المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم

جامعة القصيم

كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابها

الذات والآخر في شعر الطائيين أبي تمام والبحتري

دراسة موضوعاتية

Objective Study of Egoism and the other Points of View in the Poetry of both Ta'aeiyn Poets; Abu Tamam and Al Buhtory

رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على دكتوراه الفلسفة في الدراسات الأدبية

إعداد الطالب

بندر بن دبشي الشمري

الرقم الجامعي (٣٦٢١٠٠٣٠١)

إشراف

الدكتور: حمد عبدالعزيز السويلم

الأستاذ المشارك بقسم اللغة العربية وآدابها

١٤٤٢هـ/٢٠٢٠م

بسم الله الرحمن الرحيم

المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم

جامعة القصيم

كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابها

الذات والآخر في شعر الطائيين أبي تمام والبحتري

دراسة موضوعاتية

Objective Study of Egoism and the other Points of View in the Poetry of both Ta'aeiyn Poets; Abu Tamam and Al Buhtory

إعداد الطالب

بندر بن دبشي الشمري

الرقم الجامعي (٣٦٢١٠٠٣٠١)

تقرير اللجنة:

تمت الموافقة على قبول هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات درجة دكتوراه الفلسفة

في الدراسات الأدبية

لجنة المناقشة والحكم على الأطروحة

أعضاء اللجنة	الاسم	المرتبة العلمية	التخصص	التوقيع
المشرف الرئيس				
المناقش الداخلي				
المناقش الخارجي				

١٤٤٢هـ/٢٠٢١م

ملخص الدراسة

الذات والآخر في شعر الطائيين أبي تمام والبحتري دراسة موضوعاتية

يمثل مفهوم (الذات والآخر) إشكالية في مجال البحث الحديث لما يحمله من مفاهيم غامضة ودلالات متعددة لا يمكن الوقوف على مراميها بسهولة، ذلك أن حقلي الثقافة المنقول منها والمنقولة إليها متباينان ولكل منهما خصائصه الثقافية الخاصة .

على كثرة الدراسات النقدية واللغوية التي تعرضت لشعر الطائيين قديما وحديثا فإننا نعتقد إنه لم تشملهما دراسة موازنة مستخدمة منهجا جديدا لتخرج بنتائج مغايرة عن نتائج القدماء، من هنا جاءت هذه الدراسة تعتمد المنهج الموضوعاتي من منظور جاستون باشلار، القائم على تحديد العنصر المهيمن أو التيمة المتكررة، أو الموضوع الملح على وعي المبدع/الطائيين، ودراسة هذا الموضوع وفق رؤية نفسية واجتماعية مع تقدير القيمة الجمالية. ماثلة في أربعة عناصر وجودية هي: (الماء- الهواء- الأرض- النار).

من هنا تتناول هذه الدراسة صورتي الذات والآخر في شعر الطائيين وذلك من خلال رؤية منهجية متكاملة تكفل لها الشمول والدقة تعتمد على هذا المنهج وتمثل شعر الطائيين مادة هذه الدراسة ومحورها.

وقد جاءت الدراسة في ثلاثة فصول يسبقها مقدمة وتمهيد ويليها خاتمة تعرض أبرز النتائج التي توصلت إليها فضمت المقدمة دوافع اختيار الموضوع والدراسات السابقة والمنهج المتبع ثم خطة الدراسة.

أما التمهيد ويتناول مفهوم كل من الذات والآخر في اللغة والفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع وكذلك الأدب، ثم يتحدث عن الهوية وجدل الذات والآخر.

وجاء **الفصل الأول بعنوان صورة الذات في شعر الطائيين ويحتوي على ثلاثة مباحث:**

المبحث الأول: الذات المنكسرة وتناول أبرز صور انكسار الذات الشاعرة في مواقفها المتعددة، وأبرز أسباب ذلك الانكسار.

والمبحث الثاني: الذات المتفردة، وتناول أبرز حالات الذات التي تشعر فيها بتفردها عن الآخرين. أما **المبحث الثالث: فجاء بعنوان الذات المغتربة** ويتناول شعور الذات بالاغتراب في المواقف المختلفة كالذات المغتربة نفسيًا واجتماعيًا وزمانيًا ومكانيًا.

ثم جاء الفصل الثاني: وعنوانه صورة الآخر في شعر الطائيين وتضمن مبحثين، المبحث الأول: الروم ، وناقشت فيه صورة الروم من خلال النصوص في حالة السلم والحرب . ثم المبحث **الثاني: الفرس ، وتكلمت فيه عن** نظرة الذات الشاعرة تجاه الفرس، والنظرة إلى أطلالهم .

ثم الفصل الثالث: الذي جاء بعنوان التشكيل الفني بصورتي الذات والآخر في شعر الطائيين ويحتوي على أربعة مباحث:

المبحث الأول: البنية الصوتية

ويتناول أبرز الروابط الصوتية التي تؤثر على كل مستويات الأبنية الشعرية ويمتد أثرها إلى التأثير الدلالي، وذلك لأنها من البنى التي تميز الأعمال الشعرية

المبحث الثاني: البنية المعجمية

وعرضت فيه مفهوم البنية المعجمية لغةً واصطلاحا، والإشارة إلى أهم ما يميزها في شعر الطائيين.

المبحث الثالث: البنية التركيبية.

ويناقش ظاهرة التقديم والتأخير مبينًا أثر هذه الظاهرة في بنية التركيب من حيث تنوعها ووظائفها الدلالية التي تظهر قدرة الشاعر الإبداعية في تحقيق أغراضه الجمالية والدلالية.

المبحث الرابع: الصورة الفنية في شعر الطائيين

وعرضت فيه للصورة الفنية التي شكّلت صورة الذات والآخر في شعر الطائيين وعلاقاتها بالبني الصوتية والتركيبية والدلالية.

وأخيراً الخاتمة:– وفيها عرض الباحث لأهم النتائج التي توصل إليها من خلال الدراسة.

Abstract

The concept of (the self and the other) is problematic in the field of modern research because of its ambiguous concepts and multiple connotations whose objectives cannot be easily determined, as the fields of culture transferred from and transferred to it are different and each has its own cultural characteristics

And despite the large number of critical and linguistic studies that have been exposed to the poetry of the Tayyin in the past and in the present, we believe that they were not included in a balancing study that used a new approach to produce results different from the results of the ancients, hence this study adopts the thematic approach from Gaston Bachler's perspective, based on identifying the dominant element or the recurring theme, Or the urgent topic on the awareness of the creative/ Tayyin, and studying this topic according to a psychological and social vision with an appreciation of the aesthetic value. There are four existential elements: (water - air - earth - fire).

From here this study deals with the image of the self and the other in the poetry of the Tayyin, through an integrated methodological view that guarantees comprehensiveness and accuracy based on this approach. The poetry of the Tayyin is the material and focus of this study.

The study came in three chapters, preceded by an introduction and an introduction, followed by a conclusion, presenting the most prominent findings that it had reached. The introduction included the motives for choosing the topic, previous studies, the approach followed, and then the study plan.

As for the introduction, it deals with the concept of both the self and the other in language, philosophy, psychology, sociology, as well as literature, and then talks about identity and the controversy of the self and the other.

The first chapter is entitled Self-Image in the Poetry of Al-Tayyin and contains three sections:

The first topic: the broken self and deals with the most prominent pictures of the poetic self's brokenness in its multiple positions, and the most prominent reasons for that refraction.

The second topic: the unique self, and deals with the most prominent cases of the self in which it feels unique from others. As for the third topic: it came under the

title of the estranged self and deals with the self-feeling of alienation in different situations such as the estranged self psychologically, socially, temporally and spatially.

Then came the second chapter: it was titled The Image of the Other in the Poetry of the Tayyin, and it included two topics, the First Study: The Rum, in which the image of the Romans was discussed through texts in the case of peace and war. Then the second topic: the Persians, in which I talked about the poet's view of the Persians, and the perception of their ruins.

Then the third chapter: which came under the title of artistic formation in the image of the self and the other in the poetry of the Tayyin and contains four topics: The first topic: the phonological structure, and deals with the most prominent phonological connections that affect all levels of poetic structures and their impact extends to the semantic effect, because it is one of the structures that characterize the works. Poeticism, then the second topic: the lexical structure, in which the concept of the lexical structure was presented in language and idiom, and the reference to the most important characteristic of it in the poetry of the Tayyin. Then came the third topic: the structural structure.

It discusses the phenomenon of introduction and delay, indicating the effect of this phenomenon on the structure of the composition in terms of its diversity and semantic functions that show the poet's creative ability to achieve his aesthetic and semantic purposes.

Finally, the fourth topic: the technical image in the poetry of the Tayyin, in which it presented the artistic image that formed the image of the self and the other in the poetry of the Tayyin and its relations with the vocal, structural and semantic structures.

Finally, the conclusion: - In which the researcher presented the most important results that he reached through the study.

فهرس المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
ملخص الدراسة	أ
Abstract	ج
فهرس المحتويات	هـ
المقدمة	١
مادة البحث	٢
أهمية الموضوع ودوافع اختياره	٢
الدراسات السابقة	٣
منهج البحث	٤
خطة البحث	٥
تمهيد	٧
الفصل الأول: صورة الذات في شعر الطائيين	**٢١**
المبحث الأول: الذات المنكسرة	٢٢
المبحث الثاني: الذات المتفردة	٤٦
المبحث الثالث: الذات المغتربة	٦٥
الفصل الثاني: صورة الآخر في شعر الطائيين	**٨٥**
المبحث الأول: الروم	٨٧
المبحث الثاني: الفرس	١٠٧
الفصل الثالث: التشكيل الفني بصورتي الذات والآخر في شعر الطائيين	**١٢٦**
المبحث الأول: البنية الصوتية	١٢٧

الموضوع	رقم الصفحة
المبحث الثاني: البنية المعجمية	١٥٠
المبحث الثالث: البنية التركيبية	١٦٤
المبحث الرابع: الصورة الفنية في شعر الطائيين	١٨٢
الخاتمة	١٩٧
المصادر والمراجع	٢٠٠

المقدمة

يعد مفهوم (الذات والآخر) من المفاهيم ذات التعقيد والغموض التي لا يمكن سبر أغوارها بسهولة ويسر نظراً لتنوع دلالاتهما نتيجة استعمالهما في مجالات معرفية متعددة، الأمر الذي وصل بهما إلى حد أن يمثّل كل منهما مصطلحًا إشكاليًا ملتبس الدلالة، وترجع هذه الإشكالية إلى عدة أمور منها: الممارسات الثقافية الأكثر تواترًا وتنوعًا والتي تعملُ على نقل المصطلح من ثقافةٍ إلى أخرى دون أية مراعاة لخصائصِه التي اكتسبها من البيئة الثقافية الأصلية التي نشأَ وتشكَّل فيها، ودون مراعاة أيضاً لخصائص الثقافة التي استخدم فيها، والأمر الثاني يتعلق بمجموعة التحديات النظرية المختلفة في المجالات التي أُستعمل فيها مثل علم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة والتاريخ السياسي وتحليل الخطاب وخطاب الاستشراق وغير ذلك من مجالات المعرفة، مما يتطلب دراسة جلية ومعمقة لاستجلاء واستقصاء هذين المفهومين.

وعلى الرغم مما صاحب الطائيين من جهود القدامى كما نرى في " أخبار أبي تمام" و"أخبار البحتري" و"الموازنة بين الطائيين"، وجهود المحدثين المعاصرين التي توردها الدراسات البيلوجرافية المتخصصة، إلا أنه قلما نجد دراسة تتناول شعر الطائيين معاً في معالجة نقدية فنية موازِنة نابعة من تساؤل تحاول الدراسة أن تجيب عنه، يتمثل في جدلية الذات والآخر وعلاقتها بعمود الشعر العربي والتقاليد الشعرية الموروثة، بمعنى هل تؤثر مخالفة الشاعر لمبادئ عمود الشعر على هويته أم أن التمسك بمبادئ عمود الشعر هو تمسكٌ بتقاليد فنية بحتة؟.

هذا وقد تعددت الدراسات والمناهج النقدية التي تتعامل مع النص الأدبي للوقوف على عناصر الإبداع فيه، حيث ظهر المنهج البنيوي الذي يُعنى بدراسة بنية النص، وأصبح للأسلوب منهجٌ هو الآخر أُصطلح عليه بالأسلوبية، كما أن هناك المنهج السيميائي الذي يُعنى بتتبع ودراسة العلامات، وبما أن الموضوع من القضايا المتعلقة بالنص الأدبي؛ لأن كلّ نص يحمل موضوعا أو مجموعة من الموضوعات، فقد اقتضى البحث أن يُعالج مدونته وفق منهج علمي كغيره من المناهج التي تقوم على مختلف المسائل المتعلقة بالنص، ومن هنا فرض المنهج الموضوعاتي[1] نفسه كمنهج نقدي حديث يرتكز على تحليل العنصر الفكري المهيمن لدى المبدع أو ما يسمى بالتيمة Theme .

---

(١) حول جذور وآليات وإجراءات ومفهوم المنهج الموضوعاتي، انظر:

١- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي -نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.

٢- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعاتي- نظرية وتطبيق، دار شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط٢، ١٩٩٦م.

وتتأسس القراءة الموضوعاتية على أن العنصر المهيمن على النص والمتمثل في الموضوعات أو الصور التي يصفها المبدع إنما توجد لديه منذ بواكيره، وعلى القراءة الموضوعاتية التقاط هذه الموضوعات وتلك الصور من ينابيعها؛ للوقوف على الفعل البدئي في النص، والذي تكمن ماهيته في إعادة الصور إلى العنصر الأصلي الذي تنتمي إليه النصوص الإبداعية، والتي رآها جاستون باشلار ماثلة في أربعة عناصر وجودية هي: (الماء- الهواء- الأرض- النار)؛ لذا اختار الباحث المنهج الموضوعاتي من منظور باشلار باعتباره أحد رواد المنهج الموضوعاتي والأقرب إلى طبيعة الموضوع التي تتمحور حول ثنائية الذات والآخر في شعر الطائيين.

مادة البحث:

١- ديوان أبي تمام بشـــرح الخطيب التبريزي (أربعة مجلدات)، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصـــر، ط٤، ١٩٨٧م.

٢- ديوان البحتري (خمسة مجلدات)، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٣م.

أهمية الموضوع ودوافع اختياره:

١- صـــرف الباحثون جُلّ جهدهم لدراســـة حياة الطائيين، أو دراســـة شـــعرهما في ســـياق موضـــوعي يتحدث عن أغراضـهما، ولم يتطرق أحدٌ منهم إلى دراسة الذات والآخر في شعرهما، ولا شكّ أن شعر الطائيين في حاجة لمثل هذه الدراسة التي تلقي الضوء على روح النصوص الشعرية ودواخلها النفسية عندهما، وحضور الذات بكل صورها وعلاقتها بالآخر، كان ذلك يمثل ظاهرة تستحق الوقوف عندها ودراستها دراسة مستفيضة.

٢- إعادة قراءة إبداع الشاعرين، قراءة مبصرة تنأى عن المكوث في الجزئيات، وإنما تسبر أغوار تجربة الشاعرين، وتعيد اكتشاف دررهما الشعرية .

٣- عبد الكريم حسن: الموضوعية البنيوية – دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.

٤- حميد لحمداني: سحر الموضوع عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م.

٥- حميد لحمداني: التحليل العاملي الموضوعاتي، مجلة علامات في النقد الأدبي، جدة، ١٩٩٨م، ج٧، ع٢٧.

٦- فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، ط١، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.

٧- ميشيل كولو، النقد الموضوعاتي، ترجمة غسان بديع السيد، مجلة علامات في النقد الأدبي، جدة، ١٩٩٧م، ج٢٤.

٨- سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، دار بابل للطباعة والنشر، الرباط، ١٩٨٩م.

٣- العصر العباسي الذي ينتمي إليه الشاعران يُعد من أكثر العصور الأدبية أهمية وإثارة للجدل وانفتاحًا على ثقافة الشعوب الأخرى كالفرس والروم، مما يجعله ميدانًا خصبًا للدراسة النقدية.

٤- النظر في الأحكام النقدية التي أطلقها القدامى والمحدثون على شعر الطائيين وترشيدها من خلال المنهج الموضوعاتي، والوقوف على العناصر الفنية والإبداعية واللغوية لهما.

الدراسات السابقة:

إن موضوع الذات والآخر قد طرقه عدد من الباحثين بالدراسة والبحث، لكن تميزت هذه الدراسة بعقد مقارنة بين الذات والآخر في شعر الطائيين من منظور موضوعاتي، ومما يبرهن على صحة كلامنا أننا سوف نشرع في عرض هذه الدراسات الأخرى من خلال ذكر أبرز ما تضمنته ومن ثمّ بيان الاختلاف بينها وبين دراستنا الحالية، ومن بين هذه الدراسات:

١- "جدلية الذات والآخر في شعر سجون العصرين الأموي والعباسي (دراسة نفسية)"، رائد حميد مجيد البطاط، رسالة دكتوراه، كلية الآداب جامعة البصرة، ٢٠١١م، وعنيت هذه الدراسة بتصوير معاناة الذات الشاعرة داخل السجن من خلال قهر السلطة، والقلق من الموت داخل السجن، وكذلك الوحدة النفسية التي تؤدي إلى انفصال الذات عما حولها، ومحاولة تعويض ذلك عن طريق الميكانزيمات التعويضية أو الميكانزيمات الخداعية.

٢- "الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية"، عبد الواسع الحميري، رسالة دكتوراه، جامعة صنعاء، ١٩٩٦م، تناولت هذه الدراسة الذات العربية المبدعة ومدى تفاعلها في إنتاجية نص الحداثة الشعري، من خلال انفتاح الذات على العالم، وكذلك انفصامها عنه في الموقف الفلسفي والتاريخي وكذلك التجربة الدرامية.

٣- "الذات في دواوين شعراء المعلقات"، محمد خلف مهنى، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة المنيا، ٢٠١٠م، وقد تناولت هذه الدراسة الذات الشاعرة الجاهلية وتحديدا شعراء المعلقات من خلال الموقف النفسي لهذه الذات من حيث الاغتراب والجانب الروحاني، وكذلك الإحساس بالتفرد، وكذلك الموقف السياسي الذي يمثل العلاقات الخارجية للذات.

٤- "الذات الناقدة في النقد العربي القديم"، ظافر بن مشيب الكناني، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية جامعة الملك سعود، ١٤٣٠هـ، وتناولت هذه الدراسة الذات الناقدة فقط من خلال الوقوف على مفهومها لغويا وربط الذات الناقدة بمفهوم العمل، وكذلك الأيديولوجيا، وربطها كذلك بالأخلاق.

"الذات والآخر في روميات أبي فراس الحمداني"، نوال براك، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، ١٤٣٢هـ، وعنيت هذه الدراسة بتناول الذات الشاعرة عند أبي فراس الحمداني من خلال الذات الشخصية، والذات الأسرية والذات القومية في مقابل الآخر الزمان والآخر المكان والآخر الطلل من خلال أشعار الروميات التي أنشدها في السجن والأسر.

ومن خلال ما سبق فإن الدراسات السابقة وإن أفدنا منها إلا أنها تختلف وطبيعة الدراسة الحالية التي تهدف إلى تناول صورتي الذات والآخر في شعر أبي تمام والبحتري، واستجلاء مدى أثر الآخر في الذات وطبيعة المواجهة الشعورية واللاشعورية التي تعبر عن ردة فعلها تجاه الآخر، من خلال المنهج الموضوعاتي لما يتميز به من موضوعية في التعامل مع النص الشعري بكل مستوياته الصوتية والدلالية والتركيبية والتصويرية مما يجعل التحليل منطقيا وموضوعياً.

منهج البحث:

تتناول هذه الدراسة صورتي الذات والآخر في شعر الطائيين من خلال رؤية منهجية متكاملة تكفل لها الشمول والدقة تعتمد على المنهج الموضوعاتي من منظور جاستون باشلار، القائم على تحديد العنصر المهيمن أو التيمة المتكررة، أو الموضوع الملح على وعي المبدع/الطائيين، ودراسة هذا الموضوع وفق رؤية نفسية واجتماعية مع تقدير القيمة الجمالية.

خطة البحث:

وبناءً على ما سبق سوف تتضمن الدراسة ثلاثة فصول يسبقها مقدمة وتمهيد ويليها خاتمة تضم أبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة على النحو التالي:-

مقدمة: وتضم دوافع اختيار الموضوع والدراسات السابقة والمنهج المتبع ثم خطة الدراسة.

تمهيد: ويتناول مفهوم كل من الذات والآخر في اللغة والفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع وكذلك الأدب، ثم يتحدث عن الهوية وجدل الذات والآخر.

الفصل الأول:- صورة الذات في شعر الطائيين ويحتوي على ثلاثة مباحث:

١- المبحث الأول: الذات المنكسرة

ويتناول أبرز صور انكسار الذات الشاعرة في مواقفها المتعددة، وأبرز أسباب ذلك الانكسار.

٢- المبحث الثاني: الذات المتفردة

ويتناول أبرز حالات الذات التي تشعر فيها بتفردها عن الآخرين.

٣- المبحث الثالث: الذات المغتربة

ويتناول شعور الذات بالاغتراب في المواقف المختلفة كالذات المغتربة نفسيًا واجتماعيًا وزمانيًا ومكانيًا.

الفصل الثاني: صورة الآخر في شعر الطائيين ويحتوي على مبحثين:

١- المبحث الأول: الروم

ويتحدث عن الروم من خلال النصوص في حالة السلم حين تقدم الوفود فتنبهر بالخليفة العربي والحضارة الإسلامية، وحالة الحرب حين تدور رحى الجهاد والتي تُظهر شجاعة المقاتل العربي في مقابل المقاتل الرومي.

٢- المبحث الثاني: الفرس

ويتحدث عن نظرة الذات الشاعرة تجاه الفرس، والنظرة إلى أطلالهم من أجل استخلاص العبرة والعظة وتأمل أحوال الأمم السابقة.

الفصل الثالث:– التشكيل الفني بصورتي الذات والآخر في شعر الطائيين ويحتوي على أربعة مباحث:

١– المبحث الأول: البنية الصوتية

ويتناول أبرز الروابط الصوتية التي تؤثر على كل مستويات الأبنية الشعرية على اعتبار أن البنية الصوتية لا تتوقف عند حد التأثير الإيقاعي بل يمتد أثرها إلى التأثير الدلالي، وذلك لأنها من البنى التي تميز الأعمال الشعرية حيث تمنح الفن الشعري كثيراً من الخصائص الجمالية والإيحاءات الإيقاعية، ومن هذه الظواهر الصوتية التكرار وما يندرج تحته من تشكيلات صوتية متنوعة والتي من شأنها أن تحدث إيقاعات متناغمة.

٢– المبحث الثاني: البنية المعجمية

يتناول هذا المبحث مفهوم البنية المعجمية لغةً واصطلاحا، والإشارة إلى أهم ما يميزها في شعر الطائيين، مثل سهولة الألفاظ وجزالتها والرمز، متمثلا في شعر المدح والفخر، والوصف (الأنا)، وموضوع الحرب؛ النصر والهزيمة (الآخر).

٣– المبحث الثالث: البنية التركيبية

ويتناول ظاهرة التقديم والتأخير الذي يمثل واحداً من أبرز مظاهر العدول في التركيب اللغوي، مبينًا أثر هذه الظاهرة في بنية التركيب من حيث تنوعها ووظائفها الدلالية التي تظهر قدرة الشاعر الإبداعية في تحقيق أغراضه الجمالية والدلالية، وكذلك يتناول ظاهرة الحذف وصوره ومواضعه المختلفة في شعر الطائيين وهو من أهم الظواهر التركيبية في الكلام وأكثرها شيوعاً فيه، ويكثر استخدامه وتتنوع ومظاهره من جملة إلى أخرى في النص الواحد.

٤– المبحث الرابع: الصورة الفنية في شعر الطائيين

وسيعرض للصورة الفنية التي شكّلت صورة الذات والآخر في شعر الطائيين وعلاقاتها بالبني الصوتية والتركيبية والدلالية، وذلك على اعتبار أن كل مستويات الخطاب تتلاحم مع بعضها البعض بغية تكامل الشكل الفني، وتتناول الدراسة الصورة الفنية من خلال تشكلها عبر الصور البلاغية من استعارة وتشبيه وكناية.

وأخيرا الخاتمة:– وفيها يعرض الباحث لأهم النتائج التي توصل إليها من خلال الدراسة.

تمهيد

تحاول الدراســـة جاهدة أن تتناول المفاهيم المتعددة التي دارت حول مفهوم كل من الذات والآخر في بعض العلوم كاللغة، والفلسـفة، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وكذلك الأدب، وتتناول الحديث عن الهوية وعلاقتها بجدلية الذات والآخر، ومدى ارتباط كل منهما بغيره.

[١] الذات والآخر في اللغة:

عند الوقوف على المعنى اللغوي للفظة الذات وجد الباحث تعدد المعاني التي تشـــير إليها هذه الكلمة، وإن كان قد تقارب معناها في عديد من المعاجم والكتب التي تم الاطلاع عليها، ففي لســـان العرب لابن منظور جاءت بمعنى صـاحب، أو لبيان الحالة؛ كقوله "وأصـلحوا ذات بينكُم"[١]. ويقصـد ابن منظور هنا أنها تشـير إلى صـاحب الشـيء، وذلك بعدما جاءت مؤنثًا من (ذو)، وأنها كذلك تشير إلى الحالة التي عليها الإنسان كما ورد في القرآن الكريم.

وجات الكلمة بالمعنى نفســـه في القاموس المحيط " ذو: معناها صـــاحب صـــيغت ليتوصـــل بها إلى الوصـــف بالأجناس، ج: ذوون، وهي ذات، وهما ذاتان، ج ذوات، وذات بينكم، أي: حقيقة وصـــلكم، أو ذات البين: الحال التي يجتمع بها المسلمون، وهذا ذو زيد، أي: هذا صاحب هذا الاسم"[٢].

أما الجرجاني فقد رأى بأنها تدل على عين الشخص ونفسه؛ فيقول: " الذاتي لكل شيء ما يخصه ويميزه عن جميع ما عداه، وقيل: ذات الشيء نفسه وعينه، وهو لا يخلو من العرض، والفرق بين الذات والشخص، أن الذات أعم من الشـــخص؛ لأن الذات تطلق على الجســـم وغيره، والشـــخص لا يطلق إلا على الجســـم"[٣]، وربط الجرجاني هنا بين الشيء وصاحبه من حيث خصوصيته، وانتماؤه إليه، وكذلك صفته التي تلازمه، فيتميز بها.

---

(١) ابن منظور، محمدبن مكرم بن علي ابن منظور الأنصاري الخزرجي(ت ٦٣٠ هـ): لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، (ب: ت، ط)، ج٣، باب الذال، مادة (ذا)، ص١٤٧٦- ١٤٧٧.

(٢) الفيروزابادي، مجد الدين محمد بن يعقوب (ت ٨١٧هـ): القاموس المحيط، تحقيق: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط٨، ٢٠٠٥م، مادة (ذا)، ص١٣٥١.

(٣) الجرجاني، علي بن محمد الشريف (ت٨١٦هـ): معجم التعريفات، تحقيق ودراسة: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، (ب ت ط) باب الذال مع الألف، ص٩٣.

وإن كان الجرجاني في تعريفه السابق استطاع أن يفرق بين الذات والشخص بشكل كبير، إلا أنه خلط بين معنى كل من النفس والعين والذات؛ لأن لكل مصطلح مفهومه ومعناه المستقل، الذي يختلف به عن غيره، وسوف نفصل القول فيها لاحقًا، وجاء مفهوم هذا المصطلح في المعجم الوسيط متقارب إلى حد كبير مع ما جاء لدى الجرجاني ف"ذات مؤنث(ذو) بمعنى: صاحب، وذات الشيء: حقيقته، وخاصته، والذات: النفس والشيء"(١).

ومفهوم الذات لغويًا قد ارتبط ببعض المصطلحات الأخرى التي هي تتقارب معه بدرجة كبيرة وتتداخل معه حتى إن الدارس لا يستطيع التفرقة بينهما بيسر وسهولة، ومن هذه المصطلحات: الأنا، والنفس، والشخصية، والجوهر، والفرد، والذاتي، والذاتية، وكذلك الماهية.

أما عن مفهوم الأنا والعلاقة بينه وبين الذات، فالأنا هي إحدى مكونات الجهاز النفسي لدى فرويد الذي يتكون من الهو والأنا والأنا الأعلى، وإن كان الهو لدى فرويد يعني الغرائز المكبوتة، وكل ما هو موروث داخل الإنسان، وإن كان يعني بالأنا الأعلى الضمير في أبسط تشبيه له، والذي يحمل الهو والأنا عن الكف عما يخالف تقاليد المجتمع وأعرافه، فإن الأنا "هو ذلك القسم من الهو الذي تعدل نتيجة تأثير العالم الخارجي فيه تأثيرًا مباشرًا، ويقوم بنقل تأثير العالم الخارجي إلى الهو، وما فيه من نزعات، ويحاول أن يضع مبدأ الواقع محل مبدأ اللذة الذي يسيطر على الهو، ويلعب الإدراك الحسي في الأنا نفس الدور الذي تلعبه الغريزة في الهو" (٢).

ومن خلال حديث فرويد عن مكونات الجهاز النفسي، نجد أنه يشير إشارة ضمنية إلى الذات من خلال الهو والأنا والأنا الأعلى، فكل منهم يشير إلى الذات مع اختلاف طبيعة كل منهم.

والذات هي مرحلة تأتي بعد الأنا، تأتي عندما تشعر الأنا بوجودها، وإذا كانت الذات شيئًا افتراضيًا عند علماء النفس، لا يمكن رؤيته، فالأنا هي ذلك الجزء المادي للذات حسب آراء يونغ؛ "إن الأنا هي محتوى الذات الوحيد الذي تستطيع معرفته" (٣). ونحن نستطيع أن نكون على معرفة بالأنا؛ لأنها الجزء المادي، أو الصورة المادية التي نطلقها على الذات التي هي شيء لا عقلي خارج عن إرادتنا، لا يمكن لنا وصفه، أو معرفته.

---

(١) د.شوقي ضيف وآخرون: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، (ب ت) باب الذال، ص٣٠٧.

(٢) سيجموند فرويد: الأنا والهو، ترجمة : محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، مصر، ط٤، ١٩٨٢م، ص٤١.

(٣) كارل جوستاف يونج: جدلية الأنا واللاوعي، ترجمة: نبيل محسن، دار الحوار، سوريا، ط١، ١٩٩٧م، ص١٩٥.

أما إذا تطرقنا إلى التفرقة بين الذات والنفس، فسنجد كذلك اختلافا وحدودًا بين المفهومين، وإن اتفقتا في الحقل الدلالي نفسه، " فالنفس تدل على تطابق المعنى للشخص، وتماثل الصفة عليه لا غيره، بينما تشير الذات إلى صفة الشخص بشكل عام، فالنفس فيها من الاختصاص والقصر أكثر من الذات" (١).

أما مصطلح الشخصية، فهو مصطلح ظهر بصورة كبيرة عند علماء النفس والاجتماع، ويعني لديهم "جملة من الخصائص الجسمية والوجدانية والنزوعية والعقلية، التي تحدد هوية الفرد، وتميزه عن غيره"(٢). فالشخصية تفيد قصر سمات الشخص المتنوعة على نفسه دون غيره، ولذلك فهي وصف يُطلق على الفرد عندما تميزه خصائص وسمات بعينها، فنقول شخصية قوية، وشخصية سلبية... إلخ، ولا نطلق ذلك على الذات، لأنها شيء افتراضي داخل كيان الفرد، لا يمكن تمييزها أو وصفها.

وعند ملاحظة العلاقة بين الذات والجوهر نجد أن اللفظ الأخير يعني الشيء المتفرد المستقل الملاحظ في نفسه، فهو "ماهية إذا وجدت في الأعيان كانت، لا في موضوع"(٣). فتحديد الجوهر يكون في الشيء المادي، ويكون مستقلاً، فهو الموجود القائم بنفسه، ولا يفتقر إلى غيره حديثًا كان أو قديمًا، ويقابله العَرَض، وهو ما يتغير أو يزول، بينما الجوهر يظل كما هو، فالجسم جوهر يقوم بذاته، واللون عرض لا قيام له بذاته"(٤). إذًا، فالجوهر إشارة إلى الذات في صورتها المادية المستقلة، فنحن نطلق كلمة الجوهر على ذلك الجسم القائم بنفسه، والذي يحوي الذات التي تظهر من خلال خصائص هذا الجوهر وسماته.

وتظهر الحدود كذلك في العلاقة بين الذات والفرد؛ فاللفظ الأخير إشارة إلى كيان مادي ملموس، له سمات وصفات خاصة تشير إليه، وهو يعبر عن الإشارة إلى نفس الجنس، فهو "يدل بذاته على التميز والخصوصية، التي تكون بالقياس إلى اختلاف الهيئة والاسم والتركيب المتفرد عما يوجد لدى الآخرين"(٥). فالفرد كيان مستقل بنفسه مختلف في صفاته عن الآخرين، وتعبر الذات من منطلق هذا المفهوم عن مجموعة سمات ذلك الفرد، أو "كل منظم يعبر عنه

---

(١) د. عزت قرني: الذات ونظرية الفعل، بناء الفلسفة الجديدة، دار قباء للنشر، القاهرة، ٢٠٠١م، ص١٩.

(٢) جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م، ج١، ص٤١٣.

(٣) الجرجاني: معجم التعريفات، مرجع سابق، ص٧١.

(٤) أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٢م، ص٤١٣.

(٥) عزت قرني: الذات ونظرية الفعل، مرجع سابق، ص ٣٣.

الشخص باستخدام ضمائر المتكلم، وما يمر به الفرد من خبرات"[١]، فالذات مرحلة تتكون بعد تكوّن الفرد؛ حيث يشعر الإنسان بعد تفرده وبعد اكتسابه الخبرات الحياتية المختلفة أن لديه ذاتًا داخلية تعبر عنه.

ويقترب من مفهوم الفرد ذلك المصطلح الذي يعرف بالذاتي أو الذاتية، والذي يعبر عن شعور الذات بوجودها، وكذلك تحققها الفعلي فهو أيضًا يدل على التميز والتفرد؛ فالذاتي "هو ما يخص الشيء دون غيره"[٢]. وينتسب إليه منفردًا به عن أي شيء آخر، وينتج عن هذا أن الذات غير الذاتية، فالكلمة الأولى تدل على الكيان نفسه، بينما الثانية تدل على شعور الذات بنفسها، ومن حيث تفردها بخاصة، أو على ذلك الشعور من حيث بلوغه درجة من القوة عالية"[٣]. فالذاتية تدل على قوة التميز للذات في سمة تنسب إليها، ويرجع مقياس الحكم على هذه السمة إلى الفرد نفسه، ومنها ظهر ما يسمى بالاتجاه الذاتي في الدراسات الأدبية والنقدية، وهو ذلك الإبداع الذي تظهر فيه سمات الفرد الخاصة؛ "فالاتجاه الذاتي عمومًا هو كل ميل إلى اعتبار أحكام الإنسان مبنية على ميوله الفردية وذوقه الخاص"[٤]. إذًا، فالذاتية سمة أو وصف للذات يعكس ميولها وتحققها.

بقي لنا أخيراً أن نوضح الفرق بين الذات والهوية، فالهوية تعني ما للفرد من مظاهر عامة، يشترك فيها مع الآخرين، وهي ذلك المخزون الفكري والحضاري والثقافي الذي تكتسبه الذات عبر احتكاكها بالمجتمع الذي تنشأ فيه، فالهوية "هي ما يصمد من الإنسان عبر الزمن؛ إذ تلازمه مكونة شخصيته، ومحددة معالمها بشكل ثابت؛ مما يمنح إبداعه طابعًا خاصًا فلا يكن مسخًا للآخرين، لهذا تعد شرطًا ملازمًا للفرد"[٥]. وهي بذلك ليست بشيء يتكون من داخله كالذات، ولكنها شيء تكسبه إياه العادات والثقافة والموروث، فيصبح ذا هوية خاصة، ولذلك فالهوية تعبير عن الذات في مقارنتها بخصائص ثقافة ومجتمع آخر على عكس الفرد أو الشخص؛ حيث تتم المقارنة على مستوى الأشخاص أنفسهم.

---

(١) حسن شحاتة: الذات والآخر في الشرق والغرب، صور ودلالات وإشكاليات، دار العالم العربي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م، ص٢٤.

(٢) جميل صليبا: المعجم الفلسفي، مرجع سابق، ج١، ص٥٨٢.

(٣) عزت قرني: الذات ونظرية الفعل، مرجع سابق، ص٢١.

(٤) مجدي وهبة،كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، باب الذال، ص١٧٢.

(٥) ماجدة حمود: إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية)، عالم المعرفة، القاهرة، ٢٠١٣م، ص ١٤.

ومن خلال التعريفات اللغوية السابقة لمفهوم الذات ومقارنتها بالمصطلحات الأخرى، التي تشابهت وتداخلت معها إلى حد كبير، فإن جميع التعريفات السابقة حصرت الذات في مدلولها اللغوي على بعض الدلالات، فقد تأتي بمعنى صاحب الشيء، أو سمة صاحب الشيء، أو تمييزه كذلك، ولم تخرج عن هذه المعاني الثلاثة، أما في مقارنتها بالمفاهيم المختلفة، فقد مثلت الذات ذلك الجزء الواعي داخل الإنسان، وهو كيان افتراضي لا يمكن ملاحظته أو معاينته إلا من خلال سمات وانفعالات وتعبيرات الشخص المختلفة، وهي كيان أعم من الجسد ومن الروح.

وإذا كان مفهوم الذات فيه من الغموض الشيء الكثير، فإن مفهوم الآخر لغويًا جاء محددًا واضحًا، فلم يخرج الآخر في اللغة عن دلالة الغيرية والمقابلة، ولكن قبل تحديد ماهية الآخر ينبغي إدراك التلازم الوجودي بين كل من(الذات) و(الآخر)، فإن وجود أي منهما يعني- بالضرورة- وجود الآخر"[١]، وعرفّ الآخر في لسان العرب بقوله: "والآخر بالفتح: أحد الشيئين، وهو اسم على وزن أفعل، والأنثى أخرى، إلا أن فيه معنى الصفة؛ لأن أفعل من كذا لا يكون إلا في الصفة، والآخر بمعنى غير، كقولك :رجل آخر، وثوب آخر" [٢]، فالدلالة التي يشير إليها مفهوم الآخر هي المقابلة والغيرية، ولكنه لم يشر إلى الغيرية، التي تعني الاختلاف بمعنى غير ذات الجنس، وغير ذات الصفة، فاعتبر أن الآخر هو المختلف عن الشيء من جنسه ونوعه، فما يقابلني هو الآخر؛ لأنه لا يكون أبدًا أنا، وهو ما يعبر عن قوله (أحد الشيئين).

وكذلك يُعرف الآخر بأنه الغير، والغيرية لا تكون في ذات الشيء، ولكن بما يقابل الشيء، وفي المعنى نفسه جاء تعريف الآخر في مختار الصحاح: "والآخر بفتح الخاء :أحد الشيئين، وهو اسم على أفعل، والأنثى أخرى"[٣].

ويأتي الآخر بمعنى المغايرة، ولكن مع اختلاف الصفة أو الجنس : "ومدلول الآخر في اللغة خاص بجنس ما تقدمه، لو قلت جاءني رجل وآخر معه، لم يكن الآخر إلا من جنس ما قلته، بخلاف غير، فإنها تقع على المغايرة

---

(١) عمرو عبد العلي علام : الأنا والآخر، الشخصية العربية والإسرائيلية في الفكر الإسرائيلي المعاصر (رسالة)، دار العلوم للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥، ص١١.

(٢) ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، باب الهمزة، مادة (أخر)، ص ٣٨.

(٣) الإمام محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، إخراج: دائرة المعاجم، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٦م، باب الهمزة، مادة (أ خ ر)، ص٤.

مطلقًا في جنس أو صفة"[١]. فأحد الشيئين لابد أن يشتركا في الصفة أو الجنس، بينما غير تدل على الاختلاف أكان ذلك في الصفة أو الجنس.

وللآخر أنماط متعددة يقتضيها الموقف، والعلاقات التي ينشؤها النص الأدبي، فإنه "قد يكون أحد الأفراد، وقد يكون جماعة من الجماعات، أو أمة من الأمم، وقد يكون قريبًا، وقد يكون بعيدًا، وقد يكون صديقًا، وقد يكون عدوًا"[٢]، وهذا الآخر ليس واقعيًا دائمًا بل "هو ما رسمته الأنا، فهو ليس الذي يتحرك في الواقع، بل هو الصورة المتخيلة لدى الشاعر، والتي يحاول أن يعكسها في خطابه"[٣].

[٢] الذات والآخر في الفلسفة

عند محاولة الكشف عن المعنى الاصطلاحي لمفهوم كل من الذات والآخر، فإن هناك كمًّا هائلاً من التعريفات والمفاهيم المتعددة في مجال الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع، وكذلك في مجال الأدب والدراسات الأدبية.

ولعل بداية الاهتمام بهذا المصطلح (الذات) لم يكن وليد علم النفس في العصر الحديث، بل ظهر قديمًا في مجال الفلسفة، فقد ظهر الاهتمام بمصطلح الذات منذ القدم لما قبل الميلاد، واستخدمه الفلاسفة للتعبير عن تلك الإرادة الخفية التي هي فوق إرادتنا، والتي عبر عنها سقراط بالروح أثناء حديثه عنها، فمنذ محاولة الإنسان الوعي بنفسه، ومعرفة العالم من حوله وبالأخص ذلك العالم الروحي الغيبي الذي دائمًا ما انشغل به ظهر الاهتمام بالتفكير في الذات الإنسانية وأحوالها.

ثم ظهر المصطلح عند المسلمين القدماء ليعبر عن الذات الإلهية أو الروح العليا خلال النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة"[٤]، أما في العصر الحديث، فقد تبلور مفهوم الذات في مقولة ديكارت (أنا أفكر، إذن أنا موجود)؛ حيث عُدت هذه المقولة هي البداية الأولى التي حددت مفهوم الذات في العصر الحديث في مجال الفلسفة، والتي ربطت بين المعرفة والفكر، وبين حتمية تحقيق الذات، فديكارت يقصد من هذه المقولة أن الذات كيان موجود قائم،

(١) المعلم بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٧م، باب الهمزة، مادة (أخر).
(٢) شاكر عبد الحميد: الذات والآخر في عملية الإبداع، مجلة سطور (مجلة شهرية)، العدد الأول، ١٩٩٦، ص٦٣.
(٣) صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر في اللغة السردية)، المركز الثقافي، المغرب، ط،٢٠٠٣ ، ص١٠.
(٤) عزت قرني : الذات ونظرية الفعل، مرجع سابق، ص١٧.

ولذلك فإن لها استقلالية تعبر بها عن تفكيرها، ولم يقصد المعنى الآخر أن التفكير هو ما يؤدي إلى الوجود، وهو المعنى المباشر للمقولة، لأن الذات وجود قائم بنفسه مستقل.

وقد رأى الفلاسفة أن الذات شيء ثابت لا يتغير، ولا يمكن تغييره، "فالذات ما يقوم بنفسه، ويقابله العرض، بمعنى ما لا يقوم بنفسه، والذات يطلق على باطن الشيء وحقيقته، والعرض لا يطلق إلا على التبدلات الظاهرة على سطح الشيء، والذات ثابتة، والأعراض متبدلة"(١). فالذات في الفلسفة ما يناظر مفهوم الجوهر بمعنى الموجود القائم بنفسه والحامل لصفاته، على عكس العرض، وهي بهذا تتمتع بالاستقلال والتفرد.

وتنظر الفلسفة إلى الذات على أنها كيان منظم، يتحكم في حياته ووجوده ورغباته من أجل تحقيق ذاته، وهذه الذات كيان جوهري غير موضوعي قائم بنفسه، ومستقل تمام الاستقلال عن كل ما هو موضوعي، فهي كل ما يقابل الموضوع، كما أنه لا يوجد موضوع دون ذات حسب رأي "جاستون باشلار"(٢)، إذن هناك موضوع وذات واعية، وحلم ينشأ بتأثير التقاء الذات بالموضوع، وهكذا يكون الشاعر ذاتيا وموضوعيًّا في آن واحد.

أما مفهوم الآخر في الفلسفة، فقد تبلورت أهمية المصطلح في كونه الفاعل الرئيس في تكوين الذات، فمن خلاله تُحدد هوية الذات، وتظهر سماتها، وكما يرى (سارتر) "أن وعي الذات الوجودي يتأسس تحت تحديق الآخر"(٣).

[٣] الذات والآخر في علم النفس:

تنوعت الدراسات وتعددت حول الذات والآخر في مجال علم النفس، واهتمت الدراسات بالذات من الناحية التطبيقية والنظرية في هذا المجال بشكل كبير، والذات عند علماء النفس تعنى ذلك الكيان الذي يتمثل في شخصية الفرد، وميوله، وأهوائه، وعاداته، والذي يظهر من خلال رد فعل الآخرين المحيطين بذلك الشخص، وقد حدد الدكتور عزت قرني أبرز وأهم السمات التي وضعها علماء النفس عن الذات؛ حيث يقول: "لو أردنا تعريفًا يجمع أهم خصائص الذات، فلعله أن يكون هو أن الذات هي الكيان الأولي البسيط، والقوة العليا المركزية عند الفرد الإنساني

(١) جميل صليبا: المعجم الفلسفي، مرجع سابق، ص٥٧٩.

(٢) محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص٨٤.

(٣) ميجان الرويني، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ٢٠٠٢م، ص ٢١- ٢٢.

المعين، والجهاز الموحد لكل قوى الذهن، وحامل سائر الأنشطة الواعية، وصاحب القرار والمشيئة، والقائم على التخطيط والفعل، ومتحمل المسئولية"[١].

فمن خلال هذا التعريف نرى أن الذات هي المحرك الرئيس لكل أفعال الفرد، ولكل العمليات الإدراكية بداخله.

ويعد سيجموند فرويد من أبرز علماء النفس الذين درسوا الذات واهتموا بها، فقد تحدث عن الجهاز النفسي للإنسان[٢]. ووجد أن الذات هي التي توفق وتنظم العلاقة بين الهو والأنا والأنا الأعلى، وقد بين لنا في كتابه (الأنا والهو) كيف تنمو هذه الذات، وكيف تتكون، وقد أشار ضمنيًا في كلامه أن كلاً منها يشير إلى الذات، وان اختلفت في طبيعتها.

أما الآخر، فقد شغل حيزا كذلك من اهتمامات علماء النفس، وقد أتى بمفهوم كل ما هو مغاير للذات في أفعالها وصفاتها، فكل ما يختلف عنيّ ويغايرني فهو آخر، سواء أكانت هذه المغايرة سمات نفسية أم اجتماعية أم فكرية.

ويرى علماء النفس أن الذات تتكون بتكون صورة الآخر لديها، فيذكر وليم جيمس "أن الإنسان من الذوات بقدر عدد الذين يعرفونه من الناس، فله ذات معينة لزوجته، وذات أخرى لأولاده، وذات ثالثة لزميله في العمل، وذات رابعة لربه" [٣]. فالإنسان بقدر ما تتكون نظرته إلى الآخر، بقدر ما تتكون ذاته، والتي تختلف بالتبعية طبقا لهذا الآخر، وكذلك العكس.

وقد تشعر الذات بالخطر تجاه الآخر إذا كانت العلاقة بينهما قائمة على التشويه والتهديد، بينما تشعر الذات دائمًا بالراحة والطمأنينة إذا توافقت مع ذلك الآخر؛ لأن تشكيل صورة الآخر تمر عبر الذات المكونة لهذه الصورة، والشعور بالآخر يسمح لنا بالمتوقع داخل ذواتنا.

لذلك اهتم علم النفس بالآخر؛ لأنه يؤثر في سلوك الإنسان وشخصيته بطريق مباشر أو غير مباشر، بل هو عامل رئيس في تحقيق ذاته؛ حيث "يتأثر سلوك الفرد تجاه الآخرين بالانطباع الذي يتكون عنه استنادًا إلى طريقة

---

(١) عزت قرني: الذات ونظرية الفعل، مرجع سابق، ص٣٣.

(٢) سيجموند فرويد: الأنا والهو، مرجع سابق، ص٣٣-٤٦.

(٣) قحطان أحمد الظاهر: مفهوم الذات بين النظرية والتطبيق، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٤م، ص ١٧.

الإدراك، وكيفية التعامل مع المكون الثقافي والاجتماعي لهذا الأخر؛ حيث ينبثق من هذا الإدراك والتعامل تفاعل متبادل بين الأنا الفردية أو الجماعية والآخر، تتفاوت درجة إيجابية هذا التفاعل وسلبيته بتباين هذا الإدراك"[1]. فتشكيل صورة الآخر تمر عبر الذات المكونة لها، وذلك عن طريق تأثر الفرد بذلك الآخر، وتحمل هذه الصورة مجموعة من المكونات الفكرية والثقافية والحضارية والاجتماعية والسياسية المختلفة عن مكونات تلك الذات بكل ما تحمله من رؤى مختلفة.

والخلاصة أن علم النفس من أبرز العلوم التي تناولت بالدراسة كلاً من الذات والآخر، وتعددت الرؤى والاتجاهات والنظريات في هذا المجال، وقد أشار جُل هذه الاتجاهات إلى أن الذات عبارة عن مُركب من العمليات التي تتحكم في شخصية الإنسان، وهذه الذات ليست شيئا ملاحظًا ولكنها كيان غير مرئي يظهر في انفعالات الفرد وإدراكاته وسماته، كما اهتم علم النفس كذلك بالآخر، ونادوا بأن كل ما خارج الذات فهو آخر، وهو عبارة عن السمات والانفعالات بشتى توجهاتها، والتي تقع خارج الذات، وأن هذا الآخر له دور فعّال ورئيس في تحقيق هذه الذات.

[٤] الذات والآخر في علم الاجتماع:

اهتم علماء الاجتماع بالذات الإنسانية بوصفها كيانًا مؤثرًا في المجتمع، وإن كان هذا الكيان له من الاستقلالية والتفرد ما يجعله شيئًا جوهريًا في نفسه، إلا أنه جزء من تكوين المجتمع، يتأثر به ويؤثر فيه، وتربطه به علاقات لا يمكن تحقيق هذا الكيان بدونها.

وتتكون الذات من وجهة نظر علماء الاجتماع من مجموع الخبرات التي يكتسبها الفرد في المجتمع من خلال تفاعله واحتكاكه به؛ حيث يبدأ الفرد في تكوين وجهة نظر خاصة، تتمثل في شخصيته المستقلة، هذه الشخصية لا شك أن بعض مكوناتها تكون انعكاسًا للمجتمع بكل ما يحمل، ويبدأ هذا الانعكاس والتأثر من قِبل المجتمع منذ ولادة الطفل، ثم تنمو خبراته مع نمو تأثره؛ حيث تنشأ صورة الذات مع بداية النشأة الاجتماعية للطفل، أي عندما

(١) عبد المنعم شحاتة: أنا والآخر وسيكولوجية العلاقات المتبادلة، أيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م، ص٤٠.

يتبادل التفاعل الاجتماعي مع الآخرين، مع ملاحظة أن صورة الذات هذه تشمل جميع خصائص الفرد الجسمية والفيزيقية والعقلية والنفسية وغير ذلك"[١].

إذًا، فالذات عنصر فاعل في المجتمع، لا يمكن عزلها عنه؛ ومن خلال هذه النظرة الاجتماعية، تكون الذات عبارة عن نتاج خليط من مكونات المجتمع وتأثيراته، وبين التكوين المستقل الفردي للذات، وهي عبارة عن بعض السلوكيات الخاصة، التي تميز الفرد عن غيره في المجتمع.

أما الآخر، فقد أُستخدم هذا المصطلح في علم الاجتماع تعبيرًا عن الغيرية والاختلاف في تكوين سلوكيات الفرد ودوافعه الاجتماعية، وقد أُستخدم لفهم المنهجية التي بها تستثني المجتمعات بعض الفئات على أنها من الآخرين، ومن هذه الوجهة يكون الآخر هو "المختلف في الجنس أو الانتماء الديني، أو الفكري، أو العرقي"[٢].

والخلاصة أن علم الاجتماع اهتم بدراسة كل من الذات والآخر؛ لأنه لا شيء غيرهما يشكل المجتمع، فما عناصر المجتمع إلا ذاتي أنا ومن يختلف عني ويغايرني، والذات لديهم عبارة عن عنصر فعّال مستقل بصفاته، ولكن له دوره داخل المجتمع، الذي يشكل جزءً منه، كما أن الآخر لديهم هو كل ما يختلف عن هذه الذات، ويشكل كذلك الجزء الباقي من المجتمع، كما يؤثر في مفهوم الفرد لذاته.

[٥] الذات والآخر في الأدب:

ظهر عديد من الدراسات الأدبية والنقدية التي تهتم بالذات المبدعة داخل العمل الأدبي وذلك اعتمادًا على المنهج النفسي، الذي كان صدى لآراء علماء النفس وأفكارهم عن الذات ومن أبرزهم سيجموند فرويد، الذي اهتم بالشخصية ومكوناتها اهتمامًا بالغًا، واستطاع أن يطبق معظم نظرياته وافتراضاته عن الذات في مجال الأدب، كما قام برصد أحوال الأنا داخل نصوص عديد من الكتّاب والفنانين، فقد ربط بين نظريات علم النفس وبين الحالات الإبداعية المختلفة، وقد حاول فرويد في كتاباته أن يضع مقارنة بين مجال علم النفس ومجال الأدب، لاسيما في كتابه (مقالات في التحليل النفسي التطبيقي)، الذي طبّق فيه معظم أفكاره على كتّاب وفنانين مشهورين.

---

(١) فؤاد البهي السيد، د.سعد عبد الرحمن: علم النفس الاجتماعي (رؤية معاصرة)، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٩م، ص٤٦.

(٢) ماجدة حمود: إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية)، مرجع سابق، ص١٧.

والتحليل النفسي للأدب يهتم بحياة الكاتب النفسية، وميوله وأهوائه، ومعرفة كل ما يحيط بذاته من مؤثرات؛ لأن ذلك بالتبعية يظهر في إبداعه، ولذلك فهناك ارتباط كبير بين علم النفس والأدب، "فالنفس تصنع الأدب، وكذلك يصنع الأدب النفس، النفس تجمع أطراف الحياة لكي تصنع منها الأدب، والأدب يرتاد حقائق الحياة لكي يضيء جوانب النفس، والنفس التي تتلقى الحياة لتصنع الأدب هي التي تتلقى الأدب لتصنع الحياة"(١).

والحقيقة أن مصطلح الذات لم يأخذ حقه من الدراسة في مجال الأدب مقارنة بالعلوم الأخرى، التي نظرت له واهتمت بتعريفاته ومجالاته المتنوعة؛ " فقد انحصرت دلالة مصطلح الذات في الدراسات الأدبية في التعبير عن الذات المنشئة للعمل الأدبي غالبًا، وقد تشير إلى الذات المتلقية لهذا العمل في القليل النادر"(٢)، كما انحصر كذلك في بعض الدراسات القليلة التي تناولت بالتنظير والتطبيق بعض قضايا الذات في حقل الدراسات الأدبية، وهي معظمها دراسات حديثة، وسوف نشير إليها لاحقًا في نهاية هذا التمهيد.

كما ظهرت الذات كذلك في مضمون الدراسات التي تعتني بالسيرة الذاتية، والتي من خلالها يريد الكاتب تصوير حياته ونفسيته وذاته داخل العمل الأدبي، ويُعد هذا النوع الأدبي أقرب الأعمال تصويرًا والتصاقًا بذات صاحبه، وتظهر الذات في مثل هذه الأعمال من خلال المواقف المتنوعة، التي تصدر عن الشخصية وعن سمات حياتها، أو من خلال الملابسات المتعددة، التي تحيط بشخصية منشيء النص، وكيف تظهر ملامح ذاته خلال أعماله المتعددة.

ويمكن القول بأن الذات من منظور الدراسات الأدبية عبارة عن "كائن مجرد، يمكن الوعي به في هيئة خصائص معرفية وموقفية تتنزل في خطاب ما"(٣). ويرتكز هذا التعريف على الخطاب بوصفه معبرًا عن الكتابة الفنية، وظهور سمات الذات داخل هذا الخطاب.

وقد ظهر في الدراسات الأدبية ما يُعرف بالاتجاه الذاتي، وهذا الاتجاه يعلي من شأن الذات المبدعة داخل النص، وقد ظهر جليًا منذ القدم في الشعر في قصائد الغزل، أو التأمل، أو الوصف، أو غيرها من الأغراض الوجدانية،

---

(١) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط٤، ص٥.

(٢) محمد خلف مهنا: الذات في شعراء دواوين المعلقات، ماجستير، كلية الآداب جامعة المنيا، قسم اللغة العربية، ٢٠١٠م، ص١٤.

(٣) ظافر بن مشيب الكناني: الذات الناقدة في النقد العربي القديم، دكتوراه، جامعة الملك سعود، قسم اللغة العربية، ١٤٢٠هـ، ص١٦.

وتأثر هذا الاتجاه في العصر الحديث بالمذهب الرومانتيكي الذي يعتبر الأدب رؤية صادقة وانعكاسًا خالصًا للذات الإنسانية، "فالرومانتيكيون في أدبهم لا ينشدون الحقيقة التي تواضع عليها الناس وأقرّها المنطق السائد، فالحقيقة التي ينشدها الرومانتيكي ذات طابع ذاتي أسيرة لخيال الكاتب وعاطفته المشبوبة"(١). وهذه النظرية تتنافر ورؤية الأدب الكلاسيكي، الذي يهتم بالعقل ويمجده على حساب الذات، ولذا يكون الأدب الرومانتيكي في حقيقته "أدبًا ذاتيًا فرديًا؛ لأن الكاتب يعبر فيه عن شخصيته"(٢). هذه الشخصية- بلا شك- تظهر من خلال السمات والخصائص المنبثقة من النص الأدبي.

فالذات إذًا في مجال الدراسات الأدبية عبارة عن ذلك الوجود اللامادي الذي تعبر عنه السمات والملامح الشخصية داخل العمل، والتي تعبر عنه التجربة الذاتية، "فتجلي الذات هو اكتمال الخصائص الإنسانية العامة والفردية في الفنان أو الأديب، وبروزها بوضوح، وتعبير متميز من خلال الآثار التي يبدعها"(٣).

أما الآخر، فقد مثَّلَ محورًا مهمًا في عملية الإبداع داخل حقل الدراسات الأدبية؛ لأن الأديب ينشيء نصًا وهو على علم تام بأن هناك آخر يكتب لأجله هذا النص، ويكون أمام ذهنه دائمًا، ولذلك تظهرسلوكيات المبدع وسماته داخل العمل تجاه الآخر، أكان ذلك بقبوله أو رفضه، أو حتى الإشارة إليه، حتى في الأدب الذاتي لا تكون الذات بمعزل عن الآخر؛ لأنها في لحظة الإبداع هذه تنشأ لديها ذات أخرى تعبر عنها، ولذلك رأى النقاد والأدباء أن الآخر "مصطلح واسع الدلالات يشمل ما يقع خارج الذات، أو يختلف عنها من مادة ومعنى، كما يقدم بدوره صورة عنها من خلال تعاملها معه، على النحو الذي تتجلى في سلوكياتها تجاهه، وفي تعبيراتها المتنوعة عنه، ومن بينهما الأعمال الأدبية"(٤).

وقد يقصد الأديب بالآخر ذلك البعيد المختلف عنه في الدين، أو الجنس، أو المكان، أو السياسة، أو الهوية، فيكون إبداع الأديب تعبيرًا للتمييز عن هذا الآخر، والاختلاف عنه، وذلك في رفضه له، وإما أن يكون هذا الإبداع

---

(١) محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ص١٤.

(٢) سيد حامد النساج: في الرومانسية والواقعية، مكتبة غريب للطباعة، القاهرة، ١٩٨١م، ص١٥.

(٣) جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٩م، ص١١٦.

(٤) عبد الله بن محمد بن ظاهر تريسي: ثنائية الأنا والآخر (الصعاليك والمجتمع الجاهلي)، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب، دمشق، سوريا، العدد المزدوج١٢٠-١٢١، رمضان- ذو الحجة، ١٤٢١هـ، السنة الثلاثون، ص١٧٣.

تعبيرًا عن القبول والتلاقي، وهو ما نراه خلال تناص الآداب المختلفة وتلاقيها؛ وهناك اتجاه مغاير في تفسير الآخر في عملية الإبداع؛ حيث إن عملية الإبداع هذه نشأت من خلال الصراع بين الذات والآخر، فاختلاف أهداف الذات عن أهداف الجماعة، يعمل على إحداث صراع داخل شخصية الأديب، وهذا الصراع هو الذي يولد النتاج الفني لديه؛ " فنحن نفترض أن الصراع الذي تتعرض له الشخصية بين أهدافها الخاصة، والهدف المشترك للجماعة يمكن أن يكون منشأ العبقرية، كما يمكن أن يكون منشأ الجنون، أو منشأ أي ظاهرة تدل على سوء التكيف"(١).

فمجموع التوترات والصراعات التي تنشأ داخل الأديب هي ما تدفعه للإبداع، وهذه الفكرة قريبة جدًا من نظرية سيجموند فرويد عن الأحلام والغرائز الجنسية الداخلية للأشخاص، والتي اعتبرها فرويد هي المصدر الأول للأحلام؛ لأنها تكون مكبوتة داخل الشخص فتخرج في أحلامه.

ولذلك فالآخر في الدراسات الأدبية هو كل ما تراه الذات المبدعة مغايرًا لها ومختلفًا عنها في الفكر والثقافة والدين والهوية، وشتى مناحي سلوكياته المتنوعة، هذا الاختلاف عامل رئيس في عملية الإبداع لدى هذه الذات، والخلاصة أن الذات في الدراسات الأدبية ظهر الاهتمام بها عن طريق الذات المبدعة للعمل الأدبي.

[٦] الهوية وجدل الذات والآخر:

أشار الباحث فيما سبق أن هناك ارتباطًا كبيرًا بين الذات والآخر، وأن هذا الجدل القائم بينهما هو نفسه مصدر تحقيق كل منهما، فلا وجود لكيان الذات، وتحقيقها دون وجود الآخر، وكذلك العكس، "وتكاد المفاهيم التي قدمت حول الآخر أن تجمع على أن كليهما (الذات والآخر) وجهان لعملة واحدة، لا تتحقق هوية أحدهما إلا مرتهنة بوجود صنوها"(٢). ولذلك فلابد من الإقرار بوجود علاقة جدلية بين الذات والآخر هذه العلاقة تحقق التوافق والتفاعل بين كليهما، وإن كانا مختلفين، فالعلاقة الجدلية بين الذات والآخر هي أصل من أصول العلاقات الإنسانية بين الناس جميعًا، حتى يكمل كلٌّ منهم الآخر، ومن خلال هذه العلاقة يتعرف كل منهم على هويته، التي تحدد وتبرز أهم ملامحه وسماته الذاتية.

---

(١) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر الخاص، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ص١٢٦.

(٢) حافظ المغربي: جدلية الذات والآخر في الشعر المعاصر (قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة لأمل دنقل "نموذجًا"، مجلة أبحاث في الشعر المعاصر، إعداد نخبة من الباحثين، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة، ٢٠١٢م، ص٢١.

فعندما تتقابل الذات مع الآخر، تبرز هويتها المتمثلة فيما تتميز به من ثقافة ولغة وحضارة وعقيدة وتاريخ، وفي المقابل تتحدد هوية الآخر، فالآخر في علاقته بالذات يؤدي وظائف مهمة، منها أنه يقوم بوظيفة معرفية، فمن خلال الموقع من ذلك الآخر، تتعرف الذات على هويتها، فمفهوم الآخر يتكون عند وعي الذات بهويتها، وانعكاس ذلك الآخر لديها عبر علاقة جدلية تتسم بالرفض والقبول، والاتفاق والاختلاف في آن واحد.

ومن خلال هذه الجدلية يظهر ما يسمي بالهوية أو الانتماء الشخصي الذاتي، وهي خصوصية تميز شخصاً ما عن غيره، أو مجتمعاً، أو أمة عن غيرها، فهي مجموع العناصر المادية والنفسية، التي تجعل الشخص أو المجتمع مختلفين عما سواهم، وبالتبعية لا يمكن أن نتصور شعبًا بدون هوية.

وتُعرف الهوية بأنها "عملية تمييز الفرد لنفسه عن غيره، أي تحديد حالته الشخصية، ومن السمات التي تميز الأفراد عن بعضهم، الاسم والجنسية والسن والحالة العائلية، والمهنية....إلخ"[1]. ووجود ثنائية الذات والآخر، تعمل على وجود الهوية، هوية الفرد تجاه مجتمعه، وهوية الأنثى تجاه الرجل، وهوية الأبيض تجاه الأسود، وكان من أبرز ما أنتجته هذه الثنائية هو الهوية العربية في مقابل الآخر الغربي، الذي كان من أبرز القضايا التي شغلت الثقافة العربية.

وبعد هذا العرض لطبيعة العلاقة بين الذات والآخر ومفهوم كل منهما، تجدر الإشارة إلى أن هذه الدراسة تعتمد العلاقة الجدلية بين الذات والآخر، التي تستند إلى المنهج الموضوعاتي عند جاستون باشلار، مع استجلاء مدى أثر الآخر في الذات وطبيعة المواجهة الشعورية واللاشعورية التي تعبر عن ردة فعلها تجاه الآخر.

(١) أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مرجع سابق، ص٢٠٦.

الفصل الأول

صورة الذات في شعر الطائيين

- المبحث الأول: الذات المنكسرة.
- الذات المتفردة.
- الذات المغتربة.

المبحث الأول: الذات المنكسرة

عاشت الذاتُ الشاعرة في العصر العباسي عديدًا من حالات الانكسار التي سبّبتها بعضُ الحوادث المختلفة[١] والتي من خلالها تصبح التجربة المعيشة همًّا ثقيلاً يجعل صاحبها مضطربا وقلقًا يتملكه الحزن والألم لما قد حلَّ به، وتحاول الذات دائما دفع هذا الألم عن نفسها من خلال البوح به، والتعبير عنه في إبداعها الفني؛ لتدفع عن نفسها حالة الحزن التي تنتابها، حيث " إن أكثر حالات الحزن تعقيداً في حياة الإنسان، تتأتى حينما يضطر الإنسان إلى تغيير نهج حياته، ولا يجني من هذا التغيير إلا الألم المضاعف"[٢]، هذا التغيير كما ذكرنا إنما يأتي بسبب ما تعرضت له الذات الشاعرة من مواقف متنوعة سبَّبَ لها الانكسار.

وانكسار الذات لا يأتي عن طريق المصادفة أو العبث، ولكن لابد من وجود أسباب نفسية واجتماعية تعرضَ لها الشاعر، فجعلته يعيش هذه الحالة الحزينة، فإما أن يكون قد تعرض للقهر أو الظلم من خلال سجنه، وإما أن الدهر لا يصالحه، فهو دائما على صراع وخلاف معه، وإما أنه يشتكي المرض والخوف من الموت المحتم، وفي إطار هذا يلتقي الباحث بكمٍّ كبير من القصائد والأشعار التي عبرت عن تلك الحالة في شعر الطائيين، وبحثا وراء أبرز الأسباب والاتجاهات التي خلقت هذا الانكسار لديهما، فإنه ظهرت عدة اتجاهات منها:

١. الذات المنكسرة بالمرض وقلق الموت.

٢. الذات المنكسرة بالدهر وتقلباته.

٣. الذات المنكسرة بالشيب والكبر.

وسوف نفصل القول فيها منهجياً وموضوعياً على النحو التالي:

---

(١) نذكر منها على سبيل المثال: حركة الخرمية وهي أخطر الحركات الدينية العنصرية في تاريخ الدولة العباسية، قام مذهبهم على هدم الدين الإسلامي من خلال اعتناقهم المذهب الباطني، وإباحتهم المحرمات والشهوات والقتل وكانوا سياسياً يهدفون للقضاء على السلطان العربي، واشتد خطرهم حينما تولى (بابك) قيادتهم وهو رجل ادعى الألوهية وعكر صفو الدولة في عهد المأمون وكذلك في عهد المعتصم إلى أن قُتل، بالإضافة إلى معركة فتح عمورية على يد المعتصم وانتصاره على طاغية الروم (تيوفل بن ميخائيل)، للمزيد: يراجع كتاب الدكتور السيد عبد العزيز سالم: دراسات في تاريخ العرب- العصر العباسي الأول، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٩٣م، ص١٥٥ وما بعدها.

(٢) أمل طاهر محمد نصير: الانكسار في شعر المتنبي- مقاربة نصية، مجلة الجامعة الإسلامية، سلسلة الدراسات الإنسانية، عمان الأردن، ٢٠٠٦م، المجلد الرابع عشر، العدد الثاني، ص٤٣.

١- الذات المنكسرة بالمرض وقلق الموت

الموت مشكلة الإنسان العظمى في هذا الوجود، فإن كان الإنسان قد اكتشف الحلول لمعظم مشاكله، فقد استعصى عليه اكتشاف حل لمشكلة الموت، ولا يخاف الإنسان من شيء قدر خوفه من الموت، فهو يسلب منه حياته وأقرب الناس إليه، أهله، أبناءه، أصحابه، أحبابه، فالموت هو الفراق الأبدي عن هذه الحياة، وأحيانا يدفع اليأسُ من الحياة ومصاعبها الإنسانَ إلى تمني الموت والاستسلام له والانكسار أمامه؛ لأن الموت سيمثل له عنصر الخلاص والنجاة من الحياة، "إذ إن تمني الموت ينشأ عندما تنتفي جميع مجالات الخيار والاستبدال، فهو لا ينبع من أي شر معين ولكن من يأس كامل، عندما يصبح الألم ملحاً وشاملاً حتى إنه ليميت كل شعور، ولا يبقى هناك أي منبع للعمل إلا الرفض عندما تداهم الشرورُ الإنسانَ وتحاصره، حتى إن الرفض الشامل يحمل له بركة ويمنًا أكثر من أي مأمل إيجابي، وترى عبارات الرفض (لا، ليس هذا) و (ليس ذاك) التي يوجهها إلى كل درجات الدائرة تجمع نفسها في رغبة بالعدم الشامل"[١].

والموت له صلة وثيقة بالحياة، بل إنه بدون الحياة لا يوجد هناك موت، فالحياة هي الظاهرة الدالة التي يثبت الموت وجوده وكيانه عن طريقها على الرغم من أنه يتجاوزها، إذن فإن "الموت جزء من الحياة وليس مضاداً لها، فلكي تكون النظرة إلى الموت صحيحة يجب أن نجعل الموت جزءً من الحياة"[٢]، ومن هنا أصبح الموت والحياة يسيران في خطين متوازيين ويتقاطعان بفعل الموت الذي يوقعه على الكائنات الحية، فالصراع دائر ومحتدم بين الحياة والموت من جهة، وبين الإنسان ووجوده بما فيه الحياة والموت من جهة أخرى، مما جعل الخوف من المرض والموت أمرا طبيعيّا بالنسبة لأي إنسان، فالمرض في شعوره الداخلي يؤدي حتما إلى الموت، وهذا الأخير إنما يشغل ذهن كلّ منا بشكل لا إرادي؛ لأنه حقيقة متمكنة في أعماقنا لا يمكن الفرار منها أو حتى صرف التفكير عنها، ولذلك نجد الشعراء تطرقوا بكثرة إلى موضوع الموت، وعالجوه من زوايا مختلفة تعتمد على تباين رؤاهم في قضايا الكون عامة، وقضية الموت خاصة.

وانطلاقًا من هذه الرؤية، يمكن للباحث أن يتعرف على الدلالات والمعاني المتنوعة التي صاغت في النهاية هذه الرؤية الفنية التي عبر بها الطائيان عن الموت، والتي نستطيع من خلالها أن نتبين ملامح انكسار الذات الشاعرة في

---

(١) رالف بارتون بيري: إنسانية الإنسان، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، مؤسسة المعارف، بيروت ١٩٦١م، ص ٢١٣.

(٢) عبد الرحمن بدوي: الموت والعبقرية، وكالة المطبوعات، الكويت، ودار القلم، بيروت، ١٩٤٥م، ص ١٧.

مواجهة هذه الحقيقة، التي كان الدافع الأول فيها القلق الذي ينشأ لدى الإنسان عند شعوره باقتراب الموت منه، ولعل هذا ما جعل الموضوعاتيين يربطون بين علم النفس والإبداع، " حيث رأى باشلار أن التحليل النفسي وسيلة نموذجية لمعرفة الإنسان، كما لاحظ أن ثمة دورًا رئيسيًا تلعبه انطباعات الطفولة وذكرياتها في بلورة أشكال التعبير[١]؛ وهذا يعني أن الموضوعات التي ترد إلى ذهن المبدع قد تظهر في النص الأدبي بصورة لاشعورية، وبهذا تقترب الموضوعاتية من التحليل النفسي إلى حد كبير[٢].

وقد عرف أبو تمام الموت في أوقات مبكرة من حياته، وظل على صلة وثيقة به لمرضه؛ لذا فقد تعددت دلالات انكسار الذات لديه، كما في قوله[٣]:

كـــــلُّ داءٍ يُرْجَـــــى الـــــدَّواءُ لَـــــهُ إلا الفَظِيعَـــــيْنِ: مِيتَـــــةً ومَشِـــــيبَا

تتجلى تيمة "الرفض" للموت قِبل الشاعر؛ لأنه داء يصيب الإنسان ولكنه يختلف عن الأدواء الأخرى، من حيث إنه لا يُرجى له دواء، فهو داءٌ يقتلع الإنسان من هذه الدنيا، فنلاحظ أن رؤية الشاعر في رفضه للموت تتأتى من جهة كونه الداء الذي يفرّق الإنسانَ عن أهله وأحبابه وأصحابه، ويتأكد هذا الرفض في وصف الشاعر للموت والمشيب ب(الفظيعين) كناية عن استبدادهما بالإنسان رغماً عنه، فليس لهما أي علاج أو دواء، إذن فأبو تمام يرفض الموت لأنه لا يعطي الإنسان فرصته في العيش، فالموت يسرق الإنسان من وجوده، فنلتمس في بيت أبي تمام إحساسه بالفجيعة والانكسار أمام جبروت الموت، ومن خلال ذلك يتبين أن العنصر المهيمن على النص هو انكسار الشاعر أمام الموت والشيب، و"لا ينفك الشاعر من إثارة هذا المعنى في فترات عديدة ومنقطعة لينزله المنزلة الكبرى في جهاز تفكيره"[٤] باعتباره محور الرؤية الفنية.

وقد اتضحت هذه الرؤية الممثلة في الانكسار – باعتبارها العنصر المهيمن أو التيمة (Theme)– من خلال تداخل وعي القارئ مع وعي النص الذي يعادل بالنتيجة وعي المبدع، والتي قد تقوده إلى كشف دلالات النص التي

(١) فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص ٩٤.
(٢) ميشيل كولو: النقد الموضوعاتي، ترجمة غسان بديع السيد، مجلة علامات في النقد الأدبي، جدة، ١٩٩٧، ج٢٤ ، ص٢٤٨.
(٣) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي: تحقيق: محمد عبده عزام، ط٤، دار المعارف، مصر، ج١، ص١٥٩.
(٤) يوسف الحناشي: الرفض ومعانيه في شعر المتنبي، الدار العربية للكتاب، المطبعة الثقافية، تونس ١٩٨٤م، ص ٢١٣.

تحمل في ثناياها رؤية المبدع ممزوجة برؤية القارئ للظاهرة/القضية التي قد تكون موضع رفض من قِبل المبدع/ الشاعر كما في قول أبي تمام[١]:

وهْـــوَ غَـــضُّ الآراءِ والحَـــزمِ خِـــرْقٌ ثُمَّ غَـــضُّ النَّـــوَالِ غَـــضُّ الشَّـــبَابِ

قَصَـــدتْ نحـــوَهُ المَنِيَّـــةُ حـــتَّى وَهَبَـــتْ حُسْـــنَ وجْهِـــهِ لِلـــتُّرابِ

حيث تظهر تيمة رفض الموت في النص السابق من خلال استلاب الموت لشخص الممدوح الذي حمل جميع الصفات الحميدة من إصابة الرأي، وقوة الحزم، والكرم، والرجولة، فنلتمس مدى كراهية الشاعر للموت ورفضه له من خلال تصويره للمنية وكيفية قصدها للممدوح سالبة روحه ووجوده لتهب رونقه وبهاءه للتراب –القبر–، فجعل من المنية كائناً حياً مثل الإنسان في كونه يهب للآخرين العطايا، لكن الفرق هو أن المنية تهب الإنسانَ (للتراب).

ومن خلال إلحاح هذا المعنى على مخيلة الشاعر نستطيع أن نطلق عليه أنه ذو مخيلة ترابية, "ولهذا يمكن للناقد الأدبي أن يعيد الصور الشعرية كلها عند شاعر معين إلى عنصر ما من تلك العناصر الأربعة، فيقال إن هذا الكاتب ذو مخيلة مائية، أو هوائية، أو نارية، أو ترابية، مما قد يفيد في تفسير أعماله الأدبية، وتحديد مزاجه الخيالي"[٢]، وهذا هو ما طمح إليه باشلار في تحليل الصور بالعودة بها إلى الفعل البدئي، أي: إعادة الصور إلى العنصر الأصلي الذي تنتمي إليه، ومن ثمّ رد المبدع إلى مصدر إبداعه[٣]، وهذا يستدعي نتيجة مهمة جدًا وهي أن "باشلار" عندما يبحث عن العناصر الأربعة، لا يبحث عنها في الطبيعة وإنما في الفكر الإنساني.

هذه المخيلة الترابية أيضا نجدها عند البحتري وهو يرثي أبا سعيد محمد بن يوسف الثغري الطائي قائلاً[٤]:

يا صَـــاحبَ الجَـــدَثِ المُقِـــيمِ بِمَنْـــزِلٍ، مَـــا لِلْأَنِـــيسِ بِحَجْرَتَيْـــهِ مُقَـــامُ

قَـــبْرٌ، تكَسَّـــرُ فَوْقَـــهُ سُمُـــرُ القَنَـــا مِـــنْ لَوْعَـــةٍ، وَتُشَـــقَّقُ الأَعْـــلاَمُ

مَـــلْآنُ مِـــنْ كَـــرَمٍ، فَلَـــيْسَ يَضُـــرُّهُ مَـــرُّ السَّـــحَابِ عَلَيْـــهِ، وَهْـــوَ جهَـــامُ

---

(١) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج٤، ص٤٦.

(٢) عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، المؤسسة الجامعية للطباعات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٠م، ص١٩.

(٣) جاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة– علم شاعرية التأملات الشاردة، ترجمة: جورج سعد، بيروت، المؤسسة الجامعية، ط١، ١٩٩١م، ص٦.

(٤) ديوان البحتري: تحقيق وشرح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٦٣م، ج٣، ص١٩٤٦.

حيث تتكاثف تيمات الحزن في هذا النص التي تتجمع حول التيمة الكبرى المتمثلة في (الانكسار) أمام الموت الذي يأتي على ثلاث صور لغوية ملحة على ذهن الشاعر/المبدع وهي (الجدث- قبر- تُرْبَةٌ) وهي صور توحي بسيطرة عنصر (التراب) على مخيلة الشاعر، فإذا نظرنا إلى البيت الأول نجد الشاعر ينادي صاحبَ القبر في نبرة انكسار قائلاً: يا صاحب الجدث متى تعود الأيام التي كنتَ فيها تؤنِس وحدتي؟!.

ثم يستمر عنصر التراب المسيطر على مخيلة الشاعر في البيت الثاني عندما بدأه بقوله (قبرٌ) تكسّر فوقه العديد والعديد من رماح الأعداء وسيوفهم, فالصورة الترابية هنا جاءت في صميم صفات المرثي/ الثغري, إذ جاءت تعبيرا عن تكسر رماح الأعداء وسيوفهم, مستعينا بالمواد الصلبة لصوره الترابية, بخلاف الصور الأخرى الضعيفة من تعلق التراب بسبب الرعي أو الاحتطاب؛ وبناء عليه فإنه لا يحتاج إلى السحاب الممطرة لسقياه بل هو (ملآن) بسبب كرم صاحبه و جوده الشديد وهما السببان الرئيسيان لسقياه، وهي الصفة الثانية للمرثي/الثغري, وفيها لجأ الشاعر إلى عنصر الماء لرغبة قوية باللجوء إلى الحلم والخيال ليتجاوز واقعة الموت؛ لذا تحتم عليه الإنزياح عن الخط العقلاني الماثل في ترابيته السابقة, في إشارة منه لما كان يفعله الشعراء القدماء الذين كانوا يدعون لقبور أحبابهم بالسقيا من مياه الأمطار، "وهذا يدل على تمسك البحتري بعمود الشعر العربي والذي يعد معيار التمسك بالهوية العربية عند أنصاره، ولعل هذا ما جعلهم يرفضون شعر أبي تمام لأنه يخرج عن المألوف الذي رأوا فيه صورة سلبيةً للإبداع العربي من وجهة نظرهم"(١).

وفي صورة أخرى تظهر تيمة الانكسار أمام الموت عند البحتري في قصيدته التي رثى بها غلامه قيصر، حين قال(٢):

مَلَامَكَ، إِنَّهُ عَهْدٌ قَرِيبُ، وَرُزْءٌ مَا عَفَتْ منهُ النُّدُوبُ
تُعَلِّلُنِي أَضَالِيلُ الأَمَانِي بعَيْشٍ، بَعْدَ ((قَيْصَرَ))، لا يَطِيبُ
تَوَلَّى العَيشُ، إِذْ وَلَّى التَّصَابِي، وَمَاتَ الحُبُّ، إِذْ مَاتَ الحَبِيبُ
نَصِيبِي كَانَ مِن دُنْيَايَ وَلَّى، فَلا الدنيا تُحَسُّ، وَلا النَّصِيبُ
ضَجِيعُ مُسَنَّدِينَ ((بكَفْرِ تُوثَى))، خُفُوتًا مثل مَا خَفَتَ الشُّرُوبُ
هُجُودٌ لم يَسَلْ بِهِمِ حَفِيٌّ، ولم تُقْلَبْ لضَجْعَتِهِمْ جُنُوبُ

(١) انظر: محمد مصطفى هدارة: مقالات في النقد الأدبي، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٢م .

(٢) ديوان البحتري، مرجع سابق، ج١، ص٢٥٥- ٢٥٦.

تُغَلَّـــــقُ دُورَهُـــــمْ عَـــــنْهُمْ عِشَـــــاءً، وقـــــد عَـــــزُّوا بهـــــا زَمَنـــــاً وَهِيبُـــــوا
تُقِـــــضُّ أَضـــــالِعي أَنفـــــاسُ وَجْـــــدٍ لمُخْتَضَـــــرٍ كمـــــا اخْتُضِـــــرَ القَضِـــــيبُ
أُرَثِّيـــــهِ ولـــــو صَـــــدَقَ اخْتِيـــــاري لكـــــانَ مَكـــــان مَـــــرْثِيَتي النَّسِـــــيبُ
وَكنـــــتُ، –وَتُـــــرْبُهُمْ يُحْثَـــــى علَـــــيهِمْ–، كَنِضْـــــوِ الـــــدَّاءِ آيَسَـــــهُ الطَّبِيـــــبُ
كَفَـــــى حَـــــزَناً بأَنَّ الحُـــــزْنَ يَخْبُـــــو ذَكَـــــيُّ الجَمْـــــرِ عنـــــهُ واللَّهِيـــــبُ
أَأَنْسَـــــى مَـــــنْ يذكّرُنيـــــهِ أَلاّ نَديـــــدَ يَنُـــــوبُ عَنـــــهُ، وَلا ضَـــــرِيبُ
وأَتـــــرُكُ للثَّـــــرَى مَـــــن كنـــــتُ أخشَـــــى عليـــــهِ الْعَـــــيْنَ تُـــــومِيءُ أَو تَرِيـــــبُ
وَأَصْـــــفَحُ لِلْبِلَـــــى عَـــــنْ ضَـــــوْءِ وَجْـــــهٍ غَنِيـــــتُ يَـــــرُوعُني منْـــــهُ الشُّـــــحُوبُ

عند استقراء النص السابق للوقوف على التجليات الخاصة بالتيمة المسيطرة/المهيمنة على وعي المبدع/ الشاعر نجد تيمة (الانكسار) أمام موت قيصر، حيث إن جرح فراقه مازال موجودا في قلب الشاعر وأنه لن ينساه ما عاش، فالشاعر من شدة حزنه على قيصر يمنّي نفسه بأنه سيستطيع أن يعيش من بعده، ولكنه في حقيقة الأمر لن يستطيع أن يعيش من بعده، فالغلام هو كل ما يملك من الدنيا، وبغيابه قد غابت الدنيا كلها، حيث إن شبابه قد انتهى بموت قيصر

ويسيطر على إبداع الشاعر في الأبيات عنصر التراب من خلال ذكره للقبر الموحش الذي سكنه غلامه وللتراب الذي هاله عليه، حيث يُهال عليه التراب بعد موته بسبب المرض على الرغم من أن كل من هو في مثل سن قيصر لم يمت بعد، فالشاعر لا يعرف كيف فقده وتركه وحيداً، بعد أن كان يخاف عليه خوفا شديداً، ومن هنا فإن الشاعر قد استسلم لمصيبة فقده التي كانت تأثيرها عليه الهزال والضعف الشديد الذي صار ملحوظا عليه.

وبالرغم من سيطرة عنصر التراب على الأبيات السابقة, إلا أنه لم يمنع من حضور عنصر النار مستهدفا من العنصر الناري تقديم نموذج للصيرورة السريعة, والتغير الظرفي الذي آل إليه الحال, وهو ما يتناسب مع خصائص العنصر الناري، كما في قوله:

كَفَـــــى حَـــــزَناً بأَنّ الحُـــــزْنَ يَخْبُـــــو ذَكَـــــيُّ الجَمْـــــرِ عنـــــهُ واللَّهِيـــــبُ

وهي نفس الصورة التي يصف بها أبو تمام ممدوحه حين مرض حتى أرداه الموتُ إلى الكفن واللحد بقوله[1]:

يا مَوْتَـــــةً لم تَـــــدَعْ ظَرْفـــــاً ولا أَدباً إلاَّ حَكَمْـــــتِ بِـــــهِ لِلَّحـــــدِ والكَفَـــــنِ

لِلهِ أَلحاظُـــــهُ والمَـــــوْتُ يَكْسِـــــرُها كـــــأَنَّ أَجفَانَـــــه سَـــــكْرَى مِـــــنَ الوَسَـــــنِ

يَـــــردُّ أَنفاسَـــــه كَرْهـــــاً وتَعْطِفُهـــــا يَـــــدُ المَنِيَّـــــةِ عَطْـــــفَ الـــــرِّيحِ لِلغُصُـــــنِ

يخاطب الشاعر الموت بلهجة نستشعر فيها لأول وهلة وكأنه عتاب خفيف، إلا أننا بعد شيء من الإمعان نجد أن الشاعر إنما يؤنب الموت ويرفضه؛ لأنه لم يترك إنساناً حسنا إلا أرداه إلى الكفن واللحد، ثم ما يلبث الشاعر أن يلين وهو يصف حالة الممدوح في مرضه، فنظراته يكسرها الموت كناية عن ذبولها، فيأتي بصورة جميلة معتمداً التشبيه فيها حين يشبه نظراته الذابلة، وأجفانه بالسكران، ولكنها ليست سكرى بالنبيذ ولا بالخمر، ولكنها سكرى من الوسن الذي يلفُّها.

ويصور الشاعر التقاط الممدوح لأنفاسه الأخيرة، بأنه يفعل ذلك كرها، إذ ليس في يده شيء، فجاء وصف الشاعر للموت منطقيا بما يتناسب مع عنصر التراب المسيطر, ثم ينتقل إلى عنصر الهواء ليجنح إلى الخيال هروبا من الواقع بطريقة منتظمة حين يشبه كيف أن المنية تعيد أنفاسه إليه كما تفعل الريح بالغصن حينما تحركه يميناً وشمالاً، واستخدام الشاعر لأكثر من صيغة للفظة (موت) هو تأكيد على الانكسار والرفض لهذا الموت، فهو تارة يقول: (يا موتة) وتارة أخرى يقول: (الموت) وتارة ثالثة يقول (المنية)، ومن خلال ذلك لم يأتِ رفضُ أبي تمام للموت إلا من أجل إثبات وجوده وأثره الذي يحدثه في هذه الحياة من فراق، وهذا ما عبر عنه بقوله[2]:

المَـــــوْتُ عنْـــــدي والفِـــــرا قُ كِلاهُمـــــا مـــــا لا يُطَـــــاقُ

يَتَعـــــاونان علـــــى النُّفـــــو سِ فَـــــذَا الحِمـــــامُ وذا السِّـــــياقُ

لَـــــوْ لم يَكُـــــنْ هـــــذا كـــــذا مـــــا قِيـــــلَ مَـــــوْتٌ أَوْ فِـــــراقُ

يقترن الموت هنا بالفراق؛ لأن كليهما موت في نظر الشاعر، لذلك فهو يرفضهما على حد سواء، فالموت والفراق كلاهما ما لا يطاق، وتحمل هذه العبارة من دلالات الرفض الكثير، فلفظة (لا يُطاق) تدل على أن الموت

(١) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج٤، ص ١٤٦.

(٢) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج٤، ص ٢٤٠ .

والفراق يشكلان عبئاً كبيراً يفوق طاقة الإنسان، ومن هنا يخرج الموت والفراق عن طاقة الإنسان، وهذا ما دفع الشاعر إلى استخدام اللهجة الرافضة.

وعلى الرغم من أن الموت وحده، أو الفراق وحده مما يفوق طاقة الإنسان، فإن الشاعر يصرح بأنهما يتعاونان على النفوس؛ لأن الجامع بينهما هو التفريق ولكن الفرق بينهما يكمن في طبيعة الفراق، فالموت فراق أبدي بينما الفراق يقع في الدنيا بسبب الرحيل والهجرة، فيتبين من ذلك مدى تحمل الإنسان، فهو وحده يجابه الموت في حين أن الموت والفراق يتعاونان ضد الإنسان، فيتبلور عن ذلك موقف الإنسان الرافض للموت وللفراق، فالصلة قريبة بل صميمية بينهما، ويعبر الشاعر عن ذلك بقوله (لو لم يكن هذا كذا) أي لو لم يكن الفراق كالموت لما قيل موت أو فراق، ونستدل على ذلك بقوله تعالى "كَلَّا إِذَا بَلَغَتِ التَّرَاقِيَ وَقِيلَ مَنْ رَاقٍ وَظَنَّ أَنَّهُ الْفِرَاقُ" سورة الإنسان ٢٦-٢٨.

وفي جانب آخر من موقف أبي تمام تجاه الموت نجده في بعض أشعاره يستأنس بالموت بل ويتمناه، ولكن هل هذا يعني أن أبا تمام قد أوقع نفسه في تناقض، وللإجابة عن هذا التساؤل نقول: لم يكن أبو تمام يعاني انفصاماً في شخصيته، ولم يكن مريضاً يهذي، بل إنه في تمنية الموت واستئناسه به كان يرفضه ولكن بصورة أخرى لا تبدو مباشرة أمام القارئ بل إنه رفض يكمن وراء الكلمات/ الكلمة داخل النص[١]، وليس على القارئ سوى إعمال ذهنه أمام صور أبي تمام كي يستشف الدلالات الكامنة وراءها؛ ذلك لأن الصورة -عند باشلار- تعود إلى شبكة من الصور، والمعنى يعود إلى شبكة من المعاني؛ " وذلك من أجل الوصول إلى البنية التخييلية للنص والتي تتشابك فيها تلك الصور"[٢]، كمثل هذه الصورة التي يقول فيها[٣]:

رأَيــتُ في النَّــوْمِ أَنَّ الصُّــلْحَ قَــدْ فَسَــدَا أَنَّ مــــولايَ بعــــدَ القُـــرْبِ قـــد بَعُـــدا

لِمْ لَمْ أَمُـــتْ حَـــزَنَاً؟! لِمْ لَمْ أمُـــتْ أَسَـــفَاً؟! لِمْ لَمْ أمُـــتْ جَزَعـــاً؟! لِمْ لم أَمـــت كَمَـــدا!

إن تكثيف أسلوب الاستفهام في البيت الثاني يشير إلى إحساس الشاعر بأقصى درجات الانكسار واليأس في تكرار الاستفهام أربع مرات في قوله: (لمَ لَمْ أَمُتْ؟) حيث أراد الشاعر الحصول على متنفس ومنفذ يخفف عليه وطأة الحزن على فراق الحبيب، ونستشعر هنا أن الشاعر في تمني الموت هو منكسر أمامه لأنه لم يتحقق له مطلبه، حيث لم يمت حزناً ولا أسفاً ولا جزعاً ولا كمداً على ابتعاد الحبيب عنه، فقد وصل الشاعر إلى درجة أخذ يتمنى الموتَ فيها،

(١) انظر: حميد لحمداني: التحليل العاملي الموضوعاتي، مجلة علامات في النقد الأدبي، جدة، ١٩٩٨، مج٧، ع٢٧، ص١٧٩.

(٢) انظر: عبد الكريم حسن: الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص٣٢.

(٣) ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج٤، ص ١٨٧.

ولكن الموت لم يستطع تقديم شيء له، إذن فشخص يصل إلى هذه الحالة من اليأس والانكسار لدرجة جعلته يتمنى الموت لهو تأكيد على ضعفه وانكساره وانهزامه أمام الموت، وبالتالي فهو يرفضه، كالصورة التي يقول فيها[١]:

تَـــــــرَاه إلى الهَيْجـــــــاءِ أَوَّلَ رَاكِـــــــبٍ وتحـــــــتَ صَـــــــبيرِ[٢] المَـــــــوْتِ أَوَّلَ نَازِلِ

تظهر تيمة رفض الموت لدى أبي تمام في البيت من خلال صورة البطل الذي يكون أول من يمتطي خيله إذا ما سار إلى الحرب، (وتحت صبير الموت أول نازل) وهنا يجب أن يقف القارئ متأملاً هذه التراكيب اللغوية المشحونة بمعانٍ خفية، إذ أن هذه الاستعارة خلقت فجوات داخل البيت تتطلب من القارئ فك الرموز وملء هذه الفجوات، فإذا أرجعنا هذه الصورة إلى الفعل البدئي أي العنصر الأصلي الذي تنتمي إليه، ومن ثمّ إعادة الشاعر إلى مصدر إبداعه؛ إلى احتكاكه البدئي بالعالم، سنجد أن الصورة تنتمي إلى عنصر الأرض في شطرها الأول/الهيجاء وما فيها من دلالة القوة والصلابة.

ثم ينتقل في الشطر الثاني من البيت نفسه إلى العنصر الهوائي/تحت صبير, فقام بتحويل الكائن الأرضي إلى آخر من خلال المشاركة الهوائية, ففي قوله (تحت صبير الموت) إذ جعل للموت سحابا متراكماً وبما أن البطل يكون تحت سحاب الموت فهذا يعني أن المقصود هو فضاء المعركة المليء بالضجيج والصخب وتلاقي السيوف، وتطاير الرماح والنبال، ويؤكد ذلك قوله: (أول نازل) في إشارة منه إلى أن البطل أول من ينزل إلى ساحة المعركة لشجاعته، والتي ظهرت أيضا في هذا الشاهد [٣]:

أَكرَمْـــــتَ ســـــيْفَكَ غَرْبَـــــه وذُبَابَـــــهُ عـــــنهمْ وحُـــــقَّ لِسَـــــيْفِكَ الإِكـــــرَامُ

فـــــرَدَدْتَ حَـــــدَّ المَـــــوْتِ وهْـــــوَ مُرَكَّـــــبٌ في حَـــــــدِّهِ فارتَـــــــدَّ وهْـــــوَ زُؤَامُ [٤]

يربط الشاعر رفض الموت بشجاعة الممدوح الذي عُرفت فيه هذه الصفة، وهنا الممدوح ردّ حد الموت، إذ جعل الشاعر في استعارته هذه للموت حداً، وهذا الحد مركب في حد سيف الممدوح، وحينما رد الممدوح حد الموت بسيفه ارتد الموت سريعاً (فارتد وهو زؤام) ففي قوله: (رددت حد الموت) تكمن تيمة الرفض فيتضح لنا أن الموت مقبل على

(١) ديوان أبي تمام: المرجع السابق، ج٣، ص ٨١.

(٢) الصبير، سحاب فوق سحاب.

(٣) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ٣، ص١٥٧.

(٤) زؤام: موت صريح.

الممدوح في محاولة للنيل منه، ولكن شجاعة الممدوح وحزمه يأبيان إلا أن يردا الموت ويرفضانه فيرتد سريعاً، وليس رفض الممدوح للموت إلا صورة من صور رفض الشاعر للموت، فالشاعر يصف ممدوحه من خلال رؤيته هو، فهو الذي اتخذ موقفاً مضاداً للموت رافضاً له، ذلك أن "الموت يتضمن قضاء على كل فعل أولاً، وهو نهاية للحياة بمعنى مشترك ثانياً"(١)، وهذا مما يحد من حرية الإنسان إذا اتخذ منه موقف اليائس الخائف.

٢- الذات المنكسرة بالدهر وتقلباته

يعد الدهر من القضايا الفكرية والوجودية التي شغلت ومازالت تشغل فكر الإنسان، فراح يتأمل ويقلب فكره في آثاره وصروفه التي يحاول تجنبها، لكنه لم يستطع لأنها خارج إرادته، لذلك اعتقد العرب قبل مجيء الإسلام أن الذي يقودهم إلى الهلاك في هذه الدنيا إنما هو الدهر، وقد ذكر الله سبحانه وتعالى ذلك في محكم كتابه العزيز: ﴿وَقَالُوا مَا هِيَ إِلاَّ حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلاَّ الدَّهْرُ وَمَا لَهُمْ بِذَلِكَ مِنْ عِلْمٍ إِنْ هُمْ إِلاَّ يَظُنُّونَ﴾(٢)، ومن خلال ذلك يتضح لنا أن العلاقة بين الإنسان والدهر علاقة وطيدة لا انفصام لها، ذلك أن الدهر يحتوي الإنسان، والإنسان يتحرك في دائرة الدهر، بمعنى أن الإنسان يعيش في دائرة الدهر، وهذا الأخير يملي عليه صروفه ونوائبه، من غير أن يكون للإنسان أية سلطة على الدهر لا من بعيد ولا من قريب، ولكنه يسعى بالجهد والمحاولة لكسر طوق الدهر.

وتستمر حالة الصراع بين الإنسان والدهر، وهذه سمة –الصراع مع الدهر- امتاز بها الإنسان العربي عامة والشعراء خاصة في محاولة منهم لمقارعة الدهر والانتصار عليه مهما كلفتهم هذه المقارعة، " فهو يريد أن يقهر الدهر وأن يقهر الموت، أما الدهر المنقلب بحوادثه وصروفه فإنه يقهره بالخروج منه إلى ما ليس زمنياً بطبيعته، فيلجأ إلى ذاته، وهي كائن لا زمني، وكذلك هو يأمل في حياة أخرى لا تخضع هي الأخرى لعوامل الدهر"(٣).

ومن هنا فإن صراع الإنسان مع الدهر، قضية عامة تصور موقف الإنسان من الدهر سواء أكان هذا الموقف تصالحياً أم تصادمياً، وقد عبر الشعراء عن مواقفهم وإحساسهم بالدهر بلغة شعرية راقية، تبتعد عن التقريرية والمباشرة ويكاد يكون إحساسهم بالدهر قد قادهم إلى اختيار أسلوب إيحائي جمالي يقوم على الكشف عن الرؤية الداخلية

---

(١) عبد الرحمن بدوي: الموت والعبقرية، مرجع سابق، ص ٥.

(٢) سورة الجاثية: الآية ٢٤.

(٣) زكي نجيب محمود: ثقافتنا في مواجهة العصر، دار الشروق، القاهرة، ط٢، ١٩٧٩م، ص٥٩.

للدهر من خلال إدراكهم له وإحساسهم به[١]، ووعيهم له الذي ينبع من الاحتكاك البدئي بالعالم والتي رآها باشلار ماثلة في عناصر الكون الأربعة (الماء- الهواء- الأرض- النار).

ومن هنا نجد أن الطائيين عبر كل منهما عن رؤيته الخاصة للدهر، فاتسم أبو تمام بصفة الثورية الرافضة، التي لا تتحقق إلا بهدم المألوف والخروج عليه من أجل إيجاد البديل الذي يتلاءم وروح العصر آنذاك[٢]، ولذلك خرج أبو تمام على عمود الشعر العربي وثار عليه وكسر قواعد هذا العمود، ولعل هذا هو السبب الذي من أجله لم يلق القبول من أصحاب التصور القديم[٣]، ولذلك اتهموه بعقوقه للتراث، فهو يفعل مثلما يفعل الشعوبيون حتى اتهمه البعض بالكفر[٤]، وعابوا عليه خروجه على عمود الشعر وخاصة في توليد المعاني، وفي صوره الاستعارية التي تجاوز بها الشائع المألوف على عكس البحتري فقد انطلق مذهبه من نزعة المحافظة على القيم التقليدية، ولذلك قُبِلَ مذهبه لأنه وافق مذهب الأوائل " فما فارق عمود الشعر المعروف"[٥]، ولعل هذه المواجهة تحدث دائما عند كل محاولة للتجديد والخروج على المألوف، فقد رأيناها عند ظهور شعر التفعيلة، أما السبب في ذلك فهو أن أنصار المذهب المحافظ يرون أن عمود الشعر يمثل بعداً يقترب به من الهوية العربية؛ ليصير الخروج على شكله القار المتوارث خروجًا على الهوية العربية، واعتمادًا على ما سبق سنتناول رؤية الطائيين للدهر، ونبدأ بقول أبي تمام[٦]:

لا يَوْمَ أَكثرُ مِنهْ مَنظراً حَسَناً والْمَشرَفِيَّةُ في هامَاتِهِمْ تخِدُ

أَنهَبْتَ أَرْوَاحَهُ الأرْمَاحَ إِذْ شُرِعَتْ فمَا تُرَدُّ لِرَيْبِ الدَّهْرِ عَنْهُ يَدُ

(١) موسي ربابعة: البناء الاستعاري للدهر في الشعر الجاهلي، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة اليرموك، الأردن، ملحق ١٩٩٧م، ج ٢٤، ص٦٨٩.

(٢) عبده بدوي: أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٥، ص٨.

(٣) عبد القادر الرباعي: الصورة في النقد الأوروبي محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم، مجلة المعرفة، سوريا، ع ٢٠٤، السنة ١٧، شباط ١٩٧٩ م ص٦٢.

(٤) انظر: أبو بكر محمد بن يحيي الصولي: أخبار أبي تمام، حققه وعلق عليه: خليل محمود عساكر، محمد عبده عزام، نظير لاسلام الهندي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠م، ص١٧٢.

(٥) انظر: الحسن بن بشر الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ت: السيد أحمد صقر - عبد الله المحارب، دار المعارف - مكتبة الخانجي، (ب ط)، ١٩٩٤م / ١٤١٥هـ، ج١، ص٤-١٨.

(٦) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج ٢، ص١٧.

حيث تتجلى تيمة الرفض للدهر من خلال جعل الدهر كائناً يحاول التشكيك في بطولات العرب، لكن أفعال الجيش العربي لم تدع مجالاً للدهر لأن يشكك في ذلك اليوم الذي انتصر فيه المسلمون على الأعداء، حيث لم يكن هناك أحسن منه منظراً والسيوف تعتلي هامات الأعداء لتحزها، وأخذت الرماح تسلب أرواحهم مما لم تترك لهم يداً ترد عنهم ريب الدهر، فيبدو أن الصراع بين العرب وبين العدو، جسده أبو تمام إلى صراع بينه وبين الدهر، وبذلك يبدو أن الصراع هو الأسلوب الوحيد الممكن أمام الذات لإنجاز ذاتها في فضاء الدهر، ويبدو أن هذا الصراع لا ينتهي لأنه في حقيقته صراع مع الدهر نفسه، ولذلك فإن الوجود للحياة يتخذ هذا الطابع الحماسي ويتشكل في معركة بين جيشين، " غير أن الذاتية بما كان لها من ممكنات استطاعت أن تستوعب حركية الدهر وتشتمل عليها وتكيفها باتجاه إنجاز ذاتها"(١).

ولا ينفك رفض أبي تمام للدهر عن أن يكون رفضاً للواقع المعاش في عصر الشاعر، إذ تنعدم العدالة وتُفتقد المساواة، وتضيع الحقوق، فكذلك الدهر يخلو من أية مساواة أو عدالة وهذا يتضح من خلال سياسته التي يسوس بها الناس، كما في قول أبي تمام(٢):

لَقَدْ سَاسَنَا هَذا الزَّمانُ سِياسَةً سُدًى لم يَسُسْها قَطُّ عَبْدٌ مُجَدَّعُ

إن الشاعر يلح على تيمة الرفض للزمان؛ لأنه تعامل مع الناس تعاملاً عشوائياً، وهذا يتضح من خلال لفظة (سدى) وهي تعني هباءً، فلا يأتي من الزمان غير المصائب، فالزمان تعامل معنا مثلما يُعامل العبد المقطوع الأنف الذي يكون راضخاً للعبودية، بل إن هذا العبد لا يُعامل بهذه القسوة التي يعاملنا بها الزمان، ورفض الزمان يتضح كذلك من خلال استخدام الشاعر للفظة (سياسة) التي تدل على تدبر الأمور وإصلاحها، وهذه مفارقة واضحة إذا أُوكِل أمرُ الناس إلى الزمان الأخرق الذي يتصرف بعبثية، هذه السياسة التي يتعامل بها الدهر مع الناس هي ما جعلت الشاعر ينعته ب(الحمار)، كما قال(٣):

---

(١) هلال محمد جهاد: الجمال في الوعي الشعري العربي قبل الإسلام، دراسة تأويلية، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، قسم اللغة العربية، ١٩٩٨م، ص ٧٣.

(٢) ديوان أبي تمام،:مرجع سابق، ج٢، ص٣٢٤ وينظر: المرجع نفسه: ج٤، ص١٢٢.

(٣) ديوان أبي تمام: المرجع السابق، ج٢، ص١٥٢.

مَضَـــى الأَمـــلاكُ فانقرضُـــوا وأَمسَـــتْ سَـــــــرَاةُ مُلوكِنـــــــا وهُـــــــمُ تِجَـــــــارُ

وُقُـــوفٌ في ظِـــلالِ الـــذَّمِّ تُحمَـــى دَرَاهِمُهـــــــــا ولا يحمَـــــــــى الـــــــذِّمَارُ

فلَـــوْ ذَهَبَـــتْ سِـــنَاتُ الـــدَّهْرِ عنـــه وأُلقِـــــــيَ عَـــــــنْ مَناكِبـــــــهِ الـــــــدِّثارُ

لَعَـــــدَّلَ قِسْـــــمةَ الأَرْزاقِ فينـــــا ولكـــــنْ دَهْـــــرُنا هـــــذا حِمـــــارُ!

تبرز تيمة الشكوى من الدهر في الأبيات السابقة حين أصبح المتحكمون بأمور الناس مجموعة من الطغاة الذين يمتلكون الأموال، إذ أصبح كل همهم حماية أموالهم ولا تهمهم حماية أعراضهم وكرامتهم، وإذ يرفض الشاعر الدهر فإنه يضفي عليه سمات الكائن الحي، فيجسده بأن جعل له سنات، فهو في غفلة مستمرة بدلالة قوله: (فلو ذهبت سنات الدهر عنه)، فلنستشف أن الدهر غافل غفلة أبدية؛ لأن الأداة (لو) هي حرف امتناع، فيُمتنع تقسيمُ الأرزاق بعدالة على الناس لامتناع ذهاب غفلة الدهر عنه، ومن المعروف أن الكائن الحي له منكبان، في حين جعل الشـــاعر للدهر مناكب ليشير إلى عظم مصائبه ونوائبه، وفي قراءتنا للشطر الثاني من البيت الرابع نلاحظ أن الشاعر عمد إلى تشبيه طريف، استطاع من خلاله كسر أفق توقع القارئ في قوله "ولكن دهرنا هذا حمار"، فبناء على الأبيات السابقة لهذا البيت ومن خلال الشـــطر الأول للبيت الرابع كنا نتوقع بأن تكون الإجابة (ولكن دهرنا هذا جائر أو ظالم أو غير عادل)، إلا أن أفق التوقع قد خاب بمجرد سماع لفظة (حمار)، فما الصـــلة بين الدهر والحمار؟!، يبدو لأول وهلة أنه لا توجد أية صلة بين الدهر والحمار، ولكن بعد إتمام التأمل في النص نستشف أن هناك صلةً بين الدهر والحمار من منظور ما يريده أبو تمام، وربما أن هذا الدهر غافل لا يفارق غفلته هذه، فمن المعروف أن الحمار هو أيضـاً غافل عن كل ما يوضـع فوقه من أحمال وأثقال لا يعي ما فيها، و تمتد غفلة الدهر لدرجة أنه لا يعي ما في حلقه، كما جاء في قول أبي تمام[1]:

يَا دَهْـــرُ قَـــوِّمْ أُخْـــدَعَيْكَ فَقَـــدْ أَضـــجَجْتَ هـــذا الأَنامَ مِـــنْ خُرُقِـــكْ

سَـــائلْ لَياليـــكَ فَهْـــيَ عَالِمَـــةٌ أَيُّ كـــريم أَرْسَـــفْنَ في حلَقِـــكْ

في قراءتنا لهذين البيتين نلاحظ رفض الشاعر للدهر من خلال الأسلوب القوي الذي استخدمه الشاعر للتعبير عن استيائه من الدهر وأفعاله، حيث " يبدأ الشاعر بالنداء (يا دهرُ) مستخدماً الأداة (يا) التي تشير للبعيد، وبما أن

(١) ديوان أبي تمام: المرجع السابق، ج٢، ص ٤٠٥، وينظر: المرجع نفسه ج٢، ص ٣١٤- ٣١٥.

الدهر ليس بعيداً عن الإنسان، فإن مناداة الشاعر بالأداة (يا) إنما هو تقليل من شأن الدهر، ونلاحظ أسلوب الشدة الذي خاطب به الشاعر الدهر يتضح عن طريق تكرار الحروف، ففي البيت الأول تكرر حرف (الخاء) مرتين في قوله (اخدعيك، خرقك) وهذا الحرف هو صوت حلقي، فكأن الدهر سبّبَ غصةً في حلق الإنسان، وتكرر حرف (الدال) ثلاث مرات في قوله: (يا دهر، اخدعيك، فقد) وهو من الأصوات المجهورة التي يوحي تكرارها بالشدة والاصطدام والصخب في خطاب الشاعر للدهر، كذلك لفظة (أضججت) التي نلتمس فيها شدة استياء الشاعر من الدهر، ففيها ثقل كبير حصل من جراء تكرار صوت (الجيم) في تتابع، وتقارب مخرج صوتي (الخاء) و(الراء) في (خُرُقِكْ) ليحدث ثقلاً شديداً يشير إلى وطأة الدهر على نفس الشاعر"[1].

وفي البيت الثاني يطلب الشاعر من الدهر أن يسأل لياليه عن الكريم الممدوح الذي قذفن به في حلق الدهر، فاستعار للدهر حلقاً وجعله كالكائن الحي الذي يأكل ويبتلع، ونلتمس من خلال ذلك استصغار الشاعر للدهر عندما طلب منه أن يسأل لياليه، مما يشير إلى أنه – أي الدهر – غافل عن كل شيء، وهذه صفة ملازمة في رؤية أبي تمام للدهر، ومما يؤكد هذا ما وصف به أبو تمام ليالي الدهر بقوله: (فهي عالمة)، أي أنت يا دهر غافل لا تعلم شيئاً سوى أنك تؤذي الأنام، وفي هذا سخرية واضحة عبّر من خلالها الشاعر عن رفضه وانكساره أمام نوائب الدهر التي يلقي بها على الإنسان.

على العكس من ذلك كان البحتري، فإذا كان أبو تمام يرى الدهر غافلا حمارًا غير عاقل، فالبحتري يراه إنسانًا عاقلا قادرًا على اتخاذ القرارات، حيث يقول[2]:

(١) سالم محمد العكيدي: جماليات الرفض في الشعر العربي مقاربة تأولية في شعر أبي تمام، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط١، ٢٠١٥م، ص١٤٩-١٥٠.

(٢) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٤، ص ٢٣٨٧.

أَمَـــــا وَهَـــــذا الزَّمَـــــانُ يَمْتَحِنُـــــهْ بِصَـــــــــــــــــرْفِهِ تارَةً وَيَمْتَهِنُـــــــــــــــــهْ

إِذَا جَـــــرَى نَحْـــــوَ غَايَـــــةٍ عَبَـــــأَتْ لـــــهُ الـــــرَّدى مِـــــنْ زَمَانِـــــهِ إِحَنُـــــهْ

فَـــــلا مَلُـــــومٌ عَلَـــــى دَنِيئَتِـــــهِ عَمَّـــــا سَمَـــــتْ لادِّرَاكِـــــهِ فِطَنُـــــهْ

مَـــــنْ ذَا مِـــــنَ الـــــدَّهْرِ باتَ مُسْـــــتَتِراً أَمْ مَـــــنْ وَقَتْـــــهُ سِـــــهَامَةُ جُنَنُـــــهْ؟

هَيْهَـــــاتِ أَعْيَـــــا! فَمَـــــا تُـــــرَدُّ يَـــــدٌ لـــــهُ لِمَـــــا ســـــارَ فِيـــــهِ يَحْتَجِنُـــــهْ

تبدأ الأبيات السابقة بتيمة الرفض والاستنكار لأفعال الزمان حيث يقول الشاعر: إن طبيعة هذا الزمان هي أن يظل ينزل علينا العديد من المصائب لكي يمتحن صبرنا ومدى قدرتنا على تحمل هذه المصائب، ولكنه ليس كذلك دائماً، فهو تارة ما يمنع هذه المصائب ويزيلها عنا، وتارة أخرى ينزل هذه المصائب من أجل اختبارنا، وتظهر هذه المصائب والتي أكبرها مصيبة الموت عند رغبتنا في تحقيق أهدافنا، والسعي من أجلها.

ونلاحظ أن الشاعر قد شخص الزمان وجعله إنساناً يشعر ويحس، واستعار له صفة الحقد على بني البشر على سبيل التخييل، هذا التخييل هو ما أطلق عليه باشلار "أحلام اليقظة" وميز بينها وبين أحلام الليل، بأن أحلام اليقظة تنبجس أساسا من إمكانية وجود الذات أو بلغة باشلار "كوجيتو حالم"[1] أما أحلام الليل فهي أحلام بلا حالم (الذات الحالمة)، وبذلك لا يمكن فصل الجانب الخيالي/النصي عن الذات الشاعرة الحالمة في التحليل الموضوعاتي.

وهذا ما أطلق عليه باشلار "الخيال المادي"، فالبحتري يتخيل الزمان وكأنه شخص عاقل قادر على اتخاذ القرارات ينزل مصائبه على الناس لكي لا يستمتعوا بحياتهم ، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على إيمانه العميق بتأثير هذا الدهر على حياة البشر، هذه الفعالية دائما ما تكون سلبية، فالدهر مصدر المشاكل، وهذا راسخ في العقلية العربية منذ العصر الجاهلي، حيث إن العربي بطبعه يخاف من الزمان، ولهذا فإننا نجد الشاعر يتساءل قائلاً: مَن مِن الناس يستطيع أن يختبئ من الدهر ومشاكله؟! وأيضاً يقول: مَن منَّا لم يصبه سهمٌ من سهام الزمان القاتلة؟! ويدعى

(١) جاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص١٢٦.

أنه يرتدي سترةً تقيه من ضربات الزمان القاتلة، يجيب البحتري بنفسه على ما طرحه من الأسئلة قائلاً: هيهات هيهات، من التعب والشقاء أن يحمي المرء نفسه من مصائب الزمان، ولعل هذا ما دعاه لنعت الدهر بقوله[١]:

إنّ الزّمَانَ زَمَانُ سَوْ، وَجَمِيعُ هَذَا الخَلْقِ بَوْ

ذَهَبَ الكِرَامُ بأسْرِهِمْ، وَبَقَى لَنَا لَيْتَ وَلَوْ!

يغير الشاعر من رؤيته تجاه الزمان في هذه الأبيات فبعد أن كان رافضا له نراه حزينًا متأسفا لما أصابه من هذا الزمان، وأعظم هذه المصائب البشر، حيث جعل الشاعر من البشر البخلاء مصيبة من مصائب الدهر، ومن هنا يتصور القارئ مدى الأذى الذي ألحقه الدهر بالشاعر إلى الحد الذي دفع الشاعر إلى اتخاذ هذا الموقف من الدهر (إنّ الزّمَانَ زَمَانُ سَوْ)، ويصبح علاج الدهر ونوائبه عند الشاعر العطاء والجزل، فهذا هو العلاج الذي يقضي به على مصائب الدهر، وهذه القراءة للنص هي ما أوحت به تجربة الشاعر، " إذ إن صلة القارئ بالنص ليست ذاتية أي متعلقة بتقبله للنص فحسب، وإنما هي موضوعية في أحد وجوهها، إذ تتأثر بأشكال الاتصال ووسائله وما تتركه من تأثيرات في البنى السطحية للنصوص، تلك التي ترتبط بجدل حي، فعال ببناها العميقة"[٢]، وهذا الجدل قائم على الأخذ والعطاء بين النص والقارئ أي (جدل حواري)[٣] إذا جاز لنا تسميته بذلك، أي جدل قائم على الحوار بين النص والقارئ، وليس هذا فحسب، بل قد تتحد تجربة القارئ مع تجربة المبدع في النص الإبداعي، ويتم هذا التوحد عن طريق التفاعل بين معطيات القارئ التي يقدمها للنص، وبين معطيات النص التي يمنحها للقارئ"[٤]، وهو ما أكده الدكتور محمد نجيب التلاوي في حديثه عن مدلول (التفاعلية المنتجة) في النقد الموضوعاتي؛ " إذ يرى أنه يجمع بين المبدع، والنص، والمتلقي، حيث يبرز بصمة المبدع، وأفكار النص، ويفسح المجال لذاتية الناقد"[٥].

---

(١) ديوان البحتري: مرجع سابق،ج٤، ص٢٤٤٧.

(٢) حاتم الصكر: الشعر والتوصيل، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٨م، ص ٥.

(٣) انظر: جاستون باشلار: العقلانية التطبيقية (نُشر١٩٤٨م)، ترجمة: بسام الهاشم، ط١، بيروت، لبنان، المؤسسة الجامعية للنشر، ١٩٨٤، ص٧٧- ٧٨.

(٤) روبرت هولب: نظرية التلقي- مقدمة نقدية: ، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ط١، ١٩٩٤م، ص ٢٠٢.

(٥) انظر: محمد نجيب التلاوي: رؤى نقدية، دار الهدى، مصر، ٢٠٠٣م.

وإذا ما طبقنا هذا على النص السابق سنجد كيف أبدى الشاعر في البيت الثاني حزنه وأسفه على ما لحق به من الزمان الذي ذهب بالكرماء وترك البخلاء حتى لم يبق له شيء سوى الندم الشديد الذي عبر عنه بقوله: (وبقى لنا ليت ولو)، وبذلك تبرز تيمة الانكسار من خلال الندم والحزن الذي كان يعيشه الشاعر نتيجة صراعه مع الدهر في هذه الحياة، وعلى هذا يمكن القول إن " العمل الأدبي لا يُولد إلا في الوقت الذي تتم فيه تلك العلاقة المخصبة بين الشعور الإنساني والوجود المطلق، فمن هذا العناق يكسب المبدع رؤية سحرية يتجاوز بها منطق الواقع، ويتجاوز بها عالمه الجزئي بالقوة"[١]، ومن هنا غدا صراع البحتري مع الدهر محور الرؤية الشعرية لهذا الكون، مثلما كان صراع أبي تمام مع الدهر هو محور رؤيته، التي تجلت في قوله[٢]:

لَـــوْ أَنَّ دَهْـــراً رَدَّ رَجْـــعَ جَـــوَابِ أَوْ كَـــفَّ مـــنْ شَـــأْوَيْهِ طُـــولُ عِتَـــابِ

لَعَذَلْتُـــهُ فِي دِمْنَتَـــيْنِ بأَمْـــرَة [٣] مَمْحُـــوَّتَيْنِ لِزَيْنَـــبٍ ورَبَابِ

فإننا في أثناء قراءة هذين البيتين نستشف أن الشاعر يرفض الدهر؛ لأنه –أي الدهر– لا يقوى على رد الجواب للسائل، ولا على أن يكف من طول عتاب الشاعر، ونستشف الرفض كذلك حتى وإن تمكن الدهر من رد الجواب، بدلالة قول الشاعر: (لعذلته) والعذل بحد ذاته رفض؛ لأنه صادر من حالة عدم رضا، ولو أمعنا في قراءتنا لوجدنا أن سبب الرفض يكمن في دمنتين ممحوتين لحبيبتي الشاعر (زينب ورباب) فكأن الشاعر يلقي اللوم على الدهر باعتباره السبب الرئيسي لإعفاء هاتين الدمنتين، حتى وصل الأمر إلى حد الإساءة للدهر بسبب جوره على الناس، فيقول أبو تمام[٤]:

أُسِـــيءُ علـــى الـــدّهْرِ الثنـــاءَ فقَـــدْ قَضَـــى علـــــيَّ بِجَـــــوْرٍ صَـــــرْفُه المُتَتَـــــابِعُ

أَيُرْضِـــخُنا رَضْـــخَ النَّـــوَى وهْـــوَ مُصْـــمِتٌ [٥] و يأْكُلنـــا أَكـــلَ الـــدَّبَا وهْـــوَ جـــائعُ [٦]؟!

---

(١) أحمد أعراب الطرايسي: المجاز والإبداع، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، ١٩٨٣م، ع ٦، ص ١٧٦.

(٢) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ١، ص٧٥.

(٣) أمرة: موضع، وقالوا: هي امرأة مخفف.

(٤) ديوان أبي تمام ٤، ص٥٨٢، وينظر: المرجع نفسه: ج٤، ص٨٦ – ج٤ ، ص٥١٧.

(٥) مصمت: لا جوف له.

(٦) الدُّبى: الجراد قبل أن يطير.

إن مرارة التجربة التي يعيشها المبدع/الشاعر هي التي دفعته إلى التصريح المباشر لإساءة الدهر، فكأنه يقف أمام إنسان آخر، فهو يرفض الإحسان إلى الدهر، والسبب أن هذا الدهر قضى عليه وأوجعه وكسره بظلمه وطغيانه عن طريق صروفه ونوائبه، ومما زاد من رفض الشاعر للدهر، أن هذا الدهر يُلقِي بصروفه على الشاعر في حالة من التتابع المستمر، الأمر الذي يزيد من إهلاك الشاعر، إذ نلتمس هنا رفضاً استسلامياً يحاول فيه الشاعر الانتصار لنفسه عن طريق حجب الثناء عن الدهر والإساءة إليه، فكأن رد أبي تمام على الدهر هو رد إنسان مقيد بالسلاسل، لا تخلو هذه المعاناة من جراء الدهر أن تكون معاناةً من واقع الشاعر المزري الذي عاشه في عصره آنذاك، ويشير في البيت الثاني عن طريق استخدام الاستفهام الإنكاري إلى أن الدهر هذا الصامت الذي لا يتكلم لن يقوى على تقييدنا مثلما تُربط الدابة، ولن يستطيع أن يأكلنا مثلما يأكل الجرادُ الحقولَ وهو جائع.

كما أضفى الشاعر على الدهر صفات الكائن الحي من خلال الاستعارة، فجعل له يدين يربط بهما (أيرضخنا) وجعل له فمًّا (يأكلنا)، وهكذا لم نجد في شعر أبي تمام نقطة توافق مع الدهر، بل كلها كانت نقاط افتراق عنه قائمةً على مبدأ التصارع، وحالة من الكر والفر، والانتصار والانكسار، وما دامت هذه الحال لم تتغير لدى الشاعر، فهي تعبر عن صدق التجربة الحياتية وثبات الرؤية الكونية التي حملها شعر أبي تمام.

هذه الرؤية تجلت أيضا تجاه الكون وظواهره في هذه الصورة التي توحي بالتفاعل بين الشاعر والدهر، والتي يصورها الشاعر بقوله[1]:

تَرَكْتَ حُطاماً مَنكِبَ الدَّهْر إِذْ نَوَى زِحَامِيَ لَمَّا أَنْ جَعَلْتُكَ مَنْكِبِي

يحتدم الصراع بين الشاعر والدهر إلى الحالة التي ينتصر فيها الشاعر على الدهر بعدما أحاله إلى حطام، فالشاعر والدهر في حالة واحدة من التوازي، ولكن هنا يتبادر سؤال مهم وهو هل الدهر هنا صورة حقيقية/ أيقونية؟ يريد بها صورة الدهر نفسه، لا يبدو ذلك فالدهر هنا هو رمز الحقد الذي يريد التفريق بين الشاعر والممدوح.

فالشاعر ينتصر على الدهر/ الحقد؛ لأن منكبه أقوى من منكب الدهر، ففي الوقت الذي يمثل فيه الحقد منكب الدهر، فإن الممدوح يمثل منكب الشاعر، فكأن الصراع بين الشاعر والدهر صراع يدعو إلى بقاء الأصلح والأقوى، وهذا ما حصل حين انتصر الشاعر بفضل ممدوحه على الدهر الذي يحمل الحقد.

---

(١) ديوان أبي تمام مرجع سابق، ج١، ص١٥٤، وينظر ج ١، ص٣٠٧.

٣- الذات المنكسرة بالشيب والكبر

الشـيب ظاهرة طبيعية في حياة الإنسـان ينبهه على تقدّم العمر عليه، وكذلك ينذره باقتراب الموت، ومن ثمّ تعددت مواقف الإنسـان تجاه هذه الظاهرة، فالشـيب قد يُمدح وقد يُذم، " أما مدحه فيتنوع إلى فنون عديدة فيُمدح الشـيب بأن فيه الجلالةُ والوقار والتجارب والحنكة، ويصبح الشيب في هذه الحالة واعظاً لمن نزل به، وأما ذم الشيب فيأتي من قبيل أنه نذير الموت، ويوهن القوة ويضعف الهمة، ومن هنا اشتكى الإنسان منه لنزوله في غير زمانه، ووفوده قبل أوانه فهو بذلك ظالم جائر"[١]، ونرى أن الشـعراء هم أكثر الناس ذكراً للشـيب ووصـفه، ذلك أنهم يمتلكون الإحسـاس المرهف والشعور الصادق العميق، على العكس من الإنسان العادي الذي ينظر إلى الأمور بسطحية، فالشعراء تمتزج مشاعرهم وأحاسيسهم بالحالة التي يخوضون غمارها.

وقد طال وقوف الإنسـان على ظاهرة الشـيب الذي يسـرق من أمام عينيه شـبابه وقوته، ويسـلِمه للضـعف والشيخوخة واليأس، وهو يقف أمامه مقيداً لا يقوى على شيء حياله، وبذلك فقد اكتفى بالشكوى منه والانكسار أمامه، حيث يمثل الشيب رمزاً للضعف، وبالتالي رمزاً للفناء، وبذلك أصبح الشعر خاصة، والفن عامة منفذا للإنسان يعبر من خلاله عن آلامه وانكسـاره، ويعلن عن رؤيته من خلال هذا المنفذ، هذه الرؤية التي يعززها التزام الشـاعر / الإنسان بمبدأ لا يحيد عنه إلى غيره، وإلا أصبح متناقضاً لا يحمل أية رؤية، ولا يفصح عن أي موقف في هذه الحياة.

وكما أن القراءة الموضـوعاتية تعتقد أن الموضـوعات والصـور التي يصـفها المبدع إنما توجد لديه منذ الطفولة[٢]، وعلى المتلقي التقاط هذه الموضـوعات وتلك الصـور من ينابيعها والتي يتكون منها معنى العمل الأدبي، "ومقاربة الكشـف عن هذه النقاط الحسـاسـة التي تجعلنا نلمس تحولاتها، وندرك روابطها في انتقالها من مسـتوى تجربة معينة إلى أخرى شـاسـعة"[٣]؛ للوقوف علي الفعل البدئي في النص، والذي تكمن ماهيته في إعادة الصـور إلى العنصـر الأصـلي الذي تنتمي إليه النصـوص الإبداعية، فإننا نجد أن أبا تمام كان دائم الشـكوى من الشـيب نتيجة غزوه إياه في سـن

(١) الشريف المرتضى: الشهاب في الشيب والشباب، دار الرائد العربي، بيروت، (ب ط)، ١٩٨٢م، ص ٨.

(٢) انظر: فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص ٧٢-٧٣.

(٣) سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، دار بابل للطباعة والنشر، الرباط، (ب ط)، ١٩٨٩م، ص١١-١٢.

متقدمة، لذا نجده كثير التذمر منه، ومما ينتج عنه من وقع وأثر وانكسار في نفسه ونفس من حوله خاصة ممَن تعلق بهم، لذا نجده دائماً يصوره بصورة شعرية غاية في البيان والإيضاح، ومن ذلك قوله[1]:

عَدَلَ المَشِيبُ على الشَّبابِ ولم يكنْ مِنْ كَبْرَةٍ لكنَّهُ من يَاسِ

أَثَرُ المطالبِ في الفؤادِ وإنَّما أَثَرُ السِّنينَ وَوَسْمُها في الرّاسِ

إن التيمة الأكثر إلحاحا وحضورًا في النص والمسيطرة على الوعي المبدع للشاعر هي تيمة (الانكسار) أمام الشيب الذي غزى شباب الشاعر، حيث كان الشيب يسير في خط مستقيم ثم (عدلَ) على الشاعر/ الشاب ليغزوه، إلا أن عدول المشيب على شباب الشاعر لم يكن بسبب كبر السن وتقادم العمر، وإنما كان بسبب الانكسار واليأس، ذلك أنه ليس من الطبيعي أن يأتي الشيب على الإنسان في شبابه، فالمعروف أن الشيب علامة من علامات الشيخوخة.

ومن هنا نلاحظ استخدام الشاعر لعنصر التضاد حين جاء ب (المشيب) في مقابل (الشباب) وهذه مفارقة إذ لا يمكن التقاء النقيضين في المسار الطبيعي، ويؤكد هذه المفارقة الحاصلة من التضاد، قوله (ولم يكن من كبرةٍ) ليدل بذلك على أن التقاء المتضادين (الشيب / الشباب) لم يكن حالة طبيعية وإنما كان الجامع بينهما هو الانكسار، فكما أن اليأس من علامات الشيخوخة فكذلك هو من علامات اشتداد الهمّ على الإنسان في شبابه، ومن هنا فإن الشيب لا يتمكن من الإنسان الشاب إلا في حالة إصابته باليأس والإحباط في هذه الحياة، ففي الوقت الذي تغزو فيه الهموم فؤاد الإنسان، (أثر المطالب في الفؤاد) فإن الشيب وأثر السنين وتقادم العمر يظهر في الرأس، (أثر السنين ووسمها في الرأس)، وبذلك فإن شيب الرأس يظهر نتيجة لشيب-يأس وإحباط-الفؤاد، كما ظهر جليًّا في قوله[2]:

شابَ رَأْسِي وَما رأَيْتُ مَشِيبَ الرَّأْسِ إلاَّ مِنْ فَضْلِ شَيْبِ الفُؤَادِ

وكَذاكَ القُلُوبُ في كُلِّ بُؤْسٍ ونَعِيمٍ طَلائعُ الأَجْسَادِ

طَالَ إنْكَارِيَ البَيَاضَ وإنْ عُمِّرْ تُ شَيْئاً أَنْكَرْتُ لَوْنَ السَّوادِ

يتمثل انكسار الشاعر أمام الشيب من خلال تكثيف الاستعارات في ثلاث صور لغوية للشيب، الأولى تمثلت بقوله (شاب رأسي) والثانية تمثلت بقوله (مشيب الرأس)، أما في الاستعارة الثالثة (شيب الفؤاد)، حيث نجد أن

(١) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج٢، ص٢٥٢.

(٢) ديوان أبي تمام: المرجع السابق، ج١، ص٣٥٧-٣٥٨.

الشاعر قد فارق المألوف إذ جعل الفؤاد يشيب نتيجة الهموم والمصائب التي واجهها الإنسان في حياته، فهذه الهموم هي التي تجعل قلب الإنسان ضعيفاً، وبالتالي فإنه يشيخ ويصيبه الشيب الذي يعادل (الانكسار) عند الشاعر، فكما أن الشيب يغير من لون الشَّعر فكذلك سيتغير فؤاد المرء من القوة إلى الضعف، إذ إن الفؤاد لما كان عليه مدار الجسد في قوة وضعف وزيادة ونقص ثم شاب رأسه لم يخل ذلك الشيب عن أن يكون من أجل تقادم السن وطول العمر أو من زيادة الهموم والشدائد وفي كلا الحالين لابد من تغير حال الفؤاد وتبدد صفاته فجعل تغيّر أحواله شيباً يصيبه على سبيل الاستعارة، والبيت الثاني يشهد بما قلناه؛ لأنه جعل "القلوب طلائع الأجساد"[1]، فالقلوب التي يصيبها البؤس أو النعيم، تكون أسبق من الأجساد في الإصابة بالبؤس أو النعيم، وتظهر علامات ذلك من خلال تصرفات الإنسان نفسه.

وفي قوله (طال إنكاري البياض) إنكار معنوي يقابله إنكار مادي في قوله (و إن عمرت شيئاً أنكرت لون السواد) والمعنى السطحي أن الشاعر ينكر مرحلة شبابه، وليس ذلك صحيحاً، بل هو يبكي شبابه ولا يتنكر له، وإنما هو ينكر وجوده مادياً بعدما تغير شعره من اللون الأسود / الشباب إلى اللون الأبيض / المشيب، فإنكاره للسواد إنكار مادي واقعي وليس إنكاراً معنوياً؛ لأنه ما من إنسان إلا ويتمنى الرجوع إلى فترة الشباب، ولكنه لما غزاه الشيب لم يعد له سوى حقيقة واحدة وهي أن شعره قد اكتسى بياضاً وغاب سواده، حتى أبكى من رآه ممن أحبهم الشاعر كما جاء في قوله[2]:

لَعِبَ الشَّيْبُ بالمَفارق بلْ جَدَ فأَبْكَى تُماضِراً وَلَعُوبَا

حيث يصور الشاعر انتشار الشيب في رأسه بصورة تعكس أثره في نفسه، فقد لعب الشيب بالمفارق وفي نفس الوقت جد في أثره، فاللعب والجد مستعاران للشيب ليبين كيفية انتشاره بطريقة عشوائية غير منظمة ثم بيان صورة معاكسة تتمثل في جِدِّه وقسوة أثره على النفوس، ولذلك نجد أن أبا تمام وقف موقف الباكي الشاكي المنكسر أمام الشيب.

(١) الشريف المرتضى: الشهاب في الشيب والشباب، مرجع سابق، ص٢٣.

(٢) ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج١، ص١٥٨.

ومثلما بكى أبو تمام شبابه، فقد بكاه أيضا البحتري بقوله [1]:

بانَ الشَّـــبَابُ ، وكـــلُّ شـــيءٍ بَائـــنُ والمَـــرْءُ مُـــرْتَهَنٌ بِمَـــا هُـــوَ كَـــائِنُ

ظَعَنَـــتْ بـــهِ أَيَّامُـــهُ وشُـــهُورُهُ إنَّ المُقِـــيمَ عَلَـــى الحَـــوَادِثِ ظَـــاعِنُ

ذَهَـــبَ الشَّـــبَابُ وغَـــاضَ مـــاءُ بِرَنْـــدِهِ فـــالْيَوْمَ مِنْـــه كـــلُّ وِرْدٍ آجِـــنُ

دَرَسَـــتْ مَحَاسِـــنُهُ ، وطَـــار غُرابُـــهُ، وَلَقَـــدْ تَكُـــونُ لَـــهُ عَلَيْـــك مَحَاسِـــنُ

أَيَّامَ طَرْفُـــكَ لِلْجـــآذِرِ كـــامِنٌ والمَـــوْتُ فِي حَـــدَقِ الجَـــآذِرِ كـــامِنُ

خـــانَ الزَّمَـــانُ أَخَـــاكَ فِي لَذَّاتِـــهِ، إنَّ الزَّمَـــانَ لِكُـــلِّ حُـــرٍّ خـــائِنُ

إن سيطرة تيمة الانكسار واضحة في النص من خلال حزن الشاعر على شبابه، وإذا نظرنا إلى الأفعال (بان، ذهب، و خان) دلَّ ذلك على عمق الأسى والانكسار الذي يشعر به، فهو حزين لفوات شبابه، باكٍ عليه، إذ ارتحل عنه، وكل شيء مرتحل، والمرء لا حول له أن يمنعه، فهو مرهون بما هو حادث، وبمفارقة الشباب بدَّل كدراً بصفو الحياة ، والمحاسن سوءات وبالشَّعر الأسود شعراً أبيضا..، وهذا حال الزمان يخون كل حُر.

كما عبر البحتري عن انكساره أمام الشيب أيضاً بقوله[2]:

قـــد رابَـــني هَـــرَبُ الشَّـــبَابِ، وَرَاعَـــنِي شـــيْب يَـــدِبُّ بَيَاضُـــهُ فِي مَفْرَقِـــي

حيث نجد أن المركز الدلالي الذي تدور حوله الدلالات الهامشية والإيحائية التي تدور في مجالات هذا المركز هو "الانكسار"، فإذا نظرنا إلى البيت سنجد لهيب تلك النار المتأججة في قلبه والتي ظهرت جلية في قوله (رابني هرب الشباب) إنما يشخص الشباب فيجعله رجلاً ضعُفَ بعد قوته وتمكنهِ فلم يبقَ له إلا الهرب أمام ذلك الشيب الذي أخذ يدبُّ دبيباً في مفرقه، حيث أفزع الشاعر وأخافه، فالشباب أمر معنوي لا نلمسه حقيقة، لكننا نرى آثاره وهي النشاط والحيوية، وهذا كله يخلق روح التفاؤل والأمل، على العكس من الشيب الذي يحل محل الشباب فيجعل الضعف والنحول محل النشاط.

(١) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٤، ص ٢٢٢٢.

(٢) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٣ ، ص ١٤٧٥.

وبذلك تتضح دورة الحياة القائمة على الصراع، فنهاية الشباب هي بداية الشيب، ونهاية الشباب مضافاً إلى بداية الشيب ينتجان خط السير إلى الموت، لذلك فلا يستغرب أحد أن يظل الإنسان يصارع الشيب ويرفضه، "وهذا الرفض نابع من الصراع الذي تبعثه مشاعر اليأس والإحباط ودوافع الرجاء والرغبة المكبوتة في الذات في العودة لأيام الشباب وللطبيعة الإنسانية التي ترغب في الوصول إلى درجة ارتياح عالية"(١)؛ لتصل بالشاعر إلى حالة من التسامي على الواقع، ورغبة في التغلب على مظاهر الحياة التي يقف الإنسان في حالة صراع مستديم معها، مثل الشيب الذي يعد ظاهرة تجر الإنسان إلى مهاوي اليأس والإحباط والانكسار.

من خلال ما سبق فقد تجلت معالم الانكسار عند الطائيين أمام كلٍّ من الموت والمرض والدهر والشيب، فتارة يقفان موقف المنكسر أمام الموت، وتارة أخرى يقفان موقف المعارض الرافض له، كما يعد عنصر "التراب" أكثر العناصر المسيطرة على الشاعرين في تناولهما للموت تحديدا, إذ تمثل الترابية صراعا لمقاومة الموت, والصلابة والقساوة, مما يحيلك إلى تجربة وجودية واضحة، ولا يعني ذلك غياب بقية العناصر الأخرى, ولكن بنسبة حضور أقل, وهذه الفكرة هي التي قادت باشلار إلى أن صور" كل شاعر قد تحددت عن طريق الامتزاج بالأرض, والهواء, والنار, والماء. ذلك الامتزاج اللاواعي الذي يؤكد على ضرورة مخالفة العقل, وتجاوز الخبرة الحسيّة المباشرة, وهو ما سمّاه قانون العناصر الأربعة"(٢).

في حين اختلفت رؤيتهما للدهر، فرأه أبو تمام غافلا غير عاقل على عكس البحتري الذي رآه إنسانًا عاقلا قادرًا على اتخاذ القرارات، وحين تناولا الشيب بكاه كل منهما بطريقته، باعتباره مؤذنًا بدنو الأجل.

(١) عارف عبد المجيد محمود الأحبابي: الرفض في الشعر العربي قبل الإسلام، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة تكريت، قسم اللغة العربية، ١٩٩٩م، ص ١٢٣.

(٢) غادة الإمام: جاستون باشلار، جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ص١٨٢.

المبحث الثاني: الذات المتفردة

جاء في المعجم الوسيط "تفرد بالأمر انفرد به"[١] واستقل به عن الجميع، فهو شيء خاص به دون غيره، والذات المتفردة هي التي دائما ما تشعر بكينونتها وتفردها داخل المجتمع، ولا تتوقف عند هذا؛ بل ترى أنها متميزة لا مثيل لها في شتى مناحي الحياة؛ لأن لديها من الخبرات والمعارف ما يجعلها تملك ذلك التميز والتفرد، ولذلك ربط بعض النقاد بين العمل الأدبي وبين شخصية الكاتب وميوله باعتباره المصدر الوحيد لهذا العمل بعيداً عن أية تأثيرات خارجية أخرى، "وقد تحدث (كولريدج) عن وحدة العمل الفني وعن حيويته باعتباره انبثاقاً من حيوية الشاعر أو الكاتب، وتجسيداً لمخيلته الحية"[٢]، وهو في ذلك يركز على الجانب الذاتي في العمل الأدبي، وكأن الأديب هو المتفرد في عمله لا يمكن أن يشاركه فيه أحد، أو حتى يؤثر فيه.

وقد مثّلتْ الذات المتفردة صورة من صور الذات التي تجلت لدى الشاعر العباسي، واتضح ذلك في عدة مناحٍ مختلفة؛ كالتفرد بالأخلاق، أو العلم، أو القوة والشجاعة، أو المجد والنسب، وغيرها..، والشاعر من خلالها يكون مغرقاً في الذاتية لدرجة كبيرة، فإنْ تحدث عن الأخلاق كأن لا أحد يحملها غيره، وإن تحدث عن العلم شعر بأنه أعلم الناس، فهو رهين الحالة التي تعيشها ذاته الشاعرة، ومن هنا يتأتى لديه ذلك الإحساس بالتفرد والذاتية، "فالنظرة الفردية التي يعيش بها الإنسان الحياة هي تلك النظرة التي تدفعه في وجدانه، وفي تفكيره وفي سلوكه العملي إلى أن يحرص على ذاته ونفسه، وأن يتولاها بالعناية دون رعاية لذات أخرى أو نفس أخرى بجانبه"[٣].

ودائماً ما كان يتحدث الشاعر العباسي عن علمه وأدبه وفكره وشجاعته، وعن تفرده وتميزه في شعره، إلا أن أبرز حديثه عن أمجاده ونسبه ومكانته العالية بين الناس، والناظر في شعر الطائيين يرى ذلك جليًّا، فقد توفر عاملان رئيسيان هيئا لهما التألق والتفرد:

أولهما: تفرد كلّ منهما بشعره، حيث إنهما كانا مدركين أنهما يقدمان لممدوحيهما بضاعةً نفيسة تعلي من شأنهم وتذيع مجدهم دون أن يُقابلا بما يستحقان من أجر.

---

(١) شوقي ضيف وآخرون: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ص٦٧٩.

(٢) محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٣م، ص٤٦.

(٣) محمد البهي: الفرد والمجتمع في الميثاق، جامعة الإسكندرية، المكتبة العامة، ١٩٨٨م، ص٧.

ثانيهما: اعتداد كلّ منهما بنفسه وقومه من خلال انتماءهما إلى واحدة من أعظم القبائل العربية وهي طيء، تلك القبيلة الشهيرة التي تمتد أصولها إلى اليمن في جنوب الجزيرة، وينتشر ذلك الاعتداد بكثرة في ثنايا ديوان أبي تمام، حيث تشع منه روح الاعتزاز بأصالة النسب إلى القبيلة، ومن ذلك قصيدته التي يفخر فيها بقومه وبنسبه[١]:

أَنا ابـــنُ الـــذينَ استُرْضِـــعَ الجـــودُ فـــيهِمُ و سُمِّـــيَ فـــيهمْ وهْـــوَ كَهْـــلٌ ويافِـــعُ
سَمـــا بِيَ أَوْسٌ في السَّـــماءِ وحـــاتِمٌ وزيْـــدُ القَنـــا والأَثْرَمـــانِ ورَافِـــعُ[٢]
وكـــانَ إِياسٌ مـــا إِياسٌ وعـــارِقٌ وحارِثَـــةٌ أَوفَى الـــوَرى والأَصـــامِعُ[٣]
نُجـــومٌ طَوَالِـــعٌ جبَـــالٌ فَـــوارِعٌ غُيـــوثٌ هَوَامِـــعٌ سُـــيولٌ دَوَافِـــعُ

إذا كان هدف النقد الموضـوعاتي هو تحديد رؤية الشـاعر للعالم انطلاقا من التحليل الداخلي المحايث للنسـق النصي من خلال رصد المضامين والتيمات الموضوعية المحورية، وتحديد المفاهيم الدلالية المتكررة والتي تتحكم في نسيج النص"[٤]، سنجد أن التيمة المسيطرة على النص السابق هي التفرد والفخر العارم بنسب الشاعر وقومه، فهو كثير في ثنايا ديوانه، تشع منه روح الاعتزاز بأصالة النسب إلى القبيلة، بل إلى العروبة، ذلك الاعتزاز الذي يعكس انتماءه إلى أصـوله الطائية اليمنية، ويرد مزاعم شـانئيه وحاسـديه الذين شـككوا في هويته العربية فادعوا أنه يوناني الأصـل، أو سرياني، أو رومي، نظرًا لخروجه على عمود الشعر وقيوده من أجل التعبير عن تجربته الشعرية بالأسلوب الذي يتفاعل وروح العصر آنذاك، ممتطيًا صهوة التجديد التي تحقِق له تواصلا مع معطيات التطور الناجز في المجتمع العباسي.

ثم إن هذا التجديد في الشعر يدفع الشاعر الفذ إلى عدم قبول مختلف الأشكال القديمة التي تعد عنصرًا جامدًا للذات الإنسـانية الشـاعرة الحالمة، وبالتالي يؤدي هذا التجميد إلى إعلان لحظة الموت بالنسـبة للمبدع، أي الموت المعنوي المتمثل بالعيش تحت ظل الأشكال القديمة؛ لذا تحول الشاعر من العنصر الأرضي الذي ذكر فيه استرضاعه

---

(١) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج٤، ص٥٨٤-٥٨٥-٥٨٦.

(٢) أوس: هو أوس بن حارث، وحاتم مشهور، وهو حاتم بن عبد الله بن مسعود بن الحشرج، وزيد القنا يعني زيد الخيل، وقد أدرك الإسلام و وفد على النبي صلى الله عليه وسلم ثم انصرف فمات قبل أن يصل إلى أهله، والأثرمان: رجلان من طيء، ورافع هو رافع بن عميرة وكان ابذل العرب.

(٣) إياس: هو إياس بن قبيصة الطائي وكان كسرى ولاه الحيرة بعد النعمان بن المنذر، وعارق: هو قيس بن جروة الطائي، وحارثة: هو أبو حنبل الطائي واسمه حارثه بن مر، والأصامع من طيء أيضاً ومنهم سدوس بن أصمع .

(٤) جميل حمداوي: المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي، مقال منشور في دنيا الرأي بتاريخ ٢٧-٢-٢٠٠٩م.

للجود إلى العنصر الهوائي في البيت التالي له, وكان انتقاله إلى هذا العنصر انتقالا صريحا مباشرا بقوله: (سَما بيَ أَوْسٌ في السَّماءِ)؛ ليهيئ هذا العدول للخيال تعاليا مميزا, وتساميا خاصا من جهة, ويحقق الحرية المختزلة في العنصر الهوائي – عن بقية العناصر الأخرى–، تحررا يقاوم قيد الموروث, ويسانده في الخروج عن الأشكال القديمة.

فالشاعر يحمل سمة التطوير التي تأنف الثبات على وتيرة واحدة، وهذه السمة نلاحظها على الشعراء الذين تمردوا ورفضوا الانضواء تحت سلطة القديم، فأبو تمام كان شغله الشاغل التجديد والخروج على المألوف لذلك شكك أنصار المذهب القديم في عروبته ونسبه، فجاءهم بهذه القصيدة التي يقول عنها حسين محمد نقشة: "هذا الفخر بطيء لا يصدر إلا من طائي"(١) وكيف لا وهو الذي ارتضع لبان الجود وتربى في بني طيء، فأخذ منهم صفاتهم وله في ذلك القدوة والمثل من إياس وحاتم و أوس بن سعدى وزيد الخيل، والأثرمين، ورافع بن عميرة.. إلخ، هؤلاء الرجال هم بمنزلة النجوم الطوالع والجبال الشاهقة والغيوث الهاطلة، والسيول الجارفة.

وفي البيت الأخير يعبر الشاعر عن فخره بقومه من خلال الصيغ المتتالية مستخدما كل ما في حروف المد من طاقة إيحائية، وانتشار موسيقى، فهو يكرر صيغة "فعول" ثلاث مرات، (نجوم، غيوث، سيول) وهي رموز للكرم والرفعة والقوة والشموخ، فهي نجوم تضيء الكون، وجبال لا تزلزل ولا تتحرك ثابتة، وغيوث للخصب والحياة، وسيول كالطوفان، وتكرار حرف المد الواو ساعد على إظهارها، ثم يكرر الشاعر صيغة "فواعل" أربع مرات (طوالع، فوارع، هوامع، دوافع)، هذه الصيغة التي تدل على المبالغة والكثرة شكّلت فضاءات شعرية، وإيقاعات موسيقية متنوعة, أما صيغة "فعال" لم تتكرر وجاءت في كلمة واحدة وهي (جبال)، لتبقى هذه الصيغة محصورة في قومه، فهم جبال لهم شهرة عالية، ونجومهم طوالع، وغيوثهم هوامع، فيعد هذا فخرا بقومه الذين يتذكرهم دائما حتى لدى خروجه من مصر في قصيدة بدأها بقوله:

تَصَدَّتْ وَحَبْلُ البَيْنِ مُسْتَحْصِدٌ شَزْرُ وقَدْ سَهَّلَ التَّوْدِيعُ ما وَعَّرَ الهَجْرُ(٢)

(١) حسين محمد نقشة: حماسة أبي تمام وشروحها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م، ص٦٢.

(٢) تصدت: تعرضت، مستحصد: أي محكم القتل، الشزر: الشديد القتل والمعنى: سهل بالالتقاء للوداع ما كان توعر، الديوان ج٤، ص ٥٦٧.

فقال[١]:

وهَــلْ خــابَ مَــنْ جِــذْماهُ في ضِــنءِ طَــيِّءٍ عَــــدِيُّ العَــــدِّيِّينَ القَلمَّـــسُ أَو عَمْـــرُو؟!

لنـــــا غُـــــرَرٌ زَبَدِيَّـــــةٌ أُدَدِيّـــــةٌ إذا نَجَمَـــتْ ذَلَّـــتْ لهـــا الأَنْجُـــمُ الزُّهْـــرُ

لنـــا جَـــوْهَرٌ لـــو خَـــالَطَ الأَرضَ أَصـــبَحتْ و بُطْنانُهـــــا مِنـــــه وظُهْرانُهـــــا تِـــــبْرُ

جَدِيلَـــــةَ والغَـــــوْثَ اللَّـــــذينِ إليهمـــــا صَـــغَتْ أُذُنٌ لِلمَجْـــدِ لـــيسَ بِهـــا وَقْـــرُ

مَقاماتُنـــا وَقْـــفٌ علـــى الحِلْـــمِ والحِجَـــى فـــأَمْرَدُنا كَهْـــلٌ وأَشْـــيَبُنا حَـــبْرُ

تسيطر تيمة التفرد والفخر والاعتزاز بطائية الشاعر، حيث جعل (جذماه) أي أباه وأمه كليهما من قبيلة طيء، ورمز ب (أدد) إلى القبائل اليمنية جميعاً، ويعلن أن هذا الأصل وهذا الجوهر لو مُزِج بالناس كلهم لاستحالوا أشرافاً عظماء، ولو كان بنو طيء عنصراً طبيعياً ثم مُزج هذا العنصر بمادة الأرض لأصبحت الأرض كلها تبرًا، وهذا يدل على تفرده بنسبته (فلو كانت نسبته إلى طيء باطلة لما ثبت الناس على مثل هذا الشعر ولأنكروا فخره هذا ونسبته هذه)[٢]، فانبرى أبو تمام يأتي بالحجج الدامغة، والبراهين الساطعة على عروبته وطائيته، وأزاد على ذلك فجعل الطائي مفضلاً على كل بني حواء وجعل العرب منزهة تجل عما يلحق غيرها من البشر، فالكرم صفة من أسمى صفاتهم، ومثلهم الأعلى (حاتم الطائي) أجود العرب الذي صار كرمه وجوده مثلاً يُضرب، وقد ألح الشاعر في أكثر من مناسبة على إبراز تيمة التفرد بالجود والكرم مثلما جاء في قوله[٣]:

فمـــن شـــاءَ فليفخـــرْ بمـــا شـــاءَ مِـــن نَـــدىً فلـــيسَ لحـــيٍّ غـــيرَنا ذلـــك الفَخْـــرُ

فالتيمة المسيطرة على الشاعر في البيت السابق هي التفرد بشيمة الجود والكرم، حيث إن الكرم بلغ ذروته عند قومه حتى تفردوا به، فلا يحق لأحد أن يفخر به، وإن فعل ذلك فلن ينقص شيئا من تفرّدنا بالكرم الكبير، وفي تقديم خبر ليس تأكيد لهذا المعنى الذي أراده الشاعر، وقريب من هذا المعنى يقول البحتري مفتخراً بحسبه ونسبه[٤]:

---

(١) جذماه: مثنى جذم وهو الأصل – وعدي العديين – أي هذا الرجل الذي يقال له "عدي" رئيس لكل من سمى بهذا الاسم، وهو (عدي بن نصر بن ربيعة) والد الملوك المناذرة ملوك الحيرة، وعمرو هو عمرو بن الغوث الطائي أول ملوك الحيرة من المناذرة، والقلمس: الكثير العطاء، الديوان ج ٤، ص٥٧١- ٥٧٢ -٥٧٣.

(٢) سلمان هادي الطعمة: أعلام الشعراء العباسيين، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٧م، ص ٦٢.

(٣) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج٤، ص٥٢٥.

(٤) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٢، ص١٠٨٥.

لَنَـــا حَسَـــبٌ لَـــوْ كَـــانَ للشَّـــمْسِ لم تَغِـــبْ، وللْبَـــدْرِ مَـــا اسْـــتَوْلَى المَحَـــاقُ عَلَـــى البَـــدْرِ

فَأَبْخَلُنـــــــا بالمَـــــــالِ نِـــــــدٌّ لِحَـــــــاتِمٍ وَأَجْبَنُنَـــا فِي الـــرَّوْعِ أَشْـــجَعُ مِـــنْ عَمْـــرِو

تسيطر تيمة التفرد والاعتداد بالنسب والحسب في الأبيات من خلال النزعة الجمعية التي توجد في اللاوعي الجمعي عند الشاعر والتي استقاها باشلار من يونج، حيث تشير إلى اختفاء الذات الفردية وبروز الذات الجمعية المتمثلة في: (لنا – أبخلنا – أجبننا)، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى مواءمة المبالغة الأسلوبية لضخامة الذات الجمعية التي يلازمها الحسب الرفيع، فلا يغيب عنها، وتحسدهم الشمس عليه، إذ تتمنى ألاَّ تغيب، ولو كان لها مثل حسبهم لم تغب، وكذلك لم يغب ضوء القمر المحاق، ومن ثمّ فقد بلغ حسبهم مرتبة أعلى وأنور من الشمس والقمر، وفضلهما في كونه لا يصيبه الغياب الذي يلحق الشمس والقمر.

كما قدّم الشاعر الضمير (لنا) في البيت الأول من أجل تحقيق غرض دلالي هو التفرد إضافة إلى ناتج دلالي آخر هو التعظيم؛ فتقديم ضمير المتكلم مصحوباً بحرف الجر يوحي بالتعظيم وهذا يتلاءم مع سياق الفخر، ووصف الحسب بأنه (لو كان للشمس لم تغب)، فحسبه أعلى منزلةً من قدر الشمس؛ وفي ذلك مبالغة تتناسب مع سياق الفخر، وفي البيت الثاني استخدم الشاعر المفارقة من السياق العام للنص وهو الفخر، معتمداً في ذلك على كسر أفق توقع القارئ، إضافة إلى تشويقه لذكر المسند، حيث ذكر ألفاظا لا تتناسب مع سياق الفخر مثل (أبخل، أجبن)؛ وذلك تشويقا لمعرفة تمام الجملة حين قال "حاتم وعمرو"، فلا يمكن توقع المسند أو نهاية الجملة إلا بتمام أركانها ومعانيها.

كما اعتدّ البحتري بآله وعشيرته بحتر وقبيلته طئ ناعتاً إياهم بالشرف، حيث يذكر مكارمهم، ويعدد مناقبهم ويذكر شرف اليمن وعزها مقابلاً ذلك بخشونة عرب الشمال وسوء حالهم[1]، فيقول[2]:

إِنَّ قَـــوْمي قَـــوْمُ الشَّـــرِيف قَـــديماً، وحـــــــديثاً : أُبُـــــــوَّةً وَجُـــــــدُودَا

وإِذا مـــا عَـــدَدْتُ ((يَحْـــيَى))و ((عَمْـــراً)) و((أَبَاناً)) و((عـــــامِراً)) و((الوَليـــــدَا))[3]

(١) أنيس المقدسي: أمراء الشعر في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٢، ١٩٧٩، ص٢٧٤.

(٢) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج١، ص٥٩١-٥٩٤.

(٣) يحيى: هو يحيى بن عبد شملان، عمرو: هو عمرو بن الغوث بن جهلمة، أبان: أبان بن عمرو بن ربيعة بن جرول بن ثعل، الوليد: لعله يريد به نفسه انظر: المرجع نفسه، ج١، هامش ص٥٩٢.

و((عُبَيْداً))و((مُسْـــــــــــهِراً))و((جُدَيًّا)) و((تَـــــدُولاً)) و((بُحْـــــتُراً)) و((عَتُـــــودَا))[1]

لم أَدَعْ مِـــنْ مَنَاقـــبِ المَجْـــدِ مـــا يُقْـــ نِـــعُ مَـــنْ هَـــمَّ أَنْ يكـــونَ مَجيـــدَا

ذَهَبَـــتْ ((طَـــيِّءٌ)) بِسَـــابِقةِ المَـــجْ دِ عَلـــى العَـــالَمِينَ : بأْســـاً وَجُـــودَا

مَعْشَـــرٌ أَمْسَـــكَتْ حُلُـــومُهُمُ الأَرْ ضَ وَكـــادتْ مـــن عِـــزّهم أَنْ تَمِيـــدَا

نَزَلُـــوا كاهِـــلَ ((الحِجـــازِ)) فأَضْـــحَى لهُـــم ســـاكِنُوهُ، طُـــرّاً عَبيـــدا

مَنـــزلاً قـــارَعُوا عليـــهِ ا((لعَمَاليـــ قَ)) و((عـــاداً)) في عِزّهـــا و((ثَمُـــودَا))

فـــإِذَا قُـــوتُ ((وَائِـــلٍ)) و((تَمِـــيمٍ)) كـــانَ، إِذْ كـــانَ، حَـــنْظَلاً وَهَبِيـــدَا[2]

ظَـــلَّ وِلْـــدانُنَا يُغَـــادُونَ نَخْـــلاً، مُؤْتِيـــاً أُكْلَـــهُ وَطَلْعـــاً نَضِـــيدَا[3]

بَلَـــدٌ يُنْبِـــتُ المَعَـــالِي فَمـــا يَ ثَّغِـــرُ الطِّفْـــلُ فيـــهِ حـــتَّى يَسُـــودَا

وَلُيُـــوثٌ مِـــنْ ((طَـــيِّءٍ))، وَغُيُـــوثٌ لَهُـــمُ المَجْـــدُ : طارِفـــاً وتَلِيـــدَا[4]

فـــإِذا المَحْـــلُ جَـــاءَ جَـــاءُوا سُـــيولاً؛ وإِذا النَّقْـــعُ ثَارَ، ثارُوا أُسُـــودَا

يَحْسُـــنُ الـــذِّكْرُ عـــنهمُ وَالأَحـــادي ثُ إِذا حَـــدَّثَ الحديـــدُ الحَديـــدَا

في مَقَـــامٍ تَخِـــرُّ في ضَـــنْكِهِ الْـــبِي ضُ علـــى الْبِـــيضِ : رُكَّعـــاً وَسُـــجُودَا

مَعْشَـــرٌ يُنْجِـــزُونَ بالخَـــيْرِ وَالشَّـــرِّ يَـــدَ الـــدهر: مَوْعِـــداً وَوَعيـــدَا

يَفْرَجُـــونَ الـــوَغَى إِذا مـــا أَثَارَ الـــ ضَـــرْبُ مـــن مُصْـــمَتِ الحديـــدِ صـــعِيدا

بِوُجُـــوهٍ تُعْشِـــي الغُيُـــونَ ضـــيَاءً؛ وَسُـــيوفٍ تُعْشِـــي الشُّـــمُوسَ وُقُـــودَا[5]

عَـــدَلُوا الهَضْـــبَ من((تِهَامَـــةَ)) أَحْـــلا مـــاً ثِقـــالاً، وَرَمْـــلَ ((نَجْـــدٍ)) عَدِيـــدَا

---

(١) عَبيد، مُسْهِر، جَدِيٌّ، تدُول، بحتر، عتود: هم أجداد البحتري، انظر: المرجع نفسه، ج١، هامش ص٥٩٢.

(٢) الهبيد: حَب الحنظل انظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة (هبد).

(٣) الطلع: أي ما يطلع من النخل، نضيد: منضود، مرتب بعضه فوق بعض، انظر: المرجع نفسه، مادة (طلع، نضد).

(٤) طارف وتليد: أي قديم وجديد انظر: المرجع نفسه، مادة (طرف، تلد).

(٥) تعشى: تسيء البصر انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (عشى).

ملَكُـــوا الأَرضَ قَبْـــلَ أَنْ تُمْلَـــكَ الأَرْ ضُ، وَقَـــادُوا في حَافَتَيْهـــا الجُنُـــودَا

وَجَـــرَوْا عنـــد مَوْلِـــدِ الـــدّهرِ في السُّـــؤْ دُدِ والمكرُمـــاتِ شَـــأْواً بَعِيـــدَا

وهُـــمُ قَـــوْمُ ((تُبَّـــعٍ)) خَـــيْرُ قَـــوْمٍ وكَفَـــى بالفَخَـــارِ مـــنهمْ شَـــهِيدَا[1]

يذكر البحتري تفرد قومه في المنزلة الرفيعة من الشرف، والذي ورثوه كابراً عن كابر، وقد عدد بعضاً من جدوده ممن كانوا في الذروة من الشـرف والرفعة: (يحيى، و عمرو، و أبان، و عامر، ومسـهر، وبحتر..)، ولم ينسَ أن يشـيد بنفسـه من خلال الإشـادة بجدوده، ومن ثمّ قبيلته طيء، فهم معشـر ذو بأس شـديد، وكرم وجود، وأصـحاب عقول تُصْلِح ما فسدَ من الأرض، وتمنع ما ينزل بها من الشر والسوء، وأينما نزلوا أضحى جميع الناس لهم عبيداً، فكم قارعوا العماليق وعاداً وثمود، ولا عجب في ذلك، فأطفالهم ما إن يبلغوا حتى يصـبحوا أسـياداً تقر لهم القبائل بالطاعة والخضـوع، ولعل ذلك ناجم عن كثرة مقاتليهم وشـجعانهم كما كنّى عن ذلك بقوله: (...جاؤوا سيولاً، ثاروا أسودا)، فلا يحسـن الحديثُ عنهم إلا إذا التقى الحديدُ بالحديد وقارعت السيوفُ السيوفَ، حيث تخر لهم الشـجعان، فلمعان سيوفهم يعشـي ضـوء الشـمس، ولهذا فقد ملكوا الأرض، فبلغوا من المكرمات والأمجاد شـأواً بعيداً، فلا غرو في ذلك فهم قوم تُبّعٍ خير الأقوام.

والمتأمل في النص السابق يجد أن ثمة حرفاً تردد بصورة لافتة للنظر، وهو حرف (الدال)، سواء أكان ترددا صوتياً في بنية الألفاظ أم كان ذلك حرف روي، فقد تكرر (١١٥) مئة وخمس عشرة مرة وفي القصيدة، في حين تكرر في النص الذي اختاره الباحث للدراسة (٥٩) تسعاً وخمسين مرة، مما دعاه إلى أن يقف عنده مستكنهاً دوره في البنية الإيقاعية في النص، والبحث عن الدور الدلالي لهذا الحرف، رابطاً بين الجانبين النغمي والدلالي في خدمة المعنى الذي أراد الشاعر إيصاله إلى المتلقي.

فالدال صوت وقفي أسناني لثوي مجهور مرقق، وقد عقبه حرف صائت (ألف المد) الذي يعد ركيزة في ضبط الإيقاع[2]، فتكرار هذا الصوت مع ألف المد يجسد موقف الفخر القائم على تعداد المناقب وذكر الصفات، فتعداد هذه الخصال التي يتحلى بها قوم الشاعر استدعى مثل هذا التكرار الذي جاء منسجماً مع السياق العام للقصيدة، فتوالي صوت الدال حرف روي في هذا النص، والقيمة الإيقاعية التي منحها المد للقصيدة، فضلاً عن تخفيفه حدة الصوت في الروي، بحيث جاءت النغمة الموسيقية هادئة تُشعِر المتلقي بأن الشاعر ليس بحاجة إلى جلبة الصوت، كي يقنعه بأن

---

(١) تُبّعٍ: ملك من ملوك اليمن.

(٢) شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، بيروت، ١٩٦٨، ص١١٥.

الصفات التي افتخر بها ليست خصالاً مدّعاة ومزعومة وطارئة في قومه بل هي خصال يعرفها الداني والقاصي، ولهذا جاءت النغمة هادئة، أو على الأقل متوسطة بين الهدوء والارتفاع، تُشعِر السامع بالمعنى بطريقة مباشرة.

فتكثيف صوت الدال مع الضابط الإيقاعي (حرف المد) على هذه الصورة، له ارتباط عميق مع المدلول (المعنى)، "إذ كل تكثيف صوتي تنتج عنه دلالة معينة"(١)، فالتشكيل الإيقاعي لهذا الصوت أدى وظيفة جاءت منسجمة غاية الانسجام مع المستوى الدلالي، ومن ثمّ خدم المعنى على جهة التمكين والاحتياط والتنويه بمآثر القوم، فضلاً عن الإيقاع المؤثر الذي يمثل تكثيفاً عاطفياً شعورياً صادق العاطفة ببعديها، الحب للعرب والكره للمولي الذين نافسوا العرب والذي تجسد آنذاك بما عُرف بالشعوبية، وهو ما حدا بالبحتري إلى الفخر على هذه الصورة كغيره من أبناء العربية، لما شعر به من ارتفاع مكانة الموالي وتفردهم واعتزازهم بأنفسهم، فبعد أن كانوا يطالبون بالتسوية بينهم وبين العرب، باتوا يتمسكون بأصلهم الأعجمي، ويفتخرون به على العرب وحياتهم البدوية الساذجة"(٢)، ولذلك انبرى البحتري في الدفاع عن هويته والافتخار بقومه، كما في قوله(٣):

بَنُو بُحْتُرٍ قَوْمِي، ومَنْ يك بُحْتُرٌ أبَاهُ يَكُنْ في مُنْتَهَى المَجْدِ والفَخْرِ

أَنا البُحْتُرِيُّ ابْنُ البَحَاتِرَةِ الأُلَى هُمُ غَمَرُوا الأَيّامِ بالنَّائِلِ الغَمْرِ

وما نَحْنُ إلاَّ كالقَضَاءِ فإنَّنَا ضَرَبْنَا جَمِيعَ النَّاسِ بِالخَيْرِ والشَّرِّ

تتمثل أهمية الضمائر في النص السابق في حضور الذات الذي يعد من ضروريات التفرد والفخر؛ فالشاعر عندما يفخر بتفرد ذاته أو بقومه يعتمد على الضمير اعتمادا رئيسا لإثبات حضور الذات الفاعلة داخل النص، لذلك قال البحتري يقول عن نفسه (أنا البحتري) وعن قومه (هم غمروا، هم أقطعوا) رغبة في تأكيد حضور ذاته وقومه في دلالات السياق الموحي بالفخر، وقد تقدم (بنو بحتر) على (قومي) رغبة في التفاخر، فجعل البدء بالمقدم اهتماما به ولحضوره الدائم في ذهن الشاعر؛ فأسرع بالبدء به، وتقدم المسند إليه (هم) على المسند الفعلي (غمروا، أقطعوا) لتأكيد دورهم الفاعل في عملية الغمر والعطاء، إضافة إلى أنهم مدعاة للتفاخر وهذا ما جعله يكرر الضمير في (أنا- نحنُ- ضربنَا- فإنَّنَا) تفاخرا بقومه.

---

(١) السعيد الورقي: في الأدب والنقد العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٩م، ص ١٨٤.

(٢) سراج الدين محمد: الفخر في الشعر العربي، دار الرتب الجامعية، بيروت، (ب.ط)، (ب.ت)، ص٣٣.

(٣) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٢، ص ١٠٨٢.

وقد جاء التقديم في (بنو بحتر) بغرض تأكيد الحكم وتقويته في سياق الفخر إضافة إلى مراعاة سياق الأبيات؛ ففي هذه الأبيات يوجد أكثر من تقديم للمسند إليه، ويبرر ذلك سياق النص وهو الفخر؛ ففيها يفتخر البحتري بقومه، وقد استخدم البحتري أساليب وألفاظا توحي بالقوة والحضور لمناسبة هذا الفخر والتفرد، وأول هذه الأساليب اعتماده على الضمائر التي تساعده على الخفة في الكلام من خلال عدم تكرار مرجع الضمير، كما أنها تؤكد التفخيم، الذي يناسب غرض الفخر، وقد تعددت الضمائر في هذه الأبيات إلى (تسعة ضمائر) متنوعة بين الظاهر والمستتر، مما ساعد على التلاحم في الصيغة التركيبية للبيت، وعملت على انشغال المتلقي دائما بالبحث عن مرجعيات الضمير فتحدث عملية المشاركة من قبل الملتقي تجاه النص.

وإذا كان البحتري كان يفتخر بقومه وبتفردهم في الجود والكرم بدافع الحب للعرب وكره الموالي، فإن أبا تمام كان على العكس كان يتفاخر بعروبته ونسبه إلى طيء بسبب تشكيك البعض في هويته العربية نتيجة خروجه على عمود الشعر العربي، حيث رأى أبو تمام في هذه الأحكام التي عُرفت بعمود الشعر- قيودًا تكبله عن الوصول إلي ركب التطور؛ لذا فقد أعد لها العدة واتخذ موقفًا حازمًا لم يحد عنه، حينما رفض الالتزام بهذه القيود، وراح يرسم لنفسه منهجًا خاصًا يتلاءم ومعطيات شخصيته التي امتلكت سمة التفرد آنذاك وحتى يومنا هذا، فضلاً عن تفاعل منهجه هذا مع ظروف عصره الذي انفتح على الثقافات المتعددة والمتنوعة.

ومن هنا يتضح "أن الشاعر لم يكن دائمًا – في الحركة الشعرية التي هي القصيدة- خاضعًا تمام لعبودية التقليد، فليس ثمة فنان حقيقي إلا وينزع نحو التمرد وبالتالي الانفلات[1]، من قيود التقليد المتحجرة الجامدة، لذلك فقد تبلور فعل أبي تمام إلى ثورة قوية وفاعلة على مستوى الإبداع الشعري الذي وصل به إلي مصاف الشعراء الخالدين الذين لم يقبلوا بالواقع الفني القديم الذي يدعو إلي الثبات والاستقرار، ولكن أبا تمام امتلك فلسفة خاصة في هذه الحياة انطلقت من رفضه لهذه الفكرة بأي شكل كان.

وهكذا يرتبط فعل الكتابة وفعل التجديد عند المبدع، إذ يغدوان متلازمين؛ "إذ أن الكتابة الثائرة لا يصنعها إلا إنسان ثائر"[2]، وهكذا شكل أبو تمام ظاهرة جديدة في عصره، بل وفي الإبداع الشعري عمومًا حتى وقتنا الحاضر، وعد شعره ثورة على النمطية التقليدية التي حاول بعض النقاد القدامى ترسيخها في في نفوس الشعراء، وحاول البعض

(١) إحسان سركيس: مدخل إلي الأدب الجاهلي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٩م، ص١٠٩.

(٢) نزار قباني: عن الشعر والجنس والثورة، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٧٢م، ص٧٢.

التشكيك في هويته العربية، لكنه حاول في أكثر من مناسبة إثبات أصله العربي وانتمائه لطيء، ومن ذلك قوله مفتخراً بقبيلته طيء[1]:

هـــل اجتمَعَـــتْ عَلْيـــا مَعـــدٍّ ومَـــذْحِجٍ بِمُلْـــــــتَحَمٍ إلاَّ وَمِنَّـــــــا أَمِيرُهـــــــا؟

بَـــلِ الـــيَمَنُ اسَـــتعلَتْ لَـــدَى كـــلِّ مَـــوْطِنٍ وصـــــارَ لِطَـــــيءٍ تاجُهـــــا وسَـــــرِيرُها

مُحَرَّمـــــةٌ أَكفَـــالُ خَيْلـــيَ في الـــوَغَى ومَكْلُومَـــــــةٌ لَبَّاتُهـــــا ونُحورُهـــــا

حـــرامٌ علـــى أَرماحِنـــا طُعْـــنُ مُـــدْبِرٍ وتَنْـــدَقُّ بأْســـاً في الصُّـــدورِ صُـــدُورُها

إن افتخار الشـاعر بتفرد قبيلته يتضـح من خلال النص السـابق، حيث إن قبيلة طيء هي التي أعلت ذكر القبائل اليمنية، وفرسانها شجعان لا يقتلون المدْبرين، لكنهم يواجهون الأبطال ويقتلونهم في صدورهم، ولا يخفى شيوع الضـمير الجمعي (نا) في الأبيات، مما يوحي باعتزاز الشـاعر بقبيلته وفخره بالانتماء إليها، ووسـط هذا كله من المديح والفخر لطيء وللعروبة والإسلام، لم نجد له سقطة لسان واحدة تقول بغير عروبته وإسلامه، ومن المعروف أن صدق اللسـان دليل صـدق القلب، وعلى أية حال فقد كان الشعراء قبل أبي تمام ألسنة قبائلهم يسـجلون مفاخرها ويذيعون على الدنيا مآثرها، أما هو فبدأ مثلهم بمدح القبيلة ثم أخذت العروبة تتسع في نفسه وتتعمق حتى شملت جميع القبائل اليمنية والعدنانية، ويصور ذلك في بعض أشعاره بقوله[2]:

بزُهْـــــرٍ والحُـــــذَاقِ وآلِ بُـــــرْدٍ وَرَتْ في كـــــــلِّ صَـــــــالحَةٍ زِنَادي

وإِنْ يَـــــكُ مـــــنْ بَـــــني أُدَدٍ جَنـــــاحي فـــــإِنَّ أثيـــــثَ رِيشِـــــي مـــــن إيَاد

غَـــــدَوْتُ بِهِـــــمْ أَمَـــــدَّ ذَوِيَّ ظـــــلاًّ وأَكثَـــــرَ مَـــــنْ ورائـــــي مـــــاءَ وَاد

بالبحث في الصـور الرمزية التي وردت بالنص والتي ارتبطت بالخيال والذي يؤدي إلى إحداث لذة الاندهاش والإثارة للمتلقي من خلال أحلام اليقظة التي يبثها الشـاعر الحالم أو الذات الحالمة في الصـورة الشـعرية مما تتطلب منا تكثيف ووضـوح المشـاركة في التحليل الخلاق وهذه هي مهمة الظاهراتية، سـنجد أن الشـاعر رمز إلى اليمن ب (أدد) التي أنبتت جناحه، وعدنان التي رمز لها (بإياد) هي التي أنبتت الريش في جناحه ووهبته القوة على النهوض والطيران

(١) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج٤، ص٥٧٩.

(٢) ديوان أبي تمام: المرجع السابق، ج١، ص ٣٧١.

وبهما غدا أفضل معاصريه ولاحقيه حتى فاق شعراء عصره وتفوق عليهم، " فلا عجب إن كان أبو تمام واثقاً بنفسه إلى حد الغرور أحياناً، يفرض ما يقوله على الناس فرضاً، ويعتقد آماله قبل أن تقع"[١]، ومن ذلك قوله مفتخرا بنفسه، ذاكرًا تفرده بذاته في قوله[٢]:

إنْ كـــانَ غَـــيَّرَكَ الإِســـرَاءُ والـــنِّعَمُ فلَـــمْ يُغَـــيِّرْنِي عَـــنْ مَحْتَـــدِي العَـــدَمُ

إذا أَناخَ علـــيَّ الـــدهرُ كَلْكَلَـــهُ قـــرَاهُ صَـــبْراً وعَزْمـــاً مِـــنِّي الكَـــرَمُ

فـــإِنْ عَلَتْـــنِيَ مِـــنْ أَزمَانِـــه ظُلَـــمٌ صَـــبَرتُ نَفْسِـــيَ حـــتَّى تُكشَـــفَ الظُّلَـــمُ

فكُـــلُّ هـــذا مَنَحْـــتُ الحَـــادِثَاتِ بـــهِ إِنِي امـــرؤٌ لـــيسَ تَرْضَـــى الضَّـــيْمَ لي الهِمَـــمُ

فهو يفتخر بثباته على مبدئه، ففقره لم يغيره حين غيَّر الناسَ الثراءُ والنعيم، وهو إنسان يصبر على الشدائد حتى تزول عنه، ولا ترضى نفسه بالظلم، ولذلك فلا غرابة أن تتحدث الذات الشاعرة عن تفردها وتميزها؛ لأن ذلك يرفع من شأنها ومكانتها وقدرها، وتشعر بتحقيق كينونتها، "وربما كانت العظمة الأساسية للشخص البشري ناجمة- أولاً وقبل كل شيء- عن إحساس الذات بأنها تشغل مكاناً فريداً، وأنه ليس في وسع أحد غيرها أن يقوم مقامها، أو أن يحل محلها" [٣]، وهذا ما جعل البحتري كذلك يعتد بنفسه؛ لأنه يعرف قيمة شعره، وكذلك يعرف مكانته بين الشعراء في عصره، ومدركاً حفاظه مذهب الأوائل وكان دائما ما يفخر بتفرده كونه صاحب مدرسة في الشعر، فيقول[٤]:

في نِظَـــامٍ مِـــن البَلاغَـــةِ مَـــا شَـــكَّ امْـــرُؤٌ أَنَّـــهُ نِظَـــامُ مَرِيـــدِ

وبـــدِيعٍ كأَنَّـــهُ الزَّهَـــرُ الضَّـــا حِـــكُ في [رَوْنَـــقٍ] الربيـــع الجَديـــدِ

مُشَـــرِقٍ في جَوَانِـــبِ السَّـــمْعِ مـــا يُخْـــ لِقُـــهُ عَـــوْدُهُ علـــى المُسْـــتَعِيدِ

مـــا أُعِـــيرَتْ منـــهُ بُطُـــونُ القَرَاطِـــي سِ وَمَـــا حُمِّلَـــتْ ظُهـــورُ البريـــدِ

مُسْـــتَميل سَمْـــعَ الطَّـــرُوبِ المُغَـــنّى عَـــنْ أَغَـــانِيّ ((زُرْزُرٍ)) و((عَقِيـــدِ))

---

(١) عمر فروخ: أبو تمام شاعر الخليفة المعتصم دراسة تحليلية ، بيروت، (ب ط)، ١٩٦٤م، ص٢٦.

(٢) ديوان أبي تمام : مرجع سابق، ج٤، ص ٥٩٢.

(٣) زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٧١م، ص٢٢٢- ٢٢٣.

(٤) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج١، ص ٦٣٦- ٦٣٨.

حُجَـــــجٌ تُخْـــــرِسُ الأَلَـــــدَّ بأَلفَـــــا ظٍ فُـــــرَادَى كَـــــالجَوْهَرِ المَعْـــــدُودِ

وَمَعَـــــانٍ لَـــــوْ فَصَّـــــلَتْها القَـــــوَافِي، هَجّنَـــــتْ شِـــــعْرَ ((جَـــــرْوَلٍ)) و((لَبيـــــدِ))

حُـــــزْنَ مُسْـــــتَعْمَلَ الكَـــــلامِ اختِيـــــاراً، وَتَجَنَّـــــبْنَ ظُلْمَـــــةَ التَّعْقيـــــدِ

وَرَكِـــــبْنَ اللَّفْـــــظَ القَرِيـــــبَ فأَدْرَكْـــــ ـــنَ بـــــه غايـــــةَ المُـــــرَادِ البعيـــــدِ

كالعَـــــذَارَى غَـــــدَوْنَ في الحُلَـــــلِ الصُّفْـــــ ـــــرِ، إذا رُحْـــــنَ في الخُطُـــــوطِ السُّـــــودِ

حيث يصف البحتري شعره بأنه يحتوي العديد من أنواع البلاغة، وهو يشبه شعره بالزهر الضاحك الذي يزين الدنيا في فصل الربيع، فكأن شعره يزين بقية أشعار الشعراء الآخرين، ولم يتوقف الأمر إلى كون شعره زهرا يزين الدنيا فحسب، بل أيضا هو أغاني تُطرب لها الأذن عند سماعه، ولذلك فإن شعره لأهميته الشديدة يُكتب في الورق لكي يتم الحفاظ عليه من الضياع؛ لاحتوائه على العديد من الحجج التي هي جواهر غالية يجب الحفاظ عليها.

ولا يغفل الشاعر عن تمسكه بالقديم، وأن الماضي لم يمت عنده وذلك من خلال استحضار اسمي جرول ولبيد, حيث يفخر الشاعر بأن له معان راقية حتى أنها همّشت المعاني التي قالها الشاعران جرول ولبيد(١)، مبالِغًا في تمجيد شعره.

وقد حكى أبو الفرج "أن البحتري كان إذا انشد شعره يتشادق ويتزاور في حركته مرة جانباً، ومرة القهقري، ويهز رأسه، ومنكبيه أخرى، ويقف عند كل بيت ويقول: أحسنت والله! ثم يقبل على المستمعين فيقول: ما لكم لا تقولون

(١) جرول هو "جرول بن أوس بن مالك العبسي" شاعر مخضرم، أدرك الجاهلية وأسلم في زمن أبي بكر، ولد في بني عبس لا يُعرف له نسب، فشبَّ محروما مظلوما ما لا يجد مددا من أهل ولا سندا من قوم، فاضطر إلى قرض الشعر ليجلب به القوت ويدفع به العدوان وينتقم به لنفسه من بيئة ظلمته، ولعل هذا هو السبب في أنه اشتد في هجاء الناس، ولم يكن يسلم أحد من لسانه، فقط هجا أمه وأباه حتى أنه هجا نفسه" .

وأما لبيد فهو "لبيد بن مالك أبو عقيل العامري" المتوفى ٦٦١م- ٤١٠هـ، أحد الشعراء الفرسان الأشراف في الجاهلية، وفد على النبي مسلما، ولذا يعد من الصحابة، ومن المؤلفة قلوبهم، وترك الشعر في الإسلام فلم يقل إلا بيتا واحداً، وسكن الكوفة وعاش عمراً طويلاً، وهو أحد أصحاب المعلقات" .

لي أحسنت؟! هذا والله لا يحسن أن يصنع مثله"[١]، ويدل موقفه هذا على وعيه بقيمة نتاجه الفني، وتفرده فيه" [٢]، وليس أدل على هذا من قوله[٣]:

إِنَّ شِـــعْرِي ســـارَ فِي كـــلِّ بَلَـــدْ واشْـــتَهَى رقَّتَـــهُ كـــلُّ أَحَـــدْ

قُلْـــتُ شـــعراً فِي الغَـــوَانِي حَسَـــناً تَـــرَكَ الشِّـــعْرَ سِـــوَاهُ قـــد كَسَـــدْ

أَهْـــلُ ((فَرْغانـــةَ)) قـــد غَنَّـــوْا بـــهِ وقُـــرَى ((السُّـــوسِ)) و((أَلْطَـــا)) ((وسَـــنَدْ))

وقُـــرَى ((طَنْجَـــةَ)) و((السُّـــدِّ)) الـــذي بِمَغِيـــبِ الشَّـــمْسِ شِـــعْري قـــد وَرَدْ[٤]

يفخر البحتري بتفرد شعره، فقد سار في كل بلد، وتذوق رقّتَه وعذوبَتَه كلُّ متذوقٍ للشعر، كما طوق في أعناق الغواني والحسان حتى كسد غيره من الشعر، وتغنّى به كثير من الناس ومنهم أهل (فَرْغَانة)، وقرى (السُّوسِ)، و(وَلْطَا)، و(وسَنَدْ)، و(طنجة)، و(السُّدِّ) وغيرهم، فقد صار في الآفاق، وملأ الدنيا، وشغل الناس في كل صقعٍ من الأصقاع.

ولن تكون القراءة الموضوعاتية ناجعة وسليمة إلا بقراءة السياق النصي والذهني للكلمات والمفردات المعجمية المتكررة. ويمكن التسلح في هذا السياق القرائي بمجموعة من الآليات المنهجية كالتكرار لتحديد البنيات الدالة المهيمنة والمتكررة في النص، حيث يبدو التكرار في الأبيات السابقة في لفظة (شِعر)، إذ رددها الشاعر غير مرة، فكررها مرتين مضافة إلى ضمير المتكلم (الياء)، ومرتين مفردة، واحدة نكرة، والثانية معرفة بأل التعريف، ولعل المتأمل في دلالة تكرار هذه الكلمة، يلحظ أنها قد وردت لدلالة معينة، وهي الإشادة بشعره، والتفرد بمنزلته الرفيعة، ولعل في تكراره للفظة السابقة ملمحاً آخر، هو التعريض بمَن نال من شعره، وغمط قيمته الفنية علاوة على ما أحدثه تكرار هذه اللفظة من الثراء الموسيقي في بنية النص، وما عزز النغمة العالية – التي تنسجم مع غرض الفخر الذي يمتاز بالنبرة الخطابية العالية – هو حرفا الجهر (العين، والراء) وحرف الصفير (الشين).

---

(١) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، تحقيق: محمود غنيم، عبد الكريم العزباوي، مطبعة دار الكتب، (ب ط)، (ب ت)، ٢١/٥٠.

(٢) محمد عبد العزيز الموافي، حركة التجديد في الشعر العباسي، القاهرة، دار غريب، الطبعة السادسة، ٢٠٠٧، ص٢٧٨.

(٣) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٢، ص ٧٩٢.

(٤) فرغانة: مدينة واسعة ببلاد ما وراء النهر متاخمة لبلاد تركستان، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج٤، ص٢٥٣، السوس: بلدة بخوزستان، فيها قبر دانيال النبي انظر: المرجع نفسه، ج٣، ص٢٨٠. ألطا: قال ياقوت أنها موضع في شعر البحتري، ولم يزد على ذلك، وانظر: المرجع نفسه، ج١، ص٢٤٥. سند: قرية من قرى هراة، انظر: المرجع نفسه، ج٣، ص٢٦٧– ٢٦٨.

ولا يتوقف الفخر بتفرد الذات إلى هذا الحد بل يزداد أكثر، ويخالف جميع العرب في خوفهم من الزمن، فهو الوحيد الذي تحدى الزمن بشعره لتأكده الشديد من مكانه شعره ومكانته الأدبية، فيقول مخاطبًا الفتح بن خاقان:

فَلَـــوْ أَنَّـــني وَقَّـــرْتُ شِـــعْرِي وَقَـــارَهُ، وأَجْلَلْـــتُ مَـــدْحِي فِيـــكَ أَنْ يُتَهَضَّـــمَا
لأَكْـــبَرْتُ أَنْ أُوْمِـــي إِلَيْـــكَ بِإِصْـــبَعٍ تَضَـــــرّعُ أَوْ أُدْنِي لِمَعْـــــذِرَةٍ فَمَـــــا

لِآلِ حُمَيْـــــدٍ مَـــــذْهَبٌ فِيَّ لم أَكُـــــنْ لِأَذْهَبَـــهُ فِـــيهِمْ ولـــو جَـــدَعُوا أَنْفِـــي
وَإِنّ الَّـــذي أُبْـــدِي لَهُـــمْ مِـــنْ مَـــوَدَّتِي، عَلـــى عُـــدَوَاءِ الـــدَّارِ دُونَ الَّـــذِي أُخْفِـــي
وَكنْـــتُ إِذا وَلَّيْـــتُ بالـــوُدِّ عـــنْهُمُ، دَعـــوْنِي، فـــأَلْفَوْنِي لَهُـــمْ لَـــيِّنَ العَطْـــفِ
وَلَمْ أَرْمِ إِلاَّ كـــــانَ عِـــــرْضُ عَـــــدُوّهِمْ مـــن النَّـــاسِ قُـــدَّامي، وَأَعْرَاضُـــهُمْ خَلْفِـــي
جَعَلْـــتُ لِسَـــانِي دُونَهُـــمْ وَلَـــوَ انّهُـــمْ أَهَـــابُوا بِسَـــيْفِي كـــانَ أَســـرَعَ مِـــنْ طَـــرْفِي
دَعَـــانِي إِلى قَـــوْلِ الخَنَـــا وَاسْـــتِمَاعِهِ، أَبُـــو نَهْشَـــلٍ بَعْـــدَ المَـــوَدَّةِ وَالحِلْـــفِ
وَأَخْطَـــــرَنِي للشَّـــــاتِمِينَ، وَلَمْ أَكُـــــنْ لِأُشْـــــتَمَ إِلاَّ بالتَّكَـــــذُّبِ وَالقَـــــرْفِ
فَمَـــا ثَلَمُـــوا حَـــدِّي، وَلا فَتَلُـــوا يَـــدِي، وَلا ضَعْضَـــعُوا عَزْمِـــي، وَلا زَعْزَعُـــوا كَهْفِـــي
وَهَـــلْ هَضَـــباتُ ابْـــنَيْ شَمَـــامٍ بَـــوَارِحٌ إِذَا عَصَـــفَتْ هُـــوجُ الجَنَائِـــبِ بالْعَصْـــفِ
رَجعْـــتُ إِلى حِلْمِـــي، ولـــو شِـــئْتُ شُـــرِّدَتْ نَوَافِـــذُ تَمْضِـــي فِي الدِّلَاصِـــيَةِ الزَّغْـــفِ
أَبَى لِي ((الْعُبَيْـــــدُونَ)) الثَّلَاثَـــــةُ أَنْ أُرَى رَسِـــيلَ لَئِـــيمٍ، فِي المُبَـــاذَاةِ وَالْقَـــذْفِ
وأَجْـــبُنُ عـــنْ تَعْـــرِيضِ عِرْضِـــي لِجَاهِـــلٍ، وَإِنْ كُنْـــتُ فِي الإِقْـــدَامِ أَطْعَـــنُ فِي الصَّـــفِّ
ولَمَّـــا تَبَاذَيْنَـــا فَـــرَرْتُ مِـــنَ الخَنَـــا بأَشْـــيَاخِ صِـــدْقٍ لم يَفِـــرُّوا مِـــن الزَّحْـــفِ
جَمَعْـــتُ قُـــوَى حَزْمِـــي، وَوَجَّهْـــتُ هِمَّـــتِي، فَسِـــرْتُ، وَمِثلِـــي ســـارَ عـــن خُطَّـــةِ الخَسْـــفِ
وإِنِي مَلِـــــيءٌ إِنْ ثَنَيْـــــتُ رَكَـــــائِبِي بِدَيْمُومَـــةٍ تَسْـــفِي بِهَـــا الـــرِّيحُ مـــا تَسْـــفِي
تَرَكتُـــكَ لِلقَـــوْمِ الَّـــذِينَ تَـــرَكْتَنِي لَهُـــمْ، وســـلَا الإِلْـــفُ المشـــوقُ إِلى الإِلْـــفِ

وقـــال ليَ الأَعْـــدَاءُ: مـــا أَنْـــتَ قائِـــلٌ؟ وَلَـــيْسَ يَـــرَانِي اللهُ أَنْحَـــتُ مِـــنْ جُـــرْفِي
وَإِنّي لَئـــــيمٌ إِنْ تَرَكْـــــتُ لِأُسْـــــرَتِي أَوَابِـــدَ تَبْقَـــى فِي القَـــرَاطِيسِ، وَالصُّـــحْفِ
أَبا نَهْشَـــلٍ للحَـــادِثِ النُّكْـــرِ إِنْ عَـــرَا، وَللـــدَّهْرِ ذِي الخَطـــبِ المـــبْرِّحِ وَالصَّـــرْفِ
كَرُمْـــتَ، فَمَـــا كَـــدَّرْتَ نَيْلَـــكَ عِنـــدَنَا بِمَـــنٍّ، وَلا خَلَّفْـــتَ وَعْـــدَكَ فِي الخُلـــفِ
ومـــا الهَجْـــرُ مِـــنِّيَ عـــن قِلًـــى غَـــيْرَ أَنَّهَـــا مُجَـــازَاةُ أَوْغَـــادٍ نَفَضْـــتُ بِهَـــا كَفِّـــي
ولَمَّـــا رَأَيـــتُ القُـــرْبَ يُـــدْوِي اتِّصَـــالُهُ، بَعُـــدْتُ، لَعَـــلَّ البُعْـــدَ مـــن ظـــالِمٍ يَشْـــفِي

يبدأ البحتري قصيدته بتصوير ثباته على مبادئه الخاصة، حتى وإن كان ذلك سيؤدي إلى موته، فهو يقول إنه لن يتبع مذهب آل حميد أبدا حتى ولو أمروا بقتله؛ لأن مذهبه يخالف مذهبهم، ويبدأ في وصف مذهبه الخاص وهو المحبة الخالصة لهم رغم بُعده عنهم، ويذهب ودهم ومحبتهم مذهبا كبيرا في نفس البحتري بأنه يستجيب لهم، بل إن الأمر يزداد حيث يدافع عنهم ضد عدوهم، وكذلك فإنه بالإضافة إلى الدفاع المستميت عنهم، فإنه أمسك لسانه عن هجائهم وهذا يوضح إيمانه بمدى بمكانة شعره وقوته.

لكن وبعد أن وقع الخلاف بينهما وتبدّل الحال وأصبح غير الحال- أجبر البحتري إلى أن يضطر إلى الهجاء من أجل الدفاع عن موقفه، والرد على الشامتين؛ لأن ابن حميد بهذا الخلاف قد خان صداقته مع البحتري، وسلمه إلى الشامتين الحاقدين الذين يكذبون دائما عند الحديث عنه، لكن تصرف هؤلاء الشامتين الحاقدين، لم يؤثر في البحتري تأثيراً سلبياً، بل على العكس فقد زاده هذا الموقف قوة وإصراراً، حيث إنهم لم يجدوا أي خلل أو عيب لكي يصفوا به البحتري.

وبعد أن انتهى من تفنيد حجج الشامتين وتبيان أنها لم تزده إلا قوّة , أكّد على المخيلة الترابية التي كان عليها منذ البدء بذكره للجبل (ابني شمام) لتعيين وتحديد الغرض من ترابيته وهو الصلابة والصمود والتصدي لمقاومة الشامتين, ولذلك فهو يشبه ذاته في قوتها وتماسكها بالجبل خاصة المسمى ب (ابني شمام) حيث إن هذين الجبلين جبلان شاهقان ولهما رأسان صامدان أمام الرياح العاتية والتي تهب من كل جهة، فالبحتري يتخذ من صمود هذين الجبلين رمزاً لصموده أمام الحاقدين عليه من البشر.

ولكنه لا يتمادى في غضبه، وسرعان ما يعود إلى حلمه وهدوئه، لأنه يعلم تماماً أنه لو تمادى في غضبه سوف ينظم شعرا، هذا الشعر- في قوته وشدة تأثيره وسرعة انتشاره – سيكون أقوى من تأثير السيف على الدروع بجميع أنواعها حتى ولو كانت ملساء واسعة،- ولو لاحظنا العامل المستخدم للمقاومة من خلال المخيلة الترابية هنا هو (السيوف/الدروع), غير تلك العوامل المستخدمة في المخيلة نفسها عند الموت لمقاومة الموت الحفر/الدفن/سقيا القبر- ، وهذا يدل على فخره الشديد بذاته والاعتداد بها، ومعرفته مكانة شعره وأهميته، حتى إنه يساوي بينه وبين السيف، حيث إن السيف قاطع وبتار وحاد وكذلك شعره، وهذا الموقف بالطبع يرفضه كل المحبين له من أسرته، قائلين له إن هذه الطريقة هي وسيلة اللئام فقط، وهم يكرهون أن يروه لئيمًا، والبحتري يستجيب لدعوة أهله ومحبيه من ترك الجدال، وهذا من أجل الحفاظ على عرضه وحماية له، لكن هذا الموقف ليس ضعفا منه مثلما يعتقد البعض منهم، ذاكرا أنهم إذا اعتقدوا ذلك فهم واهمون، لأنه شجاع ومقدام لا يهاب الطعان في الصف.

ويعود البحتري مكرراً أنه إن حدث ودخل في هجاء مع أحد الشامتين، فإنه بالتأكيد – سيكسب نظراً لأنه يقول حقائق لا افتراءات كما يفعلون هم، ولكن البحتري دائما ما يفضل الرحيل حتى صار وكأنه جزء منه، ويذكر البحتري سبب سفره بأن المحبة والإلف بينه وبين صديقه قد انتهى، وهذا ليس اختياره، بل اختيار ابن حميد، ولذلك كان للبحتري أن يسافر ويبتعد لأنه يشعر بالمهانة من هذا القرب وهذا الجوار، ويكرر استنكار أعدائه لما يقوله ولما يفعله بذكر قولهم له: " ما أنت قائلُ؟".

ويذكر البحتري سببا آخر لابتعاده عن الهجاء وفحش الحديث غير السبب الذي ذكره من قبل وهو نهي أحبته من أهله وذويه عن الخوض في مثل هذا الحديث الذي لا يليق به أو بهم – وهو أنه ليس لئيما بحيث يترك لأسرته شعرا له مكتوبا فيه هجاء، لأنه يعلم جيدا أن شعره باق حتى بعد وفاته، فهو الإرث الذي سيتركه لأسرته وعائلته، ولذلك لما حضرته الوفاة "دعا بابنه أبا الغوث وطلب إليه أن يجمع كل ما قاله في الهجاء ويحرقه، ثم قال له: يا بني هذا شيء قلته في وقت، فشفيتُ به غيظي وكافأت به قبيح فعل بي، وقد انقضى إربي في ذلك، وإن بقى روى، وللناس أعقاب يورثونهم العداوة والمودة، وأخشى أن يعود عليك من هذا شيء في نفسك أو معاشك لا فائدة لك ولا لي فيه" [1]. ويتضح من قول البحتري لابنه أبي الغوث إيمانه الشديد بأهمية شعره، وشدة ضرره، حتى إنه طلب من ابنه أن

(١) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، مرجع سابق، ج١٨، ص١٦٧.

يجمع كل ما قاله في الهجاء ويحرقه حتى لا يتضرر الابن من هجاء أبيه بعد الموت، ويعلل البحتري هذا بأن الإنسان يورّث لابنه أيضاً بالإضافة إلى المال والضياع، يورّث المحبة والكراهية مع الآخرين.

ويصف البحتري ما حدث بينه وبين صديقه بأنه أمر طبيعي يحدث بين الأصدقاء، وهذا من تدابير الزمان؛ لأن دوام الحال من المحال، ولذلك فهو لا يتمنى الأذى لصديقه رغم ما يفعله صديقه له من أذى، ومن هنا كان الهجر أمرا طبيعيّا يقوم به الشاعر لكي يشعر صديقه بقبح ما فعله، وبالإضافة إلى ما سبق فإن الشاعر يرحل أيضا ويهجر صديقه؛ لأن القرب يؤدي إلى مزيد من الأذى للشاعر من قِبل صديقه ابن حميد، ولذلك فهو يقرر البعد حتى يتم شفاؤه من الأمراض التي تسبب له فيها هذا الصديق.

ويظل البحتري مفتخرًا بتفرد ذاته، قائلا[1]:

إذا جُزْتَ ((صَحْرَاءَ الغُوَيْرِ)) مُغَرِّباً، وَجازَتْكَ بَطْحَاءُ ((السَّوَاجيرِ)) يا ((سَعْدُ))

فقُلْ لَبَنِي الضَّحَّاكِ مَهْلاً! فإِنَّني أَنا الأُفْعُوَانُ الصِّلُّ والضَّيْغَمُ الوَرْدُ

((بَنِي وَاصِلٍ)) مَهْلاً! فإِنَّ ابْنَ أُخْتِكُمْ لهُ عَزَمَاتٌ هَزْلُ آرَائِهَا جِدُّ

مَتى هِجْتُمُوهُ لا تَهِيجُوا سِوَى الرَّدَى، وإِنْ كانَ خِرْقاً ما يُحَلُّ لَهُ عَقْدُ

مَهِيباً كَنَصْلِ السَّيْفِ لَوْ قُذِفَتْ بِهِ ذرى ((أَجَإٍ)) ظَلَّتْ وأَعْلامُهُ وهْدُ

يَودُّ رِجَالٌ أنَّني كُنتُ بعضَ مَنْ طَوَتْهُ المَنَايَا لا أَروحُ وَلا أَغدُو

ولَولا احْتمَالي ثِقْلَ كُلِّ مُلِمَّةٍ، تَسُوءُ الأَعادِي لم يَوَدُّوا الذي وَدُّوا

ذَرِيني وإِيَّاهُمْ، فحَسْبي صَرَيمَتي إذا الحَرْبُ لَمْ يُقدَحْ لمخْمِدِها زَنْدُ

وَلي صَاحِبٌ عضبُ المضَارِبِ صَارِمٌ، طويلُ النجَادِ ما يُفَلُّ لهُ حَدُّ

وباكيَةٍ تَشكُو الفِرَاقَ بأَدْمُعٍ تُبَادِرُهَا سَحَّاً، كما انْتَثَرَ العِقْدُ

يبدأ البحتري هذا المقطع بذكر صحراء الغوير التي ينبغي على الرسول أن يقطعها للوصول إلى هدفه، ثم يبدأ في الحديث عن وجود خلل في العلاقة بين الشاعر وبين بني الضحاك، على الرغم من صلة القرابة التي تستدعي الرعاية،

(١) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٢، ص ٧٤١-٧٤٢.

حيث تمثل الخؤولة مصدرا للأمان، لكنه يبدي صلابته وقوته من خلال التهديد والتحدي، إذ يرسم الشاعر خلالها لذاته صورة طابعها القوة والعنفوان، يظهر ذلك من الأبيات من خلال الألفاظ التي أتي بها الشاعر (الأُفْعُوَانُ الصِّلُّ، الضّيغمُ الوَرْدُ، الردى، نصل السيف)، وهذه الصورة بعيدة تماما عن تصور الآخرين له حيث يتسم بالاستخفاف والتهميش (وإنْ كانَ خِرْقاً ما يُحَلُّ لَهُ عَقْدُ).

ثم يواصل الشاعر تمجيد ذاته، وإعلان قدرته على مواجهة أعدائه، والتأكيد على كثرة أعدائه الذين يتمنون موته إذ يتجاوزون بني الضحاك، وهو يؤكد – بعد ذلك – على أن قدرته على الصمود في مواجهتهم تقف خلف عدائهم له، ويبدو الحديث عن الحرب – في هذا السياق – حديثا رمزيا يعلن من خلاله تحديه لخصومه.

ثم ينتقل الشاعر إلى الحديث عن رحلته التي يسعي من خلالها إلى تغيير واقعة، ويقوم الشاعر باستدعاء صورة المرأة مرة أخرى، حيث يبث في الأبيات مشاعر الخوف والقلق والتوتر والحزن لإثبات خطورة الرحلة التي يقدم عليها، ثم ينطلق الشاعر من هذا الموقف إلى موقف مضاد لذلك، عبر الدفاع عن الذات لا بالافتخار بها فحسب، وإنما من خلال التأكيد على تصميمها على الرحيل باعتباره وسيله لتغيير الواقع، حيث " اجتمعت نوائب الزمان على الشاعر، فبات وحيداً منفرداً، مثله مثل الذئب في الصحراء، فقد خانه الأحباب وهجروه ونكثوا وعودهم ويقابل هذا الموقف من الحبيب موقف مماثل من الأصدقاء، فهم أيضا هجروه وعادوه، بل تمنوا موته[1]، ورغم ذلك يحب أصدقاءه ويحافظ على صداقتهم، حتى وإن أصابتهم الأمراض مهما كانت هذه الأمراض معدية كالجرب مثلاً فهو وفيّ لأصدقائه إلى أبعد حد يمكن تصوره ولا يمكن تصوره، والبحتري يذكر ذلك في شعره قائلاً[2]:

أَبَيْتُ، على الإِخوان إلاَّ تَحَنّياً، يَلِينُ لهم عِطْفِي، ويَصْفو لهم شِرْبِي
وإِنّي لأَسْتَبْقِي الصَّدِيقَ إِذا نَبَا علَيَّ، وَأَهْنُوا من خَلائِقِهِ الجُرْبِ
فمَنْ مُبْلِغٌ عني البخيلَ بأَنَّني حَطَطْتُ رَجائِي منهُ عن مَرْكَبٍ صَعْب

هنا تتفرد الذات ببعض السمات الأخلاقية التي تكسبها حباً وقرباً لدى الآخرين، حيث يقول البحتري إنه يسهر الليل كله من أجل الأصدقاء ورعايتهم، مفكراً في مصلحتهم، مهموما بمشاكلهم، فهو حنون على أصدقائه،

(١) وحيد صبحي كبّابه: الصورة الفنية في شعر الطائيين، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م، ص ٦٩ .
(٢) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج١، ص١٠٥.

فهو معهم في جميع أحوالهم مهما كانت فرحاً أو حزناً، فهو يحافظ على أصـــدقائه، مهما كانت حالتهم حتى وإن أصاب هؤلاء الأصدقاء الجرب، وتم طليهم بالقطران من أجل العلاج، والشاعر يقصد أنه يدعم أصدقائه في سرائهم وضرائهم غير مهتماً بما يمكن أن يصيبه من جراء هذا الدعم.

المبحث الثالث: الذات المغتربة

يعد الاستقرار في طبيعته معادلاً موضوعياً للثبات والجمود، وهو في هذه الحالة يكون مدعاة لأن يصبح الإنسان عاجزاً عن اللحاق بركب الحضـارة والتطور، فالاسـتقرار إذن حالة سـكونية تمثل الموت البطيء للإنسـان، إذ يظل في حالة واحدة لا يغيرها ولا يتغير عنها، وما من علاج لهذه الحالة سوى الحركة والتنقل، والإنسان ينشد من وراء الحركة تجديد ذاته وانفتاحها على عوالم جديدة، فالحركة تدفع الإنســان إلى مواطن اكتشـــاف الذات عن طريق التحول من مكان لآخر.

وربما تشكل الحركة نوعاً من الرفض عند الإنسان حينما يعي أن واقعه سلبي لا ينسجم مع طموحاته وإمكاناته؛ لذلك يلجأ إلى السفر والهجرة بحثاً عن عالم مثالي يتسامى على واقعه؛ لأن " أكثر أشكال السفر ثورية وأشدها مأساة هو النزوح والهجرة، فالروح في تطلّعها إلى مسقط رأسها قد تتراجع وتنكص، إذ قد تجده قاحلاً ومخيفاً وبشعاً، وبشاعة المشـهد في حد ذاتها تحملها على تخيل مكان مغاير، هو المكان المثالي"(١)؛ لذلك توجه الشـعراء – ومنهم الطائيان – إلى رفض الواقع السلبي منطلقين من رؤية واحدة، هي محاولة السمو والتعالي بواسطة الرفض لمعطيات الواقع.

ولعل أكثر الناس طموحاً إلى السـفر والتجدد هم المثقفون، ذلك أن هذه الشـريحة من الناس تكون أكثر وعياً وإدراكاً للواقع وسلبياته محاولين من خلال السفر والغربة الوصول بذواتهم إلى حالة من التجاوز والتخطي إلى عوالم أكثر تلاؤماً مع معطياتهم الإنسانية والثقافية والاجتماعية، وإذا ما خصصنا أكثر قلنا إن الشعراء كانوا أكثر تمرداً على فكرة الاسـتقرار طامحين إلى كشـف عوالم جديدة؛ سـعيا إلى الرزق أو الحرية التي هي شـكل من أشـكال عدم التنازل عن الذات، فهي مطلب الإنسـان الأول، بها يحقق ذاته، ويؤكد وجوده، ويحفظ كرامته، ويبني ثقافته وقيمه الروحية التي هي

(١) جورج سانتيانا: مولد الفكر وبحوث فلسفية أخرى، ترجمة لجنة من الأساتذة الجامعيين، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، (ب ط)، ١٩٦٧م، ص ١٧.

معيار وجوده الحق، ورغم ذلك فإن "الحرية في حد ذاتها لا تعني استقلال الذات المطلق عن الآخر، فليست الحرية معنى مجرداً، فهي لا تعني الخواء والفراغ، بل تعني وجود الآخر وجوداً حراً لكي يمنح الذات حريتها"[١].

فالذات دائما ما تسعى إلى الانفصال والاستقلال عن الآخر، لكنها واعية أو غير واعية شاءت أم أبت، تسعى أيضا إلى الاتصال؛ لأن الذات ليست مستقلة أو منفصلة عن كل ما سواها أو الآخر، بل هي جزء منه، ولا يمكن أن تُعرف وتتضح وتتحدد وتتشكّل إلا من خلال الآخر عبر علاقات ومواقف متعددة ومختلفة ومتبادلة، وكذلك الحال بالنسبة إلى الآخر لا ينفصل عن الذات ولا يستقل عنها، وهو لا يُعرف ولا يتضح ولا يتحدد ولا يتشكّل إلا من خلالها وعبر علاقات ومواقف متعددة ومختلفة ومتبادلة.

والمتأمل لدواوين الشعر العربي يلاحظ كيف استرعت موضوعات الغربة وآلامها أذهان كثير من الكتاب[٢] والأدباء الشعراء منذ العصر الجاهلي، حين شكّل الوقوف على الأطلال أحد تجليات الغربة المكانية والحنين إلى زمن مضى، كما شكّلَت المعاناة والشعور بالوحدة والفناء المحتوم سمة واضحة في شخصية المغتربين وسلوكهم؛ لأن " الاغتراب يشكل تنافراً بين الطبيعة الجوهرية للشخص المغترب ووضعه وسلوكه الفعلي"[٣]، حيث يشعر الإنسان المغترب بإحساس الفقد، فَقْدُ الإلف والأتراب والأنداد أو النظراء على المستوى الاجتماعي والفكري.

---

(١) أحمد زياد محبك: الآخر في مسرحية "تحولات عازف الناي" ، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد ٣٢١، السنة التاسعة والعشرون، كانون التالي ١٩٩٨م، ص ٤٤.

(٢) انظر على سبيل المثال:

- كاميليا عبد الفتاح: الشعر العربي القديم (دراسة نقدية تحليلية لظاهرة الاغتراب) أبو العلاء المعري، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، مصر، (ب ط)، ١٩٩٣.

- فيصل عباس : الاغتراب، الإنسان المعاصر وشقاء الوعي، دار المنهل اللبناني، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٧م.

- علي العلوي : الذات المغتربة والبحث عن الخلاص، الشعر العربي المعاصر (أنموذجاً)، دار الوطن، الرباط، المملكة المغربية، ط١، ٢٠١٣م.

- عبد اللطيف محمد خليفة: دراسة في سيكولوجية الاغتراب، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (ب ط)، ٢٠٠٥م.

(٣) محمود درابسة: الغربة في شعر حسن بكر الغزازي، مجلة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، اللاذقية، ١٩٩٢، م١٤، ع١، ص١.

وذلك على النحو الذي ألمح إليه قول أبي حيان التوحيدي متحدثاً عن بعض أسباب شعوره بالاغتراب في مجتمعه ومشيراً إلى الغصص التي انتابته نفسياً واجتماعياً، فأسلمته إلى الشعور بالانشقاق عن هذا المجتمع، فيقول: "لأني فقدتُ كل مؤنس، وصاحب، ومرفق مشفق، والله لربما صليتُ في الجامع، فلا أرى إلى جنبي من يصلي معي،.. فقد أمسيت غريب الحال غريب اللفظ" [(١)]، وهذا يعني أنه كلما ازداد المجتمع رفضا للذات ازدادت تمركزاً حول نفسها، وفي مثل هذه الحال يتفاقم التضاد بين الفرد والمجتمع[(٢)].

وتتعدد صور واتجاهات الغربة تبعاً لتأثر الإنسان بالظروف المحيطة، فقد يعني "تحويل شيء ما لملكية شخص آخر أو ما يتعلق به"[(٣)]، ويحدث ذلك نتيجة تعرض الذات للقهر والظلم لسبب ما، وقد تكون الظروف السياسية عاملاً مهماً ومؤثرًا من عوامل ظهور الاغتراب لدى الذات، بسبب الاستبداد السياسي والتسلط الذي يؤدي إلى حالة من فقدان الحرية والعدالة، عندئذ ينتاب الأفراد حالة من عدم الرضا والتمرد والدعوة إلى تغيير النظام السياسي السائد واستبداله بنظام آخر، وهذا الخلق يؤدي إلى الشعور بالانفراد تمردا أو رفضا أو عزلة، أو هجرة، والابتعاد مكانيا وزمانيا، وقد تكون الظروف الاجتماعية عاملاً من عوامل ظهور الاغتراب لدى الذات، حين تشعر بالحرمان والإحباط والصراع بين الدوافع والرغبات المتعارضة.

وقد يأتي الاغتراب في سياق نفسي بمعنى انفصال الإنسان عن ذاته ومجتمعه[(٤)]، حين يشعر الإنسان في بعض الأحيان أن المجتمع الذي يعيش فيه لا تربطه به أي صلة ولا سيما مع أهله وأقاربه، وهو بهذا يبتعد عنهم ليؤدي به هذا الشعور إلى خيبة الأمل في إدراك كل القيم والتقاليد السائدة في مجتمعه، وبالتالي فإن هذا الانفصال يؤدي به إلى الشعور بالوحدة وانعدام علاقات المحبة والتعامل مع الآخرين، بل إنّه ينكر كل تلك القيم والأهداف التي يسعى أفراد

---

(١) أبو حيان التوحيدي: الصداقة والصديق، شرح وتعليق: علي متولي صلاح، المطبعة النموذجية، القاهرة ١٩٧٢م، ص ٨-٩.

(٢) يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق الطبعة الرابعة، بيروت، لبنان، ١٩٨٥، ص ٣٤.

(٣) ريتشارد شاخت: الاغتراب، ترجمة: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات الحديثة، بيروت، لبنان، ١٩٨٠م، ج١، ص٦٦- ٦٧.

(٤) محمد خضر عبد المختار: الاغتراب والتطرف نحو العنف- دراسة نفسية اجتماعية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، (ب ت)، ص٢٩.

المجتمع في الوصـــول إليها، لأنّها لا تشـــكل أية قيمة لديه، " وهذا الاغتراب عن قيم المجتمع بســـبب انعدام التفاعل الفكري والعاطفي، كما في اغتراب بعض المثقفين عن مجتمعاتهم"(١).

ولذلك يمكننا القول إن الاغتراب يعني الشـــعور بالعزلة والفردانية ســـواء كان ذلك ابتعاداً عن نطاق البيئة أم خارجها، ويأتي ذلك لأسباب خارجة عن إرادة الفرد، فيشعر حينها بقلق وتوتر يؤثر على ذاته، وبالتالي يتكون لديه ذلك الشعور بالاغتراب، وقد عبر الطائيان عن ذلك في مواطن عديدة من شعرهما، ومن ذلك قول أبي تمام(٢):

وطـــولُ مُقَـــامِ الْمـــرْءِ في الحـــيِّ مُخْلِـــقٌ لِدِيباجتَيْـــــــهِ فـــــــاغْتَرِبْ تَتَجـــــــدَّدِ

فـــإِنِّي رأيْـــتُ الشَّـــمْسَ زيـــدتْ مَحَبَّـــةً إِلى النَّـــاس أَن ليْسَـــتْ علـــيهِمْ بِسَـــرْمَدِ

تتجلى تيمة الغربة في النص السابق من خلال رفض الشاعر للاستقرار في مكان واحد؛ لأن ذلك مدعاة لأن يصبح الإنسان جامداً ساكناً، فالشاعر يخبر عن فلسفته هذه مؤكداً ذلك من خلال الطلب بوساطة الأمر في قوله: (فاغترب تتجدد)، وإذا أمعنا النظر في هذه الجملة لوجدنا أن الشـاعر رافض مبدأ الاسـتقرار بدلالة اسـتخدامه فعل الأمر في تحقيق الطلب، وفعل الأمر يشـير إلى الحث على القيام بالفعل، فالتجدد من وجهة نظر الشـاعر هو أمر مطلوب تحقيقه من كل إنسان.

ثم إن فلسفة أبي تمام هذه محمومة بكثرة الحضور والغياب التي تدعو الإنسان إلى التجديد والتغيير دائماً، إذ إن اسـتمرار الحضـور يولد في النفس عادة الرؤية، والعادة تعني إيقاع الخمول في الحياة، فتكون بطيئة خاملة لا يكسـر رتابتها غير حافز الخصـوصـية والتفرد، وبذلك يصـبح الغياب تحطيماً لعادة الحضـور وتحريكاً لنوازع الشـوق، ومن هنا جاءت معادلة الحضور المستمر عند أبي تمام بالثوب الخلق البالي، ومعادلة الغياب أو الاغتراب بالثوب الجديد(٣).

ولكي يعزز أبو تمام رؤيته في فلسـفته هذه سـاق مثلاً ليدل على ذلك، وهو أن غياب الشـمس وشـروقها على الناس جعلها محبوبة عندهم، وجاء هذا الحب عن طريق النفي في قوله: (إذا ليسـت عليهم بسـرمد) فهذا النفي جاء

---

(١) وفاء عبد الأمير هادي الصافي: الاغتراب في شعر أحمد الصافي النجفي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف: سعيد عدنان المحنة، جامعة الكوفة، كلية التربية للبنات، ٢٠٠٥، ص٩-١٠.

(٢) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج٢، ص٢٣.

(٣) عبد القادر الرباعي: جماليات المعنى الشعري-التشكيل والتأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٩م، ص ٢٦.

تأكيداً لمحبة الناس للشمس؛ لأنها ليست دائمة الحضور ولا دائمة الغياب، وإنما تتناوب بين هذا وذاك، ومن ثمة فإن هذا النفي جاء مؤكِداً لفلسفة الشاعر في رفضه الاستقرار وما يحمله من دلالات الرتابة والجمود عن طريق فعل الغياب المتمثل في الغربة والرحيل الذي يحقق للإنسان حياة مليئة بالغرابة والتجدد وكشف المجهول، وكل ذلك يعد مدعاة إلى كشف الذات الإنسانية.

ويبدو من ذلك أن (الحضور) أصبح ذا دلالة سلبية؛ لأنه يؤدي إلى حالة سلبية، تتمثل في (غياب) الذات الإنسانية عن طريق الرتابة والجمود ولزوم حالة واحدة من الثبات، في حين يمتلك (الغياب) دلالة ايجابية؛ لأنه يؤدي إلى تجديد الإنسان وتطويره عن طريق الرحيل، وهذا أسلوب أبي تمام في استخدام التناقض والتضاد؛ لأنه يكشف عن تناقضات الواقع المتمثل في الرتابة، كذلك كان البحتري طموحاً لا يرضى بالواقع المتكرر الرتيب، ولا يقنع بما لديه، فيترك بلدته منبج راحلاً إلى العراق قاصداً الخلفاء والوزراء والقادة هناك، إلا أنه في العراق يبقى معلق القلب بالشام ويحنُّ إليها، ثم يعود إلى منبج في نهاية الأمر، حيث يذكر سبب رحيله عن الشام[1]:

مـــا لي ولـــلأَيّامِ صِـــرَّفَ صَـــرْفُهَا حـــالي، وَأَكْثَـــرَ في الـــبلادِ تَقَلُّـــبي؟!
أُمْسِـــي زَمِـــيلاً للظَّـــلاَم ، وأَغْتَـــدِي رِدْفـــاً علـــى كَفَـــلِ الصَّـــبَاحِ الأَشْـــهَبِ
فـــأَكونُ طَـــوْراً مَشْـــرِقاً لِلْمَشْـــرِقِ الـــ أَقْصَـــى، وَطَـــوْراً مَغْـــرِباً لِلمَغْـــرِبِ
وَإذا الزّمـــانُ كَسَـــاكَ حُلَّـــةَ مُعْـــدَمٍ، فـــالْبَسْ لـــهَ حُلَـــلَ النَّـــوَى وَتَغَـــرَّبِ

تجلّت تيمة الغربة في النص السابق من خلال البيت الثاني، حيث إن تقلب الأيام وتغير حوادثها بدَّلَ حال الشاعر وأكثرَ من تنقله بين البلاد، فعندما يكون في أقصى المشرق يكون شرقاً لهذا المشرق، وعندما يكون في أقصى الغرب يكون كالمغرب بالنسبة للمغرب، فهو يتنقل في الأرض من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب؛ لأنَّ الزمانَ إذا ألبسَ الإنسانَ ثوبَ الفقر فليلبس هو أثواب الفِراق وليغترِب، وهو ما أكد عليه أبو تمام في قوله [2]:

شَـــجىً في حُلُـــوقِ الحـــادِثاتِ، مُشَـــرّقٍ بـــــهِ عَزْمُـــــهُ في التُّرَّهَـــــاتِ مُغَـــرّبِ
كَـــأَنَّ لَـــهُ دَيْنـــاً علـــى كـــلِّ مَشْـــرِقٍ مـــن الأَرْض أَو ثأْراً لَـــدَى كـــلِّ مَغْـــرِبِ

(١) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج١، ص٧٩.

(٢) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج١، ص١٥١.

يصور الشاعر عزمه وحزمه وشجاعته بمَن له دَيْن في الشرق والغرب، يبحث عنه بكل جِدٍّ وهمة، ولننظر إلى التيمة المسيطرة على النص في البيت الأول وهي لفظتي (مشرق ومغرب) وما بينهما من طباق أدى إلى دعم المعنى وهو أن عزمه تارة يرمي به مشرق الأرض وطورا مغربها، فصورَ حركته الدائمة وتنقله السريع والذي يعدّ دلالةً واضحة على ما أراد إيضاحه، وهي صورة حركية تكشف عن صدق عزمه وحزمه وفروسيته في الانتقال والارتحال قصد التجدد والتطور، وهو ما ظهر جليّا في قوله(١):

ولا صَاحِبُ التَّطوافِ يَعْمُرُ مَنْهَلاً ورَبْعاً إِذَا لم يُخْلِ رَبْعاً ومَنْهَلا

ومَنْ ذَا يُدَانِي أوْ يُنَائي، وهَلْ فَتًى يَحُلُّ عُرَا التِّرحالِ أَوْ يَترحَّلا؟!

تتحدد تيمة الغربة والترحال عند الشاعر من خلال أسلوبي النفي والاستفهام، فالنفي أخذ مساحة البيت الأول كله من خلال رفض الشاعر مقدرة الإنسان على الجمع بين المكوث والرحيل، فهو لابد من أن يختار بين إحدى الحالتين لا ثالث لهما، وبإمعان النظر في البيت نستشف أن الشاعر يُؤْثر الترحال ويرفض الاستقرار وذلك في قوله: (صاحبُ التطواف) فهذه إشارة واضحة على أن الشاعر كان كثير الترحال، ويتأكد ذلك من خلال استخدامه لفظة (التطواف) وهي التيمة التي تدل على كثرة الترحال والتنقل.

ومن هنا تنكشف فلسفة أبي تمام في الغربة، فهو ما أن يحل بأرض حتى يغادرها إلى أخرى وهكذا هي الحال عنده، وتتعزز هذه الرؤية في البيت الثاني من خلال توظيف الاستفهام الإنكاري في قوله: (وهل فتى يحلُّ عرى الترحال؟!) ففي البيت الأول يؤكد رفضه لمبدأ الاستقرار؛ لأنه يرى أنه لا يوجد مَن يلقي عصا الترحال وتستقر به النوى إلا بعد أن يبتعد ويرتحل مُجِدًّا في طلب العيش، ويكد نفسه في ارتياد الغنى والعلا، وفي البيت الثاني يستنكر على الإنسان قدرته على حلّ عرا الترحال إلا بعد أن يرحل زماناً في هذه الحياة، ومن خلال هذين الأسلوبين (النفي) و(الاستفهام الإنكاري) تتأكد فلسفة الشاعر ورؤيته في الغربة والسعي وراء السفر والترحال لما يحقق ذلك من إحساس بكينونته وتحقيق ذاته، ولشعوره بالغربة في آن واحد، فأبو تمام له فلسفته الخاصة التي يرى من خلالها ضرورة التنقل بين

(١) ديوان أبي تمام: المرجع السابق، ج٣،ص١٠٨ .

البلاد، وعدم الاستقرار في مكان بعينه؛ فكان تواقا للسفر، وفي نفس الوقت يحتفي بالأخوة والصداقة، وقد عبر عن ذلك في قوله[1]:

خَلِيفَةُ الْخِضْرِ مَنْ يَرْبَعْ على وَطَنٍ في بَلْدَةٍ فظُهُورُ العِيسِ أَوطَانِي
بالشَّامِ أَهْلِي وبَغْدَادُ الهَوَى وأَنا بالرَّقَّتَيْنِ وبالفُسْطاطِ إِخْوَانِي

نقف أمام البيت الأول في محاولة لتكشف بواطنه وملء الفجوات الحاصلة فيه، فالشاعر هنا يأتي إلى ذكر سيدنا الخضر ليكون خليفةً له من باب كثرة الترحال والسفر، والمعروف أن سيدنا الخِضر ما زال يطوف الأرض متنقلاً من مكان إلى آخر، ولكن نقف أمام قوله: (مَن يربع على وطن في بلدة) محاولين ملء هذه الفجوة الحاصلة في هذه العبارة من خلال الأداة (مَن)، وهنا نسأل هل هذه الأداة هي خبرية بمعنى (الذي)؟ أم هي استفهامية طلبية بمعنى الإنكار؟ ولابد هنا من الرجوع إلى النص لكشف الدلالة وتأويلها لغرض ملء هذه الفجوة، فلو كانت (مَن) خبرية بمعنى (الذي) لأصبح المعنى مشيراً إلى الاستقرار والثبات وهذا ما يتنافى مع ما جاء في البيت من إشارات تنفي الثبات والاستقرار، وأول هذه الإشارات هي قوله: (خليفة الخِضر) فلو كان المراد من النص هذا المعنى لأصبح البيت متناقضاً مع نفسه، أما إذا كانت الأداة (مَن) استفهامية إنكارية كان المعنى أقرب إلى سياق النص؛ لأنه حينئذ يتأكد رفضه للاستقرار بمعنى: مَن الذي يرضى بالاستقرار والثبات على وطن واحد وبلدة واحدة؟!، وهذا المعنى يتوافق مع رمزية سيدنا الخضر.

وتتأكد صحة هذا المعنى في قوله: (فظهور العيس أوطاني) ففي هذه الاستعارة يتبلور الرفض عند الشاعر حينما استعار لظهور العيس لفظة (أوطان) فيجعل من ظهور العيس أوطاناً له كناية عن كثرة السفر والترحال، هذه الاستعارة الملحّة الموجودة في النص هي "الموضوعاتية"[2] في نظر ميشيل كولو، كما تشير دلالة الجمع في لفظة أوطان على الكثرة، فلو قال: (وطني) لتحتم عليه الثبات والاستقرار في هذا الوطن إلا أن دلالة الجمع خلقت كسراً في أفق التوقع

(١) ديوان أبي تمام: المرجع السابق، ج٣، ص٣٠٩-٣١٠.

(٢) ميشيل كولو: النقد الموضوعاتي، ترجمة غسان بديع السيد، مجلة علامات في النقد الأدبي، جدة، ١٩٩٧، ج٢٤، ص٢٥٠-٢٥١.

عند القارئ؛ لأن (الوطن) يعني الثبات والاستقرار في حين أن لفظة (أوطاني) كسرت هذه القاعدة وجعلت من الأوطان مبعثاً على السفر والارتحال، وبذلك تكون التيمة انحصرت في كلمة واحدة داخل النص[١] -أوطاني-.

ومن هنا فقد أكد الرمز الذي جاء به الشاعر وهو (سيدنا الخِضر) رؤيته وفلسفته في هذه الحياة القائمة على الترحال والانتقال بغية الحصول على الجديد وتجديد الذات، كما أكدت الاستعارة موقف الشاعر في رفضه الاستقرار وحالة الجمود التي تعد إشارة واضحة على موت الإنسان ليس مادياً، بل معنوياً.

كما تعد ثنائية الغربة والحنين إلى الوطن[٢] من أهم الثنائيات التي اهتم بها الشعراء عامة والطائيان خاصة، فالحنين إلى الأوطان ظاهرة إنسانية عامة في نفوس البشر، وإن كان حب الوطن عند العرب أكثر وضوحاً؛ لأن الشعر سجل هذه الظاهرة منذ الجاهلية وحتى العصر الحديث مع اختلاف يسير فيها بين البدوي والحضري، وللوطن في كل بيئة أثر واضح في سلوك الإنسان وتفكيره ومظهره من حيث الملبس والمأكل والطباع والعادات والمثل العليا، ويتبين هذا في قول أبي تمام[٣]:

نَقِّلْ فُؤَادَكَ حَيْثُ شِئْتَ مِنَ الهَوَى ... مَا الحُبُّ إِلاَّ لِلحَبِيبِ الأَوَّلِ

كَمْ مَنْزِلٍ في الأَرضِ يألَفُهُ الفَتَى ... وحَنِينُهُ أَبَداً لِأَوَّلِ مَنْزِلِ

يظهر لنا في أول وهلة أن الشاعر يؤكد على الثبات على حالة واحدة من العيش ومن الحب، في حين لو أمعنا النظر في هذين البيتين وقرأناه مرة أخرى لتبيَّنَ لنا أن التيمة المسيطرة على النص هي التنقل والارتحال، ففي قوله: (نقِّل فؤادك) دلالة واضحة في الحث على التنقل، فهو قد استخدم فعل الأمر (نقِّل) وما فيه من دلالة الإصرار والمثابرة، فلو كان يريد التأكيد على الثبات لجاء بصيغة أخرى من الفعل، وإن كان الدكتور عبد الفتاح كيليطو يؤكد أن الحب الأول هو حب الأم بدلالة البيت الثاني على ذلك أيضاً[٤].

---

(١) حميد لحمداني، التحليل العاملي الموضوعاتي، مجلة علامات في النقد الأدبي، جدة، ١٩٩٨، مج٧، ع٢٧، ص١٧٩.

(٢) انظر: يحيى وهيب الجبوري: الحنين والغربة في الشعر العربي، الحنين إلى الأوطان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٨م.

(٣) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج٤، ص٢٥٣.

(٤) عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل – دراسات في السرد العربي، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب (ب ت)، ص١٩.

فإن ذلك لا يعني أن الرحيل والسفر يمنعان الحنين، بل على العكس تماماً: إذ إن دعوة الشاعر إلى الارتحال والانتقال هي للتأكيد على مدى حنين الشاعر، فكأنه يدعو الإنسان إلى تجريب أحاسيسه ليعرف إلى أى مدى هي متعلقة بالأصل والأساس الأول، وأكد الشاعر ذلك من خلال صور شعرية متنوعة لمنظر الفراق والوداع، ومنها[1]:

يابُعْدَ غايَةِ دمْعِ العَيْنِ إنْ بَعُدُوا ... هيَ الصَّبَابةُ طُولَ الدَّهْرِ والسُّهُد

قالُوا: الرَّحِيلُ غَداً لاشَكَّ، قُلْتُ لَهُمْ: ... اليَوْمَ أَيقَنْتُ أَنَّ اسْمَ الْحِمَامِ غَدُ

كَمْ مِن دَمٍ يُعْجِزُ الْجَيْشَ اللُّهَامَ إِذَا ... بَانُوا سَتَحْكُمُ فيهِ العِرْمِسُ الاجُدُ

مَا لِامْرِىءٍ خاضَ في بَحْرِ الْهَوَى عُمُرٌ ... إلاَّ ولِلْبَيْنِ مِنْهُ السَّهْلُ والْجَلَدُ

كأنَّمَا البَيْنُ مِنْ إلْحَاحِهِ أَبَداً ... على النُّفُوسِ أَخٌ لِلْمَوْتِ أَوْ وَلَدُ

تتجلى تيمة النص السابق في "البين"، وهذه صورة من صور أبي تمام لذلك البين الذي اشتد وقعه على النفس، بل زاد إلحاحه حتى صور فعله هذا بالموت، بل ألصقه به وجعله في صورة أقرب حين جعل للموت أخا وولداً، فهنا تصوير دقيق يكشف عن حقيقة البين وأثره على نفس المفارق، فإن البين من أشد التجارب عمقاً في نفس العربي لما كان يعانيه في حياته البدوية من ضرورة الارتحال والتنقل مما ينزل البين منزل القدر الذي يعصف بالقوم فجأةً فتتفرق بهم الأسباب، ولم تستطع حياة المدنية والاستقرار أن تستأصل آلام هذه التجربة ومعاناتها من نفس الشاعر، فظلت تتوارى خلفها آلام الاغتراب وأحاسيس الضياع عن الفراق والوداع، وما يتبعها من أسى ووجد وشوق، وهذا ما تحقق بالفعل للبحتري عندما ترك بلدته منبج راحلاً إلى العراق قاصداً الخلفاء والوزراء والقادة هناك، إلا أنه في العراق يبقى معلق القلب بالشام ويحن إليها؛ إذ يقول[2]:

حَنَّتْ رِكَابِي بالعِرَاقِ، وَشَاقَها ... في نَاجِرٍ، بَرْدُ الشَّآمِ وَرِيفُهُ

وَمَدَافِعُ ((السَّاجُورِ))، حَيْثُ تَقَابَلَتْ ... في ضِفَّتَيْهِ تِلاعُهُ وَكُهُوفُهُ

يعقد الشاعر مقارنةً بين الشام والعراق، حتى أصبحت العراق معادلا موضوعيا لتيمة الغربة عنده، فالمقام يطيبُ في ربوع الشام في فصل الصيف حيث نهر الساجور وما حوله من تلاع وبساتين، فيتجه نظر الشاعر إلى تلك الجنان

(١) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج٢، ص-١٠-١١.

(٢) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٣، ص ١٤١٩.

الوارفة ليصطاف هناك على عكس حرّ العراق وقيظها، فنجده يحن إلى الشام وهو في أرض العراق، ولا يقتصر الأمر على الحنين إلى الوطن، وإنما يبدي الشاعر ندمه على تركه الشام قائلاً[١]:

وَاشْتِرَائي ((العِرَاقَ)) خُطَّةُ غَبْنٍ، بعْدَ بَيْعِي ((الشَّآمَ)) بَيْعَةَ وَكْسِ

تبرز تيمة الندم على الشاعر في النص من خلال اعترافه بخطئه قائلاً: إن ذهابي إلى العراق كان أمراً غلبني الطمع عليه، ومفارقتي الشام كانت بيعة خاسرة، فقد خسرت عندما تركت الشام وفضلّتُ عليها بلاد العراق دارَ إقامة لي، ولكن هذا لم يكن بإرادته، وهو ما أكده بقوله في قصيدة أخرى[٢]:

غُلِبْتُ على الصَّوَابِ وَصَفَّدَتْنِي ضَرُوراتُ المطامعِ والجُدُودِ

وما تَرْكِي((لِمَنْبِج)) واخْتِيَاري ((لِرأْسِ العَيْنِ)) فِعْلٌ مِنْ مرِيدِ

وما ا((لخابُورُ)) لِي بَدَلًا رَضِيًّا من ((السَّاجُورِ)) لو فُكَّتْ قُيُودِي

تبرز تيمة الحنين إلى الوطن عند الشاعر فالبحتري مبينًا أن تركه الشام لم يكن بإرادته فيقول: لقد غلبت على أمري وقد قيدتني المطامع والحظوظ والآمال، ولم يكن تركي لمنبج وذهابي إلى رأس العين بإرادتي، فليس الخابور (نهر برأس العين) عندي بديلاً عن نهر الساجور (نهر بمنبج)؛ وإنما فعل هذا سعياً وراء الكسب[٣]:

جَفَوْتُ ((الشّامَ)) مُرْتَبِعِي وأُنْسِي، و((عَلْوَةَ)) خُلَّتي، وَهَوَى فُؤَادِي

وَمِثْلُ نَداكَ أَذْهَلَني حَبِيبي، وأَكْسَبَنِي سُلُوًّا عَن بِلادِي

يلح الشاعر في النص السابق على تيمة الحنين إلى الوطن، وهي التيمة الملحة على النص حين يذكر مغادرته لحلب الشهباء إلى بغداد، ظنًا منه أن بريق ذهب الخلفاء والوزراء والقواد سوف ينسيه حبه وغرامه، ، و"علوة" هذه هي رمز الأنيما Anima التي تشير إلى أحلام اليقظة الأنثوية، إذ تمثل طاقة الأنيما عند باشلار مصدرًا للتأملات الشاردة، وأحلام اليقظة لدى المبدع والمتلقي معًا، أما الشاعر بالنسبة إليها فهو الأنيموس Animus مصدر أحلام الليل الذي يشير إلى أحلام اليقظة الذكورية[٤].

---

(١) ديوان البحتري: المرجع السابق، ج٢، ص ١١٥٣.

(٢) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٢، ص ٦٨١.

(٣)ديوان البحتري: المرجع السابق، ج٢، ص ٧٢٦.

(٤) جاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص٦٢.

لكن الإنسان إذا ما بقى مع من يحب فترة طويلة ومتواصلة دون انقطاع أدى ذلك إلى خلق الرتابة والضجر بينه وبين من يحب، وهو ما يأكده قول أبي تمام[1]:

ولـــيسَ يَعْـــرِفُ كُنْـــهَ الوَصْـــلِ صَـــاحِبُه حـــــتى يُغَـــــادَى بنَـــــأْيٍ أَوْ بِهِجْـــــرَانِ

فطول مكوث المرء في مكان واحد يؤدي إلى الضجر من ذلك المكان ومن ثمَّ رفضه، وبذلك فإن الشاعر يدعو إلى التنقل من أجل خلق حالة الاشـتياق والحنين، فهي دعوة إلى الرحيل والتنقل في أوطان أخرى وفي قلوب أخرى لكي تحصل المقارنة، فيعرف الإنسان حينئذ قيمة الأول سواء أكان حبيباً أم منزلاً من خلال قيمة الجديد، فالشاعر يؤكد عملية التواصل بين القديم والجديد، إذ لا انفصام بينهما، ولكن لكي يبقى القديم محبوباً مقبولاً لابد من خوض غمار التجديد، فهو يرفض الجمود على حالة واحدة وينشد التعددية والتنوع من أجل كسر رتابة الحياة.

وليس البحتري وحده من رفض العراق بل سبقه أبو تمام بقوله[2]:

لقَـــدْ أَقـــامَ علـــى بغـــداد ناعِيهـــا فَلْيَبْكِهـــا لِخَـــرابِ الـــدَّهْر باكِيهـــا

كانَـــتْ علـــى مـــا بِهـــا والحَـــرْبُ مُوقَـــدَةٌ والنّـــارُ تُطْفِـــيءُ حُسْـــناً في نَوَاحِيهـــا

تُرْجَـــى لهـــا عَـــوْدَةٌ في الـــدَّهْرِ صـــالِحَة فـــالآنَ أضـــمَرَ منهـــا اليـــأسَ رَاجِيهـــا

مِثْـــلَ العَجُـــوزِ الـــتي وَلّـــتْ شَـــبِيبَتُها وبانَ عنهَـــا كَمـــالٌ كـــانَ يُحْظِيهـــا

تتجلى تيمة "الغربة المكانية" ورفض الواقع والرغبة في الرحيل عند الشاعر من خلال تصويره لواقع مدينة بغداد التي انتشر فيها الفساد والفحش، ويتضح ذلك من خلال الاستعارات المكثفة التي سادت النص، ففي قوله: (فليبكها لخراب الدهر باكيها) جعل الدهر يصاب بالخراب في هذه المدينة، وخراب الدهر دلالة على ضياع القيم والأخلاق وانتشار الفواحش، وفي قوله (والحرب موقدة) كناية عن الفساد المستشري آنذاك في بغداد فهي حرب فساد لا حرب حقيقية.

وفي قوله (والنار تطفئ حُسناً في نواحيها) نلاحظ حصول كسر في أفق التوقع من خلال المفارقة القائمة على الاستعارة في (والنار تطفئ) فأحدثت انزياحاً وخروجاً عن المألوف وهذا هو ما يجعل الصور تثير فينا الاندهاش على

(١) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج٣، ص ٣١٠.

(٢) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج٤، ص ٣٨٠؛ وينظر: المرجع نفسه، ج٤، ص ٥٦٨.

حد قول باشلار، فمعروف أن النار أداة إحراق وإشعال وليست وسيلة إطفاء، إذ يصطدم الذهن ويفاجأ بهذه المفارقة ولكن لو أكملنا قراءة البيت لوجدنا أن هذه النار رمز للفساد الذي يطفئ من هذه المدينة حُسنها، أي أن النار بإحراقها مدينة بغداد تطفئ نضارتها وجمالها، ومن خلال إلحاح هذه الصورة على مخيلة الشاعر نستطيع أن نطلق عليه أنه ذو "مخيلة نارية"؛ لأن النار هي العنصر الأصلي الذي تنتمي إليه هذه الصورة, وكان دقيقا في اختياره للعنصر الناري لتناسب أحداث العراق الحاصلة من دمار وخراب مع طبيعة العنصر الناري من صيرورة سريعة وتغير ظرفي .

ثم يستمر رفض الشاعر لهذه المدينة حتى إنها حين تُرجى لها عودة صالحة في الدهر فإن راجيها حينئذ يسكن اليأس والإحباط فيما يرجوه؛ بسبب استشراء الفساد والفحش الذي نخر جمال هذه المدينة ووهب لها القبح والبذاءة، ويتأكد رفض الشاعر لمدينة بغداد من خلال التشبيه الذي صور به الواقع السلبي لها في قوله: (مثل العجوز التي ولّت شبيبتُها) فهو يشبه انتشار الفساد في بغداد بالعجوز التي ذهب عنها شبابها وحسنها وابتعد عنها كمالها الذي كانت تحظى به، فالشاعر في تشبيهه هذا يكشف عن الجوانب السلبية في واقع هذه المدينة التي أصبحت كحال العجوز التي فقدت نضارتها، وبما أن العجوز هي رمز لاقتراب الموت فكذلك الفساد هو إشارة إلى قرب الفناء والموت لهذه المدينة.

وهكذا عبر أبو تمام من خلال رفضه لهذه المدينة عن شوقه وتطلعه لإنسان متجدد ولمدينة فاضلة، وقد عاش في سبيل تحقيق ذلك الإنسان في نفسه وفي غيره، لذلك فهو يرفض الواقع السلبي الذي يصيب الإنسان عموماً، وكانت تطلعاته الروحية تتحول وقائع مادية في حياته على صعيد البيئة والنسب والدين، لذا فقد كان يعترف بالواقع الضيق ولكنه يرفضه ويحاول الوصول إلى المكان الواسع[1]، الذي يحقق له ولغيره تعالياً وتسامياً على الواقع، لذلك أخذ أبو تمام على عاتقه أن يكشف عن رؤيته الشاملة التي تحوي موقف الرفض الثوري على الواقع، والتي تأكدت هذه الرؤية تجاه الواقع من خلال قوله [2]:

بَلَـــدُ الفِلاَحَـــةِ لَـــوْ أَتَاهَـــا جَـــرْوَلٌ أَعْـــــنِي الحُطَيْئَـــــةَ لاغْتَـــــدَى حَـــــرَّاثَا

تَصْـــدا بِهَـــا الأَفْهَـــامُ بَعْـــدَ صِـــقَالِهَا وَتَـــــــرُدُّ ذُكْـــــــرانَ العُقُـــــــول إِنَاثا

أَرْضٌ خَلَعْـــتُ اللَّهْـــوَ خَلْعِـــي خـــاَتَمِي فِيهـــــا وطَلَّقْـــــتُ السُّـــــرورَ ثَـــــلاَثا

(١) أسعد أحمد علي: الإنسان والتاريخ في شعر أبي تمام، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٧٦م، ص١٢٣.

(٢) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج١، ص ٣٢٢.

يتكشف موقف الشاعر معبراً عن مبدأ الرفض لهذه المدينة فهو يصفها بأنها بلد الفلاحة، أي يمتهن أهلها الزراعة ويتضح من هذا أن الشاعر يرفض الزراعة لسبب قد لا يبدو واضحاً، ولكن بإمكاننا استشفافه من وراء الدلالة الظاهرة، وهذا السبب يتحدد في كون الزراعة تقيد الإنسان وتشده بالأرض وهذا مما يجعل هذه الأرض أو هذه المدينة تغدو كالسجن، وبما أن أبا تمام يرفض الاستقرار فإنه يرفض أي شيء يدعو إليه بما في ذلك الزراعة، ثم يتكاثف الرفض من خلال الصورة التي رسمها الشاعر للحطيئة الشاعر المخضرم، فيرسم صورة ساخرة ليعبر عن رفضه وسخريته من هذه البلدة التي لو جاءها الحطيئة–وهي تصغير حطأة وتعني الضرب بالأرض– لأصبح حراثاً فيها، وهذا يعني أن هذه البلدة تحتم على من يسكنها أن يصبح حراثاً يزرع الأرض.

وكذلك رفض أبو تمام هذه البلدة لأنها تحد من قوة العقول في انطلاقها وتجددها بدلالة قوله: (تَصْدأ بِهَا الأَفْهَامُ بَعْدَ صِقَالِهَا)، ويستمر أبو تمام بسخريته من هذه البلدة ففي قوله: (وَتَرُدُّ ذُكْرَانَ العُقُول إِنَاثا) إشارة إلى أن هذه البلدة تجعل من الرجال ناقصي عقول، وهذا ما تدل عليه لفظة (إناثاً)، فهو هنا يشبه عقول الرجال بعقول النساء من ناحية قصورها، " إذ يركز رفض أبي تمام لمعطيات قريته الصغيرة الضيقة وعزمه الأكيد على فراقها، ومتاركة اللهو والسرور فيها، فما بها شيء يثير ولعه أو يحرك إعجابه وفرحه"[1]، ويتضح ذلك في البيت الثالث إذ يؤكد رفضه من خلال الصورة التشبيهية في قوله (أرضٌ خلعتُ اللهوَ خلعي خاتمي فيها)، إذ شبه تركه اللهو والملذات في هذه البلدة بخلعه خاتمه من يده .

فهذه البلدة لا تبعث على السرور، " لذا فالشاعر يشبه مفارقته للسرور فيها بالطلاق ثلاث مرات وهذا رفض لا رجعة فيه، وكذلك حال هذه البلدة البائسة التي يطلّق أبو تمام فيها السرور ثلاثاً مما لا يترك مجالاً للرجوع عن الأمر، ومن هنا فإن أبا تمام مُصِرٌّ على رفضه لهذه البلدة لما تحمله من معطيات سلبية تتناقض مع طموح الإنسان وأمانيه ومساعيه، وتطلعه صوب التجدد والانفتاح، وإنسان التجدد الذي اتضحت رؤياه لا يكف عن النهوض حتى يحقق ما يراه" [2].

(١) أسعد أحمد علي: الإنسان والتاريخ في شعر أبي تمام، مرجع سابق، ص١١٤.

(٢) أسعد أحمد علي: المرجع السابق، ص ١٣٦.

وعلى العكس من هذا البلد الذي لا يبعث على السرور والذي طلّق أبو تمام فيه السرور ثلاثًا، كانت الشام بالنسبة للبحتري والتي يقول عنها [1]:

فَلَمْ أَرَ مِثْلَ ((الشَّامِ)) دارَ إِقامةٍ لِرَاحٍ تُغادِيها وكأْسٍ تُدِيرُهَا

مِصَحَّةُ أَبدانٍ، ونَزْهَةُ أَعْيُنٍ ولَهْوُ نُفُوسٍ دائمٌ وسُرورُها

مُقَدَّسَةٌ جادَ الرَّبيعُ بِلادَها فَفِي كلِّ دارٍ رَوْضَةٌ وغَدِيرُها

يتمسك البحتري بهويته وحنينه إلى الشام رغم كثرة تجواله وتنقله بين البلاد والأقطار لم ير مثل الشام لمن أراد المقام، فهي تبعث السرور وتسر العيون لجوّها الصحي المفيد علاوة على تقديسها، فالربيع يعمها حتى دُورها أصبحت كلها رياضاً خضراء، ورغم ذلك ترك كلّ هذا ورحل إلى العراق بحثًا عن المجد والعلا؛ مؤمنًا بقول أبي تمام[2]:

ما ابيَضَّ وَجْهُ المَرْءِ في طلَبِ العُلَى حتَّى يُسَوَّدَ وَجْهُهُ في البِيدِ

تتجلى تيمة الغربة في هذا البيت بواسطة أسلوب النفي، ومن خلال المقابلة القائمة على عنصر الطباق، وكذلك من خلال الصورة الكلية في هذا البيت، ففي النفي يقول: (ما ابيضَّ وجهُ المرءِ) فهو ينفي حصول المرء على العلا وهو ساكن ثابت لا يقدم على شيء، ولكنه لو نشد العلاء ما عليه إلا أن يتحرك وينتقل ويثابر، وفي قوله: (حتَّى يُسوَّدَ وَجْهُهُ في البِيدِ) كناية عن الترحال والتنقل، فخلق الشاعر بذلك مقابلة بناها على دلالة اللونين (الأبيض والأسود)، فبياض وجه المرء في طلب العلا ليس بياضاً مادياً أي لا يعني بشرة بيضاء، وإنما هو بياض معنوي يشير إلى الرفعة وعلو المنزلة بالمجد والعلا،.

في حين كسر الشاعر أفق التوقع في الشطر الثاني عندما قال إن سواد الوجه في البيد هو سواد حقيقة يعني به اكتساب البشرة لوناً أسودًا من جراء كثرة التعرض للشمس، وهذه كناية عن المثابرة والجد، فهنا يكون اللون الأسود وسيلة للوصول بالإنسان إلى العلا الذي يغدو غاية يسعى الإنسان إلى أن يدركها، وبذلك تتحول دلالة اللون الأسود من حالة سلبية إلى حالة إيجابية، وكذلك لا يكتسب اللون الأبيض دلالته الإيجابية إلا بواسطة اللون الأسود.

(١) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٢، ص ٩٤٣.

(٢) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج٤، ص ٦٤١.

ومن خلال هذه الصورة القائمة على المفارقة تتضح رؤية أبي تمام وتأكيد موقفه الرافض للاستقرار والثبات وما يحمله من دلالات الجمود والرتابة، فهو يطلب من وراء الحركة والسفر الحصول على المجد، وبدون الحركة لا يمكن للإنسان أن يحقق شيئاً من مراميه التي يسعى للحصول عليها؛ ولهذا السبب طلب البحتري من صاحبيه مخاطباً[1]:

يا نَدِيمَيَّ ((بالسَّوَاجِير)) من ((وُ دِّ بْنِ مَعْنٍ)) و ((بُحْتَرِ بْن عَتُودِ))

أُطْلُبَا ثَالِثاً سِوَايَ، فإِنِّي رَابعُ العِيسِ وَالدُّجَى والبِيدِ!

لَسْتُ بالوَاهِنِ المقِمِ ،ولا القَا ئلِ يَوْماً: إِنَّ الغِنَى بالجُدودِ

فيطلب من صاحبيه في السواجير (منقطة قرب نهر الساجور عند منبج) أن يتركاه ويبحثا عن ثالث لهما غيره، فهو قد أصبح رابع العيس والليل والصحراء لأنه رجل سفر ومغامرة في إشارة منه إلى كثرة أسفاره واغترابه بين البلدان، ومن هنا كان البحتري شديد الصلة بواقعه ومجتمعه والتمسك بهويته، فكان شعره تصويراً لمجتمعه ولكنه على الرغم من ذلك لم يكن إمعة راضخاً لمعطيات هذا الواقع، بل كان ينظر إليه بعين الناقد الاجتماعي الذي يرفض السلبي منه ويقوم المعوج ويعزز الإيجابي فيه من خلال اللغة الإيحائية المعبرة والصورة القوية، وهكذا يكون البحتري شاعراً ثائراً رافضاً للاستقرار والثبات، وإن كان في رفضه شيء من الخفاء إلا أن هذا مما يحفز القارئ على الحفر في باطن النص الشعري لدى البحتري، لكي يتم كشف المعاني الخفية التي تكمن وراء الظاهر من اللفظ، وبذلك يفصح البحتري عن رؤيته الواقعية محدداً موقفه الذي لم يتغير، هذا الموقف الذي تمثل في السفر والترحال والغربة، مثله في ذلك مثل أبي تمام الذي يصور نفسه بالحيّة الكثيرة الحركة؛ لأنها توافقه في ذلك، بقوله[2]:

مَنْ أَبَنَّ البُيوتَ أصبحَ في ثَوْ بٍ مِنَ العَيْشِ ليسَ بالفَضْفَاضِ

والفَتَى مَنْ تَعَرَّقَتْه اللَّيَالي والفَيافِي كالحيةِ النَّضْنَاضِ

فهو يرى أن الإنسان الذي يرضى بالبقاء والمكوث في مكان واحد لا يغادره إلى غيره كمن يرتدي ثوباً ضيقاً لا يجد فيه الراحة والسعة، كما يرى أن الفتى إنما هو من تنقل بين الصحارى والفيافي في سفر وترحال؛ فيصبح مثل الأفعى النضناض-كثيرة الحركة- وقد نبه باشلار إلى أن الثعبان من صور أحلام اليقظة, فلم يختزل تلك الأحلام على الصور المادية فقط كالبيت/المغارة وغيرها من بواطن الأشياء, بل استحضر تعابيرا أخرى كالحيوان والثعبان تحديدا؛ لأنه

(١) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج١، ص ٦٣٣-٦٣٤.

(٢) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج٢، ص ٣١٠ .

الأكثر أرضية من بين الحيوانات, إذ يشكل نمطا ديناميا بناءً على طبيعة تكوينه الجسمي والتي تمكنه من الانفلات بسرعة بين مكونات سطح الأرض(١).

وتنقله بين الأقطار؛ لأن صاحب النفس الأبية والطموح يضيق به المقام ويستوحش دياره لضيق العيش فيها؛ فسرعان ما يتركها ويرحل عنها لأنه يحس نفسه غريباً عنها، فقد تبدلت عاداتهم وتقاليدهم وأخلاقهم إلى صورة لا يألفها صاحب هذه النفس لشدة إعجابه بنفسه، وصبره على المشاق لبلوغ المنى، فتحدوه همة الأبطال والمغامرة في سبيل المال والجاه، حتى إذا جفاه أهل بلدة انصرف عنها كما في قول أبي تمام(٢):

وأصـــرفُ وَجْهِـــي عَـــنْ بـــلادٍ غَـــدَا بهـــا لِسَـــايِيَ مَشْـــكولاً وقَلْـــبِيَ مُقْفَـــلا

وجَـــدَّ بهـــا قَـــومٌ سِـــوَايَ، فصَـــادفُوا بهـــا الصُّـــنْعَ أَعشَـــى والزَّمـــانَ مُغْفَـــلا

تتحدد الغربة في قوله (وأصرف وجهي عن بلاد) فدلالة الفعل (أصرف) تحمل قيمة الرفض لهذه البلاد؛ لأن الصرف معناه الإمالة، فهو يميل وجهه عن هذه البلاد ويغادرها والسبب في هذا الرفض يبدو خفياً مستتراً، ولو أمعنا النظر في هذين البيتين لاتضح لنا أن الشاعر رفض هذه البلاد بسبب جفاء أهلها له وصدودهم عنه، مما ولّد لديه ردّ فعل قوي تمثل في رفض هذه البلاد التي لم تقدِّم له غير الألم والمعاناة، إذ غدا لسانه معقولاً بعدما كان طلقاً بالشعر، وأصبح قلبه مقفلاً بعدما كان منشرحاً منفتحاً بالعلم والحكمة؛ لجفوتهم إياه، ويأتي رفض الشاعر لهذه البلاد بسبب انتشار الجوانب السلبية فيها وهذا ما يتضح من خلال البيت الثاني إذ اكتسب قومٌ غيره في هذه البلاد الحظوظَ، إذ أصبحت هذه المدينة تكرم اللئام وتبغض الكِرام، فهي بلدة متناقضة ذات واقع مزرٍ غدا بها (الصنع أعشى) وهذه استعارة تدل على التخبط وسوء التقدير؛ لأن الأعشى هو الذي لا يرى جيداً فيسيء التقدير، فأصبح الصنع يخص اللئام دون الشاعر، وكما يتحدد رفض الواقع من خلال الاستعارة في قوله، (والزمان مغفلاً) إذ أعطى للزمان صفة الغفلة، لأنه لا يحسن بين الناس فيعطي من لا يستحق ويمنع عن من يستحق.

---

(١) انظر سعيد بوخليط: جاستون باشلار – مفاهيم النظرية الجمالية–,عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع, إربد, ط١, ٢٠١٢م, ص١٢٠/١٢١/١٢٢.

(٢) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج٣، ص ١٠٥.

فيتمثل رفض الواقع لدى الشاعر من خلال كسره القيود التي فرضتها عليه هذه البلاد متوسلاً الصورة الشعرية القائمة على الاستعارة وكذلك التيمة المسيطرة على النص، حتى اتسمت لغة الشاعر بالثورة على الواقع المرير[1] لا سيما في حديثه عن سوء حاله ومعاناته في مصر؛ وهي لغة نابعة من أحلام اليقظة التي هي موضوع الشاعر-كوجيتو حالم- وجوهر كتابته، فاتسمت لغة أبي تمام بالثورة التي لا تتحقق إلا بهدم المألوف و إيجاد البديل الذي يتلاءم وروح العصر آنذاك، فيقول[2]:

لقَدْ طَلَعَتْ في وَجْهِ مِصْرَ بِوَجْهِهِ بِلا طالعٍ سَعْدٍ ولا طائِرٍ سَهْلِ

وسَاوِسُ آمالٍ ومَذْهَبُ هِمَّةٍ تَخَيَّلُ لي بينَ المَطِيَّةِ والرَّحْلِ

وَسَوْرَةُ عِلْمٍ لم تُسَدَّدْ فأَصْبَحَتْ وما يُتَمارَى أَنَّها سَوْرَةُ الجَهْلِ

نَأَيْتُ فلا مالاً حَوَيتُ ولم أُقِمْ فأَمتَعَ إذْ فُجِّعْتُ بالمَالِ والأَهْلِ

فهو يرثي حاله ويصف حياته في مصر، وتعذر الرزق عليه، بحيث لا يجد بدًّا من الرحيل عن مصر، فهو لم يجد ما يطمح إليه في مصر، فلم يغنم المال ولا المتعة، وإن ما بذله في مصر من سؤال لو سأله للأرض لاستجابت له ولما نقبت نعله، وقد ضحى بأهله وفارق وطنه ولم يجد شيئاً في المقابل.

فرحل عنها لأنها لا تلبي رغائبه ولا تشبع طموحه الوثاب ولا تُرضي نفسه الجامحة إلى طلب المعالي، لذا سرعان ما ينفك منها ويرحل عنها؛ لأن "الطموح هو الذي حمل الشاعر على ترك قومه في الشام، ثم على ترك مصر، فهو لا يبقى في مكان واحد ولا يثنيه العاذلون عن كثرة أسفاره[3]:

وعاذِلٍ هاجَ لِي باللَّوْمِ مَأْرُبَةً باتَتْ عليها هُمُومُ النَّفْسِ تَصْطَخِبُ

لَمَّا أَطَالَ ارتِجالَ العَذْلِ قُلْتُ لَهُ: الحَزْمُ يَثْنِي خُطُوبَ الدَّهْرِ لا الخُطَبُ

وبعد أن استكملت الغربة المكانية جوانبها في حياة أبي تمام وبعد أن زرعته جسداً في طرقات المدن المختلفة، بدأت الغربة النفسية غربة الذات عن المجتمع تتبلور، فقد يعاني الإنسان من الغربة الذاتية... غربة النفس عن المجتمع الذي تعيش فيه، والغربة الذاتية يشعر بها ويعانيها أكثر المفكرين والمثقفين، حتى لو لم يعانوا من الغربة المكانية، ومن

---

(١) تامر سلوم: لغة الشعر- قراءة جديدة في النص الشعري عند أبي تمام، مجلة آفاق الثقافة والتراث، الامارات، ١٩٩٧م، ع١٨، السنة٥، ص ١٦.

(٢) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج٤، ص ٥٢٣-٥٢٤.

(٣) ديوان أبي تمام: المرجع السابق، ج١، ص ٢٤٢.

يقرأ سيرة الشاعر والعصر الذي عاش فيه، وما حمله في طياته من فتن واضطراب وخوف وحروب، سيجد أن لكل هذا أثره في نفسية الشاعر من توتر وقلق من المستقبل، حيث كانت قرية جاسم – وهي القرية التي وُلِد بها وهي من قرى حوران بسوريا –مسرحا لقتال مرّ المذاق، فضلا عن انعدام الشعور بالأمن في ظل السيف المنصلت و الدم المراق والأشلاء المتناثرة، فامتلأ قلبه خوفاً وحزناً، كما صوره في قوله[١]:

هيَ النَّوائِبُ فاشجَيْ أَوْ فَعِي عِظَةً ... فإِنَّما فُرَصٌ أثْمَارُها رَشَدُ

هُبِّي تَرَيْ قَلَقاً مِنْ تحتِه أَرَقٌ ... يَحْدُوهما كمَدٌ يَحْنُو له الجَسَدُ

فالتوتر النفسي يسيطر على الشاعر من خلال تكرار كلمات (القلق، الأرق، الكمد) فيحنو لها الجسد وتتغير ملامحه، فاستخدام أدوات الربط (الفاء، الواو)، والضمير في (أثمارها، تحته، يحدوها، له)، أنتج دلالة تعود على معاني القلق والأرق والكمد، فمنذ طفولته وهو يعاني من العصبية القبلية التي جعلته يعيش في جو خانق مستبد، وكذلك معاناة والده من الفقر الذي يلازمه على مر الأيام؛ إضافة للتمتمة التي لازمته طوال حياته فكانت سبباً للقلق والخوف وفقدان الشعور بالأمن والنقص، فهذا العامل النفسي الذي أشار إليه باشلار، حين رأى أن التحليل النفسي وسيلة نموذجية لمعرفة الإنسان[٢]، كان له أعمق الأثر في تكوين عقد النقص عنده حتى أصبح منطويا على نفسه ميالاً إلى التأمل، مرهف الحس، شديد الانفعال"[٣]، كل هذه الذكريات تركت أشد الأثر منذ الطفولة[٤] على الشاعر، "باعتبار الطفولة بوتقة تنصهر فيها مختلف آمالنا وآلامنا"[٥]، حتى غدا ساخطا على الدهر، كما جاء في قوله[٦]:

كانَ لِنَفْسِي أَمَلٌ فانقَضَى ... فأصبحَ اليأْسُ لها مَعْرِضا

أَسخَطَنِي دهريَ بعد الرضا ... وارتَجَعَ العُرْفَ الَّذي قَدْ مَضَى

لَمْ يَظلِمِ الدَّهرُ ولكِنَّهُ ... أَقرَضَنِي الإِحْسَانَ ثُمَّ اقتَضَى!

---

(١) ديوان أبي تمام: المرجع السابق، ج٤، ص ٧٦.

(٢) جاستون باشلار: التحليل النفسي للنار، ترجمة: نهاد خياطة، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٨٤م، ص٩٢.

(٣) محمد عطا: الشاعر أبو تمام– دراسة فنية نفسية، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط١، (ب ت)، ص٥٤.

(٤) انظر في هذا المعنى: جوزيف شريم، الاتجاهات النقدية النفسانية، مجلة الفكر العربي، لبنان، ١٩٨٣م، ع٢٣، ص١٠٦.

(٥) جاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص٨٨.

(٦) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج٢، ص ٤١٩.

سنجد أن المجد الذي يطلبه المبدع أو المثقف، ليس لمحض ذاته أو غاية في ذاته، إنما وسيلة لغاية أسمى، تلك هي الثمار الدانية التي تتنامى بعد أن يتمكن من فرض أفكاره ومُثله وقيمه، وقد كان أبو تمام من هذا النوع الذي عاش للمجد الذي لم ينله؛ ولذا عاش حياته في ترحال دائم يبتغي المال، مثل البحتري الذي ترك الشام ورحل إلى العراق يبتغي المال، لكن البحتري كان دائما يحنُّ إلى وطنه — الشام- لما أيقن صعوبة استمراره بالعراق؛ لما وجده من أهلها من جفاء، فقال[1]:

رأَيْتُ العِرَاقَ أَنْكَرَتْنِي وَأَقْسَمَت عَلَيَّ صُرُوفُ الدَّهْرِ أَنْ أَتَشَأَّما

وَكَانَ رَجَائي أَنْ أَؤُوبَ مُمَلَّكاً، فَصَارَ رَجائي أَنْ أَؤُوبَ مُسَلَّمَا

تتجلى تيمة الحنين إلى الوطن عند البحتري من خلال الإنكار الذي وجده في العراق؛ فأقسم أن يعود إلى الشام، حيث كان يأمل عندما رحل أن يعود بالجاه والمال، لكنه في نهاية الأمر تمنى الرحيل سالماً مجرداً من كل شيء عائدا إلى أصله مستمسكًا بهويته، حتى إذا رحل عن العراق نراه يقارن بين العيش فيها والعيش في بلاد الشام[2]:

قَدْ رَحَلْنَا عَنِ ((العِرَا قِ)) وعن قَيْظِها النَّكِدْ

حَبّذا العَيْشُ في ((دِمَشْ قَ)) إذا لَيْلُها بَرَدْ

حَبْثُ بُسْتَقْبَالُ النّمَا نُ، ويُسْتَحْسَنُ البَلَدْ

فها هو ذا وقد عاد إلى الشام وقد رحل عن العراق إلى دمشق، فنراه يفرح بذلك فرحاً شديداً لما سيلقاه في دمشق من عيش حسن، ولهو دائم، فنراه يعدد محاسنها ويفضّل جوها على العراق، فقد نغص الحرُّ عيشه في العراق، أما دمشق فصيفها يشبه شتاء العراق، كما جاء في قوله[3] :

إنَّ دِمِشْقاً أصْبَحَتْ جَنّةً، مُخْضَرَّةَ الرّوْضِ عَذَاةَ البِرَاقْ

هَوَاؤها الفَضْفَاضُ غَضُّ النَّدَى، وماؤُها السَّلْسَالُ عَذْبُ المَذَاقْ

والدَّهْرُ طَلْقٌ بَيْنَ أَفْيَائِها والعَيْشُ فيها ذُو حَوَاشٍ رِقَاقْ

ناظِرةٌ نَحْوَكَ مُشْتَاقَةٌ مِنْكَ إلى القُرْبِ، وَوَشْكِ التَّلاَقْ

---

(١) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٣، ص ١٩٨١.

(٢) ديوان البحتري: المرجع السابق، ج٢، ص ٧٠٨.

(٣) ديوان البحتري: المرجع السابق، ج٣، ص ١٥١٠-١٥١١.

وَكَيْـــــــفَ لا تُؤْثِرُهـــــــا بالهَـــــــوَى، وَصَـــــيْفُها مِثْـــــلُ شِـــــتَاءِ العِـــــرَاقْ؟!

فيصف البحتري دمشق ويقول إنها إحدى جنان الدنيا، فأرضُها طيبة وروضها مخضرة وماؤها العذب، والدهر فيها طلق، وعيشها ناعم متعدد الأشكال والأصناف، وفي البيت الأخير يتساءل متعجباً كيف لا يكون هواه معها مع أن صيفها يشبه شتاء العراق.

وبناء على ما سبق فإن الغربة تتشكل عند الشاعر كلما شعر بأن مفهومه عن ذاته أصبح متضائلا، وأن الذات أصبحت محتقَرة أو مقدَّرة تقديرًا سلبيا، أو يريد تحقيق ذاته، فيشيع لديه شعور بالغربة والانتقال والارتحال، وقد عبر الطائيان عن ذلك في مواطن عديدة من شعرهما، يحلمان كأي مفكر أو أديب أو شاعر إلى المساوقة بين أفكارهما ومعطيات الحياة، ويطمحان إلى الموائمة بين مرادهما وبين العقبات التي تعترض طريقهما[1]، وهكذا فقد رفض أبو تمام فكرة الاستقرار والاقتناع بواقع الحال والمكوث في منطقة واحدة، و آثر الغربة والترحال قصد التجدد والتطور كنوع من فلسفة تحقيق الذات, والوصول بها إلى مراتب الأمجاد، محاولا كسر قيود المجتمع, والثورة على الواقع, فكانت فلسفة حياته مطابقة لفلسفته الشعرية من التجديد والتطوير, أما البحتري فآثر الغربة قصد المال والذهب لكنه سرعان ما يحنّ إلى أصله ووطنه مفضلا إياه على العراق الذي أصبح عنده معادلا موضوعيا للغربة. فكان متمسكا أكثر بأصوله وهويته التي تعزّ عليه كثيراً, الأمر الذي انعكس على شعره الذي لم يتجاوز فيه عمود الشعر العربي.

ولم يكن سفرهما وترحالهما سمة هروبية، بل على العكس كان حالة من المواجهة تمثل صراع الإنسان بين رغبته في تحقيق الذات، وبين سعيه إلى تحطيم كل العقبات –لا سيما تناقضات المجتمع[2]–، التي تقف سداً منيعا بوجه الإنسان، ومن هنا آثرا الاغتراب وحبّذاه على الاستقرار والجمود لما فيه من دلالات ترتبط بموت الإنسان.

(١) سلمان التكريتي: الغربة في شعر أبي تمام، مجلة المورد، العراق، ١٩٧٥م، ج ٤، ع ٤، ص٦٢.

(٢) عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل بيروت– لبنان، ط١، ١٩٨٠م، ص٢٧٤.

الفصل الثاني

صورة الآخر في شعر الطائيين

- المبحث الأول: الروم.
- المبحث الثاني: الفرس.

مدخل

أشار الباحث فيما سبق أن هناك ارتباطًا كبيرًا بين الذات والآخر[١]، وأن هذا الارتباط القائم على الجدل فيما بينهما هو نفسه مصدر تحقيق كل منهما، فلا وجود لكيان الذات، وتحقيقها دون وجود الآخر[٢]؛ لأن الآخر في أبسط صورة هو "مثيل أو نقيض الذات"[٣]؛ مثيل الذات في أنه يتسم بنفس سمات الذات لأنه ذات في نفسه، وأيضا نقيضها، حيث إنه مصدر قلق للذات، ومعنى هذا أن الآخر "كلُّ ما يقع خارج الذات الفردية (الأنا) والذات الجمعية (النحن) في إطار الشخصية الوطنية للجماعة أو الدولة أو الأمة"[٤].

من خلال التعريف السابق يمكن تقسيم الآخر إلى نوعين الأول: آخر اجتماعي ويكون داخل المجتمع الواحد ويظهر في العلاقات بين الأشخاص، أما النوع الثاني فهو الآخر الحضاري المختلف ثقافيًّا واجتماعيا ودينيا وحضاريا.. مع الذات، وهذا يظهر في العلاقات سواءً كانت عدائية أو على وفاق بين المجتمعات وهذا ما يعنينا في هذا الفصل، فالمراد بالآخر هنا هو التكوين الثقافي والجغرافي والإنساني عمومًا المغاير للعرب، وبذلك يصبح الآخر الحضاري هو المقابل للذات العربية وهو الذي يحدد هويتها باختلافه عنها.

وتأكيدًا على حضور هذا الآخر الحضاري في الشعر العباسي، كانت مرتكزات هذا الفصل من خلال صور الحضور السياسي والحربي لذلك الآخر في ضوء إعادة قراءة الظواهر الكبرى التي شهدتها الساحة العباسية آنذاك بين (حالة) الشعوبية المذهبية القومية الحاقدة على العرب، أو الشعوبية الحضارية التي مال شعراؤها إلى التهافت على معطيات الحضارة الفارسية -كما سنرى عند البحتري- إلى (حالة) الرفض لكل ما هو قديم وعربي، مما أفرز نموذجًا مختلفًا من النقائض بين شعراء العصر العباسي في موازاة ما صنعه الكتّاب حول أزمة الشعوبية، ومحاولة البعض الانتقام من العرب في مقابل محاولات البعض الانتصاف لهم.

---

(١) انظر التمهيد ، ص ١٤.

(٢) حافظ المغربي: جدلية الذات والآخر في الشعر المعاصر (قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة لأمل دنقل نموذجًا)، مجلة أبحاث في الشعر المعاصر، إعداد نخبة من الباحثين، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة، ٢٠١٢م، ص٢١.

(٣) ميجان الرويلي- سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٥، ٢٠٠٧م، ص٢١.

(٤) حسين جمعة: مفهوم الآخر، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد ١١١٦ تاريخ ٢٠٠٨/٨/٢٣.

المبحث الأول: الروم

بناء على ما سبق سيحاول الباحث في هذا المبحث إعادة قراءة موقف الذات العربية – والمتمثلة في شعر الطائيين– في مواجهة الآخر/ الروم من خلال مواقف الآخر عبر المستويات السياسية أو الدينية أو الحربية، ومن جراء ما حدث من حروب ومعارك بين الخلافة العباسية والروم، وهو ما تجلّى منه جانب في المدحة عند الطائيين حين وزعت بين الممدوح — سواء من الخلفاء العباسيين الذين تنطلق بأوامرهم حركة الجهاد ضد الروم، أو القواد العباسيين الذين تنطلق الجيوش تحت قيادتهم– وبين خصومه من قادة الروم[١]، أو ما تجلّى في الموضوعات النمطية من الهجاء أو الرثاء في ضوء المعطيات الجديدة من جراء الاحتكاك بالآخر – سلبًا أو إيجابًا –، فضلا عن مثول ثقافة (الآخر) وأصداء فكره في ذاكرة الشاعر العربي الذي انعكس معجمه في إبداعه الشعري.

والصراع بين العرب والروم ليس وليد اللحظة، وإنما هو صراع قديم نشأ منذ ظهور الإسلام، حيث يقول عز الدين إسماعيل: "الصراع بين العرب والروم لم يظهر إبان الحكم العباسي، بل هو صراع قديم يمكن أن تُؤرخ بدايته بظهور الإسلام نفسه" [٢]، وقد كان الدين هو السبب الرئيسي لهذا القتال حيث إن " سياسة الدولتين العربية والبيزنطية لم تكن بمعزل عن الفكرة الدينية، بل كانت الفكرة الدينية في أغلب الأحوال هي الموجهة للسياسة، وأيضاً كانت الثقافة لدى الأمتين ثقافة دينية بمعناها الواسع، ومن أجل ذلك لم يكن الصراع الحربي بينهما إلا واجهة عنيفة لهذا الصراع الديني" [٣].

ولعل أول شعر قاله أبو تمام في تصوير هذا الصراع بين العرب والروم قصيدته التي صوّر فيها معركة خاضها المأمون ضد الروم وفتحَ فيها "حصن قرّة"[٤]، حيث يصف الجيش وما قد وقع على الأعداء/الآخر من هزيمة واستسلام، قائلاً[٥]:

---

(١) فوزي عيسى: اتجاهات حديثة في شعر القرنين الثالث والرابع الهجريين، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط١، ٢٠٠١م، ص١١.

(٢) عز الدين إسماعيل: في الأدب العباسي– الرؤية والفن، دار النهضة العربية، بيروت، (ب ط)، ١٩٧٥، ص١٢٩.

(٣)عز الدين إسماعيل: المرجع السابق، ص١٦٦.

(٤) عبد الغني إيرواني زاده، زهرا باقري ورزنه: دراسة موازنة لصورة الروم في الأشعار الحربية لأبي تمام وأبي فراس الحمداني، إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السنة الثالثة، ع١٠، حزيران ٢٠١٣م، ص ٤٤.

(٥) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج٣، ص ١٥٦.

حـــتَّى نَقَضْـــتَ الـــرُّومَ مِنْـــكَ بوَقْعَـــة ... شَـــــنعاءَ لَـــــيْسَ لِنَقْضِـــــها إبْـــــرَامُ

فِي مَعْـــــرَكٍ أمَّـــــا الحِمَـــــامُ فمُفطِـــــرٌ ... فِي هَبْوَتَيْـــــــهِ والكُمـــــــاةُ صِـــــيَامُ

فَفَصَـــمْتَ عُـــرْوَةَ جَمْعِهِـــمْ فِيـــه وقَـــدْ ... جَعَلَـــتْ تَفَصَّـــمُ عَـــنْ عُرَاهـــا الهَـــامُ

جَرْحَـــى إلى جَرْحَـــى كـــأَنَّ جُلُـــودَهُمْ ... يُطْلَـــى بِهـــا الشَّـــيَّانُ[1] والعُـــلاَّمُ [2]

مُتَسَـــــاقِطِي وَرَقِ الثِّيـــــابِ كـــــأنَّهُمْ ... دَانُـــوا فأُحـــدِثَ فـــيهِم الإِحـــرَامُ

فـــرَدَدْتَ حَـــدَّ المـــوْتِ وهْـــوَ مُرَكَّـــبٌ ... فِي حَـــــدِّهِ فارتَـــــدَّ وهْـــــوَ زُؤَامُ [3]

إذا أردنا أن ندرك الوعي الحسي والاهتداء إلى نقطة البداية في النص السابق، علينا أولا أن نركز على اللحظة الأولى الأصلية التي وُلد عندها النص أو مثلما عبر عنها باشلار "حالة ولادة الصورة الأدبية"[4]، هذه اللحظة التي تتكشف لنا في الأبيات عبر الصراع بين الذات/العرب والآخر/ الروم وهو صراع ديني في الأساس قبل أن يكون صراعا حربيا، والذي يحاول أن يصوره الشاعر حين تخيل الموتَ شخصاً مفطراً يلتهم الأرواح، بينما فرسان المأمون مشغولون بالقتال، صائمون عن الأكل والشرب، وينقضُّون على أبطال كتائب الأعداء بسيوفهم حيث الموت الزؤام واقف يلتقطهم، فتمزَّقَ شملُهم وتقطَّعَتْ هاماتهم، كما يلاحظ قدرة الشاعر على تصوير الحركة، فالموت الذي هو مظهر السكون والجمود وفقدان الحيوية يجد في شعره حيوية، كما حرص الشاعر على ترديد بعض الحروف وحشدها، فنجده يكرر بعض الحروف داخل البيت الواحد مثلاً يأتي بالكلمات ذوات الدال والراء كما في البيت الأخير، وتصحب هذين الحرفين الشدة والسرعة اللتين تلازمان الحرب.

---

(١) الشيّان: من مادة شيا (شيو)، دم الأخوين، انظر: ابن منظور: لسان العرب، نسق وعلق عليه ووضع فهارسه:علي يسيري، دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،١٩٨٨م، ج٢٦٤/٧.

(٢) العُلّام: الحنّاء، انظر: المعجم الوسيط، ص ٦٢٤.

(٣) موت زُؤام: عاجل، وقيل سريع مُجْهِزٌ. ابن منظور، لسان العرب، ج٦/٦ .

(٤) أحمد عثمان رحماني: نظريات نقدية وتطبيقاتها، مكتبة وهبة، مصر، ط١، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م، ص٩٨.

وفي قصيدة أخرى يسجل فيها الشاعر انتصار خالد بن يزيد الشيباني أحد قواد جيش المأمون، على تيوفيل إمبراطور بيزنطة مصوراً كيف ولّى الأدبار وكيف استولى الرعبُ على جنوده، حيث بدأها بقوله[١] :

لَقَـــدْ أَخَـــذَتْ مِـــن دَارِ مَاوِيَّـــةَ الْحُقْـــبُ أَنُحْـــلُ المغَـــانِي لِلْبِلَـــى هِـــيَ أَمْ نَهْـــبُ؟!

فيقول[٢]:

ولَمَّـــا رَأَى تُوفِيـــلُ رَايَاتِـــك الـــتي إِذَا مـــا اتلأَبَّـــتْ لا يُقَاومُهَـــا الصُّـــلْبُ[٣]

تَـــوَلَّى ولَمْ يَأْلُ الـــرَّدَى في اتِّبَاعِـــهِ كـــأَنَّ الـــرَّدَى فِي قَصْـــدِه هـــائمٌ صَـــبُّ

كَـــأَنَّ بِـــلادَ الـــرُّومِ عُمَّـــتْ بِصَـــيْحَةٍ فَضَـــمَّتْ حَشَـــاها أَو رَغَـــا وَسْـــطَهَا السَّـــقْبُ [٤]

غَـــدَا خَائِفـــاً يَسْـــتَنْجِدُ الكُتْـــبَ مُـــذْعِناً عليـــك فـــلا رُسْـــلٌ ثَنَتْـــكَ ولا كُتْـــبُ

إن المتلقي حين يسمع هذه الأبيات وما فيها من تشبيهات توحي بالحركة في اقتفاء الموت لأثر (تيوفيل) الرومي وبالصوت الشديد في صياح ولد الناقة ليخيل إليه " أن أبا تمام قد استوعب جميع صور التشخيص والتجسيم والخيال الرائع مع إلحاحه الشديد على الجانب الحسي من الصورة التشبيهية"[٥]، وهذا كان أساس مشروع باشلار وهو التقاط الصور الجديدة الحية والمتوقدة التي تأخذ بُعدها المادي من العناصر الوجودية الأربعة، متفاعلا معها عبر أحلام اليقظة الأنثوية (anima) [٦].

---

(١) شرح الديوان: ج١، ص١٧٧، وماوية: من أسماء النساء، والحِقب: الدهر أو البرهة الطويلة ا لتي لا حدَّ لها والمعنى أصيرت المغاني للبلي نحلاً أم نهباً؟.

(٢) شرح الديوان: المرجع السابق، ج١، ص١٨٩-١٩٠.

(٣) اتلأب: تتابعت هزتها. شرح ديوان أبي تمام للتبريزي، ج١، ص١٠٧.

(٤) رغا البعير: صوت وضجَّ، المعجم الوسيط، ص٣٥٨، السقب: يعني ولد الناقة التي عقرتها ثمود فصارت شؤماً عليهم.

(٥) محمود رزق حامد: العروبة في شعر أبي تمام، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط١، ٢٠١٣م، ص١٦٩.

(٦) استدعى باشلار أحلام اليقظة بناء على مفهومين أساسيين من التحليل النفسي ليونغ عن اللاوعي الإنساني في كتابه "جدلية الأنا واللاوعي"، وهما (الأنيما والأنيموس) ويشير المفهوم الأول إلى أحلام اليقظة الأنثوية، في حين يتضمن الثاني أحلام اليقظة الذكورية – أحلام الليل–، وبالنسبة لباشلار فإن أحلام اليقظة الأنثوية –الأنيما– هي أحلام واعية، راهنة وملموسة وتأملات شاردة تنتج عن ذات حالمة "كوجيطو حالم" سواء المبدع أوالمتلقي، وهذه التأملات هي التي نستطيع من خلالها أن نقرأ الشعر، أما أحلام الليل فهي أحلام بدون كوجيطو حالم/ ذات، حول هذين المفهومين، ينظر: جاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة، تر: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص٥٧-٦٤، كارل غوستاف يونغ: جدلية الأنا واللاوعي، تر: نبيل محسن، دار

حيث يتخيل الشاعر الردى بأنه إنسان يعشق تيوفيل حين فرَّ مهزوماً، فهو أنّى يهرب يلاحقه الردى، وكأنما عمّتْ بلاد الروم صيحةٌ خلعتْ القلوب، وكأنها الصيحة التي أُنذرت من قبلهم ثمود حين رغا ولد الناقة التي عقروها عصيانا لله، فأرسل عليهم صيحة واحدة فكانوا هشيما، فيرسل تيوفيل إلى خالد بن يزيد قائد المسلمين الرسائل ليطلب منه العفو لكن دون جدوى، ثم ينتقل الشاعر مشبهًا القائد العربي/الذات بالأسد الضرغام في مواجهة الآخر/ تيوفيل والذي يشبّهه بالكلب الذي يحرك ذنبه مداراةً لهذا الأسد تقرباً له، ولكن سعيه دون جدوى، ونار الحزن والغم تحرق قلبه، والمسلون فرحون بما يخامر من الحزن والغم هذا العدو الذي فقد ثقته حتى بنفسه .

وقد كان من أبرز القواد الذين أبلوا بلاءً حسناً (أبو سعيد الثغري)[1]، ومما يجلي وجه العروبة عند أبي تمام كثرة مدائحه لذلك القائد و آله، جاعلاً له الحظ الأوفر في انتصارات المعتصم على بابك الخرّمي، وكثيراً ما تغنى أبو تمام بهذه الانتصارات، و ردَّ الحديثَ عنها في مدائحه لأبي سعيد الثغري، ومن ذلك غزوة أبي سعيد التي اجتاز فيها الخليج، ومحاولته حصار مدينة القسطنطينية وإن لم يفتحها، وفرار "منويل" قائد الروم من وجهه؛ فقد مدحه أبو تمام وذكر هذه الوقعة في قصيدته التي مطلعها[2]:

لا أنَـــتِ أَنـــتِ ولا الـــدِّيارُ دِيَارُ خَـــفَّ الهَـــوَى وتَوَلَّـــتِ الأَوْطـــارُ

وفيها يقول:

لِلَّهِ دَرُّ أبي سَـــعِيدٍ إِنَّـــهُ لِلضَّـــيْفِ مَحْـــضٌ لَـــيْسَ فيـــهِ سَمَـــارُ(٣)

يَقِـــظٌ يَخَـــافُ المشـــرِكونَ شَـــذاتَهُ مُتواضِـــعٌ يَعْنُـــو لـــه الجبـــارُ

يَسْـــرِي إِذا سَـــرتِ الهُمـــومُ كأَنَّـــهُ نَجْـــمُ الـــدُّجَى ويُغِـــيرُ حـــينَ يُغَـــارُ

هـــو كَوكَـــبُ الإِسْـــلامِ أَيَّـــةَ ظُلْمَـــةٍ يَخْـــرِقْ فمُـــخُّ الكُفْـــرِ فيهـــا رَارُ(٤)

الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط١، ١٩٩٧م، ص١١١-١٤٦، حميد لحمداني: سحر الموضوع عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م، ص ٢٩.

(١) أبو سعيد محمد بن يوسف الثغري من كبار القادة في جيش المعتصم في حروبه مع بابك الخرّمي، وهو من طيء ويلقب بالثغري نسبة إلى عمله معظم أيامه في ثغور المسلمين.

(٢) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج٢، ص١٦٦ – ١٨١.

(٣) محض: أي لبن محض خالص، السمار: اللبن الممزوج الذي أُكثِرَ ماؤه حتى يغلب اللبن.

(٤) رارٌ: ذائب.

وأَرَى الـــــرِّياضَ حَـــــوامِلاً ومَطَـــــافِلاً مُـــــذْ كنـــــتَ فيهـــــا والسَّـــــحابُ عِشَـــــارُ

أيَّامُنـــــــا مَصْـــــــقُولَةٌ أَطرَافُهَـــــــا بـــــــكَ واللَّيـــــــالِي كُلُّهـــــــا أَسْـــــــحَارُ

هذه الأبيات المختارة من قصيدة ملحمية تقوم على الصراع ما بين الإيمان والكفر، الخير والشر، القوة والخنوع، ولعل هذا الصراع هو ما يكسب شعر أبي تمام دراماتيكيته، فقد ذهب عبد القادر الرباعي إلى أن "٨٠٪ من قصائد أبي تمام المدحية اتخذت شكل رواية درامية، تبدأ من نقطة وتتحول إلى نقطة أخرى وتنتهي عند نقطة ثالثة"(١)، وحتى ندرك أسباب النصر على الروم نرصد عن كثب خصال أبي سعيد كما صورها أبو تمام، فهو "كريم، يقظ، متواضع، مقدام،..." هذه الصفات كلها تقف من وراء إعجاب الشاعر بممدوحه كما في قوله "لله درُّ أبي سعيد"، فقد تصدرت صيغة التعجب تراكيب النص وجمله؛ كي يتسنى له فيما بعد تعليل إعجابه، تارة من خلال صفات أبي سعيد، وتارة أخرى من خلال أفعاله، وقد استقرت البلاد الإسلامية بفضل منعة الثغور المشرف عليها، حيث استطاع كسب رضا الخليفة والناس، ولذلك يذهب الشاعر إلى تشبيهه بالنجم حيناً وبالكوكب حيناً آخر دلالةً على النور والإشراق ليس فقط من أجل الهداية، وإنما أيضاً من أجل بعث الطمأنينة في أصعب الأوقات والظروف، " فها هو الثغري يكرم أعداءه، ولكنه إكرام بما هو أهل له" (٢).

ثم ينتقل أبو تمام بصورته النامية من كونها تشبيهاً بليغاً إلى كونها استعارة، عندما يجعل للكفر مخًّا من قبيل تشبيه الكفر بإنسان، لكنه ليس الإنسان السوي بدليل أن الشاعر كنّى عنه بالمخ لا بالعقل، فقد كان بإمكانه أن يقول: "عقل الكفر" دون خلل يصيب الوزن والإيقاع، وبذلك غدت الاستعارة ركناً أساسياً بل ورئيساً في توليد المعاني الجديدة وابتكارها، " إذ يغدو النص القائم على الاستعارة نصاً مفتوحاً، يؤول بحسب القارئ وإمكاناته وبحسب زمن تأويله انطلاقاً من قرائن سياقية تحرض كفاءته المعرفية"(٣).

ثم انتقل التجسيم بتحويل المعنوي إلى إنسان ليس بذي عقل -إذ هو في مواجهة الثغري- إلى حال من التجسيد تمثلت بصورة (الرياض حوامل) و(السحاب عشار)؛ ليعطي التخييل ها هنا "باعتماده التجسيم والتجسيد،

---

(١) عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٩م، ص ٢٦٦.

(٢) منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام، منشاة المعارف بالإسكندرية، ط٣، ١٩٩٧م، ص٢٣٩.

(٣) عبد الجليل الأزدي: الأيديولوجية في الرواية بشأن الوضع النظري والمنهجي لمفهوم المسكوت عنه، مجلة علامات، المغرب، ١٩٩٧م، ع٧، ١٠٦ – ١٠٧.

الجمادات والمجردات الذهنية والنفسية الحياة والحركة والإحساس فتمثل أمامنا أشخاصاً تتكلم وتسمع وترى وينتابها الإحساس بالحزن والفرح والألم والأسى والمعاناة"[١].

والرياض/ العنصر الأرضي فضلاً عن كونها مبعث الخصوبة والنماء يستحضرها الشاعر في حال هي أشبه بالولادة، إذ هي مطفلة وحامل في آن معا، وهنا إشارة واضحة إلى الاستمرار، وكذلك الأمر ينطبق على السحاب/ العنصر الهوائي إذ هي مصدر الغيث والحياة، ثم تتسع مساحة الضوء لتصبح الأيام عند الشاعر كلها مصقولة "أيامنا مصقولة أطرافها"، إذ يشبه الأيام بالسيوف المصقولة، ولعله قصد بالأيام الحروب مجازاً، فما البياض الناتج عنها (مصقولة، أسحار) إلا كناية عن الانتصارات المتتالية التي حملت السعادة والفرح، هكذا تتضح معالم المشهد وشخصياته، فالثغري يشكِّل للشاعر مصدر إعجاب، ويشكِّل للمشركين مصدر خوف، ويشكِّل للخليفة مبعث رضا، ويشكِّل للناس دوام الأمن والاستقرار والنعيم.

وكذلك قصائد البحتري لا تختلف في حروب أبي سعيد الثغري، لا تختلف من حيث المنهج والرؤية في شيء عنها في قصائد أبي تمام، فالبحتري –كأستاذه – يبدأ قصيدته بشيء من النسيب، ينتقل منه إلى الحديث عن البطولة، ثم يصف الجيش، ويتتبع حركته في بلاد الروم من موضع إلى موضع، ومعاركه من حصن إلى حصن، وما يحرزه في ذلك كله من انتصارات، أما الرؤية فهي الرؤية نفسها التي ألح عليها أبو تمام، والتي أكد فيها مرارا المغزى الديني لهذه الحروب، والأبيات التالية التي يتحدث فيها البحتري عن أبي سعيد توضح هذا، بقوله[٢]:

أَقسَمْتُ بالشَّرَفِ الذي شَهِدْتْ لَهْ ((أُدَدٌ))وِرَاثَةَ((يُوسُفٍ)) عَن((يُوسُفِ))

لِيُصَبِّحَنَّ الرُّومَ جَيْشٌ مُغْمَدٌ لِلصُّبْحِ في رَهَجَانِهِ المُتَلَفِّفِ

يَسْوَدُّ مِنْهُ الأُفْقُ، إن لم يَنْسَدِدْ، وَتَمُورُ فيهِ الشَّمْسُ إنْ لم تَكْسِفِ

خَيْلٌ، كأَمْثَالِ الرِّمَاحِ ، وَفِتْيَةٌ مِثْلَ السُّيُوفِ، إذا دُعِينَ لِمَشْرَفِ

وَدُّوا وِداداً لَوْ جَدَعْتَ أُنُوفَهمْ؛ جَدْعُ الرُّؤُوسِ، خِلاَفُ جَدْعِ الآنُفِ

---

(١) ميسون شوا: عناصر التخييل في الشعر العربي "أبو العتاهية نموذجاً"، التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤م، ع٩٥، ص٣٥.

(٢) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٣، ص١٤١٢- ١٤١٣.

يتضح منذ البيت الأول اشتراك البحتري مع أبي تمام في حديثه عن الروم بتقديم صورة الممدوح التي تتقاسمها ملامح عربية كالنسب، وكرم الأصل والشجاعة وغيرها، ثم ينتقل الشاعر بعد ذلك ليبرز موقف الذات العربية/ الثغري في مواجهة الآخر (الروم)، وهنا تبدو عصبية الشاعر القبلية واضحة لقبيلته طيء، فيقسم بالشرف الذي ورثه (يوسف الثغري) عن جدّه (يوسف) عن جدهم (أدد) أن ممدوحه يوسف سيغزو الروم بغزوة باهرة يقود فيها جيشًا يتفاجأ به الروم ليس لكثرته وقوته وإنما لارتفاع غباره إلى عنان السماء، وانطفاء نور الصباح وإحالته ليلًا حتى يسود منه الأفق وتضطرب منه الشمس، هذه المفاجأة أو الدهشة هي التي تحدث عنها باشلار عندما تعرض لمفهوم الظاهرية، حيث رأى أن وظيفة الظاهرية ليس مجرد وصف الأشياء الطبيعية بل الدهشة الساذجة لرؤيتنا لأشياء الطبيعة.

وهذا يعني أن هزيمة الروم كانت هزيمة نفسية نتيجة حضور جيش الثغري الضمني وليس هزيمة حربية، هذا العامل النفسي هو الذي ركز عليه البحتري في وصفه لجيش الثغري فخيله أمثال الرماح، وجنوده أمثال السيوف، حتى أصبح الروم يتمنون أن يقعوا أسرى في أيدي جيشه، فيجدع أنوفهم بدلا من قتلهم وجدع رقابهم، فالروم لم تنعم أبداً بالهدوء والأمان في حياة محمد بن يوسف، فقد كان كثير الغزو لهم، أما بعد موته فإنهم سيُنعمون بالأمن والأمان وراحة البال، وقد عبر البحتري عن ذلك بقوله[1]:

لا تَهْنِئْ الرُّومَ اسْتِرَاحَتُهُمْ فَقَدْ هَدَأُوا بأَفْوَاهِ الدُّرُوبِ، ونَامُوا
أَمِنُوا وما أَمِنُوا الردَى، حتى انْطَوَى، في التُّرْبِ، ذاك الكَرُّ والإِقْدَامُ
ولمُجْتَدٍ رَجَعَتْ يداهُ بِلاَ جَدًا، أَعْيَا عَلَيْهِ البَذْلُ وَالإِنْعَامُ
يا صاحبَ الجَدَثِ المُقِيمِ بِمَنْزِلٍ، مَا لِلْأَنِيسِ بِحَجْرَتَيْهِ مُقَامُ
قَبْرٌ، تكَسَّرُ فَوْقَهُ سُمْرُ القَنَا مِنْ لَوْعَةٍ، وَتُشَقَّقُ الأَعْلاَمُ

يصف الشاعر حروب الثغري/الذات مع الروم/الآخر التي يعبر عن شجاعته الفائقة حيث يقول: إن حركة الجيوش قد توقفت بعد موت محمد بن يوسف، وأُغمدت السيوف التي كانت مرفوعةً في وجه الأعداء، حيث إنها أصبحت بعيدة عن الروم، فبسبب خبر وفاته توقف الجيش الكبير عن الزحف تجاه أرض الروم فاتحا لها، فلم يعد يستطيع الجيش أن يحارب، ولهذا فإن الحروب قد توقفت، لذا نهضت الصورة على خيال الراحة الأبدية — القبر– المتمثل في البيت،

(١) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج ٣، ص ١٩٤٦.

فلجأ الشاعر إلى العنصر الترابي، ثم لم يلبث الشاعر في البيت الذي يليه متحولا عن العنصر الترابي، إذ نجد المجاز المرسل في كلمة يداه في قوله (رَجَعَتْ يَداهُ بِلا جَداً) حيث إن اليد هو العضو المسؤول عن العطاء، والعلاقة هنا الجزئية، وهذا من أجل التأكيد على كرم محمد بن يوسف الشديد والذي يشبه تماماً المطر الغزير الحامل في قطراته للخير، فعند الحديث عن الكرم والجود يجنح إلى العنصر المائي، محققا بذلك خاصية الانعكاس التي تفضي به إلى مضاعفة الأشياء، لتأكيد صفة الكرم والجود وهو عنصر يتسم بالعمق والأنوثة والخفة على حد تعبير باشلار[1]، كان انزياح الشاعر عن الخط العقلاني في بيت واحد، إذ سرعان ماعاد إلى قضيته الوجودية، إلى المصير الإنساني الذي أخذ صورته في القبر، فعاد معها مباشرة إلى العنصر الترابي كما جاء في قوله " يا صَاحبَ الجَدَثِ/ قَبْرٌ" .

وبناء على ما سبق فقد اشترك الطائيان عند تناولهما للثغري/ الذات العربية في مواجهة الروم/ الآخر في تيمة "الفخر والتفرد"، فيبدأن بمدح الذات العربية بما تشتهر به من خصال عربية أصيلة مثل النسب والشجاعة والكرم كما رأينا في قولهما (أدد، كريم، يقظ، مقدام،...)، ثم بعد ذلك تنعقد ثنائية ضدية بين الذات والآخر، فذلُّ الروم عزٌّ للعرب، وسخطُ الروم رضا للإسلام والمسلمين.

ومن بين أجمل قصائده وأشهرها على الإطلاق، والتي سجل من خلالها مآثر المسلمين وانتصار المعتصم على الروم، قصيدة (فتح عمورية) المؤثرة بسحرها وقوتها الدلالية[2]، وسنأتي على أجمل ما بدا لنا مما تجلى فيه عبقرية الشاعر التصويرية، حيث يقول[3]:

السَّـــيْفُ أَصْـــدَقُ أَنْبَـــاءً مِـــنَ الكُتُـــبِ ... في حَـــدِّهِ الحَـــدُّ بَـــيْنَ الجِـــدِّ واللَّعِـــبِ

بـــيضُ الصَّـــفَائِحِ لاسُـــودُ الصَّـــحَائِفِ في ... مُتـــونِهِنَّ جِـــلاءُ الشَّـــكِّ والرِّيَـــبِ

والعِلْـــمُ فِي شُـــهُبِ الأَرْمَـــاحِ لامِعَـــةً ... بَـــيْنَ الخَمِيسَـــيْنِ لافي السَّـــبْعَةِ الشُّـــهُبِ

أَيْـــنَ الرِّوايَـــةُ أَمْ أَيْـــنَ النُّجُـــومُ وَمَـــا ... صَـــاغُوه مِـــنْ زُخْـــرُفٍ فيهـــا ومـــنْ كَـــذِبِ

تَخَرُّصـــــاً وأَحَاديثـــــاً مُلَفَّقَـــــةً ... لَيْسَـــتْ بِنَبْـــعٍ إِذَا عُـــدَّتْ ولاغَـــرَبِ

---

(١) جاستون باشلار: الماء والأحلام- دراسة عن الخيال والمادة، ترجمة: د. علي نجيب إبراهيم، تقديم أدونيس، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٧م، ص٤٠-٤١.

(٢) سمير عوجيف: جمالية التشكيل الشعري، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والفنون جامعة أحمد بن بلة، وهران، ٢٠١٥م، ص ١٠٧.

(٣) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج١، ص٤٠-٤٢.

لقد كان كلام المنجمين المحرك الرئيسي والفعال في تحريك قريحة أبي تمام ليقود ثورة عنيفة ضد المنجمين، وفي الوقت نفسه ينتصر انتصاراً واضحاً لتفوق السيف وثبات صدقه في ساحة المعركة أمام كذبهم، ومن هنا "كان مطلع القصيدة هو المفتاح الدلالي الأول لمعرفة خط سير الدلالة عبر محاور القصيدة، وهو الصراع بين صدق الفعل والمتمثل في (السيف) وكذب القول المتمثل في كلام المنجمين، حيث اعتمد أبو تمام في هذا المحور على ثنائية تعكس حقيقة الصراع الفكري والحربي في إطار الواقع الذي يحيط بمعركة عمورية، وهي ثنائية (صدق السيف / كذب المنجمين)" (١).

ثم شرع يفصل حقيقة الطرف الأول من هذه الثنائية، فالسيفُ أصدقُ إنباءً/ في حدِّه الحدُّ بين الجدِّ واللعبِ/ بيضُ الصفائح / في متونهنّ جلاءُ الشكِّ والريبِ، أما علم المنجمين، وهو الطرف الثاني من الثنائية فهو علمٌ كاذبٌ من كتبٍ كاذبة / سودُ الصحائف/ كلامُها شكٌّ وريب/ كان زخرفاً وكذباً/ تخرصاً وأحاديثاً ملفقة خوفوا الناسَ منها، والدليل على هذا الكذب، ما حلَّ بأهل الأوثان والصلب من هزيمة وإذلال، فلو كانت النجوم قادرة على كشف المستقبل، لأخبرت صدقاً بهذا الفتح العظيم الذي فاق كل الفتوحات، ومن هنا فان هذا المحور تجمعه دلالة واحدة وهي الصراع بين السيف والتنجيم، وانتهى بانتصار السيف انتصاراً ساحقاً .

ثم يعقد الشاعر مقارنة في بنية هذا النص بين حالين ؛ الأول يتمثل في حال الكتب -أقوال المنجمين-/الحلم الليلي (الأنيموس) والآخر يتمثل في السيف – فتح عمورية-/ حلم اليقظة (الأنيما)، فالشاعر يريد أن يثبت مدى ضعف الأقوال الكاذبة التي أشاعها المنجمون من أن محاربة المعتصم للروم سيكتب لها الفشل وفقاً لتقديراتهم المبنية على زيف الاعتقاد وهشاشته، وفي مقابل ذلك يؤكد قوة السيف الذي يشير إلى الحق، فهي قوة الخير التي لا تتأثر بالأقاويل الفاسدة، " وقد توسل الشاعر عنصر الطباق ليكشف عن رؤيته هذه وموقفه في رفض الذين يعتقدون بالنجوم وتأثيرها، ويعزز رفضه هذا بتكثيف الطباق فيجئ به في البيت الثاني بين (بيض الصفائح) أي السيوف، وبين (سود الصحائف) كتب المنجمين، وقد رسم في هذا الطباق صورة رائعة في الفرق بين المسلم المؤمن الذي استل سيف الحق الأبيض فيكون بذلك وجهه أبيضاً ناصعاً بالحق، في حين تأتي صورة الكافر الذي يحمل بذرة الشر، سوداء مثل

(١) عماد محمد يحيي قاسم: الترابط النصي في شعر أبي تمام، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية كلية الآداب جامعة القاهرة، ١٤٣١هـ، ٢٠٠٩م، ص٢٠٧.

سواد الصحف التي لا تحتوي سوى الأكاذيب الباطلة فهؤلاء المنجمون وجوههم كالحة سوداء؛ لأنها تحمل شعار الشر"[١].

و يشير أبو تمام إلى أهمية هذا الفتح العظيم وأهمية عمورية، بقوله[٢]:

فَتْحُ الفُتوحِ تَعَالَى أَنْ يُحِيطَ بِهِ نَظْمٌ مِن الشِّعْرِ أَوْ نَثْرٌ مِنَ الخُطَبِ

فَتْحٌ تَفَتَّحُ أَبْوابُ السَّماءِ لَهُ وتَبْرُزُ الْأَرْضُ في أَثْوابِهَا القُشُبِ

يَا يَوْمَ وَقْعَةِ عَمُّورِيَّةَ انْصَرَفَتْ مِنْكَ المُنَى حُفَّلاً مَعْسُولَةَ الحَلَبِ

أَبقَيْتَ جَدَّ بَنِي الإِسلامِ في صَعَدٍ والمشركين وَدارَ الشِّرْكِ في صَبَبِ

ينتقل أبو تمام انتقالاً بارعاً في المحور الثاني إلى إثبات كذب المنجمين وصدق فعل السيف، حيث يبدأ بإعلان المعركة مسبقاً قبل الحديث عنها، وكأنه كان يقاتل بين الجنود وبسرعة البرق أعلن النصر، معتمداً أسلوب الإجمال ثم التفصيل، فهذا الفتح لم يكن فتحاً عادياً، بل هو أعظم الفتوحات[٣]، فلم يستطع شعرٌ أو نثر أن يحتويه من روعته، واحتفل به أهل السماء والأرض، ففتحتْ السماءُ أبوابَها وظهرتْ الأرضُ في أبهى زينتها؛ فرحاً بهذا النصر العظيم، وهذا هو التمازج والتزاوج بين العناصر (السماء – الأرض) الذي تحدث عنه باشلار، بأن المبدع/ الشاعر تخترقه عوالم متعددة، فقد يكون شاعرا هوائيا وعاشقا للنار في الوقت ذاته، ومثّل بذلك للشاعر "نيتشه"[٤] .

ثم شرع أبو تمام في توضيح ملامح هذا النصر والفرحة به، إذ هو فتح عمورية / الذي تحققت به الأماني، وارتفع به مجدُ الإسلام واندحر به تكبُّر العدو، ومن براعة أبي تمام أن يردف البيت الثاني كحجة لقوله السابق، فتتعدد الصور والمشاهد، ولعله تعمد ذلك ليلهم المتلقي حتى يغوص معه في لجة الخيال، فترتسم ثلاث صور لصورة واحدة، فالأولى تفتح السماء أبوابها تأييدا للجند الفاتحين، ثم ينتقل إلى العنصر الأرضي الذي يبين فيه أن الأرض تحتفي كذلك في

(١) سالم محمد العكيدي: جماليات الرفض في الشعر العربي – مقاربة تأويلية في شعر أبي تمام، دار مجدلاوي للنشر, عمّان، (ب ط)، ٢٠١٣م، ص٣٢٠.

(٢) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج١، ص٤٥-٤٧.

(٣) عماد محمد يحيي قاسم: الترابط النصي في شعر أبي تمام، مرجع سابق، ص٢٠٧.

(٤) انظر: جاستون باشلار: شعلة قنديل، ترجمة: خليل أحمد خليل، بيروت، المؤسسة الجامعية للنشر، ط١، ١٩٩٠، ص٧.

زيها الأخضر البديع المونق، بعد أن ارتوت من المزن وسعدت بانتصار جيش المسلمين، أما الصورة الثانية فهي تأييد الله تعالى للخليفة بنصره، فتزينت الأرض متشرفة بحلول جند المعتصم.

أما الصورة الثالثة فتجلت في حب الله عز وجل لهذا الانتصار، ففتح له أبواب السماء وبارك الأرض فتوشحت ديباج الروع والسحر محتفية بالنصر الكبير ذلك هو اليوم المشهود، الذي شهدت فيه عمورية فتحا عظيما على يد المسلمين، فتحققت الأماني والرغبات، وها هي الأنفس امتلأت بهجة وسرورا، كما حفل ضرع الناقة عسلا لا لبنا، وهذا تصوير طريف من الشاعر، وهذه الصور تنبع من صورة مجملة غير مفصلة، تثير الأحاسيس وتوقد الخيال " وكلما قلت تفصيلات الصورة والحالة الشعرية زاد تأثيرها المباشر، فكثرة التفصيلات لا تترك عملا للإيحاء الذي تتمتع به لغة الشعر"[١] وكذلك فإحساس المتلقي له دور كبير في تعدد المفاهيم للصورة الواحدة.

كما تبرز براعة أبي تمام الفنية في وصفه عمورية وهي تحترق في لوحة فريدة، اختلط فيها ظلام الليل بضوء النار، واختلط فيها ضوء النار بسحب الدخان المتصاعد، فيقول[٢]:

لَقَدْ تَرَكْتَ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ بِهَا لِلنَّارِ يَوْماً ذَلِيلَ الصَّخْرِ والخَشَبِ

غَادَرْتَ فيها بَهِيمَ اللَّيْلِ وهُوَ ضُحىً يَشُلُّهُ وَسْطَهَا صُبْحٌ مِنَ اللَّهَبِ

حَتَّى كَأَنَّ جَلابِيبَ الدُّجى رَغِبَتْ عَنْ لَوْنِهَا وكَأَنَّ الشَّمْسَ لَمْ تَغِبِ

ضَوْءٌ مِنَ النَّارِ والظَّلْمَاءُ عَاكِفَةٌ وظُلْمَةٌ مِنَ دُخَانٍ في ضُحىً شَحِبِ

فالشَّمْسُ طَالِعَةٌ مِنْ ذَا وقَدْ أَفَلَتْ والشَّمْسُ وَاجِبَةٌ مِنْ ذَا ولَمْ تَجِبِ

يسيطر عنصر النار على الشاعر في الأبيات السابقة، هذا العنصر الكوني المهم الذي يحمل قيمة وجودية كبيرة تجمع المتناقضات –كما يرى باشلار[٣]– في قيمة حيوية، فأحيانا هذه النار تنشر الأضواء في الأرجاء، وأحيانا تحول إلى دخان يغشى الأرض والسماء في ضحى ذلك اليوم الذي شهدته عمورية، وما تمثله النار من نموذج للصيرورة السريعة،وإيحاءها بالتغيير واقتحام الزمان الذي يتناسب مع همّة المعتصم وبالتالي انتصاره،وهنا تظهُر القيمةً الوجودّيةً لهذا

(١) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (ب ط)، ١٩٩٢م، ص ٢٩٨.

(٢) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج١، ص ٥٣.

(٣) جاستون باشلار: التحليل النفسي للنار، ترجمة: نهاد خياطة، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٨٤م، ص٢٩.

العنصر في مخيلة الشاعر، فهي ليست عنصرا مكّوناً للكوِن فحسب، وإنما عنصرُ يسهُم في استمرارّية الوجوِد، ولذلك تكرر ثلاث مرات في النص السابق.

ثم يلج أبو تمام في قلب الحدث العظيم، والذي شـــهدت فيه عموية الخراب، ويفتح لذلك اليوم آفاق الزمن، فالشمس كأنها لم تغرب، أو أن السواد تجلبب بالضياء لكثرة أسنة النيران، ذلك مشهد مهيب صوره الشاعر تعظيما لتلك المعركة الفاصلة، دلالة على شدة المعركة على أهل عمورية في بكورها، ولم يترك الجيش الإسلامي فرصة ليلتقط العدو أنفاسه، وكأن الشمس طالعة من هول النار والحريق، وكأنها غشيت في نفس الوقت من كثافة الدخان المتصاعد المنتشر، وهو ما يتناسب مع خصائص العنصر الناري.

وفي غمرة هذه الأحداث والمشاهد لم ينس أبو تمام أن يصور مشاعره الخاصة إزاء هذه المدينة التي احترقت وتهدمت وصارت أطلالا خربة بعد أن كانت في أبهى حلة، وهنا تظهر مفارقة أبي تمام كونه يتلذذ بمظهر المدينة الخربة الذليلة، ويروق منظرها في عينيه ويجد في ذلك متعة لا تعدلها متعة، وقد صور هذا بقوله[1]:

مَـــا رَبْـــعُ مَيَّـــةَ مَعْمُـــوراً يُطِيـــفُ بـــهِ غَـــيْلاَنُ أَبْهَـــى رُبىً مِـــنْ رَبْعِهَـــا الخَـــرِبِ

ولا الخُـــدُودُ وقـــدْ أُدْمِـــينَ مِـــنْ خجَـــلٍ أَشـــهى إِلى ناظِـــر مِـــنْ خَـــدِّها الـــتَّرِبِ

سَماجَـــةً غنِيَـــتْ مِنَّـــا العُيـــون بِهِـــا عَـــنْ كـــلِّ حُسْـــنٍ بَـــدَا أَوْ مَنْظَـــر عَجَـــبِ

ينخفض الإيقاع قليلاً في هذه القطعة الشعرية بولوج الشاعر عالم الحب وصورة الأنثى والأطلال البالية، مقابلا بين مشـــهد الحرب المريع وبكاء ذي الرمة وهو يطوف على ربع حبيبته الخرب الخالي من أهله، فالمشـــهد الأول أبهى وأحلى في عيون المسـلمين من ديار الحبيب المهجورة التي كان يشـتهيها غيلان ذو الرمة ويتلذذ بزيارتها والتمتع بالنظر إليها، فالخليفة المعتصم بالله والشاعر أبو تمام والجند تتملكهم الغبطة بمشهد عمورية، وهي ما عليه من دمار وخراب وذلّ أطبقَ على أهلها، وتوظيف أبي تمام لمثل هذه المعاني من باب جمال القبح، حيث يصور ما تكره النفس فيشكله جميلاً يتغنى به الشـاعر، حيث يربط من خلال هذه الصـورة بين الجمال والقبح، والمدح والذم، في ذكاء وقوة خيال، فكيف يتلذذ الجند بمشهد الخراب؟!، هو لا يروم هذا المعنى وإنما النصر هو الباعث على السعادة، وما وجه عمورية وهي تحترق إلا وجه الكفر وهو يتبدد، والإيمان وهو يسطع ويتمدد في أنحاء البلاد.

---

(١) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج١، ص ٥٦-٥٧.

ثم ينبني الخيال المادي في البيت الثاني على عملية التمازج والتآلف بين عنصري (الماء مع الأرض) في قوله (أُدْمينَ – التَّرِبِ)، حيث تتبادل العناصر موقعها من خلال مقابلة الشاعر بين تلك الصورة المخزية لعمورية بعد الفتح بصورة الفتاة الجميلة التي يسيل الخجل من خدها مثلما يتدفق النبع بالماء قبل الفتح، فالصورة الأولى سيطر فيها العنصر الأرضي وهو المحبب لدى الشاعر حيث الخدود الملطخة بالتراب أجمل وأشهى من الخدود الموردة المشرقة، وهو معنى مبتكر غريب فيه من الجمال الشيء الكثير، وهذه هي مهمة الشعر، وأبو تمام فنان بارع في تشكيله الشعر الجميل " يطلب الإغراب في فنه، حتى يسبغ على شعره كل ما يمكن من آيات الفتنة والروعة"(١).

ثم يصرح الشاعر بقبح عمورية وهي ترتدي ثوب الذل والهوان، مهزومة دامية بجراحها، هذا المشهد في نظر الشاعر يفي العيون عن كل حسن وبهاء، وبذلك فأبو تمام يقصد جمال وروعة الأحاسيس التي تملأ نفوس الجند الفاتحين الذين أيقنوا عظيم ما صنعوه من مجد وما ألحقوه بالروم من هوان، وما هم في ذلك إلا حماة الإسلام، يسعدهم كل فعل يعود على المسلمين بالخير وبالوبال على المعتدين.

ثم يصف أبو تمام موقف الآخر الرومي حين رأى نار الحرب، بقوله(٢):

لما رَأَى الحَرْبَ رَأْيَ العَيْنِ تُوفَلِسٌ والحَرْبُ مُشْتَقَّةُ المعْنَى مِنَ الحَرَبِ

غَدَا يُصَرِّفُ بِالأَمْوال جِرْيَتَها فَعَزَّهُ البَحْرُ ذُو التَّيارِ والحَدَبِ

هَيْهَاتَ! زُعْزِعَتِ الأَرْضُ الوَقُورُ بِهِ عَنْ غَزْوِ مُحْتَسِبٍ لا غَزْوِ مُكتسِبِ

وَلَّى ، وَقَدْ أَجَمَ الخَطِّيُّ مَنْطِقَهُ بِسَكْتَة تَحْتَهَا الأَحْشَاءُ في صَخَبِ

أَحْذَى قَرَابينه صَرْفَ الرَّدَى ومَضَى يَحْتَثُّ أَنْجَى مَطَاياهُ مِن الهَرَبِ

إنْ يَعْدُ مِنْ حَرِّهَا عَدْوَ الظَّلِيم، فَقَدْ أَوْسَعْتَ جاحِمَهَا مِنْ كَثْرَةِ الحَطَبِ

---

(١) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط١٢، (ب ت)، ص ٢٢٦.

(٢) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج١، ص٦٤-٦٩.

يشير أبو تمام في الأبيات السابقة إلى الدلالة الاجتماعية لعنصر النار التي تحدث عنها باشلار[١]، حين تحدث عن سلطة النار الاجتماعية في بنية الإنسان النفسية فضلا عن سلطتها الطبيعية، إذ يرى باشلار أن ثّمة تداخلاً في أساس المعرفة الطفوليّة للنارِ بين ما هو طبيعي، وبين ما هو اجتماعي، فالثاني يهيمن دائماً، وهذا ما يبعث الاحترام الحقيقي للنارِ ولهبها/ (الذات)، إذا ما تجرأ أحد/توفلس (الآخر) على الاقتراب منه؛ لذا هرب (توفلس) من ساحة الحرب خوفًا من النار، هذا الخوف الذي عزاه باشلار إلى الُبعد الاجتماعي وليس الطبيعي عبر بُعد ثالث هو بُعد ظاهراتي مختلط بالسيكولوجيا، فانطلق في تفسيرِه للخوف من النارِ، فربطها بالخوف الاجتماعي من مسّ النار كما هي ظاهرة معروفة اجتماعياً، إلى تأويل أعمق وهو الخوف النفسي عند رؤية النار- وهذا تصور فرويدي بامتياز[٢]- وهذا ما فعله توفلس عندما رأى النار محاولا أن يفتدي نفسه منها بالمال أو الجند، ولعل هذا يفسر لنا لجوء النقاد الظاهرين/الموضوعاتيين أحيانا إلى التحليل النفسي، أو إلى أحلام اليقظة البدائية العميقة المترسبة في الذات المبدعة وهو ما فعله " باشلار"[٣].

ثم يجنح الشاعر إلى الاستعارة التي تُلمح في دلالة قوله (فَعَزَّهُ البَحْرُ ذُو التَّيارِ والحَدَبِ) فوقوع قوله (البحر) جاء ضمن سياق آخر غريب عنها وهو الحرب، فوقع تصادمٌ أو احتكاك بين المؤدى القديم لهذه اللفظة والموقف الجديد الذي استدعاها[٤]، وهو تصوير قدوم جيش المسلمين مثل لج البحر مثله كمثل ماء فيضان متدفق، لا يمكن صدّه، وتتغير الاستعارة من فيضان البحر الهائج إلى عقابٍ طبيعي ساحق وهو زلزلة الأرض"[٥].

---

(١) جاستون باشلار: النار التحليل النفسي لأحلام اليقظة، ترجمه عن الفرنسّية وقّدم له درويش الحلوجي، دار كنعان، دمشق، ٢٠١١م، ص ٣٣-٣٥.

(٢) انظر: موجز في التحليل النفسي، سيجموند فرويد، ترجمة سامي محمود علي، عبد السلام القفاش، مراجعة، مصطفى زيور، دار المعارف، ط٤، ١٩٩٨م، ص ١٦-١٨.

(٣) جميل حمداوي: المقاربة النقدية الموضوعاتية، ط١، ٢٠١٥م، ص١٣.

(٤) فايز الداية: جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت لبنان، ودار الفكر دمشق، سورية، ط٢، ١٩٩٠م، ص ١١٩.

(٥) عزت عبد العليم محمود: شعرية المفارقة في شعر ابي تمام والبحتري، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية كلية الآداب بقنا، مصر، ١٤٣٢هـ-٢٠١١م، ص٢١١.

فالآخر / توفلس حين رأى النار/ الذات فرّ من المعركة، ولذلك يشبهه الطائي بذكر النعام (الظليم) الموصوف بالجبن والركض السريع، كناية عن شدة جزعه وذهاب مروءته مما أدى به إلى الفرار مثل النعام مسرعا، وكأنّ الشاعر أراد معنى مستترا في تشبيه (توفلس) بهذا الطير العاجز عن التحليق، إذ انسحابه من المعركة وتوليه مدبرا يشبه فعل النعامة عندما تولج رأسها في كثيب الرمل، تاركة جسدها عرضة للخطر ومدبرة بعجزها لا مقبلة بهامتها، فهذا هو الذل بعينه الذي ألحقه الخليفة بجيش الروم وقائدها.

ولعل الجدول الآتي يظهر لنا المقارنة التي عقدها الشاعر بين الذات العربية المتمثلة في المعتصم والآخر الحضاري المتمثل في توفلس:

المعتصم	توفلس
– المعتصم مع جنده كالبحر الغاضب يدمر كل من يعترض طريقه.	– توفلس وجنده يضيقون ذرعاً وصبراً أمام بحر المعتصم وتياره الجارف.
– المعتصم يرفض المال؛ لأن غزوه غزو محتسِب لا غزو مكتسِب.	– توفلس يدفع الأموال ويبذلها في سبيل النجاة.
– المعتصم يقصد إلى سلب الأرواح لا سلب المال.	– توفلس يدفع بجنده إلى التهلكة جاعلاً منهم قرابينًا تشفع له وتمنحه النجاة.
– المعتصم يقدم نحو عدوه غير هياب ولا وجل.	– توفلس تبوء محاولاته بالفشل، فيهرع فاراً لشدة الخوف .

وأخيراً لقد سجلت هذه القصيدة المعاني السامية، وأعطت دروسا في علو كعب القوة والشجاعة للذات العربية على الوهن والجبن والفرار للآخر الأجنبي (الروم)، كما استوعبت هذه القصيدة الكثير من عناصر الثقافات آنذاك، وقصد فيها الشاعر الابتكار، وجنح فيها إلى الصور الغريبة المدهشة، و زاوج من خلالها بين الحسي والمعنوي، و وشّحها بديباج البديع من طباق وجناس ومقابلة، ورققها بسحر البيان من تشبيه واستعارة وكناية، ولطفها بوميض العاطفة، وجددها بما احتوته من أساليب متنوعة وتراكيب مشوقة، هذه هي الجمالية المتكاملة في بناء الصور الشعرية ورسم المشاهد الدالة .

ويرجع اهتمام النقاد بقصيدة أبي تمام عن فتح عمورية إلى ما يلي:

١- السياق التاريخي الذي وردت فيه أحداث القصيدة، إذ تنتصر للإسلام انتصاراً رائعاً، فقد حكم المنجمون[١] أن المعتصم لن يفتح عمورية، فأبى أن ينصرف حتى يحررها ففتحها ، وأبطل ما قالوا، وبذلك يؤكد على قوته في هذا الوقت.

٢- ارتباطها بموقف يؤكد غيرة المعتصم على دينه وحرمة رعاياه، وحرصه على نجدة المستغيث به، فقد نُقِل إلى المعتصم[٢]، أن امرأة من زبطرة قالت في يوم وهي مسبية وامعتصماه!، فنُقلت إليه هذه الاستغاثة وفي يده قدح يريد أن يشرب ما فيه، فوضعه وأمر بأن يُحفظ فلما رجع من فتح عمورية شرب، وهذا يدل على شدة ثورته وغضبته من أجل هذه السيدة.

٣- اعتبارها من أروع نماذج شعر أبي تمام لما تتميز به من بنية فنية عالية تؤكد تفوقه وبراعته في صياغتها، ومما يؤكد ذلك شهادة د.شوقي ضيف عنها، فيرى أنها[٣] أروع نموذج في شعره، لأنها تمثل المزج الواسع بين ألوان التصنيع العقلية والحسية، إذ تجلت فيها مقدرة أبي تمام في المزج بين الألوان الثقافية القائمة والألوان الفنية الزاهية.

٤- دورانها حول موضوع واحد، وهو تصوير معركة عمورية، وما دار قبلها وبعدها من أحداث، ومن ثم فهي وليدة السياق المقامي الذي أدى إلى إبداعها، ولذلك فإن من يتلقى القصيدة يشعر كأنه داخل المعركة ويشارك فيها ومن هنا ذاعت شهرتها.

ويستمر وصف البحتري لتأثير حروب العرب على الروم، فهو – في هذه القصيدة – يصف تأثير حرب مالك بن طوق التغلبي[٤] على الروم، حيث يقول[٥]:

باتُوا يَشُبُّونَ نارَ الحَرْبِ بَيْنَهُمُ ... فَأَصْبَحُوا بَيْنَ ظُفْرٍ لِلرَّدَى وفَمِ

شَفَيْتَ سُقْمَهُمُ لَمَّا لَقِيتَهُمُ ... بِسُقْمِ مَلْحَمَةٍ تَشْفِي مِنَ السَّقَمِ

أَرْسَلْتَ مِنْ عَارِضِ ٱلآجَالِ فَوْقَهُمُ ... طَيْراً أَبَابِيلَ لَمْ تُنْسَبْ إِلى الرَّخَمِ

أَدْلَيْتَ دَلْوَ المَنَايَا فِي نُفُوسِهُمُ ... فَأَغْرَقْتَهَا إِلى ٱلأَكْرابِ واٱوْذَمِ

---

(١) ديوان أبي تمام: حاشية الديوان، مرجع سابق، ج ١، ص ٤٠.

(٢) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج١، ص ٦١ – ٦٢.

(٣) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، مرجع سابق، ص٢٥٦.

(٤) مالك بن طوق التغلبي ت (٢٦٠هـ)، صاحب الرحبة؛ أحد الأشراف والفرسان الأجواد، ولي إمارة دمشق زمن المتوكل، انظر: النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ليوسف بن تغري بردي، ج٣،ص٣٢.

(٥) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٤، ص ٢١٢٩- ٢١٣٠.

غـــادَرْتَهُمْ بَـــيْنَ مَجْـــرُوحٍ، ومُقْتَسَـــرٍ عَـــانٍ، ومُطَّـــرَحٍ لَحْمـــاً عَلَـــى وَضَـــمِ
أَسْـــرَى وجَرْحَـــى وقَتْلَـــى فِي دِيَارِهِـــمِ كَأَنَّمَـــا لَبِسُـــوا قُمْصـــاً مِـــن الأَدَمِ
أَوْرَثْـــتَهُمْ نَـــدَماً عَـــنْ غِـــبِّ مـــا فَعَلُـــوا إِنْ كُنْـــتَ أَبْقَيْـــتَ فِـــيهِمْ مَوْضِـــعَ النَّـــدَمِ

إذا ما حاولنا قراءة الأبيات السابقة سنجد سيطرة تيمة الفخر والاعتداد بالذات العربية في مواجهة الآخر، هذه التيمة أو البنية الشبكية والإشعاعية يصف من خلالها البحتري الحرب الضروس بين مالك بن طوق /الذات والروم/الآخر سنجد أن الموت قد أحاط بهم من كل جانب، ويؤكد الشاعر على إحاطة الموت بالروم من كل جانب في قوله: (فَأَصْبَحُوا بَيْنَ ظُفْرٍ لِلرَّدَى وفَمِ) ، ففي هذا التعبير تشخيص للموت وجعله إنسان يتناول طعامه بين فكّيه، وطعام الموت هو هؤلاء الروم، ونلاحظ في نفس البيت تضـــادًا بين حالة الروم قبل وبعد الحرب، حيث إنهم هم مَن كانوا قد بدأوا الحرب وجهزوا لها وأعدوا الخطة والعدة للقتال متوهمين قدرتهم على الانتصـــار على العرب، هذا حال الروم في هيبتهم، وقول الشاعر (باتوا) للتأكيد على أن هذا ما يحلمون به وليس الواقع الذي يحدث، فالموت يلتهمهم كما يلتهم الجائعُ الطعام، ويذكر الشاعر لفظة (أصبحوا) للتأكيد على أن هذا هو الواقع والحقيقة وليس حُلماً، وهنا نجد المقارنة قوية وواضحة بين شطري هذا البيت، بين حالهم عندما باتوا ليلتهم وما كانوا يشعرون به من العزة والكرامة والقوة، وبين ما أصبحوا عليه من تبدّل الحال من الذل والهوان والهزيمة وكذلك الموت المحقق.

ويصور البحتري وقع هذه الحرب على الروم حيث يقول: إنك بحربك عليهم قد شفيت مرضهم، والمرض هنا توهم الانتصار على العرب، ولكنك بهذا الشفاء قد تسببت لهم بمرض أكبر وأعظم لا يمكن الشفاء منه ألا وهو الموت، هذا الموت الذي حلَّ بهم أشبه بملحمة عظيمة وقعت عليهم، فهي حقا شفت من كل الأمراض لأنها أنهت الحياة.

ويصف البحتري نتائج المعركة على الروم فيقول: إنك بهذه الملحمة تكون قد أسرعت في آجالهم، وأرسلت إليهم من يأخذوا أجلهم، فقد أرسلت إليهم جيشك القوي وسيوفه البتارة، فكان تأثيرهم عليهم كالطير الأبابيل، إذ نزل عليهم الموت من كل جانب وبشكل متتابع، وقد أَحْسَنتَ فقد أرسلتَ عليهم الطير الأبابيل لكي تتأكد من أنهم سوف يموتون جميعاً، ولم ترسل لهم طائر الرخم الذي يصطاد القنفذ لا عن شجاعة بل عن استسلام القنفذ له، وهذا يدل على أن العرب قاتلوا قتالاً شديداً، وتفوقوا على عدوهم الذي قاتلهم بشراسة لا مستسلمًا لهم .

ويستمر البحتري في وصف نتائج المعركة الحادة مع الروم حيث يقول: إن جيش العرب بقتاله للروم عمل على إبادتهم وأغرقهم في بئر الموت، وهكذا فجيش الروم قد شعر بالموت، بل إنهم ماتوا من قبل أن يقتلهم العرب بسيوفهم، ثم يصور الشاعر حالة الروم بعد أن تركهم العرب، حيث لا يوجد ناج منهم، فقد تركهم جيش العرب ما بين جريح يعاني من شدة الألم، ومَن يعاني من سكرات الموت، ومَن مات متأثرًا بجراحه، و مَن نجا من القتل والجرح فقد أُخذ أسيراً لدى العرب خادماً لهم، هذا إن دلَّ على شيء فإنما يدل على شدة الذل والهوان الذي حلَّ بالروم، ومدى شجاعة وتفوق العرب عليهم، ولم يتوقف الأمر على من ذهب إلى المعركة وحارب العرب، بل امتد إلى الذين قد مكثوا في ديارهم ولم يخرجوا للقتال، فقد أصابهم بأس العرب.

ولم يتوقف الذل والهوان الذي أصاب الروم عند هذا الحد وهذا الجيل الذي لحقت به الهزيمة من مالك بن طوق وجيشه، بل إنهم قد ورّثوا هذا الذل وهذا الهوان إلى الأجيال التي تليهم، وأيضاً ورّثوا مع هذا الذل والهوان الندمَ الشديد على ما أصابهم نتيجة لاعتدائهم على العرب، هذا إذا كان فيهم موضعٌ للندم، حيث يشك الشاعر في أن العرب قد تركوا موضعا في الروم يمكن أن يندم، ويعبر عن هذا بقوله: (إِنْ كُنْتَ أَبْقَيْتَ فِيهِمْ مَوْضِعَ النَّدَمِ).

ولكن البحتري رغم محاولاته الشديدة في نقل الصورة كاملة ووصف أجواء القتال إلا أن وصفه كان بمثابة تقرير للنتائج، فكأن وصفه وصف معرفة، وليس وصفا حسيا واقعياً، ونتج عن هذا أن جاء "شعره ضعيف الانفعال، حسير الخيال يعتمد على السرد والتقرير، ويعرض العموميات، دون أن يوفق في إبداع الصورة الهائلة المروعة، التي تنقلنا إلى قلب المعركة نستشهد خبراتها[1]، وإذا قابلناه بينه وبين وصف الرياض والقصور نرى أنه يقصر عنها في الدقة والخيال والقدرة على التعبير؛ وذلك لأنه شاهد القصور ودهش لأعجوبتها، بينما تمثل المعارك تمثلاً ذهنيا استيفاء لغرض المدح وحسب، ولهذا يمكن القول إن البحتري شاعر الطبيعة والعمران أكثر منه شاعر الحروب والفروسية" [2]، على عكس أبي تمام الذي استطاع أن يصور المعارك تصويرا دقيقا لأنه عاشها ورأها، فكان تصويره لها صادقًا لا سيما في قصيدة (فتح عمورية) التي تجلت فيها عبقرية الشاعر التصويرية .

كما اعتمد البحتري على أسلوب سرد الوقائع وما حدث حقيقةً دون إضافة شيء من الخيال الذي يزيد الشعر جمالاً، مما جعل شعره قد جاء سردا لوقائع تاريخية بحتة، وهذا يرجع إلى أن البحتري لم يكن فارساً، فهو لم يذهب إلى

(١) إيليا الحاوي: فن الوصف وتطوره في الشعر العباسي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٧م، ص١٧١.
(٢) إيليا الحاوي: المرجع السابق ، ص١٧١.

معركة قط ولم يشعر بويلاتها، وإنما الذي عناه هو الانتصار فقط الذي يستخدمه من أجل مدح القائد أو الخليفة المنتصر في المعركة.

كذلك كانت للبحتري طريقة خاصة في وصف المعارك فهو يعمد إلى "تعظيم زحف الأعداء؛ ليجعل الانتصار عليها دليلا على التفوق والبطولة، والبحتري بهذا قد سلك منهج السابقين عليه، فهذه الطريقة كانت أيضاً طريقة عنترة بن شداد العبسي حيث كان يعظم من شأن عدوه، ثم يوضح أنه قد انتصر عليه سريعاً، وهكذا يكون هو أكثر شجاعة منه.

وإذا كانت القصيدة السابقة تصور علاقة المسلمين بالآخر الحضاري في وقت الحرب، فإن القصيدة الحالية ستتوقف عند الآخر الحضاري المختلف ثقافيًّا واجتماعيا ودينيا مع الذات العربية، إذ تصف دخول وفد الروم على المتوكل في مجلسه، وتصور– من منظور الذات العربية– مشاعر الروم، ورؤيتهم لخليفة المسلمين[1]، **فيقول البحتري:**

وَرَأَيْتَ وَفْدَ الرُّومِ بَعْدَ عِنَادِهِمْ، عَرَفُوا فَضَائِلَكَ الَّتِي لا تُجْهَلُ

نَظَرُوا إِلَيْكَ فَقَدَّسُوا. وَلَوَ انَّهُم نَطَقُوا الفَصِيحَ لَكَبَّرُوا وَهَلَّلُوا

لحَظُوكَ أَوَّلَ لَحْظَةٍ، فاسْتَصْغَرُوا مَنْ كَانَ يُعْظَمُ فِيهِمِ وَيُبَجَّلُ

أَحْضَرْتَهُمْ حُجَجاً لَوِ اجْتُلِبَتْ بِهَا عُصْمُ الجِبَالِ، لأَقْبَلَتْ تَتَنَزّلُ

وَرَأَوْكَ وَضَّاحَ الجَبِينِ كَمَا يُرَى قَمَرُ السّمَاءِ التّمّ، لَيْلَةَ يَكْمُلُ

حَضَرُوا السِّمَاطَ فَكُلَّمَا رَامُوا القِرَى مالَتْ بأَيْدِيهِمْ عُقُولٌ ذُهَّلُ

يصف الشاعر الوفد الرومي الذي يبدو أنه جاء للتفاوض مع الخليفة المتوكل بشأن تبادل الأسرى وعقد الهدنة، فذكر عن وفد الروم إحساسهم بهيبة الخليفة، وأول ما رأوا هيبة الخليفة استصغروا مكانة رؤسائهم الذين كانوا يعظمونهم، فصاروا يستصغرون شأنهم بالقياس إلى المتوكل، فقد رأوه مثلًا للبطل العربي في الجمال والكمال الجسماني؛ فهو وضاح الجبين كالبدر ليلة التمام، كما ناظرهم المتوكل وقارعهم الحجة فأقنعهم ورجعوا عن عنادهم، كما أكرم هذا الوفد وقدّم لهم سماط الغذاء، فدُهشوا وتحيّروا وبهرتهم الرفاهية والثراء التي ظهرت من خلال موائد الخليفة وما تحمله من أصناف القِرى العربية.

(١) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٣، ص١٥٩٥– ١٥٩٨.

وبناءً على ما سبق فقد أثبت أبو تمام دور الذات العربية البارزة في الحياة السياسية لهذا العصر في مواجهة الآخر (الروم)، وقد تغنى بانتصارات المأمون على الروم في ميميته الرائعة وأشاد أيضاً بالدور الحاسم للمعتصم الذي ساس الأمة سياسةً نظّمتْ شئون الدولة العربية داخليا وخارجيا بعد حروبه لنزعات الشعوبية والإلحاد التي تجلت في حروب بابك الخرّمي، وحروب الروم، وتحقيقه الانتصارات الغالية في عمورية، واحتفال الطائي بهذه الانتصارت؛ لأنها جاءت محققةً لنزعة العروبة التي رفع لواءها، وكذلك وجد في أبي سعيد الثغري صورة القائد الأمثل للعروبة، كما أبرز دور خالد بن يزيد الشيباني في الكيان السياسي، وأبرز مكانة البطل الطائي محمد بن حميد الطوسي شهيد حروب بابك الخرمي، وتابع البحتري أستاذه في إبراز دور الشخصية العربية في الكيان السياسي، فمدح المتوكل بقصائد عدة أبرز فيها دوره العربي الجاد، فضلا عن أبي سعيد الثغري، كما وقف البحتري بفنه معلنا الدور الأخلاقي الذي لعبته الذات العربية في الحياة العباسية المتمثل في الكرم والشجاعة والقوة.. وذلك في مدائحه للثغري وخمارويه ومالك بن طوق إيمانا منه بالدور الأخلاقي لنزعة العروبة .

المبحث الثاني: الفرس

تختلف النظرة إلى الآخر الفارسي عن النظرة السابقة إلى الآخر الرومي، فقد كانت علاقة العرب بالروم عدائية – في الغالب – تتخللها فترات سلام وتبادل للوفود وعقد للمحالفات؛ أما علاقة العرب بالفرس في العصر العباسي فقد كانت علاقة تنافسية مع السلطة والخلفاء العباسيين، فقد استوزرهم الخلفاء العباسيون واتخذوا منهم القادة، وأصبح لهم نفوذٌ شاسعٌ في البلاط العباسي، فكان أمرا متوقعا أن يغلب الطابع الفارسي على الحياة العباسية، ويؤثر فيها، "حيث غزت العادات والمفاهيم والثقافة الفارسية المجتمع العباسي في فئاته العليا، مما خلق تحولا حضاريا في التاريخ العربي الإسلامي ،كانت له انعكاسات واضحة في الكثير من المجالات، مثل غلبة الطابع الفارسي في حياة القصور العباسية من حيث نمط البناء، ومظاهر العظمة في تزيينها وأثاثها، ناهيك عن أساليب الحياة فيها، أكان لجهة اللباس والطعام أم لجهة اللهو والسمر"(١).

وكان أهل السلطة وأرباب الثروات الأكثر استفادة من هذا التحول الحضاري الذي عاشه المجتمع العباسي بفعل الهيمنة الفارسية سياسياً واجتماعياً، فلم تكن الثورة العباسية ثورة سياسيةً فحسب، وإنما كانت أيضا اجتماعية غيّرت صورة المجتمع العربي التي كان عليها في عهد الأمويين، فتحول إلى مجتمع يضم إلى جانب العنصر العربي عناصر فارسية ارتفعت مكانتها الاجتماعية، واستطاعت أن تفرض نفوذها، وأن يكون لها تأثيرٌ فعّال في تطوير حركته والتأثير في كل جوانبه وطبعه بالطابع الفارسي الجديد الذي لم يعرفه المجتمع العربي من قبل، وقد لاحظ الجاحظ هذه الظاهرة فقال عنها: " دولة بني العباس أعجمية خراسانية"(٢)، ولذلك "كان العصر العباسي عربي الملك شكلاً، فارسيّ الجوهر"(٣)، وهو ما جعل حامد عبد القادر يقول: "يمتاز القرن الأول من الخلافة العباسية (١٣٢- ٢٣٢هـ) الذي يسمى أحيانا (العصر الذهبي للخلافة الإسلامية) من الوجهة السياسية: بقوة نفوذ الفرس وتوليهم زمام الحكم وفي مقدمتهم البرامكة..، ومن الناحية الثقافية التفكيرية: بانعقاد مجالس الحوار والمناقشة والجدل بقصور الخلافة.." (٤).

---

(١) آدم ميتز : الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، ترجمة: محمد عبد الهادي أبو ريدة ، طبعة دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٦٧م، ج١/٢٩٨ .

(٢) الجاحظ: البيان والتبيين، طبعة المكتبة التجارية ، القاهرة (د.ت)، ج٣، ص٥٥٣، وانظر: أحمد الحوفي: تيارات ثقافية بين العرب والفرس، دار نهضة مصر، القاهرة، (ب ط)، ١٩٨٦م، ص٩٤.

(٣) عبد العزيز سيد الأهل: عبقرية البحتري، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٦٣م، ص١٠١.

(٤) حامد عبد القادر: قصة الأدب الفارسي، مكتبة نهضة مصر، (ب ط)، ١٩٥١م، ج١، ص١٠٦-١٠٧.

إن هذا كله دليل واضح على غلبة الطابع الفارسي على الواقع في هذا العصر[١]، وكان لابد لهذا الجو العام أن يترك أثره في الشعر والشعراء في هذه المرحلة، ولذلك فقد سجل الشعر الظواهر الكبرى التي شهدتها الساحة العباسية مثل الزندقة والشعوبية[٢] المذهبية الحاقدة على العرب على نحو ما نجد عند بشار وأبي نواس ومسلم وغيرهما[٣]، أو الشعوبية الحضارية التي مال شعراؤها إلى التهافت على معطيات الحضارة الفارسية مثل البحتري المشهود بعروبته ومحافظته على التراث، فإنه لم يسلم من تمجيد الفرس على نحو ما نرى في سينيته التي يمدح فيها إيوان كسرى ويبكي أمجاد الفرس، ولعله من أجل ذلك كان كثيراً ما يسترسل في إشادته بالأصول الفارسية لبعض ممدوحيه على نحو قوله في مدح صاعد بن مخلد[٤] :

مُلُوكٌ تَوَلّى ((صَاعِدٌ)) إِرْثَ فَخْرِهَا، وَشَارَكَها في مُعْلِياتِ انْتِسَابِهَا

رَعَى مَجْدَها عِن أَنْ يَضِيعَ سَوَامُهُ، وَحِفْظُ عُلاَ المَاضِينَ مِثْلُ اكْتِسابِها

يسيطر على الشاعر في البيتين السابقين موضوع الفخر والاعتزاز بالأصول الفارسية للممدوح، حيث إنه وريث الحضارة الفارسية، وهذا هو مصدر الفخر والاعتزاز؛ لأنه قد تميز به عن غيره من الملوك، ولم يتوقف الأمر عند مجرد الافتخار بالنسب الفارسي، بل إن "صاعد" لم يكتفِ بشرف انتمائه إليها فقط، بل عمل على الإضافة لها؛ هذا من أجل أن تستمر هذه الحضارة رغم تحول صورتها من كونها فارسية إلى كونها إسلامية، وهذا أيضاً من أجل التأكيد على أن الفرس جزء لا يتجزأ من الثقافة الإسلامية، وهذا كله قد تم من خلال حفاظ صاعد بن مخلد على الإرث الذي ورثه، فلم يضيعه وهكذا، نجح صاعد بن مخلد في الحفاظ على إرث آبائه وأجداده من الفرس بعد ما اكتسبه وطبقه في حياته.

---

(١) خليفة الوقيان: شعر البحتري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٥م، ص٩٥.

(٢) الشعوبية مذهبٌ اجتماعي ينطوي على أهداف سياسية نادى بها بعض المتعصبين من الشعوب الأجنبية التي أخضعها العرب لحكمهم وبخاصة الفرس، وهي تقوم على أساس مهاجمة العرب والحط من قدرهم وتمجيد الحضارة الفارسية من أجل الإطاحة بالحكم العربي وإعادة الدولة الفارسية إلى سابق عهدها. انظر: الجاحظ: الحيوان، ص٧/٢٢٠؛ والأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (ب ت)، ج٤/ ١٢١- ١٢٢.

(٣) انظر: حسين عطوان: الزندقة والشعوبية في العصر العباسي الأول، دار الجيل، بيروت، (ب ط)، ١٩٨٤م، ص٢٠٢ .

(٤) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج١،ص ٢٣٣.

في نفس هذا المعنى أيضا يمدح البحتري صديقه عبيد الله بن خرداذبة الفارسي الأصل[1] ويصور صداقته معه بقوله[2]:

ذاكُـــــم أَخٌ أَفتديـــــهِ إِنْ يُجِـــــسَّ أَســـــيً بالـــــنَّفْسِ – مِمّـــــا تَوَقّـــــاهُ– وَبالنَّشَـــــبِ

إِنْ كـــــانَ مـــــن فـــــارِسٍ في بَيْـــــتِ سُـــــؤْدُدِها، وكنـــــتُ مـــــن طَيِـــــئٍ في البيـــــت ذي الحســـــبِ

فلَـــــمْ يَضِـــــرْنا تَنـــــائي المَنْصِـــــبَينِ، وَقَـــــدْ رُحْنـــــا نَسِـــــيبَيْنِ في خُلْـــــقٍ وَفي أَدَبِ

إِذا تشـــــاكَلَتِ الأَخْـــــلاقُ وَاقْتَرَبَـــــتْ دَنَـــــتْ مَســـــافَةُ بَـــــيْنَ العَجْـــــمِ وَالعَـــــرَبِ

إِلاَّ تَكُـــــنْ مَلِكـــــاً تُثْـــــنَى تَحِيَّتُـــــهُ، فإِنّـــــكَ ابْـــــنُ مُلـــــوكٍ ســـــادَةٍ نُجُـــــبِ

إذا حاولنا أن نقف على وعي الشاعر / المبدع في الأبيات السابقة تجاه الآخر/ الفرس، عندئذٍ سنجد مبررًا لافتخار الشاعر بالأصول الفارسية للممدوح لعبيد الله بن خرداذبة غير مكترث بحركة الشعوبية التي كانت سائدة في هذا العصر، حيث يقوم وعي الشاعر على علاقة محبة بينه وبين الآخر/ الفرس (ابن خرداذبة) لدرجة أن يفتديه بروحه إذا لزم الأمر، حتى لا يصيبه مكروه أو أذى، وهذا بالرغم من كونه فارسي الأصل، وهو من قبيلة طيء، ولكن رغم هذا الاختلاف البين فقد أصبحا أهلا؛ نظرا لاتفاقهما في العلم وفي الأخلاق، وعندئذ تدنو المسافة بين العجم والعرب، خصوصا إذا كان الممدوح من أبناء ملوك العجم، وهنا نجد إشارة إلى أصول عبيد الله بن خرداذبة الفارسية، وإلى الحضارة الفارسية التي ينتمي إليها، فهو حفيد آل ساسان، وهذه الإشارة نجدها في قول الشاعر: فإنك ابن ملوك سادة نجب.

وهكذا نجد أن هذه القصيدة هي أكبر دليل على موقف البحتري من الآخر الفارسي فهي علاقة ظاهرها المحبة ، وأصلها المصلحة القائمة على التكسب، لا يأبه فيها البحتري بأصله العربي، بل راح يتغنى بالأصول الفارسية

(١) وهو "أبو القاسم عبيد الله بن عبد الله بن خرداذبة صاحب كتاب "المسالك والممالك": عالم جغرافي ولد في أوائل القرن الثالث الهجري، كان أبوه حاكما بطبرسان، وهو من أصل فارسي أسلم جدّه وكان أول من اعتنق الإسلام من أسرته، وقد تولى عبيد الله البريد والخبر بناحية الجبل، وكان من ندماء الخليفة المعتمد، وتوفي حوالي عام ٣٠٠هـ، انظر الديوان، ص٢٥٣.

(٢) ديوان البحتري: المرجع السابق، ج١، ص٢٥٣- ٢٥٤.

لممدوحيه، كمدحه لأحمد بن دينار (وهو من أصل فارسي) وهو يصف الأسطول البحري والمعركة البحرية[1] التي انتصر فيها العرب بقيادته على الروم، فيقول[2]:

((بِأَحْمَدَ)) أَحْمَدْنَا الزَّمَانَ وأَسْهَلَتْ ... لنا هَضَبَاتُ المطْلَبِ المتَوَعِّرِ

هُوَ الغَيْثُ يَجْرِي مِنْ عَطَاءٍ ونائلٍ ... عَلَيْكَ، فَخُذْ من صَيِّبِ الغَيْثِ أوْ ذَرِ

وَلَمَّا تَوَلَّى البَحْرَ، والجُودُ صِنْوُهُ، ... غَدَا البَحْرُ من أَخلاقِهِ بَيْنَ أَبْحُرِ

وَحَوْلَكَ رَكَّابُونَ لِلْهَوْلِ عاقَرُوا ... كُؤُوسَ الرَّدَى من دارِعِينَ وَحُسَّرِ

يَسُوقُونَ أُسْطُولاً، كأَنَّ سَفينَهُ ... سَحَائِبُ صَيْفٍ مِنْ جَهَامٍ وَمُمْطِرِ

كأَنَّ ضَجِيجَ البَحْرِ بَيْنَ رِمَاحِهِمْ، ... إذا اخْتَلَفَتْ تَرْجيعُ عَوْدٍ مُجَرْجِرِ

وكُنْتَ ابْنَ كِسْرَى قَبْلَ ذاكَ وَبَعْدَهُ، ... مَلِيّاً بأَنْ تُوهِي صَفَاةَ ابْنِ قَيْصَرِ

مَضَى وَهْوَ مَوْلَى الرِّيحِ يَشْكُر فَضْلَها ... عَلَيْهِ، ومَنْ يُولَ الصَّنِيعَةَ يَشْكُرِ

وَكُنَّا مَتَى نَصْعَدْ بِجَدِّكَ نُدْرِكِ الْـ ... مَعَالِي، وَنَسْتَنْصِرْ بِسَيْفِكَ نُنْصَرِ

تتضح الصلة في مطلع النص السابق بين المدح بصفتي الجود والكرم وعنصر الماء بمعناه الوجودي؛ ذلك لأن عنصر الماء يحمل صفة التدفق والغزارة، وهذا ما قصده الشاعر للتأكيد على كرم أحمد بن دينار والذي يشبه تماماً الغيث الذي يجري، كما بلغت عناية الشاعر بعنصر الماء مبلغها حين ذكر أخلاق الممدوح، فغدا عنصر الماء (البحر) جزء من أخلاق الممدوح كما جاء في قوله: " غَدا البَحْرُ مِنْ أخلاقِهِ بَيْنَ أبحُرِ"، وتستمر هذه المخيلة المائية حتى البيت الخامس حين يصور أسطول ابن دينار كأنها سحائب، ثم يرسم لنا الشاعر الصورة الفنية التي يعبر بها عن المعركة البحرية التي تذخر بالتفصيلات والجزئيات الصغيرة التي تعبر عن صورة متكاملة وواضحة المعالم..، وكيف لا " والبحتري أحد الشعراء

(١) حسين عطوان: وصف البحر والنهر في الشعر العربي، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص٨٧؛ وانظر: مصطفى الشكعة: الشعر والشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٦، ١٩٨٦م، ص٧٢١.

(٢) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٢، ص ٩٨٣-٩٨٤.

الذين اشتهروا بالوصف بنوعيه الحسي والنفسي.. يقتنص روائع الصور وبدائع المشاهد، يرقبها حينًا بثاقب بصره، وطورًا بنافذ بصيرته، فيترجمها أحاسيس ومشاعر، واهتزازات روحية"[١].

ولما كانت الصورة هي وسيلة الخيال في الشعر، فإنَّها مرتبطة بحسب مكوّناتها بفكر البحتري وشعوره وحسّه، حيث يتخيل الشاعر – مستخدمًا الصورة البدوية- صوت البحر عندما كانت السفن تشق عبابه بصوت بعير مسن يردد صوته في حنجرته، كما يشبه تلاقي رؤوس المراكب بأعناق الوحوش البرية النافرة، هذه الصورة هي التي جعلت يفر من المعركة البحرية/الماء حين رآها شاكرا فضل الريح التي حملته، وبذلك تتحول الماء من عنصر للحياة إلى سبب للموت[٢] وهذه هي القيمة الوجودية – للعنصر الكوني- والتي تجمع المتناقضات[٣]، وتكمن حِدة المفاجأة/الدهشة هنا في استخدام البحتري صور البداوة للتعبير بها عن بعض صور البحر وهو ما يحدث المفاجأة لدى المتلقي، فقد " كان البحتريُّ في تشبيه ضجيج البحر نتيجة صوت الرماح بالفحل الصائح، وتشبيه تلاقي المراكب من رؤوسها بأعناق الوحش النافر بدويَّ الخيال"[٤]، فالشاعر استمد صورا وتشبيهات من بيئة مناقضة لعالم البحر وعنصر الماء وهي بيئة اليابسة بصحرائها وحيواناتها وهذا ما زاد من حِدة المفاجأة لدى المتلقي، ولعل هذا يرجع إلى نشأة البحتري في بادية منبج وتأثره بها وهذا هو الدور الرئيسي الذي تلعبه انطباعات الطفولة/ أحلام اليقظة البدائية العميقة المترسبة في الذات المبدعة.

ثم ننتقل إلى الشاهد في النص وهو افتخار الشاعر بالأصول الفارسية لممدوحه فهو ابن كسرى الذي به يدرك المعالي ويستنصر به على الروم، وهو ما يثير الاستغراب حقًا أن نرى شاعرا عربيا كالبحتري ينزع هذا المنزع الفارسي[٥]،

---

(١) نديم مرعشلي: البحتري- عصره، حياته، شعره، دار طلاس للترجمة والدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط٢، ١٩٨٧م، ص١٩٣-١٩٤.

(٢) تحدث باشلار عن فكرة الموت المائي عند الشاعر إدغاربو، انظر: جاستون باشلار: الماء والأحلام- دراسة عن الخيال والمادة، ترجمة: د. علي نجيب إبراهيم، تقديم أدونيس، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م، ص١٠٤.

(٣) جاستون باشلار: النار التحليل النفسي لأحلام اليقظة، ترجمه عن الفرنسّية وقّدم له درويش الحلوجي، دار كنعان، دمشق، ٢٠١١م، ص ٢٩.

(٤) زكي المحاسني: شعر الحرب في أدب العرب في العصرين الأموي والعباسي إلى عهد سيف الدولة، دار المعارف، مصر، ط٢، (ب ت)، ص٢٢٧.

(٥) إبراهيم سلامة: تيارات أدبية بين الشرق والغرب، مرجع سابق، ص٥٠.

وهو الأمر الذي دفع الدكتور شوقي ضيف إلى أن يتهمه بضعف إحساسه بعروبته[١]، ويرجع هذا إلى أن البحتري كان يمدح من كانت له السطوة والملك بهدف جمع المال حتى أصبح داء الجشع واضحًا في نفسه[٢]، بالإضافة إلى أنه يعيش في رغدٍ ونعيم تحت ظل من بيده الجاه والسلطان، وتجلى ذلك كله في أشعاره بشكل واضح، فامتدح إسحاق بن إسماعيل بن نوبخت مفتخرًا بأجداده الفرس وشرفهم، ومدح آل المدبر مفتخرًا بفارسيتهم، وكذلك الفتح بن خاقان وزير المتوكل[٣] فالمهم عنده المال ولا يهم مَن الممدوح متخليّا بذلك عن مسئوليته وقوميته العربية والتي دائما ما كان يتفاخر بها على نحو ما رأينا فيما سبق[٤].

وقد حاول الدكتور أنيس المقدسي أن يلتمس العذر له، ويرد كل هذا المدح إلى طبيعة العصر التي فرضت النفوذ الأعجمي بشكل عام والفارسي بشكل خاص على الكيان العربي"[٥]، ولكن إذا ما قارنا موقف البحتري بموقف أستاذه تجاه الآخر الفارسي، حيث أظهر أبو تمام مكانة الشخصية العربية وما تتمتع به من قيم أخلاقية نابعة من قيم العروبة والإسلام في مواجهة القيم الأعجمية الفاسدة، حيث صدرت مواقف أبي تمام تجاه عبد الله بن طاهر – والي خراسان– والتي تنبئ عن ذاتٍ عربيةٍ أصيلة تعتز بإباء عروبتها[٦]، حين " فرغ أبو تمام من إنشاء بائيته التي مطلعها : " أَهُنَّ عَوادي يوسُفٍ وَصَواحِبُه" نثر عليه –ابن طاهر– ألف درهم فاستقلّها الشاعر ولم يمس منها شيئًا بل تركها

(١) شوقي ضيف: العصر العباسي الثاني، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٧٥م، ص ٢٩٣.

(٢) انظر في هذا المعنى: محمد بن يحيي الصولي، أخبار البحتري، تحقيق: د. صالح الأشتر، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، (ب ط)، (ب ت)، ص٩٥.

(٣) أنيس المقدسي: أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٧، ١٩٨٩م، ص٢٤٠-٢٤١؛ وانظر: الديوان: ج١/١٠٧، ج٢/٨٨٢، ج٣/٢٣١٩.

(٤) انظر: ص٤٥ من هذه الدراسة، الفصل الأول (مبحث الذات المتفردة) .

(٥) أنيس المقدسي: أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، مرجع سابق، ص٢٥٠.

(٦) نجيب البهبيتي: أبو تمام حياته وحياة شعره، طبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، (ب ط)، ١٩٤٥م، ص١٢٣.

للغلمان يلتقطونها"[1]، وكذلك حين طلب عبد الله بن طاهر منه أن يمدح الأفشين[2]؛ إذلالا لعنجهيته ونعرته العربية، وقد فطن أبو تمام حيلة ابن طاهر الماكرة، فوجه مدحه للمعتصم في بداية قصيدته وخاتمتها، والتي يقول في مطلعها[3]:

غَـــدَا المُلْـــكُ مَعْمُـــورَ الخُـــرا والمَنَـــازِلِ مُنَـــوّرَ وحْـــفِ الـــرَّوْضِ عَـــذْبَ المناهِـــلِ

وهذه القصيدة أول شعر قاله أبو تمام في مدح الأفشين حين ولاه المعتصم قيادة الجيش العربي في حروب الخرمية، لكن لم يمدحه أبو تمام بالقيم والشيم العربية الأصيلة التي مدح بها أبا سعيد الثغري أو أبا دلف العجلي أو خالد بن يزيد الشيباني، وهو ما يدل على موقف الشاعر من الآخر الحضاري؛ ولذلك تنبه أبو تمام إلى مقصد ابن طاهر حين طلب منه مدح الأفشين إخضاعا لعروبته التي يعتز بها، فلم يحقق له هدفه المنشود، ولم يجعل القصيدة وقفًا على مدح ذلك القائد الفارسي، فقدّم مدح الخليفة العربي حتى يثبت لابن طاهر وغيره من الفرس، أن الأفشين ما هو إلا عامل تحت سيطرة الدولة وما هو إلا تابع لسيادة العروبة.

كما ينفض أبو تمام الغبار عن صفحة من التاريخ قبل الإسلام في قصيدة يصور فيها انتصار العرب الشيبانيين على الفرس قبل الإسلام في يوم (ذي قار)[4]، وكان ذلك إيذاناً بما سيحدث عما قليل من تقويض العرب لدولتهم (الفرس)، ويرفع أبو تمام الموقعة شعاراً لهذا المجد الحربي القديم قائلاً[5]:

لَهُـــمْ يَـــوْمُ ذي قَـــار مَضَـــى وهْـــوَ مُفْـــرَدٌ وَحِيْـــدٌ مِـــن الأَشْـــبَاهِ لَـــيْسَ لَـــهُ صَـــحْبُ

بـــهِ عَلمـــتْ صُـــهْبُ الأَعـــاجِمِ أَنَّـــهُ بِـــهِ أَعربَـــتْ عـــن ذَاتِ أَنفُسِـــهَا العُـــرْبُ

هـــو المشْـــهَدُ الفَصْـــلُ الـــذي مـــا نَجـــا بـــه لكِسْـــرَى بـــنِ كِسْـــرى لا سَـــنَامٌ ولا صُـــلْبُ

أَقُـــولُ لِأَهْـــلِ الثَّغـــرِ قَـــدْ رُئـــبَ الثَّـــأَى وأُسْـــبِغَتِ النَّعْمَـــاءُ والتَـــأَمَ الشَّـــعْبُ

---

(١) أنيس المقدسي: أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، مرجع سابق، ص١٨٩.

(٢) الأفشين: فارسي الأصل من أبناء أشروسنة اسمه خيذر بن كاوس، أصبح قائداً مشهوراً في خلافة المعتصم، إذ تولى قيادة الحملة العسكرية ضد فتنة الخرمية، وكان له دور فعال في حملة المعتصم على عمورية سنة ٢٢٣هـ.

(٣) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج٣، ص٧٩.

(٤) كانت هذه الواقعة بين بكر بن وائل والهرمزان صاحب كسرى إبرويز، وهو اليوم الذي قال فيه النبي صلى الله عليه وسلم هذا أول يوم انتصفت فيه العرب من العجم ونصرت عليهم بي، انظر: مروج الذهب للمسعودي، طبعة دار الفكر، بيروت، (ب ت)، ج١ ص ٢٨٤.

(٥) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج١، ص١٨٧-١٨٨، أصل (الرَأب) الإصلاح/ و(الثأي) الفساد.

يذكّر الشاعر الأعاجم والشعوبيين الذين يفتخرون بأمجادهم الفارسية، يذكّرهم بهذا اليوم (ذي قار) الذي ظفرتْ فيه بنو شيبان بجيوش كسرى، وبهذا اليوم علمت الأعاجم ما كانت تنطوي عليه العرب لها من طلب الفرصة في الوثوب عليهم حتى إذا تمكنوا من ذلك لم يتركوا لكسرى من جيشه شيئاً، ومن الواضح من كلمات أبي تمام وقصائده في ذلك أنه لا يضع هذا النصر الحربي العظيم على مفرق شيبان وحدها بل على مفرق العرب قاطبة، إنه يوم افتخار من أيام العروبة المجيدة والتي روعت فيه الفرس بما أذاقتهم من البطش والنكال وما صبّته على ملكها كسرى من الهزيمة والاندحار.

ومن المواقف العربية الثابتة الكفيلة بالرد على الشكوك التي أُثيرت حول عروبة أبي تمام، موقفه من الأفشين الفارسي، فقد كان الأفشين هذا هو قائد الجيوش العباسية ومهندس انتصاراتها في معارك بابك الخرمي وكذلك في فتح عمورية، ولكن الأمور لم تستقم للأفشين على نحو ما كان يشتهي، فقد دفعه حقده على عبد الله بن طاهر أمير ما وراء النهر ونزاعه معه إلى مراسلة المازيار محمد بن قارن حاكم طبرستان، وتشجيعه سراً على الثورة، وحين تحقق المعتصم مما كان من أمره بعد هزيمة المازيار، أمر أن يُبنى له حبس مرتفع سماه اللؤلؤة داخل الجوسق (القصر)، وأن يمنع منه الطعام إلا القليل حتى مات في شهر شعبان سنة ٢٢٦هـ، فأخرج وصُلب على باب العامة في بغداد ليراه الناس ثم أُحرق جسده وطرح رماده في دجلة[١]، وفي ذلك يصف أبو تمام مشهد صلب الأفشين وإحراقه في رائيته الشهيرة [٢]:

ما كانَ لَوْلا فُحْشُ غَدْرَةِ خَيْذَرٍ ... لِيكونَ في الإِسْلامِ عَامُ فِجارِ[٣]

ما زالَ سِرُّ الكُفْرِ بَيْنَ ضُلُوعِهِ ... حَتَّى اصطلَى سِرَّ الزّنادِ الوَارِي[٤]

ناراً يُساوِرُ جِسْمَهُ مِنْ حَرِّها ... لَهَبٌ كما عَصْفَرْتَ شِقَّ إِزارِ

طارَتْ لها شُعَلٌ يُهَدِّمُ لَفْحُها ... أَرْكَانَهُ هَدْماً بغيْرِ غُبَارِ

مَشْبُوبَةً رُفِعتْ لأَعظُمِ مُشْرِكٍ ... ما كانَ يَرفَعُ ضَوْءَها للسَّارِي

---

(١) ابن الأثير: الكامل في التاريخ، طبعة بولاق، مصر، ١٢٧٤هـ، حوادث سنة ٢٢٥-٢٢٦هـ.

(٢) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج٢، ص٢٠٢- ٢٠٣-٢٠٤.

(٣) فحش: قبح الذنب، فجار: يوم الفجار من حروب الجاهلية تعرف بأيام الفجار، انظر: ابن كثير، عماد الدين إسماعيل بن عمر (ت: ٧٧٤هـ): البداية والنهاية، مكتبة المعارف، بيروت، (ب ط)، ١٩٩٠م. ٢٠٤/٢.

(٤) اصطلى: ألقي بالنار، الواري: المشتعل.

صَـــلَّى لهـــا حَيَّـــاً وكـــانَ وَقُودَهـــا مَيْتـــاً ويَـــدخُلُها مـــعَ الفُجَّـــارِ
فصَّـــلْنَ منـــهُ كُـــلَّ مَجْمَـــعِ مَفْصِـــلٍ وفعَلْـــنَ فـــاقِرَةً بِكُـــلِّ فَقَـــارِ[1]
وكـــذَاكَ أَهْـــلُ النَّـــارِ في الـــدُّنيا هُـــمُ يَـــوْمَ القيامـــةِ جُـــلُّ أَهْـــلِ النَّـــارِ

يسيطر عنصر النار الوجودي على الشاعر في الأبيات السابقة، إذ تكرر لفظها ثلاث مرات فضلا عن ذكر صفات النار (اللهب، اللفح، الحر، الشعل، الضوء، الوقود)؛ ليمنح النار صورة فنية رائعة وكاملة لحرق جسم الأفشين بمختلف أحوالها، حيث تحمل في طياتها الكثير من الدلالات عند أبي تمام، فهي تمثل بُعداً للدمار والحريق والتخريب، وتمثل وسيلةً لفوز الحق عل الباطل، والإيمان على الشرك الذي يمثله الأفشين، فما كان من المعتصم إلا أن أمر بحرقه بالنار التي عبدها الأفشين وهو حيا وكان وقودها وهو ميتا، وهنا يصور الشاعر النار وهي تلتهم فريستها، فتأتي على كل عضو من أعضائه من: (الضلوع، الزناد، مفصل، فقار، جسمه) بسبب ارتداده إلى الكفر والشرك بالله بعد الإسلام، ويصور لنا أيضاً أن صلبه على الجذع ثم حرقه واتّقاد النار فيه من الجنب كإزار عصفر نصفه طولا أو في أحد جوانبه طولا، وهو ما يتناسب مع خصائص العنصر الناري، فقد استخدم المشاعر أفعالا تناسب أحوال الأفشين مع النار إذ هو يعبدها في حياته، ويمثل لها وقودا أثناء موته، وتكون له عقابا في آخرته.

وكذلك يلائم الشاعر بين حركة النار الملتهبة وبين مفرداته من خلال استخدام الجناس (يهدم، هدماً)، (فصلن، مفصل)، (فاقرة، فقار)، والطباق بين (حياً، ميتاً)، ونجده قد نوّع في صوره الفنية من خلال المجاز بمفهومه الواسع، ذلك أنَّ الصورة عمادها خيال المبدع (أبو تمام) الذي يقوم بالتقاط العلاقات المرهفة أو الخفيَّة بين الأشياء، ولكي يصوغها في تركيب لغوي، فلا سبيل إلا أن يبتعد عن المباشرة والتقرير ويتجه نحو المجاز كما في قوله: (يساور جسمه)، (وكان وقودها)، ومن الاستعارة قوله: (طارت لها شعل)، (يهدم لفحها أركانه)، فإنه يلح على صورة جسد الأفشين وصراعه مع النار، وهي تفتك به، وتجعل كل عضو يتخلى عما يجاوره (فصّلنَ منهُ كُلِّ مَجْمَعِ مَفْصِلٍ)، فمرة يظهر حرارتها العالية (حرها، لهب، لفحها)، ومرة يظهر حركتها (مشبوبة، رفعت، طارت)، ومرة يظهر لونها (عصفر، ضوءها)، ومرة يظهر مادتها (وقودها).

(١) الفاقرة: الداهية تكسر الفقار وهي خرزات الظهير.

ويقابل الشاعر غدر الأفشين بغدر أهل الجاهلية، وبذلك استطاع الشاعر أن "يوسع تجربته الفنية لتعبر الصورة عنده عن واقع بديل له تركيبه الخاص كما أن له هدفه الخاص كذلك، وفي هذا تحرر الصورة الفنية من عبودية الارتباط بالواقع المباشر"[١]، ثم يستكمل الشاعر عناصر مشهد الحرق للأفشين بقوله:

يا مَشْهَداً صَدَرَتْ بفرحَتِهِ إلى أَمْصَارِها القُصْوَى بَنُو الأَمْصَارِ

رَمَقُوا أَعَالِي جِذْعِهِ فكأَنَّمَا وجَدُوا الهِلالَ عَشِيَّةَ الإِفْطَارِ

واسْتَنشَقُوا منهُ قُتَاراً نَشْرُهُ مِنْ عَنْبَرٍ ذَفِرٍ ومِسْكٍ دَارِي

وتَحَدَّثُوا عَنْ هُلْكِهِ كحديثِ مَنْ بالْبَدْوِ عن مُتَتَابِعِ الأَمطَارِ

وتَبَاشَرُوا كتَبَاشُرِ الحَرَمِيْن في قُحَمِ السِّنينِ بأَرْخَصِ الأَسْعَارِ[٢]

تبدو المفارقة جلية في مطلع الأبيات نتيجة شدة فرحة المسلمين عندما شاهدوا مشهد إحراق الأفشين، فكانت فرحتهم كفرحة من شاهدوا الهلال ليلة عيد الفطر، فقد اعتمد على تراسلية الحواس لعرض عناصر مشهده، فالسمع في (حديث، تباشروا)، والبصر في (رمقوا أعالي، الهلال)، والذوق في (الإفطار)، والشم في (استنشقوا، عنبر، مسك)، وإذا به يصور المشهد كونه مشاهدًا له ومراقباً يراقبه في عيون الناس الذين شاهدوا حرق الأفشين، فيصور فرحة الناس بحرقه، فلا يعادلها سوى فرحة الناس بظهور الهلال، إذ يبشرهم بالعيد بعد انقضاء شهر رمضان، فالناس تنعم برائحة اللحم المشوي والعظام المحترقة وهي أشبه عندهم برائحة المسك والعنبر، فالحديث أضحى عندهم كأنه المطر الغزير الذي انتظرته الأعراب طويلاً للتخلص من الجدب ويفرحون به أشد من فرحهم بموسم الحج.

كل هذه المواقف العربية الثابتة والتي تنبئ عن ذاتٍ عربيةٍ أصيلة تعتز بإباء عروبتها[٣]، كفيلة بالرد على الشكوك التي أُثيرت حول عروبة أبي تمام، فقد أُغرم أبو تمام بمدح العرب دون غيرهم، وما بين دفتي ديوانه يشهد بذلك، وإن مدح غير العرب كان ذلك في ثنايا مديحه للعرب كما فعل في مدحه للأفشين، فلم يفعل مثلما فعل

(١) حسان علي الحسن: التطور والتجديد في الشعر العباسي، مركز الكمبيوتر، اللاذقية، سوريا، ط١، ١٩٩٤م، ص٣٧٠.

(٢) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج٢،ص ٢٠٤؛ القتار: رائحة اللحم المشوي، نشره: فوحه، ذفر: طيب الرائحة، داري: نسبة إلى دارين، بلدة بالشام معروفة بعطرها.

(٣) نجيب البهبيتي: أبو تمام حياته وحياة شعره، مرجع سابق، ص١٢٣.

البحتري الذي يمدح من أجل المال بغض النظر عن الممدوح، فراح يمجد الشخصيات الفارسية مفتخرًا بأنسابها وأصولها، راثيًا أطلالهم ومنسِبًا لهم فضلا كبيرا على العرب على نحو قوله في إيوان كسرى[1]:

زَوْرَةٌ قُيِّضَتْ لإيوانِ كِسْرَى لم يُرِدْهَا ((كِسْرَى)) ولا ((إِيوَانُهْ))

يَطَّبِي ((أَبْيَضُ المَدَائِنِ)) شَوْقِي أَفَلاَ ((المَذْحِجِيُّ)) أَو ((غُمْدَانُهْ))

أَجْدَرُ النَّاسِ بامْتِنَانٍ، وأَحْرَى النّاسِ طُرًّا أَلاَّ يُمَنَّ امْتِنَانُهْ

يرثي البحتري في الأبيات السابقة حالة إيوان كسرى، فقد تحول الإيوان إلى طلل بعد أن كان عامرا بالحضارة، بل إنه كان منبع الحضارة الفارسية، وهذا هو تأثير الزمان على كل شيء، فالزمان يحول الأشياء من العمار إلى الخراب، ولهذا فإن هذا الإيوان يؤثر بي تأثيراً شديداً، فهو يزيد شوقي وحنيني إلى قصر (غُمْدانُهْ) وهو قصر في اليمن، بل ويعترف الشاعر بفضلهم قائلا: إننا مدينون لهؤلاء الفرس بتنظيم شئون دولتنا، فقد أخذنا نظام الدواوين منهم، وكذلك نظام الوزارات، وكل ما يخص السياسة، بل إن للفرس أثرا عظيما في تأسيس الدولة العباسية حيث إن اعتماد العباسيين على الموالي من الفرس كان أكثر من اعتمادهم على غيرهم من العناصر.

وهكذا نجد البحتري من خلال الأبيات قد ساوى في المكانة بين العرب والفرس، حيث جعل وقع إيوان كسرى رمز الحضارة الفارسية في النفس كوقع قصر (غُمْدانُهْ) فكليهما يثيران الحزن والشجن في النفوس، هذه المساواة تعني المكانة العظيمة التي امتلكها الفرس في ظل الدولة العباسية والحضارة الإسلامية بشكل عام وتظهر أيضا مكانة الفرس في نفس الشاعر بشكل خاص، من خلال اعتراف الشاعر بدورهم لدرجة أنه يساوي بينهم وبين العرب في المكانة على الرغم من الاختلاف الحضاري الذي ينتمي إليه كل منهما، على عكس أبي تمام الذي دائما ما كان يعلي من شأن العرب وأنسابهم مؤكدا شموخ روح العروبة والإسلام في الدولة العباسية على نحو ما رأينا من مواقفه تجاه ابن طاهر والأفشين وغيرهما.

وتعد سينية البحتري واحدة من النماذج الجيدة والمكتملة لشعر رثاء الأماكن في المشرق العربي، ذلك لأن النكبة التي حلت بالمكان ذات اتصال مباشر بالشاعر، فإن البحتري بعد أن شهد مصرع المتوكل ووزيره الفتح، ولم ينل حظوة لدى المستعين ومن بعده المعتز، مع الإحساس بجرح الكرامة وشعوره بالغربة والغبن في العراق! كل هذه العوامل

(١) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٤،ص ٢٢٩٧ – ٢٢٩٨.

مجتمعة من شعور بالغبن والجفاء وضيق المعاش والغربة وانقلاب أحوال الزمان، حملت البحتري على الرحيل من بغداد متوجهاً إلى (المدائن)، " وتكون الرحلة إلى (أبيض المدائن) بحثاً عن تعزية للنفس، واعتباراً بفعل الخطوب والزمان"[١].

"والوقوف على الآثار الحضارية لون جديد في العصر العباسي أوحى به الوقوف على الأطلال وتطور عنه"[٢]، حيث نجد في قصيدة سينية البحتري رؤية فنية شاملة لعدة قضايا، تتعلق بصورة الآخر الحضاري، و الذات، والدهر، ولكننا سوف نتوقف عند صورة الآخر الحضاري الذي يتمثل خلال هذه القصيدة في الفرس والحضارة الفارسية، ويلاحظ ابتداء أن الشاعر يعبر عن طبيعة رحلته ودوافعها قائلا[٣]:

حَضَرَتْ رَحْلِيَ الهُمُومُ فَوَجَّهْـ ـتُ إِلى ((أَبْيَضِ المَدَائِنِ)) عَنْسِي
أَتَسَلَّى عَن الحُظُوظِ، وَآسَى لِمَحَلٍّ مِنْ ((آلِ سَاسَانَ)) دَرْسِ

تتكشف ملامح الذاتية العميقة التي منحها باشلار موضوعها الخاص بها[٤] منذ بداية حوار البحتري مع الذات في مطلع القصيدة، وتبدو للبداية الذاتية بهذا الشكل مبرراتها الفنية والاجتماعية، إذ جاءت وقفته على إيوان كسرى بمثابة لحظة تأمل استوقفه فيها سوء أحواله الخاصة في ظروف مشيبه ويأسه، فكانت رحلته إلى آثار دارسة من مُلك أكاسرة الفرس يأخذ منها العبرة والعظة، إذ وجد فيها الحزن والألم مع ما يتسق وحالته.

ثم يذكر الشاعر آل ساسان[٥] وعظمتهم وحياتهم السعيدة في الجرماز حتى أنه يقارن بين أطلال العرب البادية وأطلال الفرس في المدائن الدالة على سابق ملكهم، بقوله[٢]:

حِلَلٌ لم تكُنْ كأَطْلَالِ ((سُعْدَى)) في قِفَارٍ من البَسَابِسِ مُلْسِ
وَمَساعٍ، لَوْلاَ المُحَابَاةُ مِنِّي، لم تُطِقْهَا مَسْعَاةُ ((عَنْسِ)) و((عَبْسِ))

---

(١) طراد الكبيسي: الأيقونة اللفظية في القصيدة السينية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتّاب العرب بدمشق، العدد ٣٤٤ السنة التاسعة والعشرون، كانون الأول ١٩٩٩ شعبان – ١٤٢٠هـ، ص٣٢-٣٥؛ وانظر: أيقونات الذات المتحولة: قراءة جديدة في نص "صنت نفسي": قرشي دندراوي، دار أثيل، قنا- مصر، ١٩٩٨م، ص٦.

(٢) رشدي علي حسن: شعر الطبيعة في العصر العباسي، دار عمار، عمان، الأردن، (ب ط)، ١٤٠٩هـ-١٩٨٨م، ص ٣٥.

(٣) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٢، ص ١١٥٤.

(٤) جاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة- علم شاعرية التأملات الشاردة، ترجمة: جورج سعد، بيروت، المؤسسة الجامعية، ط١، ١٩٩١م، ص٦.

(٥) آل ساسان: ساسان هو جد ملوك الأكاسرة الساسانية؛ انظر: ياقوت الحموي: معجم البلدان، ج٣، ص١٧١.

يبدأ الشاعر في الأبيات السابقة بتصوير المعالم الجزئية التي تسجل عظمة الفرس، وتعكس صورًا من مجدهم وتضخم حضارتهم العمرانية في صورة ما شيدوه من بنيانٍ وفنون، وأول ما لفت نظره هنا، وهو أمرٌ غريب لأي شاعرٍ عربيّ مطبوع استمد ثقافته من التراث العربي وأسرف في بداوته، تلك المقارنة التي عقدها بين إيوان كسرى وأطلال العرب البادية، ففي البيتين يعترف الشاعر بأن أطلال الفرس الدالة على سابق ملكهم تفترق عن أطلال العرب التي تدل على بداوتهم، فقد كانت أطلال سعدي العربية تقع في قلب البادية (في قِفَارٍ منَ البَسابسِ مُلْسِ) وهي تخالف في ذلك آثار المدائن التي تطاول رؤوسُها الجبالَ العربية؛ رضوى وقدس، فهي تدل على عظمة الفرس وحضارتهم السابقة.

ويقرر الشاعر في البيت الثاني بأن أعمال الفرس تلك لا يستطيع العرب وإن اجتمع بنو قحطان وعدنان أن يأتوا بمثلها؛ فيقول: إن أعمال الفرس في المدائن لم يصنع مثلها العرب و(لم تُطقها مَسعاةُ عَنسٍ وَعبسِ) من القبائل العربية، وهو الأمر الذي يذكرنا بالموقف الشعوبي الذي رأينا له أشباها في شعر أبي نواس وغيره، لكن المقارنة لديه – أي البحتري- لم تُطبع بطابع السماجة والقبح كما كان الحال عند الشعوبيين، على ما فيها من سطحية ومباشرة، إذ يبدو أن نفور البحتري من كل شيء في حياته جعله يُفْقِد الأشياء معانيها الحقيقية، "ومن هنا بقي الطلل التقليدي لديه مجرد مؤشر من مؤشرات حسه التراثي فحسب، وإذا هو بمثابة جزء من معالم الذاكرة الفاعلة التي ازدحمت بمادة التاريخ وتزاحمت عليها صور الموت ولوحات الدمار"[1].

ثم ينتقل البحتري إلى موقف آخر، يرسم فيه صورة رائعة لذلك الماضي الذي عاشه الأكاسرة من خلال معركة أنطاكية التي وقعت بين الروم والفرس[2]، فيقول[3]:

وإذا ما رَأَيْتَ صُورةَ ((أَنْطَا كِيَّةَ)) ارْتَعْتَ بَيْنَ ((رُومٍ)) و((فُرْسِ))
والمَنَايَا مَوَاثِلٌ، و((أَنُوشَرْ وانْ)) يُزْجِي الصُّفوفَ تَحْتَ الدِّرَفْسِ
في اخْضِرَارٍ من اللِّبَاسِ على أَصْـ فَرَ يَخْتَالُ في صَبِيغَةِ وَرْسِ
وَعِرَاكُ الرِّجال بَيْنَ يَدَيْهِ، في خُفوت مِنْهُمْ وإغماضِ جَرْسِ

(١) عبد الله التطاوي: سينية البحتري- البعد النفسي والمعارضة، دار غريب، القاهرة، (ب ط)، ١٩٩٥م، ص٧٣.

(٢) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٢، ص١١٥٥.

(٢) وقعت معركة أنطاكية سنة ٥٤٠ م، بين كسرى أنوشروان وقيصر ملك أنطاكية حيث حاصرها الأول وحارب أهلها.

(٣) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٢، ص١١٥٥.

قَـــد سَـــقَانِي، وَلَمْ يُصَـــرِّدْ ((أَبُـــو الْغَـــوْ ثِ)) عَلَـــى الْعَسْـــكَرَيْنِ شُـــرْبَةَ خُلْـــسِ

يقدم الشاعر في الأبيات السابقة وصفا حسياً دقيقا للمعركة يجعل الشاعر لا يكاد يصدق ما ترى عيناه، فيبدأ البحتري بتأمل الصورة المرسومة على جدار الإيوان، وقد برز فيها الموت وهو يسير على سبيل التخييل[1] بين يدي كسرى متجها إلى أعدائه، إذ جاءت لفظة (مواثل) في البيت الأول لتوحي بأن الموت ماثل وظاهر أمام الشاعر وكأنه الواقع نفسه، فالمنايا مخيمة على موقعة رهيبة تكاد تحسب حقيقة، وهذا كسرى أنوشروان ملك الفرس الذي يسوق الكتائب تحت علمه الكبير "الدرفس"، وبالطبع فإن للتركيز على هذا العلم دلالة تتجاوب مع نفسية الشاعر الذي يستجلي عظمة الفرس.

ثم يعمد البحتري إلى محاور خيالاته فيستخرج منها بعد ذلك ألوانًا أخرى يتجاوز فيها عنصر التشخيص، ليركز على عنصر اللون، ولينقل إلينا المشهد المرئي كاملا، فيُرينا الزي العسكري الذي يرتديه كسرى في ألوانه الموزعة بين الخضرة والصفرة، وهو يتقدم الصفوف، تملؤه أحاسيس العظمة والقوة، ثم يركز الشاعر على عنصر الحركة حين نسمع معه هذا الضجيج الذي تحدثه الأصوات المتداخلة على تنوعها، فنكاد نسمع الصوت الخافت المتمثل في أنين الأعداء وشكواهم من كثرة ما وقع بهم من ضربات سيوف كسرى، ومعها زحام تلك الأصوت المرتفعة وهي تصدر عن ضربات السيوف وطعنات الرماح نتيجة سرعة تبادلها في ميدان القتال، هذا النقل الوجداني لما يراه الشاعر عبر عن إحساسه العميق تجاه الآخر/الفرس، فهو لا يبغي أن يصف لنا احتدام المعركة بقدر ما أراد أن يؤكد على بطولة الفرس وبالتالي عظمة هذا الإيوان ومن بناه، بل عظمة بني ساسان الذين يرى فيهم الشاعر وفي مصيرهم مصدر عزاءٍ له.

ولأن جوهر الفن يقوم على الاختيار، فلاشك إذن أن البحتري قد اختار هذه الصورة، ثم اختار من عناصرها ما يوافق رؤيته الفنية، وهو ما يتعلق بصراع القوة في الحياة، فقد ركز الشاعر على الصراع بين القوى العظمى آنذاك الروم والفرس، حيث الغلبة ستكون للقوة، وهي صورة عبر عنها الشاعر الجاهلي في صور صراع الثور الوحشي وبقر الوحش، ومطاردة الصياد وكلابه لها وغيرها من مشاهد الصراع الدموية والتي لها أبعادها الرمزية العميقة، والتي تتصل بما

(١) هذا التخييل هو ما أطلق عليه باشلار "أحلام اليقظة"، انظر : جاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة، ص١٢٦.

(٢) البحتري: مرجع سابق، ج٢، ص١١٥٦-١١٥٧.

ساد عصر البحتري من صراعات دموية من أجل الخلافة والملك، لدرجة وصلت إلى أن يقتل المنتصر والده الخليفة المتوكل على مرمى ومسمع من البحتري، وهو ما انعكس في إبداع الشاعر.

والشاعر نجح من خلال هذا الاندماج والتوحد مع المكان أن يكسر حاجز الواقع ويدخل في ضفاف الحلم، من خلال حالة من اللاوعي بضرورة مخالفة العقل[١] عن طريق شرب الخمر، مما يجعله يتجاوز حدود المكان والزمان، ليلتحم بهذا العالم المفقود، وعلى هذا تعددت الأبعاد الفنية للموقف الذي التقطه خيال البحتري، فأضفى عليه من إبداعه ما أنطق الصورة الشاخصة أمامه على هذا النسق حتى تراءى لمخيلته أنه يصف معركة حقيقية، ولذلك نجح في أن يحول الرموز في الصورة إلى ألفاظ معبرة ناطقة، وبعبارة أخرى، إنها صورة وجدانية لا تقريرية، إنها خيالية لا واقعية.

وقد نشأ عن تردد السين في هذا المقطع ثمان مرات، والصاد خمس مرات، ووجود الشين والزاي، والخاء، والضاد والثاء، نوعٌ من الصفير ارتبط ارتباطاً وثيقاً بمعنى الحركة التي تظهر في هذا التتابع الحركي المتماسك، وهي صورة على مستوى عال من الجمال في تصوير الحركة المتتابعة، والسين هاهنا تبلغ أعلى مراتب الإيقاع بوردها روياً تناسب مع وحدة الشعور المعبر عنه دلالياً، علماً أن السين صوتاً رخو مهموس، ويعد هذا الصوت عالي الصفير في العربية إذا قيس بحرف آخر، وصفته هذه جعلته أليق بالمقام من حيث انسجام الرخو مع معنى الأبيات، حيث نجد أنفسنا أمام معركة حقيقية، تكمن في خيال البحتري القادر على تحريك الجوامد وتغيير الشكل.

"وهنا يتجلى الفارق الحقيقي بين الرسام والشاعر، إذ يلتقط الرسام الصورة الواقعية في حركيتها، فتبرز لنا لوحته هذه الحركية الحسية إيحاء، لكنه يبقى مقصراً عما يبلغه الشاعر في رسمه هذه الحركية، أما وسيلة الشاعر إلى رسم هذه الحركات فاللفظة والفعل، حيث تتجسد الحركة بهما أمامنا في سياق زمني لنلاحظ ما لدور الأفعال في الإيحاء بالحركة الزمنية"[٢].

وهذا ما فطن إليه أنيس المقدسي في معرض تقسيمه الوصف إلى نوعين؛ الحسي والخيالي مضيفًا أن " الوصف الحسي هو الذي يتناول المحسوسات فيصورها بصور رائعة وهو عين ما يفعله الرسام الماهر الذي يقتنص بريشته جمال

---

(١) غادة الإمام: جاستون باشلار, جماليات الصورة، مرجع سابق، ص١٨٢.

(٢) عبد القادر شارف: التشكيل الصوتي ودلالته في شعر البحتري، إصدارات مخبر تعليمية اللغات وتحليل الخطاب، الجزائر، ٢٠١٥م، ص٦٤.

الطبيعة ويجسمها بالألوان على الورق فتبدو فتّانة تميل إليها النفوس الحساسة..، أما الوصف الخيالي فنظرٌ فني إلى ما وراء المحسوسات، وهو عين ما يفعله الشاعر الذي لا يقف عند المحسوسات بل يتعداها إلى مناطق يفتحها أمامه خياله الواسع"[١] .

هذا الإعجاب والافتنان بالإيوان جعله يساوي بينه وبين الجبال العربية الشامخة، حتى أصبح الإيوان رمزا للخلود والبقاء عند البحتري؛ وقد عبر عن ذلك بقوله[٢]:

وَكَأنَّ ((الإيوانَ)) مِنْ عَجَبِ الصَّنْـ ... ـعَةِ جَوْبٌ[٣] في جَنْبِ أَرْعَنَ جِلْسِ

يُتَظَنَّى مِنَ الْكَآبَةِ إِذْ يَبْـ ... ـدُو لِعَيْنَيْ مُصَبِّحٍ، أَوْ مُمَسِّي

مُزْعَجاً بالْفِرَاقِ عَنْ أُنْسِ إِلْفٍ ... عَزَّ أَوْ مُرْهَقاً بِتَطْلِيقِ عِرْسِ

عكَسَتْ حَظَّهُ اللَّيَالي، وباتَ الْـ ... ـمُشْتَرِي فِيهِ، وَهْوَ كَوْكَبُ نَحْسِ

مُشْمَخِرٌّ، تَعْلُو لَهُ شُرُفاتٌ، ... رُفِعَتْ في رُؤُوسِ ((رَضْوَى)) و((قُدْسِ))

لَيسَ يُدْرَى أَصُنْعُ إِنْسٍ لِجِنٍّ ... سَكَنُوهُ، أَمْ صُنْعُ جِنٍّ لإِنْسِ

تعرض الأبيات في بداية هذا المقطع رؤية الشاعر للإيوان، واصفاً إياه بأنه من عجب الصنعة كأنه قد تخلق جبلاً من جبل، كأنه قد قُدّ من أوتاد الأرض الرواسي التي تحفظ للبسيطة توازنها، كأنه جبل مما لا يداني علواً وروعة وإعجازاً، وما يشهد به ذلك كله من عظمة أصحابه الذين بنوه وسكنوه، لكن ما الذي حدث لهذا الجرماز؟!، إنه لمن ينظر إليه – صباحاً ومساءاً – يجده مفعما بالأسى والحزن والإحباط والكآبة، حتى غدا يتنفس الحزن والكآبة والتألم والفقد ليلاً ونهاراً، صبغت الكآبة زمنه الآني تماماً، إنه لا حول له في هذا ولا في ذلك، إنما هي الليالي وأقدارها التي جعلت منه طالع شر، ويستغل في ذلك ما سبقه إليه أسلافه في حالة التشاؤم أو التفاؤل، فرأى كوكب السعد الذي تفاءل به غيره قد تحوّل إلى كوكب نحس في هذا الإيوان، وعلى الرغم من كل هذا، فإن الإيوان لا يزال شامخاً كالجبال

(١) أنيس المقدسي: أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، ص ٢٥٠-٢٥٣. بتصرف.

(٢) البحتري: مرجع سابق، ج٢، ص١١٥٩-١١٦٠.

(٣) الجوب: الفتحة الواسعة في الجبل، أرعن: الجبل ذو النتوءات الشاخصة، والأرعن: البناء الغليظ العالي، جلس: الغليظ المرتفع من كل شيء.

العربية —رضـــوى وقدس– تعلو هاماته كل ما يظن أنه عالٍ عليه أو حتى يتوهم أنه يدانيه أو يطاوله، لدرجة أن الأمر اختلط على الشاعر حتى لم يعد يدرك على وجه التحديد هل وُضع الإيوان من قِبل إنس أم جن — لعظمة ما فيه —.

وهذا موقف يدل على شدة إعجاب البحتري بمعالم الحضارة الفارسية وهو ما انعكس بوضوح شديد في تلك الصور التي جعلها خالصة للحضارة الفارسية واستمد موادها من واقع صور الإيوان، أو في المقارنة التي عقدها بين البداوة العربية والحضارة الفارسية والتي فضّلها على الأطلال والقفار ومظاهر البداوة الأخرى، إيمانًا منه بفضل الفرس على العرب منذ الجاهلية؛ كما جاء في قوله[١]:

ذاكَ عِنْـــــدِي وَلَيْسَـــــتْ الـــــدَّارُ دارِي، باقْـــــتِرَابٍ مِنْهَـــــا، ولا الجِـــــنْسُ جِنْسِـــــي

غَـــــيْرَ نُعْمَـــــى لأَهْلِهَـــــا عِنْـــــدَ أَهْلِـــــي، غَرَسُـــــوا مـــــنْ زَكَائِهـــــا خَـــــيْرَ غَـــــرْسِ

أيَّـــــدُو مُلْكَنَـــــا، وَشَـــــدُّوا قُـــــوَاهُ بِكُمَـــــاةٍ، تَحْـــــتَ السَّـــــنَوَّرِ، حُمْـــــسِ

وأَعَـــــانُوا عَلَـــــى كَتَائِـــــبِ ((أَرْيَا طَ)) بِطَعْـــــنٍ عَلَـــــى النُّحُـــــورِ، وَدَعْـــــسِ

يتذكر الشاعر في الأبيات السابقة الحادثة التاريخية التي لا تُنسى أبدا، وهي استنجاد ملك اليمن سيف بن ذي يزن بكسرى أنوشروان لطرد الأحباش، فأسرع إلى تلبية رغبته، وظل لهذه الحادثة أصداؤها في الحياة والأدب[٢]، فعلى الرغم من أن الشاعر يخالفهم في الوطن وفي الجنس—فهو من قبيلة طيء القحطانية اليمنية وهم فرس– ، وليست دارهم داره، وليس جنسهم جنسه؛ ورغم ذلك فإن أنوشروان استجاب لقومه وأنجاهم من الذل والهوان، ولأن التحليل النفسي وسيلة نموذجية لمعرفة الإنسان[٣]، فإننا نستطيع من خلاله أن نفسر شدة إعجاب البحتري بأنوشروان، فهو ليس مجرد اسم تاريخي بل جزء من شخصية الشاعر التاريخية، فقد ذكره أكثر من ثمانِ عشرة مرة في ديوانه، مما يدل على حب البحتري له[٤].

---

(١) ذكر البحتري هذه الحادثة في موقع آخر من ديوانه ج٢/٢١٥٨؛ انظر: البحتري،ج٢/ص١١٦٢.

(٢) خليفة الوقيان: شعر البحتري، مرجع سابق، ص ٨٠؛ وانظر: حسين جمعة: مرايا للالتقاء والارتقاء بين الأدبين العربي والفارسي، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٦م، ص ٢٥؛ وانظر: المسعودي: مروج الذهب ج٢/ص٨٦، الطبري: تاريخ الرسل والملوك، ج٢/ص١١٧،١١٦.

(٣) جاستون باشلار: التحليل النفسي للنار، ترجمة: نهاد خياطة، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٨٤م، ص٩٢.

(٤) انظر ديوان البحتري: مرجع سابق، ج١، ص ٦٠،٦٨، ٢٢٨– وج٢، ص٨٨٦، ١٠٤١، ٩٦٩،٩٨٥، ١١٢٨– ج٣، ص١٣٦٦، ١٨٩٦، ٢٠١٥– ج٤، ص٢١٥٩، ٢٢٧٦، ٢٢٩٧.

هكذا كان موقف البحتري من الآخر الحضاري – الفارسي- الذي اختلف عن موقف أبي تمام، فأبو تمام دائما ما كان يعلي من شـأن العرب على الفرس الموالي حتى وإن مدحهم في ثنايا قصـائده على عكس البحتري الذي كان يمتدحهم دون احتراز إزاء مشكلات (الشعوبية) التي ضج بها عصره وتورط فيها غيره من الشعراء، ولعل هذا يؤكد ما ذهبنا إليه بأن مسـألة الهوية والقومية العربية لا علاقة لها بعمود الشـعر(١)، والذي عدّوه أنصـار البحتري(٢) معيار التمسك بالهوية العربية، وهو ما جعلهم يرفضون شعر أبي تمام حتى اتهمه البعض بالكفر(٣)؛ لأنه " يخرج عن المألوف الذي رأوا فيه صورة سلبيةً للإبداع العربي من وجهة نظرهم"(٤). رغم اعتزاز الشاعر بنسبه وقومه، ذلك الاعتزاز الذي يعكس انتماءه إلى أصوله الطائية اليمنية، ويرد مزاعم شانئيه وحاسديه الذين شككوا في هويته العربية، وأن خروجه على عمود الشعر كان من أجل تحقيق رؤية إبداعية جديدة في مجال العمل الإبداعي الشعري، وكسره الشائع المألوف، وتخطيه لعتبة قيود التقليد، من خلال المعنى المبتكر، والصور الجديدة القائمة على الاستعارة الغريبة، والتشبيه المثير.

ولعل إعجاب البحتري بالفرس ومدحه إياهم والإشـادة بأصـولهم يرجع إلى أنهم نصـروا قومه في اليمن، حين أعانوا سيف بن ذي يزن لمواجهة جيش الأحباش، والأمر الآخر أنه كان يمدحهم بهدف جمع المال من الخلفاء والوزراء والكتاب والقوّاد، ورغم ذلك فإن للبحتري قصائد كثيرة في ديوانه تكشف عن عروبته الأصيلة وبافتخاره بنسبه العربي الطائي، فلو كان شعوبيا لحدثتنا كتب التاريخ عن ذلك، ولأقدم الخلفاء العباسيون المعتزون بعروبتهم على قتله، وكذلك لأكثرَ من هجائه للعرب، ولكنه فعل ذلك بحثا عن المال والثراء(٥).

وخلاصة القول أن علاقة العرب/الذات مع الفرس/ الآخر في العصر العباسي لم تكن علاقة عدائية، وإنما ظلت علاقة تنافس مع السـلطة والقرب من الخلفاء العباسـيين على عكس علاقة العرب بالروم، حيث إن طبيعة العلاقة مع

---

(١) انظر: الفصل الأول من هذه الدراسة ص٢٦.

(٢) انظر: الحسن بن بشر الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ت: السيد أحمد صقر – عبد الله المحارب، دار المعارف، مكتبة الخانجي، (ب ط)، ١٩٩٤م/١٤١٥هـ، ج١/ ص٤-١٨؛ وانظر: عبد القادر الرباعي: الصورة في النقد الأوروبي محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم، مجلة المعرفة، سوريا، ع ٢٠٤، السنة ١٧، شباط ١٩٧٩ م ص٦٢.

(٣) انظر: أبو بكر محمد بن يحيي الصولي: أخبار أبي تمام، حققه وعلق عليه: خليل محمود عساكر، محمد عبده عزام، نظير لاسلام الهندي، قدم له: د. أحمد أمين، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠م، ص١٧٢.

(٤) انظر: محمد مصطفى هدارة: مقالات في النقد الأدبي، دار العلوم، الرياض، (ب ط)، ١٩٨٢م .

(٥) شوقي ضيف: العصر العباسي الثاني، مرجع سابق، ص٢٨١-٢٨٢.

الروم عدائية، فقد كان العرب دائما ما يسعى لإظهار قوته ومدى شجاعته وإظهار سيطرته على الروم، وسبب هذا العداء هو الاختلاف الديني، فكل طرف منهما يحاول نشر دينه على حساب الطرف الآخر، وهكذا نجد أن الحروب بينهما قد أخذت شكلاً دينياً لدى الطرفين المتحاربين.

الفصل الثالث

التشكيل الفني بصورتي الذات والآخر في شعر الطائيين

- المبحث الأول: البنية الصوتية.
- المبحث الثاني: البنية المعجمية.
- المبحث الثالث: البنية التركيبية.
- المبحث الرابع: الصورة الفنية في شعر الطائيين.

المبحث الأول: البنية الصوتية

يعد الحكم على النص من خلال بنيته الصوتية مفتاحًا لفهم شخصية الشاعر الفنية، وهو ما وجّه النقاد لدراسة تأثير الصوت الموسيقي في النص الشعري واعتماده أساسا وثيقا في الحكم على شاعرية الشعراء، والدراسة تعني هنا بمصطلح البنية الصوتية المكونات الصوتية التي يتألف منها الكلام، وأولى مكونات هذه البنية الصوتية الأصوات بقسميها الصوائت والصوامت مشتملةً على المخارج والصفات التي تلازم هذه الأصوات، أما المكونات الأخرى للبنية الصوتية فهي المقاطع الصوتية والنبر(١) والتنغيم(٢).

وتعد دراسة البنية الصوتية واحدة من ثمار الدراسات التطبيقية التي انبثقت من تكامل علم الأصوات، ولها جذورٌ في تراثنا البلاغي والنقدي القديم، حيث اهتم النقاد القدماء(٣) بالصوت ودوره في تحقيق الإيقاع الموسيقي، كما أخذ حيزاً من تفكيرهم اللغوي فعملوا على تحديد مخارجه، وإظهار صفاته وتطوراته وطريقة نطقه، ولكنها تكاملت على أيدي الدارسين المعاصرين الذين أكدوا على علاقة الصوت بالمعنى حسب مقولة (بوب): "على الصوت أن يبدو كما لو كان صدى للمعنى"(٤)، ومعنى هذا " أن الموسيقى الكاملة للشعر لا تصدر عن مجرد الصوت بقيمه الصوتية المجردة، بل تنشأ عن براعة الشاعر المجيد في التوحيد بين خصائص اللفظ الصوتية وظلال معانيه"(٥).

وللدراسة الصوتية دورٌ كبير في إبراز الوظيفة الصوتية المتمثلة في التمييز بين الوحدات الصوتية، والتي يترتب على تغييرها في النظام تغييرٌ في الدلالة، حيث " تهتم الدراسة الصوتية بالوحدات الصوتية من حيث كونها صوامت أو صوائت، كما تهتم بتحليل الملامح الصوتية، كتكرار صوت بعينه والنظر إليه من حيث كونه ساكناً أو متحركاً، وبالنظر

---

(١) النبر : " وضوح نسبي لصوت أو مقطع إذ قورن ببقية الأصوات والمقاطع في الكلام، ويكون نتيجة عامل أو أكثر من عوامل الكمية والضغط والتنغيم"؛ ينظر: تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٥م، ص١٦٠؛ وكمال محمد بشر، علم اللغة العام – القسم الثاني الأصوات، دار المعارف، مصر، (ب ط)، ١٩٧١م، ص٢١٠.

(٢) التنغيم: مصطلح يدل علي ارتفاع الصوت وانخفاضه في الكلام، ينظر: تمام حسان، المرجع السابق، ص١٦٤.

(٣) ابن جني: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، دار الكتب المصرية، ج٢، ص١٥٢.

(٤) إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر: محمد الشوش، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩١م، ص٥٠.

(٥) سامي علي جبار: أسلوبية البناء الشعري–دراسة في شعر أبي تمام، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع، لندن، ط١، ٢٠١٠م، ص٩.

إلى صفاته من حيث الجهر والهمس وغير ذلك من الصفات"[١]، وبناءً عليه سيقوم التحليل الصوتي برصد الترابط العضوي بين النسيج الصوتي للنص والمعاني المولدة عنه, والإيقاع الموسيقي المنبعث من جرس الحروف السائدة في النص، والبحث عن دلالاتها النفسية، ثم الجرس الموسيقي الذي تقدمه الكلمات الذي ينتج عن علاقات التجاور والتناغم بين الأصوات في الكلمة، ف "التحليل الصوتي يقوم أساسا على إدراك الخصائص الصوتية للغة العادية/المألوفة, ثم ينتقل من ذلك إلى تلك التي تنحرف عن النمط العادي؛ لاستخلاص سماتها التي تؤثر بشكل واضح في الأسلوب"[٢].

كما أن البنية الصوتية للنص لا تنفصل عن دراسة المستويات اللغوية الأخرى بل نجد تداخلا بين المستويات الصرفية والنحوية والدلالية، " فالعناصر المكونة للنص الأدبي ذات حركة تتجلى في الحركة الصوتية الناجمة عن تفاعل الأصوات والحروف داخل التركيب، كما تتجلى من جهة ثانية في حركة الكلمات داخل التركيب، وتتجلى كذلك في حركة التراكيب ذاتها من حيث تساوقها أو تقاطعها أو تداخلها، وتتجلى أخيرًا في حركة المعنى والدلالة"[٣]، وكل ذلك يقود إلى إبراز القيمة الجمالية والفنية للإيقاع الداخلي للنص الشعري، والذي يعني " ترجيعٌ منظم في حروف الكلمات داخل البيت الواحد أو الأبيات، ولا يهمنا أن تكون مواضع الترجيع متباعدة أو متقاربة، وإنما يهمنا أن تكون متناغمة خاضعة لتنسيق منظم"[٤].

ويشكل التكرار بغض النظر عن نوعه عنصرا مهمًّا في الإيقاع الداخلي جماليا وفنيا، بما يمثله من إيقاع خاص وموسيقى تعبيرية قادرة على نقل خواطر الشاعر وأحاسيسه ومشاعره، " وهو الممثل للبنية العميقة التي تحكم حركة

(١) محمد عزام: التحليل الألسني للأدب- دراسات نقدية عربية، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، (ب ط)، ١٩٩٤م، ص١٣٢.

(٢) انظر: جاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة، تر: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص١٦١؛ وانظر كذلك، عبده الراجحي: علم اللغة والنقد الأدبي، مناهج النقد الأدبي المعاصر، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير١٩٨١م، ص١١٩.

(٣) ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، ط١، ١٩٩٧م، ص٢١٥.

(٤) عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٩م، ص٢٩٢.

المعنى"[١]، ويعمل على إنتاج فوائد جديدة داخل البنية الفنية للعمل الأدبي، تتمثل في " أولا: الوظيفية الدلالية بصفته أسلوبا يرتبط بالدلالة النصية يعمل على تجميع العناصر والوحدات الدالة والمتماثلة، وبذلك ترتبط الدلالة بالإيقاع ارتباطا وثيقا، وثانيا: الوظيفة النفسية والشعورية، إذ يكون بمنزلة إشعاعات نفسية تنبثق من الكلمة أو العبارة التي يرجعها الشاعر مصحوبةً بنغمةٍ خاصة تشير إلى معنى خاص يود الشاعر إبرازه أكثر من غيره"[٢].

وعليه فإن "التلاحم بين الإيقاع والمعنى يؤدي إلى الكشف الحقيقي عن الهدف الذي يسعى إليه المبدع"[٣]، ولذلك ينبغي ألا يُنظر إلى التكرار أيا كان خارج نطاق السياق، فلن تكون القراءة الموضوعاتية ناجعة وسليمة إلا بقراءة السياق النصي والذهني للكلمات والمفردات المعجمية المتكررة، ويمكن التسلح في هذا السياق القرائي بمجموعة من الآليات المنهجية كالتوازي والترادف والتقابل والتكرار والتواتر؛ لتحديد البنيات الدالة المهيمنة والمتكررة في النص؛ لذا ينبغي رصد التكرار في النص من الناحية الدلالية والإيقاعية، فقد " يشكل تكرار الصوت أو الكلمة الشعرية بمستوييها الإيقاعي والدلالي محورا أساسيا ومركزيا من محاور القصيدة"[٤].

وفي تعريف دقيق ومبسط للتكرار يرى (جيل دولوز G. Deleuze) أن تكرار وحدة ما من وحدات النص يبدأ عند ورودها فيه للمرة الثانية، فيقول: "نعتبر أن وحدة ما قد وقع تكرارها عندما نسجل أثناء القراءة أنها قد تم ذكرها مرة ثانية على الأقل في مسار النص"[٥]، وقد اختار عبد الكريم حسن التكرار كإجراء أساسي لإعداد دراسته

---

(١) محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف، مصر، ط٢،، ١٩٩٥م، ص١١٢.

(٢) جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ترجمة: مبارك حنون، ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، (ب ط)، ١٩٩٦م، ص٢٦٨.

(٣) فايز عارف القرعان: في بلاغة الضمير والتكرار –دراسات في النص العذري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١٠م، ص١٢٧.

(٤) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، (ب ط)، ٢٠٠١م، ص٢١٢.

(٥) انظر: فريد الزاهي: الحكاية والمتخيل – دراسة في السرد الروائي والقصصي، دار افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م، ص١٩٥.

"الموضوعية البنيوية – دراسة في شعر السياب"، وقد أطلق عليه مصطلح "الإحصاء" ويرى فيه خطوة إضافية نوعية تكون حجةً على توفر الدقة اللازمة في العمل النقدي[١].

كما استعمل باشلار مصطلحات أخرى للدلالة على المفهوم نفسه، من ذلك: التكرار[٢] والتردد[٣] والتوازي الإيقاعي[٤]، وهي كلها مصطلحات يرمي بها إلى تنبيه الدارس الموضوعاتي إلى الأهمية الكبيرة التي يمكن أن يمدنا بها تكرار عناصر محددة في النص الأدبي والتي يمكن أن تكون صورة أو مشهدًا أو كلمة أو صوتا إلى غير ذلك؛ من أجل التوصل إلى اكتشاف الموضوعاتية/ نواة النص التي دلّ عليها تواتر أي عنصر من هذه العناصر، والتي انبثق منها النص لينمو بفضل التعديلات والتحويلات حتى اكتمل نصا فنيا جماليا متميزا.

ويقوم إجراء التكرار في المنهج الموضوعاتي على اعتبار الوحدات الصوتية التي يتم تواترها في النص ذات أهمية كبيرة ودور فعال لتوجيه الدارس نحو موضوعاتية النص، مما يساعده على تتبع تعديلاتها المنتشرة فيه؛ ولذا فهو مطالب بتتبع جميع أنواعه وتحديد مواقع هذه التعديلات، ثم القيام بعملية تحليلها لاستكشاف تركيبتها اللغوية ودلالتها الفنية؛ ومن هذه الأنواع:

أولاً: تكرار الحرف

يعد تكرار الحرف من أبسط أنواع التكرار، وهو يأتي بوعي من الشاعر يسعى فيه إلى إحداث إيقاعٍ صوتيٍّ متكررٍ في القصيدة، والإلحاح على معنى شعوري أو نفسي يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره، فوظيفته لا تقتصر على إحداث الأثر الصوتي في النص الشعري فقط بل يسهم في تدعيم الدلالة وإبرازها وتوسيع نطاقها، بحيث تتخذ آفاقا جديدة.

---

(١) انظر: عبد الكريم حسن: الموضوعية البنيوية – دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٣م، ص٣٣-٣٤؛ وانظر: عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعاتي- نظرية وتطبيق، دار شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط٢، ١٩٩٦م، ص١٨٤.

(٢) انظر: جاستون باشلار: حدس اللحظة، ترجمة: رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ١٩٨٦م، (ب ط)، ص٧٥.

(٣) انظر: جاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص١٦٣.

(٤) انظر: جاستون باشلار: جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م، ص١٥٥.

ويلعب تكرار الحرف "دوراً تعبيرياً وإيجابياً إضافة إلى دوره في خلق بنية النص وتلاحمها، ويسهم في إبراز البنية الإيقاعية التي تُكسِب الأذن أُنساً وتشد انتباه المتلقي إليه"(١)، وتنقله إلى طبيعة الموقف النفسي الذي عاشه الشاعر، فـ"يكون لها الأثر في التأثير على نفسية المتلقي وذهنه حتى يتهيأ للدخول إلى عمق النص الشعري" (٢).

ويمثل تكرار الحرف صورة لافتة وواضحة في شعر الطائيين ضمن محاور متنوعة وقعت في الكلمة، وشكّلتْ إيقاعات موسيقية متنوعة ذات دلالات إيحائية كي تثير الأحاسيس والانفعالات لدى المتلقي، وتجعله يعيش الحدث الشعري، ومن هذه المحاور الصوامت حيث تعد من أهم العوامل التي تعمل على إبراز قدرة الشاعر في التعبير عن تجربته ومواقفه وإحساسه الذي يريد إيصاله إلى المتلقي، وتكمن هذه القدرة في إبراز صوت أو أصوات معينة، ذلك أن للصوامت وظائف دلالية قادرة على حمل المعنى وإبرازه في السياق.

وإذا كانت هناك ثمة دلالة للأصوات يمكن للدارس أن يستشفها في شعر الطائيين؛ فإن هذه الدلالة تكمن في صفات تلك الأصوات العامة منها كالجهر والهمس، أو الخاصة كالإطباق والاستطالة، إذ لا يمكن الوصول إلى دلالة تلك الأصوات بمعزل عن صفاتها، والتي لا تنفك عن الغرض الذي جاءت من أجله، ولعل هذا ما يتضح في رثاء أبي تمام لأبي نصر محمد بن حميد، حيث يقول(٣):

أَصَمَّ بِكَ النَّاعِي وإِنْ كَانَ أَسمَعا ... وأَصبَحَ مَغْنَى الجُودِ بَعْدَكَ بَلْقَعا

لِلَحْدِ أَبِي نَصْرٍ تَحِيَّةُ مُزْنَةٍ ... إِذَا هِيَ حَيَّتْ مُعْمِراً عَادَ مُمْرِعا

فلَمْ أَرَ يَوماً كَانَ أَشبَه ساعةً ... بِيَوْمي مِنَ اليومِ الذي فيهِ وَدَّعَا

مَصِيفٌ أَفاضَ الحُزْنُ فيهِ جَداوِلاً ... مِنَ الدَّمْعِ حَتَّى خِلْتُه عادَ مَرْبَعا

ووَاللهِ لا تَقْضِي العُيُونُ الذي لَهُ ... عليها ولَوْ صارَتْ مَعَ الدَّمْعِ أَدْمُعا

فَتًى كَانَ شَرْباً لِلعُفَاةِ ومَرْتَعا ... فأَصْبَحَ لِلهِنْدِيَّةِ البِيضِ مَرْتَعا

فَتًى كُلَّما ارتادَ الشُّجَاعُ مِنَ الرَّدَى ... مَفَراً غَدَاةَ المَأْزَقِ ارتادَ مَصْرَعا

---

(١) فتحي أبو مراد: شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديثة, إربد, الأردن, ط١، ٢٠٠٣م، ص١١٦.

(٢) خالد فرحان البداينة: التكرار في شعر العصر العباسي الأول، وزارة الثقافة، مطبعة السفير، الأردن، ط١، ٢٠١٤م، ص٢٣.

(٣) ديون أبي تمام : مرجع سابق، ج٤، ص ٩٩-١٠٠.

إذا سَـــــاءُ يَـــــوْمٌ في الكَرِيهـــــةِ مَنْظَـــــراً تَصَـــــلاَّهُ عِلْمـــــاً أَنْ سَيحسُـــــنُ مَسْـــــمَعا

فـــإِنْ تُـــرْمَ عَـــنْ عُمْـــرٍ تَـــدَانَى بـــهِ المَـــدَى فخَانَـــكَ حـــتَّى لم يَجِـــدْ فيـــك مَنْزَعَـــا

فمَـــا كُنْـــتَ إلاَّ السَّـــيفَ لاقَـــى ضَـــرِيبَةً فَقَطَّعَهـــــا ثُمَّ انثَـــــنَى فتَقَطَّعَـــــا!

لقد نوّع الشاعر بين الأصوات المجهورة والمهموسة في تشكيله الشعري، مما أدى إلى إشاعة نغمٍ موسيقي بديع يبتعد عن الرتابة، وتشع من خلاله الدلالات المختلفة التي يرومها الشاعر، وكانت هذه الصوامت بأنواعها معبرةً عن حالة الشاعر المسيطرة على النص وهي حالة الكآبة والحسرة على الفقيد التي تكتنف النفس، حيث استطاع بمهارة فائقة أن يفجر من خلالها الأحاسيس التي تخفت وتعلو من خلال تحركات هذه الأصوات وطريقة تشكلها وبنائها، والجدول التالي يوضح ذلك:

الأصوات الصامتة المجهورة	عدد مرات الورود	الأصوات الصامتة المهموسة	عدد مرات الورود
ب	١٣	ت	٢٤
ج	٤	ث	١
د	١٧	ح	٩
ذ	٢	خ	٢
ر	١٧	س	٧
ز	٤	ش	٣
ض	٣	ص	٨
ظ	١	ط	٢
ع	٢٦	ف	١٤
غ	٢	ق	٥
م	٣٦	ك	٩
		هـ	٩

ومما يلاحظ من خلال الجدول السابق أن الشاعر أثرى قصيدته بالأصوات المختلفة، مما أدى إلى تنوعٍ موسيقيٍّ بديع، خاصة وقد واءم بين هذه الأصوات، حتى أننا لا نحس فيها التباعد والنفور، كما أن توظيفه لبعض الأصوات في أغلب الأبيات أضفى ذلك النغم المسيطر في القصيدة، من ذلك هيمنة صوت حرف العين من خلال تكراره ست وعشرين مرة، فضلا عن الروي، ولا شك أن هذا الصوت المتوسط الشدة ألقى بظلاله على كامل القصيدة، وبعث فيها جوا من السحر، وأسكبها رقة ولطافة تنسجمان مع عاطفة الشاعر و بكاءه على الفقيد، فالعين " له صفة صوتية خاصة تنشأ من خروجه من وسط الحلق، وله قرع خاص على الأذن ناشئ من درجته وشدته"(١)، كما أن الأصوات الانفجارية (ب، ت، د، ط، ض، ك، ق، الهمزة) أشاعت نوعا من الحماس الخافت الذي يروم به الشاعر خصال الفقيد، كما أن هذه الأصوات ينتج عنها الوقف الصوتي الذي يحمل الإيقاع، ويضفي عليه حركية متقطعة تستلذها الآذان.

وكذلك فالأصوات الرخوة (ت، ح، خ، ز، ع، غ، س، ص، ط، ف، ه) أشاعت ذلك التلامس اللطيف بين البنيات الصوتية المختلفة، وألقت بنعومتها في القصيدة، فالحاء مثلا تعتبر من أغنى الأصوات عاطفة، كما أن الهاء يوحي بأرق العواطف الإنسانية، وهذا من أسرار جمال الموسيقى الفنية الشعرية، حيث تتحول إلى عواطف تنبع من الوجدان في عذوبة الأصوات ورقة العبارات، فتنبض الصور المختلفة نبض الحياة بإيقاع بديع.

ولعل من الأصوات التي ألقت بظلالها في تشكيل هذه المرثية البديعية أصوات (ل، م، ن، ر)، وهي من الأصوات المعتدلة المتوسطة الشدة، وقد أضفت على القصيدة نغما تسكن له النفوس استجماما، فتناسقت المشاعر دون حواجز في ملاحمة هذه الأصوات، والتي أشاعت جوا من التدبر في عالم الأحزان ومثوى الآلام، وكأننا نحس أن الشاعر من خلال توظيفه لهذه الأصوات قد ألبس أهل العزاء أثواب الزاهدين فعلاهم الوقار في ذلك المأتم، كما أن صوت الراء أضفى حركية على الأصوات ونسج بينها، ونحس من خلاله حرارة المشاعر الإنسانية التي ألهبت القصيدة، فمن دلالات هذا الصوت (الحرارة، النار، السعير، سقر، الجمر، الحر...) ولا شك أن هذه المرثية كانت تتوقد بنار العواطف من محبة ووفاء وحزن على الفقيد.

(١) محمد النويهي: الشعر الجاهلي، الدار القومية، القاهرة، (ب ط)، ١٩٦٦م، ج١، ص١٠١.

ومن ذلك أيضاً صوت النون فله اهتزاز في القصيدة وصدى بين ثناياها، وقد ورد ثلاثا وعشرين مرة، إضافة إلى صوت التنوين خمس عشرة مرة، الذي يوحي بالرقة والأحاسيس الإنسانية السامية التي تتدفق من عمق الألم الذي حلّ بأهل الفقيد، ذلك القائد البطل الذي قُتل في محاربة عدو المسلمين بابك الخرمي، فأقبل على الموت بهامة شامخة وصدر رحب في سبيل عزة الإسلام والمسلمين.

كذلك عندما نمحص القراءة لهذه القصيدة للوقوف على دلالات الصوائت، سنلاحظ هيمنة الفتحة على باقي الحركات بنسبة كبيرة ثم تليها حركة الكسرة، وبعدها الضمة التي انصهرت في الحركتين، حتى أننا لا نحس وجودها، والجدول الآتي يوضح ذلك:

الحركة	الفتحة	الكسرة	الضمة
عدد الورود	١٦٦	٤٢	٢٣

ولا شك أن لهذه الصوائت أهمية بالغة في التشكيل الموسيقي، فما أجمل الموسيقى الناجمة عن حركة الفتحة إذ هي أخف مسمعا وأسهل نطقا وألطف إحساسًا، كما أن لها ترديدا وترجيعا يتقاطعان مع غرض القصيدة التي يرثي فيها الشاعر الفقيد، كما أن للفتحة دلالة زمنية تتقاطع مع المعاني المرومة، وبخاصة إذا كانت ملحقةً بألف المد، فقد وردت في النص تسعا وأربعين مرة لتحقيق الصوت المعبر، وتؤكد حسرة الشاعر نتيجة عمق الآلام وآثار المصيبة في نفوس المبتلين بفقد الابن والأخ والزوج والوالد والصديق والقائد الذي قلّ مثله، "وحركة الكسرة بوصفها ذات طبيعة تعبيرية قد ساهمت في الإيقاع الجمالي للقصيدة، فأضفت السحر والمتعة، كما كانت بالإضافة إلى حرف الروي المشبع بالمد (المفتوح) بمثابة الوقفة التي يستريح عندها الشاعر، ثم يبحر في لجة الخيال على سفينة المشاعر الإنسانية"[١].

كما برزت الصوائت أيضا بروزاً واضحاً في شعر البحتري، و اعتمد عليها اعتماداً كثيراً وبرزت واضحة في قوافي أبياته، الأمر الذي هيأ للشاعر فرصةً استطاع من خلالها أن يعبر عن مشاعره الممتدة وأحاسيسه العميقة، ومن أمثلة ذلك عند البحتري قوله في الشيب[٢]:

(١) حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، (ب ط)، (ب ت)، ص٤٣.

(٢) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج١، ص٦٥.

جَلَـــــوْتُ مِـــــرْآتي، فيـــــا لَيْتَـــــني تركْتُهـــــا لم أَجْـــــلُ عَنهـــــا الصَّـــــدَا
كـــــي لا أَرَى فيهـــــا البَيَـــــاضَ الَّـــــذي في الـــــرأْسِ والْعـــــارِضِ مِـــــنِّي بَـــــدَا
يا حَسْـــــرَتا ! أَيـــــن الشَّـــــبابُ الَّـــــذي عَلـــــى تَعَدِّيـــــهِ المَشـــــيبُ اعْتَـــــدَى
شِـــــبْتُ فَمَـــــا أَنْفَـــــكُّ مـــــن حَسْـــــرةٍ وَالشَّـــــيْبُ في الـــــرأسِ رَســـــولُ الـــــرَّدى
إِنَّ مَـــــدَى العُمْـــــرِ قريـــــبٌ، فمـــــا بَقـــــاءُ نَفْسِـــــي بَعْـــــدَ قُـــــرْبِ المـــــدَى؟!

لا ريب في أن الشـــعراء، بما طُبعوا عليه من رهافة الحس ودقة الشـــعور، أكثر تنبهاً لمرور الزمن وأعمق إدراكًا لحلول الشيب والشيخوخة[١]، ويعد البحتري واحدا من هؤلاء الشعراء، والذي أفرد مساحةً واسعة من ديوانه للحديث عن الشيب والشباب[٢]، فهو في هذا النص يشكو الشيب الذي غزا رأسه وعارضيه، متحسراً على شبابه الذي شرع ينهزم أمام المشيب الذي عدَّه رسول الردى ونذير دنو الأجل، ولا غرابة في ذلك فمدى العمر قريب.

وتعد حروف المد أخف الحروف جميعها؛ لأنها أوسعها مخرجاً، وقد تكررت حروف المد في النص السابق بشكل ملحوظ خاصة حرفي الألف والياء كما جاء في قول الشاعر (مرآتي – فيا – ليتني – تركتها – عنها – الصدا – لا – أرى – فيها – الذي – مني – بدا –يا – حسرتا الشباب – الذي – على – المشيب – اعتدى – فما – الردى – مدى المدى)، وقد أكسبت حروف المد هذه الأبيات نغمة موسيقية عذبة لترددها ومدها، وهذه المدات في الأبيات هي للتنغيم، وهي تناسب الآلام والأحزان والأسى العميق الرابض بأعماق الشاعر " وتفيض علينا تلك الموسيقى الجنائزية الرهيبة من رؤية ذلك الشيب المهيب الكئيب وقد حلّ منذراً بدنو غروب الحياة، ويفجعنا ذلك التغني الجريح في أول الأبيات، الذي يشف عما يخادع به المرء نفسه حين تنكشف الحقيقة المريرة من كل جانب"[٣].

(١) عبد الغني أحمد زيتوني: الإنسان في الشعر الجاهلي، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠١، ص٤٢٠.
(٢) ديوان البحتري: فهرس أغراض الشعر، مرجع سابق، ج٥، ص٢٨٤٥.
(٣) صالح حسن اليظي: البحتري بين نقاد عصره، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط١، ١٤٠٢هـ- ١٩٨٢م، ص ١٣٩.

كما جسدَّ تكرار حرف الشين بنغمة هادئة حزينة، إذ تردد في هذا النص ست مرات، وهو "صوت احتكاكي غاري مهموس مرقق"[١] جسّد مشاعرَ الاكتئاب والأسى والانكسار، وحالة الضعف والعجز نتيجة تقدم العمر الذي يدل عليه بروز الشيب في الرأس والعارضين، فظهور الشيب آية من آيات الكبر ومن ثمّ تلاشى الإحساس بالملذات، والتنعم بما طاب ولذّ من نعم الحياة، فاتكأ الشاعر على الطاقة النغمية التي منحها هذا الصوت، وأيضاً من خلال تقنية التقابل بين بنية الكلمات (الشيب- الشباب)، استطاع أن يغني دلالة الألفاظ من خلال ثراء الطاقة النغمية لهذا الصوت، فتعاضد البنية الإيقاعية مع البنية الدلالية أفضى – من ثم – إلى تماسك النص وترابطه، وتقوية أواصر التلاحم بين أجزائه.

ويعد حرف السين من حروف الصفير[٢] التي اعتمد عليها البحتري في قصيدة السينية التي يصف فيها إيوان كسرى بعد مقتل المتوكل؛ إذ يقول[٣]:

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنِّسُ نَفْسِي، وَتَرَفَّعْتُ عن جَدَا كلِّ جِبْسِ[٤]

وَتَمَاسَكْتُ حينُ زَعْزَعَنِي الدَّهْ رُ الْتِماساً مِنْهُ لِتَعْسِي، ونَكْسِي[٥]

بُلَغٌ مِنْ صُبَابَةِ العَيْشِ عِنْدِي طَفَّفَتْها الأَيَّامُ تَطْفِيفَ بَخْسِ[٦]

وَبَعِيدٌ مَا بَيْنَ وَارِدِ رَفْهٍ، عَلَلٍ شُرْبُهُ، وَوَارِدِ خِمْسِ[٧]

وَكَأَنَّ الزَّمانَ أَصْبَحَ مَحْمُو لاً هَوَاهُ مَعَ الأَخَسِّ الأَخَسِّ

---

(١) انظر: ابن جني: سر صناعة الإعراب, دراسة وتحقيق: حسن هنداوي, دار القلم, سوريا, ط١، ١٩٨٥م، ج١، ص٢١٧؛ وانظر: فوزي حسن الشايب، محاضرات في اللسانيات، عالم الكتب الحديث, بيروت, ط١، ٢٠١٦م، ص١٩٣ – ١٩٤.

(٢) وهو " صوت يُسمع عند نطق ثلاثة أصوات، حيث يضيق مجرى الهواء بصورة كبيرة عند مخرجها؛ فتحدث عند النطق بها صفيراً عاليا، وأصواته هي الصاد و السين والزاي"، انظر: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، عبد العزيز الصيغ، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م، ص١٥٧.

(٣) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٢، ص١١٥٢ – ١١٥٤.

(٤) الجدا: العطاء، الجبس: الجبان واللئيم، انظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ط.، د.ت.، مادة (جدو، جبس).

(٥) النكس: انقلاب الرجل على رأسه أو عودة المريض إلى مرضه بعد الشفاء، انظر: لسان العرب، مادة (نكس).

(٦) البلغ: هي ما يتبلغ به في العيش ولا يفضل منه شيء، التطفيف: النقص في الوزن والتقدير، انظر: لسان العرب، مادة (بلغ).

(٧) الرفه: طيب العيش ولينه، العلل: ورد الماء ثانية بعد الورود الأول الذي يسمى النهل، الخمس: من اظمأ الإبل، وهي أن ترعى أربعة أيام في المرعى وترد في اليوم الخامس، انظر: لسان العرب، مادة (رفه، علل، خمس).

وَاشْـــــتِرَائِي((العِرَاقَ)) خُطَّـــــةُ غَـــــبْنٍ، بَعـــدَ بَيعـــي الشّـــآمَ بَيعـــةَ وَكْـــسِ[١]

لا تَـــــرُزْنِي مُـــــزَاوِلاً لاخْتِبَـــــارِي، بعْـــدَ هـــذِي الْبَلْـــوَى، فتُنْكِـــرَ مَسِّـــي[٢]

وقَـــــدِيماً عَهِـــــدْتَنِي ذَا هَنَـــــاتٍ، آبِيَـــــاتٍ عَلَـــى الـــدَّنِيَّات شُمْـــسِ[٣]

ولقـــد رَابَـــنِي نُبُـــوُّ ابْـــنِ عَمِّـــي، بَعْـــدَ لِـــينٍ مِـــنْ جانِبَيْـــهِ، وأُنْـــسِ[٤]

وإذا مـــا جُفِيـــتُ كُنْـــتُ جَـــدِيَرًا أَنْ أُرَى غَـــيْرَ مُصْـــبِحٍ حَيْـــثُ أُمْسِـــي

إن قارئ هذه القصيدة يجد ثمة بعضاً من الحروف قد تكررت بصورة تسترعي الانتباه وهذه الحروف هي: التاء، والفاء، والسين، حيث تم التركيز عليها بصفتها حروف مهموسة تتناغم مع الجو العام للقصيدة الذي يتشح بالحزن والكآبة.

" فالتاء: صوت وقفي أسناني لثوي مهموس مرقق، والسين: صوت احتكاكي أسناني لثوي مهموس مرقق"[٥]، أما "الفاء: فهي صوت شفوي أسناني رخو مهموس"[٦]، وكان تكرار هذه الحروف في النص السابق كالآتي: تكرر حرف التاء اثنتين وعشرين مرة، وتكرر حرف السين عشرين مرة، في حين تكرر حرف الفاء اثنتي عشرة مرة، ولعل لتكرار هذه الحروف دوراً وظيفياً منسجماً مع السياق العام للنص الذي يشي بالألم والحزن والأسى، فالحرفان المهموسان التاء والفاء اللذان تكررا في النص، ربما يوحيان بمدى الأزمة النفسية وغور عمقها التي انتابت الشاعر، ومن ثم شكلت ضغطاً نفسياً قوياً عليه، فالأوجاع وغصص الدهر تلاحقه وتأخذ بمجامع نفسه فلا تدعه يهنأ أو يسعد في حياته، فالدهر أخنى عليه حتى لم يدع له نافذة أمل يحيا من أجلها.

(١) الغبن: الخداع في البيع والشراء، الوكس: النقصان والخسارة، انظر: لسان العرب، مادة (غبن، وكس).

(٢) ترزني: من رازه، جربه، انظر: لسان العرب، مادة (روز).

(٣) الهنات: جمع هنة، وهي خصال الشر، شمس: العنيدة التي لا تُذل، انظر: لسان العرب، مادة (وهن، شمس).

(٤) النبو: الجفوة والنفور، انظر: لسان العرب، مادة (نبو).

(٥) انظر: مقدمة كتاب العين، الفراهيدي، الخليل بن أحمد، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، (ب ط)، ٢٠٠٣م، ص٣٧-٣٨، وانظر: فوزي حسن الشايب، محاضرات في اللسانيات، ص١٩٥-١٩٦.

(٦) انظر: كتاب العين، ص٤١، وانظر: كاصد ياسر الزيدي: فقه اللغة العربية، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ١٩٨٧م، ص٤٥٨.

أما حرف السين فقد تكرر عشرين مرة في هذه المقدمة، في حين تكرر مئة وتسع مرات على مستوى النص، واستخدمه البحتري روياً لقصيدته كلها، ولم يكن مجيئه مكرراً على هذه الشاكلة اعتباطاً وعفو الخاطر، مع ما يوصف به البحتري من الطبع وعدم التكلف، إذ نلمح فيه بُعداً دلالياً عميقاً يتناغم وينسجم مع الجو العام للقصيدة، هذا الجو المفعم بالشكوى والمرارة والألم، فالبحتري يمّمَ وجهه صوب مدائن كسرى مروحاً عن نفسه، ومسرياً عنها ما اعتراها من الألم والحزن والهم، فالنص جاء حالة اعتراف بما عاناه من الأزمات القاسية، إذ تحولت حياته من الأحسن إلى الأسوأ، الأمر الذي جعل الشاعر يشكو الزمان ويندب حظه العاثر.

وهنا ينأى البحتري كما يقول بعض النقاد، عن لهجته الخطابية المتسمة بالجلبة والضجيج؛ ليتحول الحديث إلى همسٍ حزين يبث من خلاله الشكوى ويبوح بها لعله يتخفف من بعض آلامها(١)، ولعل حرف السين الذي تكرر خلال الألفاظ أو جاء روياً مكسوراً يتواءم والحالة النفسية التي يعانيها الشاعر، حيث يقول عبد الله التطاوي: "ويبدو أنه أجاد هنا اختيار حرف الروي من السين المكسورة التي تعطينا تلك الموسيقي الشجية الحزينة التي تتناغم مع الجو النفسي للشاعر وتعيش معه، فتكشف طبيعة تجربته اليائسة، وتتسق مع أبعادها وجوهرها"(٢)، إذ يبقى في مسامع القارئ صوت السين المكسور ورجعُ معنى جامع هو معنى التجاوب بين نفس الشاعر المترفعة رغم تزعزعها وإيوان كسرى الصامد رغم تصدعه، ولئن كانت العلاقة بين هذا الصوت وهذا المعنى عفوية في منطلق العملية الإبداعية التي حققها الشاعر، فإنها ما فتئت تقوى بين الطرفين بمفعول تجاوبهما في النص والتلازم الحاصل بينهما في مختلف أقسامه حتى غدا أحدهما يبرز وجود الآخر ويجد مبرره فيه.

كما صورت المقاطع الطويلة المغلقة (صن- نف- عم- يدن- نف-ترف- فع-عن-كل- جب..) حالة المرارة التي عاشها البحتري وهو يرثي إيوان كسرى، فتضمنت في سياقها معاني الحسرة والألم حتى بلغت درجة التوتر ذروتها، وهو الأمر الذي أسعف الشاعر على الضغط على مقاطع فيها نبرٌ تتجلى في الصوائت الطويلة (جِبْسِ- نفسي- بَخْسِ- وَنُكسي- وَكْسِ- أُمسِي)، وقد جاءت لتنبئ عن تأوهات صادرة عن نفس متألمة كانت مختبئة تحت جارحة الشاعر، فخرجت من الأعماق لتعبر عما أحست به تجاه هذا الطلل، وهو ما أدى إلى الانسجام بين الشاعر والتوترات النفسية للذات المبدعة .

(١) عبد الله التطاوي: القصيدة العباسية- قضايا واتجاهات، دار غريب، القاهرة، (ب ط)، ١٩٧٧م، ص٢٦١.

(٢) عبد الله التطاوي: سينية البحتري- البعد النفسي والمعارضة، دار غريب، القاهرة، (ب ط)، ١٩٩٥م، ص٣٩.

أما من الناحية الموسيقية فليس بخافٍ الدور الفاعل والمؤثر الذي تركه تكرار هذه الحروف، فهو إيقاع ذو نغمة رقيقة هادئة، فالتشكيل الصوتي لهذه الحروف المتسم بالرقة والهدوء انعكس على الجو العام للقصيدة من ناحية، وارتبط بفضاءات الدلالات من ناحية أخرى، ف"الجانب الإيقاعي ليس مجرد زينة تضاف إلى الخطاب الشعري من الخارج، وإنما هو عنصر داخلي ينصهر ويلتحم مع العناصر الشعرية الأخرى في النص، فيكون الغرض منه تكثيف الدلالات"(١)، وبذلك تعاضد الإيقاع الصوتي الناجم عن ترديد هذه الحروف مع الجانب الدلالي المتمثل في الأسى والحزن والشكوى.

ويعد الجرس الموسيقي للحرف ملمحاً بارزا في شعر أبي تمام، ومن هذه الحروف التي أدت دورا في تشكيل عنصر التأثير والتأثر بين الشاعر والمتلقي، ونقلت تجربة الشاعر للمتلقي من خلال تفاعله مع الجرس الموسيقي لها، حرفُ (الباء) الذي يمتاز بطبيعته الصوتية المجهورة في موائمته للغرض الحماسي، كما يمتاز بسهولة النطق لقرب مخرجه من الفم، ويعطي قوة الجرس من خلال صفته الانفجارية، ومن أمثلته بائية أبي تمام في فتح عمورية وهو يمدح المعتصم بالله(٢):

تَدْبِيرُ مُعْتَصِمٍ بِاللَّهِ مُنْتَقِمٍ لِلَّهِ مُرْتَقِبٍ فِي اللهِ مُرْتَغِبِ

إن المادة الصوتية "تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة، فالأصوات وتوافقها، والإيقاع، والكثافة، والاستمرار، والتكرار، والفواصل الصامتة، كل ذلك يتضمن بمادته طاقةً تعبيرية فذة"(٣)، وقد برز التكرار الصوتي في البيت الشعري بحرفين ترددا بشكل متناسق ومتجانس، متلازمين ومنفصلين، وهما حرفا االباء والميم، فالباء تكرر أربع مرات وهو صوت "شفوي شديد مجهور"(٤)، يمتاز بسهولة النطق لقرب مخرجه من الفم، ويعطي قوة الجرس من خلال صفته الانفجارية "التي تمنع الصوت أن يجري منها" (٥)، وهو من حروف "قلقلة اللسان وتحريكه عن موضعه حتى يخرج صوتاً

(١) سامي شهاب أحمد الجبوري: شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠١م، ص١٣٠.

(٢) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج١، ص ٥٨، مرتقب: الذي يجعل ما يرقبه بين عينيه كأنه ينظر إليه، مرتغب: يرغب فيما يقربه إلى الله تعالى.

(٣) صلاح فضل: علم الأسلوب- مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥م، ص٢٧.

(٤) انظر: إبرهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٠م، ص٤٥، ابن جني: الخصائص، ج١/١٣١، انظر الشايب، محاضرات في اللسانيات، ص١٧٠.

(٥) سيبويه: الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون, عالم الكتب, بيروت, لبنان, ط١، ١٩٦٦م، ج٤،ص ٤٣٤.

فيسمع" [١]، أما الحرف الثاني فهو حرف الميم تكرر ست مرات وهو " صوت شفوي أنفي مجهور مرقق أغن"[٢]، يجمع بين الشدة والرخاوة، وكلاهما جهوري شفوي.

وقد عمد الشاعر إلى استخدام التقسيم، فقسّم البيت أربعة أقسام جمع بينها الوزن الواحد (بحر البسيط)، ونسب جميع الأفعال إلى الله تعالى، فتكرر لفظ الجلالة ثلاث مرات، منح النص قوة وإشارات وصفات دينية أطلقها الشاعر على الخليفة المعتصم بالله، كونه عربياً أصيلاً، فضلا عن تكرار حرفي الباء والميم مما يجعل القصيدة تتمتع بتوازٍ صوتي جميل وإيقاع منسجم.

فتكرار حرف الباء قد أحدث وقعاً متواتراً حقق من خلاله توازيا صوتيا متناسقاً ومتناسبا مع المشاعر العامة للقصيدة، وهي مشاعر القوة بفتح عمورية التي حققت ترابطا بين أجزاء البيت الشعري، وربطت أجزاء القصيدة بعضها ببعض، فأحدثت أثراً صوتياً واضحاً من حيث الدلالة النفسية الشعورية، كما "أضفى موسيقى داخلية وخارجية عند الوقف على نهاية كل بيت شعري، وبتكرار هذه الأصوات تحقق تجانسا حرفيا يعمل على جذب انتباه المتلقي" [٣]، وإثارة ذهنه للمعنى؛ ليولد نغمة متكررة داخل القصيدة.

ويؤدي تكرار صوت معين أو اجتماع عدة أصوات داخل النص الشعري إلى خلق دلالات معينة، وقد حاولت الذات الشاعرة استغلال هذه الدلالات لبيان علاقتها بالآخر وارتباطها به، ومن ذلك قول البحتري في قصيدة يفتخر فيها بقومه[٤]:

إنَّ قَـــوْمي قَـــوْمُ الشَّـــريف قـــديماً وحـــديثاً: أُبُـــوَّةً وَجُـــدُودَا

وإذا مـــا عَـــدَدْتُ ((يَحْـــيَ)) و((عَمْـــراً)) و((أَبَاناً)) و((عـــامِراً)) و((الوَليـــدَا))[٥]

(١) موسى عبد المعطي نمر: الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط١، ٢٠٠١م، ص٦٢.

(٢) الشايب: محاضرات في اللسانيات، ص١٨٤-١٨٥.

(٣) موسى نمر: الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى، ص٦٢.

(٤) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج١، ص٥٩١-٥٩٢.

(٥) يحيى: هو يحيى بن عبد شملان، عمرو: هو عمرو بن الغوث بن جهلمة، أبان: لعله أبان بن عمرو بن ربيعة بن جرول بن ثعل، الوليد: لعله يريد به نفسه، انظر: الديوان، ج١، هامش ص٥٩٢.

و((عُبَيْـــــداً)) و((مُسْـــــهِراً)) و((جُـــــدَيَّاً)) و((تَـــــــدُولاً)) و((بُحْتُراً))و((عَتُـــــــودَا))[1]

لم أَدَعْ مِـــنْ مَنَاقـــبِ الْمجْـــدِ مـــا يُقْـــ نِـــعُ مَـــن هَـــمَّ أَنْ يكـــونَ مَجِيـــدَا

ذَهَبَـــتْ ((طَـــيِّءٌ)) بِسَـــابِقَةِ المَجْـــ دِ علـــى العَـــالَمِينَ: بَأســـاً وَجُـــودَا

إن المتأمل في النص السابق يجد أن ثمة حرفاً تردد بصورة لافتة للنظر، وهو حرف (الدال)، سواء أكان ترددا صوتياً في بنية الألفاظ أم كان ذلك حرف روي، فقد تكرر مئة وخمس عشرة مرة في القصيدة، مما دعا الباحث إلى أن يقف عنده مستكنهاً دوره في البنية الصوتية للنص، والبحثَ عن الدور الدلالي لهذا الحرف، رابطاً بين الجانبين النغمي والدلالي في خدمة المعنى الذي أراد الشاعر إيصاله إلى المتلقي.

فالدال صوت وقفي أسناني لثوي مجهور مرقق[2]، وقد عقبه حرف صائت (ألف المد) الذي يعد ركيزة في ضبط الإيقاع[3]، فتكرار هذا الصوت مع ضابطه (حرف المد) يجسد موقف الفخر القائم على التفرد في تعداد المناقب وذكر الصفات، فتعداد هذه الخصال التي يتحلى بها قوم الشاعر استدعى مثل هذا التكرار الذي جاء منسجماً مع السياق العام للقصيدة.

فتوالي صوت الدال حرف روي في هذا النص، والقيمة الإيقاعية التي منحها المد للقصيدة، فضلاً عن تخفيفه حدة الصوت في الروي، بحيث جاءت النغمة الموسيقية هادئة تشعِر المتلقي بأن الشاعر ليس بحاجة إلى جلبة الصوت، كي يقنعه بأن الصفات التي افتخر بها ليست خصالاً مُدّعاة ومزعومة وطارئة في قومه بل هي خصال يعرفها الداني والقاصي، ولهذا جاءت النغمة هادئة، أو على الأقل متوسطة بين الهدوء والارتفاع، هذا التوالي يشعِر السامع بالمعنى بطريقة مباشرة، فتكثيف الدال أي (صوت الدال) مع الضابط الإيقاعي (حرف المد) على هذه الصورة، له ارتباط عميق مع المدلول (المعنى المراد)، "إذ كل تأليف صوتي تنتج عنه دلالة معينة"[4]، فالتشكيل الإيقاعي لهذا الصوت أدى وظيفة جاءت منسجمة غاية الانسجام مع المستوى الدلالي، ومن ثمّ خدم المعنى على جهة التمكين والاحتياط

---

(١) عبيد، مسهر، جدي، تدول، بحتر، عتود: هم أجداد البحتري، انظر: المرجع نفسه، ج١، هامش ص٥٩٢.

(٢) انظر: الشايب، محاضرات في اللسانيات، مرجع سابق، ص١٧٠.

(٣) شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م، ص١١٥.

(٤) السعيد الورقي: في الأدب والنقد العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٩م، ص١٨٤.

والتنويه بمآثر القوم، فضلاً عن الإيقاع المؤثر الذي يمثل تكثيفاً عاطفياً شعورياً صادق العاطفة ببعديها، الحب للعرب والكره للموالي الذين نافسوا العرب الذي تجسد آنذاك بما عرف بالشعوبية.

وقد يدل الراء بصفته الجوهرية – وهي التكرار – على معنى التتابع والتوالي، كما جاء عند البحتري وهو يشكو تتابع نوائب الدهر عليه بقوله[1]:

مَحَــلٌّ عَلَــى ((القَــاطُول)) أَخْلَــقَ دَاثِــرُهْ، وعــادَتْ صُــرُوفُ الــدَّهْرِ جَيْشــاً تُغَــاوِرُهْ

كــأَنَّ الصَّــبَا تُــوفِي نُــذُوراً إِذَا انْــبَرَتْ تُرَاوِحُــــهُ أَذْيَالُهَــــا، وَتُبَــــاكِرُهْ

تَغَــيَّرَ حُسْــنُ ((الجَعْفَــرِيّ)) وأُنْسُــهُ وَقُــوّضَ بادِي ((الجَعْفَــرِيّ)) وَحَاضِــرُهْ

تَحَمَّــلْ عَنْــهُ سَــاكِنُوهُ فُجَــاءَةً فَعَــادَتْ سَــوَاءً دُورُهُ وَمَقَــابِرُهْ

إن القصــور غالباً ما تثير المشــاعر الحزينة في نفس البحتري، وكأنها باتت عنده رمز الأطلال عند الجاهلي، فالأطلال حملت إلى نفس الجاهليين شعوراً مأساوياً، فإذا القصور عند البحتري تعادل الأطلال رمزاً وإثارة، فتثير في نفسه مشاعر الحزن والأسى، وفي كلا الموقفين، موقف البحتري من القصور وموقف الجاهلي من الأطلال، تجسيد للحظتين: لحظة الزمن الماضي المشرقة، ولحظة الزمن الحاضر الحزينة، ومن تفاعل هاتين اللحظتين في نفس الشاعر تتولد المأساة وينشأ الموقف الانفعالي بفعل صوت الراء لما يحمله هذا الصوت من السمات والصفات ما يجعله مناسبًا لهذه التجربة، فتكراره عمل على إيقاظ المشــاعر للتعبير عن الجوارح، وعما يكمن في النفس من آهات، فتكرر أربع مرات في البيت الأول والثاني والثالث، ومرتين في الرابع، وقد ساعده في ذلك صيغة (الجعفري) المتواترة مرتين في البيت الثالث.

والبحتري بهذا الدأب نراه يبدأ رثاءه المتوكل بالوقوف على نهر القاطول، حيث إنّ قصر الجعفري الذي أصبح بديل الطلل عند الشاعر بُدِّل قفره بأنسه، وقبحه بحسنه حتى أضحى في عين الناظر شبيهاً بالقبر، وهو في وقوفه على هذا الطلل العصري، تقوم في نفسه مشاعر الحزن والأسى نفسها التي كانت تقوم في نفس الجاهلي برؤية الطلل البدوي، ويتجلى التعبير الانفعالي للذات بوضوح من خلال بروز (أنا) الشاعر ممتزجة ب (أنا) المتكلمين، وفوق كل ذلك هاء السكت التي تعبر عن خلجان النفس وما تتوق إليه، وفي موقف الشاعر هذا من القصور تحديد واضح، فقد

(١) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٢، ص١٠٤٥ – ١٠٤٦.

جعل القصـــر بديل الطلل، من غير أن يغير هذا الإبدال شـيئاً من الموقف الشـعوري، وفي هذا مزج بارع بين التقليد والتجديد.

ثانياً: تكرار الكلمات

إذا كان النص بنية صـوتية فإن بنية الكلمة تعد حلقة وصـل بين دلالة الصـوت على المعنى ودلالة الكلمة من حيث وظيفتها في التركيب، حيث تقوم الدراســة الصــوتية للكلمات على أنها "رموز صــوتية دالة"(١)، وتجيء دلالة الكلمة من تآلف أصـواتها وعلاقة ترتيب الأصـوات فيها ومن خصـائص تلك الأصـوات، بحيث تعطي هذه الكلمة النص دلالته وأبعاده بما يكون لها من إيماءات وبما تشيعه من ظلالٍ تنعكس على المتلقي.

وأحيانا تستخدم الذات الشاعرة التكرار على مستوى الكلمة، بحيث تصبح الكلمة المكررة محور النص كله، وهذا النوع من التكرار أخذ عدة أشـــكال في شـــعر الطائيين، فقد تتكرر الكلمة داخل البيت الواحد ويكون هذا التكرار أفقياً، وإما أن يأتي التكرار رأسيا بمعنى تردد الكلمة على مستوى عدة أبيات متتالية أو على مستوى القصيدة ككل.

وهذا النوع من التكرار – تكرار الكلمات – من أخصـــب الأنواع إنتاجاً للدلالات؛ حيث إن الكلمة – اسما كانت أو فعلاً- تعطي دلالات ثرية أكثر من الأصـــوات أو الحروف والأدوات؛ إذ " تســـتمد القصـــيدة حيويتها الإيقاعية من الحركة الصـوتية للكلمة إذا وُضِـعت في موضـع تكرار، فإذا أدرك المتلقي تلاحم اللفظ في إطار السـياق العام للخطاب الشـعري ازدادت إيقاعية النغم الشـعري"(٢)، " ويكون اللفظ المكرر وثيق الصـلة بالمعنى العام للسـياق الذي يرد فيه، وإلا كان متكلفا لا فائدة منه ولا ســبيل إلى قبوله"(٣)؛ لأن الكلمة المكررة التي يُبنى عليها النص "تقوم بدور المولد للصورة الشعرية، وتحمل دلالات وإيحاءات جديدة تعكس إلحاح الشاعر على دلالة معينة"(٤)، يستخلصها الناقد والمتلقي على السواء.

---

(١) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٤٠١هـ-١٩٨١م، ص٣٨.

(٢) محمود محمد إسماعيل عسران: البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م، ص٣٠١.

(٣) فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م، ص ٦٠.

(٤) سعد محمد الجبار مدحت: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، (ب ط)، ١٩٨٤م، ص٤٧.

والشـــاعر عندما يكرر كلمة معينة في نصـــه الشـــعري، فإنه يعرف أنها قادرة على إثراء تجربته أكثر من غيرها "ويعتبرها علامة مميزة تعين في الكشـف عمّ يريد"[١]، ولذا يقوم الشـاعر المبدع بانتقاء ألفاظه وتراكيبه؛ ليرفع من قيمة بنيته الصـوتية والموسـيقية، ويؤكد ألفاظه ومعانيه التي تؤدي وظيفةً نفسـية وشـعورية إزاء موقفٍ من مواقف الحياة حتى يصل إلى مبتغاه في إحداث الصدمة للمتلقي، ومن ثمّ إيصال الرسالة التي يريدها.

وقد شكّل تكرار الكلمة في شعر الطائيين قيمة فنية ومعنوية حاولا من خلاله إبلاغ الرسالة التي يرومان إيصالها إلى المتلقي؛ ليبحث عن دلالاتها ويكشـف إيحاءاتها النفسـية لتبعث الارتياح النفسـي لديه، ومن أبرز النماذج التي ورد فيها هذا النوع من التكرار ما نراه في قول أبي تمام[٢]:

أَلا أَيُّهـــــا المـــــوْتُ فَجَّعْتَنـــــا بِمَـــــاءِ الحَيَـــــاةِ ومَـــــاءِ الحَيَـــــاءِ

فَمـــــاذَا حَضَـــــرْتَ بـــــهِ حاضِـــــراً ومـــــاذا خَبَـــــأْتَ لِأَهْـــــلِ الخِبَـــــاءِ!

نعَـــــاَءِ نَعَـــــاءِ شَـــــقيقَ النَّـــــدَى إليـــــهِ نَعِيَّـــــا قَلِيـــــلَ الجَـــــدَاءِ

يأتي تكرار الكلمات في النص السـابق من خلال تكرار لفظة (نعاء) في البيت الثالث ثلاث مرات (نعاء، نعاء ، نعياً) إذ تتجمع هذه الوحدات حول تيمة حزن الشـــاعر وانكســـاره تجاه الموت، فهو ينعي الممدوح ويبكيه ولكن بكاءه هذا لا جدوى من ورائه، ذلك أن الموت قد نال منه، ولا رجعة فيما يسـلبه الموت، وهكذا كشـف التكرار عن رؤية الشاعر تجاه قضية الموت التي شغلت الفكر الإنساني ومازالت تشغله، وبذلك يكون أبو تمام قد أجاد في توظيف التكرار لصالح رؤيته الذاتية تجاه قضايا الكون والحياة.

كذلك عبر البحتري عن موقفه تجاه قضية الحياة والموت في قصيدة[٣] يرثي فيها يوسف بن محمد بن يوسف، فيقول[٤]:

---

(١) موسى ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١١م، ص٣١.

(٢) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج٤، ص٩.

(٣) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٤، ص٢١٨٢ – ٢١٨٣ – ٢١٨٥.

(٤) يوسف بن محمد بن أبي سعيد محمد بن يوسف، ولاه الخليفة المتوكل حرب أرمينية وأذربيجان وخراجهما بعد وفاة أبيه سنة ٢٣٦هـ، توفى سنة ٢٣٧هـ؛ انظر: الديوان، ج١، ص٢٧.

فَـــوَا أَسَـــفَى أَلاَّ أَكُـــونَ شَـــهِدْتُهُ، فَخَاسَـــتْ شِمَـــالِي عِنْـــدَهُ وَيَمِيـــنِي[1]

وأَلاَّ لَقِيـــتُ المْـــوْتَ أَحْمَـــرَ دُونَـــهُ، كَمَـــا كَـــانَ يَلْقَـــى الـــدَّهْرَ أَغْـــبَرَ دُوِنِي

وإِنَّ بَقَـــائِي بَعْـــدَهُ لَخِيَانَـــةٌ، ومـــا كُنْـــتُ يَوْمـــاً قَبْلَـــهُ بِخَئُـــونِ

وسَـــائِس جَـــيْشٍ يَرْجَـــعُ الحَـــزْمَ وَالحِجَـــى إِلى شِـــدَّةٍ، مِـــنْ جَانِبَيْـــهِ ولِـــينِ

رَأَى المـــوْتَ رَأْيَ الْعَـــيْنِ لا سِـــتْرَ دُونَـــهُ ومـــا مَـــوْتُ شَـــكٍّ مِثْـــلُ مَـــوْتِ يَقِـــينِ

أَأَنْسَـــاكَ أَمْ أَنْسَـــى مُصَـــابَكَ بَعْـــدَمَا عَلِقْـــتُ بِحَبْـــلٍ مِـــنْ نَـــدَاكَ مَتِـــينِ

ولـــو كُنْـــتَ ذا عِلْـــمٍ بِفَـــرْطِ صَـــبابَتِي، وَمَـــا عِلْـــمُ ثَاوٍ في الـــتُّرَابِ دَفِـــينِ

تَيَقَّنْـــتَ أَنَّ الْعَـــيْنَ جِـــدُّ غَزِيـــرَةٍ عَلَيْـــكَ، وأَنَّ القَلْـــبَ جِـــدُّ حَـــزِينِ

إِذا أَنَا لَمْ أَشْـــكُرْكَ نُعْمَـــاكَ بالْبُكَـــا، فَلَسْـــتُ عَلَـــى نُعْمَـــى امْـــرِىءٍ بأَمِـــينِ

يظهِر البحتري في هذه الأبيات بل في القصيدة كلها الانكسار الشديد والتفجع الكبير، على فقده يوسف بن محمد، القائد المغوار، والفارس الذي عرفته ساحات المعارك، وقد مدحه غير مرة في ديوانه[2]، فليس من المستغرب أن يرثيه أوجع الرثاء، مفعمًا بآهات الحزن وعبرات البكاء، وما بكاؤه اليوم على الفقيد إلا نوع من رد الجميل الذي عليه، ولا ينسى الشاعر في هذا المقام أن يعدد فضائل المرثي وصفاته الحسنة، من شجاعة وبطولة وفروسية وكرم وجود[3].

ويلحظ تكرار الكلمات في الأبيات السابقة من خلال الألفاظ الآتية: (الموت، أنسى، علم، جد، نعمى، رأى)، وفي الجناس الاشتقاقي في الألفاظ: (لقيت – يلقي، خيانة – خؤون)، كما كرر لفظة (الموت) أربع مرات، ولفظة الموت إحدى مفردات الرثاء في الشعر التي تحمل دلالة الأسى والحزن وانكسار الذات، فتكرارها أربع مرات في القصيدة لم يأتِ اعتباطاً، فعلاوة على مناسبتها للمقام والحال، أعنى إظهار الحزن والتوجع على الفقيد، وبيان مكانته ومنزلته العالية، فهي توحي بأبدية الصراع مع الحياة، والتشبث بها، فإن غيّب الموتُ الجسدَ، فروحُه باقيةٌ وذكرُه الحسن مستمر.

---

(١) خاس: غدر ونكس، انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (خيس).

(٢) ديوان البحتري: مرجع سابق، انظر على سبيل المثال: ج١، ص ٢٧-١٧٧ – ١٨٤ – ٥٤٤ .

(٣) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٤، ص ٢١٨٣ – ٢١٨٥.

وجاء تكرار الفعل (أنسى) مرتين مسبوقاً بالاستفهام الإنكاري؛ ليوحي بمنزلة الفقيد العالية في نفس الشاعر، أما تكرار الفعل (رأى) مرتين، فيفيد دفع الشك عن رؤية يوسف للموت الرؤية الحقيقية له أثناء قتاله للأعداء، وهذا كناية عن كثرة المعارك والحروب التي كان يخوضها، فمن يكون في ساحة المعركة يرى الموت كل لحظة، ويخيل إليه مع كل اقتحام لصفوف الأعداء، وفي ذلك دليل – بلا شك – على الإقدام والشجاعة، وجاء التكرار البديعي في الأبيات السابقة والمتمثل في التجنيس الاشتقاقي في (لقيت، يلقى)، و(خيانة، خؤون)؛ ليجسد الفجيعة الكبيرة، والمصاب العظيم اللذين مُنِيَ بهما الشاعر، من جراء فقده يوسف بن محمد، فضلاً عما نهض به التجنيس من موسيقى هادفة حزينة معبرة وموحية بالمعنى.

وفي نفس المعنى السابق يرثي البحتري ابن أبي الحسن محمد بن عبد الملك بن صالح الهاشمي الحلبي في قصيدة يقول فيها [1]:

ومـــا يَوْمُـــهُ يَـــوْمٌ، وَلَكِـــنْ مَنِيَّـــةٌ تَـــوَافَى حَصِـــيدُ الـــدَّهْرِ فيهـــا وَقائمُـــهْ[2]

فلَـــم تَسْـــتَطِعْ دَفْـــعَ المنُـــونِ حُماتُـــهُ، ولم تَسْـــتَطِعْ دَفْـــعَ الحِمَـــامِ تَمَائِمُـــهْ[3]

يصور الشاعر في هذين البيتين عظم المصاب الذي منيت به الأمة يوم وفاة ابن أبي الحسن، ولكنه الموت الذي لا راد له، فلا يمنعه الأصدقاء والأهل وغيرهم، ولا تحول بينه وبين المرء التمائم أو التعاويذ، وقد كرر الشاعر عبارة (لم تستطع دفع) مرتين، الأولى مقرونة بلفظة (المنون)، والثانية قُرنت بلفظة (الحمام)، وحقق التكرار دلالتين، الأولى: تصوير هول المصاب وعظم المصيبة لموت أبي الحسن، وما يتبع ذلك من حزن وأسى لفقده، والثانية: الاستسلام لقدر الموت وقهره، فليس يرده حول ولا قوة إذا حانت ساعته، وقد صاحب هذا المعنى موسيقى حزينة، بلغت العاطفة ذروتها، وكشفت هذه الموجة الترددية عن مكانة الفقيد في النفوس، وهول اليوم الذي نُعي فيه إلى الناس.

أما على مستوى الصورة، فقد استعان بتقنية التشخيص ليعبر عن مدى حزنه، وبيان سلطان الموت وقهره لبني آدم، إذ شخص المنون والتمائم فصورها بشخصين يدفع أحدهما الآخر، ولكن الغلبة – بطبيعة الحال – للموت الذي لا تنفع معه التمائم إذا أنشب أظفاره، ولا شك في أن الشاعر استطاع أن يؤثر بالمتلقي التأثير الذي يرومه، وذلك من

---

(١) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٣، ص ١٩٥٠.

(٢) الحصيد: ما حصد من الزرع، انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (حصد).

(٣) التمائم: جمع تميمة، وهي ما يعلق على الصبي لاتقاء العين والنفس، انظر: لسان العرب، مادة (تمم).

خلال تعاضد المعنى والإيقاع الصوتي، وأن يجعله مشاركاً له في رؤيته الإنسانية العميقة للموت، وما يشيعه من جوٍّ جنائزي حزين.

ومن نماذج تكرار الكلمات أيضا عند البحتري، قوله مفتخراً بتفرد شعره[١]:

إِنَّ شِعْري سارَ في كُلِّ بَلَدْ واشْتَهَى رقَّتَهُ كُلُّ أَحَدْ

قُلْتُ شعراً في الغَوانِي حَسَناً تَرَكَ الشَّعْرَ سِوَاهُ قد كَسَدْ

يبدو التكرار جليّا في الأبيات السابقة من خلال لفظة (شِعر)، إذ رددها الشاعر غير مرة، فكررها مرة مضافة إلى ضمير المتكلم (الياء)، ومرتين مفردة، واحدة نكرة، والثانية معرفة بأل التعريف، ولعل المتأمل في دلالة تكرار هذه الكلمة، يلحظ أنها قد وردت لدلالة معينة، وهي الإشادة بتفرد شعره، والتنويه بمنزلته الرفيعة، ولعل في تكراره للفظة السابقة ملمحاً آخراً، هو التعريض بمن نال من شعره، علاوة على ما أحدثه تكرار هذه اللفظة من الثراء الموسيقي في بنية النص، فضلا عن تكرار صوت (الشين) الذي عزز النغمة العالية التي تنسجم مع غرض الفخر الذي يمتاز بالنبرة الخطابية العالية .

ويعد توازي الصيغ من التكرار الذي يتجسد في الصيغ الصرفية وتنعكس بشكل مباشر على الإيقاع في السياق الذي يتوافر فيه هذا التوازي، معتمدا على بنى لفظية ذات صفات متشابهة مثل الصيغ الاشتقاقية كاسم الفاعل، واسم المفعول وصيغ المبالغة وغيرها، وهذا النوع " يعين على تقوية إيقاع الفكرة، ويدعم الدلالة التي يعبر عنها النص" [٢]، ومن الأمثلة على ذلك قول أبي تمام يفخر بقومه[٣]:

نُجُومٌ طَوَالِعُ جبَالٌ فَوَارِعُ غُيوثٌ هَوَامِعٌ سُيُولٌ دَوَافِعُ

في هذا البيت يعبر الشاعر عن فخره بقومه من خلال التوازي المتمثل في الصيغ الصرفية المتتالية، مستخدمًا كل ما في حروف المد من طاقة إيحائية وانتشار موسيقي، فهو يكرر صيغة "فعول" ثلاث مرات في قوله: (نجوم، غيوث، سيول) وهي رموز للكرم والرفعة والقوة والشموخ، فقبيلته نجوم تضيء الكون، وغيوث للخصب والحياة، وسيول

(١) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٢، ص٧٩٢.

(٢) فاضل ثامر: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط١، ١٩٨٧م، ص٢٣٦.

(٣) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج٤، ص ٥٨٦.

كالطوفان، وجاء تكرار حرف العين أربع مرات ليحقق انسجام النص الشعري واتساقه ليحدث رنةً موسيقيةً عذبة، ثم يكرر الشاعر صيغة "فواعل" أربع مرات في قوله: (طوالع، فوارع، هوامع، دوافع)، وهذه الصيغة تدل على المبالغة والكثرة، أما صيغة "فِعَال" لم تتكرر وجاءت في كلمة واحدة وهي (جبال)، لتبقى هذه الصيغة محصورة في قومه فهم جبال لهم شهرة عالية، ونجومهم طوالع، وغيوثهم هوامع، فيعد هذا تفردا بقومه، هذا التوازي الصرفي شكّلَ فضاءات شعرية وإيقاعات صوتية موسيقية تنسجم مع نفسية الشاعر وتتلذذ بها الأعين وتطرب لها الأذن في آن واحد.

ومن خلال ما سبق تبين دور تكرار الحرف وأثره في موسيقى شعر الطائيين، حيث جاء ترديد الأحرف التي دارت حولها الدراسة انعكاسا للمعاني والانفعالات التي أرادها الشاعران، كما أنها نهضت بدورٍ فاعل في سبك النص وتماسكه، وربط أجزائه بعضها ببعض، علاوةً على ما أحدثته من أثرٍ جليّ في الإيقاع الصوتي لهذه النصوص الشعرية، ومن ثمّ كان لها وقع نفسي خاص في المتلقي، بما أوحت به من من مشاعر الانكسار والحزن والأسى تارة، ومشاعر التفرد والافتخار تارة أخرى.

استخدم الشاعران الصوائت للتعبير عن أحاسيس مليئة بالحزن والانكسار والأسى العميق، وقد أسهمت خواص تلك الأصوات باتساع مخارجها في التعبير عن تلك الأحاسيس، استطاعا أن يوظفا الأصوات الصامتة في أغراض مختلفة تبعاً لمخارج تلك الأصوات وصفاتها، والتي جسدت رؤية وموقف كلٍّ منهما تجاه القضايا المختلفة، فتعانق المستوى الصوتي والدلالي لإبراز هذه الرؤية .

تبين من هذا العرض أن تكرار الكلمة كان أكثر قدرةً على تحقق الدلالات النفسية العميقة؛ لأنها مشحونة بحمولات دلالية أرحب إذا ما قورنت بالحروف، يُلحظ تكرار الكلمة بشكل أفقي – أي تكرارها أكثر من مرة في البيت الواحد– في شعر الطائيين أكثر من تكرارها بشكل رأسي، وجاء ذلك في خدمة المعنى وتحقيق الدلالة التي ترمي إليها الكلمة المكررة، فضلا عما أحدثته من إيقاعٍ موسيقي.

المبحث الثاني: البنية المعجمية

تشكل البنية المعجمية المدخل الأول لتحليل النص الأدبي عامة والشعري بصفة خاصة، كما أن المعنى الدلالي للنص الأدبي يكمن بداية في داخل البنية المعجمية؛ ثم يتقيد البناء المعجمي داخل السياق النصي "فالألفاظ (الجواهر) لا تتحدد دلالاتها، ولا تتبين إلا في نظام تركيبي خاص يبدو فيه النحو غير ما يبدو في مجال آخر. أي إن هذه الألفاظ تتأثر بعلاقات التركيب داخل السياق، فالجوهر (اللفظ) لو أنه جسد لا يتخذ سمته ولا تبدو فاعليته إلا في إطاره التركيبي، الذي يعد شكلا من أشكال الاحتواء"[1].

لهذا فإن المعجم الشعري لا يتوقف عند المعنى المعجمي للكلمة فقط ولكن يخرج بها من دلالتها الأصلية إلى أخرى مشتقة منها فبهذه الطريقة تكشف البنية المعجمية عن لغة الشاعر وأسلوبه، "فاللفظة لا تؤدي معنى مفيدا إلا داخل بنية لغوية تضم فيها الكلمة إلى الكلمة، وتبنى اللفظة على اللفظة، وقيمتها داخل البنية أو النظام اللغوي المصغر تحددها درجة مواءمتها واتفاقها مع جاراتها وأخواتها أو تنافرها معهن، هذا هو محور العلاقات الأفقية التي ألح علينا به الحداثيون لسنوات طويلة"[2]، فالكلمات تكتسب مدلولاتها الخاصة من خلال العمل المشترك للسياق.

ويعد المعجم الشعري من أهم الخواص التي على أساسها يمكن الحكم علي الشاعر فالقاموس اللغوي للشاعر يتكون من خلال بيئته وثقافته ومناخه الذي يعيش فيه فتظهر الكلمة المعجمية في النص فهي لا تقوم بعملية الاتصال اللغوي بين أطراف الحديث وحدها فهي متصلة بالجانب الدلالي للنص الشعري.

فتعد البنية المعجمية اللغوية للفظة هي المتحكمة في بناء لغة الشاعر وألفاظه، كما تبرز البنية المعجمية البيئة الثقافية؛ فدراسة اللغة ودلالة الألفاظ تساهم في فهم لغة النص الشعري عند الشاعر، وتعد دراسة البنية المعجمية ثمرة من ثمار الدراسات اللغوية التطبيقية التي تجلت من تكامل علوم اللغة ودراسات الدلالة، فالبنى اللغوية التي يستخدمها الشاعر في قصيدته تعبر عن الجو النفسي الذي يعيش فيه الشاعر.

وبالنظر إلى شعر الطائيين نجد أن البنية اللغوية للألفاظ المعجمية والصياغة التركيبية مثلت قضية لغوية مهمة في مجال البحث النقدي حتى عند النقاد القدماء؛ لذلك نجد أن الآمدي قارن بينهما في حسن الصياغة ويكون عدم

---

(1) د. أحمد يوسف علي: مفهوم الشعر عند شعراء العباسيين، مرجع سابق، ص ٤٠٦-٤٠٧.

(2) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية)، عالم المعرفة، العدد٢٧٢، أغسطس ٢٠٠١م، ص ٢٣٨.

الاهتمام بها سببا من أسباب زوال الجمال عند أبي تمام، فيقول: "وينبغي أن تعلم أن سوء التأليف وردئ اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه حتى يحتاج مستمعه إلى طول تأمل، وهذا مذهب أبي تمام في معظم شعره"[١]، بينما كان البحتري يمثل الوضوح والمعنى المكشوف، وهو النموذج المفضل عند الآمدي، حيث يقول: "فحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاءً وحسناً ورونقاً حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن، وزيادةً لم تعهد، وذلك مذهب البحتري، ولذلك قال الناس: لشعره ديباجة، ولم يقولوا ذلك في شعر أبي تمام"[٢]. فمزج الآمدي بين براعة اللفظ وحسن التأليف.

يرتكز المعجم اللغوي على البنية المعجمية السهلة السلسة التي تنساب في سهولة ويسر في شعر البحتري، فهو يقول[٣]:

وَرَوضٍ كَساهُ الطَلُّ وَشياً مُجَدَّداً فَأَضحى مُقيماً لِلنُفوسِ وَمُقعِدا
إِذا ما اِنسِكابُ الماءِ عايَنتَ خِلتَهُ وَقَد كَسَّرَتهُ راحَةُ الريحِ بُرِّدا
وَإِن سَكَنَت عَنهُ حَسِبتَ صَفاءَهُ حُساماً صَقيلاً صافِيَ المَتنِ جُرِّدا
وَغَنَّت بِهِ وُرقُ الحَمائِمُ حَولَنا غِناءً يُنَسّيكَ الغَريضَ وَمَعبَدا

شكل المعجم اللغوي هنا صورة فنية بديعة يمكن تقسيمها فنيا إلى قسمين القسم الأول وهو عناصر الطبيعة (الطَلُّ، وَشياً، لِلنُفوسِ، الماءِ، راحَةُ، الريحِ، صَفاءَهُ) (حُساماً، صَقيلاً، المتنِ، جُرِّدا، **الحَمائِمُ**).

جمع البحتري في القسم الأول بين عناصر الطبيعة الجميلة من روض وشاه الندى؛ فالندى حول التراب روضا يانعا ووشاه وجعل المكان للناس للجلوس والقيام كما اهتم برسم تلك الصورة لما يشبه النافورة أو الشلال وكيف يتحول لونه لصورة بديعة، واصفاً الصورة في حالة حركة الريح أو سكونها، باين من خلالها المياه المتحركة خلال حركة الأحياء حولها، والمياه الراكدة واستحضارها للموتى، وذكر أدوات الموت (الحسام الصقيل) بعد ركود المياه مباشرة، إذ

(١) الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مصدر سابق، ص ٤٢٥.
(٢) الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مصدر سابق، ص ٤٢٥.
(٣) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٢، ص٨٤٠.

المياه الراكدة مياه ميتة " الماء مادة الموت الجميل الوفي، إذ الماء يستطيع النوم محتفظًا بالجمال، ويكون الموت فيه ثابتًا، محتفظًا بانعكاساته، إذ يعكس الماء وجه الحالم الوفي للذكرى ويعيد الذكريات للحياة"[١].

ساعدته البنية اللغوية للألفاظ في رسم تلك اللوحة البديعة جامعا بين الطبيعة الجديدة في الحياة العصرية في العصر العباسي وما فيها من طبيعة غناء/ المياه المتحركة، والحياة في الصحراء/ المياه الراكدة، وما فيها من طبيعة جرداء وصورة الحرب والحسام والمتن. ومالت البنية اللغوية نحو المفرد وصيغ الجمع المبسطة الواضحة (الطل، الحمائم، روض، نفوس، الريح) لتنساب الأبيات إلى النفس دون عائق في المعنى.

كما أن الجمل صارت في ترتيبها الطبيعي دونما تغيير في التركيب، على النقيض من أبي تمام الذي تدخل في التركيب بقوله[٢]:

وَأَيُّ مَرامٍ عَنهُ يَعدو نِياطُهُ عَدا أَو تَفُلُّ الناعِجاتِ أَخاشِبُه

وَقَد قَرَّبَ المَرمى البَعيدَ رَجاؤُهُ وَسَهَّلَتِ الأَرضَ العَزازَ كَتائِبُه

إِذا أَنتَ وَجَّهتَ الرِكابَ لِقَصدِهِ تَبَيَّنتَ طَعمَ الماءِ ذو أَنتَ شارِبُه

جَديرٌ بِأَن يَستَحيِيَ اللَهَ بادِياً بِهِ ثُمَّ يَستَحيي النَدى وَيُراقِبُه

جمع بين الطبيعة التراب والماء في الأبيات مثلما فعل البحتري وجاءت البني الاسمية على النحو التالي (المرمى، البَعيدَ، الأَرضَ، العَزازَ، كَتائِبُه، الرِكابَ، الماءِ، النَدى)، نلاحظ قوة البنى اللغوية تبدو الألفاظ سهلة وبناها اللغوية مبسط، لكن أبا تمام تدخل في التركيب، فاعتمد في البيت الأول على النعت السببي بالتقديم والتأخير (**أَخاشِبُه**) فتشعر بالارتفاع والانخفاض معه في أثناء القراءة، وكذلك أحدث نوعا من التقديم للمفعول به وتأخير الفاعل(رجاؤه)؛ ليؤكد أن أبا تمام يميل للتعقيد والتلاعب اللغوي، واستخدم ذو بمعنى الذي وليست بمعنى صاحب، وهي بنية معروفة أنها قليلة الاستخدام إذا ما قورنت بـ(ذو) بمعنى صاحب، ويأتي الماء هنا في توظيف صورة الحياة كلها فجاء توظيف الماء بديلا عن كل النعم التي يمكن أن ينعم بها الإنسان، وجاء باسم الفاعل شارب ولم يأت بالفعل يشرب ليؤكد على التفاعل، ثم

(١) جاستون باشلار: الماء والأحلام، مرجع سابق، ص ١٣٥.

(٢) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج١، ٢٢٦.

جاء بالفعل يستحي مرتين بمعنيين مختلفين؛ لبيان ثبات هذه الصفة، وأنها ليست حدثًا طارئا على ممدوحه، فالأول مع لفظة (الله) التي جاءت منصوبة، ليحذف منه حرف (من) ليكون النصب على نزع الخافض، ليتماس هنا مع النص القرآني ﴿... **إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاء** ...﴾[1]، **ثم استخدم لفظة يستحي وما فيها من دلالات متنوعة عن البقاء للمتعة كما في قوله تعالى** ﴿... **يُذَبِّحُونَ أَبْنَاءكُمْ وَيَسْتَحْيُونَ نِسَاءكُمْ** ...﴾[2] **ليوظف البني اللغوية الواحدة في سياقات متنوعة لبيان مهارته اللغوية، مما يظهر صعوبة التركيب وغموض المعنى إلا لمن يمتلك ثقافة خاصة يقول صاحب الموازنة** :"وميل من فضل أبا تمامٍ، ونسبه إلى غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام. "[3]، ولو تأملنا البيتين الأول والثاني نجد اعتماده العنصر الترابي في وصف الرحلة التي لم تنهض على خيال الراحة بل كانت على خيال الحركة والقلق لما فيها من صعوبة في المسير لكن كل هذه الصعوبات لم تمنعه قصد ممدوحه، فلا المطالب تستبعد في جنبه، ولا الطرق تستوعر دونه، كيف وقد سهلت الأرض العزاز كتائبه؟

ثم في البيتين التاليين لهما بمجرد أن الركاب تتوجه قاصدة الممدوح ينزاح الشاعر عن الخط العقلاني/ الترابي، ليتجاوز العالم المجحف له، إلى العنصر الخيالي/ الماء للثناء والتمجيد، ولارتباطه بخاصية الانعكاس "الماء يرتبط بخاصية الانعكاس، والانعكاس يفضي إلى مضاعفة الأشياء"[4]، وما للعنصر المائي من خاصية الاندماج مع بقية العناصر الأخرى إضافة إلى تفرده بموضوعات خاصة به كارتباطه بالموت في شعر الطائيين ، فالبحتري عندما استخدم ألفاظ تدل علي الموت والفناء كانت الحالة المسيطرة عليه هي الحزن فهو يقول[5]:

إذا جُـــدِحَت ســـــودُ المَنـــــايا فَـــأَخلَقُ الـــــ رِجـــــالِ بِأَن يُســـــقى رَداهُـــــنَّ ســـــودُها

وَلَمّـــــا تَلاقَـــــوا عِنـــــدَ دِجلَـــــةَ أَضـــــمَرَت مَهابَـــــةَ أَشـــــخاصِ المَـــــوالي عَبيـــــدُها

---

(1) سورة فاطر: الآية ٢٨.

(2) سورة البقرة: الآية ٤٩.

(3) الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مرجع سابق، ص ٤.

(4) سعيد بوخليط: مفاهيم النظرية الجمالية، مرجع سابق، ص ٨٧.

(5) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج١، ص ٥٣٤.

فالفكرة المحورية المسيطرة علي الشاعر في هذه الأبيات هي الموت ، اعتمد الشاعر بعض الألفاظ التي تدور حولها الفكرة لتربط بين الوحدة المطلوبة في التعبير عن الفكرة وهي "الموت": مثل: " المنايا " وكلمة "سود" فجعل الموت أسود رابطا بينه وبين اللون القاتم وهو دليل على الشؤم والحزن والألم فقد وصفه القرآن الكريم بالمصيبة ، معتمدًا العنصر المائي إذ جاء بلفظة السقي المرتبطة بالماء ، فجاء بالموت مع السقي جاعلا الردى أنواعا منها الأسود الذي يسقيه للعدو ، وكذلك " دجلة" المرتبطة بالماء، وهو مكون من مكونات الحياة ، الماء سر الحياة ، ربطه الشاعر بالموت الأسود ، ليقرن بين الموت والحياة في موضع واحد ، وقد تعددت صور الموت الأسود عند البحتري ، جاعلا منه أيقونة لغوية تعبر عن نفسيته وطبيعته التي تسيطر عليه في كثير من أفكاره ، فقد تحدث في البيتين السابقين عن الموت في ساحة المعركة، ثم يكرر الحديث عن الصورة نفسها دلالة الفناء فالموت في المعركة سمة رئيسة فلا توجد حرب دون ضحايا، فهو موقف يحوم فيه الموت من كل جانب وهي دلالة الشؤم والفناء المرتبطة بالموت.

فنجد في الشاهد أن الماء يتحول من عنصر يرسم الحياة إلى عنصر يرسم الموت ، فالماء إذن ينطلق من بعدين هما الحياة / الموت ، وعلى ضوء هذين البعدين تكون القيم والصفات التي تلحق به ، حتى لا يظهر تعارض في إعطاء الماء وانعكاساته وباقي صوره الحية كما في الشاهد التالي لأبي تمام، إذا ما قورنت بقيمة الموت هنا.

فنرى صورة دجلة عند أبي تمام في صورة حية، وكذلك الفرات (لمن فسر قوله وصاحبها)[1]، ترمز للعطاء والنماء والكثرة في سياق مديحه لمحمد بن عبد الملك الزيات، فيقول[2]:

أَمّـــا وَحَوضُـــكَ مَملـــوءٌ فَـــلا سُـــقِيَت خَوامِســـي إِن كَفـــى أَرســـالَهَا الغَـــرَبُ

لَـــو أَنَّ دِجلَـــةَ لَم تُحـــوِج وَصـــاحِبَها أَرضَ العِـــراقَينِ لَم تُحفَـــر بِهـــا القُلُـــبُ

(فالحوض، مملوء، سقيت، دجلة، أرض) من عناصر الحياة وسر الوجود (الماء) وهي عناصر تلح فيها الحياة على الظهور، فجاء بلوازم الماء التي تعبر عنه ومنها الحوض ودجلة وصاحبها، ليبعث في الذات الروح والحياة، ثم عبر عن كرمه من خلال استخدام أرسال ومنها لفظة إرسال وقد يقصد منها الرسل، فدجلة يسير من الشرق إلى الغرب، والغرب هنا يصل بدجلة إلى باقي الأماكن وهو عطاء النهر الذي لا ينفذ، وإن استمر أبو تمام على بنية الجملة المتلاعب

---

(1) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج١،ص ٢٥٥.

(2) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج١، ص ٢٥٤

بها بالتقديم والتأخير ليغير دلالات التركيب. (**تُحفَر بِها القُلُبُ**) والأصل (**تُحفَر القُلُبُ بِها**) فأخر نائب الفاعل فاصلا بينه وبين الفعل بالجار والمجرور، وهو ما دأب عليه أبو تمام حتى عندما يتحدث في الموت فيقول[1]:

وَالواهِبَ الصَمّامَةَ السَيفَ الَّذي يَجري زُعافُ المَوتِ في إِسطامِهِ
أَنتَ المُباري الريحَ في نَفَحاتِها وَالمُستَهينُ مَعَ النَدى بِمَلامِهِ

مستخدماً صيغة اسم الفاعل العامل في الجملة(الواهب – المبارى– المستهين)، مع صيغة المبالغة (الصمامة) واستعمل اسم الفاعل المعرفة في البيتين(الواهب – المبارى) ليعمل بدون شروط، ويقدم ويؤخر في الجار والمجرور(**مَعَ النَدى**) وهو ما يبدل في المعنى، ويبعد الذهن لمعنى أبعد مما تطرحه الجملة في بنيتها التقليدية، مصراً على ربط الحدث بعنصر الطبيعة (الريح)، ليتسنى له المراوحة في تباين المفردات كل حدث ما يناسبه من المفردات، فالبيت الأول عن شجاعة الممدوح وكيف يهب الموت لأعدائه فاستخدم فيه مفردات وتراكيب تدل على القوة والصلابة، السيف/ زعاف الموت/ إسطامه، وصيغة المبالغة الصمامة لتتصف بعظم الحدث اتصافاً شديداً. ثم في البيت الذي يليه استخدم عنصر الطبيعة حيلة لتلين فيها المفردات وتناسب حدث الكرم، فصدَّر البيت بالمضير المنفصل أنت لأهميته دون سواه، واستبدل قساوة المفردات في البيت السابق بلينها نفحات/ ندى لتناسب مقام كرم الممدوح.

ويمزج أبو تمام في شعره بين أكثر من عنصر من عناصر الطبيعة، فيستخدم بنى لغوية متنوعة ومختلفة في قصيدة المديح يمدح أبا الحسين محمد بن الهيثم بن شبانة فيقول[2]:

يَطيبُ لِجودِهِ ثَمَرُ الأَماني وَتَرى عِندَهُ الهِمَمُ الحِرارُ
رَفَعتُ كَواعِبَ الأَشعارِ فيهِ كَما رُفِعَت لِناظِرِها المَنارُ
حَليمٌ وَالحَفيظَةُ مِنهُ خَيمٌ وَأَيُّ النارِ لَيسَ لَها شَرارُ

فجاءت الدلالات اللفظية على النحو التالي (ثمر، الأماني، الهمم، الحراز، كواعب، الأشعار، المنار، النار، الشرار) فجاءت الألفاظ دلالة على العطاء والمستقبل والخصب والنماء دلالة الجود، يؤكد على ذلك باستخدامه لفظة الكواعب كناية عن الفتيات الجميلات الرشيقات التي يرز جمالهن، وهن رموز الخصب والإنجاب والعطاء والجمال والصحة، وأسند

(1) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج3، ص ٢٤٥- ٢٤٦.
(2) ديوان أبي تمام، المرجع السابق، ج2، ص ١٥٧.

الكواعب للأشعار لبيان شدة الجمال فهن النموذج المثال الذي يتغنى به الشعراء في أشعارهم، بوصفهن النموذج العالي المثال الذي يتلاقى مع المنار الذي يرفع النور فيه في الشواطئ لتراه السفن وتهتدي به، لتظهر النيران في الكناية عن ذلك الكريم وصفته عند الغضب، وجاء بلفظة الحفيظة كناية عن الغضب. فسرعان ما ينزاح البيت الأخير من الشاهد إلى نموذج صيرورة سريعة وتغير ظرفي ورغبة في اختراق الأشياء بعد اعتماده العنصر الناري.

وتتلاقي الصورة السابقة عند أبي تمام مع صورة المديح عند البحتري في قوله وهو يمدح المهتد بالله[1]:

وَتَجَلّـــــــــــى لِلنـــــــــــاظِرينَ أَبِيٌّ فيـــــهِ عَـــــن جانِـــــبِ القَبـــــيحِ اِزوِرارُ

وَأَرَتنـــــا السَـــــجّادَ ســـــيما طَويـــــلِ اللَـــــ يـــــــــلِ في وَجهِـــــــــهِ لَهـــــــــا آثارُ

وَلَدَيـــــــهِ تَحـــــــتَ السَـــــكينَةِ وَالإِخـــــــ بـــــاتِ سَـــــطوٌ عَلـــــى العِـــــدى وَاِقتِـــــدارُ

فجاءت الدلات اللفظية على النحو التالي (تجلى- أبي – السجاد- طويل الليل – أثار – السكينة – الإخبات – العدى – الاقتدار) كما جاء التركيب في البيت الأول مؤكدًا دلالة المدح وخصوصيته بتقديم المفعول به شبه الجملة (للناظرين) على الفاعل المؤخر (أبي) ليقرن بين خصوصية الشخصية القوية مع العبادة والزهد والنسك، ثم تلاقي في البيت الثالث مع بيت أبي تمام في الشاهد السابق في كون الممدوحين لهم غضبة مع الورع والحلم، ووقت الغضب يكون قويا قادراً.

ومن نار الغضب إلى نار المديح عند البحتري إذ يقول[2]:

نَجيئُـــــكَ عائِـــــدينَ وَكَـــــانَ أَشـــــهى إِلَينـــــا لَـــــو تُـــــزارُ وَلا تُعـــــادُ

أَعَـــــدتَ خِلالَـــــهُ فينـــــا وَلَـــــولا كَمالُـــــكَ لَم تَكُـــــن مِمّـــــا يُعـــــادُ

وَأَنـــــتَ خَليفَـــــةٌ مِنـــــهُ تَســـــودُ الـــــ بَنـــــينَ الأَشـــــرَفينَ وَلا تُســـــادُ

وَبَعضُـــــهُمُ يَكـــــونُ أَبـــــوهُ مِنـــــهُ مَكـــــانَ النـــــارِ يَخلُفُهـــــا الرَمـــــادُ

---

(1) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٢، ص ٨٥٤.

(2) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج١، ص ٥١٣.

جاءت الألفاظ على النحو التالي(عائد، أشهى، مالك، خليفة، تسود، الأشرفين، تساد، النار، الرماد) العودة والإياب وشهوة العطايا والمنح والزيارة والرغبة في العطاء مع المديح معتمدا الطباق السلبي باستخدام النفي بـ(لا) ثم جمع بين شيئين قريبين في الألفاظ بعيدين في المعنى لكنه قربهما (تسود، والرماد) ومعنى الرماد يحيل إلى السواد لكن السواد من السيادة يختلف في الدلالة، وهنا دور المعجم الشعري عند البحتري الذي وظف هذه الدلالة كذلك فالخليفة من بني هاشم وعمومة رسول الله فهو من الأشراف لهم السيادة.

تأتي النار في البيت الأخير رمزا للموت إذ بعد اتقادها صارت رمادًا.

ويمزج أبو تمام بين عدة عناصر لغوية مختلفة في قصيدة واحدة ليمنح الصورة تميزا في المزج بين الماضي والمستقبل المأمول, فيقول[1]:

سَـــــنَت عَبَراتُـــــهُ الأَطـــــلالَ حَـــــتّى نَـــــزَحنَ غُروبَهَـــــا نَـــــزحَ الرَكِـــــيِّ

سَـــــقى الشَـــــرَطانِ جَزعَـــــكِ وَالثُـــــرَيّا ثَـــــراكِ بِمُســـــبِلٍ خَضِـــــلٍ رَوِيِّ

فَكَـــــم لي مِـــــن هَـــــواءٍ فيـــــكِ صـــــافٍ غَـــــذِيٍّ جَـــــوُّهُ وَهَـــــوىً وَبِيِّ

استخدم أبو تمام عناصر تعبير عن الماضي الذي يعيش في داخلنا ويعبر عنا مستخدما في ذلك بنية الأطلال كناية عن تلك البقايا التي تحيا بداخل الإنسان، كذلك أكد على ذهابها ورحيلها عن الوجود في حياته من خلال لفظة نزحن وغروب فالغروب تعبير واضح عن الرحيل، وكنى عن نتيجة ذلك بالجزع وجاء بمتناقضين (الثريا– الثرى) مستخدما الجناس اللفظي والتضاد في المعنى، فالثريا علو وارتفاع وارتقاء والثرى انخفاض، ثم جاء بالأمل والرغبة في الحياة في البيت الثالث مستخدماً ما فيه دلالة الحركة والعطاء والارتفاع وهو الهواء الذي جاء نكرة دلالة العموم والشمول مع الطموح في صفاء الأمل.

ولا شك أن الشاعر قد رغب في التعبير عن بقاء الأمل والحياة مع وجود الأطلال، وعبر عن ذلك (سقى – روى) وهما من لوازم الماء ليكون بهم صورة الحياة في البيت الأخير من خلال ذكر الهواء الصافي، فقد جمع بين متناقضات عدة خاصة في عجز البيت فقد هوى به أهواء وأسقطه مع أنه صاف، وهنا تظهر دلالة الخمول والسكون في الهواء.

---

(1) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج٣، ص ٣٥٢-٣٥٣.

وتتلاقي صورة الأطلال عند الطائيين وبخاصة في عناصر الحركة والحياة، كما جاءت في البيت الثالث عند أبي تمام ، فيقول البحتري[1]:

لِسَـــــوارٍ مِـــــنَ الغَمـــــامِ تُزَجّـــــي ... هـــا جَنـــوبٌ كَمـــا تُزَجّـــى العِشـــارُ

مُـــــثقَلاتٍ تَحِـــــنُّ في زَجَـــــلِ الرَعـــــ ... ـــــدِ بِشَـــــجوٍ كَمـــا تَحِـــنُّ الظُـــؤارُ

باتَ بَـــــرقٌ يُشَـــــبُّ في حَجرَتَيهـــــا ... بَعـــدَ وَهـــنٍ كَمـــا تُشَـــبُّ النـــارُ

تظهر الدلالات اللفظية في الأبيات على النحو التالي (**سَوارٍ، الغَمامِ، تُزَجّي، العِشارُ، مُثقَلاتٍ، زَجَلِ، الرَعد، الظُؤارُ، بَرقٌ، حَجرَتَيها، تُشَبُّ، النارُ**) يظهر الغمام وتزجي والمثقلات الخصب والنماء والعطاء والخير، ولا يجي الغمام إلا إذا كانت الريح قوية قادرة على دفعه إلى أماكن مختلفة – على عكس الهواء الساكن عند أبي تمام– وبخاصة أن الغمام كما وصفها الشاعر مثقلات بالماء، وجعل الرعد هنا في حالة الشجو كناية الحزن والألم، ويأتي البرق ليوجه دلالة خاصة أن البرق والرعد يرتبطان بالمطر والماء ليؤكد على الخصب مع الحبات المثقلات في سنابلها، وجاء تشبيه البرق عندما يضيء في حجرتها فجأة ووميضه باندلاع النار بعد سكونها. فحلق الشاعر في آفاق شعرية مختلفة جمع فيها بين صور متعددة.

وينتج عن تلك العناصر المكونة للبيئة من ماء وهواء وتراب المثقل بالخير شمائل تمنح الماضي حركة للمستقبل يعبر عنها البحتري في قوله[2]:

فَـــــلا تَســـــأَلوها عَـــــن قَـــــديمِ تُراثِهـــــا ... فَعَســـــجَدُها مِمّـــــا أَفـــــادَ حَديـــــدُها

ذَوُ الـــــنَخِلاتِ الخُضـــــرِ في بَطـــــنِ حائِـــــلٍ ... وَفي فَلَـــــجٍ خُطبانُهـــــا وَهَبيـــــدُها

وَأَهـــــلُ سُـــــفوحٍ مِـــــن شَمائِـــــلَ تَكتَســـــي ... بِهِـــــم أَرَجـــــاً حَـــــتّى يُشَـــــمَّ صَـــــعيدُها

استخدم البحتري هنا الجواهر الثمينة وصفا للتراث في وصف المكان، ثم كنى عن القوة والبأس بقوله(حديدها) ثم جاء الخير والنماء والخصب في (النخلات الخضر) فحظيت حائل بصفات توصف بها المرأة الخصيب كناية الجمال والخصب والشباب والعطاء، وأكد هذه الدلالة بقوله في بطن حائل وكأن حائل امرأة تحمل في أحشائها النخلات الخضر، وجاء وصف النخلات بالخضر كناية عن الشباب والمستقبل والحركة لا السكون، فهي موجودة ومستقبلها

---

(1) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٢، ص٨٥٣.

(2) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٣، ص ٢٠٠١.

أخضر، وأكد هذه الدلالة في عجز البيت الثاني من خلال التأكيد على أن حائل تجمع بين براعة الكلمة والقدرة على الكسر والظفر، وإن كان الانخفاض في الأرض لكنه منحه حركة واسعة مستخدما دلالتين الأولى باستخدام الفعل المضارع (تكتسي – يشم) لإفادة التجدد والاستمرار والتفاعل لا السكون والثبات، مع القدرة على الوصول إلى الإرجاء فالحركة تشمل أجواء الأبيات متجاوزة سكون الماضي وثباته.

كذلك الأمر عند أبي تمام في تجاوز سكون الماضي عندما تكتسي الطلول بعدا حركيا فيه رؤى مستقبلية في قوله[1]:

قِـــــف بِالطُلـــــولِ الدارِســـــاتِ عُـــــلاثا أَمسَـــــــت حِبـــــالُ قَطيـــــــنِهِنَّ رِثاثا

قَسَـــــمَ الزَمـــــانُ رُبوعَهـــــا بَـــــينَ الصَـــــبا وَقَبولِهـــــــا وَدَبورِهـــــــا أَثـــــــلاثا

فَتَأَبَّـــــدَت مِـــــن كُـــــلِّ مُخطَفَـــــةِ الحَشـــــا غَيـــــداءَ تُكســـــى يارَقـــــاً وَرُعـــــاثا

كَالظَبيَـــــةِ الأَدمـــــاءِ صـــــافَت فَارتَعَـــــت زَهـــــرَ العَـــــرارِ الغَـــــضِّ وَالجَثجـــــاثا

جاءت البنى اللغوية على النحو التالي (بِالطُلولِ – الدارِساتِ – عُلاثا – حِبالُ – قَطينِهِنَّ – رِثاثا – الزمان – ربوعها – الصبا– قبولها – دبورها – أثلاثا – تأبدت – الحشا– غيداء – تكسي – يارقا – رعاث – الظبية – الأدماء – صافت – زهر – العرار – الغض – الجثجاثا) تبين البني اللغوية سيطرة عناصر البيئة القوية على النص، بالرغم من البداية الطللية التي تعبر عن الماضي الذي انتهى والحزن على رحيله، لكن أبا تمام تناول عناصر الجمال في الطبيعة، كما عبر عن الجمال بالغيد واكتساء الجمال والخضرة ، وعبر عن هذا الخصب في البيت الرابع بأكثر من لفظة (أدماء– صفات– زهر – العرار – الغض) وكلها تحيل إلى الخصب والعطاء والجمال، ورغم وجود السكون الذي يسيطر على جو النص من خلال الصفا والتأبيد لكن الغالب عليها الخصب والنماء. وقد غلب على النص الطبيعة الثقافية العربية من خلال استخدام مفردات من البيئة الصحراوية ونباتها.

ويتلاقى البحتري مع أبي تمام في تناول عناصر الطبيعة الصحراوية من نخيل لكنه يقرنه مع الزيتون والحمام في المديح عند البحتري في قوله[2]:

حَيـــثُ باتَ الزَيتـــونُ مِـــن فَوقِـــهِ النَخـــ ـــــلُ عَلَيـــــهِ وُرقُ الحَمـــــامِ تَغَـــــنّى

---

(1) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج١، ص ٣١١.

(2) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٢، ص ٦٥٣.

مـــــا المَســـــاعي إلّا لمكـــــارِمُ تُـــــرتا دُ وَإلّا مَصـــــانِعُ المَجـــــدِ تُبـــــنى

وَالكَـــــريمُ النـــــامي لِأَصـــــلٍ كَـــــريمٍ حَسَـــــنٌ في العُيـــــونِ يَـــــزدادُ حُســـــنا

جاءت البنى اللغوية على النحو التالي (بات- الزيتون- النخل- ورق – الحمام- تغني- المساعي- مكارم- ترتاد – مصانع المجد – تبنى- الكريم – النامي – حسن- يزداد-العيون) وفيها كل صفات الخير والخصب والعطاء والنماء فجاء الجمال أن الزيتون في الأمام واقفا وخلفه النخيل منتصب وفوقه أعشاش الحمام تغني في صورة خيالية بديعة، واستخدم الشاعر الفعل بات وهو فعل ماض يعطي اكثر من دلالة فهي تعبر عن الماضي الذي انتهى فأصبح ساكننا لا حركة ولا حياة، كما أنَّ (بات) تعطي معنى الليل رمز الظلام والسكون، وأكد على ثبات ذلك ليمهد للمديح في البيتين الثاني والثالث في وجود المشتقات المعرفة (المساعي- مكارم – مصانع – الكريم)، مؤخراً الأفعال الثلاثة (ترتاد – تبنى – يزداد) ليؤكد على ثبات هذه الصفات الذاتية في شخص الممدوح ورسوخها كما أن النخل والزيتون راسخات في الأرض.

وما لا شك فيه أن عناصر الطبيعة التي وردت في شعر الطائيين قد عبرت وبجلاء عن تلك الثقافة العربية السائدة التي سيطرت على العصر وهو الميل نحو التعبيرات العربية الراسخة، ولذلك نجد العودة إلى الينابيع العربية القديمة هي السمة المميزة لشعرهما فمثلا يقول أبو تمام[1]:

حَـــــتّى إذا ضَـــــرَبَ الخَريـــــفُ رِواقَـــــهُ ســـــافَت بَريـــــرَ أَراكَـــــةٍ وَكَبـــــاثا

سَـــــيّافَةُ اللَحَظـــــاتِ يَغـــــدو طَرفُهـــــا بِالسِـــــحرِ في عُقَـــــدِ النُهـــــى نَفّـــــاثا

زالَـــــت بِعَينَيـــــكَ الحُمـــــولُ كَأَنَّهـــــا نَخـــــلٌ مَـــــواقِرُ مِـــــن نَخيـــــلِ جُـــــواثا

(الخَريفُ – رواق- أَراكَةٍ – وَكَباثا – سَيّافَةُ – اللَحَظاتِ – طَرفُها – بِالسِحرِ – النُهى – نَفّاثا – الحُمولُ – نَخلٌ – مَواقِرُ – نخيل- جُواثا) وردت ألفاظ البيئة الصحراوية مسيطرة على جو النص حتى أن البيت الأول شمل الآراك وثمره وعيدانه بألفاظ مختلفة، وجاء النخيل في البيت الأخير تأكيدا على سيادة تلك الثقافة لكنه ليس النخيل المعتاد لكنه نوع مميز من النخيل يكون أعلاه منتفخا قبل العرجون وصفه الشاعر بالحمول لإضفاء التميز عليه وبيان الخصوصية وهو نوع مميز.

---

(1) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج١، ص ٣١٢.

ويأتي الهواء معرفة عند البحتري ولم يرد عنده نكرة في قصائده، ومن ذلك قوله:

إِنَّمـــــا العَـــــيشُ أَن تَكـــــونَ اللَيـــــالي مُفضِـــــلاتٌ طـــــولاً عَلـــــى الأَيّامِ
قَـــــد صَـــــفا جانِـــــبُ الهَـــــواءِ وَلَـــــذَّت رِقَّـــــةُ المـــــاءِ في مِـــــزاجِ المُـــــدامِ
وَاِســـــتُتِمَّ الصَـــــبيحُ في خَـــــيرِ وَقـــــتٍ فَهـــــوَ مَغـــــنى أُنـــــسٍ وَدارُ مُقـــــامِ

جاءت الدلالات على النحو التالي (العيش- الليالي- مفضلات- الأيام- الهواء الماء- المدام- الصبيح- أنس -مقام) يأتي السكون والاستقرار واضح الدلالة في النص من خلال الدلالات السابقة حيث العيس الذي يتطلب الاستقرار وتتابع الأيام والليالي، وصفاء جانب الهواء دون مشكلات ولا عواصف تعصف بهذا السكون، مع رقة الماء كناية عن رقة العيش وسكونها وجمالها وجاءت بالصبيح دلالة على النوم والاستقرار وخير الوقت، ثم أكد على ذلك بالأنس ودار المقام علامة الاستقرار الدائم ، فجاء بعنصر الهواء /الارتقاء والعلو لليل؛ لما فيه من خيال وسحر عن النهار ففضله، ثم ارتقي به معتمدا على وجود الهواء الصافي دلالة الرقي والارتفاع مع مزجه بالماء دلالة الخير والعطاء وكلاهما دلالة حركة ، " فالشاعر في هوائيته يجنح إلى الخيال في صورة شيء من الرخاوة ، ولكن هذا لا يمنع من قيام الحياة المتخيلة ، نحو هروب من واقع إلى خيال بطريقة منتظمة "[1] ثم ختم بالسكون والبقاء معبرا عن ذلك بالدار كذلك أعطى دفء المشاعر في الأنس والمقام وهي دلالة سكون وحرارة من خلال ضوء الشمس في النهار بينما كانت الشمس حية تمحو الظلام عند أبي تمام في قوله [2]:

حَـــتّى كَـــأَنَّ جَلابيـــبَ الـــدُجى رَغِبَـــت عَـــن لَونِهـــا وَكَـــأَنَّ الشَـــمسَ لَم تَغِـــبِ
ضَـــوءٌ مِـــنَ النـــارِ وَالظَلمـــاءِ عاكِفَـــةٌ وَظُلمَـــةٌ مِـــن دُخـــانٍ في ضُـــحىً شَـــحِبِ
فَالشَـــمسُ طالِعَـــةٌ مِـــن ذا وَقَـــد أَفَلَـــت وَالشَـــمسُ واجِبَـــةٌ مِـــن ذا وَلَم تَجِـــبِ

جاءت الألفاظ على النحو التالي (جَلابيبَ، الدُجى، رَغِبَت، الشَمسَ، تَغِبِ، النارِ، وَالظَلماءِ، دُخانٍ، ضُحىً، شَحِبِ، طالِعَةٌ، واجِبَةٌ) الضوء والدفء والدخان من لوازم النار ليأتي بالشيء ولوازمه، والظلام وتأكيده من دجى وظلماء، ليثبت انه يعتمد تقنية التوكيد اللفظي بالتكرار باللفظ كما فعل مع الشمس أو بالمعنى بأكثر من صورة ليثبت الصورة الذهنية التي يرغب في تثبيتها في ذهن المتلقي. فالظلام تلاشى تمامًا والشمس محته من وجوده، وتكرار الشمس

([1]) بوخليط: مناهج النظرية الجمالية، مرجع سابق، ص ١٢٥.

([2]) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج١، ص ٥٢ -٥٣.

مع النار والضوء والدفء، لما لها من دلالات يريد الشاعر تأكيدها، إذ الدفء يتسلل، والضوء يقف عند الأسطح لا يتجاوزها، والنار تتغلغل إلى أعماق الموجودات؛ لتأكيد تلك الصورة المضيئة المشرقة التي يرغب التعبير عنها فـ" تؤسِّس النار لقيم الحبِّ والمعرفة، وتعطي إحساسًا بوجود الآخر، ذلك أن المساحة الحلمية التي يتمظهر فيها العالم من خلال الدفء والسخونة. تعطي للوجود والإنسان وكذا الأشياء قيمًا ومفاهيم أخرى غير المستوى الحسيِّ المباشر والذي غالبًا ما تصاغ قوالبه الميكانيكية بفعل الإنسان العامل في مستوى ثابت. إلا أن فكر النار وكذا ثقافة النار أعطيا لهذا الأفق بعدًا ديناميكيًا وأكثر حركية. ذلك أن مفاهيم الحدوث والتحول والصيرورة هي بالأساس نتائج لاكتشاف النار[1].

في نهاية هذا المبحث يمكننا الوقوف على أهم النتائج التي أثبتتها الدراسة:

فقد ثبت أن البنى اللفظية كان لها دور مهم في البناء التركيبي وتأويل النص وبخاصة مع وجود اختلاف واضح في البنية اللغوية بينهما فقد مال أبو تمام إلى التقديم في التركيب مع ميل نحو الجمع. بخلاف البحتري الذي مال إلى الألفاظ السلسة السهلة، والمفردة ذات الدلالة الحقيقية، والتركيب التقليدي في اللغة، فاصطبغت عنده بطابع الوضوح والمباشرة بخلاف البنية.

ولعل مجيء الهواء معرفة بصورة شبه دائمة عند البحتري ما يؤكد هذه الرؤية فالمعرفة أوضح في الدلالة وأكثر ، بينما جاء الهواء نكرة ومعرفة عند أبي تمام، والنكرة تفيد العموم والشمال لإطلاق المعنى وعدم ثباته. ورغبة أبي تمام في التطلع وفتح الآفاق الدلالية حتى حرر مفرداته من كل قيد يحد من معناها.

شكلت عناصر الطبيعة من ماء وهواء ونار وتراب العناصر الرئيسة التي اتكأ عليها الشاعران في شعريهما بصورة مباشرة وغير مباشرة عبر مفردات واضحة الدلالة أحيانا وأخرى من لوازمها التي تحيل إلى معانيها بصورة غير مباشرة ، ومجيء الهواء الساكن عند أبي تمام في الطلل، خشية تحريكه فتمحي الآثار، على عكس الهواء المتحرك في طلل البحتري ليسوق الغمام المحمل بالأمطار، ويوجه البرق ليضيء حجرة المحبوبة.

تنوعت الصورة الشعرية بين سكون وركود وخمود وحركة ونشاط وارتقاء وانخفاض.

شكلت النار ملمحا مهما في شعريهما معبرين عما تحمله من رموز وإيحاءات مختلفة تنوعت واختلفت قيمتها بين الموت والحياة والعطاء.

---

(1) سعيد بوخليط: غاستون باشلار نحو نظرية في الأدب، مرجع سابق، ص١٢٥-١٢٦.

ظهرت معالم العصر العباسي قوية في الشعر من خلال استخدام مفردات فيها ملامح هذا العصر وسماته وبخاصة تلك المفردات التي تعبر عن الطبيعة.

كما اعتمدوا على التضاد في بعض المواضع لإبراز المعنى وتوضيحه للتركيز على بناء الصورة المعبر عنها.

المبحث الثالث: البنية التركيبية

إن المهمة الأولى للغة أن تقوم بخلق جسرٍ بين المتكلم والمتلقي، فإن عجزت لسبب ما عن هذه المهمة، كان إطلاق اسم اللغة عليها خطأً؛ ولذلك ذهب كثير من الدارسين إلى أن اللغة تأتي في مقدمة اهتمامات المبدع للنص الأدبي(١)، ذلك أن اللغة ذات سحر حقيقي يُمارس باتجاهين : اتجاهٌ يمتلكه المبدع للنص الأدبي الذي يهتم دائماً بتشكيلات أسلوبية خاصة تجعل من لغة نصه الأدبي لغةً شعرية، واتجاهٌ آخر يمتلكه المتلقي الذي لا يهتم بالدلالات السطحية للجملة وإنما يهتم بما وراء النص، وبذلك تبتعد اللغة هنا عن السطحية أو ما يسمى باللغة المعيارية(٢)، لتنتقل إلى لغةٍ تخرق قوانين هذه اللغة المعيارية(٣) والتي يمكن تسميتها باللغة الشعرية.

ولعل من أبرز التقنيات التي تجعل اللغة شعريةً المجاز/الانزياح(٤)، فهو نقلٌ للكلمة من موضعها وخروجها من الحقيقة(٥)؛ واللغة الشعرية بهذا المفهوم تجعل من النص الأدبي مجالاً مفتوحًا لقابلية القراءة، أي أن النص الأدبي " ليس سطرًا من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي أو ينتج عنه معنى لاهوتي..، ولكنه فضاء لأبعاد تتعدد وتتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع"(٦)، معنى هذا أن النص الأدبي –كتكوين/تركيب لغوي– يخرج من صورة مكونة من ألفاظ متسقة تؤدي معنى عاما إلى صورة يعتمد فيها دور المبدع على الاختيار والانتقاء والتوزيع بطريقة فنية تخرِج اللغةَ عن طبيعتها الإخبارية إلى طبيعتها الإبداعية "(٧)، من خلال ظاهرة "كسر النظم"(٨) أو "الانحرافات بمستوياتها المختلفة –

---

(١) جان كوهين: اللغة العليا، ترجمة : أحمد درويش، المشروع القومي للترجمة، مصر، (ب ط)، ١٩٩٥م، ص١٣١ – ٢٠١.

(٢) جان موكاروفسكي: اللغة المعيارية و اللغة الشعرية، ترجمة: ألفت الروبي، مجلة فصول، ١٩٨٤م، ع١، ص٣٧.

(٣) صلاح فضل: شفرات النص، دار عين للدراسات والبحوث الإسلامية، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م، ص٥٩.

(٤) حول مصطلح الانزياح وعلاقته باللغة الشعرية: جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م، ص١٥، تودوروف: في الشعرية، تر: شكري المبخوت، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٧م، ص٩٩، صلاح فضل: علم الأسلوب و النظرية البنائية، دار الكتاب المصري، مصر، ط١، ٢٠٠٧م، ص١٩٤.

(٥) أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، (ب ط)، ١٩٨٧م، ج٣ /٩٤.

(٦) رولان بارت: لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط١، ١٩٨٣م، ص٢١.

(٧) محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب، الشركة المصرية العالمية لونجمان، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م، ص٣.

(٨) صلاح فضل: نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، مجلة عالم الفكر، المجلد الثاني والعشرون، العدد الثالث والرابع، يونيو ١٩٩٤م، ص٧٩.

الموضوعية والمعجمية والدلالية والتركيبية والاستبدالية-"[1]، ثم يظهر دور الناقد في محاولة جادة لكشف الدوال في البنية التركيبية ومدى تواترها، محاولا الوصول إلى نواة النص/ التيمة التي دلّ عليها تواتر تلك الدوال، وهذا يعني أن القراءة الموضوعاتية تعتمد على خطوتين أساسيتين وهما: الفهم الداخلي للنص المقروء عن طريق كشف بنيته المهيمنة الدالة معجميا وتركيبيا، وتأويله خارجيا اعتمادا على مستويات معرفية مرجعية مساعدة من خلال إضاءة الفكرة المحورية وتفسيرها.

والبحث في البنية التركيبية لأي نص يحيلنا إلى دراسة الجملة بوصفها الوحدة اللغوية الأساسية في عملية التواصل، فقيمتها في البنية التركيبية كقيمة الصوت في البنية الصوتية وقيمة الكلمة في البنية الصرفية، إذن تبدأ دراسة البنية التركيبية من حدود الجملة بعمقها اللغوي الذي قام أساسا على عملية الاختيار والانتقاء للمفردات وما فيها من طبيعة استبدالية تتيح للمبدع أن ينتقي ويختار، ويفضل دالا على آخر؛ لأن دراسة البنية التركيبية ترتبط في الأساس برتبة الألفاظ في الجمل ووظيفة كل كلمة في سياق النص، وهنا يكون للنحو دورٌ مهمٌّ في بناء الصياغة الشعرية بما يقيمه من علاقات بين أجزاء الكلام.

والمعروف أن الرتبة بين عناصر التركيب العربي نوعان؛ أحدهما الرتبة المحفوظة والثاني الرتبة غير المحفوظة، " أما الرتبة المحفوظة ففي تجاوزها اختلال التركيب لغويا وإهدار لقوة السبك، فلا وجه لتقديم الصلة على الموصول، ولا المجرور على الجار ولا التابع على المتبوع وهلم جرا، أما الثانية فهي محل حركته داخل إطار اللغة، ومجال المرونة بالنسبة للمبدع"[2]، وهذه الرتبة هي محل الدراسة.

"ويعد تداخل العناصر المكونة للعمل الأدبي -الصرفية والنحوية والدلالية والموسيقية والتركيبية- سمة ثابتة فيه، بحيث يصعب على الناقد أن يفصل كل عنصر من هذه العناصر عن غيره، بل إن كل جزء من أجزاء العمل الأدبي لا يمكن العثور عليه مستقلا أو معزولا عن باقي الأجزاء"[3]، والقراءة الموضوعاتية لا تعدو أن تكون تفكيكا لهذه العناصر المكونة للعمل الأدبي التي تشكِّل بؤرة المعطى الدلالي والفني في الجملة والنص .

---

(١) عاطف جودة: النص الشعري ومشكلات التأويل، مكتبة الشباب بالقاهرة، ١٩٨٩م، ص٢٠٧.

(٢) تمام حسان: قراءة في تراثنا النقدي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٨٨م، ص٧٩١.

(٣) محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية، دار الشروق، القاهرة، ط٢، ١٩٩٦م، ص١١.

سأسعى في ضوء المفاهيم السابقة في تناول الظواهر التركيبية البارزة والواضحة وضوحاً جلياً في البنية التركيبية عند الطائيين، ومن أهم هذه الظواهر في شعر الطائيين التقديم والتأخير والحذف، والذي سيتناولهما البحث بالدراسة مبينا دورهما في البنية التركيبية من حيث تنوعهما ووظائفهما الدلالية التي تظهر قدرة الشاعر الإبداعية في تحقيق أغراضه الجمالية والدلالية.

أولاً: التقديم والتأخير

يعد أسلوب التقديم والتأخير وما ينتجه من دلالات وتأويلات تضاف لمعنى النص الشعري أحد أهم أسرار اللغة العربية، وبه تكتسب صفة الشجاعة[١]، إذ " يتم عن طريقه كسر العلاقة الطبيعية المألوفة بين المسند والمسند إليه في الجملة ليضعها في سياقٍ جديد وعلاقة متميزة"[٢]، وقد حظي التقديم والتأخير باهتمام كبير من النحاة وعلماء البلاغة[٣]، فبيّنوا الدوافع من وراء التقديم أو التأخير على العكس من الأسلوب العادي المألوف والذي يأتي بالكلام في أماكنه، فإذا انتقلنا إلى النقاد اللغويين المحدثين واهتمامهم بهذه الظاهرة سنجد أنهم أثبتوا ما ذكره القدماء عن دور الرتب الثابتة والرتب المتغيرة، إذ "يتمثل الثبات في تواجد أطراف الإسناد وما يتصل بها من متعلقات، أما المتغير فيتمثل في تحريك بعض هذه الأطراف من أماكنها الأساسية التي اكتسبتها من نظام اللغة إلى أماكن جديدة ليست لها في الأصل، كما يتمثل هذا التغير – أحياناً – في تثبيت أحد الأطراف في مكانه الأصلي وإعطائه حتمية يمتنع معها نقله أو تحريكه"[٤].

وليس معنى هذا أن " عملية التقديم والتأخير ليست مجرد نقل للدال من مكانه المفترض له سلفا إلى مكان آخر قبله أو بعده على مستوى النطق والكتابة فقط، وإنما هي في جوهرها تمثل تزاوج الفكر واللغة، ذلك أن تغييرا في

---

(١) عد ابن جني أسلوب التقديم والتأخير مع الحذف والزيادة والحمل على المعنى والتعريف من قبيل شجاعة العربية؛ انظر: ابن جنى: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب العلمية، القاهرة، (ب ط)، (ب ت)، ٢/٣٦٠.

(٢) راشد بن حمد الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط١، ٢٠٠٤م، ص٢٣٣.

(٣) انظر: خليل أحمد عمايرة، سلمان حسن العاني: في التحليل اللغوي- منهج وصفي تحليلي وتطبيقه على التوكيد اللغوي والنفي اللغوي وأسلوب الاستفهام، مكتبة المنار، الأردن، ط١، ١٩٨٧م، ص٢١٢-٢١٣؛ وانظر: القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، ط٣، ١٩٧١م، ص١٣٥؛ وانظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ت، محمود محمد شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠٠م، ص٢٨٦-٢٨٨.

(٤) رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥، ص١٩٢.

حركة الصياغة يتبعه بالضرورة تغيير في الفكر الذي تجسده"[١]، كما أن الدافع وراء عملية التقديم والتأخير لدى المبدع له مردوده الدلالي الكبير الذي يسعى سعياً حثيثاً لكي يحققه في النص الشعري.

والبحث في التقديم والتأخير ما هو إلا بحثٌ في لغة الشاعر وتحليلها حتى نتمكن من معرفة بعض خصائص شعره ورؤيته الفنية، حيث "إن التحليل اللغوي بكل ما يسنده من خبرات جمالية وروافد ثقافية يمكِّننا من الوقوف على الرؤى الخاصة بالشعراء التي تملك إمكانات العطاء، وتبوح بخلفيات العمل الشعري، وتكشف أبعاد التجربة الشعورية، فمن المحال أن نصدر أحكاما على شاعر في فلسفته أو رؤيته دون الاستعانة بالتحليل اللغوي لأعماله الشعرية"[٢] والبحث في انحرافاته التركيبية، والذي يعد أسلوب التقديم والتأخير أحد هذه الانحرافات .

وأسلوب التقديم والتأخير يمثل أداة من أدوات لغة الشاعر التي يستخدمها للتعبير عن فلسفته ورؤيته وكذلك نفسيته، كما يؤثر أسلوب التقديم والتأخير في تشكيل لغة القصيدة، ويضيف إليها دلالات وإيحاءات، " فحيثما نجد نوعا من التصرف المقصود عن طريق التقديم والتأخير في ترتيب الجملة الطبيعي؛ فإن ذلك يؤثر في بنية التشكيل وما يترتب عليها من الإيحاء والدلالة"[٣]، وهذا الحديث عن الحركة في الجملة أو إمكانية الحركة يوجب استجلاء الإيحاءات والدلالات التي يمنحها ذلك التركيب دون غيره، واستنباط ما في التركيب من خلال دلالة السياق الكلية، ونحن بذلك نعيد خلق النص من جديد، وهذا الدور لا يقل أبداً عن دور المبدع الحقيقي له.

وقد تعددت صور التقديم والتأخير في شعر الطائيين؛ فوردَ في الجملة الخبرية كما جاء على مستوى الجملة الإنشائية، وجاء في سياق الجملة الاسمية كما جاء في سياق الجملة الفعلية، وفي الشواهد الآتية نحاول استجلاء هذه الصور والكشف عن ارتباطها بالسياق العام للنص.

أ: أنماط التقديم والتأخير في سياق الجملة الفعلية

---

(١) رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض- دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١١٥.

(٢) عدنان حسين قاسم: لغة الشعر العربي- أصالة التراث في مواجهة التفجير، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، الجماهيرية العربية الليبية، ط١، ١٩٨١م، ص٧.

(٣) عايدي علي جمعة: شعر خليل حاوي-دراسة فنية، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م، ص١٦.

إن الترتيب المنطقي للجملة الفعلية أن يأتي الفعل أولا ثم الفاعل ثم مكملات الجملة الفعلية، إلا أنه يجوز فيها تقديم المفعول به على فاعله ليحقق المبدع أغراضًا بلاغية دلالية، وهنا يرتفع بعمله من الأسلوب العادي المباشر الإيصالي إلى المستوى الأدبي الإبداعي، ومن ثمّ التأثير في المتلقي، ولعل الذي يُظهِر ما يحدث في الجملة الفعلية من تغيير في الحركات الإعرابية وهي التي تحدد هدف المبدع ووظائف الكلمات في السياق، وهنا ترتبط الحركات الإعرابية بالدلالة ارتباطاً وثيقاً؛ وذلك لأن غاية الشعر هي التأثير، والبداية الأولى للتأثير هي تقديم الحقيقة تقديماً يبهر المتلقي وهذا أمرٌ لا يمكن أن يتم بمجرد النظم العادي للأفكار، بل يتم بضربٍ بارعٍ من الصياغة التي تنطوي على قدر من التمويه.

وبالتالي تتعدد مجالات التوظيف الدلالي لهذا النمط لجذب انتباه المتلقي للعنصر المتقدم هنا وهو "المفعول به" على اعتبار تقديم المفعول به يعد وسيلة فنية من الوسائل المباحة لتنمية دلالات السياق، ومن أمثلته وصف أبي تمام لتوفلس/الآخر، حين هُزِمت الروم في عمورية، بقوله[1]:

لمـــا رأَى الحَـــرْبَ رَأْيَ العَـــيْنِ تُـــوفَلِسٌ والحَـــرْبُ مُشْـــتَقَّةُ المَعْـــنَى مِـــنَ الحَـــرَبِ

إن تقديم المفعول به (الحرب) على الفاعل (توفلس) يدل على أهمية المقدّم، وأن الحرب في هذا المشهد هي أم الحدث، وفي تأخير (توفلس) في التركيب دلالة على تأخيره في الواقع الفعلي أيضا، كما يعضد السياق ذلك بعد أن دُخرت جنوده في المعركة، وقد جاء تقييد فعل الرؤية بالمفعول المطلق (رأي العين) تأكيداً على أن الرؤية كانت بصرية ولم تكن قلبية، مما يحقق دلالة الخذلان التي لحقت بالآخر الرومي وهو يرى هزيمة جنوده أمام عينيه.

أما البحتري فقدّم المفعول به على الفاعل في مطلع قصيدة يمدح بها وزير المتوكل الفتح بن خاقان وهو فارسي الأصل، بقوله[2] :

هَـــبِ الـــدّارَ رَدّتْ رَجْـــعَ مـــا أَنْـــتَ قَائلُـــهْ وأبْـــدَى الجَـــوَابَ الرَّبْـــعُ عمَّـــا تُسَـــائلُهْ

أَفِي ذَاكَ بُـــرْءٌ مـــن جَـــوًى أَلْهَـــبَ الحَشَـــا تَوَقُّـــدُهُ، واسْـــتَغْزَرَ الـــدَّمْعَ جائلُـــهْ

(١) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج١، ص ٦٤.

(٢) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٣، ص ١٦٠٦.

يتسم المطلع بثراءٍ دلاليٍ، مصدره ثراءٌ وتنوعٌ في البنية التركيبية، ففي الشاهد (أبدى الجوابَ الربعُ) تقدّم المفعول (الجوابَ) على الفاعل (الربعُ)؛ لمراعاة للحالة النفسية للمتكلم وهي تعجل الشاعر في حصول الجواب الذي ينتظره من الربع؛ فالتقديم هنا جاء معبرا عن رغبة نفسية في سرعة حصول الجواب؛ فالجواب بالغ الأهمية بالنسبة للشاعر؛ لذا عمد إلى البدء به، كما أن هذا التقديم يعزز دلالة التمني بحصول الإجابة، والبيت الثاني به تقديم للمسند على المسند إليه، فقد تقدم المسند (أفي ذلك) على المسند إليه (برءٌ) من أجل الاختصاص، وتقدم المفعول (الدمعَ) على الفاعل (جائِلُه) من أجل تأكيد الحالة النفسية المصحوبة بالدموع دلالة على الحزن، وتأخير الفاعل (جائله) حقق للبيت سلامته العروضية، وهذا ناتج صوتي يضاف إلى الناتج الدلالي الذي استهدفه تقديم المفعول (الدمع), فصاحب كل ذلك الموسيقى التي تعمل على إثارة ذهن المتلقى وجذب انتباهه للنص, لذلك يمكن القول إن البحتري اعتمد على الكثير من المثيرات الذهنية والعقلية كي يثير الدلالات والمعاني والمشاعر والأحاسيس في ذهن المتلقى؛ ليضمن بذلك قدرا من الانفعال والتعاطف معه.

وأحياناً يتقدم المسند إليه (الفاعل) على مسنده الفعلي؛ تحقيقا لنواتج دلالية وصوتية مختلفة، تخضع لسياق النص الذي يتحكم بالدرجة الأولى في توجيه دلالة التقديم؛ لجعلها تتكامل مع دلالات النص وتحقيق الهدف منه، ومن ذلك قول البحتري مفتخراً بقومه[1] :

بَنُـــو بُحْـــتُرٍ قَـــوْمِي؛ ومَـــنْ يـــكُ بُحْـــتُرٌ أَبَاهُ يَكُـــــنْ فِي مُنْتَهَـــى المَجْـــدِ والفَخْـــرِ

أَنا البُحْـــــتُرِيُّ ابْـــــنُ البَحَـــــاتِرَةِ الأُلَى هُـــــمُ غَمَـــــرُوا الأَيَّامِ بالنَّائـــــلِ الغَمْـــــرِ

وهـــم أَقْطَعُـــوا كـــلَّ العُفَـــاةِ بِجُـــودِهِمْ وبأْسِـــهِمُ مـــالَ الأَعـــادِي عَلَـــى قَسْـــرِ

جاء التقديم في هذه الأبيات بغرض تأكيد الحكم وتقويته في سياق الفخر بقومه إضافة إلى مراعاة سياق الأبيات؛ ففي هذه الأبيات يوجد أكثر من تقديم للمسند إليه، ويبرر ذلك تيمة النص (الفخر)؛ وقد استخدم البحتري أساليب وألفاظا توحي بالقوة والحضور لمناسبة هذا الفخر، وأول هذه الأساليب اعتماده على الضمائر التي تساعده على الخفة في الكلام من خلال تكرار مرجع الضمير، كما أنها تؤكد التفخيم الذي يناسب غرض الفخر، وقد تعددت

(١) ديوان البحتري: المرجع السابق، ج٢، ص١٠٨٢.

الضمائر في هذه الأبيات إلى (تسعة ضمائر) متنوعة بين الظاهر والمستتر، مما ساعد على التلاحم في الصيغة التركيبية للأبيات.

وفي هذا السياق تتمثل أهمية الضمائر أيضاً في حضور الذات الذي يعد من ضروريات الفخر؛ فالشاعر عندما يفخر بقومه فإنه يعتمد على الضمير المتكلم المعبر عند الذاتية (أنا) لإثبات حضور الذات الفاعلة داخل النص، رغبةً في تأكيد حضور ذاته وقومه في دلالات السياق الموحي بالفخر والتفرد، وقد تقدّم (بنو بحتر) على (قومي) للدلالة على الاختصاص والتفرد ورغبةً في تأكيد تيمة الفخر، فجعل البدء بالمقدم اهتماما به ولحضوره الدائم في ذهن الشاعر، وتقدم المسند إليه (هم) على المسند الفعلي (غمروا، أقطعوا) لتأكيد دورهم الفاعل في عملية الغمر والعطاء، إضافة إلى أنهم مدعاة للتفاخر وهذا ما جعله يكرر الضمير تفاخرا بقومه.

كما يستخدم الطائيان التقديم والتأخير لإنتاج دلالات تخدم السياق، وتضيف إلى المعاني الناتجة عن الصياغة المحكمة للغة، وتسهم في توصيل هذه المعاني للمتلقي، ومن ذلك تقدم المسند الفعلي على المسند إليه (الفاعل) في مواضع مختلفة من قصائدهما؛ لتحقيق أهداف معنوية؛ كقول البحتري في الشيب [1] :

بانَ الشَّبَابُ ، وكلُّ شيءٍ بائنُ والمرْءُ مُرْتَهَنٌ بِمَا هُوَ كائنُ

ظَعَنَتْ بهِ أَيَّامُهُ وشُهُورُهُ ؛ إنَّ المقِيمَ عَلَى الحَوَادِثِ ظاعِنُ

ذَهَبَ الشَّبَابُ وغاضَ ماءُ بِرَنْدِهِ فالْيَوْمَ مِنه كلُّ وِرْدٍ آجِنُ

في النص السابق تقدم الفعل على فاعله (بان الشباب، ظعنت به أيامه، ذهب الشباب)؛ لإبراز تيمة الانكسار التي يدور حولها النص منذ بداية كل بيت من هذه الأبيات؛ لأن الشاعر يرغب في إظهار هذه الحالة، وبثها في نفس الملتقي حتى يشاركه إياها، فإذا تعمقنا في نسيج البنية التركيبية وجدنا أنها قائمة على تعدد الأفعال التي تندرج تحت حالة نفسية واحدة معبرة عن المشاعر السيئة؛ مثل (ذهب، بان، ظعنت)؛ فكل هذه الأفعال يمكن تصنيفها داخل حقل لغوي واحد يعبر عن الحزن الأسى وبث روح التشاؤم، كما ساعدت على بث هذه الروح إلى المتلقي، وبهذا يكون الشاعر مصيبا لأنه استخدم هذا الحقل لتوصيل إحساسه وشعوره إلى المتلقي (الخاص- العام).

---

(١) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٤، ص ٢٢٢٢.

وقد استخدم الشاعر موسيقى الشعر للتخفيف من حدة هذه الحالة، فنرى التصريع بين (بائن وكائن)، وكذلك الجناس في (بان، بائن)، (ظعنت، ظاعن)، فتتابع الموسيقى هنا لجذب انتباه المتلقي وتخفيف حدة الحالة النفسية والشعورية المنبعثة من الصياغة اللغوية وما تنبثق منها من دلالات التشاؤم والأسى، "فكلما كان الشاعر منفعلا وكانت عاطفته ثائرة كانت موسيقى شعره سريعة"(١)، كذلك تراكم الاستعارات (بان الشباب، ذهب الشباب، ظعنت الأيام والشهور) جعلت من السياق العام للأبيات مسرحا للتشخيص والإيضاح، فإضفاء حركات الأشخاص على الشباب والأيام يقرب الفكرة إلى عامة المتلقين.

تعد ظاهرة الفصل بين الفعل والفاعل في الجملة الفعلية من أبرز أنماط التقديم والتأخير في شعر الطائيين، بحيث تتقدم متعلقات الفعل ويتأخر الفاعل قليلاً فلا يلي الفعل مباشرة بل يفصل بينهما بفاصل، ويكون هذا الفاصل غالباً "شبه جملة" الذي يتقدم على الفاعل، وبالتالي يصبح تركيب الجملة على الشكل الآتي: (فعل + شبه جملة + فاعل)؛ ليحقق المبدع أهدافاً وأغراضاً دلالية من خلال الصياغة عن طريق تقديم عنصر من الصياغة وتأخير عنصر آخر، ومن بين هذه الأغراض الدلالية الاختصاص والقصر، وغيرها من الدلالات التي تتضح من خلال فهم السياق الشعري، ومن ذلك قول البحتري واصفا إيوان كسرى(٢):

مُشْـــــمَخِرٌّ، تَعْلُـــــو لـــــهُ شُـــــرُفَاتٌ رُفِعـــتْ في رُؤُوسِ ((رَضْـــوى)) و((قُـــدْسِ))

يلح الشاعر في البيت السابق على إبراز تيمة "التعظيم" من خلال وصفه لإيوان كسرى وطريقة بناءه, وقد قدّم الجار والمجرور (له) لغرض معنوي تحدده القراءة النصية بالاختصاص, ومما أكّد من تيمة التعظيم وجود بعض الألفاظ التي تحمل في جنباتها ومعانيها دلالات الشموخ والرفعة والتعظيم, ومنها (مشمخر, يعلو, رفعت, رضوى, قدس)(٣)، وقد جاء العدول بتقديم الجار والمجرور على الفاعل ليكون ملائما لسياق البيت ومتماشيا مع الدلالات المكتسبة منه.

---

(١) أحمد نصيف الجنابي: موسيقى الشعر– هل لها صلة بموضوعات الشعر وأغراضه؟، مجلة الأقلام، العراق، ج٤، س١، ١٩٦٤م، ص ١٢٦.

(٢) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٢، ص١١٦٠.

(٣) رضوى وقدس: أسماء جبال ، وذكر الشاعر هذه الأسماء في هذا السياق ليوحي بالشموخ وبالعظمة الناتجة من شموخ هذه الجبال، انظر : هامش الديوان ج٢، ص١١٦٠.

وأحيانا يتقدم الجار والمجرور على الفعل والفاعل معا كما في قول البحتري[1]:

بِـــك الْتَـــأمَ الشَّـــعْبُ الَّـــذي كـــان بَيْـــنَهُمْ عَلَـــى حِـــينِ بُعـــدٍ منْـــهُ واجْتَمَـــعَ الشَّـــمْلُ

في البيت السابق تقدّم الجار والمجرور (بك) على الفعل والفاعل (التأم الشعب)، وتحقق من هذا التقديم أكثر من ناتج دلالي؛ الأول تمثل في دلالة القصر والتخصيص على الممدوح وحده تأكيدا على تفرده من بين الممدوحين في القيام بمثل هذه الأفعال العظيمة (التئام الشعب)، فكان إسناد الفعل بعد ذلك إلى الضمير المقدم، وقد عمد الشاعر إلى تقديم هذا الضمير(الاسم المجرور) لاستحضار الذات العربية الفاعلة التي يُسند إليها التئام الشعب، وكذلك كان من نواتج تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل استحضار ذهن الممدوح من خلال توجيه الخطاب له في دلالة على حضوره الفاعل في الأفعال المسندة إليه (التئام الشعب).

ب: أنماط التقديم والتأخير في نطاق الجملة الاسمية

الترتيب الطبيعي للجملة الاسمية أن يتقدم المبتدأ، ثم يأتي بعده الخبر؛ لأن الخبر مسند إلى المبتدأ، ولكن أحياناً يختلف هذا الترتيب لتحقيق دور دلالي أو لتشويق المتلقي، وتتعدد مجالات التوظيف الدلالي لهذا النمط فقد يؤدي ذلك إلى إفادة دلالة القصر والاختصاص وغيرها التي يمكن استنتاجها من خلال الصياغة، ومن أمثلة ذلك قول أبي تمام[2] :

لِأَبِي جَعْفَـــــــرٍ خَلائـــــــقُ تحْكِـــــــي هِـــنَّ قَـــدْ يُشْـــبِهُ النَّجِيـــبَ النَّجِيـــبُ

لقد استغل الشاعر في هذا الشاهد قاعدة نحوية للتقديم والتأخير، هي عدم جواز البدء بالنكرة إلا في مواضع حددها النحويون؛ وذلك لإنتاج دلالات تخدم النص الشعري وسياقه؛ فمن خلالها استطاع الشاعر أن يبرز أهمية المقدم (لأبي جعفر)، وكذلك تشويق المتلقي لذكر المسند إليه النكرة، مستخدما القاعدة النحوية مقدِّما الخبر ومؤخِّرًا المبتدأ، فرغبة الشاعر في حضور الممدوح والتأكيد على أهميته وتعظيمه، وجهت حركة الذهن إلى أن تتواءم وحركة الصياغة في تقديم المسند/ الخبر (لأبي جعفر) على المسند إليه/ المبتدأ المؤخر (خلائق)، الذي جاء تنكيرها للدلالة على أنها لا يحدها حد، فهي خلائق كثيرة غير محصورة بوصف، بالإضافة إلى دلالة تخصيص أبي جعفر بهذه الخلائق وتأكيد نسبتها إليه، ولا يمكن أن تُستنتج هذه الدلالات إلا في لغة شعرية؛ "فالقواعد النحوية التي تُستخدم في اللغة العامة استخداما عفويا وربما دون وعي، تتحول في الشعر وعلى قلم المبدع إلى بنية ذات مغزى، ومن ثم تحظى بما لم يكن معتادا فيها من

(١) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٣، ص ١٦١٧.

(٢) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج١، ص٢٩٣.

طاقة تعبيرية" [1]، وهذا ما حدث في هذا الشاهد؛ فقد تحولت القاعدة النحوية إلى أداة لتفجير دلالات لم تتحقق إلا حين وضعها أبو تمام في سياق يحتملها.

ومن ذلك أيضا قول البحتري مفتخراً بقومه في الحسب والكرم والشجاعة، بقوله[2] :

لنا حَسَبٌ لَوْ كانَ للشَّمْسِ لم تَغِبْ، وللْبدْرِ مَا اسْتَوْلَى الْمَحَاقُ عَلَى الْبَدْرِ

فَأَبْخَلُنَا بِالْمَالِ نِدٌّ لِجَاتِمٍ وَأَجْبَنُنَا فِي الرَّوْعِ أَشْجَعُ مِنْ عَمْرِو

ففي هذه الأبيات جاء موضع الشاهد في (لنا حسب)، وفيه تقديم الجار والمجرور (لنا) على المسند إليه النكرة (حَسَبٌ)؛ من أجل تحقيق غرض دلالي هو الاختصاص إضافة إلى ناتج دلالي آخر هو التعظيم؛ فتقديم ضمير المتكلم مصحوباً بحرف الجر يوحي بالتعظيم وهذا يتلاءم مع سياق الفخر، وقد خص الشاعر نفسه وقومه بالمسند إليه (الحسب)، ووصف الحسب بأنه (لو كان للشمس لم تغب)، فحسَبه أعلى منزلة من قدر الشمس، وفي ذلك مبالغة تتناسب مع تيمة الفخر، وفي البيت الثاني لجأ لشاعر إلى الفصل بين الفعل والفاعل وهو (أبخلنا، أجبننا) وبين المفعول به وهو (ند، أشجع)، وقد نتج عن هذا مجموعة من الدلالات، يأتي في مقدمتها أنه جعل لقومه التفرد في الكرم والشجاعة، وبهذا يكون التقديم والتأخير قد نهض بدور يتجاوز نطاق الجملة الواحدة ليشمل سياق البيت كله .

وقد يتأخر الخبر قليلا فلا يأتي بعد المبتدأ مباشرةً بل يُفصل بينهما بفاصل، وغالبا ما يكون الفاصل شبه جملة، ولهذا النمط من أنماط البنية التركيبية بعض الدلالات أهمها تخصيص الدلالة وتعميق المعنى وتأكيده في نفس المتلقي، ومنه قول البحتري في مدح الفتح بن خاقان[3] :

لَنْ يَظْفَرَ الأَعْداءُ منك بِزَلَّةٍ واللهُ دُونَك حاجزٌ وَمُدافِعُ

إِحْدى الحَوادثِ شارَفَتْكَ فرَدَّها دَفْعُ الإِلَهِ وَصُنْعُهُ المُتَتابِعُ

الشاهد في (الله دونك حاجز ومدافع)؛ حيث تقدم شبه الجملة/الظرف "دونك" لتعزيز دلالة التخصيص، كما أن هذه الصياغة توحي بإحاطة الله للفتح بن خاقان وحمايته له والدفاع عنه؛ فقد أسهمت الحركة داخل الجملة في إضفاء الإيحاء بالإحاطة وما كان لهذا المعنى أن يتحقق لو لم يكن هناك تقديم لشبه الجملة على الخبر المسند.

---

(١) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، د. ت، ص١١٢.

(٢) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٢، ص١٠٨٥.

(٣) ديوان البحتري: المرجع السابق، ج٢، ص١٣٠٧.

كما استخدم الطائيان التقديم والتأخير في الجملة المنسوخة لتكتسب البنية التركيبية سمات دلالية عديدة تُستمد من خلال السياق، ولا يتوقف التركيب عند هذا الحد بل يكتسب دلالات إضافية من الناتج الذي يتصدر الجملة الاسمية، وهي ترابط وتكامل التوظيفات الدلالية التي يريدها المبدع لصياغته في تناسق محكم، ومن أمثلة ذلك قول البحتري ذاكرا عيد المهرجان وهو من أعياد الفرس[١] في قصيدة يمدح بها الحسن بن سهل وهو فارسي الأصل[٢]:

يا ((بْـــنَ سَـــهْلٍ)) وأَنْـــتَ غَـــيْرُ مُفِيـــقٍ مِـــنْ بِنَـــاءِ العَلْيَـــاءِ أُخْـــرَى الـــدُّهُورِ

إنَّ للمِهْرَجَـــانِ حَقّـــاً علـــى كُـــلِّ كبـــيرٍ –مـــن((فـــارِسٍ)) – وصَـــغِيرِ

وفي الشاهد تقدّم خبر إن المسند (للمهرجان) على اسم إن المسند إليه (حقا) وذلك تعجيلا بالمسرة والتفاؤل، إضافة إلى أن الشاعر آثر تقديم لفظ المهرجان مراعاة لحال الممدوح/الآخر؛ فالحسن بن سهل فارسي المولد والنشأة؛ لذلك فضّل الشاعر أن يخاطبه ببعض ألفاظ من لغته ليشعره بأصالته، ويضفي مسحةً من الود على حوارهما فعندما تتم مخاطبة الإنسان بشيء يعود إلى ذاكرته، تتحول الحالة النفسية إلى الانشراح والتجاوب مع المتكلم، لذلك استخدم الشاعر هذا اللفظ ليتقرب نفسيا من الممدوح، حتى يحقق مراده من مدح الآخر الفارسي وهو التكسب[٣].

كما يأتي تقديم المسند للتأكيد على دلالة الاهتمام والتعظيم، كما في قول أبي تمام مادحا محمد بن يوسف الثغري[٤]:

كـــاَنَ دَاءَ الإِشْـــرَاكِ سَـــيْفُكَ واشـــ تَـــدَّتْ شَـــكَاةُ الهُـــدَى فَكُنْـــتَ طَبِيبَـــا

أَنْضَـــرَتْ أَيْكَـــتِي عَطَـــايَاكَ حَـــتَّى صَـــار سَـــاقاً عُـــودِي وكـــانَ قَضِـــيبَا

إذا ما لاحظنا الانزياح والتوتر النصي في ترتيب عناصر التركيب في البيتين السابقين، فسيظهر لنا أن تقديم خبر كان (داء الإشراك) على اسمها (سيفك) لم يأتِ اعتباطا وإنما جاء من أجل عدة نواتج دلالية مختلفة، أولها: تشويق المتلقي إلى المسند إليه، والناتج الدلالي الثاني: هو اختصاص المسند بالمسند إليه (سيف الممدوح)؛ إذ إن سيف الممدوح

(١) المهرجان: هو عيد الفرس مركبة من (مهر– جان) ومعناها محبة الروح، انظر: هامش الديوان، ج٦٧٧/٢.

(٢) ديوان البحتري: مرجع السابق، ج٢، ص٨٨٦.

(٣) درويش الجندي: ظاهرة التكسب وأثرها في الشعر العباسي ونقده، دار نهضة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٦٩م، ص٢٧ – ٢٨.

(٤) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج١، ص١٧١.

هو الداء الذي ينهي الشرك ويقضي على أهله، ولأهمية هذا الوصف قُدم في التركيب؛ لمناسبة مقام البطش والفتك بوصفه مهمة أولى للسيف في الحرب.

أما تقديم المسند في البيت الثاني (ساقا) وتأخير المسند إليه/ اسم صار (عودي)- فهو بيان لعظم أثر عطايا الممدوح على الشاعر؛ لإبراز دلالة التحول من (القضيب) إلى (الساق) بهذا التقديم، وهو الأمر نفسه الذي حدث في الشطر الأول من البيت، من خلال تقديم المفعول به (أيكتي) على المسند إليه/ الفاعل (عطاياك)، مما يدلل على أن هذه الأيكة ظلت تنهل من أعطيات الممدوح حتى صارت أعظم منها؛ ليصير تقديمها ليس فقط في الرتبة، بل تقدمت في المرتبة أيضاً.

ثانياً: الحذف

يعد الحذف من أهم الظواهر التركيبية في النص الشعري وأكثرها شيوعاً فيه، ويكثر استخدامه وتتنوع مظاهره من جملة إلى أخرى في النص الواحد، كما "يعد الحذف من أهم الظواهر الأساسية التي يلجأ إليها الشاعر في تشكيل بنية نصه الشعري؛ نظراً لأنه يخرج باللغة من مستواها المألوف إلى المستوى الموحي المؤثر عن طريق إحداث مفاجأة ودهشة للمتلقي من خلال التركيب، فينتج عنها مشاركةٌ لغوية بين المبدع والمتلقي في آن واحد"(١)، ولذلك اهتم به البلاغيون القدماء (٢)، وأوضحوا في كتاباتهم طرقه وأغراضه؛ لأنهم أدركوا أنه من لطائف الكلام وحُسن الإفهام وإثارة الأذهان، والقدرة الفائقة من المبدعين على الإفهام.

ولا شك أن ظاهرة الحذف تسهم بشكل مؤثر في صناعة الفضاء الشعري أو توسيع أبعاده، حتى في بعض الأحيان تكون هذه الظاهرة هي الموصل إليه؛ لأن الحذف " مجاز يعود إلى نزعة الاقتصاد في الكلام ما دام المقصود مفهومًا من السياق، وقد يكون هذا الحذف في جملة تالية اعتماداً على وجود العنصر المحذوف في جملة سابقة دون أن

(١) محمد أحمد حلمي العقاد: شعر أسامة بن منقذ، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة عين شمس، رقم ٣٥١٩، ١٩٩٨م، ص ٢٥٩.

(٢) محمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، مرجع سابق، ص٣٢؛ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد، محمد شاكر، الهيئة المصرية للكتاب، (ب ط)، ٢٠٠٠م، ص١٤٦؛ ابن الأثير: المثل السائر، تقديم وتعليق: د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، (ب ط)، ١٩٧٣م، ج٢، ص٢٦٨.

يكون هناك ضمير عائد، فيتم اختزال عنصر من الجملة الثانية اعتماداً على وجوده في الأولى وهذا كثير في اللغة الأدبية شعرية أم نثرية"[١]، معنى هذا أنه "لا حذف إلا بدليل وإذا وجد دليل الحذف أَمِنَ اللبسُ مع وجود الحذف"[٢].

وتأتي ظاهرة الحذف داخل بنية النص التركيبية من أجل تكثيف الدلالة من ناحية، واختصار التركيب من ناحية أخرى، جاعلةً المتلقي يتلمس بنفسه أجزاء التراكيب ويستكمل الأجزاء المحذوفة من خلال شحنة فكرية توقظ ذهنه، وتجعله يتخيل ما هو مقصود من خلال جدلية الحضور والغياب، حضور الدال وغياب المدلول الذي يحتاج إحضاره إلى متلقٍ يستطيع تأسيس هذه العلاقة الجدلية بين الدال والمدلول لإحضار الدلالة[٣]، "وذلك كله يعتمد على عملية التخيل- التي يقوم بها المتلقي- والتي تؤدي إلى حدوث تفاعل من نوع ما بين المبدع والمتلقي"[٤]، وبذلك يحدث التواصل والتلاحم والانسجام بين المبدع والمتلقي في إنتاج الدلالة.

ويأتي الحذف في شعر الطائيين بصور متعددة، منها ما هو بصورة عالية من البيان، ومنها ما هو دون ذلك وهذا ما سيتضح من خلال هذا العرض.

١- الحذف في الجملة الاسمية:

تتكون الجمل الاسمية من ركنين أساسيين هما: المسند إليه والمسند، وعلى الرغم من أهمية المسند إليه في الجملة الاسمية إلا أنه قد يُحذف من الجملة كما يُحذف المسند أيضاً، فيجوز حذف المسند إليه أو المسند إذا دل عليهما دليلٌ جوازاً أو وجوباً؛ " لأن الألفاظ إنما جيء بها للدلالة على المعنى فإذا فُهم المعنى بدون اللفظ جاز ألا تأتي به"[٥]، ولقد لجأ الطائيان إلى وسائل متعددة في حذف المسند إليه "المبتدأ" لعل من أكثرها شيوعاً هو ضمير الغائب، ومنه قول أبي تمام في مدح المعتصم لفتحه عمورية، بقوله[٦]:

تَـــــدْبِيرُ مُعْتَصِـــــمٍ بِاللَّهِ مُنْـــــتَقِمٍ لِلهِ مُرْتَقِـــــبٍ فِي اللهِ مُرْتَغِـــــبِ

(١) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة الكويت، ١٩٩٢م، ص ٢١٢.
(٢) تمام حسان: البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، عالم الكتب، بيروت، ٢٠٠٠م، ج٢، ص١٠٤.
(٣) انظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٥م، ص ٤٦.
(٤) فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، ٢٠٠٤م، ص٢٠٠.
(٥) ابن يعيش: شرح المفصل، مكتبة المتنبي، القاهرة، ط١، ١٩٩٠م، ص٩٤.
(٦) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج١، ص٥٨.

إذا نظرنا إلى البيت السابق سنجد أن المقام لم يحتج فيه الشاعر إلى إثبات المبتدأ، إذ هو مقام الخليفة؛ لذا حذف الشاعر المبتدأ دون إخلال بالبنية التركيبية لوجود قرينة تدل عليه من خلال السياق الكلي للقصيدة، ولا يمكن إنكار بعض النواتج الصوتية الموسيقية التي جاءت نتيجة التوازي العروضي الذي يفرض على عناصر الدلالة التركيبية توزيعا متوازيا إيقاعيا، "فالإيقاع هو أساس الدينامية الحية والدينامية النفسية"(١)، مما يدل على سيطرة أبي تمام على إيقاع قصائده، ف"قيمة العمل الأدبي ترتبط ارتباطا وثيقاً بقدرة الأديب على تشكيل البنية الإيقاعية المتكاملة، وعلى ضبط حركتها"(٢)؛ فاستخدم أبو تمام الحذف لتحقيق النواتج الدلالية والصوتية؛ هذه النواتج لم تكن تُكتسب لو حافظ الشاعر على الترتيب الطبيعي للجملة وفق قانون الرتب النحوية.

كما لجأ أيضا البحتري إلى حذف المبتدأ في مدح الذات العربية/ أبي العباس، فيقول(٣):

أَنَّ المعَـــالِي سَـــلَكْنَ قَصْـــدَ أَبِي العَـــ باسِ حَـــتّى عُـــدِدْنَ مِـــنْ شِـــيَمِهْ

مُعَظَّـــمٌ لم يَـــزَلْ تَوَاضُـــعُهُ، لِآمِلِيـــهِ، يَزِيـــدُ في عِظَمِـــهْ

غَـــيْرُ ضَـــعِيفِ الوَفَـــاءِ ناقِصِـــهِ، ولا ظَنِـــينِ التَّـــدْبيرِ مُتَّهَمِـــهْ

حـــامَي عـــنْ المكْرُمـــاتِ مُجْتَهِـــداً جُهْـــدَ المحـــامِي عـــن مالِـــهِ ودَمِـــهْ

من خلال البنية التركيبية للأبيات السابقة نلاحظ أن الشاعر قد لجأ إلى حذف المسند إليه عدة مرات في البيت الثاني حيث ذكر الخبر "معظّم" وفي الثالث "غير ضعيف" وفي الرابع" حامي" معتمداً على قرينة لفظية ذكرها في البيت الأول "أبي العباس" رابطاً بذلك المحذوف بالمذكور، حتى تترابط الجمل بعضها ببعض وتتواصل التراكيب معتمداً على تقابلية الذكر والحذف، في بيان صفات الممدوح فهو معظم وغير ضعيف وحامي المكرمات وكلها صفات معنوية للذات العربية ضمنها الشاعر صياغته الشعرية.

---

(١) جاستون باشلار: جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م، ص١٥١.

(٢) ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط١، ١٩٩٧م، ص٢١٥.

(٣) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٤، ص٢٠٦٤.

وقد يحذف الشاعر الخبر في جملة القسم، ومنه قول البحتري[1]:

يا أَبَا الفَضْـــــلِ! وألّـــــذِي وَرِثَ الفَضْـــــ لَ عَـــنِ ((الفَضْـــلِ)) حـــادِثاً، وَقَـــدِيمَا

قَـــدْ لَعَمْـــرِي أَعْـــدَتْ شَمَائلُـــكَ الدَّهْـــ رَ، فأَضْـــحَى مِـــنْ بَعْـــدِ لُـــؤْمٍ كَرِمَـــا

حذف الشاعر في تلك الصياغة الخبر في جملة القسم في البيت الثاني، وتقديره قسمي، ولعل دافع الحذف عند الشاعر لتوحد الدلالة بين المسند إليه والمسند (لعمري قسمي) "هذا التوحد بين أركان الجملة الاسمية دافعه الإيجاز بحذف المسند، ويؤكد بذلك صفات ممدوحه فهو صاحب الفضل والمعين على نوائب الدهر، فصار به الدهر كريماً بعد أن كان لئيما، والشاعر بنسيج صياغته حول جدلية الذكر والحذف يسهم بشكل فعال في إنتاج الدلالة.

٢- الحذف في الجملة الفعلية:

من الوسائل الفنية التي اعتمد عليها الشاعران في بناء تراكيبهما الحذف في بناء الجملة الفعلية كحذف الفعل أوالفاعل أوالمفعول به، والعدول عن الفعل المعلوم للفاعل إلى الفعل المجهول الفاعل وترك المتلقي ليبحث عنه ويستنتج دلالته، ومن صور هذا الحذف، حذف الفاعل في وصف أبي تمام للخراب الذي لحق بعمورية، قائلاً[2]:

لَمَّـــا رَأَتْ أُخْتَهـــا بِالأَمْـــسِ قَـــدْ خَرِبَـــتْ كـــانَ الْخَـــرَابُ لَهَـــا أَعْـــدَى مِـــن الجَـــرَبِ

في البيت السابق حذف الشاعر الفاعل "عمورية" في قوله "لما رأت أختها" وكان الأصل "لما رأت عمورية أختها" فذكر اسم عمورية لا يفيد؛ لأن ما أصابها كان فزعًا استولى عليها حين تطلعت إلى أختها القسطنطينية ورأت ما حل بها، فالقسطنطينية هي فاعل الخوف والرعب في قلب عمورية، وقد حدث ما توقعته عمورية، فلا مبرر أن يقول: لما رأت عمورية أختها بالأمس...، فكان الحذف ضرورة داخل الإطار التركيبي والنفسي العام للقصيدة.

ومثل ذلك في القصيدة نفسها عندما تحدث عن الآخر الرومي/توفلس، بقوله[3]:

وَلَّى وَقَـــــدْ أَجَـــــمَ الخَطِّـــــيُّ مَنْطِقَـــــهُ بِسَـــكْتَة تَحْتَهَـــا الأَحْشَـــاءُ في صـــخَبِ

أَحْـــذَى قَرَابِينَـــه صَـــرْفَ الـــرَّدَى ومَضَـــى يَحْتَـــثُّ أَنْجَـــى مَطَـــاياهُ مِـــن الهَـــرَبِ

---

(١) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٤، ص٢٠٥٨.

(٢) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج١، ص٥٢.

(٣) ديوان أبي تمام: المرجع السابق، ج١، ص٦٦.

جاء حذف الفاعل في البيت الأول بعد الفعل الماضي ولّى (أي: قائد الروم توفلس)، فالحدث "ولى" هو بطل الموقف، وهو الهدف من المعركة، وهو بشير النصر ونذير الهزيمة للآخر، والبديع في هذا التركيب أن الشاعر حذف الفاعل تحقيراً له وازدراء بعد أن أفحمته الحرب، وأحاطته الرماح، فأسكتته الأهوال، وكان سكوته باديا على وجهه نتيجة لأحشائه التي تصطخب من الحقد والهلع، ثم يشتد موقف الهوان لما ينتقل الشاعر إلى حذف الفاعل في البيت الثاني كما جاء في قوله (أهدى، مضى..) في تكرار بليغ مقراً للعدو ومثبتا له الذل والهوان، وهكذا يتفنن أبو تمام في تركيب الجمل رابطا بين التعبير والمشهد ضمن تشكيله البديع.

وأحيانا يلجأ الشاعر إلى حذف المفعول به في البنية التركيبية، كما في قول البحتري مادحا آل وهب[١] :

أَعْلَـــتَ بَـــنِي وَهْـــبٍ عَلَـــى العَـــالَمِ في حـــــادِثِ الـــــدَّهْرِ، وَفي القَـــــادِمِ

بَـــنَى لَهُـــمْ وَهْـــبٌ فَـــأَعْلَى، ولِلْـــ بَانِي اليَـــــدُ العُلْيَـــــا عَلَـــــى الْهَـــــادِمِ

الصياغة الشعرية توضح عظمة الممدوح وقومه، فقومه تفوقوا على العالم القديم والحديث، فأخلاقهم وشيمهم عُرفت بهم، وكل من يحاول الوصول إليهم في المجد والحزم يعجز ويفشل، وهذه المكانة أسسها لهم جدهم الأكبر (وهب)، ومن خلال صياغة الأبيات لجأ الشاعر إلى ثنائية الذكر والحذف فقد ذكر الفعل والفاعل وحذف المفعول في البيت الثاني "بنى لهم وهب" وكذلك في الفعل "أعلى" فحذف مفعولهما، "وهدف الشاعر بهذا الحذف أن يترك للمتلقي مساحة من الفراغ أو الصمت ليملأ الفجوات الحاصلة في النص"[٢]، فقد يكون ما بناه جدهم أشياء ومجد لا يُقدّر، ولا يمكن حسابه، وقد يكون ما بناه لا يطاوله بناء، وقد يفيد دلالة ثبات هذا البناء في نفس المتلقي فلا يحتاج لذكره أو يفيد تعارف الناس عليه وإقرارهم لهم به، فالبناء ليس بناء بسيط بل هو بناء شامخ عالي الأركان لا يطاوله أي بناء.

كما لجأ البحتري إلى الحذف في التركيب الشرطي؛ لتأكيد معنى دلالي بالإضافة إلى الإيجاز بالحذف، ومنه قوله واصفا تأثير حرب مالك بن طوق التغلبي على الروم، حيث يقول[٣]:

غـــــادَرْتَهُمْ بَـــــيْنَ مَجْـــــرُوحٍ ومُقْتَسَـــــرٍ عَـــانٍ ومُطَّـــرَحٍ لَحْمـــاً عَلَـــى وَضَـــمِ

أَسْـــرَى وجَرْحَـــى وقَتْلَـــى فِي دِيَارِهِـــمِ كأَنَّمـــا لَبِسُـــوا قُمْصـــاً مِـــن ٱلْأَدَمِ

---

(١) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٤، ص٢٠٧١.

(٢) عبد الجليل الأزدي: الأيديولوجية في الرواية بشأن الوضع النظري والمنهجي لمفهوم المسكوت عنه، مجلة علامات، المغرب، ١٩٩٧، ع٧، ص ١٠٦ – ١٠٧.

(٣) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٤، ص٢١٢٩- ٢١٣٠.

أَوْرَثْـــتَهُمْ نَـــدَماً عـــن غِـــبِّ مـــا فَعَلُـــوا إِنْ كُنْـــتَ أَبْقَيْـــتَ فِـــيهِمْ مَوْضِـــعَ النَّـــدَمِ

نلاحظ أن صياغة الأبيات السابقة تأتي لتأكيد تيمة المدح وقدرة الممدوح/الذات على تحقيق النصر على الآخر/الروم حيث لا يوجد ناج منهم، فقد تركهم جيش العرب ما بين جريح يعاني من شدة الألم، ومَن يعاني من سكرات الموت، ومَن مات متأثرًا بجراحه، و مَن نجا من القتل والجرح فقد أُخذ أسيراً لدى العرب خادماً لهم، هذا إن دلَّ على شيء فإنما يدل على شدة الذل والهوان الذي حلَّ بالروم، ومدى شجاعة وتفوق العرب عليهم، ولم يتوقف الأمر على من ذهب إلى المعركة وحارب العرب، بل امتد إلى الذين قد مكثوا في ديارهم ولم يخرجوا للقتال، فقد أصابهم بأس العرب، ولجأ الشاعر هنا إلى حذف جواب الشرط في (إن أبقيت فيهم موضعَ الندم) وتقديره (إن كنت أبقيت فيهم موضعا فقد أبقيت فيهم موضع الندم)، والحذف لجأ إليه الشاعر حتى لا يلجأ إلى التكرار ويذكر ما سبق ذكره، ولقد أثار الشاعر بهذا الحذف ذهن المتلقي وبيان عظمة الممدوح في مقابل ضعف الآخر مما أسهم بشكل فعال في الدلالة الكلية للصياغة الشعرية.

ومن الأمور المباحة للشاعر حذف الحروف، ومن الحروف والأدوات التي يمكن حذفها من التركيب أداة النداء، ولعل السر وراء حذفها يرجع إلى تخفيف التركيب وذكر المنادي مباشرة مضبوطاً حتى يدل على النداء، وفي ذلك دلالة لفظية على حضور المتلقي مع المبدع لإنتاج دلالة معنوية تهدف إلى عملية الجمع والتوحد في الأحاسيس والمشاعر، ومن أمثلة حذف أداة النداء، قول أبي تمام(١):

لَقَـــدْ تَرَكْـــتَ أَمِـــيرَ الْمُـــؤْمِنِينَ بِهَـــا لِلنَّـــارِ يَوْمـــاً ذَلِيـــلَ الصَّـــخْرِ والخَشَـــبِ

جاء حذف الأداة في البيت السابق من خلال قوله: (تركت أمير المؤمنين) أي: يا أمير المؤمنين، وقد حسن الحذف في مثل هذا المقام الذي يصف الشاعر فيه معركة عمورية، وكأن الشاعر رام في ذلك حبكة باهرة لكي يناسب بين حقيقة المعركة التي قادها المعتصم بالله، وهو في وسط لهيبها وصليل سيوفها، بينها وبين القصيدة الممتعة، والتي أبى فيها الشاعر إلا أن ينادي الخليفة دون حرف النداء تقريبا له وإن علا مقامه، إذ في القصيدة وصف شامل للمعركة، وقد وجب أن يحضر فيها المعتصم حضور الشاهد القريب لا الغائب البعيد، وربما لذلك قال: أمير، دون ياء النداء.

(١) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج١، ص٥٣.

من خلال ما سبق نجد أن الشاعرين قد استخدما أسلوبي التقديم والتأخير والحذف بوصفهما أداة لغوية مكنتهما من التعبير عن مكنوناتهما النفسية؛ فكان هذا مفجرًا لكثير من الدلالات والإيحاءات التي خدمت النص الشعري وخدمت سياق الكلام، وعبرت بشكل جلي وواضح عن كثير من المعاني التي أراد الطائيان صوغها في عبارة أدبية، واستطاع كلٌّ منهما توظيف أدواته الفنية واللغوية لإنتاج دلالات يحسن توظيفها في سياقات بعينها، مثل سياق المدح، وتمجيد فضائل الذات العربية كما رأينا في مدح أبي تمام للذات العربية/ المعتصم أو محمد بن يوسف الثغري، أو في مدح الآخر الفارسي كما رأينا مدح البحتري للفتح بن خاقان أو سياق الفخر بالقوم عنده أيضا، أو سياق الهجاء كما رأينا في هجاء أبي تمام للآخر الرومي/توفلس أو ذم الشيب عند البحتري، هذه الدلالات الكثيرة ربما لا تسع الصياغة المباشرة في توصيلها إلى المتلقي، ولذلك اعتمد الشاعران على هذين الأسلوبين لترجمة مشاعرهما وتوصيلها إلى المتلقي.

كما أظهرت الدراسة أن العامل النفسي هو الأساس في التقديم والتأخير، ويتمثل هذا في العناية والاهتمام بالمقدم, ويكون ذلك لعامل نفسي متعلق بالشاعر, فيعمد إلى تقديم ما يتناسب مع حالته ومشاعره, أو يكون متعلق بالمخاطب, فيعتمد الشاعر الي إبراز المقدم تشويقا للمؤخر أو تفاؤلاً بالمقدم أو تشاؤما به، بالإضافة إلى العامل الدلالي والذي يختص بالمعاني المتولدة عن الحذف, وأبرزها الحصر والاختصاص وتقوية الحكم وتأكيده، وكذلك دفع الالتباس والتشويق.. وهو الأمر الذي أضفى جمالاً فنياً وصوتياً.

المبحث الرابع: الصورة الفنية في شعر الطائيين

تعد الصورة الفنية أهم العناصر التي تشكل بنية النص الشعري، فهي التي تضفي على النص سمة الحداثة والتجدد، وهي التي تحمل سمة التجاوز عن كل ما هو مألوف وشائع، فيما يسمى ب(كسر أفق التوقع) لدى القارئ، وذلك بأنها تفتح النص على دلالات متعددة يكتشفها كل قارئ بحسب ما يمتلكه من معطيات معرفية وثقافية، معنى هذا "أن الشعر يكتسب أهميته ودوره وغناه من الصورة الفنية؛ لأنها هي التي تعطي الألفاظ المؤلفة للغة قدرتها الإيحائية في الدلالة، فتظهر القصيدة التي تتألف من كلمات لا تثير إلا معنى واحداً مسطحة ولا تؤثر كقصيدة، بينما الكلمات التي مستها الصورة تغدو ينبوعاً لا ينضب للإمكانات الدلالية والصوتية"(١)، أي أن الصورة ليست وسيلة تزيين في النص الشعري، وإنما هي حامل لرؤية الشاعر بشأن قضايا الكون والحياة والواقع والتي تتبلور إلى مواقف جمالية وشعرية.

إلا أنّ الصورة عندما تعبر عن هذا الواقع لا تتوقف عند مجرد نقل مفردات الطبيعة بل تمتد إلى الجوانب الوجدانية، "فالشاعر قد يجد في نفسه حالات نفسية عميقة مركبة إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة، لا سبيل إلى التعبير عنها غير سبيل الرمز والإيحاء باللغة"(٢)؛ نظرا لأن "لغة الشعر ليست لغة علمية بل هي لغةٌ إيحائية في المقام الأول، والشاعر إن كان يقوم بذلك من خلال كلمات اللغة العادية إلا أنه لا يتعامل مع النظام العادي للغة بل ينزاح عنه بنظامٍ إبداعي وجمالي، وهنا نعود إلى قول باشلار عن الصورة الشعرية : "هي انبثاقٌ من اللغة التي على الدوام تعلو قليلا على لغة التواصل العادية"(٣).

لذلك يجب على الصورة الفنية أن تحمل رؤيةً تكشف عن تناقضات الواقع التي يرصدها الإنسان / المبدع(٤)، الأمر الذي يؤدي إلى تجاوز الإبداع الشعري لماهيته الفنية؛ ليكشف عن ماهيته الإنسانية ذات المحمول الفكري العميق، وليس معنى هذا أن ننفي عن الشعر صفته الجمالية الخلاقة بل على العكس تماماً، إذ إن المحمول الفكري والإنساني في الشعر سيعلي من شأنه، وسيضفي على سماته الفنية قيمة عالية بفضل الرؤية التي تحملها الصورة الفنية، ومن ثم فإن تحقق الصورة الفنية للشاعر/المبدع صفة الخلود المعنوي، فالشاعر الحق هو الذي تأتي صوره مليئة بالرؤى والأفكار

---

(١) صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٦م، ص٣٣.

(٢) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٧٥م، ص ١٠٨.

(٣) جاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٥، ٢٠٠٠م، ص٢٥.

(٤) فؤاد المرعي وعبد الله عساف: الصورة الفنية في الدراسات العربية المعاصرة، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الأدب والعلوم الإنسانية، سوريا ١٩٨٨، ع١٣، ص٤٧.

الممزوجة بالأحاسيس، بحيث تتحقق قيمتها من الناحيتين الفنية والإنسانية، وهنا تقوم القراءة الموضوعاتية بالتقاط هذه الصور من ينابيعها؛ للوقوف على الفعل البدئي في النص، والذي تكمن ماهيته في إعادة الصور إلى العنصر الأصلي – العناصر الوجودية الأربعة بحسب باشلار– الذي تنتمي إليه النصوص الإبداعية.

وإذا نظرنا إلى مقومات الصورة الفنية وهي الخيال واللغة وجدنا كثيراً من التطابق والتشابه بين مفهوم الصورة القديم ومفهومها الحديث، فكلاهما اعتمد على البيان بأساليبه المختلفة من مجاز وتشبيه وكناية ولم يزد المحدثون إلا وضع الرمز مكان الكناية ولا فرق بينهما لأن الرمز والتعريض والتلميح كلها من فروع الكناية عند السابقين، ومن خلال ما سبق سنعرض للصورة الفنية في شعر الطائيين من خلال أنواع الصورة (التشبيهية والاستعارية والكنائية) لما لها من حضور كبير في بنية النص الشعري عند الطائيين، ولما تحمله من عنصري الإيحاء والغموض الذين يحتاجان إلى طول تأمل من أجل كشف الدلالات الكامنة فيما ورائها ومن ثمّ تأويل هذه الدلالات وردّها إلى العنصر الأصلي الذي انبثقت منه بما يؤكد رؤية الشاعرين وموقفهما تجاه الذات والآخر.

أولاً: التشبيه

يؤدي التشبيه وظيفة مهمة في تشكيل الصورة الفنية، حيث يعمل على ربط طرفين يشترك كل منهما مع الآخر بصفة أو أكثر بأداة تسمى "أداة تشبيه" وهذا الربط يؤدي إلى وصف أحد الطرفين بما يتصف به الآخر، وهذان الطرفان هما ركنا التشبيه الأساسيان ولا يتحقق التشبيه إلا بوجودهما، ووجودهما هو الفارق بين التشبيه والاستعارة على أن الاستعارة أكثر فعاليةً منه، إلا أن هذا لم يقلل من شأن التشبيه في خلق الصورة الشعرية، وقد عني النقاد العرب القدامى بالتشبيه عناية فائقة[١] فجعلوه عنصراً من عناصر عمود الشعر وقدموه على الاستعارة، وعلّقوا به جملة من الوظائف، أهمها وظيفة الإبانة والوضوح[٢].

(١) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد إبراهيم أبو الفضل، المكتبة العصرية، بيروت، ص ٢٣٩؛ ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢م، ج٢٨٦/١؛ ينظر، البديع لابن المعتز، عناية وتحقيق، اغناطيوس كرتشوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م، ص ٩٨، ٩٩.

(٢) البشير بن عمر: موقف القدامى من مسألة المجاز عند أبي تمام، مجلة الحياة الثقافية، تونس، ١٩٩٧م، ع٨٥، ص٤٠.

وهناك عدة أسباب جعلت النقاد القدامى يقدمون التشبيه على الاستعارة، من هذه الأسباب أن "التشبيه حسي عقلاني واقعي"[١]، وأن "الاستعارة حدسية فكرية خيالية خالقة"[٢]، وبشكل آخر: أن التشبيه واضح وأن الاستعارة غامضة، لكن هذا لا يعني أنهم رفضوا الاستعارة عامة، وإنما رفضوا ما كانت العلاقة التشبيهية فيها غامضة، أما ما كانت العلاقة فيها تقوم على "تقريب التشبيه" فهي مقولة مستحسنة؛ لهذا السبب فضلوا الاستعارة التصريحية التي تقوم العلاقة فيها على أساس المشابهة والمحافظة على التمايز التشبيهي في علاقة الطرفين، على الاستعارة المكنية[٣] القائمة في علاقتها على أساس المغايرة.

ولما تطورت الذائقة بتطور الإنسان، أصبح للتشبيه غاية أخرى هي حمل رؤية المبدع التي تكشف عن مواقفه تجاه الكثير من القضايا الاجتماعية والواقعية والكونية، فتجاوز التشبيه بذلك وظيفته الفنية إلى وظيفة رؤيوية -إن جاز لنا أن نطلق عليها ذلك- ثم إن هذه الوظيفة الرؤيوية تتأتى من تفاعل المبدع مع الواقع والحياة بما يتيح له هذا التفاعل من كشف لتناقضات الحياة والواقع، فالتشبيه إذن هو كشف لموقف الإنسان من المعطيات التي تقف أمام سعيه إلى تحقيق الذات.

وفي تناولنا للصورة التشبيهية في شعر الطائيين سنتناولها من حيث الشكل والإيحاء أي سأتناولها ككل متكامل وأحاول تحليلها، ونقصد بالشكل أركان التشبيه وأقسامه وأدواته، ونقصد بالإيحاء جوها العام وما تثيره هذه الصور من انفعالات في نفس الشاعر وفي نفس المتلقي أيضا، وسأركز على عناصر التشكيل الفني من حس وخيال في الصورة التشبيهية، ونبدأ بتصوير أبي تمام لمصائب الدهر، حيث يقول[٤]:

فَلَوْ ذَهَبَتْ سِنَاتُ الدَّهْرِ عنه وأُلقِيَ عَنْ مَناكِبِهِ الدِّثارُ

لَعَدَّلَ قِسْمَةَ الأَرْزاقِ فينا وَلَكِنْ دَهْرُنا هَذا حِمَارُ!

ترتسم الصورة الفنية في النص السابق من خلال تيمة السخرية، وقد ارتسمت بالتشبيه البليغ في قوله: (وَلَكِن دَهرُنا هَذا حِمارُ) إذ لا توجد أداة تشبيه، ولا وجه شبه، وهذا ما يجعل من النص قابلا للتأويل، ومن هنا يتبادر سؤال

(١) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، مرجع سابق، ص٢٤١.

(٢) جابر عصفور: المرجع السابق، ص٢٣٥-٢٣٦.

(٣) لاحظ أن معظم استعارات أبي تمام التي رفضها الأمدي استعارات مكنية.

(٤) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج٢، ص ١٥٤.

إلى الذهن مفاده ما هو وجه الشبه بين الدهر والحمار؟، وللإجابة عن هذا السؤال نرجع إلى بعض صفات الحمار التي منها الحمق والغباء، فالحمار يحمل على ظهره أثقالاً كثيرة ولكنه لا يدرك ما يحمله، وربما كان هذا الشيء هو الذي حمل الشاعر على تشبيه الدهر بالحمار، فالدهر بما أنه لا يعدل في تقسيم الأرزاق بين الناس فإنه كالحمار في حمقه، وهنا تتضح رؤية الشاعر من خلال هذه الصورة الفنية التي يجسدها عن طريق السخرية اللاذعة التي يقصد من ورائها رفضه القاطع للدهر لما يجلبه للإنسان من مصائب ونوائب، فلا يأتي بخير قط على الإنسان، وهذه الصورة تكشف عن مدى المعاناة التي لقيها الشاعر من الدهر ونوائبه.

كما استفاد البحتري أيضاً من التشبيه ووظفه ليحقق من خلاله مجموعة من الصور البديعة الرائعة، ومنها على سبيل المثال صورة الشيب التي حاول من خلالها أن يبين موقفه إزاء هذه الظاهرة، ولذلك كثر عنده التشبيه في رسم صورة الشيب، ومنها قوله[1]:

يَظُنُّ العِدَى أَنِّي فَنِيتُ، وإنما هي السِّنُّ في بُرْدٍ منَ الشَّيْبِ مُنْهَجِ

نَضَوْتُ الصِّبَا نَضْوَ الرِّدَاءِ وساءَني مُضِيُّ أَخِي أُنْسٍ متى يَمْضِ لا يَجِي

تعكس الصورة الفنية في الأبيات حالة المبدع النفسية التي خيم عليها الأسى والانكسار، فانبعثت عنها تلك الأنغام الشجية، والنظرة الأولى إلى هذه الأبيات تكشف عن ذلك كله، فبيته الأول لهيب تلك النار المتأججة في قلبه نتيجة ظهور الشيب حتى ظن أعداؤه أنه قد فنى، "وكم في قوله: (نَضَوْتُ الصّبَا نَضْوَ الرّداءِ) من الأسى حين يصور الشباب بثوب يُلبس ويُخلع"[2]، إذ شبّه اجتياز مرحلة الشباب بخلع الرداء، وكلا التصويرين يبين ما يعتمل في نفسه من قلق واضطراب بين أمسه المدبر بنعيمه وبين يومه وغده بشقائهما، ومن خلال ذلك يتضح لنا أن الصورة التشبيهية في شعر البحتري قد كان لها دورها الفاعل في تعبير الذات عن رؤيتها وموقفها تجاه الشيب.

وفي قصيدة يصف البحتري بابك الخرمي وهو مصلوب واصفا هيئته ووضع الرأس واتجاهه، إذ يقول[3] :

---

(١) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج١، ص٤١٧.

(٢) عبد الرحمن هيبة: الشباب والشيب في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٨١م، ص٤٢٨.

(٣) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج١، ص١٠.

فَـــــتَرَاهُ مُطَّـــــــرِدًا علـــــــى أَعـــــــوادِهِ مِثْـــــلَ اطِّـــــرادِ كواكِـــــبِ الجَـــــوْزَاءِ

مُسْتَشْـــــــرِفًا للشَّـــــــمْسِ مُنْتَصِـــــــبًا لَهَـــــا فِي أُخْـــــــرَيَاتِ الجِـــــذْعِ كَـــــالحِرْبَاءِ

يشبّه الشاعر في النص السابق وضع بابك الخرمي وهو مصلوب بوضع الجوزاء من خلال قوله: (فَتَراهُ مُطَّرِدًا عَلى أَعوادِهِ مِثلَ اطِّرادِ كَواكِبِ الجَوزاءِ)؛ ليرسم البحتري لنا صورة مرئية نبصرها وكأنها لوحة فنية مرسومة أمامنا، فربما كان وضع رأس بابك إلى ناحية الشمال أو الشرق ورجليه إلى ناحية الجنوب أو الغرب، كما تكشف الصياغة الشعرية عن توظيف الترديد في كلمة "مطرداً" لتكشف به جدلية المماثلة بين حالة بابك الخرمي وهو مصلوب في استقامة رأسه إلى الشمال مثل نجوم الجوزاء.

ولا يتوقف البحتري عند هذا بل نراه يستكمل هذه اللوحة بصور جزئية، إذ يرسم وجه بابك وكأنه ينظر إلى الشمس بالحرباء التي تدور في حركتها حيث تدور الشمس، وكل هذه الصور تعتمد على وصف الهيئة، ومما يميز هذه الصور حاسة البصر، والبصر أدقّ الحواس حساسية وتأثراً بالواقع المحيط، فعن طريق العين يكون الاحتكاك مباشراً بموضوع التجربة، ونستنتج من هذا أن البحتري لم يكن من أصحاب التعقيد في الصور والتشبيهات، ولكن صوره وتشبيهاته تأتي سلسلة بلا تعقيد أو فلسفة[١].

ثانياً: الاستعارة

تعد الاستعارة النوع الثاني من المجاز اللغوي كما ذهب إليه معظم البلاغيين[٢]، "والاستعارة في حقيقتها ما هي إلا تشبيه حُذفت جميعُ أطرافه، ولم يبق منه سوى المشبه أو المشبه به"[٣]؛ لذا فهي أبلغ من التشبيه وأكثر تصويراً وخيالاً.."[٤]، كما تعد الاستعارة بحق روح التجديد في الشعر، فهي تعمل على تكثيف الصورة الفنية وتركيزها بأقل الألفاظ، وهي العنصر الأساسي الذي يعتمده الشعراء في توليد المعاني وابتكارها، وكذلك تمثل الاستعارة رمز التطور الحاصل في اللغة والذي يشير بدوره إلى تطور العصر إذ غدت الأشياء تجنح إلى التكثيف والتركيز وتتجنب الاستطراد والتفصيل؛ ولهذا

---

(١) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، (ب ط)، ص١٧٣.

(٢) انظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠١هـ-١٩٨٠م، ص٢٧٤، القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط٣، ١٩٩٣م، ص٤٦٨، علي الجارم، مصطفى أمين: البلاغة الواضحة، البيان والمعاني والبديع، دار المعارف، مصر، د.ت.، ص١٠٥.

(٣) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ت: محمد رشيد رضا، دار الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٨٨م، ص٥٣.

(٤) القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط٣، ١٩٩٣م، ص٤٦٨.

فإن كثيراً من الدراسات القديمة والمعاصرة بمختلف اتجاهاتها النظرية جعلت الاستعارة مكوناً أساسياً في استعمال الإنسان للغة بعامة وفي استعمال اللغة الشعرية بكيفية خاصة [١].

لأن الاستعارة هي المحرك للنص الشعري، وهي التي تضفي عليه حيوية وامتداداً على مساحة واسعة من التلقي، فالشعر الذي يخلو من الاستعارة يصبح مملاً خالياً من أية سمة جمالية، مما يؤدي إلى نفور المتلقي منه، في حين يكون النص الذي يعتمد الاستعارة أكثر استحواذاً على المتلقي وأشد تأثيراً فيه، مما يجعله يتفاعل معه فيتأثر به ويؤثر فيه؛ لأن الاستعارة تقوم على الجمع بين المتناقضات وهذا الأمر يشكل قيمة كبيرة بالنسبة للغة الشعرية، إذ كسرت المألوف وتخطت العجز التعبيري في اللغة العادية[٢].

وقد استخدم الطائيان الاستعارة واعتمدها كلٌّ منهما كوسيلة للتعبير عن أفكاره والتنفيس عن مشاعره وعواطفه بصورة فنية في غاية البراعة، فقد استخدمها أبو تمام بصورة مكثفة، وفي موضوعات عدة، حيث إن الصورة الاستعارية هي السائدة في شعر أبي تمام[٣]؛ وذلك لتفوقها في القدرة على الإيحاء والتخييل، فهي أعمق من التشبيه تصويراً وأكثف تعبيراً، وتحمل السامع على تخيُّل صورة موحية يتخطى فيها المبدع العلاقات المنطقية أو المألوفة بين الأشياء؛ ليخلق علاقات جديدة مبتكرة تثير الدهشة، فتحفز الذهن وتستمتع بها النفس، مثلما جاء في قوله[٤]:

أَخَافَ فُؤَادَ الدَّهْرِ بَطْشُكَ فَانْطَوتْ على رُعُبٍ أَحشَاؤُهُ وأَجَنَّت

سنلحظ أنَّ الصورة الفنية في هذا البيت توضح رؤية الشاعر تجاه قضية الدهر وموقف الذات منها، فالشاعر رافض للدهر من خلال هذه الصورة الاستعارية التي يوجهها إلى الممدوح الذي يمتلك قوة كبيرة أخاف بها فؤاد الدهر، فلو أمعنا في البيت لوجدنا كثافةً في الاستعارة إذ إن هناك ثلاث استعارات، الأولى (أخاف – بطشك) والثانية (فؤاد الدهر)، والثالثة (أحشاؤه) أي الدهر، ففي الاستعارة الأولى يجسد الشاعر بطش الممدوح فيضفي عليه صفة الإخافة، وفي الثانية يجعل للدهر فؤاداً كالكائن الحي، وفي الثالثة يجعل للدهر أحشاءً كالكائن الحي أيضاً، وجميع هذه الاستعارات

(١) محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٧م، ص٥٦.

(٢) عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، ط٢، ١٩٩٥م، ص٥٢.

(٣) عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٩م، ص١٦٧.

(٤) ديوان أبي تمام، مرجع سابق، ج١، ص٣٠٧.

تجمعت حول تيمة رفض الشاعر للدهر عن طريق القوة التي يحصل عليها من الممدوح، وقد جعل الشاعر للدهر فؤاداً يُصاب بالخوف، إشارةً منه إلى أن الإنسان بالتعاون وبالتكاتف مع غيره يستطيع أن يتغلب على الدهر، وهذا التعاون يقصد به الشاعر كرم الممدوح وعطاءه السخي، ففي قوله (فؤاد الدهر) إشارة إلى قوة الدهر، أما حين جعل للدهر أحشاء فهو يقصد بذلك نوائبه ومصائبه التي اختفت واستترت بفعل إخافة الممدوح له، فهذه الاستعارة تبين جانباً من الصراع الدائر بين الذات التي تمتلك إرادة قوية، وبين مصائب الدهر التي تحاول الحد من إرادة هذه الذات، ولكن أبا تمام يأبي إلا أن يقف بالمرصاد للدهر معلناً عن رفضه.

وفي شاهدٍ آخر عبر فيه أبو تمام عن رفضه لما تفعله به الأيام، بقوله[1]:

قَـــدْ سَـــقَتْني الأَيَّامُ مِـــنْ يَـــدِها سَمًّـــا لِفَقْـــدِي لَـــهُ بِكَـــأْسٍ دِهَـــاقِ

عبَّرت صورة البيت هنا عن تيمة الرفض بوساطة الاستعارة المتجمعة في الشطر الأول في قوله: (سقتني الأيام من يدها سماً) وقد تركزت تيمة الرفض حول رفض الأيام وما تخلفه في النفس من أحزان ومآسٍ؛ لهذا جاءت الاستعارة لتبين مدى قسوة الأيام على الذات، فهو يشخصّ الأيام حينما يجعلها كالكائن الحي الذي يسقي ثم جعل لها يداً، ولكن هذه الأيام لا تسقي الإنسان الماء أو الشهد إنها تسقيه السم والمرارة؛ لأنها تسلب أعز الناس إلى القلوب، وتتأكد تيمة الرفض في الشطر الثاني من خلال قوله: (بكأس دهاق) أي أن هذه الأيام تقدِّم السمَّ للشاعر بكأس مملوءة تأكيداً من الشاعر على شدة مرارتها وكثرة أحزانها وقسوتها معه، وهكذا أصبحت الاستعارة حاملة لرؤية الشاعر وكاشفة عن موقفه إزاء القضايا التي تقف من الذات موقف المواجهة.

أيضاً عبّر البحتري عن موقفه تجاه الدهر من خلال الاستعارة التي حظيت بنصيب وافر من شعره، فغدت مقوماً أساسيا في تكوين صوره وهي في إطارها العام جاءت عنده بعيدة عن التعقيد ومطابقة لما أُستعيرت من أجله، و معتمدةً على لوني الاستعارة (التجسيم والتشخيص)[2]، فمن ذلك ما نراه في تشخيص الدهر في مدحه الهيثم بن عثمان الغنوي[3]:

---

(١) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج٢، ص ٤٤٨.

(٢) رائد حميد مجيد البطاط: أثر التراث في شعر البحتري، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة الكوفة، ٢٠٠٤م، ص١٤٠.

(٣) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٤، ص٢٠٨٣ -٢٠٨٤.

تَنْمِيـــهِ، مِـــنْ سَـــلَفَيْ ((غَـــنِيّ)) أُسْـــرَةٌ بِـــيضُ الوُجُـــوهِ إِلى المكَـــارِمِ تَنْتَمِـــي
صَـــحِبُوا الزّمَـــانَ الفَـــرْطَ إِلاَّ أَنَّـــهُ هَـــرِمَ الزَّمَـــانُ وَعِـــزُّهُمْ لَمْ يَهْـــرَمِ

عند قراءة البيتين السابقين سنلحظ وجود استعارتين في البيت الثاني، الأولى تمثلت في قوله: (هَرِم الزمان) والأخرى في قوله: (وعزُّهم لم يَهْرَمِ)، فقد استعار الشاعر فيهما الهِرم من الإنسان وأسنده إلى الزمان والعز، وقد قصد من وراء هذين التشخيصين تصوير جاه وعز قوم الممدوح الذي فاق الزمان، فالزمان هرم ولم يستطيع أن يصمد لكنّ عز الممدوحين بقي صامداً شامخاً، وقد أفادت هذه الصور الاستعارية التي جاء بها الشاعر في إتمام جمال الصورة الفنية، فالعهد أو الزمان الذي عاش فيه قوم ممدوحه شاب وهرم، لكن عز هؤلاء القوم لم يهرم بل باقٍ على مر العهود التي تلي عهدهم، لذلك جاء استخدام البحتري للاستعارة من أجل الاتساع في المعنى والدلالة بفضل ما ترسمه من صورة أو تحيل إليه من رمز

ويعد تشخيص الدهر من الصور والاستعارات الملحة في شعر البحتري، حيث جاء في أكثر من صورة في ديوانه، ومنها تلك الصورة التي يشخص فيها الدهر بقوله[1]:

فقَلْـــتُ الـــدهرُ يَطْلبُـــني بثَـــأْرٍ وأَيامُ الحـــوادثِ بالـــدِّماءِ

يتوسل البحتري بالصورة الاستعارية كأداة فنية لإقناع الملتقي في صحة ما يذهب إليه، فإذا نظرنا إلى الاستعارة في البيت السابق وجدناها سهلة سلسلة ليس فيها تعقيد في الصنعة ولا فلسفة كما عند أبي تمام، إذ يشخص الشاعر الدهر ويجعله شخصًا يثأر منه لكثرة ما أوقع به من مصائب، وربما يعود ذلك إلى بعض المتاعب التي تعرض لها، أو أنه لم يستطع أن يشبع رغبات نفسه الشرهة، ولهذا نرى البحتري دائم الشكوى من الدهر، فجاءت استعارته مباشرة قريبة الفهم بعيدة كل البعد عن الغموض والجنوح الخيالي البعيد، "على عكس أبي تمام الذي لا يقبل أن يرسل أفكاره بالأسلوب المباشر، وإنما طريقته ومنهجه أن يلون هذا الأسلوب بشتى الصور المجازية معتمدًا على التكثيف الخيالي"[2].

(١) ديوان البحتري مرجع سابق، م١، ص ٤٦.

(٢) عبد الله بن حمد المحارب: أبو تمام بين ناقديه قديماً وحديثاً، دراسة نقدية لمواقف الخصوم والأنصار، مكتبة الخانكي، القاهرة، ط١، ١٤١٢هـ- ١٩٩٢م، ص ٤٥٦.

كما نلحظ في استعارات أبي تمام جنوحه إلى الجمع بين الأشياء وفق مبدأ الاختلاف والتباعد والتنافر لا التشابه، بحيث يطفو عنصر التباين بين المستعار منه والمستعار له في السطح (الخروج على عمود الشعر)[١]، لكن تكمن المشابهة في العمق وهي مشابهة وإن حققت الائتلاف إلا أنها لا تمحو ما بين الطرفين من فروق؛ لكونها تقوم على سياقات تختلف عن مجرد الربط بين الطرفين على أساس شكلي أو منطقي، ومن أمثلة ذلك قوله يمدح الأفشين[٢]:

سَـــاسَ الْجُيُـــوشَ سِياسَـــةَ ابـــنِ تَجَـــارِبٍ رَمَقَتْـــهُ عَـــيْنُ الْمُلْـــكِ وهْـــوَ جَنِـــينُ

أَوقَعْـــــتَ فِي أَبْرَشْـــــتَوِيمَ[٣] وَقَائعـــــاً أَضْـــحَكْنَ سِـــنَّ الـــدِّينِ وهْـــوَ حَـــزِينُ

فإذا نظرنا إلى البيت الأول سنجد أنه ليس ثمة شبه قائم بين المشبه (الملك)، والمشبه به المحذوف والمدلول عليه بلفظة (عين)، وكذلك في البيت الثاني أيضا إذ ليس ثمة شبه قائم بين المشبه (الدين)، والمشبه به المحذوف والمدلول عليه بلفظة (سن)، وإنما استطاع أبو تمام أن يقيم بينهما هذه العلاقة من خلال التخييل/المجاز/الانزياح الذي جعل (الملك) إنساناً يبحث بعناية وتدقيق عمن يصلح للقيام بأعبائه، وجعل (الدين) إنساناً له سن يضحك بعد أن كان حزيناً مهموماً، فكان أن وقع على الاختيار على (الأفشين) منذ أن كان جنينا حتى صار قائدا عظيما يضحك سن دين الإسلام بعد حزنه لغلبة الكفر عليه، فالمسألة إذن ليست مشابهة خارجية بقدر ما هي نفاذ لرؤية الشاعر في بواطن الأشياء، ليصنع منها إدراكا يوحد بين المستعار منه والمستعار له.

كما صاغ أبو تمام صوراً فنية جديدة تعكس فكره وفلسفته من خلال قصيدة عمورية، معتمداً فيها على فنيات الاستعارة، ويبدو ذلك في قوله[٤]:

يَا يَـــوْمَ وَقْعَـــةِ عَمُّورِيَّـــةَ انْصَـــرَفَتْ مِنْـــكَ المُـــنَى حُفَّـــلاً مَعْسُـــولَةَ الحَلَـــبِ

---

(١) انظر: مقدمة المرزوقي لديوان الحماسة، ت: أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٥١م، ص١٠.

(٢) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج٣، ص ٣١٧.

(٣) أبرشتويم: بالفتح ثم السكون وفتح الراء وسكون الشين المعجمة وفتح التاء فوقها نقطتان وكسر الواو وياء ساكنة وميم هو جبل بالبذ من أرض موقان من نواحي أذربيجان كان يأوي إليه بابك الخرمي، انظر: معجم البلدان لياقوت الحموي، دار الفكر، بيروت، ج١/٦٥.

(٤) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج١، ص٤٦.

فقد استعار (للمنى) التي تحققت بنصر عمورية على أحسن ما يكون التحقق استعار لها الناقة العظيمة التي حفل ضرعها باللبن المعسول، وقد تحولت الصورة في البنية العميقة لتظهر الطرفين مدمجين معاً، وذلك بعد أن خلع المستعار له (الناقة/ المشبه به) صفاته على المستعار (المنى/ المشبه)؛ لترتفع (المنى) وهي معنى مجرد إلى مرتبة محسوسة، وقد وقع اختيار أبي تمام على (الناقة) لأنها في الأصل تمثل أمنية للعربي القديم أن يمتلك ناقة نجيبة يجوب بها الصحراء، وهو إرث ثقافي نجح الشاعر في توظيفه داخل الصورة الفنية، وهي – بلا شك– لا تُدرك بينها وبين (المنى) أدنى مشابهة في الواقع، غير أن الواقع الشعري له قوانينه التي سمحت بإجراء الاستعارة على هذا الوجه البديع، وهو ما أسماه "عبد القاهر" بالخالص من الاستعارة، حيث قال: "وحدُّه أن يكون الشبه مأخوذا من الصور العقلية.... واعلم أن هذا الضرب هو المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها ويتسع لها كيف شاءت المجال في تفننها وتصرفها" [(١)].

البحتري أيضا ركز على استخدام الاستعارة ليجسد من خلالها أفكاره ومعانيه بحيث تخرج من مجالها العقلي إلى مجالها الحسي، ومن ذلك ما نراه في وصفه لحرب مالك بن طوق التغلبي على الروم، حيث يقول[(٢)]:

ظَلَّتْ خُيُولُكَ يَوْمَ الرَّوْعِ صَائِمَةً لكِنَّ سَيْفَكَ يَوْمَ الرَّوْعِ لم يَصُمِ

ففي البيت مفارقة منبعها استعارتان الأولى في قوله (خُيُولُكَ يَوْمَ الرَّوْعِ صَائِمَةً) والأخرى في قوله (سَيْفَكَ يَوْمَ الرَّوْعِ لم يَصُمِ)، فقد استعار فيهما الصوم من الإنسان وأسنده إلى الخيل والسيف، وقد قصد من وراء هذين التشخيصين تصوير شدة الاحتدام في المعركة، فصور خيول جيش الممدوح في هذه المعركة صائمة لا تأخذ مجالاً للراحة حتى تتناول طعامها، ثم عاد فرسم صورة السيوف المضادة للصورة الأولى فجعل سيف الممدوح غير صائم في المعركة لأنه ظل يتغذي على دماء الأعداء الذين يضربهم حامله .

ثالثاً: الكناية

(١) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قراءة وعلق عليه: محمد شاكر، دار المدني بجدة، المملكة العربية السعودية، ط٣، ١٩٩٢م. ص٦٥، ٦٦.

(٢) ديوان البحتري: مرجع سابق، ج٤، ص ٢١٣٠.

تقف الكناية إلى جانب التشبيه والاستعارة في كونها وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الفنية، "فالكناية وسيلة فنية يعتمد عليها الشاعر في رسم صورته الكلية أو التأثير في المتلقي، أو توصيل رسالته، أو إخفاء المعنى الصريح "[١]، وإذا كانت العلاقة بين حدي الصورة في التشبيه والاستعارة قد اعتمدت على التشابه والتماثل عبر التفاعل بين الأطراف، فإننا مع الكناية إزاء المعنى الحقيقي/الحقيقة (الدلالة المباشرة) ثم من خلالها نصل إلى معنى المعنى (الدلالة العميقة) وهي الأبعد والأكثر عمقاً فهي مراد الشاعر، وكلا المعنيين يمكن أن يقوم أحدهما مكان الآخر في تقديم الدلالة والإيحاء والغرض، ومن هنا تنشأ العلاقة بين طرفي الصورة في الكناية على التداعي والتقارب والارتباط .

و"الكناية ضرب من ضروب الانحراف الدلالي والعدول بالألفاظ من معناها الظاهر الذي تؤديه بدلالاتها الوضعية إلى المعنى الخفي الذي يُراد بالأسلوب" [٢]، حيث يعرفها عبد القاهر الجرجاني بقوله: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيؤمئ به إليه ويجعله دليلاً عليه"[٣].

وقد ذهبت بعض الدراسات الحديثة إلى أنَّه لم يعد مجديا تقسيم الكناية إلى كناية عن وصف وكناية عن موصوف وكناية عن نسبة " فالأمر يتعلق أولا وأخيرا بإدراك دلالة التعبير الكنائي دون حاجة إلى تصنيفه وتحديد هويته"[٤]، واستعاضت بالرمز عن كل ما تضمن موضوع الكناية من أقسام وفروع، "وصار أهم ما في الكناية دراسة صورها ودلالتها الإيحائية والكشف عن خفاياها التي تتداعى إلى نفس المتلقي بفعل أسلوبها القائم على تغليف المعنى المقصود بستار شفاف"[٥]، وهذا هو ما نسعى إليه في دراستنا للصورة الكنائية في شعر الطائيين.

فقد جاءت الكناية في شعر أبي تمام باعتبارها إحدى وسائل تكوّن الصورة الفنية في الشعر لما تحمله من معاني وإشارات خفية تلوح بالمعنى عن بُعد، وتومئ به دون أن تفصح عنه (الإيحاء)، "فالتعبير الإيحائي أعمق تأثيرا في النفس

(١) حفني محمد شرف: التصوير البياني، مكتبة الشباب، القاهرة، ط٢، ١٩٧٢م، ص٢٣.

(٢) حسن طبل: الصورة البيانية في التراث البلاغي، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥م، ص٢٢٤.

(٣) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص٦٦.

(٤) شفيع السيد: التعبير البياني – رؤية بلاغية نقدية، مكتبة الشباب، القاهرة، ط٢، ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م، ص١٣٧.

(٥) حفني محمد شرف: الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق، دار نهضة مصر للطبع والنشر، مصر، ط١، ١٣٨٥هـ- ١٩٦٥م، ص٤٤٧.

يلجأ إليه الشاعر حين تعجز الأساليب الأخرى عن التعبير عن أحاسيسه ومشاعره تجاه موقف من مواقف الحياة"[١]، ومن نماذج ذلك في شعر أبي تمام، قوله في بائية عمورية[٢]:

كَـــمْ بَـــيْنَ حِيطَانِهَـــا مِـــنْ فَـــارِسٍ بَطَـــلٍ قَـــانِي الـــذّوَائب مـــنْ آنى دَمٍ سَـــرِبِ

في البنية السطحية يحضر المعنى الصريح للكناية في (قاني الذّوائب/ من آني دمٍ سربِ) وهو كناية عن النصر الذي حققه المسلمون في عمورية، وبين المعنيين السابقين مسافة تتراكب فيها وسائط عديدة تُسْلِم في النهاية إلى تيمة (النصر)، فقوله: (قاني الذوائب) كناية عن تلطيخ ذوائب الشعر بالدم الناتج عن القتل بقطع في الرأس أو جرح في الرقبة، مما يوحي إلى أن القتال كان عن مواجهة ولم يتم بخدعة أو حيلة، وهو أثبت لبسالة الذات العربية وشجاعتها ومروءتها في مواجهة الآخر الرومي، كما أن في قوله: (من آني دم سرب) كناية عن كثرة الدماء التي سالت على الأرض مما يستوجب كثرة القتلى، ووصف هذه الدماء ب(آني) كناية عن تفجرها مما ينتج عنه حرارتها، وينتج دلالة أخرى على القتل المبرح الذي أعمله المسلمون في الروم، وقد أظهرت هذه الوسائط كم التنكيل بفرسان الروم الذين ازدحمت بهم المدينة حتى أصبحوا ملطخين بالدماء بين حيطانها، مما يشي بنجاح أبي تمام في إثبات معالم النصر من خلال هذه الوسائط من الكنايات المتراكبة.

وإذا كانت الكناية السابقة دلت على النصر من خلال القتل، فإن أبا تمام عبر عنه في كناية أخرى من نفس القصيدة، بقوله[٣]:

لم تَطْلُـــعِ الشَّـــمْسُ فيـــهِ يَـــوْمَ ذَاكَ علـــى بانٍ بِأَهْـــلٍ ولَمَ تَغْـــرُبْ علـــى عَـــزَبِ

فالكناية في (بانٍ بأهلٍ وَلَمَ تَغْرُبْ على عَزَبِ) تتراكب فيها مجموعة من الوسائط الكنائية، ففيها كناية عن انتهاء المعركة بهزيمة الروم ونصر المسلمين، وهي الكناية النهائية، التي تقع كنايات أخرى تدل عليها، فقوله: (بان بأهل) كناية عن نفي بقاء فرسان الروم لأنهم قُتلوا في المعركة، وفي قوله: (ولم تغرب على عزب) كناية عن انتهاء المعركة بنصر المسلمين

(١) أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، بيروت، لبنان، ط١٢، د.ت، ص٣٤٦- ٣٤٧.

(٢) ديوان أبي تمام: مرجع سابق، ج١، ص٥٢.

(٣) ديوان أبي تمام: المرجع السابق، م١، ص ٥٥.

قبل غروب الشمس؛ لتصب هذه الوسائط في النهاية عند تيمة النصر الذي حققه المسلمون في المعركة، ولتتحرك هذه الدلائل جميعا لتزيد في إثبات معالم هذا النصر.

ومن الصور الفنية التي عبر بها أبو تمام عما حدث لقائد الروم في عمورية من خلال الكناية، قوله [1]:

وَلَّى وَقَـــدْ أَجَـــمَ الخَطَّـــىُّ مَنْطِقَـــهُ بِسَـــكْتَةٍ تَحْتَهَـــا الأَحْشَـــاءُ في صـــخَبِ

ففي البيت السابق كناية عن الخوف والفزع الشديد الذي أصاب "توفلس" حينما رأى الرماح تتبعه، وإذا كان هذا هو معنى المعنى/البنية العميقة، فإن البنية السطحية في المعنى الصريح تحملت وسائط تحتها من ذلك قوله: (وَلَّى وَقَدْ أَجَمَ الخطى مَنْطِقَهُ) وهو كناية عن أن قائد الروم كان قبل الحرب كثير الكلام والوعيد بأنه سيفعل في جيش المسلمين كذا.. وكذا.. فلما رأى رماحهم أصابه الفزع وولى مدبراً، وفي قوله: (بِسَكْتَةٍ تَحْتَها الأَحْشَاءُ في صخَبِ) كناية عن ارتفاع دقات قلبه وخفقاته نتيجة الغيظ المكتوم والسكوت الغاضب، فالأحشاء لا تصخب ولكن حيث يأتي الفزع المروع تتحول إلى مهرجان من الضجيج، والموقف كله موصول بالفعل "ولى"، وهو هنا ليس معناه الهرب وإنما معناه الفشل في المواجهة، وبهذا المعنى يكون أبو تمام قد وظف الكناية توظيفا مطابقاً للحال أو المقام، وأورد أكثر من دليل على ما أصاب قائد الروم من فزع ورعب جعله يولى مدبراً.

كما شكلت الكناية في شعر البحتري إحدى ركائز الصورة الفنية في شعره، واستخدمها البحتري بشكل ملحوظ في مختلف أغراض شعره، واستعان بها في التعبير عما يجول في خاطره، ومن هذه الكنايات التي تطالعنا قول البحتري [2]:

في كـــلِّ يـــومٍ قَـــد نَتَجْـــتَ مَنِيـــةً لِحُماتِهـــا مـــن حَرْبِـــكَ العُشَـــرَاءِ

سَـــهَّلْتَ منهـــا وَعْـــرَ كـــلِّ حُزُونـــةٍ وَمَـــلأْتَ منهـــا عَـــرْضَ كـــلِّ فضـــاءِ

لقد ألّحت الصورة الفنية في الأبيات السابقة على تيمة النصر الذي حققه أبو سعيد الثغري على الأعداء/الخرمية، وقد عبر الشاعر عن ذلك من خلال مجموعة من الصور الكنائية للدلالة على هذا النصر في قوله: (في كُلِّ يَومٍ قَد

(١) ديوان أبي تمام: المرجع السابق، م١، ص٦٦ .

(٢) ديوان البحتري: مرجع سابق، م١، ص ١١.

نَتَجتَ مَنِيَّةً) وهذه كناية عن كثرة القتلى، وكذلك قوله (وَمَلَأتَ مِنها عَرضَ كُلِّ فَضاءِ) كناية عن كثرة الأشلاء التي ملأت الأرض الفضاء، وكل ذلك أسهم في رسم الصورة الفنية التي حاول أن يعبر عنها الشاعر من الكناية، وقريب من ذلك أيضا قول البحتري في إحدى مدائحه لأحمد بن عبدالعزيز، حيث يستعرض قوة الممدوح وجيشه، فيقول[1]:

وهـــو اَلْمَـــرْءُ مـــا غَـــزَا بَلَـــدًا بالـــرأ ي إِلاَّ كَفَـــاهُ غَـــزْوَ الجنـــودِ

ضـــامناً رِزْقَ كـــلِّ طَـــيرٍ كَمـــا ضُمِّـــ نَ أرزاقُ كـــلِّ ضَـــبْعٍ وسِـــيدِ

هذا الرزق المساق للطير والضباع والذئاب والأسود – من غير استثناء – في الوغى كناية عن شدة فتك الممدوح وجيشه بخصومهم بحيث يجعلون من أجساد هؤلاء الخصوم طعاماً للحيوانات، وهذه الكناية منحت النسيج الشعري قوة تعبيرية وتصويرية هدفت إلى تأكيد القوة والصلابة التي يمتلكها الممدوح وجيشه في ساحة الوغى، ومن هنا كان استخدام البحتري للكناية أبلغ من التصريح .

يتضح مما سبق أن للصورة التشبيهية في شعر أبي تمام دورها الفاعل في التعبير عن رؤاه ومواقفه تجاه الآخر وكذلك قضايا الكون والحياة والواقع، فجاءت صوره فلسفية ومعتمدة على التأويل في الفهم، أما الصورة التشبيهية عند البحتري فقد بعدت عن التعقيد والإبهام والتكلف والوعورة، بل جاءت سهلة بسيطة واضحة، واستطاع أن يضفي عليها طابعه النفسي ويوظفها في نقل مشاعره .

كما حظيت الاستعارة باهتمام كبير من الطائيين، فاعتمد عليها أبو تمام اعتماداً كبيراً في تصويره وتفرده، كما كانت السبب المباشر وراء هجوم النقاد عليه، واتسمت استعارات أبي تمام بالتنافر معتمدةً على المفارقة القائمة على الجمع بين المتناقضات والمتنافرات، أما البحتري فاتسمت عنده الصورة الاستعارية بالمباشرة وكانت واضحة جلية سهلة الفهم بعيدة كل البعد عن الغموض والجنوح الخيالي البعيد .

جاءت كنايات أبي تمام معتمدة على اتساع المسافة بين المعنى الصريح/السطحي والمعنى الكنائي/العميق، كما بعدت الصور الكنائية في شعر أبي تمام عن السطحية وجاءت متكاملة مع نسيجه الشعرى، أما الصور الكنائية في شعر البحتري فقد كانت لا تتدفق من الخيال ودلالاتها قريبة ومألوفة وتداولها كثير من الشعراء قبله.

---

(١) ديوان البحتري، المرجع السابق، م٢/٨١٠.

الخاتمة

من خلال دراسة موضوع "**الذات والآخر في شعر الطائيين**"، توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج كان من أبرزها:

١. تعدد مفهوم الذات طبقاً لطبيعة كل اتجاه، ففي علم النفس يختلف المفهوم عن الفلسفة، وعن علم الاجتماع، وكذلك الأدب، ولكن اتفق الجميع على أن الذات هي كنه الشيء وصاحبه، وهي الشيء غير المادي في تكوين الشخصية.

٢. وجد الباحث فروقاً واختلافات دقيقة بين مفهوم كل من الذات، والشخص، والعين، والنفس، والشخصية، والجوهر، والفرد، والذاتي، والذاتية، والماهية، وهذه المصطلحات جميعاً رغم أننا في حياتنا اليومية نطلق عليها المفهوم نفسه، إلا أن كل مصطلح يختلف عن الآخر، وقد لاحظ الباحث أن الذات هي المفهوم الأبرز والأقوى في تكوين الشخصية؛ حيث تمثل الجزء الواعي داخل كيان الإنسان بيد أنها كيان افتراضي لا يمكن ملاحظته بطريقة مباشرة.

٣. ارتبط مفهوم الآخر بالذات ارتباطاً كبيرًا حتى أصبحا وجهين لعملة واحدة، فلا تخيل للذات ووجودها بدون وجود الآخر، وكذلك العكس، كما اعتمد الباحث في دراسته على الآخر الحضاري فقط طبقاً لما توصل إليه من مفاهيم تخص كلاً من الذات والآخر، وقد لاحظ الباحث في دراسته اللغوية لمفهوم الآخر الحضاري أنه كل ما يختلف عن الذات في الدين واللغة والحضارة.

٤. عبرت الذات الشاعرة العربية في العصر العباسي عن عواطفها وأفكارها وحالاتها المختلفة، وذلك من خلال عدة صور متنوعة لها، وهي الذات المنكسرة، والذات المتفردة، والذات المغتربة، وقد كانت هناك أسباب عديدة دفعت الذات الشاعرة إلى الشعور بالانكسار، منها الموت والدهر والشيب، وكانت هذه الصورة من أكثر الصور انتشارا داخل أشعار الطائيين،وكانت الذات المتفردة إحدى صور الذات الشاعرة التي كشفت عن نفسها في شعر الطائيين، وفيها حاولت الذات أن تظهر تفردها وبراعتها من خلال الأشعار، إلا أن أبرز حديث الذات كان عن الأمجاد وأصالة النسب والاعتداد بالقبيلة.

٥. ظهرت الذات المغتربة كإحدى صور الذات في شعر الطائيين نتيجة الاغتراب في شتى مناحي الحياة العباسية، فهناك اغتراب سياسي، ونفسي، واجتماعي، وديني، وقد وجد الباحث من خلال دراسته لنماذج متعددة من أشعار الطائيين أن ظروف المجتمع والتغيرات السياسية والاجتماعية دفعتهما إلى ذلك الاغتراب والترحال والسفر، ولم يكن سفرهما وترحالهما سمة هروبية، بل على العكس كان حالة من المواجهة تمثل صراع الإنسان بين رغبته في تحقيق

الذات، وبين سعيه إلى تحطيم كل العقبات –لا سيما تناقضات المجتمع آنذاك، التي تقف سداً منيعا بوجه الإنسان، ومن هنا آثرا الاغتراب وحبّذاه على الاستقرار والجمود لما فيه من دلالات ترتبط بموت الإنسان.

٦. كانت العلاقة بين العرب والروم علاقة عدائية نتيجة العامل الديني في الأساس؛ ولذلك حاول الطائيان إثبات دور الذات العربية خاصة في الحياة السياسية والحربية في مواجهة الآخر الحضاري (الروم)، فتغنى أبوتمام بانتصارات المأمون والمعتصم على الروم، كما أشاد أيضاً بالدور الحاسم للمعتصم في حربه لنزعات الشعوبية والإلحاد التي تجلت في حروب بابك الخرّمي، وتحقيقه الانتصارات الغالية في عمورية، وتابع البحتري أستاذه في إبراز دور الشخصية العربية في مواجهة الروم، فمدح المتوكل بقصائد عدة أبرز فيها دوره العربي الجاد، فضلا عن أبي سعيد الثغري، كما وقف البحتري بفنه معلنا الدور الأخلاقي الذي لعبته الذات العربية في الحياة العباسية المتمثل في الكرم والشجاعة والقوة.. وذلك في مدائحه للثغري وخمارويه ومالك بن طوق إيمانا منه بالدور الأخلاقي للذات العربية.

٧. اختلفت نظرة الذات العربية إلى الآخر الفارسي عن نظرتها إلى الآخر الرومي، فقد كانت علاقة العرب بالفرس في العصر العباسي علاقة تنافسية يتخللها شد وجذب بفعل الشعوبية والزندقة، واختلف الطائيان في نظرتهما إلى الفرس، فكان أبو تمام دائما ما يعلي من شأن العرب على الفرس الموالي حتى وإن مدحهم في ثنايا قصائده على عكس البحتري الذي كان يمتدحهم من أجل التكسب دون احتراز إزاء مشكلات (الشعوبية) التي ضج بها عصره وتورط فيها غيره من الشعراء.

٨. من خلال الدراسة تبين أن التمسك بعمود الشعر لا يعني التمسك بالهوية العربية، والدليل على ذلك ما قام به البحتري تجاه الفرس من مدحه إياهم ولأصولهم وأمجادهم وأطلالهم على نحو ما رأينا في سينيته وغيرها، ورغم أن أبا تمام خرج على عمود الشعر إلا أن خروجه لم يكن بسبب ضعف هويته العربية بل كان من أجل تحقيق رؤية إبداعية جديدة في مجال العمل الإبداعي الشعري، وكسره الشائع المألوف، وتخطيه لعتبة قيود التقليد، من خلال المعنى المبتكر والصور الجديدة القائمة على الاستعارة الغريبة والتشبيه المثير، مما يعني أن التمسك بعمود الشعر هو تمسكٌ بتقاليد فنية بحتة.

٩. ومن خلال الدراسة تبين دور تكرار الحرف وأثره في موسيقى شعر الطائيين، حيث جاء ترديد الأحرف التي دارت حولها الدراسة انعكاسا للمعاني والانفعالات التي أرادها الشاعران، كما أنها نهضت بدورٍ فاعل في سبك النص وتماسكه، وربط أجزائه بعضها ببعض، علاوةً على ما أحدثته من أثرٍ جليّ في الإيقاع الصوتي لهذه النصوص الشعرية، ومن ثمّ كان لها وقع نفسي خاص في المتلقي، بما أوحت به من مشاعر الانكسار والحزن والأسى تارة، ومشاعر التفرد والافتخار تارة أخرى.

١٠. كما استخدم كلا الشاعرين الصوائت للتعبير عن أحاسيس مليئة بالحزن والانكسار والأسى العميق، وقد أسهمت خواص تلك الأصوات باتساع مخارجها في التعبير عن تلك الأحاسيس، كما استطاعا أن يوظفا الأصوات الصامتة في أغراض مختلفة تبعاً لمخارج تلك الأصوات وصفاتها، والتي جسدت رؤية وموقف كلٍّ منهما تجاه القضايا المختلفة، فتعانق المستوى الصوتي والدلالي لإبراز هذه الرؤية .

١١. كما تبين أن تكرار الكلمة كان أكثر قدرةً على تحقيق الدلالات النفسية العميقة؛ لأنها مشحونة بحمولات دلالية أرحب إذا ما قورنت بالحروف، كما لُحِظَ تكرار الكلمة بشكل أفقي – أي تكرارها أكثر من مرة في البيت الواحد– في شعر الطائيين أكثر من تكرارها بشكل رأسي، وجاء ذلك في خدمة المعنى وتحقيق الدلالة التي ترمي إليها الكلمة المكررة، فضلا عما أحدثته من إيقاعٍ موسيقي.

١٢. استخدم الطائيان أساليب التقديم والتأخير والحذف بوصفها أداة لغوية مكنتهما من التعبير عن مكنوناتهما النفسية؛ فكان هذا مفجرًا لكثير من الدلالات والإيحاءات التي خدمت النص الشعري وخدمت سياق الكلام، وعبرت بشكل جلي وواضح عن كثير من المعاني التي أراد الطائيان صياغتها في عبارة أدبية.

١٣. كان للصورة التشبيهية في شعر أبي تمام دورها الفاعل في التعبير عن رؤاه ومواقفه تجاه الآخر وكذلك قضايا الكون والحياة والواقع، فجاءت صوره فلسفية ومعتمدة على التأويل في الفهم، أما الصورة التشبيهية عند البحتري فقد بعدت عن التعقيد والإبهام والتكلف والوعورة، بل جاءت سهلة بسيطة واضحة، واستطاع أن يضفي عليها طابعه النفسي ويوظفها في نقل مشاعره .

١٤. كما حظيت الاستعارة باهتمام كبير من الطائيين، فاعتمد عليها أبو تمام اعتماداً كبيراً في تصويره وتفرده، كما كانت السبب المباشر وراء هجوم النقاد عليه، واتسمت استعارات أبي تمام بالتنافرمعتمدةً على المفارقة القائمة على الجمع بين المتناقضات والمتنافرات، أما البحتري فاتسمت عنده الصورة الاستعارية بالمباشرة وكانت واضحة جلية سهلة الفهم بعيدة كل البعد عن الغموض والجنوح الخيالي البعيد .

١٥. جاءت كنايات أبي تمام معتمدة على اتساع المسافة بين المعنى الصريح/السطحي والمعنى الكنائي/العميق، كما بعدت الصور الكنائية في شعر أبي تمام عن السطحية وجاءت متكاملة مع نسيجه الشعرى، أما الصور الكنائية في شعر البحتري فقد كانت لا تتدفق من الخيال ودلالاتها قريبة ومألوفة وتداولها كثير من الشعراء قبله.

المصادر والمراجع

– القرآن الكريم

أولاً: الدواوين

١. ديوان أبي تمام: بشرح الخطيب التبريزي: تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، ط٤، ١٩٨٧م.

٢. ديوان البحتري: تحقيق وشرح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٣م.

ثانياً: المصادر

١. ابن الأثير (ضياء الدين): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تقديم وتعليق، أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، ١٩٧٣م.

٢. ابن جني: سر صناعة الإعراب, دراسة وتحقيق: حسن هنداوي, دار القلم, سوريا, ط١، ١٩٨٥م.

٣. ابن جنى: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب العلمية، القاهرة، د. ت.

٤. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢م.

٥. ابن المعتز: البديع، عناية وتحقيق، اغناطيوس كرتشوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م.

٦. ابن منظور: لسان العرب، نسق وعلق عليه ووضع فهارسه:علي يسيري، دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٨م.

٧. ابن يعيش (أبو البقاء): شرح المفصل، مكتبة المتنبي، القاهرة، ط١، ١٩٩٠م.

٨. أبو بكر محمد بن يحيي الصولي: أخبار أبي تمام، حققه وعلق عليه: خليل محمود عساكر، محمد عبده عزام، نظير الإسلام الهندي، قدم له: د.أحمد أمين، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠م.

٩. أبو حيان التوحيدي: الصداقة والصديق، شرح وتعليق: علي متولي صلاح، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٧٢م.

١٠. أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، مطبعة دار الكتب، تحقيق محمود غنيم، عبد الكريم العزباوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٣٩٣هـ/١٩٧٣م.

١١. أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠١هـ-١٩٨٠م.

١٢. أبو هلال العسكري: ديوان المعاني، مكتبة القدسي، القاهرة، ١٣٥٢هـ-١٩٣٣م.

١٣. الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر): الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٣٩٢هـ-١٩٧٢م.

١٤. الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط٣، ١٩٩٣م.

١٥. الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣م.

١٦. سيبويه (عمرو بن عثمان بن قنبر): الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون, عالم الكتب, لبنان, ط١، ١٩٦٦م.

١٧. الشريف المرتضى: الشهاب في الشيب والشباب، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٢م.

١٨. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق، محمود محمد شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠٠م.

١٩. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود شاكر، دار المدني بجدة، المملكة العربية السعودية، ط٣، ١٩٩٢م.

٢٠. المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين, وعبد السلام هارون, لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة , ١٩٥١م.

ثالثاً: المراجع

١. ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط١، ١٩٩٧م.

٢. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ١٩٩٠م.

٣. إبراهيم سلامة: تيارات أدبية بين الشرق والغرب–خطة ودراسة في الأدب المقارن، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط١، ١٩٥٢م.

٤. إحسان سركيس: مدخل إلي الأدب الجاهلي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٩م.

٥. أحمد الحوفي: تيارات ثقافية بين العرب والفرس، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٦م.

٦. أحمد عثمان رحماني: نظريات نقدية وتطبيقاتها، مكتبة وهبة، مصر، ط١، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م.

٧. أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، بيروت، لبنان، ط١٢، د.ت.

٨. آدم ميتز : الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، ترجمة: محمد عبد الهادي أبو ريدة، طبعة دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٦٧م.

٩. أسعد أحمد علي: الإنسان والتاريخ في شعر أبي تمام، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٧٦م.

١٠. إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر: محمد الشوش، مكتبة لبنان، بيروت،١٩٩١م.

١١. أنيس المقدسي: أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٧، ١٩٨٩م.

١٢. إيليا الحاوي: فن الوصف وتطوره في الشعر العباسي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م.

١٣. تمام حسان: البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، عالم الكتب، القاهرة ٢٠٠٠م.

١٤. تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٥م.

١٥. جاستون باشلار: النار التحليل النفسي لأحلام اليقظة، ترجمه عن الفرنسّية وقّدم له درويش الحلوجي، دار كنعان، دمشق، ٢٠١١م.

١٦. جاستون باشلار: الماء والأحلام- دراسة عن الخيال والمادة، ترجمة د. علي نجيب إبراهيم، تقديم أدونيس، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م.

١٧. جاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٥، ٢٠٠٠م.

١٨. جاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة- علم شاعرية التأملات الشاردة، ترجمة: جورج سعد، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

١٩. جاستون باشلار: جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.

٢٠. جاستون باشلار: شعلة قنديل، ترجمة: خليل أحمد خليل، بيروت، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.

٢١. جاستون باشلار: حدس اللحظة، تر: رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ١٩٨٦م.

٢٢. جاستون باشلار: التحليل النفسي للنار، ترجمة: نهاد خياطة، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٨٤م.

٢٣. جاستون باشلار: العقلانية التطبيقية (نُشر١٩٤٨م)، ترجمة: بسام الهاشم، ط١، بيروت، لبنان، المؤسسة الجامعية للنشر، ١٩٨٤م.

٢٤. جان كوهين: اللغة العليا، ترجمة : أحمد درويش، المشروع القومي للترجمة، مصر، ١٩٩٥م.

٢٥. جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٦م.

٢٦. جورج سانتيانا: مولد الفكر وبحوث فلسفية أخرى، ترجمة لجنة من الأساتذة الجامعيين، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٦٧م.

٢٧. حاتم الصكر: الشعر والتوصيل، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٨م.

٢٨. حامد عبد القادر: قصة الأدب الفارسي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥١م.

٢٩. حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، دط، دت.

٣٠. حسان علي الحسن: التطور والتجديد في الشعر العباسي، مركز الكمبيوتر، اللاذقية، سوريا، ط١، ١٩٩٤م.

٣١. حسن طبل: الصورة البيانية في التراث البلاغي، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥م.

٣٢. حسن ناظم: البنى الأسلوبية – دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٢م.

٣٣. حسين عطوان: الزندقة والشعوبية في العصر العباسي الأول، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

٣٤. حسين عطوان: وصف البحر والنهر في الشعر العربي، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

٣٥. حسين محمد نقشة: حماسة أبي تمام وشروحها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م.

٣٦. حفني محمد شرف: التصوير البياني، مكتبة الشباب، القاهرة، ط٢، ١٩٧٢م.

٣٧. حفني محمد شرف: الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق، دار نهضة مصر للطبع والنشر، مصر، ط١، ١٣٨٥هـ-١٩٦٥م.

٣٨. حميد لحمداني: سحر الموضوع عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م.

٣٩. خالد فرحان البداينة: التكرار في شعر العصر العباسي الأول، وزارة الثقافة، مطبعة السفير، الأردن، ط١، ٢٠١٤م.

٤٠. خليفة الوقيان: شعر البحتري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.

٤١. خليل أحمد عمايرة، سلمان حسن العاني: في التحليل اللغوي- منهج وصفي تحليلي وتطبيقه على التوكيد اللغوي والنفي اللغوي وأسلوب الاستفهام، مكتبة المنار، الأردن، ط١، ١٩٨٧م.

٤٢. درويش الجندي: ظاهرة التكسب وأثرها في الشعر العباسي ونقده، دار نهضة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٦٩م.

٤٣. راشد بن حمد الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط١، ٢٠٠٤م.

٤٤. رالف بارتون بيري: إنسانية الإنسان، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، مؤسسة المعارف، بيروت ١٩٦١م.

٤٥. رجاء عيد: القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف الإسلامية، الإسكندرية، مصر، ١٩٩٥م.

٤٦. رشدي علي حسن: شعر الطبيعة في العصر العباسي، دار عمار، عمان، الأردن، ١٤٠٩هـ-١٩٨٨م.

٤٧. رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض- دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٤٨. رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥م.

٤٩. روبرت هولب: نظرية التلقي- مقدمة نقدية، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ط١، ١٩٩٤م.

٥٠. رولان بارت: لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط١، ١٩٨٣م.

٥١. ريتشارد شاخت: الاغتراب، ترجمة: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات الحديثة، بيروت، لبنان، ١٩٨٠م.

٥٢. زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٧١م.

٥٣. زكي المحاسني: شعر الحرب في أدب العرب في العصرين الأموي والعباسي إلى عهد سيف الدولة، دار المعارف، مصر، ط٢، د.ت.

٥٤. زكي نجيب محمود: ثقافتنا في مواجهة العصر، ط٢، دار الشروق، القاهرة، ١٩٧٩م.

٥٥. سالم محمد العكيدي: جماليات الرفض في الشعر العربي- مقاربة تأولية في شعر أبي تمام، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط١، ٢٠١٥م.

٥٦. سامي شهاب أحمد الجبوري: شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠١م.

٥٧. سامي علي جبار: أسلوبية البناء الشعري-دراسة في شعر أبي تمام، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع، لندن، ط١، ٢٠١٠م.

٥٨. سراج الدين محمد: الفخر في الشعر العربي، دار الرتب الجامعية، بيروت، د.ط، د.ت.

٥٩. سعد محمد الجبار مدحت: الصورة الشعرية عند أبي القالسم الشابي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، د.ط.، ١٩٨٤م.

٦٠. سعد مصلوح: في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، دار عين للدراسات والبحث الإنسانية، القاهرة، ط١، ١٩٩٣م.

٦١. سعيد بوخليط: جاستون باشلار – مفاهيم النظرية الجمالية–, عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع, إربد, ط١, ٢٠١٢م.

٦٢. سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، دار بابل للطباعة والنشر، الرباط، ١٩٨٩م.

٦٣. سعيد مصلح السريحي: شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة — المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٨٣م.

٦٤. السعيد الورقي: في الأدب والنقد العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٩م.

٦٥. سلمان هادي الطعمة: أعلام الشعراء العباسيين، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٧م.

٦٦. سيجموند فرويد: الموجز في التحليل النفسي، ترجمة سامي محمود علي، عبد السلام القفاش، مراجعة، مصطفى زيور، دار المعارف، ط٤، ١٩٩٨م.

٦٧. السيد عبد العزيز سالم: دراسات في تاريخ العرب– العصر العباسي الأول، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٩٣م.

٦٨. السيد محمد ديب: الغموض في شعر أبي تمام، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط١، ١٩٨٩م.

٦٩. سيسل دي لويس: الصورة الشعرية ، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨٢م.

٧٠. شفيع السيد: التعبير البياني – رؤية بلاغية نقدية، مكتبة الشباب، القاهرة، ط٢، ١٤٠٢هـ–١٩٨٢م.

٧١. شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م.

٧٢. شوقي ضيف: العصر العباسي الثاني، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٧٥م.

٧٣. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط١٢، د.ت.

٧٤. شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط٥، د.ت.

٧٥. صالح حسن اليظي: البحتري بين نقاد عصره، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط١، ١٤٠٢هـ- ١٩٨٢م.

٧٦. صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٦م.

٧٧. صلاح فضل: شفرات النص، دار عين للدراسات والبحوث الإسلامية، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م.

٧٨. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢م.

٧٩. صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٨٧م.

٨٠. صلاح فضل: علم الأسلوب- مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥م.

٨١. طراد الكبيسي: الشعرية العربية قراءة جديدة في نظرية قديمة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤م.

٨٢. عاطف جودة: النص الشعري ومشكلات التأويل، مكتبة الشباب بالقاهرة، ١٩٨٩م.

٨٣. عايدي علي جمعة: شعر خليل حاوي-دراسة فنية، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.

٨٤. عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، لبنان، ط١، ١٩٨٠م.

٨٥. عبد الرحمن بدوي، الموت والعبقرية، وكالة المطبوعات، الكويت، ودار القلم، بيروت، ١٩٤٥م.

٨٦. عبد الرحمن هيبة: الشباب والشيب في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٨١م.

٨٧. عبد العزيز سيد الأهل: عبقرية البحتري، دار العلم للملايين، بيروت، ط١،١٩٦٣م.

٨٨. عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.

٨٩. عبد الغني أحمد زيتوني: الإنسان في الشعر الجاهلي، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠١م.

٩٠. عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل – دراسات في السرد العربي، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب (د. ت).

٩١. عبد القادر الرباعي: جماليات المعنى الشعري–التشكيل والتأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٩م.

٩٢. عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٩م.

٩٣. عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، ط٢، ١٩٩٥م.

٩٤. عبد القادر شارف: التشكيل الصوتي ودلالته في شعر البحتري، إصدارات مخبر تعليمية اللغات وتحليل الخطاب، الجزائر، ٢٠١٥م.

٩٥. عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨م.

٩٦. عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعاتي– نظرية وتطبيق، دار شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط٢، ١٩٩٦م.

٩٧. عبد الكريم حسن: الموضوعية البنيوية – دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.

٩٨. عبد اللطيف محمد خليفة : دراسة في سيكولوجية الاغتراب، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط.، ٢٠٠٥م.

٩٩. عبد الله بن حمد المحارب: أبو تمام بين ناقديه قديماً وحديثاً، دراسة نقدية لمواقف الخصوم والأنصار، مكتبة الخانكي، القاهرة، ط١، ١٤١٢هـ– ١٩٩٢م.

١٠٠. عبد الله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمّان، ١٩٩٧م.

١٠١. عبد الله التطاوي: سينية البحتري– البعد النفسي والمعارضة، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٥م.

١٠٢. عبد الله التطاوي: القصيدة العباسية– قضايا واتجاهات، دار غريب، القاهرة، ١٩٧٧م.

١٠٣. عبد المعطي نمر موسى: الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط١، ٢٠٠١م.

١٠٤. عبده بدوي: أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٥م.

١٠٥. عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، الدار العربية، مصر، ٢٠٠٠م.

١٠٦. عدنان حسين قاسم: لغة الشعر العربي- أصالة التراث في مواجهة التفجير، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، الجماهيرية العربية الليبية، ط١٩٨١،١م.

١٠٧. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ١٩٩٢م.

١٠٨. عز الدين إسماعيل: في الأدب العباسي- الرؤية والفن، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٥م.

١٠٩. علي العلوي : الذات المغتربة والبحث عن الخلاص- الشعر العربي المعاصر أنموذجا، دار الوطن، الرباط، المملكة المغربية، ط١، ٢٠١٣م.

١١٠. عمر فروخ: أبو تمام - شاعر الخليفة محمد المعتصم دراسة تحليلية، بيروت، د.ط، ١٣٨٤هـ- ١٩٦٤م.

١١١. غادة الإمام: جاستون باشلار- جماليات الصورة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت، ط١، ٢٠١٠م.

١١٢. فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، ط١، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.

١١٣. فاضل ثامر: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط١، ١٩٨٧م.

١١٤. فايز الداية: جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٠م .

١١٥. فايز عارف القرعان: في بلاغة الضمير والتكرار —دراسات في النص العذري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١٠م.

١١٦. فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٤م.

١١٧. فتحي أبو مراد: شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديثة, إربد, الأردن, ط١، ٢٠٠٣م.

١١٨. فريد الزاهي: الحكاية والمتخيل – دراسة فى السرد الروائى والقصصى، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م.

١١٩. فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م.

١٢٠. فوزي حسن الشايب: محاضرات في اللسانيات، عالم الكتب الحديث, بيروت, ط١، ٢٠١٦م.

١٢١. فوزي عيسى: اتجاهات حديثة في شعر القرنين الثالث والرابع الهجريين، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط١، ٢٠٠١م.

١٢٢. فيصل عباس : الاغتراب، الإنسان المعاصر وشقاء الوعي، دار المنهل اللبناني، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٧م.

١٢٣. قرشي دندراوي: أيقونات الذات المتحولة– قراءة جديدة في نص "صنت نفسي"، دار أثيل، قنا– مصر، ١٩٩٨م.

١٢٤. كارل غوستاف يونغ: جدلية الأنا واللاوعي، تر: نبيل محسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط١، ١٩٩٧م.

١٢٥. كاصد ياسر الزيدي: فقه اللغة العربية، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ١٩٨٧م.

١٢٦. كاميليا عبد الفتاح: الشعر العربي القديم (دراسة نقدية تحليلية لظاهرة الاغتراب) أبو العلاء المعري، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، مصر، د.ط، ١٩٩٣.

١٢٧. كمال محمد بشر: علم اللغة العام – القسم الثاني الأصوات، دار المعارف بمصر، ١٩٧١م.

١٢٨. محمد البهي: الفرد والمجتمع في الميثاق، المكتبة العامة، جامعة الإسكندرية، ١٩٨٨م.

١٢٩. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د. ط، ١٩٨١م.

١٣٠. محمد خضر عبد المختار: الاغتراب والتطرف نحو العنف- دراسة نفسية اجتماعية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

١٣١. محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٧٥م.

١٣٢. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

١٣٣. محمد عبد العزيز الموافي: حركة التجديد في الشعر العباسي، دار غريب، القاهرة، ط٦، ٢٠٠٧م.

١٣٤. محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية، دار الشروق، القاهرة، ط٢، ١٩٩٦م.

١٣٥. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٩٥م.

١٣٦. محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب، الشركة المصرية العالمية لونجمان، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م.

١٣٧. محمد عزام: التحليل الألسني للأدب- دراسات نقدية عربية، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ١٩٩٤م.

١٣٨. محمد عطا: الشاعر أبو تمام- دراسة فنية نفسية، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط١، د.ت.

١٣٩. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٣م.

١٤٠. محمد مصطفى هدارة: مقالات في النقد الأدبي، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٢م .

١٤١. محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط١،١٩٨٧م.

١٤٢. محمد نجيب التلاوي: رؤى نقدية، دار الهدى، مصر، ٢٠٠٣م.

١٤٣. محمد النويهي: الشعر الجاهلي، الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٦م.

١٤٤. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشعر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د.ط. ١٩٩٦م.

١٤٥. محمود رزق حامد: العروبة في شعر أبي تمام، ط١، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ٢٠١٣م.

١٤٦. محمود محمد إسماعيل عسران: البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.

١٤٧. مصطفى الشكعة: الشعر والشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٦، ١٩٨٦م.

١٤٨. مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٤٠١هـ-١٩٨١م.

١٤٩. منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط٣، ١٩٩٧م.

١٥٠. موسى ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١١م.

١٥١. ميجان الرويلي- سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٥، ٢٠٠٧م.

١٥٢. نجيب البهبيتي: أبو تمام حياته وحياة شعره، طبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٤٥م.

١٥٣. نديم مرعشلي: البحتري- عصره، حياته، شعره، دار طلاس للترجمة والدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط٢، ١٩٨٧م.

١٥٤. نزار قباني: عن الشعر والجنس والثورة، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٧٢م.

١٥٥. وحيد صبحي كبّابه: الصورة الفنية في شعر الطائيين، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.

١٥٦. وحيد صبحي كبّابه: الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧م.

١٥٧. يحيى وهيب الجبوري: الحنين والغربة في الشعر العربي، الحنين إلى الأوطان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٨م.

١٥٨. يسرية يحيى المصري: بنية القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٧م.

١٥٩. يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، د. ت.

١٦٠. يوسف الحناشي: الرفض ومعانيه في شعر المتنبي، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤م.

١٦١. يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق الطبعة الرابعة، بيروت ١٩٨٥م.

رابعاً: الدوريات

١. أحمد أعراب الطرايسي: المجاز والإبداع، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، ع ٦، ١٩٨٣م.
٢. أحمد الجندي: عبقرية الوصف عند البحتري، مجلة المعرفة، دمشق، العدد٩، تشرين الثاني،١٩٦٣م.
٣. أحمد زياد معبك: الآخر في مسرحية "تحولات عازف الناي"، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد ٣٢١ السنة التاسعة والعشرون، كانون الثاني ١٩٩٨م.
٤. أمل طاهر محمد نصير: الانكسار في شعر المتنبي- مقاربة نصية، مجلة الجامعة الإسلامية، سلسلة الدراسات الإنسانية، عمان الأردن، المجلد الرابع عشر، العدد الثاني، ٢٠٠٦م.
٥. البشير بن عمر: موقف القدامى من مسألة المجاز عند أبي تمام، مجلة الحياة الثقافية، تونس، ع٨٥، ١٩٩٧م.
٦. تامر سلوم: لغة الشعر- قراءة جديدة في النص الشعري عند أبي تمام، مجلة آفاق الثقافة والتراث، الامارات، ع١٨، السنة ٥، ١٩٩٧م.
٧. جان موكاروفسكي: اللغة المعيارية و اللغة الشعرية، ترجمة: ألفت الروبي، مجلة فصول، ع١، م٥، ١٩٨٤م.
٨. جميل حمداوي: المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي، مقال منشور في دنيا الرأي بتاريخ ٢٧-٢-٢٠٠٩م.
٩. جوزيف شريم، الاتجاهات النقدية النفسانية، مجلة الفكر العربي، لبنان، ع٢٣، ١٩٨٣م.
١٠. حافظ المغربي: جدلية الذات والآخر في الشعر المعاصر (قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة لأمل دنقل نموذجًا)، مجلة أبحاث في الشعر المعاصر، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة، ٢٠١٢م.
١١. حسين جمعة: مفهوم الآخر، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد ١١١٦ تاريخ ٢٣/٨/٢٠٠٨م.
١٢. حميد لحمداني: التحليل العاملي الموضوعاتي، مجلة علامات في النقد الأدبي، جدة، ١٩٩٨م، مج٧، ع٢٧.
١٣. سلمان التكريتي: الغربة في شعر أبي تمام، مجلة المورد، العراق، مج٤، ع ٤، ١٩٧٥م.
١٤. صلاح فضل: نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، مجلة عالم الفكر، المجلد الثاني والعشرون، العدد الثالث والرابع، يونيو ١٩٩٤م.
١٥. طراد الكبيسي: الأيقونة اللفظية في القصيدة السينية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتّاب العرب بدمشق، العدد ٣٤٤ السنة التاسعة والعشرون، كانون الأول ١٩٩٩م- شعبان١٤٢٠هـ .

١٦. عبد الجليل الأزدي: الأيديولوجية في الرواية بشأن الوضع النظري والمنهجي لمفهوم المسكوت عنه، مجلة علامات، المغرب، ع٧، ١٩٩٧م.

١٧. عبد الغني إيرواني زاده، زهرا باقري ورزنه: دراسة موازنة لصورة الروم في الأشعار الحربية لأبي تمام وأبي فراس الحمداني، إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السنة الثالثة، ع١٠، حزيران ٢٠١٣م.

١٨. عبد القادر الرباعي: الصورة في النقد الأوروبي محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم، مجلة المعرفة، سوريا، ع٢٠٤، السنة ١٧، شباط ١٩٧٩ م.

١٩. عبده الراجحي: علم اللغة والنقد الأدبي، مناهج النقد الأدبي المعاصر، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١م.

٢٠. فؤاد المرعي وعبد الله عساف: الصورة الفنية في الدراسات العربية المعاصرة، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، سوريا، ع ١٣، ١٩٨٨م.

٢١. ماجد الجعافرة: التشكيل البلاغي وأثره في بناء النص – دراسة تطبيقية في نص لأبي تمام، مجلة البصائر، الأردن، مج٢، ع٢، أيلول ١٩٩٨م.

٢٢. محمود درابسة: الغربة في شعر حسن بكر الغزازي، مجلة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، اللاذقية، م١٤، ع١، ١٩٩٢م.

٢٣. موسى ربابعة: البناء الاستعاري للدهر في الشعر الجاهلي، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة اليرموك، الأردن، مج٢٤، ملحق ١٩٩٧م.

٢٤. ميسون شوا: عناصر التخييل في الشعر العربي "أبو العتاهية نموذجاً"، التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع٩٥، ٢٠٠٤م.

٢٥. ميشيل كولو، النقد الموضوعاتي، ترجمة غسان بديع السيد، مجلة علامات في النقد الأدبي، جدة، ج٢٤، مج١٩٩٧،٦م.

خامسا: الرسائل العلمية

١. رائد حميد مجيد البطاط: أثر التراث في شعر البحتري، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة الكوفة، ٢٠٠٤م.

٢. سمير عوجيف: جمالية التشكيل الشعري، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والفنون جامعة أحمد بن بلة، وهران، ٢٠١٥م.

٣. طارق شلبي: شعر عبيد بن الأبرص، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة عين شمس، برقم ٣٠٣٠، ١٩٨٤م.

٤. عارف عبد المجيد محمود الأحبابي: الرفض في الشعر العربي قبل الإسلام، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية التربية للبنات، جامعة تكريت، ١٩٩٩م.

٥. عزت عبد العليم محمود: شعرية المفارقة في شعر أبي تمام والبحتري، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية كلية الآداب جامعة جنوب الوادي، مصر، ١٤٣٢هـ-٢٠١١م.

٦. عماد محمد يحيي قاسم: الترابط النصي في شعر أبي تمام، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية كلية الآداب جامعة القاهرة، ١٤٣١هـ، ٢٠٠٩م.

٧. محمد أحمد حلمي العقاد: شعر أسامة بن منقذ، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة عين شمس، رقم ٣٥١٩، ١٩٩٨م.

٨. هلال محمد جهاد: الجمال في الوعي الشعري العربي قبل الإسلام، دراسة تأويلية، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٩٨م.

٩. وفاء عبد الأمير هادي الصافي: الاغتراب في شعر أحمد الصافي النجفي، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة الكوفة، ٢٠٠٥م.