

2021

صورة التشبيه والأثر النفسي عند الشعراء العميان في العصر العباسي الأول - تشبيهات الطبيعة إنموذجاً

الأستاذ الدكتور مثنى نعيم حمادي
الجامعة العراقية / كلية الآداب

الباحث صفاء صالح عبد الحميد
الجامعة العراقية / كلية الآداب

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/midad>

 Part of the [Arts and Humanities Commons](#), and the [Law Commons](#)

Recommended Citation

عبد الحميد، الباحث صفاء صالح (2021) "صورة التشبيه والأثر النفسي عند حمادي، الأستاذ الدكتور مثنى نعيم
Midad AL-Adab Refereed Quarterly Journal: Vol. 23: Iss. 1, Article 1.

Available at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/midad/vol23/iss1/1>

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in Midad AL-Adab Refereed Quarterly Journal by an authorized editor. The journal is hosted on [Digital Commons](#), an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aarj.edu.jo, marah@aarj.edu.jo, u.murad@aarj.edu.jo.

صورة التشبيه والأثر النفسي عند الشعراء العميان في العصر العباسي الأول – تشبيهات الطبيعة إنموذجاً

الأستاذ الدكتور مثنى نعيم حمادي
الباحث صفاء صالح عبد الحميد
الجامعة العراقية / كلية الآداب

The Image of Simile and the Effect of Psychology Upon Blind Poets of the First Abbasid Era: Similes of Nature as a Model

*Prof. Dr. Muthanna Naeem Hammadi
Researcher Safaa Saleh Abdel Hamid
Iraqi University / College of Arts*

ملخص البحث

إن فكرة الربط بين الأثر النفسي والبلاغة العربية لم تكن لقيطة في تراثنا الأدبي، فثمة وشائج وثيقة بين النص والحالة السيكولوجية، وهي ظاهرة على امتداد العصور العربية، وما أشبه النقد القدامى من دوافع القول ولحظات الإبداع، تحليلنا إلى وعي بدائي باتت ملامحه ومنطلقاته في العصور الأولى للنقد العربي القديم، الذي لم يخل من وقفات عند الأثر النفسي للعمل الأدبي الذي لا يخلو من قيم شعورية تحرك مبدعه ليعبر من خلاله عن فكرة معينة تجيش في نفسه وترهق باله أحياناً.

فالروية الفنية للعمل الأدبي لا يمكن لها أيضاً أن تقف متخاذلة عند الحدود الخارجية للنص تخشى الولوج في أغوار المبدع النفسية، فالتجربة الفنية تنبع من صميم نفس المبدع وهي تحتاج إلى تقص وتتبّع، فمن وراء النص تنبعث إشعارات وإشارات عن تلك الدوافع التي تبلورت في ذات الشاعر كشعور وإحساس معين استجابة لحدث ما، تحوّلت إلى فكرة انزاحت من عمق نفس الشاعر ليترجمها تعبيراً فنياً، لذلك فالطبيعة بما انطوت عليه من مشاهد تختلف مع تعاقب الفصول، وما تحويه من حيوانات بين أليف ومفترس، هي بيئة الشاعر العربي التي اعتادها وتنقل في أرجائها. وكان لهذه البيئة أصداً واضحة في نفوس الشعراء لا يكاد أي منهم يستطيع تجاهلها، أو يجتثها من شعره، لا بل هي أحياناً مصدر إلهامه، ودافعاً للقول والإبداع لديه، فعلاقة الإنسان ببعض الحيوان تجاوزت أحياناً مراحل الفارق العقلي والنطقي، لتكون علاقة أشبه بعلاقة الصداقة والحنين، والألم شعوراً متبادلاً بين الطرفين..

Abstract

The idea of linking the psychological impact with Arabic rhetoric was not a bizarre matter in our literary heritage, for there are close ties between the text and the psychological situation, which is apparent throughout the Arab eras, and what the old critics indicated in terms of the motives of saying and moments of creativity, guides us to a primitive awareness of its features and starting points in the early ages of the classic Arabic criticism, which was not without pauses at the psychological impact of the literary work, which is not without emotional values, the movement of its creator through it to express a certain idea that simmers in himself and sometimes exhausts his thoughts. The artistic vision of literary work also cannot stand idly by at the outer borders of the text and is not to dig in depth of the inner depths of the creative person. And a certain feeling in response to an event, transformed into an idea that moved from the depth of the poet's soul to translate it into an artistic expression, so nature, with its scenes that differ with the succession of seasons, and the animals it contains between pets and predators, is the environment of the Arab poet that he used to and moved around. And this environment had clear echoes in the souls of poets that hardly any of them could ignore or uproot from his poetry, rather it was sometimes a source of inspiration, and a motive for his speech and creativity, because the relationship of man with some animals sometimes exceeded the stages of the mental and speech difference, to be a relationship similar to the relationship of friendship and nostalgia, The pain is a mutual feeling between the both parties.

المقدمة

الحمد لله مستحق الحمد، والصلاة والسلام على نبيه سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

وبعد..

إن فكرة الربط بين الأثر النفسي والبلاغة العربية لم تكن لقيطة في تراثنا الأدبي، فثمة وشائج وثيقة بين النص والحالة السيكولوجية، وهي ظاهرة على امتداد العصور العربية، وما أشره النقّاد القدامى من دوافع القول ولحظات الإبداع، تحيلنا إلى وعي بدائي بانتم ملامحه ومنطلقاته في العصور الأولى للنقد العربي القديم، الذي لم يخلُ من وقفات عند الأثر النفسي للعمل الأدبي الذي لا يخلو من قيم شعورية تحرك مبدعه ليعبر من خلاله عن فكرة معينة تجيش في نفسه وترهق باله أحياناً.

ومن هنا فإن النص الأدبي إذا ما تجرّد من الوشائج التي تصله بالعالم السيكولوجي لمبدعه، صار كما الجسد المفارق لروحه، لا يعطي تعريفاً ولا تأويلاً عن أبعاده ومراميه، فلا يمكن أن يتم فصل النص عن ذات صاحبه، إذ إن فهم علاقاته الداخلية تخرجه من حيزه التعبيري الضيق إلى أفق يمتد إلى روح الأديب وتقلباته النفسية ومدى تأثره بما يحيطه داخل المجتمع، حتى يمنحنا قدرة على كشف خبايا اللاشعور الجمعي، والذي يمكن تصفحه من خلال معاناة المبدع والحالات الانفعالية التي حفّزت عنده دوافع القول.

ولا يتعلق ذلك بالنص فقط؛ فالرؤية الفنية للعمل الأدبي لا يمكن لها أيضاً أن تقف متخاذلة عند الحدود الخارجية للنص تخشى الولوج في أغوار المبدع النفسية، فالتجربة الفنية تتبع من صميم نفس المبدع وهي تحتاج إلى تقصّ وتتبع، فمن وراء النص تنبعث إشعارات وإشارات عن تلك الدوافع التي تبلورت في ذات الشاعر كشعور وإحساس معين استجابة لحدث ما، تحوّلت إلى فكرة انزاحت من عمق نفس الشاعر ليترجمها تعبيراً فنياً. ومع أنّ البلاغة العربية التي ضربت جذورها في عمق الأدب العربي، لم تكن معزولة عن الأبعاد الذاتية والنفسية للأديب، إلّا أنّ النقد الأدبي وقف أحياناً على حافة النص مقتصرّاً على الأسلوب الخارجي له، مع تفكيك ألفاظه وبعض دلالاته، ومن ثم تقصي فنونه البلاغية بعملية أشبه ما تكون إحصائية تكشف عن معاني البيت والقصيدة وافكارها، لكنها تصادر جمالها الإبداعي الفني وتجرده عن روحه بعدما تعزله عزلاً تاماً عن التأثير والإيحاء.

لقد تعمّدنا في بحثنا هذا أن نكون على تماسٍ مباشر بين النص من جهة ومبدعه من جهة أخرى، فجاء اختيارنا للشعراء العميان، لما لذلك من آثار نفسية وعقد داخلية سببتها عاهة العمى في نفوسهم، وإذا ما كانت لديهم إمكانات وقدرات في الأدب والشعر، فإنّ ذلك سينعكس بلا شك على نتاجهم الفني، من باب التعويض والتأثير، ومن هنا تمحورت لدينا العلاقة بين الإبداع وبين العقدة النفسية التي يتدفّق بها نتاجهم الشعري ويكشف عنها، وقد وقع الاختيار على العصر العباسي دون غيره لما فيه من شعراء كبار كان لهم الباع الطويل في تراثنا الأدبي.

وقد كان نطاق بحثنا التطبيقي في ضوء ذلك التدافع النفسي لدى الشاعر الأعمى، في حيز التشبيه دون غيره من الفنون البلاغية الأخرى، وهو التحدي الأكبر للأعمى، إذ إن التشبيه فن يحتاج غالباً إلى حاسة البصر، في ركنيه الأساسيين (المشبه والمشبّه به) وقد تكون الحاجة في المشبه به أشدّ منها في المشبه، كونها الصورة التي يستحضرها الأعمى من خياله ليقرب بها صورة بعيدة إلى المتلقي، وهنا تكمن عقدة عملية التشبيه، والتي تستفز قدرات الشاعر الأعمى، لينتفض محرّكاً طاقاته كلها لأجل أن يثبت أن العمى لا يحول بينه وبين الإبداع، وقد يُصرّ أحياناً على أن العمى نعمة وذكاء انماز به عمّن سواه، وفتق له أفقاً رحبة جعلته يجول في عالم لا حدود له ينهل منه صوراً تشبيهية قصرت يد المبصرين عن الإتيان بنظيرها.

وقد اقتضت ضرورة البحث (صورة التشبيه والأثر النفسي عند الشعراء العميان في العصر العباسي الأول – تشبيهات الطبيعة إنموذجاً)

أن يكون على مبحثين:

الأول: الطبيعة الصائتة

الثاني: الطبيعة الصامتة

وكل منهما اندرجت فيه مطالب.

ثم الخاتمة ومظان البحث.

تشبيهات الطبيعة

الطبيعة بما انطوت عليه من مشاهد تختلف مع تعاقب الفصول، وما تحويه من حيوانات بين أليف ومفترس، هي بيئة الشاعر العربي التي اعتادها وتنقل في أرجائها. وكان لهذه البيئة أصداء واضحة في نفوس الشعراء لا يكاد أيّ منهم يستطيع تجاهلها، أو يجتثها من شعره، لا بل هي أحياناً مصدر لإلهامه، ودافعاً للقول والإبداع لديه، فعلاقة الإنسان ببعض الحيوان تجاوزت أحياناً مراحل الفارق العقلي والنطقي، لتكون علاقة أشبه بعلاقة الصداقة والحنين، والألم شعوراً متبادلاً بين الطرفين، وكيف لا وقد عرف عند العرب أن الحصان الأصيل لا يمنح ظهره إلا لصاحبه، وإذا كان هذا حال الفرس فكيف يكون الفارس أذن؟

إنّ الفرس لم يتناسوا خيلهم حتى في أحلك الظروف، فهي مصدر عزهم ومنعتهم وكرامتهم، وهذا الشاعر الفارس مالك بن الربيب، وهو يصارع آلام الموت لم يغيب عن فرسه، فضج قلبه حيناً وألماً على ما سيؤول إليه من حال بعده، يقول: (1)

تذكرت من يبكي عليّ فلم أجد سوى السيف والرمح الرديني

باكياً

وأشقر محبوكاً يجرّ عنائه إلى الماء لم يترك له الموت ساقياً

كما أنه لم ينس ناقتَه، ويوصي بأن تعزّي بموته وكأَنها من أهله، يقول: (2)
 فيا صاحباً إمّا عرضت فبلِّغْني *** بني مازن والريب أن لا تلاقياً

وعزّ قَلوصي في الرِكاب فإَنها *** ستفلقُ أكباداً وتُبكي بواكياً

وقد تخطّت هذه العلاقة حدود مساوات تلك الحيوانات بالأهل، عند الشنفرى الذي استبدل أهله بتلك الحيوانات عندما تصعلك، فيقول: (3)

ولي دُونكم أهلون سيّدَ عَمَلَسْ *** وأزقُطُ رُهلُولٌ وعَرَفَاءُ جَيَنَلْ

هُمُ الأهلُ لا مُستَوَدَعُ السِرِّ ذائعٌ *** لَدَيْهِمْ ولا الجاني بما جرَّ يُخَذَلْ

ولم يقف ذاك عند حدّ العصر الجاهلي، إذ إنّ هذه العلاقة دامت على مدى العصور اللاحقة، فلم يكد يخلو شعر شاعر منها. وللشعراء العميان نصيب وافر في ذلك، فهم مع فقدهم البصر لم تغب عن مخيلتهم صور تلك الحيوانات والطبيعة الصامتة من أطلال وديار وغيرها، فلم تعوقهم عاهتهم عن الإحساس بكل تلك البيئة، لا بل راحوا يحاكونها أيّما محاكات، ويستنتقون الديار البالية ويبصرون بعيون خيلهم ونوقهم، مرتسمين لها أروع التشبيهات.

المبحث الأول

تشبيهات الطبيعة الصائتة

لقد عاش الشعراء العميان على تماسٍ مباشر مع الطبيعة الصائتة ومع ما حوته من حيوانات لا يستغني عنها المجتمع العربي حينذاك، فلم تختلف علاقاتهم وروابطهم بالخيّل والأبل وغيرها، وتنوعت تجاربهم معها، حتى أنّهم أحياناً يبتنون لها وجعهم وألمهم وما يعانوه من كبت نفسي، مستعينين بها على ما يواجهونه من فقد البصر، حتى كانت صديقاً وفيّاً لهم لا يفارقهم في أحلك الظروف، بل أنّهم يلجأون لها أحياناً كما يلجأ الرجل إلى صديقه ليلقي همه على كاهله، فجاءت أشعارهم وتشبيهاتهم بتلك الحيوانات القريبة إلى نفوسهم، لتدلّ على منزلتها في نفوسهم، كما أثبتت من جانب آخر وفاءهم لها.

المطلب الأول: تشبيهات الخيل:

للخيل أثر كبير في نفوس الشعراء، لما لها من علاقة مترابطة بكرامة الإنسان وعزّه، وهذا علي بن جبلة العكوك يمدح أبا دلف العجلي، ويصف خيله، يقول: (4)
رُزَّتْهُ وَالْخَيْلُ عَابِسَةٌ *** تَحْمِلُ الْبُؤْسَى إِلَى عَقْرِهِ

خَارِجَاتٍ تَحْتَ رَايَتِهَا *** كَخُرُوجِ الطَّيْرِ مِنْ وَكْرِهِ

يمدح العكوك أبا دلف، مصوراً شجاعته وهو يزور ديار العدو، مستعبراً لفظ الزيارة وأراد منها الغارة، وقد دلّ افتتاح البيت بهذه الاستعارة على عدم تكلف الممدوح في رحلة المعركة؛ لأنه اعتاد ذلك كونه؛ فارساً لا يجارى، فالمعارك بالنسبة له كزيارة ونزهة لا تحتاج إلى إعداد وإلى تأهب وخطط لمواجهة العدو، وقد حقق العكوك تلك المعاني من لفظة (زرته) فقط وهي فعلٌ ماضٍ تعمّد الشاعر في اختياره، فلم يأت بصيغة المضارع الذي يدل على الاستمرارية والتجدد، وهذا غير ممكن مع شجاعة وفروسية الممدوح، الذي لا يثبت له العدو في ساحة الوغى، فلا يحتاج لتكرار الهجمات فهو يحسم مصير عدوه بمعركة واحدة لا غير.

ويلتقط الشاعر التقاطة لخيل الممدوح، وعبر واو الحال يصف حالها بالعبوس الغاضبة، وهذا الغضب المستعار متأثراً من شدة وقع الحرب عليها ما يعني أنّ خيل الممدوح تعبت وتتعب في الحرب؛ لأنّ فارسها يخوض بها غمار المعارك ويوردها المهالك بلا هوادة، وهو لا يبالي بكل ذاك لما يمتلكه من شجاعة وبأس، وكيف لا تعبس ولا تغضب فهي تحمل البوس والموت والهلاك إلى عقر دار الخصم وقومه دون توقف. ونلاحظ هنا اختلاف صيغة الفعل مع الخيل عنها مع الفارس، فاعتمد معها المضارع (تحمل) وهو يريد أن يدل من خلالها على تجدد واستمرارية غزوات الممدوح على أعدائه، فخياله متأهبة وهي توزع بكل غزوة موتاً وبؤساً على الأعداء.

لقد تمكن الشاعر في بيت واحد أن يبيث معاني كثيرة دلت على شجاعة الممدوح وفروسيته، لكنّه لم يكتف بالحديث عن حال خيله، وبصيغة الاسم (الصفة) هنا أكد المعاني السابقة ذاتها بقوله (خارجات) فهنّ لا يكدن يثبتن في ديار الممدوح حتى يخرجن لمعركة ولغزو ولضرب خصم وعدو آخر، وهذا الخروج كلّهُ هو خروج للحرب لا غير، فهنّ تحت الرايات، والظرف المكاني (تحت) أراد من خلاله رفعة وكثافة رايات الممدوح التي غطّت خيله، وهذا يعني أنّ الممدوح لا يواجه خصمه خلسة ولا يأخذه على حين غفلة، بل أنّ خروجه للقاء الأعداء يكون بوضوح النهار والرايات تخفق عالية يراها القاصي والداني. وفي ظل هذا المشهد يريد الشاعر تقريب صورة خروج الخيل وانقضاضها في ساحة الوغى أكثر، فاختر لها صورة تشبيهية، وعن طريق أداة التشبيه (الكاف) يضع ملامح المشبه به فكأنّه خروج الطير من وكره، لئيسقط وجه الشبه، ليجعل المتلقي يأخذ في تخيله كل مأخذ، وتتداول الصورة في ذهنه وكأنّه يرى الخيل تخرج مع الفجر في وقت واحد، ليؤكد معاني البيت السابق فالممدوح لا يغدر حتى بعدوه فهو يأخذه بوضوح النهار،

فخيوله كالطير التي لا تخرج من أوكارها ليلاً، كما أراد من هذه الصورة أيضاً أن يدلّ على نشاط خيل الممدوح حال خروجها إلى العدو، فهي تخرج بعد سكون وراحة في الوكر.

ومع توقّد هذه الصورة في نفس الشاعر والمتلقي، وخشية منه أن يُشغَل ذهنُ المتلقي بصورة الخيل على حساب صورة فارسها (أبي دلف)، استدرك الشاعر صورة أخرى، ليعيد الأذهان نحو ممدوحه، فيقول: (5)

فَأَبْحَتِ الْخَيْلَ عَقَوْتَهُ وَقَرِيتَ الطَّيْرَ مِنْ جَزَرِهِ

وهنا بعد تلاطم تلك المشاهد يستقر الأمر للممدوح وهو في عقر دار العدو، ومع سكينه الموقف يتلاشى دور تلك الخيل شيئاً فشيئاً، فهي لم تكن إلا أداة بيد أبي دلف، الذي أباح لها ساحة ديار العدو لترعى بها، ولم ينسَ حصّة الطير فلها الجزر والذبح من الأشلاء. إنّ تزامم صور المعركة بكل جزئياتها، من فارس ومن خيل، ودقّة التشبيهات والاستعمالات اللغوية وما دفقت به من معانٍ متراكمة، تبين لنا مدى انفعال الشاعر مع تلك الصور التي جعل المتلقي يتفاعل معها بكل قواه وكأنّه يعيش المشهد لحظة بلحظة، إذ إنّ "نجاح الأديب في إثارة الوجدان يتوقف على أمرين هامين: أمّا أحدهما فهو شدّة شعوره الوجداني، وقوة إيمانه بما يدعو إليه من مبادئ، أو بما يدافع عنه من مذهب، أمّا الآخر فهو إلمامه ولو إماماً إجمالياً بما انطوت عليه نفوس القارئ أو السامعين من اتجاهات وجدانية". (6)

وفي قصيدة أخرى للعكوك، يصف فيها خيل أبي دلف، يقول: (7)

كَأَنَّ خَيْلَكَ فِي أَثْنَاءِ غَمْرَتِهَا أَرْسَالَ قَطْرِ تَهَامَى فَوْقَ أَرْسَالِ

يَخْرُجْنَ مِنْ غَمَرَاتِ الْمَوْتِ سَامِيَةً نَشْرَ الْأَنَامِلِ مِنْ ذِي الْقِرَّةِ الصَّالِي

يتوجّه الخطاب بشكل مباشر إلى الممدوح، فيفتتح العكوك بيته بأداة التشبيه (كأنّ) ليرسم صورة تشبيهية فخمة لخيل أبي دلف، وبقصد الحصر، يعتمد إلى زجّ شبه جملة معترضة بين المشبه والمشبه به، ليقيد صورة التشبيه بحالة معينة من حالات تلك الخيل، وأراد تحديداً أن تكون صورة التشبيه للخيل خلال شدتها وجريها السريع (في أثناء غمرتها) ولقوة الألفاظ التي أرففها متتابعة في شطر هذا البيت يثير الشاعر العزّة والقوة في نفس المتلقي، كون الشاعر نفسه مفعم بهذا الإحساس، وهو واقف إلى جنب أبي دلف وينشد شعراً بعزمه وعزم خيله، فلفظ (الخيل) و(الغمرة) أو (الغمار) ألفاظ ترجّ أسمع

المتلقي بضجيج كضجيج الحرب من شدتها، وقد جاءت هذه اللفظة في القرآن الكريم مقترنة بالرهبة، قال تعالى: أ⁽⁸⁾

ليُختلَّ صورة تشبيهية مركبة لتلك اللحظات الرهيبة والخيل تجري بشدّة وقوّة، منتزعا ملامح صورته من الطبيعة، وكأنّها ماء يتدفّق ويتهاوى فوق بعضه (أرسلَ قَطْرَ تَهَايَ فَوْقَ أَرْسَالِ)، متعمداً لفظ (فوق) ليحقق صورة أنّ الماء مرتفع (متهايم) ولا طاقة لأحد على الغوص فيه، محققاً صورة الكثافة والقوّة والرهيبة في صورته التشبيهية التي نسجها وقرب أطرافها في مخيلته وهو يستشعر نشوة الأنفة والقوّة.

ولم يقف الشاعر عند ذاك، حتى يردف بصورة أخرى لتلك الخيل، وبصيغة الفعل المضارع يخبر عن حالها بعد خوضها غمار المعارك، تحت قيادة أبي دلف، ليخرج، وتحديد اختار لفظ (الخروج) لأنه يدل على الانتقال السهل، أي أنّ تلك الخيل تنتهي المعركة وتخرج من أطواق الموت غير أبهة بها، ولدقة انتقاء الشاعر لألفاظه، يتبع الخروج بحرف الجر (من) ليدل من خلاله على أنّها تخرج بإرادتها لا تنزاح عن المعركة رِيحاً بقوة العدو، ولو قال (عن) لاختلف المعنى وصار المدح ذماً والقوة ضعفاً، فخيّل أبي دلف تخرج (من غمرات الموت) وحالها (سامية) ليؤكد بهذه الحال المتعالية المعنى السابق بأن هذه الخيل لم تتحنّ في المعركة، ولم يقل تنسأى أو تسمو، وأراد من اختياره (سامية) أن يدل على أنّ هذا السمو والعزّة لم تكتسبه في هذه المعركة فحسب، بل أنّ السمو حالها منذ أن أصبحت تحت قيادة الممدوح، ليرسم صورة تشبيهية بليغة فحذف فيها الأداة ووجه الشبه، لذلك الخروج والسمو للخيل مشبهاً إياها كنشر الأنامل من رجل مقرر نحو نار يصطلبيها، ليحقق صورة منظّمة لتلك الخيل عند خروجها وهي قريبة من بعضها كنشر الأصابع المنظّمة في كف اليد، ما يعني أنّ نظام الخيل لم يختلف بعد انتهاء المعركة، أي أنّها تخرج من غمرات الحرب بنفس قوتها وعزمها قبل الدخول.

لقد تمكّن الشاعر من خلال صورته التشبيهية تلك أن يكسر أقفال قلوبنا، ويبعث روح الأنفة والقوة فيها، فالكلام "لا يآثر في الوجدان إلا إذا صدر عن وجدان صادق، ولا يكون له أثره المرجو إلا إذا صادف هوى في نفوس القارئين أو السامعين، وحرّك انفعالاتهم الساكنة، وأثار عواطفهم الكامنة".⁽⁹⁾

وهذا بشار وهو يصف غمار معركة وقد أفضى إلى وصف الفرس التي هرب عليها ابن الزواع*، يقول: (10)

عَدَاةَ أَرَى ابْنَ الْوَزَاعِ السَّيْفُ حَتْفَهُ وَقَدْ ضَرَبْتُ يَمْنَى يَدِيهِ فَشَلَّتِ ***

وَأَفْلَتَ يُمْرِي ذَاتَ عَقْبٍ كَانَهَا *** حُذَارِيَّةٌ مِنْ رَأْسِ نَيْقٍ تَدَلَّتْ

يتكى الشاعر على أسلوب الصورة الشعرية، لبيث من توصيفاته التي ترسمها مخيلته، وفي خضم المعركة المحتدمة وحديثه عن غمارها وأجوائها الملبدة ينفذ الشاعر

إلى العدو الذي أجبر على أن يكرّ هارباً بعدما أراه السيف حتفه، وقد شلت يمينه وأدرك أنه لا محالة هالك، واعتمد بشار على مهارته وفنه بأساليب اللغة فقدّم المفعول به (ابن الوزاع) على الفاعل (السيف) الذي توسط بينه وبين مفعول ثانٍ (حتفه) ليؤكد عمق الصلة بين المفعولين فالحترف هو مصير ابن الوزاع لا محالة، وبحرف التحقيق (قد) يؤكد شلّ يده بضربة بالسيف الذي لم يحدّد الضارب فالفعل المبني للمجهول (ضربت) تجاهل الضارب ولم يلتفت إليه فلا حاجة لأن يقابل ابن الوزاع فارس معروف، ويكفي لذلك أي مقاتل بضربه؛ وهذا إمعان في إذلاله.

يصوّر الشاعر لحظات هرب ابن الوزاع مستعملاً الفعل الماضي (أفلت) لدلالته على تحقيق الهرب انفلتاً أي انسحاباً من دون علم أحد، وترك قومه نهباً للسيوف، حتى اكتشف هربه بعد وقت. وهنا بلغ الشاعر غاية في تحقير المهجو الذي ترك قومه يقاتلون وهرب عنهم. وفي مشهد تشبيهي يصور حاله وفرسه الذي يمرّ جرياً سريعاً، ومري الفرس خفته وسرعته، قال النابغة الذبياني يصف فرسا: (11)

مارية مثل قري الدلو مركضة *** إذا الحميم على الأعطاف يخلب

مشبّها بشار الفرس وهي تعدو بابن الوزاع هاربة، وكأنّها صخرة (حذارية) انحدرت من فوق جبل نيق عالٍ، في سرعة الجري، وقد اعتنى الشاعر باختيار هذا المشهد، فثقل الصخرة يدفعها بسرعة مهولة في الهبوط والانحدار، من جبل عال إلى المنحدر.

إنّ وجدان الشاعر وروحه حاضرة في صورة التشبيه، فهو لم يمثّل مشهداً حسياً بسرعة الهرب فقط، بل أنّ اختيار المشهد يمعن في إذلال المهجو، فالهبوط بحد ذاته هو إذلال، وكأنّ المهجو كان في عز بأعلي جبل، فالمعركة والقتال عزّ بكل أحوالها حتى الذي يقتل فيها مقبلاً غير مدبر فذاك عزّ له، لكنّ ابن الوزاع أبى إلا الهرب لينحدر من أعالي الجبل إلى ذلّ وهوان. لقد برع بشار بتصوير المشهد حسياً ومعنوياً "إنّ فضيلة الوصف النقلي هي في دقته وصحة تشابيهه، بينما تبدو فضيلة الوصف الوجداني في نزعة الداخلية وتوغله في ذات الشاعر وذات الأشياء، الأول يعنى بتجسيد الشكل، أمّا الثاني فيعنى بالمعنى وراءه". (12)

ويصور بشار حصانه وهو يحمله إلى الحبيبة، فيقول: (13)

لَمَّا رَأَيْتِي فَوْقَ أَجْرَدٍ سَابِحٍ *** كَأَلْفِيٍّ مُعْتَرِضاً عَلَى أَرْمَاحِ

سَلَسَ الْمُقَدِّ لَا أَخْفَضُ جَاشُهُ *** إِلَّا تَقَافَ غَرْبُهُ بِطِمَاحِ

يصف بشار حاله وهو يزور حبيبته، وأراد أن يفصل المشهد مستعيناً بحرف التفصيل (لماً) ليسترسل عن حاله عندما رآته وهو فوق حصانه (الأجرد السابح) أي السباق السريع الذي لا يُشَقُّ غباره، متوسلاً بالصورة التشبيهية حيث أنه لم يكتف بكون فرسه أجرد سابحاً، لا بل هو كالفيء أي (الظل)؛ ما يعني أن الفرس ضامر وكأنه ظل لا جسم له من خفته وسرعة جريه، ويزيد الشاعر في تركيب صورة هذا الفرس، فقوائمه كالأرماح في دقتها وطولها.

وهذا الحصان له من الصفات الكريمة ما لا يمكن إغفالها، فهو سلس المقَدِّد، أي مطوَّاعٌ لفارسه، وهو لا يخفض جأشه وارتفاعه وهيجانه في الجري إلا تقاذف غربه بطماح، وهو لا ينفك يجري جرياً متقاذفاً هائجاً.

ومن حيث دلالة التلازم دلت كل تلك الصور والصفات الكريمة للفرس، على كرم وشجاعة فارسه، فالفرس الكريم لا تكون إلا لفارس كريم، وكأنَّ بشاراً استشعر كل تلك الصفات الكريمة لذاته، لكنَّه أراد أن ينسبها لفرسه لتكسو كليهما، فقد غلبت النزعة النفسية على الشاعر حتى سيطرت على روحه فَعكسها شعراً "النزعة النفسية تغلب على الوصف الوجداني، إذ يفيض بذات الشاعر على الأشياء، حتى تطالعنا بأحداق وملامح إنسانية تضحك وتبكي، تطرب وتشقى، تتناجى وتشتكي، تعاني وطأة الوجود وتغبط به، فكأنها إنسان متكامل سوي، أو كأنَّ الشاعر يصف ذاته من خلال الأشياء". (14)

ويقول بشار أيضاً: (15)

لاحقاً الأطلِ عَرِيْنَ بالقَضْ بِ وماءِ الحديدِ دونَ النُّسُورِ

كالسَّعالي إذا توقَّلَنَ كالقِرْ ن وفي مُقْبَلًا .. في الخُدُورِ

استجمع بشار لهذه الخيل أفضل الصفات المعروفة عند العرب، فهنَّ ضامرات الخاصرتين كأنَّهنَّ قد ألحقنا بالظهر أو ألحقت إحداهما بالأخرى، ولعل قوله (عَرِيْنَ) تحريفاً ويكون صوابه (غَذِيْنَ) (16) بأجود غذاء الخيل والإبل، وماء الحديد ولعل صوابه الصديد (17)، وهذه الأوصاف من محاسن الخيل، وبعد كل تلك الصفات التي استجمعتها تلك الخيل يعمد الشاعر إلى صورة التشبيه فهنَّ كالسَّعالي، وللسَّعالي منظر بشع بعبوسها تستنفز أعدائها، وهي معروفة بسرعة الوثوب بوجه العدو وما لها من رهبة وذعر تبثه في نفوس من يقف بوجهها، ولعل كل تلك الصفات أراد تحقيقها الشاعر لتلك الخيل عن طريق هذه الصورة التشبيهية، مشروطاً لتحقيق وجه الشبه، أن تكون الخيل في حال التوقُّل وهو الصعود والتوجه إلى الحرب، ليسوق تشبيهاً آخر يعضِّد وجه الشبه وسرعة وثوب تلك الخيل، من خلال تشبيهها بالقرن وهو المقاتل قرينه المماثل له بالشجاعة، و(مقبلاً) صفة للقرن أي في حال إقباله على الخصم وسرعته، والحدور أي المنحدر من مكان مرتفع نحو منخفض وهذا زيادة في سرعة إقبالها وجريانها.

لقد استطاع بشار من خلال تشبيهه هذين والصفات الأخر لتلك الخيل، أن يركز على ما تمتعت به من صفات، لكنه هنا ليس بمعرض المدح والثناء عليها، بل أنها مع كل ما تمتع به من الأصالة والنجابة، والقوة، فهنّ ينكشفن ويتصدعن عن ناقته التي لا يستطعن مجاراتها، يقول: (18)

يَتَصَدَّعْنَ عَنْ شَرَفِيَّةِ الْأَذَى *** نِ أُمُونٍ فِي الْحُنْدُسِ الدَّيْجُورِ

فتلك الخيل تتصدّع وتبتعد عن ناقته المشرفة، وقد أراد الشاعر لفظ التصدّع تحديداً دون غيره من الابتعاد والانحسار والانكشاف، ليحققها كلها مع رهبة تلك الخيل وخوفها من مجارات ناقته فهي قوية يؤمن عثارها حتى في الليل الساكن المظلم. ويوظف الشاعر صور الخيل وأوصافها في خدمة صورة ناقته، التي فضلت على كل تلك الخيل، ومن ثم يقول عن الخيل: (19)

فَإِذَا صَوْتُ الصَّدَى أَوْ دَعَا الْأَخْبَى *** لَمْ طَارَتْ كَالْخَاضِبِ الْمَذْعُورِ

وهنا لا تصمد كل تلك الأوصاف التي حشدها بشار للخيل أمام صفات ناقته، فهي (الخيل) عاجزة عن السير ليلاً.

ويلحق صورة تشبيهية أخرى لها، وبأداة الشرط (إذا) التي تفيد الشرط المتوقع الحدوث، فيشبه تلك الخيل بطائر النعام الذي تحمر ساقاه في فصل الربيع فتقول العرب عنه: (قد خضّب)، لكن وجه الشبه مشروط؛ فإن النعام يذعر ويطير هرباً في حال سمع صوت ذكر اليوم (الصدى) أو الأخبل وهو طائر يصيح ليلاً.

لقد اقتنص بشار هذه الصورة لحالة فزع طائر النعام الذي يعدو مسرعاً هرباً من ذلك الصوت، ليكسوها لتلك الخيل، وأراد من كل ذلك أن يرفع من شأن ناقته التي لا تجارى. عمد الشاعر في البيتين الأخيرين على تكثيف تكرار المعاني منها التصدّع والانحسار والانكسار والانكشاف والرغبة والذعر لتلك الخيل "التكرار وسيلة من وسائل الهددة النفسية، وإفراغ التوتر الشديد، وهو من أهم الوسائل الناجعة في هذا الباب، لأنه يهيئ الشعر للشد الحزين والدندنة الشاجية". (20)

وفي وصف آخر للخيل يقول بشار: (21)

وَالْخَيْلُ شَائِلَةٌ تَشُقُّ غُبَارَهَا *** كَعَقَارِبٍ قَدْ رَفَعَتْ أُنَابَهَا

تتجلى دقة اختيار بشار لتشبيهاته، من خلال رصده صوراً دقيقة للمشبه به قد لا ينتبه لها حتى الشاعر المبصر، ففي هذا البيت رسم صورة تشبيهية للخيل وهي تعدو مسرعة إلى ساحة الحرب شائلة أنابها إلى أعلى، وهذه الحركة تحديداً تُقدم عليها الخيل في حال الإغارة والجري السريع. ومع يتصاعد غبار الخيل من شدة وقع حوافرها على الأرض، يمعن بشار بتلك اللحظات ليشبه الخيل التي تعلو أنابها مرتفعة بصورة تشبيهية

وكأنها عقارب رفعت أذنانها تنتظر لدغ عدوها، بجامع الخطر الداهم في كل اتجاه من يواجها.

إن الصورة المفردة التي قصدها الشاعر من المشبه به، استطاع من خلالها أن يجمع بين صورتين بعيدتين، فالعقرب تتسلل تسلاً بخفاء وتلدغ عدوها غدراً وتختفي، بينما الخيل لها جلبة ووقع في الحرب وتقابل عدوها وجهاً لوجه ولها دويٌّ وصهيل، ليمنح الصورة التشبيهية حركية وحيوية أكثر "لقد تولد الذهول من ابتعاد طرفي التشبيه ابتعاداً فكرياً مادياً واقعياً، واقتربهما اقتراباً نفسياً حدسياً شعورياً". (22)

ويواصل بشار توصيفاته للخيل وفي قصيدة أخرى، يقول: (23)
 نَصَبَ الْمُقْرَبَاتِ وَالْمُسْهَبِ الْآ *** فِقَ حَتَّى أَنْطَوَيْنَ طَيَّ الْجَرِيرِ

كُلَّ خَيْفَانَةٍ تُصَانُ عَلَى الْأَقْد *** رَبِّ صَوْنِ الْعَرُوسِ فِي الزَّمْهَرِيرِ

في قصيدة مدح فيها بشار، سالم بن عقبة، وصوّر ما تحلّى به من شجاعة وفروسية، أبى إلا أن يصور خيله التي هيأها الممدوح لمعاركه، وآلا الشاعر إلا أن يكتف من صفات تلك الخيل فهي (مقربات) (مسهب) (أفق) وهي الخيل الضامرة للركوب والشديدة الجري البالغة غاية الكرم، وأقام الشاعر الصفات متتابعة مقام الموصوف المحذوف (الخيل) ليحقق قوة تلك الصفات بأجمعها وقد جاءت من دون فاصل ما زاد الصفة قوة في الموصوف، وهي بذات الوقت تدل على الثراء اللغوي للشاعر الذي استحضر كل الصفات واستوعبها في بيت واحد، ليشير من خلالها اهتمام المتلقي بالممدوح المضمر، ويجعل المتلقي يتفكر بقدرته وبأسه حتى أن خيله على كثرتها ليس فيها إلا الأصيل الكريم.

عطف الشاعر بـ(حتى) حالاً للخيل مع تلك الصفات (انطوين) ومعنى الانطواء أي أنهن ضامرات وهذه صفة كريمة أخرى، ولم يذكر الشاعر الحال بجملة اسمية بل حققه بجملة فعلية فعلها ماضٍ، ليؤكد عدة أمور لعل من أهمها؛ تمييزها عن غيرها من الخيل غير الضامرات، وأن هذا الضمور هو حال اكتسبته تلك الخيل في الماضي وما زالت عليه؛ ما يعني أنها اعتادت القتال والتدريب وخوض المعارك، فهي خيلٌ لرجل حربٍ له بأسٌ وشدة في اللقاء.

يعود الشاعر بعد كل تلك المعاني ليؤكد حال الانطواء عند الخيل ويقربها أكثر، من خلال صورة تشبيهية لم يبتعد بها عن أجواء المعركة وبيئة الفرس وفارسه، ليشبه حال الانطواء عندها تشبيهاً حسياً بليغاً بالزمام المطوي بيد الفارس. لقد تعمّد الشاعر أن لا يخرج من تلك الأجواء إلى تشبيهات بعيدة، ليبث تفاعله وإعجابه الشديد بفارس تلك الخيل الذي لا يلقي زمام خيله من يده، فقد أحكم سيطرتها؛

فهي مزمومة بيده وطوع أمره، ولعلَّ شدَّة إعجاب بشار بممدوحه جعلته متفاعلاً أمام المشاهد التي يصوِّرها في قصيدته، لينقل هذا الانفعال إلى نفس المتلقي من خلال الالتقاطات التي يبنُّها تبعاً عن ساحة المعركة، والتي يركز فيها على تفاصيل دقيقة يتلمَّس من أجوائها الملبدة بالغبار صوره وتشبيهاته "والعامل الفذ للظفر بالسلطان العاطفي على القراء هو انبعاث الشعر والنثر عن نفس منفعة صادقة الشعور .. فالعاطفة الأدبية هي إذا تلك القوة التي يثيرها الأديب فينا نحن القراء". (24)

ولا يريد الشاعر الخروج من دائرة وصف الخيل، حتى يضيف تشبيهات أخرى فهي (خيفانة) وهي الجرادة إذا صارت مخططة بياضاً وصفرةً، وهي حينئذٍ أطير ما تكون، ويطلق هذا التشبيه على الفرس السريع، وقد قال عنترة: (25)

فغدوتُ تحمِلُ شِكتي خَيْفَانَةً مَرطَى الجِرَاءِ لَهَا تَمِيمٌ أَتْلَعُ

وأراد بشار من ذلك إضافة صفات كريمة أخرى للخيل، فضلاً عن كونه خيفانة فهي تصان على الأقرب، فلشرفها وقيمتها الكبيرة تفضل على الأقرب؛ والأقرب هم الأهل والعيال، وهذا ما يؤكد القيمة المعنوية للخيل عند الفارس، فهي لا تقل قيمة عن أهل بيته عنده، لكنَّ شاعرنا لا يقف عند ذاك الحد حتى ليشبه حالها بحال العروس التي تصان وتخبأ في اليوم الشديد البرد، وأنَّ العروس يوم عرسها يحرص الجميع على خدمتها، وهذا تشبيه بليغ أكد الشاعر من خلاله ما ذهب إليه من أنَّه جعل الفرس الأصل واحدًا من أهل بيت الفارس.

ويضيف بشار صوراً أخرى للخيل، قائلا: (26)

سَمَحَةٍ فِي الشَّمَالِ مِثْلَ عَصَا الدَّاءِ نِدٍ أَوْ مِثْلَهَا رُحَاةُ السَّجِيرِ

عطف الشاعر صفات أخرى لتلك الخيل، متجاوزاً حرف العطف، فهي كريمة (سمحة) مقادة في شمال فارسها؛ فالفارس يمسك الزمام بيده اليسرى، ليقاقل بيمينه فهي مطواعة له مذللة بيده، وهذه صفة للخيل الأصائل. ويشبهها الشاعر بعصا الدائد، الذي يزود عن نفسه وأهله ويقاقل دفاعاً عنهم فهو يقذف بعصاه كيفما أراد ونحو أي جهة، وهذا وجه الشبه الذي أراده من أنَّ الخيل تكون رهن يد فارسها.

ومن ثمَّ ساق الشاعر تشبيهاً آخر لها، ومن خلال حرف العطف (أو) أراد الإباحة أي أنَّ الصورتين التشبيهيتين واردتان للمشبه، وبأداة التشبيه (مثل) رسم صورة تشبيه معكوس؛ فقد شبَّه دولاب الماء أو ما يسمَّى بالناعور بتلك الخيل السمحة، وبحسب تعليق الطاهر بن عاشور على هذا البيت، فإنَّ الصواب (رحاء) بالهمزة وهي لغة في الرحي وهي هنا (الإرحاء) بكسر الهمزة أي دولاب الماء. (27)

فأراد الشاعر أن يصوِّر الناعور الذي يغرف من نهر مفعم بالمياه (سجير) كذلك الخيل السمحة الكريمة لفارسها. والشاعر من خلال تلك الصورتين التشبيهيتين المختلفتين

في المعنى أضفى حركة على البيت الشعري، كما أراد طرح فكرة أنّ الخيل سبب العز والحفاظ على الرزق من أيدي العدو.

إنّ الوصف المادي الذي عمد إليه الشاعر، يكشف لنا عن أثر وموقف نفسي معيّن دفعه إلى تجاوز الأوصاف الواقعية المطابقة لواقعها الحقيقي، والتي تخلو من روح الإحساس بالأشياء، والتي تُعدّ عماداً أساسياً في توفّد الصور الذهنية المنبثقة عن خيال وصور نفسية لدى الشعراء.

فالوصف الواقعي النقلي يقرر حقيقة الأشياء كما هي وينسخها نسخاً، بينما الوصف النقلي المادي له دلالة الاتصال بموقف من مواقف الشاعر ونفسيته. (28)

ويواصل بشار صوره التشبيهية للخيل، يقول: (29)

وَمُنِيفِ الْقَذَالِ أَضْلَعُ ذِي نَبِ رَيْنٍ يَخْتَالُ عَادِيّاً فِي الْمَسِيرِ

مِثْلُ كَرِّ الصَّنَاعِ يَهْوِي إِذَا حَنَّ كَمَا حَنَّتِ الصِّبَا الدُّبُورِ

إنّ الدوافع النفسية من إعجاب الشاعر بالمدح وشجاعته، جعلته يلجأ إلى مبالغة في توصيف خيله وإيجاد صور تشبيهية متعددة لها، وهذه المبالغة في الصور لا ينبو عنها الذوق فقد أحكم الشاعر وصفها ووصفها وكأنّ الموصوف لم يكن على حال مختلف عن تلك الصور. وفي هذا البيت يسوق الشاعر وصفاً للفرس فهو (منيف) القذال، أي مرتفع، وهو أضلع أي قوي، ليخط من بعدها ملامح صورة تشبيهية تدل على قوته، ليشبهه بـ(ذي النيرين)، والنيرين الخيطين، فالتشبيه هنا بالثوب الذي حيك على خيطين وهذا يكون شديد القوة عن غيره، وأنّ هذه الصفات التي تمتع بها جعلته يختال غروراً في مشيته أمام الخيل الأخرى، التي لا يراها ندّاً له.

وفي البيت اللاحق كتب في الديوان أنّ (الصنّاع) تحريف لم يظهر له معنى، فلعله تحريف للصنيع، والصنيع هو السهم المُجاد صُنْعُهُ الصقيل (30) وهنا في هذا البيت يطغى الجانب الوجداني على الصور الحسية فيه، فقد بدأه الشاعر بأداة التشبيه (مثل) معتمداً صورة حسيّة لتشبيه سرعة الفرس إذا حَنَّ، والحنين جاء عفواً من الشاعر لرهافة حسّه، ملتبساً له صورة تشبيهية تضجُّ بالعاطفة، مشبهاً سرعة الانطلاق في الحنين للفرس كسرعة انطلاق السهم عند خروجه عن القوس؛ فالقوس في تلك اللحظة يصدر صوتاً وكأنّه يئنُّ على فراق السهم الذي تركه بلا رجعة، والعرب تسمي هذا الصوت بالحنين، قال الشنفرى: (31)

إِذَا زَلَّ عَنْهَا السَّهْمُ حَنَّتْ كَأَنَّهَا مَرْزَاةٌ عَجَلَى تَرْنٌ وَتُعُولُ

وبشار هنا بلغ ذروة الانتقاد العاطفي الذي لم يستطع إلا أن يقرب بين صورتين بعيدتين، ويجعل الرابط بينهما هي العاطفة المتأججة لكليهما، في مشهد يثير المتلقي وينبذ

عاطفته يقول ابن رشيق: "أما ما شُرط في التشبيه فهو الحق الذي لا يدفع، لأنه قد حمل على الشاعر فيما أخذ عليه؛ إذ كان قصد الشاعر أن يشبه ما يقوم في النفس دليله بأكثر مما هو عليه في الحقيقة، كأنه أراد المبالغة، ولعلّه يقول أو يقول المحتج له: معرفة النفس والمعقول أعظم من إدراك الحاسة، لا سيما قد جاء مثل هذا القرآن وفي الشعر الفصيح". (32)

ويسقط بشار صورة تشبيهية أخرى من خلجات نفسه المتفتحة عاطفة، لتستوقفه مشاعره عند سرعة جري الفرس إذا حنّ، فلا يريد أن يمرّ عليه مروراً سريعاً من دون تصوير وتقريب، لينتزح له صورة مركبة من حسي، متخيلاً أن الريح التي تهب من جهة الشرق (الصبا) وتتجه مسرعة متجهة نحو ريح الغرب (الدبور) إنّما يدفعها لذلك حنينها وشوقها لريح الغرب ليلتقيان في الجهة الأخرى، وكأنّ الريح يشتاقي بعضها بعضاً. لقد أبدع الشاعر بالربط بين هذه الصورة الغارقة بالحنين والشوق، وسرعة جري الفرس إذا حنت، في صورة تشبيهية استجمعت القوة مع العاطفة، وكأنّ الخيل تكتسب صفاتها من فارسها، إذ إنّ الفارس مع شدّته وقوة بطشه في ساحة الحرب تجده رقيقاً عذباً متأججاً حنيناً في ساحة الحب.

المطلب الثاني: تشبيهات الأبل

في قصيدة مدحية يصف أبو الشيص الخزاعي حال الناقة خلال سيرها قاصدة كرم الممدوح، يقول: (33)

وركائبٍ صرّفتُ إليك وجوهها *** نكباتٍ دهرٍ للفتى عَضاضٍ

يرمينَ بالمرءِ الطريقَ وتارة *** يحذفنَ وجّه الأرضِ بالرّضراضِ

أكلَ الوجيفُ لحومها ولحومهم *** فأتوك أنقاضاً على أنقاضِ

يخطُّ الشاعر ملامح تلك الرحلة الموجهة ومعاناتها والحال المتفجعة ألاماً من وقع الزمان، وبواو (ربّ) يبدأ أولى خطواتها، فالممدوح لا يقصده ركب واحد بل ركاب متواصلة نحوه، لما له من عطر كريم ملأ الآفاق. وكان الشاعر دقيقاً في انتقاء ألفاظه متفنناً في رصفها بأساليب بلاغية محكمة، ليسرد صورة تلك الرحلة فربّ ركائب (صرفت) ونلاحظ الإيهام الذي حققه من خلال شدة وقع لفظ (صرفت) فكأنّها عميت لا ترى طريقاً غير طريق الممدوح، كما يدل من خلال اللفظ على الشدة وكأنّه يوحى ويمهد الطريق للحديث عن صروف الدهر ونكباته، ليعترض بشبه الجملة من الجار والمجرور (إليك) بين الفاعل والفعل والمفعول (صرفت .. وجوهها) ليدل على أن لا أحد يغيثها سواك، ولا طريق لها غير طريقك، فقد أتت عليها (نكبات دهر للفتى عَضاض)

وقد أراد الشاعر المبالغة في وقع نكبات الدهر على تلك الركائب، فلم ينجو من بطشها وسخطها حتى الفتى، والفتى معروف بقوته وشدة تحمله، فما حال الشيخ والمرأة والطفل؟ ويستعير الشاعر لفظ (عضاض) لتلك النكبات وهي صيغة مبالغة، فتلك النكبات فعلت فعلها بقسوة وقوة.

ولم تكن الطريق يسيرة على تلك الركائب، فطولها وبعدها تجد حال الركب وهي تسرع تارة لأجل الوصول إلى حيث الأمان والكرم، وتارة تخطأ أقدامها خطأ على الأرض من عناء المسير الطويل لتحذف وجه الأرض بالحصى.

وفي تلك الرحلة المضنية المرهقة يسوء حال الركائب من على ظهورها، ويصوره الشاعر بصورة مؤلمة لشدة ما لاقوه من هول السير السريع (الوجيف) مستعيراً لفظ (أكل) لذلك الوجيف الذي أكل لحوم الركائب ولحوم من عليها، فلسر عته بغية الوصول تضرب الرمال والحصى وجوههم حتى كأنها أكلته أكلاً، ليصلوا إلى الممدوح بصورة شبهها الشاعر تشبيهاً بليغاً وهم أنقاض على ركائبهم التي كانت أنقاضاً هي الأخرى بعدما أهلكها السير السريع.

لقد تفاعل الشاعر برسم مشهد السير هذا، وكأنه كان على ظهر تلك الركائب وعاش معاناتها في تلك الطريق الطويلة الموحشة، قاطعاً معها الفياقي والقفار، وكأن الرحلة حاكت إحساساً دفيناً بنفس الشاعر ليحاكي هو أحاسيسنا ويشعرنا بالآلام تلك الرحلة التي تقطع الأوصال، يقول إيليا الحاوي: "الرؤيا الشعرية فهي نوع من الضلال النفسية التي لا حدود فيها؛ إنها الرؤيا التي تنفذ فيها النفس إلى وحدة الوجود". (34)

وبشار يصف رواحل الأحباب وقد رحلوا، فيقول: (35)

أَبْجَرُ هَلْ تَرَى بِالنَّقَبِ عَيْراً *** تَمِيلُ كَأَنَّهَا سَلَمٌ وَطَنُحْ

خَرَجْنَ عَلَى النَّفَا مُتَوَاتِرَاتٍ *** نَوَاعِبَ فِي السَّرَابِ لَهْنٌ شَبَحْ

في لحظات مؤلمة وبعدها أيقن الشاعر برحيل من لم يهونوا عليه، يتفجر وجدانه حتى لكأنه يفقد توازنه ملقياً أسئلته على كل من لقاه، وأين هم؟ وأين طريقهم؟ وأين وصولوا؟ وبأسلوب النداء للقريب بالهمزة يوجه الشاعر سؤاله لحصانه (أبجر) مستفهماً منه بـ (هل) تصديقاً، باتاً شكواه وألمه من فراق الراحلين ومن ألم فقد البصر، وإن لم يصرح به من خلال الفعل المضارع (ترى). فالشاعر لم يناد بعيداً عنه ليرى بالنيابة عنه ولم يسأل بصيغة الماضي (رأيت) بل هو واقف بقرب الأبجر ويسأله هل ترى من رحلوا؟ وكأنه يقول: أبجر أنظر بدلاً عني فإنني لا أعمى، ليتدفق الألم كل الألم من خلال ذلك الاستفهام والاستعانة بالحصان، فالاستفهام "أوفر أساليب الكلام معانيها، وأوسعها تصرفاً، وأكثرها في مواقف الانفعال وروداً، ولذا ترى أساليبه تتوالى في مواطن التأثير، وحين يراد التأثير، وهيج الشعور للاستمالة والإقناع". (36)

إنَّ وقع الرحيل في نفس بشار هيج معاناته ونكأ جروحه الكامنة، وكأنَّ قريبهم كان مسلماً له عن محنة العمى، فما كادوا يرحلون حتى اجتثوا صبره وأهرقوا مدامع قلبه الجريح.

وعوداً على سؤال بشار لحصانه، فهو يسأله عمّا إذا يرى في النقب غيراً، والنقب هو طريق للقوافل، ما يعني أنَّ طاقة تحمل الشاعر قد نفذت وسار خلفهم على حصانه ووصل طريق القوافل بحثاً عنهم، وبأداة التشبيه (كأنَّ) يصور سير العير في سؤاله تميل كأنَّها شجرتي (سلم وطلح)، وهاتين الشجرتين على طولهما وتهذّل أغصانهما وأوراقهما تميل بها الريح بشدّة. لقد أراد الشاعر من خلال ذلك التمايل المستمر أن يعلّق نفسه ببصيص أمل فهو يريد رؤيتها حتى وإن كانت تميل أي متواصلة بالمسير، وكأنَّ ميلانها مرتبط بقلب الشاعر يشدّه يمنة ويسرة.

ويصف حال تلك العير التي خرجت على عظامها (النقا) من دون أن تتزود لطعامها، وهنَّ منقبضة النفس مسرعات (نواعب)، لهن في السراب شبح. فأمل العودة يكاد يتلاشى عند شاعرنا، حتّى كأنَّه يطمح بأن يراهن الأبحر حتى وإن كانت كشبح تتراءى في السراب.

ويقول بشار أيضاً: (37)

وصعراء من مسّ الخشاش كأنّها مسيرة صاّد في الشؤون* اللّواید

عسوف لأجواز الدياميم بعدما جرى ألها فوق المتان الأجالد

من الواضح أنَّ علاقة الشاعر بالناقة هي علاقة وجدانية تنبثق من حالة شعورية وإحساس بالآخر، فتوصيف بشار لناقته لا يخلو من بث ألمها وعنائها معبّاً بإحساسه تجاهها. وبواو ربّ يبدأ الشاعر وصفاً جديداً لها فهي ناقة صعراء و(الصعراء) هي أنثى الأصعر وهو الذي يلوي عنقه ويدير وجهه إلى جانب من غضب أو مرض، فناقته تلوي عنقها لما تمسه من عيدان (خشاش) خلال مسيرها الطويل، فالألم الذي تعانيه من ذلك يجعلها مائلة العنق متصعّرة منه لا تستطيع تحريكه، لكنّها صبور على تحمل كل تلك المعاناة والألم مواصلة سيرها.

والشاعر هنا يقتنص صورة تشبيهية لسيرها وهي على حالها من الألم، وبأداة التشبيه (كأنَّ) يصور السير وكأنَّه سير عطشان يسير في الشؤون الوعرة يريد أن يصل المورد ليروي ظمأه.

ويصف الشاعر تلك الناقة بأنها شديدة سلوك المصاعب (عسوف)، وأراد الشاعر أن يكون التعسّف صفة ملازمة لها، فأطلقها كصفة ولم يطلقها بلفظ الفعل، فهي معتادة سلوك الطرق الصعبة وقطع الفيافي، فهي كريمة الأصل وقد اعتاد نسبها الكريم على ذلك السير في الأراضي الجلدة، وهي الأراضي الصحراوية اليابسة.

لقد أثار الشاعر من خلال تلك التوصيفات وجداننا تجاه معاناة وألم الناقة الصبور، وهذا هو الأدب الحقيقي "ومن خصائص الأدب الحي أن يمنحنا القدرة على الانفعال به، ولو كان أسمى من مشاعرنا الخاصة، لأنه يستطيع أن يرفعنا إليه لحظات، وأن يخرجنا من قيد اللحظة الحاضرة في حياتنا كذلك، ويصلنا بنبع الحياة الساري وراء اللحظات المفردة والأحداث المحدودة". (38)

ويزيد الشاعر من صفات الناقة، يقول: (39)

تَنُوهُ أَنْقَاضُ كَأَنَّ هُوِيَّهَا *** هَوَى سَمَامَاتٍ بَنَجْدِ طَرَائِدِ

تُثِيرُ بِهَا وَاللَّيْلُ مُلْقٍ رُؤَاةُ *** هُجُودِ الْقَطَا مُسْتَوْقِدِ غَيْرِ هَاجِدِ

ولم يظهر معنى (تنوه)، فهو تحريف وأصله (بنوة أنقاض) أي بنت نوق*، والأنقاض هو المهزول من كثرة السير، والشاعر هنا أراد وصف تلك الناقة بأنها بنت نوق اعتادت السير فهي مهزولة ضعيفة لما تلاقيه من شدة وعناء في حلقها وترحالها. لكن شاعرنا خشي أن تتبادر إلى ذهن المتلقي صورة الهزال الذي يعتري الناقة وكأنه مرض أو ضعف حال ألم بها وسلبها أو أضعف قدرتها على السير وتحمل عناء الرحلة، ليدفع بصورة تشبيهية مصوراً تساقط أقدامها بسرعة على الأرض وهي تقطع الفلاة وكأنها (هوى سمومات)، والسمومات جمع سمامة وهي طائر خفيف سريع الطيران، وعن طريق التشبيه المرسل المجمل شبه الشاعر سرعة سير الناقة بسرعة تلك السمومات في حال كانت مطاردة من الصائد، وهنا تكون الصورة أشد سرعة كون هاجس الخوف لديها يدفعها للإسراع أكثر من أي سير كان، ليحرف الشاعر صورة الهزال الذي اعتري الناقة ليكون صفة ممدوحة فيها، تمنحها خفة في الحركة والسير.

إن صورة الناقة الهزيلة قد يكون فيها دلالة رمزية تحاكي حالة بشار، وهو يعاني العمی الذي يكابده أشد المكابدة، ومن خلال هذا الرمز استطاع أن يوحي بتعبير غير مباشر عن تلك النواحي النفسية المستترة داخله، والتي لا يستطيع إظهارها، فعمد إلى الرمز ليصل بينه وبين ذاته والمشاعر المثارة في عمق نفسه. (40)

ولا يقف بشار بوصف الناقة عند ذاك، ليعضف توصيفات آخر، يقول: (41)
 حَرَايِجُ يَغْتَالُ الْفَلَاةُ نَجَاوُهَا *** إِلَى خَيْرِ مَوْفُودٍ إِلَيْهِ بِوَافِدِ

تَرَاهُنَّ مِنْ طُولِ الْجَدِيلِ بِكَفِّهِ *** نَوَافِرٍ أَوْ يَمْشِينَ مَشْيَ الْوَلَانِدِ

سرى اللّيلَ والتّهجيرَ حتّى تبدّلت *** معاقِدٍ مِنْ أنساعِها بمعاقِدِ

ولا يكتفي بشار بتلك التوصيفات حتى يصف الناقة بالضامرة (حراجيج) والحراجيج جمع حَرَجُوج، وعن طريق الفعل المضارع الذي يفيد التجدد والاستمرار يستعير لفظ الاغتتيال، وكأن سيرها الحثيث يقتل الفلاة الشاسعة قتلاً ويبتلع المسافات الطويلة فيها ابتلاعاً على حين غفلة، لشدتها في السير. وكيف لا يكون ذلك وهي متوجهة إلى خير موفود بوافد، فاللهفة والحاجة للوصول إليه تحثها حثاً وتدفعها دفعا متلهفة للوصول إليه وبلوغ الأمل فيه.

وبشار يجري الصفات على أمهات راحلته، ويريد من ذلك إثبات تلك الصفات للراحلة ذاتها عن طريق النسب، كقول كعب بن زهير: (42)

حرفَ أخوها أبوها مِنْ مُهَجَّنَةٍ *** وعمّها خلّها قوداء شِمليل

وكان بشاراً يلتفت إلى مخاطب، ويصفهن له، وبصورة تشبيهية بليغة حذف فيها الشاعر الأداة ووجه الشبه، يلقي الشاعر صوراً جديدة عنهن، فهن من طول الزمام (الجديل) نوافر أي أبل نافرة خوفاً من خطر محقق ألم بها، أو يمشين مشي الولاند أي الصبيان، وأراد من صورتين المشبه به أن يؤكد وجه الشبه المحذوف وهو السير السريع لهن، وقد قدّم السبب على الصورة التشبيهية (من طول الجديل بكفه) متعمداً ذلك للفت انتباه المخاطب لإرخاء قائد النوق لزمامها وإطالته، وتسليمه قيادة أمرها لها ثقة بها لما تمتلكه من معرفة وهي لا تحتاج إلى دليل يرشدها نحو الموفد إليه، والهاء في (كفه) يعود إلى الوافد في البيت السابق.

ولم يغفل الشاعر ألمه تجاه ناقته رغم كل ما ساقه من أوصاف لها تدل على قوتها وقدرة تحملها، ليضع نفسه مكانها متوجعاً لألمها شاكياً بلسان حالها سرى الليل والهجرة (الظهير) شديدة الحر، والتي أبدلت حال أنساعها (المفصل بين الكف والساعد) وكأنها ليست منها، لتغيّر شكلها ولونها ممّا تلاقيه متاعب وجهه في رحلاتها وسيرها المستمر وما استشعره الشاعر هنا "تشبع فينا قوى عميقة لا نعيها وعيا مباشرا. وهي في الوقت نفسه تنبع من قوى لا شعورية راقدة في أساس البناء النفسي للشاعر". (43)

وفي قصيدة أخرى لبشار يشكو الهمّ فيها، ويصف الناقة، يقول: (44)

وكنّت إذا ضاقتْ هُمومي قريئتها *** الأراجي حتّى أوردُ الهمّ مؤردا

بِذِي اللُّوْثِ مِنْ سِرِّ المَهَارِي كَأَنَّمَا *** يَرُوحُ مُعَدَّى أَنْ يَكِلَ وَيَعْدَا

بِدْفِيهِ أَثَارُ النُّسُوعِ كَأَنَّمَا *** مَجْرُ سَيُولٍ فِي الصَّفَا حِينَ خَدَا

يروى بشار في هذه الأبيات كيفية تعامله مع الهموم التي يضيق بها صدره، وما يدلي به هنا هو واقع وليس مرتقباً، وذاك واضح من صيغة الماضي (كنت)، ليستعير لذلك الهم، فالهم لا يضيق وإنما يضيق به الصدر، وهنا ضرب من المبالغة أراد منه بشار أن يصور الهم متراكباً فوق بعضه، فحديثه ليس عن الهم البسيط الذي قد يكون الشاعر اعتاده ولا يعبا به، وإنما عن هم متلاطم فوق هم. ويستعير بشار لفظ القرى للإرجاء والتأخير (الأراجي)، والقرى هو الكرم والضيافة، أي أنه يكرم الهم ويقدم له التأخير والتأني، حتى يزول بالرحلة وكأنه أورد الهم مورداً، فشبّه الهم عن طريق الاستعارة المكنية بضمان وأثبت له المورد تخيلاً.

ووروده يكون بذى اللوث وهي هنا صفة لمحذوف دلّت عليه الصفات اللاحقة، أي بجمل ذي قوة وصلابة، ويزيد في وصفه فهو جمل من لب وأصل المهاري، جمع مهرة (بفتح الميم) وهي "قبيلة من العرب اشتهرت بجودة إبليها" (45)، وهذا الجمل يروح في الرحلة معدّى أي أنه يعدو عدوا مضاعفاً سريعاً، فهو لا يكل ولا يمل السير. ويزيد في وصفه، فهو من كثرة السير، ومن كثرة هم صاحبه الذي يسير به الفياقي والقفار، صار في جانبه آثار من أحزمة الجلد (النسوع) التي يشد بها الرجل، وقد قدّم الشاعر الخبر (بدفيه) على المبتدأ (آثار) ليشير اهتمام المتلقي، الذي حال سماعه الخبر يتشوّق لمعرفة تفاصيل ما في جانبي الجمل. وينفذ الشاعر من خلال ذلك إلى الصورة التشبيهية التي أرادها، إذ شبّه تلك الآثار على جانبي الجمل وكأنها مجر سيول شققت أخاديد في أرض ملساء ناعمة.

وهنا ربط الشاعر بين همومه وألم الجمل، فقد جمعت الأبيات فكرة واحدة، لم تخرج عن الألم والهم لتبين مدى العلاقة التلازمية بين الجمل وصاحبه، وكيف أن ذلك الجمل يشارك صاحبه همه ويتحمل معاناته ليخفف عن كاهله بصيره على الأذى وطول السير ومكابدة المتاعب وكل ما يلاقيه من أثقال وأحمال على ظهره. فالشاعر هنا استحضّر كل ما يشف عن هذا الهم من صور ذهنية مؤلمة ليوّظها أمام نفسه أولاً وأمامنا في تلك الأبيات "إنّ كل إحساس ينجم عن تصور أي استحضار صورة ذهنية للمحس، وإنّ سماع أي كلمة ينشأ عنه استحضار صورة ذهنية مناسبة لمدلول تلك الكلمة". (46)

ويضيف الشاعر تشبيهات أخرى، يقول: (47)

وَنَاعِمَةِ التَّأْوِيبِ عَدِيْتُ لَيْلَهَا *** بِتَكْلِيفِنَاهَا فَدَفَدَا ثُمَّ فَدَفَدَا

مُواشَلَةٌ مِثْلُ الْفَرِيدَةِ عَبَدْتُ *** بَشْرَقِيَّ وَعَسَاءِ السَّمِينَةِ مَرْقَدًا

رَعَتْ غَيْبَةً عَنْهُ وَأَضْحَىٰ بِغَيْبِهِ لَقِيَ لِّلْمَنَآيَا بَيْنَ دِعْصَيْنِ مُفْرَدًا ***

من الممكن أن يكون الواو في قوله (وناعمة) واو عاطفة على قوله (بذي اللوث)، أي أصل مطلبى بجمل أو ناقة، ويحتمل أن يكون الواو واو ربّ، أي ورب ناقة ناعمة، وهنا استعار الشاعر لفظ ناعمة للتأويب، وهو السير بالنهار، وأراد من ذلك أنّها لا تتعب من السير في النهار، على أنّه أتعب سيراً من الليل لما تلاقيه الناقة من شدّة الحر والعطش، وهذه القدرة على التحمل ليست في النهار فحسب، فقد واصل شاعرنا السير عليها ليلاً بنهار، وكلفها سير الفدافد (فدفاً ثمّ فدفاً)، والفدفاً الفلاة الصلبة، وأفاد من (ثمّ) التعقيب والترتيب فهو لم يجز بها على طرق مختصرة، بل يقطع فدفاً لياتي فدفاً آخر وهلم جرّاً. يغوص الشاعر بوصف معاناة تلك الناقة النفسية رغم معاناتها الجسدية، ليؤكد أنّ الناقة مواشلة أي شربت وشل الماء لقلته في الفدافد، ليرسم لها صورة تشبيهية على تلك الحال النفسية وبأداة التشبيه (مثل) يشبهها بالفريدة أي البقرة الوحشية أو الظبية التي انفردت عن قطيعها وهي تنفرد في حال كانت مطفلاً، أي فقدت طفلها، وقد (عبّدت) لذاك الطفل مكاناً ومرقداً له وواصلت سيرها وقلبها معلق به.

يردِّف الشاعر هذه الصورة بصورة تشبيهية أخرى، فتلك الظبية أو البقرة الوحشية ذهبت ترعى بعيدة، وتركت طفلها (بغيبه) وهو اسم الهيئة أي في حال غيبه عنها، فكلاهما غائب عن الآخر، واستعمل الجناس في هذه الصورة بين (غيبه) و(ليباعد بين الصيغتين بالمعنى ويعكس مدى تأثره وألمه على تلك الحال التي عليها الظبية والناقة، ليشبه حال الطفل بحال مَنْ تتصيّده المنايا والوحوش، وهو ملقى بين كئيبيين (دعصين) مفرداً لا أحد يدفع عنه الموت.

لقد سيطرت مشاهد الحزن على هذه الأبيات، فالأوجاع والالام تعتصر قلب الناقة التي يشبه حالها بحال الظبية المعلق قلبها بطفلها المنفرد، وتوشك أن تتكلم.

إنَّ الشاعر هنا لم يشبه ألم الناقاة النفسي فحسب، بل كأنه أراد من تلك المشاهد الباكية القاهرة أن يعبرَ عما في داخله من هم تزامم في صدره، لكنَّه لا يستطيع أن ييوح به للمتلقي فرسمت مخيلته تلك الرحلة المفجعة التي أراد الشاعر أن يتأسَّى بها ويخفف من تدافع الهم في صدره، ليعكس الحقيقة الشعورية "فكل تغيير في الألفاظ أو نظامها، أو في تنسيق العبارات وترتيبها، أو في طريقة تنازل الموضوع والسبيل فيه، يؤثر في صورتها التي ينقلها التعبير إلى الآخرين، ويؤثر تبعاً لذلك في طبية الأثر الذي تتركه في مشاعرهم، وفي نوعه ودرجته كذلك". (48)

ولنشار صور تشبيهية مختلفة في الناقية، تحاكي قربها النفسي منه، وكأنها صديق له، يقول: (49)

وَمُحْتَرِقِ الْوَدِيقَةِ يَوْمَ نَحْسِ *** من الْجَزَاءِ ظِلٌّ لَهُ أَوَارِ

نَحَرْتُ هَجِيرَهُ بِمُقِيلَاتِ *** كَأَنَّ حَمِيمَ قُصَّتْهُنَّ قَارِ

وَكَأَنَّ قُلُوبَهُنَّ بِكُلِّ شَخْصٍ *** مُنْفَرَّةٌ وَلَيْسَ بِهَا نِفَارِ

يوظف الشاعر في صوره الشعرية التي يبيت من خلالها إحساسه ممزوجاً بإحساس راحلته؛ الألفاظ ذات الوقع الشديد في النفس، وبصفة لمحدوف يلهب بشار بيته التالي، وبلطف محترق، بعد واو (رب) يحذف الموصوف ليقيم الاحتراق مقامه، أي (رب) يوم محترق الوديقة) والوديقة شدة الحر، وإثبات الشاعر الاحتراق للوديقة هو مجاز عقلي أراد منه المبالغة واستفزاز المتلقي لشدة حر ذاك اليوم المحترق، فنفس بشار تأبى الاستعمالات اللغوية المعهودة، إلا أن يحذف ويقيم لفظاً مقام آخر ليعلم غرضه الشعري؛ فافتتاح البيت بمحترق أشد وقعا بالنفس من أن يقول يوم محترق، فقد أفزع المتلقي بهذا اللفظ وأطلق الاحتراق صفة ملازمة لذاك اليوم على طولها، ولم يرد لها فعلاً مقترناً بزمان، وهو يوم نحس، ظل أواره على الأرض الصلبة (الجزاء)، أراد الشاعر يوماً هذه صفته، ليمهد لوصف رحلته في ذاك اليوم المستعر، وكالعادة يبادر بشار بالألفاظ التي تحاكي تلك المعاناة، فلم يقل قطعت هجير ذاك اليوم، بل اختار لفظ (نحرت) لما لهذه المفردة من وقع يدل على الشدة والقوة وكأن الشاعر نحر ذاك الحر نحرأ، فقد أوحى الشاعر من خلاله على شدة معاناته الجسدية والنفسية إزاء ذلك اليوم الذي نحره بمقيلات، أي نوق شاربات في القائلة وهو وقت ليس وقت شرب لها، ليصور ما يجري من حميم (عرق) نواصيهن ووبرهن كأنه قار أسود محترق من شدة الحر.

ويصور قلوب تلك النوق في تلك اللحظات العصبية، مشبهاً إياها وكأنها (منفرة) وتعمد صيغة المبالغة ولم يقل نافرة، حتى لا يكون ذاك عيباً بالناقية وكأنها تنفر لحالها، بل هي منفرة لتلك الأجواء الحارقة والحالة النفسية التي لا تكاد تستطيع تحملها.

والشاعر هنا أجاد استعمال الألفاظ والتراكيب والتي من خلالها أوحى بما يعاينه وما عانته ناقته من شدة الرحلة، وأن ذلك يلتزم أن ما يدفع لتحمل تلك المعاناة هو أكبر من المعاناة نفسها "سلاح الإيحاء كان ولا يزال سلاحاً قوياً فعالاً في إثارة الانفعالات وإيقاظ العواطف، وحفز الهمم". (50)

وقد كان الصبر من صفات تلك النوق، يقول: (51)

صَبْرَنْ عَلَى السَّمُومِ وَكُلِّ حَرَقٍ بِهِ جَبَلٌ وَلَيْسَ بِهِ أَمَارِ

كَانَ عِيُونُهُنَّ قَالَتْ قَفْ مُخَالَفَةُ الْأَطَايِطِ أَوْ نِقَارْ

ورغم مكابذتها ومعاناتها، إلا أنَّ تلك النوق تتصف بالصبر وتحمل حرَّ السموم، إذ قطعت كلَّ مفازة (خرق) ذات جبال وطبيعة جغرافية متعرجة، ومنها ما ليس فيها أمانة ولا حتى معلم ظاهر. يقف الشاعر عند جزئية تلك النوق ليدل على ملامح الإجهاد والتعب في رحلة المسير، ويرسم صورة تشبيهية لعيونها وهي تجوب الفيافي، ليشبهها تشبيهاً مرسلاً مجملاً بـ(قالات قف) وهي أعالي الجبال، أو (نقار)، والنقار جمع نقرة وهي الحفرة تكون في الصخر ويكون فيها الماء، ويريد الشاعر هنا أن يجمع بين المشبهة والمشبه به رغم تباعدهما؛ فالصورة الأولى وهي أعالي الجبل وتبدو للناظر إليها صغيرة مشوهة، غير واضحة المعالم بسبب بعدها، بينما الصورة الثانية تكون الحفر في الصخر والتي يتجمع فيها الماء صغيرة مضمحلة ذابلة، وعرضة لليبس في أي لحظة فالماء الذي فيها غير جارٍ ولا وليس له منبع يزبده، وهنا تتضح صورة التشبيه التي تخيلها بشار من خلال التشبيهين، ليرسم من خلالها ملامح الإرهاق والتعب الذي بدا واضحاً في عيني الناقية لتكون مشوهة ذابلة غائرة بالدموع الصغيرة الحجم لما أصابها من جهد وأعياء في رحلة المسير وألم السموم والهجيرة وهي تعدو به، معملاً فكره بالوقوف على جزئيات جهدها تفصيلاً، فأبيات بشار هذه ليست "مجرد استسلام أمام الموضوع الفني، ففضلاً عن أنها ليست استعصاء الواقع على الوعي، بل تغدو إنجازاً ذاتياً في واقع خارجي، أو علاقة وجدانية بين الوعي وظرفه، ونوعاً من التمازج بين التجربة والمجرب فالشاعر ... يحاور مجاله بوجدانه، يمارسه بأرصدته الروحية". (52)

ويحاول الشاعر إفراغ شحنات عاطفته تجاه تلك النوق، ويقول: (53)

نَعُوجٌ عَلَى التَّأْوِيبِ صُعْرٌ مِنَ الْبَرَى نَوَاشِطٌ فِي لُحْجٍ مِنَ اللَّيْلِ تَنْعَبُ

إِذَا مَا أَنْخَنَاهَا لِغَيْرِ تَنْيَةٍ عَلَى غَرَضِ الْحَاجَاتِ وَالْقَوْمِ لُغْبُ

وَقَعْنَ فَرِيسَاتِ السَّدَيسِ كَمَا دَعَا عَلَى فَنَنِ مِنْ ضَالَةِ الْأَيْكِ اخْطَبُ

قَلَابِصُ إِنْ حَرَكْتَ كَفًّا تَكَمَّشَتْ كَأَنَّ عَلَى أَكْسَائِهَا الْجَنُّ تَجَلِبُ

وكانَّ تلك النوق لا تثير اهتمام بشار فحسب، بل تثير إعجابه أيضاً؛ لما تتمتع به من قدرات، ففي هذا البيت الذي حذف فيه المبتدأ وأقام الخبر، وصف النوق بالنعوج أي سريعة، وحصر هذه السرعة على (التأويب) وهو سير الصباح بعد سير الليل، أي أنها

تصبح سريعة في سيرها صباحاً بعد سير طوال الليل، وهي لم تسترح، ويعدد الخبر لتلك الناقة فهي (صُعر) أي أعوجَّ عنقها من الهزال (البرى)، وهي (نواشط) في لجَّ الليل وهو استعارة أراد منها شدة الظلام، فهي نشطة مسرعة في الليل الحالك.

وبأداة الشرط (إذا) يصف حال النوق إذا ما أنيخت في غير مكان الراحة (تئية) والقوم متعبون (لغَب) فقد وقعن بمشاركة نوبة الشرب (فريصات) والسديس هو اليوم السادس، وهو آخر أيام إضماء الإبل، وأراد الشاعر في هذه الجملة (وقعن فريصات السديس) الواقعة موقع جواب الشرط (إذا)، أنهنَّ عطشن عطشاً شديداً، ليصور صورة سرعة تسابقهن على الشرب وكأنهن الحمام الذي يغني على أغصان الشجر الكثيف، وأراد أن أصوات الأبل في تلك الحالة مرتفعة لهفة وفرحة بوجود الماء بعد عطش وسقم شديد. لقد جاءت الصورة التشبيهية التي أرادها بشار مختلفة نغماً عما سبقها من نبذة الحزن لتجلو نبذة الحزن والعطش، فألفاظ الحمام والأيك والأفنان، كلها تعبّر عن نبذة الحال المفرحة لدى النوق والشاعر بذات الوقت، يقول الفاربي في حديثه عن الألحان: "صنف يكسب النفس لذادة وأنق مسموع، ويفيدها أيضاً راحة من غير أن يكون له صنع في النفس أكثر من ذلك". (54)

ولا ينفك الشاعر يصف تلك النوق وسرعة استجابتها لقائدها فتسرع السير الحثيث أينما أراد أن يذهب بها، وموجهها كلامه لمخاطب، وبأداة الشرط (إن) يؤكد أنها تتكّمش وتتقبّض للجري بمجرد أن يحرك قائدها يده، وكأنها ترنو بعينها نحوه وتنتظر إشارته، ما يعني أنها مطواع ورهن الإشارة، وبصورة تشبيهية وبأداة التشبيه (كأن) يرسم تلك الصورة فتتكّمش وكأن على أكسائها وهي مؤخرة العجز، (الجن تجلب) أي تصوّت وهي من (الجلبة) وهي اختلاط الصوت. وأراد الشاعر من ذاك أنها لا تتباطئ بالاستجابة، فكانها تجري مسرعة وكأن الجن يصرخ على ظهرها وقد جُنّت رعباً منه فلا تستطيع الوقوف.

وفي وصف بشار لناقته، في حال سيره نحو ممدوحه، يقول: (55)

فَهَبَّتْ مِرْقَالَ الْعَشِيِّ شِمْلَةً *** تَرَفُّ كَمَا رَفَّ الْهَجْفُ السَّفْنَجُ

تَلَوُّ لُغَامَاتِ النَّجَاءِ بِوَجْهِهَا *** كَمَا لَاحَ بَيْتُ الْعَنْكَبُوتِ الْمُنْسَجِ

يستجمع الشاعر حبكة الخيال الشعري، لينسج صورته التشبيهية لناقته التي تحمله نحو ممدوحه، وبالفعل الماضي والفاء الواقعة جواباً لسابق، مرتبط بلهفته نحو ممدوحه، يقتنص الشاعر لفظ (هَبَّج) لما له من دلالة على إثارتها واستفزازها للناقة وكأنه يريد أن يوجهها نحو مكروه لا محبوب، قاصداً من ذلك إرغابها حتى تعطي كل ما لديها من قدرة على السير ليروي لهفته للوصول إلى من يريد، لكن تهبيجة لم يكن لناقة عادية بل هي (مرقال) وأضافها للعشي، وقصد لها هذه الصفة كونها سريعة في الجري، كما أنها (شِمْلَةٌ)

أي خفيفة وسريعة، ليصورها وهي (تزف) أي تسرع، وبالكاف يشبه ذلك السير المسرّع لها وكأنه زف ذكر النعام (الهجف) والنعامة (السَّقَنَج). ومع ذلك السير المسرّع، يلوح زبد فاه الناقة (اللغام) بوجهها، ليتنبّه عليه الشاعر ويشبهه ببيت العنكبوت (المنسج) وأراد صيغة (مفعّل) للمبالغة في نسجه وكثافته بسبب سرعة سيرها وتعبها.

وبشار في هذين البيتين لم يرد إثارة كوامن العاطفة والألم على معاناة الناقة في الرحلة، بقدر ما أراد من وصف الناقة والوقوف على قدراتها الجسمانية التي تتمتع بها ولا تتكلف السير، لذا فلم نجد ألفاظه وأصواتها ولا صورته التشبيهية تدل على حزن بقدر ما دلت على انفعال وإعجاب من الشاعر بتلك الناقة "كل وزن من الأوزان له خصائص تميزه عن غيره وتجعله قادراً على محاكاة الانفعالات بعينها، وبالتالي إثارتها فيمن يتأثر بكيفية التناسب الصوتي للوزن والتخيل". (56) وقال بشار: (57)

وَقَرَّبْنَ مَمْهُودَ السَّرَاةِ كَأَنَّمَا عَدَا فِي دِيَاوِيرِ الْكَسَا يَتَرَجَّرُجْ

كَنَجْمِ الدَّجَى إِذْ لَاحَ، لَا بَلْ كَأَنَّهُ سَنَا نَارِ نَشْوَانٍ تُشْبُّ وَتَبْلُجْ

الخيال التأليفي الذي يتمتع به الشاعر يمدّه بصور مختلفة، ففي هذين البيتين يصف جملاً، ودل على ذلك أنّ قال (ممهود السراة) بالتذكير، وأراد من هذه الصفة المضافة أنّه جمل مدرّب الظهر للركوب، فالجمل هنا متروّض لصاحبه، ولم يتضح معنى (دياور).

ويصوّر الشاعر ذلك الجمل في صورة تشبيهية مفصّلة مرسلة، وكأنّه نجم الدجى، والدجى هو سواد وظلمة الليل، فالجمل هنا يلوح كما يلوح النجم في ليل شديد الظلمة، لكنّ الشاعر سرعان ما يتراجع عن هذه الصورة، وإن أبقاها في مخيلة المتلقي، إذ صارت متحصّلة بكل الأحوال، مع إضافة صورة تشبيهية أخرى لهذا الجمل اختارها أيضاً مفصّلة مرسلة، فذاك الجمل ك(سنا نار)، وحصرها بـ(نار نشوان)، ليحقق من هذه الإضافة معنى شدّة ضوئها وبلجها، فمن المعروف أنّ وقت النشوة وشرب الخمر غالباً ما يكون في الليل، فأراد الشاعر أنّ تلك النار موقدة يظلام ليل، والنشوان هو حالّ في بداية السكر، فالنار تكون ببداية اتقادها ولها من الوقود الكثير الذي يطيل عمرها ويزيد ارتفاع سناها وشدّة ضوئها.

وإذا ما عقدنا موازنة بسيطة بين التشبيهين سنعرف غاية الشاعر من التشبيه الأخير؛ فالأول نجم مضيء في ليل شديد الظلام مع سكينه، والثاني نار مستعرة في ليل مظلم أيضاً، وكلاهما متشابهان بشدّة الضوء في أجواء معتمّة، لكنّ الاختلاف بينهما أنّ النار لها شدّة ولهب متصاعد، وهي محسوسة أكثر من النجم إذ إنّها تغلي وتشبّ وتشعّ حرارة من شدّتها ولها تنفّس وشهيق، وهذا الذي أراده الشاعر من الصورة الثانية ليضيف كلّ صفات سنا النار المحرقة إلى ذاك النجم الساطع ويجمعهما بصورة واحدة للجمل.

لقد استطاع الشاعر أن يجلي ما بداخله من إعجاب للجمل، حتى أنه لم يكتف له بصورة تشبيهية طبيعية في السماء (النجم) حتى أضاف لها صورة أخرى وهي تنقد في الأرض ليضيء سناها الأفق المظلم ويكشف، شدة إعجاب الشاعر بالجمل "الشاعر من خلال هذا الوصف الوجداني لم يصف المشهد الخارجي، بل إن ذلك المشهد قد توحد مع التأثير النفسي في وجدان الشاعر، فتوَلَّد مشهدٌ جديدٌ، له واقع الطبيعة وملامح الإنسان؛ إنه واقع مادي نفسي". (58)

المطلب الثالث: تشبيهات حيوانات مختلفة

في قصيدة لأبي الشيص يصف فيها الفراق، يرسم صورة تشبيهية للغراب، يقول: (59)

ما فرَّقَ الأحبابَ بَعْدَ *** دَ اللَّهِ إِلَّا الْإِبِلُ

وما على ظهرِ غُمرَا *** بَ البَيْنِ تطوى الرِّحْلُ

وما غرابُ البَيْنِ إلـ *** لا ناقةً أو جَمَلُ

يبحث الشاعر عن تعليل وتأويل لأسباب الفراق الذي يحتوي بناره الأحبة، وكأنه يريد أن ينظر فرضية جديدة للفراق بحسب رؤيته الخاصة، محدداً الحيز الذي يحتوي المفارقين ويشجعهم على الرحيل. وبأسلوب النفي وتحديد (بـ) ما التي تفيد نفي الحال كما تفيد نفي الاستقبال أيضاً، يخط الشاعر فرضيته التي تحتاج إلى أدلة ودعائم صلبة تقوم عليها، فيسوق جملةً معترضةً يتحوط بها من أي تأويل قد يذهب نحوه المتلقي قد يشكك بإيمان الشاعر بقضاء الله تعالى، فيرسل رسالة بأن فرضيته الجديدة لا تتحدث عن القدر المحتوم، فهو يقول (بعد الله) أي بعد أمره تعالى.

يزج الشاعر بعد ذلك أدوات فرضيته لتحديد أسباب وعوامل الفراق من منظور حياتي حصرأ، ليدخل أداة القصر (إلا) والتي اجتمعت في سياق واحد بعد النفي بـ(ما) ليحقق القصر والتوكيد معاً، وهذا السياق يناسب الأمر الذي ينكره المخاطب ويشك فيه، فهو يمنح الحكم الذي يسوقه المتكلم قوة وبياناً، ليحدّد علّة الفراق بمنظوره الخاص بالرواحل (الأبل)، فهي التي تحمل الراحلين على ظهورها وتبعدهم عن ديار الأحباب، ولولا وجودها لما بعدُ محب عن حبيبه.

لقد أحكم الشاعر فرضيته بسياق كلام مدعم بأسلوب لا يقبل الإنكار، فأتى بعد ذلك بإضافات أخرى لتلك الفرضية ساعياً نحو تغيير معتقدات الناس وقناعاتهم النفسية،

وَأَنَّ اعتقادهم وتشاؤمهم من غراب البين غير مسوّغ وغير مقبول، فالعرب كانوا يتطشرون بالغراب وقد ورد في شعرهم الكثير من ذلك، قال عنتره: (60)

ضَعَنَ الَّذِينَ فِرَاقَهُمُ أَتَوَقَّعُ
وَجَرَى بَيْنَهُمُ الْغُرَابُ الْأَبْقَعُ

وقد ورد في تحليل بيت عنتره "نعب الغراب فحتم بالفراق عندهم، وكانوا يتطشرون به ويسمونونه حاتمًا؛ لأنّه كان يحتم بالفراق". (61)

وأبو الشيص هنا ومع رؤيته الجديدة يريد أن يكون التشاؤم بالإبل لا بالغراب، فيسوق تأكيدات على صحة ادعائه، فينفي أن يحمل الغراب على ظهره رحال الأحباب، وهنا يدفع الشاعر أدلة حسيّة وعقليّة، يعيد من خلالها بفلسفته الخاصة تفكير المتلقي، الذي لا يمكنه مخالفة المنطق؛ فظهر الغراب لا يسعه حمل الرحل، وهذا أمر قاطع لا جدال فيه.

بعد ذلك يعزّز الشاعر رؤيته التي قدّم لها بصورة تشبيهيّة لغراب البين، وبأدوات النفي والقصر ذاتها (ما) و(إلا) يشبّهه الغراب تشبيهاً بليغاً بناقة أو جمل، ولا ثالث لهما ويحسم هذه الفكرة، وكلا الصورتين للمشبّه به تحملان ذات الدلالة، فالناقة والجمل لا يختلفان بمفهوم الرحيل والهجران، فعلى ظهورهما تحمل الضعائن، لذا فهو يرى أنّهما بمثابة غراب البين والشؤم الذي يحمله لأنهما يبعدان الأحباب.

إنّ الأثر النفسي البالغ لدى الشاعر، الذي تأجج بعد فراق أحبائه، جعل من نفسه تفيض حقداً على الرواحل التي حملت أحبائه وقضت بفراقهم عنه، ليصب جام غضبه وألمه عليها، فالشاعر هنا محاصر فلا يستطيع أن يحقد ويحرّض على أحبائه الراحلين، كما أنّ الغراب أضعف من أن يصب عليه ألمه وحقده، ليوجه سهام ذاك الألم نحو الأبل التي تجود على الأحباب بالفراق، فالتشاؤم من وجهة نظر الشاعر يجب أن يكون بتلك الإبل لا بالغراب.

لقد جمعت أبيات أبي الشيص معاني الفراق التي تكرّرت عبر ألفاظ مختلفة، تجمعها دلالة الفراق، كما تكرّرت الألفاظ ذاتها، لتصبح كلوحة واحدة مزدحمة بالألم الذي يلهب صدره، ولم يفتأ تكرار تلك المعاني عبر ألفاظ: (فرّق، الإبل، ظهر، غراب البين، تطوى الرحل، ناقة، جمل) إذ إنّ التكرار يؤدي إلى "رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغني عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية". (62)

ولبشار صورة تشبيهية لبقر الوحش، يقول: (63)

وفلاة زوراء تلقى بها العبد
ن رفاضاً يمشين مشي النساء

بعد واو ربّ يتحدّث بشار عن فلاة واسعة بعيدة الأطراف تلقى بها بقر الوحش متفرقة (رفاضاً)، بسبب سعة الأرض الفلاة، ويشبه الشاعر مشية البقر الوحشي في تلك الفلاة بصورة بليغة بمشي النساء.

والبيت الشعري لا يحمل ما يلمح به الشاعر من وجه الشبه، لكن يبدو من طيات الكلام أن هناك هاجساً نفسياً يلح على الشاعر حتى كأنه يرى كل شيء على ما يشغل باله، ليكشف عن أن عقدة النساء وأثرها هي التي تتقلب في نفسه، فيرى لهن شبيهاً بكل ما حسن منظره، لقد اختار الشاعر لفظ (العين) ولم يقل بقر الوحش، وهنا التفاتة مهمة حيث أن جمال عيون النساء وسعتها تشبه بعيون البقر الوحشي الواسعة، وفي تلك الفلاة الواسعة لا يسع البقر إلا أن يمشين بهدوء، ليرسم لهن صورة تشبيهية تتم عن إحساسه المفعم بالنساء، فتلك المشية الهادئة تخيلها شاعرنا كمشية النساء، ليفضح إحساسه الداخلي وعمق الأثر الذي تركته النساء بنفسه حتى أنه يشبه كل شيء جميل بهن، فالشاعر يتحدث عما عاناه "تحت وطأة انفعال عصبي اصطخب في حواسه، وعبر ذاته في حدود هذه النزوة". (64)

ويقول بشار في القصيدة نفسها: (65)

مِنْ بِلَادِ الْخَافِي تَغُولُ بِالرَّكْبِ *** بِ فُضَاءٍ مُوصُولَةٍ بِفُضَاءٍ

قَدْ تَجَشَّمْتُهَا وَلِلْجُنْدُبِ الْجَوِ *** نِ نِدَاءٍ فِي الصَّبْحِ أَوْ كَالنِّدَاءِ

في البيت الأول يصف بشار الفلاة، وبالخبر شبه الجملة (من بلاد الخافي) والخافي هو الجن، ويريد من ذلك أن الفلاة فارغة لا أحد يسكنها سوى الجن كما لا أحد يستطيع قطعها لخطورتها، وبصيغة المبالغة (تغول) يبين أن سعة تلك الفلاة المترامية الأطراف تغول وتضل وتهلك الركب الذي يركبها، ولم يرد بشار أن يكون فاعل (التغويل) هو الركب، وإنما بناه للفلاة؛ فالفلاة هي التي تغول الركب، أي أن الركب سيكون مسلوب الإرادة والاختيار بمجرد دخوله تلك الفلاة، فهي (فضاء موصولة بفضاء) وهذا حالها، وهو كناية عن سعتها فلا معلم فيها، ولا أثر سوى الفضاء يستدل به الضال.

وبحرف التحقيق (قد) يؤكد بشار أنه قد تجشّم عناء خوض تلك الفلاة وقطعها على كل تلك الصعوبات، مع حرّ شديد، لكنّه لم يذكر الحر بلفظه بل أشّر إليه إشارة، ذاكراً سبباً من أسبابه وهو صوت الجندب؛ والجندب وهو ضرب من الجراد معتاد الحر لا يستغيث إلا من شدة الحر المفرطة أو يصك رجليه. فالجندب له نداء وصراخ في الصباح كما يقول بشار، وإذا كان ذاك النداء في الصباح هو أقل الأوقات حرّاً، فما بالك وقت الظهيرة؟ من تلك الأجواء ينفذ بشار بصورة تشبيهية مشبهاً صوت الجندب في تلك اللحظات بأنّه كالنداء، أي كالمستغيث من ذاك الحر.

لقد عكس بشار من خلال تلك الصورة، وما تنثيره في النفس من خوف وهلع من تلك المفازة المهلكة، التي لا يجرأ عليها إلا رجل مقدام أو مضام تقطعت به السبل، ليدل على أن جوى نفسه وألمه وحاجته هي التي ساقته لاجتيازها والوصول إلى ممدوحه عقبة بن سلم.

إنَّ التجربة الشعورية التي مرَّ بها بشار أوحَت من بين ثنايا حروفه وصوره على عمقها وغايتها "التجربة المبدعة هي التي تبدع الفاظها وصيغها". (66)
وفي قصيدة يرسم فيها بشار صورة تشبيهية للنعام، يقول: (67)
يا دارُ أقوتُ بالأجالدِ *** بعدُ المُسودِ بها وسائدِ

يَمْشِي النِّعَامُ بِجَوْهَا *** مَشَى النِّسَاءِ إِلَى الْمَسَاجِدِ

يقف بشار على الأطلال مستذكراً أهلها، موجهاً خطابه إلى الدار القفر ببياء النداء، ومن تلك الأداة (يا) يتبيّن لنا أنّ المنادى قريب، فالشاعر لا يندب تلك الدار على بعد، لقد جرّه الشوق للوقوف عليها خالية وقد كان يزورها مأهولة، ليشخص أمام ناظره مشهَدان متقابلان، ماضٍ لا يعود وحاضر مؤلم مجهول. وفي نقطة التلاقي بين الصورتين تتفجّر أشجان الشاعر ليفتق كل حنينه إلى ماضٍ راح وألم ممّا سيأتي، ليبلغ ذروة الألم في تلك اللحظة، فالدار خلاء بعد ما كانت تضج حياة بساكنيها، المنعمين فقد كانوا سادة والمسودون يقومون على خدمتهم.

وتتداعى على بشار صور تلك الحياة وما كانت عليه الديار من مشاهد، ويستذكر منها النعم الذي كان يمشي بجو تلك الديار، وقد قصد بشار من المضارع (تمشي) ولم يختر الماضي (مشت)؛ ليضفي حركيّة على المشهد، فهو متجدّد في مخيلته ولم يكد يمحى، فهو يعيشه وكأنّه يراه الآن، كما قصّد الشاعر لفظ المشي تحديداً ولم يرد السير، لأنّ السير يراد فيه القصد إلى مكان بعيد أو الانتقال من جهة إلى أخرى، والمشي يحمل معنى الإقامة، وذاك واضح من استعمال اللفظين في القرآن الكريم؛ إذ ورد لفظ السير بقوله تعالى: ﴿أَأَنْتَ أَتَاهُ أَوْ أَمْسَاهُ﴾ (68) وقوله تعالى: ﴿أَأَنْتَ أَتَاهُ أَوْ أَمْسَاهُ﴾ (69) ولفظ المشي ورد بقوله تعالى: ﴿أَأَنْتَ أَتَاهُ أَوْ أَمْسَاهُ﴾ (70)

فالنعم مقيم في تلك الديار ويتمشّى ويتجوّل فيها، وقد قصد النعم دون غيرها من الحيوانات الأخرى، وفي ذلك دلالة على أنّ أهل الدار كانوا منعمين، فلا يملك النعم إلاّ ذوو النعمة.

ويطيل الشاعر وقوفه عند صورة النعم وهو يمشي بتلك الديار، ليرسم لها صورة تشبيهية بليغة مشبّهاً مشيها بمشي النساء إلى المساجد، ويبدو من اختياره مشية النساء إلى المساجد تحديداً، أنّه أراد تأكيد ما ألمح إليه سابقاً من تنعم أهل الدار، فالنساء لم يكنّ منشغلات بأمور البيت التي تقوم بها المرأة في بيتها، فقد تركنّ تلك الأعمال لخدمهن وذهبن للمساجد، وهذا لا يكون إلاّ في ديار الملوك.

إنَّ فاعلية التركيب الصوتي للبيتين قد لا تكاد تكون وليدة المصادفة، وتحديدًا عند شاعر كبشار، فقد هندس توزيع حرف السين بشكل تقابلي في البيتين وبالعجزين تحديدًا، (مسود وسائد) (النساء إلى المساجد) وهذا الترتيب ضمن سياق البيتين وتتابع حرف السين الضعيف تدل على مدى الإحباط النفسي والحزن والألم، قال ابن جني في باب إمساس الألفاظ أشباه المعاني "والصاد كما ترى، أقوى صوتًا من السين؛ لما فيها من الاستعلاء، والوصيلة أقوى من الوسيطة ... فجعلوا الصاد لقوتها للمعنى الأقوى، والسين لضعفها، للمعنى الأضعف". (71)

وفي صورة تشبيهية لعين النعاج يقول بشار: (72)
 لَقَدْ زَادَنِي شَوْقًا خَيَالٌ يَزُورُنِي *** وَصَوْتُ غِنَاءٍ مِنْ نَدِيمٍ مُغَرَّدٍ

وَطَوَّلُ التِّقَاءِ الْعَاشِقِينَ وَمَعَهْدٌ *** تَهْوُلُ* النَّدَامَى حَوْلَهُ ثُمَّ تَرْقُدُ

تَمَشَّى بِهِ عَيْنُ النِّعَاجِ كَأَنَّهَا *** سُرُوبُ الْعَذَارَى فِي الْبَيَاضِ
 الْمَعْمَدِ

يستحکم الحنين سطوته بشدة حتى يغلب على ما في البيتين من أوصاف، والشاعر يعلن صراحة أنَّ قلبه مشوق وذاك أمر مسلّم به، ليصف الزيادة به وأسبابها، بعد أن حقق ذاك الشوق بحرف التحقيق (قد) وهذه الزيادة والدفعات من الشوق المتعاقبة التي تقتحم أسوار قلبه يبدو أنَّها لا تنتهي عند حد، فأسبابها قائمة وكامنة بـ(خيال) الحبيب، وأراد الشاعر أنَّ ذاك الخيال الذي استعار له فعل الزيارة بصيغة المضارع تحديدًا (يزورني) كتبت له الحياة والاستمرارية والتجدد. وبالواو يعطف سببًا آخر من أسباب الشوق والحنين، وهو صوت غناء من نديم مغرّد، ويكرر حرف العطف (الواو) مرة أخرى ليزيد سببًا آخر وهو (طول التقاء العاشقين) وبواو أخرى يذكر (ومعهد تهول الندامى حوله ثم ترقد).

والأسباب التي وقف عندها الشاعر بحدِّ ذاتها، تدل على تهيج الحنين بروحه، فجلها صور وأماكن تجمع الأحباب، وهذه الصور عندما يتخيّلها الشاعر توافق ما يحاول أن يكمنه ويتذكّر أيامه الخوالي مع الحبيب، فيهيج شوقه، والله در عمر بن أبي ربيعة الذي يقول: (73)

وَذُو الْقَلْبِ الْمُصَابِ وَلَوْ تَعَزَّى *** مَشُوقٌ حِينَ يَلْقَى الْعَاشِقِينَ

استطاع بشار من خلال تلك الأبيات أن يعكس عاطفته المتفاعلة بأعماق قلبه، وكان للواو صوتاً مدوياً متكرراً في البيتين، والواو في حال تكررت تكون أداة من أداة التجسيد والإيحاء، وتضفي على جو البيت الشعري إذكاء اليقين بالإحساس عبر النفس. (74)

إن كل ما في تلك الصور والمعاهد التي تدور في فلك خيال بشار تذكره بالحببية، وحتى مشي (عين النعاج) بها، وهو مشهد حسي، وإن حُرِم شاعرنا رؤيته عياناً، لكنّه التقطه بذهنه وتفاعل في نفسه حتى حاكى توجّعه ليؤوّل تلك اللقطات إلى صورة لا تذكر بالحببية فحسب، بل تكون هي ذاتها، من خلال تصوير تلك النعاج وهي تمشي بصورة تشبيهية مرسلة مجملّة وكأنّها (سروب العذارى) من الفتيات في خيمة بيضاء التي توحى بجمال المكان ومن فيه. إنّ تلك الصورة التشبيهية دلّت على مدى تعلق الشاعر بذاك الخيال، والذي صار يراوده ويعيشه وكأنّه حقيقة ينقل معه أينما حلّ وارتحل.

المبحث الثاني تشبيهات الطبيعة الصامتة

لم يكن الشعراء العميان بمعزل عن بيئتهم المحيطة التي تركت أثارها جليّة في عمقهم النفسي، الذي يتكشف كلما هاجت نفوسهم شوقاً وحنيناً إلى زمن مضى أو شباب ارتحل أو حبيب هجر، حتى يقفوا عند ما تبقى لكل ذاك من أثر يهيج جروحاً لم تلتئم بطيات وجدانهم، ليكون للطبيعة الصمّاء من أطلال وديار ورسوم وآثار، حضور واسع في إرثهم الشعري، ولعلّ قربهم الزماني من عصور الشعر الأولية كانت من دواعي اهتمامهم بالوقوف على الآثار والأطلال وما تحمله من ذكريات، حتى جاءت أشعارهم وتشبيهاتهم بها مغرورة مرارة وحرقة، لترتطم مع معاناتهم مع محنة العمى وما تحمله من حرمان للرؤية البصرية لتلك الشواخص، لتتفاعل معها ويعتمل الشوق داخلهم، حتى بكوها بصور شعرية خالدة الأثر.

المطلب الأول: تشبيهات الديار والأطلال

وهذا ربّعة الرقي يقول في الرسوم: (75)

ثنى شوقه والمرء يصحو ويسكر *** رؤسوم كأخلاق الصحائف دثر

حبست بها صحبي فظلت عراصة *** بدمي وأنفاسي تراخ وتمطر

حالة التدفق الوجداني تلفّ نفس الشاعر وهو يقف على الأطلال، مهيّجاً الشوق في نفسه، وبأسلوب التجريد وكأنّه يتحدّث عن غيره، وبالفعل الماضي (ثنى) يحدّد أسباب هيجان ذاك الشوق الجامح، لكنّه يقدّم وصفاً لحالة اعتمال الشوق قبل الوقوف على أسبابه، فالشاعر يترنّح بين حالتين متناقضتين (صحو وسكر) وكل منهما له أثر معين في ذاته، وكأنّ الشوق يجذبّه نحو هذا مرّة ونحو ذاك أخرى ليولد عنده حالة من عدم الاستقرار النفسي "فالطلال تعبير عن رؤية فلسفية عميقة تعبّر عن معنى الديمومة والخلود أو تعبير عن صورة نفسية ثابّة في طوايا نفس الشاعر". (76)

ولا يلبث شاعرنا حتى يعود بعد تلك الجملة المعترضة (يصحو ويسكر)، ليجلّي عند دواعي ذاك الشوق، واقفاً عند رسوم وأطلال الحبيب الراحل. إذن فالدافع النفسي هو دافع مكاني مرتبط بزمان مضى، فالمكان يهيج عند شاعرنا الزمان بكلّ ثقله وذكرياته التي لم تُدثر كحال صورته التشبيهية التي رسمها لبقايا تلك الرسوم، فهي كالقطع الخلقة البالية من صحائف دثرت وأهملت وتركت لعوادي الزمن. إنّ هذه الصورة التشبيهية وهي صورة مرسلّة مجملّة، عمد فيها الشاعر اختيار بقايا الصحائف المدثرة، التي لا تدل فقط على طمس معالم الديار فحسب، بل تحمل بين طيّاتها دلالة تعبيرية عن روح الشاعر التي أصبحت بالية خلقة كما حال تلك الصحائف، على أنّه رغم البلى فلم تزل مشاهد الذكرى كما الحروف الشاخصة على أسطر الصحف.

لقد تحكّم هيجان الشوق في شاعرنا، حتى تحكّم هو بأصحابه وجعلهم حبيسي تلك الأطلال التي لا ناقة لهم فيها ولا جمل، إلّا كون صاحبهم يكابد الشوق إليها، ليصف حال عراص تلك الرسوم (غيومها) الممطرة البارقة تختلط أمطارها بدمعه وأنفاسه. إنّ شدّة الحنين والشوق قد جذبت شاعرنا جذباً وقطعته إلى تلك الرسوم الدائرة، حتى لا يستطيع تدارك ما به من حالة، وذاك واضح في معانيه في البيتين "فكأنّ المعنى بثّ معاناته من خلال صيغ اللفظ ومن خلال الحروف المتضاعفة على ذاتها، وكان فيها مثل الحشد النفسي الذي يحتشد به الشاعر". (77)

ومّا قاله أبو الشيص الخزاعي، عن الأطلال، قوله: (78)
مَرَّتْ عَيْنُهُ لِلشُّوقِ فَالدمْعُ مَنْسَكِبٌ *** طولُ ديارِ الحيِّ والحيِّ مُغْتَرِبٌ

تربّع في أطلالها بعد أهلها *** زمانٌ يثبّت الشمْلَ في صرفه عَجَبٌ

بثّ الشاعر في هذين البيتين جوى ذاته المتألّمة، واقفاً عند بقايا الديار التي غيّرّها البلى ليجرّد خطابه خالصاً لنفسه، فلا يتمالك فيض دموعه المنسكبة شوقاً للظاعنين وألما من تقلبات الزمن، فهو أمام معلم تهيب له النفس، فتلك الديار العامرة أحييت إلى بقايا أطلال.

ولفداحة الموقف يصوّر الشاعر حال أطلال الحي بصورة تشبيهية بليغة بالمغترب، بجامع العزلة والوحدة، فالحي الخرب لا أنيس فيه ولا حبيب عدا أصداء الذكرى التي تتردد من كل جوانبه، كحال المغترب المتصدّع قلبه شوقاً لأهله وأحبابه، فكلاهما يعاني الفقد ويعيشه هذا خراب امتدّ إلى البناء العامر فأحاله إلى طلل، وذاك خراب امتدّ إلى قلب جرّحه البعد.

لقد أبدع الشاعر بإسقاط إحساسه على تلك الصورة التشبيهية، بإقامة صلة بينه وبين تلك الأطلال ليجسّد كنبته النفسي وإحساسه بالاغتراب ويجعلها تعكس ذاتيته المتصدّعة كبقاياها، ليوحد جواً من الترابط الوجداني والتعبير التجريدي بينهما، فالأطلال لا تتكلّم ولا تعبّر عن حالها، إلّا من خلال لسان الشاعر، وتلك الحال التي يرسمها للأطلال هي وصف لما يستعر بوجدانه، الذي قد لا يقدر على البوح به بشكل مباشر، كما لو كان صوراً يكسوها لبقايا تلك الديار، لتتلازم الصور بإحكام وكأنّ ألم الشاعر وغرخته صاراً ناطقين ومجسّدين بوقت واحد كلاماً ونصبة.

ويضيف الشاعر توصيفات أخرى ليوضّح معالم الصورة أكثر، شاكياً من الزمان وصروفه المتقبلة، مجسّداً إيّاه بصورة المتربّع في ساحة تلك الأطلال، مصرّاً على تشتيت الشمل بين الأحباب، ليعبّر من خلال هذه الصورة على لغة قلبه النازف "الأثر الممتع للشعر يمكن أن ينبع من الحقيقة القائلة بأنّ إيقاع الضربة الشعرية يكون عادة أقلّ سرعة قليلاً من إيقاع النبض، فإنّ صحّ ذلك صحّ أنّ الشعر لغة القلب". (79)

وقال أبو الشيص في الربع: (80)

دارٌ جلا عنها النعيمُ فربُّعُها *** خلقَ تمرُّ بهِ الريحُ يبسُ

يستجمع أبو الشيص ملامح صور مؤلمة لتلك الدار التي أمست قفراً بعد رحيل أهلها، ومما لا شك فيه فإن أي ملامح النعيم لن يثبت للدار، فقد تجلّا عنها بعد أن هجرها ساكنوها، والشاعر هنا يقف على تلك المشاهد التي هاجت له التوجع والحنين، ليتوسل بالتشبيه قاصداً رسم صور لتلك الدار تحتوي حالها المؤلم، وبصورة بليغة يشبه ربع الدار بالثوب الخلق الذي أتى عليه الزمن. وصورة التشبيه هذه ليست صورة جديدة، بل أن الشعراء سبقوا بها أبا الشيص، فهي مشهد معروف ومحسوس، إلا أن الشاعر أضاف عليه مشهداً آخر من مشاهد الطبيعية، التي تدل على حالة من اليأس، فالريح اليبس تعصف بتلك البقايا والآثار الجرداء، ولا صوت إلا صوت الرمال السوافي على أطلالها، في مشهد يحيي في ذاكرة الشاعر صورة متناقضة لهذه الحال التي كانت عليها تلك الديار. فأبو الشيص لا يستشعر في تلك اللحظات ألم هذه المشاهد إلا باستحضار مشاهد الماضي التي توجع بداخله "طبيعة ذلك القلق، واتساع ساحة ذلك الاضطراب النفسي الذي يعكسه اغتراب الشاعر عن واقعه، وتكشفه عودته السريعة إلى الماضي يجتر ذكرياته، ويصور أطلاله وضعائه، ويرسم مشاهد قومه إزاء الرحيل". (81)

ولبشار وقفة مؤلمة أمام الطلل، يقول: (82)

لعبدة دارٍ ما تكلمنا الدارُ *** تلوحُ مغانيها كما لاح أسطارُ

أسائل أحجاراً ونوياً مهدماً *** وكيف يجب القول نوياً وأحجارُ

تعامل بشار مع الطلل وكأنه لوحة يسطر عليها انفعالاته وعمق إحساسه الدفين، ليعبر عنه بأروع الصور والتشبيهات التي تحاكي واقع نفسه الضائقة بالأسى والحرمان. وتأخذ الشاعر أقدامه إلى حيث دار عبدة، ليقف عندها محاولاً الحديث إليها لكن هيهات أن يحصل على ما يريد، لينقض شاكياً جلد تلك الدار وتجاهلها (ما تكلمنا الدار)، ليرمز من خلال تلك الصورة إلى احتباس همّه داخل صدره، ويجد نفسه وحيداً بين تلك الدوائر، يحكي ولا سامع، يستنطق ولا مجيب، لتتكثف العزلة النفسية والإحساس الانفرادي والهم الخاص لتعم عمق روحه. لكنه شاعر لا يمكنه أي يتحمل ذاك السكوت، لسان حاله يلهج ومخيلته تجوب في أفق صور مؤلمة، فلا حل أمامه إلا أن يطلق العنان للسان ليفجر حاجز الصمت معبراً بتشبيهات وتوصيفات لتلك الدار ليصور مغانيها بصورة تشبيهية مرسلة مجملّة وكأنّها تلوح (كما لاح أسطار)، أي أنها دارسة لا تقوم بنفسها، وهي صورة حسية تدل على محو المعالم الشاخسة التي لم يبق منها سوى الآثار الممحوة.

يتنقل الشاعر بين بقايا تلك الأطلال، التي لا يريد أن يغادرها، ليعاود الكرة ويسائل أحجارها ونوياً المهذمة عن أهلها الراحين، محاولاً الحصول على جواب منها

يرمم ما كُسر في داخله، ولا رد. هنا ينتبّه شاعرنا على نفسه مستنكراً عليها كل ذاك بأسلوب الاستفهام (كيف يجيب نؤي وأحجار؟) ليضع أمام نفسه الحقيقة الواقعية التي حكم الزمن بها عليه، فالفراق وقع وعودة الزمن أمرٌ محال.

إنّ وضع الشاعر نفسه أمام مقصلة مشاهد الماضي الجميل والحاضر المؤلم يدل على أنّ "تداخلاً وصراعاً يقع بين الزمنين، الماضي والحاضر، فترى الشاعر بينهما حائراً مترنحاً، لا يكاد يهدأ إلى شيء بعينه، إذ ربما كان الماضي إحدى وسائله للتغلب على أحزانه، أو كان وسيلة للفرار من خلال الحلم والأمنية أملاً في استرجاع ذلك الماضي، الذي ربما يعيد إليه بعضاً من ذكريات حياة مشرقة".⁽⁸³⁾

ومن صور الطبيعة وقوف بشار على الديار وقد خلت من الحبيب، فيقول: (84)

غدا سَلَفَ فَأُصْعَدَ بِالرَّبَابِ *** وَحَنٌّ وَمَا يَحْنُ إِلَى صِحَابِ

دعا عِبْرَاتِهِ شَجَنَ تَوَلَّى *** وشاماتٌ على طَلَلِ يَبَابِ

كَأَنَّ الدَّارَ حِينَ خَلْتُ رُسُومَ *** كَهَذَا الْعَصَبِ أَوْ بَعْضِ الْكِتَابِ

يقف بشار على أطلال الراحلين، مهيجاً ما تركوه بداخله من شجن، ومن زمن الفعل الماضي (غدا) يهيج ركام الحزن بداخله، لدلالة الماضي على القطع والجزم بأن وجودهم (غدا سلف) أي شيء ماضٍ لا يعود. بهذا الانطلاقة المؤلمة يبني الشاعر أبياته على النمط الجاهلي، وكأنته في تلك اللحظة المهولة أدرك مدى ألم امرئ القيس وزهير وعنترة وسلفه من الشعراء الجاهليين الذين لم يتجاوزوا الوقوف على الأطلال بقصائدهم، لما لها من تهيج عاطفي استمده بشار منهم. ويحاول بشار اللحاق بالراحلين من أحبائه (فأصعد) أي ذهب في الصعداء وهي العقبة الشاقة، و(الرباب) هي المكثاة بأمر بكر، وقد نسب بها بشار بقصائد عدّة.

ويعطف الحنين على التصعد، فليست تلك الصعوبة الشاقة مملة بالنسبة له، بل هي مفعمة بالحنين إلى المفارقين، فهم ليسوا أصحاباً عابرين، بل أحباب لهم أثر في القلب، وهذا ما جزم به الشاعر (لم يحن إلى صحاب).

ولم يُرد الشاعر الحديث عن دموعه بجملة إسمية، فهو لا يبكي إلّا في الحدث الجلل، وبأسلوب التقديم والتأخير بعد الفعل الماضي (دعا) يقدّم المفعول (عبراته) على الفاعل (شجن) ليدل أنّ بكاءه على تلك الأطلال حقيقة ناتجة عن شجن تفتش في صدره لم يستطع لجمه، ومع دلالات الأثر النفسي الذي تركته علامات وبقايا (شامات) الديار الخبرة الخالية من أهلها، ينفذ من ذلك نحو صورته التشبيهية مشبهاً الديار حين خلت بالرسوم، أي بقايا ديار عفاها الزمن ولم يَبْقَ منها إلّا أثر مرسوم لاحق بالأرض، وباسم الإشارة هذا وبأداة التشبيه (الكاف) يردف صورة أخرى لتلك الرسوم، فهي كالعصب أي

ما عُصِبَ من شيء وطوي، أو بعض الكتاب وهي صورة للطبي أيضاً، فوجه الشبه الذي يتَّقدُّ بخبايا نفس الشاعر دفعه لتقديم تشبيهين متتابعين، وجعل الثاني توضيحاً للأول ليُجَلِّي وجه الشبه بشكل أوضح في نفس المتلقي، وهو بقايا الشيء المتهالك. إنَّ تفاقم الشعور النفسي دفع بشار للوقوف على الأطلال، للتعبير عن وجدانه المتحرِّق شوقاً للمفارقين "الأطلال تعبير عن شحنة شعورية ذاتية أيقظتها تلك المحال المندرسة البالية، لتصبح الذات متناوبة بين قطبين (الماضي والحاضر) يتجاذبان، وإن كان هذا يتساق مع كل الأطلال ... إذ من الممكن أن يكون الماضي متوتراً أو شبحاً يطارد الشاعر، والحاضر قلقاً كذلك". (85)

وفي قصيدة أخرى، يقول بشار: (86)

ديارٌ خَلْتُ من آبداتٍ ولم يكنْ *** بها الوحشُ إلّا جامِلٌ وقَبَابُ
 كأنَّ بقايا عَهْدِهِنَّ بِحاجِرٍ *** فَبِرْقَةٌ حَوْضَى قَدْ دَرَسْنَ كِتَابُ

يأبى الشاعر إلّا أن ينبش، بوقوفه على الأطلال، وجدانه المتحرِّق، لينسج صوراً تبكي معاناة ولوعة الفراق التي يستشعرها، مخبراً عن حال الديار التي هجرها أهلها. واختار الشاعر الإخبار عن حال الديار بالفعل الماضي (خلت)، ولم يقل خالية ليدل على أنَّ له علم مسبق بخلوها ورحيل أهلها، فما يرويه الآن عن تلك الديار يأتي بعد أن تجاوز مرحلة فاجعة وصدمة الرحيل وأثرها في نفسه، ومن يدري قد يكون في حينها لم يقوَ على أن ينبس ببنت شفة في تلك اللحظة العصبية، وهذا المعنى لم يكن متحصلاً لو قال (خالية). وخلو تلك الديار من (آبدات) وهي الوحوش، وأراد من الوحوش الطباء أو النساء الحسان، فلا معنى للوحوش حقيقة في هذا الموضع، بدليل أنه ينفي ويستثني استثناءً منقطعاً، وجود الوحوش من النفي، (لم يكن بها الوحوش إلّا جامِلٌ وقَبَابُ) فهي كانت تسير بتلك الديار قطعاناً، و(قَبَابُ) هي الخيام، قبل أن يحيلها الزمان إلى ديار قفر خالية من أهلها. ويقف بشار عندها ليصور بقايا ذاك العهد بـ(حاجر فبرقة) وهنَّ دارسات بصورة تشبيهية مرسلة مجملّة وكأَنَّهُن كتاب، ولم يرد الشاعر الكتاب بعينه، بل أراد حروفه الدارسات بجامع المحو في كلّ.

إنَّ موسيقى الأبيات دلّت على حالة الإحباط التي يعيشها الشاعر، وتفجّر الألم في نفسه على فراق من أحبَّ، يقول الفارابي: "أصناف الألحان ثلاثة: أحدها الألحان المملّدة، والثاني الألحان الانفعالية، والثالث الألحان المخيلة ... والانفعالية تستعمل حين يقصد بها حدوث الأفعال الكائنة عن انفعال ما". (87)

ويصف بشار أطلال الراحلين بصورة تشبيهية مؤلمة، يقول: (88)

طَرِبْتَ إِلَى حَوْضِي وَأَنْتَ طَرُوبٌ وشَاقَكَ بَيْنَ الْأَبْرَقَيْنِ كَثِيبٌ

وَنُؤِي كَخِلَالِ الْفَتَاةِ وَصَائِمٌ أَشَجَّ عَلَى رَيْبِ الزَّمَانِ رَقُوبٌ

يوجّه بشار الخطاب إلى نفسه عن طريق التجريد، واصفاً روحه بالطربة شوقاً إلى (حوضي)*. ولا يستنكر بشار على نفسه الطرب، بل يؤكد بجملة اسمية من مبتدأ وخبر تفيد الالتزام غير المقترن بالزمان والمكان، أي أنّ الطرب صفة ملازمة له. لكن قد يكون ثبوت هذه الصفة متعلّق بدواعي أسباب تهيجها المستمر في روحه، وعلى ما يبدو فإنّ حالة الشوق متجدّدة في نفسه لكثرة ما يقف على الأطلال ويحنّ إلى أماكن ذكريات الحبيب، والتي يعددها بحرف العطف ليكثرها بنفسه ويفشّي ألمها (حوضي) (الأبرقين) (كثيب) (نوي) (صائم)، ويردّفها بـ(ريب الزمان)، تلك الألفاظ المكرّرة على اختلافها حملت في ثناياها صوراً داخل نفس الشاعر كانت أدعى لأن تطرب نفسه شوقاً ولهفةً للحبيب وأماكن ذكرها. يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: "والألفاظ الشعرية تعين على بعث الجو بأصواتها؛ فالعلاقة بين الأصوات في الشعر كالموسيقى تماماً، يمكن أن تثير متعة تذوق الانسجام الحي، سواء بالأجزاء المكرّرة أو المتنوعة أو المتتالية". (89)

وبعدما هيّج الشاعر الطرب والحنين في روحه راح يصوّر ما تبقى من ذكريات الراحلين، ليشبه بقايا النوي حول خبائه الدائر، عبر حرف التشبيه (الكاف) كخلخال الفتاة، الذي يطوّق ساقها، وهذه الصورة التشبيهية تشي بأنّ بقايا الأطلال تلك تفجّر في نفسه عاطفة الرغبة الغريزية التي تجعل من صوره التشبيهية لا تغادر مفاتن المرأة وجسدها ومواطن الإثارة فيها. فالشاعر مولّع حدّ انبزال ثوب صبره، فلا طاقة له بتحمّل كل ذاك الثقل من إحساس بفاجعة الرحيل والحرمان والكبت الجنسي لديه، حتى أنّه يقف عند أبسط ما يوجج هذا الشعور بداخله، ولم يغب عنه الوجد الذي ورّى عنه بلفظ (الصائم)، وهذا اللفظ له دلالة نفسية كبيرة، حيث أنّ الوجد يدل على القوة والصلابة، فاستبدله بشار بالصائم، الذي يدلّ على الذبول والضعف والانكسار، ليعكس من خلال كل تلك الرموز والإيحاءات، حالته النفسية المتكسّرة حزناً وألماً، ليكمل تلك الصورة بلفظ (أشج) الذي استعاره للصائم (الوجد) الذي شجّ وجرح من خلال الطرق على رأسه من ريب الزمان وحدثانه، وكل تلك الرموز دل من خلالها الشاعر على حاله.

لقد برع بشار، من خلال تلك الصور، التي سخر بها معطيات الطبيعة والآثار الدارسة في بقايا منازل الحبيب، بتوصيف حالة المعاناة الداخلية التي كان عليها وهو يكابد الفراق "الشعر لا يأتي إلى الشاعر من الخارج، لأنّه نزع داخلي، فهو يمتد من الشاعر إلى الخارج وليس العكس. وحين يستعمر الشاعر البيئة بشعره يستعمر كل أشيائها وفيها موسيقاها. وهنا تصير الموسيقى أسيرة شعر الذات". (90)

وَيَصِفُ بَشَارَ الْأَطْلَالِ وَحَالَهُ عِنْدَمَا يَقِفُ عَلَيْهَا، يَقُولُ: (91)
إِذَا زُرْتُ أَطْلَالًا بَقِيْنَ عَلَى اللَّوَى *** مَلَأْتُكَ مِنْ شَوْقٍ وَهْنٌ عَذُوبٌ

وَنَمَتَ عَلَيْكَ الْعَيْنُ فِي عِرْصَاتِهَا *** سَرَائِرَ لَمْ يَنْطِقْ بِهِنَّ عَرِيبُ

التوجّع الذي يستشعره بشار من ذكريات الحبيب يدفعه لإرسال أهات الشوق على أطلالهم كصرخات خطابية بأسلوب التجريد الذي يبدو أنه يجد ضالته فيه، إذ اعتمده مرّات في أبيات سابقة، فهو يناجي نفسه ويخاطبها خطاب المتلقي، ليرتطم صدى الخطاب بصوت المناجاة الداخلية حتى ترتج أصداء جدران روحه المتصدّعة وتتكشف عن كل ما بداخلها من ألم. فالواقع لا مهرب منه والنتيجة مسلم بها، فلا تحايل ولا مخادعة للنفس ولا أمل بالتجلّد أمام تلك الأطلال.

يرى بشار أنّ تفجّر الشوق صار حتمياً، فقد ملأ الروح، أمّا حال تلك الأطلال فقد صورها بصورة تشبيهية بليغة بالفارغة (عذوب) ليوّج تدافعاً بين صورتين متضادتين لا يجتمعان إلّا في نفس حرّقتها الوجد، فالروح ملأى بالشوق، والأطلال خالية من أهلها، والتشوّق أيقظه مكان وزمان لا حياة فيه، ليفتق عبرات الدموع التي لا يمكن تمالكها حينذاك لتتم وتهتك سرائر احتبسها الشاعر في أعماقه التي كسرها الشوق وترجمها دموعاً نطقت بما لم يبح به لسانه. إنّ وجه الشبه الذي أراده بشار بين الأطلال والعذوب بجامع الخلاء في كلّ له دلالة على ضعف الحال وتهتكه، وهنا يدلّ بشار، من خلال هذه الصورة التشبيهية، على شدة وطأة تلك الأطلال على نفسه؛ فالأطلال على ضعفها تبسط قدرتها على الشاعر روحاً وجسداً لتثبت الشوق والدموع بوقت واحد "من هذا المركب الفني البارع الذي كونت طاقته التعبيرية مختلف العناصر من: التشبيه .. وإيقاع الألوان .. والحركة .. والطباق .. والموسيقى، استخرج الشاعر من النمط التقليدي القديم صورة أجادة، تنطلق من النمط لتخلقه خلقاً آخر في روح شعرية ترتفع بالصورة إلى مستوى الصور الذهنية". (92)

ويبدو أنّ حال الأطلال في نفس العكوك أشعرته بالهزيمة أمام قوة الزمن، فيقول:

(93)

دَمْنُ الدَّارِ دُثُورُ *** لَيْسَ فِيهِنَّ مَحِيرُ

بُلِيَّتُ مِنْهَا الْمَغَانِي *** مَثَلَمَا تَبْلَى السُّطُورُ

بصورة مباشرة ينعي العكوك حال دار الحبيب وما أمست عليه بعد ما حلّ بها البلى وعفت رسومها، متجاوزاً ما كانت عليه في زمن مضى مخلصاً خطابه في الزمن الحاضر ليخبر عن حال دمنها وما تبقى من أطلالها، فقد أمست دثوراً وانتهى الأمر، لكن حال العكوك ليس كحال بشار، فقد بدا مستسلماً للواقع، منكصاً على نفسه وإن كان غير

راضٍ لكن لا مجال، فلا مجيب (محير) في تلك الديار الدائرة، فلا داعي لمحاولة استنطاق أحجارها ودمنها، فهي صماء لا تحير جواباً بعد أن ضرب الصمت أطنابه في أرجائها. لكنّ مخيلة الشاعر لا تنفك تقلب صفحات تلك الديار، وكأنّه يتجول بين بقاياها ليعزز استسلامه لما آلت عليه، منتقلاً بين صور حالها وقد عمّ البلى في مغانيها وتهالك كل شيء فيها، ليصور حال البلى الذي صارت عليه بصورة تشبيهية وكأنّها سطور بالية لم يبق منها إلا أثر دارس.

إنّ صورة التشبيه الذي رسمها الشاعر لم تكن صورة تمثيلية، بل اختصرها بصورة مفردة دلّت على أنّ عمق الألم في نفس الشاعر أفقده حتى قدرته على البحث بأسباب البلى أو الاعتراض عليه أو محاولة اللحاق بالركب، ليقتصر همّه عن أي محاولة لانتزاع صور مركبة لما جرّته الأيام على تلك الديار، ليكون ذاك الإحساس بالهزيمة أمام قوة الزمن "علامة دالة على ذلك البعد النفسي الذي يحكي قصة المسلك الهروبي من هول الواقع الأليم، أو تلك الرغبة المحمومة في تجاوز الزمن الذي يراه الشاعر عقبة كؤوداً يتمنى منها خلاصاً، أو - على الأقل- يطمح إلى الانفلات منه، أو قد يكتفي منه بمجرد معاودة الذكريات فحسب". (94)

وقال العكوك في حال الربع: (95)

ألا يا ربّع بالهَضْبِ إلى الخِصَاءِ بالنَّقْبِ

كنضو الخلق الناج — أو دارسة الكتب

إنّ عمق الاستثارة العاطفية التي هاجتها ديار الحبيب جعلت من شاعرنا يوجه نداءً مباشراً لها وكأنّه يريد منها أن تستشعر مدى الأثر الذي تركه في نفسه، على أنّ تعارضاً سياقياً كشف لنا مدى ألم الشاعر وهو يتذكّر ذاك الربع البالي؛ فهو يستعمل (ياء) النداء إلى البعيد بقرينة (الهضب)*، دلّت على إحساس الشاعر بقرب هذا الربع من روحه رغم بعده المكاني، ليوجه نداءً إلى أحبابه (الخصاء) في النقب وهي قرية في اليمامة، وهذا افتراق مكاني بين الديار وأهلها، ليخلص إلى صورة تشبيهية لحالها، مستحضراً الثوب البالي الخلق كصورة لذاك الربع الذي هجره أهله، أو كأنّه (دارسة الكتب) وهي تحمل الدلالة نفسها التي أرادها الشاعر كصورة لذاك الربع الدارس.

إنّ الشعراء ومنهم العكوك متفقون بداهة، على أنّ الأطلال والوقوف عليها هي مظهر من مظاهر التعبير النفسي، إلا أنّهم متفاوتون في التعاطي معها والانفعال تجاهها، يقول أحمد أمين: "إنّ الاختلاف في الذوق مسلّم به ولكن ما اتفق عليه الأدباء أكثر مما اختلفوا فيه... وهذا الاتفاق دلّ على أنّ هناك معانٍ في نفوس الأدباء ومقاييس متفق عليها يصدرن منها الأحكام المتفقة". (96)

وللخبري وقفة مختلفة على بقايا الديار، يقول: (97)

لم ترُعني دارٌ عفتَ بالجنابِ دارسٌ أيها كخطِ الكتابِ

أوحشتَ بعدَ أهلٍ وأنيسٍ من جوارٍ خرائدٍ أترابِ

لم يتفجع الخريمي، كما الشعراء، حين وقف على ديار الحبيب التي خلت من أهلها، وذلك واضح مما يقوله، فهو يجزم بـ(لم) ويردِّف بالفعل المضارع الذي يفيد الحال والاستقبال، فهو لم يرعَ من تلك المشاهد للديار التي عفت وطمست (بالجناب)*. يلحُّ الشاعر بتأكيد صلابته بذلك الموقف، راسماً صورةً لمشهد الديار، مؤكداً بالخبر (دارس) المقدم على المبتدأ (أيها) ليقطع الشك الذي قد يتبادر إلى الذهن من أنَّ تلك الديار غير دارسة، فصلاية الشاعر متحصلة رغم حال الديار، وبصورة أخرى يؤكد ما ذهب إليه، ليشبه تلك الديار الدارسة وكأنها خط الكتاب، بجامع المحو في كليهما، فلم يبق منهما إلا أثر.

ويرسل في البيت اللاحق تأكيدات أخرى على حال تلك الدار وما جرَّ عليها الزمن بعد رحيل أهلها، ولا يُخفي الشاعر تلك الحال، فقد أوحشت الديار بعد أهلها، بعد ما كانت مؤنسة بجوارٍ أكار منعماً.

وعلى الرغم من أنَّ الشاعر يحاول أن يتعالى على التأثر والروع من تلك المشاهد للديار الدارسة، إلا أنَّ حشده لتلك الصور والأوصاف عبَّرت عن إحساس متناقض بعمق نفسه، يدلُّ على آلام طغت على ألم الطفل، فهو يدَّعي التجلُّد ويقف عند جزئيات صورة الطفل المؤلمة، ما يدلُّ على أنَّ حالة الاضطراب تلك أوقعته "في تناقضات ظاهرة، في ظلال الموقف الواحد، فإذا هو يغترب ويتوحد.. مما يظل رمزاً مؤكداً لمنطق الاضطراب النفسي، وعلامة دالة على حالة القلق التي تنتاب أعماق الشاعر ترهق نفسه، حتى ليبدو عاجزاً عن السير في خط نفسي منتظم، يمكن أن نتعرف عليه من خلاله، فإذا بهذا الخيط يبدو متعرجاً ومعوجاً، وقد تكثر منحنياته وتتعدَّد صور التفاعل من خلاله". (98)

وللخريمي صور تشبيهية مؤلمة، يصف فيها حال بغداد، وما آلت إليه بعد فتنة الأمين والمأمون سنة 197 هـ، يقول: (99)

قالوا ولم يلعبَ الزمانُ ببغ دادَ وتعثرَ بها عواثرُها

جنةٌ خلدٍ ودارٌ مغبطةٌ قلَّ من النائباتِ واترُها

في هذه الأبيات يصف الشاعر حال بغداد قبل الفتنة، وقبل تعثر العواثر فيها، ويباشر صورته التشبيهية بعد حذف المشبَّه (بغداد) لدلالة السياق عليه، وبصورة التشبيه

البليغ يقرر أنها (جنة خلد)، وهذه الصورة المعروفة لدى المتلقي لا تحتاج إلى تفصيل، فالجنة هي أمنية يسعى للوصول إليها كل مسلم، ليصف حالها بـ(دار مغبطة) أي أن عيون العالم تتجه نحوها، لما فيها من نعم ومركز اجتماعي وثقافي بلغ ذروته حينذاك، مضيفاً جملة تأكيدية على تلك الصور يؤكد من خلالها قوة ومنعة بغداد على أعدائها، فواتريها قلة، ومن يجرؤ على وتر دار الخلافة ومركز الحكم.

لا تكاد تخلو صور الشاعر التي رسمها لبغداد من إشارات لانفعال الشاعر إزاء العاصمة، على الرغم من أنه يسوق أوصافاً وتشبيهات جميلة ومحبة للنفوس، فـ(الجنة) و(دار المغبطة) صور تشوق النفس عند ذكرها، لكن تأبى نفس الشاعر إلا أن يقابلها بالفاظ تحد من تلك الأريحية، فـ(واترها) و(النائبات) توجد معادلاً نفسياً يقابل التوصيفات السابقة ليوحي بحدث جلل ونائب ألحقت ببغداد، وتغير وتبدل حال، فذلك الإحساس النفسي والوجداني الذي نبعت منه الظاهرة الفنية لدى الشاعر، ألحت عليه حتى وشت بذاك الشعور المؤلم من خلال البناء اللغوي والنسق التعبيري لأبياته. (100)

ويضيف الخريمي: (101)

دار ملوك رست قواعدها *** فيها وقرت بها منابرها

ويؤكد الشاعر في هذا البيت قوة ومنعة العاصمة، وبصيغة الخبر يدل على حالها وهي دار لملوك استقرت بها قواعد السلطة، كما قرّت بها دور العلم (المنابر)، ليمهد من خلال ذلك بصورة مقابلة لكل تلك الحال، لما آلت له بعد ذاك، فيقول: (102)

وهل رأيت القصور شارعة *** تكن مثل الدمى مقاصرها

فإنها أصبحت خلايا من الـ *** إنسان قد أدميت محاجرها

يريد الشاعر أن يستحضر في نفسه ونفس المتلقي الحال التي كانت عليه العاصمة، موجّهاً سؤاله بـ(هل) الداخلة على الفعل الماضي، الذي شخّص من خلال زمنه ما كانت عليه بغداد من قصور (شارعة) وأراد (مشرعة) أي عالية كشرع السفن، تستر بداخلها النساء الحسان، والتي شبهها بالدمى بجامع اللطافة والرقّة في كل، وكان ذاك في زمن مضى إذ كانت تلك القصور محصنة بعز ومنعة، التي كست تلك النساء ستراً.

وبصيغة التأكيد بيان ينفذ الشاعر لصورة انقلاب الزمن وتغيره، ويدل على سرعة ذاك التغير من الماضي الناقص (أصبحت) وكأنّ كل ذاك الانقلاب لم يستغرق سوى ليلة واحدة وفي الصباح انتهى كل شيء ليشبه حال تلك القصور وهي خلاء من ساكنيها، فإنّ الخراب اجتاحت تلك القصور منتهاكاً حرماً، لتختضب عيونها بالدماء بعدما كانت كحيلة.

أَمَسْتُ كَجَوْفِ الْحَمَارِ خَالِيَةً يَسْعُرُهَا بِالسَّعِيرِ سَاعَرُهَا ***

وهذه صورة أخرى لحال بغداد وقصورها، وما أمست عليه، وبأداة التشبيه (الكاف) يشبهها بـ(جوف الحمار) وهي صورة تحمل في طياتها معاني كثيرة، ففضلاً عن وجه الشبه هو الخلو والفراغ، فإنّ دلالتها على الإذلال أوسع من ذلك، فصورة الحمار المذلّ للأحمال توحى بتلك الحال التي أمست عليها بغداد، كما أنّ هناك معنى كبيراً يمكن أن نلمحه من صورة الحمار وجوفه الخاوي، فبغداد عاصمة العلم والعلماء قبل أن يحلّ فيها ما حلّ، وكأنّ الشاعر يلمح حال العلم وكيف سيكون في تلك العاصمة، فصورة الحمار وردت في قوله تعالى: "أ □ □ □ □" (104) ومن دلالات الآية الكريمة يستقي الشاعر مخاوفه من انشغال عاصمة العلم، عن العلم لما آلت إليه حالها، ويضيف جناساً مرعباً في المعاني لتلك الصورة، (يسعّرها بالسعير ساعرها) وهي صورة محبطة فالسعير سيأتي على علمها وحضارتها وكل ما فيها، وللسعير رهبة وأثر مخيف في النفوس، فعذاب جهنّم يكون بالسعير، وقد وردت في القرآن الكريم لفظة في سور عدّة، وردت في سياق العذاب، ومن ذلك قوله تعالى: "أ □ □ □ □". (105) ووفقاً لتفسير الكشاف، فإنّ "(سُعْرَتْ) أوقدت إيقاداً شديداً وقرىء (سعرت) بالتشديد للمبالغة. قيل : سعّرها غضب الله تعالى وخطايا بني آدم". (106)

وقد ورد في تفسير الكشّاف، أنَّ "الصرصر: الشديدة الصوت لها صرصرة. وقيل: الباردة من الصر، كأنها التي كرر فيها البرد وكثر: فهي تحرق لشدة بردها. عَائِيَّة: شديدة العصف والعتو استعارة. أو عتت على عاد، فما قدروا على ردّها". (108)

52 | العدد الثالث والعشرون

وكأنه يرى تلك العقوبة حلت ببغداد، بكل مشاهدتها وفداحتها، والتي يذهب الخيال فيها كل مذهب، ما توجب حالة من الشعور والإحساس المفجع.

المطلب الثاني: تشبيهات مختلفة للطبيعة الصامتة

قال ربعة الرقي، في تشبيه النار: (109)

لَمِنْ ضَوْءٍ نَارٍ قَابَلَتْ أَعْيُنَ الرِّكَبِ *** تَشَبُّ بِلَدْنِ الْعُودِ وَالْمَنْدَلِ الرَّطْبِ

فقلتُ: لَقَدْ آنَسْتُ نَاراً كَأَنَّهَا *** سَنَا كوكِبٍ لَاحَتْ فَحَنُّ لَهَا قَلْبِي

يتعامل الشاعر مع ضوء النار الذي أثار شجونه تعاملًا نفسيًا، فهو يطرح سؤالاً خارجاً عن معنى الاستفهام إلى التعظيم والتعجب، وكأنَّ دلالة المكان في نفسه توجد تناقضاً بين الواقع وبين الضوء والنار، وكونه فاقدًا لنعمة البصر فقد استعاض عنها بالرؤيا العقلية والنفسية بذات الوقت، فلفظ الضوء الذي تعمّد إضافة النار إليه لا يمكن له أن يهديه أو يشقَّ له ظلام الليل العابس. لقد استشعرت مخيلة الشاعر ذاك الإشراق من خلال ما تولّد عنه من احتراق عود الطيب اللين الذي شغَّ سناه في أعماق الشاعر وهاجت له نفسه. يشرح الشاعر في الجواب، والملاحظ أنَّه هو المجيب رغم أنَّه المتسائل بالوقت ذاته، وهنا تعارض لا تسوّغه إلا فداحة الشعور بالوحدة والعزلة النفسية، فرغم أنَّ الشاعر يسير مع ركب، إلا أنَّه يناجي روحه وضميره الوجداني بالسؤال والجواب معاً، ليقبّس معنى قرآنيًا (آنست ناراً) والتي وردت بقوله تعالى: ﴿أَأَنْتَ الَّذِي كَذَّبْتَ بِالَّذِينَ دَعَوْكَ أَنْتَ وَآلُكَ وَبَنُو إِسْمَاعِيلَ وَالْيَهُودُ وَالنَّصَارَى وَهُمْ أُخِذُوا بِهِمْ فَجُودُوا لَهُمْ حَتَّىٰ يَخُوتُوا فِي الْفُتُوحِ وَأَنِيقُوا فِي الْحَرِّ وَحَنَاقِهِمْ وَلَئِنْ لَمْ يَأْخُذْ بِالَّذِينَ نَحْنُ بِالْعَمَىٰ وَهُمْ لَا يَخْلَعُونَ حُلِيًّا لَهُمْ أَصْغَرُ الْعُرَىٰ﴾ (110)، ليصوّر بالتشبيه المرسل المجل تلك النار وكأنّها تلوح في الظلام الحالكة (كأنّها سنا كوكب)، أضاء في دجى الليل الذي ادلهمّ فلا يهتدى به لطريق، وهنا تكون صورة المشبه به المشرقة أملاً يخفف وطأة الألم الذي يعتصر نفس الشاعر.

إنَّ الدلالات التي ساقها الشاعر عن النار والضوء والأنس، هدهدت من وحشة استشعاره العزلة النفسية وظلمة الليل والرحلة المضنية وما هاجته من ألم الفراق، ليوّج بداخله أجواءً خاصّة تعوّض حاجات نفسه؛ فالضوء يشق عتمة الظلام والعود بعطره الفواح يملأ نفسه حتى لينسيه محنة العمى، والاقتراب القرآني هو أيمان بقدر الله تعالى وتسليم لأمره، والحنين الذي تأجج في قلبه من تداعيات ذلك، تناغم مع (الأنس) ليتحوّل إلى أمل يروي تكسرات نفسه.

أحكم الشاعر صنعته الشعرية، مطوّعاً الرحلة الشاقّة في الليل الموحش المترابك مع عتمة فقد البصر، ليوّج من تلك اللوحة أجواءً تبعث على الراحة والطمأنينة النفسية التي استشعرها، فالشاعر استغلّ يقين اللحظة النفسية، التي تجمع في حدسها المبدع

الأطراف المتباعدة في ظاهرها المتقاربة في جوهرها، ليدل من خلالها على روح المعنى المراد. (111)

وقال الخريمي في النار التي أنت على بغداد: (112)

نارٌ كهادي الشقراءِ نافرةً *** تركض من حولها أشاقرها

كأنما فوق هامها فرقٌ *** من القطا الكدر هاج نافرها

في لحظة نفسية مفعمة بالرعب، يصف الخريمي النار وهي تأتي على بغداد، ليرسم صورة مهولة لها وهي تلتهم كل ما يقف بوجهها دونما رحمة. وفي مشهد تمثيلي يشبه الشاعر تلك النار وكأنها هادي الفرس (الشقراء) وهي نافرة مرعبة لا تحتويها أرض، تركض ويركض حولها الخيل الأشاقر، فالمشهد يدل على سرعة جري الفرس وسرعة هاديها، ومن دلالة النفور تتبين أن الفرس لا تلتفت خلفها من الخوف، وهذا متحصل لهاديها أيضا عن طريق التلازم، كما هو حال النار تشبيهاً.

ويضيف الشاعر صورة أخرى لحال النار وسعيرها الملتهب، وينتزع الصورة التشبيهية بأداة التشبيه (الكاف)، فكأنما مجاميع (فرق) من القطا (هاج نافرها)، ولم يرد الشاعر هيجان تلك القطا بلا سبب، بل ركّز على هيجان نافرها بشكل مفاجئ ليعكس صورة لنفور فرق القطا بأجمعها مرة واحدة، حتى غطت السماء، فلا أحد يستطيع صيدها أو وقفها، وهذا المشهد التمثيلي يكمن فيه العجز الكامل عن احتواء الموقف، والسيطرة على النار التي يستعر أوارها.

إنّ الشاعر من خلال تلك الصور، أظهر تفاعلاً عميقاً مع الحدث، والشاعر أحياناً ينفصل عن واقعه ليعيش متفاعلاً مع ما تعرضه له الذاكرة ليصل التداخل إلى درجة محققة وكأنه في خضم دائرة ما يرويه. (113)

وصورة الليل عند العكوك، ذات بعد نفسي، يقول: (114)

وليالٍ ساجياتٍ *** نامَ عنهنَّ السميعُ

فَطَوْتُ أُخْبِيَةَ الْحَيِّ *** كما يُطَوّي الحبيرُ

يصارع الشاعر طول ليله الذي لا تبدو له نهاية قريبة، ما أثار له شجوناً وذكريات لا تكاد تطوى حتى تتجدد مع ذاك السكون والصمت المطبق، ويسقط تدايعات تفتق المشاعر من خلال صورته التي يرسمها لتلك الليالي، ويأبى إلا أن تكون ليالٍ وليست ليلة واحدة ليصبر ويتحمل ثقلها حتى الصباح، لكنه يرمز من دلالة الجمع (ليالٍ) إلى اللزوم والتجدد لمشاعره الألم مع كل مساء.

يصف الشاعر تلك الليالي بأنها ساكنة (ساجيات)، والسكون بحد ذاته له دلالات موحشة، فشاعرنا يطوي ليلاليه بالوحدة والعزلة، بدليل السكون فلا صديق ولا أخ ولا

حبيب، حتى ليصبح الصمت مخيماً مطبقاً على أنفاسه فلا مجال للحديث والمتعة والتسلي، فقد نام السمر، ليلجأ الشاعر إلى عرض شريط الأحداث والذكريات المؤلمة ويقضي ليله بين جنباتها متهيج الروح والعاطفة.

ومع ذاك السكون والظلام الداجي وعبر شريط الأحداث، وتوقظ الذكريات، تطوى خيام الأحباب (الأخبية) نحو الرحيل، ويقف شاعرنا على جزئية من جزئيات لحظات الرحيل، وهي عملية طي الخيام ليشبهها تشبيهاً مفرداً مستعيناً بـ(الكاف) كطي الثياب (الحبور)، وأراد من ذلك عنصري السهولة والسرعة، ليضفي حركة متسارعة لتنهض الركب بالأحمال وتتطلق الأبل في طريق اللا عودة "إنَّ إجادة الوصف الشعري لشيء من الأشياء، تقتضي أن يحدّق الشاعر فيما يريد أن يصفه تحديقاً يظهر دقائقه ويرسمها في نفسه رسماً يمس عواطفه وخياله، حتى ينطلق لسانه بوصف هذا الشيء نقلاً عما تركت صورته في خياله وقلبه من الشكل المفصل والتأثير الشديد". (115)

لقد أقام الشاعر صورتين متناقضتين في البيتين، إذ وضع أمام صورة ثقل ليله وطوله وسكونه وصعوبة انقضائه، صورة تشع حركية وسرعة وسهولة خلال طي الخيام وتحميل الأمتعة والانطلاق في الرحيل، ليولد من خلالها، دلالة على سرعة انتهاء الحدث مقابل ديمومة الألم النفسي الذي يتركه.

وصورة الظلام يعكسها بشار على الدهر كلّهُ، فيقول: (116)
خَلِيلِي مَا بَالُ الدَّجَى لَا تَزْحَرْحُ *** وَمَا بَالُ ضَوْءِ الصُّبْحِ لَا يَتَوَضَّحُ

أَضَلَّ الصَّبَاحُ الْمُسْتَنِيرُ سَبِيلَهُ *** أَمْ الدَّهْرُ لَيْلٌ كُلُّهُ لَيْسَ يَبْرَحُ

مع لوحة الليل الطويل، يتعامل بشار تعاملأ نفسياً ليجعل منه صدى لما يستعر في داخله، وعلى عادة القدماء يوجه بشار سؤالاً لخليليه، (ما بال الدجى لا تزحرح) ليتبين أنَّ الظلام جثم على صدره وكأنه صخرة ثقيلة، لا أمل بانجلائها، حتّى أنَّ جل ما يأمله الشاعر هو زحزحة ساعات الليل من مكانها فقط، ليردف سؤالاً آخرأ (وما بال ضوء الصبح لا يتوضح) ليركب صورتين متقابلتين الدجى والصبح (الظلام والضوء) ليكشف عن تداعيات نفسية لمحنة العمى مجتمعة هاجتها مطولة ساعات ليل الفراغ.

وإذا دققنا في البيت نجد نفس بشار ضائعة من أولى كلماته، وذاك ظاهر من استعانتة بالخليل للحصول على الجواب، وهنا تكمن ذروة الإحساس بالعجز الذي نقشَى بين حروف الشاعر، فهو يريد جواباً من مبصر، بعد أن عجز هو عن ذلك، محاولاً الاتكاء

على الخليل بهول الموقف الكئيب الذي عاشه "فكان القرين هنا رفيقاً له في تخفيف آلام محنته، ومحاولة مواساته من هول إيقاع الصدمة على نفسه". (117)
 ويردف بشار سؤالاً ثالثاً ورابعاً بعد أن تأخر عنه الرد، لتبدأ ملامح صور تتشكل في خياله عن طول ذاك الليل، فهل أن (الصباح) أضلّ طريقه نحو الليل؟ أم (الدهر ليل كله لا يبرح)؟

إن صورة التشبيه البليغة التي رسمتها مخيلة بشار للدهر الذي شبّهه بليل لا يبرح، عكست حالة اليأس لدى شاعرنا، والتي تفاقمت إلى درجة أن ملامح الضوء طُمست عنده بعد أن أتى عليها ذاك الظلام الذي كسا الدهر كله عتمة، ليكون دهر بشار كحاسة البصر عنده؛ لا أمل لانبلاج الضوء فيها، والتي جعلته يعيش غربة نفسية "ربما كان هذا السواد أقرب إلى نفسية المكتئب وقتامة عالم المغترب، حتى ليعيش على أمنية الخلاص منه، فلا نراه أمامه إلا متخاذلاً مكتئباً، يقف في تصويره على تناول أزمة الإنسان في زحام ذلك الظلام وصراعه معه، أو ينجر في خضم الأحران التي لا يكاد يرى لها نهاية". (118)

وتبدو شدة امتعاض بشار من ظلام الليل واضحة على نسيجه اللفظي، يقول:
 (119)

وتجوّبت مَرَقُ الدجى عن واضح *** كالفرق وانكشفت سماء ضبابه

"إحساس الشاعر بالغربة القاتلة إزاء الليل كزمن ثابت، طبقاً لحالته النفسية، لا يكاد ينقضي بالإضافة إلى المشهد اللوني الكئيب الذي يوحى به سواده ويطرحة ظلامه" (120) لذا نجد بشاراً يحتج من خلال البنية اللفظية، على ضيقه وإحساسه الخانق من ذاك الدجى، ليتعامل معه بقوة مستعينة بألفاظ تدلّ على تقطيع أوصال قتامته البائسة، ويبادر ذاك الظلام بلفظتي (التجوّب) و(التمزيق) وهما مشتركان في معنى التقطيع، والأولى تعني قطع وسط الثوب ليكون له جيباً، مصوراً ظلمة ذاك الليل بالثوب، بدلالة الستر والغطاء. بينما يشبه بقايا ظلامه بمزق الثوب المقطعة ليجمع الصورتين بصورة تشبيهية واحدة مشبهاً انكشاف ذاك الظلام بالفرق أي فرق الشعر في الرأس، لتتكشف سحب (سماء) ضبابه بواضح مبلج، ليحقق الشاعر انتصاراً على ذاك الظلام الذي انقشع إشراقات واضحة.

ويقتنص بشار صوراً بديعة للنهار والليل، فيقول: (121)
 متى تعرف الدار التي بان أهلها *** بسعدى فإنّ الدمع منك قريب

تذكر من أحببت إذ أنت يافع *** غلام فمغنأه إليك حبيب

وَإِذْ نَحْنُ بِالْأُدْعَاصِ أَمَّا نَهَارُنَا *** فَصَعْبٌ وَأَمَّا لَيْلُنَا فَرَكُوبٌ

يعبر الشاعر عن حاله عندما يعرف دار الحبيب بعد طول عناء وتأمل لأطلالها التي خفت معالمها، فعند ذاك لا يملك مجاري دموعه، لما تهيج له من ذكرى مؤلمة وحنين إلى أيام الشباب التي تقضت بلا رجعة، فمغناه وذكره حبيب للقلب مهيج للجراح. ولا يقف بشار عند الخطوط العريضة للذكريات حتى يثير بنفسه ذكرى المعاناة التي واجهته أيام الشباب ومحاولاته الوصول إلى الحبيبة، ويسوق صوراً يوقد من خلالها نيران الذكرى في نفسه، ليصف حاله ومعاناته في تلك الفترة مع الرقيب. يسوق بشار صورة له ولحبيبته وهما في (الأدعاص) وهي جمع لكثير الرمل، وبصورة استعارية يشبه نهار تلك الأيام بالحصان الصعب الذي لا يمكن أن يركب، وهي صورة قد يلف دلالتها الغموض إلا إذا قرناها مع صورة الليل التي تبتعتها (وأما ليلنا فركوب)، وهو تشبيه بليغ، يدل على سهولة ركوب الليل؛ أي أن الليل كحصان سهل الركوب، وقد ساقه التشبيه بجامع المران واليسر، في كل فلم يكن ليحاني وقتذاك من طول ليل ومعاناة مع تلبد غيوم الظلام.

لقد أراد الشاعر من خلال التناقض بين الصورتين أن يكتي بهما على الإغراء والستر، فالليل كان يستره من الرقيب أما النهار فكان يكشف أمره. أراد بشار من استحضار الماضي ومعاشته، التعويض النفسي، لما في تلك الذكريات من نشوة في النفس، وزهو بأيام خلت "وكأنه حين يغترب عن واقعه يجد ذاته من خلال اللجوء إلى ماضيه... ليرصد بعداً واضحاً من أبعاد حالته النفسية، وكأنما انسلخ زمنياً - أو أراد - من واقعه ليعايش ذلك الماضي معاشة تامة، يسيطر عليها الزمن في إطار ذلك الماضي". (122)

وهذا المؤمل بن أميل يقول في الليل: (123)

وطارقات طرقتني رسلاً *** والليل كالطيلسان مُعْتَكِرٌ

شكّلت طارقات الليل وظلامه وحدة نفسية تداخلت مع أحساس الشاعر، الذي رسم صورها وهي تلقي بكلها على صدره، ليصفها وكأنها رسل من الحبيب، أي من ذكرياته التي تهيجت في نفس الشاعر لتجافي عينه النوم، ويطول ليله. وبجملة استئنافية يبين الشاعر الأجواء التي هاجت له فيها تلك الطارقات، مشبهاً ليله بالطيلسان أي أن حاله أسود معتم معتكر ظلامه بالغبار حتى لا تكاد ترى شيئاً من خلاله. وهذه الصورة لليل تدل على انقباض نفس الشاعر وشدة البؤس الذي أحاط به حال تذكره أيام خلت مع الحبيب. يقول طه حسين "الظلام الحالكة إشارة إلى اليأس وانقطاع الرجاء من لذة الحياة". (124) وأبو الشيص يصف حالته النفسية عبر صورة تشبيهية، قال: (125)

كَأَنَّ بِلَادَ اللَّهِ فِي ضَيْقٍ خَاتِمٍ *** عَلَيَّ فَمَا تَزْدَادُ طَوْلًا وَلَا عَرْضًا

في هذا البيت الذي روي في الديوان منفرداً، يضخُّ الشاعر آلاماً نفسيةً وأوجاعاً كبيرة بمفردات قليلة، حتى تكاد تلك الألفاظ تتفجّر من ثقل ما تحمل. والشاعر لم يكشف دوافع القول في ذلك البيت وأسباب ذلك الهم المتفجّر، وارتأى أن يُعرّض به تعريضاً من خلال تشبيهات وصور تحاكيه، وقد أظهر حرصاً على استدعاء صور تتسع لاحتواء ما بداخله من توجع وتقجع، والتعريض أكثر تأثيراً من القصد المباشر "لاتساع الظن في التعريض، وشدة تعلق النفس به، والبحث عن معرفته، وطلب حقيقته". (126)

لقد عمد الشاعر إلى الصورة التشبيهية عند أول ألفاظ البيت؛ ليدلّ على الخطب الجلل الذي يلح عليه، إذ إنّه صوّر (بلاد الله) وهي صورة لا تنتهي عند حد، ولا تحصى ولا تعد، عن طريق التشبيه المرسل المفصل بصورة تشبيهية محدودة جداً ومعروفة بضيقها (ضيق خاتم) ليضع نفسه بين صورتين متناقضتين متفاوتتين بأقصى حدٍّ، جامعاً بين كل تلك السعة في بلاد الله داخل ضيق الخاتم وهي صورة تختلط فيه أضلاع الشاعر من شدة الهم، ليؤكد الصورة بقوله (فما تزداد طولاً ولا عرضاً).

لقد بلغ الهمّ مداه في نفس الشاعر، وتقبّضت أسارير نفسه، في لحظة اختلط عليه كل شيء، حتى أنّ نفسه الضائقة لم تتسع له لإضفاء صور أخرى لصورته التشبيهية ليجعلها صورة واحدة كالقمر في الليل الداجي "كلّما قلّت تفصيلات الصورة والحالة الشعرية زاد تأثيرها المباشر؛ فكثر التفصيلات لا تترك عملاً للإيحاء الذي تتمتع به لغة الشعر". (127)

وهذا شاعر الحكمة، صالح بن عبد القدّوس، لا يجد بداً من اللجوء إلى صور الطبيعة ليضمنها في حكمه، يقول: (128)

الدَّارُ جَنَّةٌ عَدَنِ إِنِّ عَمِلْتُ بِمَا *** يُرْضِي الْإِلَهَ وَإِنْ فَرَطْتَ فَالْنَارُ

هُمَا مُحَلَّانِ مَا لِلنَّاسِ غَيْرُهُمَا *** فَانْظُرْ لِنَفْسِكَ مَاذَا أَنْتَ مُخْتَارُ

يتوسّل شاعرنا بصور يحاول من خلالها تقريب أفكاره إلى المتلقي ويجعله متفاعلاً معها ومشدوداً إليها بقوة. وفي معرض حيّته على العمل الصالح والابتعاد عن عمل السوء، يلجأ شاعرنا إلى مبدأ الثواب والعقاب الذي يكون نتيجة محصّلة في الآخرة لما يبني في الدنيا، وأنّ هذه الصورة الفلسفية تحتاج إلى تبسيط لتصل إلى عامة الناس ويعمّ نفعها؛ ما دفع الشاعر إلى رسمها بصور تشبيهية استدعاها من الطبيعة والبيئة ليستنهض الهمم.

يشبه شاعرنا الدار الدنيا بصورة تشبيهية بليغة بجنة عدن، وهذه الصورة تحمل في ثناياها صوراً جزئية كثيرة مما تضمنه الجنة من نعم أعدها الله لعباده المتقين، وهذه الصور لا تحتاج إلى تفصيل وتدقيق فهي تتدفق في نفس المتلقي حال ورود اللفظ، إذ إنها صارت معلومة بالتواتر من خلال ورودها في القرآن الكريم، وفي السنة النبوية، ولها ما لها من أثر يستتفر الهمم في طلبها، وجاءت صور للجنة في القرآن تحفيزاً للناس على الإنفاق، قال تعالى: ﴿أَأَنْتَ أَشَقُّ شَيْئاً عَلَى النَّفْسِ أَلَّا تَتَذَكَّرَ أَنَّكَ أَنْتَ الْبَاطِلُ الْغَافِلُ الْخَلِيلُ﴾ (129) وقد ورد في تفسيرها "وليثبتوا منها ببذل المال الذي هو شقيق الروح، وبذله أشق شيء على النفس على سائر العبادات الشاقة وعلى الإيمان؛ لأن النفس إذا ربيضت بالتحامل عليها وتكليفها ما يصعب عليها ذلت خاضعة لصاحبها وقل طمعها في اتباعه لشهواتها وبالعكس فكان انفاق المال تثبيتاً لها على الإيمان واليقين" (130) على أن هذه الصورة لا تتحقق إلا بشرط (العمل بما يرضي الله)، ليضع الشاعر في قبالة تلك الصورة صورة أخرى تناقضها تماماً، ولها أثرها في رعب النفوس ليعطفها على الصورة الأولى، ليضع المتلقي بين خيارين لا ثالث لهما الجنة إن عمل لها، والنار إن فرط. قال تعالى: ﴿أَأَنْتَ أَشَقُّ شَيْئاً عَلَى النَّفْسِ أَلَّا تَتَذَكَّرَ أَنَّكَ أَنْتَ الْبَاطِلُ الْغَافِلُ الْخَلِيلُ﴾ (131) ولهذه الصورة من الرهبة في النفوس الشيء الكثير، وورد في تفسيرها "كان أبو حنيفة رحمه الله يقول: هي أخوف آية في القرآن؛ حيث أوعد الله المؤمنين بالنار المعدة للكافرين، إن لم يتقوه في اجتناب محارمه". (132)

وبعد تلك الصور المتقابلة يترك الشاعر الخيار للمتلقي بتحديد طريقه، ليشبه الصورتين بمحليين لا ثالث لهما، وعلى الإنسان أن يختار لنفسه.

ويصور بشار الثريا وهي على نحر حبيبته، فيقول: (133)

دَعَانِي إِلَى أُمِّ الْوَلِيدِ شَبَابُهَا *** وَحُسْنُ فَاتِي مِثْلَهَا غَيْرُ وَاجِدِ

كَأَنَّ الثَّرِيَّاءَ يَوْمَ رَاحَتْ عَشِيَّةَ *** عَلَى نَحْرِهَا مَنْظُومَةٌ فِي الْقَلَانِدِ

يفصّل بشار أسباب ودوافع هيامه بأم الوليد، معدّداً من صفاتها الشباب والحسن، وأن لا شبيه لها، من وجهة نظره، وينفذ من خلال ذلك إلى صورة تشبيهية اكتسبت جمالها من أم الوليد تلك. ويصور بشار الثريا حين تنعكس على نحرها عشية، وكأنها نظمت قلائد، وكأن الشاعر يريد أن الثريا لم تكتسب جمالها وانتظامها إلا على نحر الحبيبة، وهو ضرب من المبالغة، يدل على مدى انفعال الشاعر وإعجابه بأم الوليد، حتى أن الكواكب المضئية في عمق السماء تكتسب بهائها وانتظامها ورونقها من حسن تلك الحبيبة.

لقد أجاد الشاعر رسم صورته التشبيهية، التي سخر فيها أجزاء الطبيعة في خدمة الصورة الغزلية "إنَّ إجادة الوصف الشعري لشيء من الأشياء، تقتضي أن يحدث الشاعر فيما يريد أن يصفه تحديقاً يظهر دقائقه ويرسمها في نفسه رسماً يمس عواطفه وخياله، حتى ينطلق لسانه بوصف هذا الشيء نقلاً عما تركت صورته في خياله وقلبه من الشكل المفصل والتأثير الشديد". (134)

ومن الصور البديعة لبشار، تصويره للسراب، يقول: (135)

في كلِّ هَنَاقَةٍ الأضواءِ موحِشَةٍ يَسْتَرِكُضُ الآلُ في مَجْهولِها الحَدَبُ ***

كَأَنَّ في جانِبَيْها من تَعوُّلِها بَيضاءَ تَحسِرُ أحياناً وتَنْتَقِبُ ***

جُرْداءُ حَوَّاءَ مَخْشِيٍّ متالِفِها جَشَمَتْها العيسَ والحِرْباءَ مُنْتَصِبُ ***

يصف الشاعر المرتفع من الأرض، واستعمل لها مجازاً لفظ (هَنَاقَة) والتي تأتي حقيقة بمعنى ضجر يعترى الإنسان، وأراد من تعبيره المجازي سعتها حتى أن السراب (الآل) يأخذ مديات بعيدة في مجهولها الواسع.

وينفذ الشاعر من خلال ذلك إلى صورة تشبيهية بديعة لذاك السراب الذي يتلون (يتعول) أي يختلف مرآه في أفق تلك المفازة الواسعة، مصوراً إيَّاه وكأنَّه امرأة بيضاء تحسر لثامها أحياناً وتنتقب أحياناً أخرى، وهذه تشبيه بعيد قلماً يلتفت إليه شاعر، فكيف إذا كان هذا الشاعر مكفوفاً؟!

لقد جمع خيال بشار بين صورتين بعيدتين عن بعضهما، بصورة تشبيهية أبدع صياغتها بشكل دلَّ على دقة نظره وشدة انفعاله "كلما خفي التشبيه ودقَّ كان أبلغ وألصق بالنفس، لأنَّه يشبع عندها حبَّ التطلع إلى الجديد، وشغفها به، وتنشأ بلاغته من طرافته وبعد مرماه، ومقدار ما فيه من خيال". (136)

وقال عبد القاهر الجرجاني: "إذا استقرت التشبيهات، وجدت التباعد بين الشئيين كلما كان أشد، كانت النفوس إليه أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب". (137)

ومشاهد الطبيعة يسخرها بشار بفخره وهجائه خصومه، يقول: (138)
وقد عِلِمْتُ عَلَيَا رُبَيْعَةَ أَنَّنِي *** إذا السيفُ أكَدَى كَانْ فِي مِضَاءِ

تركتُ ابنَ نُهَيْيَا* بعدَ طولِ هديرِهِ *** مُصِيخَا كَأَنَّ الْأَرْضَ مِنْهُ خَلَاءُ

في مشهد من مشاهد صورته الشعرية، يدمج بشار الفروسية بالطبيعة، ممهداً لغرض الهجاء بالفخر بنفسه، حيث أنّ الفخر هنا أصبح ضرورة لا بد منها. يتحدث الشاعر عن نفسه وكيف أنّه لسان القوم وسيفهم الماضي الذي لا ينبو (إذا السيف أكدى)، وكيف لا، وهو الذي يعلمه عليّة القوم من ربّيعة لا عامتهم، فهم على إحاطة تامة ويقين ببأسه ومضائه، وإذ كان ذاك حال أشرف القوم فما بالك بحال من هم دونهم؟
يدير بشار بشكل مباغت دفّة حديثه من الفخر إلى الهجاء، لكنّه لا يوجّه كلامه مباشرة لخصمه إمعاناً في إذلاله وتعالياً عليه، متجاوزاً كل التفاصيل الدقيقة والجزئيات وكيف وبم تغلب على الخصم، لينتقل إلى النتائج مباشرة؛ فحماد ولمجرد رؤية بشار، كأنّ لسانه قُطع فلا يقوى على الرد ولا حتى يستطيع أن يتمتم بعد، حتى أنّ بشاراً لا يعير له اهتماماً، ولا يكلف نفسه تشبيهه ورسم صورته وهو على حالته تلك، ليكتفي بتشبيهه يسوقه من الطبيعة (كأنّ الأرض منه خلاء)، فالأرض هنا خلت من الجعجة بعد قطع لسان حماد!

ولأنّ الشاعر أعمى ولا يستطيع القتال ومواجهة الخصم من منظور المجتمع على الأقل؛ فنجدّه يلح بمشاهد القوة والقدرة على خصومه "على أن يجد لنفسه عزاءً إزاء قسوة عالمه، أيّاً كانت المسؤولية الاجتماعية أو الطبيعية إزاء اغترابه، فهو يحاول تجاوز منطقة التحدي، ويتخطى حدود الإحساس بالاضطهاد". (139)

الخاتمة

بعد رحلتنا مع البحث وشعرائنا العميان الذين زينوا دواوين الشعر بوصف جمال الطبيعة سواء كانت الصائتة أو الصامتة والتي فاقت في كثير من الأحيان وصف من رزق نعمة البصر نقف مع أهم محطات ختام بحثنا.

ركزنا في بحثنا هذا على انتقاء الصور التشبيهية التي فيها الابتكار والجدة، والأثر النفسي الواضح عند الشعراء ودوافع القول، والتنوع في الصور أو طرح صور وردت على ألسنة شعراء سابقين، وأضفى الشاعر عليها ملامح جديدة أخرجتها من قفلة القدم لتضعها على جادة التجديد، ليتحقق له سبق فيها

إنَّ أغلب صور التشبيه التي وردت عند شعرائنا هي صور معنوية أو حسية معروفة الملامح، إذ كانوا يلجأون فيها أحياناً لتشبيه الشجاع بالأسد أو السيف الصقيل، والجميلة بالغزال، والكريم بالبحر والغيم، والغيث، وما إلى ذلك من صور تشبيهية. من الملاحظ أنَّ دراسة الأدب في ضوء علم النفس والسلوك الإنساني، وأثر ذلك بعملية الإبداع قد تكون استحقاقاً مرحلياً تتطلبه مرحلة تطور العلوم والفنون وتلاقحها، ما يحتم أن لا يكن الأدب بمعزل عن ذلك الاندماج الثقافي. إنَّ المساحة الواسعة في دواوين الشعراء العميان في العصر العباسي الأول، لا تحد بحدود هذا البحث، فالصور البلاغية التي ضمَّتْها جذبات قصائدهم زاخرة، ومعانيها نادرة، ما يترك الباب مفتوحاً أمام من أراد ولوجها بدراسات جديدة، في الفنون البلاغية والصور الفنية، إذا لم تكن جزئيات فن التشبيه الذي قمنا بدراسته تتسع إلى بحوث أخرى.

والحمد لله رب العالمين

الهوامش

- (1) ديوان مالك بن الربيب: تح د. نوري حمودي القيسي، مسئل من مجلة معهد المخطوطات العربية، مج 15 / ج 9 - 91 .
- (2) المصدر نفسه: 95 .
- (3) ديوان الشنفرى عمرو بن مالك: جمعه وحققه ونشره د. إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، 1417 هـ 1996 م، ط 2: 59 .
- (4) ديوان علي بن جبلة العكوك: 64 .
- (5) ديوان علي بن جبلة العكوك: 64 .
- (6) دراسات في علم النفس الأدبي: حامد عبد القادر، المطبعة النموذجية الحلمية الجديدة، مصر (د، ت): 187 .
- (7) ديوان علي بن جبلة العكوك: 94 .
- (8) سورة الأنفال: الآية 60 .
- (9) دراسات في علم النفس الأدبي: 187 .
- * ابن الوزاع: هو عمر بن الوزاع الحنفي الثائر لقومه، وكان قد جمع قومه وأغار على الأعداء، وأتي النشماش، فأقبلت إليه بنو عامر، فاقتتلوا وهزموه، وفرَّ ابن الوزاع فلاحق باليمامة، فكان هذا يوم النشماش، ولم يكن لحنيفة بعده جمع، وكان المعركة بعدما ثار بنو حنيفة وهم أهل اليمامة على عاملهم علي بن المهاجر، ووقع ذلك عقب مقتل الوليد بن يزيد بن عبد الملك سنة 127 هـ: ينظر: ديولن بشار بن برد: الهامش: 9/2 - 10 .
- (10) ديوان بشار بن برد: 11/2 .
- (11) ديوان النابغة الذبياني: اعتنى به حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط 2، 1426 هـ، 2005 م: 11، وينظر ديوان بشار 11/2 .

- (12) الوصف بين المادية والوجدانية في الشعر العربي: إيليا الحاوي، مقال منشور مجلة الأديب، لبنان، العدد 1/9، سبتمبر 1959: 5 .
- (13) ديوان بشار بن برد: 98/2 .
- (14) الوصف بين المادية والوجدانية في الشعر العربي: مقال منشور: 3 .
- (15) ديوان بشار بن برد: 190/3 .
- (16) ينظر : ديوان بشار بن برد: الهامش 190/3 .
- (17) المصدر نفسه: 190/3 .
- (18) ديوان بشار بن برد: 190/3 .
- (19) المصدر نفسه: 191/3 .
- (20) خصائص التراكم دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني: محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، 1416 هـ 1996 م، ط 4: 184 .
- (21) ديوان بشار بن برد: 28/4 .
- (22) في النقد والأدب: 134/1 .
- (23) ديوان بشار بن برد: 197/3 .
- (24) أصول النقد: 181 .
- (25) ديوان عنتره: تح محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، القاهرة، 1964: 266 .
- (26) ديوان بشار بن برد: 197/3 .
- (27) ينظر : هامش ديوان بشار بن برد: 197/3 .
- (28) ينظر: في النقد والأدب: 386/1 .
- (29) ديوان بشار بن برد: 197/3 - 198 .
- (30) ينظر هامش ديوان بشار بن برد: 198 .
- (31) ديوان الشنفرى: جمعة وحققه وشرحه إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، 1417 هـ 1996م: 60 .
- (32) العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، حققه وفصله وعلق حواشيه محيي الدين عيد الحميد، دار الجبل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، 1401 هـ 1981 م، ط 5: 287/1 - 288 .
- (33) ديوان أبي الشيص الخزاعي: 77 .
- (34) في الأدب والنقد: 132/1 .
- (35) ديوان بشار بن برد: 108/2 .
- (36) فن البلاغة: عبد القادر حسين، عالم الكتب، بيروت، 1405 هـ 1984 م، ط 2: 145 - 146 .
- (37) ديوان بشار بن برد: 78/3 .
- * الشؤون: جمع شأن وهو عرق من التراب في صخور الجبل ينبت فيه النخل أو النبع: ينظر هامش الديوان: 87/3 .
- (38) النقد الأدبي أصوله ومناهجه: 31 .
- (39) ديوان بشار بن برد: 79/3 .
- * كتب في الديوان (تنوه) بمثابة فوقية مفتوحة فنون مضمومة ولا معنى له هنا ولا يتزن، فهو تحريف وأصله بنوة أنقاض، أي بنت نوق أنقاض. ينظر ديوان بشار بن برد: الهامش: 79/3 .
- (40) ينظر: الأدب المقارن: د، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د،ت) ط 9: 315 .
- (41) ديوان بشار بن برد: 79/3 .

- (42) ديوان كعب بن زهير: صنعه الإمام أبي سعيد السكري، شرح ودراسة د. مفيد قميحة، دار الشواف للطباعة والنشر، الرياض، 1410 هـ 1989 م، ط 1: 112 .
- (43) بحوث في المعلقات: 12 .
- (44) ديوان بشار بن برد: 36 35 /3 .
- (45) المصدر نفسه: الهامش: 35 /3 .
- (46) دراسات في علم النفس الأدبي: 162 .
- (47) ديوان بشار بن برد: 36 /3 .
- (48) النقد الأدبي أصوله ومناهجه: 40 .
- (49) ديوان بشار بن برد: 226-225/3 .
- (50) دراسات في علم النفس الأدبي: 189 .
- (51) ديوان بشار بن برد: 226/3 .
- (52) بحوث في المعلقات: 100 .
- (53) ديوان بشار بن برد: 317 - 316 /1 .
- (54) كتاب الموسيقى الكبير: الفيلسوف أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي، تحقيق وشرح عطّاس عبد الملك خشبة، مترجمة وتصدير د. محمود أحمد الحفني، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة (د،ت): 62 .
- (55) ديوان بشار بن برد: 64 /2 .
- (56) مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي: جابر عصفور، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2017: 325 .
- (57) ديوان بشار بن برد: 70 /2 .
- (58) الوصف بين المادية والوجدانية في الشعر العربي: 4 .
- (59) ديوان أبي الشيص الخزاعي: 96 .
- (60) ديوان عنتره: 262 .
- (61) ديوان عنتره: 263 .
- (62) قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، مكتبة النهضة، 1967، ط3: 253 .
- (63) ديوان بشار بن برد: 134 /1 .
- (64) في النقد والأدب: 105 /1 .
- (65) ديوان بشار بن برد: 134 /1 .
- (66) في النقد والأدب: 402 .
- (67) ديوان بشار بن برد: 172 - 171/2 .
- (68) سورة القصص: الآية: 29 .
- (69) سورة الأنعام: الآية: 11 .
- (70) سورة الفرقان: الآية: 63 .
- (71) الخصائص: أبو الفتح عثمان بن جني، تح محمد علي النجار، دار الكتب المصرية المكتبة العلمية (د،ت): 160/2 .
- (72) ديوان بشار بن برد: 74 /3 .
- * كتب في الديوان (نهول) ولعله (نحول): ينظر: هامش ديوان بشار بن برد: 74 /3 .
- (73) ديوان عمر بن أبي ربيعة: 395 .
- (74) ينظر: في النقد والأدب: 401 /1 .
- (75) شعر ربيعة الرقي: 98 .

(76) الاغتراب في القصيدة الجاهلية: محمود سليم هياجنة، دار الكتاب الثقافي، الأردن، 1426 هـ . 2005م: 83.

(77) في النقد والأدب: 402 / 1 .

(78) ديوان أبي الشيص الخزاعي: 33 - 34 .

(79) الأسس الجمالية في النقد العربي: 394 .

(80) ديوان أبي الشيص الخزاعي: 70 .

(81) الموقف النفسي عند شعراء المعلقات: 44 .

(82) ديوان بشار بن برد: 78 / 4 .

(83) الموقف النفسي عند شعراء المعلقات: 29 .

(84) ديوان بشار بن برد: 271 / 1 .

(85) الاغتراب في القصيدة الجاهلية: 83 .

(86) ديوان بشار بن برد: 248 / 1 .

(87) كتاب الموسيقى الكبير: 67 .

(88) ديوان بشار بن برد: 208 / 1 .

* حوضي: إسم مكان ورد ذكره في شعر النابغة الذبياني، بقوله:

أَوْ ذُو وَشُومٍ بِحَوْضِي بَاتَ مُنْكَرِسًا *** فِي لَيْلَةٍ مِنْ جُمَادَى أَخْضَلَتْ دِيَمًا

وحوضي: موضع: ينظر ديوان النابغة الذبياني: 103.

(89) الأسس الجمالية في النقد العربي: 350 .

(90) رؤية نفسية للفن: ريكان إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997، ط1: 36 .

(91) ديوان بشار بن برد: 211 / 1 .

(92) الصورة البصرية في شعر العميان دراسة نقدية في الخيال والإبداع: د. عبد الله المغامري الفيقي،

الدار الأدبي بالرياض، 1417هـ - 1997م، ط1: 68.

(93) ديوان علي بن جبلة العكوك: 47 .

(94) الموقف النفسي عند شعراء المعلقات: 46 .

(95) ديوان علي بن جبلة العكوك: 29 .

* الهضب: بلد في الدهناء بين نجد ومكة: ينظر: ديوان علي بن جبلة العكوك: الهامش: 29 .

(96) النقد الأدبي: 24 .

(97) ديوان الخريمي: 19 .

* الجناب: مكان بعينه: ينظر هامش ديوان الخريمي: 19 .

(98) الموقف النفسي عند شعراء المعلقات: د. مي يوسف خليف، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،

القاهرة (د، ت): 58 .

(99) ديوان الخريمي: 27 .

(100) ينظر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: د. عبد القادر القط، الناشر مكتبة الشباب،

1988م: 396 .

(101) ديوان الخريمي: 27 .

(102) المصدر نفسه: 29 .

(103) ديوان الخريمي: 31 .

(104) سورة الجمعة: الآية 5 .

(105) سورة التكويد: الآية 99 .

(106) تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل: 709/4 .

- (107) سورة الحاقة: الآية 52 .
 (108) تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: 4 / 602 .
 (109) شعر ربيعة الرقي: 83 .
 (110) سورة النمل: الآية: 7 .
 (111) ينظر: في النقد والأدب: 1 / 134 .
 (112) ديوان الخريمي: 32 – 33 .
 (113) الموقف النفسي عند شعراء المعلقات: 43 .
 (114) ديوان علي بن جبلة العكوك: 47 .
 (115) تجديد ذكرى أبي العلاء: 193 .
 (116) ديوان بشار بن برد: 2 / 77 .
 (117) الموقف النفسي عند شعراء المعلقات: 69 .
 (118) المصدر نفسه: 22 .
 (119) ديوان بشار بن برد: 1 / 306 .
 (120) الموقف النفسي عند شعراء المعلقات: 22 .
 (121) ديوان بشار بن برد: 1 / 212 .
 (122) الموقف النفسي عند شعراء المعلقات: 42 – 43 .
 (123) ديوان المؤمل بن أميل المحاربي: 199 .
 (124) تجديد ذكرى أبي العلاء: طه حسين، دار المعارف، 1963م، ط6: 195 .
 (125) ديوان أبو الشيص الخزاعي: 79 .
 (126) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: 1 / 172 – 173 .
 (127) الأسس الجمالية في النقد العربي: عز الدين إسماعيل 355 .
 (128) ديوان صالح بن عبد القدوس البصري: 119 .
 (129) سورة البقرة: الآية 256 .
 (130) تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: 1 / 340 .
 (131) سورة آل عمران: الآية 131 .
 (132) تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: 1 / 442 .
 (133) ديوان بشار بن برد: 2 / 150 .
 (134) تجديد ذكرى أبي العلاء: 193 .
 (135) ديوان بشار بن برد: 1 / 257 .
 (136) من جماليات المعنى حسن التعليل: د. عيد محمد شبابيك، دار حراء، القاهرة (د،ت): 114 .
 (137) أسرار البلاغة: 130 .
 (138) ديوان بشار بن برد: 1 / 153 – 154 .
 * ابن نهيا هو الشاعر حماد عجرد أبو عمرو، حماد بن عمر بن يونس بن كليب السواني مولا هم، الواسطي، أو الكوفي. نادم الوليد بن يزيد ثم قدم إلى بغداد زمن المهدي، وبينه وبين بشار بن برد مزاح وهجاء فاحش... مات سنة 161 قتل محمد بن سليمان أمير البصرة على الزندقة، وقيل بل مات في سفر". ينظر: سير أعلام النبلاء: شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن قايماز الذهبي، دار الحديث، القاهرة، 1427هـ/2006م: 6 / 572 .
 (139) الموقف النفسي عند شعراء المعلقات: 79 .

المصادر

بعد القرآن الكريم

- 1- ديوان مالك بن الربيع: تح. د. نوري حمودي القيسي، مسئل من مجلة معهد المخطوطات العربية
- 2- ديوان الشنفرى عمرو بن مالك: جمعه وحققه ونشره د. إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت،
- 3- ديوان علي بن جبلة الملقب بالعكوك: تح: شاعر العاشور، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط1.
- 4- دراسات في علم النفس الأدبي: حامد عبد القادر، المطبعة النموذجية الحلمية الجديدة، مصر (د، ت):
- 5- ديوان بشّار بن برد: جمع وتحقيق وشرح الشيخ محمد الطاهر ابن عاشور، دار السلام للطباعة والنشر والترجمة، القاهرة، ودار سحنون للنشر والتوزيع، تونس (د ت).
- 6- ديوان النابغة الذبياني: اعتنى به حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، ط 2، 1426 هـ، 2005 م
- 7- الوصف بين المادية والوجدانية في الشعر العربي: إيليا الحاوي، مقال منشور مجلّة الأديب، لبنان، العدد 1/9، سبتمبر
- 8- المؤمل بن أميل المحاربي حياته وما تبقى من شعره: جمع وتحقيق د. حنا جميل جواد، مجلة المورد، المجلّد 17، العدد الأول، 1988.
- 9- خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني: محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، 1416 هـ 1996 م، ط 4:
- 10-- أصول النقد الأدبي: أحمد الشايب، مطبعة النهضة، القاهرة، 1994، ط 10.
- 11- ديوان عنتره: تح محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، القاهرة، 1964
- 12- ديوان الشنفرى: جمعة وحققه وشرحه إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، 1417 هـ 1996 م.

- 13- العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، حققه وفصله وعلق حواشيه محيي الدين عيد الحميد، دار الجبل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، 1401 هـ 1981 م، ط 5:
- 14- ديوان أبي الشيص الخزاعي وأخباره: عبد الله الجبوري، المكتب الإسلامي، بيروت، 1404 هـ - 1984 م، ط 1
- 15- فن البلاغة: عبد القادر حسين، عالم الكتب، بيروت، 1405 هـ 1984 م، ط 2
- 16- النقد الأدبي أصوله ومناهجه: سيد قطب، دار الشروق، القاهرة، 1410 هـ - 1990 م، ط 6.
- 17- الأدب المقارن: د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د،ت) ط 9:
- 18- ديوان كعب بن زهير: صنعه الإمام أبي سعيد السكري، شرح ودراسة د. مفيد قميحة، دار الشواف للطباعة والنشر، الرياض، 1410 هـ 1989 م، ط 1
- 19- بحوث في المعلقات: يوسف اليوسف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978.
- 20- كتاب الموسيقى الكبير: الفيلسوف أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي، تحقيق وشرح عطاس عبد الملك خشبة، مترجمة وتصدير د. محمود أحمد الحفني، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة (د،ت):
- 21- مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي: جابر عصفور، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2017:
- 22- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، مكتبة النهضة، 1967، ط 3
- 23- الخصائص: أبو الفتح عثمان بن جني، تح محمد علي النجار، دار الكتب المصرية المكتبة العلمية (د،ت):
- 24- ديوان عمر بن أبي ربيعة: قدم له ووضع هوامشه وفهارسه د. فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت 1461 هـ - 1996 م، ط 2.
- 25- شعر ربيعة الرقي ديوان شاعر ودراسة: د. يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1404 هـ 1984 م، ط 2.
- 26- الاغتراب في القصيدة الجاهلية: محمود سليم هياجنة، دار الكتاب الثقافي، الأردن، 1426 هـ 2005 م:
- 27- الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة: د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، 1974 م، ط 3.
- 28- الموقف النفسي عند شعراء المعلقات: د. مي يوسف خليف، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د،ت).

- 29- الاغتراب في القصيدة الجاهلية: محمود سليم هياجنة، دار الكتاب الثقافي، الأردن، 1426 هـ - 2005م.
- 30- رؤية نفسية للفن: ريكان إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997، ط1
- 31- الصورة البصرية في شعر العميان دراسة نقدية في الخيال والإبداع: د. عبد الله المغامري الفيفي، الدار الأدبي بالرياض، 1417هـ - 1997م، ط1
- 32- ديوان الخريمي أبي يعقوب إسحاق بن حسان بن فوهي: جمعه وحققه علي جواد الطاهر ومحمد جبار المعبيد، دار الكتاب الجديد، بيروت 1971، ط1.
- 33- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: د. عبد القادر القط، الناشر مكتبة الشباب، 1988م
- 34- تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الزمخشري، تح: عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت (د، ت).
- 35- تجديد ذكرى أبي العلاء طه حسين، دار المعارف، 1963م، ط6
- 36- من جماليات المعنى حسن التعليل: د. عيد محمد شبابيك، دار حراء، القاهرة (د، ت)
- 37- سير أعلام النبلاء: شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن قايماز الذهبي، دار الحديث، القاهرة، 1427هـ 2006م
- 38- أسرار البلاغة: الشيخ الإمام أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، الناشر دار المدني، جدة (د، ت) .