (٤٠٠) اربعمئة كلمة ينقلها "كلاعب
شطرنج ماهر" (٤) واتهمته برسم صورة حسية لها، واهتمامه بمحاسن جسدها وحدها
دون أن تستوقفه فاتنة من جمال النفس، أو باهرة من مواهب العقل والروح فتقول:
"ومما آخذه على كثير من الشعراء اهتمامهم بمحاسن الجسم وحدها، فينطلق
واحدهم يصف لك العيون والخدود والثغور الخ... دون أن تستوقفه ولا أقول تبهره، أو
تستفرقه فاتنة من جمال النفس، أو باهرة من مواهب العقل والروح" (٥)

والحق؛ فإن الباحثي بريء من هذه التهمة التي وجهت إليه؛ فإن نظرة الناقدة الى
شعره كانت في ما يسمى "أحادية التعبير" (٦) أي أنها سابقة على العمل الفني،

١- انظر الجدول المرفق في نهاية الفصل

٢- ورد ذكرها في القصائد ٤/٧١، و ١١١/٢٣، و ١٤٦/١-٣ هجاء، و ٢٨٥/٢٨، و ٢٤٠/٤،
و ٢٨٧/٨ و ٤٠٠/٥، و ٤٦٨/٢، و ٧٨٣/٩، و ٧٨٥/٣.

٣- الغزل عند العرب؛ احسان ابو رحاب ص ٢١٥

٤- المرأة في شعر الباحثي؛ د. نعبات أحمد فؤاد ص ٥- ٥٢.

٥- المرجع نفسه ص ٣١، وتنقل رأى احسان (ابو رحاب) في الغزل الصناعي ص ٤٥.

٦- انظر المصطلح في: حركية الابداع في الأدب العربي الحديث، خالدة سعيد ص ١٢.

وفرضت رأيها على المرأة في شعر البحري فرضاً؛ ذلك أنها لم تستقص أبعاد النساء عنده وأصنافهن، كما أنها لم تتفلفل في إحياءات النسوة ودلالاتها ورموزها، وإن كنت أطمح في أن تبرز لنا أسرار النساء، ودلالاتها لأنها بطبيعتها الانثوية قد تكون أدري- بمواطن حس الجمال عن المرأة من الرجال- ولكنها كانت عجلت في نظرتها؛ غير متقصية، فابرزت صورة المرأة مسطحة؛ غير متعمقة فيها هي تقول: "غلبتني طبيعة الزوجة فأسرفت في الحساب فلنقف عند هذا الحد" (١).

أما علوة هذه فذات دلالات حسية ومعنوية بآن؛ يحسن أن اتوقف عندها- لأنها فيما يبدو لي- ومن خلال اطلاعي على دراسات متخصصة عن البحري- أو من استقراء ديوانه- تبين لي أنها المرأة الوحيدة التي أحبها حسياً- (اعني جسداً) وروحاً، كما دلت عليها شعره برموز وإحياءات شتى؛ فمحبوبته (علوة) تمثل عناصر الطبيعة الأربعة؛ وهي: الهواء، والماء، والتراب والنار. وهي أصل الكون ومنشؤه؛ ذلك أن الريح إذا عطف بشعرها المتعصفر وأماله؛ حوله إلى ربيع ينعطف في أرض "بطياس" التي تساقط عليها المطر وقطرات الندى صباحاً، تقابله الشمس بضياءها فتترسم صورة الطبيعة المخصاب، في بطياس بلدة محبوبته، كما توحى صورة المكان هذه دلالة خفية، هي صورة النور الأحمر بافرند السيف الأخضر، الذي يحمي به "موطنه بطياس" بلدة محبوبته التي حرّكت صورتها كل هذه التداعيات الجمالية الممتشجة حساً ودلالات، وقد اشرت إلى هذه القصيدة من قبل (٢).

وعلاقته بمحبوبته علوة متوترة أعني مثيرة، فيوظف الدلالات بصور مختلفة حوافز في قربه منها بالصدود، وبعده عنها بمثيرات شتى. أما علاقته بها في قربه فتتبدى بالصدود عنه؛ لا كرها وإنما تدللاً، فتثير فيه حبه؛ كما تثير حب الوطن والذكريات النشوى عنده:

يا علو لو شئت أبدلت الصدود لنا وصلّا؛ ولان لصيّ قلبك القاسي
هل من سبيل إلى الظهران من حلب ونشوة بين ذاك الورد والآسي؟ (٣)

وأما علاقته بها عن بعد؛ فتجلّت في طيفها الذي يزوره وهو أرق مشرد:

أخيال علوة كيف زرت وعندنا ارق يشرد بالخيال الثائر (٤)

كما أن من علاقته المثيرة بها تذكراها والتحبب إليها عن بعد؛ وهو تزاور معاكس منه لخيالها الزائر:

أحبب الينا بدار علوة من بطياس والمشرفات من أكمه (٥)

١- المرأة في شعر البحري؛ د. نعمات أحمد فؤاد ص ٢٢

٢- انظر: تحليل قصيدة "الاسطول" ص (٣٣). ٣- الديوان ٤٦٨ / ٤-٤ و ٤/٧١

٤- الديوان ٥/٤٠٠

٥- الديوان ٩/٧٨٣

وترتبط بخياله وذكرياته في موقفه البعيد مكاناً عنها؛ القريب نفسياً منها في غير موقف؛ مما يشي بأن لها علاقةً بأنسٍ في عهد الشباب، فيما هي ترتبط - بالزمان - الصبّ، موطن ذكرياته :

وما أنس م الأشياء لا أنس عهد الشبا (م) ب، وعلوة اذ عيّرتني الكبر (١)

وما هو قد شاب فبدأ يُفلسف الشيبَ وتتغير مواقفه؛ ولكنه يستسلم له هنا :

كواكب شيبٍ علّقن الصبا
وانسي وجدت فلا تكذبن
ولا بدّ من ترك احدي اثنتين
فقللن من حسنه ما كثر
سواد الهوى في بياض الشعر
إمّا الشباب وإمّا العُمُر (٢)

ان (علوة) خلّته، وهوى فؤاده، وهي مواطن أنسه، وما يُغده عنها الامضطراً لتحقيق مبتغاه، وتوسيع شبكة علاقاته بغيره؛ لأنه ذو همة عالية في اقامته وسفره :

جفوت الشام مرتبقي وأنسي
ومثّل نذاك أذهلني حبيبي
ولسي همان : من ظعن ولّبت
فإن أوطن فقد وطلدت ركني
وعلوة خلّتي، وهوى فؤادي
واكسبني سلواً عن بلادي
وكلّ قد أخذت له عتادي
وان أرّحل فقد وفرت زادي (٣)

يُحبّها فيقسم لها أنها سبب تباريح شوقه، وأساما، وأن حبها يكاد يقتله، فنحا بها منحى عذرياً فيه تواجد صوفي وباسلوب قصصي، يبرز التضمين فيه واضحاً :

أما تتقين الله في قتل عاشق
فأقسم لو ابصرتني متضرّعا
وحولي من العواد باك ومشفق
لأبكاك مني ما ترين توجعا
صريع القلب كالشئ ذائب
أقلب طرفي نحوكم كلّ جانب
أبعد أهلي كلّهم واقاربني
كأنك بي يا علو قد قام نادبي (٤)

والبحتري يتلفّت اليها حسّاً جمالياً مشوباً بتحنانه الى بطياس، فامتشجت نظرته اليها حسّاً ومضمونا :

عفا المستهام شجوه وتطاربه
وأصبح لا وصل الحبيب ميسرا
مقيّم بارض قد ابن معرجا
سقى السفح من بطياس فالجيرة التي
فكم ليلسة قد بتها ثم ناعما
وغالبه من حبّ علوة غالبه
لديه ولا دار الحبيب تصاقبه
عليها وفي ارض سواها مآربه
تلي السفح وسهي دراك سحائبه
بعيني عليل الطرف بيض ترائبه (٥)

٢- الديوان ٣٤٠ / ٥-٧.

٤- الديوان ١١١ / ٢٠-٢٣.

١- الديوان ٤ / ٣٤٠.

٣- الديوان ٢٨٥ / ٢٧، ٢٨، ٢٣، ٢٤.

٥- الديوان ٧١ / ٤-٨.

وَيَتَحَوَّلُ حُبُّهُ مَفَارِقاً مُعَارِضاً (١) بالوقت نفسه ازاء زواجها، فيتهمها بشرفها كما يتهم زواجها أيضاً:

فَبَثَّتْهَا زَوْجَاتٌ أَخَاخَنَتْ أَغْنَى رَطْبِ الْأَطْرَافِ لَيْنَهَا (٢)

فكيف نوفق بين موقفه منها وهي الحسنة البارعة الجمال، وقد عادل بها أرضه ووطنه وتسرى بها خيالا وذكريات، في اوقات شتى وتحنن اليها والى طينها في غربته، كما أسلفت وبين موقفه منها بعد أن تزوجت من غيره واذا هي رتقاء زانية ابنة زانية في الوقت نفسه:

أَيْكُم سَائِلُ زُرَيْقَةٍ عَنْ حَالِ بَنْتِهَا

هِيَ رَتَقَاءٌ يَعْجُزُ اللَّغْظُ عَنْ قَبِيحِ نَعْتِهَا (٣)

وينهض سؤال: أكان يبادلها حباً بحب على ما يعلمه من أمرها؟ واذا كان الجواب نعم ليقضي وطره منها، فهل تعادل عندئذ وطنه وأرضه؟ إنها صورة نفسية مفارقة للواقع؛ فلعله وظف حبها على معنى فني لا حقيقي، حتى وإن كان يلهو بها في صباه على ما تؤرخ له قصيدته (٤) ويعزز صورة المفارقة موقفه من زواجها المخنث الذي كان بالأمس مهدوحاً للشاعر نفسه. (٥)

وللتوفيق بين موقفه المتضاد منها يمكن أن نعد زواجها من غيره مفارقاً لما كان يأمله منها زوجة في المستقبل، فانكفاً حبه هجاء لها وسخطاً عليها، لزواجها من غيره.

لقد راق للبحثري أن يترسم صورة المرأة الجسدية عامة، ولم يقتصر على امرأة واحدة فاعجبته المرأة البيضاء كاليد في حسنها، والنجم في بعدها، والفصن في قذها، والورد في خدها، والسحر في طرفها، ناعمة الصبا، غضة الاطراف، لينة الاعطاف، ذات القوام الهفاف، والبياض الناعم الشفاف، والظرف الرفراف، لمياء، حوراء وطفاء، تثب عيناها الهوى، وتثث الحديد، اذا ما مشت تثنت على قضيب، واذا افترت عن ابتسامة اضاء الاقحوان الرطيب، واذا تحدثت شدا العندليب، واذا سارت نم الشذا على ريا الأنفاس، واذا حاورت فالدلال مياس، والقلب في شغل ووسواس. (٦)

١- المفارقة تعني بها المتعارض الذي يبدو في قول شيء يعارض في الوقت نفسه شيئاً آخر. انظر المصطلح هذا في بحث نشرته مجلة مؤتة للبحوث والدراسات سلسلة العلوم الانسانية والاجتماعية بعنوان "المفارقة في مثائل اميل حبيبي" د. بسام قطوس "مجلة ٧ عدد ١ سنة ١٩٩٢ ص ٨١ - ٨٢.

٢- الديوان ٨٧٥/٤ - ٣- الديوان ١٤٦/١ - ٢

٤- الديوان ١٤٦/١ - ٣ نظمها فيها وهو في سن (١٤) اربعة عشر عاماً "المحقق: الحاشية ٢٧٦)

٥- القصائد التي مدحه بها هي ٣٥٤، ويعزيه في اخيد ٦١٨.

٦- المرأة في شعر البحري: د. نعمات احمد فؤاد ص (١٦ - ٢٨).

ويبدو أن اعجاب البحري بجمال المرأة حسيًا، لم يخرج عما اعتدنا أن نسمعه من الشعراء الجاهليين وهم يخلعون على محبوباتهم هذه الصفات الانثوية ويليجون بذكرها، وهذه السمات الحسية يحسن التوقف عندها - على ما يقال (١) - والتلقت الى سماتها لتكتمل صورة المرأة.

وأحسب ان تتبني صورة المرأة الحسية مضيعة للوقت لأنها بحثت باستقاضة (٢).

والنساء الاحدى والعشرون امرأة أبرزها في دلالات شتى؛ وهن: أثيلة، واسماء، وتكتم ودعد، والرباب، وزينب، وسعاد، وسعدى وسلمى (وسليمى)، وظلوم، وظمياء، وعثمة، وعلوة، ولبنى، ولميس، ولعوب، وليلى، وهند (٣).

لقد وظف من هذه النساء لدلالات شتى فأثيلة تعادل منزلاً متجدد المعالم لتنهئة ممدوحه ابراهيم بن المدبر الذي هرب من أسر الزنج:

جننا نحبي من "أثيلة" منزلاً جديداً معالمة بذي الانصاب (٤)

كما يتعلق خيال أثيلة هذه بالتوجع والتأوه والفزع، وهو ما يندغم مع حال ممدوحه، فيقول:

بلى وخيال من أثيلة كلما
إذا زورة منه تقضت مع الكري
تأومت من وجد تعرض يطمع
تنهت من فقد له أتفزع (٥)

وتتحول (تكتم) داراً عشت معالمها وينص عليها صراحة:

لعمري لقد تامت فؤادك تكتم
هي الدار الا أنها لا تكلم
وردت لك العرفان وهو توهم
عفا معلم منها واقفر معلم (٦)

كما أن من دلالات (تكتم) ما يعادل (الدار والوطن) كما أنها أم (مالك) كنية تملك عليه قلبه، ولعل هذا ما يعززه من دلالاتها؛ ذلك أنه يمدح سليمان بن عبد الله ابن طاهر الذي أقطع الشاعر مساحة من أرضه ليعني البحري فيها (داراً) يملكها فقال في مطلع قصيدته:

هويناك من لوم على حب تكتما
وما في سؤال الدار ادراك حاجة
وقصرك نستخير ربوعاً وارسما
إذا استعجمت آياتها أن تكلمنا (٧)

١ - الصورة الغنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، د. نصرت عبد الرحمن ص ٥٢ - ٥٧.

٢ - المرأة في شعر البحري د. نعمات احمد فؤاد ص (١٦ - ٢٨) غير أنها لم تكن تشير الى موضع الشاهد في القصيدة والبيت.

٣ - ذكرهن في معرض الفزل أو النسيب وانظر مواقع ذكرهن في ديوانه في الجدول المرفق.

٤ - الديوان ١٠٢ / ٣ - الديوان ٥٠٦ / ٤ - ٥.

٥ - الديوان ٧٤٩ / بيت ٦ / ٢. ٦ - الديوان ٧٧٩ / ٣٠١.

ثم يكتنيتها (أم مالك) في القصيدة نفسها، لتعادل تملكه اقتطاعاً من أرض أو تملكها أمانياً.

وددت لو أن الطيف من أم مالك على قرب عهدنا ألمً فسلماً (١)

إن تكتم هي "أم مالك" تعادل مطبحة في الالتقاء بممدوحه ابن طاهر وهو ما حققه بعد يأس:

ذكرتك ذكرى طامع في تجمع رأى اليأس فإرفضت مدامعه دماً
ومثلك قد أعطى سليمان بلفة إلى المجد لو أعطى سليمان منعماً (٢)

لقد تعلق بـ "تكتم" مطلعاً في بعض قصائده ومتطعاً، فحقق بدلالاتها اغراضاً نفسية.

ومن دلالات سلمى الموحية ارتباطها بأحد جبلي طيء (سلمى وأجا) وهما شرقي المدينة المنورة مما سكنهما قبيلته. وكانت سلمى امرأة لها خلم "يقال له أجا وهرب بها فلحقه زوج سلمى فقتل أجا وصلبه على ذلك الجبل فسمي بهاء وكذلك فعل بسلمى على الجبل الآخر فسمي بها (٣). ويبدو أن قبيلة طيء قد احتلت الجبلين هذين في قتال وسكنتهما، لأن الشاعر أشار غير مرة إلى الجبلين واحتلالهما بالقوة:

إذا الجبل الطائي ذلت سراته ولائت لطراق العدو جوانبسه (٤)
وقوله في قومه من بني طيء:
قوم يضيئون الجبال وقدرست
نزّلوا من الجبلين حيث تعلقت
أعلامها برجاحة الالباب
غر السحائب من ربي وهضاب (٥)

ومن هنا، يمكن أن نطمئن إلى أن دلالة سلمى دلالة مكانية تتعلق بماضي طيء التاريخي وموقع سكنهما بعد احتلال هذين الجبلين منهما (سلمى) موقع الشاهد الذي يستقريء البحري صورة سلمى المركبة ذات الدلالات الثرية فهي ترتحل في محفة، على عجل، غير متريئة ولكنها لم تحقق حلمها في رحلتها ولا أمانيتها، لأن الكاشحين

١- الديوان ٧٧٩ / ٣٧

٢- الديوان ٧٧٩ / ٣٩

٣- معجم ما استدجم: البكري مادة (سلمى) و (أجا) ج ١ / ١١٠ وسلمى ج ١ / ٧٥٠.

٤- الديوان ٨١٩٩.

٥- الديوان ١٠٣ / ٢٣ - ٢٥ * وقد ذكر جبل أجا في القصائد ٨١٩٩ و ١٠٣ / ٢٣. ٢٥ و ١١ / ٧٤٠

ونزلت قبيلة طيء في جوار بني أسد ثم غلبوهم على جبلي أجا وسلمى. وطيء، قبيلة قحطانية الأصل من اليمن، خرجوا منها إثر خروج الأزدي منها. (معجم قبائل العرب: عمر رضا كحالة، ج ٢ / ٦٨٨ - ٦٩١) مادة "طيء".

كثير في إشارة خفية إلى من نغص عليها أمنياتها مع (أجا) خدنها، فاقبعت حواجز بينها وبين مرادها "حواجز من سلمى" و "برك غمادها"

إذا عرضت أحداً سلمى فنادها	سقتك غواذي المزن صوب عهادها
وددت، وهل نفس أمري بملومة	إذا هي لم تعط المني في ودادها
لو أن سلمى أسجحت أو لو أنه	أعير غواذي سلوة من فؤادها
يكثر فيها الكاشحون وبيننا	حواجز من سلمى وبرك غمادها (١).

كما أن سلمى / أحد جبلي طي تتداعى معانيها دلالات خفية حين يتخذها "حسن تخلص" من مقدمة قصيدته إلى غرضها الرئيس ليمتدح حسن قصر "الجعفري" المتوكلي، فيندغم موطن القبيلة طي بمسكن الخليفة الجديد وكلاهما ذو بعد مكاني ويتواشجان بخيط نفسي:

لا أبتغي أبداً بـ "سلمى" خلة	فلتقرب بالوصل أو فلتتهجر
قد تم حسن الجعفري ولم يكن	ليتم إلا بالخليفة جعفر
في رأس مشرفة حصانها لؤلؤ	وقربها مسك يشاب بعنبر (٢)

ومن دلالات هذا الصنف من النساء إحياء بسفك الدماء والكراهة، والعذاب والعنت وخاصة في حروب الزنج؛ تلك هي من دلالات أسماء؛ فهي هو يودع ممدوحه الخارج إلى البصرة:

يمضي هزيع لم يطف طائف	من عند أسماء ويأتي هزيع
إذا توقعنا نواها جرت	سواكب يحمر فيها النجيع
توقع الكره ازدياد الـ (م)	عذاب من يرقبه لا الوقوع (٣)

ومن دلالات هذا الصنف من النساء تغييره بعض اسمائهن خشية الناس؛ فهي ألقاب مستعارة.

وسميتها من خشية الناس زينبا
وكم سترت حباً على الناس زينب (٤)
ومن دلالات بعض النساء أن يطرد بحبه علوة حباً غيرها من النساء من قلبه
لان لحب الأولى محلا في قلبه يجانف به غيرها كسعدى وسعاد:

لعلوة في هذا الفؤاد محله	تجانفت عن سعدى بها وسعاد (٥)
كما أن من دلالات (زينب ولعوب) أن يطرد حبهما من قلبه كأنما يقدمهما	
ضحية أمام ممدوحه أبي نهشل الطائي لحظة وداعه؛ ذلك أن لحظات الوداع تطفئ	
على حبه لهما:	

١- الديوان ٢٦٨ / ٥-١ وبرك النجاد: موضع وراء مكة بخمس ليال أو موقع في اليمن (معجم الاستنجم للبكري ج ١ / ٢٤٤) والمحقق ص ٦٧٤. وانظر هذه المادة في معجم ما استنجم ص ١٤٢٤ حيث أشار إليها (٢٢) مرة في مواقع مختلفة من معجمه.

٢- الديوان ٤١١ / ٦-٧، ٤

٣- الديوان ٥٠٣ / ٨-١٠

٥- الديوان ٢٣٦ / ٢.

٤- الديوان ٤٦ / ٤

فقدك المرء يا ابن عمي أبكا (م) نيء لا فقد زينب ولميس (١)

كما أن من دلالات هذا الصنف من النساء ما يرتبط بصباه وشبابه نحو "زينب ولعوب" ولعل اسم "لعوب" يشي لفظه بمعناه الدلالي الدال على التصابي والعبث اللاهي.

طالما قد سحبت ذيل التصابي ورداء الشباب غرض مشيب
لعباً يستدرّ خلفاً شبابي حلب الدهر "زينب" و "لعوب" (٢)

ومن دلالات "ليلي" ما يعادل به الشمس؛ بل تتحول شمساً بتشبيه بليغ، تنصهر المتضادات داخل النص، وتتوحد كأنما مزجتها قدرة في العالم المطلق:

وحظك من ليلي ولا حظّ عندها سوى صدها من غادة واجتنابها
هي الشمس إلا أن شمساً تكشفت لمبصرها وأنها في ثيابها (٣)

أن موقفه من ليلي ذو علاقات عديدة منها "تقارضه التهاجر" (٤) وهو على علاقة وطيدة بها حتى إذا نسي هواها زاره طيفها ليلاً، فعلاقته بها في الصحوة والنومة، ثم يجد متعة في هجرها، إنها تودعه (حسن تخلص) عند ارتحاله إلى المتوكل؛ يوظفها لجلاء الأمر، بعد شعوره بارتياح في تجاوز المهمات الصعاب؛ ويحملها دلالة التأؤل:

أنافعني عند ليلي فرط حبيبها ونوعة لي أديها وأخفيها
أم لا تقارب ليلي من يقاربها ولا تداني بوصل من يدانيها
قامت تودعني عجلي وقد بدرت سوابق من توأم الدمع تجريها
وأستنكرت ظعني عنها فقلت لها إلى الخليفة أمضى العيس مبضيها (٥)

أما من دلالات الصنف الثاني من المرأة دلالات عذرية؛ ذلك أنه وظف بشينة وعزة ويليى العامرية، غير أن هذه الدلالات متعددة منها: أن حبه لعلامه نسيم الذي باعه إلى إبراهيم بن الحسن تحول غزلاً عذرياً امتد متأججاً في نفسه - يتتبعه - حتى فاق به حب جميل لبشينة:

هو لا جميل في بشينة ناله بمثل ولا عمرو بن عجلان في هند (٦)
فوالله ما أدري سلوت عن الهوى فأكفيته أم حسدت أبـن معمر (٧)

١ - الديوان ٢/٤٦٤ ٢ - الديوان ١٣٦ / ٥-٦ ٣ - الديوان ٧٥ / ٧٠٤ ، ٦٢٢ / ٧-٩

٤ - الديوان ٧/١٤٣ ، ٧/١٧٨ ، وانظر قصيدة ١/٢٦١ ، ٢/٢٨٣ ، ١/٨١٨ ، ١/٩١٤ / ١-٢

٥ - الديوان ٩١٤ / ١-٢ ، ٨٠٧ ٦ - الديوان ٩/٢٢١

٧ - الديوان ٢٥٠ / ٢٢٢

أما سُمدي الطائفة فكانت على جانب من المكر والدهاء؛ فوظفها ذات كيد في معرض مدحه أبا نوحش الطائي. وشبهه بأوس بن سدي شي التأكيد التي أشارت فيه على ولدها أن يعفو عن أسيره الشاعر الهجاء، ليستبدل هجاءه في ولدها أوس أمداحاً، فصدق ظنهما؛ وبعُدَ نظرتهما:

وقد شملت بشراً لأوس صنعة بها أمرت سُمدي وورث لام (١)
وقوله:

وعمرو بن معدي ان ذهبت تهيجه وأوس بن سدي ان ذهبت تكايد (٢)

وأما سجاح المتنبية الكذوب، فيوظفها في معرض تشفيه بقتل صاحب ديوان التوقيع والتتبع على العمال في عهد المتوكل:

واكذب من مسيلمة بن صعب وأفضح في العشيرة من سجاح (٣)

واتخذ الصنف الرابع دلالات تجمعها ارحام الخلفاء منها العواتك والفواطم من جدات النبي الكريم الطواهر في معرض مدحه أبا جعفر محمد بن علي القمي الكاتب: بين العواتك والفواطم منتمي يزكوبه الاخوال والآباء (٤)

كما يوظف البحتري (نُتلة) إحدى جدات المتوكل - والتي تتأصل من ربيعة التي تنور في عهد المتوكل. فيتخذها - (جامة) - بين المتوكل وابناء قبيلتها؛ فيتشنع بها اليه؛ فيصنع المتوكل:

أعمام "نُتلة" أمكم وهي التي شرفت، واخوة "عامر الضحيان" (٥)

كما يوظف شعره اصلاً لشقاق بين المتوكل وزوجه قبيحة فيتم الصلح بينهما؛
ووالله ما اخترت السلو على الهوى ولا حلت عما تعهدين من الحب
فلا تجمعي مجراً وعتياً فلم أجد جليداً على هجر الأحبة والعتب (٦)

كما وظف صنفاً خامساً من الجواري (عرباً وعجماً) بدلالات شتى أبرزها شاجي ورامي وملح العطارة عند العرب، وسيرين جارية كسرى عند الفرس، لقد وظف رامي وشاجي في معرض تنجزه موعدة لم تتحقق:

"لا أنت اعطيت الجزيل، ولا حنت شاجي علي، ولا أوت لي رامي" (٧)

١- الديوان ٢٧ / ٧٨٤ ٢- الديوان ٢٦ / ٢٤٤ ٣- الديوان ٥ / ١٨٩

٤- الديوان ٨ / ٢ (العواتك عددهن ١٢ والفواطم عشر من جدات الرسول الكريم (المحبر) : محمد
٦ بن حبيب ٤٧ - ٥٢ طبقات ابن سعد ج ١ / ٦١ - ٦٣).

٥- الديوان ٢١ / ٨٤٣ ونُتلة هي نُتيلة بنت خباب بن كليب بن مالك بن عمرو... الضحيان ام العباس
ابن عبد المطلب (جد الخلفاء العباسيين) واول امرأة كست البيت الحرام بالحريز والديباج لنذر (الاعلام:
خير الدين الزركلي: مجلد ٩ / ٨).

٦- الديوان ٥٢ / ٤١ ٧- الديوان ١ / ٨٠٧ والقصيدة ٢ / ٧٩٣.

أما مُلَح العطارَةِ المغنِية فهي حلِبية وكان يَألفُها وَيَتحنن إليها والبعد عنها
عدوّه :

وَكسان البعد عن ملح عدو الصبر والجلد (١)

أما سُيرين جارية كسرى فذات دلالة على مجد كسرى وعزته مخدوماً بشيرين؛
وذلك في هجائه دحمان بن نهيك الذي تفاخر بنسبه وبلده؛ فأين مجده من مجد
كسرى مخدوماً بشيرين؟

لا تَفْخَرَنَّ فلم يُنسَبَ أبوك الى بَهْرَامِ جُورٍ ولا بَهْرَامِ شُوبِينَ
لا النُوشِجان ولا نُوبُخْتُ طاف به ولا تَبَلَّجَ عن كسرى وسيرين (٢)

ويهتك في الصنف السادس من النساء - اعراضاً لكاتب نصراني كان يعمل
لإسماعيل بن بلبل :

فواحش لو توافت عند كلب تخفى الكلب خزيًا او توارى
يُصَلِّب من شناعتها دميصا وتخزي من سماجتها تماري (٣)
ويهجوه أيضاً في معرض مدحه اسماعيل بن بلبل بشأن خادمه (حسن) الذي
يعاد اليه :

إني لآمل صنع الله في حسن وآبُن الطَّبْخُشِيَّةِ الكعاءِ مذموم (٤)

ثم يرتد تراثياً ليوظف "حواء" ام البشر وقد اغرى بها الشيطان فأزَلَّها فهبطا
من الجنة. في معرض تفلسفه عن موت بنت ابي نهشل الطائي :

واستزل الشيطان آدم في الجند (م) ... لما أغرى به حواء (٥)

وفي هذه القصيدة يبرز مواقف من المرأة التي لا تستأهل البكاء عليها من
الرجال؛ ذلك لأنها لا تبارز بالسيف ولا تهز اللواء، والنساء ليس من زينة الحياة، ومن
يلدن الاعداء قدما، وكان العرب يندونهن ليس عيلة فحسب، بل حمية وآباء، والنبي
شعيب عليه السلام رأى وحدته بهن ضعفاً فاستأجر موسى النبي، كما أن الاسماء
تنسب الى الآباء لا الى الامهات، كل ذلك في قصيدة واحدة ليبرز ضعف الرجال ممن
يبكون على النساء فيقول منها "أتبكي من لا ينازل بالسيف" و "لسن من زينة الحياة
الدنيا" و "قد ولدن الاعداء قدماً" و "لم يند كثرهن قيس يتم تميلة بل حمية
وآباء" و :

١ - الديوان ١٢/١٧٢. ومُلَح: سميت بالعطارة لكثرة استعمالها العطر الطيب. (كتاب الاغانى: ابو الفرج
الأصنهاني) ج ١٦/١٥.

٢ - الديوان ٨٧٣ / ٥-٦ النوشجان: نسبة الى بلدة فارسية، تَبَلَّج: تكشَّف.

٣ - الديوان ٢١ / ٩ - ١٠. ٤ - الديوان ٨٠٤ / ١٠ والطبخشية بمعنى التابع الخادم.

٥ - الديوان ١٢/١٩

وشعيب من أجلهن رأى الوحدة
ولعمري ما العجز عندي ألا
ضعفاً فاستأجر الانبياء
أن قبيل الرجال تبكي النساء (١)

كما وظف الكنى من النساء لدلالات شتى منها الابن والأخ والام، أما الابن فهو ابن
عزرة نسبة الى أمه "عزرة" في معرض ذمه اليهود؛ وتبكيهم معتقدهم:
فقدنا يهودي "قَطْرُبِل" وما
وان أبـن "عَزْرَة" مُسْتَعْبِرٌ
عَلَيْـج يدين بأن لا اله
فقدناه باحدى الكُـبَر
يُكَي على حُلُلٍ فت دثر
وان لا قضاء، وان لا قدر (٢)

كما وظف كنية "أم بكر" تطرق من خياله فيلتذُّ وهي كنية (نعمى) التي نسب
بها:

طرقتنا وفي الخيالات نعمى
أم بكر فاسعفت ام بكر (٣)
كما وظف كنية (أم مالك) وهي (تكتم) في معرض تملكه مساحة أرض اقطعه اياها
ممدوحه في منطقة المخرم / في بغداد.
وددت لو أن الطيف من أم مالك
على قرب عهدنا ألمً فسلما (٤)

كما يوظف (أم الصليب) من الكنى امبراطورة الروم مذعورة من حرب ممدوحه
الثغري، دلالة على التشغي بهزيمة جيش الروم في معرض الحرب الدينية:
جزعت له ام الصليب ومن يُصَب
بحريمه وبُلُ المنية يَجْزَع (٥)
أما كنية (أخي جديلة) فذات دلالة على مجوه لا مدحه؛ ذلك أنه يهجو ابن
المغيرة:

قد لعمري يا ابن المغيرة أصبحت (٦)
شرفاً يا أبا "جَدِيلَة" أبياتك (٧)
مغيراً عى القوافي جميعاً
رَدَّتْ قَيْظُ العراق ربيعاً (٨)

وخلاصة القول: إن صنوف النساء ذوات دلالات حسية ومعنوية تتعلق في باطن
التراث العربي والاسلامي، وتبتعث دلالات حواء أم البشر، ممتدة شرائح مثيرة، تنتقل
في صنوف من النساء ثمانية، أثرى بها دلالات المرأة، ولم يقتصر على محاسنها
الجسدية واصباغها الشكلية ولعل تعدد اسماء النساء التي وظفها في شعره - ممن
جدولتها في نهاية الفصل، ما يخرجها من ساح التهمة التي اتهم غزله فيه بالصناعي،
ذلك إن الدراسات التي اتهمته - لم تتغلغل دلالات نسائه أو لم تتوقف عند صنوفها
وتحديق فيها على الأقل، لكنها حكمت على بعض النساء من الخارج فافقد الدراسة
موضوعيتها.

١- الديوان ١٨/١٢، ٢١ وانظر الابيات (١٠ - ١٢) من القصيدة ذاتها.

٢- الديوان ٢٦٦ / ٤، ٥٢٠ - ٢- الديوان ٣٨٥ / ٤

٤- الديوان ٧٧٩ / ٢٧ - ٥- الديوان ٤٢/٥/٢ - ٦- الديوان ٥١٠ / ٢-١.

جدول يبين صنوف النساء في شعره وعدده

١ - المرأة في الغزل والنسيب

المرأة واسمها	الموضوع	عدد المرات	الصفحة في ديوانه
٠١ أثيلة	نسيب وغزل	٢	ص (١٢٦٨، ٢٨٩)
٠٢ اروى	نسيب وغزل	٣	٠٥٦ ، ٠٥٤ ، ٠٥٣
٠٣ اسماء	نسيب وغزل	٤	١٢٥٨ ، ٩٣٥ ، ٥٣٢ ، ٢٧١
٠٤ تكتم	نسيب وغزل	٢	٢٠٤١ ، ١٩٢٧
٠٥ رَعد	نسيب وغزل	١	٨٣٣
٠٦ الرباب	نسيب وغزل	١	٨٣٣
٠٧ زينب	نسيب وغزل	٧	٠٢٤٦ ، ١٩٦ ، ١٩١ ، ١٣٤
٠٨ سُعاد	نسيب وغزل	٣	٠١١٤١ ، ٣٥٠ ، ٢٨٢
٠٩ سُعدى	نسيب وغزل	٧	٠١٣٩٨ ، ٨٤٤ ، ٥٦١
٠١٠ سلمى وسليمى	نسيب وغزل	٢	٠٥٦١ ، ٤١١ ، ٣٦٣ ، ١٣٤
٠١٢ ظلوم	نسيب وغزل	٣	٢١٧١ ، ١٣٨٠ ، ٥٦٩
٠١٣ ظمياء	نسيب وغزل	٣	١٠٤٠ ، ٦٧٤
٠١٤ علوة	نسيب وغزل	١٠	٣٢٢ ، ٣٢١ ، ٥٩
٠١٥ عثمة / عثامة	نسيب وغزل	١	٢٢٠١ ، ٢٢٠٠ ، ٥٩
٠١٦ لبنى	نسيب وغزل	١	٠٣٦٧ ، ٣١٢ ، ٢١٣
٠١٧ لميس	نسيب وغزل	٢	٠٩٨١ ، ٨٤٨ ، ٧٢٦
٠١٨ لعوب	نسيب وغزل	٢	٠١٠١٦ ، ١١٧٢ ، ٢٠٦٣
٠١٩ ليلي	نسيب وغزل	٨	٠٢٣٢٥
٠٢٠ هند	نسيب وغزل	٢	٧٩٣
٠٢١ نغمى	نسيب وغزل	١	٤٥٠
٢١			٤٥٠
			٠٣٥٠ ، ٢٤٦
			٠٢٣١ ، ٣٧٠ ، ٤٤٠
			٠٦٥٠ ، ٧١٧ ، ٢١٧٤
			٢٤١٤ ، ٢٤٠٩
			٠٧٥٩ ، ٧٤٠
			٩٧
٢١		٦٥ صورة	٦٥ خمس وستون مرة

٢ - المرأة في الحب العذري

المرأة واسمها	الموضوع	عدد المرات	الصفحة في ديوانه
١ - بثينة صاحبة جميل	الحب العذري	٢	٨٩١، ٥٢٩
٢ - عزة بنت جميل صاحبة كُثَيَّر	الحب العذري	١	٠١٠
٣ - ليلي العامرية صاحبة المجنون	الحب العذري	١	٧٤٠
٤ - هند بنت كعب	الحب العذري	١	٥٢٩
		٥ خمس مرات	٥ صور

٣ - المرأة في التراث العربي

المرأة واسمها	الموضوع	عدد المرات	الصفحة في ديوانه
١ - الزباء (ملكة تدمر)	التراث العربي	٢	١٠٢٩ ، ٩١٥
٢ - سعدى الطائية	التراث العربي	٢	٢٠٦٩ ، ٥٨٥
٣ - سجاح		١	٤٦٣
		خمس مرات	خمس صور

٤ - المرأة في أرحام الخلفاء

المرأة واسمها	الموضوع	عدد المرات	الصفحة في ديوانه
١ - العواتك والغواطم "جدات النبي" ص	أرحام الخلفاء	١	٢١
٢ - قُتلة أم العباس بن عبد المطلب	أرحام الخلفاء	١	٢٢٥٤
٣ - قبيصة زوجة المتوكل	أرحام الخلفاء	١	٢٢٥٤
		٣ ثلاث مرات	ثلاث صور

٥ - المرأة الجارية

المرأة واسمها	الموضوع	عدد المرات	الصفحة في ديوانه
١ - شاجي رامي	المرأة الجارية	٢	٢٠٩٥ ، ٢١٣٣
٢ - مَلَح (عطارة ومغنية)	المرأة الجارية	١	٢٨٩
٣ - سيرين (جارية كسرى)	المرأة الجارية	١	٢٣٢٠
		٤ مرات	أربع صور

٦ - المرأة الذمية

المرأة واسمها	الموضوع	عدد المرات	الصفحة في ديوانه
١ - قمارى	المرأة الذمية	١	٦٢
٢ - الطبخشية	المرأة الذمية	١	٢١١٩
		مرتان	صورتان

٧ - حواء أم البشر

حواء أم البشر ١ ١٤

٨ - المرأة المكناة:

المرأة واسمها	الموضوع	عدد المرات	الصفحة في ديوانه
١ - أخاجديلة	المرأة المكناة	١	١٢٨٢
٢ - أم بكر	المرأة المكناة	١	٩٧٠
٣ - أم الصليب	المرأة المكناة	١	١٢٩١
٤ - ابن الطبخشية	المرأة المكناة	١	٢٢١٩
٥ - ابن عزرة	المرأة المكناة	٢	٩٢٥ ، ٩٢٣
٦ - أم مالك	المرأة المكناة	١	٢٠٤١
		٧ سبع مرات	سبع صور

الخلاصة المجدولة للنساء في شعر البحري

الترتيب	عدد المرات التي ذكرت فيها	عدد النساء	الصنف
الأول	٦٥	٢١	١ - النسب والغزل
الثاني	٧	٦	٢ - المكنيات
الثالث	٠٥	٠٤	٣ - العذريات
الثالث	٠٥	٠٣	٤ - نساء في التراث العربي
السادس	٠٣	٠٣	٥ - نساء من أرحام الخلفاء
الثالث	٠٥	٠٤	٦ - نساء جوار عند العرب والفرس
السابع	٢	٢	٧ - نساء من أهل الذمة
الثامن	١	١	٨ - حواء (أم البشر)
ثنتان وتسعون	٩٢	٤٤	

وإننا نرى سيما النبي "محمد"
وقد علمت تلك العمامة أنها
وسنته في وجهك الضاحك الطلق
تلاث على تلك النجاسة والعتق

البحثري

الديوان ٦٠٠ / ٣ - ٤

“الانسان والزينة”

واستوقفت البحترى من اللباس ظاهرة الزينة والتزيق (١) بالمعادن الثمينة كالذهب
وهـ.ترادفاته والجواهر المختلفة، من نؤلؤ وحلي وياقوت ومرجان وخنوصا.

ولما كان الانسان بطبعه ميالا الى الزينة، حيث يتزين في العادة ببسط ما
يمتلك، فإنه يرتبط بزينة تناسب مستوى معيشته والتقدم الحضاري فكيف وظف
البحترى أدوات الزينة هذه؟ وما دلالاتها؟

أما الذهب فوظفه بشكل لافت (٣٧) سبعا وثلاثين مرة وبترادفات شتى منها
التبر والعقيان والزبرج والنضار بدلالات مختلفة. فالتبر نقى يعادل به اللفظ المنتقى:
بمنتوشة نقش الدنانير ينتقى لها اللفظ مختارا كما ينتقى التبر (٢)

وتصك الدنانير من التبر في صورة توثيقية للدينار في عصر الشاعر:
كان جنى الحوذان في رونق الضحى دنانير تبر من توام وفارد (٣)

ويخلط التبر بالفضة البيضاء فيعكس صورة تخدع العيون.
شبة تخدع بالفضة البيضاء فيعكس صورة تخدع العيون.
شبة تخسده العيون ترى أنه عليه منها سحالة تبر (٤)
ويعادل التبر الخمرة في لونه الأصفر المشوب بحمره:
من مدام كأنها ذوب تبر مائع او مجاجة الزعفران (٥)

ويشكل لوحة فنية من مترادفات الذهب في معرض امتداحه سيوف قومه في معركة
حربية:

غدت بيضنا مثل اللجين ابيضاضها وراحت من التضراب كالذهب التبر (٦)

ويشخص الربيع حسناء بيضاء كالفضة، تلبس خميصة تبر صفراء، كأنها صفوة
زلال، ولكنه زلال مجسد حي:

رق حتى كأنه الفضة البيضاء (م) اذا لبست خميصة تبر

صيغ من صفوة الزلال ولكن من زلال مجسد ليس يجري (٧)

١- التزيق والحلى عند المرأة في العصر العباسي: زكية عمر العلي الباب الثاني وفيه المواد الرئيسة اللازمة
لصنع الحلي والقلائد والاقراط والخواتيم وعززتها الباحثة برسوم لخلاخيل المرأة انذاك، تنقل عن كتاب:
(المرأة العربية في جاهليتها واسلامها: عبد الله عفيفي ج١ / ١٤٧).

٢- الديوان ٢٤٦ / ٤٧ ٣- الديوان ٢٥٧ / ١٢

٤- الديوان ٣٨٥ / ٣٧ والسحالة ثوب لا يبرم غزله اي لا يقتل طاقتين (لسان العرب: مادة سحل).

٥- الديوان ٨٩٩ / ٧ ٦- الديوان ٤٢٥ / ٢٦.

٧- الديوان ٤٤٨ / ٢-٤ والخميصة: كساء أسود مربع له علمان فان لم يكن معلما فلبس بخميصة (لسان

العرب: مادة خمص) وانظر: الملابس العربية في الشعر الجاهلي: الدكتور يحيى الجبوري، ص ١٢٧.
والخميصة في شعر البحترى صفراء ذهبية.

والذهب ذو دلالات منها: أن الخمرة الطافية كالذهب (١) ووجه ممدوحه الفتح
أبن خاتان أحسن من ماء الذهب (٢) وفي النجاة يعاقر الخمرة بكأس ذهبية، "فسقى
بكأس مدامة ذهبية" (٣)

والذهب مقياس الكرماء: منهم من يفيض كفه بفضة وعسجدة، وفاخر المرجان
فيستأهل مدحه ومنهم بخيل يري بروق الزبرج (الذهب) خلباً (٤)

وأما اللؤلؤ فوظفه البحري في أربع وثلاثين صورة تنعقدت دلالة في تحولات
شتى أبرزها الكلام المحكم سواء كان ذلك شعره أو قول غيره. أما من شعره فمنظم
نظم اللاليء:

منظومة نظم الليالي يخالها عليك سراة القوم عقد كواكب (٥)
وقوله:

نظم منها لؤلؤاً في سلوكه ومن عجب تنظيم مالا يثقب (٦)
وقصائده جاءت كدر في سباط لؤلؤ (٧).

وقول ممدوحه الوزير أحمد بن عبد العزيز لؤلؤ في الكتب والقراطيس:

ينظم الدر في بطون القراطيس كنظم النظام در العقود
يمسلاً الكتب من معان تؤام وفرادى كاللؤلؤ المعداد (٨)

ومن تحولات اللؤلؤ أسنان المحبوبة في معرض الغزل: بأسنانها:

وستيتاً يفض من لؤلؤ النظم ويزري على شتيت الاقاحي
فاضاءت تحت الدجنه للشرب وكادت تضيء للمصباح (٩)

وإذا ما افترت المحبوبة عن تبسم فلؤلؤ متلاليء:

تبسم عن لؤلؤ متلاليء ونواعم مثل البدور حسان (١٠)

واللؤلؤ ذو دلالة مركبة في موضع الغزل: أسنان كاللؤلؤ، وحديث يتساقط منها
كاللؤلؤ:

فمن لؤلؤ تجلوه عند ابتسامتها ومن لؤلؤ عند الحديث تساقطه (١١)
ويبدو أن ضحكاتها عن أسنان متلالية تهيج الصب فيجود بلؤلؤ تبر تحرقاً:
وتضحك عن نظم من اللؤلؤ الذي أراك دموع العتب كاللؤلؤ التبر (١٢)

٢- الديوان ٥١ / ١٠.

٤- الديوان ٩٠١ / ٧-٨.

٦- الديوان ٤٦ / ٤٢.

٨- الديوان ٣٢٤ / ٧٤، ٧١.

١٠- الديوان ٩٠٣ / ٣١.

١٢- الديوان ٣٩٥ / ٢.

١- الديوان ٤٣ / ٢.

٣- الديوان ٩٠٣ / ٥٢.

٥- الديوان ١٨ / ٣١.

٧- الديوان ٥٢ / ٢٢.

٩- الديوان ١٨٥ / ٩-٨.

١١- الديوان ٤٩٦ / ٥.

ومن دلالات اللؤلؤ تحوله بمعناه الحسي الى نظم في تاج الخلافة المعقود :
 كَانُوا أَحَقَّ بِعَقْدِ بَيْعَتِهَا خُحَى وَيَنْظِمُ لَوْلُؤُ تَاجِهَا انْشِقَودُ (١)

ويتحول اللؤلؤ الى حول الربيع "من لؤلؤ في الاقحوان منظم" (٢) و "لطف الربيع لها يصوغ حليها بغرائب من لؤلؤ وزبرجد" (٣) و "كأن الحوذان والاقحوان نظمان : لؤلؤ وفريد" (٤).

كما يوظف الياقوت والمرجان والعاج والذبل في مدح الكرماء من الرجال :
 كَانِمَا الدرة ماء وجهه وجسمه احسن من ماء الذهب
 تحسبها في كأسه ياقوتة او قبساً الهب عمداً فالتهب (٥)

كما يوظف الأوشحة والياقوت ترتديها النسوة عنو الخاطر دونما تكلف :
 من لابسات حصى الياقوت أوشحة ولم يُذَلَّنْ بِلِبْسِ الذَّيْلِ والعاج (٦)

كما يستوحي مناظر الجواهر هذه من الربيع وطبيعته المزهرة : فييدي تعلقه بربيع السنة فصاغ منه شكلاً لأخلاق مدوحه ذي الجود والاحسان ؟
 فكأن الأشجار تعلو رباهما بنثير الياقوت والمرجان (٧)

كما يوظف من الحلية سمطي بزد صاف، تفتّر عنهما ابتسامة الساقية في سكرة تكرر فيها كؤوس الخبرة، ويوظف التفتح بمأله من احياء اللون والصلابة والرائحة العطرة يعادل به صدر المرأة العاجي الابيض فيشكل الصورة من عناصر النبات والحيوان والبرد :

وسنان يفتر عن سمطين من برد صاف وفي الصدر تفتح من العاج (٨)

ويعادل قصيدته في مدح محمد بن عبد الله بن طاهر بجارية في أول ادراكها عروساً فوق منصة رفعت عليها لترى بين النساء مشطحة بهية :

يهنيك جلوتها فخذها عاتقاً فوق المنصة شمسة الاعراس
 قد قلت لها أن نظمت حليها والشعر يبعث فطنة الاكياس (٩)

واللباس أنواع يوزعه على أصناف من شرائح المجتمع منهم طبقة الخلفاء العباسيين الذي توقف عند لباس المتوكل يوم العيد يرتدي بردة النبي - صلى الله عليه وسلم - يخطب في الناس :

٢- الديوان ٢٧٢ / ٧ ، ٢٥٧ / ١٢ .

٤- ٢٨٤ / ٢٠ .

٦- الديوان ١٦٦ / ٤ .

٨- الديوان ١٧٥ / ٦ .

١- الديوان ٢٧٦ / ٣٣ .

٣- الديوان ٢٧٣ / ٧ .

٥- الديوان ٥٢ / ١٠ - ١١ .

٧- الديوان ٨٢٥ / ١١ - ١٢ .

٩- الديوان ٤٧٤ / ٨٢ - ٨٣ .

ووقفت في برد النبي مذكراً بالله تنذر قارة وتبشر (١)

وعلى رأس المتوكل عمامة تدعى السحاب (١) من مخلفات الرسول - صلى الله عليه وسلم - كانت تلف على رأس المتوكل وتعصب تشبهاً بالنبي الكريم؛ واتباع سنته التي منها منعه الجدل بخلق القرآن (٢)

وإنا نرى سيما النبي "محمد" وسنته في وجهك الضاحك الطلق
وقد علمت تلك العمامة أنها ثلاث على تلك النجابة والعنق (٤)

ويبدو أن العمامة ظلت متوارثة إلى عهد الخليفة المهدي (٥) على الأقل، ولكنها بلون أسود شعار بني العباس، ثم يتقلد سيف النبي - صلى الله عليه وسلم - "ذا الفقار" رمز القوة والشجاعة ولما له من دلالات عميقة في اللاوعي الجمعي عند المسلمين؛

متى يتعمم بـ "السحاب" تلتك على
وان يتقلد ذا الفقار (٦) يضيف إلى
والمهدي يلبس الصوف تواضعاً يليق به إماماً، ولا يلبس الحرير المصطبغ المصفر؛

وَلِلصُّوفِ أُولَى بِالْأَثَمَةِ مِنْ سَبَا الْحَرِّ (م) ير وان راقبت بصيغ جسادها (٨)
إنه شاهد عصره؛ يصور لباس الطبقات الاجتماعية - كما هي حقيقة أو دلالة رمزية عميقة تناسب المعتقد الديني، فإذا كان المهدي يترفع عن لباس الحرير لحرمة، فإن ملوك الفرس يزهون به يوم المهرجان، ولذا فيذكر ممدوحه الحسن بن سهل ذا الأصل الفارسي بلباس الملوك الأكاسرة في الماضي وهم يزهون في سندس وحرير في يوم عيد المهرجان؛

عيد أبائك الملوك ذوي التيب (م) جان، اهل النهى وأهل الخير
من "قباد" و "يزدجرد" و فيرو (م) ن عليه في سندس وحرير
ان للمهرجان حقاً على كل (م) كبير من فارس وصغير (٩)

١ - الديوان ٢٩/٤٢١.

٢ - السحاب: اسم عمامة الرسول صلى الله عليه وسلم تشبهاً لها بسحاب المطر (لسان العرب: ابن منظور: مادة سحب) وكان يحتفظ بها الخلفاء العباسيون.

٣ - اخبار الدولة وآثار الأول في التاريخ: ابو العباس احمد بن يوسف الدمشقي الحراني - الفصل العاشر في ذكر خلافة المتوكل (٥٧).

٤ - الديوان ٦٠٠ / ٤-٣ وثلاث: تلف على الرأس وتعصب "لسان العرب: مادة نوث".

٥ - المهدي تولى الخلافة من (٢٥٥ - ٢٥٦ هـ) ولمدة أحد عشر شهراً (مروج الذهب: المسعودي ج ٤ / ١٨٢).

٦ - ذو الفقار: اسم سيف الرسول صلى الله عليه وسلم (لسان العرب: ابن منظور مادة فقر).

٧ - الديوان ٢٤٩ / ٢٧ - ٢٩. ٨ - الديوان ٢٦٨ / ٢٥.

٩ - الديوان ٢٤٩ / ٢٨ - ٢٦.

ويوظف - في هجائه رجلا من سنخ فارسي - لباس الطبقة الدنيا من عمال
الفرس ورعا عليهم في حين ندسوخة هزأة، ذؤعاء عيسوخة الجندى يبدون بدسراويل
قصيرة كالملاحين قُعساً تخرج صدورهم للامام وتدخل ظهورهم خلقة، يربطون على
سيقانهم أربطة يصعدون بها الى النخل، إذ هم عمال لاسادة:

إذا علت مضياتُ الفرس من شُرف راحت شيوخُك قُعساً في التبايين
مقوسين على "البُرْبند" يُطربُهُم سجعُ الزمرتا واصوات الطواحين (١)

إنها الشاعرية التي توظف من اللغة الفارسية الفاظاً تهزأ بهجوه وباللغة التي
يفهمها المهجو واجداده الفرس.

وينقلنا البحتري الى زي النصاري والمجوس، ولباسهم المميز في معرض هجائه
نصرانياً من حلب، إنه الزنار بعروته - يضغط على سلحة النصراني فيؤذيه، بصورة
"كريكاتيرية":

إذا شد عروة زُنَّاره على سُلْحَةٍ ضخمة وانتفج (٢)

ويوظف من اللباس العباءة توظيفاً مجازياً على باب من السخرية والتفكه؛ ذلك
أن ثائراً في الجزيرة في أيام المتوكل يقطع الطريق، ويخيف السابلة ومعه ثلاثة عشر
رجلاً (٣)، إنه عدد يثير السخرية يتفججه قومه فيطرحون عنه عباءته، ويلقون عليه
ثوب الخلافة، ويعقدون عمامته كناية عن تزعيمه وتخليفه، ثم ينحطم بسرعة في قتال
محمد بن سعيد الثغري:

طرحوا عباءته وألقي فوقه ثوب الخلافة مشرباً راوقاً
عقدوا عمامته برأس قناته وراوه برأ فاستحال عقوقاً (٤)

وينقلنا الى مشهد من مشاهد زينة اللباس في غزلة بامرأة ممشوقة القوام
مهتمة، مضية الخصر تتوشح بنسيج عريض من أديم مرصع بالجواهر تشده بين
عاتقيها وهو كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان يخالف بينهما معطوف احدهما على
الآخر:

ومهتف يعطف الوشاح على ضعيف مجرى الوشاح مهتضمه (٥)

١- التبان: سروال صغير يلبسه الملاحون والمصارعون مغرب "تبان" بالفارسية (لسان العرب: مادة (تب) والبرند: رباط يصعد به الى النخل وهو لغظه فارسية ذكرها الجاحظ معاصر الشاعر في كتابه

"البخلاء"، تحقيق طه الحاجري طبعة الكاتب المصري ص ١٩٤ الديوان ٨٧٣ / ٧-٨.

٢- الديوان ١٥/١٦٨ والزنار او "الزئارة": ما يلبسه النمي، يشده على وسطه وهو لباس النصاري
والمجوس (لسان العرب: ابن منظور مادة "زمر".

٣- تاريخ الطبري احداث سنة ٢٢١ هـ يثور محمد بن عمرو الشاري في ثلاثة عشر رجلاً على الخلافة
العباسية؟.

٤- الديوان ٥٧١ / ٢٥ - ٢٦.

٥- ٤/٧٨٢، وانظر مادة وشح في "لسان العرب والمخصص: ابن سيده ج ٤ / ٤٥.

ويبدو أن الالبسة متنوعة وزعها على طبقات اجتماعية منها منظور حربي اذ
أعجب بتاج الخليفة المعتر الذي يزعم التاج به :

زهابه تاجها، وتاه به سريرها المعتلى ومنبرها (١)

كما آمتدح اسحق بن كنداج الذي تقلد سيفين وألبس تاجا وضاء على غرته
تقديراً لأعماله البطولية في معاركه :

ضمنت ان يشغل سيفين ذو السيفين اسحق بن كنداج
وأن يضوء التاج في غرة قديمة الاشراق في التساج (٢)

وللتاج - علامة الزينة تقديراً للرجال المبرزين في المعارك الحربية - جواهر تلحق
به يستأهلها ممدوحه ابن كنداج نفسه :

قد ألبس التاج المعاود لبسه في الحالتين ميلاً ومؤمراً
لم تنكر الخزرات إلف ذؤابة يحتل في الخزر الذواثب والذرى (٣)

ان ممدوحه متميز في معاركه في بلاد الخزر فكافأه الخليفة تاجاً متميزاً كفاء
موازيه لبطولته موظفناً الجناس الناقص خزرات وخزرة لا على باب من الحلية اللنظية
فحسب، بل ليدون موقفه الحربي على أنها ذكرى استحق عليها التقدير. كما وظف
الالبسة من منظور حسي نفسي مجازي فرأى في الخليفة المستعين سمات لا تؤمله
للخلافة فرأى التاج عليه غير لائق :

متى أمل الدِّيَّاكُ ان تصطفى له عرى التاج، او تثنى عليه عصائبه؟ (٤)

١ - الديوان ٥١٦٥ / ٥ - ٦.

٢ - الديوان ١٥ / ٧١.

١ - الديوان ٤٢٢ / ١٧.

٢ - الديوان ٢٨٦ / ٢٥٠٢٣.

ولنا مَجْلِسٌ على النهر — (م) — رَ فَيَا حُ، فسيح ترقاج فيه القلوب

البحثري

قصيدة ٢/٤٤

“الإنسان والمجالس”

واستوقفت ثلاثة من مجالس اللهو (١) التي زحرت بها العراق شاعرنا البحتري فراح يترسمها بكلماته؛ انيا مجالس الخمرة ومجالس الغناء ومجالس اللعب.

أما مجالس الخمرة فمتنوعة في شعره، لتنوع صنوف الخمرة ذاتها التي منها الحُمَيَّا والخمرة والنبيذ والراح والقهوة والصهباء والمدام والناجود. وتحتل الراح المرتبة الأولى من صنوف الخمرة عنده حيث وظفها سبع عشرة مرة (٢)

ويبدو أن للراح عنده دلالة نفسية يرتاح لها؛ فها هو يحدد زمان شربها يوم سبت، ومكانها على نهر فياح، ويصف مدركات حسية للمكان وأشياءه كالورد القريب منه ويحدد من الشخصيات الندامى محمد بن يزيد والغاية أن يصطبحوها راحة من جوى الحب في مشهد من مشاهد مجالس الخمرة تكتمل فيه عناصر الصورة.

١- لقد أشار إلى المجالس مؤرخون وعلماء منهم الطبري، والمسعودي وابن طباطبا والأصفهاني صاحب "كتاب الأغاني" وعزاها بعض المؤرخين إلى سببين هما: لأن العراق كانت مركز الخلافة العباسية يصب فيها المال صبا، والمال يتبعه اللهو والرفيق والشراب؛ وثانياً لأن العراق كانت أكثر بلاد الله خليطاً ومن قوميات شتى ولا يخفى ما للثراء الباذخ الذي خلفه المنصور لمن بعده من دور في نشوئها حيث بلغ أكثر من (٢٤) أربعة وعشرين مليوناً من الدنانير ويذكر المسعودي أن خازن بيت المال رمى مغانيحه على المهدي بعد أن وزعه في الناس قائلًا ما معنى مغانيح لبيوت فرغ؟ ومن الأسباب ولع بعض الخلفاء بالغنون الجميلة وميلهم إلى الكرم فاحتذى بهم الناس، ويروى أن المهدي جلس للمغنين بعد أن احتجب عنهم سنة، تشبهاً بأبيه المنصور فأجزل العطاء قائلًا لعتيقه إذا طرب: "احسنت احسنت، ويكثر له العطاء حتى يبلغ أحياناً ألف ألف درهم على ما يذكره الطبري، ومن أسباب نشوء المجالس توافر المغنين وطبقاتهم المختلفة على ما يذكره الجاحظ - ومنها تأثر بعض الخلفاء بعبادات الفرس إذ كانوا يصلون القدماء بعد أن يطربوا - على ما يذكره الجاحظ أيضاً من سماتهم فيروى الجاحظ قول الهادي: "من أطربني اليوم منكم فله حكمه، ومن أسباب نشوئها أن بعض الخلفاء كالواثق اتغنوا أصواتاً من الغناء والالحان كان لها دور في شيوع المجالس - على ما يذكره السيوطي الذي كان أعلم الخلفاء بالغناء وله أصوات والحن عملها نحو مائة صوت وكان حاذقاً بضرب النود. وكان السفني يُرقى إلى درجات أعلى شأن ترقية اسحق الموصلي عند المأمون والواثق.

انظر:

- ١- مزوج الذهب ومعادن الجواهر: المسعودي مجلد ٣/ ٢٢٢.
- ٢- الفخري: ابن طباطبا ١٨٧
- ٣- تاريخ الطبري ج ١٠ / ٤٦
- ٤- كتاب التاج في اخلاق الملوك: الجاحظ ص ٢٧ - ٤٩
- ٥- كتاب الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني مجلد ٥/ ١٥٤-٢٦٨ و ٤١٧، ٣٥٨ مجلد ٥/ ٢٨٤ - ٢٨٦، ٢٥٣.
- ٦- وتاريخ الخلفاء: جلال الدين السيوطي ص ٢٢٧ - ٢٢٨.
- ٧- ضحى الاسلام: أحمد أمين ج ١ / ١٢٥ - ١٢٦.
- ٨- انظر ديوان ٧-١/ ٤٤، و ٤/ ٩٢، و ٤-١/ ١٤٠، و ٤-١/ ١٦٤، و ١٥ / ١٧٢، و ١٧ / ١٧٨، و ١٧٩ / ٥ و ١١ / ١٨٥ في الفصائد و ١٠ / ١٩٠ و ١٩٣ / ١٩٨ و ٢ / ٢٠٢ و ٢ / ٢٠٦ و ٣ / ٢١٦ و ١٢ / ٢٥ و ٢٥ / ٤١٣ و ١١ / ٤١٩ و ٦ / ٢٣٦. والقهوة نذهب شهوة الطعام، والشمول لأنها تشتمل على عقل صاحبها والصهباء لونها والحباء لشدة اخذها بالتمائل مع حدة (أدب الكاتب: محمد بن عبد الله بن قتيبة ص ١٣٩ - ١٤٢).

موظفنا الراح تعادل الراحة جناساً ناقصاً، ومتحولة الى راحة تامة من جوى الحب هروباً من المشيب وجفوة الحبيب، كما في لوحة مجلس الراح السري هذا عنده؛ وبثلاث كاسات مترعات يطرد الهموم بها، ويتناسى بهن المشيب:

يوم سبت وعندنا ما كفى الحر
ولنا مجلس على النهر فيا (م)
طعام والورد منا قريب
ح فسيح تروح فيه القلوب
كدوام المدام يدنيك ممن
كنت تهوى وان جنالك الحبيب
فاتنا يا محمد بن يزيد
في استاركي لا يراك الرقيب
نطرد الهم باصطباج ثلاث
مترعات تنفي بهن الكروب
ان في الراح راحة من جوى الحب؛ وقلبي الى الأديب طروب
لا يرعك المشيب مني فإني ما ثنائي عن التصابي المشيب (١)

ويبدو تعلقه بالراح لسبب خاصة بها فهي صافية ورقية:
هي الراح تَمَّتْ في صناء ورقة
فلم يبق للمصباح الامزاجها (٢)
كما يتعلق الراح لمعاقرته اياها مع نداماه المحلين مثله، فالراح عزيزة لقله
كميئها:

وعندي عُصْبِيَّةٌ محلون
من الراح صرفاً وممزوجة (٣)
كما يتعلقها لأنه يعاقرها مع كبار القوم؛ مع الغنج بن خاقان في مجلس خمر
آخر:

هناك أن اعز الناس كلهم
عليك غادى الغداة الراح مصطبجا (٤)
ويوجد في الراح راحة لأنه يتحقق في مجلسها نواله من الندى والكرم، ويوم الراح
يشفع فيشفع:

ولعمري! لرب يوم شفعا
منك سقيا الندى بسقيا الراح (٥)
ويتخلل مجلس الراح الغناء والمرح أحياناً، وتدير كاساته السقا؛ وتضج فيه
حيوية ونشاط؛ ذلك أنه يعاقر الراح بمعبة المتوكل نفسه وكاتبه (شخصاً) وفي روض
منسام (مكاناً) وفي مجلس غنائي موسيقي يجر على الاوتار فيه، فتجاوبه اصواتها
ونغماتها، ويردد نغماته غلام معقرب الأصداغ والذوائب، بهتاج بعبة الراح فينتشى،
يلوح بجبين وضاء كوكباً في ليل دامس؛ ينتشى المعاقرون فينال الشاعر كل ما يتمناه:

ومجر على الأوتار صوتاً يجاوبه
معتربة اصداغه وذوائبه
إذا ريحته الريح لاح بعارض
ينير اذا ما الليل غابت كواكبه
أدراها فهذا الروض يحيي نسيمه
وهذا أمين الله تغني مواهبه
واصبحت الدنيا تنير بزهرة
كسامها أمير المؤمنين وكاتبه (٦)

٢- الديوان ٥/٧٢

٤- الديوان ١٧٨ / ١٧

٦- الديوان ٩/١٤٠ - ٤

١- الديوان ١/٤٤ - ٧

٣- الديوان ٤/١٦٤

٥- الديوان ١٠ / ١٩٠

وفي مجلس الراح تغني القيان أحياناً، فتكدر الراح مغنية نشاز الصوت، تنفر
الأوتار من ضربها، فتنفض الغيان كن ينفرن على أنعود ويغنين؛
يكدر صافي الراح في شدوها وتنفّر الأوتار من ضربها (١)

وفي مجلس راح آخر تغني القيان فيضطرب للأوتار، ويسكر لهن قبل الراح نفسه،
فينشي جمالا وراحاً؛
فطربنا لهن قبل المثاني وسكرنا منهن قبل الراح (٢)

وفي مجلس راح ثالث تحديق عيناه بفلام يدير عليه كؤوساً كأنها مصابيح في
يده، فينشي لجمال الساقى وراحه؛
يديسر كؤوساً من عُقار كأنها من الثور في أيدي السقاة مصابيح
فللراح ما تجري عليه دماؤهم وللشوق ما ضمت عليه الجوانح (٣)
ويتعلق الراح ويعدده يعادل رضاب الحسان؛
يضحكن عن بردٍ ونور أقاح ويشبن طعم رضابهن بـراح (٤)
ويحرم الراح على حبه لها مالم يدرك ثأره المتوكل.

حسرام علي الراح بعدك أو أرى دماً بدم يجري على الأرض مائسره (٥)
وقوله :

وكيف تعاظمي اللهو والرأس مخلس مشياً، وشرب الراح من بعد جعفر (٦)
ولعل البحري يتجاوز أبعاد المكان المحدد فيعممه، ولا يخصصه أحياناً، فيركز
على تحديد الزمان في ليلة عجلي يحتسي الخمرة، ويبيت يحتسيها على انقاس الغناء
ومزج الراح بالرضاب من قيان وساقيات، يعاقرونها حتى صياح الديك وقيام المنادي
لصلاة الفجر كأنه ساعة توقيت؛

وليلتسنا والراح عجلي تحثها فنون غناء للزجاجة حاد
فبتسنا وباتت تمزج الراح بيننا بابيض رفرق الرضاب براد
ولم نفترق حتى ثنى الديك هاتفاً وقام المنادي بالصلاة ينادي (٧)

هذه من مجالس الراح؛ أما باقي صنوف الخمرة فارتبطت بدلالات مختلفة وأماكن
شتى أبرزها المدام الحمراء التي تعدل حمرة خد الساقى، في مجلس لهو يشم الخدود
ويقبلها ليلة الثلاثاء :

مسب يستقي فكاد يصيب ماجا (م) ورمن حمرتي مدام وخد
وجنسى السورد ثالثاً فسبيلي شم ورد طورا وتقبيل ورد
حسننت ليلة الثلاثاء وابيض (م) ست بمسودها يد الدهر عندي (٨)

٢- الديوان ١١/١٨٥

٤- الديوان ١/١٩٨

٦- الديوان ١١/٤١٩

٨- الديوان ٢٣٥ / ٥-٧.

١- الديوان ٤/٩٢

٣- الديوان ٢٠٢ / ٢-٣

٥- الديوان ٤١٣ / ٢٥

٧- الديوان ٢٣٦ / ٦، ١٤-١٥

وفي مجلس مدام تدير عليه الغائبة كوؤس الراح فتسقيه المدام بعينها وكفيها،
فيتطير الليل معها لثماً واعتناقاً، ضمناً والتزاماً في صورة سكرى ثلثة يقضى وطء
فيها :

وربَّتْ ليلةٍ قد بُتَّ أَسْتَى بعينها وكفيها المدام
قطعنا الليل لثماً واعتناقاً وافنيناه ضمناً والتزاماً (١)

وتدل المدامة على الادمان والملازمة وتجادلها :

وليسست مداماً اذا أنت لم تواصل مع الشرب إدمانها (٢)

لأن الادمان على المدامة يدني من الحبيب وان كان يجفوه :

ودوام المدام مــــن كنت تهوى وان جفاك الحبيب (٣)

وفي مجلس المدام تبرز الصورة الموسيقية الغنائية وفرقتها، وسقاتها من الرشاً الأحر
على محمل من استعارة تصريحية :

زدني اشتياقاً بالمدام وغنني أعزز علي بفرقة القرناء (٤)
يستيكها رشاً يكاد يردها سكرى بفترة مقلّة حوراء
يسعى بها وبمثلها من طرفه عوداً وابداء على الندماء (٥)

وفي مجالس المدام تنفوح الشبقية ومداعبة الغلمان من السقاة نحو قوله :

أبسا جعفر كان تجميشنا غلامك احدى الهنات الدنية
بعثت الينا بشمس المدا (م) م لنا مع شمس البرية
فليت الهدية كانت هي الـ (م) رسول، وليت الرسول الهدية (٦)

وفي مجالس المدام قد يسمى الساقى الغلام باسمه، ويعاطي انخاب المدام
فيتحول في عالم الخمرة وهو يتبادل الانخاب مع الملوك الى ملك أيضاً في عالم من
المدامة السكرى فتذوب الفوارق الاجتماعية :

ولقد أمزج المدام بغتر بل بسحر من مقلتي "ارسلان"
واعاطي كوؤسها الملك الأبـ (م) لج فعل الندمان بالندمان
فكانني أنادم القمّر البد (م) ر عليها، في ذلك الديوان (٧)

ومن مجالس الخمر تدار المزّة (الخمرة اللذيذة الطعم) انخاباً يتراسل الندماء
فيما بينهم في صورة حركية لمسية (حث النديم) (وبصرية حركية : راسلتنى
بكاساتك) ،

٢- الديوان ٨١٨ : ١٥

٤- الديوان ٥/١ ، ١٦

٦- الديوان ١٦٣/١-٣

١- الديوان ٧٦٩ / ٩-١٠

٣- الديوان ٣/٤٤

٥- الديوان ١٧ / ١

٧- الديوان ٨٢٥ / ١٧-١٩

ثم راسلتني بكاساتك المزدة حث النديم كأس النديم (١)

وفي مجلس من مجالس الخمرة يوظف الباحثي عناصر الصورة المختلفة واللازمة لها من زمان ومكان وشخص، تدار عليهم اقداح من خمرة الناجود القانية بأيدي غلمان سقاء، من ذوي القامات الممشوقة، والخدود المتفتحة الأرجوانية الحمراء يعادل بها أرجوانية الراح التي تدار عليهم وعلى انغام العود المتعجلة الايقاع والانغام من مثاني ومثالث، في جو انتشائي ثمل، تتمايل أيادي الندامي، يمين ويسرة بصورة حركية نفسية نشوى، فتردها الى كوؤسها أكف مخضبة البنان، في جو نفسي ثمل يعبق بانتشاء طافح، في ليلة حمراء من أيام الخليفة المعتز :

وكم غلست مدجاً لصحبي على متعصر الناجود قان
أغادي أرجوان الراح صرفاً على تفاح خد أرجواني
إذا مالت يدي بالكأس ردت بكف خضيب اطراف البنان (٢)

ومما يستوقف الباحثي - خاصة - مجلس يعاقر الخمرة فيه؛ ذاك هو سبت المهرجان؛ ذي الدلالات الفارسية الموحية فهو معظم عند الفرس، وبه انتصر افريدون الفارسي على الضحاك، وموعده في شهر تشرين اول من كل عام ففيه تحتسى الخمرة اصطباحاً على انغام العود ابتهاجاً بالمهرجان ودلالاته (٣)

سبوت الاصطباح معشقات واحظامن سبت المهرجان
ومن اكرامه حث الندامي واعجال المثالث والمثاني (٤)

وتتغير مجالس الخمرة بتغير صنوفها، وادوات السقيا، وتغير السقاء من غلمان وعلاميات يدار عليهم بآباريق واقداح، وغلمان يستقونهم بعيونهم راحاً قبل الراح، فيطفنون بستياهم عطش الشاعر، وتحنانه الى الشام بلده، فما هو يرسم صورة المجلس هذا بأسلوب قصصي يوظف أركان الصورة وابعادها : زمانا ومكانا وشخصاً : ندامي وسقاة، وادوات واقداحاً في مشهد يعج بالثمالة والانتشاء :

١- الديوان ٧٨٢ / ٥ والمزاء: شراب أفضل والخمرة تسمى مرة بمعنى غير حامضة لان الحموضة عيب فيها ويقال للحموضة "خمطة" ويقال لنوع من الخمرة "مزة" بفتح الميم وضمتها اذا كان لها لذعة في اللسان انظر:

أدب الكاتب: محمد بن عبد الله بن قتيبة الدينوري، ص ١٤٠.

٢- الديوان ٨١٥ / ٥-٢٧

٣- المهرجان في شهر تشرين اول من كل عام وسمي نسبة الى ملك الفرس المدعو مهر- وكانت الشهور تسمى باسماء ملوك الفرس ومعناه "شهر" او مهرجان معناه "نفس مهر ذهبت" حيث مات في هذا الشهر ملك الفرس. (مروج الذهب: المسعودي مجلد ٢ / ١٩٧-١٩٨) ومن معانيه (محبته الروح) لانه رمز بشاره للفرس بانتصار افريدون على الضحاك، ويعتقد الفرس بأن الملائكة ساعدتهم في النصر. (تاريخ الاسلام: د. حسن ابراهيم. حسن ج ٢ / ٤٣٨ ينقل عن الآثار الباقية: للبيريوني ٢٢٢).

٤- الديوان ١٨٥ / ١٣٠١٠

وليلة القصر والصهباء قاصرة
أرسلت شلتين: من نخط محاسنه
للهمسو بيسن اباريق وأقـداح
تدوي أتمسح، ونحظ يسر الصاحي
كم نظرة لي خلال الشام لو وصلت
وفي مجلس خمرة آخر، يحدد الزمان في يوم داكن والمكان في قطربل مما
شهرت بالخمرة، يوظف ادوات الخمرة ويغتيق الصهباء:

واليوم دجن والدار قَطْرَبِل (٢)
فانعم سليم الاقطار تغتبق الـ (م) صهباء، من دنها وتصطبج (٣)

وتتغير مجالس الخمرة بتغير ادوات السقيا، فما هو يسقى بكأس مدامة ذهبية
حيناً وبطرفه كاسان دائرتان، بين شرب المدامة واللثم والتقبيل، ويبدو أن الساقى مغم
أيضاً:

فسقى بكاس مدامة ذهبية
مازلت اشربها وألثم خدّه
وبطرفه كاسان دائرتان
واذا اشاء غناءه غنّاني (٤)

إن الساقى طوع يديه يفعل به ما شاء، فقد يسقيه بكأس مدامة وينتشي بطرفه
بصورة شبقية، وقد يلثمه ويقبل منه الخد حيناً وقد يسندله مهمة الغناء فيغنيه ما
شاء فيتوافر في مجلسه اصناف الصور منها الحركية في الشرب واللثم، واللمس
بالتقبيل، والشم باللثم، والصوتية بالغناء والبصرية بالكاسين الدائرتين يكتني بهما
عينيه، وبصورة نفسية شبقية ثمة.

وتتمتليء الكأس الصافية التي تعادل في لونها الفضة خمرأ، في مجلس خمرة
حيناً:

تري الكاس صافية كاللجـ (م) ين والخمر طافية كالذهب (٥)

وحيناً تمتليء الكاس خمرة بلون أحمر فتعادل اللهب وقبساته؛ يدير بها غلام
صبيح الوجه:

كأنها الدرة ماء وجهه
تحسبها في كأسها ياقوته
وجسمه أحسن من ماء الذهب
او قبساً ألهب عمداً فالتهب (٦)

وفي احيان أخرى تمتزج الكأس برضاب الساقى الذي يعدل الراح راحاً فينتشي
بعبثية تنسيه ما قد يلام عليه:

أمزج كاسي بجناريته
بـت أفديه ولا ارعوي
وانما أمزج راحاً بـراح
لنهي ناه او لحـي لاح (٧)

١- الديوان ١٧٩/٧-١٠٠٨

٢- قطربل: بلدة بغداد وعكبرا ينسب اليها الخمر (معجم البلدان: باقوت الحموي مادة قطربل)

٣- الديوان ١٨٤/١-٥

٤- الديوان ٥٢/١٠-١١

٥- الديوان ٤٣/٤

٦- الديوان ١٧٦/٤٠٥

وأحيانا يوظف الساقيات يحملن الكؤوس، ويدرن بها على القوم في مجالسهم لتناوب الانخاب وتحسب:

إذا الساقيات حملن الكؤوس دوراً على القوم أو نخبه (١)

والكاسات -مجازاً- يستقيها خصوم مدوحيه ذلاً واهانة شأن هزيمة خصوم المعتز في الفتن الداخلية:

ولو وقف المغرور لالتبست به زنابير سرعان الخميس المجنح
إذا لاحتسى كأساً دهاقاً من الردي متى يشرب الباقي بها يترنح (٢)

وأبو سعيد الثغري يستي عدوه كأساً ذعافاً وهزيمة يتجرعها:
سقيتهم كأساستقام ذعافها كنّيك في أولى السنين الذواهب (٣)

وتبرز القينة الغلامية في مجالس اللهو عنده، عادة حسناء تنظر اليه خلصة بسهام عينيها فتصيبه بسقام، تسعى اليهم بكؤوس الخمر وبفيها ورضابه، فتروي غلة المستهام راحاً ورضاباً فما هو يبرزها انثى بدلها وبقد غلام:

غداة بت أحمل اللوم فيها وعناء المحب طول السلام
نظسرت خلصة الي فأعدى بدني طرف عينيها بالسقام
أنثيت ثم دُكرت؛ فلها دلُّ (م) فتاة رود، وقصدُ غلام
قد سقتني بكأسها وبفيها ما يروي من غلة المستهام (٤)

وصورة مجلس الخمرة صورة لهو وعبث وتنفيس هم، وتقريب البعيد، وجني المكارم، فيه خلاعة ودعابة، وعلى هذا فإنه لا يجوز أن يفتى في رحابه بفتاوى، خاصة إذا كرعت فيه الكؤوس وانتشش شاربوها فمجلس العبث للعبث وحده، ولذا فقد شنع على مهجوه ابن أبي دؤاد القاضي القائل بخلق القرآن في معرض الهزء به وبمعتقده والقائلين به:

يديرون الكؤوس وهم نشاوى يحدثنا فلان عن فلان
إذا اصحابه اصطبحوا بليل أطالو الخوض في خلق القرآن (٥)

ويبدو أن مجالس الغناء لم تنحصر في مجلس الراح فحسب، بل ربما انفصلت عنها، ولكن المجلس الغنائي هذا قد قد يزخر بالقيان والمطربين؛ انثاً وذكوراً:

وتسمع أن شئت من قينة وإن شئت تسمع من مطرب (٦)

١- الديوان ١٨٢ / ١١ - ١٢

١- الديوان ٤ / ٦٧

٢- الديوان ١٩ / ٦١

٤- الديوان ٧٦٨ / ٢-٦ وقد اشار الى القينة ممن ترندي ثوب الذكور وتسمى بالكأس في زي انثى الشاعر ابن الرومي محاصره راجع: ابن الرومي: فنه ونفسيته من خلال شعره، إيليا الحاوي ص ٤٢-٤٣.

٦- الديوان ١٢٣ / ٥

٥- الديوان ٨٦١ / ١٠، ٩

ومن القيان من تتهم بشرفها بعد ان تعشق:

عِشُّكَ لِلْقَيَانِ أَجْدَى الْأَسَى فِي عِشِّكَ أَمْرَانِكَ نَفْثَانِ
قَدْ سَمَحْتَ عَانَتْهَا وَقْدَةٌ مِنْ حَزٍّ مَاءٍ سَهَكِ الرَّائِحَةِ (١)

ومن القيان من كانت تقدم للقيادة والزنا والبيع في معرض هجائه:

حتى اذا حذق القيادة كلها باع القيان وجدَّ في التعيين (٢)

وفي مجلس الغناء اشارات غزل لا تصلح للعميان في معرض هجائه أعمى مقينا،
يحاججه بأسلوب المناطق فيفترض فكرة عامة بحاجة الى برهان وتدليل.

والدعابسات بالعيون وبالايد (م) دي وأخذ الميعاد للالتقاء
إن اخوانك المقيمين بالامم (م) س اتوا للزنا لا للغناء
أنت أعمى وللزنا هنات منكرات تخفى على البصراء
هَبْكَ تَسْمَعُ الْحَدِيثَ فَمَا عِلْمُ (م) ك فيه بالفمز والايماء (٣)

ومن انواع الغناء الزجل (٤) الذي يوظفه في ميادين الحرب، لا في اماكن اللهو
والسمر، فمددوحه أبو سعيد الثفري يقود جحافل في ظلمة الليل الصموت في
تحركات عسكرية ليلية؛ يفترض فيها الهدوء للمفاجأة، الا من زجل جحافل وجلبتها
التي تكسر طوق الصمت:

فكيف وهو يسوق الليل في زجل من عسكر ما لشيء غيره زجل (٥)

لقد رسم صورة تحرك مددوحه بادوات منها تشخيص الليل مطيعاً له يسوقه في
طرب لملاقاة عدوه، صمت فيه كل شيء الاجلبة جيش متقدم الى أرض الروم، ومنها
رد الصدر على العجز. على باب من التكرار لأهمية التذاذ الأذن بالجرس الموسيقي،
ولما للزجل من تغيير في مجرى الصورة في محمل جناس تام في كل من عروض
البيت وضربه، يشي بتضاد خارج النص، متحد منسجم داخله، ذلك أن القائد زجل
عند لقاء العدو الذي يفترض أن يفاجأه بصمت، غير ان حركة عسكره بزجلها وجلبة
حركاتها تكسر الصمت، فيتحد المتضادان في عالم مددوحه القائد المتميز.

وفي مجلس غناء آخر يقف الشيب حائلاً بينه وبين لهوه في صورة متضادة في
احدى حالات النفسية بكبر سنه:

ردي علي الصبا ان كنت فاعلة ان الهوى ليس من شأني ولا طربي (٦)

١- الديوان ١٩٩ / ٤، ٢

٢- الديوان ١٩٩ / ٤، ٢

٣- الديوان ١٩٩ / ٤، ٢

٤- الزجل: اللعب والجلبة والقطرب ورفع الصوت (لسان العرب: ابن منظور مادة زجل) والغاموس
المحيط: الفيروزآبادي (زجل).

٥- الديوان ١٩٩ / ٤، ٢

٦- الديوان ١٩٩ / ٤، ٢

وفي مجلس غناء كدر تعزف آلات الموسيقى انغاماً منفرة لضرب قينة عُلجة عليها
تكدّر صافى الراح في سجالسوا

يكدر صافى الراح في شدوها وتنفر الاوتار في شدوها (١)

وثمة مجالس ألعاب أهمها مجلس القداح واللعب بالنرد الذي يعادل به حباب
الماء في غدرانه بأسلوب قصصي :

جاءت به ريح الصبا من نجد فانتشرت مثل انتشار العنبر (٢)
فراححت الأرض بعيش رغد من وشي أنوار الرّبي في نرد
كأنها غدرانها في الوهد يلعبن من حبابها بـ "النّرد" (٣)

ومن مجالس الألعاب مجلس القداح (٤). الذي يعادل بالمعلى السهم السابع " ذي
الفروض السبعة، مهدوحه صاعد بن مخذ الذي أسماء (المعلى) على باب من
التجانس التام، إثارة للنص لاستجلاء صورة مهدوحه منتصراً فائزاً باحتياز رغائبه :

وجدنا المعلى كالمعلى وفوزه بغنم القداح واحتياز رغائبها (٥)

ويتخذ من القدح المعلى "السهم السابع" رمزاً: ذا دلالة على فضله اذا فاز
فيحوز سبعة أنصبه ليعادل به نسب بنى هاشم من خلفاء بنى العباس الذي لا يعلوه
نسب :

وان حضروا الأيسار حازوا مدى العلا وفازوا بقدح منجح غير خائب (٦)
ومسا قدحهم الا المعلى فمن أبى فليس له الا منيح (٧) الضوارب

ويوظف من مجلس القداح اول سهام الميسر المدعو "الغذ" (٨) ليعادل به
مهدوحه وصديقه الفضل.

أجعلك الغذ من قداحهم اذا اجيلت، وان هم غضبوا (٩)

١- الديوان ٤/٩٢

٢- الديوان ٤/٢٣٩. والنرد مغرب وضعه نرد شيرين بابك ولهذا يقال له :النرد شير انظر (القاموس
المحيط : الغروراجادي مادة: نرد)

٣- الديوان ٢٣٩ / ٥-٦، وانظر النرد واللعب بها عند (مروج الذهب: المسعودي مجلد ٤ / ٣٢٧ - ٣٢٨).

٤- القداح هي سهام الميسر يستقسم به او يرمى به عن القوس
(لسان العرب: ابن منظور مادة (قدح).

٥- الديوان ٣٥ / ٧٥ - الديوان ٥٥ / ١٢٩.

٦- المنيح: الثامن من القداح الذي لا نصيب له "لسان العرب: ابن منظور مادة منيح".

٨- الغذ: الأول من قداح الميسر فيه فرض واحد وله غنم نصيب واحد وعليه غرم نصيب واحد ان خاب
ولم يفز والثاني التوام وسهام الميسر عشرة: الغذ والتوام والرقب والحلس والتافس والمسيل ثم المعلا
وثلاثة لا انصباء لها وهي المنح والوخذ (لسان العرب: مادة غذ).

٩- الديوان ١٣٢ / ٣٥.

على الناس ثور قد تدلت غباغه
 لشخص الخوان يبتدي فيواثبه
 أضاء شهاب الملك أم كل ثاقبه

بكسى المنبر الشرقي إذ خار فوقه
 ثقييل على جنب الثريد مراقب
 إذ ما احتشى من حاضر الزاد لم يبل

البحرني

الديوان ٧٠١ / ١٧ - ١٩

“الانسان في حياته اليومية والعامة“

يستوقفنا الباحثي عند صور كثيرة لصنوف من الناس، لأن عصره امتشج بتركيبة مختلطة من أنبش و طبقات اجتماعية أبرزها: طبقة الخلفاء، وطبقة الوزراء، وطبقة الكتبة، وطبقة أصحاب دواوين الخراج، وطبقة أصحاب البريد، وطبقة الخدم والغلمنة، وطبقة القادة العسكريين ممن توقفت عند بعضهم في دلائلهم من قبل.

والحق فإن هذه التركيبة المختلطة، تشمل أرباب المراتب الدينية والسياسية والعسكرية، وتبرز البناء الطبقي والمهني، في شرائح بشرية استوقفت الشاعر فتأملها بصور زاخرة خصبة.

لقد أبرز الباحثي رؤياه - والتي نعني بها: "الرؤية الداخلية الذاتية التي تولد البنى الفكرية والتي تشحن الشعور الفردي بشبكة علاقات مترابطة في إطار الوحدة التكاملية في القصيدة" (١) - أبرزها في طبقات موزعة على شرائح إنسانية في حياتهم اليومية ومواقفهم في نشاطات الحياة المختلفة. فما دلالات الانسان وإيحاءاته في حياته اليومية وطبقاته؟

أما طبقة الخلفاء العشرة (٢) التي عاصرهم فأدارهم في (١٠٤) مائة وأربع مقصداً شكلت نسبة (١١,٥ %) من مجموع مقصداً الديوان وقد نال المتوكل (٤٦) ستاً وأربعين قصيدة منها شكلت (٥ %) من مجموع مقصداً الديوان و (٤٠,٦ %) من نسبة شعره في الخلفاء الذين عاصرهم، وعلى هذا فقد توقف عند المتوكل يرصد إنجازاته العمرانية يصور قصوره وبركته، وحلبة سباق خيله (٣)، ويهنئه بها، كما يعزیه لحريق وقع في قصر ولي عهده (٤) ويرثي أم المتوكل لما قضى نحبها (٥)؛ كما امتدت رؤياه إليه سياسياً، فسجل له شفاعته في أمر ربعة (٦)، كما تلمص شخصية المتوكل ليصلح بينه وبين زوجته قبيحة بشعره، وقد تم له ما أراد. (٧) وزيارته دمشق وانصرافه عنها (٨).

ويبدو أن الباحثي نظر إلى المتوكل خاصة، على أنه الانموذج "المثال"؛ ذلك أنه أحبه ونظر إليه قوة مفيرة، حاملي الديار من العدى، وبه يستأنس المكان، ويخصب بكرمه بعد أن كان يباباً، لقد أحبه وعلق عليه أمانيه الكبار وآماله، وتلمس الخير فيه. فما الرؤية الشاعرة في ممدوحه هذا؟

- ١- انظر المصطلح في: الصورة الغنية في شعر زهير بن أبي سلمى: عبد القادر الرباعي ص ٩١.
- ٢- عاصر الخلفاء: (المأمون ١٩٨ - ٢١٨) و (المعتصم ٢١٨ - ٢٢٧) والواثق (٢٢٧ - ٢٣٢) والمتوكل (٢٣٢ - ٢٤٧) والمتنصر (٢٤٧ - ٢٤٨) والمستعين (٢٤٨ - ٢٥٢) و المعتز (٢٥٢ - ٢٥٥ هـ) والمهتدي (٢٥٢ - ٢٥٦ هـ) والسنهد (٢٥٦ - ٢٧٩) والمعتضد (٢٧٩ - ٢٨٩ هـ) (انظر مروج الذهب ج ٤/ ٤ - ٢٧٥).
- ٣- الديوان: القصائد ٤١١، ٤١٢، ٤٢١
- ٤- الديوان ٨٤٤
- ٥- الديوان ٢٧٦
- ٦- الديوان ٨٤٣
- ٧- الديوان ٤١
- ٨- الديوان ج ٥ / ٢٩٢١ أغراض أخرى منها زيارته دمشق وانصرافه منها.

لقد اتخذت رؤيته فيه أنماطاً شتى؛ لأنه تلمس فيه خصالا حميدات كثارا؛ فسجلون له، وبرزه "بطلا نموذجياً" ذلك أنه خلع عليه (١٣) ثلاثة عشر لقباً افتترشت لممدوحه أمور الدنيا والآخرة؛ فهو: تنازلياً: ملك احدى عشر مرة (١) وخليفة سبع مرات (٢) وامام اربع مرات (٣) وأمير المؤمنين أربع مرات (٤) وأمين الله ثلاث مرات (٥) وما عداها من الالقاب فمرة واحدة وهي امام ائمة (٦) وأصاحب جلالة (٧) وامام الهدى (٨) وولي الخلافة (٩) وابن عم النبي (١٠) وشبيه النبي (١١) وحائز ميراث النبي (١٢) وقيم الدين والدنيا (١٣).

ولعل من اللافت أنه خلع عليه صفات انماز بها وحده عن سواه من الخلفاء منها صاحب جلالة، ومنها شبيه النبي -صلى الله عليه وسلم- كما نلاحظ أنه وظفه ملكاً أكثر مما وظفه خليفة بنسبة (٧: ١١) ولعل لصورة الملك دلالة عميقة؛ ذلك لان دولة بني العباس كانت تنزع نزعة ملكية؛ فهو ظل الله في الأرض (١٤). ويبدو أن من صورة الملك ذات الدلالات المختلفة. صورة "ملك تبوأ خير دار اقامة" (١٥) فبنى قصر الجعفري الذي يليق بمقامه، ومن دلالات الملك أن بيده الحل والعقد، وهو ما تعجز عنه البرية:

ملكك تعجز البرية (م) عن حل ما عقد (١٦)

وصورته -ملكاً- يحمى عز مملكته - بقوة جيشه اللجب - كما يحمي الدين ايضاً:

أظهرت عز الملك فيه بجحفل لجب يحاط الدين فيه وينصر (١٧)

وصورة الملك النموذج عنده، أنه يذل المعتدين عامة:

ملكك أذل المعتدين بوطأة ترسو على كتد النفاق وتثقل (١٨)

١- الديوان القوائد ٣/٦٣٥ ، ١٣ / ٦٢٩ ، ٩/٧٦٦ ، ٢٤/٦٧٥ ، ١٦ / ٤٢١ ، ١٤/٢٧٩ ، ١٤ / ٢٨١ ، ١٤/٢٧٨ ، ٥/٣٩٨ ، ١١/٤١١ و ١٠/٢٧٧ .

٢- الديوان: خليفة الديوان ٢/٢٩٨ ، ١٠/٤٢١ ، ١٠/٦٢٧ ، ٩/٢٧٨ ، ٢٥١٢٧٦ ، ٢١/٧٦٩ ، ٢٨ / ٧٦٨ .

٣- الامام الديوان قصائد ٩/٦٣٧ ، ٧٦٧ / ٢٥ ، ٢/٢٨٠ ، ١/٢٩٨ .

٤- الديوان ٢٨ / ٦٧٥ ، ٤/١٤٠ ، ٤٢/٤١١ ، ١٢/٤٢١ .

٥- أمين الله الديوان ٢٦/٧٦٧ ، ٣/١٤٠ ، ٢/٢٨٩ ، ٦- الديوان ٢٣/٧٦٩ .

٧- صاحب الجلالة: الديوان ١١/٦٧٥ ، ٨- امام الهدى: الديوان ١٤/٢٧٨ .

٩- ولي الخلافة: الديوان ٣/٢٨٠ ، ١٠- ابن عم النبي: الديوان ٢/٣٥٧ .

١١- شبيه النبي: الديوان ١٩/٢٨١ ، ١٢- حائز ميراث النبي الديوان ٧/٣٥٧ -٨ .

١٢- قيم الدنيا والآخرة الديوان: ١٢/٢٨١

١٤- الصورة الفنية في شعر ابي تمام: د. عبد القادر الرباعي ص ٢٩ .

١٥- الديوان ١١/٤١١ ، ١٦- الديوان ١٤/٢٧٩ .

١٧- الديوان ١٦ / ٤٢١ والكثد بفتح الداء وكسرهما: مجتمع الكتئين في الانسان لسان العرب: مادة كتد .

١٨- الديوان ٢٤/٦٧٥

وصورة الملك النموذج عنده، أنه ذو تصميم لا يرتد عن أركان قطعه :
ملك إذا أمضى عزيمة أمره لم يثن عزمته اعتراض العذل (١)

ومن سمات الملك المتوكل العفو عند المقدرة :

ملك إذا عاذ المسيء بعفوه غفر الاساءة قادر لا يعجل (٢)

هذه من دلالات الملك عنده؛ فهو ذو سمات تؤهله للملك يحمي ذمار دولته بقوة سلاحه ويردع المعتدين، ذو عزيمة وتصميم، قوي يغفر الزلات عن مقدرة لذلك يستأهل الملكية له ولعقبه من بعده؛ على رؤية وراثية :

الملك فيه وفي بنيه ما بقي الليل والنهار (٣)

ثم تتحول دلالة الملك الى "عنصر نوراني محول" فجيبته شمس الضحى، وبدر الظلمات، إن عنصرى النور هذين يجليان الليل والنهار :

ملك بسدا وجبينه شمس الضحى، بدر الظلم (٤)

أما الخلافة فوظفها في المرتبة الثانية بعد الملكية، ويبدو أنه حرص على أن يقرن اسم الخليفة جعفر بالخلافة؛ لانه - ربما - كان يقصد تثبيت تعيينه بالاسم في هذا المنصب ذي السمة الدينية؛ ذلك لأن في تعيين الخليفة بيعة وشورى، ولها مراسم تنصيبية؛ فهذا هو يقرن الاسم والمنصب سبع مرات منها :

"قل للخليفة جعفر أعيال الرجال مكان نذك (٥)
وقوله :

"الله مكن للخليفة جعفر ملكا يحسنه الخليفة جعفر (٦)
وقوله :

"خلافة جعفر عدل وأمن وحلم لم يزل يسع الانام (٧)
وقوله :

الله سهل بالخليفة جعفر من دهرنا مالم يكن يتسهل (٨)

كما أبرز من دلالات الخلافة الشورى والبيعة؛ ومراسم المهابة والجلالة لهذه البيعة الخليفة ولعل الخلافة وظفت بصورة تشخيصية سنائية متحركة تحظى بوجه الخليفة الصبيح :

اليوم اطلع للخلافة سعدما واضاء فيها بدرها المتهلل
لبست جلالة جعفر فكانها سحر تجلله الصباح المقبل (٩)

٢ - الديوان ١٢/٦٢٩

٤ - ٩/٧٦٦

٦ - الديوان ١٠/٤٢١

٨ - الديوان ٢٢/٦٧٥

١ - الديوان ٢/٦٣٥

٣ - الديوان ٥/٢٩٨

٥ - الديوان ٦/٢٧٨

٧ - الديوان ١٤/٧٦٩

٩ - الديوان ١٠/٦٧٥ - ١١

خلافة أئته طائفة دونها حرب، بيعة ترضي القرآن الكريم، لقد بايعوه كناً بكف،
بعد تشاور؟ وتديرهم الأمر شيئاً بينهم، فوجدوه أهلاً للخلافة فخطبوه:

جاءته طائفة ولم يُهَزَّزْ لها
عن بيعة إلا تكن عَقَبِيَّةُ
رمح ولم يُشْهَرْ عليها منصل
فهي التي رضي الكتاب المنزل (١)

خلافة ذات دلالة على اجماع عليه بحبة واقتناع، مسحوا أكفهم بكفه فنجمت
عن بيعتهم دولة؛ فلمس فيه عنصر التغيير والتحول الى الريادة والنموذج المنقذ:

لم تنصرف عنها النفوس، ولم تَزَعْ
مسحوا أكفهم بِكَفِّ خَلِيفَةٍ
فيها القلوب، ولم تَزَلْ الأَرْجُلُ
نَجَمَتْ بدولته الحقوق الأَقْلُ
عن أمره، وفضيلة ما تُشَكِّلُ (٢)

ومن دلالات الخلافة أن المتوكل أوصى لأولاده بالخلافة من بعده، فاسيغ عليهم
الطابع الديني التوريثي:

بارك الله للخليفة في المجـ (م) د المعلى والمآثرات الكرام
وأراه آماله في ولاية البـ (م) عهد اهل الوفاء والانعام (٣)

وأبرز الباحثي من سمات الخليفة المتوكل ما يميزه عن غيره من الخلفاء فهو
ذو عدل ويوفر الأمن، وذو حلم يتسع له؛ ولعله ينماز به عن سواء من الخلفاء، اذ رأى
فيه بطلاً أنموذجياً، حتى على اقرانه فاتسعت دائرة الاعجاب الشخصي به، لأنه في
نظر الشاعر نسيج وحده:

خلافة جعفر عدل وأمن
وما الخلفاء لو جاروك يوماً
وحلم لم يزل يسع الأناما
بمعتليقك رأياً واعتزاماً (٤)

كما أنه رأى فيه أهلية للخلافة؛ فهو من محتد طيب اذ هو ابن عم رسول الله
-صلى الله عليه وسلم- كما أنه كريم، وقوي؛ وهو "خليفة الله في أرضه"

خليفته في أرضه ووليه
الرضي لديه وابن عم رسوله (٥)

وهو:

خليفة يرتجى ويخشى
كلتسا يديه تفيض سحاً
كأنه جنة ونسار
كأنها ضرة تغار (٦)

إن هذه السمات اقيمت على التضاد (يرتجى / ويخشى) و (جنة / نار)؛ تبدو
الصور متناقضة خارج النص متساوقة داخله، تؤثر النص بعلاقات جدلية تشير

١- الديوان ٦٧٥ / ١٥، ١٢.

٢- الديوان ٦٧٥ / ١٦ - ١٨.

٤- الديوان ٧٦٩ / ١٤، ٢١.

٦- الديوان ٢٩٨ / ٢-٣.

٣- الديوان ٧٦٨ / ٢٨ - ٢٩.

٥- الديوان ٦٢٧ / ١٠.

الدهشة في المتلقي، وتثريه إحياءات. كما أن من دلالات الخليفة أن تجتمع معه غير صفة من صفات الخليفة، فيه إمام وخليفة ومليك (١)، وما جميع هذه الصفات والألقاب في غير قصيدة إلا تأكيد على أهليته في الحكم وحببه له، وتعليقه آمالاً جساماً عليه.

أما من دلالات أمير المؤمنين فهي أحياءه السنة فدعا له بطول البقاء بنسبة (١:٣) فيقول:

فاسلم أمير المؤمنين مسريلاً	سربال منصور اليمين مظفر (٢)
فاسلم أمير المؤمنين ولا تزل	تعطي الزيادة في البقاء وتشكر (٣)
اسلم أمير المؤمنين لسنة	أحييتها والناس حيرى ضلل (٤)

ونلاحظ أن من دلالات أمير المؤمنين إحياءه السنة وإماتته البدعة التي خلاصتها القول بخلق القرآن التي كان الواثق أخوه يمتحن الناس عليها. (٥) كما نلاحظ من مناسبات توظيفه (أمير المؤمنين) مباركته له في قصره "الجعفري"، (٦) ومباركته له يوم العيد (٧) فوظف الخلافة في امري الدنيا والآخرة.

وأما من دلالات "أمين الله" فالرفعة التي لم يصل إليها أحد :
وأنت - أمين الله - في الموضع الذي أبى الله أن يسو إلى قدره قدر (٨)
ولذلك مالت إليه القلوب مخلصه فتعلق الناس به مجتمعين لا مفردين بدليل "ضمير الجمع المتكلم" - لذلك فهو نموذج عام لا خاص :

اليك أمين الله مالت قلوبنا بإخلاص نزاع اليك هيام (٩)

كما أن من دلالاته ارتباطه بمواقع الأنس واللهو واحتساء الراح :
أدراها فهذا الروض يحيي نسيبه وهذا أمين الله تغني مواهبه (١٠)

ونلاحظ من أسلوبه في توظيفه أمين الله هو المخاطبة والندائية (أنت أمين الله) و (اليك أمين الله) وهذا (أمين الله) مما يشي بتواشج العلاقات بين الشاعر والمتوكل وليس بفروء فكان كما هو معروف شاعر القصر، يرصد إنجازات المتوكل ويسجلها له، ويحضر مواقع أنسه ولهوه، ومناسبات العيد وزهوه (١١).

١- انظر القصيدة ٧٦٩ / ٢١، ١٤٠٢٣، وقصيدة ٥٠٢١ / ٢٩٨، ٧٦٦ / ٧، ١٠ / ٩.

٢- الديوان ١٢ / ٤١١ ٣- الديوان ١٢ / ٤٢١

٤- الديوان ١٢، ٢٨ / ٦٧٥

٥- انظر ذلك مثلاً: إخبار الدول وآثار الأول في التاريخ: أحمد الدمشقي (الشهير بالقرماني) الفصل العاشر المختص بالمتوكل. وانظر الفصل التاسع في خلافة الواثق حيث كان يحاسب من لم يقل بخلق القرآن.

٦- الديوان ١ / ٤١١ ٧- الديوان ١ / ٦٧٥

٨- الديوان ٢ / ٣٨٩ ٩- الديوان ٢٦ / ٧٦٧

١٠- الديوان ٣ / ١٤٠ ١١- انظر فصائد ٤٢١ / و ٤٨٨، و ٥١٦.

ويطول بنا البحث لو تقصينا الدلالات كلها مما لا يتسعه ميدان البحث، إذ ربما قليله في الدلالة يغني عن كثيره. وجامع القول أنه رأى في المتوكل أنموذجه البطل الذي هو قيم الدين والدنيا :

خلق الله جعفرأ قيم الدنيا (م) يا سدادأ وقيم الدين رشدأ (١)

لقد رأى في أنموذجه المتوكل "حائزاً ميراث النبي" بحق مبين، وكل ما عداه افك وزور، رأى في أنموذجه التوحيد لا الغربة؛ وأنموذج البطل القادر على التغيير والتحول من السلب إلى الإيجاب ثم إلى الحل المنقذ :

فلك السيف والعمامة والخاتم والبرد والعصا والسريـر
وامور الدنيا تنقذها بالدين مذ صيرت اليك الأمور (٢)

وها هو يوظف الزمان والمكان وممدوحه المتوكل في تتبع حركاته وتنقله من موقع إلى آخر في صورة حركية، يبرز دلالاته النفسية في تعلق المتوكل بشكل لافت، لأنه يوظفها في شبكة علاقات تموج بالحركة، وتتدافع إحياء. ولعل الباحثري كان يدرك بینه وشاعريته، أن هذه العناصر الثلاثة هي التي تستبطن الصورة النفسية بما تقدمه من مناظر في المكان، بدلالات شتى وفي زمن يضفي على المكان وشائج تتعلق به دلالة، يتحرك فيها عنصر انساني بإبعاده المختلفة.

فالبحتري يسم ممدوحه بسمات فيها هالات تقديس؛ إذ يراه شبيه النبي خلقاً وخلقاً، ونسيبه جداً فجداً (٣) فاستحسنه قلباً وقالباً؛ شكلاً ومضموناً، وأنس في محياه وخلقته، كما رأى فيه عنصر البركة؛ فتمنى حلول ذلك اليوم الذي يبارك فيه دمشق بزيارته، لأنها موطن أهله وعاصمة الشام،

فمنسى تخيم بالشام فيكتسي بلدي نباتاً من نذاك المُسْبِل (٤)

إنه يكاد يحسد المدن والاماكن التي يزورها المتوكل كالموصل، على النعمة التي حظيت بزيارته.

لو كنت أحسد أو أنافس معشراً لحسدت أو نافست أهل الموصل (٥)

وهذه "سر من رأى" قد عادت إليها مسحة الجمال بعودة الخليفة المتوكل إليها :

زهت سر من را بالخليفة جعفر وعاد إليها حسنهما وجمالهما (٦)

إنه رأى في الخليفة عنصر التجديد والخصب والندى، إذ تتحول الامكنة بـه

٢- الديوان ٨/٢٥٧-٩.

٤- الديوان ١٨/٦٣٥.

٦- الديوان ٨/٦٣٦.

١- الديوان ١٢/٢٨١.

٣- الديوان ١٩/٢٨١.

٥- الديوان ١٥/٦٣٥.

خصوبة بعد جذب ونعمى بعد بؤس. "غدت بك افاق البلاد خصيبة" (١) و "آية
نعمى ساقها الله نحرنا" (٢)

واذا ما تحرك المتوكل من مكان الى آخر فانه يوحش الأول ويؤنس الثاني الذي
ارتبط بالربيع والخصب والنماء؛ فهو اذا رمز من رموز "التكافل الاجتماعي".

فسي كل يوم انت نازل منزل جدد معالمه وتارك منزل
غشي الربيع ديارهم وغشيتها وكلا كما ذو بارق متهلل (٣)

فتمنى ان تحظى دمشق بزيارته فيها هي دمشق؛ تشخص فتاة؛ تبدي أحلى
محاسنها بزيارته؛ لأن التغيير حاصل بها لا محالة؛ إنه خصب لا جفاف؛

أمّا دمشق فقد أبدت محاسنها وقد وفي لك مطربها بما وعدا (٤)
يُمسي السحاب على أجباليها فرقا ويصبح الثبت في صحرائها بددا

ثم يتابع تصوير رحلة المتوكل، من العراق الى الشام مسير القطر، ودخوله دمشق؛
تتبعه وهو يصلي في المسجد محروساً بجحفل خليفي، عليه بقية ثياب النبي -صلى
الله عليه وسلم- وعمامته وسيفه ورداؤه وسيماء، وألقى خطبة نالت استحسان
المتلقين فاهتزوا لبلاغتها، وانبهروا لقدرته التحويلية في اقناعهم؛

وحال عليك الحول بالقطر مقبلا فباليمن والايمان قابلك القطر
لعمري لقد زرت المصلى بجحفل يرفرف في اثناء راياته النصر
وسرت بملك قاهر وخلافة ومابك زهو بين ذين ولا كبر
عليك ثياب "المصطفى" ووقاره وأنت به اولى اذا حصحص الأمر
عمامته وسيفه ورداؤه وسيماء والهدي المشاكل والنجر
ولما صعدت المنبر اهتز وأكتسى ضياء واشراقاً كما سطع الفجر (٥)

لقد وظف البحري الزمان يوم القطر والمكان (متحركا بجحفل الى المسجد ثم
يعتلي المنبر) تحت حراسة جيش مدجج سلاحاً "ليس جيشاً خليفياً يختص بحراسته
فحسب" بل هو جيش منتصر يبدو في المعارك.

ثم يعتلي المنبر وعليه آثار الخلافة منها عباءة النبي الكريم وعمامته وسيفه
وردائه، وهي صور تقليدية إشارية الى التوريث واتباع السنة والنهج المحمدي لا سيما
وسيماء سيما محمد النبي -صلى الله عليه وسلم-.

ثم تبرز صورة حركية نفسية، سمعية بخطبة بليغة يهتز المنبر لها فاعجبت
الناس فانبهروا بصورة مدهشة، وتحويلية نفسية. وفي المسجد (مكاناً) ويوم

٢- الديوان ١٢/٦٣٦

٤- الديوان ٢٨٠ / ٧٠٥.

١- الديوان ١٢/٦٣٦

٣- الديوان ١٦٠٢٠ / ٦٣٥

٥- الديوان ٣٨٩ / ١٠ - ١٦.

عن الفطر زمانا إمام خطيب وجمهور محتشد شخوصاً وجيش يحرسه، فاكتملت عناصر الصورة هذا بأن الزمان والمكان فيها يقال: "يتروبان بالندور الذي يقوم به الناظر على المسرح بوصفها شيئاً مرئياً يساعد خيال القاري" (١). وهذا ما تم فعلاً في هذا المشهد.

كما نلاحظ في هذه الصورة اتجاهاً تاريخياً، إذ يؤرخ لها بالشهر الذي مضى في دمشق وكانت إقامته في دمشق شهرين وأياماً، ثم رجع إلى سامراء بعد أن أمضى في رحلته ثلاثة أشهر وأياماً ذهاباً من سامراء وإياباً إليها كما يؤكد المؤرخون (٢) ولعل مثل هذه الوقفات الشعرية أن تدخل في النظرة "الانثروبولوجية" (٣) حيث يتم رصد حركات الإنسان اجتماعياً وحضارياً ودراسته وعلى هذا؛ يمكن أن ننسحب هذه النظرة على توقفات البحري عند المتوكل وهو يرصد حركاته العمرانية والاجتماعية والسياسية والعسكرية؛ فيها رغبته الخالصة في تخليد آثاره وأعماله ومقدرته الفنية، والتي سندرسها فيما بعد. إن شاء الله.

وثمة رؤية بحرية تدعو للوحدة لا للتفرق سواء في المذاهب الدينية أو السياسية، نلمسها في مهاجمته المعتزلة القائلين وعلى رأسهم في عهده أحمد بن أبي دؤاد - بخلق القرآن؛ لقد كان يؤمن فيما يبدو لي بمذهب "التقية" فلم يجهر برفض هذه الدعوة في زمن الوثائق الداعي لها، لكنه أظهرها علانية مهاجماً أصحابها متشفاً بمقتل أحمد بن أبي دؤاد على يد المتوكل الذي أحيا السنة، ومنع الجدل بخلق القرآن، فانبرى البحري يشيد بموقف المتوكل، من ابن أبي دؤاد، ويشنع على أصحاب المذهب المتزلي ويتشف ندركه في قوله:

فما أبقت من ابن أبي دؤاد	سوى جسد يخاطب بالمعاني
إذا أصحابه اضطبحوا بليل	أطالوا الخوض في قول القرآن
يديرون الكؤوس وهم نشاوى	يحدثنا فلان عن فلان (٤)

لقد أبرز نفسية شاعر حاقد على مذهبهم، وامتشج رأيهم بحالة السكر التي تفرز لا وعياً من جهة، وانتهاكهم المحرمات من جهة أخرى، وبالتالي تبرز دلالة لاتوهمليهم للخوض في هذه المسألة.

ثم يتخذ موقف الفاضح لنوايا الثائرين في عهد الخليفة الواثق، بزعامة الشاري

١ - الأدب وفنونه: د. عز الدين إسماعيل ص ١٩٤.

٢ - تاريخ ابن الأثير أخبار سنة ٢٤٤، مروج الذهب للمسعودي: مجلد ١١٥/٤.

٣ - انظر المصطلح في: الأساطير: د. أحمد كمال زكي ١٦.

٤ - الديوان ٨٦١ / ٥، ٩ - ١٠، أخبار البحري: المولي: خير رقم ٧١ وفيه البيتان ٩ - ١٠، والموشح:

للمرزياني ٣٤١/١ والموشح ص ١٠٥ - ١٠٦ لما سئل عن تناقضه وقوله بخلق القرآن "ويحرفون

كلامه المخلوق" قال هذا ديني في إمام الواثق ثم نزعته عنه في أيام المتوكل.

الخارج على الخلافة؛ فيهاجم فكرة خروجه، وينسبها إلى الكفر، متمثلة بتحريف القرآن وخلقه؛ وهاهم خرجوا على أمانم وخنعوه، وخنعوا من أجمع المسمون عليه. وهي دعوة إلى الوحدة لا إلى التشرذم وشق عصا الطاعة :

طَلَعَتْ جِيادُكَ مِنْ رَبٍّ الْجُودِيِّ قَدْ حَمَلْنَ مِنْ دَفْعِ الْمُنُونِ وَسَوْفَا
يَطْلُبُنَّ لِسَارَ اللَّهِ عِنْدَ عَصَابَةِ خَلَعُوا الْإِمَامَ وَخَالَفُوا التَّوْفِيفَا
يَرْمِسُونَ خَالَتَهُمْ بِأَقْبَحِ فَعْلِهِمْ وَيَحَرِّفُونَ كِتَابَهُ الْمَنْسُوقَا (١)

أما رؤيته في الوحدة السياسية، فانبثرت واضحة في امتداحه المنتصر الخليفة ابن المتوكل الذي أعاد الحقوق إلى أبناء عمه، من آل علي بن أبي طالب، بعد أن انتقصها الخليفة المتوكل، وضيق على آل علي كُلَّ خَنَاقٍ (٢)؛ فهي هو يخرج من "تقيته" فيمتدحه ولعله تعريض بالمتوكل فيقول :

رَدَدْتَ الْمَظَالِمَ وَاسْتَرْجَعْتَ يَدَاكَ الْحَقُوقَ لِمَنْ قَدْ قَهَرَ
وَصَلَّيْتَ شَوَابِكَ أَرْحَامَهُمْ وَقَدْ أَوْشَكَ الْحَبْلُ أَنْ يَنْبُتَرَ
قَرَابَتَكُمْ بَلْ أَشَقَاؤُكُمْ وَاخْوَتَكُمْ دُونَ هَذَا الْبَشَرِ
وَأَنْ عَلِيًّا لِأُولَى بِكُمْ وَازْكِي يَدَا عِنْدَكُمْ مِنْ عَمْرِ (٣)

كما أنبلج من "تقيته" يهتك شرف علي بن الجهم الذي كان يشتم الإمام عليا رضي الله عنه ولكن متى؟ إنه عام (٢٤٨هـ) بعد وفاة المتوكل الذي كان يستحسن مسبة الإمام علي ويكافئه عليها ابن الجهم، في قطعة تعج حقداً نفسياً بأسلوب قصصي حوارى، وبصورة حركية تطفح سخرية أدرجها على بذاءتها :

فَاجَأْتُهُ طَالِبَ ذِي حَاجَةٍ يَنْبُكُ مَوْلَاهُ عَلِيَّ جَانِبِ
فَقُلْتُ: يَا شَيْخَ أَمَا تَسْتَحْيِ تَنْبُكُ مَوْلَاكَ بَلَا حَاجِبِ؟
فَقَالَ: هَذَا رَجُلٌ قَالَ لِي: سَبَّ عَلِيَّ بْنَ أَبِي طَالِبِ
وَكُلُّ مَنْ سَبَّ إِمَامَ الْهَدَى يَخْلُ يَشْكُو وَجَعَ الْحَالِبِ (٤)

ويبدو أن الباحثري كان قد وظف الإمام علياً كرم الله وجهه "نموذجاً" مشبهاً به أبا سعيد الثفري في نصره، قبل تولي المتوكل خلافته؛ ذلك أن سيما ممدوحه أبي سعيد في معاركة قد تداعت فتذكر علياً الأصلح البطين في مواقفه الجريئة :

أَذْكُرْتَهُمْ سِيَمَاءَ سِيَمَا عَلِيٍّ إِذْ غَدَا أَصْلَعَا عَلَيْهِمْ بِطِيناً (٥)

١- الديوان ٥٧١ / ٣٢ - ٣٤

٢- راجع حقد المتوكل على آل علي بن أبي طالب مثلاً عند: تاريخ الطبري أحداث سنة ٢٣٦، والكامل في التاريخ لابن الأثير سنة ٢٣٦هـ حيث أمر المتوكل بهدم قبر الحسين بن علي وزرع موضع زيارته، وانظر علاقته بآل علي حتى وفاته سنة ٢٤٧هـ في المصدرين ذائهما. وانظر مقال الطالبيين: لابي الفرج الاصفهاني ص ٥٩٧ - ٥٩٩.

٣- الديوان ٣٤٠ / ٢٥ - ٣٤.

٥- الديوان ٨١٥ / ٢٥

٤- الديوان ١٢٣ / ١ - ٤

ولعل سؤالا يثور: كيف نعد المتوكل "نموذجه" وما هو يعرض به بعد موته ويمتدح ولده المنتصر؟ ولعل الجواب أنه كان بطمح في أنموذجه أن يستكمل المآثره بانصاف اولاد علي بن ابي طالب. ولكنه تستر "تقية" من أن يناله السوء اذا ما انتقد منهج المتوكل في ايدائهم، غير أن تستره لم يكن عن قناعة بصحة المنهج، اذ ربما كان ينتظر "المخلص" لهم على ترقب، فوجد ضالته في المنتصر، فمدحه . وهجا مروان بن ابي حفصة الذي كان ينق سلعته هازئاً بعلي بن ابي طالب ارضاء للمتوكل:

أنحيست كي تنفقا زاريا على علي بن ابي طالب
قـد آن أن يبرد مغناكم لولا لجاج القدر الغالب (١)

إنه وجد فرصة سانحة في ان يكشف بضاعة مهجوه مروان الكاسدة التي كان ينفقا ارضاء للمتوكل:

انْ وَقَفْتُ سَوْفَكَ او أَكْسَدْتُ بضاعةٌ مِنْ شِعْرِكَ الخائب (٢)
وعلى الرغم من رؤيته في انصاف العلويين، الا أنه هجا ولده المنتصر الذي غدر بأبيه ممايشي بأنه "النموذج" الأعلى، اذ حقق أماني الشاعر في كرمه وعطائه، ورأى فيه قيم الدين، فعرض بالمنتصر وهجا لما اشترك - فيما يظن - بالمؤامرة التي فتكت بأبيه المتوكل: فما هو يتعجب بحيرة واندھاش، ثم يدعو عليه بتنغيص ملكه:

أكان ولي العهد أضمر غدرة فمن عجب أن وليّ العهد غادره؟
فلا ملّي الباقي تراث الذي مضى ولا حُمِلَتْ ذاك الدعاء منابسه (٣).

لقد كانت رؤيته في طبقة الخلفاء الذين عاصروهم، تتجلى من بعض الصور النموذجية التي رآها في المتوكل، لذلك يهجو المستعين، اذ حاول انتزاع حق الخلافة من المعتز بن المتوكل، فيعرض جزءاً من سيرة مهجوه الخليفة، ليدلل على سمات غير قيادية فيه؛ وبالتالي لا تؤمله للخلافة، فهو دَيَّاك -يربي الديوك- في "كُسْكُر" "الايرائية" الشهيرة، وهو أكل نهم "ثقل في جنب التريد" اذا احتشى طعاماً كرشه، هان عليه أمر الخلافة على أهميته، حديثه غير مهم ينقله الفراش الخادم عنه، فيطلب المتلقي في ذمه ويقل الممتدح لقوله، صوته كخوار البقر على المنابر يبدو كثور تدلت غباغبه لسمنه وترهل جلده:

متى أَمَلَّ الدَيَّاكُ أن تصطفي له عرى التاج او قثنى عليه عصائبه؟
فكيف ادعى حقَّ الخلافة غاصب حوى دونه ارث النبي أقاربـه؟

١- الديوان قطعة رقم ٦٠ / ٥-٤

٢- الديوان ٣/٦٠، وانظر هاجية فيه ٣١٨، و ٤١ / ٥-٤.

٣- الديوان ٤١٣ / ٢٧

بكى المنبر الشرقي اذ خافوقه
 على الناس ثور قد قدلت غباغه
 اذا ما احتشى من حاضر الزاد لم يُبَلِّ
 اذا بكى الفـرّاش ينثو حديته
 ولم يكن المغتر بالله اذ سري
 اضاء شهاب الملك ام كل ثاقبه
 تضاعل مطريه واطنب عائبه
 ليعجز والمعتز بالله طالبه (١)

أما رؤيته في الخلفاء الذين عاصروهم فهي بعض الصور النموذجية في المتوكل منها: ما يراه في المعتز: يطبق السنة ويتدارك دين الله فهو امام هدي، وهو طيب المحتد ويقاتل بالسيف (٢) كما يرى في المهدي خليفة في الملك، والخلافة رتبة من الله، ويشخص الخلافة تطلبه وهو ذو سيرة طيبة، وهو سجاد وهو كريم، ولباسه من صوف، ذو مواقف حربية يجمع الفتن، وشجاع في حروبه (٣) كما يرى في المعتز وابنه عبدالله والمعتد انهم من ابناء امير المؤمنين - أئمة وملوكاً - من المحتد الطيب وهم كرماء وشجعان ينتصرون في الحرب؛ ويطبّقون السنة ويدبرون امور الدنيا والآخرة. (٤)

وابرزت رؤية الشاعر سمة النورانية في كثير من الخلفاء الذين عاصروهم رمزاً الى محتد النور الأسنى بالتوريث والتقل من الحقيقة المحمدية: فمدوحه المتوكل "اذا غاب عن ارض ويمم غيرها فقد غاب عنها شمسها وهلاله" (٥). والمهدي ابن الشمس:

ولدته الشمس من ولد العباس
 طلعت من تملأ القلوب ووجه
 عم النبي والاقمار (٦)
 خشعت دون ضوئه الأبصار

وعبد الله بن المعتز عليه من أبيه بهجة مضيئة:

عليه من المعتز بالله بهجة
 اضاءت فلو يسري بها الركب لا هتدى

اذا ما انتهى ناصي المجرة واعتزى الى انجم ما زلن للملك أسعدا (٧)

كما ابرزت رؤيته سمة البياض في بعض الخلفاء منهم المستعين "الأبيض الغرة" (٨) والمعتز الذي هو عامل وراثي مقتبس من رسول الله صلى الله عليه وسلم.

وأبيض من آل النبي اذا احتبى
 الساعة عفو فالنفوس مواهبه (٩)

١- الديوان ٧١ / ١٥ - ٢٠، ٢٣
 ٢- انظر القصيدة ٧١ / ٢١، ٢٢، ٢٤، ٤٤.

٣- القصيدة ٢٤١ / ١٥، ١٦، ١٧، ٢٠، ٤١، ٤٥، وانظر ٢٦٨ / ٩، ١٥، ٢٥.

٤- انظر القصائد ٢٦٦ فله للمهدي وسماته وقصيدة ٧١ في سمات المعتز و ٢٦٧ في سمات عبد الله بن المعتز.

٥- الديوان ١١ / ٦٣٦
 ٦- الديوان ٢٤١ / ٢٣، ٤١، وقصيدة ٢٤١ / ٣٠.

٧- الديوان ٢٦٧ / ١٤ - ١٥
 ٨- الديوان ٢٢٠ / ١٣

٩- الديوان ٧١ / ٣٧

ولعل سمة "النور" تعادل الهدى الذي لا يزيغ عنه الا هالك؛ ذلك أن القرآن الكريم قرئ في خير آية النور والهدى بدأ حينها قوله تعالى: "إذا أنزلنا التوراة فيها هدى ونور" (١) وقوله أيضاً و"وآتيناها الانجيل فيه هدى ونور" (٢) وقوله تعالى: "الله نور السموات والأرض" (٣) من سورة اسميت بسورة النور، فلعل النور هذا الذي يقترن بالهدى يرمز الى الاقتداء به والسير على ضوئه ومنهجه ويكون؛ باتباع الخلفاء ممن اشار اليهم، ولعله ايماءة الى ضلالة من حاد عنهم حيث قال تعالى: "ومن لم يجعل الله نوراً فما له من نور" (٤).

وجامع القول إنه دعا الى اتباع النور، ممثلاً بالخليفة إذ به تستنار الطريق، وتجتمع القلوب على القائد الرمز، والخليفة المنتخب، وهو رمز ذو اتجاه دعائي، يدعو لتأييده؛ ونبذ الفرقة والتشردم.

وأما طبقة الوزراء فشملت قصائده (١٨) ثمانية عشر وزيراً (٥) منهم ستة عينوا غير مرة في الوزارات واطلق على بعضهم لقب "ذي الوزارتين" (٦) ويبدو أن للبحثي رؤية خاصة بطبقة الوزراء؛ ذلك أنه رأى في بعضهم أنموذجاً يحتذى به سواء على مستوى الاعجاب الشخصي، او الاعجاب الفكري، كما أنه قدح في بعضهم ممن لم تتوافر فيه السمات التي تعجبه في ممدوحه، فاتخذ موقفاً من بعضهم؛ يعاتبهم قبل ان ينقلب مدحه إياهم قدحاً.

لقد كانت رؤيته في أنموذجه الوزير ذات سمات؛ لعل من أبرزها الشجاعة والكرم وطيب المحتد كالوزير الفتح بن خاقان:

ليث وغيث وجواد ماجد كفاه بالأموال تحبو وتهب (٧)

والكرم ليس بالمال وحده، وإنما بالاخلاق:

فتقى كرم الله أخلاقه وألبسه الحمد غصاً قشيباً (٨)

وممدوحه ذو الوزارتين الحسن بن مخلد بن الجراح من أهل الندى محتداً وهم من أهل التقى سرّاً وعلناً وهم من أهل المجد:

إني وجدت بني الجراح أهل ندى غمر واهل تقى في السر والعلن (٩)

قسوم أشياد بعليانهم وورثهم كسرى بن هرمز مجدداً واضح السنن (١٠)

١- المائدة/٤٤.

٢- المائدة /٤٦

٣- النور ٢٥.

٤- النور ٤٠

٥- انظر ج ٥ / ٢٩١٨ - ٢٩٢٠.

٦- من ذوي الوزارتين الفتح بن خاقان وصاعد بن مخلد الديوان ج ٥ / ٢٩٠ الفتح بن خاقان ومنهم صاعد بن مخلد الديوان ج ٥ / ٢٩٠.

٧- الديوان ١٤/٥١.

٨- الديوان ١٦/٥٢

٩- الديوان ٨١٤ / ٧.

١٠- الديوان ٨١٤ / ٦

وهذا ممدوحه ابو خالد مر الطائي من ارومة طيء الماجدة :

وعلى ضيء إلتذجوم توقّدت على ششحتي ليل وأنتم سُعودمنا (١)

ويبدو أن أهم سمات ممدوحه الوزير هي "الكرم" لأنه يهجو ممدوحه أبا خالد مر الطائي على قرب محتده منه لما رآه بخيلا وهو من الثلاثة وعشرين رجلا كان مدحهم ثم هجاهم (٢). لأن الكرم يطفئ على عناصر الجوع والعزبة والغربة، ولما وجده بخيلا تلفت الى كنيته "أبي خالد" فتذكر كنية "الكلب" الحريص على الجشع والبخل، فهجاه دون أن يتلفت الى أرومتها وحقها عليه :

أشكو الى الله ثلاثا وهـ (٣) ن: الجوع والعزبة والغربة
ونحن ضيوف ابي خالد نهيم بين القصر والرحبة
لا ينفذ القوت الى غيره كأنما نضمير للحلبة (٣)

وما هو يقول في كنيته : كنية الكلب :

ورام اعتذارا ثم غص بريقه وظن كني الكلب أني أكالبه (٤)

إنه ينبذه لبخله وإن كان من عشيرته "طيء"

ولست أحابي في الهجاء عشيرتي بشيء سوى الآتراع الحلائل (٥)

ويبدو أن لسمة الكرم علاقة شخصية وغيرية، أما الشخصية فينال بالكرم نعماً وكساء وغنى ومتاعاً؛ منها على مبدأ المقايضة مالا يشعر منتخب :

إذا كساني الفتح أثواب الغنى فكسوتي إياه مدح منتخبي (٦)
والشاعر عبد النعم :

وما أنا الا عبد نعمتك التي نسبت اليها دون رمطي ومنصبي (٧)

أما علاقة الكرم الغيرية فينال فائدتها، ويجني ثمارها الشاعر وغيره، فممدوحه الفتح يقري البدور ويقريه؛ على محمل من صورة الاستعارة التصريحية :

ملكك بعالية العراق قبابة يقري البدور بها ونحن ضيوفه (٨)

كما أنه رأى في أنموذجه الوزير ممدوحاً - سمات أخرى منها حرص ممدوحه الفتح الذي أكثر من مدحه لحقنه دماء قبيلة تغلب في صراعاتها الداخلية مما وحد الصفوف والكلمة :

١- الديوان ٢٦١ / ٤٤

٢- الديوان ج ٥ / ٢٩١٨ - ٢٩٤٩ ومن جميع طبقات المجتمع.

٣- الديوان ٧٩ / ٣-١ ٤- الديوان ٦١٩٩.

٥- الديوان ٧١٧ / ٩. ٦- الديوان ٥٢ / ٢٠.

٧- الديوان ٦٣ / ٤٢ ٨- الديوان ٥٥٦ / ١٥.

فكم حقنت في تغلب الغلب من دم مباح، وأدنت من شتيت مفرق (١)

ويبدو أن البحترى أدرك أن في شعره تناقضاً؛ إذ كيف يمدح الكرم في الشخص ثم يهجو؟ شأنه مع مر الحلائي الذي وجد الخير كله عنده في معرض مدحه:

وجدنا خلال الخير عندك كلها ولو طلبت في الغيث عزَّ وجودها (٢)

وبعدها يهجو في غير قصيدة، يتهمة فيها بالبخل، فيعترف أن في بعض مدحه إفكاً وباطلاً؛ لكنه يُقدِّم سبباً ينتج عنه مسبب؛ يليق بهجائه له ويشفي وغراً في صدره؛ ذلك أن ممدوحه أخلفوا في مكارمهم؛ فسرقوا منه فرسه في جيئته اليهم مادحاً؛ لقد تغيروا في سماتهم فغير نظرته اليهم:

هُم سرقوا طُرْفِي وقد جئت مادحاً لهم إن بعض المدح إفك وباطل (٣)

كما لا يتورَّع البحترى عن هجاء الوزير أحمد بن طولون الذي امتدحه شجاعاً ينتصر على خصمه في المعارك؛ فينر خصمه منه مذعوراً:

ولـمـو لم يحاجز لؤلؤ بفراره لكان لصدر الرمح في لؤلؤ ثقب (٤)

ولكن ممدوحه ابن طولون تجاوز حدّه، فاستولى على ما للبحترى من ممتلكات وضياع في الشام، فانقضَّ بهجوه، ويتهمة في نسبه وشرفه:

أرقت جنائيات المضلل ثروتي فلا نشب بعد "العبيد" ولا وفر (٥)

ويبدو أن ابن طولون تجاوز فيما يسمى "الخط الأحمر" علامة الخطر؛ التي لا يسمح بتجاوزها وهي ماله؛ الذي سعى البحترى لتحقيقه، وجني ثماره؛ غنى وضياعاً فامتاج البحترى يتهمة بشرفه، متشككاً في نسبه، على باب من معرفته ببعض سيرته الذاتية:

وعامسرة أدَّت الى شرَّ عاهر	مشابهة كلب في الكلاب عريق
ليُلْبِخْ أو "طولون" يُعزى فقد حوت	على اثنين زوج منهما وعشيق
فأيهم—أداه فهو مؤخر	الى ضعة من شخصه ولصوق (٦)

وتضيق فسحة الرسالة إذا عرضنا نحو (٣٠٠) ثلاثمائة إنسان (٧) تعرض البحترى لهم في شؤون حياتهم مدحاً وهجاء وعتاباً ورثاء وتعزية وتوديعاً وغزلاً واستهداء (٨) تغطي نشاطاتهم في حياتهم اليومية، وامتدت لتشمل موقفه من الزمن

١- الديوان ٥٨١ / ٢٧

٢- الديوان ٢٦١ / ٢٣

٣- الديوان ٧١٧ / ٧

٤- الديوان ٣٩ / ٣٠

٥- الديوان ١٦ / ٣٤٦ والعبيد: الأرض.

٦- الديوان ٥٩٣ / ٢٤ - ٢٦، انظر سيرته في الاعلام: الزركلي مجلد ١ / ١٤٠.

٧- الديوان ج ٥ / ٢٩٢٣ / ٢٩٤٩، حيث امتدح ١٣٢ وهي ١٠٢. ومنهم (٢٢) مدحهم ثم هجاهم.

٨- انظر الديوان ج ٥ / ٢٩١٨ - ٢٩٤٩

والموت الذي أسأله بعد قليل ١. وتشمل التوجع للأسر، والم الشاعر ساعة توديع المسافرين، وخاصة إلى ميدان الحروب، وشمل استهزاءاته من ممدوحيه غلماناً لخدمته وافرأساً للقتل والسر، وثياباً ليلبسها ويزهو بها، واستهزاءه أضحى للتضحية والفداء.

كما توقف غير مرة يتنجز وعوداً يخيب ظنه فيها، كما توقف عند مجالس السر واللهو والغناء، ويمازح أحياناً متخذاً من الصوم في منشط سنوي موقفاً ونحوها (١).

ويتبدى لنا أن من طبقة الوزراء من كان عاملاً تحويلياً في البحري إذ توصل من خلال بعضهم إلى الخلفاء؛ شأنه مع الفتح بن خاقان (٢) كما يسجل البحري بعض المراسم التي أجريت لمقابلته الفتح فيقول:

ولما حضرنا سُدَّةَ الإِذْنِ أُخِّرَتْ رجالٌ عن البابِ الَّذِي أنا داخلُهُ
فافضيت عن قُرْبِ إلى ذي مهابة أَقَابِلُ بَدْرُ الأَفَقِ حين أَقَابِلُـهُ (٣).

ثم يدون لنا ملاحظاته عن ممدوحه في المقابلة الأولى التي رأى فيها ممدوحه ممشوق القوام كأنه "الرمح الرديني ثقفت أنابه للطعن وأهتزّ عامله" (٤) ثم تأمل فيه "الطلاقة والبشر" (٥) ولكنه اهتاب منه:

فسَلَّمْتُ واعتاقْتُ جَنَانِي هَيْبَةً تنازعني القول الذي أنا قائله
فلما تَأَمَّلْتُ الطَّلَاقَ وانثنى إليّ ببشر أنستني مخايله
دنوت فَقَبَّلْتُ النَّدَى في يد امريء جميل محياه، سباطد أنامله (٦)

ثم اطمأنّ نفسه بمقابلته أخيراً:

صفت مثلما تصفو الهدام خلاله ورقّت كما رقّ النسيم شمائله

ومن طبقة الوزراء ينطلق يرسم لنا الحواجز التي تعترض طريقه إلى الوزير، إنهم الحجاب الذين -فيما يبدو- كانوا يُنظَّمون الدخول على الوزير لمقابلته، فهذا البحري يعتذر للفتح عن تأخره في زيارته للاطمئنان على صحته، لا جفوة وإنما تحسباً من ردة الحاجب له:

فلا تحسبن تركي العيادة جفوة ولا سوء عهد جاذبتني جواذ به
ومن لي بأذن حين اغدو اليكما ودونكما "البرج" المُطَلُّ وحاجبه؟ (٧).

ومن الوزراء من يستعان به ليقتضي مآرب شخصية للشاعر شأنه مع الوزير

١- الديوان ج ٥/٢٩١٨-٢٩٤٩

٢- الديوان قصيدة ٦٣٢، أخبار البحري: الصولي ٨٣-٨٤ والذي بدوره صيره من جلساء المتوكل.

٣- الديوان ٦٣٢/٢٥

٤- الديوان ٦٣٢/٢٢

٥- الديوان ٦٣٢/٢٦-٢٩

٦- الديوان ٦٣٢/٢٨

٧- الديوان ٦٥/٨-٩ والبرج: قصر من قصور المتوكل (الديارات: الشابشتي ص ١٠٢-١٠٣).

الحسن بن مخلد بن الجراح "ذي الوزارتين" حيث استعان به وساطة الى أحمد بن داود السبيي كاتب الوزير، بعد أن مطله بعشرين ألف درهم كان المتوكل قد منحه أياها؛ فبدأ يماطله فاشتكى الى الوزير على كاتبه :

تعتيد أحمد ضّرني وإذا أمرت أطاع أحمد
لا أحرمن تعجيل ما قدمت من رأي وموعد (١)

ثم يصور معاناته النفسية على باب الكاتب المذكور، وفي أفناء عرصته موظفا ضمير الجمع انتمكلم؛ ربما ليدلّل على معاناة المراجعين الكثر وهو منهم، تهويلا للموقف (لنا مواقف) و (تهان أخطارنا) و (نغشاه) (لا نحن مشتاقون) وهو (مسرور بنا) يطالبونه بلين القول -حقوقهم- فيفجر بهم، ويفلظ لهم القول فهذه حالته، وما هو يشتكى على الكاتب الى الوزير فيتشكى على أنه شاهد عيان وصاحب تجربة، إنه النقدة الاجتماعية السياسة التي تبرز جأره، ومظلمته. ومن له الا الوزير؟!

أطلقني من يد السبيي أنت فقد كَلَّتْ لديه ركاب الطالب الطلح؟
أرى على بابه صرعى أقام بهم طول المطال فلا أجدي ولا نجحوا
لنا مواقف في أفناء عرصته تهان أخطارنا فيها وتطّـرح
نغشاه لا نحن مشتاقون منه الى أنس ولا هو مسرور بنا فـرح
إذا طلبنا بلين القول غرتـه ظلنا نعالج قنلا ليس ينفتحـح
يربع كاتبه صلحي لينقصنسي ولم يكن بيننا شر فنصطلـح
وكم أناس الا موافى متاجرتسي وحالوا الربح في نقصي فما ربحوا (٢)

ويهرع البحري الى الوزير صاعد بن مخلد الذين كان كاتباً من قبل، يمانى الأصل يمتدحه ويذكره بأصلهما اليماني المشترك، لما علم من ضبطه "ديوان الضياع" وتوجس البحري من أن تقع عليه الضرائب منه فكال اليه المديح :

نبهت ديوان "الضياع" وقد علت أسبابه سنة الحسير الهاجد
بصريمة كالسيف هزّ غراره ماضي الجنان به طويل الساعد
وإذا قسّطت على العزيز صفاً به ذلّ اليك، وطاع غير معاند

ثم يستشفع به لاتصال مودته السابقة به :

لي ما علمت من اتصال مودة ومقدمات رسائل وقصائد
واقل ما بيني وبينك أنـا نرمي القبال عن قبيل واحد (٣).

١- الديوان ٢٧/٢٥٠-٢٨، وانظر الاقطاع والتسيط في القصيدة ٦٦٦، ٢٠٧، ٢٠٩ وانظر الحاجب

٢- الديوان ١٢٧/٥-١٢

٣- الديوان ٢٣٠/١٨-٢٧، وانظر استثنائه ١٩٥/١-٢.

ولكنه لم يحقق أمله فيه غايته المنشودة، فانقلب الدهر شراً عنده لتولى صاعد فيه وزيراً ثم أنهال عليه تجريحاً وشتماً، ووظف اسمه ضيقاً وتضاداً فاسماه مابطاً صاعداً وحمل الدهر المسؤولية:

ولو لم يكن الا توقع مابط ——— اذا لكفاني منكرات النوائب
تولى فصار الدهر شراً بأسره صراحاً بلا شوب من الخير شائب
فبلكَ دهرُ السوء صاعداً مَجْدِهِمْ يدي مابطٍ بالتنا والمقانب (١).

ويبدو أن هجاءه لأصحاب الدواوين؛ انبجس عن علاقة شخصية -ربما تتعلق بشؤون الخراج- ذلك لأننا نسمعه يهجو الكاتب أحمد بن صالح في ديوانه كما يهجو مدير الديوان وبآن واحد واسمه الاضرنط على محمل من السخرية والاضحاك بجناس ناقص:

لنا حاجة ما كان جاني سؤالها وصولاً، ولا مسؤولها الغسل منصفاً
اذا ما أبى الضرَّاط اسعافنا بها فزعنا الى الاضرنط فيها فانصفنا (٢)

كما أن معاملة الكاتب للشاعر هي التي تهيجه للشر؛ فيهجو كما اسلفت أو للخير قيمتدح؛ حتى ولو كان نصرانياً شأنه مع الكاتب دليل بن يعقوب العامل النصراني:

متى آته أحمد بشاشة بشره وأرضى الذي يأتي من القول والفعل
ولست بعيداً من تناول مطلب عسير؛ اذا سهلته بأبي سهيل (٣).

والبحثري ذو عزيمة نافذة في مطالبته بحقوقه، فما هو يُحلف نصرانياً من أهل حلب على حقِّ له بأغلظ الايمان؛ ولكنه ينتهك حرمة النصراني ان كان حلفه كاذباً بكلمات نابية (٤)، غير أن الذي يضاد من أنه يتابع حقوقه لنيلها وعلى كافة الصعد، قبل أن ينتقل يطالب بها في الدواوين وعند الوزراء واصحاب الحل والربط.

١- الديوان ١٢٩/٢٦، ٢٧، ٧٥

٢- الديوان ١/٥٥٨-٢

٣- الديوان ٤/٦٦٠-٥

٤- الديوان قصيدة ١/١٦٨-٤٢.

والدواليب إذ يدرن ولا نسا (م) ضح يسقى بهن غير النعام
فكاننا نحسها في الأمانى أو نراها في طارق الأحلام

البحتري

«الديوان ٧٦٨ / ١٨ - ٢٤»

“الافسان والعمران”

وتوقف الباحثي عند معالم من الحضارة تمثلت في الأماكن التي كان للانسان دور في تغيير معالمها الطبيعية. (١) ومنها الكعبة الشريفة ومتراقاتها، التي رفع هواءها النبي ابراهيم عليه السلام وولده اسماعيل كما في النص "واذ يرفع ابراهيم القواعد من البيت واسماعيل..." (٢) فترادف اسمها في شعره بالبنية والبيت الحرام وتارة مجازاً مرسلًا - جزئية - الحجر، والحجر اليماني.

واتخذت الكعبة في شعره ابعاداً نفسية دينية، زارها الشاعر مرتين حاجاً، احدهما في عام تولى المنتصر الخلافة بعد مقتل أبيه المتوكل:

حججنا البنية شكراً لما حبانا به الله في المنتصر (٣)

وعزز حجته بأخرى ضماناً الى ضمان بعد تسع سنوات من حجته الأولى،
وكان الحج للقلب المعنى ضماناً زيد فيه الى ضمان (٤)

ويبدو من توظيفه "البنية" في شعره التكفير عن ذنوبه، لما للحج في لاوعيه الجمعي من تكفير، كما يحفز اللاوعي الجمعي بعدها التراثي، وتسلم آل هاشم حمايتها في مجدهم العتيق وتسيدهم:

علت هاشم من بعد ذلك كله سنام العلا فوق الذرى والغوارب
لهم علم فوق البنية ثابت بكفي كريم للمكارم ناصب (٥)

وتلحظ أن في دلالة "البنية" التي على وزن "فعيلة" بمعنى مبنية ثابتة تعادل ثبات المجدال هاشم منذ القدم.

وتلحظ في حجته "البنية" - في خلافة المنتصر - تعلقاً بالأصل، لا الفرع وهو تعلق يعكس نفسيته الباطنة، وميله الى المتوكل الذي اتهم المنتصر بقتله، وقد وجد عزه عنده، فهب يرثيه بنواجع الأبيات ويتهم المنتصر بقتله، فتغير حسن القصر في سامراء (٦) أما البنية الأساس فثابته يشهد تاريخها العريق بسيادة آل هاشم عليها.

لقد ارتد الى دلالات "البنية" فأثار بايحاءاتها وحدة توجه المسلمين اليها في صلواتهم وعبادة الله عز وجل وحده، والدعوة الى وحدة القيادة لا الى التفرق، لأن

١- الطبيعة: هي السجية التي جبل الانسان عليها، وهي الغطرة التي فطر الله الخلق عليها، (لسان العرب: مادة "طبع"، والقاموس المحيط: "طبع"، والمنجد: مادة "طبع" وعلى هذا أدخلت هذه الفصلة تحت عنوان "الانسان والتحضر، وليس مع الطبيعة التي لم تستطع يد الانسان تغيير سجيته.

٢- سورة البقرة آية: ١٢٧ وقد ورد ذكر البيت الحرام سبع عشرة مرة في القرآن الكريم انظر المعجم المفسر للفاظ القرآن الكريم: محمد فؤاد عبد الباقي مادة بيت.

٣- الديوان ١٢ / ٢٤٠ وأشار ابو العلا المعري الى حجته هذه وطقن في نيته:

حج من غير نقي صاحبنا كأخي يحتر عام المنتصر

(اللزوميات: المعري ج ١/ ٤٢٤).

٤- الديوان ٨ / ٧٢٥.

٥- الديوان ١٢٩ / ٦١، ٧٤ - ٦- انظر القصيدة ٤١٢ / ٢٧، ٨، ٤، ١ - ٢٨.

لآل هاشم قصب السبق في حماية البنية، ورفع علم السيادة عليها، ولا شك أن دعوته إلى الوحدة لا إلى البرقة هو نوع من التحضر الانساني الذي يدفع بالأمة إلى التقدم. ومما يعزز التحضر الانساني صحة العقيدة، والتوحيد، والوحدة، والاستقرار النفسي، والأمن، ولعل كل هذه السمات ندركها بالبنية و مترادفاتهما.

فمن مترادفات الكعبة "البيت الحرام" و "البيت" حيث يعادل في شعره موطن الأمن الروحي والاستقرار النفسي. فها هو يوظف زوار ممدوحه ابن ثوابه السخي؛ الذين يعودون اليه المرة تلو الأخرى؛ يعادلون زوار بيت الله الحرام يرجون الأمن وبيتفون العودة اليه المرة بعد الأخرى "مثابة"؛ ولعل توظيفه "مثابة" (١) من ارتداداته التراثية التي أنزلها الحق في كتابه الخالد منها قوله في ممدوحه:

هو للراغبين عمدة أما (م) . ل كما البيت للحجيج مثابة (٢)

والبيت الحرام معظم عنده، ومقدس فيقسم به، وبالجبال التي تحديق به؛ من أخاشب ومن مسایل الأودية كالاباطح؛ فيتخذ من البيت نواة مقدسة تشع على من حولها فيكتسب بها التعظيم والتوقير:

فأقسمت بالبيت الحرام ومن حوت أباطحه من محرم وأخاشبـه
لقيد حمائل المعترز أمة أحمد على سنن يسري الى الحق لاجبه (٣)
ويتحول ما يحيط بالبيت الحرام الى اماكن حرمية مقدسة، يحلف الشاعر بربها وبها:

حلفت بسرب زمزم والمعلی ورب الحجر اليماني
وبالسبع الطوال ومن تولی تلاوتهن والسبع المثنائي (٤)
ويقسم الشاعر بالله وبالمصلی (مكاناً) والطائفين به (شخصاً)؛ وقد وظفهم جميعاً معظمين يستأهلون ان يقسم بهم تعظيماً لله وبيته، وحجر الكعبة الذي يوظفه مجازاً مرسلًا علاقته الجزئية، ويتحول الانسان طائفاً به ذا شأن معظم يقسم الشاعر به على أمر من اعلاء شأنه:

أقسمت بالله ذي الجلالة والعز ومثلي من برّ في قسيمه
وبالمصلی ومن يطيف به والحجر المبتغى ومشتلـه (٥)

والبيت عنده رمز الأمن، ويعادل الانسان الممدوح، ويعادل الشاعر زوار ممدوحه ابن أبي ثوابه بحمام الحرم بجامع الأمن والعزة في ساحيتهما، فهو يؤنس المكان المقدس على قداسته:

١- قال تعالى: "واذ جعلنا البيت مثابة للناس وأماناً" سورة البقرة: ١٢٥ والمثابة لغة: الموضع الذي يثاب اليه بمعنى يرجع اليه مرة بعد أخرى "لسان العرب: مادة ثوب".

٢- الديوان ٢٠/٧١.

٣- الديوان: ٤٢ / ٥٠.

٤- الديوان ٨٢٥ / ٢٦ - ٢٧ والصجر: حجر الكعبة والركن اليماني: أحد أركان الكعبة من جهة اليمن.

٥- الديوان ٧٨٣ / ١٦ - ١٧.

وان نزلنسا حريمه فلنا هناك أمن الحمام في حرمه (١)

وجار ممدوسه مائت بن مفوق يماثل جار ساع الحرم عزاً :

كانما جاره من عز جانبه بين السماكين اوفي ساحة الحرم (٢)

ويتحول الحل والحرم في استعارة مكنية الى شخص، تثني على ممدوحه في مجاز مرسل جزئي :

يثني عليك حله وحرمه ومثله حطيمه (٣) وزمزمسه (٤)

وكما يتحول المكان المقدس انساناً يثني، فإن الركب المتجه اليه يعظون؛ فيقسم الشاعر بهم لانهم متوجهون الى البيت العتيق، لاداء مناسك الحج، يوظفهم في صورة حركية نفسية متجهين ليلاً "زماناً" على نياق صلاب ضوامر؛ الى أن يطوفوا بالحطيم والبيت العتيق؛ ولعله انصهار في انصهار روعي تواجدي بين الانسان الحاج وبين اقدس بقعة باركها الرب سبحانه :

فاقسمت بالركب الذين تدرعوا	من الليل أقطاع السرى وهم سفير
على أينسقى مثل القسي سواهم	ضوامر لاحتها الهواجر والتفر
الى أن أطافوا بالحطيم وضئهم	غداة الطواف البيت والركن والحجر
لو الأمر يضحى في سوى آل هاشم	لكان بلاشك يكسون له الأمر (٥)

ويوظف الحاج متهافتاً على تأدية الشعائر، حريصاً على التزود من فيض البيت الحرام في رحلته متحركاً اليه، او يطوف حوله او يتلمس الحجر الأسود، او يقبله او يهّلل ويكبر اذا رآه، في تطوافه؛ في صورة نفسية تعبدية؛ يستشعر الجلالة والقداسة في تأدية المناسك؛ فما هو يقسم بالله ذي الجلالة والعزة، وهو أهل ان يقسم به وحده، ثم في لحظة تواجد يقسم بانمضى (مكاناً) أيضاً وبمن يطيف به "من الناس"؛ وفي صورة حركية تعبدية، ينقلنا الى صورة الحجر الأسود المنشود تقبيله او الاشارة اليه، و إلى مسئله في صورة حركية لمسية نفسية يستشعر الحاج بتأدية سنة في التقبيل اذا استطاع ان يقبله او يلمسه فلندعه يقول :

أقسمت بالله ذي الجلالة والعز	(م)	ز ومثلي من بر في قسيه
وبالمصلح ومن يطيف به		والحجر المبتغى ومستلمه
اذا اشرأبتموا له فملتس		بكفه او مقبل بضمه
إن البعالي سلكن قصد أبي	(م)	العباس حتى عددن من شيمه (٥)

١- الديوان ٧٨٣ / ٢٨.

٢- الحطيم ما بين الركن الاسود والباب الى مقام سيدنا ابراهيم الخليل على السلام (لسان العرب: مادة حطم) وسمي بالحطيم لان العرب كانت تطرح ما طاقت به من الثياب: (وحطيم الكعبة: هو الحجر مدار البيت: معجم ما استخرج مادة حجر ج ١ / ٤٢٧). الديوان: ٨٠٦ / ٣٧ (٣) الديوان ٨١٠ / ٢٩.

٥- الديوان ٧٨٣ / ١٦ - ١٩.

٦- الديوان ٤٣٨ / ٢٣ - ٢٧.

ومن سمات التحضر الانساني التي استوقفت الباحثي المنشآت العمرانية : مدناً
وانهاراً وحدائق وبركاً وحصوراً.

فمن المدن سامراء (١) ذات الاسماء المتعددة (٢) وعاصمة الخلافة العباسية
لسبعة (٣) خلفاء من بني العباس، والتي نافست بغداد -عاصمة- لمدة ثمانية
وخمسين عاماً (٤).

لقد وظف الشاعر اسمها "سامراء" مرتين: مكاناً يصلب فيه بابل الخرمي بعد
مناكفة للخلافة، بأمر المعتصم، فأطرد على اعداء المشانق، يتأرجح باتجاه الشمس
كالحرباء؛ في صورة موحية بفساد معتقده، وحركية متأرجحة تدور مع الشمس حيث
دارت كالحرباء، متشفية بما آل اليه مصيره:

أخلت منه البذ (٥) وهي قراره ونصبته علماً بـ "سامراء"
فتراء مطرداً على أعواده مثل أطراد كواكب الجوزاء
مستشرقاً للشمس منتصباً لها في أخريات الجذع كالحرباء (٦)
ويوظف سامراء مزاراً تسعى اليه المطايا بصورة تشخيصية لادراك العطايا في
سامراء:

وأرى المطايا لا قصور بها عن ليل سامراء تدرعه
يطلبن عند فتى ربيعة ما عند الربيع تخاليت بقعه (٧)

١- وتقع على الضفة نهر دجلة الشرقية، كانت تمتد القصور فيها سبعة فراسخ بمحاذاة آخر النهر وأقيم
كثير من القصور في الجانب الغربي؛ وأنفق الخلفاء الواحد تلو الآخر عليها أموالاً طائلة لا يكاد العقل
يصدقها، وأنشئت ميادين للصيد واللعب، وبنى المعتصم جسراً على نهر دجلة، وأنشأ البساتين وحمل
النخل من البصرة والفروس من الشام اليها وبنى الواثق فيها قصراً اسماء الهاروني، وجعل فيه مجالس
في دكة شرقية ودكة غربية وحفر قرضة من النهر تصلح لدخول السفن اليها من بغداد، (البلدان:
للبيهقي، ص ٢٥٨، ومعجم البلدان: ياقوت الحموي: مادة الطيرهان وهي أرض اشترها المعتصم من
نصارى وأقام عليها أول قصر له (ج ٣ / ١٦) وانظر بلدان الخلافة الشرقية: لستراخ ص ٧٨، وتاريخ
الاسلام: د. حسن ابراهيم حسن ج ٢ / ٣٨٠ - ٣٨٢، والموسوعة العربية الميسرة مجلد ١ / ٩٤٨ مادة
سامراء، وتقع سامراء اليوم شمالي بغداد على مسافة ١٢٥ "كم" وأهم بقاياها الآن بقايا الخليفة
والمنارة الملوية ويقع عندها سد سامراء (الموسوعة العربية الميسرة: مادة سامراء) وبنائها المعتصم.

٢- من أسمائها: سامراء و "سر من را" (تاج اللغة وصحاح العربية: اسماعيل الجوهري مادة سامراء واحتج
بمادة "سامراء" ممدودة كما وظفها الباحثي في شعره وقد ورد الاسمان في شعر الباحثي.

٣- وهم المعتصم الذي بناها لجنوده وظللت عاصمة كل من الخلفاء - والواثق والعتوكل والمنتصر والمستعين
والعز و المعتمد (بلدان الخلافة الشرقية: ٧٦).

٤- نقل المعتصم مقر الخلافة من بغداد سنة ٢٢١هـ وأعاد المعتضد مقر الملك الى بغداد سنة ٢٧٩
(بلدان الخلافة الشرقية ٥٠ - ٥١).

٥- البذ: موضع جبلي بين أذربيجان وأران عاصمة بابل الناصر على الحكم العباسي من (٢٠١ - ٢٢٣هـ)
(أحداث التاريخ الاسلامي بترتيب السنين د. عبد السلام الترماني مجلد ٢ / ١٤٤١).

٦- الديوان ٣٧٠ / ١، ٣٩ - ٤٠، ٧- الديوان ٥٠١ / ١٢ - ١٣.

ويوظفها "سر من را" مرتين في صورة نفسية متوترة يثوي الشاعر فيها خاملاً، لكنه ينشط ببطاًيا ممدوح يؤنس المكان بعد وحشته؛ إنه إنسان "سر من را" ذو المنصب الرفيع:

قالت أراك بـ "سر من را" ثاوياً في مرتع جشيب وعيش منصب
قلت أربعا في "سر من را" سيد كرمت ضرائبة عظيم المنصب (١)

لقد ابرز الصورة الفنية بوسيلة حوار بينه وبين امرأة تؤنبه على أقامته في "سر من را" في عيش نكد، وهو موقف متضاد مع طموحات الشاعر وطموحاتها، ولكنه على أمل كبير في تحقيق آماله بممدوحه، إنه التوتر الذي أنهض صورة نفسية للشاعر بوسيلة الحوار الذي يبرز تضاد الموقفين فيدفع إلى الآثارة، تحمله تفعيلات البحر "الكامل" الذي يبرز اكتمال الصورة النفسية لحوار متضاد، ينتهي بتعليق أمانية الكبار على ممدوحه في هزة تهيج في ممدوحه الكرم.

وثمة سمة عروضية حمل الشاعر مشاعره وافكاره عليها؛ هي نظمه على البحر الكامل في القصائد الأربع، التي تناصفها ذكره لاسمها، فلعله رأى فيه "اكتمالا بحركاته الثلاثين" (٢) ليس في الشعر شيء يماثله ووجد فيه "جزالة وحسن اطراد" (٣)، على ما يقوله فيه حازم القرطاجني؛ فوظفه يحمل دلالات "سامراء" و "سر من را" لأنها العاصمة التي بها ومنها النهي والأمر، فعلق عليها آماله وأمانيه.

وفي سامراء أنهار اصطناعية نحو نهر "نيزك" (٤) الذي يندفق من نهر دجلة إلى حديقة الحيوان (الحير) في سامراء، نهر يسقي النبات والحيوان الذي تتنوع حيواناته، وتدجن فيه، وتألف فيه متسارعة بحسن تدريب ودقة تعليم، فهاهي ألغان من الوحش؛ في حديقة الحير تمثل لأمر المتوكل فيما يأمرها به، وتنجز عما يزجرها عنه، إنها صورة من التحضر الانساني تعج بالسعادة:

وطاعة الوحش اذ جاءتك من خرق أحوى وادمانه كحل مآقيها
الإنان جاءت على قدر مسارعة إلى قبول الذي حاولته فيها
ان سرت سارت، وان وقفتها وقفت صورا اليك بألحاظ تواليها (٥)

١- الديوان ١٣١ / ٦، ١١

٢- كتاب الكافي في العروض والقوافي: الخطيب القيريزي ص ٥٨.

٣- منهاج البلاغ: حازم القرطاجني ص ٢٦٩

٤- حفرة المتوكل ليروي به حديقة الحيوان (الحير) التي أنشأها وهو فرع احتفزه من نهر دجلة ربما تقليدا للغرس الذين جعلوا حير الوحوش مئصلا بالقصر الملكي (ري سامراء: د. احمد سوسة ٢٩٨).

٥- الديوان ٩١٤ / ١٧، ١٩ - ٢٠

وفي سامراء معالم التحضر والمنشآت العمرانية؛ إنها القصور (١) وحدائقها التي تتحول مسرحاً للمصارعة بين الفتاح بن خاقان وأسد الحديقة الذي يتحصن في معقل منيع وغابة مكثاف، من نهر نيزك، أسد سيد الغاب لا ريب فيه، يرسمه الشاعر متحركاً في الحير، كيفما شاء وأينما أراد، يختار من أطايب الحيوان فيفتسه، في غداته اذا شاء، واذا شاء عدا على اسراب الوحش وتقنصها، في صورة حسية حركية، ونفسية تشي بتملك الأسد؛ وهو ملك الحيوان أصلاً - حديقة الحيوان التي تعج بشتى الحيوان وصنوفه، في لوحة فنية غناء حيواناً، وملأى نباتاً، كيف لا؟ ونهر نيزك يندفق فيها وبعطائه فتستحيل واحة فوارة بالخصب والعطاء، وملك الحيوان يزهو في معقله، يأكل ما شاء، وبأية طريقة شاء؛ ويجر الى أشباله فرائس دامية؛

يُحَصِّنُهُ مِنْ "نَهْر نِيْزَك" مَعْقِل	مَنِيعٌ تَسَامَى غَابَهُ وَتَأَشَبَّاهُ
يُرَوِّدُ مَفَاراً بِالظَّوَاهِرِ مَكْثِباً	وَيَحْتَلُّ رَوْضاً بِالْأَبَاطِحِ مُعْشِباً
يَلْعَبُ فِيهِ أَقْحَوَاناً مُفِضَّضاً	يَبْصُ، وَخَوْدَاناً عَلَى الْمَاءِ مُذْهِباً
إِذَا شَاءَ غَادَى عَانَةً أَوْ عَدَا عَلَى	عَقَائِلِ سَرَبٍ، أَوْ تَقْنَصُ رِبْرِباً
يَجْرُ إِلَى أَشْبَالِهِ كُلِّ شَارِقٍ	عَبِيْطاً مُدْمِىً أَوْ رَمِيلاً مَخْضِباً (٢)

ومن دلالات نهر "نيزك" أنه ورد للحيوانات المدجنة، تستقي منه متى شاءت، كما تسرح الحيوانات في ساحة التل الممتدة زهاء ستة كيلو مترات شرقي سامراء، قرب نهر القاطول الذي يغذي سامراء بمائه، وهنا تستوقف البحري تدفقات الماء من نهر "دجلة" متحولة الى نهر القاطول، ونهر نيزك، ويحدد مراعي الحيوانات المدجنة الى ساحة التل:

حَتَّى قَطَعَتْ بِهَا الْقَاطُولَ وَافْتَرَقَتْ	بِالْحَيْرِ فِي عَرِصَةٍ فَيَحْ نَوَاصِيهَا
فَنَهْرٌ "نَيْسَرْكَ" وَرْدٌ مِنْ مَوَارِدِهَا	وَسَاحَةُ التَّلِّ مَغْنَى مِنْ مَطَانِيهَا (٣)

١- راجع مادة قصر عند محقق الديوان ج ٥ / ٣٠٧٤ وهي كثيرة منها قصر الجعفري، والجوسق، والرفيف والساج، وقصر المليح، وقصر الصبيح، وقصر الكامل للمعتر والهاروني للوائق وقد بلغ عدد هذه القصور (١٩) تسعة عشر قصراً في عهد المتوكل وبلغت تكاليفها (٢٤) اربعة وعشرين مليون درهم يعزى سبب البناء لذوق المتوكل وتوافر الاموال، وتقليداً لاساليب الفرس (الديارات: الشاهشي ص ٣٦٤- ٣٧١) ومعجم البلدان: ياقوت الحموي مادة البديع، والبرج، وتكاليف الأعمار بلفة ارقام اليوم عشرة ملايين درهم.

٢- الديوان ٦٤ / ٢٦-٣٠.

٣- الديوان ٩١٤ / ٢٢-٢٣، والقاطول: نهر من دجلة حفره الرشيد في سامراء قبل ان تعم (تاريخ الاسلام: د. حسن ابراهيم حسن ج ٢ / ٣٨٠)، وساحة التل: موقع قرب القاطول في مكان يعرف اليوم باسم "للشراحت" يقع على مسافة زهاء (٦) كيلو مترات شرقي سامراء الحالية. وسماها البحري (ساحة التل) نسبة للتل الذي يقع وسطها انظر: (ري سامراء في عهد الخلافة العباسية: د. احمد سوسة ص ٢٩٩، ٢٢٢).

إنه معلم من معالم الحضارة في عهد المتوكل الذي عاصره الشاعر.

وفي مشهد للتحضر العمراني يتوقف البحري عند نهر القاطول (١) الممتطع من نهر دجلة، حيث يبني المتوكل قصراً يدعى "الزوّ" على سفينة تدعى "الزوّ" (٢) وينادى البحري فيه، إنه قصر على ظهر سفينة يعوم على لجة من القاطول، وقد اتخذ الشاعر معلماً حضارياً على مبدأ من المقارنة بين حضارتي الفراعنة وبنى العباس؛ ذلك أن فرعون مصر - على زهوه وعجبه بنفسه "إلهاً"؛ لأن النيل من تحته يجري - لو رأى قصر الزو المتحرك على ظهر لجة القاطول لاستصغر شأنه، ولحقّر ما كان يظنه عظيماً:

تعجبتُ من فرعون إذ ظنَّ أنه . إله لأن "النيل" من تحته يجري
ولو شاهد الدنيا وجامع ملكها . لقلّ لديه ما يُكثر من مصر
ولو بصرت عيناه بـ "الزوّ" لازدرى . حقير الذي نالت يداه من الأمر
إذا لسرأى قصراً على ظهر لجة . يروح ويغدو فوق امواجها يجري (٣)

فستان ما بين القصرين؛ لأن قصر فرعون ثابت، أما قصر الزو فثابت محمول على متحرك فوق لجة الماء؛ يصيد الوحوش في حفاقي طريقه، والطير العوالي على الأشجار في تحركه، وهي ميزة حضارية، يتفوق قصر الزو على مثيله:

تصاد الوحوش في حفاقي طريقه . وتستنزل الطير العوالي على قسر (٤)

وفي مشهد ثان للتحضر العمراني يتوقف البحري عند قصر ثابت أنشأه المتوكل اسماء قصر "الجعفري"، في حديقة الحيوان "الحير" وإمام القصر ذاك بركة جعفرية (٥) كان يسقى بماء القاطول فيعج بالحيوية ويطفح بالنماء والخضرة، ولكن يد الغدر تودي بسيد القصر ومنشئه، فتنتهك الستائر فيه، وتوحش جنباته، وتظلم مناظره، فتتحول اشراقته السابقة موحشة لاحقة؛ حتى كأن الخلافة البشوش لم تبت ذات يوم؛ إنه رمز لتداعي التوحش الانساني؛ يفدر فيه الابن بوالده؛ يتعجل التخليف:

وإذ صيح فيه بالرحيل فهتكت . على عجل استارُه وستائرُه
ووحشته حتى كأن لم يقم به . أنيس، ولم تحسن لعين مناظره
كأن لم تبت فيه الخلافة طلعة . بشاشتها، والملك يشرق زاهره (٦)

١ - نهر ممتطع من نهر دجلة والقواطيل أربعة: الكسروي، والمأموني واليهودي، وأبو الجند الذي حضره هرون الرشيد، وتلتقي هذه القواطيل بالقرب من مدينة صولي (صلوى) وأسفل منها على عشرة فراسخ مدينة باعقوبا، والقاطول اليهودي بين المطيرة والمأمونية (بلدان الخلافة الشرقية ص ٨٢ - ٨٣).

٢ - معجم البلدان: باقوت الحموي مادة (زوو)، والصحاح: الجوهري مادة (زوو) وقدوهم الجوهري والزنجاني في تهذيب الصحاح: الزنجاني مادة (زوو) أن الزو جبل بالعراق، وفي القاموس المحيط: الغيروز إبادي أن الزو سفينة عملها المتوكل لا جبل، ويبدو أن أصحاب المعاجم وهموا في الزوجيلا لقول البحري "ولا جيلا كالزو" ديوانه ٧٦٧ / ١٨.

٤ - الديوان: ٤١٥ / ١٦

٣ - الديوان ٤١٥ / ١١ - ١٥

٦ - الديوان ٤١٣ / ٨ - ١٠

٥ - ري سامراء: د. أحمد سوسة ٢٩٨.

وثمة مشهد عمرانى ثالث استوقف الشاعر؛ إنه مشهد حضارى يضم قصرين؛ الصبيح الذى انشئ مغنى للانس واللهو (١) والمليح الذى يقابله فى حديقة الحيوان، وتجري من بين ذينك القصرين المتقابلين ريح؛ تعصف أحنائها سأمأ لطول ماعانته من ضنك ومدة وهي تقطع المسافة البينية بين القصرين :

واستقم الصبيح (٢) فى خير وقت فهو مغنى أنس ودار مقام
ناظر وجهة المليح (٣) فلو يند (م) طق حياء معلنا بالسلام
أبسا بهجسة وقابل اذا (م) ك فمن ضاحك ومن بسم
تنفسد الريح جريها بين قطـ (م) ريه فتكبو من وفيه وسأم (٤)

ويتابع رسم المشاهد العمرانية؛ فأمام قصر الصبيح البركة الجعفرية تعكس صورته فى الماء فتخدع النظر، وعليها دواليب تحركها النعام، فتسقى الحير ونباته؛ إنها بركة تتغذى بجدول ماء القاطول الرقراق كالصيقل :

مستبد بجدول من عباب الـ (م) ماء كالابيض الصقيل الحسام
فاذا ما توسط البركة الخضر (م) أء القت عليه صبغ الرخسام (٥)

إنها الكلمة الفنية التى يبرز بها مخططاً معمارياً فى صورة فنية موحية، فلنسرح خيالنا فى الحديقة نر دواليب ماء تحركها النعام؛ فينتضح الماء بهن لري النبات :

والدواليب اذ يدرن ولا نا (م) ضح يستقى بهن غير النعام (٦)

إن انبهار الشاعر بمظاهر المشاهد العمرانية التى -لاشك- تدل على تحضر انساني حمزته على التوقف فى اندهاش لا يكاد يصدق ما يرى؛ كأنها صور بالاحلام والايهام :

مفحمت تعبي الصفات فما تد (م) رك الا بالظن والايهام (٧)

أو :

فكاننا نحسها فى الأمانى أو نراها فى طارق الاحلام (٨)

إنها صورة فنية منتزعة من حالة "أعراف" الشاعر؛ من منطقة وعيه ولاوعية بآن واحد؛ وهي التى تبتدع للمتلقي صوراً مدهشة :

١- ري سامراء فى عهد الخلافة العباسية؛ د. أحمد سوسة ٢٤.

٢- بلغت تكاليف بناء الصبيح ٥ ملايين درهم، وتكاليف "المليح" مثله وكان قصر الرشيد من قبل- وموقع قصر.

٣- الصبيح على مسافة ستة كيلو مترات شرقي سامراء فى مكان يعرف الان بالمشرحات.

(معجم البلدان؛ ياقوت الحموي؛ مادة صبيح، وري سامراء؛ د. أحمد سوسة ٢٤).

٤- الديوان ٧٦٨ / ١٥ - ١٦.

٥- الديوان ٧٦٨ / ١٠ - ١٤.

٦- الديوان ٧٦٨ / ٢٣.

٧- الديوان ٧٦٨ / ١٨.

٨- الديوان ٧٦٨ / ٢٤.

انها صورة تبدو كمخطط هندسي معماري، ناطقة وموحية، تتحرك فيها الحياة وتدب في أوصالها. غير أن المتلقي الذي يصيح بمسبعيه الى وصف القصيرين المتقابلين؛ والريح تعوي بينهما ينجأ بجمود الصورة الحسية "لو ينطق احدهما حياه بالسلام" فيبدو تصويره في هذا الموقف تصوير يمكن أن ينسحب على مثله القول تصوير "بحدقته دون قلبه وشعوره" (١) فتقوله: "لو" أخرج الصورة من ان تكون تخيلا نفسيا، لأنه نقلها بحواسه كما رآها في الطبيعة وحنطها.

وتوقف البحري عند مرفقات التصور وملحقاتها؛ فهي معالم حضارية شيدت في عصره فكان شاهدا عليها، إنها البركة الجعفرية، بركة المتوكل.

وبركة المتوكل أشرت الى أبيات منها في معرض تناولي التصور، ذلك لأن البركة كانت من مرفقاتها، ومتهمة لرفاه المتوكل. ويبدو لي أن التوقف عند موقع هذه البركة وآثارها حتى الآن كما يدرجه بعض البحوث هو اكتناه علائقي خارجي يستثار به النص من الداخل؛ ذلك أن البركة تقع على زهاء ستة كيلو مترات شرقي سامراء الحالية في مكان يعرف باسم "المشراحات" والبركة كانت من ضمن حديقة محاطة بسور شرقي حدود سامراء القديمة، يبلغ محيط السور (٣٠ كم) ثلاثين كيلو مترا، والحديقة ذات مساحة واسعة تزيد على (٢٠) ألف دونم عراقي (مشارعة) (٢) هذا السور لا يزال آثاره قائمة حتى يومنا هذا (٣).

أما صورة البركة في شعر البحري فتستكمل في غير قصيدة؛ ذلك أن البركة تستمد ماءها من جدول رقراق، أبيض كالحسام الصيقل، يشقها ويتوسطها؛ فتتمشج الألوان البيضاء الرخامية بالخضراء البركية، وعلى مجاري الماء دواليب يديرها النعام فينتضج الماء (بصورة بصرية حسية لمسية انتشارية) تسقي الحدائق فيها وزروعها.

مستمد من جدول من عباب الماء (م) ماء كالأبيض الصقيل الحسام
فاذا ما توسط البركة الخضراء (م) راء القت عليه صبغ الرخام
والدواليب اذ يـدـرن ولانا (م) ضج يسقى بهن غير النعام (٤)

وتستوقف البحري قوة اندفاع الماء النهري اليها، فينقلنا الى مشهد بصري حركي كأنها الخيل اقلنت من حبال المتسابقين؛

تنحطُ فيها وفود الماء معجلة كالخيل خارجة من حبل مجريها (٥)

ماؤها ابيض كالفضة البيضاء بصورة لونية حركية يعادل السبائك الفضية الذائبة.

كأنمسا الفضة البيضاء سائلة من السبائك تجري في مجاريها (٦)

١- انظر المصطلح عند (ابن الرومي: فنه وفلسفته من خلال شعره: دكتور ايليا الحاوي ص ١٨.

٢- ري سامراء في عهد الخلافة العباسية: د. أحمد سوسة ص ٢٤، ١١٤ - ١١٥.

٣- المرجع نفسه ص ١١٤ - ١١٥. ٤- الديوان ٧٦٨ / ١٥ - ١٦، ١٨.

٥- الديوان ٩١٥ / ١٧. ٦- الديوان ٩١٥ / ١٨.

وتستوقفه مشاهد من البحيرة اذا هبت عليها ريح الصبا تحرك سطحها الرقراق
فتحوله جعداً متكسراً ناعماً كالجواشن المصقولة؛ هذا صباحاً؛

اذا علتها الصبا أبدت لها حبكا مثل الجواشن مصقولا حواشيها
فرونق الشمس احيانا يضاحكها ورقيق الغيث احيانا يباكيها (١)

أما ليلاً فيصفو سطحها فتتراءى النجوم فيها فتخالها سماء ركبت منها.
والبركة واسعة لا يكاد السمك يصل الى غايته لبعده ما بين قاصيها ودانيها، من
أسماك يعمن باوساط مجنحة حيناً و حيناً ينفضن اجنحتهن في جو البركة بحركات
نشطة، يمارس السمك فنوناً من العابه، والبركة ذات صحن رحيب في اسفلها، ولها
بهو في اعاليها، وامام الصحن أقيم تمثال للدلفين يوازي انزواء عينيه انزواء عين
السمك، بساتينها خضراً تستغني عن ماء السحاب والمطر، رياضها مزركشة باصناف
النبات، والورود تبدو ريش الطواويس.

إنه يرسم لوحة البركة متحركة وناطقة، يستجمع لها كل صور الطبيعة النضاجة
حيوية وتحريكاً فتنبض الحياة في لوحته المشهودة؛ ذلك أن النسيم عنصر الهواء
يحرك سطحها فيتكسر بامواجه جواشن مصقولة، والشمس عنصر النور والحرارة
تضاحكها (بصورة صوتية بصرية في النهار المشمس (زماناً) وفي الليل تنعكس فيها
صورة النجوم -عنصر الضوء والامتداء بها- و "النبات النامي" في ارض مخصاب،
وعليها بساتين وجنات؛ وعالم السمك يلهو بالعاب شتى في بركته.

ولعل البحري في تصويره البركة يصدق عليه قول عبد السلام رستم: "واكثر ما
أجاد البحري في الوصف والتصوير، وسلامة ذوقه في إعطائك الصورة الكاملة،
بحيث تأخذها مرآة غير ناقصة، لا يترك فيها نتوءاً ولا اخدوداً... وهكذا نرى
خاصية البحري في الوصف المحبر، ومباشرة المعنى المطروق، بما يخلب السامعين
والقراء." (٢) ولعل من أميز سمات التصوير في شعره، توظيفه عنصر الحركة الذي
ينماز بمشاهد البركة في اوضاع شتى زماناً واحوالاً.

وينقلنا البحري الى منشأة عمرانية أسستها حضارة الفرس ممثلة بآيوان
كسري (٣) لنحس فيها "بنزعته الانسانية، وانتصاره للروح العالية التي شيدت

١- الديوان ٩١٥ / ١٩ - ٢٠

٢- طيف الوليد او حياة البحري- عبد السلام رستم، دراسة وتحليل ص ١٨٧.

٣- هو أبيض المدائن، بناء كسري انو شروان (الشاهنامه -ملحمة الفرس الكبرى- للفردوسي ص ١٦٩)
وموقعه جنوبي بغداد على مسافة (٣٠ كم)، اندثر ولم يبق منه الا طاق كسري وتسمى الناحية التي
بها ناحية سلمان باك باسم الصحابي سلمان الفارسي (بلدان الخلافة الشرقية: ليزنراج ص ٥٢)،
وانظر مادة ابيض عند: معجم البلدان: ياقوت الحموي.

حضارات ظلت باقية تذكروها الاجيال على الازمان وفي كل مكان" (١) فما هو يقول:

ذاك عندي وليست الدار داري باقتراب منهم ولا الجنس جنسي
وأراني من بعد أكلف بالأشر (م) اف طرا من كل سنخ وأس (٢)

إنها نظرة نقية، بها اعجاب شمولي لكل معلم حضاري، وبتجرد عن نوازع النفس الداعية الى التعصب، وطمس آثار الغير فلا يدفعه حقد أو قزمت، كي ينكر على أهل الحضارات دورهم في الاشارة والعمران.

وتبدو رحلة الشاعر الى إيوان كسرى تسلية عن هموم انتابته؛ وعبرة يستوحىها أماني غاليات؛ هموم التفرق والخلاف التي دبت بين قادة الترك، وجيش المتوكل الذي ذبح بشفار من سيوف حداد، وتولى الاتراك ^{فهم} الذين وصفهم الجاحظ بأنهم "أعراب العجم مهم ركوب الخيل وطلب الغنائم وتدويخ البلدان" (٣) وهم غير قادرين على بناء حضارة؛ في حين تتفرق قوة العرب (٤) فيتعزى البحري بإيوان كسرى:

حضرت رحلي الهموم فوجهـ (م) ت الى أبيض المدائن عنسي
أتسلى عن الحظوظ وآسى لمحل من آل ساسان درس (٥)

ثم يستنفر مكنونات نفسه فيبدو ناقماً على ظاهرة التوحش أينما كانت؛ فيعتقد مقارنة بين منازل بدوية تمثلها قبائل قحطان وعدنان وبين حضارة الفرس، لكنها ليست تبكيتاً يحقر بها منازل البدو أهل أرومته؛ إلا لدفعهم الى العمل وحثهم على انتهاز حضري كالفرس:

حُلِّل لم تكن كأطلال "سعدى" في قِمار من البساسيس ملـس
ومساع لسولا المحابة مني لم تطلقها مسعاة "عنس" و "عبس" (٦)
وإذا كان يبكت قومه ممن لم يشيدوا حضارات؛ فإن الترك اعراب العجم" أولى بالتبكيـت والذم.

١- طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة الربيع للبحري دراسة نصية: د.عبد القادر الرباعي ص ٨٢.

بحث نشرته كلية الانسانيات والعلوم الاجتماعية؛ جامعة قطر عدد ١٥ سنة ٩٢ / ٩٣.

٢- الديوان ٤٧٠ / ٥٢، ٥٦. ٣- رسائل الجاحظ: ج ١ / ٧٠ وما بعدها.

٤- انظر محاولة المتوكل التخلص من الترك لا دراهم خطورتهم عليه في "العصر العباسي الثاني: د. شوقي ضيف، ص ١١٠".

٥- الديوان ٤٧٠ / ١١ - ١٢. ٦- الديوان ٤٧٠ / ١٦ - ١٧.

بَتَّما والقِرانُ يصدعُ فيها الهدض (م) ب حتم كادت تكون «جِراء»
وأقامت الصلاة في ممشــــر لا يعرفون الصلاة إلا «مُكاء»

“البحتري”

(الديوان ٤١/٢ - ٤٢)

الفصل الثالث

الانسان في عالمه الخاص

– الانسان والعقيدة

– الانسان والمرض

– الانسان والزمان

لا مظنة أن لتعدد الأديان والمذاهب حضوراً في شعره؛ ذلك أنه ابرز صورة كل من اليهودي والنصراني والمسلم والكافرين والمذاهب الأخرى، أما اليهودي فيعظم حائط المبكى، يصلي له ويحج إليه :

وأعظمت ما أعظمته اليهو (م) د تصلي لقبلتهم أو تحج (١).

واليهودي غنى :

فلو كان الفنى حظاً كريماً لأخطأه النصارى واليهود (٢)

وصورة اليهود في زمنه مفسدون بخلاء :

لو رأينا اليهود أدت نفيساً لعجبنا أن خستتكم اليهود (٣)

وأما صورة النصارى فابرزهم شعره بأن منهم من كان موظفاً في الدواوين العباسية كاتباً وإن كان أعور؛ فالشاعر يهجو كاتباً نصرانياً لاسماعيل بن بلبل، لأنه اعترض رغبة الشاعر في الرحيل إلى وطنه الشام حين أذن له الوزير :

نرجي أن يتاح لنا مسير كما ترجو المفاداة الأسارى

إذا سمح الوزير لنا بأذن تعرض فيه دجال النصارى

يُصَلَّب من شناعتها دميصاً وتخزي من سماجتها تمارى (٤)

ولعل توظيفه كاتباً عند الوزير أن يكون بعد وفاة المتوكل لأن المتوكل فيها يقال : "كان يكره أهل الذمة من النصارى وينفر من استعمالهم في الدواوين" (٥).

وتوقف عند معتقد النصارى، وتغلغل في رموزه وطقوسه، فيها هو يستحلف نصرانياً من أهل حلب مظه حقه - ولكن بعد أن يدلي بحججه فيبسخره مسخاً منها قوله له :

فهل تتقبل جُرمَ القُسُو (م) س، وتمطع من إلهم ماوشـسج

وتضرط في لحية الجائلب (م) ق إذا خار في سمر "شعياً" وعج

وتزعم أن الذين ابتسدوا علوم النصارى رعاع همـج

فخالفت مريم في دينها وفارقت ناموسها المنتهـج

وهدمت بيعة "ما سرجسي" وأطفأت نيرانها والسـرج (٦)

إن في القصيدة اتجاهاً متعاكسين؛ اتجاهاً صحيحاً سار فيه المسيح وأمه : فيه حفظ العهود والموثيق واتجاهاً يمثله مهجوه في نقص العهود، فيستحلفه بطقوس

١- الديوان ٢٥/١٦٨ يهجو نصرانياً بحلب جحد الشاعر حقه فهجاه سنة ٢٦٩هـ

٢- الديوان ١٦/٢٢٤

٣- الديوان ٢٥/٢١٠ ٤- الديوان ٣/٢١-١٠٠٤، ويؤكد أن مهجوه أعور قطعة ٨٥٤

٥- امبراطورية العرب: الجنرال جون جلوب ٦٧٥-٦٨١ وتاريخ القصيدة عند المحقق سنة ٢٦٩هـ والمتوكل قتل سنة ٢٤٧هـ.

٦- الديوان ٤٢-٢٨/١٦٨

الكنسية إن كان صادقاً والا فهو خارج عن طقوسها، شأنه شأن من يكسر الصليب والناقوس ويحدث في المذبح الكبير، ويهدم بيعة ماسرجس، ويمزق أردية الأخبار في هياكلهم وخمر المحجبات، وكلها صور عقدية وطقسية أدرجها الباحثي شاهد عصره.

وفي لحظة تعبدية يخور الجاثليق في ترانيمه، وهو يتلو آيات من سفر أشعيا، وتبرز دلالة الضرطة في لحيته تكذيباً له، وسوء أدب في موقف يحسن التأدب فيه.

ومن صور النصاري في معرض هجائه أهل بلدته انكارهم المعروف ولم يسمعوا بالمكرمات، وفي آذانهم قرع عن داعي الهيجاء، لكنها مصغية الى قرع الناقوس، وزناء نسائهم، وخزاية لباسهم:

دار بها جهل السماح وانكر ال (م)	معروف بين شمامس وقسوس
لم يسمعوا بالمكرمات ولم ينخ	في دارهم ضيف سوى ابليس
اذانهم وقرعن الداعي الى الهيجا (م)	ء ومصغية الى الناقوس
اسيافهم خشب وحلف نسائهم	إما صدقن بغيشه القسيس
فعلى وجوههم لباس خزائسة	وعلى رؤوسهم قرون تيسوس (١)

ومن صور النصاري أن أم الصليب الملكة تجزع لأهوال الهزائم التي يلحقها المسلمون بجيشها:

جزعت له أم الصليب ومن يصب بحريمه وبل المنية يجزع (٢)

ومن صور النصاري المترادفة هي صورة المشركين؛ ذلك أنه يهجو علي بن يحيى الأرمني ويسمه بسارق سهام المسلمين، يعيب عليه غيابه يوم زحف المشركين "الروم النصاري" على أراضي المسلمين:

سرفت سهام المسلمين ولم تكن لهم يوم زحف المشركين بحاضر (٣)

أما أبو سعيد الثفري فكان جبلاً راسياً في معاركه مع المشركين "النصاري":

ثبت الله وطأة لك أمست	جبلاً راسياً على المشركينا
ربما وقعة شملت بها الرو (م)	م فباتوا اذلة خاضعين (٤)

وترتبط صورته بتحديد أماكن الخصب بين ديرين من أديرة النصاري في معرض مدحه ذوي ممدوحه:

بين دير العاقول مرتبع يشـ (م)	رف محتله إلى دير قنـ
حيث بات الزيتون من فوقه النـ (م)	خل عليه ورق الحمام تفنى (٥)

٢- الديوان ٤٢/٥١٢

١- الديوان ٩-٢/٤٤٦

٤- الديوان ٣٨/٨١٥

٣- الديوان ٤/٣٥٣

٥- الديوان ٢٤-٢٣/٨١١ والديران على الضفة نهر دجلة شمال العزيزية على ٩٠ كم جنوبي بغداد

(الديارات: الشايفتي ص ١٧١، وري سامراء: د. أحمد سوسة ٤١٣-٤١٤)

ويوظف الكافرين في شعره وهم قوم فرعون مصر الذين تاهوا اذ رأوا الانهار تجري تحت عرش فرعون، ولكن عجبهم بالانهار قليل شأنه، اذا قيس بانهار قصور ممدوحيه الخلفاء في سامراء ويقول:

طفى اذ جرت أنهارها تحت عرشه وقاه بها فرعون تيهاً هو الكفر (١)
ويقول أيضاً:

تعجبت من فرعون اذ ظن أنه إنه لأن النيل من تحته يجري (٢)

أما صورة الاسلام فشكلت ظاهرة لافتة في شعره، وليس بفرو فهو مسلم لذلك نراه يوظف الاسلام بصور شتى منها، ان الاسلام يحمي بقوة السلاح على محور الفتن الداخلية منها:

ولحربة الاسلام حين يهزمها هول يراع له النفاق ويرهب (٣)
ومنها تفاؤله بقتل العلوي الخارج بالبصرة:

لقد نصرت راياتك الضنر اذ قنا بها أحمر من لون الدماء جسيدها (٤)
كما أن الاسلام يحرس بقوة السلاح لدفع العدو الخارجي عنه شأنه في قوله:
كاليء ثفر الاسلام يرفده جد امريء لا يشوبه كعبه (٥)

كما أن الدين مرادف للاسلام في كثير من توظيفاته، لذلك نرى الجيش بسلاحه يزود عن الاسلام، شأنه في كثير من صوره منها أن يوسف الثغري "ملك مرجو للدين والعلا" (٦) ومنها أن المعتضد الخليفة ينفذ امور الدنيا بالدين (٧) ومنها أن الدين يحرسه جيش المتوكل:

أظهرت عزَّ الملُك فيه بجحافل لجب يحاط الدين فيه وينصر
خلنا الجبال تسير فيه وقد غدت عدداً يسير بها العديد الأكثر (٨)

ونلاحظ أن الجيش عنده عماد الوطن، فيه يقيم الدين ويقمع الفتن الداخلية والمشركين من الخارج، لذلك نراه متنبها الى أهمية هضبة الاسلام وعزتها بقوة العدد والعدة:

في هضبة الاسلام حيث تكاملت انصاره من عدة وعديد (٩)

ويوظف البحتري من اركان الاسلام: التوحيد والصلاة، والصوم، والحج، وتخفت صورة الزكاة والجهاد عنده. أما التوحيد فوظفه في صورتين احدهما طلبه من لائمه التقصير في عزله، لان لومهم له يحمله على الشك "كأنني شككت في التوحيد" (١٠) كما تبرز صورة التوحيد وهو يدعو المتوكل بسلامة السفر:

١- الديوان ٤/٤٤٦	٢- الديوان ١٢/٤١٥
٣- الديوان ٢٧/٢٧	٤- الديوان ٣٠/٢٢٢
٥- الديوان ٢٦/٦٨	٦- الديوان ١٢/٣٤٧
٧- الديوان ٩/٣٥٧	٨- الديوان ١٦/٤٢١-١٧
٩- الديوان ١٧/٢٧٦	

كما يوظف صوراً لأماكن الحج والعمرة في شعره، في موقف نفسي، متأثراً بها
منظماً لها منها أنه يهدي سلامه الى ممدوحه الهيثم الفنوي :

ان لم يبلغك الحجيج فلا رموا بالجمرتين ولا ستوا من زمزم (١)

ويبدو تعظيمه للحج لأنه حج عام المنتصر بعد مقتل المتوكل :

حججنا البنية شكراً لما حبانا به الله في المنتصر (٢)

كما يوظف تأدية الطقوس الدينية في أيام الحج والعمرة :

سروا موجفين لسعي الصفا ورمي الجمار ومسح الحجر (٣)

وقوله :

غداة دجنة للغيث فيها خلال الروض حج واعتمار (٤)

أما الزكاة فخافته في شعره لأنه يزعم أنه كريم جواد لا تجب الزكاة عليه
فيقول :

وما وجبت علي زكاة مال وهل تجب الزكاة علي جواد؟ (٥)

“الانسان والمرض”

وتوقف الباحثري عند الانسان في صحته ومرضه وما يعتله من علل فوظف نحو
(٢٥) خمسة وثلاثين مرضاً وعلة تعترى صحة الانسان فما أبرزها؟ وما دلالاتها؟

أما الأمراض التي وظفها في شعره فيمكن تقسيمها صنوفاً منها : أمراض الحواس
الخمس. ومنها الأمراض الداخلية، ومنها الأمراض العقلية، ومنها الاستقام عامة، كما
وظف لبعضها وصفات طبية.

أما امراض الحواس الخمس فادارها في أربع عشرة صورة على حاسة البصر
منها الأكمة (الذي ولد أعمى) ومنها العمى، والحوول، والعشا، والعمور، وقد طغى
العمى على سواه من أمراض العين، فارتبط الأكمة بأمانى الوصال التي تعادل ابصاره
وشفاء من كمنه :

قامت تمنيني الوصال لتبتلي جذلى وحاجة أكمة ان يبصرا (٦)

ومن دلالات العمى هجاؤه مكثوفاً متيناً لم يتعظ بعبرة عماه، بل تجاوز حده
وتبامى بالمفاصلة يضامى المبصرين، فبكته منها لا عليه، بحجج قوية ولاذعة يحججه
فيها، ويوقفه عند حد عماه :

أنت أعمى وللزناة هناة منكرات تخفى علي البصراء

هبك تستمع الحديث فما عـ (م) مك فيه بالفمز والايماء

والدعابات بالعيون وبالأيدي وأخذ الميعاد للالتقاء (٧)

١- الديوان ٨/٧٩٠ ٢- الديوان ١٢/٢٤٠ ٣- الديوان ١١/٣٤٠

٤- الديوان ١٦/٢٨٠ ٥- الديوان ٢/٢٢٣ ٦- الديوان ٨/٣٨٦

٧- الديوان ٦-٤/٥

”سُرُّ بسعد السعد في صحبة الواحد الأحد“ (١).

وأما صورة الصلاة فوظفت غير مرة في دلالات شتى منها: أن بعض مدوحيه أقام الصلاة في معشر قوم لا يعرفونها الا مكاء وتصدية“ كأنهم الجاهليون المشركون (٢).

وأقيمت الصلاة في معشر لا يعرفون الصلاة الا مكاء (٣) وفي معرض التفاخر فجده رفع الاذان بمنج وإقام فيها قبلة الصلوات (٤) والصلاة الحقة لله تعالى وليس صلاة لباني ”اناس لا صلاتهم لباني“ (٥) مما يدل على شيوع هذه المذاهب في عهده وفهمها.

وتبدو صورة الصوم عنده مظلمة فها هو يهجو شهر رمضان ويشبهه بطول مهجوه الشان بن ميكال:

وأنست لهواتي بعدما لفظت طعم الصيام حديثاً طعم شوال (٦).

كما يستطول رمضان في مخاطبته الحسن بن وهب، حتى توجس البحتري أن يكون لطوله لزاماً عليه، وعده لجاماً يمنعه من تناول الطعام والشراب:

يا أخا الحارث بن كعب بن عمرو أشهوراً تصوم ام أياماً؟
طال هذا الشهر المبارك حتى خشينا بان يكون لزاماً
لقبوه بخاتم؛ حسنوا الام (م) ر، ولو أنصفوا لكان لجاماً (٧)

ويبدو أن لرمضان دوراً في منعه احتساء الخمرة واشباع لذاته لذلك يقول:

ونديم نبهته ودجى اللب (م) ل وضوء الصباح يعتلجان
قم نبادر بها الصيام فتد أقم (م) ر ذاك الهلال من شعبان
بنت كرم يدنو بها مرهف القد (م) غرير الصبا خضيب البنان (٨)

أما صورة الحج عنده فعظيمة ذلك أنه يهنيء بعض من حج ويدعو له بالقبول وسلامة العودة:

حجَّ تقبله الاله وأوبة كانت شفاء جوى لنا وتذكر (٩)

ويعظم أماكن الحج منها البيت الحرام ويقسم به:

فاقسمت بالبيت الحرام وقد حوت اباطحه من محرم واخاشبه (١٠)

١- الديوان ٢٢٤/٢

٢- الديوان ٤٢/٢ مقتبساً من الآية ”وما كان صلاتهم عند البيت الا مكاء وتصدية“ الانفال: ٢٥

٣- الديوان ٤٢/٢

٤- الديوان ٢٧/١٤١

٥- الديوان ٦١/٩٢٠

٦- الديوان ١/٧٣٤، وانظر مهجوه في قصيدته ٢٧٢.

٧- ٩-٧/٨٥٠

٨- الديوان ٣-١/٧٥٧

٩- الديوان ٢٠/٧٨

١٠- الديوان ١٩/٢٤٢

ومن دلالات العمى هجاؤه قاضياً يتهمة باللواط فيعده أعمى بصيرة مجازاً لا حقيقة :

أعمى له بصر يعيب صديقه يأبى المثالب في خفا وسكون (١)

ويتراسل العمى والصمم حواساً في معرض هجائه ابن المغيرة الشاعر الذي يغير على شعر البحتري، فينحرم الرزق سمعاً وبصراً :

مُدْبِرٌ حُرْفُهُ يُصِمُّ وَيُعَمِّي عنه رزقاً يغدو بصيراً سميعاً (٢)

ويوظف التعمية في معرض غزله بعلوه كي لا يكشف أمره :

ذهبت نفسي وان كنت على الناس أعمى (٣)

أما عور العين فيوظفه هجاء في هتك شرف ابن بنت منصور الكاتب :

”عوراء تألف أهل البغى من شبق“ (٤) كما يجد ضالته في إبراز عاهة العور

عند من كانوا أعورين وخاصة إذا لم يلبيها رغباته في إحدى حاجاته :

بالأعورين المعورين أخل بي أملي وعاد في تمكن ياسي (٥)

ويقال مثله عن الحول الذي لم يحقق أحول، رغبات البحتري فيوظف عاهته تندراً وسخرية شأنه مع الأحول كاتب الوزير أبي الصقر فهو عنده دجال أحول يقابل دجال الناس الأعور مستفيداً مما ورد في الأثر (٦)

دجالنا أحول من شؤمه والناس دجالهم أعور (٧)

وأما العشا فمجاز ينكشف الشك بالسيف في معرض مدحه :

بأبى سيفك الذي يكشف الشك ويجلو العشا عن الأبصار (٨)

وأما حاسة السمع فوظف من أمراضها الصمم والوقر في معرض هجائي تراسل الصمم والعمى معاً كما أسلفت (٩) كما أن مهجويه من بلدته جيناء وبأذانهم وقر عن داعي الحرب؛ لكنها تصفي إلى ضرب النواقيس :

لم يسمعوا بالمكرمات ولم ينخ في دارهم ضيف سوى إبليس

آذانهم وقر عن الداعي إلى الهيجاء مصفية إلى الناقوس (١٠)

وأما اللسان الذي هو جزء من حاسة الذوق فوظف الخرس منه في معرض هجائه مغنياً في مجلس شرب الراح :

١- الديوان ٢/٨٩٥ ٢- الديوان ٧/٥١٠ ٣- الديوان ٢/٨٠٠

٤- الديوان ٧/٤٤٣ ٥- الديوان ١/٤٧١

٦- انظر الأعور الدجال في المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي الشريف مادة (عور) ج ٤/٤٣٥ وصحيح مسلم فتن ١٠٤، وصحيح البخاري أدب ٧٧ وفتن ٢٦، ومسنند أحمد بن حنبل ١٨٢، ١٧٦، ١٨٢، ج ٢/٢٧، ١٤٩، ٢٤٠.

٧- الديوان ١/٤٢٦ ٨- الديوان ٥/٤٣٣ ٩- الديوان ٧/٥١٠ ١٠- الديوان ٢/٤٤٦

تغني ونحسن علسي لسيدة فأرعد بعض وبعض نعسس
فقال : اقترح بعض ما تشتهي فقلت : اقترحت عليك الخرس (١)

كما يوظف الإشارة بين الخرس في معرض وصفه معركة بين الروم والفرس على
ايوان كسرى :

تصف العين أنهم جد احياء لهم بينهم إشارة خرس (٢)

وأما حاسة الشم فيوظف من أعراضها "الزكام" في معرض مجائه طماساً
وبدلالة تشي بفقدان حاسة الشم ممتشجة بمرض نقل اليه من الاغنام "قُعاس" :
تمخط للزكام وفيك برد جمادى يخبر عن قُعاس (٣)

كما يوظف الأنف مرعفاً من دماء الاعداء في معرض مدحه قائداً منتصراً فتتبدى
الصورة دموية حمراء راعفة :

فقرى هامهم سيوف المنايا فجريح أو مرعف أو مود (٤)

وأما حاسة اللمس فتمثل أمراضها بالجرب الذي هو مهجو الشاعر الذي طرد من
مركز عمله في ديوان التوقيع لخلاله بواجبه :

فلا عدم الامام صواب رأي نفى الجرباء عن ظعن الصحاح (٥)

وتلفت الى بعض البعوقين فوظف "القعس" خروج الصدر ودخول الظهر) في
معرض مجائه دحمان الذي يخله نسبه عن اللحاق بنسب فارس :

إذا علت هضبات الفرس من شرف راحت شيوخك قعساً في التباين (٦)

كما أن الباحثي وظف من الأمراض الداخلية "الحمى" التي اعترت ممدوحه
ابراهيم بن المدير الوزير فتحولت أعراضها على ممدوحه خيراً وجلاءً ؛ وتحولت ظاهرة
صحية تغشى العظماء من الرجال :

بدت صفرة في لونه أن حمدهم من الدر ما اصفرت نواحيه في العقد
وما إنكلب محموماً وإن طال عمره ألا إنما الحمى على الأسد الورد (٧)

ويوظف صورة المعاينة حركية لمسية يخصص مجلس الكف ولعله "النبض"
فتتحول دلالة موجاً من لهب البحر ذي الدلالات الثرية التي منها الكرم والعطاء في
محمل الثناء عليه في علة :

وحرّت على الأيدي مجسة كفه كذلك موج البحر ملتهب الوقد (٨)

ولم ينت الباحثي أن يوظف من الأمراض العقلية "الخبل" ولكنه في معرض
الهيام والحب والتفزل بالطيف :

١ - الديوان ١/٤٦٧ - ٣ - الديوان ٤٧/٤٧٠ - ٣ - الديوان ٥/٤٥٥

٤ - الديوان ٤٣/٣٢٤ - ٥ - الديوان ٩/١٨٩ - ٦ - الديوان ٧/٨٢٣

٧ - الديوان ٨٠٥/٢٩٢ - ٨ - الديوان ٦/٢٩٢

لو زار في غير الكرى لشفاك من خبل الغرام ومن جوى برحائه (١)

كما وظف من دلالات السقام عامة صوراً تحويلية جعل العزم في معرض المدح
يقتل كل سقم قاتل فهو صراع بين عزم ممدوحه وبين السقم القاتل والنتيجة فوز العزم
على خصمه :

فالعزم يقتل كلَّ سقم قاتل والبعد يغلّب كل وجد غالب (٢)

كما اتخذ من السقام بعداً عن المعروف في معرض هجائه ؛ ذلك أن مهجويه يرون
المعروف سقماً :

وبعد عن المعروف حتى كأنكم ترون به سقم النفوس الصحائح (٣)

ويوظف الباحثري الداء والدواء ؛ فتارة يشخص الداء ويصف له الدواء ؛

بنا داء وليس لنا نبـيـذ وليس دواؤنا غير الفصاد (٤)

ومن عزم الفصاد بلا نبـيـذ كمن عزم الرّحيل بغير زاد

وتارة ينصح المعتز ليعالج بالنصد لأن النصد يشفي :

تعالج بالنصد مستأنفاً لعاقبة الله في قصده

علاجاً يخبر في وقته بعقبى السلامة من بعده (٥)

كما يركز على أهمية النصد لأنه يهراق به الدم الفاسد، وهي وصفته ليعيد بن
خرداذبة العزيز عليه :

وإن قصدت ابتغاء البرء من سقم فقد أرقّت دما يشفى من الكلب (٦)

٢- الديوان ١٧/٥٤

٤- الديوان ١/٣٢٢-٢

٦- الديوان ١٢/٨٤

١- الديوان ٤/٤٠

٣- الديوان ١١/١٩١

٥- الديوان ١٩/٢٦٢-٢٠

من كان يحمى أو يذم زمانه
هذا فما أنا للزمان بحامد
فقر كفقر الأنبياء وغربة
وصباية: ليس البلاء بواحد

البحثري

الديوان ٢١١ / ٥ - ٦

“الانسان والزمان”

الزمن ظرف متوسع، تتحرك داخله وفيه الكائنات، وتقع في فضاءه الأحداث؛ ذلك أنه لا حياة ولا موت ولا سكون ولا ثبات ولا إلام ولا حشرات تقع خارج هذا الظرف؛ ولذلك فتضية الزمن تهم كل كائن حي، ويحتل الإنسان - وهو من أهم الكائنات الحية - دوراً بارزاً في الزمن: طفلاً وشاباً وبالغاً أشده وكهلاً وشيخاً، تتغير نفسيته وعقليته في كل مرحلة من مراحل سيره ماراً من حياته الدنيا إلى حياته الأخرى.

وعلى هذا؛ فقد اتخذ الباحثي من الزمن موقفاً متفلسفاً (١) يبرز فيه "حب الحكمة" ونظرته الخاصة له فيه. فكيف كانت نظره؟ وما سمات الزمن عنده؟ وما تحولاته؟ وما رد فعله؟

* * *

والحق فإن الباحثي وقف يتأمل الزمن وقفة متأن، يرصد أحداثه، ويوظف صنوفاً من الزمان أو أجزاء منه، في نحو ثلاثماية صورة من صور الزمان ودلالاتها. ويبدو أن قضية الزمن عند الباحثي قد استرعت نظر الدكتورة فاطمة محجوب فافردت لها باباً خاصاً تخیّرت من الزمن عنده (٢٦٨) مائتين وثمانية وستين بيتاً تتضمن المشيب والشباب ووزعتها على: مدحه الشباب والبكاء عليه، وحلول المشيب وذمه، وأبرزت من شعره ما يدل على كرمه الشيب، لأنه طريق الردى وعزوف الفواني عنه وتعيرهن له به، ودفاعه عن المشيب: تحسناً له، كما أدرجت من شعره ما يبرز حتمية المشيب، والشيب المبكر (٢).

وعلى الرغم من تقديري لجهدا الإحصائي حيث تناولت فيه الشيب والمشيبي تناولاً مباشراً واقعياً، طبقت شعر الباحثي خاصة في الشيب والشباب قضية زمن في الشعر العربي - إلا أن نظرتها لشعره ظلت مسطحة إحصائية لم تغص في دلالات الشيب والشباب، كما أنها لم تبرز سمات الزمن وتحولاته الفلسفية فيها أو ثري دلالاتها. والحق فقد وظف الباحثي من الزمان ظروفه الكثيرة منها الدهر (٣)

١ - مشكلات الفلسفة من حيث نظرية المعرفة والمنطق د. صالح الشماخ ص (٩) الفلسفة كلمتان بمعنى "حب الحكمة"

٢ - قضية الزمن في الشعر العربي: الشباب والمشيبي: الدكتورة فاطمة محجوب ص ١٢، و ١٢٥-١٤٢.

٣ - وظف الدهر ٢١ مرة (الفصائد ١٠/٢٢، ١١/٦٨، ١١/٧٢، ١١/٨٦، ٢-١/٩٩، ١١/٢١٧، ١٢/٢٣١، ١٣-١٢/٢٩٢، ٤-٣/٢٩٢، ٤/٤٣٩، ٥٨/٥٣٠، ١٠/٥٩٣، ٢١٥/٦٩٧، ٥٠٢/٨٢١، ٩/٨٧٨، ٤/٩٠٨).

والزمان (١)، والليالي (٢)، والأيام (٣)، والاقدار (٤)، والشتاء (٥) والنوم (٦) والسنين (٧) ضروباً من تقسيمات الوقت وأجزاء محددة من الزمان.

ولعل الإحصائية تبرز توظيفه الدهر (٢١) إحدى وعشرين مرة والزمان (١٦) ست عشرة مرة فاحتل الدهر المرتبة الأولى، والزمان المرتبة الثانية في الجدول الإحصائي، فلم ذاك؟

لم أكثر من ترديد صورة الدهر والزمان؟ وما الفرق بينهما؟ وهل لهما دلالة نفسية أو لغوية؟ ولعل في استشارة المعاجم أن يدل على معناها بغية التمايز بينهما.

أما الدهر في معجم مقاييس اللغة (٨) (الداء والهاء والراء أصل واحد) وهو الغلبة والتهر. والدهر في لسان العرب (٩) هو "النازلة" لأنه يأتي بالمصائب والنوازل ومدته ألف سنة. وفي تاج العروس (١٠): "أسم لمدة العالم من ابتداء وجوده حتى انقضاءه وعليه قوله تعالى: "هل أتى على الإنسان حين من الدهر لم يكن شيئاً مذكوراً..." (١٣) وفرق صاحب التاج بين الدهر والزمان، ذلك أن الدهر لا ينقطع أبداً في حين يكون الزمان من شهرين إلى ستة أشهر أما الدهر فهو الزمان الطويل ويطلق على القصير تجوزاً واتساعاً.

والدهر والزمن عند أبي هلال العسكري بمعنى واحد فكلاهما جمع أوقات متتالية مختلفة أو غير مختلفة غير أن الدهر يحمل معاني التيسر والتهر والقوة أكثر مما يحمله الزمن بدليل تفسير مجاهد في قوله: "إذا الشمس كورت" فقال: "دهورت كما يقال: "دهور الحائط دفعه فسقط والدهروي الرجل الصلب والواو في دهورة زائدة (١٢). والدهر في صحيح مسلم من أسماء الله تعالى بدليل أن الرسول-صلى الله عليه وسلم-قال: "لا تسبوا الدهر فإن الله هو الدهر..." (١٣).

١- وظف الزمان ١٦ مرة (١٤/٢٨، ٩/٦٨، ٧/٧٣، ١/٨٠، ١٠/٩١١، ٩/٩١١، ٥/٢١١، ١٧.٨/٢٤٣، ٦/٣٧٩، ٢٠/٦٩٧، ١/٨٣٦، ١١/٨٧٨، ١١.١/٩٠٨).

٢- الديوان: الليالي ثلاث مرات: ١٠/١٨، و ١٠/٢٨، و ١/٣٨١

٣- الديوان: الأيام مرتين: ٦/٩٧، و ٧/٦٧٤ - الديوان ٤/٣٨١

٥- الديوان: الشتاء ١٠/٣٨٠ - الديوان: النوم ٥/٦٦٨

٧- الديوان: السنين ١٠/٢٨

٨- معجم مقاييس اللغة: ابن فارس مادة "دهر"

٩- لسان العرب: ابن منظور مادة "دهر"

١٠- تاج العروس: الزبيدي مادة "دهر" - سورة الإنسان: آية ١

١٢- الغرر في اللغة: أبو هلال العسكري ٢٦٣-٢٦٤

١٣- صحيح مسلم: ج٤/١٧٦٢

أما الزمن فهو اسم لقليل الوقت أو كثيره ومن جمعه زمين لأنه من جنس البلايا التي يدخلون فيها كارهين فطابق باب "فعيل" الذي بمعنى منقول ومنه الزمانة التي تصيب الانسان فتتعبده، والزمن والزمان بمعنى واحد (١) والدهر عند الغزالي أصل الزمان ذلك أن الدهر يرتبط بالعلويات والزمان يرتبط بالسفليات (٢).

ونخلص الى القول بأن الدهر أطول مدة من الزمن عند أغلبية أهل اللغة وأنه بمعنى الغلبة والقهر وهو من أسماء الله تعالى الدائم السرمدي، وهو بمعنى الصلب القوي، وأن الدهر والزمن يأتيان بالمصائب والنوازل، ومن هنا تبرز دقة توظيف الباحثي لصور الدهر أولاً والزمان ثانياً، أما لمعرفة بمدلولات اللفظتين معرفة دقيقة أو لتأثره نفسياً بأحداث كل منهما فوظفهما توظيفاً دقيقاً غلب تكرير الدهر بمجموعه على الزمان. فالدهر "يأتي بالاعاجيب" (٣) و "مع الدهر ظلم تسوم الناس نوائبه" (٤) و "وللدهر صروف تقلب الأمور فترى الأسود قتلى للقرود" (٥) والدهر "يباعده عن ديار المحبوبة ويسيه اليه" (٦)

ويعلق على الدهر أملاً طويلاً؛ ولكن عمره قصير؛ فتظل العلاقة بين آماله الطوال وعمره القصير علاقة متضادة متوترة:

"لنا في الدهر آمال طوال نرجيها وأعمار قصار" (٧).

والدهر يعير ثياب العز لمدة وجيزة ثم يسترد منهم ما استعاروه منه، وهو يطيح بدولة مهدوحه من آل وهب، إنها صورة لدورة الحياة التي لا تبقى عزاً لعزيز.

أصاب الدهر دولة آل وهب ونال الليل منهم والنهار
أغارهم رداء العز حتى تقاضاهم فردوا ما استعاروا (٨)

والدهر يعززه منافقون يدورون معه حيث دار، يظهرون الصداقة والتعلق للغني بينما يقلبون له ظهر المجن إذا افتقر، ومن يأمن جولات الدهر، إذا عدا وهو ذو غير متقلبات؟

كم من أخ لك لست تنكره	ما دمت من دنياك في سر
متصنع لك في مودتسه	يلتاك بالترجيب واليسر
فاذا عدا والدهر ذو غير	دهر عليك عدا مع الدهر (٩)

١- انظر في معجم مقاييس اللغة: ابن فارس (مادة زمن) ولسان العرب: لابن منظور - مادة "زمن".

٢- المعارف العقلية: أبو حامد الغزالي: ١٠٥. ٣- الديوان ١٠/٣٢، ١/٦٨.

٤- الديوان ١١/٧٢، ١١/١٦٨، ١/٩٩. ٥- الديوان ٧/٢١٧.

٦- الديوان ١٢/٢١٣-١٣. ٧- الديوان ٥/٣٨٠.

٨- الديوان ٢١-٢٠/٣٨٠. ٩- الديوان ٤٠٢.١/٤٣٩.

ونلاحظ تكريره الدهر ثلاث مرات للأهمية ولسرعة تغير حاله، وتآزر المنافقين معه
فشكل خطورة مركبه وبأبعاد شتى.

وللدهر بنات يهاجمن الشاعر من كل جانب فيتركه أصلع، يودع الشباب العزيز :

طوتني بنات الدهر من كل جانب وللدهر وقع يترك الرأس بلقعا (١)

كما يؤازر الدهر على قوته بخلاء فيزيدون في المم ومعاناته :

أرانا عناة في يد الدهر نشتكى تأكد عقد من عراه وثيق (٢)

وتتغير نظرتة الى الدهر الطويل فيتصر عنه في حالة التمدح والاستبشار، في

حين يطول عند الشدائد والحرمان والفقر :

لنا في كل دهر اصدقاء تعود عدى وحالات تحول

فما دام الحبيب على وصال ولا أدى أمانته خليل (٣)

وقد تعفو الظنون بما يرجى فتخلف مثلما تعفو الطلول (٤)

والدهر ذو سهام مسددات نحو الانسان عامة، فلا يجدي التحصن من رمياتها

المحكيات :

من ذا من الدهر بات مستترا أم من وقته سهامه جنة؟ (٥)

ويشخص الدهر ذا يد تحتجن الانسان فترديه، بصورة حركية نفسية. ولذا لا ترد

يده. انه صراع الدهر والانسان، صراع بين قوى الدهر وضعف الانسان؛ فلا بد ان

يستلم طائعا مكرها :

هيهات أعياء فما ترد يد له لما سار فيه يحتجنه (٦)

والشاعر بلسان الجمع المتكلم يغير موقفه، فيروض الأنفس أقصى رياضتها

مسترضيا دهر لا يعاند :

نروض أنفسنا أقصى رياضتها على موادة دهر لا يواتينا (٧).

إن الدهر وحده لشديد فكيف اذا آزرتة سمات البخل من أناس ظن بهم خيرا

فخذلوه وحرموه؟ لا أعني البحتري وحده بل العنصر الانساني الذي يؤازر الدهر على

شدته التي تودي بكل حي؛ يؤازره على أخيه الانسان فتزداد ضربات الدهر وشدته

على الانسان عنفا وضرواة :

فها هو الزمن "يكسو حلة معدم" ولا بد من مقاومته بالتضارب فهناك سبب

ومسبب، أو مشكلة وحل :

٢ - ٥٩٣/١٠

٤ - الديوان ١٦/٦٩٧

٦ - الديوان ٥/٩٠٨

١ - الديوان ٥/٥٣٠

٣ - الديوان ١٥/٦٩٧-١٣

٥ - الديوان ٤/٩٠٨

٧ - الديوان ٢/٨٢١

وإذا الزمان كساك حلة معدم فالبس حلل النوى وتغرب (١)

ويتوقع من الزمن أن ينكسه حظه فيتساءل ما القصد من فعلته وهدفه؟ والسؤال هنا يثير توتراً بحثاً عن جواب:

وإذا أراب الزمان معتمداً انكاس حظي سألت: ما إربه؟ (٢)

والزمن ذو حكم قاس شاهد فعله كغائبه:

وإذا اقتصرت على حكم الزمان فقد اراك شاهد امر كيف غائبة (٣).

إن موقفه من الزمان معروف إنه يذمه حتى ولو أثنى عليه غيره، إن له معه تجربة قاسية، إذ هو يجيء بالفقر والغربة التي تولد الصبابة فبلاء الزمن ذو تركيبة تثليثية:

من كان يحمد أو يذم زمانه هذا فما أنا للزمان بحامد
فقر كفقر الأنبياء وغربة وصباية ليس البلاء بواحد (٤)
والزمان مذموم لأنه القاه على بخلاء:
وخلفني الزمان على أناس وجوهم وايديهم حديد (٥)

ويسود الزمان في ناظريه لأنه يمتحن الناس "بصرفه وتغييره" (٦) ولأن فيه بخلاء حرصاً بمنونه ولا يعطونه فلو كانوا يملكون الضوء لا ستأثروا به دون الخلق، فطبائعهم لثيمة توازر زمن السوء، وفيه أكثروا من ليت ولو:

إن الزمان زمان سَوٍّ وجميع هذا الخلق بَوٍّ
وإذا سألتهم نَسَدِي فجوابهم عند ذاك وو
لو يملكون الضَّوءَ بخلا (٧) لم يكن للخلق ضَوٌّ
ذهب الكرام بأسرهم وبقي لنا ليت ولو (٧)

ونلاحظ أن الاقدار عنده تتيح فرصة لمن لم يحاذر (٨) وأما اللحظة فمشحونة عنده بترقب الأجل في معرض رثائه أبا سعيد الثغري:

وما لبث من يغدو وفي كل لحظة له أجل في مدة العمر قاتل (٩)

وأما الليالي فوقفنت من الشاعر موقفاً مضاداً؛ ذلك أن حادثاتها "أغرمت بحسب

١- الديوان ١٤/٢٨، ٣/٧٢

٢- الديوان ٩/٦٨ ٣- الديوان ٧/٧٢

٤- الديوان ٦-٥/٢١١ ٥- الديوان ٨/٢٤٣، ١٧، ١٠

٦- الديوان ١/٩٠٨

٧- الديوان ١-١/٩٢٨ (البو: جلد الحوار المحشو تبتاً، وو: الوعد أو اراد بنا الكلب حيث يصدون السائلين عنهم بتياحهم).

٨- الديوان ٤/٣٨ ٩- الديوان ٦/٦٧٢

الذي نابى وكره الذي نهوى" (١) والليالي ذات صرف متغيرة تتسم بطابع الفدر، وتوقع المصائب والرزايا كالسيوف البواتر :

عذيري من صرف الليالي الفوادر ووقع زرايا كالسيوف البواتر (٢)

وعلى الرغم من موقف الليالي منه الا انه اتخذها زميلة له يغتدي بها لتحقيق أماله :

أمشي زميلا للظلام واغتدي ردفاً على كفل الصباح الا شهب (٣)

وأما الأيام فتليدة الخير في هذه الدنيا لذلك يحتسب الأيام الأخرى عند الله سبحانه وذلك في معرض مدحه ايا العباس بن بسطام :

رأيت خير الأيام قل فعند (م) د الله أخرى الأيام احتسبه (٤)

واليوم يتحول عنده "يوم منية" ينقطع عيش الانسان وحياته به، فلا غد له بعد يوم "المنون"

وللمرء يوم لا محالة ماله غد وسط عام ماله الدهر قابل (٥)

ومن دلالات الشتاء ما يرتبط باللهو والمتعة والأكل وشرب البدامة كما يرتبط بذكر المكان حيث منزل ممدوحه الحسن بن وهب :

قلقينا الشتاء به وزرنا بنات اللهو اذ قرب المزار (٦)

ومن دلالات النوم عنده ان يرى طيف محبوبته تخطر أمامه خطرة البرق المضمحل :

خطرت في النوم منها خطرة خطرة البرق بدا ثم اضمحل (٧).

وأما من دلالات سنه "العشرين" فهي -حقاً- سن الصبا زمناً لكنها مفعمة بالعتاب والتجارب والرحلات المتقلبة التي لا تستقر بصاحبها الشاعر على حال :

واذا التفت إلى سني رأيتها كمجرّ حبل الخالع المستصعب
عشرون قصرها الصبا وأطالها ولع العتاب بهائم لم يعتسب
مالي وللأيام صرّف صرّفها حالي، وأكثر في البلاد تقلبي؟ (٨)

* * *

لقد أدرك البحري أن للزمن سمات أبرزها : التغير والشمولية والعشوائية كما أدرك ان للزمن تحولات عدة منها : الشيب والهرم ثم الموت. فكيف كان رد فعله ؟!

١- الديوان ٩ / ١٨	(٢٤) ديوان ١١ / ٢٨١	٣- الديوان ١٢ / ٢٨
٥- الديوان ٧ / ٦٧٢		٤- الديوان ٦ / ٩٧
٧- الديوان ٥ / ٦٦٨		٦- الديوان ١٠ / ٢٨٠
		٨- الديوان ١١ - ٩ / ٢٨

أما ادراكه الزمن متغيراً فنلاحظه في شعره ودلالاته منها: في الشباب والشيب ومراحلها؛ ذلك أنه كان شاباً في شرح الشباب و"كان أخوا الصبا" (١) وخذن الشباب؛ لكنه كان يدرك أن تغييراً لا شك شاملاً لأنه طاعة الأيام وتحت إمرتها تنقله من حال الى حال، كما ينتقل الظل:

والمرء طاعة أيام تنقله
تنقل الظلّ من حال الى حال (٢)

وأدرك أن الزمن يغير الشباب شيخاً؛ ينزع عنه من الشباب ثوباً ويلبسه ثياب الشيخوخة هرمأً فما هو يهرب من الحاضر الى الماضي إذ يتذكر أيام الصبا والشباب ويتحنن اليها:

بان الشباب فلا عين ولا أثر
الا بقية برد بين اسمال (٣)
وقوله:

بان الشباب وكل شيء يائن
والمرء مرتين بما هو كائن (٤)

وأدرك أن تغير الزمان لحاله حائن لا محالة فهو في رحلة عمره مرتحل تظعن به أيامه وشهوره، فتدرس محاسنه ويطير غراب شعره؛ فالزمان خائن متغير:

ظعننت به أيامه وشهوره ان المقيم على الحوادث ظاعن
ذهب الشباب وغاض ماء برنده فاليوم منه كل ورد آجـن
درست محاسنه وطار غرابه ولقد تكون له عليك محاسن
خان الزمان اخاك في لذاته ان الزمان لكل حر خائن (٥)

ورأى الشاعر الزمن متغيراً فشخصه شببية وشيبة، مرتداً الى عهد الصبا يعب من ذكرياته:

الشببية لما كان آخرها خلفي، وللشيب لما كان قدامي؟
هل الشباب لم يـ فـراجـعة أيامه في اعقاب أيامي؟ (٦)

تساؤلان يثران التحسر على عهد مضي، يدرك الشاعر من حاضره ذاك مرتداً الى الماضي، موظفاً فكره وبصيفة المتسائل المتفجع على ما مضي - أن الزمن لا شك نقله من عهد الصبا الى مرحلة متقدمة؛ فالزمن متغير بتغير حاله من شاب الى شيخ.

كما ارتأى الزمن متغيراً بدليل توظيفه عقوداً من سني عمره في مراحل مختلفة: في الثلاثينات والاربعينات والخمسينات والستينات من عمره:

وبكاء اللبيب بعد ثلاث وثلاثين في البطالة حوب (٧)

١ - الديوان ١/٥٥٦

٢ - الديوان ٩/٦٦٩

٣ - الديوان ٢٠١/٨٢١

٤ - الديوان ٦/٧٩٣

٥ - الديوان ٨٢١ / ٢-٦٠٤

٦ - الديوان ٧-٦/٧٩٣

٧ - لسان العرب: مادة (كهل) والكهل من ٢٣-٥٥ سنة (لسان العرب: كهل)

وفي الأربعينات -عادة- يستقبل المرء زورة الشيب الغريب؛ وهو تغير يلف شعر الانسان :

ومن يطلع شرف الأربعين يحيي من الشيب زوراً غريباً (١)

وفي سن الخمسينات -والتي توقف عنده غير مرة- يؤكد حتمية الشيب لأنه يقدم بعامل تغيير الزمن فالشيب يذعن لسن الخمسين ويستجيب لهذه السن حتى لو هرب منها :

وقد ردت الخمسون ردّاً صريمة الى الشيب من ولى عن الشيب يهرب (٢)

ويتردد موقفه من التصابي بعد الخمسين فتارة يعد التصابي بعدها مخزياً :

واذا مضى للمرء من اعوامه خمسون وهو عن الصبا لم يجنح
عكفت عليه المخزيات وقلن: قد اضحكتنا وسررتنا: لا تبسرح (٣)

كما يعد التصابي في هذه السن ظلماً: من موقف المعشوق لا العاشق :

تطلب عندي الشباب ظالمة بُعيد خمسين حيث لا تجده (٤).

وتارة لا يعد التصابي بعد الخمسين خرقاً، فيثور في وجه الشيب، الذي يحول بينه وبين تصابيه :

خيلت أن التصابي خرق بعد خمسين، ومن يسمع يخل (٥).

اما في الستين فينتزع السواد من شعر الرأس ويكتسى بياضاً بدلا منه :

ترك السواد للابسيه وببضا ونضا من الستين عنه مانضا (٦)

وأما شمولية الزمن فارتأها قوة طاغية تنال الانسان وما موقف الانسان منها الا موقف غير متكافئ، فالزمان خائن حيث خان أخاك في لذاته؛ فعمم خيانتة على غيره لا عليه فحسب :

خان الزمان اخاك في لذاته إن الزمان لكل حر خائن (٧)

والزمان سيء في نظره بيده مقاليد الأمور وهو يفعل ما يريد :

ولكن الزمان زمان سوء سجال الأمر يفعل ما يريد (٨)

ومن شمولية الزمن أن المنايا التي هي منه تطرقنا بنسهاها ثم ننكرها كأننا قد خلقنا للخلود، نكابر ولكن شمولية الموت قادمة لا محالة؛ فلا أحد يحترز من سهام الحدثان :

٢- الديوان ١٤/٤٦

٤- الديوان ٨/٢٢٨

٦- الديوان ١/٤٨٢

٨- الديوان ١٧/٢٤٣

١- الديوان ٩/١٥

٣- الديوان ٢-١/٢٠٣

٥- الديوان ٣/٦٦٨

٧- الديوان ٦/٨٣١

فما جزع الجزوع من الليالي بمحرزه ولا جلد الجليد
جحدنا سهبه الحدثان فينا لو أن الحق يبطل بالجحود
وننكر أن تطرقنا المنايا كأننا قد خلقنا للخلود (١)

وأما من عشوائية الدهر في أفعاله فيبدو غير مستنفذ عجائبه وهو يسوم الناس
خسناً بنوائبه فينكس حظ الشاعر :

لا الدهر مستنفذ ولا عجبه تسومنا الخسف كله نوبه
إذا أراب الزمان معتبداً انكاس حظي سألت ما اربه؟ (٢)

والدهر ظالم في عشوائيته، معوج الجوانب، يُشخصه ظالماً :
مع الدهر ظلم ليس يقلع راتبه وحكم أبت إلا اعوجاجاً جوانبه
وإن اغتراب المرء في غير بغية يطالبها من حيف دهر يطالبه (٣)

والزمان -مُشخصاً- يهرب بماضي الشباب فغداً في طلبه؛ ولكن لا تدركه فكيف
يدرك بصورته الحركية الهاربة؟

كيف به والزمان يهرب به ماضي شباب اغذذت في طلبه (٤)

والدهر متحرك لا يتوقف، فلو كان يتوقف عند زمن مضى لحقق الشاعر أمنياته
ولكنه متحرك لا يعيد لذة سلفت، فالشاعر يخاطب نفسه فيما يسمى اليوم
"المونولوج الداخلي" فيحاور نفسه بتحسر وقلق يكذب أمانيه ويعود الى واقع الدهر
الذي من طبعه التحرك ولا يعيد لأحد ذكريات مضت :

لله أيامنا ما كان أحسنها لو أن دهرأ -تولى ذاهباً- وقفنا!
لا تكذب فيما الدينا براجعة ما فات من لذة الدنيا وما سلفنا (٥)

ونظر الباحثري الى تحولات الزمن وتغييراته وما نتج عنه منها الشباب والشيب
والهرم والموت فكيف كان رد فعله تجاه هذه التحولات؟

لقد نظر الباحثري الى الزمن على أنه متحرك "لو أن دهرأ تولى ذاهباً وقفنا"
وأنه "لا يستنفذ عجائبه"، ولا يستطيع أحد كائناً من كان "أن يحترز من سهامه"
كما أسلفنا. ولذلك نظر الى الزمان على أنه يدرك في حالة سيلان وتحرك لا في
حالة من الثبات وحسب، ولعل نظريته هذه ان تنسحب على ما تنبه له الفيلسوف
برجسون: من حيث أن الزمان يدرك في سيلانه الدائم وأبعد عنه كل ما يشعر
بالثبات (٦).

٢- الديوان ١/٦٨-٩

٤- الديوان ١/٨٠

١- الديوان ٢/٢١٧-٤

٣- الديوان ٣٠١/٧٢

٥- الديوان ١٢-١١/٥٦٥

٦- الزمان الوجودي؛ د. عبد الرحمن بدوي ٩١-٩٢.

كما أدرك الباحث أن خير مواجهة للزمن هو الحركة (١) والتغيير، وبهذا فقد واجه ارتباط الزمان بالحركة بحركة مضادة على الرغم من ادراكه أن حركته المضادة هذه حركة عاجزة أمام طغيان الزمن بحركاته التي لا ترد فهذا الشيب وخطه فبدأ يقص شعراته بمقراض، ولكنهن يستعصين عليه فيرجعن رجوع السهام في الأغراض؛ إنها حركة التغيير المؤقتة تبذل لتغيير فعلة دهر وخطه شيئاً ولكنه يفشل في حسم أثر بصمات الزمن على رأسه المشيب؛

شعرات أقصهن ويرجعن رجوع السهام في الأغراض (٢).

ويستأنف تمرده على الشيب؛ على حركة الزمن الطاغية التي يقاومها بوسيلة أخرى مؤقتة وضعيفة كسابقتها، إنها النخضيب المموء على المرأة التي إذا أطلعت عليه أنت وأرنت وتنجعت؛

لو رأت حادث الخضاب لأنت وأرنت من احمرار اليرقان (٣).

إنه يدرك أن الشباب ذخيرة تفتى ومع ذلك فهو يصارع حركة تغيير الزمن أو يتشبث في صراعها؛

خلت جهلا أن الشباب على طو (م) ل الليالي ذخيرة ليس تفتى
واری الدهر مدنيا ما تنبأى لضرار ومبعدا ما تدنسى (٤).

يتمرد على الشيب في حين أنه يعلم حتمية الشيب "جاوزت حد الشباب ملتفتاً" (٥) وقوله؛

والشيب مهرب من جارى منيته ولا نجاه له في ذلك الهرب (٦)
وقوله؛

ولمة كنت مشغوقاً بجذتها فما عفا الشيب لي عنها ولا صفحا (٧)
وقوله؛

وقد ردت الخمسون رد عزيمة إلى الشيب ولى عن الشيب يهرب (٨)

لقد أبرز الباحث علاقة بالشيب الذي هو من تحولات الزمن -علاقة جدلية يكرمه فيرفضه حيناً-، ثم يدافع عنه مستسلماً لأمره حيناً آخر.

يرفضه ويثور عليه لأنه يصد عنه النساء الحسان وتكرمه لشبيه الفواني؛

١ - مفهوم الحركة هو خروج من القوة الى الضعف انظر المصطلح عند ابن سينا: رسالة الحدود ضمن سبع رسائل في الحكمة والطبيعات ص ٩١.

٢ - الديوان ٦/٤٨٦

٣ - الديوان ٣/٢٨

٤ - الديوان ٦/١٧٨

٥ - الديوان ٨-٧/٨١١

٦ - الديوان ٧/٢٨

٧ - الديوان ١٤/٤٦

شيب على المفرقين بارضه
تصد عني الحسناء مبعده
والغواني تستبدل الشبان بالشَّيبِ:
عمر الغواني لقد بين من كُثب
إذا مددن الى اعراضه سبباً
وتتغير نظرة المرأة للشائب فتراه قذى في عينها:
كنت أنسانها فصرت قذاها
من لها بالشباب وهو رطيب؟ (٣).
وتنكر المرأة عليه لمتة الشائبة فينكر عليها سوء اخلاقها؛ فالشيب عدو المرأة لا
شك يفسدها:
ناكرت لمتي، وناكرت منها
سوء هذا الاخلاف والأعراض (٤)
إن الغواني يصددن عنه لشيب لمتة، ويتوانين عن تلبية رغباته بحبهن والاتصال
معهن، إنه صراع نفسي يبلغ ذروة التألم والتأزم؛ ذلك أنه يتمنى بياض السيف يحتزُّ
مفرقه على أن يرى بياض الشيب مكانه:
وددت بياض السيف يوم لقينني
وصد الغواني عن ايماض لمتي
وقصرن عن لبيك ساعة منطقي (٥)
إن الغواني يرددن رسائله عليه وهو شائب ويعتذرن لرساله، فهذا صراع جدلي
نفسي يتركه قلقاً في تأزم نفسي، وصراع جدلي مع غوان يرين فيه شيباً وشيخوخة،
فخيين وساطات الرسل بينهن وبينه:
ان الغواني رددن خائبة
لنبوة بي عن الصبا ثلمت
رسائلي، واعتذرن من رسلي (٦)
جاهي، لو كبرة عن الغزل
ويقف في تأزمه يصارع عالمه الداخلي والخارجي؛ اذ يشخص من لمتة الشائبة
المتسرعة ويشتمها لأن شيبها أفسد عليه حب الغواني؛ فاظهروا بسببها الايحاش:
نأوا باوانس يرجعن وحشاً
اقول لمتي اذ اسرعت بي
إذا فوجئن بالشعر الخضيب
إلى الشيب: اخسري فيه وخيبي (٧)
إن الشيب عنده يتحول موتاً ولكنه موت الأحياء فهو مرحلة الموت الأولى؛ إن
الشيخوخة زائر ثقيل لا يترك صاحبه حتى يسلمه الى زائر الموت:
ويموت الفتى وان كان حياً
حين يستكمل النفاد شبابه (٨)

٢ - الديوان ٣٢/٣-٣

٤ - الديوان ٥/٤٨٦

٦ - الديوان ٤-٣/٧١٠

٨ - الديوان ٩/٣٧

١ - الديوان ٦٠٧/٢٨٨

٣ - الديوان ١٠/١٣٦

٥ - الديوان ١١-١٠/١٨٥

٧ - الديوان ٦-٥/٣٣

والشيب يتخذ عند الباحثي مرحلة ثانية هي "مرحلة الموت" فالشيب رسول
الردى :

شبت فما أنفك من حسرة والشيب في الرأس رسول الردى
أن مدى العمر قريب فما بقاء نفسي بعد قرب المـدى (١)

لقد كانت تجربة الباحثي مع الزمن ممثلاً بالشيب تجربة بالغة العمق والتعقيد؛
ذلك لأنه وظف المرأة ليستجلي بها حالة "الآنا" من خلال صورته "الآنا الآخر"
فأبرزت المرأة حقيقة وجوده فأبرزته لا خارجياً فحسب وإنما جوانباً أيضاً (٢)

جلوت مرآتي فياليتنسي تركتها لم أجل عنها الصدى
ياحسرتا! أين الشباب الذي على تعدّيه المشيب اعتدى (٣)

ويبدو أنه لما نظر الى حاله (الآنا) من خلال (الآنا الآخر) في المرأة تبين له
شبهه ودلالاته المتعددة فتحسر وتبين له تعدّي المشيب عليه، فاطلق صيحة بذعر؛
وتوجس منه خيفة فعادى مرآته ولم يعد ينظر فيها :

عاديت مرآتي فاذنتها بالهجر ما كانت وما كنت
كانت تريني العمر مستقبلا وهي تريني الغوت مذ شبت
واعمر! نوحاً لفقدانـه سيان عندي شبت او مت (٤)

لقد وقف الباحثي من المرأة وقفة فلسفية جدلية نظر من حاضره فيها نحو
غده فلم يستبشر به خيراً لمستقبله، كما نظر فيها بعد نأي فهرب من حاضره الى
ماضيه، وتساوى عنده الشيب والموت.

ومع أن الباحثي أبرز نظراته الفلسفية تجاه الشيب وتحولاته السلبية إلا أنه اتخذ
منه موقفاً جدلياً ايجابياً لانعدام فيه سمات خير أو تحولاته الايجابية؛ ذلك أن المشيب
"يحوّله الى النهي"

"اليوم حولني المشيب الى النهي وذللت للعذار بعد شماس (٥)
ورفعت من نظري الى أهل الحجا ولويت عن أهل الغواية راسي

ومن تحولات الزمن -شيباً- أنه أكسبهم خبرة في الحروب وهذا ما يثير علاقة
جدلية ايجابية نحوه :

١ - الديوان ٤/٢٣ - ٥

٢ - أفدت من مصطلح المرأة من بحث بعنوان المرأة والفلسفة: الرسالة في الفلسفة للدكتور محمود رجب
- قسم الفلسفة حوليات كلية الآداب - الكويت، الحولية الثانية ١٩٨١ ص ١٣، ص ٢٠.

٣ - الديوان ١/٢٣ - ٢ ٤ - الديوان ١١/١٥٨ - ٢

٥ - الديوان ١٠/٤٦١ - ١١

تحسب الشيب في الوقية شباناً اذا صافح الصقيل الصقيلا (١)
فاذا حاربوا اذلوا عزيزا واذا سالموا اعزوا ذليلاً

ومن تحولاته - ايجابياً - أن الشيب سيف مصقول (٢) يوم الوغى وأنه ضوء شمس وقمر يجمعه (٣) نورهما وأنه بياض العين (٤)، وهو بياض البازي (٥)، ونجوم الليل (٦)، وهو جلاء الشباب (٧).

ونلاحظ أن الشاعر خلع على الشيب من صفات النور والتوهج ممثلاً بنور الشمس والقمر والنجوم، كما أنه استعار من كرام الطير "البازي" بياضه، وامتزج بصقيل سيف البارق في ميدان القتال وبياض العين الباصرة التي هي حس يتبصر بها المرء صفات الشيب ويلحظها بها.

كما استعار من الرياض (٨) اقاحيها ليللم صورة الشيب البيضاء؛ وكسر الصهباء بالماء فتحول لونها: بياضاً ليندى بها مستحسنة صباحاً وغبوقاً:
ومزاج الصهباء بالماء أملئ بصبوح مستحسن وغبوق (٩)

هذه العناصر التي استعارها من الطعنية تكاد تشمل عناصر الحياة وهي: نور، وماء، وأرض ممثلة (بالرياض واقاصيها) وممتشجة بلحظات المتعة في احتساء الصهباء، ولكننا نفتقد الهواء العنصر المثير والذي لاحياة بدونه مما يدل على أن نظرتة الى الشيب نظرة منقصة ومنتقصة.

وتظل علاقة الشيب والشباب جدلية قائمة ترتبط زماناً ومكاناً؛ يتحنن الى عهد الصبا، وبه يتهيج على الرغم من حلول المشيب به قريناً سيئاً:

منزل هاج لي الصباية والشيب (م) ب قريني فيها: وساء قرينا (١٠)

كما أن رأسه تتحول بعداً مكانياً ذات دلالات رمزية موحية ومركبة، فالمنزل الذي اهاج الصبا عنده هو رأسه التي يقيم فيها شبابه بسواد شعره؛ ذلك أنه يدرك ان فترة اقامته أعني الشباب في رأسه (الدار) (ذات البعد المكاني) -رمزاً- هي فترة محدودة الزمن وبرهة قليلة، تشكك في وجودها (المقام في الدار شك) فابتعث الحزن، وايقن برحيل الشباب وهي الصورة الجوانية المكافئة والموازية وبآن واحد للصورة البرانية لرحيل المحبوبة من -دارها فتركها طللاً يوسف له، ويحزن عليه فبكى شبابه في مشييه، وصباه في محبوبته، ورأسه المشيب في طلله، ورحيل محبوبته في رحيل شبابه:

٢- الديوان ٤/٦٥٦

١- الديوان ٢٥-٢٤/٦٧٧

٤- الديوان ١٠/٢٩

٣- الديوان ٥/٦٥٦

٦- الديوان ٨٠٧/٥٧٧

٥- الديوان ١٠-٨/٢٩

٨- الديوان ٦/٥٧٧

٧- الديوان ٩/٢٩

١٠- الديوان ٦/٨١٥

٩- الديوان ٧/٥٧٧

منزل هاج لي الصباية والشيب (م) ب قريني فيها: وساء قرينا!
يوم كان المقام في الدار شكا يبعث الحزن، والرحيل يقينا
ان تلك الطلول من وهبينا حزنت خاليا، وزادت حزيننا (١).

وأدرك أن الهرم من تحولات الزمن فأقام علاقة جدلية مضادة للهرم حيث أنه وازن بين السن والفعل؛ ذلك أن الشباب الحق يقاس بالنعل والانجاز بالكبر وتقدم السن:

جديد الشباب كبره بفعاله وبعض الرجال كبره بسنين (٢)

وتهاجس بأن من أخطر تحولات الزمن هو الموت الذي لا يبتقي على كائن حي ولعل هذا الهاجس يدركه كل انسان، إنه صراع بين الزمن والانسان المنضي بالأخير الى الموت. فكيف وظف الموت في شعره؟

لقد وظف حياة الاحياء كلها مشخصة تساق مكرمة الى الموت سوقاً، فتقدم باتجاه الموت وعلى مراحل فاتسعت نظره فاحتوت الاحياء كلها:
وكانت حياة الحي سوقاً الى الردي وأيامه دون الممات مراحل (٣)

ولطالما ان الموت يقتلع كل الكائنات الحية فهو لا شك يقتلع الانسان أيضاً، ولهذا وقف دونما استثناء ودون النظر الى طبقاتهم الاجتماعية فما هو أجهز على غلامه قيصر ولم يرع لعظم الشاعر الوامن إلا، وقد بلغ من الكبر عتياً؛ حيث كان شيخاً في السادسة والستين؛ إنها صورة تتساوى فيها البشرية كلها امام حتمية الموت وعدله:

لعمري إن دهرأ غال إلني ومالي للخؤون لنا الشعوب
فان ست وستون استقلت فلا كرت يرجعتها الخطوب
على حين استتم الوهن عظمي وأعطى في ما احتكم المشيب (٤)

كما أجهز على القاضي (٥) والوزير (٦) والخليفة المتوكل (٧) وقادة الحروب من آل حميد الطوسي (٨) وآل ابي سعيد الثوري (٩) وغيرهم من الطبقات الاجتماعية المختلفة (١٠)

-
١- الديوان ٨١٥/٦-٨	٢- الديوان ١٩/٩١١
٣- الديوان ٥/٦٧٢	٤- الديوان ٢٠٠٢٦٠٢٥/٨٥
٥- الديوان ٢٠٠٣٠٢/٢١٧	٦- الديوان ٣٢-٢/٣٨١
٧- الديوان ٢٣-١/٤١٣	٨- الديوان ٢٤-١/٧٥٣
٩- الديوان ٢٣-٤/٧٥٤، ١٦-٢/٦٧٢	
١٠- الديوان ١٤-٤/٧٥٥ يرثي محمد بن عبد الملك بن صالح الهاشمي الحلبي ورث ابا تمام ودعبل	
- ٥-١/٦٨٥

لقد رثى صنوفاً من الناس : عبداً وخليفة فابرز عدل الموت بين الناس جميعاً :
 وفجيرة الأيام قسم سويت فيه البرية سوقة وملوكاً
 عبء توزعه الانام يخفه الاتزال تصيب فيه شريكاً (١)

ورثى من الناس قومه وهم أحياء وهذا تحول ذوبال، ذلك لأن قومه أحياء يعدون
 بحكم الاموات اذا استشرت بينهم الضغائن والاحتقاد، وهم يتنازعون على الرئاسة
 والزعامة، فيهمدون وتتخذل عزتهم، فيستحقون -على حالهم هذه رثاءه- :
 وارى الضغائن ليس تخبو منهم في معشر الا ذكت في معشر
 ان التوازع في الرئاسة زلة لا تستقال ودعوة لم تنصبر (٢).

فالوحدة عنده لعشيرته طيء هي الحياة وتتزعهم على الزعامة هو تفرق واهلاك
 يستحقون منه رثاءه. دعا الى التعاون بين قومه وتوحيدهم، ذلك لأن الدهر وحده
 متكفل بطحنهم أولاً وأخيراً، ولن يتوانى عن لنهم بموته حتى يلحق أحياءهم بامواتهم
 شأنهم شأن من طحنهم من الأمم السالفة في ارتداده التراثي :

أقصر فان الدهر ليس بمتصر حتى يلف مقدماً بمؤخر
 اودى بلقمان بن عاد بعدما اودت شبيبة بسبعة أنسر (٣)

كما يتحول الذل في قومه موتاً يستحقون من أجله الرثاء : اذا توافر السلاح ولا
 رجال :

شيوخ بني عبید أسلموني الى ربع من الاكفاء خال
 ورثت سيوفهم ومضوا كراماً وما نفع السيوف بلا رجال (٤)

ويتشابك الموت (زماناً) والقبر (مكاناً) والميراث (شخصاً) في معرض رثائه
 هذا : ذلك أن غلامه قيصر ثوى في الجزيرة غريباً وهو أصلاً من "آلس" قرب
 طرسوس وكان الشاعر شيخاً في السادسة والستين :

وأيهم يعير عليك دمعاً و"آلس" دون أهلك والسدروب؟
 فان ست وستون استقلت فلا كرت برجعته الخطوب (٥)

وأما مرثياه دعبل وابو بتمام فثويا : أولهما في الاهواز والثاني في الموصل؛
 فوظف المكان عنصراً يستدر العطف لتباعد قبريهما مكاناً وهما عزيزان عليه :

قد زاد في كمدي واضرم لوعتي مثنوى "حبيب" يوم بان ودعبل
 جدت على الاهواز يبعد دونه مسرى النعي ورمة بالموصل (٦)

كما تباعدت مضاجع حميد الطوسي الطائي واولاده في أماكن شتى، فتفربوا
 فابتعدوا عن الباكين فصعب اعطاؤهم حتهم :

٢- الديوان ١٣٠٩/٤٠٨

١- الديوان ٢٤-٢٣/٦١٩

٤- الديوان ٤-١/٧٠٦

٣- الديوان ٢-١/٤٠٨

٦- الديوان ٥٠١/٦٨٥

٥- الديوان ٢٦٠١٩/٨٥

فكل له قبر غريب ببلدة
بشاهقة "البذين" قبر محمد
فمن منجد نائي الضريح ومتهم
بعيد عن الباكين في كل ماتم (١)

وينبري الموت باظافر حمر يفتال الخليفة المتوكل في قصره فيندعر القصر
الجعفري، ويتغير حسنه، وتنقلب افراحه -وما كان أكثرها! - اتراحاً، وتنتهك على
عجل استار القصر وستائره، إنها وحشة لعقبها الموت -زماناً- بالخليفة شخصاً في
قصره الجعفري -مكاناً- إنه الموت ذو المخالب الحمر الذي لم يترك القصر حتى
سوى دوره مقابر:

محلّ على القاطول أخلق دائره
تغير حسن الجعفري وأنسه
تحمل عنه ساكنوه فجاءة
واذ صبح فيه بالرحيل فهتكت
صريع تقاضاه السيوف حشاشه
وعادت صروف الدهر جيشاً تفاوره
وقوض بادي الجعفري وحاضره
فعادت سواء دوره ومقابله
على عجل استاره وستائره
يجود بها والموت حمر أظافله

إنها فتكة الموت التي لا يجدي حرس الخليفة نفعا معها في صراعه:

فما قاتلت عنه المنون جنوده
ولا دافعت أملاكه وذخائره (٢)

والموت لا يعرف وفاء أحد، حتى ولو كان شجاعاً يوزع الموت على عدوه من
بني البشر، إنه الموت، هو الحمام على من كان حماماً، لا يرعى له إلا ولا ذمه
والنتيجة النهائية هي حقه:

كنت الحمام على العدو ولم أخف
من أن يكون على الحمام حمام (٣)
إن الانسان لضعيف بوسائله أمام موت طاغ لا يقهر:

فلم تستطع دفع المنون حماه
ولم تستطع دفع الحمام ثمائه (٤).

ويوظف النهار من الزمان على محمل من الاضداد (٥) والمفارقة (٦) المتوكلية في
صراع الانسان مع الجون "النهار الابيض" الذي ينقلب "أسود" يودي بالانسان
فيصرعه.

فعاد النهار الجون جونا كأنما
تجلله من مصمت الليل فاحمه (٧).

إنه (دهر ليس يسلم سالمة) (٨) فما هو يوظف (الجون) من الاضداد اولا
والجناس.

١- الديوان ٧٥٤/٦-٧

٢- الديوان ١٠٤١٣، ٤، ٥، ٨، ٢٢، ١٥

٣- الديوان ٢٣/٧٥٤ في معرض رثائه أبا سعيد الثفري

٤- الديوان ١٤/٧٥٥

٥- كتاب الاضداد: محمد بن القاسم الانباري، ت حقيق محمد أبو الفضل ابراهيم تسلسل ٦٣ ص ١١١ مادة
"جون" ومعناها الابيض والأسود.

٦- انظر المصطلح في النقد الحديث: د. نصرت عبد الرحمن، ٦١. والمفارقة هي "Irony" ويحمل
الصراع على أنه تهكمي.

٧- الديوان ١٤/٧٥٥

٨- الديوان ٤/٧٥٥

ثانياً والمفارقة ثالثاً في صورة متغيرة متحركة تكشف عن صراع بين قوتين غير متكافئتين تؤدي قوة النهار الجون بقوة الانسان الضعيف ممن يستعين بتمام لاجل لها ولا قوة أمام اندفاع قوة المنون وبطشه.

ويبدو أن الباحثي وقف يتأمل صراع الموت والانسان في مراحل حياته المختلفة، ممثلاً على ذلك بشرائح من الناس، تنتهي الى مصير واحد هو مصرع الانسان بين يدي المنون وإن طال الصراع بينهما.

فها هو يتلفت الى عناصر من الناس وهم يصارعون الموت في حياتهم، فينجون من برائته اثناء اجتيازهم بعض مراحل اعمارهم باتجاه المرحلة القصوى لحياتهم، ولكن نجاتهم هذه لم تكن الا فسحة زمنية محدودة، لأن الموت -لاشك- يطويهم أينما كانوا؛ فانبرى يهنيء المتوكل بسلامة وزيره الفتح بن خاقان من الفرق في نهر دجلة، فشخص من صروف النابيات رامياً يسدد سهام الموت على ضحيته الفتح، ولكنه يخطيء في إصابته؛ فينجو من الفرق بعد أن كان في (دجلة) يتذوق بعض طعموم الموت وليس كلها، اذ بدت صورته متحركة تطفو على سطح الماء حيناً وترسب حيناً آخر في صراع مع مخالف الموت وسهامه؛ في صورة درامية نفسية حركية مثيرة؛

رمته صروف النابيات فاخطأت كذا الدهر يخطي مرة ويصيب
ولم أنسه يطفو ويرسب تارة ويظهر للرائين ثم يغيب (١)

لقد نجا من مخالف الموت هذه المرة، ولكن على يأس فعادت اليه بشرى بعد أن أوشك أن ينعي، إنها مفارقة تبعث على التعجب اذ نجا من موت محقق، فوظف الطباق عنصراً مضاداً جديلاً نجا على ضعفه من خصم قوي فانقلبت الاتراح افراحاً؛

فجاء على يأس وقد كادت القوى تقطع والآمال فيه تخيب
فيا فرحة جاءت على إثر ترحلة وبشرى أنت بعد النعي توؤب (٢).

وتلفت الى المرض الذي هو أحد سهام الموت على طريق مرحلة النهاية، فانبرى يهنيء من شفى من مرضه، غير أن نظراته اتخذت بعداً نفسياً؛ اذ يحذر مهدوحه من اثاره الهموم عن قصد لأنها تعين على المرض وتشد ازره ولعل هذا مما يسميه بعض العلماء في عصرنا "من أساليب العلاج النفسي" (٣).

لا تبعثن لها الهموم قواصداً بعد الهموم فإنها اعوانها (٤)

كما أنه عد المرض نوعاً من التطهير النفسي وقد تقدم فيما نعلم ارسطو بهذا

٢- الديوان ١٠/٦٦-١١

١- الديوان ٥،٦٦-٦

٣- المدخل الى علم النفس: د. عبد الرحمن عدس ومحي الدين توفيق ص ٢٨١.

٤- الديوان ١٠/٨٢٢

المفهوم من قبل واسماء (الكاثرسيز) بمعنى التطهير في حديثه عن أثر المأساة في النفوس (١) فالمكروه عند الباحثي يدفع آخر والسيف الصدي ينقيه الصقل والحدادة :

ضرب من المكروه يدفع آخرًا كالنار كف بفرقد وقدانها
والسيف قد ينقيه من كدر الصدا كدر المداوس بكرها وعوانها (٢).

وانبرى يعزي ذوي من أدركته البنون بسهامها، وهي تصيب بها البنات والبنين والقادة في مقطعة (٣) وثلاث قصائد معزيات؛ ادار اثنتين في الأنثى وقصيدة يعزي بقائد عسكري والأخيرة بولد ذكر.

أما الاثنتان فعزي أبا نهشل الطائي عن ابنته وكذلك أبا الحسن بن الفرات فأبرز فلسفته في البنات ومن عنده من رموز الغواية والضعف وانهن لسن من حملة السيوف في ميدان القتال، ولسن من زينة الحياة؛ وقد ولدن الاعداء، وكن يوثدن لا فقرأ وإنما عارا أو خشية منه، وشعيب النبي شعر بضعفه لوجودهن :

وشعيب من أجلهن رأى الوح (م) حدة ضعفاً فاستأجر الانبياء
ولعمري ما العجز عندي إلا أن تبيت الرجال تبكي النساء (٤).

أما فلسفته في تعزية أبي الحسن بن الفرات فعند موت بنته نعمة من الله لا شك فيها ونسب الى الرسول في ذلك قولاً غير موثق :

ومن نعم الله لا شك فيه بقاء البنتين وموت البنات
لقول النبي على السلا (م) م دفن البنات من المكرمات (٥)

ونلاحظ في تعزيته عن البنات؛ أنه لا يشير الى اماكن دفنهن، ولا يعد وفاتهن مصيبة، وذلك لفلسفته الخاصة، ويتكئ على جانب تراثي منها القرآن الكريم لدعم نظريته في حين أن نظريته الى المرأة ناقصة ومشوهة.

أما تعزية المعتز فتناولتها قصيدتان، يعزیه عن أحد قاداته "وصيف" اذ تحول قتله مصيبة عامة بالمسلمين لا خاصة :

قتيل بعم المسلمين مصابه وإن خص من قرب قريش الابطاح (٦).

ويعزیه عن بعض ولده، فيعده ذخراً اليه أمامه، وأجراً كبيراً ويطلب منه الصبر على البلية :

١- انظر المصطلح في: التفسير النفسي للأدب؛ د. عز الدين اسماعيل ص ١٢.

٢- الديوان ١٢/٨٢٢.

٣- الديوان ١٠١٥١-٥ (مقطعة من خمسة أبيات)

٤- الديوان قصيدة ١٢/٢١.

٥- الديوان ٤/١٥١-٥ والحديث ليس صحيحاً انظر: كشف الخفاء ومزيل الالباس؛ المجلدوني ٤٠٧/١.

٦- الديوان ١٣/١٨١.

هو الذخر من دنياك قدمت فضله ولا خير في الدنيا اذا لم يكن ذخـر
نفريك عن هذي الرزية إنها على قدر ما في عظمها يعظم الأجر
فصبراً أمير المؤمنين فربما حمدت الذي ابلاك في عقبه الصبر (١)

لقد تنبه الباحثي الى أهمية الزمان كثيراً ولم يغتبه المكان أيضاً، ذلك لأن المكان فيما يقال: "هو المسرح الحق الذي تنصاغ في مصهرته الصورة الشعرية؛ ذلك لأن الموضع الذي يحوي في زواياه وتضاعيفه تشكيلات مكانية فكرية" (٢) ولعل هذا الرأي ينسحب على رؤية الشاعر بالزمان وفائياته التي هذبت بمدوحه تهذيب الذهب بالسبك؛ ذلك أنه زج به في الحبس (مكاناً) بفعل نائبات الأيام (زماناً) ومدوحه ابو سعيد الثفري (شخصاً) فلملم عناصر من الصورة الفنية، زماناً محركاً بأحداثه "من منزل رجب ومن منزل ضنك" تلقي بمدوحه أبي سعيد (شخصاً) في الحبس (مكاناً) غير أن في حبسته تطويراً للحدث إذ ضيم الهدى معه في حبسه، وجسد الاسلام أسيراً في قبضة الشرك من جهة، ومن جهة أخرى جدلية معاكسة ذاك أن نبي الله يوسف سجن ظلماً وإفكاً قال به جميل صبره في السجن برهة الى الملك، وهكذا شأن بمدوحه أبي سعيد الثفري:

وما هذه الأيام الا منازل فمن منزل رجب ومن منزل ضنك
وقد هذبتك النائبات وانما صفا الذهب الابريز قبلك بالسبك
على أنه قد ضيم في حبسك الهدى وأضحى بك الاسلام في قبضة الشرك
أما في نبي الله يوسف أسوة لمثلك محبوساً على الظلم والأفك
أقام جميل الصبر في السجن برهة قال به الصبر الجميل الى الملك (٣)

ويمتدح الزمان والمكان والشخوص في بعض لوحاته الفنية في معرض هنائه حيث يحدد يوم المطيرة - زماناً - في يوم من أيام الشتاء - تلقينا الشتاء به - كما يحدد منزل الحسن ابن وهب - مكاناً - ويذكر من الشخوص الحسن بن وهب والشاعر نفسه - أقمنا، تنازعنا المدامة - وهي صرف.

كما يعرض الحدث بأسلوب قصصي حيث أكلنا وشربنا الخمرة، وقضينا ليلة من بنات اللهو فرحين، لكنها لحظات سعادة مؤقتة انتزعناها من يد الدهر الذي لم يفتأ يترعهم بنوائبة ليل نهار، فاستردّ منهم فيما بعد رداء العز الذي افترضوه منه:

ويوم بالمطيرة امطرتنا سماء صوب وابلها العقار
نزلنا منزل الحسن بن وهب وقد درست مغانيه القفار
تلقينا الشتاء به وزرنا بنات اللهو اذ قرب المزار

٢- اشكالية المكان في النص الأدبي: ياسين النصير ٢٤٥.

١- الديوان ٧-٥/٣٩٤

٣- الديوان ٧-٢/٦١٢

أقمنا، أَكَلْنَا أَكُلَّ اسْتِلاب
تنازعنا المدامة وهي صرف
أصاب الدهرُ دولة آل وهب
أعارهم رداء العز حتى
هناك، وَشَرَبْنَا شَرَبَ بَسْدارُ
وأعجلنا الطبائخ وهي نار
ونال الليل منهم والنهار
تقاضاهم فردوا ما استعاروا (١)

إنها "فلسفة الحياة والموت" صورة الانسان يتعجل الطبائخ، يلتهمها متعجلاً وهي حارة لم تبتدد بعد؛ صورة عجلي يتنازع الندامى الخمرة الصرف بينهم (بصورة حركية شرهة نفسية فأكلهم أكل استلاب. لقد كان الشاعر يدرك أن هذا تعجل سخيف، لو كان في غير هذا الموقف من التمتع بمباهج الحياة، في يوم مطير على انخاب الخمرة واحتسائها.

ولم يك ذاك سخفاً غير أنني رأيت الشرب سخفهم الوقار (٢).

ثم يبرز في نهاية القصيدة نظراته الفلسفية تجاه الموت، إنها لحظات -كأنه يختطفها- من يد الزمان على عجل، غير مطمئن لما للدهر من فاجعات، وهي التي ما أنفكت دواهيها تضرب دولة ممدوحه من آل وهب ليل نهار.

يدرك أن لحظات العز عارية مسترجعة، فعليه أن يتعجل اللذات قبل أن يسترد الدهر منهم ما استعاروا منه. ولذلك أبرز صورة انسان متلذذ متنفس بأن؛ إنها لصورة خائف يترقب.

ويتجلى في البعد المكاني السابق "ثنائية الغاية" (٣) أعني فردية تخصه وجماعية تخص غيره؛ فتمتعا بخمرة في يوم مطير في منزل الحسن بن وهب.

كما تبرز صورته "أحادي الغاية" متعلقاً بمحمد بن حميد الطوسي المزمع على الرحلة من العراق لا متعلقاً بالمكان فاسمعه يقول في وداعه:

رسول الله خير من رسول غيره
وما تراب العراق بالعنبر الـ

ما تراب العراق بالعنبر الـ (م) د ولا ما دجلة بمسوس

غير أنني مخلف منك فـ (م) آ خر بغداد فضل علق نفيس (٤)

ومن هذه الصورة يبرز أهمية الانسان اذ هو الذي يؤنس المكان لا العكس ولذلك

١- الديوان ٢٨٠/٨-١٢، ٢٠-٢١.

٢- ٢٨٠/٣١٣- انظر المصطلح هذا في: جباليات المكان في شعر عرار: د. تركي المفيض (نشر في

مجلة مؤنة للبحوث والدراسات مجلة علمية مجلد ٤ عدد ٢ كانون أول ١٩٨٩)

٣- الديوان ٤٦٤/٤-٦ ٤- الديوان ٤٦٤/٥-٦

א- מס' 323/31

ב- מס' 323/7

ג- מס' 323/218

(א) מס' 323/218 : מס' 323/218 (ב) מס' 323/218 : מס' 323/218

מס' 323/218 : מס' 323/218

(ג) מס' 323/218 : מס' 323/218 (ד) מס' 323/218 : מס' 323/218

מס' 323/218 : מס' 323/218

(א) מס' 323/218 : מס' 323/218 (ב) מס' 323/218 : מס' 323/218

(ג) מס' 323/218 : מס' 323/218 (ד) מס' 323/218 : מס' 323/218

מס' 323/218 : מס' 323/218

מס' 323/218 : מס' 323/218

يمكن أن نرد الصورة الى رؤيته في أنسنة المكان وأهميته؛ ذلك أن فقد ممدوحه وابن عمه أنساء حتى فقد من نسب بهما "زينب" و "لميس" :

فَقَدَّكَ الْمُرُّ يَا ابْنَ عَمِّي أَبْكَأَ (م) نِي فَقَدَ "زَيْنَبُ" وَ "لَمِيسُ"
فَسَلَامٌ عَلَى جَنَابِكَ وَالْمَنْهَدِ (م) لَ فِيهِ وَرَبْعُكَ الْمَأْنُوسُ (١)

ويقال مثله عن أنسنة الزمان أيضاً؛ ذلك أن وجه الزمان في عهده غير عبوس :

حَيْثُ فَعَلَ الْأَيَّامُ لَيْسَ بِمَذْمُومٍ (م) م وَوَجْهَ الزَّمَانِ غَيْرَ عَبُوسٍ (٢)
أَمَّا الزَّمَانُ عِنْدَ رَحِيلِهِ فَيَتَحَوَّلُ بُؤْسًا :
إِنْ يَوْمَ الْخَمِيسِ يَفْقِدُنِي وَجْهٌ (م) هَكَذَا قَسْرًا : لَا كَانَ يَوْمَ الْخَمِيسِ (٣)

١- الديوان ٧٠٣/٤٦٤

٢- الديوان ٨/٤٦٤

٣- الديوان ١٢/٤٦٤



U.S. DEPARTMENT OF COMMERCE
BUREAU OF ECONOMIC ANALYSIS
WASHINGTON, D.C. 20540
OFFICE OF THE DIRECTOR
OF THE BUREAU OF ECONOMIC ANALYSIS

A hand-drawn map of the Red Sea region. The map is oriented with North at the top. The Red Sea is depicted as a large body of water in the center. To the north of the Red Sea, the Gulf of Aqaba is shown, with the Sinai Peninsula to its east. The Gulf of Suez is to the west of the Red Sea. The Mediterranean Sea is to the north of the Gulf of Suez. The Nile River is shown flowing into the Mediterranean Sea. The Red Sea is labeled 'البحر الأحمر' (Al-Bihar al-Ahmar). The Gulf of Aqaba is labeled 'الخليج العقبة' (Al-Khijj al-Aqaba). The Gulf of Suez is labeled 'الخليج السويسري' (Al-Khijj al-Suwisi). The Mediterranean Sea is labeled 'البحر المتوسط' (Al-Bihar al-Mutawassit). The Nile River is labeled 'نهر النيل' (Nahr al-Nayl). The Sinai Peninsula is labeled 'شبه جزيرة سيناء' (Shubh Jazīra Sina'a). The Gulf of Aden is labeled 'الخليج العربي' (Al-Khijj al-Arabi). The Indian Ocean is labeled 'البحر الهندي' (Al-Bihar al-Hindi). The map also shows the borders of Egypt, Sudan, and Ethiopia. The Red Sea is shown with a wavy line representing the coastline. The Gulf of Aqaba is shown with a wavy line representing the coastline. The Gulf of Suez is shown with a wavy line representing the coastline. The Mediterranean Sea is shown with a wavy line representing the coastline. The Nile River is shown with a straight line representing the river. The Sinai Peninsula is shown with a straight line representing the border. The Gulf of Aden is shown with a straight line representing the border. The Indian Ocean is shown with a straight line representing the border.

۱۱۰
۱۱۱
۱۱۲
۱۱۳
۱۱۴
۱۱۵
۱۱۶
۱۱۷
۱۱۸
۱۱۹
۱۲۰
۱۲۱
۱۲۲
۱۲۳
۱۲۴
۱۲۵
۱۲۶
۱۲۷
۱۲۸
۱۲۹
۱۳۰
۱۳۱
۱۳۲
۱۳۳
۱۳۴
۱۳۵
۱۳۶
۱۳۷
۱۳۸
۱۳۹
۱۴۰
۱۴۱
۱۴۲
۱۴۳
۱۴۴
۱۴۵
۱۴۶
۱۴۷
۱۴۸
۱۴۹
۱۵۰
۱۵۱
۱۵۲
۱۵۳
۱۵۴
۱۵۵
۱۵۶
۱۵۷
۱۵۸
۱۵۹
۱۶۰
۱۶۱
۱۶۲
۱۶۳
۱۶۴
۱۶۵
۱۶۶
۱۶۷
۱۶۸
۱۶۹
۱۷۰
۱۷۱
۱۷۲
۱۷۳
۱۷۴
۱۷۵
۱۷۶
۱۷۷
۱۷۸
۱۷۹
۱۸۰
۱۸۱
۱۸۲
۱۸۳
۱۸۴
۱۸۵
۱۸۶
۱۸۷
۱۸۸
۱۸۹
۱۹۰
۱۹۱
۱۹۲
۱۹۳
۱۹۴
۱۹۵
۱۹۶
۱۹۷
۱۹۸
۱۹۹
۲۰۰
۲۰۱
۲۰۲
۲۰۳
۲۰۴
۲۰۵
۲۰۶
۲۰۷
۲۰۸
۲۰۹
۲۱۰
۲۱۱
۲۱۲
۲۱۳
۲۱۴
۲۱۵
۲۱۶
۲۱۷
۲۱۸
۲۱۹
۲۲۰
۲۲۱
۲۲۲
۲۲۳
۲۲۴
۲۲۵
۲۲۶
۲۲۷
۲۲۸
۲۲۹
۲۳۰
۲۳۱
۲۳۲
۲۳۳
۲۳۴
۲۳۵
۲۳۶
۲۳۷
۲۳۸
۲۳۹
۲۴۰
۲۴۱
۲۴۲
۲۴۳
۲۴۴
۲۴۵
۲۴۶
۲۴۷
۲۴۸
۲۴۹
۲۵۰
۲۵۱
۲۵۲
۲۵۳
۲۵۴
۲۵۵
۲۵۶
۲۵۷
۲۵۸
۲۵۹
۲۶۰
۲۶۱
۲۶۲
۲۶۳
۲۶۴
۲۶۵
۲۶۶
۲۶۷
۲۶۸
۲۶۹
۲۷۰
۲۷۱
۲۷۲
۲۷۳
۲۷۴
۲۷۵
۲۷۶
۲۷۷
۲۷۸
۲۷۹
۲۸۰
۲۸۱
۲۸۲
۲۸۳
۲۸۴
۲۸۵
۲۸۶
۲۸۷
۲۸۸
۲۸۹
۲۹۰
۲۹۱
۲۹۲
۲۹۳
۲۹۴
۲۹۵
۲۹۶
۲۹۷
۲۹۸
۲۹۹
۳۰۰
۳۰۱
۳۰۲
۳۰۳
۳۰۴
۳۰۵
۳۰۶
۳۰۷
۳۰۸
۳۰۹
۳۱۰
۳۱۱
۳۱۲
۳۱۳
۳۱۴
۳۱۵
۳۱۶
۳۱۷
۳۱۸
۳۱۹
۳۲۰
۳۲۱
۳۲۲
۳۲۳
۳۲۴
۳۲۵
۳۲۶
۳۲۷
۳۲۸
۳۲۹
۳۳۰
۳۳۱
۳۳۲
۳۳۳
۳۳۴
۳۳۵
۳۳۶
۳۳۷
۳۳۸
۳۳۹
۳۴۰
۳۴۱
۳۴۲
۳۴۳
۳۴۴
۳۴۵
۳۴۶
۳۴۷
۳۴۸
۳۴۹
۳۵۰
۳۵۱
۳۵۲
۳۵۳
۳۵۴
۳۵۵
۳۵۶
۳۵۷
۳۵۸
۳۵۹
۳۶۰
۳۶۱
۳۶۲
۳۶۳
۳۶۴
۳۶۵
۳۶۶
۳۶۷
۳۶۸
۳۶۹
۳۷۰
۳۷۱
۳۷۲
۳۷۳
۳۷۴
۳۷۵
۳۷۶
۳۷۷
۳۷۸
۳۷۹
۳۸۰
۳۸۱
۳۸۲
۳۸۳
۳۸۴
۳۸۵
۳۸۶
۳۸۷
۳۸۸
۳۸۹
۳۹۰
۳۹۱
۳۹۲
۳۹۳
۳۹۴
۳۹۵
۳۹۶
۳۹۷
۳۹۸
۳۹۹
۴۰۰
۴۰۱
۴۰۲
۴۰۳
۴۰۴
۴۰۵
۴۰۶
۴۰۷
۴۰۸
۴۰۹
۴۱۰
۴۱۱
۴۱۲
۴۱۳
۴۱۴
۴۱۵
۴۱۶
۴۱۷
۴۱۸
۴۱۹
۴۲۰
۴۲۱
۴۲۲
۴۲۳
۴۲۴
۴۲۵
۴۲۶
۴۲۷
۴۲۸
۴۲۹
۴۳۰
۴۳۱
۴۳۲
۴۳۳
۴۳۴
۴۳۵
۴۳۶
۴۳۷
۴۳۸
۴۳۹
۴۴۰
۴۴۱
۴۴۲
۴۴۳
۴۴۴
۴۴۵
۴۴۶
۴۴۷
۴۴۸
۴۴۹
۴۵۰
۴۵۱
۴۵۲
۴۵۳
۴۵۴
۴۵۵
۴۵۶
۴۵۷
۴۵۸
۴۵۹
۴۶۰
۴۶۱
۴۶۲
۴۶۳
۴۶۴
۴۶۵
۴۶۶
۴۶۷
۴۶۸
۴۶۹
۴۷۰
۴۷۱
۴۷۲
۴۷۳
۴۷۴
۴۷۵
۴۷۶
۴۷۷
۴۷۸
۴۷۹
۴۸۰
۴۸۱
۴۸۲
۴۸۳
۴۸۴
۴۸۵
۴۸۶
۴۸۷
۴۸۸
۴۸۹
۴۹۰
۴۹۱
۴۹۲
۴۹۳
۴۹۴
۴۹۵
۴۹۶
۴۹۷
۴۹۸
۴۹۹
۵۰۰
۵۰۱
۵۰۲
۵۰۳
۵۰۴
۵۰۵
۵۰۶
۵۰۷
۵۰۸
۵۰۹
۵۱۰
۵۱۱
۵۱۲
۵۱۳
۵۱۴
۵۱۵
۵۱۶
۵۱۷
۵۱۸
۵۱۹
۵۲۰
۵۲۱
۵۲۲
۵۲۳
۵۲۴
۵۲۵
۵۲۶
۵۲۷
۵۲۸
۵۲۹
۵۳۰
۵۳۱
۵۳۲
۵۳۳
۵۳۴
۵۳۵
۵۳۶
۵۳۷
۵۳۸
۵۳۹
۵۴۰
۵۴۱
۵۴۲
۵۴۳
۵۴۴
۵۴۵
۵۴۶
۵۴۷
۵۴۸
۵۴۹
۵۵۰
۵۵۱
۵۵۲
۵۵۳
۵۵۴
۵۵۵
۵۵۶
۵۵۷
۵۵۸
۵۵۹
۵۶۰
۵۶۱
۵۶۲
۵۶۳
۵۶۴
۵۶۵
۵۶۶
۵۶۷
۵۶۸
۵۶۹
۵۷۰
۵۷۱
۵۷۲
۵۷۳
۵۷۴
۵۷۵
۵۷۶
۵۷۷
۵۷۸
۵۷۹
۵۸۰
۵۸۱
۵۸۲
۵۸۳
۵۸۴
۵۸۵
۵۸۶
۵۸۷
۵۸۸
۵۸۹
۵۹۰
۵۹۱
۵۹۲
۵۹۳
۵۹۴
۵۹۵
۵۹۶
۵۹۷
۵۹۸
۵۹۹
۶۰۰
۶۰۱
۶۰۲
۶۰۳
۶۰۴
۶۰۵
۶۰۶
۶۰۷
۶۰۸
۶۰۹
۶۱۰
۶۱۱
۶۱۲
۶۱۳
۶۱۴
۶۱۵
۶۱۶
۶۱۷
۶۱۸
۶۱۹
۶۲۰
۶۲۱

[Handwritten signature]

(ع) ۲۰۲۲ء میں مولانا ابوالحسن علی Nadwi کی وفات پر

- الباب الثاني -

صورة الطبيعة ودلالاتها

في شعره

- الفصل الأول: صورة الحيوان ودلالاته في شعره
- الفصل الثاني: صورة الأرض ودلالاتها في شعره
- الفصل الثالث: صورة السماء ودلالاتها في شعره

وأزرت الخيولَ قبرَ أمري، القيس
سراعاً فعدن منه بطاً،
وجلبت الحسان حواً وحوراً
أنسات حتى أغرت النساء.

البحتري
«ديوانه ٤٦/٢ - ٤٧»

الفصل الأول

”صورة الحيوان ودلالته في شعره“

وللحيوان حضوره في شعره وبصنوف متعددة أدرجها تنازلياً: الخيل والأسد والغزال والأبل والكلب والخنزير والذئب، هذا من حيوان البر، ومن حيوان البحر: الحوت والسماك والدلفين، ومن حيوان الاسطورة "التنين"، كما استحضر انواعاً متعددة من الطير والزواحف والحشرات.

أما صورة الخيل في شعره فكثيرة؛ بلغت (١٢٢) مائة وثلثين وعشرين (١) صورة واحتلت المرتبة الأولى عدداً في شعره من الحيوان. ويبدو أن لاجبابه بصورة الخيل والتكثير منها أسباباً منها: اشتراكه في معارك على ظهور الخيل في ساحات الحرب وكما أشرت الى ذلك في الفصل الثاني، ومنها أن الخيول المؤصلة تنتسب الى حسان ابن حنظلة الطائي صاحب الفرس "الضبيب؛ الذي حمل عليه كسرى أبرويز حينما انهزم من عدوه بهرام يوم النهروان (٢).

ولعل في هذا التوظيف ما يشير الى اعتداد البحري بخيول مشهورة لبعض آل من طيء؛ كما نلاحظ استهداءه هذا الصنف من الخيل من ممدوحه الذي من آل طيء وهو ابو نهشل الطائي الذي يلتقيه في أرومة واحدة ليقا تل العدو به :

فأعن على غزو العدو بمنطو احشاؤه طي الكتاب المـدرج
خـرق يتيه على أبيه ويدعي عصبيّة لبني "الضبيب" و "اعوج" (٣)

ويبدو أن هذا الصنف من الخيول محبّب اليه؛ لأصالته وجودته فكما يستهدي الجيد منها يهدي الاعوج منها الى عبد الرحمن بن خاقان خاصة، لتكون سنة مأثورة لمن بعده في اهدائه هذا :

ماذا ترى في مدمج عبل الشوى من نسل "اعوج" كالشهاب اللائح
فتكـون أول سنة مأثورة ان يقبل الممدوح رقد المـادح (٤)

وتستوقف البحري أعمار الخيول فيوظفها بدلالات شتى وبصور مختلفة منها

١- اشار محقق الديوان الى ثلاثين صورة للجيا د في مواضع متفرقة من الديوان لم أجدها وهي في الصفحات ١٥٥، ٢٨٥، ١٣٨١ و ١٤١٧، ١٤١٩، ١٤٤٠، ١٤٤٥، ١٤٥٦، ١٤٨٧، ١٤٨٨، ١٤٩٧، ١٥٠٤، ١٥١٢، ١٥٦٥، ١٦٢٦، ١٦٣٤، ١٦٨٧، ١٧٠٥، ١٧٢٣، ١٧٦٧، ١٧٩٨، ١٨٩٦، ١٨٧٩، ١٩١٦، ١٩٧٦، ١٩٨٩، ١٩٩٠، ٢٠٨٢ و ٢٢٦٨. (وهذا يبرز أهمية إعادة فهرسة الديوان للثبـت ما ورد في فهرسته وتصحيحها).

٢- محاضرات الادباء ومحاورات الشعراء والبلغاء: الراغب الأصفهاني، ٢/٢٨٢، وانظر: كتابان في الخيل لابن الاعرابي ص ٥٤ وفي الشاهنامة - ملحمة الفرس الكبرى: الفردوسي ص ١٢ أن بهرام رباة المنذر ابن النعمان ملك العرب في اليمن لينجّب وبوصية من أهل الشورى لوالد بهرام المدعو يزجـرد.

٣- الاعوج: فرس لبني هلال تنسب اليه الاعوجيات وليس في العرب فحل أشهر منه (محاضرات الادباء: ٢/٢٨٢ ونهاية الأرب: للنويري ج ١٠/٨٧، والقصيدة ١٦٢ / ٥٦، ٣٩.

٤- الديوان ١٩٢ / ٨، ١٥

الجَدْعُ الذي يعادل الغناء الملائم للاهداء :

لا تَرْبُهُ الجَدْعُ الذي يعتاقه وهُنُ الكلال، وليس كل القارح (١)

ومنها القارح الذي يعادل حكمة المرثي، وصيف؛ أحد قادة المعتز العباسي، الذي
خبر شؤون الحرب وقاتل بخبرته أعداءه حتى قتل، فانتزع من الحصان قراحته ليعادل
به خبرة مرثيه في ميدان القتال :

إذا ما جروا في حلبة الرأي برزت تجاريب معروف له السبق قارح (٢)

ويوظف الفرس اليعبوب (٣) في رحلاته الى بلاد الشام، يعادل لسرعته وطوله
وميعه جريه، راحته النفسية في تحقيق مبتغاه، فها هو يوظف بعض أوصافها
الجسدية، منها: الجرد قصيرة الشعر والتب رقيقة الخصر، في معرض سرعتها
وطولها كاليعبوب التي هي لذته، في ركوبه :

لا ازور الشَّامَ إلَّا رَقِيب لي على الخِلِّ أو علي رقيب
يَصْدِيءُ الدَّرْعُ بُرْدَتِي وبستا (م) ني وراحي ذو الميعة اليعبوب (٤)

هذا؛ وفي معرض فخره بنسبه يوظف انواعا من الخيل عرفها آله من قوم طيء
منها التَّبُّ والتُّودُ الغمر :

عبد شمس شمس العريب أبونا ملك الناس واصطفاهم عبيدا
وطيء السهل والحزونة بالاب (م) طال شعثا، والخيل قبا وقودا (٥)
ويبدو أن للتود وهي الخيل المطيعة (٦) دورا في تجاوز الصعاب والحركة
لتذليلها؛ وهي مركبة مطيعة :

لست بالواهن المقيم ولا القا (م) كل يوما ان الغنى بالجدود
واذا استصعبت مقادة أمر سهلتها أيدي المهارى القود (٧)
كما يوظف من كريم الخيل "الطَّرْف" في مدحه أبا نهشل الطوسي الطائي حيث
يركز على محتد الخيل الطيب ومحتد ممدوحه ذي الارومة العتيقة، فيلتقي الخيل
الممدوح بأن :

يهب الأغيد المهنف كالطا (م) ووس حسنا والطرف كالسَّوْذَنِيْق (٨)
يا أبا نهشل اذا مادعا الظم (م) آن من كربة دعاء الغريـق (٩)

٢- الديوان ١٨١ / ١٦.

١- الديوان ١٩٢ / ١٠.

٣- اليعبوب: فرس سريع طويل (لسان العرب: عيب).

٥- الديوان ٢٤٧ / ٢٨-٢٧.

٤- الديوان ١٣٧ / ٢٤-٢٥.

٧- الديوان ٢٥٩ / ١١-١٢.

٦- لسان العرب مادة (قود).

٨- السَّوْذَنِيْق: الصقر. والطَّرْف بالكسر (لسان العرب: ابن منظور مادة طرف)، والتَّبُّ: هو الضحل يسمع
قعقة أنيابه (القاموس المحيط: الفيروز آبادي مادة قيب).

٩- الديوان ٥٧٧ / ٢١-٢٢.

ويوظف البحري الخيل في واجب الغارات قتالا في مقانب أولا. ويوظفها للسباق "حلائب" ثانياً.

أما من صورها في الغارات كمقانب فتأت في معرض هجائه صاعد بن مخلد حيث انقلبت بقيادته صورة مجدهم هابطة، فاستغاث للقنا و المقانب مما وصل حالهما بقيادة مهجوه صاعد الهابط:

فمَلَكْ دَهْرُ السَّوِّ صَاعِدٌ مَجْدُهُمْ يَدِي هَابِطٌ، يَا لَلْقَنَا وَالْمَقَانِبِ (١)

وتختلف صورة الجياد المقانب في حروبها ضد الروم، بقيادة أبي سعيد الثغري حيث تحمل كلُّ أشعث دارع؛ تواصل ليلها بنهارها، ودوننا كلل لتحقيق هدفها؛ إنه العنصر الانساني الذي يغير سير المعركة.

بالخيل تحمل كلُّ أشعث دارع وتواصل الادلاج بالاسراء (٢)

وتتنوع مهمة خيول الحرب، منها: أن تشن غاراتها البرية البحرية حتى تصل الى الخليج (٣) وبقيادة أبي سعيد الثغري، فتحيض لهولها امبراطورة الروم انذاك؛ إنها الصورة النفسية الدموية النازفة رعباً من نتائج المعركة:

حين حاضت من خوفه ربة الرو (م) م صباحاً فراسلته مساء

وصدور الجياد في جانب البحر (م) ر فلولاً الخليج جزن ضُحاء (٤)

وفي مشهد آخر يلتقط صورة أخرى لمهمة الخيول ولكن في مكان آخر في القسطنطينية، حيث يأسر الغواني الروميات، ويزور قبر امريء القيس الذي رقد فيها؛ ويعود منتصراً محملاً بالسبايا الآنسات الحسان:

وأزرت الخيول قبرَ أمريء القيس سراعاً فَعُدْنَ مِنْهُ بِطِـاءَ
وَجَلِبَسَتِ الحِسانَ حُوءاً وَ حُوراً آنسات حتى أَغْرَتِ النِّساءَ (٥)

وتتنوع مهمة خيول الحرب فليست مقتصرة على شن حروبها في ساحات الحرب براً وحتى شواطئ خليج البسفور بحراً، فحسب، بل إن لديها من الجاهزية القتالية ما يهيؤها الى القتال الليلي الذي يحتاج الى دقة في التدريب، وصبر متميز على مقارعة الأهوال، وصعوبات القتال فيه، كما يحتاج الى همم رجال من نوع خاص؛ وقائد مدرب شأن أبي سعيد الثغري:

١- الديوان ١٢٩ / ٧٥.

٢- الديوان ١ / ٤٤.

٣- خليج البسفور (انظر اطلس العالم: خريطة الجمهورية التركية ص ٦٨ وهو الذي يصل البحر الاسود ببحر مرمرة).

٤- الديوان ٢ / ٢٦-٢٧.

٥- الديوان ٢ / ٤٦-٤٧.

يستقصر الليل التمام اذا انتحى بالخييل ناحية العدو الأبعد (١)

ان صورة الخيل كما ترى تحتاج الى قادة من ذوي الهمم العالية، ممن يتحملون شظف الحرب، يشنون على خصومهم حرباً ينتصرون فيها، شأن أبي سعيد الثفري القادر على تحويل المعركة الى نصر، إنه يدير المعركة بخبرته وشجاعته، إنه يعبيء جيشه كتائب؛ تندفع الخيول أمامها في صورتها الحركية؛ فتثير النقع في وجوه الكتائب؛ ووجوهها ساهمة تنذر بالويل، تحرق الخصم تحريقاً؛ كأنما غدوة تنين اتجه من الشرق فبث حريقاً في أقاصي الغرب، إنها رصد لمحور حركات أبي سعيد العسكرية الذي خلع قلوب خصمه :

أما ووجوه الخيل وهي سواهم
وغدوة "تَنِين" المشارق اذ غدا
تهلّل نقعا في وجوه الكتائب
فبث حريقاً في أقاصي المغارب (٢)

أن الواجبات المنوطة بحرب الخيول ليست مقتصرة على القتال خارج حدود الدولة العباسية فحسب، ولكنها منوطة بقمع الفتن الداخلية، وبقيادة أبي سعيد الثفري، إنها الحرب النفسية التي يتركها ممدوحه في نفوس المتمردين ويقمعها بخيله غاضباً :

ولو داسكم بالخييل دوسة مضضب
لطرتم غباراً فوق خرس الكتائب (٣)
وفي مشهد حربي يشيد بقوة التأثيرين على المعتر سنة (٢٥٢هـ) وبسلاحهم وخيولهم؛ لكنهم أمام القائد "مُغلح" ينهزمون على قوة سلاحهم وكثرتهم؛ كراديس مفردة ومزدوجة ولكنها تندحر من ساح المعركة سراعاً مما يشي بقوة القائد وحنكته الحربية لأن المعركة لم تكن سهلة، والخصم المنهزم لا تنقصه العدة الحربية ولا الكراديس المدججة بالسلاح، ولا الخيول، ولا تنقصه حصون تقيه ولا سواد الليل الذي يتغشاه :

ولم تحرز الملعون قلعته التي
مضى في سواد الليل والخييل خلفه
رأى أنها حرز على نوب الدهر
كراديس من شفع مغدّ ومن وتر (٤)
وينقلنا الى مشهد حربي آخر يصور الفارس في تعبئة قتالية كاملة، فارساً يمتطي صهوة فرسه يشتك حلق الحديد درعاً يدفع عنه أذى عدوه :
وعلسى خيله أُسود عليها
حلق يدرأ السلاح مداره (٥)

١- الديوان ١٥/٢٢٩

٢- الديوان ٦١ / ٦-٧ و"التنين" حيوان اسطوري من معانبة أنه حبة سوداء لها بريق وبصيص اذا تنفست تحرق الشجر (مروج الذهب ومعادن الجوهر: المسعودي مجلد١ / ١٢٢).

٣- الديوان ٦١ / ٤١.

٤- الديوان ٣٩٥ / ١٨-١٩، يشير الشاعر الى حملة جردها المعتر سنة ٢٥٢هـ بقيادة مغلح من قواد موسى بن بغا الكبير لمقاتلة عبد العزيز بن دلف الثائر في ماهات البصرة والكوفة فاحمد مغلح الثورة (تاريخ الطبري احداث سنة ٢٥٢هـ).

٥- الديوان ٢٦٠ / ٢٥

ويلتقط البحترى صورة أخرى لجياد معبأة، تمتطيها فوارسها يسابقون البرق الى
المجد، في صورة تتراسل الحواس فيها، فتستدعي الصورة الحركية اللونية بغية
تحقيق مآربهم لأدراك العلا،

فإذا سابق الجياد الى المجد فما البرق خلفه بسريع (١)

لقد اهتم البحترى بالفارس والتقط له صوراً شتى في ميدان القتال؛ بره وبحره،
داخل الحدود وخارجها، مقاتلا روماً او ثواراً، ولكنه لم يتوقف عند رسم صورته
الخارجية الشكلية فحسب، بل تعمق فيه فدقق في قلبه قبل ان يحدد في درعه
وسلاحه، فانبرى يهون من قيمة الخصم على كثرة عدته وخيوله، لان الفارس بقلبه
اولا قبل ان يكون بسلاحه؛ فنفت في روع ممدوحه روحاً معنوياً يبشره بالنصر:

لا تهولنك السوابغ والبيض فمن تحتها قلوب العذارى
واذا ما لقوك بالخيـل فاعلم أنها عدة ليوم الفـرار (٢)

إن عزيمة الرجال هي التي تشخص يوم القتال تطيح بالروم على عجل فينصاع
مذهولاً لما يؤمر بتنفيذه، يسابق ظله ولا يدركه إنها، صورة حركية مذعورة تشخص
عزيمة المعتز وهي تلتقي عظيم الروم، إنها العزيمة التي تبتعث كتائب على عجل
لتسأله بقوة سلاحها أين وجهته؟ وما هي الالحظات حتى تطاوحته على عجل
فانذعر يسابق ظله والخيـل تطارده سراعاً، تنهكه في صورة نفسية حركية لمسبة
مرتعبة:

لقيت عظيم الروم منك عزيمة فانقضَّ جنسـده
وتطاوحته كتائبـ عجلي تسائل أين قصده؟
فانصاع يطلب ظله والخيـل غادية تُكـدِّه (٣)

هذا، ولم يكتف البحترى بتصوير الفرسان فحسب وانما أمتدت مشاهد صورته
لتلتقط لنا صورة الخيل وهي متحركة، تثير النقع بسنايكها على موجات متتابعات،
ويمتطيها شعث الرجال تنطلق باتجاه هدفها سراعاً، والفبار يرتجج من خلفها تبعاً؛
إنها كما ترى الصورة الحركية للمسبة الصوتية اللونية المتراسلة في هذه اللوحة
الفنية:

جديرٌ بأن يلفَّ الخيـلُ شعثاً بخيل خلفها رُحجٌ يثور (٤)

هذا اذا كانت منطلقة باتجاه هدفها، أما صورتها بفارسها في لحظة قتال وهي
بين طعان وضراب، فلونية تحت مثار النقع حركية؛ تنهض بفارسها المدرع؛ فيضرب
خصمه؛ فيدميه بنشوة غامرة وبثشف ملتذ "هذاذيك" في صورة لمسبة دموية حادة

٢- الديوان ٤٢٢ / ٩٠٨.

٤- الديوان ٣٦٢ / ٢٨.

١- الديوان ٥٠٩ / ٢٠.

٣- الديوان ٢٥٣ / ١٢ - ١٥.

لا تنفذ الطعان من عدوهم وخيولهم، مما يشي بصورة حركية تشف عن طعنات جارحات على أنها وخزات مسرعات وبتشف تام:

ورأيت الجياد تحت مثار النفا (م) ع ينهضن بالفوارس نهضاً
غشي الدراعين ضرباً "هذا ذب (م) لك" وطعنا يورع الخيل وخضاً (١)

ويرصد صورة الخيل حيناً وهي ضامرة هزيلة تكرر على اعدائها في صورة حركية مسرعة:

ثانسي وجوه الخيل مقورة في الكر حتى تستقل الصريع (٢)

كما يرصد صورة الخيل الجسدية -راكضة كوكبة إثر كوكبة- سوداء اللون حقودة، في صورة مركبة لونية ونفسية تندغم مع نفسية فارسها وتعادله:

لقيد بعثت عناق الخيل سارية مثل القطا الجون يتبعن القطا الجونا (٣)

وصورة الفرس معادل لممدوحه الفتاح بن خاقان الذي سقط عن جسر فأصابه ما يصيب الفرس من ظلع وعاهة، بجامع الأسى لما ألم بعزير:

مقامس حرب ما تزال جياده مطلحة منها حسير وظالع (٤)

ويستوقف الشاعر "البرقع" (٥) الكساء من دقاق التراب يغطي وجه الفرس في ساحة القتال، ويذهو على الفرس:

ويسوم من الهيجاء زاد سعيها تساقى به أبطالها السم منقعا
شهدت على عيل الجرازة سابع كساء دقاق التراب جلا وبرقعا (٦)

والبحثري يتحدى خصمه بخيوله وأبطاله في صورة نفسية واثقة من النصر:

توعدنني شيبان بنياً وما تعلم من توعد شيبان
لو ابصروا خيلي وأبطالها وبعدها رجل وفرسان
لعاينوا الموت أو استأسروا بالصخر والذلة لودأنوا (٧)

١- الديوان ١٨٨/١٩-١٨

هذانك قتال للمخاطب أي قطعاً بعد قطع إذا اردت ان يكف عن شيء د. والوخض: الطعن الذي لا يصل الى الجوف ولا يصل الى الجانب الآخر (انظر لسان العرب: مادة وخض).

٢- الديوان ٥٠٢ / ٢٥ والمقورة: الضامرة الهزيلة (لسان العرب: ابن منظور مادة قور)..

٣- الديوان ٨٢٦ / ١٢.

٤- الديوان ٥١٧ / ٢٣، ٥١٨ / ٣

٥- البرقع: غطاء للوجه فيه فتحتان للعين وهو للنساء والاعراب ويوضع على أوجه الدواب (لسان العرب: ابن منظور مادة برقع) والمخصص: علي بن اسماعيل بن سيده مادة برقع.

٦- الديوان ٥٣٠ / ١٧ - ١٨.

٧- الديوان ٩٠٩ / ٣٠١ - ٤

ومن البدهي ان يضاهي بقوة الخصم وخيوله في ساح الوغى، ليسجل نتائج معركة أسر فيها ممدوحه ابراهيم بن المدبر، ولكن بعد أن جرح في وجهه، لأن صمد في الحرب وتأبى الدنية بالهرب:

وأبست اعطاء الدنية دونهم؛ إن الأبي لأن يعسر آب
ومبينسة شهر المنازل وسمها والخيل تكبو في العجاج الكابي
كانت بوجهك دون عرضك اذ راوا أن الوجوه تصان بالاحساب (١)

ان تعلق البحتري بالخيول تعلق لافت، ذلك أنه يحب فيها سمات تنعكس عن صورته النفسية، وتجلى رغباته ونزعاته اليها، يحبها ذات عرف اسود وحافر فيروزجي فاسمعه يستهديها:

او أبلق يلقي العيون اذا بدا من كل لون معجب بنموذج
جذلان تحسده الجياد اذا مشى عنقا باحسن حلة لم تنسج
أوفسى بعرف اسود متغربب فيما يليه وحافر فيروزجي (٢)

ان تحديد الوان الخيول المحببة اليه عند استهدائه ليدلل على خبرة فيها ويعادل انعكاسه النفسي؛ فهي، هو يستهدي من الخيول الفرس الأبلق، مع أن هذا الصنف من الخيول ليس من سوابقها على ما يذكره ابن سلام (٣) ولكنه مرغوب البحتري؛ كما ابرزته صورته النفسية في المشهد السابق.

وتعلق البحتري بالخيول تعلق قديم تراثي؛ فهي هو يردُّ الفضل لممدوحه من آل فارس الذي جلى جدّه انو شروان الذلّ عن سيف بن ذي يزن الحميري اليمني من اجداد الشاعر:

ايام جلى أنو شروان جدكم غيابة الذلّ عن سيف بن ذي يزن
اذ لا تزال له خيل مدافعة بالظعن والضرب عن صنعاء او عدن (٤)

ونراه اتماماً لصورة الخيل يرسم أبعاد المكان الذي تجري الحرب فيه حيث ينتصر القائد مقلح على الثائرين على الخلافة في الماهات (٥) وهي قصبات الكوفة والبصرة في مدة شهر، فيجلى أبعاد الصورة زماناً ومكاناً ونتيجة:

أتاك هلال الشهر سعداً فبوركا على كل حال من هلال ومن شهر
أتاك بفتححي موليبك مبشراً باكثر نعمى اوجبت اكثر الشكر
بما كان في الماهات من سطو مقلح وما فعلت خيل ابن خاقان في مصر

٢- الديوان ١٦٢ / ٣٤ - ٣٦.

١- الديوان ١٠٢ / ١٩ - ٢١.

٢- الحيوان: الجاحظ ج ٢ / ٢٥٢.

٤- الديوان ٨١٤ / ١٥ - ١٦ وانظر هذا الفضل في الشاهنامه: ملحمة الفرس الكبرى: للفردوسي ص ٢٠ حيث أدرج فيها علاقة الفرس باليمن نحو افريدون وارسل الشبان الى ملك اليمن وانظر أيضاً اخبار ملوك الفرس مع اليمن ٢٠ وما بعدها.

٥- الماهات: جمع ماه وهي قصبة البلد نعتي بها قصبات البصرة والكوفة (معجم البلدان: مادة ماه ج ٤ / ٤٠٥).

وإدبار عبيدوس وقد عصفت به صدور سيوف الهند والأسل السمر (١)
كما يستوقفه البعد المكاني "قبرا" لأحد ممدوحيه في "أبر شهر" تطار عراقيب
الجياد اليه، وتتحول السقيا وما يهراق على قبره إكراماً له، وانعاماً لمآثره التي عرفت
فيه :

فلله قبر في خراسان أدركت نواحيه أقطار العلا والمآثر
تطار عراقيب الجياد إزاءه ويستقى صبايات الدماء الموائر
مقيم بأدنى "أبر شهر" (٢) وظوله على قصو آفاق البلاد الظواهر (٣)

واستوقفه من الخيل الحلائب التي للرهان وتعلق بأبعاد مكانية هي الحلبة مكان
سياق كما تتعلق بالإنسان الذي يركبها ويراهن عليها، وهذا الصنف الثاني من الخيل
الذي وظفه البحترى في شعره .

والحق؛ فإن البحترى ينوّع مكانه وخيوله، ويستقصي أبعادها ودلالاتها؛ وليس
بغرو فقد عاصر البحترى زهوة من حضارة الدولة العباسية؛ فالمتوكل أنشأ حلبة
تدعى "حلبة تل العليق" ذات أربع حلقات إضافة إلى حلقات لخيول الرهان كانت
أنشئت من قبل آبائه وأجداده شرقي قصر الخليفة في سامراء، تمتد إلى مسافة
خمسة (كيلومترات) ونصف، فتكون منحنيًا منتظمًا مسدودًا يبلغ طول محيطه أحد
عشر كيلو متراً ونصف (٤) وأما صورة خيل الحلائب التي للرهان فيضاء :
يا حسن مبدى الخيل في بكورها تلوح كالأنجم في ديجورها (٥)
وأما صورة فرسانها فسود يلبسون شفقاً من الحرير الأبيض :

تحمل غربانا على ظهورها في السرق المنقوش من حريرها (٦)
إن حاذروا النبوة من نفورها اهدوا بأيديهم على نحورها
كأنها والحبل في صدورهما أجادلُ تنهض في سيورها

ولعل أبرز ما في هذه القصيدة مقارنة البحترى بين فنّ التصوير والحركة في
الشعر بروح الشاعر الفنان؛ فكلاهما أعني المصور والشاعر يتخطى اللفاظ الظاهرية
للواقعة إلى أطر نفسية، بحيث تثير مادة كل منهما صوراً في ذهن المتلقي، فالمصور
يبدع في تصويره "بالأصباغ والشاعر بالاقاويل" (٧) فيقول البحترى :

١- الديوان ٣٩٥ / ١١ - ١٤ .

٢- أبر شهر: قصبة خراسان وهي نيسابور (معجم البلدان ٨٠/١ مادة أبر شهر).

٣- الديوان ٣٨١ / ٧-٩، وانظر ٣٢٤ / ٤١ .

٤- ري سامراء: د. أحمد سوسة ص ٧١، ١٢٠ .

٥- الديوان ٤٢١ / ١ .

٦- الديوان ٤١٢ / ٣ - ٥ .

٧- أبحاث اليرموك- مجلة ثقافية جامعة بحث بعنوان "المقارنة بين الشعر التصوير" للدكتور قاسم محمد
المومني عدد ٢ / ١٩٨٢ ص ١٨- ٢٣ .

مصور حسن من تصويرها (١)

كأنها أبدع في تشهيرها

فكيف يحسن المصور من تصويرها إلا إذا أجاد الرسم واستعان بالأصباغ المناسبة لرسم الخيل وراعى إيقاع التناسق والتناغم بين عناصر مادته؟ ثم ما معنى "أبدع في تشهيرها"؟ اليس من معانيها جاء بصورة على غير مثال سابق، بحيث يجعل من صورتها عظيمة؟ هل تنهياً له صورتها المبدعة من غير أن يكون قد تأثر بصفته، وأتقن صنعه، بعد أن انفعل فيه نفسياً فأثار في المتلقي - صورة مجسمة - توحى لحسن ابداعه بدلالات موحية تعادل انفعال الشاعر الباطني؟، ولعل نظرة الى معنى أبدع أن تدل على محدث عجيب مخترع على غير مثال (٢) فكيف يكون كذلك لولا رغبته استبقاء الأثارة في المتلقي لينفعل، بغية التأثير في غيره؟

وأما التصوير بالكلمة الفنية فتنباز عن الرسم بالحركة؛ إذ يسلس العنان لخياله وانفعالاته النفسية فيعرض الخيل صوراً متلاحقة يتم بها صورتها الكلية؛ فينقلنا الى مشهد تتبارى الخيول فيه، بصورة حركية مسرعة تبارى الريح، بيضاء ترتجح في حندس الليل؛ فتبدو كالبرق لمعاناً وسرعة، تصفي الى مديرها فتلبى أوامره، وتنقلب هابطة في حدورها كالطير المصوب الى وكره سرعة وتحناناً الى الاستقرار بعد اداء المهمة بكل خفة ونشاط، لكنها داخل الحلبة التي تحلق حولها المتفرجون فشكّلوا حولها سوراً من النظرة المشاهدين؛

مَسَرَّتْ تَبَارِي الرِّيحَ فِي مَرُورِهَا	وَالشَّمْسُ قَدْ غَابَ ضِيَاءُ نُورِهَا
فِي الرَّهَجِ السَّاطِعِ مِنْ تَنْوِيرِهَا	حَتَّى إِذَا أَصْغَتْ إِلَى مَدِيرِهَا
وَانْقَلَبَتْ تَهْبِطُ فِي حَدُورِهَا	تَصُوبُ الطَّيْرُ إِلَى وَكُورِهَا
فَنَسِي حَلْبَةِ تَضْحَكُ عَنْ بَدُورِهَا	صَارَ الرِّجَالُ شَرْفًا لِسُورِهَا (٣)

الا ترى كيف وظف عناصر الصورة الفنية بزمان ومكان وشخص فجلّى ابعاد الصورة التي يعجز الرسم عن ابراز الصورة الحركية المتلاحقة، لأن للرسم لحظة واحدة من الزمن يصور فيه منظراً وهي لحظة (Climax) أما الصورة في الشعر فتصور الحركات النفسية للشاعر فيختار فيها ما يشاء ويتم بها عرض صورته متمما ومكملاً. على ما يذكره "Lessing" (٤)

١- الديوان ٢/٤١٢

٢- لسان العرب: ابن منظور مادة (بدع)

٣- الديوان ٢/٤١٢ - ٦ - ٩.

٤- انظر ما كتب عن الفرق بين الغنون للنقاد الالماني "Lessing" في كتابه "Laocoon"

- ساعات بين الكتب: عباس محمود العقاد - ليسنج بعد مائتي سنة من مولده؛ ص ٥٧٠ - ٥٧٥ عام ١٩٢٨.

- الرسالة (مجلة)؛ خليل الهنداوي بحث بعنوان: النقاد الكبير ليسنج ص (١٥٩٠ - ١٥٩١).

- الكاتب المصري (مجلة) بحث في "الفن - وقفة خالدة" د. سهير القلماوي عدد ١٩ مجلده ابريل ١٩٤٧ ص ٤٦٦ - ٤٧٣.

- افكار (مجلة) بحث "ليسنج ونظريته في التفرقة بين الغنون" د. محمود السمره عدد ١٤ سنة ١٩٧١ ص ١١٢ - ١١٥.

واحتل الأسد المرتبة الثانية، وبست وسبعين صورة تمحورت في تعدد اسمائه ومترادفاته لدلالات نفسية وبمعادلات موضوعية (١) متنوعة، وتتبعه صورة الأسد الجسدية ورصده في أماكن مختلفة.

أما تعدد اسمائه ومترادفاته قبلت (١٥) خمسة عشر اسماً، أوردتها تنازلياً على النحو التالي: الليث (٢٨) ثمان وعشرين مرة، والأسد (٢٦) ست وعشرين مرة، والهزبر والورد والسباع بمعدل (٤) أربع مرات لكل منها، والشبل ثلاث مرات، والقصور مرتين، كما وردت بمعدل مرة واحدة كل من المترادفات التالية: الأصبح، والأغلب، والفضنفر، والمصحر، والعفرنى، والعنابس والضبارم والضيفم.

ولعل في تعدد الأسماء هذه مقدرة لغوية، ومعادلات موضوعية لتوظيف نفسي؛ ذلك أن توظيف اسم من اسمائه ينبع من منحى نفسي للشاعر، يوظفه في موقف ما لدلالة ما في نفسه؛ ليس للوزن في أغلب الأحيان دور في ذلك، فلنأخذ صورة الأسد الأغلب في منزلة الفتاح بن خافان وينتصر الأغلب الإنسان على الأغلب الحيوان فيقول:

هزبر مشى يبغى هزبراً وأغلب من القوم يغشى بأسل الوجه أغلباً (٢)
أليس من حقنا أن نسأل: لم لم يوظف الأصبح بدلاً من الأغلب في هذا الموقف والوزن لا ينكسر؟

يوظف "الأغلب" لأن من دلالاته الغلبة والنصر في موقف اضطراع بين إنسان أغلب لا يهزم وحيوان أغلب لا يهزم، وينتهي الصراع بانتصار الإنسان الأغلب على الأسد الأغلب هذا؛ فنكبر من الناحية النفسية انتصار الإنسان على الحيوان، ولعل ما يطمئنا أن نرجع إلى دلالة "أغلب" في المعجم لنجد أن من معانيها (الأغلب: الأسد ذو الرقبة الغليظة) والأغلب من الرجال ما يتصف به السادة إذ هم غلاظ الرقاب غلب جحاجة (٣) ولهذا نلاحظه يوظف المفردة المناسبة في مكانها المناسب بعد أن انشجنت في نفسه فنظمها في السياق تعادل ما كان قد اكتنه لها من دلالة في نفسه.

ثم لنتوقف عند دلالة الأسد الأصبح الذي يخالط بياضه حمرة (٤) الذي على وزن (أغلب) فاين وظيفه؟ لقد وظيفه مرة واحدة في مدحه المعتر الذي أخمد الثائر عليه فيقول:

١- المعادل الموضوعي: مصطلح نقدي يعنى مجموعة أشياء أو مواقف أو أحداث تكون صيغة لعاطفة وإذا أعطيت الوقائع الحسية الخارجية التي لا بد أن تنتهي الوقائع الخارجية إليها استثيرت العاطفة من فورها (في النقد الحديث: د. نصرت عبيد الرحمن ٥٠٤)

٢- الديوان ٦٤ / ٣٤ - لسان العرب: ابن منظور مادة (غلب)

٤- لسان العرب: ابن منظور مادة (صبح)

ولما بقي المخدول أيقنت أنه فريسة مشبوح اليدين أصبح (١)
 ألا ترى أن في توظيفه (أصبح) عريض الذراعين دلالة على البطش بالخصم
 واسالة دمة وهزيمته؟

ويوظف اسمين من اسمائه "ليث غضنفر" في بيت واحد في معرض مدحه أمير
 البحر أحمد بن دينار الذي يعادل به ممدوحاً متميزاً ومن نوع تتكسر الرماح وعواملها
 في صدره المتدرع في معركة بحرية :
 إذا شجروه بالرماح تَكَسَّرَتْ
 عواملها في صدر ليث غضنفر (٢)

إن أحمد بن دينار القائد البحري الأوحـد الذي نال إعجاب البحري فيما أعلمه
 من ديوانه، ولهذا خلع عليه تميزاً مزدوجاً يعادل به ليثاً غضنفرًا لأنه قائد متميز
 بحري، فدلالة اللفظ لم توظف عبثاً في سياقه.

ومن دلالة الأسد تنازلياً الليث الذي احتلت صورته المرتبة الأولى في شعره وروت
 في نفسه وليس بغرو فعادل بالليث قومه من آل طيء فهم ليوث شجاعة وغيوث
 كرمًا في آرتداد إلى صورتهم في التراث.
 وليوث من طيء وغيوث لهم المجد طارفاً وتليداً (٣)

وبندغم مع قومه ليثاً من ليوث في استعارة تصريحية يوم النزال حين تشتجر
 القنا وغيثاً في التحط يوم الشدة :
 وأنا ليوث حين تشتجر القنا
 غيوث إذا ضنَّ السحائب بالقطر (٤)

وتمتدُّ صورة الليث من ماضي طيء إلى حاضرم ممثلة بفروسية أبي نهشل
 الطائي في ميدان القتال :
 تشهد الحرب منك ليث عرين
 غير هيابة ولا رعديد (٥)

وتشمل الفروسية ليثاً ثغرياً : يوسف بن محمد الذي لا يبلغ الليث معشار
 شجاعته : إنه تفوق على أقرانه :

له البأس يُخشى والساحة تُرتجى
 فلا الغيث ثانيه ولا الليث عاشره (٦)
 ويوسف الثغري ليث يجمع بقراط بن آشوط الثائر عليه في فتنة داخلية بعد أن
 شاغب الاسلام خمسين سنة في صورة استعارة تصريحية :

وكيف يغوث الليث في قيد لحظة وكان على شهرين وهو محاصره (٧)

١- الديوان ١٨٢ / ٢٥ يشير إلى حملة جردها المعتر لقمع حركة علي بن عبد العزيز بن دلف
 سنة ٢٥٢هـ وهزمه انظر: (تاريخ الطبري: أحداث سنة ٢٥٢هـ).

٢- الديوان ٢٤٧ / ٢٥

٢- الديوان ٣٨٧ / ٩

٥- الديوان ٢٩٨ / ١٨

٤- الديوان ٤٢٥ / ٢٢

٧- الديوان ٣٤٧ / ٢٦

٦- الديوان ٣٤٧ / ١٣

ولما بغى المخذول أيقنت أنه فريسة مشبوح اليدين أصبح (١)
 ألا ترى أن في توظيفه (أصبح) عريض الذراعين دلالة على البطش بالخصم
 واسالة دمة وهزيمته؟

ويوظف اسمين من اسمائه "ليث غضنفر" في بيت واحد في معرض مدحه أمير
 البحر أحمد بن دينار الذي يعادل به ممدوحاً متميزاً ومن نوع تتكسر الرماح وعواملها
 في صدره المتدرع في معركة بحرية:
 إذا شجروه بالرماح تَكْسَرَتْ
 عواملها في صدر ليث غضنفر (٢)

إن أحمد بن دينار القائد البحري الأوحده الذي قال اعجاب البحري فيما أعلمه
 من ديوانه، ولهذا خلع عليه تميزاً مزدوجاً يعادل به ليثاً غضنفرًا لأنه قائد متميز
 بحري، فدلالة اللفظ لم توظف عبثاً في سياقه.

ومن دلالة الأسد تنازلياً الليث الذي احتلت صورته المرتبة الأولى في شعره ورويت
 في نفسه وليس بفرو فعادل بالليث قومه من آل طيء، فهم ليوث شجاعة وغيوث
 كرمًا في آرتداد إلى صورتهم في التراث.
 وليوث من طيء وغيوث لهم المجد طارفاً وتليداً (٣)

ويندغم مع قومه ليثاً من ليوث في استعارة تصريحية يوم النزال حين تشتجر
 القنا وغيثاً في القحط يوم الشدة:
 وإنَّ ليوث حين تشتجر القنا غيوث إذا ضنَّ السحاب بالقطر (٤)

وتمتدُّ صورة الليث من ماضي طيء إلى حاضرهم ممثلة بفروسية أبي نهشل
 الطائي في ميدان القتال:
 تشهد الحرب منك ليث عرين غير هيابة ولا رعديد (٥)

وتشمل الفروسية ليثاً ثغرياً: يوسف بن محمد الذي لا يبلغ الليث معشار
 شجاعته؛ إنه تفوق على أقرانه:
 له البأس يُخشى والسماحة تُرتجى فلا الغيث ثانيه ولا الليث عاشره (٦)

ويوسف الثغري ليث يجمع بقراط بن آشوط الثائر عليه في فتنة داخلية بعد أن
 شاغب الاسلام خمسين سنة في صورة استعارة تصريحية:
 وكيف يفوت الليث في قيد لحظة وكان على شهرين وهو محاصره (٧)

١- الديوان ١٨٢ / ٢٥ يشير إلى حملة جردها المعتر لفتح حركة علي بن عبد العزيز بن دلف
 سنة ٢٥٢ هـ وهزمه انظر: (تاريخ الطبري: أحداث سنة ٢٥٢ هـ).

٢- الديوان ٢٤٧ / ٢٥

٢- الديوان ٣٨٧ / ٩

٥- الديوان ٢٩٨ / ١٨

٤- الديوان ٤٢٥ / ٢٢

٧- الديوان ٢٤٧ / ٢٦

٦- الديوان ٢٤٧ / ١٣

وأما صورة الأسد التي ادارها في ست وعشرين صورة، واحتلت المرتبة الثانية فقد استعارها لابطالة في حروبهم منتصرين فاحدهم "يرسل واشج الخرصان تهتك نحور الاسود (١) في تصميم على القتال وابن طولون الأسد يهزم خصمه لؤلؤا (٢) وممدوحه "أسد يبدع في اعدائه سطوة ما يتعاطاها الأسد" (٣) وممدوحه الطائي يسرع الى هدفه في صورة حركية نفسية وصوتية "تزار في غاب الرماح اسودها (٤) وفي موقف دفاعي يركز ممدوحه المتوكل أسلحته في أرضه وبمواقع مناسبة فتتحول غابة أسود :

جَوَّ إذا رُكز القنافي أرضه أيقنت أن الغاب غاب أسود (٥)

وينتزع من الأسود صبرها (٦) ليعادل به صبر ممدوحه أبي نهشل الطائي تحت ظلال السيوف، والصبر سمة محببة في القتال فالنصر مع الصبر، في استعارة تصريحية :

أسد يركب السيوف إذا ما قل تحت السيوف صبر الاسود (٧)

واستعار من الأسد صورة نفسية والبسها ممدوحه، أبا الصقر الوزير الذي يتفاداه الاعداء لسطوته وادماء اظفوره، في صورة نفسية دموية، يوظف الأسد والليث معاً :

تتغذى الاعداء من سطو ليث خضل دماهم أظفـسـوره
أصلح الشام بعد طول فساد أسد قد حمى الشام زثيره (٨)

وتتحول صورة الأسد الهازم الى مهزوم من قرد خسيس، ليعادل به مرثيه البطل من هازمه القاتل، في ميدان المعركة، فتبرز نفسية الشاعر متأسية عليه :

وما برحت صروف الدهر حتى أرتنا الأسد قتلى للقروء (٩)

ويتحول الفرسان اسوداً على ظهور خيل ضمر عوايس، تتوعد بأن تفشى الروع لأخذ الثأر لمرثيه من قاتليه بصورة نفسية متأججة تعج بالحركية اللونية اللامسية،

١- الديوان ٢٨/٧٢

٢- الديوان ٢٩ / ٢٥

٣- الديوان ٢٥٥ / ٤

٤- الديوان ٢٦١ / ١٧

٥- الديوان ٢٧٦ / ١٩

٦- يروي الجاحظ معاصر الشاعر ان الأسد قليل الحاجة الى الماء ويشتهي الملح وربما سار في طلب الملح (٨٠) ثمانين فرسخاً في يوم وليلة، ولم يكن له سلاح الا زثيره وتوقد عينيه ويشتهي الملح، الحيوان: الجاحظ ج ٦ / ٣٧٩ : ج ٣ / ٢٦٠، ج ٥ / ٢٠٦.

٧- الديوان ٢٩٨ / ١٩.

٨- الديوان ٣٦١ / ٢١، ١٦.

٩- الديوان ٢١٧ / ٧

تستوي الأرض عندها حزناً وسهلاً في حركاتها الانتقامية في معرض رثائه يوسف بن محمد الثفري :

ستأتيكم الجرد الخناذير تقتري جنوب سهول في الغلا وحزون
عوابس تغشى الروع في كل ماقط مناقلة فيه باسد عريسن (١)

ويستوقف البحثري إعراس الليث فيعادل به حجاب ممدوحه ابتغاء الهيبة والرفعة في صورة من التحضر الاجتماعي :

يصون منه الحجاب منظرة تبدو بدو الهلال من حجبـه
وقد تفوت الرائيـن غرته اعراس ليث العرين في أشبه (٢)
ويعادل ممدوحه ليثاً يذل خصمه في "نصيبون" بعد أن استعصت عليه (٣)

وشكل الأسد عنده صور البطولة والشجاعة يعادل بهما ممدوحين في طبقاتهم الاجتماعية المختلفة ممن غلب عليهم طابع الشدة في الحروب. ويستمد للأسد روافد من الغيث ورنينه يعادل به زئير الأسد في زخاته (٤) وروافد استمدتها من الريح تجذبه فتحرك الكرم في ممدوحه كالمطر من الريح نفسه والجامع قول الجاحظ أن الأسد يمتاز بـ "قوة شبه" (٥) ويستكمل من صورة الأسد الحرب النفسية التي عادل بها ممدوحه لفضل رأيه الذي يعد أساس الملك :

تلك الخلافة قد دارت على قطب من رأيه الثبت واستذرت الى سند (٦)
تهاب عدوته من دون حوزتها كما تهاب وتخشى عدوة الاسد

وأما الهزير الشجاع فيعادل به ممدوحه مدبر المعارك يُصَرَّف فيها الردى بخبرة كيف شاء :

والهزير الذي اذا دارت الحر (م) ب صرَّف الردى كيف شاء (٧)

والهزير صاحب شرطة بغداد ذو حربة حين يهزها يرتعد النفاق منها ويرتهب فصورته بصرية نفسية؛ صورة الواثق بنفسه وفي سكينه الهزير الأغلب في لحظة الروع والرهبة :

وعلى الأميرابي الحسين سكينه في الروع يسكنها الهزير الاغلب
ولحربة الاسلام حين يهزها هول يراع له النفاق ويرهب (٨)

٢- الديوان ٨٠ / ٢٢

١- الديوان ٨١٩ / ٢٠ - ٢١.

٣- الديوان ١٦٦ / ٢٣ ونصيبون هي نصيبين تجمع عند ياقوت جمع مذكر سالم وهي على طريق الموصل (معجم البلدان؛ ياقوت الحموي مادة نصيبين).

٥- الحيوان؛ الجاحظ: ٤٩٠ / ٤٢٥، و ج٧ / ١٤

٤- الديوان ٢٣٩ / ٢

٧- الديوان ٦ / ٦

٦- الديوان ٢٦٣ / ٢٨ - ٢٩.

٨- الديوان ٢٧ / ٢٦ - ٢٧

ولعل نظرة الى الصورة الصوتية لحرف الهاء الحنجري المتكرر الاحتكاكي ما يشيء بدقة التوظيف في السياق وأما الهزير الثالث فالفتح بن خاقان مصارع الهزير وقاتله في صورة درامية حركية مثيرة منها :

فلم أر ضرغامين أصدق منكها عراقا اذا الهياة النكس كذباً
هزير مشي يبغي هزيراً و اغلب من القوم يغشى باسل الوجه أغلبا
أدل بشغب ثم هالته صولة رآك لها أمضى جناناً وأشغباً
فأحجم لما لم يجد فيك مطيعاً وأقدم لما لم يجد عنك مهرباً (١)

وأما السباع فوظفها في أربع صور (٢) ابرز فيها قائد الزنج شرساً متوهماً أن شراسته شراسة سباع، في معرض هجومه والتقليل من شأنه؛ في حملة دعائية يشنها عليه. كما وظف للمعتز سباع الموالي تحتمي بالعوالي من السلاح غاباً لها في معرض مدحه والثناء على خططه في مواجهة الخصوم :

حشدت حولها سباع الموالي والعوالي غاب لتلك السباع (٣)

كما يوظف حمى الديالم مكانا تعدو السباع منه على عاداتها، لكنها تذلل أمام ممدوحه "أذكوتكين" القائد التركي :

واعهد أرضهم اعدى سباعا وآشب دون عادية عرينا
فتلك جبالها عادت سهولا وكانت قبل مغزاه حزونا (٤)

ويوظف الشبل مرتين في استعارة تصريحية يُصرِّح بالمشبه به محمد يوسف الثغري وصاعد بن مخلد في دلالات تشي بتعلم الشبل فنون والده الليث :

رجعوا من الشبل الذي عهدوا الى خلف من الليث الضبارم مقنع (٥)

وبقوله :

أسد اذا فرست يدها أخيدة للمجد زاول مثلها شبلاه (٦)

وأما صورة الأسد (الورد) فصورة الشاعر النفسية من جهة في مرحلة :
فقل لبني الضحاك مهلا فإنني أنا الأفعوان الصِّلُّ والضيغم الورد (٧)

وفي مرحلة أخرى يقدم منتقماً من الأسد الورد في معرض فخره بنفسه :
فان أبد حلماً لا أكن متضائلاً وان انتقم أقدم على الأسد الورد (٨)

١- الديوان: ٦٤ / ٣٣ - ٣٦.

٢- الديوان: ٧٢ / ١٨، ٤٩٩ / ٢٠، و ٥٠٤ / ٥ و ٨٢٧ / ١٩

٣- الديوان ٤٩٩ / ٣٠.

٤- الديوان ٨٢٧ / ١٩، وانظر الطبري احداث سنة ٥٦٦ هـ . ٦٦٨ هـ حيث انتصر أذكوتكين على الديالم.

٥- الديوان ٥١٢ / ٢٥ . ٦- الديوان ٩١٢ / ٢١.

٧- الديوان ٢٨٩ / ٨ . ٨- الديوان ٢٣٢ / ١٢.

وتتعلق صورة الأسد الورد بالحمى المقترنة به؛

وما الكلب محموماً وان طال عمره ألا إنما الحمى على الأسد الورد (١)

ولعل في استشارة المعجم استثناساً لمعناها اللغوي الذي قد ينزاح عن دلالة عند التركيب لأنه ينشحن بالنفس فيقال: "ورد الرجل: بمعنى أخذه الحمى" (٢) فهل الحمى تورد الجسم فيحمر؟ وهل يتواشج معناه اللغوي والتركيب في السياق؟ فان كان الجواب نعم - وهو ما أظنه - فهو دليل على حسن اختياره اللفظة المناسبة في مكانها المناسب، ولمناسبة محددة شأنه في علة ابراهيم بن المدبر، الذي شفي من حمى به ألبت (٣) وعلى هذا فالكلمة تنشحن بعاطفته وفكره، فيفرغها معادلاً لظلالها التي تعتلج في نفسه كما ترى في دلالة الورد الأسد الورد المحموم وممدوحه الذي شفي من حمى كانت ألبت به.

ومن يتتبع صور الأسد الجسدية ويطرصدّها في امكنة متعددة يجدها كثيرة أبرزها: الصورة الصوتية متمثلة بزئيره "حمى الشام بزئيره" (٤) و "تزار في غاب الرماح" (٥)

وقد تتنامى الأسد من دون صيدها شباعاً وتفشى صيدها وهي جوع (٦)

ومن صورها اللونية الدامية ان تخضل اظافره بالدماء:

تتفادى الاعداء من سطو ليث خضل من دمائم اظفوره (٧)

وتمتسج الصورة البصرية بالحركية الصوتية في صورة لونية دامية:

يجر الى اشباله كل شارق عبيطاً مدمى او رميلاً مخضباً (٨)

ويتوقّف البحري يترسّمه في أماكن شتى فنراه يرصده متحرّكاً في صحراء:

ولو يلاقيك صباحاً مصحراً لرأى صريمة ينثني عن مثلها الأسد (٩)

ويتوقف عنده في "عرينه" و "غابته" و "اعراسه" يصوره لنا في ثباته والذود عن حماه وعرينه وهو أشد ما يكون:

اعراس ليث العرين في أشبه (١٠) وقوله "غداة لقيت الليث والليث

مخدر" (١١) يحدد نابه للقتال وأحياناً يحدد مكان الأسد المحصن من نهر نيزك (١٢) ساحة معركة ينتصر فيها الفتح بن خاقان عليه:

١ - الديوان ٨/٢٩٣. ٢ - المنجد في اللغة والاعلام مادة (ورد)

٣ - الديوان ٨/٢٩٢ انظر المناسبة في الهامش. ٤ - الديوان ١٦/٣٦١.

٥ - الديوان ١٧/٢٦١. ٦ - الديوان ١٧/٥٠٦.

٧ - الديوان ١٧/٣٦١. ٨ - الديوان ٣٠/٦٤.

٩ - الديوان ٢٤/٢٠٨. ١٠ - الديوان ٢٣/٨٠.

١١ - الديوان ٢٥/٦٤.

١٢ - نهر نيزك: نهر حفره المنوكل ليروى به حديقة الحيوان - انظر: ري سامراء: د. أحمد سوسة مادة (نيزك).

يُحَصِّنُهُ مِنْ نَهْرٍ "نَيْزُكَ" مَعْقِلٌ مَنِيعٌ تَسَامَى غَابَهُ وَتَأَشَّبَا (١)

ويتنوع المكان فهو طبيعي كالصحراء والغابة، واصطناعي في حديقة الحيوان ذلك لأن الجاحظ ذكر في حيوانه "أنه في أيام المتوكل ضرب رجل أسداً فصار أهلياً فاصطاد الحمير والبقر" (٢)

ويفهم من نصّه أن تضرية الأسود وتربيتها كانت في زمن المتوكل، وعلى هذا حملنا الظن على أن المعركة بين الفتح وبين الأسد الاغلب كانت في مكان ما من نهر نيزك النهر الاصطناعي الذي حفره المتوكل ليروي به حديقته.

وللغزال حضوره بما لا يقل عن (٥٧) سبع وخمسين صورة (٣) أدارها عليه صغيراً "رشاً وشادناً" وكبيراً "غزالاً وظبياً" من جانب، كما أدارها من جانب ثان على لونه رشاً (أبيض) وصربياً ظبياً (أسود). ومن جانب ثالث تناوله مفرداً ظبياً وغزالاً وقطيعاً في اسرابه.

واحتل الغزال عنده المرتبة الثالثة في كثرة صورته بين الحيوانات، كما يبدو في مجموع صورته أنه معادل المرأة؛ ذلك أنه استعار من الغزال صفات جميلة منه صغيراً وكبيراً منفرداً أو في جماعه، فرأى هذه الصفات في محبوبته المرأة.

فها هو يستعير من الرشاً "الربيب غرته" (٤) و "حقفيه" (٥) يكتني بهما عن أرداف النساء، كما نظر إلى الزمن الفاصل بينه وبين غزاله / محبوبته؛ فهو أشيب والرشاً غرير السن.

وجهل بَيْنَ فِي ذِي مَشِيبٍ غدا يفتّره الرشاً الغرير (٦)

وها يثير علاقة جدلية متوترة بينه وبين الرشاً / المرأة الشابة بسؤال يدل على توتره لأطفال غلة جواه:

ماذا على الرشاً الغرير لو أنه روى جوى المتلدد الحران؟ (٧)

وتبرز صورة الشاعر النفسية في حالة من الشوق إليه؛ شوقاً إلى صورته البصرية اللونية النورانية التي تفوق الشمس والقمر:

شوقاً إلى رشاً لا الشمس تشبهه ولا الهلال إذا تَمَّتْ لِيَالِيهِ (٨)

١- الديوان ٦٤ / ٢٦. ٢- الحيوان: الجاحظ ج٧ / ٢٥٣.

٣- لم أجد للغزال ذكراً في ثمانية مواقع من ص ١٤١٥ - ١٩٥٨، وفي (٤) مواقع للرشاً ١٠٢٨ - ١٧٨٨، وفي موقعين للظبية ص ١٣٦٢ و ١٧٢٥ والمجموع (١٤) موقفاً مما يحفز على تحقيق الديوان وهو ليس دوري الآن (انظر الفهرس ج٥ / ص ٣٠٨٨ - ٣٠٨٩).

٤- الديوان ٨٧ / ١. ٥- الديوان ١٧٥ / ٢-٤.

٦- الديوان ٢٦٢ / ٨. ٧- الديوان ٨٣٨ / ٢.

٨- الديوان ٩٢٧ / ٧.

ويوظف محبوبته (المرأة) تشكيلة جمالية منتزعة من مصادر شتى منها الشمس (مصدر النور والطاقة) بصورة بصرية علوية، ومنها القضيبي (صورة نباتية متحركة) ولمسية (لينا)؛ وبيض الرئم طرفاً وجيداً:

فهي الشمس بهجة والقضيبي الـ (م) غرض لينا والرئم طرفاً وجيداً (١)
وينتزع لتشكيلة المرأة صوراً شتى من صور الطبيعة يرفد تشكيلتها؛ منها الارام (الغزلان البيض) والسحاب والرياض والبرد والمطر ليشكل عناصرها الخصب والجمال يعادل بها تشكيلة محبوبته التي أفتن بها وتبدى متزجسا (Narcissim) (٢) معشوقاً من غزال حيناً في حين يتأبى عليه غزال آخر حيناً آخر:

من غزال يصيدني او غزال يتأبى مبانعاً لا أصيده
يسرتني له الصبايه حتى استأ (م) سرت مقلته لُبِّي وجيده (٣)
كما يسخر تشكيلة جمالية من مصادر شتى: من الرئم (حيواناً) والغصن (نباتاً) والبدر مطلقاً سعداً ليعادل بتشكيلته الجمالية هذه محبوبته دعد؛ في تواجد صوفي.

الا إنما دعد لقلبك فتنة
فان لا تدعها تلق حتفك في دعد
يذكرنيها الرئم والغصن والمها
ويذكرنيها البدر في المطلع السعد
فللريم عيناها وللبدور وجهها
وللغصن منها ما حكاه من القد (٤)

وتستوقفه الظبية رمزاً تصيده بأكناف المصلى ولا يصيدها فيقول:

مقيم بأكناف المصلى تصيدني
فكيف أرى أسماء عن قرب دارها؟
لاهل المصلى ظبية لا أصيدها
وأسأل عن أسماء اين وجودها؟
أريد لنفسي غيرها حين لا أرى
مقاربة منها ونفسي تريد لها (٥)

ولعل التوقف عند الظبية رمزاً - يشي بدلالات موحية متعددة منها قربها من المصلّى وهو الحرم الشريف حيث الكعبة: فالشاعر مقيم روحياً بأكناف الكعبة، قبله المسلم وافقه السامي، والظبية تصيده فهي - مكاناً - من أسماء زمزم (٦)، تصيده لأنها - مرموزاً - تظل فينا شابة لا تهرم حتى الموت. (٧) فلم لا تصيده؟ وهو في الحادية والستين من عمره وقد أدى مناسك الحج مرتين (٨) ولم لا تتحول الظبية امرأة تخرج قبل الدجال تنذر به وهو معنى من معانيها (٩) والنص يتواشج لخدمتها

١- الديوان ١٢/٢٤٧.

٢- الفرجسية: حب الذات وعشقتها (معجم علم النفس: د. فاخر عاقل ص ٧٣).

٣- الديوان ٢٩١ / ٤-١.

٤- الديوان ٢٣٢ / ٤، ٧-٨.

٥- الديوان ٢٢٢ / ٦، ١٠-١١.

٦- لسان العرب: ابن منظور مادة (زمزم).

٧- تاج العروس: الزبيدي مادة ظبي.

٨- بؤرخ المحقق تاريخ نظم القصيدة سنة ٢٦٧هـ، فيكون الشاعر قد أدى من قبل الحج مرتين ٢٤٧- و ٢٥٦هـ (ج ١ / ٥٣١ حاشية).

٩- لسان العرب: ابن منظور مادة ظبي، انظر دلالة الظبي أيضاً في الخطيئة والتكفير: د: عبد الله محمد الغدامي ص ٣٣ - ٣٣١.

ذلك أن القصيدة قيلت في مدح صاعد بن مخلد ويتفاهل البحري له بقتل العلوي البصري الشاعر الذي داس الحرمات وانتكح المحرمات (١) لقد اتخذ بالظبية بعداً صوفياً وتواجداً يتحرق مجادلاً عنها بدلالات شتى تعمق النص وتثريه. إلا ترى أنها الآسرة الصائدة وهو المأسور المصطاد؟ أم هو بانتشاء روجيه؟.

واستوقف المكان للغزال / المرأة الشاعر عادل بكناسها تسترهما عنه.

إما لحظتِ فانتِ جوذر رملة وإذا صددتِ فانتِ ظبي كناس (٢)
ويتابع حركة الأرام في مشيها بذى الأراك في الحل المحبرة وفي روض محبر
فيندغمان في تشكّل متماثل في غابة من الأراك لم يحددها فتتسع دائرة المكان في شعره :

لما مشين بذى الأراك تشابهت أعطاف قضبان به وقود
في حلتي : حبر وروضي فالتقى وشيان: وشي ربي، ووشي برود (٣)
ثم يتابع ترسيم الصورة الفنية حركية ولمسية شمعية وذوقية فاكتملت الصورة وتشعشعت في شبكات من علاقاتها المتناغمة وفي جمع نسوي جمالي :

وسفرن فامتلات عيون راقها وضحكن فاغترف الاقاحي من ندى وردان : وردجني وورد خدود
وضحكن فاغترف الاقاحي من ندى غص وسلسال الرضاب برود (٤)
ويترصد البيض الحسان مترحلات من "زُرود" فيبرز صورته النفسية متفجعا بما حدث لاسيما وان الرحيل بهن يبدو قسراً على الرغم من أنهم لم يرتابوا من شيء : فما هو يتساءل بحرقة عن دوافع رحيلهم بهن :

أجيرانا أزمعوا عن "زود" رحيلا وما رابهم من زود ؟
تولوا ببيض كمثل الظباء من الآنسات الرعابيب غيد (٥)

والنساء الظباء يؤنس المكان، ورحيلهن عنه يوحشه :

يامغانى الاحباب صرت رسوما وضدا الدهر فيك عندي ملوما
ان تلك الظباء اصبحن في الحد سن بدوراً وفي البعاد نجومها
قد وجدن السلو برداً سلاماً اذ وجدنا الهوى عذاباً اليماً (٦)

ويتنوع المكان عنده فقد يكون في خمائل الأراك، وفي زود، وفي الرسوم الدارسات وقد يكون في قصر عمراني في بلدة منجوبته "بطياس" حيث تبرز غلته وجواه بأنفاس ظبي بصورة نفسية شمعية لمسية عطرية، متحركة (يدنو براحه إلى براحه) فيجني مشتاه ممتزجاً ريقاً وراحاً فينتشي نفسياً ويطير نعاسه لنعاس مقلتي ساقيه :

١- الديوان ٢٢٢ / مناسبة القصيدة ج ١ / ٥٣١. ٢- الديوان ٤٦١ / ٢

٣- الديوان ٢٧٦ / ٤-٥. ٤- الديوان ٢٧٦ / ٦-٧.

٥- الديوان ٢٩٧ / ٥-٦ وزود ب موضع بطريق مكة (معجم ما استنجم ج ٢ / ١٤٥٦ وذكر في عشره موافق.

٦- الديوان ٧٨١ / ٤١١-٥.

باليلتسي بالتقصر من بطياس
باتت تبرد من جواي وغلتي
ومعرسي بالتقصر بل اعراسي
انفاس ظبي طيب الأنفاس
يدنـو إلي بريقه وبراحه
فيعلني بالكاس بعد الكاس" (١)

والغزلان عنده في صور مختلفة تشي بحالته النفسية، والموقف الذي يعايشه
فقد تكون الظباء صريماً سوداء، ويبدو أن الصورة الصوتية تندغم مع الصورة النفسية
فتشكلان قطيعة، ربما تسببت عن الشيب الذي نثر في رأس الشاعر؛ فافترزه بصورة
نفسية متحيرة:

أيما خلعة ووصل قديم
نافرات من المشيب وقد كُنْ
صرمته منا ظباء الصريم
سكونا إلى الشباب مقيم
وإذا ما الشباب بان قتل ما
شئت في غائب بطيء القدوم (٢)

ويوظف الصريم من الظباء لمناسبة تشوقه بلده فتعادل عنده أظعان "ليلي"
ذات الدلالة الصوتية وظباء الصريم "الغربة" والقطيعة ومسير "الليل" والاهتداء
بالنجوم في موقف نفسي يتعجل الرحيل إلى بلده:

توهم "ليلي" وأظعانها
برزن عشياً فقلت استعمر (م)
ظباء الصريم وغزلانها
ن كُثب السراة وقضبانها
واسرين ليلا فخلنا بهـ (م)
ن مثنى النجوم ووحدانها (٣)

ولعل نظرة نفسية جامعة إلى ما ورد في النص اعلاه أن توحى بيؤرة السواد
تمتد نسيجاً متشابكاً ينبعج الأسى منه عند "التوهم" و "الصريم: الأرض السوداء
والقطيعة" و "ليلي" و "عشياً" و "اسرين" و "والليل" وانظر الصورة الصوتية
البكائية (بهـ) والنون المشددة (ن) نون النسوة الادغام المتماثل. و "النجوم" او
الاهتداء بها، صورة نفسية تتلقط عينات الأسى من صنوف شتى: من الزمان (ليلا
وعشياً واسرين) وتندغم في نجوم السماء آملاً يتهدى بهن ومن الشخوص "ليلي"
التي تندغم صوتاً ودلالة مع (ليل) و معادلاً لها ظباء صريماً (سوداً) والصورة
متحركة (برزن عشياً) في عنصر الزمن الماضي (برزن وأسرين) ومن النفس الشاعرة
عنصر التوهم الذي يغذي عناصر الأسى المتنوعة حيث يبتعث السواد في كل اجزائها،
ولعل هذا من أبرز مهام الصورة النفسية على عناصر النص.

ومن صنوف الظباء الأعفر حيث يعادل بها جارية حو المحاجر ومن صنوفها الرثم
الذي يعادل بها جارية أخرى (بخالص البياض) أو عفراء (حمراء يعلوها بياض) (٤)
جاريثا ربرب حو محاجره
وظبيثا عقل عفر وارانم (٥)

٢- الديوان ٨٠٥ / ١-٣

٤- فقه اللغة: الثعالبي ص ٧٢ مادة عفراء

١- الديوان ٤٦٢ / ١-٤.

٢- الديوان ٨١٨ / ١-٣

٥- الديوان ٧٩٣ / ٣-١٠.

ويوظف الريم متحولة اسماء محبوبته تنظر اليه خلصة وتمتد بقامتها كالتضييب:

تلك اسماء اذا جدت وداعا جلب الوجد بينها المجلوب

نظرت خلصة كما نظر الر (م) يم ومادت كما يمد التضييب (١)

ويوظف الغزال / المرأة يقوم بادوار وفي صور شتى منها غزال يستقي الخمرة
جميل كالبدن يحمل معه فرقدا:

وخذا مدا من غزال كانه اذا ما سقى بدرا تحمل فرقدا (٢)

ومن ادواره ثابتاً ومتحركاً "أن بعينه فتنة" (٣) لذلك يستفز فيذم الفواني بنفثه

المصدور:

يستفزز الغرام قلبي ويستهم (م) لك لبي دَلَّ الغزال الغريـر (٤)

كـان ذمي للغانيات وشكوا (م) ي هواهن نفثه المصدور

ومن ادوار الغزال / الساقية قدرته على التمثيل وبادوار مختلفة تثيز الشجن في

الشاعر وتهيج جواه في صورة استعارة تصريحية:

غزال فيه اعراض وأبعاد وهجران

سقانسي كأسه شزراً وولّى هو غضبان

وفي التهووة أشكال من الساقسي وألوان (٥)

ولعل من ادوارها استعراضها في حركات من خطراتها: بيضاء ناعمة، قميس

بقوامها كالتضييب، حوراء كالغزال اذا خطرت بمشيتها حكمت على قلب الشاعر

بدلها اذ هي في ميعة الشباب:

بيضاء يعطيك التضييب قوامها ويريك عينيها الغزال الاحـور

تمشي فتحكم في القلوب بدّلها وتميس في ظلّ الشباب فتخطّر

وتميل من لين الصبا فيقيمها قد يؤنث تارة ويذكّر (٦)

ويوظف الريم معادلاً لشبابه أيام الصبا فيجذب الريم اليه ويتيمه، ولكن الريم ينفر

عنه في شيخوخته، فانقلبت العلاقة بينهما في صورة نفسية ممتشجة بالتحسر:

ايـام راسي كالغراب اسحمه يتيم الريم ولا يتيمه (٧)

أما السرب / قطيع / الخلباء / / الفيدالأنس فذو علاقات قديمة متجددة في

نفس الشاعر وبالعلاقات متوترة وفي صور متحركة وبالعلاقات ثنائية مضادة في الغالب

منها قوله:

٢- الديوان ٢٣٨ / ٦

٤- الديوان ٢٧٦ / ٥-٤

٦- الديوان ٤٤١ / ٧-٥

١- الديوان ٢٦ / ٩-٨

٣- الديوان ٢٤٩ / ١

٥- الديوان ٨٤٠ / ٥-٣

٧- الديوان ٨١٠ / ٨

دنا السرب الا ان هجرا يباعده
ولا حت لنا افراده وفرائده
فهن بواديه وهن عوائده (١)

وقوله :

"ان في السرب لو يساعفنا السرب شموساً يمشين مشياً ونُيْداً" (٢)

والسرب / / الغيد الحسان يندعر لمقتل المتوكل فيوحش القصر جآذر واطلاء :

ولم انس وحش القصر اذ ريع سربه واذا ذعرت اطلاؤه وجآذره (٣)

وللايل حضور بما لا يقل عن خمس وخمسين صورة (٤) احتلت به المرتبة الرابعة عدداً وحضوراً؛ وزعها على جنسها ذكراً وانثى، وعلى نسبها، وأحجامها، وألوانها، وأخلاقها وأعمارها، كما يوظف مرادفات للأيل في البيت الواحد ليعادل بها دلالات نفسية نتقراها في السياق. وتعلق الأيل بالرحلة الى الممدوح غالباً.

ونلاحظ طغيان العيس بلونها الابيض على غيرها من الابل حيث استحضرها في ست وعشرين صورة فنالت منه نسبة (٦٠٪) من صور الابل عنده، فما دلالاتها اذا؟

لقد عادل بالعيس أمله يشعشع في محلوك الأيام كالعيس في محلوك الليل :

والليل فسي لون الغراب كأنه هو في حلوكته وان لم ينصب

والعيس تنصل من دجاء كما أنجلي صبح الشباب عن القذال الأشيب (٥)

وما هو يوظف العيس مطية يرتحل بها ليلاً؛ لتحقيق ما بنفسه من أمانيه العطاش؛ انها تعادل بارقة أمل في خضم صعوبات لقاء :

قد أقذف العيس في ليل كأن له وشياً من النور او أرضاً من العشب

حتى اذا ما انجلت أخراه عن أفق مضمخ بالصباح الورد مختضب

اوردتُ صادية الامال فانصرفت بريها واخذت النجج من كئيب (٦)

والعيس تعادل عزمه، وهي مطية همته، يعلق عليها طموحات كباراً :

ولقد بعثت العيس تحمل همة أنضت عزائم أركب وركائب (٧)

ويعلق عليها آماله فيكلفها أبعد غاياته في صورة خبر انكاري يؤكد به مؤكدين لام التوكيد ونون التوكيد الثغيلة تحملها دلالة الفعل المضارع: "لأكلفن" العيس؛ بغية تحقيق كل ما يرجوه خائف من شيء اوراج لشيء رغبة او رهبة :

٢- الديوان ٢٤٧ / ٦

١- الديوان ٢٤٤ / ٢-١

٣- الديوان ٤١٣ / ٧

٤- انظر ديوان البحري ج ٥ / ٢٠٨٦ - ٢٠٩٠ حيث لم أجد ذكراً للناقاة والظارق في الصفحات التي اشار اليهما المحقق.

٦- الديوان ٢٨ / ٨-٦

٥- الديوان ٢٨ / ١٥ - ١٦

٧- الديوان ٥٤ / ١٨

لأكلفن العيس أبعد غاية يجري إليها خائف أو مرتج (١)

وترتبط العيس في الليل كبعد زمني يتخذها مطية يتقطع بها الصحاري بعد الصحاري إلى مدوحه، ويتخذها حسن تخلص من مقدمة قصيدة إلى الغرض الرئيس، وعلى محمل من التضمين (٢) اللاهث المتعجل في البيتين لاتمام المعنى:

لعل وجيف العيس في غلس الدجى وطى المطايا سبب بعد سبب
يبلغني الفتج بن خاقان إنه نهاية آمالي وغاية مطلبسي (٣)

وبرحلته على العيس تتسع عنده أبعاد المكان وطناً فلا تعرف للوطن حداً عنده، فوطنه حيث حطت رحله:

وطني حيث حطت العيس رحلي وذراعي الوسادُ وهو مهادي (٤)

ويستحضر البحري من الأبل ثلاثين مرادفاً هي: الأبل، والركاب والسروب، ونال الذكر سبعة مترادفات هي: البعير والجرفاس والجمال والقناعس والقود، والغريز، والنقض، واستحضر للأنثى عشرين مترادفاً تفوقت الأنثى على الذكر بنسبة (٢٠: ٧) هي: الأمون والأرحبي، والبدن، والخوص والسواهم، والشارف، والعرمس، والعشار، والعنداة، والعنتريس، والعنس، والعيس، والفارق، والقلاص، والمراسيل، والمهاري، والناقة، والنيب، واليعملات والسوام (٥).

لقد استحضر من الأبل نسبها فتوقف عند الأرحبي (٦) والمهاري (٧): فالناقة الأرحبية على عراقية محتدها هرمة قعود عاجزة عن اللحاق بناقة فتية هي العيرانة الأجد. إن الشباب والهمة العالية من مقومات النجاح، وليس الحسب المشوب بهرم وعجز؛ إنها فلسفة العمل الدؤوب الذي لا يتكوى على محتد كسول وإن كان المحتد ذا حسب:

يطالب الأرحبي، العود سهمته فيها وترزؤما العيرانة الأجد (٨)

والمهاري مطية للشاعر في طريق عودته إلى بلده منبج يتحدى بها لسرعة خطوها اعتراض مهجوه رغبة الشاعر في الرحيل إلى وطنه:

تري العذيوطَ يمنعني طريقي إذا كلفته وخذ المهاري (٩)

١- الديوان ١٦٢ / ٩

٢- التضمين: أن متعلق الناقبة أو لفظة ما قبلها بما بعدها (العمدة: ابن رشيق ج ١ / ١٧١).

٣- الديوان: ٦٢ / ١٢ - ١٣. ٤- الديوان ٢٥٦ / ١١

٥- ديوان البحري ج ٥ / ٢٠٨٦ - ٢٠٩٠

٦- الأرحبي: نسبة إلى أرحب وهو حي من همدان (العمدة ج ٢ / ٢٢٠).

٧- المهاري (نسبة إلى مهرة بن حيدان، وهو أبو قبيلة حي عظيم من العرب (لسان العرب: مادة مهر)، وانظر الحيوان: الجاحظ ج ٦ / ٢١٦.

٨- الديوان ٢٦٠ / ٢٣ والناقة الأجد: القوبة الموثقة بخلق معدلة فطار الظهر (لسان العرب: أجد).

٩- الديوان ٢١ / ٦ والعذيوط: الذي لا تأتي أهله أكمل أو سلح (لسان العرب: عذط)

ويشخص المهارى قليبس ثوب السفر جديداً ليلاً نهاراً، دائبة الترحل، لا تكل ولا تم، وعليها آماله :

بالمهارى يلبس ثوباً جديداً مستفاداً في كُلِّ وقت جديد

فهى طول النهار بيض وطول الليل (م) ل في أقمص من الليالي سود (١)

والمهارى وسائط نقل رواحل الى الاماكن المقدسة، لتأدية مناسك الحج اولا ثم يعرج بها ثانياً على المدينة المنورة لتحياي قبر الرسول - صلى الله عليه وسلم - ومسجده الشريف، في صورة حركية، يؤدي بها الشعائر فهي ضامرة الجسد، سريعة الخطو والاخداء؛ وباسلوب قصصي :

لله ما حدث الحداة وماسرت
متقلقلات بالسماحة والندى
تخدي به قلص المهارى الضمر
يطلبن خيف منى وحنو المشعر
وثنين نحو قصور يثرب آخذاً
منهن سير مفلس ومهجـر (٢)

وتلفت الى ضخامة الابل: ذكراً وأنثى فعادل بسعة خطواتها سرعة تبديد همومه نحو توظيفه الجمل الجرفاس والقناعس. (٣)

كما تلفت الى الضخام من أنثى الأبل علنداء - الناقة القوية - والعنتريس - الناقة الغليظة. والقلاص الناقة الطويلة - والأمون - مأمونة العثار والعرمس - الناقة الصلبة القوية - في صور تعادل الرحلة الشاقة الى الممدوح، ولهذا فلا بد من اعداد الرواحل التي تناسب المشاق؛ لذلك يحشد احياناً صفات من القوة للناقة الراحلة في رحلة ضنكى، وعشاء سفرها، كقوله:

وما صاحبي الا الحسام وبزّه
والا العلنداء الأمون وكورها (٤).

وقوله:

وأخلاء عزيمتى: عنتريس
وزماع ورخللة ودووب (٥)

ويوظفها قوية تناسب ممدوحه أبا نهشل الطائي:

وما ثنى مستهماً عن صبابته
الى ابي نهشل ظلت ركائبنا
مثل الزماع ووفد العرمس الأجد
يخدين من بلد ناء الى بلد (٦)

ويوظف القلاص - النياق الطويلة للسرعة ونيل مبتغاه، قلاصاً متغيرة اللون حولاء لكثرة التحديق بنجوم الليل؛ إنه ليتخذها حلاً يمتطيها اذا تنكرت له البلاد، والاخلاء من العباد :

٢ - الديوان ٣٤٣ / ١٤ - ١٨.

١ - الديوان ٢٩٨ / ١٣ - ١٤.

٤ - الديوان ٣٩٣ / ١٣.

٣ - الديوان: ١٧ / ٣ ٦ / ٤٥٤ / ١.

٦ - الديوان ٢٤١ / ٧.

٥ - الديوان ١٣٦ / ١٦.

واذا ما تنكرت لي بلاد خليل فأنني بالخيـار
 وخسدان القلاص حولا اذا قا (م) بلن حولا من أنجم الأسحـار (١)
 وقوله متخدا القلاص وسيلة غنى او موتا دونه؛ فها هو يركّز على الصورة
 الحركية المتسارعة لوخدانها لانها مطية تنقذه مما هو فيه؛
 ليس الزمان بمعتب فذريني أرمى تجهم خطبه بجبينـي
 وخدّ القلاص يردني لك بالغنى في بعض ذا التطواف او يرديني
 والـرزق لليقظ المشيّع رايه بالعزم لا للعاجز المأفـون (٢)
 ويوظف الزمان والمكان عنصريـن يغيران سحنة "عنسه" فتنكر عليه الحسناء
 تغيّر حالة لباساً وراحلة؛
 ما تنكر الحسناء من متوغّل في الليل يخلط أينه بسهوده
 قد لوحث منه السهوب وأثرت في يمنتيه وعنسه وقتوده (٣)
 ويتسلي عن حظه النحس وما جاء به من هموم برحلة على العنـس يزور فيها
 "أبيض المدائن" (٤) من قصور آل الساسان؛
 حضرت رحلي الهموم فوجّهـ (م) ت الى ابيض المدائن عنسي
 أتسلّس عن الحظوظ وآسى لمحلّ من آل ساسان درس (٥)
 ويوظف مترادفات الابل لدلالات نفسية؛
 فالنياق اليعملات تعادل اليُمْن في عودته الى بلدته منبعج او التشوق اليها؛
 على اليمن يَسْرَتْ لليعملا (م) ت عراها وللخيل فرسانها (٦)
 او يوظفها الى ممدوحه مستأنسة بفنائـه وفضله؛
 انا بعثنا اليعملات قواصدا لفنائك المأنوس قصد الأسهم (٧)
 وقد تحمل اليعملات وفوداً ولا بد أن تكون مأمونة العاقبة، سهلة الخلق؛
 كم حملت أمثاله متوجها من يعملات حاملات وفـود (٨)
 حتى أناخت بَعْدَ بُعْدٍ مسافة بذرى ابن هارون الرضي سعيد
 ويركز على حسن سيرها وسهولة خلقها فيعززها بصفات أخرى؛
 هل تلقيني وراء الهم يعملة من العتاق امون رسالة أجد (٩)

٢- الديوان ٨٢٦ / ١-٣.

١- الديوان ٢٨٨ / ٩-١٠.

٣- الديوان ٢٧٥ / ٩-١٠.

٤- الديوان ٤٧٠ / ١١-١٢ قصر كسرى في المدائن قرب بغداد (معجم البلدان؛ مادة مدائن) وقد وقف على قصر المدائن من قبله الشاعر الأموي آدم بن عبد العزيز يتحسر لما آل اليه حال القصر (كتاب الاغاني؛ ج ١٥ / ٢٨٨-٢٨٩).

٦- الديوان ٨١٨ / ٤١.

٥- الديوان: ٤٧٠ / ١١-١٢.

٨- الديوان ٣٢٧ / ١٢.

٧- الديوان ٧٩٠ / ٣٥.

٩- الديوان ٢٠٨ / ٥.

وأما السن في الابل فيوظفه غريراً بزلاً فحلاً كريماً وإذا سن نابتة فحولة وفتوة، كما يلتفت الى صورة الجمل الهرم "العود" والناقة المسنة "النيب" في دلالات متعددة.

- أما البُزْلُ الغرير فيعادل قسوة الصحراء وسرابها وتحوله الصحراء كالقطا الكدر:
- لُجَّ من آل لم تجعل سفائنه الا غريرة البُزْل المصاعيب (١)
- وأما العود "الجمل المسن" فيعادل "الدهر" ويذلل بنفحات ممدوحه:
- لفتى سؤدد له نفحات يعتفياها المحروب والمكروب
- نفحات يعدن بعد شماس ريش الدهر وهو عَوْدُ ركوب (٢)
- والعود المجرجر يعادل صوت الرماح في ضجيج البحر في صورة معركة بحرية:
- كان ضجيج البحر بين رماهم اذا اختلفت ترجيع عود مجرجر (٣)
- وأما النيب: (الناقة المسنة) فتعادل الحنين:
- اذا خلا جوه للريح عارضة قالت مع العفر أو حنت مع النيب (٤)
- وأما صورة العشار التي ينتظر ولادتها فترمز الى الخصب والنماء وتعادله:
- باتت وبات البرق يمرى عوده فيها وينتج مثقلات عشاره (٥)
- ونلاحظ أن الشاعر وظف الناقة الانثى بصورة لافتة أكثر من الذكر، ربما لأنها أكثر حناناً، فالجاحظ يقول:
- "أكرم الابل اشدها حنيناً واكرم الصفايا أشدها حباً لأولادها..." (٦)
- وللكلب حضور فيما لا يقل عن عشرين مرة (٧) ينتزع منه خصالا دنية، واخلاقاً سيئة ويلبسها مهجويه من صنوف شتى أبرزها في الحرب، والعتاب والهزاء. فالعدو في الحرب كلاب مهزومة امام ممدوحه الأسد:
- اذ مضى مجلبا يققع في الدر (م) ب زئيراً أنسى الكلاب العواء (٨)
- هذه صورة الروم كلابا مهزومين امام ابي سعيد الثغري الأسد الذي أربعهم فانسأهم اصواتهم نباحاً وعُواء، وصورة العدو في الفتن الداخلية هي هزيمة الثائر ابن أم كلب في صورة الحرب الدعائية التي يشنها الشاعر عليهم:
- ولو شاور الايام قبل خروجه نهين ابن ام الكلب ان يتوردا (٩)

٢- الديوان ٢١٦ / ٢٥ - ٢٦

١- الديوان ٢٢ / ١٣

٤- الديوان ٣٢ / ١٢

٣- الديوان ٢٨٧ / ٣١

٦- الحيوان : الجاحظ ج ١٧ / ١١.

٥- الديوان ٤ / ٣٤٥، وانظر ٣٤١ / ١٠

٧- لم أجد للكلب ذكراً في سبع صفحات اثار اليها المحقق هي من ١٥٣٢ - ٢١٠٥ (فهرس الديوان مجلده / ٢٠٨٩).

٩- الديوان ٢٦٧ / ٣٦

٨- الديوان ٢ / ٢٥

لقد انتزع صورا حسية من الكلب في ميدان القتال منها الجبن والهزيمة، كما انتزع من صوره الذميمة الحرص والبخل ليعادل بها مهجويه في ميادين الحياة المختلفة :
ومن خلق يستنكف الكلب أن يرى له جار بيت أو رضيع لبان (١)

كما أن مهجوه البخل يطلق كلابه تنبج في وجوه الاضياف كأنما تطلب ثارا منهم؛
كناية عن صفة بخله :

وسرت كلابك بالنُّباح كأنما يطلبين ثارا قد تقدّم فينا (٢)

وبعض مهجوية يفوق الخصال الذميمة في الكلاب إلى الأذى منها :
فواحش لو توافقت عند كلب تخفى الكلب خزيا أو توارى (٣)

ويوظف كنية مهجوه "كنية ابي خالد" بكنية الكلب التي هي "ابو خالد" في موقف هجائه خالد بن مرّ :

ورام اعتذاراً ثم غصّ بريقه وظن كنيّ الكلب أنّي أكاليه (٤)

ثم يبرز رؤيته في البخل حيث هو عز زائل فلم لا يكتسب مهجوه بماله حمداً؟
فله حمد زائد غير زائل وللكلب عز زائل غير راتب (٥)

ويتخذ العتاب مرحلة ينتقل منها الى الهجاء؛ ليعادل مهجوه بالكلب :

أعاتب المرء فيما جاء واحدة ثم السلام عليه لا أعاتبه
ولو أخضت لنيم القوم جنبني أذاته، وصديق الكلب ضاربه (٦)

وفي المناسبات الاجتماعية تحضره علة أصابت ممدوحه فبرأ منها فعادت حمى الأسد الورد بينما الكلب محروم منها :

وما الكلب محموماً وإن طال عمره إلا إنما الحمى على الأسد الورد (٧)

ومن الحيوانات التي استوقفته بصورها السافرة الحمار والخنزير، فقد وظف ما لا يقل عن (١٢) ثنتي عشرة صورة للحمار يعادل بها مهجويه في احدى عشرة صورة منها وبنسبة (١١ : ١٢)؛ أما الصورة التي لم يهج بها فاستهداؤه أضحية من ممدوحه والا فإنه سيضحى بحمار وهل يقبل منه أضحية؟ في صورة نفسية ساخرة متعجبة.

بلى! عندي حمار لي فقل لي أتقبل من مضحيها الحمير؟! (٨)

١- الديوان ٨٧٤ / ٤

٢- الديوان ٦١٩٩ .

٣- الديوان ٧٣ / ١٢ - ١٣ .

٤- الديوان ٤٣٥ / ٣ .

١- الديوان ٣ / ٨٥٢

٢- الديوان ٩ / ٢١ .

٥- الديوان ٧٧ / ٢٩ .

٧- الديوان ٨ / ٢٩٢ .

وينتزع صوراً ساخره كثيرة من الحمار ليعادل بها مهجويه من الرجال مثني
وجمعا، ومن النساء أم مهجوه؛ منها البلادة والغباء وكثرة الضراطة

فها هو يتناول ممسوخه الأول وهو كفيف متين يحضر للزنا في المواخير،
يحفزه التقليد والتأسي بالبصراء، وقد فاته فنون الزنا من غمز وايماء، فينتزع له
غباء الحمار ليعادل غباءه وبأسلوب المناطقة:

أنت أعمى وللزنا هنات منكرات تخفى على البصراء
هبك تستمع الحديث فما علم—(م)—ك فيه بالغمز والايماء
قطعوا أمرهم وأنت حمار موقر من بلادة وغباء (١)

ويستحضر من الخنزير صوراً يعادل بها صوراً خبثاً لمهجويه منها الصورة
القذرة لمهجوه وعلى مزيلة وتوتى به الفاحشة:

أدي الينا خنزير مزيلة فاحشة إن عددتها أبنة (٢)
”وأم مهجوه المغني خنزيرة فاسقة بجبها“ (٣)، ومهجوة يتبع للافحاش به (٤)
ومهجوه خنزير ولوع بأكل الغدرة على ما يؤكد الجاحظ معاصره (٥) فيقول:

إذا ما أغار على سلحة ربوض فخنزيرة متبع (٦)

ومن الحيوانات التي وظف صورها الذئب في ما لا يقل عن خمس في شعره
بدلالات شتى: فها هو يعدد معادلة الموضوعي حينها يتحول الشاعر ذئباً يقضي
حاجته بنهم من الغانيات شأن الذئب من السوائم؛ حيناً:

ولم اركالنفرا الاغفال سائمة من الحبلق لم تحفظ من الذيب (٧)

وحيناً هو الذئب الخادع لا المخدوع تحمله الاستعارة التصريحية ليتحول خبيراً
بخفايا النفوس وطوايا المنافقين:

يلاقوننسي بالبشر والرحب خدعة وكل طوي كشحيه مني على حقد
وكيف انخداع الذئب والذئب خادع ختول على الحالات للبطل النجد (٨)
وينتزع من الذئب خلسته صورة تعادل في نفسه رفضه الجود المتخطف من

ممدوحه:

ولا قبولي ما كنت حدث به علي بالأمس خلصة الذئب (٩)

٢- الديوان: ٢٠/٨٧٨

١- الديوان: ٩٠٥-٤/٥

٤- الديوان: ٦-٤ / ٥١١

٣- الديوان: ٣/٣٩٢

٥- الديوان الحيوان: الجاحظ: ج١/ ٢٣٤، و ج٣/ ٤٩٦، ٥٢٥، و ج١/ ٤٠١.

٦- الديوان: ٦-٤ / ٥١١.

٧- الديوان ٨/٢٢ والحبلق: شياه صغار (لسان العرب: مادة حبلق).

٨- الديوان ٣٣٢ / ١٥ - ١٦

٩- الديوان ٨٩ / ١٣، وخلصه الذئب ذكرها معاصرة الجاحظ في حيوان غير مرة ج١/ ٣٠٣، ج٢/ ٢٩٥.

و ج٣/ ٤٠٦ و ج٥/ ٥٣٧.

ويبدو أن للذئب صورة تروقها نفسه عكست فيه حب تحديه، والتفوق عليه في معركة حامية اذاق الذئب فيها مهل الردى :

كلانا بها ذئب يُحدّث نفسه بصاحبه والجد يتعسه الجد (١)

ووظف بقر الوحش في اربعة اسماء مترادفة هي الربرب والعين والجآذر والمهاة في تشكيلات جمالية تعادل المرأة، فهذه احدى تشكيلاته الجمالية ينتزعها من الرئم والمها حيوانا والفصن نباتاً والبدر والبرق نوراً :

يذكرنيها الرئم والفصن والمها ويذكرنيها البدر في المطلع السعد
قللرئم عيناها وللبدر وجهها وللغصن منها ما حكاه من القد
وما ابتسمت إلاخفا البرق لامعاً خطوفاً لأبصار الرناة على قصد (٢)

وتشكيلتها الجمالية مشوبة بحب عذري :

فهي الشمس بهجة والتضيب ال (م) غص لينا والرئم طرفاً وجيدا
بمهسة مثل المهاة أبت ان تصل الوصل وان تصد صدودا
يسا ابنة العامري كيف يرى قو (م) مك عدلا ان تبخلي وأجودا (٣)

ويعادل الربرب منه في عالم الاحلام قرة عينه حيث يستقر بها في نومته :

وسهاد عين ما يزال يروقها أجياد سرب أو نواظر ربرب (٤)

ويوظف من العين والظباء مشوقين لقلبه، وعين المهاة تصيده؛ والمها والجآذر صور القلوب الصبا فيقول :

مغان لوحش تصيد القلوب عيون المهاة وغزلانه (٥)

وللبقر دلالاته؛ يوظفه بما لا يقل عن خمس مرات نال البقر ثنتين والثور ثلاثاً، في معرض تعادل مهجويه بالبقر والثور. شأنه في البقر يوظفه جنساً يعادل عصابة يهجوها تمادت سوءاً :

عصابة سوء تمادى بهم ضراط الحمير وخضم البقر (٦)

كما يوجّه شعره لطبقة خاصة تفهمه ولا يضيره الا يفهمه البقر رمز البلادة :

عليّ نحت القوافي من قواطعها وما عليّ لهم ان يفهم البقر (٧)

وأما الثور فيعادل مهجوه في طبقاته الاجتماعية المختلفة خليفة وندياً وقائداً ثغرياً.

فالقائد الثغري علي بن يحيى الأرمني ثور سمين يعدّ لجازر؛ يسرق سهام

المسلمين ويفيب يوم زحف المشركين :

٢ - الديوان ٢٢٢ / ٦ - ٨.

٤ - الديوان ١ / ٨٨٠.

٦ - الديوان ٢٦٦ / ١٨.

١ - الديوان ٢٨٩ / ٢٧.

٣ - الديوان ٢٤٧ / ١٠ - ١٣.

٥ - الديوان ٨٣٠ / ٢.

٧ - الديوان ٢٧٩ / ١٢.

ولا فضل عند الارمني بعده
سوى أنه ثور سمين لجازر
سرفت سهام المسلمين ولم تكن
لهم يوم زحف المشركين بحاضر (١)
ونديم أبي نهشل ثور فهل يستمتع بالحديث معه؟ على محمل من الاستعارة
التصريحية :

أبنا نهشل رايك المتنع
إذا طرق الحادث الاشبيع
فماذا شبهت من الختلي
وهل لك في الثور مستمتع (٢)
والخليفة المستعين ثور بصورة تراسلية يوظف حواساً عدة في منظومتها
الجمالية :

فالمهجو "خار" فوق المنبر "فبكي المنبر" بصورة تشخيصية وجدانية، وتحول
المهجو ثوراً تدلت غباغبه بصورة بصرية لمسية حركية " بل بصورة كريكاتيرية
ساخرة :

بكي المنبر الشرقي إذ خار فوقه
على الناس ثورٌ قد تدلت غباغبه (٣)
وللبغل دلالة فيما لا يقل عن (٥) خمس مرات في معرض الهجاء والانس به،
والاستهداء ويعادل به اخلاق اناس بخلا "وجوهم وايديهم حديد" واخلاقهم متغيرة
كأخلاق البغال :

وأخلاق البغال فكل يوم
يعن لبعضهم خلق جديد (٤)
وكذلك امرأة مهجوه "تحيض على البغال" (٥) ومن صورته تحقيق المتعة في
ركوبه ويتأتى في المرتبة الثانية بعد القيان والغناء والراح :

ذاك أشهى من ركوبي بغلة
كلما حادت لسرجي قل عدا (٦)
والبغل واسطة نقل وبه يستأنس :
وارتباط البغال انس مقيم
لمقام وعدة للمسير (٧)

ويوظف القرد فيما لا يقل عن أربع مرات بدلالات منها : أنه يعادل به مهجوه في
الهزيمة أمام القصور الضاري الشاعر نفسه :

احدى النوادر من قرد تعرضه
من غير مقدرة للقصور الضاري (٨)

- ١- الديوان ٢٥٣ / ٣-٤
٢- الديوان ١٠١١ / ١-٢
٣- الديوان ٧١ / ١٦-١٧
٤- الديوان ٤٩٤ / ١١
٥- الديوان ٣١٣ / ١٠ وهي من عدس الذي هو زجر للبغل وسموا البغل نفسه عدس (المفصل: الزمخشري ج٧٩/٤)
٦- الديوان ٣٧٦ / ٢٧
٧- الديوان ٤٤٣ / ٢٢
٨- الديوان ١٠١١ / ١-٢

ومن دلالات القرد وفي احدى تقليبات الزمن أنه ينتصر على الأسد كاحدى العجائب :
وما برحت صروف الدهر حتى أرتنا الأسد قتلى للقروء (١)

ومن دلالات القرد صورته الممسوخة التي يصور البحري بها مهجوه على بن يحيى المنجم الذي كان فيما يروى يشبه القرد، وقد الزمه على هجائه المتوكل كما في النص (٢)، فصوره البحري "كريكاتيرياً" ممسوخاً تقصى فيه أبعاداً من صورته وركز على هيئة رأسه ومقلتيه وحججه "عظم الحاجبين" وشدقيه وخطمه (أنفه) فلنتركه يصفه :

هو قرد حين يبدو غير أنا لا نكبه
مقلتهاء وحججهاء ه وشدقاه وخطمه (٣)

وأما التنين (٤) فذو بعد أسطوري وظفه معادلاً لممدوحه ابي سعيد الثغري الذي سبقه رعبه الى قلوب الروم، في حرب نفسيه ممتدة :

وغدوة تنين المشسارق إذ غدا
يبثُ حريقاً في أقاصي المفارب (٥)

وللحيوانات البحرية حضور في شعره كالحوت والدلفين والسماك؛ فوظف كل واحدة بدلالة فالحوت يعادل الشاعر به نفسه في معرض التغزل؛ ذلك أنه وظفه في بيئة غير بيئته مما يعجل بانتهاء حياته، فصبره عن محبوبته يعادل صبر الحوت عن ماء البحر وقد ألقى في صحراء او صبر الضب عن البر وقد ألقى في البحر.

إذا كنت قوت النفس ثم هجرتها فكم تلبث النفس التي أنت قوتها؟
أغررك أني قد تصبرت جامداً وفي النفس مني منك ما سيمتها
سأصبر صبر الضب في الماء او كما يعيش بديوم الصريمة حوتها (٦)

وأما الدلفين والسماك فوظفهما في وصف بركة المتوكل "الاثر العمراني" حيث يجوب السمك في البركة جيئة وذهاباً؛ ولكنه لا يبلغ نهايات البركة كناية عن سعتها صفة :

لا يبلغ السمك المحصور غايتها لبعدها يبين قاصيها ودانيها (٧)

١- النص في مقدمة القصيدة ١/٧٩٦-٣

١- الديوان ٢١٧ / ٧

٢- الديوان ٧٩٦ / ١-٣

٤- التنين؛ حية سوداء اذا تنفست تحرق الشجر (انظر مروج الذهب ومعادن الجواهر؛ المسعودي مجلداً ١٢٣/١).

٦- الديوان ١٥٧ / ١-٣

٥- الديوان ٦١ / ٧.

٧- الديوان ٩١٥ / ٢٢

ويتابع تصوير السمك في صورة حركية "يعمن باوساط مجنحة" كالطير تنفض في الجو خوافيها" بصورة حركية متصاعدة ثم يحدد مرفقات للمكان حيث صحن رحيب في اسافل البركة اذا انحططن فيها، كما يتابع رسم الصورة المكانية فإذا بهو فوق البركة أيضاً:

يعمن فيها باوساط مجنحة كالطير تنفض في جو خوافيها
لهن صحن رحيب في أسافلها اذا انحططن، وبهو في أعاليها (١)

ويوظف تمثالا للدلغين كان مقاماً على البركة في مواجهة الصحن؛ تمثالا بعينه انزواء يوازي الانزواء بعيون الاسماك، فتألفه وتأنس به لمشاهدة بينها وبينه. صور الى صورة الدلغين يؤنسها منه انزواء بعينه يوازيها (٢)

أما الطير في شعره فكثيرة بلغت عشرين نوعاً من الطيور يمكن تقسيمها الى مجموعات أبرزها:

الطيور الجارحة منها: الصقر والنسر والعقاب و(لبد) نسر لقمان .
ومنها: الطيور الداجنة نحو: الحمام والدجاج والديك والطاووس والفراخ.
ومنها: الطيور حسنة الصوت كالبلبل والكنار .
ومنها: الطيور الليلية كالجوم والهام .
ومنها: الطيور جميلة المنظر كالتاووس .
ومنها الطيور البرية كالدراج والصنرد

ويوظف للصقر ثلاثة اسماء هي الصقر والأجدل والبازي، كما يوظف للحمام اسمين الحمام والقصري وقد أدرجت الطيور تنازلياً على النحو التالي: الغراب والحمام. أما الغراب فوظفه بما لا يقل عن ثماني مرات بدلالات مختلفة أبرزها أنه نذير شؤم ينبيه بالبين والفراق منها قوله:

صدق الغراب لقد رأيت شمولهم بالأمس تغرب في جوانب غرب (٣)

ولعل نظرة الى دلالة (غرب) (٤) أن تنبيه عن دقة توظيف الغراب ودلالة البين والبعد والفراق فيه. فالجاحظ يعد الغراب مشتقاً اسمه من الغربية والاضتراب والغريب وليس في الارض بارح او نطيح ولا قعيد ولا اعضب (مكسور القرن) ولا شيء مما يتشاءمون به الا و الغراب عندهم أنكد منه يرون صياحه أكثر اخباراً (٥) والبحثري ينتزع نعيه مفرقاً:

لم يمش واش بينهن ولا دعا بيناً لهن صدى الغراب الناعب (٦)

٢- الديوان ٩١٥ / ٢٥

٤- لسان العرب: مادة (غرب)

٦- الديوان ٦/٥٤

١- الديوان ٩١٥ / ٢٣ - ٢٤

٣- الديوان ٢٨/٣، و ١/١

٥- الحيوان: الجاحظ ج ٣١٦/٢

كما يوظف صوت نعيه يعادل ضراط مهجوه: "وضرط ابن صالح نطق الغراب" (١)

وريش الغراب (الاسود) يعادل الشباب وبياض البازي يعادل الشيب فيفسف شيبه وشبابه:

وبياض البازي أُصدق حسنا ان تأملت من سواد الغراب (٢)

ولكنه يستسلم للشيب ويتألم نفسياً لفراق الشباب // وشعره ريش غراب حيث كان به يتيم المرأة:

أيام راسي كالغراب اسحبه يتيم الريم ولا يتيمه (٣)

نعم، إنه رمز الشباب المولي فيها هو يتحسر عليه:

ذهب الشباب وغاض ماء برنده" (م) "درست محاسنه وطار غرابه (٤)

والحمام نوعان: حمام وقمرى وظفه سبع مرات منها ست (٦) للحمام. يعادل الشوق والتحنان ومهيج الاحزان؛ ذلك لانه يطرب ويغني ويسجع من جهة، ويهيج نوحه اذا ناح وبكى من جهة أخرى. وثمة ظاهرة برزت فيما درست من شعره عن الحمام هو تعادله في حزنه وفرحه؛ فهي هو يوظف الحمام مطرباً:

فابق ما طرب الحمام ومانا (م) زع شوقاً الى محلّ غريب (٥)

وقوله:

اذا سجع الحمام هناك قالوا لفرط الشوق: أين ثوى الوليد (٦)

وقوله:

حيث بات الزيتون من فوقه النخل عليه ورق الحمام تغني (٧)

وقوله:

وغنت به ورق الحمام حولنا غناء ينسيك "الفريض" ومعبد (٨)

وأما بكاؤه ففي قوله:

فما يهيج نوم الحمام اذا ناح الحمام على الاغصان او صدحا (٩)

٢- الديوان ١٠/٢٩

٤- الديوان ٣/٨٢١ - ٤

٦- الديوان ٦/٢٤٢

١- الديوان ١/١٠٨

٣- الديوان ٨/٨١٠

٥- الديوان ٢٤/٣٦

٧- الديوان ٣٥/٨١١

٨- الديوان ٤/٣٢٨. الفريض هو عبد الملك ابو يزيد مغن بارز في العهد الأموي، كان يعاصر معبد الممفني (المحقق ص ٨٤٠ الحاشية).

٩- الديوان ٢/١٧٨

وقوله :

”ما يريد الحمام في كل واد
كلما اخمدت له نار شوق
من عيشه صب بشير عيشه
هيجنها بالبكاء والتفريد (١)

وقوله :

”لما رثيت ”رجاء“ خلت أنك قد ثأرته ببكا القمري في الفنن (٢)

ولعل الحيرة في هديله أهو غناء ام بكاء ان يشي بأن الحمام نفسه محير في هديله فلا تميز بين فرحه وحزنه وهو يعادل توظيف الشاعر بنفسية مركبة تتساوي فيه افراحه وأتراحه في مواقفه المختلفة ورؤاه المتنوعة .

كما أن من دلالات اللون أنه وظف (ورق الحمام) تغني في موقفين (٣) فلعل لونها يعادل جواهرها إذ أن البياض سمة صفاء وأما السواد فسمة حداد . ومن الطير الدجاج يوظفه مؤنثاً مرتين ومذكراً ديكاً ثلاثاً، عد تربية الدجاج في بلدة ”كسكر“ لا تليق بأهلوية المستعين للخلافة، بل يليق به أن ينشب مخالفه في الدجاج لا في أمور السياسة على محمل التهكم والسخرية :

الى كسكر (٤) خلف الدجاج ولم تكن لتنشب الا في الدجاج مخالفه (٥)

كما وظف الدجاج وسيلة قري في مازحة حيث ترك الديك أعزب :

وقد ذبح الدجاج لنا فأمسى ديكه عزباً (٦)

كما يوظف صياح الديك ”كساعة توقيت“ يمتنع بصياحه عن شرب الراح ورشف رضاب الحسان :

ولم نفترق حتى ثنى الديك هاتفاً وقام المنادي بالصلاة ينادي (٧)

كما يوظف مهجوه مكسور العين كديك به نقرة :

وقد تجلى كاسرا طرفه كأنه ديك به نقرة (٨)

ومن الطير النسر يوظفه فيما لا يقل عن اربع مرات بدلات شتى منها : يرفرف في جو السماء يتتبع جيش مهدوحه لينال نصيبه من لحوم القتلى؛ لان قوم مهدوحه أخذوا للحرب أهبتها فاحمرت عواقب الأمور ولذلك آستعدّ النسر :

”يرنق النسر في جو السماء أو ما إليه شعاع الشمس يأديه (٩)

٢- الديوان ٤/٨٨٣

١- الديوان ٨-٧/٢٥٩

٢- انظر الاشارة (٣) و (٤) أعلاه.

٤- كسكر: كورة بين البصرة والكوفة ”معجم البلدان مادة كسكر“

٦- الديوان ٥/٩٠

٥- الديوان ٢٥ /٧١

٨- الديوان ٣/٢٥٤

٧- الديوان ٥/٢٣٦

٩- الديوان ٣١-٣٠/٧٢

والنسور تعادل فرسان ممدوحه المنتصرين في ساح المعركة؛ تترك جثث العدو فراش
لننصور في صورة حركية دموية :

كأن النسور الواقعات عشية على نقد حول الجمار مذب (١)

ومن دلالة النسر أن الفرس الطويل "خنذيد" يشبه "خافية النسر" في صورة
حركية، مرغوبة يحمل خصم قومه من آل بحتر مهزومين في معركة كان النصر حليفاً
للبحترين :

ومر طريد للقنا بعدما نكحناه بالخطية السمر بالدبر
وأسلم مولا، وخلف بينه ونجاه "خنذيد" كخافية النسر (٢)

ويرتد إلى نسر (لبد) اسطورياً فيوظفه معادلاً للخارج على المعتمد الخليفة
ويودي به كما "أودي لبد" (٣)

ومن دلالاته مصاحبة جيوش ممدوحه ليلتهم الجثث، ويشاركه الرخم في صورة
حركية متتابعة تتواقع على الجثث المتساقطة في ميدان المعركة :

في وقعة أبقي عليهم غبها رخم الغيافي والنسور وقوعا (٤)

ويبدو أن النسر (والرخم الذي يشبه النسر) كانا يتبعان الجيوش لتوقع القتال
ومايكون لها من الجيف؛ ولما يسقط من كسير الدواب على ما يؤكد الجاحظ
معاصره (٥)

وأما الرخم الذي يسمى (الشوكة) وهو "الأنوق" (٦) فشخصها مردولة المكسب
وشكا إليها شحّ الجدا :

قد قلت للرّخم المردول مكسبها خس أنجدا فتعي ان شئت او طيري (٧)

كما يُوظّف رقد ممدوحه العزيز معادلاً بيض "الأنوق" العزيز الذي يضرب المثل فيه
فيقال "أغر من بيض الأنوق"؛ ذلك لأنها تلتمس المواضع البعيدة والجبال الشامخة
والصخور الصعبة (٨) فما هو البحترى يقول :

لمن رقدته بيض الأنوق وعرضه اذا اكثب الرامي صفاة "المشقر"
كفاك العلا من لست فيها ببالغ مداه ولا مغل له يوم مفخر (٩)

١- الديوان ١٨٢/١٠ - ٢- الديوان ٤٢٥/٢٨ - ٣٩، الديوان ٢٦٦/١٨

٢- ليد اسم آخر نسور لقمان بن عاد سمي بذلك لأنه ليد فتي لا يذهب ولا يموت كالليد من الرجال
اللازم لرحلة لا يفارقه (لسان العرب: مادة ليد).

٤- الديوان ٥٠٢/٣٧ - ٥- الحيوان: الجاحظ ج٢١/٧، ج٦/٤٢٢.

٦- انظر معجم الحيوان: أمين معلون مادة (رخم) انظر المعجم الوسيط مادة رخم والحيوان ج١/٢٢٥.

٧- الديوان ٤٠٧/٧ - ٨- الحيوان الجاحظ ج١/٣١٠، ج٥/٥٢١، ٥٢٣.

٩- الديوان ٤١٩/١٦-١٧

ويوظف الآجال طيراً أبابيل ترتفع في نسبتها عن الرخم بصورة تشخيصية
متحركة يشفي سقمهم بالنبأيا :

شفيست أنفسهم لما لقيتهم يستم ملحمة تشفي من السقم
ارسلت من عارض الآجال فوقهم طيراً أبابيل لم تنسب الى الرخم (١)

والعقبان تأت في مالا يقل عن ثلاث مرات : مزودة وجمعاً ، تعادل حرباً خاطفة
لكتيبة :

فكم خرجوا من كربة وتغولت مشاهدم من طخية وضبابها
بملومة تحت العجاج مضيئة تحوز الاعادي خطفة من عقابها (٢)

كما وظف جناحي العقاب معادلاً لقوة البحارة في شد القلوع ، وهو توظيف
موفق ذلك لان معاصرة الجاحظ يذكر أن العقاب (اشد حيوان الهواء) (٣) فالبحثري
يقول :

اذا عصفت فيه الجنوب اعتلى لها جناحا عقاب في السماء مهجر (٤)

وأما العقبان جمعاً فمعادلة الخيول الضامرات لغوارس المتوكل الذين هم مثل
الصقور في قمعهم فتنة ربيعة :

ضاقّت بأسعد أرضها لما رمى ساحاتها بالرجل والفرسان
بفسوارس مثل الصقور وضمر مجدولة ككواسر العقبان (٥)

والطاووس يعادل بجماله جمال غلام البحثري الذي انتوى بيعه فقوم ثمة كاتب
اعور نصراني ببليغ لم يرض به البحثري فقال :

ارائنا لا نزال نسام خسفاً برجس النفس رجس الوالدين
متى نرضى ودجال النصارى يقوم ما يراه بفرد عيـن
وأَجْوَرُ خطة طاووس حسن يولي الحكم فيه غراب بين (٦)

والعنقاء المغرب يوظفها في ثلاث صور بجامع قوتها وشدة طيرانها ومحال
النيل من لحمها فكأنه وظفها طائراً اسطورياً فيها هو يقول :

عرضت عليها ما تمنى من المنى لترضى فقالت : قم فجنني بكوكب
فقلست لها هذا التعتت كله كمن يتشهى لحم عنقاء مغرب (٧)

كما وظفها تطير بشبابه :

سلا عن عقابيل الشباب وفوتها اطاربت به العنقاء ام سبقت جلوى ؟ (٨)

١- الديوان ٨٠٦ / ٢٠ - ٢١ .

٢- الديوان ٧٥ / ٢٤ - ٢٥ .

٣- الحيوان : الجاحظ ج ٢ / ١٦٠ ، ج ٧ / ٧٥ ، ١٢٩ ، ١٤٠ .

٤- الديوان ٢٨٧ / ٢٤ .

٥- الديوان ٨٤٣ / ١١ - ١٢ .

٦- الديوان ٨٥٤ / ١ - ٣ (قطعة) .

٧- الديوان ١٢٨ / ١ - ٢ .

٨- الديوان ٨ / ١٨ وجلوى : اسم فرس (محقق الديوان في هامش قصيدة ١٨ / بيت ٨ ص ٥٢) .

كما أن من دلالاتها أن تطير بنعيم أمم غابرة كجرهم فهي شؤم ولا يمكن رد مبتغاها
أو شؤميتها بهذا العجز .

أتت دون ذلك العهد أيام جرهم وطارت بذاك العيش عنقاء مغرب (١)
وأما اليوم والهام فوظفهما في صورة موحشة ينعبان في صحراء ذات السراب
نهاراً وغريب القميص ليلاً، والشاعر يقطع المهامه يتلاطم مع العفاريت في وحشة
ليل بهيم باتجاه معدوحه في صورة نفسية قلقة :

ولا يزيد في اللثيم درهمه ومهمه مثل الفنيق علمسه
يصدح فيها هامه وبومه وقد تروى بالسراب أكسه
يلطمنا عفريته ونلطمه والليل غريب القميص أدهمه (٢)

وأما الكنار فذو دلالة على غلام رومي يستوهبه؛ جميل المحيا يلبس القراطق
(القباء) يتلألأ من تحته :

رشياً تخبسر القراطق منه عن كنار يضيء تحت الكنار
لك من ثغره، وخديه ماشئ (م) ت من الاقحوان والجلنار
اعجمي الا أن عجالة لفظ عربي تفتح النسوار (٣)

وأما النعام وذكرها الظليم فيوظفهما في مالا يقل عن ثلاث مرات؛ أما الذكر
فعادل بسرعته الناقة ينتزع من صفاته السرعة اذ يكون مذعوراً :

من كل طائفة بخمس خوافق دعج كما دعر الظليم المهذب (٤)

وقوله :

كل مهزوزة المقذين تلقى روحة الجأب خلفها والظليم (٥)
ويوظف الشاعر من النعام بيضها معادلاً في جماله المرأة في هودجها معززة
متمايسة على ركوبتها تتلألأ ليلاً كأنها كواكب في صورة حركية نورانية مشعة :

رفعوا الهودج معتمين فما ترى الا تلألؤ كوكب في هودج
أمثال بيضات النعام يهزها للبعد امثال النعام الهدج (٦)

والناظر في هذه الصورة يلحظ منظومة متشابكة من تراسلية الصور منها "بعد
مكاني متحرك هو الهودج" ومنها بعد زماني "معتمين: ليلاً" ومنها "هودج
متحركة" فيها بعد نفسي "فالتمايس بدل وهج" موزناً التشبيه التمثيلي طريقاً
لابراز هذه المنظومة مستعينا بفعل مضارع "يهزها" فتتحول الى نعام تمشي بارتعاش
ولكن الهدج فيه ابراز لحركة الهودج بمنة ويسرة، فيها دل للمرأة واعزاز لها.

١- الديوان ٦/٦٣

٢- الديوان: ٨١٠ / ١٠ - ١٢ والهامه طير الليل وهو الصدى بمعنى العطش يطلب الثار (حياة الحيوان؛

الدميري ج ٢/ ٤٣٩)

٤- الديوان ٢٧ / ١٧

٢ الديوان ٣٨٨ / ٢٦ - ٢٨

٦- الديوان ١٦٢ / ٧ - ٨

٥- الديوان ٨٠٥ / ١٥

وأما الحبارى (١) بسلاحها خوفاً تعادل مهجوه النصراني الكاتب :

مئيت باوضيح الثقلين قدراً فيا طلكي ويسا عساري
باضرط حين يصبح من حمار وأسلح حين يمسي من حبارى (٢)

ويكرر البيت الثاني معكوساً ولكنه هجاء للمستعين الخليفة :

لأسلح حين يمسي من حبارى واضرط حين يصبح من حمار (٣)

أما مهجوه ابن رباح القاضي فيعادل الحبارى في هيضته وسلحته جيناً،
ودارك من نجو "النغيل" احتشاؤه فبات حبارى هيضة وسلاح (٤)

ومن الطيور التي جبلت على الجبن مما وظفها الشاعر في ديوانه "الصَّفرُ"
الذي عادل به مهجوه جيناً، حيث يعد طائراً جباناً عند الجاحظ (٥) من جهة وهو
من "خساس الطير" عند الدميري من جهة أخرى (٦)

وان بخيلكم بالجود يكنى سفاهاً، وأسم صفر دكم شجاع (٧)

وأما الزواحف فطائفة من العقاريات، متغيرة في درجة الحرارة، وتتغذى بالبرنات
وتعد أرقى من البرمائيات وادنى من الطيور والثدييات ومن الزواحف السحالي والحيات
والحراشي والسلاحف والتماسيح (٨) والبحثري يوظف من الزواحف: الحية والضب
والحرباء

فالحية وظيفت في شعره أربع عشرة مرة ووظف كلا من الحرباء والضب مرة
واحدة. أما الحية فذات أسماء تسعة هي: الاربد، والارقم، والافاعي، والافعوان، والأيم،
وبنت الجبل، والحنش، والحية والصل.

أما توظيفة الحية تنازلياً فتم على النحو التالي: الحية (٤) مرات والافعوان (٣)
مرات والارقم (مرتين) وباقي الاسماء مرة واحدة، ونلاحظ في توظيفة الحية أنه
يوظفها جنساً وذكراً وأنثى. كما نلاحظ أنه يوظف أحياناً صنفين من الافاعي في
بيت واحد وفي صورة مندغمة لتعادل الشاعر نفسه في معرض التفاخر وتجشمه
اموال الارتحال في الصحراء طلباً للمجد.

١- الحبارى: طائر بحجم الدجاجة يسبح حال الخوف وسلاحه في مؤخره وخاصة عندما يلج عليه الصقر
وإذا أصابه بسلاحه ينتفخ ريشه فيكون في ذلك هلاك الصقر (الطير في حياة الحيوان: للدميري،
تحقيق عزيز علي العربي ص ٦٩، وانظر الحيوان: للجاحظ ج ٦ / ٣٧٧ و ج ١ / ٢٩، ٢٤٨،
ج ٢ / ٢٠٦، ج ٥ / ٤٤٥).

٢- الديوان ٧/٢١

٣- الديوان ١٢/٢٧١

٤- الديوان ٩/١٨٣

٥- الحيوان ج ١ / ٢١٣

٦- الطير في حياة الحيوان: للدميري ص ١٤٦.

٧- الديوان ٣١٥٠٤ اسم الطائر (السلوى) Cornorake (محقق الديوان ج ٢ / ١٢٦١ الهامش)

٨- الموسوعة العربية الميسرة مجلد ١ / مادة زواحف ص ٩٣٢.

أما أبرز دلالات الحية وأنواعها فيمكن تلمسه في الأمثلة التالية؛ ذلك أن الشاعر نفسه عادل الأفعوان الصل في معرض تفاخره بنفسه :

فقل لبني الضحاك مهلا فانني أنا الأفعوان الصل والضيغم الورد (١)

كما أن من دلالة الأفعوان الذكورة ولذا فمدوحه أبو سعيد الثفري الطائي الذي من سنخه أفعوان يقظ، كثير الترقب والحذر في حروبه مع الروم يبيت الليل؛ متيقظا كالأفعوان نفى الكرى عن ناظره فما يذوق هجوعا (٢)

كما يتحول ممدوحه الهيثم الغنوي أفعوانا ذكراً يفري بنابيه من يسمون الأراقم من قبيلة بني تغلب في صورة حركية لمسية ذوقية متشفية (يفري بنابيه قميص الأراقم).

ونفى الأراقم أفعوان مضلة يفري بنابيه قميص الأراقم (٣)

ويتحول سيف ممدوحه عند امتشاقه مهترأ كبرد الأرقم المنساب في صورة مرعبة :

ماراعهم الا امترارك مصلتا من مثل برد الأرقم المنساب (٤)

ويوظف - في موضع التزهيد بمتاع الدنيا - الدنيا لعاب الأفاعي تحبب لممدوحه البذل والسخاء :

تشذبنا الدنيا باخض سعيها وغول الأفاعي بلة من لعبها

يسسر بعمران الديار مضلل وعمرانها مستأنف من خرابها (٥)

ومن دلالات الحنش أنه معادل لممدوحه في أرض سوداء (مكاناً) يخرج فضلة من لسانه لينهش خصمه حالا :

وكفالك من حنش الصريم تهددا ان مد فضل لسانه او نضنضا (٦)

ويوظف زمام جملة في رحلته الى ممدوحه في حركته السريعة تعجلا للوصول اليه أيماً (حية) خائفة مسرعة ومذعورة :

يلعب اثناء الزمام كأنه على الأرض أيم خاف شيئاً فاسرعاً (٧)

ويبدو أن صورة الحية التي ادارها في شعره اربع مرات تأتت بدلالات شتى شملت الخليفة المعتمد والفتح بن خاقان ورجلين من آل طيء هما أبو يوسف الثفري وأبو جعفر الطائي فاستعار من صفات الحية (التيقظ والذكورة والراس المدير المتطلع والحرب النفسية بالرعب) وعادل بها ممدوحيه :

٢ - الديوان ١٩/٥٠٢

٤ - الديوان ٢٧ / ١٠٢

٦ - الديوان ١٠ / ٤٨٢

١ - الديوان ٨ / ٢٨٩

٣ - الديوان ١٩ / ٧٩٠

٥ - الديوان ١٠ - ٩ / ٧٥

٧ - الديوان ١٤ / ٥٣٠

فالمعتبد حلیم ظاهراً لكنه ليث باطناً وحية واد في صورة نفسية مموهة خفية
علنيها غير سرها.

ووراء ذاك الحلم ليث خفية من دون حوزتهم وحية واد
متيقظ عصمت بواد امره يعرى من الرأي الأصل شداد (١)
والمتج بن خاقان حلیم لكن لا يؤمن جانبه، ألا كمن يبات بجانب راس حية
متطلع اليها:

حلیم فان يبل الجهول بحقده بيت جار راس الحية المتطلع (٢)
وأما ممدوحه ابو يوسف الثغري فحية ذكر يستعذب الصبر لوفاة المعتصم:
إيها عزاءك لا تغلب عليه فما يستعذب الصبر الا الحية الذكر (٣)

وأما ممدوحه ابو جعفر الطائي الذي قمع شغب بغداد فألقى الرعب في النفوس،
حتى ظنوا الشجر الأرطى (المحمر كالعناب) - رمز الذعر الدموي - ظنوه جيشاً لما
عهدوه من سطواته في القتال معادل رعبه في نفوسهم رعب منهوش حية افزعه
الرسن على صورة من قلقهم النفسي والحرب النفسية (كانهم يجفلون من ظلالهم):
يحسب الأرطى زها الجيش ومن تنهش الحية يفزعه الرسن (٤)

وأما صورة الحرباء عنده فتعادل التلون والتغير والاتجاه نحو الشمس حيثما
دارت وهي تعادل معتقدات مهجوه بابك الخرمي المزدكي، الذي شق في سامراء
واخذ يتأرجح على اعواده يدور مع الشمس حيث دارت:
فتراه مطرداً على أعواده مثل اطراد كواكب الجوزاء
مستشرفاً للشمس منتصباً لها في أخريات الجذع كالحرباء (٥)

ولعل ما يستوقفنا من البيت الثاني الصورة النفسية والدلالية والعقدية فيه؛ ذلك
هو استشرافه للشمس وانتصابه لها واتجاهه نحوها، وهي دلالة عقدية بالنور
والظلمة (٦) وما هو يبرزه بصورة المتشفي به، الناقم عليه، وهو ينتصب للشمس
مصدر النور عنده، يدل على معتقده المفسد في حياته وبعد صلبه، ثم يحمل من
الدلالات أن وجهة ربما صلب باتجاه الشرق معتقده، لا الى القبلة كما أن من الدلالات
ما يوحي بالمعاني الخفية ذلك أن الشمس بالفارسية (خر) والحرباء بالفارسية هي
(حرباء) ومعناها "حافظ الشمس" (٧) ولذلك يندعم ارتباط الحرباء بالشمس معنى
وعقيدة.

١- الديوان ٢٨٧ / ٢١ - ٢٢

٢- الديوان ٤٩٧ / ٢٨

٤- الديوان ٨١٢ / ٢٣

٥- الديوان ٢٩ / ١ - ٤٠

٦- احداث التاريخي الاسلامي مجلد ٢ / احداث سنة ٢٢٢ هـ من ١٢٦٧

٧- محقق الديوان مجلد ١٠ / ١ الحاشية قصيدة ٤٠ / ١

وأما الضب فعادل صبره على العيش في الماء الذي به يختنق لأنه حيوان بري تماماً كصبره على فراق من هجرته بعد أن أخذت مجاميع قوت نفسه فكم تلبث النفس إذا فقدت قوتها؟

سأصبر صبر الضب في الماء أو كما

يعيش بديوم الصريمة حوتها (١)

وللحشرات حضور في شعره وهي حيوانات مفصلية تتنفس في الهواء الجوي، ومنها طائفة لها رأس وصدر وبطن وثلاثة أزواج من الأرجل وقرنا استشعار وللبالغ منها زوج من الاجنحة أو زوجان في العادة مثل الفراش والبعوض والنحل والنمل والذباب المنزلي (٢) وعلى هذا المصطلح فإن البحتري وظف من الحشرات أنواعاً وصنوفاً أبرزها: البعوض، والجراد، والذرة والنمل (٣) والخنافس، والذباب، والعقرب والنحل (٤) ويمكن تقسيم الحشرات قسمين: حشرات طائفة وحشرات دابة أما من الحشرات الطائفة عنده فالبعوض الذي يعادل به الأذى الإضافي الذي لقيه من مهجوه؛ وما هو يحدد المكان ويضيق ذرعاً به وبهجوه:

فبات الخسف منزلنا وتبنا يغنينا البعوض بجر جرايا (٥)

ومنه والجراد الذي يعادل خصوبة نسل مهجوه ومم يصدون عن كل ما يسر:

له خلف مثل غرز الجرا (م) د يصدون عن كل أمر يسر (٦)

واستعار من عيون الجراد معادلا في اضاءته ليلا نجوم الدجى:

كأن النجوم المستسرات في الدجى

سكاك دلاص او عيون جراد (٧)

ومن الحشرات الطائفة الذباب حيث عادل به أحجام الحجاج قياساً بحجم حاج ضخم الجثة اسمه الفيل:

تعجب اهل مكة اذ رأونا وحق لهم راوا أمرا عجابا

راولوا فيلا يعادله ذباب وكيف يعادل الفيل الذباب!؟ (٨)

وأما الحشرات الدابة فالعقرب حيث عادل به عدو مهدوحه الذي يدب في جهله، أما مهدوحه فأسد عفرنى:

١- الديوان ١٥٧ / ٣.

٢- الموسوعة العربية الميسرة مجلد ١ / مادة حشرة ٧٢١. وللنجد: مادة حشر.

٣- لم أجد لهما ذكراً في المواقع التي استلاليها المحقق ج ٥ / ١٥٩٢، ١٧٥٢.

٤- لم أجد له ذكر ج ٥ / ١٠٨٤، ١٢٥٦.

٥- الديوان ٩٣٠ / ٤ وجرجرايا بين بغداد ووُسط من الجهة الشرقية (البلدان: اليعقوبي ٣٢١).

٦- الديوان ١١ / ٣٦٦ ٧- الديوان ٢٣٦ / ١٢

٨- الديوان ٢٥ / ١-٢

مشي لكم مشي العفري وانتم تدبون من جهل دبيب العقارب (١)

كما وظف لونه الاسود متعادلا لاسوداد الدنيا شي عينه بشيئاب محبوبته :

كأن جميع الأرض - حتى اراكم تصور في عيني بسود العقارب (٢)

ومن الحشرات "الخنفساء" التي وظفها تعادل مغنية سوداء قبيحة المنظر، فتنة الريح، في يوم دجن، حيث يطفئ اللون الاسود ليعادل رؤى الشاعر ونفسيته المتقززة. وفي القطعة يدرج المناسبة وباسلوب قصصي متهم، ذلك أنه يمر ذات يوم بـ "زحول" الحلبي ويبدو أن لصورة يوم مروره "يوم دجن دلالات" : إما لأنه كذلك أو لأنه تروى بنفسه "دجنا" ليعادل نفسيته التي صدمتها مغنية سوداء كأنها "عدل فحم" سمينة الجسد، تبدو بقامة مكتنزة شحماً، توحى بأنها لم تكن ذات قامة ممتدة، ويركز على صورتين لها هما : اللونية الشمية خاصة لأهميتهما وتجلي اللوحة الفنية صورة صوتية "غناء نشازاً" يحار المستمع له فاسمعه يرسم لوحته بكلماته الفنية التي تخفي في ظلالها نفسية مبدع متقزز :

قد مررنا بزحول فأنا بعدل فحم تفنسي

خُنْفَسَاءُ أعمت من القبح عيني وأصمت بسوء القول أذني

لست أدري إذا اشارت بصوت اتفني جليسا أم ترنسي؟ (٣)

الا ترى طغيان الصورة السوداء في هذه القطعة ؟ أتعادل صورته النفسية ؟ نعم، إنها تعادل صورته النفسية ؛ ذلك أن الصورة البرانية سوداء تعادلها جوانية سوداء، بدليل طغيان السودا على عنصر الزمان الذي مر به على زحول الحلبي، فقد كان يوم "دجن" اسود، فزاد في اسوداد نفسية المبدع لها أتى بـ "عدل فحم" على ما لظلاله من معان لونية شمية، إنه اسوداد في عنصري الزمان كما ترى "يوم دجن" وعنصر الشخص "عدل فحم" منتزعاً لونه من نباتات محروقة تعادل المغنية "الخنفساء" التي "أعمت من قبحها عينة" فزادته اسوداداً على ما يراه من تشكيلات السوداء، فعمطت لقبحها حاستي البصر والسمع عنده، فاختلطت عنده الأمور، فلم يعد يميز بين غنائها وصرخات زناها.

٢- الديوان ٦١ / ٤٦.

١- الديوان ٦١ / ٤٦

٣- الديوان ٨٢٨ / ١-٣، والخنفساء دويبة كريهة النظر والريح، تحب العذرة، ذات قرابة مع الجمل وتقتل

الجمل اذا صارت الى جوفه على ما يؤكد الجاحظ: الحيوان ج٣٠٠٢، ٥٠٩، ج٦٨ / ٦٨

أَرْضٍ إِذَا اسْتَوْحِشْتُ ثُمَّ أَتَيْتُهَا
يَا بَوَّاهُ أَشْفِرْ عَنِ "قُؤُبَيْ" فَطَرَّتِي
عن منبت الورد المعصفر صيفه

حَشَدْتُ عَلَيَّ فَاكْثَرْتُ إِيْنَاسِي
"حَلَبٍ" فَأَعْلَى الْقَصْرِ مِنْ "بَطْيَاسٍ"
في كل ضاحية، ومجنسسي الآس
البحثري:

"الديوان ٤٦١ / ٨.٧.٩"

الفصل الثاني

"صورة الأرض ودلالاتها
في شعره"

وللأرض حضور في شعره، وهي على ما تدرجه بعض المعاجم زكية معجبة
ثنتين خليقة للخير، ذات كلاً ونبات (١).

والنبات فيما يحدده علماء النبات (٢) كائنات حية تبدي مظاهر الحياة التي
تبديها الحيوانات، وتتمايز عن الحيوان بالحركة (٣) والغذاء والنمو والشكل
والتركيب (٤) ولعل متسائلاً يقول لم هذه المقدمة العلمية؟ إلا يمكن الاستغناء عنها؟
والجواب لأن الباحثي وظف صنوفاً شتى من النباتات في شعره منها "الطحلب"
الذي يدرجه علماء النبات في قائمة "النباتات اللازهرية" (٥) وهو يتحرك حركة
الحيوان، أليس من حقنا أن نصنف النبات الذي وظفه الباحثي لاستكناه دلالاته
والصور المنعكسة عنها التي لا شك أنها انعكست عن نفسيته التي صقلتها تجربته
ومعاناته.

والناظر في فهرسة شعر النبات عنده يحصي له (١٥) خمساً وثمانين مفردة
نباتية (٦) غير أن المنقب عما أشار إليه في صفحات الديوان، يفتقد ثمانية أنواع من
النبات لم تدرج في الصفحات التي أشار إليها (٧) كما لا يجد (الفاب) حيث أشار
وانما يجدها في مكان آخر (٨).

وغاية القول أن قاموس الباحثي النباتي ضم بين دفتيه ثمانين وسبعين مفردة

١ - انظر: لسان العرب: ابن منظور "مادة أرض" التي عليها الناس ومنه تأرض التبت إذا أمكن أن يجر.
القاموس المحيط: الفيروزآبادي: مادة "أرض" منه الارضة بمعنى الزكية المعجبة للعين، خليقة للخير
وهي الكلاً الكثير.

المنجد: مادة "أرض" المكان أراضه: بمعنى كثر عشبه وازد هي وحسن في العين.

٢ - الأطلس العلمي: زهير الكرمي ومحمد سعيد صباريني ص ٧-٨ حيث أن النبات يتكون إما من خلية
واحدة كما في الطحالب أو من العديد من الخلايا.

٣ - المرجع نفسه ص ٧-٨ أما الحركة فليس لها القدرة على الحركة إلا بعض البكتيريا والطحالب التي
وظفها الباحثي في شعره، وتتمايز عن الحيوان بالغذاء إذ أن غذاءها يحتوي على بلاستيدات بها مادة
خضراء هي الكلوروفيل ومن طاقة الشمس ونموها غير ثابت التناظر لتأثره بالعوامل البيئية، أما جسم
الحيوان فمتناظر لقلة تأثره بالعوامل المحيطة.

٤ - المرجع نفسه ص ٨ والتركيب نعني به تركيب الخلايا ذوات جدر واضحة غير حية يدخل السيلولوز في
تركيبها فيكسيها صلبة أما خلايا الحيوان فتخلو منها.

٥ - دائرة المعارف العلمية المصورة للنباتات والحيوانات للبيئة العربية - تاريخاً وعلمياً وزراعياً واقتصادياً
وطنياً: د. عز الدين فراج ومشاركون من الدائرة المختصة ص ٩.

٦ - ديوان الباحثي ج ٢٠٩١/٥ - ٢٠٩٣ (٧) ديوان الباحثي ج ٢٠٩١/٥ - ٢٠٩٣ وهي أجم. والبشام، والجادي
والسيال والعصف، والعيصوم، والوشيج (٨) ج ٢٠٩٢/٥ أشار إليها صفحة ١٧٨٧ ولكنها في الصفحة

نباتية وان الديوان على جهد محققه الكبير بحاجة الى تحقيق (١). ولن أقوم به.

وثمة مترادفات سبع في صنوف النباتات هي: أريحان والآس، والاقحوان وبهار، وبابونج، والعرفج والمرخ، والنخل الذي منه الحيل الذي يحمل ثمرأ والنخل المرتفع، والطلع والشطب- الأخضر الرطب-، ومن المترادفات الحنظل- وهو الخطبان والهيبد-، ومنه العنبر وهو الجسادوالزعفران ومن المترادفات أيضاً الغابة وهي الزارة. والخلاصة أنه وظف ما لا يقل عن (٦٧) سبعة وستين نوعاً من النبات في شعره يمكن تقسيمها بعد حذف الصنوف النباتية المترادفة الى الصنوف التالية:

- نباتات لازهرية نحو الطحلب مرة واحدة.
- الفواكه نحو: التفاح والنخيل (٩) تسع مرات لكل منهما والزيتون (٣) ثلاث مرات.
- الخضار نحو: "الجزر" مرة واحدة.
- نباتات صحراوية نحو: الأرتى (١) مرة واحدة والشيخ مرة واللاء مرة.
- أشجار خشبية وغابات وهي انواع:

أ. أشجار خشبية كالأثل (٨) ثماني مرات والاراك "سبع مرات"، وأما السمر والسلم والعلقة والغروب فوظفها بمعدل مرة.

ب. الغابات منها "الزارة" مرة والشجر سبع مرات والغاب مرة واحدة.

- الصباريات وهي نوعان:

أ. شوكة كالصبر (مرة) والقتاد (مرتين) والعوسج (مرة).

ب. أسيجة كالضال (مرتين) والطلع (مرتين).

- نباتات متسلقة ملتفة نحو العصب (مرة) والكشوت (مرة).

- نباتات المراعي كالعشب (مرتين) والسعدان (مرة) والخلف (مرة).

- نباتات مرة الطعوم كالحنظل ومترادفاته الخطبان والشري والهيبد بمجموع (٩) مرات.

- أزهار وزنايق.

الأزهار كالريحان (الآس) وظفه (١١) احدى عشرة مرة والاقحوان ومرادفاته

(١٧) سبع عشرة مرة والريحان (١١) احدى عشرة مرة والكافور (ست مرات)

والخزامى (٣) ثلاث مرات والعنبر (٣) ثلاث مرات وأما الرند والبيسباس والبحور

والسوسن وقد وظف كلا منهما بمعدل مرة واحدة.

واستوقفه الورد كثيراً فذكره (٤٤) اربعا واربعين مرة.

١- الناظر في فهرسة ديوانه يفتقد كثيراً مما اشار اليه في الصفحات التي يمتلك اليها. وليس مقتصراً على

النباتات التي افتقدناها هنا في موضوع الدراسة.

أشجار عطرية كالبشام (١) مرة واحدة.

إضافة العطرية وورودها (١٨) ثباتي. عشرة مرة (١).

وتحتل النباتات عنده كثرة في سلم الترتيب على النحو التالي :

النسبة المئوية

١ - ازهار وزنايق وورود .	(١١٨) مرة	الأولى	٥٢.٢ %
٢ - نباتات صحراوية .	(٢٤) مرة	الثانية	١٥ %
٣ - نباتات خشبية وغابات .	(٣١) مرة	الثالثة	١٢.٧ %
٤ - الفواكه .	(٢١) مرة	الرابعة	٩.٢ %
٥ - نباتات مرة .	(٩) مرات	الخامسة	٤ %
٦ - صباريات .	(٨) مرات	السادسة	٣.٥ %
٧ - نباتات مراعي .	(٣) مرات	السابعة	١.٣ %
٨ - لازهرية .	(٢) مرتين	الثامنة	٠.٨٩ %
٩ - خضار .	(١) مرة	التاسعة	٠.٤٤ %
	٢٢٧		

ونلاحظ من الجدول توظيفه الازهار بعدد طاغ إذ يحتل الورد في الازهار نسبة (٢٧ %) كما يحتل في النباتات عامة ما نسبته (٢٠ %) ولعلها ظاهرة لافتة. كما نلاحظ صنوفاً من النباتات في شعره منها صحراوي، ومنها مبستن كالزهور ومنها نباتات المراعي ومنها نباتات تصنيعية مختلفة نحو النبع (٢) وهو الشجر الذي يصنع منه القسي، ومنها العندم (٣) الذي يصنع من لحاء الأرضى ودم الغزال، وتختضب به الجواري ومن النباتات التصنيعية ما يصنع منه الأدوية : كالغروب (٤) الذي منه الكحيل الذي يهناً به الابل وهو القطران هذا للحيوان، وأما للانسان ف(الأراكة) (٥) حيث يستاك بها.

١- لقد أفدت في تصنيف نباته هذا من المراجع التالية:

- معجم اسماء النبات الواردة في تاج العروس: للزبيدي جمع وتحقيق محمود مصطفى الدمياطي.

- معجم الشهابي في مصطلح العلوم الزراعية - عربي انجليزي -.

- المعجم الطبي النباتي: للعماد مصطفى طلاس.

- الأطلسي العلمي: زهير الكرسي ورفيقة (المقدمة).

- النباتات الطبيعية والعطرية والصامة في الوطن العربي: المنظمة العربية للتنمية الزراعية.

٢- انظر المادة في معجم اسماء النبات الواردة في تاج العروس ص ١٤٩.

٣- المرجع نفسه ص ١٠٨.

٤- المرجع نفسه ١١٢.

٥- المرجع نفسه: ١٠.

كما أن من نباتاته التي تترد في دلالاتها إلى الإيقاد واشعال النار هي "المَرْخُ" (١).

كما نلاحظ أنه وخلف نباتات ارجمية الأصل نحو: الارجران (الارغوان بالفارسية) (٢) وجُلَنار (زهر الرمان) بالفارسية (٣) والسوسن (أعجمي معرب) (٤). أما كيف وظفها في شعره؟ وما دلالاتها؟ فهو الأمر المبتغى والغاية المنشودة.

وأما من النباتات اللازهرية "الطحلب" فيعادل به الخضرة التي تتعلق بالسفن من طول المكث بالماء وما هو يشبه السفن بالنياق، على محمل الاستعارة التصريحية:

ورمت بنا سمت "العراق" أياق سحم الخدود لغامهن الطَّحْلُبُ (٥)
من كل طائفة بخمس خوافق دمع كما ذعر الظليم المَهْدِبُ
ركبوا الفُرات إلى الفُرات، وأَمَلُوا جَذَلانَ يُبْدِعُ في السَّماح وَيُغْرِبُ

كما يعادل "الطَّحْلُبُ" صبغ الشباب عن قذال أشيب ويعادل الدجى المظلم الذي تنسل منه ناقتة البيضاء "العيس" كالنهار في صورة حركية:

والعيس تَنْصُلُ من دجاء كما آنجلى صَبِغُ الشَّبابِ عن القَذالِ الأَشْيِبِ
حتى تجلى الصبح في جنباتيه كالماء يلمع من وراء الطَّحْلُبِ (٦)

ونلاحظ في توظيفه الطَّحْلُبُ صورة الخضرة والرحلة البحرية والبرية فيجمع بين التحضر والتصحُّر، كما أن صورة الطحلب خضراء، لذلك يركز على اللون الأخضر ويعده فيما يبدو أملا له ومعادلا يلقي عصا الترحال عند مدوحه مالك بن طوق أمير الرحبة الخضراء، ذات الخصب والجناب المعشب، فما هو يقول في القصيدة ذاتها:

بالرحبة "الخضراء" ذات المنهل ال (م) عذب المشارب، والجناب المعشب
عَطِنِ الوفود: فَمُنْجِدٌ أَوْ مُتْهِمٌ أو وافدٌ من مُشْرِقٍ أو مَغْشِرِ (٧).

وأما من صورة نباتات المراعي: "العشب والسعدان والخلف" فيعادل بالأول مدوحه حيث اخضرت جوانب النعمة في جنباته بعد اصفرار بصورة استعارية تشخيصية:

١- المرجع السابق ١٤٣، وانظر الديوان: ١١/٢٩٠.

٢- المرجع السابق ص ١٠. الديوان ١١/٣٥٠.

٣- المرجع السابق ص ٢٥. والديوان ٢٧/٣٨٨.

٤- لسان العرب: مادة سوسن.

٥- الديوان ١٦/٢٧-١٧، ١٩.

٦- الديوان ١٨/٢٨.

٧- القصيدة نفسها ٢٨ / ٢١-٢٢.

لِتَهْنِكَ النَّعْمَةُ الْمُخَضَّرُ جَانِبُهَا من بعدما أَصْفَرَ فِي أَرْجَائِهَا الْعُشْبُ (١)

وأما الثاني "السَّعدان" (أطيب مراعي الأبل) فيعادل ممدوحه الذي يبعد عنه الكرم الضافي، ويشرب من ندى كفيه، لذلك ينتزع من تراث العرب جيد الأمثال ليعادل بالسعدان طيب المرعى "مرعى ولا كسَّعدان" (٢) وقولهم "ماء ولا كصداء" رعيناً به السَّعدان إِذ رَطَّبَ الثَّرَى لنا، ووَرَّدنا من ندى كفه صدّاً (٣).

وأما الصنف الثالث من المراعي "الخَلْف" (٤) فيعادل عيش الشاعر الضنك، لكنه بفضل ممدوحه الطائي "علي بن مر" يتحول عيشه المدقع غنى، لذلك نراه يوظف اسم ممدوحه "ابن مر" ليندغم مع مرارة عيشه ذات الطعوم المرة بالصاب والصبر، فبفضل ممدوحه ابن مر يقضي على المر في حياته؛ فيقضي على المر بابن مر.

لولا علي بن مر لاستمر بنا خَلْفٌ من العيش فيه الصَّاب والصَّبْر (٥)

وأما من دلالات النباتات الصبارية الشوكية فالصَّبْر المرُّ يعادل مر عيشه أو القتاد فيعادل به خصوم ممدوحه يسخطون الراعي لشوكهم ويرضون المحتطبين: كانوا كشوك القتاد يسخط را (م) عيه ويأبى رضاه مُحْتَطِبُهُ (٦) وشوك القتاد في معرض هجائه على بن الجهم مداس مكاني مؤلم واخز مؤرق لرجلي مهجوه الهارب في صورة حركية بصرية من ثائر بالسيف، فيطأ شوك القتاد فيدميه في صورة دموية نفسية مؤلمة:

خلفك الثائر المعتصم بالسيب (م) ف ورجلاك فوق شوكِ القتاد (٧)

ومن دلالات النباتات الصبارية الشوكية "العوسج" الذي يعدل المحرّض الواخز بغية السرعة. وهو الفرس السريع الذي يطلبه كذئب أثر فيه شوك العوسج والجامع في الصورتين الشدة في مجابهة العدو والعوسج:

أرمي به شوك القنا وأردّة كالسمع، أثر فيه شوك العوسج (٨)

* * *

١- الديوان ١٢/٥٧.

٢- أساس البلاغة: جاد الله الزمخشري ص ٢١١ مادة سعد.

٣- الديوان ٦/٢٢٣ وانظر المثلين في تاج العروس: مادة سعدان، وانظر معجم أسماء النبات الواردة في تاج العروس للزبيدي جمع وتحقيق مصطفى الديماطي ص ٧٢ مادة "سعدان".

٤- الخلف: ما ينبت الصيف من العشب (القاموس المحيط: الفيروزآبادي مادة "خلف").

٥- الديوان ١٥/٢٧٩.

٦- الديوان ٢١/٩٧.

٧- الديوان ٨/٣١٨.

٨- الديوان ٣٧/١٦٢.

وأما من دلالات النباتات الصبارية المسيجة التي منها السُّلَمُ (١) والسمُر (٢) والطلح (٣). فالسُّلَمُ والطلح في حرس - شيتيها لا ينفصلان عن القيس والدرج من في بلدة محبوبته علوة؛ فيبرز تحننه إلى موطنه حيث أنسه ونباته:

يفضل في آسه وئرجسه نعمان في طَلْحِهِ وفي سَلَمِهِ (٤)

وأما السمرات فتعدل في ذكرياته سود غداثر محبوبته، موظفاً الجنس الناقص في "سمرات، وسامره":

فيذكرني العهد القديم وليلة لدى سَمَرَاتِ الْجَزَعِ إِذْ نَامَ سَامِرَةُ (٥)

ويبدو أن جامع الصورة النفسية في دلالات هذه الطائفة من النباتات ارتباطها بالمكان والانس والذكريات.

وأما دلالات النباتات المرة المذاق كالصبر وقد مر ذكره والحنظل الذي وظفه بدلالات شتى فابرزها: أن الحنظل والهبيد طعام القبائل، أما طعام آل طيء فالنخل والطلع في معرض مباهاته بعز قومه وذل غيرهم من القبائل على نحو من المفاضلة:

فَإِذَا قُوتٌ وَائِلٌ وَتَمِيمٌ كان، إِذْ كَانَ، حَنْظَلًا وَمَبِيدًا
ظَلَّ وَلَدَانَا يَغَادُونَ نَخْلًا مَوْتِيًّا أَكَلَهُ وَطَلْعًا نَضِيصًا (٦)

وممدوحه ذو خصلتين: شَرِيٌّ (حنظل) تعدل الردى القاتل لخمسه وأريّ (عسل) في نيله وعطائه:

وله شعبتان: شَرِيٌّ وَأُرِيٌّ من ردى قاتل ونيل عتيد (٧).

ويوظف من الحنظل (الخطبان والهبيد) بأبعادها المكانية حدوداً لآل طيء في معرض مدحه من الطائي: كما يوظف ما يستنبته المكان من شجر في أبعاد تراثية لقبيلته تدل على امتلاكها صنوفاً من النباتات حلوها ومرها بأبعاد تراثية وحضارية:

فَلَا تَسْأَلُوها عَنْ قَدِيمِ تَرَاثِها فَعَسَجَدُها مِمَّا أَفَادَ حَدِيدُها
ذَوُو النَّخْلَاتِ الْخَضِرِ فِي بَطْنِ "مَائِلٍ" وَفِي "فُلَجٍ" خُطْبَانُها وَمَبِيدُها (٨).

* * *

١ - السلم: شجر من العضاة شائك يدبغ به الأديم (معجم أسماء النبات الواردة في تاج العروس ٧٥).

٢ - السم: شجر صغير الورق فصير الشوك ليس أجود خشباً منه (معجم أسماء النبات ص ٥٧).

٣ - الطلح: شجر شائك (المرجع نفسه ص ٩٤).

٤ - الديوان ١١/٧٨٢ - ٥ - الديوان ٩/٣٤٧.

٦ - الديوان ٢٤٧ / ٢٢ - ٢٣ - ٧ - الديوان ٦٩/٣٢٤.

٨ - الديوان ٢٦٦ / ٢٧ - ٢٨ وحائل: بطن واد بالقرب من (أجا) (معجم ما استعجم ج ١/ ١٦٣) والفلج: موضع لبني جعدة من قيس بنجد (معجم ما استعجم ج ٢/ ١٠٢٩، وانظر ج ١/ ١٥٤).

وأما من النباتات المتسلقة الملتفة (العصب والكشوت) فيعادل الأول الذوائب الملتفة للمرأة في معرض تذكره موطن محبوبته علوة في "بطياس".
مررتنا على بطياس وهي كأنها سيائب "عصب" أو زرابي عبقرة (١)

وأما الكشوت (٢) على شوكة فيعدل تعقف لحية مهجوه المغني في صورة لونية حركية مقرقة :
كَانَ الْكُشُوتَ (٣) عَلَى شُوكِهِ تَعَقَفُ لَحْيَتَهُ الْمُجْرِمَةُ (٤).

وأما من النباتات الصحراوية : (الأرطي (جمع أرطاة)، والالاء، فيعادل الأول شخص الجيش في أرواحه مهجوه على محمل من جو نفسي اختلقه ممدوحه بهجوه :

يحسب الأرطي (٥) زها الجيش؛ ومن تنهش الحية يفزعه الرسن (٦)
وأما الالاء فيعدل بها وهي دائمة الخضرة صيفاً وشتاء عزيزة على النار - شرف القوم الاعزة؛ لذلك يميز بين المحصن من ممدوحه والمنتهدك من مهجوه :
ولم أسر في اعراض قوم أعزة سرى النار شبت في الاء وعرفج (٧)

وأما من الاشجار الخشبية والغابات (كالأثل، والزارة والغاب) فاتخذت دلالات شتى منها : أن الأثل قوي : صلب يمكن ان يتأرجح به :
وكراع الغميم ينآد فيها مرجحنا أثل الغميم وضاله (٨).

ومن دلالة الزارة (الغابة) : أن تعدل منزل الممدوح الذي يعدل زارة (غابة) الأسد في استعارة تصريرية :
جانبه نازل "برقعيد" فإنه أسد العربن تزوره في زاره (٩).

١ - بطياس: بلدة من باب حلب (معجم البلدان؛ ياقوت الحموي مادة بطياس).

الديوان ٣/٢٨٧.

٢ - ورد كشوقاً في فهرسة المحقق ج ٣٠٩٢/٥ ولعله تصحيف وفي النص كشوت.

٣ - الكشوت: نبات يلتف على الشوك لا أمل له (ويسمى الهالوك في مصر انظر معجم النبات د. أحمد عيسى (٦٣) والديوان ٤/٧٨٨

٥ - الأرطي: جمع أرطاة: نبت رملي، شرة كالعقاب طيب الرائحة (معجم اسماء النبات الواردة في تاج العروس ص ١١).

٦ - الديوان ٢٢/٨١٢ ٧ - الديوان ٩/١٦٧.

٨ - الديوان ٨/٧٧٠

٩ - الديوان ٢٣/٢٤٥ وبرقعيد: بلدة في بقعاء البوصل من جهة نصيبين (زهر الآداب: الحصري ج ١/٦٥) وفي معجم ما استعجم ج ١/٢٤٢ موضع بالشام ولا غنى في تعريفه.

ومن دلالة الغاب أنه تحول الى رماح خطية في رماية ممدوحه قائد الخيل في غابة محمية :

قائد الخيل مستقبل عليها أجم "الخط" في الحديد وغابه (١).

* * *

وأما دلالات الفواكه "التفاح" فخد محبوبته يعدل التفاح في معرض مقدمة غزلية :

حييت خديك بل حييت من طرب ورداً بورداً وتفايحاً بتفاح (٢)

ويوظف التفاح والورد في مشابه لونية وعطرية لخد المرأة بصورة لونية شمسية متراصلة الحواس :

وأرتنا خدّاً يَراح له الوَرْدُ (٣) دُ ويشتمه جنى التفاح (٢)

ولون خد المرأة مشوب بلون الورد والتفاح عندما تبرز من خدرها في صورة حركية بصرية شمسية :

واذا برزن من الخدود سفرن عن هَمَّيك من وُردٍ ومن تَفّاح (٤)

ويركز على صورة الخد المورد المتفح المعطر، بصورة لونية شمسية ذوقية شبقية في تراسلية الحواس بقوله :

كملت محاسنه لنا خدٌّ يَعْضُّ لِحْمَرَةٍ
لولا تجنّبه وصدّه تَفّاحُهُ، وَيَشْمُ وَرْدُهُ (٥)

وتبرز صورته النفسية في تقالِق عندما يحرم من تقبيل الخدود التفاحية الموردة فيدعو عليه بالفناء :

وليئن تفاح الخدود فليست من تقبيله غزلاً ولا من عضّه (٦)

ويبرز صورته النفسية منتشاة بعد أن قضى وطره من تقبيل الخدين الموردين، موظفاً تراسلية الحواس حركياً (اعتلق)، كما يوظف حاستي اللمس والذوق من شم وعضّ وهذا ممّالا ينساه :

ليست انساه اذا بدا من قريب يتثنى تثني الغصن غضّاً
واعتلاقي تفاح خديه تقبيل (م) لا، ولشأ، طوراً وشماً وعضّاً (٧)

٢ - الديوان ٩/١٧٩

٤ - الديوان ٢/١٩٨

٦ - الديوان ٥/٤٨١

١ - الديوان ١٢/٣٧

٣ - الديوان ٧/١٨٥

٥ - الديوان ٢٥٣ / ٣-٤

٧ - الديوان ١٠/٤٨٨ ، ٤/٤٨٩ ، ٤/٥٣٠

ومن الفواكه في شعره النخيل والزيتون بدلالات تعادل غابات القنا الخطية
لبيدوحه اليثيم بن عبد الله إذ إن الخطية هي نخل "سميحة" البسور جليلا لتحد
الرياح عنها :

تصوب فوقهم خرق العوالي
كنخل "سُمَيْحَة" (١) استعلى ركب
وغاب الخط مهزوز الكعوب
تُكْفِيهِ الرِّيح على ركب (٢)

والنخيل دلالة عز أبائه من قوم طيء إذ أن ملكهم النخل والطلع النضيد :
ظل ولداننا يفادون نخلا
موتياً وطلعاً نضيداً (٣)

والنخل يتسامق في أماكن محددة منها "نخيل عالج" (٤) و "نخيل بطن حائل" لكنها
أماكن لبني بحر من قومه (٥) ويحدد "النهروان" مكاناً ينبت فيه النخل والزيتون :

وإذا النهروان (٦) ساح عليهم
راح عنه الزيتون متسع الأف (م)
وتقرت رباعهم أنهاره
سواء والنخل باسقا جماره (٧)

كما يحدد منابت الزيتون والنخيل بين دبرين هما : دير العاقول ودير قني :
بين دير العاقول (٨) مرتبع يُنش (م) رف محتله إلى دير قني (٩)
حيث بات الزيتون من فوقه النخل (م) مل عليه ورق الحمام تغني (١٠)

* *

١ - سميحة: اسم بئر في ديار الانصار تداعت اليه الأوس والخزرج للصلح وحكموا بينهم المنذر بن حرام.
انظر: (معجم ما استعجم: مادة سميحة ج ٢/٧٥٧)

٢ - الديوان ٢٢/٢٥ - ٣ - الديوان ٢٤٧/٢٣

٤ - الديوان ٢٤٩/٣، ورمل "عالج" لبني بحر من آل طيء وتقع بين فيد والقريان وتتصل بالثعلبية على
طريق مكة انظر: معجم ما استعجم: البكري مادة عالج ج ٢/٩١٣ ومعجم البلدان: ياقوت، الحموي مادة
عالج وأما بطن حائل فيقع بين جبلي طي (أجا وسلمى) نقلا عن المحقق مجلد ٢/٦٥٣ (الحاشية).
٥ - الديوان ٢٦١/٢٨.

٦ - النهروان: موقع بالعراق وبه اوقع الامام علي بن أبي طالب بالخوارج (معجم ما استعجم ج ٢/١٢٣٧
مادة: نهروان) وانظر ذكر المعركة عند: مروج الذهب: للمسعودي مجلد ٢/ ٤١٥ في ذكر حروب الامام
علي، والنهروان كورة واسعة بين بغداد وواسط من الجانب الشرقي كانت تمتد على ضفتي نهر
النهروان واطلالها اليوم تسمى "صفوة" المرجع: ري سامراء: د. أحمد سوسة ص ٣٦٠.

٧ - الديوان ٢٦٢ / ٢٢-٢٣.

٨ - دير العاقول: ويقع بين مدائن كسرى والنسائية، ويقع دير قني شمال "العريضة" الحالية على نحو
تسعين (كم) جنوبي بغداد وتبعد عن ضفة نهر دجلة الحالية (٢ كم) ودير العاقول ودير قني كانا
شرقي نهر دجلة وموضعها اطلال تسمى اليوم "تلول الدير" وكانت البساتين بينهما تستمد ماءها من
فروع نهر "عكاب" انظر: ري سامراء في عهد الخلافة العباسية: د. أحمد سوسة ص ٤١٢ - ٤١٤.

٩ - الديوان ٨١١/٢٤ - ١٠ - الديوان ٨١١/٢٥

فأصبحت كالريحان أذبله الظما وودعت ريحان الشباب فودعا (١)

ومن الأزهار الأقحوان (٢) ومرادفاته البابونج والخزامى والأقاحي وزهر البابونج فوظفها الشاعر في دلالات منها أن الأقحوان الأبيض معادل ثغر الحسناء الأشنب في معرض التفؤل :

عارضنا أصلا فقلنا : الربربا حتى اضاء الأقحوان الأشنب (٣)

ومن دلالاته أنه الضوء في عيني مخاطبه والأبل المرتجي :
بعينيك ضوء الأقحوان المفلج والحافظ عيني ساحر اللحظ أدعج (٤).

من دلالات الأقاحي أن نظم ورقها المشتت لا يعدل شتيت اللؤلؤ المنظم (المفلج) من اسنان محبوبته فالصورة مقلوبة :

وشتيتاً يفض من لؤلؤ النظر (م) م ويزري على شتيت الأقاحي (٥)

ومن دلالات الأقاحي الندية الاسنان التي تتفدى من رضاب ثغر سلسال غص برود عند الضحك :

وضحكك، فاغترف الأقاحي من ندى غصّ وسلسال الرضاب برود (٦).

وتارة يتبسم من وراء الملاءات عن ثغور برود كالأقحوان :
يتبسم من وراء شغوف ال (م) ريطر عن برود أقحوان الثغور (٧)

والأقحوان المنور يعادل قطرات الندى وارتداد أشعة الشمس عنها في مرابع بطيأس بلدته :

إذا قابلته الشمس ردّ ضياءها عليها صقال الأقحوان المنور (٨)

وتتوسع مجالات النظرة لتشمل بالاضافة الى الثغر الأقحواني الخد المنور الجُلناري في معرض تفزله بالمذكر :

لك من ثغره وخديه ما شئت (م) ت : من الأقحوان والجُلنار (٩)

وتارة تستوقفه الأرض باثوابها المطرزة بشتائق النعمان والأقحوان فيدعو مهدوحه أبا نهشل للتمتع بالايام الناظرات الحسان في ايام النوروز بعد أن فصد عرقاً من دمه استشفاء :

١- الديوان ١٠/٥٣٠، و ١٥/٨٢٥.

٢- الأقحوان: هو البابونج طيب الريح هو اليه ورق أبيض أصفر نبات ربيعي له نور أبيض (معجم أسماء النبات الواردة في تاج العروس (مرجع سابق) ص ١٣). الديوان ١/٤٤٨-٢

٣- الديوان ١/٢٧ ٤- الديوان ١/١٦٧

٥- الديوان ٨/١٨٥، ومثله ٨/٢٤٧، ١٢/٢٥٧ ٦- الديوان ٧/٢٧٦

٧- الديوان ١١/٣٤٩ ٨- الديوان ٧/٣٨٧

٩- الديوان ٢٧/٣٨٨

والزعفران يبستن في قصر الخليفة المتوكل :

في ضروب من حسن نرجسه انضج (م) ومن آسسه ومن رصفرائه (١)

والزعفران يقدم هدية في قصر المعتز :

يحيينا بنرجسه ويدنسي مكان الورد ورد الزعفران (٢)

والخمرة المدام تشبه مجاجة الزعفران في مجلس شرب عبد الله بن المعتز :

عش سعيداً، واشرب هنيئاً ولا تع (م) دم سراً من عليّة الإخوان

من مدام كأنها ذوب تبر مائع او مجاجة الزعفران (٣)

وأما من الشجر المزهّر "البان" (٤) فوظفه الشاعر بدلالات مختلفة منها أن
ممدوحه يوسف الثغري يهتز للندى كفصن البان؛ فشخصه متحيراً ممن ينافسه في
أريحية الاهتزاز :

وأهتز في ورق الندى فتحيرت حركات غصن البانة المتأود (٥)

ويعادل قد المرأة المتثني في نعومته بصورة حركية مائلة إليه للعناق في طيف خياله
هذا في نومه :

إذا هي مالت للعناق تعظفت تعطف أملود من البان مائد (٦)

وفي صورة حركية تتثنى في مشيتها كفصن البان المتأود، هذا في يقظته :

تتثنى على لحظ العيون إذا مشت تتثنى غصن البانة المتأود (٧)

وفي صورة أخرى حركية تمشي باهتزاز ودلال كأنها غصن مائد من البان :

يخير عن غصن من البان مائد إذا اهتز في ضرب من الدل مائس (٨)

وفي صورة أخرى يوظف قدها مهيجاً للاشواق يمنع من النوم صدودها، وتهيج
أشواقه كالحمام الهديل على البان :

وهيج شوقي ساق حُرّ أجابه هديل على غصن من البان افرعا (٩)

وقوله :

سهر أصابك بعد طول نَعاس لصدود أغيد فاتن مَيّاس

١- الديوان ٨/٨١٦

٢- الديوان ١٢/٨١٥ ٣- الديوان ٧/٨٩٩

٤- البان: نبات شجري من فصيلة البانيات ذو أوراق طويلة مركبة أبيض الزهر (المنجد: مادة البان).
وصحفتها خطأ متهرس الديوان "الباقفة" انظر ديوان البحري مجلد ٢٠٩١/٥.

٥- الديوان ١١/٢٢٩ ٦- الديوان ٣/٢٢٦

٧- الديوان ٦/٢٢٦ ٨- الديوان ٧/٤٥٤

٩- الديوان ٥/٥٣

مثل القضيبي على الكثيب مهفـف من بانة او من فروع الاس (١)

ومن الشبر الزهر الكافور (٢) في الدلالات المتعددة سنياً أنه يطيب به لتطرية :

يطيب بالكافور من كان نشره أطل من الكافور إذ لم يكفر (٣)

والكافور في الرياض يعادل ضياء الشمس في يوم ماطر؛ في قصر الخليفة الذي نال عناية خاصة بتربيته ونباته :

قد تم حسن المحمدية بالبدر الذي بالضياء يغيرها

تبدي نسيم الكافور تربتها إذا عدت والسماء تطرها (٤)

ومن الشجر عود الكباء (٥) الذي يعادل به نفسه متميزاً عن غيره من الناس فهو كباء، وغيره خطب ومع ذلك يضيع بين أكوام الحطب مع ما يمتاز في تناجح بحثري :

أُضِيعُ في معشر وكم بلدٍ يُعَدُّ عُوْدُ الْكِبَاءِ من حَطَبٍ (٦)

وأما الورد فاحتل في شعره ظاهرة بارزة؛ إذ شكل نسبة (٣٧٪) من الزهور و (٢٠٪) من نسبة النبات في شعره. فما دلالاته؟ وما تفسير هذه الظاهرة؟

أما من دلالاته في شعره فهو عادة اجتماعية وظاهرة تحضرية إذ كان يهدي :

أهدى إلي أخ لي سليل مسك وورد (٧)

ومن دلالاته أنه يمتشج بالجلنار (زهر الرمان) ليعادل خد المرأة في تغزله ليزداد توهجاً وجمالاً :

صَبَغُ خَدِّ يَكَادُ يَدْمِي احمراراً وَوَرْدُهُ فِي الْعُيُونِ أَوْ جُلْنَارُهُ (٨)

وقوله :

فاتر الناظرين ينتسب الور (م) د الي وجنتيه والجلنار (٩)

١ - الديوان ١/٤٧٣-٢

٢ - الكافور: نبت طيب نوره ابيض كنور الافحوان رائحته عطرية وطعمه مرّ (معجم اسماء النبات الواردة في ناز العروس ١٣١، والقاموس المحيط: للفيروزآبادي مادة "كفر" ج ٢/١٢٨).

٣ - الديوان ٢٢/٤١٨

٤ - المحمدية: "ناحية بالقرب من سامراء سماها المتوكل نسبة الى ولده محمد المنتصر (معجم البلدان: باقوت الحموي مادة (محمدية). انظر :

الديوان ٤٢٢ / ٢٤٠، ٢٤٠، ٤٧٦ / ٦، ٥) عود الكباء: عود البخور (معجم اسماء النبات الواردة في ناز العروس ص ١٣١).

٦ - الديوان ١١/٨٠

٧ - الديوان ٢/٣٣٦ وينسبها الصولي الى أبي نواس (أخبار أبي نواس: ابن منظور ٢/٣٨) وظاهرة الاهداء شائعة في العصر الذي عاش فيه البحري.

٨ - الديوان ٣/٣٤١

٩ - الديوان ٤/٣٦٠

ويغار الورد - على محمل تشخيصي نفسي - من خد المرأة الجلناري :

يغار الورد أن سحرته فييد
تذير بأية شي الجانار (١)

ومن دلالة الورد الحمرة الملهبة في صورة بصرية لمسية وحركية تتثنى
كالتضيب في منظومة جمالية :

في حمرة الورد شكل من تلهبها وللتضيب نصيب من تثنيا (٢)

وقوله :

أما وما أحمر من ورد الخدود ضحى واحور في دمع ومن اعين العين (٣)

وفي صورة حركية شبقية يتثنى خد الورد على تخوف من اهتضاح أمره
فيقبله :

وثنى خده إتي على خو (م) ف فقبلت جلنارا ووردا (٤)

ويوظف خد المرأة يعادل في رائحته جنى التفاح في صورة بصرية شمعية
ممتشجة وردا وتفاحا :

وأرتنا خذا يراح له الور (م) يد ويشمه جنى التفاح (٥)

وقوله :

حييت خديك بل حييت من طرب وردا بورد وتفاحا بتفاح (٦)

كما يوظف الورد في صورة جمالية لونية ممتشجة بالزعفران المعصفر ليعادل
جمال المرأة المتغزل بها وهي علوة؛ موطن الجمال وسره في بلدتها بطياس الحلبية؛
حيث يجد الايناس فيها بعد وحشة الغياب :

يا برق أسفر عن قويق فطرتي "حلب" فأعلى القصر من بطياس

عن منبت الورد المعصفر صبغسة في كل ضاحية ومجنى الآس

أرض اذا "استوحشت" ثم أتيتها حشدت علي فأكثر اينا سسي (٧)

ولعل من أجمل ألوان النساء عند العرب من كانت بيضاء بصفرة، ومن لم تكن
كذلك كانت تطلّي نفسها بالورس والعصفر (٨)

أما علوة محبوبته فاتسمت بهذه السمة دون طلاء. كما يوظف البحري ورد
الزعفران من خد المحبوب بدلا من الورد الأحمر في معرض مدحه المعتر خليفة :

٢- الديوان ٤/٩١٤

١- الديوان ٤/٣٧١

٤- الديوان ٧/٢٨١

٢- الديوان ٦/٨٤٢

٦- الديوان ٩/١٧٩

٥- الديوان ٧/١٨٥

٧- الديوان ٤٦١ / ٧-٩.

٨- ديوان فيس بن الخطيم تحقيق الدكتور ناصر الدين الأسد - صنعت ابن السكيت ص ١٧ وقد دفع بعض
نساء الجاهلية أن تطلّي نفسها بالورس تحقيقا لرغبات الرجال ممن يميلون الى هذا اللون.

مكان الورد ورد الزعفران (١)

لنا حثاً أكاذيب الأسانيس

بحيننا بنرجسه ويدنسي

بين خلافة المعتز عادت

ولعل من دلالات ورد الزعفران أنه كان يتهدى به كصنف من اصناف الورود، فتحقق للبحثري أمنية التهادي بالورود بعد موت المتوكل، لأن المتوكل فيما ينقل اليها "استبد بالورد لنفسه وحرمه على الناس، وكان لا يرى الا الورد في مجلسه ولا يلبس الا الثياب الموردة، وكان يفرش المورد أيضاً..." (٢).

ومن دلالاته أن يحدد به الساقى (شخصاً) ومجلس للشراب (مكاناً) ويوم الثلاثاء (زماناً) في صورة حركية يجلو احزانه :

ور من حمرتي مدام وخذ	هَبَّ يسقي فكاد يصبغ ماجا (م)
شَمُ وردٍ طوراً، وتقبيل ورد	وجنى الورد ثالث فسبيلي
بمسودها يدُ الدّهر عندي (٣)	حسنت ليلة الثلاثاء وابيضت

١ - الديوان ٨٥١ / ١٤٠١٢.

٢ - مطالع البدور: علاء الدين بن علي الفزولي ج ١/ ٩٢.

- التزيق والحلي عند المرأة في العصر العباسي: زكية عمر العلي، ص ١٩.

٣ - الديوان ٢٢٥ / ٥-٧.

ليلة بالشام تمت بالاهـسو (م) از يوماً وليلة بالسواد
وطني حيث حلت العيس رحلي وذراعي الوساد وهو ميادي

البحثري

(الديوان ٢٥٦ / ٩ - ١٠)

الأماكن

وللمكان على الأرض حضور في شعره فالمكان لغة هو الكون والحدث وهو
 مصدر كان التي معنا كرون وكينونة ومكان يشترك اللفظة بمعنى الحادثة أو الأمر الحادث
 والمكان هو الموضع وجميعه أماكن وامكنة (١) والمكان فلسفياً هو الفضاء الذي يمتلك
 كياناً فيزيائياً (٢) وهو مطابق لمدلول كلمة الطول والمسافة بين نقطتين وهو مقدار
 تعود شتى عمليات قياس كمياته في أعماقها إلى استعمال المسطرة (٣).

ولعل من أبرز الظواهر اللافتة في شعر البحري توظيفه الأبعاد المكانية توظيفاً
 طاعياً ولافتاً متميزاً؛ ذلك أنه مكثري التوظيف متعددة، تتنوع فيه دلالاته، تستوقفه
 من الأماكن التي هي مية أصنافها المتعددة ؛ تستوقفه المدينة والقرية، والجبال
 والبحيرات، والأنهار والمعالم العمرانية قديمها كالكعبة وحديثها التصور الشامخات في
 سامراء العاصمة، وغيرها.

وينكشف ارتباطه بالامكنة وإعياً بوطنه، كما يترد تراثياً إلى أماكن يعبُّ من
 رموزها وأبعادها، بعد أن تنحلَّ بنفسية فتنعكس عنها محملة بدلالات مركبة، يؤنس
 المكان حيناً، فيجد ضالته فيه، ويضن المرء في مكان آخر فيوحش عنده المكان
 وأهله، تتنوع أمكنته حتى أن خياله ليكاد يطيف بكل أرجاء الدولة العباسية، فلا يكاد
 يترك معلماً دون أن يتوقف عنده إن لم يكن بجسمه فبخياله، ولكنه - فيما يبدو - لا
 يقبل لخياله أن يتوقع في حظيرة الدولة العباسية فحسب، وإنما يطلق لخياله العنان
 فينفذ إلى أماكن خارج حدود الدولة العباسية فيطوف ببلاد المغرب الأقصى والمشرق،
 هذا على مستوى البعد المكاني الأرضي ثم ينطلق إلى أمكنة السناء والنور فيوظف
 أبعاد الشمس والقمر والنجوم والكواكب، وتستوقفه عناصر الضياء والظلمة وأماكنها
 بعد أن تمتشج بنفسية البحري ويتمثلها دلالات شتى.

لقد توقف عند أماكن لا تكاد تحصى يحمل من بعضها خصوصيات قومه من
 بني طي، واستوقفته غيرها فتمثلها نفحات وجدانية تهب عليه من أفواح منبج،
 وأعطار علوة، وفي بعضها حدق في أماكن رأى فيها هالة تقديس وتعبد كتحديقه
 بالبيت العتيق، وفي أحيان من أحيين يعب من الأمكنة أنخاب الخمرة في تظاهرة
 نشوانية وفي رحاب انس في سامراء، وتستوقفه في أحيين أخرى ساحة الحرب
 فيلتقط صوراً من نتاج النصر فيها، وبمآلها من استعدادات حربية - يلتقط من جنى
 النصر الذي يؤتى أكله على يدي أبر، سعيد الثغري الطائي وولده معه، ومن بعده،
 فيترسم محاور عزيزة الساج في حمى مهدوحه، ولا سيما أن للشاعر حضوراً في
 الحرب وجنى ثمار الانتصارات.

١ - لسان العرب: مادة كون القاموس المحيط: مادة (كون).

٢ - المكان والزمان في العالم الكوني الحديث ب.ك.و. ديفيس ترجمة د. ادوم السمان ص ١٤.

٣ - المرجع نفسه ص ٧.

ومجمل القول: إن الأماكن في شعره مكثارة، متنوعة في البر والبحر، منتشرة في ربوع الدولة العباسية مدناً وفري، أجنالاً وإنهاراً وخفجاناً، قصوراً وتغوراً، جسوراً وأودية واصقاعاً وحصوناً، وظفها في شعره بدلالات شتى.

فكيف وظفها؟ وما دلالاتها في شعره؟ وهل للأمكنة دور في تجلية الصورة الفنية وتعميق دلالاتها؟

هذا، وقد أكد بعض البحثة أن العلاقات المكانية متوافرة بين الاجسام المادية سواء أكانت في الفضاء أم غيره كما أكدوا أن المكان والزمان مظهران لبنية مفردة واحدة وإنما لا ينعزلان (١). ولعل الاستثناس بحد المكان ان يوسع دائرة الصور في اماكن متفرقة في هذا الكون، لأن الزمان والمكان -فيما أفهمه- وعاءان تدور الأحداث فيهما ومن خلالهما فيجلبان أبعاد الصورة، كما أن التعريف هذا ينقلنا الى عالم الفلك نترصد صورة القمر والشمس والكواكب والنجوم وغيرها.

ولنبداً بأماكن جغرافية وظفها في شعره، كثيرة هي في شعره حقاً (٢)، ولكنها مكثار عند المحقق (٣). ولعل نظرة فاحصة الى الفهرسة ان تبين حقائق لا بد من التلفت اليها منها:

أولاً: ادرج المحقق اماكن كثيرة لم يذكرها الشاعر وإنما فهرسها المحقق الفبائياً لحاجته اليها في حواشيه بعد أن استكمل بها التعريف بالمكان الذي وظفه الشاعر في نصه، بعد أن استعان عليها بالمراجع الحديثة والمصادر القديمة.

ثانياً: ادرج الشاعر اسماء اماكن عزفت عن ترجمتها معاجم البلدان، وانفرد الباحثي بها (٤).

ثالثاً: بلغ عدد الاماكن التي اشار اليها المحقق (١٤٣٨) ألفاً وأربعمائة وثمانية وثلاثين مكاناً فهرسها الفبائياً وقد كان يدرج مواقع كثيرة غير مرة لاختلاف باسمه قديماً وحديثاً نحو ارضروم (٥).

١- المكان والزمان في العالم الكوني الحديث: ب.ك.و. ديفيس ص٧.

٢- انظر الديوان ج ٢-٤٦/٥ - ٣٠٨٥.

٣- بلغت ١٤٣٨ مكاناً فهرسها الفبائياً ج ٢-٤٦/٥ - ٣٠٨٥.

٤- منها: الطحا ص (٧٩٢) وتبيح ص ٩١٤ وترعود ص ١٩٠٣، وردت الرماح ص ١٧٦٠ وزارمين ص ٢١٦٨ وسود ص ١٧٩٢، والشريعة ٢٣٢٣ وغيرها ولم اهتم الى مواقعها وسنظل بانتظار محقق.

٥- هي ارضروم وارزن الروم وذكرها مرتين مع أنها اسم واحد (الديوان ج ٣-٤٧/٥) ويقال مثله عن نجد حيناً وارض نجد حيناً آخر (انظر المادة ج ٢-٤٦/٥ - ٣٠٨٥) ومثلها كثير.

رابعاً: أن ثمة مواقع لم يهتد إليها المحقق ولم امتد إليها أيضاً تنتظر التحقيق (١).

خامساً: نلاحظ خلطاً في منهج فهرسته حيث - يشير إلى البنط (الرتم) الغامق الأسود - به إلى أن الاسم هذا وارد في شعر البحتري فتجد العكس أو قد لا تجد ضالتك حيث أشار (٢).

ودراسة الصورة المكانية تشمل نماذج محددة من المدن والقرى والمنشآت الأخرى أولاً والأمكنة المائية ثانياً والجبال ثالثاً وأمكنة متفرقة رابعاً. ويبدو أن لهما المهمة المستشافة دوراً في تعدد الأماكن في شعره بحثاً عن مجد وغنى، فما هو يترحل في بلاد الشام والاهواز، وسواد العراق، ذراعه وساده، وهو مهاده فاسمعه يقول:

ان قريني ترى حساماً صقيلاً مشرفياً من السيوف الحـداد
ثاني الليل، ثالث البيد والسـ (م) ير، نديم النجوم، ترب السهاد
ليلة بالشام ثمت بالأهـ (م) از يوماً وليلة بالسـ واد
وطني حيث حطت العيس رحلي وذراعي الوساد، وهو مهادي
فإذا ما بنيت بيتاً تبختـ (م) ت كأني بنيت ذات العمـاد
لي معينان: همة واعتـزام تلك من طارفي، وذا من تلادي
لي نديمان: كواكب وظـسلام لا يخونان صحبتي ووداي (٣)

تنجس في النص السابق شخصية شاعر مترحل، يتخذ من الليل والصحاري -وبعزيمة لا تنثني- ندماء، يستدل بالكواكب على طريقته، وفي نفسه الطموح: أشعار منتقاة، لا شك بأنها تعجب ممدوحه، مسافر لا يعرف له وطناً محدداً فالبعد المكاني عنده ممتد مطرد الأبعاد يعادل همته التي لا تعرف حدوداً تستوقفها. "وطنه حيث حطت انعيس رحله".

وينبلج اعجاب الشاعر بشعره المتخصص في مغازلة الحسان حتى أنه كسد سواء، فما هو يشخصه سائراً في البلدان والأصقاع يجتاز حدود الدولة العباسية التي تنتهي عند مدينة الجزائر (٤)، يجتاز شعره الحدود إلى طنجة المغربية بعد أن جاب مشارقها من فرغانة التركستانية والسوس الخوزسانية والسد اليمانية:

١- نحو تل ربيع (ج ٢٥٤/٥) وقد اشار اليه ص ١٤٥٧ والشاعر لم يوظفه والمحقق لم يترجمه له كما برزت سبة عدم التحقق الدقيق من ارقام صفحات كثيرة تشير الى امكنة لا نجدها في الموضع الذي يشار اليه، واذا ما وجدت المكان في صفحة اشير اليها فإنك لا تجد في كل ما اشار اليه المحقق انظر مثلا (مادة أرك) فلا تجد لها ذكرا الا في الصفحة (١٥٦٤).

٢- انظر مادة الزقوم ص ٢٢٢٢ حاشية ٧ والنخطا في طباعة آية (لاكلون من شجرة من زقوم) والصحيح (لاكلون من شجر من زقوم) الواقعة: آية ٥٢.

٣- الديوان ٢٥٦ / ٢-٧، ٩-١١، ١٦.

٤- أطلس تاريخ الاسلام: د. حسين مؤنس خريطة رقم (٧٨) ص (١٤٨-١٤٩).

إن شعري سار في كل بلد
كنت شعراً في لغواتي حسناً
أهل فرغانة (١) قد غنّوا به
وقرى طنجة (٥) والسد (٦) الذي
واشتهى رقتَه كلُّ أحد
ترك النعب سواه قد كَسَد
وقرى السوس (٢) وألطا (٣) وسند (٤)
بمغيب الشمس شعري قد وُرد (٧)

- ١- فرغانة: إقليم واسع في أعلى نهر سيحون يتاخم تركستان بمساحة ٢٠٠ ميل وقصبتها فرغانة التي هي اخسيكت وسماها ابن (خرداذبة) فرغانة وهي خرائب الآن (بلدان الخلافة الشرقية: كي لسترانج، ص ٥٢٠، ٥٧٧، والخريطة المرفقة في كتابه رقم (٩) ص ٤٨٠).
- ٢- السوس: بلدة بخوزستان وهي "شوش" بالفارسية أي بمعنى جيد وهي شوشتر وعربت تسر ومناها أجود لأن الفرس لا يلتظون (ال) التعريف على ما ينقله البكري من خط الجرجاني. واشتهرت قديماً بالحرير على ما يذكره صاحب الأغاني وهي الآن إقليم في "جمهورية إيران الإسلامية" يسمى عربستان راجع:
- معجم ما استعجم: البكري ج ١/٢٠٦/٣٨٩، ج ٢/٧٦٧ مادة "سوس" ومحقق الديوان ص ٢٢٠، ٢٩٧.
- الأغاني: أبو الفرج الاصفهاني ج ١/٢٨٩ وقصيدة البحري في ديوانه رقم ٢/٧٤ بيت ٢ يشير إلى صناعة الأقمشة فيها.
- ٣- ألطا: لم أهد إليها إنما يقول عنها ياقوت الحموي "موضع في شعر البحري" معجم البلدان: ياقوت الحموي مادة ألطا.
- ٤- سند: قرية من قرى هراة وهي اليوم من جمهورية أفغانستان الإسلامية (معجم البلدان: ياقوت الحموي مادة سند وانظر بلدان الخلافة الشرقية: لسترانج الفصل التاسع والعشرون (خراسان) وربع هراة ص ٤٤٩ وما بعدها).
- ٥- طنجة: فرضة في بلاد المغرب الأقصى، وهي حالياً مدينة بالملكة المغربية على مضيق جبل طارق، أصبحت في القرن التاسع عشر محل نزاع بين القوى الاستعمارية المتنافسة عليها، مساحتها ٢٣٧٣ كم^٢ وظلت منطقة دولية حتى ١٩٢٣، إلى ٢٩/١٠/١٩٥٦ حيث ألغى عنها النظام الدولي وعادت جزءاً من المملكة المغربية (الموسوعة العربية الميسرة: مجلد ٢ مادة طنجة).
- ٦- السد: ينقل ياقوت عن الاصطخري أنها قرية بالري "قصة ببلاد الجبال" أو هي حصن باليمن (معجم البلدان: ياقوت مادة سد) (بلدان الخلافة الشرقية: مادة ري ص ٢٤٩).
- ٧- الديوان ٣١٣ / ٤-١.

وصدور الجياد في جانب البحر (م) - قلوب الخليج جزن ضحاء

البحتري

(الديوان: ٢٧/٢)

الأمكنة المائية

الخليج

الأنهار

البحار وقراها الساحلية

والخليج فيما يفهم من شعره هو البسفور (١) ويعادل عند الشاعر مانعاً مائياً يحول دون تقدم قوات يوسف الثغري باتجاه القسطنطينية (٢). والذي شين هجوماً على الروم من محور الدرب الذي نفهمه من "طرسوس إلى بلاد الروم" (٣). فتجلى هجومه بصورتين بارزتين هما: الصورة الحركية والصورة النفسية أما الحركية فابرزتها صورة جيش مسلم متحرك، بصخبه وجلبته نفيدها من صورة "يتعنع" (٤) ذات المخارج اللهوية الحلقية المتكررة والتي تلحظ الصورة الصوتية المجهورة عند نطقها؛ إنها تندغم مع جلبية جيش في تحركاته في درب شاقة المسلك من بين سلسلة جبال طوروس "للكام" وأن صورة "يتعنع" الصوتية تندغم مع حركة الأسد في هجومه الذي يعادله ممدوحه أبو محمد يوسف الثغري.

وأما الصورة النفسية فابرزتها صورة الرعب التي أنست الروم عواءهم وهم يعادلون الكلاب أمام ممدوحه الذي يعادل الأسد، فحاضت ربة الروم رعباً منه في الصباح فطلبت منه الصلح مساء؛ إنها صورة نفسية حركية تحيض لهول هجومه "تيودورة" آنذاك، لما رأت صدور الجياد الغازيات في جانب البحر (٥) تنغمس في شاطئه سابحات، تشرئب أعناقها، تتشوق إلى اجتيازها، ولكنها تتوقف فلولا لمخرت في تقدمها أرض الروم "ضحاء"

اذ مضى مجلباً يتعنع في الدر (م) ب زئيراً أنسى الكلاب العواء
حين حاضت من خوفه ربة الرو (م) م صباحاً وراسلته مساءً
وصدور الجياد في جانب البحر (م) ، فلولا الخليج جزن ضحاء (٦).

وبرزت صورة موسيقية متعجلة في الأبيات المذكورة وهي "التدوير" التي يعادل الامتداد النفسي والجيشان الطاغى في وصف حركة الجيش؛ ولعل التدوير هذا يبتد امتداد النضان النفسي للشاعر؛ لا يتوقف عند العروض بل يندفق ليجتاز حواشي الاشطار الثواني، لأنه يحمل معه صورة نفسية لا تعرف حداً لتتوقف عنده فتبنيها من اتمام رسم المشهد النفسي.

ومن دلالات الخليج بعد المسافة اليه، وشظف المسير فيه والعنت للوصول اليه عبر جبال "صاغرة" متجهاً من الشرق إلى الغرب في محور حركته بغية الوصول

١- شعر الحرب في ادب العرب: د. زكي المحاسني ص ١٩٦.

٢- والقسطنطينية هي استانبول عاصمة الجمهورية التركية اليوم. (المرجع نفسه ص ١٩٦).

٣- مرصد الاطلاع: لابن عبد الحق البغدادي ج ١/ ٢٩٧ مادة درب.

٤- دراسة الصوت اللغوي: د. أحمد مختار عمر ص ٢٧٥ في وصف الأصوات وجدولتها عنده.

٥- المقصود به "بحر مرمر" باتجاه القسطنطينية "استانبول" (انظر اطلس العالم: خريطة تركيا ص ٦٨).

٦- الديوان ٢ / ٢٥-٢٧.

اليه؛ برفقة أبي سعيد الطائي؛ الذي يهون عليهم مشاق الرحلة؛ إنه القائد الذي تهون أمامه الصعاب؛ وتتحول الرحلة إلى الخايج -على- عبثاً -سبباً- بقيادته؛

أزف الفراق فنحن سَفَرٌ في غد بالهجر من دعوى الترحل ننتجي
وهو المسير إلى الخليج لنية لولا ابن يوسف لم تشط فتخلج
متكلناً أجيال صاغرة (١) بنا عَجَلًا يُكَلِّمُنَا طعان الأعْلَسِج (٢).

* * *

واستوقفته الأنهار على كثرتها؛ طبيعية واصطناعية (٢) منها نهر النيل المصري والعراقي (٤).

ونيل مصر؛ وعلى أهمية جريانه من تحت قدمي فرعون المتأله أعجاباً بجريانه جنات تجري من تحت قدميه؛ فإن قصره الذي شيد عليه ثابت حقير؛ إذا قيس بقصر "الزو" للخليفة المتوكل الذي بناه على ظهر سفينة يتحرك فوق الماء أنى شاء، إنه يقارن بين حضارتين موظفاً نيل مصر محركاً لتيار اللاوعي الجمعي في إحياء تراثي لدلالات فرعون ونيله، فأسمعه يقول:

تعجبت من فرعون إذ ظن أنه إله لأن "النيل" من تحته يجري
ولو شاهد الدينا وجامع ملكها لقلّ لديه ما يكثر من مصر
ولو بصرت عيناه بـ "الزو" لزدري حقير الذي قالت يداه من الأمر (٥).

وأما دلالة نيل العراق فيتأنس بكرم أحمد بن محمد الطائي فيجود لجود مهدوحه أينما حلّ وحيثما ارتحل:

إن جاور "النيل" جاري "النيل" غالبه أو حل بالسّيب (٦) زرنا مالك السّيب (٧)

١- صاغرة: هي Sangarous وبالتركية صغارية ولها نهر بأسمها على ميلين غربي عبورية.
- بلدان الخلافة الشرقية: ليسترانج ص ١٦٧، والخريطة رقم (٤) ضمن الولاية العثمانية، وانظر أطلس العالم: خريطة تركيا ١٦٨، ومحقق الديوان حاشية صفحة ٤٠٢.

٢- الديوان ١٦٢/٢٢-٢٥.

٣- ذكر الشاعر أنهاراً منها: دجلة والفرات ونيل مصر والعراق، ونهر نيزك الاصطناعي في سامراء، ونهر الخابور.

- انظر مادة نهر في فهرسة المحقق وقرأ الصفحات التي أشار إليها ج ٣٠٨٢/٥-٣٠٨٣.

٤- النيل العراقي: يأخذ ماءه من نهر الفرات ومن شمالي بابل حتى يصل إلى مدينة كيش (قيس) وهي المرفأ على خليج البصرة (بلدان الخلافة الشرقية: ليسترانج ص ٢٩٢، وانظر هامش صفحة ١٦ للمحققين ينفلان عن كتاب (مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة: طه باقر ج ١/٢٧٢) والذي لم أطلع عليه.

٥- الديوان ٤١٥ / ١٢-١٤.

٦- السيب: نهر بالبصرة وكورة بالقرب من دبر العاقول (بلدان الخلافة الشرقية: ص ٥٥).

٧- الديوان ٢٢/٢٦.

ومن الأمكنة المائية البحر الذي وظفه الشاعر مسرحاً لعملية حربية بحرية انتصر فيها أحمد بن دينار على ابن ملك الروم، ولم يحدد اسم البحر لكن مجريات المعركة البحرية تدل على أن أحداثها كانت في البحر المتوسط (١) منها:

يسوقون أسطولا كأن سفينه سحائب صيف من جهام وممطر
كأن ضجيج البحر بين رملهم إذا اختلفت ترجيع عود مجرجر (٢).

كما وظف البحر على جوده وعطائه تابلاً لجود ممدوحه أحمد بن دينار في صورة تحويلية مقلوبة؛ تحول فيه البحر إلى واحد من أبحر اخلاق ممدوحه الذي يبدو أن صورة البحر انحصرت لتعادل صورة أحمد بن دينار في موقفه الحربي في المعارك، والسلمي في كرمه، وفي كلتا الحالتين تميز عن غيره، فها هو البحر يمثل له طائعاً:

ولما تولّى البحرَ والجود صنوه غدا البحر من أخلاقه بين أبحر (٣)
وقد عادل ممدوحه بالبحر كرمأ في صورة تشبيه بليغ "أنت بحر" كما في قوله:

قل لابن دينار رسيل القطر إذا آستهل بالنوال الغمر
يكذب ظنّي أو يخيب شعري وأنت بحر وأمير البحر (٤)

* *

واستوقفت البحري صور من القرى الساحلية منها سَدُوم (٥)، أما صورة سدوم فتبدت في بعدين هما: تراثي واجتماعي، تراثي يمتد في الوعي الجمعي إذ خسفت بهم لخبث فعالهم، واجتماعي يضرب المثل بظلم قاضيها فيقال: "أجور من قاضي سدوم" (٦) الذي فاقه جوراً صاحب الخراج في حلب؛ فها هو يوازن بين صورتي الظلم عندهما فيستصغر ظلم الأول إذا قيس بالثاني:

صلى الاله على "سَدُوم" فلم يكن في جنب قصتنا "سَدُوم" بجائر
اتجور عن نظر لنا من بعد ما سميت من نظر لنا بالناظر
ومنتعتني الانصاف منك، ولم تكن تأباه في بَرٍّ ولا في فاجر (٧).

١- العرب والروم؛ فازيليف ٢٥٦، وشعر الحرب في ادب العرب؛ د. زكي المحاسني ٢٢٤ وما بعدها.

٢- الديوان ٢٨٧ / ٣٠-٣١ وقد حلت القصيدة وتوقفت عند صورها في الفصل الثاني ص (٤٣).

٣- الديوان ١٣ / ٢٨٧ ٤- الديوان ١ / ٤٠٦.

٥- سدوم؛ بقاياها على الشاطئ الشمالي الغربي من بحيرة لوط (البحر الميت) انظر معجم ما استعجم؛ البكري ج ٢ / ٧٢٩.

٦- معجم ما استعجم؛ البكري ج ٢ / ٧٢٩ مادة "سدوم".

٧- الديوان ٣٧٥ / ٤، ٦-٧.

أعلامها برجاجة الألباب

قوم يضيئون الجبال وقد رست

البحثري

(الديوان ١٠٣ / ٢٣)

“الجبال”

ولجبال الأرض حضور في شعره؛ فالجبال في شعر البحري مكثارة ومتوزعة في أنحاء شتى في أصحاح الدولة العباسية؛ مثلاً جبال جُوزان (١) في أرمينية، وجبال طيء: أجا وسلمى في منطقة المدينة المنورة.

وغيرها كثير لا مجال لاستقصائها كلها، ولعل قليلها في الدلالة يغني عن كثيرها، وعلى هذا فأدرس أغودجين من الجبال وأتوقف عند دلالاتها وهما اللذان ذكرتهما في أرمينية، والمدينة المنورة.

أما جبال الجوزان فهي أرمينية التي قصبتها "تفليس" وهي عاصمة جورجيا Georgia الان (٢) وهي موانع طبيعية عصبية على الاحتلال في الأصل، ولكن هذه التحصينات الطبيعية تنهار أمام عزيمته مهدوحة يوسف الثفري، ولذلك فإن التحصينات على أهميتها لن تجدي وحدها نفعاً إن لم تحرسها الأشداء من الرجال، ولهذا فأشوط المشاغب خمسين سنة يفر لوأذا من جوزان المحصنة عندما يلتقي الجمعان:

وما كان بقراط به أشوط عنده	بأول عيبد أوبقتسه جرائسره
وقد شاغب الاسلام خمسين حجة	فلا الخوف ناهيه، ولا الحلم زاجره
ولما التقى الجمعان، لم تجتمع له	يداء ولم يثبت على البيض ناظره
ولم يرض من "جوزان" حرزاً يجيره	ولا في "جبال الروم" ريداً يجاوره (٣)

وتنتهي الأحداث التاريخية باستلام آشوط فيرسل مقيداً بسلاسل الى العاصمة ليرى الخليفة رأيه فيه، في صورة حركية نفسية وفي سرد قصصي تاريخي؛ يتخذ البطارقة منه عبرة فيتوجسون من مثل صنعته:

فجاء مجيء العير قاداته حيرة	الى أمرت الشدقين قدمي أظافره
ومن كان في استسلامه لأنها له	فإني على ما كان في ذلك عاذره
تضمنه ثقل الحديد فاحكمت	خلاخله من صوغه وأسـاوره

١- انظر: دائرة المعارف الاسلامية مادة نغليس ج٢٧٧/٥، ومعجم البلدان: باقوت الحموي مادة جوزان ج٥٩/٢.

٢- وانظر فتوح البلدان: البلاذري ص٢٣١، وانظر موقفها في خارطة الاتحاد والسوفياني جنوبى جبال القفقاس (اطلس العالم ص٧٠).

٣- الديوان ٣٤٧ / ٢٠ - ٢٣، وانظر أحداث فتنة آشوط عند: العير في خبر من غير: الجافظ الذهبي أحداث سنة ٢٢٧هـ و ٢٢٨هـ ج١/٢٣٣ - ٢٢٤، وأحداث التاريخ الاسلامي بترتيب السنين: د. عبد السلام الترماني مجلد ١٢٣٦/٢ أحداث سنة ٢٢٨هـ.

ولم يبق بطريق له مثل جرمه بأران الا عازب اللب طائره (١)

إنها الحرب النفسية التي تركها مسدوحه يوسف النثري شي نفوس النبط ارتقت من تسول لهم أنفسهم بالدولة سوءا.

وأما جبلاطيء: أجا وسلمى فيعادلان بعدا تراثيا لقوم الشاعر حيث يذكر البلدانانيون أنهما مسكن طيء القحطاني (٢) بعد ارتحالهم من اليمن إثر خراب سد مأرب، ولهما في اسميهما مناسبة على ما يذكره أبو علي القالي خلاصتها أن سلمى خافت زوجها مع رجل يدعى أجا فما كان من زوج سلمى الا أن قتلها على جبلين سُميا باسميهما.

ويبدو أن قبيلة طيء نزلت بجوار بني أسد في منطقة الدهناء ثم غلبت بني أسد على الجبلين، فوظف البحتري هذه الحادثة في معرض تفاخره بآله في مدحته أبا نهشل محمد بن حميد الطوسي الطائي:

ولابس ظل مال للندي أبداً فيه وقائع طيء في بني أسد (٤).

ويوظف الجبلين منازل قومه من آل طيء يعادلان -بعد أن احتلتها قبيلته- في تعلقهما غر السحائب لعلو شأنهما، وبروزهما عما سواهما من المرتفعات بعد أن ضاموا غيرهما من الجبال، لا في سلاحهم فحسب، بل برجاجة عقولهم وتدبير فكرهم، وذلك في معرض تمدحه أبا خطاب الطائي من قومه:

قوم يضيئون الجبال وقد رست
أعلامها برجاجة الألباب
نزلوا من الجبلين حيث تعلقت
غر السحائب من ربي وهضاب (٥)

ويوظف الجبل الطائي يعادل به الانسان الطائي نفسه فإذا ذل الانسان ذلَّ جبله، فالانسان عنده يؤنس المكان لذلك نراه حريصاً على سمعة جبله عزيزاً حتى

١ - الديوان ٢٤٧/٢٤-٢١، ٢٧، ٢٥. وأران: ولاية واسعة بارمنية بينها وبين أذربيجان نهر يقال له نهر الرس (معجم البلدان: باقوت الحموي مادة (أران) ج ٢/٧٣٩ ونهر الرس هو نهر Araxces وانظر مادة اران والران التي بمعنى واحد عند: بلدان الخلافة الشرقية: ليستراتج مادة أران ص ٢٢١، حيث ان إقليم الران وشروان وجورجيا وأرمينية ظلت على نصرانيتهما وكان من الصعب أن نعدّها من ديار الإسلام.

٢ - انظر:

!

- العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده: الحسن بن رشيق القيرواني ج ١/١٩٠.
- معجم ما استعجم للبكري ج ١/١١٠ مادة أجا يحتج بقول المعجاج في أنه لم يهزم أجا في شعره كما يحتج بقول زهير في توظيفه جبل سلمى ج ٢/٧٥٠.
٣ - معجم ما استعجم: البكري ج ١/١١٠ مادة أجا، ويقعان إلى الشمال الشرقي من المدينة المنورة ويخترقهما وادي الدهناء.

٥ - الديوان ١٠٢/٢٥، ٢٢.

٤ - الديوان ١١/٢٤١

وأن توافر من آل طيء من يخذل مكانة جيله الطائي لجبنه وبخله، لأن منابع طيب
محتددة المتعددة تمنح الجيل الطائي من الإذلال والضعف؛ كما يتجلى في شجائيت نر
آبن علي الطائي لبخله إذ هو تيس لا يحلب:

إذا الجيل الطائي ذلت سرائه	ولانت لطراق العدو جوانبسه
تناهيه أود وهمدان بعدمسا	أراه وأهل المشرقين مناهبسه
أبا خالد لا يحزك الله صالحا	فما أنت إلا التيس أخفق حاله (١)

ونلاحظ مما سبق أن الشاعر يردد تراثياً إلى جبلي أجا وسلمى مما كان قومه من
آل طيء يسكنانها بعد أن غلبوا بني أسد عليهما في ارتداد تراثي لتنقلات قبيلته من
اليمن اليهما وتفرقها فيما بعد؛ فمنهم من نزح إلى منبج شأن جده الذي أقام فيها قبلة
الصلوات ورفع الأذان بها (٢).

١- الديوان ١٩٩ / ٨-٩، ١٦.

٢- الديوان ٢٧/١٤١، وانظر تاريخ قبيلته وترجلاتها في:

- السيرة النبوية: لابن هشام ج٤ / ١٦٦ - ١٦٨ أحداث سنة ٩هـ وكانوا حتى ذلك الوقت في جبلي
أجا وسلمى.

- نور البقين في سيرة سيد المرسلين: محمد الخضري بك، ص ٢٥٠ وكرمهم مثل يزيد الخير وحاتم
الطائي.

- مروج الذهب: المسعودي مجلد ٢/٢٠٨ وعدي بن حاتم الطائي يرسل أبل الصدقة إلى أبي بكر
الصديق لوفائه.

إذا اعتلت درجات الشمس مصعدة وفي الحوت أغنت عن خبز أيوب
وفي الربيع إذا استمتعت منه غنى عن حاكّة في طراز السوس والطيب

البحري

(الديوان: ٧٤ / ١ - ٢)

الفصل الثالث

“صورة السماء”

– النجوم والكواكب ودلالاتها –

لا جرم أن لعوالم الكواكب والنجوم والانواء توظيفاً مفزاراً في شعر البحتري، وبديالات ذرة خصبية، يمكن أن نقسّمها إلى العوالم المختلفة (١) إتكاء على دراسات أفدت منها قديماً وحديثاً (١) وأهمها:

عالم النيرين: الشمس والقمر.

والنجوم ومنها: السّمَاك، وسُهَيْل، والشَّعْرِيَان، والعَيَّوق، والغُرْقَدَان، والنَّسْرَان.

والكوكبات ومنها: الثُّرَيَّا، والجوزاء، وكواكب الفكة.

١ - انظر مثلاً:

- الانواء في مواسم العرب: أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري ت(٢٧٦هـ) وفيه أخير عن مذاهب العرب في علم النجوم من حيث مطالعها ومساقطها وصفاتها وصورها ومنازل القمر منها وانوائها والفروق بين يمانيتها وشماليتها وغير ذلك مما لا غنى عنه لدارس علم الانواء.

- الازمنة وتلبية الجاهلية: لأبي علي محمد بن المستنير (قَطْرِب) ت(٢٠٦هـ)، تحقيق الدكتور حنا جميل حداد.

- كتاب الانواء والازمنة ومعرفة أعيان الكواكب: ابن عاصم، أبو بكر عبدالله بن حسين بن ابراهيم ت(٤٠٣هـ) مخطوط طبع عنه بالتصوير عن مخطوطة أحمد الثالث رقم ٢٥٠٨ من مكتبة طوب قابوسراي استانبول ١٩٨٥ (نسخة في قسم المخطوطات جامعة اليرموك فهرسة S/QB 23/I2621).

- ديوان المعاني الكبير: أبو هلال العسكري ت(٣٩٥هـ) حيث خصص باباً في جزئه الأول اسمه (باب في وصف السماء والنجوم والشمس والقمر).

- محاضرات الأدباء وصحاورات الشعراء والبلغاء: الراغب الاصفهاني، أبو القاسم حسين بن محمد ت(٥٠٢هـ)، خصص فصلاً مطولاً باسماء الازمنة والامكنة مشفوعة بشواهد شعرية ونثرية.

- نهاية الأرب في فنون الأدب: أحمد بن عبد الوهاب النويري ت(٧٢٢هـ) وخصص فناً من خمسة درس الآثار العلوية والمعالم السخلية.

- الازمنة والامكنة - المرزوقي أبو علي، أحمد محمد بن حسن (٤٢١هـ).

- شمس المعارف الكبرى: للشيع أحمد بن علي البوني ت(٦٢٢هـ) وفي نهايته "رسالة فوائح الرغائب في خصوصيات الكواكب"، ورسالة "لطائف الإشارة في خصائص الكواكب السيارة" وكلتاها لعبد القادر بن عبد القادر الحسيني الشهير بالأدهمي ج٥٢٦/٢.

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ) ج٢٥٢/٢ واعتماد العرب بتأثير النجوم على حياتهم.

- الكامل في اللغة والأدب: لأبي عباس المبرد ت(٢٨٥هـ) ج٤٣/٢ نظرة في الشعرية والأشراطية: بمعنى مطرت بنوء الشرطين.

- مروج الذهب ومعادن الجوهر: أبو الحسن بن علي بن الحسين المسعودي ت(٣٤٦هـ) ج٢٤٧.٢٢٠/٢ عن الكواكب وهياكلها.

ومن الدراسات الحديثة:

- ما وراء المجموعة الشمسية: برتا موريس باركر، ترجمة ادوارد الرياض.

- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث د. نصرت عبد الرحمن الغضل الثاني (المصورة والساء ٦٦-٦٩) وأشكال الثور والنعام والجبار ص١٣٩-١٤٠.

والكواكب ومنها: زحل، والزهرة، وعطارد، والمريخ، والمشتري،
والشهب.

والانواء والسعود،

وتنهض اسئلة منها: لم وظف عوالم الكواكب؟ وكيف؟ وما دلالاتها؟ وما ترتيبها
كثرة؟ ولم كان ذلك؟ والحق؛ فإن البحري قد وظف الكواكب بما لا يقل عن (٣١٢)
ثلاثمائة واثنى عشرة مرة وزعمها على نحو شغل فيه القمر (١٨٣) مائة وثلاث
وثمانين مرة والشمس (٨١) احدى وثمانين مرة والكواكب الأخرى الثمانية عشر
(٤٨)(١) مرة فكانت نسبها على النحو التالي: القمر ومنازله: بدر (١٠٧) في مائة
وسبع و(قمر) (٥٦) في ست وخمسين وهلالا (١٩) في تسع عشرة، ومحاقاً مرة
واحتل القمر نسبة (٥٨,٦٪) المرتبة الأولى والشمس: المرتبة الثانية بنسبة (٢٥,٩٪)
وأما باقي الكواكب وعوالم النور والنوء فاحتلت المرتبة الثالثة بنسبة (١٥,٥٪) ..

ولعل من أسباب اهتمام البحري بعالم النجوم ازدهاره في العصر العباسي الثاني
واشتغال المنجمين به واعتماد العباسيين على التنجيم في تأسيس المدن، وأن بعض
الوزراء كالحسن بن سهل كانوا خبراء في علم النجوم حتى أنه فيما يقال قدم نصيحة
لأخيه الفضل ألا يدخل الحمام في اليوم الذي اغتيل فيه وكان بعض الخلفاء يستعينون
بالمنجمين لاختيار وقت البيعة أو التنبؤ بمكان موت المأمون (٢).

وانظر:

- النجوم في الشعر العربي القديم حتى أواخر العصر الأموي: د. بحوي عبد الأمير شامي.
- عندما تطلع النجوم: ر.هـ، بيكر تعريب د. محمد فياض ويقدر عدد النجوم بمائة الف مليون نجم
ص١٩٢.
- مجلة الهلال، ديسمبر ١٩٧٢ مقالة بعنوان (القمر والأدب المعاصر): د. عبد العزيز الدسوقي يحلل
قصيدة ياقمر للعقاد ص٩٠ وما بعدها. كم افدت من المعاجم القديمة: لسان العرب، والحديثة:
كالمجد في تحديد دلالات هذه الكواكب والنجوم والانواء.
- ١- انظر: ديوان البحري ج٥ / (٣١٠٨-٣١١٠) حيث لم أجد كواكب اشار اليها في صفحاتها نحو
"الردف ص١٢٥٦، والاثنى ص١٢٨٦ كما اسقط الجوزاء في فهرسته وهو موجود في شعره ص(١٠)،
وبعض الصور لم أجد لها حيث اشار اليها في الكواكب منها مثلاً صور البدر في (٢٠) موقعا وكذلك
في باقي الكواكب ولهذا أحصيت المتوافر فيها في ديوانه كما أشرت الى بعض الصور من لم
يفهرسها نحو البدر ص١٦٧٧، و١٦٣٠، و١٧٣٠ وغيرها، مما يؤكد رأيي القائل غير مرة بضرورة
تحقيق الديوان على أهمية تحقيقه الحالي.
- ٢- راجع: أخبار العلماء بأخبار الحكماء: ابن القفطي ص٢٢١-٢٢٢ حيث استعان المأمون في اختيار وقت
لبيعة علي الرضا، ومعجم البلدان: ياقوت الحموي مادة بغداد وذكر أن أبا جعفر المنصور اعتمد على
الوقت الذي اختاره له المنجمون بما تدل عليه النجوم من طول بقاء المدينة وكثرة عمارتها.
- مروج الذهب ومعادن الجوهر: المسعودي، مجلد ٤٤/٤-٤٥ علة المأمون وموته وأخبار المنجمين أنه
سيموت بالرقعة (تنبيدون) ومعناه "مد رجلك" وفيها مات في قولة طريفة، وانظر تاريخ الاسلام د.
حسن ابراهيم حسن ج٢/٣٥١/٣٥٢.

كما أن البحتري كان يترحل في أصقاع الدولة العباسية طلباً للشهرة والفنى، يمدح طبقات اجتماعية كثيرة، وربما كان يستعين بالنجوم (الدلالة والهداية)، كما أن العرب -والبحتري منهم- "أعلم الناس بمنازل القمر وانوائها لأنها سقف بيوتهم وسبب معاشهم وانتجاعهم" على ما يقوله ابن رشيق (١)، والذي إذا صدقت مقولته -ولعلني ذاهب مذهبه- فإن البحتري ذا الطابع البدوي المترحل ممن يضرب أباط الأبل ليل نهار لهو أجدر من غيره في معرفة النجوم للاهتمام بها في رحلاته على أقل تقدير؛ هذه من الأسباب الشكلانية.

أما الأسباب الجوانية في توظيفه عالم الكواكب فقد نبرزه من شعره ولنبدأ بالقمر ودلالاته.

فالقمر كما قال الحق فيه سبحانه "والقمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم" لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر ولا الليل سابق النهار وكل في فلك يسبحون" (٢)، ذلك أن الخالق سبحانه قدر مسيره (٢٨) ثمانية وعشرين منزلاً ينزل القمر كُلَّ ليلة في واحد منها لا يتخطاه ولا يتقاصر عنه على تقدير مستو لا يتفاوت، يسير فيها من ليلة المستهل إلى الثامنة والعشرين ثم يستتر ليلتين أو ليلة إذا نقص الشهر وهذه المنازل هي مواقع النجوم التي نسبت إليها العرب الانواء المستطيرة (٣) وإذا كان الشهر (ثلاثين) يوماً استتر القمر ليلة تسع وعشرين وهو في السَّرار نازل بالمنازل (٤). وأما قوله تعالى في أن الشمس لا تدرك القمر لأن الشمس لا تقطع فلكها إلا في سنة شمسية، وأما القمر فيقطع فلكه في شهر، فكانت الشمس جديرة بأن توصف ب(٥) لتباطيء سيرها عن سير القمر والقمر خليق بان يوصف بانسبق لسرعة سيره (٥).

والقمر يكون في الليلة الثالثة من الشهر ويظل اسمه قمراً حتى آخر ليلتين من الشهر وأما الهلال فهو أول ليلتين من الشهر القمري وآخر ليلتين منه ويسمى ما بين

١- العدة: الحسن بن رشيق القيرواني ج ٢/٢٥٢.

٢- سورة يس: ٣٨-٣٩.

٣- الكشف: الزمخشري ج ٢/٢٨٦-٢٨٧ تفسيره آيتي سورة يس السابقتين.

٤- الانواء في مواسم العرب: ابن قتيبة ج ٨، وانظر المنازل الثماني والعشرين وهي الانواء نفسها مواقع النجوم في تفسير الزمخشري السابق ص ٢٨٧ وهي: الشرطان، والبطين، والثريا، والديران، والهنعة، والهنمة، والذراع، والنثرة، والطرف، والجهة، والزبرة، والمرفقة، والمو، والسماك، والغفر، والزبانى، والاكليل، والقلب، والشولة، والنعام، والبلدة، وسعد الذابح، وسعد بلع، وسعد السعود، وسعد الأخبية، وفرغ الدلو المقدم، وفرغ الدلو المؤخر، والرشأ.

٥- الكشف: الزمخشري: ج ٢/٢٨٧.

ذلك قمراً، والقمر لغة هو البياض (١)

وأما صورة القمر في شعر البحري فاحتلت المرتبة الأولى بين الكواكب وعالم النجوم والانواء وأما البدر منه خاصة فاحتلت نسبة (٢٤,٢٪) من عالم النجوم والكواكب و (٥٨,٤٪) من نسبة ترديده صورة القمر عنده.

وقد أرتأيت أن اتناول صورة القمر شاملة غير مجزأة من خلال توزيعها على عدة عناصر هي:

عناصر زمانية	وعناصر مكانية	وعناصر جبالية
وعناصر انسانية	وعناصر حيوانية	وعناصر نورية متحدة (٢)

أما العنصر الزماني فيبدو القمر فيه كميات، ذلك أنه يمدح أبا سعيد الثوري الطائي ويحدد زمان لقائه موظفاً السعود لا النحوس في ملاقاته، يستبشر بلقائه:

لقيمنا هلال البطح سعداً لدى أبي سعيد وريب الدهر ليس برائب (٣)

ولعل وقفة مع علم التنجيم أن تؤكد في شعره امتشاج الصورة النفسية والصورة الزمانية، ذلك أن سعداً هو منزل من منازل القمر، في الليلة الثانية والعشرين من الشهر القمري على أقل تقدير، لأن السعود ثلاثة أولها سعد الذابح، وثانيها سعد بلع وثالثها سعد السعود (٤)، ومن هنا ندرك ميقات زيارته أولاً ونستشف صورة من نشوته النفسية في التقائه مهدوحه الطائي أبا سعيد الثوري ثانياً؛ ذلك أنه زاره في ليلة الخميس والعشرين لأنها "ليلة سعد السعود" -وهي ليلة سعيدة عنده توافق للسفر وأما المنزلتان الأخريان، منزلة "سعد الذابح" و"سعد بلع" فيغلب عليهما النحس على ما يذكره المنجمون (٥)، فهل كان البحري يوقت بعض رحلاته مستشرفاً شؤمه أو فؤله بمنزل القمر؟ لعلها ثقافته الواسعة في علم التنجيم يوظف منها ما شاء في خارجه ليعكس عما في داخله.

ويوظف الهلال عنصراً توقيئياً، يورخ قموعات المعتر للفتن الداخلية في العراق ومصر:

١- لسان العرب: مادة قمر.

٢- أفدت من دراسة الدكتور نصرت عبد الرحمن في كتابه: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ص ٦٧ غير أنني لم آخذ بالعنصر الالهي عنده لأن معتقد البحري غير معتقد الجاهليين كما أن البحري يبرز شعره عناصر نورية لكواكب منشجة مع صورة القمر.

٣- الديوان ١٥/٦١.

٤- انظر هذه الانواء (منازل القمر) عند الزمخشري: تفسيره الكشاف ج ٢/٢٨٧ وفي الصفحة السابقة.

٥- شمس المعارف الكبرى: أحمد علي البيهقي، وانظر فيه "رسالة فوائح الرغائب في خصوصيات الكواكب". ص ٥٢٨.

أتاك هلال الشهر سعداً فيوركسا على كل حال من هلال ومن شهر
 بما كان في أنماحات من سطه مفتح وما فعلت خذل ابن خاقان في مصر (١)
 وما هو يوظف البدر مكتملاً بعد أربع عشرة ليلة يعادل به محبوبته أم بكر في
 زيارة طيفها له وهي بنت أربع عشرة سنة :

كملت أربع لها بعد عشر ومدى البدر أربع بعد عشر (٢)
 ويوظف المتوكل بدرأ يطل على دمشق ويتضي فيها شهراً في دلالة تأريخية
 نفسية منتشة :

هنيئاً لأهل الشام انك سائر اليهم مسير القطر يتبعه القطر
 مضى الشهر محموداً ولو قال مخبراً لاثنى بما أوليت أيامه الشهر
 تفيض كما فاض الفمام عليهم وتطلع فيهم مثلما يطلع البدر (٣)
 وأما العنصر المكاني للقمر فيستقط من أفقه حيناً لأن ممدوحه خمارويه بن أحمد
 آبن طولون أعاره ضياءه فأثار بها حدود مسؤوليته التي تمتد من اسوان مصر حتى
 نهر الفرات :

كاد دجى الليل من طلاقته يقمر والافق ساقط قمره
 مخيم في دمشق من دونه الـ (م) خرق، بعيد من ورده صدره
 أعارها من ضيائه وغسداً فخراً لها مجده ومفتخره
 وبين اسوان والفرات زهاً رعية، ما يغبها نظيره (٤)

وأما العناصر الجمالية للقمر فتتمشج بتشكيلة من الحور العين في مجلس ندامي
 يتعاقرون الخمرة فيه :

ومنادمين كأنهم سرج الدجى أيماهم بنوالمهم تتبجسس
 أقمار ليل ركبت من تحتها أبدان حور أسكنتها الانفس (٥)
 ومنها أن المحبوبة أصفى من دارة القمر، وهالته في جمالها ورقتها، في معرض
 التفزل وفي صورة نفسية متوجعة :
 النفس من فمدها حرّى مولهه لا في القبور ولا تحيا مع البشر
 الله أصفى لها ودي فصورها حسناء تقصر عنها دارة القمر (٦)

وأما عناصر القمر الانسانية فكثيرة انتزع من القمر سمات وأعارها الانسان ذكراً

١- الديوان ٢٩٥/١١-١٢

٢- الديوان ٢٨٥/٦ في قصيدة يمدح بها محمد بن بدر

٣- الديوان ٢٨٩/٤-٦

٤- الديوان ٤٠٩/١٧-٢٠

٥- الديوان ٤٢٦/١-٢

٥- الديوان ٤٧٧/٧-٨

وانش في كثير من مجالات حياته، وفي طبقاته الاجتماعية المتعددة، نذكر أمثلة
نقياً:

أن المرأة المحبوبة تعادل البدر جمالا وعمراً:

كُمَلْتُ أربع لها بعد عشر ومدى البدر أربع بعد عشر (١).

كما ينتزع لمحبوبته علوة تشكيلة جمالية من الحيوان (الرثم والمها) ومن النبات
(الفصن الطري) ومن عالم النور والبهاء (صورة البدر) في مطلع السعد (من
الناحية النفسية) إنها تشكيلة تناسب مقامها:

يذكرنيها الرثم والفصن والمها ويذكرنيها البدر في مطلع السعد
فللرثم عيناها وللرثم وجهها وللغصن منها ما حكاه من القد
وما ابتسمت الا خفا البرق لامعاً خطوفاً لأبصار الرناة على قصد (٢)

كما ينتزع من القمر الساري ما يعادل به طيف محبوبته البدر فيشكل عليه
طلعتيها:

لأشكل القمر الساري علي فمها بينت طلعتي من طيفك الساري
اذ ضارع البدر في حسن وفي صفة وطالع البدر في وقت ومقدار (٣)

وانتزع من سمات القمر النور والبهاء والرفعة والاحتجاب بالفيوم والحركة وأعارها
للإنسان في حياته اليومية وفي مناحي شتى من حياته منها ممدوحه اذا احتجب يبدو
كالهلال من حجبته:

يصون منه الحجاب منظره تبدو بدو الهلال من حجبته (٤)

وقوله:

أي حسن للبدر غطى تلاله (م) له سحاب اذا علاه سحابه
ليس من دوني الحجاب على المر ولكن دون المعالي حجاب (٥)

وأحياناً يفلسف احتجاب ممدوحه من الاعيان والوزراء غالباً شأن فلسفته
احتجاب ابراهيم بن المديبر عنه في صورة نفسية لا تخلو من عتابه:

ولو يبتدي في بضع عشرة ليلة من الشهر ما شك امرؤ أنه البدر (٦)

وفي مجال الحرب ينتزع من البدر بهاءه ليعادل به أسيرات كالبدر اغتنمها قومه
من بني طيء في معاركهم:

١- الديوان ٦/٢٨٥

٢- الديوان ٢٧/٢٢٢-٢٩ والبدر سمي بداراً لمبادرته الشمس في ليلاً ونهارها انظر: الأزمنة وطبقة
الجاهلية: قطرب ص ٩٦

٤- الديوان ٣٢/٨٠

٢- الديوان ٦-٥/٢٤٢

٦- ١٥/٤٢٠

٥- ٢-١/١٢٩

كانهم تحت السيوف غرائب
كانهم إذ أسلموا بنت شيخهم
لنا حسب لو كان للشمس لم تغب
من البدن سيقمت يوم عيد الى نحس
سحاب تجلى عن سنا قمر بسدر
وللبدر ما استولى المحاق على البدر (١)

وما هو يرثي من رجال الحرب أبا سعيد محمد بن يوسف ويعادل بموته ظلمة
الشمس وأقول القمر وحلول الظلام محلّ الضياء :

رأوا شمسهم في يومهم وهي ظلمة
وبدرهم في ليلهم وهو آفل (٢)
وينتزع البياض من القمر والشمس ليعادل به الشيب في حركة اصطراع الانسان مع
الزمان :

والشمس لولا ضوءها ما استحسنت
والبدر لولا نوره لم يحمل (٣)
ويتأبى أحياناً ان ينتزع من عالم النيرين : الشمس والقمر ضوءهما ليعادل به ضياء
ممدوحه مالك بن طوق، لأنهما يغيبان في حين أن ممدوحه لا يغيب، ووجهه صاف
غير ملطّخ بسواد يربأ به عن أن يكون وجه بدر السماء :

ظلمتك اذ شبتك البدر طالعاً
لان لكل منهما وقت غيبسة
وان بوجه البدر محواً و لطفة
وبالشمس يوم الدجن بين السحاب
وأنت لا غيبت! لست بغائب
ووجهك ما فيه معاب لصائب (٤)

وفي المشاركات الاجتماعية يستعير من عالم القمر سمات فيه، يعادل بها
ممدوحه ويربأ بهم عن بعضها، منها : التهنة بنجاح الفتح بن خاقان من الفرق
فستوطه غيابه، ونجاته بدر طلع منها :

وما كان ذاك الهول الا غيابة
بدا طالعاً من تحت ظلمتها البدر (٥)

ومن المشاركة الاجتماعية توديعه يوسف الثغري، يحدّد فترة غيابه "شهرًا"
تعاذل غياب القمر البدر :

عليك السلام أيها القمر البدر
وداعاً لشهر، إن من شاسع النوى
ولا زال معموراً بأيامك العمر
على الكبد الحرى اذا التهب شهر (٦)

ومن مشاركته الاجتماعية السياسية ارتحال المتوكل من دمشق قافلاً الى سامراء
بعد أن أمل الشاعر في اتخاذه دمشق عاصمة له، بدلاً من سامراء فينتزع من البدر
صورة البهاء التامة متحركة من الغرب الى الشرق في جيش كثيف :

١- الديوان ٤٢٥/٣٤-٣٥ و ٤٤

٢- الديوان ٢٧/٦٧٢

٣- الديوان ٥/٦٥٦

٤- الديوان ١٣-١١/١٢٩

٥- الديوان ٣٥/٢٣٩

٦- الديوان ٢-١/٢٥٢

أتى من بلاد الغرب في عدد النقا نقا الرمل من فرسانه وخيوله
فاسفر وجه الشمس حتى كأنها تبليج فيه البدر بعد أفولها (١)

ويقال مثله عن مشاركته السياسة الحربية حيث يعادل ممدوحه محمد بن طاهر
بدرًا يظهر من الغرب في صورة حركية مقلوبة خارجة عن ناموس حركتها:
ترجي خراسان جلاء ظلامها ببدر من الغرب ارتقاب طلوعه (٢)

ومن مشاركاته الاجتماعية احتساؤه الخمرة مع ندامى كرام، في أصولهم لا بتأثير
الخبور:

وما زلت شمساً للندامى إذا انتشوا وراحوا بدوراً يستحثون أنجماً
تكرمت من قبل الكؤوس عليهم فما استطعن أن يحدثن فيك تكرماً (٣)

ونلاحظ في هذه الصورة امتشاج الأشعة النورانية من كواكب وانواء، يدفع كل منهما
الآخر في صورة تفقد فيها العقل وتهيم في عالم السكر والأحلام والنشوة فيكرم من
كان بخيلاً إلا أن البيت الثاني رفع به البخل عن ممدوحه لأنه تدبر الأمر قبل أن
ينتشي.

وأما العنصر الحيواني الذي استعار له من القمر بهاءه ونوره وجماله فهو الغزال
والرثم والرشا فارتقى بالرشا عن أن يشبهه بالشمس فهو أجمل:

شوقاً إلى رشا لا الشمس تشبهه ولا الهلال إذا تمت لياليه (٤)

وتمثل صور الغزال لخيال الشاعر ونفسيته في مشاركته للهو، ومعاقرة الخمرة،
فيحمل الاستعارة التصريحية صورة غزال - سواء أكان غلاماً أم غلامية - يسقي
الخمرة، في صورة بدر يحمل فرقداً بدلالات الديمومة والنور:
وخذما مداماً من غزال كأنه إذا ماسقى بدرًا تحمّل فرقداً (٥)

وتعكس نفسية الشاعر وخياله صورة وهاجة لظباء النور في استعارة تصريحية
تبهر صورة البدر وتفوقه على محمل نفسي تروى بجمال الظباء البهار:
ضلّ بدر السماء أو كاد لمّا واجهته وجوه تلك البدور
للواتي ينظرن بالنظر الفا (م) تر من أعين الظباء الحور
يتبسّم من وراء شفوف الر (م) يط عن برد اقحوان الثفور (٦)

١- الديوان ١٢/٦٢٧-١٤

٢- الديوان ٢١/٥٠٨

٣- الديوان ٣٢/٧٩١-٣٣ في مدح الهيثم بن عثمان الفنوي محارب بابك الخرمي، أخبار الطبري
سنة ٢٢٠هـ.

٤- الديوان ٧/٩٢٧ ٥- الديوان ٦١/٢٢٨

٦- الديوان ٩/٢٤٩-١١

وتشكل محبوبته علوة منظومة جمالية متميزة ينتزع لها عناصر جمالية شتى من
الثريم وألوانها: عناصر من جمال النعشون. ومن الثمن طراوته من عناصر الثبات. ومن
البدر عناصر الضوء في تشكيله جمالية لعله يعادل بمنظومة الجمال هذه صورة
علوة:

يذكرنيها الرئم والغصن والمها ويذكرنيها البدر في المطلع السعد (١)

ومن العناصر النورانية المتحدة كواكب "الفكة" (٢) التي تعادل تاج المعتر معزراً
بالدرر الزهرات على محمل من تشبيه تمثيلي:

كأنها التاج إذا ما علا غرته بالدرر الزهر
كواكب "الفكة" في أفقها دنت فحنت غرة البدر

أما الشمس فأدرجها عنصراً زمانياً ميقاتياً في شعره منها خروج المتوكل ضحاء
يوم العيد في موكب صخب يثير العجاج الكدر عجزت الشمس عن اضاءة جنباته في
حين جللتها طلعت السنية في صورة بصرية حركية نفسية تركز على التوقيت
(ضحاء):

والشمس ماعة توقد في الضحى طوراً ويطفئها العجاج الأكدر
حتى طلعت بضوء وجهك فانجلي ذاك الدجى وانجاب ذاك العيثر (٣)

ويوظفها ميقاتاً يستشرق لها بابك الخرمي المصلوب، تحناً لعبادتها في
أخريات الجذع بصورة حركية لونية عقدية، وفي دعائيه اعلامية بمعتقده تشي بتلونه
حياً وميناً:

مستشرقاً للشمس منتصباً لها في أخريات الجذع كالحرباء (٤)

وأما العنصر المكاني فشعره تجاوز مغيب الشمس في منحى من تفاخره بشهرة
شعره وشيوعه في الآفاق:

قلت شعراً في الغواني حسنا ترك الشعر سواء قد كسد
أهل فرغانة قد غنوا به وقرى السوس وألطا وسند

١- الديوان ٢٢٢/٢٧

٢- كواكب الفكة هي التي تصاحب السماك الراج وقد ضرب المثل بصحبته ففيل "قلان لا تفرقه الفكة
ما صحبت السماك الفكة" (أساس البلاغة: الزمخشري مادة فكك ٣٤٦). والديوان: ٢٩٧/١٤-١٣.

- كتاب عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات: زكريا بن محمد القزويني ص ٥٥

- لسان العرب: ابن منظور مادة "فكك".

- النجوم في الشعر العربي: د. يحيى الشامي ص ٢٠-٢٠٣ ومادة فكك في أساس البلاغة ص ٣٤٦. وليس
كما ذكرها في صفحة ٤٧٩ كما ينقل عنه.

وانظر صورة الفكة في "صور الكواكب الثمانية والأربعين: الصوفي عبد الرحمن بن عمر الرازي ص ٥٧
وهي ثمانية كواكب وفي استدارتها ثمة تسميتها العامة "قصعة المساكين" كما في هذا الرسم ادناه



٤- الديوان ٤٠/١، و ٢٠/٦٢

٢- الديوان ٤٢١/٢٠-٢١

وقرى طنجة والسد الذي بمغيب الشمس شعري قد ورد (١)

والشمس - مكاناً - عالية سابعة قريبة الضوء تعادل ممدوحه في تشبيهه مقلوبه

دنوت تواضعا وبعدت قدرا فشأنك انحدار وارتفاع

كذاك الشمس تبعد أن تسامى ويدنو الضوء منها والشعاع (٢)

والشمس - مكاناً فلكياً - في ميزان النهار ومنتصفه تعادل رغبته في الترحل من غربته إلى بلده ولعل من دلالات الميزان أن تتكافأ أوزان الكفتين إذا بقيتا دونما أوزان متفاوتة بهما، أما والشمس باتجاه المغيب فإنها لتشي بترجيح كفة المغيب والعودة إلى ديار الحبيب:

فلا تسألن باستواء الزمان وقد وافت الشمس ميزانها

ألوف الديار فإن أجمع الـ (م) ترحل حرم ايطانها

مشوق تذكر ألقاه ونفس تتبّع أوطانها (٣)

ولعل نظرة في رموز الكواكب أن تدل على أن هبوط الشمس هو في الميزان (٤) ولعل الهبوط نفسه يشي بهبوط رغبة الشاعر في البقاء فطالب بالرحيل. والشمس - مكاناً فلكياً - في أعلى الأبراج تعادل سمو الرتب التي يحتلها ممدوحه أبو نهشل الطائي:

فسما لأعلى رتبة فاحتلها سبقاً وبرج الشمس أعلى الأبرج (٥)

ولعل نظرة في دلالات الأبراج تضيء النص من خارجه إلى داخله؛ ذلك أن الشمس - تعد كوكباً له الفلك الرابع (٦) وأن الأبراج اثنا عشر برجاً تسير الشمس في كل واحد منها شهراً ويسير القمر في كل برج منها يومين وثلاثاً فذلك ثمانية وعشرون منزلة ويستمر ليلة أو ليلتين (٧)

والشمس - مكاناً فلكياً - تصعد في درجاتها إلى برج الحوت فتفني عن خز مهجوه يعقوب وكسوته:

إذا آعتلت درجات الشمس مصعدة في الحوت أغنت غنى عن خز أيوب

وفي الربيع إذا استمتعت منه غنى عن حاكّة في طراز السوس والطيب (٨)

ولعل دلالة النص تتجلى إذا علمنا أن الحوت كوكب أزهر نير في وسط

١ - الديوان ١/٣١٣ - ٣

٢ - الديوان ١١/٥٠٠ - ١٢

٣ - الديوان ٤٥٠٢٧، ١٢/٨١٨ والقصيدة في مدح صالح بن وصيف وينشوق إلى بلده (مجلد ٤/ص ٢١٢٤).

٤ - شمس المعارف الكبرى: أحمد البوني ص ٥٤٤

٥ - شمس المعارف الكبرى: أحمد البوني ص ٥٤٤

٦ - الديوان ١٦/١٦٢

٧ - الديوان ١/٢٤ - ٢

٨ - تفسير ابن كثير: سورة البروج ج ٢/٤٩٢

السمة (١) ويقول فيه المنجمون إنه "مؤنث ليلي جنوبي صاعد معوج مظلم، مائي بارد رطب نحس مذموم ساقط رديء، أمتان شر محسن مذمب قوى ألتواكب ألتانة فيه، كوكبه المشتري وفي الدرجة الثامنة منه هبوط درجة الماء وفي الدرجة الخامسة عشرة هبوط جمرة التراب وفي الدرجة التاسعة عشرة امتزاج الفصلين الشتاء والربيع..." (٢)

وهو البرج الثاني عشر ويبدو في صورة سمكتين مربوطتين بذنبيهما (٣)

وأما الشمس عنصراً حيوانياً فيستعير القرن من الحيوان لها بجامع الرفة والشرف لمدوحه :

لونا قرن الشمس حلوا ببيتها شرفاً عطاء شوامخ ورواس (٤)

والخيل بيضاء تعادل النجوم بجامع الرفة واللون سريعة الحركة في حلبة السباق تباري الريح بعد غياب الشمس تستغني برمجها الساطع من تنويرها عن الشمس وضيائها في تشكيلية جمالية من نور وسرعة وحركة وهبوب رياح ورمح ساطع واصفاء الى تعليمات مديرها :

مرت تباري الريح في مرورها والشمس قد غاب ضياء نورها
في الرّيح الساطع من تنويرها حتى اذا أصغت الى مديرها (٥)

وأما الشمس -عنصراً انسانياً- فغالبا عليها طاع في مجالات الحياة ذكراً وأنثى، كثير في سلمه وحربه، وفي هناك وعزائه؛ فالمرأة تتحول شمساً تضيء أمام الشمس في صورة حركية (تسير) في ظعن غير منفردة، تتحلى بحصى الياقوت وبجمالها الفطري لا بالحلى المصطنعة :

شمس اضاءت أمام الشمس اذ برزت تسير في ظعن منهم واحداج
من لابسات حصى الياقوت أو شحة ولم يذلن بلبس الذبل والعاج (٦)

والمرأة شمس متحركة رائحة مع سرب من قطيع الحمر الوحشية كثيية الردف شمسية الوجه، مشرقته سوداء الشعر، لأن الحسن يظهر ضده الضد :

يا فرحة لي من الشمس التي طلعت في الرائحين بسرب اليرب القطن
كثيب رمل على عليائه فنن وشمس دجن بأعلى ذلك الفنن (٧)

١- العمدة: ابن رشيق ج ٢/٥٦٦

٢- شمس المعارف الكبرى: أحمد البوني ٥٢٩

٣- شمس المعارف الكبرى: ٥٢٩ ورقمه البرج (١٢) ومحقق الديوان د. حسن كامل الصيرفي ج ١/ حاشية ص ٢٣١ والبروج الاثنا عشر هي: الحمل، والثور، والجوزاء، والسرطان، والأسد، والعذراء، والميزان، والعقرب، والقوس، والجدي، والدلو، والحوت. انظر: شمس المعارف الكبرى: ٥٢٢-٥٤٠.

٤- الديوان ٦/٤١٢-٧

٤- الديوان ٧٢/٤٧٣

٥- الديوان ٥/٨٠٣-٦

٦- الديوان ٤-٣/١٦٦

إن محبوبته تشكيلة جمالية من مصادر شتى جميلة المحيا؛ كالشمس هادئة في عشيتها غير عروعة كقطيع من خيل الوحش. يرتج منها ردف، كأنه كشيبي رمل، وخصر مهيف كأنه غصن؛ إنها تشكيلة جمالية من نور، وغزال وكثبان من رمال. ومحبوبته علوة ودونما تورية شمس تعادل الشمس وتتفوق عليها حتى لو غابت الشمس الكونية لا غنته عنها شمس علوة:

ياعلو يا زينة الدينا وبهجتها
ماضر قوما اذا أوطأت ارضهم
انضجت قلبي والبست الهوى كبدي
الا يروا ضوء شمس آخر الأبد (١)

وأما الرجل -ممدوحاً- فله عليه يد بيضاء تتفوق ضياؤها على ضياء الشمس:
يَدْلُكَ عِنْدِي قَدْ أَبْرَّ ضِيَاؤُهَا
على الشمس حتى كاد يخبو سراجها (٢)
وممدوحه المهتدي الخليفة شمس النهار والخلافة تعادل النهار:
زاد في بهجة الخلافة نوراً
فهو شمس للناس وهي نهار (٣)
وممدوحه الخليفة من محتد طيب نوراني، من ولد الشموس عم النبي عليه السلام وأقمارها:

ولدته الشموس من ولد العباس
وممدوحه الثغري -محارباً- في ميدان القتال تتوارى شمس عدوه "بصورة بصرية
نفسية" ليتحول نهاره سواداً في الهزيمة:
زعزع الغرب ذكر يوم توارت
شمسه واكتسى سواداً نهاره (٤)

وفي العادات الاجتماعية أن يشرب الخمرة مما تنضجها الشمس، وهي بلون الكمية التي تولتها الشمس بعنايتها:

فاسق من حيث كان يشرب كسرى
من كُمِّيَتْ تولّت الشمس منها
عصبة كلهم ظماء حرار
ما تولّته من سواها النار
فهي الخمر غيران غر منها
لقب محدث لها مستعار (٥)

ويستوقفه -من العادات الاجتماعية- سجن محمد بن علي القمي، فيراه في باب الوفاء يعادل شعاع الشمس خارجاً من دياجير:

تجلّى لنا من سجنه وهو خارج
خروج شعاع الشمس من جانب الدجن (٦)

وتتحول الشمس مسودة الوجه، بفبار معارك قومه وتنقض السيوف في أتون المعركة كواكب على أعداء قومه من بني طيء، في محفل الاعتداد بقومه وامجادهم

٢- الديوان ٤/٢٧٢

٤- الديوان ٣٣/٣٤١

٦- الديوان ٥-٣/٣٨٤

١- الديوان ٤-٣/٢٩٤

٣- الديوان ٣٠/٣٤١

٥- الديوان ٢٤/٣٦٠

٧- الديوان ١٥/٨٧٦

السائلة وفي صورة حربية حركية :

قومي الذين اذا امكنون نشرست
واسود وجه الشمس واحمرت ظبا
فالتقع ليل والسيوف كواكب
يوم الوشي في توجه انخرسان
بيض الصفاح وبند البطلان
تنقض فوق جماجم الاقصران (١)

ومن الظواهر الفلكية التي استوقفتها النجوم (٢) التي كانت وما زالت تثير في نفوس الناظرين أنى عوالمها الدمشة لجمالها وجلالها، لأنها زينة في قباب السماء، تشعشع بانوارها في حنادس الظلمات؛ تروي قصة خلقها العجائب، وتشعشع في صموت ورهاب، إنها لساعات الانسان القديم وتقويمه ودليله، فكم امتدى بها -ولا يزال- في ظلمات البراري والقفار والمحيطات والأبحار، يستجلي بنورها سدف الظلمات ودياجيرها؛ إنها لظواهر من مصداق قول رب العزة "وعلامات وبالنجم هم يهتدون" (٣)

أن ثمة فرقاً بين النجم والكواكب وان لم يستطع صاحب اللسان التمييز بينهما (٤)؛ أن النجوم ذات اضاءات ذاتية أما الكواكب فتعكس ضوء الشمس وتبدو ثابتة الضياء (٥). كما أن النجوم أكثر عدداً من الكواكب على ما يؤكد القزويني (٥) قديماً وبيكر حديثاً (٦) وكان قبل هذا وبعده أكده الخالق عز وجل بأن وظف النجوم (١٣) ثلاث عشرة مرة في حين وظف الكواكب خمس مرات في كتابه الحق المبين (٧).

لقد وظف الباحثي من النجوم ستة هي: السماك، وسهيل، والشعران، والعيوق والفرقدان، والنسران كما وظف من عوالم الكواكب في مجموعتنا الشمسية خمسة هي:

١- الديوان ٤١/٩٠٢-٤٢.

٢- سورة النمل: ١٦، وقد وردت النجوم في القرآن الكريم (١٣) ثلاث عشرة مرة في اثنتي عشرة سورة، ومرتين في سورة النحل، أما مادة كوكب فوردت في القرآن الكريم خمس مرات في خمس سور (كريمة).

٣- انظر: المعجم المهرس لالفاظ القرآن الكريم: محمد فؤاد عبد الباقي مادة نجم، ٦٨٨-٦٨٩ ومادة كوكب ٦٢٢.

٤- لسان العرب: ابن منظور مادة (نجم) و (كوكب) عد الكواكب عنده النجوم ومن النجم الثريا والنجم اسم لكل واحد من كواكب السماء وهو بالثريا أخص.

٥- الموسوعة العربية الميسرة: مادة كوكب مجلد ١٥٠٧/٢

٥- عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات: زكريا محمد القزويني ص ٤٨ وقد عرف العرب (١٠٢٢) النأ واثنين وعشرين نجماً فاطلقوا على أحاديها ومثانيها وما زاد على ذلك مجموعات مميزة.

٦- عندما تطلع النجوم: بيكر (د.هـ) ترجمة د. محمد فياض ص ١٩٢ ذكر أن النجوم لا تكاد تحصى وقدرها بمائة الف مليون نجم.

٧- انظر المعجم المهرس لالفاظ القرآن الكريم: مادة (نجم) ومادة "كوكب".

زحل والزهرة، وعطارد، والمريخ والمشتري. ولعل سؤالا ينهض أكان زيادة النجوم في شعره عن التواكب فوضيحا قسدياً؟ والجواب لا نستطيع الجزم. لأننا لا نحاسب الشاعر على معرفته وعلومه - وإن كانت المعرفة الواعية من روافد شعره وعمقه - ولكننا ننظر كيف وظف الكلمة بعد أن انشجنت في نفسه وفكره وخياله وما الدور الذي قدمته في النص من إحياء واثراء؟ وإن كان لا بد للشاعر من ثقافة غزيرة وللمتلقي من معرفة بدلالة النجوم ليتمكن من اكتناة شعره وسبر اغواره.

ولعلني لا أتجاوز الحقيقة إذا توقفت عند دلالة النجوم في شعره استجلاء لشبكة علاقات النص من داخله واكتناها لرامي دلالاته لتجلية الصورة الفنية في شعره وفي عالم النجوم؛ ذلك أنه يوظف السماك مثلاً خمس مرات في دلالات شتى، تارة ينتزع علوه ليعادل به رتبة المعترز الخليفة بل أنه يرفعه عنه:

أصبحت رتبة الخلافة	للمعترز بالله منزلاً ومحــــلاً
وليت نصره الموالي	فاعظته علو السماك أو هو أعلى (١)

فالسماك ذو دلالات متعددة (٢) منها العلو الذي عادل به رتبة الخلافة للمعترز كما أشرت، وتارة ينتزع من السماك سمة الحرب فيه عندما يتدلى رمحه ليعادل به ممدوحه أبا محمد يوسف بن الثغري الطائي والذي هو من سنخه الطائي ومحتده فنكتنه دالتين هما: تخصيصه السماك الرامح معادلاً لممدوحه الثغري الذي سمي ثغرياً لطول مرابطته على الثغور وقتاله الروم أولاً، وأن السماك الرامح ثانياً هو في الشمال يعادل (مكاناً) موقع المعارك الثغرية لممدوحه وصولاته في أرض الروم كما أسلفت في الفصل الثاني، ولعل اكتناه الصورة قد أثرى أو آجلى بعد توقفنا عند بعض دلالات النجم هذا (مكاناً) و (سلاحاً) فاسمعه يقول ممتدحاً يوسف الثغري:

كالبدر جلى ليلة ثم آبتدت	شمس المشارق إذ أجدّ غروباً
أو كالسماك إذ تدلى رمحه	كانت له الكف الخضيب رقيباً (٣)

(١) الديوان ١٣/٦٤٣-١٤

٢- السماك: نجمان فيران أحدهما في الشمال يقال له الرامح شديد اللمع والآخر في الجنوب وهو الأعزل ويسمى العذراء، ويسمى الشمالي سماكاً رامحاً لأن أمامه كوكبا صغيرا يقال له راية السماك ورمحه وللآخر السماك الأعزل لأنه ليس أمامه شيء، أو لأنه إذا طلع لا يكون أمامه ريح أو برد وسمي سماكاً لسموكة وارتفاعه راجع: لسان العرب: مادة (سك)، والأزمة وتبعية الجاهلية: قطرب ص ١٠٠ و "عندما تطلع النجوم: بيكر ص ٤٤، - والعمدة: ابن رشيق ج ٢/٢٥٤، وعجائب المخلوقات: القزويني ٥٥ وانظر مصطلحات الفلك: جامعة الدول العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم للاستاذ محمد بن زيان ص ٨ رقم المصطلح ٧٢.

٣- الديوان ١٠/١٦٢-١١

وأما سهيل من النجوم فذو دلالات عند المنجمين خاصة؛ ذلك أنه ألمع نجم في
 السماء بعد الشعرى ومقال له سميل، النمازي (١) فينترح منه دةلتين هما انتهب وائمق
 اليماني من الجهة الجنوبية ليعادل بهما ممدوحه أحمد الطائي اليماني أيضاً؛
 إذا سهيل بدأ روحن من لهب مسعر في كفاف الأفق مشبوب (٢)

إنه النجم الذي يرى في اليمن بلد المادح والممدوح على مدار العام (٣) وقد اشار
 الى موقعه اليماني عمر بن أبي ربيعة لما تزوج الثريا سهيل بن عبد الرحمن بن عوف
 الزهري: "... وسهيل اذا ما استقل يمانى (٤)

كما رأى فيه اصفراراً وخفتاناً وعزلة عما حوله من النجوم، رمز حروب
 ووحشه (٥) يعادل مهجوه المستعين الخليفة:

وكان أضر فيهم من سهيل اذا أوبا وأشام من "قُدار" (٦)
 تمانى الناس حتى قلت عادوا الى حرب البسوس أو "النجار"

ويوظف سهيلاً والفرقدين عناصر مكانية يتحرك الشاعر من مكة المكرمة بعد
 حجته الثانية متوجهاً الى ممدوحه أحمد وإبراهيم آبني المدير كما في النص معادلاً
 لهما سهيلاً يمانياً متصراً بدلالاتها الدينية بعد تأدية مناسك الحج وعن تخلصه عن
 ممدوحيه ومعادلاً ولدي المدير حاكمي الشام والبصرة فرقدين في الشمال طويلي
 صحبة، وعلامة هداية، حيث يشيران دائماً الى الشمال في رحلة نفسية حركية قام
 الشاعر بها من الجنوب الى الشمال:

وخفض من تناولنا سهيل فقصر واستهل الفرقدان (٧)

ومن عالم الحيوان يعادل الفرس خاصة بالكواكب فيستهديه من أبي نهشل الطائي
 ليخوض الحرب به:

إما بأشقر ساطع أغشى الوغى منه بمثل الكوكب المتأجج (٨)

ويستعير من الكواكب ابيضاضها ليعيرها للشيب في مجال اصطراع الشباب
 والزمان المنتصر أخيراً:

١ - مصطلحات الفلك ص ١٤ رقه ١٦٤ (Canopus)

٢ - الديوان ١٥/٣٢

٣ - عجائب المخلوقات: القزويني ص ٧٠

٤ - انظر البيتين عند: الكامل في اللغة والأدب: المبرد ج ١/٢٧٨

٥ - النجوم في الشعر العربي القديم: د. يحيى الشامي ص ١٧٥/٧٤ وانظر الشعر القديم فيه بهذا
 الخصوص.

٦ - الديوان ٢٧١/٢٢-٢٢

٧ - الديوان ١٤/٨٣٥ وانظر القصيدة كلها ومناسبتها.

٨ - الديوان ٢٧/١٦٢

كواكب شيب علقن الصبا فقلن من حسنه ما كثر
واني وجدت فلا تكذبين سواد الثرى في بياض الشهر (١)

* * *

وتستوقفه الأنواء في سقوطها وطلوعها فما يكاد يأفل نجم الا ويطلع آخر
يعادل بها سنة الحياة والموت في بني الانسان:
لئن أفل النجم الذي لاح آنفا فسوف تلالا بعده أنجم زهر (٢)

ويدير صعود النجوم وهبوطها على مجالات الانسان ويعادلها في افتراض منطقي
(هبنى) إنها سنة الحياة ارتفاع وانخفاض:
ليس لي عتب على حادثة هبنى النجم علا ثم هبط (٣)

* * *

ويوظف النجوم علامات يهتدي المحاربون بها في حرب ليلية بقيادة أبي سعيد
الثغري، شبه الامام علي - كرم الله وجهه -
سار يسترشد النجوم اليهم في سواد الظلماء حتى ظفينا
مارقاً من جوانح الليل يبغى عصبة من حماهم مارقينا
أذكرتهم سيماء سيماء علي اذ غدا أصلعنا عليهم بطينا (٤)

* * *

ويوظف النجوم في دلالات من السعادة والنحوسة يعادل بالسعادة ومدوحه منهم
الفتح بن خاقان:
الرياح التي تهب نسيم والنجوم التي تطل سعود (٥)

وممدوحه المعتز يحول اليوم الذي جاء به يوم عيد، يحدد غرة الشهر (زماناً)
والتيمن بالطير فؤلاً والنجوم السعود على محمل من التيمن بالطير وسعودة الكواكب
والنجوم فما هو يقول:
قد عددنا اليوم الذي جئته في (م) لأفراط حسنه يوم عيد

١ - الديوان ٥/٣٤٠

٢ - الأنواء جمع نوء وهي لغة سقوط نجم معين ومنفيه وراء الأفق عند الفجر وطلوع آخر من الشرق
حياله في الوقت نفسه انظر (لسان العرب: مادة نوا، وأساس البلاغة: الزمخشري مادة نوء من
الأضداد، والعمدة: ابن رشيق ج ٢/٢٥٣، ومجمع الأمثال للميداني ١/٢٤٤، والكامل في اللغة والأدب
للمبرد ج ٢/٤٣، والأنواء في مواسم العرب: ابن قتيبة - المقدمة -.

٣ - الديوان ٧/٤٩٥

والديوان ٣/٣٩٤

٤ - الديوان ٢٣/٨١٥-٢٥، والسعد لغة هو اليمن خلاف النحوسة (لسان العرب: مادة سعيد) - الديوان ٢٢/٨٢٤

زرتة تلو غرة الشهر بالطيب (م) - ر الميامين والنجوم السعود (١)
ومثله قوله في خمارويه بن أحمد بن منولون :

مظفر لم نزل نلقي بطلعته كواكب السعد والطير الميامينا (٢)

وممدوحه فارسي الأصل - قطب تدور حوله النجوم من بني ساسان بجامع
الأصالة :

ودارت بنو ساسان طراً عليهم مدار النجوم السائرات على القطب (٣)

وفي مجال الحرب؛ فجيوش المعتز تملأ الأرض وتسد على عدوها شتى الطرق
في الأرض، وتملاً ما وراء الكواكب عجاجاً فتختفي الشمس ويرى طالعات الكواكب :

جيوش ملأن الأرض حتى تركنها وما في أقاصيها مفر لهارب

مددن وراء الكوكبي عجاجة أرتة نهراً طالعات الكواكب (٤)

وفي مجال الحرب يحرق أبو سعيد الثفري عدوه تحريق الصواعق الملتبهة
برعود، وينقض عليهم انتقاض الكواكب، فتبرز الصورة الصوتية الصاخبة (رعد)
واللوننة الحارقة (يحرق تحريق) وحركية نورانية غاضبة "ينقض انتقاض الكواكب"
والنفسية المنتصرة العلوية "انتقاض الكواكب" في ارتداد تراثي إلى انتقاض الكواكب
على الشياطين فتحرقهم. وفي الصورة زمان متناقضان خارجاً متوحدان داخلها ذلك
أن تحريق الصواعق وقصف الرعد ندركه في الشتاء عادة أو في لحظة سخط غير
محددة الزمان أما انتقاض الكواكب فنراها في ليل تنمشع غيومه وتصفو سماؤه. أما
في البيت فاجتمع به زمان وحدت بينهما الصورة النفسية :

يحرق تحريق الصواعق ألهمت برعد وينقض انتقاض الكواكب (٥)

ويستعير من الكواكب ارتفاعها ليعادل به نسب ممدوحه من شتى الطبقات
الاجتماعية وزيراً وخليفة كالمهتدي (٦) :

وللمهتدي بالله مجد لو ارتقت اليه النجوم رفعة ما تهستدت

مواريث من آل الكتاب وقربه من المصطفى حيزت اليه فردت (٧)

ويتخذ من علو الكواكب والنجوم أمكنة لممدوحه : منازل لبني هاشم و قبوراً
لممدوحه من بني بسطام بجامع المنعة والشهرة :

بيوت ملوك الناس يبنين في الربى وهاشم مبني بيتها في الكوكب (٨)

١- الديوان ٢٨٦/٢٥-٢٦

٢- الديوان ٨٢٦/٢١

٣- الديوان ٢٤/٣٣

٤- الديوان ٢٥/٢٧-٢٨

٥- الديوان ٦١/٥٠

٦- الديوان ١٣١/١٩ في مدح الخضر بن أحمد

٧- الديوان ١٤٣/١٠-١١، و ٣٤٢/١٢

٨- الديوان ١٢٩/٦٧

وقوله في بني بسطام:

إذا ذكرت أسلافه وتشويعرت أمأكنها قنت النجوم قبورها (١)

وتتحول المرأة كوكباً متحركاً في هودجها (مكاناً)؛ تتهادى باهتزاز وتهديج في صورة بصرية لونية (بيض النعام) حركية (مودج، مهتزة، موج) زمانية (معتمين) يجمع عناصر شتى لأحياء الصورة:

رفعوا الهودج معتمين فما ترى إلا تلالؤ كوكب في هودج
أمثال بيضاء النعام يهزمها للبعد أمثال النعام الهدج (٢)

وأما الشعريان فنجمان لامعان شهيران أحدهما في الشمال ويدعى الغميصاء والآخر في الجنوب يدعى العبور ويذكران في الغالب معاً وهما يليان الثريا في الطلوع وهما الشعري العبور وهو الألمع والأقرب إلى الأرض وليس ألمع منه إلا الزهرة وسمي العبور -لأنه كما تقول الاسطورة عبر السماء عرضاً ولم يعبرها غيره فلما رأت النجمة الشامية فراقه إياها بكت عليه حتى غمضت عينها فسميت الشعري الغميصاء وجاء في أمثال العرب: "قد يقع بين الأخوين من الخلاء، ما قد وقع بين الشعريين: العبور والخلاء" (٣) أما دلالة شعري العبور اليمانية فتعادل نفسية الشاعر بجامع أصلهما اليماني؛ ذلك لأن البحري يمدح اسماعيل بن بلبل ويستأذنه في الرحيل بعد أن ضاق ذرعاً بالمقام، وقل عليه العطاء فيها هو يهتز اهتزاز العبور لكثرة المواعيد المخلفة:

والمواعيد يندفعن على عا (م) جل نجح وشيكة أسبابه
مثل ما اهتزت العبور فلم يك (م) يد نشاط السحاب ثم رياه (٤)

كما أن العبور تعادل بالوقت نفسه ممدوحه اسماعيل بن بلبل الذي كان ينتسب إلى بني شيبان وقد غمزه قوم من ذلك (٥) وفي الغمز نفور، يودي، ولو نفسياً - بالافتراق والعبور.

١- الديوان ٢٢/٢٩٢

٢- الديوان ٨-٧/١٦٢

٣- مجمع الأمثال للميداني ج ٤/٤٠٧، وأساس البلاغة للزمخشري مادة غمص، ومصطلحات الغلك؛ وعنده الشعري اليمانية ص ٧٦ ورقمها المتسلسل ٨٨٩ وهي (Sirius) والشعري الشامية، وانظر كتاب: عندما تطلع النجوم: بيكر، ص ٥٥ والنجوم في الشعر العربي القديم: د. يحيى شامي ص ١٩٦-١٩٨، والكامل في اللغة والأدب: المبرد ج ٢/٤٣ "يقال إن عنان الشعريين أنجع المطر في الذبت".

٤- الديوان ١٧-١٦/٣٧ وانظر مناسبة القصيدة في حاشية القصيدة ٣٧ ص ١١٥

٥- الديوان ٣٧ / حاشية ١١٥

وانتزع من مكانها شمالاً وجنوباً دلالة تعادل موقع الدكتين (١) شمالي بركة
الستوكل وجنوبيها

ودكتين كمثل الشعريين غدت احدهما بازا الأخرى تساميهما (٢)

وانتزع من مكانتهما السامقة وطناً لا يسلم الانسان فيه من غوائل الزمان، إذ أن
صراع الزمن مع الانسان قديم عتيد ينتهي الانسان فيه لما تصبه عليه صروف الدهر
من ويلات:

والمرء لو كانت الشعري له وطناً حطت عليه صروف الدهر من صيب (٣)

وأما نجم العيوق فنجم يتلو الثريا ولا يتقدمها ومكانه وراهها من الجهة الشمالية
الشرقية في جانب المجرة الأيمن ويسمى أحياناً الرقيب والحادي والحادي والعنز،
ويعنون بالرقيب رقيب الثريا ويبعد عنها قرابة خمسين سنة ضوئية (٤)

وأما دلالات العيوق عند البحري فهو يتلو الثريا ويزور عنها جانباً "مكاناً" وهو
تابع للثريا بدليل قوله "عيوقها" يطلع اذا طلعت، أنه "فيطلع والثرى معاً في
الصباح وعند اشتداد الحر" وهذا ما يؤكد معاصره ابن قتيبة في الانواء (٥)

كأن الثريا صاحب متكبد لجرية ماء يستقل ويرجع
اذا ما أهابت عن تزاور جانب ب (عيوقها) مزهوة جاء بهرع
تأيا مع الامساء تتبع ضوءه وتمسقه فوت الصباح فيتبع (٦)

وأما من عوالم الكوكبات او المجموعات النجمية فوظف ثلاث مجموعات في
شعره هي: الثريا، والجوزاء، وكواكب الفكة، وأما الثريا فسته كواكب متقاربة جداً
ومعها سبع خافت (٧) والثرى من نجوم الشتاء سميت لما ينجم عن مطرها من الثروة
والقنى وهي تصغير ثروى ولم ينطق بها الا بصيغة (٨) وعند صاحب "الانواء" أن
العرب قالت فيها: "ما اجتمع مطر الثريا الوسمي ومطر الجبهة في الربيع الا كان

١- الدكة: بناء يسطح اعلاه وهو الذي يقعد عليه (لسان العرب: مادة (دكك))

٢- الديوان ٣٠/٩١٥ ٣- الديوان ٥/٢٨

٤- راجع المعجم الفلكي: امين معلوف ص ٥٠، مصطلحات الفلك ص ١٤ رقمه المتسلسل ١٦٥، الصورة
الفنية في الشعر الجاهلي: د. نصرت عبد الرحمن ٦٩، الأزمنة والأمكنة: المرزوقي ١٦٥، ٢٤، الانواء في
مواسم العرب: ابن قتيبة ص ٢٤-٢٥

٥- الانواء في مواسم العرب: ٢٤-٣٥.

٦- الديوان ٤٤/٥٠٦-٤٤

٧- وتتألف كما كشفها الراصد حديثاً من رشاش كبير من النجوم له أصل واحد وتقع على بعد
٢,٠٠٠,٠٠٠,٠٠٠,٠٠٠ ميل عن الأرض (٢) ويبينها انظر: ١٥ صفراً)

- مشارف علم الفلك: هو بل فرد ص ٢١٢ لوحة ١٧، ترجمة اسماعيل حقي

٨- لسان العرب: مادة ثريا، والبدة لابن رشيق ج ٢/٢٥٦

ذاك العالم تام الخصب كثير الكلا" (١).

وتقع اثرياً في مجموعة النور ومن اسمائياً عند العرب النجم وإليه الحشر ودجاجة السماء والنظم (٢) وعند قطرب ميقاتها آخرها طلوع سهيل (٣) وترتبط بها العيوق فلا يكاد يذكر النجم (الثريا) الا ومعه العيوق (٤) وأما دلالاتها في شعره فرفعتها وثروتها يعادلان مجد مهدوحه وجوده :

واصل مجده يعقد الثريا ويداها بالجود موصلتان (٥)

ومن دلالاتها متبوعة تعادل مهدوحه ايا نهشل الطائي والشاعر البحراني تابع يعادل العيوق لها :

وصلاننا فأنتم كالثريا حاضرتنا ونحن كالعيوق
كالرفيقتين في الرفيقتين من أجد (م) أ و "سلمى" لم يوجها في عيوق (٦)

هذا ولعلها حزمة من الضياء المشتركة من ثريا وعيوق ترتد الى سنخ النور المشترك وهو الذي يعادل أصلهما الطائي، يوظف أبعاد المكان في الأرض "أجا" و "سلمى" وهما موطن طيء بعد اليمن، كما يوظف من عالم الضياء التابع والمتبوع في حزمة ضياء ممتشجة فرعاً وأصلاً متحركة ترتد نفسياً الى حب الأرومة الطائية في صورة بصرية ضيائية متحركة تقدم المتبوع مراقباً من تابع في صورة من التأديب الاجتماعي بغية استرضاء مهدوحه طمعاً في عطائه وفيوض يديه.

وأما الجوزاء فهي كوكبة لامعة في السماء شتاء، وهي مجموعة نجوم تدعى الجبار تقع جنوباً بالنسبة لموضعنا من الأرض والجوزاء ثالثة البروج، اذا وصلت نجومها بخطوط وهمية تمثل رأس فارس جبار ممتشق الجسام له صورة عند ابن الصوفي، ويبدو بصورة انسانين رأسهما في الشمال والشرق وأرجلها الى الجنوب والغرب (٧)، ولعل هذه الدلالة التي أفادها البحراني في معادلة هيئة المصلوب بابك الخرمي :

١- الانواء في مواسم العرب: ابن قتيبة ص ٢٢.

٢- مصطلحات الفلك ص ٦٢ رمق متسلسل ٧٤٤

٣- كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية: قطرب ص ١٠٠

٤- الانواء في مواسم العرب: ابن قتيبة ص ٢٤-٢٥ وقد اشترت اليه من قبل

٥- الديوان ٢٢/٨٢٥. ٦- الديوان ٣٩٤٤٠/٥٧٧

٧- راجع: عجائب المخلوقات: الغزويني ص ٦٧ على هامش كتاب الحيوان للدميري، والنجوم في الشعر العربي القديم د. يحيى شامي ص ٢١٨، وعندما تطلع النجوم: بيكر (ر.هـ) ص ٥٥ وصور الكواكب الثمانية والأربعين: عبد الرحمن عمر الرازي الصوفي، وانظر الصورة والأرجوزة، والصورة الفنية في الشعر الجاهلي د. نصرت عند الرحمن ص ٦٩ حيث الجوزاء يومها مسموم، وانظر صورة شكل ٣ ص ١٤١ ينقلها عن الصوفي وغيره.

فتراه مطرداً على اعواده مثل اطراد كواكب الجوزاء (١)

وأما عالم الكواكب فأشغل البحتري منه في شعره خمسة من الكواكب هي: الزهرة، وزحل، وعطارد والمريخ والمشتري، ولعل اقتصاره عليها كان نتيجة ما تناهى إليه علمهم فيها؛ ذلك لأن معاصره ابن قتيبة أدرج هذه الكواكب الخمسة باسم الكواكب الخمس وعدّها من الكواكب السيارة في البروج فقال: "وهذه سيارة في البروج كما تسير الشمس والقمر وكل ما كان فوق الشمس فهو أبداً منها وما كان دون الشمس فهو أسرع منها ثم تشكك بقوله من أن زحل أعلاها ثم المشتري ثم المريخ وعد الشمس متوسطة فوقها ثلاثة كواكب وتحتها ثلاثة، وذكر أن للمريخ اسماً آخر هو بهراما واسم الزهرة "أناهيد" واسم المشتري "البرجس" (٢) وأما دلالاتها في شعر البحتري فتأنت الزهرة التي هي لغة بمعنى الحسن والبياض وهي الكوكب الأبيض (٣) تعادل ببياضها مقترنة مع بهرام (المريخ) كأس المدامة الذهبية وساقيه بطرفيه المسكرتين.

فستى بكأس مدامة ذهبية	وبطرفه كأسان دائرتان
فكانها بهرام وسط ندينا	والزهرة البيضاء مقترنان
مازلت أشربها وألثم خده	وإذا أشاء غناه غناني (٤)

لعلها المدامة التي تذيب الغوارق الاجتماعية وتعادل الاذابة الطبيعية في عالم الكواكب؛ ذلك أن بهرام (المريخ) (٥) وهو رابع الكواكب السيارة ويُعدُّ من الكواكب العليا يتنازل عن عليائه فيقترون مع الزهرة البيضاء والتي هي ثاني الكواكب السيارة ومن الكواكب السفلى (٦).

ويعادل المريخ في علوه ممدوحيه ممن اهانهما صالح بن وصيف مهجوه ذو المكانة الدنيا، شأن كوكب عطارد السيار السفلى والذي هو أقرب الكواكب من الشمس

١- الديوان ٢٩/١

٢- الأنواء في مواسم العرب: ابن قتيبة ت (٢٧٦هـ) ص ١٢٠.

٣- لسان العرب: مادة (زهر)

٤- الديوان ٥١/٩٠٣-٥٢

٥- المريخ (Mars) رابع الكواكب السيارة يبعد عن الشمس ٢٢٨ مليون كم، وله فمران وقطره ٦,٨٠٠ كم يومه يفوق يوماً ب ٢٨ دقيقة وسنته تفوق سنتنا بنحو ٣٢٢ يوماً (مصطلحات الفلك ص ٤٥، ورقمه المتسلسل ٥٩٥) واسمه بهرام في الفارسية وقد أسماه الزمخشري بهرام في تفسيره الكشاف آية الجوار الخمس (الكشاف: سورة التكوين ١٤).

٦- أما الزهرة (Venus) فتأتي الكواكب السيارة في المجموعة الشمسية يبعد عن الشمس ١٠٨ مليون كم قطره ١٢,٤٠٠ كم مدة طوافه حول الشمس ٢٢٥ يوماً وعلى محوره ٢٠ ساعة إلى ٢٥٠ يوماً بسبب جوده الكثيف الذي يحجب سطحه (مصطلحات الفلك ص ٤٦، ورقمه المتعبرس ٦٨٨).

ويسمى المنافق (١)

ثما قام نمرىخ شخص عطارده ولا قمتن لننوم عند النكافع (٢)

ويعادل عطارده عنده في دلالة أخرى في طباعه الممتزجة من كل حسن طباع
ممدوحه ابن نهشل الطائي والجامع بينهما الأفادة من كل خلق حسن ومزاج طيب:
متخلق من حسن كل خليفة كعطارد في طبعه الممتزج (٣)

إنها الصورة النفسية للشاعر التي توظف السمات الدنية له سمات حسان، فلعل
في توظيفه هذا أن يوتر الصورة ودلالاتها في نفس المتلقي.

وأما زحل فتعني لغة الارتفاع (٤) وهي كيوان في السريانية (٥) وهي سادس
الكواكب السيارة والعلاق الثاني بعد المشتري ويطوف حول نفسه في (٣٠) ثلاثين
سنة (٦) وعند المنجمين يُعدُّ النحاس الأكبر والمقاتل (٧) ويعادل في شؤمه ونحسه
مهجوه ابن المغيرة الذي يغير على شعره ويسرقه:

زُحَلِيٌّ قَدْ اسْتَفَادَ مِنَ الشُّؤْ (م) م جليسا ومؤنسا وضجيعا (٨)

وأما المشتري فله أسماء عدة منها البرجيس بالفارسية وبالرومية والعجمية هرمز
وباليونانية ذواش وبالهندية وهستقط وله برجان القوس والحوث (٩) وهو أعظم
الكواكب السيارة حجماً في المجموعة الشمسية يدور حول الشمس في مدة تساوي
١١.٨٦ سنة وحول نفسه في عشر ساعات ودرجة الحرارة ١٥٠ تحت الصفر واسمه
جوبيتر (١٠) وهو الجبار أو المحرق (١١) وهو السعد الأكبر عند المنجمين لأنه يطلع

١- عطارد (Mercury) أقرب السيارات الى الشمس ويسمى المنافق، ويبعد عن الشمس ٥٧,٨٥٠,٠٠٠ كم
يدور حولها في ٨٨ يوماً دون أن يغير وجهه المقابل ويدور حول نفسه في ٨٨ يوماً وقطره ٥ آلاف
كم ولم يكشف له أي قمر حتى الآن (مصطلحات الفلك ص ٤٧ ورقمه المتسلسل ٥٦٠٤، وانظر
المحقق (الديوان) ج ١/٤٠٢، ٤٦٧)

٢- الديوان ١٤/١٩١ ٣- الديوان ٢١/١٦٢

٤- الأزمنة والامكنة: المرزوقي ٢١٨/١

٥- النجوم في الشعر العربي القديم د. يحيى شامي ص ٤١٠، ٢٧ وانظر: لسان العرب: والمنجد مادة (زحل)
٦- مصطلحات الفلك ص ٧٤ رقمه المتسلسل ٨٦٤ (Saturn) له تسعة أقمار اكتشف القمر العاشر له
فلكي فرنسي سنة ١٩٦٦م وثبته بصفة رسمية سنة ١٩٦٧م. ويتميز زحل بنطاقه الحلقي الذي جعله
أعجوبة المجموعة الشمسية وقطره ١١٥,٠٠٠ كم.

٧- محقق الديوان قصيدة ٦/٥١٠ ص ١٢٨٢ الحاشية (٦).

٨- الديوان ٦/٥١٠

٩- شمس المعارف الكبرى ص ٥٤٣

١٠- مصطلحات الفلك ص ٤٠ رقمه المتسلسل ٥٤٧ وهو Jupiter

١١- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي د. نصرت عبد الرحمن صورته شكل ٣ ص ١٤٠ وانظر الصورة في
"صور الكواكب الثمانية والأربعين: عبد الرحمن الصوفي.

في الصيف وكان المصريون يتشاءلون به (١)

وأما توظيفه المشتري في شعره ٦٩ وادل المحاسن المصنعة فيه وتوزيعه جبروت
على الشعري المحرقة والتي تطلع في الصيف أيضاً على ما ذكرنا فتمتد دلالة
الشعري لتشمل الشام ومصر لأنهما قسمان غميصاء شامية وعبور يمانية (جنوبية)
لتعادل امتداد ولاية ممدوحه خمارويه بن أحمد الذي بويغ له على ملك مصر والشام
والشغور ودوره في قمع الفتن (٢)

رأيت تفاريق المحاسن جُمِعَتْ إلى مشتري أهدى إلى القمر الشعري (٣)

هذه من صور الكواكب السيارة في شعره، أما الكواكب فتبدو أحياناً النجوم
نفسها لأن النجوم اشمل في المعنى، ذلك أن عناصر الكواكب متعددة منها الانسانية؛
أن عزيمته تعادل الكواكب فتبيت معه في رحلته الليلية:

ولقد أبيت مع الكواكب راكباً أعجازها بعزيمة كالكوكب (٤)

كما أن عزمات ممدوحه ابن شهاب يضئن داجية الخطوب؛ ويتوقدن والكواكب
مطفأة:

عزمات يضئن داجية الخطب ولو كان من وراء حجاب
يتوقدن والكواكب مطفأ (م) نة ويقطعن والسيوف نوابي (٥)

١- محقق الديوان قصيدة ١٩ الحاشية (١٢) ص ٦٠

٢- المحقق ص ٥٨ الحاشية

٣- الديوان ١٩/١٢

٤- الديوان ٢٨/١٥

٥- الديوان ٢٩/٢٥-٢٦

– الباب الثالث –

الدراسة الفنية

- الفصل الأول : مصادر الصورة في شعر البحري**
- الفصل الثاني : وسائل الصورة في شعر البحري**
- الفصل الثالث : الصورة والبناء الفني للقصيدة البحرية**

ايهذا الأمير اهد مسنا الضـ (م) رُ وُمدَّت يد الخطوب اليها
ولدينسـا بضاعة مزجاة قل خطائبها، فبارت لدينا
ايهذا الأمير اوفينا الكيـ (م) ل بما شئت، او تصدق علينا

البحثري

(الديوان ٩١٠ / ١ - ٣)

الفصل الأول

“مصادر الصورة في شعر البحتري”

- القرآن الكريم
- الحديث النبوي الشريف
- الشعر
- المثل
- التاريخ

ولا جرم أن مصادر الصورة في شعر البحري متنوعة أهمها القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، والشعر والمثل والتاريخ؛ إنها المصادر التراثية التي عبَّ منها فارتوى، فوظفها تعكس إحياءات متعددة في مجال الإنسان وحياته.

ويمكن أن ندرس مصادر الصورة في ضوء مصطلحين هما: "الاقتباس (١) والتضمين (٢)؛ ذلك أن الاقتباس ينسند في مدارجه آيات من القرآن الكريم، وقبسات من أحاديث سيد الرسل؛ محمد - صلى الله عليه وسلم - ويندرج في ظلال مصطلح التضمين مصادر الصورة الأخرى من شعر ومثل وتاريخ ممن علق بالذاكرة الشعبية.

وعلى هذا فالأقتباس من القرآن الكريم، يُشكّل صورة اغوذية عليا؛ لأنها مقتسبة من منبع ديني موروث؛ دين الله الخالد كما يراه الشاعر، والذي يمس أصفى المشاعر واطهرها؛ ذلك لأن قبسات مصدره تخفي وراءها قوة الهية مهيبة، ومحبة إلى النفس المتلقية؛ بأن تجمع الجلالة والجمال بآن، وترتفع بها فوق البشرية وغير البشرية تلك هي قوة الخالق الجبار؛ جل شأنه، وتعالى بالتعظيم ثناؤه؛ فجلال الصورة وجمالها ينبلجان من جلال المرسل الخالق وجماله.

لقد اقتبس البحري من القرآن الكريم، ثلاثاً وستين آية، من ثنتين وثلاثين سورة من القرآن الكريم (٣) شكلت صوراً بارزة في شعره، استنار بها على ما تمثّله منها مما وصل إليه؛ فشعشت في أعماق نفسه وعقله، فشحنت موروثات دينية، ذوات قوى مؤثرة، في نفس المبدع والمتلقي، مما خلدت في الذروة العليا من عقولهم ونفوسهم وبطبيعة شفافه، تقفز إلى خيالاتهم، معززة بانفعال رهيف، وعند أول حافز يثيرهم، أو متّبه للخيال ميسيس.

١ - الاقتباس: لغة قبست منه نارا فأقبسني أي أعطاني واقتبست منه علما أي استفدته.

(لسان العرب: ابن منظور مادة (قبس)، والاقتباس اصطلاحاً هو أن بضمن الكلام شيئاً من القرآن الكريم والحديث الشريف ولا ينسب عليه للعلم به.

- (حسن التوسل إلى صناعة الرسل: الحلبي، تحقيق ودراسة أكرم عثمان ص ٢٢٢، وشرح التلخيص في علوم البلاغة: القزويني شرحه محمد هاشم دويدري ص ٢٠٠).

٢ - التضمين لغة: ضمنه بمعنى أودعه إياه كما تودع الوعاء المتاع وكل شيء جعلته في وعاء فقد ضمنه إياه والمضمن من الشعر ما ضمنه بيتاً (لسان العرب: ابن منظور مادة ضمن).

والتضمين اصطلاحاً: قصدك إلى البيت من الشعر أو القسم فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالتمثل (العمدة: ابن رشيق ج ٢ / ٨٤).

وثمة خلط عند بعض البلاغيين بين المصطلحين إذ أن بعضهم أدخلهما معاً في مفهوم التضمين (تحرير التحبير: ابن أبي الأصبح تحقيق جفني محمد شرف ص ٤٠) وهو خلط نرفضه ونحجج بتحديد القزويني في كتابه الإيضاح ٤١٦ والتلخيص ٤٢٢ الذي فصل بين المصطلحين كما أشرت إليه؛ وعليه أنكي.

ولئن كشف الاقتباس هذا عن شي فانما يكشف فيما يقال عن "نظر الشعراء الى أن القرآن مصدر من مصادر البلاغة المتميزة، وأنه يحمل للإنسان في كل مكان وزمان دلالة لا متناهية ويفسر اشياء تمس حياة الانسان" (١) فالبحثري اقتبس من القرآن الكريم صوراً شتى تنظم شؤون الحياة الاجتماعية؛ منها تذكيره ابراهيم بن الحسن بن سهل الوزير - وفي معرض معاقبته على عريضة كانت منه عليه - تذكيره بقوله عز وجل "يا أيها الذين آمنوا أوفوا بالعقود" (٢) فالآية من سورة مدنية، تأمر المؤمنين أن يلتزموا بمواجب التكليف، لما يعقدون بينهم من عقود الامانات، او لما يتحالفون عليه من المبايعات، ويتماسحون عليه من عقود الله عليهم، في دينه من تحليل حلاله وتحريم حرامه (٣) إنها صورة مقتبسة من كتاب الله تنظم شأننا مهما في الحياة الاجتماعية، تأمر المؤمنين بالايفاء بعهودهم، وان لا يتنكروا لما قد قطعوه من موثيق؛ لما لذلك من أثر في خلخلة الثقة بين الناس، وفقدان الحقوق؛ وجامع الصورة المشتركة أن البحثري يتخشى من ان يتنكر ممدوحه لمواعيده التي عاقد الشاعر عليها في رضاه فيذكره بها في غضبه :

وقال الله : "أوفوا بالعقود" (٤)

وقد عاقدتني بخلاف هذا

إنه يقرأ آثار الغضبة في عيني ممدوحه، وفي اخلاقه، ويجد فيه التغير داخلياً وخارجياً :

تدلُّ على الضغائن والعقود

وفي عينيك ترجمة أراما

غدت، وكأنها زبر الحديد

واخلاق عهدت اللين فيها

فتبعدني على النسب البعيد (٥)

أميل اليك عن ودّ قريب

ثم يقتبس في القصيدة نفسها صورة النبي لوط لما عجز عن رد أذى قومه عن اضيافه الملائكة، فقال متحسراً : "قال لو أن لي بكم قُوَّةٌ أو آوي الى ركن شديد" (٦) إنه يقتبس صورة الضعف الانساني، أمام القوة الطاغية فيقول :

ولا آوي الى ركن شديد (٧)

ومالي قوة تنهاك عني

ولكن صورته النفسية من الداخل تتأبى أن تلين أو تستخذي، فأتونه النفسي

يتأجج، فما يكاد يسترضيه ويتواضع اليه لتلين جانبه، حتى تشور نفسه من جديد؛

ولعل التوتر المقتبس هذا أن يثري الصورة الفنية :

عليّ لثُرت ثورة مستقيـد

ولـو أني اشاء وانت تربـي

١- بحث بعنوان: "الاقتباس والتضمين في شعر عرار" الدكتور موسى سامح ربابعة، نشر في مجلة دراسات

المجلد التاسع عشر (١) العدد الأول ١٩٩٢ ص ٢٢٢.

٢- الكشف: الزمخشري ج ١ / ٣٢٠

٣- سورة البائدة: ١

٤- الديوان ٢٤٢ / ٤-٥-٦

٥- الديوان ٢٤٢ / ٢٢

٦- الديوان ٢٤٢ / ١٧

٧- سورة هود: ٨٠ وتفسير الكشف ج ٢ / ٢٢٧

ظلمت أخاً لو آلتبس انتصاراً غزاك من القوافي في جنود (١)

وفي مجال الحياة الاجتماعية؛ يقتبس الشاعر موقف أخوة يوسف وصورتهم النفسية، وهم يتذللون أمام أخيه يوسف - عليه السلام - وهم كانوا ألقوه في الجُبِّ صغيراً، وما هم أمامه يتوسلون إليه لمدِّ العون إليهم، بقَدْ أن أعيتهم يد الخطوب ومنعتهم من تحقيق مبتغياتهم فيقول:

أيهذا الأميراً قد مسنا الضُّـ (م) رُّ، وَمَدَّتْ يد الخطوب إلينا
ولدينا بضاعة مزجاة قَلَّ خُطَابُهَا، فبارت لدينا
أيهذا الأميراً أوف لنا الكيـ (م) ل بِمَا شِئْتِ، أو تصدِّق علينا (٢)

لقد تقيَّص الشاعر - فيما يبدو لي - شخصية أخوة يوسف المستجدية، ووظف ممدوحه يناسب يوسف النبي الذي يعرف أخوته ممن كادوا له صغيراً، وهم الآن أمامه في ضعف واستجداء؛ مسَّهم الأذى وببده مفاتيح الأمور - ومغالقها، فماذا يفعل بهم؟ إنها صورة إنسانية مستلهمة من كتاب الله تبرز تحايل أخوة يوسف في آتجارهم ببضاعة كاسدة بغية تأخير بيعها لكسب الوقت للتحسس والتجسس ولا استدرار العطف عليهم، وإيصال شكواهم إلى أعلى مستوى في دولة العزيز للنظر في شأنهم.

وإنها لصورة مؤثرة عندما يلتقي خصمان أخوان، يستجدي الفريق الضعيف الآن القوي الباغي سابقاً؛ من عزيز اليوم، ضعيف الأمس، يعرفهم وهم له منكرون، إنها صورة نفسية حادة اللقاء، حارة النتائج فكيف صورهم الخالق عز وجل؟ قال: "فلما دخلوا عليه قالوا: يا أيها العزيز مسنا وأهلنا الضر، وجئنا ببضاعة مزجاة، فأوف لنا الكيل وتصدق علينا، إنَّ اللهَ يجزى المتصدقين" (٣)

ألا ترى أن هذا التناص (٤) مقصود أكسب شعره خصوبة واثراء لانه وظف قدرة إيحائية أخرى لصورة موقفه من أميره وممدوحه، ولكن بعد أن أجرى تحويراً مقصوداً عن المقتبس عنه؛ ذلك أن الشاعر ينادي أميره بحرف نداء للقريب أيهذا الأمير! وأن الضُّرَّ قد لحق به، وبار شعره الذي يعادل بضاعة من قمصهم لغاية متوخاة، وكرَّر النداء لاستئذان قلبه للولوج به على سرعة ملحاح، ليجني مبتغاه في الاستجداء، وبضاعته شعره الذي يراه بائراً على محمل من الاستجداء المتواضع.

أما صورة أخوة يوسف فموقفهم عندما دخلوا يتحوَّرون في طريقة العرض وإن كان الجامع بين الموقفين استجداء في موقف ضعف، من مشكو إليه في موقف حل وعقد،

٢- الديوان ٩١٠ / ١-٣

١- الديوان ٢٤٢ / ١٩-٢٠

٣- سورة يوسف ٨٨ وانظر تفسيرها في الكشف ج ٢ / ٢٧٢.

٤- التناص: تضمين نص لنص آخر وهو أبسط تعريف له أو استدعاؤه، وهو تفاعل خلاق بين النص المتسحضر والنص المستحضر، فالنص ليس إلا توالداً لنصوص سابقة.

- انظر: التناص: -الظاهرة واشكاله المنهج- د. أحمد محمد قدور بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي الثالث

بجامعة اليرموك ١٩٨٩ ص ٨، والتناص في معارضة البارودي د. تركي مفيض، أبحاث اليرموك ص ٩٠.

ذلك أن خطابهم ليوسف كان بأداة للبعيد لأنهم لا يعرفونه وكان قد كاد لهم وأخذ أخاهم منهم بمكيدة من قبل فخاطبوه: "يا أيها العزيز" ثم تحوّر النص لأن الضر اقتصر على الشاعر، بينما امتد ليشمل أهل يوسف، أهل المشتكى والمشتكى إليه، فكانت الصورة النفسية متفاوتة التأثير في نفس المتلقي يوسف وأخوته، لأن يوسف عليه السلام - يدرك أنهم أخوته وإن الأذى قد شمل أهله وأباه يعقوب - عليه السلام - فقد كان يعرفهم وهم له منكرون. أما الأذى فمُسَّ الشاعر دون أهله.

ومن هنا ندرك أن التناص؛ بالاقتراس هنا قد أكسب الصورة خصوبة وأثراء وإحياءات أخرى بعد استيحاء صور التناص.

ويشكل من حادثة الاسراء صورة طيفية في أنموذجها الأعلى:

بعثت طيفها إليّ ودوني	وَحَدُّ شهرين للمهاري العتاق
زار ومنها من الشام فحياً	مستهما صبا بأعلى العراق
فمضى ما قضى وعاد إليها	والدجى في ثيابه الأخلاق (١)

لقد شكّل من حادثة الاسراء صورة طيفية من عناصر مختلفة؛ وبتحويل في اتجاه الطيف ومكانه، ولكن في بؤرته المركزية ما يدل على تمثّل الحادثة، والاهتداء برويتها بجامع كسر النواميس التي تحول دون اتصال المحب بحبيه، ولأجل قضاء حاجة المستهام بالمستهم، وذلك لمجرد لمس اللاشعور الجمعي في حادثة الاسراء التي أسرى الله عز وجل بعبده محمد - صلى الله عليه وسلم - من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى ليلاً، من مكة إلى الشمال الغربي إلى بيت المقدس، والمسافة المقدرة بين المسجدين تستغرق مسيرة شهرين على ما يذكره ابن هشام من أن أكثر الناس من قرّش قالوا مكذّبين الحادثة "والله إن العير لتطرد شهراً من مكة إلى الشام مدبرة وشهراً مقبلة أفيزهد ذلك محمد في ليلة واحدة ويرجع إلى مكة؟" (٢)

وفي صورة الطيف تحوّر في الاتجاه، فمحبوبته في الشام غرباً ترسل طيفها ليلاً إلى حبيبها الشاعر في العراق شرقاً، وهنا بعد منتصف الليل، فمضى من هيامه حاجته وعاد إليها - في الليلة نفسها وقبل أن يخلع الدجى ثيابه القديمة بيزوغ النهار، بعد أن امتشج طابع الرحلة الطيفي بقداسة الرحلة وبشريتها في سمو ديني تاريخي تنكسر الحواجز التي تعيق الاتصال بين المحبين في تشكّل طيفي حركي يفاير اتجاه الرحلة، إنه يقتبس من بؤرة الاسراء شعاعاً يهتدي به في رحلة طيفه وتشكله، وعلى راحلة المهاري من النياق واسعة الخطو (٣) تعادل البراق (٤) في سرعتها.

٢ - السيرة النبوية: ابن هشام ج ٢ / ٣٣.

١ - الديوان ٥٧٢ / ٤-٦

٣ - المهاري: نياق تنسب إلى مهرة بن حيدان واسعة الخطو (لسان العرب: مادة مهر)

٤ - البراق: دابة كانت تحمل عليها الأنبياء قبله، تضع حافرها في منتهى طرفها (السيرة النبوية: ابن هشام

ويشكل من دلالة البرق الذي "يكاد البرق يخطف أبصارهم" (١) و "يكاد سنا برقه يذهب بالأبصار" (٢) والذي يُعدّ للمقيم رغباً وللمسافر رهباً "ومن آياته يريكم البرق خوفاً وطمعاً" (٣) يشكلّ منه قوة هداية وكشف " فيعادل خيال محبوبته ببرق "وجرة" (٤) إذ لمع بين مكة والبصرة في منحى صوفي تواجدي من جانب واحد :

أهلاً بذلكم الخيال المقبل فعل الذي نهواه أو لم يفعل
برق سري في بطن وجرة فاهتدت بسناه أعناق الركاب الضالّ (٥)

وفي مجال الجبلّة الانسانية وفطرتها يرى الباحث في النص القرآني منبعاً ثراً قادراً على إخصاب شعره واثرائه، لما يحمله به ومنه من طاقات إيحائية يجير بعضها لخدمة غرضه بتحبيدها عن غرضها الرئيس، وإن كانت الصورتان تعكسان ومن بؤرة واحدة ضعف الجبلّة الانسانية بزلتها، فما هو يهجو ابن أبي قماش ويعزو خطاه الى النسيان الآدمي فأدم النبي عليه السلام كان قبله عاهد الله فنسي :

إن كنت أنسيتها فلا عجب قد عاهد الله "آدم" فنسي. (٦)

وهذه الجبلّة مقتبسة من قوله تعالى : "ولقد عهدنا الى آدم من قبل فنسي ولم نجد له عزماً" (٧)

فأدم النبي -عليه الصلاة والسلام- نسي ما كان عاهد الله تعالى عليه الا يأكل من الشجرة التي نهاه الله سبحانه عن أن يأكل منها فلم يصبر عما نهاه عنه من قبل ولم يصبر على ما تذكره بعض التفاسير (٨).

ولذا فلا عجب اذا نسي مهجوه ما كان قطعه عليه من عهود، لانه من جبلّة آدم التي جبلت على النسيان، وعلى هذا فإن الاقتباس تحول في غير تماثل قام بين مهجو وبين آدم النبي على فارق ما بينهما من حيث الدرجة وتماثل الى حد ما في اتيان المعصية التي نهاها عنها، وهو اقتباس كما ترى لخدمة غرضه وموقفه واثراء رؤيته في مهجوه ونسيانه ما كان عاهد عليه الشاعر من قبل.

١- سورة البقرة: آية ٢٠.

٢- سورة النور آية ١٧.

٣- سورة الروم: ٢٤ وفي الكشاف خوفاً من الصواعق وطمعاً في الفيث (تفسير الكشاف: الزمخشري ج٢ / ٢٠١ تفسير آية ٢٤).

٤- بطن وجرة: موضع بين مكة والبصرة على ثلاث مراحل من مكة طولها أربعون ميلاً (معجم ما استعجم: الكبرى ج٢ / ١٢٧٠ مادة (وجر)).

٥- الديوان ٤٦٥ / ٦

٥- الديوان ٦٧٤ / ١-٢.

٨- تفسير الجلالين تفسير الآية ص ٤٢٢.

٧- سورة طه ١١٥

ويقتبس البحتري اقتباساً جزئياً لماحاً وهو الذي يقول:

والشعر لمح تكفي اشارته
وليس بالهذر طَوَّلَتْ خُطْبُهُ (١)

يقتبس موقف السامري وقصته مع موسى وقومه في حرق حُلِيِّهم لصوغ عجل معبود ألقى عليه قبضة من التراب كانت بيده جمعها من موطيء قدم فرس أرسله الخالق إلى موسى مع جبريل عليهما السلام لمقابلته في ميقات محدد على طور سيناء - فأعمل الريح خواراً له، فظن بنو إسرائيل أنه الهيم في بعد ترائي وقبس قرآني في سورة طه وتفسيراتها، ولما رجع موسى عليه السلام عاقب السامري بأن لا أساس بينه وبين أي أحد من قومه عقوبة له، وكل من يلمسه السامري حُمّ الماس والمموس. (٢)

فلنستمع إلى مشهد يوظف البحتري قبساً لماحاً بأبعاد مختلفة في مدح محمد عبد الله بن طاهر الوزير:

لبي حرمة مذ اربعون أوعدها	حججاً، ولست عن القديم بناس
ولقد رجعت إليك بعد ملاوة	فقبلت رجعة وابق مساس
فاخفض جناحك لي وصني إنني	كالسامري محرم بمساس (٣)

فحرمة الشاعر منذ اربعين حجة وغياب موسى عن قومه لملاقاه ربه كانت اربعين ليلة "وواعدنا موسى ثلاثين ليلة واتمناها بعشر فتم ميقات ربه اربعين ليلة" (٤) فدلالة الاربعين في السياق دلالة موحية تكثف أبعاد الصورة الاقتباسية من القرآن الكريم وتكتمل الصورة المستوحاة بذكر السامري وتحريم مساسه لقول تعالى: "قال فما خطبك يا سامري" قال بَصُرْتُ بما لم يَبْصُرُوا به، فتبضت قبضة من أثر الرسول فَنَبَذْتُهَا وكذلك سَوَّلَتْ لي نفسي" قال فاذهب فإنك لك في الحياة أن تقول لا مساس، وإن لك موعداً لن تُخْلَفَهُ وَاَنْظُرْ إِلَى إِلَهِكَ الَّذِي ظَلْتَ عَلَيْهِ عَاكِفاً لَنُحَرِّقَنَّهُ ثُمَّ لَنَنْسِفَنَّهُ فِي الْيَمِّ نَسْفًا" (٥) إن صورة السامري في اللاوعي الجمعي ذات دلالة على عصيانه موسى وإشراكه قوم موسى لله، فعاقبه موسى بالعزل وعدم امساسة ولكنه بتأييد الهي حيث عوقب من كان يمس بالحمى، ولكن البحتري أخذ من دلالة السامري حرمة مسه بأذى لأنه يؤدي من يؤديه ولكن له حرمة قديمة عند ممدوحه لم يجن ذنباً ليستأهل بسببه القصاص.

إنه اقتباس كما ترى لخدمة غرضه ونفسه ورؤيته في السامري من حيث مساسه لإذاه ولكن القبس الجزئي هذا ينشط تداعيات قصصية وردت في القرآن الكريم

١ - الديوان ١٦/٦٨

٢ - تفسير الكشاف: الزمخشري ج٢ / ٤٤٥ طه: ٩٦. وتفسير ابن كثير ج٣ / ١٦٤ / ١٦٥.

٣ - الديوان ٤٧٣ / ٧٨ - ٨٠. ٤ - الاعراف: ٤٢. ٥ - سورة طه ٩٤ - ٩٧.

تتداعى لها الصور القيسية بمجرد مسها مساً خفيفاً لمأخاً، فتتأقى الصورة بتداعياتها منحرفة عما وردت فيها بالأصل وذلك للافصاح عن رؤية الشاعر وتجسيده إياها، وهذا من واجبات الاقتباس وادواره.

وفي مجال الحرب وجودة الصنعة يقتبس جزءاً من آية لخدمة فنه وشعره بجامع اتقان الصنعة عند النبي - داود عليه السلام - في صنّعته والشاعر في صنيّعته.

سوائر شعر جامع بدد العلا تعلقن من قبلي، واتعبن من بعدي
يَقْدَرُ فيها صانع متعمِّلٌ لاحكامها تقدير "داود" في السُّرد (١)

فالاقْتباس كما تلحظ من قوله تعالى: "ولقد آتينا داود منا فضلاً يا جبال أوبي معه والطير وألّنا له الحديد أن اعمل سابغات وقدر في السرد، واعملوا صالحاً إني بما تعملون بصير" (٢) وفي مجال الحرب يقتبس من سورة الفتح ما يوري باسم الفتح بن خاقان على نحو استبشاري به في محمل مدحي، يكتف معنى "الفتح" لتدل على نصر وبشر أولاً وعلى البثناء على الفتح ممدوحه ثانياً في صورة قيسية ما تكاد تتلقاها النفس حتى يقفز الى الذهن معنيان لها لا واحد فحسب. كما في قوله في ابن خاقان:

قد جاء نصر الله والفتح وشقّ عنا الظلمة الصّبح
وزيّر ملك ورجا دولة شيمته الانعام والصفح
وكل باب للندى مغلق فانما مفتاحه "الفتح" (٣)

وهذا مقتبس كما تعلم من قوله تعالى: "إذا جاء نصر الله والفتح" (٤) وقد حور في النص المقدس ما يلائم الوزن وكثف دلالة الفتح في عروض البيت الأول وضرب البيت الأخير وشحنه دلالة اضافية فائرى النص به .

**

وفي عالم النبات يستوحي من دلالة الزقوم وطعمها المر ما يناسب طعام مهجوه الذي أباته عنده، وسقاه الماء الذي يعادل غسيلين جهنم، في صورة نفسية مستوحاة مما يعذب به الكافرون يوم الحشر؛ معتمداً على ما لدلالات الزقوم والغسلين من ظلال موحية، وامتدادات واضحة المعاني، في لاوعي متلقيها الجمعي كما في هذه الصورة الهجائية لأبي عبيد الله الحلبي:

أطعمتنا الزقوم حين أبتنا في خانها وسقيتنا الغسلينا (٥)

٢- سورة سبأ: ٩-١٠.

٤- سورة النصر: ١.

١- الديوان ٢٩٠ / ٩-١٠.

٢- الديوان ١٩٦ / ١-٤، ٤.

٥- الديوان ٨٧٤ / ٧.

ونلاحظ في اقتباسه اعتماده على احياء الكلمتين في القرآن الكريم؛ ذلك لان الزقوم شجر كربه الرائحة مر الثمر، نبات في جهنم ذكر مفصلا ثلاث مرات في كتاب الله تعالى "أذلك خير نزلا ام شجرة الزقوم (١)".

وقوله "ان شجرة الزقوم طعام الاثيم، كالمهل يغلي في البطون، كغلي الحميم" (٢) وقوله: "ثم إنكم أيها الضالون المكذبون، لا تكون من شجر من زقوم" (٣) وأما احياء الغسلين فذو دلالة تراثية يكتسبها المتلقي المسلم مما عرفه من قول الحق سبحانه "ولا طعام الا من غسلين" (٤) وهو صديد جلود أهل النار.

وفي عالم النبات يستوحى من دلالة شجرة الرضوان ما يعادل بيعة أهل الرأي للمعتز بالله ببيعة الرضوان تحت شجرة سمرة؛ لما لهما من جامع اجماع أمرهم على تحقيق هدف موحد فيه رضاء الله تعالى:

جمعت قلوبهم اليه ببيعة كانت شبيهة ببيعة الرضوان (٥)

وهذا مقتبس من معنى قوله تعالى: "لقد رضي الله عن المؤمنين اذ يبايعونك تحت الشجرة" (٦) إنه اقتباس المعنى لا اللفظ، معتمداً على ثقافة المتلقي فيما يحفظه من تراث.

وفي مجال العمران يستلهم وعيه الثقافي من صرح بلقيس الممرد، وعرش فرعون مصر وقصوره ويقارنها بما وصل اليه التمدن العمراني في عصره من بناء البركة وقصر الزو العائم فوق دجلة فيستصغر صور العمران في الماضي على عظمته - أمام ما وصل اليه العمران في عهد خلفاء بني العباس فما هو يمدح المعتز ويصف قصر الزو العائم على سفينة في دجلة في صورة نفسية تقلل من شأن فرعون وملكه اذا قيس بقصر الزو هذا، فيقول:

تعجبت من فرعون إذ ظن أنه له لان النيل من تحته يجري
ولو شاهد الدنيا وجامع ملكها لقلّ لديه ما يُكثّر من مصر (٧)

في شارة مقتبسة من قوله تعالى: "ونادى فرعون في قومه قال: يا قوم أليس لي ملك مصر وهذه الأنهار تجري من تحتي" (٨)

٢- سورة الدخان: ٤٢ - ٤٦.

١- سورة الصافات ٦٢.

٣- سورة الواقعة ٥٢ وليس من شجرة كما في حاشية (٧) ص ٢٣٢٣ التي عند المحقق ج ٥ / قصيدة ٨٧٤ / ٧.

٥- الديوان ٨٣٤ / ١٤

٤- الحاققة: ٢٦.

٦- سورة الفتح ١٨ وفيها ان رسول الله (ص) حين بلغه مقتل عثمان قال لا نبرح حتى نناجز القوم فدعا المسلمين الى البيعة فبايعوه تحت الشجرة (السيرة النبوية: ابن هشام ج ٣ / ٢٠٢).

٨- سورة الزخرف: ٥.

٧- الديوان ٤١٥ / ١٢ - ١٣

ويقول :

أتحسب مصر أن قلبي يحبها وقد جرعتني فيك ما جرعت مصر
 طغى إذ جرت أنهارها تحت عرشه وتاه بها فرعون قبيها هو الكفسر (١)
 وفي وصفه بركة التوكل يستلهم - لدقة ابداعها - ما كان أدهش بلقيس لما عرض
 صرحها الممرد عليها بعد أن أوتي بعرشها في عهد سليمان عليه السلام.
 كأن جن سليمان الذين ولوا ابداعها فأدقوا في معانيها
 فلو تمر بها بلقيس عن عرض قالت هي الصرح تمثيلاً وتشبيها (٢)
 وفي قوله يمدح المعتز في بنائه الجديد :

خير مبهج وبنيان يمن في منيف عن السماك مشيد
 فوق صرح ممرّد من قوار (م) ير غريب التأليف والتمريد
 لو بدا حسنه لجنّ سليما (م) ن لخرّوا من رُكّع وسجود (٢)

إنها صور مقتبسة مما ورد في كتاب الله العزيز الذي يقول : "وجنتك من سبأ
 بنياً يقين، اني وجدت امرأة تملكهم واوتيت من كل شيء ولها عرش عظيم" (٤) وقوله
 عز وجل : "قيل لها ادخلي الصّرح فلما رأته حسبتّه لجة وكشفت عن ساقها قال إنه
 صرح ممرّد من قوارير" (٥)

ونلاحظ ان القرآن لم يسم المرأة لكن الشاعر ذكرها باسمها فحملها دلالة تراثية
 وأخرج ليس بني الانسان عن قدرة التعمير والابداع فيها بل جن سليمان المأمورين
 بأمره ولو راوا الابداع على قدراتهم لسجدوا من روعة ما يرون.

ونلاحظ أحياناً في اقتباساته أنه يغير في نظم الآية تقديمياً وتأخيراً وذلك طلباً
 للقافية والوزن، فها هو مثلاً يشير الى أصل ممدوحه النصراني من آل وهب،
 يوظف لاغضابهم الجهر بآية من سورة الاخلاص :

فإذا عزمتم على مساءتهم فاجهر بـ "لم يولد ولم يلد" (٦)

ذلك لأنّ معتقدهم يمنعهم من النطق بالأخلاص والتنزيه، وانما معتقدهم تثليثي
 يصلّب وان المسيح - عندهم - هو ايه الله وهذا ينفيه الحق بقوله : "قل هو الله أحد،
 الله الصمد، لم يلد ولم يولد، ولم يكن له كفواً أحد" (٧)

٢ - الديوان ٩١٥ / ١٥-١٦

٤ - النمل: ٢٢ - ٢٣

٦ - ٤/٢٢٠

١ - الديوان ٤٤٦ / ٢-٤

٣ - الديوان ٢٨٦ / ٢٣ - ٢٥

٥ - سورة النمل: ٤٤.

٧ - سورة الاخلاص ١-٥.

وأما الاقتباس من حديث النبي صلى الله عليه وسلم فقليل إذا قيس بما اقتبس من القرآن الكريم فلم يزد عن حديثين صحيحين ركز بهما على سنة النبي في إعفاء اللحي وقص الشوارب والاستعاذة بالله من النقص بعد الزيادة. وأدرج المفهرس حديثاً لم أجده في مخطاته، بل هو إلى الامثال أقرب ونسب للنبي - صلى الله عليه وسلم حديثاً ليس له، أدرجه غير محور في نصه. كما توضحه الصور التالية :

أما الصورة المقتبسة مما صحَّ من حديث شريف فانبجست تركيز على إعفاء اللحي واحفاء الشوارب اقتباساً من حديثه عليه السلام في كتاب الطهارة "خالفوا المشركين، احفوا الشوارب وأوفوا اللحي" (١) وقوله: "احفوا الشوارب واعفوا اللحي" (٢) وقوله صلى الله عليه وسلم "حزوا الشوارب وارخوا اللحي، خالفوا المجوس" (٣) ويقتبس من أحاديثه عليه السلام مخالفة المشركين والمجوس في هيئاتهم، وعلى هذا فانبرى البحتري يأخذ على مهجوه عبید الله بن عبد الله بن طاهر نتفه شعر لحيته، وتركه شعر ذراعية مسترسلا في رده على مهاجاة بينهما :

أعفى ذراعيه وأنحى على
يمدحه القوم ويهجوهم
لحيته بالنتف يحفيها (٤)
ما شكر النعمة حاجيها

ويبدو أن البحتري كان مستناً معنى اللحية محفئ الشارب، ذلك لأن ابن الرومي معاصره عاب عليه طول لحيته بتقصيدة طويلة منها قوله :

البحتري ذنوبُ الوجه نعرفه
وما رأينا ذنوب الوجه ذا أدب (٥)

ولعل تركيزه على صورة اللحي مع أن في أحاديثه عليه السلام من صور أعم واشمل إن يفسر اهتمامه بالشكل أكثر من اهتمامه بالمضمون، ولورد على المهاجاة بينه وبين غيره من الشعراء متذرعاً بتسننه، بينما ينتقص التسنين غيره.

واقتبس البحتري جزءاً لما حأ ما قاله النبي صلى الله عليه وسلم - في باب ما يقوله إذا ركب إلى سفر الحج وغيره متعوذاً من شر الرجوع من الإيمان إلى الكفر أو من الطاعة إلى المعصية فقد ورد دعاؤه عليه السلام على ما يروى عن عبد الله بن سرجس قال: كان رسول الله صلى الله عليه وسلم إذا سافر يتعوذ من وعشاء السفر

١- صحيح مسلم كتاب الطهارة ج ١/ ٢٢٢ حديث رقم ٥٤.

٢- صحيح مسلم ج ١/ ٢٢٢ حديث رقم ٥٢.

٣- صحيح مسلم كتاب الطهارة ج ١/ ٢٢٢ حديث رقم ٥٥.

٤- الديوان ٩٢١ / ١-٢ وانظر مناسبة القصيدة والمهاجاة بينهما في الهامش.

٥- ديوان ابن الرومي ج ١ / ٤١٠. وقد اغرم ابن الرومي بهجاء ذي اللحي الطويلة كما تقول الدكتور

نازك نازك في كتابها: كل ما قاله ابن الرومي في الهجاء وقد ذم ابن الجوزي طول اللحي وعدها

من علامات الحمقى (أخبار الحمقى والمغفلين: ابن الجوزي ج ١٢ / ١٦).

وكآبة المنقلب والخور بعد الكور، ودعوة المظلوم وسوء النظر في الامل
والمال“ (١).

واقتبس الباحث جزءاً لمّا حاً من حديثه -عليه السلام- ولكنه متحول في غير
تمائل؛ اتخذ بعداً جديداً وانحرافاً عن سياقه في نص الحديث تقديمياً وتأخيراً في
صورة انعكاسية نحو الأسوأ كما في قوله :

واستحدثت لي أبدال برمت بها بالكور حور وبالبنيان تقويض (٢)

إنه اقتباس لمّا ح مستمد مما كان استعاذ منه النبي الكريم وهو تحرير يردي؛
بالإنسان من صلاح الى فساد، إنها صورة التغير الشمولي التي تبدل الإنسان من أسعد
الحال الى أتعسه، لقد اقتبس من الحديث معناه وصورة التغير الى الأسوأ فيه،
ليضيف تغييرات ممتدة لتقويض البنيان، وتبدل الاحوال على نحو يتبرّم لحلولها
الشاعر في حركة رصد للاحداث وسوء المنقلب بوعي جديد ومن زاوية رؤيته،
وتجربته الخاصة.

وأما الاقتباس الذي لم أجده في مظانه والذي الى الامثال أقرب فهو توظيفه
”زرغبا تزدد حبا“ والذي أرجح أنه مثل لا حديث (٣) وعلى هذا فندرس صورته في
تضمينه الامثال.

وأما الاقتباس الموهوم غير المحور فدرجه اياه حديثاً ليس صحيحاً هو ”دفن
البنات من المكرمات“ في معرض عزائه ابا الحسن بن الفرات عن أبيته فيقول :

ومن نعم الله لا شكّ فيه بقاء البنين وموت البنسات

لقول النبي عليه السلا (م) م دفن البنات من المكرمات (٤)

ليعزز به فلسفته الخاصة بمقت النساء وكيل التهم غير المقنعة اليهن (٥) ويبدو
أن حرصه على ابراز صورة المرأة مشوهة اقتضى منه أن يتشبه بحديث لم يتأكد من
صحته (٦) قولاً وسنداً، ليعزز ما يذهب اليه لخطورة نظريته، وسقم توجهه.

١- صحيح مسلم كتاب الحج ج٢/٩٧٩ حديث رقم ٤٢٦، وفي الهامش اشارة الى أن في معظم نسخ
صحيح مسلم الحور بعد الكون (بالنون) يروون عن عاصم وأجاز الترمذي الروابطين بالنون والراء كون-
وكور. وخرج معنى الكون الى الاستقرار والمقصود بالكور العمامة اذا لفت بمعنى الاستعاذة من الرجوع
عن الجماعة أي الاستعاذة من فساد الأمور بعد صلاحها كفساد العمامة بعد استقامتها على الرأس.
وانظر الحديث في المعجم المفهرس للفاظ الحديث النبوي ج٦/ ٧٢ مادة (كور) والمصادر التي اشار
لها.

٢- الديوان ٨/٤٨٩

٣- لم أجد في احاديث الرسول (ص) على الرغم من رجوعي الى أصل المادة في المعجم المفهرس
الفاظ الحديث ولكن وجدته في مجمع الامثال للميداني (ج٢/ ٢٢٢ رفته ١٧٣٢)

٤- الديوان ١٥١ / ٤-٥

٥- انظر قصيدته ١٢ في تعزيبه ابا نهشل عن ابنه.

٦- كشف الخفاء ومزيل الالباس: العجلوني ج١/ ٤٠٧ وهو من امثال الميداني ج١/ ١١٤ ص ٦٦٩.

وأما التضمين فهو نموذجية صفري يجاور الاقتباس: "النموذجية العليا في اللاوعي الجمعي" ولكنه يقل عنه عادة في درجة الانفعال لأن صورة القبس وما يقتبس منها من مصدر الهي أو نبوي، وعليه فتعامل الصورة العليا مع مشاعر دينية لها تفرد خاص بها. أما النموذجية الصفري فتختلف عنها في المصدر والتوظيف، ذلك أن التضمين يستصدر الصورة الفنية من توظيفه الأشخاص أولا والوقائع التاريخية ثانياً والأمثال والحكم ثالثاً و تضمين اشعار غيره رابعاً.

لقد تبين هذا من خلال استقراء شواهد التضمين وصوره في ديوان البحري. أما النموذجية الصفري المتعلقة بالأشخاص، فتمتد في العصر الجاهلي البعيد، والإسلامي القريب سواء كانوا زعماء سياسة أو أدباء محترفين، وأعلاماً أسطوريين. ممن ضمنهم البحري في شعره، كانموذج يغني قليله عن كثيره كما في مدحه أبا سعيد الثغري، ويذكر قتاله محمد بن عمرو الشاري الخارج على دولة بني العباس في نحو سنة ٢٢١هـ وانتصار أبي سعيد عليه، وهروب ابن عمرو على فرس نزق مرعوبا يجتاز به نهر دجلة العريض العميق دونها غرق على أنه لعمقه يفرق عمليق العربي الذي يوصف بطوله الأسطوري أو يحد من اجتياز عوج بن عناق له في تضمين أسطوري لعمليق وعوج لابرار صورة المهزوم خوفاً، الممتليء رعباً من وقعات ممدوحه أبي سعيد الثغري:

ومضى ابن عمرو قد أساء بعمره	ظنا ينزق مهره تنزيقاً (١)
ركبت جوانحه قوادم روعه	يخذفه خذف المرير الفوقاً
فاجتاز دجلة خائضاً وكأنها	قعب على باب "الكحيل" أريقاً
لو خاضها عمليق (٢) أو عوج (٣) إذا	ما جوزت عوجاً ولا عمليقاً
لولا اضطراب الخوف في أحشائه	رسب العباب به فمات غريقاً

ألا ترى أن في تضمينه علمين يمكن أن نعد تركيبتهما من عوالم الأساطير لضخامتهما، قد نفخا في الصورة حياة جديدة، وأثريا النص بها أوحياه من تحريك صورة الهارب من ملاحقة أبي سعيد، ذلك أن ابن عمرو الشاري وثى مدبراً في صورة حركية نزقة - وعلى جواده، مهره فتى يستحثه طلباً للنجاة، يحثه حثاً

١- الديوان ٥٧١ / ٣٦ - ٤٠

٢- عمليق: جمعها عمالقة وهم قدماء العرب وخاصة أهل شمال الحجاز مما يلي شبه جزيرة سيناء، فتحوا مصر باسم الشاسو (الرعاة) وهم الهكسوس عند اليونان وكان اسمهم عند البابليين مالبق فأضاف اليهود لهم "عم" بمعنى الشعب فصار اسمهم "عمالبق"، وكان موطنهم في الغالب شمالي العقبة (الموسوعة العربية الميسرة: مادة عمالقة مجلد ٢/ ١٢٢٥).

٣- عوج هو ابن عناق بنت آدم عليه السلام أول بغية في الأرض، ولدها عوج ضخم الجسم طويل القامة لم يفرقه الطوفان ولا بلغ ماؤه الأبعد جسده وعمر إلى زمان فرعون، وقطع صخرة على قدر عسكر موسى وحملها على رأسه ليطرحها عليهم إلا أن طائراً في قصة أسطورية نهبها فتغلقت بين كتفيه ومنعه من الرؤية (أخبار الزمان: لأبي الحسن المسعودي (ص ١١٦ - ١١٧)).

وينزقه تنزيقاً في صورة صوتية اسنانية لثوية صريرية يخيل أن أسنانه تصطك وهو يتعجل الخلاص للهرب، وتحول المهر في طاقته المتعجلة، فراكبه ينزقه ويستعجله، وتحول في تركيبته طائراً بجوانح وقوادم لشدة الروع، اجنحته تدفع الهواء ورأس كالسهم يخترق مسيره في هروبه، حتى تحول نهر دجلة العظيم في مائة وسعته الى ما يشبه قدحاً امريق ما فيه من سائل، فلم يفرق الهارب ومهره.

حتى يخيل الى المتلقي أن عدستي عينه قد صغرتا الكبير لها أصابه من روع اذهب لبه وقلب له كنه الحقائق فرأى دجلة على ضخامته ماءً منكفئاً من قدح غليظ، على الرغم من أن دجلة عميق الغور، مصعب اجتيازه، حتى أن عظماء البشر ممن ضرب المثل بعملاقية أجسادهم كعمليق أو عوج يتوقفان عند عبابه تحسباً من الايخوضاء، فتضمينه (عوجاً) ألقي في الصورة تحريكاً جديداً إذ أوحى الى المتلقي صورة "عوج" الاسطورية "وهو الذي عجز الطوفان عن اغراقه، بل إنه طلب السفينة ليغرقها لولا أن الله تعالى أعماه عنها، كما أوحى بدلالته صورة صراع موسى النبي معه ليقتله وبتأييد إلهي، ولموسى أيد قوية فكادت وثبته عشرة أذرع وطول عصاه مثلها وطوله كثيراً فوثب اليه فلم يضرب بطرف عصاه الا عرقوبه فستط لثقل الحجر المطوق عنقه فقتله ووافق ستوطه عرض النيل" (١).

الا ترى أن تضمين "عوج" هذا قد دفع باثراء الصورة عامة، وتجسيد صورة النهر العميق الذي اجتازه خاصة هارب مذعور، لينقل الى المتلقي صورة نفسية لهارب رأى في سيف ممدوحه ابي سعيد، ما يُهوّن عليه صورة اجتيازه نهر دجلة هذا على خطورته؟ لقد عزا البحري - وفي صورة حركية نفسية - سبب نجاته لاضطراب خوفه في احشائه فخفف من وزنه جسدياً ومعنوياً فنجا، ولولا ذلك لهلك.

..

ومن مصادر الصورة تضمينه الوقائع التاريخية (٢) الكثيرة التي ندرس نموذجاً منها لما له من دور في اضاءة صورته، وتعزيز موقفه، في استقراء التاريخ واحداثه وتحذير بني قومه من تكرار ما كان أبائهم العرب قد وقعوا فيه فأفناهم في حروبهم، فيها هو يمدح المعتز بالله ويهجو المستعين الخليفة الذي عده شؤماً على الناس بل هو أكثر من قدار عاقر ناقة ثمود شؤماً يضمن الشخوص والاحداث معاً.

وكان أضراً فيهم من سهيل
إذا أوبا، واشأماً من "قـدار"
تفاني الناس حتى قلت عادوا
الى حرب البسوس أو الفجار (٣)

١- الخيار الزمان: أبو الحسن علي بن الحسين المسعودي ص ١١٧.

٢- ضمن ٢٠ موقعة مختلفة في الجاهلية والاسلام وفي العهد العباسي الذي عاصره الشاعر (ديوان

البحري ج ٥ / ٢١١٣ - ٢١١٦

٣- الديوان ٢٧١ / ٤١ - ٤٢.

ان تضمينه حرب اليموس والفجار قد فجر في الصورة طاقات أخرى لما لهما من ارتدادات قاتمة في لاوعي المتلقي العربي ممن وصلت اليه أنباؤهما ودلالاتهما في السفك والقتل، لا يراعى فيها حتى حرمة الأشهر الحرم كما في حرب الفجار التي سميت بها لفجورهم (١)، كما لا يراعى تفاهة السبب الذي تنشأ الحرب به على نحو ما فعله سهم كليب بناقة البسوس (٢) خالة جساس بن مرة فقتلها فوثب عليه جساس فقتله بها، فدارت رحى الحرب بينهما اربعين سنة.

إن صورة الوقائع التاريخية هذه التي ضمنها البحري لتزيد في إحياءات خطر بقاء المستعين الذي أثار قضايا شبيهة تدق ناقوس الخطر لتكرارها، وإفناء الناس في حروب داخلية لا يسلم منها أحد.

ومن مصادر الصورة الفنية تضمينه الامثال (٣) التي تحتزن تجارب الأمم وخبراتها المتنوعة في مجالات الحياة (٤) فكيف وظفها البحري في شعره؟

ان الصورة الفنية تتشكل بالمثل من حدين هما وضع حاضر امام الشاعر يرى فيه حالة تذكره بحادثة مماثلة تداعت له في لاوعية الجمعي؛ فها هو يوظف المثل "ذهبوا أيدي سبأ، وتفرقوا أيدي سبأ" (٥) لا اجتماع معه، ولكنه يحور هذا المثل في ممدوحه الفتح به خاقان قدرة على القضاء على أهل حمص ممن ثاروا على الخليفة المتوكل فينسحب عليهم ما انسحب على أهل سبأ من قبل، ولكن عفو ممدوحه يحول دون القضاء عليهم.

إنه تضمين محور يوظفه في مجال أرحب وحسن إدارة، يتمتع بها ممدوحه فيمنع تكرير مصيبة كانت قد حلت بأهل سبأ.

١- العمدة: ابن رشيق ج ٢ / ٢١٨ وكان يوم الفجار الأول بين كثانة بن خزيمه وبين عجز هوازن وفي سوق عكاظ وفي اول يوم من ذي القعدة ولذلك سمي فجاراً لانهم فجروا في الشهر الحرام.

٢- انظر ثمار القلوب: للشعالبي ٢٤٥ وكامل ابن الاثير ج ١ / ٣١٢، والمعتد لابن عبد ربه ج ٣: ٢٤٧، واسباس البلاغة: الزمخشري مادة بس ص ٢٢ والحيوان: الجاحظ ٣٠ / ٧٥ يضرب المثل بشؤمها و ج ٥ / ٢٣١ زرقاء العين مشوومة، الاعلام: الزركلي مجلد ٥١ / ٢ مجمع الامثال: للميداني ج ١ / ٢٧٤.

٣- يراه المبرد مأخوذاً من المثل وهو قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول، والأصل فيه التشبيه فقولهم "مثل بين يديه" اذا انتصب، معناه اشبه الصورة المنتصب، وحقيقة المثل ما جعل كالعلم لتشبيهه بحال الأول، وعند ابن السكيت لفظ بخالف المضروب له ويوافق معناه معنى ذلك اللفظ شبيهوه بالمثل الذي يعمل عليه غيره. (مجمع الأمثال: لابی الفضل بن أحمد بن ابراهيم الميداني ت ٥١٨ هـ تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ج ١ / ٦ (المقدمة) لسان العرب: ابن منظور مادة "مثل".

وأفضل المثل عند ابن رشيق اوجزه، وأحكمه اصدقاه (العمدة ج ١ / ٢٨٠) وعنه ينقل صاحب (معجم المصطلحات البلاغية وتطورها د. أحمد مطلوب ج ٢ / ١٩٢).

٤- في الادب الجاهلي: د. طه حسين ص ٣٢٩ و حديث الشعر والنثر ص ٢٥.

٥- مجمع الامثال: الميداني ج ١ / ٢٧٥ ورقمه ١٤٥٤.

رددت الردى عن أهل حمص وقد بدا لهم جانب اليوم العبوس العصبوب
ولس لم تدافع دونها لتفرقت أيادي سبا عنها سباء بن يشجب (٤)
لقد تشكلت الصورة من حدين: حاضر يمثل بتحدي أهل حمص ومناكبتهم
للخليفة وتجاوزهم حدود منطقة الخطر التي لا يسكت عنهم بتجاوزها، وحد مختزن
في ذاكرة الشاعر يماثل الحاضر الذي يراه ويضاده، فيرى في حاضره أمراً داهماً
يعادل أمراً داهماً شنت أهل سبا من قبل بعد خراب سد مارب وهي صورة الخطر
الساحق التي لا يريد لها الشاعر لأهل حمص، فامتدح الفتح الذي أسدى نعباً اليهم
فحتن الدماء، فاستأهل منه الثناء.

إن هذه الصورة متشكلة من تضمين محول في غير تماثل تام إلى أبعاد جديدة
وإثراء متجدد، منع ممدوحه تكرير مأساة أودت بتفريق أهل سبا وهم من أصله
اليمني، ولا يريد أن يراها تتكرر على أهل حلب، فامتدح من ردّ عنهم الردى، فاحتمل
النص صورة إنسانية تمثلت بالعفو، وحسن التدبير. في شؤون السياسة وفن الحرب.
وأما المثل الذي يمتدّ في حقول الحياة الاجتماعية والذي يتضمن تجدد الحب
وتطوره بالزيادة بعد غياب وهو الذي وعدت أن ادرسه في مجال المثل لافي مجال
الحديث الشريف والقاتل: "زرغبا تزدد حبا" (٢) في مناسبة أدرجها الميداني مفصلة
خلاصتها أن قاتل المثل فارس يدعى معاذ الخزاعي أكثر من زيارة أخوانه، وبرز
شجاعة عندهم تلفت النظر، فعيّره ابن خال له في قصة طويلة قائلاً له: "لو كان
فيك خير لما تركت قومك" فقال معاذ "المثل".

أما البحري فحور معنى المثل في صورة غزلية مفيداً من الجامع بين الحبين
قضاء حاجة النفس وأروائها كما نرى في المثال التالي في شعره:

أيا مظهر الهجران والمضمر الحبا سترداد حبا أن أتيتهم غببا
لنا جارة بالمصر تضحي كأنها مجاورة أفناء جيحان والدربا
تسراها عيون شائعات وتتقي عليها عيون هن يصدقنها الحبا (٣)

أما التحوير فوشى بإحياء ممتدّ محمل بشعور الحب و الاشتياق لرؤية جارته التي
تتمنع عنه على قرب جيرتها من أن تراه، فتبدو في إحياءاتها بعيدة المزار على قرب
منزلها كجاره، وهي بالوقت ذاته توثر علاقة الحب بينهما، لأنها تظهر الجفاء وتبطن
المودة، فصورة الحب المسعى إليه بالزيارات المتقطعة بعيد قريب بآن مما يثري
الصورة، ويطوّر أبعاد صورة المثل الأصلية وأحداثها.

١- الديوان ٦٣ / ٣٤ - ٣٥.

٢- مجمع المثال: الميداني ج٢/٢٢٢ رقمه المتسلسل ١٧٣٢ وفي أساس البلاغة: الزمخشري مادة غيب ما
يفسر معناه بقوله: "الحب يزيد مع الاغياب وينقص مع الاكباب".

٣- الديوان ١٠٩ / ١ - ٣.

ويضمن المثل "أساء سمعاً فأساء جابة" في صورة شعرية هي :

وخليل دعوتك للمعالي وهي دون الطراق تطرق بابك
همّ عن دعوتي ومن ساء سمعاً في مواضي أمثالهم ساء جابة (١)

لقد تطورت رؤية الشاعر في صورة مدعوه الى المعالي، وهي تخصه دون غيره، قريبة منه تطرق همته تستحثه الى دروب المعالي، ولكن في أذنيه وقراً عن سماع الحق لاتباعه والنهوض الى العلا، وانحرافه الى طريق النكوص والخذلان.

أما صورة المثل فالمخاطب فتى يدعى سهيل بن أنس كان على غباء ما فيما يبدو لنا من أحداث المثل، ذلك لأنه أجاب عن غير ما سئل عنه، لأن الاخنس بن شريق لما خاطب الفتى قائلاً: حياك الله يافتي فقال الفتى: لا والله، ما أمي في البيت انطلقت الى ام حنظلة تطحن دقيقاً "فتدارك ابوه ما فيه هنا ولده فيه فقال" أساء سمعاً فأساء جابة" (٢) فالأمر كما نلاحظ ليس خطيراً، وإن كان يدل على جامع بينهما في الغباء هنا، والعناد المنطوي الى الغباء المهلك هناك في بيت البحتري وهو تمدد موح في تضمين المثل في الصورة الشعرية عند البحتري.

ومن مصادر الصورة الأشعار المضمنة: إنها أشعار غيره من الشعراء الجاهليين والمخضرمين والامويين والعباسيين. أما من ابرز ما تضمن من شعر الجاهليين (٣) فكان للناطقة الذبياني (٤) وعلقمة الفحل (٥) ولبيد بن ربيعة (٦) وامرئ القيس (٧) وعدي بن الرعلاء (٨) وعنترة بن شداد (٩) وأميه بن ابي الصلت (١٠) وعمرو بن معد يكرب (١١) والاعشى الكبير (١٢).

١- الديوان ١٤/٥٠ - ١٥.

٢- مجمع الامثال: الميداني ج٢ / ٣٣٠ رقه المتسلسل ١٧٧٣.

٣- انظر فهرس الشواهد الشعرية عند المحقق (ديوان البحتري ج٥ / ٢٩٦٠ - ٢٩٦٧).

٤- هو زياد بن معاوية المشهور بالناطقة ت سنة ١٨هـ (الاعلام الزركلي مجلد ٥٤/٢)

٥- هو علقمة بن عبيد شاعر قيسي جاهلي من بني تميم عاصر امرأ القيس توفي سنة ٢٠ ق. هـ (الاعلام مجلد ٤ / ٢٤٧).

٦- هو لبيد بن ربيعة بن مالك الشاعر الصحابي ادرك الاسلام وهو الشير وعاش طويلاً، وهو شاعر من اصحاب المعلقات توفي سنة ٤١هـ.

الاعلام: الزركلي ج٥ / ٢٤٠، خزائن الادب للبغدادي ١ / ٢٣٧ - ٢٣٩، و ج٤، ١٧١ - ١٩٧٦.

٧- امرؤ القيس بن حجر الكندي ت ٨٠ ق. هـ (الاعلام مجلد ١١/٢)

٨- عدي بن الرعلاء جاهلي لم تحدد سنة وفاته (الاعلام ٤ / ٢٢٠).

٩- عنترة بن شداد العيس توفي نحو ٣٢ ق. هـ (الاعلام مجلد ٩١/٥).

١٠- أميه بن ابي الصلت توفي نحو ٢١هـ (الاعلام ج٢ / ٢٣).

١١- عمرو بن معد يكرب فارس يمني اسلم وارتد ثم عاد للاسلام شهد اليرموك والقادسية (الاعلام: مجلد ٥ / ٨٦، والاصابة في تمييز الصحابة ابن حجر العسقلاني ترجمة ٥٩٧٢).

١٢- صاحب معلقة وهو ميمون قيس من مذهب اليمانية ت ٧هـ (الاعلام مجلد ٧ / ٢٤١) ومعاهد التنصيص للحصري ج١ / ١٩٦ والاغاني ١٠٨/٩ الى ١٢٩.

كما أن المحقق أشار إلى شعراء جاهليين ضمن البحري شيئاً من شعرهم لم أجدها في مظانها نحو أوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى ولقيط بن يعمر الأيادي (١) ويقال مثله عن شعراء مخضرمين من (الجاهلية والإسلام). وأمويين وعباسيين نحو كعب بن زهير بن أبي سلمى وتميم بن مقبل ومروان بن أبي حفصة وعمارة بن عتيل وزياح الأعجم وحنين بن بلوغ مما يدل على ضعف في التحقيق على جهده الكبير (٢) وعلى الرغم من أن المحقق أشار في فهرس الشواهد الشعرية إلى التضمنين البحري لـ (١٢٢) مائة وثلاثة وثلاثين بيتاً لـ (٥٩) تسعة وخمسين شاعراً من مختلف العصور، إلا أن الناظر في ما أشار إليه يجد أن عدد الشعراء الذين ضمن من شعرهم نحو عشرين شاعراً في عشرين بيتاً غلب تضمينه الشعر الجاهلي، وقد كرر المحقق صفحات للشاهد في قوافٍ مختلفة لا تجد منها شيئاً في مظانها (٣). وتسقط أسماء بعض الشعراء في فهرسته (٤) وقد تجد موقع الشاهد في صفحة أخرى غير التي أشار إليها لموضع الشاهد (٥).

وتجد في فهرسته إشارة مشتركة لحادثة معاصرة له كضربة ابن وهب تجاه عليها البحري وابن الرومي ولا أدري لم يضمن شعر ابن الرومي في فهرسته مع أن الحادثة لا تستأهل التوقف عندها أثراً وتأثيراً، ولا نجد تضميناً للبحري لأبيات ابن الرومي في المناسبة المذكورة (٦) ثم لا ندري من سبق الآخر في النظم فيها فالشاعران متعاصران.

ويستعين البحري على رسم صورته فيما يسمى بـ "تضمن محور وغير محور" (٧) يوظفهما في مجالات الحياة المختلفة.

وأما الصورة الفنية المتولدة من التضمنين غير المحور فتأت بتضمينه إما بيتاً تاماً لشاعر غيره أو شطراً من صدر البيت أو شطراً من عجزه أو تضمينه مصطلحاً عند غيره.

- ١- توفي نحو سنة ٢٥٠ ق. هـ (الاعلام ج٥ / ٢٤٤).
- ٢- انظر أرقام الصفحات التي أشار إليها في فهرسته للشواهد الشعرية في الديوان وراجع أسماء الاعلام والقوافي والأوزان الشعرية التي فهرس القوافي عليها. (ج٥ / ٢٩٦٠ - ٢٩٦٧).
- ٣- انظر مثلاً تكرير الصفحة ١٤٢٢ و ٦٤١ عن الحارث بن عباد وتكريرها (ج٥ / ٢٩٦٥ و ٢٩٦٧ لتفسير القافية التي لم يضمن من شعرها شيئاً ولكنه ذكر اسمه في البطولة فقط.
- ٤- انظر قافية الدال لـ "مامة بن عمر الأيادي" والصحيح هو كعب بن مامه (ج٥ / ٢٩٦١).
- ٥- انظر الشاهد لعنزة ص ٢٠٢٩ والصحيح هو في ٢٠٢٥ (الديوان ج٥ / ٢٩٦٦).
- ٦- انظر صفحات الديوان ٣٤٨، ٣٠٤، ٥٣.
- ٧- الاقتباس والتضمن في شعر عرارة د. موسى ربابعة بحث نشر في دراسات المجلد ١٩م عدد اول

أما تضمينه بيتاً لغيره فوارد في شعره غير مرة وعن وعي تام، لتأثره بإحياءات البيت ودلالاته الخلفية الثرية فيه، فيها هو يضمن بيتاً لشاعر لم يذكره، لاجساسه بتجربة الشاعر قبله الذي يعد الميت الحق هو الحي الذي لا يرجى نفعه، والجامع بينهما صورة نفسية ونزوة اشتهاية؛ ذلك أن لحية الأمرد اسودت فعري من البهاء فتحول الغلام الى ميت لا نفع فيه مع أنه حي، فاستحضر قول الشاعر:

شامدي في بيان موتك بيت قاله شاعر من الشعراء (١)
"ليس من مات فاستراح بميت إنما الميت ميت الأحياء" (٢)

ان التضمن كما ترى استدعى صورة الميت الحي في غلامه بعدان تغيرت ملامحه وبدأت علامات الرجولة عليه، ولكنه ميت حي لان الشاعر في تجربته وشعوره لن يفيد منه شيئاً من منظور اشتهاية، مع أنه هو الغلام الأمرد سابقاً المسود اللحية لاحقاً. فالصورة المتضمنة صورة نفسية حيرى متعطشة، تداعت لها دلالات البيت المتضمن لانه أرتأى حدثاً قديماً يتماثل مع وضعه.

وفي مجال الغزل بالأنثى وتأكيده على المحبة المشتركة بينه وبين المرأة على الرغم من تظاهر كل منهما بيبغض الآخر يستحضر قول ليلي العامرية؛ محبوبة مجنون بني عامر التي ارادت ان تكشف صورته النفسية فجعلت تعرض عن حديثه ساعة بعد ساعة، تحدث غيره لتعلم هل لها عنده من الحب ماله عندها؟ فتعمر وجهه وامتنع، فضمن البحتري قولها بمجنونها دون أن يشير كما فعل سابقاً،

كلانا مظهر للناس بغضا وكل عند صاحبه مكيــــــــــــن
واسرار الملاحظ ليس تخفى وقد تغري بذى اللحظ الجفون (٣)

وفي مجال الاعطاء والجود في حقول العلاقات الانسانية يضمن أغلب كلمات بيت قاله نهشل بن حري في الصلة على بعد الدار في حالة مماثلة لجود بني السمط من اعمال حمص عليه، والتماثل في التجارب كما ترى يعد من وجوه التداخل بين الصور المشتركة، وهو تجديد لتقديم واحياء متفاعل للصورة تنبعث في اوصالها الحياة.

قال البحتري يمدح بني السمط: جزى الله خيراً والجزاء بكفه
بني السمط اخوان السباحة والمجد

١- الديوان ١/١٧-٣.

٢- البيت المضمن لعدي بن الرعاء الشاعر الجاهلي ونسبه البحتري في حماسه الى صالح عبد القدوس (حماسة البحتري ٢١٤ وهو لعدي بن الرعاء عند الاصبعيات ١٧٠ وخزانة الأدب: البغدادي ١٨٧/٤-١٨٨ والموشح: الرزباني ٢٥٢).

٣- ديوان البحتري ٨٩٤ / ١-٣ وهذان البيتان وردا في الاغاني: الاصبهاني مجلد ٢ / ١٦، ١٤، ٤٦/٣١ وفي البيت الثاني مجلد ٢ / ١٦ "اذا نطقت بما تخفي العيون" أما البيت الأول فبالنص الكامل كما يدرجه الاصبهاني على أنه من شعر ليلي العامرية.

هم جبروني والمهامه بيننا كما ارفض غيث من تهامة في نجد (١)

لقد تماثلت تجربته وتجربة نهشل بن حري من قبل، فكلاهما وصل بالعطاء عن بعد، مما يعني أن الصورة في النص القديم تعد انموذجاً يمتد ليتجدد في رؤى الشعراء من بعد، ذلك أن نهشل بن حري قد ذكر ممدوحيه من أهل العطاء ومكانهم في العراق وعن بعد، وهي التجربة التي دعاها البحري ونال اعطيات بني السمت من أهل حمص فاستحقوا منه الثناء :

فانظر إلى قول نهشل بن حري :

جزى الله خيراً والجزاء بكفه
أتانسى وأهلى بالعراق ندام
بني الصلت اخوان السباحة والمجد
كما صاب غيث من تهامة في نجد (٢)

ويضمن البحري شطراً من بيت لشاعر في موقف حربي انتخائي بارومة يمانية ممثلة بسيف بن ذي يزن يتخذه مقياساً ينخزل عنه مهجوه الحسن بن رجاء فيقول :

فلم تكن كابن حجر حين ثار، ولا
ولم يقتل لك في وتر طلبت به
أخي كليب ولا سيف بن ذي يزن (٣)
”تلك المكارم لا قعبان من لبن“

لقد ضَمَّنَ البحري صدر بيت من ابیات قالها أمية بن المصلت مرثداً الى امتداحه سيف بن ذي يزن الحميري لما استنجد بكسري فارس وأخرج الاحباش من جزيرة العرب، أما مهجوه فعاجز عن ان يأخذ الثأر لبيه من قاتليه، إنها قدرة الشاعر على امتصاص ما في النص التراثي واستنطاقه من أجل اثبات الرؤية التي يعتنقها الشاعر وتنميتها، لقد وظف البحري صدر بيت لأمية بن المصلت عجزاً لبيت عنده والأصل هو :

تلك المكارم لا قعبان من لبن شيبا بماء مفادا بعد ابوالا (٤)

إنها الصورة الابائية الجامعة بين الموقفين التي يأخذ منها ما يستغله للافصاح عن رؤية الشاعر باستلهاهم مضمون النص وتبديل بعض نتوءاته الزائدة او حذفها لتلائم موقفه المتأثر به وانفعاله النفسي.

١- الديوان ٥٤٢ / ١-٢.

٢- انظر البيتين في (ديوان المعاني: لأبي هلال العسكري ٦٥/١، خزانة الأدب: البغداد ج ١ / ١٥٢ والشاعر جاهلي مخضرم (الاعلام: خير الدين الزركلي مجلد ٤٩/٨).

٣- الديوان ٨٨٢ / ١٠-١١ ان حجر هو أمؤ النيس واخو كليب هو مهلهل بن ربيعة.

٤- ديوان أمية بن ابي المصلت تقديم سيف الدين الكاتب ص ٦٦ من قصيدة (١٢) ثلاثة عشر بيتاً آخرها بيت الشاهد والبيت من قصيدة (١١) بيتاً في سيرة ابن هشام ج ١ / ٥٨ - ٥٩ وتاريخ الطبري

وقد يعكس التضمين غير المحور حالة البحتري النفسية فيضمن شطراً من بيت عنتره وفي مكانه دونما تبديل، ولكنه يعكس صورة نفسية سافرة حاقدة للشاعر بعد أن حول الصورة من حربية الى جنسية متهكمة هاجية شأنه في هجاء محمد بن هيثم:

ولقد رأيت البيض تأخذ درعه فذكرت عرض محمد بن الهيثم (١)
غرض الأيور يقول عند لقائها "ليس الكريم على القنا بمحرم"

لعلك تلحظ تضمينه الشطرة الثانية من بيت لعنتره تصور بسالته في الحرب وهو يقدر برمحه اعداءه ولحومهم لا ثيابهم فحسب، على أنه مجاز مرسل علاقته المجاورة، أما الصورة المنتزعة والمجيرة فالى غرض جنسي بهجوه لا كما في صورة القتال عند عنتره حيث يقول:

فشككت بالرمح الأصم ثيابه ليس الكريم على القنا بمحرم (٢)

إنه الحق الذي دفع البحتري الى توظيف صورة الرمح الطاعن الكرماء في ميدان القتال الى صورة جنسية تفرض من هيبة مهجوه وتحقره، لقد حور في صورة الرمح وطعناته من أجل ان يشفي غليله في موقف هجائي.

ويضمن أحياناً كلمة واحدة ولنسمها "مشعة" من نص غيره لتعكس صورة نفسية لها تداعيات ثرة تستوعبها طاقات اللاوعي الجمعي في محصول ثقافي يرتد اليهم من ذاكرة التاريخ وتحصيلهم مما انعكس اليهم من ثقافات ماضية وتراثية. ثم ليستفيد من تجربة معاملة لشاعر قبله فيها هو في مجال اجتماعي يسخط قوم رجل يقال له سعد ابن معاوية ويраهم لأجله أردياء فيرى حاله معهم حالة لبيد مع قوم أردياء أيضاً فيستذكر موقف لبيد منهم ووصفهم بـ "الخلف" الاخساء الأردياء ويعمق تجربة لبيد في صورة يتأسى لذهاب الاجواد والالاف الاطياب وبقاء الاوباش والخلف "الاخساء" قال البحتري:

أناس لو تأملهم لبيد بكى "الخلف" الذي يشكو لبيد (٣)

وهو يضمن "الخلف" (٤) الصورة المشعة ويذكر قائلها لتجلية الصورة على نحو من توثيق النص ورد ما لصاحبه من حق عليه.

١- الديوان ٧٧٤ / ٥-٦

٢- شرح ديوان عنتره تحقيق عبد المنعم عبد الرؤوف الشلبي وتقديم ابراهيم الابياري ص ١٥٠.

٣- الديوان ١٣ / ٢٤٣

٤- الخلف: الأردياء وبقية السوء والاخساء (لسان العرب: مادة خلف) وفي البيت أحتج ابن منظور، ولبيد ابن ربيعة بن مالك الشاعر الصحابي ادرك الاسلام وأسلم وهجر الشعر وهو من شعراء المعلقات عاش طويلاً وتوفي سنة ٤١ هـ وهو صاحب المعلقة (عنت الديار محلها فيقامها بمنى تأيد غولها فرجامها) (خزانة الادب: الجفاددي ١ / ٢٣٧ - ٢٣٩) و ٤ / ١٧١ - ١٧٦ والاعلام: ج ٥ / ٢٤٠.

وفي مجالات الحياة اليومية يمدح عبدون بن مخلد ويضمن معنى شعر غيره ويذكر اسم الشاعر ليؤكد صورة ممدوحه اليماني في خصاله الحميدات في صورة بورتها مركزة على طيب المحتد اليماني أصلهم جميعاً.

سوابق من شرف أول
إذا تأملت فتى مذحج
أكده "الاعشى" بما أكده (١)
ملأت عيناً رفعت سودده

فما الذي أكده الاعشى؟ لقد مدح الاعشى ميمون بن قيس بني الحارث بن كعب القبيلة اليمانية من مذحج، وهم كانوا يتولون أمر نجران التي كانت مركزاً للمسيحية في الجاهلية واليهام ينتسب ممدوح البحتري عبدون بن مخلد المذحجي فقال الاعشى:
فيهم الخصب والسماحة والنجم (م) دة فيهم والخاطب المصلاق (٢)

ويضمن البحتري صورة الشاعر الشماخ ورؤيته في عرابة الصحابي الذي أكرم الشاعر فتماثل موقف البحتري من ممدوحه ابن ثوبة في تجربة مماثلة كال له الثناء العطر في صورة تراثية انعكاسية تمثلت صورة الصحابييين الجليلين الشاعر المخضرم والصحابي الذي أكرمه؛ إن البحتري كما ترى يعتمد في إحياء صورته على ما يتمثله اللاوعي الجمعي مماوصله من سيرة الصحابة وأشعار المخضرمين فيقول البحتري مشيراً إلى ما ارتجاه الشماخ عند عرابة:

أرتجي عنده فواضل نعمى
ما ارتجأها "الشماخ" عند "عرابة" (٣)

إن الذي ارتجاه الشماخ عند عرابة تجلّى بأبراز صورته وهو يسمو إلى الخيرات يتلقى راية المجد بيمنه فيقول الشماخ:

أرأيت عرابة الأوسى يسمو
إذا ما راية رفعت لمجد
إلى الخيرات منقطع القرين
تلقاها عرابة باليمن (٤)

١- ديوان البحتري ٢٦٤ / ١٨-١٩.

٢- الاعشى ت ٧ هـ (الاعلام مجلد ٧ / ٣٤١)، المحقق ج ٢ / ٦٦٣.

المصلاق؛ البلغ الخطيب (لسان العرب؛ مادة صلق)

٣- الديوان ٣١/٥٠ والشماخ هو معقل بن ضرار الثعلبي من غطفان شاعر مخضرم من أوصاف الشعراء للقس والحمر وأرجز الناس على يديه، جاهلي اسلامي شهد القادسية وتوفي سنة ٢٢ هـ (الاعلام؛ الزركلي مجلد ٧ / ٢٧١، والاغاني؛ لابي الفرج الاصفهاني مجلد ٩ / ١٦٧ وفيه بيت للشماخ وهو الشاهد. وعرابة هو ابن اوس كان استنصره الرسول (ص) يوم أحد فردّه، صاحب الشماخ إلى المدينة فأنزله وأقرله بعمره ثمراً وبراً فمدحه الشماخ (الاعلام مجلد ٤ / ٢٢٢) والاصابة في تمييز الصحابة؛ ابن حجر ترجمته رقم ٥٥٠٠، وخزانة البغدادي ٤٥٥/١ وفي الاعلام البيت الشاهد.

٤- خزانة البغدادي ٤٥٥/١، الاصابة في تمييز الصحابة؛ ابن حجر ٥٥٠٠، خزانة البغدادي ٤٥٥/١ والاعلام مجلد ٤ / ٢٢٢ البيت الثاني.

ويضمن البحري أحياناً الكناية عن موصوف "القلب" في استلهامه صورة الشجاعة اليمانية ممن ترافدت اليه من شاعر يمني فارس هو عمرو بن معد يكرب الذي يمتدح شجاعة قومه :

والضاربين بكل أبيض مرهف والطاعنين مجامع الأضفان (١)

والبحري يفتخر بقومه وعلى الوزن والقافية :

قوم ترى أرماحهم يوم الوغى مشغوفة بمواطن الكتمان (٢)

ألا ترى أن صورة الكناية واحدة عند الشاعرين وهي بطولة يمانية في ميدان القتال توحى ببسالة المقاتلين ودقة اصابتهم في مواقع قتله من صدور الاعداء، على الرغم من اختلاف ادوات القتال عند المقاتلين في الصورتين؟

ويضمن تجربة الحطيئة في امتداحه بني شماس "أنف الناقة" وتحولهم إلى الاعتزاز بهذا اللقب بعد أن كانوا يغضبون له على ما يذكره النسابون (٣) ليمائل بها رؤيته الخاصة في تجربة المماثلة مع ممدوحه : والجامع بين الصورتين هو إعلاء شأن الممدوح بالشعر الجيد في استعلاء نفسي :

قد قلت لما أن نظمت حليها والشعر يبعث فطنة الأكياس
لـو للفحول نَعْنُ لا فتخروا ولجرول، لحبا بني شماس (٤)

ذلك أن جرول كان مدح آل شماس في قوله :

سيرى أمام أوك الأكثرون حصي والأكرمون أبا من آل شماس (٥)

ونلاحظ التضمن على وزن وقافية في تمثّل تراثي لشعر مخضرم بعد أن امتدت رؤيته إلى تراثة وتشابكت علاقات جرول بغيره في تمائل واع لتجربة البحري.

وأما من التضمن المحور من الذي أخضعه لتحوير ما وذلك لسبب ما فذو نماذج يمكن أن ندرس أمثلة عليه منها : تضمينه مصطلح "الدرب" لا مرء القيس الذي سار به فسي طلب النجدة من ملك الروم، وللمصطلح هذا وعي في ذهن المتلقي

١- الإصابة في تمييز الصحابة: ابن حجر ترجمه ٥٩٧٢ وكنيته فارس العرب شهد اليرموك والقادسية وتوفي سنة ٦٢١هـ (الاعلام ج ٥ / ٨٦).

٢- الديوان ٤/٨٩٨.

٣- جمهرة انساب العرب: ابن حزم الاندلسي ٣٠٩.

٤- الديوان ٤٧٣ / ٨٣ - ٨٤. وجرول هو الحطيئة العبسي اشتهر على جودة شعره بالهجاء توفي سنة ٤٥٥هـ (الاعلام: الزركلي مجلد ٢/ ١١٨). الاغاني: الاصبهاني مجلد ٢/ ١٥٧ - ٢٠٢ وسمي بالحطيئة لانه حيق بين قومه او لتصره وفربه من الأرض. وذكره الشاعر بالاسم في قصيدة ٣٨/٢٥٩.

٥- ديوان الحطيئة: تحقيق نعمان أمين طه ص ٢٨٤. وهو القائل في بني شماس (قوم هم الأنف والاذناب غيرهم ومن يسوي بأنف الناقة الذنبا) "الديوان ١٢٨".

من إحياءات التراث أنه يصل طرسوس ببلاد الشام على ما يذكره ياقوت (١) ولكن أمراً القيس ذهب في دربه ضعيفاً مستنصراً في درب أصم قاس، أما ممدوح البحري أبو سعيد الثغري فيتعجل السير فيه في حملته لتأديب الروم والفتك بهم، فالمصطلح واحد ولكن التحوير جرى في الهدف والقوة على بقاء شظف المسير به وصعوبته، ولكنه يتحول في صورة مبسطة أمام ممدوحه ذي العزم والكيد؛ فهذا امرؤ القيس يقول:

بكي صاحبي لما رأى "الدرب" دونه وأيقن أنا لاحقان بقيصراً
فقلست له: لا تبك عينك إنما نحاول ملكاً أو نموت فنغذرا (٢)

فالصورة على ما تراها صورة نفسية حزينة لشاعر مخذول يرى الدرب الصعب عقبة كاداء أخرى تنضاف أمام تحقيق أمانيه، أما البحري فيرى في ممدوحه الذي يستسهل الدرب على خشونته وحزنه صورة المتعجل لاقتحامه فيأمره على باب من الرجاء أن يتلبث لأن الدرب الصعب ثابت أمامه لا يتغير، كما نلاحظ في التضمين المحور تغير القافية على الرغم من توحيد البحر الطويل في القصيدة:

تلبث فما "الدرب الأصم" بمسهل إليها ولا ماء الخليج بناضب (٣)
ويبدو أن للتحوير سبباً نفسياً وثقة عالية في ممدوحه.

ومن التضمين المحور تغير القافية المطلقة على توحيد النون في التناص، فما هو بضمن الكناية عن موصوف "المرأة" بالعُريان مما يحفظه من شعر للفرزدق لتماثل تجربته ورؤاه فالبحري يهجو:

ولئن ولت فبالمصانعة التي قدمتها، وشغيعك العريسان
فاله من كذب حسيبك ظالماً وحسيب زوجة صاحب الديوان (٤)
وهذا مضمن من قول الفرزدق في قبوله شفاعه "المرأة" العريانة لاشفاعه المؤتزر الرجل:

ليس الشغيع الذي يأتيك مؤتزراً مثل الشغيع الذي يأتيك عرياناً (٥)
ونلاحظ كما ترى التضمين المحور في القافية وكما نلاحظ تطويره صورة مهجوه الذي نال منصباً على حساب شرفه في المصانعة من جهة وتقديم النساء، وهو تحوير عن الصورة التي استشفع ابن الزبير للنوار مخطوبة الفرزدق، ودفع لها مهرها ثم زوجها له (٦). ثم يطور رؤيته من المرأة وتبرز نفسية متشفية بالانتقام منها لأنها كانت سبباً في بروز مهجوه المذاري.

**

١- معجم البلدان: ياقوت الحموي مادة (درب) ٢- معجم البلدان: ياقوت (مادة درب).

٣- الديوان ١٢/٦١.

٤- الديوان ٨٥٩ / ٤-٥.

٥- ديوان الفرزدق ٨١٢، وكتابات الادباء، وإشارات البلغاء: لابي العباس أحمد الجرجاني ص ١٠٤.

٦- كتيبات الادباء: للجرجاني ١٠٤.

ومن التضمين المحور تماثل تجربة البحتري مع تجارب غيره لاعتماده على ذاكرته الشعرية ووعية الثقافي بموروث النص الأموي وتشربه، منها أنه يبيع غلامه نسيماً وتتبعه نفسه فيستحضر تجربة ابن المفرغ الشاعر الأموي في إجباره على بيع غلامه "برد" لقضاء عليه، قال البحتري:

وقلت اسل عنه والجوانح حوله وكيف سلو ابن المفرغ عن برد (١)

لكن التحوير كان لسبب البيع، فالبحتري باعه طوعاً أما ابن المفرغ فباعه قسراً وأما جامع الصورة النفسية فالتحسر المشترك على فقدان الغلامين قال ابن المفرغ:

وشريت برداً، ليتني من بعد برد كنت هامة (٢)

كما نرى التحوير في الوزن والقافية مع أنه تمثل تجربة من سبقه وانعكست منها صورة نفسية مشتركة تقاسمها مع ابن المفرغ الأموي ذاك (٣).

ومن التضمين المحور ما يكون مستدعي من ذاكرة الأحداث التاريخية المتلقاة من اللاوعي الجمعي، حيث يثرب أحداث يوم "القرنيين" (٤) وما دار فيها من قتل وتدمير انتهت بانتصار قومه من آل طيء على عدوهم.

ويوم "القرنيين" انتصرنا ولم نخف بكل طويل الباع منفسح الصور
كأنهم تحسست السيوف غرائب من البدن سيقاً يوم عيد إلى نحر (٥)

لقد استحضر دلالة "الموقع" وما جرى فيه من وقائع حيث أشار إلى ذلك الشاعر الأموي زفر بن الحارث الكلابي الذي شهد صنين مع معاوية وشهد وقعة مرج راحط مع الضحاك الذي قتل وهرب زفر (٦) فيقول:

عشية أجري بالقرنيين لا أرى من الناس إلا من عليّ ولاليا (٧)

إنه - كما ترى تحوير في القافية في نتيجة المعركة لصالح قومه من آلّه وتعرض بخذلان زفر الهارب وهو أموي النزعة و بصورة إكبار لقومه وفيها تشف على صرعى عدوه وهم يساقون إلى مذابحهم،

وفي تضمينه لأبيات من أبي تمام يحور اسم المكان "صاغرة" عند أبي تمام إلى "صاغري" في شعر البحتري مع أن ممدوحهما واحد هو أبو سعيد الثغري، ولكن التحوير فيما يبدو لغرض وزني: (الخفيف).

- ١- الديوان ٢٢٦، ١٥
- ٢- تزيين الاسواق: الانطاكي ٢٠/٢.
- ٣- اسمه يزيد بن المفرغ أموي توفي سنة ٦٩ هـ (الاعلام ج ٨ / ١٨٣).
- ٤- يبدو أنه موقع قرب مرج راحط معجم البلدان: يافوت مادة (رجط).
- ٥- الديوان ٤٢٥ / ٣٤ - ٣٥.
- ٦- خزائن الأدب: البغدادي ٣٩٣/١ وتوفي زفر بن الحارث سنة ٧٥ هـ (الاعلام: ج ٢ / ٤٥ م).
- ٧- مروج الذهب وصادن الجواهر: المسعودي ج ٢ / ٢٤ مع خلاف في الرواية "عشية اغدوقـــــــي الغريتين لا أرى"

زرت بالدارعين أهل البقلا (م) رفاجلوا عن صاغري صاغرينا (١)

وقد وردت في شعر أبي تمام أحيانا باسم "صاغرة" على البحر الطويل:

بصاغرة التصوى وطمين واقترى بلاد قرنطاورس وابلك السكب (٢)

كما نلاحظ تمثله الجنس الناقص في معرض ذكره (صاغري / صاغرينا) مماثل ماجانسها قبله استاذة أبو تمام حينما يوظفها (صاغري) على البحر الخفيف مما يدل على أن للوزن دوراً في توظيفها بالالف المقصورة أو التاء المربوطة قال أبو تمام "أورثت صاغري صفاراً وذلاً" (٣).

ويبدو أنه يجمع أحياناً التضمين المحور وغير المحور في آن واحد في صورة يضمن الشطر الأول لاستاذة أبي تمام تضميناً غير محور وعلى الوزن والقافية ليوظفها في بناء قصيدته شطراً ثانياً فيها، ولكنه يشير إلى القائل بأسلوب توثيقي يعيد فيه الحق إلى أهله، لكنه من جهة أخرى يضمن النص غير المحور هذا دلالات شتى وإيحاءات متنوعة، تتجاوز في رؤاها رؤية استاذة أبي تمام؛ ذلك أن كف السباحة من ممدوحه أكرم من ديمة استاذة حبيب، ولعل هذا من أبرز ما وعيه الشاعر لتطوير التناص وأبعاده وموحياته قال:

"ديمة سمحة القياد سكوب"

وحبيب" اذ قال وهو مروق

لم ترقه الغيوث وهي تصوب (٤)

لو رأت عينه حيا كف يحيي

١- ديوان البحري ٨١٥ / ٤٤ وصاغري هي صغاربة بالتركية وهي نهر عمورية (بلدان الخلافة الشرقية / ليستراخ ص ١٦٧).

٢- ديوان أبي تمام: ج ١ / ١٩٧، ج ١ / ٤٤٢، ٢- ديوان أبي تمام ج ١ / ٤٤٢.

٤- ديوان البحري ١٣٦ / ٣٥ - ٣٦. وهذا مضمن من قول أبي تمام:

مستقيت بها الثرى المكروب

ديمة سمحة القياد سكوب

(ديوان أبي تمام ٢٩٦/١).

”والتشبيه يأتيك بالحياة والموت مجموعتين، والماء.. والنار مجتمعين، كما يقال في المدوح هو حياة لأوليائه، موت لأعدائه، ويجعل الشيء من جهة ماء، ومن جهة أخرى ناراً...”

(عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ص ١١١)

الفصل الثاني

وسائل الصورة في شعر البحتري

- التشبيه
- الاستعارة
- المجاز
- الكناية
- وسائل أخرى

لا جرم أنه عندما تستنهض الرؤيا الداخلية المستثارة عناصر حسية من الخيال فإن العناصر هذه تقف متقابلة في مواضع إما متقاربة أو متباعدة، ولكنها تظل تحتكم بروابط خاصة تضم انحاء منها، إن هذه الروابط تدعى "الوسائل البلاغية" التي حملت من داخل البحترى تجربته الشعرية التي تجاوزت معها اصداء صورته النفسية والفكرية، لتوزعها على شعره بطابع يحمل هويته فاقتترنت بعناصر حسية كان الشاعر أدرجها وتفاعل معها وبها، فاستكمل تشكيل صورته البحترية الخاصة به.

ومن الوسائل البلاغية التي كان لها القدرة على إبراز الصورة وإظهارها هي الصورة التشبيهية تلك الصورة التي اتكأت على سهم وفير في اللفظ والمعنى والصوغ وسمو الخيال، ورهافة الحس، إن التشبيه هذا على ما يذكره ابن رشيق هو: "صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه..." (١).

والتشبيه عند البحترى تأتي بصور شتى: منه التشبيه البليغ حيث حذف أداة التشبيه ووجه الشبه في معرض مدح ممدوحه الذي هو البحر جوداً وسماحاً:

هو بحر السماح والجود فازدد منه قريباً تزدد من الفقر بعدا (٢)

إن هذا التشبيه يحمل صورة اتحاد بين طرفي التشبيه (المشبه والمشبه به) كأنهما في كيان واحد، ولعل الصورة المتحدة منهما أن ينسحب عليها قول مصطفى صادق الرافعي في أحد كتبه: "لا يكون الحب حباً إلا إذا قال المحب لحبيبه يا أنا" (٣).

ومن صور التشبيه ما يبرزه التشبيه الضمني الذي يراه عبد القاهر الجرجاني وهو على حق -من مدخله النفسي: "كالجوهر في الصدف لا يبرز ذلك إلا بعد أن نشقه عنه وكالعزير المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه" (٤). إنه بحاجة إلى أعمال فكر للاهتداء إلى وجهه والكشف عنه وذلك لأنه ليس كل أحد يفلح في شق صدفه نحو قول البحترى:

ضحك إلى الأبطال وهو يروعهم وللسيف حد حين يسطو ورونق (٥)

١- العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونفذه: الحسن بن رشيق القيرواني ج ٢٨٦/١ وانظر كتاب الاقصى الغريب: محمد بن محمد بن عمرو التتوخي (ت ٦٩٢هـ) ص ٤١ "اشترك شيئين في صفة أو أكثر على أن لا يستوعب جميع الصفات. ولعله تعريف مأخوذ عن ابن رشيق.

٢- الديوان ١٧/١٨٢ وأشار إلى هذا البيت الدكتور عبد العزيز عتيق ولم يوثقه (علم البيان: ص ٦٢).

٣- البلاغة في ثوبها الجديد: د. بكري شيخ أمين ص ٤٤.

٤- اسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني ١١٩

٥- الديوان: ٥٥/٥٧٨ في مدح محمد بن علي الغبي

فالصورة التي انكشفت من التشبيه هذا تبرز صراعاً بين ممدوحه الضحوك وهو يصارع انداده الابطال في موقف نفسي قلما يضحك فيه الابطال، غير أن ممدوحه الضحوك -بصيغة المبالغة- قد أثرت بدلالاتها المشحونة ذهن المتلقي ونقلته الى مكان يصطارع مع خصومه الابطال يروعهم وهو ضحوك؟ لأنه ضمن النصر؟ أم لأنه متأكد منه؟

ان ممدوحه ضحوك في صيغة المبالغة عند ملاقة الابطال تحتاج الى إثبات لما ادعاه أصلاً في الوجود، ولا بد اذا من تبرئة نفسه من صفة الكذب ليباعد من سفه المقدم على غير بصيرة على رأي الجرجاني (١) فيأتي بتشبيه يفيد بأن الحكم الذي أسنده الى المشبه في الشطر الأول ممكن.

وأما توظيفه "كأن" (٢) حرفاً تشبيهاً ذا "فونيمات" أربعة فستار أكثف من (ك) بربع مرات بدليل اصواته الفونيمية التي تستغرق زمناً أكثر عند النطق بها يساوي اربع مرات ما يستغرقه عند النطق ب(ك) كما يوظفه صورة تأت في تشبيه مرسل مفصل:

يخفي الزجاج لونها فكأنها في الكف قائمة بغير اناء (٣)

لقد شكلت "كأنها" ستارة مانعة وكثيفة حالت دون التحام طرفي التشبيه، لقد اتحد لون الزجاج والخمرة من جهة، بجامع البياض والرقه فكانها في كف حاملها البيضاء قائمة دونما اناء لقد اتحدت الألوان الثلاثة: الزجاج والخمرة واليد البيضاء فزاد عليها فونيمياً واحداً من "كأنها" فاغلظ الستارة بينها، ومنعت معانقة طرفي التشبيه.

ولعل دراسة الصورة التشبيهية المتشكلة من الأدوات ومن النص أن يفرق بين الصورة المتشكلة منهما:

اسمع لغضبان تثبت ساعة	فبدالك قبل هجائه بعتابه
تالله يسهر في مديحك ليله	متلملا وتنام دون ثوابه
يقظان ينتخب الكلام كأنه	جيش لديه يريد أن يلقي به
فأتى به كالسيف رقرق صقيل	ما بين قائم سنخه وذبابه (٤)

١- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني ص ١٠٣

٢- حرف مركب من حرف التشبيه (ك) و (إن) التي فتحت لأنها سبقت بالكاف والغاية منه التوكيد والعناية بالكلام والمبالغة (الخصائص: ابن جني ج ١/ ٢١٨) وعد هذا من اصطلاح اللفظ.

٣- الديوان ١٢/١

٤- الديوان ٨-٥/٢٠

ويبدو أن من واجب التشبيه أن يجمع صورة بين أشياء متماثلة، تنبع من كوامن النفس والشعور، فالتمثيل هذا يكون بين حدي الصورة التشبيهية وهو الذي يهيؤه انفعال الشاعر تأليفاً منسجماً معبراً؛ ذلك لأن بعض العناصر المتماثلة داخل الصورة تكون متنافرة خارجها (١). ولعل خلاصة حد التشبيه أنه تماثل بين حدي الصورة والجامع بينهما وجه شبه، يربطهما بصفات مفردة أو متعددة على ألا تكون المشابهة بينهما من جميع الجهات، وكلما كان وجه الشبه منتزعا من متعدد الصفات كان أفضل لأنه أدعى إلى أعمال الفكر لاكتناه ما غمض من انساق الصورة وتجليتها في منحى نفسي، وبعد تعن من المبدع، وتحديد مستقري من المتلقي بوجه الشبه الذي شاكه بين حدي التشبيه بأدوات التشبيه الملفوظة أو الملحوظة، والتي تدرك من السياق نفسه.

ويحسن أن أفحص أمثلة من التشبيه باعتباره الاداة التي تبرز الصورة الفنية من خلالها وبوساطتها؛ ولنأخذ تشبيهاً مرسلًا تذكر الاداة الحرفية ب(ك) و (كان) ونرصد الصورة المتأتية من خلالهما وبأسلوب صوتي، ونلاحظ النتائج، فالحرف (ك) هو (Phoneme) يكتب باللاتينية (Kq) وهو "وحدة صوتية دون معنى على ما يقال" (٢) أما الحرف "كان" فيتألف من أربع وحدات صوتية أو من أربعة فونيمات (four phonemes) يمكن الإشارة إليه باللاتينية (KQ, ʔan .na.ma:).

وهذا يعني أن الوحدات الصوتية لاداة التشبيه (كأنها) أربعة أضعاف حرف التشبيه (ك). فونيمياً. فما الصورة المتأتية عند توظيفهما في السياق؟

فلنأخذ فونيم (الكاف) وندرس الصورة من خلال معطياته؛ أن ممدوح الشاعر يوسف الثفري كالسحاب والماء وهما عنصرا الخصب في زمن السلم وهو، كالنار في زمن الحرب على أعدائه :

كالغيث منسكبا على اخوانه كالنار ملتهبا على أعدائه (٣)

كما ترى أن من واجبات الفونيم الواحد ذي السطر الرقيق المانع المشبه من معانقة المشبه به أعني حرف التشبيه (ك) يوحد بين المتناقضات داخل الصورة في حين تتنافر خارجها، ولعل السبب أن تكون الصورة تكونت في نفسه واتحدت متضاداتها في نفسه بفعل لهيب انفعاله وفكره وخياله، فجمع بين ضدين هما الغيث والنار في داخله وهما المتنافران يطفئ أولهما ثانيهما خارج النص. كما نلاحظ رقعة الفونيم

١- الصورة الفنية في شعر أبي تمام؛ د. عبد القادر الرباعي ص ١٦٤

٢- دراسات في اللغة العربية؛ د. عبد القادر أبو شريفة وزميله ص ١٨

٣- الديوان؛ ٥/٦

الواحد هذا الذي يشبه اللمسة السحرية في سرعة تحول صورة ممدوحه فيما نكاد نتابع صورة الكرم كالفيث على اخوانه يسكب خيره العميم عليهم، حتى نحلق معه بخيالنا فنراه كالنار يلتهب على اعدائه، يوظف المتضادات فتتفق في داخل الشاعر وفي داخل النص بينما هي متناقضة متضادة خارجه، إن هذا الفونيم غلالة شفاقة رقيقة تمنع من اتحاد طرفي التشبيه فتزيد الصورة نهاء وإيحاء.

إنك ترى الفاصل بين المشبه والمشبه به حرفاً واحداً (فونيمياً واحداً) هو حرف (ك) أداة التشبيه وهو حاجز رقيق يمنع المشبه من مغائقة المشبه به، كما يمنع من الاتحاد معه، إنه تماثل ممكن في نفس الشاعر أمتز له انفعاله وفكره فبلره بأداة هي حرف واحد.

إن الشاعر كما ترى يبرز صورته النفسية متحفزاً للهجاء، لا سيما وهو يعرف منتخب الكلام، ومواقع التجريح باعدائه، شاعر غضبان يغلي الشعر في مراجله، يحذر ممدوحه قبل أن يهجوّه :

ألا ترى أن أداة التشبيه -كأن- تأتت في حالة من التوكيد لغة كثيفة الستر تمنع من اتحاد طرفي التشبيه قياساً بستارة (ك) الرقراق الفاصلة بينهما في البيت الأخير؟

ألا تدل فونيمات (كأنما) الأربعة على معاناة الشاعر النفسية وهو يعد منتخب القول بعد أن عنى نفسه عناء خاصاً كأنما يدرب جيشاً تدريباً خاصاً وبعناية فائقة تخوله القيام بواجبه خير قيام؟ ألا يدل حرف (كأنما) بفونيماته الأربعة أو لنقل بمقاطعته الصوتية الأربعة على تأخير في زمن النطق على المستوى الصوتي الزماني؟ ألا يدل ذلك على عناية فكرية في انتقاء الكلم، ونفسية في توظيف هذه الأداة سواء أكان واعياً أم غير واع؟ إن مرحلة النظم في انتخاب جيشان الكلم وبعناية تامة لتعادل تدريب جيش يعد خصيصاً لأيام النزال، إن اعداد هذه المرحلة لتستأهل منه التروي فوظف أداة تشبيه كثيفة الستارة تعادل ما تشكل في نفسه.

إن انتخاب الكلام والتأني في نظمه تمهيداً لمقابلة ممدوحه وفي عتياه خاصة ليمثل حالته النفسية في التأني بجامع التفكير المطول في اختيار الكلم المناسب والجيش المدرب بعناية في مرحلة الاستعداد.

ولكنه يختزل الفونيمات إلى "واحد" ممثلاً بحرف "ك" في مرحلة التحدي، إذ تأتي كلامه كالسيف الرقراق قائم الحد، مضاء وعزماً، يماثل حالته النفسية المهاجرة التي لا يفصلها عن المشبه به إلا ستارة رقيقة يمثلها فونيم واحد هو حرف "ك". بعد أن أعد للخصم اعداداً جاهزياً.

ويوظف من أدوات التشبيه أفعالاً ظنية نحو "تحسب" و "تخال" الأولى في صورة نفسية يصارع الشاعر فيها الذئب، أبرزها في صورة من التشبيه التمثيلي انتزع وجه الشبه من متعدد في منحى نفسي، وفي صورة بصرية حركية، يبتني الصورة ممتشجة بتحد إنساني مصمم على قتال الذئب دفاعاً عن نفسه، فيلتقط لصورة الصراع ما يشاكيها من مواد الطبيعة المختلفة؛ فيطوف خياله ليجمع مواد بصريسة

تحاكي السهام المسددة بدقة واحكام على قلب ذئب مهاجم، يؤقت لصورته زمنا (ليلي مسود)، محركاً أبعاداً في نفس المتلقي؛ فيشوقه الى معرفة نهاية المعركة؛ بل يشوقه ليتابع السهام الخرقاء المنطلقة من أقواس الشاعر، لتماثل هوج الشاعر وهوسه، هل يخطيء في رميته فيداهمه ذئب يقضض له أسناناً عوجاوات، هاغراً فاه لازدراده؟ أم ياترى يصيب من عدوه؛ الذئب، مقتلاً في قلبه فيرديه صريعاً؟

فاوجرته خرقاء تحسب ريشها على كوكب ينتض والليل مسود^١ (١)

وأما الصورة المتشكلة من الفعل المضارع "تخال" كأداة تشبيه فتوظف على تعدية كالفعل "تحسب" وفي صيغة "المضارعة" لتوحي بالاستمرارية والتدفق في صورة من التشبيه التمثيلي؛ شأنه في مدح مالك بن طوق:

ملك له في كل يوم كريهة اقدام غر واعتزام مجسّر
وتراه في ظلم الوغى فتخاله قمرا يكر على الرجال بكوكب^(٢)

والمحدد في الصورة المتشكلة يلحظ ممدوحه مشبهاً، والقمر مشبهاً به، انتزع له من متعدد الصفات ليرتفع به الى مستوى القمر، ولكن بعد أن أسبغ عليه صفات ترفعه وتعلي من شأنه؛ فممدوحه قمر محارب يكرُّ على خصومه بصورة حركية سريعة، قمر بسيفه الذي تخاله كوكباً ينتقضُّ به على هام خصمه، قمر في ليل في بعده الزماني لتجلية الصورة الحركية الضوئية؛ أختلقه لممدوحه ليعادل بين حالة الشاعر النفسية، وحالة ممدوحه في الحرب، ليجعل بفعل أداة التشبيه "تخاله" المضارعة ممدوحه قمراً رمز النور والهداية، يهاجم عدوه بسيف كالكوكب الذي يوحى بدلالاته وفي لا وعينا الجمعي انتقاض الكواكب على الشياطين ورجمها، موظفاً "تخال" المضارعة القلبية الظنية، وهي التي أثرت في دلالاتها الصورة لأنها التمسث شياً للشيء من غير جنسه (إنسان / قمر) وهذا الذي يؤكد دوره عبد القاهر الجرجاني فاسمعه يقول: "وهكذا اذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشئيين كلما كان أشد كانت النفوس إليه أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها الى أن تحدث الاريحية أقرب..."^(٣).

فأي مقارنة هذه بين الانسان والقمر لولا توظيف الشاعر أداة التشبيه "تخال" التي كادت تحول الأول ثانياً بعد أن انتزعت للمشبه به صفات متعددة في صورة تحركية ونفسية كان لها في نفس الشاعر ما يماثل وجود هذه الصورة فيه.

١- الديوان ٢٨٩/٢٩، ان قتل الذئب اعلان للتغيير في روح العربي تجاه حيوان الصحراء خلافاً لما عهدناه من أنس المرقش الأكبر والغزذوق بالذئب (قراءة جديدة لشعرنا القديم: صلاح عبد المصور ص ٨١-٨٢).

٢- الديوان ٢٨/٢٤-٢٥

٣- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني ص ١٠٩

ومن أدوات التشبيه التي تقوم بالدور نفسه الأسماء نحو "مثل" التي لا أظن أن دورها في التشبيه وإبرازه يختلف في حدود علمي - عما حدده عبد القاهر الجرجاني من أدوار التشبيه حيث التشبيه عنده "يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر بعد ما بين المشرق والمغرب ويجمع ما بين المشتم والمعرق" (١) ذلك هو أن رنة المطر مثل زئير الأسد فاسمعه يصف الفيث بقوله :

ورنة مثل زئير الأسد	ولمع برق كسيوف الهند
جاءت بها ريح الصبا من نجد	فانتشرت مثل انتشار العنيد
فراحت الأرض بعيش رغد	من وشي أنوار الربى في برد
كأنما غدرانها في الوهد	يلعبن من حبابها بالنَّسرد (٢)

إنها أدوات التشبيه التي كانت واسطة لعقد صفة مشتركة بين رنة مطر (محسوس بصري سمعي) مثل زئير الأسد : صورة صوتية ولكنها تبعث على التيقظ والحذر فلها سمات نفسية تشي بالترقب، لقد استعان البحرني بأداة التشبيه الاسمية "مثل" ليهائل ما بين المشبه والمشبه به، بين صورتين حسييتين لكن اللافت هو توظيفه أدوات التشبيه المختلفة، لانتزاع المتعدد من مظاهر الكون والحياة بما فيها مظهرها النفسي لتكوين صورة كلية، نلاحظ (ك) أداة حرفية بمقطع صوتي واحد (فونيم واحد) لمع برق (ك) سيوف الهند في تشبيه مقلوب اكباراً للسيوف من جهة كقوة يدافع بها ومن جهة أخرى مقطعها رقيق يكاد يلثم المشبه المشبه به، لأنه ذو ستارة رقيقة مقطعاً وصوتاً وأداة تشبيه (Kq) يعادل السرعة التي تنشق عنها بروق السماء وامتضاء السيوف الهندية المتصادفة لحظة الصدام في عراق الساحة. ألا ترى أن البرق أسرع من الصوت فوظف حرف (الكاف) ستاراً خفيفاً يفصل بين طرفي التشبيه بينما وظف للصوت الذي هو أقل سرعة منه أداة تماثله هو "مثل" وهي ذات فونيمين مثل (Miθ.lu) ؟ وانظر الى الصورة التي انبجست عنها بأداة "كأن" الا تراها بمقاطعها الصوتية الثلاثة جاءت متأخرة ثقيلة لأن بحوزتها النتيجة النهائية : غدران ملأى بتقافز حباب الماء فيها بصورة حركية، جذلي كحبات النرد في مجلس لهو؟

أظن أن ذلك من تنبه عبد القاهر الجرجاني الى أهمية التشبيه الذي به "يريك للمعاني الممثلة بالاوهام، شبيهاً في الاشخاص المماثلة، والاشباح القائمة، وينطق لك الأخرى، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد" (٣).

ومن الصور التشبيهية ما يبرزه التشبيه البليغ حيث يخلص المبدع من أدوات

١- أسرار البلاغة في البيان: عبد القاهر الجرجاني ص ١١١

٢- ديوان البحرني ٢٢٩/٣-٧

٣- أسرار البلاغة في البيان: عبد القاهر الجرجاني ص ١١١

التشبيه ومن وجه الشبه فيسمى "مؤكدًا مجملًا" (١) كقول البحتري يمتدح أبا جعفر القمي الكاتب في صورة من رحابة الصدر، وشبه كفيه أرضاً سمحة وسماء يكتني بهما عن أصالة الكرم، وعند تحديد أبعاد المكان يحذف الأداة ووجه الشبه :

ليس التي ضلت "تميم" وسطها ال (م) دهناء، لا بل صدرك الدهناء

ملك أغر لآل "طلحة" فخسره كناه أرض سمحة وسماء (٢)

الا تلاحظ أن الشاعر يحذف الأداة ووجه الشبه فيحرك خيال المتلقي وفكره معه لينفتح على صورة متشكلة من كل أبواب التخيل؟ فللمتلقي أن يتصور صورة المشابهة بين صدر ممدوحه والدهناء؟ وكيف تشكلت كناه أرضاً سمحة وسماء؟ ان منافذ الخيال تنفتح لتتحقق في الصورة من كل حذب وصوب لتستقرىء وجه الشبه وكينونات الصورة والعلاقة بين حدي الصورة، وهذا الذي يؤدي الى قوة في التفكير وروعة في الأداء، والى تحريك الخيال في مجالاته المتعددة.

كما نلاحظ أن الصورة الفنية تتشكل من غير فن واحد من البلاغة؛ شأن تعزيز الكناية للتشبيه البليغ هنا؛ إذ نجد كناية الصفة والحلم ماثلة في كفيه وصدره، صفة الكرم وجودة العطاء وفي صورة متوحدة من شمولية البلاغة.

وتمتزج المتضادات داخل الصورة الفنية بعد أن أدى التشبيه دوره فيها كقول البحتري :

دان على ايد العفاة وشاسع عن كل ند في الندى وضريب

كالبدر أفرط في العلو وضوءه للعصبة السارين جد قريب (٣)

ذلك أن المتضادات كما تشاهد في النص منسجمة، لكنها متنافرة خارجة، لقد أدت أداة التشبيه دوراً في توحيد المتضادات، فقبل المتلقي صورة المشبه به بعيداً قريباً بآن واحد، فاعمل فكره في جمع صورة المتضادين وشعر بمتعة بعد اجتلاء ما انبلج من صورة كان لأداة التشبيه دور القوة السحرية فيها وهذا الذي حدده الجرجاني بقوله : "والتشبيه يأتيك بالحياة والموت مجموعتين والماء والنار مجتمعين كما يقال في الممدوح هو حياة لأوليائه، موت لاعدائه ويجعل الشيء من جهة ماء ومن جهة أخرى ناراً..." (٤).

ويجلي البحتري الصورة الفنية بأساليب متنوعة أخرى من التشبيه كالصورة التي

١- انظر مثلاً

البلاغة الاصطلاحية: د. عبده فلقيلة ص ٤٥-٤٦، وعلم البيان: د. عبد العزيز عتيق ص ٨٠، ٩٠.

٢- الديوان ٢/٣-٤

٣- الديوان ٢٧/٨١-٢٨ (عن كل ند) وفي أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني ص ٩٨

٤- أسرار البلاغة في علم البيان: عبد القاهر الجرجاني ص ١١١، وانظر قوله ص ٩٨-٩٩

تتأتى بتشبيه مقلوب معكوس يغلّب الفرع فيه على الأصل (١) حيث يعلى بتشبيهه المقلوب هذا من شأن محبوبته فيضوق الفرع الأصل في بابه؛ إيهاماً بأن المشبه أقوى وأكمل، وربما قصد أحداث المفاجأة في المتلقي؛

في طلعة البدر شيء من ملاحظتها وللقضيب نصيب من تثنيها (٢)

ويعلى في التشبيه المقلوب صورة ممدوحه المتوكل؛ إذ بدأ تدفق مياه البحيرة مشبهاً لتدفق يد المتوكل مشبهاً به فيما يسمى عند ابن الأثير "العكس والطرْد" (٣) اعلاء لشأن المتوكل وصورة كرمه الذي كان سبب انشاء البحيرة على باب من البجاز المرسل ذي العلاقة السببية؛

كأنها حين لجت في تدفقها يد الخليفة لما سال وادبها (٤)

ومن أساليب التشبيه التي تبرز الصورة؛ التشبيه المؤكد المنصل الذي تمنحي الأداة من بين حدي الطرفين لغاية التأكيد والمبالغة وتحريك الخيال وهز الوجدان نحو قول الشاعر يمتدح المقاتلين من رجال ممدوحه أبي سعيد الثغري في حروبهم، فيحذف الاداة ويبرز وجه الشبه وهو سيلان الأسلحة على المدرعين كسيل السراب في الصحراء؛

بيض تسيل على الكماة فضولها سيل السراب بقفرة بيدا (٥)

وتبرز الصورة التشبيهية حينما يوظف الشاعر أداة التشبيه "خلتها" ووجه الشبه وهو "انعكاس صور الأسنة المنطلقة من بين المدرعين على دروعهم المضقولة فيمائل انعكاس خيال كواكب على سطح الماء" بجامع الصفاء في الدروع وسطح الماء ويمائل اللون من الأسنة والكواكب؛

واذا الأسنة خالطتها خلتها فيها خيال كواكب في الماء (٦)

وختاماً لادوات التشبيه وأساليبه لانعدم أن نجد أساليب تنضي السى دروب

١- معجم المصطلحات البلاغية: د. أحمد مطلوب ج٢/٢١٤

٢- الديوان ٤/٩١٤ وفي الخصائص: ابن جني ج١/٢٠٣ "في طلعة البدر شيء من ملاحظتها" وفي الديوان ٤/٩١٤ "في خمرة الورد^{شكر} من تلهيها" وقد اعتمدت رواية ابن جني (ج١/٢٠٣)

٣- علم البيان: د. عبد العزيز عتيق ٩٦-٩٧ وينقل عن المثل السائر: ابن الأثير ص٢١٤

٤- الديوان ٢٧/٩١٥ وانظر التشبيهات المقلوبة في شعر البحري ٤/٢٩٢ "سنا الشمس مثل تبسم ممدوحه"

٥- الديوان ٤٨/١ ٦- الديوان ٤٩/١ وعنده خالطتها وهو خطأ في النقل لأن الشطر ينكسر والصواب خالطتها وهذا ما نقله د. أحمد مطلوب في معجم المصطلحات البلاغية ج٢/٢٠١ فيها يبدو لي عن أبي هلال العسكري ديوان المعاني ج٢/٦٢ والبيت على البحر (الكامل).

المشابهة في غير ما عهدناه من دروبها المألوفة ولعلنا نشعر عند تلقي الصورة من كل أسلوب أن التماثل ممكن بين حدي الصورة ومنها :

أسلوب المقارنة التي يمكن رصد وجه الشبه بين المشبهين بصيغة التفضيل (أفضل) فهي هو يستصغر هدية ممدوحه الزجاجة التي يعدها خطة غبن وجهلا في البيع والشراء ، لأنها في نظره أقل شأنا من شعره وقوافي المدح فيه فافراً له :

قوافي كالسلام تفوق حسنا نجوم الليل توقدها الدياجي
وأعظم خطة ومبين غبن سموط الدر تهدى بالزجاج (١)

وثمة أسلوب الايماء بالتشبيه ومثاله يوميء الى المشابهة بين صراعه النفسي في غياب محبوبته التي هي قوت نفسه وتصبره على غيابها القاتل وبين تصبر الضب وهو الحيوان البري -على العيش في الماء الذي هو قاتله، وكالحوت -المائي- يعيش في صحراء دونما ماء، فهما سريعاً هالكان لا محالة :

إذا كُنْتُ قوتَ النفس ثم هجرتها فكم تلبث النفس التي أنت قوتها
أغرّك أني قد تصبرت جاهداً وفي النفس مني منك ما سيميتها
سأصبر صبر الضب في الماء أو كما يعيش بديموم الصريمة حوتها (٢)

وما هو يوميء بالتشبيه بين سعد الحاجب الذي حجب أربعة ؛ منهم الشاعر وبين سعد الذابح من منازل القمر بجامع النحس والبرودة على ما يذكره الفلكيون فيقول :

يا سعد انك قد حجبت ثلاثة كل عليه منك وشم لائــــــــــــــــح
واراك تخدم رابعاً لتبيــــــــــــده فارق بها فالشيخ شيخ صالح
يا حاجب الوزراء انك عندهم "سعد" ولكن أنت سعد الذابح (٣)

ومن أساليب التشبيه أسلوب النسبة، بإضافة ياء النسبة للمشبه به، ويبدو توظيفه للإيجاز منها تهنئة بمدينة (المتوكلية) بعد أن بناها قرب سامراء :

ياأيها الملك الذي سقت الوري من راحتيه غمامة ما تقلــــــــــــــــع
يهنيك في "المتوكلية" أنها حسن المصيف بها وطاب المربع (٤)

ومن أساليب التشبيه أسلوب المخالفة الذي يقيم لممدوحه المتوكل صفات في نفسه يربأ به عن أن يشبهه أحد بها :

من ذا يساجلكم وحوض "محمد" بسقاية العباس فيكم يشفع؟

١- الديوان ١٦٣/٥-٦، وانظر الأسلوب نفسه في القصائد ١٦٢/٤٤-٤٤/٥-٥

٢- الديوان ١٥٧/٣-٣ ٣- الديوان ٨٨١/١-٣

٤- الديوان ١٥/١٦-١٦ وانظر هجاءه ابن المفيرة ونسبه الى (زحل ٦/٥١٠ زحلي قد استقاد من الشؤوم جليسا مؤنسا وضجيجا).

متكرم، متورع عن كل ما يتجنب المتكرم المتورع (١)

ومن وسائل الصورة الفنية الاستعارة التي تعد شكلاً صورياً تقوم على المشابهة، وتعرفها البلاغة العربية (٢) تشبيهاً حذف أحد طرفيه (٣) ولعل في حذف طرفي التشبيه فوائد منها: تمايز بين التشبيه والاستعارة، ومنها بأن الطرف المصرح به أو بجزء منه يوحي بدلالات خفية؛ أن الطرف المحذوف لا يعني الاستغناء عنه، وإنما يعني أن الطرف المصرح به يحفز خيال المتلقي للبحث عن دلالات المحذوف الذي استبقى مشاكلة ما بينه وبين الطرف الظاهر، والمصرح به، إن إظهار طرف من طرفين يشجذ الخيال للبحث عن المشابهة الخفية بين طرف مصرح به أو بلوازمه، وبين طرف خفي محذوف، وهذا حافز يشجذ المتلقي لملاحقة تركيب عناصر الصورة وترتيبها، ولهذا تعد الصورة الاستعارية أعمق من الصورة التشبيهية، لما تثيره صورة الاستعارة بتركيبها من يقظة داخلية عند المبدع حين يركبها في سياقها، وعند المتلقي إذ يحفز خياله وفكره معاً لادراك العلاقات المتشاكهة بين طرفي الصورة المركبة وعلائقها.

ولنمثل على ما ذكره بصورة استعارية تصريحية يمدح البحري اسحق بن نوبخت فيقول:

قمر من الغتيان أبيض صاعد لدجى الزمان الفاحم الغريب (٤)

لقد حذف الشاعر المشبه / ممدوحه اسحق وصرح بالمشبه به / قمر الغتيان واستبقى قرينة لفظية مانعة من أرادة المعنى الحقيقي "قمر من الغتيان" على أنه استعارة تصريحية، فحفز الخيال ليبحث عن العلاقة المشابهة لممدوحه والقمر فيعقد مقارنة بينهما منها اللونية المضادة: البياض الصاعد المتشعشع من صنائع ممدوحه والقمر بجامع النور والهداية؛ واجلاء لبهاء المشبه به (القمر) وسعياً لإبراز سنامه، وإبراز عطايا ممدوحه، فشكل صورة ضدية لونية، حدد عنصر الزمن ليلا فاحباً يجلي القمر فيها ضياءه، وممدوحه الكريم عطاياه في أيام شداد، فالضد يظهر حسنه الضد على ما يقال.

١- الديوان ١٤٠٢/٥٢٠

٢- معجم النقد العربي القديم: د. أحمد مطلوب ج ١/١٥٢، ومعجم المصطلحات البلاغية: د. أحمد مطلوب ج ١/١٤٠

٣- دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني ٥٣، حيث الاستعارة عنده "تجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجره عليه"، وفي (نهاية الإيجاز): الرازي ص ٨٢ أن تجعل الشيء الشيء، أو تجعل الشيء للشيء للمباينة (في التشبيه).

٤- وانظر مفتاح العلوم: للسكاكي ١٧٤ "أن تذكر أحد طرفي التشبيه ونريد الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به دالا على ذلك بابتناك للمشبه ما يخص المشبه به"

٤- الديوان ٢١/٨١

ألا ترى كيف حركت خيالنا صورة الاستعارة التصريحية هذه، ونفثت فيه روح البحث عن علاقات بين طرف صريح وطرف خفي أودع الأخير علائق مشتركة مع الأول، اختصاراً، وإيجازاً وحفزاً لخيال المتلقي، وإيقاظاً داخلياً نجلى ما آستسر من علاقات بين الطرفين.

ويبدو أن الصور الاستعارية أنواع؛ تتشكل من البساطة فالتعقيد تصاعدياً حيث تحمل كل استعارة منها صورة فنية تبدأ بصورة استعارية "تمثيلية" وحدها: "التمائل المقترن فيه على التشابه؛ موضوع حسي بموضوع حسي آخر..." (١) إنها تبني على أساس حلول حسي محل حسي آخر تغذي الحس قبل أن تغذي العقل كما في قول الشاعر هاجياً:

مجانيق شؤمك منصوبة على آل "وهب" تثير الفبارا
صحبتهُم حين نالوا الفنى فكنت الهلاك وكنت الدمارا (٢)

وقوله يمدح المتوكل ويصف قصر الجعفري:

في رأس مشرفة حصاها لؤلؤ وترابها مسك يشاب بعنبر
مخضرة والغيث ليس بساكب ومضيئة والليل ليس بمقمر (٣)

وقوله يمدح المتوكل ويصف خروجه يوم العيد:

أظهرت عز الملك فيه بجحافل لجب يحاط الدين فيه وينصر
خلنا الجبال تسير فيه وقد غدت عُدداً يسير بها العديد الأكثر (٤)

ففي الصورة التماثلية الأولى عبر عن شؤم مهجوه بمجانيق تثير الفبار على آل وهب، فاهلكهم بشؤمه على غناهم لصحبته اياهم وهي صورة حسية بسيطة لا تحتاج الى اعمال فكر.

وفي الصورة الثانية عبر عن مواقع القصر وحديقته بمواد حسية مدركة؛ كان لحاسة البصر النصيب الأوفى ثم لحاسة الشم واللمس، ولكنها لا تكاد تمس الفكر إلا مساً خفيفاً (٥) ودونما قصد، ولهذا فهي مثلية مبنية في الأصل على أساس من حلول صور حسية مدركة محل صور حسية مماثلة. ولعل هذه الصورة المثلية تطوير عن صورة التشبيه البليغ، وفي الصورة الثالثة عبر عن كثافة الجحفل وتسليحه وانتشاره في الجبال وتحركاته بتحريك الجبال نفسها في صورة بصرية نفسية بدليل قوله:

١- الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى؛ د. عبد القادر الرباعي ص ١٧٧

٢- الديوان ١/٤٠٣-٢ -٣- الديوان ٨/٤١١-٩

٤- الديوان ١٦/٤٢١-١٧

٥- أفدت هذا المصطلح من

الصورة الفنية في شعر أبي تمام؛ د. عبد القادر الرباعي ص ١٦٨.

”خلنا الجبال تسير“ وقد وظف حاسة البصر لتقرب الحركة العسكرية أولاً قبل أن يوميء إلى مهمة الجيش في حراسة الدين ونصرته ثانياً ويبدو أن لهذه الصورة تماثلاً في نفس الشاعر من الداخل قبل أن يكون لها تماثل في الخارج وإن كانت في الغالب تغذي الحس وتنبيه بمسات خفيفة.

والصورة تبرز في الاستعارة التجسدية التي حددها الدكتور عبد القادر الرباعي بقوله: ”التجسيد يعني تقديم المعنى في جسد شيئي أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية“ (١) كما حددها غيره في مثل تحديده فقال: ”التجسيد هو اكساب المعنويات صفات محسوسة مجسدة حيث تقدم الصورة الاستعارية الأفكار والخواطر والعواطف في صور مجسدة محسوسة“ (٢).

ولعل في الأمثلة التالية ما يوضح هذه الصور التجسيدية؛ فما هو يشتق من اسم الخليفة جعفر (المعنى) اسماً لقصره ”الجعفري: نسبة إليه“ فماذا يحدث بعد ذلك؟ إن اشتقاقه المعنى الحسي يكسوه شرفاً وفضلاً. وكيف يكسى أن لم يكن الشاعر قد جسده ليقبل اللباس اللائق به؟.

ألا ترى معنى (جعفر) قد تجسد فنقل به المعنى من نطاق المفهوم العام إلى المادية المحسوسة فحرك فينا الخيال وبدأنا نتصور معنى الاسم (جعفر) كيف تجسد وبدأت عليه كسوة الشرف والفضل:

واسم شقت له من اسمك فاكتسى شرف العلو به وفضل المنخر (٣)

وما هو في مثال ثان -يجسد أعباء الخلافة التي هي (معنى مجرد) فتبدو ثقيلة الجسد في صورة تجسيدية، نظراً لاضطلاعه في أمر مسؤولياتها؛ وهي تعلم ذلك:

وتعلم أعباء الخلافة أنها وإن ثقلت، موجودة في اضطلاعه (٤)

وفي مثال ثالث يقدم شعره (المعنى) في تجسيده (لآلي) نادرات، مسبوكة اللفظ، ذهبية المعاني، ينقل المعنى في جسد شيئي، من منطوق المعنى المجرد إلى المادي المحسوس فيقول:

موصوفة باللالية من نواردها مسبوكة اللفظ والمعنى من الذهب (٥)

١- الصورة الفنية في شعر أبي تمام: ص ١٦٨

٢- التصوير الاستعاري في الشعر: د. عدنان قاسم بحث منشور في ”الثقافة العربية (طرابلس) عدد ٨ السنة ٧ أغسطس آب ١٩٨٠ ص ٣٦-٤٢ أبرز فيه أهم خصائص التصوير الاستعاري وهما الجودة والابحاء وعرف التجسيد والتشخيص.

٤- الديوان ٢٧/٥٢٢

٢- الديوان ٢٦/٤١١

٥- الديوان ١٦/٣٨

ونلاحظ من هذه الاستعارات التجسيدية التي جرى بها تمثيلاً لا استقصاء ممتداً أن التجسيدية أكثر خفاءً من المثلية؛ لأنها وإن كانت في نفس الدائرة من الاستعارة المثلية إلا أنها تتم بصورة أعمق منها؛ ذلك لأنها تتم على مرحلتين هما: قيام حدي الصورة في الذهن أولاً ودمج حد الصورة الأولى في الثاني ثانياً بحيث يبدو أحدهما كأنه قد تنحى تماماً عن الصورة، ولهذا فالصورة فيها تتطلب من المتلقي تمثيلها في موضوعات معروفة، ومن هنا تبرز أهمية الخفاء في شعر البحتري وكثرته.

ومن هنا الاستعارات التشخيصية التي يحددها عبد القاهر الجرجاني بقوله: "فأنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً والاعجم فصيحاً والاجسام الخرس مبينة" (١) ويبدو أن للاستعارة التشخيصية مهمة هي "أن ترتفع بالتشخيص الأشياء إلى مرتبة الإنسان مستعيرة صفاته ومشاعره" (٢) وبمعنى آخر "اضفاء صفات الكائن الحي وخاصة الصفات الانسانية على مظاهر العالم الخارجي فيبث الحياة فيها، ويجعلها تحس وتتألم كما يحس الإنسان ويتألم، ويعود ذلك إلى قدرة الشاعر على التفاعل مع تلك المظاهر الخارجية، من خلال رؤيته الفنية الخاصة" وأن الكلمات التي تصف الأشياء في حالة من الحركة هي وحدها التي تنجح في وصف الأشياء أمام عيني المتلقي (٣)

كما في هذه الصورة وهو يمدح أبا الضقر اسماعيل بن بلبل:

تأملت أشخاص الخطوب فلم أرفع بأفطع من فقد الاليف واسمح (٤)

وفي صورة ثانية يمدح سليمان بن عبد الله بن طاهر الوالي:

وكم لبست منك العراق صنيعاً يشارف منها الأفق أن يتغيماً (٥)

وفي ثالثة يمدح بني ناجية:

ضحك البهار بأرضها وتشقتت فيها عيون شقائق النعمان (٦)

وفي رابعة أثناء مدحه بني ناجية:

قومي الذين إذا المنون تفرست يوم الوغى في أوجه الفرسان (٧)

إن هذه الصور الأربع تمثل الاستعارة التشخيصية إذ تنهض الخطوب في الصورة الأولى أشخاصاً تمكن الشاعر من التأمل فيها والتحديق في قسماتها، وتبدو أشخاصها صامته تنم عن فظاعة العراق، في نفس الشاعر. وفي الصورة الثانية تلبس العراق صنيعاً من صيفات ممدوحه الحي وفي الثالثة يضحك البهار فيشخص مستنطقاً

١- أسرار البلاغة: الامام عبد القاهر الجرجاني ص ٢٣. ٢- الصورة الفنية في شعر أبي تمام: د. عبيد القادر الرباعي ص ١٦٩.

٣- التصوير الاستعاري في الشعر: د. عدنان قاسم بحث منشور في مجلة الثقافة العربية: طرابلس عدد ٨ في آب عام ١٩٨٠ ص ٣٦-٤٢.

٤- الديوان ٤/١٦٧ ٥- الديوان ٢٢/٩٧٩ ٦- الديوان ١٥/٩٠٣

٧- الديوان ٤١/٩٠٣

وبلحظة من السرور والفرح. وفي الرابعة يشخص من المنون انساناً متفرساً يحدّق في وجوه قومه لتتبع عينه على من يقوم بعسبه المسؤولية الذي يناط به شرف حمله. ولعل صورة التشخيص تتأني بعد ثلاث مراحل: منها اثنتان في مرحلة المثلثية هما قيام حدي الصورة في الذهن اولا وتنحي احدهما وحلول آخر محله ثانياً كما اسلفت والثالثة هي الارتفاع بالحد الثاني الى مرتبة الانسان. فلو ضربنا مثلاً للتوضيح (قومي الذين اذا المنون تفرست) لقلنا في المرحلة الاولى قام حدا الصورة في الذهن (الانسان/تفرس).

وفي المرحلة الثانية يتلاشى الحد الأول (الانسان) ويقوم المنون محله وفي المرحلة الثالثة يرتفع المنون بحده الشيء الجامد الى قدرة الانسان فيتفرس في وجوه الفرسان.

ويبدو أن التشخيص هو الشكل الجديد المتطور عن الاستعارة الشكلية كما أوضحته وعلى ما يقوله الدكتور عبد القادر الرباعي (١)

ومنها الاستعارة التجسيمية التي حددها الجرجاني بقوله: "أن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسست حتى رأتها العيون وإن شئت لطفت الاوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لاتنالها الا الظنون" (٢).

وتبدو نظرة الجرجاني لها معان عقلية متجسمة تراها العيون، حيناً وروحانية لا تدرك الا ظناً اذا لطفت الاوصاف الجسمانية هذه.

ولعل التجسيم هذا يحتاج الى استحضار أمور حياتية متشابكة، لها في تجربة المبدع وخياله وروحه - ما يماثل به الأحياء - ولكنه في التجسيمية يتطلب من المبدع استحضار موجودات حسية، لها صور مخزنة في ذهنه، يضبط خياله هيئاتها، ولذلك فإن الصورة التجسيمية أكثر خفاء من التجسيدية لأنها فيما يقال المرحلة المتطورة عنه، ولذا يكثر الخفاء والعمق في حدود الصورة هذه، ولعل بعضاً من الأمثلة أن يوضح تحويل المعنى (الشيء) الى جسم في المرحلة الأولى ثم يمنح هذا الجسم حياة أو مشاعر أو نشاطات شتى وأفكاراً كانت تتم في عقل الباحثي وخياله، على هيئة لا تخلو من تعقيد كقوله في مدح بني ناجية وتوظيفه السحاب سفيراً بين السماء والثرى في أرضهم:

ظل السحاب سفيرها وسفيره ويقودها عينان ينسجمن
منحته وهي شجية بيكائهما ووفي بضحك الموثق الجذلان (٣)

فانظر الى الخفاء في بداية الصورة؛ ذلك لأن السحاب سفير "ما بين السمسماء

١ - الصورة الغنية في شعر أبي تمام: ١٧٠ - ٢ - أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني ص ٢٢ في معرض حديثه عن "الاستعارة المغيدة".

٣ - الديوان ٢٩/٩٠٣ - ٣٠.

والثرى كما في أبيات القصيدة ألا ترى أن توظيفه السحاب (المعنى المجرد) تم تطويره على مرحلتين الأولى جسده سفيراً ثم نفث فيه الحركة (ولله المثل الأعلى) فحركه واسطة بين السماء المتدفقة بعطائه والثرى المتلف العطش، ثم انظر الى تشابك العلاقة بين عينين تنهلان بالمطر تبكي احدهما شجيرة بامطارها (بكائها) والثرى (المذكر) يضحك ويبتهج جذلاً لبطائها. الا ترى كيف تشابكت العلاقات بين مذكر ومؤنث (سما وثرى) مؤنث تبكي تعادل السماء ومذكر (ضحك) جذل لبكائها في علاقة ضدية لكنها متوترة تتعاقب في مجموعات من الصور المتداخلة والمتلاحقة بآن.

ومن وسائل الصورة المجاز (١) الذي يفهم منه أنه مجرد تحرير لغوي بسيط ينوب فيه شيء عن شيء لعلاقة فعلية (٢) كما لا بد من علاقة تقوم على المشابهة بين الكلمة الحقيقية وغير الحقيقية كما في الاستعارة التي أسلفت القول فيها، أو تقوم على غير المشابهة شأن المجاز المرسل وعلاقاته المختلفة ولا بد من قرينة ملفوظة أو ملحوظة تميز اللفظ الحقيقي من اللفظ المجازي (٣)

ويبدو أن التحوير في اللغة يرفعها عن الأسلوب المباشر جزئياً محدوداً ولا يخرج الصورة عن الطبيعة الأشارية، ولا يفتح أمام المتلقي اجزاء خيالية تمتد الصورة الفنية في ارجائها؛ ذلك لأن التحرير اللغوي بسيط ينوب فيه شيء عن شيء، شأنه في إبراز صورة فنية تأتت من مجاز مرسل ذي علاقة المجاورة؛ والتي تعني التعبير عما جاوره لعلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي؛ قائمة على غير المشابهة لقرينة مانعة من ارادة المعنى الحقيقي كقول الشاعر في مدح الهيثم بن الفنوي:

ونفى الأرقام افعوان مضلة يفرى بنابيه قميص الارقم (٤)

فالصورة المتأتية من مجاز مرسل بعلاقة المجاورة بدليل وجود قرينة مانعة لفظية هي يفرى لأن الفري لا يكون إلا للجسم الذي يغطيه القميص وهو الصورة المقصودة لا القميص وفريه.

لقد ناب فري القميص عن فري جسم عدوه لعلاقة المجاورة، وينوب "الكل" عن "الجزء" في غارات هيثم الفنوي على الروم:

وازار أرض الروم أطراف الظبا حتى أقام ملوكها في المقسم (٥)

١- المجاز مشتق لفة من جاز الشيء اذا تعداه (لسان العرب: مادة جوز) واصطلاحاً كلمة استعملت في غير معناها الحقيقي لعلاقة مع قرينة مانعة من ارادة المعنى الحقيقي.

(كتاب الحيوان: الجاحظ ج٢/٥٧) وانظر تأويل مشكل القرآن: ابن فتيحة ص١٦، ٧٩، ١٠٠، ومفتاح العلوم: للسكاكي ١٧٠ والعمدة: ابن رشيق ج١/٢٧ وانظر معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: د. أحمد مطلوب ج٣/١٩٣-٢٢٢، ومعجم النقد العربي القديم: د. أحمد مطلوب ج٢/٢٥٠.

٢- الصورة الفنية في شعر أبي تمام: عبد القادر الرباعي ص١٦٢ ٢- البلاغة العربية في ثوبها الجديد

د. بكرى شيخ أمين ج٢ ٧٦ ٤- الديوان ١٩/٧٩٠ ٥- الديوان ١٥/٧٩٠

ويبدو أن الصورة المتشكلة من المجاز المرسل في البيت السابق نوعان؛ ينوب "الكل" عن "الجزء" فالعلاقة كلية "أرض الروم" والمتصود جزءاً من أرض الروم هذا أولاً، ومحلية ثانياً، كما يبدو أن الصورة مركبة في هذا المثال؛ لأن تعدي فعل "أزار" دفع بالصورة النفسية للإيحاء والاثارة، فمدوحه أزار كل أرض الروم أطراف الظبا فاحرز النصر بقوة السلاح واقتسم ملوكهم، وما ذكره "أرض الروم" كلية وأطراف الظبا (جزئية) إلا إيحاء نفسي بقوة مدوحه الذي أراد الكل بفعل الجزء على باب من التضاد للمبالغة.

وتبرز الصورة المتشكلة من المجاز عنده -كما رأينا في المثال السابق- حركية دموية، ذلك أن الزيارة توحى بحركة عسكرية إلى أرض الروم، وأطراف الظبا توحى بالقتل والدماء وبالتالي انقسام غنائم الروم المنهزم وعلى رأسهم ملوكهم، كما تبرز هذه الصورة المعاناة النفسية بدليل توظيفه الصورة الصوتية لحرف (الهمزة) وهي أبعد المخارج (١) متمثلة بـ "أ" زار و "أ" أرض و "أطراف" و "أقام" ولعل هذه الهمزات الأربع والمتشكلة في أربع كلمات هي أركان الصراع : نية وحركة تمثلها "أزار" المتعدية ومكاناً "أرض" وعدة هي "أطراف" ونتيجة وهي "أقام ملوكها في المقسم" وكلها صور صوتية ونفسية تشي بمعاناة في الأعداد والصراع والنتيجة.

وإذا أردنا محاورة النص السابق لاستجلاء الصورة فيه؛ فنلاحظ تكثيف علاقات المجاز المرسل وتعددتها؛ فنجد علاقة أخرى هي الحالية "ملوكها في المقسم" وهي عنصر الشخص في الغنائم، فتتسع صورة الأحداث بالمجاز وعلاقاته المتعددة في البيت الواحد، مما يحفزنا على القول: إن الصورة تتطور وتمتد في المجاز إذا أحسن المبدع توظيف علاقات مجازه بشبكة علاقات ثرية متنوعة.

وبالمجاز المرسل ذي العلاقة البدلية (٢) حيث عبر بالبدل عن المبدل منه شكل البحثري صورة فنية فأطلق "عدل فحم تغني" على "مغنيه سوداء" فاتشحت الصورة الكلية بالسواد يعادل بها صورته النفسية المتقززة في معرض هجوم زحول الحلبي ومغنيته فاسمعه يرسم الصورة:

قد مررنا بزحول يوم دجن فأقانا بعدل فحم تغنى
خنفساء أعمت من القبح عيني وأصمت بسوء القول أذني (٣)

١- علم اللغة: د. محمود السمران ص ١٥٧

٢- البلاغة الاصطلاحية: د. عبده قلقيلة ص ٧٦ "عندما يكون المعنى الحقيقي للكلمة المذكورة في العبارة بدلاً من المعنى المجازي"

٣- الديوان ١/٨٢٨-٢

ويبدو لي أن الوسائل البلاغية وحدها غير كافية لإبراز الصورة الفنية، فلا بد من توظيف طاقة اللغة وانظمتها وشبكة علاقاتها في النص لإجلاء الصورة، وإذا كان هذا يصدق في تحليل النصوص لاستجلاء الصورة؛ فإنه في وسائل المجاز خير دليل؛ ذلك لأن من المجاز مجازاً مرسلًا ومجازاً عقلياً (١). وهو أنواع ينحصر المجاز هذا بالاسناد (٢). ألا ترى أن "عدل فحم تفني" مجاز مرسل علاقته البدلية عن "مغنية سوداء" وأن هذا العدل كناية عن موصوف "مغنية سوداء سبينة"؟ ثم انظر إلى الأسلوب القصصي الذي يوظفه الشاعر لاستجلاء الصورة حيث يحدد الزمان "يوم دجن" والمكان "بيت زحول في حلب والشخوص: ضيوف ومغنية، ثم انظر إلى صورته النفسية المتقززة تغشاهما السوداوية في الزمان (يوم دجن) وفي المغنية (عدل فحم) وأصغ مسمعيك إلى دلالة "خنفساء" بمقاطعها الصوتية الغونيمية، ألا ترى كيف تتشابه علاقات الصورة اللونية السوداء والشمية الكريهة المنبعثة من "عدل الفحم" و "الخنفساء" لتعادل ما بنفس الشاعر من رؤية؟ ثم تخيل "صورة عدل" ألا يدل على سمعة ثم سرح خيالك في جو النص تجده يوماً دجناً ألا ترى سواداً في سواد ثم ما علاقة عدل الفحم بالصورة الكلية؟ إنه السواد والسمعة التي تثر الريح الكريهة كلما جهدت في غنائها والتي تعادل الخنفساء في لونها وريحها كلما أجهدت أيضاً أو حركت، فابرزت الصورة الكلية نفسية شاعر قلق تعطلت عنده حاستا البصر والسمع، لسوء ما راه من لون وما سمعه من غناء.

ويشكل من المجاز المرسل ذي العلاقة البدلية (٣) صورة من التقدم الحضاري، إذ يقدم الساقى. مكان الورد ورد الزعفران المبدل عن ورد خديه :

يحيينا بفرجسه ويدني مكان الورد، ورد الزعفران (٤)

كما أنه يشكل من المجاز المرسل باعتبار ما سيكون صورة من وقعات المعارك بخيوط نفسية حركية، ينسجها مهدوحه أبو سعيد الثغري في قتاله الروم فيوظف المد الصوتي ل: "تقدائي، الآجال" و "الهيحاء" فتوحي الصورة الصوتية الممدودة

١- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني ٢٢٢؛ ودلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني ٢٢٧-٢٣١ وانظر معجم المصطلحات البلاغية وتطورها د. أحمد مطلوب نقلاً عن موهب الفناج: أبو يعقوب المغربي ج ١/٢٣١ وذكر أسباب تسميته لأنه ثبت أحد طرفيه للآخر ومجازاً حكماً لوقوعه في الحكم المسند إليه واسناداً مجازياً نسبة إلى المجاز.

٢- منه ستة أنواع ينحصر المجاز فيها بالاسناد إما المسند وأما المسند إليه فيوظفان توظيفاً حقيقياً والأنواع هي: السببية، والزمانية، والمكانية، والمفعولية، والتفاعلية، والمصدرية، انظر (البلاغة الاصطلاحية: د. عبده قلقله ٩٣-١٠٣).

٣- وهو ذو علاقة عكسية عن سابقه حيث يعبر بالمبدل منه عن البدل. (البلاغة الاصطلاحية: د. عبده قلقله ص ٨٧).

٤- الديوان ١٢/٩٥١

بحركة الآجال نحو الموت لا بنسئها؛ فتحمل صورة مضادة حركية نحو نهاية محتمة؛ حين يدنو ممدوحه أبو سعيد من ساح الهيجاء؛ ذات الصورة المهتاجة الملونة؛

تتداني الآجال ضرباً وطعنأ حين يدنو فيشهد الهيجاء (١)

ألا ترى أن المد الصوتي للألف خاصة هو خيط قوي يشد باقي الخيوط في شبكة علاقة نفسية حركية تتداني الآجال في الهيجاء تسرع نحو الموت حينما يدنو ممدوحه فيشهد الهيجاء؟ أليست هي الحرب النفسية التي يبعثها ممدوحه في نفوس أعدائه بمجاز مرسل ذي علاقة ما سيكون؟ ثم انظر الى البنية اللغوية تتداني الآجال (المضارعة) المستمرة وحين يدنو، إنه ارتباط السبب بالمسبب في المستقبل ثم انظر الى البنية البلاغية عندما يشخص من الآجال صورة تتحرك نحو الحثف ضرباً وطعنأ بصورة الاستعارة التشخيصية، المتحركة وعلى محمل نفسي مذعور من ممدوحه، ثم انظر الى الصورة التي يقدمها الجنس الناقص "تتداني / حين يدنو" تجد امتداداً صوتياً في نهاية الأولى، يفتح الغم على سعته بنطقها ولعلها تشي بعلاقة الصراخ والذهول؛ أما (يدنو) فتتضم الشفتان بنطق الواو فيها في حالة من العبوس يتبعها "ف" فيشهد وهو حرف شفوي أسناني فيوحي بالتصميم على القتال بحقد وشراسة، يبدو عاضاً بأسنانه على شفته، وفي مجال الحرب يوظف من المجاز المرسل الذي علاقه "الآلية" فينتقلنا الى مشهد من برود نهر "جیحان" في الثغور لنرى روماً هربة على شاطئ النهر البارد، تضيق بهم على سعة ضفتيه، يشربون منه الماء البارد، ورماح أبي سعيد الثفري مسددة في نحورهم، تطعنهم فيصابون بالفثيان فيندلق الماء من حلوقهم؛

لم تسعهم برود "جیحان" (١) حتى قلنسوا في الرماح ذاك الماء (٢)

لقد وظف مجازين مرسلين؛ أحدهما ذو علاقة محلية وهي "جیحان" وأفهم من العلاقة المحلية هو تحديد "المكان" وهو ركن مهم لتدور الأحداث عليه وهو نهر بارد في صورة حركية ذوقية. وثانيهما: آلية "الرماح" وطعناتها وهي التي حركت الصورة بمنحى نفسي حاقد، وعسكري دقيق الأصابة، ولوني يندلق الماء من حلوقهم يوحي مشوباً بدماء.

وفي مجالات الحياة اليومية يوظف من المجاز اعتبار ما كان يلتقط صورة للخلينة المهتدي بالله العباسي وهو يلبس جبة من صوف، يفضلها على الحرير المزعر، اقتداء بالائمة واتباعاً للشرع.

١ - الديوان ٢٢/٢

٢ - جیحان، نهر بالمصيصة من ثغور الشام يخرج من بلاد الروم ويصب بكفربا بإزاء المصيصة (معجم البلدان؛ باقوت الحموي مادة جیحان).

٣ - الديوان ٢٥/٢

وللصوف أولى بالأئمة من سبأ ال (م) حرير وان راقت بصبيغ جسادها (١)

إنه رصد -بوسائل المجاز- لإبراز صورة تدل على تحضر في صنع اللباس،
واسبال الحرير، وتفضيل المهتدي للسنن واتباعها ومجانبة غيرها؛ والصوف مجاز
مرسل علاقته اعتبار ما كان والقرينة المانعة؛ لفظية "أولى بالأئمة" لأن الصوف
الملبوس ليس خاما يطلق اللفظ عليه، وإنما كان قبل أن يلبس، أما على الخليفة
ملبوساً فعلى اعتبار ما كان.

* *

وتبرز الصورة في المجاز العقلي وضروبه المتنوعة حين نخرج الحكم بالكلمة عن
موضوعه في الفعل لضرب من التأويل (٢) ويبدو أن الصورة تأتي من عنصر الفاعل،
عندما نسند الفعل للمخاطب وهو أبو سعيد الثغري القائد الذي يثكل قائد الروم
أشياعه في المعارك ويتركه يترقب الموت صباح مساء أن الصورة المتشكلة من المجاز
العقلي تسند إلى الفاعل مجازاً لأنه لا يعقل أن يتمكن مدوحه -وحده- من أن ينجز
هذا الواجب، بل لا بد من جند مؤازرين له :

أَثَكَلْتُهُ أَشْيَاعَهُ وَتَرَكْتُهُ
لِلْمَوْتِ مَرْتَقِباً صَبَاحَ مَسَاءٍ (٣)

وتتشكل الصورة في مجالات الحرب من المجاز السببي، فيسند الفعل "وصلت"
في معناه الحقيقي إلى القائد أبي سعيد الثغري وهو حقيقي، ولكن اثبات الوصل
وحده في معاركه في أرض الروم فمجاز، لأنه لا يتمكن من أن يصل إلى أرض للحرب
وحده، غير أنه سبب تحرك الجيش به ومعه :

ووصلت أرض الروم وصل كَثِيرٍ أَطْلَالَ عَزَّةً فِي لَوَى تِيْمَاءٍ (٤)

وتتشكل الصورة مجازاً بعلاقة الزمان الذي يسند الفعل إليه لا على الحقيقة؛ إذ
هو ظرف ليس له من قوة التحكم باعادة الايام الا من باب المجاز العقلي كما في قول
البحثري وعلى معنى تحسري :

أَتَرَى الزَّمانَ يَعِيدُ لِي أَيَّامِي بَيْنَ الْقُصُورِ الْبَيْضِ وَالْأَطَامِ (٥)

كما تتشكل الصورة مجازاً بعلاقة المكان حيث يسند المكان إلى غير فاعله
الحقيقي كصورة الفتح به خاقان وهو ينازل الأسد في صراع بينهما بنهر نيزل من
حديقة الحيوان (الخير) في سامراء :

يَحْصِنُهُ مِنْ نَهْرٍ "نَيْزَكٌ" مَعْقِلٍ مَنِيْعٌ تَسَامَى غَايَهُ وَتَأَشْبَاهُ (٦)

وتتشكل الصورة -كما أشرت من قبل- بعلاقات اللفظ لأن اللفظة هي المصادرة

١- الديوان ٢٥/٨٦٢

٢- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني ٣٢٢.

٣- الديوان ٥٥/١

٤- الديوان ٤١/١

٥- الديوان ١/٧٧١

٦- الديوان ٢٦/٦٤

الأولى للصورة ولكل لفظة دال ومدلول، ويقصد بالدال الصورة السمعية ويقصد بالمُدلول المفهوم، وثمة روابط بين الأصوات ومدلولاتها تنقسم قسمين: طبيعة ك محاكاة لأصوات "قهقهة" ووصفية غير مؤسسة على محاكاة الأصوات (١)

ولعل نظرة الى رسم خلية دماغية ان تشي بما خلاصته أنه بمجرد ذكر اللفظة تتحرك من حواس المتلقي على ما كان له من تجربة معه، فلفظة أسد تحرك حاسة البصر "شكله" والسمع "زثيره" واللمس "جلده" و "الشم رائحة فمه" وغيرها (٢).

فالصورة -تتشكل- من الهجاز العقلي ذي العلاقة المفعولية والذي حده اسناد الفعل الى اسم الفاعل مجازاً في حين أنه مسند الى اسم مفعول حقيقة نحو قول الباحثري في ممدوحه :

زعيمًا خبطة وردًا حماما ورودهما جبا الماء الشروب
إذا آد البلاء قحـمـسـلاه على دفي موقعة ركـوبـ(٣)

فصيفتا "شروب" و "ركوب" اسندتا الى الفاعل مجازاً في حين أنها بمعنى المفعول "مركوب ومشروب".

وكما تتشكل من الهجاز العقلي: المفعولية تتشكل أيضاً من الفاعلية كقول الباحثري :

قد فتدنا الوفاء فتد الحميم وبكينا العلا بكاء الرسوم
لا أمل الزمان ذما وحسبي شغلا أن ذممت كل ذميم(٤)

١- انظر هذه الدراسات عند:

- هقه اللغة: الثعالبى باب ٢٠-٢٦ لاحظ كثيراً من الأفعال يتوقف على صوتين والثالث يحدد المعنى ويوجهه.

- الخصائص: ابن جني ج ١/٦٥-٦٦ ذكر اجراس الحروف التي تضاهي اصوات الافعال. كالتقضم للبابس والخضم للأخضر.

- البيان والتبيين: الجاحظ ج ١/١١٩ باب ذكر اللسان: لسان العاقل من وراء قلبه فإذا اراد الكلام تفكر.

- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي: الولي محمد ص ١٩٠ وأشار الى دراسة سوسير في هذا المجال.

٢- انظر بحث مقدم الى:

رسالة الخليج العربي: العدد ٢٥ السنة الثامنة ١٩٨٨، ١٤٠٨ هـ بحث بعنوان: "اللغة والأذن" للدكتور يحيى عبد الرؤوف جبر ص ٥-٣٠ وانظر الصورة الصوتية لكلمة أسد ص ٢٤٥

٣- الديوان ٢٨/٣٣-٢٩.

٤- الديوان ١/٧٨٦-٢ ونحول صيغة فاعل للدلالة على الكثرة وبالمبالغة في الحدث الى أوزان خمسة مشهورة منها مفعول للمبالغة في اسم الفاعل (شذا العرف في فن الصرف: أحمد الخَلَّاف ص ٧٨، وجامع الدروس العربية: مصطفى الفلايني ج ١/١٩٨).

فالشاهد كما ترى اسند الذم فعلا الى كل "ذميم" اسناداً مجازياً وهو على صيغة فعيل التي بمعنى مفعول واراد اسناد الفعل الى الفاعل على باب من الحقيقة وهو ذم كل "ذام".

ومن المجاز العقلي ذي العلاقة المصدرية ما يشكل صورة فنية في منحى غزلي للشاعر، يسند البحترى المصدر "صدك" الى الفاعل الحقيقي وهو غير ذلك على محمل مجازي :

وما كان صدك الا الدلال والا الملل والا القبح (١)

ونفهم من المجاز أنه توظيف لطاقة اللغة بانظمتها المختلفة النحوية والصرفية والبلاغية على نحو متكامل شمولي لاكتناه الحقيقة اللغوية للكلمة الموظفة فيما وصفت له أصلاً وزيحانها بالمجاز عن غير ما وضعت له لوجود قرينة مانعة من ارادة معناها.

ولعل انزياح اللفظ عن معناه المعجمي هو التحوير في اللغة والقصد منه الارتناع عن الاسلوب المباشر، بقصد الكشف عن حقيقة مستترة، والتعبير عنها بطريقة حسية ذلك لأن "المجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة واحسن موقعاً في القلوب والاسماع... ثم أن لم يكن مجازاً محضاً فهو مجاز لاحتتماله وجوه التأويل، فصار بالتشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام داخله تحت المجاز، إلا أنهم خصوا به باباً بعينه، وذلك أن يسمى الشيء باسم ما قاربه أو كان منه بسبب" (٢) والمجاز هو منطق الخيال الذي يغير منطق الحقيقة، لأن في الكلمة المجازية مدلولات ذوات ابعاد جديدة تجسد بصور تخيلية، حتى وإن كانت هذه الصورة محدودة الانتشار، لاتنتشر في أفق وسيع شأن صور الاستعارة.

ويحسن أن أنهى الصورة المتشكلة من المجاز المرسل ذي العلاقة السببية بدراسة متأنية لليد ودلالاتها.

أما توقفي عند المجاز المرسل ذي العلاقة السببية التي تعني التعبير بالسبب عن المسبب فتوقف فيه تلفت الى ظاهرة "اليد" في شعر البحترى في مواضع متفرقة في ديوانه، تبدو في صور مجازية متعددة في مفهومه منها تعدد اليد، فتارة يوظفها مفردة، وأخرى مثناه، وثالثة جمعاً وغالباً ما يسمها بالبيضاء في جميع احوالها عندما يسندها الى أصحاب الفضل من مدوحيه، فهذا مدوحه عبد الرحمن بن خاقان له على الشاعر يد بيضاء :

كم من يد بيضاء أشكر غبها منهم وفيهم من أخ صالح (٣)

١- الديوان ٥/١٦٨ ٢- العمدة: ابن رشيق ج١/٢٦٦.

٢- الديوان ٣/١٩٢ عندما اهداه البحترى فرساً.

وما هو يمدح أبا الخطاب الطائي ويعترف بفضلته عليه ويذكر- يده البيضاء في المعروف ويحدد مكان الاجتماع به في "الرقعة البيضاء" على محمل من المجاز المرسل (المحلية) يشعر بقصوره عن مكافئته على نعم أسداها ممدوحه إليه؛ وفي تركيز على اللون مكاناً ويداً :

فلرقة البيضاء يوم اجتماعنا يدك بيضاء يقل لها حمدي (١)

ونلاحظ في هذا المثال اندغامين متماثلين مكاناً ويداً ذلك لأن للألوان فيما يقال مفهومات خاصة "فلأبيض مفهومه من نقاء وطهارة لذلك نراه يقبل كل الألوان" (٢).

ويوظف اليد البيضاء (مفردة) في صور مجازية تتضاد مع دلالة (الذل) في معرض مدحه محمد بن علي القمي في حبسه إذ يتلفت إلى فضل يد ممدوحه عليه، دونما من عليه ولا أذى، فتتضاد يده البيضاء في منها واحسانها مع يد (الذل) فيقول :

فكم من يد بيضاء منك بلا يد ومن مئة زهراء منك بلا من (٣)

إن يد الممدوح هي سبب العطاء ولكنه عطاء نقي ظاهر لا يشوبه من ولا أذى فهي بيضاء لسبب من أسباب؛ بيضاء تختلط بالندى في وقت السلم، ولكنها يد تمتشج بالدماء وتحمر إذا ما لقي بها الغوارس في ساح الحرب؛ فما هو يرى يد الفارس الهيثم بن عثمان متغيرة بيضاء حيناً وحمراء حيناً آخر من منظور نفسي لممدوحه وفي أحوال مختلفة :

يدني بدأ بيضاء يختلط الندى فيها إذا لقي الغوارس بالدم (٤)

إن يد ممدوحه هذا كما ترى قد تكونت تبعاً للظروف ومراعاة لنفسية الممدوح، وتراها في حالة من التمدد والحركة، وفيها نظرة جامعة إلى الكرم والشجاعة بآن، وتدبر الأمر واحكامه في السلم والحرب.

وثمة سمة ليد الأيام في مجازها المرسل السببي انتزع منها اللون الأبيض وعممها، لأن لها فضلاً في شفاء ممدوحه الحسن بن وهب من مرضه، ولعل في انتزاعه اللون الأبيض منها أن يدل على تغير لون ممدوحه وعدم استقراره على حال فجرد يد الأيام من اللونية ليعادل به لون ممدوحه الذي تغيرت ألوانه لمرضه ولم يستقر على حال بعد :

١- الديوان ٥/٢٢٣ والرقعة: بلدة على نهر الفرات قاعدة ديار مضر أقصى ديارات الجزيرة شمالاً (بلدان الخلافة الشرقية: كي ليسترنج ص ٢٥، ١١٤، ١٣٢، ١٥٧).

٢- الصورة الشعرية: د. ساسين عساف ص ٣٠ فيما ينقله عن روز غريب: شهيد في النفد الحديث ص ١١٩.

٤- الديوان ٢١/٧٩٠

٣- الديوان ١٨/٨٧٦

فاشكر يد الأيام في "حسن" فقد عفى اساءتها به إحسانها
او ما تراه تغيرت قمريسة في لونه فتغيرت ألوانها (١)

وأما توظيفه (اليدين) مثنى فتنسج دائرة الاكرام له والانعام عليه؛ ذلك أنه يوظف يدي ممدوحه أبي عيسى بن ابراهيم كاتب الفتح بن خاقان ممدوحه السابق توظيفاً دقيقاً يمدح يدي الكاتب المؤيد للشاعر في الاعطاء، ولكن اعطاءهما يندغم معاً ليتحد عطاء من يد بيضاء نوزيره الفتح فيتداخل ثناؤه في شبكة ممتدة من كاتب الى وزير فيجلى يد الأخير وتبيض على حسن صنعها.

ما إن تزال يداه توليان بدأ بيضاء أيديهم عن مثلها جمد (٢)

إنه تلقت بحثري واع ممتد في عرفانه الفضل لجميع أهل الفضل عليه، وفيها نظرة استشرافية ذكية تميز بين الأعطيات؛ حتى ولو تشابهن في الجنس والنوع، لأن تركه (عن مثلها جمد) تستدعي العطاء البارد الثلجي؛ وهي مالها من خيبة أمل وفتور عند متلقيها الشاعر، فلا بد لليد البيضاء من أن تعطي بدفء المحبة وحرارة الاعطاء، وهو تنبه الى توسيع دائرة اللون وتمييز حقه من باطله.

وأما توظيفه الايادي (جمعاً) فاعتراف منه بفضول ممدوحه عليه بما سبقت اليه اياديهم اعطاء وإحساناً، فما هو يعترف بفضل ممدوحه علي بن محمد بن الغياض كاتب ابن كنداج، ويركز على اللون الأبيض ليد الكرم لما لها من فضل عليه؛ لأن الاعطيات هذه تهجو ديونه، وهي مضمونة التحقق، ليست وعوداً خلبية:

وأياذ مبيضة، والأأيادي فضلها أن تكون ذات ابيضاض
وديون مضمونة من عدات كضمان الاعداد ملء الحياض (٣)

وما هو يمدح اسماعيل بن بلبل ويعاتبه، ويعترف له بسابق فضل اعطياته له بأياذ بيض.

وقد سبقت اياد منك بيض والآء - اذا حملت - ثقال
ولو لا حاجة خففت فيها لقلت سفاهة ما لا يقال
جريت على الذي عودتنيه وكان مكان ذاك الجاه مال (٤)

لقد تحقق بالمجاز المرسل السببي عن طريق اليد التي يمكن أن نعدها (آلة) أيضاً تبادلاً بين الشاعر فاعلية وانفعالا (٥). أما فاعلية فرمزت الى القوة والقدرة

١- الديوان ٢/٨٢٢-٤

٢- الديوان ١٢/٢٠٨

٣- الديوان ٢٩/٤٨٦-٣٠

٤- الديوان ٣/٦٨٢-٥

٥- اليد وصورتها المجازية في بحث عن منهج لفهم الشعر: أديب نايف ذياب (بحث نشر في أبحاث

اليرموك- سلسلة الآداب واللغويات مجلد ٦ عدد ١ سنة ١٩٨٨ ص٧-٢٤ وأفدت من مصطلحيه في

استعمالها وهي الفاعلية والانفعال ص١٧ من البحث نفسه).

والفضل والكرم للمدوحي البحتري ونراها تكونت حمراء وقت القتال، وبيضاء وقت السلم في الاعطاء والندى، ونراها امتشجت بالندى ومسحت معاناة الشاعر النفسية فيما يدعيه من ضيق ذات يده، أو للتزيد منه تكسباً لا من خلال تمزيق المجاز من نص مسئل وإنما من جو القصيدة وباستقراء نبضها العام. كما تلمسنا دور اليد البيضاء انفعالا ومشاركة في العطاء عن رغبة فتتبدى بيضاء تشع من خفاء السر الذي يكمن في اعماق النفس الانسانية، وما يعتري ملامح الوجه في الافصح عن حالاتنا النفسية، نتيجة ما تقدمه اليد من فاعلية لما لها من قدرة على التغيير من مسح البؤس وعلاقاته بالعطاء والبذل أو من احقاق الحق بقوة السلاح، كما لاحظنا من توظيفاتها في شعره مما يؤكد "بعدها الانثروبولوجي لتميزه عن سائر الحيوان فتجعله يقدم بها خيراً بدل أن يمشي بها" (١)

ومن الوسائل البلاغية لتشكيل الصورة الكناية التي هي لغة اذا تكلمت بشيء وأردت غيره (٢) وهي -اصطلاحاً-: "لفظ أريد به لازم معناه مع جواز ارادة المعنى الأصلي" (٣) ولعل نظرة في تاريخ الكناية وتطورها أن تستوقف هنية عند مدرسة السكاكي والتزويني (٤) من بعده، ليفرق الأخير بينهما بين الكناية والمجاز بالقرينة التي لا تمنع من ارادة المعنى الحقيقي في الكناية بعكس القرينة المانعة في المجاز، وهذا يحفزنا الى القول: إن القرينة في الكناية سهلة متسامحة لا تمنع من ازدواجية الاداء أو من ثنائية المعنى المركب. "وهي ضرب من الإشارة" ترتبط في بدايتها باقامة علاقة بين الظاهرة ومعناها (٥) وهي عبارة صورية عرضية ومباشرة تشير الى معنى غير معناها الأصلي (٦)؛ وبعد: فقد وظف البحتري الكناية وسيلة بلاغية جلي صورة فنية بوساطتها ففي مجال الحرب شكل من صفة الكناية صورة فنية؛ فها هو يكتفي تذليل مدوحيه خصمه في معارك حربية كناية عن صفة معنوية:

فتلك جبالها عادت سهولا
وكانت قبل مغزاه حزونا (٧)

إن في عبارته - "جبالها عادت سهولا" بعد "أن كانت حزونا" - تغييراً في حال الجبال من حيث عز أهلها سابقاً وذليهم لاحقاً، حملتها الكناية تصوراً قائماً على

١- اليد وصورتها المجازية في بحث عن منهج لغهم الشعر: أدب نايف ذهاب (بحث نشر في أبحاث اليرموك- سلسلة الآداب واللغويات مجلد ٦ عدد ١ سنة ١٩٨٨ ص٧-٢٤ وأخذت من مصطلحيه في استعمالاتها وهي الفاعلية والانفعال ص١٧ من البحث نفسه).

٢- القاموس المحيط: الغيروزابادي مادة "كني" ولسان العرب: ابن منظور مادة "كني"

٣- الايضاح: للتزويني ص٣١٨. ٤- انظر معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: د. أحمد مطلوب ج٢/١٥٤/١٦٥ وعلم البيان: د. عبد العزيز عتيق ص٢١٢.

٥- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي: د. نصرت عبد الرحمن ص١٧.

٦- الصورة الفنية في شعر أبي تمام: د. عبد القادر الرباعي ص١٦٢.

٧- الديوان ٢٠/٨٢٧

الظاهرة، فادركنا بالخيال دلالة تغيير الجبال وتحولها لا على باب من تخيل المعنى الظاهر، ولكن على باب من دلالة الإشارة التي حملتها الكناية الى ذل أصاب الروم بعد عز.

ثم انظر الى انظمة اللغة المختلفة التي تلون الصورة الفنية وتشكلها، فاسم الإشارة "قلبك" يحرك فينا حاسة البصر لنحقيق في الجبال المتحولة سهولا، بعد أن كانت عصية تتعالى، بقوة الروم، وجبالا غلاظاً، ألا ترى أن توظيفه الطباق في صورة متضادة: "جبالها سهول" كانت حزوناً تعمق دلالة الكناية، وتستنفذ الخيال والفكر لاستقراء حال الجبال عزيزة بالروم قبل إذلالها؟ ثم تستوقفنا حالتها بعد الفتوح ذليلة صاغرة.

ويوظف موصوف الكناية وسيلة يشكل صورته الفنية منها فينتقلنا البحتري الى مشهد دموي، تبلغ البأساة فيه ذروتها فيكون "القتل" والطعن بسهم نافذ الى سويداء "قلب الذئب" في معركة اثبات الوجود:

فما ازداد الا جرأة وصرامة وأيقنت أن الأمر منه هو الجـد
فأتبعها أخرى فاضللت نصلها بحيث يكون اللب والرعب والحد (١)

لقد كنى عن القلب -موصوفاً- بما هو أبلغ منه وأشد تأثيراً في نفس المتلقي، ولا شك أن من واجبات الكناية هنا التفضيم والتعظيم (٢) وهو توظيف حبله المبرد -معاصر البحتري- للكناية وهو ينسحب على كناية البحتري هنا.

وتتشكل الصورة الفنية بالكناية عن نسبة؛ حينما يصرح بالصفة والموصوف ولا يصرح بالنسبة الموجودة مع أنها هي المرادة (٣) شأن البحتري في مدحه محمد بن علي القمي يصرح بالصفة وهي "ثبات المجد عندهم" بقرينة مركبة "ألقى رحله" و "لم يتحول" كما صرح بالموصوف وهم "آل طلحة" وكنى بنسبة ايمانية تشير الى مستلزم النسبة في آل طلحة وثباته فيهم:

أو ما رأيت المجد ألقى رحله في آل طلحة ثم لم يتحول (٤)

وآزرت طاقة اللغة تشكل الصورة الفنية؛ فوظف المجد مشخصاً على باب من الاستعارة المكنية يلقي رحله في آل طلحة ويستقر فيهم، بسؤال استفهامي انكاري يثير دلالات نفسية، يشخص مخاطباً يسأله. بأسلوب انشائي طلبى على باب من الانكار عليه، ان لم يكن رأى المجد وهو يشخصه يلقي رحاله في آل طلحة ليستقر في حياهم.

١- الديوان ٣٠/٢٨٩-٣١

٢- معجم المصطلحات البلاغية ونظورها: د. أحمد مطلوب ج ١٥٦/٣ ينقل عن الكامل في اللغة والأدب: لابي العباس المبرد ج ٢/٦٧٤.

٣- البلاغية في ثوبها الجديد: د. بكرى شيخ أمين ج ١٦٢/٢ ٤- الديوان ٣٨/٦٧٤

ويستعين البحتري لتشكيل صورته الفنية بالإشارة "التي تكاد تصبح لغة عصرنا" (١) هذه الايام كقوله :
باب الأمير خلاء لا أنيس به
الا امرؤ واضح كفا على ذقن (٢)

إن الصورة الاشارية "واضح كفا على ذقن" لم ترسم لتدل على هيئة المرء ذاك، فحسب وهو الحارس على باب الأمير، صحيح تدل على جموده، وهذه قرينة متسامحة، ولكن أريد بها غير ظاهر معناها، لأنها وسيلة لمعنى آخر في عقل الشاعر وخياله، إنها لدلالة عميقة تشي بقلة اطلاب مهجوه وسائليه قضاء حاجاتهم على نحو من هزوله سلطته، وجدوب مسؤوليته، فخلا قصره من الانس، وقل عمل البواب، وكثر فراغه وكسله، فاستوحش البواب وسدر في فراغ صموت. لقد أدركنا بصورة الاشارة هذه دلالات خفية موحية استتارت خلف العبارة ادركناها لأنها في تجربتنا كذلك، ولأن ذاكرتنا مهيأة لأن تستيقظ والفراغ هذا بمجرد الاشارة اليه أو حتى عند مسه مساً خفيفاً، وهذا الذي أدته الصورة الاشارية هذه.

ويشكل صورته بالتعريض دون التصريح، بلفظة دالة على الشيء بالمفهوم لا بالمنطوق (٣) بآمال الكلام الى عرض يدل على المعنى المقصود لاغراض مختلفة (٤) كتعريضه بالمنتصر ولي عهد المتوكل ممن اتهم بقتل أبيه :

وهل أترجي أن يطلب الدم واتر يد المدهر، والموتور بالدم واتره؟
أكان ولي العهد أضمر غدره فمن عجب أن ولي العهد غادره؟ (٥)

الا ترى أن التعريض بالمنتصر، ولي العهد حمل صورة نفسية تثير من باب التعجب الانكاري مكامن في النفس المتلقية وشعورها المستشار لتفز مستنفرة تصيح باسماعنا - وهي لا تكاد تصدق - في ضوء معطيات السوالين الانكاريين امعقول أن يكون ولي العهد غادراً بأبيه؟ لقد أنهض التعريض كما ترى صورة ممتشجة بالآم نفسية متوترة تتساءل بتعجب مستنكر يعجز التصريح عن انهاضها.

ادركنا وفي ذاكرتنا وعلائقها الأسرية وبالوعي الجمعي ما للوالد على ولده من حق، فما كادت الصورة تمس اسماعنا وبصورة تعريضية لغدر ولي العهد بأبيه

١ - الصورة الفنية في الشعر الجاهلي: د. نصرت عبد الرحمن ص ١٧

٢ - الديوان ٢/٨٣٢

٣ - لسان العرب: ابن منظور مادة عرض، والمثل السائر: ابن الأثير ج ٢/١٩٨، والبرهان في علوم القرآن: للزركشي ج ٢/٣١١

٤ - انوار الربيع في انواع البديع: علي صدر الدين بن معصوم المدني ج ٦/٦٠-٧٦ وذكر اغراض التعريض منها للملاطفة والاستمطاف والصلاح والتوبيخ والاعلاء جانب الموصوف، وللا تفتك سجع الهيبة ولا يرتفع به ستر الحشمة تدرك بالسياق.

٥ - الديوان ٢٦/٤١٣-٢٧

الخليقة حتى استنفرت صورة ذهنية ونفسية فينا، تثير تقطيع أوصال الرحم، وتشوي بالفدر الدموي ومن ولد بوالده، يتعجل الموت لأبيه ليخلفه على كرسي الخلافة، صورة حادة تماثل ما تنامي الى حواسنا من صورة تعريضية بالأحداث يوترها ذاك السؤال الاستفهامي.

ومن وسائل الصورة الفنية الرمز (١) حيث يتجسم التصور في مادة دون أن يكون في المادة علاقة تشبيهية أو استعارية وهذا الرمز يدعى الرمز غير الأيقوني (٢).

ويبدو أن الرمز يعد نهاية التطور التي تطمع الصورة الفنية للوصول اليها؛ لأن الرمز تمثل صوري لمواد من السلوك الانساني، وتكثيف عناصر انفعالية عميقة او ارتباطات وجدانية معقدة في صورة رامزه قادرة على حملها وتمثيلها بطرق ايحائية شتى (٣).

والبحثري شكل صورة فنية برمز اليد ودلالاتها المجازية فهي انواع وذات النوان مختلفة منها البيضاء رمز الاعطاء والجود وحمراء دموية تحمي الذمار من عددها يوم النزال كما أسلفت (٤) وينهض سؤال: لم تعد اليد رمزا وكنت ذكرتها مجازا من قبل؟ والجواب على ما يؤكدده صاحباً نظرية الأدب بقولهما: "الصورة يمكن استثارها مرة على سبيل المجاز لكنها اذا عادت في الظهور بالحاح - وهذا ما حصل بتكرير توظيفها مرات وبدلالات شتى - فإنها تغدو رمزا او جزءا من منظومة رمزية (٥). وعلى هذا فابرزتها مجازاً ورمزاً.

ومن الصور الرمزية التي تحتوي جميع عناصر الصورة وتعكسها بطريقة غامضة توظيف البحثري رمز الصليب، رمز المخلص الذي فدى البشرية بنفسه - على ما يراه النصاري - ولذا فهو رمز لرموز، او رمز لمادة ومعنى فيما يسميه الدكتور نصرت عبد الرحمن "رمزا ايقونيا" (٦) وهو حق، ولكن ما دلالة الصليب في شعر البحثري اذا؟

١- الرمز حده لغة نصوبت خفي باللسان كالهمس (لسان العرب: ابن منظور مادة "رمز" وهو اشارة واياء بالمعنيين والحاجيين والشفيعين وهو كل ما اشرت اليه مما يبان بلفظ بأي شيء اشرت اليه بيد او بعين، والرمز من الاشارة هكذا عده ابن رشيق وتابعه بلاغيون (العمدة: ابن رشيق ج ١/ ٢٠٥ وانظر دلائل الاعجاز: عبد القاهر الجرجاني ص ٢٣٧، ومفتاح العلوم: السكاكي ١٩٤ حيث يعده من الاشارة كان رشيق).

٢- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي: د. نصرت عبد الرحمن ص ١٧.

٣- الصورة الفنية في شعر ابي تمام: د. عبد القادر الرباعي ص ١٧٢.

٤- انظر المجاز والمرسل وعلاقته السببية (٣١٩-٣٢٢) من هذا الفصل.

٥- نظرية الأدب: رينيه ويليك واوستن وايرين ترجمة محي الدين صبح مراجعة حسام الخطيب ص ١٩٧.

٦- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي: ص ١٥.

إن البحري يدرك قداسة هذا الرمز عند النصارى لذلك يناشد مهجوه النصراني
ممن مطلعه حقه أن يحلفه به فإن كان كاذباً في حلفه ودعواه فهو كمن يهين شعائر
النصارى ومعتقداتهم فيقول:

فإن كنت أدهنت أو خنت أو
فخالفت مريم في دينها
واوقدت ناقوسها والصليب
لهجت بظلمي فيمن لهج
وفارقت ناموسها المنتهج
تحت عشائك حتى يضح (١)

إن رمز الصليب ليس خاصاً بالشاعر، لذلك لا يحمل متلقيه على حل رموزه
”كما يحلل مفسر الشفيرة رسالة غريبة“ (٢) ولكن ذكره ذو صورة ايحائية بمعنى
موروث أو تراثي عام.

وصورة الصليب الرامزة على قداستها عند النصارى تلقي مهانة من على صدور
حملتها من القادة شأن القائد النصراني ”الملسنيوس“ بعد أن هزمه يوسف الثفري في
معركة حامية، أن الصليب ليس ثقيلاً إلى حد لا يمكن حمله على الصدر أو حتى
على رؤوس الجند بسواعدهم، وقد كانوا يتخذونه رمزاً تقتل الاجناد تحت ظلاله لأنه
رمز طرموز، ولكنه يلقى مهاناً في مشهد حربي:

ثم ألقى صليبه ”الملسنيو (م) س“ وولى خلف النجاء النجاء (٣)

إن القاء ذو ابعاد دلالية ثرة منها هزيمة دين النصرانية أمام جحافل الاسلام، ان
الصورة المتشكلة من الرمز لتستحضر دلالات بعيدة عند توظيفها في السياق فتنبج
من صورة تدل على صورة مادية بينهما تشابه ومعنى يضربان في لا وعي المتلقين
وثقافتهم.

ويوظف صورة ”المكاء“ رمزاً لصلاة باطلة في الجاهلية في ارتداد تراثي جمعي
لتعادل ”مكاء“ يردده مشركون في نواحي بلاد الخزر فيصحح ابو سعيد الثفري لهم
مفهومهم ويعيدهم الى جادة الصواب:

وأقيمت الصلاة في معشر لا يعرفون الصلاة الامكاء
في نواحي ”برجان“ اذ أنكروا ال (م) تكبير حتى توهموه غناء (٤)

فصورة الرمز ”المكاء“ تحفز في المتلقي صورة المشركين في صلاتهم حول
البيت الحرام والتي شنع عليهم الخالق فعلتهم (٥) شأن مشركي برجان في ايماء

١- الديوان ٣٦/١٦٨-٣٨،٣٣

٢- نظرية الأدب: رينيه ويليك واوستن وارين ص ١٩٧

٣- الديوان ٢٨/٢-٤ الديوان ٢٩/٢-٤٠

٥- اشارة الى قوله تعالى: ”وما كان صلاتهم عند البيت الا مكاء وتصدية“ سورة الانفال: ٢٥ وانظر
تفسير ابن كثير مجلد ٢/٢٠٧ وهي مروية عن ابن عباس رضي الله عنهما، عندما كان المشركون
يطوفون حول البيت عراة يصفرون ويصفقون.

مشارك لضلالات العبادة قديماً وحديثاً في عهد الشاعر، فرمز المكاء يعكس الصورة بطريقة لا تخلو من غموض واثارة.

ويشكل البحري من الايماء (١) صورة فنية مبهمه غير محددة الزمان والمكان يحملها في الغالب دلالة ما المصدرية غير الظرفية كقوله يمدح:

فالسلم لهم ما دعت صباحاً مطوّقة وليسلموا لك ما حنّت ضحى إبل (٢)

فالصورة التي يشكلها الايماء ليست ذات ابعاد محددة، بل محملة على هديل الحمام زماناً وتحنان الابل الذي يضرب المثل بتحنانه (٤) انها صورة الايماء التي تقوم على تكثيف فكري وحافز عاطفي مثير، تمتد زماناً ومكاناً تحملها في اكناف ما المصدرية -لغة- لتستنفر صوراً نفسية عميقة، بعد تأمل فكري واستبطان نفسي.

ويشكل من الاسطورة (٥) صورته الفنية، يستنفر بها كوامن النفس ويوترها فيخلق المتلقي فينحفر خياله منهياً لاكتناه ابعادها الذهنية والنفسية وتحليلاتها شأنه في توظيف صورة التنين (٦) ذلك المخلوق الاسطوري، ليعادل به غدوة ممدوحه ابي سعيد الثغري في أرض الروم ويمائل به تنين المشارق ويبث حريقاً بتحركاته في أقصى المغارب:

وغدوة تنين المشارق اذ غدا فبث حريقاً في أقاصي المغارب (٧)

أوحى صورة التنين الى المتلقي تكثيفاً ثر الدلالة؛ فيعادل به ممدوحه في حركاته العسكرية واتجاهها من الشرق الى الغرب، وعلى هيئة نار حراقة، فحرك حواس المتلقي منها البصر ومنها اللمس والحركة يبت حريقاً في المغارب تتراسل الحواس فيها.

١- الايماء لغة هو الإشارة بالأعضاء كالرأس واليد والعين والحاجب (لسان العرب: ابن منظور مادة ومي) واصطلاحاً نوع من الإشارة يوماً إليه ويترك التفسير معه كقوله تعالى: "فغشبهم من اليم ماغشبههم" (العمدة: ابن رشيق ج ١/٢٠٢) والآية طه: ٧٨.

٢- انظر ما المصدرية في (مغني اللبيب عن كتب الاعاريب: ابن هشام الانصاري ج ١/٢٩٦/٣١٨. والمعجم الوافي في النحو العربي: د. علي توفيق الحمد ويوسف الزعبي ٢٠٤.

٣- الديوان ٣٧/٦٧٠

٤- اساس البلاغة: الزمخشري مادة حنن (فيقال عود حنان وخمس حنان نحن فيه الأبل).

٥- الاسطورة لغة هي الخرافات والاباطيل (لسان العرب: مادة سطر، والكشاف: الزمخشري ج ٢/٨-٩. ومعجم النقد العربي القديم: د. أحمد مطلوب ج ١/١٦٦-١٦٧، وقد وردت أساطير تسع مرات في القرآن الكريم في تسع سور مكية (المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم: محمد فؤاد عبد الباقي مادة سطر.

٦- التنين: مخلوق اسطوري اختلف الناس فيه فمنهم من رآه حبة عظيمة تخرج من البحر وتلقي في باجوج ومأجوج أخيراً (مروج الذهب ومعادن الجوهر: علي بن الحسن المسعودي مجلد ١/١٢٢-١٢٤

٧- الديوان ٧/٦١

إن في توظيفه اسطورة التنين تأكيداً لصحة مقولة صاحبي نظرية الأدب في مفهوم الاسطورة بأنها "ليست منافية للحقيقة العملية او التاريخية بل هي رافد لها" (١)؛ ذلك لاننا نوظف بها الثقافة الشعبية بوجه عام ونفسر علاقة الانسان بالكائنات المختلفة وهذا التفسير هو آراء الناس فيما حولهم (٢) فالاسطورة كالفلسفة وليدة تصور فكري لها جذور عند شعوب أخرى على مايراه ستراوس (٣) وهي تقدم دلالات شتى تشكل الصورة بأبعاد مختلفة.

ومن وسائل تشكيل الصورة الفنية أدوات علمي البديع (٤) والمعاني (٥) وليست منحصرة في "المصطلحات الموروثة التي تقترب من مدلول الصورة التي نرصدها في علم البيان" فحسب؛ على ما يشير اليه الدكتور نصرت عبد الرحمن (٦) ولكنها تتجلى بنماذج من الصور الفنية على نحو متكامل من شمولية البلاغة في شعر البحري؛ فها هو يشكل صورته من جناس ناقص يمتدح أبا سعيد الثفري في قتاله الروم؛

تتداني الآجال ضرباً وطعناً حين يدنو فيشهد الهيجاء (٧)

لقد نهضت الصورة بجناس ناقص "تتداني" و "يدنو" على هيئة متحركة تشخيصية من منظر مجازي استعاري تتداني اعمار الروم بهيئتين متسارعتين نحو الموت ضرباً بالسلاح البعيد، وطعناً بالسلاح المواجه، ولكنه مشروط بدنو ممدوحه من ميدان الصراع. الا ترى أن الصورة تشكلت بالجناس "تتداني" في حالة مشروطة بـ (حين تدنو) فتتحرك بالجناس الناقص هذا صور الآجال الى منأحرها؟ ثم الا ترى

١- نظرية الأدب: رينيه وبلوك ولوستن وارين ص ١٩٨

٢- الاساطير: دراسة حضارية مقارنة: د. أحمد كمال زكي ص ١٤-١٥

٣- مضمون الاسطورة في الفكر العربي: د. خليل أحمد خليل ص ١٤.

٤- علم البديع: علم في اصطلاح البلاغيين قديماً وحديثاً - يعرف به الأدب وجوه تحسين كلامه بعد رعاية المطابقة لمقتضى الحال ورعاية وضوح الدلالة على ما يريد التعبير عنه (البلاغة الاصطلاحية: د. عبده قلقيله ص ٣٠٣) وواضح نظريته هو عبد الله بن المعز المتوفى سنة (٢٩٦هـ) والبديع نوعان: محسنات بدعية معنوية ولغوية. فالمعنوية كالمطابقة والمبالغة والاغراق والثورية وتأكيد المدح بما يشبه الذم واسلوب الحكيم، واللغوية منها الجناس والسجع ورد المعجز على الصدر ولزوم ما لا يلزم (علم البديع: د. عبد العزيز عتيق ٧٦-١٤٢).

٥- وعلم المعاني. علم يعرف به كيفية تطبيق الكلام العربي لمقتضى الحال (المطول لعلم المعاني: على هامش رقم ٦ في الايضاح بتحقيق خفاجي ج ١/ ٧٥-٧٦) وهو افضل من تعريف السكاكي: مفتاح العلوم ٧٧ وبغية الايضاح للغزويني: ج ١/ ٢٧، والبلاغة الاصطلاحية: د. عبده قلقيله ص ١٢٥-١٢٦ وهو اقسام منها الخبر والانشاء والجلسة واجزاؤها والتقديم والتأخير، والوصل والفصل والايجاز والاطناب والمساواة (علم المعاني: د. عبد العزيز عتيق ٤٣)

٦- الصورة الغنية في الشعر الجاهلي: د. نصرت عبد الرحمن ص ١٢ - ٧ الديوان ٢٣/٢.

الصورة النفسية التي تلبست هيبة خاصة؛ تستقر بمدوحه الذي غزا الروم مراراً، ليس هذا تطبيقاً لمقتضى حال مدوحه البطل من جهة؛ وإبرازاً لتصورته النفسية التي يراها الشاعر فيه من جهة أخرى؟

ثم ترى أن الصورة النفسية لمدوحه وللشاعر أيضاً تهتز لو لم يكن مدوحه على حالة من الشجاعة رآها الشاعر فيه، فانشجنت في ذهنه، وانبعثت من عالمه المتوتر المضطرب نفسياً إلى عالم النظم في كلمة موظفاً الجناس أداة أبرز فيه صورة حركية مرئية وصورة نفسية خفية فالتحمت الصورتان داخلياً وخارجياً ليس من باب صدق الشعر أو كذبه، فهذا موضوع مطروق من السخافة بحثه، ولكنني أقصد صدق الصورة الفنية التي تنتزع من داخل شاعر مضطرب متأثر بالحدث إلى موضوع خارجي منسجم متحد؛ ذلك لأن الشاعر -فيما أفهمه- حين ينظم شعره تتحد في تجربته كل منازعه الداخلية سواء أكانت عقلية فكرية -وهي ضرورية لضبط توتراته منعاً من الهلوسة وتفكيك الترابطات المعقولة- أم كانت حسية مدركة لأن "من منازعه العقلية والحسية تتولد صورة منعمة بانفعال قادرة على بعثه" (١) أليست معي بعد هذا أن في تعريف البلاغيين "تطبيق الكلام لمقتضى الحال" فيه نظرة نفسية تتنقح في ظلال تحديدهم هذا؟ وهي النظرة التي تجدها في علم المعاني والبدیع -كما في الشاهد التالي- وهو يشيد بمدوحه الثغري نفسه، وفي معاركه في أرض الروم في محاولة من الشاعر لعرض جزء من سجله الحربي في قتاله:

حين أبدت اليك "خرشنة العلك (م) يا من الثلج هامة شبطاء
ما نهاك الشتاء وفي صد (م) رك نار للحقد تنهي الشتاء (٢)

ألا ترى في البيتين السابقين خبراً ابتدائياً خالياً من التوكيد فلا نجد فيه أدوات تؤكد؟ فلم أذا؟ إنه فيما يقوله علماء المعاني خبر ابتدائي القصد منه إفادة المخاطب الحكم الذي تضمنه الجملة ويسمى الحكم فائدة الخبر، لأن المتلقي خالي الذهن ولا داعي لتوكيده (٣). ويبدو أن للخبر أغراضاً بلاغية أخرى هي التي تفهم من السياق على نظرية الجرجاني في النظم، وعلى هذا فأفهم من "تطبيق الكلام لمقتضى الحال" أن تعي الظلال الخلفية للصورة وهي التي تمتشج بالصورة النفسية، إذ أن خلف صورة "خرشنة العليا" الثلجية دلالات نفسية تشي بصعوبة الحركة أصلاً فها

١- راجع المفهوم في الصورة الغنية في شعر أبي تمام: د. عبد القادر الرباعي: ص ١٤٥.

٢- الديوان ٣٩/٢٨/٢

٣- راجع أغراض الخبر في (علم المعاني: د. عبد العزيز عتيق ٥٢) ويحسن أن ندرس علم المعاني في خروج أغراضه عن معانيها الحقيقية من خلال النص وليس كما حدد أغراضه النظام والجاحظ من منظور جدلي في علم الكلام واعتزالي جدلي. أفسداً على الدارسين كثيراً من غايات المعاني وشمولية البلاغة العربية.

بالك بالحركات العسكرية بها "مكاناً وزماناً" هذا في البيت الأول الذي يعد مقدمة نفسية لابرار دور ممدوحه في البيت الثاني الذي خرج البيت عن غرضه في النفي "ما نهاك الشتاء" الى غرض آخر هو الاعجاب بممدوحه لأنه خرج يقاتل الروم - في مثل هذا الجو القارس - الذي تكاد الدماء تتجمد في العروق، وفي تحد للصعاب، ذلك لأن خروجه كان لجيشان نفسي جواني يغلي الحقد فيه فغلب به ظروف الجو البرانية في توظيفه التضاد (النار-الثلج) وهما المتناقضان خارج الصورة المتحدان داخلها كوسيلة بديعية في بلاغة شمولية.

ثم انك ترى أن من معاني "تطبيق الكلام لمقتضى الحال" ابراز سمات نفسية للممدوح وللشاعر بآن؛ ذلك لأن ظلال أبي سعيد النفسية تستأهل أن يسمه بهذه السمات - كما يشير الشاعر نفسه - . ولولا أن هذه السمات تنسحب على سماته حقاً - من وجهة نظر الشاعر على الأقل - لقابلنا صورة ممدوحه بابتسامة ساخرة لأنها تأتت بأسلوب خطابي حاد، يحمل صورة بطل يتحدى الصعاب، بينما يعجز عن تحديها أشداء الرجال.

ولعل من مقتضى الحال وتطبيق الكلام عليه أن ينسحب عليه قول صلاح عبد الصبور الشاعر الناقد لما سأل الدكتور احسان عباس عن رايه في حدة الخطابة في الشعر فأجاب باختصار بأنه يقبل النبرة الخطابية الحماسية اذا جاءت من مبدع أهل لقوله بينما يثير السخرية بمن ارتفعت نبرته الحماسية مع أنه ليس لما يقوله أهلاً وقد ضرب مثلاً قائلاً: "إذا سمعت قول عنتره فشككت بالرمح الأصم ثيابه" فانك لا تستغرب ذلك من عنتره، واذا قاله صلاح عبد الصبور كان ذلك مضحكاً" (١) لأنه يقيس اعتباره بالنسبة للشاعر والموضوع. وهذا تنبيه ربما ندرجه في تطبيق الكلام لمقتضى الحال كما أشرت.

ومن أدوات الصورة الصوت المتكرر الذي له علاقة بالمعنى كما يقرره علماء كثر قديماً وحديثاً منهم الخليل بن أحمد وسيبويه على ما يقوله ابن جني (٢) وينقل

١ - ندوة بعنوان "قيم جديدة في الشعر العربي الحديث" شارك فيها د. خليل الحايي وصلاح عبد الصبور وادارها الدكتور احسان عباس في مجلة (الاداب عدد ٢ شباط ١٩٧٠ ص ٢٤-٢٨).

٢ - انظر الخصائص: ابن جني ج ٢/ ١٥٤ حيث اشار في "باب في إمساس اللفاظ اشباه المعاني" الى شرف هذا الموضوع وتنبه الخليل وسيبويه اليه وتقبل الجماعة له والاعتراف بصحته، وعزا الى الخليل قوله بأن العرب توهموا في صوت الجندب اسخطالة ومدا فقال: "صرر" وتوهموا في صوت الجازي تقطيعاً فقالوا "صرصر" بتوالي حركات المثلث توالي حركات الأفعال.

السيوطي عنهم ويرى أن ثمة شبه اجماع بين العلماء على مناسبة الالفاظ للمعاني (١). بيد أننا نتخذ موقفاً معتدلاً بين الفريقين ممن يؤيدون ويرفضون لنتفق مع موقف ابراهيم أنيس الذي قال: "أن في اللغة أصواتاً خاصة وهناك مدلولات كثيراً ما تسارع اللغة للتعبير عنه بالفاظ معينة (٢) وهي: عندما تكون اصوات الكلمة نتيجة تقليد مباشر لأصوات الطبيعة او الحيوان (٣) وغيرها.

وحتى لا أذهب بعيداً في التنظير دعني اورد بيتاً للبحري أمثل عليه هذه الصورة الصوتية في صراعه مع الذئب:

يقتضض عصلا في أسرتها الردي كقتضضه المقرور ارعده البرد (٤)

لنستمع الى جرس الكلمتين: "يقتضض" و "كقتضضة" في البيت الثاني، ثم ندرس دلالاتها من خلال السياق لا منتزعة منه ذلك "لأن الكلمة بوصفها مجموعة من اصوات لا قيمة لها وإنما قيمتها بمعناها ومدلولها الذي ارتبطت به" (٥) في السياق.

أما الققتضضة لغة (٦) فهي كسر العظام والاعضاء وققتضض الشيء فتقتضض بمعنى كسره فتكسر والأسرة لغة: وسطها (٧) والعُصْل: الالتواء في الشيء (٨).

وأما صرفاً. فعلى وزن "فعلة" يتكرر لام الفعل فيها؛ وأما صوتاً فتكرر حرفاً (قض) (قض) مرتين. في كل كلمة فنذكر أن الفعل والمصدر كلاهما مبني من أصل رباعي مضعف وظيفته التكرير. والمثال الذي توات حركاته للأفعال التي توات الحركات فيها على ما يذكره ابن جني (٩) مما يعني أن لجرس هذه الكلمة ايحاء

١- المزهري: السيوطي ج ١/٤٧، لكن عبد القاهر الجرجاني (دلائل الاعجاز ص ٤٢) رفض الصلة بين الأصوات والمدلولات لأنه يفرق بين نظم الحروف ونظم الكلم ويرى أن نظم الحروف (الأصوات) هو تواليها في النطق من غير أن يكون هذا النظم ناشئاً من معنى نفتضاه قلو قال العرب (ربض) مكان "حرب" لما كان في ذلك ما يؤدي الى فساد.

٢- من اسرار اللغة: د. ابراهيم انيس ص ٧٧.

٣- المرجع نفسه ص ٧٧ وما بعدها، وانظر الدراسة عند: لغة القرآن الكريم في جزء عم: د. محمود أحمد نحله ص ٣٤٢-٣٤٦.

٤- الديوان ١٥/٢٨٩

٥- دور الكلمة في اللغة: سفيان اولمان، ترجمة وتقديم: د. كمال محمد بشر (المقدمة) ص ٤

٦- لسان العرب: مادة (قضض) ٧- اللسان: مادة (سرر) ٨- اللسان: مادة (عصل)

٩- الخصائص: ج ٢/١٥٥ وتكرير العين عنده أقوى من الغاء واللام ج ٢/١٥٧

بالمعنى ومحاكاته قصداً الى تقويته أو تقريبه أو توضيحه وهنا وظفه الشاعر محاكياً لصوت تكسير العظام بأسنان جادة تصطرك معاً كاصطراك أسنان المقرور المرتعد. ولعل "اقتران الالفاظ بالصوت وسيلة الانسان التعبيرية في الكلام لا يصل تجاربه الشعورية وعواطفه الذاتية الى الآخرين" (١) وعلى هذا فينقلنا الجرس الصوتي الى صورة تمتشج بها الوجدان والسمع والبصر، فنسمع صوتاً كتكسير العظام في صورة تراسل الحواس فيها من جهة والوجدانية من جهة أخرى.

ونرى شذفاً أهرت تصطرك أسنانه المدببة المعوجة معاً تبدأ بحرف لهوي (٢) (ق) وتنتهي بأسناني (ض) وعلى نحو متكرر من فعل رباعي مهموس (القاف) مجهور (الضاد) ليتركز في نهاية الصورة على حاسة السمع وهي المقصودة على ما ترى فاسمعه يقول: (يقضضض) (كقضضضة) وليتهي صورته الصوتية ب(ة) قضضضة، الحرف الشفوي الاسناني لتبرز صورة حركة الفك السفلي وبأسنانه المصطركة المتسارعة في حركاتها وهي على حدتها تصطرك بأسنانه الأخرى في فكه الأعلى وتنتهي بالتاء المربوطة (ة) الشفوية الاسنانية الانفجارية.

ونلاحظ من هذه الصورة الصوتية (قضضض) و (كقضضضة) أن اصوات الكلمتين جميعاً مجهورة تدرك بحاسة السمع فصورتها على ما ترى سمعية ما عدا (ي) الحرف المضارع الغاري الذي أفاد بمضارعيته استمرارية القضضضة على نحو ملح لسمع الصورة الصوتية وأدراكها.

ونلاحظ من هذه الصورة الصوتية مخارجها حيث بدأت بحرف غاري (ي) وهو شبه صوت علة، مما يعني أن خروجه من سقف حلق صلب يشي من الناحية النفسية بصوت يخرج الشاعر من سقف حلقه يعادل به مخرجه من سقف حلق ذئب فاغر فاه، على نحو مغزع في صورة بصرية، ومن سقف حلق صلب من حيث مخرجه ينقل الى اللهاة في أعماق جهازه الصوتي لينتهي الى مخرج شفوي أسناني.

١- جرس الالفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: د. ماهر مهدي هلال ص ١٢٥ وانظر تسميات العرب للأشياء بأصواتها نحو تسميتهم البط: لصوته، والواق للصراد وغاق للفراب لصوته (الخصائص: ابن جني ج ١٦٧/٢ وما بعدها)

٢- أقدت هذه الدراسة من:

- اللغة العربية: د. تمام حسان ص ٥٧٩ وما بعدها. المحيط: محمد الأنطاكي ج ١/٢٨
- دراسة الصوت اللغوي: د. احمد مختار عمر ص ٦٤ (جدول الرموز الأساسية للأبجدية الصوتية).
- لغة القرآن الكريم في جزء عم: د. محمود أحمد نخلة ٣٢٩-٣٦٠.
- دور الكلمة في اللغة: ستيفن اولمان: ترجمة د. كمال محمد بشر وقد مثل على بيت البحرني المذكور على أنه صوت موج هامش ٧٧ ولكنه لم يدرس دلالاته الصوتية.

نلاحظ اذا قارنا بين الفونيمات (الحروف المميزة) في الشطرين التي بلغت (٤٣) فونيميا (حرفاً) أن الشطر الثاني يزيد فونيمياً (أو حرفاً عن الشطر الأول، اذ بلغت حروف الشطر الأول (٢١) والثاني (٢٢) حرفاً وجاءت الزيادة بالحرف من الضرب التام في تنغيلة (مفاعيلن) في الشطر الثاني التي وردت في الضرب. واذا علمنا ان الزيادة في المبنى تقابلها زيادة في المعنى على ما يقوله ابن جني (١) وهو صحيح. فما المعنى الذي زاد فيه؟ فالزيادة على ما ترى هي أشباع حرف الروي (دو) ولعل معناه يتضح اذا علمناه مجهوراً أسنانياً لثوياً انفجارياً هذا اذا كان ساكناً أما عندما أشبع حرف (د) بالواو (دو) فلنا أن نكتبه هكذا (do:) فننقله من صائت قصير (د) (do) الى صائت طويل (دو) (do:) وبالتالي امتد الصوت طويلاً، واستدارت عند نطقه الشفتان -كانه الاشمام- (٢)، ولم ينغلق المقطع الصوتي بل امتد ليمثل الصورة الصوتية في امتدادها البعيد ولايضاح هذه المقاطع الصوتية سأقطع البيت نفسه عروضياً مشيراً اليه بمقطع قصير وطويل، ولنرى المقاطع الطويلة المغلفة والممتدة وبجدول يعين على الدراسة كما يلي:

يقضض عصلاً في أسرتها الردي كقضضة المقرور أرعده البرد

ي / قِضْ / قِ / ضِ / عِصْ / لِيْنِ / فِ / اِ / سِرْ / رِ / تِ / هِرْ / رِ / دِ

ك / قِضْ / قِ / ضِ / قِلْ / مِقْ / رِ / رِ / أَرِ / عِ / دِ / هِلْ / بِرْ / دِ

ترى مما سبق أن المقطع القصير هو الصائت القصير (حرف) عليه فتحة أو كسرة أو ضمة، وكما ترى أن المقطع الطويل غير الممتد الذي يتألف من حرفين (فونيمين) لا يمتد الصوت عند التصويت بهما، وأما المقطع الطويل الممتد فحرفان الثاني منهما حرف لين ممتد الف ممدودة أو ياء ممدودة أو واو ممدودة.

فانظر الآن الى جدول احصائي لهذه المقاطع في كل شطر لتحكم على دراستها بعد ذلك؛ رمزت للمقطع القصير بخط تحته وللمقطع الطويل غير الممتد بخطين تحته وللمقطع الطويل الممتد بثلاثة تحته. وعلى النحو التالي:

مقطع قصير (ـ)	مقطع طويل (=)	مقطع طويل ممتد (≡)
(صائت قصير)	(غير ممتد)	(ثلاثة خطوط)
الشطر الأول	٧	٥
الشطر الثاني	٦	٢

١- الخصائص: ابن جني، ج ٢/١٥٦.

٢- الاشمام: ضم الشفتين والإشارة بهما الى الحركة دون صوت وبختص بالمضموم انظر شذو العرف في فن الصرف: الشيخ أحمد الحملوي ص ١٩١.

فما الذي نلاحظ من هذا الجدول؟ نلاحظ أن عدد المقاطع القصيرة (١٣) ثلاثة عشر واحتلت المرتبة الأولى ثم المقاطع الطويلة غير الممتدة (١١) أحد عشر مقطعاً فاحتلت المرتبة الثانية ثم (٤) أربعة مقاطع طويلة ممتدة احتلت المرتبة الثالثة ونسبة (٤:٢٤) أي ما يعادل (١:٦) بمعنى أن بين كل ستة مقاطع صوتية قصيرة وغير ممتدة مقطعاً طويلاً، يرتاح الجهاز الصوتي بنطقه، وهو كما ترى مرهق له دلالة نفسية متوترة وقلقة، كما أننا نلاحظ أن المقاطع الطويلة الممتدة توزعت تناصفاً في الشطرين نال الأول منهما (في) بالكسر و (دي) بالفتح، أما الشطر الثاني فتناوبه مقطعان هما (رو) في حشو الشطر و (دو) في روي الضرب للاشباع وهما كما ترى مضمومان بحيث (تنضم الشفتان معاً عند النطق بهما وبصورة صوتية ممتدة تشي بصورة صوتية وتأوهمية (رو) (دو) لعلها تنسحب على صورة المتألم بوخزات البرد ولساعاته من الخارج، وتأوهمية من داخل الشاعر الذي يرى ذنباً يسن أنيابه ليقترحه، فاغراً فاه، "مجهزاً أنيابه القوية واسنانة المخطولة على ما يصفها معاصره الجاحظ" (١) كما أن حركة الضمة أصلاً تعبر عن البعيد (٢) الممتد، فما بالك بالقافية المطلقة (دو) التي لا شك تعبر عن صورة سمعية أبعد منها، كأنه نداء يستغاث به، أو صوت يستأن به فيئن، أو لعله يمثل صورة صوتية لزمهرير كشر عن نابه بهواء كالزنابير اللاسعة؛ ذلك لأننا نتعامل مع الأصوات من خلال النص، لا من خارجه، فانظر إلى المقاطع الطويلة غير الممتدة، لتشعر بضيق في الجهاز الصوتي وأنت تصوت بها نحو (قض) مكررة مرتين في الصدر والعجز و (عص) و (سر) و (تل) و (مق) ولا تجد ارتياحاً بالنطق في الشطر الأول إلا بعد أن تجهدك ستة مقاطع فترتاح عند المقطع (في) وكذلك عند روي العروض (دي) فتشعر بالراحة في الكسر والفتح، بعد ذلك مرتين في الشطر الثاني بعد جهد وهما (رو) و (دو) كما أسلفت (٣)

ومن الطريف أن تجد مقطعاً طويلاً ممتداً بعد ستة مقاطع قصيرة وغير ممتدة لتستريح عند النطق به، بعد أن أخذ الجهد حقه منك وأنت تنطق بالمقاطع الأخرى التي كان ينحبس الصوت في نطقها على النحو التالي:

١- الحيوان: الجاحظ ج٦/٤٣٧ في قوة فكيه، وهو قوي الغاب أيضاً انظر ج١/١٤٧، و ج٢/٢١٢ و ج٣/٢١٦، والذئب ذو أسنان مطولة ج٢/٢١٤، و ج٤/٥٢، و ج٦/١٢٨.

٢- من اسرار اللغة: د. إبراهيم أنيس ص٧٧

٣- أفدت من دراسات الدكائرة في هذا المجال وهم:

- الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس ص٦، وعلم اللغة: د. محمود السمران ١٠٦ وما بعدها.

- دراسة الصوت اللغوي: د. أحمد مختار عمر ص٢٦٩ وما بعدها.

- لغة القرآن الكريم في جزء عم: د. محمود أحمد نحلة ٣٢٩-٣٦١.

- في
(١) ي قَضِ قِ ضِ عَصِ لِنِ فِي استراحة (الحشو)
في
(٢) اِ سِرِ رِ تِ هِرِ رِ دِ استراحة (العروض)
في
(٣) كِ قَضِ قِ ضِ قِلِ مِقِ رِ استراحة (الحشو)
في
(٤) رِ اِرِ عِ دِ هِلِ بِرِ دِ استراحة (الضرب)

كما تجد من الطريف أن نتوقف عند الصورة الصوتية لـ "عص" "لن" فنتبعث من دلالة (عص) البلعومية الاسنانية اللثوية ذات السمة الاحتكاكية (العين) الانفجارية (الصاد) ما يشعرك بعد القفضة وتكسير العظام باصطكاك أسنان الذئب بأن (عص) تشي بالضغط لفترة محددة على ما بين الأسنان، ليأخذ النفس دوره في شهيقي (لن) الجانبي الأنفي حيث يخرج الزفير من فتحة أنفه وفمه، وهي لحظة توقف ضرورية لتجديد شهيته بعد إخراج زفيره فيستريح بعدها مباشرة على مقطع طويل ممتد "في" التي في الحشو. وهذا الذي تلاحظه في المقطع الأول.

أما في المقطع الثاني فيتعمق الصوت في ابعاده ويبدأ "بالهمزة" الحنجرية الى لثوية أسنانية هامسة ثم حرف الراء المكرر ثم الى اللثوي الاسناني (ت) ثم يتعمق حنجرياً (هـ) ثم يتكرر ويضرب اللسان مرات عدة (هـ ر ر ر ر) على نقطة التقائه في موضع لثوي أسناني محدثاً اهتزازاً عنيفاً متكرراً لتكرير الراء في "الردى" ليستريح بعدها على مقطع طويل ممتد الصوت، (دى) = (دا).

ولعل من الطرفة أيضاً أن نرى توزيع حرف الراء سبع مرات في البيت نال الشطر الثاني أربعاً منها وزاد على الأول بوحدة فكثف بها صورة الاهتزاز لأنه استراح عند (رو) ليبدأ ب(ر) وكأنه يمثل حركة الغم في استدارته واغلاقه في الأولى، وفتحة في الثانية ليتمكن اللسان من الصعود والنزول في حركاته مما يندغم مع حركة أسنان الممرور المرتعش برداً وهو ما ينسجم مع رعشة الذئب جوعاً فامتشجت الصورتان حسياً ونفسياً بأن واحد.

كما تجد أن المقاطع الصوتية في الشطر الثاني أكثر من الأول مما يعني زيادة التوتر النفسي في الشطر الأول قياساً بالثاني لأن الانسان في الاحوال العادية ينطق بثلاثة من الأصوات المقطعية كلها نبض قلبه نبضة واحدة على ما يذكره الدكتور ابراهيم أنيس (١).

١- كتاب العرب- سلسلة فصلية - مجلة العرب: اراء حول قديم الشعر وحديثه، د. محمد مندور وآخرون كتاب ١٣ أكتوبر ١٩٨٦، وفيها مقالة الدكتور ابراهيم أنيس: بحور الشعر وأوزانه ص ٢٢ ونشره في مجلة العربي عدد ١٠٤ تموز ١٩٦٧.

هذا هو أنموذج من دراسة الصورة الفنية مركزاً فيه على أبعاد الصورة الصوتية للحروف وإيحاءاتها الدلالية والنفسية من خلال النص على أنها نظام من أنظمة اللغة في اقتناص أبعاد الصورة الفنية

أما هنا وفي مجال -البنية العينية للصورة المفردة- فحري أن انظر إليها من حيث:

الشكل الذي تتخذه العناصر وأدواتها داخل الصورة العينية الواحدة. ونوع البناء الذي تتخذه الصورة بعد أن تتألف عناصرها على شكل ما.

أما الشكل الذي تتخذه العناصر وأدواتها داخل الصورة العينية الواحدة فيبدو أنه يتألف من ثلاثة عناصر رئيسية هي: الصور الحسية التي تلتقطها حواسه المختلفة أولاً والصورة الذهنية الموحية ثانياً تنظمها تجربة داخلية تراها بمنظور ينماز عما أدركتها حواسه ويؤلف بين حدود الصورة الخارجية والصورة النفسية الداخلية بعد أن امتشجت الصورتان بتجربة فيها حافز للتول وقيمة له تعتمد على فكر وعاطفة وخيال فتخرج الصورة الفنية بعد أن جمعتها تجربة الشاعر على ثلاثة أشكال هي.

(١)

“التناسب مع التماثل”

ونعني به أن العناصر داخل الصورة قريبة من التشابه الشكلي (١) كما في المثال التالي من قوله:

تري الكأس صافية كاللجى (م) ن، والخمر طافية كالذهب (١)

فتبدو كل صورة من الصورتين تحاكي الكأس فيها الفضة البيضاء لوناً كما في الطبيعة، وتحاكي لون الخمرة لون الذهب الأصفر وهو يطفو داخل الكأس المفضض.

(٢)

“التوافق مع الاختلاف”

وحد المصطلح هذا أن تبدو العناصر المختلفة على الحقيقة متوافقة متألفة في الصورة (٢) كقول الشاعر في مدح الخليفة المتوكل:

خليفة يرتجى ويخشى كأنه جنة ونار (٤)

فعناصر الخليفة (الرجاء والخوف) يعادل بالجنة الأول، والثاني النار وهما - (الجنة والنار) - لا يجتمعان إنما خيال الشاعر واءم بينهما في الصورة، بينما هما

١- انظر المصطلح عند: الصورة الفنية في شعر أبي تمام د. عبد القادر الرباعي ص ١٧٥

٢- الديوان ٤/٤٣ ٣- الصورة الفنية في شعر أبي تمام: ص ١٧٥

٤- الديوان ٢/٣٩٨

مختلفان خارجها لا يجتمعان ويبدو أن لتوظيفه أداة التشبيه "كأنما" دوراً يقارب به بين المشبه والمشبه به، على أنه وسيلة من وسائل الصورة الفنية.

(٣)

"تآلف المتناقضات"

وأما تآلف المتناقضات فليس عناصره مختلفة فقط، وإنما متضادة متناقضة (١) كقوله يتغزل:

وجنة خلد عذبتنا بدلها وما خلت أنا بالجنان نعدباً (٢)
وقوله:

كيف المقام بـ "آمد" وبلادها من بعد ما شابت مغارق آمد؟
ضحكت، فأبكت عين كل ممّوه متحمل تحت الضريب الجامد (٣)
وقوله يمدح أبا سعيد الثغري:

حين أبدت إليك خرشنة العـ (م) يا "من الثلج هامة شمطاء
ما نهاك الشتاء عنها وفي صد (م) رك نار للحقد تنهي الشتاء (٤)

أما في الصورة الأولى فتبدو عناصر الصورة متناقضة إذ أن محبوبته جنة خلد مجازاً يفترض أن يجد عندها وفيها كل ما يتمناه، لكنها تعذبه فاجتمع في الصورة ضدان متناقضان جنة خلد معذبة منفرة، يوظف علامة التعجب بعد القافية التي تعد من أدوات الصورة، لأنها تدعو إلى التحديق فيها يعانيه من الام في جنان الخلد والتعجب منه على باب من الاستغراب والدهشة. موظفاً علاقة ترقيم تخدم الصورة وتشيرها.

وأما في الصورة الثانية فيبدو التناقض بارزاً في عناصر الصورة إذ أن (آمد) عاصمة الثغور البكرية شخصها امرأة شابت ذوائبها بجامع سقوط الثلج عليها، ومركزاً على اللون الأبيض الذي تبدى في هيئتها وضحكتها فأبكت بضحكتها عيون الكماة المرابطين على تخومها، ومع ذلك توزع عليهم ابتساماتها الثلجية اللاذعة وهي تضاحكهم، ولكنهم من لسعات قرها يكون.

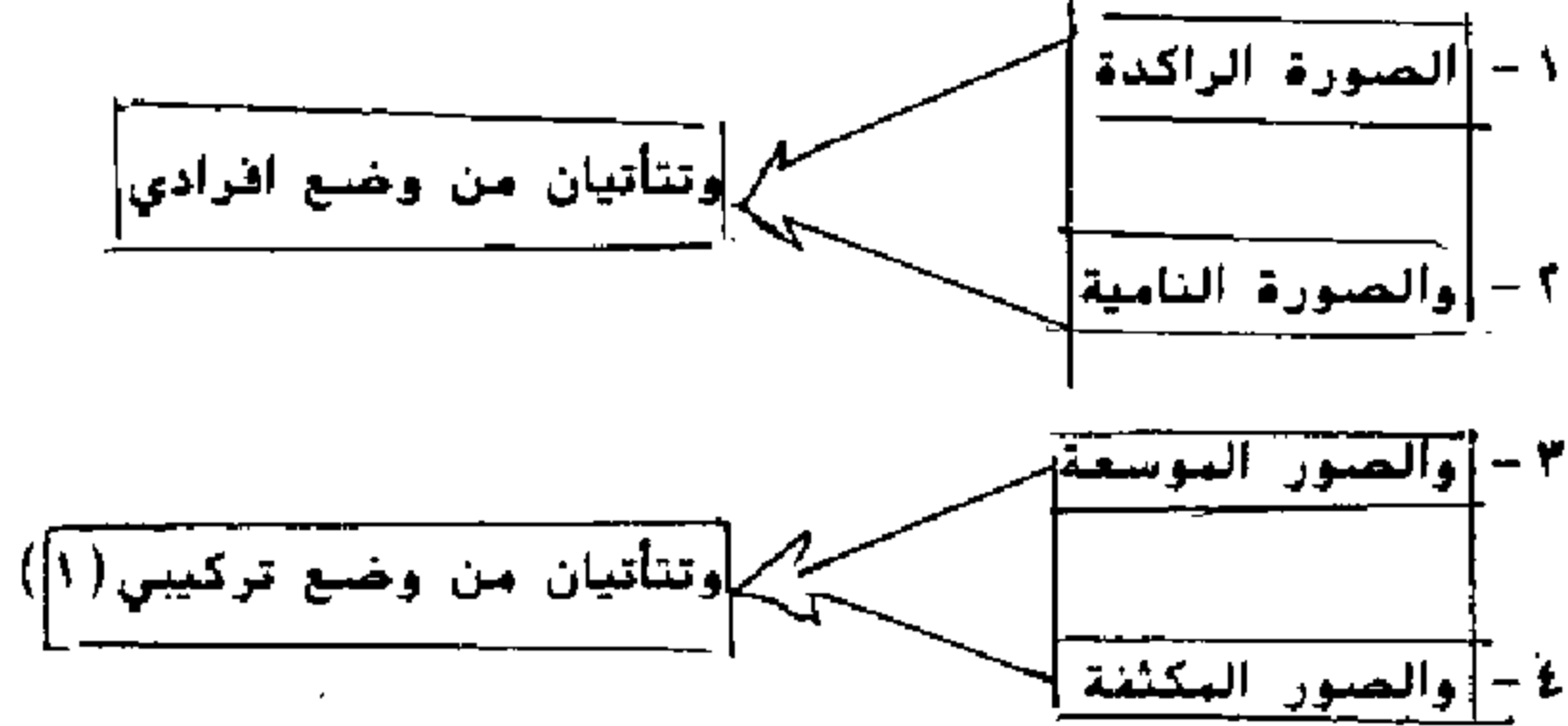
وأما في الصورة الثالثة فالثلج غطى هامة "خرشنة" بازاره الأبيض وتجمدت الأرض فتحددت الحركات ويفترض أن تكون الحركات العسكرية - لصعوبتها - أول من يتوقف عن تحركاتها ريثما تنزاح أغطية الثلج، ولكن العنصر الداخلي لأبي سعيد يتنافر مع ظروف الجو السائد فيوظفه نارا للحقد تنفر من داخله ويخرج متحدياً ظروف الشتاء وثلجه، ويخرج للقتال. ولعل في توظيفه الشتاء ما يساعد على توتر النص وبإصراره على التحدي، لأن المرتفعات هذه باردة صيفاً فما بالك بها شتاء؟

١- الصورة الفنية في شعر أبي تمام: ١٧٦ - ٢- الديوان ٦/٤٦

٣- الديوان ٨/٢١١ - ٤- الديوان ٢٨/٢ - ٣٩

ولعل نظرة الى هذه الصورة المتألّفة في داخل الصورة المتنافرة خارجها أن يدل على دور الشعر في توفه الى الكمال ونشدان تحقيقه، حيث تذوب المتضادات في الصورة هذه الحدود المتنافرة داخلها، فتتجلى فيه عوالم الدهشة والاثارة.

ومن انواع الابنية التي تتخذها الصورة بعد أن تتألف عناصرها :



والمقصود بالوضع الافرادي هو الذي تتجمع فيه العناصر فرادي لتشكل صورة مفردة (٢) كما في المثل التالي :

تصدق على مسكينكم بنوالمكم فهاأنذا ممدودة نحوكم يدي (٣)

فالعناصر الفردية (تصدق) و "مسكينكم" و (بنوالمكم) و (يد ممدودة مستجدية) نحوهم في صورة (اشارية) بذلة فتتجمع عناصرها معاً لتشكل صورة فردية خلاصتها "الشاعر يستجدي" فهو مسكين يستأمل نوال ممدوحيه، فيمد يده اليهم كسير النفس رقيق الحال، ينتهي البيت بعلامة تعجب تثير الشفقة عليه أو التعجب من هوانه وذلتها وقد تثير دهشة المتسوّل الغني .

ويحوي هذا البناء الافرادي صورتين هما الصورة الراكدة والصورة النامية .

(١)

فالصورة الراكدة التي لم تتمكن من أعماق النفس والخيال، ولذلك تبدو عاجزة عن أن تمتد الى أغوار النفس واثارة الخيال، وغالباً ما نراها مسطحة غير مثيرة كقوله يهجو :

نفقت نفوق الحمار الذكر وبان خراطك منا فمر
يقول الطبيب به فالبح فقلت : كذبت ولكن قصراً (٤)

إنك ترى الصورة مسطحة غير عميقة راكدة، فما الذي قدمته لفظة الذكر من دلالاتها للصورة ولنفترض أن الحمار أتان؟ وما دلالة الخراط هنا والحمار نضيق؟

١ - انظر المصطلحات هذه في: الصورة الفنية في شعر أبي تمام: ١٧٧-١٨٤

٢ - المرجع نفسه ص ١٧٧

٣ - الديوان ٥/٣٣٤

٤ - الديوان ١/٣٦٦-٢

ألا ترى هذه الصورة راكدة لا تنفذ إلى أعماق النفس بل أن مثلها يقوض قيمة الشعر ويهين دوره في إثارة الخيال، وشحذ النفس في تناوله، فهي لم تثر في النفس دلالات لتلاحقها خارج حدودها الراكدة.

وأما الصورة النامية فهي التي لا تقيدها حدود، وإنما تنمو وتخرج ثرية خصبة نابضة بعروق الحياة. فأنصت إليه يقول في رثائه أبا سعيد الثفري:

ستبكيه عين لا ترى الجود بعده إذا فاض منها هامل عاد هامل (١)

ويقول فيه أيضاً:

قبر تكسّر فوقه سمر القنا من لوعة وتشتق الاعلام (٢)

ويرثي آخر:

إذا طببت نفساً بالسلامة ردني إلى الحزن دهر ليس يسلم سالمه (٣)

إن هذه الصور على - ما ترى - نامية وخصبة ذوات قوة وفاعلية، فهي الصورة الأولى ترى حدي الصورة مقترنين بوضع ممتد غير محدد؛ ذاك هو بكاء عين على جوده بصورة مستمرة بكائية لما لجوده من أثر. وفي الصورة الثانية تمتد الصورة طافحة بالآم ممتدة فقبر أبي سعيد يستأهل أن يتوقف أمامه باجلال، ويستحق لأهمية الحال فيه الاكبار فتشتق الاعلام حداداً عليه، وفي الصورة الثالثة تمتد الصورة وتنمو مشترطة السلامة المؤقتة التي يطيب بها نفساً ويسر صمته، ولكنها فترة مؤقتة لأن نوائب الدهر دائبة السعي للاضرار فلا يسلم منها سالم.

ولعلك تدرك من هذه الأمثلة أن امتداد هذه الصور تنشعب في الخيال والنفس وتنتقل الصور من حالاتها العامة، إلى حالات متخصصة ممتدة، تنمو في الخيال فينتبه لها، ويتفاعل معها وبها؛ بعد أن تتجمع كل عناصرها من نوازع الشاعر النفسية واتجاهاته الفكرية وتجاربه في الحياة.

وأما الوضع التركيبي فهو الناظم لعدد من الصور ترتبط كل واحدة بأخرى على نحو ما، ويتألف من الجميع شكل صوري أوسع وأشمل وأكثر تشعباً وتشابكاً (٤) مما مضى نحو قوله يهجو الخليفة المستعين:

بكى المنبر الشرقي إذ خار فوقه على الناس ثور قد تدلت غباغبه

ثقل على جنب الثريد، مراقب لشخص الخوان يبتدي فيوائبه

ألا ترى أن الصورة في كل بيت أشمل مما سبق؛ ذلك هو المنبر المشخص الباكي

١- الديوان ١٨/٦٧٢

٢- الديوان ١٥/٧٥٤

٣- الديوان ٤/٧٥٥

٤- الصورة الفنية في شعر أبي تمام ١٨١.

لما خار فوقه ثور في استعارة تصريحية، ولكن الثور ذو غباغب متدلاة تفضنت من جلد منبت العثنون الأسفل كناية عن صفة سمه وتدلّي اوداجه وتنفخها. ثم انظر الى الصورة الثانية الى جسده الثقيل بجانب الثريد، يراقب مائدة الطعام بفارغ الصبر ويتمنى احضارها ليثب اليها في صورة حركية ينشط لها خاصة على ثقل جسده.

ويبدو أن لهذا الصنو من الصور امتداداً متنامياً متراكباً في صورتين هما الموسعة والمكثفة. أما الموسعة فهي التي تؤلف منظراً عاماً مشكلاً من مجموعة من الصور الثانوية المترابطة ضمن اطار خيالي محدد الجوانب مهما اتسع (١) ويمكن أن أدرج بيتاً آخر في هجائه المستعين لأمثل على الصورة الموسعة؛ ذلك قوله :

إذا ما احتشى من حاضر الزاد لم يبل أضاء شهاب الملك أم كل ثاقبة؟ (٢)

إن الأبيات الثلاثة تبرز صورة موسعة كبرى إنها بطنة المستعين وتهالكة على الطعام وثقل جسده، وليس بغرو فهو حباب الثريد ومريده، اختص بحبه الطعام فاقتصر على مراقبة الموائد فرسه لنا مرقاباً للطعام وكأنما اقتصر واجبه على ذلك، كما ابرزه في صورة اشارية شخصاً بطيناً ثقيلاً الرمة، يضطجع بثقل متناه بجانب الطعام، يراقب بصورة اشارية -يخيل اليّ بعينين جاحظتين- يراقب شخص مائدة الطعام، وليس المهم من يقدمها، فأنحصر همه بالمائدة لا بالشخوص، فيبدأ بالزحزحة على ثقل جسده كلما دنا شخص المائدة ليواثبه (المشاركة) ويخف جسده هنا فقط على ثقله. وانظر الى اكتمال صورته اذا ما (احتشى) وصيغة (احتشى) على وزن (افتعل) والأصل (حشى) فانظر الى الصورة الصوتية والدلالية والنفسية لها ألا ترى أن تاء الافتعال هذه جاءت في منتصف اللفظة وأنها جاءت زائدة وأنها لثوية اسنانية انفجارية وان الضغط في النطق عليها يبتعث مدلولها النفسي، وأنها تعادل من حيث موقعها في الوسط "كرشه" وما حوى، وأنها اثقلت اللفظة الأصلية، ان احتشاه من الزاد الحاضر قد أثقله وهو همه أولاً وأخيراً فلم يعد يبالي بأي شأن من شؤون مملكته كأنه مع المثل الشعبي "عند البطون تغيب الذهون".

ألا ترى بهذه الصورة أنا قد توسعنا في تصوير أوضاع مهجوه الشكلية والنفسية ثم بدت لنا موسعة ومكبرة.

وأما الصورة المكثفة فتشكل في الخيال منظراً صورياً ممتداً توحى به مجموعة من الصور المتداخلة (٣) كما في قوله يمدح :

خلفت يديك يداه في، وإنما هو وبله ورذاذه ورهامه (٤)

١- الصورة الغنية في شعر أبي تمام: ١٨٢

٢- الديوان ١٩/١٧

٣- الصورة الغنية في شعر أبي تمام: ١٨٢

٤- الديوان ١٥/٧٧٨

فالصورة الكبرى المكثفة على ما ترى أوجت بها صورتان هما أيدي ممدوحيه،
فانظر الى الصورة المكثفة في كرم ممدوحه في جميع الحالات وصتوف الكرم عنده.
ومن الصور المكثفة هذه الشريحة التي تمثل صراع الزمن المريع مع الانسان
المطلوب مثال:

راعني ما يروع من وافد الشيب (م)	ب طروقاً؛ ورابني ما يريب
شعرات سود اذا حلن بـي	حال عن وصله المحب الحبيب
مر بعد السواد ما كان يحلسو	مجتناه من عيشنا ويطيـب (١)

* * *

إن الزمان كما تراه مريعاً في صراعه مع الانسان عامة، ولهذا يرتاع الشاعر من وفادة الشيب كما يرتاع غيره من بني البشر، ويرتاب من طرقات وفوده المتعدّدات التي لا تحصي، والتي تغيّر محاسن الانسان فيبيض شعره بعد اسوداده، وتنقله من مرحلة الشباب الى مرحلة الشيخوخة والهرم، وهي بالتالي تفرّق بين الأحبة وتغيّر طعوم الحياة، فلا الحبيبة تحنّ الى شيخوخة، أو شيب، لأنها تحن الى عنصر الشباب والحيوية ومن يستطيع الحفاظ عليهما؟، إن في قوله "شعرات سود اذا حلن بي" معنى فلسفياً عميقاً لأن به اعترافاً بشمولية التغير في ملامح الانسان وحياته، وبه سخرية النظرة الى الشكل لا الى الجوهر، ولكن بعلاقة جدلية متوترة، ولأن به اعترافاً بقوة الزمن، وسخرية في النظرة الشكلية الى تغير العلاقة الانسانية انقياداً لمتغيرات الزمن ومجرياته.

وتتغير تبعاً لطروقات الشيب طعوم الحياة فيمرر ماكان من عيش مستطاب، وينغص الانسان، وذنبه هرمه وشيخوخته اللذان لا ذنب له فيهما.

ألا ترى أن هذه الصورة مكثفة لأنها فتحت أمامنا جدلية الصراع بين الزمان والانسان فانكشفت نفسية الشاعر المرتاع، والمرتاب من طروقات الزمن وقدراته على التغير والشمولية، فترع الباب على كل انسان ليتأمل مصيره المحتوم في صراعه مع الزمان في حتمية مصيره المشترك. وبصورة مكثفة جدلية نفسية، وتأملية مصيرية، عامة لا خاصة، تستقطب حولها وبتداعيات الاثارة والتأمل حياة الانسان ومراحلها باتجاه حتمية الشيب والهرم ثم الموت وارتعاب الانسان من طروقات الزمن وقدراته على التغير انها وقفة متفلسفة من الانسان وصراعه مع الزمن المتغير ونوائبه التي يستوي أمامها العنصر الانساني في مراحل حياته باتجاه حقيقة الشيب والهرم وهما مقدمتان لحقيقة الموت القادمة لا محالة.

تستوفني من مصطلح "البناء الفني للقصيدة" ثلاثة أمور هي: البناء والفن والقصيدة. فما هي؟ فالبناء (١) في القصيدة لا ينحصر في "تسجييع وتقنية لينماز بهما عن النثر" (٢) وليس هو مجرد تمخيض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً في مراحله الأولى ليلبسه من الألفاظ التي تطابقه والتوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه (٣)، وليس حد الشعر في البناء نية وأربعة أشياء هي: اللفظ والوزن والمعنى والثقافية (٤) فحسب، ومع أهمية هذه العناصر التي تدخل في بناء النص - ألا أنها غير كافية لأنها تتوقف عند القشرة البرانية لمواد تكوينه في الغالب (٥)، لا على المواد التي تكون البناء الجواني له، إذ لا بد له من انفعال يشكله حافز نفسي، يتخلل كل خلية من خلايا الإنسان فيوظفها، ويقرع كل نافذة في شعوره فيفتحها، ليتأمل تجربته التي ما تنفك ترتبط بشعوره وحواسه، ولا بد للمبدع من مادة لغوية تعد وسيلة في بناء قصيدته، ولكن للمادة اللغوية سمات أبرزها أن تنشحن بعقله وفكره وخياله، فتتزاح عن دلالتها المعجمية، لأنها تأثرت بالنظم في درج السياق الذي وظفت فيه، لتؤدي وظيفة معينة، أو وظائف إيحائية شتى باتساق متعددة المعاني أحياناً اثرأ للنص واغناء لدلالاته، رغبة في إبراز قيمة البناء، وما يحتويه من تجربة إنسانية تسعى لتحقيق وحدة الوجود، أو "لادراك لحظة التجانس الكوني العام" (٦) أو للكشف عن المعنى الأعظم للحياة، بغية بعث الخير والجمال بطريقة مخصصة، فالمادة اللغوية المشحونة بعقل المبدع وخياله، مغايرة لصفتها المعجمية نظراً لما اعترأها من تشابك علائق داخلية وخارجية، داخلية تبتعثها علاقة النفس الشاعرة مع الأشياء، وتنشحن بخياله وفكره، بعد أن يجمع مواد الأشياء خياله الأولى، تمهيداً لصهرها بخياله الثانوي، وجمعها من جديد في صور شتى، وبعلاقات واعية مع عقله تمنعه من الهلوسة، وخارجية تنتظم بها علاقته بين الأشياء بعضها ببعض، وعلى هذا فإنه يتم تنظيم العلاقة بين الأشياء بإطار من الوحدة الداخلية، على ما يؤكد لوييس بقوله:

١- البناء لغة: تقيض الهدم، والبنية هي الهيئة التي بني عليها (لسان العرب: ابن منظور مادة "بني").

٢- نقد الشعر: قدامة بن جعفر: ١١٠، والأمتاع والمؤانسة: أبو حيان التوحيدي ج ١/١٣٦.

٣- عيار الشعر: محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي ص ١١، وكتاب الصنائع: أبو هلال العسكري ص ١٥٧.

الذي ينص على احضار المعاني في الفكر واخطارها على القلب ثم يطلب لها وزناً وقافية.

٤- العمدة: ابن رشيق ج ١/١١٩.

٥- اشار حازم القرطاجني الى أغراض الشعر واشترط أن تحاكي أغراضه ما يناسبها من الوزن وما يخيّلها

للنفوس، وأشار حازم الى رأي ابن سينا هذا من قبل (منهاج البلقاء: حازم القرطاجني ص ٢٦٦).

والربط بين الوزن والموضوع لا يوجد عند أمة الا اليونان (رسالة في قوانين صناعة الشعر: الغرابي

نشرت مع فن الشعر ص ١٥٢).

٦- الشعر والتجربة: مكليش ارشيبالد ترجمة سلمى الجيوسي، ص ٨١-٨٢.

”إن الحاجة للتعبير عن العلاقة بين الأشياء، والعلاقة بين الأشياء والمشاعر هي التي تتطلب من الصور داخل الفنان أن تكون موصولة بروابط داخلية أقوى من مجرد ميل في الكلمات لتحش في الاشكال“ (١). وعلى هذا فنقبل الصورة الفنية في بناء النص على محمل التضاد داخله، في حين يرفضه العقل خارجه كقول البحري يصف ممدوحه :

كالفيت منسكباً على اخوانه كالنار ملتهباً على أعدائه (٢)

إن عاطفة الشاعر وخياله وفكره، جمعت لممدوحه عناصر صورة فنية متضادة في داخل النص تؤدي وظيفة الأعجاب بممدوحه؛ ذي الخصيلتين المتنافرتين (غيث/ نار) بأن واحد، لكن التنافر كما ترى طور الصورة في مجالين مختلفين: غيثاً منهلاً على اخوانه ناراً ملتهباً على أعدائه، لقد وجدت الصورة النفسية علائق متضادة فأوجت بدلالات مثيرة أثرت النص، في حين أن العقل لا يقبل أن يجمع في وقت واحد ماء وناراً في شخص واحد، إلا اذا تداعى لنا المعنى بالمسيح الدجال (٣) الذي يسنده الصحيحان (٤).

وأذا كان الوزن عند بعض نقدة العرب القدامى منهم ابن رشيق (٥) يشكل ركناً من أركان القصيدة فإنه كغيره من نقدة العرب يلتفت الى الإيقاع والذي نفهمه ترجيعاً منظماً في حروف الكلمات داخل البيت الواحد أو الأبيات (٦) بحيث تبدو مواضع الترجيع متناغمة، وخاصة لتنسيق معين سواء كانت مواضع الترجيع هذه متقاربة أم متباعدة، وهو تلوين صوتي يصدر عن حركة الاصوات الداخلية التي لا تعتمد عليها تقطيعات البحر، أو التفعيلات العروضية وهو الموسيقى الداخلية التي توائم بين الكلمات والمعاني التي بنيت عليها، ويصدر الإيقاع عن الألفاظ المستعملة في مكانها والموضوع الذي تتناوله فقد توظف ”أسداً“ لا ”سبعاً“ وأنت في مأمن من عشرة الوزن ولكن السياق هو الذي يحدد الإيقاع، وإن الإيقاع ليس بلفظ ولا صوت ولا شيء من ذلك، إذ ليس من المادية في شيء ولكنه يتلبس بالمادة فتجسمه الحركة الصوتية، فيتجلى بذلك ويبرز للحس، إنه يقوم في قلب الشاعر، فيجسد في مقاطع اللفظ،

١- الصورة الفنية في شعر أبي تمام: د. عبد القادر الرباعي ص ١٩٠ ينقل عن :

C.D. Lewis: The Poetic Image, P.25

٢- الديوان ٥/٦ ٣- قال عليه الصلاة والسلام ”أن مع الدجال اذا خرج ماء وناراً) المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي: رتبه الدكتور أبي ونسلك ج ١١١/٢ مادة دج.

٤- صحيح البخاري: الانبياء ٥٠، والفتن ٣٦، وصحيح مسلم: فتن ١٠٤، ١٠٦، ١٠٨ وانظر التاج الجامع للأصول في أحاديث الرسول: الشيخ منصور علي ناصف ج ٣١٨/٥.

٥- العدة: ابن رشيق ج ١١٩/٦ ٦- الصور الفنية في شعر أبي تمام: د. عبد القادر الرباعي ٢٣٥.

ندركه في محيط أسمعنا ويقوم في قلوبنا في فترة الاداء، ومن سماته أنه يتغيب حتى اللحظة التي يستحضر فيها عند الاداء، فإذا فرغ المؤدي من الاداء، عاد ليتغيب من جديد وهكذا. إنه يتلبس المادة ويتخذ شكلاً مادياً، ويصير كأنه القالب ترصف الاصوات الموسيقية والمقاطع اللفظية فيه، وتكون العلاقة بينه وبين المادة بمقدار ما يوجد بين الأرواح والاجسام من علاقة، إن له واجباً هو اداة تبليغ مثلى عن الحالات النفسية والمواقف العاطفية (١) ولا يحقق الا بالموسيقا التي تكشف عن التناقض والانسجام (٢) وللايقاع علاقة بالنبر، لان الكلمة، تفقد شخصيتها ومعناها اذا لم يراع النبر الصحيح في نطقها، ويتغير معناها بتغير موضع النبر فيها (٣).

وللايقاع عناصر يتولد منها التصريح الذي يعد من محاسن الكلام، ويدخل في باب نعت التوافي، والقصد منه تعيين مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها (٤) نحو قول البحتري:

ميلوا الى الدار من ليلى نحييها نعم، ونسألها عن بعض أهليها (٥)

وقد يُصرَّح غير مرة في القصيدة الواحدة فيعذب الايقاع شأنه في قصيدته التي يمدح مالك ابن طوق حيث صرع في البيت (١) الأول والبيت (٨) الثامن والبيت (١٢) الثاني عشر والبيت (٣٦) السادس والثلاثين والبيت الثالث والاربعين والسادس والاربعين إذ صرعها مطلقاً ومقطعاً (٦).

ومن الايقاع الترصيع إذ فيه يتوخى الشاعر تصيير مقاطع الاجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف (٧) كقول البحتري:

كالغيث منسكباً على إخوانه كالنار ملتهباً على أعدائه (٨)

ومن الايقاع الجناس التام في مدحه الحسن بن وهب الذي:

يبدو فيعرب آخر عن أول منه ويخبر شاهد عن غائب
بطرائق كطرائق وخلائق كخلائق، وضرائب كضرائب (٩)

فيوظف خلائقه تعادل السحائب جوداً، وطبائعه تعادل السيوف حدة ومضاء وسيرة حسنة كالعمد المستقيمة. فترى الترصيع والجناس التام وسيلتين ينهض الايقاع بهما في النص.

ومن الايقاع التكرير الكلمي الذي يؤتى بثلاث أو اربع كلمات موزونات ثم يختم بأخرى تكون قافية (١٠) كقوله:

١- نظرية ايقاع الشعر العربي: محمد العياشي ص ٢٩-٤٣ ٢- فلسفة الأدب والفن: د. كمال عبد، ص ٥٥

٣- موسيقى الشعر العربي: د. شكري عياد ص ٣٦ ٤- نقد الشعر: قدامة بن جعفر ٥١.

٥- الديوان ١/٩١٥ ٦- انظر القصيدة رقم ٦٠٨/١٢٠٨.٤٣.٤٦.

٧- نقد الشعر: قدامة بن جعفر ص ٣٨، معجم المصطلحات البلاغية: د. أحمد مطلوب ج ٢/١٢٥.

٨- الديوان ٥/٦ ٩- الديوان ٢٢/٥٤-٢٣ ١٠- معجم المصطلحات البلاغية ج ١/٣٢٩

يهيج بي طيف الخيال صباية فله ما طيف الخيال المهيج (١)

ومن الايقاع توظيفه الطباق كقوله :

أضحك البين يوم ذاك وأبكى كل ذي صبوة وسرّ وساء (٢)
فجعلنا الوداع فيها سلاماً وجعلنا الفراق فيها لقاء

ومن الايقاع التعديد الذي هو "إيقاع الألفاظ على سياق واحد" (٣) كقول
البحثري يصف نتائج معركة ممدوحه مع رجال بابك الخرمي :

فبجدل ومرمل وموسد ومضرج ومضخ ومخضب (٤)

ومن الايقاع ردّ الصدر على العجز كقوله في التصيدة نفسها :

ما إن ترى الا توقد كوكب في قونس قد غار فيه كوكب (٥)

ومن الايقاع الموازنة التي حدّها "أن تكون الألفاظ متعادلة الأوزان متوالية
الأجزاء"

كقول البحثري في صراع الفتح مع الأسد :

فأحجم لما لم يجد فيك مطعماً وأقدم لما لم يجد عنك مهرباً (٦)

ومن الايقاع المقابلة التي يشبه محبوبته بديمومة السطوع في اثناء المقابلة مع
القمر والشمس :

كالبدر الا أنها لا تجتلى والشمس إلا أنها لا تغرب (٧)

وإن هذه الأمثلة كافية للتدليل على اهتمام البحثري بالموسيقا الداخلية للنص
واعتنائه ببناء الكلمة بجرسها الموسيقي، الذي يتناغم مع الكلمات المنتظمة في
السياق، ولما كان منهجي توظيف طاقة اللغة في النص لاستجلاء أبعاده كما سأمثل
على تحليل قصائد في هذا الباب؛ فقد اكتفيت بألوان من الايقاع ذات الجرس
الموسيقي لأدلل على أهميته، لا استقصاء شاملاً لأنواع الايقاع كلها على توافرها في
شعر البحثري، لأنني لا انتوي تمزيق الصورة الكلية بصور جزئية تبدو منعزلة عن النص
تعاني ظلمة الاغتراب.

ويستوقفني مصطلح الفن الذي افهم منه اللغة الشعرية "تلك التقنية التعبيرية التي
تفرضها المعاناة وابعادها" (٨) معاناة تفرض علاقة حميمة بين الشاعر وتجربته
فيوظف الشاعر مادة بنائه، وهي الكلمة الفنية فيزيحها عن مجراها العادي، مبتعداً

١ - الديوان ٣/١٦٧

٢ - الديوان ٩/٢ - ١٠

٣ - التبيان: الزملكاني ص ١٧٧، معجم المصطلحات البلاغية د. أحمد مطلوب ج ١/٢٥١

٤ - الديوان ٣٧/٢٧

٥ - الديوان ٣٨/٢٧

٦ - الديوان ٧/٢٧

٧ - الديوان ٣٦/١٤

٨ - دراسات منهجية في النقد: ميشال عاصي ٨٢.

بها عن شكلها الجاهز أو دلالتها المعجمية، لأنه مومها بعد أن صهرها في بوتقة خياله وعاطفته وفكره، وانتقاما خاصة من بين عشرات الكلمات التي تختزنها ذاكرته، وحسب ثقافته لتحمل معاناة الشاعر وتشكل بأبعاد وجدانية موحية ومعبرة، بعد أن تخلت عن طبيعتها المعجمية المجردة الجامدة، فتتوالد الكلمات الفنية مغلفة بالأخيلة والمشاعر، متوترة بانغام داخلية تعزفها معاناة الشاعر، وتجربته فتشكل وحدة فيها التآلف والانسجام. " ومن هنا موسيقية اللغة فاللغة والحالة هذه تسبح أنغاماً وتعاني شعوراً وتغهم معنى إيحائياً" (١) ولعل إشارة أدونيس الشاعر الناقد إلى أهمية التعبير الشعري أن تلخص الكلمة الفنية التي تقوم في بناء النص فيقول: "التعبير الشعري جزء من الحالة النفسية والشعورية. ومسألة التعبير الشعري مسألة انفعال وحساسية وتوتر ورؤيا لا مسألة نحو وقواعد" (٢) ونخلص إلى القول: ان الذات الشاعرة هي التي توهم الكلمة الفنية، وتشحنها بعاطفة وخيال وفكر، وتحملها معاناة الشاعر ذاته وحالاته النفسية فينزاح بها عن دلالاتها المعجمية الجافة لتحاول ان تكون الكلمة الفنية في السياق كله وسيلة لايجاد التوازن بين الانسان والعالم الذي يعيش فيه؛ لان العملية الفنية عملية تبديل للحياة، فالفن صورة من صور العمل، والعمل غايته تحويل الاشياء الطبيعية، "والانسان لا يعمل فقط بل يحلم أيضاً" (٣).

ويستوقفني مصطلح القصيدة التي حدّدها من سبعة ابيات فأكثر (٤) وقد بلغت قصائده (٥٨٠) خمسمائة وثمانية قصيدة (٥) كما يستوقفني مصطلحات أخرى لأنها وردت في أعماله الفنية وهي القطعة (٦) التي حدّدها من ثلاثة أبيات إلى ستة، والنتفة (٧) وهي بيتان من الشعر، واليتيم وهو البيت الواحد (٨).

لقد بلغت أعماله الفنية (٩١٩) تسعمائة وتسعة عشر (٩) عملاً جدولتها في نهاية الفصل بكشوف احصائية كشفت لي حقائق منها:

- ١- الصورة الشعرية: د. ساسين عساف ص ١٧
- ٢- زمن الشعر: أدونيس علي أحمد سعيد ص ٤٧
- ٣- الصورة الشعرية: د. ساسين عساف ص ١٠
- ٤- هذا رأي ابن رشيق والذي اعتمد عليه (العمدة ج ١/ ١٨٨)، وحجته -وهي مقبولة- أن الإبطاء غير معيب بعد سبعة أبيات (العمدة: ابن رشيق ج ١/ ١٨٨-١٨٩)، ويعتمد رأيه صاحب: البناء الفني للقصيدة العربية: د. محمد عبد المنعم خفاجي ص ٤٠
- ٥- انظر الجدول الخاص بها المرفق في هذا الفصل. ٦- البناء الفني للقصيدة العربية د. محمد عبد المنعم خفاجي ص ٤٠ ومصطلح القطعة غير دقيق عند الدكتور احمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم ج ٢/ ١٨٩ فقال عنها "قصائد قصارا"
- ٧- في العروض والقافية: د. يوسف بكار ص ٢٢. ٨- المرجع نفسه ص ٢٢.
- ٩- انظر الجداول الاحصائية المرفقة في نهاية الفصل جدول احصائي للقصائد وعدد الأبحر وتوزيعها على الأغراض الشعرية، و جدول احصائي للمقطوعات والأبحر وتوزيعات الأغراض عليها و جدول احصائي للنتف وتوزيع الأبحر عليها و جدول يبين روي الأبيات، مع الإشارة إلى ما أسقطته من شعر نسب إلى غيره.

أولاً :

لقد نظم شعره على ثلاثة عشرأ بحراً افتقدت ثلاثة بحور هي المقتضب والمضارع والمتدارك. وقد يعزى السبب في ان الاخفش أنكر المقتضب والمضارع وقال فيهما : "إنهما ليسا من شعر العرب ولم يرد عنهم شيء منهما" (١).

ويبدو أن المضارع خاصة نال قدحاً يناسبه من حازم القرطاجني فقال فيه في غير مكان من كتابه : "فأما المضارع ففيه كل قبيحة" (٢) وفي موقع آخر "فأما الوزن الذي سموه المضارع، فما أرى أن شيئاً من الاختلاق على العرب أحق بالتكذيب والرد منه، لأن طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتائجها..." إلى أن يقول : "وما أراه انتجه إلا شعبة بن برسام خطرت على فكر من وضعه قياساً فياليت له لم يصفه، ولم يدنس أوزان العرب بذكره معها فإنه أسخف وزن سمع" (٣).

غير أن حازم القرطاجني لم يدلل على سخافة وزنه، ويبدو أن حكمه عليه تاريخي ذوقي غير مبرر، لكنها ملاحظة جديرة بالبحث عن أسباب عزوف الباحثي عن النظم عليه فلعل الباحثي لم ينظم عليه، وعلى المضارع وذلك لانكار الاخفش لهما وهو معاصر للبحري ومات قبله (٤) وربما تجنّب الباحثي النظم على البحر المتدارك لحدائث البحر الذي استدركه الاخفش على استاذة الخليل فيما يقال (٥).

وقد يعزى السبب في أنه لم ينظم على البحر المتدارك؛ لأنه لم يكن من بحور العرب المشهورة في جاهليتهم ولم يرد عنهم شيء منه؛ لأن الاخفش استدركه محدثاً فيما يقال (٦) أو لأن الخليل بن أحمد أهمله ولم يثبته مع ما اثبت من أنساقه الإيقاعية وإنه كان يعرفه على ما يتوله العلمي (٧) ويبدو أنه لسبب منهما أو للسببين معا أهمله الباحثي أيضاً ولم يدر عليه شعراً وربما نستأنس بحاشية الدمنهوري الذي عزا إهمال

١- موسيقى الشعر العربي: د. محمد عبد المنعم خفاجي ص ٤٨، وكتاب العروض، تحقيق ودراسة د. سيد البحراوي نشر في مجلة فصول مجلد ٦ عدد ٢ يناير - فبراير - مارس - ١٩٨٦ ص ١٣١، وانظر (موسيقى الشعر: د. ابراهيم أنيس ص ٦٩).

٢- منهاج البلاغ: حازم القرطاجني ص ٢٦٨.

٣- المصدر نفسه ٢٤٣

٤- الاخفش هو سعيد بن مسعدة توفي سنة ٢١٥ هـ (الاعلام: خير الدين الزركلي ج ١/ ٢٧٧ الاخفش الأوسط)

٥- في العروض والقافية: د. يوسف بكار ص ٢٣ بنقل عن عروض الورقة ص ٦٨.

٦- عروض الورقة: ابو نصر اسماعيل بن حماد الجوهري تحقيق محمد العلمي ص ٦٨.

٧- العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاسندراك: محمد العملي ص ١٠٤

الخليل له لكثرة شذوذه واطراده مخبونا" (١). ونعني به "فعلن" (0//1) أو فعلن (0/0/).

ثانياً :

تسيّد البحر الطويل البحور الأخرى لكثرة ما اداره في قصائده عدداً وروياً حيث بلغت قصائده عليه (١٥٤) مائة واربعاً وخمسين قصيدة فشكل ما نسبته (٢٦,٥%) في القصائد و (٢٨,٩٦%) بالنسبة الى عدد أبياته قياساً بابيات البحور الأخرى في شعره، حيث بلغ (٤٢٨٢) بيتاً في القصائد، واربعه وثلاثين بيتاً في النثف ومائة وخمسة واربعين بيتاً في القطع. وهي نسبة عالية لم يصل اليها في شعره بحر غيره، تلاه في القصائد الكامل والخفيف والبسيط والوافر والمتقارب والسريع والمنسرح والرمل والرجز ثم الهزج وبتدرج تنازلي (٢).

ويبدو أن لرويه المكسور سيطرة على روي البحور الأخرى فبلغ (٢٠٥٢) الفين وثلاثة وخمسون بيتاً (٣). وهذه النتيجة تخالف ما توصل اليه ابو فراس النطافي وهو قد درس شعر البحري الذي قال: "إن الكسرة قد حققت تفوقاً على الحركات الأخرى في بحور الشعر كلها الا بحر الطويل" (٤). والحق فإن الكسرة في البحر الطويل في شعر البحري هي التي تفوقت في بحور الشعر كلها على أنها أنه حزن طغت في شعره.

ثالثاً :

تسيّد البحر الخفيف على من سواه من البحور في عدد القطع التي نظمت عليه، حيث بلغت (٣٨) ثمانياً وثلاثين قطعة، ولكن البحر الطويل، وإن قل عدد القطع التي نظمت عليه (٣٥) خمس وثلاثون قطعة لكنه تفوّق على البحر الخفيف عدداً في أبياته.

رابعاً :

سقوط نظرية بعض البَحَثَةِ ممن حاولوا في زعمهم الربط بين بعض الأبحر بأغراض وأفكار محدودة قديماً وحديثاً (٦) ذلك أن البحر الطويل وغيره من البحور

١- موسيقى الشعر: د. ابراهيم أنيس ص ١١٦ نقلا عن الحاشية الكبرى على متن الكافي للدمنهوري ص ٦٧.

٢- انظر الجداول الاحصائية المرفقة من (١-٥) في نهاية هذا الفصل.

٣- انظر الجدول (٥) المرفق.

٤- حركات الروي في الشعر العربي: أبو فراس النطافي، بحث نشر في مجلة أبحاث اليرموك مجلد ٣ عدد أول ١٩٨٥ ص ٤٨.

٥- انظر الى الجدول الاحصائي المرفق للمخطوعات رقم (٢).

٦- قديماً: منهاج البلغاء: حازم القرطاجني ص ٢٠٥، ٢٢٦-٢٧٠ وحديثاً: أصول النقد الأدبي: د. أحمد الشايب ص ٣٢٢ معتمداً على الغالب العام في الشعر الجاهلي.

نظم على غير غرض من الأغراض المحددة، فالطويل مثلاً أدير على المدح والهجاء والغزل والوصف والرثاء والفخر والغلاميات والخمر والعتاب (١). ويقال مثله عن باقي البحور والأغراض في شعر البحري.

ولعل الفارابي خير من فهم هذه المسألة فاسمعه يقول: "أن الربط بين الوزن والموضوع لم يوجد عن أمة أخرى غير اليونان من الأمم الماضية والحاضرة (إلى عهده) (٢)".

ويبدو لي أن في سقوط هذه النظرية الداعية إلى ربط البحر بالفرض خيراً للشعر والشاعر معاً، لأنهما ينعتمان من قيود تفرض عليهما من الخارج، ولا سيما فالشعراء ذوو أمزجة متنوعة، وأهواء مختلفة، وقدرات فنية شتى، واختلافهم في مناحي حياتهم يمنحهم فرصة التعبير عن آرائهم وعواطفهم بانعقاد، وحرية وانطلاق مزية، أما لو فرض عليهم قيد وتحديد لكرر بعضهم بعضاً، ولخبا الجديد في شعرهم؛ والتجديد في مهتهم، ولابتعث في أعمالهم صنوف محنطة، من الرتبة والتقريبية التي تمجها الاسماع وتلفظها الأذواق.

خامساً:

لم ينظم أي قصيدة على البحر المديد، لكنه نظم قطعة عليه في معرض هجو، ويبدو أنه ينسحب عليه مقولة أهل العروض بقلة المنظوم عليه، متعللين بأن فيه ثقلاً (٣). غير أن المصبيخ إلى موسيقاه لا يرى فيها ما في المنسرح مثلاً من بعض الاضطراب على ما يراه إبراهيم أنيس (٤). ومع هذا فقد أدار على موسيقاه ثمانى عشرة قصيدة آحتل بعدها الدرجة الثامنة في سلم الترتيب هذا في قصائده كما أدار خمس عشرة مقطوعة عليه واحتل بعدها الدرجة الثامنة في سلم الترتيب أيضاً وفي التتف نظم عليه خمساً ليحتل المرتبة السادسة (٥).

سادساً:

لقد أدار قصائده على أحد عشر بحراً فقط، ولم نجد له شعراً على المديد والمجثث فضلاً عن البحور الثلاثة التي لم ينظم عليها قط وهي (المضارع والمقتضب والمتدرك). كما أدار نتفه على أحد عشر بحراً فقط خلى منها الهزج والمديد، وأما المقطوعات فعلى ثلاثة عشر بحراً خلت من المضارع والمقتضب والمتدرك (٦).

١- انظر الكشف الاحصائي للقصائد رقم (١)

٢- رسالة في قوانين صناعة الشعر: الفارابي نشرت مع فن الشعر ص ١٥٢٣

٣- موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس ١١١ وانظر جداول الكشوفات الاحصائية رقم (١) و (٢)

٤- المرجع نفسه والصنحة نفسها.

٥- انظر ترتيبه في الجداول (١) و (٢) و (٣) الملحقة بهذا الفصل ٦- انظر الجداول (١) و (٢) و (٣)

سابعاً :

تبدّى لنا ومن خلال الجداول الاحصائية للأعمال الشعرية البحرية، أن اهتماماته بالعروض واوزانه قسيمان : بحور رئيسة وبحور ثانوية في قصائده.

أما الرئيسة فالطويل والكامل والخفيف والبسيط والوافر وقد شكلت نسبة (٨٦,٦٩ %) في قصائده.

أما الثانوية فاحتلت (١٣,٣١ %) وردت تنازلياً على النحو التالي: المتقارب فالسريع، ثم المنسرح، ثم الرمل فالرجز فالهزج هذا في القصائد أما في المقطوعات فينضاف الى هذه القائمة تنازلياً المجتث ثم المديد.

ولعل من أسباب ذلك، كثرة محفوظه من القصائد التي نظمها على منوال محفوظه: ونسبة شيوعها في الشعر العربي؛ ذلك أن ابراهيم أنيس يقول: "لقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن (البحر الطويل)" (١) وعند البحري زادت قصائده عن الربع في هذا البحر.

كما أن المصريح إلى قول حازم القرطاجني في تتبعه اعاريض الشعراء، يجد أن من كلامه ما ينسحب على أوزان البحري؛ الرئيسة والثانوية؛ ذلك أن حازم القرطاجني يقول: "ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الاعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطاً بحسب اختلاف مجاريها في الأوزان ووجد الافتتان في بعضها أعم من بعض فاعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط، ويتلوها الوافر والكامل ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره. ويتلوها الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف" (٢).

ألا ترى في قوله ما ينسحب على شعر البحري في اوزان قصائده؟ بلى، وكما ترى في النسب المئوية، غير أن هذه النتيجة لا يمكن أن تعم على شاعر، أما في شعر البحري فصحيحه.

وأما الأوزان الثانوية في شعر البحري وهي التي انتظمت في أعماله الفنية المختلفة والتي ادارها على المنسرح والسريع والرمل والرجز والهزج فقد نبّه القرطاجني الى هذا الصنف من الاوزان وأرتأى فيها آراء تتفق معه في بعضها ونخالفه في بعضها الآخر، أما التي تتفق معه فيها فهي أن هذه الأوزان ادارها على عدد محدد من أعماله الشعرية بلغت نسبته (١٣,٣١ %) في قصائده وأما الذي يختلف معه فنفعوته للبحور هذه ليس مقياساً ثابتاً لا يمكن الانزياح عنه قيد أنملة فاسمعه يقول: فأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف وقلما وقع كلام فيهما قوي الا للعرب

١ - موسيقى الشعر: د. ابراهيم أنيس ص ٦٩.

٢ - منهاج البلاغ: حازم القرطاجني ٢٦٨.

٣ - منهاج البلاغ: حازم القرطاجني ٢٦٨.

وكلامهم مع ذلك في غيرهما أقوى، وقد نبّه على هذا في المديد أبو الفضل ابن العميد^(١) ولعل الصواب أن نربط بين العاطفة والوزن لأن قول القرطاجني يحتاج الى تدليل كاف واستقصاء مثبت في أغراض الشعر المتعددة التي تنتظم على كل من البحرين، ولذلك نتحفظ على رأيه هذا ولا نقره عليه.

وإذا كان يرى أن في البحر السريع والرجز كزاة، وأن عروض البحر الطويل تجد فيه أبداً بهاء وقوة، وتجد في البسيط سبابة وطلاوة، ولكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سبابة وسهولة، وللمديد رقة ولينا مع رشاقة، وللرمل لينا وسهولة؛ وأنه يرى أنه يصلح للرثاء، كما يصبح المديد معه^(٢). إذا كان هذا هو رأيه في البحور، فإنه لا يمكن بناء قاعدة مطردة على سمات هذه البحور لأن أي بحر لم يخصص لفرض لوحد لا يزيغ عنه، ولكنها النفس الانسانية المتغيرة التي تجيش المشاعر فتعبّر الاوزان عنها في مجالاتها المختلفة.

ثامناً:

أفرزت الدراسة قصيدة وحيدة من بحر الوافر لم تقطف^(٣) فيه العروض ولا الضرب فجاء على ستة اجزاء؛ مغاعلتن مغاعلتن مغاعلتن مرتين. والقصيدة من تسعة أبيات وموضوعها في مدح عبد الله بن المعتز ومطلعها

أبا العباس	برزت	على	قوم	(م) ك آدابا	واخلاقاً	وتبريزا ^(٤)
ب - - -	ب - - -	ب - - -	ب - - -	ب - - -	ب - - -	ب - - -
مغاعلتن	مغاعيل	مغاعيل	مغاعيل	مغاعلتن	مغاعلتن	مغاعلتن

معصوب^(٥) منقوص^(٦)

وأدرس هذه القصيدة من الناحية الموسيقية بعد قليل.

تاسعاً:

خلا رويه من ثلاثة أحرف هي: "ذ" و "ش" و "ظ" ويبدو أن هذه الحروف الثلاثة حروف نادرة في مجيئها رويًا على ما يذكره ابراهيم أنيس^(٧).

١ - منهاج البلغاء: حازم القرطاجني ٢٦٨. ٢ - منهاج البلغاء: حازم القرطاجني ٢٦٨-٢٦٩

٣ - نعتني بالمقطوف ما سقط من آخره سبب خفيف بعد سكون خامسة مغاعلتن (م ف أ ع ل تن) فتنقل الى مغاعل (ب - - -) (انظر هذا المصطلح في كتاب الكافي في العروض والقوافي: الخطيب الثبريزي ص ١٥)

٤ - الديوان ١/٤٥٢ ٥ - تنقل الى مغاعلين (كتاب الكافي في العروض والقوافي ص ٥٢) وعنده أنه سمي معصوباً لأن حركته أخذت فُمنع من أن يتحرك

٦ - يجوز أن تحذف نون مغاعلين ويسمى منقوصاً وهو ما سقط سابعه بعد سكون خامسه وسمي بذلك لتوالي النقصان عليه. (كتاب الكافي ص ٥٢-٥٤).

٧ - موسيقى الشعر: د. ابراهيم أنيس ٢٧٥.

أما وصف مخارج الأول والثالث (ذ) (ث) و (ظ) (ث) باللاتينية فهما حرفان مجهوران اسنانيان لثويان احتكاكيان (Voiced Dental fricative) وأما مخرج (ش) فغاري لثوي احتكاكي مهموس (Voiceless Postalveolar a ffricative) (١)

وليس من السهل التثبت من السبب الذي حدا به الى ذلك؛ لأن نظرة سريعة الى جذور المادة الثلاثية لهذه الأحرف في "القاموس المحيط" مثلا تبين ضحالة جذري (الظاء) و (الذال) اذ لا تكاد تتعدى جذور الأولى (٥٠) خمسين والثانية (٦٦) ستة وستين. كما تبين الاحصائية كثافة عددية في جذر الشين حيث تنوف عن (١٧٠) مائة وسبعين جذراً؛ هذا اذا أحصينا جذورها الممتدة في القاموس بين فعل واسم ومعرب (٢).

ويمكن أن نخلص الى القول إنه لم يثبت لدينا قيمة حقيقة لكثرة جذور الفعل، أو قلته جعلنا نتكئ عليها للتدليل على اهمال قوافي هذه الجذور، وإنما يتبدى لي أن محفوظ الشاعر لقوافي هذه الجذور قليل غير متوافر توافره في بواقيها وهذا ما يطمئنا الى نتيجة تنبه اليها الدكتور ابراهيم أنيس واراها صحيحة وهي "أن قوافي هذه الحروف الثلاثة نادرة المجيء رويها في اشعار العرب" (٣).

وثمة صفة تنماز الحروف الثلاثة عن غيرها بها، وهي أنها اصوات احتكاكية، ونعني بالاحتكاكية فيما يذكره بعض علماء الصوتيات، أنها تتكون عندما يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين، في موضع من المواضع بحيث يحدث الهواء في خروجه احتكاكاً مسبوفاً (٤)

وأما القصيدة التي أدرسها من ناحية التشكل الموسيقي فهي من بحر الوافر الذي لم يقطف عروضه وضربه وهي:

أبا العباس برزت على قومـ (م)	ك آداباً وأخلاقاً وتبريزاً
فلو صوّرت من شيء سوى الناس	إذا كنت من العقيان ابريزاً
ولم يعلك إلا كرم النفس	بلى! فازددت بالمعتر تعزيزاً

١- دراسة الصوت اللغوي: د. أحمد مختار ٢٧٥.

٢- راجع جذور هذه الحروف في باب الحرف لكل منها في ابواب (ذ) و (ظ) و (ش) في القاموس المحيط؛ للفيروزآبادي. ثم راجع جذر حرف (ص) في باب الحرف الأخير منه لتجد أن له جذوراً نربو على (١٥٠) مادة.

٣- موسيقى الشعر: د. ابراهيم أنيس ٢٧٥

٤- علم اللغة: د. محمود السمران ١٧٢

والحروف الاحتكاكية الأخرى هي (ف) و (ث) و (س) و (ص) و (ز) و (ج) الشامية والمصرية و (خ) و (غ) و (ح) و (ع) و (هـ). راجع (دراسة الصوت اللغوي د. أحمد مختار عمر ص ٦٤).

فأنت الغيث اذ يسجم والليث
فأما حلبة الشعر فتستولي
باحكام مبانية وابـداع
وان جنست لم تستكره القول
مدى من رامة غيرك أنضياء
فأما دافعو فضلك بالظلم
إذا يقدم والصارم مهـزوزا
على السبق بها فرضا وتمييزا
معانيه ولا يوجد مغمـوزا
وان طابقت طرزت تطريزا
وابدى منه تقصيرا وتعجيزا
فجوزنا عليهم ذاك تجويزا (١)

ويبدو أن لهذه القصيدة سمات تنماز بها عن سواها من قصائده التي على هذا البحر خاصة؛ ذلك أنها على تفعيلات بحر الوافر الذي لم يقطف عروضه وضربه؛ وأن تشكّلها الإيقاعي تأتي على تفعيلتين هنا تنغلية معصوبة (٢) "مفاعلتن" والتي أشير إليها برقم (١) و منقوصة "مفاعيل" (٣) والتي أشير إليها بالرقم (٢) في الدوائر الوزنية وحسب تشكّلها في الدوائر مبتدئاً بالبيت الأول ومنتهاً بالبيت الأخير تصاعدياً، متكلّفاً رسماً تخطيطياً لهذه الدوائر وعلى النحو التالي:

الدائرة السابعة ٢١١	١
الدائرة السادسة ٢١٢	٢
الدائرة الخامسة ١٢١	٣
الدائرة الرابعة ١٢٢	٤
الدائرة الثالثة ٢٢٢	٥
الدائرة الثانية ١١١	٦
الدائرة الأولى ٢٢١	٧
الأبيات	٨ ٩

غرض واحد وهو تميز مدحجه عبد الله بن المعتز عن غيره من قومه والناس. وأما ما عداها من الأبيات فتوزعت في دوائر وزنية شتى لا تتناغم دائرة منها مع الأخرى. ولعل نظرة متفحصة إلى الشكل التخطيطي من الدائرة السابعة إلى الأولى أن نجد قفزة متسارعة قطع بها ست دوائر ليستقر في الدائرة الأولى التي بدأ منها ولو قرأنا البيت السابع الذي منه قفز إلى الذي يليه لوجدنا ثرة نأخذ منها على الشاعر من الناحية النفسية في بناء قصيدته من خلال السؤال التالي: هل البديع الصنعة الذي يوظفه مدحجه الشاعر -وهو صاحب كتاب البديع- يميّزه عن غيره من شعراء الجاهلية وغيرهم ممن سبقوه؟ إلا نشعر أن هناك فجوة بين البيت (٧) والبيت (٨)؟ صحيح أنا لا نطلب منه صدقاً فهذا ليس من مهمة الصورة الفنية وليس من مهمة الشعر ولكننا نطلب منه الصدق الفني وهو لم يتحقق هنا.

ثم ألا تشعر بأن كثرة الدوائر الوزنية التي نفتقد تفعيلاتها المتناغمة المتساوية إلا في الدائرة الأولى تدلُّ على أن هناك قلقاً نفسياً ما عرض له في نظمه؟

فلننحس النص من الداخل؛ ولنأخذ الوزن منه فترى أن التفعيلات من البحر الوافر انحصرت في العصب؛ وهذا التسكين يحذف مقطعاً صوتياً وهذا يعني أننا نلغظه بصورة أسرع مما لو كانت التفعيلة تامة، ويقال مثله عن التفعيلة الثانية "مفاعيل" المنقوصة، والتي إذا اعتمدنا على ما يقوله العلماء؛ بأن الإنسان في الأحوال العادية يستطيع النطق بثلاثة مقاطع صوتية كلما نبض قلبه نبضة واحدة، أدركنا أن التسكين والتفتيح - في التفعيلتين اللتين قامت عليهما القصيدة - يدلان على انفعال طاغ للشاعر، لم يكد يجمع أشتات نفسه المضطربة إلا في بيتي قصيدته الأخيرين منها.

وثمة دليل على نفسه المضطربة أنه خرج عن تقعيدات بعض العروضيين ممن جاءوا بعده؛ منهم الخطيب التبريزي؛ ذلك أنه جَوَّز العصب في التفعيلة حيثما كانت في الأبيات (حشواً أو عروضاً أو ضرباً) وهذا ما يخالف نظرة التبريزي إلى الزحاف فيقول: "يجوز في كل مفاعلتين إلا التي في الضرب الأول من العروض الثانية منه أن يسكن خامسه فينتقل إلى مفاعيلين ويسمى معصوباً (١) وكان الأجدر بالتبريزي أن يطلع على شعر البحري هذا قبل أن يعمم قاعدته. لأن البحري نظم شعره قبل أن يولد التبريزي بنحو قرنين من الزمان.

وثمة دليل آخر على نفسه المضطربة؛ ذلك هو كثرة توظيفه الصورة الصوتية لحرف الزاي خاصة، ولعل احصاء دقيقاً لحرف الزاي الذي بلغ (١٥) خمسة عشر توظيفاً، يليه الصورة الصوتية لحرف (السين) ثماني مرات والصورة الصوتية لحرف (الصاد) ثلاث مرات. لعل هذا يدل على لطائف منها؛ أن هذه الحروف الثلاثة ذوات مخرج صغير، وظَّفه الشاعر في صورها الصوتية -واعياً أو غير واع- وفي كثرة ترديدها خاصة على ما كان "رتبها سيويه حيث جعل الزاي أولاً ثم السين ثم الصاد" (٢). ومن اللطائف تميز صوت الزاي عن سواها؛ ذلك أنها مجهورة، ويسمع صوتها من قلع مسمار مدقوق في خشب قاس، وفي مسح بلور بورقة أو بجلد (٣) أما الصورة الصوتية للسين والصاد فهيموسان، مما يدل على الجهرية التي تعززها القافية المطلقة؛ ليرفع صوته فيها، لا سيما وهو يوظف البحر الوافر غير متطوف، ومن اللطائف أنها القصيدة الوحيدة التي رويها الزاي في ديوانه والتي اعتز كثيراً بممدوحه عبدالله بن المعتز فهل كان مضطرباً يهمس في نفسه لينجز صوته في روي الزاي؟

١- كتاب الكافي في العروض والقوافي؛ التبريزي ص ٥٢

٢- في صوتيات العربية؛ د. محي الدين رمضان ص ١٤٤

٣- المرجع نفسه ص ١٤٧.

وثمة ما يؤكد اضطراب الشاعر وقلقه؛ ذلك أنه يوظف الصورة الصوتية لحرف الراء في القصيدة (١٣) ثلاث عشر مرة وهي التي تلي حرف الزاي عدداً مما يشي وحرف الراء على ما نعرفه -لثوي مكرّر يضرب اللسان على اللثة ضربات متتالية فيها رجفة وتكرار، وهذا يشي باضطراب الشاعر وقلقه النفسي الذي انسحب على نتاجه في القصيدة وبحسب ما اظهرت الدوائر الوزنية ورسمها التخطيطي.

ولعل مما يثبت اضطرابه النفسي، أن نلاحظ التشديد يطفئ على سبع عشرة كلمة في قصيدته، مبتدئاً من "العبّاس" وانتهاء بـ "جوزنا" توزعت على الأسماء والأفعال والحروف، وقد وضعت تحت كل مشدد خطأ فشكل الحرف المشدد "إلا" والشدة التي اعتبت همزة الوصل في بعض المفردات والتشديد هذا يؤازره الفعل الثلاثي مشدد العين المتشكل منه مصادر القافية وروبيها ولا بأس أن يحصي ستة مصادر وظفها في قوافيه وهي "تبريزاً" و "تعزيزاً" و "تميزاً" و "تطريزاً" و "تعجيزاً" و "تجويزاً" وهي كما تعلم مصادر أفعال ثلاثية مشددة العين من "برز" و "عزز" و "ميز" و "طرز" و "عجز" و "جوز" وإذا كنا نعلم أن كل زيادة في المبنى بها زيادة في المعنى فإن "تضعيف عين الفعل قد يعبر عن المبالغة في الحدث" (١) على ما يذكره الدكتور ابراهيم أنيس وهو ما اتفق معه في هذا الرأي. كما نجد قافية الزاي وظفت مرتين من اسم المفعول من فعل ثلاثي قارة مشددة العين: "مهزوزاً" واسم المفعول من "مزّ" وقارة من فعل ثلاثي سالم "غمز" (مغموزاً) وأما القافية التاسعة فكانت اسماً (لأبريز) من العتيان الخالص.

وإذا حاولنا احصاء القافية المشكلة من فعل ثلاثي مشدد العين نجد النسبة (٩:٦) وهو ما يساوي (٦٦٪) وهذا يبين معاناته النفسية المضطربة في بنائه قوافي قصيدته هذه، بالإضافة إلى التشديد المتمركز على أربع عشرة كلمة في قصيدته ليرتفع التشديد في مجموعته إلى (٢٠) عشرين لفظة في تسعة أبيات.

ولعل مما يثبت توتره النفسي أن يوظف ايقاع الزاي جناساً ناقصاً غير مرة، كقوله: "فازددت بالمعترّ تعزيزاً" (البيت ٢)، ذلك أن وصف مخرج الزاي هو "مجهور للسين، صامت مجهور لثوي احتكاكي ويقصد بالاحتكاكي أنه عند النطق به يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع بحيث يحدث الهواء في خروجه احتكاكاً مسموعاً" (٢)

كما أن الجهر طغى على الصوامت الاحتكاكية اعانته القافية المطلقة على ذلك كما في القصيدة.

١- من أسرار اللغة: د. ابراهيم أنيس ص ١٤٨

٢- علم اللغة: د. محمود السّمران ص ١٧٢، ١٧٥

ولعل الجدول الاحصائي التالي ان يثبت هذه النتيجة، حيث أقسم الصوامت الاحتكاكية قسمين هما (١): المهموس الذي بلغت حروفه المهموسة (٢٤) والمجهورة التي بلغت (١٠٢) مائة وصوتين مما يدل على صحة الاستنتاج كما في الاحصائية التالية:

المهموس	العدد	المجهور	العدد
ف	١٠	ذ	٢
ث	٢	ظ	١
س	٠٨	ب	١٤
ص	٣	م	٢٤
		ر	١٥
ش	٢	ز	١٥
خ	١	غ	٠٢
ح	١	د	٩
		ن	٩
هـ	٨	ع	١٠
		ض	١
	٢٤		٣٠

ويبدو لي أخيراً أن دراسة بنية النص لها علاقة باستجلاء نفسية المبدع الشاعر؛ ذلك لأن الوسيلة التي يتحكم بها الشاعر في بناء قصيدته هي اللغة؛ والتي هي أصوات وهي الظاهرة التي تصدر عن المبدع الشاعر، وتمضي في شكل موجات فتصل الى المتلقي، فيقوم بنقلها الى جهازه العصبي فتحدث عمليات يبحثها علم النفس على ما يذكره بعض العلماء (٢). وغايتي في القول إن هناك علاقة وطيدة بين علمي اللغة والنفس ترجع الى طبيعة اللغة التي هي -حقاً- أحد مظاهر السلوك الانساني، وأن الشاعر عندما يوظف الكلمة في نصه، يوظفها بعد أن انشجنت في نفسه وعقله، ليست تهويماً غير منضبط، وليست حقيقة علمية انشغل فيها الفكر وحده، إنه حدس وكشف، تعتمد على خيال يوحد بين القلب والعقل، بين الوعي واللاوعي، يصحبها انفعال منظم، وتثار بحافز عميق، لتحقيق قيمة ما، ولا يتأتى تحقيق ذلك إلا بالكلمة التي تكتنه أبعادها في السياق.

وثمة توقف عند الحركة الاعرابية للقافية المطلقة. فما فائدة هذه الحركة الاعرابية في قافية مطلقة؟ وهل لها دور في ابراز دلالات نفسية للمبدع؟

وللاجابة عن هذه القضية باختصار فإن الحركات الاعرابية -عند العلماء (٢)- تؤدي وظائف صوتية نحو وصل الكلام والتخلص من الساكنين من جهة كما تؤدي وظائف نحوية وهي الدلالة على المعاني النحوية من جهة أخرى (٣). ولكن دور

١- انظر هذا التقسيم للصوامت في علم اللغة: د. محمود السمران ص ١٧٢. ودراسة الصوت اللغوي:

د. أحمد مختار عمر ص ٢٧٥ جدول فونيمات اللغة العربية الفصحى.

٢- علم اللغة: د. محمود فهمي حجازي ص ٤٨-٤٩ (علم اللغة وعلم النفس)

٣- من أسرار اللغة: د. ابراهيم أنيس ٢٤٢-٢٤٣

صورة الممسوخ المنتنة.

ويبدو أن في كل من النتفين فكرة ممشجة بخيط نفسي يربطها بإحكام وسخرية تناولت كل منها صورة ضحيتها الممسوخة بإيجاز وتكثيف وظرف ودعابة. ولعل هذا ينسحب عليه تسمية الدكتور احسان عباس "الافوغرام" الذي ترجمته في القاموس الانجليزي: قصيدة قصيرة تعبر عن فكرة او خاطرة بإحكام وسخرية" (١) وإن كنت افضل ان يطلق على النتف عمل لا قصيدة قصيرة لان مفهوم القصيدة هو ما زاد عن سبعة أبيات، وقد احتج الدكتور احسان بشواهد شعرية تزيد عن ثلاثة ابيات وأربعة ولعل هذا ينسحب على قِطْعِهِ.

وأما المفارقة بين النتفتين على الرغم من توحد الغرض والبحر هو الايقاع الداخلي والموسيقا ويمكن أن نمثل على ذلك بتقطيعهما:

أشير الى تفعيله مستفعِلن برقم (١) ومستعلن برقم (٢) ومتفعِلن (ب - ب - -) برقم (٣) كما أمثل لتفعيله فاعِلن (٤) و (فعلن) برقم (٥). وفاعل (- -) برقم (٦) في الدوائر الوزنية (٢).

اقطع النتفة الأولى واشير الى التفعيلات بالارقام:

(١) قال الحسين لنا بالأمس مفتخراً - قومي قضاعة أنكى يعرب حسباً				(٢) فقلت لهما أتى دهياء معضلة - أبل وجدد متى/أحدث ذا النسباً			
ب - -	ب - ب	ب - -	ب - ب	ب - ب	ب - -	ب - ب	ب - -
مستفعِلن o//o/o/	فعلن o//	مستفعِلن o//o/o/	فعلن o//	مستفعِلن o//o/o/	فعلن o//	مستفعِلن o//o/o/	فعلن o//
١	٥	١	٥	١	٥	١	٥
٣	٤	١	٥	٢	٤	١	٥

فما الذي تلحظه في تفعيلات النتفة وإيقاعها؟ تجد تساوي التفعيلات في شطري البيت الأول واختلافهما في البيت الثاني، ألسنت معي بأن الشاعر الذي احتفظ بتوازنه النفسي في البيت الأول قد انزعج في البيت الثاني فقلل من اكتمال التفعيلات مما يندغم مع تأثره وازدياد انفعاله واضطراب قلبه في البيت الثاني اعتماداً على ما كنا

١ - القصيدة القصيرة في الشعر العربي الحديث د. احسان عباس. مقالة نشرت في جريدة الدستور - الثقافي الملحق - عدد ٩١٨١ ص ٩ تاريخ ١٢/٢/١٩٩٢. ويمزو ان ابن رشيق الحاجة الى القطع القصيرة للمحاضرات والمنازعات والتمثيل والضحك وهي اجوج للشاعر من الطوال ويحتج برأي ابن الزبيري لما سئل عنها فقال: "لان النصار اولج في السماع وأجول في المحافل (العمدة: ابن رشيق ج ١، ١٨٦/١٨٧).

٢ - الزحافات مستعلن تدعى "مطوي" و "متفعِلن" و "فعلن" مخبونات و "فاعل" مقطوع (في العروض والقافية د. يوسف بكار ص ٩٠-٩٢).

ذكرناه بأن ثلاثة مقاطع صوتية يمكن أن ننطق بها كلما نبض القلب نبضة واحدة.

ولنكمل تقطيع بيتي النتفة الثانية:

أنت ابن فلّس وما تننكُ منتخراً				فكيف تصنع لو كنت ابن دينار			
ب	ب	ب	ب	ب	ب	ب	ب
١	٤	١	٥	٣	٤	١	٦
مستعلن	فاعل	مستعلن	فعلن	متعلن	فعلن	مستعلن	فاعل
وأنت في القوم تستدعي سيادتهم				كسالح يدعي فضلاً على خار			
ب	ب	ب	ب	ب	ب	ب	ب
٣	٤	١	٥	٣	٤	١	٦

الا ترى في هذا النص مفارقة بين تفعيلات بيتيه فلا تنسجم شطرة مع أخرى، وما هو يحذف من التفعيلات في العروض وهو يسرع في نظمه فتقل كما ترى المقاطع المقررة للبحر البسيط؛ وهذا ما يتناغم مع دقات قلبه المتسارعة الدالة على انفعال أكبر مما عهدناه عنده في الموضوع نفسه والبحر نفسه على تغير المقافية في التفتين بين مطلقة تبعث الارتياح، ومكسورة تصف حركة الشفتين والحنك عند النطق بروي مكسور.

وثمة أمر مهم يبرز بعد دراسة النصين السابقين هو أن بإمكان الشعراء أن يتصرفوا داخل البحر الواحد فيستخرجوا منه أوزاناً شتى نغماً ونسقاً، فانت ترى أن الموضوع واحد والبحر واحد ولكن الموسيقى فيهما تختلف لما للعلل والزخافات من دور في تغيير النغم والایقاع في البحر الواحد. ولذلك فأنا اتفق مع الدكتور شوقي ضيف الذي ذكر أن لكل شاعر موسيقاً خاصة به، فموسيقى البحري ليست كموسيقا ابن الرومي. انهم يعزفون على أوتار قيثارة واحدة هي قيثارة القصيد ومع ذلك لكل منهم موسيقاه، وكأنما وُلِدَتْ معه؛ إذ تتجلى عند كلٍّ منهم في معرض نغمي جديد (١). ويمكن أن نزيد على ما قاله الدكتور شوقي ضيف بل أن الموسيقى نفسها للشاعر نفسه، وفي البحر نفسه، والغرض نفسه، تختلف من قصيدة لأخرى لأن لكل من أعماله الفنية تفاعلاتها وظروفها وبناءها مما يجعلها تنباز عن غيرها عند الشاعر نفسه كما لاحظنا ذلك في تفتيه.

وأما المقطوعات في شعره فبلغت (٢٦٢) مائتين وثلثين وستين مقطوعة ادارها على ثلاثة عشر بحراً احتل البحر الخفيف المرتبة الأولى في العدد لا في كثرة الأبيات تلاه الطويل والوافر والكامل فالسريع فالبسيط فالمتقارب فالمنسرح فالرمل فالرجز فالمجثث فالمديد فالهزج. وانحصرت اغراضها ترتيباً تنازلياً الهجاء (١٠٣) ثلاث قطع ومائة تلاه الغزل في (٧٠) سبعين قطعة ثم المدح اداره في (٥٦) ست وخمسين قطعة والعتاب في إحدى عشرة قطعة (١١) ثم الرثاء فسي

سبع (٧) قطع ثم تساوي في الخمريات والوداع فلكل منهما (٥) خمس قطع كما نال المساواة في عدد القطع كل مذكّري الوصف واللاميات ونصيب كل منهما اربع كما نال غرضاً الممازحة والخمريات قطعتين من شعره (١).

ومن الاحصائيات نلاحظ تسيد الهجاء أعماله الفنية من نتف ومقطوعات. أما في قصائده فالسيادة للمديح.

وقد ارتأيت أن اتناول شخصية ممسوخة في بعض قطعه، وتعمدت أن أعرض صورة رجل من سنخه الطائي وهي صورة علي بن مر الطائي، وفي قطعتين قالهما فيه مما عثرت عليه في ديوانه وهما القطعة ٧٩، و ٥٢٢.

أما القطعة الأولى فمن ثلاثة أبيات وهي على ايقاعات البحر المنسرح، ويبدو من اطارها الخارجي أنها قيلت في نحو سنة ٢٢٠هـ والشاعر شاب في السادسة والعشرين من عمره، لم تستقر حالته بعد؛ فالفقر باد عليه، وهو جوال آفاق، يتفرّب بحثاً عن مال وجاء، عزّب لم يفترون بعد، يخيب ظنه بابن سنخه الطائي؛ المدعو عليّ ابن مرّ وكنيته "أبو خالد" فيجوع وهو في كنفه فيهم حائراً، فيعاقبه في المرحلة الأولى ويتشكى مما ألم به؛ والعقاب عند البحري كما نفهمه من شعره مقدمة للهجاء فاسمعه يعاقبه ويتشكى:

أشكو الى الله ثلاثاً وهـ (م)	ن: الجوع والغربة والعزبة
ونحن أضياف أبي خالد	نهم بين القصر والرحبة
لا ينفذ القوت الى غيره	كأننا نضمر للحلبة (٢)

فما الصورة التي تبدو في هذه القطعة؟ تبدو صورة شاعر يتشكى من آثار الجوع والغربة والعزبة؛ وهي آثار مثلثة مؤلمة في نظره، صورة ضيق عليه وممن؟ من أحد أبناء عمومته إنه أبو خالد الحريص على قوته ومنعه من النفاذ الى غيره. فالشاعر هزيل الجسم جوعاً، غريب الدار، أعزّب لا يأويه أحد، هائم على وجهه، بيت يصدّه وأبو خالد يردّه، حائر، يشكو الى الله في صورة فعل مضارع مستمر، رق جسده من الجوع فعادل بينه وبين الفرس الذي يضمر ويجوع عبداً لاحتراز قصب السبق في ميدان السباق، إنها صورة نفسية متألّمة وساخرة ومضحكة بأن واحد. هذا جانب ظاهري، أما من الجوانب النفسية الباطنية فننتوقف عند كنية "أبي خالد" و"لا ينفذ القوت الى غيره" لنكتنه الدلالات الخفية لها؛ ذلك أن كنية أبي

١- انظر الكشف الاحصائي للمقطوعات وعدد الابحر وتوزيعات الاغراض عليها والمجموع الترتيب النسبي لكل بحر رقم (٢) المرفق في نهاية هذا الفصل.

خالد هي كنية الكلب، والكلب حريص على القوت حتى لا ينفذ إلى غيره (١) فاسمعه يقول في غير هذه القطعة، طالما نتناول هذه الشخصية المسوخة :

وما كان مر بالجواد فيبتغي قراه، ولا بالغمر ترجى مواهبه
تكره للتسليم حتى حسبتـه يلوك اسمه من حنظل وهو هائبه
ورام اعتذاراً ثم غصَّ بريقه وظن كني الكلب أني أكالبـه (٢)

ألا ترى أن هذه الكنية مسوخة بدلالاتها النفسية عنده، لأنها من كني الكلب الحريص على الطعام كله، وهو يعادل ممدوحه بجامع الحرص والجشع والبخل؟

ثم ألا ترى كيف يوظف دلالة اللفظ الظاهري "مر" ليكتنه طعمه الكريه في صورة ذوقية تعافها النفس فتتواشج في نسيج صورة مرذولة؟

وأما القطعة الأخرى فمن أربعة أبيات قالها بعد سنتين من القطعة الأولى، وطورها من عتاب إلى مجاء خلاصتها أنه مجره وتركه إلى نفر غير صالح وهي محصلة ما لقيه عنده من عنت وبخل، يضخم الشاعر نفسه ويقلل من شأن مسوخه، مخاطباً إياه بالكاف المفردة المخاطبة وعلى إيقاعات البحر المديد الذي وصفه حازم القرطاجني بالرقّة واللين والرشاقة (٣) فيقول :

يا آبن مرّ قول مرتدع ولهادي الرشيد متبع
قد رحلنا عن ذراك إلى وطن رحب ومتسع
وكلناكم إلى نفر ذهبوا بالعلم والورع
من شراحيل بن حلحلة وهشام وابي اليسع (٤).

ألا ترى كيف ناداه باسم أبيه مرّ وضخم نفسه في البيت الثاني (رحلنا) وقلل من شأن خصمه بالكاف الخطابية (ذراك) وباسلوب تهكمي ساخر، إذ أوكله (وكلنا) في اسلوب استعلائي مخاطباً إياه "بضمير المخاطب الجمعي" "وكلناكم" إلى اناس غير ذي شأن؟ إنها صورة نفسية تفيض سخرية به، وبين أوكل مسوخه بهم أمره.

انظر كيف تغطي الصورة الصوتية "لراء" في هذه القطعة وما ينبعث من صورة نفسية مرتجة تعادل نفس الشاعر المهتزة غير المستقرة والتي اتخذت منهجاً بعد أن فشلت في التعايش مع آبن مر هذا؛ إنها عشر صور في أربعة أبيات تدلُّ على تتابع طرق طرف اللسان على اللثة تتابعاً سريعاً في صورة متكررة فيتذبذب عمود الهواء جيئة وذهاباً متأثراً بطرقات اللسان فيحدث الوتران الصوتيان نغمة عند نطق الراء وبصورة صوتية مجهورة لثوية مكررة.

١- الحيوان: الجاحظ ج ٢٣/٢ "أحرص الكلاب"، وج ٢٥٧/٢ لشعر يدل على لؤم الكلب وحرصه.

٢- الديوان ٩٩/٤-٦، كنية مر هي أبو خالد وهي كذلك كنية الكلب إذ يقال له أبو خالد (المحقق مجلد ١/ص ٢٨٥).

٣- منهاج البلقاء: ٢٦٨-٢٦٩ ٤- الديوان: ١/٥٢٣-٤

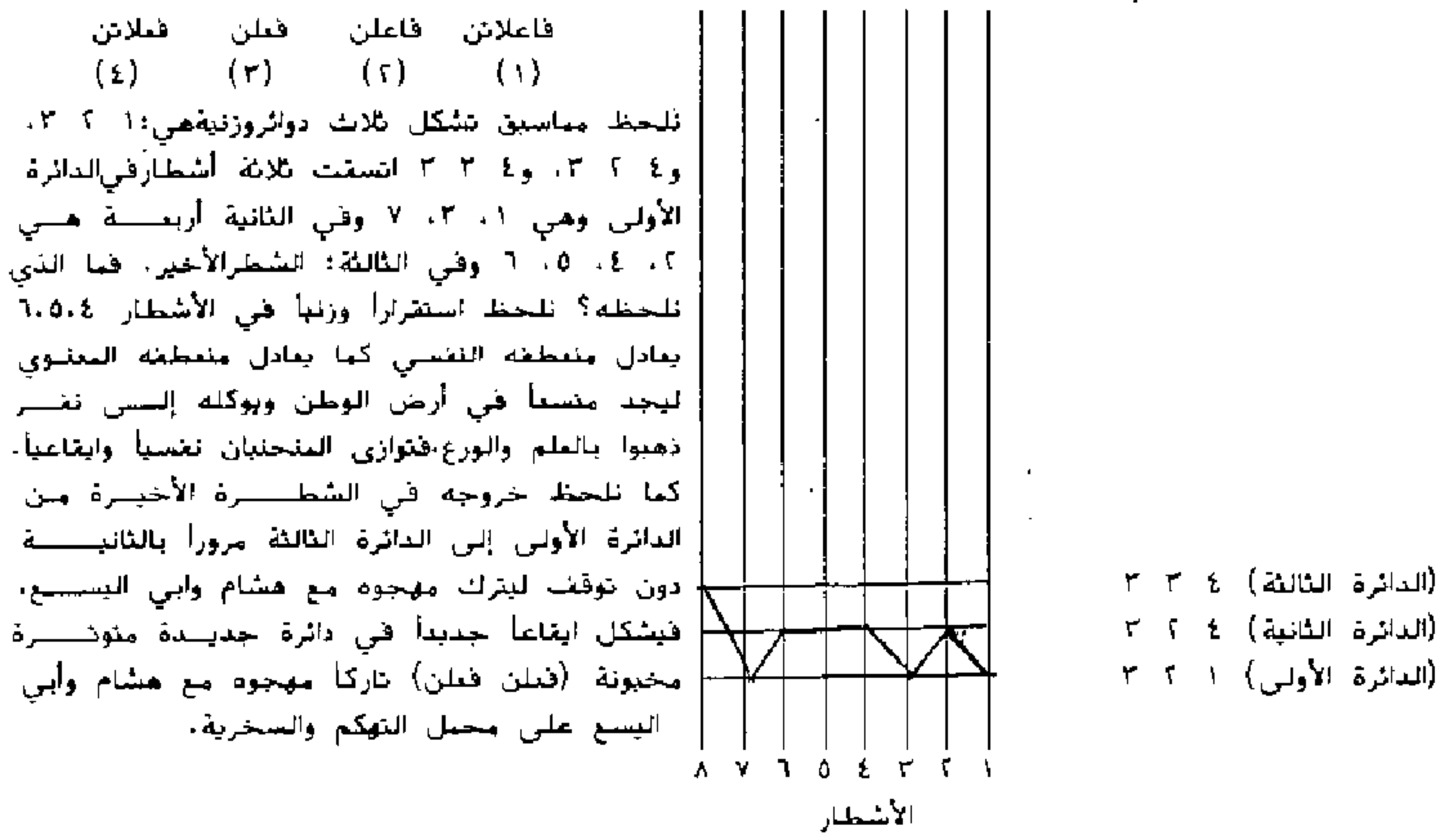
ألا يشي هذا الصوت المتكرر بحالة الشاعر النفسية غير المستقرة والتي قررت الرحيل عن ممسوخها الى وطن رحيب بعد أن ضيق عليه؟

لعل مثل هذه القطع التي تنظم أبياتها في خيط نفسي واحد تعالج موضوعاً واحداً هي التي يصدق عليها قول ابن رشيق القيرواني في أن حاجة الشاعر اليها حاجته الى القصائد الطوال في مجالات أخرى فيقول فيها: "تصلح عند المحاضرات والمنازعات والتمثل والملح وهي هنا أحوج منه الى القصائد الطوال" (١).

ويدرج ابن رشيق أسباباً مقنعة أخرى منها: "لأن القصار اولج في المسامع واجدل في المحافل" ومنها قوله: "يكفيك من الشعر غرة-لائحة وسبة فاضحة" (٢) ولعل هذا ما ينسحب على قطع البحري ونتفه لأنها أطفى هجاء في موضوعاتها كما وأسلفت.

ويبدو أن مصطلح القصائد الصغار لم يحدد عدد أبياتها الناقد الجاحظ معاصر البحري، فهو على دفته وأعجابه بالقصائد القصار الفرزدقية، لم يحدد عدد أبياتها فاسمعه يقول: "وان احببت ان تروي من قصار القصائد شعراً لم يسمع بمثله فالتبس ذلك في قصار قصائد الفرزدق، فانك لم تر شاعراً قط يجمع التجويد في القصار والطوال غيره وقد قيل للكميت: ان الناس يزعمون أنك لا تقدر على القصار قال: من قال الطوال فهو على القصار أقدر (٣) ويبدو لي أن قول الكميت يصدق على شعر البحري فقد كتب في القطع والقصائد الطوال (٤) وأجاد فيهما:

وبغية التوضيح نتكلف رسماً تخطيطياً لاشطار هذه القطعة الثانية والتي أشير إليها بالأرقام هذه:



وأما القصائد في شعره فبلغت (٥٨٠) خمسمائة وثمانين قصيدة ادارها على ايقاعات أحد عشر بحراً ضمت أغراضاً متعددة ابرزها المدح حيث افرزته قصائده اربعمائة واحدي وستين مرة ثم تلاه الهجاء فالرثاء فالغزل فالعتاب فالغلاميات والوصف فالهيازحة والخمريات.

وقد عزف على فيثارة البحر الطويل أكثر من ربع قصائده عدداً وأبياتاً تلاه -وعلى نحو تنازلي- الكامل فالخفيف فالبسيط فالوافر فالمتقارب فالسريع فالمنسرح فالرمل فالرجز ثم الهزج (١).

وما أنا اتكلف دراسة قصيدتين على بحر الطويل وفي غرض واحد هو مدح الخليفة المتوكل، وتبدو أبياتهما متقاربة العدد، الأولى ذات الرقم ٦٢٧ قالها في مدحه عندما انصرف المتوكل من دمشق نحو ٢٤٣هـ والثانية ذات الرقم ٦٢٦ قالها يمتدحه سنة ٢٤٤هـ. أما أبيات الأولى فعددتها خمسة وعشرون بيتاً وأما أبيات الثانية فاربعة وعشرون بيتاً.

وغايتي من دراستهما أن أرى هيكل كل منها من حيث البناء الوزني، وحسب ما أقسمه من دوائر بغية التوقف عند ايقاع كل منها لاكتناه سير خطه النفسي نظراً لاختلاف الدوائر الوزنية واتفاقها، ثم ادرسهما من حيث المحيط الخارجي ثم استجلى انساقها موظفاً طاقة اللغة بمستوياتها المختلفة.

ولنبداً بدوائر اشطار القصيدة الأولى ذات الخمسة والعشرين بيتاً فنجد أن اشطارها انضمت في خمس دوائر وزنية أرقم فعولن ب(١) ومفاعلين ب(٢) وفعول ب(٣) ومفاعلين ب(٤) فتكون الدوائر الخمس بالارقام على النحو التالي كما يمثلها المخطط:

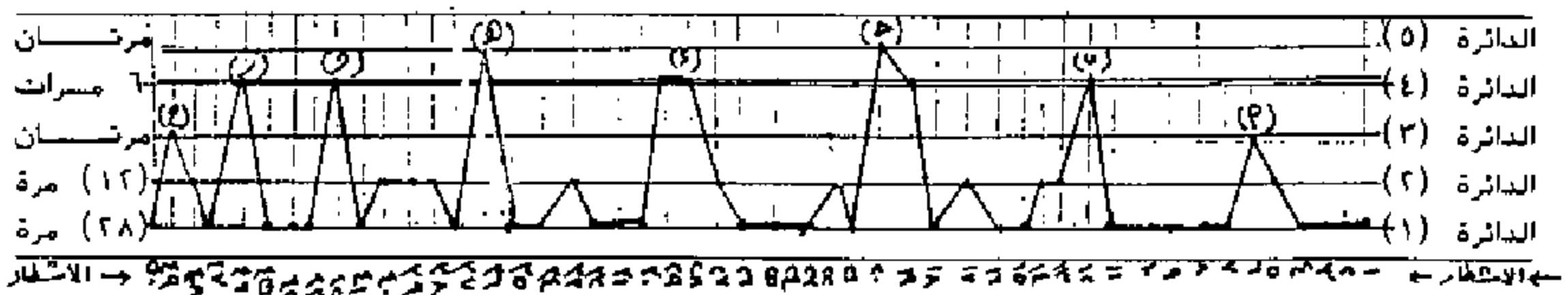
١. الدائرة الأولى ١ ٢ ٣ ٤ (فعولن مفاعلين فعول مفاعلين) وتكررت (٢٨) ثمانياً وعشرين مرة.

٢. الدائرة الثانية ١ ٢ ١ ٤ (فعولن مفاعلين فعولن مفاعلين) وتكررت (١٢) مرة (اثنى عشرة مرة)

٣. الدائرة الثالثة ٣ ٢ ١ ٤ (فعول مفاعلين فعولن مفاعلين) وتكررت مرتين.

٤. الدائرة الرابعة ٣ ٢ ٣ ٤ (فعول مفاعلين فعول مفاعلين) وتكررت ست مرات.

٥. الدائرة الخامسة ٣ ٤ ٣ ٤ (فعول مفاعلين فعول مفاعلين) وتكررت مرتين.



١- انظر الجدول المرفق رقم (١) في هذا الفصل، وقد أفدت من دراسة الدكتور عبد القادر الرباعي في كتابه: الصورة الفنية في شعر أبي تمام في هذا المجال ص ٢٣٠

أما القصيدة هذه ذات الرقم ٦٢٧ فأبياتها خمسة وعشرون بيتاً، ندرس جو النص الذي قيلت فيه لعل دراسة الجو انعام أن تنير النص من داخله.

لقد استبشر البحري خيراً بقدوم المتوكل دمشق في شهر صفر سنة (٢٤٤هـ) ليتخذها عاصمة ملكه، وتدرج الكتب رحلة المتوكل الى دمشق في ٢٠ ذي القعدة سنة ٢٤٣هـ عن طريق الموصل، وضحى على الطريق، وفي صفر سنة ٢٤٤هـ دخل دمشق، وعزم على المقام بها، ونقل دواوين ملكه؛ اليها وأمر بالبناء لكنه استوبأ البلد وكان قد أبى أن ينزل المدينة لتكاثف هواء الغوطة عليه، فنزل قصر المأمون، وذلك بين دارياً ودمشق على ساعة من المدينة، ثم اقام شهرين وأياماً وعاد الى سامراء وكان بين خروجه منها ورجوعه اليها ثلاثة أشهر وسبعة أيام (١).

ويبدو أنه تأثر بقرار المتوكل المتضمن انصرافه من دمشق والعودة الى عاصمته الأولى (سامراء). فما موقفه في شعره؟ فلنثبت القصيدة أولاً ونحدق فيها لاكتناه دلالاتها وانساقها في ضوء مخططها الوزني:

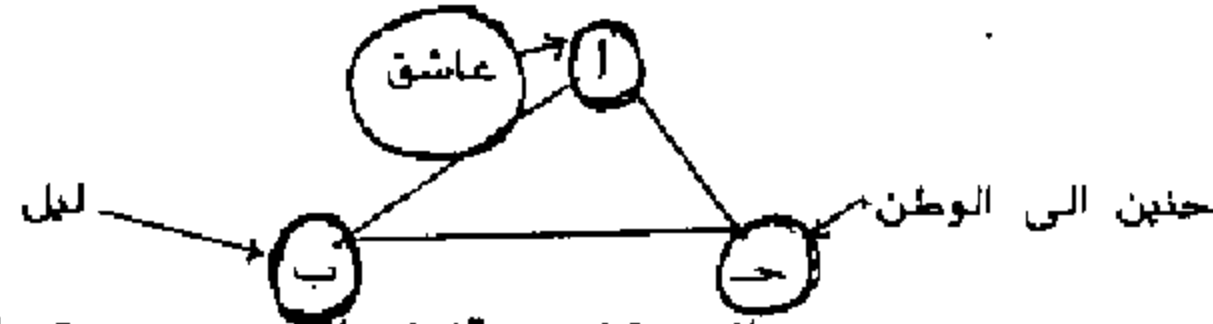
١. أبى الليل إلا أن يعود بطوله
 ٢. إذا ما نهاه العاذلون تتابعت
 ٣. لعل اقتراب الدار يثني دموعه
 ٤. وما زال توخيد المطايا وطيهسا
 ٥. الى أن بدا صحن العراق وكشفت
 ٦. يظل الحمام الورق في جنباته
 ٧. فأحيت محباً رؤية من حبيب
 ٨. بنعمى أمير المؤمنين وفضله
 ٩. إمام رآه الله أولى عبياده
 ١٠. خليفته في أرضه ووليته ال (م)
 ١١. وبحر يمد الراغبون عيونهم
 ١٢. ترى الأرض تسقى غيثها بمروره
 ١٣. أتى من بلاد الغرب في عدد النقا
 ١٤. فأسفر وجه الشرق حتى كأنها
 ١٥. وقد لبست بغداد أحسن زيها
 ١٦. ويثنيه عنها شوقه ونزاعه
 ١٧. الى منزل فيه احباؤه الألى
 ١٨. محل يطيب العيش رقة ليله
 ١٩. لعمري! لقد آب الخليفة جعفر
 ٢٠. دعاه الهوى من "سر من راء" فانكفا
 ٢١. على أنه قد كان بدل طيبها
 ٢٢. وافراطها في القبح عند خروجه
 ٢٣. ليهن آبنه، خير البنين "محمداً"
 ٢٤. غدا وهو فرد في الفضائل كلها
 ٢٥. وإن ولاية العهد في الحلم والتقوى
- على عاشق نزر المنام قليلاً
له أدمع لا ترعوي لعدوله
فيقلع، أو يشفى جوى من غليله
بنا البعد من حزن الملا وسهوله
سجوف الدجى عن ماء ونخيله
يذكرنا أحبابنا بهديله
وسرت خليلاً أوبة من خليله
غدا العيش غصاً بعد طول ذبوله
بحق، واهدام لقصد سبيله
رضي لديه، وآبن عم رسول
الى ظاهر المعروف فيهم جزيله
عليها، وتكسى نبتها بنزوله
نقا الرمل من فرسانه وخيوله
تبلج فيه البدر بعد أفوله
لاقباله واستشرفت لعدوله
الى عرض صحن الجعفري وطوله
لقاؤهم أقصى مناه وسوله
وبرد ضجاء، واعتدال أصيله
وفي كل نفس حاجة من قفوله
إليها انكفاء الليث تلقاء غيله
ورحل عنها أنسها برحيله
كافراطها في الحسن عند دخوله
قدوم أبى عالي المحل جليله
فهل مخبر عن مثله أو عديله؟
وفي الفضل من أمثاله وشكوله (٢)

* * * *

١- تاريخ الطبري أحداث سنة ٢٤٤هـ، وأحداث التاريخ الاسلامي بترتيب السفين مجلد ١٢٥٨/٢ أحداث سنة ٢٤٤هـ وانظر قصيدة البحري لهذه المناسبة ١١-١/٢٨٠، وانظر حاشية المحقق مجلد ٧١٠-٧٠٩/٢.

٢- الديوان ١/٦٢٧-٢٥

انبلجت القصيدة عن قضية جدلية مؤرقة خلاصتها عاشق يحنُّ الى وطنه، يتأبى الليل عليه الا أن يعود اليه بطوله، لا لينام في ساعاته بل ليمضي فيها مؤرقاً لا يهدأ له بساعاته بال، يمكن أن نمثله بعلاقة جدلية مثلثة الشكل على النحو التالي:



فالعاشق - وهو يوحى بمدوحه المتوكل - قليل النوم، مؤرق قلق، على علاقة جدلية بالليل فما بالك بطوله اذا؟ ومع ذلك فالليل آتية بكل ثقله. فكيف يتعامل معه؟ عاشق لا يزعوي لنهي العاذلين ليطرد عنه هموم الليل الطويلة، إنه في حيرة من أمره. واذا ما اعياء عذلبهم، وتمكن منه سحت عيناه تفيض بالدموع.

هذا هو المطلع وبداية مقدمة القصيدة التي استهلها مصرعة تحليلية وتزييناً ولفناً لنظر المتلقي، ان العاشق حائر فماذا عساه يفعل؟ فليجرب الرحيل من مكانه الحالي الى آخر يدينه من داره ومحط أنسه؛ فلعل اقترابه من داره يجفف دموعه ويشفي غليله؟ وليبدأ رحلته، رحلة العودة على مطايا سراع، تطوي الأرض طياً؛ حزنُها وسهلها، رحلة من الشام الى العراق، من الغرب الى الشرق في صورة حركية متسارعة تنكشف فيها سجون الليل التي يمتتها العاشق بمدوحه وهي معادله الموضوعي أيضاً، ليطل من سجون الليل على صحون أرض العراق، حيث الحمام الورق المسود في غبرة والذي "يشبه به النفس" (١) وبه تتداعى المعاني فيتذكر به وبهديله الأحباب.

وهناك يلتقي عصا ترحاله، في منزله وعاصمة ملكه، إنه الممدوح ذو القوة الهائلة القادرة على التغيير؛ ذلك أن ممدوحه أمير المؤمنين ذو قدرة على تنضير العيش وترغيده وهو حسن التخلص من المقدمة الى الفرض الرئيس وهو مدحه والثناء عليه بيت (٨).

فممدوحه إمام وخليفة الله في أرضه وأبن عم رسول الله - صلى الله عليه وسلم - ذو صفات تغيرية هائلة، فهو كريم كالبحر، مغيث ينجد الأرض الجدباء، فتخضر، ويكسو ما هزل من النبات، بنزول كرمه وانزاله.

يشخص وجه الشرق الذي اتجه اليه، فيسفر عن وجه صبيح، يشعشع ضوءاً وسناء كالبدر، وتشخص بغداد فتاة تزهر بأحسن ازياها ابتهاجاً بمقدمة؛ ولكن حبه لسامراء وقصر الجعفري خاصة، يثنيه عن بغداد الزاهية، فليمض الى منزله في سامراء إنه طيب العيش ينماز برقة الليل وبرد ضحاه، واعتدال أصيله.

إنها مباركة الشاعر للخليفة في رحلته ورحيله من دمشق الى سامراء عاصمة

ملكه التي كان تبدل بغيابه طيبها، ورحل أنسها برحيله، إنها صورة أنسنة المكان الذي يؤنس به ويوحش بغيابه، يتعادل المتضادان قبحاً وحسناً بغيابه عن مدينته، وحضوره اليها، فسامراء تفرط بالقبح إذا غاب عنها تعادل الحسن إذا حل بها.

هذا هو هيكل القصيدة الخارجي: المطلع والمقدمة وحسن التخلص والخاتمة.

فكيف ندرس القصيدة إذا وظفنا طاقات اللغة المختلفة لنكتنه أبعاد الصورة الفنية فيها؟

إن اللغة بطاقتها المتعددة في النص تمتشج شبكة علاقاتها بوشيج تلاحمي تكتنه أبعاداً مختلفة للنص، وتستوحي أنساقاً شتى فيه، لنجرب الصورة الموسيقية التي انقسمت في خمس دوائر وزنية ونتوقف عند اشطار المطلع والبيت الثاني الذي يعد من مقدمة القصيدة. فماذا نرى؟

نرى الاشطار الاربعة من دائرة واحدة وهي (فعولن مناعيلن فعول مناعلن) وقد تكررت هذه الدائرة (٢٨) مرة واحتلت المرتبة الأولى في دوائرها الوزنية (١)، الا ترى اكتمال التفعيلين الأوليين وقبض (٢) التفعيلين الآخرين؟

الا ترى تضاداً في كل تفعيلة وأخرى فإذا ما اكتملت مرة انقبضت أخرى؟ اليس من حقنا أن نفترض معادلاً لها هو خفقات القلب واضطرابه؟ كأنه انفراج وانقباض لدقات القلب وخفقاته، ألا يدل هذا على توتر؟ نعم من الناحية الموسيقية. وهل يؤيدنا النظام الصوتي أيضاً؟ فلننظر في الصور الصوتية في البيتين المذكورين ومخارج أصواتها؟

أما ترى ترديد الهمزة (٥) مرات والهاء (٦) مرات والعين (٨) مرات - تعمدت أن أحصيها على باب وصفها من أعماق مخارجها - لا دلل على أعماق مخارجها لاسيما والشاعر بدأ قصيدته بحرف انفجاري حنجري (أ) أبى وتبرز صفات مخارج الحرف (الهاء) الحنجري (والعين) البلعومي وكلاهما احتكاكي، ليدل على عمق ما يشعر به الشاعر وهو يتخير اللفظ المناسب لحالته النفسية المناسبة. الا ترى أن النطق تسع عشرة مرة بهذه الحروف الثلاثة المتكررة التي تعد في وصفها أعماق مخارج - يدل على توتر في النفس لاستكراهها في توظيفها وأن النطق بها لا يتأتى الا بعد معاناة.

ولعل النظام الصرفي يؤيد معاناة الشاعر من الناحية النفسية فانظر الى قوله في تشديد "الليل" و "إلا" فالليل يأبى إلا أن يعود بطوله. ألا ترى أن تشديد الليل عليه من الناحية الشكلية هو تشديد عليه ثقل الوطأة على نفسه من الناحية الفعلية لا سيما وأنه يأبى "إلا" أن يعود على ممدوحه بطوله؟

١- انظر المخطط ص (٢٦). ٢- القبض؛ حذف الخامس الساكن من التفعيلتين فعولن. ومناعيلن (كتاب

الكافي في العروض والقوافي ص ٢٨).

كما أن النظام النحوي يقدم دوره لإبراز معاناة الشاعر من الناحية النفسية، ذلك أنه بدأ مطلع قصيدته بجملة فعلية (ماضية) (أبى الليل) ثم اتبعها بمضارعة تؤكد عزمه على عودته بكل طوله الثقيل على عاشق قليل نومه. وفي البيت الثاني بدأها بشرطية (إذا ما نهاه العاذلون تتابعنت له أدمع لا ترعوي لعذوله). فممدوحه عاشق مصمّم على الرحيل على أية حال.

ويؤكد أزمته النفسية نظام البلاغة؛ ذلك أن التشخيص المتمثل بليل يتأبى إلا أن يعود مرة بعد مرة، وبكل أثقاله وأطواله على عاشق قليل النوم لا يرغب الليل أصلاً، ولكنه يتثاقل الليل عليه ويزوره رغم أنه فما عساه أن يفعل؟ إنها حيرة وتوتر في علاقات جدلية بين ليل ثقيل الظل وعاشق يمقته.

إن أنظمة اللغة تتواشج بعلاقات تارة متناغمة وتارة متضادة، وكلتاها تدفع بالنص إلى التطور، وكشف ما تحته من انساق مدهشة لا تكتنفها القراءات الأولى السطحية، ولا يقدر نظام واحد من أنظمة اللغة على سبر اغوار النص الأدبي، إذا كان -حقاً- نصاً أدبياً.

وأخلص إلى القول: إنها صورة نفسية اختلقها الشاعر لاقامة علاقات جدلية بين ذاته وغيره من جهة لتعادل عاشقه -ممدوحه- وتطاول الليل عليه من جهة أخرى. إنها نزوع من داخل مضطرب قلق إلى خارج يصطدم به ويصطرع معه، بحثاً عن انفراج أزمة، وتفتيتها لتتكشف عن أبعاد مختلفة ورؤى شتى. والصورة النفسية القائمة على علاقات جدلية من أولى مهيجات النص لدفعه إلى ساح الشاعرية الخصبة واثراء إحياءاته.

والناظر إلى الدوائر الوزنية المتشكلة في المخطط (٣٦) من هذا الفصل يستوقفه من مقدمة القصيدة التي هي من البيت (٢-٧) خطوط مسار الشطر الرابع إلى الخامس إلى السادس حيث يشكل نقطة السميت في الدائرة الوزنية الثالثة لينكسر في الشطر الرابع عائداً إلى الدائرة الثانية عائداً إلى الدائرة الأولى من حيث بدأ وقد رمزت له ب (أ) (١).

فما هي الاشطار التي خرجت من الدائرة الأولى إلى الدائرة الثالثة مروراً بالدائرة الثانية وعادت إلى الأولى من حيث بدأت؟ ولماذا؟

أما الاشطار فهي (له أدمع لا ترعوي لعذوله) و (لعل اقتراب الدار يثنى دموعه) و (فيقلع، أو يشني جوى من غليله) أما أعلاها فالشطرة الأخيرة لأنها كما ترى تمثل حلاً لحالته النفسية في هذه المرحلة من القصيدة.

وأما الشطر السابع فيمثل مرحلة العودة الى متابعة الرحلة النفسية على ايقاع اسراع المطايا نحو العراق بلده المحبوب ثم يستقر الشطر الثامن في الدائرة الأولى من حيث بدأت الموجة الانفعالية هذه والتي أشرة اليها حرف (أ) فانظر اليه كيف يعود من حيث انطلق .

(وما زال توخيد المطايا وطيبها بنا البعد من حزن الملا وسهوله) (البيت ٤) .

ألا ترى أن الصورة الصوتية (لتوخيد) حرف اللين المكسور و (المطايا) اللين المفتوح يمثل انخفاض الحنك للأسفل عند نطق الأولى وفتح الغم على سفته عند نطق الثانية، تمثل صعود الحزن والسير في السهول؛ وتمثل طبيعة الأرض التي يسلكها الراحلون من الشام الى العراق كأنما هي نبضات القلب ارتفاعاً وانخفاضاً.

ثم لنفحص الموجة الانفعالية التي اشريت اليها بحرف (ب) في مقدمة القصيدة وهذه الموجة تشكلت في الشطر (١١) من الدائرة الأولى لتتقز الى الدائرة الرابعة مروراً بالثانية والثالثة (١) فتستقر في الشطرة (١٢) وتحتل الموجة الأولى في الدائرة الرابعة .

وفحصها يتم بدرج الشطرة (١١) أولاً من الدائرة الأولى :

(يظل الحمام الورق في جنباته) فالحمام الورق اغبر اللون تشبه به النفس الانسانية كما أسلفت فلماذا خص الورق من الحمام؟ أهي معادل النفس الانسانية المشوبة أنوانها؟. أنفسه كانت قلقة غير مستقرة على حالة واحدة؟ ربما، ولكن قلقاً ما يشغلها، وهذا الذي دفعه الى موجة انفعالية طاغية اجتاز بها دائرتين قبل أن تستقر في سمت الدائرة الرابعة تمثلت بقوله :

(يذكرنا أحبابنا بهديله) فالهديل كما نفهمه صوت الحمام بحزنه وفرحه، والصوت هذا مشوب لا ينسحب على حال واحدة، كلون الحمام الورق الذي لم يستقر على حال واحدة، بين الأغبر والأخضر وهو يعادل النفس الانسانية، ولما كانت كذلك فقد اندفعت هذه الموجة الانفعالية من دائرتها الأولى لتستقر في الرابعة .

ثم دعنا نفحص موجتين انفعاليتين من الدائرة الخامسة أشرت اليهما بحرفي (جـ) و (هـ) على التوالي. أما الموجة الأولى فاعتلت الشطرة (١٩) لتستقر في سمت الشطرة (٢٠) في أولى موجات الدائرة الخامسة التي فلاحظ القبض وهو حذف الخامس الساكن مضاعفاً فيها مما يدل على توتر الذات الشاعرة. فها هو يقول مبتدحاً الامام المتوكل :

إمام راه الله أولى عباده بحق، وأهداهم لقصد سبيله
خليفته في أرضه ووليه ال (م) رضي لديه وابن عم رسوله

ألا تجد أن الموجة الانفعالية هذه تعادل قيمة الخليفة؟ خليفة الله في أرضه وابن عم رسول الله - صلى الله عليه وسلم - ولذلك فلا غرو أن نجد هذه الموجة الانفعالية بما فيها من افكار مشحونة تعادل - بفكرتها وخيالها وعاطفتها - بعضاً من سمات ممدوحه.

ثم انظر الى الموجة الانفعالية المشار اليها بحرف (هـ) في الدائرة الخامسة ذاتها التي انبثقت من الدائرة الأولى مروراً بثلاث دوائر أخرى، وهي كما ترى في المخطط قنزة نفسية وفكرية عاطفية لا فته للنظر، حيث يستقر المتوكل في سامراء ويرتاح:

الى منزل فيه احباؤه الألى (لقاؤهم أقصى مناه وسؤله)
(محل يطيب العيش رقة ليله ويرد ضحاء واعتدال أصيله)

ألا ترى أهمية دراسة الوزن هذا في اكتناء ابعاده النفسية؟ ذلك أن الشاعر قفز من الدائرة الأولى التي رُبَّما تعادى في نفسه - موطنه الشام - ليشارك ممدوحه افراحه؛ لسبب ذكره المؤرخون أن المتوكل استراح نفسياً، لأنه حلّ بمحلّ يطيب له العيش به، رقيق الليالي معتدل الأصيل؛ وهذا الذي وجد فيه ضالته في "سامراء" بعد أن استوبأ دمشق وعزف عنها بالرحيل.

وإذا اردنا أن ندرس الموجتين الانفعاليتين من الدائرة الخامسة نجد أن علومهما على باقي الموجات الانفعالية يعادل علو ممدوحه المتوكل عمن سواه، وعلو سامراء بطيب عيشها وسكنها عما سواها من الديار على الرغم من أن المدينتين (دمشق وسامراء) من حماء، كما أنا نجد التدوير في البيت (١٠) ذي الشطرتين (٢٠، ١٩) قد اختص به دون سواه من القصيدة فكأن الموجة الانفعالية لم تستكمل في الشطر الأول فاستأنف نبضها في الشطر الثاني من البيت المدور المذكور.

ولو حدّقنا بالموجة الانفعالية (هـ) في الدائرة الخامسة لوجدناها تنحدر بسرعة من دائرتها لتعود الى الدائرة الأولى مختربة ثلاث دوائر، لعل عودتها الى الأصل تعادل عودة ممدوحه المتوكل من دمشق الى سامراء الأصل عاصمة ملكه فلنقرأ:

لعمري! لقد آب الخليفة جعفر وفي كل نفس حاجة من قفوله) (البيت

(١٩) إنه الشطرة الأولى التي رقمها (٢٧) التي يمثلها المخطط المشار اليه (١).

ألا ترى بعد هذا كيف تنجلي لطائف لا تكتنفها الدراسة المسطحة المتسرّعة؟ وإنما تكتنه دلالاتها العميقة أنظمت اللغة المختلفة منها الموسيقية كالذي ترى؟

ثم لننظر الى المخطط المذكور ونحدّق في ثلاثة اشطار متتالية ومن الدائرة الثانية وهي على وتيرة واحدة وعلى وزن واحد فلنكتبها ثم نسأل أكانت نفسيته على وتيرة في انفعال واحد؟
أما الأشطار فهي (٤٣، ٤٤، ٤٥).

وافراطها في القبح عند خروجه كافرأطها في الحسن عند دخوله (بيت ٢٢)
ليهن آبنه، خير البنين "محمداً" قدوم أب، عالي المحلّ جليله (بيت ٢٣)

إنّها تهنئة من الشاعر لولد الخليفة بعودة الخليفة الى موطنه، بعد أن كانت سامراء أفرطت في القبح ساعة خروجه منها، وما هي تفرط في الحسن بعودته. إنها نفسية شاعر أراحت بعد أن استراحت فتأت متناغمة معتدلة في دائرة واحدة وبارتفاع متماثل في الاشطار.

ولندرس من الدائرة الرابعة شطرة (٤٢) والمرموز لها ب(و) وشطرة (٤٦) والمرموز لها ب(ز) وكلتاها قد انفعلا بهما صاعداً من الدائرة الأولى الى الرابعة فما هما؟ وما المشاعر التي حملتاها؟ وعلى التوالي:
أما الشطرة ٤٢ فهي (على أنه قد كان بدّل طيبها) (ورحل عنها انساها برحيله) (البيت ٢١).

ألا ترى أن تبديل المتوكل دمشق "يسر من رأي" كان تبديلاً غير طيب، لهذا نجده قد انفعلا، ثم في الشطرة الثانية ينكفيء مرتداً من حيث انطلق لأنه بعمله هذا رحل الانس معه؟

وأما الشطرة (٤٦) فخرجت من الدائرة الأولى الى الرابعة فتجاوزت الدائرتين الثانية والثالثة لأنها تحمل مشاعر أخرى لم تتحملها اوزان الدائرة الأولى ذلك (قدوم أب عالي المحلّ جليله) وهذه التهنة تناسب بانبثاقها ما تحمله من مشاعر مفارقة لما حملته اوزان الدائرة الأولى. وأخيراً نرى استقراراً في الدائرة الرابعة وفي شطرتين هما ٢٨/٢٩ فما هما؟ والسر في ذلك؟ إنهما يمثلان عودة الممدوح من دمشق باتجاه الشرق لذا (تبليج فيه البدر بعد افوله) و (قد لبست بغداد أحسن زيبها) إن التفعيلتين كما ترى ينتابهما نقص أولاً فاكتمال ثانياً (فعول، مفاعيلن ٢×) وهذا يعادل النور المكتمل في البدر والنزي البهيج فرحاً بمقدم الممدوح وبانفجار فرح تام.

ولعل نظرة في الدوائر الوزنية ان نجد الأولى استحوذت على أكثر من (٥٠٪) من عدد الاشطار، ظلت هذه الدوائر تخفق في بنية القصيدة منذ البداية (بأربعة اشطار) تبين ازمة نفسية يعيشها ممدوحه لا بد من حسمها (اشطار ١-٤) ثم يبدأ بحلها في الرحيل (اشطار ٧-١١) ثم يستقر بنعمى أمير المؤمنين وعيشه الرغيد (اشطار ١٥-١٦) ثم ينفعلا بممدوحه لقربته من رسول الله (شطرة ٢٠) ثم يستقر لتمييز ممدوحه بالكرم والمعروف واغداق النعم على الناس والأرض (اشطار ٢٣-٢٦)

ثم تزهو بغداد بعودته الى العراق وسامراء (٢٢-٠٢) ثم يستقر في سامراء بعد أن عاد الى طيب ربحها والى عقبها المشموم (٤٥/٤٢) ثم ينتهي بمتطع القصيدة معترفاً بفضل ممدوحه (شطرة ٥٠) منتهاً بدائرة موسيقية كان قد ابتدا منها مما يشعر باكمال صورته النفسية والسعادة لعودته الى مبتغاه.

ولو حاولنا دراسة الصورة الفنية بعد أن جلينا الصورة النفسية الموسيقية لقلنا في قصيدته: زمان ومكان ولغة وشخص شكلت معا شبكة علاقات أثرت الصورة بأبعاد مختلفة ورؤى شتى، وهذه العناصر ضرورة لابرار الصورة الفنية واكتناه رؤاها.

أما الزمان فاعنى به الوقت وليس التشكيل الزماني للدوائر الوزنية التي أخذت نصيباً كافياً في دراسة النص أعنى (الليل أبى) (بيت ١) وسجوف الدجى (بيت ٥) و (تبلى فيه البدر) (بيت ١٤) ورقة ليله (بيت ١٨) وبرد ضحاه (بيت ١٨) واعتدال أصيله (بيت ١٨).

وأما المكان الذي وظفه في قصيدته فهو: (منام) (بيت ١) و (الدار) (بيت ٢) وصحن العراق (بيت ٥) ماء العراق ونخيله (بيت ٥) (الأرض: خليفة في أرضه) (بيت ١٠) والأرض تسقى منه (بيت ١٢) فاسفر وجه الشرق (بيت ١٤) و (بغداد لبست أحسن زيبها) (بيت ١٥) و (صحن الجعفر يثنيه عنها) (بيت ١٦) ومنزل احباؤه الألى أقصى مناه (بيت ١٧) و (محل يطيب العيش له فيه) (بيت ١٨) والهوى يدعوه من "سر من راء" (بيت ٢٠).

وأما الشخص فالعاشق الذي يعادل ممدوحه المتوكل (بيت ١) والعاذلون (بيت ٢) واحباينا (بيت ٦) وأمير المؤمنين (٨) وهو خليفة وإمام وبحر يمد العون لغيره (٨-١٢) احباؤه (بيت ١٧) و (آب الخليفة جعفر) بيت (١٩) وابن الخليفة محمد (٢٣) ولاية العهد (٢٥).

وأما اللغة فهي التي بانظمتها المختلفة تصور لنا الأحداث. فالزمان كما ترى امتد في ستة توقيئات فال الليل واجزاؤه اربعة هي (الليل، بحذف الوجة، وتبلى البدر في الليل ورقة الليل). وأما النهار واجزاؤه فتوقيتان هما: برد ضحاه واعتدال أصيله.

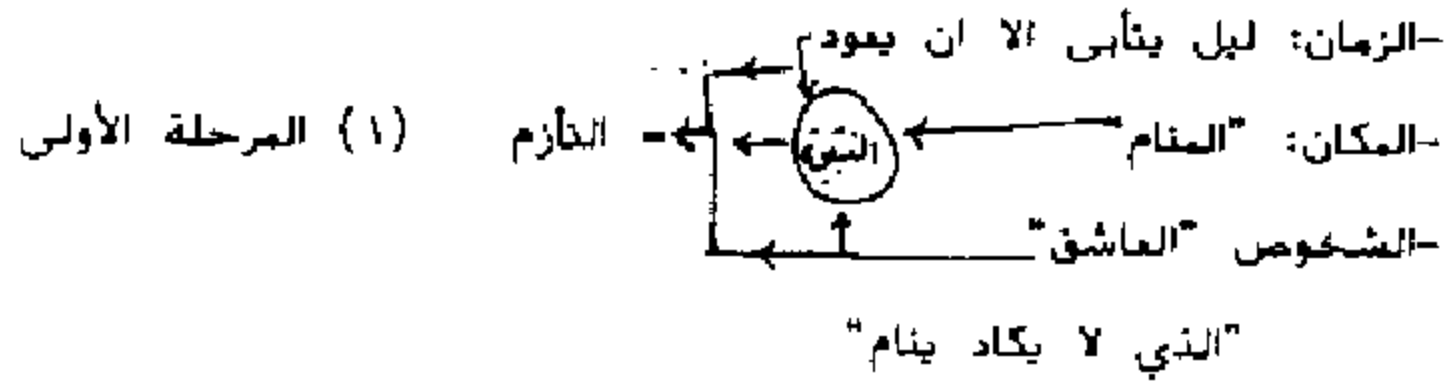
وأما المكان فوظف منه اثني عشر مكاناً ابتدا بمنام العاشق بيت (١) ذي الفسحة الصغيرة وانتهى بعاصمة ملكه "سر من راء" في البيت (٢٠) مروراً بإمكانة مختلفة منها الواسعة كارض الخليفة والأرض عامة يسقيها ومنها تحديد الجهة كسفر وجه الشرق وهو متجه اليها ومنها بغداد وسامراء ومنها صحن الجعفري الذي نسب اليه في سامراء.

وأما الشخص في هذه القصيدة فثمانية هم: العاشق وهو ممدوحه المتوكل

والعاذلون واحباب الشاعر وامير المؤمنين والقابه المختلفة منها الخليفة والامام والبحر، ومنهم احباؤه ومنهم ابن الخليفة محمّد ومنهم ولاة العهد الذي ختم بهم قصيدته.

فلنتمثل مراحل الصورة الفنية بهذه الابعاد :

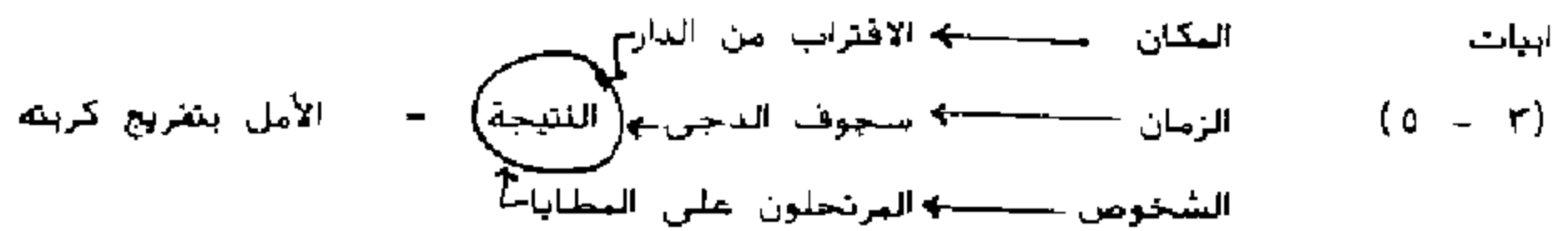
اما المرحلة الأولى :



أما ترى أن هذه العناصر تكون الصورة بتسميها النفسي والفني؟ فالتليل كما ترى أبي أن يعود لا يطوله فقد شخصه متخذاً قراراً لا رجعة له عنه "أبي الليل" كما اتخذ قراراً أن يعود بطوله في المستقبل والحاضر بتثاقله هذا هو طرف الصراع النفسي، وأما المكان الذي تدور فيه أحداث الصراع فهو "المنام" المساحة المكانية المحددة المساحة التي يخلو فيها العاشق بنفسه وجسده في منامه، والطرف الثاني هو "العاشق" الذي لا يكاد ينام، قلق، مؤرق يمقت الليل لأنه لا يغمض له فيه جفن، فكيف يتعامل مع ليل طويل ثقيل الظل يمقته العاشق؟ إنها المرحلة الأولى في التأزم.

ولا بد ان يبحث عن حل؟ فما هو؟ وكيف؟ ومتى؟ وأين؟

لقد نهاه العاذلون عن عشقه المبرج الذي يقض مضجعه ولكن نهيم عنهم زاده تبريحاً، فأجابتهم عنه دموع عينه، ترفض طلبهم وتثأب نصيح العذال. فما الحل اذا؟ وما المرحلة الثانية؟ إنها الاقتراب من الدار "في العراق" في سجون الليل وليرتحل على مطايا سراع كما يمثل المخطط التالي :



(المرحلة الثالثة) وتمثلها الأبيات (٥-٧)

لما انكشف صحن العراق من سجون الليل برزت الصورة الصوتية لهديل الحمام من على نخيل، فتذكر احبابه، وهنا يشارك الشاعر ممدوحه بضيق المتكلم الجمعي (يذكرنا احبابنا بهديله) (بيت ٦) ويبدأ الأمل بالتحقق عندما يرى المحب حبيبته والخليل خليله (أبيات ٥-٧).

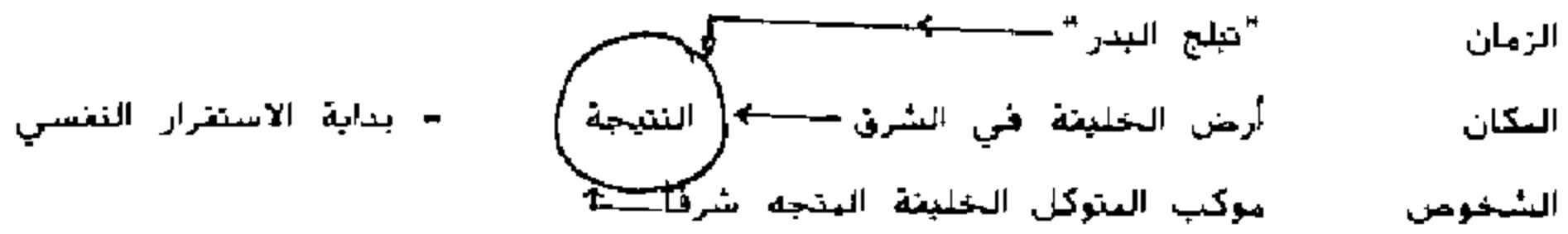
لقد تحقق حلم الشاعر وممدوحه عن طريق شعورهما بالأزمة النفسية فبحثا عن

حل، فوظف الصورة الحركية النفسية متواشجة في اسراع المطايا مترحلة على عجل من الشام الى العراق.

(وما زال توخيد المطايا وطيبها بنا البعد من حزن الملا وسهوله) (بيت ٤).

ويبدو من جدول مخطط الاشطار - عودة الموجة الانفعالية التي بلغت ذروتها في الشطرة السادسة (بيت ٢) الى الدائرة الأولى التي انبثقت منها - وهي تعادل عودة المطايا الى صحن العراق بلدها الأصيل وبسرعة (توخيد) تعادل سرعة عودة الموجة الانفعالية ذاتها (١).

(المرحلة الرابعة) تمثلها الأبيات (١٢-١٦)



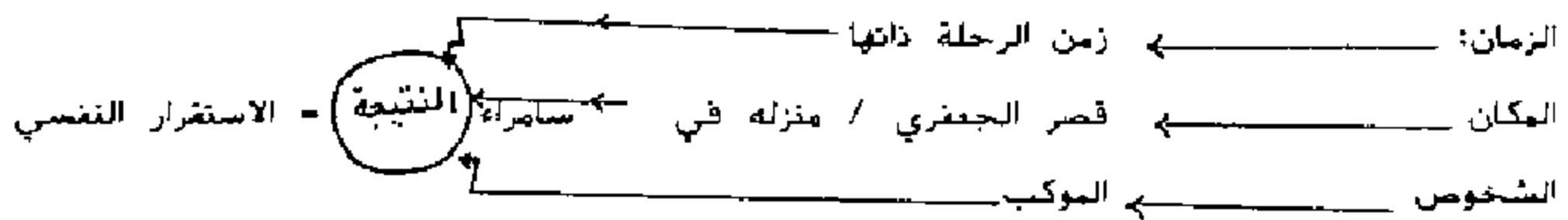
لقد أعانت الصورة الحركية للمسية البصرية على إبراز بداية استقرار المتوكل من الناحية النفسية ذلك أنه :

أتى من بلاد الغرب في عدد النقا	نقا الرمل من فرسانه وخيوله
فأسفر وجه الشرق حتى كأنما	يبلغ فيه البدر بعد أفولـه
وقد لبست بغداد أحسن زيها	لاقباله واستشرقت لعدولـه

(أبيات ١٢-١٥)

لقد حددت هذه اللوحة الفنية اتجاه سيره من الغرب الى الشرق في جيش كثيف ضم اجناداً فرساناً فانبلج وجه الشرق مسفراً عن وجه صبيح انبلاج البدر في سدقات الليل. صورة تشبيهية تمثيلية فشخصت بغداد حسناء تزهو لاستقباله، حيث كانت عاصمة الرشيد جده من قبل.

(المرحلة الخامسة أبيات ١٦-٢٠)



لقد ثناء عن بغداد التي تزينت لاستقباله، حبه لصحن الجعفري قصره في بلدته "سامراء" عاصمة ملكه، حيث أنقى فيها عصا الترحال ليتمتع بعيش رغيد ويهنأ في طيب ليلها وبرد ضحاها، وليعيد بعودته الانس اليها من جديد وتعود الشطرة الأخيرة

من الدائرة الوزنية الثالثة متسارعة الى الدائرة الاولى لتعادل عودة المتوكل بعد غيبته الى عاصمة ملكه في "سامراء".

وأما القصيدة ذات الرقم (٦٣٦) والتي قيلت في مدح المتوكل نفسه وعلى البحر ذاته ومن أربعة وعشرين بيتاً فتكاد تساوي القصيدة (٦٣٧) في عدد أبياتها ويبدو أنها قيلت بعد (٦٣٧) حيث يؤرخ لها المحقق سنة ٢٤٤هـ وبعد عودة المتوكل الى "سر من رأى" من دمشق في جمادي الآخرة من السنة المذكورة (١).

وقبل أن أبدأ بتحليلها ارتأيت أن أثبت نصها موزعاً على مقاطع ثلاثة تشكل اوضاعاً نفسية وفكرية وهي: مقطع الهجرة والترحل النفسي أولاً ومقطع التكوين والاكتمال ثانياً ومقطع التوحد ثالثاً وذلك لاعتقادي بأن القصيدة ينتظمها خيط نفسي واحد من أولها الى آخرها، وأن كنا لا نعدم أن نرى في كل مقطع اسساً نفسية تصطرع فيه، وغايتي ألاّ أبحث عن الوحدة الموضوعية لها؛ لأن مثل هذا البحث لم يتفق عليه بين النقاد، وثانياً أن أؤكد أن طاقة اللغة المتفجرة داخل النص بأبعادها ورواها وبنسجها المتداخل والخاضعة لتجربة واحدة، لا يمكن تجزئتها بل تنتظمها تجربة موحدة، حتى وإن تعددت موضوعاتها ولعل دراسة تحليلية لقصيدة "الربيع" للبحثري للدكتور عبد القادر الرباعي (٢) وتوزيعها على مقاطع ثلاثة موظفاً طاقة اللغة المختلفة لاستكشاف قضايا النص اللغوية وتقنياته البلاغية أن تجعلني أحاول أن انظر الى هذه القصيدة وأحاورها بمنهج مواز أو مساو لمقاطع القصيدة، لأنني إخال أن في دراسة النص على مثل هذه الشاكلة تستقصى تجربة الشاعر ومن خلال النص وبكل أبعادها وامتداداتها الأفقية والعمودية، كما أنها تكنته أبعاداً جمالية مختزنة في النص، تدركها طاقة من طاقات اللغة أو يدركها نسج من طاقاتها، استجلاء للمعنى الأعماق والصورة الموحية.

فلنثبت القصيدة بمقاطع هي:

(١) مقطع الهجرة: (ويبدأ من البيت ١-٧)

١. قِفْ أَلْعَيْسَ قَدْ أَدْنَى خَطَاهَا كَلَالُهَا	وَسَلْ دَارَ "سُعْدَى" إِنْ شَفَاكَ سَوَالُهَا
٢. وَمَا أَعْرِفُ الْأَطْلَالَ مِنْ بَطْنِ "تَوْضِجٍ"	لَطُولِ تَعْفِيهَا، وَلَكِنْ إِخَالُهَا
٣. إِذَا قُلْتُ أُنْسَى دَارَ "لَيْلَى" عَلَى النَّوَى	تَصَوَّرَ فِي أَقْصَى ضَمِيرِي مَثَالُهَا
٤. وَقَدْ كُنْتُ أَرْجُو وَصْلَهَا قَبْلَ هَجْرُهَا	فَقَدْ بَانَ مِنِّي هَجْرُهَا وَوَصَالُهَا

١- الديوان قصيدة ١/٦٣٧-٢٥ وانظر الهامش مجلد ص ١٦٢٥/٢ في تعليق على مناسبة القصيدة.

٢- طاقة اللغة وتشكيل المعنى في قصيدة "الربيع" للبحثري (دراسة نصية) للاستاذ الدكتور عبد القادر

الرباعي بحث نشر في كلية الانسانيات والعلوم الاجتماعية بجامعة قطر العدد ١٥ سنة ٩٢/٩٣

ص(٦٣-١٠٥)

والا أكاذيبُ المنى وضلائلُها
ولا وصل إلا أن يزورَ خيالُها
تمنيت منها خطّة لا أنالُها

٥. فلم يبق الا لوعة قلب الحشا
٦. فلا عهد الا ان يعاودَ ذكرُها
٧. تمنيت "ليلي" بعد فوت وإنما

(٢) مقطع التكوين والاكتمال

(٨ - ١٨)

وعاد اليها حُسْنُها وجمالُها
ضبابتها عنها وهبت شمائلُها
جوانب قطريها، وبان اختلالُها
فقد غاب عنها شمسها وهلالُها
وهل تمحل الدّينا وأنت شمائلُها؟
فكان لنا استئنافها واقتبالُها
ومن يدك الجاري علينا نوالُها
لفيركم ظهرانها وجبالُها
يمين قريش اذ سواكم شمائلُها
مخيمة ما إن يخاف انتقالُها
لفيركم الا اسمها وانتحالُها

٨. زمت سرّ منى را بالخليفة جعفر
٩. صفا جوها لما أتاها وكشفت
١٠. وكانت قد أغبرت رباهما وأظلمت
١١. اذا غبت عن أرض ويّمت غيرها
١٢. غدت بك آفاق البلاد خصيبة
١٣. وأية نعمى ساقها الله نحونا
١٤. فمن وجهك الضاحي الينا ببشره
١٥. لكم كل بطحاء بكّة اذ غدا
١٦. وانتم-بني العباس عمّ "محمد"
١٧. وقد سرّني أن الخلافة فيكم
١٨. لكم إرثها والحق منها، ولم يكن

(٣) مقطع التوحيد

(١٩ - ٢٤)

بدار هوان قد عراهم تكالُها
ويبدون الحاظا مبيناً كلالُها
لمرتكض في عثرة مايقالُها
يكن بالسيوف الماضيات اعتدالُها
مناياهم في العالمين تكالُها
وهندية بيض حديث صقالُها

١٩. وان بني حرب ومروان أصبحوا
٢٠. يفضون ابصاراً مغيظاً ضميرُها
٢١. وان الذي يهدي عداوته لكم
٢٢. متى ماثنوا أعناقهم نحو فتنة
٢٣. ودون التي مني الاعادي نفوسهم
٢٤. مثقفة سرّ "لدان" صدورُها

في الأبيات السبعة الأولى (المطلع والمقدمة من البيت الأولى حتى نهاية السابع) تتعدّد المواقف الذاتية للشاعر فتحفزنا لأن نكتنه الابعاد والرؤى، ونهمل الشرح لها، لأن بغيتنا اقتناص ما اصطادته تجربة الشاعر ورؤاه، فالشاعر يشخص من نفسه آخر أو لعله يخاطب غيره بأسلوب انشائي أمراً على محمل الترجي ان يوقف العيس المتحركة بخطى وثيدة، بعد أن اصابها اعياء وكلل من المسير،؟ فالراحلة كما ترى تعباً كليلة فهي بحاجة الى راحة ولعل التوقف هذا يثير سؤالاً لم التوقف؟ أليريحها من مشاق السفر أولاً؟ أم ليعطي مجالا للمخاطب ليسأل عن دار سُعدى؟ أم ليحقق

الفايتين بآن واحد؟ لكن التوتر النفسي قائم لا محالة لأن قوله "إن شفاك سؤالها" فيه تشكك بقيمة الوقفة وقيمة السؤال أيضاً، فالتوتر قائم، كما ترى يعززه مد صوتي يصلح لفتح النغم للنداء البعيد، (أدنى، خطاها، كلالها، سعدى، سؤالها) (البيت ١).

ويعمّقُ توتره النفسيّ جهله بموقع الاطلال خاصة لأنه في "بطن" "توضيح" في موقع متوسط من "توضيح" ذات الدلالة الصوتية للتأنيص وللموقع الغزلان مكاناً، فالشاعر بحيرة لا يعرف مكان الأطلال التي ينوي التزود بنظرة منها في رحلته، لطلول تعنيها ولكنه ينتقل من موطن المعرفة الى التخيل والظن.

ويتعمّقُ توتره لتغييره أسلوب المخاطبة، فيخاطب نفسه في حيرة؛ "أينسى دار ليلي على النوى"؟ وما يكاد يعرض هذه الخاطرة على نفسه حتى تشخص صورتها في أقصى ضميره مثلاً في نفسه. فنفسه لا تطاوعه فماذا يفعل؟ لقد اخفق في الوصول اليها قبل أن يهجرها، والآن بعدت عنه هجراً أو وصلاً؟ ولم يتبق منها الا لوعات تلهب حشاه، وأمنيةات كاذبة يتسلى بها، ويوصل خيالها.

ونلاحظ الحيرة والتردد بذكره "امراتين" في مقدمة قصيدته "سعدى" مرة إذ يربط دلالاتها بالسعادة ولعلها تعادل "سامراء" ولكنه لا يعلق أملاً شافية على إجابتها فيظل التوتر النفسي قائماً والمرأة الثانية "ليلي" التي ذكرها مرتين ودلالاتها نفسية لعلها تعادل "دمشق" التي انصرف عنها المتوكل لأنه كان قد عقد أملاً عراضاً على اتخاذ المتوكل عاصمة له فاسمعه يقول: (بيت ٤، ٢)

وقد كنت ارجو وصلها قبل هجرها فقد بان مني هجرها ووصلها
ولم يبق الا لوعة تلهب الحشا والأكاذيب المنى وضلالها

فها هو يجتر ذكراها، ويتسلى بوصل خيالها فيقول: (بيت ٧)
تمنيت ليلي بعد فوت وإنما تمنيت منها خطّة لا أنالها

فالهجرة كما تلاحظ تلمم الصورة الكلية لهذا المقطع؛ فالرحلة النفسية بعيس -بيضاء مشوبة بشقرة- تعبت لكثرة مسيرها وتخبّطها في البحث عن ضالتها فالهجرة هنا تعلقت برحلة نفسية وصورة حركية اصابها الكلل. والهجرة باتجاه دار "سعدى" لعلها تعادل السعادة، ولكن تسأل سعدى لا يشفي غليلاً؛ فالصورة النفسية قلقة. فالهجرة تستوضح أطلال "توضيح" لكن خبرة الشاعر لا تمكنه من معرفة هذه الاطلال لطلول تعنيها، وإنما يخالها على سبيل التخيل، وخيط الهجرة يرتبط بذكريات امرأة أخرى هي "ليلي" التي يحاول ان ينساها لكنها تتصور في أقصى ضميره، وبمثال لا يمحي، يلوم نفسه لأنه لم يصلها من قبل. فلم يلومها بعد بينها عنه؟ والهجرة متوترة فلا يكاد يهاجر نفسياً لينسى حتى يرتد الى داخله فيضطرب بلوعة تلهب الحشا، ويتلهى بأكاذيب المنى، أو يتسلى بزورة خيال ليلاه؟ إنه حلم لم يتحقق، وأمل لم يحققه. فراققه ألم الهجرة من أول بيت الى آخر المقطع فتوترت مقدمته اللهم

الا استقراراً نلاحظه كما تمثله الدائرة الوزنية الثانية من الشكل التخطيطي في الاشطار (١٠-١٢) (١) وهي قناعة بأن الرجاء في وصلها خاب وعليه التعلل بالأمانى الكاذبة وترقب زورة من خيالها.

وأما مقطع التكوين والاكتمال (٨ - ١٨)

فنلاحظ فيه وصول الخليفة إلى سر من رأى؛ فاكتملت به حسناً وجمالاً كما صفا جوها لها أتاها، وانكشفت ضبايبتها وهبت شماليها، فممدوحه ذو قوة تغييرية يعادل نور الشمس والهِلال؛ مصدرى النور والهداية ليل نهار وهو الباء العميم والتطر، وبه تخصب الأرض، وهو كريم معطاء، وهو سيد بطاح مكة وهو عين قريش؛ فاستحق الخلافة له ولولده بالتوريث الحق.

ولعل الرسم التخطيطي يعين على تجلية الكمال هذا من خلال الموجات الانفعالية المرموز اليها ب (أ) و (ب) و (ج) في الدائرة الرابعة في المخطط. أما الموجة الأولى فتقفز من الدائرة الثانية إلى الرابعة في الشطرة (١٦) وهي:

عودة الحسن والجمال إلى سر من رأى بعودة الخليفة
زهت سر من را بالخليفة جعفر وعاد اليها حسننا وجمالها (بيت ٨)

وأما الموجة الثانية فهي رقم (٢٣):

غدت بك افاق البلاد خصيبة (بيت ١٢)

وأما الموجة الثالثة فالشطرة (٣٠) من بيت (١٥):

لكم كل بطحاء بمكة اذ غدا لغيركم ظهرانها وجبالها

ألا ترى أن الدوائر الوزنية الثلاث التي اقرزها المخطط تدل على انفعال واحد وفي مجال واحد هو اكتمال التملك وتكوين الدولة، وعودته إلى عاصمة ملكه فزهت به، وامتد ليملك البلاد عامة فأخصبت ببركته لقدرته التحويلية كما يراها الشاعر ثم خص بطحاء مكة ملكاً له ولآله، لأنها مكان مقدس تهفو القلوب المؤمنة إليه في صلواتها والحج إليها؛ فاشتمل بدائره الوزنية تملك قطب القداسة التي تهفو إليه القلوب المؤمنة كل حين، وتملك مكة مطمح كبير يتحقق بنشده انه الاكتمال النفسي.

وأما المقطع التوحد (١٩ - ٢٤)

فيبرز صورة المتوكل القوية القادرة على جمع الناس حوله ولو كان بالقوة، فالأمويون انتقلوا إلى دار هوان، ابرزهم بصورة ذليلة (يغضون ابصاراً مغيطاً ضميرها) لا حول لهم ولا قوة على الرغم من احقاد في صدورهم لم تبرأ بعد، ولذلك يحذرهم من رفع رؤوسهم لفتنة؛ لان سيوف ممدوحه بانتظار رقابهم فهم أقل شأنًا

من الطامعين غيرهم وقد لقوا منايهم بأسلحة متنوعة منها السمر المثقفة والبيض المهندة.

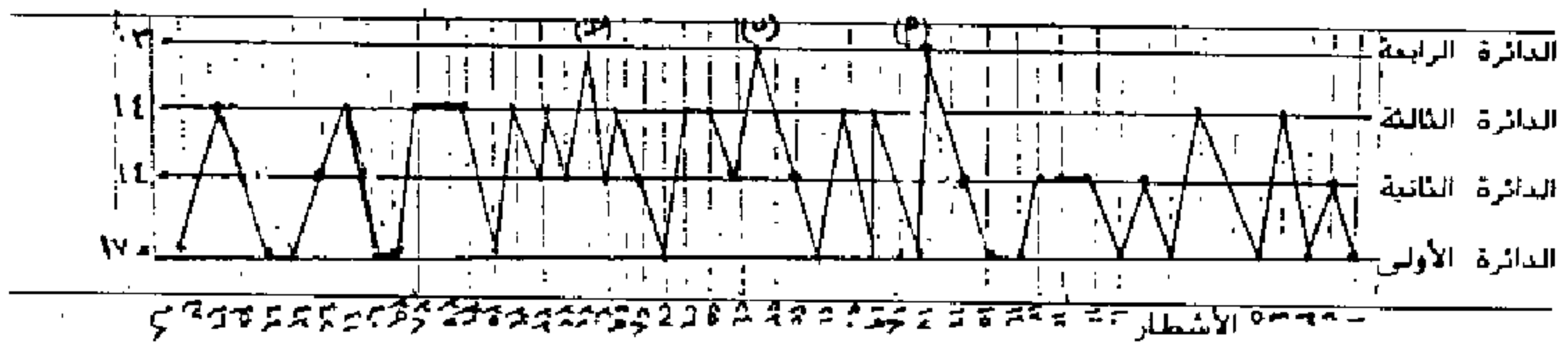
وفي المقطع هذا استقر نفسياً مرتين في الدائرة الأولى في الشطر (٣٩-٤٠) و (٤٤-٤٥) أما في الشطرين الذي اشترت اليهما ب(هـ) في المخطط (البيت ٢٠) فقد استقر نفسياً لأن خصومه من آل مروان ذلوا واستكانوا وأبدوا نحوه الحاظاً كليله. وأما الشطرتان التي رمزت لهما ب(هـ) يمثلها (٤٤-٤٥) فاطمئنانه إلى إمكانية سحق أي كرة تمرد قد ينهض بها خصم ممدوحه.

* * *

الدوائر الأربع الوزنية لقصيدة البحري رقم (٦٢٦) وهي من أربعة وعشرين بيتاً

الدائرة الأولى ١ ٢ ١ ٤ (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) وتمثلت في (١٧) شطراً.
الدائرة الثانية ١ ٢ ٢ ٤ (فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن) وتمثلت في (١٤) شطراً.
الدائرة الثالثة ٣ ٢ ١ ٤ (فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن) وتمثلت في (١٤) شطراً.
الدائرة الرابعة ٣ ٢ ٢ ٤ (فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن) وتمثلت في (٣) أشطراً.

شكل تخطيطي لأوزان الأشطار للقصيدة رقم (٦٢٦)



ولعل ممايزة بين المخططين للقصيدتين: الأولى التي رسمت مخططها ص (٢٦٧) من هذا الفصل والرسم المخطط هنا أن نخلص إلى نتائج منها:

١. القصيدة ٦٢٧ ارتدت إلى خمس دوائر أما هذه فإلى أربع، مما يدل على انفعاله في الأولى أكثر من انفعاله بهذه. وذلك أمر طبيعي لأن تجربته في قصيدته الأولى انفعلت في رحيله من دمشق إلى سامراء أما الثانية فيمدحه بعد أن استقر في عاصمة ملكه "سامراء" ولهذا يبدو الاستقرار متعادلاً في الدائرة الثانية والثالثة وبعدها (١٤) أربع عشرة شطرة لكل منها على وزن واحد وضمن دائرتين متتاليتين.

٢. إن قافية القصيدة لامية، رويها وصل "خروج الهاء" المكسورة التي تشي بأنه الحزن والرق (١) على ما يقال وأما قافية الثانية فلامية أيضاً ورويها وصل خروج الهاء المفتوحة التي تشي بانفراج وراحة في نطقها.

١- حركات الروي في الشعر العربي: أبو فراس الخطافي بحث نشر في مجلة اليرموك مجلد ٣ عدد أول

٣. ان الدوائر الوزنية تشكلت مترتبة في القصيدة كما حاولت النفس الشاعرة ترتيبها بالانفعال بالكلمة الشاعرة التي تحملها تجربة الشاعر وفكره وعاطفته، وكان للزحاف والعلل درو في كسر النغم الترتيب مما يفعل دور النغمة ويثري دلالاتها.

٤. أما الايقاع الذي يدخل ضمن المجموعة الموسيقية للقصيدة وهو ترجيع منظم في حروف الكلمات داخل البيت الواحد وغايته التنسيق المنظم، فهو الموسيقا الداخلية للكلمات الآخذة برقاب بعضها في النص وأهم ألوانه الجناس ورد الصدر على العجز، والتكرار، والترصيع والتشطير والموازنة وغيرها، ويبدو أن هذه الألوان البديعية التي يتوزع الايقاع عليها، كما يشير بعض الباحثين (١) - لا تتوافر جميعها في النصين اللذين نظرت في بنائهما وحاولت تحليلهما، ولولا خشيتي من أن أمزق جمال الصورة إذ انتزع الشاهد من ديوان البحترى ومن قصائد متعددة لا ستشهدت على كل من الايقاع بشواهد كافية (٢) لأن البحترى تلميذ لأبي تمام شاعر الصنعة وامام في توظيف البديع في شعره.

ومجمل القول في الايقاع انه قسمان أولا لفظي اساسه ترجيع الاصوات او النغمات في الفاظ متعاقبة نحو قوله :

(وافراطها في القبح عند خروجه كافرابطها في الحسن عند دخوله) (٢٢/٦٣٧)

فانظر الى ترجيع اصوات الالفاظ "افراطها" ثم توظيفه "الطباق" في القبح والحسن، والخروج والدخول. وانظر المقابلة بين الحاليتين.

وثانياً: حرفي من مخارج عميقة حنجرية وبلغومية تدلان على معاناة نفسية تعادل معاناة النطق بها وقد اشرت الى ذلك منها قوله :

أبي الليل إلا أن يعود بطوله على عاشق نزر المنام قليله (١/٦٣٧)

١- انظر الى الايقاع في فنون البديع منها الجناس (اشر الى الشاهد بخط تحته).

شجى من هوى زاد الليل توقدا وكان الهوى ألبا على المغم الشجى (الديوان ٢/١٦٧)

ومن الايقاع التكرار نحو قوله:

بهيج بي طيف الخيال صباية قلله ما طيف الخيال المهيج (الديوان ٣/١٦٧)

ومن الايقاع (الطباق) نحو قوله:

أضحك البين يوم ذاك وأبكى كل ذي صبرة وسر وساء (الديوان ٩/٢)

ومنه الترصيع كقوله:

(من ابيض يقوق واصغر فاقع في اخضر بهج واحمر قان) (الديوان ١٤/٩٠٣)

ومنه الموازنة كقوله (في تشبيهه محبوبته بالشمس)

كالبدر الا أنها لا تنجلي والشمس الا أنها لا تغرب (الديوان ٧/٢٧)

ومنه التشطير كقوله (فاكون طورا مشرقا للمشرق الأقصى وطورا مغربا للمغرب) (الديوان ١٣/٢٨).

ومن التعديد كقوله (فمجدل وململ وموسد ومفرج ومضغ ومخضب) (الديوان ٢٨/٢٧)

(انظر تعريفات المصطلحات هذه في البديعيات في الأدب العربي د. علي ابو زيد ص ١٤٨).

فانظر الى تكرير حرف (ا) ٣ مرات وهو حنجري ثم حرف (ع) ٣ مرات وهو
بلعومي سبق الأول الثاني وهو أعمق منه في جهاز النطق.

وأما القوافي عامة فعضو مهم في بناء القصيدة من الداخل، وقد خلت قافية
(ذال) و (ظاء) و (ش) من شعره وقد اشرت اليها من قبل لقلة من وظيفها من
الشعراء. والقافية التي افهمها أنها (كلمة) وليس بعضاً منها ولها واجبان رئيسان هما،
الدلالة على شيء ما، والاتجاه نحو نغم ما. ولعل نظرة الى جدول القوافي وروبيها أن
يثبت أن اعلامها رويأ المكسور ثم المضموم ثم المفتوح فالساكن ما يدل على أنه حزن
طلعت على البحتري في شعره ربما لظروفه النفسية والاجتماعية والسياسية التي عاش
فيها في زمن كانت تتقلب فيه الحكام سراعاً، ويقتل الولد والده الخليفة، متعجلاً
استلاب ما تركه له، والفتن تعج بالدولة من الخارج والداخل كما يدرجه الطبري في
تاريخه وهو معاصر الأحداث ومدون تاريخها ولعله مما عكس الحزن وأنيته على شعر
البحتري، أو تغيير الخليفة كما في القصيدتين رأييه ويؤوب من دمشق الى سامراء على
عجل وعلى متون مطايا سراع.

”كشف احصائي للقوائد وعدد الأبحر وتوزيع الأغراض الشعرية عليها“.

(١)

النسبة المئوية	البحر	مدح	هجاء	غزل	وصف	رثاء	فخر	غلامان	مجازية	حبريات	عتاب	عدد الأبيات	الترتيب	المجموع
٢٢٦,٥٥	الطويل	١٣٠	٠,٨	٤٠ (١)	١	٧	١	١	٠	٢	١	١٥٥	الأول	٤٢٨٢
٢٢٠,٦٨	الكامل	٠,٩٨	٠,٨	٤٠ (٢)	—	٦	١	٢	—	—	١	١٢٠	الثاني	٣٥٢٠
٢١٧,٠٦	الخفيف	٨٤	٠,٦	١	٢	١	١	١	١	—	٢	٩٩	الثالث	٥٢١٠
٢١٢,٥٨	البسيط	٥٥	٠,٨	٣	١	٤	—	—	—	—	٢	٧٣	الرابع	١٦٤٨
٢٩,٨٢	الوافر	٤١	٠,٩	١٠ (٣)	—	٣	—	١	١	—	١	٥٧	الخامس	١٠٣٧
٢٤,٦٥	المقتارب	١٢	١٣	١	—	—	—	—	—	—	١	٢٧	السادس	٠,٦١٧
٢٣,٤٤	المسرّع	١٥	٠,٢	١	—	١	—	—	—	—	١	٢٠	السابع	٣٤٦
٢٣,١٠	المفسّح	١٦	٠,٢	—	—	—	—	—	—	—	—	١٨	الثامن	٤٨٢
٢١,٥٥	الرملي	٠,٥	٠,٢	—	—	—	١	—	—	—	١	٠,٩	التاسع	٢٤٥
٢٠,٥١	الرجز	٠,٣	—	—	—	—	—	—	—	—	—	٠,٣	العاشر	٠,٦٠
٢٠,٣٤	الهزج	٢	—	—	—	—	—	—	—	—	—	٠,٢	الحادي عشر	٣٥
٥٨٠ (٤)		٤٦١	٥٨	١٥	٤	٢٢	٤	٥	٢	٢	١٠	٥٨٣	٢-	—

* في الجدول أعلاه ثلاث قصائد نسبت لغيره وكلها في الغزل، حلفت حول غرضها واشترت لها بنجمة ٦ وهي:

* - (١) قصيدة رقم ١٠٠ غزلية على البحر الطويل بائنة وهي من ثمانية وعشرين بيتاً نسبت للعباس بن الأحنف (ديوان العباس بن الأحنف ٨-٩).

* - (٢) قصيدة رقم ٢٩٥ غزلية على البحر الكامل دالية من ثلاثة عشر بيتاً، نسبت للعباس بن الأحنف وهي في ديوانه (ديوان العباس بن الأحنف ص ٥٢-٥٤) وهي واردة فيه من سبعة وعشرين بيتاً.

* - (٣) قصيدة رقم ١٢٢ غزلية على البحر الوافر بائنة وهي من سبعة أبيات نسبت للعباس بن الأحنف انظر: (كتاب الأغاني: أبو الفرج الأصبهاني مجلد ٨/٣٦٠ في ترجمة ابن الأحنف).

الصداقة والصديق: أبو حيان التوحيدي ٨٤.

* - (٤) تحذف القصائد الثلاث من شعره فيظل المجموع (٥٨٠) قصيدة.

”كشف احصائي للمقطوعات وعدد الأبحر وتوزيعات الأغراض الشعرية عليها“.

(٢)

البحر	مدح	هجاء	غزل	وصف غلامي رثاء	فخر	وداع معازحة خمر	عتاب	مجموع	الترتيب	الأبيات	الاحصائي
١. الخفيف	٥٠ (١)	٢١	٠٨	-	-	-	١	٣٨	الأول	١٤٦-١٤٢	
٢. الطويل	١٠	١٠	١٠	-	-	-	٢	٣٥	الثاني	١٤٥	
٣. الوافر	٠٦	١٢	٠٨	١	١	-	١	٢٣ (٢٤)	الثالث	١٢٤-١٢١	
٤. الكامل	١١	٠٨	٧ (٣)	١	-	١	٢	٣٣	-	١٤٤-١٤٠	
٥. السريع	٠٤	١٤	١١ (٤)	-	١	-	١	٣٣	-	١٢٨-١٢١	
٦. البسيط	١٢	٠٦	١٣ (٥)	-	-	١	١	٣٣	-	١٢٥-١٢٢	
٧. المتقارب	٠٣	١٩	٠١	-	٢	-	-	٢٧	السابع	١١٠-١١٠	
٨. المنصهرج	١	٠٨	٠٢	-	١	-	-	١٤	التاسع	٤٨-٤٨	
٩. الرمل	-	٢	١	-	-	-	-	٠٤	العاشر	١٨-١٨	
١٠. الترجز	-	٢	١	-	-	-	-	٠٤	العاشر	١٨-١٨	
١١. المجتث	٦٤١	-	١	-	-	-	-	٠٢	الحادي عشر	٩-٠٤	
١٢. المديد	١	-	-	-	-	-	-	١	الثاني عشر	٤-٠٤	
١٣. الهزج	١	-	-	-	-	-	-	١	الثالث عشر	٤-٠٤	
	٥٦	١٠٣	٧٠	٤	٤	٧	٢	٥	١١	٢٦٩	١٠٣٧-١٠٦٣

* (٧) تحذف السبع القطع المدرجة بإدناه من شعره والباقي (٢٦٢) مقطوعة.

* في الكشف الاحصائي سبع قطع نسبت لغير البحري حلفت عليها بدائرة ونجمة ورقمناها حسب ورودها على البحر وعلى النحو التالي:

(١) القطعة ذات الرقم ٥٦٨٠ في أديوان غرضها المدح فائبة القافية ومن أربعة أبيات نسبت لعلي بن بسام في مدح اسماعيل بن بلبل (مروج الذهب ومعادن الجوهر: ابو علي المسعودي ٢٣٠/٤) وهي على مجزوء الخفيف . (٢) القطعة ١١٩ عتابة وعلى البحر الوافر بائية القافية وهي من ثلاثة أبيات نسبت للعباس بن أحنف (ديوان العباس بن الأحنف: ٢٤-٢٥). (٣) القطعة (١٢١) غزل وعلى البحر الكامل وبائية ومن أربعة أبيات نسبت للعباس بن الأحنف (ديوانه: ١٣). (٤) القطعة (١٠٦. ١٢٠) غزليتان وعلى البحر السريع وبائيتان الأولى من أربعة أبيات والثانية من ثلاثة نسبت الأولى لبعض الاعراب في مقدمة النص وانظر (عبث الوليد: المعري ٦٤) والثانية نسبت للعباس بن أحنف (ديوانه: ١٢). (٥) القطعة رقم (١٠٧) غزل وعلى البحر البسيط بائية ومن ثلاثة أبيات تروى لابن كبلغ كما في النص وهي تنسب الى الوأواء الدمشقي (ديوانه: ٤٥). (٦) القطعة (٣٢٦) مدح على البحر المجتث دالية مكسورة ومن خمسة أبيات تنسب الى محمد بن عبد الرحمن العطوي الشاعر (الاعجاز والابجاز: النعالي ١٩٢).

”كشف احصائي للنتف وعدد الأبحر وتوزيعاتها على الأغراض“

(٣)

البحر	مدح	هجاء	غزلي	وصف	فلايمس	رثاء	فخر	وداع	منازلة	خمريات	مسموع	الترتيب	عدد الآيات	مجموع
١ الطويل	٠٤	٠٥	٥	-	-	-	-	-	١	٢	٤٦	الأول	٣٤	٣٤
٢ البسيط	-	٥	٥	١	-	-	-	-	-	٢	١٣	الثاني	٢٦	٢٦
٣ الخفيف	٢	٤	(٤)	-	-	-	-	-	١	١	١٢	الثالث	٢٤	٢٢
٤ الوافر	١	(٥)	٤	-	-	-	-	-	-	١	١١	الرابع	٢٢	٢٠
٥ الكامل	٢	٧	١	-	-	-	-	-	-	-	١٠	الخامس	٢٠	٢٠
٦ المنسرح	-	٢	١	-	-	١	-	-	-	١	٠٥	السادس	١٠	١٠
٧ المتقارب	٢	(٢)	-	-	-	-	-	-	-	-	٠٤	السابع	٨	٠٦
٨ السريع	-	٤	-	-	-	-	-	-	-	-	٠٤	السابع	٨	٠٨
٩ الرجز	١	١	-	-	-	-	-	-	-	-	٠٢	التاسع	٤	٤
١٠ المجث	(١)	-	-	-	-	-	-	-	١	-	٢	-	٤	٤
١١ الرمل	-	-	-	-	١	-	-	-	-	-	١	الحادي عشر	٢	٢
	١٣	٢٥	٢٠	١	١	١			٣	١	٨٠	**	١٦٢	١٥٦

** ٤ - ٧٦ ست وسبعون

** ٨١ - ٧٦ نتفة وبثيم واحد

* ورد بثيم في ديوانه على البحر المتقارب رائي الفافية رقمه ٤٤٩ في ديوانه في معرض الفخر.

(١) في ديوانه أربع نتف نسبت لغيره وهي ذوات الأرقام وسأشير الى موقعها بدائرة في غرضها في الجدول أعلاه:

- ٥٦٤ غرضها هجاء ومن بحر الوافر وهي فائبة مكسورة الروي نسبت لأحمد بن جعفر المعروف بجحظة البرمكي انظر: محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء: الراغب الأصفهاني ج ١/ ٢٠٧.

ومعجم الأدباء: ياقوت الحموي ٢/ ١٤٢/ ٢٤٥ - ٥٦٩ غرضها الهجاء ومن بحر المتقارب وهي فائبة مفتوحة الروي ونسبت النتفة هذه الى علي بن محمد بن نصر ابن بسام قالهما في أبيه انظر (الاعجاز والايجاز: للثعالبي ٢٥٩ وخاص الخاص: للثعالبي (١٠٩). وغرضها غزلي ومن البحر الخفيف ولامية نسب البيتان (النتفة) الى بشار بن برد انظر: الجامع لاحكام القرآن: القرطبي ج ٥: ٤٠٠.

* ٣٧٨ غرضها خمريات ومن البحر الطويل رائبة نسبت لابن المعتز (ديوان ابن المعتز ٢٢٦ طبعة بيروت).

جدول روي أبيات القطع في شعر البحري

(٤)

البحر	الروي مكسور	الروي مضموم	الروي مفتوح ساكن	الروي	المجموع	المجموع	الترتيب	ملاحظات
١ الخفيف	*٥٥	٤٩	٤٤	٠٤	١٥٢	١٤٨	الأول	* (١) تحذف القطعة الغائبة المكسورة رقم ٥٦٨ لأنها نسبت لغيره
٢ الكامل	*٩١	٢٧	١٠	١٩	١٤٧	١٤٣	الثاني	(٢) تحذف القطعة (١٢١) للسبب السابق
٣ الطويل	٦٦	٤٣	٢١	٠٩	١٣٩	١٣٩	الثالث	
٤ الوافر	٧٤٣	٤٢	*٢٥	—	١٤١	١٣٨	الرابع	* (٣) تحذف القطعة (١١٩)
٥ التبسيط	*٩١	٢٨	١٩	—	١٣٨	١٣٥	الخامس	* (٤) تحذف القطعة رقم (١٠٧)
٦ السريع	*٦٤	٢٥	٢١	٢٢	١٣٢	١٢٥	السادس	* (٥) تحذف القطعتان (١٢٠، ١٠٦)
٧ المتقارب	٢٦	٢١	٠٨	٤٩	١٠٤	١٠٤	السابع	
٨ المنسرح	١٧	١٣	١١	١٧	٠٥٨	٠٥٨	الثامن	
٩ الرمل	٢٤	١٣٣	٠٧	٠٧	٥١	٥١	التاسع	
١٠ الرجز	٠٦	—	٣	٩	١٨	١٨	العاشر	
١١ المجتث	*٩	—	—	—	٩	٠٤	الحادي عشر	* (٦) تحذف القطعة (٢٣٦)
١٢ الهزج	—	—	٤	—	٤	٤	—	
١٣ المديد	٤	—	—	—	٤	٤	—	
المجموع	٥٠٤	٢٦١	١٧٠	١٢٦	١٠٩٧	١٠٧١		مجموع الأبيات التي حذفت (٢٦) ستة وعشرون بيتاً نسبت لغيره

جدول روي النظم في شعر البحري

١ الطويل	*٨	٥	٢	١	١٦	١٥	الأول	* (١) تحذف النظم رقم (٢٧٨)
٢ التبسيط	١١	١	١	—	١٣	١٣	الثاني	
٣ الوافر	*٧	١	٣	١	١٢	١١	الثالث	* (٢) تحذف النظم رقم (٥٦٤)
٤ الكامل	٠٤	١	١	٣	٠٩	٩	الرابع	
٥ الخفيف	٠٥	٢	*٢	—	٩	٠٨	الخامس	* (٣) تحذف النظم رقم (٢٧٩)
٦ المنسرح	٠٣	١	—	٢	٦	٦	السادس	
٧ السريع	٢	—	٢	١	٥	٥	السابع	
٨ المتقارب	٢	—	*٢	—	٤	٠٣	الثامن	* (٤) تحذف النظم رقم (٥٦٩)
٩ المجتث	٣	—	—	—	٣	٠٣	التاسع	
١٠ الرجز	١	—	١	—	٢	٢	العاشر	
١١ الرمل	١	—	—	—	١	١	الحادي عشر	
	٢٥٤ - ٢٤٥	٢١١	٢١٢	٢٨٨	٨٠	٧٦		جميع الإشارات الواردة بأعله تراجع في الديوان نفسه

”جدول احصائي لروى الأبيات في قصائد البحري“

(٥)

الترتيب	النسبة المئوية	ملاحظة	المجموع	الروى	الروى الساكن	الروى المفتوح	الروى المضموم	عدد المكسور	البحر القصائد	التسلسل
الأول	٢٢٨,٩٦٪		٤٢٨٢	٢٥٩	٤٧٠	١٥٠٠	٢٠٥٣	١٥٤	الطويل	١
الثاني	٢٢٣,٨١٪		٥٣٢٠	٠٥٨	٦٠٤	٠٨١٦	٢٠٤٢	١١٩	الكامل	٢
الثالث	١١٦,٩٨٪		٥٢١٠	٤١٤	٤٥٩	٠٣٣٩	١٢٩٨	٠٩٩	الخفيف	٣
الرابع	١١١,١٤٪		١٦٤٨	٠٢١	٤٥٤	٠٤٠٥	٠٧٦٨	٧٣	البسيط	٤
الخامس	٧٠,١٪		١٠٣٧	٤٦	١٣٩	١٣٤	٠٧١٨	٥٦	الوافر	٥
السادس	٤٤,١٧٪		٦١٧	٢٧٦	١٤٨	٩١	١٠٢	٢٧	المقارب	٦
السابع	٢٣,٢٦٪		٤٨٢	٢٠٠	٣٢	٢٠٦	٤٤	١٨	المنسرح	٧
الثامن	٢٢,٣٤٪		٣٤٦	١٧٣	٢١	١٤	١٣٨	٢٠	السريع	٨
التاسع	١١,٦٥٪		٢٤٥	٢٢٩	—	٩	٧	٩	الرمل	٩
العاشر	٢,٤٠٪		٦٠	٤٨	١٢	—	—	٣	الرجز	١٠
الحادي عشر	٢,٢٣٪		٣٥	١٤	—	٢١	—	٢	الهزج	١١
			١٤٧٨٢	١٧٣٨	٢٣٣٩	٣٥٣٥	٧١٧٠	٥٨٠	١١	المجموع

عرض الباحث في التمهيد آراء بعض النقاد، في مجال الصورة الفنية ونقدها، وأوضح منهجه في تناولها. أما النقدة فتقسمان: منهم من أفاد من إرهاصات نقدية تراثية لعبد القاهر الجرجاني في مجال الصورة؛ التمسعت على يديه بمستويين مهمين لها هما: المستوى الدلالي، والمستوى النفسي، فاستصوب الباحث هذا الرأي وأخذ به، ومنهم من راح ينتهك وراء نظريات غربية؛ ينقلها عن فرويد ويونج ونحوهما، وهذا ليس عيباً أو خطراً بحد ذاته، -في ضوء التأثير والتأثير- لكن الخطورة فيه أن يزهو بدراسات غيره على أنها له، فلا يشير إلى أصحاب الفضل عليه؛ ممن ينقل عنهم من نقد الغرب المعاصرين، هذا من جهة، ولا يطلع على نظريات القدماء من العرب من جهة أخرى -كعبد القاهر الجرجاني ونحوه، ممن كانوا أشاروا في مصنفاتهم إلى إرهاصات نقدية في وسائل الصورة، أو شمولية البلاغة فسبقوا ببعضها نقداً غربيين في أيامنا هذه، فلم يحسنوا الاطلاع على التراث، كما انتقصتهم الأمانة العلمية، فليس كل جديد بمستملح، ولا كل قديم بمستقبح.

وفي التمهيد أوضح الباحث منهجه، فعرف الصورة الفنية التي هي هيئة معبرة وموحية بآن، تأثيرها الكلمات الفنية بالذهن، وهي تركيبة عقلية ونفسية، تتشكل في الغالب من أربعة أركان رئيسة: هي العنصر الظاهري، والباطني النفسي، والدافع والقيمة، وللخيال بنوعيه أهمية في تشكيل الصورة، لأن الابتدائي يجمع والثانوي يذيب ويوحد ليخلق من جديد، ولا بد للكلمة من أن تكون مشحونة بخيال مبدعها، وعاطفته وفكره، وإن تنزاح عن دلالاتها المعجمية، وتأخذ معناها في نظم الكلم بإحياءات جديدة. وقد نبه الباحث إلى أصحاب الفضل عليه في تعريفها.

وتجلية لأبعاد الصورة تنبه الباحث -دون أن تحدده مدرسة بعينها، أو يقيده منهج معين- إلى أهمية محاور النص، ومجاذلته وجهاً لوجه، لاصطياد الصورة فيه، واكتناه أبعادها، فانبرى يترصد ما في ظروفها الخارجية وبنيتها الداخلية؛ أما في ظروفها الخارجية؛ فتوقف أحياناً عند المناسبة وأبعاد الزمان والمكان، والشخص والذات ودلالاتها وأبعادها، إذ يعدّها وسائل إنارة خارجية، تعينه على إضاءة أبعاد النص الداخلي، مستعيناً بالدراسات الموسوعية التي أفرغها الشاعر في فنّه. أما البنية الداخلية فتضاء بشبكة علاقات اللغة وطاقتها، وأبنيتها المختلفة؛ من بني صوتية وصرفية ونحوية وبلاغية. ودلالية وموسيقية، وعلامات ترفيمية؛ كما ينظر إلى بنية النص من منظور نفسي، أبدعه مبتدعه بعد أن انشحن بنفسه وعقله وخياله وافرزته تجربته، فانزاح عن دلالاته المعجمية الميتة، لأن روح المبدع تنفخ فيه إحياءات متجددة، وعلى هذا، فالنص عنده؛ عالم حي لا يمكن اقتناص الصورة فيه، إلا إذا تسلّح بطاقة اللغة، وأنظمتها المختلفة ليرى تضاداتها في حقل متشابكة حيناً، ومنسجمة حيناً آخر، مما تؤثر النص وتجده إحياء، وبأنساق رؤيوية متعددة، ويرى

الباحث أن أدوات البيان التي توقف عندها بعض النقّدة - على أنها وحدها وسائل كافية لتشكيل الصورة الفنية - يراها نظرة قاصرة ومحدودة؛ ذلك لأنها ترصد الصورة من وجهة بلاغية فحسب، في حين أن الوسائل البلاغية، لا تُعدّ إلا نافذة يُطل منها على النص من جهة واحدة، لاستجلاء الصورة فيه، دون أن يتعنى كشفه بأبعاده المختلفة، ومن نوافذه الأخرى التي هي طاقة اللغة المختلفة وأبنيئها.

وأما الباب الأول "صورة الانسان ودلالاته في شعره" فموزع ثلاثة فصول: أولها: "الانسان محارباً" عرض الباحث شعره في الحرب، واحصاه فبلغت نسبته (٦٦٪) في أعماله الفنية، فانتقل مع الباحثي في شعره الى مكان الصراع، وفرسان القتال وأدوات الحرب، ووسائل الاتصالات، وفنون القتال من كرّ وفرّ، ومجوم ودفاع، ومواضع القادة في ميدان القتال، وحالات الحرب: دفاعاً ومجوماً، وانتقل الباحث معه ليعرض عليه لباس الفارس انذاك، فرآه مدافعاً عن جسده بخوذة على رأسه، يعلوها برنس، ملساء تشعشع في الضوء، تبدو رأسه صلعاء بها، وعلى الجنود صنوف من الدروع منها: السابغات الطويلة، ومنها الشليلية القصيرة، ومنها المقترّة بحلقات ومسامير، ومنها المفافر؛ يرتديها تحت درعها الرئيسة، وينتعل حذاء لم يذكره الشاعر لأنه من تجهيزات الدرع على ما تذكره الموسوعة العسكرية، ثم عرض صنوفاً من الفرسان يمتطون صهوات خيولهم، فمنهم من يحمل سيفاً، ومنهم من يحمل رمحاً، بأطوال مختلفة، والوان متعددة، ومنهم من يحمل القوس والوتر، ومنهم من يركّز خرصانه (القصيرة من الرماح خاصة) على جوانب الجيش المخصّس ليعدّل بها كفة الحرب ونتيجتها، اذا اميض جناح من أجنحة الخميس في موقف طاريء.

وألفنا في رحلتنا معه صنوفاً من أسلحة الهجوم: كالقوس والوتر والمنجنيق بدلالات مغايرة؛ الى حرب كلامية، يتوعّد الشاعر خصومه بهجاء، ثم أُطلّعنا على صنوف من حروب: منها هجومية يُشنتها مدوحه أحمد بن دينار؛ أمير البحر على الروم في عرض البحر المتوسط، تبدأ المعركة حسب مديات الأسلحة: البعيدة فالقريبة؛ فانتقلنا معه الى جو المعركة؛ لنشهد قبلة عربية آنذاك؛ تنطلق من أسلحة المسلمين، فتنفجر على سطح الماء، فتحرق سفن الروم وجنودهم، فنشم بأنف الخيال من أجسادهم قتارات متحرّقة، ومن لحاهم الشقر - وهم يتضاغون مذعورين - على ألواحهم المسمرة. ويقترب البحارة المتصارعون، فيصطرعون بالرماح، وتنجلي المعركة، عن هزيمة الروم - وقد توقفت ملياً عند هذه المعركة لأنها الوحيدة في ديوانه، ولتمييزها - كمعركة بحرية، عما سواها، وفنّدت دراسات فيها هفت - عامدة أو غير عامدة - في تحديد زمانها ومكانها ونتائجها، في حين ضرب المؤرخون المعاصرون لها كالطبري صفحاً عنها، وزيّنها مؤرخو الغرب تزيفاً.

ثم قادنا شعره الى الثغور البرية: الجزيرية والشامية، فأدركنا صعوبة المسالك

وارتفاع تضاريس جبال الاناضول، فاستصعبنا التحركات العسكرية؛ ضمن محوريين ضيقين هما محور الدرب - طرسوس - القسطنطينية، هذا في الثغور الشامية، ومحور درب الحدث باتجاه خرشنة في الثغور الجزرية، ذلك لأن محور الدرب، لم يكن يزيد اتساعه عن ثلاثة أمتار؛ فللباحث أن يتخيل كيف يجتازه أو يعبر من خلاله جيش عرمرم، بأسلحته في حرب ليلية. وعزز الباحث دراسته بخريطة لهذه الثغور في نهاية الفصل.

وينقلنا الشاعر إلى الثغور البكرية؛ التي لم يشر إليها صاحب خريطة الثغور في "أطلس تاريخ الاسلام" وقد كانت قصبتها فيما يبدو "آمد" فحررت لها خريطة من شعره أرفقتها في نهاية الفصل.

وبدا للباحث أهمية هذه الثغور البكرية، إذ يمكن أن نعدّها في التوزيع العسكري "ثغورا بالعمق" تشكل قوة احتياطية للثغور الامامية، وفيها كان يتم التدريب والأعداد على ما يذكره البحتري، من تحشد ممدوحه أبي سعيد الثغري، في ظروف ثلجية شابت فيها ذواشب "أميد"، ومنها تنطلق القوات الاسلامية، لتقمع الفتن الداخلية، التي كانت تعجّ في أنحاء الدولة الاسلامية الممتدة، من خراسان إلى الجزائر، منها ثورة بأبلك الخرمي والخارج البصري وغيرهما.

وينقلنا البحتري في مشاهدته إلى صولات ممدوحه، وأبن عمه أبي سعيد الثغري الطائي قائد الثغور - وبرفته ولده يوسف، ومعهما البحتري، ليسجل لهما بشعره أحداث الوقائع - ينقلنا إلى مواقع عسكرية في أرض الروم، في "عقرقس" و "طميننا" و "العارون" و "المازونا" و "خرشنة" وغيرها، وتستوقفه وقفة في "عقرقس" من ديار الروم غير مرة، فيشهد على موقفه في الحرب، وهو مسلح بسيفه ورمحه، كلا من ممدوحيه أبي يوسف الثغري وولده يوسف.

ويشهد الباحث في شعره، مجمة من أبي سعيد تكرر خيوله فيها إلى خليج البسفور، فتحرز النصر وتؤوب بغنائم كثيرة، وسبايا حسان.

وينقلنا شعره إلى صنوف من الحرب؛ منها الحرب النفسية التي يشنها أبو سعيد على الروم، فتحريض لهول حربه هذه، ربة الروم "تيودورا" آنذاك، فتخطب وده - على عجل، على ما لهذه الكلمة من دلالة مكثفة؛ فهي أنثى وملكة معادية بأن واحد.

ومن حروبه الهجوم المزدوج، من محوري: الدرب والحدث، على شكل فكي كعاشة، يحدّد صاغري القريية من عمورية - على ما لاسمها من "صغار" و "ذلة" - منطقة التقاء الجيشين، فيرتعب الروم منه ويؤوب منتصرا.

ومن حروبه؛ دفاعه عن ثغوره، من هجومات الروم حيناً، فيهزمهم شراً هزيمة، ومن حروبه الداخلية قمع الفتن بأساليب شتى؛ تارة يحاصر بأبلك الخرمي شهرين

أو أكثر، وتارة يُشَنُّ عليه زخومات هجومية متتابعة، فتثبط معنوياته، وينقاد ذلك المتمرد طائعا ذليلا، فيُضَلَبُ على الأعواد في "سامراء" العاصمة.

واستوقفت الشاغر سمات القائد؛ منها الكرم والشجاعة وطيب المحدث، ومنه المكر في الحروب بعدوه، بتنصته المستأني على الحدود، لاستخبار أمر الروم، وكشف نياتهم، - على صورة حرب استخبارية في ايامنا هذه - ومنها توقعه للأعمال المقبلة، وأخذ الحيلة والحذر للأمور المستقبلية.

وَأَسْتَوْقَفْتُهُ وسائل الاتصالات في الحروب منها؛ الحمام الزاجل، والبريد، والركاضة، لقد كانت تنقل المعلومات، فتتحرك بها الجيوش. وتوقف عند نتائج المعارك، فرأينا في شعره أسارى مكبلين في قيود، يرسفون بها، وجرحى مسلمين يكافأون بسيوف وتيجان، أوسمة دالة على بطولاتهم، وشهداء يرثيهم بدموع غزار.

وجدول الباحث في نهاية الفصل جداول ستة؛ احصى فيها اعداد الأسلحة الهجومية؛ كالسيف والرمح والقوس والوتر والمنجنيق، وأفرد للسيف جدولا خاصا اذ احتل نسبة (٤٥.٥ %) من عدد الأسلحة، وكان ترتيبه الأول على غيره، لانه كان سلاحهم الرئيس، كما احتل الحسام المرتبة الثانية، وورد للسيف سبعة عشر اسما مترادفا، ولاجزائه ثمانية أسماء، وللسيف كثير من الأسلحة الأخرى دلالات متعددة حللها الباحث وتوقف عندها، واحتلت الرماح المرتبة الثانية، بنسبة (٩.١٦ %) تليها الحربة والقوس والوتر والمنجنيق بدلالات متغيرة. كما توقف الباحث عند تنظيم الجيش من كتيبة وسرية وخميس وجنفل وكراديس فهرسها تنازليا حسب عدد المرات التي وظفت فيها بدلالات شتى، وتوقف الباحث عندها وحللها كما حلل معدات الحرب الأخرى، ما وسعه البحث فيه.

وأما الفصل الثاني "الانسان وعالمه الاجتماعي والحضاري" فأطلعنا البحتري على صورة المرأة والانسان والزينة، والمجالس، والانسان في حياته اليومية والعامة وانتقل بنا الى الانسان والعمران.

فالمرأة في شعره صنوف ثمانية، شملت أربعا وأربعين امرأة، في شنتين وتسعين صورة؛ أدرجت ايضا في صنوفها في نهاية الفصل، وتوقف الباحث عند رموزها ودلالاتها، ونقض رأي من زعمت أن شعره حسي فقط؛ لا ينظر الى جمال النفس؛ ذلك أن من صنوف المرأة ما يندرج في مجال النسيب والغزل، ومنها ما ينضوي في مجال الغزل العذري، ومنها ماله دلالة تراثية، وبعضه ذو علقه بأرحام الخلفاء، يستشفع "بنثلة" -ام العباس بن عبد المطلب- جاهة الى المتوكل، ليغيد سيفه عن أخواله الثائرين عليه من بني ربيعة؛ اكراما لجدة الربيعية "نثلة" تلك، ومن أسمائهن ماله دلالة رمزية ونفسية، يعادل بها موطن أبائه من طيء في جبلي "أجا وسلمى" من أصقاع المدينة المنورة.

وطاف شعره بالباحث حول أصناف الزينة وأنواعها كظاهرة تزيق، وزعها على النساء والرجال، فرأى الباحث صنوفاً من الزينة على المرأة من حلى وجواهر بمرادفات متعددة، كما توزع من الذهب على العيلة في عهده؛ فأبرز صورة الدينار الذهبي، وصكّر بعد خلطه بالنضة في سُحالات جميلة، وأطلع الباحث على عقود من الياقوت والعاج والذبل وأوشحتها، وانتقل بالباحث إلى مشهد عروس، فوق منصة رفعت عليها ليرأها الناس ممشطة بهية.

وانتقل من النساء إلى الرجال في صنوف، منهم الخلفاء في زينتهم يوم العيد؛ يرتدي المتوكل بُردة النبي -صلى الله عليه وسلم- وعبامته "السحاب" تيمناً بهما وتشبهاً به عليه السلام، ومن الخلفاء من يتقلّد سيف النبي عليه السلام المسمى "ذا الفقار" تيمناً به، ويبدو أن هذه المخلّفات النبوية، ظلت تنتقل من جيل إلى جيل حتى صارت إلى المتوكل في عهد الشاعر، وعرض الشاعر لباس بعض الوزراء ممن ينتمون إلى أرومة فارسية، عليهم تيجان تقليداً لعادات الفرس، وخاصة أيام المهرجان إما تباهياً بأحسابهم، أو تقليداً لهم على باب من التظاهر بالغنى والأبهة.

وعرض زيّ النصاري واليهود؛ فأرانا لباسهم مخزياً في نظره، لأنهم يحترمون بالزناز علامة خزية لهم، وطاف بعمال يلقون على سيقانهم "البربند" أربطة تساعدهم على تسلق النخل، ورأها الشاعر علامة عبودية مستحكمة، لا شارة عزّ.

وانتقل الشاعر بالباحث إلى ثلاثة من المجالس هي: مجالس الخمر، ومجالس الغناء، ومجالس اللهو بالقداح والميسر والتّرد، فدرس الباحث أسبابها في فصله منها شيوخ الرقيق والمغنين، وولع بعض القادة والخلفاء بالغناء والشراب، ووقف الشاعر عند مجلس راح فارتاح فيه؛ ليشهد صنوفاً من كوؤس الخمرة في أماكن متعددة؛ في الأديرة حيناً، وعلى شواطئ الأنهار حيناً آخر، وفي المجالس سقاة وساقيات تفرع الانخاب، وأحياناً على أنغام العידان، وتغنّيهم المغنيات إذا شاءوا، وقد وظف صنوفاً من الخمور بدلالات نفسية متعددة، رصدّها الباحث في الفصل، وحلّل أبعادها وصوّرها؛ وقد يمتشجّ مجلس الرّاح بالغناء بأدوات الطرب المختلفة؛ منها العود والتّمرقا وغيرها، وفي مجلس اللهو، شاع في عهده اللعب بالميسر والقِداح والتّرد، فوزّع الألعاب على الإنسان والميسر والقِداح بالحظّ والنصيب، والتّرد على حبات البرد وهي تتقاذف إثر زخّة من برد تعادل التّرد شكلاً وحجماً.

وفي الفصل ذاته عرض أشكالاً من حياة الإنسان، في حياته اليومية والعامة، في طبقاته الاجتماعية، منها: طبقة الخلفاء والوزراء، والكتبة وأصحاب الدواوين، وطبقة الخدم وطبقة القادة العسكريين، وطبقة الخلفاء خاصة، حيث توقّف عند الأخيرة وقفة طويلة بمائة وأربع مقصّصات شكلت (١١,٥%) من شعره إدار على المتوكل ستاً

واربعين قصيدة نالت (٤٠.٦٪) من نسبة شعره في الخلفاء و (٥٪) من نسبة شعره كله. وعده فيما يبدو أنموذجاً الأعلى، فافتش له ثلاثة عشر لقباً، طفى عليه لقب الملك (١١) إحدى عشرة مرة، وبعده الخليفة سبع مرات، يوحى بحكم وراثي ملكي، ثم يليه -خليفة- ليدل على بيعة وإجماع وشورى. لقد رصد حركاته وصور سكناته، فاستبشر بانتقاله الى دمشق من سامراء، ربما لأنه عد نقلته بداية الخروج من ربة الترك في سامراء، وبداية بروز الشخصية العربية، ولكنه يعودته الى سامراء أنبرى يثني عليه بعد ان استوبا جو دمشق. ولكن لا يخلو من أنه حزن؛ نستجليها زفرات من قصيدتيه اللتين درستهما في الفصل الأخير من هذه الرسالة.

وعرض لنا صنوفاً من طبقات الحجة، وهم على أبواب الوزراء؛ يردون الزائرين وينظمون دخولهم وخروجهم، وقد منعوا البحري غير مرة من الدخول على الأعيان والوزراء؛ فأنبرى يهجوهم حيناً، ويفلسف الحجاب، ويعادل به أحياناً سحاباً يعترض ضوء البدر، وحيناً يتعنى بألم نفسي على أبوابهم فيمنعونهم.

ومن طبقة الوزراء من يوظفه الشاعر جاهة؛ لاعفائه من الضرائب والجبايات على أمواله وممتلكاته في "منبج" و"سامراء" وغيرهما.

كما عرض نماذج من أهل الذمة النصارى، وقد وظفوا كتبة، فهجا منهم رجلاً أمور، وعده دجال النصارى، فشهد البحري على أن أهل الذمة - على عامة بعضهم كالغور - كانوا يعينون في الدواوين كتبة أو حجة، ولعل هذا خير رد على مزاعم آتهمت المتوكل بالتضييق على أهل الذمة، وإجبارهم على ارتداء البسة خاصة لتمييزهم، ولئن كان يصدق هذا في عهد المتوكل فلا يصدق عند سواه.

وفي مجال العمران، قارن البحري بين حضارة بني العباس وعمرانهم من جهة وبين حضارة الفراعنة وعمرانهم من جهة أخرى، فارتأى أن قصر فرعون الذي به آزدهى على نهر النيل وتألّه غرورا به - كان ثابتاً، فكيف لو رأى قصر "الزو" للخليفة المعتز متحركاً على سفينة "الزو" يبحر به نهر القاطول جيئة وذهاباً؟ يصطاد الطير من السماء والوحش من البر، والسماك من البحر؛ على ضفافه، لو رأى ذلك لاستصفر حضارته!

وتلفت الى التحضر العمراني فأعجبه قصر المدائن، وتمنى على العرب أن يشيدوا من العمران الخالد، ليشهد لهم ما يشهده قصر المدائن للفرس في عهده، في موقف تكبيت؛ رأى أنهيار الدولة العباسية؛ وقد بدأت تتخطفها أغراب الترك، لقد دعا الى التمدن والتحضر العمراني، ومقت التوحش الانساني أيا كان نوعه ومصدره.

وفي الفصل الثالث "الانسان في عالمه الخاص" انتقل البحري الى الانسان وعقيدته ومرضه ووقف طويلاً مع الانسان وصراعه مع الزمان.

أما صورة العقيدة فعرض منها تعدد الأديان: اليهودية والنصرانية والإسلامية، كما عرض صوراً مذهبية للمزدكية والخرمية، فاستوقف الباحث عند ألقاب الذميين من يهود ونصاري، وأدرج حائط المبكى معظماً عند اليهود، إذ كانوا إليه يحجون، وبه يتعلقون، وفي شعره يبرز اليهودي بخيلاً وغنياً ولئيماً، وتوقف عند أماكن عبادة النصاري من بيع وكنائس؛ حيث فيها يؤدون طقوسهم وشعائهم، ويرددون ترانيمهم من سفر شعيا، حيث يخور لهم جاثليق، ذو لحية كثة؛ في ترانيمه منفعلاً يعادل به خوار البقر. وفي البيع سرج ومذبح كبير، وعرض صوراً لراهبات محجبات بخمرهن في قصيدة يستحلف بها نصرانيا مطلّة حقه، وانكره عليه.

وعرض من الأديرة دير قنّى ودير العاقول؛ وحدد موقعهما على شاطئ دجلة حيث الباء النمير والخصب الوفير.

وعرض صورة الكافرين ممثلة بفرعون في تأليه وكبريائه؛ كما أشرنا من قبل.

وأما صورة الإسلام فصورة الدين الحق عنده، يحرسه جيش قوي، وهو عماده، كما يوظف أركان الإسلام من توحيد وصلاة وصيام وحج، وتخفت عنده صورة الزكاة لأنه يرى نفسه كريماً جواداً، وعليه فلا تجب عليه زكاة بعد صدقاته الكثيرة، ويرى صوم رمضان كابوساً يجثم على صدره، ولجأماً يمنع من الأكل والشرب واحتساء الراح، فيتمنى زواله، والجهاد يخبو في شعره فلعله استغنى عنه بمراءفات الحرب المكثارة في شعره، أو بقتاله إلى جانب الثغريين في "عرقس" من أرض الروم.

واستوقفته الأمراض فادرّج خمسةً وثلاثين مرضاً وعلة، وزعمها على أمراض الحواس الخمس، والأمراض الداخلية، والأمراض العقلية، وفي مجالات الحياة المختلفة، فعرض صوراً لأعور وأحول مهجوبين، على باب من التندر بهما، والسخرية منهما، وعرض العشا بدلالة مفارقة؛ إذ أنّ سيفه يجلو العشا عن الأبصار، وعرض من أمراض السمع الصمم، على معنى مجازي في هجائه نصارى بلده، فابرز أذنه صمّاً عن داعي الحرب، مصفاً إلى قرع النواقيس؛ في معرض تهريبهم من ساح الحرب، وللعلاج حضوره في شعره، فالنصد علاج للبدن؛ إذ يخرج به الدم الفاسد، ولعله الحجامّة التي يحتجم بعض الناس فيها حتى الآن.

وأما الزمان فوقف منه موقفاً متأنياً مجادلاً، ووظفه في نحو ثلاثمائة صورة من صور بدلالات مختلفة؛ أهمها صراع الإنسان مع الزمان، صراع الضعيف مع القوي، صراع يسمّ الزمان فيه الإنسان بالشمولية والتغيير والعشوائية، وقد وظف من دلالات الزمان وأقسامه أصنافاً، توقف الباحث متأنياً مع دلالاتها وإيحاءاتها في البحث، وابرز جدلية الإنسان مع الزمان، فالزمان يهاجم الإنسان بخططه شبيبات عدة، فينهال الشاعر عليها نقفاً؛ موهماً نفسه أنه تخلص منها، فيرميه الزمان بشيب كثيف خاصة فوق

الاربعين من عمره، فيصبح الشاعرُ شَعْرَهُ في عراكه الجدلي معه؛ موهباً نفسه بمجابهته، ولكنها عدة أيام وينجلي الشيب من جديد فاين المهرب؟ فينظر في مرآته وقد تغيرت حالته، ينظرُ من ذاته الخارجية الى ذاته الجوانية، فيندعر لما آل اليه حاله، فيجأُ بالشكوى والتظلم، فيبدأ بصراعه الذاتي، يفلسفُ الشيب بدلالات مختلفة، منها الحكمة في سِنَّه المتقدم، ومنها يعادل به اللون الابيض وسناء البدر والنجوم في الليالي الداجيات، ويعادل به أحيانا الصَّقْر؛ أشرف الطيور ولكنه ينكفيء في ذاته، فيرى في الشيب- مع أنه لا ذنب له فيه - يرى فيه عدوا للحسان، يردُّدُن بسببه عليه رُسْلَهُ، في حين كُنَّ يرسلنه متلهفات في شبابه، واخيراً يظل مضطرباً مع الزمن من باب التشبث بالحياة، مع تأكده من أن الزمن قوة طاغية، ترميه بسهامها فتخطئه مرة على سبيل المداعبة، تمهيداً لسهامها التي لا تخطيء فتدريه صريعاً.

وأما الباب الثاني "صور الطبيعة ودلالاتها في شعره" فتوزعت في ثلاثة فصول: الفصل الأول: "صورة الحيوان ودلالاته في شعره" ادرجه الباحث تنازلياً فشمّل الخيل والأسد والغزال والأيل والكلب والخنزير والذئب من حيوان البر، كما شمل الحوت والسماك والدلفين من حيوان البحر، والتنين ببعده الاسطوري، والتفت البحتري الى طير السماء فوظف الجارح منه كالصقر والفسر والعقاب و "لبد" نسر لقمان، لقد التفت الى الطير الداجن كالحمام والدجاج والديك والطاووس والفراخ ونحوها، والى حسن الصوت منه كالبلبل والكنار، والى طير الليل كالبوم والهام، واحتوى شعره صوراً للزواحف المختلفة من حيات وحرابي وتماسيح ونحوها، والى الحشرات كالنمل والنحل والذر وغيرها.

ولاحظ الباحث طغيان صورة الخيل على غيرها عدداً وتوظيفاً، ودلالات وصنوفاً فهي للحرب ولسباق الحلائب، وعليه فقد تفوّقت على سواها. حيث بلغت (١٢٢) مائة واثنين وعشرين مرة فاحتلت المرتبة الأولى في حيوانه، ويعزى السبب فيها لأنها وسيلة من وسائل الحرب، التي فاقت صورها غيرها، ولأنه يرتدُّ بها تراثياً فيعتدُّ بخيل آبائه من بني طيء، ولأنها وسيلة حرب لفرسان الثور من بني طيء، وغيرهم من الفرسان، ولأسباب أخرى ادرجها الباحث في دلالاتها، ودلالات الحيوانات المختلفة في صور مختلفة، كما يلحظ الباحث توقف الشاعر عند مترادفات كثيرة للحيوان، مما يدل لا على محفوظه التراثي فقط، ولا طلباً للوزن فحسب، وإنما لدلالات نفسية ثرة أشار الباحث الى أبعادها.

وفي الفصل الثاني "صورة الأرض ودلالاتها في شعره" تناول الباحث صورة النبات والجبال والماء في شعره، وقسم النبات من شعره وجدوله في نهاية الفصل، فكان ثمانياً وسبعين مفردة نباتية، استوقفت الباحث ظاهرة ترديد الورد في شعره اذ

بلغت نسبتها (٢٠٪) فعزاها الى ظاهرة تحضر، وان الورد كان يبستن في حدائق المتوكل الفوارق بالماء، ولعل توظيفه للورد كان على محمل تقليد باطني للمتوكل الذي حرم اللباس المورود، على غيره في حضرته، وكان فيما يقال يفتش الزهور، ويزين مجلسه بالورود، ولا يسمح لأحد بتقليده في حضرته. وتوقف عند مدن ساحلية منها "سُدُوم" بدلالاتها في اللاوعي الجمعي، وقد خسفت لفحش أهلها، وظلم قاضيها الذي به ضرب المثل، فعادل به ظلم قاض تشكى منه البحتري، وجار لجوره، واستوقفته صور خليج البسفور التي عزاها ممدوحه ابو سعيد الثغري بطلائع خيله ولولا الخليج لأجتازت خيله، القسطنطينية، وعاد مظفراً بالغنائم والأسارى.

وتوقف عند كثير من الانهار، ابرز الباحث منها دلالة نيل مصر والعراق في مقارنة بين حضارتي الفراعنة وبني العباس، والتي تفوقت الحضارة الثانية على الاولى.

وفي الفصل الثالث "صورة السماء ودلالاتها في شعره" درس الباحث عوالم النجوم والكواكب والأنواء، ودلالاتها وأهميتها، وقسمها صنوفاً، ودرس أبعاد الظاهرة التي عزاها لاسباب كثيرة أدرجها في البحث منها اعتماد العباسيين على علم التنجيم في تأسيس المدن، وولوج بعض الوزراء والخلفاء بعلم التنجيم، حتى وصل الأمر ببعض الخلفاء في أن يطلب من المنجمين اختيار وقت البيعة، أو التنبؤ بموت الخليفة، وتحديد زمان موته ومكانه، شأنهم مع المأمون، أضف الى ان البحتري شاعرٌ رحالة، وجواب آفاق، فالنجوم ساعات توقيته، تحدّد له الوقت، وتبين له الاتجاه، وتعين على الحروب الليلية في اتجاهها وضوئها.

وآخذ البحتري من النجوم ساعات توقيت؛ في النُحس والنُؤل، كما دلّ عليه شعره في زيارته أحياناً - ممدوحيه ومهجوييه، ويعادل بألوانها ومواقعها ألوان ممدوحيه، ويحدّد بمواقعها قوس مسؤولية ممدوحيه، من قادة الثغور الاسلامية، واختار من سقوط الانواء وظهور غيرها معادلا بها الولادة والموت، او تغيير وال بآخر وثمة دلالات متعددة اشار الباحث اليها في الفصل نفسه.

وأما الباب الثالث "الدراسة الفنية" فتلاثة فصول:

الأول: "مصادر الصورة في شعره" وهي متنوعة أهمها القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وقد درسهما الباحث بدلالات متعددة في ضوء مصطلح "الاقتباس" على أن صورهما من "الانموزجية العليا"، وقبسات من مصدر الحق، ودين الله الخالد، كما أن من مصادره: المثل والشعر والاحداث التاريخية، وقد درست تحت مصطلح "التضمين"، وقد توزعت مصادر الصورة هذه على شؤون الحياة وحقولها من اجتماعية وسياسية وحضارية وعقدية، وجبلة انسانية عامة.

لقد ابرزت الدراسة أهمية الصورة القبسية من القرآن الكريم، لأنها معين البلاغة

والصورة الفنية التي لا تجاري، ولعل نظرة الى اقتباساته أن يشي بثلاث وستين آية، ومن ثنتين وستين سورة من سور القرآن الكريم.

لقد أفاد الشاعر من حادثة الاسراء خاصة، فاجرى تحويراً طينياً على اتجاه طيف محبوبته من الشام الى العراق مستمداً صورته من بؤرة حادثة الاسراء المركزية، كما اقتبس من أحاديث الرسول -صلى الله عليه وسلم- حديثين ووهم في الثالث، اذ هو مثل لا حديث، وَضَمَّنَ شِعْرَهُ شِعْرَ غَيْرِهِ من شعراء جاهليين واسلاميين وأمويين سبقوه وعباسيين عاصروه.

فأجلى شعره تضمينه بيتاً تاماً أحياناً، وشطرة أحياناً أخرى، وأحياناً يشير الى اسم الشاعر الذي يضمن شعره منه، أو يشير الى لَقَبِهِ وكنيته على أنه أسلوبٌ توثيقي، وكان يحوّر التضمين بعد أن يتشرب به، أو الاقتباس بعد فهمه، والاحداث التاريخية بعد أن يتعنّاها ويتفحصها، فيثري الصورة الفنية وايحياها.

وفي الفصل الثاني "وسائل الصورة في شعر البحري" فإن الباحث لم يتوقف عند أدوات البيان وحدّها على أنها وسائل الصورة الفنية، لكنه نقدّها ومثّل عليها وتجاوزها الى صورة الكلمة المنتظمة في السياق، لأنها تبدو متعانقة مع غيرها في النص، مشحونة من نفسية المبدع وفكره وخياله وعاطفته، متشابكة العلاقات مع غيرها في منظومة تزيحها في كثير من الاحيان عن دلالاتها المعجمية الميتة، وعلى نحو من شمولية البلاغة، وتوظيف طاقة اللغة.

وقد مثّل الباحث على أدوات الصورة البلاغية ثم تجاوزها الى دراسات غير بلاغية ترصد الصورة الفنية وابعادها.

وأما الفصل الثالث الأخير "الصورة والبناء الفني في القصيدة البحرية" فحدّد الباحث المصطلح وقسّم أعمال الشاعر الفنية اربعة اقسام: يتيماً وفتناً ومقطوعات وقصائد، وقد بلغت أعماله الفنية (٩١٩) عملاً بعد استقاط ما نسب لغيره، ثم جدول أعماله الفنية وأحصى أغراضها وادارها على البحور، وثبت للباحث حقائق يحسبها جدرةً بالاهتمام أدرجها في فصله هذا.

وتبيّن للباحث أنه لم ينظم على ثلاثة بحور هي: المقتضب والمضارع والمقدار، وعزا السبب الى انكار الاخفش للاولين منها، ولتدارك الاخفش البحر الثالث على استاذة فاهمه البحري فيما يبدو للباحث.

وأثبتت دراسة الباحث تسيد البحر الطويل على غيره في القصائد، وطفى رويّه المكسور على سواه فخالفت نتيجته هذه، ما كان توصل اليه بعض البعثة: ممن درسوا شعر البحري، من أنّ الكسرة حققت تفوقاً على الحركات الأخرى، في بحور الشعر الا الطويل، ويبدو أن الكسرة فيها أنّ حُزْنَ لازمت البحري، وطفّت في شعره لما كان رآه في حياته من عنت وتكد، وقد جدولت لقوافيه هذه في نهاية الفصل

وأبرزت دلالاتها.

وسقطت نظرية بعض البعثة قديماً وحديثاً حاولت أن تربط بين الأبحر وأغراض معينة؛ أن ذلك لا يصلح على ما يراه الفارابي إلا عند اليونان، فكان خيراً للشعر والشاعر حتى لا يستسلما إلى ضغوط خارجية تفرض عليهما، وتحتك على الشاعر أحاسيسه في شعره، وأبرزت الدراسة محوراً رئيساً وفرعية؛ رئيسة أهمها الطويل والكامل والخفيف والبسيط والوافر، فشكّلت ما نسبته (٨٦,٦٩٪) من شعره البحري وأما الفرعية فشكّلت النسبة المتبقية؛ وأهمها تنازلياً: المتقارب والسريع، والمنسرح والرمّل والرجز والتهزج، وقد مثل الباحث على نماذج من كل فنّ من فنونه، ودرس ثلاث قصائد أحدها على البحر الوافر غير المتطوف، وهي القصيدة اليتيمة على وزن البحر هذا في ديوانه، كما ركزت الدراسة على الدوائر الوزنية الموسيقية وتشكلاتها، على أنها أسلوب يُبرز الصورة النفسية للشاعر، بما يستوحى من الصورة الصوتية والموسيقية في تظافر طاقة اللغة لاكتناه الصورة الفنية.

وبدا للباحث أن دراسة الدوائر الوزنية المتشكلة من هذه الدراسة، تبدو بدواً، المتصاعدة فجأة والهابطة أخرى، أو بتساوقها في دائرة واحدة - أنها تجلّي الصورة الفنية وتكتنه أبعادها النفس الشاعرة، بما نلاحظه من خلل واضطراب في تنامي الدوائر أو تقليصها، لما للخيط النفسي من دور في تهيج الشاعر وتفعيل كوامنه النفسية والعاطفية، والفكرية.

وقد مثل الباحث على هذه الدراسة بنماذج كافية، أبرزت دراسته حقائق لم يكن يتوقعها، فهل تصلح مثل هذه الدراسة ذات الأوزان الدوائية النفسية معادلاً لما يسمى الوحدة العضوية؟ أو أنها بحاجة إلى تطوير لاكتناه أبعادها؟ وأخيراً؛

فدراستي هذه لم تكن في نظري إلا إطلاقة نافذة، من مشكاة تكاد تكون نافذة، إلى عوالم الصورة في شعر البحري؛ شاعر الطبيعة الوصاف، ذي الجرس الطروب، والموسيقا الفناء. وهو صاحب الصوت والحركة.

والحق أقول، فإني لآمل أن تنهض دراسات أخرى مماثلة، أو مخالفة لما قمت به، أجلاء لروح الفن واستضاءة بما بقي مُكتنزا في شعره حتى الآن، وبغيتي - وليشهد الله - أحياء صور من تراثنا الذي ما يزال يقبع في بطون الدواوين، ينتظر جهود بعثة كثر، وبلهفة مشتاقة مستزيدة، إثراء لروح البحث، وإتماماً لتحقيق ما أصبو إليه، فإن كنتُ وفقتُ في رسالتي هذه وطروحي، فبهِر ونعمت، وإن كان العكس - والحكم من حقّ غيري - فأسأله تعالى وهو القائل في كتابه الأزلّي الخالد "وَفَوْقَ كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيمٌ" أسأله ألا يحرمني أجر الاجتهاد، إنه سميع مجيب "ربنا انك تعلم ما نخفي وما نعلن" "وانك أنت علام الغيوب" لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك "وآخر دعوانهم أن الحمد لله ربّ العالمين".

أولا : المصادر

- القرآن الكريم
- الإبل :
- عبد الملك بن قريب الأصمعي، تحقيق أوغست هنغر، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٨٢.
- أخبار البحتري :
- محمد بن يحيى الصولي، تحقيق صالح الاشر، دار الفكر، دمشق، ١٩٦٤.
- أخبار الدول وآثار الأول في التاريخ :
- أبو العباس؛ أحمد بن يوسف بن أحمد الشهير بالقرماني، (د.ط) عالم الكتب، بيروت، (د.ت).
- أخبار الزمان، ومن أباداه الحدثان، وعجائب البلدان، والفامر بالماء والعمران :
- تصنيف المؤرخ، أبي الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، (د.ط)، دار الاندلس، بيروت، (د.ت).
- أدب الكاتب :
- تصنيف أبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، تحقيق وضبط محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الرابعة، مكتبة السعادة : القاهرة، ١٩٦٢.
- الأزمنة والامكنة :
- أحمد بن محمد المرزوقي الأصفهاني، الطبعة الأولى، مجلس دائرة المعارف في الهند، حيدر اباد، ١٢٣٢هـ.
- الأزمنة وتلبية الجاهلية :
- أبو علي؛ محمد بن المستنير قُطْرُب، تحقيق الدكتور حنا حداد؛ الطبعة الأولى، مكتبة المنار؛ الزرقاء - الاردن، ١٩٨٥.
- اساس البلاغة :
- جار الله أبو القاسم؛ محمد بن عمر الزمخشري، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة : بيروت، ١٩٨٢.
- اسرار البلاغة في علم البيان :
- الامام عبد القاهر الجرجاني؛ دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت : ١٩٨٢م.

- الاشتقاق :

أبو بكر؛ محمد بن الحسن بن دريد، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، مصر: (د.ت).

- إعجاز القرآن :

أبو بكر؛ محمد بن الطيب بن محمد الباقلاني، تحقيق السيد أحمد صقر، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٤.

- الأنساب :

الإمام أبو سعيد عبد الكريم بن محمد بن منصور السمعاني، تحقيق الشيخ عبد الرحمن بن يحيى المعلمي اليماني، والناشر محمد أمين دمج، الطبعة الثانية، ١٩٨٠م.

- أنساب الخيل :

هشام بن محمد ابن السائب الكلبي، تحقيق أحمد زكي باشا، دار الكتب المصرية (د.ت).

- الأنواء في مواسم العرب :

أبو محمد؛ عبد الله بن مسلم بن قتيبة، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٨.

- الأنواء والازمنة ومعرفة الكواكب :

أبو عاصم أبو بكر عبد الله بن الحسين بن إبراهيم، جامعة فرانكفورت، جمهورية ألمانيا الاتحادية، ١٩٨٥.

- أنوار الربيع في أنواع البديع :

علي صدر الدين بن معصوم المدني، تحقيق شاكر هادي شكر، النجف الأشرف، ١٩٦٨، ج ٦.

- الإيضاح :

الخطيب جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني تحقيق جماعة من علماء الأزهر الشريف، القاهرة (د.ت).

- البداية والنهاية : الحافظ اسماعيل بن علي؛ أبو الغداء دقته وحققه أحمد أبو ملحم وآخرون؛ دار الكتب العلمية بيروت مجلده.

- البرهان في علوم القرآن :

بدر الدين محمد بن بهادر بن عبد الله الزركشي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، ١٩٥٧ ج ٢.

- البصائر والذخائر :
- علي بن محمد ابو حيان التوحيدي، تحقيق الدكتورة وداد القاضي،
الطبعة الأولى، دار صادر: بيروت، ١٩٨٨.
- بغية الطلب في تاريخ حلب :
- كمال الدين عمر بن أحمد؛ ابن العديم (ت ٦٦٠ هـ)، طبع بالتصوير عن
مخطوطة أيا صوفيا ٢٠٦٦، استانبول: مكتبة السليمانية، ونشره معهد
تاريخ العلوم العربية والاسلامية، في اطار جامعة فرانكفورت- جمهورية
المانيا الاتحادية، سلسلة عيون التراث، أصدرها فؤاد سزكين مجلد
١٠/٣، عام ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م.
- البيان والتبين :
- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، دار الفكر (د.م)، ١٩٦٨. أربعة
اجزاء بمجلدين.
- تاج العروس من جواهر القاموس :
- محمد بن محمد الحسيني الزبيدي، بنغازي، دار ليبيا، (د.ت).
- تاج اللغة وصحاح العربية :
- أبو نصر اسماعيل بن حماد الجوهري، (د.ت) و (د.م).
- تاريخ بغداد او مدينة السلام :
- الحافظ ابو بكر؛ أحمد بن علي الخطيب البغدادي، دار الكتاب العربي :
بيروت، ج ١٢.
- تاريخ الخلفاء :
- عبد الرحمن بن ابي بكر السيوطي، تحقيق محمد محي الدين عبد
الحميد، (د.ن)، مصر، ١٩٥٩ م.
- تاريخ الرسل والملوك :
- أبو جعفر محمد بن جرير الطبري تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، دار
المعارف، مصر، ١٩٦٨، ج ٩.
- تأويل مشكل القرآن :
- أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، تحقيق السيد أحمد صقر، (د.ن)
القاهرة، ١٩٥٤.
- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن :
- ابن ابي الأصبع المصري، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف، (د.ن)،
القاهرة، ١٩٨٢.

- التشبيهات :

ابراهيم بن محمد بن أبي عون، عني بتصحيحه محمد عبد المعيد خان،
مطبعة كامبرج، لندن، ١٩٥٠.

- تفسير ابن كثير :

الحافظ اسماعيل بن عمر بن كثير، بيروت، دار الفكر، ١٩٨١ م.

- تفسير الجلالين :

عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي وزميله جلال الدين، بيروت، دار
المعرفة والنشر، (د.ت)

- ثمار القلوب في المضاف والمنسوب :

عبد الملك بن محمد بن اسماعيل، أبو منصور الثعالبي، تحقيق محمد أبو
الفضل ابراهيم مصر : دار نهضة مصر للطبع والنشر، (د.م)، ١٩٦٥.

- الجامع الكبير في صناعة المنظوم والمنثور :

نصر الله بن محمد بن محمد عبد الكريم الشيباني، أبو المتح ضياء الدين
ابن الأثير تحقيق مصطفى جواد ومصطفى سعيد، مطبعة المجمع العلمي
العراقي، بغداد، ١٩٥٦.

- جمهرة أنساب العرب :

علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الظاهري ت (٤٥٦هـ)، تحقيق الاستاذ
بروفنسال، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٨.

- حسن التوسل الى صناعة الترسل :

شهاب الدين محمود الحلبي، تحقيق الدكتور أكرم عثمان يوسف، (د.ن)،
بغداد، ١٩٨٠.

الحماسة :

أبو عبادة الوليد بن عبيد البحتري، الطبعة الثانية، دار الكتاب العربي،
بيروت، ١٩٦٧.

- الحيوان :

أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ تحقيق وشرح عبد السلام محمد
هارون، الطبعة الثالثة، منشورات المجمع العلمي العربي الاسلامي،
بيروت، ١٩٦٩، ٧ أجزاء.

- حياة الحيوان :

كمال الدين محمد بن موسى بن عيسى الدميري، مطبعة بولاق، ١٢٩٢هـ.

- الخراج وصناعة الكتابة :

قدامة بن جعفر، شرح وتحقيق الدكتور محمد حسين الزبيدي، دار
الرشيد - وزارة الثقافة : الجمهورية العراقية، ١٩٨١.

- الخصائص :

صنعة أبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد علي النجار، بغداد : دار
الشؤون الثقافية ١٩٩٠، ٣ أجزاء.

- خلاصة الذهب المسبوك، مختصر سير الملوك :

عبد الرحمن سنبط قنيتو الأربلي، صححه مكي السيد جاسم، مكتبة
المثنى، بغداد، (د.ت).

- دلائل الاعجاز :

الامام عبد القاهر الجرجاني تصحيح محمد عبده، ومحمد الشنقيطي،
دار المعرفة، بيروت، ١٩٨١.

- الديارات :

علي بن محمد (أو اسحق) الشابشتي، تحقيق كوركيس عواد، مكتبة
المثنى، بغداد، ١٩٦٦.

- ديوان ابن الرومي :

شرح وتحقيق عبد الأمير علي مهنا، منشورات دار الهلال، بيروت،
١٩٩١، (د.ت)، ج ١.

- ديوان أمية بن أبي الصلت :

تقديم سيف الدين الكاتب، وأحمد عصام الكاتب، منشورات دار مكتبة
الحياة، بيروت (د.ت).

- ديوان البحتري :

عني بتحقيقه وشرحه حسن كامل الصيرفي، الطبعة الثالثة، دار
المعارف، القاهرة : (د.ت).

- ديوان المعاني :

أبو هلال : الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري : باشراف المستشرق
كرنكو، مكتبة القدس، ١٩٥٢.

- رحلة ابن جبیر : دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٤.

- رسالة الحدود ضمن تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات : الحسين بن عبد الله بن
سينا طبعة مصر، ١٩٠٨.

- الروض المعطار في خبر الاقطار :
محمد عبد المنعم الحميري تحقيق الدكتور احسان عباس، الطبعة الثانية،
مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤.
- زبدة حلب من تاريخ حلب :
كمال الدين أبو القاسم، عمر بن أحمد بن هبة الله؛ ابن العديم، تحقيق
الدكتور سامي الدهان (د.ن.)، دمشق، ١٩٥١، ج ١.
- زهر الآداب وثمر الالباب :
أبو اسحق ابراهيم بن علي الحُصْرِي، تحقيق علي محمد البجاوي، الطبعة
الثانية، دار احياء الكتب العربية، القاهرة، (د.ت).
- السيرة النبوية :
أبو محمد عبد الملك بن هشام المعافري، تحقيق وضبط طه عبد الرؤوف
سعد، دار الجيل، بيروت، (د.ت).
- الشاهنامه - ملحمة الفرس الكبرى :
الفردوسي، ترجمة سمير مالطي، الطبعة الثالثة، دار العلم للملايين؛
بيروت، ١٩٨١.
- شذرات الذهب في اخبار من ذهب :
أبو الفلاح؛ عبد الحي بن العماد الحنبلي، بيروت؛ دار الافاق الجديدة،
(د.ت).
- شمس المعارف الكبرى :
الشيخ احمد بن علي البوني، القاهرة؛ مكتبة الجمهورية المصرية، (د.ت)
جزءان.
- الشهاب والشيب والشباب :
الشريف المرتضى علي بن الحسين، مكتبة الجوائب، الاستانة، ١٢٠٢هـ.
- صحيح البخاري :
الامام ابو عبد الله محمد بن اسماعيل بن ابراهيم البخاري طبعة بالاوفست
عن دار طباعة استانبول، دار الفكر؛ بيروت، (د.ت).
- صحيح مسلم :
الامام ابو الحسين مسلم بن الحجاج القُشَيْرِي النِّيسَابُورِي، تحقيق محمد
فؤاد عبد الباقي، بيروت؛ دار احياء التراث العربي، ١٩٥٤، (٥) خمسة
اجزاء.

- صورة الأرض :
أبو القاسم محمد بن حوقل النصيبي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت (د.ت).
- صورة الكواكب الثمانية والأربعين :
أبو الحسين عبد الرحمن بن عمر الرازي الصوفي، دار الافاق، بيروت، ١٩٨١.
- طبقات الشعراء :
عبد الله بن المعتز، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، ١٩٥٢م.
- طوق الحمامة في الالف والالاف :
أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد ابن حزم الاندلسي، تحقيق حسن كامل الصّيرفي، وتقديم ابراهيم الابيارى، المكتبة التجارية مصر، (د.ت).
- الطير في حياة الحيوان :
كمال الدين محمد بن موسى بن عيسى الدميري تحقيق عزيز العلي العزي، الطبعة الأولى، (د.م) بغداد، ١٩٨٦.
- طيف الخيال :
الشريف المرتضى، تحقيق حسن كامل الصّيرفي، نشرته وزارة الثقافة مع دار عيسى الحلبي، (د.م)، ١٩٦٢.
- العبر في خبر من غبر :
الحافظ محمد بن أحمد الذهبي تحقيق ابو هاجر محمد السعيد بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، ج ١.
- عروض الورقة :
أبو نصر اسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق محمد العلمي، الطبعة الأولى، دار الثقافة، (د.م)، ١٩٨٤.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده :
أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، بيروت، ١٩٨١ جزءان.
- عيار الشعر :
محمد بن أحمد العلوي، ابن طباطبا، تحقيق عباس عبد الستار، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢.

- فتوح البلدان :

أبو الحسن أحمد بن يحيى البلاذري، مراجعة وتعليق رضوان محمد رضوان، وقبول على نسخه الاستاذ الشنقيطي، المحفوظة بدار الكتب المصرية. (د.م)، (د.ن)، (د.ط).

- الفرغ بعد الشدة :

القاضي أبو علي المحسن بن علي التنوخي، تحقيق عبود الشالجي، دار صادر، بيروت، ١٩٧٨.

- الفروق في اللغة :

أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الطبعة الثالثة، دار الافاق الجديدة ٦ بيروت، ١٩٧٩.

- فقه اللغة :

عبد الملك بن محمد بن اسماعيل، أبو منصور الثعالبي، تحقيق مصطفى الشقا وإبراهيم الأبياري، القاهرة، مطبعة مصطفى الحلبي، ١٩٥٤.

- الفهرست :

محمد بن إسحق بن محمد "أبن النديم"، القاهرة، المكتبة التجارية، ١٣٤٨هـ.

- فوات الوفيات :

محمد بن شاعر الكتّبي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة : ١٩٥١.

- القاموس المحيط :

مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، عالم الكتب : بيروت، (د.ت) أربعة أجزاء.

- الكافي في العروض والقوافي :

الخطيب التبريزي، تحقيق الحساني؛ حسن عبد الله، مؤسسة عالم المعرفة : بيروت (د.ت).

- الكامل في اللغة والأدب :

أبو العباس، محمد بن يزيد المبرد، تحقيق محمد زكي مبارك، القاهرة، ١٩٢٦، (د.ط).

- الكامل في التاريخ :

عز الدين علي بن محمد بن عبد الكريم بن الأثير، دار صادر : بيروت، (د.ت)، ج ٧.

-- كتابان في الخيل؛ نسب الخيل لابن الكلبي، واسماء خيل العرب وفرسانها؛ ابن الاعرابي، رواية ابي جعفر الجواليقي، تحقيق الدكتور نوري حمودي القيسي، والدكتور حاتم صالح الضامن، الطبعة الأولى، بيروت: عالم الكتب، ١٩٨٧.

- كتاب أسماء خيل العرب وفرسانها:

محمد بن الاعرابي، تحقيق الدكتور محمد عبد القادر أحمد، (د.ن)، (د.م).

- كتاب الاضداد:

محمد بن القاسم الانباري، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، الطبعة الأولى، صيدا، وبيروت، المكتبة العصرية، ١٩٨٧.

- كتاب الاغانى: علي بن الحسين الأصبهاني، مصور عن طبعة دار الكتب، ٢٤ مجلداً.

- كتاب البديع:

تصنيف عبد الله بن المعتز، نشره اغناطيوس كراتشكوفسكي، الطبعة الثانية؛ دار المسيرة (د.م)، ١٩٧٩.

- كتاب التاج في اخلاق الملوك:

أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق المحامي فوزي عطوي، دار صعب: بيروت، ١٩٧٠.

- كتاب تقويم البلدان:

السلطان عماد الدين اسماعيل؛ مؤيد الدين علي، صاحب حماة، تحقيق رضا تخذ، (د.ن) طهران، ١٩٧١.

- كتاب الصناعتين؛ الكتابة والشعر:

أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق الدكتور مفيد قميحة، الطبعة الثانية، دار الكتب العلمية: بيروت، ١٩٨٤.

- الكشف عن حقائق التنزيل، وعيون الاقاويل، في وجوه التأويل:

أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري، دار المعرفة، بيروت، (د.ت)، أربعة اجزاء.

- اللزوميات:

أحمد بن عبد الله ابو العلاء المعري، مطبعة المحروسة: بمصر، ١٨٩١.

- لسان العرب المحيط:

عبد الله محمد المكرم بن ابي الحسن الانصاري ابن منظور، تقديم العلامة عبد الله العلايلي، اعداد يوسف الخياط، دار لسان العرب: بيروت، (٤) اربعة مجلدات.

- المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر :
ضياء الدين ابن الاثير، تحقيق الشيخ محمد محيي الدين عبد الحميد،
مطبعة نهضة مصر، القاهرة : ١٩٥٩ .
- مجمع الأمثال :
أحمد بن محمد بن أحمد بن ابراهيم الميداني تحقيق محمد محي الدين
عبد الحميد، دار الفكر (د.م)، (د.ت)، جزءان.
- محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء :
الراغب الاصفهاني المطبعة العامرية الشرقية، القاهرة، ١٣٢٦هـ.
- مرصد الاطلاع على أسماء البقاع :
صفي الدين عبد المؤمن بن عبد الحق البغدادي، تحقيق الاستاذ علي
محمد البجاوي، مطبعة عيسى الحلبي، (د.م)، ١٩٥٥ .
- مروج الذهب ومعادن الجوهر :
المسعودي؛ ابو الحسن علي بن الحسين بن علي نشره وحققه محمد
محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة : (د.م)، ١٩٨٢، (٤) اجزاء .
- معاهد التنصيص على شواهد التلخيص :
عبد الرحيم العباسي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، (د.ن)،
القاهرة، ١٩٤٧ .
- مغني اللبيب عن كتب الاعاريب :
ابن هشام الانصاري، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، (د.ن)،
القاهرة. (جزءان).
- مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم :
أحمد بن مصطفى الشهير بطاش كبرى زاد، مراجعة وتحقيق كامل بكري،
وعبد الوهاب ابو النور، دار الكتب، القاهرة، ١٩٦٨ .
- مفتاح العلوم :
أبو يعقوب يوسف بن ابي بكر السكاكي (د.ن) القاهرة، ١٩٣٧ .
- مقاتل الطالبين :
ابو الفرج الأصبهاني، شرح وتحقيق السيد احمد صقر، دار المعرفة،
بيروت : ١٩٤٦ .

- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري :

أبو القاسم، الحسن بن بشر الأمدي، تحقيق السيد أحمد صقر، دار
العارف، القاهرة : (د.ط)، (د.ت).

- الموشع في مآخذ العلماء على الشعراء :

أبو عبد الله محمد بن عمران المرزباني، وقف على طبعه محب الدين
الخطيب، الطبعة الثانية، القاهرة : المطبعة السلفية ١٣٨٥هـ.

- منهاج البلفاء وسراج الأدباء :

أبو الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة،
الطبعة الثانية، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ١٩٨١.

ثانياً: المراجع

- الأبل في الشعر الجاهلي :
الدكتور أنور عليان أبو سويلم، الطبعة الأولى : (د.ن)، الرياض، ١٩٨٢.
- ابن الرومي : فنه وفلسفته من خلال شعره :
إيليا سليم الحاوي، الطبعة الثانية، بيروت : مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، ١٩٨٠.
- ابن المعتز العباسي :
الدكتور أحمد كمال زكي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، أيلول، ١٩٦٤.
- أبو عبادة البحتري : درس وتحليل :
الدكتور محمد صبري، طبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٤٦.
- اتجاهات الشعر العربي المعاصر :
الدكتور إحسان عباس، الكويت : المجلس الوطني، (د.ت).
- أحداث التاريخ الاسلامي بترتيب السنين :
الدكتور عبد السلام الترماني، الطبعة الثانية : طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٨٨، مجلدان.
- الأدب وفنونه :
الدكتور عز الدين اسماعيل، الطبعة السادسة، دار الفكر العربي، (د.م) ١٩٧٦.
- الاساطير : دراسة حضارية مقارنة :
الدكتور أحمد كمال زكي، الطبعة الثانية، دار العودة : بيروت، ١٩٧٩.
- الاساطيل العربية في البحر الأبيض المتوسط :
إبراهيم أحمد العدوي، القاهرة : مكتبة نهضة مصر بالفجالة، (د.ط)، (د.ت).
- الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة :
مصطفى سويلم، القاهرة : دار المعارف، ١٩٨١.
- أصول علم النفس وتطبيقاته :
الدكتور فخري عاقل، الطبعة الرابعة : دار العلم للملايين : بيروت، ١٩٧٩.

- ديباجة البحري :
- جودت الركابي؛ من مهرجان الشعر الثالث : دمشق، ١٩٦٥.
- الرؤى المقتنعة - نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي :
- الدكتور كمال أبو ديب، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
- ري سامراء في عهد الخلافة العباسية :
- الدكتور أحمد سوسة، طبعة بغداد، ١٩٤٨.
- زمن الشعر :
- أدونيس؛ علي أحمد سعيد، الطبعة الثانية، دار العودة : بيروت، ١٩٧٨.
- الزمن عند الشعراء العرب قبل الاسلام :
- عبد الاله الصائغ، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد : ١٩٨٢.
- الزمن واللغة :
- مالك يوسف المطلبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.
- الزمن الوجودي :
- عبد الرحمن بدوي، الطبعة الثالثة، دار الثقافة : بيروت، ١٩٧٣.
- سامراء في أدب القرن الثالث :
- الدكتور يونس السامرائي، مطبعة الارشاد، بغداد، ١٩٦٨.
- ساعات بين الكتب : عباس محمود العقاد، منشورات الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٩.
- سر العربية :
- د. محمد بركات أبو علي، الطبعة الأولى، دار البشير : عمان، ١٩٨٨.
- سيرة أدبية (النظرية الرومانتيكية في الشعر).
- "كولردج" ترجمة عبد الحكيم حسان، دار المعارف بمصر، ١٩٧١.
- شذا العرف في فن الصُرف :
- الشيخ أحمد الحملاوي، الطبعة ١٦، مطبعة البابي الحلبي : مصر ١٩٦٥.
- شعر الحرب في أدب العرب الى العصرين الأموي والعباسي :
- الدكتور زكي المحاسني، الطبعة الثانية، دار المعارف : مصر، ١٩٤١.
- الصورة البلاغية عند بهاء الدين السبكي :
- الدكتور محمد بركات أبو علي، مكتبة الرسالة، عمان، ١٩٧٩.

- الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني - منهجاً وتطبيقاً :
احمد علي دهمان، دار طلاس، دمشق، ١٩٨٦.
- الصورة الشعرية :
سي. دي لويس، ترجمة احمد نصيف الجنابي، ومالك بيري وسلمان حسن ابراهيم، منشورات وزارة الثقافة والاعلام : دار الرشيد - الجمهورية العراقية، ١٩٨٢.
- الصورة الشعرية واستيحاء الالوان - دراسة تحليلية احصائية :
يوسف حسن نوفل، دار اتحاد العربي، القاهرة، ١٩٨٥.
- الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع ابي نواس :
الدكتور ساسين عساف، الطبعة الأولى : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢.
- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي :
الولي محمد، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي : الدار البيضاء، ١٩٩٠.
- الصورة الفنية في شعر ابي تمام :
الدكتور عبد القادر الرّبّاعي، الطبعة الأولى، جامعة اليرموك : اربد، ١٩٨٠.
- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث :
الدكتور نصرت عبد الرحمن، الطبعة الثانية، مكتبة الاقصى، عمان، ١٩٨٢.
- الصورة الفنية في شعر دُعبل الخزاعي :
الدكتور علي ابو زيد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١.
- الصورة الفنية في شعر زهير بن ابي سلمى :
الدكتور عبد القادر الرّبّاعي، الطبعة الأولى، دار العلوم، الرياض : ١٩٨٤.
- الصورة الفنية في الشعر السوداني :
حسن عباس، الهيئة العربية، القاهرة، ١٩٨٢.
- الصورة الفنية في شعر عرابة اليماني :
سلوم داود، وزارة التراث القومي، مستط، ١٩٨٢.
- الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري دراسة في اصولها وتطورها.
الدكتور علي البطل، الطبعة الأولى، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع (د.م)، ١٩٨٠.

- الصورة الفنية في النقد الشعري - دراسة في النظرية والتطبيق :
الدكتور عبد القادر الرّباعي، الطبعة الأولى، دار العلوم للطباعة والنشر :
الرياض، ١٩٨٤.
- عبقرية الباحثي :
عبد العزيز سيد الأهل، دار العلم : بيروت، ١٩٤٨.
- العرب والروم :
قازليف، تعريب الدكتور محمد عبد الهادي شعيرة، وراجعه الدكتور فؤاد
حسين علي، دار الفكر العربي، (د.ت).
- العروض والقافية : دراسة في التأسيس والاستدراك :
محمد العلمي، الطبعة الاولى دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٣.
- علم البديع :
الدكتور عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥.
- علم البيان :
الدكتور عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥.
- علم اللغة :
الدكتور محمود السعران، دار النهضة العربية بيروت، (د.ت).
- علم اللغة العربية :
الدكتور محمود فهمي حجازي، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٣.
- علم المعاني :
الدكتور عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥.
- الغابة والنصوص : كتابات نقدية :
طراد الكبيسي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٧.
- فلسفة الأدب والفن :
الدكتور كمال عيد، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٨٣.
- فن السيرة :
الدكتور احسان عباس، الطبعة الثانية، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٦.
- فن الشعر :
الدكتور احسان عباس، الطبعة الثانية، دار الثقافة : بيروت، آب ١٩٥٩.
- في الشعر العربي المعاصر :
الدكتور عبد الرحمن بدوي، الانجلو مصرية : القاهرة، ١٩٦٥.

- في الشعرية :

الدكتور كمال أبو ديب، الطبعة الأولى، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت،
١٩٨٧.

- في العروض والتأفية :

الدكتور يوسف بكار، الطبعة الثانية، دار المناهل، بيروت، ١٩٩٠.

- في النقد الحديث؛ دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية :

الدكتور نصرت عبد الرحمن، الطبعة الأولى، مكتبة الاقصى، عمان،
١٩٧٩.

قاموس المصطلحات العسكرية :

الفريق الركن محمد فتحي أمين، الطبعة الأولى، (د.ت).

- القصيدة العباسية؛ قضايا واتجاهات :

الدكتور عبد الله التطاوي، مكتبة غريب (د.م)، ١٩٨١.

- قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر :

الدكتور عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، (د.م)، ١٩٨٠.

- قضية الزمن في الشعر العربي؛ الشيب والمشيب :

الدكتورة فاطمة محجوب، دار المعارف، القاهرة، ايداع ١٩٨٠.

- القيان والغناء في العصر الجاهلي :

الدكتور ناصر الدين الأسد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨.

- الكاتب وعالمه :

تشارلس مورجان؛ تعريف الدكتور شكري عياد، سجل العرب، القاهرة،
١٩٦٤.

- لغة القرآن الكريم في جزء "عم" :

الدكتور محمود احمد ضحلة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،
١٩٨١.

- المجمل في فلسفة الشعر :

كروتشه؛ ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي، مصر، ١٩٤٧.

- المدخل الى علم النفس :

الدكتور عبد الرحمن عدس، ومحي الدين توقي، الطبعة الثانية، حقوق
الطبع محفوظة لدار جون وايلي (د.م)، ١٩٨٦.

ثالثاً: الدوريات

أبحاث اليرموك

- الصورة والرؤية عند زهير بن أبي سلمى: الدكتور عبد القادر الرّباعي، مجلد ١، عدد ١ و ٢، عام ١٩٨٣.
- المقارنة بين الشعر والتصوير: الدكتور قاسم محمد المومني مجلد ٢، عدد ١، عام ١٩٨٣.
- حركات الرّوي في الشعر العربي: الدكتور أبو فراس النطافى، مجلد ٢، عدد ١، ١٩٨٥.
- اليد وصورتها المجازية في البحث عن منهج لفهم الشعر: أديب نايف ذياب، مجلد ٦ عدد ١، عام ١٩٨٨.
- مدخل الى بنية القصيدة العربية قبل الاسلام: الدكتور محمد الجادر، مجلد ٦ عدد ٢، عام ١٩٨٨.
- في لغات اليمن: الدكتور ابراهيم السامرائي، مجلد ٦ عدد ٢، عام ١٩٩٢.

الأبحاث: الجامعة الاميركية، بيروت، السنة ٢٥، الاجزاء ١-٤ كانون أول ١٩٧٢
 "أبو العنيس محمد ابن اسحق الصيمري": محمد باقر علوان السنة ٢٦،
 (١٩٧٣-١٩٧٧).

الآداب:

"قيم جديدة في الشعر الحديث" ندوة شارك فيها كل من الدكتور خليل الحاوي، وصلاح عبد الصبور، وادار الندوة الدكتور احسان عباس. عدد ٢ شباط ١٩٧٠.

آفاق عربية: الاعظمية: بغداد: السنة الثانية عشرة: مجلة فكرية شهرية تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة،
 "الموسيقا والغناء في العصر العباسي" الدكتور نبيل شورة: العدد ٢، آذار ١٩٨٧.

الباحث: بيروت: السنة ٣٧، "في فلسفة الأدب الساخر" الدكتور عبدالله الشيتي،
 العدد ٣٩ تموز وايلول ١٩٨٥.
 "الزمن والموت في الشعر العربي الجديد" الدكتور محمد حمود، العدد ٣٩ تموز وايلول ١٩٨٥.

العربي :

"بحور الشعر واوزانه" : الدكتور ابراهيم أنيس العدد ١٥٤ تموز ١٩٦٧ .

فصول :

كتاب العروض : تحقيق ودراسة الدكتور سيد بحراوي، مجلد ٦، عدد ٢، يناير-فبراير-مارس، ١٩٨٦ .

الكاتب المصري :

في الفن "وقفه خالدة" : الدكتورة سهير قلماوي، مجلد ٥ عدد ١٩ أبريل ١٩٤٧ .

كلية الانسانيات والعلوم الاجتماعية :

جامعة قطر "طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة "الربيع للبحثري"، "دراسة نصية" : الاستاذ الدكتور عبد القادر أحمد الرباعي، عدد ١٥، سنة ١٩٩٢-١٩٩٣ م.

المجلة :

"الشعر العربي : غناؤه، انشاده، وزنه" الدكتور محمد مندور، العدد ٢٧ السنة الثالثة ١٩٥٩ .

"الصورة الشعرية عند سانت جون برس" الدكتور عبد الرحمن بدوي، عدد ٤٩ السنة الخامسة ١٩٦١ .

"دراسات نفسية في تذوق الشعر" الدكتور مصطفى سويف، عدد ٧٧ سنة ١٩٦٢ .

"صقر بني حمدان" الدكتور زكي المحاسني، عدد ٧٧ سنة ١٩٦٣ .

مجلة أفكار :

الأردن، عدد ١٤، أيلول ١٩٧١، "ليسنج" ونظريته في التفرقة بين الفنون" الدكتور محمود السمرة، عدد ١، أيلول ١٩٧١ .

مجلة مجمع اللغة العربية الأردني :

- في الأسماء المؤنثة السماعية، تقديم وتحقيق محمد وجيه تكريتي عدد ٣٥ السنة ١٢ تموز - كانون أول ١٩٨٨ .

- اشتقاق طيء، محمد عبد العزيز عبد الرحمن الفيصل الظاهري، عدد ٣٦ السنة ١٢ كانون الثاني - حزيران ١٩٨٩ .

المعرفة (السورية) :

"الجسد في القصيدة الجاهلية" خالد محيي الدين البرادعي عددان ٣١٤-٣١٥ آذار نيسان ١٩٨٩ .

- المعجم المفهرس لالفاظ القرآن الكريم :
محمد فؤاد عبد الباقي، دار الفكر، بيروت، ١٩٨١.
- المكان والزمان في العالم الكوني :
ديشيس .ب.ك.و. ترجمة ادهم السمان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٨.
- المكاييل والأوزان الاسلامية وما يعادلها في النظام المتري :
فالتر هنتس، عربه عن الألمانية الدكتور كامل العسلي، الجامعة الأردنية
البحث العلمي، عمان، الطبعة الثانية (د.ت).
- من أسرار اللغة :
الدكتور ابراهيم أنيس، الطبعة السادسة، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة،
١٩٧٨.
- الموسوعة العربية الميسرة :
محمد شفيق غربال وآخرون، بيروت، دار نهضة لبنان للطباعة والنشر،
١٩٨٦، مجلدان.
- الموسوعة العسكرية :
المقدم هيثم الايوبي وزملاؤه، المؤسسة العربية للدراسات والنشر : (د.م).
- موسيقى الشعر :
الدكتور ابراهيم أنيس، الطبعة الرابعة، دار القلم، بيروت، ١٩٧٢.
- موسيقى الشعر العربي :
الدكتور شكري عياد، الطبعة الأولى، دار المعرفة : (د.م)، ١٩٦٨.
- نظرية ايقاع الشعر العربي :
محمد العياش، المطبعة العصرية، تونس، (د.ت).
- نظرية الأدب :
رينيه ويليك واستن وارن، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى
لرعاية الفنون، دمشق، ١٩٧٢.
- النقد الأدبي الحديث :
الدكتور محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت).
- وصف البحر والنهر في الشعر العربي :
الدكتور حسين عطوان، الطبعة الأولى، دائرة الثقافة والفنون، عمان،
١٩٧٥.

البيان: مجلة فكرية شهرية تصدرها رابطة الادباء في الكويت،

"الحداثة والتراث: مدخل لدراسة البلاغية العربية - علم المعاني" الدكتور سعد أبو الرضا عدد ٢٦٩ آب ١٩٨٨.

الثقافة: دمشق،

"قراءة جديدة في شعر ابن الرومي" الدكتور عبد الحميد محمد جيدة، أيلول ١٩٧٩.

الثقافة العربية:

ليبيا مجلة شهرية :

- "ماهية الصورة الشعرية الجديدة وتداعي الحواس" : أحمد موسى، عدد ١٢ السنة السادسة. محرم وصفر كانون أول، ١٩٧٩.

- "التصوير الرمزي في الشعر" : الدكتور عدنان حسين قاسم، عدد ٢ السنة السابعة فبراير شباط ١٩٨٠.

- "التصوير الاستعاري في الشعر" : الدكتور عدنان حسين قاسم، عدد ٨، السنة السابعة أغسطس آب ١٩٨٠.

حوليات كلية الآداب: جامعة الكويت،

"المرآة والفلسفة: الرسالة التاسعة في الفلسفة" الدكتور محمود رجب، الحولية الثانية، ١٩٨١.

الدستور الثقافي:

التصيدة القصيرة في الشعر العربي الحديث: أ.د. احسان عباس مقالة نشرت في جريدة الدستور الثقافي الملحق عدد ٩١٨١ ص ٩، تاريخ ١٢/٣/١٩٩٢.

الرسالة: لأحمد حسن الزيات: القاهرة

"في النقد الألماني" "النقادة الكبير ليسنغ Lessing" خليل الهنداوي، عدد ٦٤، ١٩٣٤م.

رسالة الخليج العربي:

تربوية ثقافية فصلية تصدر في مكتب التربية العربي لدول الخليج العربي.

"اللغة والأذن" : الدكتور يحيى عبد الرؤوف جبر، العدد ٢٥ السنة الثانية ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م.

الطلیعة الأدبية: الجمهورية العراقية

تحليل قصيدة: "يا حسرة ما أكاد أحملها" علي جعفر العلاق، عدد ٨، السنة الأولى آب ١٩٨٥.

مؤتة للبحوث والدراسات : سلسلة العلوم الانسانية والاجتماعية

"الأرض في شعر عرار" الدكتور قاسم المومني. مجلد ٦ عدد أول، صفر ١٤١٢ آب ١٩٩١.

"جماليات المكان في شعر عرار" الدكتور تركي المفيض مجلد ٤، عدد ٢، كانون أول ١٩٨٩.

"الاقتباس والتضمين في شعر عرار" الدكتور موسى سامح ربابعة. مجلد ١٩ (أ) العدد الأول، ١٩٩٢.

رابعاً: "الرسائل الجامعية"

- ١ - "الطيف في شعر البحتري" : دراسة في الظاهرة واصولها: هاني توفيق اسعد نصر الله، رسالة ماجستير: جامعة اليرموك - اربد، ١٩٨٩ تحت رقم ١٣١٠.
- ٢ - "عائشة الباعونية شاعرة". حسن محمد علي ربابعة، رسالة ماجستير: جامعة اليرموك اربد، ١٩٨٩. تحت رقم ١٣٣٤.

ABSTRACT

"Imagery Art In Al-Buhturi's Poetry"

By
Hasan Rabab'ah

ph. D. Art - at the Faculty of Graduate studies
University of Jordan
March 1994

Super Vision:
full Prof. Abed AlKareem Khalifah

The thesis title is Imagery in Al- Buhturi's Poetry. It consists of a preface, prelude, three chapters, and a conclusion.

The Preface presents a rationale of the thesis and its contents. along with necessity of the study in the light of modern criticism.

The prelude explores. The imagery theory and the methodology of exploration, manipulation and manifesting imagery not only with the help rhetorical techniques, but also with language power. This applies , in my view of imagery in modern criticism, to studying dennotations and connotations of the imagery on the psychological and semantic level, in the lights of the subjective experience of the poet. Exploring imagery dimensions is held with the help of vast studies , inward text discourse dialectic, and essentiation of the dimensions of language structures in terms of sound, declinsion, grammar, rhetoric punctuation, and music.

The first chapter "Man's Imagery and its Dennotations in Al Buhturi's Poetry" consist of three parts:

Part I. Man as a warrior.

Part II. Man in his social world and civilization.

Par III. Man in his own world.

The first part explores man in his wars to suffocate turmoil especially in the Abbassid era, which the poet eyed, and wars with the Romans on the frontiers depicting the compat tactiques and attacks and defence states of war the study is aided with a map of the Bakry and jazri frontiers. The scholar himself editted a map of the Bakri frontiers.

The scholar studies thoroughly the war weapons and instruments, war tactiques, Positions of leaders as avant-guards in attacks and lingering behind in states of withdrawal. Means of communications with the use of pegeon and runners in mailing were studied as well as wars on land and sea . On Naval war Poems the scholar launched a very long and maticulous study staring its place and time.

٤٣٣٧.٢

In part II "Man in his Social World and Civilization" the scholar. Explored Woman's Image. He refuted the claims that Al-Buhturi's view of woman suffers blemishes and shortcomings of being only of sensual aspect and not of spiritual nature. The scholar scheduled the women's name's in Al- Buhturi's poetry al phapetically, and gave their denotationsas well. The scholar studied man and decoration. The poet paused to some length at sittings: sitting of wine , sittings of singing, and sittings of fun with gambling and tossing dice. He also paused at man's daily and public life in his feasts, viewing their social classes, and civilization he compared the civilization of Abbassid's to that of the Pharo's as well as, to that of Parsian's.

In part III "Man in his own world" , the scholar studied the poem and religions of christianity and judaism, and sects like Mezeecism. Then he studies man in his illness, psychologically physically, and mentally. He then stopped to study man in his conflict with time, dialectically, leading to death.

The second chapter: "The Imagery of Nature and its Denotations in his poetry". It consists of three parts: part I. "Animals Imagery and its Denotations": this includes animals of the land lions, horses, antelopes, dogs, camels, and animals of the sea like the whale, dolphin and fish.

He also used the sympolic dimension of the mythological Dragon in his poetry. As well, he used birds reptiles like snakes, and insects like ants.

The scholar's study included these in their denotation and in statistical tables.

Part II The Imagery of Earth and its Denotation in his poetry.

The scholar studies the denotations of Plants scheduling their numbers in tables.

The phenomenon of using flowers as gifts was a sign of an advanced civilization. Almutawakil used to make his bed of flowers and prohibited any one to use it. Al Buhturi mentions flowers used much in his poetry, as a compensation for his sense of inferiority, or as imitation to Al- Mutawakil.

The third part is the "Imagery of the Sky and its Denotation". He studied stars, and its phenomena making statistical tables. His reasons for the frequent imagery of stars in the Buhturi's poetry, is that astrology was widespread, for the stars are the mirrors of the Arabs in their travellings.

The third chapter is. "The Artistic Study in his Poetry".

It consists of three Parts: "The Sources of Imagery in his poetry". and most important of these, is the Holy Quran and Hadith. He studied it under the term Quotation. Other sources are poetry, Proverbs, and historical event. And these were studied under the term "inclusion"

And this was after assimilating and absorbing, and deepening their denotations.

The second Part is the "Tenors of Imagery in his poetry". Not only did the scholar study the imagery through the tenor such as simile, metonymy, and metaphor or the like, but also he extended his study, by giving examples, to the language power and its network in terms of sound, declination, syntax, music... etc.

In the third part he studied imagery and artistic structure in the Buhturite poem.

The scholar defined terms, and divided the Buhturite poetry into four kinds:

Unique, parts, and poems the scholar scheduled these items and terms, and studied its telology, and the critical works applied on.

He concentrated on three poems as examples of his high poetic ability in which he studied language power in essentializing the dimensions of the text, making out the power of musical artistic power of sound to manifest imagery in terms of the Psychological viewpoint.