صورة التشبيه والأثر النفسي عند الشعراء العميان في العصر العباسي الأول – تشبيهات القيم الإنسانية إنموذجا

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

The Image of Analogy and the Psychological Effect of Blind Poets in the First Abbasid Era – Human Values Analogies as a Model

Prof. Muthanna Naeem Hummadi (Ph.D)
Researcher Safaa' Salih Abdulhameed
AL-Iraqia University-College of Arts

المستخلص

لم نجد بدّاً، في هذه الدراسة، من ولوج المعاني الإنسانية السامية، والتي حازت على قدسيّة المجتمع ديناً وعرفاً، ومن هذه القدسية اكتسبت أهميتها فنيّاً على ألسنة الشعراء والأدباء الذين يغرفون من تقاليد مجتمعاتهم وبيئاتهم التي يستوطنونها.
إنَّ قيمة الأشياء على حقيقتها المتعارفة مجتمعياً، لا تختلف في حال إعادة صياغتها فنيّاً ونقلها إلى المجتمع مرَّة أخرى، إلّا من ناحية الأسلوب والجانب الانفعالي تجاهها، وهنا تكون مهمة الأديب، الذي يضع على كاهله هذه المسؤولية، متحملاً وطأة النهوض بتلك القيم الراسخة أساساً في المجتمع، لإعادة ترسيخها أو الحد منها، أو محاولة تشريح عمقها والوقوف على جزئيّات فيها تتحمّل التغيير مكاناً وزماناً وفقاً للظرف الراهن، على أنَّ القيمة الحقيقية، وهي الغلاف الخارجي لتلك المعاني السامية، تبقى محافظةً على مستواها الراسخ الذي لا يمكن أن تتزحزح عنه باختلاف العصور والبيئات.
الكلمات المفتاحية: التشبيه والشعراء العميان والعصر العباسي

Abstract

In the current study, we did not find a way to access the sublime human meanings, which have gained the sanctity of society on the level of the religion and custom. As a result of such sanctity it has gained artistic importance. Besides, this was clear among poets and writers who are immersed in the traditions of their societies and the environments in which they inhabit. The value of things as they are socially accepted, does not differ in the event that they are technically reformulated and transferred to society again, except in terms of style and the emotional aspect towards them, and here is the task of the writer, who is responsible for such activities not to mention bearing the brunt of advancing those values that are basically established in society so as to re-establish or limit it, or try to dissect its depth and stand on the components in it that withstand change in the setting according to the current circumstance, provided that the real value, which is the surface structure of those lofty meanings, remains preserved at its firm level that cannot be altered through the course of time and environments.
Keywords: Analogy, Blind Poets and Abbasid Era

المقدمة

الحمد لله مستحَق الحمد، والصلاة والسلام على نبيه سيِّدنا محـــمد وعلى آله وصحبه أجمعين، اللهم لا تجعل في نفوسنا غاية إلَّا رضاك، وأعذنا من فساد القصد وضلال الرأي، اللهم لا علم لنا إلَّا ما علمتنا إنَّك أنت العليم الحكيم .. وبعد

لم نجد بدّاً، في هذه الدراسة، من ولوج المعاني الإنسانية السامية، والتي حازت على قدسيّة المجتمع ديناً وعرفاً، ومن هذه القدسية اكتسبت أهميتها فنيّاً على ألسنة الشعراء والأدباء الذين يغرفون من تقاليد مجتمعاتهم وبيئاتهم التي يستوطنونها.

إنَّ قيمة الأشياء على حقيقتها المتعارفة مجتمعياً، لا تختلف في حال إعادة صياغتها فنيّاً ونقلها إلى المجتمع مرَّة أخرى، إلّا من ناحية الأسلوب والجانب الانفعالي تجاهها، وهنا تكون مهمة الأديب، الذي يضع على كاهله هذه المسؤولية، متحملاً وطأة النهوض بتلك القيم الراسخة أساساً في المجتمع، لإعادة ترسيخها أو الحد منها، أو محاولة تشريح عمقها والوقوف على جزئيّات فيها تتحمّل التغيير مكاناً وزماناً وفقاً للظرف الراهن، على أنّ القيمة الحقيقية، وهي الغلاف الخارجي لتلك المعاني السامية، تبقى محافظةً على مستواها الراسخ الذي لا يمكن أن تتزحزح عنه باختلاف العصور والبيئات؛ فالكرم قيمة إنسانية عليا في المجتمع العربي، تمَّ التعامل معه بلا حد، ودخلت جانب الفخر وتضمَّنت معاني المروءة والشهامة، حتّى أقرّها الإسلام، ومن ثمَّ هذَّبها وحدَّ لها حدوداً، ومن ذاك ما جاء في قوله تعالى: ﴿وَلَا تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَىٰ عُنُقِكَ وَلَا تَبْسُطْهَا كُلَّ الْبَسْطِ فَتَقْعُدَ مَلُومًا مَّحْسُورًا﴾. (١)

والأدب لم يكن بمعزل عن إقرار وتهذيب هذه المعاني الإنسانية، فله دوره في تأطيرها وتحديدها وتقديمها بصور ورؤى متميزة عن واقعها الذي قد يكون جامداً أحياناً؛ فالشجاعة قيمة إنسانية فخر بها العرب، وحفل تراثهم الشعري منذ بدايته بتلك القيمة السامية، إلّا أنّها قد تختلط بالتهوّر أحيانا إذا ما طوّقت بحدود، لذا ربطها المتنبي بقيم إنسانية أخرى فجعل كمالها وتمامها الإنساني منصاعاً لسلطة

الرأي، فإذا انفكت من عتاقه قد تتحول إلى قيمة سلبية في بعض المواطن، إذ يقول: (٢)

الرَّأيُ قَــبْلَ شَجَاعةِ الشُّجْعَانِ * هُــوَ أوَلٌ وَهْيَ المَحَلُّ الثَّانِي**

من ذلك نستشف القيمة الفنية للقيم الإنسانية، التي وقف عندها الشعراء وأضفوا عليها من فلسفاتهم وتجاربهم الحياتية، والتي كان لها الأثر في تحفيز المجتمع على التعلق بها أحياناً، أو الحدِّ من إطلاق ذاك التعلّق "الأديب المبدع هو الذي يمنح الموضوع قيمته، وينيط به تجربة إنسانيَّة بفضِّ رموزه، والعثور على العلاقة المضمرة التي تربط بينه وبين النفس البشرية. لذلك كان طبيعيَّاً أن تستمد معظم الآثار الفنيَّة الخالدة قيمتها من قدرة الأديب على الرؤيا، أي من تفوقه في العثور على الحقائق الخلقيَّة التي تجمع بين المظاهر المختلفة وتوحدها". (٣)

ولم يكن الشعراء العميان بمعزل عن هذه القيم، فهم على ما فقدوه من نعمة البصر، ظلّوا مندمجين بمجتمعاتهم مؤثرين ومتأثرين بها، ليتناولوها في شعرهم وصورهم التشبيهيّة التي أبدعتها مخيَّلة شاعر تلاشت عنده خطوط الرؤية العينية لتتفتق باصرته على رؤى قلبية نفسيّة لقيمة الأشياء، لتمزجها بفلسفة خاصة وتعيد إنتاجها إلى المجتمع الذي انبثقت عنه.

لقد رأينا أنّ الوقوف على تلك المعاني، ونحن ننظِّر لدراسة (صورة التشبيه وأثرها النفسي عند الشعراء العميان) له من الأهميَّة بمكان لنتكشّف صدى تلك القيم في نفوسهم، ومدى تعاطيهم معها، ونزوعهم الذي لا يخلو من عقد نفسيّة قد يكون لها أثر في ترجمة تلك المعاني بنظرة لها خصوصيتها عن غيرهم من الشعراء المبصرين.

وقد رأينا أن تكون هذا الدراسة على مبحثين:

الأول: تشبيهات القيم الإيجابيّة

الثاني: تشبيهات القيم السلبية

المبحث الأول
تشبيهات القيم الإيجابيّة

إذا ما وقفنا على التشبيهات الإيجابية التي ساقها الشعراء العميان بين ثنايا قصائدهم، فإنَّنا نتلمَّس من خلالها نفوساً زكت بفهم المجتمع المحيط بها، حتى بادرت إلى نشر عبق تلك الصفات وإشهارها، لتكون كترويج وهدي للمجتمع من خلال ما أحاطوا تلك الصفات بهالة المدح والتحبيب، فجعلوا منها حلماً ومسعى يسعى الجميع للاتصاف به، ولا نبالغ ونجعل كلَّ ما قالوا أنّه جاء لإصلاح المجتمع، لكنَّنا نجزم أنَّ تلك الأبيات ومعانيها لم تخل في الغالب من هذه الغاية التي اختلطت مع غايات أخر حتى غلبت عليها أحياناً، سيّما وأنَّهم صبّوا جلَّ اهتمامهم بأفضل تلك الصفات من كرم وشجاعة وصبر وحلم وغيرها من صفات، والتي أدرجناها في مبحثنا هذا كالتالي:

أولاً: تشبيهات الكرم:

قال الخريمي في الكرم: (٤)

همامٌ عطاياهُ بدورٌ طوالعُ * على آمليهِ في ليالي المطالبِ**

يخلط الشاعر الشجاعة بالكرم وبصفات أخر تطوى ضمن ما تحمله الصفة التي أقامها مقام الموصوف (همام) من معان، والتي أخبر بها عن ممدوحه بشكل عام، ليجعل من أصداء اللفظة التي ترتج أصوات حروفها المتضادة من خلال ترديد حرف (الميم) الذي أفاد الجزم والقطع، بين حرفي (الهاء والألف) الذين يدلان على الراحة والانبساط، لتوجِد صدى في البيتين يعكس الحالة النفسية المتفاعلة للشاعر لينقلها إلى نفس المتلقي. ويندفع الشاعر بتفصيل ما حمله لفظ (الهمام) من معانٍ، واقفاً عند صفة الكرم والعطاء التي لا تنفك عنها، مرتسماً لها صورة تشبيهية اجتلبها خيال الشاعر من الطبيعة، لتكون تشبيهاً بليغاً منسجماً مع قوة البيت الشعري؛ فعطايا الممدوح (بدورٌ طوالع) في ليل داجٍ، ليزيد من خلال ذلك التشبيه

عطايا الممدوح إشراقاً ووضوحاً، وكيف لا والبدور لا ينازعها أحد في منح ضوئها، في ذاك الليل الذي انقطعت به أسباب الاهتداء.

إنّ التشبيه الذي رسمه الشاعر، وإنْ لم يكن قد سَبَقَ به، إلّا أنّ رمزيته التي انسجمت مع جو البيت الشعري دلَّت على عمق الحاجة إلى كرم الممدوح، والتي أكدها الشاعر من خلال طلوع تلك البدور على الآملين، (في ليالي المطالب) ليعمّق مدى الحاجة وشدّة الطلب على تلك العطايا التي بدت بصورة يحيطها الظلام من كل جانب وهي تزداد وضوحاً لتعكس التضادّ والترقّب في نفس الشاعر الأعمى الذي لا تكاد نفسه تبرح تلك الظلمة المخيمة عليها من أثر الظلام الذي يعيشه، ليرسم البيت الشعري عمق تجربة الشاعر الشخصية ومعاناته مع حلك الظلام المحيط به.

إنّ وجدان الشاعر تفاعل مع خياله تجاه الأشياء ففكها عن أسر جمودها الحقيقي، ونقلها الى وجود أبدعه الشاعر نفسه، وأضفى عليه من روحه. (٥)

وللعكوك أبيات جميلة في الكرم، يقول: (٦)

جودُهُ أظهرَ السَّماحة في الأر ضِ وأغْنَى المُقوِي عَنِ الإقْواءِ ***

مَلكٌ يَأملُ العِبادُ نَداهُ مثلَما يَأملون قَطْرَ السَّمَاءِ ***

صورة الكرم عند العكوك لا تكاد تختلف كثيراً عن صورة الخريمي لها، فكلاهما استوحى ذلك من السماء التي تحمل الخير للناس، رزقاً ومطراً وعطاءً، لكنَّ العكوك يبدأ صورته المدحيَّة بمبالغة اعتادها الشعراء في هذه المواقف، لا غنى عنها في غرضي المدح والفخر بشكل خاص، فالسماحة بما تكتنزه في خباياها من معانٍ لا يحدُّها حدٌّ، في نظر شاعرنا على الأقل، مصفّدةٌ بقيود لا تنفك عنها إلّا بجود الممدوح، الذي أطلق نداها على الأرض ليغني البلاد الممحلة التي لم يمسّها غيث.

على أنَّ الشاعر لم يسقْ تلك الصورة إلّا ليمهد، من خلالها، لمعانٍ أخر تلبَّدت في نفسه؛ ليكشف عنها بصورتين تشبيهيتين متعاقبتين يرسّخ من خلالهما صدق ما ذهب إليه؛ فقد شبّه الممدوح بالملك وهي صيغة تقريرية تدفع عن نفس المتلقي أي شكٍّ من قدرة وعزم المقابل وعطائه، فالعكوك هنا سخّر هذه الصورة في خدمة الكرم، الذي يعد من أجلِّ صفات الإنسان والعربي تحديداً، فالممدوح مَلَــكَ خزائنَهُ فلا أحد فوقه إلّا الله جلَّ في علاه، وهمته بالعطاء لا تقف إلّا عند حدود السماء.

مع كل ذاك، لم ينته الشاعر من صور كرم الممدوح التي يجول في أفاقها، ليؤكدها بصورة تشبيهية ليقربها أكثر، فشبَّه حال العباد وهم يأملون كرم ممدوحه كحال من يأمل فيض السماء، ومن خلال هذا التشبيه أراد أن يحقق تشبيهاً آخر وهو ندى الممدوح الذي شبهه بقطر السماء ورزقها، والتي فيها أقوات الناس وحياة الأرض، ومن هذين التشبيهين نرى تزاحم الصور المكثّفة التي تدفّقت منسابة، نتيجة للأثر النفسي الذي تركه الممدوح في نفس الشاعر؛ فإن قلنا هو الإعجاب قصَّرنا، إلّا إذا جمعناه مع صدق التجربة الشعورية التي امتدت عبر زمن ليس بالقصير في وجدان العكوك حتى تمخضت قناعة لا تنفك عنه، فجسّدها بصور لفظية مستدعياً المعاني المرتبطة بها "إنَّ الدواعي والعواطف النفسية لها مدخل في تجاذب المعاني واسترسالها على الخيال؛ فالطمع أو الحاجة أو الرهبة مثلاً تستدعي المعاني العائدة إلى المديح أو الاستعطاف، والغرام يستدعي المعاني الغزلية، والآبة والأسف يستدعيان معاني الرثاء والشكوى، والسرور يستدعي المعاني اللائقة بالتهنئة، والإعجاب بالنفس أو العشيرة يستدعي معاني الفخر والحماسة". (٧)

ومن الواضح أنَّ قناعة العكوك بكرم حميد الطوسي، طغت في نفسه، فما عاد يستسيغ هذه الصفة لغيره، يقول: (٨)

والجودُ في كفِّ غيرِهِ خَشِنٌ * وهو بكفَّيْهِ لــيِّنٌ سَــرِبُ**

يعقد العكوك مقارنة في الجود كصفة في حقيقتها ليست حكراً على شخص بعينه، لكنّه يعمد إلى هذه العمومية ليهذبها في نظر الناس، بعد أن تلمسها هو عن تجربة شخصية، فالشاعر وكأنّه في موطن محاججة ومجادلة عن صاحبه. ويبدو شاعرنا في أول وهلة مسلِّمٌ بأنَّ الكثير يتحلون بصفة الجود، لكنّ مضاضة نفسه بذلك تأبى إطلاق هذه القناعة من دون تقييد، ليضع لها صفات تتمايز بها من شخص لآخر، فالجود بغير كف حميد الطوسي (خشن) كما يراه ويستشعره الشاعر، وخشونة الجود التي يسعى الشاعر لترسيخها في نفس المتلقي عن غير ممدوحه؛ هو جود تخلّق لا سجية وطبع، ما يعني هنا أنّه مرتبط بمصلحة وغاية، فيكون متبوعاً بالمن والأذى، والذي يترتب عليه بداهة إذلال الممنوح.

بعد هذه الصورة التي تنبو عنها نفس العربي، يقيم الشاعر صورة الجود عند ممنوحه ليضعها في محلها، ولكلٍ محلَّه كما قال المتنبي: (٩)

وَوَضْعُ النّدى في موْضعِ السّيفِ بالعلى * مُضِرٌّ كوضْعِ السيفِ في موضعِ النّدى**

لتكون صورة جود الطوسي هنا بموازاة صورة كسيرة هزيلة لجود غيره، ليشمخ عليها جوده (الطوسي) بصورة تشبيهية تدل على حاله (الجود) من اللين والسرب الذي لا منتهى له.

لقد كسا الشاعر أوصافه وصوره روحاً من قناعته، التي استطاع أن يقررها لدى المتلقي، بعد أن كان رابط الجأش فيما ساقه ولم يخالطه الشك فيه، فشكّل الصور الخيالية التي جاشت في ذهنه، والتي صاغها من "عناصر كانت النفس قد تلقتها عن طريق الحس والوجدان، وليس في إمكانها أن تبدع شيئاً من عناصر لم يتقدم للمتخيل معرفتها". (١٠)

وفي قصيدة أخرى، يصف فيها العكوك كرم الطوسي، يقول: (١١)

وَنَــدَى كفَّــيْكَ بــحْرٌ * مِــنْهُ تَنْــشَقُّ البُــحُــورُ**

تكرار صفة الكرم لشخص بعينه، وفي قصائد متتابعة مختلفة مكاناً وزماناً، يدلُّ بحدِّ ذاته على أنَّ الشاعر، وتحديداً في هذه الصفة، لا يبدو مجاملاً للممدوح، فلو لم يكن الممدوح مقتنعاً بأنّه يتصف بهذه الصفة، لما قبل تركيز الشاعر عليها وتكرارها في كل محفل؛ لأنّها حينذاك ستكون تعريضا لا مدحاً. من هنا نستطيع أن نجزم أنّ شاعرنا كان يغرف صوره المدحية للكرم، من عمق روح عاشت هذه التجربة بكل تفاصيها حتى استحال للشك أن يخالطها؛ ليكتسي العمل الأدبي للشاعر بالطابع الانفعالي ممزقاً ضيق دائرة اللفظ والمعنى "فالقيم الشعورية والقيم التعبيرية كلتاهما وحدة لا انفصام لها في العمل الأدبي، وليست الصورة التعبيرية إلّا ثمرة للانفعال بالتجربة الشعورية، وليست القيم الشعورية إلّا ما استطاعت الألفاظ أن تصوره، وأنّ تنقله إلى مشاعر الآخرين". (١٢)

وعلى إثر ذاك صوَّر لنا الشاعر في هذا البيت ندى ممدوحه بصورة تشبيهية بليغة بالبحر الهادر الذي لا يشق عبابه، على أنّ (البحور) الصغيرة التي لم يصمد (ألفها) أمام لجة وندى مموحه ليقلبه الشاعر (واواً) مصغراً حجمها أمام حجمه، ويجعل نداها عالة على نداه، ليؤكد من خلال تلك الصورة ذاك الانفعال الشعوري الراسخ بندى وكرم الطوسي.

وقال العكوك في الكرم أيضاً: (١٣)

مَلِكٌ تَنْــدَى أنَــامِلُهُ * كانْبِــلاجِ النَّوءِ عَن مَــطَرِهِ**

مُستَهِــلٌّ عن مواهِبِه * كابتسامِ الرَوضِ عَن زهرِهِ**

يصور الشاعر سفح الندى من أنامل ممدوحه (الملك) تشبيهاً، بصورة وافرة العطاء النفسي قبل أن تكون ذات عطاء حسّي، فالغيمة الهاطلة بالمطر هي غاية المنى للنفوس وتطمئن لرؤياها وشم عبقها الذي يختلط بفوح الأرض مثمراً مغدقاً رزقاً تقوم عليه الحياة برمتها، لينقلها الشاعر من واقعها السماوي إلى واقع

أرضي جديد؛ ليوسع أمل المستمنحين بوفرة العطاء، فكرم أنامل الممدوح كانبلاج الغيم التي تنوء بحملها الثقيل من المطر، وما تكاد حتى تتفتق تهدر بالخصب والنماء.

ومع كل ذاك العطاء الزاخر، يضفي الشاعر لمسات أخرى تطيب نفوس القاصدين للممدوح، فهو يهدر عطائه ووجهه مستهل مبتسم للمحتاجين، يشرق عن نفس كريمة الجود عندها مادي ومعنوي؛ ليصور استهلال وجهه بصورة تشبيهية لم يخل المشبه به فيها عن الاستعارة، فوجه الممدوح وهو يعطي (كابتسام الروض عن زهره)، وهنا يبدع الشاعر هذه الصورة التي ركّبها مع صورة الغيمة الهاطلة بروضة اخضرّت وأنبتت زهوراً تفتحت في لقيا المحتاجين.

لقد أشاع الشاعر جوّاً من الطمأنينة في النفوس من خلال صوره المتداخلة ببعضها، وتعمّد اختيار الألفاظ التي تشفُّ عن أمل واسع وأفق عبق، فالروض الذي ختم بها الشاعر صوره ناءت بمعان نفسية لا يمكن إحصاؤها، ففضلاً عن استشعارها حسّاً بصورة عامة، فإنّها وردت بصورة تشويقية بأحاديث نبوية في جانب الترغيب، فقد قال صلى الله عليه وسلم: "ما بين بيتي ومنبري روضة من رياض الجنة، ومنبري على حوضي" [١٤]، فالروضة موقعها الجنّة، وفي ذلك فليتنافس المتنافسون.

وفي صورة جميلة للكرم، يقول العكوك: [١٥]

أريحيُّ النَّدى جميلُ المُحيَّا * يَدُهُ والسَّماءِ مُعْتَقِدَانِ**

غيثُ جَدْبٍ إذا أقامَ، ربيعٌ * يَتَغَشَّى بالسيبِ كلَّ مَكانِ**

لم يقف العكوك في هذين البيتين على تفاصيل دقيقة لعطاء ممدوحه، فصوَّر مقتضيات الكرم التي دل عليها انبساط وجه الممدوح وجمال محيّاه وهو يجزل العطاء، فهو (أريحي .. جميل المحيّا)، عطاؤه يكون وجهه الباسم يسابق عطاء يده، وهذا ما يقف عنده الشاعر ليرسم صورة أبدع إحكامها ليد الممدوح،

فهي معقودة بالسماء، وهو هنا لا يريد السماء ككل وإنّما أراد جزءاً منها وهي الغيوم الهاطلة، فعطاء تلك الغيوم معقود بيد الطوسي.

العكوك لا يقف عند ذاك الحد، فلا حدَّ لعطاء صاحبه الذي صوره بصورة تشبيهية بليغة بـــ(غيث الجدب)، والمضاف إليه هنا (الجدب) عَكَسَ صورة مؤلمة لواقع حياة تخلو من الممدوح، وكأنّ الأرض مجدبة مقحطة وهو غيثها، فكرمه سبب من أسباب ديمومة الحياة؛ ليردف صورة تشبيهية بليغة أخرى مشبهاً الطوسي بصورة مركَّبة بالربيع الذي (يتغشَّى بالسيب كل مكان)، دالّاً على روح من الطمأنينة النفسية بوجوده من خلال تلك الألفاظ والصور التي دلّت على حياة مزهرة مع عطاء دائم للممدوح.

إنّ تلك الصور التي بثّها الشاعر لممدوحه تنطوي على "كثير من العناصر الشعورية واللاشعورية التي تتداخل وتتشابك فيما بينها، حتى ليكاد يعسر على الفنان نفسه أن يحدد لنا بدقة دور كل من الشعور واللاشعور في صميم تلك العملية. ولكنَّ الملاحظ بصفة عامة أنَّ كثيراً من الباحثين والفنانين وعلماء الجمال قد أجمعوا على القول بأنَّ الإنتاج الفني ليشبه في بعض الوجوه عملية الولادة، بمعنى أنَّه يستلزم التلقيح والحمل والحضانة وما إلى ذلك ... فإنَّ كثيراً من الأحداث الباطنية التي تتحقق في أعماق نفس الفنان أثناء عملية الإبداع الفني، دون أن يكون هو على علم واضح بما يحدث في باطن نفسه". (١٦)

وهذه صورة ضمنيَّة رسمها بشار للكريم، فيقول: (١٧)

وليسَ الجُودُ مُنْتَحَلاً ولـــكِنْ * على أحسابِها تَجْري الجيـــادُ**

إذا مرَّت الرِّياحُ يمينَ روحٍ * جَـــرَتْ ذَهَباً وطَابَ لَهَا الجِلادُ**

تصدّى بشار في هذه الأبيات إلى موضوع الكرم، وأبى على نفسه أن يأتي بصورة تقليدية لها؛ لما أثارته هذه الصفة الممدوحة من إعجاب وإثارة لديه. وبدلالة الماضي الناقص (ليس) على النفي يقطع بشار أن الجود لا يكون صفة

تُكتسب بكدٍّ وجهد، بل هو متيقن أنّ هذه الصفة مرتبطة بالجينات الوراثية، لكنّ المصطلحات الطبية وقتذاك لم تسعفه للتصريح بها علمياً، لذا حرفها نحو الأسلوب الفني والأدبي ليثبتها عبر صورة، بدت من أول وهلة وكأنّها لا علاقة لها بالموضوع أساساً، فقد انتقل بشار إلى بيئة الخيل والحرب ليجزم أنّ الفضيلة في جري الخيل مرتبطة بحسبها ونسبها (على أحسابها تحري الجياد)، والعرب معروفة أنّها تحفظ أنساب خيلها الكريمة، ليربط عن طريق التشبيه الضمني بين الجياد الأصيلة والرجل الكريم الذي شبهه ضمنياً بالجواد الأصيل، وكأنّ الذي اكتسب أصالته من نسبه، كما أنّ الرجل الكريم اكتسب هذه الصفة وراثياً والتي تسلسلت في نسبه، ليجري المال بين يديه كجريان تلك الخيل في ساحة الحرب سرعة وجزالة.

من خلال تلك الصورة أثبت الشاعر أنّ صفة الكرم انتقلت وراثياً عبر سلسة النسب الأصيل، وبدلالة رمزية مكتسبة بداهة من تلك الصورة أثبت أيضاً أصالة المَحْتِد وعراقته لدى الممدوح، فشكّل حلقة تلازمية لا تنفك بين صفة الكرم وأصالة النسب.

وبعد أن أثبت الصفتين لممدوحه راح يتحدث عن حال الكرم بين يديه، ملتقطاً صورة من الطبيعة لها، ليثبت ليد الممدوح صورة السحابة المغدقة تخيّلاً واستعارة مكنيّةً، لكنّ الفرق بينهما أنّ الرياح تملأ السحابة غيثاً وهنا مع يد روح تُملأ ذهبا لتفيض على المحتاجين، كما يطيب لها الجلاد والقتال في ساحة الحرب، ليحصّل أيضا صفة الشجاعة والقوة من خلال البيتين.

لقد أوجد تأثر الشاعر بصفة الكرم تفاعلاً مع تأثره بالبيئة والطبيعة التي اتخذها "كمادة للتأمّل نازعاً منها إلى عالم إنساني تضطرب فيه المشاعر، وتتنازع الميول، وتتفاعل أو تتفاضل المؤثرات". (١٨)

كما قال بشار في الكرم: (١٩)

حَرَّمَ اللهُ أن تــرى كابْــنَ سلْم * عُقبةِ الخيرِ مُطعِمُ الفُقراءِ**

يسقُطُ الطيرُ حيثُ ينتشِرٌ الحبُّ * وتُــغشَى منازِلُ الكُرماءِ**

اتحد مشهد كرم الممدوح مع وجدان بشار، ليرسم له واقعاً جديداً مثيراً. ولقناعة الشاعر أنّ ممدوحه لا نظير له بالكرم، عمد إلى إدخال هذه الصفة في باب التحريم عن غيره، والتحريم شرعاً هو القطع والمنع بالحرمة، أي لا يختلف اثنان في ذلك، فالحلال بَـيِّن والحرام بَـيِّن وبينهما أمور متشابهات، كما ورد في الأثر. [٢٠] (فعقبة الخير) هو مطعم الفقراء، وهذه صفة لا تنفكُّ عنه فالتحريم هنا من وجهة نظر الشاعر لم تأت إلّا بعد أن اكتفى الفقراء بوجود (عقبة الخير) واستغنوا عن غيره من بني البشر، ليحقق بذلك الانفراد والتميّز في هذه الصفة.

لكنّ الشاعر المعجب حدّ الانبهار بممدوحه، يستأنف على ما ساقه في البيت الأول، ليسد الباب أمام سائل قد يسأل من أين وكيف للفقراء أن يغشوا منزل الممدوح مع ما هو عليه من منزلة وجاهة وعظم شأن، ليقرّر بصورة تشبيهية ضمنية أبدع فيها عندما صوّر منزل عقبة بصورة انتزعها من الطبيعة، غير مبالٍ بعاهة العمى التي شلّت بصره، فيلتقط التقاطة قلّما يتنبه لها شاعر مبصر، ليصوّر منزله (عقبة) بالأرض الخصبة ذات النماء والوفرة التي لا تحجب عن المحتاجين كما لا تحجب ولا تمنع الطير من أن تغشى وترشد إلى الأرض التي ينتشر فيها الحبُّ، وكأنّ الفقراء كتلك الطير يتساقطون على العطاء تساقطها على الحَب فتحمل ما تحمل من رزق.

إنّ الصورة التي رسمتها مخيّلة بشار وأسدلها على ممدوحه، مع ما تحمله من إبداع فنّيٍ فإنّها أيضاً تحمل بدلالتها إيماناً مطلقاً ويقينا بالرزق، وهذا له من الأثر النفسي الكثير في نفس المتلقي، فرزق الطير مضمون وقد كفله الله تعالى له، وقد ورد في الحديث الصحيح "لَوْ أنَّكم توكلتم على الله حقَّ توكله، لرزقكم كما يرزق الطير، تغدو خماصاً وتروح بطاناً". [٢١]

وسيب الكرم يراه بشار عند ممدوحه، كسيب السماء المفعمة بالخير، يقول: [٢٢]

كَخــراجِ السَّمَاءِ سَيْبُ يَــديْهِ * لقــريبٍ ونازحِ الــدَّارِ ناءِ**

أبى بشّار أن يكون جود ممدوحه كجود الأرض الخصبة فقط، فذاك جود محدود من وجهة نظره ولا يوازي كرم الممدوح إلّا أن يضمَّ له كرم السماء أيضاً. وبصورة تشبيهية أداتها (الكاف) صوَّر سيب يدي الممدوح بخراج السماء التي تنهمر بالماء والرزق على العالمين، وهي لا تهطل على أرض معينة فقط، بل أنّ الرياح اللواقح تسوقها شرقاً وغرباً، شمالاً وجنوباً، فلا نازح ولا ناء عن داره يحرم عطاءها، وهذه صورة إذا ما ضمّت لبيتيه السابقين يكون الشاعر قد أطبق على ممدوحه صفة الكرم، فالسماء له والأرض له وما بينهما كفلته سماء هاطلة وأرض خصبة برزق وفير وعيش رغيد.

إنّ التكامل التصويري الذي تجود به مخيّلة الشاعر ليست إلهاماً ولا شيطاناً شعرياً فحسب، بل أنّ الدعائم التي يرتكز عليها الشاعر من حقائق راسخة أوقن بها كما تيقن الناس منها، تُحفّز همّته وخياله برسم تلك الصور الواسعة المدى، فالجود عند الممدوح لا يختلف عليه اثنان، وهذا بحد ذاته فضاء الشاعر الرحب، فالشاعر هنا "لا يعتمد برهان العقل، بل يقين القلب، واقتناع اللحظ الشعورية التي يعانيها تحت وطأة التجربة". (٢٣)

ويصف بشار حال الكريم وإقباله على العطاء، يقول: (٢٤)

تأخُــذُهُ للمــكارِمِ هَــزَّةٌ * كمَا اهتَزَّ تحتَ البارِحِ الغُصنُ الرَّطِبُ**

في جذوة الكرم التي سبق وأن أشار بشار إلى جذورها المتتابعة من الأصول إلى الفروع، يصف بشار هذه الحالة التي تعصف بنفس الكريم لتدفعه دفعاً نحو البذل والعطاء، ليقف بشار على تفاصيل نفسية عميقة وكأنّه يخرج من ثوب الشعر ليتحدث عن الحالة علمياً ومن ثمَّ يرسمها فنيَّاً.

وعلى عتبة الكرم يكون ممدوح بشار رجلاً مسلوب الإرادة إذا ما سُؤل لعطاء، فأمام المحتاج لا يملك الممدوح نفسه ولا خيارات له يتحكم بها، فالصورة مظلمة مقفرة في كل الاتجاهات إلّا اتجاه العطاء، فلا طريق سواه. لقد وضع بشار ممدوحه في حلقة مفرغة في تلك اللحظات فقوة الكرم في نفسه تبسط نفوذها على

روحه وجسده وتتحكم بها، ويخرج بشار تلك الصورة من مجالها العلمي إلى التشكيل الفنِّي ليصورها بصورة تشبيهيه وبأداة التشبيه (كأنَّ) يهتز الممدوح نحو العطاء كاهتزاز الغصن الرطب في ريح الصيف فاقداً إرادته على التحكم بنفسه، تأخذه الريح يمنة ويسرة، ليعطي هنا ويبذل هناك، فهو لا يقف عند حد.

إنّ انفعال الشاعر تجاه حالة الكرم عند ممدوحه، دفعته دفعاً لتصوير المشهد تصويراً تمثيلياً، وعدم اكتفائه باحتجاز هذه الصورة بعمق نفسه، ساعياً لإشراكنا ذاك الانفعال، إذ إنّ المشاهد التي يشاهدها الشاعر أو يلاحظها "ينفعل بها إشفاقاً وإعجاباً، فإذا أراد إشراكنا في الإشفاق والإعجاب كان عليه أن يعرض علينا الحوادث والمناظر التي أثارته، لعلّنا ننفعل مثله ونشاركه شعوره". (٢٥)

وتأدية العطايا للمحتاجين تجاوزت حدَّ الكرم، لتصبح كفريضة ردِّ الدين، يقول بشار: (٢٦)

كأنّ لهم دَيْنَاً عليهِ وما لَهُم * سِوى جودِ كفَّيهِ عليهِ حُقُــوقُ**

إنّ الجود عند الكرماء ليس لأجل العطاء ذاته، بل هو شعور نفسي قد يكون له لذّة وطعم خاص لدى الجواد، وبشار في معرض تتبعه لهذه الظاهرة يرصد حالات ويقف على جزئيات حالة الكرم هذه، فحال الكريم كما يقرّره بصوره التشبيهية كحال المدين. وإن الدين هو حق لا يمكن التخلي عنه، لكن ليس هذا ما يريده بشار، إذا أنّه يعكس الحالة الشعورية لدى الكريم، من طيب نفس ورحابة وجه واحتفاءٍ بالمحتاج، ليضعه بمنزلة الأدنى وهو يدفع عطاياه حقوقاً ويبذله واجباً، ومع كل ذاك فبشار يلمح إلى شيء عظيم؛ إذ إنّ الكرماء لا يبقون أموالهم مع وجود محتاجيها، فالمال لديهم عارية وحقوق للغير.

إنّ تفاعل بشار أمام صفة الكرم، جعلته هنا ينبّه على فضل هذه الصفة، وأحقية المحتاجين بمال الكرماء، يقول أحمد الشايب: "نجد فصولاً من الشعر والنثر

لا ترمي إلى إثارة العواطف بل إلى طرائها مثلاً كمدح الكرم والإشادة بالشجاعة والإخلاص، فهذه تبعث في السامعين إكباراً لها دون أن تستلزم إثارتها دائماً". [٢٧]

والجود في نظر بشار أهم صفات الرجل، يقول: [٢٨]

دعــاني إلى عُــمَرَ جــودُهُ * وقولُ العشيرةِ بحرٌ خَضِمْ**

ولولا الذي زَعَموا لم أكُنْ * لأمْــدَحَ ريْــحَانَةً قَبلَ شَمّ**

يجسّد بشار الجود عن طريق الاستعارة وكأنّه هو الرجل، ليدل من خلال هذه الصيغة على عظم هذه الفضيلة، عندما تتملك إنساناً ما، فيُعرفُ من خلالها، وينتشر اسمه في الآفاق، حتى لمن لم يقدَّر له رؤية ذاك الكريم، ثمَّ يعطف بشار على الجود، صورة تشبيهية بليغة ينقلها عن لسان من رأوا ممدوحه (عمر) وهم عشيرته أي القريبين والمحيطين به، الذين شبَّهوا الممدوح بالبحر الواسع (الخَضِم).

ويؤكد بشار في البيت الثاني يقينه بكرم الممدوح، مع تشدّده بأنّه لا يمدح أحداً إلّا بعد تجربة ويقين، لكن ولتواتر الأخبار بكرم الممدوح واتساع مدياته، لا يستطيع بشأر إلّا أن يزحزح قناعاته السابقة أمام كل ذاك، ويسوق صورة تشبيهية ضمنية للمدوح معتمداً على ما توارد عنه من أخبار تناقلها الناس، مشبهاً إياه بريحانة طوى ريحها الآفاق، وتعبَّق الجميع بذاك العطر، حتّى أنَّ بشاراً لم يصمد أمامه، فسارع إلى مدحه قبل شمّه.

إنَّ اتحاد الشاعر مع الموقف نفسياً أبدع لنا تلك الصور المعبَّقة بمشاعر الإعجاب الشديدة بالممدوح إذ اتحد "الجانبان أو الموقفان الحسي والذهني في الصورة الفنية اتحاد الذات بالموضوع، فالشاعر في اندماج حدّي معادلة (الذات – الموضوع) ". [٢٩]

ويشبِّه بشار كرم عبد الله بن عمر بن عبد العزيز بالمطر بعدما جمع له صفات أخرى، يقول: [٣٠]

شَــهْمُ اللِّقاءِ حَــــليمٌ عنــــدَ * سِيَّــانِ مَــــعْروفُهُ والمَطــرُ**

قُـــــــــــــــــــــــــــدْرَتِهِ

لا يحقِبُ القــطْرَ إلّــا فَـــــاضَ ولا تَــزلْزَلَ إلّا خِلتَــهُ يَـــــقِرُ

نَائلُـــــــــــــــــــــــــــــهُ ***

لعلّنا نقارب الحقيقة إذا ما قلنا إنَّ بشاراً بلغ ذروة الانفعال إعجاباً بالممدوح في بيتيه هذين، مستندين في ذلك على ما كثّف من صفات متتابعة في سياق يتوهج عطاءً ومِنَحاً في قصيدة تدرّج فيها مدحاً وإعجاباً، وقد لاح في مطلعها أثر بالغ في نفس بشار، وكأنَّه استعاد بصره بوجود الممدوح، حيث قال: (٣١)

لاحَ الهوَى واستــنارَ العَدْلُ فازدادَتْ الشَّمسُ ضوءاً واستوى

والبَصَرُ * القَمَرُ**

ويخبر بشار عن ممدوحه بأنّه شهم عند اللقاء، حليم عند القدرة وهاتان صفتان تستجمعان معانٍ عظيمة للرجولة والعقل في ذات الوقت، فالشجاعة لديه تبلغ ذرىً عالية من التعقل والأناة، ليدفع بصفة أخرى يردف بها صفات الحرب والقدرة، وكأنّها مَعين لها، مصوراً معروفه بصورة تشبيهية مرسلة مجملة، مساوياً بين معروفه والمطر، بجامع النماء والنِعم في كلٍّ، وتلك صورة وإنْ ألحَّ في استعمالها الشعراء، إلّا أنّ بشاراً يوجهها توجيهاً مرتبطاً بصفات تعدَّت صفة الكرم إلى المعروف بأنواعه، ومعاني الرجولة والشهامة، والحلم. ليضيف لها جزئيّات أخرى؛ فإذا ما احتبس القطر فاض نائله، وهو ثابت الجأش (لا يَقِر) إذا ما تزلزل القطر، وهنا صورتان تعمّد الشاعر فيهما الطباق ليجلي بوضوح ما تحلَّى بها الممدوح من قدرات عقلية ونفسية دعَّمت صفاته النبيلة.

لقد كست عاطفة بشار الأبيات حيويَّة وحركيَّة، من خلال ما تنقل به من صفات لكل منها موقعها ومكانها الخاص، فهو لم يقف على تلك الصفات بمعانيها الإنسانيّة المجرّدة، بل أشاع فيها من خلال السياق روحه وانفعاله وإعجابهً "وليست

الأفكار التي تظهر أنّه يوحي بها نص القصيدة هي الشيء الوحيد والرئيسي في الكلام؛ لكنّها وسائل تشترك بالتساوي مع الأصوات والإيقاع والانسجام nombre والزينات في أن تثير نوعا من الوتر أو الهياج، وأن تخلق فينا عالماً أو حالةً من الوجود غايةً في الانسجام". (٣٢)

وبأسلوب التشبيه المفروق، يبدع العكوّك صوره تشبيهية للكرم، في مدح الطوسي، يقول:(٣٣)

دِجْـلَةُ تـسْقي وأبـو غـانِمٍ * يُطْعِمُ من تَسْـقي مـن النَّاسِ**

يرتِـقُ مـا يـفتِقُ أعـداؤُهُ * وليـسَ يـأسُو فـتقَهُ آسي**

والناسُ جسمُ وإمامُ الـهدى * رأسٌ وأنتَ العَيْنُ في الرَّاسِ**

لا يقنع شاعرنا إلّا أنّ يضع ممدوحه بموازاة ما عظم من خلق الله تعالى، فالطوسي (أبو غانم) بمنزلة دجلة الخير لما له من عطاء، غير أنّ عطاء ذاك النهر العظيم (دجلة) لا يكتمل إلّا مع عطاء الممدوح وكأنهما يقتسمان الكرم، فهي تسقي الناس وهو يطعمهم. بهذا المشهد ينتقل الشاعر إلى صورة تشبيهية مفروقة، متلمساً إياها من محسوس وهو جسم الإنسان، وكما معروف أنّ التفاضل بين أجزاء الجسم متفاوتة، وعن طريق التشبيه البليغ جعل شاعرنا نصيباً من هذا التفاضل بالتشبيه لممدوحه مقارنة بالخليفة والناس عامة فالناس (جسم) والخليفة (رأس) والطوسي (العين في الرأس)، لكنّ هذه التشبيهات لم تكتسب جمالها من حذف وجه الشبه والأداة، بقدر ما كساها الشاعر من أسلوب رصين "فالجمال هنا يرجع الى جمع البيت بين ثلاثة أشياء مترابطة في ثلاثة تشبيهات، ثم وضع كل ممدوح في التشبيه الذي يلائم منزله؛ فالناس كالجسم وأثمن ما في الجسم الرأس، وأثمن ما في الرأس العين". (٣٤)

لقد استطاع الشاعر أن يجعلنا كمتلقين متفاعلين مع تلك الصورة التي ابتكرها لكرم ممدوحه، والتي أجاد رسمها بمخيلته ووصفها بلغة رصينة قادرة على

بعث إيحائها في النفوس "وليست الصورة التي يكوّنها خيال الشاعر إلّا وسيلة من وسائله في استخدام اللغة على نحو يضمن به انتقال مشاعره (انفعالاته وأفكاره) إلينا على نحو مؤثّر. ولمّا كانت الصورة دائما تعتمد على الألفاظ الحسيّة ... فإنّها لذلك كانت أقرب شيء إلى إدراكنا". (٣٥)

وقال بشار في مدح كَرَمِ عمر بن العلاء*: (٣٦)

إذا ما افتَقَرْتُ فأحْيِي السُّرَى * إلى أبي العلاءِ طبيبِ العدَمْ**

دعانـــي إلى عُمَـــرَ جـــودُهُ * وقولُ العشيرةِ بَحْـــرٌ خَضِـــمْ**

يذهلنا بشار بصوره التشبيهية بالكرم، فلم يكتف بقناعته الذاتية بكرم ممدوحه حتى سعى إلى ترسيخها في نفس المتلقي من خلال انتقائه صوراً انفراديةً نهلها من خياله الخصب، وبأداة الشرط (إذا) يضع أول لبنة في صور المدح، وكأنّ الفقر مرض، والشرط يحتم الجواب والفقر يتطلّب العلاج، وكلاهما يكمن بالسير نحو أبي العلاء، وبأسلوب التشبيه البليغ يشبه ممدوحه بالطبيب الذي تنتهي له رحلة المرضى، لكنّ بشار لا يرتضي أن يكون كرم ممدوحه محدوداً بالفقراء فحسب، متداركاً ذلك بصورة أخرى للممدوح وعن طريق الاستعارة، كأن جود عمر يدعو الناس بلسان الحال، وبصورة تشبيهية بليغة منتزعة من البيئة يعلن بشار أنّ ممدوحه بحر جزل العطاء على الجميع. إنّ الانفعال الذي أثاره فينا الشاعر كان قوياً فهو "لا يكتفي بصورة بصرية وسمعية باردة، بل يحاول أن يوقظ فينا أعمق الإحساسات الجسمية من جهة، وأرفع العواطف الخلقية، وأسمى المعاني الفكرية من جهة ثانية، وبتعبير آخر يجب أن يشرك الانفعال الفني كل أجزاء كياننا الرفيع منها والدني، فيجب أن يكون إذاً واقعياً جدّاً، مادياً جدّاً، ولكن يجب في الوقت نفسه، أن يفسح أكبر المجال للعواطف والأفكار". (٣٧)

وفصّل أبو الشيص في صفة الكرم عند ممدوحه، فقال: (٣٨)

لأبي محـــمدٍ المُرجَّى راحـــتَا * ملكٍ إلى أعـــلى العُلـــى**

نـــهّاضِ

فَيَـــدٌ تـــدفّقُ بالنـــدَى لوليّهِ ويـــدٌ علـــى الأعـــداءِ سمٌّ قـــاضِ

***

يستمد الشاعر عطاءه الفني من خيال خصب يغرف منه صوراً تشبيهية، فراحتا ممدوحه كراحتي ملك فهو نهّاض لكل مكرمة، فصيغة المبالغة التي جعلها الشاعر مطلقة من دون قيد يضيّق حدودها؛ فهو نهّاض إلى العلى من كرم وشجاعة ومروءة وحياء وعفو وعفة وأمانة وهمّة وصبر إلى غير ذلك من الصفات التي أوحت بها صيغة المبالغة (نهّاض)، والتي اكتسبها الممدوح من صورة التشبيه البليغ الذي له راحتا ملك. ويزيد أبو الشيص ملامح صورته التشبيه لتكون أكثر تجليا لدى المتلقي، من خلال التقسيم والتوكيد، فكل راحة لها مهام خاصة فيد تكرم وأخرى لتقويض الأعداء.

ثانياً: الشجاعة والعزم

وفي الشجاعة، يقول بشار: (٣٩)

ولمّـــا لـــحقْـــناهُمْ كأنّـــا سحابـــةٌ من المُلمِعاتِ البَرْقَ حينَ استَهَـــلَّتِ

صَـــفَفْنـــَا وصفُّوا مُـــقبِلينَ أسودُ الأشاري استَـــتَـــبِلتْ كأنّـــهُمْ وأَدَلَّـــتِ

تركْنَا عَلى النَّشناشِ بَكْرَ بنَ وائِلٍ وقَـــدْ نَهِلَتْ منها السيوفُ وعـــلَّتِ

***

في مشهد تمثيلي لساحة معركة يحتدم فيها اللقاء، وتتكشّف الشجاعة في طرفي الجيشين فلا بقاء لجبان أو متخاذل، يستشعر بشار الزهو وهو يصف نشوة النصر المفعمة بشدّة البأس، مفصّلاً الحدث بـــ(لمّا لحقناهم) وهي إشارة إلى أنَّ

بشاراً وقومه مهاجمون وليسوا مدافعين، ليطلق أولى صوره في تلك اللحظة، مشبِّهاً جماعته وكأنَّهم سحابة مفعمة غطَّت سماء المعركة وأعتمت على جيش الخصم، على أنّها ليست كأي سحابة، فبعض السحاب فارغة تنقشع بلا جداء، لكنّها سحابة تلمع وتبرق رعباً وخوفاً في نفوس العدو حينما استهلّت بمواجهته بشدّة.

وفي لحظة المواجهة نرى الشاعر منصفاً لخصمه، فلا يسلبه ما اتصف به من شجاعة وبأس عند اللقاء، وهو يقرع بألفاظه الشديدة الأصداء في نفوسنا ونحن نشاهد الأحداث (صففنا وصفوا) وهو مشهد على قوته وتراكب حروفه المتطابقة يفضي إلى تسارع الأحداث، فينهض الفريقان بوجه بعض للقاء، في لحظات لا يصمد لها إلّا الرجل الرجل، ومع ذاك التقابل والصمت المطبق على الفريقين كلٌ منها يحدج بأبصاره على الآخر، يحوّل بشار محور المشهد نحو الخصم ليعطيهم حقهم من الوصف قبل اللقاء، ليصورهم بأسلوب تشبيهي وكأنّهم (أسود الأشاري) والأشاري جبال ممتدّة من لمى جبل طي إلى تهامة، وأسودها يضرب بها المثل ببأسها، وقد استعدت واعتمدت على نفسها (استتبلت وأدلت) فهي أهل للقاء والمواجهة.

يتعمَّد بشار بترك وقفات بين تلك المشاهد المثيرة ليزيدها تشويقاً في نفس المتلقي، وما إن يحتدم اللقاء حتى ينتقل إلى مشهده الأخير، الذي ينجلي الغبار وتسكن ساحة المعركة الطاحنة بين فريقين أشدَّ ما يكونا من البأس والقوة، ولم يفكر أيُ منهما بالتراجع والانسحاب، فلا ترى إلّا مشهد الصرعى من قبيلة بكر بن وائل، وهم منثَّرون في وادي النشناش بعدما نهلت وعلّت السيوف من دمائهم.

لقد نزعت نفس بشار نزعاً في هذا المشهد، الذي يحتاج إلى رؤية بصرية، لكنّه استعاض عنها بالوقوف على المعاني السامية في تلك اللحظات من شجاعة ورباطة جأش وصمود بمواجهة الشجعان راسماً ما تاقت له نفسه من شعور بزهو النصر، وكسر الخصم على شدّته متناسياً في أبياته تلك ما به من عوق خلقي (العمى) يمنعه من أن يعيش تلك اللحظات حقيقة، أو أن يشاهدها عياناً، فلجأ إلى

تحقيها فنّاً وتركها لوحةً تتناقلها الأجيال عن لسانه "إنَّ في أعماق كل كائن بشري رغبات مكبوتة، تبحث دوماً عن الإشباع في مجتمع قد لا يتيح لها ذلك، ولمّا كان صعباً إخماد هذه الحرائق المشتعلة في لا شعوره، فإنّه مضطر إلى تصعيدها؛ أي إشباعها بكيفيات مختلفة (أحلام النوم، أحلام اليقظة، هذيان العصابيين، الأعمال الفنية)". (٤٠)

وقال العكوك في العزم: (٤١)

وصَـــلَ الإلـــهُ للأميـــ * ـرِ عَرَى المُلْـكِ فاتَّـــصَلْ**

مَـــلِكٌ عَـــزْمُهُ الزَّمَـــا * نُ وأفْـــعَالُهُ الـــدُّولْ**

في قصيدة يمدح فيها العكوّك الأمير عبد الله بن طاهر، يقرر فيها أنَّ حكم الله النافذ على عباده هو الذي اختار الأمير للعز والملك، وهي إرادة وحكم فوق كل إرادة، وبتفصيل أدقُّ من ذاك يأبى الشاعر إلَّا أن يجعل جزءاً من ذلك العز والملك حازه الأمير بيده،، فالله وصل عرى المجد للأمير، الذي قدّمه الشاعر على المفعول به (عرى) لحصر الاختيار الذي أراده الله للأمير دون غيره، والذي بادر من جانبه (الأمير) فاتصل وكان أهلاً لذاك الملك والعز. وبصورة توحي بقوة وعنفوان يتمتع بهما ابن طاهر، فيقف الشاعر عند عزمه، وهو جزء يبدو أنّه غالب على صفاته، ليصوره بصورة تشبيهيّة بليغة بالزمان على كل ما فيه من اتساع غير محدود، وهذه صورة مذهلة لا منتهى لها، فالشاعر الضرير لم يقرّر صورة تشبيهية حسيّة لذاك العزم، فهشّم حدود خياله الذي تاه في عزم الممدوح، حتى كأنّه لا يجد له ما يقف عنده من حد أو معلم أو أثر، ليتبع تلك الصورة بأخرى لا تقلّ شأواً عن الأولى بل أنّها تؤكدها ونتجت عنها، فذاك العزم الجبّار أنتج أفعالاً شبّهها الشاعر بصورة بليغة بالدول، وهنا تكاد تتزاحم الصورتان (الزمان والدول) في مشهد صورة واحدة لممدوح واحد، لتدل على إعجاب وانبهار فتق في نفس الشاعر تلك السعة في التصوير اللامحدود، فعاطفة الإعجاب بالقوة هي ثمرة إحساسنا بالمشاركة

في القوة ولو عن طريق الخيال والتصوير، فنحن نعجب بالقوة ما لم تهدّد كياننا وإلا لاستحال ذاك الإعجاب إلى خوف. (٤٢)

ثالثاً: الصبـــر

وقال العكوك في الصبر: (٤٣)

اليأس مالي وجُـــنَّتِي كرمٌ * والصبرُ والٍ عليَّ لا الجَزَعُ**

يحثّ الشاعر على الصبر كفضيلة لا يمكن للرجل أن ينفكَّ عنها، وفي بيت لم يقتصر به على هذه الفضيلة فحسب، بل ساق معها فضائل أخرى مرتبطة بالصبر، مفتتحاً إيَّاه بصورة تشبيهية لليأس، لكنّه هنا لا يريد اليأس بمعناه المتداول كصفة ذميمة تحتمل معنى القنوط، بل أراد منها صفة كريمة؛ كونها تتحمل أن تكون رادعاً لذلة الطلب وبذل النفس، فاليأس هنا خرج لمعنى مجازي يتحمَّل معنى التحصين من ذل السؤال؛ فالنفس الكريمة لا تذل إلَّا لخالقها. وهنا اقتضت أن يشبهها الشاعر عن طريق التشبيه البليغ بالمال، الذي يكون عزّاً للرجل وحصناً له من بذل ماء وجهه، فضلاً عن كونه يمنح صاحبه المقدرة على البذل والعطاء.

ويسترسل الشاعر بتتبعه لمكارم الأخلاق واصفاً (الجُنَّة) بأنها الكرم، معتزّاً بصفة الكرم التي عدَّها سلاحاً يجنَّه ويحصنه من الهوان، مقرّراً بعد ذاك صورة الصبر في فلسفته الخاصة، وبتشبيه بليغ يصور الصبر بالوالي عليه، والذي لا مناصَّ من طاعته، جاعلاً للصبر سلطة مطلقة على سائر نفسه بما فيها من صفات أخر، ليكون متحكماً بها متصرفاً لا رادَّ له.

إنَّ تسليم الشاعر قيادة نفسه للصبر دلّت برمزيتها على معاناة نفسية ومكابدات يمرَّ بها تحتاج إلى شدَّة تحمل، فالصبر لم يرد إلّا مع الشدّة، قال تعالى: ﴿فَٱصۡبِرۡ كَمَا صَبَرَ أُوْلُواْ ٱلۡعَزۡمِ مِنَ ٱلرُّسُلِ﴾. (٤٤) وقد ورد في تفسير الآية "ويراد بأولى العزم: بعض الأنبياء. قيل: هم نوح، صبر على أذى قومه؛ كانوا يضربونه

حتى يغشى عليه، وإبراهيم على النار وذبح ولده، وإسحاق على الذبح، ويعقوب على فقد ولده وذهاب بصره، ويوسف على الجب والسجن، وأيوب على الضرّ، وموسى قال له قومه: إنا لمدركون، قال: كلا إنّ معي ربي سيهدين، وداود بكى على خطيئته أربعين سنة". (٤٥)

رابعاً: الحِــلم

وقال الخريمي في الحِلم: (٤٦)

أرى الحِلْمَ في بعضِ المواطِنِ ذلَّةً * وفي بعضِها عِــزّاً يُسوَّدُ صاحِبُهْ**

في فلسفة يقّرها الخريمي في بيت منفرد، يفصّل مفهوم الحلم، محاولاً التسويق لقناعته الخاصة تجاهه، ومن الواضح أنّ شاعرنا ذو خطاب عقلاني يحاكي العقل بلطف، ولا يزج رأيه وقناعته دفعة واحدة للمتلقي وإنْ كان متأثراً بتجربة ما، فهو هنا ينتفض ضدّ الحلم، وهو صفة قلَّ من يمتلكها؛ كونها تحتاج إلى قدرة تحمّل للمقابل وإنْ كان جاهلاً، فيصوّب الشاعر سهامه اللاذعة ضدّ هذه الصفة ليشطرها شطرين، معبّراً عن رأيه بكل منهما بأسلوب مختصر جد مقنع.

وبصورتين متقابلتين يفصّل الشاعر فلسفته، مصوِّراً الحلم (في بعض المواطن) بصورة تشبيهية بليغة بالذلة، متجاوزاً التفصيل في الصورة، مقيماً صورة تشبيهيّة مطابقة لها على أنَّ الحلم فيها يكون عزّاً (يُسوِّد صاحبه).

والصورتان المختصرتان على ما تضماه من اكتمال، للمعنى، افتقرتا للتفصيل في تلك القناعة ومن أين وكيف استقاها الشاعر؟ لكنّه قد يكون متعمّداً ذاك الاختصار، ليفتح أمام المتلقي مشهدين من مشاهد الحلم ويترك له سعة الخيال والتأمل بما قاله، كما يتيح له أنْ يربط كل صورة من صور الحلم وفقاً لتجاربه الخاصة، وبلا شك أنّ الخريمي بنى اعتقاده هذا وفقاً لتجربة مجتمعيّة معينة أثّرت به نفسيّاً دفعته لأن ينقلب على مفهوم الحلم "العالم الاجتماعي يطغى على نفس

الشاعر ويفرض عليها قيماً وحدوداً، تشعرها غالباً بالقسر والعبودية. وقد يرفض الشاعر الحدود الاجتماعية ويتنازع معها، دون أن يتخلّى عن يقينه ووجدانه الخاص، لأنّ الفرد يشعر غالباً، أنّ تنازله للمحاذير والضرورات الاجتماعيّة يسفح أحلامه ومثلَه، ويعفِّي عليها". (٤٧)

خامساً: الأخوَّة والصداقة

يقول أبو يعقوب الخريمي في الأخوَّة: (٤٨)

وعارضْتُ أطرَافَ الصبَا أبتغي أخاً ... يَعينُ إذا ما الهَمُّ أعضَلا

أخَاً كأبي عَمْرٍ وأنَّى بمِثلِه ... إذا الحُرُّ بالمَجْدِ ارتَدى وتَسربَلا

في حالات تزاحم الهم في النفس وانقباضها، أول ما يخطر على بال المرء أخ صديق صدوق يشاركه همَّه ويحمله عن كاهله. إنَّ هذه الفكرة تتجسَّد كصورة شاخصة أمام المرء عندما يبحث عن هذا الصديق ولا يجده، ويجد نفسه وحيداً غارقاً في بحر همومه ولا منجد.

ومن الواضح أنَّ شاعرنا المكتظّة نفسه ألماً وحسرةً مرَّ بهذه التجربة واستشعر مرارة هذا الإحساس، عندما اشتدَّ عليه الهمُّ ليستشعر الحاجة لأخ وصديق كأبي عمر، ليشبِّهَ ذاك الأخ المفقود بأبي عمر، مستدركاً باستفهام استنكاري (وأنَّى بمثله؟) مقللاً إمكانية وجود هكذا أخ يشبه أبا عمر بصفات الأخوَّة والصداقة التي وجدها الشاعر معه.

لقد أفاد الشاعر من صورة التشبيه المجمل المرسل إنكار إمكانية وجود أخ كأبي عمر، الذي عاد ليشبهه ضمناً بالمجد الذي يرتديه الحر ويتسربل به، واضعاً

إياه في أعلى المراتب فوجوده مجد يكلل الصاحب، ما يترتب على ذاك أنَّ المجد معلق على ذاك الصديق.

إنَّ حالة الشاعر الذي يسيطر عليه ألم فقدان الأخ والصديق القريب تشي بحالة اغتراب نفسي يعانيها بعدما أحكمت سطوة الزمن قبضتها عليه وتركته وحيداً يكابد همَّه، لتفيض نفسه ألما وحاجة لصديق وأخ يسند ظهره إليه، فصراعه مع ذاك الاغتراب دفعه إلى الاستسلام، والإحساس بالانكسار وضعف الحال وسط غربة الروح وانفرادها في مجتمع أشدّ ما تكون فيه بحاجة لمن يقف معك. (٤٩)

كما قال الخريمي في الأخوَّة: (٥٠)

أخٌ كَذَوبِ الشَّهدِ طعمُ إخـــائه * إذا اختلفَتْ بيضُ اللَيَالي وسودُهَا**

كأمنيةِ الملهوفِ حزماً ونائلاً * وعوناً على عــمْيَاءِ أمــرٍ يكيدُهَا**

مّما ورد في الأثر أنَّ الإخوان لا يعرفون إلّا عند النوائب، وهنا مرتكز أساس في تمييز الأخ الحقيقي من غيره، فمنهم من يثبت لك ومنهم من يتركك بمجرد ما جار عليك الزمان. وللخريمي وقفة هنا يبدو أنّها جاءت إثر تجربة كشفت له عن أخٍ لم تلده له أمه، وفي مطلع مقطوعة له يشبّه صاحبه الذي حذف اسمه وأقام الخبر تشبيهاً ليقطع بتشبيه بليغ أنّه أخٌ بلا منازع؛ ليخلع عليه صورة تشبيهيّة أخرى عن طريق التشبيه المرسل المفصّل، فهو كذوب الشهد، مقرباً الصورة بصورة استعارية (طعم إخاءه) مميزاً وجه الشبه، في حلاوة وسهولة تلك الأخوة كما هو الحال مع ذوب الشهد، وهي صورة مغرية جدّاً طعماً وعذوبة وصفاءً، فهذا الأخ لا يتغيَّر مهما تغيّر حال الزمن معه ومعك، وهنا يضرب الخريمي على وتر التغيير بجملة مختصرة أوجزت كل أسباب اختلاف الأخ على أخيه، وهي في حالين اثنين لا تتعدّاهما؛ كنَّا عنهما بقوله: (إذا اختلفت بيض الليالي وسودها)، أي اختلاف حال الزمن، وهذا الاختلاف يكون إمّا معك أو معه، فالحال الأولى تكون في حال

أصابتك نوائب الدهر (سود الليالي)، والثانية تتوقف على الصديق الذي تحدث له نعمة مال أو جاه (بيض الليالي) وتغيّر الحال هنا قد يتبعه تغيّر الأحوال والتخلي عن الأخ والصاحب. ومن الواضح أنَّ إحدى تلك الحالتين كانت دافعاً للقول لدى الخريمي، وأنَّ أحوال الزمن تغيّرت وثبت حال الأخ له، لذا استحقَّ المدح.

وما إنْ فصَّل الخريمي كل ذاك التفصيل، حتى عاد ليقف وقفة أخرى مع ذاك الصاحب، ليسوق صورة تشبيهيّة أخرى لإخائه ومواقفه، والصورة المرسلة المفصّلة هنا لها أثر نفسي قد يحاكي موقفاً معيّناً عاشه الشاعر، وذاك واضح من التشبيه المعنوي عدما شبهه بـــ(أمنية الملهوف) وشبه الجملة هذه تنطوي على أبعاد انفعالية جمّة، فالملهوف الذي يمر بضيق وخطر محدق منقطع الرجاء، ينتظر مصيراً سوداوياً، وقد تجول في تلك اللحظات الخانقة بخاطره أمانٍ لا تعدو معنى اسمها (لا يمكن تحققها) لكنّها تتحقق فجأة، لتنقشع كل تلك الحالة بخوفها وضيقها ليتغيّر الحال بعد انقطاع رجاء إلى سعة أمل جديد، فالنواحي النفسية تلك "ترتبط بنظم الشعر الذي لا ينبعث الا عن إحساس، ولا يصدر الا عن عاطف ووجدان". [٥١] وهذه الصورة اختارها الشاعر لصاحبه، ليجعله كتلك الأمنية حزماً ونائلاً وعوناً على الزمان.

ويقول بشار في الصاحب: [٥٢]

وصَـــاحِبٍ كالسَّيفِ جَرَّدْتُـــهُ * لا مـــاذقٌ وِدّاً ولا ناكِـــثُ**

من المميتينَ هُـــمومَ الفـــتى * يعيَثُ في معروفِهِ عـــابِثُ**

لا يَعْبُدُ المَالَ ويُبْكِي العِدَى * بالـــخَيْلِ لا وانٍ ولا لائـــثُ**

مع بشار تتنقل بين شتّى التوصيفات وكأنّك في ساحة معركة، فآلات الحرب لا تفارقه بتشبيهاته وأوصافه، وكأنّها باتت جزءاً لا يتجزأ من علاقته

بالمجتمع، وقد يعود ذاك لعاهة العمى المستديمة عنده، والتي حرمته التعايش مع تلك الآلات حقيقة ليبادرها شِعراً. ويصوِّر بشار صاحبه عن طريق التشبيه المرسل المجمل بـــ(السيف المجرَّد) في وجه الخصم، وهي من الصور ذات الوقع النفسي الكبير، فعندما تقاتل وبيدك سلاح لا تُظلم، وعندما يقاتل عنك أخ مقدام فلك ميزتان؛ فإنَّك لا تُظلم أيضاً كما أنّك تستشعر نشوة الأخوَّة والصحبة بأسمى معانيها، وبشار هنا يصوّر تلك اللحظة بكل حاجته لها كونه معاق، فيقف عند ذاك الصاحب الذي شبَّهه بالسيف المُشهَرِ في وجه الخصوم ليكون بشار في كنفه، فهو صاحب أخلص الود فلا ينكث ولا يرجع عمَّا يعد.

وفي نشوة ذاك الشعور، يوقظ بشار صفات أخرى لصاحبه، مستعيراً له إماتة الهموم عن الصاحب، عبث المحتاجين بمعروفه الواسع الذي غمر الأرض، فهو كريم لا يعبد المال، وهو شجاع يُبكي العدا بخيلِه، لا متعجّل ولا مبطئ، رزن متزن في رأيه وفعله.

إنّ عقدة العمى والحاجة تدفع ببشار إلى استهاض تلك الصور والوقفات التي يطيل التأمل عندها ويقف عند تفصيلاتها معوِّضاً بذلك عمَّا يكابده من ألم، فـــ"الحرمان والألم ينشطان الموهبة الفنيّة، وبواسطة الإبداع الفني يعوِّض الفنان نفسه عمَّا حرمته منه الحياة. معنى ذلك أنَّ الموهبة الفنية إذا أضيف إليها الحرمان فلابد أن تؤدي إلى إبداع فنّي، كما أنَّ الإبداع الفني لا يمكن أن يكون بالموهبة الفنية وحدها، فهذه الموهبة معطَّلة ما لم يكن هناك حرمان هو لها بمثابة وقود يعملها". (٥٣)

وقال الخريمي في إيثار الصاحب: (٥٤)

وإنِّـــي لـــتَصْفَو للخَلِيلِ *** وإنْ جُـــعِـــلَتْ أشيَاءُ مِنهُ
سَـــريرَتِي تُـــريبُ
أخَافُ لِحَاجَاتِ العِتَابِ *** وللجَهلِ مِنْ قِبَلِ الحَلِيمِ
بصَاحِـــبِي نَـــصِيبُ
أذلُّ لَـــهُ حَـــتَّى كـــأنِّي بِـــذَنْبِهِ *** إليَّ بـــذَنبٍ لي إلـــيهِ أتُـــوبُ

في قصيدة أفاض فيها الخريمي بذكر الصفات الحميدة، توقف في هذه الأبيات عند الصاحب، لكنّه لم يذكر القيم التي تحلّى بها صاحبه، بل عمد إلى ما تحلّى به هو ذاته (الشاعر)، ليدلّ فيها من جانب على نبل أخلاقه، ويثير من جانب آخر عِبرَةً للمتلقي ترغّبه بتلك الصفات. ومن هنا فإنّ أبيات الخريمي تنطوي على إثارة للمعاني الإنسانية تجاه الخليل، فيعدّد: (صفو السريرة) (ترك العتاب) للحفاظ على مشاعر الصديق (تذليل النفس له) (استشعار الذنب من لا ذنب)، وتلك معان عبّر عنها الشاعر بألفاظ واضحة، بينما تكثّفت المعاني الأخر التي انطوى عليها سياق الكلام ولا يتسع بنا المقام لتفصيلها كلها.

ولنا أن نقف هنا إجمالاً على تلك الأبيات، لنستشف أحد معانيها السامية، لنفكك ما احتواه من نبل ومن دوافع نفسية تدفع ويكبحها الاعتزاز بالصديق؛ وشدَّ ما يداري الخريمي إحساس صاحبه ذاك، فكل تلك الأبيات تدافعت وتراكبت لحاجة نفسيّة تاقت لها روح الخريمي وقد صرّح بها عفواً وقمعها حقيقة (حاجات العتاب) وكأنّ تدافعا نفسيًا يشتد أواره من جهة، ويردعه الشاعر بدفع عقلي من جهة أخرى، وهنا تتزاحم الأحاسيس الروحيّة والعقلية داخل نفس واحدة وكلّ منها يريد أن يفرض سطوته على الآخر، لكنّ الغلبة اختارها الخريمي وفرضها قمعاً وتجبّراً على حاجات نفسه، ليعلن انتصار خطاب العقل الذي كبّل رغبات الروح الهائجة للعتاب مطوقاً إيّاها بالخشية من ردة فعل ذاك الصديق، ومبرّراً الشاعر له ذلك مسبقاً (وللجهل من قبل الحليم نصيبُ)، ليوصد باب العتاب خوفاً من أن يجهل

صاحبه بسوء فهم. وهنا يقف شاعرنا لوهلة ملتقطاً أنفاسه بعد صراع بين حاجة الروح وسلطة العقل، ليرسم صورة لحاله مع ذاك الصاحب، وكيف أنّه يذل نفسه له، ليصور حاله وكأنّه (الشاعر) أذنب (بذنب الصاحب) أي أنه يحمل نفسه ذنب صاحبه ليكون هو المذنب بدلاً عنه، طالباً الصفح والتوبة والعفو منه، وتلك صورة لها من التمسّك والاعتزاز بالصديق الشيء الكثير، وهي قمّة سامقة قلّما يرقاها أحد.

إنَّ مظهر التنازع بين النفس والفرد، أو الروح والعقل داخل النفس البشرية، لا يمكن أنْ تتقد إلّا بوهج رغبة وتهيّجٍ عاطفي إزاء شيء ما لا ينسجم مع لغة العقل، وهذه المعاناة عاشها الخريمي في تلك اللحظات، فأبدع تصويرها لنا من عمق ذاته المتخاصمة "لئن كان التوافق بين الذات الفردية والذات الاجتماعية يبعث في نفس المرء الشعور بالغبطة والرضا، فإنّ الاصطدام بينهما يبعث في النفس سوراً عظيمة من سور الشقاق والانفصام، وتمزقاً وبؤساً بين مدِّ الأشياء وجزرها، بين اليقين والشك، بين التقليد والتجديد، وما سوى ذلك من مظاهر الخصام بين نفسية الفرد وبيئته". (٥٥)

سادساً: الأدب والأخلاق

وللأدب صور جميلة بثّها الشعراء العميان، وهذا صالح بن عبد القدّوس، يقول: (٥٦)

وإنّ من أدّبتَهُ في الصِبا * كالعُودِ يُسقَى الماءُ في غَرسِهِ**
حَتَّى تراهُ مورِقاً ناضراً * بعــدَ الــذي قَدْ كانَ من يَبــسِهِ**

يريد الشاعر إيصال فكرة أخلاقية عن قيمة الأدب والخلق الرفيع، متوسِّلاً بأسلوب التشبيه التمثيلي، لما لهذا الأسلوب من تجسيد الصور في مخيلة المتلقي، ليشبه المؤدَب في عمر الصبا بالعود في أوان غرسه، بجامع اللين وعدم صعوبة التعديل والتقويم، حتى إذا ما سقيته أخلاقاً وتعليماً، أورق مع الكِبر وأصبح نَظِراً مثمراً، وهذه الصورة المركبة استطاع الشاعر من خلالها أن يقرِّب فيها فكرة

التأديب في الصِغر، معتمداً فيها على أسلوب فني قائم على صورة مستوحاة من البيئة العربية، وإن كانت الفكرة لا تختلف عمَّا قاله زهير بن أبي سلمى: (٥٧)

وإنَّ سفاه الشيخِ لا حِلمَ بعدَهُ * وإنَّ الفتى بعدَ السَّفاهَةِ يَحْلُمِ**

لكنَّ عبد القدّوس الشاعر الضرير التقط التقاطة في صورته التشبيهية تحتاج إلى دقة مشاهدة وتأمُّل، تمكّن من خلالها أن يسخِّر الطبيعة لتكون عوناً له فيما يريد من إيصال أفكاره الحكمية، وهنا تتضح براعة الشاعر مع عمق الأثر النفسي والانفعالي لديه إزاء أخلاق الناس، ليجمع في بيتيه أساليب بلاغية وصوراً تشبيهيةً وطبيعة محسوسة لدى المتلقي، ليصيغها بإطار شعري نغميٍ ممتع لتكون صورة واضحة مدركة من قبل الجميع "النغم يمكن أن تناط به وظيفة انفعالية أو تعبيرية، إذ بحسب الانفعالات المختلفة التي تنتاب المتكلم يختلف النغم فيكون بفضل التغيير في طبقة الصوت دالاً على انفعال معيّن من الانفعالات: انفعال القوة أو الضعف، أو انفعالات حالة السرور والحزن والخوف وسائر الأحوال الذاتية للمواقف الأخلاقية. (٥٨)

سابعاً: العلم والتعلم

قال عبد القدوس في العلم والتعلّم: (٥٩)

العلمُ كَنزٌ وذُخرٌ لا تعادلُهُ * نِعْمَ القَرينِ إذا مَا عاقلٌ صَحِبَا**

أضحى عزيزَ القَدرِ مُشتَهِراً * في كلِّ مَنْزِلَةٍ قَدْ حَلَّ مُحتَجِبا**

يحث عبد القدّوس في أبياته الحكمية على العلم لما له من فضيلة يعزّ صاحبه، ويسوق في بيتيه هذين صوراً تشبيهية متعدّدة للعلم، فيجمع له صوراً تشبيهيّة بليغة فهو كنز وهو ذخر لا يعادله شيء آخر، ويريد الشاعر هنا من هذين التشبيهين استعمال صور محببة للإنسان، وقد تعمّد اختيار الكنز والذخر وهما غاية

من غايات الإنسان، فأراد أن يجمعهما للعلم مترادفين، فهو كنز معطاء لا ينضب وهو ذخر للزمان إذا ما جار على الإنسان، ليضيف صورة تشبيهية ثالثة، فهو (نعم القرين) إذا ما صاحبه رجل عاقل.

ومن تلك الصور المترادفة نرى أن الشاعر يتعمّد ترغيباً وتشجيعاً على الإقبال على العلم، صحبةً وذخراً للزمان، فصاحبه يعزّ أينما حلّ حتى وإن كان في دار غربة.

إنّ الأسلوب الفني الذي اعتمده عبد القدوس في الترغيب بالعلم وإثارة رغبات المتلقي روحياً نابع من دوافع وجدانية استشعرتها نفسه من مواقف معينة، زادت يقينه النفسي بمكانة العلم والتعلم، ليحاول من خلال تجاربه تحفيز المتلقي ليقبل على هذه الفضيلة ويبعث رغباته والجدانية تجاهها "عملية التفكير المبتدع كسائر ضروب السلوك لابد لها من حوافز وبواعث ومن شروط ملائمة لها، ويبدو لأول وهلة أنَّ الدافع الوجداني لدى الشاعر والروائي والفنان خاص، أشد خطراً من العوامل العقلية". (٦٠)

ثامناً: الحب

وقال الخزاعي في الحب:

أمـــا وحُـــرْمَة كـــأسٍ * مـــنَ الـــمُدامِ الـــعَتِيق**
وعَـــقْدُ نَـــحْرٍ بـــنحْرٍ * ومـــزجُ ريـــقٍ بـــريق**
فقد جَرى الحبُّ مـــنِّي * مجرى دمي في عُروقِي**

في مقطوعته الصغيرة هذه، يتجلّى التحسّر واضحاً لدى أبي الشيص، الذي يفيض خياله بتأملات تطابق هوى نفسه ورغباته التي يجد متعته فيها، ومن غير المستبعد أن يكون للعمى أثر في تلك التأملات والتحسرات، وهي محنة تحول دون

بلوغ ما تهواه النفس من متعة وجليس قريب وحسناء تعقد نحراً بنحر وتمزج ريقاً بريق.

لقد أطلق الخزاعيُّ العنان لخياله يتأمّل ويتصيّد التقاطات لعلها قد كانت سلوكيات اعتادها في أيام خلت، والحنين هنا والتحسّر لا ينفد إلى القلب إلاّ بعد حرمان وضياع لتلك الفرص، فالإنسان يضجُّ شعوره بعد أن يحرم لذة ومتعة اعتادها، وهنا يبرّر شاعرنا كل ذاك التضجّع والاتكاء على التأملات الممتعة بصورة تشبيهيّة بليغة يصف فيها حال الحب المتمكن من نفسه، بمجرى الدم في العروق، بجامع الانتشار والجريان في كل.

من تلك الصورة التي ساقها أبو الشيص، لنا أن نتأمل حاله مع ذاك الإحساس، فالعلاقة بينه وبين الحب هي علاقة حياة ومسبباتها، فلا حياة من دون أن نأخذ بتلك الأسباب الأساسية لها، فهو لا يقوى على الانفصام عن الإحساس بالحب، فله ما له فيه من مقومات متعة إنسانية تتجلّى ولو في الخيال لتعيد البهجة إلى روحه التي فاضت بتلك اللذة حتى ترجمها في أبياته تلك، فانفعاله تجاه الحب نابع من صلة وثيقة باللذة والألم، وبالدوافع والميول النفسية، فالانفعال يكون مصحوباً بلذة أو ألم ماديين كانا أو معنويين، ويمكن اعتبار اللذة والألم انفعالين أوليين بسيطين، ولكن ما يقصد عادة من كلمة انفعالات هي الحالات الوجدانية المركبة التي ستكون مصحوبة باضطرابات عضوية بارزة. (٦١)

وحال الرقّي لا يختلف عن حال الخزاعي مع الحب، وإن اختلفت توصيفاته له، يقول:(٦٢)

وتُبْلِغُكِ المَحَبَّةُ من مُحِـبٍ * أحبـكِ قـلبُهُ يـفْـعَاً غُـلاماً**

ومَا ذَنبي وحُبُّـكِ هاجَ هـذا * ولو تُرِكَ الـقَطَا لـغَفَا ونَـامَا**

وكلُ الحُبِّ لغوٌ غَـيرَ حُبِّي * فَقَدْ أردَى الحَشَا وبَرَى العِظَامَا**

يتدفق شعور الفراق بكل ما ضمَّه من تهيجات وتمزقات داخلية لدى الرقّي، الذي ركّب في التعبير عن هذا الشعور قصيدة هادرة بالحنين في واحد وثلاثين بيتاً، ولم يتدرّج شاعرنا في التعبير عن إحساسه بيتاً بيتاً، بل جرفه الإحساس جرفاً في أول أبيات مطلع القصيدة، التي قال فيها:

حــمامةُ بــلِّغي عنِّي ســلاماً * حــبيباً لا أطــيقُ لــهُ كلاماً**
وقولي للتي غضِبَتْ علينا: * علامَ وفيمَ يا سكَني علاما؟**
أفي هــجرانك تَــصْرِميني * وما رُمنا لصرمِك صِراما؟**

وإذا ما وقفنا عند الأبيات التي سقناها في بداية حديثنا، نرى أنَّ الرقّي يوجه خطابه لحبيبته، محاولاً تحنين قلبها عليه، فحبه لها ليس وليد اليوم، وإنّما مذ كان قلبه غلاماً حدث السن، وهذا مجاز علاقته جزئية، فأطلق القلب وأراد نفسه جسداً وروحاً. ويحاول شاعرنا أن يلوي رقبة الذنب في ذاك حتى كأنّه عندما أحبها كان مسلوب الإرادة، فحبها هاج حبه لها في قلبه، ونلاحظ أنَّ الشاعر ساق لفظة (هاج) ولم يقل أيقظ أو غيرها من المفردات ليفيد معنى الهيجان المفاجئ بلا مقدمات، وهنا يستوقفنا ليصور لنا كيفية ذلك، مشبّها حبه وهيجانه بتلك الحبيبة بالقطا، وهي صورة لا تتحمل التمهيد قبل الطيران، فالقطا معروف أنّه يختبئ بين الأدغال ولا يهرب من خطر بعيد كونه أحكم مكان اختباءه، لكنْ ما إن يصل الخطر لجنبه حتى يطير بغتة مرتفعاً بشكل شبه عمودي نحو السماء ولا بمكن إمساكه، وهي صورة طابقت ما أراده الشاعر من هيجان حبّه بالحبيبة سرعة وعنفاً وقوة، ولو ترك (لغفا وناما).

لكنّ الرقّي لا يكتفي بالصور التي ساقها عن حبه، حتى يقيم مقارنة بينه وبين الحب عند غيره، ليجعله أشدَّ وضوحاً إذا ما قورن بغيره، مشبهاً حبَّ غيره

بصورة تشبيهية بليغة باللغو، ويريد منه الحديث الفارغ واللعب الذي لا يجدي نفعاً. إنَّ مشاهد الحنين المتهيّج عند الشاعر استوقفها أمامنا كمشاهد حيّة أثار من خلالها شعور الاغتراب الزمني لديه، والذي يظل مدعوما بمشاهد الرحيل والحرمان التي صوَّرها الشاعر ووقف عندها مستوقفاً آلامها ومشقّات تلك الرحلة المؤلمة. (٦٣)

وفي قصيدة أخرى، يصوّر الرَّقي الحبَّ ويحدّد دواءه، فيقول: (٦٤)

يا ليتَ من لامَنَا بالحبِّ جرَّبَهُ * فلو يذوقُ الذي ذقتُهُ لــم يَلُمِ**

الحبُّ داءٌ عَــيَاء لا دواءَ لَــهُ * إلّا نــسيمُ حــبيبٍ طيِّبِ النَّسَمِ**

يتمنّى الرقيّ أن يبتلَى بالحبِّ كلُ من لامه عليه. ومن قوله هذا يتبين لنا أنّ شاعرنا قد أسرف بالحب وظهرت آثاره واضحة عليه، حتى واجه انتقاداً ولوماً من الناس. وعلى ما يحسه الرقي فإنّه يتوقع أنّ أيّاً من هؤلاء إذا ما ابتلى بمثل ما ابتُلي الشاعر به فإنه لن يقو على لوم الرقي عندذاك، فتلك الآثار التي أثارت انتقادهم ولومهم عندما رأوها عليه ستظهر عليهم لا محالة وستلجم أفواههم عن النطق اللوم بعدما استشعروا طعم الحب.

وعلى ما أحسَّه الرقي من جوىً ومضاضة، لجأ إلى تصوير الحب عبر صورة تشبيهية بليغة بالداء العياء، ليدمج المشبه بالمشبه به بصورة يذيب فيها كل شكٍّ من عدم اتحادهما ليكونا كالجزء الواحد، على أنَّ صفات المشبه به (الداء) تطغى على صفات المشبَّه (الحب) لتكسوه معاناة وألماً، وأنَّ رأيه ذاك بُني استناداً على شعوره الخاص، فلشدة ما يكوى به من لوعة فلا أمل لديه بشفاء من الحب، إلّا بنسيم من الحبيب وأراد من ذلك كلاماً طيباً من حبيبته تطيب لها نفسه، ويتحصَّل من ذاك القطع المستفاد ممَّا يقوله الشاعر أنْ لا شفاء له من الحب إلّا الوصال. وقد تكون حالة الرقي هنا أقرب ما تكون إلى حالة الهوس والتعلق بالشيء، حتى أنّ آماله انقطعت من دونه، فلا يكاد يرى أفقاً لديمومة حياته مع فقدان الحبيبة، لذا فضّل شاعرنا أن يظلّ منتشياً بإحساس الحب الداخلي وكأنّه حقيقة، فالشخص

الهوسي "يظلُّ متمتعاً بنوع من الانفتاح المريض المعاكس لحاجات الانطواء الناتج من انحياز ذهنه إل الداخل". (٦٥)

تاسعاً: التـــجاهل

ولبشار قول جميل في التغافل عمّن ليسوا بكفء: (٦٦)

وقَدْ نَرَى عَارَ قومٍ في أنوفِهِم * ونَتْرُكُ العَيْبَ إذْ ليسوا بأندادِ**

كأنّـــا عَنْهُم صُـــمٌّ وقَـــدْ سَمِعَتْ * آذانُنَا قـــولَ جـــورٍ غَيرَ قَصّاد**

يتفرّس بشار معرفة الناس بلا جهد ولا إمعان نظر، ففي هذين البيتين يتحدَّث عن أقدار الرجال وموازينهم، فعار القوم باد في أنوفهم واضح، لكنّه يتجاهل العيب فلا يذكره ولا حتى يلمح إليه، فبشار لا يتعامل إلّا مع الأنداد له من هم من عليّة القوم وأرؤسهم، وبهذا الموقف يتكلم بشار باسمه واسم قومه فهم سواء في العلا والمجد، ليصور حالهم بتشبيه مرسل مجمل وكأنّهم صمّ حتى وإن سمعوا ذمّاً من أولئك، فهم لا يستحقون حتى الرد.

إنّ أنفة بشار بدت واضحة في هذه الأبيات، التي أراد من خلال الوقوف عند معنى سامٍ اتصف به، كما أراد أن يثبت قدَر نفسه إذا ما قيس بغيره، ففراسته بعلم الرجال تمنحه القدرة على التعامل معهم وفقاً لمستوياتهم، ووفقا لمؤهلاته الشخصية، فالشاعر يمثّل "الإطار الذي يحقق به شخصيته ويكتسب منه طباعه وبعض قيمه ومعانيه، والأقدار التي يحكم بها على الأشياء. إلّا أنّ الشعر الحقيقي لا يقرّر أطر البيئة الماديّة التي يحيا في قلبها، ولا يشخص أمام مظاهرها دارساً، متفهماً بأفكار ونواميس واعية، مدركة، وإنّما يشخص أمامها". (٦٧)

المبحث الثاني
القـيم الـسلبيّة

لم يقتصر شعر الشعراء العميان في القيم الإنسانية على القيم الإيجابية فقط دون السلبية منها، إذ تركوا إرثاً في تشبيهات القيم السلبية التي لا يكاد مجتمع يخلو

منها، فهي تقف على طرف نقيض من القيم الإيجابية، وبما أنَّ هناك من يتصف بقيم إيجابية فلا شك أن يكون يكون في الطرف الآخر من يتصف بالسلبية منها، على أنّ الشعراء العميان تناولوها وأمعنوا في تبشيعها بصور تشبيهية مقرفة، زادت من بشاعتها المعهودة لدى النفوس، فأُظهروا بشاعتها وآثارها السلبية على من يتصف بها ومن ثمَّ على المجتمع، فهم هنا بمثابة المصلحين الاجتماعيين، الذين يبشِّعون ويشهِّرون ببتلك الثقات منبهين الناس على خطورتها.

أولاً: الــبخل والطمع

وهذا بشار يرسم صورة بشعة للبخيل، يقول: (٦٨)

يخــالُ البخلَ مُفتَــرَضاً * فَيَــجْمُدُ مثلَما جَمُدَ الحَديد علــيه**

له وجهٌ يخَفُّ على الموالي * وكَــفٌّ لا يؤمِّلُها الــوفُودُ**

بأسلوب تهكمي يمعن بشار بإبراز صفة البخل على مهجوه، الذي اعتادها حتى خالها فرضاً من الفروض واجبة التنفيذ. والفروض وفق دلالتها الشرعيّة لا يمكن تركها لأي سبب كان، وتاركها يعدُّ مقصّرا ويحاسب وفقا لمبدأ العقاب، ومن هنا أكسب بشار صفة الحتمية التي لا يمكن أن يحيد عنها مهجوه، فلا مناص له عنها. ومن ذلك يتحصّل أنّ حال المهجو تتغيّر مخالفة لأحوال بني جلدته، فبعدما كساه البخل يصوره بشار بصورة تشبيهية وبالأداة (مثل) بحال الحديد، وهي حالة صلبة لا يمكن فيها الطي ولا الكسر، أي أنّه تحجّر وتصلّب وفقاً لهذه الصفة وهذه حالٌ ميؤوس منها فالصلب لا يمكن مرانه ومحاولة تغييره إلّا بتهشيمه، ما يعني أنّ الصفة ملازمة له حتى الموت.

ويضيف بشار جزئيات أخرى إمعاناً بإذلال المهجو، ويقف عند وجهه، وقد علمنا في أبيات سابقة أنّ بشاشة الوجه من الكرم، لكنّ وجه المهجو هنا لا يخف ولا يبشُّ إلّا على مواليه، لأنّه لا يعطيهم، وهذا يعني أنّ وجهه عبس على غير

الموالي متصلب على هذه الحالة خوفاً من أن يدعى لكرم أو عطاء، فمجرد النظر إلى وجهه يقطع أي أمل عند من يرجوه لعطاء، كما أنّ يده ارتبطت بهذا الوجه وذاك الجمود فلا سأل عطاءها أحدٌ.

إنَّ تركيب بشار لصفة البخل مع الفريضة من الوجهة الشرعية، دلَّ على إحساس بيقين راسخ متجذرٍ لديه، بحالة البخل عند الممدوح، وهذا الإحساس أراد بشار أن ينقله للمتلقي ليشاركه به، فتعمّد اختيار هذه الصورة التشبيهية الدالة على التصلب والتحجر واستحالة التغيير، فالمصدر الأول لقوة العاطفة والإحساس التي أثارها في نفوسنا هو انفعاله ونفسه المتأججة تجاه المهجو "الأحوال الانفعالية معين الإبداع الفني والأدبي والشعر بخاصة، ففي الأحوال الانفعالية وفي جميع حالاتها تكون مصحوبة بالشوق وبالحماسة، وبالسرور، وبالألم المضني، وبالضرم، وبالقلق، وكل هذه النوازع الوجدانية يبدو قد اعتملت في كيان الشاعر ... وفي فكره ووجدانه، فأبدعت قصيدة". (٦٩)

ويزيد بشار بشاعة صورة البخيل، بقوله: (٧٠)

وأخــو المباخِلِ مُطرِقٌ كالــعَرْدِ لــيسَ بمُــسْتــَزادِ

***

فانــدُبْ لــودِكَ واحــداً أو كنْ كذي الفَرَسِ الوَجَادِ

يغوص بشار في عمق صفة البخل مشوهاً حال من اتصف بها بصورة تشمئز منها النفوس، وليس مستبعداً أن يكون بشار هنا يسعى لترسيخ فضيلة الكرم لما لها من إعجاب وانفعال بنفسه محبباً إياها في ذات المتلقي من خلال عرض صور غاية بالبشاعة لنقيضها (البخل)، واللغة التي عبَّر بها الشاعر عن ذلك هي اللغة "النفاعلية الشعرية التي تستعمل للتعبير عن الإحساسات والمشاعر، أو لإثارة الرغبات في نفوس الآخرين، فهي لغة غير مباشرة لا تتكئ على صوت الكلمة بقدر ما تتكئ على ارتباطات الكلمات". (٧١)

وحال (أخو المباخل) وهي استعارة جميلة لصفات الأخوة والقرب النفسي المتبادل، أزاحها بشار لحال البخيل مع البخل، فهما أخَوان متقاربان ودّاً وروحاً، فهي كحال المطرق الذي لا يستطيع رفع رأسه، بعد ما اعتاد الهوان والذل والصغار. ومن هذه الصورة يندفع بشّار لتبشيع الصفة بصورة تشبيهية تحتقرها النفس البشرية، مشبها حال (أخو المباخل) تشبيهاً مفصّلاً مرسلاً بحال الحمار (العرد) المطرق الرأس وهو يحمل الأثقال على ظهره، ولا يملك إلّا الإذعان لقائده وسائقه، وهو هنا البخل الذي تمكن من صاحبه ليسيَّره كما يشاء، ولا يمكن لهذا العرد أن يغيّر من حاله التي جُبل عليها فهو (ليس بمستزاد). وهنا يقف بشار عند هذا الحد ليبقي الصورة شاخصة أمام النفوس، وينقل الحديث بأسلوب تحريضي على حسن الاختيار في الوجهة نحو الرجل الكريم، وبلفظ يقطع كل صلة بالبخلاء فيردف الشاعر لفظ (الندب) بصيغة الأمر لينقل كل ما يطويه اللفظ من قوة ومنعة يتصف بها خروج السهم من القوس، إلى معنى القصد نحو الكريم ولا غيره، وأجمل الصفات كلها بلفظ (واحداً) فلا سواه كرماً، وبذلاً، وسماحة وجه وكل معاني المرؤة والرجولة، أو (كن كذي الفرس الوجاد) وهي صورة تشبيهية لراكب الفرس الذي لا يقف إلّا عند ذاك الواحد.

لقد اكتسا بيتا بشار بوحدة العاطفة والفكرة، فالانفعال كان واضحاً من خلال بشاعة صورة البخيل كما أنّ الفكرة الاجتماعية التي ضمنتها تجلّت بالمعاني والمقاصد التي حثّ بها الشاعر نحو الكرم من خلال عقد مقارنة بين البخل والكرم، يقول سيّد قطب: "العمل الأدبي وحدة مؤلّفة من الشعور والتعبير؛ وهي وحدة ذات مرحلتين متعاقبتين في الوجود بالقياس الشعوري، ولكنّهما بالقياس الأدبي متحدتان في ظرف الوجود". (٧٢)

ومن "خبيث هجائه" (٧٣)، لعبيد الله بن قزعة*، بالبخل، قوله: (٧٤)

ولا تَبْخَلَا بُــخْلَ ابنَ قزعــة إنّهُ * مخافَةَ أن يُرْجَى نَــدَاهُ حَزِيــنُ**

كأنَّ عُبيْدَ اللهِ لَمْ يــلْقَ مــاجِداً * ولــم يَدْرِ أنَّ المكرُماتِ**

تــكونُ

إذا جئتَهُ في حاجةِ سَــدَّ بــابَهُ فــلم تلْــقَهُ إلّا وأنــتَ

***

كَــمِــينُ

في صور ممعنة بالهجاء المقذع بصفة البخل تحديداً، يبدأ بشار أبياته بالنهي والتحذير بصيغة (لا) مخاطبا خليليه، الذين ذكرهما في بيت سابق، أن لا يبخلا بخل ابن قزعة، متوسلاً بالتشبيه البليغ، فهو ينهاهم من البخل كبخل مهجوه، وكأنَّ بشاراً يُقسِّم البخل الى أنواع في صورته هذه، وكأنّ البخل مقبول إلّا في حال كان كبخل ابن قزعة، وهذا مستفاد من قوله (ولا تبخلا بخل ابن قزعة)، الذي فصَّل بحاله وأنَّه مكفهر الوجه حزين مخافة أن يرجى نداه.

ويبلغ البخل مداه في نفس ابن قزعة في الصورة التشبيهية الثانية المجملة المرسلة التي يرسمها بشار، فيشبهه بحال من قضى حياته بعزلة عن الناس ولم يلتق كريماً يوماً ما حتى يعرف معنى الكرم، فقد جهل هذه الصفة واغتمّت عليه جملة وتفصيلاً، فهو ليس كمن لا يعلم كيف تكون المكرمات، بل لا يعلم أنّها تكون أساساً، فالجهل هو الجامع بين المشبه والمشبه به. وما أن استوفى الصورتين يلجأ لأسلوب التجريد موجهاً الخطاب لمن يجئ لابن قزعة بحاجة، فهو يغلق بابه بوجه المحتاج، ولا يمكن لقاءه إلّا في حال الاختباء قرب الباب، كونه لا يفتح الباب إلّا إذا لم يكن أحد واقفاً قربه. لقد شبه حال الطالب عطاء المهجو بحال من أراد رؤيته اختبأ أمام بابه، وهذه الصورة من أبشع صور البخل.

إنّ تكثيف بشّار للأساليب البلاغية في الأبيات من خبر وإنشاء ونهي وجزم وتأكيد وتكرارها، فضلاً عن الصور التشبيهية يدل على عمق الصورة البشعة التي رسمها بشار للمهجو، حتى ظهر امتعاضه منها واضحا في ألفاظه وتراكيبه، فالأسلوب الأدبي "غرضه ليس مجرّد الإفهام بل له غرض آخر؛ هو

التأثير والإقناع والاجتذاب ... فيلجأ الى جمل يستثير بها عاطفة السامعين ويتملّق قلوبهم ويستدعي إعجابهم". (٧٥)

ويبدع بشار صوراً للبخل، وحال أموال البخيل، فيقول: (٧٦)

دينارَ آلِ سليمانَ ودرهَمُهُم * كالبابليَّين حُفَّا بالعفَارِيتِ**

لا يوجدَانِ ولا يُرجى لقاؤهُما * كَمَا سمِعْتَ بهاروتٍ وماروتِ**

تلتئم الصورة التي يرسمها بشار بناءً فنيَّاً وفكريَّاً ونفسيَّاً، ليفترع بين جنباتها صورتين أبدعتهما يد شاعر حاذق، ليقرع أسماع المتلقي بالدينار والدرهم عند آل سليمان، على أنَّ هاتين العملتين في حال من الحرس الشديد، فلا ينجوان من جيب آل سليمان قطعاً، ومن أين أين النجاة وهما مطوّقان بالعفاريت يحرسانها ويمنعان خروجهما؟

ولك أن تتخيَّل هنا حالة الصمت والسكينة في تلك الجيوب فالدرهم والدينار الذي يدخل يضمن أن لا يخرج بعد، فذاك مستقر ومستودع أزلي. لقد أبدع بشار بصورته التشبيهية تلك حين شبّه حال تلك الأموال كحال البابليين (هاروت وماروت) وهما محفوفان بالعفاريت في قعر جب بابل، فلا أحد له أن يصل إليهما، كما لا أحد يمكنه حتى أن يفكّر بذاك الوصول، فالواقع المفروض بتلك الحالة قطعاً لا يسمح حتى بمجرد التفكير بلقائهما، ليسوق صورة أخرى إمعانا باتساق صفة البخل مع من أراد هجاءهم، ليصور حال الديار والدرهم، والسماع بهما كالسماع بهاروت وماروت، وهذه الصورة وإن كانت جزءاً توضيحيّاً للصورة السابقة، إلّا أنّها تأتي توكيداً لها وإمعانا بصفة البخل، فالسماع بالملكين (هاروت وماروت) لا يمكن أن يتخطّى حالتي السماع والتصور الذهني لهما، واستحضار مكانهما البعيد العميق المحفوف بالمهلكات.

وهنا تصل الصورة حالة الاكتمال بكافة أبعادها، بعد أن فرض اليأس سطوته على ذهن المتلقي بشأن أموال بني سليمان، فهي لا تُرى ولا تُلمس ولا حتى تشمّ رائحتها، إذ تقبع في غياهب بئر معتمة مرعبة أحاطها الجن من كل جانب.

إنَّ الصورة التي أبدعها بشار انساقت نتيجة عوامل عدّة لتتلاحم أجزاؤها مستندة على ثقافة الشاعر قرآنياً وتاريخياً، لتتركب مع دوافع نفسية وذهنية وقدرة إبداعية، لتكتمل وظيفة التعبير الأدبي عنده والتي "لا تنتهي عن الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات، تضاف إلى هذه الدلالة مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفني، وهي جزء أصيل من التعبير الأدبي. هذه المؤثرات هي الإيقاع الموسيقي للكلمات والعبارات، والصور والظلال التي يشعها اللفظ وتشعها العبارات الزائدة عن المعنى الذهني ... كل هذه القيم تجمعها وحدة لا تتجزأ في العمل الأدبي، ثم تجمعها وحدة أكبر هي وحدة الشعور والتعبير". (٧٧)

والعكوك يقف عند "ادعاء الكرم" لغير المتحلين به، في قصيدة هجا بها محـــمد بن عبد الملك الزيّات، يقول فيها: (٧٨)

إنِّي ودَعــوَاك أنْ تــأتِي بــمَكرَمَةٍ * كمنبِضِ القوسِ عن سهمٍ بِلا وترِ**

أقصِر أبا جعفرٍ عن سَطْوَةٍ جَمَحَتْ * إنْ لم تقصِــر بِــها مالتْ إلى القِصَرِ**

لا يرى العكوك، الزيّاتَ أهلاً للمكرمات وإنْ ادعاها، فهو من وجهة نظر الشاعر يقول ولا يفعل وتقصر همته عن ذاك. وبأسلوب الخبر يأبى الشاعر أن يصور حال مهجوه مع المكرمات التي يدعيها، ويعمد إلى تصوير حاله هو (الشاعر) مع مدعي المكرمات. وبصورة تدل على اليأس يشبّه حاله تلك وكأنّه يحاول أن يرمي سهماً بقوس لا وتر فيه، في إشارة إلى أنّ مكرمة الزيات التي يهمُّ

بها كالسهم الذي لا يصيب ولا حتى يطيش، وكأنّ الزيّات نفسه ذاك القوس المخلوع وتره، ليصبح كالعَصَا لا فائدة فيها، وهنا تتلاشى أي قيمة حسيّة أو معنوية له ليكون فارغاً لا همة له.

يحوّل الشاعر أسلوبه تجاه الزيات نحو فعل الأمر، ليضيف للفعل (أقصِر) مع صيغته الأمرية صيغة التحقير، ليوقف مهجوه عند حدّه فلا يدعي ما ليس له، وليعرف حجمة وحدود همته، فلا يدعي (سطوة جمحت)، وهنا تستوقفنا جملة الشاعر الأخيرة، التي تضمّنت استعارة شديدة الوطء نفسياً على أبي جعفر، وكأنّ الكرم سطوة وقوة للرجل، لكنّها مع أبي جعفر جمحت به، وهو تشبيه عن طريق الاستعارة بالفرس التي تُحجِم على السير وتمتنع رغم محاولة فارسها، وهنا يسلب العكوك قدرة مهجوه على توجيه فرسه وفرض إرادته عليه، وكأنّه (الزيّات) خوى من كل معاني الرجولة، فتأبّى عليه حصانه كما تأبّت عليه محاولات إقدامه نحو الكرم، ليضع العكوك أمام ناظر الزيّات حالة واحدة لا غير، في حال لم يقصر عن ذاك فإنّ الحال الحتمية له ستنتهي به إلى القِصر والتخاذل عن كل المعالي المدعاة، فأنت أبا جعفر لا إرادة لك ولا همة ولا سلطة فاعرف إلى ماذا ستؤول بك ادعاءاتك إن لم تتركها.

إنّ الصور الحسيّة التي ساقها الشاعر في بيتيه، صورة القوس، والفرس الجامح، وقوة الألفاظ وأصواتها المجعجعة والتي تخللت البيتين وكرّر بعضا منها (قوس) (وتر) (أقصر) (تقصر) (سطوة) (مالت) كانت عناصر مساعدة لتلك الصور، عكست جمال الأسلوب الفنّي وتناسقه في نفس الشاعر ومخيلته قبل أن يطرحها إلى المتلقي، والجمال الفنّي هنا كما يراه إيليا الحاوي "هو ضربٌ من الجمال النَّفسي الذي يبدعه الإنسان من خلقه لمثال الأشياء" [٧٩]. ما يعني أنّ الفكرة برمتها اختلقت نفسيّاً لدى الشاعر قبل أن تتجسّد بصور حسية، وأنّ تلك الصور رسمت ملامح الصور النفسيّة لدى الشاعر، وفقاً لأسلوبه الفني. وهنا تجلّت قدرة

الشاعر على نقل إحساسه الداخلي نحو شيء ما إلى المتلقي ليقنعه ويجعله مشاركاً له هذا الإحساس، وهذا هو الإبداع الفني الذي صال وجال فيه العكوك.

وإحساس الخريمي يتهيج أمام صورة الطمع، فيقول: (٨٠)

ترى المرءَ يَسْعَى للذي فيهِ خَيْرُهُ * وتكرَهُ شيئاً نفسُهُ وهو ينــفَعُ**

تراهُ عَــزِيزاً حيــنَ يُصبِحُ قانِعَا * وتلقَــاهُ عَبْــدًاً حِيــنَ يَطْــمَعُ**

في قصيدة كستها روح التحسر على حال الحياة وما يؤل له المصير الحتمي للإنسان، يستعرض الشاعر استعراضاً مشهديّاً للمتلقي، مستقطباً إدراكه بالفعل (ترى) ليستحضر بذهنه صورةً مرئيّة وكأن العيون تحدّق بها، ليرسم حال الإنسان في هذه الحياة التي يقضيها سعياً لما تريده نفسه وتقوده نحوه، وإن كان أمراً غير ممدوح، فالنفس البشرية تجرُّ صاحبها وتسوقه نحو تلك الرغبات ويتجنّب ما لا تريده النفس، وإنْ كان خيراً له.

يكرّر الشاعر فعل الرؤية البصرية (تراه) ليثنّي اهتمام المتلقي واصلاً الصورة اللاحقة بالصورة السابقة مشكلاً لوحة واحدة يضخُ فيها عصارة حكمته فَيُلِحُ على معانٍ ذروة بالإنسانية، وبصورتين متناقضتين يحقق فيهما طباقاً ومقابلةً فيشطر المشهدين ليتضادّا افتراقاً رغبةً وكراهيةً، واصفاً حال القانع من هذه الحياة بالعزيز، والعزَّة هي غاية تتقطّع دونها الآمال سيَّما في مجتمع عربي اعتاد الأنفة والكبرياء، ليجعلها جليّة في النفوس عندما يطابق معها صورة تشبيهية للإنسان الذي يسيطر عليه الطمع ويملأ نفسه، مشبِّها إيَّاه بصورة بليغة بالعبد الذليل الخانع، والعبودية هنا قمة الاستهجان في نفوس الناس.

لقد بلغ الشعور النفسي والهيجان العاطفي عند الشاعر، الذي طغى على أجواء القصيدة، ذروته عند ملامح الصورتين مكتملاً عند نقيضتي العز والعبودية، فتبرز صورة العبد ماثلة أمام المتلقي كعِضَةٍ له بما تحمله من إحساس حادٍّ بهذه العقدة التي عانى منها العبيد "لأنّهم كانوا طبقة مهانة مطحونة، ولأنّهم يذادون بالعنف مرّة وباللين مرّة أخرى، عن أن يكونوا داخل نسيج المجتمع الحي، وهكذا عاشوا على هامش هذا المجتمع طبقة فقيرة مهانة ومدموغة في الوقت نفسه بالسواد" (٨١). وهذه صورة استحضرها الشاعر ليفعّل منها بشاعة صفة الطمع في النفوس.

وأراد العكوك أن يبرز صورة الطمع فقابلها مع صورة مناقضة لها، فقال: (٨٢)

اليأس عزٌّ والــذِّلَّةُ الطَمَــعُ * يــضــيقُ أمــرٌ يومــاً ويتَّسِعُ**

أحــقُّ شيءٍ بــطولِ مهجَرَةٍ * مَنْ لَيْسَ فيهِ رَيٌّ ولا شَبَــعُ**

يوظّف الشاعر صورة المناقضة والمناهضة في بيته الشعري هذا ليرأب ذهن المتلقي بهما تزاحماً وتضادّاً وتعارضاً مستفيداً من ذلك بإيجاد حالة من الصراع الذهني والنفسي حول صفتين إنسانيتين؛ إحداهما ممدوحة والأخرى مذمومة. والشاعر المُعْتَــدُّ بقدرته اللغوية يستعمل مفردات بغير معناها الحقيقي، محققاً لها معانٍ تناقض تلك الحقيقة مستفيداً من سياق الجملة؛ فاليأس الذي افتتح به قصيدته لم يُردْ به تلك الحالة البائسة التي يمرُّ بها الإنسان عند فقد شيءٍ ما، بل هي هنا صفة حميدة بمعناها الجديد دلّت على التمنّع وعدم بذل ماء الوجه طمعاً وطلباً للحاجات، وهذا واضح من سياق الصورة التشبيهيّة الأولى التي شبّه العكوك بها تلك الحالة بالعزّ، وهما صورتان معنويتان لهما من الأثر الواضح في النفس، ليردفهما بصورة مناهضة لها وهي الذل على أنّها مشبه به للطمع، مؤكداً من خلالها المعنى الثانوي لليأس، فتفاعل الشاعر هنا أمام تلك الصورتين المتناقضتين

وما أثارتها من إحساس الإعجاب والاحتقار جعلته "يعرضها علينا كأنّها حقيقة ملموسة، وهو إذ يعرضها علينا لا يكتفي، غالباً، بعرضها صامتةً بل مفسّرة مصوّرةً أو مجسّمة، على أن ندرك أسرارها فيشملنا الإعجاب أو الرحمة والإشفاق". (٨٣)

ويضفي الشاعر على تلك الصور شيئاً من واقع الحياة المحسوس، فالأمور كلّها لا تثبت على حالٍ، فالأمر يضيق يوماً ويتسع في آخر، ليرسخ قناعة حِكَمِيَّةً لدى المتلقي بأن لا يجزع من حالٍ ألمَّت به، ليقي نفسه من مهالك الطمع والذل.

وبأسلوب خبري يجزم الشاعر بقناعة واثقة، أنّ الإنسان الجشع الذي لا يُروى ولا يُشبع، هو أحقُّ الناس بالمهجرة والبعد عنه، إذ إنّ هاتين الصفتين إذا ما غلبا على رجل فإنّه يحُتقَر بأنظار الناس، حتى لا يرغب أحد إلّا بالانفكاك والابتعاد عنه.

ثانياً: الخوف والجبن

وفي الخوف يقول بشار: (٨٤)

جَنَيْتَ عَلَيْكَ الحَرْبَ ثُمَّ خَشِيتَهَا * فأصْبَحْتَ تَخْفَى تَارَةً ثُمَّ تَظْــهَرُ**

كَسَــارِقَةٍ لَحْمَاً فَــدَلَّ قــتَارُهُ * عَلَيهَا وأخْزَاهَا الشِّوَاءُ الــمُهَبِّرُ**

يهزأ بشار بخصمه، ومواقفه في الحرب ليصفه بمشد ساخر يمعن فيه بإذلاله، وكأنّه رجلٌ أخرق لا يعرف أن يحسب عواقب الأمور التي يُقبل عليها، وهو يريد أن يسجّل لنفسه موقفاً رجولياً من خلال معركة ما، ويتضح مَّما يقوله بشار أنَّ مهجوه قد جنى على نفسه الحرب بإرادته، أي أنَّه اختار طريقها ظنّاً منه أنّ طريقها سهلاً عليه. لكنَّه صُدم بإوارها حتى فقد توازنه ولا يعرف كيف يخرج

منها، فسيطر الخوف عليه حتى لا يكاد يتملّك نفسه، ولا يعرف ماذا يفعل فيختفي تارةً ويظهر أخرى، وهذا المشهد المهزوز الذي صوره بشّارُ يرمز إلى حالة فقدان الرأي وسلب الإرادة التي بات عليها مهجوه هذا، ليمعن بشار برسم صورة تشبيهية لتلك اللحظات العصيبة التي يريد بها الخصم الاختفاء والظهور، ليشبهه عن طريق (الكاف) بسارقة لحم، وخبأته بحيث لا يبصره أحد، لكنَّها ما إن شوته حتى فاحت رائحته ودلَّت عليها، فهي لم تستطع الانتظار ولم تتمالك رغبتها ونهمها بأكل اللحم الذي أصبح عليها سمّاً زعافاً، ولم تستفد منه إلّا رائحة الشواء، وكذا مهجوه، الذي لم يتمالك رغبته بأن يكون له اسم في ساحات الحرب، حتى أوقد نارها وليته لم يوقدها، حيث ملأ دخانها فمه لينحسر عنها بخزي الخوف والذلً.

لقد مزج بشار بين قناعته بخصمه، وشعوره تجاهه من بغض وعدم ثقة، مع ما يملكه من قدراته التصويرية كشاعر، ليخرج لنا ذاك المشهد الحركي، الذي أبدع برسمه رغم البون الشاسع بين المشبه والمشبه به، ليجمع بينهما بقدرة مذهلة على الإبداع "الشعور مرتبط بملكة الشاعر الخالقة وموهبته المبدعة، وهو مشروط في عملية التصوير الشعري، يساعد الشاعر على تجسيد ما يعتمل في نفسه من الأجسام والمعاني". (٨٥)

رابعاً: الجزع

والجَزَعُ من الصفات الذميمة، فالخريمي لم يقوَ على الصبر إثر موت ولده، فيقول: (٨٦)

فعــزَّيتُ نفسيَ غيرَ أنِّي بُنَــيَّ لمسلوبِ العَزاءِ سَــقِيمُ ***
بــأحمدَ

أرَى الصَبْرَ عنهُ جَمْرَةً مستكنَّةً * لها لهبٌ في القلبِ ليسَ يَرِيمُ**

يبلغ الحزن في نفس الخريمي، على فقد ولده، حدَّ الجزع، وهو يحاول تعزية نفسه لكنَّه يعترف أنْ لا قدرة له على تحمل وطأة الفقد، فحاله حال السقيم الذي لا يقوى على شيء. ومع يقينه بأنَّ الصبر ممدوح في الحوادث، فهو يحاوله لكنَّه يسوق صورةً تشبيهية بليغة لحاله مع الصبر، والذي شبهه بـــ(الجمرة المستكنَّة)، مُخرجاً معنى الرؤية في قوله (أرى الصبر) إلى معنىً مجازي غيرها، وهو يريد منها الإحساس والشعور، فمع تراكم الحزن في نفسه لوقع الفقد يُحجِمُ الشاعر عن الصبر الذي أصبح في نظره جمرة مستقرة في فؤاده تحرّقه وتكويه بنارها التي تستعر ولا تخفت.

إنّ تمكَن الحزن من النفس البشرية يضعف إرادتها ويحنيها أمام أي محاولة للتجلّد والصبر، لتكون رهينة ذاك الحزن الذي يحكم قبضته عليها كما أحكمها على الشاعر، الذي عبّر في البيتين عن مكنوناته الخفية ورهبته وضعفه وانكساره أمام الصبر حتى كأنّه استشعر أي محاولة له كمحاولة القبض على جمرة ملتهبة. استطاع الشاعر من خلال تلك الصورة المفزعة، أنّ يصور ألمه النفسي، وهذا التصوير "يعدُّ مصدراً خصباً للفضائل النفسي وللنصوص الأدبية السامية، لأنّه يبعث الرحمة والإشفاق ويدعو إلى المعونة والإحسان". (٨٧)

خامساً: الحمق

يسوق صالح بن عبد القدّوس صورة أخرى، يتحدّث فيها عن (الحمق)، فيقول: (٨٨)

والحُمْــقُ داءٌ مــالَهُ حيلَةٌ * تُرجى كبُعدِ النجم عن لمــسِهِ**

بشكل مباشر يوجه الشاعر خطابه محذِّراً من الحمق واتصاف الرجل به، مصوراً إياه بصورة تشبيهية بليغة بالداء الملازم الذي لا شفاء منه ولا علاج يبريه

إذ ما اعتل أحد به، وأراد الشاعر من هذا التشبيه أن يرهب المتلقي من خلال صورة المشبه به (الداء الذي لا علاج له) وهي صورة تفزع منها النفوس. ويردف الشاعرَ بصورة تشبيهيةٍ مفصّلةٍ مرسلةٍ لمحاولات الشفاء من ذاك الداء، وكأنَّ بعدها كبعد النجم عمن يحاول لمسه، وهذا أمر مستحيل الحصول، وهذه من الصور التعجيزية التي تقصر عنها همَّة الإنسان، وليست في متناول يده مهما بلع من شأو، على أنّ الشاعر لا يريد من خلال تلك الصور تثبيط الهمَّة عن محاولات التغيير نحو الأفضل، لكنّه أراد التنفير من تلك الحالة وتداركها في وقت مبكِّر من عمر الإنسان قبل أن تستفحل به كمرضٍ لا علاج له؛ مرغّباً بالتربية في الصغر، لما لها من دور بإصلاح المجتمع.

لقد نزع الشاعر تجاه قضيّة التربية والأخلاق نزوعاً نفسياً، ومن خلال ذلك أعان تجربته الشعرية إلى أن تسدّد نحو الأخلاق لتخرج بتلك الصور ترغيباً وترهيباً، ويقرّر إيليا الحاوي دوافع القول في مثل هذه التجربة الشعرية، قائلاً: "ولئن كان بعض المثاليين يرون أنّ الأدب هو وسيلة لتطهير النفس وتهذيب الخلق بالترهيب والترغيب، فإنّ هذه النزعة قد تعدم وظيفة الخلق في الأدب وتحوّله عن غايته الجمالية إلى غاية خلقية، فلا يعود ثمَّة مبررٍ لوجوده، ولا يعود له غرض خاص به. فالفنُّ ليس تحويراً للواقع وفقاً للمقتضيات الاجتماعية والأخلاقيّة؛ وإنّما هو نزوع منه وانفعالٌ بحقيقته دون أن يدع القيم الأخرى تقتحمه وتصرفه عن غايته". (٨٩)

سادساً: صاحب السوء

وعن الصاحب والصحبة، يقول الخزاعي: (٩٠)

وصـــاحبٍ كـــانَ لـــي وكُنـــتُ أشْـــفَقُ مِـــنْ والِـــدٍ عـــلى
لَـــــــــــــــــــــهُ * ولَـــــــــــــــــــــدِ**
كُنَّـــا كســـاقٍ يَمْشِـــي بِـــهَا * أو كَذِرَاعٍ نِيـــطَتْ إلى عَـــضُد**

قَـــــــــــــــــــــــــــدَمٌ

إحُولَّ عَنِّي وكَانَ يَــنْظُرُ مِــنْ *** عَينِي ويَرْمِي بسَاعِدِي ويَــدِي

وحَتَّى إذا استَرفَدَتْ يَديَّ يَــدَهُ *** كُنْــتُ كَمُسْتَرفِــدِ يَــدِ الأسَــدِ

بأسلوب يقترب من السرد القصصي، يروي الشاعر علاقته مع صاحبه المقرّب إلى نفسه، وكيف تحوَّل عنه وتغيّر مع الأيام. وكأنَّ شاعرنا يقف مذهولاً أمام هذا الموقف غير المتوقع. والوقع النفسي الذي تركه الصاحب في نفسه، حتى صار يدفعه دفعاً لضخ صوره التشبيهية مركباً صورتي مشبهين اثنين وهما حالان (كان لي) و(كنت له) ليجمعها بصورة مشبه به واحد، فالحالين كانا كإشفاق الوالد على ولده، وهنا ذروة الشعور بالأبوّة التي تبلغ ذراها في المواقف الصعبة التي يمرّ بها الابن، ما يستدعي ويستنهض إشفاق والده، وتلك حال لا يمكن أن تتغيّر بسهولة.

الشاعر يضيف صورة أخرى لعمق وصلابة هذه الأخوّة، مشبّهاً إياها بالساق التي يمشي بها قدم، ومن ثم يردف صورة تشبيهية أخرى وكأنّه وصاحبه ذراع نيطت إلى عضد، حتى لا يقوى جزء على مهامه من دون الجزء الآخر، فلا الساق يقوى على المشي بلا قدم، ولا الذراع يقوى على شيء من دون العضد، والعكس صحيح أيضاً. من هنا يجسّد شاعرنا صلابة تلك العلاقة التي جمعته بصاحبه، والتي لم يكن يجرؤ على مجرد التفكير بافتراق بينهما، فالأمر قد يكون ضرباً من الخيال. لتأتي الصدمة هنا والانقلاب بحال ذاك الصاحب، الذي قطّع كل تلك الأواصر.

ومع ذهول الموقف وطغيان الحزن والألم في نفس شاعرنا الذي يفقد زمام نفسه كاشفاً عن تغيّر حال صاحبه، وبــسلوب المجاز الجزئي العلاقة يصوِّر يده وهي تسترفد يد ذاك الصاحب المتغيّر، ومن ثمَّ يشبهها بصورة مرسلة مجملة

وكأنّه مسترفداً يد الأسد، والتي لا يجد فيها إلّا المخالب التي تقطّع أوصال من يواجهها.

لقد تغيّرت في نظر شاعرنا المعايير الأخلاقيّة جرّاء ما رأى من تبدّل حال صاحبه بعد كل ما كان بينهما من علاقة انتهت على النحو الذي ذكر، ورغم ذاك فإنّه لم يفتأ يحاول ترقيق قلب صاحبه عبر أسلوب مزج فيه بين العتب ومحاولة التذكير، واختصار العلاقة بروابط يعزُّ عليه وترها، مدللاً من خلال كل ذلك على جذوة إحساس لا يكاد ينفك عنه، ألماً وحسرةً وضياعاً بعد خسارة ذاك الصديق ليفصح عن "معاناة إنسان يطرب ويصطخب ببعض الأعراض عن تلمّس العاهة والضعف والترجّح في واقع النفس البشرية، إلّا أنّ التعبير هو تعبير شعريٌّ. أي انفعالي لا يعني ما يعنيه في حدود دلالته الواقعية". (٩١)

ويقول عبد القدوس يشكو مراوغة الصاحب: (٩٢)

بَـلُوتُكَ في أشياءَ منهَـا أمَـانيَّ مُجَـاجٍ وفيـكَ مَنَحْتَنِي مخَالِـبٌ

فما أنت إلّا كيفَ أنتَ ؟ وبالبيضِ روّاغٌ كروغِ الثـعَالِبِ ومـرحَبَـاً

***

***

في خطاب تقريري، يواجه شاعرنا صاحباً له بحقيقته الخُلُقية التي لم يرضها عبد القدوس منه كصديق، ويتضح من البيتين الذين انتظما ضمن مقطوعة قصيرة، أنّ الشاعر لا يعتب ولا يتحسّر على ذاك الصاحب، بعد أن اكتشف سوء خُلُقِه وتعامله معه. فلغة الخطاب شديدة خلت من نبرة التحنن والتعطف، وامتازت بلغة ذات وطأة شديدة لا تحتمل غير القطع. ويخرج الشاعر أولى ألفاظه عن مدار معناها الحقيقي إلى معنى الاختبار، مواجهاً صاحبه بالدليل القاطع، مخبراً إيّاه أنّه

اختبره بأشياء معينة، وحصل منه فيها على أمانيَّ حلوة طيبة (مجاج)، لكنّها لم تتجاوز محور اللفظ إلى التطبيق، فلم تتعدَّ كونها أمانيَّ لم تتحقق، وخلفها مخالب بأطراف ذاك الصديق، وهي كناية عن الغدر.

وبأداتي النفي والحصر (ما) (إلّا) يكنّي الشاعر عن صفة صاحبه، التي لم تكن سوى البشاشة بالوجه فقط، مصوراً حالة الصاحب ذاك الذي نعته بالروّاغ، صوره بصورة تشبيهيَّة مرسلة مجملة كأنّه روغ الثعالب، والمكر والمراوغة صفة ملازمة للثعلب، وهنا ينهي شاعرنا جدلية الصداقة من جانب واحد، مستعملاً أسلوب المواجهة الصريحة، التي لم يمار فيها، فتلك الصورة من المكر والمراوغة تدل على انعدام الثقة بذاك الصاحب، والثقة هي أساس ديمومة الصحبة.

لقد أحدثت التصرفات الفردية التي لاقاها الشاعر من صاحبه، شرخاً نفسياً لدى الشاعر لا يمكن إلتئامه، فطعنة الصديق لا يمكن للزمن أن يتكفّل بمحوها، و"الشاعر يقع دوماً في قلب الحادثة التي تأتي امتداداتها كافة كإشعاعات تنبثق عنه ... تعكس من باطنها تصورات ومخزونات الشاعر". (٩٣)

سابعاً: غير المؤدب

وقال عبد القدوس في حال الشيخ إن لم يلق أدباً في الصِغر: (٩٤)

والشيخُ لا يتْــرُكُ أخْــلاقَهُ * حَتّى يُوارَى في ثَرى رَمْسِهِ**

إذا ارْعَوى عَادَ إلى جَهْلِهِ * كَذي الضَــنَا عــادَ إلى نُكسِهِ**

في سياق أبيات يتحسّر فيها صالح بن عبد القدوس، على حال الشيخ الذي لم يتحصّل على نصيبٍ من الأدب في صغره، قاطعاً بـــ(لا) النافية بثبوت الحال عنده، فلا يترك ما جبل عليه من أخلاق، إلى أن يواري الثرى. وانتهاء الغاية التي ساقها الشاعر هنا والتي تقف عند القبر، هي صورة مؤلمة استحصل من خلالها الشاعر على معنيين في وقت واحد؛ وهي حتميّة ثبات الحال، وحتمية نهاية الإنسان

بالموت، وهنا استذكار حكمي من الشاعر، عن واقع نهاية الحياة واستحضار نفسي لأول منزل من منازل الآخرة، فأمّا ثواب أو عقاب، وكان عليه الصلاة والسلام قد نهى عن زيارة القبور، ومن ثمَّ فسح المجال فيها قصد التذكير النفسي بالآخرة، فقال: (كنت نهيتكم عن زيارة القبور، فزوروها، فإنّها تزهد في الدنيا، وتذكّر الآخرة) (٩٥).

وبعد هذه الوقفة التأمليّة التي قدّمها الشاعر، يدفع تأكيداته لما ساقه من حال للشيخ، مؤكداً بأداة الشرط أنّ الشيخ في حال أراد الانسلاخ من حاله مرعوياً، فلا يلبث حتى يعود لما نشأ عليه، مقدماً صورة شبّه بها حال الشيخ تلك بحال الطفل الذي يعود للَعِبِهِ وتصرفاته الطفولية.

إنَّ صورتي الخير والشر في شخصية الإنسان وتربيته تثيران في نفس الشاعر تلك العاطفة التي تجعله يركّز على سوق المعاني الإنسانية لهما، ساعياً لأن يقحم المتلقي إلى داخل النص الشعري "وحالما يقع القارئ في الشَرِك فإنَّ أفكاره المسبقة يتم تجاوزها باستمرار؛ بحيث يصبح النصُّ حاضراً في الوقت الذي تتوارى فيه أفكاره ذاتها إلى الماضي". (٩٦)

ثامناً: إخلاف الوعد

وقال ربيعة الرقي في إخلاف الوعد: (٩٧)

أعلِّلُ نَفْسي مِنكَ بالوَعْدِ والــمُنَى * فــهَلّا بيــأسٍ مــنكَ قلبــيَ أعلِّلُ**

وموعِدُكَ الشَّهدُ المُصَفّى حلاوةً * ودونَ نَجَازِ الــوَعْدِ صَابٌ وحَنْظَلُ**

يتلمّس الشاعر فرصة لتعليل نفسه بأماني يحققها الحبيب، على غير قناعة منه، وبعد يأس من ذاك الحبيب لا يجد شاعرنا بدّاً من انتظار الموعد والمنى الذي كان يبذله الحبيب له، لكنّه (الشاعر) بدا محتجّاً على ذلك فاختلاط الأمور وعدم

وضوحها عليه بات أمرٌ لا يكاد يطيقه، مطالباً حبيبه بالوضوح في التعامل، فقد صار صاحبنا راضياً حتى باليأس بعد أن تهالك صبره وضعف من كثرة الوعود بلا تنفيذ، ليندفع الشاعر نحو القطع والجزم من خلال رسم صورة لتلك الوعود، مشبّهاً إياها بالشهد المصفّى، طعماً وحلاوةً لما لها من لذّة في نفسه عند سماعها وتلقيها من الحبيب، ليستدرك على تلك الصورة صورة تناقضها تماماً لتمنع حلاوتها ولذَّتها، فالصاب والحنظل هما الحاجز بينه وبين شهد ذاك الوعد الذي لا يتم الوفاء به.

إنّ مرارة معاناة الشاعر من عدم وفاء حبيبه بالوعود، طغت على هيكل البيتين؛ من خلال ما أقامه من تدافع وتعارض بين ألفاظ وصور متناقضة تراكبت وتزاحمت في نفسه، حتى قطعت عليه أمله، كما عكست تضادّاً غير قابل للتوافق في البيتين أدخل المتلقي بجو اليأس الذي استشعره الشاعر فـ(المنى واليأس) و(الوعد ودون نجاز الوعد) و(الشهد والصاب والحنظل) كلّها ألفاظ تراكبت بصورة رسم الشاعر من خلالها عمق إحساسه وقناعاته الذاتية بأسلوب فني "كأنّ الفنَّ إذن تصعيد وتعويض لما لم يستطع الفنان تحقيقه في واقعه الاجتماعي، واستجابة تلقائية لتلك المثيرات النائمة في الأعماق النفسية السحيقة، والتي قد تكون رغبات جنسية (بحسب فرويد)، أو شعوراً بالنقص يقتضي التعويض (بحسب آدلر)، أو مجموعة من التجارب والأفكار الموروثة المخزونة في اللاشعور الجمعي (بحسب يونغ)". (٩٨)

وهذا الخريمي يقول في المماطلة بالوعد: (٩٩)

لئِن ألوى بوعــدكَ طولُ مَــطْلٍ * تُسَبُّ بهَ إلى يومِ الفعالِ**

فكم من بارقٍ في السهلِ شِمنا * مــخايلهُ مخــيَّم بالجبالِ**

لا يختلف حال الخريمي عن الرَّقي كثيراً؛ فكلاهما يمرَّان بحالة من اليأس من الوعود التي يأملانها على اختلاف في المكان والزمان، إلّا أنَّ الخريمي أكثر شدَّة في تأنيب المقابل، إذ إنَّه بدا منفعلاً إزاء نكثه لوعده، ليقرِّر عليه أنَّه مماطل ولا وفاء له، إذ أثقل وعوده بالمطل الذي صار صفة ملازمة لها عنده، ما وضعه (صاحبه) بموقف يُسَبُّ به حتى (يوم الفعال) وقد أراد من ذلك هو يوم القيامة الذي تعرض فيه الأعمال والأفعال على الله، وكأنّ الشاعر يلمح له بقوله تعالى:﴿وَأَوۡفُواْ بِٱلۡعَهۡدِۖ إِنَّ ٱلۡعَهۡدَ كَانَ مَسۡـُٔولٗا﴾ (١٠٠)، لما لذلك من وعد من الله تعالى بمساءلة ومحاسبة من لا يفي بالعهد والوعد.

والشاعر لا يكتفي بذلك، حتى يلجأ الى التنكيل أكثر بصاحبه، مستدعياً من مخيلته صورة تشبيه ضمني لوعوده، ليشبهه بالبرق الذي ينتظره مَن في السهل، في حين أنّه نداه لم ينزل إلّا على رؤوس الجبال.

إنّ ما أقرّه الشاعر من صورة تشبيهية لوعد صاحبه، والتي تعمّد اختيارها من البيئة، ارتبطت بواقع مؤلم منعقد بحالة الحرمان بعد الانتظار؛ فالوعود متواترة كحال السماء التي تبرق وترعد وتدلهم بالغيوم، والمماطلة تقطع كل أمل بالوفاء بها، كما البرق والرعد الذي ينقشع بلا رزق بعد انتظار ولهفة، والتي تتحول إلى حالة يأسٍ دلَّ على التحسّر النفسي لدى الشاعر، بعدما غرَّته الوعود، فأبيات الشاعر "تصور تصويراً حسياً أطوار واقعه النفسي، وحقائق واقعه الحسي، أطوار اندفعت من الأعماق المتماوجة فيه لتعكس على مرآة نفسه". (١٠١)

ومن التشبيه التمثيلي، يقول بشار، بالوعد الكاذب: (١٠٢)

لمـــروانَ مواعِـــدُ كاذبـــاتٌ * كما بَرَقَ الحياءُ* وما استهلا**

مشهد تمثيلي ساقه بشار ليمعن في تحقير مهجوه، فمواعده ليست كاذبة فحسب، بل إنّ صورة هذا الكذب منتزعة من مركب، فهي كسحاب شديد البرق

ينتظره الناس بلهفة ليتحصّلوا من خلاله الرزق والخير الذي هم بأمسّ الحاجة إليه، لكن ومع شدّة هذا الانتظار والشوق والأمل ينقطع الرجاء بعد أن اتضح أنّ كل ذلك لم يتمخض عنه شئ، فلم تتجاوز تلك السحب التي ادلهمّت بها السماء وتكثّفت غير أصوات الرعد والبرق، فسرعان من انقشعت، وكذا وعود مروان فهي لم تستهل حقيقة ولم تتجاوز حيّز الكلام إلى التطبيق.

بهذه الصورة التمثيلة عكس بشار مدى صدمته النفسية بالمهجو، والذي قصده بعدما كان قد بذل له الوعد بالعطاء، ليجد كل ما عنده برق وسحاب لا يهطل، ليكون ذاك اللؤم شؤماً عليه بعدما سلّم نفسه للسان شاعر يرعد صدى صوته بالآفاق، فما يقوله بشار يرعد ويستهل مطر شؤم على من هجاه، فسلاطة لسانه التي خلقتها ظروف نفسيّة وخُلْــقيَّةٌ وبيئيّة أمضى من حدّ السيف، فعاهة بشّار التي يعانيها من العمى والتي عطّلته عن أي عمل آخر، أوجدت في نفسه بركاناً هائجاً إذا ما استُفِزّ فإنه يغرق كل من يأتي عليه "إنّ الخلق الفني يعوّض عن عوَز الحياة، ويميل إلى إطلاق عقد نفسية تعوق حياة الفنان. ولآثار الخلق الفني من النتائج في نفس المشاهد والجمهور مثل ما لها في نفس الفنان، فالجمهور لذي يعيش تلك الظروف النفسية ذاتها، ويعاني تلك الحاجات الحيوية ذاتها يتذوق الأثر الفنّي على هذا الأساس". (١٠٣)

ولإخلاف الوعد من قبل الحبيبة أثر يقطّع أوصال بشار، حتى يقول: (١٠٤)

قَدْ كَانَ لِي عِنْدَهَا وَعدٌ فأخلَفَتْنِي ومَــا بَخِلْتُ ولا أخلَفْتُ مِيــعَادَا

***

يا وَيْحَهَــا خُلَّــةً كانَتْ كالليلِ غَــرَّتْ بِهِ الأحلامُ رُقَّادَا مواعدُهَا

***

يشكو بشار إخلاف حبيبته الوعد الذي قطعته له، متألماً من عدم اتصافها بصفة الوفاء، في وقت طابق إخلافها بوفائه طباق سلب (أخلفَتْ) (لا أخلفتُ) كما أنّه لم يبخل عليها بشئ. وفي ظل ذاك الاستنهاض للذكرى في قلب بشار، وما رافقه من تفشي الألم على تلك الحبيبة، يغلي قلب بشار حسرة على أيامه معها فهي بنظره خلّة ليست كأي خلة، لوما الإخلاف الذي اتصفت به ليبدع صورة تشبيهية لطيفة لإخلافها الموعد على الرغم من أنّه صفة ذميمة عادت على بشار بالأسى والحزن، فمواعدها كالليل الذي تنساب فيه الأحلام انسياباً إلى أعماق الرقاد، ليعيشوا فيه لحظات ممتعة لا تستحصل في حالة اليقظة، لكنَّ بشّاراً يقف تحديداً عند لحظة يقظة الراقد الراحل في حلم جميل وهي لحظة فارقة بين حدثين متقاطعين حد التنافر فجمال الحلم يصطدم بمرارة الواقع بلحظة تيقّظ تأتي على كل تلك اللذة والمتعة لتحيلها إلى تهيج عاطفي وتحسر على ما فات من لحظات ليتها كانت حقيقة في عالم خيالي ممتع.

إنّ صدق اللحظة الشعورية في نفس بشار طغت على بيتيه بين ثنايا ألفاظه، حتى كأنّك ترتشفها ممزوجة بتوجع روحه المهشّمة لألم الفراق، فالشاعر "لن يستطيع أن يصلنا بالكون الكبير ، إلّا إذا كان صادقاً .. ولكن أي صدقٍ: لسنا نعني الصدق الواقعي فذلك مبحث يهم الأخلاق، إنّما نعني صدق الشعور بالحياة وصدق التأثر بالمشاعر أي الصدق الفني". (١٠٥)

ويتألم بشار لعدم وفاء حبيبته بالوعد، يقول: (١٠٦)

جميلُ المُحيَّا حظُّهُ منكَ نِــسبَةٌ * وحظُّكَ منهُ لوعَةٌ وسهادُ**

غــرورُ مــواعيدٍ كأنَّ جداءَهَا * جدا بارقاتٍ مُزْنُهُنَّ جَمَادُ**

تطغى اللوعة في توصيف بشار لحبيبته، وبضمير المذكر يخبر عنها مختصراً الوصف بشبه جملة فقط (جميل المحيَّا) وعلى ما يبدو أنّ شبه الجملة هذه على بساطتها تروي ضمأ شاعرنا ولوعته، ففيها ما يغني عن توصيفات أخر، وهذا

واضح إذ استغنى بشار فيها عن أي إطالة وأي جزئية لجمال الحبيبة، وكما قيل يكفي من القلادة ما أحاط بالعنق؛ ليعقد بشار مقارنة على عجالى بين حظ الحبيبة منه وحظه منها؛ أمّا هي فقد انتسبت إليه فقيل (حبيبة بشّار)، لكنّه لم يحصل منها في مقابل ذلك إلّا (اللوعة والسهاد) وكلاهما صفتان تدلّان على جوى النفس التي تتلوّع وتجافي النوم.

بعد ذاك الوصف المتعجّل، يعطف بشار مدار حديثه بانتقالة يبدو بها انفعاله واضحاً، وكأنّ البيت الأول بما هاجه من وصف وهجر ولوعة وسهاد أجج بعمق نفسه انفعالاً وغضباً، ليبادر بعيوب صاحبته التي ألح عليه جمال محيّاها، ليسوق صورة تشبيهية عطاء مواعيدها فمواعيدها لا تبرح كونها مجرد غرور، تغر وتمنّي لا أكثر، ليرسم ملامحها (الوعود) بصورة تشبيهية وكأنّ عطاءها عطاء غيوم مدلهمة شديدة البرق، لكن مزنها جماد، متحجرة لا تروي ولا تسمن من جوع، وهذه الصورة رغم تكرارها في الشعر العربي؛ فإنّها تبقى ذات أثر ولوعة كونها تمسُّ رزق الإنسان بشكل مباشر، في بيئة تعوِّل على الغيوم والأمطار في ديمومة حياتها، فالجانب المظلم الذي أراده بشار من هذه الصورة هو الجفاف، بما يحمله من معنى اعتصار الحياة حتى موتها، ليدل من خلال هذا الوجه السوداوي على انقطاع رجائه بوفاء الحبيب، فقد أجدبت وتحجَّرت وعوده في سماء لا ترجَّى لناظر، على أنَّ هذا الحرمان والكبت النفسي الذي يعانيه الشاعر من إخلاف الحبيبة كان نعمة على جانب الأثر الفنّي عنده، إذ دفعه لإفراغ طاقته العاطفية التي تجمّعت بإفراط داخل نفسه لتتفجَّر بتلك الأبيات. (١٠٧)

ومن جميل تشبيهات بشار بالوعد وعدم الوفاء به، قوله: (١٠٨)

يــا حُــسنَ حُبَّى إذا قامَتْ لجارَتِها * وفي الرَّواحِ هضيمُ الكشــحِ أمْلُودُ**

كأنّــها لــذَّةُ الفتيــانِ مــوفيَةً * وسَكرةُ الموتِ إنْ لَمْ يوفَ موعودُ**

أخرج بشار النداء إلى صيغة التعجب من حسن (حُبَّى) مخصصاً ذاك الحسن المبهر في جزئية واحدة من مفاتنها، وتحديداً اختار (الكشح) وهو ما بين الخصر وعظم الضلع من الخلف، فهو (هضيم) وصيغة فعيل هنا استعملها وأراد بها صيغة المفعول، أي أنَّ كشحها مهضوم بمعنى أنّه منهك من النحافة فأصبح لطيفاً ليناً (أملوداً).

لكنَّ هذه الأوصاف الجسدية لا تستقيم أمام الأوصاف المعنوية لحبَّى والتي يعانيها بشار، فمواعيدها تناقض ذاك الحسن، وتهدم كل ذاك الإعجاب، ليقف بشار متحسراً على ما روى من صفات متحيّراً مّما يرى من أفعال، مصوراً حالها وهي تفي بالوعد وعن طريق التشبيه كأنّها (لذّة الفتيان)، وتعمّد إضافة اللذّة للفتيان تحديداً؛ كون الفتى لا ترضى نفسه بسهولة على عكس غيره، فاندفاع الشباب وطموحه المتفتح كبير، لكنَّ هذا الوفاء سرعان ما يتهرّأ أمام إخلاف حبّى بموعدها، والذي أقامه بشار بصورة تشبيهيَّةٍ معطوفة على الأولى لتشاركها حكماً وتزاحمها مكاناً، فلا تكاد ترى الوفاء حتى يأتيك الإخلاف الذي أورده بشار بصورة تشبيهيَّة بليغة ليكن أقوى من سابقه، فهو (كسكرة الموت)، التي لا نجاة منها والتي تنهي كلَّ لذَّة، وهنا أكسب بشار إخلاف الموعد عند الحبيبة صفة الحتمية، فلا مفرَّ من الموت ومن سكراته، ولم يُرد التشبيه بالموت، بل بسكرة الموت التي اقتبسها من القرآن الكريم لما لها من رهبة ووجل في النفوس، فهي لحظات عصيبة في نهاية عمر الإنسان، قال تعالى: ﴿سَكْرَةُ ٱلْمَوْتِ بِٱلْحَقِّ ۖ ذَٰلِكَ مَا كُنتَ مِنْهُ تَحِيدُ﴾. (١٠٩) وقد ورد في تفسير الآية الكريمة: "وسكرة الموت: شدّته الذاهبة بالعقل. والباء في بالحق للتعدية، يعني: وأحضرت سكرة الموت حقيقة الأمر الذي أنطق الله به كتبه وبعث به رسله. أو حقيقة الأمر وجلية الحال: من سعادة الميت وشقاوته. وقيل: الحق الذي خلق له الإنسان، أنَّ كل نفس ذائقة الموت". (١١٠)

ويقول بشار في الوعد: (١١١)

وبــعضُ الرِّجَــالِ قَــرِيبٌ وبالفِعلِ تَحْتَ
***
بمَــوعِدِهِ الرَّجَــمْ

كجــَارِي السَّرابِ تَرَى ولَسْــتَ بواجِــدِهِ عنــدَ
***
لَمْعَهُ كَــم*

روح التفاعل النفسي مع التجربة الشعورية بدت واضحة في البيتين الشعريين، وكأنَّ لغتهما الانفعالية توحي بتجربة عاشها الشاعر ووعد قُطع له لم يوَّف، ليوجه سهامه نحو المهجو الذي لم يكشف عن اسمه، بل عرَّض به تعريضاً، والتعريض "أهجى من التصريح؛ لاتساع الظنِّ في التعريض، وشدَّة تعلق النفس به، والبحث عن معرفته، وطلب حقيقته، فإذا كان الهجاء تصريحاً أحاطت به النفس علماً، وقبلته يقيناً في أول وهلة، فكان كل يوم في نقصان لنسيان أو ملل يعرض"، (١١٢)

ويصف بشار وعد مهجوّه بـــ(القريب)، وأرد بذلك سرعة المبادرة بإطلاق الوعود، بينما الفعل (تحت الرجم) أي تحت القبر، وتلك كناية أراد منها البعد والموت، فلا حياة ولا قرب لتحقيق ذاك الوعد، الذي صوَّره بصورة تشبيهيه مرسلة مؤكدة عزَّزت ما ذهب إليه في كنايته، فهو (كجاري السراب) لا تجده عند (لم) أي عند إلمام ونزول به، وصورة السراب صورة معروفة وتحديداً في أفق الصحراء يبصرها الراحلون عند استقامة عمود الشمس على رمالها، وهي صورة مقتبسة من القرآن الكريم، الذي شبَّه أعمال الكفار بالسراب الذي لا قيمة له ولا نفع، في قوله تعالى: ﴿وَٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ أَعۡمَٰلُهُمۡ كَسَرَابِۭ بِقِيعَةٖ يَحۡسَبُهُ ٱلظَّمۡـَٔانُ مَآءً حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَهُۥ لَمۡ يَجِدۡهُ شَيۡـٔٗا وَوَجَدَ ٱللَّهَ عِندَهُۥ فَوَفَّىٰهُ حِسَابَهُۥۗ وَٱللَّهُ سَرِيعُ ٱلۡحِسَابِ﴾ (١١٣)

لقد عمد بشار إلى انتقاء هذه الصور، التي عكست عمق أثره النفسي وألمه من تلك التجربة، متخطياً لغة التعبير الاعتياديادية، لينتقي الصورة التشبيهية للسراب،

متخطياً "الإحساس بجسد الكلمة لتجعلنا باستمرار نحس جدتها، ونعيش مداها العميق". (١١٤)

تاسعاً: الغدر والظلم والذم

وللظلم والغدر وقع مؤلم في نفوس الشعراء، ولهم تشبيهات وصور تعكس ما ألم بهم منه، يقول ربيعة الرقّي: (١١٥)

أغـرَّكِ أنْ لا صبْرَ لي فـي طِلابِكُم * وأنْ لـيسَ لي إلّا علـيكِ مُـعوَّلُ**

ظَلَمتِ كـذِئبِ السَّوءِ إذْ قالَ مَـرَّةً * لسَخْلٍ رأى والذئبُ غَرْثانُ مُرْمِـلُ**

أأنـتَ الذي فـي غيرِ جُرْمٍ شتمْتَني * فقَالَ: متَى ذا؟ قـالَ: ذا عـام أوَّلُ**

فقال: وُلِدْتُ العامَ، بَلْ رُمْتَ غَـدرَةً * فدونَكَ كُلْني، لا هَنَـا لـكَ مـأكَلُ**

مشهد تراجيدي، يسرد الشاعر فيه قصته مع حبيبته، والتي اختلقت لنفسها العذر حتى تظلمه، وإن كانت حجتها مُدحَضةٌ بالدليل المستمد من واقع لا يمكن تغييره، ويعلّل في أبياته تلك سبب الظلم بأنّه مبنيٌّ على يقين الحبيبة من حب الشاعر لها وتعلّقه بها تعلقاً مصيريًّاً، عند ذاك تبدأ قصته معها، مستفهماً منها عن

ذاك التحوّل تجاهه، وبأسلوب لا يخلو من العتب يحاول إيقاظ عاطفتها تجاهه، مصوراً حاله في حبها وهو ينازع الصبر ولا يطيقه، ولا تحويل له إلى سواها بعدما أصبحت هي دنياه كلّها، لكن يبدو أنّ كل ذاك لاقى إهمالاً عندها، فلم يحرّك منها ساكناً، وهذا واضحٌ من انتقالة الشاعر في البيت الثاني إلى الظلم والضرب بالصميم من قبلها، لينهي هذه الجدلية التي يبدو أنّها أرهقته حتماً ليقطع بالفعل الواقع زمناً لا جدال فيه (ظلمتِ) فالأمر محسوم والقرار باتٌّ والتنفيذ بدأ ولا رجعة إلى ما كان، ليصور الشاعر ذاك الظلم، عبر الكاف وكأنّه ظلم ذئب قرّر أكل سخل وساق حِججاً ومبررات لنفسه، وقال له (أأنت الذي في غير جرمٍ شتمتني .. عام أول)، على أنّ حجة الذئب لم تصمد أمام الواقع الذي واجهه به السخل، عندما قال له (ولدت العام). هنا وكأنّ الشاعر يتعامل مع موقفه مع حبيبته من منطلق عدم توازن القوة، وإنْ جاءت الحجة داحضة، فمنطق القوة يفرض الغلبة على الشخص الضعيف الذي لا يقوى على المقاومة. وقد تجسّد ذلك في مشهده التمثيلي بين الذئب المفترس والسخل الأليف الضعيف، وأحوالهما المتضادَّة والتي تحتِّم القتل مصيراً واقعاً للسخل.

لقد استمدّ الشاعر ذاك المشهد على بساطته، ليعكس مدى الرهبة والأثر النفسي الذي يعانيه مع غدر الحبيبة، فالذئب له من الرعب في النفوس ما لا يخفى على أحد، وذاك الشيء مجسَّدٌ في الواقع البيئي، فضلاً عمّا ورده في القرآن الكريم، في قصة يوسف عليه السلام، فقال تعالى على لسان نبيّه يعقوب عليه السلام: ﴿قَالَ إِنِّي لَيَحْزُنُنِيٓ أَن تَذْهَبُواْ بِهِۦ وَأَخَافُ أَن يَأْكُلَهُ ٱلذِّئْبُ وَأَنتُمْ عَنْهُ غَٰفِلُونَ﴾[١١٦]

ويستفهم الشاعر من حبيبته إنكاراً لظلمها وغدرها، فيقول: [١١٧]

أَتَبْكينَ مِنْ قَتْلِي وأنْتِ قَتَلْتِني * بِحُبِــكِ قَتْــلاً بَيِّناً لَيْسَ يُــشْكِلُ**

فأنتِ كذبَّاحِ العَــصَافِيرِ دائِبَاً * وعَينَاه مِنْ وَجْدٍ عَليهِنَّ تَهمِلُ**

والاستفهام الإنكاري هنا يدل على معنى الألم الذي يعتصر نفس الشاعر، والسهم الذي تلقّاه من الحبيبة التي أوجعت قلبه، وصدق طَرَفَة بن العبد حين قال: (١١٨)

وظُــلمُ ذوي القُرْبى أشَدُّ مَضَاضَةً * على المرءِ من وَقْــعِ الحُسامِ المُهنَّدِ**

فأراد الرقّي من ذاك الاستفهام إقرار المعنى الذي تضمنه السياق، وإقحام الحبيبة التي غدرته بمواجهة حقيقة ظلمها له، فهي تقتل من جانب وتبكي ادعاءً الحزن على القتيل من جانب آخر، مشبّها إيّاها بذبّاح العصافير الذي تهمل عياه حزناً عليهم، وهو قاتلهم.

والشاعر هنا وإنْ لم يأت بتشبيهات مبتكرة أو متباعدة، إلّا أنَّ ما نلاحظه أنّه يكرّر صورة الضعيف لنفسه، وصورة القوي لحبيبته، وأنْ لا حول ولا قدرة له أمام قدرتها عليه، ما قد يدل على أنّ حالة العمى التي يعانيها كانت ذات أثر واضح على نفسيته، فأفعمتها بالقهر والانكسار، حتى لا يكاد الشاعر يقوى على المواجهة، خاصة وأنّه لم يعتد العمى الذي أصيب به متأخرا، ويرى طه حسين في وصف الشاعر الأعمى للمبصرات "إنّ الشاعر يحس في نفسه القصور عن أن يبلغ شأو المبصرين في هذا الفن، فيحتال في أن يعوّض شعره من هذا القصور، ما يزين لفظه ويجمّل معناه، وما يُصْبِي إليه النفوس ويستهوي إليه الأفئدة، ولن ترى كالأساطير مؤيداً لهذا الغرض، وموصّلاً إلى هذه الغاية؛ فإنّها على ما لها من جمال الخيال، تثير في النفس عاطفة اللطف بالقديم والحنين إليه، ولهذه العاطفة في نفس الإنسان أثر غير قليل". (١١٩)

عاشراً: سوء الظن

وفي سوء الظنّ يقول عبد القدوس: (١٢٠)

ألا إنَّ بــعضَ الظنِّ إثمٌ فَلَا تَكُنْ * ظَنوناً لِما فيهِ عليكَ أثَــامُ**

وإنَّ ظُنونَ المرءِ مِثلُ سحَائِبٍ * لوامعٌ منها ماطرٌ وجهامُ**

يستفتح الشاعر بيتيه المنفردين بالاقتباس من قوله تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ ٱجْتَنِبُواْ كَثِيرًا مِّنَ ٱلظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ ٱلظَّنِّ إِثْمٌ﴾ (١٢١)، ويحثّ الشاعر وفقاً لما ورد في نص الآية الكريمة، وما ورد من أحاديث شريفة في هذا السياق، على اجتناب الظن، لما له من إثم يقتضي العقاب أولاً، وما يترتب عن ذلك الظن من أثرٍ مجتمعي سلبي يدعو الشاعر للإقلاع عنه إصلاحا للفرد والمجتمع. على أنّ الشاعر يستعين بالمحسوسات ليقرّب الصورة إلى نفس المتلقي، لتكون صورة ماثلة أمامه يستقي منها عبرة لحياته، مشبّهاً الظن بالسحاب التي يأملها الناس للخير ووفرة الحال والرزق، فعندما تلمع في أفق السماء تتفتح نفوس الناس تفاؤلاً بها، وتكون نظرتهم للحياة في تلك اللحظات متفتحة راغبة مفعمة بإحساس النشوة والراحة والطمأنينة، لكنَّ هذه السحاب على شكلين، منها الذي يوافق رغبة الناس فتكون ماطرة بالرزق والخير، ومنها ما تكون جاهمة عابسة لا تحمل إلّا صوت الرعد وأزيز البرق المرعب، فلا تنجلي حتى قبضت النفوس بعد طول أمل، وقلبت ذاك التفاؤل يأساً وقنوطاً، فالأرض ممحلة والسماء انقشعت والنفوس منكمشة ترتجي الرزق والخصب ولا تجده.

إنّ الصورتين المتناقضتين لظنِّ الخير وظنِّ السوء، أوردهما الشاعر في مشهد تصويري له تماسٌّ مباشر مع حياة الناس وأرزاقهم، تجلّت واضحةً أمام مرأى المتلقي محسوسةً ملموسة بتلك الصور، لتظهر من خلالها براعة إحساس وتفاعل الشاعر بمحيطه وبيئته إحساساً نفسياً فنيًا، ليجعل منها صوراً تقريريّة وقناعات متلازمة في النفوس، فالتفاعل الوجداني عند الشاعر خرج عن زمامه، ليوجد هذا المجال التعبيري "الفنان والأديب يشتركان في محور واحد هو التعبير الوجداني عن الذات، فليس هناك أدب وليس هناك فن يخلوان من الإحساس الوجداني الذي يعتمل في قلب الأديب وقلب الفنان". (١٢٢)

حادي عشر: المخازي

ويجمل بشار المخازي بصورة تشبيهية وهي تكسو حمّاداً، فيقول: (١٢٣)

لا غَــرْوَ إلّا لحمَّادٍ أبي عُمَــرٍ * يَظَلُّ فَهْــداً وَيَسْري اللَّيلَ فــهَّادا**

تَهْوي المَخَازِي إليهِ كُلَّ شَارِقَة * ركْضَ القَطَــا يبتدرن الماءَ وُرَّادِا**

لا يعجب بشار إلّا لحال حمّاد خصيمه، فيفصّل القول في صفاته التي كانت مثالب رصدها بشار بهجائه له، ليصوره بصورة شبيهيه مجملة بالفهد، بجامع التغافل في كلٍّ؛ إذ يريد أنّ حماداً يتغافل عن حقوق الناس فلا يؤديها، وهو ليس من أهلها، وشبهه بهذه الجزئية بالفهد تحديداً الذي فهو معروف بـــ"المتغافل عمَّا يجب أن يقوم به" (١٢٤)، مجانساً له بصفة أخرى ليلاً، فهو يقضيه فهّاداً أي نائماً وهي صفة أخرى للفهد، وأتعس بها من صفات جمعها بشار لشخص واحد، ليخرجه من إنسانيته ويكسوه بصفات حيوانية ذميمة، فهو لم يرد من الفهد إلّا الصفات التي لا تليق بالرجل.

وبشار لم تمنعه عاهة العمى من رسم صور مخزية لحمّاد، فشاعريته لم تحدَّها حدود الإبصار العيني، التي عوضها بثقافة شخصيّة مع بصيرة القلب الثاقبة، وفي مشهد تمثيلي يصور بشار المخازي، وهي تهوي على حمّاد مع كل إشراقة شمس لتكسوه من رأسه حتى أخمص قدميه، مشبّها إيّاها بصورة بليغة بالقطا التي تستيقظ فجراً لتركض عطشى نحو الماء، وهذا مشهد يتكرّر يوميا، إذ إنّ بشار لم يرد منه فقط سرعة الركض وكثافة أعداد القطا فحسب، بل أراد تجدد هذا المشهد يومياً فلا يكاد يمرُّ يوم إلّا وتضاف فيه المخازي لحماد، الذي يقضّي ليله نائماً متغافلاً عن الواجبات.

إنّ مشهد بشار التمثيلي، جاء صورة متكاملة بمقطعين، ليلاً ونهاراً، فلم يترك حتى وقتاً لصاحبه أن يخلد فيه إلى التفكير ومراجعة النفس، فيصحو على

المخازي وينام على التغافل، ولا يخلو هذا المشهد الذي لا تستسيغه النفس الإنسانية من عوامل الإثارة التي دفعت بشاراً إلى التحامل على خصمه فهجاه هجاءً مقذعاً.

لقد أشاع بشار في نفس المتلقي ما أحسه هو تجاه حمَّاد، وأمكن من تصويره بمشهد أحدث فيه تغيُّرات والتقاطات استوحاها من الطبيعة، وسخَّرها لغرضه بالهجاء، فالأدب "لا يثير الاهتمام إثارةً عميقةً إلّا بمقدار ما يؤثّر في الروح ببعض التغييرات، تلك التغييرات التي تلعب فيها الخواص المثيرة للغة دوراً رئيساً". (١٢٥)

ثاني عشر: الحمد على غير صاحبه

وفي صورة تشبيهية للحمد على غير مستحقه، يقول بشار هاجياً حمّاداً: (١٢٦)

يشْتَهِي الحَمْدَ ولا يَفْعَلُــهُ * فَلَهُ مِنْ ذَا ومِنْ ذاكَ عِبــرْ**

يحسُرُ الــذَّمَّ على أعْطَافِهِ * وتَرَى الحَمْدَ عَلَيهِ كَالــعَوَرْ**

يدرك حمّاد معاني الحمد وأثرها في المجتمع، فتتوق لفعلها نفسُه، لكنَّه جُبل على سوء الخَلق؛ فلا يقوى على تغيير نفسه إطلاقاً. هذا ما يقرِّره بشار فيما ساقه من أبيات ضمن قصيدة طويلة هجا بها حمّاداً، ولا تنقص بشار القدرة على نعت خصمه بالصفات الرذيلة لتحقيره، لكنَّه هذه المرة لم يرد أن ينعته بالغباء، بل جعل منه ذو عقل وتفكير، فهو يدرك الخير من الشر والحمد من الذم، ولا تشكل تلك الصفات عليه. لكنَّ بشاراً عندما ساق لحمّاد تلك الصفات التي لم يصرِّح بها علناً وإنّما فُهِمت من السياق، لا يريد مدح خصمه، ولا يريد استعطافه لسبب ما، فهو قادر عليه بكل ثقة، إلّا أنَّه هنا أمعن في الاستخفاف به عندما جعل له عقلاً وإدراكاً؛ فالعقل لدى الرجال يجب أن يكون قائداً مطاعاً، لا أن يغلّب الهوى عليه، وإلّا فإنَّ من تحلّى بالعقل وتجاوزه الى رغباته الشخصية فقد كان أضلَّ سبيلاً من فاقد العقل.

من هنا أراد بشّار أن يهاجم حمّاداً بعدما طوقه بصفات حميدة ظاهراً باطنها ذميم، ليصوره وهو يحسر الــذمَّ على أعطافه، ليكون الحمد عليه بصورة تشبيهيَّة

كالعور، والعور هنا انطفاء إحدى العينين وهو خلل وتشويه خَلقي، فإذا أقدم حمّاد على الصفات الحميدة كان مشوها كما الأعور، أي أنَّ الحمد لا يتسق مع حمّاد، ولا يمكن له ذلك، لما اعتاد الناس عليه بركوبه الصفات الرذيلة غير آبه بها، حتى صارت جزءاً لا تنفك عنه، فإذا ما حاول الحمد شانه بصفاته الذميمة.

إنّ هجاء بشار لحماد على شدّته، نتلمس فيه تركيزاً على المعاني النفسية والأخلاقية، وهذا بحدّ ذاته كان عقدة يعاني منها بشار؛ فهو لا يرى حمّاداً حتى يهجوه بمعان حسيّة وخُلقية، فلجأ إلى التعويض المعنوي ليتغلب على محنته كشاعر أعمى "الأعمى يعوّض عن البصر الخارجي بالبصر الداخلي بشاشةٍ من الخيال الحسّي الخاص". (١٢٧)

ثالث عشر: الذل

ويرسم بشار صورة للذّل الذي نعت به حمّاداً، فيقول: (١٢٨)

اللهُ أكْبـرُ والصَّغيـرُ صَغيـرُ * وتناوُلُ العِلْجِ الكرامَ كبيـرُ**

ولَقَدْ ضَرَبْتُ عليهِ بيْتَ مَذَلَةٍ * حتَّـى أصَاخَ كأنّـهُ ممطورُ**

يريد بشّار من خلال بيتيه الذين هجا بهما حمّاداً، تقرير أقدار الرجال، وتحديد كل شخص بحجمه الطبيعي، وأنَّ الصغير يبقى صغيراً مهما راح ومهما فعل، ويستعظم بشار نفسه إزاء حمّاد، فتناول (العلج) وهو الحمار للكرام فعل كبير، لا يمكن القبول به، في إشارة لهجاء حمّاد له.

يسترسل بشار بقصيدته ومن خلال حرف التحقيق (قد) مقَّماً على الفعل الماضي يقرر الذل على حمّاد، وقد استعار لفظ البيت للمذلة، ليعبِّر عن إحكام إذلاله وكأنَّه داخل بيت من الذلِّ محكم الأبواب والبناء وموصد النوافذ، ليكون ذاك المصير الحتمي الذي لا منجا لحماد منه. وبشار في هذا الشطر من البيت تجاوز الوقوف والتفصيل بجزئيّات إذلاله لحماد، فلا أين ولا كيف تمّ ذلك، متعالياً عن ذكره، وكيف لا وهو كريم وخصمه علج، فلا فخر حتى إذا ما غلب حمَّاداً، لكنَّ

تجاوز حمَّاد حجمه دفع بشاراً للردِّ عليه وتطويقه ذلّاً وهواناً، مصوراً حال حماد داخل بيت الذل بصورة تشبيه مرسلةٍ مجملةٍ وكأنّه أذعن واستكنَّ مستسلماً كأنَّه ثور ممطور، فاختبأ داخل البيت هرباً من المطر، حيث أقام بشار الصفة (ممطور) وحذف الموصوف (ثور).

ورغم تعالي بشار على حمَّاد وعدم مقارنة نفسه به، فلا حدود للمقارنة بين علج وكريم، لكنَّ بشاراً لم يتمالك زمام نفسه إزاء ذلك، ولم يكتف بفلسفة أقدار الرجال وحدود كلّ منها في أبياته، حتى أفحش بالردِّ على حمّاد بأبيات متعددة من تلك القصيدة، ضَمَّنَ بعضاً منها ألفاظاً تخدش الحياء، تجنّبنا ذكرها، إذ سخَّر خياله مع ما أتيح له من قدرة فنيّة في ذاك الهجاء الذي دلَّ على حالة التوتر والانفعال النفسي لديه "التنبيه الحسي ضرب من الاستجواب الموجَّه إلى الكائن الحي، وهذا الاستجواب يستتبع باستجابة تكون في مظهرها البسيط استجابة حركية، ويكون التنبيه الحسي داخلياً أو خارجياً، ويترتب عليه في كلتا الحالتين اختلال في التوازن العضوي وتغير في مسنوى التوتر النفساني، وتتوقف شدة الاستجابة على مستوى التوتر الداخلي كما يتوقف نوع الاستجابة على طبيعة التنبيه الحسي". (١٢٩)

رابع عشر: جحود النعمة

وقال بشار في جحود النعمة، ضمن قصيدة مدح بها الخليفة المهدي: (١٣٠)

وهل ترى عَجَماً في الناسِ أو عرَبَاً إلّا لـــخالِكَ* فـــيهم نـــعمَةٌ ويـــدُ

***

فإنْ جَـــزَوْكَ بـــشُكرِ الـــوَفاءِ بـــهِ وإنْ جُحـــدْتَ فعادٌ قبلَهُمْ جَحَدُوا

***

يُخرِج بشار الاستفهام من غايته إلى صيغة التقرير، وبأسلوب يبعث على التأمل يطرح سؤاله التقريري مقدماً العجم على العرب ليؤكد الشهرة الواسعة لممدوحه؛ فالاستفهام لم يُحصر بجغرافيا الأمصار العربية، ويتبع بأداة الحصر (إلّا) (ولخاللك فيهم نعمة ويد)، و(النعمة واليد) مجازان أراد منهما العطاء والكرم. وما

يلفِتُ نظرنا أنّ بشاراً يمتدح خال الخليفة، لا الخليفة نفسه، ومعلوم أنَّ مدح الأخوال والأعمام والنَسَب هو مدح متحصِّل لمن ينتسب لهم، والعرب تؤثر الخال لما له من صفات يرثها ابن الأخت. ويضع بشار أمام الخليفة احتمالين لأخلاق القوم الذين أنعَم عليهم خاله، فهم إمّا أن يجَازوا الخليفة بشكر الوفاء، وهذا هو ردٌّ لفضله، أو أن يجحدوا، وبهذه الحالة يصوِّرهم بشار بصورة تشبيهية ضمنيَّة بقوم عاد، وهم قوم استوطنوا اليمن، وقد جحدوا نِعَمَ الله الجزيلة عليهم، ولم يؤمنوا بنبي الله هود (عليه الصلاة والسلام) وحاربوه.

ولم يكن اختيار بشار لهذه الصورة التشبيهية اعتباطياً بل لثقافة تاريخية تمتَّع بها، خاصة إذا ما علمنا بوجود صلة مكانية بين من أنعم عليهم خال الخليفة (وهو من اليمن) وبين قوم عاد اليمانيين، وهنا نقطة التقاء مكاني بالجحود، ولنا أن نتأمل القيم التعبيرية التي ساقها الشاعر متزاحمة في رسم صور كرم ممدوحه وتأصيل هذه الصفة في نسبه من أمّه تحديداً، فنسب الأب والجد معلوم لا جدال فيه، فهو ممتدٌّ إلى الرسول العظيم عليه الصلاة والسلام، لذلك من أثر كبير في ذاته، لنعرف أنّ "الخصوصية في الشعور ومدى العمق والشمول في الاتصال بالكون والحياة، وصحة الشعور وصدق الاتصال؛ هي أخص القيم الشعورية في العمل الأدبي. ولكنّ التقويم الكامل لا يكون إلّا حين تبحث القيم التعبيرية كذلك وهي التي تتبدّى من خلالها تلك القيم الشعورية". (١٣١)

خامس عشر: عدم حفظ السر

ولصالح بن عبد القدوس قول في حفظ السر: (١٣٢)

والسِرَ فــاكتُمْهُ ولا تنــطِقْ بِهِ * إنّ الزُّجَاجَةَ كسرُهَا لا يشعبُ**

كذاك سِرُّ المرءِ إذا لَمْ يَطوِه وتَكْذِبُ * نَــشَرَتْــهُ ألسِنَــةٌ تَزِيــدُ**

يريد الشاعر أن يرسّخ لقيمة إنسانية عليا، هي من القيم النبيلة في المجتمع، وبخطاب مباشر يحثّ الشاعر عبر فعل الأمر على كتم السر، والواضح من سياق كلامه أنّه يريد به السر بشكل عام، فلم يخصص ما إذا كان السر شخصيّاً أو ائتمن عليه، فيتساوى بذاك التعميم حكم الحالين على تغير موقعهما، ويؤكد الشاعر على الكتم أيضا بأسلوب النهي بـــ(لا) عن النطق به، ليأتي من ثمَّ بصورة تشبيهية للسر ليزيد بتأكيده على حفظه، ويسوق الشاعر تشبيهاً ضمنياً، مخبراً عن حال الزجاج إذا كسر فلا يمكن إصلاحه، على أنّ شاعرنا تعمّد الضمنية في التشبيه قصد التأمل والتفكير والجمع بين الحالين (إفشاء السر) و(كسر الزجاج) جمعاً فكرياً ليزيد من بشاعة الأمر فإذا أفشي السر فلا يمكن إصلاحه ما يترتب عليه ككسر الزجاج الذي لا يصلح، ولنا أن نتعمّق أكثر بالجمع بين الصورتين، فخطر الزجاج يكمن في كسره ليتحول إلى قطع وشظايا جارحة، كحال السر.

ولا يقف عبد القدّوس عند ذاك، فيسوق تفاصيل ومؤكدات أخر يحذر من خلالها عن حال السر، مستعيراً لفظ الطي بمعنى الحفظ، فإن لم يُحفظ فإنّه لن يفشى فقط؛ بل الألسنة ستزيد عليه زيادات وتكذب وتأوّل بحسب ما تريد، الأمر الذي لن يقف عند خطورة إفشائه فحسب.

وإذا ما دققنا ببيتي عبد القدّوس، وجدناه يُلح بهما بالمؤكدات المكرّرة بالمعنى، فما إن دعا إلى حفظ السر بأسلوب الأمر، حتى بادر بالنهي من إفشائه، ليعقب بصورة تشبيهية يصور بها حال كشف السر وخطورته؛ ليردف بوجود من يرقب السر حتى يزيد ويكذب على لسان صاحبه، ليدلّ من كل ذلك على انفعال نفسي نحو ترسيخ صفة حفظ السر كصفة لها أثر مجتمعي إصلاحي "الخير حريّ أن يخصب الانفعالات الفنيّة ويفجّرها، لكنّه يبدوا في ظاهره أقل قابلية من الشر، لأنّه رمز للإيمان والطمأنينة والرضا بواقع المصير والوجود؛ فهو يقبل الأشياء ويتفاءل بها، ويهدئ من روع النفس ويحرّرها من الرعب والحقد والثأر والشعور بالنقمة والتحدي". (١٣٣)

الخاتمة

إنَّ قيمة الأشياء على حقيقتها المتعارفة مجتمعياً، لا تختلف في حال إعادة صياغتها فنيّاً ونقلها إلى المجتمع مرَّة أخرى، إلّا من ناحية الأسلوب والجانب الانفعالي تجاهها، وهنا تكون مهمة الأديب، الذي يضع على كاهله هذه المسؤولية، متحملاً وطأة النهوض بتلك القيم الراسخة أساساً في المجتمع، لإعادة ترسيخها أو الحد منها، أو محاولة تشريح عمقها والوقوف على جزئيّات فيها تتحمّل التغيير مكاناً وزماناً وفقاً للظرف الراهن، على أنّ القيمة الحقيقية، وهي الغلاف الخارجي لتلك المعاني السامية، تبقى محافظةً على مستواها الراسخ الذي لا يمكن أن تتزحزح عنه باختلاف العصور والبيئات.

من خلال تتبعنا لدوواوين الشعراء الذين اختص بهم البحث، استشعرنا أنَّ ألفاظ هؤلاء الشعراء جاءت بشكل عام على قدر معانيها، إذا ما راعينا التفاوت في القدرة من شاعر لآخر؛ فلم تكن مترهلة أو تضيق بالمعاني التي تحويها، وجرى ذلك على تشبيهاتهم، ولعلَّه يعود إلى الثقافة اللغوية في العصر الذي عاشوا فيه، وانتشار العلوم.

إنَّ الرُقي الفني عند هؤلاء الشعراء وصورهم التشبيهية عكس العصر الذي عاشوا فيه، ومدى تطوره سياسياً واجتماعياً واقتصادياً، وهذا كلُّه وجد طريقه إلى حياة الأدب في العصر العباسي الأول، وهو ما تجلَّى فنيَّاً في شعر شعرائنا هؤلاء، والذين نطقوا بلسان حال عصرهم.

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 أقل أنَّ جزئيات فن التشبيه الذي قمنا بدراسته تتسع إلى بحوث أخرى.

الهوامش

(١) سورة الإسراء: الآية: ٢٩ .

(٢) شرح ديوان المتنبي: عبد الرحمن البرقوقي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة (د، ت): ١٤٨٧ .

(٣) في النقد والأدب: ١٠٧ .

(٤) ديوان الخريمي: ١٩ .

(٥) ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: ٥٥ .

(٦) ديوان علي بن جبلة العكوك: ١٥ .
(٧) الخيال في الشعر العربي: ١٨ .
(٨) ديوان علي بن جبلة العكوك: ٢٧ .
(٩) شرح ديوان المتنبي: ٣٨٣ .
(١٠) الخيال في الشعر العربي: ١٣ .
(١١) ديوان علي بن جبلة العكوّك: ٥١ .
(١٢) النقد الأدبي أصوله ومناهجه: ٢٥ .
(١٣) ديوان علي بن جبلة العكوّك: ٦٢ .
(١٤) صحيح البخاري: ٢/ ٦١ .
(١٥) ديوان علي بن جبلة العكوّك: ١٠٨ .
(١٦) مشكلة الفن: ١٣٠ .
(١٧) ديوان بشار بن برد: ٣/ ٥٥ .
(١٨) في النقد والأدب: ١/ ٨٣ .
(١٩) ديوان بشار بن برد: ١/ ١٣٦ .
(٢٠) والحديث روي عن النعمان بن بشير، إذ قال: "سمعت رسول الله (صلى الله عليه وسلم) يقول: الحلال بَيِّن، وَالحرام بيِّن، وبينهما مشتبهات، لا يعلمها كثير من الناس، فمن اتقى الشبهات استبرأ لدينه وعرضه، ومن وقع في الشبهات وقع في الحرام، كالراعي يرعى حول الحمى يوشك أن يرتع فيه، ألا وإنَّ لكل ملك حمى، ألا وإنَّ حمى الله محارمه، ألا وإنَّ في الجسد مضغة إذا صلحت صلح الجسد كله، وإذا فسدت فسد الجسد كله، ألا وهي القلب": سنن ابن ماجة: أبو عبد الله محـــمد بن يزيد القزويني، تح: محـــمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية، (د،ت): ١/ ٥٦٨ . والحديث صحيح: ينظر هامش صفحة السنن. ٢/ ١٣١٨.
(٢١) سنن ابن ماجة: ٢/ ١٣٩٤ . وينظر : صحيح وضعيف سنن ابن ماجه : محمد ناصر الدين الالباني، مركز نور الإسلام لأبحاث القرآن والسنّة، مصر (د،ت) : ١٦٤/٩ .
(٢٢) ديوان بشار بن برد: ١٣٥/١ .
(٢٣) في النقد والأدب: ١/ ٨٨ .
(٢٤) ديوان بشار بن برد: ٣١/٤ .
(٢٥) أصول النقد الأدبي: ٢١٠ – ٢١١ .
(٢٦) ديوان بشار بن برد: ٤/ ١٤٠ .

(٢٧) أصول النقد الأدبي: ٢١٠

(٢٨) ديوان بشار بن برد: ٤/ ١٨١ .

(٢٩) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: ٥٩ .

(٣٠) ديوان بشار بن برد: ٣/ ١٥٨ .

(٣١) ديوان بشار بن برد: ٣/ ١٥٦ .

(٣٢) الأسس الجمالية في النقد الأدبي: ٣٥٤ .

(٣٣) ديوان علي بن جبلة الملقّب بالعكوّك: ٦٩ .

(٣٤) فن التشبيه: ٢٩١/٢ .

(٣٥) الأدب وفنونه دراسة ونقد: د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ١٩١٣م، ط٩: ٧٩ .

(٣٦) ديوان بشار بن برد: ٤/ ١٨١ .

* **عمر بن العلاء:** وهو من أهل الري، كان جزَّاراً فجمع جمعاً وقتل الديلم وأبلى بلاءً حسناً، فأوفده جمهور بن مرار العجلي إلى المنصور فقوَّدَهُ وجعل له منزلة، وترقت به الأمور حتى ولي طبرستان. وذكر ابن الأثير في الكامل أنّ المنصور وجه سنة ١٤١ عمر بن العلاء إلى طبرستان وكان عارفاً بها، فأخذ الجنود وفتحها. ينظر: ديوان بشار بن برد: الهامش: ٤/ ١٨١، وينظر: الكامل في التاريخ: أبو الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني الجزري، عز الدين ابن الأثير، تح: عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤١٧ه ١٩٩٧م، ط١: ٨٩/٥ .

(٣٧) فن التشبيه: ٢/ ٦٠ – ٦١ .

(٣٨) ديوان أبي الشيص الخزاعي وأخباره: ٧٨ .

(٣٩) ديوان بشار بن برد: ٢/ ١٠ – ١١ .

(٤٠) مناهج النقد الأدبي الحديث: يوسف وغليسي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٤٢٨ه ٢٠٠٧م، ط١: ٢٢ .

(٤١) ديوان علي بن جبلة العكوك: ٨٣ .

(٤٢) ينظر: النقد الأدبي أصوله ومناهجه: ١٨٧ .

(٤٣) ديوان علي بن جبلة العكوك: ٧٤ .

(٤٤) سورة الأحقاف: الآية: ٣٥ .

(٤٥) تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: ٤/ ٣١٧ .

(٤٦) ديوان الخريمي: ١٧ .
(٤٧) في النقد والأدب: ١/ ٨٩ .
(٤٨) ديوان الخريمي: ٥٣ .
(٤٩) ينظر: الموقف النفسي عند شعراء المعلقات: ٢١ .
(٥٠) ديوان الخريمي: ٢٢ .
(٥١) بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث: ٦٣ .
(٥٢) ديوان بشار بن برد: ٢/ ٤٧ .
(٥٣) علم النفس والأدب: ٢٤٤ – ٢٤٥ .
(٥٤) ديوان الخريمي: ١٣ .
(٥٥) في النقد والأدب: ١/ ٩٣ .
(٥٦) ديوان صالح بن عبد القدوس البصري: ١٤٢ – ١٤٣ .
(٥٧) ديوان زهير بن أبي سلمى: اعتنى به وشرحه حمدو طمّاس، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤٢٦ ه ٢٠٠٥م، ط ٢: ٧١ .
(٥٨) في التنظيم الإيقاعي للغة العربية: مبارك حنون، الدار العربية للعلوم، ناشرون، (د،ت): ٤٢.
(٥٩) ديوان صالح بن عبد القدوس البصري: ١٣٨ .
(٦٠) مبادئ علم النفس العام: د. يوسف مراد، دار المعارف بمصر، ١٩٤٨م، ط١: ٢٤٣ .
(٦١) ينظر: مبادئ علم النفس العام: ١٠٩ _ ١١٠ .
(٦٢) شعر ربيعة الرقي: ١١٧ .
(٦٣) ينظر: الموقف النفسي عند شعراء المعلَّقات: ٣٤ .
(٦٤) شعر ربيعة الرقّي: ١٢٠ .
(٦٥) رؤية نفسيّة للفن: ١٠١ .
(٦٦) ديوان بشار بن برد: ٢/ ٢١١ .
(٦٧) في النقد والأدب: ١/ ٧٩ .
(٦٨) ديوان بشار بن برد: ٣/ ٢٣ .
(٦٩) سيكولوجية الإبداع في الحياة: ٥١ .
(٧٠) ديوان بشار بن برد: ٣/ ١١٤ .

(٧١) مقدمة لدراسة الصورة الفنية: ١٤ .

(٧٢) النقد الأدبي أصوله ومناهجه: ٢٥ .

(٧٣) الشعر والشعراء: ٥٥١ .

* عبيد الله بن قزعة "وهو أبو المغيرة، أخو الملوي المتكلم": ينظر: الكامل في اللغة والأدب: محـــمد بن يزيد المبرد (أبو العباس)، تح محـــمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤١٧ه ١٩٩٧م، ط٣: ٢/ ٣ .

(٧٤) ديوان بشار بن برد:٤/٢٣٣ – ٢٣٤ .

(٧٥) النقد الأدبي: أحمد أمين، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة (د،ت): ٢٧ .

(٧٦) ديوان بشار بن برد: ٢/ ٤٢ .

(٧٧) النقد الأدبي أصوله ومناهجه: ٤٠ .

(٧٨) ديوان علي بن جبلة العكوّك: ٥٥ .

(٧٩) في النقد والأدب: ٢/ ١٥ .

(٨٠) ديوان الخريمي: ٤٥ .

(٨١) الشعراء السود: ٢٨١ – ٢٨٢ .

(٨٢) ديوان علي بن جبلة العكوك: ٧٤ .

(٨٣) في النقد والأدب: ١/ ٢١١ .

(٨٤) ديوان بشار بن برد: ٣/ ٢٣٦ .

(٨٥) المدخل إلى نظريّة النقد النفسي سيكلوجيا الصورة الشعرية في نقد العقاد نموذجاً: زين المختاري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٨م: ٧٣ .

(٨٦) ديوان الخريمي: ٥٦ .

(٨٧) أصول النقد الأدبي: ١٨٤ .

(٨٨) ديوان صالح بن عبد القدّوس البصري: ١٤٣ .

(٨٩) في النقد والأدب: ١/ ٨٩ .

(٩٠) ديوان أبي الشيص الخزاعي: ٥٢ .

(٩١) الأخطل في سيرته ونفسيته وشعره: إيليا الحاوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١م، ط١: ٣٤٤ .

(٩٢) ديوان صالح بن عبد القدوس البصري: ١٣٠ .

(٩٣) بحوث في المعلّقات: ١١١ .

(٩٤) ديوان صالح بن عبد القدّوس البصري: ١٤٣ .

(٩٥) سنن ابن ماجة: ١/ ٥٠١. وقال المحقق: في الزوائد إسناده حسن. وأيوب بن هانئ قال ابن معين ضعيف. وقال ابن حاتم صالح. وذكره ابن حبان في الثقات: ينظر المصدر نفسه: ١/ ٥٠١: الهامش.

(٩٦) الأدب والتحليل النفسي وإعادة تشكيل الذات اتجاه جديد في نظرية استجابة القارئ: مارشال و. الكورن – مارك بريش، ترجمة صبَّار سعدون سلطان، بحث منشور في مجلة نوافذ، السعودية، (١٨)، شوال ١٤٢٢ه ديسمبر ٢٠٠١م: ٨٣ – ٨٤.

(٩٧) شعر ربيعة الرقي: ١١٠ .

(٩٨) مناهج النقد الأدبي الحديث: ٢٢ .

(٩٩) ديوان الخريمي: ٥٥ .

(١٠٠) سورة الإسراء: الآية ٣٤ .

(١٠١) سيكولوجية الإبداع في الحياة: ٣٦ .

(١٠٢) ديوان بشار بن برد: ١٧٥/٤ .

* لعل الصواب (كما برق السحاب) إذ لفظ الحياء لا يحسن هنا، لأنّ الحيا هو المطر، فلا يناسب قوله (برق) ولا قوله (ما استهلا) ولأنّ الحيا مقصور فلا حاجة الى مده للضرورة: ينظر ديوان بشار بن برد:١٧٥/٤ .

(١٠٣) علم النفس والأدب: د. سامي الدروبي، دار المعارف، القاهرة، (د،ت)، ط٢: ٢٣٤ .

(١٠٤) ديوان بشار بن برد: ٣/ ٩٧ .

(١٠٥) النقد الأدبي أصوله ومناهجه: ٣٨ .

(١٠٦) ديوان بشار بن برد: ٣/ ١٢٩ .

(١٠٧) ينظر: علم النفس والأدب: ٢٣٣ .

(١٠٨) ديوان بشار بن برد: ٢/ ١٨٨ .

(١٠٩) سورة ق: الآية ١٩ .

(١١٠) تفسير الكشّاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: ٣٨٩/٤ .

(١١١) ديوان بشار بن برد: ٤/ ١٨٣ .

* (عند كم) لم يظهر له معنى، فلعله تحريف، وصوابه: (عند لم) باللام وتشديد الميم، أي عند نزوله به، يقال لمَّ بالمكان، مثل ألمَّ: ينظر ديوان بشار بن برد: ٤/ ١٨٣: الهامش.

(١١٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٢/ ١٧٢ – ١٧٣ .

(١١٣) سورة النور: الآية: ٣٩ .
(١١٤) مقمة لدراسة الصورة الفنية: ١٤ .
(١١٥) شعر ربيعة الرقي: ١١٠ .
(١١٦) سورة يوسف: الآية ١٣ .
(١١٧) شعر ربيعة الرقِّي: ١١١ .
(١١٨) ديوان طَرَفَة بن العبد: اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، دار المعرفة، بيروت (د،ت): ٣٦ .
(١١٩) تجديد ذكرى أبي العلاء: ١٩٤ .
(١٢٠) دبوان صالح بن عبد القدوس البصري: ١٣٢ .
(١٢١) سورة الحجرات: الآية ١٢ .
(١٢٢) سيكولوجية الإلهام: ٧٧ .
(١٢٣) ديوان بشار بن برد: ٣/ ٩٨ .
(١٢٤) المعجم الوسيط: ٤٠٩ .
(١٢٥) الأسس الجماليّة في النقد العربي: ٣٥٤ .
(١٢٦) ديوان بشار بن برد: ٣/ ٢٦٢ .
(١٢٧) في النقد والأدب: ٣/ ٥٩ .
(١٢٨) ديوان بشار بن برد: ٣/ ٢٦٤ .
(١٢٩) مبادئ علم النفس العام: د. يوسف مراد، دار المعارف بمصر، ١٩٤٨م، ط١: ٧٣ .
(١٣٠) ديوان بشار بن برد: ٢/ ٢٠١ .
* لأنّ أم الخليفة يمنية، وهي أروى بنت منصور الحميري: ينظر هامش الديوان: ٢/ ٢٠١ .
(١٣١) النقد الأدبي أصوله ومناهجه: ٣٩ .
(١٣٢) ديوان صالح بن عبد القدّوس البصري: ١٢٦ .
(١٣٣) في النقد والأدب: ١/ ٩١ .

ثبت المظان

بعد القرآن الكريم

(١٣٣) شرح ديوان المتنبي: عبد الرحمن البرقوقي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة (د، ت): ١٤٨٧ .

-الأخطل في سيرته ونفسيته وشعره: إيليا الحاوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١م، ط١ .

– لأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة: د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ١٩٧٤م، ط٣.

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

– بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث: يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.

-تجديد ذكرى أبي العلاء: طه حسين، دار المعارف، ١٩٦٣م، ط٦.

-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).

-الخيال في الشعر العربي: محمد الخضر حسين التونسي: المطبعة الرحمانية، دمشق، ١٤٣٠هـ – ١٩٢٢م.

-ديوان أبي الشيص الخزاعي وأخباره: عبد الله الجبوري، المكتب الإسلامي، بيروت، ١٤٠٤ هـ – ١٩٨٤ م، ط١.

-ديوان الخريمي أبي يعقوب إسحاق بن حسّان بن فوهي: جمعه وحققه علي جواد الطاهر ومحمد جبار المعيبد، دار الكتاب الجديد، بيروت ١٩٧١، ط ١.

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

-ديوان زهير بن أبي سلمى: اعتنى به وشرحه حمدو طمّاس، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤٢٦ هـ – ٢٠٠٥م، ط ٢.

-ديوان صالح بن عبد القدوس البصري: تأليف وجمع وتحقيق عبد الله الخطيب، دار منشورات البصري، بغداد (د ت).

-ديوان طَرَفَة بن العبد: اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، دار المعرفة، بيروت (د،ت).

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

-رؤية نفسية للفن: ريكان إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧، ط١.

-سنن ابن ماجه: ابن ماجة أبو عبد الله محمد بن يزيد القزويني، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية، (د،ت).

-سيكولوجية الإبداع في الحياة: د. عبد العلي الجسماني، الدار العربية للعلوم، بيروت، ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م، ط١.

-سيكولوجية الإلهام: يوسف ميخائيل أسعد، مكتبة غريب، الفجالة، (د، ت)

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

-الشعر والشعراء: أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، حققه وعلق على حواشيه وقدم له د. عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت ١٩٩٧، ط ١.

-الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي: د. عبدة بدوي، مطابع الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٨٨.

-٦٤. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م، ط١.

-علم النفس والأدب: د. سامي الدروبي، دار المعارف، القاهرة، (د،ت)، ط٢.

-٦٩. 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 هـ ١٩٨١ م، ط ٥.

-فن التشبيه بلاغة، أدب، نقد: علي الجندي، مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٢، ط ١.

-٧٤. في التنظيم الإيقاعي للغة العربية: مبارك حنون، الدار العربية للعلوم، ناشرون، (د،ت).

-في النقد والأدب: إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٦م، ط ٥.

-٨٦. مبادئ علم النفس العام: د. يوسف مراد، دار المعارف بمصر، ١٩٤٨م، ط١.

-المدخل الى نظرية النقد النفسي، سيكولوجيا الصورة الشعرية في نقد العقاد نموذجاً: زين الدين المختاري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٨م.

-٩٠. مشكلة الفن: د. زكريا أحمد، مكتبة مصر ٣ شارع كامل صدقي – الفجالة، (د، ت).

-المعجم الوسيط: د. ناصر سيّد أحمد، د. مصطفى محمد، أ. محمد درويش، أ. أيمن عبد الله، دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤٢٩ هـ – ٢٠٠٨م، ط١.

-مقدمة لدراسة الصورة الفنية: د. نعيم اليافي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢م.

-مناهج النقد الأدبي الحديث: يوسف وغليسي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٤٢٨هـ – ٢٠٠٧م، ط١.

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

-النقد الأدبي أصوله ومناهجه: سيّد قطب، دار الشروق، القاهرة، ١٤١٠ هـ – ١٩٩٠ م، ط٦ .

-النقد الأدبي: أحمد أمين، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة (د،ت).

- الأدب والتحليل النفسي وإعادة تشكيل الذات اتجاه جديد في نظرية استجابة القارئ: مارشال و. الكورن – مارك بريش، ترجمة صبَّار سعدون سلطان، بحث منشور في مجلة نوافذ، السعودية، (١٨)، شوال ١٤٢٢هـ – ديسمبر ٢٠٠١م.

References
After the Holy Quran
Explanation of Al-Mutanabi's Diwan: Abd al-Rahman al-Barqouqi, Hindawi Foundation for Education and Culture, Cairo (D, T): 1487.

-Al-Akhtal in his biography, psychology and poetry: Elia Al-Hawi, Dar Al-Thaqafa, Beirut, 1981 AD, 1st edition.

The foundations of aesthetics in Arabic criticism, presentation, interpretation and comparison: d. Izz al-Din Ismail, Dar al-Fikr al-Arabi, 1974 AD, 3rd edition.

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

-Building the poem in ancient Arabic criticism in the light of modern criticism: Youssef Hussein Bakkar, Dar Al-Andalus for printing, publishing and distribution, Beirut.

-Renewing the memory of Abi Al-Alaa: Taha Hussein, Dar Al-Maarif, 1963 AD, 6th Edition.

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

-Imagination in Arabic Poetry: Muhammad Al-Khidr Hussein Al-Tunisi: Al-Rahmaniya Press, Damascus, 1430 AH - 1922 AD.

-The Diwan of Abi Al-Shis Al-Khuza'i and its news: Abdullah Al-Jubouri, The Islamic Office, Beirut, 1404 AH - 1984 AD, 1st edition.

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

-Divan Bashar Ibn Burad: Collection, Verification and Explanation of Sheikh Muhammad Al-Taher Ibn Ashour, Dar Al-Salam for Printing, Publishing and Translation, Cairo, and Dar Sahnoun for Publishing and Distribution, Tunisia D.T

-Diwan Zuhair bin Abi Salma: Take care of it and explain it Hamdo Tamas, Dar al-Ma'rifah for printing, publishing and distribution, Beirut, 1426 AH - 2005 AD, 2nd edition.

-Diwan Salih bin Abd al-Quddus al-Basri: authored, collected and investigated by Abdullah al-Khatib, Dar al-Basri Publications, Baghdad Dr. T.

-Diwan Tarfa bin Al-Abd: Abd Al-Rahman Al-Mustawi took care of him, Dar Al-Ma'rifah, Beirut, Dar Al-Ma'rifah, Beirut D, T

-The Diwan of Ali bin Jabala, nicknamed Al-Akouk: Edited by: Shaker Al-Ashour, Tammuz for printing, publishing and distribution, 1st edition.

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

-Sunan Ibn Majah: Ibn Majah Abu Abdullah Muhammad bin Yazid Al-Qazwini, Edited by: Muhammad Fouad Abdul-Baqi, Dar Revival of Arabic Books, D, T

-The psychology of creativity in life: d. Abd al-Ali al-Jasmani, The Arab House of Sciences, Beirut, 1416 AH - 1995 AD, 1st Edition.

The Psychology of Inspiration: Youssef Michael Asaad, Gharib Library, Faggala, D, T

Rabia Al-Raqi's poetry, a poet's collection and a study by: Dr. Youssef Hussein Bakkar, Dar Al-Andalus for Printing, Publishing and Distribution, Beirut, 1404 AH 1984 AD, 2nd edition.

Poetry and poets: Abu Muhammad Abdullah bin Muslim bin Qutayba al-Dinuri, verified it and commented on its footnotes, and presented it to Dr. Omar Al-Tabbaa, Dar Al-Arqam bin Abi Al-Arqam, Beirut 1997, 1st edition.

Black poets and their characteristics in Arabic poetry: d. Abda Badawy, The Egyptian General Book Authority Press, 1988.

-The Poetic Image in Modern Arab Criticism: Bushra Musa Saleh, Arab Cultural Center, Beirut, 1994 AD, 1st edition.

Psychology and Literature: Dr. Sami Al-Droubi, Dar Al-Maarif, Cairo, (D, T), 2nd edition.

-Al-Umdah in the Beauties of Poetry, its Etiquette and Criticism: Abu Ali Al-Hassan bin Rashbak Al-Qayrawani Al-Azdi, verified it, detailed it and commented on its footnotes, Muhyi Al-Din Eid Al-Hamid, Dar Al-Jil for Publishing, Distribution and Printing, Beirut, 1401 AH 1981 AD, 5th Edition.

The Art of Simulation: Rhetoric, Literature, Criticism: Ali Al-Jundi, Nahdat Misr Bookshop, 1952, 1st edition.

-In the rhythmic organization of the Arabic language: Mubarak Hanoun, the Arab House of Science, publishers, D, T

-In Criticism and Literature: Elia Al-Hawi, The Lebanese Book House, Beirut, 1986 AD, 5th edition.

-Principles of general psychology: d. Youssef Murad, Dar Al-Maarif in Egypt, 1948 AD, 1st edition.

Introduction to the theory of psychological criticism, the psychology of the poetic image in the criticism of al-Aqqad as a model: Zain al-Din al-Mukhtari, publications of the Arab Writers Union, Damascus, 1988 AD.

-The problem of art: d. Zakaria Ahmed, Misr Library 3 Kamel Sidqi Street - Faggala, D, T

Intermediate Lexicon: Dr. Nasser Sayed Ahmed, Dr. Mostafa Mohamed, a. Muhammad Darwish, a. Ayman Abdullah, Arab Heritage Revival House for printing, publishing and distribution, 1429 AH - 2008 AD, 1st edition.

Introduction to the study of the artistic image: d. Naim al-Yafi, Publications of the Ministry of Culture and National Guidance, Damascus, 1982.

Methods of Modern Literary Criticism: Youssef and Ghalisi, Jusoor for Publishing and Distribution, Algeria, 1428 AH - 2007 AD, 1st edition.

–The psychological attitude of the Muallaqat poets: d. Mai Youssef Khalif, Dar Gharib for printing, publishing and distribution, Cairo, (D, T

–Literary Criticism, Its Principles and Methods: Sayyid Qutb, Dar Al-Shorouk, Cairo, 1410 AH - 1990 AD, 6th Edition.

Literary Criticism: Ahmed Amin, Arabic Words for Translation and Publishing, Cairo

Literature, Psychoanalysis, and the Reshaping of the Self: A New Direction in Reader Response Theory: Marshall W. Alcorn - Mark Breish, translated by Sabbar Saadoun Sultan, research published in Nawafeth magazine, Saudi Arabia, (18), Shawwal 1422 AH - December 2001 AD.