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

إنَّ فكرة الربط بين الأثر النفسي والبلاغة العربية لم تكن لقيطة في تراثنا الأدبي، فثمة وشائج وثيقة بين النص والحالة السيكولوجيَّة، وهي ظاهرة على امتداد العصور العربية، وما أشَّره النقاد القدامى من دوافع القول ولحظات الإبداع، تحيلنا إلى وعي بدائي بانت ملامحه ومنطلقاته في العصور الأولى للنقد العربي القديم، الذي لم يخلُ من وقفات عند الأثر النفسي للعمل الأدبي الذي لا يخلو من قيم شعوريَّة تحرِّك مبدعه ليعبِّر من خلاله عن فكرة معينة تجيش في نفسه وترهق باله أحياناً.

فالرؤية الفنية للعمل الأدبي لا يمكن لها أيضاً أن تقف متخاذلةً عند الحدود الخارجية للنص تخشى الولوج في أغوار المبدع النفسية، فالتجربة الفنية تنبع من صميم نفس المبدع وهي تحتاج إلى تقصٍ وتتبع، فمن وراء النص تنبعث إشعارات وإشارات عن تلك الدوافع التي تبلورت في ذات الشاعر كشعور وإحساس معيَّن استجابة لحدث ما، تحوَّلت 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 وتنقَّل في أرجائها. وكان لهذه البيئة أصداءٌ واضحةٌ في نفوس الشعراء لا يكاد أيٌ 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..

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 مستحَق الحمد، والصلاة والسلام على نبيه سيِّدنا محـــمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

وبعد..

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

ومن هنا فإنَّ النص الأدبي إذا ما تجرَّد 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 إنَّ 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 حفَّزت عنده دوافع القول.

ولا يتعلق ذلك بالنص فقط؛ فالرؤية الفنية للعمل الأدبي لا يمكن لها أيضاً أن تقف متخاذلةً عند الحدود الخارجية للنص تخشى الولوج في أغوار المبدع النفسية، فالتجربة الفنية تنبع من صميم نفس المبدع وهي تحتاج إلى تقصٍ وتتبع، فمن وراء النص تنبعث إشعارات وإشارات عن تلك الدوافع التي تبلورت في ذات الشاعر كشعور وإحساس معيَّن استجابة لحدث ما، تحوَّلت 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، إلّاَ أنَّ النقد الأدبي وقف أحياناً على

حافة النص مقتصراً 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 وتجرِّده عن روحه بعدما تعزله عزلاً تاماً عن التأثير والإيحاء.

لقد تعمدنا في بحثنا هذا أن نكون على تماسٍّ 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، فإنَّ ذلك سينعكس بلا شك على نتاجهم الفني، من باب التعويض والتأثير، ومن هنا تمحورت لدينا العلاقة بين الإبداع وبين العقدة النفسية التي يتدفَّق 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 ذاك التدافع النفسي لدى الشاعر الأعمى، في حيِّز التشبيه دون غيره من الفنون البلاغية الأخرى، وهو التحدي الأكبر للأعمى، إذ إنَّ التشبيه فنٌّ يحتاج غالباً إلى حاسة البصر، في ركنيه الأساسيين (المشبه والمشبه به) وقد تكون الحاجة في المشبه به أشدَّ 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 محرِّكاً طاقاته كلها لأجل أن يثبت أنَّ العمى لا يحول بينه وبين الإبداع، وقد يُصرُّ أحياناً على أنَّ العمى نعمة وذكاءً انماز به عمَّن سواه، وفتق له آفاقاً رحبة جعلته يجول في عالم لا حدود له ينهل منه صوراً تشبيهية قصُرت 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 وتنقّل في أرجائها. وكان لهذه البيئة أصداءٌ واضحةٌ في نفوس الشعراء لا يكاد أيٌ 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 أنّ الحصان الأصيل لا يمنح ظهره إلّا لصاحبه، وإذا كان هذا حال الفرس فكيف يكون الفارس أذن؟

إنّ الفرسان لم يتناسوا خيلهم حتى في أحلك الظروف، فهي مصدر عزهم ومنعتهم وكرامتهم، وهذا الشاعر الفارس مالك بن الريب، وهو يصارع آلام الموت لم يغب عن فرسه، فضجّ قلبه حنيناً وألماً على ما سيؤول إليه من حال بعده، يقول: (١)

تذكرت من يبكي عليَّ فلم أجد سوى السيفِ والرمحِ الرُّدينيِّ باكياَ

***

وأشــقرَ محبــوكاً يجُرُّ عنانَهُ إلى الماءِ لم يتــرك له الموتُ ساقياً

***

كما أنّه لم ينس ناقته، ويوصي بأن تعزّى بموته وكأنّها من أهله، يقول: [٢]

فيــا صاحباً إمَّــا عــرضت فبلِّغنْ ... بني مازن والريب أن لا تلاقياً

وعزِّ قَلوصي في الرِكَاب فإنّهَا ... ستــفلِقُ أكبــاداً وتُبــكي بواكيــاً

وقد تخطّت هذه العلاقة حدود مساوات تلك الحيوانات بالأهل، عند الشنفرى الذي استبدل أهله بتلك الحيوانات عندما تصعلك، فيقول: [٣]

ولي دونَكم أهلون سِــيدٌ عَمَــلَّسٌ ... وأرْقَــطُ زُهْــلُولٌ وعَرْفاءُ جَيْئَلُ

هُمُ الأهلُ لا مُسْتَودَعُ السِّرِّ ذائعٌ ... لَدَيهِمْ ولا الجاني بما جرَّ يُخذَلُ

ولم يقف ذاك عند حدِّ العصر الجاهلي، إذ إنّ هذه العلاقة دامت على مدى العصور اللاحقة، فلم يكد يخلو شعر شاعر منها. وللشعراء العميان نصيب وافر في ذاك، 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، ويستنطقون الديار البالية ويبصرون بعيون خيلهم ونوقهم، مرتسمين لها أروع التشبيهات.

المبحث الأول
تشبيهات الطبيعة الصائتة

لقد عاش الشعراء العميان على تماسٍّ مباشر مع الطبيعة الصائتة ومع ما حوته من حيوانات لا يستغني عنها المجتمع العربي حينذاك، فلم تختلف علاقاتهم وروابطهم بالخيل والأبل وغيرها، وتنوعت تجاربهم معها، حتى أنّهم أحيانا يبثون لها وجعهم وألمهم وما يعانوه من كبت نفسي، مستعينين بها على ما يواجهونه من فقد البصر، حتى كانت صديقاً وفياً 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، لتدلَّ 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: (٤)

زُرْتَــهُ والخَــيلُ عابسَــةٌ * تَحْمِلِ البؤسَى إلى عــقُرِهْ**

خَارِجاتٌ تَحْــتَ رايَــتِها * كَخُرُوجِ الطَّيْرِ مِنْ وُكُــرِهْ**

يمدح العكوك أبا دلف، مصوّرا شجاعته وهو يزور ديار العدو، مستعيراً لفظ الزيارة وأراد منها الغارة، وقد دلَّ افتتاح البيت بهذه الاستعارة على عدم تكلّف الممدوح في رحلة المعركة؛ لأنَّه 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 تعمَّد 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 متأتٍ من شدّة 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. ونلحظ 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، فخيله متأهبة وهي توزع بكل غزوة موتا وبؤسا على الأعداء.

لقد تمكن الشاعر في بيت واحد أن يبث معانٍ كثيرةً 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 كلّه 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 بوضح النهار والرايات تخفق عالية يراها القاصي والداني.

وفي ظل هذا المشهد يريد الشاعر تقريب صورة خروج الخيل وانقضاضها في ساحة الوغى أكثر، فاختار لها صورة تشبيهية، وعن طريق أداة

التشبيه (الكاف) يضع ملامح المشبه به فكأنّه خروج الطير من وكره، ليُسقط وجه الشبه، ليجعل المتلقي يأخذ في تخيله كل مأخذ، وتتداول الصورة في ذهنه وكأنّه يرى الخيل تخرج مع الفجر في وفت واحد، ليؤكد معاني البيت السابق فالممدوح لا يغدر حتى بعدوه فهو يأخذه بوضح النهار، فخيوله كالطير التي لا تخرج من أوكارها ليلاً، كما أراد من هذه الصورة أيضا أنْ يدلَّ على نشاط خيل الممدوح حال خروجها إلى العدو، فهي تخرج بعد سكون وراحة في الوكر.

ومع توقد هذه الصورة في نفس الشاعر والمتلقي، وخشية منه أنْ يُشغَل ذهنُ المتلقي بصورة الخيل على حساب صورة فارسها (أبي دلف)، استدرك الشاعر صورة أخرى، ليعيد الأذهان نحو ممدوحه، فيقول: (٥)

فأبَحْــتَ الخيْــلَ عَقــوَتَهُ وقَرَيْتَ الطَّيْــرَ مِنْ جَــزرِهِ

***

وهنا بعد تلاطم تلك المشاهد يستقر الأمر للممدوح وهو في عقر دار العدو، ومع سكينة الموقف يتلاشى دور تلك الخيل شيئاً فشيئاً، فهي لم تكن إلّا أداةً بيد أبي دلف، الذي أباح لها ساحة ديار العدو لترعى بها، ولم ينسَ حصّة الطير فلها الجزر والذبح من الأشلاء.

إنّ تزاحم صور المعركة بكل جزئياتها، من فارس ومن خيل، ودقة التشبيهات والاستعمالات اللغوية وما دفقت به من معان 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 إلماماً إجمالياً بما انطوت عليه نفوس القارئين أو السامعين من اتجاهات وجدانية". (٦)

وفي قصيدة أخرى للعكوك، يصف فيها خيل أبي دلف، يقول: (٧)

كـــأنَّ خَيْـــلَكَ في أثْـــناءِ غَـــمْرَتِها أرْسالُ قَطْرٍ تهَامَى فوْقَ أرْسَـــالِ

****

يَخْرُجْنَ مِن غَمَراتِ الموتِ سـامِيَةً نَشْرَ الأنامِلِ مِن ذي القِرَّةِ الصَّالي

يتوجَّه الخطاب بشكل مباشر إلى الممدوح، فيفتتح العكوك بيته بأداة التشبيه (كأنّ) ليرسم صورة تشبيهية فخمة لخيل أبي دلف، وبقصد الحصر، يعمد إلى زجِّ شبه جملة معترضة بين المشبه والمشبه به، ليقيد صورة التشبيه بحالة معينة من حالات تلك الخيل، وأراد تحديداً أنْ تكون صورة التشبيه للخيل خلال شدتها وجريها السريع (في أثناء غمرتها) ولقوة الألفاظ التي أردفها 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 أسماع المتلقي بضجيج كضجيج الحرب من شدتها، وقد جاءت هذه اللفظة في القرآن الكريم مقترنة بالرهبة، قال تعالى: ﴿ وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا ٱسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ ٱلْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِۦ عَدُوَّ ٱللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ ﴾ (٨)

ليتخيّل صورة تشبيهية مركبة لتلك اللحظات الرهيبة والخيل تجري بشدّة وقوة، منتزعا ملامح صورته من الطبيعة، وكأنّها ماء يتدفّق ويتهامى فوق بعضه (أرْسالُ قَطْرٍ تهَامَى فوْقَ أرْسالِ)، متعمداً لفظ (فوق) ليحقق صورة أنّ الماء مرتفع (متهامٍ) ولا طاقة لأحد على الغوص فيه، محققاً صورة الكثافة والقوة والرهبة في

صورته التشبيهية التي نسجها وقرّب أطرافها في مخيلته وهو يستشعر نشوة الأنفة والقوة.

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، ليخرجن، وتحديد اختار لفظ (الخروج) لأنّه يدل على الانتقال السهل، أي أنّ تلك الخيل تنهي المعركة وتخرج من أطواق الموت غير آبهة بها، ولدقة انتقاء الشاعر لألفاظه، يتبع الخروج بحرف الجر (من) ليدل من خلاله على أنّها تخرج بإرادتها لا تنزاح عن المعركة زَيحاً بقوة العدو، ولو قال (عن) لاختلف المعنى وصار المدح ذماً والقوة ضعفاً، فخيل أبي دلف تخرج (من غمرات الموت) وحالها (سامية) ليؤكد بهذه الحال المتعالية المعنى السابق بأن هذه الخيل لم تنحنِ في المعركة، ولم يقل تتسامى 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، لذاك الخروج والسمو للخيل مشبهاً إياها كنشر الأنامل من رجل مقرور نحو نار يصطليها، ليحقق صورة منظّمة لتلك الخيل عند خروجها وهي قريبة من بعضها كنشر الأصابع المنتظمة 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 صوره التشبيهية تلك أن يكسر أقفال قلوبنا، ويبعث روح الأنفة والقوة فيها، فالكلام "لا يأثر في الوجدان إلّا إذا صدر عن وجدانٍ صادق، ولا يكون له أثره المرجو إلّا إذا صادف هوى في نفوس القارئينَ أو السامعين، وحرّكَ انفعالاتهم الساكنة، وأثار عواطفهم الكامنة". (٩)

وهذا بشار وهو يصف غمار معركة وقد أَفضى إلى وصف الفرس التي هرب عليها ابن الوزاع*، يقول: (١٠)

غَدَاةَ أرَى ابْنَ الْوَزاعِ السيفُ حتفَهُ * وَقَد ضُرِبَتْ يُمْنى يَدَيْهِ فَشَلّتِ**

وأفْــلَتَ يُمْري ذاتَ عَقْــبٍ كأنَّهَــا حُــذاريَّةٌ مِن رأس نــيق تَدَلَّتِ

***

يتكئ الشاعر على أسلوب الصورة الشعرية، ليبث من توصيفاته التي ترسمها مخيلته، وفي خضم المعركة المحتدمة وحديثه عن غمارها وأجوائها الملبدة ينفد الشاعر إلى العدو الذي أجبر على أن يكرّ هارباً بعدما أراه السيفُ حتفه، وقد شلّت يمينه وأدرك أنّه لا محالة هالك، واعتمد بشار على مهارته وفنه بأساليب اللغة فقدّم المفعول به (ابن الوزاع) على الفاعل (السيف) الذي توسط بينه وبين مفعول ثان (حتفه) ليؤكد عمق الصلة بين المفعولين فالحتف هو مصير ابن الوزاع لا محالة، وبحرف التحقيق (قد) يؤكد شلَّ يده بضربة بالسيف الذي لم يحدّد الضارب فالفعل المبني للمجهول (ضرّبت) 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 انفلاتاً أي انسحاباً من دون علم أحد، وترك قومه نهباً للسيوف، حتى اكتُشف هربه بعد وقت. وهنا بلغ الشاعر غاية في تحقير المهجو الذي ترك قومه يقاتلون وهرب عنهم. وفي مشهد تشبيهي يصور حاله وفرسه الذي يمري جرياً سريعاً، ومري الفرس خفَّته وسرعته، قال النابغة الذبياني يصف فرسا: (١١)

مارية مِثْــلْ قَــرْي الدلوِ مركضُهٌ إذا الحميمُ على الأعطافِ يخلبُ

***

مشبّها بشار الفرس وهي تعدو بابن الوزاع هاربة، وكأنّها صخرة (حذارية) انحدرت من فوق جبل نيِّقٍ 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 حسيّاً لسرعة الهرب فقط، بل أنّ اختيار المشهد يمعن في إذلال المهجو، فالهبوط بحد ذاته هو إذلال، وكأنّ المهجو كان في عز بأعلى جبل، فالمعركة والقتال عزّ بكل أحوالها حتى الذي يقتل فيها مقبلاً غير مدبر فذاك عزٌّ له، لكنَّ ابن الوزاع أبى إلّا الهرب لينحدر من أعالي الجبل إلى ذلٍ وهوان. لقد برع بشار بتصوير المشهد حسيَّاً ومعنوياً "إنّ فضيلة الوصف النقلي هي في دقته وصحة تشابيهه، بينما تبدو فضيلة الوصف الوجداني في نزعته الداخلية وتوغله في ذات الشاعر وذات الأشياء، الأول يعنى بتجسيد الشكل، أمّا الثاني فيعنى بالمعنى وراءه". (١٢)

ويصور بشار حصانه وهو يحمله إلى الحبيبة، فيقول: (١٣)

لَمَّا رأتْني فــوقَ أجْــرَدَ سَابحٍ * كَالْفَيءِ مُعْتَرِضاً على أرْمَاحِ**

سَلِسَ المُقَلَّدِ لا أخَفَّضُ جاشَهُ * إلّا تَــقاذَفَ غَــرْبُــهُ بِطِمَاحِ**

يصف بشار حاله وهو يزور حبيبته، وأراد أنْ يفصّل المشهد مستعيناً بحرف التفصيل (لمَّا) ليسترسل عن حاله عندما رأته وهو فوق حصانه (الأجرد السابح) أي السبّاق السريع الذي لا يُشق غباره، متوسلاً بالصورة التشبيهية حيث أنّه لم يكتف بكون فرسه أجرد سابحاً، لا بل هو كالفيء أي (الظل)؛ ما يعني أنّ الفرس ضامر وكأنّه ظلّ 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 المقلّد، أي مطواعٌ لفارسه، وهو لا يخفض جأشه وارتفاعه وهيجانه في الجري إلّا 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 إلّا لفارس كريم، وكأنّ بشاراً استشعر كل تلك الصفات الكريمة لذاته، لكنّه أراد أن ينسبها لفرسه لتكسو كليهما، فقد غلبت النزعة النفسية على الشاعر حتى سيطرت على روحه فعكسها 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 وتغتبط به، فكأنّها إنسان متكامل سوي، أو كأنّ الشاعر يصف ذاته من خلال الأشياء". (١٤)

ويقول بشار أيضا: (١٥)

لاحقاتُ الآطالِ عُرَّينَ بالقُضْـ ـبِ وماءِ الحَديدِ دونَ النُّسُورِ

***

كالسَّعَالِي إذا توقَّلْنَ كالقِرْ نِ وفَى مُقْبلاً .. فِي الحُدُورِ

***

استجمع بشار لهذه الخيل أفضل الصفات المعروفة عند العرب، فهنّ ضامرات الخاصرتين كأنّهنَّ قد ألحقتا بالظهر أو ألحقت إحداهما بالأخرى، ولعل قوله (عرّين) تحريفاً ويكون صوابه (غذّين) (١٦) بأجود غذاء الخيل والإبل، وماء الحديد ولعل صوابه الصديد (١٧)، وهذه الأوصاف من محاسن الخيل، وبعد كل تلك الصفات التي استجمعتها تلك الخيل يعمد الشاعر إلى صورة التشبيه فهنّ كالسعالي، وللسعالي منظر بشع بعبوسها تستفز 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، مشترطاً لتحقيق وجه الشبه، أن تكون الخيل في حال التوقل 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 تشبيهيه هذين والصفات الأخر لتلك الخيل، أن يركز على ما تمتعت به من صفات، لكنّه هنا ليس بمعرض المدح والثناء عليها، بل أنّها مع كل ما تمتع به من الأصالة والنجابة، والقوة، فهنّ ينكشفن ويتصدعن عن ناقته التي لا يستطعن مجاراتها، يقول: (١٨)

يَتَصَدَّعْنَ عَــنْ شُــرَافيِّةِ الأذ * نِ أمونٍ في الْحِنْدسِ 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 يؤمَن عثارها حتى في الليل الساكن المظلم.

ويوظّف الشاعر صور الخيل وأوصافها في خدمة صورة ناقته، التي فضّلت على كل تلك الخيل، ومن ثم يقول عن الخيل: (١٩)

فإذا صوَّتَ الصدَى أو دَعَا الأَخْبَــ * ــلُ طارَتْ كالْخاضِبِ المَذْعُورِ**

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

ويلحق صورة تشبيهية أخرى لها، وبأداة الشرط (إذا) التي تفيد الشرط المتوقع الحدوث، فيشبَّه تلك الخيل بطائر النعّام الذي تحمرُّ ساقاه في فصل الربيع

فتقول العرب عنه: (قد خضَّب)، لكنّ وجه الشبه مشروط؛ فإنّ النعام يذعر ويطير هرباً في حال سمع صوت ذكر البوم (الصدى) أو الأخبل وهو طائر يصيح ليلاً.

لقد اقتنص بشار هذه الصورة لحالة فزع طائر النعّام الذي يعدو مسرعاً هرباً من ذلك الصوت، ليكسوها لتلك الخليل، 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 والرهبة والذعر لتلك الخيل "التكرار وسيلة من وسائل الهدهدة النفسية، وإفراغ التوتر الشديد، وهو من أهم الوسائل الناجعة في هذا الباب، لأنّه يهيء الشعر للشد الحزين والدندنة الشاجية". (٢٠)

وفي وصف آخر للخيل يقول بشار: (٢١)

والخيلُ شـــائلَةٌ تَشُـــقُّ غُبَارَهَـــا كَعقَارِبٍ قَـــد رفّـــعَتْ أذنابَهَـــا

***

تتجلّى دقة اختيار بشار لتشبيهاته، من خلال رصده صوراً دقيقة للمشبه به قد لا يتنبه لها حتى الشاعر المبصر، ففي هذا البيت رسم صورة تشبيهية للخيل وهي تعدو مسرعة إلى ساحة الحرب شائلة أذنابها إلى أعلى، وهذه الحركة تحديداً تُقدم عليها الخيل في حال الإغارة والجري السريع. ومع يتصاعد غبار الخيل من شدّة وقع حوافرها على الأرض، يمعن بشار بتلك اللحظات ليشبه الخيل التي تعلو أذنابها مرتفعة بصورة تشبيهيَّة وكأنّها عقارب رفعت أذنابها تنتظر لدغ عدوها، بجامع الخطر الداهم في كل تجاه من يواجهها.

إنَّ الصورة المفردة التي قصدها الشاعر من المشبه به، استطاع من خلالها أنْ يجمع بين صورتين بعيدتين، فالعقرب تتسلل تسللاً 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 تولَّد الذهول من ابتعاد طرفي التشبيه ابتعادا فكريا ماديا واقعيا، واقترابهما اقترابا نفسيا حدسيا شعوريا". (٢٢)

ويواصل بشار توصيفاته للخيل وفي قصيدة أخرى، يقول: (٢٣)

نَصَبَ المُــقْرَبَــاتِ والمُسُــهْبِ الآ فِقَ حتَّى انْطوَيْنَ طــيَّ الجَــريــر

***

كُــلَّ خيْفَــانــةٍ تُصانُ عــلى ــرَبِ صَونَ العَروسِ فِي الأقْــ الزَّمْهَرِيرِ

***

في قصيدة مدح فيها بشار، سالم بن عقبة، وصوَّر ما تحلّى به من شجاعة وفروسية، أبى إلّا أن يصور خيله التي هيأها الممدوح لمعاركه، وآلا الشاعر إلّا أن يكثّف من صفات تلك الخيل فهي (مقربات) (مسهب) (آفق) 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، ليثير من خلالها اهتمام المتلقي بالممدوح المضمر، ويجعل المتلقي يتفكّر بقدرته وبأسه حتى أنَّ خيله على كثرتها ليس فيها إلّا الأصيل الكريم.

عطف الشاعر بـــ(حتى) حالاً للخيل مع تلك الصفات (انطوين) ومعنى الانطواء أي أنّهنَّ ضامرات وهذه صفة كريمة أخرى، ولم يذكر الشاعر الحال بجملة اسميةٍ بل حققه بجملة فعلية فعلها ماضٍ، ليؤكد عدّة أمور لعل من أهمها؛ تمييزها عن غيرها من الخيل غير الضامرات، وأنَّ هذا الضمور هو حال اكتسبته تلك الخيل في

الماضي ومازالت عليه؛ ما يعني أنّها اعتادت القتال والتدريب وخوض المعارك، فهي خيلٌ لرجل حربٍ له بأسٌ وشدّةٌ في اللقاء.

يعود الشاعر بعد كل تلك المعاني ليؤكد حال الانطواء عند الخيل ويقربها أكثر، من خلال صورة تشبيهيه لم يبتعد بها عن أجواء المعركة وبيئة الفرس وفارسه، ليشبه حال الانطواء عندها تشبيها حسياً بليغاً بالزمام المطوي بيد الفارس.

لقد تعمّد الشاعر أنْ لا يخرج من تلك الأجواء إلى تشبيهات بعيدة، ليبثَّ 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 يبثُّها تباعاً عن ساحة المعركة، والتي يركز فيها على تفاصيل دقيقة يتلمّسَ من أجوائها الملبدة بالغبار صوره وتشبيهاته "والعامل الفذ للظفر بالسلطان العاطفي على القرّاء هو انبعاث الشعر والنثر عن نفس منفعلة صادقة الشعور .. فالعاطفة الأدبية هي إذا تلك القوة التي يثيرها الأديب فينا نحن القرّاء". (٢٤)

ولا يريد الشاعر الخروج من دائرة وصف الخيل، حتى يضيف تشبيهات أخرى فهي (خيفانة) وهي الجرادة إذا صارت مخططة بياضاً وصفرةً، وهي حينئذٍ أطيَرُ ما تكون، ويطلق هذا التشبيه على الفرس السريع، وقد قال عنترة: (٢٥)

فغدوتُ تحمِلُ شِكَّتي خَيْفَانَةٌ * مَرطَى الجِراءِ لهَا تَميمٌ أتلَــعُ**

وأراد بشار من ذلك إضافة صفات كريمة أخرى للخيل، ففضلاً عن كونها خيفانة فهي تصان على الأقرب، فلشرفها وقيمتها الكبيرة تفضّل على الأقرب؛ والأقرب هم الأهل والعيال، وهذا ما يؤكد القيمة المعنوية للخيل عند الفارس، فهي لا تقل قيمة عن أهل بيته عنده، لكنّ شاعرنا لا يقف عند ذاك الحد حتى ليشبه حالها بحال العروس التي تصان وتخبّأ في اليوم الشديد البرد، وأنّ العروس يوم عرسها

يحرص الجميع على خدمتها، وهذا تشبيه بليغ أكد الشاعر من خلاله ما ذهب إليه من أنّه جعل الفرس الأصيل واحداً من أهل بيت الفارس.

ويضيف بشار صوراً أخرى للخيل، قائلا: (٢٦)

سَمْحَةٍ في الشَّمَالِ مَثلِ عصا الذَّا ئِـدِ أو مثلُـها رُحَـاةُ

***

السَّجِـيـرِ

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

ومن ثمّ ساق الشاعر تشبيهاً آخر لها، ومن خلال حرف العطف (أو) أراد الإباحة أي أنّ الصورتين التشبيهيتين واردتان للمشبه، وبأداة التشبيه (مثل) رسم صورة تشبيه معكوس؛ فقد شبّه دولاب الماء أو ما يسمّى بالناعور بتلك الخيل السمحة، وبحسب تعليق الطاهر بن عاشور على هذا البيت، فإنّ الصواب (رحاء) بالهمزة وهي لغة في الرحى وهي هنا (الإرحاء) بكسر الهمزة أي دولاب الماء. (٢٧)

فأراد الشاعر أنْ يصوِّر الناعور الذي يغرف من نهر مفعم بالمياه (سجير) كتلك 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.

إنَّ الوصف المادي الذي عمد إليه الشاعر، يكشف لنا عن أثر وموقف نفسي معيَّن دفعه إلى تجاوز الأوصاف الواقعية المطابقة لواقعها الحقيقي، والتي تخلو من

روح الإحساس بالإشياء، والتي تُعدُّ عماداً أساسياً في توقُّد 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 ونفسيَّته. (٢٨)

ويواصل بشار صوره التشبيهية للخيل، يقول: (٢٩)

وَمُنيفِ الْقَذَالِ أضْـلَعَ ذي نِيـ ـرَيْنِ يَختالُ عادِياً في المَسِيرِ

***

مِثْلِ كَرَّ الصَّنَاعِ يَهْوي إذا حنَّ كمَا حَنَّـتْ الصِّـبَا الـدَبُـورِ

***

إنّ الدوافع النفسية من إعجاب الشاعر بالممدوح 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 ورصفها 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 صُنعُه الصقيل (٣٠) وهنا في هذا البيت يطغى الجانب الوجداني على الصور الحسية فيه، فقد بدأه الشاعر بأداة التشبيه (مثل) معتمداً صورةً حسيَّةً لتشبيه سرعة الفرس إذا حنَّ، والحنين جاء عفواً من الشاعر لرهافة حسِّه، ملتقطاً له صورة تشبيهيَّه تضجُّ بالعاطفة، مشبهاً سرعة

الانطلاق في الحنين للفرس كسرعة انطلاق السهم عند خروجه عن القوس؛ فالقوس في تلك اللحظة يصدر صوتاً وكأنَّه يئنُّ على فراق السهم الذي تركه بلا رجعة، والعرب تسمّي هذا الصوت بالحنين، قال الشنفرى: (٣١)

إذا زَلَّ عنها السَّهمُ حنَّــتْ كأنَّها مرزَّأةٌ عَــجْــلَى تُــرِنُّ وتُعْــوِلُ

***

وبشار هنا بلغ ذروة الاتقاد العاطفي الذي لم يستطع إلّا أن يقرّب بين صورتين بعيدتين، ويجعل الرابط بينهما هي العاطفة المتأججة لكليهما، في مشهد يثير المتلقي وينبز عاطفته يقول ابن رشيق: "أمّا 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، كأنّه أراد المبالغة، ولعلَّه يقول أو يقول المحتج له: معرفة النفس والمعقول أعظم من إدراك الحاسة، لا سيما قد جاء مثل هذا القرآن وفي الشعر الفصيح". (٣٢)

ويسقط بشار صورة تشبيهية أخرى من خلجات نفسه المتفتقة عاطفة، لتستوقفه مشاعره عند سرعة جري الفرس إذا حنّ، فلا يريد أن يمرّ عليه مروراً سريعاً من دون تصوير وتقريب، لينتزع له صورة مركبة من حسي، متخيّلاً أنَّ 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 يشتاق بعضها بعضاً.

لقد أبدع الشاعر بالربط بين هذه الصورة الغارقة بالحنين والشوق، وسرعة جري الفرس إذا حنت، في صورة تشبيهية استجمعت القوة مع العاطفة، وكأنَّ 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: (٣٣)

وركائبٍ صَرَفَتْ إليــك وجوهَهَــا ... نكباتُ دهــرٍ للـــفتى عـــضَّاضِ

يرمينَ بالمرءِ الطريــق وتـــارَة ... يحذِفْنَ وجْــهَ الأرضِ بالرَّضْــراضِ

أكلَ الوجيفُ لحومَهــا ولحــومَهُم ... فأتــوكَ أنقــاضــاً على أنـــقاضِ

يخطُّ الشاعر ملامح تلك الرحلة الموجعة ومعاناتها والحال المتفجعة ألماً من وقع الزمان، وبواو (ربَّ) 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 شدّة وقع لفظ (صرفت) فكأنّها عميت لا ترى طريقا غير طريق الممدوح، كما يدل من خلال اللفظ على الشدّة وكأنّه يوحي 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 عضّاض) وقد أراد الشاعر المبالغة في وقع نكبات الدهر على تلك الركائب، فلم ينجو من بطشها وسخطها حتى الفتى، والفتى معروف بقوته وشدّة تحمله، فما حال الشيخ والمرأة والطفل؟ ويستعير الشاعر لفظ (عضّاض) لتلك النكبات وهي صيغة مبالغة، فتلك النكبات فعلت فعلها بقسوة وقوة.

ولم تكن الطريق يسيرة على تلك الركائب، فلطولها وبعدها تجد حال الركب وهي تسرع تارة لأجل الوصول إلى حيث الأمان والكرم، وتارة تخطُّ أقدامها خطَّاً 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 لشدّة ما لاقوه من هول السير السريع (الوجيف) مستعيراً لفظ (أكل) لذاك الوجيف الذي أكل لحوم الركائب ولحوم من عليها، فلسرعته 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، وكأنّه كان على ظهر تلك الركائب وعاش معاناتها في تلك الطريق الطويلة الموحشة، قاطعا معها الفيافي والقفار، وكأنّ الرحلة حاكت إحساساً دفيناً بنفس الشاعر ليحاكي هو أحاسيسنا ويشعرنا بآلام تلك الرحلة التي تقطّع الأوصال، يقول إيليا الحاوي: "الرؤيا الشعرية فهي نوع من الظلال النفسية التي لا حدود فيها؛ إنّها الرؤيا التي تنفذ فيها النفس إلى وحدة الوجود". (٣٤)

وبشار يصف رواحل الأحباب وقد رحلوا، فيقول: (٣٥)

أأبْــجَرُ هَــلْ تَرى بِالنَّقْبِ عِــيراً * تَمِيــلُ كأنَّــها سَــلَمٌ وطَــلْحُ**

خــرَجْــنَ عَلَى النَّــقَا مُــتَوَتِرَاتٍ * نَوَاعِبَ في السَّرَابِ لَهُنَّ شَبْحُ**

في لحظات مؤلمة وبعدما أيقن الشاعر برحيل من لم يهونوا عليه، يتفجّر وجدانه حتى لكأنّه 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 بـــ (هل) تصديقاً، باثّاً شكواه وألمه من فراق الراحلين ومن ألم فقد البصر، وإن لم يصرّح 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؟ وكأنّه يقول: أأبجر أنظر بدلاً عني فإنّي لا أعمى، ليتدفق الألم كل الألم من خلال ذاك الاستفهام والاستعانة بالحصان، فالاستفهام "أوفر أساليب الكلام معانياً، وأوسعها تصرفاً، وأكثرها في مواقف الانفعال وروداً، ولذا ترى أساليبه تتوالى في مواطن التأثر، وحين يراد التأثير، وهيج الشعور للاستمالة والإقناع". (٣٦)

إنَّ وقع الرحيل في نفس بشار هيّج معاناته ونكأ جروحه الكامنة، وكأنّ قربهم كان مسلّياً له عن محنة العمى، فما كادوا يرحلون حتى اجتثوا صبره وأهرقوا مدامع قلبه الجريح.

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

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

ويقول بشار أيضاً: (٣٧)

وصَعْراءَ مِن مَسِّ الخِشَاشِ كـــأنَّهَا مسَيرَةُ صَادٍ في الشؤُونِ* اللَّوابِدِ

***

عَسُوفٍ لأجوازِ الديـــامِيم بَـــعْدَما جرى آلُهَا فَـــوْقَ المِتَانِ الأجَالـــدِ

***

من الواضح أنّ علاقة الشاعر بالناقة هي علاقة وجدانية تنبثق من حالة شعورية وإحساس بالآخر، فتوصيف بشار لناقته لا يخلو من بث ألمها وعنائها معبّقاً بإحساسه تجاهها. وبواو ربَّ 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 (خِشاش) خلال مسيرها الطويل، فالألم الذي تعانيه من ذلك يجعلها مائلة العنق متصعِّرة منه لا تستطيع تحريكه، لكنَّها صبور على تحمّل كل تلك المعاناة والألم مواصلة سيرها.

والشاعر هنا يقتنص صورة تشبيهية لسيرها وهي على حالها من الألم، وبأداة التشبيه (كأنّ) يصور السير وكأنّه 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، لأنّه يستطيع أن يرفعنا إليه لحظات، وأن يخرجنا من قيد اللحظة الحاضرة في حياتنا كذلك، ويصلنا بنبع الحياة الساري وراء اللحظات المفردة والأحداث المحدودة". (٣٨)

ويزيد الشاعر من صفات الناقة، يقول: [٣٩]

تنُوهُ أنقَـــاضٍ كــأنّ هُــوِيَّـــهَا هَــوىً سَمَامَــاتٍ بنــجْدٍ طَرَائِــدِ

***

تُثيرُ بِهــا والليــلُ مُلْــقٍ رُوَاقَــهُ هُجُود القَطَا مُسْتَوْقِدِ غَيــرَ هَاجِــدِ

***

ولم يظهر معنى (تنوه)، فهو تحريف وأصله (بنوة أنقاض) أي بنت نوق*، والأنقاض هو المهزول من كثرة السير، والشاعر هنا أراد وصف تلك الناقة بأنّها بنت نوق اعتادت السير فهي مهزولة ضعيفة لما تلاقيه من شدّة وعناء في حلِّها وترحالها. لكنَّ شاعرنا خشي أنْ تتبادر إلى ذهن المتلقي صورة الهزال الذي يعتري الناقة وكأنّه مرض أو ضعف حال ألمَّ بها وسلبها أو أضعف قدرتها على السير وتحمل عناء الرحلة، ليدفع بصورة تشبيةْ مصوراً تساقط أقدامها بسرعة على الأرض وهي تقطع الفلاة وكأنَّها (هوى سمامات)، والسمامات جمع سمامة وهي طائر خفيف سريع الطيران، وعن طريق التشبيه المرسل المجمل شبّه الشاعر سرعة سير الناقة بسرعة تلك السمامات 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 اعترى الناقة ليكون صفة ممدوحة فيها، تمنحها خفَّة في الحركة والسير.

إنّ صورة الناقة الهزيلة قد يكون فيها دلالة رمزيَّة تحاكي حالة بشار، وهو يعاني العمى 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 الى الرمز ليصل بينه وبين ذاته والمشاعر المثارة في عمق نفسة. [٤٠]

ولا يقف بشار بوصف الناقة عند ذاك، ليضيف توصيفات أخر، يقول: (٤١)

حَراجيــجُ يَغْــتالُ الــفَلَاةَ نَجَاؤُهَا ... إلى خــيْر مَوْفــودْ إليهِ بِــوافِدِ

تَرَاهُــنَّ مِن طُــولِ الــجَديلِ بِكَفَّهِ ... نَوَافِرَ أوْ يَمْشِينَ مَشْيَ الوَلَائِدِ

سرى اللَّيْلَ والتَّهْجِيرَ حتَّى تبدّلَتْ ... معاقِدُ مِن أنْساعِــها بمــعاقِــدِ

ولا يكتفي بشار بتلك التوصيفات حتى يصف الناقة بالضامرة (حراجيج) والحراجيج جمع حَرجَوج، وعن طريق الفعل المضارع الذي يفيد التجدد والاستمرار يستعير لفظ الاغتيال، وكأنّ سيرها الحثيث يقتل الفلاة الشاسعة قتلاً ويبتلع المسافات الطويلة فيها ابتلاعاً على حين غفلة، لشدّتها في السير. وكيف لا يكون ذلك وهي متوجهة إلى خير موفود بوافد، فاللهفة والحاجة للوصول إليه تحثّها حثّاً وتدفعها دفعاً 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: (٤٢)

حرفٌ أخوها أبوهَا مِنْ مُهجَّنَةٍ ... وعمُّهَا خلُهُا قَوداءُ شِمليلُ

وكأنَّ بشاراً يلتفت إلى مخاطب، ويصفهن له، وبصورة تشبيهية بليغة حذف فيها الشاعر الأداة ووجه الشبه، يلقي الشاعر صوراً جديدة عنهن، فهنّ من طول الزمام (الجديل) نوافر أي أبل نافرة خوفاً من خطر محدق ألمَّ بها، أو يمشين مشي الولائد أي الصبيان، وأراد من صورتي المشبه به أنّ يؤكد وجه الشبه المحذوف وهو السير السريع لهنَّ، وقد قدّم السبب على الصورة التشبيهية (من طول الجديل بكفه) متعمّدا 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 (كفّه) 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 والهجيرة (الظهيرة) شديدة الحر، والتي أبدلت حال أنساعها (المفصل بين الكف والساعد) وكأنّها ليست منها، لتغيّر شكلها ولونها ممّا تلاقيه متاعب وجهد 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 النفساني للشاعر". (٤٣)

وفي قصيدة أخرى لبشار يشكو الهمَّ فيها، ويصف الناقة، يقول: (٤٤)

وكــنتُ إذا ضــاقَتْ هُمُومِي الأَرَاجِــيَّ حتّى أوردُ الــهَمَّ مَوْرِدا

قَرَيْتُهَا ***

بِذِي اللِّوْثِ مِن سِــرِّ المَهارِي يروحُ مُــعَــدَّىً أن يــكِلَّ ويَعْمَدَا

كأنَّما ***

بــدفّيــهِ آثــارُ النــسُوعِ مجرٌّ سُيُولٍ في الصَّفَا حِــين

كــأنَّــهَا *** **خــدَّدا**

يروي 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 لذاك الهمّ، فالهمُّ لا يضيق وإنّما يضيق به الصدر، وهنا ضرب من المبالغة أراد منه بشار أن يصور الهمّ متراكبا فوق بعضه، فحديثه ليس عن الهمّ البسيط الذي قد يكون الشاعر اعتاده ولا يعبأ به، وإنّما عن همّ متلاطم فوق هم. ويستعير بشار لفظ القرى للإرجاء والتأخير (الأراجي)، والقرى هو الكرم والضيافة، أي أنّه يكرم الهمّ ويقدّم له التأخير والتأنّي، حتى يزول بالرحلة وكأنّه أورد الهمّ موردا، فشبه الهمّ عن طريق الاستعارة المكنية بضمآن وأثبت له المورد تخييلاً.

ووروده يكون بذي اللوث وهي هنا صفة لمحذوف دلّت عليه الصفات اللاحقة، أي بجمل ذي قوة وصلابة، ويزيد في وصفه فهو جمل من لب وأصل المَهاري، جمع مَهرة (بفتح الميم) وهي "قبيلة من العرب اشتهرت بجودة إبلها" (٤٥)، وهذا الجمل يروح في الرحلة معدّى أي أنّه يعدو عدوا مضاعفا سريعا، فهو لا يكل ولا يمل السير.

ويزيد في وصفه، فهو من كثرة السير، ومن كثرة همٍّ صاحبه الذي يسير به الفيافي والقفار، صار في جانبيه آثار من أحزمة الجلد (النُّسوع) التي يشد بها الرحل، وقد قدّم الشاعر الخبر (بدفيه) على المبتدأ (آثار) ليثير 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 وكأنّها مجر سيول شققت أخاديد في أرض ملساء ناعمة.

وهنا ربط الشاعر بين همومه وألم الجمل، فقد جمعت الأبيات فكرة واحدة، لم تخرج عن الألم والهمّ لتبين مدى العلاقة التلازمية بين الجمل وصاحبه، وكيف أنّ ذاك الجمل يشارك صاحبه همّه ويتحمل معاناته ليخفف عن كاهله بصبره على الأذى

وطول السير ومكابدة المتاعب وكل ما يلاقيه من أثقال وأحمال على ظهره. فالشاعر هنا استحضر كل ما يشف عن هذا الهم من صور ذهنية مؤلمة ليوقظها أمام نفسه أولا 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". (٤٦)

ويضيف الشاعر تشبيهات أخرى، يقول: (٤٧)

وناعِمةِ التَّأْويبِ عَدَّيْتُ بتَكْلِيفِنَاها فَدْفَداً ثُمَّ فَدْفَدَاً ليْلِهَا

****

مُوَاشَلَةٌ مثلَ الفَرِيدَةِ بشرقِيٍّ وعْسَاءِ السُّمَيْنَةِ مَرْقَدَاً عَبَّدَتْ

****

رَعَتْ غيبَةً عَنْهُ وأضْحَى لَقىً للْمَنَايَا بَيْنَ دِعْصَيْنِ مُفْرَدَاً بغَيْبِهِ

****

من الممكن أن يكون الواو في قوله (وناعمة) واو عاطفة على قوله (بذي اللوث)، أي أصل مطلبي بجمل أو ناقة، ويحتمل أن يكون الواو واو ربَّ، 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 ليلا بنهار، وكلّفها سير الفدافد (فدفداً ثمّ فدفداً)، والفدفد الفلاة الصلبة، وأفاد من (ثمّ) التعقيب والترتيب فهو لم يجز بها على طرق مختصرة، بل يقطع فدفدا ليأتي فدفداً آخر وهلم جرًّا.

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 (عبَّدت) لذاك الطفل مكاناً ومرقداً له وواصلت سيرها وقلبها معلّق به.

يردف 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 (غيبة) و(غيبه) ليباعد بين الصيغتين بالمعنى ويعكس مدى تأثره وألمه على تلك الحال التي عليها الظبية والناقة، ليشبه حال الطفل بحال مَن تتصيّده المنايا والوحوش، وهو ملقى بين كثيبين (دعصين) مفرداً لا أحد يدفع عنه الموت.

لقد سيطرت مشاهد الحزن على هذه الأبيات، فالأوجاع والآلام تعتصر قلب الناقة التي يشبه حالها بحال الظبية المعلّق قلبها بطفلها المنفرد، وتوشك أن تثكله.

إنّ الشاعر هنا لم يشبه ألم الناقة النفسي فحسب، بل كأنّه أراد من تلك المشاهد الباكية القاهرة أن يعبّر عمّا في داخله من هم تزاحم في صدره، لكنّه لا يستطيع أن يبوح به للمتلقي فرسمت مخيلته تلك الرحلة المفجعة التي أراد الشاعر أن يتأسّى 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 والسير فيه، يؤثر في صورتها التي ينقلها التعبير إلى الآخرين، ويؤثر تبعاً لذلك في طبية الأثر الذي تتركه في مشاعرهم، وفي نوعه ودرجته كذلك". (٤٨)

ولبشار صور تشبيهيّة مختلفة في الناقة، تحاكي قربها النفسي منه، وكأنّها صديق له، يقول: (٤٩)

وَمُحــتَرِق الوَديقَــةِ يَوْمَ نَحْسٍ * مــن الْجَرْزاءِ ظلَّ لَهُ أوَارُ**

نَحَــرْتُ هَجِيــرَهُ بِــمُــقَيــلَاتٍ * كَأنَّ حَــميمَ قُصَّتَهَــنَّ قَارُ**

وكَأنَّ قُلُــوبَهُــنَّ بِكُلِّ شَــخْــصٍ * مُنَفَّــرَةٌ وَلَــيْسَ بِهــا نِفَارُ**

يوظّف الشاعر في صوره الشعرية التي يبث من خلالها إحساسه ممزوجاً بإحساس راحلته؛ الألفاظ ذات الوقع الشديد في النفس، وبصفة لمحذوف يلهب بشّار بيته التالي، وبلفظ محترق، بعد واو (ربّ) يحذف الموصوف ليقيم الاحتراق مقامه، أي (وربّ يوم محترق الوديقة) والوديقة شدّة الحر، وإثبات الشاعر الاحتراق للوديقة هو مجاز عقلي أراد منه المبالغة واستفزاز المتلقي لشدّة حر ذاك اليوم المحترق، فنفس بشار تأبى الاستعمالات اللغوية المعهودة، إلّا أن يحذف ويقيم لفظاً مقام آخر ليخدم غرضه الشعري؛ فافتتاح البيت بمحترق أشدّ وقعا بالنفس من أن يقول يوم محترق، فقد أفزع المتلقي بهذا اللفظ وأطلق الاحتراق صفة ملازمة لذاك اليوم على طوله، ولم يردها فعلاً مقترناً بزمان، وهو يوم نحس، ظل أواره على الأرض الصلبة (الجرزاء)، أراد الشاعر يوماً هذه صفته، ليمهّد لوصف رحلته في ذاك اليوم المستعر، وكالعادة يبادر بشار بالألفاظ التي تحاكي تلك المعاناة، فلم يقل قطعت هجير ذاك اليوم، بل اختار لفظ (نحرتُ) لما لهذه المفردة من وقع يدلّ على الشدّة والقوة وكأنّ الشاعر نحر ذاك الحر نحراً، فقد أوحى الشاعر من خلاله على شدّة معاناته الجسدية والنفسية إزاء ذلك اليوم الذي نحره بمقيّلات، أي نوق شاربات في القائلة

وهو وقت ليس وقت شرب لها، ليصور ما يجري من حميم (عرق) نواصيهنّ ووبرهن كأنّه قار أسود محترق من شدّة الحر.

ويصوِّر قلوب تلك النوق في تلك اللحظات العصيبة، مشبِّهاً إيّاها وكأنّها (منفّرة) وتعمّد صيغة المبالغة ولم يقل نافرة، حتى لا يكون ذاك عيباً بالناقة وكأنها تنفر لحالها، بل هي منفّرة لتلك الأجواء الحارقة والحالة النفسية التي لا تكاد تستطيع تحملها.

والشاعر هنا أجاد استعمال الألفاظ والتراكيب والتي من خلالها أوحى بما يعانيه وما عانته ناقته من شدّة الرحلة، وأنّ ذلك يلتزم أنّ ما يدفع لتحمل تلك المعاناة هو أكبر من المعاناة نفسها "سلاح الإيحاء كان ولايزال سلاحاً قوياً فعالاً في إثارة الانفعالات وإيقاظ العواطف، وحفز الهمم". (٥٠)

وقد كان الصبر من صفات تلك النوق، يقول: (٥١)

صَبَرْنَ على السَّمُومِ وكُـلِّ خَـرقٍ بِـهِ جَـبَلٌ وليـسَ بِـهِ أمَـارُ

***

كأنَّ عيُـونَهُنَّ قُـلَاتُ قُـفٍّ مُخَـلّقَةُ الأَطـايطِ أو نِـقَارُ

***

ورغم مكابدتها ومعاناتها، إلّا أنَّ تلك النوق تتصف بالصبر وتحمّل حرّ السموم، إذ قطعت كلَّ مفازة (خرق) ذات جبال وطبيعة جغرافيّة متعرِّجة، ومنها ما ليس فيها أمارة 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(قلات قف) وهي أعالي الجبال، أو (نقار)، والنقار جمع نِقرة وهي الحفرة تكون في الصخر ويكون فيها الماء، ويريد الشاعر هنا أنْ يجمع بين المشبهة والمشبه به رغم تباعدهما؛ فالصورة الأولى وهي أعالي الجبل وتبدو للناظر إليها صغيرة مشوَّهة، غير واضحة المعالم بسبب بعدها، بينما الصورة

الثانية تكون الحفر في الصخر والتي يتجمَّع فيها الماء صغيرة مضمحلَّة ذابلة، وعرضة لليبس في أي لحظة فالماء الذي فيها غير جارٍ ولا وليس له منبع يزيده، وهنا تتضح صورة التشبيه التي تخيَّلها بشار من خلال التشبيهين، ليرسم من خلالها ملامح الإرهاق والتعب الذي بدا واضحاً في عيني الناقة لتكون مشوهة ذابلة غائرة بالدموع صغيرة 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 "مجرّد استسلام أمام الموضوع الفنّي، ففضلا عن أنّها ليست استعصاء الواقع على الوعي، بل تغدو إنجازاً ذاتياً في واقع خارجي، أو علاقة وجدانية بين الوعي وظرفه، ونوعاً من التحاور بين التجربة والمجرّب فالشاعر ... يحاور مجاله بوجدانه، يمارسه بأرصدته الروحية". (٥٢)

ويحاول الشاعر إفراغ شحنات عاطفته تجاه تلك النوق، ويقول: (٥٣)

نَعُوجٌ على التَّأويبِ صُعْرٌ من الْبَرَى * نواشِطُ فـــي لُـــجٍّ من اللَّـــيلِ تنْعَبُ**

إذا مـــا أنَـــخْناهـــا لِغَيـــر تَئـــيَّة * على غَرَضٍ الحاجاتِ والقوْمُ لُغَّبُ**

وَقَـــعْنَ فَريصاتِ السَّديسِ كما دَعَـــا * على فنَنٍ مِنْ ضَالةِ الأيْـــكِ أخْـــطَبُ**

قَلَائِصُ إنْ حرَّكْـــتَ كفَّـــاً تكمَّـــشَتْ * كأنَّ على أكسائِـــهَا الْجـــنَّ تجـــلِبُ**

وكأنّ تلك النوق لا تثير اهتمام بشار فحسب، بل تثير إعجابه أيضا؛ 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 أنّها تصبح سريعة في سيرها صباحا بعد سير طوال الليل، وهي لم تسترح، ويعدد الخبر لتلك الناقة فهي (صُعر) أي أعوَجَّ عنقها من الهزال (البرى)، وهي (نواشط) في لجّ الليل وهو استعارة أراد منها شدّة الظلام، فهي نشطة مسرعة في الليل الحالك.

وبأداة الشرط (إذا) يصف حال النوق إذا ما أنيخت في غير مكان الراحة (تئية) والقوم متعبون (لغّب) 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)، أنهنّ عطشن عطشاً شديداً، ليصور صورة سرعة تسابقهن على الشرب وكأنّهن الحمام الذي يغني على أغصان الشجر الكثيف، وأراد أنّ أصوات الأبل في تلك الحالة مرتفعة لهفة وفرحة بوجود الماء بعد عطش وسقم شديد.

لقد جاءت الصورة التشبيهية التي أرادها بشار مختلفةً نغماً عمّا سبقها من نبرة الحزن لتجلو نبرة الحزن والعطش، فألفاظ الحمام والأيك والأفنان، كلّها تعبّر عن نبرة الحال المفرحة لدى النوق والشاعر بذات الوقت، يقول الفاربي في حديثه عن الألحان: "صنف يكسب النفس لذاذة وأنق مسموع، ويفيدها أيضا راحة من غير أنْ يكون له صنع في النفس أكثر من ذلك". (٥٤)

ولا ينفك الشاعر يصف تلك النوق وسرعة استجابتها لقائدها فتسرع السير الحثيث أينما أراد أن يذهب بها، وموجها كلامه لمخاطب، وبأداة الشرط (إن) يؤكد أنّها تتكمّش وتتقبّض للجري بمجرد أن يحرك قائدها يده، وكأنّها ترنو بعينها نحوه وتنتظر إشارته، ما يعني أنها مطواع ورهن الإشارة، وبصورة تشبيهية وبأداة التشبيه (كأنّ) يرسم تلك الصورة فتتكمّش وكأنّ على أكسائها وهي مؤخرة العجز، (الجن تجلب) أي تصوّت وهي من (الجلَبة) وهي اختلاط الصوت. وأراد الشاعر من ذاك

أنَّها لا تتباطئ بالاستجابة، فكأنّها تجري مسرعةً وكأنّ الجنَّ يصرخ على ظهرها وقد جُنّت رعباً منه فلا تستطيع الوقوف.

وفي وصف بشار لناقته، في حال سيره نحو ممدوحه، يقول: (٥٥)

فَهَيَّجتُ مِرْقــالَ العَشِيِّ شِمِلَّةٌ * تَزِفُّ كَــمَا زَفَّ الهِجَفُّ السَّفَنَّجُ**

تَلُوحُ لُغَامَاتِ النَّجاءِ بِوَجْهِهَا * كَمَا لَاحَ بَيْتُ العَنْكَبُوتُ المُنَسَّجُ**

يستجمع الشاعر حبكة الخيال الشعري، لينسج صوره التشبيهية لناقته التي تحمله نحو ممدوحه، وبالفعل الماضي والفاء الواقعة جواباً لسابق، مرتبط بلهفته نحو ممدوحه، يقتنص الشاعر لفظ (هيّج) لما له من دلالة على إثارته واستفزازه للناقة وكأنّه يريد أن يوجهها نحو مكروه لا محبوب، قاصداً من ذلك إرعابها حتى تعطي كل ما لديها من قدرة على السير ليروي لهفته للوصول إلى من يريد، لكنّ تهييجة لم يكن لناقة عادية بل هي (مرقال) وأضافها للعشي، وقصد لها هذه الصفة كونها سريعةً في الجري، كما أنّها (شِمِلَّةٌ) أي خفيفة وسريعة، ليصورها وهي (تزف) أي تسرع، وبالكاف يشبه ذاك السير المسرع لها وكأنّه زف ذكر النعام (الهجفّ) والنعامة (السَّفنَّجٌ).

ومع ذاك السير المسرع، يلوح زبد فاه الناقة (اللغام) بوجهها، ليتنبّه عليه الشاعر ويشبهه ببيت العنكبوت (المنسّج) 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 تتكلّف السير، لذا فلم نجد ألفاظه وأصواتها ولا صوره التشبيهية تدل على حزن بقدر ما دلت على انفعال وإعجاب من الشاعر بتلك الناقة "كل وزن

من الأوزان له خصائص تميزه عن غيره وتجعله قادرا على محاكاة الانفعالاتٍ بعينها، وبالتالي إثارتها فيمن يتأثر بكيفية التناسب الصوتي للوزن والتخيل". (٥٦)

وقال بشار: (٥٧)

وَقَــرَّبْنَ مَمْــهُودَ السَّــرَاةِ كَأَنَّمَا غَدَا في دَيَايُورِ الكَسَا يَتــرَجْرَجُ

***

كَنَجْمِ الدُّجَى إذ لَاحَ، لا بَلْ كَأَنَّهُ سَنَا نَــارِ نَشْــوانٍ تُشُبُّ وتَبْلُجُ

***

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

ويصوِّر 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 أيضا مفصّلة مرسلة، فذاك الجمل كـــ(سنا نار)، وحصرها بـــ(نار نشوان)، ليحقق من هذه الإضافة معنى شدَّة ضوئها وبلجها، فمن المعروف أنّ وقت النشوة وشرب الخمر غالباً ما يكون في الليل، فأراد الشاعر أنَّ تلك النار موقدة يظلام ليلٍ، والنشوان هو حالٌ 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 سكينة، والثاني نار مستعرة في ليل مظلم أيضاً، وكلاهما متشابهان بشدّة الضوء في أجواءٍ معتمةٍ، لكنَّ الاختلاف بينهما أنَّ النار لها شدَّةٌ ولهبٌ متصاعدٌ، وهي محسوسة أكثر من النجم إذ

إنَها تغلي وتشبُّ وتشعُّ حرارةً من شدَّتها ولها تنفّس وشهيق، وهذا الذي أراده الشاعر من الصورة الثانية ليضيف كلَّ صفات سنا النار المحرقة إلى ذاك النجم الساطع ويجمعهما بصورة واحدة للجمل.

لقد استطاع الشاعر أنْ يجلِّي ما بداخله من إعجاب للجمل، حتى أنَّه لم يكتف له بصورة تشبيهية طبيعية في السماء (النجم) حتى أضاف لها صورة أخرى وهي تتقد في الأرض ليضيء سناها الأفق المظلم ويكشف، شدَّة إعجاب الشاعر بالجمل "الشاعر من خلال هذا الوصف الوجداني لم يصف المشهد الخارجي، بل إنَّ ذلك المشهد قد توحَّد مع التأثير النفسي في وجدان الشاعر، فتولَّد مشهدٌ جديدٌ، له واقع الطبيعة وملامح الإنسان؛ إنّه واقع ماديٌّ نفسيٌّ". (٥٨)

المطلب الثالث: تشبيهات حيوانات مختلفة

في قصيدة لأبي الشيص يصف فيها الفراق، يرسم صورة تشبيهية للغراب، يقول: (٥٩)

مـــا فـــرَّقَ الأحبَـــابَ بَعْـــ ـــــدَ اللهِ إلّـــــا الإبِـــــلُ

ومـــا علـــى ظهـــرِ غُـــــرا ب البَـــيْنِ تطـــوى الرِّحَـــلُ

ومـــا غُـــرابُ البَـــيْنِ إلـــ ـــّـــا نـــــاقةٌ أو جَـــمَـــــلُ

يبحث الشاعر عن تعليل وتأويل لأسباب الفراق الذي يكتوي بناره الأحبة، وكأنَّه يريد أن ينظِّر فرضية جديدة للفراق بحسب رؤيته الخاصة، محدداً الحيِّز الذي

يحتوي المفارقين ويشجعهم على الرحيل. وبأسلوب النفي وتحديداً بـــ(ما) التي تفيد نفي الحال كما تفيد نفي الاستقبال أيضاً، يخط الشاعر فرضيته التي تحتاج إلى أدلة ودعائم صلبة تقوم عليها، فيسوق جملةً معترضةً يتحوَّط بها من أي تأويل قد يذهب نحوه المتلقي قد يشكك بإيمان الشاعر بقضاء الله تعالى، فيرسل رسالة بأنَّ فرضيته الجديدة لا تتحدَّث عن القدر المحتوم، فهو يقول (بعد الله) أي بعد أمره تعالى.

يزج الشاعر بعد ذاك أدوات فرضيته لتحديد أسباب وعوامل الفراق من منظور حياتي حصراً، ليدخل أداة القصر (إلّا) والتي اجتمعت في سياق واحد بعد النفي بـــ(ما) ليحقق القصر والتوكيد معا، وهذا السياق يناسب الأمر الذي ينكره المخاطب ويشك فيه، فهو يمنح الحكم الذي يسوقه المتكلم قوة وبياناً، ليحدِّد علَّة الفِراق بمنظوره الخاص بالرواحل (الأبل)، فهي التي تحمل الراحلين على ظهورها وتبعدهم عن ديار الأحباب، ولولا وجودها لما بَعُد محب عن حبيبه.

لقدّ أحكم الشاعر فرضيته بسياق كلام مدعم بأسلوب لا يقبل الإنكار، فأتى بعد ذاك بإضافات أخرى لتلك الفرضية ساعياً نحو تغيير معتقدات الناس وقناعاتهم النفسية، وأنَّ اعتقادهم وتشاؤمهم من غراب البين غير مسوّغ وغير مقبول، فالعرب كانوا يتطيرون بالغراب وقد ورد في شعرهم الكثير من ذلك، قال عنترة: (٦٠)

ضَعَنَ الذينَ فِراقَهم أتوَقَّــعُ وجَرَى ببَيْنِهِمُ الغُرابُ الأبْــقَعُ

***

وقد ورد في تحليل بيت عنترة "نعب الغراب فحتّم بالفراق عندهم، وكانوا يتطيرون به ويسمونه حاتماً؛ لأنّه كان يحتم بالفراق". (٦١)

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 وعقلية، 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 ذاك يعزّز الشاعر رؤيته التي قدَّم لها بصورة تشبيهيَّة لغراب البين، وبأدوات النفي والقصر ذاتها (ما) و(إلَّا) يشبِّهه الغراب تشبيهاً بليغاً بناقة أو جمل، ولا ثالث لهما ويحسم هذه الفكرة، وكلا الصورتين للمشبَّه به تحملان ذات الدلالة، فالناقة والجمل لا يختلفان بمفهوم الرحيل والهجران، فعلى ظهورهما تحمل الضعائن، لذا فهو يرى أنَّهما 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 أحبابه وقضت بفراقهم عنه، ليصب جام غضبه وألمه عليها، فالشاعر هنا محاصر فلا يستطيع أن يحقد ويحرِّض على أحبابه الراحلين، كما أنَّ الغراب أضعف من أن يصب عليه ألمه وحقده، ليوجه سهام ذاك الألم نحو الأبل التي تجود على الأحباب بالفراق، فالتشاؤم من وجهة نظر الشاعر يحب أن يكون بتلك الإبل لا بالغراب.

لقد جمعت أبيات أبي الشيص معاني الفراق التي تكرَّرت 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 إنَّ 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". (٦٢)

ولبشار صورة تشبيهية لبقر الوحش، يقول: (٦٣)

وفلَاةٍ زوْراءَ تلْقىَ بِها العِيــ ـنَ رِفاضِاً يمْشِينَ مشْيَ النِّساءِ

***

بعد واو رُبّ 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 طيّات الكلام أن هناك هاجساً نفسياً يلح على الشاعر حتى كأنّه يرى كل شيء على ما يشغل باله، ليكشف عن أنّ عقدة النساء وأثرها هي التي تتقلّب في نفسه، فيرى لهن شبيهاً بكل ما حسن منظره، لقد اختار الشاعر لفظ (العِين) ولم يقل بقر الوحش، وهنا التفاتة مهمة حيث أنّ جمال عيون النساء وسعتها تشبه بعيون البقر الوحشي الواسعة، وفي تلك الفلاة الواسعة لا يسع البقر إلّا أن يمشين بهدوء، ليرسم لهن صورة تشبيهية تنم عن إحساسه المفعم بالنساء، فتلك المشية الهادئة تخيَّلها شاعرنا كمشية النساء، ليفضح إحساسه الداخلي وعمق الأثر الذي تركته النساء بنفسه حتى أنّه يشبه كل شيء جميل بهنَّ، فالشاعر يتحدّث عمّا عاناه "تحت وطأة انفعال عصبي اصطخب في حواسه، وعبر ذاته في حدود هذه النزوة". (٦٤)

ويقول بشار في القصيدة نفسها: (٦٥)

مِنْ بِلَادِ الخَافِي تَغوَّلُ بِالرَّكْـ * ـبِ فَضَاءً موْصُولةً بِـفضَـاءِ**

قدْ تَجَشَّمْتُهَا ولِلْجُنْدُبِ الـجوْ * نِ نِداءٌ في الصُّبْحِ أو كالنِـداءِ**

في البيت الأول يصف بشار الفلاة، وبالخبر شبه الجملة (من بلاد الخافي) والخافي هو الجن، ويريد من ذلك أنَّ الفلاة فارغة لا أحد يسكنها سوى الجن كما لا أحد يستطيع قطعها لخطورتها، وبصيغة المبالغة (تغوّل) يبين أنّ سعة تلك الفلاة المترامية الأطراف تغوّلٌ وتضلٌ وتهلك الركب الذي يركبها، ولم يرد بشار أن يكون فاعل (التغويل) هو الركب، وإنّما بناه للفلاة؛ فالفلاة هي التي تغوّل الركب، أي أنّ 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 يستدلّ به الضال.

وبحرف التحقيق (قد) يؤكد بشار أنّه 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 إلّا من شدة الحر المفرطة أو يصك رجليه. فالجندب له نداء وصراخ في الصبح كما يقول بشار، وإذا كان ذاك النداء في الصبح هو أقل الأوقات حرّا، 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 عَكَسَ بشار من خلال تلك الصورة، وما تثيره في النفس من خوف وهلع من تلك المفازة المهلكة، التي لا يجرأ عليها إلّا رجل مقدام أو مضام تقطّعت به السبل، ليدل على أنّ جوى نفسه وألمه وحاجته هي التي ساقته لاجتيازها والوصول إلى ممدوحه عقبة بن سلم.

إنّ التجربة الشعورية التي مرّ بها بشار أوحت من بين ثنايا حروفه وصوره على عمقها وغايتها "التجربة المبدعة هي التي تبدع الفاظها وصيغها". (٦٦)

وفي قصيدة يرسم فيها بشار صورة تشبيهية للنعام، يقول: (٦٧)

يا دارُ أقــوتْ بالأَجــالِدِ * بــعْدَ المُسُــودِ بِــها وسائِدِ**

يَمْــشِي النَّــعامُ بجــوِّهَا * مَشْيَ النِّسَاءِ إلى المَسَاجِدِ**

يقف بشار على الأطلال مستذكراً أهلها، موجهاً خطابه إلى الدار القفر بياء 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 مشهدان متقابلان، ماض لا يعود وحاضر مؤلم مجهول. وفي نقطة التلاقي بين الصورتين تتفجّر أشجان الشاعر ليفتق كل حنينه إلى ماض راح وألم مّما سيأتي، ليبلغ ذروة الألم في تلك اللحظة، فالدار خلاء بعد ما كانت تضج حياة بساكنيها، المنعَّمين فقد كانوا سادة والمسودون يقومون على خدمتهم.

وتتداعى على بشار صور تلك الحياة وما كانت عليه الديار من مشاهد، ويستذكر منها النعَّام الذي كان يمشي بجو تلك الديار، وقد قصد بشار من المضارع (تمشي) ولم يختر الماضي (مشت)؛ ليضفي حركيَّة على المشهد، فهو متجدّد في مخيلته ولم يكد يمحى، فهو يعيشه وكأنّه يراه الآن، كما قَصَدَ الشاعر لفظ المشي تحديداً ولم يرد السير، لأنَّ 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: ﴿ فَلَمَّا قَضَىٰ مُوسَى ٱلْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِۦٓ ﴾ (٦٨) وقوله تعالى: ﴿ قُلْ سِيرُوا۟ فِى ٱلْأَرْضِ ثُمَّ ٱنظُرُوا۟ كَيْفَ كَانَ عَٰقِبَةُ ٱلْمُكَذِّبِينَ ﴾ (٦٩) ولفظ المشي ورد بقوله تعالى: ﴿ وَعِبَادُ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى ٱلْأَرْضِ هَوْنًا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ ٱلْجَٰهِلُونَ قَالُوا۟ سَلَٰمًا ﴾ (٧٠)

فالنعَّام مقيم في تلك الديار ويتمشّى ويتجوّل فيها، وقد قصد النعام دون غيرها من الحيوانات الأخرى، وفي ذلك دلالة على أنّ أهل الدار كانوا منَعَّمين، فلا يملك النعَّام إلَّا ذوو النعمة.

ويطيل الشاعر وقوفه عند صورة النعَّام وهو يمشي بتلك الديار، ليرسم لها صورة تشبيهية بليغة مشبِّهاً 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 يكنَّ منشغلات بأمور البيت التي تقوم بها المرأة في بيتها، فقد تَرَكْنَ تلك الأعمال لخدمهن وذهبن للمساجد، وهذا لا يكون إلّا في ديار الملوك.

إنَّ فاعلية التركيب الصوتي للبيتين قد لا تكاد تكون وليدة المصادفة، وتحديداً عند شاعر كبشار، فقد هندس توزيع حرف السين بشكل تقابلي في البيتين وبالعجزين تحديداً، (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 صوتا من السين؛ لما فيها من الاستعلاء، والوصيلة أقوى من الوسيلة ... فجعلوا الصاد لقوتها للمعنى الأقوى، والسين لضعفها، للمعنى الأضعف". (٧١)

وفي صورة تشبيهية لعين النعاج يقول بشار: (٧٢)

لَقَدْ زادَني شَوْقاً خَيَالٌ يَزُورُنـــي وصَوْتٌ غِنَاءٍ مــن نَــديمٍ مُغَــرِّدِ

***

وطُولُ التِقَاءِ العاشِقِينَ ومَعْهَدٌ تَهُولُ* النَّدامَى حَــوْلَهُ ثُمَّ تَرْقــدُ

***

تَمِــشَّى بِهِ عِيــنُ النِعَاجِ كأنَّهَا سُرُوبُ العَذَارَى في البَيَاضِ المَعمَّدِ

***

يستحكم الحنين سطوته بشدّة حتى يغلب على ما في البيتين من أوصاف، والشاعر يعلن صراحة أنّ 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 أنّها لا تنتهي عند حد، فأسبابها قائمة وكامنة بـــ(خيال) الحبيب، وأراد الشاعر أنّ ذاك الخيال الذي استعار له فعل الزيارة

بصيغة المضارع تحديداً (يزورني) كتبت له الحياة والاستمرارية والتجدّد. وبالواو يعطف سبباً آخر من أسباب الشوق والحنين، وهو صوت غناء من نديم مغرّد، ويكرر حرف العطف (الواو) مرة أخرى ليزيد سببا آخر وهو (طول التقاء العاشقين) وبواو أخرى يذكر (ومعهد تهول الندامى حوله ثمّ ترقد).

والأسباب التي وقف عندها الشاعر بحدِّ ذاتها، تدل على تهيّج الحنين بروحه، فجلها صور وأماكن تجمع الأحباب، وهذه الصور عندما يتخيّلها الشاعر توافق ما يحاول أن يكمنه ويتذكّر أيامه الخوالي مع الحبيب، فيهيج شوقه، ولله در عمر بن أبي ربيعة الذي يقول: (٧٣)

وَذو القَلبِ المُصابِ ولوْ تَــعــزَّى مَشوقٌ حِينَ يَلْقَى العَاشِقِينا

***

استطاع بشار من خلال تلك الأبيات أن يعكس عاطفته المتفاعلة بأعماق قلبه، وكان للواو صوتا مدويَّاً متكرراً في البيتين، والواو في حال تكرَّرت تكون أداةَ من اداة التجسيد والإيحاء، وتضفي على جو البيت الشعري إذكاء اليقين بالإحساس عبر النفس. (٧٤)

إنّ كل ما في تلك الصور والمعاهد التي تدور في فلك خيال بشار تذكّره بالحبيبة، وحتى مشي (عين النعاج) بها، وهو مشهد حسِّيٌّ، وإنْ حُرم شاعرنا رؤيته عياناً، لكنَّه التقطه بذهنه وتفاعل في نفسه حتى حاكى توجَّعه ليؤوِّل تلك اللقطات إلى صورة لا تذكر بالحبيبة فحسب، بل تكون هي ذاتها، من خلال تصوير تلك النعاج وهي تمشي بصورة تشبيهية مرسلة مجملة وكأنَّها (سروب العذارى) من الفتيات في خيمة بيضاء التي توحي بجمال المكان ومن فيه. إنَّ تلك الصورة التشبيهية دلّت على مدى تعلّق الشاعر بذاك الخيال، والذي صار يراوده ويعيشه وكأنَّه حقيقة ينقل معه أينما حلَّ وارتحل.

المبحث الثاني
تشبيهات الطبيعة الصامتة

لم يكن الشعراء العميان بمعزل عن بيئتهم المحيطة التي تركت آثارها جليَّة في عمقهم النفسي، الذي يتكشّف 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 الصمَّاء من أطلال وديار ورسوم وآثار، حضور واسع في إرثهم الشعري، ولعلَّ قربهم الزماني من عصور الشعر الأولية كانت من دواعي اهتمامهم بالوقوف على الآثار والأطلال وما تحمله من ذكريات، حتى جاءت أشعارهم وتشبيهاتهم بها مغرورقة 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 ربيعة الرقي يقول في الرسوم: (٧٥)

ثنى شوقَهُ والمرءُ يصحو ويَسْكَرُ ... رُسومٌ كأخلاق الصحائفِ دُثَّــرُ

حبستُ بِها صَحْبي فظلَّتْ عِراصُهُ ... بدَمْعِي وأنْفاسِي تُراحُ وتُمْطَــرُ

حالة التدفق الوجداني تلفُّ نفس الشاعر وهو يقف على الأطلال، مهيّجةً الشوق في نفسه، وبأسلوب التجريد وكأنّه يتحدّث عن غيره، وبالفعل الماضي (ثنى) يحدّد أسباب هيجان ذاك الشوق الجامح، لكنَّه يقدِّم وصفاً لحالة اعتمال الشوق قبل الوقوف على أسبابه، فالشاعر يترنَّح بين حالتين متناقضتين (صحو وسكر) وكل منهما له أثر معين في ذاته، وكأنّ الشوق يجتذبه نحو هذا مرّة ونحو ذاك أخرى ليولّد

عنده حالة من عدم الاستقرار النفسي "فالطلل تعبير عن رؤية فلسفية عميقة تعبّر عن معنى الديمومة والخلود أو تعبير عن صورة نفسية ثاوية في طوايا نفس الشاعر". (٧٦)

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 يهيِّج عند شاعرنا الزمان بكلِّ 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 التشبيهيَّة وهي صورة مرسلة مجملة، 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 الداثرة، حتى لا يستطيع تدارك ما به من حالة، وذاك واضح في معانيه في البيتين "فكأنَّ المعنى بثَّ معاناته من خلال صيغ اللفظ ومن خلال الحروف المتضاعفة على ذاتها، وكانّ فيها مثل الحشد النفسي الذي يحتشد به الشاعر". (٧٧)

ومّما قاله أبو الشيص الخزاعي، عن الأطلال، قوله: (٧٨)

مَرَتْ عيْنَهُ للشوق فالدمعُ * طلولُ ديارِ الحيِّ والحـــيُّ مُغْتَرِبُ**

منسَــكِبُ

تربَّــعَ في أطــلالِها بــعدَ أهْــلِــها *** زمانٌ يُشِتُّ الشَمْلَ في صَرفِهِ عَجَبُ

بثُّ الشاعر في هذين البيتين جوى ذاته المتألمة، واقفاً عند بقايا الديار التي غيّرها البلى ليجرِّد خطابه خالصاً لنفسه، فلا يتمالك فيض دموعه المنسكبة شوقاً للظاعنين وألما من تقلبات الزمن، فهو أمام معلم تهيض له النفس، فتلك الديار العامرة أحيلت إلى بقايا أطلال.

ولفداحة الموقف يصوِّر 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 المتصدِّع قلبه شوقاً لأهله وأحبابه، فكلاهما يعاني الفقد ويعيشه هذا خراب امتدَّ إلى البناء العامر فأحاله إلى طلل، وذاك خراب امتدَّ إلى قلب جرَّحه البعد.

لقد أبدع الشاعر بإسقاط إحساسه على تلك الصورة التشبيهية، بإقامة صلة بينه وبين تلك الأطلال ليجسّد كبته النفسي وإحساسه بالاغتراب ويجعلها تعكس ذاتيته المتصدِّعة كبقياها، ليوجد جوّاً 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 وكأنَّ ألمَ الشاعر وغربته صارا ناطقين ومجسَّدَين بوقت واحد كلاماً ونصبة.

ويضيف الشاعر توصيفات أخرى ليوضّح معالم الصورة أكثر، شاكياً من الزمان وصروفه المتقبلة، مجسّداً إيّاه بصورة المتربع في ساحة تلك الأطلال، مصرَّاً على تشتيت الشمل بين الأحباب، ليعبّر من خلال هذه الصورة على لغة قلبه النازف

"الأثر الممتع للشعر يمكن أن ينبع من الحقيقة القائلة بأنَّ إيقاع الضربة الشعرية يكون عادة أقلَّ سرعةً قليلاً من إيقاع النبض، فإنْ صح ذلك صحَّ أنَّ الشعر لغة القلب". (٧٩)

وقال أبو الشيص في الربع: (٨٠)

دارٌ جــلا عنها النعيمُ فرَبْعُــها خلَــقٌ تمــرُّ بهِ الريحُ يبــسُ

***

يستجمع أبو الشيص ملامح صور مؤلمة لتلك الدار التي أمست قفراً بعد رحيل أهلها، وممّا لا شكَّ فيه فإنّ أيَّ ملمح من ملامح النعيم لن يثبت للدار، فقد تجلّا عنها بعد أنْ هجرها ساكنوها، والشاعر هنا يقف على تلك المشاهد التي هاجت له التوجع والحنين، ليتوسل بالتشبه قاصداً رسم صورٍ لتلك الدار تحتوي حالها المؤلم، وبصورة بليغة يشبه ربع الدار بالثوب الخلق الذي أتى عليه الزمن. وصورة التشبيه هذه ليست صورة جديدة، بل أنّ الشعراء سبقوا بها أبا الشيص، فهي مشهد معروف ومحسوس، إلّا أنّ الشاعر أضاف عليه مشهداً آخر من مشاهد الطبيعية، التي تدل على حالة من اليأس، فالريح اليبس تعصف بتلك بالبقايا والآثار الجرداء، ولا صوت إلّا 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 إلّا باستحضار مشاهد الماضي التي تؤجج بداخله "طبيعة ذلك القلق، واتساع ساحة ذلك الاضطراب النفسي الذي يعكسه اغتراب الشاعر عن واقعه، وتكشفه عودته السريعة إلى الماضي يجتر ذكرياته، ويصور أطلاله وضعائنه، ويرسم مشاهد قومه إزاء الرحيل". (٨١)

ولبشار وقفة مؤلمة أمام الطلل، يقول: (٨٢)

لعبدةَ دارٌ ما تُكلِّــمُنا الــدَّارُ تَلوحُ مغــانيها كما لاحَ أســطــارُ

***

أسائلُ أحجاراً ونؤياً مهدَّماً ... وكيفَ يجيب القولَ نؤيٌ وأحجارُ

***

تعامل بشار مع الطلل وكأنّه لوحةً يسطّر عليها انفعالاته وعمق إحساسه الدفين، ليعبّر 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 أنْ يحصل على ما يريد، لينقضّ شاكياً جَلَدَ تلك الدار وتجاهلها (ما تكلمنا الدار)، ليرمز من خلال تلك الصورة إلى احتباس همّه داخل صدره، ويجد نفسه وحيداً بين تلك الدواثر، يحكي ولا سامع، يستنطق ولا مجيب، لتتكثّف العزلة النفسية والإحساس الانفرادي والهم الخاص لتعمَّ عمق روحه. لكنّه شاعر لا يمكنه أي يتحمّل ذاك السكوت، لسان حاله يلهج ومخيلته تجوب في آفاق صور مؤلمة، فلا حلَّ أمامه إلّا أن يطلق العنان للسانه ليفجّر حاجز الصمت معبّراً بتشبيهات وتوصيفات لتلك الدار ليصوِّر مغانيها بصورة تشبيهية مرسلة مجملة وكأنّها تلوح (كما لاح أسطار)، أي أنّها دارسة لا تقوم بنفسها، وهي صورةٌ حسيّةٌ تدل على محو المعالم الشاخصة التي لم يبق منها سوى الآثار الممحوة.

يتنقّل الشاعر بين بقايا تلك الأطلال، التي لا يريد أن يغادرها، ليعاود الكرّة ويسائل أحجارها ونؤيها المهدمة عن أهلها الراحلين، محاولاً الحصول على جواب منها يرمم ما كُسر في داخله، ولا رد. هنا يتنبَّه شاعرنا على نفسه مستنكراً عليها كل ذاك بأسلوب الاستفهام (كيف يجيب نؤيٌ 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". (٨٣)

ومن صور الطبيعة وقوف بشّار على الديار وقد خلت من الحبيب، فيقول: (٨٤)

غدا سَلَفٌ فَأَصْـعَدَ بالرَّبَـابِ * وحنَّ وما يحِنُّ إلـى صِـحابِ**

دعـَا عَبـراتِهِ شَجَـنٌ تـولَّى * وشـاماتٌ على طَلَـلٍ يَـبَـابِ**

كأنَّ الدَّارَ حينَ خَلتْ رُسُومٌ * كهذا العَصْبِ أو بعضِ الكتابِ**

يقف بشار على أطلال الراحلين، مهيّجاً ما تركوه بداخله من شجن، ومن زمن الفعل الماضي (غدا) يهيج ركام الحزن بداخله، لدلالة الماضي على القطع والجزم بأنّ وجودهم (غدا سلف) أي شيء ماضٍ لا يعود. بهذا الانطلاقة المؤلمة يبني الشاعر أبياته على النمط الجاهلي، وكأنّه 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 أحبابه (فأصعد) أي ذهب في الصعداء وهي العقبة الشاقّة، و(الرباب) هي المكنّاة بأم بكر، وقد نسب بها بشار بقصائد عدّة.

ويعطف الحنين على التصعد، فليست تلك الصعوبة الشاقّة 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) يقدِّم المفعول (عبراته) على الفاعل (شجن) ليدل أنَّ بكاءه على تلك الأطلال حقيقة ناتجة عن شجن تفشَّى في صدره لم يستطع لجمه، ومع دلالات الأثر النفسي الذي تركته علامات

وبقايا (شامات) الديار الخربة الخالية من أهلها، ينفد من ذلك نحو صورته التشبيهية مشبهاً الديار حين خلت بالرسوم، أي بقايا ديار عفاها الزمن ولم يَبقَ منها إلَّا أثر مرسوم لاحق بالأرض، وباسم الإشارة هذا وبأداة التشبيه (الكاف) يردف صورة أخرى لتلك الرسوم، فهي كالعصب أي ما عُصب من شيء وطوي، أو بعض الكتاب وهي صورة للطي أيضاً، فوجه الشبه الذي يتَّقد بخبايا نفس الشاعر دفعه لتقديم تشبيهين متتابعين، وجعل الثاني توضيحاً للأول ليجلّي 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 يتساوق مع كل الأطلال ... إذ من الممكن أن يكون الماضي متوتراً أو شبحاً يطارد الشاعر، والحاضر قلقاً كذلك". (٨٥)

وفي قصيدة أخرى، يقول بشار: (٨٦)

ديارٌ خَلَتْ من آبِداتٍ ولَمْ يَكُنْ بِها الوَحْشُ إلَّا جامِلٌ وقِبَابُ

****

كأنَّ بقايَا عَهْدِهِنَّ فَبُرْقَةِ حَوْضَى قَدْ دَرَسْنَ كِتَابُ

بَحاجِرٍ

****

يأبى الشاعر إلّا أن ينبش، بوقوفه على الأطلال، وجدانه المتحرّق، 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 أنّ له علم مسبق بخلوها ورحيل أهلها، فما يرويه الآن عن تلك الديار يأتي بعد أنّ تجاوز مرحلة فاجعة وصدمة الرحيل وأثرها في نفسه، ومن يدري قد يكون في حينها لم يقوَ على أنْ ينبس ببنت شفة في تلك اللحظة العصيبة، وهذا المعنى لم يكن متحصّلاً لو قال (خالية).

وخلو تلك الديار من (آبدات) وهي الوحوش، وأراد من الوحوش الظباء أو النساء الحسان، فلا معنى للوحوش حقيقة في هذا الموضع، بدليل أنّه ينفي ويستثني استثناءً منقطعاً، وجود الوحوش من النفي، (لم يكن بها الوحوش إلّا جامل وقباب) فهي كانت تسير بتلك الديار قطعاناً، و(قباب) هي الخيام، قبل أن يحيلها الزمان إلى ديار قفر خالية من أهلها. ويقف بشار عندها ليصور بقايا ذاك العهد بـــ(حاجر فبرقة) وهنَّ دارسات بصورة تشبيهيَّة مرسلة مجملة وكأنّهن كتاب، ولم يرد الشاعر الكتاب بعينه، بل أراد حروفه الدارسات بجامع المحو في كلٍّ.

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 الملذّة، والثاني الألحان الانفعالية، والثالث الألحان المخيلة ... والانفعالية تستعمل حين يقصد بها حدوث الأفعال الكائنة عن انفعال ما". (٨٧)

ويصف بشار أطلال الراحلين بصورة تشبيهية مؤلمة، يقول: (٨٨)

طَرِبْتَ إلى حوْضَي وأنتَ طرُوبُ وشاقَــكَ بيْــنَ الأبْــرقيْنِ كثيــبٌ

***

ونُؤْيٍ كــخِلخالِ الفتاةِ وصــائمٌ أشجُّ على ريْبِ الزمانِ رَقُوبُ

***

يوجِّه بشار الخطاب إلى نفسه عن طريق التجريد، واصفاً روحه بالطربة شوقاً إلى (حوضى)*. ولا يستنكر بشار على نفسه الطرب، بل يؤكده 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 ليكثّرها بنفسه ويفشّي ألمها (حوضى) (الأبرقين) (كثيب) (نؤي) (صائم)، ويردفها بـــ(ريب الزمان)، تلك الألفاظ المكررّة على اختلافها حملت في ثناياها صوراً داخل نفس الشاعر كانت أدعى لأن تطرب نفسه شوقاً ولهفةً للحبيب وأماكن ذكراه. يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: "والألفاظ الشعرية تعين على بعث الجو بأصواتها؛ فالعلاقة بين الأصوات في الشعر كالموسيقى تماماً، يمكن أنْ تثير متعة تذوق الانسجام الحي، سواء بالأجزاء المكرَّرة أو المنوعة أو المتتالية". (٨٩)

وبعدما هيَّج الشاعر الطرب والحنين في روحه راح يصوّر ما تبقى من ذكريات الراحلين، ليشبه بقايا النؤي حول خبائه الداثر، عبر حرف التشبيه (الكاف) كخلخال الفتاة، الذي يطوّق ساقها، وهذه الصورة التشبيهية تشي بأنَّ بقايا الأطلال تلك تفجّر في نفسه عاطفة الرغبة الغريزية التي تجعل من صوره التشبيهية لا تغادر مفاتن المرأة وجسدها ومواطن الإثارة فيها. فالشاعر مولَّع حدّ انبزال ثوب صبره، فلا طاقة له بتحمّل كل ذاك الثقل من إحساس بفاجعة الرحيل والحرمان والكبت الجنسي لديه، حتى أنَّه يقف عند أبسط ما يؤجج هذا الشعور بداخله، ولم يغب عنه الوتد الذي ورّى عنه بلفظ (الصائم)، وهذا اللفظ له دلالة نفسيّة كبيرة، حيث أنّ الوتد يدل على القوة والصلابة، فاستبدله بشار بالصائم، الذي يدلُّ على الذبول والضعف والانكسار، ليعكس من خلال كل تلك الرموز والإيحاءات، حالته النفسية المتكسِّرة حزناً وألماً، ليكمل تلك الصورة بلفظ (أشج) الذي استعاره للصائم (الوتد) الذي شُجَّ وجُرِّح 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 سخّر 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 نزف 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". (٩٠)

ويصف بشار الأطلال وحاله عندما يقف عليها، يقول: (٩١)

إذا زُرْتَ أطلالاً بَقينَ على اللِّوَى مَلأنَكَ مِن شَوقٍ وهُنَّ عُذُوبُ

***

ونمَّتَ عليكَ العَيْنُ في عرصاتِها سرائِرَ لم ينطِقْ بهِنّ عَــرِيبُ

***

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

يرى بشار أنَّ تفجُّر الشوق صار حتمياً، فقد ملأ الروح، أمَّا حال تلك الأطلال فقد صورها بصورة تشبيهية بليغة بالفارغة (عذوب) ليوجد تدافعاً بين صورتين متضادتين لا يجتمعان إلّا في نفس حرّقها الوجد، فالروح ملأى بالشوق، والأطلال خالية من أهلها، والتشوُّق أيقظه مكان وزمان لا حياة فيه، ليفتق عبرات الدموع التي لا يمكن تمالكها حينذاك لتنم وتهتك سرائر احتبسها الشاعر في أعماقه التي كسّرها الشوق وترجمها دموعاً نطقت بما لم يبح به لسانه. إنَّ وجه الشبه الذي أراده بشار بين الأطلال والعذوب بجامع الخلاء في كلٍّ له دلالة على ضعف الحال وتهتّكه، وهنا يدل بشّار، من خلال هذه الصورة التشبيهية، على شدة وطأة تلك

الأطلال على نفسه؛ فالأطلال على ضعفها تبسط قدرتها على الشاعر روحاً وجسداً لتبث 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 أخّاذة، تنطلق من النمط لتخلقه خلقاً آخر في روح شعرية ترتفع بالصورة إلى مستوى الصور الذهنية". (٩٢)

ويبدو أنّ حال الأطلال في نفس العكوك أشعرته بالهزيمة أمام قوة الزمن، فيقول: (٩٣)

دمـــنُ الـــدَّارِ دُثـــور ليـــسَ فـــيهنَّ محيـــرُ

***

بُلِيَـــتْ منهـــا المغـــاني مثلَمـــا تَبْلـــى الســـطورُ

***

بصورة مباشرة ينعى العكوك حال دار الحبيب وما أمست عليه بعد ما حلَّ 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 صمّاء لا تحير جواباً بعد أن ضرب الصمت أطنابه في أرجائها.

لكنّ مخيّلة الشاعر لا تنفك تقلب صفحات تلك الديار، وكأنّه يتجوّل بين بقاياها ليعزز استسلامه لما آلت عليه، متنقلاً بين صور حالها وقد عمَّ البلى في مغانيها وتهالك كل شيء فيها، ليصور حال البلى الذي صارت عليه بصورة تشبيهيَّة وكأنها سطور بالية لم يبق منها إلّا 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، ليُقصّر 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 يتمنّى منها خلاصاً، أو – على الأقل- يطمح إلى الانفلات منه، أو قد يكتفي منه بمجرّد معاودة الذكريات فحسب". (٩٤)

وقال العكوك في حال الربع: (٩٥)

ألا يـــا ربْـــــعُ بالهَضَـــبْ إلـــى الخلصـــاءِ بالنَّقَـــبْ

***

كنضْـــوِ الخَلَـــق النَّاحِـــــ ـــــلِ أو دارسَـــةِ الكُتْـــبِ

***

إنَّ عمق الاستثارة العاطفية التي هاجتها ديار الحبيب جعلت من شاعرنا يوجه نداءً مباشراً لها وكأنَّه 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 (الخلصاء) في النقب وهي قرية في اليمامة، وهذا افتراق مكاني بين الديار وأهلها، ليخلص إلى صورة تشبيهية لحالها، مستحضرا 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، إلّا 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 دلَّ على أنّ هناك معان في نفوس الأدباء ومقاييس متفق عليها يصدرون منها الأحكام المتفقة". (٩٦)

وللخريمي وقفة مختلفة على بقايا الديار، يقول: (٩٧)

لم ترُعْني دارٌ عـفَت بالجنـــابِ دارسٌ آيُـها كـــخطِّ الكـــتابِ

***

أوحشَـتْ بـعدَ أهـلٍ وأنيـــسٍ من جـوارٍ خـــرائدٍ أتـــرابِ

***

لم يتفجع الخريمي، كما الشعراء، حين وقف على ديار الحبيب التي خلت من أهلها، وذاك واضح مما يقوله، فهو يجزم بـــ(لم) ويردف بالفعل المضارع الذي يفيد الحال والاستقبال، فهو لم يرع من تلك المشاهد للديار التي عفت وطمست (بالجناب)*. يُلحُّ الشاعر بتأكيد صلابته بذلك الموقف، راسماً صورةً لمشهد الديار، مؤكداً بالخبر (دارس) المقدم على المبتدأ (آيُها) ليقطع الشك الذي قد يتبادر إلى الذهن من أنَّ تلك الديار غير دارسة، فصلابة الشاعر متحصَّلة رغم حال الديار، وبصورة أخرى يؤكد ما ذهب إليه، ليشبِّه تلك الديار الدارسة وكأنّها خط الكتاب، بجامع المحو في كليهما، فلم يبق منهما إلّا أثر.

ويرسل في البيت اللاحق تأكيدات أخر 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 أبكار منعمات.

وعلى الرغم من أنَّ الشاعر يحاول أن يتعالى على التأثر والروع من تلك المشاهد للديار الدارسة، إلّا أنَّ حشده لتلك الصور والأوصاف عبَّرت عن إحساس متناقض بعمق نفسه، يدلُّ على آلام طغت على ألم الطلل، فهو يدَّعي التجلُّد ويقف عند جزئيات صورة الطلل 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 ومعوجّاً، وقد تكثر منحنياته وتتعدَّد صور التفاعل من خلاله". (٩٨)

وللخريمي صور تشبيهية مؤلمة، يصف فيها حال بغداد، وما آلت إليه بعد فتنة الأمين والمأمون سنة ١٩٧ هـ، يقول: (٩٩)

قالوا ولَمْ يلعَبْ الزمانُ ببغـ ـدادَ وتعثُرْ بِها عواثرُها

***

جنـةُ خـلدٍ ودارُ مغْـبَطَةٍ قلَّ من النـائباتِ واترُهَا

***

في هذه الأبيات يصف الشاعر حال بغداد قبل الفتنة، وقبل تعثّر العواثر فيها، ويباشر صورته التشبيهية بعد حذف المشبّه (بغداد) لدلالة السياق عليه، وبصورة التشبيه البليغ يقرر أنّها (جنة خلد)، وهذه الصورة المعروفة لدى المتلقي لا تحتاج إلى تفصيل، فالجنّة هي أمنية يسعى للوصول إليها كل مسلم، ليصف حالها بـ(دار مغبطة) أي أنّ 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 قلّة، 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 أنّه يسوق أوصافاً وتشبيهاتٍ جميلة ومحببة للنفوس، فـ(الجنة) و(دار المغبطة) صور تشوّق النفس عند ذكرها، لكنّ تأبى نفس الشاعر إلّا

أن يقابلها بألفاظ تحدّ من تلك الأريحية، فـ(واترها) و(النائبات) توجد معادلاً نفسيّاً يقابل التوصيفات السابقة ليوحي بحدث جلل ونوائب 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. (١٠٠)

ويضيف الخريمي: (١٠١)

دارُ ملوكٍ رَسَتْ قواعِدُها فيها وقرَّتْ بِها منابِرُها

***

ويؤكد الشاعر في هذا البيت قوة ومنعة العاصمة، وبصيغة الخبر يدل على حالها وهي دار لملوك استقرَّت بها قواعد السلطة، كما قرَّت بها دور العلم (المنابر)، ليمهد من خلال ذلك بصورة مقابلة لكل تلك الحال، لما آلت له بعد ذاك، فيقول: (١٠٢)

وهلْ رأيتَ القصورَ شارعةً تَكُنُّ مثلَ الدمى مقاصِرُها

***

فإنَّها أصبَحتْ خلايا من الـ إنسانِ قد أدميت محاجِرُها

***

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

وبصيغة التأكيد بإنّ ينفد 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 ليشبّه حال تلك القصور وهي خلاء من ساكنيها، فإنّ الخراب اجتاح تلك القصور منتهكاً حرمها، لتختضب عيونها بالدماء بعدما كانت كحيلةً.

ولهول الحدث الذي أصاب بغداد، يتبع الشاعر تلك الصورة بصورة أخرى، أشدّ بشاعة من الأولى، يقول: (١٠٣)

أمسَتْ كجوفِ الحمارِ خالية * يسعِّرُها بالسعيرِ ساعَرُها**

كأنَما أصبَحَتْ بساحَتِهِم * عادٌ ومسَّتْهُمُ صراصِرُها**

وهذه صورة أخرى لحال بغداد وقصورها، وما أمست عليه، وبأداة التشبيه (الكاف) يشبهها بـ(جوف الحمار) وهي صورة تحمل في طيّاتها معاني كثيرةً، ففضلاً عن وجه الشبه هو الخلو والفراغ، فإنّ دلالتها على الإذلال أوسع من ذاك، فصورة الحمار المذلّل للأحمال توحي بتلك الحال التي أمست عليها بغداد، كما أنّ هناك معنى كبيراً يمكن أنْ نلمحه من صورة الحمار وجوفه الخاوي، فبغداد عاصمة العلم والعلماء قبل أن يحل فيها ما حلَّ، وكأنّ الشاعر يُلمح حال العلم وكيف سيكون في تلك العاصمة، فصورة الحمار وردت في قوله تعالى: ﴿ كَمَثَلِ ٱلْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًۢا﴾ (١٠٤) 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 سورٍ عدَّة، وردت في سياق العذاب، ومن ذاك قوله تعالى: ﴿ وَإِذَا ٱلْجَحِيمُ سُعِّرَتْ ﴾. (١٠٥) ووفقاً لتفسير الكشّاف، فإنّ "(سُعّرَتْ) أوقدت إيقاداً شديداً وقرىء (سعرت) بالتشديد للمبالغة. قيل : سعّرها غضب الله تعالى وخطايا بني آدم". (١٠٦)

ويردف الشاعر صورة تشبيهية أخرى، ويكّرر لفظ (أصبحت) وتكرار أوقات الصباح والمساء ومن ثّم الصباح، دل من خلالها الشاعر على تعاقب الأحداث المتسارعة في المدينة، وبأداة التشبيه (الكاف) يرسم صورة تشبيهية مرسلة مجملة استحضرها من حدث رواه القرآن الكريم، ليشبه الشاعر حال بغداد وكأنّما قوم عاد في ساحتها، وأتى عليهم عقاب الله وأرسل عليهم ريحاً صرصراً أتت على كل شيء فيها وينقل كل فداحة صورة قوم عاد وما ألم بهم إلى بغداد، قال تعالى :﴿ وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا۟ بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ ۝٦ سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَٰنِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا ۙ فَتَرَى ٱلْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَىٰ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ ۝٧ فَهَلْ تَرَىٰ لَهُم مِّنۢ بَاقِيَةٍ ﴾. (١٠٧)

وقد ورد في تفسير الكشّاف، أنَّ "الصرصرَ: الشديدة الصوت لها صرصرة. وقيل: الباردة من الصر، كأنها التي كرر فيها البرد وكثر: فهي تحرق لشدة بردها. عَاتِيَةٍ: شديدة العصف والعتو استعارة. أو عتت على عاد، فما قدروا على ردّها". (١٠٨)

إنَّ نسخ الشاعر لصورة عقاب قوم عاد وإكسائها لحال بغداد، كشف عن حال مفجعة مرّت بها العاصمة، وقد تمكن الشاعر من خلال ذلك ببراعته أن يُعمل خيال المتلقي وكأنّه يرى تلك العقوبة حلّت ببغداد، بكل مشاهدها وفداحتها، والتي يذهب الخيال فيها كلّ مذهب، ما تؤجج حالة من الشعور والإحساس المفجع.

المطلب الثاني: تشبيهات مختلفة للطبيعة الصامتة

قال ربيعة الرقي، في تشبيه النار: (١٠٩)

لمن ضوءُ نارٍ قابَــلَتْ أعْيُنَ الرَّكْب تشبُّ بلَدْنِ العُودِ والمَنْدَلِ الرَّطْبِ

***

فقلتُ: لــقد آنسْــتُ نــاراً كأنَّــها سَنَــا كوكَبٍ لاحَــتْ فَحَنَّ لها قلبي

***

يتعامل الشاعر مع ضوء النار الذي أثار شجونه تعاملاً نفسياً، فهو يطرح سؤالاً خارجاً عن معنى الاستفهام إلى التعظيم والتعجب، وكأنَّ دلالة المكان في نفسه توجِد تناقضاً بين الواقع وبين الضوء والنار، وكونه فاقداً 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 مخيَّلة الشاعر ذاك الإشراق من خلال ما تولَّد عنه من احتراق عود الطيب اللين الذي شعَّ سناه في أعماق الشاعر وهاجت له نفسه.

يشرع الشاعر في الجواب، والملاحظ أنَّه هو المجيب رغم أنَّه المتسائل بالوقت ذاته، وهنا تعارض لا تسوّغه إلّا فداحة الشعور بالوحدة والعزلة النفسية، فرغم أنَّ الشاعر يسير مع ركب، إلّا أنَّه يناجي روحه وضميره الوجداني بالسؤال والجواب معاً، ليقتبس معنى قرآنياً (آنست ناراً) والتي وردت بقوله تعالى:﴿ إِذْ قَالَ مُوسَىٰ لِأَهْلِهِۦٓ إِنِّيٓ ءَانَسْتُ نَارًا ﴾ ، (١١٠) ليصوِّر بالتشبيه المرسل المجمل تلك النار وكأنّها تلوح في الظلام الحالك (كأنّها سنا كوكب)، أضاء في دجى الليل الذي ادلهمَّ فلا يُهتدى به لطريق، وهنا تكون صورة المشبه به المشرقة أملاً يخفف وطأة الألم الذي يعتصر نفس الشاعر.

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

أحكم الشاعر صنعته الشعرية، مطوِّعاً الرحلة الشاقَّة في الليل الموحش المتراكب مع عتمة فقد البصر، ليوجد من تلك اللوحة أجواءً تبعث على الراحة والطمأنينة النفسية التي استشعرها، فالشاعر استغلَّ يقين اللحظة النفسية، التي تجمع في حدسها المبدع الأطراف المتباعدة في ظاهرها المتقاربة في جوهرها، ليدل من خلالها على روح المعنى المراد. (١١١)

وقال الخريمي في النار التي أتت على بغداد: (١١٢)

نارٌ كهادي الشقراءِ نافرة تركض من حولها أشاقرها

***

كأنّما فــوق هامــها فِرقٌ من القطا الكدر هاج نافرهــا

***

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 وكأنّها هادي الفرس (الشقراء) وهي نافرة مرعَبة لا تحتويها أرض، تركض ويركض حولها الخيل الأشاقر، فالمشهد يدل على سرعة جري الفرس وسرعة هاديها، ومن دلالة النفور تتبين أنّ الفرس لا تلتفت خلفها من الخوف، وهذا متحصّل لهاديها أيضا عن طريق التلازم، كما هو حال النار تشبيهاً.

ويضيف الشاعر صورة أخرى لحال النار وسعيرها الملتهب، وينتزع الصورة التشبيهية بأداة التشبيه (الكاف)، فكأنّما 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 مرّة واحدة، حتى غطّت السماء، فلا أحد يستطيع صيدها أو وقفها، وهذا المشهد التمثيلي يكمن فيه العجز الكامل عن احتواء الموقف، والسيطرة على النار التي يستعر أوارها.

إنَّ الشاعر من خلال تلك الصور، أظهر تفاعلاً عميقاً مع الحدث، والشاعر أحيانا ينفصل عن واقعه ليعيش متفاعلاً مع ما تعرضه له الذاكرة ليصل التداخل إلى درجة محققة وكأنّه في خضم دائرة ما يرويه. (١١٣)

وصورة الليل عند العكوك، ذات بعد نفسي، يقول: (١١٤)

ولياٍل ساجياتٌ نامَ عنهنَّ السميرُ

***

فَطَوتْ أخبيةُ الحيِّ كما يُطوى الحبيرُ

***

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

يصف الشاعر تلك الليالي بأنّها ساكنة (ساجيات)، والسكون بحد ذاته له دلالات موحشة، فشاعرنا يطوي لياليه بالوحدة والعزلة، بدليل السكون فلا صديق ولا أخ ولا حبيب، حتى ليصبح الصمت مخيِّماً مطبقاً على أنفاسه فلا مجال للحديث والمتعة والتسلّي، فقد نام السمّر، ليلجأ الشاعر إلى عرض شريط الأحداث والذكريات المؤلمة ويقضّي 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 طيّ الخيام ليشبّهها تشبيهاً مفرداً مستعيناً بـــ(الكاف) كطي الثياب (الحبور)، وأراد من ذلك عنصري السهولة والسرعة، ليضفي حركة متسارعة لتنهض الركب بالأحمال وتنطلق الأبل في طريق اللا عودة "إنّ إجادة الوصف الشعري لشيء من الأشياء، تقتضي أن يحدّق الشاعر فيما يريد أن يصفه تحديقا يظهر دقائقه ويرسمها في نفسه رسماً يمس عواطفه وخياله، حتى ينطلق لسانه بوصف هذا الشيء نقلا عمّا تركت صورته في خياله وقلبه من الشكل المفصّل والتأثير الشديد". (١١٥)

لقد أقام الشاعر صورتين متناقضتين في البيتين، إذ وضع أمام صورة ثقل ليله وطوله وسكونه وصعوبة انقضائه، صورة تشع حركيةً وسرعةً وسهولةً خلال طيِّ الخيام وتحميل الأمتعة والانطلاق في الرحيل، ليولِّد من خلالها، دلالةً على سرعة انتهاء الحدث مقابل ديمومة الألم النفسي الذي يتركه.

وصورة الظلام يعكسها بشار على الدهر كلّه، فيقول: (١١٦)

خليلـــيّ ما بالُ الدُّجى لا تَـــزحـــزَحُ وما بالُ ضوءِ الصُّبحِ لا يَتوضَّحُ

***

أضلَّ الصباحُ المُستنـــيـــرُ ســـبيلهُ أم الدّهـــرُ ليـــلٌ كلّـــه ليسَ يبرحُ

***

مع لوحة الليل الطويل، يتعامل بشار تعاملاً نفسياً ليجعل منه صدى لما يستعر في داخله، وعلى عادة القدماء يوجه بشار سؤالاً لخليليه، (ما بال الدجى لا

تزحزح) ليتبين أنّ الظلام جثم على صدره وكـــأنّه صخرة ثقيلة، لا أمل بانجلائها، حتّى أنّ جل ما يأمله الشاعر هو زحزحة ساعات الليل من مكانها فقط، ليردف سؤالاً آخراً (وما بال ضوء الصبح لا يتوضح) ليركب صورتين متقابلتين الدجى والصبح (الظلام والضوء) ليكشف عن تداعيات نفسية لمحنة العمى مجتمعة هاجتها مطاولة ساعات ليل الفراق.

وإذا دققنا في البيت نجد نفس بشار ضائقة من أولى كلماته، وذاك ظاهر من استعانته بالخليل للحصول على الجواب، وهنا تكمن ذروة الإحساس بالعجز الذي تفشّى 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". (١١٧)

ويردف بشار سؤالً ثالثاً ورابعاً بعد أن تأخر عنه الرد، لتبدأ ملامح صور تتشكل في خياله عن طول ذاك الليل، فهل أنّ (الصبح) أضلَّ طريقه نحو الليل؟ أم (الدهر ليل كلّه لا يبرح)؟

إنّ صورة التشبيه البليغة التي رسمتها مخيلة بشار للدهر الذي شبَّهه بليل لا يبرح، عكست حالة اليأس لدى شاعرنا، والتي تفاقمت إلى درجة أنَّ ملامح الضوء طُمست عنده بعد أنْ أتى عليها ذاك الظلام الذي كسا الدهر كلَّه 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 إلّا متخاذلاً مكتئباً، يقف في تصويره على تناول أزمة الإنسان في زحام ذلك الظلام وصراعه معه، أو ينجرف في خضم الأحزان التي لا يكاد يرى لها نهاية". (١١٨)

وتبدو شدّة امتعاض بشار من ظلام الليل واضحة على نسيجه اللفظي، يقول: (١١٩)

وتجوَّبَتْ مَزِقُ الدُّجى عن واضحٍ كالفرْق وانْكشفتْ سماءُ ضبابِهِ

***

"إحساس الشاعر بالغربة القاتلة إزاء الليل كزمن ثابت، طبقا لحالته النفسية، لا يكاد ينقضي بالإضافة إلى المشهد اللوني الكئيب الذي يوحي به سواده ويطرحه ظلامه" (١٢٠) لذا نجد بشاراً يحتج من خلال البنية اللفظية، على ضيقه وإحساسه الخانق من ذاك الدجى، ليتعامل معه بقوة مستعيناً بألفاظ تدلُّ 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، لتنكشف سحاب (سماء) ضبابه بواضحٍ مبلجٍ، ليحقق الشاعر انتصاراً على ذاك الظلام الذي انقشع إشراقات واضحة.

ويقتنص بشار صوراً بديعة للنهار والليل، فيقول: (١٢١)

متى تعرِفُ الدّار التي بانَ أهلُـها بسعْدى فإنّ الدّمعَ منكَ قريبُ

***

تـذكّر مَنْ أحببْـتَ إذ أنـتَ غُـلامٌ فمـغناهُ إلـيكَ حبـيـبُ

يـافعٌ

***

وإذْ نحـنُ بالأدْعـاصِ أمّا نهارُنا فصـعبٌ وأمّـا ليلُـنَا

فـركُـوبُ

***

يعبّر 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 ذكرىً مؤلمة وحنين إلى أيّام الشباب التي تقضّت بلا رجعة، فمغناه وذكراه حبيب للقلب مهيّج للجراح.

ولا يقف بشار عند الخطوط العريضة للذكريات حتى يثير بنفسه ذكرى المعاناة التي واجهته أيّام 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 لكثيب الرمل، وبصورة استعارية يشبه نهار تلك الأيّام بالحصان الصعب الذي لا يمكن أن يركب، وهي صورة قد يلف دلالتها الغموض إلّا إذا قرناها مع صورة الليل التي تبعتها (وأمّا ليلنا فركوب)، وهو تشبيه بليغ، يدل على سهولة ركوب الليل؛ أي أنّ الليل كحصان سهل الركوب، وقد ساقه التشبيه بجامع المران واليسر، في كل فلم يكن ليعاني وقتذاك من طول ليل ومعاناة مع تلبد غيوم الظلام.

لقد أراد الشاعر من خلال التناقض بين الصورتين أن يكنّي بهما على الإغراء والستر، فالليل كان يستره من الرقيب أمّا النهار فكان يكشف أمره.

أراد بشار من استحضار الماضي ومعايشته، التعويض النفسي، لما في تلك الذكريات من نشوة في النفس، وزهوٍ بأيّامٍ خلت "وكأنّه حين يغترب عن واقعه يجد ذاته من خلال اللجوء إلى ماضيه ... ليرصد بعداً واضحاً من أبعاد حالته النفسية، وكأنَّما انسلخ زمنياً – أو أراد – من واقعه ليعايش ذلك الماضي معايشة تامَّة، يسيطر عليها الزمن في إطار ذلك الماضي". (١٢٢)

وهذا المؤمل بن أميل يقول في الليل: (١٢٣)

وطارقاتٍ طرقنني رسلاً والَّليلُ كالطيلسانِ مُعْتَكرُ

***

شكّلت طارقات الليل وظلامه وحدة نفسية تداخلت مع أحساس الشاعر، الذي رسم صورها وهي تلقي بكلكلها على صدره، ليصفها وكأنّها رسل من الحبيب، أي من ذكرياته التي تهيجّت في نفس الشاعر لتجافي عينه النوم، ويطول ليله. وبجملة استئنافية يبين الشاعر الأجواء التي هاجت له فيها تلك الطارقات، مشبِّهاً ليله بالطيلسان أي أنَّ حاله أسود معتم معتكر ظلامه بالغبار حتى لا تكاد ترى شيئا من خلاله. وهذه الصورة لليل تدل على انقباض نفس الشاعر وشدّة البؤس الذي أحاط به حال تذكره أيام خلت مع الحبيب. يقول طه حسين "الظلام الحالك إشارة إلى اليأس وانقطاع الرجاء من لذّة الحياة". (١٢٤)

وأبو الشيص يصف حالته النفسية عبر صورة تشبيهية، قال: (١٢٥)

كأنَّ بِلادَ اللهِ في ضِيق خَاتمٍ * عليَّ فما تزدادُ طولاً ولا عرضاً**

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 ذاك البيت وأسباب ذاك الهم المتفجّر، وارتأى أنْ يُعرِّض به تعريضاً من خلال تشبيهات وصور تحاكيه، وقد أظهر حرصاً على استدعاء صور تتسع لاحتواء ما بداخله من توجع وتفجع، والتعريض أكثر تأثيراً من القصد المباشر "لاتساع الظن في التعريض، وشدَّة تعلق النفس به، والبحث عن معرفته، وطلب حقيقته". (١٢٦)

لقد عمد الشاعر إلى الصورة التشبيه عند أول ألفاظ البيت؛ ليدلَّ 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 المفصَّل بصورة تشبيهيَّةٍ محدودة جداً

ومعروفةٍ 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 شدَّة 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 الشعريَّة زاد تأثيرها المباشر؛ فكثرة التفصيلات لا تترك عملاً للإيحاء الذي تتمتع به لغة الشعر". (١٢٧)

وهذا شاعر الحكمة، صالح بن عبد القدّوس، لا يجد بدّاً من اللجوء إلى صور الطبيعة ليضمنها في حكمه، يقول: (١٢٨)

الدارُ جَنَّةُ عدنٍ إنْ عملتَ بِما ... يُرضِي الإلهَ وإنْ فرَّطْتَ فالنارُ

***

هَما محلَّانِ ما للناسِ غيرَهُمَا ... فانْظرْ لنفسِكَ ماذا أنْتَ مُختارُ

***

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

يشبه شاعرنا الدار الدنيا بصورة تشبيهيّةٍ بليعة بجنَّة عدن، وهذه الصورة تحمل في ثناياها صوراً جزئية كثيرة مما تضمه الجنّة من نعم أعدها الله لعباده المتقين، وهذه الصور لا تحتاج إلى تفصيل وتدقيق فهي تتدفّق في نفس المتلقي حال

ورود اللفظ، إذ إنّها صارت معلومة بالتواتر من خلال ورودها في القرآن الكريم، وفي السنة النبوية، ولها ما لها من أثر يستنفر الهمم في طلبها، وجاءت صور للجنّة في القرآن تحفيزاً للناس على الإنفاق، قال تعالى: ﴿ وَمَثَلُ ٱلَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَٰلَهُمُ ٱبْتِغَآءَ مَرْضَاتِ ٱللَّهِ وَتَثْبِيتًا مِّنْ أَنفُسِهِمْ كَمَثَلِ جَنَّةٍۭ بِرَبْوَةٍ أَصَابَهَا وَابِلٌ فَـَٔاتَتْ أُكُلَهَا ضِعْفَيْنِ فَإِن لَّمْ يُصِبْهَا وَابِلٌ فَطَلٌّ ۗ وَٱللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ ﴾ [١٢٩] وقد ورد في تفسيرها "وليثبتوا منها ببذل المال الذي هو شقيق الروح، وبذله أشق شيء على النفس على سائر العبادات الشاقة وعلى الإيمان؛ لأنَّ النفس إذا ريضت بالتحامل عليها وتكليفها ما يصعب عليها ذلَّت خاضعة لصاحبها وقل طمعها في اتباعه لشهواتها وبالعكس فكان انفاق المال تثبيتاً لها على الإيمان واليقين" [١٣٠]

على أنّ هذه الصورة لا تتحقق إلّا بشرط (العمل بما يرضي الله)، ليضع الشاعر في قبالة تلك الصورة صورة أخرى تناقضها تماما، ولها أثرها في رعب النفوس ليعطفها على الصورة الأولى، ليضع المتلقي بين خيارين لا ثالث لهما الجنّة إن عمل لها، والنار إنّ فرّط. قال تعالى:﴿ وَٱتَّقُوا۟ ٱلنَّارَ ٱلَّتِىٓ أُعِدَّتْ لِلْكَٰفِرِينَ ﴾ [١٣١] 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 المعدّة للكافرين، إن لم يتقوه في اجتناب محارمه". [١٣٢]

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

ويصور بشار الثريا وهي على نحر حبيبته، فيقول: [١٣٣]

دَعَــاني إلى أمِّ الــوليدِ شبــابُهَا وحُسْــنٌ فإنّي مثلَهَا غيرُ واجــدِ

***

كأنّ الثُّريّا يومَ راحَتْ عشــيّةً على نحرِها منظومةً في القلائدِ

***

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 الثريَّا حين تنعكس على نحرها عشية، وكأنّها نظمت قلائد، وكأنّ الشاعر يريد أنّ الثريا لم تكتسب جمالها وانتظامها إلّا على نحر الحبيبة، وهو ضرب من المبالغة، يدل على مدى انفعال الشاعر وإعجابه بأم الوليد، حتى أنّ الكواكب المضيئة في عمق السماء تكتسب بهائها وانتظامها ورونقها من حسن تلك الحبيبة.

لقد أجاد الشاعر رسم صورته التشبيهية، التي سخّر فيها أجزاء الطبيعية في خدمة الصورة الغزلية "إنّ إجادة الوصف الشعري لشيء من الأشياء، تقتضي أن يحدّق الشاعر فيما يريد أن يصفه تحديقاً يظهر دقائقه ويرسمها في نفسه رسما يمس عواطفه وخياله، حتى ينطلق لسانه بوصف هذا الشيء نقلاً عمّا تركت صورته في خياله وقلبه من الشكل المفصّل والتأثير الشديد". (١٣٤)

ومن الصور البديعة لبشار، تصويره للسراب، يقول: (١٣٥)

في كلِّ هنَّاقةِ الأضواءِ موحِشةٍ يسْتركِضُ الآلَ في مَجْهولِها الحَدَبُ

***

كأنَّ في جانبيْهــا مــن تَغوُّلِــها بَيْضَاءُ تَحْسِــرُ أحيــاناً وتَنْــتَقِــبُ

***

جرْداءُ حــوَّاءُ مَخْشيٌّ متالِفُهــا جَشّــمْتُهَا العيسَ والحِرْبَاءَ مُنْتَصِبُ

***

يصف الشاعر المرتفع من الأرض، واستعمل لها مجازا لفظ (هنَّاقة) والتي تأتي حقيقة بمعنى ضجر يعتري الإنسان، وأراد من تعبيره المجازي سعتها حتى أنّ السراب (الآل) يأخذ مديات بعيدة في مجهولها الواسع.

وينفد الشاعر من خلال ذلك إلى صورة تشبيهية بديعة لذاك السراب الذي يتلون (يتغوّل) أي يختلف مرآه في أفق تلك المفازة الواسعة، مصوراً إيّاه وكأنّه امرأة بيضاء تحسر لثامها أحياناً وتنتقب أحياناً أخرى، وهذه تشبيه بعيد قلّما 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 ودقّ كان أبلغ وألصق بالنفس، لأنّه يشبع عندها حبّ التطلع إلى الجديد، وشغفها به، وتنشأ بلاغته من طرافته وبعد مرماه، ومقدار ما فيه من خيال". (١٣٦)

وقال عبد القاهر الجرجاني: "إذا استقريت التشبيهات، وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت النفوس إليه أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب". (١٣٧)

ومشاهد الطبيعية يسخرها بشار بفخره وهجائه خصومه، يقول: [١٣٨]

وقدْ عَلِمــتْ عَلْــيَا ربيــعةَ أنّــني إذا السيفُ أكدى كانَ فيَّ مضــاءُ

***

تركتُ ابنَ نِهْيَا* بعدَ طولِ هديرِهِ مُصيخا كأنّ الأرض منهُ خــلاءُ

***

في مشهد من مشاهد صوره الشعرية، يدمج بشار الفروسيّة بالطبيعة، ممهِّداً لغرض الهجاء بالفخر بنفسه، حيث أنّ الفخر هنا أصبح ضرورة لابد منها. يتحدّث الشاعر عن نفسه وكيف أنّه لسان القوم وسيفهم الماضي الذي لا ينبو (إذا السيف أكدى)، وكيف لا، وهو الذي يعلمه عليّة القوم من ربيعة لا عامّتهم، فهم على إحاطة تامة ويقين ببأسه ومضائه، وإذ كان ذاك حال أشراف القوم فما بالك بحال من هم دونهم؟

يدير بشار بشكل مباغت دفّة حديثه من الفخر إلى الهجاء، لكنَّه لا يوجِّه كلامه مباشرة لخصمه إمعاناً في إذلاله وتعالياً عليه، متجاوزاً كل التفصيلات الدقيقة والجزئيات وكيف وبم تغلّب على الخصم، لينتقل إلى النتائج مباشرة؛ فحماد ولمجرد رؤية بشار، كأنَّ لسانه قُطع فلا يقوى على الرد ولا حتى يستطيع أن يتمتم بعد، حتى أنّ بشاراً لا يعير له اهتماماً، ولا يكلّف نفسه تشبيهه ورسم صورته وهو على حالته تلك، ليكتفي بتشبيه يسوقه من الطبيعة (كأنّ الأرض منه خلاء)، فالأرض هنا خلت من الجعجعة بعد قطع لسان حمّاد!

ولأنّ الشاعر أعمى ولا يستطيع القتال ومواجهة الخصم من منظور المجتمع على الأقل؛ فنجده 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". [١٣٩]

الخاتمة

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

ركزنا في بحثنا هذا على انتقاء الصور التشبيهية التي فيها الابتكار والجدّة، 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 قتامة القِدَم لتضعها على جادّة التجديد، ليتحقق له السبق فيها

إنَّ أغلب صور التشبيه التي وردت عند شعرائنا هي صور معنوية أو حسيَّة 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 ذاك الاندماج الثقافي.

إنَّ المساحة الواسعة في دووين الشعراء العميان في العصر العباسي الأول، لا تحد بحدود هذا البحث، فالصور البلاغية التي ضمَّتها جنبات 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

---

(١) ديوان مالك بن الريب: تح د. نوري حمودي القيسي، مستل من مجلة معهد المخطوطات العربية، مج ١٥/ ج١: ٩ – ٩١ .

(٢) المصدر نفسه: ٩٥ .

(٣) ديوان الشنفرى عمرو بن مالك: جمعه وحققه ونشره د. إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤١٧ ه ١٩٩٦ م، ط٢: ٥٩ .

(٤) ديوان علي بن جبلة العكوك: ٦٤ .

(٥) ديوان علي بن جبلة العكوك: ٦٤ .

(٦) دراسات في علم النفس الأدبي: حامد عبد القادر، المطبعة النموذجية الحلمية الجديدة، مصر (د، ت): ١٨٧.

(٧) ديوان علي بن جبلة العكوك: ٩٤ .

(٨) سورة الأنفال: الآية ٦٠ .

(٩) دراسات في علم النفس الأدبي : ١٨٧.

* **ابن الوزاع:** هو عمر بن الوزاع الحنفي الثائر لقومه، وكان قد جمع قومه وأغار على الأعداء، وأتي النشناش، فأقبلت إليه بنو عامر، فاقتتلوا وهزموه، وفرَّ ابن الوزاع فلحق باليمامة، فكان هذا يوم النشناش، 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 ١٢٧هـ: ينظر: ديولن بشار بن برد: الهامش: ٩/٢ – ١٠ .

(١٠) ديوان بشار بن برد: ١١/٢ .

(١١) ديوان النابغة الذبياني: اعتنى به حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، ط ٢، ١٤٢٦ هـ، ٢٠٠٥ م: ١١، وينظر ديوان بشار ١١/٢.

(١٢) الوصف بين المادية والوجدانية في الشعر العربي: إيليا الحاوي، مقال منشور مجلّة الأديب، لبنان، العدد ١/٩، سبتمبر ١٩٥٩: ٥ .

(١٣) ديوان بشار بن برد: ٢/ ٩٨ .

(١٤) الوصف بين المادية والوجدانية في الشعر العربي: مقال منشور: ٣ .

(١٥) ديوان بشار بن برد: ١٩٠/٣ .

(١٦) ينظر : ديوان بشار بن برد: الهامش ١٩٠/٣ .

(١٧) المصدر نفسه: ١٩٠/٣ .

(١٨) ديوان بشار بن برد: ٣/ ١٩٠ .

(١٩) المصدر نفسه: ٣/ ١٩١ .

(٢٠) خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني: محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٤١٦ ه ١٩٩٦ م، ط ٤: ١٨٤ .

(٢١) ديوان بشار بن برد: ٤/ ٢٨ .

(٢٢) في النقد والأدب: ١٣٤/١ .

(٢٣) ديوان بشار بن برد: ٣/ ١٩٧ .

(٢٤) أصول النقد: ١٨١ .

(٢٥) ديوان عنترة: تح محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، القاهرة، ١٩٦٤: ٢٦٦ .

(٢٦) ديوان بشار بن برد: ٣/ ١٩٧ .

(٢٧) ينظر : هامش ديوان بشار بن برد: ١٩٧/٣ .

(٢٨) ينظر: في النقد والأدب:١/ ٣٨٦ ٣٨٧ .

(٢٩) ديوان بشار بن برد: ٣/ ١٩٧ – ١٩٨ .

(٣٠) ينظر هامش ديوان بشار بن برد: ١٩٨ .

(٣١) ديوان الشنفرى: جمعة وحققه وشرحه إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤١٧ ه ١٩٩٦م: ٦٠ .

(٣٢) العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده: أبو علي الحسن بن رشبق القيرواني الأزدي، حققه وفصّله وعلق حواشيه محيي الدين عيد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، ١٤٠١ ه ١٩٨١ م، ط ٥: ٢٨٧/١– ٢٨٨ .

(٣٣) ديوان أبي الشيص الخزاعي: ٧٧ .

(٣٤) في الأدب والنقد: ١/ ١٣٢ .

(٣٥) ديوان بشار بن برد: ٢/ ١٠٨ .

(٣٦) فن البلاغة: عبد القادر حسين، عالم الكتب، بيروت، ١٤٠٥ ه ١٩٨٤ م، ط٢: ١٤٥ – ١٤٦ .

(٣٧) ديوان بشار بن برد: ٣/ ٧٨ .

* الشؤون: جمع شأن وهو عِرق من التراب في صخور الجبل ينبت فيه النخل أو النبع: ينظر هامش الديوان: ٣/ ٨٧ .

(٣٨) النقد الأدبي أصوله ومناهجه: ٣١ .

(٣٩) ديوان بشار بن برد: ٣/٧٩ .

* كتب في الديوان (تنوه) بمثناة 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: ٣/ ٧٩ .

(٤٠) ينظر: الأدب المقارن: د، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د،ت) ط٩: ٣١٥ .

(٤١) ديون بشار بن برد: ٣/ ٧٩ ٨٠ .

(٤٢) ديوان كعب بن زهير: صنعه الإمام أبي سعيد السكَّري، شرح ودراسة د. مفيد قميحة، دار الشواف للطباعة والنشر، الرياض، ١٤١٠ ه ١٩٨٩ م، ط ١: ١١٢ .

(٤٣) بحوث في المعلقات: ١٢ .

(٤٤) ديوان بشار بن برد: ٣/ ٣٥ ٣٦ .

(٤٥) المصدر نفسه: الهامش: ٣/ ٣٥ .

(٤٦) دراسات في علم النفس الادبي: ١٦٢ .

(٤٧) ديوان بشار بن برد: ٣/ ٣٦ .

(٤٨) النقد الأدبي أصوله ومناهجه: ٤٠ .

(٤٩) ديوان بشار بن برد: ٣/٢٢٥– ٢٢٦

(٥٠) دراسات في علم النفس الأدبي: ١٨٩ .

(٥١) ديوان بشار بن برد: ٣/٢٢٦ .

(٥٢) بحوث في المعلَّقات: ١٠٠ .

(٥٣) ديوان بشار بن برد: ١/ ٣١٦ – ٣١٧ .

(٥٤) كتاب الموسيقى الكبير: الفيلسوف أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي، تحقيق وشرح عطّاس عبد الملك خشبة، مرتجعة وتصدير د. محمود أحمد الحفني، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة (د،ت): ٦٢ .

(٥٥) ديوان بشار بن برد: ٢/ ٦٤ .

(٥٦) مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي: جابر عصفور، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠١٧: ٣٢٥ .

(٥٧) ديوان بشار بن برد: ٢/ ٧٠ .

(٥٨) الوصف بين المادية والوجدانية في الشعر العربي: ٤ .

(٥٩) ديوان أبي الشيص الخزاعي: ٩٦ .

(٦٠) ديوان عنترة: ٢٦٢ .

(٦١) ديوان عنترة: ٢٦٣ .

(٦٢) قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، مكتبة النهضة، ١٩٦٧، ط٣: ٢٥٣ .

(٦٣) ديوان بشار بن برد: ١/ ١٣٤ .

(٦٤) في النقد والأدب: ١/ ١٠٥ .

(٦٥) ديوان بشار بن برد: ١/ ١٣٤ .

(٦٦) في النقد والأدب: ٤٠٢ .

(٦٧) ديوان بشار بن برد: ١٧١/٢ – ١٧٢ .

(٦٨) سورة القصص: الآية: ٢٩ .

(٦٩) سورة الأنعام: الآية: ١١ .

(٧٠) سورة الفرقان: الآية ٦٣ .

(٧١) الخصائص: أبو الفتح عثمان بن جنّي، تح محمد علي النجار، دار الكتب المصرية المكتبة العلمية (د،ت): ١٦٠/٢ .

(٧٢) ديوان بشار بن برد: ٣/ ٧٤ .

* كتب في الديوان(نهول) ولعله (نحول): ينظر: هامش ديوان بشار بن برد:٣/ ٧٤ .

(٧٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة: ٣٩٥ .

(٧٤) ينظر: في النقد والأدب: ١/ ٤٠١ .

(٧٥) شعر ربيعة الرقي: ٩٨ .

(٧٦) الاغتراب في القصيدة الجاهلية: محمود سليم هياجنة، دار الكتاب الثقافي، الأردن، ١٤٢٦ ه ٢٠٠٥م: ٨٣.

(٧٧) في النقد والأدب: ١/ ٤٠٢ .

(٧٨) ديوان أبي الشيص الخزاعي: ٣٣ – ٣٤ .

(٧٩) الأسس الجمالية في النقد العربي: ٣٩٤ .

(٨٠) ديوان أبي الشيص الخزاعي: ٧٠ .

(٨١) الموقف النفسي عند شعراء المعلقات: ٤٤ .

(٨٢) ديوان بشار بن برد: ٤/ ٧٨ .

(٨٣) الموقف النفسي عند شعراء المعلقات: ٢٩ .

(٨٤) ديوان بشار بن برد: ١/ ٢٧١ .

(٨٥) الاغتراب في القصيدة الجاهلية: ٨٣ .

(٨٦) ديوان بشار بن برد: ١/ ٢٤٨ .

(٨٧) كتاب الموسيقى الكبير: ٦٧ .

(٨٨) ديوان بشار بن برد: ١/ ٢٠٨ .

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

أو ذو وُشومٍ بحوضَى باتَ مُنكَرِساً * في ليلةٍ من جُمادى أخضَلَتْ دِيَمَا**

وحوضي: موضع: ينظر ديوان النابغة الذبياني: ١٠٣.

(٨٩) الأسس الجمالية في النقد العربي: ٣٥٠ .

(٩٠) رؤية نفسية للفن: ريكان إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧، ط١: ٣٦ .

(٩١) ديوان بشار بن برد: ١/ ٢١١ .

(٩٢) الصورة البصريَّة في شعر العميان دراسة نقدية في الخيال والإبداع: د. عبد الله المغامري الفيفي، الدار الأدبي بالرياض، ١٤١٧ه –١٩٩٧م، ط١: ٦٨.

(٩٣) ديوان علي بن جبلة العكوك: ٤٧ .

(٩٤) الموقف النفسي عد شعراء المعلَّقات: ٤٦ .

(٩٥) ديوان علي بن جبلة العكوك: ٢٩ .

* الهضب: بلد في الدهناء بين نجد ومكة: ينظر: ديوان علي بن جبلة العكوَّك: الهامش:٢٩ .

(٩٦) النقد الأدبي: ٢٤ .

(٩٧) ديوان الخريمي: ١٩ .

* **الجناب**: مكان بعينه: ينظر هامش ديوان الخريمي: ١٩ .

(٩٨) الموقف النفسي عند شعراء المعلقات: د. مي يوسف خليف، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة (د، ت): ٥٨ .

(٩٩) ديوان الخريمي: ٢٧ .

(١٠٠) ينظر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: د. عبد القادر القط، الناشر مكتبة الشباب، ١٩٨٨م: ٣٩٦ .

(١٠١) ديوان الخريمي: ٢٧ .

(١٠٢) المصدر نفسه : ٢٩ .

(١٠٣) ديوان الخريمي: ٣١ .

(١٠٤) سورة الجمعة: الآية ٥ .

(١٠٥) سورة التكوير: الآية ٩٩ .

(١٠٦) تفسير الكشَّاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: ٧٠٩/٤ .

(١٠٧) سورة الحاقة: الآية ٥٢ .

(١٠٨) تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: ٤/ ٦٠٢ .

(١٠٩) شعر ربيعة الرقي: ٨٣ .

(١١٠) سورة النمل: الآية: ٧ .

(١١١) ينظر: في النقد والأدب: ١/ ١٣٤ .

(١١٢) ديوان الخريمي: ٣٢ – ٣٣ .

(١١٣) الموقف النفسي عند شعراء المعلقات: ٤٣ .

(١١٤) ديوان علي بن جبلة العكوك: ٤٧ .

(١١٥) تجديد ذكرى أبي العلاء: ١٩٣.

(١١٦) ديوان بشار بن برد: ٢/ ٧٧ .

(١١٧) الموقف النفسي عند شعراء المعلقات: ٦٩ .

(١١٨) المصدر نفسه: ٢٢ .

(١١٩) ديوان بشار بن برد: ١/ ٣٠٦ .

(١٢٠) الموقف النفسي عند شعراء المعلقات: ٢٢ .

(١٢١) ديوان بشار بن برد: ١/ ٢١٢ .

(١٢٢) الموقف النفسي عند شعراء المعلقات: ٤٢ – ٤٣ .

(١٢٣) ديوان المؤمل بن أميل المحاربي: ١٩٩ .

(١٢٤) تجديد ذكرى أبي العلاء: طه حسين، دار المعارف، ١٩٦٣م، ط٦: ١٩٥ .

(١٢٥) ديوان أبو الشيص الخزاعي: ٧٩ .

(١٢٦) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١/ ١٧٢ – ١٧٣ .

(١٢٧) الأسس الجمالية في النقد العربي: عز الدين إسماعيل ٣٥٥ .

(١٢٨) ديوان صالح بن عبد القدّوس البصري: ١١٩ .

(١٢٩) سورة البقرة: الآية ٢٥٦ .

(١٣٠) تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: ١/ ٣٤٠ .

(١٣١) سورة آل عمران: الآية ١٣١ .

(١٣٢) تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: ١/ ٤٤٢ .

(١٣٣) ديوان بشار بن برد: ٢/ ١٥٠ .

(١٣٤) تجديد ذكرى أبي العلاء: ١٩٣.

(١٣٥) ديوان بشار بن برد: ١/ ٢٥٧ .

(١٣٦) من جماليات المعنى حسن التعليل: د. عيد محمد شبابيك، دار حراء، القاهرة (د،ت): ١١٤ .

(١٣٧) أسرار البلاغة: ١٣٠ .

(١٣٨) ديوان بشّار بن برد: ١/ ١٥٣ – ١٥٤ .

* ابن نِهْيا هو الشاعر حماد عجرد أَبو عمرو، حمَّاد بن عمر بنِ يونس بن كليب السواني مولاهم، الواسطي، أَوِ الكوفي. نَادَمَ الوليد بن يزيد ثمَّ قدم إلى بغداد زمن المهدي، وبينه وبين بشار بن برد مزاح وهجاء فاحش... مات سنة ١٦١ قتله 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 قايْماز الذهبي، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٧ه ٢٠٠٦م: ٦/ ٥٧٢ .

(١٣٩) الموقف النفسي عند شعراء المعلقات: ٧٩ .

المصادر

بعد القرآن الكريم

[1]– ديوان مالك بن الريب: تح د. نوري حمودي القيسي، مستل من مجلة معهد المخطوطات العربية

٢–ديوان الشنفرى عمرو بن مالك: جمعه وحققه ونشره د. إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت،

٣– ديوان علي بن جبلة الملقب بالعكوّك: تح: شاكر العاشور، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط١.

٤– دراسات في علم النفس الأدبي: حامد عبد القادر، المطبعة النموذجية الحلمية الجديدة، مصر (د، ت):

٥– ديوان بشّار بن برد: جمع وتحقيق وشرح الشيخ محـــمد الطاهر ابن عاشور، دار السلام للطباعة والنشر والترجمة، القاهرة، ودار سحنون للنشر والتوزيع، تونس (د ت).

٦- ديوان النابغة الذبياني: اعتنى به حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، ط ٢، ١٤٢٦ هـــ، ٢٠٠٥ م

٧- الوصف بين المادية والوجدانية في الشعر العربي: إيليا الحاوي، مقال منشور مجلّة الأديب، لبنان، العدد ١/٩، سبتمبر

٨- المؤمل بن أميل المحاربي حياته وما تبقى من شعره: جمع وتحقيق د. حنّا جميل جواد، مجلة المورد، المجلّد ١٧، العدد الأول، ١٩٨٨.

٩- خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني: محـــمد محـــمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٤١٦ ه ١٩٩٦ م، ط ٤:

١٠-- أصول النقد الأدبي: أحمد الشايب، مطبعة النهضة، القاهرة، ١٩٩٤، ط ١٠.

١١- ديوان عنترة: تح محـــمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، القاهرة، ١٩٦٤

١٢- ديوان الشنفرى: جمعة وحققه وشرحه إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤١٧ ه ١٩٩٦م.

١٣- العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده: أبو علي الحسن بن رشبق القيرواني الأزدي، حققه وفصّله وعلق حواشيه محيي الدين عيد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، ١٤٠١ ه ١٩٨١ م، ط ٥:

١٤- ديوان أبي الشيص الخزاعي وأخباره: عبد الله الجبوري، المكتب الإسلامي، بيروت، ١٤٠٤ هـــ - ١٩٨٤ م، ط١

١٥-فن البلاغة: عبد القادر حسين، عالم الكتب، بيروت، ١٤٠٥ ه ١٩٨٤ م، ط٢

١٦- النقد الأدبي أصوله ومناهجـــه: سيّـــد قطـــب، دار الشـــروق، القـــاهرة، ١٤١٠ هـــ - ١٩٩٠ م، ط٦ .

١٧- الأدب المقارن: د، مـــحمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د،ت) ط٩:

١٨- ديوان كعب بن زهير: صنعه الإمام أبي سعيد السكَّري، شرح ودراسة د. مفيد قميحة، دار الشواف للطباعة والنشر، الرياض، ١٤١٠ ه ١٩٨٩ م، ط ١

١٩- بحوث في المعلقات: يوسف اليوسف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨.

٢٠- كتاب الموسيقى الكبير: الفيلسوف أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي، تحقيق وشرح عطّاس عبد الملك خشبة، مرتجعة وتصدير د. محمود أحمد الحفني، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة (د،ت):

٢١- مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي: جابر عصفور، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠١٧:

٢٢- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، مكتبة النهضة، ١٩٦٧، ط٣

٢٣- الخصائص: أبو الفتح عثمان بن جنّي، تح محمد علي النجار، دار الكتب المصرية المكتبة العلمية (د،ت):

٢٤- ديوان عمر بن أبي ربيعة: قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه د. فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت ١٤٦١ هـ - ١٩٩٦ م، ط ٢.

٢٥- شعر ربيعة الرقّي ديوان شاعر ودراسة: د. يوسف حسين بكّار، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤٠٤هـ ١٩٨٤م، ط ٢.

٢٦-الاغتراب في القصيدة الجاهلية: محمود سليم هياجنة، دار الكتاب الثقافي، الأردن، ١٤٢٦ ه ٢٠٠٥م:

٢٧- الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة: د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ١٩٧٤م، ط٣.

٢٨- الموقف النفسي عند شعراء المعلقات: د. مي يوسف خليف، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د،ت).

٢٩- الاغتراب في القصيدة الجاهلية: محمود سليم هياجنة، دار الكتاب الثقافي، الأردن، ١٤٢٦ هـ - ٢٠٠٥م.

٣٠- رؤية نفسية للفن: ريكان إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧، ط١
٣١- الصورة البصريَّة في شعر العميان دراسة نقدية في الخيال والإبداع: د. عبد الله المغامري الفيفي، الدار الأدبي بالرياض، ١٤١٧ه –١٩٩٧م، ط١
٣٢- ديوان الخريمي أبي يعقوب إسحاق بن حسّان بن فوهي: جمعه وحققه علي جواد الطاهر ومـــحمد جبار المعيبد، دار الكتاب الجديد، بيروت ١٩٧١، ط ١.)
٣٣- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: د. عبد القادر القط، الناشر مكتبة الشباب، ١٩٨٨م
٣٤- 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).
٣٥- تجديد ذكرى أبي العلاء طه حسين، دار المعارف، ١٩٦٣م، ط٦

٣٦- من جماليات المعنى حسن التعليل: د. عيد مـــحمد شبابيك، دار حراء، القاهرة (د،ت)
٣٧- سير أعلام النبلاء: شمس الدين أبو عبد الله محـــمد بن أحمد بن عثمان بن قايْماز الذهبي، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٧ه ٢٠٠٦م
٣٨- أسرار البلاغة: الشيخ الإمام أبو بكـــر عبـــد القـــاهر بـــن عبـــد الـــرحمن بـــن محـــمد الجرجاني، قرأه وعلّق عليه أبو فهـــر محمـــود محـــــمد شـــاكر، الناشـــر دار المدني، جدّة (د، ت) .

References

After the Holy Quran

1- Diwan of Malik bin Al-Rib: Dr. Nouri Hamoudi Al-Qaisi, extracted from the Journal of the Institute of Arabic Manuscripts

2- Diwan Al-Shanfari Amr bin Malik: compiled, edited and published by Dr. Emile Badie Yacoub, Dar Al-Kitab Al-Arabi, Beirut,

3- Diwan of Ali bin Jableh, nicknamed Al-Akouk: Tah: Shaker Al-Ashour, Tammuz for Printing, Publishing and Distribution, 1st Edition.

4-Dirasat fi elm al-nafis al-adabi : Hamed Abdel Qader, New Helmeya Model Press, Egypt (D, T):

5- Diwan of Bashar bin Burd: compiled, investigated and explained by Sheikh Muhammad Al-Taher Ibn Ashour, Dar Al-Salam for Printing, Publishing and Translation, Cairo, and Dar Sahnoun for Publishing and Distribution, Tunisia (dt).

6- Diwan Al-Nabegha Al-Dhubyani: Taken care of by Hamdo Tammas, Dar Al-Maarifa, Beirut, 2nd Edition, 1426 AH, 2005 AD

7-Al-wasif bayn al-maliya wa al-wijdaniya fi al-shi'ir al-arabi : Elia Al-Hawi, article published in Al-Adib magazine, Lebanon, Issue 9/1, September

8- Al-Mu'amal bin Amil Al-Muharibi - his life and the rest of his poetry: collected and investigated by Dr. Hanna Jamil Jawad, Al-Mawred Magazine, Volume 17, First Issue, 1988.

9-Khasa'is al-tarkeeb : an analytical study of semantics issues: Muhammad Muhammad Abu Musa, Wahba Library, Cairo, 1416 AH 1996 AD, 4th edition:

10-Aosol al-naqid al-adabi : Ahmed Al-Shayeb, Al-Nahda Press, Cairo, 1994, 10th edition.

11- Diwan Antara: Tah Muhammad Saeed Mawlawi, Islamic Office, Cairo, 1964

12- Diwan Al-Shanfari: Juma'a and achieved and explained by Emile Badie Yaqoub, Dar Al-Kitab Al-Arabi, Beirut, 1417 AH 1996 AD.

13- AL-omda fi mahasin al shiir wa adabhu wa naqdahu:Abu Ali al-Hassan bin Rashbak al-Qayrawani al-Azdi, edited and separated and commented on the footnotes of Muhyi al-Din Eid al-Hamid, Dar al-Jeel for Publishing, Distribution and Printing, Beirut, 1401 AH 1981 AD, 5th edition:

14- Diwan of Abu Al-Shees Al-Khuza'i and his news: Abdullah Al-Jubouri, Islamic Office, Beirut, 1404 AH - 1984 AD, 1st Edition

15-Fan al-balagha : Abdul Qadir Hussein, World of Books, Beirut, 1405 AH 1984 AD, 2nd Edition

16-Al-naqid al-adabi aosluhu wa manahijahu : Sayyid Qutb, Dar Al-Shorouk, Cairo, 1410 AH - 1990 AD, 6th Edition.

17- Comparative Literature: Dr., Mohamed Ghonimi Helal, Nahdet Misr for Printing, Publishing and Distribution, Cairo, (D, T) 9th Edition:

18- Diwan Kaab bin Zuhair: made by Imam Abu Saeed Al-Sukkari, explanation and study of Dr. Mufid Qamiha, Dar Al-Shawaf for Printing and Publishing, Riyadh, 1410 AH 1989 AD, 1st Edition

- Researches in Mu'allaqat: Youssef Al-Youssef, Publications of the Ministry of Culture and National Guidance, Damascus, 1978.

20- The great Book of Music: The Philosopher Abu Nasr Muhammad bin Muhammad bin Tarkhan Al-Farabi, investigated and explained by Attas Abdul Malik Khashaba, returned and exported by Dr. Mahmoud Ahmed Al-Hefny, Dar Al-Kitab Al-Arabi for Printing and Publishing, Cairo (d, t):

21- The concept of poetry: a study in the critical heritage: Gaber Asfour, Egyptian General Book Organization Press, 2017:

22- Contemporary Poetry Issues: Nazik Al-Malaika, Al-Nahda Library, 1967, 3rd Edition

23- Characteristics: Abu al-Fath Othman bin Jani, Tah Muhammad Ali al-Najjar, Egyptian House of Books, Scientific Library (D, T):

24- Diwan Omar bin Abi Rabia: presented to him and put its margins and indexes d. Fayez Muhammad, Dar Al-Kitab Al-Arabi, Beirut 1461 AH - 1996 AD, 2nd edition.

25- Poetry of Rabia Al-Ruqi, Diwan of Poet and Study: Dr. Youssef Hussein Bakkar, Dar Al-Andalus for Printing, Publishing and Distribution, Beirut, 1404 AH 1984 AD, 2nd Edition.

26-Alienation in the pre-Islamic poem: Mahmoud Salim Hayajneh, Dar Al-Kitab Al-Thaqafiyya, Jordan, 1426 AH 2005 AD:

27- Aesthetic foundations in Arab criticism, presentation, interpretation and comparison: d. Ezz al-Din Ismail, Dar al-Fikr al-Arabi, 1974, 3rd edition.

28 - psychological attitude when poets commentators: d. Mai Youssef Khalif, Dar Gharib for printing, publishing and distribution, Cairo, (d, t).

29- Alienation in the pre-Islamic poem: Mahmoud Salim Hayajneh, Dar Al-Kitab Al-Thaqafi, Jordan, 1426 AH - 2005 AD.

30- A psychological vision of art: Rikan Ibrahim, General Cultural Affairs House, Baghdad, 1997, 1st edition.

31 - The Visual Image in the Poetry of the Blind, a Critical Study of Imagination and Creativity: Dr. Abdullah Al-Maghmari Al-Fifi, The Literary House in Riyadh, 1417 AH - 1997 AD, 1st edition.

32- Diwan Al-Khuraimi Abi Yaqoub Ishaq bin Hassan bin Fohi: Compiled and verified by Ali Jawad Al-Taher and Muhammad Jabbar Al-Moaibed, Dar Al-Kitab Al-Jadeed, Beirut 1971, 1st edition.

33 - The Sentimental Trend in Contemporary Arabic Poetry: Dr. Abdul Qadir Al-Qat, Publisher, Youth Library, 1988

34- Interpretation of Al-Kashshaf on the Realities of Revelation and Eyes of Sayings in the Faces of Interpretation: Abu Al-Qasim Mahmoud Bin Amr Bin Ahmed, Al-Zamakhshari, Edited by: Abdul-Razzaq Al-Mahdi, Dar Ihya Al-Turath Al-Arabi, Beirut (D, T).

35- Renewing the memory of Abi Al-Alaa Taha Hussein, Dar Al-Maarif, 1963 AD, 6th edition

36-Min jamaliat al-ma'ana husn al-ta'aleel: d. Eid Muhammad Shabeek, Dar Hira, Cairo (D, T)

37 –Sayr a'alam al-nobala'a : Shams al-Din Abu Abdullah Muhammad bin Ahmed bin Othman bin Qaymaz al-Dhahabi, Dar al-Hadith, Cairo, 1427 AH 2006 AD

38- Asrar Al-Balaghah: Sheikh Imam Abu Bakr Abd Al-Qaher Bin Abd Al-Rahman Bin Muhammad Al-Jurjani, read and commented on by Abu Fahr Mahmoud Muhammad Shaker, publisher Dar Al-Madani, Jeddah (D, T).