

جامعة القاهرة
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

• ((السورة الفقية في شريشارين برد ()) •

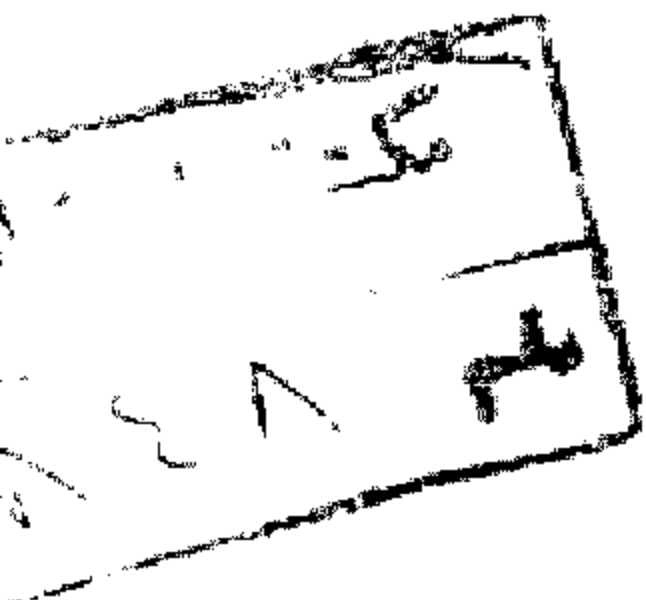
رسالة مقدمة
لنيل درجة الماجستير

بإشراف

الأستاذ الدكتور يوسف عليم
أستاذ الآداب العربية ورئيس قسم اللغة العربية
بكلية الآداب - جامعة القاهرة

مقدمة من :

ألفت جمال الروميس



محتويات

رقم الصفحة	
أ - ١	مقدمة
١ - ٢٧٩	الفصل الأول : تركيب الصورة
٢ - ٢٨	أ - التركيب النحوي للأشكال البلاغية للصورة الفنية
٢٩ - ٧٢	ب - علاقة الشكل بالأسلوب البلاغية للصورة الفنية
٧٣ - ١٥٨	الفصل الثاني : دلالة الصورة
٧٤ - ٩٦	١ (صور مبهمة
٩٧ - ١٢٠	٢ (أحياء الصور الميتة
١٢١ - ١٣٦	٣ (الصورة بين المباشرة والخطوة
١٤٠ - ١٥٨	٤ (الصور الشخصية
١٥٩ - ٢٢٥	الفصل الثالث : الصورة والتعبير
١٦٠ - ١٧١	١ (الصورة والمضمون
١٧٢ - ٢٠٠	٢ (علاقة الصورة بالصورة
٢٠١ - ٢٢٥	٣ (الصورة والتعبير
٢٢٦ - ٢٢٩	الفصل الرابع :
٢٣٠ - ٢٣٩	١ (الصورة وخبرة بشار أندريه
٢٤٠ - ٢٥٢	٢ (شخصية
٢٥٣ - ٢٦٦	٣ (بشار والمرأة
٢٦٧ - ٢٦٩	٤ (الصورة وثقافة بشار
٢٧٠ - ٣٠٥	٥ - دراسة لأهم مؤلفات الصورة عند بشار من خلال مجلد صور
٣٠٦ - ٣١٦	٦ - مجلد صور بشار
٣١٧ - ٣٢٧	٧ - مقدمة
٣٢٨ - ٣٣٢	٨ - الإنسان
٣٣٣ - ٣٣٧	٩ - الثقافة
٣٣٨ - ٣٤٤	١٠ - الحيوان
٣٤٥ - ٣٥١	١١ - الحياة المنزلية

تأليف المحتويات

رقم الصفحة

٢٥٦-٢٥٦

٢٦٩-٢٥٧

٢٨١-٢٧٠

٢٨٦-٢٨٦

— الحياة اليومية

— العائدية

— الخاتمة

— المصادر والمراجع

— — —

—

((أهمية الموضع وأسباب اختياره ومنهج دراسته ومصادره))

(Norman Friedman)

ناتش * نورمان فريدمان (

الدلالات المتعددة لمصطلح الصورة الفنية - في مجال الادب - مناقشة موضوعية تمت عن مؤيا تطبيق كل من هذه الدلالات ومصادرها وذلك بعد أن حصرها في ثلاثة تصنيفات : أولها : الصورة الذهنية وثانيها : الصورة باعتبارها مجازا ، وثالثها : الصورة باعتبارها رمزا ⁽¹⁾ ، يشير التصنيف الاول - كما حدد فريدمان - الى ما يحدث في عقل القارئ ، ان يركز على العلاقة بين الصورة والاحساس الذي تشيره ، لكنه لا يميز بين الحقيقي والمجازي ، فقد يعني بأحد عما أويركز على كليهما ، أما التصنيف الثاني والثالث فيشتركان في الاهتمام بالصورة من حيث هي لغة ودلالات ، فيركز التصنيف الثاني على طبيعة العلاقة بين الحقيقة والمجاز ، بينما يعني الاخر بالدلالات الرمزية للصورة سواء كانت حقيقية أو مجازية .

وما يحقق استفادام مفهوم الصورة الذهنية نتائج مثمرة في دراسة الصورة الفنية في الشعر ، ذلك أنه يفتح بنا عند أوجه الاختلاف فيما يميز الشعراء فيما لتفوح قدراتهم الحسية وما يتميز به خيال شاعر عن آخره بحيث يمكننا تحديد اتجاهات كل شاعر بالاضافة الى القاعدة التربوية التي يكتسبها القارئ والمعلم على السواء ، ان تكتسبها المعرفة بأنواع الصور الذهنية من تنبئة عادات أفضل في قراءة الشعر وتذوقه جماليا .

لكن مما أرى هذا المفهوم تفوق مزاياه ، ذلك أن هذا المدخل في دراسة

Norman Friedman, Imagery, Princeton Encyclopedia (1) of Poetry and Poetics, Edited by Alex Preminger, Princeton University Press, 1965, P. 363-370.
نورمان فريدمان ، هذا الخيال - انجلترا - وقد نشرت الترجمة في مجلة الأديب السليبي - بغداد - العراق - آذار - ١٩٦١ م .

الصورة لا يستلزم أن يفصل عملاً حاسماً في تحديد القدرات الحسية لذهن كل شاعر أو ما يميز به خيال شاعر عن آخر ، لأنه إذا كان الشعراء مختلفين عن حيث عاداتهم في تشكيل الصور - شأنهم في ذلك شأن القراء - فإن محاولة تحديد خيال أى شاعر بالمثال صوره أمر لا يفصل بالضرورة عن خيال الناقد ومن عاداته الذهنية ، ومن سبيل المثال فإن صوره القى قد تبدد وشد يسوده اللمسية لقارى ، يمكن أن تكون بصرية تماماً بالنسبة لقارى آخر ، ومن ناحية ثانية فإن هذا المنهج يجئ إلى المبالغة في تأكيد الدور الذى تولى به الصور الذهنية في تفهم الشعر وتذوقه ، وهى مبالغة يمكن أن تعزى فقط للشعر واستمتاعنا به بدلا من أن تشجع عليه ، وأهم من هذا كله أن التركيز على الخصائص أو الصفات الحسية للصور ذاتها يصرف الانتباه عن وظيفة هذه الصور فى السياق الشعرى .

ومن هنا فإنه يبدو ولى عدم جدوى اتباع هذا المفهوم الذهنى للصورة النفسية والاعتماد عليه ، يمكن رئيسي - لأنه بالإضافة إلى هذه العناصر التى حددناها " نورمان فريدمان " - بعدتنا عن دراسة الشعر باعتباره فناً لغوياً بل قد يحول دراستنا للشعر إلى لون من ألوان الدراسة النفسية التى قد لا تهم غير عالم النفس . ولهذا فإن اعتماد التصريف الثانى على الصورة من حيث هى لشئ يجعله أقرب إلى دراسة الشعر ، لأنها تعبر بهذا المفهوم وسيلة من أهم وسائل اللغة الشعرية ذلك لأن المجاز من أهم ما يميز لغة الشعر .

وإذا كان نورمان فريدمان قد عم المجاز فجعله يمثل جميع الأشكال البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية وتمثيل وصحاح ومرسل ، فإنى أقول هنا استخدام مصطلح الأشكال البلاغية بدلا من أشكال المجاز ، ومن ثم يكون مفهوم الصورة النفسية الذى أعتمد عليه فى هذه الدراسة مشروفاً بلغياً يدل على جميع الأشكال البلاغية التى تتأمن علاقة مقارنة أو انتقال بين طرفين كالتشبيه والاستعارة والكناية والتمثيل ، وير أن اعتمادنا على هذا المفهوم لن يفصل بأى حال من الدلالة الرمزية للدورة ، ذلك أن عنصر الأشكال البلاغية سوف يمد - لدراسة الصورة باعتبارها رمزا لما قد يكشف عنه هذا العنصر من تكرار لبعض الانتماءات.

التي قد يكون لها دلالة رمزية بالكشف عن جانب من جوانب الامر الادبى
أو عن موقفه ، وفى الوقت نفسه لن يثيب عن أدائها عند تطبيق هذا
المفهوم ما يمكن أن تشير بعض هذه الصور من احساسات قد يكون لها أثر
فى تشكيل الموقف أو الفكرة .

ويمكن القول بلاشك ان اختيار المفهوم البائى المحدد سوف يبيننا
فى الوصول الى ما يهدف اليه النقد المعاصر من التأكيد على الخصائص النوعية
للمرمر باعتباره نشاطاً لغوياً ، فهو احدى الوسائل التى تهيئ الطريقة
الشعرية فى استخدام اللغة وهى أيضاً وسيلة من وسائل الكشف عن تجربة
الشاعر وخبراته وروحيته للحياة وذلك لانها من أهم طرائق الفنية التى يستعين
بها من أجل صياغة الموقف الذى يريد التعبير عنه .

ودراسة الصورة الفنية فى شعر بشار بن برد أمر له أهمية بالغة ،
ذلك أن بشاراً شاعر أجمع القدماء على أنه أبو المحدثين لأنه على حد قولهم
" أول من فتح الديدج " وفى الوقت نفسه اعتبروه خاتمة الاولين ، ووجسود
مثل هذين الحكمين بالنسبة لشاعر واحد يشير الى أن بشاراً قد جاء بمصرا
لمرحلة انتالية يمكن من المزاوجة بين القديم - الذى انتهى فيه سبيل
القدماء - والجديد الذى أبدعه وتبميزه عن غيره من الشعراء .

ومن هنا اخترت الصورة الفنية فى شعر بشار بن برد " موضوعاً لدراستى
فى أضيق شموله تحت عنوان جديد أقف من خلاله على جانب من جوانب خصائصه
الاسلوبية التى أهلقتها الدراسات المتعددة التى دارت حول شعره ، لما جندت
اليه من اطلاق الالهام أو تصويبها وتجهيد غفقه الشعرى فى نطاق محددة
لاغراض شعره المجمعة من مدح وثناء وفزل وهجاء كما ولكنى لأستطيع أن أطلق
القول بحداثة هذه الدراسة بالنسبة لشعر بشار ، إذ وقف بعض الدارسين
الذين تناولوا شعره عند صوره ، الا أن تناولهم لها كان تناولاً جزئياً أو
عارضاً ، وربما تناولوا اليها من وجهة نظر معينة كانت تغدو تركزهم الاساسية
التي يبرهنون بها ، فعندما يقدم الدكتور يوسف خليف على التفسير النفسى
لشعرية بشار من خلال شعره - وذلك فى مجموعة مقالات نشرت له بمسوان

" التفسير النفسي لشخصية بشار " في مجلة الثقافة ١٩٥١ - ١٩٥٢ - يعرض
 لبعض صور بشار التي تحمل دلالة نفسية على شخصيته أو التي تصدر فيها عمن
 تجارب كاذبه لم يمارسها قط بسبب طاعته ، ويمرر بحجب الهيبتي في
 كتابه " تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري " لجانب من
 صور بشار حيث وثق منه التجديد الذي أحدثه في التشبيه الا انه أرجح
 هذا التجديد برعته إلى الماهة التي نفي بها ، كما ربط " أحمد عبدالستار
 الجوارى " بين صور بشار وطاعته مثل هذا الربط المباشر وذلك في كتابه
 " تاريخ الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري " ، كما يعرض
 الدكتور شوقي ضيف في " العصر العباسي الاول " والدكتور أحمد كمال زكي
 في " الحياة الادبية في البصرة " لشيء من هذه العلاقة غير أن الدكتور
 شوقي ضيف يسلط الضوء على العناصر الحضارية في صور الشاعر بشكل واضح ،
 ويلج محمد مصطفى هدارة في كتابه " اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني
 الهجري " إلى تجديد بشار في الصور الشعرية بادراكه لعلاقات جديد قديمين
 الاشياء لم يتوصل إليها أحد من القراء قبله .

وعلى الرغم من أهمية هذه الملاحظات التي انتهى إليها الباحثون فيما
 عرضوا له من الصور عند بشار ، الا أنها تكاد تصدر عن وجهتي نظر محدودتين
 وهما علاقة كنف البصر بالمعاصرة بصورة والمؤثرات الحضارية في تكوينها ، وهذا
 بالإضافة إلى أن هذه الدراسات لم تنم عن الجزئية يصير من صور الشاعر
 ولم تشملها كلها بأي حال من الأحوال ، ولهذا سميت هذه الدراسة التي
 أن تكون دراسة شاملة تستند إلى استقراء صور الشاعر كلها دون أن تنجح السبر
 الانتقاء أو الاختيار ، ومن ثم لجأت إلى الإحصاء باعتباره وسيلة تضمن الباحث
 على جمع صور الشاعر جميعا لدراستها والتصرف على أهم ما تتميز به من خصائصه ،
 وعلى الرغم من المشاكل التي عرضت لي في إحصائي للصور وتعليقها فإن المشكلة
 الأساسية بدأت لي في اختيار المنهج الذي أسلكه في دراسة هذه الصور
 على اختلافها وتنوعها ، وهذا لي أن أنتهج عنها لغتها بالتحليل مادنا قصد
 تمارضا على أن ما يميز الشعر عن غيره من الفنون أنه فن لنوى من جهة ، وما
 دمه قد اعتقدنا على الدلالة البلاغية للصورة من جهة أخرى ، وإذا كانت الصورة

في أبسط تعريف لها — علاقة لشوية يقيمها الشاعر بين طرفين قســد
يتواجدان معا أو يويند أحدهما أو خصائص أحدهما دون الآخر ، فانهـا
بهذا المعنى تشير عدا من التمازلات التي تنف بنا اجاباتها عند خصائص
تشكيلها اللغوى ومضمونها عند الشاعر ، كما ولنا من البنية اللغوى السندى
استخدمه الشاعر لكل لون من ألوان هذه العلاقات ، ومن الابنية اللغوية
التي استخدمها لكل لون يلقى والدلالات المتنوعة لكل من هذه العلاقات ،
ثم قيمة هذه الصورة الطردة بالنسبة للقصيدة « كل وإلى أى حد يمكن أن تكشف
لنا صورة المتكررة وغير المتكررة عن تجاربه وخبراته ودوافعه للحياة ؟؟

ومن هنا بدا لى أن أقسم الدراسة الى أربعة فصول يتناول الفصل
الاول الصورة من جهة التركيب ، وينقسم هذا الفصل الى قسمين : القسم
الاول عرضت فيه للتركيب اللغوى للاشكال البلاغية الموجودة لدى الشاعر ،
فوقفت عند الابنية اللغوية المختلفة التي استخدمها بشار لكل لون يلقى على
حدة ، بادئة بأكثر هذه الالوان شيوعا عنده مسئلة أسباب توافرها عن غيرها
من الاشكال البلاغية الاخرى ، وقد استعملت بالاحكام فى هذا القسم لما كان
له من أهمية فى الكشف عن بعض النتائج فضلا عن الدور الذى قام به نصى
توجيه بعض نقاط هذا الفصل على وجه الخصوص ، اما القسم الثانى فهو
يتناول علاقة النص بالاشكال البلاغية بهدف الوقوف عند الفروق التى تميز
كل شكل يلقى عن الآخر من جهة ، وللتعرض على الفروق المختلفة بين
الاستخدامات اللغوية المتعددة لكل لون يلقى من جهة أخرى ، وتتمحور
المناخى النصية حول كل تركيب لغوى لكل من هذه الاشكال البلاغية
كما تهتم علاقة هذه التركيب بالمباراة الواقعة فيها ومدى اتصالها وانفعالها .

اما الفصل الثانى فتناولت فيه الصورة من جهة الدلالة وقد عرضت فيه
للدلالات المتنوعة لدورة عند بشار ، وصنفت الصور فيه على حسب دلالاتها
بمسند تمييز الجانب المهدج فى صوره عن الجوانب الاخرى ، وقد انقسم
هذا الفصل بدوره الى أربعة أقسام ، يقف القسم الاول عند الصور الميتة وهى
الصور التى اعتقدت دلالاتها الإيمائية لاستنفاد العنصر الباتيل بشار ، وقد

عللت استخدام هذا اللون من الصور ، ثم عرفت لهذا الشاعر احياء هذه الصور الميتة ومكانها احيائها المتعددة في القسم الثاني ، أما القسم الثالث فنحاول الصور ذات الدلالات الحية المباشرة والصور الواضحة تسم الصور التي تسمها لا تدارب أو الضمير وحاولت أن أعطي لوجود كل من هذه الصور عند الشاعر ، أما القسم الرابع والآخر فتناولت فيه ما أسميته بالصور الحية وهي الصور التي اخص بها الشاعر دون غيره ، وقد عرفت القضية كيف البصر وعلاقتها بالذرة في هذين القسمين الآخرين ، وناقشت آراء السابقين في هذه القضية متعددة موقفي منها ، وقد فضلت ألا اخص لها بحثاً مستقلاً ، لأنها كانت تفرش نفسها في مواضع متفرقة في كل من هذين القسمين فتصلق تارة بمسألة التركيب وأخرى بالدلالة .

ولما كان تقوم الصورة لا يقتصر على وجودها كصورة مفردة منفردة عن سائر القصيدة فأنني حاولت في الفصل الثالث أن أنظر الى دور الشاعر وهي غير منفصلة عن قصائدها كلها كانت دلالاتها مادفة من وراء ذلك الى أن أتبين الدور الذي تقوم به الصور في القصيدة ، ومعرفة ما اذا كانت وسيلة شاعرنا الرئيسية في تأدية المعنى أو هي مجرد وسيلة ثانوية ؟ وما هي الأوجه المختلفة لعلاقة الصور ببعضها البعض داخل القصيدة ؟ وقد قمت بإشارة هذه التساؤلات لمن أبحاثها تمهد للوصول الى علاقة الصورة الجزئية المفردة بالقصيدة ككل ، ومن هنا قسمت هذا الفصل الى ثلاثة أقسام ، يمرر القسم الاول لعلاقة الصورة بالمعنى ، بينما يمرر القسم الثاني لعلاقة الصورة بالصورة ، وتمت في هذا الجزء بتقسي الروابط اللغوية التي تربط الصورة بالأخرى ودلالة كل من هذه الروابط اللغوية ، وعلى أن لها دور ما في خدمة أو توجيه الدور داخل القصيدة أو أنها لا تقوم بهذا الدور ، أما القسم الثالث وهو علاقة الصورة بالقصيدة فقامت فيه بتحليل مجموعة من القصائد للوقوف عملياً على الدور الفعلي للصورة في القصيدة ومدى مساهمتها في تشكيل المعنى الكلي للقصيدة .

وانتقالاً من القسمين السابقين الى الصورة وسيلة من وسائل الكشف عن تدارب الشاعر وخبراته ورويته للشعير يأتي الفصل الرابع ليطالع علاقة الصورة بالخصية يدور ولم

أقصد بهذه الصلابة أن أجعل من الصور وثيقة من الوثائق التي يستند ل
 بها على دقائق حياته وإنما أردت أن أناقش بعض القضايا التي أثرت لدى
 الباحثين حول عقيدة بن تار وشخصيته وموقفه من المرأة ، وما إذا كان نفس
 المكان الذي أن تميزت في الأدب بشيء ما حول هذه القضايا وإن أخذت
 في اعتبارنا أن الصورة بالنسبة لبشار لم تشكل المضمون الشعري كله لأنها
 باختصار تمثل جزءاً من شعره ، هذا بالإضافة إلى أن شعره لم يصل إلينا
 كاملاً ، وقد قسمت هذا الفصل إلى أربعة أقسام : أولها حاولت أن أقتبس
 فيه إلى التحقق من عقيدة الشاعر الدينية والثاني حاولت أن أقف فيه على
 قضية النسوية عنده ، أما القسم الثالث فأننى ناقشت فيه موقفه من المرأة
 من خلال جانب من شعره كان يبدو مبهماً ، وأتى القسم الرابع والآخر
 الذي حاولت أن أكتف فيه عن جانب من جوانب ثقافة الشاعر من خلال
 جانب آخر من جوانب شعره ، وقد رأيت أن أضج صر الشاعر التي قسمت
 بأقسامها وتصنيفها في مجرم شامل بعضها جعلته في نهاية هذا البحث
 هادفة من ذلك إلى مساعدة الباحثين في الكشف عن أى من صر الشاعر
 أو تبينها ، وقد كتبت هذا المجمع على حسب موضوعات الصور مستخدمة
 في ذلك بتصنيف الأنسة كارولين سبرجن (Caroline Spurgeon)
 الذي صنفته به مور كسبير في دراستها للصورة الفنية عند شكسبير (١) ، وقد
 قمت بترتيب هذه الموضوعات ترتيباً أجدى بدأت به الإتيان فالثقافة
 فالحيوان فالديانة المنزلية ثم الحياة اليومية وأخيراً الدائمة ، وقد رتبته
 مواد كل موضوع من المواد المتعلقة به ، وقد قمت بتفصيل ذلك في تقديمي
 للمجموع وكيفية استخدامه (٢) ، وقدمت لهذا المجمع بدراسة لاهم موضوعات
 الصورة عند الشاعر وأكثرها تنوعاً في الدلالة ، وكنت أهدف من هذه الدراسة
 إلى إظهار الفروق المتعلقة بين الصورة التشابيهة وما إذا كان استخدام الشاعر

(١) Shakespeare's Imagery and what it tells us, (١)
 cambridge university press, 1968.

(٢) انظر مقدمة المجمع ص ٣٠٢ - ٣١١

للمصادقات سببا في اعتمادات بعض هذه الفروق **أما** لا يحدث ذلك .

وقد اعتدلت في هذه الدراسة على مصادر ومراجع نقدية وفلائية وأدبية
وطريحية ومن أهم الدراسات النقدية التي اعتدلت عليها تلك الدراسات
النقدية التي تضمنت في الصورة الفنية سواء كانت نظرية أو تطبيقية أجنبية
أو عربية ، من أهمها ذلك البحث الذي قدمه توماس فريدمان - المسمى
سبقت الإشارة إليه - بعنوان " Imagery " ، حيث قدم فيه
دراسة نقدية مركزة وخاصة للدلالات المتعددة للصورة الفنية ومناهج دراستها
ومن هنا كان لهذه الدراسة دور كبير في توجيه دراستي ، كما أفادني دراسة
" اوين توماس " Owen Thomas : Metaphor and Related Subjects .

ومن الدراسات الأجنبية الأجنبية
التأصيلية التي كان لها دور في توجيه هذه الدراسة أيضا دراسة الانجليزية
" كارولين سبيرين (Caroline Spurgeon) التي سبق أن
أشرت إليها ، كتابها دراسة " بانكس " (Banks) عن الصورة
الفنية عند ملتون ، Milton ' s Imagery حيث طين في مقدمة
دراسته منهجين لدراسة الصورة ، يركز أولهما على المضمون حيث يسعى إلى
التصرف على شريحة الداعر من خلال صوره ، بينما يهتم الآخر بالشكل حيث
يهتم بالبناء المنطقي للصورة ودراستها من جهة التركيب والقوى المتسند
وظائفها المتعددة في السياق ، أما دراسة " كليمن " (Clemen)

The development of Shakespeare's Imagery
التي عارض فيها المنتج الذي اعتدته الآسة سبيرين ونسبها فيه " بانكس " -
إذ أثرا الاهتمام والتركيز على مضمون الصورة فقط - فقد أفادتني إلى الطريق
لكيفية دراسة الصورة متعلقة بسياقها ، إذ أفادني تحليله للعلاقة الصورة بالسياق
في النص الشعري .

كما أفادني الدراسات العربية الحديثة التي تضمنت في دراسة الصورة
الفنية في تأصيلها مضمون الصورة وكيفية تناول أنماطها المتنوعة بالتحليل والتفسير
وتكاد تنحصر هذه الدراسات في كتابين هما المصروف الأدبية والصورة الفنية في

الغراث النقدى والبكى . ومن أهم الدراسات التأليفية المائدة السنى
أحدث بحثى هذا بعنوان نظرية وتطبيقية للصورة دراسة " تميم اليافى " .
للصورة الفنية فى الشعر الحديث . وإذا كنت قد اعتقدت على هذه المراجع
الحديثة بكل أساسى فاعنى لم أخل الكتب البلاغية القديمة حيث اعتقدت على
كتابى عبد القاهر البرجاني أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز . كما اعتقدت على كتاب
بلاغية أخرى وهى " إنتاج القويى وفنطاح العلوم للمكافى " أما الدراسات
النقدية الساعلة التى أناد منها هذا البحث - وهى دراسات لم تنفصل
فى مجموعها دراسة الصورة الفنية ومناقشة دورها فى القصيدة - فهى إما
أدبية مترجمة أو عربية حديثة . ومن أهم هذه الكتب المترجمة التى اعتقدت
عليها : " الشعر كيف نقيمه ونقدوه " وألشعر والتأمل " وألشعر والتجربة
وزروة الن " وملاحج النقد الأدبى بين النارية والتأبيق " أما المراجع
النقدية العربية الحديثة فهى تهيد فى النقد الحديث وعن الشعر وفى النقد
الأدبى الحديث ومقدمة نظرية الأدب . كما كان كتاب " ابن منسا
الملك ومثلك السقم والابتكار للدكتور عبدالنيزر الهوانى أثربالغ فى توجيهه
يسفر نقاظ الفصل الثانى من هذا البحث " .

ومن الكتب النقدية القديمة رجعت إلى الموضع للمرتبائى والتمدة لابن رشيق
والبديع لابن المشر ومن أهم الكتب الأدبية التى اعتقدت عليها ديوان بشار
ابن برد بأجزاء الأربعة وموعها هذه الدراسة . كما كانت دواوين الشعراء
السابقين من أهم المصادر الأدبية التى رجعت إليها لأوقوف على موقفهم من
من الموروث والشعر على تدراته فى التصور والإبداع بمقارنة صوره بصور الشعر
الموروث . فضلا عن الكتب من مصادر . وقد حاولت - ما أمكنى ذلك -
أن أرجع إلى معظم دواوين الشعراء قبله بجاهليين وإسلاميين . ذلك لأن المصادر
القديمة التى تناوالت بالدراسم تشر إلى شعراء معددين عفا عنهم واستوعبهم
أو أخذ عنهم غير يشار إلىهم بالاعطارات - وهى غير مباشرة - التى توعى بأنه كسان
مستوفى لشعر الاعطار أو أنه كان يهدف فى مقبل حياته إلى مقارولة بعضهم
فى الهمج . وإن كنت قد ألفت فى اعتبارى أهمية الدراسات الجاهليين والقرنانيين
وشعراء البدع فى التاريخ النبوى الذين طاصر يشار بعضهم . واعتقدت أيضا

على كتب المجموعات الشعرية ودواوين المصانف ومن أهم هذه الكتب الانبياء
والنظائر للخالدين والاصحاحات والمفصليات وحجاسة أبي تمام وحجاسة البحتري
وديان المصانف للمعري ، كما رجعت إلى الكتب الادبية القديمة التي
ترجمت للشاعر ومن أهمها كتاب الاغانى والمصنوعات المراجع الادبية الحديثة
فإنها ما اقتصرت بدراسة شعر بشار وشعره بته ومن أهمها شعر بشار بن برد
لشاعر الفحام بشار بن برد للمازني وشعار بن برد للحاجري وشعرية بشار
للنويري وهناك مراجع أخرى أرخت للادب العربي بصفة عامة
أو لشعر العربي على وجه الخصوص في أحد الامصار الاسلامية وتناولت
بشار بالترجمة والدراسة الفنية ، ومن أهم هذه المراجع العصر العباسي
الاول لسقوي خيف وتاريخ الادب العربي لبروكلمان وتاريخ الادب العباسي
لبنكسون وتاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري للهيبيسي
وتاريخ الشعر في بلاد الجوارى والحياة الادبية في المهدية لاحمد كمال
زكي بالاعانة إلى الدراسات الفنية المتخصصة في الشعر العربي مثل الفن
وهذه في الشعر العربي واتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري .
كما استعملت مصادر تاريخية قديمة لمحاولة استجلاء الارواح التاريخية
والخيارية في المنة التي طرحتها بشار ومن أهم هذه المصادر تاريخ الطبري
وتاريخ اليعقوبي ومرج الذهب والنجوم الزاهرة وتاريخ بغداد .

وأخيرا فإن هذه الدراسة لا تدعى لنفسها أنها أتت بكل ما هو جديد
وحديثا أن تكون قد وفقت في تناولها لشعر بشار من هذه الزاوية المحددة
التي لا تخفى صحتها نتيجة لعدم استقرار مصطلح الصورة الفنية في الشعر
وفي الدراسات النقدية الابنية والشعرية وتعدد مفاهيم من ناحية ولمهية
اختيار منهج لدراسة الصورة من ناحية أخرى ، والله ولي التوفيق .

▪ الفصل الاول ▪

=====

” تركيب الصورة ”

—————

(أ) التركيب اللغوي للأشكال البلاغية للصورة الفنية

=====

يخطر الشاعر إلى الخرج على النظام اللغوي المألوف عندما يتحدث اللغة العادية - ألامه - قاصرة عاجزة عن الوقاء بما يريد التعبير عنه ، فيضج لفظا بجوار لفظ على سبيل المقارنة ، أو ينقل معنى الاسم إلى شيء آخر أو يقول شيئا بمعنى شيئا آخر ، أو يفتح لفظا في غير ما وضع له ، ومن هنا تتخلق الأشكال البلاغية للصورة الفنية من تشبيه واستمارة وكتابة وتمثيل ومجاز مرسل .

وإذا أردنا أن نبحث في أي من هذه الأشكال البلاغية آخذين في اعتبارنا أن الشعر فن لغوي في المقام الأول فليتنا بادي ذي بدء أن تقوم بتحليل البناء اللغوي لكل منها ، لنقف على الأبنية اللغوية المختلفة التي استخدمها الشاعر لكل لون بلاغي ، فهذا يكون هذا المنطلق أقرب من غير ، في دراسة الصورة باعتبارها علاقات لغوية ، وقد يكون مجديا أن ننظر إلى هذه الأبنية اللغوية في ضوء المناروف الحضارية التي عاصرها الشاعر ، ذلك لأن بشارا عاصر نهاية مرحلة حضارية شهد تبداية تحول الجماعات والحضائر القبلية العربية المتفرقة في أنحاء الجزيرة العربية إلى أمة تسمى إلى تكوين لغة قومية مشتركة تتحد خصائصها وأساليب تعبيرها ، ولقد تمثل هذا المسمى في حركة جمع اللفظة وتدوينها بمثابة في أشعار العرب وأقوالهم وأمثالهم ، وذلك ابتداء من بدايات القرن الثاني الهجري ما أطلع بشار أن يعاصر هذا المصطلح (١) وقد قام العلماء الذين اهتموا بهذا المصطلح بوضع ضوابط موضوعية للأشخاص الذين يأخذون منهم ضمانا لسلامة اللغة التي يجمعونها وصوتا لها من التحريف الذي خشوا أن يتسرب إليها من جراء امتزاج العرب بالأجناس الأجنبية إثر الفتوحات الإسلامية التي امتدت خارج الجزيرة العربية ، وقد عد هؤلاء اللغويين - الذين اهتموا بالنقد في القرون المتأخرة - آخر من يستشهد بشعره (٢) ، فهذا الأصمعي

(١) المناروف أن بشارا ولد في أواخر القرن الأول الهجري (٩٦هـ) وتوفي (١٦٢هـ) راجع : ابن تينري بردي - النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة - طبعته بحسرة من طبعته دار الكتب المصرية - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٨هـ ٢ / ٢ طابعه سنة ١٦٢ (٢) ابن رشيقي التبرواني - الصدقة في صناعة الشعر ونقد حطمة السعادة - صر سنة ١٩٠٧ ج ١ / ٨٥

بجمله خاتمة الشعراء (١) ، وقد ذكر أن خلف الأحمر وخلف بن أبي عمرو
ابن العلاء كانا يأتياه ويكتبان عنده ما يستحدثه من الشعر في إعجاب (٢)
هذا على الرغم مما عرف عن خلف الأحمر من تحصيله لكل ما هو قديم (٣) ، ولعل
في احتفاء هؤلاء الرواة ببشار وأخذهم عنه واعتبارهم له آخر من انطقت عليه
شروطهم ما يشير إلى أن الشاعر قد جاء بالفعل ختاماً لمرحلة حضارية على جانب
كبير من الأهمية بالنسبة للحياة العربية ، وبالتالي فإنه يمكن القول بأن بشاراً
مثل الأساليب العربية بشكلها النهائي المستقر ، ومن ثم فإن النظر إلى البناء
اللغوي للأشكال البلاغية أمر له أهميته بالنسبة لهذا الشاعر على وجه الخصوص
في ذات الوقت الذي يجعلنا نقف على جانب مهم من جوانب الخصائص
الأسلوبية للشعر عنده .

وإذا أردنا أن نستعين بالاحصاء بوصفه وسيلة تمين الباحث على
استقراء صور الشاعر وجدنا أن التشبيه يستغرق معظم صوره ، يليه الاستمارة
ثم الألوان البلاغية الأخرى ، وما ترجع غلبة التشبيه على غيره من الأشكال
البلاغية عند بشار إلى الموقف الفني السائد في الفترة التي عاصرها ، إذ كان
هناك نوع من الاعلاء للتشبيه وتفضيله على الاستمارة من قبل النقاد اللغويين
الذين سادوا الموقف في تلك المرحلة المتقدمة ، ويتضح ذلك من أحكامهم التي
كانوا يصدرونها على الشعراء ، حيث جعلوا التشبيه معياراً للشاعرية ، يفاضلون
بين الشعراء على حسب إجادتهم له ، فوجد ابن سلام يقول :

« كان علماءنا يقولون : أحسن الجاهلية تشبيهاً امرؤ القيس وأحسن

(١) أبو الفتح الأصبهاني - الأغاني - طبعة دار الكتب المصرية - القاهرة -
١٩٢٩ م ج ٢ / ٣١٤٢ .

(٢) المصدر السابق ج ٢ / ١٨٩ - ١٩٠ .

(٣) يروي عن خلف الأحمر ما يفيد استكراهه للموازنة بين شاعر قديم وآخر محدث ،
ذلك أن طلب منه ابن منذر أن يقيس شعره إلى أشعار امرؤ القيس والناطقة
وزهير فرد عليه رداً عتيقاً " انظر : المرزباني - الوشوح في تأخذ الملوك على
الشعر - المطبعة السلطانية - القاهرة - ١٣٤٣ هـ ص ٢٩٦ - راجع
تفصيل ذلك عنه - سنية أحمد محمد - النقد عند اللغويين في القرن الثاني -
رسالة ماجستير - كلية الآداب جامعة القاهرة سنة ١٩٧٢ مخطوط ص ٥٤ .

أهل الاسلام تشبيها ذوالرمة * (١)

وقد يكون هذا الحكم تفسيراً لقول أبي عمرو بن الصلاح * إن الشعر
افتح بامري * القيس وختم بذى الرمة * (٢) ولهذا غنوا بالمفاضلة بين
التشبيهاات كي يقفوا على أجودها أو أحسنها ، فقد ذكر أن هناك إجماعاً من أهل
العلم على عمرو بن الحلاء والأصمى وغيرهما بأن أحسن التشبيه ما يقابل به
مُشبهان بمُشبهين — فإن أحداً لم يقل في ذلك قول امرئ القيس :

كَانَ قُلُوبَ الطَّيْرِ رُطْبًا وَيَابِسًا لَدَى ذِكْرِهَا الْمُنَابُ وَالْحَشَفُ الْبَالِي (٣)

ولعلّ هذا الاجماع يجي * ضمناً لاصرار بشار على محاكاة تشبيه امرئ القيس
السابق (٤) ، إذ يتم هذا الاصرار عن حرصه على مواكبة الاهتمام بالتشبيه
كفن عند به كـ ، مما يبرز اهتمام اللغويين بالتشبيه — في ذلك الوقت —
إلى طبيعة التشبيه نفسه التي تتلاءم والموقف المحافظ الذي يصدر عن عيسه ،
إذ * أن التشبيه يحدث للشيء والمُشبه به بذاتيهما وكل ما يفعله أنه يربط
العلة بينهما ، أما الاستمارة فتدفع الواحد في الآخر وتجمعه شيئاً واحداً * (٥)

فالتشبيه يحفظ الحدود المتمايزة بين الأشياء . وهو صعب أبعد وأقرب
أو حاول الشاعر أن يأتي فيه بالمستطرف والناذر والفريب — يظل محكوماً بالأداة
وتجاءر المِشْبَه مع المُشَبِّهة وهما أمران يلغيان اختلاط الممالء والحسود
معيان على صفى الوضع والتمايز الأثيرتين * (٦) فالحياد هنا التي يحتفظ بها
التشبيه للعلاقة بين طرفيه وتمايز الطرفين ووضوحهما بسبب الأداة الفاصلة

(١) محمد بن سلام الجعفي — طبقات فحول الشعراء * شرحه محمود محمد شاكر —
دار المعارف القاهرة ١٩٥٢ ص ٤٦٥

(٢) الجاحظ البيان والتبيين بتحقيق محمد السلام هارون ج ٤ / ٨٤

(٣) الحائلي . حليلة الحاضرة — تحقيق جعفر الطيار الكماي — رسالة ماجستير —
كلية الآداب جامعة القاهرة مخطوط ج ١ / ٥٨

(٤) * كان بشار يقول : لم أزل ، هـ سمعت قول امرئ القيس في تشبيه شيئين بشيئين
فربيت واحد أعمل نفسي في تشبيه شيئين بشيئين حتى قلت : * كان بشار النقع فسوق
رواسهم * الخ * راجع الأغاني ١٩٦ / ٢ ، المدة ١٩٧ / ١ — ١٩٨ ، الحليلة ١ / ٢٠٥
(٥) مدب تشارلتن — فنون الادب — تمريب زكي نجيب محمود — لجنة التأليف والترجمة
والنشر القاهرة ص ٨٢ (٦) جابر أحمد عصفور — الصورة الفنية في التراث النقدي
وبلاغي — دار الثقافة للطباعة والنشر — القاهرة ١٩٧٤ ص ٢٣٩

وتجارب التشبيه والمقابلة ، كل هذه السمات جاءت متقنة والمؤلف المحافظ المتشدد للتكوين ، ذلك أنها تضمنت لهم الحفاظ على النظام اللغوي وعدم الاختلال بقواعده التي كانوا يحرصون على تقنينها وتقييدها ، ولذا أخذنا في اعتبارنا أن العلوم الناعقة التي شغل بها العلماء في هذه الفترة - وهي ترتبط بالشعر إلى حد كبير - كانت تعتمد في تقنينها على العقل والمنطق بشكل أساسي فانه يمكن القول بأن السمة الموضوعية للتشبيه وقربه إلى الواقع تجعله أقرب ما يكون لطبيعة هذه المرحلة الحضارية ، ولعل الذي دعم هذا الموقف أن هؤلاء العلماء وجدوا التشبيه دعامة الشعر الجاهلي الذي تولوا عليه نسي مهتهم الأساسية لأنه كان في نظرهم المصدر الرئيسي للغة الكلاسيكية الفصيحة (١) ، ولهذا جعلوه نموذجاً حياً للغة العربية الأصيلة ، ومن هنا وجدنا التشبيه عند بشار بنوق الضروب البلاغية الأخرى ، وقد صدر في هذا عن المؤلف المحافظ ما يجعلنا نعلم بأن شروع التشبيه كان يرتبط بمرحلة حضارية معينة - ترتبط بدورها بمصر أدبي - يكون الشعراء فيها أقل حدة في الخيال وأكثر انصياعاً لأحكام العقل والمنطق (٢) .

ونعود إلى الإحصاء مرة أخرى في استقراءنا التشبيهات عند بشار لنقف على التراكيب اللغوية المختلفة التي جاءت عليها ، حيث يعيدنا بأن الشاعر اعتمد على أداة التشبيه في معظم تشبيهاته ، وأن أدوات التشبيه التي كان يستخدمها هي الكاف وكان وكما وكأنما وبعض الأفعال التي تفيد التشبيه وهي " يشبه وأشبه وحكى وحكى وحاكى وفلت وعسبت " .

وتشير الإحصاءات إلى أن الكاف أكثر هذه الأدوات استخداماً عند ، يليها " كان " ثم " كما " ثم مثل " ثم " كأنما " وتأتي فمسمى النهاية الأفعال التي تفيد التشبيه وهي قليلة جداً في تشبيهاته .

(١) راجع : رينولد ١٠ - نكلسن - تاريخ الأدب الباسي - ترجمة صفا غلومج المكتبة الأهلية بنسداد - ١٩٦٢ ص ٥٧ - ٥٨ .

(٢) فنون الادب ص ٨

ويستخدم بشار " الكاف " في التشبيه المفرد أكثر مما يستخدمها في التشبيه المركب ، ويستخدم " كان " في التشبيه المركب أكثر من استعماله فيها في التشبيه المفرد ، أما استعماله " لعل " في التشبيه المفرد فهو أكثر منه في التشبيه المركب ، وتختص كما وكأنا بالتشبيهات المركبة .

ربما لا تكون هذه النتائج الإحصائية جديدة إذا لم نجرب على
السؤالين الآتيين :

هل يمكن الزعم بأن أداة التشبيه كانت تقوم بدورها في تركيب التشبيه ؟
وهل هناك ظواهر تلحق بطرفي التشبيه - سواء كان مفردا أو مركبا - إذا ما ربطت بينهما أداة معينة من أدوات التشبيه ؟

لقد تقدم أن بشارا كان يستخدم كلا من (الكاف وكان وشـل) في التشبيه المفرد والمركب بشكل يتفاوت بين حيث الكم ، لكن هذا التفاوت لم يقف حائلا دون اشتراك تلك الحروف في كيفية تحديد الشكل الذي يكون عليه طرفا التشبيه ، إذ تشابهت الأحوال التي يأتي عليها طرفا التشبيه عندما يعتمد بشار على أي من هذه الأدوات الثلاثة ، فقد يأتي معها طرفا التشبيه مفردين أو يكون أحدهما مفردا والآخر مركبا وربما يكون الطرفان مركبين .

ولهذا يجب الإحاطة بكل مظهر من هذه الظواهر الثلاثة ومعرفة ما إذا كان هذا المظهر أو ذاك يأخذ شكلا واحدا أو أنه يتفرع بدوره إلى مسى أشكال متعددة ومختلفة .

وتحدد الوجوه التي يأتي فيها طرفا التشبيه مفردين ، فقد يأتي بهما مفردين من أي وصف يحصل بأحدهما ، مثال ذلك ما يقوله في وصف بعض النساء :

وَجَلَسَ خَمْسٌ قَدْ تَرَكْتَ لِحْمَهُمَا وَهْنٌ كَزَمَرِ الرَّوْضِ أَوْ لَوْلُو السَّرْدِ (١)

وفي تصويره نهم الحبيب :

مَا زَادَنِي دَا الْجَوَى بِذِكْرِ هَيْسَمٍ إِلَّا هُجُومًا وَالْهَمَّ كَالْوَتِيدِ (٢)

(١) بشار بن برد - الديوان - تحقيق محمد الطاهر بن عاشور - ضبط وتصحيح محمد شوقي أمين - طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٥٢ أج ١
(٢) الديوان ٥ / ٢

ويتكرر ذلك في تشبيهه لوفد المدوح بالكتاب إذ يقول :

قَدْ وَدَّكَ وَالْوَيْدُ كَالِكِتَابِ قَانَتْ لِلأَدْنَيْنِ وَالْجَنَابِ
كَأَلَمْ لَا تَجْزِعْ عَلَى الْمِتَابِ فَأَضَاهَا مِنْ بَحْرِكَ الْمُهَابِ (١)

فالتشبيه في هذه الأبيات هو جز مختصر طرفاء مفردان ، لم يوصف
أحد هنا بأى وصف يفصله وأداته هنا الكاف ، وجيء بشار بالتشبيه مستقلا
مع " كان " و " مثل " أيضا ، وفيه ما يقول في صاحبته التي يشبهها
بأم الكتاب وقد بدأ بالحديث عن صاحباتها :

كَمُصَوِّبِ الْقَنَازِ مُشْتَبِهَاتِ وَكَأَنَّ الرَّيَّابَ أُمُّ الْكِتَابِ (٢)

كما يقول في وصف الخمر مستخدما " مثل "

وَأَصْفَرُ بِمِثْلِ الزَّعْفَرَانِ شَرِبُهُ عَلَى صَوْتِ صَفَرَاءِ التَّرَائِبِ رُودِ (٣)

وقد يشير خلو الأمثلة السابقة من أى وصف يوضح المشبه أو المشبه به
إلى أن التشبيه عند بشار يأتي موجزا مختصرا غير أن بشارا يعيل إلى التفصيل
في مواضع أخرى ؛ ذلك عندما يتبع المشبه به بصيغيات تقريرية تخص المشبه
ولا تتعلق بالمشبه به ، وتحقيق هذا في قوله :

دَعْنِي حِينَ شَبَّتُ إِلَى الْيَمَامَى حَاسِنٌ زَائِرٌ كَالرِّيمِ غَضَى (٤)

حيث تقع كلمة " غَضَى " صفة للمشبه " زائر " وهي وصف لا يتعلق
بـ " الريم " في الوقت نفسه هو يكثر الأوصاف التقريرية التي تخص المشبه دون المشبه
به في مثل قوله :

(١) بشار بن برد - الديوان - تحقيق محمد الطاهر بن عاشور - تعليق محمد
رفعت فتح الله وشوقي أمين - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة
١٩٥٠م ١٤٤١هـ - راجع أمثلة أخرى ٢ / ٢٤٥ و ٤ / ١٢٧

(٢) الديوان ١ / ٣٥٤

(٣) الديوان - تحقيق الطاهر بن عاشور - تعليق محمد رفعت فتح الله وشوقي
أمين - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة - ١٩٥٤م ١٣٨٠هـ راجع
أمثلة أخرى ١ / ٢٦٦ و ٢ / ١١٢

(٤) الديوان - تحقيق ابن عاشور راجعه وصححه محمد شوقي أمين - القاهرة
١٩٦٦م (ج ١) ٩٤

كَأَنَّهَا قَمَرٌ رَابٍ رَوَاهُ قُتَيْبٌ عَذْبُ الثَّنَائِيَا بَدَأَ فِي عَيْفِهِ دَعِجُ (١)

حيث ينتهي التشبيه بقوله " كأنها قمر " ثم تتابع الأوصاف التي تخص المرأة لا القمر ، وينقل الوصف التقريري أحيانا للشبه به حين يقول في صاحبه :

إِنَّ السُّحُومَ تَمَلَّقَتْ حَوْرَاءَ كَالرَّمَا الرَّيْبِ (٢)

وينقل بشار بالتشبيه إلى وضع يكون فيه مفصلا بشكل آخر ، ذلك عندما يكون أحد طرفي مركبا والآخر مفردا ، ويتأتى ذلك عندئذ إما بفتح بشار المشبه به بصفات غير تحريرية وتكون متمثلة به ، بحيث يصبح المشبه به صورة متحركة في الوقت الذي يكون فيه المشبه مفردا ، وتكرر هذا في شعره كثيرا ، ومنه على سبيل المثال ما يقوله في مواعيد صاحبه له :

بِأَوَّلِهَا خَلَّتْ كَانَتْ مَوَاعِدُهَا كَاللَّيْلِ غَرَّتْ بِهِ الْأَحْلَامُ رَقَادًا (٣)

فقوله " غرته به الأحلام رقادا " ليس من قبيل الصفات التخريرية المتصلة بالليل ، وإنما تصوير لجانب من طبيعته تنصرف من خلاله على حقيقة مواعيد صاحبه له .

وطيل بشار في التشبه به إذا استخدم كلتي التشبيه " كأن " و " مثل " أيضا حيث يشبه الجبل - على سبيل المثال - بضوء النار التي لا تخمد فيقول :

كَجَمِّ الدُّجَا إِذْ لَاحَ ، لَا بَلْ كَأَنَّهُ سَانِدُ نَشْوَانٍ تُكْبُ وَتُتَلَجُّ (٤)

وتكرر هذا في قوله :

كَأَنَّ فَوَادِي طَائِرٍ حَانَ وَدُهُ يَهْزُجُ جَنَاحِيهِ انْطِلَاقًا إِلَى قُرْدٍ (٥)

(١) الديوان ١٧/٢

(٢) الديوان ١٧٣/٥

(٣) الديوان ٩٩/٣

(٤) الديوان ٩٤/٢

(٥) الديوان ٩/٣

إذ يفصل في وصف المشبه به " طائر " ما يجعل من المشبه بسبه صورة مكتملة ، وتضع مثل هذا التفصيل في تصويره لزوال المال بعد اكتسازه في قوله :

وما المال إلا مثل ظلٍ سحابيٍّ غدت طائفاً لم أنجلت قطعاً بركا (١)

إذ يأتي المشبه به هنا صورة مكتملة بينما جاء المشبه كلمة مفردة (المال) ، كما يفصل بشار في المشبه به دون أن يعتمد التشبيه على أي من هذه الأدوات بـل نجد ، بعيد لفظة المشبه ذاتها وضيئها إلى المشبه به ، يقول بشار في وصف الهواة :

كجيسدٍ جيدٍ رسمٍ يرفعى حراً النيمات (٢)

كما يقول :
وكجنداءٍ حسنةٍ قميسٍ طالمت من مزرعات (٣)

وقد حاول أحد الباحثين إرجاع تفصيل بشار للمشبه به إلى عاهته ، فهو يصرى أن بشاراً كان يحيل إلى " التفصيل في التشبيه " ومثل ذلك بقوله " وكان بشاراً كان يمس الظن بالسامع فيفصل جهده لا يخلق الصورة البانية ما استطاع ولعل ذلك آت من أنه كان مكفوف البصر لا يكاد يتخيل تلك الصور إلا بجهد ، ويشعر أن الرمز لا يجاز لا يقفه ، هو نفسه على المعنى الذي يقصد إليه ، فكان يفصل في التصوير ويضع ويطلب " (٤)

ثم يحتشد بقول بشار لمقرب بن داود " وزير المهدي " :

فسقيتهم وحسبتي ككروسة نهجت لزارعها بخير شسرا

(١) الديوان ٨/٣ ، انظر أمثلة أخرى ١/١١٥ ، ١/١١٩ ، ٢/١٢ ، ٢/٢٣ ، ٢/١٥٩ ، ٣/٢٤٦ ، ٣/٢٩٥

(٢) الديوان ٢/٥٤

(٣) الديوان ٢/٥٣

(٤) أحمد صمد المستار الجوارى - الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري - بغداد ١٩٥٦ ص ٢٠٨

فأثلاً : * وهكذا لانواء يكفى أن يشبه نفسه في نظر بمقوب بالكونية حتى يشرح وجه التشبه بينهما شرحاً مفصلاً * (١)

ومثل هذا التعليل لا يمكن القول به على سبيل القطع أو الترجيح إذ ليس ثمة علاقة ضرورية بين كفا البصر ونتاج الشاعر ، وليس من الضروري أن يأتي كل انتاج الشاعر نتيجة مباشرة لمأهته أو لمأمل شخصي فيه ، وإذا أردنا أن نوافق الباحث على ما ذهب إليه في القول في اختزال بشار وإيجازه للتشبيه في كثير من الأحيان ؟ وإلى أى شئ " ترجمه ؟ اليس في مقدورنا أن نقول إنه كان يلجأ إلى الإيجاز لأن عاهته وقت حائل دون إمكانه التفصيل فيما يريد الاطالة فيه ؟

وقد يحدث العكس أحياناً - عندما يأتي بشار بالتشبه مفصلاً ، أما التشبه به فيكون كلمة مفردة ، وهذه قوله في تشبيهه مجوهرات المرأة وحليها :

كَأَنَّ يَاقُوتَهَا وَخَضِرَهَا
فِي الشَّمْسِ إِذْ لَبَّتْهُمَا لَهَبٌ (٢)

فالتشبه به هنا كلمة مفردة هي " لهب " ، أما التشبه فهو كل ما سبق التشبه به ونلاحظ ذلك في قوله في سبأيا الحرب وهن بنات ملك الروم :

كَأَنَّ بَنَاتِ السُّونِ بَعْدَ أَيَّامٍ
مُوزَعَةٌ بَيْنَ الصَّحَابِ رُسْرُبٌ (٣)

إذ أطال في وصف التشبه ، وجعل من التشبه به كلمة - هي " رُسْرُب " وكذلك حين يصور ما تبقى له من حب ما في قوله :

مَا زَالَ رَنْهُ رُسْبِي لَأَيُّقَارِي
فِي الرَّأْسِ وَالْمَيْنِ وَالْأُصَالِ كَالْمُكْرِ (٤)

هنا يوجز في التشبه وطيل في التشبه به ثم يحدث العكس في التشبه نفسه حين يقول في حديث المرأة :

(١) المرجع السابق ص ٣٠٨

(٢) الديوان ٢٤٠/١

(٣) الديوان ٣٠٢/١

(٤) الديوان ٢٤٤/٢

وَلَهَا ضَحْكٌ كَثِيرٌ أَلْقَا حَسْبُ وَحَدِيثُ كَالْوَشِيِّ وَشِيِّ السُّبُرِ (١)

فهو يختصر التشبيه هنا (حديث) ، يطيل في التشبيه به عندما يحكى
قوله "كالوشى" بـ "وشى البرود" أما في قوله :

وَأَنَا لِبَعْرِ بَيْنَا جِئْنَا نَلْقَى حَدِيثُ لَهُ وَشِي كَوْشِي الْمَطَارِ (٢)

فإنه يطيل التشبيه حين يستند إليه قوله "له وشى" و"وشى" هنا استمارة ،
حددنا بالتشبيه به "كوشى المطار" .

وأما طرفا التشبيه مركبين عندما تكون "الكاف" هي حرف التشبيه في
مثل قوله :

وَقَدْ تَنِيْتُ لَمْ تَوْنِي بِتَوْنِي عَدَا (٣) فَكُنْتُ كَالْمَنْزِلِ لَمْ يَمْطُرْ قَدَرِ عَدَا (٤)

فيجئ "تية" كل من الطرفين ، وكما ، حيث يصبح كل من التشبيه والتشبيه به جملة ،
لكنه عندما يقول في تشبيه طوف طاللي عطا الممدج بأبوابه بطوف الحجيج
بييت الله الحرام :

يَطُوفُ الْمُفَادُ بِأَبْوَابِهِ كَطُوفِ الْحَجِجِ بِبَيْتِ الْحَرَمِ (٥)

نراه يعتمد على جملة واحدة تضم طرفي التشبيه ، وقد يعمد إلى تفصيل
التأريث الثاني للتشبيه عندما يقول للمهجو :

جَفَيْتَ عَلَيْكَ الْحَرْبَ ثُمَّ خَشِيعَهَا فَاصْبَحْتَ تَخْفَى تَارَةً ثُمَّ تَكْطُرُ
كَسَارِقَةٍ لَمَّا قَدَلَتْ فَتُسَارَهُ عَلَيْهَا وَأَخْرَاجُهَا الشَّوَاءُ الْمُهْجِرُ (٥)

(١) الديوان ٢٧٢/٢

(٢) الديوان ١٠٢/٤

(٣) الديوان ١٩٣/١

(٤) الديوان ١٦٢/٤

(٥) الديوان ٢١١/٣

أو كما ينسول في

صَدَّتْني حين أَصْبَتْ الخَلِي
لَا قِيَّ أَغَاةً مَسْلَمًا أَخْرَجَا
مَا كُنْتُ إِلَّا كَابِنَ حَسَوَاءٍ (١)
يَطْفَنُ فِي الصَّبْعِ تَجَلًّا

ويأتي طرفا التشبيه مركبين أيضا حين تربط بينهما " كَان " ، ونغوله
كَانَ مُنَارَ النَّفْعِ فَوْقَ رُؤُوسِهِمْ
وَأَسْفَالَيْلُ تَهَارَى كَوَاكِبُهُ (٢)
فالمشبه هنا ليس مفردا وهو المنار الذي أثاره القتال وسيوف المحاربين ،
والمشبه به ليس مفردا كذلك ، إذ هو " الليل قد هوت كواكبه " .
وعندما يقول بشار في حبه لصاحبه :

كَانَ حُبِّكَ نَفْثِي حِينَ أَلْكَمْتُهُ
وَحَدَّتْ رِجْلِي لِحْ نَفْثَةِ لُجْجِ (٣)

فإن شبه حبه الذي يكتس في نفسه وقد أحاط به من كل جانب حتى قد غلبه
أمواج دواضع أن طرفي التشبيه هنا مركبان ، ومثله قوله في صاحبته :
أحاطت المذارى بها :

يَوْمَ الْمَذَارَى يَحْتَظِرُنَّ مِنْ يَمَانَا
مِثْلَ النُّجُومِ يَطْفَنُ بِالْبُشْدَرِ (٤)

وفي تصويره الممدح في صحن الملك :

بَيْنَ رَوَاقِ الْمَلِكِ وَالْحِجَابِ
مِثْلَ الْهُمَامِ فِي ظِلَالِ النَّابِ (٥)

وقد اعتمد الشاعر على " مثل " أداة للتشبيه في المورتين الأخيرتين ،
ولعله قد اضح الآن أن التشبيه يأتي مع الكاف وكان ومثل مفردا ومركبا مختصرا
أو مفصلا .

التشبيه مع " كما " و " كأنما "

يحرص بشار على الموازنة الدقيقة بين طرفي التشبيه المركب حينما تربط

(١) الديوان ١٣٠/١

(٢) الديوان ٣١٨/١

(٣) الديوان ٧٤/٢

(٤) الديوان ٢٢٢/٣

(٥) الديوان ١٩٢/١

بهما " كما " التي تختص بالتشبيه المركب - وفوق استخدامه لها استعماله
لكأنها التي تختص بالتشبيه المركب أيضا - ويمكن ملاحظة التوازي المتأخر
بين المشب والمشب به في معظم التشبيهات التي تربط بين طرفيها " كما "،
فكما ما يقوله في مدح المهدي :

إِذَا جَلَسَ الْمَهْدِيُّ عَثَّ نَفْسُهُ
كَذَاكَ عَمَّ النَّبِيُّ هَذَا الْهَذَرُ (١)

أورحين يقول :

إِذَا ذُكِرَتْ دَارُ الْهِنْدِيِّ بِعَامِصٍ
كَذَا دَارَتِ الصَّهْبَةُ فِي رَأْسِ خَارِجٍ (٢)

كما يفتح في قوله :

يَهْدُوكَ الْخَيْرُ مَهْ حِينَ تَنْظُرُهُ
كَذَا بَدَأَ فِي ثَنَاءِ الْكَاتِبِ الشَّيْبُ (٣)

ويطرد حرصه على مطابقة تركيب المشبه لتركيب المشبه به في تشبيهاته المركبة
بشكل ملحوظ ، حيث يستغرق كل من طرفي التشبيه جملة فعلية مكتملة الأجزاء ،
ربما اتضح لنا أنه يهيد الفصل نفسه ، فنجد الفصل في تركيب التشبيه الأول
وهو " ثم " سواء كان في جملة المشبه أو المشبه به ، وفي التشبيه الثاني
نجد الفصل المشترك " دار " حيث يكرره بشار في جملي التشبيه ، ونفسى
التشبيه الأخير نجد " يهدو " و " بدا " حيث استخدم المضارع ثم ماضى الفصل
ذاته ، ربما يستخدم الفصل هنا للمعلوم ثم يكرره في جملة المشبه به مفعيلا
للمجهول كما يهدو في قوله :

يُسَبِّحُ دِمَاءُ الرَّاعِيْنَ عَنِ الْهَدَى
كَذَا صَبَّ مَاءُ الظَّهْمَةِ الْمُرْجِسِ (٤)

(١) الديوان ٢٨٩/٣

(٢) الديوان ٢٠٤/١

(٣) الديوان ٣٣/١

(٤) الديوان ٨٦/٢ راجع أمثلة أخرى للتشبيه مع " كما " ١٠٥/١ ، ١١٧/١ ،

٢٣٣/١ ، ٢٩٣/١ ، ١٦٧/١ ، ١٥٩/١ ، ٣٢٧/١ ، ٨٩/٢ ، ٣٥/٢ ،

١٩٩/٣ ، ٥٦/٣ ، ٢٥٥/٣ ، ١٨١/٣ ، ٦٤/٤

كما يقول أيضا عن المهدى :

دَاوَى صُدْرَهُ قَدَوَيْنَ بَحْدٍ مَا نَشِئْتُ كَمَا يُدَاوِي بُدْهَنَ السَّرَّةِ الْمَعْنَدُ (١)
فنجده يقابل الفعل " يصب " بالفعل الماضى المعنى للمجهول " صَبَّ " فى
التشبيه الأول ، ويقابل الفعل الماضى " دَاوَى " فى جملة التشبيه - فى
التشبيه الثانى - بالفعل المضارع المعنى للمجهول " يُدَاوَى " ، وقد لا يكرر
الفعل نفسه فى جملة التشبيه ، فإذا نظرنا إلى قوله :

يَحِيثُ بِفُضْلِهِ نَسَاءً وَدَانٍ كَمَا تَحْيَا عَلَى الشَّيْبَةِ الْهَلَالُ (٢)
أقوله :

يَحْيِي لِسَانَهُ طَرَفًا عَيْنًا كَمَا تَسَاقُطُ النُّظْفُ السَّدَادُ (٣)
وجدنا أنه يستخدم فعلين متقاربين فى الدلالة ، حيث يستخدم " يهينر " فى جملة التشبيه فى البيت الأول ، ويستخدم " تحيا " فى جملة التشبيه به ،
والفعلان مترادفان ، كذلك فانه يقابل الفعل " يصب " فى جملة التشبيه -
فى البيت الثانى - بالفعل " تساقط " فى جملة التشبيه به ، وقد لا يحتفظ
بالتوازي فى بعض تشبيهاته المركبة عندما يمتد إلى مزيد من التفصيل فى التشبيه
به كما يبدو فى تصويره لحال الحبيب المشوق المحروم ، يقول بشار :

وَأَنْ نَالَ مَنَى الشَّوْقِ وَاجْتَهَتْ بِأَيْمَانِهَا بِإِنْسَانٍ عَيْنٌ مَا يُفِيقُ مِنَ السَّكْنِ
كَمَا يَنْظُرُ الصَّادِى أَطَالَ بِمَنْهَلِ فَخَلَاهُ الرَّأْدُ عَنْ بَارِدٍ عَذْبِ (٤)

(١) الديوان ٢٨٦/٢

(٢) الديوان ٥٣/٣

(٣) الديوان ٥٢/٣

(٤) الديوان ١٨٢/١

أو عند ما يستعين بمثل يفصل به المشبه به :

هَجَرَ مَنِي لَقَدْ كَذَبُوا عَلَيَّهَا كَمَا كَذَّبَ الرُّشَاءُ عَلَى الْفُرَاسِ
دَعَا غَوْرًا بِخَلَّتِيهِ وَفُتْدُو صَحِجَ الظُّلَيْتَيْنِ مِنَ الْمَكَابِ (١)

ولا نجد مثل هذا التوازي الدقيق في تركيب ركني التشبيه عندما تكون " كأنها " هي أداة التشبيه وهي تختصر " مثل كما " بالتشبيهات المركبة ، وهي قليلة جدا بالنسبة لأدوات التشبيه الأخرى التي يستخدمها بشار ، وقالها ما يأنسى التشبيه غصلا كما يهد وفي قوله :

طَابَتْ لَنَا مَجْلِسًا عَلَى عَجَلٍ ثُمَّ انْقَضَ يَوْمُنَا فَلَمْ يَمُودْ
كَأَنَّمَا كَانَ حُلُمٌ نَائِسَةٌ سَرَتْ بِهَا لَمْ تَلْ وَلَمْ تَكِيدِ (٢)

التشبيه بدون الأداة

أما القسم الآخر من التشبيه الذي لا يعتمد فيه بشار على أداة التشبيه فتتعدد مظاهر تركيبه ، وغالبا ما يكون مختصرا إذا كان مفردا ، ومنه ما يقوله في بني تميمية :

تَأْبَسَ قُلُوبُهُمُ الذَّلَكَةَ وَالْخَسَا وَابَتْ أَكْفُهُمُ الْعَمُورُ جُمُودًا (٣)
حيث تهدد الصورة قاصرة على المشبه والمشبه به فقط دون أدنى توضيح لأيهما " أكفهم العمور " .

ومآتي التشبيه مجردا عن الوصف أيضا في قوله :

مَهْطَانُ بْنُ بَقَرٍ الْآتِيَسِ وَعُظْطَفَى كَأَنَّ الدَّمَامَةَ عِنْدَهُنَّ تَرْكُودًا (٤)

(١) الديوان ٦٠١/١ مشرقة ص ١٠٠

(٢) الديوان ٦٦/٣

(٣) الديوان ٢٤٢/٢ راجع أيضا ١٦٦/١ ، ١٧٣/١ ، ٩٢/٢ ، ٩٥/٢ ، ٨٣/٤ ، ٦١/٤

(٤) الديوان ٣٢٦/٢

حيث أضيف التشبيه " بقر " إلى المشبه " الأنيس "

وقد يقع التشبيه بوصف خاص بالمشبه كما في قوله :

وَإِذَا يُصْبِحُ النُّجُورَانُ تُغْلِي قُدُورُهُ عَطِينًا وَإِذَا غَضُنَ الشَّيَابُ رَطِيبًا (١)

حيث تأتي كلمة " رطيب " وصفا خاصا بالمشبه به " غصن " وفي الوقت نفسه تقع خبرا له ، وبما يقتضيه الصفات التي تصف المشبه به - وهي فسير غريبة - عندما يقول على سبيل المثال :

وَكَلَّابُ أَفْرَاسِ الصَّابِيَةِ وَالصُّبَى جَرَتْ حَجَجًا ثُمَّ اسْتَقَرَّتْ فَمَا تَجْرِي (٢)

ولا يأتي القسم الثاني من التشبيه حذوف الأداة إلا مركبا وقد يوجزه حين يقول :

لَا تُلُومَا نَائِسَيْنِ يَأْمُ مَتَرَفَاتٍ يَطْرِفُنَ طَرْفَ الظُّهَلَاءِ (٣)

فالتشبيه كله يقع في قوله : " يطرِفُنَ طَرْفَ الظُّهَلَاءِ " ،

ويقول أيضا في تشبيه دموعه :

إِذَا مَا رَمَتْ نَفْسِي نَمِيمِي وَأَجْرِي عَجَزَتِي جَرِي الْحِسَابِ (٤)

ونجد ، يأتي بالتشبيه ذاته مفصلا في موضع آخر حيث يقول :

وَأَرْسَلْتُ عَبْرَتَهَا تَمَرُّ مَرَى الْحَبَابِ جَرِيَّةً مَجْدُورًا (٥)

إذ جعل جرى دموعها شيئا يجري الماء تحبب قطراته ، ومن أضلعة تفصيله في طرفي هذا القسم من التشبيه قوله :

بَدَا لَكَ ضَوْؤُ مَا احْتَجَبَتْ عَلَيْهِ بُدْوُ الشَّمْسِ مِنْ خَلَلِ الْقَطَامِ (٦)

(١) الديوان ١٨٤/١ راجع أيضا ١١٠/٣ ، ١١/٣

(٢) الديوان ١/٤/٣ راجع ١٦٢/١

(٣) الديوان ١٠٨/١

(٤) الديوان ٢٠٧/١

(٥) الديوان ١٨٥/٣

(٦) الديوان ١٨٦/٤

وفي قوله مشبها النعام في أطلال الدمار :

يَمْشِي النَّعَامُ بِجُودِهِمَا مَشَى النَّعَامُ إِلَى الْمَاجِدِ (١)

وفي وصفه لصوت السفينة قرب أرسائها :

كَمَرُ الْحَيَاةِ بِسَكَّانِهَا صَرِيرُ بَابِ الدَّارِ فِي الْمَذْنَبِ (٢)

وبما يتضح لنا من خلال هذه الأمثلة أن جملة التشبيه جملة فعلية ، يأتي فيها المشبه به مفصلاً مطلقاً متبوعاً بالفعل الذي تبدأ به الجملة ، ويسمى في تشكيل المشبه في الوقت نفسه .

التركيب اللغوي للاستعارة

أما الاستعارة فيختلف بشارها اللغوي من البناء اللغوي للتشبيه لأن التشبيه يعتمد على المقارنة التي تستلزم وجود الطرفين ووجود كلمة دالة على التشبيه في كثير من الأحيان ووجه الشبه في أحيان قليلة ، في الوقت الذي تعتمد فيه الاستعارة على وجود طرف واحد أو أحد خصائصه الذي يعتمد في الغالب على المستعار له ، ولهذا جمع الاستعارة أحيانا في لفظ واحد وفي هذه الحال نجد أمثلة كثيرة لدى بشار ، منها قوله :

كَيْدِي ذَاكَ فِي الدُّجْنَةِ حَتَّى أَنَا جَابَ عَنِّي النَّصِي طُلُوعَ الْقَتْرِ (٣)

حيث جمع الاستعارة في لفظة واحدة هي " الدجنة " ومن ذلك قوله :

فَمَا لَانَ لَا أُشْرِي إِلَى أُمِّ مَالِكٍ بِمُتْنِي وَلَا أَصْفِي إِلَى قَوْلٍ قَرُولِي (٤)

(١) الديوان ٢٤٣/٢

(٢) الديوان ١٤٩/١ راجع ٣١٤/١ ، ١٦٠/٢

(٣) الديوان ٢٠٦/٣

(٤) الديوان ١١٩/٢

اذ تاتي الاستمارة في كلمة واحدة وهي " فربلح " .

ويبدو هذا في استمارته الشمن للمرأة التي يجب عندما يقول :

وَكَاثِبَتْنِ اَمْسَلَةً ٥ تحت الثياب رَفَقْنِ نِيَمَا (١)

ومثله مثل هذا الايجاز على أن يحشد أكثر من استمارة في البيت الواحد كما يتضح من قوله :

بِنْتُ عَشِيرٍ وَثَلَاثُ قُسَيَاتٍ ٥ بَيْنَ غُصْنٍ وَكُتَيْبٍ وَخَسِرٍ ٥ (٢)

فالبيت يضم ثلاث استمارات في ثلاثة ألقاظ هي غصن وكتيب وخسر . ويتضح مثل هذا الحشد فيما يقوله في المديح والصاريين :

وَالْفَرْجَتُ عَنْ أَمَدٍ أَلِيدٍ ٥ وَهَنْ لُحُومٍ حَوْلَهُ وَأُشْدٍ (٣)

وقد يتضمن البيت استمارتين في مثل قوله :

لَا تَمُرُّوْا إِلَّا دَارُ سَكَاثِنِيَا ٥ نَحْنُ بِهَا الرُّهْدُ مَعَ الرُّهْبِ (٤)

حيث استعار الرهب للنساء " والرهد " للرجال .

وقد تشكل الاستمارة عنده جزءا من التشبيه لايجازها ومن ذلك قوله :

أَنَا إِنْ زِلْتُ عَنْ مَقَامِي لِأَمْرِ ٥ رَأَيْتِي كُنْتُ أَخْصَى مَا يُعْمَرُ ٥
كَمِيزِلٍ رَجُلٍ عَنْ بَلَلِ الْقَطْرِ ٥ وَمَا حَوْلَهُ مِنْ الْأَرْضِ يَحْمَرُ (٥)

فقوله " بلل القطر " ، و " بحر " استمارتان تداخلتا ضمن تشبيه التشبيه التمثيلي في البيتين كما يتكرر هذا في قوله :

(١) الديوان ٨٣/٤

(٢) الديوان ٦٩/٤

(٣) الديوان ٢٣٩/٢

(٤) الديوان ١٤٦/١

(٥) الديوان ٧٤/٤



إِنَّ الْهَوَى جَنَّمَتْ عَقَارِيْبَهُ فِيهِ جُثُومُ الْفَرْخِ فِي الْوُكُوسِ (١)

كلمة "عقاريبه" استعارة تدخل في بناء التشبيه الذي يتضمن البيت، وقد يلحق بشار بالاستعارة الواقعة في اللفظ وصفا تقريرا وذلك في قوله عن غنماء المطربة :

جَرَى اللَّوْلُو المَكُونُ فَوْقَ لِسَانِهَا لَزْوَارِهَا مِنْ مِزْهَرٍ قَصْرٍ (٢)

حيث يتبع الاستعارة "اللولو" بنفسية تخصها "المكون" ، ويقول بشار في المرأة التي يحبها :

حَنْ قَلْبِي إِلَى غَزَالٍ وَبِيبٍ فَأَعْتَرَانِي لِذَاكَ كَالْتَضَامِ (٣)

فيتم الاستعارة (غزال) بوصف خاص بها وهو (ربيب) ، وما يتبع المستعار منه بأوصاف تخص المستعار له ويظهر في قوله :

وَأَفْنٌ بِحَفِيسٍ مَحْفُورٍ وَكَأَنَّهُ جَمْرٌ قُرْصُودٌ (٤)

حيث يصف " أفن " وهو المستعار بوصف (يحفل صفرا) وهو يخص المرأة (المستعار له) ثم يضي في تشبيه ذلك الحفر ، وتلحظ هذا بوضوح في قوله ما جيا :

لَجَأَ اللَّهُ قَوْمًا وَسَطُوا الْكَلْبَ فِيهِمْ شَتِيمَ الْحَيَا عَائِثَ غَيْرَ أَدْبَرٍ (٥)

إذ يتضح أن ما يتبع الاسم المستعار هنا أوصاف تقريرة تخص المهجوم وقد يصف بشار الاسم المستعار بأوصاف خاصة به لا تستغرق البيت كالطيمود إلى المستعار له فيصفه كذلك ، وذلك في قوله :

(١) الديوان ٢٢٢/٣

(٢) الديوان ٩٩/٤

(٣) الديوان ٢٦٩/١

(٤) الديوان ٢١٦/٢

(٥) الديوان ٣٦٥/١

فَهِتْ بِهَدْرٍ يَمْلَأُ الْمَنَ نُسُوءَ هَسِيمِ الْحَنَانِ الرَّعْفَانِ مُسَرِّجَ (١)

وقد يقع الاستمارة بأوصاف خاصة بها فقد بالسمة الاستمارة
حتى تشكل النكرة التي يريد التمييز عنها ، يقول بشار :

أظَلْتُ عَلَيْنَا مِنْكَ يَوْمًا سَحَابَةً أَضَاءَتْ لَنَا بِرَقًا وَأَبْطَارَ شَائِعِيهَا (٢)
فَلَاغِيْمُهَا يُجَلِّسُ قِيَّاسُ طَلَمِصَحٍ وَلَاغِيْمُهَا بِأَنِّي فَيَرُوي عَطَّاشِيهَا

إذ استعار " السحابة " لوجه المدح بالمطامير راح ينعك قوله " سحابة " بوصف خاص بها وهو " أضاءت لنا برقًا " ثم عطف عليها أوصافا متتابعة وأبطار شائعيها ، فلاغيمها يجلى الخ ،

وكما تقع الاستمارة في الاسم المفرد فإنها تقع في الاسم الضماني
وقد يأتي بشار باستمارة في البيت الواحد - في هذه الحال - أيضا إذ يقول
في مدوحه :

دَائِمُ عَاصٍ مُدَاوِي فَتَسْتَسِمَةُ سَفَرْتُ خَرَبًا وَلَا حَتَّ تَسْتَمِيرُ (٣)

وتقع الاستمارة القائمة على التشخيص في الاسم الضام دائما وهذا في
قوله :

فَلَمَّا دَنَا وَجْهُ الْوَدَاعِ تَفَجَّعْتُ عَلَى لَيْلَةٍ طَابَتْ وَسِرِّي مَوْلَجٍ (٤)

وفي قوله :

لِحَدَّثِكَ مِنْ كَذِبِكَ فِي كُلِّ لَيْلَةٍ إِلَى أَنْ تَرَى وَجْهَ الصَّبَاحِ وَسَادُ (٥)

إذ جاءت الاستمارة في " وجه الوداع " كما تحققت في قوله

(١) الديوان ٨٢/٢

(٢) الديوان ٨٩/٤

(٣) الديوان ٢٩٤/٣

(٤) الديوان ٨١/٢

(٥) الديوان ٣٤/٤

" وجه الصلح " ، وكل منهما اسم مضاف ، ولا بد من وجود هـ في
 الإضافة حتى تكتمل الصورة ، ويمكن أن نجد أمثلة كثيرة لمثل هـ
 الاستعارات ، وربما يجمع بشار بين صورتين في بيت واحد في مثل قوله :
 إِنَّمَا بِالْفَلَاكِ وَالْمَكِينِ مِثْنِي حُبُّ نَجْمِ الْخَلْخَالِ غَرْنِي الْوَسْلَحُ (١)
 ففي هذا البيت استعارتان قائمتان على الشخصيتين " نجم الخلال " و " غرنى الوسلح " ،
 و " غرنى الوسلح " .

ويتبع بشار الاستعارة الواقعة في الاسم المضاف بوصف يفتقده بمقتضاها
 عندما يقول :

قَدَاءَ مَتَّ فَيَهِنُ رَوْدُ لَجَارَةٍ يَحُلُّ بِهَا نُحْضُ الْهَيَّوِ الْمُتَرَاوِدِ (٢)
 أو عندما يقول :

بَيْضَاءَ حُسْنًا أُصِرَّتْ صُفْرَةٌ تَهْتَزُّ فِي نُحْضِ الصَّبِيِّ الْأَغْيَسِدِ (٣)
 فكل من " المتراكد " و " الأغيد " امتداد بالاستعارة في الهيئتين
 السابقتين ، ويتضح مثل هذا الامتداد نفسه في قوله :

تُحِيمًا عَلَى اللَّذَاتِ حَتَّى بَدَّتْ لِمِهِ وَجُوهُ الْمَنَالِ حَامِيَرَاتِ الْمَكَائِسِ (٤)
 ولا يقتصر بناء الاستعارة على الاسم المفرد أو الاسم المضاف ، فقد تأتي
 في الفصل من جهة فاعله كما في قوله :

إِذَا سَلَّمَ السَّكِينُ طَارَ نُسُودُهُ مَخَافَةَ سَوْلٍ وَاعْتِرَاءِ جُنُودٍ (٥)

(١) الديوان ٢ / ١٣٩

(٢) الديوان ٢ / ١٦٢

(٣) الديوان ٢ / ١٧٥

(٤) الديوان ٤ / ١٧١

(٥) الديوان ٤ / ٢١٢

حيث جاءت الاستعارة في الفعل طار ثم اسند للفاعل فـ "طار" .
هذه أصبحت الاستعارة توكيها مكتملا هو الجلة الفعلية "طار فـ" .
وهي الاستعارة القائمة على التشخيص في الفعل من جهة فاعله أيضا في مثل
قوله :

أَشَارِنْ قَدْ ضَى لَيْلٌ وَلَيْسَ لُكْ أَكَيْدُهُ قَدْ قَلَقَ الْوَسَادُ (١)

وفي قوله :

عَلَى حِينٍ وَدَعَتْ الْحَبَابَ وَأَطْرَقَتْ هُمُومٌ وَذَلَعَتْ لِلْفِرَاقِ مَخَارِدِي (٢)

إذ وقعت الاستعارة في الفعل "قلق" و "أطرق" ثم اسند الفاعل
"قلق" لفاعل "الوساد" في البيت الأول ، وكذلك أسند الفاعل
"أطرق" لفاعل "هموم" فتشكلت الاستعارة في الجلة الفعلية "أطرق هموم"
وقد وقع الاستعارة في الفعل من جهة مفعوله كما يظهر في قوله الذي يخاطب
فيه محبته إذ يقول :

أَبْلَحْتَ جَسْمِي كَنَفْسِي تَبْرَأُ مِنْهُ أَنْ يُذَرِكَ الرُّوحُ مَا قَدْ خَامَرَ الْجَسَدَ (٣)

فالاستعارة تقع في الفعل "أبليت" وقد أسند "الهلل" لجسم
الحب وهو المفعول به في قوله "جسمي" ويتحقق ذلك في قوله :

دَفَعْتُ الْهَوَى حَيًّا فَلَسْتُ بِزَائِرٍ أَسْكِنِي وَلَا صَفْرَاءَ مَا قَرَّرَ الْقُمْرَى (٤)

إذ أسند الدفن في الفعل "دفت" إلى الهوى وهو المفعول به
إلا أن الاستعارة لا تتم إلا بالخال "حيا"

(١) الديوان ٥٠/٣

(٢) الديوان ٧٥/٣ راجع ١٩٦/٣ - ١٩٨/٣

(٣) الديوان ١٩٤/٢

(٤) الديوان ٢٢٦/٣

وقد يأتي تركيب الاستعارة في جملة " اسمه " عندما يستند الجملة الفعلية الى المستعار له في مثل قوله :

كَأَلْفَتْحًا إِلَى الضَّحَاكَ تُصْرَفُ بِالرَّدَى وَمَرْوَانُ تَدْفِي مِنْ جَذَامٍ مَخَالِبُهُ (١)
فالمستعار له هنا " مروان " أسند اليه قوله " تدفي مخالبه " وهذه الجملة تحقق الاستعارة ، ومنه قوله :

أَيُّ نَوَاكٍ يَنْ تَذَكُّرَهَا وَالْحُبُّ كَدُّ نَشِيتٍ مَخَالِبُهُ (٢)
حيث أسند الجملة الفعلية نشيت مخالبه للمستعار له " الحب " وقوله أيضا :

وَقَيْنًا فِي زَمَانٍ مَضِيٍّ يَشْرَبُ الصَّفَوْنِيُّ فِي الْكَسَدَرَا (٣)
حيث أسند للمستعار له " زمان " الصفة في الجملة الفعلية يشرب " الصفو " وتكملها الجملة المصطفوة " وفي الكدرا " وما يستند بالصفة الاستعارية في البيت كله كما يبدو في قوله :

بَرَقَتْ لِي حَتَّى إِذَا قُلْتُ جَسَادَتُ أَقْلَمْتُ عَنْ جِهَامَةٍ لَا تَبِيدُ (٤)
فهو يستند بالاستعارة في الفعل " برقت " ، وما تستغرق الصفة الاستعارية للفكرة التي يعبر عنها أبياتا متتالية ، يقول بشار :

كَمَوْتِكَ حُلَّةٌ مَا أَسَاكَ يَرُودًا لَا يُفَارِقُهَا بَرُودُ
كَلَامٍ لَا تَرْتُّ عَلَى اللَّيَالِي وَلَا تَهْلِي وَأَنْ يَكَيْتَ جُلُودُ
جَلَمْتُ أَحْوَكُهَا وَاللَّيْسُ دَاخِرُ مَجْرَةٍ تَبِيدُ وَلَا تَبِيدُ (٥)

(١) الديوان ٣٢٣/١

(٢) الديوان ٢١٩/١

(٣) الديوان ٦٨/٤

(٤) الديوان ٧٥/٤

(٥) الديوان ١٨/٣

ومن هنا تتحدد الوجوه التي يأتي عليها التركيب اللغوي
للاستعارة عند يشار ، فقد تحقق في الاسم المفرد أو الاسم المضاف
وفي الفصل عن جهة القاطل أو من جهة المفعول ، وقد يحافظ يشار
على السمة الاستعارية للفكرة أو الموقف فيمتد بالاستعارة لتشمل
معظم البيت أو البيت الواحد أو أكثر سواء كانت الاستعارة لفظية
مجردة أو اسما مضافا أو جملة فعلية أو اسمية .

التركيب اللغوي للأشكال البلاغية الأخرى

الكناية - التمثيل -

ولذا تسمانا عن الأشكال البلاغية الأخرى للصورة الفنية عند تفسير
ومن أبحاثها اللغوية ، فإننا نجد طرائق مختلفة للكناية ، إن فتح نس
الاسم المضاف أو في تركيب قد يكون مختصرا أو مفعلا ، وقالها ما يأتي
بشار بالكناية في جملة ، ولما فتح عنه في الاسم المضاف ، ومحمد مجس
الكناية في اللفظ المضاف عنه من أشكلها اختصارا وإيجازا ومن هذا
اللون ما يقوله تميم يرنيه :

لَقَدْ رَحِمَتْ مَشُوطُ الْيَدَيْنِ مُسَبَّرًا وَمُوفِيَتْ جِدُّ الْمَوْتِ مِنْ ضَفْطَةِ الْقَبْرِ* (١)
نجات الكناية في قوله " مشوطا اليدين " وهذا تشغل حيزا ضخما من
العبارة ، ومنه ما يقوله في كرم المديح :

مُتَعَاذِينَ تَلَى لِقَايَا مُسَكَّوِدٍ رَحِبَ الْفَنَاءِ جَدِّ عَلَى أَصْحَابِهِ* (٢)
حيث وقعت الكناية في قوله " رحب الفناء " ، ونجد الإيجاز نفسه عندما
يكفي عن الموصوف ، مثال ذلك قوله :

إِنَّ الْمُحِبِّينَ الَّذِينَ هَفَّتْ أَحْلَامُهُمْ لِمَوَاتِيدِ الْخَمْرِ
أَمَلُوا وَخَافُوا مِنْ حَبَسَاتِهِمْ وَهَرَأَ نَمًا وَأَلْبَا مِنْ الْبُشْرِ* (٣)

فالكتابة موجزة هنا لأنها وقعت في اللفظ المضاف ، ذلك أنه كفى بقوله :
" عواقد الخمر " عن النساء ، كما يكفي عن المازفة بقوله " عاملة اليديين "
عندما يقول :

(١) الديوان ٢٦/٤

(٢) الديوان ٢٨٨/١

(٣) الديوان ٢٢٦/٣

نَارُكُمْ الرِّيحَانِ فِي نَفْسِ الضُّى وَسَمَاعُ عَائِلَةِ الْيَدَيْنِ رَدْلِحْ (١)

ولا يقتصر الإيجاز في الكتابة على وقوعها في الاسم المضاف ، فربما
تجىء في جملة ، لأنها تكون مختصرة لا تعتمدى لفظيها ، وهذا يشمل
حيثما صغروا من العبارة الشعرية ومن ذلك قوله :

بَارِئَانِ بَيْنَ الصَّبَا وَمَحَاسِنِي حَتَّى أَشْبَهَكَ وَالْمُيُونُ حُمُرُ (٢)

فقوله والميرون حمور بشكل جملة ، لكنها موجزة كنى بها عن حموره ، وكذلك
حين يقول في كرم الممدوح :

فَتَقَى فِي ذُرَى قَسَطَانِ يَسْطُ كَسَهُ إِذَا هَلَجَتْ كَفَّ الْبَيْهَلُ الْحَارِدُ (٣)

فإن الكتابة في قوله " يسط كفه " تشمل حيثما صغروا من شطر البيت ونحوه
قوله :

إِنْ الْمُدَّبَّ يَذُوبُ مِنْ خُضْفَسِ الْهَوَى ذُوبُ السَّرَابِ وَلَا يَكُونُ حَدِيدًا (٤)

حيث جاءت الكتابة في قوله " ولا يكون حديدا " .

وهذا الإيجاز يمكن أن تشكل الكتابة جزءا من التشبيه المركب في

مثل قوله :

تَحْسُمُ لِفَلَاةٍ فِي النَّدَى كَسَا شَمَّ النَّدَامَى الرِّيحَانُ مُحْتَبَسَا (٥)

وقد تشمل الكتابة شطر البيت الواحد مقصوده جملة من اسمين متطابقين :

كَبُرُ وَلَدَى عَجْرَى وَأَدْوَى بِهِ فَلَسْتُ بِالْحَيِّ وَلَا بِالْكَرِيمِ (٦)

(١) الديوان ٢ / ١٣٠

(٢) الديوان ٣ / ١٦٥

(٣) الديوان ٣ / ٨٠

(٤) الديوان ٢ / ١٦١

(٥) الديوان ١ / ٣٠٧

(٦) الديوان ٢ / ١٧٢

حيث تقع الكلمة في قوله الأخير لست بالحق ولا بالردى * وكسنى
بها عن سوء حال المحب * وما يمكن البيت كله كلمة في مثل قوله :

فَلَسْتُ بِسَالٍ مَا تَشْتَعُ حَمَامَةً (١) وَمَا شَأْنُ رَهْمَانَ الثَّعَالَى مَسِيحُهَا (٢)

حيث كنى عن الأبد أو اللامتناهية بمحارته الأخيرة ما شئ رهمان الثعالي
مسيحها وقد جاءت هذه الكلمة امتدادا للصورة التمامية في الشطر الأول وهي
توحى باستمرار تعلقه بمن يحب *

ويعد التشيل لونا من الألوان البلاغية التي لا تتردد كثيرا عند بشار ،
ولا يفتح التشيل عند ، إلا في جملة قد تكون اسمية أو فعلية ،

وجملة التشيل الاسمية تأتي مبنية كما يتبين لنا في قوله :

وَإِذَا جَفَوْتَ قَطَعْتُ عَنْكَ مَنَافِقِي وَالْدَّرُ يَقْطَعُ جَنَافَ الْعَالِبِ (٣)

حيث يقع التشيل في الجملة * والدَّرُ يقطع جفأ العالِب * وهي
جملة اسمية مبنية ،

ويكرر ذلك في قوله :
يَهْزُمُ فِي النَّاسِ بَيْنَ وَاحٍ وَمُنْقَضٍ (٤) وَاللَّيْثُ يَفْرُسُ بَيْنَ الْكَلْبِ وَالذِّئْبِ (٥)

وقد تأتي جملة التشيل الاسمية جملة منفية كما يظهر في قول بشار :

وَأَرَى سِيَا رَأْعِكَ الزَّمَانَ يَمِ مَأْكَلٌ يُؤْمُ بِصَفْوَةِ لَكِ الْحَلِيبِ (٦)
وقوله :

أَكْرَمُ خَلِيطًا تَقَى كَرَامَتَهُ لَمْتُ بَجَانٍ بَيْنَ مُسَوِّكَةٍ مَيْمًا (٧)

(١) الديوان ١٤٣/٢

(٢) الديوان ١٦٧/١

(٣) الديوان ١٩٦/١

(٤) الديوان ٢٤٠/١

(٥) الديوان ٣٢٥/١

وعندما يقع التثيل في الجملة الفعلية ، فإنها تكون جملة مثبتة
أو نفية أيضا ، إذا لو نظرنا إلى قول بشار :

أَرَى النَّاسَ مَا كُنْتُمْ طَوْكَاً بِأُضْغِرٍ وَلَوْ قَدَّمْتُكُمْ خَالَفَ الْقَائِمُ لِلْهِدَا (١)
لوجدنا التثيل يقع في قوله "خالف القائم الهدا" وهو جملة فعلية
مثبتة ، كما يتحقق هذا في قوله :

صَادَ ذَا ضِفْنٍ إِلَى فِرْعَوْنِ وَإِذَا دَرَّتْ لَبُونٌ فَاحْتَطِبَ (٢)

حيث تشكل الجملة الفعلية المثبتة " وإذا درت لبون فاحتطب " التركيب اللغوي للتثيل هنا ، وفي الوقت نفسه يأتي التثيل في الجملة
النافية النفية ويظهر هذا في قول بشار :

فَمَا بَرَحُوا يَسُدُّونَ حَتَّى رَمَاهُمْ بِحُلُمُوهُ لَمْ يَبْقَ نِيرًا وَلَا سَدَا (٣)
فيقع التثيل في قوله :

" لَمْ يَبْقَ نِيرًا وَلَا سَدَا " .

(١) الديوان ٣٩ / ٣

(٢) الديوان ٣٥١ / ١

(٣) الديوان ٣٨ / ٣

(ب) علاقة النحوي بالانكسار الباقية للصورة النية

المعاني النحوية في التشبيه

تبين لنا من الرصد السابق للابنية اللغوية للاشكال البلاغية عند بنسار اختصاص كل لون بلاغي بتركيب لغوية معينة تميزه عن اللون البلاغي الاخر ، واتضح لنا أن هذا التمايز يرجع الى طبيعة العلاقة بين طرفي الشكل البلاغي ، فالعلاقة في التشبيه استلزامية تركيبها لغوياً معينة يختلف عن طبيعة التركيب اللغوي للاستمارة ، ولحل الذي يلتصق الانتهاء في هذه التراكيب اللغوية أن الشكل البلاغي الواحد لم يحدد تركيب لغوي محدد وإنما تعددت أبيته اللغوية واختلفت وجوهها ، ومن ثم فإن هذا التعدد وذاك الاختلاف يدفعنا الى البحث عن الفروق الدقيقة بينها ، وحتى نكون من معرفة هذه الفروق لابد لنا من الوقوف على المعاني النحوية داخل كل تركيب ، ذلك أن علاقات النحوسوف تنحدرنا الى التفرقة بين استخدام لغوي وآخر ، وإذا كان قد تبين لنا أن هذه التراكيب اللغوية منها ما يأتي مختزلاً لا يشمل السبارة الخصرية كلها ، فانه يتبين علينا ألا نقصر بحثنا على العلاقات النحوية داخل التركيب فقط وإنما نبحث عما يمدى تداخله وعلاقات النحوي في العبارة كلها .

ومن هنا ينبغي أن نقف على هذه المعاني النحوية في كسل لكون بلاغي على حدة ، ولنتوقف ازاء التشبيه أولاً ثم الاستمارة كالكناية كالتشثيل

التشبيه المفرد *

اتضح لنا من خلال الابنية اللغوية للتشبيه المفرد — عند بنسار — الذي يستند على الاداة أنه يقع في جملة اسمية حيث يقع المشبه متداً والمشبه به خبراً كما يبدو في قوله للممدوح *

قد وعدت والوعد كالكاتب (١)

حيث يقع المشبه "الوعد" متداً ، والمشبه به "الكاتب" خبراً

(١) الديوان ١٤٤/١

ويتكرر هذا في قوله :

مَا وَالِدَانِي نَدَا الْجَوَى بِذِكْرِهِمْ ^{وَوَجَّهًا} وَالْهَمُّ كَالْوَشْيِ (١)

والشبه (الهم) متداً ، أسند إليه المنبه به خبراً (الوشى)

وقد يقع المشبه به خبراً لكان في مثل قوله :

وَدَعَيْتُ الْحَاجِرِينَ مَسَدٍ ^{كَانَ} حَدِيثُهَا نَعْرًا لِحِطَانٍ (٢)

وإذا حذف أداة التشبيه يقع المشبه به خبراً للمشبه أيضاً ، يقول بشار :

لَا أُسْتَطِيعُ الْهَوَى وَهَجَرَتَهَا ^{قَلْبِي} ضَعِيفٌ وَقَلْبُهَا حَجَرٌ (٣)

أدبغ المشبه به خبراً لكان :

لَا تُكَنَّ قَمَرُ السَّمَاءِ لِحَبَانِهَا ^{مِثْلُ} الْعَرِيْمَةِ تُسَجِّبُ السُّرُودَا (٤)

كما يقول :

وَإِذَا نَعْنُ الثَّقِيْمَا فَنُكَّةً ^{لَمْ} تَكُنْ عَوْنًا وَكَأَنَّتَ وَحِيدًا (٥)

حيث يقع المشبه به قمر السماء (خبراً لكان في البيت

الأول ، كما يقع المشبه به (وتدا) خبراً لكان في البيت الثاني وربما

يقع المشبه به خبراً لأن في مثل قوله :

إِنِ الْخَلِيفَةُ ظَلَّ يُسْتَظَلُّ بِمِ ^{عَالٍ} بِعِ الشَّمْسِ حَقُوفٌ بِأَطْوَادٍ (٦)

وفي هذه الحال يمكن القول بأن إسناد المشبه به للمشبه يسمى إلى تفاعل

الطرفين في علاقة كل منهما بالآخر ، وأن هذا التفاعل تزداد قيمته إذا

(١) الديوان ٥/٣

(٢) الديوان ١٩٨/٤ راجع على سبيل المثال ١٥٤/١ / ١١٢/٢ ، ٢٦٦/٣

(٣) الديوان ٢٦٥/٢ راجع ١٢٩/١

(٤) الديوان ١٦٨/٢

(٥) الديوان ١١/٣

(٦) الديوان ٣٠٠/٢

حذفت الأداة ما يقرب بينهما ، وإسخال الشاهر حرف التأكيد " إن " هنا يكسب الملاحة نوعاً من التأكيد ، ومن هنا يمكن أن تحقق المحاسن الضمنية داخل جملة التشبيه المصنوع على درجات متفاوتة ، فإن كسبان التشبيه متعمداً على أداة تشكيك فاعلية الملاحة على حسب نوع هذه الأداة ، فاستخدامه لا كأن مثلاً يختلف عن استخدام " الكاف " والرجوع إلى الأمثلة السابقة يمكننا ملاحظة أن " كأن " تسعى إلى تعريب الطرفين فقط ، بينما يتقارب الطرفان بشكل أوضح مع استعمال الكاف .
وقد يأتي المشبه به صفة في مثل قوله :

نَهَضَ الشَّيْبُ بِالْحَمَالَةِ وَالْمَجْدِ بِرَأْيٍ عَالٍ وَأَيْدٍ بِحُسْرِ (١)
كما يظهر في قوله وقد جاء التشبيه صحيحاً بالأداة :
وَشِمِرْ كَثْرَ الرُّيُحِ لَأَمْتُ بَيْتُكُمْ بِقَوْلٍ إِذَا طَاحَنَ الشَّعْرُ أُسْهَلَا (٢)

وقوله :

وَأُفْسِرَ مِثْلَ الزَّخَرَانِ سَرِيحُهُ عَلَى صَوْتِ صُفْرَاءِ التَّرَائِبِ رُودُ (٣)
في هذه الحال تتوقف فاعلية العلاقة بين طرفي التشبيه على وجود الأداة أو عدمها ، ذلك أن حذفها - كما يتضح في المثال الأول - يقرّبهما ، ويوقع التشبيه بدعم التفاعل الحسّي بينهما ، ثم يتفاوت هذا التفاعل بمدى ذلك في التشبيهات الأخرى على حسب الأداة ، حيث تسعى " مثل " إلى إحداث التشابه والمطابقة بين المشبه والمشبه به في البيت الأخير .
ولعلنا نلاحظ أن المشبه به في هذا البيت يتبع " مثل " بالاضافة

بينما تتبع هي الصفة للمشبه ، إلا أن هذه الفاعلية الناتجة عن اقتران الطرفين لا تصبح ذات قيمة ما لم يكن تركيب التشبيه متفاعلاً مع سياق البيت كله أو العبارة

(١) الديوان ٢١٥/٣ راجع ٢٢٢/٢

(٢) الديوان ١٢٧/٤

(٣) الديوان ١٥٨/٢

الشعرية التي يقع فيها ، وهنا تبدو أهمية الصفات التي تتبع جملة التشبيه أو تركيبتها للشعر ، سواء كان جملة أو جزءاً من جملة .

فمتى ما لا يتبع بشار المتهمة به بوصف خاص به ، تنقطع صلته بالمسياق ويقتصر تأثيره وفاعليته على العلاقة بينه وبين المتهمة التي تبدو أحياناً كأنها مقصودة لذاتها ، يقول بشار :

كَأَنَّهُ قَرَّ رَأْبٌ رَوَّادٌ فَسَمُّهُ عَذْبُ الثَّلَايَا بِدَانِي عَيْلِهِ دَعَجٌ (١)

فالتشبيه في قوله " كأنها قمر راب" ينقطع عما تلاه ، لأن ما يمدد لا ينمى بمعناه ، ولا يرتبط به ، لأنه صفات تقريرية تخص المتهمة وإن تضمنت ضميراً يعود إلى " قمر " .

وفي هذه الحال يبدو والتشبيه لقيمة له بالنسبة للمسياق الجزئى ، كذلك حين ننظر في قول بشار :

دَعَتْ حِينَ شَبَّتْ إِلَى الْحَاصِي حَامِسٌ زَائِرٌ كَالرَّيْمِ غَضَجٌ (٢)

نجد التشبيه في قوله " كالريم " ليس يذى صلة بمسياق البيت لأن الوصف الأخير " غص " يذهب المتهمة ولا ينسب معنى التشبيه .

لكنه عندما يتبع المتهمة به بوصف يمتد بمعناه في مثل قوله :

إِنَّ الْهَجُومَ تَمَلَّقَتْ حَوَاءُ كَالرَّشْسَةِ الرَّيْمِ (٣)

نجد أن هذا الوصف يمتد يتفاعل الطرفين من ناحية ويتفاعل مع المسياق من ناحية أخرى ، وعندما يقول بشار :

وَإِذْ يَصْبِحُ الْفَخِيرَانُ تَخْلِي تَدْمُورُهُ طَيْنَا وَإِذْ تُخْشِنُ الشَّيَابُ رَطْبَهُ (٤)

(١) الديوان ٧٧/٢

(٢) الديوان ١٤/٤

(٣) الديوان ١٧٣/١

(٤) الديوان ١٨٤/١

فإن إضافة المشبه به إلى المشبه في "غصن الشهاب" تجعلها شيئاً واحداً على المستويين النحوي والبلاغي، إلا أن تأثيرها الفعال يزداد باقتداد فكرة المخصص في قوله "رطيب" الذي يقع خبراً للمبتدأ "المشبه به" حيث يقع المشبه بدوره جزءاً منه، فمثل هذا التركيب ينوهمنى التشبيه الذي لا يفصل عن تركيب البيت كله، إذ يحدد الزمن الذي أرتبط بالحدث في أول البيت.

أما قول بشار :

لَقَدْ دَفَعْتُ رَقِيبِي وَهَامَ رَقِيبِي وَأَصْبَحَ وَادِي اللَّهْوِ غَيْرَ عَشِيْبٍ (١)
فإنه يشبه — فيه — اللهو بوادٍ فأضاف المشبه به الواقع اسماً لأصبح راسي المشبه "اللهو" ثم أخبر عن اسم أصبح بما يتم معنى المشبه به ونوهمنى فيصبح التشبيه صورة موجبة مكتملة لا تنفصل عن المائول التي سبقتها، بل يأتي هذا الجذب — الذي تبرز منه الصورة — نتيجة لوداعه لصاحبة وانصراف الرقيب، حيث تتابع الجملتان السابقتان على التشبيه تابعا فنياً يمهده لـه وزيد من تأثيره.

وعندما يأتي التشبيه عند بشار في جملة فأنا نجد هذه الجملة تسمى بمضارع الأحياء تقع حالاً في البيت الذي تأتي في سياقه، وأنها ما يكون لها تأثيرها الفعال في السياق، فإذا نظرنا إلى قول بشار الذي سبق أن ذكرناه :

مَا زَادَنِي ذَا الْجَوَى بِذِكْرِ حُرْمٍ إِلَّا هَجُومًا وَالْهَمُّ كَالْوَتِيدِ (٢)
وجدنا جملة التشبيه "والهم كالتويد" تعمق الحال النفسية الكئيبة للشاعر المحب وتثبتها، والتشبيه هنا امتداداً للهمنى الذي يفتح عنده البيت في أوله.

(١) الديوان ١/٣٦٢

(٢) الديوان ٣/٥

وفندة يقول :

وَجَلَسَ خَمْسٌ قَدْ تَرَكْتُ لِحَبِّهَا وَهَنْ كَزَهْرِ الرَّوْضِ أَوَّلُ لَوْنِ السَّرْدِ (١)

فإننا نجد جملة التشبيه - الواقعة حالا - " وهن كزهري الروض " لا تفصل عما سبقها . فالتفادس لا يتصر على الصلاقة بين طرفي التشبيه هنا وإنما يتعداه بسبب هذا الموضع النحوي للجملة ، ذلك أنه يمحى من شعاع السر الحب تجاه صاحبه التي يحبر عنها نسي الجزء الأول من البيت .

وتقع جملة التشبيه - في أشيان قليلة - ظرفاء فإذا نظرنا إلى قول بشار - على سبيل المثال - حيث يشبه شعره أيام الشباب بالعتب :

يَا سَلَمَ هَلْ تَذْكُرِينَ مَجْلِسَنَا أَيَّامَ رَأْسِي كَأَنَّهُ عِنْتِيب (٢)

فإننا نجد جملة التشبيه ليست مقصودة لذاتها ، وليست منعزلة عن سياقها ، بل إنها توجه إلى زمن الشباب الذي يحمل للشاعر وصاحبه ذكريات لقائهما ، ولم يتم هذا الانساق بين جملة التشبيه والبيت إلا بوقوع جملة التشبيه ظرفاً ربطها بما سبقها .

أما التشبيه في قوله :

ظَالٌ لَيْلِي مَاتَ قَلْبِي جَنَاحًا وَمَلَّتْ الْمَذَالُ وَالْخُصَاحَا (٣)

فقلبي الرفيم من نيامه في وحدة منفصلة قائمة بذاتها ، فإن تأثيره لا يفصل عن الجملة الفعلية التي قبله ، بل إنه ليكمل صورة القلق التي يحبر عنها طول الليل في قوله " ظال ليلي " ، وتكمل هذه الصورة - صورة القلق - والاضطراب - بطل الحب من عذل الماذلين ونزع الصالحين ، فالروا التي تربط بين المقاطع الثلاثة التي يشكل التشبيه مقطعا منها تحدث نوعاً من التتابع الفني الذي تربط به الروا المقاطع الواضحة في البيت .

-
- (١) الديوان ٩/٣
(٢) الديوان ١٩٩/١
(٣) الديوان ١٢١/٢

ربما يقوم التشبيه المفرد عند بشار في وحدات منفصلة في البيت الواحد ، ولا يصح لأيهما تأثير ما في الآخر ، فإذا نظرنا إلى قول بشار :

وَلَهَا مَحَلُّكَ كَفَرَّ الْأَقْلَاحِي وَحَدِيثُ كَالْوَشِيِّ وَشِي السُّبُرِ (١)

نجد تشبيهاً قام كل منهما في جملة قائمة بذاتها ثم ربطت بينهما السواو الحاطقة دون أن يؤثر أحد هما في الآخر ، وتجلى هذا بشكل أوضح في قوله :

وَمِمَّا لِ الضُّحَى كَالرَّيِّ — مِ لَابِلُ تَنْبِهِ الْبَكْسَدَرِ (٢)

حيث يقوم كل تشبيه في وحدة منفصلة عن الأخرى بحيث لا يتفاعل الاثنان بها ، وإذا نظرنا إلى قوله :

هِيَ يَذُرُّ الصَّمَاءُ لَابِلُ هِيَ الشَّمْسُ — مِ تَدَلَّتْ فِي يَذْهَبُ وَجِجًا (٣)

وجدناه يقيم التشبيهاً في جملتين — أيضاً — بعد أن ربطت بينهما " لا ويل " الحاطقتان كما غير أن تغارب البدر والسماء — على عكس الريم والبدر — يجعلهما متجانسين إلى حد ما وإن كان هذا الحطف فسي حد ذاته يوعى بعدم قدرة الشاعر على تحديد المشبه .

ومن هنا يتضح لنا أن التشبيه المفرد إذا كان محدثاً بالأداة يجمى في جملة يصح فيها المشبه مبتدأ والمثبه به خبراً وربما يصح المشبه اسماً ~~لأن~~ والمثبه به خبراً لها وإذا حذف أداة يأتي المشبه مبتدأ والمثبه به خبراً أو يأتي المشبه اسماً لأن والمثبه به خبراً لها ، وربما يأتي المشبه به صفة للمثبه وربما يضاف المشبه به إلى المشبه وتبين أن قاعلية التشبيه لا تتوقف على موقع المشبه به من المشبه خبراً كان أو صفة بل إنها تتوقف على الأداة ، فكل دلالة كما اتضح لنا في استخدام الشاعر

(١) الديوان ٢/ ٢٢٢

(٢) الدعوان ٣/ ٢٢٢

(٣) الديوان ٢/ ١٢٩

لكل من هذه التراكيب ، وتزداد هذه الفاعلية بحذف الأداة ، إلا أن الأثر الحقيقي للتشبيه لا يتأتى إلا بتناقله مع السياق ، وقد وجدنا أن التشبيه يأتي منعزلاً عن السياق عندما يتمه بشار بصنات شعرية خاصة بالشبه بعيد ومقطع الصلة بالسياق ، لكنه عندما يتمه بأوصاف شعرية تخص المشبه به فإنه ينمو بمعنى التشبيه الذي يصبح متداخلاً ومتكاملاً مع التراكيب الأخرى في البيت الواحد ، وقد اتضح لنا أن جملة التشبيه قد تحتل موضع الحال أو الظنرف بحيث لا تنفصل عن دلالة الهيست ولا تغصر على تفاعل الملاقة الجزئية في التشبيه ، وفي الوقت نفسه لاحظنا أن التشبيه المزدوج قد يأتي في وحدات معقدة — في البيت الواحد — بحيث لا تنفصل إحداها عن الأخرى .

لكن عندما يفصل بشار في المشبه به على نحو تصويري ، بحيث يشكل صورة مكتملة ، فإننا نجد هذا التفصيل ينمو بمعنى التشبيه الذي لا ينفصل بدوره عن السياق في البيت الشعري ، يقول بشار :

يَا وَجْهَهَا خُلَّةٌ كَانَتْ مُوَاعِدَهَا كَاللَّيْلِ (مَزَّتْ بِهِ الْأَحْلَامُ زَقَادًا) (١)

فهو يملن تمجبه من هذه المرأة في بداية البيت ، ثم يفصح عن سبب هذا المصحب بالتشبيه في قوله " كَانَتْ مُوَاعِدَهَا كَاللَّيْلِ " . ثم يفصل فصي التشبه به بجملة حالية وهذا التفصيل أو هذه الجملة الحالية هي التي تنصرف من خلالها على حقيقة مواعد المرأة التي يحبها - وتناطله - وهي تفسر في الوقت نفسه سبب عجبه .

كذلك عندما يقول بشار :

فَسَتَقِيهِمْ وَحِشْتَنِي كَمُونِسَه (تُبَيْتُ لَزَالِهَا بِفَيْرِ شَرَابِ) (٢)

(١) الديوان ٩٩/٣

(٢) الديوان ١٦٢/١

فإننا نجد الجملة التي تتبع المشبه به " كمونة " - وهي تلح صفة له -
تتموذج معنى المشبه به ، إذ هو وصف تصويري يعتمد على الإيحاء لا التصريح
والمباشرة .

وحيث يقول مخاطبا نفسه :

بَلْ أَيْهَا الرَّجُلُ الْخَضِرُ بِهِ حُبُّ الْفَسَلَةِ فَكَيْسٌ يَتَّسِدُ
تَرْجُو غَدًا وَهَذَا كَحَامِلَةٍ فِي الْحَيِّ لَا يَدْرُونَ مَا طَرِيطُ (١)

فإنه يشبه فيه الشد بالمرأة الحامل ، ثم يضي في لغت المشبه به " النكرة " ،
بمعنوت تحدد ما يشاء في الوقت نفسه تحدد حقيقة هذا الشد بالنسبة
للشاعر المتصايب الذي يومجل توشه يوما بعد يوم ، إن جملة التشبيه التي
تأتي على سبيل الاستئناف بقوله " ترجو غدا " في أول البيت توضح
استنكار الشاعر الانتظار إلى الغد .

أما قول بهشار :

وَمَا الْمَالُ إِلَّا بِمِثْلِ ظِلِّ سَحَابَةٍ غَدَتْ طَبَقًا ثُمَّ انْجَلَّتْ قَدَاعًا يَرْدًا (٢)

فإنه يصف فيه المشبه به " النكرة " بجملة فعلية ، ثم يعطف عليها جملة
أخرى ، وهاتان الجملتان امتداد للمشبه به نفسه ، لهما تمان معنى
المشبه به وهما لا يتحدد معنى المشبه أيضا ، فهما توحيان بفكثرة
زوال المال وثلاثيه بعد اكتازه ، وقد أراد الشاعر أن يوحدها فاستخدم
أسلوب القصص .

وتند ما يقول بهشار :

كَأَنَّ فُلَّانِي طَائِرُ حَانَ مَرْدُهُ يَهْزُجُ جَنَاحَيْهِ انْطِلَاقًا إِلَى هُدُرِ (٣)

(١) الديوان ٦٢/٣

(٢) الديوان ٥٨/٣

(٣) الديوان ٩/٣

فانه ينحت المشبه به الواقع نكرة * ايضا " طائر " يجعلتين فعليتين —
متابعتين ، وهما توجيان بالحال المضطربة القلقة للشاعر الحب ودونها
ما تحقق هذا المعنى .

وتطرد هذه التشبيهات في شعر بشار (١) التي يأتي فيها المشبه
به نكرة موصوفة بأرجاء غير محددة تنمو بفكرة المشبه به وتمين على تحديد
المشبه

(١) راجع من ٦ من هذا الفصل .

المعاني النحوية في التشبيه المركب :

لاحظنا في البناء اللغوي للتشبيه المركب عند إشارته يستغرق العبارة الشعرية في مسلم الأحوال ، وقد يقع في جملة واحدة تكون هي نفسها المباشرة الشعرية ، ذلك عندما يكون التشبيه حذوفاً الأداة حيث يقع المشبه به مفعولاً مطلقاً صيغة لنوع الفعل في الجملة كما يتضح في قوله - على سبيل المثال -

يَدَا لَكَ غَوْماً مَا احْتَجَبَتْ عَلَيْهِ بُدُو الشَّمْسِ مِنْ خَلَلِ الشَّامِ (١)

فالتشبيه هنا يقع في جملة واحدة تستغرق البيت كله ، ويجهو المشبه به مفعولاً مطلقاً مينا للنوع ، وربما تكون جملة التشبيه مدوومة به كأن التي تخلص بالدخول على الجملة الاسمية والدالة على التشبيه في الوقت نفسه ، ومنه قوله :

كَانَ النَّاسُ حِينَ نَفِثَ عَنْهُمْ نَبَاتُ الْأَرْضِ أَخْلَفَهَا الْقِطْرُ (٢)

حيث استغرقت جملة التشبيه الصحوة به كأن البيت كله .

وقد يقع التشبيه المركب في جملتين تستغرقان البيت الشعري ، ذلك عندما تكون كما هي الرابطة بين طرفيه ، ومنه قوله :

وَأُطْبِقَ حَيْثُ عَلَى قُودَادَى كَمَا انْطَبَقَتْ عَلَى الْأَرْضِ السَّمَاءُ (٣)

وهي تنسب لنا الشوق على الفروق بين هذه الاستخدامات للشوكة الثلاثة للتشبيه المركب عند شاعرنا ، فلا بد لنا من تتبع العلاقات النحوية داخلها باعتبارها وسيلة حية لتحقيق ما تريد الوصول إليه .

وأول ما يمكن ملاحظته في جملة التشبيه التي يجيء فيها المشبه مفعولاً مطلقاً صيغة للنوع أنها تكون جملة مترابطة الأجزاء ، إذ يأتي المشبه به جزءاً

(١) الديوان ١/ ٦/ ٤

(٢) الديوان ١/ ٣/ ٢٥

(٣) الديوان ١/ ١٠٥

متما المشبه من ناحية التركيب النحوي للجملة ، فعندما يقول بشار نسي
حبه لصاحبه :

فَلَقَدْ شُفِّتْ بِعَمِّهَا مَخْفِ النَّعَارِ بِالصَّلِيبِ (١)

نجد أن المشبه به في قوله " مخف النعاري بالصليب " يرتبط بالفعل
" شُفِّتْ " - وهو الذي يمثل المشبه - ارتباطا تميزا ، إذ لا يتحقق
الفصول المطلق إلا بوجود هذا الفعل ، ومن هنا يكون الترابط الوثيق
بين المشبه والمثبه ، على المستويين النحوي والبلاغي معا ، وهذا الترابط
لا تصبح جملة التشبيه هي الجملة الشعرية فعصب ، وإنما يكون هذا التركيب
النحوي سببا في تأكيد الشبه بين الطرفين وتفصيله معا .

ويمكن أن نلاحظ هذه التراكمات ما طراد عند بشار مثل تشبيهه مشبه
المرأة بمشبه السكران في قوله :

تَنَى الْهَيْئَتَيْنِ يَمِينُ يَسْرَتَهَا مَشَى التَّوْبَتِ صَفَتْ مَخَارِسَهُ (٢)

حيث يجمع هذا التركيب إلى إيضاح المشابهة وتأكيد ها في وقت واحد ،
وإذا لم يكن التشبيه في هذه الحال مستقرا للبيت الشعري كله ، فإنه لا يجرى
متمولا عن السياق الذي تقدم ، ذلك أن البيت قد يبدأ بأسلوب الشرط
فتقع جملة التشبيه حينئذ جوابا للشرط ومنه قوله :

إِذَا نَطَقْتُ صِدْحًا وَصَلَحَ لَنَا الصَّدَى صِلَحَ جَنَدٍ وَجَّهَتْ لِحْنُكَ السُّودَ (٣)

ومنه قوله أيضا عن السدح :

لَهَا دَلَا مَزْلُهُ أَصْرُقُهَا إِطْرَاقَةُ الطَّيْرِ لِذِي الْيَخْ (٤)

(١) الديوان ١٧٤/١

(٢) الديوان ٢١٩/١

(٣) الديوان ١٦٠/٢

(٤) الديوان ١٥٦/١

حيث يبتدىء الصبارة في البيت الأول بإذا الشرطية وفعلها ثم تأتي جملة التشبيه (صدنا . .) جوابا للشرط ، وقد عطف عليها جملة أخرى تتم الركن الأول من التشبيه ، وجاء المشبه به في المفعول المطلق (صياح جنود . . .) المبين لنوع الفعل وهو (المشبه) والمشبّه به هنا يرتبط بالمشبه ارتباطا محضيا إلا أنه يقوم بدور تفصيلي إيضاحي للمشبه وقد جاءت جملة التشبيه كلها مترتبة على الشرط الذي افتتح به البيت .

كما ترتبط جملة التشبيه في البيت الثاني بالشرط الذي سبقها وهو يؤمن بتقديم الممدوح في موقع القتال والذي يترتب عليه إطراق هؤلاء إطراق الطير الضعيفة للطير القوى ، وقد تستند جملة التشبيه إلى متبدا يبدأ به البيت في مثل قوله :

وَدَى شُرْفِ تَحْصِنِ الرُّجُ فَيْهِ حَتِينَ الثَّابِرِ ضَلَّ لَهَا حُورُ (١)

إن جاءت جملة التشبيه خبرا للمبتدأ " ودى شُرْفِ " ، وذلك لم تنفصل عن البيت .

أما " الجملة الفعلية الأخيرة " ضَلَّ لَهَا حُورُ " فهي حال تتم معنى المشبه به " حَتِينَ الثَّابِرِ " وتفصل فيه .

وبما تجيء جملة التشبيه صفة لما سبقها في مثل قوله :

لَا تُلُومُوا فَإِنَّهَا مِنْ نِسَاءِ مُرْقَاتٍ يَطْرِفْنَ طَرْفَ الطَّيْرِ (٢)

حيث هي جملة التشبيه صفة ثانية " لنساء " ، وهي محاللة للمعنى فهي أول البيت ، وقد تجيء حالا كما في قوله :

(١) الديوان ٢٤٩/٣

(٢) الديوان ١٠٨/١

وَفَلَاةٌ زَهْرًا تَقَى بِهَا الْمَيِّ نَ رَغَاً يَخِينُ مَتَى الْفَسَادُ (١)

إن نجد التشبيه مختصراً في آخر البيت وقد وقع حالا ثانية (للمبين) ، وثبينة هذا التشبيه تتحقق في تقاطعه مع سياق البيت على الرغم من أنه يأخذ موضع الحال ، ذلك أنه يعمق ويكشف المعنى الذي بدأ به البيت ، فهو يصف الصحراء بأنها بمهدة الأطراف غير مطروقة ولهذا عرفت فيها المسير مطبنة يوحى بأطمئنانها تشبيهه مشهدها بمنية النساء المتسمة بالتأني والبطء ، ومن هنا نجد التشبيه يعمو حتى يحدد الصحراء ، وعدم طرق الناس ليهله هناك أن يحقق هذا المعنى إلا بهذا التفصيل الذي يحدثه مثل هذا التركيب .

ومن هنا يتبين لنا أن التشبيه المركب عند بشار يأتي محتداً على جملة واحدة يجرى فيها المنبه به مفصلاً مطلقاً حيثاً لنوع الفصل الذي يقوم مقام المنبه غالباً ، وهذا المفعول المطلق يقوم بدوره شبه بالدور الذي تقوم به الأداة ، إلا أنه يقوم بتفصيل المشابهة وتوضيحها وتأكيد ها في الوقت نفسه بالانحياز إلى الالتحام الشديد الذي يحدث بين طرفي التشبيه فـسـى هذه الحال .

وقد يخل التشبيه النبارة الشعرية كلها وإن لم يشملها فإنه لا يبيد و منفصلاً عما سبقه إن لم يكن متفاعلاً على السمتين التحوي والبالقي .

وإنما تبين أن التركيب اللغوي للتشبيه المركب المحذوف الأداة أدى إلى التهام طرفي التشبيه وتفصيل المشابهة أو توضيحها وتأكيد ها في الوقت نفسه ، فإننا نلمح في التشبيه الذي تربط بين طرفيه " كما " هذا التفصيل بشكل أكثر وضوحاً ودقة نثم من أناء الشاعر في تشكيله ، فإننا نلاحظ في هذا التشبيه أنه يقوم على التوازي الهندسي الدقيق بين جملتين تمثل إحداهما المشبه والأخرى المشبه به ، ولو نظرنا في قول بشار :

(١) الديوان ١٠٩/١ راجع أمثلة أخرى لهذا التسم من التشبيه ١٠٩/١ ،

٢٠١/١ ، ١٧٨/١ ، ٣١٤/١ ، ٢٩٢/٢ ، ١٦٨/٣ ، ١٨٥/٣ ،

٢١٩/٣ ، ٢٢٢/٣ ، ٢٩٢/٣ .

مَا لَمْ يَشَقَّ عَنْ وَجْهِهِ الْحَرُّ بِمَا انْشَقَّتِ الدُّجَا عَنْ ضِيَا (١)

لوجدنا المشبه هنا جملة فعلية والمشبّه به جملة فعلية أيضا ، كما نجد أن مفردات كل جملة منهما تتطابق من حيث مؤنسها من الأعراب ، وإذا أنعمنا النظر في مفردات جملة المشبه به لوجدنا (الدجا) التي تقابل كلمة (الحرب) من حيث التشبيه تماثلها في الموقع النحوي حيث تقع كل منهما فاعلا لفعلها ، كذلك فإن الجار والمجرور (عن ضياء) يقابل وماثلا (عن وجهه) تشبيها وإعرابا ، كما يشترك الفعلان في أصل واحد ، الفسوق بينهما أن الأول مضارع والآخر ماض .

وتكرر الظاهرة نفسها في تشبيهاته المماثلة حيث يطابق بين جملتي التشبيه ، يقول بشار :

وَأَطْبَقَ حَمِيمٌ عَلَى نَسْوَاهِ كَمَا انْطَبَقَتْ عَلَى الْأَرْضِ السَّمَاءُ (٢)

ولمنا نلاحظ تطابق مفردات جملة المشبه مع مفردات جملة المشبه به نحواً وإثباتاً إلا أنه قدم الجار والمجرور في قوله " على الأرض " على الفاعل نفس جملة المشبه على عكس المثال السابق .

وتجد والمطابقة الثامة بين ركني التشبيه في مثل قوله :

إِذَا ذُكِرَتْ دَارُ الْهَيِّ بِمَامِي كَمَا دَارَتْ الصُّبَا فِي رَأْسِ نَارِبِ (٣)

حيث تتطابق مفردات جملة المشبه ومفردات جملة المشبه به من جهة الموقع النحوي والعلامة اللفظية وقد ينصب الفعل المضارع في جملة المشبه مفعولاً ذلك عندما يضم فاعله ، فيقابل في جملة المشبه به نائب للفاعل بعد أن يبنى الفعل للمجهول عندما يقول في السدي :

يُصَبِّ دِمَاءُ الرَّافِعِينَ عَنِ الْهَيْلَى كَمَا صَبَّ مَاءُ الظُّبَيْرِ الْمُتَرْجِسِ (٤)

(١) الديوان ١١٠/١

(٢) الديوان ١٠٥/١

(٣) الديوان ٢٠٤/١

(٤) الديوان ٨٦/٢

وتعدو أهمية استعماله للفصل المضارع في جملة التشبيه إذ يتم من استمرار
رفع الممدوح للمبارزين الذي يقابله الفصل المثنى للمجهول " حسب "
في جملة التشبيه ، ويأتي نائب الفاعل في قوله " ما " " مقابلاً للمفعول به
في جملة التشبيه " ربما " .

ولكن إذا كان تركيب التشبيه هنا يعتمد على جملتين فعليتين تشتملان
المبالغة كلها ، فإنه يأتي غير مشتمل على البيت كله في بعض الأحيان ، وفي
هذه الحال بهذا البيت إذا الشرطية بحيث تصبح جملة التشبيه جواباً
للشرط ومن ثم لا يتفصل تركيب التشبيه عن تركيب المبالغة التي تتبعه .

وقد مضى بنا قول بشار :

إِذَا جَلَسَ الصُّبْدَى عَمَتْ قُضُولُهُ عَلَيْنَا كَمَا قَمَّ النَّصَاءُ مِنَ الْهَذَرِ (١)

فلو أعدنا النظر إليه لوجدنا جملة التشبيه (عمت قُضُولُهُ) ترتبط بأسلوب
الشرط الذي يقتضيه بشار البيت فجاءت جواباً له .

وبما يسبق التشبيه متداً وشعباً ففتح جملة التشبيه صفة للخبر كما
يقتضيه في قوله الذي سبق أن وقفنا إزاءه :

مَا لِكُ تَنْشَقُّ عَنْ وَجْهِهِ الشَّرِّ بِ كَمَا انْشَقَّتِ الدَّجَا عَنْ ضِيَمَاءِ

وقد فتح جملة التشبيه صفة المبتدأ الجملة السابقة عليها كما في قوله :

لِمَهْدَةٍ دَارَ مَا تَكَلَّمْنَا السَّارَ تَلَحُّ مَخَانِيهَا كَمَا لَاحَ أَشْطَارُ (٢)

إذ تقع جملة " تَلَحُّ " وهي جملة التشبيه صفة لقوله " دَارَ " ، نلاحظ ذلك
في قوله مادحا :

أَمْسَى سُلَيْمَانُ مَرُوءًا مَا تُعْطِيهِمْ كَمَا تُعْطِيكَ بَيْتَ الْقُبْلَةِ الْمَرْبُ (٣)

(١) راجع ج ١ من هذا الفصل ، الديوان ج ١ / ٢٠٤ على سبيل المثال

(٢) الديوان ٦٤ / ٤

(٣) الديوان ٢٣٣ / ١

حيث نصح جملة التشبيه (تطيف به) صفة له مرهوباً .

وهذا يعني أن هناك تداخلاً تركيبياً على مستوى النحويين تراكم البصيرة
الشعرية حتى إننا نحس أن ما نستخدم التشبيه يكاد يكون جزءاً من تركيبه ،
لأن لم يكن غائبا نجد جملة التشبيه غالباً ما تبنى تفسيراً أو تحليلاً لما
تقدمها من تقرير ، خلاصة القول في هذا الاستخدام اللغوي للتشبيه
- عند بشار - الذي يحرص فيه على التوازي بين طرفيه موازنة متأنية أنه
يسمى إلى تحقيق الوضع أولاً وقبل كل شيء ولهذا يفصل في ركني التشبيه
ويؤازر بينهما على هذا النحو الموضوعي ونهش " كما " حافظة لهذا التوازي
حيث تفتقد التداخل بين الطرفين والتأكيد على المشابهة اللذين لاحظناهما
مثلاً قليل في التشبيه الذي يأتي فيه بشار بالمشبه به مقبولا مطلقاً مبدأ نوع
الفصل الذي يشكل بدوره " المشبه " ، وإذا كان بشار في هذا التشبيه
يتمدد إلى الإطالة بحيث يشكل كل ركن من ركنيه جملة مستقلة بذاتها بهدف
التفصيل والامتزاج غائبا نلاحظ - أحياناً - مثل هذه الإطالة وذلك التفصيل
في التشبيه المركب الذي تكون أدواته الكاف ، وذلك عندما يقول :

يَطُوفُ الْمَفَاةُ بِأَسْوَابِهِ كَطُوفِ الْحَبِيبِ بِبَيْتِ الْحَرَمِ (١)

وإن كان قد اعتمد هنا على جملة واحدة تضمنت ركني التشبيه التفصيلي ، وربما
يرجع هذا إلى استخدامه " الكاف " التي تختصر الجملة الثانية بالاستغناء
عن الفصل بالمصدر ، والمصدر هنا مصدر مبنٍ لنوع الفصل في جملة التشبيه ،
ومثل هذا التركيب يقع وسطاً بين التشبيه الذي حذف أدواته وبين التشبيه
الذي يعتمد على " كما " إلا أن هذا التركيب لا يتكرر في تشبيهات بشار .

وتبدو العلاقات النحوية أكثر تداخلاً وتعقيداً في التشبيه المركب الذي
يبدأ بـ " كأن " لأن بشاراً يفصل دائماً بين اسم " كأن " وغيرها بما يتم معنى المشبه
وما يتمل تحويلاً باسم " كأن " في بعض الأحيان ، لكن هذا الاحتمال يتوقف على
الفواصل ذاتها ، وقد يكون الفاعل ظرفاً أضيف إلى جملة ضلية كما يتضح
في قوله :

كَأَنَّ النَّاسَ عَيْنَ نَشِيبٍ عَنْهُمْ تَهَاتُ الْأَرْضُ أَخْلَفَهَا الْقَطْرُ سَارٌ (١)
أَوْ قَوْلُهُ :

كَأَنَّ حُقُوقَ النَّاسِ سَحَابٌ صَفِيَّتْهَا -
قَدْ ذُيِّقَ فِي حُقُوقِ الْمَسِينِ مَنَى أَوَاهِيهِ (٢)
إِذَا فَصَّلَ بَيْنَ اسْمِ كَأَنَّ " النَّاسَ " وَخَبَرِهَا تَهَاتُ الْأَرْضُ " بِالظَّرْفِ " حِينَ "
الضَّافِ إِلَى الْجُمْلَةِ الْفَعْلِيَّةِ " نَشِيبٌ " وَهَذَا الْفَاعِلُ يُتِمُّ مَعْنَى الْمَشْبَهَةِ
وَلَا يُتِمُّ التَّشْبِيهَ إِلَّا بِتَقْدِيمِهِ عَلَى هَذَا الْخَبَرِ ، حَيْثُ يَرْتَبِطُ تَشْبِيهُ النَّاسِ بِالنَّهَارِ
الَّذِي قَابَ عَنْهُ الْمَطَرُ بِضِيَابِ آلِ الشَّاعِرِ الَّذِينَ يَفْخَرُ بِهِمْ .

يُبَيِّنُ هَذَا الْفَصْلُ فِي الْبَيْتِ الثَّانِي إِذَا فَعَلَ بِالظَّرْفِ " عَيْنَ " وَالْفَصْلُ
بَعْدَهُ " صَفِيَّتْهَا " بَيْنَ اسْمِ كَأَنَّ وَخَبَرِهَا وَهَذَا طَائِفَةٌ مِنْ أَتَامِ الرُّكْنِ الْأَوَّلِ
لِلتَّشْبِيهِ وَالَّذِي يَتَرْتَّبُ عَلَى وَجُودِهِ انْتِزَاعُ وَجْهِ الشَّيْءِ .

وَمَا يَفْعَلُ بِتَارِيخِ اسْمِ كَأَنَّ (الْمَشْبَه) وَخَبَرِهَا (الْمَشْبَهُ بِهِ)
بِجُمْلَةٍ حَالِيَةٍ كَمَا فِي قَوْلِهِ :

كَأَنَّ إِبْرِيثَنَا وَالْقَطْرُ فِي فَمِهِ طَيْرٌ تَتَاوَلَ يَاتُونَ بِمِنْقَارٍ (٣)
فَالْجُمْلَةُ الْحَالِيَةُ " وَالْقَطْرُ فِي فَمِهِ " تَتِمُّ صُورَةَ الْمَشْبَهِ وَلَا يَكْمُلُ مَعْنَى التَّشْبِيهِ
إِلَّا بِتَوَاجُدِهَا وَقَدْ يَكُونُ هَذَا الْفَاعِلُ شَيْءَ جُمْلَةٍ تَتِمُّ مَعْنَى الْحَالِ كَمَا فِي قَوْلِهِ :

كَأَنَّ حَوَانَا فِي الْمِثَابِ فِي الرَّحْسِ سَرَابِيلُهَا تَتَشَقَّقُ عَنَّا وَتَنْصَحُ (٤)
فَهِيَ الْجُمْلَةُ فِي قَوْلِهِ " فِي الْمِثَابِ " وَالْمِثَابُ فِي " الرِّضَا " يَفْهَلَانِ بَيْنَ

(١) الديوان ٢٠٢/٣

(٢) الديوان ١/٤

(٣) الديوان ٦١/٤

(٤) الديوان ١٠٦/٢

"هوانا" المشبه والواقع اسم كان في الوقت نفسه وخبرها "سرايها" وهذا ،
المجزوات تتم متى المشبه ولا بد من وجودها في هذا الوجه لتحقيق
التشبيه وربما يفصل بين ركني الجملة الاسمية وركني التشبيه في الوقت ذاته
"بإذا وعملها" التي تأتي في موقع الظرف ، يقول بشار :

وكان نكبتها — إذا نهبتها — طفل يلوك بدر ديسه مخاباً (١)

قوله "إذا نهبتها" هنا يأخذ موقع الظرف الذي يتم الركن الأول للتشبيه
"نكبتها" وبدونه لا يتم هذا الركن وربما يفصل أيضا بين ركني التشبيه
وركني الجملة الاسمية بشبه جملة ظرفية وذلك في قوله :

كان خبك فوق — حيق الكمة — وتحق رجلو لحوه لجسج (٢)

حيث فصل بالظرف في قوله "فوق" ثم الظرف "عين" المضاف إلى
الفصل الذي يشكل جملة اعتراضية ، ثم بالمحطوف "تحت رجلو" بين اسم
كان "حك" وهو المشبه — وخبرها "لج" وكل هذه الظروف تعدد
المشبه وتكمل صورتها التي يترتب عليها صورة التشبيه الكلية .

وقد يفصل بين اسم كان وخبرها بظرف ومحطوف كما يبدو في قوله ،

كان شار النع فوق رؤوسهم وأسباننا ليل قباوى كواكبه (٣)

حيث فصل بين اسم كان "شار النع" وخبرها "ليل" يشبه الجملة
في قوله "فوق رؤوسهم" والمحطوف "أسباننا" ولو تأملنا تركيب هذا

(١) الديوان ٣٦٢/١

(٢) الديوان ٧٤/٢

(٣) الديوان ٣٨/١

التشبيه لا يمكن التوقف عند اختلاف العلاقات النحوية وأجزاء التشبيه ، ذلك
ان الطرف القائل بين اسم كان وخبرها متعلق باسم كان " مشـار " .
فعلا لان " مـار " اسم مفعول ، أما المـطوف و " أسـيافا " .
فان الواو تدونه بمعنى مع ، لان التركيب هنا يقوم على تشبيه
الفتح والسيوف بالليل " تهاوت كواكبها " ولا يفصل بين " النقع " و " السيوف " .
فيجعل النقع ليلاً والسيوف كواكبها ، وقد أشار عبد القاهر الجرجاني
الى المعاني النحوية في هذا التشبيه قائلاً : " ان المقصود من
بيت بشار بتشبيه النقع والسيوف فيه بالليل الشهاري كواكبها لا تشبيه
الليل بالنقع من جانب والسيوف من جانب ، ولذلك وجب الحكم
" بأن الكلام إلى قوله و " أسيافا " في حكم الجملة للمصدر وجهاً
مجرى الاسم الواحد لئلا يقع في التشبيه ضرب من معوجم أنه كقولنا
" كان مـار النقي ليلاً وكان السيوف كواكب " ونصب الاسياف لا ينفع
من تقدير الاتصال وتأييد أن يكون في تقدير الاستئناف لان الواو فيها
بمعنى مع " (١) .

أما قول بشار :

كان المستزدي قـفل رـج عـوارب دجلة البين استزاداً (٢)

فاننا نلح قوله " قفل رـج " يقع مفعولاً باسم كان " المستزدي " .
لان اسم فاعل فعل " قفل " على المفعولية ، ثم تأتي الجملة
النسبية استزادوا " غيرا " لأن ، ونصب القفل مفعولاً هو " عـوارب
دجلة " المضافة إلى " الجون " وهذا تتداخل أجزاء الجملة التشبيهية
التي تشمل البيت كله ، ولا يصح القائل بين اسم كان وخبرها دخيلاً ،

(١) عبد القاهر الجرجاني - اسرار البلاغة - تحقيق هـ . ريتز - استانبول
١٩٥٤ - ١٩٦٠ .

(٢) الديوان ٥٥/٣

وانما هو جزء عنوى يكمل اسم كان على المستويين النحوى والبلاغى .

لما كنا في الوقت الذى تلح فيه هذا الاتصال على المستويين النحوى والبلاغى بين أجزاء التشبيه ، وظل الرغم مما يلجأ اليه بشار بن الفصيل بين اسم كان و خبرها بما يتم معنى التشبيه أولا وما يتصل باسم كان أيضا على المستوى النحوى التركيبى فاننا نفقد فى بعض هذه الأمثلة دافعا للتطابق بين التركيب النحوى والتركيب البلاغى عندما يتصل اسم كان و خبرها بجملة اعتراضية كما يبدو فى قوله :

كان الناصب حين تشيبتهم

نبات الأرض ألفها التطائر

فالجملة الفعلية - تشيبت - التى تقع فى محل جوب بالنظر إلى " حين " لا محل لها من الأعراب نحويا ، إذ لا تصل على مستوى النحوى باسم " كان " الجائد " الناس " وتبدو اعتراضية فى هذا السياق ، فى الوقت الذى لا يتم معنى التشبيه الا بها وتقدمها على خير " كان " .

الصفات الدورية في الاستعارة

تبين لنا أن الاستعارة - عند بشار - تحقق في الاسم المفرد أو الاسم المضاف ، وأنها تحقق في الفعل من جهة فاعله أو المفعول .

ووقع الاستعارة في الاسم المفرد أو الاسم المضاف يجعلها تعنى موقفاً من التركيب النحوي للمباراة الواقعة فيها ، فقد تكون فاعلاً أو مفعولاً ، مثل قوله :

جَرَّ اللَّوْلُوهُ الْمَتَمُونَ نَوَى لِسَانِهَا

لِذَّارِخَا بِنِ مَرْكَسِرٍ (١)

حيث وقعت الاستعارة في قوله اللؤلؤ فاعلاً ، وتحقق فاعلاً أيضاً في قوله :

غَدَاةٌ مَتَّ غِيَّانُ رُؤُوسٍ لِحِجَابِهَا يَمِيلُ بِهَا تَحْمَنُ النَّوَى الْمُتَرَانِبِ (٢)

فلما دنا رؤوس السوداء ففججت على ليلتي طابيت وسير مزل (٣)

أزده ديمسة وفتت سبيها (٤) مثل أمير الخضا دهاة الأبي (٥)

ونوياء عنيو جوارخ غرق بالروى لم تكمل من الرطل (٥)

(١) الديوان ٢٦/٤

(٢) الديوان ٢٦/٦

(٣) الديوان ٨١/٢

(٤) الديوان ١١٨/١

(٥) الديوان ٢٦/٣

وفي قوله أيضا :

يَنْصِبُكَ الْمُنَى فَتَرُا إِلَيْهَا وَتَصْرِي وَجْهًا وَجْهَ الرَّسَالِ

وربما تميز تمييزا كما يظهر من قوله السابق :

أَنْزِلْ رَحْمَةً وَتَحَنُّنًا سِرِّيًّا

حيث تقع الاستعارة " عسا " تمييزا

وربما تميز اسما مجرورا متصلا بالفعل في الجملة التي تقع فيها كما يبدو في قوله :

وَلَمْ تَنْزِلْ أَنْزِلْ جُفُوفًا عَلَى الْقَدَى وَاحْفَظْ مَا حَمَلْتَنِي فِي الْمَنِيَّةِ (١)

فالاستعارة في قوله " القذى " مجرورة بحرف الجر " على " ، وحيثما تأتي الاستعارة مجرورة من ذلك قوله :

كَذَبَ الدَّخْرُ بِمَنْطِقٍ مُسْكِرَا وَجَرَى كَمَنْ سَحَا فِي السَّرْدَا

وتوليه :

تَرَمَّتْ بِي كَلْبُكَ الْأَشْمَرُ لَا نَبَا وَالْمَنَابَا بَيْنَ عُمَرَ وَنَبَا (٢)

وقد تميز مجرورة بالاضافة :

بَيْنَ عَشْرِ وَثَلَاثَ قَسَمَاتٍ بَيْنَ خَصَنِ وَكَيْسٍ وَهَمَامٍ (٣)

(١) الديوان ١٢٨ / ٤

(٢) الديوان ١٢٣ / ١

(٣) الديوان ١٢٢ / ١

(٤) الديوان ١٢٢ / ٢

(٥) الديوان ١٢٩ / ٤

وقد فتح الاستمارة متدا كما في قوله - على سبيل المثال -

عل المشفأ ليت حين يخطو وتوعد في شهره الوهم (١)

فالاستمارة هنا وقعت في كلمة " ليت " وهي متدا مؤخرها تأني
متدا وخبرها في بيت واحد كما يفتح في قوله :

يخلون : داء القلب من أصابه

ودائي فزال في الحال ريب (٢)

حيث فتح الاستمارة في " داء القلب " متدا أما قوله " فزال " فهو خبره كما فتح : برا في قوله :

لا أيتها المائل جادنا ليعرفني أنا أنت الكرم (٣)

" أنا أنت الكرم " فتح خبرا للمتدا " أنا "

وقد تأتي أسماء خبرها في الجملة الاسمية ومن ذلك قوله :

أنا من يمشي أمانهم الصين أبيض (٤)

وقوله أيضا :

على رؤوسهم زكروم يشاشة ولين لصروهم البخل به (٥)

وقد نجى خبره بالانفاة كما في قوله :

ونعرب من عتق من يشا الصين مش (٦)

(١) الديوان ١٠٦/٣

(٢) الديوان ١٧٩/١

(٣) الديوان ١٠٦/٤

(٤) الديوان ١١٦/٢

(٥) الديوان ١٢٦/١

(٦) الديوان ٢٠٥/١

والاستشارة في هذه الأحوال ترتبط بالجملة التي هي فيها ارتباطا وثيقا
ان تشكل جزءا من مكوناتها وقد يكسبها وقعها ربما أساسيا في الجملة
- كأن يكون فاعلا أو متعديا أو خيرا - نوعا من القيمة - لكن القيمة
الأساسية لها في البيت الواحد تستمد من فاعليتها مع ثرائها - مهما
كان بديها - التي يتخلفها وبديها كسبه من وجودها في سياق
المعاني دون غيره - ولن يتأتى هذا الا بفتح العلاقات النحوية فسي
التيارة العسيرة ومتفرقة بدت أعمال الاستشارة أو انفصالها مسند
سياقها .

لقد ذهب عبد القادر الجرجاني الى أن الصم الهيأة لا تنصرف فيمنها
على كونها تنبيهات أو استشارات أو كتابات وإنما من حيث قدرتها
على الشغل والتعب مع العناصر الأخرى المكونة لتسج البيت أو السياق
الذي هي فيه أن من هذه الصم تلك التي لا قيمة لاي لون من هذه
الالوان خارج النظم يقول عبد القادر :

نوعا أعلم أن هذا - أعني الفرق بين أن تكون العزلة في اللفظ وبين أن
تكون في النظم - باب يكتر فيه الخلط فلا تزال ترى مستعينا قد أخطأ
بالاستعسان موقعا ليخلط اللفظ باليس له ولا تزال ترى الشهية قد
دخلت عليه في الكلام قد حصن من لفظة وتجاهه - فظننت أن حسن
ذلك كله للفظ منه دون النظم - مثال ذلك أن تنظر الى قول ابن
الستر :

وانني على اشتاق عيني من البدي لتجني عيني فذرة ثم أطهرق
فترى أن هذه الذرة وهذا الطرد إنما هو لأن جعل النار يجمع وليس
هو ذلك - بل لأن قال في أول البيت (وانني) حتى أدخل الكلام في قوله
(لتجني) ثم تراء " عيني " ثم لأن قال (فذرة) ولم يقل : النار مثله

درهم وربع والريش نصفاً * والسبق وزنه سبعة دراهم ونصف * النعل درهم وربع *
 إذا كان ثمانية أو سبعة ونصف يكون وزنه نصف درهم وربع * وأما مقدار السبق إذا كان
 القوس اثني عشر (١) قبضة وعرض أصبعين فمضمون يكون مقدار السهم (٢) سبع
 نبضات ووزنه (٣) سبعة دراهم (٤) * وإذا (٥) كان اثني عشر (٦) قبضة وثلاث أصابع
 فمضمون يكون الرامي مختار * إن شاء اقتصر على سبعة (٧) * وإن شاء زاد عرض أصبع *
 وعلى هذه (٨) الحالات إذا كان عالماً بالريش فهو يعرف مقدار ما يوافقه من القوس
 والخيف *

فصل : وحكى عن محمد بن بركات المعروف بابن القاضي الأخطا (٩) أنه
 كان يرمى على قوس وزنه عشرون رطلاً إلى ثمانية عشر رطلاً بالدشقي وهو المعتبر في
 سائر البلدان * وكان وزن النشاب من ستة دراهم ونصف إلى أربع دراهم * وكان وزن
 النعل إذا كان ستة دراهم ونصف يكون النصف ثلاثة أرباع (١٠) درهم * وإن كان
 السهم أربعة (١١) دراهم ونصف يكون النصف نصف * ورمى هذا الرامي على هذا

(١) كذا في نسختي المخطوطة *

(٢) في النسخة "ب" * القوس * والصيغة المثبتة من النسخة "أ" * ق ٥٥ ب *

(٣) في النسخة "ب" * وزنه * والصيغة المثبتة من النسخة "أ" * ق ٥٥ ب *

(٤) في النسخة "أ" * "الدراهم" * والصيغة المثبتة من النسخة "ب" *

(٥) في النسخة "أ" * "وإن" * والصيغة المثبتة من النسخة "ب" *

(٦) كذا في نسختي المخطوطة *

(٧) في النسخة "ب" * سبع * والصيغة المثبتة من النسخة "أ" * ٥٥ ب *

(٨) في النسخة "ب" * "هذا" * والصيغة المثبتة من النسخة "أ" * ق ٥٥ ب *

(٩) نسبة إلى مدينة خلاط التي هي قصبة أرمينيا الوسطى * ياقوت: صميم البلدان *

ج ٢٤ من ٤٥٢ *

(١٠) في النسخة "ب" * "أربع" * وهو تصحيف * والصيغة المثبتة من النسخة "أ" * ق ٥٥ ب *

(١١) في النسخة "أ" * "أربع" * والصيغة المثبتة من النسخة "ب" *

ثم لكان " ثم " في قوله " ثم أطرق " ، وللطيفة أخرى سميت هــهـهـه
اللطائف وهي اعتراضه بين اسم إن وخبرها بقوله " على إشتاق عيني من
المدى " (١) .

تأثير الاستمارة - في نظر عبد القاهر - لا يرجع لجرد أنها استمارة
وأنما بوصفها جزءاً لا يتصل عن الكل أو النظم ، فاستمارة ابن الحمستر
لم تكن تحقق ما حققته من تأثير دون عناصر الصياغة الأخرى التي عاشرت مع
الاستمارة في البيت وساعدتها على إحداث هذا التأثير ، وهذا هو
" على إشتاق عيني من المدى " على الاستمارة " لتجج " يهد لها ، وهي
في البيت نفسه تنى بالموقف الما طفي للشاعر الذي يضطرب في نفسه الصراع
بين النظر إلى المحبوبة - التي يتحرق شوقاً إليها - وخوفه من الرقيب
المحيطين به من كل جانب ، وهو صراع يتولد عنه تلقائياً هذا " الجمج " الذي
يترتب عليه إطرافه فيما يمد ، فالموقفان نتيجة للصراع المضطرب
في نفسه ، وهنا نجد الاستمارة جزءاً لا يتجزأ ولا يتصل عن السياق ، فهي
علقة من علقاته المتصلة ، ولهذا فإن بحثنا عن علاقة الاستمارة بالملاقات
النحوية داخل العبارة الشعرية أو البيت الواحد لن يتوقف على بحث هذه
النحوية النحوية داخل الاستمارة فقط وإنما يشمل علاقتها بصياغة البيت
كله ، وكما نخدم بنا في تناولنا للنحوية في التشبيه .

وإذا كان قد تبين لنا أن الاستمارة التي وقعت عند بشار في الاسم
المفرد والاسم المضاف أنها تحتل أي موقع في الجملة فإنه يمكن القول بأن هذه
المواقع لا تؤثر كثيراً في تفاعلها مع سياقها ولا تؤثر في تفاعلها بصفتها استمارة
إلا إذا أحدث بشار تفسيراً لها في ترتيب العبارة التي تقع فيها بحيث يصبح
تقديمها أو تأخيرها ذا قيمة إيحائية بالنسبة للسياق كله ، فعندما يقول
بشار - على سبيل المثال - :

(١) عبد القاهر الجرجاني - دلائل الإعجاز - مطبعة المنار - مصر ١٣٣١ هـ
ص ٧٧ - ٧٨

لَقَدْ كُنْتُمْ عَنْ السَّبَابَةِ وَالْهَوَى
غَفِيًّا وَلَكِنَّ الطَّاقِدِينَ تَغْلِبُ (١)

يمكن القول بأن تقديم الاستشارة المجبوبة "عن السبابه" على خير كسبت
"غفيا" يدعم من قبحها كاستشارة لما يشعرنا به التقديم من قسوة معاناة
الشاعر وإحساسه بجلد الحب والآلمه التي أجبر عليها .

وقد ينصل بشار بين المبتدأ والخير في الجملة لتقديم الاستشارة كما
يقض في قوله :

لِيُخَدِّكَ مِنْ كَفِّكَ فِي كُلِّ لَيْلَةٍ إِلَى أَنْ تَرَى وَجْهَ الصَّبَاحِ وَسَادُ (٢)

فقد تم الاستشارة في قوله "وجه الصباح" يوحي بشدة القلق والرغبة في
ظهور الصباح وتقديمه "في كل ليلة" على الخير يوحي باستمرار هذه
المعاناة وعدم توقفها ، لكننا لا نرى مثل هذا التعبير في الترتيب النحوي
للمباراة كثيرا عند بشار ، لأنه يحافظ في معظم الأحيان على الترتيب النحوي ،
ويحرص أشد الحرص على نظام النحو في الجملة ، ومن هنا تهدؤ الاستمطرات
الواقعة في الاسم المفرد أو الاسم المضاف شلحة جامدة لأنها تشهد في
أغلب الأحيان سمة التفاعل مع عناصر الصياغة الأخرى في المباراة الشعرية ،
ولورجعتنا إلى الأمثلة السابقة أو إلى قوله :

أَبَى شَادِنٌ بِالزَّائِغِينَ لِقَاءَنَا وَأَكْثَرُ حَاجَاتِ الْحُبِّ لِقَاءُ (٣)

أو قوله في وصف السفينة :

مَشُورٌ نَهْرًا نَشَبَتْ وَسَطَهُ إِنْ تَغَلَّبَ الرِّيحُ لَهَا تَغَلَّبُ (٤)

(١) الديوان ٣٤١/١

(٢) الديوان ٣٤/٤

(٣) الديوان ١٢٧/١

(٤) الديوان ١٤٩/١

أو قوله :

وَنَحْسَرِيْنَ حَقِيْبِيْنَ يَهْدُ الْمِيْنَ مَشِيْبِيْ

لوجدنا أن الاستمارة تفهد الصلة الحية بسياقها ومن ثم غائبا نصيب
كانها مقصودة لذاتها وتتحصر قيمتها في كونها استمارة مفردة منفصلة
عن الصياغة اللغوية في البيت * ومن ثم فإننا نجد ها محوم في وحدات منفصلة
بعضها عن بعض في البيت الواحد بحيث تهدو كأنها قد حشدت حشده
فإنما أن تأتي متتابعة في جملة واحدة تشمل البيت كله كما يبدو في قوله :

بنت عثر وثلاث قسست يوق عمن وكيب وقمر

حيث نجد في هذه الحال ثلاث استمارات متتابعة ترتبط بينها الواو العاطفة
التي لا تخرج ولا يفتها هنا عن الحشد * وربما يبدو مثل هذا الحشد في قوله :

وَجَّهَ نَسِيْدَا بَصِيْنِيْ فَنَزَالِ فِيْ عَيْبٍ مَّقَوِّمٍ مَّكَادِ (١)

أو في قوله عن الحرب :

وَانْفَرَجَتْ عَنْ أَسَدٍ الْكَدِّ وَهَنْ تَهْمٍ حَوْلَهُ وَأُسْدِ (٢)

وعلى الرغم من الاتصال التركيبي الذي يتم نحوا بين الصورة والأخرى فسي
البيت الأول إلا أن كلا منها تهدو منفصلة ليست متقاطعة مع سياق البيت
وقد تأتي كل استمارة في جملة منفصلة عن الأخرى :

أَزِدَتْ رَحْمَةً وَتَتَّعَمِيْهَا مَثَلُ أَيْمِ الْقَضَاءِ عَاهُ الْأَبَاءِ

أو في قوله :

أَسَدُ يَفْهَمِ الرِّجَالِ لَنْ يَنْتَبِ تَقَفِيْتُ لِحُصْنِ ثَرِ السَّمَاءِ (٣)

(١) الديوان ١/٣

(٢) الديوان ١/٢٣٩

(٣) الديوان ١/١١٣

فالاستمارة في هذه الأحوال تعنى كل ضما مستقلة منفصلة بذاتها عسى
الاستمارة التي تليها ، وتصح الصلة بينهما صلة شكلية خارجية متمثلة في
حرف من حروف الدطف التي تعيد الشطب .

وهذا ما تقع الاستمارة في لفظ أو لفظ مضاف وتهيئها بشار بصفات تفسير
تحريرية فأنها تزداد قيمة ، ذلك أنها لا تنفصل عن السياق بل تصح ممتدة
بالفكرة التي يريد التعبير عنها ، فعندما ننظر في قوله :

أَظَلَّتْ عَلَيْنَا يَوْمًا سَحَابَةٌ أَضَاءَتْ لَنَا بَرَقًا وَأَبْطَا رِشَانُهَا (١)
فَلَا غَيْمُهَا يُجَلِّي فَيَأْسُ طَامِسٌ وَلَا غَيْثُهَا يَأْتِي فَيُرِي عِطَانُهَا

نجد الاستمارة " سحابة " تقع فاعلا للفعل " أظلت " وقد أتمتها بالجملة
الفعلية " أضأت " التي تقع نعتا للاستمارة النكرة ، وفي الوقت نفسه تيمس
بدلائها ، ثم تأتي الجملة المطفوفة " وأبطا رشانها " تابعة للنعت متممة
وممتدة بدلالة الاستمارة وتتابع الجمل المطفوفة " فلا غيمها يجلى ... الخ " .
وهنا لا نهدو الاستمارة منفصلة عن التراكيب النحوية في البيت بل ياتى بها
لتتطابق معها حيث يهدو كل تركيب امتدادا للاستمارة ذاتها ، وينطبق
الأمر نفسه على قوله :

أَتَتْنِي الشَّمْسُ زَائِرَةً وَلَمْ تَكُ تَبْرَحُ الْفَلَكَ (٢)

حيث تقع الاستمارة ، فاعلا للفعل الذي يهدأ به المبراة ، ثم يأتى الحال
في قوله " زائرة " مثيرا للدهشة على الرغم من تقريره ، ثم تأتي الجملة
الحالية اللاحقة " ولم تك تترك الفلكا " امتدادا للاستمارة ، ولا تطرد مثل
هذه الأمثلة (٣) في صورته إذ يهدو قليلة .

(١) الديوان ٨٩، ٤

(٢) الديوان ١٢٦/٤

(٣) الديوان ١٩٠/١ ، ٣٠٧/٢ ، ١٢١/٤ ، ١٨٣/٤

أما إذا وقعت الاستمارة في الفعل من جهة فاعله أو مفعوله فإننا نلاحظ أن هذه الجملة الاستمارة تأتي مطبوعة على غيرها من الجمل الأخرى في البيت الواحد الذي يبدو - في كثير من الأحيان - غمما إلى وحدات منفصلة تشغل كل منها بذاتها ، فلو نظرنا إلى قول بنسار :

وَيْلٌ الْآنَ لَا أَصْبُو تَاهَتْ لَجَاجَتِي
وَمَاتَ الْهَوَى وَانْشَقَّ عَنْ هَامَتِي سُكْرِي (١)

لاحظنا أن جملة الاستمارة " مَاتَ الْهَوَى " مطبوعة على ما سبقها ثم عطف عليها جملة استمارة أخرى " وَانْشَقَّ عَنْ هَامَتِي سُكْرِي " والاستمارةان على الرغم من قيام كل منهما في تركيب مستقل إلا أنهما لا ينفصلان عن السياق أو عن بعضهما لأنهما تؤكدان الموقف الذي يصدر به بنسار البيت هو تناسخ الاستمارات مطبوعة في قوله :

لَبَّيْكَ لَبَّيْكَ هَجَرْتُ الْمَيَا وَنَامَ غَفَالِي وَمَاتَ الْمَيْتَابُ (٢)

وقد استلكت كل استمارة بجملة منفصلة عن الأخرى ربطت بينهما الواو العاطفة إلا أنها ليست مقسومة لذاتها ، لأنها متآزرة - عن الموقف الذي انتهى إليه الشاعر ، يبدو استخدام الفعل الماضي في الاستمارتين " هَجَرْتُ الْمَيَا " ، " مَاتَ الْمَيْتَابُ " موجبا بل مؤكدا لانتها بهيمته باللهو .

وإذا نظرنا إلى قول بنسار :

وَضِيتُ الْقَلِيلَ مِنْهُمْ إِنْشَى
وَكَلَّيْتُ الْكَبِيرَ بِالْأَضْفَرِ الْأَضْفَرِ
مِنْ قَلِيلٍ لَوَاتِقٍ بِكَمْسِيرٍ
رَأَى الْكَبِيرُ بَعْدَ الصَّفِيرِ

(١) الديوان ٢٧٦/٣

(٢) الديوان ٢٧٧ / ١

وَيَدِينِي ذَاكَ فِي الدُّجَى حَتَّى أَنْتَ

جَابَ عَنِّي الصَّبِي طُلُوعَ الْقَتِيرِ

ثُمَّ رَمَتْ الْهَوَى وَرَاجَعَنِي الْحِلَّةُ

مُؤَدَّتْ عَارِجَةُ الْمُشْتَمِسِرِ (١)

وجدنا الاستمارات تتابع مصطوفة في البيتَيْن الأخيرين من أجل الوفاة بمكسرة
انقضاء زمن اللهو والشباب مما ، ومن هنا يبدو تفاعل الاستمارة مع سياقاتها
الذي يتضمن في الغالب استمارات أخرى ،

وقد بدأ بشار البيت بالاستشارة ثم لا يتجسها باستمارات أو صور أخسرى
، وإنما يتجسها بتقرير يحفظه نفس معظم الأحيان على الاستمارة كما يسدو
في قوله :

أَبْلَيْتَ جَسْمِي نَفْسِي غَيْرَ آمِنٍ أَنْ يُذَرَّكَ الرُّوحَ مَا قَدْ خَامَرَ الْجَسَدَ (٢)

أو قوله :

دَفَنْتُ الْهَوَى حَيًّا فَلَسْتُ بِزَائِرٍ سَلْبِي وَلَا صَفْرَاءَ مَا قَرَّرَ الْقَصْرِ (٣)

إلا أن الحلة هنا لا تقتصر على مجرد المظف وإنما يبدو التقرير امتدادا بالنهاية ،
الذي تولده الاستمارة في كلا البيتَيْن ، فلا يصح الارتباط ارتباطا شكليا
ولنما هو ارتباط حي داخلي ، نقوله "نفسى غير آمنه" الخ يوحى بالقلق
الذي ينتابه من جراء ما ألحق الحب بجسده من ذبول وهزال ، وهو ما أوجت
به الاستشارة في أول البيت "أبليت جسمى" ، أما قول بشار عن صلحته

بَرَقَتْ حَتَّى إِذَا قُلْتُ جَسَادَاتٍ أَقْلَعْتُ عَنْ جَهَاةٍ لَا تُبْدِرُ (٤)

(١) الديوان ٢٠٦/٣

(٢) الديوان ١٩٤/٢

(٣) الديوان ٢٧٦/٣

(٤) الديوان ٧٥/٤

حيث تقع الاستمارة في قوله "برقت" ثم عطف على الاستمارة الجملة الشرطية بمدعا التي امتدت بدورها بفكرة الاستمارة من ناحية "وهرسب" التراكيب التي يخطها البيت من ناحية أخرى بحيث يندرج التداخل على المستويين الاستماري والنحوي التركيبي، حتى إننا نجد الجملة الأخيرة "لا تدر" تقع صفة للمجرور "جهامة" المتملق بجواب الشرط "أقلمت" وقد هي جملة الاستمارة حالا في البيت الذي تأتي في سياقه، ومجيئها على هذا النحو يجعلها متفاعلة مع عناصر الصياغة الأخرى بحيث لا تهدو منفصلة عن سياقها، يقول بشار:

أَشَارِينَ قَدْ مَضَى لَيْلٌ وَلَيْسَ لِي أَكَابِدُهُ وَقَدْ قَلَقَ الرِّسَادُ (١)

حيث تقع الجملة الاستمارة هنا في قوله "قلق الرصاد" حالاً بشار إذ يسقط قلقه واضطرابه الناطقين على الرصاد فإنه يكف ما أوحى به التقرير في الجملة التي بدأ بها البيت،

أما قول بشار مخاطباً الممدوح:

لَمَسْرَى لَقَدْ أَشْبَيْتَ بِي غَيْرَ نَائِمٍ قَنَامٌ وَهِيَ سَاهِرٌ يَتَوَهَّجُ (٢)

فلأننا نلاحظ فيه جملة الاستمارة "وهي ساهر" - التي تأخذ موقع الحال - لا تظهر أهميتها إلا بتفاعلها مع هذا السياق ذلك أنها بتجاهرها مع التقرير الذي سبقتها أوجت بالمرء الشاعر الصيق وحزته إزاء جفا الممدوح وشاة أعدائه.

وقول بشار أيضاً:

دَلَقْنَا إِلَى الضَّحَاكِ نَعْرِفُهَا بِالرَّدَى

ومروان تدعى من جذام مغالبة (٣)

(١) الديوان ٥٠ / ٣

(٢) الديوان ٨٨ / ٢

(٣) الديوان ٣٢٣ / ١

حيث تقع الجملة الاستعارية حالا يكف عن صورة دامة المهلاك الذي يلحقه المحاربون بأعدائهم .

وسا يكسب السياق للاستعارة سمة تفصيلية تفرقة فيما للموقع الذي يحتله في السبارة فقد بدأ البيت بنهي وتأتي جملة الاستعارة جوابا لهذا النهي كما يتضح في قوله :

وَلَا تَشْرُوكَ مُعَذِّبَهُ (لُحُوبِي) فَإِنَّ عَذَابَهَا أَنزَلْنَ جَذْبًا (١)

فأصلها على هذا التوضيحها بصفة تفرقة تسمية قللت من فيضها وهذا ما تلححه في قوله :

لَا يَفْرُكُكَ يَوْمَ مِّنْ غَسَدٍ صَلَاحٌ إِنَّ الدَّهْرَ يُغْفِي وَيُهَيِّبُ (٢)

وقد تقع جوابا للشرط في مثل قوله :

إِذَا مَا غَشِيَتْ غُضْبَةً طَرِيفَةً هَتَكًا حِجَابِ الشَّمْسِ أَوْ تَحَارُّ الدَّمَا (٣)

وقد تقع صفة للمستعار له كما في قوله :

تَكُنَّ مِنِّي أَنِ قَدْ كَانَ يَأْمُلُ نَفْسَكُمُ شَجَاعٌ لَهُ نَابٌ حَدِيدٌ وَمُخَلَّبٌ (٤)

فلاستعارة " له ناب ومخلب " تقع صفة للمستعار له " شجاع " وقومها صفة هنا يحصر دورها في تفصيل وتوضيح التفسير في قوله " شجاع " .
ويتكرر تنوع الاستعارة صفة للمستعار له ، الذي يكون - غالبا - تكرة عندنا يقول بنسار :

وَقَيْنَا فِي زَمَانٍ مُّضْطَرِّبٍ يَخْرُبُ الصَّفُوفَ فِي الْكَدَرِ (٥)

- (١) الديوان ١٦٦/١
- (٢) الديوان ٨٥/١
- (٣) الديوان ١٦٤/٤
- (٤) الديوان ١٦ / ٤
- (٥) الديوان ٦٨ / ٤

تدخل الاستمارة والتراكيب النحوية بشكل ملحوظ ، أما اذا وقفت
الاستمارة في الفصل وأصبحت تقوم في الجملة ، فلما أن تكون هذه الجملة
مطلوبة على غيرها من الجمل في البيت بشكل يندى تفاعلها واتساقها في
كثير من الأحيان ، وربما فتح جملة الاستمارة حالا يكف أو يتحقق معنى من
المعاني القريرية التي يشتمل عليها البيت ، وقد يقتصر ارتباط الجملتين بها
من التراكيب على الناحية الشكلية فيأى دورها نتيجة لذلك دورا إيجابيا
تفسيرا لما سبقها ذلك عندما يصبح جوابا لنهى أو لشرط أو صفة لتفريغ
في الوقت الذي تأتي فيه أحيانا صفة للمستمار له فيكون لها دورها في
التأثير .



المباني النحوية في الأشكال الهلالية الأخرى

الكتابة

حين أن الكتابة تجيء في الاسم الضاف أو في الجملة وتقع فيها في الاسم
الذي يجرها تحذف جزء من الجملة فلما أن تكون كما في قوله :

لَقَدْ يَمِتُّ مَسْوُوطَ الْيَدَيْنِ مُبَرَّزًا وَثَوْنِيكَ عِنْدَ الْمَوْتِ مِنْ عَنَظَةِ الْقَبْرِ (١)

إذ جاءت الكتابة في قوله " مسووط اليدين " التي تقع حالا من طاء الخطاب
في النمل " عنت " ربما تأتي مجرورة كما نرى في قوله :

إِنَّ الْحَيِّينَ الَّذِينَ هَفَسْتَ أَخْلَافَهُمْ لَمُؤَنِّدِ الْخُمْسِ
أَطْلُوا وَخَافُوا مِنْ حَيَاتِهِمْ وَتَرَأَوْا قُلُوبَهُمْ مِنَ الْوَهْمِ (٢)

حيث جاءت مجرورة في قوله " عواقد الخمر ".

إلا أن الكتابة عند بشار يتكرر وقوعها في الجملة والجملة إما أن تكون
اسمية أو فعلية فقوله :

إِنَّ الْحَبَّ يَذُوبُ مِنْ مَحَضَرِ الْهَوَى
ذُوبُ السَّرَابِ وَلَا يَكُونُ حَدِيدًا (٣)

تأتي فيه الكتابة في قوله " ولا يكون حديدا " في جملة اسمية مسبقة بفعل
ناسخ " وقد تأتي جملة فعلية عندما يقول :

كَفَى نِيْ دَرِي تَحْدَانِ يَهْمُكَ كَفِّمْ إِذَا نَجَّكَ نِي الْبَخِيلِ الْحَارِدِ (٤)

(١) الديوان ٧٦/٤

(٢) الديوان ١٢٦/٣

(٣) الديوان ٢٦١/٤

(٤) الديوان ٨٠/٣

ولكل جملة تقع فيها الكتابة مؤقفا من الجملة النحوية إذا لم تبدأ بهـ
فالكتابة في البيت السابق تقع خبرا للمبتدأ " فتى دهمى تأتي نعتا لما قبلها
كما في قوله :

"لَقَدْ كُنَّا عَرَّتْنَا جَفَسُوهُ أَكَلَتْ مِنَّا السَّلَاحُ وَالْقَصْرُ" (١)

فعلمة " الكتابة " أكلت من السلاحي والقصر " تقع صفة لقوله جفسو بهـ
تجى " حالا كما في قوله :

"خَلَوْتُ بِهَا لَا يَخْلَصُ الْمَاءُ بَيْنَنَا إِلَى الصَّحْرِ وَبِي حَاجِبٌ وَشَوْرٌ" (٢)

وقد تجى " معطوفة كما في قوله :

"كَلَسْتُ بِسَالٍ مَا تَنَفَّتْ حَمَامَةٌ وَمَا نَأَى رُفْهَانَ النَّصَارَى مِجْهَلٌ" (٣)

وما يلاحظ على جملة الكتابة عند بشار أنها تأتي - في أغلب الأحيان -
منفية فإذا كانت فعلية فإنه يسبقها بحرف النفي " ما " في مثل قوله :

"وَلَا وَاللَّهِ مَا يَصْنَعُ فِي الْبَصْرِ الْحَسْبُ" (٤)

أو

"فَوَيْلٌ لِمَنْ أَصْبَحَ نَمًا صَحَّ الْفَتَى حَبْرًا لَكِنْ رَهِيْفَةٌ أَجْدَاتٍ وَأَرْمَسَانِ" (٥)

وقد يقع الجملة " بلا " وذلك في قوله :

"كَمْ قُلْتُ لِي عَجَبًا تَمَّ التَّوْبَتِ بِمِ وَلَا لِمَا قُلْتُ مِنْ رَامِي وَلَا ذَنْبٍ" (٦)

أو بحرف النفي " لم "

"وَتُشْرِكَ عَيْنِي جَوْذَرُ خَرْقٍ بِالرُّؤُوسِ لَمْ تَكُنْ مِنَ الرَّمْسِ" (٧)

(١) الديوان ٢٩٥ / ٣

(٢) الديوان ٧٨ / ٤

(٣) الديوان ١٤٣ / ٢

(٤) الديوان ٢٠ / ٢

(٥) الديوان ٨٤ / ٤

(٦) الديوان ١٦٤ / ١

(٧) الديوان ٢٦ / ٣

ولذا كانت الجملة اسمية فإنه ينفخها بليس كما في قوله :

أَصْفَرُ لَيْسَ الْفَتَى صَخْرَةً وَلَكِنَّهُ نَصَبٌ هُمْ وَفَكْمٌ (١)

أو لا التي تسبق الفعل الناصح كما في قوله :

إِنَّ الْحَبَّ يَذُوبُ مِنْ مَضَضِ الْهَوَى
ذُوبَ السَّرَابِ وَلَا يَكُونُ حَدِيدًا (٢)

والمواقع المتعددة التي ترتبط بها جملة الكلامية في العبارة أو البيت الواحد تجعلها توضيحية أو تفسيرية لها سببها ، فقد فتح جوابا للشرط فتقسم بهذه السبب الايضاحية وذلك في قوله :

إِنْ كَانَ قَلْبُكَ بَعْدِي حَارًّا مِنْ حَجَرٍ
فَأَيُّنِي أَنْ تَذَلِّي لَيْسَ مِنْ حَجَرٍ (٣)

أو فتح جوابا للقسم في قوله :

أَحِبِّي لَيْسَ لِي صَمْسِيرٌ
وَأَلَدٌ مَا يَصْهَبُ
وَأَنْ رَحِمْتَ لَيْسَ جِيَمٌ
رُفِي الْبَصِيرَةِ الْحَسْبُ

واعتاد يشار على النفس في جملة الكلامية يدغمه إلى إنيات ما ينقصها مستخدما " لكن " وذلك في قوله :

فَسَوِي أَصْحَابِي فَمَا صَبَحَ الْفَتَى حَجْرًا
لَكِنْ رَهْبَةً أَجْدَاتٍ وَأَرْمَاسٍ

يفتح هذا في قوله أيضا :

أَصْفَرُ لَيْسَ الْفَتَى صَخْرَةً وَلَكِنَّهُ نَصَبٌ هُمْ وَفَكْمٌ

(١) الديوان ١٥٩/٤

(٢) الديوان ٢٦١/٢

(٣) الديوان ٢٤٣/٣

قد يكون عطف جملة الكناية على ما سبقها سببا في قيامها بتوضيح ما سبقها
أو تأكيدا فنحن ما يقول في صمد وحده :

يَهْشَى لِمِيقَاتِ الْجِهَادِ نَوَادِيهِ ۖ فَلَا يَنْطَرِسُهُ الْعَيْنَانُ الْمُخْطَبِ (١)

فإن الكناية في الجملة الفعلية المصطوفة توضح الصفة التي توصف بها المباراة
السابقة عليها ، وعندما يقول في وصف المحب :

إِنَّ الْمَحَبَّ يَذُوبُ مِنْ شَكْلِ الْهَوَى

ذوب السراب ولا يكون حديدا

نجد الكناية في الجملة الأخيرة ولا يكون حديدا توضح وتؤكد التشبيه الذي
يسبقها كذلك فإن الكناية المصطوفة في قوله :

فَلَسْتُ بِسَالٍ مَا تَخْتَصُّ حَمَامَةً ۖ وَمَا شَاقُّ رَهْبَانٍ تَعَارَى مَسْجِدَهَا

تأتي توضيحا وتأكيدا لصفة الاستمرار التي توصف بها الكناية السابقة عليها
" ما تختص حمامة " غير أن القيمة الحقيقية التي تكسبها الكناية من سياقها
عند ما تجاور جملة مثبتة كما اوضح لنا وكما يتضح لنا في قوله :

يَلْ يَنَالُ الْهَوَى رِجَالٌ وَلَكِنْ نَامَ جَدِي ۖ وَلَا تَنَامُ الْجُدُودُ (٢)

حيث تقع الكناية وهي جملة منفية " ولا تنام الجدود " مجاورة لجملة الاستسارة
" نام جدى " إذ يكسبها هذا التجاور - الذي يجعل منها حالا سائما -
تفصيلا في الأمثلة السابقة فتعلمون وشوق مهمة التوضيح .

(١) الديوان ٢٠١/١

(٢) الديوان ٢١/٣

التشيل

لو نظرنا إلى المواقع المختلفة لجملة التشيل بالنسبة لسياق البيت لوجدنا أنها سواء كانت فعلية أو اسمية تأتي متصلة بسياق البيت — في أغلب الأحيان — ، فلذا نظرنا إلى جملة التشيل في قول بشار :

ولا يَحْمِلُ الشُّورى عَلَيْكَ غَنَاءَةً^١ فَرِيشُ الْخَوَانِي قُوَّةٌ لِلْقَسْوَادِ^(١)

وجدنا جملة التشيل " فريش الخواني " " فتح جوابا للشهـى الذى يفتح به بشار البيت ، وقد جعلها هذا الموقع الشورى تقوم بدور التبرير لما سبقها ، وهو تبرير يهدف في النهاية إلى الاقتناع بفكرة الشورى التى يدعو إليها الشاعر في بداية البيت .

لو نظرنا إلى قوله :

فَارِشِي يَا نَبَاهُ مَا عَمِلْتَ بِنَسَا^٢ لِكُلِّ نَفْسٍ مِنْ كَفِّهَا حَلَبٌ^(٢)

أو قوله :

وَارْضُ بِمَا رَأَيْكَ الزَّمَانُ بِـ مَا كَلَّ يَوْمَ يَصْغُرُ لَكَ الْحَلَبُ^(٣)

فلما نجد جملة التشيل تقوم بالدور نفسه فتبرر ما سبقها يهدف الاقتناع وإن كانت الجملة هنا ترتبط بفعل الأمر .

وقد يقع التشيل استئنافا لجواب الأمر في مثل قوله :

أَكْرَمُ خَلِيطًا تَلَّ كَرَامَةً^٤ لَسْتُ بِجَانٍ مِنْ شَوْكَةِ عَنَبَا^(٤)

حيث تفسر جملة التشيل " لست بجان من شوكه عنبا " جواب الأمر " تل كرامته " ، وهو تفسير يرمى إلى الاقتناع أيضا .

(١) ديوان بشار ١٢٣/٤

(٢) الصدر نفسه ١٩٢/١

(٣) نفسه ٢٤٠/١

(٤) نفسه ٣٤٥/١

ويستحق هذا الاتصال بين جملة التمثيل والسياق قبلها عندما فتح استثنائنا
لجواب ١ انتهى في قول بشار مثلاً بما صاحبته :

لا تصجلي نعل الحد يث بمثل ^١ لاخير في شرح الفتي صريداً (١)

ومن غطت شؤون الجملة في قوله " لاخير في شرح الفتي صريداً " بدور الاقتناع
بفكرة الداعر التي تعبر عنها الجملة في أول البيت .
كذلك فان التمثيل في قوله :

أوق بخير ترجى للنوال قصا ^٢ ترجى التبار إذا لم يهرق السود (٢)

يفسر جملة الأمر التي تسببه تفسيراً يقوم على الاقتناع ، واعتناء بشار على أسلوب
الشرط في جملة التمثيل هنا يكسب السياق صفة خطابية تقريرية .

ربما نجد هذه السمة التقريرية قالبة في التمثيل عند بشار ، ولعلنا
ارتباطه دائماً بأساليب الأمر والتعريض والشرط هو الذي يكسبه هذه الصفة ،
وهي لا تتعارض مع فكرة الاقتناع التي يهدف إليها التمثيل - في أغلب الأحيان -
ومعينة عليها المواقع النحوية التي يحتلها في السياق .

وما يلتفت النظر أن جملة التمثيل عند بشار إذا لم تنم هي نفسها على
الأمر أو النهي إذ الشرط قائمها ترتيباً بأي من هذه الأساليب ، فعندما يبدأ
البيت بجملة التمثيل في قوله :

على أهلها تجش براقر غاتوا ^٣ جنازة محمداً سعدوا بقلوب (٣)

(١) نسخة ٢ / ٢٦٠

(٢) الديوان ٢ / ٢٦٠

(٣) المصدر نفسه ٢ / ٢٥٦

نجد سياق البيت بعد ما يعتمد على أسلوب الأمر ومن هنا نجد
بصفة تقريرية خطابية .

ولذا كانت جملة التمثيل متصلة قائمتها في مثل قوله :

وَلَا جُفُوتُ تَطَعَتْ عَنْكَ مَنَاسِي وَالدُّرُّ يَقْطَعُهُ جَفَاءُ الْحَالِبِ (١)

فإننا نجد هنا تقوم بتمثيل ما سجنها بهذا الاقتناع أيضا ، غير أنها لا تقوم
بهذا الدور في قوله :

صَادِرًا غَمْسِي إِلَى غَيْرِ تَسِيهِ وَلَا دُرَّتُ لَبْنٍ فَاحْطَرِبِ (٢)

وان اكتسبت بصفة تقريرية خالصة لا رتبا لها بالأمر من غامسة ولتياها على
أسلوب الشرط من غامسة أخرى .

(١) المصدر نفسه ١٦٧/١

(٢) المصدر نفسه ٣٥١/١

■ الفصل الثاني ■

((دلالة الصورة))

صور عيته :

كان يشار عريضا على القمثل بكل ما هو قديم ، بل حرصا على إظهار براعته في محاكاة هذا القديم ، فهناك من الأخبار العريضة عنه ما يشير إلى غايته بالحر القديم وبعده في احتذائه وامتناع أساليبه الفنية ، ويمكننا أن نقف عند روايتين يرويها صاحب الأغاني نحاول أن نترصد عيهما إلى موقف يشار مسمى القديم الذي سبقه أما الرواية الأولى يرويها أبو الفتح الإسفهايني عن الأصمى ، فقال :

” كنت أسعد خلكت بن أبي عمرو بن العلاء ، وقلقا الأحمر يأتان يشارا
مسلمان عليه بناتية التعليل م يقولان : يا أبا صائد ، ما أصدت في خبرهما
ومشدهما ومألاته وكتبان منه متواصحين له حتى يأتي وقت الظهور ثم ينصرفان
عنه ، فأجاب يوما نقالا له : ما هذه القسيدة التي أصدت بها في حلم من قسيدة ؟
قال : هي التي بلغتكما وقال : بلغنا أنك أكرت فيها من المريب ؟ قال :
نعم ، بلغني أن سلما يتناصر بالمريب ، فأصبحت أن أورد عليه ما لا يتردد
قال : فأصدتاهما ، فأصدتهما :

يكررا ما عني قمل الهج — سير — إن ذاك النجاء في التكرير

حتى نرى منها ، فقال له ذلك : ولدت يا أبا صائد كان ” إن ذاك النجاء “ :
” يكررا فالنجاء في التكرير “ كان أصمى ، قال يشار : إنما يثبتها أعرابية
وحسية ، قلت : ” إن ذاك النجاء “ كما يقول الأعراب البدويون ، ولدت
” يكررا فالنجاء “ كان هذا من كلام المولدين ولا يشبه ذلك الكلام ولا يدخل
فروع من القسيدة ، فقال : خلقت فخب بين عيني ” (١)

ولعل في هذه الرواية ما يشير إلى حرص يشار الشديد على احتذاء
الأسلوب السري الصحيح في الصياغة والتركيب ، وما يدل في الوقت نفسه على
أنه كان يتجنب مما يأتى به من مثل هذا النجاء ، فلا عما تشبه هذه الرواية
من احتفاء الرواة — الذين عرّفوا بشعرهم للقديم — ببيمار وما يشبهه واستجابتهم
لما يحدثه من سر

(١) الأغاني ج ٣ / ١٨٩ — ١٩٠

وأما الرواية الثانية فنروي عن بشار أنه قال : " لم أزل منذ أصبحت
تقول امرئ القيس في تشبيهه "ميتين بميتين في بيت واحد حيث يقول :
كأن قلب الطير رأيا وابسا لدى وكرها الحناب والحشف البالي
أعمل نفسي في تشبيه ميتين بميتين في بيت حتى قلت :

كأن مثار النقع غوق روءيسا وأسافنا ليل نهاري كواهم^(١)
وقول بشار - الذي ينسبه إليه أبو الفرج الاصفهاني مثلا - ما يكشف عن طريق
غير مباشر عن أنه كان يفهم الشعر على أنه صناعة وأمية تسمى الى محاكاة
الأقدمين ، وهو يؤكد في الوقت نفسه حرصه على تمثل الشعر العربي القديم
ليدفع في صحة الديباجة فحسب ، وإنما في أساليبه الفنية أيضا .

ولعل صدوره عن هذا التصور لم يكن الا مساهمة للاتجاه العام السائد
الذي عمل النقاد اللغويون منذ عصره على تأكيده وتروحيه ، وهو الاعتداد بالقديم
والنظر اليه على أنه النموذج الأصيل الذي يجب الاقتداء به وتمثل تقاليد
الفنية ، فعلى الرغم من أن النقد العربي في تلك الآونة لم يخرج عن حدود
النزعات الجزئية المتناثرة فإنه استطاع أن يقرر قائما عاما هو اتباع الأقدمين^(٢)
ولقد استطاع اللغويون أن يقدروا الحركة الأدبية - آنذاك - ويمسكوا
على الأصول السامة ويجروا الشعر الى بهم فصار طابع شعر بعضهم شبيها
بناجح العصر الجاهلي ، وخضع بعضهم لما يوترحوه^(٣) اللغويون ليحفظوا
عندهم فيقولوا بما يرفع شأنهم بين الناس^(٤) وقد كان بشار واحدا من هؤلاء .

وكان هدف هؤلاء اللغويين هو المحافظة على نقاء اللغة العربية
الأصيلة التي أصبحت مهددة في نظرهم بالتأثيرات الحضارية نتيجة لاستتراج

(١) الأغاني ١٤٦/٣

(٢) شكرى عياد - كتاب الشعر لأرصاد وطلالين - دار الكاتب العربي للادب
والنشر القاهرة ١٩٦٧ ص ٢٣١

(٣) الشعر الجاهلي - النقد الأدبي وأثره في الشعر النجاشي - مؤسسة بغداد -
بغداد سنة ١٩٥٥ ص ١٧

القبائل العربية بأجناس مختلفة ومتعددة ، بعد أن اتسع المد الاسلامي خارج الجزيرة العربية ، فدأب هؤلاء على جمع اللغة وتدوينها وولوا وجوههم إلى رعايا الشمر القديم روايته ، لأنه يخدم مهمتهم الأساسية التي تركسون في حماية اللغة والمصارعة بتقنين قواعد ضبطها وتحديد خطتها السنتي تنظم في داخلها اللهجات المتعددة للقبائل المختلفة بحيث تصبح لغة قومية موحدة لهذه القبائل المتفرقة ، ومن ثم بلغ اهتمامهم بتقديم حشد النصب خاصة فيما كانوا يصدرونه من أحكام على الشمر ، وتفضيل بعضهم على بعض ، إذ جعلوا العامل الزماني أساسا لتفضيل شاعر على آخر ، قال الشاعر القديم يفضلونه على المحدث لمجرد أنه قديم والأقدم يفضلونه على السامي القديم (١) وهكذا ...

ولم يبق إلا الأمر عند اهتمام أولئك النقاد اللغويين بالقديم وتوجيه النظر
إليه أو التعصب له ، ولأن أصبح هذا القديم يمثل جانباً تثقيفياً رئيسياً
لأبناء المدن الجديدة مثل الكونيسة والبصرة — موطن الشاعر — ليقتلوا على
مناجى اللغة الآريّة من خلال تمثل هذا القديم ، ولهذا كانوا يُرمّكون من
تجسّد ذوقهم إلى البدايّة بوصفها مصدرًا من مصادر اللغة البكر التي لم يصبها
التخضر من قريب أو بعيد ، ولقد أشار إلى تهديده في إحدى الروايات
التي تروى عنه ويذكر فيها بمصاحبة بسبب نشأته في حجر ثمانين شيئاً من
بني قهمل على حدّ تعبيره (٢) ، تلك النشأة التي أتاحته له فرصة خاصيّة
أعانته على تمثل اللغة الصحيحة ما جعله معصفاً ضد الخطأ كما كان يقول .

(١) كان النقد مثل أبي عمرو بن العلاء وظلت الأحمر والأصمى يقضيان
الشاعر على غيره لمجرد أنه قديم ، ورفضون الموازنة بين شاعر قديم وآخر أحدث
ويروى عن الأصمى أنه كان يقول عن بشار "إن بشاراً خاتمة الشعراء" والله
لولا أن أيامه تأخرت لفعلته على كثير منهم .
راجع الأغاني ج ٢ / ١٥٠ تقيل ذلك عند سنية أحمد محمد من النقد عند
اللحيين في القرن الثاني من ص ٦٢ - ٦١

(٢) الإجمالي ١٥٠ / ٣

ومن هنا يمكن القول بأن غاية السمر « وجهت في ذلك الوقت إلى السى
الشعر القديم بوجهه عند را رئيسيا من مصادر الثقافة من ناحية » ثم بوصفه
نموذجاً يجب التمثل به واقتداؤه من ناحية أخرى ، ولقد كان بشار وشيلا
حقيقيا لهذا التثقيف وذلك الاقتداء « مما جعل الرواة يحتشون به ويكتسبون
عنه صجلمونه آخرت يستشهد بشعره » بل ان دور بشار لم يكن ليقتف عند
الخليد « إذ جاء دوره شيبها بالدور الاحياءى للغة وأسالها الفضة ابتداء
من امرى « القين الذى ^{وُلح} بختبيره حتى جهر الذى راج بظاوله وهو لم
يزل صبيا صغيرا » (١)

ومن هنا ينبغي ألا ندعش عندما نجد جائيا كبيرا من صور بشار يجرى
بجانب هذه التسمية وذلك الاقتداء مقتدا ما يفترض أن يكون عليه من حيوية
وقاطية « لان دور بشار كاد يقتصر على تلقيها من الذين سبقوه ولا سيما
بها كما انى بعد أن أصبحت مجرد إشارات متعارف عليها تدل أو تشير
إلى مكان ثابتة محددة « إذ تعدد تناولها بين السمر « شاعرا بعد آخر «
ويمكن أن نقف عند كثير من هذه الصور التى اعتقدت قدراتها على الإحصاء
وتبينها من حيث هى كمثل يختص به الشاعر لملاقات جديدة بين الأشياء »

وتقدي لنا هذا الأمر بوجه في تصوير بشار للمرأة خاصة في وصفه
لظهورها الخارجى « فلو تتبعنا هذه الصور لاستلمنا الوقوف على أن
الشاعر كان يمثل أحوال سابقة ومهدا كما هى بصياغتها الحرفية في كثير
من الأحيان « فالسورة في توله « حيث يستمير عيني الجؤن رلىنى المرأة » :

وَتَرَيْكَ عَيْنِي جُؤْدِرٌ خَسِرٌ بِالرَّوْضِ لَمْ تَكُحْلِي مِنَ الرَّصْدِ (٢)

سورة قديمة ترددت عند سابقه من السمر « إذ يقول عمر بن أبي ربيعة :

(١) الإقاني ١٩٣/٢

(٢) الديوان ٢٦/٣

فَلَمَّا أَنْ بَدَأَ لِلصَّنِّ فِيهَا أَسْبَلُ النَّجْدِ فِي خَلْقِ عَمِيمٍ
وَمِثْلًا جَوْدَرٍ عَرِيقٍ وَشَسْرٍ كَمَثَلِ الْأَقْعَوَانِ وَجِدَرٍ (١)

ويقول جميل :

سَهْنِيَّ جَوْدَرٍ وَشَسْرٍ وَجِدَرٍ مَهَائِرِ الرِّغَامِ وَجِدَرٍ (٢)

فهم يقول الفرزدق :

إِنَّ الَّتِي نَظَرْتُ إِلَيْكَ بِفَسَادٍ نَظَرْتُ إِلَيْكَ بِحُلٍّ مِثْلِ جَوْدَرٍ (٣)

كما يقول الأخطل :

تَرْتَوِي مَقْلَةً جَوْدَرٍ بِغَمِيلَةٍ وَمُشْرِقٍ يَهْجُ وَجِدَرٍ غَزَالٍ (٤)

ويمكن وجود الصورة الواحدة عند أكثر من شاعر على هذا النحو أنها أصبحت صورة تقليدية تدل دلالة مألوفة على جمال عيني المرأة أو على بجمالة أشمسي صورة جازمة يلقاها شاعر عن آخر في معرض الحديث عن جمال عيني المرأة . وقد جاء بشار ختاما لهؤلاء فقامت الصورة عند مجدة مفقودة ، بيعة الذئق اللثوي الجديد الذي ينبغي للصورة أن تعدنه بالكشف الجزئي من علاقة جديدة بين شي وآخر ، ذلك بعد أن أصبحت " عينا الجودر " مسمى ثابتا لسبني المرأة .

يمكن القول بأن بشار ينقل صورة تلاحرنا من عرب بالذات لو قارنا بين : ورثيها ، إذ أن مريض عيني الجودر بقوله " عرق " وهذا الوصف ذاته الذي يهتم بجماله في صورته . وربما يكون بشار يقول الأخطلس إذ جعل الجودر يرى في خيلة ولهذا يضيف بشار إلى صورة عرقوله بالروض .

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة تحقيق محمد مهدي الدين عبد الصمد - مطبعة المحادة - القاهرة ١٩٦٠ - ص ٢٢٤ .

(٢) ديوان جميل - جمع وتحقيق : أمين نهار - دار مصر للطباعة القاهرة ١٩٦٧ ص ٦٦ .

(٣) ديوان الفرزدق عني - بيعة - وطيحة عبد الله السامري - القاهرة ج ١ / ٢١٦ .

(٤) ديوان الأخطل - عناية اليسوي - الجامعة الكاثوليكية - بيروت سنة ١٨٩١ ص ٢٢٢ .

ولو نظرنا الى البيت نفسه عند بشار لوجدنا صورة أخرى يصف بها
عين المرأة وهي :

في قوله " لم تكحل من الرمد " وهذه الصورة نجدناها عند النابغة
في قوله :

احمكم كعصم فتاة الحي إذ تآرت إلى حمام سراج وأرد الشمس
بمحط جانبا يتق وتحمس^(١) مثل الزجاج لم تكحل من الرمد^(٢)

ولعل هذا يشير إلى أن بشارا نقل عن النابغة صورة نقلها عنها وهو لم يجد
جهدا في أن يجمع بين هاتين السورتين في بيت واحد لأنه تلقفهما جاذبتين
وعندما يشبه بشار عين المرأة ويجهدها يسمي الخزال أو الرمد أو جيد الخزال
أو الرمد كما في قوله :

رشيابة الأزداب^(٣) ملقة الحدا مثل الخزالة بطلت وجيد^(٤)
ولو قوله :

وجه شمس بدأ يميني فسال في ميب يقوم ميب^(٥)
وقوله :

وجيد يشبه المندر^(٦) كجيد الرمد سلب^(٧)
نجد أنه لم يكثر الدلالة بين عيني المرأة وعيني الخزال أو جيد المرأة وجيد
الرمد بل نقلها عن الشعراء المطبقين عليه ، فالأعشى يسمي عيني المرأة

(١) ديوان النابغة في تحقيق شكوى فيصل - دار الفكر - بيروت ١٩٦٨ ص
١٤ و ١٥

(٢) ديوان بشار ٢ / ٦٠

(٣) ديوان بشار ٣ / ١١

(٤) المندر نفسه ١ / ٦٥

بمثلثي رثم في قوله :

مَقْلَةُ هَيْئَةٍ رُودٌ شَبَابُهَا لَهَا مَقْلَتَارُثُ رُودٌ فَحَسِمٌ (١)

ويتول أيضا :

تَلَالُوهَا يَحْزَنُ اللَّجَيْنُ كَأَنَّا تَرَى مَقْلَتِي رِثْمٌ وَلَوْلَا تَحَسُّلٌ (٢)

كما يذهب الأديبي جيد المرأة بجيد الخزال عندما يقول :

وَقَدْ بَانَ كَالرُّمَانَتَيْنِ وَجِيدُهَا كَجِيدِ غَزَالٍ غَيْرُ أَنْ لَمْ يُحَسِّلْ (٣)

وقد وجدت الصورة نفسها عند امرئ القيس إذا يقول :

وَجِيدٌ كَجِيدِ الرِّثْمِ أَيْسَافُهَا شِ إِذَا هِيَ نَصْنَعٌ وَلَا يَحَسِّلُ (٤)

كما يذهب قيس بن الشائم جيد المرأة بجيد الرثم في قوله :

وَجِيدٌ كَجِيدِ الرِّثْمِ سَائِي يَزِينُهُ تَوَدُّ يَاتُوتُ وَفَصِلُ زَهْرٍ جَسَدٌ (٥)

ونجد الصورة نفسها عند امرئ القيس في قوله السابق :

وَمِنَا جُودٌ كَرَرِي وَفَصِلُ كَمَثَلِ الْأَقْدَانِ وَجِيدٌ رِثْمٌ

وهذا كله يعني أن معنى الجودر ومعنى الرثم وجيد الخزال أو الرثم أصبحت صورا تقليدية من قبيل بشار عتي ليجمع البيت الواحد أكثر من صورة ، كلها منها يؤدى معنى حرفيا ، وربما كانت هذه الصور بالنسبة لبعض الشعراء - المتقدمين منهم - تحتفظ بدلالاتها الإيحائية وقدورها على التأثير وتحملها بالوجاب عاصريهم وإن ترددت كثيرا ، لكن الأمر يختلف بالنسبة لبعضهم لأن الصورة عندهم لا تكون ترددا ، النقطة قد يجهل لمجرد أنها قد يمتد قولا ، لا لأنها ما زالت تحتفظ بقدر - ولو جيرا - من الحيوية التي خلقت بها عند مدحها الأملى .

(١) ديوان الأديبي في ديوان محمد حسين - نشر مكتبة الآداب بالجامعة القاهرية ٧٧

(٢) ديوان الأديبي في ديوان ٢٥

(٣) المصدر نفسه بر ٢٥٣

(٤) ديوان امرئ القيس تحقيق - مد أبو الفضل إبراهيم - دار المعارف - القاهرة

١٩٦٩ ص ١٦٦

(٥) ديوان قيس بن الشائم تحقيق - إبراهيم السامرائي - دار المعارف - القاهرة ١٩٦٩

بنا د اد ١٩٦٩ ص ٦٠

والذى لا شك فيه أن به أرا توجبه بجهد، إلى الصبر الجاهزة - التى
تكرر عنده بشكل ملحوظ - بحيث يمكن ردها إلى أصولها القديمة - بمعالجة -
خاصة الدور التى تحدد الشكل الخارجى للمرأة ما أدى إلى غياب الصورة
الحيثية للمرأة التى أعقب نى ذلك المثلث القديم أو النمط العام الذى يمثله
الشمراء القدماء - لومان المرأة - أو لما ينبغي أن يكون عليه - فأصبحت
هيكلا جازما يمكن أن يتلقى على أية امرأة * ومن هنا أصبحت مثل هذه
الصبر عنده لا تكشف عن أى رؤية خاصة به * فالمرأة عنده غزال أو غزال
ربيب أو غزال شادن * ونى لا تفتقرى عن المرأة التى أعقبها كل من امرئ
القبيل ولا هاشى وعمر بن أبى ربيعة وقيس بن الملقح والمرار بن منقذ وغيرهم
من الشمراء * يقول بشار بن مهير :

عَرَفْتُ إِلَى وَجْهِكَ بِبَرِّهِ وَأَعْيَى غَزَالَ عَلَيْهِ زَعْفَرَانٌ مَضْمُونٌ (١)^٩

وَمَا قَالَ الْأَعْمَى :

وَأَنَا غَزَالُ أَمْرِ الْ—
وَيَقُولُ الْحَمَامُ بْنُ مَثْقَدٍ :

وَقَالَ يَا أَيُّهَا الْمَرْءُ الَّذِي كَذَبَ :
عَنْ يَلِيَّ الْغَزَالِ رَيْثُ شَبَابٍ :
وَقَالَ أَيُّهَا :

بِغَزَالِ أَشْمِ الْمَيِّتِينَ قِرَ :
فَاعْتَرَانِي لَذَاكَ كَالْتَصَوِّبِ :

يَتَوَلَّوْنَ : وَأَمَّا التَّلَبُّ جَنْ أَتَابَهُ وَدَائِي فَزَالٌ فِي الْحِجَالِ رَبِّ (٥)

(۱) دیوان بطور ۸۴/۲

١٧٤٠

(٣) الخبليات تحقيق أحمد محمد منكر - عهد السلام عارون - القاهرة ١٩٦٤

A 100

(۱) میان‌مدت

(٥) الحد الأقصى ١٧٩/١

كما يقول تيمر بن الملح في حبيبته :

سَبَى الْقَلْبُ إِلَّا أَنْ كَيْهَ فَجَسَدًا فزَالَ بِأَعْلَى الْمَاتِحِينَ وَهَيْبُ (١)
وقول بشار مستهيرا الكاهن للمرأة التي يحبها :

أَنَا بَلْ بِشَيْءٍ سَادَنٍ أَمْرُ الْمَيْمَنِ أَجْبَنُ كَدَا (٢)
وقول أينا :

أَبَى سَادَنٍ بِالزَّائِبِينَ لِقَمَامَا وَأَمْرُ حَاجَاتِ الْمَحَبِّ لِسَاءُ (٣)
ثم يقول إن حبيبته :

مِنْ بَنَى مَالِكٍ بَنٍ وَهَبَانٍ كَالشَّاءِ دِنْ جَلَى فِي مَجْسَدٍ وَتُسُودِ (٤)
وقول عمر :

وَمَا أَدَكَرَى سَادِنًا قَدْ دُمْتُ لَهُ مُقْلَةٌ حُورًا نَالِصِيْفٌ تَحْمُرُ (٥)
كما يقول :

عَلَّقَ الْقَلْبُ فزَالَ سَادِنًا بِالْقَوَى لَشَزَالٍ قَدْ شَكَّدَنَ (٦)
ويصف بشار المرأة بالرثم يقول :

وَيَكُنَّ أَلِ الشَّيْءِ السَّرَّجُ مَلَابِلُ تُشْبِهُ الْيَكْدَرَا (٧)
وقول عمر :

مَكِيَّةٌ كَالرِّثَمِ مَلَّتْ سَادِنًا قَلْبِي فَشَاقَّ بِمَعْرِهَا سَكْدَرِي (٨)
ويصف بشار الرثم بأنه أغن فيقول :

رِثْمٌ أَغْنَى دَائِي ذَهَبًا صِفْرُ الْفُضَا بِمِثْرِ تَرَائِيْبِهِ (٩)

(١) ديوان مجنون ليلى، جيمس تحقيق، عهد المتأخر، أحمد فراج — دار مصر للادب، مؤسسة القاهرة، ص ٥٨.

(٢) ديوان بشار ٢/ ٢١٢.

(٣) المصدر السابق، ١/ ١٦٧.

(٤) نفسه، ٢/ ٢٧٣.

(٥) ديوان عمر ص ١٦٥.

(٦) المصدر السابق ص ٢٨٥.

(٧) ديوان بشار ٢/ ٢٢٧.

(٨) ديوان عمر ص ٤٧.

(٩) ديوان بشار ١/ ٦١٧.

وقد قال الأعشى قبله :

فَهُوَ مَكْنُونٌ بِمَهْدٍ نَائِسٍ يَرْجُو حِينًا وَأَعْلَى حَيْفٍ
يَلْصُقُ أَيْبَ أَرْدٍ أَنهِيَ رَخَصَ الْأَرْافَ كَالرَّمِ الْأَعْيِ (١)

ويمكن أن نتأمل عما تبقى لبشار في هذه القصيدة التي تكرر استخدام الشعراء لها قبله حتى يرددها على هذا النحو الذي رأيناه ؟ لقد أصبحت هذه القصيدة ذات دلالات إشارية برفقة محمد أن الغضدات مدلولها المعنى الذي ربما كانت تتميز به في قولتها الأولى عند شاعر مقدم مثل الأعشى أو من سبقه إليها ، لكننا نضرب نقول إن حرص بشار على محاكاة القدماء هو الذي دفعه إلى تبني الريق التي سلكوها والأعجاب بما سنوه وابتدعوه بهدوائهم كان يتابع أعجاب الشعراء بصورة متينة فيقوم بنقلها ثقلاً عرفياً ، تشبيه المرأة بالدمية على سبيل المثال — صورة تدبيرة ردها الشعراء الجاهليون ولا سالمون ، فنجدها عند الأعشى في قوله :

مُرَّةُ أَفْطَى الْأَنْطَلِ كَالدَّمِ يَةِ لَا غَيْسَ وَلَا مَهْمَ ——— زَأَى (٢)

وقد سحيم عبد كني الحساس :

لَهْلَهْ وَأَتْرَابٍ لَهَا شَبَّ الدَّمِ يَحْدِنُ فَمَا يَنْجُولُهُنَّ سَلِيمٌ (٣)

كما نجدها عند عمر ، فهو يقول :

تَالَتْ لِأَتْرَابٍ نَوَاعِمَ حَوْلَيْهَا بِيضُ الْوَجْهِ خِرَانِدٍ مِثْلُ الدَّمِ

كما يقول :

بَانَا بِأَنْفَالِ الدَّمِ مَسَى بَلَّ دُونَهُنَّ الصُّبُورُ (٤)

(١) ديوان الأعشى ص ٣٥٢

(٢) المصدر السابق ص ٢٠٩

(٣) ديوان سحيم عبد كني الحساس ص ٢٢٢ تحقيق عبد العزيز البيهقي — الدار القومية للطباعة والنشر — القاهرة ١٩٦٥ ص ٣٢

(٤) ديوان عمر ص ٤٨٠ راجع أيضا ص ١٢٠

وعند الأحمور إذا يقول :

وَقَدْ يَمُوتُ بِهَا إِذْ عِيْظَا أَنْتِ بَيْنَ أَوَّاسٍ أَمْثَالُ الدُّنَى حُمُرٌ (١)

كما يقول الفرزدق :

بَيْنَ الدُّنَى تَدْبِثُ أَسْبَرِي مِنْ إِلَى الْخَلَاءِ مِنَ النِّسَاءِ (٢)

ويقول نابغة شيبان :

وَيْيَ الْيَ كَلِمَتُ حَبِّهِ دُمَيْمِيَّةٌ أَوْ دُرَّةٌ أَفْلَى بِهَا مَسَامِيهَا (٣)

ثم يقول بشير :

حُمُرٌ أَوَّاسٌ كَالدَّمِ مَسِي أَوْ كَالْأَهْلِيَّةِ فِي الْمَجَاسِدِ (٤)
وَيْيَ أَوَّاسٍ مِنْ كَيْفَاتٍ مُخَرِّقٍ حُمُرٌ نَوَاعِمُ أَوْجُهًا وَجُجُلُودًا (٥)

ولحق هذه الدورة - عند الأعشى - تعطف في دلالتها عنها عند بقية الشعراء لأنها توصف بجوهر القداسة - هذه - لا أظن أنها اعتنقت به عند الشعراء الباقين ، إذ دخلت من هذا المضمون وأصبحت مجرد إشارة إلى المرأة الجميلة أو مثالا يتأمر عليه جمال المرأة ، فقد ارتفعت الدمية عند الأعشى بالحسب كما في قوله :

وَقَدْ أَرَانَا وَشَدَّ أَوَّاسٌ بِهَا فِي الْحَيِّ ذِي الْبَهْجَةِ وَالسَّاعِرِ
كَدُمَيْمِيَّةٍ حُمُرٌ عَرَابُهَا رِيحُهَا فِي مَكْرَمٍ مَائِيَةٍ (٦)

ما يؤيد القدسية التي أراد إظهارها على المرأة حين شبهها بالدمية ، ولهذا

(١) ديوان الأحمور أنعماري جمع وتحقيق عادل سليمان - الهيئة الخامسة - للتأليف والنشر - القاهرة ١٩٧٠ ص ١٢٢

(٢) ديوان الفرزدق ٨٣٥ / ٢

(٣) ديوان نابغة شيبان - لجنة دار الكتب المصرية ١٩٢٢ م ص ١١٠ راجع أيضا ص ٦٢

(٤) ديوان بشير ٢٤٢ / ٢

(٥) ديوان بشير ٢٢٩ / ٢ راجع أيضا ١٤١ / ١ و ٢٢٥ / ١

(٦) ديوان الأعشى ص ١٣٩

جاء قوله " لا تأيس ولا مهزاي " امتدادا للهمة الروحانية التي تهمسد
البرأة من الحياة والابتذال ، غير أننا نجد هذه السورة تكرر عند التسبب
بعد الأعراس أو قبل عمر :

دَيْتُ نَفْسِي وَأَهْرَيْتُ نَفْسِي أَجْتَمَعَانِ صَوْرُهَا فِي جَانِبِ الْحَرَابِ (١)

كما يقول أحمد السراة الهذليين " أمية بن أبي تائد " :

أَرَدَمْتُ الْحَرَابَ نَدَى لَسَمْتُ بِهَا أَيْدِي الْبُنَاةِ بِزُخْرِ الْأَثَرِ (٢)

ثم نجد بشار السورة نفسها في قوله :

وَهَرَأْتُ نَفْسِي سَقَدَ لِمَتُ — وَدَاوُهَا رِيًّا الْبَنَانِ كَدُمْتُ الْحَرَابِ (٣)

وهي الرمز من أن القافية قد تكون هي السبب في إغناء بشار " الدمية " إلى
" الحراب " أو إلى إحياء هذه السورة في هذا الموضع بالذات كسببان
رقيقة لتقليد — تبقى هي الأساس في وجودها عند كما وجدت عند غيره ممن
سبقوه ، إلا أنها تشهد — بملابسة الحال — بسبب هذا التكرار النفسي
لاعتناء من السراة — الدلالة التي تحتها صورة الأشيء ، لقد كان قد في
بشار هو التمثل بالقدماء وحشد — ما أمكنه ذلك — ما تفرق عندهم في صور
وتعدو هذه الرغبة بالدمعة في حشده ، للفردات التي ارتدات بصورة الدمية
عند السراة الذين رددوها قوله ، علو عدنا إلى الأبيات السابقة لوجدنا
أن هناك كلمات تتردد في السياق الذي تأتي فيه الصورة مثل نواعم ويمسح
عند عمر ، ويمسح وأمانس وحرر عند النخوم ، ويمسح عند الفرزدق ، ثم نجد
مصاحم ، هذه الكلمات تتردد في فمها ببيئات بشار ، حيث تتردد السورة الأولى بالكلمات
حرر وأمانس ١٢ ترد كلمات أمانس وحرر ونواعم في سياق السورة الثانية ما يشير
إلى أن الشاعر كان يدور في مذاق القديم بالفصل وكان يمسح مصباحا
إلى عقله ، حتى أن الكلمات التي تراعى سياق السورة القديمة عند السراة
تداعي عجيبة يدهمها مع السورة ذاتها عنده .

(١) ديوان عمر بن ٤٣٠

(٢) من أشعارهم للبين تحقيق عبد الستار أحمد فراج — نشر دار السروية
— القاهرة ١٩٥٧

(٣) ديوان بشار ٢١١/١ .

وعندما يستعير عمر القلق لوشاح المرأة في قوله :

خَدَلَجَةً إِذَا انصَرَفَتْ رَأَيْتَ وَشَاحَهَا تَلْقَا (١)

ثم يقول ذو الرمة :

عَجَزَاءُ مَكْمُورَةٌ خَصَانَةٌ قَلْبِي عَنْهَا الْوَشَاحُ وَتَمَّ الْجَسْمُ وَالْقَصَبُ (٢)

كما يقول ثابتة شيبان :

فَوَشَّاحُهَا تَلْقَى وَشَبَّ سُبُوحُهَا كَحَرٍّ عَلَيْهِ سُبُوحُهَا وَنِظَامُهَا (٣)

ثم يأتي بشار ليتول :

وَصَحْتُ جَاسِدًا مَا رَأَيْتُ نَفْسَهُ وَصُفْهِهَا تَلْقَى الْوَشَاحَ خَدِجِدًا (٤)

لأنك إذا أن تقول إن الصورة صارت بعد عمر تقليدا ، وأصبحت ذات دلالة ثابتة وصروقة ، إذ تشير إلى دقة خصر المرأة ونمو بطنها ، وليس ترددها الشعراء لها إلا حرصا منهم على التقليد ، وإن كان هذا التقليد انعكاسا عندهم دلالتها الحية التي انصمت بها عند عمر ، لقد أصبحت الصورة مثلا دالة بشكل حرجي على الفكرة المعبرة عنها ، ومن الموهوم أنه في عصر بشار لم توجد الحاجة تدفع إلى مقارنة القلق المنسوب إلى الوشاح - في هذه الصورة - بالقلق الإنساني للوقوف على أن استمارة القلق تدل على اضطراب الوشاح وعدم ثباته على من توشحت به وما يدل عليه هذا المعنى من نعاقة خصر المرأة ، ذلك أن هذا المعنى حددته الصورة عند عمر وهو صديدها - فيما أعلم - وقد صارت هذه الصورة بعده مصطلحا .

ويمكن أن نرى عند صور تشابهة تحقق معنى مقاربا لمعنى الصورة السابقة ،

إِذَا يَقُولُ عَمْرُ :

(١) الديوان ج ٣ ص ٤٣

(٢) ديوان ذي الرمة تحقيق كارل هيل - معرى هيل - كمبريدج - ١٩١٩ (ص ١)

(٣) ديوان ثابتة شيبان ص ١٠٩

(٤) ديوان بشار ٢ / ٢١٨

مَكُونَةُ السَّاقِ غَرْنَانٌ مَوْشَعُهَا * حَمَانَةُ الْجَمْدِ وَالْبَابِ وَالنَّعْمِ (١)
ويقول الأصمعي :

غَادَةُ تَفْرُتُ الْوَشَلَحَ وَلَا يَخْبُرُ * رُكْتُ وَشَعَا الدَّخَالُ وَالْأَسْوَارُ (٢)

فَقَوْلُ عَمْرٍ " غَرْنَانٌ مَوْشَعُهَا " يَتَنَبَّأُ بِشَوَالِهِ وَوَحْيُ بَهَبٍ مِنْ تَرْتَدِيهِ ، أَمَّا الْأَحْوَى فَإِنَّهُ يَكْرُرُ اسْتِمَارَةَ عَمْرٍ وَنَدِيكَ إِلَيْهَا صُورَةُ أُخْرَى تَقَابُلُهَا فِي تَوَلُّيهِ " لَا يَخْبُرُ شَا الْخُلُخَالِ وَالْأَسْوَارُ " لِلدَّلَالَةِ عَلَى امْتِلَاءِ سَاتِيهَا وَنَدِيهَا .

وَتَكَرَّرَ صُورَةُ عَمْرٍ وَالْأَحْوَى بِشَكْلٍ مُتَرَدِّدٍ وَحَقَرْتُ عَنْهُ كُلَّ مِنَ الْفَرَزْدَقِ وَالْأَبْنِ سَطْلَ
فَيَقُولُ الْفَرَزْدَقُ :

فَرَعْنَى الْوَشَلَحَ وَلَكِنَّ النُّطَاقَ بِهَمْسَا * يُلَاكُ حَوْلَ مَسَالٍ ذَاتِ الْكُفَالِ (٣)
ويقول الأحماسي :

فَلَمْ يَرْتِ لَيْتَةَ نَاصِيَةٍ ذِي السِّفَةِ * كَثِيرٍ عَيْنٍ أَوْ كَلْعَمٍ بِمَسَالِ
بِغَرِيضَةِ نَجِّ النَّصِيمِ قَبَائِلُهَا * غَرْنَى الْوَشَلَحَ شَيْمَةَ الْخُلُخَالِ (٤)

ثُمَّ يَقُولُ بَنِي سَارِ :

إِنَّمَا بَا لُفُوَادِرِ وَالْمَيْنِ مَسْنِي * حَبَّ شَيْئِ الْخُلُخَالِ غَرْنَى الْوَشَلَحِ (٥)
ويقول أَمِيْنَا :

وَكَيْفَ نَسَاءُ مُقْتَبِلِ حَزِينِ * بِشَيْئِ الْحَجَلِ جَائِعَةِ الْوَشَلَحِ (٦)

وَهُوَ يَصْدُرُ مِنْ عَنِ تَلِيدِ حَرَفِي وَاعٍ وَهَذَا لَمْ يَحْدِ لَصُورَتِهِ آيَةً قَاعِلِيَةً وَمَسْنِ الصُّورَةِ الْجَائِعَةِ الَّتِي يَتَلَقَّضُهَا بِشَارٍ عَنْ سَابِقَةٍ تَنْبِيْهِهُ أَصْحَارَ الْمَرَاةِ بِكَيْسَبِ الرُّمْلِ فَهُوَ يَقُولُ :

(١) ديوان عَمْرٍ ج ١ ص ١١٧

(٢) ديوان الأصمعي ج ١ ص ١٢٤

(٣) ديوان الْفَرَزْدَقِ ٢ / ٢١٢

(٤) ديوان الْأَحْمَاسِيِّ ج ١ ص ٢٢٤

(٥) ديوان بَنِي سَارِ ٢ / ١٣٩

(٦) ديوان بَنِي سَارِ ٢ / ١١٥

حَوَاهُ كَالرَّيْحِ أَعْلَاهَا إِذَا شَرِبَتْ
تَهْتَزُّ كَقُلِّ كَالدُّخَانِ مَرْمَسَارِ (١)

ويقول :

فَصَافَتِي صِبْغَةً تَصْفِينَةً مِنْ ذَهَبٍ
رَضِيَتْ وَتَحَفَّتْ كَبُوعِ الرِّمْلَةِ الْبَهَارِ (٢)
وهما يكون بشار ناقلا لمورته عن الأعشى ، وقد وانه كان مضجعا به حافذا
ومعتمدا لأضماره حتى إنه كان يفتل عنه كثيرا من سورته ، يقول الأعشى :

يُشْرِكُ لَهْؤُهُ بِدُعَى الرِّقْلِ أَسْطَلَهَا
مَكْشُورَةً مِنْ جَمَالِ الْحُسْنِ جَلِيَهَا (٣)

كما يقول :

يَنْوُ بِهَا يَوْمٌ وَإِنَّا مَا تَغَلَّغْتُمْ
رَوَاهُ تَشَى الرِّدَاءُ تَسَانَدَتْ إِلَى مِثْلِ دُعَى الرِّمْلَةِ الشَّيْبِلِ (٤)
كما يأتي عنه تشبيهه ندى المرأة بالرماتين ، يقول الأعشى :

وَيَدِيَانِ كَالرَّمَاتَيْنِ وَجِيدُهُمَا كَجِيدِ غَزَالٍ غَيْرَ أَنْ لَمْ يَسْلُلْ (٥)

ويقول بشار :

فَنَوَامٌ يَحْتَلُو الْقَوَامَ وَتَحْسِرُ حَاظُ رَمَانَةٍ عَلَيْهِ الْأَيْسَاءُ (٦)

ولا تكاد توجد هذه الموزنة إلا عند الأعشى - فيما أعلم - ، ولا يقل ثقل بشار
عن عمر بالنسبة للأعشى ، هذا ، إن لم يكن عمر أقرب دائما إلى بشار من الأعشى
لقد كان بشار يأخذ عن عمر بعض السور التي قد يفرد بها فلا توجد إلا عنده ،
نقط ، فحفظها يقول عمر - على سبيل المثال - مضجعا صاحبه بقرعة مئة أو مائة
ومائة .

(١) المصدر السابق ١٦١/٣

(٢) نضه ١٦٩/٣

(٣) ديوان الأعشى ص ٣٦١

(٤) ديوان الأعشى ص ٢٥١

(٥) المصدر نفسه ص ٢٥٣

(٦) ديوان بشار ١١٨/١

أَنْتِ يَا قُرَّةَ عَيْنِي لَمَّا عَلِمْتُ أَنَّكَ
عِنْدَ نَفْسِي هَذَا سَحْنٌ وَصَرٌّ (١)

حَدَّثَنِي أَنَّ قُرَّةَ عَيْنِي
كُلَّ تَحِيَّاتِي قَدْ تَلَّتْ سَمِي (٢)

يَا خَاتَمَ الْمُلْكِ يَا سَمِيرَ وَيَا بَنِي زُهْرَى ابْنَ مَكٍّ أَوْ طَيْبِي لَهُ يَفْرُ (٣)

بعد أن قام بنقل شعره عن غيرنا دون أية إضافة أو تغيير ، إلا أنه أضافه
إلى أن بشارا كان يستند على من سبقوه ، وعبد صورهم كما هي ، فإنه كان يلج
على تكرار بعض هذه الدور بشكل لاقه ، ويمكن أن نلاحظ ذلك التكرار في
الدور التي يجعل فيها الحب داءً والمحبة داءً ودواءً ، وما يجعل
بمقدتها داءً ونفسها دواءً ، ونستطيع أن نتوقف عند جانب منها لثري إلى
أي حد كان يفتات القديم بشكل آلي ، يقول بشار مثبها الحب أو الهوى
بالداء :

أُظْلِكَ مِنْ حَذَارِ الْمَيْنِ بِسُومًا بِدَارِ الْحُبِّ صَوْتُ تَوْتٍ رَمِيمًا (٤)

يَلُمُّكَ فِي الْحُبِّ الْخُلَى وَلَوْ عُدَا بِدَارِ الْهَوَى لَمْ يَزِدْ أَمَّا وَلَا إِسَاءَ (٥)

يَكَيْتُ مِنَ الدَّاءِ دَارِ الْهَوَى إِلَيْهَا وَأَنْ لَيْسَ لِي مُصِيبُ (٦)

وقد استعار الأعرابي قديما الداء للحب في قوله :

أَحْتَفِكَ نِيًّا * أَمْ تَرَكْتَ بَدَاءَ

وَكَأَنْتَ قَتُولًا لِلرَّجَائِ كَذَلِكَا (٧)

(١) ديوان عمر بن ٤٩

(٢) ديوان بشار ٢٦٧/١

(٣) ديوان بشار ٢٤٢/٣

(٤) المصنوع السابق ١٦٦/١

(٥) ديوان بشار ٦١١/١

(٦) المصدر السابق ١٦١/٣

(٧) ديوان الأعشى ص ٨٩

كما يقول عمر ابن الخطاب :

واعلم أنني أنبت بسدا : داخل في السلوك دون الحجاب (١)

وقول الأحرص وقد أصبح الداء مراد ظا للحب :

صحبها في القلب داء : صكرين لا يريهم (٢)

ثم يقول ذو الرمة :

ألا لا أرى مثل الهوى داء مسلم

كدم ولا مثل الهوى ليم صاحبه (٣)

وقد يصفون الداء بأنه داء عيا ، كما يقول جميل :

وقالوا به داء عيا أدبا به : وقد علمت نفسي مكان دوايس (٤)

فيأبى بشار إلا أن يحميه ذلك حين يقول على لسان طهيه :

فاحتشاني وتأن بداء عيا : ما لمن يفتلي يوم من رواج (٥)

ومادام الحب داء فإن الشفاء منه ثم هو داء نكاس أو نكمة إذ يقول الأحرص :

ألا هاج التذكر لي سقاما : وكأن الداء والوجع الشرامسا
سلامة إنيا همتي ودائسي : وشر الداء ما يبدل العظاما (٦)

وقول أمة بن أبي عائذ :

خيال لزيك كده هاج ليس : نكاسا من الحب بمداند مال (٧)

ثم يقول بشار :

-
- (١) الديوان عمر بن الخطاب ٤٢١
(٢) ديوان الأحرص من ١٩١
(٣) ديوان ذو الرمة من ٤٣
(٤) ديوان جميل من ٢٢٦
(٥) ديوان بشار ١٤١ / ٢
(٦) ديوان الأحرص من ١٩٨
(٧) ديوان السدائير ج ٢ / ٤٩٥

تَوَلَّى مَتْنٌ حَسَنٌ إِذَا تَلَّتْ تَطْلِيَتْ
وَكَانِي تُكْسِرُ الْحُسْبَ بِمَا قَدْ بَعَثَ سَدِيقُ (١)

وتج بشار فيحسن الملح عندما يذهب أمين الحب بأمين الميراث في قوله :

إِذَا ذَكَرْتُ لَيْلِي أَعْنُ لَذَكْرَهَا كَمَا أَنَّ بَيْنَ الْمَائِدَاتِ مَقِيمٌ (٢)

فيقول بشار :

أَعْنُ مَتْنًا إِلَى الْأَدْنَى إِذَا ذَكَرْتُ
كَمَا يَكُونُ إِلَى عَوْدَةِ الْوَصْبِ (٣)

ومن هنا يمكن القول بأن بشارا كان يستعيد بصور الشعر السابق عليه
بعد أن أصبحت هذه الصور حرفية الدلالة فتقدّر قدرتها على التأثير
أو الإيحاء بسبب الاستخدام المتكرر لها ولم تقتصر الصور الميتة عند بشار على
الصور التي تخص المرأة أو الحب فقط ، بل إنهم تفقد لتشمل جانبا
كثيرا من الصور التي يصف فيها مدوحه ، إذ نجد في تصويره للممدوح
لم يزل ينقل عن الشعر القديم نقلا حرفيا هوذا نزلت دلالاتها الحيصة
وجدد قدراتها على الإيحاء ، ومن هذه الصور على سبيل المثال - تشبيه
الممدوح عينا أو مرقيا باللبث في مواقف القتال ، يقول بشار مادحا :

لَيْتَ لَدَى الْحَرْبِ يُذَكِّيها وَيُخَيِّدُها
وَلَا تَرَى مِثْلَ مَا يُخَيِّلِي وَهَائِبُ (٤)

كما يقول :

يُنَادِي الْوَقَى كَاللَّبِثِ فِي حَوْصَةِ الْوَقَى
وَفِي الْمَقْفَرِ كَالهَازِي رَاحَ عَلَى الْيَدِ (٥)

(١) ديوان بشار ٢٧/٢

(٢) ديوان المجهنم ص ٢٤٤

(٣) ديوان بشار ١٣٠/١

(٤) الصدر السابق ٢٣٦/١

(٥) نسه ٦١/

وقد قال زهير بن أبي سلمى :

وَلَا تَأْتِ أَشْجَعُ حِينَ تَجِبُ إِلَيَّ
أَبَا أَلْ مِنْ لَيْتٍ أَيْ أَجْرٍ (١)

ويقول المصيب بن علي :

وَلَا تَأْتِ أَشْجَعُ فِي الْأَعْيَادِ كُلِّهَا

مِنْ مُخْذِرَ لَيْتٍ مُعِيدٍ وَبِإِسْمَاعِ (٢)

ولا بأس من أن نقول بعد ذلك إن تصوير الرجل بالليث صورة جاهزة مستقرة
فدلالة ثابتة على شجاعته سواء كان هذا الرجل مدوحا أو مرثيا ، إذ
يقول كعب بن حميد الشعثي حين يرثيه :

هُوَ الْمَلِ الْمَادِيُّ حُلْمًا وَنَأْسِيًّا

وَلَيْتٌ إِذَا يَلْقَى الْمَدْحَ غَضِيبٌ (٣)

ولا تشرق دلالة الليث عن الأسد ، فقد يكون المدح أسدا عندما يتناول
المعارف بن طرفة :

أَسَدٌ فِي الْقَارِ وَهُوَ هَمُوسٌ
وَمَنْعٌ أَنْ تَمْنَعُ فَمَرَأَةٌ (٤)

ويقول زهير :

لَدَى أَسَدٍ شَاكِي السَّلَامِ مَكْنَفِي

لَهُ لَيْدٌ أَظْفَارُهُ لَمْ تُهْلَمْ (٥)

ثم يقول بشار في مدوحه والمعارفين :

(١) ديوان زهير بن أبي سلمى نسخة مطبوعة عن طبعة دار الكتب ١٩٤٩ - الدار
التومية للطباعة والنشر القاهرة سنة ١٩٦٤ ص ٩٤

(٢) الفضل الدين - المخطوطات تحقيق أحمد محمد شاكر - عبد السلام هارون
دار المعارف بصرى ١٩٦٤ ص ٦٣

(٣) الأصمى الأسميات تحقيق عبد السلام هارون أحمد محمد شاكر - دار المعارف
بصرى سنة ١٩٦٧ ص ٩٥

(٤) التبريزي شرح المثلثات المعارف - تحقيق محمد حسن الدين عبد الحميد
طبعة المطبعة القاهرة ١٣٨٤ هـ - ١٩٦٤ م ص ٢٧٧

(٥) ديوان زهير ص ٢٣ - المخطوطات ص ٢٣١

وَأَفْرَجْتَ عَنْ أَشَدِّ الْأَسَدِّ رَهْنًا نَمِرَ حَوْلَهُ وَأُسْدٍ (١)

فإن من كان شجاعا يصح أسدا والصارمون أسود شوار كما يقول لبيد :

يحملن ثِيَابَ الْوَلَدِ مِنْ جَمْرِ شَمًا غَلَامُهُمْ أَسَدُ النَّسَابِ (٢)

لهذا يقول بنسار :

جُنْدٍ كَأَسَدِ النَّاسَةِ الصَّابِ (٣)

وفي هذا أنه ما يدل على أن تصوير الرجل بالأسد أو الليث قد أصبح مرادفا لسان ثابتة محددة هي الدلالة على الشجاعة والقدرة على البأس في مواقف القتال ، وربما يبدو الفرق واضحا بين أية صورة يشبه فيها بشار المديح بالأسد أو الليث - لما أصبحت غدمه من معنى إشارى واتسع ومحدد - والسورة في قوله :

دَلَّكَ إِلَى الْفُجَاءِ تُصْرَعُ بِالرَّدَى

وَيَرْوَانُ تَدْنِي مِنْ جُذَامٍ مَخَالِبُهُ (٤)

لأن هذه السورة الأخيرة بالانتماء إلى أئمة توحى بضمرة القتال فهي تكشف عن موقف المديح أثناءه ، ولغضاده لربح الآدمية بشكل محسوس مؤثر ، وعندما يقول الأعشى عن مدوجه إنه متعلب الكفين في قوله :

أَنَا لَدَى مَلِكٍ بِمَنْبَرٍ وَهْ مَانِعٌ لَهُ النَّوَابِلُ

مُتَعَلِّبُ الْكَفَيْنِ بِسَيْدٍ لِي الْبَدْرُ قَوْلٍ وَنَابِلٌ (٥)

فإن استمراره العلب لكفى المديح تغير بدلالات متعددة فهي توصف بخصب مانعه هاتان الكفان وفزارة مانعتياته واستمرار هذا الصداق إلى ما لا نهاية إذا ما استجدي ، لقوله " متعلب " ، ولكننا نجد الفرزدق يحميد

(١) ديوان بشار ٢/ ٢٣٩

(٢) ديوان لبيد تحقيق إسحاق جاسس التراث العربي - الكويت ١٩٦١ ص ٢٢

(٣) ديوان بشار ١/ ١٤٣ راجع إليه مرة نفسها عند الفرزدق ١/ ٢٦٢ ١٠/ ٣٧٨

(٤) ديوان بشار ١/ ٢١٢

(٥) ديوان الأعشى ٢٤٧

السورة نفسها فقالا :

تَهْدِي مَعَ الْحَقِّ ابْنُ لَيْلَى أَهْلَهَا

لصاحبه خير ترجى فوائده

زبارة بين الله وابنِ خليله

تَحْلِي كَفَّاهُ النَّدَى وَأَنْبَاءُ

وقد أضاف التزود إلى قول الأعرابي أن جعل الحلب يشمل الكائن والأنا من
مما وليد أنه حقق هذه الإضافة ليستد بالمعنى القديم ولو غلبت أمما
الأحوال فانه يتناول الصورة ذاتها في قوله :

إِذَا مَا عَرَّاهُ الْمُتَّقُونَ تَحْلِيَّت

بَدَأَ بِرِيَّانِ الشَّامِ مَكْسِرِ (٢)

وما يضيفه الأحوال في قوله " بريان الشام مكير " يوحى بخصب ما يضيفه
هذا الممدوح فيبحث في السورة القديمة نوعا من الحياة وعلى الرغم من
إضافة هذين الشاعرين - وإن لم يختلفا في جوهر المعنى مع الأعرابي
فان يشارا إلى هذه الصورة الأعرابي ولا يضيف إليها أن يقول :

وَمَا وَلَدَ إِلَّا أَنْفَرُ مَكْشَرًا لَهُ رَاحَةُ تَنْكِ وَأُخْرَى تَحْلِي (٣)

ويقول في موضع آخر :

هَذَاكَ أَمْرٌ إِنْ النَّوَالِ لَيْسَ دَكَا

لَهُ عَيْنٌ سَهْلٌ وَكَفَّ تَحْلِي (٤)

ومن هنا فان يشارا يكون قد اكتفى بإعادة الصورة كما هي بعد أن حسمت
إشارة دالة على الكرم .

(١) ديوان التزود ٢ / ٢٢٠

(٢) ديوان التخليل ص ٢٤

(٣) ديوان بشار ١ / ٤٦ ٢

(٤) ديوان بشار ١ / ٢٠٠

وهنا يمكن القول بأن امثال بشار للقديم جملة يتجه بقله نحو سيمر
هذا الشعر القديم يميدها كما هي وكررها بعد أن أخذت فيها الحياة وأصبحت
ذات دلالات إشارية وحرفية أو مبتذلة " كليشيات " يمكن أن يستحسن
بها في أى من المواقف أو للتصريح عن أفكار محددة . ولعله قد اتسبع
الآن أن يشارا قد صدر في جانب غير قليل من صورته عن تقليد حرفي واضح
الشعراء المتقدمين عليه . وكان دافعه في ذلك محاكاة الموروث وهو دافعه
وجه إليه من قبل النقاد اللغويين في عصره الذين سادوا الموقف آنذاك وكانوا
يهدفون وراء هذا التوجه إلى المحافظة على سلامة اللغة العربية الأصيلة
ومواجهة التيارات الأجنبية التي غشوا تساقيرها في اللغة . لكن هذا الجانب
من صور بشار جاء ميتا مفتقدا كل مظاهر الحيوية . لاستنفاد الشعراء
لها قبله . وما يمتدح الذكر أن الهلاليين القدماء تنبها إلى هذا
الجانب المبتذل من الصور عند الشعراء الذي افتقد قيمته بسبب تكرار
استخدامه لدى المتقدمين منهم . فيقول عبد القاهر الجرجاني في حديثه
عن الاستمارة : " اعلم أن من شأن هذه الاجناس أن تجرى فيها القسيلة
وأن تفاوت التفاوت الشديد . أفلا ترى في الاستمارة السامى المبتذل كقولنا
" رأيت أسدا ووردت بحرا ولقيت بدرا " والخاص النادر الذي لا تجسده
إلا في كلام الفحول ولا يقول عليه إلا أفراد الرجال (١) " . لقد أدرك عبد
القاهر أن قيمة الصورة تنحصر في خروجها من دائرة العالى والمبتذل . وفي
قوله هذا ما يوحى بإدراكه أن مثل هذه الصور لم تعد مكا لاحد وأنه
صارت متداولة بين الشعراء جميعا فلا عن أنها استنفدت ثوابها الإيحائية
بتكرارها وتداولها فأصبحت محدودة القيمة . وهنا على هذا الفهم تبين لى
أن القيمة الحقيقية للصورة هي أن تكون خاصة بالشاعر وحده . ونظرا لومعه
بقيمة هذه الخصوصية فإنه يقصرها على الفحول من الشعراء الذين لديهم من
الشاعرية ما يفوق غيرهم . ذلك أن الايمان بالصورة الخاصة يتوقف على
إدراك الشاعر للفروق الدقيقة بين الأشياء حتى يمكنه التوصل إلى ما تسمات
جديدة ودية بين الأشياء .

(١) عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز ص ٥٨

وفي هذا عهد القاهر الجرجاني للصور المبتذلة ما يتفق مع مفهوم الباحث عن ملصق
للاستعارة ، إذ يرى هذا الباحث أن الاستعارة المبتذلة - كما أسماها
عهد القاهر - أو المصباح CLICHÉ - كما أسماها صمويل -
استعارة بالمعنى الواسع للاستعارة ، ذلك لأنه على الرغم من احتفاظها
بالشكل اللغوي للاستعارة فإنها أصبحت - بسبب الاستخدام المتكرر لها -
مفتقدة للتأثير الحس البهيج الذي تخلقه الاستعارة (١) . ولما كانت
الاستعارة أو اللغة المجازية بمنزلة عامة تتميز بالخروج على النظام اللغوي
البالوف (٢) فإننا نمل الصور التقليدية المتكررة لأنها لا تميز الخبير
عن النظام اللغوي إلا إذا كان حياً وملائماً لموقف ^{متميز} متفهم ذلك أن التكرار
يقتل من هذه الحياة (٣) .

ولكن إذا كنا قد حكمنا على دورها في هذا القسم من البحث
- وهي منفصلة عن مبادئها - بأنها ميتة بسبب تكرارها ، فإن حكمنا هذا
ليس حكماً مطلقاً ، إلا إذا اقتصر نظرنا إليها وهي منفصلة عن القصيدة
فقد تعود إليها الحياة إذا ما نظرنا إليها داخل القصيدة ، فربما يكون
لها دور حسن في نتائجها .

Owen Thomas - Metaphor and Related Subjects, (١)
Random House, New York, 1969. p. 62.

Ibid p. 61. (٢)

Ibid 63. (٣)

إحياها الشعر الميتة

إذا كان قد تبين لنا أن بشارا كان يعزى على العناكة الحرفية لصهر
الشعراء المشددين فإن هذا لا يثنى أنه كان لا يذل جهدا في إخراج
هذه الشعر التقليدية على نحو جيد وبديدا أو متخيلا ، إذ أن هناك جانبها
آخر من الأمر عند بشار كان يدور فيه عن التقليد دون أن يحتفظ بهما
الحرفية ، وقد تعددت مظاهر هذا الجانب من صورته ، فمنها ما يجعلها
ألقى بالتقليد وأقرب إلى الصور القديمة الميتة ، ومنها ما يمتدح ضمن
التقليد ويصيح ألقى بالشاعر ،

- ١ -

فهما يختصر بشار في تركيب الصورة القديمة بحيث يؤدي هذا الاختصار
إلى اختلاف يعبر في الصنعة فمتى ما يفصل "كثير" على - سهيل الشال -
في تشبيه السحاب الذي يهوى جانب منه بالبراة التي تتميز بمينوسها
ثم تتعمق في قوله :

إذا حركته الرج أزم جانب بلا هزق منه وأومض جانب
كما أومضت بالمير ثم تسمت خرج بدأ منها جبين وحاجب^(١)

- وهو يدل بتشبيهه هذا على المشابهة الخارجية في الحركة واللون - يقول
بشار مختصرا هذا التركيب محتفيا بالملاقة ذاتها :

وهي إذا ملاح أومض برؤسها كما أومضت فمحت الردا وخرج^(٢)

وعلى الرغم من أن بشارا لا يثنى شيئا هنا غير المطابقة الخارجية مثل "كثير"
إلا أن اختصاره لتركيب صورة كثير أدى إلى عدم تحديد المشابهة السنن
استقصاها كثير ، وعندما يقف الشاعر على الملاقة بين انتفاق الليل ضمن
الصبح وشرق الرأس الدهين في قوله :

.....

(١) ديوان كثير - تحقيق: إحسان عباس - بيروت ١٩٧١ ص ١٥٢ - ١٥٣

(٢) ديوان بشار ١٠٤/٤

إذا ما أصبح شق الليل عنه أشرق كشرق الرأس الذهبي (١)
يقول بشار مختصرا الـ ورة مختفلا بجوارها :

وتجوت مرق الدجاء عن واضح كالفرق وانكشفت سماء ضبابه
حيث اقتصر على تشبيه الصباح " بالفرق " دون أن يوضح التشبيه به .
وإذا قال ذو الرمة في صاحبة :

هي السقم الذي لا يتر عنه موز السقم لو رخت نكالا (٢)
يقول بشار :

تلك ألقى ومضى من سقام لو تولى (٣)
بعد أن اختصر دليلا في الرمة الذي شبه المحبة بالمرض السقم الذي
لا عفا منه ، ثم شبهها بالشفاء لو تولى وصلها فحذف قوله " لا يتر عنه " .
واكتفى بكونها سقما إن بعدت وجفت وشفاها إن تربت منه وصلته . ونسب ما
يصور الجنون متاع الحب وأعماله يزحف متواصل من الجنون يصيد به من
كل جانب في قوله :

عزني جنود الحب من كل جانب إذا حان من جنود قول أني جند (٤)
يقول بشار مختصرا تركيب الصورة :

لا ترميني فاني من تذكر كسم لتعزني جنود الحب أجسادا (٥)
وهو لا يختلف مع ابن الملح في تصوير متاع الحب بالجنود ، لكن المعنى
هنا يختلف ، ففي قول الأول ما يوحى باستمرار الضلالة والمتاع استمرارا

(١) ديوان الشماخ تحقيق صلاح الدين الهادي دار المصنف ١٩٦٨ م. ٢٣٤

(٢) ديوان بشار ١/ ٢٨٦

(٣) ديوان ذي الرمة م. ٤٣٦

(٤) ديوان بشار ٢/ ٤ هـ

(٥) ديوان مجنون ليلى م. ٩٨

(٦) ديوان بشار ٣/ ١٤٤

لا يتقدح ، أما قول بشار فلا يدل على هذا المصنف ، إذ أنه يفهمه هذا التواضع ، وكفى بالدلالة على الهجوم أو اللام التي تعتمد دسمة واحدة يحلها قوله (أجنادا) ، ولونارتا بين قول الأعشى :

يَوَى الْيُحْلُ مَرًّا وَالصَّالَاءُ كَأَنَّمَا
يَكْذِبُ بِمِ عَذَابًا مِنْ الْهَاءِ بِسَارِدَا (١)

وقول بشار :

يَكْذِبُ الْقَدَاءُ وَسُكَّ الدَّمَارُ وَخُدَّو عَلَى نِكْمٍ أَوْ تَقِسْمٍ (٢)

لوجدنا أن الأعشى يستعير الالتذاد بالهاء المذب الهارد لالتذاد المذوح بالهاء ، ومعنى حب المذوح وولمه بالهاء لمتنبه ، لكن بشارا يكشسي بالتذاد المذوح بالهاء فقاد من تشبيهه بالهاء ، وحين يشبه جرير قلب المحب بالجنح الخافق في قوله :

أَمْوَكَ تَوَى هَوَى النَّفْسِ وَلَمْ يَسْزَلْ
مَذْنَحَ قَلْبِي كَالْجَنَاحِ الْخَافِقِ (٣)

حيث يعنى الانزاد الماطق الذي يحدث للمحب بعد فراق صاحبه يردد بشار التشبيه نفسه إلا أنه يحدث كلمة " الخافق " في قوله :

إِنْ قَلْبِي مِثْلُ الْجَنَاحِ إِلَى مَنْ بَاتَ يَدْعُو بَاتَ فَيَرْجِبُ (٤)

كما يقول :

تَوَّعَيْتَنِي تَرَكْتَ قَلْبِي جَنَاحًا يَوْمَ قَارَعْتَنِي غَعْنٌ وَلَحَا (٥)

وأينما :

طَالَ لَيْلِي مَا تَقَلَّبَى جَنَاحًا وَطَلَّتْ الْمَذَالُ وَالصَّاحَا (٦)

(١) ديوان الأعشى ص ٦٥

(٢) ديوان بشار ١٦٠/٤

(٣) ديوان جرير ص ١٦٠ - دار المعارف طبعته رسالة
٣٩٨/١

(٤) ديوان بشار ١٩٨/١

(٥) ديوان بشار ١٢٥/٢

(٦) المصدر السابق ١٢١/٢

وهو معنى بتشبيه القلب بالجنح ما يحثه جرير بتشبيهه له بالجنح الفاضل
للدلالة على الاضطراب والقلق الحائطين اللذين يلحطان بالحب ، فيسر
أنه لم يحدد التشبيه كما حدده جرير ، وعلى الرغم من أن بشارا يخصص
في تركيب الصورة التي استخدمها الأعرابي قبله ما يؤدى أحيانا إلى
تفسير في المعنى فإن المعنى عندنا ، تنبؤ مشتقة من المعاني القديمة وليست شائعة
عندنا وإن كان هذا الاعتزال يحنه القل الحرفي ، وتؤدى به قدرته على
اختزال تركيب الصورة القديمة إلى تكوين صورة واحدة من صورتين مختلفتين
يحيث لا يخرج معنى الصورة عن المعنى القديم ، مثال ذلك تشبيه ذى الرمة
للثور الممر الذي تطارد الكلاب بالشهاب الذي يمر بسرعة خاطفة :

فَكَادَ الْمُدَّتْ يَحْضِي وَأَنْصَحْنَ جَنَفًا
يَوْمَ تَرَى شَهَابَ أَنْفَضَ مَحْدَرًا (١)

وماء النابغة قبله الثور بالوكب الذي يهوى :

فَأَصَاعَ كَالْكَوْكِ الدَّرَى مُتَمَلِّيًا يَهْوَى وَيُخَلِّدُ غَرِيمًا بِأَحْزَانٍ (٢)

فيجمع بشار بين التشبيهين في صورة واحدة وفي بيت واحد إذ يقول :

وَحَيَّ يَزِلُّ عَلَى الْمَتَانِ كَأَنَّهُ
نَجْمٌ لَمُتَرَقٍّ هَوَى بِشَهَابٍ (٣)

مشبه الثور في سرعته بنجم هوى شهاب ، ولا يحن بهذا الحركة السريعة
الخاطفة لقد ، وهو المعنى الذي حققه التشبيهان المعيان ، وإنما
المسندة أيضا ذلك يختصر دور ذى الرمة حيث يشبه ابتسامة المرأة بوجه
البرق .

(١) ديوان ذى الرمة ص ٢٨٢

(٢) ديوان النابغة ص ٢٣٩

(٣) ديوان بشار ١/ ٢٨٧

ثُمَّ عَنْ أَشَابٍ وَارْتَعَمَاتٍ وَبَرَقَ الْبَرْقُ أَنْجَدًا فَاسْتَأْذَنَ (١)

ثم يقول :

وَتَجَمَّعَ لَحْجُ الْبَرْقِ عَنْ مَوْضِعٍ كَعَمَلِ الْأَقْلَاحِ شَأْنِ الْوَائِلِ الْقَطْرِ (٢)

فهو يشبه ابتسامة المرأة في البيت الأول بوميض البرق لمعاناً ، وفي البيت الثاني يشبه الابتسامة بلحج البرق ، ومعنى الحركة السريعة ، ثم نجد بشاراً يقول جابراً بين المنينين :

لَمْ تَرُدِّيْ مِنْ جَوِي مُبَغِّيًا وَقَدْ تَبَحَّكْتُ

عن باريك كوميض البرق كالمسح (٣)

وهذا الجدير بالذكر في هذا المقام أن الشعراء القدماء شغفوا بفكرة المقابلة بين صفى النير والنير والشمع والشمس واللين والشدّة في تصويرهم للمسجد فيجعلونه ريساً للمحتاجين وسيفاً قاطعاً لأعدائهم أورياً وأعداء أوعسلاً وليثاً ورسلاً مسلاً أو فيثاً وموتاً (٤) ، وقد تناول كل من الفرزدق وجبرير هذه الفكرة فجعلها يدي الحدوق : إحداهما شمع والأخرى نير ، يقول الفرزدق في مدحده :

يَدَاكَ يَدُ يَحْدِقُ الْجَزِيلُ فَسَالَهَا وَأُخْرَى بِهَا تَعْقِي دُمَاً مِّنْ تُحَارِبِهِ (٥)

وقول الفرزدق في المرمى ولا تفرق بينه وبين الصدج : فالمرى بالنسبة لأولئك الأحرار ذات دلالة مطلقة في كل المواقف :

وَكَاثَ يَدَا يَشْرِيْدَا تُعْطِرَانِدِي وَأُخْرَى تُحِيمُ الدِّينَ قُصْرًا عَلَى قُصْرٍ (٦)

يقول جبرير :

يَدَاكَ يَدُ تَعْقِي السَّامَ عَدُوْنَا وَأُخْرَى بَرِيَاتِ السَّحَابِ تَفْجُ (٧)

(١) ديوان ذي الرمة ص ١٩٤

(٢) ديوان ذي الرمة ص ٢١٣

(٣) ديوان بشار ٢ / ١٣٥

(٤) رابع ديوان النابغة ص ٥٣ ، ديوان ذي الرمة ص ٢٥٢ ، ديوان جبرير ص ١٨٣ ، الأمصيات ص ٩٥ ، ديوان الأخوص ص ١٤٨

(٥) ديوان الفرزدق ١ / ٥٨

(٦) ديوان الفرزدق ١ / ١٦٩

(٧) ديوان جبرير ٢ / ٢٨٨

ثم يأتي بشار ليفيد من الفكرة بكل عام ، لكنه يستند «بما نته من الفرزدق
إذ يقول في مدحه :

إِلَى نَفْسٍ تَقَى بَدَاهُ النَّدَى رَجِيئًا وَأَحْبَانًا دَمَ الذَّنْبِ (١)

وهن الواح - - - - - أنه أفاد من صوته الفرزدق السابقين غير أنه استعار
المعنى "للهدين" مما ، ويقول بشار أيضا وقد امثل صوته الفرزدق وجرير
الأخبرين :

أَرَمَيْتُ لَمْ يَدُ تَبَاهِرُ النَّيَّ لَ وَأُخْرَى وَكَمْ عَلَى الْأَعْدَاءِ (٢)

- ٢ -

وإذا كانت الصورة في هذه الأحوال التي عرضنا لها لم تبعد كثيرا
عن الصورة التقليدية التقليدية ، فإن هناك محاولات أخرى تكشف عن
اجتهاد بشار من أجل إعادة هذه الصور المبتكرة بشكل يمتثل فيها الحياة
من جديد ، إذ أنه كان يفتن إلى تركيب الصورة ما يفيد معنى زائدا ، فعندما
يقول شاعر مثل ذي الرمة :

عَلِمَا رَأَيْتُ الصَّبْحَ أَثْقَلَ وَجْهَهُ عَلَى كَأَقْبَالِ الْأَفْرِ الْجَنَجِلِ
رَمَيْتُ لَمْ وَخَلَى عَلَى ظَهْرِ عَمْرٍوسَ رَوَاعِ الشَّوَادِ حُرَّةَ الرَّجْمِ عَيْدِلِ (٣)

بالا بقوله "رأيت الصبح أثقل وجهه" على ظهور الصباح نجد بشارا يقول :

حَتَّى إِذَا بَلَغَ الْأَدْبَانُ نَرَاتِنَا هَوَايْتُ مِنْ وَجْهِ الصَّبْحِ عَسَدُوكَا (٤)

حيث يأتي باستعارة ذي الرمة نفسها لكنه يضيف كلمة "خدودا" وها
يصح المعنى مختلفا ، إذ يصبح قوله "هوايت من وجه الصبح عسودا" لا
على التوفل في ظهور الصباح حتى إنه استلح تمييز بشارا من ملامحه (خدودا)

(١) ديوان بشار ١/ ١٤٩

(٢) ديوان بشار ١/ ١١١

(٣) ديوان ذي الرمة ٥١٠

(٤) ديوان بشار ٢/ ٣٣٠

فيها الذي أضاف بشاراً على هذا البناء بالصورة القديمة اللثة نفسها
لفظة "الوجه" يستدعي قوله "خداً" لأن المعنى الحقيقي للوجه
يحمل الفدين وغيرهما ، وهذا التداعي اللغوي في قول بشار :

وَأَيْدِي الْيَلَسِي فِيهَا سُدُورًا مَيِّسَةً
مَارَاتِهَا أَنْ كُلَّ بَيْتٍ سَبْدَنُرُ (١)

إذا أشار السدر لأثار الديار ، وجعل هذه السدور ذات مميزات
منحوتها أن الظاهر هو كل بيت فالسدر الحقيقية تتضمن عبارات مكتومة ،
والأدلال علامة من علامات فنل الدار بصورة خاصة وفنل الحياة بصورة
عامة ، ولهذا أضاف بشار هذه الانساق الجديدة فأخيا الصورة القديمة
الأممية التي يجمع فيها الخطبة الأدلأل أو آثار الديار بالسدر :

لَعَنَ الدَّيَّارُ كَانَتَيْنِ سُدُورُ
يَلْوِي زُرُودَ سَنَى عَلَيْهَا السُّورُ (٢)
ونجد ما عند الفرزدق حيث يقول :

أَعْرِفْتُ بَيْنَ رَمَتَيْنِ وَحَبَلٍ
دَمًا تَلُو كَانَتَا الْأَسْطَارُ (٣)

ومن الغريب أننا نجد الصورة التقليدية ذاتها عند بشار حيث يقول :

لَسَدَّةٌ دَارُ مَا كَلَّمْنَا السَّارَ
تَلُو مَخَانِيهَا كَمَا لَحَّ أَسْطَارُ (٤)

وهذا يتيح لنا أن بشاراً لم يكف بإعادة الصورة القديمة كما هي وإنما كان
يعرض على أن يضيف إليها ما هت فيها الحياة ، ومن هذا المنطلق
في تجديد الصورة القديمة بعض بشار مضاف إليها ما يكسبها حياة أطول
فمنه ما يقول عمر بن أبي ربيعة عن طاعته إننا ليس لها مثل في الهجر
هالما في التعبير عن جمالها :

-
- (١) ديوان بشار ٢٨ / ٤
(٢) ديوان الحايكة شقيق تميان أمين له ملاحمة الخليلي - القاهرة
١٩٥٨ ص ٢٧٦
(٣) ديوان الفرزدق ٤٦٥ / ٢
(٤) ديوان بشار ٦٤ / ٤

هَكَذَا الَّتِي لَيْسَ لَهَا نَسَبٌ الْفَاسِ شَبَّهَا بِكَسْرٍ (١)

يقول بشار :

حَقِيقَةُ الْحُسَيْنِ لَا بَلَّ فِي مَجَاسِدِهَا

كَأَلَمْ تَرَ الْحَيُّ بَيْنَ الْجَنِّ وَالْبَشَرِ (٢)

فما دامت عاصبة عمر ليس لها مثل في البشر فهي من الجن ، بل إنهم ليس جنًا ولا إنسًا ومن هنا فإن بشارًا لا يفت عند هذه الصورة السابقة عليه ، وإنما يضيف إليها ما يستدعيه مضربا عن طريق التداخي اللغوي ، ويقول عمر في تصوير تحول الحب وبما يقول إليه حاله بسبب المصاناة :

أَسْرَمْتُ الَّذِي دَعَا شَوَاكُمُ هَرَى لَحْمَهُ فَلَمْ يَهْرِ لَحْمًا (٣)

وتقول فيسمر من الملح :

وَتَأْهَدُ وَجْدِي دَمْعُ عَيْنِي وَغَمِّي بَرَى اللَّحْمَ عَنْ أَهْلِكَ عَطِي وَتَكِي (٤)

حيث استخدم الشاعران استمارة واحدة " بَرَى لَحْمَهُ " هَرَى اللَّحْمَ لهما يتعيب المحب من تحول عن جوار ما يعطط المحب لهم من الأم ومنفسه ، ولقد انقصر كلاهما في الأصل القديم لهذه الاستمارة إذ يقول لبيد فيما آل إليه حاله بعد فقد آله وأعرائه :

نَهَرَى عَطَايَ بَعْدَ لَحْمِي فَقَدْ هَمَّ وَالْدَّهْرُ إِنْ عَانَيْتَ لَيْسَ بِمُحْتَبٍ (٥)

أما بشار كأنه يقول - بعد أن عدل عن النقل العرفي واستطاع أن يستحضر الهوى بشكل أكثر فعالية - :

لَمَّا رَأَيْتَ الْهَوَى يَهْرِ بَعْدَ بَيْتِهِ لَحْمِي وَحَلَاثِي الزَّوَارُ وَالسَّمَرِ (٦)
أَصْبَحْتُ الْحَائِرَ الْحَرَانَ مَعْتَبَسًا لَمْ يَقْنَرْ وَدَا وَلَا يَرِي لَهْ صَدْرُ

(١) ديوان عمر بر. ١٧١

(٢) ديوان بشار ٢٤٦/٣

(٣) ديوان عمر بر. ٢٢٩

(٤) ديوان المصنوع بر. ٧٩

(٥) ديوان لبيد ١٥٢

(٦) ديوان بشار ١٥٦/٣

فهم يعتقد على الاستعارة القديمة حين يمتد يرى اللحم لقلل الهوى
أو الحب في قوله : " الهوى يرى لحى " ، ثم يضيف إليها
ما يفيد الشعر الثقل للهوى عندما يقول رأيت الهوى ، وما يفيد
حيوية هذا القل واستمراره في قوله " يرى بديته " ، ولعل الذى يفيد
ذلك الاستمرار استخدامه للفعل المضارع " يرى " بدلا من " يمسرى "
الذى استعمله الشاعران السابقان (عمرو الجعفي) كما وقد يضيف بشار
إلى الصورة القديمة ما يفيد تفصيلا في دلالتها وربما يفتح هذا إذا نظرنا إلى
تمثيه الأوصى لممدوحه بالبحر ذى التيار الذى لا ينفك قوته ومعنى :
فزاره ما يملكه حتى لا يقلل منه عطاؤه للمستجدين • يقول الأوصى :

ما طلب بالتمام الوليد فإنه هو البحر ذو التيار لا يتعصف (١)

وقول بشار :

إذا لقيت أبا أيوب في غصن أو غاراً فوقه الرايات تطرب (٢)
لاقيت دقاع بحر لا يشعفه للمعربين على أرجائه شرب

ولو فارتنا بين سوتيبا لوجدنا بشارا يضيف إلى معنى الصورة الأولى
أن الممدوح يكون في حالة السلم والحرب كريما متدفق الكرم بحيث لا يقلل
من عطا الكرم استمرار عطاؤه للناس • وعندما يقول أبو صخر الهذلي
في الممدوح :

زين المنابر يستغنى بحدائقه والخيل إن ركبا والدار والنادى (٣)
كما يقول جرير في ممدوحه أيضا :

زين المنابر حين تملو منبرا وإذا ركبت فانت زين الموكب (٤)
يضيف بشار إلى الصورة في قول كل منهما " زين المنابر " ما يفيد سامية

(١) ديوان الأوصى ١٣٦

(٢) ديوان بشار ١ / ٢٣٥

(٣) شرح أسرار الهذليين ج ٢ / ٩٤٤

(٤) ديوان جرير ١ / ١٤٧

الصدق وحكمته منا ان يقول :

يُزِينُ الْمُنِيرُ الْأَسْمَ بِطَلْفٍ بِهِ وَأَقْوَالُهُ إِذَا عَادَ بَا (١)

وقد فصل بقوله " يزين فيه " وأقواله " كيف يزين المنبر " وتتجلى محاولة
بشار في الإضافة إلى الصورة القديمة إذا قارنا بين تشبيه زهيرين أبي سلمى
وعمر بن أبي ربيعة بالتشبيه نفسه عند بشار حيث يقول زهير مثبها الصبي
بالأفراس :

سَمَا الْقَلْبُ عَنْ سَلْوٍ وَأَقْصَرَ بِأَطْلَعُ

وَمَرَى أَفْرَاسُ النِّبَا هُوَ أَحْسَنُ (٢)

كما يقول عمر :

تَكَلَّفُ خَفَاتُ أَفْرَاسِ النِّبَا تَبَا لَهُ وَلَسْتُ تَبَا لِي أَنْ تَلِمَ اللَّوَائِمُ (٣)

وقول بشار :

رَكَابُ أَفْرَاسِ الصَّبَا قَوْلُ النَّبِيِّ جَوْتُ حَجَجًا ثُمَّ اسْتَقَرْتُ فَمَا تَجَرَى
عَلَّتْ لَهَا إِنْ وَفَّتْ فِي مَرْجَرِهَا بِمَانِيَةِ أَقْرُو الْعَدِيَّةِ وَلَا أَمْرِي
فِي وَجْهِهَا الْمَهْدَى يَوْمَ كَفَيْتُهَا وَقَدْ زَانَهَا الْحَقَاءُ فِي نَصَبٍ عَسِرٍ
فَأَبْحَنَ لَا يُرْكَبَنَّ إِلَّا إِلَى الرَّفَى وَأَبْحَنَ لَا يُزَى عَلَى وَلَا أَرَى (٤)

ولعله يتضح أن بشارا فصل في الصورة وأمد بقرتها فخلق على الموقف كالمسح
سمة استعارية تلحظها منذ البداية في قوله " ركاب " وهي امتداد
للتشبيه " أفراس الصبا " وقد ساعده على ذلك الحوار الذي يديره
بينه وبين إحدى صوصياته ، وما يضيف إلى الصورة القديمة تسليمه
لعدولها ، ونتج هذا في قول عمر الذي يستعير فيه السحر لصيف المرأة
ليدر على مدى جمالها وتأثيرها فيمن ينظر إليها يقول عمر :

(١) ديوان بشار ٢٥٢ / ١

(٢) ديوان زهير ١٢٤

(٣) ديوان عمر ١١٠

(٤) ديوان بشار ٢٢٥ / ٣ - ٢٢٥

وَكَانَ إِذْ كَارَى شَادَا قَدْ حَوَّيَتْهُ
لَهُ قُلَّةٌ حَمْرَاءُ نَالَتَيْنِ تَحْسِبُهُنَّ (١)

فَيَقُولُ بِشَارٍ حَمْلًا وَخَسْرًا :

حَمْرَاءُ نِي مَلَّتِيهَا حِينَ تَسْرِهَا
مِحْرٌ مِنَ الْحُسْنِ لِأَمِنْ مِحْرٍ مِشَارٍ (٢)

ويجد مثل هذا التحليل الذي يضيفه بشار على المتن القديم عند مساسنا
تأثر بين قول ذي الرمة :

وَقُلَّةٌ شَادِنٍ أَعْوَى مَكْرُوجٍ
يَدِيرُ لِرُؤُوسَةٍ طَرَفًا كَلْبِيًّا (٣)

وما يقوله بشار :

وَلَا نَمَّا نَشْرَبُ بِمَيْتِنِي شَادِنٍ
حَيْرَانٌ أَبْصَرَ شَادَا قَدْ مَأْرُودًا (٤)

نجد أن ذا الرمة يستعير عين الشادن الفزع الذي يلتفت نزعاً لميتي المرأة
الجميلين ، لأن الشادن تنح عيناها إذا روت يزداد جمالها إذا صا
أكثر الالتفات لها يسيبها من الثمر ، ثم يعيد بشار الصورة نفسها عند ما
يشبه عيش صاحبته بميتي غزال . حائر ثم يعدد سبب الحيرة عند ما يقسول
" أبصر شادا قَدْ مَأْرُودًا " إظهاراً للعدة . فزعه وخبرته ، وتحققاً للتكسرة
جمال عينيها ، وقد يضيف بشار إلى الصورة القديمة ما يحقق المبالغة في
صفاها ، وما ردد بشار نفسه مثل هذه الصورة كما وجدت عند ما يتيه
ثم أراد أن يضي عليها ما يجعلها له ، فقد مر بنا أن بشاراً اتبع سابقه نسي
استعارة الجوع لوشح المرأة والدمع لعائيتها للدلالة على دقة خبرها وأمثالها
سابقها (٥) ، لكن بشاراً شاء ألا يكون الصورة كما هي مرة تالفة دون
أن يضيف إليها فقال :

(١) ديوان عمر بن ١٦٥

(٢) ديوان بشار ١٦٧/٣

(٣) ديوان ذي الرمة ١٥٣

(٤) ديوان بشار ٣٢٧/٢

(٥) راجع ص ٨٢ من هذا البحث

كَيْ يَجُوسَا وَنَسَاكَاهُ ۖ قَدْ أَهْبَحَ ٱلْعَالَةُ (١)

بعد أن أنشأ الفصل "بكى" وهو مترتب على الجوع "جوع الوشاح" في هذا المعنى "ربما يتأتى من بعده" وهذا ما تدل عليه هذه الصورة وقصده بشار "فهو يريد الحالة في تصويره قصة خسرها" ومن هنا يمكن القول بأن بشارا لم يكتف بنقل الصورة القديمة نقلا حرفيا وإنما اجتهد في أن يضيف إليها ما يتفق معنى إضافتها بعيدا عن الصلابة الحرفية "فقد يعمد أحيانا إلى إحداث نوع من المفارقة حين يجمع بين صورتين قد يمتين كما يتحقق في قوله :

مَاءُ الصَّابَةِ تَارَ الشَّقَى ۖ تَحْسِرُهُ ۖ قَهْلٌ مَحْتَمٌ بِمَاءٍ قَاضٍ مِّنْ نَّارٍ (٢)

لقد جمع في هذا البيت بين صورتين قد يمتين أحدهما "ماء الصابنة" وتجدد ما عند ذى الرمة حيث يقول :

أَمِنْ تَرَمَّتْ بَيْنَ غَرَقَاءَ ۖ مَسْغَرَسَةٌ ۖ مَاءُ الصَّابَةِ مِّنْ عَيْنِكَ مَسْجُومٌ (٣)

أما الصورة الأخرى فهي التشبيه في قول المجنون :

ذَكَتْ نَارُ شَوْقِي فِي فَوَادِي ۖ قَالَتْ بَعَّتْ ۖ لَهَا وَهَجٌ مَّتَّظِرٌ فِي فَوَادِي (٤)

حيث شبه "نوقه بالنار في الوقت الذي استعار فيه ذو الرمة الماء للدموع ومن الطبيعي أن يصدر البكاء من شدة الشوق" لكن ليس من الطبيعي أن يفيض الماء من النار "ومن هنا تحدث المفارقة التي يحققها قول بشار الذي أنشأ فيه من صورتين تقليدتين فأخرجهما على هذا النحو المثير :

ولعل هذا كله يشير إلى أن بشارا قد علق بالفصل الثاني من الأناقة إلى الصورة القديمة إذ كان يفعل أحيانا في تركيب الصورة فيضيف إليها معنى لم تدل عليها عند الشاعر القديم "كما كان يضيف إلى المعنى القديم في أحيان أخرى تعليلا أو ما يحقق شيئا من المبالغة أو المفارقة :

(١) ديوان ١٩٢/٤

(٢) ديوان بشار ٦١/٤

(٣) ديوان ذى الرمة ٥٦٢

(٤) ديوان الميمون ٢٩٦ "انظر ديوان قيس لبيئ ١٢٥ حيث استعمل ماء الصابنة للدموع"

وقد يحسن بشار الصورة القديمة عندما يستبدل كلمة بأخرى إما كانت
أوفعلا ، مما يؤدى إلى اختلاف المعنى بين السورتين ، وتتفاوت درجات
التأين والاعتلاف على حسب معنى الكلمة التى يضعها بشار من عنده أو تحسب
للتفسير الذى يحدثه فى تركيب الصورة ، ويمكن أن نقرب على مثال هـسبر
ذلك التعبير حين ننظر فى قول امرئ القيس - على سبيل المثال - :

هَاجُ غِيَا إِنَّا كُنْ مُرْتَهَبَا إِذَا أَظْهَرَتْ كُكْسُ مَلَأَ مُنْشَرَا (١)

أد يشبه السراب الذى يمشى الأرض وقت الظهيرة بحالات منشرة ، ثم يأتى
بشار ليشبه السراب بالملأآت أيضا ، لكنه لا ينعته بمثل نعت امرئ القيس
وإنما ينعته إلى كلمة مشابهة هى " الشواسل " حيث يقول :

وَأَرْضُ قُبُوبِ الرِّجِّ فِيهَا مَرِيضَةٌ عُمُرُ لَطْفِ الشَّاطِلِ الْمُتَأَمِّلِ (٢)
إِذَا أَحْزَنْتَ حَجَّتْ سَرَابًا كَأَنَّكَ مِنَ الْمُنْظَرِ الْأَعْلَى مُلَأُ الشَّوْاسِلِ

والفارق كبير بين قوليهما ، لما يدل عليه قول بشار من حركة حية الخفقان
السراب لم تدل عليها اللفظة " منشرا " فى تشبيه امرئ القيس ، وعندما
يشبه أبو نحر المهدل برسم المرأة يضمن البانة التمايل فى قوله :

إِذَا حِي تَأَتَتْ لِلْقِيَامِ نَسَاوَدَتْ تَأَوَّدُ غُصْنُ الْبَانَةِ الْمُسْتَرَادِ (٣)

يشبهه بشار بالفسن التمايل أيضا ، فيقول :

غَدَاةٌ مَتَتْ نَيْهَى رَوْحَ لَجَسَارَةٍ يَحِلُّ بِهَا غُصْنُ الْهَوَى الْمُتَرَائِدِ (٤)

إلا أنه يستبدل بـ" غصن البانة " بـ" غصن الهوى " ومن هنا يتغير المعنى
بوجود لفظ " الهوى " فإذا كان تشبيه أبى نحر يصور حركة جسم المرأة أثناء

(١) ديوان امرئ القيس ج ٦٤

(٢) ديوان بشار ١٨٤/٤

(٣) ديوان الهذليين ٢/٢٦٥

(٤) ديوان بشار ١/٢٦٢

المشي وما تعاربه هذه الحركة من ليونة وحداها ، فإن بشارا يتجاوز هذا المعنى إلى تحليل تحقيقه بإضافة " الغصن " إلى " الهوى " ذلك أن هذا الغصن المتمايل هو سبب الهوى ، وهذا يخرج بشارا من حدود الصورة القديمة ، يمكن أن نلاحظ الأمر نفسه في قول بشار :

بَيْتًا غُصْنَا أَمْ يَتَصَوَّرُ تَهْتَرُ فِي غُصْنِ الصَّبِيِّ الْأَقْبَسِ (١)

فاستعاره " غصن الصبي " تتضمن ذلك التحليل القبول الذي يخرج بها من مجال المقارنة أو الوقوف عند تحقيق صفات اللبونة والليونة والنعومة لجسد المرأة التي يتحدث عنها بشار ، وإنما يختلف المعنى لأنه يصحى بإضافة " غصن " إلى " الصبي " بدلا من " البانة " أن جسد صاعته يتمايل في رثانة ونعومة لا لانه يذبه الغصن وإنما لمباها وسحر سحرها . وعند ما تكون الصورة مركبة لا نجد بشارا يستخدم التركيب نفسه بجزئياته حيث يستبدل فصلا بآخر أو اسما بغيره يكون مؤداه اختلاف المعنى ، فعندما يقول ذو الرمة عنها الناس وعولهم المديح بالكروان الذي أبصر باريا :

يَنْ أَلِ ابْنِ مُوسَى تَرَى النَّاسَ سَوْلَهُ كَأَنَّهُمُ الْكُرْوَانُ أَبْصَرَ بَارِيَا (٢)

وهذا يعني أن الناس شهاب مدهود إذا كانوا في حضرة ، يأتي بشار ليصيه الملوك حول مدهوده بالكروان الذي أشرق من مقر :

كَأَنَّ الْمُلُوكَ الزُّهْرَ حَوْلَ سَرِيرِهِ ، وَخَيْرُهُ الْكُرْوَانُ أَطْرَقَ مِنْ مَقَرِّ (٣)

وهناك اختلاف واضح بين التركيبين ، فالجانب أن بشارا يستبدل بالناس الملوك في التشبيه فهو يستبدل به الفصل " أبصر " الفصل " أطرق " و الفرق كبير بين أبصر وأطرق ، لأن الأول لا يحدد السلوك أو الانفعال الذي يسلكه الشاعر إذا المديح عندما يكون حولها وأمامه أما الفصل " أطرق " فهو يحدد هذا السلوك ، وهو الهيبة والفضوح

(١) ديوان بشار ٢ / ١٧٥

(٢) ديوان ذي الرمة ٦٥٤

(٣) ديوان بشار ٣ / ١٨٢

للمدح وليس السب في اختياره لهذا الفصل هو أنه يتكلم عن الطموح وما يدق به إلى التحديد في داراوة الملوك في عصر المدح أمر له دلالة التي تجلسنا نعلم أن الملك مهيب من أمثاله من الملوك ، أما استخدام ذي الرمة للفصل أصرح فهو الوفق بالنسبة " للناس " لأنه من الطبيعي أن نشهد ماذا يفضل الناس إذا رأوا المدح وهم أقل رتبة وأضعف شأنًا منه كما يتبين لنا من التشبيه ، كذلك عندما يقول قيس بن ذريح :

دَهَا بِاسْمِ لَيْلَى خَيْرًا كَأَنَّهَا أَهْجَ بَلِيلٍ طَائِرًا كَانَ فِي صَدْرِي (١)

فإن الاستشارة في قوله " أهج بليلى طائرا كان في صدري " تعدد دلالة الاندراج المائل إلى الأمام التي حدثت نتيجة لذكر اسم المحبة بمسند حال الامتنان والاستعانة التي كان عليها ، والصورة هنا تقوم أساسا على استشارة الشاعر لقلب المحب الذي تشبه الذكرى فلا يكف عن الخفقان ولو تارة مرة ابن ذريح بصورة يشار :

تَقَرَّرْتُ نَفْسِي بِاسْمِهَا كَأَنَّهَا أَصَابَ بَقْلِي طَائِرًا فَتَضَرَّرْتُ (٢)

لوجدنا أن الشاعر هنا أيضا استشارة للقلب ، وأن مضمون قول بشاعر بكاء عام يشوانق والمعننى السابق القائم على الانتقال من حال الامتنان إلى الاندراج ، إلا أننا لو دققنا النظر في تركيب الصورة عند يشار لوجدنا بدلولة يفرح بالمعنى عن معنى استشارة قيس ، فابن ذريح يستخدم الفصل " أهج " بينما يستعمل يشار الفيلين " أصاب " فتضربا في مقابلته ، ولكن دلالة فالتمل أهج في هذا السياق يدل على القوة الناطقية المباشرة التي يسميها ذكر اسم ليلى ، أما أصاب فإنه يفيد ما أثاره ذكر اسم ما يسمي في البداية من فترة حنين لم تلبث أن فجرت شحات من انفصال هو ذريح من الاندراج واللم يدل عليها الفعل " فتضربا " ، وتضمير

(١) ديوان تيمر ولبنى تفتيق حمين نمار دار مصر للطباعة ص ٩٢ ، ينسب البيت نفسه للسينفون ، راجع ديوان مجنون ليلى ص ١٦٦ .
(٢) ديوان نمار ١/ ٢٤٤

الناظر السابق على بشار الموت * للمر * وثني يدي كتفائه له * فقبول
المسألة :

وإنى لأطوى السر حتى أميته وأجمل قلبي دونه أبدا قسيرا (١)
يقول كثير :

كريم يبيت السر حتى كأنسه إذا استبحنوه عن حديثك جاعله (٢)
يقول الوليد بن يزيد :

أبيت السر عفاً يا سليلي إذا ما السر بلغ به الحسرون (٣)
لكن بشار لا يتعمق في اختيار الفعل * أبيت * يستعمل به الفعل مطلقاً
يقول :

نظت السر محسباً نسياً قتل السر أبقي لسه (٤)

والفرق كبير بين النسيان والقتل ، فإن استعمال بشار للفعل مطلقاً * يوحى
بإجهازه على السر في الحال وأنه لم يجد له أي وجود خارج نفسه ، ومن هنا
أصبح حفظه يسهل ، وهذا المحض لا يوحى به الفعل * أبيت * الذي يوحى
بالإبقاء ، وأن الأمر يحتاج إلى وقت طويل ، وعندما يقول ثيمر بن الخثيم ثمي
المرأة :

تهدت لنا الشمس تحت غمامي بدأ حاجب منها وضعت بحاجب (٥)
يقول بشار :

قامت تصدى أن رأته تصدى ك الشمس بين الزنج المنقصد
كنت بغداداً وطلعت عن خدي (٦)

بعد أن يدل بقول ابن الخثيم * تحت غمامة * قوله بين * الزنج المنقصد *

(١) الخالديان - المختار من شعر بشار - مطبعة الاعتماد القاهرة ١٩٣٤ ص ١٥٤
(٢) ديوان كثير ٤٢٠

(٣) ديوان الوليد بن يزيد مطبوعات المجمع العلمي العربي دمشق ١٩٣٢ ص ٦٤

(٤) ديوان بشار ١/ ١٤٨ (٥) ديوان ثيمر بن الخثيم ص ١١٠ راجع الخالديان
الأنبياء والنظائر تحقيق محمد يوسف - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر
سنة ١٩٥٨ جزء ١ / ٢٤٦ (٦) الديوان ٢/ ٢٤٢

وقد أضاف هذا التعبير عنصرى اللون والحركة إلى نوره بشار وهو ما لا يحقق
فى تأييده قيس بن الخثيم ، والاتفاق إلى هذا نجد بشارا يدل بقوله
ابن الخثيم " بدا حاجب منها وفتت بحاجب " قوله " فتت بغيبه
وجلت عن غيب " ومن هنا أفاد الحسن صدور المرأة العنيفة وحياها
وهو معنى لا يحققه قول قيس بن الخثيم ، وهذا يمكن الإشارة إلى أن
بشارا كان يحور فى صياغة التركيب الذى تقع فيه الصورة كما يوردى إلى تباين
الحسن ولهذا فإنه يمكننا القول بأنه كان يقوم بتجديد الصورة أو تحديثها
عن طريق هذه التغيرات .

- ٤ -

ولا يتوقف بشار عند اختيار التركيب اللغوى للصورة القديمة أو
الإنابة إليه أو استبدال جزء منه بآخر من أجل إحياء الصورة المعتدلة
فربما يجمع بين هذه الأشياء فى صورة واحدة ، عندئذ تخرج هذه الصورة
عن إطار القديم وتصح ذات وجه جديد بحيث يمكن أن يختص بها
دون غيره ، وأن حلت ملامح ذلك الوجه الجديد ما يشير إلى أسلوب
قديمة لا تهدو واضحة من أول نظرة ، ولنا تظهير بعد تدقيق فحسى
النار والنيام فيه ، فلو نظرنا مثلا إلى تشبيه عيد اللعين قيس
الرقبات :

إنا مُصِيبٌ شهابٌ من اللهب تَجَلَّتْ عَنْ وَجْهِهِ الظلماتُ (١)

وجدنا الشاعر يشبه صدموعيا لنيام الذى يزيلو الظلمات للدلالة على نسوة
تخون صاحب وإيمانه اللذين يهتدى بهما فى الفصل فى كل أمر مريب مصيب ،
وهى قوة موهبة يدل عليها قوله " شهاب من اللهب " ومن المثير أن
تكتف كل عيب ولهذا يقول " تجلت عن وجهه الظلمات " يحيا تشبيهه
عيد الله مرة أخرى فى قول الفرزدق :

بم تكتف الظلمات من نور وجهه ينسوز شهاب ضوؤه غير شامد (٢)

(١) المقتدر من شعر بشار ص ٩٣ - ٩٤

(٢) ديوان الفرزدق ١ / ١٥٢

إلا أن الفرزدق يفقد ضوء الشهاب تلك القدسية التي منحها له ابن الرقيات
وإن يكن أخصبه صغى الاستمرار والقوة عندما جعله ضوءاً لا يخبثه ، وفي المصنف
مما يبرأ - إلى حد ما - ومضى التثنية السابق على الرغم من التشييع الواضح
الذي أحدثه الفرزدق في تركيب الصورة ، ثم يقول جريراً مختصراً :

أحيا بك الله أقواماً كانت لهم نوره البلاد الذي تجلّى به الظلم^١

وهنا القول بأن جريراً يسطر صورة ابن قيس الرقيات والفرزدق معاً ، فهو
يستغنى عن التحليل الذي أضافه الفرزدق في قوله " من نور وجهه " ،
كما لا يذكر الشهاب ويكتفى بتشبيهه " بنور البلاد " ، ومثناه انتشاس
غالب بين الناس ، فهو هناك يهيم وكاشف كرسهم ومزيل صوابهم ، ويحسب
الكافي بهذا المصنف في تشبيهه :

أمر المؤمنين هدى ونور^٢ كما تجلّى دجى الظلم النهار^٣

ومضى هذا كله أن " شهاب من الله " يقابلها " ضوء شهاب ضوؤه
غير خاف " عند الفرزدق و " نور البلاد " عند جرير ، و " نور " النهار
عند الكافي وكلها تجلّى الظلمات وتسير إلى صان مقاربة ، أما بشعر
فأما يقول في مدح وعنه عتبة بن سلم :

مالك تنشق عن وجهه الحسب^٤ ب كما انشقت الدجا عن ضياء^٥

حيث يمكن ملاحظة أنه استبدل بـ " الظلماء " الدجا " والدجا تدل على
شدة سواد الليل أكثر من دلالة الظلماء عليها ، ثم يرمز للحرب " بالدجا " ،
على سبيل التشبيه " ، في حين أن الظلماء والظلم عند الشعراء الأرمينية
السابقين تدل بشكل عام على كل أمر شاق وصير كما يستدل بشار بكلمة
" شهاب " التي استخدمها عبد الله والفرزدق ، وكلمتي " نور البلاد " .

(١) ديوان جرير ٢٧٥ / ١

(٢) ديوان الكافي - تحقيق إبراهيم السامرائي - أحمد الحلوب دار الثقافة
بيروت ١٩٦٠ ص ١٤٨

(٣) ديوان بشار ١١٩ / ١

والنهار عند جريرو والفتاى قوله " يا " ، وكلمة " يا " تقترب فلى
المضى مع النور والنهار فلها امتداد للظلام ولا يستندم بشار الفصل
تجلى " أو " جلى " كما فعل ابن الرقيات وجريرو والفتاى وانما استبدلهم
الفعل " تنشق " الذى كرهه فى الصورة نفسها والفعل نفسه استشارة ،
تفيد فى المرة الأولى انتهاء الحرب بظهور المدوح فيها لحزبه وشدة
بأسه ، وفى الأخرى تفيد ظهور الضياء بعد الظلام ، وشار ليس بدعسا
فى هذه الإشارة ، فقد استندم جريرو الفصل نفسه للدلالة على انتهاء
الليل بظهور الصبح إذ يقول :

أَلَا إِنَّمَا تَبَسَّ نَجُومٌ مَّجِيئَةً يَبْقَى دُجَا الْعَالَمِ بِاللَّيْلِ تَوْرُهَا (١)

إلا أن الذى يحسب لبشار أنه استعار الانشقاق لانتهاء الحرب وهى
الاستشارة الأولى ويمتنع بشار بعد هذه الإضافات والتفسيرات إلى صورة
مركبة طوله يومهاها تشبه انتهاء الحرب بظهور المدوح بانتهاء الليل
بظهور النهار ومن هنا أصبح خارطة به ، وقول ذو الرمة منجها عني ما حبه
بمصر الملكين :

وَمِنْ كَانَ الْبَابِلِيِّينَ لَبَّاسًا بِقَلْبِكَ مِنْهَا يَوْمَ هَقَلَفٍ سَحَرَا (٢)

ومنى أمر جدالهما فبمن يظن إليهما ثم يقول بشار :

وَأَنْ أَتَلَّكَ ظَالِمِينَ لَبَّاسًا نِ هَارُوتَ وَهَارُوتَ (٣)

وهذا يخرج بشار عن تشبيه ذى الرمة ودلوله إلى تشبيه آخر حيث جعل
اليمين هنا الملكين أنفسهم .

وبالإنافة إلى كل ما تقدم نجد بشارا يقوم بتعديل للصورة القديمة حيث
يوسلها فكسها جديدا وتأنف نكالا يجعلها تنسب إليه ، فنقدمها

أراد جميل التسمير من أرق المشب بقوله :

كَانَ الْمُحِبُّ قَدِيرَ الْجُنُودِ لَدَاوِلِ السَّهَادِ وَلَمْ تَحْسِرْ (٤)

(١) ديوان جريرو ٢ / ٨٨٠

(٢) ديوان ذى الرمة ص ١٢٢

(٣) ديوان بشار ٢ / ٦١

(٤) ديوان جميل ص ١٠٥

جاء تشبيهه " قصير الجنون " موحيا بفصح السورة التي يكون عليها المحب بسبب الأرق . وقد حاول أن يتدارك هذا الأمر عندما نفي بقوله " ولم تفسر " في نهاية البيت ، أما بشار فإنه عندما أراد التعبير عن الفكرة ذاتها مستمينا بصورة جميل فإنه فضل أن يصرح القضية أولا ثم يملأها بعد ذلك قائلا :

جَفَّتْ عَيْنِي عَنِ التَّصْفِيرِ مَسِيٍّ كَأَنَّ جَفُونَهَا عَنْهَا غَمَارٌ (١)

هـ من أن تدل صوته أو تشير إلى المعنى الذي يشوه صورة المحب كما رأينا في تشبيه جعل " ويكرر الأمر نفسه عندما يشبه المجنون ليلي عصا الخيزرانة وذلك في قوله :

أَلَا إِنَّمَا لَيْلَى عَصَا خَيْرَزَانَةٍ إِذَا غَمَزُوهَا بِالْأَكْمَ تَلِينُ (٢)

فيومئذ عولم " عصا خيزرانة " بـ ثلاثة تتنائى والفكرة التي يريد التعبير عنـها وهي وصف جسد ليلي بالليونة ، ولم يخرج قوله " إِذَا غَمَزُوهَا بِالْأَكْمَ تَلِينُ " من المازج الذي أودعه فيه تشبيهه ليلي بالمصا ، بل جاء امتدادا له ما جعل بشارا يسيب عليه هذا التشبيه ثم يشول :

وَدَعَا الْحَاجِرَ مِنْ مَمْلُوكٍ كَأَنَّ حَدِيثَهَا نَمْرُ الْجَنَانِ
إِذَا قَامَتْ لِحَمِيَّتِهَا تَنَكَّرَتْ كَأَنَّ عَظَامَهَا مِنْ خَمِيرِ زَانٍ (٣)

بعد أن حذف المصا " واحتمل " بالخيزران ليدل على ليونة جسد حبيبها وشهادته في أثناء حديثها ، وقد تجنب بذلك معاني الصلابة والخشونة التي ألحقها قيس بن الطوح بليلاه في تشبيهه السابق ومن هنا يمكن القول بأن الحس الحضاري قد قام بدور فعال في تطوير هاتين السورتين القديمتين وتحدثت بهما .

(١) ديوان بشار ٢٤٩/٣ - راجع المختار من شعر بشار ص ٢٢ ، والموضح ص ٢٩٤

(٢) ديوان المجنون ص ٢٦٤

(٣) الديوان ١٩٨/٤ - راجع الجرد - الكامل في اللغة والأدب - طبعة لبنان سنة ١٨٦٤ م ص ٣٩٢ ، الألفاني ١٥٤/٣ ، الموضح ١٥٦

ومن مظاهر إحياء بشار للسورة القديمة وتجديدها لها أنه كان يفتقرها
من علاقتها القديمة ثم يدهنها في علاقة أخرى، ومن ذلك - على سبيل المثال -
تشبيه ذي الرمة جثين الشاقة بدودة الماء في قوله :

توى رين نسيها على ما تجشمت جنين كدعوى القراشة مضرق (١)

إذ نقله بشار لتشبيهه المنيعة فقال :

دعوى نهر أنشبت وسطه إن تلعب الرج لها تمب (٢)

لكن الدلالة هنا تبقى ميتة على الرغم من تغيير أحد طرفي العلاقة لأنه إذا كان
ذو الرمة يقصد تحديد شكل الجثين في يدان الناقص هذا التشبيه، فبيان
بشارا يحدد أينما تحديد شكل المنيعة في النهر، والفرق هنا نسيه وقد
شبهه السراة الناقة في أثناء رحلتها بالغمام وهم بذلك يصورون تماثلها
وسرعها فيقول الحارث بن حلزة - مثلاً - :

وإذا اللقاح تروعت بنسيه رثك الغمام إلى كيف المسرفج (٣)

فيقل بشار هذا التشبيه إلى المنيعة ليصف سرعتها :

فلذا صوت السدى أو دعا الأخ بل طارت كالخاضع المذموم (٤)

كما يقول أينما في سرعة المنيعة :

تخطت منها صاحبي ومنصفسى تزف زفيف الهبي في البلد القفر (٥)

إلا أن نقله للسورة من علاقتها القديمة إلى علاقة جديدة لم يحدث تأسيها

(١) ديوان ذي الرمة ص ٤ ٣٩

(٢) ديوان بشار ١/ ١٤٩

(٣) المصالحات ص ٦ ٤٥ راجع ديوان الفرزدق ٢/ ٢٤٨ ٤ ٢/ ٨٦

(٤) ديوان بشار ٣/ ٢٦١

(٥) المصدر نفسه ٣/ ١٧١

ذا قيمة ، وإن أهدت إلهاته في ذلك المذهب به صفة السرعة التي يشهدها
للحقيقة في كلتا الصورتين ، وعندما يشهد ذو الرمة ظهور النور بضوء نار يصطبغها
بأنها نار حزين سهر به أصحابه ليدل على استمرار اشتغالها كما فهمى
قوله :

أحمُ النوى فرداً كأن سرَّائه^١ سنا نار محزون^٢ به الحى ما حيسر^٣ (١)

يقول به نار مشبهها الجمل في أثناء رحلته في الصحراء :

كجهم الدجا إذ لاح لأبل كأنه^٤ سنا نار نثوان تشب وتلسج^٥ (٢)

ومقارنة الصورتين يتضح أن بشاراً نقل قول ذي الرمة " سنا نار " ليشبهه به
الجمل ، ثم وصف النار بصفات مشابهة وإن أفادت استمرار اشتغال النار
التي هوى ذو الرمة على تحقيقها إذ وصف بشار النار بأنها نار نثوان
لم تقل تشتمل ، وقد أذننى بشار نوحاً من الحركة على الصورة يحققها
النملان " تشب " و " تلسج " التي تحتقدها صورة ذي الرمة ، وممن
يشبه عربن أبي ربيعة علاقته الماضية مع صاحبه بظل السحابة التي أزالها
الريح :

فإذا وذلك كان نال سحابي^١ نعتت به في المصبرات دهر^٢ (٣)

يعنى انقضاء ما كان بينهما ، يقول بشار بعد أن ينقل المشبه بسـ
ليسته في عتقة أخرى في قوله :

وما بال^٣ إلا مثل نال سحابي^٤ فذت طيقاً ثم انجلت قطعاً بسر^٥ (٤)

حيث سر نوال البال بعد ابتنازه بسحابة تكمل ثم تتلاشى شيئاً فشيئاً
وهذا التضمين أنباء بشار إلى تشبيه عمر بالاضافة إلى أنه أحيا التشبيه
بهذه العلاقة الجديدة بين البال ونال السحابة وإذا نظرنا إلى عسمية

(١) ديوان ذي الرمة ص ٢٠٠

(٢) ديوان بشار ٩٤/٢

(٣) ديوان عمر ص ١٢١

(٤) ديوان بشار ٥٨/٢

ذى الرمة في وصف العراب :

كأنَّ الفَرْدَ الحَقَّ مَصْحُوبٌ ذرى قهرها ينقد عنها وتصح (١)

نجد في شبه آلال شباب تنصب بها قمم الجبال وكأنها تنشق صورة
وتخادع أخرى ، و معنى هذا حركة خفقان العراب واضطرابه في الصحراء
و واضح أنه معنى في هذا التشبيه بالمنايا الخارجية بين طرفيه .
أما قول بشار :

كأنَّ هوانا في المِثاب وفي الرنى سربيلنا تنشق عنا وتصح (٢)

فهو يرميه فيه علاقة بما عتبه في حال المِثاب والرضا بالشباب التي تنشق مرة
وتخادع أخرى ، ومن الواضح هنا أن بشارا نقل صورة ذى الرمة من علاقته بسما
القديمة إلى علاقة جديدة مختلفة ، ومن هنا تنصب الصورة دلالة جديدة
ليست هي مجرد الدائبة الخارجية في الشكل أو الحركة كما في تشبيه ذى الرمة
وهنا يتضح من هذا كله أن بشارا لم يكتف بنقل الصورة القديمة كما هي ،
ولم يحاول أن ينقل عليها ما عهد ما من أصلها القديم أو ما عهد إليها
الحيوية من جديد ، بل قد تعددت مظاهر الأحياء التي حاول أن يلحقها
بهذه الصور ويشبها فيها ، فجاء بعضها الصق بالأصل القديم ، وبعضها
بعضها الآخر مشوحا بملاح استبها شيئا من الحياة ، ولقد تيسر
أن بشارا أبهى على العلاقة القديمة للصورة في معظم الأحيان ، لكنه كان
يختصر بتركيبها ما يترتب عليه اختلاف في دلالتها تد يدويرا نفس
معظم الأحيان ، إلا أن تحكمه من اختصار الصورة القديمة جملة بخصر
صورتين في صورة واحدة .

وتجلى المظهر الثاني من مظاهر إحياء الصورة الممتدة في إضافة بشار لهذه الصور
ما يند من أي زائدة لم تحققها الصورة القديمة ، وقد تحقق ذلك عن طريق
التداعي اللغوي أو التشبيل في المشابهة أو إضافة تحليل أو إضفاء نوع من
المبالغة أو المفارقة إلى التركيب اللغوي للصورة القديمة .

(١) ديوان ذى الرمة ص ٨٦

(٢) ديوان بشار ١٠٦/٢

أما المظهر الثالث فإنه تجلى في استبداله بإحدى جزئيات تركيب الصورة القديمة - جزئية جديدة بحيث يتغير المبنى ، وقد ائتمن التجديد في المظهر الرابع الذي بدت فيه المهر خاصة بـبشار على الرغم من اعتياده الصورة القديمة ومحاوّل بشار أخيراً أن يبتزعج الصورة من علاقتها القديمة ليضعها في علاقة جديدة ، وفي هذا الجانب نجد بعضاً من الصور لم يخرج عن دائرة القديم ، أما بعضها الآخر فإنه ينأى قليلاً عن الدلالة المهيمنة بسبب تغيير العلاقة ، ومجمل القول أن بشاراً حاول ماوصفه ذلك أن يعيد الصورة القديمة المقتدلة في شكل جديد ، فكان يذوق أعياناً لأنه لم يجد فيها التجديد الذي يضمن لها الاستمرار أو الذي يحقق ارتباطاً بها واختصاصه بها ، وأما به التوفيق في أحيان أخرى إذ أعاد لبعض هذه الصور الحياة من جديد بحيث أصبحت خاصة به دون غيره من الشعراء .

الصورة بين الهاجرة والنموس :

تتم دلالة الصورة عند بشار بالهاجرة عندما تتوقف عند الملاحظة الخارجية للهيئات والأشكال بحيث تصبح الصلة بين «أرض الصورة» والهيئة «الهيئة» لا تتحقق الأشياء ، وتصبح مثل هذه المطابقة عندما يعرض للوصف الخارجي لشيء ما قائلا : أراد أن يصور الخمر فإنه يقف عند لونها قائلا :

وَأَصْفَرَّ شِلَّ الزُّعْفَرَانِ شَرِبْتُهُ عَلَى صَوْتِ صَفْوَاءِ التَّرَائِبِ رُودِر (١)

وتشعر الدلالة على تحديد صفة الخمر المماثلة للزعفران الذي قيل صفوته إلى «صورة» ، ومن هنا تتحقق المطابقة الخارجية بين لون الخمر ولون الزعفران ولهذا يشبه الخمر بالدم أيضا تحقيقا للمطابقة ذاتها :

وَكُرْمَاءُ تَلَسُّمٍ فِي الْحَرِيرِ كَأَنَّ بِلْيَاقَهَا جَسَادًا (٢)

إن شبه الخمر المالح بزجاجتها بالدم ويشبه إبريق الشعر بالفضال قائلا :

وُزْجَاجَةٌ لِلشَّرْبِ فِيهَا كَهَنُجْ خَرَفَتْ بِأَزْهَرِهَا لُخْزَالٌ مَكْلَجٌ (٣)
ثم يغفل في المشابهة قائلا :

رَبَّانِ كَالرَّيْمِ خَرَّاهُ وَمُضَبَّسُهُ إِنْ لَمْ يَرِ بِسُجُودٍ سَامِرًا رَكْعًا (٤)

وهي مشابهة خارجية حيث عند تحديد شكل الإبريق إما إجمالاً كما فُسي الصورة الأولى أو تفصيلاً كما يبدو وفي البيت الأخير ، أما الإبريق المسدود فتظهر منه الخمر فهو أشبه بدخيل تناول ياقوتاً بمقارنه :

كَأَنَّ إِبْرِيْقًا وَالْقَدْرُ فِي نَفْسِهِ طَيْرٌ تَتَاوَلُ يَاقُوتًا بِمِقَارِ (٥)

(١) ديوان بشار ٢ / ١٥٨

(٢) المصدر نفسه ٢ / ١٤٩

(٣) نفسه ٢ / ١١٦

(٤) ٢ / ١٩٩

(٥) ٤ / ٦١

ولا تسمى هذه الصورة بشئ * غير التشابه الخارجى بين الابريق والذئب من حيث الشكل وبين القطر * ثمرات الخمر * والياقوت من حيث اللون والشكل وتلج المطابقة ذاتها فى تصويره لترك الخمر حين يقول :

فِي الثَّقَى الزَنْجِيُّ مِنْهُ شَبَّكَ غَيْرَ أَنَّ الزَّقَّ أَذْكَى وَأَرَى (١)

إذ تطف دلائل الصورة عند إثبات اللون الأسود للزق ولن حاول أن يعاير بين الزق والثقى الزنجى ليثبت تشوق الزق غير أن الزق أذكى وأرق * وليسوا نألفنا إلى سورة :

حَرَابٌ أَطْلَقَ وَكَأَكْبَسَا فَسَيْفُهُ يَسْلُكُهُ وَشَأْمُهُ (٢)

وبعدنا أن الصورة لا تسمى بأكثر من الدلالة على رائحة الدم الحالى بالسيف ولونه أما الصدا الذى يسلو السيف فهو يشبه نهايات الورس كما يبدو فى قوله :

كَأَنَّ الْوَرَسَ يَمْلِكُهُ إِذَا مَا صَدَّرَهُ قَامَا (٣)

فالمطابقة بين الورس والصدا لا تتحدى التشابه فى اللون * يمكن أن تسمى على مثله هذه الصائبة الخارجية فى تشبيهه :

كَأَنَّ دِمَاءَ الْقَوْمِ يَوْمَ لَدَائِهِمْ رَدَاعُ عُرُوسٍ بِالذَّرَاعَيْنِ وَالنَّحْرِ (٤)

إذ يشبه دماء القتلىين بخشب السورس * ومن هنا يتهدى لنا أن يفسرنا كان يسمى إلى رمد السطح الظاهرى للمطابقة بين طرفى الصورة * ونجسده يلج على المطابقة الخارجية بين طرفيها كما يبدو فى قوله :

كَأَنَّمَا النَّعْجُ يَوْمًا قَوَّقَلُوا مِنْهُمْ سَقَى كَوَاكِبُهُ الْبَيْضُ الْمَائِرُ (٥)

(١) ديوان بشار ١١٦/٢

(٢) المصدر نفسه ١٩٩/٣

(٣) نفسه ١٧٤/٤

(٤) الديوان ٢٨٥/٣

(٥) المصدر نفسه ٥٨/٤

نكتف دلالة هذا التشبيه عند الصبي العسى الذي ينحصر في المطابقة بين لون النحر وعلامة ولون الرغام وعلامة ، كما تنح هذه المشابهة الخارجية الحسية في ثوله مستميرا الحق العاجي لدى المرأة :

هَمَّا كَيْ جَيِّدًا وَفَلَمَّ عَنَّا
عَيْنَ تَخْلُو تَرَاهَا غَيْرَ حُجُوبٍ (١)

وَنَحْرَيْنِ عَقِيمَيْنِ
يَشْفُ الصَّبْرَ مَشْهُوبٍ (٢)

كما يشبه غرتها بالدرة عندما يقول :

يَكُنَّا كَالدَّرَةِ الزُّهْرَاءُ غَرَّتْهَا
تَحْطُّادُ عَيْنَا وَلَا تَرْجُو لِحْطَانُ (٣)

فكل من هذه السور الموشجية لا تحفل بأكثر من تسجيل السطح الظاهري للعلاقات بين الأشياء ولا تنصق داخلها وعلى الرغم من الأهمية التي تحتكمها في المشابهة الخارجية فإنها تتناهى مع الدليمة الجوهرية للشيء المراد تصويره فالدر والرغام والحق أشياء جامدة تشهد الروح الحية التي تنسج بها الدليمة الانسانية كما ونهدو بنائته بالعلاقات الخارجية بين الأشياء في تصويره للدمع بجبات اللؤلؤ المتناثرة :

إِذَا مَرَّاتُهُ الصَّبْرُ بَعْدَ جَلَادِهِ
جَرَى دَمْعُهَا كَاللُّوْلُؤِ الْمُشَكَّرِ (٤)

وكرر بشار التشبيه نفسه مقصلا ما أجمله في البيت السابق ، فيشبهه بمائط الدمع بما تشار منتظم متتابع للؤلؤ عند رث سلكه :

وَالصَّبْرُ يُحْدِرُ دَمْعًا جَدًّا وَكَفًّا
كَأَنَّهُ لَوْلُؤُهُ رَمَتْ مَائَتُهُ
عَلَى مَسَاقٍ أَدْمَعٍ كَانَ قَسْدٌ جَمْعًا
فَانَابَ أَوَّلُهُ فِي السَّلَكِ فَاطْرَدَا (٥)

(١) الديوان ١٩٩/١

(٢) المصدر نفسه ٢٠٤/١

(٣) نفسه ٢١٩/٢

(٤) المصدر نفسه ٧١/٣

(٥) نفسه ١٩٩/٢ - ٢٠٠

وعلى الرغم من أن كلتا الصورتين — خاصة الصورة الأخيرة — تحقق القابلين
الدقيق بين شكل الدموع وحركة تطايعها السريعة لأنها لا تتناسب مع الحرارة
التي تحقق بها الدمع الذي وصفه بشار بأنه " جَدَّ وَكَنَه " نتيجة للموقف
الصادق الذي يتحدث عنه . ويقتض حزن بشار على التشابه الخارجي
في تشبيه الأثن الوحشية التي تسرع متتابعة ملحة نداء العمار الوحشي باللوثة
تأثرت حياته . يقول بشار :

تَتَابَعُ نَحْوُ دَائِمِهَا سِرَاعًا كَمَا تُتْرَ الْفَرْدُ مِنَ النَّظَامِ (١)

فهناك لنا يقى عند رصد الحركة السريعة المتتابعة لهذه الأثن . وقد تبدل
الصورة على توافق في الحركة بين الدارقين . ويدو هذا واضحا في قول
بشار :

وَالْخَيْلُ شَائِلَةٌ تَتَقَى خُبَارَهَا كَمَتَارِبٍ قَدْ رَفَعَتْ أَذْنَابَهَا (٢)

فالتشبيه لا يخرج عن إطار التشابه الخارجي بين حركة الخيل وقد رفعت
أذناها ونى في غمرة القتال وحركة القارب التي رفعت أذناها . ولا تخرج
الصورة عن الصاعرة عندما يلجأ بشار إلى رصد التشابهات الخارجية في الوقت
الذي يدرس فيه بوجه المشابهة أو يخلل فيها . يقول بشار في وصف
مشية المرأة :

قَامَتْ كَيْبَادِيًّا إِلَى أَهْلِ تَرَاقِيهِمْ مَتَى السَّهْبِ تَرَى فِي مَشْيِهِ أَوْدَا (٣)

فهو يشبه المرأة في مشيتها بمشية السهبي ثم يصرح بوجه التشبه ويخصصه
في قوله : " ترى في مشيه أودا " . ومن هنا يصبح المصطفى واضحا وصريحا حيث
حدد بشار وجه المشابهة عندما يقول :

(١) ديوان بشار ١٨٦/٤

(٢) الديوان ٢٤/٤

(٣) الديوان ١٦٩/٢

فَأَمَّا لَتَرْكَبَ فَأَرْجَحَتْ رَوَادُفُهَا فَيَلِينُ عَصْنُ مَبِّ الرِّيحَانِ طَائِرُ (١)

كأنه يوضح التشابه بين قوام المرأة وعصن الريحان بقوله : " فَيَلِينُ " فسم بالصفة التي يفتت بها الفصن " طَائِر " وهذا تدل الصورة بشكل مباشر على تشابه المرأة وتمايله في أثناء قيامها ، وربما يجمع بشار بيمس الصريح بوجه الذئب والتفصيل في التشبيه كما في قوله :

وَلَمَّا وَارِدَ الْفُذَائِرِ كَالْكَسْرِ مِ سَوَادِ قَدْحَانِ مِّنْ أَنْهَاءِ (٢)

فإن الصورة هنا تدل دلالة واضحة هائلة على فحمة حواء شعر المرأة كما يتحقق الصنف بشكل مباشر في قوله :

مَهَلْ الْخَلْقِ حَايِمُ الْحَمَا ذُو شَمْرِ كَالْكَرْمِ غَرِيبِ (٣)

إذ جاء قوله غريب مؤنثا ومحددنا للملاقة بين الشعر والكرم ، وعندما يسميه المرأة بالروضة في قوله :

كَأَنَّمَا رَوْحُهُ مَنُورُهُ تَجَمُّعُ طَيْفِهَا وَمَنْظَرُ أَحْسَنَا (٤)

نجد حريصا على توضح التشابه في قوله " تَجَمُّعُ طَيْفِهَا " و " مَنْظَرُ أَحْسَنَا " وتكرر هذا عندما يقول :

وَنَادَى سَوْدًا بِسَرَاتِبِيَّةٍ كَالْحَاوِيِ طَيْبٍ وَفِي لَيْسِنِ (٥)

إذ أوضح وجه الشبه بين النادة والحاء في قوله " فَيَلِينُ " و " فَيَلِينُ " ولو نظرنا إلى قوله :

كَأَنَّمَا حَبْرٌ مِنْ بَعْدِ نَائِلِيهَا شَدَّتْ عَلَى رَأْسِهَا نَادِيَتُ لَمْ تُجِبِ (٦)

(١) الديوان ٣١٨/٢

(٢) الممدوح ١١٩/١

(٣) ندم ٢٧٠/١

(٤) ندم ٢٢٣/٤

(٥) ندم ١٩٨/٤

(٦) ندم ٢٦٦/١

وجدناه يفسر سيب تشبيه المرأة بالحجر ، وقد يأتي بالتشبيه ليوضح
الاستعارة كما يبدو من قوله :

صَفَتْ لِي يَدَ الْفَيَّاضِ رَجَّحَ بِنِ حَاتِمٍ فَكَلِمَةُ كَالْمَاءِ تُصَوِّرُ وَتُضَدُّ (١)

وفي الوقت نفسه عني بتوضيح وجه التشبيه بين اليد والماء بقوله "تصوِّرُ وتضدُّ" ،
ومن هنا يتضح لنا أن بشارا كان يعني بالمطابقة الخارجية للأشكال في صوره
خاصة تشبيهاته كما كان يعني بذكر وجه التشبيه أو ما يوضح المشابهة ما يفسر
هذه الصور بالهاشرة والوضوح .

غير أن السورة لا تحق بنا عند الهاشرة المثقلة في مطابقتها لأطراف
السورة مألوفة خارجية أو في توضيحه للمشابهة ، لذلك أن هناك صورا
لم تحقق مثل هذه الدلالة الواضحة وإنما جاءت صيغة مضطربة لاستدراك
الوصول منها إلى معنى واضح فقد يأتي الشاعر — على سبيل المثال — بمحدد
من الاستعارات التي تتداخل في البيت الواحد تداخل تركيها لكنها لا تنضم
إلى دلالة ما كما يتضح في قوله :

نَسَبْتُ لَهَا الْقَرِيضَ بِمَاءٍ رَوْدَى لِنَظْمَةٍ وَتَشْرَبُ مَاسْقِيَّتَ (٢)

إذ يستعير بشار النجم للعبارة الفقية لشعره ، وهي استعارة توضح بجمده ،
وإغنامه للنسب في ساقته ، ثم يستعير الماء لهذا الشعر ويشبه في الوقت
نفسه رده بالماء موحيا بحذوة هذا الود وقائه وطواعيته ، ثم يحاول
أن يمتد بالاستعارة الأولى عندما يقول لتلبسه " ثم يمتد بالاستعارة الثانية
قائلا : " وتشرب ماسقيت " ومن هنا يحدث الاضطراب ولا يمكن التفسير
بالصنى الذي يريد أو الذي تدل عليه هذه الصور مجتمعة .

(١) الديوان ١/ ٢٤٦

(٢) الصدر نفسه ٢/ ٦

وعندهما يقول بنزار :

وَإِذَا رُفِعتَ إِلَى مَخِيلَتَيْهِ مَآرَتْ عَلَيْكَ سَماوُهُ ذَهَبًا (١)

نجدد بصير " الحيلة " وهي السعاية المثقلة بالدار لذهنه أو للمفسدة التي تصبغ على الأبداع ، لكنه عندما يقول " مآرت عليك سماؤه ذهباً " فهما لا يتابع تعديد ماذا يريث بالسما " وما العلاقة بين ما تدار " السما " والذهب ؟ وقد يخطر بشار إلى اختصار السورة القديمة فأتى السورة مختصرة حيث يقول :

هَاتِيكَ دَارَ الَّتِي تَهْبِمُ بِهَا كَالْبُرْدِ بَيْنَ الْكُثْبِ فَالسَّنْدِ (٢)

إذا يذهب الدار بالثوب ، ولو قارنا بين البرد والدار فإننا لا نستطيع التصرف على حقيقة هذه الدار من خلال التشبيه الذي عدده قوله (البرد) ، لقد شهد الدهر " قديماً " الديار بسحق البرد أو بقطع البرود ، ومن خلال صورهم كانوا لنا من حقيقة الديار التي يتعدون عنها وما آلت إليه بعد رحيل أسماها عنها وتغافب الدهر عليها فيقول الحداثة على سبيل المثال :

قَدْ غَيَّرَ الدَّهْرُ بَيْنَ بَعْدَى مِمَّا رَفِئَهَا وَالرَّيْحُ قَادَفَتْ فِيهَا مَخَانِيهَا
جَرَّتْ عَلَيْهَا يَا بَالِ لَهَا عَصْفُ فَاصْبَحَتْ مِثْلَ سَحْرِ الْبُرْدِ عَافِيهَا (٣)

ويقول ذو الرمة :

أَلَا يَأْدُرُمَا بِالْوَحِيدِ كَأَنَّ رُؤُوسَهَا قِطْعُ السَّيْبِ رُودِ (٤)

ويقول ثابتة شيبان :

وَمَدُّكَ مِنْ سَلَى وَحَسَنِ صَفَاتِهَا زُيُومًا كَسَحَقِ الْبُرْدِ يَلُ مِنْ الْخَلْقِ (٥)

(١) ديوان بنزار ١/ ١٧٧

(٢) قصيدته ٥/ ٢

(٣) ديوان الصليبي ٢٠١

(٤) ديوان ذي الرمة ١٥٠

(٥) ديوان ثابتة شيبان ٢

نحسب البرد أو قطع البرد حقا معنى الهلى الذي أصاب الديار وأحالهما
أحلالا هامة لارج فيها ه ولا يوجد أدنى شك في أن بشارا ألم بهذه الصورة
قد من سبقوه خاصة وأنها صورة تقليدية بشارف عليها لم يتميز بها شعير
أولم يختص بها واحد دون آخر ه لكنه عندما أراد إعادتها لم تسمعه الصياغة
أولم يمنه وزن البيت على إعادتها كاملة فجاءت على هذا النحو من الاضطراب ه
وعندما يشبه الشعراء ما تبقى من أدلائل الديار بكتاب أعيدت كتابته للدلالة
على ما يكثر الديار من تشبهات بسبب الريح أو السيول أو مرور الزمن نفسه
فيقول لبيد مثلا :

وَجَلَّ السَّيْلُ عَنِ الدَّلِيلِ كَأَنَّهُا نَزَّ نَجْدٌ مَتُونًا أَتْلَاهَا (١)

يقول جميل :

مَرَّتْ مَنِيكَ الْعَيُّ وَالْمَتْرَمَلَا كَمَا خَطَّتْ الْكَنُ الْكَتَابَ الْمُرْجَمَا (٢)

نجد بشار يقول :

كَأَنَّ بَنِيَّاءَ عَهْدٍ مِّنْ بِحَا جَسِرٍ فَبُرْقُوقٌ مَّوْحِي قَدْ نَرَسَ كِتَابَهُ (٣)

يبدو أن اختصار الصورة القديمة اعتمادا على جعلها مضاربة للمعنى إذ لم يحدد
قوله "كتاب" وهو المذهب به معنى ما نقف من خلاله على حقيقة التشبه
كما تبدو الصورة إبانها مضاربة الدلالة عندما يشبه بشار المصروف قروبه الممدوح
بالكتاب :

وَعَلَى وَجْهِهِ الْأَنْفَرُ قَبَسُ سُولٍ وَكَأَنَّ الْمَرْوُكَ فِيهِ كِتَابٌ (٤)

فإننا لا نستطيع التصرف على حقيقة هذا المصروف ه وهناك من الصور ما يشير
إلى دلالات تتنافى وغيرتنا الحسية بالأشياء ما يجعلنا نسميها بالاضطراب

(١) المسالك المشرى ٢٤٩

(٢) ديوان جميل ص ٢٤

(٣) ديوان بشار ٢٢٤/١

(٤) المصدر نفسه ٢٢٧/١

كسيتيها رقيقة بيننا في ذهب يا عشتار رقيقة في ذهب جار (١)

نجد أشتار تشارك - بما لدينا من خبرة حسية بالأشياء - وإذا يلاحظني بالذهب ؟ أو الذي تدل عليه هذه الصورة ؟ وقد يمكن القول بهذا أنه إن الشاعر يريد التأكيد على العلاقة الحسية بين لون المرأة الذي هو مزيج من بيضاء وصفرة وبين الفضة والذهب ، وإذا أنصتنا البصر عن الجمود الذي تنجم به الصورة فهل نحاول الفضة اللون الأبيض ؟ وهل بمثل الذهب الصفرة التي تشوب اللون الأبيض ؟ وما يستدعي الانتباه أن بشارا يكسرر الصورة ذاتها " العلاقة بين المرأة والذهب " :

فصافني رقيقة عشتار من ذهب بعشي وعشي كيد عشتار الرملة البار (٢)

ونعود إلى التساؤل مرة أخرى إذا أمكن لنا أن نفهم ما يعنيه بتشبيهه " صافني كيد عشتار الرملة البار " لأنه سبق لنا أن شهدنا أمجاز المرأة بدعش الرملة فتليدًا للشعر ، وقد أراءنا العلاقة في الشكل واللون والحركة ، إذن كيف يكون نص المرأة الآخر ذهبًا خالص ؟ وأي نصف هذا ؟ أما إذا نظرنا إلى قوله :

وصفرة بالزفران جلودها إذا حليت مثل البهرقلىة السفر (٣)

فإننا نجد يوضح قليلًا عن حقيقة التشابه بين لون المرأة والذهب ، إذ يعني هنا حالًا معينة يتم فيها لون المرأة بالصفرة ، ذلك عندما تصطبغ

(١) ديوان بشار ١٦٩/٣

(٢) المصدر نفسه ١٦٨/٣

(٣) نفسه ١٢٢/٣

إذا جردت يوماً حسب خبيثة عليها وجراً لا شيء دلاًصكاً (١)

ولكن هل يمكن أن نحصر التشابه في اللسان والبريق منفصله عن قياس كل من اللينين الأبيض والأصفر بالفضة والذهب في كل من هاتين الصورتين العائيتين ؟ فقد يمكن القول بأن لنا الرمة نبع الأعشى ثم جاء بشار ليتلقى عن ذي الرمة ، وما لم تخب عنه صور الأعشى - الاستعجابه المبرهوت ولاهجابه بالأعشى بالذات - إلا أنه كثر الصورة وألج عليها فظهر عنده الاضطراب بشكل أوضح ، ولهذا يطلق أحد الباحثين سنة الضموض على صور بشار ثم يرجع هذا الضموض إلى عاقته بشكل مباشر ، فهو يسمرى " أن بشاراً ولد أعشى فما نظر إلى الدنيا قطه وهو لذلك مجرد من كسل أثر كل فكرة عن الأشياء من حيث الرومية والشكل والجزم والتناسب ليس له شيء منه قبله ، حتى ذلك القدر الراسب في النفس من الذكر المبهمة للأشياء ، الذكرى التي تملق بالقلب أثراً لماضٍ مصر قديم ، يمكن أن تعرض على ظلاله الصور ، حتى هذا الماضي لم يكن له " (٢) .

ومن هنا يذهب البهبيقي إلى أن بشاراً كان يعتمد على مفهوم موهوم في تصويره للأشياء نتيجة لفقد الإدراكات البصرية المختلفة المتحدة على حاسة البصر ، ولهذا فإن التشبيه عنده لم يعتمد على الدقة الصارمة في ملاحظة وتوضيح الشبه بين المثلث والمثلث به كما كان عند الأقدمين ولم تمد وظيفة تشبيهه هي التوضيح وإنما الإيهام ، يقول البهبيقي : " كان التشبيه عند السابقين يقوم على الدقة الصارمة في ملاحظة وجوه الشبه بين المثلث والمثلث به ، وليس حدة الدلالة على الوجوه من الحصى يربى به إليها ، وكان ينوم أولاً على مطابقة الصورة للصورة المطابقة الموشحة القوة ، ولج التشبيه عندهم نسي هذا حد الإعجاز ، فلما جاء بشار لم يكن له من القدرة ما يسعده به هذا القدر منه ولا بما يقاربه فمال به دون شحور منه بويله إلى التشبيه التقرىسي " .

(١) ديوان الأعشى ١٤٩

(٢) نجيب محمد البهبيقي - تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري - دار الكتب المصرية - القاهرة ١٩٦٢ - ص ٣٥٥-٣٥٦

ونقله بذلك إلى النصوص بعد أن كانت وظيفة التوقيع وأشد به على الإيهام
بعد أن كانت غاية الدلالة فهو يوضح محدودا يفسر محدود (١) ، وعندما
يقف الباحث إزاء قول بشار :

وتخال ما جمعت عليَّ من ثيابها ذكبا وعطرا

يحلل غموضه بالعامة ، إذ أن نص النعم الذي لا ذنب له في نفسه إلا
إتخامه نفسه فيما لم يهبه الله له هو السبب في إتيائه بمثل هذا
التشبيه الذي يفتحه بالقبح والنصوص ما ، ثم يمرر سبب وجود هذا
الصورة ذاتها عند ذي الرمة بقوله : ولكن ذا الرمة تابع هذا القول
لما وجد عند الأعشى وتبع بشار فيه ذا الرمة والأعشى كبشار إلى حد ما ، ولكن
ذا الرمة وقع بينهما بتقليد (٢) ، وهذا يربط الباحث بين النقص
المضوي الذي منى به بشار ودلالة الصورة الفاضحة ربطا ضروريا ، ويستتكر
أن يتحدث بشار عن أشياء مروية أو أن يصفها لأنه لم يرها قطه ، ولأن التشبيه
عادة البصر والرؤية في المقام الأول ، الأمر الذي يدفع إلى التساؤل
هل يمكن الدفاع بأن اضطراب الصورة أو غموضها يمكن أن يرتد بشكل
مباشر إلى عامة بشار ؟

غير أن القطع بذلك يبدو أمرا عسيراً لأن الصورة التي وصفها الباحث بالنموض
وجدت مثيلتها عند ذي الرمة وهو شاعر مصر ، واعتذاره لذى الرمة بأنه
كان قلدا للأعشى لا يمرر مؤلف ذي الرمة - الذي كان بشار أكثر تأثرا
بصورته من الأعشى - كما تدل على ذلك الصياغة نفسها - بل يمرر مؤلف
بشار نفسه ويشير إلى أن الأمر كله لا يخرج عن دائرة التقليد ، ولعل من أهم
السمات التي اضم بها الشعراء العرب أنهم كانوا يعيشون في تراثهم أكثر مما
يعيشون في حياتهم سواء كانوا مصريين أو غير مصريين ، فكما قلد ذا الرمة

(١) المرجع السابق ٢٥٦ - ٢٥٧

(٢) المرجع نفسه ص ٢٥٩

قله بشار عندئذ لا يصح كف البصر سببا مباشرا أو رثيبا في إحصاء الصورة
الشمس الطارى * في بعض صور بشار إلى الآفة ، كما أن هذا الضمير
— في حد ذاته — لا يشكل ظاهرة عامة ولا يتواتر بالقدر الذي يجعلنا نطلق
القول بأنه نقل الصورة من الوضع إلى الضمير ، فكل هذا الإطلاق
غير صحيح ولا يثبت ، ولذا الصورة — بصفتها عامة — عند بشار فهي تتميز
فسي أغلب الأحيان بالمباشرة والوضوح ، وهو معنى أحيانا يتوضح المشابهة
بين طرفي الصورة ، وقد يحرص في أحيان أخرى على تحقيق المطابقة
الظاهرية بين طرفيها ما يجعل دلالتها قريبة المتناول تتم بالمباشرة ،
وإذا أردنا أن نضع كف البصر سببا للشمس الطارى ، فكيف يوفق على
أن يكون سببا للشمس وسببا للتفصيل في التشابه — كما ذهب الجسور^(١) —
في آن واحد ؟ وما يسترى الانتباه أن الباحث يلج على انتقاء صور بشار
بسبب هذا الربط المنطقي بين الماهة وشمسه ، فهو يفتي عصبه
قبول بشار :

حَوَاهُ إِنْ تَطَرُّتْ إِلَيْهِ — كُ سَقَّتْهُ بِالْمَيْنِ خَمْرًا

فلا يكتفى بأن تمت هذه الصورة بالشمس والايهام وإنما يضيف عليها
لأنها لا تصدر عن تجربة حقيقية للشاعر لأنه كفيف ولم يهين له أن يمسرى
هاتين العينين وكان لابد أن يراها حتى يصفها بالحر وشبه أثر حمار
بأثر الخمر^(٢) .

والباحث بهذا يريد من الشعر أن يكون نسخة مطبوعة أو وثيقة دقيقة لحياة
الشاعر تصور ما رآه بالفعل ، فإنا صور الأشياء التي وقعت له بالفعل فإنه
يكون صادقا ، ومثل هذه النظرة التي تربط بين الأثر الأدبي وحياة صاحبه
بحيث يصبح تعبيرا خالصا عن الذات أو أن يكون مجرد نقل للشاعر

(١) راجع ص ٩ من هذا البحث

(٢) تاريخ الشعر العربي ص ٣٥٨

والتجارب الشخصية هي نظرة جليلة الخدلاً ، لأن هذه الطريقة التي تسجل بين الأدب وسيرة صاحبه تنفى أن الأثر الأدبي ليس محض تجسيد للتجربة فهو منكموم بقدر ما يمكن أن يكون مكتوماً بالمرور والمزج الأدبيين (١) ولهذا لا يثنى أن يكون الأثر الأدبي وثيقته من وثائق حياة صاحبه ، وإذا كان من الضروري بالنسبة للشاعر أن يلم بهذه الخبرات الحسية فإنه لا يمكن أن تتناسى ما تحفه بشار من هذه الخبرات من طريق ما خلقه الأقدمون في المقام الأول ، عندئذ يصبح حكم البهيمى على بشار بأنه يقلد وفاق - إذا ما صح اقتراضه بأن يكون بشار قد نقل هذه الصورة من أحد الشعراء المصريين - حكماً فيه كثير من التصسف لأن بشاراً الكفيف كان يصدر عن التقليد مسلسل غيره من الشعراء المصريين ، وقد ثبتنا أن بشاراً كان يصدر في معظم صوره عن موقنين أولهما ، كان يمدو فيه نقلًا بشكل حرفي عن الشعراء السابقين واتضح أنه صدر في هذا التقليد عن اتجاه عام لم يكن فيه وحيداً بل جاء - ملقة من سلسلة تمتد على طول تاريخ الشعر العربي قبله ، وتسد وصفاً هذه الصور بأنها ميتة لا لأنها لم تخرج في تجويز الشاعر لأنه كفيف ولكن لأنها لم تكن كتفاً خاصاً به ينصح عن معرفته بالفروق الدقيقة بين الأشياء وهي معرفة قد تنجم عن خبرات حسية لا يشترط أن يكون الشاعر قد عاشها بالفعل ، وهذا يعني أننا لا نحاسب الشاعر إن كان كفيفاً بأنه لم يصبر عن الأشياء التي لم يدركها بصرياً ، لأننا لا نستطيع القطع بأن المصريين قد رأوا كل الأشياء التي تحدثوا عنها أو أنه في هذا وثنا أن نتابع خبراتهم الحسية لتقارن بينها وبين صورهم لتقف على مدى صدقهم ، إن كل ما يعيننا هنا هو أن نبحث عن الجانب الخلاق في صوره ، الجانب الذي لم يكن فيه تقليداً أو محتدداً ، أما الموقف الآخر فقد اتضح في محاولة بشار - شأنه في ذلك شأن كل الشعراء القدامى مصريين أو غير مصريين - إعادته

(١) د. محمد ديتش - متاحج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ترجمته محمد يوسف نجم - إحصان عمان - دار صادر بيروت ١٩٦٢ ص ٢٠٥
(٢) راجع تاريخ الشعر العربي ص ٢٥٨

الصورة القديمة بمد أن يضيف إليها ما يفت فيها الحياة مرة أخرى ، ومن
هذه الصور الصورة التي ذكرها الباحث إذ استعدها الشاعر "بشار"
من صورة ندى الرمة :

ههنا قال الله كوننا فكاننا فصولان بالآلهاب ما ضل الخمر^(١)

ونخلص من هذا كله إلى أن الرمت بين عامة بشار وصورة لا يمكن أن يكسبون
مميزات معينة في تفسير ما تنسم به الصورة عند من يقرأ أو يسمي
أو اضطراب ، فالوصف السيكولوجي أو الحسي يفتى ألا تجعله علمسا
مباشرا قديرا لإحكام عبارة^(٢) ، ومن هنا يجب أن نهت عن أساليب
موضوعية نود إليها الظواهر التي تنسم بها الصورة في شعر بشار غير هذه
الآفة التي يربطها معظم الدارسين خصائص شعره وصورة الفنى ، فسمان
أكثر بشار من الشعر التي تدل على أشياء مرمية قالوا إنه أكثر من رصد الملاحظات
المرئية بين الأشياء كى يفيض القصى الذى لحق به ، ولكن يظهر للمصيرين
أنه ليس أقل قدرة منهم على تصوير المراتب^(٣) ، وإن دلت صورة فلسفى
دلالات تنفى إلى حاسة الشم أو الذوق أو السمع أو غيرها من الحواس قالوا
إنه كان يلج على الصور الحسية نتيجة لتقدم البصر ولهذا علا صوت المشهورات
والمسموعات عنده يقول مصطفى هدار : " إن ظلام فنى بشار وعدم إدراكه
للمسموعات كان يدفع به إلى الإلحاح على الصور الحسية إحاطا يكسب
ينطقها ويحمل من خيالها حقيقة يلصقها بالإنسان بيديه ويرأها بنساقه^(٤) " .

-
- (١) ديوان ندى الرمة ص ٢١٣
(٢) مصطفى ناصف - دراسة الأدب - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة
- ص ١٧٦ .
(٣) راجع شاكى النعام - شعر بشار بن برد - رسالة ماجستير جامعة القاهرة
- كلية الآداب - مخطوط سنة ١٩٥٩ ص ٢٦٤ .
(٤) محمد مصطفى هدار - اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى
- دار المعارف - القاهرة - ١٩٦٧ ص ٥٢٤ ، راجع شاكى النعام
- شعر بشار بن برد - ص ٢٢٦ .

وقد أشار العقاد من قبله إلى أن المصنف - بشار - أخذ مكان الخيال وأغراء فقد البصر باستحضار ما فاته من المحسوسات (١) ، وقد تابعه كسارل بروكلمان حيث رأى أن بشاراً " كان يصر بقوة خاصة ما تركه حاسة السمع والشم من آثار النفس (٢) " .

ونحن هنا هذه الأحكام إلى أن نعود إلى الصور المحصورة حتى نبين المفاهيم البصرية وغير البصرية فيها لفقف على حقيقة مهمة مؤداها أن العناصر البصرية تفوق غيرها في صغر بشار فهي تشكل نسبة تقارب غمما وتضمن في المائة من مجموع صوره ، أما النسبة الباقية فهي تضمن كل العناصر الأخرى التي تنحى إلى إحساسات الشم والذوق والسمع وغيرها ، وتشير هذه النتيجة الإحصائية إلى أن غاية بشار بالصورة ذات العناصر غير البصرية بالنسبة للصورة البصرية لا تنوذي بطل إلى القول بأنه كان يلج على الصور المنحبة إلى حاسة الشم والذوق والسمع واللمس تصويفاً عن افتقاده للعناصر البصرية ، كذلك فإن هذه الصور ذاتها لا تكاد تخرج عن حدود الصور التقليدية القديمة إذ أنها تكاد تنحصر على مجال النخل اللبم إلا بعض الصور المحدودة التي تفرد بها الشاعر وهي صور لا ترجع قيمتها إلى كونها صوراً تعتمد على أي من هذه الحواس وإنما ترتد إلى جذورها وتجاوزها للمباشرة وقدرتها على الإيحاء ، وهذا نبي حد ذاته لا يقلل من أهمية مثل هذه الاعمال عبالنسبة للكثير ، " ذلك لأن الأمن ربما يستغل حواسه بطريقة أغفل وأوقع لأن فقد البصر يستدعي تسخير أكبر للحواس الأخرى فيركز اهتمامه لالتقاط وتفهم المعلومات غير البصرية ، ومن ثم فالتجربة والتركيز ينتجان استمالة أفضل ومهارة أكبر فسي فواستغلال الحواس كاللمس أو الشم أو السمع " (٣) .

-
- (١) عباس محمود العقاد - مراجعات في الفنون والآداب - الطبعة العميقة ١٣٥
 (٢) كارل بروكلمان - تاريخ الأدب العربي - دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٨
 جزء ٢ / ١٤ ، ١٥ - راجع أيضاً شوقي ضيف - العصر المباسي الأول - دار المعارف بمصر - ص ٢١٧
 (٣) طاهر عروبة - سيكولوجية المرنى وذوي الماهات - دار المعارف بمصر ١٩٦٤ ص ١٢٨

غير أننا لم نجد صدى قويا لهذه الحوا من وتأثيره من احساسات جالية
في صور بشار، وإذا كنا قد توصلنا إلى أن البحر البصرية تستغرق صور الشاعر
كلها فإن هذا لا يدعنا إلا القول بأن الشاعر أراد أن يعرض النفس الذي
لحق به فأنكر من رصد العلاقات المرئية ، ذلك أن بشارا كان يصدر
في معظم صورهِ كما تبين لنا من الموروث الشعري وأنه كان يصدر عن هذا
الموروث بها للموقف الحضاري الذي دفع به وخيره من الشعراء البصريين
استظهار صور السابقين ، ولكن هذا لا يمنع من أن نضيف عامل كلف البصر
بالنسبة لبشار ، إذ دفعت به المأثرة إلى التزود من هذا المصدر
وخلق الخبرات الحسية وقبر الحسية كافة من طريقه ، ومن هنا فإن كثرة
الصور البصرية عند بشار ترتد إلى كثرتها ووجودها في الشعر القديم السدي
اعتمد عليه ما جعلنا نستبعد أن يكون كلف البصر سببا مباشرا في تحليل
كثرة الصور البصرية وثبتها على غيرها عند ، ورجع القول بأن الأمر يرجع
إلى طبيعة الشعر العربي القديم الذي وجه إليه فاستوعبه وإلى طبيعة الموقف
الذي يمكن أن يستشف من خلال إعجاب النقاد القدماء في عصر
بشار وتركيزهم على صورة معينة كمسورة امرئ القيس التي نالت حظوة بشار
أيضا — التي يشبه فيها قلوب الدبور الرطبة بالمطاب واليايسة بالحشيش
البالي — إذ أعجب القدماء المعاصرون لبشار مثل أبي عمرو بن العلاء
والأصمعي بهذا التشبيه وعدوه أحسن التشبيه (١) ، ولا نفهم أن ذلك
الاعجاب أتى من جملة تشبيه شيئين بشيئين فقط وإنما لابد أن يكون
هذا الاعجاب صادرا عن مطابقة امرئ القيس للأشياء المرئية بعضها لبعضها
للاخر مطابقة مادية مباشرة ، ونتيجة لهذا الاعجاب حاول بشار أن يتشغل
قول امرئ القيس ليرضى ذوق نقاد عصره فجاءت صورته :

كَأَنَّ حَارَّ النَّفْثِ قَوَّ رَوْسِيَا وَأَسْيَافُنَا لَيْسَ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ

(١) حلية المحاضرة ج ١/١ ص ٥١

وقد ركزت هذه المذوبة على مطابقة العناصر البصرية لوظيفة وحركة ولبن فاقست
دلائلها المعنى الحسى الهامس الذى وقف عنده تشبيه امرى * القيس *
لقد كان الوضع محجداً هو * لاء * النقاب اللخويين الذين اشتغلوا بجميع
اللغة رواية الشعر مما حرصا على اللغة * وقد انعكس هذا الوضع
فى ظلمهم للامر أيضا * والشعر البصرية أقرب الى تحقيق الوضع * وقد
انتشر هذا اللون من الشعر عند الشعراء القدامى بشكل واضح ومن منسبها
فليت الشعر القويتمنى إلى حاسة البصر عند بشار على غيرها من الصور *

الصورة الحية :

ماذا نعني بالصورة الحية ؟ هل نعني بها تلك الصور التي يتجنب فيها الشاعر كل ما يمت للقديم بصفة ، فيستقي مادتها من مظاهر الحضارة المحيطة به في عصره ، وبذلك تصبح حيوية الصورة متوقفة على مدى تزايد الشاعر بالمظاهر المادية أو المصنوعة للمرحلة الحضارية التي يعيشها ؟ أو أن هناك معايير أخرى تتأصل بها حيوية الصورة أو عدمها ؟ إن أبسط ما يمكن القول به في حدود الإجابة عن هذه التساؤلات أن ما تقصده هنا بالصورة الحية هو ذلك الجانب البديع في صور بشاره ويمكن القول - بمباراة أخرى - أن البحث هنا يدور حول الصور الجديدة التي أبدعها شاعرنا ، وليس المقصود بالجددة هنا هو أن ينشئ الشاعر ما حوله من مظاهر الحضارة الجديدة ما يساعد على التصوير ^(١) ، ذلك أن أي شاعر لو اتخذ صورة الشعبة للتعبير عن حالة نفسية بعد أن أصبح الشع ثابتي القيمة في الحياة المتعارضة لما وجدنا في صورته فيها لأنها قديمة ^(٢) وهذا يعني أن احتواء الصورة على مادة حضارية أو تناولها لمظهر حضاري ما كان يعيد بالشاعر في عصره لا يؤدي إلى القول بأنها صورة حية ، فقصده يشكل الشاعر صورته من مادة قديمة ، ومع هذا تبقى حية خلقة ، فالأمر يتوقف إذن على قدرتها على الإحياء والتأثير ، وقد نتوقفنا صورة بشاره التي يصب فيها الحنير الذي يكون حول الخباء بالنظر المنزوع حيث يقول :

وَعَنَدِي أَخْضَرٌ مُتَدَرِّجٌ كَأَنَّكَ لَنْ تَقَى ^(٣) فَوْه

"فقر النقي الفوه" هنا مظهر حضاري ، إلا أن دلالة الصورة تنفك عند إحكام تطبيق الحنير للخباء حتى لا يتصرب الماء إلى داخله ، وهذا لا يكون

(١) إحصان عباس - فن الشعر - دار بيروت للطباعة والنشر - بيروت ١٩٥٩ - ص ٢٢٢

(٢) المرجع نفسه ص ٢٢٦

(٣) ديوان بشار ٣ / ١٨٠

المظاهر الحضارية الذي تضمنته الصورة دالا - بالضرورة - على حيوتها - لأنها كانت بطا عند مدنى مباشر لا تتجاوز - . ومن هنا فان الصورة الحية هي هذه الصورة الجديدة التي تصيح كنهها خاصا بالشاعر وجد من غير دون أن يرتبط هذا الكشف بظواهر حضارية ما ، وهي التي تمثل القدرة على الايعاء والتأثير باعتقادها عن العاشرة حتى وان اعتقدت على صاعدة قديمة كالدر على سهيل المثال كان موزونا لصور متعددة عند الشعراء ومنهم بشار نفسه (١) ، إذ شبهوا به المرأة وثخنها ودموعها ، لخصبها إذا نظرنا إلى قول بشار :

شُرْكِيَّيَا سَهِيلُ دُرٌّ وَهَلْ يُطْ مَعَ فِي الدَّرِّ مِنْ يَدِي مُتَمِّتٌ
فَأَحْبَبْنِي يَا سَهِيلُ مِنْ ذَلِكَ النَّهْ رِ نَوَاءُ تَكُونُ قُرْطُكَا لِيَنْفُتِي (٢)

نجد ، يذبه بحر الخيل - الذي يخالطهم باسم سهيل - بالدره وهو تشبيه يخرج عن إطار المطابقة المادية الخارجية بين طرفي الصورة (الثمر والدر) ، وهنا تصيح هذه الصلاقة الجديدة عن دلالة جديدة وحيوية للدر والثر مما لأنها تشير بفارقة توحى بتهكم الشاعر وسخرته اللاذعة من يخل " سهيل " ولعل امتداده بالتشبيه في البيتين يزيد من عمق هذه السخرية ، وعندما يقول بشار طاجيا :

ارْتَقِ بِسَمَرِهِ إِذَا حُرِّكَتْ نَسْبَتُهُ فَإِنَّهُ عَرِيٌّ مِنْ نَسَبِ كَوَانٍ (٣)

فإن الدرة في قوله " عري من قوارير توحى بالطنن في حقيقة انشاب المهجو إلى السرب وتشكك في عروته ، فيشار بخلع الطيعة الهشة الرقيقة للشوارير - التي لا تحتل الهزة المشقة ، ولا يجدى معها الجبر إذا كسرت - على عروته " عرو " التي تعتقد الأمالة ولا يلبث أن يكشف عن زيفها البهيمت

(١) راجع الدر في مجسم صور بشار ص ٢٤٦

(٢) الديوان ٢٠ / ٤

(٣) الديوان ٢٢ / ٤

والتحقيب والصورة هنا لا تكشف عن حقيقة سبب المهجوة بقدر ما توضح عن التبرهن بالسجود والاستهزاء به ، ويكرر بشار الصورة ذاتها عندما يقول :

إِنْ عَمَّا غَاوَرْنَا نُسُوبَهُ عَمَى مِنْ زُجَاجٍ (١)

وقد سبق قوله " من زجاج " بترتيب انتساب عمرو للمهجمة ، كما نجد لسانه صورة أخرى مقاربة لنهايتين السورتين في هجاء آخرين :

قُلْ فِي بَنِي زَيْدٍ مَا قَالَ مُعْرَبٌ قُورَيْبٌ حُجَامٌ غَدَاً تَكْكُورٌ (٢)

إذ يملك في مهجمة "و" لا وجههم بالقواير التي تتعرض للكسر ولا تتحمل طول البقاء ، وهذه الصور الثلاثة الأخيرة مجتمعة ترتبط بقضية اجتماعية كانت لها أهميتها في عصر بشار ، وهي المفاضلة بين العرب والموالي الأمر الذي يدفع بنسبهم إلى الانتساب إلى الرب للتمتع بجزائهم أو التخلص من الأضرار التي تلحق بهم بسبب مولويتهم ، ومن ثم يبيع الطعن في المهجمة أمرا مؤلما ووسيلة للاستهزاء والسخرية ، وفي الوقت الذي تثير فيه هذه الصور قضية هشاشة تقصص عصر الطغمة ، فإنها لم تقل تحتفظ بقوة إيحاءها وقد رتبها على التأثير ، وعندما يشبه بشار نظام الممدوح بريح الهود كما يبدو في قوله :

مَا كَانَ مِنْ لَكَ غَيْرُ الْهَوْدِ ثُمَّ ثَنَاءٌ مِثْلَ رِيحِ الْهَوْدِ (٣)

فإنه يخرج ثناء الممدوح عن الإطار المادي الذي يحفز علاقة أي شاعر بممدوحه إلى جمل آخر يحيي به الشفائية والشفاء ، ففي هذه العلاقة بين الثناء والخدمة الهود ما يفوق مادية الخطر ، وهو ما يثير معاني روحية يمكن أن تطوى عليها علاقة الشاعر بالممدوح بالفعل أو ما يفترض انطوائها عليه ، ولا يحد بشار

(١) الديوان ٣١/٤

(٢) الديوان ٧٣/٤

(٣) الديوان ٢٣٦/٢

كثيراً عن هذا المبنى عندما يشبه مدوحه بالأم حيث يقول :

كَأَنَّكَ لِلْأُنَيْنِ وَأَجْنَابٍ ۖ لَا تَجْتَوِي عَلَى الصِّرَاطِ (١)

فهو يكشف عن طريق هذه العلاقة الجديدة - من الجانب الانسانى الذى يلصق فى مدوحه - فالممدوح - بالنسبة له - ليس هذا الرجل الذى يستجدي فيهب من يستجديه ايضاً - لواجب اجتماعي بل إنه لينسج هذا - دافعه الختان لا يمنعه عتاب ولا يقطع حقا - أما قول بشار :

وَصَاحِبُ الدَّمْلِ الصُّبَّةِ ۖ أَرْقَبُ مِنْهُ مِثْلُ يَوْمِ السُّورِ
حُمْلَتُهُ فِي رُقْمَةٍ مِنْ جِلْدِي ۖ صَبْرًا وَتَنْهَبًا لَمَّا يَوَدُّ (٢)

فهو يدرك فيه علاقة جديدة بين الدمل المضحك والساحب السىء المعاشرة ثم يفت فيه على علاقة أخرى بين ترقبه لشر هذا الصديق وجبنه الصوف ثم يحسم أخيراً تحمله لأذاه يتحمل الانسان للدمل الذى لا يستطيع أن يؤذيه لوجوده فى جلده - وهو تدوير يفت بالتشبيه الأول وكل هذه الصور مجتمعة تشكل صناعة الشاعر فى تحمله الاضطراب الذى هذا الصديق البسدى لا يستطيع التخلص منه على الرغم من أذاه - وقد عد عبد القاهر الجرجانى استعارة بشار الأخيرة " حُمْلَتُهُ فِي رُقْمَةٍ مِنْ جِلْدِي " من الاستعارة الخاصة (٣) نسبة الى الخاصة النادرة التى هى مقابل المامة - ووصفه للاستعارة بأنها خاصة أو نادرة يشى باختصاص بشار بهذه الصورة من ناحية ما هشام البلاغيين القدماء بالصورة الجديدة التى يختص بها الشاعر من ناحية أخرى - يشبه بشار المبهج الذى لا يملأ الا تحت تأثير الضغط والتهديد بمسوق العربد التى تفضح لواطفها قائلاً :

(١) الديوان ١٤٤/١

(٢) الديوان ٢٢٤/٢

(٣) دلائل الإعجاز ص ٦٢

كَمْطُحِكُ ذَلَّ إِذَا رُمِّيَتْ كَمَا ذَلَّ لِلْقَدَمِ الرَّيْسُ (١)

ربما أدرك الشعراء المسلمون في الصورة مثل جوير والفرزدق والأخطل وغيرهم حقيقة الحركة الدائبة والنشاط المتواصل الذي يعمق به سوق المريد وهو دائما قائم على أيديهم لكن هذه الصلاقة الجديدة بين الازل والنشاط الدائب فوق أرض المريد من ناحية وخضوع السوق للحركة القائمة فوقه وخضوع المهجو ونصف حيله إزاء التهديد وإجباره على المطاء من ناحية أخرى أمر لم يدركه غير بشار وهذا الكشف الجديد الذي أصابه عبر عن ندالة من لا يملك إلا قهرا * وشبه بشار المطربة بالأمير الذي يترقب خروج جمعه الوفود :

كَانَ أَمِيرًا جَالِسًا فِي حِجَابِهَا تَوَلَّى رُؤْيَاهُ عَيْنٌ وَتَسَوَّرَ

وهو يرضع المدربة في هذه الصورة في مكانة سامية يقتضون إليها الناس وهو ملقون في لقاءها * ربما يمكن هذا الاحتفاء بالمطربة جانبا من جوانب الحياة الاجتماعية في ذلك الزمن * وهو الاهتمام والشفق بمن الفناء * كذلك فانه يعبر عن حماسة المحبين بصوت المطربة وشدة تأثيره فيهم بقوله :

إِذَا تَدَلَّلَتْ دَحْنًا رَضَّحَ لِلْأَصْدَى
صَبَّاحَ الْجُودِ وَجْهَتِ الْجَنَّةَ (٢)

إن شبه أصوات الاعجاب المتصلة في الصبح وحدى هذه الأصوات بصرخات الجنود في لقاءها بالجنود * وقد تضمننا هذه الصلاقة الجديدة إزاء تساؤل موداء إلى أي مدى تتناسب صرخات الجنود في مشترك القتال وصرخات المحبين لنقاء المطربة ؟ ومن الصور التي أبدعها بشار قوله :

(١) الديوان ١٢٤/٣

(٢) الديوان ١٥٩/٢

(٣) الديوان ١٦٠/٢

كَانَ قَوْلُهُ مُرَّةً تَسْنِي حِذَارَ الْبَيْنِ لَوْ نَفَعَ الْحِذَارُ^(١)

قد فهم قلب الحب بالكرة للدلالة على اضطراب الحب وقلقه خشية
القراق ، وقد أثارت هذه الصلاقة الجديدة بين القواد والكرة انتباه
القصاص ونالت إعجابهم ، فقد ابن المصتر^(٢) هذا التشبيه من أحسن
التشبيه كما تنسب الخالديان^(٣) على غيره من التشبيهات التي تحقق
معنى الاضطراب .

وقد انتقل إلى الصور التي يخص بها بشار حديث المرأة ، وصي
صورته بشار وتكاد تخصه وحده دون غيره ، لجدته يشبه حديث طليعته
بقداح الروع الزدانة أو المكسوة بالأزهار المتروكة إذ يقول :

وَحَدِيثٌ كَأَنَّهُ قِدَاحُ السَّرِّ فَرِزَتُهُ الصُّفْرَاءُ وَالْحَمِيرَاءُ^(٤)

ويقول أيضا :

وَكَانَ رَجَعٌ حَدِيثٌ كَانَ قَطْعُ الرِّيَاضِ كُفَيْنَ زَهْرًا^(٥)

وقد حددت هذه الحالة الجزئية الجديدة رؤية الشاعر لحديث صاحبه
فهو يسلط بكل ما يمت للحياة بصفة لما يشتر فيه من أحاسين التمسوة
والانتعاش وربما الدفء وهي المظاهر ذاتها التي تنبأ من يرود الرباع
والحب هو منبع هذه الأحاسيس ، حب المرأة وحب حديثها الذي يمثل
وجها ماسقا من وجوه الحياة ، وليست الصلاقة بين طرفي الصورة هنا
من هذا النوع القريب الذي نصل فيه بسهولة إلى المعنى المقصود كأن
نقف على لون الشيء أو حجمه أو سمته أو هيئته ، وإنما هي علاقة من لون

(١) الديوان ٢٤٨/٣

(٢) ابن المصتر - التذيق - تحقيق كراتشكوفسكي - لندن ١٩٣٥ ص ٢٢

هـ راجع الكامل في اللغة والأدب ص ٣٥٦

(٣) الخالديان - الأبناء والنظائر ١/١٥١ هـ ٢٠٠٠ المختار من شعر بشار

ص ١٢٥ ١١

(٤) الديوان ١١٩/١ (٥) الديوان ٥٥/٤

آخر تجعلنا نطيل التأمل ، وهذا ما دفع بعض الباحثين إلى وصف هذا ،
الصور بالخيال ؟ إذ يلحظ البهيتي أن هناك فموضا في وجه الشبه بهيتي
طريق الصورة ، ذلك أنها لا تظهرنا بالخيال عند معنى ثابت أو محدد ، وهو
يرجع ذلك إلى تباين الطرفين لأن أحدهما مسموع والآخر مرئي ، يقول
البهيتي : " ما هي العلاقة بالخط بين ترديد حديثها وبين قطع الرياض
التي كسبها الزهير ؟ إنك تستطيع أن تتعطل وجوها كثيرة ، ولكنك
لن تنفع بالوقوف عند واحد منها ، ولن تنفع بالتزام واحد ، ذلك أن ركني
التشبيه أحدهما مسموع والثاني مرئي والفرقة بينهما عند من يسمع ويرى جميعا
غيرها عند من يسمع ولا يرى ، والتشبيه من بشار طريقة من طرق الدلالة
بالقدر الذي تهيأ له ، إذ الصورة عند موهومة والتحديث عند مسموع ،
فهو تشبيه مسموع عند غير مسموع ، و هي عندك تشبيه مسموع بمسموع
ولكنهما متخالفان في نوعيهما ، يميزان في وجه تقاربهما من هنا كان عليك
أن تتوهم لتفهم (١) ،

وهو عند فهم البهيتي لصور بشار على هذا النحو إلى شيئين أولهما أنه اعتقد
بشكل قاطع أن الشعراء قبل بشار كانوا يستندون على المطابقة الدقيقة
بين أركان الصورة وهي المطابقة ظنهم الوضع اليقيني على حد تشبيهه (٢)
والآخر أنه ينظر إلى الفموض بوجه نتيجة سلبية مفعولة مباشرة لمادة الشاعر ،
ولهذا أصبح الفموض في الشعر عند ليريك القدرة على الكشف ومن ثم لم
يدرك الباحث أن الصورة القائمة قد تكون خلقا خياليا ذا طابع إيجابي
بالإضافة إلى أن الفموض قد يكون سمة مبهمة في الشعر يحفل بها المصورون
وغير المصورين من الشعراء (٣) ، وهذا أن البهيتي لا يقيم وزنا
إلا للإحساسات البصرية التي تثيرها الصورة هنا ، ولم يدرك أن الانفصال
الجمالي الذي تثيره الصورة يعتمد على الإحساس البصري إلى غيره ، ومن ثم

(١) تاريخ الشعر العربي ص ٢٥٨

(٢) المرجع نفسه ص ٢٦٢

(٣) دراسة ص ١٦٧

جعل الصورة عند بشار موهومة لأنه شبه شيئا مصوغا بشئ * مرئي لم يقدر لسه
أن يراه ، ومن هنالم يدرك الباحث أن بشارا حتى يتبادل الحواس
وتقاطعا في هذه الصورة بالذات ، إلا أنها لا تنشئ العلاقة فيها إلى حاسة
واحدة ، حيث جعل المصوغ مرئيا وشعريا وطعنا ، ولهذا ما يشعشع
له أن يحمل تأثير الحواس بعضها في بعض يحمل الضعف أو القصور
الذي لم يجد بشار بدا منه (١) ، ذلك أنه يفترض * أن تكون الصورة في
الصور نتيجة لتساوي كل الحواس وكل الملكات (٢) ، بالإضافة إلى أن الشعراء
إذا أرادوا أن يولدوا في النفوس انفعالا جماليا كاملا فإنهم لا يقتصرون على
استعمال الألفاظ التي تشير إلى إحساسات بصرية ، بل يفضلون الاهتمام
على الحواس الأخرى لأن الحياة في هذه الحال تكون أعمق شدة وأبعد
عنا (٣) .

ومن الغريب أن هذه الصورة نفسها قد استوفيت باحثا آخر ذهب إلى
أن قول بشار :

وكان رجَّعَ حديثَها قِطْعُ الرِّياضِ كَمِينَ زَهْرًا

* ليس فيه صورة على الإطلاق ! وأن ما دفعه إلى هذا التشبيه هو نسيم
الرياح المنعش الجسم الحي للنفس * (٤) ، وقد صدر "المازني"
في هذا الحكم عن فكرة الربط المباشر بين العاشق وكل ما يقوله الشاعر مركزا
على الدوافع التي تدفع به إلى التشبيه فعجبه هذا عن إدراك القيمة الحقيقية
للصورة التي تنتج في وقوف بشار على هذه العلاقة المتبادلة بين حديث
المرأة والرياح وهي علاقة توحى بحيوية حديثها وتشير في الوقت نفسه إلى
الآثار التي يذيعها في نفس بشاره . وعندما يقول بشار في حديث المرأة أيضا :

-
- (١) المرجع السابق ص ١٦٨
(٢) ج * م * جويو - مسائل في فلسفة الفن المعاصرة - ترجمة سامي
الدرهبي - دار الفكر العربي - القاهرة ص ٧٢
(٣) المرجع السابق ص ٦٣
(٤) إبراهيم عبد القادر المازني - قهقريه - مطبعة دار الشعب - القاهرة
١٩٢١ ص ٦٠

أَنْ عَيْنٌ سَحَرَتْ بِنِي بِالْأَمَانِي وَالْبِدَا
بَدَلَالٍ وَحَدِيثٍ وَقَلَّ تَهَيَّرَ النَّبِيَّاتُ (١)

فإنه يكشف عن جانب من جوانب الحياة الخفية متشائما في حديثهم ،
بشار هذا معنى يشادل الحواس ، إذ لا يستطيع أن نقف في قوله تَهَيَّرَ
النبات عند لون النبات أو رائحته أو شكله ، وإن أردنا أن نخرج بمعنى
محدد من هذه الصورة ، قلنا إنه تدفق الحياة وأزدهارها ونورها السدي
بصري بلا توقف في أثناء حديث صاحبه ، وعندما يشبه بشار حديث
المرأة بوش الميرود في قوله :

وَلَهَا مَضْحَكٌ كَغَيْرِ الْأَقَاصِي وَحَدِيثٌ كَالْوَشِيِّ وَشِ الْمِرُودِ (٢)

فإنه لم يخرج بعد من دائرة تعاليج الحواس ، فالوشى شىء مرئى ولمسوس
والحديث شىء مسموع فقط ، ومن هنا فإن جمال الوشى لا تطلحننا عليه
العين فقط ، وإنما يحررنا لمسه بجانب غير قليل من هذا الجمال ، وهذا
التشبيه يحدد الشاعر ما يتم به حديث صاحبه من تمويه وتنسيق وتجميل ،
وتكرر هذه الصورة عند بشار عند ما يشبه الحديث الذى يدور بينه وبين
صاحبه بوشى المطارف إذ يقول :

وَأَنَا لِيَجْرِي بَيْنَنَا حِينَ نُلْتَمِسُ حَدِيثٌ لَهُ وَشِي كَوَشِي الْمَطَارِفِ (٣)

كما يقفه نسبه في محبته بالوشى أيضا في قوله :

دَسَّكَ إِلَيْهَا مَخْطَايَ وَكَسَّوْتَهَا مَنَاسِبَ مِثْلُ الْوَشِيِّ بِالْحَبِيرَاتِ (٤)

والإضافة إلى ما تثيره هذه الصورة الأخيرة من إحساسات غير بصرية مثل الصورتين

(١) ديوان بشار ٢ / ٢٢٢ ، ٢٨

(٢) المصدر نفسه ٢ / ٢٢٢

(٣) نفسه ٤ / ١٠٧

(٤) نفسه ٢ / ٤١

الأولين - فإنها تدل على دقة الشاعر ومثابته بصياغة قضاك ناعمة رفيقة
في التخلل بصاحبه * ومن صور بشار الحية ما يدل على إحماسات جمالية
لا تنقضي إلى حاسة البصر منها ما يقوله في حديث صاعيته :

فَهِيَ أَكْبَى مِنْ حُبِّ جَارِيَةٍ لَمْ تَجْزِنِي نَائِلًا وَلَمْ تُكْسِدِ
إِلَّا حَدِيثًا كَالْخَمْرِ لَذَّتْ لَهُ كَأَنَّهُ شَرَّاءُ فِي الرِّقِّ وَالْجَمَلِ (١)

فهو هنا يشبه شيئاً مسموماً بشئٍ مذاق * يشير انتباه هذه الصورة إلى
حاسة الذوق إحاسيس حياتية حارة ربما يغافل من قيعنها كذب البصير
بالنسبة لبشار * فالخمر وحديث المرأة بالنسبة له يختلفان عنهما بالنسبة
لأي شخص آخر منصر * فلذة الاستمتاع بحديث المرأة ولذة الاستمتاع بشرب
الخمر لذة غشافة بالنسبة لبشار لكونه كثيفاً * وإن كان من أهم ما قصير نفسه
هذه الصورة هو فكرة النشوة التي يسهبها حديث صاعيته وهي نشوة تفسد
النشوة الجسدية إلى أخرى روحية يحسها الشاعر *
وعندما يشبه حديث صاحبه بشر الجنان في قوله :

وَدَعَا الْجَانَّ مِنَ مَقْدَرٍ كَأَنَّهُ حَدِيثُ نَمْرِ الْجَنَّةِ (٢)

يمكن القول بأنه بالإضافة إلى ما تشيره هذه العلاقة من إحماسات لا تنقضي
في معظمها إلى حاسة البصر * فإننا نجد ما غلب الوقت الذي ترتبط فيه
باعتها المرأة وهو اعتها مادي * ترتقى إلى أعلى درجات هذا الاعتها
لارتباط الشر بالجنان التي لم تصل إلى ادراكها حاسة ما * إن التمسك
بصاحبه حديث صاعيته ينفق اللذة المادية الملموسة إلى نوع آخر من اللذة
المشبهة لأنها ليست نفس متاول اليد ومن هنا تلك الفكرة خلف هذه
الصورة التي تبدو محسوسة في أول الأمر * إن حديث صاعيته وإن أثار اللذة

(١) الديوان ٦٦/٣

(٢) نفسه ١٩٨/٤

يحدث على النشوء ينتهي إلى عالم غير المثلثين هنا تحاول مثل هذه الصور
أن توضح لنا أعمق الاحساسات الجسمية في الوقت الذي تشير فيه مائتي
فكرة أخرى - تتوارى خلف هذه الاحساسات - هي سبب قوتها وحيويتها
ولعل سر الحيوية في صورة بشار التي يصف فيها كلام صاحبه :

وَأَنَّ تَحْتَ لِسَانِهَا هَارُوتَ يَنْفُثُ فِيهِ سِقْلًا (١)

ينبغي من أن جمال صوت صاحبه أو عديتها لا يرجع إلى قوى طبيعية
محصنة يمكن تحديد ما عن طريق جواسننا لأن هذا الجمال ينتسب إلى عالم
ناطقة غير بالرفق لدينا لا يمكن تصورها على وجه التحديد ، فهاروت هذا
ينتهي إلى عالم غيبى غامض ليس له وجود محقق بالنسبة لنا ، إلا أن هذا
الغوص في سر الجمال ، وتكمن حيوية الصورة التي يستمر فيها بشعار
الغضب للمحب والجذب للصدود حيث يقول :

أَخْبَيْتُ عَنْفَى وَأَنْسَى عِنْدَهَا غَيْرُ خَصِيْبٍ
مَنْ شَوَانٍ غَيْرُ فُلَانٍ أُنْزِلْتَنِي فِي الْجُلُوبِ (٢)

في أن المصنى الحسن هنا يتجاوز ما خلف عنده مدركات حاسة البصر ، فالغضب
والجذب يمكن أن يدما باللمس دون البصر ، وقد يكون الاحساس السطحي
تثيره حاسة اللمس أقوى مما تثيره حاسة البصر هنا ، غير أن الفكرة التي تعبر
عنها هذه الصورة لا تطفئ عند المصنى الحسى المباشر ، وإنما تتمداه إلى
التعبير عن موقف كل من المحب ومحبيته وهما موقفان متعارضان فهو
يقبل عليها بفتحها وهي تجفوه ويحسد عنه ، أما صورة بشار في قوله :

لَقَدْ وَدِدْتُ شَيْءًا وَهَامَ رَبِّي وَأَصْبَحَ وَادِي الْكَلْبِ غَيْرَ عَسِيْبٍ (٣)

(١) الديوان ٦/٤ هـ

(٢) نفسه ٢٢١/١ مراجع أيضا ١٨٠/١ هـ ٢٠٣/١ هـ

(٣) الديوان ٢٦٢/١ هـ

فهي لا تنف عند ممق بصرى محدد ، وإنما تشترك مع الصورة السابقة نفسى
استطادها إلى حاسة اللمس وإن كانت تجاوز المفق الحس من الأخرى التى
فكرة انقاداً عهد اللهب بالنسبة للشاعر ، لكنها تعبر عنها بشكل أكثر نفساندا
ومعاً ، ومن هنا لا تنف صور بشار الحية عند إثارة أحاسيس جماليسه
بصرية وإنما تولد احساسات مختلفة مصدرها الحواس الأخرى ، وتتكسب
هذه الصور بدها احساس الشاعر المصيق بالحياة من حوله .

ومن صور بشار الحية التى افرد بها دون غيره من الشعراء تلك الصور
التي تدل دلالة نفسية على احساسه بماهته ، ذلك أنها ترتد بتهجرتبه
المنصية ، ومنها قوله :

هَجَرْتُ الْأُنثَى وَهَنْ عَيْدِي كَمَا الْمَيِّتُ قَدُّهُمَا (١) سَوَاءٌ

إذ توضى العلاقة بين قده البصر وايقاده عن الأنثى بتدبأن علاقته
بالنساء كانت تعثل بالنسبة له توط من التوضيح عن البصر المفقود ، إذ أن
انقاده النساء يعادل انقاده لطم العين ، وقده للثنين هنا يكشف
عن أساء المصيق ، وهو أسى يتوارى فى اللامبالاة التى تهدو فى قوله : " قدها
سواء " ، أما قول بنسار :

يَا قَوْمِ أَذْنِي لِيَمْشِي الْحَيَّ عَائِقَةً وَالْأَذُنُ تُشَشِقُ قَهْلُ السَّيْنِ أَحْيَاناً
قَالُوا بَيْنَ لَاتَرَى تَهْدِي قَهْلُ لَبْهِمُ الْأَذُنُ كَالسَّيْنِ تُؤْنِي الْقَلْبُ مَا كَانَا (٢)

فتدل الصورة فيه على أثر العلاقة فى نفسه ، إذ يتم إدراكه لهذه العلاقة
بين الأذن والعين ، على اختباره لقدرة الأذن بوجهها حاسة على الاحساس

(١) الديوان ١٠٤/١

(٢) الديوان ٢٠٦/٤ ٢٠٧

بالجمال بشكل لا يقل عن حاسة البصر ، وقد دفعه هذا الإدراك إلى حاجة هؤلاء الذين يستكبرون منه الاحساس بجمال المرأة لأنه لا يرى ، وهذا يمكن القول بأن بشارا - بدافع التجربة الشخصية والحفاطة الحقيقية - قد تجاوز النظرة التي تنصر الذوق الجمالي على حاسة البصر ، فهذه احساسات جمالية تتأني من الحواس الأخرى غير البصر وهي لا تقل عنها قيمة ، بل هي حاسة السمع التي أعمرت بجمال صاحبه وكانت وسيلة إلى حبها ، ولعل إدراك بشار لأهمية حاسة السمع في الاحساس بالجمال هو الذي جعله يركز على تصويره لحديث المرأة .

وبما اتضح لنا أن بشارا قد أدرك أهمية الحواس الأخرى في الاحساس بالجمال من خلال صورة التي مضت بنا منذ قليل ، غير أن بشارا يمتلك حسا يفوق الحس الذي يصدر عن هذه الحواس المبرورة مصدره القلب ، وهذا الحس القلبي هو مصدر هذه الأحاسيس جميعا في رأي شاعرنا حيث يقول :

يُرْشِدُنِي فِي حُبِّ عِدَّةٍ مَشْشِرٍ قُلُوبُهُمْ فِيهَا مَخَالِفَةٌ قُلُوبِي
قَلْبِي عَوَّلْتُ وَمَا اخْتَارُوا رَتْسِي هَذَا قَلْبِي لَا بِالْمِينِ يُصْرَدُ وَالْبَلَّ
وَمَا تُبْشِرُ الْحَيْنَانَ فِي مَوْجِعِ الْهَوَى وَلَا تَسْمَعُ الْأَذْنَانِ إِلَّا مِنَ الْقَلْبِ (١)

فيشار هنا يريد أن يفتح سامعه بأن الحس القلبي هو كل شيء ، فهو مصدر الرؤية والسمع ، فيستند الرؤية الحقيقية للقلب لا للعين ، وفي هذه الصورة - القائمة على الحاجة والاتناع بشكل أساسي - ما يدل دلالة قاطعة على احساس الشاعر بعاهته وعلى آثارها العميقة في نفسه ، إن بشارا يعتمد على هذا الحس القلبي تخيل للمرأة التي يحبها صورة لا تقل عن أهمية صورة عسة يقع عليها البصر عند البصرين :

إِنْ تَكْ عَيْنِي لَا تَرَى وَجْهَهَا قَانِيهَا قَدْ صُورَتْ فِي الضَّمِيرِ (٢)

وفي قوله هذا ما يشير إلى بحثه الدائب عما يحوي الرؤية البصرية السبقي افقدها ، فرويته للمرأة هنا رؤية داخلية مصدرها الحس القلبي السبقي

(١) الديوان ١٢/٤ ، راجع ٢٥٩/٣ ، ٦٤/٤

(٢) الديوان تحقيق بدر الدين البعلوي دار الثقافة بيروت ص ٣٠

مكة من رسم صورة - قد تبدو مرتبة بالنسبة له - لهذه المرأة .
ومن هنا يتضح لنا أن بشار في هذه الصور الأخيرة - استطاع أن يقسب
على بعض العلاقات الجديدة لم يكن بإمكان أى شاعر مصر أن يدركها ، لأنها
تمتد على معاناة الشخصية التي كان نقب عليها من معاني هذه الصور .

ومن الصور التي يتميز بها بشار عن سابقيه من الشعراء تلك التي راج بحسب
فيها الأشياء عندما يجعل الحب في بدايته طفلاً في قوله :

وَجَلُّ الْحَبِّ أَكْأَنَسُ قَهْلٌ لِي إِذَا شَبَّسَا

بقوله :

بَكَيْتُ مِنَ الْهَوَى وَهَوَاكَ طِفْلٌ كَقَوْلِكَ ثُمَّ وَلَّكَ حِينَ شَبَّسَا (١)

والدافلة فترة الحزن فيها أنها ناعية مادة خالية من المتاعب والمشاق ،
وقد دل بشار على مثل هذا المعنى بقوله " وهواك طفل " فبرأته في كلتا
الصورتين يقلل الدافلة إلى حال أخرى غير الحال المشهودة ، بسبب
الصناعة التي يقام بها الحب في بداية حبه والتي تنذر بما هو أشد
وأصعب إذا عب هذا الحب وأقته به العمر إلى مرحلة الشباب ، ومن هنا
فإن صهرتي بشار تضمنت القابلة بين الدافلة وما يفترض أن تكون عليه من غلو
من المتعسات ، والمتاعب والصناعة الحقيقية التي يلقاها الحب في دافلة
حبه . وحسب بشار الهم فيشبهه بشخص يمثل له يومه ومنعه النوم فيقول :

وَكَأَنَّ الِهْمَّ شَخْصٌ مَائِسِلٌ كُلَّمَا أَبْصَرْتُ النَّوْمَ نَفْسِي

وقد جعل النوم شخصاً إذا أبحر الهم بحسب منه وجفاء . وهذه الصورة الأخيرة
تقلنا إلى عصر آخرى يخلق فيها بشار الصفات الانسانية على الأشياء الجامدة
فنجد " يخلق الشقاء الانساني على دنانير الصدى " فهو لا يفتأ يذللها
للناس فتفتقد لديه الاستقرار الذي يريد أن يكسبه لهؤلاء المحتاجين .

(١) الديوان ٢٠٣/١

(٢) نفسه ١٦٥/١

(٣) نفسه ٤٩/٤

يقول بشار :

هَؤُلَاءِ زُرْتُ أَخَا مَا جِئْتُكَ تَشْتِي بِكَ الدَّانِيسُ (١)

ويجعل حاجته عند يعقوب بن داود - وزير المهدي - التي طال انتظاره
لها قد أصبحت عجوزا شديدا في حاجة الى خضاب :

طَالَ الثَّوَابُ بِحَاجَةِ مَعْبُوسَةٍ شَطِطَتْ لَدَيْكَ فَمَرَّ لَهَا بِخُضَابِ (٢)

ولا تفيد هذه الاستمارة معنى ما طلة يعقوب أو طول شول الحاجة التي يرمى
إليها بشار عنده وإنما تتناول على أس الشاعر الذي لا يخلو من سخريته
وتهمكم خافيين ، يرى الحزن إنسانا قاعلا تقوم بينهما علاقة أبدية :

الْثَّيْتُ بَيْنِي وَبَيْنَ الْحُزْنِ مَعْرِفَةٌ لَا تَفْقُسُ أَبَدًا أَوْ يَفْقُسُ الْأَبَدُ (٣)

وتدل هذه الصورة على الحال النفسية الكئيبة للشاعر الذي لا يستطيع
التفكك منها ، إذ تجسد الحزن في شخص قد رمت بينهما أواصر الصلابة
القوة اللانهاية ، ويجعل بشار الهوى ندما له يجزع منه الصبر :

رَشِيتُ الْهَوَى إِذَا حُلِيَ بِمُتَخَيَّرٍ نَدِيمًا وَمَا غَيْرِي لَهُ مِنْ يَنَابِيسٍ
أَعَاظِيهِ كَأَنَّ الصَّبْرَ بَيْنِي وَبَيْنَهُ يَقَاسِمُونِيهَا مَرَّةً وَأَفَاسِرُ (٤)

ثم لا يلبث هذا النديم أن يتحكم فيه في قوله :

هَلَا تَمْرَجَتْ بِأَعْيَادٍ مِنْ رَجُلٍ قَدْ زَمَّ الْحُبُّ حَتَّى ذُلَّ (٥)

وهو بشار في إسقاط الشاعر الانسانية على الممانى الجامدة ، فتجسده
بمجرد الدنيا في قوله :

لَيْسَ لَكَ لِيَّكَ هَجْرَتُ الْقَبْرِ وَكُنَّ عَذَالِي وَمَاتَ الْمَتَرُ (٦)

(١) الديوان ١٩٤/٣

(٢) نفسه ١٦٣/١

(٣) نفسه ٣٦/٤

(٤) نفسه ١٨٤/٤

(٥) نفسه ١٤٥/٣

(٦) نفسه ٢٧٧/١

ليدل على انقطاع عهده بالحب وكل ما يعتله بصلته * ويحاول أن يقضى عليه
تماماً فهدفنه حياً وذلك في قوله :

دَفَنْتُ الْهَوَى حَيًّا فَلَسْتُ بِزَائِرٍ سُلَيْمٍ وَلَا سَفَرًا مَاقَرَّرَ الْقُدْرَى (١)

ولعل قوله "حياً" هو ما يشير المفارقة في هذه المسورة بإذ أن النفس
لا يكون إلا للأشياء الميتة ومن هنا توحى استعارته بأن هواه لم يكن قد آن أن
انتهاه بمد فهدفنه وإنما أجبر على أن يخمد ما فيه من الحياة * ويقول بشار
مخاطباً الصدوق :

لَمَرَى لَقَدْ أَشْتَبَيْتُ بَيْنَ غَيْرِ ثَائِمٍ قَتَامٍ وَغَيْرِ مَا هُوَ يَتَوَهَّسُ (٢)

قد أسند السهر والأرق لهجر صبراً بذلك عن إرفقه بسبب شجاعة من أراضهم
الصدوق * ويضمير التوم لخطئه ليدل على الأحياء الذي مقببه في عيه نص
الوقت الذي يحظى به غيره من المحبين :

بَدَّ يَنَالُ الْهَوَى رِجَالًا وَلَكِنَّ تَأَمَّ جَدَى وَلَا تَأَمَّ الْجَلِيدُ (٣)

وتنوه السورة القائمة على التشخيص على نحو يستلزم الانتهاء عند بشار * فزفرات
حبه تأكل قلب الجليد * يقول بشار :

عِنْدَنَا السَّهْرُ عَنْ لِقَائِي وَعِنْدِي زَفَرَاتُ يَأْكُلُنَ قَلْبَ الْجَلِيدِ (٤)
والغفارة تضحك في وجه محبوبته :

وَيَنَامُ يَضْحَكُ مَا السَّهْبَا بَ فِي وَجْهِهَا لَكَ إِذْ تَهْتَمِسُ (٥)

وهنا الصدوق تضحكان إشاراتاً واحتفاءً برواية الشاعر المتجدي :

فَإِذَا أُجِبرَ وَجْهِي تَضَرَّعًا ضَحِكْتُ مِثْلَهُ مِنْ غَيْسِرِ عَجَلَتِهِ (٦)

وفي ذلك ما يشير إلى أريحية الصدوق * ويجعل بشار ديار المحبة قبل رحيلها

(١) الديوان ١٧٦/٣

(٢) نفسه ٨٨/٢

(٣) نفسه ٢١/٣

(٤) نفسه ٢٧٢/٢

(٥) نفسه ١٥٨/٤

(٦) نفسه ٣٠٣/١

تعبه مرهقة بسكانها :

كَانَتْ صَايَا مِنَ الْأَحْيَاءِ فَانْقَلَبَتْ

عَنْ مَهْدِهَا بِهِمُ الْأَيَّامُ فَانْقَلَبُوا (١)

وفي هذه الصورة ما يفيض بالحركة الحية الصاخبة للأحياء في السدار .
قبل رحيل الحبيبة ، وجعل بشار للجود وجوداً كلياً يجعله الممدوح
نفسه :

سَلَّمَ عَلَى الْجُودِ قَدْ لَأَحَتْ مَخَالِهُ

على ابن مرنجى الرحمة الهلالية (٢)

وجعل غلّ البخيل أوجها سوداً ذات ميون نرق :

وَلِلْبَخِيلِ عَلَى أَمْوَالِهِ عِلٌّ نَرْقُ الْمَيُّونَ عَلَيْهَا أَوْجُهُ سَوْدٌ (٣)

وقد دفع وجود مثل هذه الصور - عند بشار - بعض الباحثين إلى القول
بأنه أخذت في التصرفن التشخيص وأنه كان أسبق شعراء المربعية
إليه (٤) ، وأنه مؤسس هذا المذهب في الشعر . كما يرى بعضهم
الآخر أن فن بشار في التصوير يتجلى في ناحية التشخيص (٥) ، وربما يكون هذا
الجانح الصدى في صور بشار - التي عرفنا لها في هذا القسم من البحث -
هو السبب في اعتبار القدماء له رأس المحدثين ، فهذا الأصمعي على الرغم
من تمحيصه للقديم يفضل بشاراً على مروان بن أبي حفصة لأنه لم يقف
عند القديم ، بل تجاوزه إلى الجديد الذي لم يملكه أحد ، " لقد
سئل الأصمعي عن بشار ومروان أيهما أشعر ؟ فقال : بشار ، فسئل
عن السبب في ذلك ، فقال : لأن مروان ملك طريقاً كثيراً من يملكه
فلم يلحق من تقدمه ، وشركه فيه من كان في عصره ، وبشار ملك طريقاً لم
يملكه أحسن فيه ، وفرد ، وهو أكثر تحرفاً وفنن شعر وأغزراً وأوسع بديعاً

(١) الديوان ٢٢٩/١

(٢) نفسه ٣٠٧/٢

(٣) نفسه ١٢٨/٣

(٤) الشعر في بغداد ص ٣١٠ ، ٣١١

(٥) انطباعات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ص ٥٧٢ ، ٥٧٤ ، راجع

شاعر النعمان - شعر بشار بن برد - ص ٢٤٧

وصحان لم يتجاوز مذاهب الأوائل * (١) كما يقول الجاحظ * كان الصنائعي يحتذى به وبشار في البديع ولم يكن في المولدين أصوب بديعا من بشار وابن هرمة * (٢) ، كطاهر إله أول من فلق البديع من المحدثين بشار وابن هرمة وابن ميادة * (٣) ومن هنا جاءت تسميتهم له بأبي المحدثين ذلك لأنه * فلق لهم الكمام الصناني ونهج لهم سبيل البديع فالتحقوا * (٤) كما اتفق القدماء على أن بشارا أشهر المحدثين (٥) ، وأستاذ المحدثين الذين عنه أخذوا ، ومن بحره اغترفوا وأثره انتفوا * (٦) ومن ثم شبههم بضمهم بامرئ القيس لتقدمه على المولدين وأخذهم عنه (٧) .

ولعلنا نلاحظ في أقوال هؤلاء اتفاقهم على أن بشارا اتسع بالبديع بسبب إنهم يصدونه رائدا من رواد هذا النرب من الفن ، إذ جعلوا الضمراء تابعين له في نمطه ، ولو أخذنا في اعتبارنا أن مفهومهم للبديع لم يكن نفس ذلك الوقت ففسروا على الزخارف اللغوية والمعنويات التي اختص بها طعم البديع في السحر الطائفة وأنه كان يمثل التجديد في الصناني القديمة أو ابتكار الصناني الجديدة ، ويتضمن طعم البيان والبديع معاً فإنه يمكن القول بأن هذا التجديد أو هذا الابتكار كان يتضمن معالجة الشاعر للشبيه واستشارة على الآخر ، وفي هذا كله ما يدل على انتهاء القدماء إلى تجديد بشار في هذين اللونين وما بدا لهم هذا التجديد بصورة أوضح إذا كسان قد اتبع لهم الاطلاع على شعر بشار كله الذي قد جزه كبير منه فلم يصل إلينا بكمله وإذا كانت أحكام هؤلاء القدماء تشير إلى أن بشارا قد قام بدهر تجديدي

(١) الاغانى ١١٧/٣ وراجع أيضا الموضح ص ٢٥

(٢) البيان والتبيين ج ١ ص ٥٠ - ٥١

(٣) السبعة في صنعة الشعر ج ١ / ٨٨

(٤) أبو اسحق القيرواني - زهر الآداب وشعر الألباب - غيدل وشي زكى صارك - الملائكة الرحمانية ص ١١٩ / ٢ - راجع أيضا السبعة ٨٥ / ١

(٥) ابن قتيبة الشعر والشعراء - تحقيق أحمد محمد شاكر - دار المصطفى بدمر - ج ٢ / ٢٥٧

(٦) الموضح ص ٢٥٠ ، راجع الصولي - أخبار ابن تمام - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٣٧ ص ٧٦ ، ١٤٤ ، ابن الممتر طبعات السراة تحقيق عبد الستار غراج - دار المصطفى بدمر ص ٢٦

(٧) السبعة ٨٥ / ١

في الشعر بصفة عامة فإن صورة الحية التي خرج فيها عن حدود الصورة التقليدية
وتجنب المباشرة والوضوح تكمن جانبا من جوانب هذا التجديد وفي هذا
ما يدعونا القول بأن تجديد بشار للقرن العشرين حديث خرافة ولا يمسدو
أن يكون دعاية شمولية (١) .

لقد كانت وجود هذه الصور التي تشكل بدورها جانبا جوهريا من
جوانب الأسلوب الشعري عن قدرة بشار على الإبداع بالإنشائية إلى قدرته
على تجديد القديم كما لاحظنا في القسم السابق من هذا الفصل وإذا كان
قد اختلف في جانب كبير من صوره بسبب التقليد الحرفي أو الوقوف عند
المصانيف المسماة المباشرة فإنه حاول أن يتخطى ويخرج من قيود هذا القديم
التقليدي وتلك المباشرة عندما سعى إلى إعادة تركيب الصورة التقليدية
والإنشائية إليها بحيث يحقق إنشائية جديدة لم يحققها الشاعر القديم من ناحية
وعندما وثق على كثير من الملاحظات الجديدة التي لم يدركها شاعر غيره ممن
ناحية أخرى وفي الوقت نفسه فإنه لم يثب عن أنظار القدماء ما أحدثه
بشار من تجديد وإبداع .

(١) محمد مهدي البصرى - في الأدب المباسي - النجف الأشرف - العراق
١٩٧٠ من ١٥٤

■ الفصل الثالث ■

=====

((الصورة والتصميم))

=====

المقدمة : الصورة والصفي

وقفت الدراسة في الفصلين السابقين عند الصورة المفردة منفردة مسن سياقها الذي ترد فيه في القصيدة ، وتوقفت في نهاية الفصل الثاني عندما أسميت بالصور الحية ، تلك التي تعد نموذجاً للصورة الناجمة ، لأنها تعبر الشاعر دون غيره ، بالاناقة إلى أنها تحتفظ بخاصتها الإيحائية لتعبر عنها المباشرة والوضوح وإبتعادها عما ينسحبها بالاضطراب ، لكن القيمة الحقيقية للصورة لا تقتصر على جدتها أو قدرتها على الإيحاء وهي منفردة عن سياقها ، وإنما تقارنيتها بعدد ، فإطية الدور الذي تقوم به في القصيدة ، لأن الصورة التي تتفصل عن سياقها ليست إلا نصف صورة فقط ، ذلك لأن كل صورة وكل استمارة لا تستعد حياتها الكاملة ودلائلها إلا من السياق (١) ، وإذا كان النقاد المحدثون يعتبرون الصورة وسيلة فصحية خاصة (٢) ، وحدونها الوسيلة الفنية البصرية لنقل التجربة (٣) ، فإنها لا تشكل بمفردها كلاماً متكامل ، لأنها " جزء من كل أكبر " (٤) ، وحتى إذا أنها عناصر تسهم في بناء القصيدة (٥) ، ومن هنا ينبغي أن تتسق مع باقي العناصر الأخرى في القصيدة مثل الوزن والقافية والخصائص الأسلوبية والبلاغية والتركيبية النحوية ... (٦) ، فالصورة إذن جزء من التجربة يجب أن يتألف مع الأجزاء الأخرى نقل التجربة نقلاً صادقاً عنها وواقعياً (٧) ، ولهذا فإن نجاحها

Claren (W.H) the development of Shakespeare's Imagery, Methuen, London, 1966 p.3.

Princeton Encyclopedia of poetry and poetics, (٢)

Imagery p. 369.

(٣) محمد عيسى بلال - النقد الأدبي الحديث - مكتبة الأنجلو - أنفا حرق ١٩٧١ - ١٩٩٢

Imagery, p. 369.

(٥) أرشيلد ماكليود - الشعر والتجربة - ترجمة سلفى الغنم - بيروت ١٩٦٢ - ١٩٧٢

Imagery, R. 369.

(٧) النقد الأدبي الحديث - ١٩٩٢

يتوقف على مدى غنوعها للواقعة الكلية التي تقوم بها القصيدة ، ذلك إن ما تحقق لها الترابط العضوي المحي مع بقية عناصر القصيدة من ناحية ومع بقية الصور من ناحية أخرى ، إذ أن الصورة لا تعزل بعفوها داخل السبائك لأن تجاوز الدور يحين على توليد محان جديدة لا يمكن أن تومئ بها الصورة الواحدة بعفوها (١) ، ومن شأن هذه الصعوبة أن تشرى المحنى الكلى الذي تمحى القصيدة إلى تحقيقه .

علا / وإذا أردنا - في ضوء هذا التصور - أن نستقصى الدور الذي تقوم به الصورة في القصيدة عند بشار ، فمن الطبيعي أن نتساءل عن طبيعة القصيدة عند بشار ، إذ أن القصيدة عند بشار : القسم الأول يقوم على تصانيد العنصرات وشمل قصائد المدح والفخر ، حيث يبدأ القصيدة بالمقدمة الدلالية أو النسيب ثم وصف الرحلة - والرحلة عند بشار الصحراء أو النهر - ثم ينتهي إلى المدح أو الفخر أو إليهما معا ، وربما تقتصر القصيدة على النسيب والمدح فقط دون وصف للرحلة وقد يبدأ قصيدة المدح ببكاء من قدس قدس وقد يجمع بين الخزل والفخر أو الخزل والهجاء ، أما القسم الثاني فإنه يشمل القصائد التي تستقل بالخزل أو الهجاء أو الرثاء وقد يفرد القصيدة في أحيان قليلة للمديح ، وربما لا تسبقها طبيعة القصيدة عند بشار على النظر إلى ثلاثة الصور الجزئية الصغيرة بالقصيدة كلها بصفة عامة ، فخل هذه النادرة قد لا تنسج إلى نتيجة ، إذ لا بد من أن ننظر إلى كل صورة نفس مبادئ الجزئ من القصيدة ، والسيان الجزئ هنا يمكن أن يعتمد ليكمل أيا من الانتقالات التي تقوم عليها القصيدة ذات الموضوعات المتعددة ، لأن تمازجنا عن واقعة الصورة وعلاقتها بمثلتها في السيان الجزئ للقصيدة سوف يكشف إلى حد كبير عن مدى ترابط الصور في القصيدة كلها ومدى تأزجها من أجل تحقيق المحنى الكلى لها أو تشكيل الموقف الذي يريد الشاعر التعبير عنه ، ولست أصعب تصاوفاً هذه على قصائد بشار ذات الموضوع الواحد ، ذلك لأن هذه الصورة في أي قصيدة يتوقف على فهم الشاعر لما فيه الشعر وواقعة في آن واحد ، بالانتفاة إلى أن قصيدة الخزل - مثلاً - عند

بشار تعادل في بنائها المقدمة الشرطية التي يستعمل بها قصائد المديح ،
ومن هنا فإننا سوف نهاول أن نتبع وظيفة الصورة في المباق عند بشار
ومعرفة ما إذا كانت وسيلة الأولى في تأدية المعنى أم لا ، وسوف نحاول
- أيتها - أن نقف على علاقة الصورة بالصورة على أن تسترشد في هذا التتبع
-الذي يعتمد على الاستقراء الشامل لشعر بشار وبالروابط اللغوية ما أمكنها
ذلك ، على أن تكون هذه الخطوة تمهيدا للنظر في علاقة الصورة بالقصيدة
ككل .

ولا يلبث المتتبع لوظيفة الصورة في القصيدة عند بشار أن يلحظ أنها
تتألف من دورتين الأولى إذا تأتى منفصلة عن المعنى أو الفكرة ، لأنها
تأتى وسيلة لتوضيح المعنى لا لتأدية معناه ، ما يقول بشار على سبيل المثال :

لَقِيَ الْقَلْبُ بِسَلْمَسٍ	مَجِيًّا فَوْقَ الْمَجِيبِ
أُخْبِتَتْ عِدْرِي وَأَيْسَى	عِدُّهَا فِرْ خَصِيبِ
قَلْبْتُ لِي الرِّيحَ سَلْمَى	شِمَالًا بِحُدِّ الْجَنُوبِ
وَنَدَاكَ الدَّهْرُ صَصِبِ	بَيْنَ مَخْفَى وَرُكُوبِ (١)

نجد الشعر في الأبيات الثاني والثالث والرابع موضحة ومفسرة لقوله
" مجيًّا فوق المجيب " ، فالبيت الأول يعرض المعنى تقريرا تتناولسه
الشعر بالتفسير والابتناع ، ما يقلل من قيمتها التي تزداد لو كانت هي
وسيلة المعنى ذاته ، وهنا لجوء إلى هذا التفسير ، إن المناظرة التي يقيمها
بشار بين الخصب والجذب والمعادلة التي يجربها بينهما وبين عدائيه
وهل خيبتموه في نوعي بنما ، حبه وعطائه واستمرارهما وعدم رجاءه نفسي
وهو صاحبه - تشكل صورة حية اخفى بها بشار ، لكنهما عندما تأتى كوسيلة
للتوضيح تفقد جانبها كبيرا من هذه الحبيبة .

وتكرر الشيء نفسه عندما يقول بشار مصورا أحوال المحب الذي يصدت عنه
صاحبه :

يَرَى النَّارَ مَا يَنْدِي بِزَنْبٍ إِذَا قَاتَ عَجِيًّا وَمَا يَخْفَى مِنْ الْحَبِّ أَعْيَبَ

يروح يمشد ووايذا ينتهي الهوى على رجل مصبور على الورود أجرب^١
إذا عرف النعم الحديث يذكركمها أين كما أن المريح الموصف^(٢)

فالمصور في البيتين الثاني والثالث المصبرة عن ذلما الحب وحرمانه وتقسيمه
وألم تنهض به من تفرقه في البيت الأول * وما يخفى من الحب أمجبه وتفتح
هذا الدور الذي تقوم به الصورة داخل سياقها عندما يتحدث عن صمد ود
فتمام التي تتركه بخلقها :

أمكنك على الرقاد غشاة دارما الخيت والربا والفيساب^٣
مقل كدبر قريب يحبسك يتعدى لنا وفيه احتجاب^٤
كسرار النومة تبصره العيب ن وإن جيتك أضحل السراب^٥
أو كدبر الساب غير قريب حين أوفى والضوء فيه انكسار^(٦)
فتشبهه عاصيته بالسراب الذي تبصره العين من بعيد ثم لا يلبث أن يتلاشى
إذا أتته نحوه ليس إلا توهمها للبيت السابق عليه الذي يقرر فيه تصدى
عاصيته له ثم امتناعها عنه وبدونها ، وتأتي الصورة بمدحها الممطوفة بأو
على سبيل التعبير موضحه أنها لكيفية الأقبال والادبار والقرب واليمد
والتعدى والاحتجاب على لتصبح الصورة وسيلة إيضاحية تفر المصق السابق
طبيها ولا تومده بمدحها ، ولير إتيان الشاعر بهذه الصورة الثانية لا
تأكدا وإلحاحا على التوضيح الذي جعله دورا مهما للصورة داخل سياقها
وعندما يقول :

صخر الرجال يومئذ قريب والفعل تحت الرجيم^٧
كجاري السراب ترى أمسه ولست بواجده جسد لكم^(٨)

تجد الصورة في البيت الثاني تقوم بالمهمة نفسها من حيث هي تفسير بيان
للمصق السابق في البيت الأول ، كذلك عندما يشرح بتفهم المهدى للقائدين
في قوله :

والله أطلع بالصدور فليدنا سربنا إليه وكان النار قد صمدوا

(١) الديوان ١/ ٢٠٧

(٢) الديوان ١/ ٢٠٧ - ٢٠٨

(٣) الديوان ١/ ٢٠٨

لا يثبت أن يوضح هذا المعنى ويؤيده بقوله :

دَأْوَى صَدْرُ شَمْسٍ مِنْ بَحْرِ مَائِلَتِ ٥
كَمَا يُدْأْوِي بِدُهْنِ السَّرَةِ الْحَسَدُ ١١٧
وتتعدد الصور ثابتة للمعنى الذي يفهمه الشاعر مجالا عندما يقول في عدد وحده
على سبيل المثال :

المهاشي " ابن دَأْوَى " تداركها ٥
وإنا هذه نحشى ولا نَسَبُ ٥
أحيانا المعش حتى اشتد تأثيره ٥
وجارنا فانتقلت هباء الكبر ٥
لَيْتَ لَدَى الْعَرَبِ يَذْكُرُهَا وَحْدَهَا ٥
ولا ترى مثل ما يحط بها يهيب ٥
فإنه يحفل بالشعر المعجل في قوله " تداركها " بالصور التي توضح كيفية هذا
التدراك كما أنها تقوم شاهدة على المعنى نفسه ، وإذا نظرنا إلى قوله :

باصح لو كنت هنا في بليقيا ٥
أذ لا حَالَةَ إِلَّا أَنَا صَبْرُ ٥
أذ تحسب البدر منقوصا لليلة ٥
ولا ترى الشمس إلا دونهما فيسر ٥
أيام سلطاننا مرقد انتصب ٥
والمال مستجير والشمس مقتدر ٥
لو طالعت من ثلاث الحور واحدة ٥
مضمين على السرة ما حبروا ٥ (٣)

لوجدنا أن بشارا يفضل بالصور مظاهر " البلية " التي مني بها الناس قبل مقدم
المدح كما قرر في البيت الأول ، والشاعر يبدو حريصا على مثل هذا التوضيح
فدوره يستخدم إذ ثم يتبعها بالصور الموضحة والمفسرة والمبدلة أيما هي ما قرره ،
والتي كان من الممكن ألا يقتصر دورها على مثل هذا التوضيح ، بل تصبح هي ذاتها
وسيلة لتحقيق الفكرة لتحتفظ بقوة إيجازها وقاطعتها ، إن الطبيعة الشاعرة الحزينة
المتبطة في البدر الذي يبدو ناقصا رغم احتمال الشمس المكتملة لتوحى بمسبو
الحال والمضطربها ، فضلا عن ارتباط الطبيعة ومخاطفها وتأثيرها بحال الناس
قول مجي " المدح " فهي لم تبد بصورتها العشرية المبهدة لأن إشرافها بمسادل
رغبتهم وشغفهم بالحياة وتمتعهم بها ، وبطلها بمسادل يومهم وشغفهم كهمها
أن الاحتمار بالمرارة وثقافة المال وحسوة الحيش قرائن حية تنس بهذا المسبوس

(١) الديوان ٢٨٦/٢

(٢) الديوان ٢٢٦/١

(٣) الديوان ٢٧٢/٣

والصور في مجملها تم عن الحال البائسة التي كان عليها الناس قبل الممدوح ،
لكنها عندما تأتي تابعة لشئهم ومجمل على سبيل الانفتاح تفتقد جانبها من
حيثها التي تنقسم بها ومن الدور الضال الذي كان يفترض أن تقوم به فهي
هذا السياق ، وقد يأتي بشار بفكرة تفهيمية يتبعها بها يوضحها ويؤكد على
شعرها ، يقول بشار :

وَقَالَتْ سُلَيْمَى فَهَكَ عَا تَنَاقُلْ مَحَلَّكَ نَالِي وَالنَّهَارَةُ عَنْ غُفْسِ
أَشَى فِي الْمَهْوَى مَالِي أَرَاكَ تَجَرُّهَا وَنَدَّ كُنْتُ تَقْفُوْنَا عَلَى الْمُسْرِ وَالْيُسْرِ
عَدُوْدَكَ عَا غَيْرُنَا لَطِيْفَةٍ وَلَيْسَ مَوْالِي بِالْمَجِيْبِ وَلَا التَّكْرُ (١)

ثم يقول :

رَأَيْتُكَ عَدَّ شَمْرَتَ تَشْمِيرِ بَاسِلٍ وَنَدَّ كُنْتُ ذَيْلَ السَّرَابِيلِ وَالْأَزْدِ
تَطْرُقُ بِالرُّوحِ صَرْلَمُ غُلْفٍ وَصَلَّالٍ أُخْرَى مَا يَقِيْمُ طَسَى أَمْرٍ
وَرَنَابُ أَنْوَالِ الدَّجَابَةِ وَالْعَدَا جَرَّتْ حَجَجًا ثُمَّ اسْتَفْرَتْ فَمَا تَجْرِي (٢)
أبيات الصور في الأبيات الثلاثة الأخيرة تصيرا لما نروه في الأبيات السابقة ؟
حق ليكن القول بأن الصورة تنجي * شارحة وموضحة للمعنى وليست هي
واسطة الأولى ، وإذا تأملنا قوله :

بَلَى أَيْهَا الرَّجُلِ الْعُضْرِيَّةُ حَبَّ النِّسَاءِ فَلَيْسَ يَشْتَبَدُ
أَشْرَفَ رُؤْسِكَ فِي غَدٍ فَتَدُ بَلَى كَيْفَ تَأْمَنُ مَا يَسُوقُ غَيْبُ
تَرَوْنَهُ غَدًا وَنَدَّ كَحَبَاطَةِ فِي الْحَيِّ لَا يَدْرُونَ مَا تَلْمِزُهُ (٣)

وأما الصورة في البيت الأخير تكشف عن علاقة جديدة بين الغد أو المستقبل
المجهول والمرأة الحامل التي يجهل نوع وليدها ، للدلالة على عدم القطع
بما يأتي أو ما تنوء الأقدار في الغد القرب وجهلنا بهذا المستقبل ،
لكننا نجد بشار يوظف هذه الصورة لتوضيح قوله السابق * كيف تأمل ما يسوق
غد * وللتدليل على صحته محاولا إقناع نفسه بالاسراع في حجب الدنيا ومن هنا

(١) الديوان ٢٢٢/٣

(٢) نفس ٢٢٤/٣

(٣) الديوان ٢٢٣/٣

تنتقل وائتة السورة من شرح المعنى هيائه وتفسيره إلى وائتة أخرى حيث تصبح وسيلة للاحتجاج المقتضى أو البرهنة على صدق المعنى وظهور عيبه بهذا بشكل أوضح عندما يقول بشار تلصحا بالشورى :

إذا بلغ الرأي الشورى فاستشرون

برأي نعيم أو نصيحة حار

ولا تجمل الشورى عليك فحاشة

فريش الخوانى قوة للقوادس

وماخير كبر أمك الخلل اختها

وما خير سيف لم يؤيد بفائس (١)

إذا نتجح من خطابه بالتزام الشورى في البيت الأول بأسلوب تقرير مباشر ثم يمدد النصيحة في البيت الثاني مدحة بصورة تتجسها صورتان أخريان حيث تقوم كلها بدمر التأييد على فكرة الشورى والتدليل على صحتها وقبحها بهدف الإقناع بها . فريش الخوانى مع ضعفه وصغر حجمه يكسب جناس الطائر قوة تعينه على الديران ، والكف التي قيدت اختها بالقييد لا يرجع منها والسيف الذى لم يؤيد بفائس لا يخفى على شئ ، كل هذه الصور تدفع بمثابة حجج عقلية يقبها الشاعر من أجل إثبات صحة الفكرة التي يدعو إليها ، وهذا ما يتحقق في قوله :

صديقك لم تلق الذى لا تعانيه

إذا كنت في كل الأمر متابعاً

مقارن ذنب مرة وجباناً

فميش واحداً أوصل أخاك فانه

كلمت وأى الناس تصو مشارباً (٢)

إذا أنت لم تشرب مراراً على القذى

إذا تأتى الدورة في البيت الثالث حجة انتاعية لما تروى في البيتين الأولين ، وعندما يقرر أن الحياة مهما دالت لا بد أن ينهيها الموت الذى تدور دائره على الملوك الجبابرة في قسواه :

(١) الديوان ١٧٢/٤ ، ١٧٣ ، المختار من شعر بشار ص ٢٠١

(٢) الديوان ٣٠٩/١

أَبَا مُعَلِّمٍ مَا أَسْأَلُ عِيْنِي بِدَائِمٍ
وَلَا سَأَلْتُ مَعَا تَلِيلٌ بِحَالِهِمْ
عَلَى الْمَلِكِ الْجَبَّارِ يَقْتَحِمُ الْبَرْدَى
وَيَسْرَعُهُ فِي الْمَأْزِقِ الْمَثْلَاهِمِ
كَأَنَّكَ لَمْ تَعْمِرْ بِقَتْلِ مُنْتَهَى
عَظِيمٍ وَلَمْ تَمْنَحْ بِقَتْلِكَ الْأَعْجَامِ
تَقَسَّمْ كَمَسْرَى رَأَيْتُكَ بِمَيُوفِهِمْ
وَأَمْسَى أَبُو النِّبَاحِ أَحْدَامِ نَائِلِهِمْ (١)

فلنلاحظ أنه يقرر الفكرة في البيت الأول ثم يحتج بالصورة في الأبيات الثلاثة الأخيرة للدلالة على صدق ما قرره ، وقد تأتي الصورة زائدة عن المعنى والفكرة ليس لها مدنى في السياق غير الهدف الجمالى ، فعندما يقول بشار - على سبيل المثال - :

قُلْ الْبَاحِىُّ لِحِمَانًا * وَأَسْرَتُهُ هَبَّاتُ لَيْلٍ كُودِ الثَّهْمَةِ الْغَرِبِ
أَبْنَاءُ أُمْلَاكِ مَنْ عَلَى لِقَابَتِنَا قَتَلَهُمْ مَلِكٌ بِالتَّسَاجِ مُتَّصِبِ
دَمُ النَّبِيِّ مَشُوبٌ فِي دِمَائِهِمْ كَمَا يُخَالِدُ مَا * الْمُزْنَةُ الضَّرْبِ (٢)

نجد أن الصورة في البيت الأخير تقوم بترتين المعنى في قوله " دم النبى مشوب فى دمايهم " لأنه إذا كان يريد التعبير عن نبالة المجدح بالتحال نسبة بنسب النبى فإن قوله " دم النبى مشوب فى دمايهم " كقول بالايحساء إلى مثل هذا المعنى ، أما تشبيه هذا الامتزاج بامتزاج ماء السحاب بالشهد فإنه إضافة زائدة يمكن حذفها دون أن يحدث هذا الحذف إغلاالا بالفكرة أو تأثيرا لما فى السياق كله ، كما يتحقق هذا الدور نفسه للصورة فى قوله :

إِذَا قَدْ أَلْمَدَى فِي جُسَدِهِ * أَوْ رَآجٍ فِي آلِ الرَّسُولِ الْفُضَابِ
بِذَلِكَ الْمَسْرُوكِ فِي وَجْهِهِ كَالظُّلْمِ يَجْرَى فِي ثَنَابِ الْكِسَابِ
لَا كَالَّذِي الْمَبْدَى فِي رَهْطِهِ * ذُو نَهْمَةٍ كَهْلٍ وَلَا ذُو عَيْبِ كَابِ (٣)

(١) الديوان ١٦٩/٤

(٢) نفسه ٢٣٧/١

(٣) نفسه ٢٧٧/١

فالتشبيه في البيت الثاني يمدو رائداً عن المعنى الذي قرره في البيت نفسه
والذي لم يرد من وراءه سوى تزيين هذا المعنى ، وهنا نلاحظ بوضوح
أن هذه الصورة تمدو غير ملائمة للسياق الذي تأتي فيه ، وتمدو هذه
الملاحظة بشكل أوضح عندما يكرر الشاعر الصورة ذاتها في قوله :

أَمْسَى سَلِيمَانُ مَرَّةً وَنَا نَطْفُ بِسَمٍ
كَأَنَّ نَطْفُ بِسَمٍ الْقَلْبُ الْمَكْرَبُ
تَرَى عَلَيْهِ جَلَالاً مِنْ أَيْوَمِهِ
وَنُفْرَةً مِنْ بَدْرِ تَدَى وَتَقْطِبُ

يمدو لك الخير نيسه حين تنظيره
كما يمدو في تنظير الكتاب الشكيب

فالتشبيه في البيت الأخير رائد عن المعنى الذي قرره في البيت نفسه ولم يمدو
به بشار شيئاً غير تجميل المعنى بحيث يمكن الاستغناء عنه دون أن يكون
هذا الحذف مهما في اضطراب السياق أو عدم اكتماله ، فهي صورة زائدة
فضلاً عن أنها لا تتناسب وطبيعة الصور التي سبقها لما تفيض به بما يحسن
المدح من وقار جداسة ، وهنا يتضح من هذا أن الصورة عندما تأتي
وسيلة للتزيين لا تكون زائدة محسب وإنما قد لا تتلاءم والفكرة أو الموقف
الذي يعبّر عنه السياق ، ولعل ذلك يمدو بشكل أكثر وضوحاً في قول
بشار إذ يخاطب الصدي مادحا مشيراً إلى المباس بن عبد المطلب
عم النبي :

وَأَخْرَجْتَ مِرَاثَ النَّبِيِّ مُحَمَّدٍ	عَلَى رَعْمٍ تَوَدَّ يَنْظُرُونَ عَلَى دَعْمٍ
وَأَبْقَى لَكَ الْمَبَاسُ يَوْمًا كَهَرًا	إِذَا سِرَّتْهُ فِي الذِّكْرِ جَلَّ عَنْ الذِّكْرِ
مُجَالِدَةً دُونَ النَّبِيِّ سَيْفِهِ	بِوَادِي حُنَيْنٍ غَيْرَ أَنْ لَا غَمْرٍ
كَأَنَّ دَمَاءَ التَّوْبَةِ لَمَّاسُهُ	رَدَّاعٍ عَرُومٍ بِالذَّرَاعِينَ وَالْحَمْرِ

(١) الديوان على ٢٣٣/١

(٢) نفسه ٢٨٤/٣ - ٢٨٥

فالمصورة في البيت الأخير تهد وتلف في سياستها غير ملائمة لموقف القتال نفسه
لكن الشاعر أتى بها على سبيل التزيين فحسب ، فهي لا تضيف أية معنى
ولا تسهم في تشكيل الفكرة التي يريد التعبير عنها ، كذلك عندما تحتثه آثار
الديار في قوله :

أشأقك مثنى منزل متأبد ونحوي حديث الباكر المتصد
وشأ محض ما يرم كأنك حقائق وشم أو وشوم على كبد (١)
إذا ما رأته العين بعد جلادة جرى دمها كاللؤلؤ المتبد

نجد الصورة في البيت الأخير فضلا عن أنها لا تحقق شيئا بالنسبة للمعنى
- لأنها تدر زائدة عنه جاءت من قبيل تجميله فقط - فإنها غير ملائمة
لموقف الحزن أو الاستثارة العاطفية التي وقع الشاعر تحت طائلها .
ولعل فيما شاء ما يثير إلى أن الصورة عند بشار كانت تأتي في القصيدة
منفصلة من المعنى إذ تأتي شارحة له أو موضحة أو وسيلة للاقتناع به وقد تأتي
لتجميله فقط ربما كان وجودها غير ملائم للموقف أو الفكرة المراد التعبير
عنها ، وهذا نرى إلى أنها لم تكن وسيلة الأولى في التعبير عن التجربة .

وبما جاء هذا الدور للصورة في القصيدة نتيجة لتصور الشاعر للشعر من جهة
ولسمة الشعر عنده من جهة أخرى ، أما تصور بشار للفن الشعري فقد نهى
في الفصل الماضي أنه فهم الشعر على أنه صناعة تسمى إلى محاكاة الأقدمين
وسكن التعرف بشكل أوضح على كيفية هذا الخلق كما براء الشاعر من خلال
ما يروى عنه من أنه " غضب على سلم الخاسر وكان من ثلاثته ورواته " ،
فاستشفع عليه بجماعة من اخواته فبأوا في أمره ، فقال لهم كل حاجة لكم
مغضية إلا سلما ، قالوا : يا جنتك يا لا في سلم ولا بد أن ترن عنده لنا ، فقال :
أين هو الخبيث ؟ قالوا : ما هو ذا ، فقام إليه سلم فقبل رأسه وقبل بين
يديه وقال : يا أبا صاذ خربك وأديك ، فقال ياسلم من الذي يقول :

(١) الديوان ٢٠ / ٢ - ٢١

هَـ رَاقِبَ النَّاسِ لَمْ يَظْفَرْ حَاجَتَهُ وَفَارَزَ بِالطَّيِّبَاتِ الْفَاقِ الْكَلْبَ
قال : أنت يا أبا صناد جعلني الله فداك (١) قال : فمن الذي يقول :

من راقب الناس مات غمًّا وفارز باللبس ذر الجمر ؟
قال : خريجك يقول ذلك ومعنى نفسه : قال : أفتأخذ معاني التي قد
منبت بها وتثبت في استنباطها فتكسوها الفاظًا أخف من الفاظي حتى تروى
ما تقول ويندب شعركي (٢)

فلو تأملنا قول بشار الأخير لأمكن القول بأن الشعر - عند - لهجرا
الفاظا يكسوها معاني غير شعرية موجودة من قبل سعى الشاعر إلى استنباطها
واستخراجها ، أو أن هناك معاني سابقة مطروحة لمن يستنبطها ثم يكسوها
الفاظا من عنده أو يعبر عنها بشكل جديد أخذ ، وبالإضافة إلى ظهوره
قول بشار من أن الشعر صناعة تعتمد على الجهد والك في القيام الأول ، فبيان
وقوعه في هذه الثنائية بين اللفظ والمعنى يشير إلى أنه كان يخلط بين ما يسمى
الآن بالكل والمضمون إذ يصبح المضمون هو المعنى الثرى القبلي (٣) ثم
يأتى بعد ذلك الشكل الخارجى ومن هنا كان تصور بشار للصورة من كونها
إضافة إلى المعنى الثرى المعروف ، مما يجعلها تتفصل عن المعنى
لا أن تصبح وسيلة تحقيقه ، ربما كان لوظيفة الشعر الاجتماعية عند بشار
وهو ما فى اتصال الصورة من المعنى ويجعلها ذات دور ثانوى ففى
القصيدة حيث وجه بشار جانبها كثيرا من شعره للدعاية عندما أخذ على عاتقه
التخريجات مؤليه ، وندح الولاة الذين ينتهون إليها ، كما سخره لندح
الخلفاء الأمويين ، وبالمثل أن تحول عنهم عندما سقطت خلافتهم ، وقامت
الدولة عباسية أن جند شعره للدعاية للطبقة الحاكمة الجديدة المثلثة فى أمراء
البصرة من قبل العباسيين ثم الخليفة المهدى نفسه ، ومن ثم أصبح الشعر
عند صناعة مرتبطة بفرض لفظى مباشر ، اصطلح شعره بسببها بصيغة خطابية

(١) الأغانى ١٩٩/٣ - ٢٠٠

(٢) محمد عبد الهادى - نظرية الصورة عند شعراء مدرسة الديوان - رسالة
ماجستير كلية الآداب - جامعة القاهرة - ١٩٧٣ - ص ٦١

جملته يهدف بإحدى " ندى يد " إلى الاقتلاع ، ويتوصل في سبيل هذا الاقتلاع
بوسائل تميزه على الشرح والتوضيح أو التأكيد والتجريد وما يمتثل من هذا من
اللبوة إلى الأدلة والحجج المنطقية لما يدعوا إليه ، وكان لهذه المهمة
تأثيرها في توجيه الصورة في القصيدة باعتبارها وسيلة للشرح أو التوضيح
أو البرهنة العقلية على صدق شيء ما ، وما يستحق الانتباه أن هذا
الدور لم تقوم به الصورة في سياق الديج فحسب ، وإنما كان يتحسب
على قصائد بشار النزيهة أيضا التي يفترض فيها أنها مصدر عن نجيب
الشاعر الذاتية .

ثانيا : علاقة الصورة بالصورة

انفصال الصور وتقلبها

- ١ -

ترتبط علاقة الصورة بالصورة - إلى حد ما - داخل القصيدة على ما
ما أبحثنا إليه من انفصال الصورة عن المعنى أو الفكرة حين تأتي تلمسية
للتقريب أو المعنى ثرى سابق شاردة أو موهمة أو مدركة ؛ ذلك أن هذا
التقريب يفصل غالبا - بين الصورة والأخرى - فعندما يقول بشار :

أَو غَانَا نَوْحَ الرَّابَعِ تَضَلُّسَرِبُ	إِذَا لَقِيتُ أَبَا أَيُّوبَ فِي قَعْدِ
لِلْمُخْرَمِينَ عَلَى أَرْجَائِهِ شُسْرِبُ	لَا قِيَتَ دَفَاعَ بَعْرِ لَا يَضَعُضُهُ
وَأَنْعَمُ فَإِنَّ قُصُودَ النَّاعِمِ اللَّحْمِيبُ	فَأَشْرَبُ هَنِيئَةً وَذَيْلَ فَيَضَائِمِهِ

ثم يقول مواصلًا :

الهاشمي* ابن داود متداركما ومالنا عنده نصي ولا نصيب^١
أحيانا الميكن عشا هتر تاضره وجارنا فأنجلع مناهم الكسب^(٢)
ترى الصورة في الفقرة الأولى تنفصل عن الصور في الفقرة الثانية بسبب التفسير
الذي يهدوه الشاعر في قوله : " الهاشمي الخ " وعندما يقول بشار :

إِذَا كَانَ ذَوَاتَا أَخِيكَ مِنَ الْهَمَى
مَوْجِهَةً فِي كُلِّ أَوْبٍ رَكَائِبِ^٢
فَخَلَّ لَهُ وَجْهَهُ الْفِرَاقُ وَلَا تَكُنْ
مَابَّةَ رَجَّالٍ كَتَبَرِ ذَاهِبِ^٣
إِذَا كُنْتَ فِي كُلِّ الْأَمْرِ مَمَاتِبًا
مَدِيْقَكَ لَمْ تَلَقِ الَّذِي لَا عَمَاتِبِ^٤
فَمَنْ وَاحِدًا أَوْ جِلَّ أَخَاكَ فَبَانِهِ
مَارَتِ ذَنْبٌ مَرَّةً وَجَانِبِ^٥

(١) الديوان ٢٣٥ / ١ (٢) نفسه ٢٣٦ / ١

إِذَا أَنْتَ لَمْ تَسْرُبْ جَرَاراً عَلَى الْقَدَى
ظَلِمْتُ وَأَيُّ النَّاسِ تَهْتَبُونَ مَخَارِبَهُ (١)
تجد التقدير الذي يأخذ شكل الحكمة في البيتين الثالث والرابع يفصل بين
الصور في بداية الأبيات والصور في البيت الأخير التي تتصل بالحرير بوصفها
حجة تهدي إلى الاقتناع به وإذا قال في مدحه :

وَسَيْفَكَ مَقْصُورٌ فَأَنْتَ مَشْبُوعٌ
وَمَنْ تَقَرَّ لَا يَعْصِمُونَ عَلَى وَتَرِهِ
قَتَلْتَ الشَّرَّاءَ النَّاكِسِينَ عَنْ الْهَدْيِ
وَقَتَلْتَ بِالسَّيْفِ الْقَتْلَ بِالْكَفْرِ
فَأَمِجْ عَدُوَّ بَدَلْتَهُ مِنْ قَهْمِهِ
فِيمَا يَهْجُولُ الْخَيْنُ مِنْ عِلْقِ حَرِّهِ
تَرْجُ بِأَرْزَاقٍ وَتَقْدُ بِخِصَارَةٍ
عَلَى النَّاسِ الْخَلِيلِ وَالْحَاسِدِ الْخَيْرِ
كَذَاكَ يَدُ الْمَهْدِيِّ تُشْجِي سُلَيْمِيَّةً
وَتُحْسِي حَقُونَاً لِلْجَهَارِ مِنْ يَمْنَانِي (٢)

فإنما تجد الدورة في البيت الأخير ترتبط بالحرير في البيت الذي يعقبها ،
إذ تأتي موضحة له ، في الوقت الذي يفصل فيه هذا التقرير بينها وبين
الصور في الأبيات الأولى ، حتى إنه يمكن القول بأن تسمية الصورة للحرير
أدت إلى شكك الدور بعضها عن بعض واتقادها لأي لون من ألوان
الترابط ، يقول بشار مخاطباً نفسه :

لَا تُجِرْ شَيْئَكَ لِلنَّسِي فَرَسًا
بَلْ أَيْهَا الرَّجُلُ الْخُسْرَى
أُخِرْتَ رَيْدَكَ فِي عَدُوِّ قَفْدٍ
تَرْجُو غَدًا وَقَدْ كُفَّ مِلْكُ
وَأَقْمِدْ فَإِنْ لَدَيْكَ قَدْ قَفْدُوا
حُبُّ النِّسَاءِ فَلَيْسَ يَنْقُصُ
بَلْ كَيْفَ تَأْمَنُ بِأَيُّوقَ قَفْدٍ
فِي الْحَيِّ لَا يَدْرُونَ مَا تَلِي (٣)

(١) الديوان ٢٠٦/١ - ٢٠٨

(٢) نسه ٢٨٦/٢

(٣) نسه ٢٣/٢

وقد فصل التفرير بين الصورة في البيت الأول والبرقة في البيت الأخير، في الوقت الذي يوضح فيه التشبيه في البيت الأخير التفرير الذي يسبقه، وربما يبدأ الشاعر قصيدته بداية موحية دون أن يمهّد لها تمهيدا غريباً كما أنه تمهيداً أن يقول :

لَحَّ الْهَدَى (١) وَاسْتَارَ الْمَدْلُ وَالْبَصَرُ
فَارْزَادَتْ الشَّمْسُ ضَوْأً وَاسْتَوَى الْقَمَرُ
وَأَصْبَحَ النَّاسُ قَدْ سَاحَ الشَّرَابُ لَهُمْ
بَحْدَ الْبَلَاءِ وَمَعْدَ الْجَهْدِ أَنْ تَكُونُوا

فالمصير تتابع عبارة من أجل التعبير عن فرحة الناس والكون بما يقدم لهم، إلا أنه لا يلبث أن يلدأ إلى التفرير تمهيداً لما يليه من توضيح :

بِأَصْحَابِ لَوْ كُنْتَ مَنَّا فَيُطَيِّتُنَا إِنْ لَا مَحَالَةَ إِلَّا أَنَا صَبِيرٌ (٢)
إِذَا تَحَسَّبَ الْهَدْرُ خَوْفًا لِلَّيْلَةِ وَلَا تَرَى الشَّمْسَ إِلَّا دُونَهَا غَيْرُ

ومن هنا تتفصل الصورة في البيتين الأولين عن الصور النابضة للتفرير الشارحة له، وهكذا يمكن أن نقف على اتصال الصورة عن الصورة التي تتبعها بسبب التفرير الذي يلدأ إليه الشاعر في أغلب الأحيان، فعندما يقول بشار مادحا المهدي :

لَقَدْ زَيْنَ الْإِسْلَامَ مُلْكُ مُحَمَّدٍ فِي الْعَرَبِ لِلْأَعْدَاءِ نَارُ تَأْجِجٍ
وَأَمَامَ الْهَدَى أَسْكَتَ بِمَقْدَرِ أَمْتِي وَقَدْ كُنْتُ قَمَطِيْنِي وَوَجْهَكَ أَبْلَجُ
وَأَمَامَ الْهَدَى صَنَوَى إِلَيْكَ وَحَاجَتِي وَلِي حَسَمٌ أَصْفَى إِلَيْكَ وَحَسْبِي
فَلَوْ كَانَ حِرْمَانِي بَزْدَكَ نِعْمَةً لَطَلْتُ بِهِ، إِنْ بَا تِلْكَ أُنْجِ

(١) البيت "الهدى" في الديوان "الهدى" وقد رأيت أنها لا معنى لها إلا إذا كانت معروفة عن "الهدى" أو ربما جاء التحريف نتيجة خطأ مطبعي والهدى "النسب للمبايعة" هنا .

(٢) الديوان ١٧٦/٢ - ١٧٣ - ذكر شارحو الديوان أن قول بشار "بمعد الجهد" أن "بمعد همزة" إن "والسجع قبحها" .

(٣) الديوان ١٧٣/٣

لَمْ يَرَى لَقَدْ أَشْجَتْ مِنْ غَيْرِ فَاشْمِرْ فَنَامَ وَهَيَّ سَائِرَ يَتَوَهَّسُ (١)

نجد أن التقرير يتصل بين الدور في البيت الأول والصورة في البيت الأخير فلا توجد بينهما أية صلة ، وهذا يقوم التقرير بدور فعال في مثل الصورة عن تابعها ، إذ يمكن الوصول إلى أن كل صورة أو مجموعة من الصور كانت تختص بفكرة تحريرية معينة تتصل عما سبقها أو تلاها من الصور ، ما يترتب عليها تفككها وانعزال بعضها عن بعض وهذا يقلل من فاعلية الصورة ، إذ من المفروض ألا تعمل بفردها ، ولا تكون صلتها بالمعنى على هذا النحو الانصالي الذي لمحلله ، هذا قليل ؛

- ٢ -

لم يمن بشار بتصديق أفكاره أو تسلسلها ما أدى إلى تفكك الصور وانعزال بعضها عن بعض ، إذ كان يقف لنفسه الاستعداد بلا حدود بحيث يخرج منه هذا الاستعداد عن تحريره الأصلية ويحدد به عن السير الطبيعي نحو الصورة بالمعنى داخل السياق ما يؤدي إلى وقوعها عند مكان ثابتة محدودة ، يقول بشار في مدوحه :

عَارِضٌ يَحَارُّ السَّبِيلَ وَإِنْ كَا نَ دُورًا فِي الْحَادِثِ الْقَمَطَرِ
يَسْلُقُ الْحَرْبَ بِالْحَرْبِ وَهَيَّ هَيَّ فِي هَيَّاتِ الْمُسْتَدِيرِ
فَإِذَا سَلَّتِ الْوُضُوءُ إِلَيْهِ بَشَرًا رِيحُهُ يَوْمَ مَطَرِ
سُنَّةٌ مِنْ أَبِي كَيْسَرٍ وَأَبَا ثَوَالِثُ عَلَى احْتِمَالِ الْكَيْسَرِ (٢)

ففي هذه الأبيات تتناسب الصور بعضها مع بعض في تصويرها للمدح ، فالعارض يرفعه إلى مكانة سامية تجعله يشرف منها على الناس وهم يتطلعون إليه مؤملين في الخلاص الخصب الذي يمن لهم استمرار حياتهم ، وهذه المكانة لا تتصل كثيرا عن مكانة الدوار المقدسة ، إذ يلون به الناس وقت شدتهم ليمرزهم بالقوة أو يمدحهم بالخير وقت الشدة ، والصورة في البيت الثاني امتداد للمعنى ذاته الذي يؤمن احتياج الناس إلى المدح ، وإقبالهم عليه وفجاءة لما يجدون في لقاءه من بئاسة تنبئ بواغر العداء ، ومثل هذه الساحة وهذا الخطأ التزير لا يبدران إلا عن ظقت مكانة مكانة البشر الماديين لهم يعود

الشاعر في البيت الأخير أن يوصل هذه السمات في المديح فيردّها إلى
آباء الذين اعتادوا على تحمل الشدائد إن سلبوا أحراراً ، ولهم هذا
يمتطرد إلى وصف هؤلاء الآباء قائلاً :

الأنعام الحماة إن قامت الحسرة بأعواناً وهزماً في الصدر
مخالباً على المناير فرسباً ن إذا أظلموا ليوم كغيرهم
عندهم نجدة إذا حمى السروع وفيهم مهابدة للفجس
وسراع إلى الأندوى بالمسيرة في ولا يحققون سهم القسيير
نزلوا بالنياع من ذروة الجسد في بحلم وثاقيل وكسيري
وونا بما أقرؤا على الأنس في وأيا في الحسرة والتيسير
نهدن الشيب بالحالة والمجد ه برأي عال وأهد بهم
وحنوا إذا استغثتهم الحسرة ب لقوها كالأسند أو كالنهر
يرتق للشأى مراحج في الندى وفر يشقون فلة المتجسري
لنبوا في الحروب حتى استكانت ثم راحوا في المشك أو في الصبر
كلهم يمدق اللقاء ولا يلب في كسليم في المارق المستجير
مسلح تنجاب من وجهه الحر ب نصيراً كالبحري التسيير

وتبدو هذه الانتقال الطويلة التي يتحدث فيها يشار عن آباء الممكدين
محمدة ، بالاضافة إلى الازدواجية التي تظهر بين التقرير في الآيات الشنة
الاولى والسر في الآيات التي تنهها حيث تؤدي الصور ما في ماثلة لما أقره
الشاعر قبلها ، وإذا كان الشاعر قد نجح - لنفوا - في المودة مرة أخرى
إلى المديح في البيت الأخيرين ، فإنه جدد الصور التي بدأ بها المديح ، ولم
يبدأ أن يمتد بها ليقدم صورة حية متكاملة لصفات المديح ، ثم نجده
يبدأ مرة أخرى الحديث عن المديح ولا يلبث أن يتركه ليصف الخيل وذلك
في قوله :

وأنا في مسير سلم على النسا من أمراً فقلت خير أم سير
نصب المقرات والمهيب الآ في حتى انكسرت في الجريير
لاحقات الأمان غداً في بالف صبر وما الحديد دون القسهر

كُلَّ حَيَاتِهِ مَحَاكُنٌ عَلَى الْأَقْسَمِ رَبِّ صَوْنِ الصُّرُوفِ فِي الزَّمَانِ
سَجَّةٌ فِي الدَّامِالِ مِثْلُهَا الذَّا نَدِ أَوْ غُلْبًا رَحَاةُ الْمَجْهِيرِ
وَبَيْتِ الْقَدَانِ أَشْلَحَ قُوَى تَهْ رَيْنَ يَحْتَالُ عَادِيًا فِي الْمَسِيرِ
مِثْلُ تَرَا الصَّنِيعِ يَهْوَى إِذَا حَنَّ كَمَا حَنَّتِ الصَّبَا لِلدَّبُّوسِ
كَمْ جَلَى عَنِ الْكَالِفَةِ بِالْمَسِيرِ فِي عِدَاةِ الْخَتِّ حِيَاصِ الْأَمْسَرِ
صَدَعَ الشُّكْرَ الْهَيْئَتِهَا خُضْرًا بِضَرْبِ أَتَى عَلَى الْمَفْسُورِ
فَارْعَوَى جَهْلَهُمْ وَأَدْرَكَتِ الْعَرَى بِرِجَالٍ مُجَرَّدُوا لِلظَّهِيرِ (١)

وإذا كان استطراد الشاعر السابق الذي تحدث فيه عن آباء المدح يمكن أن يُلحَ إلى أمثلة المدح فإن انتقاله هذه التي يصف فيها نبطين ممن الخيل عن يمين المدح استطراد فحتم لا غنى فيه ولا فائدة له ، وإن هو وصف مقصود لذاته ، لقد احتفظ بشوار بالرابطة اللغوية التي تمده بالس المدح مرة ثالثة ، إذ استخدم كَمْ التي عطف بها قوله ثم " جلى " ، على " حسب المخرجات " ، وهذا المطف يهود إلى كرم المدح وروحه :

وَكَمْ يَرَى الْمَلَكَةَ كَالْحَبِّ سَيِّدَةً مَحْكَةً تَذَرُ السُّدُورُ
بِأَطْمَرٍ مِنَ الْمَكُونِ قَدَانِ وَتَنَاهَى كَالْمَسِيرِ عَنِ الْحَسِيرِ
فَأَتَتْهُ سَاعِدًا وَأَتَتْهُ لِلْمَجْبِ دِ وَجَلَى عَنْ صَوْبِ غَيْثِ غَسِيرِ
أَرْحَى إِلَى الْحَامِدِ يَهْمَسُ سُرُ اهِتَرَّازَ الْمَهْدِ الْمَشْرِيرِ
فَمِنْ لِلْحُلُولِ إِنَّ هَيْئَتِ الرَّبِّ حُ بَلِيلًا أَتْرَاقَهُمْ مِنْ هَبِيرِ
لَا يَحَاسِبُ عَلَى الْقَبُولِ وَلَا يَمْسُ لِي أَفْخَارًا لَا غَيْرَ فِي الْفَخِيرِ
سَيِّدَةُ سَوْفَةٍ وَفِي الْمَلِكِ فَيْسَا فِي يَحَاسِي مِنْ عَرَضِهِ بِالْمَذْمِ
وَسَعَاءُ عَلَى الْحَشِيرَةِ لَا يَنْقُ لِي إِلَّا عَنْ زَاوِرٍ مُسْتَنْسِرِ
يَشْتَرِي الْحَمْدَ بِالْعَنَاءِ مَا لَمْ نِ يَرَى كَمَهُ مِنْ التَّوَكُّلِ (٢)

إلا أن الأمر هنا تأتي مشكلة متناثرة ، كل منها مستقل بدلالاتها التي تتجسد بانفعالها بداية الشاعر لمرة أخرى ، ولاشك الشاعر رغبته في الاستطراد

(١) الديوان ٢/ ٢١٥ ، ٢١٦

(٢) نفسه ٢/ ٢١٩

مرة أخيرة عندما يذكّر أبا المديح في نهاية الأبيات وذلك في قوله مخاطبها المديح :

هَاجِنُ سَيْبِ السَّرَاقِ إِنْ لَمْ تَوَدِّ^١ لَكَ مَنَّا غَايِنُ بَيْتِ الْمَسْرُورِ
إِنْ كُنْ سَيِّدًا فَانْتَ اِبْنُ مَنْ سَا دَوَّلِي وَمَالُهُ مِنْ نَظْمِ السَّيِّرِ
كَانَ قَبِيَّتُ الضَّرِيكَ فِي شَجَرَةِ الْبَا مِنْ وَجَارًا لِلْحَارِمِ الْمُتَجَبِّرِ
كَمْ تَلَايَ أَبُوكَ مِنْ غَائِبٍ جَا طَارِدًا وَفَارِمٍ وَأَسِيرِ
أَنْتَ الرِّيشُ فِي جَنْطَابِهِ حَقِّي كَادَ وَخَفَا وَظَارَ كُلَّ مَكَلِّ السَّيْرِ^(١)

والآن هل نستطيع القول بأن هذه الصورة الشعرية التي خص بها بشير المديح في القصيدة يمكن أن تشكل صورة شعرية مناسبة تمثل فيها الصور الجزئية لينة من لينات بنائها ؟ أليست الانتقالات - وهي تعتمد على التخييل المباشر في معظم أبياتها - التي عهد إليها بشير داخل هذه الصورة انتقالات متصلة مضممة أدت إلى اضطراب الصور وانحلال كل منها من الأخرى ؟ كما أحوالت من هذه الصورة إلى ما يشبه الخطبة التي يلج فيها صاحبها على التفتيش ولجأ إلى الاستطراد مطالب فيه ويعد إلى التكرار أيضا من أجل الاقتطاع ؟

ونكرر مثل هذا الاستطراد الذي يحل الصورة ويثقلها ، ذلك عندما يبدأ بشير الحديث عن كرم المديح ثم يجرّد رواية تدل على هذا الكرم ويدخلنا في صور أخرى تخص هذه القولة ثم يعود يصور كرمه مرة أخرى نفس صورة متناثرة يقول بشير :

أَرِيحِي لَهُ يَدَ تَعَارُ النِّبَا لَوَاحِرِي سَمَّ عَلَى الْأَعْدَاءِ
قَدْ كَمَا نِي غَرًّا وَأَعْدَمِي الْحُورَ وَخَلَا بَحْقِي نَفْسَ الْحَبْلَاءِ
وَحَيَاتِي بِوَأَفْرَاطٍ طَوَّلَ الْبَا مَرَّ مَلِكُ الْخَدَّيْنِ غَضَّ الْفَتَا
فَقَضَى اللَّهُ أَنْ يَدُوتَ كَمَا تَبَتُّنَا وَمَا لِكُ الْإِسَاءِ
رَلَّ فِي لَعْنَتِهِ وَرَمَتْ أَلَى مُخَدَّ بَعْدَ أَكُوهُ قَتَاكُ غَيْرَ بَجَاءِ

(١) الديوان ٢٠٩/٣ ، ٢٢٠ سميت دُولِي - في البيت الثاني - توكلي في الديوان والصحيح أنها " دُولِي " .

إِنْ يَكُنْ مُعَذِّبًا أَسْرِعْتَ نَجْدِي عَاجِلْ رُشْلَهُ مِنَ الْوُضْعَاءِ
فَهَجَزْتُهُ أَشْمَ كَجَزْوِ الْكَلْبِ كَ غَادَاكَ خَارِجًا مِنْ مَكْرَاكَ
فَجَزَى اللَّهُ عَنْ أَخِيكَ ابْنَ سَلَمٍ عَيْنَ قُلِّ الْمَكْرُوكِ خَيْرُ الْجَزَاءِ
صَنَعْتَنِي بِدَاهٍ عَنِّي كَأَنِّي ذُو ثَوَامٍ مِنْ سَرِّ أَهْلِ الثَّغَامِ
لَا أَهْلِي صَفَحَ الْكَلِيمُ وَلَا تَجِبَ رَى دُمُومِي عَلَى الْخُلُوفِ الصَّنَاءِ (١)

إن رغبة بشار في الالتجاء على كرم الممدوح أُلجأته إلى هذا الاستطراد الذي لا يحد وأن يكون حشواً لا قيمة له في بناء القصيدة ولو اكتفى بصورته "صنعتني بداه" * * * لاحتفظ بقيمتها من حيث هي صورة مفردة * لأنها خارج هذا السياق تبرز بالخلق الجديد للشاعر على يدى الممدوح * وهي هنا تبدو متصلة عما سبقها منفصلة عما تلاها أيضاً * لأن بشاراً يبدأ بقسرة جديدة بعيد نبيها العذبة عن كرم ممدوحه كما يتحدث عن شجاعته وذلك في قوله :

وَكُنَانِي أَمْرًا أُبْرِّئُ لِي الْبُخْسَ لِي بِكَثْرٍ مَحْمُودَةٍ بِبَيْتَاءِ
يَشْتَرِي الْحَمْدَ بِالْثَنَاءِ وَبِزِي مَ ظُفِيرًا كَالْحَيَّةِ الرَّقَشَاءِ
مَلِكٍ يَفْرُجُ الْمَقَابِلَ بِالْفُصْسِ لِي وَسَقَى الدَّمَاءَ بِبِهِمِ الدَّمَاءِ
كَمْ لَمْ يَنْ يَدْعُ عَيْنًا وَفِيْنَسَا وَأَيَادٍ بِيضٍ عَلَى الْأَفْسَاءِ
أَسَدٌ يَقْضُمُ الرِّجَالَ بِرَأْسِهِ تَ غَفِيَتْ أَجْسُ ثَرَا السَّمَاءِ
قَاتِمٌ بِاللَّوَاءِ يَدْفَعُ بِالْأَسْوِ تَ رِجَالًا عَنْ عُرْمَةِ الْخَلْفَاءِ
فَسَلَى خَبَةَ السَّلَامِ عُمِيدًا وَإِذَا سَاكَ فَحَتَّ خَالُ الْكَلَاءِ (٢)

إن هذه الصور يمكن أن نقف عند كل منها دون أن ننظر في علاقتها بالأخرى لأنها علاقة خارجية تشهد التفاعل الحي الذي يخلق منها معنى كلياً مضافاً بحيث إذا حذفنا إحداها لم يكتمل هذا المعنى * إن كل ما يربط بين هذه الصور المتمدة أنها تتحدث عن الممدوح *

(١) الديوان ١ / ١١١ - ١١٢

(٢) الديوان ١ / ١١٢ - ١١٣

وتتصل الصور بعضها عن بعض عندما تقوم الاستقالة الواحدة - خاصة
في قصيدة المدح - على فقرات مستقلة منفصلة ، كل منها يتناول مجموعة من
صفات المدح وقد يكرر جانب من هذه الصفات في كل من هذه الفقرات
المنفصلة ، فإذا نظرنا إلى قول الشاعر :

مُؤْمِنٌ عَلَى النَّاسِ يَرْزُقُ الصَّوْبَا	مَلِكٌ يَسْجُدُ لِلْمَارِئِ نَسْأُ
يُعْصِي دُورًا وَفَتْحِي نَهْبَا	رَاعِ الْأَعْمَابِ وَأَذْمُ شَمَا
قَبْرًا مَخْرَاجًا يُجْبِي لَهُ دَائِمَا	لَا تَغْتَرِ الْبَهْتَ وَالْبَهْكَالُ مَوَا
بَرْقًا فَكَانَتْ رُؤُوسٌ مِنْ شَفِيئَا	وَبِمَا شَيْءُ الْحَيُّونَ لَسَمَا
وَهَيْتُ يَدِي لَهُ بِمَا وَهَبَا	فَقَرِيقِي دِينًا وَكَمْ مَرَمَسَا
تَخْلِيهِ طَسِيرَةً إِذَا غَضِبَا	لَا يَأْتُرُ الْغِلَّ لِلْغَلِيلِ وَلَا
يَأْتُرُ نِي دِينَهُ وَإِنْ قَرُوبَا	يُحْطِيكَ مَا هَبَّتِ الرَّيْسَا
جَلَمٌ وَزَانُ الْخَارِ مَا اجْتَبَا	كُفَّهِمْ وَهُمْ يَزِينُ قَسْرَتِكَا
مَا زِلَا لَا يَجْرِي لِمَنْ تُكْرِمَا	يَهْنِكُ مِنْ قَسْرِ أَجْنَى وَكَأَلَا
مَنْ يَلْبَسُ الْحَيَانَ وَالْحَبَا	يَجْلُدُهُ دَابَّتُ الْقِيَابِ مَا لَا
نَمُ اللَّدَايِ الرَّيْعَانُ مُشَقَّكَا	تَمُشُّ تَمُشُّ فِي الْقَدْرِ كَمَا

نجد الشاعر يسرد جانباً من صفات المدح مستفيداً بعدد من الصور
قد تبدو متشابهة في الأبيات الثلاثة الأولى من أجل خلق جوهر القداصة
والسيادة يحيط بالمدح ويجعله شخفاً يفوق البشر ، ثم تتابع الصور بعد ذلك
متناولة كونه وعلمه ورجافته وسلاسة طبعه وطواعيته للمطاع ونباله أصله بحيث
تتحقق كل من هذه الصور بذاتها تحقق معنى حرفياً ثابتاً لا يرتبط بمعنى الصورة
التي عليها ، ولقد أدى هذا التفكير إلى تكرار يمكن ملاحظته ، فمعدوماً
يقرر بشار صفة العلم في المدح قائلاً :

لَا يَأْتُرُ الْغِلَّ لِلْغَلِيلِ وَلَا تَخْلِيهِ طَسِيرَةً إِذَا غَضِبَا

نجدد يمين الحديث من حمله في قوله :

شَمُّهُ رَمَى بَيْنَ عُرْقَيْهِ جِلْمٌ وَزَانُ الْوَقَارِ مَا اجْتَبَا

كما يهودى تلك الدبر وانضالها إلى اضطراب من نوع آخر يتضح في هذه الأبيات ، إذ لا تناسب الصور في البيتين الأخيرين مع القدسية التي اعتقها الصور على المدح في أول الأبيات ، وينقل بشار بعد ذلك إلى وصف رحلته إلى المدح ، يخترق به المدح ليجود إلى مدحه ثانية ، يقول بشار :

سَامَتْ مِنْ دُونِ الْمَنْقَلِ وَالْ	جَوْفُهُ أَزْجَى الْمَهْرِبةِ النَّجْبَا
مِنْ الْمَعْنَاتِ فِي الْأَجِينِ وَفِي الـ	مَيْمَنَ لِهَمِّ الْحِ أَوْ غَلَبَا
إِذَا كُنْتُ أَمْرًا يَهْتَ عَلَى الْحَمِّ	بِزَكَاةِ الْمَادِيَّةِ الشُّرْكَا
يُحِبُّنَ بَحْرَ الْمَدَى قَدْ خَفَقَ الـ	لُ وَفِي رِيَانِهِ الْحَدْبَا
مُسْتَعْيِلَاتٍ مِنْ كَلِّهَا جِسْرُ	قَيْظًا وَفِيهَا تَرَى لَهْجَبَا
مَعِ تَوَالِي عَلَى الدَّيْلِ إِذَا الـ	أَكْبُ مِنْ خَرِيوبِهِ انْتَعَبَا
يَسْتَحِنُّ فِي عُدَّةِ الشَّاءِ كَمَا	تَقَى الْعَدُوْلِي زَاغِرَا صَكْبَا
حَتَّى إِذَا خِيَمَتْ بِعَاقِبِيَّةِ	جَارَتْ بِوَالٍ يُفَسِّجُ الْكُرْبَا
بِأَيِّ جَعْفَرٍ رَيْبِ أَيْسَى	الْمُبَاسِ مِثْلَ الرِّهَالِ مُنْتَجَبَا
لَا يَلُ لِحْوَالِ الْمُدْرِ الْهَيْسَا إِذَا	أَمْسَ قَلْبُ أَمْرِي بِهِ وَجَبَا
صَبَحَتْهُ فِي الدُّرُورِ تَطَاوُ كَفَّ	أَهْ لَزُورِ بَيْتِهِ ذَهَبَا
لَا رَأَى بَدَتْ بِكَارِمْ كُفَّ	نُورًا عَلَى وَجْهِهِ وَطَا حَبَابَا
كَأَنَّا جَعَلَتْهُ أَبَى كُفَّ	وَلَمْ أَجِ رَاغِبًا وَمُخْتَلِبَا
فَرَجَ عَنِّي الْمَهْدَى مِنْ كَرِبِ الْمَدَى	يَوْمَ خِفْنَا قَاسِيَتَهُ حَقِيبَا
أَقْطَرُ مِنَ السُّمِّ وَالْوَلَدِ وَالْبَدَى	عَبْدُكَ حَتَّى حَمِيَّتَهُ لَدَيْبَا
وَمَرَكُو تَحْمِلُ الرِّهَاءَ تَكَلَا	فَإِذَا مِنَ الْمَوْتِ بَعْدَ مَا كَرَبَا
يَحْسِبُ لَهَا وَكَا وَذَاكَ وَلَا	يَحْسِبُ مَعْرُوفَهُ كَمَنْ عَسَبَا (١)

(١) الديوان ٢٢٨/١ - ٢٢٠

قد يكون من الدائيس أن يوهى وصف بشار للرحلة إلى كرم المديح ذلك أن كرمه هو الصبب الأول المقصود من الرحلة ، ومن هنا ترتبط القصيدة بفرضي نفس وهو الدعاية للمديح ، وخير الدعاية أن يخلط في ^{وصف} الكرم لنفسه الشخص وعلى الرغم من هذا فإنه لا يخفى أن فعل الشاعر بهذا الوصف أدى إلى انفصال الحديث عن المديح في الأبيات السابقة عن الأبيات التي تبين أهدينا الآن . وهي تخص بصفة الكرم وشاشة المديح عند المطاء وأردأط بصور مسجول لشجاءته ، وهذا تخص كل فقرة بمجموعة من الصور تلتقي بعضها بشكل خارجي فقط ، وهذا الانفصال يجعل الشاعر يكرر الحديث عن الصفات التي سبق أن تحدث فيها ويكرر الصور لخدمة هذين الصنيتين وفي القصيدة ذاتها نجد بشارا ينتقل إلى فقرة أخرى يتناول فيها خلائق المديح الذي هو ثمرات النوى وتوافرت لديه خصائل الصدق والوفاء والحرص على الدين - وهي صفات تصيد إليها جو القداسة الذي أشاعته الصور في أول حديثه عن المديح - كذلك يتناول وسامة المديح وبما حشته يقول بشار :

إِنَّ الَّذِي أُنَمِّتَ بِخَلَائِقِهِ	بِالنَّاسِ حَتَّى تَنَازَعُوا بِبَنَاهَا
شَنِيئِي بَيْنَ قَامَتِ الصَّلَاةُ بِهِ	لَمْ يَأْتِ بِخُلَاٍّ وَلَمْ يَقُلْ كَذِبًا
سَمِعْتُ بِأَخْلَاقِهِ خَلَائِقُهُ	وَهَارَ بِمِرَاسِهِ إِذَا أُتِمَّ كَبَاهَا
يَفْدُو وَيُعِينُ مِنَ النَّبَسِ كَوْنَهُ لَا	يُخَلِّفُ مُرَاصُهُ إِذَا ائْتَدَارَا
وَمَرَّتْ أَرْضُنَا السَّمَاءُ بِهِ	وَسَرَّ أَهْلُ الْقُبُورِ مَا عَقَبَاهَا
لَلْعِزِّ أَهْلُ الْقُبُورِ لَوْ تَشِيرُوا	لَأَقْبَا نَعِيمًا وَاسْتَجْلَبُوا أَدْبَاهَا
وَوَسَّيْتُ الْبِرْمَ قَدْ نَحَاتَ لَكُ	حَتَّى عَوَى فِي الْجَحِيمِ مُعْطَلَاهَا
بُعْدًا وَصَحْقًا لِمَنْ تَوَلَّى عَنْ آلِ	حَقٍّ وَمَا صَى الْمَهْدَى مَرْتَبَاهَا
إِنْ أَرِنَ سَائِي التَّحِيَّ بِكَفِّكَ مَا	حَلِي قُبَيْلًا وَأَيْسَةً وَكَهْبَاهَا
مَهْوَى آلِ السَّلَافِ يَبْرُوهُ الْكَلَامُ	قَسِي كِتَابًا دُثْرًا جَلَّ رَهْسَاهَا
كَأَنَّ كَلَامَهُ لِحَاجَتِهِمْ	حَجَّ يَوْمُونَ مَهْمَرًا شُرْبَاهَا
يَزِينُ الْيَبْرَ الْأَعْمَ بِمُسْطَ	غِيهِ وَأَقْوَالِهِ إِذَا خُطِبَاهَا
وَتُشْرِقُ الْأَرْضُ مِنْ مَخَاسِيهِ	كَأَنَّ نَوْمًا فِي الشَّمْسِ يَجْتَلِبَاهَا

ثم ينقل إلى كونه مرة أخيرة :

أَفَرُّ مَشَارِ الْمَدِينِ إِذَا رَجَّحَ عَلَيْهِ زَكَرُهُ حُبُّهَا
وَتَشْتَبِهُ غَايَةُ الْوَفِيِّ إِذَا رَأَوْا يَرْجُونَ وَجْهَهُ رَغْبًا
يَقُولُ سَارِيهِمْ وَكَدُّ دَابُّسَا بِمَدِّ الصَّبَاحِ انْتِشَاطُ عَنْ دَابُّسَا
إِذَا أَتَيْتَ الْمَهْدِيَّ تَسَالُفُهُ لَأَقْبَتَ جُودًا بِهِ وَحُتْبًا (١)

وما بلغت النظر حقاً أن يشارا في كل فقرة من الفقرات السابقة كان يعتمد على الصور في بناءها إليها إلى حد كبير ، لكنه من الملاحظ على هذه الصور أنها كانت تأتي - في جانب كبير منها - مقلدة متناثرة ، فهو معنى بالدرجة الأولى بحشد كل ما يعود به ذاكرة دون أن يفتن إلى أنه يكرر ما يقول كما أنه لم يسمح إلى تنمية الصفات الحسية للصور حتى تزيد بقية الصور الأخرى فزارة وفنى ، فحسب أن تفتت عند كل صورة بمفردها دون أن تنظر في علاقتها بغيرها بل قد يكون من الصعب أن نتحدث عن رابطة ما تجمع بين الصور في كل مسن هذه الفقرات غير أنها تتحدث عن شخص واحد هو المديح وهو الذي يتركسه الشاعر - في معظم الأحيان - ليتحدث عن شيء آخر ، ولو دققنا النظر في الصور التي يجمعها بشار داخل الفقرة الواحدة لوجدناها مقلدة تستقل كل منها بذاتها ولا تربط بينها وبين بقية الصور أية وحدة ، فإذا تأملنا قول بشار :

يَا طَالِبَ الصُّوفِ إِنَّ الْخَيْرَ مَعْدُهُ
فِي رَأْعَتِي مَلِكٍ أَضْحَى بِمَشْدَادِ
سَلَّمَ عَلَى الْجُودِ قَدْ لَحِثَ مَخَايِكُهُ
عَلَى ابْنِ هَمْ نَبِي الرِّحْمَةِ الْبَسَادِ
تَزِينُ الدِّينَ وَالْدُّنْيَا صَنَائِفُهُ
يَخْرُجُنْ مِنْ بَادِيٍّ بِالْخَيْرِ مَسْوَادِ
عَمَّ الْبِرَّانِينَ بِخَرَجِ بَيْنِهِمَا
يُخَاطِبُهُ النَّاسُ مِنْ فَرْقَادِ (٢)

(١) الديوان ٢٣٠/٨ ، ٢٢١

(٢) الديوان ٢٠٦/٢ - ٢٠٧

فلما نجد الصور مشتقة أية رابطة تجمع بينها بحيث يمكن حذف بعضها دون أن يحدث حذفاً آخر ما نرى بعضها الآخر لأن كلا منها قد انفصلت عن الأخرى * وإذا نظرنا إلى قوله في الممدوح أيها :

إِذَا جَلَسَ الصَّهْدَى عَمَّ قُضُولُهُ عَلَيْنَا كَمَا عَمَّ الضِّيَاءُ بَيْنَ الْبَدْرِ
هُوَ الْمَسْلُومُ الْمَانِي طَمَاحُهُ يَكُونُ كَيْفَ الْقَوْمِ بِرَجْنِي الصَّدْرِ
تَدْرِي لَهُ أَخْلَافُ دَرَّغِيْرَةٍ وَدَرَّتْ لَنَا كَفَاهُ مِنْ نَائِلٍ تَجْرِي (١)

نجد أن كل صورة قد عند صفة معينة * ولأنه دى أى منها المسمى الأخرى بحيث إذا فصلنا بعضها عن الآخر وتناولنا كلاهما بوصفهما صورة مفردة منفصلة عن السياق لما حدث تغيير في دلالتها *

ومن ثم يمكن القول بأن الصور تأتي داخل السياق الجزئى في القصيدة عند بشار - مفككة غير مترابطة * وقد نتج هذا التفكك عن اتباع الصورة للتعبير في القصيدة الذي كان يحصل بدوره بين الصور * كما نتج عن الاستطراد الذي أحدث اضطراباً في البناء ترتب عليه تجميد الصور واستغلال كل منها * بالإضافة إلى عدم عناية الشاعر بالتسلسل الفني وتسيق أفكاره مما يؤدي إلى تكرارها وتكرار الصور فضلاً عن عدم وعيها بدور الصورة وتثبيتها بحيث تفضي إلى الصور التي تتبعها وإنما كان يعنى بحشد عدد من الصور التي تدور حول فكرة واحدة بحيث تحقق كل صورة مفردة منفصلة بذاتها بحيث يمكن حذفها دون أن يحدث هذا الحذف أثراً ما أو أن يحشد جملاً من الصور التي تحقق كل منها فكرة مستقلة كسبل ما يربط بينها أنها تخص شخصاً واحداً غالباً ما يكون هو الممدوح * وفي هذا كله ما يشير إلى أن هذا التفكك الملحوظ في علاقة الصور بعضها ببعض قليل بالانحياز إلى انتقاد وحدة ما في هذا السياق الجزئى للقصيدة عند بشار *

اتصال الصور

- ١ -

التراكيب

إذا كان قد تمين لنا اتصال الصورة وانعزالها عن الأخرى بسبب الضيق
الذى يلجأ إليه الشاعر أولاً فتقاده الوحدة التى يمكن أن تنظم تسلسل الصور
وتأزرها فما أوجه الاتصال بين الصورة والأخرى فى القصيدة عند بشار ؟
إن أبسط وسائل الاتصال بين الصورة والصورة لدى الشاعر ذلك الوصل الذى
يحدث عن طريق الرباط اللفظي المتشكلة - عنده - فى حروف المطفى البوا
أو - أم - يقول بشار :

برائى هيك الكاسى	ن فى الأسماء إذ صنته
وما ذكرك إلا الشح	وأوكال السخسرة علقته
وانت الحجر الأثو	د لو يخلو لقلته (١)

حيث تربط الواو بين هذه الصور الثلاث وقد تكون " أو " هى الرابطة ،
حيث يقول :

تقبل منى قريب يسيد	يقصدى لنا وفيه احتجاب
كمراب الموصاة تبصره الصي	ن وإن جلتها اضحل السراب
أو كهدر السماء غير قريب	حين أوى والنمو فيه اقتراب (٢)

فبشار يستخدم أو الحاطقة رابطة بين الصورتين ، كذلك عندما يقول مخاطباً
الهدى :

م أى الثلاثة فيما أنت إذ غدروا	يدمى الله والمهد الذى عهدوا
أقارب بحال فيما توددوا	يحن تحارب حتى يظم القود

(١) الديوان ١٥ / ٢

(٢) الديوان ٣٣٣ / ١

أَمْ عَازِزٌ مِرْدٌ بِالْمَاءِ يَغِيْدُهَا حَتَّى يَنْشَفِيهَا مُوْبِقُهُ السَّيْرُ
أَمْ رَحْمَةٌ تَزَلُّتْ بَيْنَ رَيْسِهِ لَهْمُ مَا قَدْ تَدَارَكَهُمْ مِنْ بَحْدٍ مَا جَهْدُهَا (١)

فإنه يستخدم "ام" رابطة على سبيل التخيير، ولكن استخدام بشار للواو المادقة أداة للربط بين الصور يخلب على استخدام الحروف الأخرى كافة. وليست هذه الرابطة اللغوية صياراً دقيقاً لتماكك الصور وتآلفها في السياق وإسماها في تشكيل الموقف أو التكرة المواد النصيرية عنها، وربما يتجسج الشاعر في إحكام الربط بين الصورة والأخرى ومجرى الرباط اللغوية في الوقت الذي تفقد فيه التآلف الداخلي أو ما يحقق الانسجام الداخلي وما لا تفسير مثل هذه الرباط إلى شيء أكثر من رغبة الشاعر في حشد أكبر قدر ممكن من الصور قد تقوم القصيدة كلها على أساسه - خاصة قصيدة النزل - أو يخطر به الشاعر دون مراعاة للتناسب بين أجزاء القصيدة، يقول بشار مختزلاً :

أَلَا يَا دَاهِبٌ قَدْ طَهَبَ	وَمَا طَهَبَكَ الدَّاهِبُ
وَلَكِنْ نَفْسٌ مِنْكَ	إِذَا ضَلَّكَ حَسْرَتُهَا
وَتَرَى بَارِدَ عَذْبٍ	جَرَى فِيهِ الْأَفَاجِبُ
وَوَجْهٌ يَشْبَهُ الْمَسْدَرُ	عَلَيْهِ النَّجْجُ مَصْصُوبُ
وَمِنْ تَحَرُّرِ الصَّبْرِ	وَمَا فِي يَحْرَهَا حُبُوبُ
وَوَجْهٌ زَانَ مَتْنِيَّكَ	وَزَانَتُهُ الثَّعَالُ صَبِيبُ
وَجِدْ يَشْبَهُ الْمَسْدَرُ	كَجِدِّ الرَّسْمِ سُلُوبُ
وَتَحَرُّرِ مَيْتِنَ عَفِيَّكَ	يَهْنَفُ الصَّبْرُ مَتْنُوبُ

وقد تباينت الصور هنا بشكل يظهر براعته في حشد أكبر قدر من التشبيهات التي ترسم في مخيلها صور حسية تضاف عند المظهر الخارجي للمرأة، وطلى الرغم من الارتباط المحكم بين الصور عن طريق الواو المادقة فإن كل صورة من هذه الصور تضاف منفصلة عن الأخرى مستقلة بذاتها، إذ تفقد العلاقة

الحية التي تؤدي فيها كل صورة إلى الأخرى ، فالشعر التذنب والوجوه
الهدر والصين الساحرة والبيد الذي يشبه الد ر أو جيد الرثم والنحر الحسنى
كل واحدة من هذه الصور تترك عند بعض حروف ثابت لا يفيض بأي إحساس
يفنى إلى ارتدادها داخلها ، في الوقت الذي نلاحظ فيه عدم انسجام الصور
في البيتين الآخرين مع الصور التي سبقتهما لما تنقسم به من جمود قد يتعارض
في ما تشير إليه تلك الصور من حيوة واشراق ، وعندما يقول بشار :

تَهْتَنِي إِذَا تَهَسَّدَتْ	في ثلاث ثائبات
بِهَسَادِي مُرَجَّحَتْنِ	مُشَلِّ مُهَسَّرَاتِ النَّفَاةِ
وَأَمْسَدَ الْوَجْهَ فِي تَهْلُومِ	فَوْقَ نَمَتِ النَّاعِيَاتِ
وَمُخَدَّرِ غَسَدِ شُمُوسِ	ظَالَمَتِ مِنْ مَزْنَعَاتِ
وَمَهْنِي بِقَسْرِ غَسِي	بَشَرٍ أَوْ جَسَدٍ مَوْذَرَاتِ
وَجِيدٍ جِيدٍ رِيَمِ	يُرْتَجِي حُجْرَ الْبَيْسَاتِ
وَذِي دَائِمٍ تَهَيَّيْتُ	بَارِدِ هَذِي اللَّسَاتِ
طَمَعٌ مِنْ دَوْبٍ تَهَيَّيْتُ	شَيْبَ بِالْمَاءِ الْفُسْرَاتِ

نلاحظ أن الصور تتابع بشكل تراكمي ، وقد ربطت الواو العاطفة بينهما ،
إلا أنها - الصور - تلك في دلالاتها عند المظهر الخارجي للمرأة ، إذ يحشد
بشار عددا من التشابهات الخارجية بين بطء حركتها في السير وحركة السحابة
المقلد بالها أو أوتار القناة ، وبين خدوها الذي يدوم تحت نقابها
والشمس المتوارية خلف المحب وعينها وعيني البترة وجيدها وجيد الرثم ويمكن
أن نقف عند كل صورة لنرصد أوجه التشابه بين طرفيها دون أن نجد أية
رابطة حية توحد الصورة بالتي تتبعها سوى هذا المصطف الذي يجمع بينهما
بشكل ألي من أجن رسم صورة خارجية للمرأة نقف عند الدلالة الحسية المباشرة
فقط ، إلا أن بشارا عندما يقول في القصيدة ذاتها عن هذه المرأة :

تلك أُنشأ من نور نفسي من سُنْأ من لوتوات نفسي
ومنى نفسي ومضى في قفيل وميات نفسي
ونعيسى حين أنشأ نفسي وشقاء القفيل (أ) كات

فإنه لا يصح بمجرد الحشد وإن عني فإن دلالة تهدو ذات قيمة ذلك
أن الشاعر يقابل بين الصورة والتي تليها * وهذه القابلة بين المقم والسبر
والعنى والنهم والتعجب والشقاء تكشف عن ما تتضمنه الصورة القصيدة السكتي
تفصل بينه وبين صاحبه والاختلاف الهين بين مشاعر كل منهما تجاه الآخر *
وبما نجد جانبا إيجابيا آخر في مثل هذا الحشد الذي يعنى به بشار فسي
كثير من قصائده الغزلية بشكل واضح (٢) * عندما يقول - على سبيل المثال -

مضى صرب الدار التي بان أهلها
* * * "مضى * * * فإن الدمع منك قريب
تذكر من أحببت إذ أنت يابح
فلم تفتشاه إليك عبيب
لئالي تنطق الحوار فريسة
إلى قود أسرار ومن غيب
وإن يضح الشيران تغلى كدور
عليها وإن ضمن الشهاب رطب
وإن نحن بالأدعاس أما تهازينا
فغيب وأما ليلنا فركوب
وإن نلغى خلف الميول كأننا
ملاى غار بالقصاع مكر (٣) * كروب

- (١) الديوان ٥٤/٢ - * كبت شقاء بالناء في الديوان وأرى أنها شقاء *
إذ أنها أضح وأتعب للسياق *
(٢) انظر أيضا قصيدة بشار التي يفخر فيها بالقرمز، ويبدو الصرب * إذ يقيمها
على حشد الصور، يثقل جانب منها مظاهر الهداوة التي يعجز عنها * ويثقل
جانب آخر مظاهر الحضارة الناصية التي يضمنها في مقابل المظاهر
الهدية - الديوان ٣٤٢/١
(٣) الديوان ١٨٤/١ * ١٨٥

فالشاعر في هذه الأبيات الثلاثة الأخيرة منها ، يحدد جميعا من الصور
رابعا بينها بالواو ، وقد تكررت إذ مع الواو أيضا ، إلا أن هذا الحشد
يبدو متسقا مع موقف الشاعر يحد أن تصرف على الدار بعد طول جهود ،
فاستأثره استشارة طائفة تداعت معها ذكراته في هذه الدار — متابعه
يلا توقف عبرت عنها هذه الصور المتتالية .

لكن بشارا كان يسمى أحيانا إلى حشد الصور في جزء من القصيدة دون آخر
فضلا عما قد يتضمنه هذا الحشد من تلاقض إحدى الصور مع الأخرى
فعندما يقول :

زاتها مسير وفخر نفسي	مثل در النظام فيه استواء
قوام يخلو القوام ونحس	طاب زمانه عليه الأيها
وثنان يارحمة من بنان	كباب سقاء حسم روا
ولها يارد القدائر الكثر	م سوادا قد حان منه انتهاء
وحديث كأنه قاسم الرو	خبرته الصفراء والخمر (١)

فتشبهه ثمر المرأة بالدر المنتظم الصنوى يتناقض مع الجو الفطري الذي
تشبهه بقية الصور الأخرى مجتذبة ولو تأملنا قول بشار :

بالبلقي تزداد نكسرا	من حب من أحييت بكسرا
حوا إن نظرت إلي	ك سقتك بالمئين خسرا
وكان رجم حديثها	قطع الرياض كسمن زهرا
وكان تحت لسانها	هاروت ينفث فيه خسرا
وتخال ما جمعت طيب	سه ثيابها ذهبا وعسرا
وكانها برد الشمسرا	م صفا ووافق منك فطسرا (٢)

لوجدنا أنه يحدد كما هائلا من الصور تتفرق معظمها القصيدة ، وأن معظم
هذه الصور تقوم على التشبيه ، فضلا عن أن كل صورة منها تسبق بيناتها
اللفظي الذي يبدأ بأداة التشبيه مع بداية كل بيت من أبيات القصيدة ، وربما

(١) الديوان ١١٨ / ١ ١١٩

(٢) الديوان ١ / ٥٦، ٥٥

أصح لها هذا الاشتغال اللغوي الفرصة لكي تحتفظ كل منها بهوحدتها المستقلة بحيث يمكن اقتطاعها من السياق دون أن يتأثر السياق من جهة أو أن تقل قيمتها من جهة أخرى ، إنه أن كلا منهما يشكل تجربة مستقلة عن تجربة الأخرى ، على الرغم من الوحدة الظاهرية المتمثلة في الرابطة اللغوية الخارجية " الواو " التي تجمع بين كل هذه الصور في قصيدة واحدة .

وهكذا فإنه يمكن القول بأن بشارا كان يعني بحشد الصور على نحو تراكمي محرم على أن يربط بين الصورة والأخرى بأي من حروف المطف خاصة " الواو " التي كانت تنج له حشد أكبر قدر ممكن من الصور في جانب من القصيدة أو في معظمها ، وقد تسبب هذا الحشد في تناقض بعض الصور مع الأخرى نظرا لأن الشاعر كان يقصد ، لذاته ، كما لا يخفى أيضا أن كل صورة من هذه الصور كانت تحتل بتجربة منفصلة من بقية تجارب الصور الأخرى ولا يجمع بينها إلا هذه الوجهة الظاهرية التي تمثلت أدامها في حروف المطف ، وفي الوقت نفسه وجدنا أن هذا الحشد في بعض الأحيان يجي " ملائما " للبيئة الموقف أو الفكرة التي يكن الشاعر بصدده التعبير عنها .

- ٢ -

الاتصال المنطقي

يمكن أن نقف على لون آخر من ألوان اتصال الصورة بالصورة ، ذلك عندما تأتي الصورة متارحة لمابقتها أو موضحه لها أو ممللة أو مومدة ، فمتديا يقول بشار :

بَقِيَ النَّاسُ يَمْنَعُونَ هَلِكًا دَائِمًا لِي وَفَوْقًا لَمْ يَشْمُرُوا مَا الْكَسَلُ
كَجَنَهِرِ الْأَشْجَارِ لَا يَمْدُ فِيهِ هَا لِبَاغٍ وَلَا عَلَيْهِمَا سَنَكَامُ (١)
فإنه يصور حال الناس يمد مثل رفيقيه بقوله " وفوقًا لم يشمروا ما الكسل " الذي يوحي بانقضاء هم القدرة على مواصلة الحياة خزنًا ودخنة ما حدث وربما

(١) الديوان ١٧٨/٢

خوفاً من تلقى الصير نفسه ، ثم لا يلبث أن يوضح هذه الصورة بالتشبيه
في البيت الثاني ليؤكد بشئ * من التفصيل توقف نهض الحياة فيهم ، وفي
قول بشار هاجياً :

تَوَعَّدَنِي أَبُو خَلْفٍ مِنْ أَوْتَارِهِ نَكَامَا
بَسِيفٍ لَأَيُّ صَفٍّ رَاةً لَا يَقْطَعُ ابْنَاهَا
كَانَ الْوَرَسَ يَحْمِلُوهُ إِذَا مَا صُدِّرَهُ فَكَا مَنَا (١)

نجد ، يوضح الصورة في قوله * لا يقطع ابهاما * - وهي تشي بالاستهزاء
بمن يهجو - بالتشبيه في البيت الأخير وهو توضيح يقضي التعليل
الذي يمتد بدوره بمعنى السخرية من المهجو ، كما توضح الصورة في
البيت الثاني من قوله :

وَأَمْلَأَكَ وَهَيْتُ لَهُمْ تَنَاسِي وَلَيْسَ كَزَاخِرِ النَّيْلِ الثَّمَادِ
وَجَدْتُ لَهُمْ جُوداً مَحْضٌ كَنَاءِ الْبَحْرِ الْكَدْرُ لَا يُسْرَادِ (٢)

الكتابة في البيت الأول * وليس كزأخر النيل الثماد * وهذا ترتيب
الصورتان ، تتعلق الثانية بالأولى توضيحاً وتفسيراً ، وإذا نظرنا إلى قول
بشار أيضاً :

أُطْرِي قُلُوبَكَ الْمَرْيُتِ جِدَّتْ؟ مَا إِنْ سَمِعْتُ بِحِلَّةٍ مَصْطَادَا
صَفْرًا آتِيَةً يَلِينُ بِقَابِهَا عَنْ شُرُجٍ لِلْمَيْمُونِ مَهَادَا
أَلَا تَكُنْ قَمَرُ السَّمَاءِ ظَنِينَهَا مِثْلُ الْمَرْيَمَةِ تُصِيبُ الْكُرَّادَا

فإنه يمكن ملاحظة ارتباط الصور في البيتين الأخيرين بالصورة في البيت
الأول ، حيث تأتي الصور الأخيرة مفسرة ومفصلة بل وببررة أيضاً للتعجب
الذي يثيره بشار في قوله * ما إن سمعت بحلة مصطادا * ، وعندما يقول

(١) الديوان ١٢٤/٤

(٢) الديوان ٢/٣ هـ

(٣) الديوان ١٦٨/٢

بشار موجها خطابا ليعقوب بن داود مستكرا ما ظنته له :

يَعْقُوبُ قَدْ رَوَّاهُ الْمَفَاةُ عَنِّي مُتَعَرِّضِينَ لِمِثْلِكَ الْهَنْتَابِ
نَسْتَيْتُهُمْ وَمَجِئْتَنِي كَمَوْسِيَّةٍ نَجَتْ لِرَارِهَا بِشِيرِ شَكْرَابِ
مَهْ لَا أَبَالِكَ إِنِّي رَحْمَانُكَ فَأَسْمُ بِأَنْفِكَ وَأَسْقِيهَا بِذَرْتَابِ (١)

فإننا نلاحظ أن التشبيه في قوله " اننى رحمانك " يقوم بمشابة توضيح
للتشبيه الذى سبقه ، ولعل قوله " به " يهدف له مثل هذا الامر ،
ومن هنا يتحقق الترابط بين الصورة والصورة على هذا النحو النطقى ، لقد
كان بشار يعيل إلى الاطالة في تفصيل ما يريد التمييز عنه ، وكان في الوقت
ذاته يترسل بالصورة لتصور ذلك ، مما أدى إلى ارتباط الصورة بالصورة
ارتباطا خارجيا على سبيل التوضيح والتدليل بقول بشار :

قَدْ أَنِي لِلْبَيْتِ أَنْ تُسْتَى بِهِ أَوْ تَرَى بِنَاءَ بِنَا أَنْزَرُ
وَلَقَدْ كُنَّا عَرَّشًا جَنُودُ أَلَمْتُ مَا السَّلَاحُ وَالْقَصَرُ
أَنَا كَمَا كَأَرْضٍ مَيَّتَةٍ لَيْسَ لِلرَّائِدِ فِيهَا مَنَظَرُ
نَحْنُ بِنَا بِكَ إِنَّهُ وَلَيْتَ بِنَا وَكَذَاكَ الْأَرْضُ نَحْنُ بِالْمَطَرِ (٢)

والصورة في البيت الأول توحى بمقدم الخير والخصب والبناء ، بقدم الممدوح
بعد طول محالة وعزمان ، وتفسر الصورة في البيت الثاني هذه الممانسة
إذ توحى بالجذب الذى أتى على كل شئ " حتى " ثم يوجه الشاعر هذه
الحالة الميئة بالتشبيه ، إذ شبه الناس قبل قدم الممدوح بالأرض المجذبة
التي لم يمدح يوجه منها خير ومحد ليوضح كيف أحياء الممدوح كما يحسبون
المطر الأرض ، وما يشير إلى التفصيل الذى يترجى إليه بشار متوسلا في ذلك
بالصور قوله :

أَعْجَبُ الدَّهْرَ مَا تَفَعَّلَتْ بِهَا فَنَى فِي الْحَمَا كَانَ صَخْرًا
كَانَ مَا كَانَ مِنْ مَوَاهِجَ بَنَلَسِي لَوْحَةً كَدَّرَتْ عَلَى السُّرُورَا
ثُمَّ أَرَى عَلَى الْقَبَابَةِ حَقِّي مَلَأَ الْقَلْبَ وَالْحَشَى وَالضَّمِيرَا

كَمْ خِيلَ الْمَنَانُ شَرَّفَتْ فِيهِ عَامِدًا قَامِدًا رَمَوْا مُسِيرًا
أَوْ كَحَبِيرِ الزَّرَّاعِ وَاقِعَ أَرْضًا وَاقِفَتُهُ وَحَائِرًا مُفْجَسًا
بَدَأَتْ نَظْرَةً فَكَانَتْ حِمَامًا وَكَذَاكَ الصَّغِيرُ يُقَمِّي كَبِيرًا (١)

قال الشاعر يصفو الشعب - في هذه الأبيات - كأنها حيا كان في بدايته صغيرا ثم أخذ ينمو شيئا فشيئا حتى استغرق كل حياته ، ثم راجع بعد ذلك بمشعل لهذا النوع بغير أخرى أكثر توضيحا وتفصيلا - وذلك في البيتين الرابع والخامس - حيث تقوم بتوضيح وتأكيد الصور في أول الأبيات ، ثم نجده بعد هذا يختم القضية بصورة أخرى حاضرة ذات سمة تهيؤة أو جزئية في الفصائل السابقة ، ومن ثم فإن الصور ترتبط بسبب هذا الميل إلى الاستقما على نحو خارجي ظاهري فقط ، وإذا تأملنا قول بشار :

كَخُرَاجِ السَّمَاءِ سَيِّبٌ يَدَيْكُمْ لِقَرِيبٍ وَتَائِي الدَّارِ لَسَاوِ
حَرَمَ اللَّهِ أَنْ تَرَى كَابِنَ سَلَمٍ عَقِبَةُ الْخَيْرِ كَطَلْعِ الْقَسْرِ
يَسْقُطُ الدَّائِرُ حَيْثُ يَنْشُرُ الْحَبَّ وَتُشْئِي مَنَازِلُ الْكُزْمِ مَسَا
لَيْسَ يَجُودُ إِلَيْكَ لِلرَّبِّاءِ وَلَا الْغَوِ فِي وَلَكِنْ بَلَدٌ طَعْمُ الْمَلَكِ
إِنَّمَا لَذَّةُ الْجَوَادِ ابْنُ سَلَمٍ فِي مَكَامٍ وَبَعْبُ لَذَّةِ (٢)

فإننا نلاحظ أن الأبيات هنا تدور حول تأكيد صفة الكرم في المديح ، ويحدد الشاعر في تأدية ذلك على الصور المتتابعة إلا أن كلا منها يرتبط بالآخر ارتباطا منطقيا ، فالقضية الأساسية التي تشير بها الصورة الأولى هي كرم المديح الذي يعم الناس جميعهم القريب منهم والبعيد ، وتمتد الصورة الثانية بالمعنى نفسه عندما تجعل المديح لا شيل له في منح الخير وأطعام الفقراء . ثم تأتي الصورة بعد ذلك في البيت الثالث موهدة لكرمه وبوضعة سبب قسرب الفقراء عنه على الرغم من عظم مكانته وسبوه وذلك لتفخيم كرمه ، وحتى لا يفسر هذا القول الشك في دافع مدح المديح بهذا الشكل - الخير عادي - فسلان

(١) الديوان ١١١/١

(٢) الديوان ١١١/١

الصورة في البيت الرابع - وهي تأتي مكتملة للتحليل قبلها في أول البيت -
ممللة دافع الملاء ، ثم يؤكد ويشج هذا الدافع بالشهد الحمسى
في البيت الأخير ، ومن هنا يتضح وجه آخر من وجوه اتصال الصورة
بالأخرى ، إن تأتي الصورة شاردة أو موضحة أو مؤكدة للصورة التي تسبقها
أو تصح بمثابة حجج منطوية تبرز دلالة الصورة قبلها ، وربما جاءت
علاقة الصور وارتباط بعضها ببعض على هذا النحو - عند بشار - نتيجة
لتأثره بالتكلمين إذ بدأ حياته واحدا منهم ، عندما كان ملاوما لواصل
ابن عطاء مؤسس الاعتزال إذ يروى عن بشار أنه كان أحد ستة من أصحاب
اللام في البصرة - وأنه ترك الاعتزال عندما اختلف مع واصل بن مطلق (١)
وقد كان لهذا الفكر الاعتزالي أثره البالغ ليس في شعر بشار وحده وإنما في
شعر الشعراء الصباسيين معظمهم ، ولهذا يرجع الدكتور شوقي ضيف
كثرة الأدلة في شعر بشار إلى بيئة التكلمين التي نشأ فيها وتأثر بها ، وكانت
تعتمد عليه في جدالها من أقيمة المنطق والترتيب لقدماتها الصحيحة (٢)
ولكن إذا كانت الصورة قد ارتبطت بالأخرى عن طريق هذا الارتباط
المنطقي فهل يمكن أن يقوم هذا الاتصال المنطقي محل التلويح الفني ؟؟

- ٣ -

التشبيه القصصى

يتحقق اتصال الصورة بالصورة بشكل مكتمل عندما يعتمد بشار
بالتشبيه القصصى في تصويره للجبل ذلك حين يشبهه بحمار الوحش ثم يفصل
في وصف هذا الحمار ، يقول بشار :

(١) الأغاني ١٤٦/٣

(٢) شوقي ضيف - الفن وهذا عهد في الشعر العربي - دار المعارف بمصر
القاهرة ١٩٦٩ من ١٣٥/١٣٦

أَمَقُّ غُرْبَى كَانَ تَقْصُودُهُ
 غَيْرُ عَلَى أَصْحَابِهِ لَا يَرَوُهُ
 إِذَا مَارَى حَتَّى مَحَلَّ مَحَلَّ
 أَتَى نَفَى أَبْنَاءَهُ عَنْ بَنَاتِهِ
 رَفَى وَحِينَ الرَّأْبِ هَمِينَ لَيْلَهُ
 فَلَمَّا تَوَلَّى الْجَزْءَ وَأَعْيَضَ النَّسْرَى
 وَطَارَتْ عَصَا فِيرُ الْمُفَاتِي وَاسْتَمْسَى
 وَصَدَّ عَنْ الشَّمْسِ الْقَرِيعُ وَأَقْفَسَتْ
 وَلَازَ الصُّبَا بِالظَّلِّ وَاسْتَوْفَى السَّافَا
 قَدَّتْ عَانَةٌ تَدْنُو بِأَبْصَارِهَا الصَّدَى
 وَظَلَّ عَلَى عَلِيَاءٍ يَقْسِمُ أُمُوسُ
 فَلَمَّا بَدَأَ وَجْهَ الزَّمَاعِ وَأَعْبَسَ
 نَبَاتٌ وَقَدْ أَخْفَى الدَّلَامُ شُخُوصَهَا
 إِذَا رَفَعَتْ لِي بِهَيْفَةِ اللَّيْلِ ضَمَمَهَا
 إِلَى أَنْ أَصَابَتْ فِي الْغَلَاظِ شَرِيكَ
 لَهَا صَخْبُ الْمُسْتَوْفَاتِ عَلَى الْوَلَى
 فَاقْبَلَهَا عَرَضَ السَّرَى وَهَيَّئَتْ
 أَخْوَصِيَّةَ نَزَقٍ وَفَصْرَاءَ سَهْمَةٍ
 إِذَا أَوَزَمْتَ أَنْتَ وَأَنَّ لَهَا الصَّدَى
 كَانَ الْفَنَى إِلَى بَيْتَا غَلِيظَتُهُ
 يَوْمَ بُولَ إِلَى أُمِّ ابْنَتَيْنِ يَسُودُهُ
 فَلَمَّا تَدَلَّى فِي السَّرَى وَفَسَّرَهُ
 رَفَى غَايِرَ السَّهْمِ بِمَعِ بَطْنَتِهِ
 وَوَاتَقَى الْحَجَارَ رَدَّ عَنْ تَغْيِبَتِهِ

عَلَى ذَلِكِ يَدْنُو مِنَ الْحَقْبِ حَاجِبُهُ
 خَلِيطٌ وَلَا يَرْجُو سِوَاهُ صَوَاحِبُهُ
 يَجِدُ بِهِ تَمَازُجَهُ وَيُلاَئِيهِ
 يَذَى الرُّضْمَ حَتَّى مَاتَحَسُّ ثَوَالِيهِ
 عَلَى أَيْقِ وَالرُّوْحُ تَجْرِي مَذَائِيهِ
 لَطَى الصَّيْفِ مَنْ تَجَمَّرَ تَقْدُّ لَاهِيهِ
 مِنَ الْآلِ أَطَالَ الْغَلَاظُ مَسَارِسُهُ
 نَدَى الصَّخْرَ مَا اسْتَوْدَعَتْهُ مَوَاهِيهِ
 مِنَ الصَّيْفِ تَلَاحُجَّ تَخْبُّ مَوَاهِيهِ
 إِلَى الْجَانِبِ إِلَّا أَنَّهَا لَا تُخَاطِبُهُ
 أَبْضَى لَوْدٍ بِأَكْرَامٍ يَوْمَ مَوَاهِيهِ
 مِنَ اللَّيْلِ وَجْهَهُ يَمُومُ الْمَاءَ قَارِيهِ
 يَنْتَاهِيهَا أُمُّ الْهَدَى وَتَنَاجِيهِ
 إِلَى نَهْجٍ وَكُلُّ الْمَجَسَّةِ لَا حِيَالَهُ
 مِنَ الْمَاءِ بِالْأَهْوَالِ حَفَّتْ جَوَانِسُهُ
 كَمَا صَحِبَتْ فِي يَوْمٍ قَيْظٍ جَنَادِيهِ
 تَرَوُّدُ فِي النَّاسِ مِنْ هَوَارِاقِسُهُ
 يَجَانِبُهَا مَسْتَعَصِدٌ وَتَجَانِبُهُ
 أَمِينُ الْمَرِيضِ لِلْمَرِيضِ جَبَابِسُهُ
 عَلَيْهِ خَلَا مَا تَرَكْتُ لَا يُقَارِبُهُ
 إِذَا مَا أَطَامَا مُحَقَّقًا أَوْ مُصَاحِبُهُ
 غَلِيلُ الْعُشَا مِنْ قَدَالِصٍ لَا يَوَانِيهِ
 وَلَبَّاعٍ فَاتَصَاعَ وَالْمَوْتُ كَارِيهِ
 فَاصْبَحْ بِجَنَاحِهَا هَامِرَاهُ رَسَاخِيهِ (١)

لو تأملنا هذا التشبيه التفصيلي الذي أخذ شكل القصة - كما يدعى -
أحد الباحثين إلى تسميته بالتشبيه القصصي - (١) لوجدناه قصة ذات
أحداث متتابعة ينظمها خط درامي واحد يترى من خلال الحدث الذي
يتواصل بشكل عضوي تقوم الصور مجازية كانت أو غير مجازية بصياغة كل فصل
من فصولها متتابعة مترابطة سواء كانت الروابط النحوية ظاهرة أو ضمنية
أو مفقودة تماماً ، وفي بداية الأبيات تتابع الأوصاف التي تسمى إلى يومنا
هذا دقيق للعمار الوحشي في فترة من أزهي فترات السنة - فترة الربيع - ومن
أخصب فترات حياته ، وهذه الأوصاف منها ما يفتح نمواً للعمار الذي
كفى عنه بقوله " ملك " - وهي (بدى من الحقب حاجبه) ، (غير ،
، (لا يرويه غلبه) ، (أظن نفي أيتام عن بناته) ، (رعى ورعيه) ،
ومنها ما يتم هذه الثغرات عن طريق المطلق (ولا يرجو سواء صوابه) ،
(ولا يلهي) ، ثم يختتمها بحيلة حالية تكمل جوانب الصورة (والروض تجري
مذانيه) .

وعلى الرغم من أن هذه الأوصاف أقرب إلى التخييل إلا أن كلامها يحسم في
تشكيل صورة تنبش بحبوة هذا العمار وحركته الدائبة مع أخته ورفقة الشديدة
في الحياة وشغفه وحماسه بها ، كما تشير إلى ازدهار الحياة من حولها
والروض تجري مذيابها ، ثم ينتقل إلى صورة أخرى يصور فيها ما طرأ على
هذه الحياة الشخصية من جذب بسبب الحر ، وتتظم هذه الصورة مجموعة
من المشاهد الحسية الواقعية المشبعة في جفاف الثرى وحر الجفاف
انتشار السراب وحدود الفحل عن أنثاء ولجأ لها إلى الظل لتحتس من
شدة الحر وحمل الرياح للخياب - وكل مشهد من هذه المشاهد يتضمن
أيضاً تروياً يشير إلى تغير الحياة فضلاً عن أنها تظهر مجتمعة مدققة بالفتنة
مظاهر الجذب الذي لحق بالحياة الشخصية وأرق استنارها ، وقد يستفز
هذا الجذب بذرة الصراع الدرامي في القصة الذي عبر عنه الشاعر صراحة
عندما انتهى إلى قوله :

(١) تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ص ٩٥

فَدَّتْ عَانَةً تَكُونُ بِأَبْصَارِهَا الصَّدَى إِلَى الْجَانِبِ إِلَّا أَنَّهَا لَا تُخَابِرُ لَيْسَ

ومن الملاحظ أن أسلوب الشرط قد ربط ربطاً محكما بين جزئيات هذه الصورة
المتصلة - ما آلت إليه الحياة اثر الحر الشديد - ان بدأ الشاعر " بلسا "
واستوفى أركان الصورة بصر متتابعة عطف كل منها على الاخرى بالسواو
وقد جاءت كلها معطوفة على فعل الشرط، ثم جاء جواب الشرط في نهاية
الابيات وقد أوما الى بداية الصراع ، ثم ينتقل الشاعر الى فصل جديد
يبدو نتيجة طبيعية للنهاية التي انتهى اليها الفصل السابق ان تصيب الحر
في الظل الذي بدا واضحا في عيني الاطن ، وقد أثار هذا الظل حيرة
الحمار وتردده في الاسراع للهرب أو تأجيله الى الغد ، لقد جاءت حيرته
ناجمة من عجزه عن المجبول الذي لا يعلمه ، لكنه يعزم على الهرب حرصا
على مواصلة الحياة ومواجهة الجذب ، فيسرع هو وأنته بضعا الى خوفه
ومرعا عليها ، حتى اذا وردت الماء لم تكف عن الصخب الذي يتم عن
فرحتهم بالرى بعد الظل على الرغم من الأحوال التي كانت تحيط بالصائغ
والتقى لم ينتقل عنها الحمار فرح يجول بصره هنا وهناك وقد كان هناك
من يترصد له ، وينقل بشار الى مصير الهول الذي يترصد بالحمار وأنته
انه الصائد الذي يسعى بدوره الى مواصلة الحياة مثل الحمار ، الا أن حياته
ترتعد بموت هذا الحمار الذي تجسدت مخاوفه في قوى حقيقية موجودة
بالفصل برزت لصارعه ، ويصل بشار في وصف الصائد وصف أسلحتهم
وصفا موجيا بأسراره على الظفر ، وقد ارتبطت الصور ارتباطا تركيبيا منذ
بداية حديثه عن الصائد الذي ينقطع عنه ليهف سباهه ليدلل على
استعداد الصائد ورجته الاكيدة في النصر ، ثم يعود للصائد مرة أخرى
دون أن نحس أن هناك انفساما ما ، فالصورة تبدو مكسلة الاجزاء متتابعة
في سبيل الوصول الى النهاية التي تودد الحمار في الهرب في بداية القصة
- مخونا من مخدوشها - لقد توهم الصائد بالحيوان الذي غره ارتواءه بالماء
رغم حذره وشذوقه وتردده وسرعته هورغان بصره فلم يلمح أن أصابه سهام
الصائد التي وضعت نهايته

ومن هنا يمكن القول بأن الصور في هذه القصة تأتت بدور ايجابي خلاق فلم تصبح متعددة ل مجرد الحشد أو مقلدة أو مضاربة . وانا كان لكل منها دوره في تشكيل الموقف الدرامي ان الشاعر يصفنا ازاؤه قوتين تعنى كل منهما الى مواصلة الحياة . تمثلت القوى الاولى في الحيوان الذي رعى الخشب فترة ليست بالقصيرة وكان مثلنا فيها بالحركة والنشاط والحيوية حتى فاجأه الحر المجذب فسمى الى الحفاظ على حياته ومواصلة بها مواجهة الظلماء لثقاء القوى الاخرى المثلثة في الصائد الفقير الذي استمد بسبابه العادة ورفته الشديدة في الا يحد الى ابنته وزوجته خالي الوفاض لثلاثتهم نصيب سبابه الحمار وتشبه القصة بظفره .

ويمكن أن نقف عند مثال آخر يتضح فيه تداخل الصور وتداخلها بشكل عضوي داخل التعبير القصصي ذلك عندما يشبه بشار جله بشر وحشوي ان يقول :

وَأَنَّهُ مِنْ وَحْشٍ وَبَرَةٍ نَاشِطٌ	يَقْرُو الْمُقَنْطَلُ الْيَا بِحْدَابِهِ
خَذَلُ الْمَهَا وَصَوَّرَ كُلَّ خَيْمَةٍ	لَا عَنْ تَجَلُّفٍ نَجَاءُ خَبَابِهِ
أَرَجُ الْقَتْلَانِ إِذَا تَرَجَّلَتِ الضُّحَى	صَحْبَ الْقَتَائِرِ تَعَتَّ ظِلُّ سَحَابِهِ
لِلشَّمْسِ مَسْجِدٌ طَائِعاً رِيحَانُهُ	وَمَيْتٌ يَأْرُقُ ضِيئُهُ بِذُبَابِهِ
بِـ حَتَّى إِذَا دَلَّحَ الزَّمَانُ يَنْهَشُ شِفَى	فِيهَا وَمَالَ عَلَيْهِ بَعْضُ نَحَابِهِ
حَنَفَ الصَّبَا لَهْ بِأَوْجَسِ لَيْلِيَةٍ	مِنْ مَوْتٍ رَاعِدَةٍ وَمِنْ تَكْأَبِهِ
فَأَقَامَ بِشَخْصِهِ الثَّرَى وَمَسِيرِهِ	تَوَرَّبَ السَّكَا لِيَسْجَ فِي مُجَابِهِ
صَرَدَ الْأَدِيمَ إِذَا أَرَبَّ بِهِ النَّدَى	فَشَى الْأَلَا يَلُودُ عَنْ إِرْسَابِهِ
حَتَّى إِذَا غَدَّتْ الْهَرَى وَفَدَّ أَبْهَامُهَا	مِثْلَ الْمَرِيضِ أَتَقَا مِنْ أَهْوَابِهِ
وَتَجَوَّهَتْ بِرُقُ الدَّجَا عَنْ وَاضِحِ	كَالْفُرْقِ وَانْتَكَنَتْ سَاءَ ضِيَابِهِ
مَبَقَ الصَّرْوَقِ إِلَيْهِ أَشْعَتْ شَاخِبُ	مِثْلَ الْمَسِيَّةِ مُسْمِرًا بِكَلَابِهِ
وَمِثْ الْأَيُّوَةِ كَابِرًا عَنْ كَابِسِيرِ	تَلَدُ الضَّرَاءُ غَمَّهِنَّ مِنْ أَمَابِهِ
فَانْهَاعَ مِنْ شَذَرٍ عَلَى حَمَائِهِ	وَتَهَيَّئَتْ يَنْهَوْنَ فِي مُنَابِهِ

حَتَّى إِذَا سَمِعَ النَّبَاحَ خِلَافَهُ وَرَضِيَهِ الْفَقَا عَلَى أَصَابِهِ
كَرَّ الشُّبُوبُ عَلَى الْقَرَارِ بِرُؤْسِهِ فَاخْتَلَّ لَبَّةً زَانِحٍ وَزُنَابِهِ
وَضَى يَزْلُ عَلَى الْبَتَانِ كَسَانَهُ نَجْمٌ لَمُتَرَقٍ هَوَى بِشَاهِهِ
فَكَذَاكَ ذَلِكْ إِذْ رَفَعَتْ قُبُودَهُ أَصْلًا وَهَشَرَتْ عَلَى أَصْلَابِهِ (١)

تبدأ الأبيات يظهر الثور الوحشى - الذى يشبه به جمل - متجهلاً
لخيلة يرى فيها وجه تطلق من البحر الوحشى تعدوه سرعة - ثم عن حبيوته
ونشاطه وقد ازد عرت الطبيعة من حوله فى هذه الخيلة التى تسمى
جوانبها بالحياة ، ان يختصن بشار عنا بمجموعة من المشاهد الحسية
والاصوات المسبوبة والروائح المشبهة الدالة على صخب المكان وعيونه فهو يفتح
بالمطر ، عثر الزهراء ويضج بالحركة والضجيج المتكثفين فى صخب الطيور
وأزير الذباب ، وتنتهى هذا الفصل بعقود المطر ، غيرت الثور خوفاً
من الرعد والمدار المديد ين وسرع ليلون بالشجر ليظل محتيا به طوال الليل
حتى تبدأ تباير الصباح ، ويظهر الصبح تبدأ حلقة جديدة من حلقات
صراع الثور من أجل الحفاظ على حياته ، ان يبرز له صائد ترمى به طوال
الليل مستكناً بكلايه التى تبدأ مطاردة الثور فيصرها وتفلت هاربا ، وتنتهى
القصة ليمود بشار الى جمل مرة أخرى فى البيت الاخير .

ومن الملاحظ أن الروابط اللغوية قامت بدورها فى الربط بين جزئيات هذه القصة
فلوعدنا الى أبياتنا وبعدناها منقسمة الى أربعة أجزاء كل جزء منها يشكل صورة
تتضمن بدورها صورا أخرى جزئية تمثل فى مهاد حسية موجبة أو مجازات ،
يرتبط بين هذه الصور الأربعة بحرف المطف حتى ، وإذا الشرطية اللذين
يتلازمان ويكرران ثلاث مرات ، وألها ما يتخلل فصل الشرط وجوابه عدد
من الصور المتابعة كما يتضح فى قوله :

حَتَّى إِذَا غَدَغَ الْوَرَى وَخَدَّاهَا مَثَلُ الرِّيفِ أَفَاقَ مِنْ أَصَابِهِ
وَتَجَمَّتْ مِنْ الدُّجَا عَنِّ وَاضِحٌ كَالنُّورِ وَانْكَشَفَتْ سَمَاءُ ضَبَابِهِ

سَبَقَ الدُّرُوقَ إِلَيْهِ أَحَدُكَ شَاخِبٌ مَثَلُ السَّيِّئَةِ حَمِيرًا بِمَلَابِيهِ
وهي صور غير مقسومة لذاتها بل تسهم في نمو الحدث الدرامي في القصة ،
اذ هي صور متضمنة لمشاهد بصرية تمهد لظهور الصائد وهداية الصراع المباشر
بين الكلاب والثور وتكشف عن المواجهة الصريحة للتوحين التي ينتهي بمقتل
الكلاب ومثل الصائد وهروب الثور ، ولعل في هذا التشبيه القصصي
ما يشير الى ترابط الصور ترابطا عضويا لا انفصال فيه الصورة عن الاخرى ،
بل تتأثر من أجل النوب بالمعنى ، وما يتضح لنا من خلال هذه
التشبيهات أن الصورة ترتبط بالصورة عند بشار بشكل لا يفتح المنطق
ولا يقتصر على الخوض للرباط اللغوية وإنما يخضع لنطق فني هو جسيم
محرم واعتقد من حوله الصور .

ثالثا : الصورة والقصيدة :

لحفظنا فيط معنى أن الصورة لم تكن وسيلة الشاعر الأساسية في تأدية معنى
المعنى في السياق الجزئي وأنها كانت تبنى " وسيلة لشرح المعنى وتوضيحه
وبما تأكيد أو تبريره أو تزيينه وتوصلنا إلى أن انفصال الصورة عن المعنى على
هذا النحو أدى إلى انفصال الصورة عن الأخرى إذ أن الصورة الواحدة كانت
تفصل بالتقرير الذي يبعثها والذي يفصل بدوره بينها وبين ما يليها من صور ،
وعلى هذا اختصت كل فكرة تقريرية بصورة أو مجموعة من الصور المتتابعة أحيانا
والثاني في هذه الصور المتتابعة وجدنا أن كلامها كان يختص بمعنى جزئى
لا يحصل بالضرورة بدلالة الصورة التى تتبعها ، ووجدنا أن الشاعر كان يلجأ
إلى الاستطراد أو العشو الذى يحدد الصور عند دلالات ثابتة ما كان يحصلها
أفها ما يليها من صور ، ومن ثم جاءت مقالة غير مترابطة في الوقت الذى
وجدنا فيه الصور المتتابعة لا ترتبط إلا على نحو خارجي فهي كونهما تلقى
لصور شيئا واحدا ، ولاحظنا أن الشاعر كان مقلدا بحشد أكبر قدر ممكن
الصور - التشبيهات بصفة خاصة - وأن هذا الحشد كان يأتى في الوصف
الخارجي للمرأة - في كثير من الأحيان - وأخذ شكلا تراكميا ، وأنه كان
يجانب التوفيق لتناقض بعض الصور مع الآخر تناقضا يؤدي إلى تناقضها
وعدم تماسكها ، ولا يؤدي إلى انسجامها ، كما لاحظنا أن الصورة كانت ترتبط
بالأخرى ارتباطا محتليا لا يخضع لمطلق الفن ، إذ تقوم بالانفصال أو التمليل
أو البرهنة العقلية ، وأينا أخيرا أن الصورة كانت ترتبط بالصورة ارتباطا
فنيا ومضيا في التشبيه القصصى الذى اتهمه بشار في عصر الجمل .

21

وإذا كما قد توصلنا إلى هذه النتائج التى تختص بوظيفة الصورة وعلاقتها
بغيرها من الصور داخل سياقها الجزئى فهل يمكن الزعم بأن هناك تواسلا
ما يربط بين الصورة في سياقها الجزئى والسياق الكلى للقصيدة سواء كانت
هذه القصيدة متعددة الموضوعات أو تقوم على موضوع واحد ؟ هل يقتصر
للقصيدة التى تأتى الصور في سياقها الجزئى منفصلة عن المعنى أو محشورة
أو محشودة لذاتها أن تصح قصيدة يمكن أن تتفتح بأى لون من ألوان الوحدة

التي تربط بين أجزائها الممتدة المتعددة ١ ان قصائد بشار بكامل
مظاهرها تلك تشكل الوحدة الفنية ، تلك الوحدة التي ترتبط فيها عناصر
القصيدة جميعاً كما يرتبط الجذر والساق والافصان والاوراق فيؤدي كل عنصر
وظيفة حقة غير منفصلة عن الوظيفة التي يقوم بأداؤها عنصر آخر ، بحيث تعتبر
هذه الوظائف ممتدة في اتجاه واحد وتؤدي الى غاية واحدة هي الاثر الكلي
الموحد الذي تولده القصيدة في نفس القارى (١)

اننا لانستطيع ان نقف في نظام قصائد بشار على تسمية أو عدة تجارب متصلة
احصاها عضواً يشمل القصيدة كلها حتى تهيئ الدور الحى الذى يفترض ان
تقوم به الصورة داخل القصيدة بحيث تخضع للوظيفة الكلية للقصيدة فتصبح
علاقة صورة ما بالنسبة للصورة الاخرى علاقة الاوراق بالافصان (٢) ، مثل هذه
العلاقة الحية بين الصور تفقد ما الى حد كبير داخل القصيدة عند بشار كما
اشرنا فى تحليلنا السابق للصورة فى سياقها الجزئى الذى كشف بدوره - الى
حد كبير - عن تفتت القصيدة الواحدة عند بشار ، وحتى نتحقق من مدى
احمال التسمية فى قصائد بشار و مدى ترابط الصور من أجل الوفاء بالمعنى
الكلى أو التوابع التجريبية يتبقى لنا ان نقف عند بعض قصائده ، ولنتوقف
أولاً عند القصائد التي تقوم على الموضوعات المتعددة ، وفى هذا الصدد
تستوقفنا قصيدته التي يلح فيها ابن هبيرة ، وهي تقوم على الانتقالات
التقليدية لقصيدة المديح ، غيداً بالقدمة الدائرية ثم ينتقل بعد ذلك الى
وصف الرحلة والرحلة منا رحلة النهر وليست رحلة الصحراء ووصلت فيها هسى
السفينة ، وينتهى بشار الى هدفه الرئيسى من القصيدة وهو المديح ، يقول

سَلَّمَ عَلَى الدَّارِ بَذَى تَتَسَبَّبُ	فَقَطَّ حَوْضِي كُلَّوِي قَتَّبُ
وَأَسْتَوِيكَ الرَّحْبُ عَلَى رَسْمِهَا	بَلْ حُلَّ بِالرَّسْمِ وَلَا تَرْكَبُ
لَمَّا عَرَفْنَا بَرَكِي دَمْعُكُمْ	مَابَعْدَ دَمْعِ النَّاسِ الْأَشْبُ
طَالِبٍ بِسُودِي سَجَنًا فَاتَمَّ	وَهَلْ لَهَا قَدْ فَاتَ مِنْ مَالِبِ
وَمُحِبِّ قَدْ جَنَ فِي حَقِّهِ	لَا يَشْرَبُ التَّرْيَاقُ مِنْ عَرَبِ

(١) مختصر - الذى يدور - دراسات فى الشعر والنسج - دار المصروفة * ١٩٦١ ص ٧
(٢) المرجع نفسه ص ٧

جاء عن البيهقي اذا ما فُكدا
صادقته عن مَرَّاتٍ كَثِيرَةٍ
حتى اذا التقى علينا البهيموي
اصفيتها وُلَّى وعدت تَفْهُمُ
اقول والصين بها فُتِنَتْ
ان تذهب الدار ومكانها
لا غرو الا دار مكانها
تتأهبها ممدى وانراها
مر عليها زين مصفها
فاجتذ ممدى بهذا فيرها
قد قلت للسائل في حجبها
يا صلي لا تسأل بحقي لها
من نال الالواح لو كتبه
ثمان مئة ودون جسد
اغرى بسعدى عندنا في الكرى
مكية تهذوا اذا ما بككت
عقبت منها جلدًا كان بها
ولعب التمن يرى بدلتها
غضبان ان تأخذ عليه السببا
كان أصواتًا بأرجاسها
ركبت في أهواله تهبها
لما تيممت على ظهرها
حيات فيها حين خيمتها
فاصبحت جارية بأنمها
لا تشكى الاين اذا ما انتحلت
عاري الذراعين لتحريرها
اذا انجلت منها بغيرها

لم يترك في دار ولم يدرب
بحلوا أخلاقهم ولم أشعب
أظفاره وأرجح في المصعب
بالحق عن ممدى وعن زين
من حجة حاجت ولم تمكسر
فان ما في القلب لم يسد هب
تسببها الرشد مع الركب
في ظل هيش حافل تمجب
بمدى زمان ليس بالمصعب
غير بقايا حبها المصعب
لها دناءة في حرمة الأقرب
وانظر الى جسمي ثم اعجب
في قلبها مولى لم ينشعب
كالكمب ان ترحل بسيرت
من ليس بالداني ولا المصعب
بالهت من ثمان أو مشرب
يا ليت ذاك العلم لم يذهب
من ظهره أخضر مستصعب
يفتح على البوص أو يصعب
من جندب ناض الى جندب
إليك أو عذراء لم ترمسب
لمجلس في خطها الحوشب
من خالك اللون ومن أصهب
ملان من سقى فلم تفسب
تهدى بهاد بعدد ما قلب
من مشرب غار الى مشرب
وارفع الى الشرب الأحذب

ذَكَرْتُ مِنْ رُحْلِ غَدَا خَافِيَا أَوْ مَقِيلَةٍ رَدَّاءَ لَمْ تَحْضُرْ
عَمْرًا خِيَانًا بِسُكَّانِيهَا صَرِيحًا بِابِ الدَّارِ فِي الْمَذْنُونِ
بِخَلِّهَا يُنْشِئُ فِي مَشْرِقِهَا أَنْ جَدَّ جَدَّ ثُمَّ لَمْ تَلْسَبْ
تَغْيُورَ نَهْرٍ أَثْبِتَ مَكَسَهُ أَنْ تَكْبُرَ الرِّيحُ لَهَا تَغْيِبْ
إِلَى إِبَامِ النَّاسِ وَجَهْتُهَا تَجْرِي عَلَى عَارٍ مِنَ الطَّحْلِ
وَالْيَاقُوتِ تَعْلَى يَدَاهِ النَّدَى حَيْثُ وَأَعْيَانُكُمْ الْمَذْنُونِ (١)

ان ما يمكن ملاحظته في هذه القصيدة أن كل انتقال من انتقالاتها الثلاث يمكن أن تمتص بذاتها دون أن تفقد شيئاً من وجودها متجاهرة داخل هذه القصيدة . ان تأخذ الصلة الحية التي تربط بين أجزائها وترتب على هذا الاتصال ان تختص كل انتقال بمجموعة من الصور الجزئية التي تفقد بدورها الصلة بالقصيدة ككل لانعدام وجود العجربة المتصلة التي كان من المفروض ألا يمانع تعدد الموضوعات من وجودها ، ففي المقدمة الطللية التي يفتح بها بشار قصيدته نجد مستوف صاحبها على ديار محبوبته ليكن وسومها وان كان يعلم أن الدمع لن يعيد اليه الماضي الذي ولوه لكنه لم يزل يتشبث بهذا الماضي . حتى وان ذهبت حاله وانقضت الآثار التي كانت ترتبط به أو تبدل عليه ، ولهذا يلج على صاحبه بعد أن اطمأن اليه بأن حبه لم ينته بعد وان انصمت الديار بعد أن غادرها مكانها ، لان ذكرى السدار وأصحابها لم تزال ماثلة عالقة في قلبه ، انه لا يزال يتذكر أيام أن كانت عامرة بهم نساء ورجالاً ، ثم انقض الزمن وضمت معه " سعدى " ولم يمد بأقرب سوى الحب الذي بدت آثاره في تحول جسمه ، وينتهي بشار في هذه المقدمة بحسرة يندب فيها حظه البائس .

وإذا هذه المقدمة يمكن القول بأنها تشير الى تجربة الحب الذي لم يزل يحيا في ماضيه يتمسك به على الرغم من بعد المحبوبة واندثار ديارها أما ما يدور وخيالاتها فهو وصف الشاعر لصاحبه الذي جانب الحب وعلل الرغم من وجود تجربة متشابهة في هذه الابيات فان هذا لا يمنع القول بأن المسطور

فيها أقرب إلى العاشرة ولم تنزل عند فند ، ان جزئية لا تتعداهما ،
وعندما ينتقل إلى الرحلة يصف النهر الخاضب الذي تصطبج فيه
الأمواج فيثقبها بسفينة يدلل في وصفها ، فيقف عند وصفها الخارجي
، أزدهامها بالركاب ولونها ومكلمها والاصوات التي تصدرها أثناء سيرها
وقرب أرسائها ، ولو تأملنا الصور التي يصف فيها هذه السفينة لوجدناها
صورا جزئية متأخرة متأخرة أيضا ، فقد مضى منها تلك الدلالة الحرفية
الثابتة ، واستمرت في قوله :

رَكِبْتُ فِي أَهْوَائِهِمْ — إِلَيْكَ أَوْ عَذْرَاءَ لَمْ تُرَكَّبِ

تدق بنا عند دلالة ثابتة مؤداها ان السفينة استعملت من قبل أو لم تستعمل ،
كما أننا نجد أنفسنا في حيرة ازاء التخيير الذي يحقده الشاعر بين التيسب
والعذراء ، مما يجعلنا نشاءل عن الدافع الى هذه المفاضلة ؟ وان دلنا
ان الصور في وصف السفينة قد رصد الشكل الخارجي للسفينة فانه يمكننا
القول أيضا بأنه وصف مسمى مستمر ، فضلا عن أنه لا يحصل من قرين
أوبسيد ، بالتجربة العاطفية التي اشارت اليها الابيات في مقدمة القصيدة ،
الا اذا قلنا على سبيل التأمل — وهو تأويل قد لا يغفل عن مذاجسته
— انه أراد أن يشرح صفحا عن الماضي ويشرح طريقه للمستقبل بهذه الرحلة
عن طريق هذه السفينة ، لكننا اذا جمود صور الرحلة والسفينة وانقادنا
للصور الحية التي كان من الممكن أن تربط الابيات بعضها ببعض نقول ان وصف
السفينة يمكن أن يتفصل بذاته باعتباره تجربة منفردة عن التي سبقتها
واذا انقلنا الى المديح قلنا نجد يشارا يتحدث عن صفات المديح كرمه
وشجاعته وحرصه على الدين ومحاربة المارقين من أجل الحفاظ عليه ، مستمينا
في ذلك بصر متأخرة يمكن أن نستوقفها كل واحدة منها على حدة دون أن نحقق
بملاقاتها بالقصيدة أو بالتجربة التي توقفت عند المقدمة الطللية .

ولنتأمل قصيدة ثانية لشار يمدح فيها محمد بن أبي العباس السفاح
وهي قصيدة متأخرة من السابقة ، يفتتحها بالمقدمة النزلية ثم يصف رحلة الناقة
ليختتمها بالمديح ، يقول يشار :

أَلَمْ يَأْنِ أَنْ تُسَلَّى مَوَدَّةً مَهْدَدَا
وَمَا كُنْكَ إِلَّا فِي مَحِينٍ بِرَاجِعِ
أَجَدَّكَ لَا تَقْسُ بِقُصَّةِ اللَّحْوِ
عَسِيًّا كَأَيْمِ الْجَنِّ طَائِفَاتٍ بِرُكُلِهَا
تُرِيكَ أَسِيلَ الْخَدِّ أَشْرَقَ لَوْنُهُ
وَنَحْوًا يُرِيكَ الدَّرَّ لَمَّا بَدَتْ لِنَسَا
وَحَمَاءُ كُلَّوَانِ الْكَتِيبِ تَطَسَّرَتْ
تَقَالُ إِذَا رَاحَتْ كَسُولُ إِذَا غَدَتْ
تَرَى رُطْبَهَا مُتَشَبِّهًا وَنَاحِلَهَا
غَدَتْ بِهَرَاظٍ مِنْ رَفَاعَةِ نَيْكَةٍ
فَالَى عَلَى الْهَجَرِ الرَّقَادُ يَلْمُ تَكْزِلُ
كَأَنِّي غَدَاةُ اسْتَقْرَأَ الْحَيُّ مَالِيكَ
إِذَا انْجَابَ هَمٌّ آتٍ أَخْرُ مَشْلُكُ
وَكَمَتْ إِذَا ضَاقَتْ هُمُومُ قَرَّتْهَا الْإِرَا
بَذَى اللَّوْثُ مِنْ مَرَّ الْمَهْدَى كَأَنَّمَا
بَدَّغِهِ أَنْارُ النَّسُوعِ كَأَنَّمَا
وَنَاحِيَةِ التَّأْرِبِ غَدَيْتُ لِبِلْهَا
حَمِيَّتُ الْكَرَى عَيْنًا لَهَا وَاحْتَمَيْتُهُ
فَأَصْبَحْتُ أَتَيْنِي غُرْبٌ رَوَّاهُ أَوْحَشْتُ
مَوَاقِلَهُ مَثَلُ الْفَرْدَةِ عَسَّيْتُ
رَمَتْ غَيْمَةً عَنَّةً وَأَضْعَى شَهْبَةً
غَدَتْ مَهَا شَيْءٌ رَاحَتْ بِمَثَلِهِ
فَمَا وَجَدْتُ إِلَّا مَجْرَاهَا يَسْمُهُ
فَصَافَتْ عَلَيْهِ سَاعَةٌ تَمَّ أَنْ يَمُكَّرَتْ
رَشِدَتْ أُمِيرُ الْمُؤْمِنِينَ وَأَتَمَّا

فَتَخَلَّى جَلْمًا أَوْ تُصِيبَ فَرَقْدَا
(١) عَلَيْكَ هَمُومُ الْخَيْرَانِ حِينَ تَعْدَا
عَيْنِي إِذَا رَاحَتْ تَجْرُ الْمَضِيدَا
وَمَثَلُ الشَّقَا فِي الْحَرْطِ مِنْهَا مَكْسِدَا
كَشَمَسَ الْقَسَى وَاقَتْ مَعَ الطَّلْحِ سُدَا
بَعْدَ لَهْمٍ مِنْهَا تَزِينُ الزَّمْرِجَدَا
فَوَادِي وَهَاجَتْ عَجْرَةٌ وَتَلَّكَدَا
وَتَعْنَى السُّوَيْلَا حِينَ تَعْنَى نَسَاوَدَا
بَنَفْنَفَةٍ مِنْ وَاحِجِ الْكَلْبِ أَجْبَدَا
شَطُونٌ وَدَعْرُ فَاجِعٍ مِنْ تَسْوَدَا
تَجِيًّا لِضِيْفَانِ الْهَمِّ مَسْمُودَا
شَرِبْتُ بَيْنَ الْحَيِّ مِنْ مَمَّ أَسْوَدَا
وَلَمْ تَجْعَلْ عَيْنِي مِنَ النَّوْمِ مَسْرُودَا
حَيٌّ حَتَّى أَوْدَ الْهَمِّ مَسْرُودَا
يَرُوحُ مَحْدَى أَنْ يَكُلَ وَمَعْدَا
مَجْرُ سَبُولٍ فِي الصَّغَا حِينَ خَدَّدا
بَحْلِيْقَانَهَا غَدَدَا ثُمَّ قَدَّ قَدَا
إِلَى أَنْ جَلَا وَجْهٌ مِنَ الصَّحْرِ أَرْدَا
بِهَا جَنَّةٌ مِنْ طَائِرٍ حِينَ غَمَّرْدَا
بَشْرَقَ وَقَسَّرَ السُّيْنَةُ مَرْقَدَا
لَقِّنَ لِلْعَنَابَا بَيْنَ دُعُوبٍ مَقْسَرْدَا
لَتَرْفَدُهُ مِنْ عَيْشِهِمَا أَنْ تَوْفَّرْدَا
وَالَا إِهَابَا بِالْقَسَى مَقْسَدَا
خَدِيدَةٌ طَرَفِ الْمَيْنِ نَظَارَةُ الْمَدَا
ظَفَرَتْ وَوَلِيَتْ الْإِمِينَ الْمُسَدَدَا

(١) هَمُومُ " تَهَمَّتْ " نَوَى " فِي الدِّيَوَانِ رَوَيْتُ أَنَّ كَلِمَةَ " هَمُومُ " أَقْرَبُ لِلْمَعْنَى

وَنِعْمَ أَمِيرُ الْعَرَبِ يَجْعَلُ لِلْقَلْبِ وَدُوداً وَفِي الْأَسْلَامِ عَقّاً مَسْجُوداً
أَفْرَعُ عَلَيْهِمُ بِالسِّيَاسَةِ لَمْ يُقَرِّمْ عَلَيْهِمْ وَلَا رُكَّ الْقَوَى مُتَمَسِّدَا
بِزَيْنِ بَعْدَ لُطْمِهِ وَزَيْنُ حَاسِنِ دُنْيَا مِنْ يَدَيْنِ تَأْيِيلاً (١)

أول ما يمكن ملاحظته في هذه الأبيات أن التجربة التي تشير اليه الشاعر
تبدو مغلقة في الانتقالين الأوليين إلى المقدمة الخزلية والرحلة - فالشاعر
يريد أن يخلص من ماضيه وحاضره معاً - يبحث عن الخلاص من ماضيه
في بداية القصيدة ذلك الماضي الذي لم يجد يجدى - وإن وجد نفسه
مشدودة إليه إذ لا تزال صورة صاحبه مشرقة حية في ذاكرته - حتى ليفصل
في وصفها تفصيلاً حسياً - وهي صورة تنم عن الحب - لكنها بعدت وفارقت
إذ لم يشأ الدهر إلا أن يفجعه في هذا الحب - فحدث وأضحى أرقصاً
محمولاً تتنابه الحجوم وتلج عليه - وأزاه هذا الحاضر المؤلم نجدد يريد لنفسه
الخلاص أيضاً فلا يجد إلا الرحلة فهي وسيلة أو وجهة الوحيدة للفرار
من الماضي والحاضر معاً - ولهذا فهي طاقة مطويع تشمل مواصلة السفر
ليلاً ونهاراً دون أن يسميها الملل .

ومن الواضح أن يشاراً استعان بعنود من الصور في وصف محبته البسوق
لم تقل حية في ذكرها على الرغم من بعدها وانقضاء الحب وعلى الرغم من
تقليدية هذه الصور إلا أنها في مجموعها ترمز إلى الماضي الحى المشعشع
الذى لم يجد في أماكن الشاعر طمأنينة أو نسياناً - كذلك فإن تشبيه
الشاعر للنافقة بالبقرة الوحشية لم يكن دخيلاً على التجربة التي تتحدث عنها
الأبيات - بل يبدو شديد الاتصال بها لتشابه موقف البقرة المفجوعة
في ولدها وموتها المصعب - فحرم البقرة على ولدها وشبهتها الأم من
والراحة له كما يبدو في قوله :

مَوَاسِلَةٌ مِثْلَ التَّمِيدَةِ عَمَدَتْ بِشَرْقَى وَصَلَاءِ السُّيُفَةِ مَوْجَدَاتٌ

(١) الديوان ٢٦/٣ - ٢٦٦ نظار بقة الديج ص ٣٦ - ٤٤

بغضابه وموقف الحب الذي كان يحرص على حبه وأمل في استمراره، والقرار الذي يخنم به قصة البقرة هو النهاية نفسها التي ينتهي اليها الحب المهزوم المنجوع في حبه فلا قرار له سوى الهروب، ويمكن القول بأن التجربة في هذه القصيدة تنتهي عند هذا الحد أما ما يتبقى من القصيدة وهو الجزء الخاص بالمدح وقرب من خمسين بيتاً فانه لاصلة له بالتجربة لا لأن الشاعر يعتمد في معانيه على التقرير ولا لأنه لم يعتمد له الشهود اللغوي الذي يحفظ التواصل الخارجي لبناء القصيدة، وإنما لأن هذا الجزء يبدو جليلاً لتنظيمه معاً ثابتاً ولا يعتمد تسليلاً فنياً وإنما يعتمد على السرد الذي لا تربطه رابطة نفسية بالخوف فيه على الصور الجزئية فحسب التي لا تنتهي إلى وحدة مأسوي أنها تخص المدح، يمكن أن نقف على قصيدة أخرى يدونها بالفضول ثم ينقل إلى الفخر بمواليه من بني فليس يقول بشار:

أَجَلٌ قَالَتُوا بِمَدِّهِمْ فَاسْتَرَارُ	أَحْمَدُكَ الْإِلَهِ طَعَنُوا فَعَارُوا
وَإِذَا رُمِيَ إِذَا نَفْعُ الصَّكَّارُ	إِذَا لَاحَ الدَّوَارُ ذَكَرْتُ نَمِي
وَلَمْ تَجْعَلْ هَوَاكَ بِمَحْسَنٍ دَارُ	كَأَنَّكَ لَمْ تَنْزِلْ مِنَ السَّيَابِ
وَإِذَا أَسَاءَ أَمْسَى نَكَّارُ	مَلَى أَرْطَانِ أَتَيْتَ بِهِنَّ بِسَلُ
وَقَتْلُ دَاخِلِ السُّوقِ الْجَوَارُ	يَنْفَسُ نَمَةً فَخَسِرَ إِلَيْهَا
لَدَيْهِ وَفَتْةٌ عَدَتْ بِمِيسَارُ	لِيَالٍ إِذَا فَرَّقَ بَنِي كَلُولِ
مَخَافَةٌ أَنْ يَكُونَ بِهِ السَّكَّارُ	مَرُوحَةُ السَّكَّارِ بِهِنَّ أَمْرُ
حِذَارُ الْبَيْنِ كَوْنُ نَفْعِ الْحِذَارِ (١)	كَانَ فَوَادَهُ كَمَرَةً تَنْزَى
بِحِذَارِ الْبَيْنِ حِينَ دَنَا الْفِيسَارُ	تَعَادُوا وَابْنِي الْفَزَالَةَ بَيْنَ رَاحُوا
مِنَ الْجَارِ دَاكِبَ بِهَا النَّسَارُ	كَانَ حَمُولَهُمْ لَقَمَاتُ وَادِ
عَلَى جَدَاةٍ سَيَّرَهُمُ السَّمَارُ	فَبَكَتْ مَوَكَلًا بِهِمْ مَا تَسْلُوا
فَلَيْسَ لَوْ مِثْلُ نَيْبِهَا تَكْرَارُ	كَانَ جُثُوبُهُ سُلُكًا بِنَمُوكِ
أَمَّا لِلَّيْلِ بِمَدِّهِمْ نَهَارُ	أَقُولُ وَلَيْتَنِي تَزِدُّهُ طَسُولاً
أَنْ جُثُوبَهَا عَنْهَا قِيسَارُ	جَفَتْ عَيْنِي عَنِ النَّحِيفِ حَتَّى

(١) لا اعتمد في هذا البيت على رواية الديوان، وإنما رواية البخاري بن شمر

وذى شرف تحن الریح نبيه حينئذ التراب ضل لها حُكَّارُ
 دخلته مسارقاً رصداً أعادى على سبي وقد خلنا خطارُ
 فلما جئت فلن نحمى بها لاً خلا تمنى وحب من يكسارُ
 سمعتك القلباء مكررات إلا لله يا من سمع الأزارُ
 وحقن الودقة يوم نحسى من الجزاء ذلك لك أوارُ
 تحرك شجرة بقميلات كان حميم قصتهن قسارُ
 كأن قلوبهن بكل شقصى منيرة وليكن بها قسارُ
 خوافيع في البرى أفتى ذراعها ركن عشته ثم ابتكرارُ
 صبرن على المصوم وكل حرق به جسل وليتربه أمارُ
 وأحق فاحش يجرى حشياً وقد زخرت قوارىء الثرارُ
 أمنت مشرة الفخشاء أنى أرى قيساً تضر ولا تشارُ
 لقد علم القبايل غير نخسر على أحد وإن كان اقتضارُ
 بأنا الماصمون إذا انتجرتنا وأنا الطارئون إذا امتشارُ (١)

يتعامل الشاعر هل أعزته شمر أولئك ؟ ثم لا يلبث أن يجد في أرقسه
 رداً وجيهاً ، لقد أصبح حزينا مسهدا وأصبحت نوى التي يعيها ذكرى
 يخبرها مشهد الموار أو رائحة المسك ، وهو لا يكاد يصدق أنه كان يأتيها
 منها في زمن كان يجمع بينهما ، يوم أن كان شابا وكانت حبيته تريحه
 بلقائها وتزيل شوقه بجوارها ، لم يكن يتخيل - وقتها - كيف يكون الفراغ
 وكيف يحتله ان حدث ، حتى أصبح يضطربا خشية وشوقه ، لكنه حدث عندما
 تنادى أهل الصحبة في الصباح الباكر وحلوا عن ديارهم ، وأغلوا قسور
 البعد حتى صاروا جزاً من الوادى ، مات هو وحيدا مشغولا بهم ، أما هم
 فقد باتوا متسامرين يقطعون طريقهم إلى الوجهة التي وجهوها ، وبكس
 الشاعر المحب بمثرد ، لا يفيض له جفن ، ولا يقر له قرار ، وقد أمسى ليلى
 طويلا لا يستر من نهار ، وتنزل الشاعر بعد ذلك إلى إحدى ذكرياته
 حيث يخطط زيارة بريئة إلى مجموعة من النساء ثم ينتقل بعدها إلى وصف
 رحلة قاصية يصف فيها تحمل الناقة لشقة الهجير وتنزل أخيرا السهم

(١) الديوان ٢٤٤/٣ - ٢٥١ - راجع بقية القصيدة من ٢٥١ - ٢٥٧

الفخر * * * ولمه يفتح أن الصور تقوم بدورها في بداية القصيدة * فالمشهد الحسى للصور يرثىة السك أثارا ذكرى المصيبة التي رحلت وفجرا في نقد مرارة الاحساس بانقضاء الزمن الحلو الذي ولى * وهذا ما يميز عن قوله :

كَأَنَّكَ لَمْ تَزِدْ غُرَّ النَّسَايَا وَلَمْ تَجْعَلْ شَوَاكَ بَهَنَ دَارٍ

الذى يفجر به دوره جانباً عن الماضى الحى في ذاكرة الشاعر الحبيب * وعلى الرغم من السرد التخيلى الذى يسرده الشاعر بعد هذا البيت * فالتنا لانهجده يفت عند حدود التقرير إذ أنه يؤكّد مرارة الاحساس بانقضاء الزمن * ثم يصبح التقرير فى قوله :

لِيَالِي إِذْ فِرَاقُ بَنِي سُلُولٍ لَدَيْهِ وَهَنَهُ حَدَثُ كِبَارٍ

مآزرا مع الصور في خلق جو التوتر الذى يمشى فيه الشاعر الصعب فهو يروى بالفراق الحقيقى الذى يفاجئنا به الشاعر دفعة واحدة في قوله " تناسد با في النزلة * * * * الخ * ذلك بعد القلق في قوله :

يُرْوَعُهُ السَّرَارُ بِكُلِّ أَرْضٍ مَخَافَةٌ أَنْ يَكُونَ بِهِ السَّرَارُ
كَانَ قَوْمُهُ كَمَرَةٍ تَسْفَرُ حِذَارُ الْهَسِينِ لَوْ نَفَعَ الْحَذَارُ

ثم تانى الصور في نهاية هذه المقدمة مركزة لحالة الحزن المورق التى آل الشاعر اليها والتي أشار اليها في أول الابيات * وفي انتقال الشاعر الى الخاتمة التى يختصر فيها ما يواصل تجربته * فهي ذكرى تتدأى ابان الاحباط الذى مقي به بعد سفر أصحابه ولعل التشبيه الذى يبدأ به هذه الانتقال يوحى بفقد الشاعر للماضى * كما توحى هذه الانتقال برغبة في البحث عما يصله بأى لون من ألوان النجاح ازاء هذا الفشل * الا أننا نفقد تواصل التجربة بعد ذلك ولملها تنتهى عند هذا الحد * ومن هنا يتوقف دور الصورة أيضا حيث يتخلى الشاعر الى الفخر بقيس * وهو فخر يحمّد الى حد كبير على التقرير الباشع ويستند الى اللهجة الغدابية التى تتأى عن الشعر الا أن هناك من الصور الجزئية ما يستوقفنا كله :

كُلُّ النَّامِرِ حِينَ تَنْيَبُ عَشِيرَتِهِ نَبَاتُ الْأَوْفَرِ أَفْلَحَهَا الْقَطَارُ

أوتسول؛

كَأَنَّهُمْ غَسَدَاةٌ شَرَعْنَ كَيْهَهُمْ هَدَايَا الصَّرْهَجِ بِهَا الْقُدَارُ
فلا تلك إلا أن نمجيب بكل منهما ، فننظر الى طرفى الملاقة والدلالة الجزئية
لكل منهما دون أن نربطها بالسباق .

ومن ثم يمكن القول بأننا نفقد في قصائد بشار ذات الموضوعات المتعددة
الوحدة الصفية التى تربط بين أجزائها حيث يقدر للصورة أن تقوم بسد
حتى فى هذا الارتباط ، وعلى الرغم من أننا لاحظنا لمحات من هذه الوحدة
فى جزء من القصيدة - عند - شمرنا فيه باتساق التجربة والصورة
فإننا نفتقدنا الخيط الذى يربط بين أجزاء القصيدة جميعها وتجاربهم
المتعددة ، حيث تتداعى القصيدة وتصبح أشكالا متاثرة خاصة فى الجزء
الذى يخص المدح (١) ، أو الفخر ، حيث لا يتحقق لهذا الجزء
شئ من الوحدة التى تربط أو توحد بين جزئياته فى الوقت الذى تفقد فيه الصلة
بينه وبين ما تقدمه من أجزاء ، غير أننا لا نريد هنا تطبيق معيار شالى
فى حكمنا على قصائد بشار وقد يوافق الوحدة المضوية شيئا ، وإذا كنا لا نرى
أن القصيدة تتركب من وحدة واحدة واحدة فإن هذا لا يحدث دائما ، يقول
(روبرت فوهر هاملتون) فى هذا الصدد أننا لو طبقنا معيارا شاليا
فى أحكامنا لوجدنا أن معظم القصائد الجيدة فاشلة بشكل لا يخلو من الطرافة
ذلك لأن النتيجة التى توفرها لنا يمزجها على نحو آخر ما فى الكائن المضمون
الكامل من كمال وتناسك ، وقد يحدث أحيانا أن تتحقق المضمونة فى تجربة
ثلاثة خطوات مثلا من قصيدة تتألف من أربعة خطوات أكثر مما تتحقق نفسى
تجربة القصيدة بأسرها (٢) ، غير أن هذا لا يمنعنا من التساؤل عن الأسباب

(١) لاحظنا جوانب متعددة لتفكك هذا الجزء من القصيدة فى الجزء الخامس
بملاحة الصورة بالصورة - راجع ج ١٧٥ - ١٨٤ من هذا البحث .
(٢) روبرت فوهر هاملتون - الشعر والتأمل - ترجمة محمد مصطفى بدوى - المؤسسة
البحرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٣ ص ٩٩ .

التي أدت الى افتقاد الوحدة الكلية في قصائد بشار وما اذا كانت هذه الاسباب
ترتد الى تعدد الموضوعات أو افتقاد الوحدة المادفية أو أنها ترجع الى
طبيعة ذهن الصبي القديم وافتقاده للنظرة الكلية الشمولية التي أدت الى
انشغاله بالجزئيات دون الكليات ؟

وإذا أردنا أن نجيب عن هذه التساؤلات فانه ينبغي أن نقف على مدى
دور الصورة في القصائد التي تحققت لها الوحدة الموضوعية (١) ، فربما يبيننا
تمركزها على دور الصورة في هذا اللون من القصائد على الاجابة عن بعض
هذه التساؤلات .

الصورة في القصيدة المادفية :

يمتدح الشزل منظم هذه القصائد التي تصدر بدورها عن تجارب
عاشرة لامتداد اعتمادا رئيسيا على الصور الا اذا تعرض الشاعر لوجع المرأة
الخارجي (٢) ، يختلف دور الصورة وعلاقتها بالقصيدة ككل في هذه القصائد
على حسب طبيعة كل قصيدة ، ان تأتي الصورة - أحيانا - جزئية
متناثرة ربما لانفتاد القصيدة الوحدة التي تنظمها ، ربما لتحقيق هذه
الوحدة وتأتي الصوريانته شاحبة ، وقد لا تشر الى نهاية القصيدة وتتوقف
عند جزء منها ، ويمكن أن تتحقق من دور الصور الجزئية في هذا اللون من
القصائد ودي علاقتها بالقيمة العامة للقصيدة بثوقنا عند بعض نماذج من
هذه القصائد .

تمثيلا دالية بشار التي ذاعت بعض أبياتها في عصره وحظت باعجاب
سامعيها في ذلك الوقت وهي عن قصائد بشار الصبغة كما تشير الى ذلك حمدي
الروايات (٣) ، يقول بشار :

(١) سوف أقصر هنا على القصائد الشزلية لأن القصائد التي خصصها بشار
للهمجاء تنوع الذوق وتخرج من دائرة الفن لأنها لا تصدى السب والطعن
في الاعراض .

(٢) مضى منذ الشاعر لكه في تصويره للمرأة - انظر ص ١٨٥ - ١٩٠ .
من هذا البعث .

(٣) راجع الاغاني جزء ٣ / ١٨٢ - ١٨٨ ، يروي أن الوليد بن يزيد كسان
يشدها ويارب لها ، وفي هذه الرواية ما يشير الى انها كتبت في النصف
الاول من حياة بشار .

انقصى لى درهم عند الكسود
 قيمته مجزاء مهنومة الكسود
 ولها ضحك كثر الاقاحيس
 فرائى حزان مشتمل القل
 ما اصرى الا وعدي رقيب
 فريمت به خلف الستم لانكوا
 ثم قالت نفاقك بعد ليسان
 عندنا الصبر عن لقائى وعندي
 ايها الساقيان صبا شرابى
 من بنى مالك بن وهبان كالمنا
 ان فى ريقها شفاء لى سارى
 ولقد قلت حين لى الحسد
 كيف لى ان انا حتى ارى وج
 ان داني طشى وان شفاى
 بحبائى منى على يد سوسوم
 فريمتى ان الكرامة والقسر
 ما ابالى من منى عنى بنى سوسوم
 ان من قد اصبحت من طرف الحد
 بمنزلة السوسوم منك فيشعبي
 واذا ما خلا لبريد مذيبل
 فله زهرة اليك وشمس سوسوم
 يابنة المالكى تد ونس الامم
 لا توني لذا ذاك غانسي
 وجوارحه المدايح لى
 صمت عنين كى تموى عن القسو
 وسالت المشاق عن شقالوا :

وتولى خلاص قلب عبيد
 ح تحول الحجا بمن وجيد
 وحديك كالبوش وشى البرود
 ب بيضا من حبيها فى قبيد
 قائم بالخصى بك سجدى
 والمظايا من بين حمر وسود
 والليالى يهلين كل جسد
 زفرا تياكلن قلب الجفيد
 واسفيا نى من ريق صفرا ورو
 دين جلى فى مجيد وقسود
 وسوطا للمحبي المسود
 ب واصبحت خاشعا كالجيد
 بك فى النعم يابنة المحمود
 غيرة من رباب فيك البرود
 او عدينى ربيبت بالمجود
 ب كان الودود عند السودود
 ان قسى الله منك لى يوم جود
 ي صبح اليك خوك الويد
 كالشرب المك بين القسود
 حضرة المي حضرة الويد
 حال بين الهوى وبين الهجود
 ر لا وني لعاشق بالصهد
 لست عند الدواق بالموجود
 ت الاماني كالتظم بظم القريد
 م وقد جنن صفيات الخدود
 نوحيا هت على تسهيد

للمحبين راحة في التلاقي
فادن من تحب غير ملوم
واشتياق يعمهما في الصدور
قد رجوتك يا عميد وأنسى
لهم في الحب راحة من بعيد
رهنها شيد وبيرائها هـ

بحث الشاعر في بداية الأبيات عن مخرج لخلاص قلب مقيم بحب امرأة جميلة
لا تكلف بما يخافه من أجلها من لهفة وما يسميه حبه لها من اكتئاب وذهول
يجعلانه على شفا من الموت ، وذلك لما طلقها واستغفها به وقدرتها على
الصبر عن لقاءه وضرب حيلته أزاء حرارة شدة الحارقة التي تأتي على قلب
من له قدرة على الاحتفال والصبر ، ويدفعه اليأس إلى أن يهذي بأمل
وصلها عندما يتأجى تدبير له في أحد مجالس الشراب ، محاذلا ثمرة قلبه
المفجع العريض الذي فاض به الكيل ، ثم يخلص بعد ذلك إلى مخاطبة
صاحبه وتلجأها ، إذ يستطاعها أن تظن له ، نصف لها سوء حاله ،
فقد منعه صدور دعا النوم وأصبح مريضا مقطعا عن الناس بحس الشدة بينهم ،
لا يخلد إلى راحة الا واضطربت نفسه بالاماني ، ويرجوها أن تخلص له
وحده ، ثم يبين لها كيف امتنع عن النساء الجميلات وقد تعرضن له ليدل لها
على حبه وتمسكه بها وإخلاصه لهذا الحب ، وقد مضى يستثير الصناق المجريين
في أمره ، فتعشوه باللقاء والترب ففهمها الراحة للمحبين . . لكن هيئات
أن يحظى بهذه الراحة ، لقد انتقل إلى حال بالغة من اليأس من الوصول
إليها لامانها في الدرد ولاحاطة الرقاه بها .

وعلى الرغم من اعتماد هذه القصيدة على الصور إلا أنها صور جزئية تتأثر بهمسها
لثقل القصيدة التي لا تتناسبها وحدة ما ، إذ يقف كل بيت من أبياتها عند
فكرة يمكن أن يستقل بها دون أن يرتبط بالقصيدة ، وإن أوجت هذه الاعكاس
مجتمعة بيأس الشاعر الحب واضطراب حاله بحسب يأسه من رجل صاحبه ،
الا أن لهذا التفكير يؤدي إلى وجود صورة رائدة لا قيمة لها في القصيدة
مثل قوله :

وجوار خير المدام لـ سدا
ت الأمانى كالنظم نظم الشريد

اذ يبدو والتشبيه هنا رائدا في سياقه الجزئي - في البيت - والنسبة للقصيد
كل ليس له أدنى تأثير ، وعلى الرغم من تأخر الصورة في بداية البيت - نسي
الكشف عن الموقنين المتعارضين للحب وصاحبه الا أننا قد نعجب بالصورة
متمزلة عن سياقها أكثر من إعجابنا بها داخل السياق ، حيث لا تهدد شدة
الصلة بسياقها ويتحقق ذلك في قوله :

وقد ما الصبر عن لقائي وعندي زفراء يأكلن قلب الجليد
فالصورة تقف عند معنى كل يتم عن تناقض بوقت الحب وصاحبه ووجودها
في السياق ليس يذى أثر الا أنها تأتي معلقة لما سبقها ، وفي الوقت الذي
يزداد فيه إعجابنا بالصورة في قوله :

ولها ضحك كفسر الأناحي وحديث كالوشى وشى السبرود
- من حيث اكتشاف الشاعر لعلاقة جديدة بين حديث المرأة والوشى المنق -
فإنها بعددومة القيمة في السياق الكلي للقصيد اذ تهدد ومقطعة الصلة عما تلاها
من صور .

وتتناثر الصور في القصيدة التي تتحقق فيها الوحدة الموضوعية عند مسالا
تنظيمها وحدة تربط بين أجزائها ، فإذا نظرنا الى قصيدته :

يا حبيب إن دواء الحب مقسود	الا لديك فهل ماريت موبسود ؟
قالت عليك بمن تهوى فقلت لها	يا حبيب قوكر الهوى والصين والجيد
لا تلمس بحياتي وأقلمس ألبس	صبرا على الموت ، إن الموت مورد
روياك تدعو المنيا قبل موتهما	وإن ثقلي ثقل منك مخلود
أنت الأميرة في روعي وفي جسدي	فابرى هيش بكفك الأقاليد
لا تصفى من حمام الموت وانتظري	موا كان قد طوتني البيش والكود
قد لأمنى فبك أنوام فقلت لهم :	ما ذنب من قلبك حران مجهود
ما كنت أول مجنون يجارىة	تسقت له والثر منيدي
أغرى به اللوم أن غير سامحة	وأحرر الصين في سطيمن رديد
أحببت حبي وما حبي بسطيمن	من كين لي عند الا الجليد

بمن العداية من حبي لنا حجو
 فقد وثقلاً وتحيى في مجاسيدها
 نامة ولم ألق يوماً بمدرويتها
 باحسن حبي اذا قامت لجارتها
 كأنها لذة الفتيان موفية
 لوعتيك ما شئت من عهد ومن عذر
 قد صررت هامتي نبي يبكيتها
 اني لاحسد مولودا مني قد مآ
 ارى الا زار على مني فلحسده
 يا دام بختي لحاجاتي وما عشتي
 قول لحبي فقد اجهت رويتها
 فرتبك الممين اوتيتا على طمس
 لاخوتي عذرة ليست بمنجسة
 ليس الحبيب كمنون بعزفسي
 ان لم تجودي بموعد فلا تعدي
 سألت حبي فما عادت على رجلي
 كأنه يفتي الحيات غاصرة
 والحر بعمليك غفوا من غواضيه

بل ليس لي حجو منها ولا عود
 كأنها صم في الحن ممبود
 وهل ينال سجين الممين ممبود
 وفي الرول هضم الامح المبود
 وسكرة الموت ان لم يورع ممبود
 فالوطد دان وباب النبل مسدود
 ما خير عيش الفتي والكلم ممبود
 من الدال ما لم يلق مؤلوسد
 ان الا زار على ماض ممبود
 حتى اشتكت قال النوم تسهد
 لو كان لي منك عروب وتهد
 من القوال وطاب اللهو والنهد
 فأنجزى الوعد ان الجود ممبود
 ان فاته الباء افتت الما عهد
 ما فتح الوعد حتى زانه الجود
 لسانه من سوال الناس معبود
 لا بل كأنني عن المصروف مجد
 قبل السؤال وسبب المبد مكبود

لا يستطيع أن تقف من هذه القصيدة الا على مجموعة من الخواطر المتناثرة
 - التشابهة أحيانا - لبحب أضواء حبه وصدود حبهته وقد أوشك
 على الهلاك ان أعياء جمودها وإخلالها بالوعود التي تعدها له ، فأصبح
 مقطوع الصلة بالمعالم من حوله ، وعلى الرغم من كثرة الصور في هذه القصيدة
 فان كل واحد منها قد عند معنى ينتهي بانتهاء البيت بحيث لا يكون لها تأثير
 ما فيها بعدها ، ومن الأفضل أن تقف عند أي منها وهي منفردة مستقلة بنفسها
 دون أن نوهق أنفسنا بالبحث عن علاقتها بالسياق كله ، وقد ظن وبمضي
 الصبر مقصودة لذاتها ان لا تهد ذات أهمية في هذه القصيدة وتفتح ذلك
 في قوله :

تَقْدُ وَثَالًا وَتَمِي فِي جَانِبِهَا كَأَنهَا صَنَمٌ فِي الْحَيِّ مَحْبُودٌ
حيث تبدو هذه الصورة قلقة في موضعها لأنها تأتي منفصلة عن العاطفة التي
تليج بها أبيات القصيدة بسفحة عامة . وقد تقوم الصورة في القصيدة نفسها
بتوضيح ما سبقها من معنى والتدليل على صدقه ، فمتى ما يقول بشار :

لَيْسَ الْحُبُّ كَأَمْرِ بِمَنْزَعَةٍ إِنْ فَاتَ الْمَاءُ أَفْتَقَهُ الْمَوَاعِدُ
نجد تشبيه هذا بوضوح ويحلل قوله السابق : لاخير في عدة ليست بمنجزة
وإذا كنا قد لاحظنا تلك الصور واتصال بعضها عن بعض في هذه القصيدة
فإن هذا الشكك يرد إلى اعتقادنا للوحدة المضمومة التي تربط أجزاءها
وتجعل منها كلاماً متلاحماً .

وعلى الرغم من اعتقادنا للوحدة المضمومة في مثل هذه القصائد ذات الموضوع
الواحد عند بشار فإنه يمكن القول بأننا نلمس جانباً من جوانب هذه الوحدة
يتحقق في بعض قصائد بشار الفزلية غير أن تأثير الصور في هذه القصائد
يقتد عند حد معين ولا يسرى إلى نهايتها فتبدد القصيدة شاحبة على الرغم من
انطبائها على نغمة عاطفية حادة يقول بشار :

لَقَدْ زَادَنِي مَا تَعْلَمِينَ صَابِغَةً إِلَيْكَ فَالْقَلْبُ الْحَزِينُ وَجِيبُ
وَمَا تَذَكَّرِينَ الدَّهْرَ إِلَّا تَهَلَّلْتُ لَمِئْتِي مِنْ شَوْقٍ إِلَيْكَ غُرُوبُ
أَبِيتُ وَبَنَيْتُ بِالْذَمِّ رَمِينَةً وَأَصْبَحَ صَبًا وَالْفَوْادُ كَهَيْبُ
إِذَا نَطَقَ الْقَوْمُ الْجُلُوسُ فَأَنْسَى أَرَبْتُ كَأَنِّي مِنْ هَوَاكِ غَرِيبُ
يَقُولُونَ : دَأُ الْقَلْبُ جُنَّ أَصَابَهُ وَدَائِي غَزَالٌ فِي الْحِجَالِ رَكِيبُ
إِذَا شَرِبْتُ هَلْبًا الشَّوْقُ وَاقْتَادَهُ الْهَوَى

إِلَيْكَ مِنَ الرِّيحِ الْجَنُوبِ هَبُوبُ
هَوَى صَاحِبِ رِيحِ الشَّمَالِ إِذَا جَرَّتْ

وَأَمْرِي لِقَلْبِي أَنْ تَهَبَ جَنْسُوبُ
وَمَا ذَاكَ إِلَّا أَنَّهُ جَبِينٌ تَنْهَى
تَنَاهَى فِيهَا مِنْ عُبْدَةٍ طَيِّبُ
وَأَنِّي لَمُسْتَشْفَى عُبْدَةٍ إِنَّهَا
بِدَائِي - وَأَنْ كَانَتْه - لَطِيبُ

كأروية الحمار أو زاد نعتها
لقد شغلت قلبي عبيدة في الهوى
ألا تتقين الله في قتل عاصبي
يقطع من أدل القربى وده
تغني حسن النساء بمبيدة
فوالله ما أدري : أنتجد جهنما
وإن لاشق الناس إن كان حبها
وقائله : إن ميت في طلب الصبي
فم تومة قبل المات فانسى
فقلت لها : لم أجن في الحب بيتا
أرانا قريبا في الجوار ونفسى
ألا ليت شعري هل أنورك مرة
تخفى قوميئا من الشوق والهوى
وما أنسى ما أحدث الدهر للفنى
فلمت بناس من رضاءك مكرها
فبت لما زودتني وأنسى
إذا قلت يمينيك تخفى سامع

تلين إذا طعنتها وشايب
فليس لأخرى في القواد نصيب
له حين يمسي زفرة ونحيب
فليس له إلا هلاك نصيب
وعلمني ديتي وأنت قريب
عبيدة : أم تجزي به فتب ؟
خصيا ومناة الجناح جديب
فلأند أن تحصى عليك ذنوب
أخاف عليك الله حين تلوب
أنا ما على نفسي : فم أتوب ؟
مرارا ولا تغلو وذاك عجيب
وليس علينا يا عبيد رقيب
فإن الذي يشفى الحب حبب
وأيامه اللاتي عليه تسوب
قد حان من شمس النهار غروب
من الأهل والمال التلاد حريب
تمرض أهوالكم وكروب

في هذه القصيدة نجد أنفسنا إذا تجربة ماعرة تشير إلى مماناة محبيب
استفرقة أعاسي الحزن لبعده حبهته التي لا يذكر اسمها إلا وقاضت دموعه
قد أضحي كريب القلب : غريما لا يشارك الناس أحاديثهم وقد أدهشهم
حاله فظنوا به ما من الجن : وهو يعلم أن محبوبته هي داوود : ولهم هذا
شعر الرج الجنوية : إذا هبت : شوقها إليها وأمه إليها لا أنها تحمل
إليه طيب عده التي غارته : ومعنى الشاعر ليهين كريب شغلت عبيدة قلبه
كله فلم يمد لاحد سواها نصيب فيه : ثم يستعطفها ووضح لها ما أسمى فيه
بسيبها حتى تلين له وتمنحه وصلها ومحجب من صدودها على الرغم من حبسه

وقطعه وده للناس من أجلها ، ودهش لها طلتها على القرب وأطاعها
له بالليل ونى بقيدة ، ثم يتنقل الى الحديث من فائدة نصحه بأن يكف
عن المسى قيل أن ثوابه المنية وخوفاً عليه من تراكم الذنوب ، فلا يرضخ لها
لأنه لم يكن في عبه اثنا ، وتتهى القصيدة بأمل يأمله الشاعر في لقاء من
يحب حتى يروى قلته وشغى من الهوى والشوق ويستعيد الماضى الذى
طالما تولته نه صاحبه .

وبما يتضح فلة الصور في هذه القصيدة ، وإن كنا نلاحظ أنها في الجـزء
الاول منها تنمو بالتجربة وتترابط مع بقا القصيدة ، ولا تصبح منفصلة عنها
بأى حال وإن جاءت مباشرة واضحة ، فستدنا يقول بشار :

إذا نطقَ القومُ الجُطوسُ فإسنى أربُ كائى من هواك غريبُ

فإن يشير الى انقطاع الحب عن عالمه الذى يحيط به بسبب الفجاءة
محبته لبعدها عنه ، وهذا المعنى امتداد طبيعي للحال اليأسه السقى
عمرت عنها الصور المباشرة - أيضا - في البيتين السابقين على هذا التشبيه
ولهذا يتشوق الحب الى أى شى يوصله أو يصله بالحبيبة حتى يحميد صلت
المفقودة بالعالم ومن هنا تصبح الريح الجنوبية التى تأتيه من قبل " حميد " -
التي رحلت الى الجنوب - ذات دلالة إيحائية تكسبها عن ارتباطها
بالصور الماضية ، لكتلا نجد تأثير الصور يذف عند هذا الحد من القصيدة
أما بقية الصور فإنها تهدو مسطحة مباشرة لاتنفى المعنى الشعرى في شى .

وبما تأتى الصور قليلة في قصيدة ما لكنها تتفرق في أنحاءها بشكل يساعد
وممن على الاتكاء بالقصيدة الفجاءة موحدا ويساعد على النمو بالتجربة السقى
تصدر عنها ، فلو تأملنا قصيدة بشار :

ألا حى ذاك الهيت الذى لست ناظراً

الى أهلي إلا بكيت الى صَحْبى

أزهر سواه والهوى يند أهلي إذا ما استخفنى تارح من حُبى

وان نال منى الشوق واجبت بأبها

بالسان عين طافئ من الكُـب

كما ينظر الهادي أطال بمنهل
تصد إذا الناس كانت عيونهم
على ضمير بين الحما من حديثنا
يفندني هذا المزير " بأنسني
وما ذنب قد مر عليه نفسا و"ه
لقد أعجبت نفسي بها فتبدلت
واني لأخشى أن تفقد مني
إذا قلت يهفون " مهدة " مغرب
وقد كنت ذا لب صبح فأصحت
ولست بأعشى " من جميل بن نعيم
تعد قلبا طافيت من الهوى
إذا علمت شوق إليها تناقلت
فلو كان لي ذنب إليها عذرتها
وقد منعتني زاركها السبي
وأصحت متناكأ كهي عبدة
كان فؤادي حين يذكر ينفسا
أحاذر بعد الدار والقرب شاعرا

فخلأ المراد عن باريد عذير
علينا وكما للمشير النصيب
مخافة أن تسمى بنا جارة الجنب
صوت إلى " الذلقة " حتى صلاتهم
من الحب عند الله في سابق الكتب
فيا جهد نفسي قادهما للشفاع عجب
مؤدتها والخطب ينو إلى الخطب
لحزان صابر كدرت في غد شري
" مهدة " بالهجران قد أمرت لئ
ومرودة " إن لم يخف من حبيبها
وحسن بما لاقيت من حبيبها حسن
تناقل أخرى بأن من شبيبها شبي
بهجري ولكن قل في حبيبها نسي
إذا كرست نفسي شقيت بها كرسي
كذي المشب مهجورا وليعزدي عجب
مريض وها من سقام ولا طيب
فلا أنا مغبوط بعمد ولا قسرب (١)

القصيدة هنا تصدر عن موقف تقليدي لحب عاجز عن الوصول إلى محبوبته
إلا أن هناك احساسا واحدا يهيمن عليه ، وهو احساس الحب المهزوم
الذي لم يتصر لوجه ولم يعد في إمكانه أن يقتصر عليه نال إلى حال من
الضياح ، وطى الرغم من ذلة الصور في القصيدة إلا أنها تنى هذا الاحساس
وان بدت متفرقة في أنحاء القصيدة ، فالصورة في أول الأبيات :

وان نال مني الشوق واجهت بايها
كما ينظر الدادي أطال بمنهل
بأنسان عين طافق من المكاب
فخلأ المراد عن باريد عذير

توحى بأحباب الشاعر في مخالفتها للشوق والحب والذي لا يمكن في الوقت نفسه
من وصل محبوبته أما الصورة في قوله :

إذا قلت يغفون عيدةً مشرباً لحران صانورك رتت في غدر شرس
فإنها تشي بخذلان الشاعر واستمرار فشله الذي يجهد به إلى الضياع الحقيقي
فهو يدرك على الرغم من نكته بهذا الحب - طبعاً في أمل يفوده إلى مواسلة
حبيبته - يدرك أنه سينتهي إلى ما انتهى إليه المحبون قبله مثل جميل
ومروءة وغيرهما ، لكن ظنه يخيب في استمالة صاحبته ، وإزاء صدود هذه
المحبة وشبهاتها على حبها تضع الصور في الأبيات الثلاثة الأخيرة من القصيدة
المنهاية الالية للشاعر على الرغم من حاشيتها .

قد تقوم الصورة بدور أكثر إيجابية في القصيدة عند بشار عندما أصبح وسيلته
الأولى في التعبير عن التجربة والتمويه وهذا ذلك في قصيدته التي يقول فيها :

ألا يأنس إليك الـ	ذي يخطئ بالصنبر
شقاك الله من شخص	على مهادك الأعسر
تدين البعد بالخلف	وأنت القبل المدبر
وما قولك لي أرفس	ك ألا سكر متكر
به تسحر أقواماً	ومن طرفها يتحجر
أما تذكر مامناً	بعتي منك بلى فاذكر
فاني كست بالسالي	ولا الناس ولا القصير
لقد ذكرني وجـ	هنا وجه القمر الأزهر
ومشاك إلى الدعص	الركام اللين الأعسر
تعتني أنسرى عمداً	بجمر المطر والقمر
وهذه اللم والمقصا	في بين البئر والينبر
ولهي بك أحياناً	خلال السر القمير
لاني كنت لا أنسى	نقد أصبحت لا أذكر
فهل يرجع لي ذاك	كما كان فلا أنكر

لَقَدْ صُمْتُ عَنِ الْجَسَمِ لَأَلْقَاكَ نَحْنُ أَقْصَرُ
وَمَا أَحْمَدُكَ الْحُسَيْنِ وَلَكِنْ أَحْسَدُ الْبُشَيْرِ
أَلَا يَا غُورَ عَيْنِي الْبَرِّ ذِي كَمَعَتِي بِهِ أَنْظَرُ
إِذَا مَا نَهَيْتَ لَمْ أَتَمَسَّ وَلَمْ أَسْمَعْ وَلَمْ أَبْصِرْ
فَمَا بِي مِنْ جَسَدِي حَبِيرٍ لَكِنْ فِي الْأَحْشَاءِ وَالْأَبْهَرِ
عَيَّ نَعَتْ جَنَاحَ اللَّيْلِ لَ لَا يُعْنِي وَلَا يَقْصِرُ
أَخَاكَ الْمَوْتَ بِالْفَسَاقِ وَالصَّبْرَ فَلَا أَصْبِرُ
فَلَا حَيٍّ وَلَا مَيِّتٍ وَلَكِنْ مَوْفِقُ الْأَقْصَرِ (١)

يلوم الشاعر صاحبه التي أصبحت تخادعه ، ثم يلمه بصلها ثم تغلبت
وعدا فيذكرها بلقاءاتها التي لم ينسها بعد وأن أضعف الحب ذاكرته
ثم يظهر همومه على هذا الماضي الذي لم يتغير ولو يسود مرة أخرى فانه
لن يطفئ ويخربها بالسوداء اليه ، فينتقل بعد ذلك إلى وصف الحال التي
ال اليها وقد انتفض قلبه بالحبية فهو أرق لا يصبر ولا يسمع يضطرب يخشى
الموت شوقا وصبرا ، وقد أضحى لا يحتفل الصبر إذ أنه في حال لا يحسد عليها
لم يعد حيا ولا ميتا وإن كان يدرك أنه موشك على الموت .

والذي يتأمل القصيدة يلحظ أنها تبدأ بجوهادي * تعود ، التقريرية
الواضحة أحيانا والموجبة أحيانا أخرى ، وقد تظهر الصورة من آن لاخر
وعلى الرغم من أنها تنسم بالوضوح إلا أنها تحصل بالتقرير في القصيدة أعمالا
حيا ، فاسترجاع الشاعر لذكراته مع صاحبه على الرغم من تقريرته يبدو موجبا
بتناقض موقف صاحبه الحال في الذي تنبر عنه الصورة :

وَأَقُولُكَ لِي أَرْضِي كَ الْأُسْكُرُ مُشْكِرُ

إنها لتخادعه وتخدّره بوجد طالبا صحت به الناس ، وقد كانت تحرض على
لقائه بل تعتمد إلى اخفاء آثاره بمرطها وقرقرها عندما كان يأتيها متخفيا :

وَمِمَّا كَ إِلَى الدُّعَى الرِّكَامُ اللَّيْلِيْنَ الْأَفْصَرُ
تَعْنِي أَثَرِي عَمَّداً بِجَرِّ الْهَرَطِ وَالْقُرْقُرِ

وما يفتح من خلال هذه الابيات الاربعة انتقال القصيدة من حالة الهدوء
النسي الى شيء من الاضطراب يخبره تذكّر الشاعر المتابع لحواشى اللقاء السقى
أثارت فيه الحسرة على هذا الماضى الذى لم يقدر له أن ينسأه :

قَهْلٌ يَرْجِعُ لِي ذَاكَ كَمَا كَانَ فَلَا أُسْتَرُ

وقد يبدو قوله :

وَمَا أَحْسَنُكَ الْحُسْنَ وَلَكِنْ أَحْسَدُ الْهُسْنَ

شيئا زائدا ، لكننا نجد ما يبرره ، فهى يدفعه احساس المحب اليأس
من عودة الماضى ومواجهة الحب مرة أخرى - كما تدل على ذلك القصيدة -
فيقيم على المُنْزَو الذي يلاص محبوبته ، ونحو الاحساس بانقضاء المحبوبة
مركزه الشاعر في الصور التى تشغل الابيات الستة الاخيرة التى تتركز فيها
التجربة ، اذ يحول النقاده لصاحبه رأسه من اعادة الماضى دون التواصل
مع عالمه وينقده القدرة على الادلثتان ويصح على وشك الموت يقول بشار :

أَلَا يَأْتُو عَيْنِي الْبَدَا ذِي كَمْتُ بِهِ أَنْظُرُ

أَذَا مَا نَحْتُ لَمْ أَغْفُ وَلَمْ أَسْمَعْ وَلَمْ أَبْصُرُ

..... الخ

ومن ثم يمكن القول بأن الصور كانت تأتى متكئة بتأثير ، تحف كل منها
بمقد معنى ثابت لا ينمو بمعنى القصيدة الا على ذلك لانقضاء الوحدة الموضوعية
على الرغم من توافر الوحدة الموضوعية فيها وترتب على هذا أن جاءت الصور
مقصودة لذاتها لاجرد التزيين ، وما انقضت الصورة - التى وصفناها -
منذ قليل بأنها حبة خلاقة - حيوتها بسبب انقضاءها عن بقية الصور ، وقد
تجنى الصورة منعزلة عن الماطفة التى تلهم بها أبيات القصيدة وقد لا تتلاءم مع
جوها .

وان تحققت للقصيدة وحدة ما فالنا نجد دور الصورة يصبح جزئيا بمعنى أنها
لا تصبح ذات تأثير في القصيدة كلها وانما يتوقف تأثيرها عند جزء معين ،
بالإضافة الى ما يتسم به غالبية الصور من تعيرية وبهاثرة وسطحية بحيث لا تنطق

من التجربة التي مصدر عن القصيدة ، ولكن هذا لم يمنع من قيام الصور نفسى قليل من قصائد بشار بدمر فعال في التعمق بالتجربة - على الرغم من قلتها - بل انها لتتفاعل أحيانا مع التقرير نفسه وتضفى عليه من احيائها ما يجعله غير منفصل عنها وفي أحيان أخرى - قليلة جدا - لمحتل للصورة دورا أكثر ايجابية ، ذلك أنها قامت بدمرها في الكشف عن تجربة الشاعر عندما أصبحت وسيلة الأساسية في تحقيق المعنى والنموذج داخل القصيدة .

وإذا كما قد توصلنا الى هذه النتائج التي تخص علاقة الصور بالقصيدة حين تحققنا لها الوحدة الموضوعية لبأن هذا يؤدي بنا الى العودة الى ما قد أثرناه من تساؤلاتنا الماضية - عند تمررنا للقصائد ذات الموضوعات المتعددة عند بشار - (١) حول السبب في افتقاد الوحدة التي تنتظم القصيدة حيث ترتب على هذا الافتقاد اهمكاز الصور وتفككها وتأثيرها واختصاص كل مجموعة منها بوحدة مستقلة منفصلة عن الأخرى . ولقد اتضح لنا الآن أن افتقادنا الوحدة الموضوعية في قصائد بشار لم يتوقف على القصائد المتعددة الموضوعات بل شداها الى القصائد الماطفية التي تحققت لها الوحدة الموضوعية ما يدعو الى القول بأن تعدد الموضوعات أو التجارب في القصيدة ليس سببا في افتقادها ذلك أن " الوحدة المطلوبة لاتتجسس الشاعر عن تعدد التجارب والمواطف في قصيدته انما يشترط أن تكون جميعها متجانسة المعنى هادفة بتمددنا الى استجلاء وحدة في الوجود أو في موقف النفس البشرية منه " (٢) .

ومن هنا يمكن القول بأن عدم توافر هذه الوحدة - لدى بشار - قد يرتد الى عدم وجود مفهوم واضح للقصيدة عنده ، فهو لم ينظر الى القصيدة على أنها كل متكامل اما أن تشمل تجربة واحدة أو عدة تجارب تتضافر من أجل تشكيل كل متسجم ، لقد أعتد بشار الى حد كبير على وحدة البيت واستقلاله

(١) راجع ص ٢١٢ من هذا البحث .

(٢) محمد النويهي - قضية الشعر الجديد - معهد الدراسات العربية العالية القاهرة ١٩٦٤ ص ١١٢ - راجع تفصيل ذلك عند يوسف بكار - بشار القصيدة المصيرية عند النقاد القدماء - رسالة دكتوراه جامعة القاهرة - كلية الآداب ١٩٧٢ - مخطوط ص ٣١٤ وما بعدها .

بحيث لا تشكل هذه الوحدة مع غيرها من الوحدات كلاً متضافراً وتجهجسة
لانعدام هذه النظرة الكلية جاءت الصور حكاية متأثرة وبدا حرصه على حشد
الصور في أى جزء يترامى له في القصيدة ، ومثل هذه النظرة عند بشار يمكن
أن ترد إلى الموقف الفلسفي للمرحلة الحضارية التي عاصرها وما كان يفكر اليه
من نظرة فيولوجية وروية تكاملية حتى أنه يتحذر طيلة أن يجد فلسفة ما
للن بصفة عامة أو للفن الشعر بصفة خاصة ، بل أننا إذا حاولنا أن نلقى
نظرة على النقد العربي في تلك الاونة وجدناه لا يتعدى النظرات الجزئية
المتأثرة (١) .

(١) كتاب النعري ٢٢١

الفصل الرابع

* الصورة وشخصية الشاعر *

— ٢٢٧ —

اهتمت الدراسات المتقدمة للصورة في الشعر بتحليل شخصية الشاعر والكشف عن جوانبها المتعددة من خلال صور الشعيرة ، إذ على أصحاب هذه الدراسات بالبحث عن اهتمامات الشاعر ذوقه وطباعه وخبراته المتعددة بل وصفاته الجسدية والمقلية متوسلين - في ذلك - بالصورة المتكررة عنده ، فهذا " بانكس " في دراسته " لصور ملحن الشمسية " يشير في مقدمة كتابه - وقد احتذى خذو كارولين ميرجن في دراستها لصور فكبير - إلى أنه " سوف لا يهتم بالأنماط المختلفة للصورة ومدى إحكامها أو ضعفها الأدبية أو ظرفيتها ، لكنه سيبحث فقط بالأنماط التي

اهتمت الدراسات المتقدمة للصورة في الشعر بتحليل شخصية الشاعر والكشف عن جوانبها المتعددة من خلال صورة الشعرية ، إذ عني أصحاب هذه الدراسات بالبحث عن اهتمامات الشاعر وذوقه وطباعه وخبراته المتعددة بل وصفاته الجسدية والمقلية متوسلين - في ذلك - بالصبر المتكررة عنده ، فهذا " باتكس " في دراسته " لصورتين الشعرية " يتميز في مقدمة كتابه - وقد احتذى حذو كارولين سبرجن في دراستها لصور شكسبير - إلى أنه " سوف لا يهتم بالأنماط المختلفة للصورة ومدى إحكامها أو صفاتها الأدبية أو وظائفها ، لكنه سيعنى فقط بالأنماط التي تمكنه من الكشف عن مجالات اهتمام الشاعر ، ما يشدله وما يمتدده ، ما يحبه وما يكرهه ، ما يعرفه وما يحفظه " (٢) ، ومن هنا ينتهي إلى القول بأن دراسته " سوف تلترم بالكشف عن الجوانب المختلفة لشخصية ملتون الحقة وذلك من خلال تحليل موضوعات الصورة " (٣) .

وقد يكون لتكرار الشاعر لنوع ما من الصور دلالة ما ، وإن كنا قد لاحظنا أن اتباع الشاعر لتقاليد الفنية الموروثة قد يشعب في تكراره للصورة انطلاقاً من زاوية المحافظة على القديم أو إظهاراً للقدرة على التقليد والاحتذاء ، وإذا كنا قد لاحظنا أيضاً ما تنسم به صور بشارة من مباشرة ووضوح وانفجادهما للقدرة على الإيهام في كثير من الأحيان فإننا لا نستطيع أن نطلق حكماً ما على

(١) كانت كارولين سبرجن من أول من راد البحث في الصورة وقد وجهت عنايتها إلى الاستدلال بالصورة على شخصية الشاعر وجوانبها المتعددة وذلك في كتابها الذي أصدرته عن صور شكسبير ١٩٢٥ ، وقد سبقتها دراسة وولتر هريتر ١٧٩٤ نموذج من التشبيه ودراسة وليم بولدنج رسالة في توثيق سيدن كرين لشكسبير عام ١٨٧٦ - غير أن كتابها أثار كثيراً من الاهتمام راجع

Encyclopedia of Poetry and Poetics, Imagery, p. 363, Shakespeare's Imagery and what it tells us, p. 4.

Theodore Haward Banks, Milton's Imagery, Columbia University Press, New York, 1950, p. XII. ، يختلف منكس مع سبرجن في أنه لا يفتح الوسيلة الإحصائية ، فهو يرى أن الاحتمالات لا يمكن أن تمزج بين صورة وأخرى فلا تستطيع التفرقة بين التشبيه المادي المختصر والتشبيه الممتد ، ولهذا فإنه يقججها في دراسته التي يعمد فيها إلى إظهار شخصية ملتون " راجع P. XII .

Milton's Imagery p. XII .

(٣)

صلى الله عليه وسلم
ما لا يخفى

شاعرا من خلال تكراره الصورة مصينة إلا إذا كانت ترتبط بتجربته الخاصة .
ومن هنا فأننا لن نجارى أولئك في تحليلهم السيكولوجى لشخصية الشاعر من
خلال صوره المكونة أو من خلال تكراره لصورة مصينة . وان كنا - على الرغم
من ذلك - سنحاول أن نستعين بالصورة للاجابة عن بعض التساؤلات التى
أثيرت حول شخصية بشار ومعرفة ما إذا كانت تعكسنا من الأدلة بشئ . حول
عقيدته الدينية أو شخصيته ؟ . وهل يمكن أن تلقى ضوءا على حصول
موقفه من المرأة أو تضى ظلالا ما حول رؤيته لها ؟ . وهل نستطيع من
طريقها أن نقف على جانب من جوانب ثقافته ؟ . لذلك ما سنحاول أن نكتشفه
من خلال صوره بشار ما أمكننا وأمكنها ذلك .

الصورة وعقيدة بشار الدينية :

أثارت شخصية بشار انتباه كثير من الباحثين قديما . ومحدثين وظلت موضع
اهتمامهم . وكانت عقيدته من أهم ما شغلهم فى شخصيته . وقد جـاء
تناولهم لعقيدته مرتبطا بالحديث عن زندقته ولم تفصل هذه الزندقة بأية
حال - عند بعضهم - عن الشمسية التى اعتبروه رائدا من روادها . ولقد
كان الجاحظ أول من اتهم بشارا بالزندقة عندما قال انه " يدين بالرجمة
وكفر جميع الأمة مصوب رأى إبليس فى تقديم النار على الطين " . شراح يستدل
على قوله هذا بهيئت بشار :

الْأَرْضُ مَظْلُومَةٌ وَالنَّارُ مُخْرَجَةٌ وَالنَّارُ مَهْبُودَةٌ مَذَّكَتُ النَّارُ (١)

ويأتى الجاحظ بشعر لصقوان الانصارى الممتزلى برد فيه على ادعاء بشار
بتفضيل النار على الارض يقول فيه :

زَعَمْتُ بَانَ النَّارَ أَكْرَمَ عُنْصَرًا وَفِي الْأَرْضِ تَحْيَى بِالْحَجَارَةِ وَالزُّنْدِ
وَنَتْنِى إِلَى تَوَلَّهِ :

أَتَهْجُوا بَا بَكَرَ وَتُخْلَعُ بَنَدُهُ عَلَيَا وَتَمْرُوكُ ذَاكَ إِلَى بَسْمِهِ
كَأَنَّكَ غَنِيٌّ عَلَى الدِّينِ كَلَّهِ وَطَالَبُ كُحْلٍ لَا يَهَيْتُ عَلَى حَقْدِهِ (٢)

(١) الاقانى ج ٣ / ١٤٥

(٢) الجاحظ . البيان والتميين ج ١ / ١٢٠ ، راجع أيضا البشداوى - الفرق بين
الفرق مطبعة المعارف - مصر ص ٣٩ - ٤٢

وعلى الرغم من أن الجاحظ لم يحدد لنا إلى أي المذاهب ينشئ بشار فان نسي
شعر عنوان الانصاري ما ينشئ بانتسابه إلى إحدى فرق الشيعة المتطرفة؛
ذلك أننا نرى البغدادي ينسب بشارا إلى فرقة الكاملية * وهم أتباع
رجل من الرافضة أن يعرف بأي كمال وكان يزعم أن الصحابة كثروا بتركهم
بيعة علي وكثروا عليا بتركهم قتالهم وكان يلزمه قتالهم كما لزم قتال أصحاب
صفين * (١) يقول البغدادي * وكان بشار من يرد الأعز على هذا
المذهب * وروى أنه قيل له ما تقول في الصحابة فتتل بقول الشاعر :

وما نرى الثلاثة أم عمرو مصاحبك الذي لا يصحبك (٢)

وهذا البغدادي إلى بشاره لاثنتين أخريين غير هذه الضلالة التي أشتبهها
له إذ يقول : * حتى أصحاب المقالات عن بشار أنه ضم إلى ضلالتهم نفسي
تكميل الصحابة وعلى معهم ضلالتهم ؛ إحداهما : قوله بركة الاموات التي
الدنيا قبل يوم القيامة ، كما ذهب إليه أصحاب الترجمة من الرافضة ، والثانية
قوله بتصويب ابلهين في تفضيل النار على الأرض ، واستدلوا على ذلك بقصا
بشار في شعر له : الأرض مظلمة والنار مشرقة ٠٠٠ الخ * (٣) ، كما يذهب
الصفدي إلى اثبات ذلك القول نفسه فينسب بشارا إلى الكاملية ايضا (٤)
وهذا يفسر كل من البغدادي والصفدي ما ذهب إليه الجاحظ وصف عنوان
الانصاري هذا ، فضلا عن أنهما يوضحان أن عقيدة الكاملية لا تقول بركة
الاموات ولا بتصويب ابلهين في تفضيل النار على الأرض ، وذلك ما زاد عن عقيدة
الكاملية التي شاء صاحب الفرق أن ينسب بشار اليها ، ومن هنا يمكن
القول بأن هناك اتفاقا من قبل القدماء على أن بشارا كان كامليا رافضيا ،
اتفق مع الكاملية في تكفير الامة ومع الروافض في القول بالرجمة وزاد عليهما
القول بتصويب ابلهين ، غير أن هناك رواية يذكرها صاحب الاغانى تشير إلى
أنه ظل متعبرا متشككا طوال حياته ولم يعرف له مذهب معين ، فحسب

(١) الفرق بين الفرق ص ٢٩

(٢) المصدر السابق ص ٢٩

(٣) نفسه ص ٢٩

(٤) الصفدي نكت الهميان في نكت الصبيان - مطبعة الجمالية - مصر سنة ١٩٤١

ص ١٢٧ -

تقول هذه الرواية * " كان بالبصرة سبعة من أصحاب الكلام * عمرو بن عبد
بواصل بن عطاء * وشارح الاعن صالح بن عبد القدوس وعبد الكريم بن أبي
الموجاء * رجل بن الأزدي * فكانوا يجتمعون في منزل الأزدي ويختصمون
عنده * فأما عمرو وبواصل فنصارا إلى الاعتزال وأما عبد الكريم وصالح فصحبوا
التوبة وأما بشار فيبقى متحيرا متخلطا * (١) .

ويحتاج الباحثون المحدثون بدرهم ما ذهب إليه القدماء * فهري
أحد أنصار الرأي الأول أن بشارا كان رافضيا كالمها * وعلى اختيار بشار لهذا
الذهب بأنه قد صادف هوى في قواديه * ولكنه من أن يجد وسيلة ينسب
عليها لفضل دين المجوس على دين الاسلام بعد أن كفر أهله ذلك لأن
الرواية التي تقول ان بشارا دان بالرجعة وكفر الأمة الاسلامية تقول أيضا انه
صوب رأى ابيليس في تقديم النار التي هي مقدسة عند المجوس على الطين
وتوهم ذلك بشعره في قوله : الأرض مظلمة ... الخ (٢) * ولم يتكسر
الظاهر بن عاشر شارح الديوان أن بشارا كان رافضيا شيعيا * ذلك أنه
يرجع سبب اختلاف بشار مع المعتزلة إلى تشييعه * وإن حاول أن يشكك
في صحة ما نسب إليه من أبيات يفضل فيها ابيليس على آدم والنار على الارض (٣)
ومذهب الظاهر بن عاشر أيضا إلى أن أعداء بشار * ولا سيما المعتزلة *
هم الذين أشاعوا عنه الزندقة وحرضوا المهدي على قتله * كما يرى أن بشارا
كان يحس بكيدهم له وقد عرقله في قصيدة يدح بها المهدي حيث يقول :

لَمَسْرَى لَقَدْ أَشْبَيْتَ بِي غَيْرَ نَائِمٍ فَنَأَمَ وَهِيَ سَاهِرٌ يَتَوَقَّعُ

ثم اضطر إلى أن يعلن توبته :

قَدْ تَبْتُ فَأَقْبِلْ تَوْبَتِي يَا بَنِي هَاشِمٍ

فَإِنَّ الَّذِي بَيْنِي وَبَيْنَكَ مَدْمَجٌ (٤)

(١) الاغانى ١٤٦/٣ - ١٤٧

(٢) محمد جابر عبد السال حررات الشيعة المتطرفة - مطبعة السنة المحمدية -
بغداد - ١٩٥٤ - ص ٢٢٢

(٣) مقدمة الديوان ص ٢٤

(٤) نفسه ص ٢٦

وقد لاحظ مصطفى هدارة أن الظاهر من عاشر لم يذكر لنا ذلك الذئب الذي يملن بشارته منه ، ويرجع بدوره أن بشاراً كان يدين بسرأى الراضة من الشيمة حقا وملها الكاطبة بالذات ، وأن المعتزلة حينئذ عاينهم كخفا عن القناع فلما أحسن بحرج موقفه حاول التبرؤ عند الخليفة وعند القريين إليه من ^{مردوحيه} مدوحيين لما نسب إليه ، ولكن ذلك لم يجدهم قليلا إذ انضاف الى غلوه في التشيع هجاؤه للمهدي وزيهده بمقربا بن داود فأدى ذلك الى قتله على الزندقة (١) .

أما نصار الرأي الثاني فانهم يجسمون على أن بشارا بن متحيرا متشككا ولم يثبت على مذهب معين يمكن أن ينسب اليه يقول المقاد : " وأن من الهزل أن يحسب لبشار رأي في الدين والمصيبة فيقال انه كان معتزليا أو مسلما على هذا المذهب أو ذاك ، فما كان لذلك كله شأن عند من يخلو أكثر من ساعة سيرا أو كلية يرسلها في قطمة من الخمر للمداومة والافراپ واقاظة بعض المتخرجين على عادة المعتزليين ^{المتشككين} والخلماء فليس الحب من يظهر من العفة والصالح " (٢) ، ويرى المقاد أيضا أن الأبيات التي قالها بشار في تفضيل أبيه على أم لم يمت مذهبها في دين أو فلسفة فهي تسلية ودعابة من أزياء التطرف السني سماعت في عصره (٣) كما يحيل " دلائدا " بحد أن يقرر أنه من غير الممكن القطع بزندقته الى القول بأن بشارا كان متشككا من الشكك فحسب (٤) ، ومذهب النوبيي أن أن بشارا ظل متحيرا متشككا طوال حياته لم ينته الى الانحياز أو الايمان ويرى أن الأبيات التي تنسب اليه وتدنيه باحدى الديانات

(١) اتجاهات الفكر العربي في القرن الثاني الهجري ص ٢٧٧ - ٢٧٨

(٢) المراجعات ص ١٢٤

(٣) المرجع السابق ص ١٢٤

(٤) عهد الرحمن بدوى - من تاريخ الاتحاد في الاسلام - دراسات ألف بحضها وترجم الاخر - مكتبة النهضة المصرية القاهرة سنة ١٩٤٥ ص ٣٧

الفارسية لا تثبت ذلك وإنما النكسر « غمو » قول رجل ساقط على البشير
 جميعا بما يتلافى أن تأسرهم ود يانتهم حتى يفضل على بنسهم البشري خلقا
 آخر فيقول هذا الشر لا لأنه يبعد النار « أو يحب إبليس » لهجسره
 أنه يخطهم ويحتقنهم « (١) » وعلى الرغم من أن « الجوارى » بكساده
 يذهب إلى القول بجبرية بشار حين يقول ضللا خروجه عن عقيدة الاعتزال
 : « ويدو أن عقيدة الاعتزال وهي التي تعد المرء مسئولاً عن مقارفة المصا
 وارثايب المغالطات لم تصادف سوى في نفس بشار وهو الحاجن المتبهك
 فاقطب بجبريا لا يرى لنفسه قدرة على الاختيار وإنما هو مسير فيها بأخذ
 وفيما يدع وفيما يقارن من الذنوب « (٢) » إلا أنه لا يقطع بذلك الرأي
 لأنه يقتضى إلى أن بشارا ظل متحمرا متخلطا إذ يقول « ويظهر أن
 بشارا لم يقف في حيرته عند حد ولم يجنح في تخليده إلى جانب بطش
 إليه » فقال بعد ذلك بالثبوت وذهب الغور والظلمة وفصل النار على
 الأرض ثم فضل إبليس على آدم « (٣) » ويحاول أحد الباحثين أن يبرر
 تشكك بشار وحيرته فيرجع ذلك إلى المرحلة الانتقالية التي كان يمر بها
 الفكر في المجتمع الإسلامي بسبب تداخل الثقافة العربية مع غيرها من
 الثقافات الأجنبية « (٤) » وذهب « فون كريب » إلى أن بشارا لم يتخذ
 له مذعبا محييا « لكنه يقطع بالحاده عندما يمدد صوتا لطائفه
 بحيرة من رجال ذلك الزمن الذين اعتنقوا الإسلام في الظاهر لكنهم لم
 يخلصوا له ويرجع هذا الموقف من بشار إلى نسويته « (٥) » كما يقطع
 شوقي ضيف بالحاده بشار حين يذهب إلى أنه في أشادته بالنار وتفضيلها على
 الأرض وتفضيله لإبليس على آدم ما يشهد على الحاده « ويحتج برود صفوان
 الانصاري شاعر المستقلة على بشار « وما ذهب إليه من أن حقد بشار على

(١) محمد النويهج - شخصية بشار - مكتبة النهضة - مصر - ١٩٥١ ص ٦٤

(٢) الشرقي بغداد ص ١٧٨ - ١٧٩ .

(٣) المرجع السابق ص ١٧٩

(٤) إبراهيم عبد المبريد اللبان - الفلسفة في المجتمع الإسلامي - مكتبة النهضة
 المصرية - سنة ١٩٥٠ ص ٧٢

(٥) فون كريب - الحضارة الإسلامية ومدى تأثيرها بالمؤثرات الأجنبية - تمريب

د . صباقي محمد بدر - دار الفكر العربي - القاهرة ص ١٠١ .

الدين الحنيف هو الدافع الى تعصبيه رأى ابيليس في عدم سجوده لادهم مصباه
لامر به (١) ، ثم يذهب الى ذلك أن يشارا لم يكن ليؤمن بهينه ولا نكار
ولا يبحث ولا يحاسب (٢) ، وهذا يفتق كل من الرايين الآخرين في القطع
بالحاد بشار دون أن ينسبه أحدهما الى التشيع أو الى أحد المذاهب
الفارسية ، إلا أننا نجد أحد الباحثين يرد مذهب بشار في الالتفات الى
الثنية ، فيقول واقفا الراى القائل بتحيده وتغلطه * أما بشار فنسوي ،
تحركه قارسته وشموبته ، ليقضى على دين العرب ، أما الآراء التي كان
يشرها والمشكلات التي كان يثيرها فلم يكن صدرها حيرة وقلقه كما ذهب
اليه صاحب الاغانى بقوله * وأما بشار فحق تحميرا مغلطا * وإنما كان
غايته إثارة الإضطراب والقلق في نفوس المؤمنين من حوله (٣) ، يحدثنا
طه حسين عن زندقة بشار قائلا ان زندقة بشار كانت زندقة علمية - ان صح
هذا التعبير - أو قل : كان لزندقة وجهان ، أحدهما علمي نظري
فيه ذكر لثنيه ودفع عنه ومحار دونه والاخر علمي أدبي ، يشارك فيه
حيادا وبطيةا وفيهما من البيان (٤) ، وقد يعنى هذا أن الوجه
النظري لزندقة بشار يمثل فيما استندت إليه الآراء السابقة لادانة بشار
بالالحاد ، أما الجانب العلمى فيمثل فيما يرويه صاحب الاغانى من أخبار
تسير الى تحلل بشار الدينى واستهائه بالفروض والتعاليم التي أقامها
الاسلام (٥) ، هذا بالانفاة الى ما ذكر من تحفيله للمصره على بعض
سور القرآن الكريم (٦) .

ومن هنا يجمع معظم الباحثين - باستثناء شلح الديوان الذى يتمصب
الشاعر - على الرغم من خلافهم حول العقيدة التي انتهوا اليها بشار - رافضيا

(١) المصدر السابق ص ٢١٣ (٢) المرجع نفسه ٢١٣

(٣) شاعر الضحام شعر بشار بن برد ص ١٨٢ - ١٨٣

(٤) طه حسين - حديث الأريضا - دار المنار المصرية - بدون تاريخ

ج ١ / ١٩٢

(٥) الاغانى ٢٢٢/٣ - ١٨٥/٣

(٦) الاغانى ٢١١/٣

كان أو متشككا أو ملحدا - على خروج بشار من تعاليم الدين الاسلامي (١) والقول بزندقته ويردون هذه الزندقة الى شخصية ويجعلونها زندقة سياسية فيذهب أحدهم الى أن زندقة بشار كانت زندقة سياسية إذ كان الدافع وراءها حركة الشموية ويستدل على ذلك بأن مادة الفرس قد حفظوا لبشار هذه اليد في ثوبهم الأدبية حين انشروا المأمون على الأمين فجاء طاهر ابن الحسين الى بغداد وأخذ يسأل عن أولاد بشار كي يصادهم على شئون الحياة (٢) ، كما يذهب " دلائل فيدا " أيضا الى أن نزعة الشموية كانت أكبر دافع لبشار على الزندقة (٣) ، أما مصطفى هداره فإنه يؤكده الفكرة ذاتها عندما يتحدث عن اتجاه الزندقة بصفة عامة فيقول " نحن لا نستبعد أن يكون امتهنار هذه الفئة من الشموية ومتمهم على المجنون وسخيم لانتشاره واتساعه جزءا من سياسة الشمويين التي أرادوا بها هدم قوميات المجتمع الاسلامي والذي يجعلنا نميل الى هذا الرأي أن أساس المجنون عند هؤلاء الشرارة كان المجاهرة به وليس ضروريا لمن يريد أن يحتج محرما أن يجهر به الا اذا كان يقصد من وراء مجاهرته الدعوة الى مذهبه " ، ثم يستدل بأبيات بشار حيث يدعو الى اللذة دون نظر الى الموم والماعطين ،

توقب فينا الصافلين على البوى وما نأل ههنا قهقنا من ترقبا
إذا نحن لم نكتم شيئا فأنسا نقيظ ولم يفتن لنا من كشيئا
وما استقر المذات إلا خابسل إذا هم لم يذكرونا من نخبنا

(١) يرى النبهى أن الروايات التي يرونها صاحب الاقانى ليست دليلا على كفرة بشار بالاسلام ، فليس تراء الصلاة وحده بدليل على أنه اقتسم بخل الاسلام أما فخره بعسره وتفضيله على القرآن فهو لا يزيد عسره أن يكون امتهنا سيم الادب جمع به لسانه في حالة طرب به شخصية بشار ص ٦٨ - ٦٩

(٢) محمد بنديج شيرازي - المراج بين العرب والموالي - دار الكتاب العربي بدمشق ١٩٥٩ ص ٩١

(٣) من تاريخ الادباء في الاسلام ص ٣٢

وضيف قائلا : " ومويجا مصر بلذة مرة أخرى ولا يخفى بذلك بل يسهل
للناس ارتكابهم للمحرمات :

من راقب الناس لم يَلْفَرْ بِحَاجَتِهِ

وفاز بالطيات النابتك اللهبج (١)

ويشير الى قوله : " ونحن لا يمكننا أن نفهم منع الخلقة المهدى لنسزل
بشار الا من تلبية اتصاله بالاباسة والمجون وتحريضه على فسق المجتمع الاسلامي
والتشهير بعائته بدافع شهويته في الشالب يتضح هذا من شعر بشار حين
يوهم الناس بسهولة اقتحام المرأة في حمرة لافرق بين حرة وأمة ، انه يقول :

عُمر النساء إلى مياسرة والصعب يُمكن بعد ما جُعلنا

لكن هناك من بعد عامل الشهوية في زندقة بشار حيث يرجعها محمد
جابر عبدالعال الى اتصاله بالمتشيمين المتطرفين يستدل على ذلك ببيان
" تاريخ حياة بشار في حمرة وشبابه لا يدل على شيء يثير نفسه أو يخطبها
على المرب وزماداته في دينهم انما هو في عوامل أخرى (٢) .

وسا يتضح من معظم الآراء السابقة أن الشاعر كان ذا نزعة شمولية
حتى انهم لينسبون زندقته الى هذه النزعة وهم يحتدون في اثبات شموليته
على ما جاء في حمرة من ازدراء وسخرية بالمرب هذا وتهم وازدراء وفخر
بالمجد الفارسي وفي محاولته الانتساب الى ملوك الفرس وأشرافهم ؛ ذلك
بعد أن تبرأ من ولائه القديم للمرب في مواضع متعددة في حمرة (٣) ، وبعد
" شوقي ضيف " اهم شاعر أوجد تيران الخصومة بين المرب والفرس بأشعاره
التي كان يتعصب فيها على المرب (٤) ، كما يذهب عدارة الى القول بأنه

(١) اتجاهات الشعر العربي ص ٢١٦

(٢) المرجع نفسه ص ٢١٧ ، راجع أيضا رأي شاعر النعام في شعر
بشار من بره ص ١٨٢

(٣) حركات الشيعة المتطرفة ص ٢٢٢

(٤) راجع الديوان ٢٧٧/١

(٥) المسر العباسي الاول ص ٧٧ - ٧٨

المتحدث الرسمي باسم حزب الشيعة وأنه كان يقوم بدور خطير في هذا الحزب (١).

هنا أودع لنا هذا المرض السابق أن عقيدة بشار الدينية كانت موضع خلاف الباحثين كما كانت موضع اهتمامهم ، حيث وجدنا أن هناك من ينسب بشارا للشيعة المتطرفة ومنهم من يجعله غير ذي مذهب ومنهم من يجعله ملحدا أو ثنويا ، وهم يتصنون في الوقت نفسه على غروجه عن تعاليم الدين وعقود هذا - في الثالث - إلى شموليته التي لم تكن موضع خلاف بينهم ، وإن حاول بعضهم أن ينظر إلى شموليته نظرة مخالفة ، حيث يرى الظاهريين عاشر أن بشار النزع إلى العمومية بعد أن " اعتدله أمسداؤه " ومثاقبه التحقير بالولاء فالجاء ذلك إلى الابتداء بالافتخار بنسبه الفارسي ثم التبرم من الولاء " (٢) ، وقد استند هؤلاء جميعهم - فيما ذهبوا إليه - إلى ما روت الأخبار عن بشار - التي اختلفت فيما بينها أيضا ، بالإضافة إلى بشار الاشارات الشعرية العاشرة ، ولقد أوضحت لنا آراء هؤلاء الباحثين - المتحدثين خاصة - أن عقيدة بشار الدينية لم تكن بحثاى عن موقفه السياسي ، حيث كانت - في نظرهم - شديدة الارتباط به ، لقد ربط معظمهم بين زندقته وشموليته - إذ جعلوها زندقة سياسية دافسها التصيب والرغبة في هدم مقومات المجتمع العربي الاسلامى - بينما ربط بعضهم الآخر بين زندقته واتصاله بخلافة الشيعة من المتطرفة - وقد فطنا خلاف هؤلاء حول عقيدة بشار الدينية إلى التساؤل هنا إذا كانت صورة تمييزنا على استجلاء شئ ما يخص هذه العقيدة أو أنها لا تستطيع لذلك ؟ ، كما يدفننا ارتباط العقيدة الدينية بالذهب السياسي للشاعر إلى التساؤل عن موقفه ورويته لواقعه بصفه عامة - حيث لا يفضل الموقف السياسي - من رويته للواقع الاجتماعى بأى حال - وما إذا كانت الصورة تقوم بالكشف عن هذا الموقف أو أنها لا تمييزنا على ذلك أيضا ؟ ، وإذا كما نريد أن نتوصل بالصورة من أجل الاجابة عن هذين التساولين فانا لسنا نؤمن أن الصورة حلت -

(١) اتجاهات الشعر العربى ص ٤١

(٢) مقدمة الديوان ص ٢٥

تشكل المضمون الشعري كله ؟ ذلك أنما تقتصر على المفهوم الباطني للصورة
كما سبق أن استظهر في الوقت الذي نقول فيه بأننا بهذا المفهوم تشكل
جوهر الشعر ولبه ، وأن كانت بالنسبة لشاعر مثل بشار لا تمثل هذه الخطورة
لأن كانت تتمتع بالهاشة ووضوح واقتدار إلى قوة الإيحاء ، وعلى الدلالة نفس
تثير من الاحيان ، إلا أننا سنحاول ما أمكننا ذلك أن نستبين بصورة عكسية
استجلاء ما قد لا تشير إليه الروايات أو تدل عليه الاشارات الشعرية الهائلة .

وفي عدد الاجابة من التساؤل الاول لا نجد في صور بشار ما يقطع بالحادث
الشاعر أو ما يشير إلى أنه كان مؤمنا يؤمن بالبعث والحساب ، وإذا كان
قول بشار :

الأرض مظلمة والنار مشرقة^٥ والنار محبوبه^٥ مذ كانت النار

— الذي نخل فيه النار على الأرض بشكل يشير إلى تقديسه لها ما يدغمه
إلى تفضيل الطبيعة لأنه من نار على آدم — قد جعل معظم الدارسين قدما^٥
ومحدثين يرتابون في أمره ويتعدون للرد عليه — كما فعل صفوان الانصاري
أو يلصقون به تهمة الإلحاد ، فإن هذا يؤدى بنا إلى تتبع صور النار عند
الشعر ما إذا كان في دلالة هذه الصور عند ما هو في بقدر سببها أو بتقدير
لها أو ما يجعلها تفوق غيرها ، غير أننا بتتبعنا لهذه الصور لم نجد فيها
ما يجعلنا نقول أنه كان يتدسها لانه في معظمها صور تقليدية لا تخرج من
البالكوف ، وليس فيها ما يجعل للنار أهمية طوقية أكبر من قيمتها الحقيقية
أو ما يثني عظمتها وثوقها على الأشياء ، أنها تحترق في معظم الاحيان بمواقف
الحب والشوق والفراق ، لأن بشارا يدل بها في الغالب — على ما يختلج
قلوب المحبين أو أكبادهم من اضطرابات عاطفية ونفسية يحسبها الهجر والبعد
والشوق إلا أننا في الوقت نفسه نجد بعض الصور التي قد تلج من بعيد إلى
حيرة الدينية إذ تتكرر لديه صور المعلم والدوار والوثن والتعب وكلها صور
ترتبط بالديانة الوثنية القديمة ومبادئ الاصنام فتجدد في شبه المرأة بمنم نفس
قوله :

ألا يا منكم الأثر الذي يدعسونه^٥ ربا^٥ (١)

كما يقول :

تَشْدُو نَقَالًا وَتَحْسِي فِي مَجَاسِدِهَا
كَأَنَّهَا صَنَمٌ فِي الْحَيِّ مَحْبَبٌ (١) وَنَدْوٌ

ويجعلها دوارًا وصنما في الوقت نفسه :

دَوَارُ الْمَذَارِي إِذَا زُرْتُمَا أَطْفَنَ بِحُورَةٍ مِثْلَ الصَّنَمِ (٢)
كما يشبه الممدوح بالدوار :

إِذَا شَهِدُوا فَأَمَّتْ لَهُمْ دُورٌ وَانْ غَابُوا فَلَيْسَ بِكَ انْقِصَادٌ (٣)

كما يقول :

مَنْهُمْ أَنَا الْمَهْدِيُّ مَحْصَبَا بِالطَّجِ رِيعُ الدَّوَارِ وَالْمُفْصَرُ (٤)

ويجعل من شعره وثنا في قوله :

وَقَدْ مَلَأْتُ الْبِلَادَ بِأَبْنَاءِ يَحْيَى رَأَى الْقَبِيرُونَ ظَالِمِينَ (٥)
شِعْرًا مَحَلِّي لَمْ يَلْمَازُوا وَالنَّبِيُّ بِي صَلَاحٍ الْفَوَاحِشُ لِلْوَسْنِ

ثم نواه يشبه شغفه بالرأى يشغف النصارى بالصليب عندما يقول :

فَلَقَدْ شَغِفْتُ بِحَبِيبِي شَغَفَ النَّصَارَى بِالصَّلِيبِ (٦)

أو يقول :

أَنَا مَحْبُوبٌ بِكُلِّ مَنِي النَّصَارَى بِالصَّلِيبِ (٧)

ثم يشبهها بألم الكتاب في غردها عن النماء غيرها حين يقول :

كَتُوبُ الْقَنَازَةِ مَشْتَبِهَاتٌ وَأَنَّ الرِّسَابَ أُمُّ الرِّسَابِ (٨)

(١) الديوان ٢٦٩/٢

(٢) الديوان ١٥٧/٤

(٣) الديوان ٥٦/٣

(٤) الديوان ٢٠٦/٣

(٥) الديوان ٢٠٩/٤

(٦) الديوان ١٧٤/١

(٧) الديوان ٢٢١/١

(٨) الديوان ٣٠٤/١

ونراه يشبه ما وصف الناس حول المذبح بطوك الحجج ببيت الحرم :
 بطوك النفاة بأبراهيم ^١ طوك الفصح ببيت الحرم ^(١)

وقد يشبهه ببيت القبلة :

يَقْدُو الْخَلِيقَةُ ^(٢) رُومًا تُطِيفُ بِهِ ^(٣) كَمَا يُطِيفُ بَبَيْتِ الْقِبْلَةِ السَّادِي ^(٢)
 ووجود مثل هذه الصور مجتمعة عند الشاعر يشير الى أنه لم يكن لديه شال
 ديني محدد بقيس عليه ما يحس بقدر سيمت فتصبح المرأة دوارا وصفا ولم يكتب
 وحليها في آن واحد ، كما يصح المذبح دوارا هيئ القبلة عندما يزد هسم
 بهابه طالبا المدا ، وفي هذا ما قد يوحى - بشكل ما - بحيرة بشار فسر
 أنه لا بد من الى القول بالحادة ، وقد يحدث ان نجد في صورة ما يشي بعض
 من الاستغفاف بالقدسات وضع هذا في قوله :

وَأَنْتِ الْحَجَرُ الْأَسْوَدُ لَوْ يَخْلُو لَقَبَانِي ^(٣)

اذ أن اعتماد التشبيه هنا على التورية يشير الى حد ما الى شي من المبهمة
 أو الاستغفاف ، ومثل هذا المبت قد يتفق من بعض الوجوه على ما قصد
 روى عنه من أخبار تدل على استغفانه واستهائه بالفروض الأساسية للدين
 الاسلامي ، وخلاصة القول في هذا الامر أن صور بشار لا تفقدنا بشي ولا تصينا
 على الكنف عن عقيدته اذ تبدو - صورة - هائلة شاحبة فيما يخص هذا
 الجانب ، خاصة وانها لا تشل شعر بشار كـه وانما تشكل جزءا غير كبير منه .

(١) الديوان ٤ / ١٦٦

(٢) الديوان ٢ / ٣٠٥

(٣) الديوان ٤ / ١٦٦

شمسويه :

إذا كانت محور بشار تحف عاجزة عن الادلاء بشئ ما يمكن أن يكشف عما قد اختلف فيه القول حول عقيدة بشار ، فاننا نقتل الى محاولة الاجابة عما قد اثيرناه من تساؤلات حول موقف بشار السياسي بعد أن اُنشأت آراء الباحثين السابقة - حول عقيدته - بعض القضايا التي تتعلق بشمولية ^{أول} وليسيل ^{أول} هذه التساؤلات المطروحة هو البحث عن دافع بشار الى الشمولية وما اذا كانت هذه الشمولية واضحة في العهد الاموي ، أوفى عهد بني العباس أوفى المهديين كليهما ؟ ، وأخيرا هل يمكن للصراع تمثيلا على الاجابة عن مثل هذه التساؤلات أو أنها لا تستطيع ذلك أيضا ؟ وقد يمكن القول بأن بعض صور بشار - على الرغم من أن معظمها يبدو هزليا شاعها في الكوفة عن مثل هذه الاشياء - يبدو متحمسا لكثير من الدلالات والاحكام الثرية التي تلقى الضوء حول ما يمكن أن نسميه بموقف الشاعر آنذاك وحقيقة ولائه للحرث ومدى تمسكه بهم أو عليهم ؟ ومن أهم هذه الصور التشبيهات القصصية التي يستخدمها بشار في تصوير جملة أو ناقصة حيث يدفننا ما تدل عليه من معان وما تحويه من ايجاعات الى القول بأنها لم تكن عند بشار مجرد وسيلة تقليدية ، وإنما كان لها بالنسبة له وظيفة أخرى ، فلتأمل ما التشبيه القصصى في مائته الشهيرة التي يشبه فيها جملة بحمار وعشي حيث يقول :

أَفْ غَرَبِي كَانَ قَتْسُودُهُ	عَلَى مَثَلِ يَدِي مِنَ الْحَبِّ حَاجُهُ
فِيمر عَلَى أَصْحَابِهِ لَا يَرْمِيهِ	خَلِيطٌ وَلَا يَرْجُو سِوَاهُ صَاحِبُهُ
إِذَا مَارَى سَتَيْنَ حَاوَلَ مِسْخَلًا	يَجِدُ بِهِ تَمْدَانَهُ وَسَلَامُهُ
أَتَبَّ نَفَى أَبْنَاءَهُ عَنِ بَنَاتِهِ	بِذِ الرَّحْمِ حَتَّى مَاتَ حُسْنُ ثَوَابِهِ
رَعَى كَرَمِينَ الرَّأْبِ تَمَحِينُ كَيْلُهُ	عَلَى أَيْقِي وَالرَّوْحَى تَجْرِي مَذَابِهُ
فَلَمَّا تَوَلَّى الدَّبَّةَ يَعْتَصِرُ الشَّرَى	لَطْفِي الصِّبْرِ مِنْ نَجْمٍ تَوَدَّ لَاهُهُ
وَدَارَتْ مَصَافِيرُ الشَّقَاقِقِ وَاحْتَمَى	مِنَ الْآلِ أَمثالُ الْمَلَأِ مَسَارُهُ
وَجَدَ عَنِ السَّوْلِ الْقَرِيعَ وَاقْفَرَتْ	نُورِي الصَّحْرِ مِمَّا اسْتَوْدَعَتْهُ مَوَاهِبُهُ
وَلَاذَ الصَّهْبِ بِالظَّلِّ وَاسْتَوْفَرَ النَّفَا	مِنَ الصِّبْرِ نَظْجٌ تَحْبُّ مَوَاهِبُهُ

عَدَّتْ دَانَةَ تَشْكُو بِأَبْصَارِهَا الصَّدَى
وَقَلَّ عَلَى عَلِيَاءَ يَقْسِمُ أَمْسَرَهُ
فَلَمَّا بَدَأَ وَجْهَ الزَّمَاعِ رَاعَاهُ
فَبَاتَ وَقَدْ أَسْفَى الظَّلَامُ شُخُوصَهَا
إِذَا رَقَصَتْ فِي بَهْمَةِ اللَّيْلِ شَمَهَا
إِلَى أَنْ أَصَابَتْ فِي الْخَطَايِ شَرِيعةً
لَهَا صَخْبُ الْمُسْتَوْفِضَاتِ عَلَى الْوَلَى
فَأَقْبَلَهَا عَرْضُ السَّرَى وَفَيْتُكَ
أَخْرَصِيغَةً زُرْقٍ وَصَفْرَاءَ سَحَابَةٍ
إِذَا أَرَزَمْتَ أَنْتَ وَأَنْ لَهَا الصَّدَى
أَنْ الْغَنَى إِلَى يَمِينًا غَلِيظَةً
يُؤْوِلُ إِلَى أُمِّ ابْنَتَيْنِ يَكُونُهُ
فَلَمَّا تَدَلَّى فِي السَّرَى وَفَكَّرَهُ
رَقَى فَأَمَرَ السَّيِّمَ بِصَحْبِ بَطْنِيكَ
وَوَافَقَ أَحْبَارًا رَدَّ عَنْ نَفْسِكَ

إِلَى الْجَبَابِ إِلَّا أَنَّهُ لَا تَخَاطَبُهُ
أَيْضَى لَوْنُهُ بِأَكْرَامِ يُولُوهُ
مِنَ اللَّيْلِ وَجْهَهُ يَمُومُ الْهَاءَ فَارَاهُ
يُكَاثِبُهَا أُمُّ الْهَدَى وَتَسَاهِبُكَ
إِلَى نَعِيمٍ مِثْلَ الْمَجَرَّةِ لِأَحْبَبِهِ
مِنَ الْعَالَمِ بِالْأَهْوَالِ حُقَّتْ جَوَائِبُهُ
كَمَا صَخَبَتْ فِي يَوْمٍ قَيْظٍ جَنَادِيكَ
تَرَوُهُ وَفِي النَّامُوسِ مِنْ هُوَرِ أَفْئِدَتِهِ
يَجَانِبُهَا مُتَحَصِّدٌ وَتَجَانِبُكَ
أَنْبِيَاءُ الْمَرِيضِ لِلْمَرِيضِ يُجَارِيكَ
عَلَيْهِ مَخَالٌ مَا قَوَّيْتُ لَا يُقَارِيكَ
إِذَا مَا أَتَاهَا مُخَفِّقًا لَوْ تُصَاخِرُهُ
غَلِيلُ الْحَشَا مِنْ قَانِعٍ لَا يُوَانِيكَ
وَلِبَاسُ قَانِعٍ وَأَنْصَاعُ وَالْمَوْتُ كَارِيكَ
فَأَصْبَحَ مِنْهَا دَامَرًا وَشَاخِرًا (١)

ينتصر بشار للوجود الانساني في هذا التشبيه هـ ذلك أننا لو نظرنا الى القوى الانسانية في نفسه وجدناها قوى ايجابية متفاعلة ذات وجود حتى يتجلس في اسبابه لوصف السائد ذلك الاسباب الذي يفيد في التأكيد على الارادة الانسانية التي تنسب الى اثبات وجودها هـ فالصائد مترى بالحصار وقد أعد المدة تحدوه رغبة ملحة في النصر الذي يحققه بالفعل فندمها يصيب هدفه ويصرع الحمار هـ فهشار يدرك أن الحياة لا تستمر الا بصوت القوى التي تواجهها التي قد تكون ساعية بدورها الى الحفاظ على حياتها هـ فالحياة في هذه القصة لا يقابلها شيء غير الموت هـ ذلك ان حياة الصائد الفخير الذي يحول زوجة وابنتين لم يتم الا بمقتل الحمار الوحشي.

ولو أعدنا هذه الصورة الى القصيدة لادررنا أن هناك الحاحا من الشاعر على تأكيد هذه الارادة الانسانية وتحقيق ذلك الوجود الايجابي للانسان الذي

أوحته به الصورة ، إذ يدعيه بسلسلة من الاعتبارات التي يخصها للجماعة
القيسية - المفتى اليها بالولا - بأهلها ولا يخص بها مروان بن محمد
الذي يدعيه مديحا عابرا باعتباره فردا من هذه الجماعة وقد يشي هذا
بأن الوجود الانساني عنده لا يتحقق بشهر الجماعة ، فقيمة هذا الوجود
تتأني من ارتباطه بالجماعة على الرغم من الموقف الفردي الذي يبدأ به
قصيده عندما يحترم على اجتياز الصعب وارتجاف المجهول في قوله :

وليل دجوجي تنام بنساتك	وأبناءكم من قولكم هيائكم
حكمت به هيني وعين مطيتي	لهذا الكرى حتى تجلت عائبكم
وما ترى ريش الفطاط بجو	خفي الحيا ما إن تلين نصائبكم
قريب من التضرير نائم عن القرى	كمفانيء مستميل الليل دالكم

ومن هنا يمكن القول بأن الوجود الانساني عند بشار جاء بتشبيها بالسمي من
أجل النصر ، ومنع ذلك النصر أنه ليس وجودا فرديا إذ هو وجود
لا يفصل عن الجماعة ، لقد خرج بشار بتشبيهه هذا عن التشبيه التقليدي
الذي لا ينشئ عادة في قصائد المديح أو الفخر بمقتل العمار الوحشي وإنما
يجيء مقتله في الغالب في قصائد الرثاء (٢) وخروجه عن المألوف هنا يؤكد
القول بأنه قد أراد أن يوظف هذا التشبيه توظيفا جديدا ولم يقصد
التقليد هيا يدفع هذا الى التساؤل هل كان بشار يرى وجوده محققا
في دولة بني أمية ؟ هل كان انشاؤه لبني عقيل يحقق له الامان والتوازن
مع عالمه في تلك الفترة التي كان يلقي فيها الموالى - كما هو معروف -

(١) الديوان ٣٠٩/١

(٢) يقول الجاحظ : " ومن عادة الشمر إذا كان الشمر مريثة أو موعظة
أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش ، وإذا كان الشمر مديحا ، وقال
كان ناقتي بثرة من حفتها كذا ، أن تكون الكلاب هي المقتولة ، ليس
على أن ذلك عناية من قبة بسمها ، ولكن الشيران ربما جرحت الكلاب
وربما قتلنها ، وأما في أكثر ذلك فأنها تكون هي المصابة ، والكلاب
هي السالمة والظاهرة صاحبها الفانم "
الجاحظ - الحيوان - تحقيق عبد السلام هارون - دابمة الحلبي
مصر - سنة ١٩٣٨ ج ٢/٢

الواظ من العناية بسبب اضطرار الدولة الخيرية لهم (١) ، اننا نجد بشاراً
يفتخر بولائه للصرب في تلك الفترة بالذات فيقول :

إني من بني هَئِيلَ بنى سبب مَوْضِعَ السيفِ من طَلَى الأعناقِ (٢)
كما نجد ، يتحدث كأنه واحد منهم حيث يقول مفتخراً :

أُمْتُ بَصْرَةَ الْفَحْشَاءِ أَنْسَى أرى فيها نَحْرًا وَلَا تُضَارُ
كَانَ النَّاسُ حِينَ نَفِيبُ عَنْهُمْ نَبَأُ الْأَرْضِ أَخْلَفَهَا الْقَطَارُ (٣)

حتى ليكن القول بأن الرسالة الهائلة التي كان يقوم بها شعره حين يصنع
خلفاء بني أمية أو ولائها لم تكن تتناقض مع ذاته لمخاطبتها لانتفاء الى هذه
الجماعة ، وما يثير الدهشة حقاً أننا نلمس في صم أخرى مماثلة للصورة السابقة
عند بشار ضياع هذا الوجود الانساني وعجزه عن الوصول الى ما يصبى اليه ،
فيحسنا أن نقف عند تشبيه بشار لجملته بالشعر الوحشي ..

وَكأنه من وَحْشٍ وَجَرَّةٍ نَاشِيطٍ	يقرو المَقْنَلِ ألفاً بمدايبه
خَذَلَ الْمَهَا وَصَوَّرَ كُلَّ خَمِيلَةٍ	لَا عَنْ تَجَنُّلِهِ تَجَاً خَبِيلَةٍ
إِنْ الْقَتَانِ إِذَا تَرَجَّلَتْ الشَّحْصِي	صَحَبَ الْقَتَائِرِ تَحْتَ ظِلِّ سَحَابَةٍ
لِلشَّمْسِ يَسْجُدُ طَائِفًا رِيحَانُهُ	وَمِنْ يَارِقُ نَفْثُهُ بِذُبَابَةٍ
حَتَّى إِذَا طَلَعَ الْبَهَانُ بِعَيْشَةٍ	فِيهَا وَمَالٍ عَلَيْهِ بَعْضُ شَمَائِلِهِ
حَفَّتِ الْهَيْتُ لَهُ بِأَوْجَسِ لَيْلَةٍ	مِنْ صَوْتِ رَاغِدِهِ وَمِنْ تَكْكَابِهِ
فَأَقَامَ يَشْفِصُهُ الشَّرَى وَمُسِيرُهُ	قَرِيبُ السَّافِلِ لِيَمِجَ فِي مُجَابِهِ
صَرْدُ الْأَدِيمِ إِذَا أَرَبَّ بِهِ الْفَدَى	غَنَى الْأَلَاءِ يَلُودُ مِنْ إِرْبَابِهِ
حَتَّى إِذَا غَدَّتِ الْهَوَى وَفَدَا بِهَا	مِثْلُ الْمَرِيضِ أَفَاقَ مِنْ أَوْصَابِهِ

١- كرفض الصرب في عهد بني أمية فكرة التسوية بينهم وبين الموالى ، وأرهنوهم
بعمرة الضرائب ولم يستخلفوهم وكانوا يميزونهم بختوم في أعناقهم وقد أشار بشار
الى ذلك في قوله : ختم الحب لها في عنق مَوْضِعَ الخاتم من أهل الذمم
انظر الديوان ١٦٠/٤ ، راجع ابن عبد ربه - العقد الفريد المطبعة الازهرية
ص ١٩٢٨ ج ٢ / ١٦٠ - ٢٦٣ راجع احمد كمال زكي - الحياة الادبية في
البصرة - دار المشرق بصر ١٩٢١ ص ٧٧

(٢) الديوان ١١٨/٤

(٣) الديوان ٢٥٠/٣ - ٢٥٢

وتجسست برق الدجا عن واضح
سبق الشروق اليه أشعث شاحب
ورث النبوة كبراً عن كابر
فانصاع من حذر على حوائيه
حتى اذا سمع الضبايح خلانسه
بحر الشبوب على الضراء بروقه
ومضى يزل على المنان كأنه
فكذلك ذلك إذ رفعت قبوده
كالفوق والكشف جاء ضبابيه
مثل السببه مُمراً بكسليه
يلد الضراء فهن من انسابيه
وتنهله بنسبن في منابيه
ومرضنه طلقاً على أقطابيه
فاخذن لبه زانج وزنابيه
تجتم لم ترق هو بشبابيه
أصلاً ومثوق على أصلابيه (١)

ففي هذا التشبيه القوي يشبه بفار جملة بالثور الوحشي الذي فاجأه
الطوفان ليلة محمداً بالشجر والماء أن ظهر ضوء الصباح حتى فاجأه
المصاد المتريص به وحده كلابه الضارية ، ولعلنا نلاحظ أنه في الوقت الذي
أطال فيه بشار في وصف الثور يأتي ذكره للمصاد ذكره عابراً مختصراً لا يلبث
أن يتغل بحده الى وصف كلابه التي يجملها في مواجهة الثور حيث تبدأ
المطاردة وتنشئ باعتهاك الثور بالكلاب التي يصرعها الثور ثم يفر هارساً
ومن هنا يتضح لنا عجز الوجود الانساني - المثل في المصاد - عن تحقيق
ما كان يصبو اليه من ظفر كما عجزت وسائله الخارجية التي أراد منها أن تعينه
على تحقيق هذا الهدف ، بل تحطمت وآل مصيره الى ضياع محقق انبائنا
به تشبه بشار له باللولوة المارة التي خرجت عن صدقتها ، ان يوحى هذا
التشبيه بانفعال الانسان عما يسله بالحياة الائمة المستقرة ، كما تدور
الاصناف " أشعث " و " شاحب " - التي تمت بها المصاد - لا يحسا ،
بضمف هذه القوى الانسانية وقلة عيلتها ما يجملها تعجز عن المواجهة
ومصارعة القوى التي تناهضها ، ومن الخريب أن ترتبط هذه الصورة القصصية
بقصيدة خصها بشار لمديح أحد الولاة المباسمين ، ما يجملنا بحس
بتناقض شديد بين المهمة المباشرة التي تقوم بها هذه القصيدة ، تلك المهمة
المتثلة في الدعاية للممدوح والوجود الانساني السلبى المقهر الذي
تكشف عنه هذه الصورة ، كما أننا نعدم هذا الوجود كلية في صورة أخسرى
مماثلة من صور المامر القصصية ذلك عندما يشبه ناقته ببقرة وحشية في قوله :

مواشلة مثل الفردية عكست
 رعت غيبه منه وأضحى بغيره
 فعدت منها شيء راحته بمنزله
 فما وجدت إلا مجرا أهله
 فصافت عليه ساعة ثم ادبست
 حديدة طرف العين نظاراً للمدا

حيث تختفى القوى الانسانية تماماً في هذه القصيدة القائمة على التشبيه
 ويصح اختلافها معادلاً لفرار البقرة التي افتقدت احساسها بالامان ففسرت
 هاربة تداخلها احساس الفزع والخوف والقلق . وهذا يدعنا إلى
 التساؤل لماذا لم يحس بشار مثل هذا الضياع من قبل ؟ ولم يرتبط
 المجز الانساني بالقياسات التي تنسب لفترة حكم بنى المباس بصفة خاصة ؟
 هل يريد أن يقول ان وجود الفردى هنا قد أصبح عاجزاً لانفصاله عن الجماعة
 ولعول ولائه إلى فرد واحد هو الممدح الذي يقف أمامه عاجزاً رافها في
 عطائه ؟ أو أنه استطاع أن يدرك التمايز الاجتماعي الذي اتسمت هوته
 بشكل واضح في فترة حكم المباسيين وقد حادت دولتهم عن تحقيق
 العدالة والمساواة - التي كانت تسمى إليها الطبقات الشعبية المحرومة من
 المرب والموالي ما - . لقد استأثرت الطبقة الحاكمة لنفسها ولذورها
 بالاقطاعات والثروات وشغلت بشتى ألوان الترف واللهو . وقد يمكننا الوقوف
 على لون من ألوان هذا التفاوت الاجتماعي حيث تذكر لنا كتب التاريخ أن
 الخليفة - أبا جعفر المنصور - حين اختط بغداد - أقطع مواليه وقواده
 وأهل بيته أبوابها وأربابها وأطرافها (١) . وقال إنه وهب جماعة من
 أهل بيته عشرة آلاف درهم في يوم واحد . حيث أمر للرجل الواحد من أعمامه
 بألف ألف (٢) . حتى قيل إنه لم يصرف خليفة قبله ولا بعده صل بها

(١) الديوان ٣٤/٣ - ٣٥

(٢) ابن واضح البزري - تاريخ اليعقوبين - طبعة الخري - العجيف
 - ١٣٥٨ هـ ج ٣/١٠٩

(٣) الطبري - تاريخ الام والملوك - طبعة الاستقامة مصر ١٩٣٩ م ج ٦
 ٣٢٧/ راجع أيضاً - المسمودي مرج الذهب ومادن الجواهر -
 تحقيق محي الدين عبد الحميد - طبعة السعاده مصر ١٩٤٨ م ٣/٣١٨

أحدا من الناس" (١) ، في الوقت الذي نجد فيه أرزاق الكتاب والمحال لم
تزد منذ عهد بني أمية حتى عهد أبي جعفر المنصور - عن ثلثمائة درهم^(٢) ،
وقد روى أن المنصور حين توفي خلف ثلثمائة ألف ألف درهم وأربعة عشر ألف
ألف دينار وكان مع هذا يضمن بماله (٣) ، وفي أغلب الظن أن المنصور لم
يكن يضمن بماله إلا على الماسة المحرومة ، أما ذروه وأقرباؤه فواضح أنه كان
سخيا معهم لدرجة بالغة ، ولعل في هذا كله ما يشير إلى جانب من جوانب
التفاوت والتمايز الاجتماعيين اللذين أدركهما بشار عندما أحسن بضياع الجهد
الإنساني لافتقار الصدالة المنشودة وقد يدل على إحساسه هذا قوله :

تَأْتِي الْقُيُومُ وَمَا سَمَى حَاجَاتُكُمْ عَدَدُ الْحَصَى وَخَيْبُ سَمَى الطَّالِبِ^(٤)
وقوله :

يَفُوتُ الْخَشْيَ قَوْمًا يَخْفُونَ لِلْخَشْيِ وَيَلْقَى رِيَاحًا أُخْرَى قَمَرُ^(٥) قَوْمٍ
وعلى الرغم من أن مثل هذه المعاني قد توجد عند الشعراء قبل بشار
إلا أن وجودها عند شاعرنا إلى جانب الصور الماضية أمر له دلالة السبق
تجعلها تختلف عن وجودها عند غيره ، وفوق هذا كله نجد هؤلاء الحكماء
يخسفون بالموالي الذين استوزروهم والذين كانت لهم اليد الطولى في إقامة
حكمهم ، فتجد أبا الصباس السفاح يقدر بأبي سلمة الخلال^(٦) ، كما نجد
أبا جعفر المنصور يفتك بأبي مسلم الخراساني^(٧) ، ومن ثم يمكن القول بأن

(١) تاريخ الطبري ٢٢٢/٦

(٢) المصدر السابق ٣٣٦/٦

(٣) مروج الذهب ٣١٨/٣

(٤) ديوان بشار ١٦٧/١

(٥) المصدر السابق ١٦٢/٢

(٦) انظر تاريخ اليعقوبي ٩٨/٣ ، مروج الذهب ٢٨٤/٣ - ٢٨٥

(٧) تاريخ الدبري ١٢٧/٦ - ١٢٦

معارضة بشار في تأييد حركة الملوك التي قام بها محمد وإبراهيم ابنا عبد الله ابن الحسن واعداً له للميعة التي افتتحها بهجاء أبي جعفر المنصور لم تكن الا صدى لما يحتل في نفسه من بعض وحلق على المباسيين ، فهو يسرع الى ملاهضتهم عندما تراثيه الفرصة ، لكنه عندما يخيب أمله يسقط هذه الحركة ينير من موقفه ويستبدل بالكلمة "أبا جعفر قوله "و أبا مسلم" فيقول :

أبا مسلم ما طول عيش بدائس وما سالم عما قليل بسالم (١)
وعلى الرغم من هذا كله نجده يقدم على مدح المباسيين ، لكن هذه الميعة المباشرة لم تحجب عنه رؤيته للواقع الانساني وان حولت جزءا كبيرا من نفسه الشمرى الى أداة مسخرة للدعاية لهذه الطبقة الارستقراطية التي كان يمدح أفرادها على حسب ما يهبونه من عطايا (٢) ، الا أنه يمكن القول بأن الرسالة المزدوجة التي كان يؤدّيها فن بشار الشمرى كما كشفت عن ذلك صورة يمكن التناقض الذي كان يسود المجتمع آنذاك (٣) حيث كان المجتمع الشمرى في ذلك الحين يتجه بشئ ثابتة نحو عصر مجتمع الطبقات الذي تسوده علاقات الاقطاع ، فوجدنا فئة قليلة تركزت في أيديها الثروات والاقطاعات في الوقت الذي توجد فيه طبقات معدمة تأمل في تحقيق المدل والمساواة فتلجأ الى الجماعات السرية ، التي تمثلت في فرق الشيعة وغيرها — بوصفها وسيلة من وسائل الاحتجاج على هذه الطبقة الحاكمة المسيطرة ، ولهذا وجدنا هذه الجماعات تنهأ بنظمهم المهدى المنتظر الذي يحقق لهم الحلم في عودة

١ الاغانى ١٥٦/٣ ، ١٥٧ ، الديوان ١٦٢/٤

٢ قيل لبشار ان مدائحك عقبه بن سلم فوق مدائحك كل أحد ، فقال بشار ،

ان عطايا اباى كانت فوق عطاء كل أحد الاغانى ١٦٤/٣

٣ يذهب "ارنست فيشر" الى انه ليس من الحتم ان تتطابق الرسالة المباشرة التي تفرضها المدينة او الرابطة او احدى الفرق الاجتماعية على الشاء بشار والرسالة غير المباشرة التي تنشأ من تجربة يمتليه امرها ، فكلما ازداد الخلاف بينهما كان ذلك علامة على ازدياد التناقضات داخل المجتمع .

راجع ارنست فيشر — ضرورة الفن — ترجمة اسعد حليم — الهيئة الحصرية العامة للتأليف والنشر — ١٩٧١ ص ٦١

المدل المنقود (١) ، وعلى الرغم من وجود هذا التحول في المصيرين السياسيين ، الاموى — الذى عاصر بشار اواخره — والمباس — السذى شهد بدايته — الا أن احساس بشار باختلال التوازن الطبقي جاء فى فترة الحكم المباسى ، ذلك أن انتفاء لبنى عامر وولاه لهم حقوق لهم هذا التوازن والانسجام مع عالمه الخارجى خاصة وأنه تصادف أن كان هو أولئك السامريين القيسيين مسايرا لهوى الامويين الذين كان ينتق ولاتهم فى بعض الاحيان الى القيسيين (٢) ، وسبب هذا الانتفاء وجدنا بشارالم يحس تناقضا بين المهمة المباشرة التى أخضع لها جانبها من شمره عندما مدح الخلفاء الامويين أوولاتهم مثل ذلك التناقض الذى لمعناه منذ قليل ففى قصائد المدح المباسية وهو يثنى يوميه بمجز الانسان الفرد فى مواجهة السلطان الجديد الذى لم يربطه به أى احساس جمعى ومن هنا كان بشار متشهما للامويين ، اما تأييده للشيمة فيرجع الى اتفاق مطلبه فى تحقيق المدل ويهدأهم الذى اعتقوه وهو نشر المدل وتحقيق المساواة والسذى فقلت عنه دولة بنى المباس على الرغم من مؤازرة الملوك لهم فى القضاء على الحكم الاموى ، وهو موقف لا يقطع بأنه شيعى ، لكن صور بشار لم تشرنا بأنه كان يحس بمشكلة الفقر التى عانت منها الطبقات المحرومة فى عصره ، وعلى الرغم من أنه كان يهجو أهل عصره بالهخل فى كثير من الصور الساخرة (٣) فانها لم تمس المشكلة الحقيقية ولم تمير عن أية معاناة ، ذلك لانه لم يكن يصدر الامرا لا عن تجربته الخاصة حين كانت تموزه الحاجة الى استجدائهم أوالمتاب عليهم اذا تظلموا عنه شيئا فى الوقت الذى نجدد يلح فيه على الاخذ بالشورى عندما يوجه قصيده الى ابراهيم الملقب الذى كان من المفدرله

(١) راجع الشهر الثانى — الطل والنحل — مؤسسة الحلبي — القاهرة ١٩٦٨ ص

١٥٠ و ١٧٤ ، المصير المباسى الاول ص ٥١

(٢) كان مروان بن محمد قيس الهوى ، وكان والى المراق آنذاك من قيس ابن

مهيرة

(٣) انظر الديوان ٣٠/٤ و ١١٤/٤ و ١١٠/٣ و ١٢٨/٣ و ٥٦/٢

١٣٢/١

تحقيق أمل الملوك في القضاء على حكم الميأسيين الذين خلوا بهم ، ومن ثم جاءت صور بشار على هذا النحو الاقتاعى الذى سبق أن عرضنا له من قبل حيث يقول :

ولا تَجْمَلُ الشورى عليك غضاضة فريش الخوانى قوة للقسا—
وما خيرُ كبر أمت الضلأختها وما خيرُ سيف لم يؤيد بقائـ^(١)
فيما يبدو أن المشكلة الرئيسية عند بشار هي مشكلة الانتشاء ، وقد كانت هذه المشكلة في البداية خاعة به ثم تحولت في النهاية الى مسألة قضية عصيية لا تخصه وحده ، وإنما تخص الطبقة التى ينتمى اليها في الاعل ، وتفصيل ذلك أننا نجد بشارا عندما ينقض حكم الدولة الاموية ويخيب أمله في انتصار الملوك يفتقد الاحساس بالامن والاستقرار اللذين كان يحققهما له الولا القديم وشعر باختلال التوازن الطبقي وحس ضياع الفرد في هذا المجتمع الجديد فيرفض واقعه عندما يتبرا من ولائه القديم بحثا عن انتما جديد يحقق لـه التوازن أو يحميه اليه ، فيقول عنده — متبرئا من الحرب زاعما الانتشاء — الى الله وحده :

أصبحتُ مولى ذى الجلال ومفضهم مولى المريب فخذ بفضلك فافخـ
مولاك أكرم من نسيم يكلها أهل الفمائل من فريش المـ^(٢)
ثم يفخر بأمله الفارسى بعد ذلك :

وانى لمن قوم خراسان دارهم كرام وفريش فيهم ناضر بسـ^(٣)
على الرغم من أنه يسير عن ددا الرضى بأشكال مباشرة لا يلجأ فيها الى التصوير ، إلا أن الصورة سادمت في الكشف عن هذه الرؤية وذلك الموقف ، وحملتنا فنظر الى هذه الاقوال المباشرة من زاوية جديدة ، ثم نجد بشارا بعد ذلك يسدد ضرباته الى الحرب بعد أن ينتصب الى الاعل الفارسى فيقول متوسلا بالصورة الموحية مخاضا أحد الاعراب الذى راج يفأخره بأمله المسمين :

-
- (١) الديوان ١٧٣/٤
(٢) الديوان ٦٢/٤ الاغانى ٢٠١/٣
(٣) الديوان ١١٥/٤

أَحِبَّنْ لَبِئْتَ بَعْدَ الْحُرَى خَزَا وَادِمْتَ الْكِرَامَ عَلَى الْمَفَسَارِ
تُفَاخِرُ بِأَمْنِ رَاعِيَةِ هَوَا حِ بَنِي الْأَحْوَارِ حَبِيبُكَ مِنْ كَحْمَارِ
تَرِيحُ بِخُطْبَةِ لَمَرِ الْمَوَالِسِي وَنُصِيكَ الْمَكَارِمِ صَبَدَ قَلْبَارِ (١)
ثم يحفر من بداوة الصرب ويأرض هذه السخيرة في صورة كناية متتابعة حين
يقول:

وَلَا حَدَا قَطُّ أَبَسِي خَلْفَ بِصَبِيرٍ جَبِيرٍ
وَلَا أَنَسِي حَنْظَلِيَّةً يَنْقَبُهُنَّكَ مِنْ مَفْسَبِ
وَلَا أَنَسِي عُزْفَةً يَخْطِبُهَا بِالْخَشَبِ
وَلَا شَبَابِيَّةً وَنَسَارِلًا مَغْنَضَةً بِالذُّنْبِ
وَلَا تَمْعَنِيَّةً وَلَا أَكَلِيَّةً ضَبَّ الْحِزْبِ
وَلَا أَصْطَلَى قَطُّ أَبَسِي مَعْجَلًا لِلْهَبِ (٢)

وتبدو منه هذه السخيرة أمثالا في التجرد من الصرب وعدم ما وصلوا اليه من
حضارة ، ثم ينصب بنار نسبه بعد ذلك لملوك الفرس محققا بذلك انتسابا
جديدا وقويا بدوئه احساسه بالافتقار وحيث وجد نفسه منقطع الصلة في ظل
الدولة السياسية فانه دور عن النسب أو اللا ولا هو فارس واضح النسب متمسك
الجذور الى أعور عربة ، ومن هنا جاء قوله :

جَدِّي الذِي اسْتَوْبَسَهُ كِشْرَى وَنَاسَكَنُ أَبَسِي
وَيُفَخِّرُ غَالِيَسِي إِذَا عَسَكَدَتْ يَوْمًا نَسَابِي (٣)
ومض متعلقا بأدب المجد الساساني القديم آملا في عودته عليه يجد لنفسه
ومنا أفضل فيفخر بأبائه وأجداده من ملوك الفرس الذين ينتسب اليهم
زورا وهتانا :

كَمْ لِي وَكَمْ لِي مِنْ أَبٍ بِتَاجِهِ مُتَّصِبِ
أَسْرَسِي مَجْلِسِهِ يُجَنِّسُنِي لَهُ بِالرُّكْبِ
يَمْدُو إِلَهُ كَبَلِيَسِي فِي الْجَوْشَرِ الْمُنْهَبِ (٤)

(١) الديوان ٢٣/٣ - ٢٣١

(٢) الديوان ٢٧٨/١

(٣) الديوان ٢٧٧/١

(٤) الديوان ٢٧٧/١ - ٢٧٨

وما يتضح لنا أخيراً أن حنق بشار على العرب لم يظهر إلا في فترة حكم
المهاجرين ولا يرتد هذا إلى أنه كان مثقلاً أو مضطرباً وإنما يرجع إلى
افتقاده للانتقام الذي كان يحقق له كثيراً من الأمن والاستقرار وحفظ له
قدراً كبيراً من التوازن ، إذ كان مفتوحاً بانتقامه إلى العرب في عهد بني أمية
ولهذا وجدناه يفخر بهم على أنه واحد منهم ، ولكن بعد أن سقط حكم
الأمويين ، ولم يحقق له بني الحساس وجوداً ما ، انقلب على العرب بهجومهم
وتبرأ منهم وفخر بأعله الساساني وحلم بصودة المجد الفارسي القديم ،
كما ظل يترقب أية محاولة للخروج على نظام الحكم الجديد فيمارع فساس
تأهيداً وتغديماً للنصح والمصونة لروادها ، وما دناهم إلى ذلك إدراكهم
لحقيقة التفاوت الاجتماعي الذي بدا واضحاً له في عهد الدولة الجديدة وقد
دناهم هذا الإدراك إلى الاحساس بالضيق الإنساني في ظل السلطان الجديد
والتمسك من ذلك ، والحقيقة أن بشاراً لم يكن حائقاً على العرب فحسب
بل نداه الفترة - لأن هجاءه لهم وفضعه الانتقام اليهم لم يكن إلا وجهاً
من وجوه رفضه لرأيه آنذاك - فقد امتد هجاءه ليشمل أفراده من
المولى الذين أصبح لهم شأنهم في عهد بني الحساس ، فهو بهجو صالح
ابن داود الذي ولاه المهدي على البصرة بقوله مخاطباً يمتوب بسن داود
أخي صالح :

هم حلوا قوَّع الطير صالحاً أخاك فضجت من أخيك القابر (١)

وفي قوله هذا ما يشي بعارضة للمهدي وهي معارضة تبدو بشكل أكثر وضوحاً
عندما يستغيث بالأميرين تاجياً يمتوب بن داود :

بني أمية شربوا طآن نوكتهم إن الخليفة يمتوب بن داود

ضاعت خلفتكم ياتوم فالتجوا خليفة الله بين الزرق والمسود (٢)

هنا يضع بشار نهائيه حيث تجمع الروايات على أن المهدي قتل بشاراً بسبب

(١) الديوان ٦٦/٤

(٢) الأغاني ٢٤٢/٣

هجاء ليعقوب بن داود (١) ولولا ما يتضمنه قول بشار من تحريض باليهدي نفسه وياصوح به من تأليب للحمويين وتحريض لمن تثقف منهم أولئك بنفايتهم على مناهضة حكم المباسيين ، ما قدم اليهدي على قتل بشار ، ومن ثمة يتضح أن قتل اليهدي بشارا لم يكن بسبب زندقته (٢) وإنما كان بسبب موقفه المعارض دائما للمباسيين — على الرغم من كثرة مديحه فنيهم — ولهذا لم يتوعد اليهدي أن يقتل بشارا — على الرغم من كبر سنه — على هذا النحو البشع الذي تصفه لنا الاخبار المروية عن سبب وفاته (٣) ، ولهذا فأننا لا نستبعد أن يكون للمباسيين يد في ضياع ما فقد من شعر بشار ، فقد تشير قلة قصائد المديح الاموية اذا ما قوت بقصائد المديح المباسية الى تعدد أولئك في اخفاء مثل هذه القصائد أو احيائها — وربما كان من بين اشعاره التي نفذت اشعار تكشف لنا عن حقيقة موقفه في جلاء ، ولعل فيسبنا تقدم ما يشير الى أن بعض صور بشار قد أضافت الى حد ما على جلاء بعض الجوانب التي فسرت لنا موقف بشار ، على أننا لا ننسى ان ما تقدمه صور بشار هنا — في تصوير — ليس شيئا مطلقا ، إذ أن الصورة المكتلة لموقف بشار ورؤيته الحقيقية لم تتضح بمدى لافتقارنا لكثير من شعره ، وبالاضافة الى ضالة حجم صوره بالنسبة لما هو موجود بالفصل من شعره .

(١) الاغانى ٢/٤٤٤ ، طبقات الشعراء ص ٢٤

(٢) النجوم الزاهرة ج ٢ / ٣٠٥

(٣) الاغانى ج ٣ / ٢٤٢ ، ٢٤٤

بشار والمرأة

تردد القول بأن المرأة عند بشار لم تكن إلا أنثى يصوِّجسد الرجل السى جسدها وأداة يرضى بها غريزته^(١) ، ذلك أنه لم يكن يرى فيها سوى الانثى الجسد بحيث لا تجد بيتا واحدا - عنده - يسمو به الى ادراك النفس الانثوية بها فيها من حلاوة صافية ورحمة سماوية وتنعو عطف تفدى بها وجدان الرجل^(٢) ، وإنما لم تكن إلا أداة طيعة للغريزة الجنسية تتألم لهما تألمت واختصمت ، وتستند هذه الآراء فى الغالب الى رأيته الشهيرة^(٣) ، كما تستند الفكرة الأخيرة الى قول بشار :

لا يؤمنك من مخدرةٍ قولٌ تُسلّطه وإن جرجا
عسر النسل إلى مياسرة والصعب يُمكن يُخدُّ ما ججحا^(٤)

وقد لا يجد الباحث وجها لممارسة مثل هذه الاحكام اذا ما قصر النظر على رأى رايته التى يصف فيها وصفا تفصيليا لتسريه باحدى الفتيات - او اذا احتكم الى البيتين السابقين ، ذلك أن هذين المثلين شاهدان يؤكدا ان الفكرة التى شاعت بين الباحثين حول موقف بشار من المرأة ورؤيته لها على الرغم من أنها لا يمتثلن الاجزا يسيرا جدا من عسر ، وهنا تبدو حاجتنا الى التساؤل عما اذا كان فى استطاعتنا ان نتوصل بالصورة باعتبارها وسيلة من وسائل استكشاف تجربة الشاعر لنف على موقفه من المرأة والى أى حد يمكن ان نصيغنا أو نتجج لنا معرفة ما اذا كانت رؤيته للمرأة تقتصر على هذا الجانب الحمى ، أم انها تتمداه الى جانب آخر ، وأن كنا ندرك تماما أن غالبية عو الشاعر كانت مستمدة من التراث الشعرى ، وأنه كان يردد ما اتبعا للقديم ومراعاة لتقليد اصطلح عليه الشعراء ، ولكنه يمكن القول بأن اختياره لنسوع منها وتكراره له قد يكون له دلالة ما يمكن أن تلقى ضوءا جديدا قد يكون خافئا لكنه ربما يمسد قريبا مما شاع عن الشاعر من أحكام

(١) المازنى - بشار بن برد - مطبعة الشعب - القاهرة - ١٣٩٠ - ١٩٧١ ص ٦١

(٢) المقاد - المراجعات - ١٤٣ - ١٤٤

(٣) الديوان ١٢ / ١٤٩ - ١٧٢

(٤) شوقي ضيف - العصر الجاهلى الا - ص ٢١٨ ، راجع ايضا المازنى - بشار بن برد

(١)
لقد رأينا منذ قليل أن الشاعر كان يشبه المرأة بالدوار والصنم وأم الكتاب
وهذه الصور إن كانت تشير إلى حيرته الدينية لعدم التزامه بمثل ديني معين
فإنها تكشف من جانب آخر عن أنه كان ينظر للمرأة نظرة تفوق النظرة المادية
الحسية إلى حد ما ، وتكراره لمثل هذه الصور يكشف لنا من ناحية أخرى
عن الحاجة على وضع المرأة في مكانة تتجاوز نطاق الحس ، فهي محبوب
حيث يقوون :

إذا خرجت للناس في عهدٍهم صلُّ لها الأمر والشائب (٢)
وتقل أيضا :

رحمت في حبِّها واحد دوارا بين أوابها عليها الجباب (٣)
كما يقوون :

دوار الدار إذا أذن بها أظن بحواء مثل الصائم (٤)
يظن بمحسن أركانها كما يسبح الحجر المستلم
وقد شبه شفه بها يشف النصارى بالصليب كما مرثيا :

أنا مشفٍ بلساني كالنصارى بالصليب (٥)

وهذا يعني أن جمال المرأة عنده يقوون الجمال الحسي فتصبح محبوبا يخضع
له الناس شيئا وشيئا ، وإذا ما وجدت بين صحباتها فهي تتماز عنهن
بما يحيط بها من قداسة الدوار ، أو هي هذا الحجر المقدس الذي يحيط
به الصدارى ولمسسه فينا مؤملات في تحقيق رجاء أو أمل ، وما يدعهم
هذا القول أننا نجد أيضا يسويها إلى مكانة تتجاوز نطاق المألوس
المادي المألوف فهي من جوارى الجنة أو هي جنية الحسن حيث يقول :

نعم قواما وعت في مجاميدها لأنها من جوارى الجنة الحمر (٦)

(١) انظر ج ٢٢٧ - ٢٢٨ من هذا الفصل

(٢) الديوان ٢٢٧/١

(٣) الديوان ٣٤١/١

(٤) الديوان ١٥٧/٤

(٥) الديوان ٢٢١/١

(٦) الديوان ٢٢١/٢

يقول أيضا :

جَنَّةُ الْحُسْنِ مَوْجِعٌ رَوَيْفُهُهَا كَأَنَّهَا مِنْ جَوْلَى الْجَنَّةِ الْخُلْدِ (١)

كما يقول :

جَنَّةُ الْحُسْنِ لَا يَلْفُ فِيهَا مَجَاسِدُهَا مَا لَمْ تَرَ لَمِينٌ بَيْنَ الْجَنِّ وَالْبَشَرِ (٢)
فمثل هذه الصور تشير إلى أنه كان ينظر إلى المرأة من وجهة أخرى لمعهدها
عن نطاق الشهوة والرغبة ، فهي تسلو البشر الملبسين وتصبح أشبه بذلك
الخلن الذي لا ينج عليه بسر ولم تقف عند أدواكه حاسة ، ولج بشار على نمست
المرأة بالمعقة والنقا ، عندما يكرر من تصويرها باللؤلؤة أو الدرة ، فهو يقول :

بَيَاضٌ عَانِيَةٌ لَا دِيمَ تَرَعُوعَاتِ فِي جَدْرِ لَوْلُؤَةٍ وَهَقْرَاهِ (٣)
وعلى الرغم من تقليدية هذه الصورة ، إلا أنه عندما يقرنها بمعقة الراهب يوحى
باليكافة السامية للمرأة التي يتحدث عنها ، ويحرص على أن يجعل اللؤلؤة والدرة
التي يشبهها بها وضعا موزا أو خاصا عندما يقول :

لَوْ كُنْتُ غَيْرَ نَتَاقَةٍ كُنْتُ لَوْلُؤَةً غَالِي بِهَا مَلِكٌ بِالتَّاجِ مَمْلُوكٌ (٤)

دُرَّةٌ بِحَسْرَةٍ مَكْنُونَةٍ مَا زَهَا التَّاجِرُ مِنْ بَيْنِ الْكَدَرِ (٥)
وعناية الشاعر باختيار مثل هذه الصور ربما يدل على أنه يريد أن يثبت أن هناك
جانبا غير مادي أو حسي يراه في المرأة يسمو بها على الجمال الجسدي وينقلها
إلى جو آخر بعيد إلى حد ما عن هذه الحسية ، ومن الصور التي تؤكد أن بشارا
لم يكن ينصرف في رؤيته للمرأة على أنها جسد يشتهي ، تلك الصور التي يشبهها
فيها بمصباح الظلام ، أو بالمصباح الذي يضيء الظلام ، يقول بشار :

جُودٌ إِذَا جَنَّمَ الظُّلَامُ نَائِنَهَا تَكُنُّ الْمَوَانِسُ نَقْدَةَ الْمَصْبَحِ (٦)

(١) الديوان ١٤٧/٣

(٢) ٢٤٦/٣

(٣) ١٦٨/١

(٤) الديوان ١٩٣/١

(٥) الديوان ١١٠/٤

(٦) الديوان ١٢٨/٢

كما يفسرون:

لست أنس غداة قامت نهكاً دى للشمس فطار قلبي وطاحاً
فإنما إذا أردن ضياءً للظلام جعلتها مصباحاً (١)
مفسر:

تزين بخلق وجهها ومزينة أخر كيمسائر الظلام وجميل (٢)
وقد تعد هذه الصورة تقليدية إلا أن وجودها مع وجود صور أخرى تخص
تجربة بشار الخاعة تجعلنا ننظر إلى ضوء الصباح والظلام نظرة خاصة ، فمعدماً
يقول بعد انتقاده لمن يحدوا انتقاده لوصفها :

ألا يأنو عيني البـ دى كُتبت به أنظر
إذا ما غبت لم أع فلو لم أسمع ولم أبصر (٣)
فانه يجس للمرأة وجوداً خاصاً بالنسبة له ، فظلام عيني الشاعر بموضه
وجود المرأة ومازنتها له ، فهي تبادى الضوء الذى فقده الشاعر ، ومن
هنا يلج على تشبيهها بمصباح الظلام ، ولعل تشبيهه :

هَجَرْتُ الانساقَ وَدَنَ عِنْدِي كَأَلِ السَّيْنِ فَقَدْ هَبَا سَوَاءً (٤)
يؤكد القول بان المرأة تبادى هذا الضوء الذى انتقده الشاعر بفقد بصره ،
وخرج هذه الصور مجتمعة عن الاطار التقليدى على الرغم من وجود ط فسى
المعوت الشرى ، كما تنير صور بشار الى أنه لم يكن يقتصر على رؤية الانثى
الجسد فى المرأة ، حيث يمكن أن نلمس جانباً من جوانب ادراك النفس
الانثوية تحدثنا فى بعضها / ، وذلك عندما يطيل بشار الوقوف عند حديث
المرأة فيشبهه بقطع الروع أو بنوار الربيع أو تنوير النبات حين يقول :

وحديث كأنه قطع السروع من زهته الصغراء والحمراء (٥)

وكان رجع حديثها قطع الرياح كسمن زهرا (٦)

(١) الديوان ١٢٤/٢

(٢) الديوان ١١٣/٢

(٣) الديوان ٣٠٥/٣

(٤) الديوان ١١٣/١

(٥) الديوان ١١٩/١

(٦) الديوان ١١٩/١

وكرر كنوار الريح حديثها تروق بوجه واضح ^(١) وتسلوهم

إن حسبي سحرتهني بالأمانى والمرسبات

بدلال وحديث ^(٢) مشمس تسمى النسيات

ففي وثقال الشاعر عند حديث المرأة ما يكشف عن ادراكه لجانب مهم من جوانب النفس الانثوية ، ذلك الذي يتعدى جمالها الجدى والاستمتاع به الى جانب آخر ~~مهم~~ قلنا وقف الشجره عنده من قبله - قد يكون دائمه اليه هو كفا البصر الذي وجهه الى الاستمتاع بحديثها وتركيز انتباهه اليه - فمن تصوره لحديثها على هذا النحو ما هو كذا هذا الادراك وكشف عن حقيقته بالنسبه له ، وما تتضمنه من معانى الدقة والاموهة التي توجد بها هذه الرياض المزهانة بالازهار الناضرة ، ولعل في تشبيهه للمصدر بالام في قوله :

فأنت لاد دنين والجَناب كالألم لا تجفوعلى ^(٣) المشكاب

ما يشير الى أنه كان يقع من المرأة على هذا الجانب الحانى ، فهو يسرى فيها الام ، وليس معنى هذا كله أنه وقف عند هذا الجانب المعنوى من المرأة الدن قد يسمونها بالفداسة وانما كثيرا ما كانت ترتبط بالخص والاشتها ماء ، يتجلى ذلك عندما يشبهها بالماء :

جأورتنا كالماء حيناً فلمّا فارقت لم يكن لحجران ^(٤) ماء

وعين يقول :

وقادى سوداء بـ رافقة كالماء في طيب فليس ليس

كانا صنيحت لمن لالها من غبر بالمعك ^(٥) محججون

(١) الديوان ١٨٣/٤

(٢) الديوان ٣٨/٢

(٣) الديوان ١٤٤/١

(٤) الديوان ١١٣/١

(٥) الديوان ١٩٩/٤

وحين يشبه حديثها بالشراب المسكر :

مُسَوِّدَةٌ بِحَارِ الطَّرْفِ فِيهَا كَانَ حَدِيثُهَا مُكْرُ الشَّرَابِ (١)
أَوْ حِينَ يَسْتَعِيرُ الْخَمْرَ لِأَثَرِ عَيْنِهَا :
سَقَتْكَ الْخُسْرُ عَيْنَانَا وَإِنْ لَمْ تَشْرَبِ الْخَمْرَ الْخَمْرَا (٢)
وَكَلَامُهَا بِالْمُسْكِرِ الْمُسْكِر :

وَمَا قَوْلُكَ لِي أَرْضِي كَأَلَا مُسْكِرٍ مُسْكِرِ
بِهِ تَسْحَرُ أَقْوَامًا وَحِينَ طَرَفُهَا بِمَحَرِ (٣)

كذلك حين يشبه حديثها بشرب الجنان :

وَدَعَاءُ الْحَاجِرِ مِنْ مُعَدٍّ كَانَ حَدِيثُهَا مُرَّ الْجِنَانِ (٤)
فارتباط المرأة في هذه الصور بالماء والخمر والجنون والسكر والجنون والسكر
على النحو الذي يصبر عنه الشاعر يكشف عن أن نظره للمرأة هنا جاءت مرتبطة
بالرغبة فيها واشتياؤها كأنشء دخلت من أية صفة أخرى غير حميمة ،
ولكن مما يجدر ملاحظته أن هو يشار لم تظهر أن المرأة عنده كانت
مبتذلة مما يجملنا تقدم على تصحيح إطلاق القول بأنها لم تكن هي رأيتها
سوى أداة طيعة للفرجة الترفية ، فالمرأة كما تحددها صوره لا تبدو
غير هذه المرأة المبتذلة دائما التي ترضى بوعده وان وعدت فانها تخلص
وعودها ولا ترضى بها ، فهو يشبهها بالعن الذي يبرع ولا يطرأ وبالسحابة
المحيلة التي تبرق دون أن تسقط مطرا :

وَعَدْتَنِي ثُمَّ لَمْ تُؤْفِ بِوَعْدَتِي فَكُنْتُ كَالْعُنِّ لَمْ يَطِرْ وَكُنْتُ وَعْدًا (٥)
كما يقول :

وَأَنْحَسَ لِلْحَيْنِ فِيهَا مَكْبَلُهُ إِذَا بَرَقَتْ لَمْ تَعْنِ بِطَنُ صَمِيلَةٍ (٦)

(١) الديوان ٢٤٩/١

(٢) الديوان ٢٣٨/٢

(٣) الديوان ٢٣٨/٣

(٤) الديوان ١٩٨/٤

(٥) الديوان ٣٨/٤ + ١٩٣/٢

(٦) الديوان ١٥٧/٢

كما يقول :

بَرَفَتَ حَتَّى إِذَا قَلْتُ جَادَ ۖ أَقْلَعْتُ عَنْ جَهَامَةٍ لَا تَسِيرُ (١)

ثم يقول :

وَمَا عَنْ نَائِلٍ كَلَفِي وَلَكِنَّ شَقِيتُ بِهَا وَزَنَّتْهَا جَادَ (٢)

فيعود صاحبته مجدبة لا تحقق شيئاً غير الجذب فهو لا يجنى من وائها شيئاً :

وَلَا تَنْدُرُكَ مَجْدِبَةٌ لِحَبِي ۖ فَإِنْ عَدَاتِهَا أَنْزَلَتْ جَدِيسًا (٣)

وهو يقبل عليها ويهيمها حياً وميتاً أما هي فلا تخلف له إلا الجذب :

أَخَصَّبْتُ عُنْدِي وَأَنْتَ عِنْدَهَا غَيْرُ خَصْبٍ ۖ

مِنْ شَيْءٍ وَأَنْتَ غَيْرُ تَسَانٍ ۖ أَنْزَلْتَنِي فَمِنْ الْجَسَدِ وَبِ (٤)
وَدَوَائِشٍ دَائِمًا مِنْ وَصْلِهَا :

لَيْسَ وَادٍ مِنْ سُلَيْمٍ ۖ لِحَبِي بِحَشِي (٥)

ثم نجدده بحرراً على القابلة بين أقباله عليها وصدودها عنه عندما يقول :

وَأَنْتَ لَا شَقَى النَّاسِ إِنْ كَانَ حُبُّهَا ۖ خَصْبًا وَرَتَادُ الْجَنَابِ جَدِيسٍ (٦)

أويقول :

إِنْ كَانَ قَلْبُكَ بِعُدَى صَارَ مِنْ حَجَرٍ ۖ فَأَيْقِنِي أَنَّ قَلْبِي لَيْسَ مِنْ حَجَرٍ (٧)

كما يقول :

سَقِيتِ الْمَذَبَ مِيسَنٌ وَدَى ۖ وَإِنْ لَمْ تَسْقِنِي عَذِيبًا (٨)

يقول أيضاً :

الْمَسِيَّتُ وَدَى وَأَجْدِيهَا مَوَدَّتُكُمْ ۖ شَتَّانَ بَالٍ مِنْ يَزْدَادُ أَجْدَادًا (٩)

(١) الديوان ٢٥ / ٤

(٢) الديوان ٥١ / ٣

(٣) الديوان ١١٦ / ١

(٤) الديوان ٢٢١ / ١

(٥) الديوان ٢٢٢ / ١

(٦) الديوان ١٨٠ / ١

(٧) الديوان ٢٤٣ / ٣

(٨) الديوان ٢٠٢ / ١

(٩) الديوان ١٤٦ / ٣

فهو دائم الإعجاب في علاقته بها لأنها لا تهاد له حبا بحب ولا تجيب وعودتها
له على الرغم من تودده اليها ، ان اشتد به شوق صدره :

وإن نال مني الشوق واجهت بابها

بإنسان عَيْنٍ ما يَفْقُ من السُّب

كما يَنْظُرُ الصَّادِي أَطَالَ بِمَهْلٍ

فحالة الواد عن بارد (١)

وإن لم بارقة أمل في ظلها خفيت ظله :

إذا قلت بصفو من عبدة مشرب لحران صاد كدوت في غدة شرب (٢)

وتشبه لهذا الإعجاب المتكرر تجده دائم الاحساس بالخربة والكآبة فيقول :

إذا نطق القوم الجلوس فأننى أجب كَأَنِّي من حواك غريـب (٣)

كما يقول :

يُتَرَمِ النُّوسَاسُ مَكَا لِيُتَمَعِيَ كَالْخَرِيبِ الْمَكْبِ بَيْنَ الْقَصُودِ (٤)

ويقول أيضا :

مُتَرَمًا إذا الجلوسُ أَقَامُوا في حديثِ أجب مثلُ الْخَرِيبِ (٥)

ويراوده الإحساس بالكآبة بسبب الشوق ذلك الذي يجعله وحيدا محتجبا

كمن وقع عليه الملام يذير ذنب :

فَأَصْبَحْتُ مَشَاقًا أَكْفَى عَجَبَةً كَذَى الصَّبِّ مَهْجُورًا وَلَيْسَ بِذَرِيَّةٍ عَجَبٍ (٦)

ويقول حاله بعد ذلك كله الى الصباح فهو شديد الارتباط بها لكنه لا تجديه

شيئا مما يجعله في حال أشبه بالهدام الوزن أو الصباح والاقرار :

أَنْتِ بَاعِدَتِهِ فَأَمْسَى مَرِيـسًا مِنْ الشَّوْقِ كَأَنَّهُ فِي الْفَضْلِ (٧)

فاستغفك الواد شوقا الى نُسر بكِ حتى كأنني في الهـ (٨)

(١) الديوان ١٨٧/١

(٢) الديوان ١٨٨/١

(٣) الديوان ١٧٨/١

(٤) الديوان ١٧٤/٢

(٥) الديوان ١٧٠/١

(٦) الديوان ١٨٩/١

(٧) الديوان ١٠٨/١

(٨) الديوان ١٠٨/١

وقد يقرب به النال ازا هذا الصدود الدائم والاختفاء المتكرر من الموت ؛
 اتشفيتني من الامقام ام فؤدني تحببا
 فان الموت قد طال لي اوردكم جدها (١)
 او قد يصح في حال بين بين فلا هوحي ولا هو ميت ؛

يوتني شوقي وتحييني المني فلتت بحي في العباة ولا الردى (٢)
 فلو كان بشار يرى في المرأة شيئا هيبا في تناول يده او انها كائن يمكن
 ترويضه حتى ترضخ له لما عبر من يخلها وحدودها واخفاها في علاقته
 بها ، ولما أحسن بهذه الشربة وذلك الاحتباب والضياح ، ومن هنا فان صوره
 تشير الى أن المرأة لم تكن سهلة التناول ولا مفدلة ، وازا هذه المتواصل
 واخفاها في الوصول اليها او حتى لقاءها فان الامل في هذا اللقاء يصح
 مصادلا للدعوة الى جنة الخلد ؛

كأنني اذا ما أطمعت في لقاءها الى دعوة الداعي الى جنة الخلد (٣)
 وهو كمن فسل في اقتناعها بان تعادله الحب ، ومن هنا فربما قصد
 بالامل الذي يطرح الى تحقيقه ولا حيلة له في نواله .

في في قلبه وبين يديه جمع المجمعين قلبها ميم يسلم (٤)
 قريبا الامل الذي يهد تحقيقه ؛
 حبيب لرب الخلد وأني لاء بالخ (٥)
 ونتيجة لاخفاها هذا نجد بقلنا بالحديث عن الماضي الذي يرتبط عنده
 بالظفر دائما فهو يقول : معدنا عن لقاءه بصاحبه آنذاك ؛

اذ نلتقي خلقا وشعرق الهوى سرق الصغاريت السماع مسدودا
 كانتا مثل بقاء سبابس بعد التفش بالانفساء اعير (٦)
 ويقول :

اصفراء ما أنسى هواك ولا ودي ولا منى بيني وبينك من ودي
 ابي الله الا ان يفرق بيننا وكما مساء المزن بالمثل الى (٧)
 وان نلتقي لك الميون كأننا سلات حمار بالانفساء (٨) وفي

(٢) الديوان ٢٠٨ / ٢

(٤) الديوان ٢٤٤ / ٤

(٦) الديوان ٢٥٩ / ٢

(٨) الديوان ١٨٥ / ١

(١) الديوان ٢٠٧ / ١

(٣) الديوان ٨ / ٣

(٥) الديوان ١٢٦ / ٣

(٧) الديوان ٣١١ / ٢

وقد يكون هذا الماض رمزاً لحلم الشاعر في أن ينطلق من أمار هذا الحبيب
الماتر ومحاولة إعادة التوازن مع حاضره والأفلات من حال الضياع
في حب لا مستقبل له ، وقد يكون إخفاؤه في هذا المحب مرتبطاً
بإخفاؤه الأناس عامة ، فالماضي الذي ينتصر فيه الحب رغم المخاطر
بالماضي الذي كان مغموراً فيه بالاستقرار والانتقام لم يحسن فيه بقرينه ، أبعد
الحاضر الذي يخلق فيه في الحب فهو يعادل احساسه بافتقار الانتقام
والاغتراب عن وانصره .

الصورة وثقافة بشار

أوضحت صور بشار أنه كان مستوحيا للشعر العربي القديم باعتباره مصدرا رئيسيا من مصادر الثقافة في عصره ، إذ رأينا كيف كان يستمد صورته من هذا الشعر قلدا تارة ومحو تارة أخرى (١) وقد أظهرت هذه الصور أنه كان واعيا وحافظا لشعر الجاهليين والاسلاميين معا ، فوجدناه يأخذ من امرئ القيس والتابشة والاعشى ولبيد والخطبة وزهير وأمية بن أبي الصلت وعبدى ابن زيد وسحيم عهد بنى الحساس وقيس بن الخطيم وكعب بن زهير وعمر ابن أبي ربيعة وقيس بن ذريح وقيس بن الحلاج وجميل ويحمر والقطامي وتابشة شيان والاحوص والاخلطل وجريز والفرزدق وذى الرمة والعرار بن مقبل والوليد بن يزيد ، وقد جاءت معظم صورته مستمدة من صور الاعشى وعمر وذي الرمة والعنبريين بصفة عامة والفرزدق ثم بقية الشعراء ، غير أن هناك من الصور يدل على أن هناك منابع أخرى لثقافة الشاعر فهو يكثر من استخدام امثلة العربية القديمة التي لم تستخدم عند شاعر قبله ، ومن ذلك قوله :

أكبرم خليطاً تنل كرامته لست بهجان من شوكه عنها (٢)

فهو يشير بقوله " لست بهجان " من شوكه عنها " الى المثل الذي عسوله العرب " انك لاتجنى من الشوك المنب (٣) ، أو " لاتجن من الشوك المنب (٤) وذلك للدلالة على أن الاسماء لاتجلب احسانا ، أما قوله الذى يوجهه الى المهجوح حيث يقول :

لما تحبث تمبث بى والليث لا يلهويه المايث
وكنت كالباحث عن مدينة وانما يخفى بها الباحث (٥)

فانا نجد التشبيه فيه يشير الى مثل شائع عند العرب " كالباحث عن المدينة " وتضربه العرب لمن يوقع نفسه فى تهلكة ، وهو يرتبط بقصة يروونها لنا الميداني ، موهاما أن رجلا وجد صيدا ولم يكن معه ما يذبحه به فبحث الصيد بأطلاقه

(١) راجع الفصل الثانى من هذا البحث

(٢) الديوان ٢٣٥ / ١

(٣) الميداني : مجمع الامثال ط. بولاق ٤٤ / ١

(٤) المتدر السابق ٢ / ٢ ١٥ (٥) الديوان ٦٥ / ٢

في الارض فسقط على شفرة فذبحه بها (١) ، ويستشهد كل من اليدانيس
والشمالي بقول بشار :

قد زرتني في الممر واحدة فثنى ولا تجعلها بيضة الديك (٢)
حيث يشير قوله " بيضة الديك " الى مثل ذائع عند العرب ، اذ يضربون
المثل ببيضة الديك للشيء الذي يقع مرة واحدة (٣) ، ومستشير بشار قولهم
" هو يحطب في حبله " (٤) عندما يقول :

حطبت على حبل الزمان لملء يساعفني يوماً وقد كان انكسار (٥)
للدلالة على محاولته استمالة الزمن بلا جدوى ، وعندما يقول بشار :

لقد تركتني من هواها أننى هنيئة القيس ذو الودعات (٦)
فانما تجد تشبيهه مستمداً من المثل " أحق من هنيئة " (٧) ، وهنيئة
هذا كما يحدث في الشمالي اسمه يزيد بن ثروان أحد بني قيس بن ثعلبة ،
تروى حكايات عن حقه منها أنه جمل في عنقه قلادة من ودع وعظام من عزي
وهو ذو لحية طويلة فمثل عن ذلك قال : " لا عرف بها نفسي لثلاث أصـل
فبات ذات ليلة وأخذ أخوه قلادته فقلدها فلما أصبح رأى القلادة في عنق
أخيه قال : يا أخي أنت أنا فمن أنا " (٨) ، ومن هنا ذكر بشار المثل مشبهاً
نفسه " بهنيئة " للدلالة على ما آل من حال بسبب الحب ، وربما يقص بشار
جانباً من الحكاية المرتبطة بنشأة المثل حيث يقول عن صاحبة البدعي
عليها :

وب منى لقد كذبوا عليها كما كذب الوشاة على النمراب
دعوا عمراً بحقلته وفقدو صحب القلتين من المصائب (٩)

(١) المصدر السابق ٢ / ٨٨

(٢) الديوان ٤ / ١٢٤

(٣) مجمع الأمثال ٢ / ٦٥ ، انظر الشمالي - ثمار القلوب - طبعة الظاهر -
القاهرة - ١٩٠٨ م ٣٨٧

(٤) مجمع الأمثال ٢ / ٢٩٧

(٥) الديوان ١ / ٢٥٤

(٦) الديوان ٢ / ٥٧

(٧) ثمار القلوب ١١٢

(٨) المصدر السابق ص ١١٣

(٩) الديوان ١ / ٢٠١

ومن المصروف أن الصرب يضرب المثل بحمين الشراب في مدة البصر ،
 فيقولون : " أبصر من غراب " (١) ، ويقول الثعالبي : " انما يقال للغراب
 أعور لانه يغمض إحدى عينيه مقصرا على احدهما من قوة بصره ، وقال انما
 سموه أعور على اريق الثاقل عليه " (٢) ، وقد أشار بشار بتثبيته السابق
 المفضل الى ما ذكره الثعالبي كما يقول الميداني " ان الصرب تسمى الغراب
 أعور لانه يغمض أبدا إحدى عينيه مقصرا على احدهما من قوة بصره " (٣)
 وقد شبه بشار ادعاء الناس على محبة بشير الحقيق وظلمهم لها بادعاء
 الروعاة على الغراب بأنه أعور وهو صحيح المصير ، من اللواحق أن بشارا حاول
 الاستفادة من اختلاف آراء الناس حول قوة ابصار الغراب ثم وضع ذلك في هذه
 الصورة ، وعندما يقول بشار فيمن يهجوهم :

وَعَدْتَ فَلَمْ تُصِدِّقْ وَقُلْتَ غَدًا غَدًا كَمَا وَعَدَ الْكَمُونُ شَرًّا مَوْعَدًا (٤)
 أو يقول :

وَإِذَا جِئْتَهُ بِبَيِّنٍ أَحَالَ عَلَى غَدٍ كَمَا وَعَدَ الْكَمُونُ بِالْيَمِّ يُصِدِّقُ (٥)
 كما يقول ماثبا يعقوب بن داود :

يَعْقُوبُ قَدْ رَدَّ الْمَفَاةُ عَشِيَّةً مَتَرَضِينَ لَسِيكَ الْمُتَّابِ
 فَسَنَيْتُهُمْ وَحَسْبَتَنِي كَمُونَةً نَيْتُكَ لِأَرَامِهَا بِخَيْرِ شَرَابِ (٦)

فاما نجد هذه التثبيبات التي تدل على مطالعة من يستجديه ، تشير الى
 قول أثير عن الصرب وهو " أنه من شرب الكمون (٧) ، أو " مواعيد
 الكمون " حيث يضرب مثلا للمواعيد الكاذبة (٨) ، وقد أوضح بشار في
 صوره السابقة ضمن المثل الذي أشار اليه الثعالبي ، أن الكمون لا يعنى
 بل يوعد بالسقى فيقال غدا نسقيك ومعد غد نكفيك فهو ينعو بالتثنية طلسي

-
- (١) ثمار القلوب ٣٦٤
 - (٢) المصدر السابق ٣٦٤ - ٣٦٥
 - (٣) مجمع المثل ١٠٠/١
 - (٤) الديوان ٥٨/٤
 - (٥) الديوان ١١٩/٤
 - (٦) الديوان ١٦٢/١
 - (٧) مجمع المثل ٢٢٣/١
 - (٨) ثمار القلوب ص ٤٩٣

المواعيد الكاذبة (١) ، كما يشهد قوله :

لم تر المين أمين فتسبى مثلها بين جمادى ورجب (٢)
الى مثل يشهد "المعجب كل المعجب بين جمادى ورجب" وضرب للذى
يدرك بشيته في آخر أوقات الامكان (٣) وقد اكتفى بشار بالاشارة اليه
والتي ترمى بوقوع الفتنة القاطلة على طريق الصدفة والخفة مما مما يسترعى
المعجب ، اقول بشار :

ومن النوم ذوغناء وعسى كخاط الشيطان فيه اضطراب (٤)
فيأتى التشبيه فيه " كخاط الشيطان " تسمية اطلقتها العرب على
ما يترامى اثم في الجوع عند شدة الحر (٥) ، وقد يبه به الشئ الباطل
الذى لا أصل له (٦) كما فصل بشار تماما ، وكثير صور بشار أيضا الى
مصرقه بأعداء قيل انها من أشلة المولدين ولم تدع من العرب ، لمهو عند ما
يقول فيمن يبهجوه :

إن جاز أباؤه الاندال في خبر جازت فلوس بخارى في الدنانير (٧)
والتشيد هنا " جازت فلوس بخارى " يوحى باستبعاد بل استحالة انتساب
هذا المهجو الى العرب ، وفي الوقت نفسه يتضمن الاستهزاء به والخط من
شأنه ، وقد استشهد بشار قوله هذا من قولهم " فلوس بخارى " وفيه يقول
الثعالبي : " ان أهل بخارى يضرهون الشل في الحفريات بالفلوس " ومن
هنا جاء قوله " فلوس بخارى " (٨) ويقول بشار في المهجو ايضا :

فانت بما تزداد من طول رفقة وتنقص من جد لذك بافسراط (٩)
كثير عهد الله بيع بدرعهم صغيرا فلما شب بيع بقسراط

(١) ثمار التلوي ص ٤٩٣	(٢) الديوان ٣٥٠/١
(٣) مجمع الامثال ٤١١/١	(٤) الديوان ٣٣٨/١
(٥) ثمار التلوي ص ٢٣	(٦) المصدر السابق - الصفحة ذاتها
(٧) الديوان ٥٠/٤	
(٨) ثمار التلوي ٤٣١	(٩) الديوان ٩٥/٤ - ٩٦

حيث يشير التشبيه في قوله "منور عبد الله" الى مثل استندادكم
المولدون "منور عبد الله" وهو ينرب مثلا لمن يكون مرجوا في صفراء
فاذا كبر تراجى ولم يفلح " (١) ، أو "لمن لا يزيد سلا الا زاد نقصا وجهلا" (٢)
وقد استخدم القرطبي المثل ذاته مشبها في قوله :

رأيت الناس يزدادون يوما فيوما في الجهل وأنت تثق بهم
كمثل البهر في صخر يخالسى به حتى اذا طأش به خسر (٣)
وقد استعان بشار بهذا المثل ليقول من شأن من يهجو " وتروى ذكر
هاروت وماروت في صر بشار فهو يقول :

كأن ذلي اذا ذكر اكوا عرضت من سحر هاروت أو ماروت في عقد (٤)
كما يقول :

دينار أن سليمان ودرهمهم
لا يوجد أن ولا يرجى لقاؤهما
كما سبحت بها روت وما روت (٥)
وقول في عيني صاحبه :

وان أثبت فالسيفان هاروت وماروت (٦)
وذكر بشار لهاروت وماروت رجاء يكون مستعدا في المقام الاول - من القرآن
الكريم "لرجاء" ذكرهما في قوله تعالى " وما أنزل على الملكين ببابل هاروت
وماروت " وقد شاع عند العرب ضرب الظل " بسحر هاروت " فهم
يخصونه بالسحر دون صاحبه ولهذا نجد بشار يلج على ذكر " هاروت "
وان كان القرآن الكريم هو المنهج الاصل في ذكر هذين الملكين يقول بشار :

-
- (١) ثار القلوب ص ٢٢٧
(٢) مجمع الاثر ١٠٣/٢ راجع ايضا المقدم الفريد ٣١٦/١ - ٣٢٢
(٣) راجع الديوان الكبرى - حياة الديوان الكبرى - المصاحفة المصنوعة بمصر -
١٣٠٦ هـ - ج ٢/٢ - ٣٠ - ٣١
(٤) الديوان ٣١٦/٢
(٥) الديوان ٥٦/٢ - ٥٧
(٦) الديوان ٢١/٢

وَكَانَ نَحْتُ لِسَانِهَا هَارُوتَ يَنْفُثُ فِيهِمْ سِحْرًا
وَيُفْشِي :

وَكَانَ مَا سَحَّحَتْ لَهُ يَحْدُ فِيهَا هَارُوتَ يَحْلُبُ مَقْلَبَهُ رُقَادًا
وقد يخفى بذكر "البابلي" دون تحديد عند ما يستعير للحب :

سَقَاءَ الْبَابِلِيِّ بِرَاحَتِهِ سِجَالُ الْمَوْتِ فِي عَدْرِ الْوَدَادِ (٣)
كما أشارت بعض صوره الى مذكوره القرآن الكريم عن بعض الاولين ، فلو نظرنا
إلى قول بشار الذي يوجهه إلى من يهجو :

حَمْدُ تَسْفِي حِينَ أَصَبْتُ الْفَنَى مَا كُنْتُ إِلَّا كَابِسَ حِمَا
لَا فِي أَخَاءِ مُسْلِمًا مُعْرِمًا بَطْمَنَةً فِي الصُّبْحِ بَنِي (٤)

لوجدنا التشبيه هنا يشير إلى قصة قابيل وهابيل التي ذكرها القرآن الكريم
في قوله تعالى " وَأَقْبَلُ عَلَيْهِمْ نَبَأُ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ أَذْ قَوْمًا يُفْرِقَانَا فَتَقْبَلُ مِنِّي
أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ
لَكِن بَطِطْتِ إِلَى يَدِكَ لَتَقْتُلُنِي مَا أَنَا بِمُصْلِحٍ بِكَ إِلَيْكَ لَأَقْتُلَنَّكَ إِنِّي أَخَافُ
اللَّهَ رَبَّ السَّامِعِينَ " إِنِّي أُرِيدُ أَنْ يَمْلِكَا بَيْنِي وَبَيْنَكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ
وَذَلِكَ جَزَاءُ الْفَآلِسِينَ " فَطَوَّقْتُ لَهُ نَفْسِي قَتَلْتُ أَخِيهِ قَتْلَهُ " فَأَصْبَحَ مِنَ
الْخَاسِرِينَ " (٥) ، وواضح أن بشار قد استند تشبيهه من الآيات القرآنية
حيث شبه المهجو - الذي يحمده على ما أصابه من غنى - بقاتل أخيه
حقدا وحسدا ، وشبه بشار صاحبه في الشوم بذكر نمود أو بهد احسن عسى
كما يأتي في قوله :

أَطْلَنَ سَمِيحًا كَأَنَّمَا لَمْ يَنْقِصْ كَدَاحِمْ هَمْسٍ أَوْ يَكْفُرُ ثَمَلًا (٦)

(١) الديوان ٥٦/٤

(٢) الديوان ١٦٩/٢

(٣) الديوان ٢٦/٣

(٤) الديوان ١٣٠/١

(٥) سورة الطائفة - آية ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠

(٦) الديوان ١١٦/٣

وقد أشار أحد تشبيهه هنا الى ثقافة شعوب (١) ، كما يشير الاخر الى قصة داحس الخبراء حيث أصبح اسم " داحس " يضرب مثلاً في الشوم (٢) ، ومن هنا تلقى صور بشار الضوء على جانب من جوانب السبب في ساقته ، حيث تبين أنه كان على صلة بالعروث الشعبي من الامثلة العربية وغير العربية ، كما كان واعياً ببعض القصص المرتبطة بالقرآن الكريم ، هذا فضلاً عن وعية بالشعر العربي القديم السابق عليه ، أما الجوانب الأخرى في ثقافة بشار فقد يكشف عنها شعره كله بصفة عامة وهو ليس ما يشغلنا الآن .

(١) ورد ذكر ثقافة شعوب في سورة نوح آية ٦١ - ٦٨
(٢) مجمع الامثال ١/ ٢٣٤

■ دراسة لاهم موضوعات الصورة ■

هند بشار من خلال معجم صور

نقوم هذه الدراسة بفتح أكثر الصور تكرارا عند بشار بهدف الوصول الى الفروق المختلفة بين دلالات الصور المتشابهة ، وقد حرصت على أن أبدأ بموضوعات الصور الأكثر تكرارا - لدى الشاعر - فالأقل ، ومن هنا أبدأ بصور الطبيعة لأنها أكثر عددا عند بشار ثم صور الحيوان ثم الانسان ثم الصور المستمدة من الحياة المنزلية وتأتي أخيرا صور الحياة اليومية والثقافة .

من أكثر صور الطبيعة عند بشار صور الاجرام السماوية وهي الشمس والقمر والنجوم ، حيث يدل بالشمس على المرأة دائما وقد يحدد أحيانا ما يمتدح من تشبيه لها بالشمس ، حين يحدد الحال التي يشبه فيها المرأة بالشمس ويحدد في مقابلتها حالا أخرى يشبهها فيها بالقمر أو البدر يقول بشار :

هِيَ كَالشَّمْسِ فِي الْجَلَاءِ وَكَالْبَدْرِ إِذَا قُتِّعَتْ عَلَيْهَا الرِّدَاءُ
ويقول :

قَمْرُ اللَّيْلِ إِذَا مَا انْتَقَبَتْ وَهِيَ كَالشَّمْسِ إِذَا لَمْ تَنْتَقِبْ

وهو هنا يدل بالشمس على المرأة حين تكون سافرة ، فتبدو وضاعة مشرقية ، يدل عليها بالقمر عندما تكون محجبة لا يبدو منها غير وجهها الذي يظهر مشرقا ضيئا ، وقد يشبه بشار المرأة بالشمس فقط دون تحديد فيقول :

كَالشَّمْسِ أَنْ بَرَّقَتْ مَجَاسِدُهَا نَعْلِي لَنَا الْيَاقُوتُ وَالذَّهَبُ
ويقول أيضا :

حَيْرَانُجَاءَتْ مِنَ الْفَرْدِ وَسِرُّقِلُهُ فَالشَّمْسُ طَلَمَّتْهَا وَالْجَمُّ رِيَاها

وقد دلت كلتا الصورتين على معنى واحد هو داء اثبات وضع جمال المرأة وتألقها إلا أنه يشبه وجهها أحيانا بالشمس وهذا يعني أن وجهها فقط هو مصدر الاشراف فيقول :

صُرَّةُ الشَّمْسِ جَلَّتْ عَنْ وَجْهِهَا بَعْدَ عَيْنِي جَوْزُ دُرٍّ فِي الْمُنْتَقَبِ
ويقول :

وَجْهٌ شَمْسٍ بَدَا بِعَيْنِي غَزَالٍ فِي عَسَبٍ مَقُومٍ مَسَادٍ

كما يشبه خد ها بخد الشمس الذي يهدو من خلال السحاب ؛
 وَخَدَّ خَدَّ شَمْسٍ طَالَمْتُ مِنْ مَزَامِرِ
 ليدل على ما قد بدا من وجهها من خلال ما احتجبت به ، كما يعق قوله ؛
 بَدَا لَكَ غَوْ مَا احْتَجَبَتْ عَلَيْهِ بَدَوُ الشَّمْسِ مِنْ خَلْلِ السَّحَابِ
 المعنى ذاته ، وقد يستبدل بالشمس شمس الضحى أو شمس النهار
 إذ يقول ؛

أَسِيْلُهُ مَبْرَى الدَّمْعِ مَبْضُومَةُ الْعَشَا
 كَشَمْسِ الضُّحَى حَلَّتْ بِهَجْرِ وَأَسْمَدِ

وقول ؛
 تُرِكَ أَسِيْلُ الْخَدِّ اشْرَقَ لَوْنُهُ كَشَمْسِ الضُّحَى وَاعْتَمَعَ الدَّلْعُ أَسْمَدَا
 عندئذ صحيح كنى من الصورتين دالة على الاشراق والتألق أكثر من دلالة
 الشمس وحدها دون إضافة " الضحى " فالشمس وقت الضحى أكثر اشراقا
 وضياء من أى وقت آخر ، وقد يحتج بشار الشمس للمرأة عندما يريد اثبات
 تفوقها على غيرها من النساء وهذا ما يتضح فى قوله ؛

وَأَنْتِ بَسَمٌ أَهْلَةٌ تَحْتِ الثَّيَابِ رَفَقَنَ شَمْسًا
 ربما يريد أن يجعلها أجمل من الشمس ذاتها وفى أحسن حالاتها ذلك
 حين يفضلها على الشمس عندما يقول ؛

كَأَنَّهَا الشَّمْسُ قَدْ غَاقَتْ حَاسِنُهَا
 حَاسِنُ الشَّمْسِ إِذَا تَهَدَوُ لِلْإِسْفَارِ
 ربما يدل الشمس على معنى آخر غير الاشراق الذى تلايه الدنيا فهو
 يقول ؛

أَتَتْنِي الشَّمْسُ زَائِرَةً وَلَمْ تَكُ تَبْرَحُ الْفَلَكَ
 ليدل على مثل صاحبه بين يديه وإن كان من المستحيل أن تفعل ذلك ،
 وتقف صورة واحدة من صور الشمس عنده لا تدل على المرأة وإنما تدل عليه هو

اذ يقول :

أَرَادَ بِلَوْحَةٍ تَدْنِيهِ بِعَرَضٍ وَابْنِ الشَّمْسِ مِنْ دُنَى وَهَارٍ ؟
فهو من الرنقة والشوخ بحيث لا يستطيع أحد أن يحسه بما يقلل من شأنه
أو يحط من قدره :

أما القمر فإنه يدل به على المرأة والمدح معا ، فهو يشبه وجه المرأة
حيثما للدلالة على بهائه :

لَقَدْ ذَكَرْنِي وَجْهُكَ وَجْهَ الْقَمَرِ الْأَزْهَرِ
وقد يكون الوجه بدرا للدلالة على الجمال حسنه اذ يقول :

وَوَجْهَهُ يُشَبِّهُهُ الْبَسْدَرُ عَلَيْهِ النَّجْمُ الْمَصْبُورُ
ولهذا تكثر صور البدر لانه يمثل الصورة المكتملة للقمر ، لانه يكون أوفسى
منه في الدلالة على الجمال الذي تكون عليه المرأة يقول بشار :

كَالْبَدْرِ فِي الصَّبْرِ إِذَا عَطَّلَتْ فِي الْحَلِيِّ كَالْحَلِيِّ الْقَشِيبُ
كما يقول :

بَانُوا بِخُودٍ كَانَ رَوَيْتُهَا بِدَرْجِدَا وَالظَّلَامُ مُرْتَهَجُ
وأيضا :

فَتُبَدِّرُ بِمَلَأِ الصَّبْرِ نُورُهُ هَضِيمِ الْحَشَا فِي الزَّهْفَرَانِ مُضَجُ
ولهذا فإن المرأة المحبوبة بدر والحذاري حولها نجوم :

يَوْمَ الْحَذَارَى يَسْتِطْفَنُ بِهَا مِثْلُ النُّجُومِ يَطْفَنُ بِالْبَسْدَرِ
ومن الصور التي يشبه فيها المرأة بالقمر ما يبعد عن تحقيق السمة الجمالية
الثابتة المراد اثباتها للمرأة دائما اذا قرنت بالقمر أو البدر ، فقد تشبه
المرأة بالقمر للدلالة على بُدِّ متناولها وما يحيط بالوصول اليها من مهالك :

أَنْتَ إِنْ رُمْتَ وَطَنَكَ فَأَنْجُ هَلْ تُدْرِكُ الْقَمَرَ ؟
منقول بشار بالبدر للدلالة على المدح والمدحون ، فهو عطايا المهدي
في شمولها لكل الناس بضياء البدر الذي يملأ الارضاء :

اذا جلس الصبي تحت قوسه فلينا كما عم الضياء من البدر
بواضح أنه استعجم البدر هنا ولم يقل " القمر " نظرا لقوة ضياء البدر
بعد انتشاره ، كما يدل بالبدر على الصبحين في قوله في أجداد الصبح :

أفر حشاش القضاة اذا انشأ كنه بدور ليس فيهن كوكب
واستعارة البدر لأجداد الصبح هنا تثنى بأصالة التي يؤيدها قوله
" ليس فيهن كوكب " فالبدر أهل على الرفعة والكمال من الكواكب التي
يقل شأنها إذا البدر ، وكما لا يصح البدر إلا على المرأة فقط - وان جاءت
معظم الصمدالة عليها - فان الهلال يأتي ليدل على الاثنين معا
قد سبق بنا البيت الذي يشبه فيه بشار النسوة بالاهلة ونحو :

وكانهن أهله
تحت الثياب بفن شبيب

ما يشير الى أن القيمة الجمالية للهلال عندنا أقل شأنًا من الشمس ، إلا أنه
يشتد معنى جديدًا عندما يشبه جبين الصبح بالهلال المرتفع الذي يضئ
في ظلمة الليل :

من القمر منام كأن جبينه
هلال بدا في ظلمة متعجب
أما النجم فانه يشبه به الثور الوحشي الذي تنارده كلاب الصائد حين يقول :

وحش يزل على المنان كأنه
نجم لشرق حوى بشابه
والتشبيه هنا يصور حركة الثور الخاطفة السريعة خشية أن تلحقه الكلاب وتفتك
به ، وعندما يشبه الفتيات اللاتي يحطن بصاحبه بالنجوم فانه يقول :

يوم المذارى يستظفن بهما
مثل النجوم يظفن بالبدر
ليظهر تضاهل حضورهن إذا حضر صاحبه ، كما يشبه السيوف أثناء القتال
وما يثيره من فEAR بالنجوم :

خلقنا سماء فوّنا بنجومها
سيوفًا ونعمًا بقرص الطرف أقمنا
ومنى لمانها

ولو تتمعنا صور السحاب وجدنا انها تغطى دلالات متنوعة ، وتنقسم صور

السحاب الى اثنين الاول صور السحاب المطر والثاني صور السحاب البارق
الذى لا يحطر ، فيشبه الجنود المحاربين وما يعملونه من أسلحة بالسحاب
البارقة الموزنة بالمطر ،

وَلَمَّا لِحِقْنَاهُمْ كَانُوا بِسَابِغَةٍ مِنَ السَّحَابِ الْبَرْقُ حِينَ اسْتَهْلَكْتَ
والتنبيه يشير الى بمثابة عددهم ولهمان أسلحتهم التي يعملونها وهذا
اشتباكهم ، كما يصور سوا الحال التي آل اليها الحرب فيشبه بالسحاب
المشرقة على السقوط ،

كَيْتَ شَعْرَى تَهْكِي أَنْ تَنْ مِنْ حَبِّ كَأَوْضَحِّكَيْنِ بِأَخْشَابِ
إِنِّي وَالْمَقَامِ وَالْعَجَبِ الْأَسْ وَوَالْهَيْبِ مُشْرِفًا كَالسَّحَابِ
ويجمل من عطايا المدح سحاب مطرة :

مَطَرْتُ سَحَابُهُ عَلَيْهِ كَ مِنْ الطَّرَائِفِ وَالتَّلَافِ
وقد يستبدل بالسحاب " الضمام " عندما يستشير لمطايا المدح
دلالة على سعة كرمه وفزارته :

يَفِيضُ عَلَى الْمُشْتَطِرِينَ غَمَامُهُ وَرَهْوُهُ يَفِيضُ بِكُمْ الْأَسَاوِدُ
وان كان ذكره للضمام أمر له دلالة ، لان الضمام يغطي السماء كلها
ما يشي بوفرة سخائه ولعل استخدام الفعل " يفيض " ما يناسب ويؤيد
ذلك ، في الوقت الذي يستخدم فيه الفعل مطرت ، عندما ذكر السحاب
وقد يشبه المدح نفسه بالميزنة المطرة دلالة على كرمه أيضا :

مَا يُرَى مِثْلَكَ إِلَّا مَزْنَسَةً كَبُرَتْ فِي يَوْمٍ يَحْدِي بِطَلَسَرٍ
والميزنة لا تفي غطاء السحاب في المعنى لانها قطعة منه ، أما السحاب
البارقة التي لا تمطر فهي صوة ذات دلالة ثابتة لا تتغير ، فهو يدل بها
على من يمد ويخلف وعده مثل صاحبه التي تعد ولا تنقض وعدت :

وَعَدْتَنِي ثُمَّ لَمْ تُؤْفِ بِوَعْدِي فَكَلِمَتِ الْكُلْبِ لَمْ يَحْطِرْ وَقَدْ رَعَدَا
أو يقول :

بَرَقَتْ حَتَّى إِذَا قَطَطَتْ جَسَادَتْ أَقْلَمْتُ عَنْ جَهَامَةٍ لَا تَسْدِرُ

كما يقول مصاتها أحد الذين يستجده بهم وقد وعده بالمطاه ثم أهدأ في الوفاء
بوعده :

أظلت علينا منك يوما سدايسة ۞ أضاءت لنا برقاً وأهدأ رشايشها
فلا غمها يجلو فينا طاميح ۞ ولا غيبها يأتي فيروى عطاشها
هشبه المال بمحابة تراكم ثم لاثمت أن تتلاشى :

وبالمال الأمل مثل ظل محابسة ۞ غدت ظهراً ثم انجلت قطامبرداً
وذلك بصور زوال المال بعد اكتنازه ۞ وقد يستعين بصفة من صفات السحاب
بهذا من السحاب فندما يشبه مشية المرأة بالمرجحة في قوله :

بشهادى مرجعـن ۞ مثل مهتزل القنـاة
ليبدل على بدء حركتها وثقلها ۞ كما يشبه عرقه بالعارض وهو السحاب
المرتفع وقد سد الأفق انتشاراً وامتداداً :

ليس من جرم ولكن فاضهم ۞ عرقى العارض قد سد الأفق
ومعبر بهذا عن رفعة شأنه وعلو مكانته ۞ وقد جعل ابيض سحابة الصيف
التي لا ترد صاد لا لشدة المرأة الضاحك في قوله :

بضحكها منها كما أرى ضكت ۞ صفة المن ولم ترعـد
مشيراً بهذا الى لسان أسنانها في أثناء الحركة السريعة لا فتار الشرف عند
الضحك ۞ وتختص صور المطر بالمدح دون غيره ۞ فهو واهب الحياة
للناس بمطائه الوافر الخصب مثلاً بحسن المطر الأرض الجديدة :

فحييتك اذ ولجت ۞ وكذاك الأرض تحيا بالمطر
كما يقول :

شهم اللؤلؤ حليم عند قدر تسيـر ۞ سمان عروقه في الناس والمطر
وما يكون ماء المدح فيثا :

يتشبع بشبه نسيان ۞ كما تحيا على الشيب البلاد
وقد يكون المدح نفسه غيثاً إذ هو واسع الكرم ففاض العطاش :

أَسَدٌ يَقْتَضِمُ الرِّجَالَ وَإِنْ شِعِرٌ تَفْثِيثُ أَجْنُ ثَرُ السَّمَاءِ
وقد يضع مسمى آخر للمطر دالا عليه " خراج السماء " ليشبه به قطاء المديد
الذي يشمل الجميع :

كَخَرَاكِ السَّمَاءِ سَيْبٌ بِكَدَيْبٍ لَقَرِيْبٍ وَثَانٍ الدَّارِ نَارِ
ومعبر الفيت الدموع ليظهر غلظتها حين يقول :

إِذَا ابْتَسَمَتْ جَادَتْ جُفُونِي بِوَابِلٍ مِنْ الْفَيْثِ أَجْرُهُ بَرُوقُ الْهَامِسِ
وتقرب صور السماء من صور السحاب من حيث دلالتهما ، فهي تدل فسي
الغالب على كرم المديد وسعة طائفه انه ينهب بشارده المديد بالسماء
التي تجود بالمطار :

إِلَيْكَ طَلِبْنَا يَا وَائِدُ وَإِنَّمَا طَلِبْنَا هَذَا بِثَلُ السَّمَاءِ نُجُودُ
أرخص المديد على سبيل الاستعارة بسماء لا تخفى حتى يصب مطرها
وتومي ثماره :

وَمَا عَلَى الْخَشْيَةِ لَا يُقْسَمُ لِمِ الْآنَ مِنْ زَاهِرٍ مُسْتَهْزِئٍ
وتتنوع صور الماء وتأتي بسماني مختلفة ، فهو يشبه المديد بالماء المذب
أبام الصفو :

بِأَصَاحٍ قَدْ كُنْتَ زَلَالًا عَذْبًا ثُمَّ انْقَلَبْتَ بَعْدَ لَيْلٍ صُفْبًا
كما يشبهه بالماء الصافي المياح لمن أراد الشرب .
يُحْكِيكَ مِنْ تَسْوِيرِ أَجْنٍ وَكَأَنَّ مَا زَلَالًا يَجْرِي لِمَنْ شَرِبَا
ومعنى لينه وسهولة لمن يستجديه ، وقد يشبه يده بالماء الصافي المذب
ليدل على طواعيته في الجود والمطاء :

صَفْتُ لِي يَدُ الْفَيَاضِ بِرِيٍّ مِنْ حَائِمٍ فَتَلَّكَ يَدُ كَالْمَاءِ تُصْفُو وَتُغْذِبُ
وحين يريد وصف الدموع بالفضارة يشبهها بالماء :

بِجَارَةِ الْبَيْتِ هُمُ النَّفْسِ حَضَرٌ إِذَا خَلُوتُ وَمَا الْمَيِّنُ يَنْكَبُ
ومما يشبهها بجري الماء أو " الحباب " ليدل على سهولة انسيابها :

أَذَا مَا شُئْتُ نَفَضْتُ نَمِيمِي وَأَجْرِي عَجَزِي جَرَى الْحَبَابِ
ويستصير الماء للهداية والرشاد في مقابل الخمر التي تعادل الفوارة والضلال
فيقول بعد أن تحدث له امرأة تدعوه إلى الخوارة التي أمسك عنها بعد نهى
الخليفة له :

وَعَارِضَةٌ سِرًّا وَعِنْدِي مَسَابِغُ قُلْتُ لَهَا لَا أَشْرَبُ الْمَاءَ بِالْخَمْرِ
ويجمل من وده ماء عذبا يفتيه صاحبه :

سَقَيْتَ الْمَذْبَ مِمَّنْ وَدَّى وَأَنْ لَمْ تُعْقِنِي عَسْدِيَا
ثم يقول :

حَتَّى إِذَا شَرِبْتَ بِمَاءٍ مَوْدَنِي وَشَرِبْتَ بَرْدَ رَضَائِيَا مُتَبَرِّضَا
وتشير الصورة الأولى إلى إخلاصه في علاقته بها أما الثانية فتدل على تمنع
صاحبه بما يقدمه اليها من وده وقد يجمل المرأة في سهولة التماثل معها
ولين جانبها ولذة التمتع بها ماء طيبا ليها :

وَعَادَةُ سَوْدَاءَ بَكَرَاقِيَةِ الْمَاءِ فِي طَيْبٍ وَفِي لَيْلِيْنِ
وفي مقابل الماء المذب الصافي نجد صورا للماء الكدر الذي لا يسرود
أحد ، إذ يشبه بشار البخلاء بماء البحر الذي لا يبراد :

وَجَدْتُ لِمَصْنَعِهِمْ جُودًا مَضْنُ كَمَا الْبَحْرُ الْكَدْرُ لَا يَسْرَادُ
منبه النساء غير صاحبه بالماء الذي لا يشرب :

أَنْتِ الَّتِي تَشْفِي عَيْنِي بِرَوِيَّتِيَا وَحَنَّ عِنْدِي كَمَا فَيْتَرُ مَشْرُوبِ
وهني بهذا صدوده عنهن وعدم إقباله عليهن وانعدام رغبتة فيهن :
أما صو البحر فانها تدل - في الاغلب - على سمة كرم المديح فهو
يشبه المديح بالبحر الواسع الذي يروده الناس :

دَعَانِي إِلَى عَمِيرٍ جُودُهُ وَقَوْلُ الْمَشِيرَةِ بِفَرْخِضِمِ
ويقول :

عَمَّ الْمَرَاتِينِ بَحْرُ حِلِّ بَيْنَهُمَا تَتَابَعُ النَّاسُ مِنْ نَهْرٍ وَوَادٍ

وأحيانا يكون الخطاء ذاته بحرا يطغ منه الناس بهدلائهم :
 كَمُهَا أَنْ تَزْهَى عَقْبَةُ فِي الْمُلْكِ — كِ فَتَرَى مِنْ بَحْرِ بِرٍّ — لا ر
 ومنبه أكف المندوحين بالبحر لسفائها وسعة جودها :
 نَهَضَ الشَّيْبُ بِالْحَمَالَةِ وَالْبَجْدُ — بِرَّ بَرَايَ عَالٍ وَأَيْدٍ بِحُسُورٍ
 كما يقول :

تَأْيِسَ قُلُوبُهُمُ الْمَذَلَّةُ وَالْخَنَاءُ — وَأَبَتْ أَكْفُهُمُ الْبَحْرُ جَمْسُورًا
 وهو المندوح في حال الشدة واللين بتشبيهه بالبحر عندما تختلط
 أمواج العالية القوة بالضعيفة اللينة :

كَلِمَةً حِينًا وَحِينًا فِيهِ تَسَدَّدَتْ — كَالْبَحْرِ يَخْلُطُ أَيْسَارُ الْبُشَارِ
 وإذا أراد أن يعبر عن قوة غلبه لمن يتحدى له قائله يستعير البحر العزيم :
 وَأَنْتَ إِذَا مَا عَوَى نَسَابِجُ — وَجَاشَ لَهُ بِحَرِي الْمُنْبَدِ
 لَأَرْقَى نَوَاطِثَ يَشْقَى بِهَا — فَرَاغَ الْكُثَامَ وَلَا تَسْكُنُ
 وتصح صور البحر ذات دلالة مختلفة عندما يجمال الهوى أو الحبيب
 بحرا يشرق فيه المحبون :

مَحَبِّينَ مَشْرِقِينَ تَفْرُقُ فِي الْهَوَى — مَرَارًا وَطُورًا نَسَقِلُ فَتَنَاجٍ
 وهذا يصور حالين من أحوال الحب التي يكون عليها هو صاحبه ، الأول -
 وهو الذي يتكرر دائما - عندما تأخذها صورة الحب فيستغرقها والآخر
 - وهو الأقل حدوثا - عندما تهدأ صورة الحب ، ويتكرر تشبيه الحب
 بالبحر الذي يشرق المحبين :

أَتَوَلَّى لِأَصْحَابٍ دَعَوْنِي رَهِينَةً — لِبَحْرِ الْهَوَى لَا شَكَّ أَنْيَ مُلْجَجُ
 ومعادل مع البحر الهول الذي يلقاه من يتحدى للمندوح في قوله :
 وَسَامٍ لَعْنَانٍ وَمِنْ دُونِهِ الشَّجَا — وَهَوْلُ كَلَجِ الْبَحْرِ جَاءَتْ غَوَارِكُهُ
 ولهذا فإن البحر يدل على الحدث الخطير المفزع يقول بشار :

أَنَا إِنْ زِلْتُ عَنْ مَقَامِي لِأَمْرٍ رَأَيْتِي تَحْتَ أَغْصَانِي مَا يَهْزُرُ
كَمَنْ يَلِي رَجُلِيهِ عَنْ يَلَلِ الْقَطْرِ رَمَحُوكُهُ مِنْ الْأَرْضِ يَهْزُرُ
وهزئت الليل بالهول عندما يشبه بشار الجيش بجنع الليل أو بالدجا إذا
يقول :

وَجَيْشٌ كُجِنَ اللَّيْلُ يَرْجِفُ بِالْحَصَى
وَالشُّوْلُ وَالْخَطَى حَمْرُ ثَمَالِيْسُ

كما يقول :

كَمَنْ يَلِي الدَّجَا دَبَّابٌ يَهْزِفُ بِالشَّيْبِ وَالشَّابِ
وإن كان قوله " الدجا " أدل من جنح " الليل " على كثافة الجيش والهول
الذي يحيد به هـ لان الدجا تدل على شدة سواد الليل المرمم
" جنح الليل " هـ وهما تجيء صورة الليل مركبة فيضعف هوله فيضع هذا
في قوله :

كَأَنَّ مِثْرَ النَّقْصِ فَوْقَ رُؤُوسِهِمْ وَأَسَافَةُ لَيْلٍ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ
فألى جانب ما يصوره قوله " ليل تهاوى كواكبه " من حركة السيوف اللامعة
وسط الخبار الكثيف الذي أثاره القتال فإنه يكشف عن هول الموقف
وما يشيره من نزوح هزيمة .

وتكرر صور الرياض والازهار هـ وغالبا ما يقرب الرياض بالازهار أو الزهر
بالروض هـ وهو يشبه النسوة بزهر الروض نضارة وازدهارا :

وَمَجْلِسٌ خَصِمٌ قَدْ تَرَكْتُ لِحَبِّهَا وَكُنَّ كَزَهْرِ الرُّوضِ أَوْ لَوْلُوهُ السَّرْدُ
ويشبه حديث المرأة بقطع الروض المزهى بالازهار من بين صفراء وحمراء :

وَحَدِيثٌ كَأَنَّهُ قَطَعَ الرُّوْضَ ضَرْبُ زَهْتِهِ الصَّفْرَاءُ وَالْحَمْرَاءُ
أو بقطع الرياض المكسوة بالزهر :

وَكَأَنَّ رَجُلًا حَدِيثُهَا قِطْعُ الرِّيَاضِ كَسِينُ زَهْرًا
ما يشي بحياة حديثها وتعدد ألوانه وما يمكن أن يشيره في النفس من انشعاش
وقد يشبهه بزهر الربيع :

وَكِرْ كِتْوَارَ الرِّبْعِ حَدِيثُهَا تَرَوُّقُ بُوَيْجِهِ وَاصْبِرْ قَسَامُ

وهذه الالوان يختلف معنى الصورة عن سابقتها لان الزهر في الربيع تكون
أكثر تنقشا وشارة منها في أى وقت آخر ، وهو يشبه شجره في الوقت نفسه
بزهرة الرزق تنبأ .

وَشَرِّ كَمَوِ الرِّزْقِ لَأَمْتُ بَيْنَهُ يَقُولُ إِذَا مَا أَحْنُ الشَّمْرِ أَسْهَلَا
يَدُلُّ بِالرَّوْحَةِ عَلَى مَلَأَسِ الرَّأَةِ الْمُخْتَلَفَةِ الْمُتَعَدِّدَةِ الْأَلْوَانِ :

كَأَنَّمَا أَلْبَسَتْهَا رَوْحَةً مِنْ بَيْنِ صَفَرٍ وَخَضِرٍ
ويستعير: شار الفصن لقوام المرأة للدلالة على لينه وتنايله أثناء مشيها :

بِئْسَ عَشْرٌ بِثَلَاثٍ قَسَمَتْ بَيْنَ غَضْنٍ وَكُتَيْبٍ وَقَصَّصَرٍ
لكنه حين يأتى " الفصن " الى كلمة مثل " الهوى " يختلف المعنى
اذ تتضمن الاستعارة تحليلا قد يبدو مقبولا لما يمدحها من معنى الصورة
السابقة من حيث تحقيق صفة الليونة أو التمايل أو الرشاقة وجعلها تتمدى
هذه المعاني الى معنى آخر مؤداه أن هذا القوام وما يتمتع به من مميزات
كان سببا للهمى وذلك فى قوله :

غَدَاةٌ مَشَتْ فِيهِنَّ رُودٌ لَجَارَةٍ يَمِيلُ بِهَا غَضْنُ الْهَوَى الْمُتَرَاثِدِ
وحين يقول فخرنا ابنه :

أَعْيَبَ بَنَى جَيْنَ أَهْرَقَ غَضْنُهُ وَأَلْقَى عَلَى الدِّهَمِ كُلَّ قَرِيبٍ
فانه يستعير الفصن المروق لاكتمال شبابه اظهارة لفجوهته فى موته وقد
يشبه الشباب بالفصن الرطيب :

وَإِذَا يُصْبِحُ الْفَيْرَانُ تَغْلِي قُدُورُهُ عَلَيْنَا وَإِذَا فَضْنُ الشَّهَابِ رَطِيبٌ
ومعنى بداية الشهاب وما يتسم به من نموه ، وقد يستدل بالفصن المود
ثم يستعيره لمن يستجدى مواهبه ويخشه على الصطاء بتولاه :

أَهْرَقُ بِشَرِّ تَرْجِيٍّ لِلنَّوَالِ نَسَا تَرْجَى الشَّارُ إِذَا لَمْ يَهْرَقِ الصُّودُ
فهو هنا يستعدى مجرد وعد بالصطاء حتى يكون مؤثرا أو مثيرا بالمطية
نفسها ، عن الدهر التى تتكرر عند بشار صهر الكرم أو العنب وهو يستخدمها

بمعنى واحد ان يشبه شعر المرأة بالكروم في السواد ، يقول بشار :
 وَلَهَا وَارِدُ الْفَدَائِرِ كَالْكُوسِ مِزَادًا قَدْ حَانَ مِنْهُ انْقِبَاءُ
 كما يشبه شعر الخلام للدلالة على المعنى نفسه :

مِثْلُ الْخَلْقِ شَبِهُ الْحَسَا ذُو شَعْرِ الْكُومِ فِي شَرِبِ
 وهو حريص في كلتا الصورتين على تأكيد صفة السواد ، ثم يشبه شعره بالمنب
 في قوله :

بِاسْلَمٍ هَلْ تَذْكُرِينَ جَلِيسَنَا أَيَّامَ رَأْسٍ كَأَنَّهُ تَغْنِيكُ
 ألا أنه في هذه الصورة لا معنى بإثبات صفة السواد لذاتها وإنما يفتقر بهذا
 التشبيه أيام الشباب التي كان يقض منها أوقات مع سلى .

أما الريحان فثالثها ما يصور به المرأة فهو يقبل على صيل النخل منتكرا
 حاله :

أَبْنُ رِيحَانَةٍ حَسَنَتْ وَطَابَتْ نَبِيْتُ مَرْوَا وَظَلُّ صَبَا ؟
 وهو لا يقتصر على استمارة " الريحانة " لهذه المرأة وإنما ينعطها بلولسه
 حسنت وطابت ، وهي هذا كله ما يفتح عن أن هذه المرأة قد لقيت حسن
 العناية والرعاية ما لقيت مما أعانها على أن تزد في صورة محمطة ناضجة ومثناة
 أينما ، وتشير صورته التي يقول فيها :

أَحْرَمْتُ رِيحَانَ بَسْتَانٍ وَتَافِرَةٍ حَتَّى أَشْمَكَ بِأَرْحَامَةِ الْبَلَدِ
 إلى الرغبة واعتدائه للمرأة ، كما يشبه بشار نفسه بالريحانة وهو يصاب بمقرب
 بين دواد وعلى أهماله له ومنع مواهبه عنه :

مَهْ لَا أَبَاكَ إِنِّي رِيحَانُكَ فَاشْمِ بِأَنْفِكَ وَأَسْفِهَا بِذُنَابِ
 فالريحان لا يتمو ويكمل إلا بدوام الرعاية والتعهد بسقيه وكذا بشار فهو نسبي
 حاجة إلى حظ وافر من المطاء ، ونجد بشاروا يشبه ابنه المرثى بريحان
 الصروس :

وَكَاكَ كَرِيحَانَ الصُّرُوسِ بِقَسَائِهِ ذَوِي بَعْدِ أَشْرَاقِ الْفُصُونِ وَطَبِيرِ
 وهنا تبد وحسرتة عليه واضحة فكم لقي من اهتمام ورعاية حتى أضحي ناضرا زاهيا

بمن المكان الذي يحل به ثم اختطفه الموت ، ومن هنا يتضح لنا ان هناك
اختلافا بين صور الريحان في دلالتها فلا تعجب عند دلالة واحدة وانما
تفسير هذه الدلالة تبعاً لترتيب الصورة أو تمييز الطرف الثاني من علاقاتها
التي تقوم عليها .

وتأتي الصور المستمدة من الحيوان عند بشار بمد صور الطيامة من حيث
الكم والتنوع في الدلالة ، ومن أكثر هذه الصور صور الأسد حيث يصور بشار
الرجل بالأسد ، الا أن معاني الصور تختلف عن واحدة لاخرى تبعاً
لاختلاف الرجل الذي يصوره بالأسد وللموقف ذاته الذي جعل منه أسداً
وربما شبه بشار الصديق بالأسد في الشجاعة أثناء القتال :

أَسَدٌ يُؤَدُّ نِيرَانَ الْوَقْصَى وَإِذَا زَلَّزَلَهُ الرُّوْحُ فَفُورٌ
كما يقول :

أَسَدٌ يَقْضِيهِ الرِّجَالُ وَإِنْ شِئْ ت
وقد يستعير الأسود للمحاربين أيضاً للدلالة على شجاعتهم :

وَانْفَرَجَتْ عَنْ أَسَدٍ الْكَدِّ وَمِنْ نَسَمِ حَوْلِهِ وَأَسَدٍ
أو يشبه بها .

صفتنا وصفوا قَبْلِينَ كَأَنَّهُمْ أَسَدُ الْأَعْرَابِ اسْتَمَلَتْ وَأَدْلَى
يستعير الأسود للرفقاء الذين يحولون دون لقاءه بمصاحبه ليذل على قوتهم
وقدرتهم على البطش وهذا يوحى بصحة الوصول الى هذه الصيغة :

وَدُونَ لِقَائِهِمْ بِالْبَلَاءِ أَسَدُ الْجِنَّ وَالْعَبَادَةِ
بمد أن أعياك الأسود الى " الجن " طائفة في الدلالة على شدة البطش
وقدار القوة ، كما يقول :

شَطْرَ بَسَلَى عَاجِلِ الْبَهْمِ وَجَاوَرَتْ أَشَدُّ بَنَى الْقَيْسِ
ويشبه نفسه بالأسد للدلالة على المعنى ذاته ولاظهار مكانته بين النساب
ان يقول :

وَأَرَى النَّاسَ يَرْوْنِي أُسْكَدًا فَيَقُولُونَ بِقُصْدٍ وَمُسْكَدِي
إلا أنه يجعل قوته وشجاعته محل شك عندما تصبح ضمفا وقلة حيلة اراء
قوة من نوع آخر ، ذلك عندما يجعل من نفسه أسدا ومن المرأة غزالا
يقوم في شراكمه ؛

أَسْدٌ تَصِيدُهُ غَزَالٌ شَسَادِنٌ مَا صَطَادُ تَهْلِكُ شَادِنٌ أَسَادَا
قد تصبح قوة الاسد وجبروته موضعا للسخرية والاستهزاء حين يتحول
في الصبح ؛

يَا أَسْدَ الْحَيَّانِ رَاحُوا لِمَا دُبِسَ وَتَمَلَبَّ الْحَيَّانُ ذَائِقُوا لَأَقْدَا
اذ تصبح شجاعة الاسد أو قوته في غير موضعها حين تتحول الى النهم
والشراهة ؛ وأذا نظرنا الى قوله فيمن يهجو ؛

لَأَنَّهُ حِينَ تَصْدَى لَكَ طَالِبٌ عَزِيٌّ أَسْدٌ شَارِكٌ
وجدنا أنه يسخر من بخله الذي يجعل منه وحشا كاسرا ازاء من يستجدي
مصروفه ؛ وأتى بشار بمرادفات الاسد في صور أخرى فذكر اللبث
وأسماء الرجال وهما وكلمها اسما للاسد ؛ ولو تتبعنا الصور التي يصور
فيها الرجل باللبث لوجدنا أن معانيها لا تختلف عن الصور السابقة ؛
فالاسد واللبث متساويان في المعنى ولا فرق بينهما في استخدامهما مجازيا
عندهم ؛ فاذا كان قد دل بتشبيهه الرجل بالاسد على شجاعته واقسامه
في الحرب فانه يشبهه باللبث لتعقيق المعنى نفسه ؛

لَيْتَ لَدَى الْحَرْبِ يُذَكِّرُهَا وَيُخَيِّدُهَا
وَلَا تَرَى وَثْلَ مَا يُحْطَى وَمَا يَهْبُ

يُخَادِي الرَّحَى كَاللَّبِثِ فِي حَوْمَةِ الرَّفَى
وَفِي الْخَفْصِ كَالْبَازِي رَاحَ عَلَى الْيَكْدِ
كما يشبه المحاربين بالليوث أيضا ؛

مَنْ أَمَرَ فُرْسَانًا وَجَنًّا إِذَا مَشُوا
إِلَى الْمَوْتِ أَقْدَامُ اللَّيْثِ وَالْحَسَاوِدِ

وكما يشبه المهجور بالأسد سخرية واستهزاء فإنه يجعله ليثا مع الضمفراء
ومعنى السخرية منه والاستهزاء به :

على الضمفراء ليث حين يمدو وتوعدة فيسهره الوهميد
ومستعير لنفسه الليث للدلالة على بطشه وجبروته فهو يقول مهددا لمن
يتحدى له :

قل لنفخ الزنجى لا تشك ليثا وتعود من شغره ما استطعتنا
وتنذر المهجور مرة أخرى قائلا :

لما تعبت تبهت بسى والليث لا يلهو به العابك
وكما جعل بن الصعب أسدا يقع في حبائل غزال فإنه يجعله ليثا يفتن به
غزال :

غزاله غصبت ليثا بمقلتها فلم أر كاللوم مقصوبا ومغصبا
ولعل في هذا كله ما يشير إلى أنه يستخدم الأسد والليث بمعنى واحد
وما الذي كان يلجئه إلى ذكر الأسد مرة والليث أخرى أو الأسود مرة
والليث مرة أخرى هو حاجة الوزن ، فلو حاولنا وضع كلمة أسد بدلا من
ليث أو العكس في الصور التي مضت بنا لما استقام وزن البيت ، وما يستحق
الذكر أن يشارا عندما يشبه أو يستعير الهمام للرجل فإنه لا يقصد أنه
شجاع أو توى وغيرها من هذه المعاني التي سبق إيرادها ، فهو في قوله :

بين رواق الملك والحجاب مثل الهمام في ظلال القباب
يشير إلى المدح من هبة في وقت غير وقت الحرب وهو في صحب الملك ،
وأما تشبيه المدح بأنه أسامة فإنه يقتصر على جانب واحد فقط إذ يرتبط
بموقف غيرته على النساء فهو يقول في المهدي :

خير أن من دون النساء كأنه أسامة وفي الطارقات على أجبر
ولا يصر المدح بالريثال إلا مرة واحدة عندما يقول :

ويقال السراي إذا تداعت على أبطالها البيض الحداد

ومقصود شجاعته وقت احتدام القتال ، ويختص " القرهه " بالمهجو للحط
من شأنه والقرهه هو الاسد الصغير ومن المعروف أنه يكون نهجا في طعامه
يقول بشار :

وَأَنْ جِئْتَ يَوْمًا إِلَى زَائِرٍ أَهْلَكَ كَمَا يَأْكُلُ الْقَرْهُهُدُ

وإذا انتقلنا الى صور الفزال وهي تتردد بكثرة في شعره وجدنا أنه يسدل
بها في جميع الاحوال على المرأة الا في حال واحدة ، وهو يشبه بقلق المرأة
وجهدا بقلق وجيد الفزال :

وَقِيلَةُ الْأُرْدَانِ مُتَخَافَةُ الْحَسَا مِثْلُ الْفَزَالَةِ قُلَّتَيْنِ وَجِيْدَا

وقد يقتصر على تشبيه نظرتهما بنظرة الفزال :

إِذَا مَا قُنْتُ جِيْدَهَا نَظْرُهُ جِئْتُ الْفَزَالَ بِهَا عَاقِدَا

وهما يشبهها بالفزال دون أن يقف على عينيها أو جهدا فيقول :

يَقُولُونَ دَاءُ الْقَلْبِ مِنْ أَصَابِهِ وَدَائِي غَزَالٌ فِي الْحِجَالِ رَبِيبُ

وهذا لا تدل الصورة على جمال عينيها أو طول جيدها فقط ، فرما تدل على
رشاققتها أو سمور خمرها فضلا عما يشير اليه قوله " ربيب " من كونها
لا تزال فتاة صغيرة ، ومن الاسماء المرادفة للفزال التي يستخدمها بشار
في صورة الريم والشادن والرشا والافن ، وكما شبه جيه المرأة بجيد الفزال
فانه يشبهه بجيد الريم :

وَجِيْدٌ يُشَبِّهُ السُّدْرَ كَجِيْدِ الرِّيمِ سُلْهُوْبُ

وَجِيْدٌ جِيْمٌ رِيْمٌ يُوْنَعِي حُرَّ النَّبَاتِ

وقد يكون الريم دالا على ما دل عليه الفزال دون تحديد لجيد أو غيرهم :

قَالَتْ لِحَوَاءَ مِنْ مَنَامِهَا الرِّيمُ كَمْ تَكْتَحِيلُ مِنَ الرُّمْدِ

وَيَسَالُ النَّحْيُ كَالرِّيمِ لَا يَكُ تَابِجُهُ الْبَدْرَا

ومن الواضح أنه لا فرق بين الفزال والريم وأن لحيوم إلى الريم أو الفزال
أمر يتحكم فيه وزن البيت وموسيقاه ، ويصور بشار المرأة أحيالا بالشدان
فيقول :

مَنْ بَنَى مَالِكِ بْنِ وَهْبَانَ كَالشَّاءِ دَرِنِ جَلَى نَفِي مَجْسَدٍ وَطُغُورِ
كما يقول :

أَنَا بَيْسَلُ بَشَّادِينَ أَخَوُ الصَّيَّهِنِ أَجْبَكَا
الا أنه يفرق بين الشادن والفزال عند ما يصف الفزال بألفه شادن :
أَسَدٌ تَحِيدُهُ غَزَالُ شَادِنٍ مَا أَصْطَادَ قَبْلَكَ شَلُونُ أَسَادَا
وقد صورها برشا ريب كما صورها من قبل بفزال ريب :

أَنَّ الْهُمُومَ تَعَلَّقَتْ حَكَّوَاءُ كَالرَّشَاءِ الْهَيْمِيبُ
هنا يطلق إحدى صفات الفزال على المرأة أحيالا كمرادف لاسم الفزال
ذلك عند ما يقول :

أَفَنِّ أَخَوِي لَأَنَّ نَفِي رَقِينِي يَخْتَالُ رَفِي الْخَزِّ وَفِي الطَّيِّبِ
ليدل على صوت المرأة وهو معنى لا تحققه الصور السابقة إذ أن الالف هو
الفزال الذي يخرج صوته من نفس الالف أو من خيشومه كما يقولون ، ولعله
كان أمرا متقدما في المرأة ، وينتقل بشار بدلالة الفزال ليدل به على
لمريق الخمر ، وثارة بجعله ربا وأخرى غزالا ما يشير إلى أن الفزال
والريم معيان لشيء واحد ليس بينهما فرق في الدلالة عنده ، يقول بشار :

وَرَجَاجَةُ اللَّسْرِ فِيهَا مَفْنَعٌ قُرْنَتْ بِأَزْهَرِ كَالْفَزَالِ مُسَاعِرُ
فيقول :

رَبَّانُ الْرِيمِ غَدَاهُ وَمَذْبَحُهُ إِنْ لَمْ يَجْعَلْ بِسُجُودٍ مَا مَرَّكَدَا
أما صور الفرس فأنها تهم معنى مختلفة ، لا تحق عند دلالة ثابتة
كما وجدنا في صور الفزال والاسد ، فيصور تذلل المرأة لاهلها من أجل
زارتها له بتذلل الفرس الذي يتخلف في آخر السبق فيخضع للضرب يقول
بشار :

وَمِنْ ظَهْرِ إِلَيْكَ تَخَشَعُ فِيهِمْ كَمَا يَخْشَعُ الْفَرَسُ الْعَكِيْتُ
 يدل في النهاية على ما تضمنه صاحبه من أجله ، ومثل نفسه في حال
 صدوده عن النعاس على الرغم من احساسه بأهمية ملكه بين بالفرس الجريح
 الذي يرفض الشك :

أُشِدَّ عَنِ النَّعْمَةِ وَهَنْ حُسُورٍ كَمَا صَدَّ الرَّهِيضُ عَنِ الضَّمَادِ
 وشبه اللهو والشباب بالافراس يستعير ركوبها للقبال عليها في قوله :
 وَكَأَبْ أَفْرَاسٍ بِالصَّبَابِ وَالصَّبِي جَرَّ عَجَجًا ثُمَّ انْشَرَّتْ فَمَا تُجْرَى
 وقد استمر لهوى وقتا طويلا ثم مالبث أن توقف عندما نهاء المهدي ، ويستعير
 بشار الركوب للشئ المواتي الذي يسهل تحقيقه فيقول :

وَإِذْ نَحْنُ بِالْأُدْعَايِ أَمَّا نَهَارُنَا فَصَبٌّ وَأَمَّا لَيْلُنَا فَرُكُوبٌ
 ويشير بذلك الى صعوبة لقاء من يحب نهارا وسهولته ليلا ، ونجده يستعير
 المهرة الذلول الركوب للمرأة التي تلين له في قوله :

تِلْكَ الَّتِي أَرْجُلَتْنِي بِالْهَوَى مَنَسَةً وَكُنْتُ لِلْمُهْرَةِ الْحَمْلَةَ وَكَأَبَا
 ومصر تحلب أحوال الدهر من صعوبة وليونة أو صر ومصر بصحبة ركوب الفرس :
 وَكَذَاكَ الدَّهْرُ صَبٌّ بَيْنَ خَفِيِّ وَكُوبٍ
 وعندما يقول مخاطبا امرأته :

خُذِي مِنْ يَدِي مَا قَلَّ أَنْ زَمَانَنَا شَمْسٌ وَمَصْرُوفُ الرِّجَالِ رَقِيبٌ
 فانه يدل بقوله "شمس" على شدة الزمن الذي يموز الناس الى استجداء
 القليل ، ويقول بشار في تلاحق الناس في غمار الموت :

غَدَا سَلَفُ مَا وَهَجَّ رَائِيحُ عَلَى أَثَرِ الْغَادِينَ قَسُودٌ جَنِيبُ
 مشبا تابيحهم بمتابعة الفرس الجنيب — الذي لا يركبه احد — للخيل
 التي تقدمه وتسير صوته هذه الى مدى قرب اللاحق للسابق الى الموت .

وتتكرر صور الحية بشكل لافت ، وهي تشير الى معنى ثابت عندما تغسرن
 بالصدوح أو بالرجل بسفه عامة ، فهو يشبه الصدوح بالحية ومعنى دها ،
 ومكره فيقول :

يَفِيءُ إِلَى عِلْمٍ وَيَصْدُقُ نَجْدَهُ وَتَطْلُبُ مِنْهُ الشَّيْءَ الْمُنْمَسِجُ

وقد يشبه نفسه بالحية لتحقيق المصنى نفسه :

تَعْدُمُ أَقْوَامًا وَخَلَيْتَنِي قَدْ تَرَانِي حَيَّةً السَّوَادِي

يبدل على المصنى ذاته مستبدلاً " بالحية " الایم وهو اسم ثان لها ففى قوله :

مَا أَنتَ إِنْ لَمْ تُكُنْ أَيْمًا قَدْ عَجِبْتُ مِنْكَ الرِّفَاقُ وَلِي فِي فَمَلِكِ الْمَجْبُ
ولكن استخدامه " لایم " يكاد يقتصر على الصور التى يدل فيها على المرأة،
اذ أنه لا يدل بالایم عادة على دها، الا فى هذه الصورة السابقة، فى الوقت
الذى يتكرر فيه تشبيه جسم المرأة اثناً سيرها بالایم دون الحية ويضرب
ذلك فى قوله :

وَكَاثِمًا لَهَا مَسَكْتُ أَيْمٌ تَأْوَدُ فِى كَتَمِيبِ
ويقول أيضا :

تَرَوْنِى بِجِثْلِ الْأَيْمِ فَوْقَ نَظَافِيهَا وَمَالِكٌ مِنْ وَجْرِ هُنَاكَ وَجِيدِ
وتتفق معانى هذه الصور فى وصف جسم المرأة بالليونة والتشنى فى نمونة أثناء
المشى، وقد يستخدم " الحباب " وهو اسم آخر من أسماء الحية ليبدل
به على المرأة أيتها اثناً سيرها :

تَعَشَى إِذَا خَرَجْتُ إِلَى جَارَاتِهَا مَشَى الْحَبَابُ مُجَارِضًا لِحُبَابِ
وسجنا أصبح دلالة الحباب والایم واحدة فى الوقت الذى أصبح فيه الحية رمزاً
لدهاء، فقد :

أَمَا الطَّائِرُ فَقَدْ رَمَزَ بِهِ الشَّاعِرُ لِلْقَلْبِ فِي قَوْلِهِ :
عَدِيْفًا فَإِنَّ النَّفْسَ تَعْدُو بِالْمَصْنَى وَقَلْبُ النَّفْسِ كَالطَّائِرِ الْمَهْلَبِ
للدلالة على ما يستوره من اضطراب وعشقان بسبب الحب ثم يكفى عن الطائر
بقوله ذوجنح :

أَبَيْتُ مَرْمًا وَأَدْلُ حَبًّا كَانَ الْقَلْبُ مِنْ ذَوْجِنَاحِ

ويحقق قوله " ذو جناح " المصنف نفسه في البيت السابق وقد يشبه قلبه
بالجناح نفسه :

طَالَ لَيْلِي هَاتِ قَلْبِي جَنَاحًا كَوَيْلِكَ الْمَذَالُ وَالصَّاحَا

ما يشير بشكل مباشر الى الاضطراب والقلق الذي يعيش فيه المحب
لان الجناح هو المحرك الالحاس للطائر وهو الذي يحقق بالحركة على
الحقيقة ، وربما يطلق بشار صفة الطيران على القلب بشكل متكرر في صوره
بعد ان شبهه بالطائر والجناح فيقول :

قَلْبٌ أَتَكْتُمُ إِذَا جَعَّ الْهَوَى فَيَطِيرُ نَحْوَكَ أَوْ يَكَادُ بِظَهْرِي
ولا يصح القلب فقد هو الذي يطير وانما الاحشاء أيضا :

يَرْجُ بَعْثِي غَمَّةً مِنْ دُمُوعِهَا وَتُصْبِحُ أَحْشَائِي تَطِيرُ مِنَ الرَّجَرِ
هو بذلك ما يحتمل في داخل المحب من شوق ، ونقل الطيران نفسه
للمحب عندما يفيض الحب به :

ثُمَّ رَأَيْتُ بِاللَّيْلِ وَالسَّيْنِ حَسَنِي كَأَنَّ حُسْنِي يَخِيرُ بِي عَنْ رِسَادِي
وكما يصور قلب المحب طائرا ، فانه يشبه قلب الحزين بجناحي الطائر
أيضا :

فَقُوْا أَدَى كَجَنَاحِي طَائِرٍ مِنْ غَيْرِ لَا بُدَّ مِنْ مُرِّ الْقَضَا
الا ان القلق هنا مصدره الخوف من حدوث الامر المحتوم " الموت " ،
ويخص بشار أحيانا " الطلب " أو " المقاب " من بقية الطير ويحصل
قلبه معلقا في خوافيه امحاة منه في وصف شدة الاضطراب والقلق النفس
الذي يصيب المحب ابان الحب او حتى بعد نسيانه :

كَأَنَّ قَلْبِي بِبَقَايَا الْهَوَى معلقٌ بَيْنَ خَوَافِي عَقَابِ
ويقول في نزع من يترقب أحداث الموت بعد موت عزيز لديه :

أَظَلُّ لِأَعْدَاكِ الْمَيِّتِ مَرُومًا أَنَّ قُوَادِي فِي جَنَاحِ طَلَسُوبِ

ومن أكرم صور الانسان تنوعاً في الدلالة عند بشار صور المرأة التي يمدل
بها على معاني مختلفة ، فهو يشبه الخد - على سبيل المثال - بالمسراة
الحامل ان يقول :

كُرْجُوْغَدًا وَفَدَّ كَهَامِلِيْ فِي الْحَيِّ لَا يَذُرُّنِ مَا تَنَادُّ
فقد الشاعر امر مجهول لا يعلمه أحد ، وشبه عطاء الكريم بالمسروس
المزدانة ثم يشبه عطاء البخيل - في الوقت نفسه - بالنساء :

كَأَنَّ الَّذِي يَأْتِيكَ مِنْ رَاحَتَيْهَا عُرُوسٌ عَلَيْهَا الدَّرُّ وَالنَّفَسَاءُ
وحين يهجو يشبه من يهجو بالعلامات ساخرًا مستهزئًا :

وَكَيْفَ يُؤَدِّيكَ عَلَى طَائِرِيْ سَلٍ مِنْ لَا يَصْلِي إِهْ طَائِرِيْكَ
مشيرًا بذلك الى عدم جدواه وانقاده رجاء فيه ، أما المرأة الام فهي
والمدح شئ واحد :

فَأَنْتَ لِلْأَدْنَى وَالْجَنَابِ كَالْأُمِّ لَا تَجْفُو عَلَى الْمُتَنَابِ
ومعنى تشبيهه هذا هو ما يتميز به المدح من عطف وحنو على الرغم من عتابه
على الشاعر وما كان يمكن أن ينجم هذا العتاب من جفاء ، مستمر بشار
المرأة المذراة للسفينة التي لم تترك بعد في قوله :

وَعَذْرَاءٌ لَا تَجْرِي بِلَحْشِهَا وَلَا تَمُرُ بِمِدْقِ شَكْوَى الْإِثْنِ مُلَحَمَةٌ الدَّيْرِ
كما يستمير المذراة للرسالة التي لم تفض فيقول :

وَمَشُوكَةٌ عَذْرَاءٌ بِحَبْلِهَا فَسَتْ وَكَمْ تَمُرُ كَنَاءً وَلَمْ يَدَمْ غَارِبُهُ
مستمير الحائس للخمير التي عفت للدلالة على جودتها :

جِيَسَتْ لَلشَّرَاقِ فِي بَيْتِ رَأْسِي عَقَّتْ طَائِمًا عَلَيْهَا الْخَنَاصُ
كما يدل بالعجز الشطاء على حاجته التي طال بقاؤه ما عند الامر ولم
تلبى له وذلك في قوله :

طَالَ الثَّوَاءُ بِحَاجَةِ مَبْسُومِي شَطَطَتْ لَدَيْكَ فُؤُوسُهَا بِخَضَابِ

ساخرا بذلك من مدلل الأمير وخله ما ، وشبه الشاعر سير النعام على
أطلال الديار بسير النساء ؛

يَمْنَى النِّعَامُ بِبَكْوَاهَا مَنَى النِّسَاءُ إِلَى الصَّاحِبِ
كما يشبه سير المين في الصحراء بسير النساء في قوله ؛

وَفَلَاةٌ زَهْرَاءُ تَلْقَى بِهَا الْحَيَاةَ نَرِ فَاذًا يَمْنَى مَنَى النِّسَاءُ
وفي كلا الصورتين ما يشير إلى خلو المكانين من الأدميين ما يدفع بالحسبان
إلى أن يحيا في أطمئنان ويسير على مهل ، فالديار في البيت الأول غلت من
سكانها ولم يجد بها سوى النعام ، والصحراء في البيت الثاني بحيدة موحشة
لا يصل إليها إنسان .

مدل بشار باليد على النعمة أو الفضل وقالها ما كان هذه اليد يد المدح
فيقول - على سبيل المثال - ؛

كَمْ لَهُ يَدٌ عَلَيْنَا وَفِينَا وَأَيَادٍ بِهِمْ عَلَى الْكَفِّ
وواضح أن استخذاءكم الخبرة قد ضاعف من تلك النعم التي ينسبها للمدح
دلالة على سعة سخائه ويقابل " كم " في الشطر الثاني من البيت قوله " أياد " ^{بشيرة}
وهي جمع " يد " ونسبته لها بأنها " بيض " ^{بشيرة} بشيرة بذلك إلى تعدد الأفضال
ونقاها أيضا ، وقد يستدل باليد أو بالأياد الكف دون أن يختلف المعنى ؛

وَكَفَانِي أَمْرًا أَبْرَ عَلَى الْبُغْيَا لِي بِكَ مَحْمُودٌ بِهِمْ
وهنا يدل على عطاء المحبوبة أو وصلها باليد أيضا ؛

بَابُنَا الْخَيْرِ تَمَكَّرْتُ يَدًا لَكَ عِنْدِي فَأَهْدِي لِي يَدًا
وقد تكون كفاء سببا للحياة والموث دلالة على سخائه وشجاعته في الوقت نفسه ؛

أَمَاتَ وَأَحْيَاهُمْ بِكَفَيْسِهِ إِنَّهُ يُبَيِّتُ وَنَحْنُ فِي الرِّفَا غَيْرُ وَاحِدٍ

تَطُولُ أَعْيَارُ قَوْمٍ فِي الْكُفْرِ حِينًا وَتَقْصُرُ أَعْيَانًا إِذَا غَضِبُوا
ومستشير بشار الوجه للزمان في قوله ؛

يُنْصِرُّكَ الْمُنَى نَذَارًا إِلَيْهَا وَيَصْرِفُ وَجْهَهَا وَجْهَ الزَّمَانِ
 معنى بوجه الزمان صروفه وأحداثه التي تكرر صفو الحياة ، وقد يستمير
 الوجه للدلالة على ظهري الشيء أو حضوره فعندما يقول :

فَلَمَّا دَنَا وَجْهُ الْوَدَاعِ تَفَجَّعْتُ عَلَى لَيْلَةٍ طَابَتْ وَسِرٌّ مُوَلِّجٌ
 فانه يحتضر أو يدل على قرب حدوث الوداع ، كما يستمير الوجه
 للصباح في قوله :

لِخَدَّيْكَ مِنْ كَفَيْكَ فِي كُلِّ لَيْلَةٍ إِلَى أَنْ تَرَى وَجْهَ الصَّبَاحِ وَبَادُ
 للدلالة على شهور الصباح ، وقد يضيف للوجه خدودا في قوله :
 عَتَّى إِذَا بَعَثَ الْأَعْيُنُ فِرَاقَنَا هَوَانًا مِنْ وَجْهِ الصَّبَاحِ حُكُودًا
 يدل على الظهور الكلي للصباح حتى أصبح واضح المعالم ، وقد يستمير
 الوجه الحاضرة للمنايا حين يقول فيمن استغرقت لذات الحياة :

فَهَيَّا عَلَى اللِّذَاتِ عَتَّى بَدَتْ لَهَا وَجْهُ الْمَنَاطِي عَابِرَاتِ الْخَائِصِ
 يدل بهذا على حضور الموت وإحاطة الهلاك بالمخاطب ، كما يشبه
 مصروف الكرم بالوجه البشوش في قوله :

عَلَى وَجْهِ مَصْرُوفٍ الْكَرِيمِ شَاشَةٌ وَلَيْسَ لِمَصْرُوفٍ الْبَخِيلِ بَهَاءُ
 يدل على عذو الكرم في عطائه عن أرحبة وغبة في السخاء ، أما الأوجه
 السود ذات الصيون الزرقاء فهي صادرة لعل البخيل :

وَالْبَخِيلُ عَلَى أَمْوَالِهِ عَمَلٌ نَزَقُ الصُّيُونِ عَلَيْهَا أَوْجُهُ سُودُ
 وهذا يعطى صورة منفرة للحجج التي يتمل بها البخيل حتى لا يوجد بها
 لديه ، ومن هنا يوضح أن الشاعر يستمير الوجه لعدة أشياء ، وقد تنفق
 بعض هذه الصور في تحقيق معنى واحد مشترك ومختلف بعضها عن الآخر
 لما يضيفه الشاعر إلى الوجه ذاته أولا يضيفه إلى الطرف الآخر الذي يختلف
 في كل الصور ، ويشير حركة السجود حين ينتقل بها للدلالة على حركة
 إبريق الخمر أثناء الصب :

يَسْجُدُ لِلْكَأْسِ إِذَا مَاضَتْ بِهَا تَقَارَى الْمَسْجِدُ وَحِينَ الْكَأْسِ
أَوْ حِينَ يَقُولُ :

بِيَدَيْهِ مِثْلُ الصَّلَاةِ مِنَ اللَّيْلِ لِي سُجُودًا حِينًا وَحِينًا رُكُودًا
وَيَتَخَلَّ بِالسُّجُودِ لِلْكَأْسِ لِدَائِهِ فِي صُورَةٍ تَجْمَعُ بَيْنَ سُجُودِ الْكَأْسِ وَالْأَبْرِيقِ
حِينَ يَقُولُ :

بِيَدَيْهِ مِثْلُ الصَّلَاةِ مِنَ اللَّيْلِ لِي سُجُودًا حِينًا وَحِينًا رُكُودًا
لَا تَبِيتُ الْكَأْسُ مِنْهُ إِذَا مَاضَتْ قَابَلَتْهُ الْكَأْسُ إِلَّا سُجُودًا
وَقَدْ يَسْتَمِيرُ السُّجُودَ لِلزَّهْرِ أَوْ الرِّيحَانِ لِيَدُلَّ عَلَى حُرُوبَةِ الشَّكَاةِ أَثْنَاءَ الضَّمِيِّ
فَيَقُولُ :

لِيَا لِي تَدْنُو فِي الْجَوَارِ وَتَلْتَفِئِي عَلَى زَاوِيَةٍ يَلْقَى الْفُزَالَةَ بِالسُّجُودِ
كَمَا يَقُولُ :

يَلْقَى الضَّمِيَّ رِيحَانَهُ بِسُجُودٍ بَدَلَتْ مِنْ ذَاكَ بِيَدِي لَا يَهْجُرِي
أَمَّا صَوْرُ الدَّاءِ وَالِدَوَاءِ الَّتِي تَشْغُلُ حَيْزًا غَيْرَ قَلِيلٍ مِنْ صُورِهِ فَانْهَازُكَ
تَشِيرُ إِلَى مَعْنَى وَاسْتِدْرَاكِ مَوَدَّاهُ أَنْ مَا يَتَحَمَّلُهُ الشَّاقُّ مِنَ آلامٍ وَمَتَاعٍ لَا يَقْبَلُ
مِنْ آلامٍ أَيْ مَرَضٍ يَقْدِرُ الْإِنْسَانُ فَضْلًا عَنْ أَنْ يَحْتَمِلَ شَقَاةَ أَمْرٍ مُشْكُوكٍ فِيهِ
وَإِذَا كُتِبَ لَهُ الشِّفَاءُ بِقَرَبٍ مِنْ يَحِبُّ أَوْ بِالصَّبْرِ عَنْهَا قَدْ يَنْتَكِسُ ، وَلَوْ تَهَمَّنَا
هَذِهِ الصُّورُ لَوَجَدْنَا أَنَّهُ يَسْتَمِيرُ الدَّاءَ لِلْحُبِّ وَقَدْ يَجْمَعُهُ دَاءُ خَاصَهُ بِالْقَلْبِ
فَيَقُولُ :

يَقُولُونَ : دَاءُ الْقَلْبِ رَجْنٌ أَمَامَهُ وَدَائِي فُزَالٌ فِي الْحِجَالِ رَيْسُ
صَنُورٍ دُونَ تَمْدِيدِ :

لَقَدْ نَحَيْتُكَ عَنْكَ بِدَائِي مِنْكَ حُطْمًا
وَمَرَضُ الْحُبِّ عَلَى دَرَجَاتٍ فَأَمَّا أَنْ يَكُونَ عَمَّا عَفَاؤُهُ عَيْنٌ يَنْحِتُ الدَّاءَ بِأَنَّهُ
عِيَاءٌ فِي قَوْلِهِ :

فَاخْتَمَانِي وَقَالَ : دَاءُ عِيَاءٍ مَا لِمَنْ يُعْطَى بِهِ مِيسِرٌ زَوَاهِرُ

أويكون داءاً دواؤه مفقود حين يقول :

لَا تُنْقِ أَهْلَكَ فِي مِلَّةِ الْحَبِّ بَدَلْ دَوَاءُكُمْ بِمَقْشُورِ

وقد يبرأ منه إلا أنه يعاوده من جديد :

تَوَلَّى سَقَى حَتَّى إِذَا قُلْتُ تَحَلَّيْتُ
دَهَانِي تُكَبِّرُ الْحَبَّ بِمَا قَدْ كُنْتُ سَدَّيْتُ

وقد يوشك به على الموت :

يَا مَهْدُ حَبِّكَ فَسَقَى شَفَا وَالْحَبُّ دَاءٌ يُهْرِكُ الْحَشَا

امعانا منه في الدلالة على سوء حال الحب ، وقد يشغى من داءه فيملى صاحبته إلا أن ذكرها تثير الامة من جديد حتى ليكن أنهن المريض :

أَنْ يُلْجَأَ إِلَى الْأَذَى إِذَا ذُكِرْتُ

كَمَا يَجْنِبُ إِلَى دَوَاءِ الرَّجَبِ

والحبيبة أو تربها أو لقاؤها هو الشفاء :

عَلَّيْنِي يَا مَهْدُ أَنْتِ الشِّفَاءُ وَاتْرِكِي مَا يَقُولُ لِي الْأَعْدَاءُ

شَحَطَ الْمَرَارُ بِهِ وَلَكِنْ يَدُّ نَوَالِكَ شَفَاكَ قُرْبُهُ

في لقاء الرباب شافي من الشؤ في إلى وجهها وأين الرباب

وقد تكون الحبيبة هي الداء والدواء مما فهي شغله الشاغل وسبب الالام ومطامه وفي يديها أن تشفيه إذا وصلت ودنت منه :

وَدَاءٌ عَيْنِي قَدْ عَلِمْتُ دَوَاءُهَا رِيَا الْبَنَانِ كَدُمِيَةِ الْحَصْرَابِ

فِي ثَلَاثِهَا وَصَبُّ عَلَى مُسَكِّ وَدُّنُهَا شَايٍ مِنَ الْأَوْصَابِ

ولا ينفى "بالداء" عند الحبيبة أو الحب لقطا وإنما بصور به ماطلمة البخيل في قوله :

فَالْجُودُ مِنْ كَرَمِ النَّفْسِ وَالْمُطْلُ دَاءٌ فِي الْيَسَدِ

يستخير لله عند ما يملن اقلعه عليه :

فَلَمَّا أَنْ دُعِيْتُ أَصْبَتُ رُسْدِي وَاسْتَرْعَيْتُ الدَّاءَ الْمَيِّتَ
ويدل به على المدح فيقول :

دَاءٌ عَاصٍ وَمَدَاوِيٌّ مُتَنَبِّهٌ سَفَرْتُ حَرًّا وَلَا حَفَّ تَسْفِيرُ
ومنى فكه بالصفاة الطارتين :

وإذا تركنا صور الانسان الى غيرها وجدنا صوراً أخرى تكرر لدى الشاعر
بشكل لافت ، من أهمها صور الانسجة والثياب فليها صور الاحجار الكريمة
فصور النار فالمصباح ، وهذه الصور هي التي تندرج تحت موضوع الحيوان
المنزلية .

وأكثر هذه الصور تنوعاً صور الانسجة والثياب ، إذ يستخير بمشار الثبر
والسدى لكل شيء محكم فتارة يستخير للوعد الصادق حين يقول مخاطباً
محبوبته :

وَلَيْكُنْ مَسَاوِيٌّ تَسِينِي نَعِجْ نَيْسِرٌ عَلَى مَسَدِي
فهو يريد منها وعداً صادقاً لا خرق فيه ، كما يستخير التسدية والنسيج
للوفاة التي أحكم صاحبها تأليفها :

أَخَافُ الْقَطَاعَ الدَّرَّ بَعْدَ اسْتِرَازِهِ
وَتَهْلِيخٍ مِنْ يَمْدِي الْحَدِيثِ وَهَنْجٍ
ومن هنا فهو توفيقه وتذره بالقليلة بينه وبين المدح ، وقد صور صياغة
شمسه بالتسدية والخير فيقول إن المدح :

أَفْلَى بِنَا أَسْدَى وَأُنَيْسِرُ

فهو عريض على اتقان شمه حتى إن المدح ليحظيه بالتقدير ، وتكرر الصورة
ذاتها عندما يدل بالتسدية واللحمة على فائدة الحكمة الجيدة سواء كانت
فوائد مدح أو هجاء ، فهو يدل فيها جهداً مثلاً فيقول :

عَرُّ النَّصَائِدِ أَسْدِيهَا وَأَلْجَمُهَا كَأَنَّ رَأْسَكَ فِيهَا فِي أَعَاصِيرِ

ومضح هذا في قوله :

مَهْوُوكٌ حَلَّةً مِمَّا أُسْدَى بَرُودًا لَا يَفَارِقُهَا بَسْرُودُ
مَلِيسٌ لَا تَرْتُّ عَلَى اللَّيَالِي وَلَا تَهْلِي وَأَنْ بَلَيْتَ جُسُودُ
جَلَسْتُ أَحْوَكُهَا وَاللَّيْلُ دَاغٍ حَبْرَةٌ تُهَيِّدُ وَلَا تَهْبِسُ

اذ أصبح قصيدة الهجاء حلة محكمة النج لا يصبها الهلى على مدى الايام
وهذا يعنى أن هجاءه القذح يلحق بالصهجو ولا يفارقه ابدا ، ويستشير
للثوب ذا النيرين للفرس في قوله :

ومضح القذال أضلح ذى نير زين يختال عاريا فى المسير
دالا بذلك على قوة الفرس ، فالثوب ذو النيرين يكون أحكم نسجا من غيره ،
أما الثوب نفسه فانه يستشير للخنى عندما يقول :

لَيْسْتُ الْخَنَى طَوًّا وَخَوَجْتُ تَارَةً كَمَنْ ذَا مِنَ الْأَحْرَارِ لَا يَخْوَجُ
ثم يستشير للصبيش وللأخاء في قوله :

قَدْ أَلَسْتُ الصَّيْشَ ذَا الرِّقَاعِ وَلَا أَلَسْتُ دُوبَ الْأَخَاءِ مُنْفَرِقَا
وليس الخنى والصبيش والأخاء يدل على الممارسة الفعلية لكل من هذه
الاشياء ، لكن هناك فرقا بين الصورة فى البيت الاول والصورتين فى
البيت الثانى ، لان الخنى موقوت بفترة محددة ماضية وقد دل على ذلك
استخدامه للفعل الماضى " لست " وقوله " طورا " ، أما الصورتان فى
البيت الثانى فهما متصلتان بهذا عام يؤمن به الشاعر ولهذا يستخدم الفصل
المضارع " ألس " الذى يفيد استمرار حدوث الشئ ، فالشاعر يتحمل مشقة
الحياة وضيقها لانه لا يخون أحدا ، ابدا ، وعندما يستشير الملايس أو التردى
لاشياء أخرى تخير دلالات الصور ، فهو يستشير مثلا الثياب للسراب :

لَلْقُرَى فِي رُقَاقِهَا تَسْرُدَى زَهْرًا تُخْفِي عَجَبًا وَتُسْرِدَى
للدلالة على تخدابة السراب لقوم الجبال ومثله قوله :

حَسَامٌ إِذَا مَا هَزَّارَعِدَ مَتَلَسَّ خَفُوقٌ ثِيَابِ الْآلِ فَوْقَ الْفَدَافِدِ

اذ شبه الآل بالثياب للدلالة على تخطيطهم للمرتفعات واضارابهم بالخفقلن
فى الوقت نفسه ، كما يستعير الابهى من الثياب لليلة القمر والاسود منها
لليلة المظلمة فى قوله :

لَيْلٌ تَلْبَسُ الْبَيَاضَ مِنَ الشَّهْرِ — رِ وَأُخْرَى تُدْنِي جَلَابِيبَ سُودَا
لوجود اثبات صفتى البياض والسواد ، كما يشبه الدجأ بالجلاب نسي
قوله :

وَشَقَّ جِلْبَابَ الدُّجَا الْقُجُورُ

وان كان ذكر " الجلاب " هنا ليس له أى معنى لان استخدامه " لثق "
كان يفتيه عن ذلك ، لان " الشق " يمثل انهال نير الفجر عن الظلام ،
ومن صفات الثياب التى يستعيرها بشار فى بحر من سمرة " الطى " ، فهو
يستعير الطى للفحشاء :

حَيْثُ نَطَوَى الْفُحْشَاءَ وَالْفُحْشَانَ فَيَلْ عَفَا وَتَشْرُ الْمَحْمُودَا

وبدل بذلك على الاقلام عن الفحشاء ، واذا نظرنا الى قوله :

لَمَتِ السَّيِّئَاتُ تَسْوُومِيَنِ لِمَبِّ الشَّابِرِ وَقَدْ طَوَّعُهُ

وجدناه يستعير الطى للهو ، متقنا بذلك المعنى السابق وهو الاقلام
عن اللهو الذى كان يمارسه من قبل ، وقد يستعيره للدهر حين يعسدت
من صاحبه :

نَطَوَى بِهَا الدَّهْرَ حِينَ تَنْكُرُهُ طَيًّا وَتَنْفِي بِهَا صَدَى الْكَسْرِ

الا أن المعنى هنا يتغير لان طى الدهر يشير الى قطع الوقت وقضائه مع هذه
المحبة .

يصدر اللؤلؤ أو الدر صر الاحجار الكريمة فتتعدد وتختلف فى مانيها

ولاتف عند معنى واحد ، فهو يشبه النساء بلؤلؤ المقد فى قوله :

وَجَلَسَ خَصِيٌّ قَدْ تَرَكْتُ لِحَبَّهَا — وَهَنَّ كَزَمَرِ الرُّوحِ أَوْ لَوْلُؤِ السَّرَدِ

وقد يشى مثل هذا التشبيه بتساويهن فى الجمال أو تمتصهن بصفة البياض

قد يجعل من المرأة لؤلؤة غالى بها صاحبها امثالاً له فى الدلالة على
عظمة قيمتها فيقول :

لَو كُنْتُ غَيْرَ فَتَاةٍ كُنْتُ لَوُؤْلُوءَةً غَالِي بِهَا مَلِكٌ بِالتَّاجِ مَمْصُوبٌ
ربما يستمير اللؤلؤ لو لما تنخى به المطربة فى قوله :

جَرَى اللُّؤْلُؤُ الْمَكُونُ فَوْقَ لِسَانِهَا لَزَّوَارِهَا مِنْ مَّزْهَرٍ وَكَسْرٍ
ويستمير لشمسه فى الوقت نفسه ان يقول :

لله مَارَاحٌ فِي جِرَانِ حَرِيٍّ مِنْ لَوُؤْلُوءٍ لَا يُفَامُ عَنْ طَلَبِهِ
وهو لا يخرج فى كلتا الدورتين عن اظهار قيمة كل من غناء المطربة وشمسه الذى
يستفد جهده ، كما يدل بلؤلؤ المقعد الذى رثت خيوطه فى فراح ينساب
باطراد على الدموع :

وَالْمِنْ تَحْدُرُ دَمْعًا جَدًّا وَكُفُّهُ عَلَى مَسَاقِطِ دُمُوعٍ كَأَنَّ قَدْ جُمِدَا
بِأَنَّهُ لَوُؤْلُوءٌ رَثَّتْ مَسَاقِطُهُ فَأَنْسَابُ أَوَّلُهُ فِي السَّلَكِ غَاظَرْدَا
وهذا يصور حركة تساقط الدموع التى لا تتوقف عن السقوط ، ويستخدم
بشار الدرب لا من اللؤلؤ ليشبه به المرأة ، فيقول - على سبيل المثال - :

دُرَّةٌ بِحَرِيرِيَّةٍ مَكُونِيَّةٍ مَارَهَا التَّاجِرُ مِنْ بَيْنِ الدُّرَرِ
وقد جاء وصفه للدرة بأنها مكونة مشيرة الى عفاف هذه المرأة فضلا عن تميزها
الواضح دون غيرها من النساء كما يشبه المرأة بالدور فى قوله :

وَفَلَا عَلَيْكَ طَمَلًا لَكُمْ وَالْدُرُّ يَتْرُكُ مِنْ غَلَائِهِ
ليحقق معنى آخر مؤداه صفة لوالها والوصول اليها ، كما يستمير
الدور للمرأة فى موضح آخر ان يقول :

دُرَّةٌ حَيْثَمَا أُدِيرَتْ أَضَاءَتُ وَمِنْ حَيْثُهَا نُسِمَ فَاحَسَا
بحيث تختلف دلالة الصورة عن سابقتها ، ان تشير الى اشراق وجه تلك
المرأة ويقترب قوله :

بَيْضَاهُ كَالدُّرَّةِ الزَّهْرَاءِ غُرْنُهَا تَصْطَادُ عَيْلًا وَلَا تُرْجَى لِمُصْطَادٍ

وعند ما يشبه أسنان المرأة بدر النظام في قوله :

زَانَهَا مُسْفَرٌ وَتَشَرُّ نَفْسِي مِثْلُ دُرِّ النَّظَامِ فِيهِ اسْتِسْوَاءُ
فانه يدل بذلك على بياضها الناصح وانتظامها في الوثن نفسه ، وينقل
بشار بالدر ليدل به على أشياء أخرى غير المرأة فهو يشبه آنية الخمر
بالدر لثقلاتها :

سَرِيحِينَ مِنَ الدُّرِّ وَمِنْ يَأْتُونَ حَسَنَهُ

كما يشبه تمر البخيل بالدر في قوله :

تَزَوَّكُمُ يَا سُهَيْلُ دُرٌّ وَهَلْ يُطْ مَعَ فِي الدُّرِّ مِنْ يَدِي مُتَصِّتٌ
فَاحْبِسْنِي يَا سُهَيْلُ مِنْ ذَلِكَ تَالَتْ مِنْ نَوَاةٍ تَكُونُ قُرْطًا لِنَفْسِي
الا أن المتن هنا اختلف اختلافا بيضا عن دلالات الصور السابقة كلها
إذ أن اقتران التمر بالدر لا يقصد منه التشابه في الشكل وإنما يشير مفارقة
تلفح بالسخرية من بخل سهيل الذي يخاطبه الشاعر :

جدل بشار بالنار على القوة والقسوة مما عند ما يشبه الممدوح بالنار
المتأججة في عروبه للأعداء :

لَقَدْ زَيْنَ الْإِسْلَامَ مَلِكُ مُحَمَّدٍ وَفِي الْحَرْبِ لِلْأَعْدَاءِ نَارٌ تَأْجِجُ
وقد يشبهه بالشهاب في قوله :

هُوَ الشَّهَابُ الَّذِي يُكْوِي الْمَدُونِ

والمشرف الذي تَحْصِي بِهِ مُمْرٌ

بحيث تدل الصورتان على معنى واحد وهو القسوة التي يلقي بها الممدوح
أعداءه ، ويشبه الشاعر الشوق بالنار إذ يقول :

مَا الصَّبَابَةُ نَارُ الشَّوْقِ تُحْدِرُهُ فَهَلْ سَوَّيْتُمْ بِمَاؤُ غَاثٍ مِنْ خَارٍ ؟

كما يشبه ما يشبه الهجر من الأم بالنار في قوله :

لِلْهَجْرِ نَارٌ عَلَى تَلْبِيٍّ وَفِي كَيْدِي إِذَا نَأَيْتَ هَرَمِيَا وَجْهَكَ التَّلَجُّ

وقد يستبدل بالنار الذهب في صورة ماثلة :

أَمَّادَةٌ مِنْ حَبِّ ————— لك في الاعشاء كاللَّهَبِ
فهو الذهب مبادل للنار ، كما يستخدم " الشهاب " لتحقيق المعنى
نفسه عندما يقول :

في الصدر بما بَلَغَتْ حَبَّتِي ————— مثل شهاب القابس المؤقت
وإن أضاف هنا صفة الاستمرار " للشهاب " بشكل صريح يتضح عن نفسه
" المؤقت " ربما يستبدل بالنار الجمر في مثل قوله :

كَأَنَّ الْقَلْبَ مِنْ حَبِّكَ ————— مَوْجِعٌ عَلَى جَمْرِهِ
ههنا بذلك انتقاد المحب للاستمرار والاطمئنان ، كما يشبه بنار الفراق
— على لسان صاحبه — بجمر الخضا :

قَدْ نَلِيتُ أَلْتَمَهُ وَذُقْتُ عِرَاقَهُ ————— فوجدتُ ذا صِلًا وَذَا جَمْرًا لَخْصَا
وأضافة الجمر إلى الخضا يشير إلى قوة واستمرار اتصاله ما يبنى بقسوة الفراق
ومن هنا يتضح أنه لا فرق بين النار والذهب والشهاب عند ، في استخدامهم
لها في صورة وأما بين والفرق إذا وقع أيها في تركيب يكسبها معنى يختلف
عن معاني مثيلاتها :

أما الصبح فهو يشبه به المرأة عادة إذ يقول :

خَوْفٌ إِذَا جَنَّ الظِّلُّ فَإِنَّهَا ————— تَخْشَى الْمَوَارِسَ قَدَّةَ الصُّبْحِ
كما يقول :

وكيف لا يصوب إلى فسادٍ ————— تَأْنِيكَ في الظلِّاءِ مِسْكَاحَا
ليدل في النهاية على اشراق وجهها ، وقد ينقل التشبيه للممدوح حين
يجعله سراجا في قوله :

سِرَاجٌ لَسَيْنِ الْمُتَضَيِّعِ وَسَارَةٌ ————— يَكُونُ ظِلَامًا لِلشَّدِّ وَالْمُزَاجِمِ
ولأن دلالة الصورة هنا تتباين ودلالاتها السابقة عندما اقترن الصبح بالمرأة :

إذاً السراج هنا دال على الهداية والرشاد لا مجرد الإضاءة ، وشبهه
بشار يخرج شعله بخروج الضوء من السراج في قوله :

يَخْرُجُ مِنْ غِيهِ النَّدَى كَمَا يَخْرُجُ ضَوْ السَّراجِ مِنْ لَبِيهِ
وهذا يدل على الصانعة التي يذللها في اخراج شعله حتى لهد ونسسى
صورة متألقة هـ

ومن أخصر صور الأسلحة تكرارا صور السيف ، الذي قد يدل بها على
شجاعة الرجل كما يبدو في تشبيه العزى في قوله :

أَمَرَ طَوِيلُ السَّاعِدِينَ سَيْدِجَ مَسْفٍ الْحَاضِ مِنْ غَيْرِ كَسَدٍ
شبهه به السدج أيضا فيقول : " كانه سَيْفٌ فِي مَشْهُرٍ "
وواضح انه لم يكتف بذكر السيف في هاتين الصورتين وإنما تمته في الهيئت
الاول بأنه ذو مضاء وفي البيت الثاني خصه بأنه سيف حرب متحفز للضرب
كما يدل على تحمل صفة الشجاعة في العزى والمديح مما قد يستبدل بالسيف
المشرقي في قوله :

هُوَ الشَّهَابُ الَّذِي يُكْوَى الْمَدْرُ بِهِ
والمشرقي الذي تمص به مضر
ليكن أخطر دلالة على الشجاعة خاصة وأن المشرقي يصرى بأن أجود السهوف
صناعتها لها هذا وقد شبه المديح بالحمام بدلا من السيف والمشرقي
كما في قوله :

حَمَامٌ إِذَا مَا هَزَّ أَرْدَ مَتْنَهُ

لأنه يستصير امتزاز السيف للمديح في مواضع أخرى للدلالة على كرمه
لانشجائه إذ يقول :

أَرِحْسِيْ إِلَى الصَّامِدِ يَهْتَرُ اهْتَزَّازُ الْمُهَنْدِ الْمَشْهُرِ
ومعنى السيف " المهند المشهور " لأنه يكون أمد مضاء لجودة صناعته أما
تعدد " للهيئة التي يكون عليها السيف " المشهور " فإنه يشير تعالىته ما يرى

القول بكرم المصنوع • وفي البيت نفسه يصغر بشار اختار السيف لحسن
المصنوع على المصنوع فيقول :

هَزْرَتُكَ لَا أَنِّي وَجَدْتُكَ غَاسِيًا لَا مَرَى وَلَا أَنِّي أَرَدْتُكَ تَغَاسِيًا
وَلَا نَ رَأَيْتُكَ السَّيْفَ مِنْ يَدِهِ سَلَمًا إِلَى الْهَيْزِ مُنْتَجِبًا وَأَنْ كَانَ مُضَا
شَبَّهِ الشَّامِ نَفْسَهُ بِالْأَثَرِ ، وَهُوَ السَّيْفُ الَّذِي تَتَجَمَّبُ صَنَاعَتُهُ لِلْجَنِّ وَيَكُونُ
أَشَدَّ أَثَرًا مِنَ السَّيْفِ الْهَادِي •• يقول بشار :

جَسَرْتُ مُنَافِقِي وَنِيَّ بَقِيَّةَ تَخَشَى كَمَا يَتَخَوَّى الْإِنْسَانُ
هَذَا يَدُلُّ عَلَى أَنَّهُ لَا زَالَ مَصْدَرُ رَهْمَةٍ وَمُنِجُ قُوَّةٍ ، كَمَا يَهْدِدُ بِخَصْرِهِ حِينَ
يَشَبُّهُ بِالسَّيْفِ نِيَّ قَوْلِهِ :

أَنَا الشَّامُ الْمَشْهُورُ فِي كُلِّ مَوْطِنٍ لَعَلُّ يَمَثُلُ السَّيْفُ غَيْرَ مُلْجَمٍ
وَشَبَّهِ صَوْتَ الْمُطْلَعَةِ بِالسَّيْفِ فَيَقُولُ :

كَانَ لِسَانًا سَارِعًا فِي الْأَمْرِ أَمِنْ بِصَوْتِ الْفَرْقَلِ حَدِيدٍ
وَدَلَّ تَجَسُّبَهُ عَلَى قُوَّةِ تَأْثِيرِ صَوْتِ الْمُطْلَعَةِ فِي سَامِعِيهِ :

ومن المعادن تصدر صور الذهب الذي يرمزه لانشاره في المحبوبة
والمصنوع بها ، فيقول مخاضيا صاحبه :

وَإِذَا رَغَبْتُ إِلَى مَخِيلٍ لِي مَطَرْتُ عَلَيْكَ سِلَاحًا وَهَبًا
ثُمَّ يَقُولُ مَخَاضِيَا الْمَصْنُوعَ :

وَهَلْ رَأَيْتُ فِي خِلَاطِي عَشًّا أَلَمْ أَزِنْ تَاجَكَ الذَّهَبَ ؟
بِالْبَاقِيَاتِ الدَّالِّعَاتِ تَجَسُّبِي أَلْحِينَ سَاعَ الشُّسْرِ وَأَتَالَمَاتِ ؟
وَلَا يَخْرُجُ مَعْنَى كُلِّ مِنَ الصَّوْنَيْنِ عَنْ أَضْفَاءِ قِيَمَةٍ مَا عَلَى مَا يَسْتَوْفِيهِ فِي النَّسَبِ وَالْمَصْنُوعِ
مَخَاضِيَا ، كَمَا يَرْمِزُ بِالذَّهَبِ لِلدَّلَالَةِ عَلَى لَوْنِ الْبَرَاءَةِ حِينَ يَقُولُ :

حَمِيَّتُهَا نَحْوَةُ بَيْتَاءَ نِيَّ دُخْبٍ بِأَحْسَنِهَا نَفْسَةً فِي مَذْهَبٍ جَارٍ
وَلَوْ نَظَرْنَا إِلَى قَوْلِهِ :

هُمْ قَعْدُوا فَانْقَبُوا لَهُمْ حَصَبًا يَدْخُلُ بِحَدِّ الْحِشَاءِ فِي الصَّرْبِ
 حَتَّى إِذَا مَا الصَّبَاحُ لَاحَ لَهُمْ بَيْنَ سَفَوَتِهِمْ هُنَّ الذَّهَبُ
 لوجدنا أن الذهب هناك على النسب السرى الأصيل في مقابل
 السئو الذي يدل على من يحاولون الانتساب إلى الصرب زورا ، ولكن يدل
 الشاعر على أصالة أخلاق الصدوح فانه يشبهها بالحلى من الذهب الخالص
 حين يقول :

أَحْضَرُ اللَّهُ لَهُ الْخِلَافُ نَحْنُ لَا يَهْزُنُ مِنْ سِرِّ الذَّهَبِ

• • وشبهه بشار الصدوح بدوار - الصم المصمود في الجاهلية - للدلالة
 على كرمه ، لكن الصنف يختلف من صورة لاخرى باختلاف في التركيب الذي تقع
 فيه ، فهو في قوله :

مَنْهُمْ آتَانَا الصَّدَى مُصْبِحًا بِالنَّجِ يَنْمُو الدُّوَارُ وَالْفَرْ
 لا يخرج من أن يجعل من الصدوح قصدا للناس عند الحاجة ، لكنه عندما
 يقول :

رَاعِ لِحْصَانَنَا وَذَمَّتِيَا يَهْجُو دُورًا وَصَفْدَى نُجْمَا
 فانه يجعله قصدا للعتاة في المسا حيث يقد اليه الناس للضيافة والعبية
 مما ، كما يشبهه بالدوار في وقت الشدة الذي يعتأثر فيه كل فرد بحاجته
 فيقول :

طَرِضَ يَحْظُرُ السَّبِيحُ وَأَنْ كَمَا نَ دُورًا فِي الْخَارِثِ الْقَطْرِ
 وهذا أصبح صوته أهل من سابقها على كرمه ، وعندما يقول :

فَتَبَّقُ بَنَى الْحَبَاسِ يَدْعُو إِلَى النَّدى وَهِيَ دُورًا فِي الْقَامِ وَفِي السَّفَرِ
 فانه يذلق سعة الكرم على الصدوح في كل حال وفي أي وقت ، وليبرز قيمة
 الصدوح بالنسبة للناس يشبهه بدوار :

إِذَا شَهِدُوا قَامَتْ لَهُمْ دُورًا وَأَنْ غَابُوا فَلَيْ بِكَ انْقِصَادُ
 وعندما يشبه المرأة بدوار في مثل قوله :
 رَعَتْ فِي حَمِيمَا رَأَسَتْ دُورًا بَيْنَ أَتْرَابِهَا عَلَيْهَا الْحِجَابُ

يوصى تشبيه مكانة هذه المرأة بالنسبة لمالكها بالثلاثي يحطن بها أو يطفئ
بها أعجابه وربما للتبرك بها لتطوقها عليهن كما كانت المذاري يطفئون
* بدوار * على سبيل التبرك به *

ويشبه بشار معنى المرأة بهاروت وطاروت إذ يقول *

وَأَنْ أَقْبَلُ قَالِمَيْنِ أَنْ هَارُوتَ وَهَارُوتَ
ومعنى أنهما تسعران من ينظر إليهما * خاصة وأن هاروت وطاروت هما
مهلكا السحر ومن ثَمَّ ينبغي إليهما كل سحر حتى أن بشارا ليصر ما يحترق
قلبه إذا ذكرت صاحبه أمامه قائلا:

كَلَنْ قَلْبِي إِذَا ذَكَرْتُكُمْ مَرَّضَتْ مِنْ سِحْرِ هَارُوتَ أَوْ طَارُوتَ فِي عَدْوٍ
كما يشبه ديار من يهجوهم ودرهمهم في قوله *

دِيَارُ آلِ سُلَيْمَانَ وَبُرْصُهُمْ كَالْبَابِلِيِّينَ هُنَا بِالْمَفَارِيتِ
لَا يُوجَدَانِ وَلَا يُرْجَى لِقَاؤُهُمَا كَمَا سَمِعْتُ بِهَارُوتَ وَهَارُوتَ
وهو يدل بهذه السهولة على اعتقاده لمطام آل سليمان وعدم بدوى رجائيه
فيهم * وقد يكفى بذكر هاروت فقط عند ما يشبه ما تنطق به المرأة بالسحر *

وَأَنْ تَحْتَ لِسَانِي هَارُوتَ يَنْفُتُ فِيهِ رَحْصَا
فحديث صاحبه أمر أخاذ لا بد وأن يكون منهم سحر هاروت *

ومن هنا يتضح أن العجز التشابيه تختلف من صورة لأخرى تبعاً لاختلاف
التركيب الذي تقع فيه الصورة أو اختلاف تركيب الصورة ذاتها عن مثيلتها
وقد يتضح هذا الاختلاف أيضا من استخدام الشاعر لمعادنات الصورة *
ربما يكون الوزن هو الذي يلجئ الشاعر إلى استخدام المعاديات * فلهذا عندما
لا تلمح اختلافات في دلالة الصورة بينما تختص بعض المعاديات بمواقف معينة
دون غيرها *

■ مجیم صمدی بخاری ■

مقدمة

كنت يفتني صور بشار في هذا المعجم هادئة من ذلك الى جملته
موضوعات الصور عند ، وساعدة الباحثين الذين يقومون بدراسة الصورة
في الشعر العربي القديم خاصة عند الشعراء الطائيين لبشار ، إيماناً بما أن
الشاعر العربي القديم كان يحمل دائماً في ظل العزوت وأنه لم يتمسك
بأي حال - من شعر سابقه بأشعاره صدرارهمها من صادر الثقافة
الأصيلة .

وقد وجدت الدائقة المثلى لتصنيف مواد هذا المعجم موافقاً ترتيب على
حسب موضوعات صور بشار (١) لأن هذا الترتيب سوف يهيئنا على الوقوف عند
الصور المتشابهة والتكررة تسهيلاً لمعرفة الفروق المختلفة بين هذه الصور ،
وقد رتبته هذه الموضوعات الأساسية ترتيباً أبجدياً ، وهي على التوالي :
الإنسان - الثقافة - الحيوان - الحياة المنزلية - الحياة اليومية -
الطبيعة .

وقد بترتيب المواد التي تحمل بكل موضوع من هذه الموضوعات ترتيبها
أبجدياً ، وقد حرصت على أن أورد المادة الواحدة بمرادفاتها وكل
ما يتصل بها من أسماء أو صفات ، فبشار يستخدم الاسم ومرادفاته في تصوير
من الأحياء ، فهو عندما يصف الرجل بالشجاعة لا يشبهه " بالأسد " ،
فقط وإنما يشمل الأسماء الأخرى التي تطلق على الأسد ، فنجد عند
أسامة بن جندب وليث وهام ، ومن هنا تأتي جملة المادة الأساسية هي
" أسد " لأنها أكثرها تداولاً وشيوعاً ثم أوردت كل هذه الأسماء تحتها
وقد بترتيبها ترتيباً أبجدياً كما حرصت على أن أورد الصيغ التي استخدمها ،
فهو يستخدم - على سبيل المثال - أسد وأسود ، وليث وليث كما يستخدم
ظبي وظباء ، ورثم وأرثام ، مما يضيف كلمة إلى " الأسود " أو " الليث " ،
فيقول - على سبيل المثال - " أنواء الأسود " أو " مغالب ليث " ومن

(١) أنصت بموضوع الصورة هنا الطرف الثاني من التشبيه أو الاستعارة : التشبيه
به أو الاستعارة به .

عظا تصيح مادة أسد مضممة لما بأنسى : (أساه = أسد : أسود ،
 أسد - رثبان : رثبان المراقى - قرهد - ليه : ليوت ، مغالب ليه -
 هنور - حمام) ، والمثل نجد مادة غزال تتضمن مرادافات الغزال
 أو ما يدل عليه ، ذلك أن بشارا لا يكتفى بذكر الغزال وإنما نجده يطلق
 بعض صفات الغزال كسمى لها قوله " أفن " أو " شادن " وقد تمست
 هذه المرادافات ترتيبا أبجديا : (أفن - رشا - رثم - شادن - ظي -
 غزال) ، ويندرج تحت كل اسم من هذه الأسماء كل ما يحصل به ، فتحت
 الرثم نجد : جيد رثم ، ونجد أرثم ، وتحت شادن نجد : عني شادن ، وتحت
 ظي نجد ظي وظبا وظبا ، وهكذا ، يمكن أن يتكرر الأمر نفسه في أي مادة
 من مواد تلك الموضوطة فنجد في " الأسلحة " تحت مادة " السيف "
 الحاثور - الحسام - السيف - الشرفى ... الخ ، وقد رأيت أن أورد الأفعال
 أو مشتقاتها التي أسندت إسنادا مجازيا كما استخدمها الشاعر وقدم
 أوردت كل فعل من هذه الأفعال مرتبطا بالموضوع الذي يتصل به على وجه
 الحقيقة ، فالأفعال " بكى وأبصر وحدا روى وسهر وشب وأطرق " يمكن أن نجدها
 في موضوع " الانسان " في القسم الخاص بالأفعال والصفات والأحوال الانسانية ،
 كذلك فإن الأفعال " بلى وسدى وطمع ونير " يمكن أن نجدها في موضوع
 " الحياة المنزلية " في القسم الخاص بالأنسجة ، أما الفصل طارا أو طير
 فنجد في " الحيوان " في موضوع " الطير " .

وقد رأيت أن أتى بموضوع الصورة سواء كان اسما أو فعلا ثم أضع نفسى
 مقابله الطرف الآخر من الصورة ملقمة ما أمكننى ذلك بالكلمة أو التركيب الذى
 جاء به الشاعر ، فعندما يقول " رمانى الهوى " أو " رماه الدهر " فأنسى
 أضع الفصل " روى " - وهو يدخل في قسم الأفعال الانسانية في موضوع
 الانسان - ثم أضع بجواره كلمة الدهر ثم أثبت رقم الصحيفة والجزء ، ثم
 أضعها بكلمة " الهوى " وأثبت رقم الصحيفة والجزء أيضا ، كذلك عند ما
 يقول في مد وعه " تحكت عيناه " فأنسى أضع الفصل " ضحك " ثم أضع
 بجواره " عينا المدوح " ، وحين يشبه الرجل مدوحا كان أو محبسا

أورقيها أو متاها بالأسد فأننى أنصح كلمة الأسد ثم أضع أمامها هذه الألفبائية
عربية ترتيبها أبجدياً ، وفي حالة الكتابة أورد التركيب المستخدم ثم يدلوسه
أو الشخص الذي أسند إليه القول ، كذلك المجاز العرسل فلكمة بدأ وأيساد
أضع بجوارها ما تدل عليه ، وقد حرصت على أن أهيئ هذه الألوان البلاغية
التي استخدمها بشار ، فوضعت تحت كل صورة رمزا يدل عليها ، فالتشبيه
وضعت له حرف "ش" بالاستعارة رمزتها بالحرف "ع" أما الكناية
فرمزتها بالحرف "ك" ورمزت للمجاز العرسل بـ "م" والتشليل بالحرف "ث" .

وليت أن أنصح قهراً تحليلياً في بداية كل موضوع من الموضوعات التسعة
الرئيسية التي تنحى إليها بشار ، ويضع هذا القهرست ~~المواد التي يتضمنها~~
المواد التي يتضمنها الموضوع وما يتفرع إليه من موضوعات أخرى .

وإذا نظرنا إلى أول هذه الموضوعات وهو "الإنسان" وجدناه ينقسم
إلى موضوعين رئيسيين ، أولهما الجسم وثانيهما الأفعال والأحوال والصفات
الإنسانية ، وينقسم "الجسم" بدوره إلى عدة موضوعات تتصل به من حيث
تركيبه وحركته أو الوظائف المنهية وما يتفرع له ، ورتبت هذه الموضوعات
ترتيبها أبجدياً على النحو التالي :

- ١- أجزاء الجسم وما يتضمنه من أعضاء : أذن - أنف - الخ .
 - ٢- حركة الجسم
 - ٣- الغذاء وينقسم إلى : (أ) الشراب ويضمن أنواع الشراب وما يحصل بها
(ب) الطعام
 - ٤- المرض (٥) الموت (٦) التنفس (٧) النوم
- ثم يأتي الموضوع الثاني وهو "الثقافة" وقد أقدم إلى ستة موضوعات رئيسية
وهي :

- (١) ديانات (٢) إشارات تاريخية (٣) معتقدات شعبية
 - (٤) الكتاب والكتابة (٥) ما وراء الطبيعة (٦) الأمثال
- وتفرع كل من هذه الموضوعات إلى ما يحصل به فالديانات على سبيل المثال تتضمن :

المعادن : على وفام . . . اله . . . القدسات : الحجر الأسود . .
 الكعبة . . القصص القرآني . الوثائق : دورا صنع نصب . . . الخ .
 أما الموضوع الثالث وهو " الحيوان " فقسمة إلى أربعة موضوعات رئيسية :
 ١- الحشرات وتحت أنواع الحشرات : غطاس دعوى غسرب . . الخ
 ٢- الحيوان " ويشمل الحيوانات المختلفة : الأسد البشل البقر الوحشي
 الثور الوحشي الجميل . . . الخ .

٣- الزواحف : الحية ومرادفاتهما

٤- الطيور ويشمل كل ما يصل بالطائر من حيث أجوائه أو الأساء المختلفة
 للطير : بازى بيضة جملج جندب خدارية خائفة صامات صقر . . . الخ
 وتنقسم الموضوع الرابع وهو الحياة المنزلية إلى ثلاثة موضوعات رئيسية :

١- الحلى والزينة وتنقسم إلى أ- الأحجار الكريمة : دور . . . هاقوت . . . الخ
 ب- الحلى والزينة : أم القلايد - برا - شعاع -
 حل - خضاب - خلخال الخ

٢- المنزل ومحتوياته

٣- الأنسجة ولوازمها وما يتعلق بها .

وتنقسم الموضوع الخامس إلى :

١- الحرب وأدواتها : الأسلحة : السيف - ستان - سهم الخ

٢- الحرف (٣) الحياة البدوية (٤) الفن

(٥) الحسبان (٦) البال

أما الموضوع الأخير وهو الطبيعة فيقسم بدوره إلى قسمين :

الطبيعة الحية . . الطبيعة الميتة . . وتشمل الطبيعة الحية النبات ويشمل
 هذا الموضوع عدة موضوعات :

١- الروض وما يتعلق به من زهور وباحين الخ .

٢- الشجر أنواعه وما يحويه وشجنته من فروع وفصون وشمار . . . الخ

٣- الثلاكة أنواعها : تناع - منرجسل - كرم . . . الخ .

٤- التخيل . . .

أما الطهارة العينة فتقسم إلى :

- (١) الأجرام السماوية
 - (٢) أحوال الجو
 - (٣) الأرض
 - (٤) البحر
 - (٥) المزاب
 - (٦) سماء
 - (٧) ضياء
 - (٨) فصول السنة
 - (٩) الليل
 - (١٠) الماء
-

ش	التفصيل	٢١٢ -
ع	الاعتماد	الانسان
ك	الكفاية	-

أولا : الجسم :

١- أجزاء الجسم وكنائس :

أذن - أنف - بطن - الخ

٢- الحواس :

بصر - سمع - الخ

٣- حركة الجسم :

يسار - يمين - الخ

٤- الغذاء :

أ- الشراب

ب- الطعام

٥- الممرض :

٦- الممرض :

٧- النفس :

٨- النوم :

ثانيا : الانسان :

١- الأفعال الانسانية

٢- الصفات والأحوال الانسانية

(١) أجزاء الجسم وكوناته :

- أذن : صاحبه ٢٢٢/٤ انظر (عين)
 أنف : أنف الجود : السدج ١٨٣/٤ (ش) مع ١
 أنف الكرم : نفسه ١٥٦/٤ (ش) مع ١
 بطن : بطن مضرب : المرأة ٣٠١/١ (م)
 خسر : بدو الثوب في ثلثها الكعب : الخير في وجه المدح ٢٣٣/١ ش
 للظلم في ثلثها الكعب : المصروف في وجه المدح ٢٢٢/١ ش
 دمج : العمر ١٣٢/٣ (ش)
 دم : "جاسد" : الخمر ١٤٩/٣ (ش)
 رشاب : الحال ٢٩٠/١ (ع)
 خسر : سبط وجمد : الأظفار الطويلة والقصيرة ٢٢٩/٢ (ع)
 النسرق : أول خبط للصالح ٢٨٦/١ (ش)
 عين : الأذن ٢٠٢/٤ ، الدين ٤٠/٣ (ع) ، ١٩٠/١ (ع)
 والرتيب : ١٨٩/٢ م
 والزمان ٣٠٠/١ (ع) ، صاحبه ٢٢٢/٤ (ش)
 قرة عين : الحبيب ٢٠٤/١ (ش) ، ٢٠٦/١ (ش) ، ٢٢٢/١ (ش)
 ، ٢٢٤/١ (ش) ، قرب دار الحبيبه ١٤٣/٤ (ش)
 نور عين : العبيبة ٢٢٤/١ (ع) ، ١٤٥/٢ (ع) ، ١٢٦/٢ (ع)
 ، ٣٠٥/٤ (ع)
 ماء العين : الآفات ١٠٤/١ (ش)
 عين الندى : المدح ١٨٩/٢ (ش) مع ١
 عيون : الرضا ١٩٣/٢ (م) ، عيون الندى : المدح
 ، ٣١٦/٤ (ش) مع ١
 نوق الصيون : علل البخل ١٢٨/٣ (ش) مع ١

عتق : دلى الأتفاق : جمل نفسه من بنى غيل موضع حياكل السيوف
١١٨/٤ (ش)

نواد : إناء الخمر ٤٦/٤ (م)
ليحل له نواد : إناء الخمر " الذن " ٤٦/٤ (ك) ٥٢/٢

عامه : عامات : النهى ٢٥ ٣/٢ (ش)

وجه : الخطب ١٠٦/٣ (ش) : الزمان ١٩٨/٤ (ش)
الصالح ٢٢٠/٢ (ش) : ١٣٥/٣ (ش) : ٢٤/٤ (ش)
المصروف ١٢٦/١ (ش) : النعم ٢٥/٣ (ش) : الهجر ٢٨/٢
الوداع ٨١/٢ (ش) :

وجوه : المطايا ١٢١/٤ (ش) : ٨١/٣ (ش)

معد : كلف : أكتف الصفا ١٢٣/٢ (ش) : الصفا ١١٢/١ (م) :
٢٠٣/١ (م) : ٨٢/٢ (م) : ٢٣٤/١ (م) :

معد : نعمة الشباب ٢٩/٤ (م) : ١/٢ (م) :

وصل العيبة وخطها ١٢١/٣ (م) : ١١/٣ (م)

فضل المديح ١١٣/١ (م) : ١٥٢/٢ (م) : ٢٩٥/٣ (م)

أياد : أفعال المديح ١٢٣/١ (م)

اليدان : الشاعر ومحميته ١٩٩/١ (ش)

صلى : يداه ١١٢/١ (م)

(٢) الحواس :

بصر : البصيرة ١٣٩/٣ (ج) : ٢٤٢/٣ (ج)

أبصر : النعم ٤٩/٤ (ج) : بصر : القلب ١٢/٤ (ج)

رأى : يرى القلب ١٥٩/٣ (ج)

راء : القلب ٦٤/٤ (ج)

سمع : السمع البصيرة ١٣٩/٣ (ج) : ٢٤٢/٣ (ج)

(٣) حركة الجسم :

يسط : يسط كفه : الأرم ٨٠/٣ (ك) يسوط اليدين : الأرم ٧٦/٨ (ك)

ثمنى : ثمنى الشارب : ثمنى النائم ٢٠٧/٣ (ش) انظر " شارب " لآلانسان
ثمنى الفؤاد : ٨/٤ (ع)

رجل : أرجلتى بالهوى : ٢٠٩/١ (ع)

رقب : رقاب : الانصراف عن الهوى ٣٥/٤ (ع)

سجد : سجد : إبريق الخمر ١٣٧/١ (ع)

ساجد : إبريق الخمر ١١٩/٢ (ش) ، ١٤٩/٣ (ش) ،
النساء ١٤١/١ (ش)

السجد : الريحان ٢٢١/٢ (ع) ، ٣١٤/٢ (ع)

المسجود : إبريق الخمر ، الكناس ١٩٠/٢ (ع)

شد : اشد يدك : ١٤٦/٤ (ك)

شع : كت الخيل ٨٠/٣ (ك)

صلى : صلى : الأرم ٢٢٧/٢ (ع) ، الصلى : إبريق الخمر ١٩٠/٢ (ش)
النساء ١٤١/١ (ش)

عاطة اليدين : المازنة ١١٦/٢ (ك)

مضى : مضى التوت : مضى المرأة ٢١٩/١ (ش) ، ٢١٥/٢ (ش)

مضى النساء : مضى الصبي ٢٤ ٣/٢ (ش)

مضى النعاج : ١٠٩/١ (ش)

ميسل : ميل الشارب : ميل المرأة ١٨٤/٣ (ش)

(٤) الغذاء :

الشراب :

الخمير : الحبة ١٧٨/١ (ش)

حديث المرأة ٦٦/٣ (ش) ١٩/٤ (ع)
ريق الحبيبة ١٢٠/٤ (ع) الحبيبة ٢٧٨/٣ (ع)
فتاة المنارة ٩٩/٤ (ع) نظرة عيني المرأة ٢٣٨/٣ (ع) ٥٥/٤ (ع)
رلح : ريق الحبيبة ١٥١/٢ (ش) ٦٧/٣ (ش) ١٢٦/٦ (ش)
انظر " فتاح في الطبيعة " ، الشهيد في الطعام
ريق الحبيبة ١٤٠/٢ (ش) انظر المسك في العلى والزينة
" في الحياة المنزلية "

رج رلح : ريق الحبيبة ١١٣/٢ (ش) انظر " الصل " الجسم
سلاف : سلاف بالتفاح مشوب : هو صاحبه ١٨٥/١ (ش)
انظر فتاح تحت الماء " موضوع الطبيعة "
الصبياء : الهوى ٢٠٤/١ (ش)

كميت : صورة الكيت : صورة الهوى ٦/٢ (ش)
سقى : سقى الود ٢٠٢/١ (ع)
يعنى : الدماء ١١٢/١ (م)
تحق يداه : الدم ١٤٩/١ (م) ، القذى ١٤٩/١ (ع)
يعنى : النجدة ٨١/٣ (م) ، سقى : الهوى ٢٢٦/١ (ع)

سكّر : الحبيبة ٢٣٨/٣ (ش) ، رسيم الهوى ٢٤٤/٣ (ش)
الهوى ٤٠/٢ (ش)
سكّر الشراب : حديث المرأة ٢٤٩/١ (ش)
سكّر : شهيت : الحب ٣٨١/١ (ع) ، صفو الليلة ١٩٢/٢ (ع)

سكّر الصفو : الزمان ٦٨/٤ (ع)
سكّر على القذى : ٣٠٩/١ (ش)
السكّر : الود ٢٨٠/١ (ع) ، ٢٦٨/١ (ع)
الامل في الوصل : ١٨٨/١ (ع)

الشراب : يرد الشراب الحبيب ٥٦/٤ (ش)
سكر الشراب حديث المرأة ٢٤٩/١ (ش) راجع "سكر"
في هذا التصنيف .

صب : صببت : الصباة ٢٨/٤ (ع) • الهم • الكر ٢٣٨/٣ (ع)
الهيوى ١٤٩/٤ (ع)

صبج : ذكره للحبيبة ١٤٣/٢ (ش)

صدى : الشوق ٢٠٣/٢ (ع)

الظما : ظمئت : إلى الحبيبة ١٥٨/٤ (ع) إلى وجهها ٢٩/٢ (ع)
ظمان : إلى وجهها ٣٤/٢ (ع)

عسل : علك : السيوف ١٢/٢ (ع)

غبرق : الهيوى ١٤٣/٢ (ش)

نهل : نهلت : السيوف ١٢/٢ (ع)

الظمام :

جوع : وشاحا المرأة ١٤٢/٤ (ع)

جائسة : الوشاح ١١٥/٢ (ع)

مغيب : سفة : الشوق ٥/٣ (ع)

فرشى : الوشاح ١٣٩/٢ (ع)

ذاق : عشق ١١٢/٢ (ع) يذوق : الموت ٣١٨/١ (ع)

أذاقوى : المودة ٣٥/٤ (ع)

ذاق : المقلب ٢١٨/١ (ع) ٣٠٧/١٥ (ع) ٢٢٥/٢٥ (ع)

سكر : كلا : الحبيبة ٣٠٤/٣ (ع)

شبع : يشبع : الحبل ٣٨٢/١ (ع) • أشبع : خلخاله ١٧٤/٨ (ع)

شبع : الدجل ١١٥/٢ (ع) • شبعى : الخلخال ١٣٩/٢ (ع)

- مسل : جنى الفحل : وفد العجبة ٢٠٦/١
- الشهد : الشهد بالراح : ريق المحبوبة ١٢٦/٢ (ش)
- الشهد ولاء المزن : ريق النساء ٢٠٥/٣ (ش)
- ذوب الشهد ولاء الفرات : ريق المحبوبة ٥٢/٢ (ش)
- زلال الشهد : السيل ٢٢٤/٢ (ش)
- الضرب : دم النسي ٢٢٧/١ (ش) راجع ماء الهللة ٣٠٣
- "أحوال الجو"
- الصخر : ريق العجبة ١١٣/٢ (ش)
- "قرب الحبيب وألفقه ٩٢/٤ (ش)
- المدح ٢٨٩/٣ (ش)
- مسل بماء سخابة : هو وصاحبه ٢٥٩/٢ (ش)
- ماء المزن بالعمل الشهد : هو وصاحبه ٢١١/٢ (ش)
- القصرى : قرى المدح للمدو ٢٥٤/١ (ع)
- قوى الهجوم ٢٢/٣ (ع)
- لَذَّ : الصفاة وشك الدماء ١٦/٤ (ع)
- المُسرَّ : المملكان ١٧٣/٣ (ع) ، النساء ١٦٦/١ (ش)
- الود ٣/٤ (ع)

(٥) المسرعى :

- بهيرو : مشى البهيرو : مشية المرأة ١٩٩/٢ (ش)
- حُصَى : الحب ٢٠٤/١ (ش)
- دُمل : صاحبه ٢٢٤/٢ (ش)
- دا : أرى : ١٠٨/١ (ع)
- الحب ١٠٥/١ ع ، ١١٣/١ ع ، ١٦٦/١ ش ، ١٧٩/١ ع
- ١٨٠/١ ع ، ١٨٨/١ ع ، ١٤/٢ ع ، ٤١/٢ ع ،
- ٢٦١/٢ ع ، ٢٦٢/٢ ع ، ٢٧٣/٢ ع ، ٣١٥/٢ ع
- ٢٢٦/٢ ع ، ٢٠/٣ ع ، ٢٩٠/٣ ش

الحبيبة ١١٧/١ ش ١٢٦/١ ش ١٢٦/١ ش ١٢٦/١ ش ١٢٦/١ ش
١٢٠/٢ ش

عين الحبيبة ١٠٧/١ م ٤١/٢ م
المصطفى ١٤٢/٤ ع ٢١٠/٣ ش
المدح ٢٩٤ / ٣ ش ١٠٣/٣ ش
النساء ٥١/٢ ش ١٣٧/٤ ش ٧/٤ ع
الهيوى ٢١١/١ ش ١٢٠/٢ ش ٢١/٣ ش ٢١/٣ ش
٢٩١/٣ ش

دواء : الحبيبة ١١٧/١ ش ١٢٦/١ ش ١٢٦/١ ش ١٢٠/٢ ش
عين الحبيبة ١٠٧/١ م ٤١/٢ م

رشد : أريد : الحب ١٨٣/ ٢ ع
رقاد الأريد : الحب ١٧٠/٢ ش
مقيم : الحب ٢٧/٢ ع ٣٩/٢ ع ١٥٥/٢ ع
١٦٣/٢ ع ٦/٢ ش
استقام : الحبيبة ٥٤ / ٢ ش
سقام : فقد الحبيبة ١٧٨ / ٤ ش

سليم : الحب ١٣٩/٣ ش
ليل السليم : ليل الحب ٢٢٠/١ ش

شارب سم : الحب ٣٩/٢ ش

شفاء : الحبيبة ١١٥/١ ش ١٢٤/١ ش ١٨٠/١ ش
١٨٩/١ ع ٢١٩/١ ش ٢٧٠/١ ش ٨/٣ ش
ريق الحبيبة ١١٢/١ ش ١٨٠/٢ ش ٢٧٣/٢ ش
ترها ١١٦/١ ع ١٧٠/١ ع ٦ / ٢ ع
الوصل ١٤٤/٣ ش

صحا : الصاحي : الغالي من الحب ١٢٢/٢ ع

صاح : القلب : ١٢٨/٢ ع

ليبرصاح : قلب الحب ١٢٨/٢ ع

ليس يحبو : قلب الحب ٢٠/٣ ع

صاح : الذين لا يحبون ١٢٠/٢ ش

صدع : الهوى ٢٥/٣ ش

عظم : عظم تكرر صدعه : قلبه ٩١/٤ ش

فرحة : الشوق ١٢٧/١ ش ٢١٢/١ ش ٦٣/٢ ش ١٤٥/٢ ش

١٨٠/٢ ش

مرض : الهوى ١٢٣/١ ش ٤٠/٢ ع

مرض : الشر الوحشي ٢٨٥/١ ش

قواد الحب ١٨٩/١ ش الحب ١٧١/١ ع

٢٣٠/٢ ش

مرضة : الأرض فصت بالجيش ٤١/٣ ش

حاجته عند الأمير ٣٧٧/١ ش

أتين المريض : أتين الحب ٢٩٣/١ ش

صوت القوس ٣١٤/١ ش

من : الهوى ٣٠٧/١ ش

الوصب : نأى الحبيبة ٢١٦/١ ش

وصب : أتين الوصب : أتين الحب ٢٣٠/١ ش

(٦) الموت :

مات : المطاب ٢٧٧/١ ع العاشق ١٧١/١ ع

الهوى ٣٩/٢ ع ٢٧٦/٣ ع

يموت : الصدود ٢٠/٣ ع الهوى ١٢٧/١ ع

ميت : الحب ١٧١/١ ش ٣٠/٢٥ ش ١٢٣/٢٤ ش
أوصاله ١٩/٢ ع

(٧) النفس :

النفس : انتفاء الحبيبة ٢٢٢/٢ ش

(٨) النوم :

نيام : جدى ٢١/٣ ع ، الصباح ١٠٧/٢ ع

تنام : لاتنام : الجدود ٢١/٣ ك

نائم : ليرينام : العزم ١٧٣/٤ ك

حلم ثالثة : سرعة انتفاء اليوم ٦٦/٣ ش

حلم : سرعة انتفاء الوقت ٢٢٢/٣ ش

الوسن : وسنان : ندى المرأة ٢٢٨/٢ ش ١/٤ ش

الانسان :

(١) الأفعال الانسانية :

أبي : أبي حيمه التفيض ١٧٠/١

أني : أثنى حبها من كل باب ١٩٩/١

آدي : أرسلنا النية تأديه ٣٢٣/١

آدن : آذنه الحرب ٤٢/٣

آدن نومه ٤٣/٣

بري : بري الحب جسمه ٢٢١/٢ الهوى (بري) بمدية لحي ١٥٩/٣

بشر : تفتتسر البصر ١٩٨/٣

بكي : تكي المزاجير ١٩٦/٣ بكي وشاعاء ١٤٧/٤

خدا : خدا الصبا يركابه ٢٧٨/١

"يعدو" السج توالى جون ٩٨/٣

حَسَدًا :	الدور والياقوت " يحمدها " ١٧٦ / ٢
حَبَا :	صك يحيى ١٠٢ / ٢
خَلَفَ :	خالفني افلاسي ٨٤ / ٤
خَبِلَ :	تختال الظاهر ١٩٨ / ٣
دَخَلَ :	دخل الحب من كل باب ٢٧٢ / ١
دَعَا :	دعه النابا ٢٥٦ / ١
دَفَنَ :	دفنت الهوى ٢٧٦ / ٣
رَمَى :	رماء الدهر ٢٩٨ / ٢ رمانى الهوى ٨ / ٣
زَمَّ :	زعمه الحب ١٤٥ / ٣
سَلَّمَ :	سلم على الجود ٣٠٧ / ٢
سَهَرَ :	سوى ساهر ٨٨ / ٢
سَبَرَ :	يسير الموت ٢٥١ / ٣
سَبَّ :	سب الحب ١٢٢ / ٤
تَشَقَّى :	تشقى الدناير ١٩٤ / ٣
شَحَرَ :	الحب أسمرنى قتلا ٢١٢ / ١
شَمِلَ :	حاجة محبوبه شملت لذيك ١٦٣ / ١
ضَحَكَ :	ضحكت عيناه ٣٠٣ / ١ ضحك ماء الشباب ١٥٨ / ٤
طَرَقَ :	أطرق ههوى ٧٥ / ٣
طَلَبَ :	الموت يطلبه ٢٤٢ / ١
طَلَعَ :	يطالمنى الهوى ٢٤٩ / ١
عَرَى :	يمخرم الجود ٢٧٨ / ١
عَشَقَ :	عشقت أذنى ١٢٠ / ٤ أذنى طاشقه ١٩٤ / ٤
عَلَسَ :	الأذن تشقى ١٩٤ / ٤
عَلَسَ :	علس الجود ١٨٣ / ٤
عَفَسَ :	الدهر يفضى ٣٥١ / ١
فَبَسَ :	المصر سوف يفنى ١١٣ / ٤
قَتَلَ :	قتلت السر ١٤٨ / ٤

- قلق : قلق الوساد ٥٠/٣ علق الوساد ٢٢/٣
قلق الوشاح ٣٢٨ / ٢
كحب : كحب الهوى بفؤاده ١٧٧/١
نزل : الحب مزلًا في فؤادي ١٨١/٤
هيب : الدهر يهيب ٣٥١/١
هتك : هتك حجاب الشمس ١٦٣/٤
هجر : هجرت الصبا ٢٧٧/١ هجرت الصق ٢٧٧/١
هجرت الوساد ١١٦/٣

(٢) الصفات والأحوال الانسانية :

الأمومة والنبوة والأخسوة :

- ابنة الدهر : الحياة ٢٢٧/٣ ع
ابنا صير : الليل والنهار ٢٢٦/٣ ع
أبناء الليل : الذين تعودوا المسهر ٣٠٩/١ ع
أخو جنة : الحب ٢٦٤/٢ ع
أخو الحرب : المديح ٨٣/٣ ع
أخو الأحزان : الحب ٢٦٦/٣ ع
الأع : المديح ١٤٤/١ من انظر " المرأة " ع
أم القلائد : المرأة ٢٤٤/٢ ع
أم الكتاب : المرأة ٣٥٤/١ ع انظر القديسات في " الثقافة " ع
أم الناي : ٣١٧/١ ع ١٧٨/٤ ع ٣٨/٣ ع
بنات الدهر : كوارث ٢٩٧/٢ ع
بنات فؤادي : دواخله ٢٣٢/٢ ع ٦٦/٤ ع
بنات الليل : ٣٠٩/١ ع
إكرام الولد الولده : هبة الحب ١٤٨/٣ ع

الأحوال المختلفة :

- أعير : المأجرة ١٥٩/٢ ش
أعير : المحبوسة ٢٢٢/٢ ش
المنجس من الذناب : المحب ٢٢٩/١ ش
حص حبيب نقر الباب : حركة الباب ٢٢/٢ ش
حرب " الفوائد " : المحب ٢٣٠/١ ش
حرب : المحب ١٨٠/١ ش
حفر من غريب : المحب ٢٢٦/٢ ش
حيران : المحب ٢٢٦/١ ش
أخمس : المحب ٢٠/٢ ش
مخير : صبايات الهوى ٥٧/٢ ش
ذوالشعب : المحب ١٨٩/١ ش
ذوالسوس : المحب ٢٠٢/١ ش
أرذل الصم : ركبت شخص التمار لأرذل الصم ٢٢٧/٢ ك
راشب : عفة راشب : المحبوسة ١٦٨/١ ش
زنجي : زق الخمر ١١٦/٢ ش
زنجي سرق : زق الخمر ١١٦/٢ ش
شخص : الهم ٢٩/٢ ش
سارقة لحما : المهجو ٢٢١/٣ ش
شبيه : المحب ١٦٢/٢ ش ٢١٨/٢ ش
صا* : الفتنة ١٧٤/٢ ح
المصابة : المحبوسة ١٩٣/١ ش
صاد : الصادى : المحب ١٨٧/١ ش
إقبال صاد : إقبال المحبوسة ٢٢٢/١ ش
ضحك : موت الخمر ١٢٧/١ ش
دافل : الحب ٢٠٢/١ ش ، الهوى ١٦٥/١ ش
دافل يلوك سخاها : نكبة المرأة ٣٦٢/١ ش

- عابد : الحب ١٩٤ / ٢ ش
عاطب : الحب ٢٢٦ / ١ ش
عجوز النار : اثنية القدر ٢٩٠ / ٢
عرقاء : لعن لهم نقيب : الوشاة ١٢٥ / ١ ش
عصب : تحذوبها عصب : الفحام في الأطلال ٢٣١ / ١ ش
أعني : الشمس في كبد السماء ٣٩ / ٤ ش
عبياء : النقة ١٢٤ / ٢ ع
غريب : الحب ١٢٩ / ١ ش ، ٢٧٠ / ١ ش
الشاعر قد ابتدأ ٢٥٥ / ١ ش
غرض الهوى : الحب ١١٦ / ٣ ع
غضبان : الحب ٢٢٦ / ١ ع *
قافاة : ترجيح قافاة : قرقرة إبريق الخمر ٨ / ٤ ش
المرأة : أم : الصدج ١٤٤ / ١ ش
تبع : الحرب ٨٧ / ٢ ع
يكر : القسيمة ٢٣ / ٤ ع ثكلي : الحمام ٧١ / ٣ ش
ثيب : السفينة ١٤٧ / ١ ع
جارية : القسيمة ٥٣ / ٣ ع
حاضرة الخدين والجيد : الحرب ١٥٤ / ٣ ع
حاضرة لا تنقب : الحرب ٣٤٧ / ١ ع
نامطة : القند ٦٣ / ٣ ش خرب : أياض البرق ١٠٤ / ٤ ش
ثبوت عن ساقها : الحرب ٣٤٥ / ١ ع
ظلمت : المهجو ٦٥ / ٢ ش غندرا : خمر ٢٤٣ / ١ ع *
السفينة ١٤٧ / ١ ع * ٢٨٠ / ٣ ع
غذاري : سروب الغداري : عين النماج ٧٣ / ٣ ش
عروس : عطاء الكريم ١٢٦ / ١ ش
عائز : الخمر ١٧٦ / ٤ ش

طء السخيد : الماء في الصحراء المجهولة ٢٢٩ / ٢ ش
نضوء : عطاء الخيل ١٢٦ / ١ ش

مسابا : الدبار ٢٢٩ / ١ ع

نديم : الهوى ١٨٤ / ٤ ش

النشوان : الحب ١١٤ / ١ ش

النفس : المحبوبة ٢٧٤ / ١ ش

ثقة النفس : المحبوبة ١١٦ / ١ ش

واش : الماء ١٥٣ / ٢ ش ١٠٦ / ٤ ش

وفيد : الأعزان ٩ / ٣ ش

ونسود : الوسواس ٢٥٩ / ٢ ش

القصص

المواد الأساسية لموضوعات صور القصص

(١) ديانات :

مبادئ - النقص - مقدسات - قصص قرآنية -

وثائق *

(٢) إشارات تاريخية :

(٣) معتقدات شعبية :

البحر - التفاؤل - والتشاؤم - مغاط الشيطان -
الهبة *

(٤) ألعاب

(٥) ما وراء الطبيعة :

الجن - جوارى الجنة الخ

(٦) الأمثال

(١) دِيَاثَات

أ- الحوادث

صَلَّى : صَلَّيْتُ بِأَذْنٍ : الاضغاء ٢١٢/٣ ع

تَصَلَّى : آذَانًا وَمِيوَنًا : الاضغاء ٩٨/٣ ع

يُصَلِّي لَهَا : تَصَائِدُهُ ٢٣/٢ ع ، ١١٥/٣ ع ، ٢١٠/٤ ع

الْحُلَّى : إِهْرِيقِ الْخَمْرَ ١٩٠/٢ ش ، النِّسَاءُ ١٤١/١ ش

الْمُصَلِّونَ : عَشَقَ الْمُصَلِّينَ جَنَاحَاتٍ : عَشَقَهُ لِمُحِبِّهِمْ ١٦٨/٣ ش

عَشَقَ الْمُصَلِّينَ جَنَفَ الْخُلْدِ : عَشَقَهُ لِرُؤُوسِهِ الْخَبِيْثَةِ ١٦٦/٣ ش

الْتَفَعَ وَالْوَتَرَ : تَتَابَعَ الْمُحِبِّينَ فِي الْمَوْتِ ٢٤٦/٣ ش

صَسَامٌ • صَامَتْ وَصَلَتْ لِلْمَوَاعِيدِ ٩/٢ ع

صَائِمَةٌ : الصَّيْنُ ١٢٨/٣ ش

الْعَصِيمُ : الْإِقْلَاعُ عَنِ النِّسَاءِ ٢٧٨/٣ ع ، ١٦٨/٣ ع

الْإِطْلَاقُ : ٢٧٨/٣ ش ، ١٦٨/٣ ع

الطَّيْرَانُ • طَوَفَ الْحَجَّاجُ بَيْتَ الْحَرَمِ :

طَوَفَ الْمَنَاقِبَ بِالْمَدْحِ ١١٢/٤ ش

طَوَفَ الْمَرْبِ بَيْتَ الْقُبْلَةِ :

طَوَفَ النَّاسَ بِالْخُلَيْفَةِ : ١٢٢/١ ش ، ٣٠٥/٢ ش

ب- النقص

الْقَصِيبُ : غَضِبَتْ عَمِيْدَةُ قَلْبِهِ ١٧٢/١ ع

ج- المقدمات

أُمُّ الْكَتَابِ : الْحَبِيْبَةُ ٣٥٤/١ ش

العَجْرُ الْأَسْوَدُ : الْحَبِيْبَةُ ١٥/٢ ش

الحجر الصلعم : الحجة ١٥٢/١ ش
الصليب : شفاء الثمارى بالصليب و شفاء بهيمونه
٢٢١/١ ش + بحبها ١٧٤/١ ش

هـ - قصص قرآنى :
ابن حوا : المهجو ١٣٠/١ ش
البابلى : الحب ٢٢/٣ ع
البابليان : "هاروت وماروت" ديفار آل سليمان ودرهميم ٩/٢ ش
هاروت وماروت : عين المرأة ٢١/٢ ش
هاروت : حديث المرأة ٥٦/٤ ش + ١٦١/٢ ش ٤
الغلام ٢٢٠/١ ش
الكسروب : الحب ٢٨١/١ ش

هـ - وثائق :
دوار : الحجة ٢٣٤/١ ش + ١٥٧/٤ ش
الصدوح ٢٢٦/١ ش + ٨٩/٢ ش + ٥٦/٣ ش
+ ٢٠٢/٣ ش + ٢١٤/٣ ش + ٢٨٢/٤ ش +
صفر : الحجة ٢٠٢/١ ع + ٢٦٩/٢ ش + ٣٢٧/٢ ش
نصب : هو والحجة ١٨٧/١ ش + الصدوح ٣٢٦/١ ش
+ نفسه ٢١٥/١ ش
نهبان : الصدوح ٥٦/٣ ش
الوشن : صلاة النواة للوشن : صلاة الصواتى والتيسب
لشمره ٢١٠/٤ ش

(٢) إشارات تاريخية :

- ابن بيش : السج ٤٥ / ٢ ش
الشرك : الترك تغزو فتوخذ الخنز : هو ومن يلويه على
مشفه ٦٢ / ٤ ش
الحروري : تشهير الحروري : تشهير للحرب ٦٨٠ / ٢ ش
زياد : زياد بن صاهبة : التديم ١٨٩ / ٢ ش
خليل بن قسلب : الأزدى : أحد الخواج ١٥٢ / ١ ش
عزبه بن صاهبة : التديم : ١٨٩ / ٢ ش

(٣) معتقدات شعبية :

- أ - السحر . يحجر : طرف عين المحببة ٢٠٤ / ٢ ح
السحر : الحب ٢٦١ / ٢ ح
حديث المرأة ٢٦٥ / ٣ ش
ذكر المحببة : ١٥ / ٢ ش
سحر البابل : الجوى ٢٦٦ / ٢ ش
سحر هاروت وماروت : مشاعر الحب إيمان الذكسرى
٣١٦ / ٢ ش
قد سحر سراج : طرف عينيها ١٢٥ / ٢ ش
سحير : الحب ١٦٤ / ٣ ش
فرون بساحرة : الحب ١٦٢ / ٣ ش
منع الثواث في المقد : قلب الحب ٢٠ / ٢ ش

طب : الحب ١٩٥/١ ش ٢٥٢/١ ش
مطبوع : الحب ٢٠٢/١ ش
الرقى : قصائد ١٠٩/٤ ش
المقد : الوداد ١٢/٣ ش

ب - العفاول والتشائم :

اختلاج المين : مثل للعفاول ٧٦/٢ ، ٧٦/٢
المنع : مثل به للعفاول ١٤٣/٢ ، للتشائم ٢٧٨/٢
الصرد : مثل به للتشائم ٢٧٨/١
الخراب : مثل بمنزلة الخراب المشحج للدلالة على الفراق ٨٦/٢
ومخراب المين بالفراق أيضا ٢٧٨/٢

ج - مقاطع الشيطان : وعد المهجو ٢٣٩/١ ش

د - الهامة : هامة صردة : النفوس المصطفى ١٧٨/٣ ع
صردت هاتق : تمثيل لبخل الحبيبة ١٨٨/٢ ، ٢٦٩/٢

((الكتاب - الكتابة

كتاب : بنايا الدار : ٢٢٤/١ ش ، المصروف في وجه الصديق ٢٣٧/١ ش
الوعد ١٤٤/١ ش

بعض الكتاب : رسوم الدار ٢٤٧/١ ش

سظهر : آثار الديار ٧٨/٤ ش

اسدالار : صفاتي الدار ٦٤/٤ ش

(٥) طوارء الدائمة

الجن : المعارين ١٤٣/١ ش

جنينة : المرأة ٥٦/٤ ع ، ١٤٢/٣ ع

جننة : بيت المارية ٩٩/٤ ش

جوارى الجنة : المرأة ١٤٢/٣ ش ، ٢٢١/٣ ش

الخلد : قرب الحبيبة ١٢١/٣ ش

الخلود : المصهبة ٢٠/٣ ش

السمالي : المرايا ٢٢٦/٢ ش الفتيان ١٢٥/١ ش
الشيطان : المهجو : ١٩/٢ ش
المقاربت : سرق المقاربت السماع : سرق الهوى ٢٥٩/٢ ش
الخلول : قول البلا : الجل ٢٨٢/١ ش
المفردوس : نهارهم الذي قضوه مع الظهيرة ١٦١/٢ ش

(٦) الأشياء :

أرق على ظلمك : انذار للمهجو ١٥٦/١ ع
كذب الوشاة على الخراب : كذب الظاهر على المحبوبة ٢٠١/١ ش
صاحبت على حبيل الزمان : مثل به لموافقته للزمان ٢٤٥/١ ك
أحلب لبونك إساساً وتمريرة : مثل به للتلطف في محاولة لقضاء
المحبة ٢٦٥/١ ع
يشتي على اللقحة مافي الملاب : مثل به لجدارة الفصل بالثمناس
دون التول ٢٧٧/١ ع
لست بجان من شوكرتها : دلي به على أن الاساءة لا تجلب
إعجاباً ٣١٥/١ ع
أصاخوا كأن الطير فوق رؤسهم : حال المعارين من أعمدا
المطعم إزاء لقائه ٣٤٨/١ ش
لم ترى المين الفين فتة مثلها بين جمادي ورجب : سرعة
وقوع الفتنة ٣٥٠/١ ع
على أهلها تحنى براق : مثل به لحال المهجو وجنابته على قومه
٣٦٥/١ ع
أراكم أناساً سنكم في أديكم : ٣٦٥/١ ع
معداد عرتوب : مثل به صاطلة من يصب ٣٧١/١ ش
هبة القيسي ذوالودعات : شبه بن الحب نفسه ٧/٢ ش
الباسك عن مديّة : شبه به المهجو ٦٥/٢ ش
ابن مخرج : مثل به المحبوبة الحقا ٧٨/٢ ش
الموت الأسود : مثل به للهيئة البشعة ٢٠١/٢ + ٢١٣/٢ ع

الغيا حمر وسود : مثل بالغليا الحمر كذلك للميتة الهشمة ١٧٢/٢
لو قد عمرو قدأ : مثل به لحال الحب ١١/٢
بلغ الصير الهدا : مثل به عدم احتتاله بخل محبته
دا حمر عمن : شبه به المهجو ١١٢/٣ ش
بكر شـود : شبه به المهجو ١١٢/٣ ش
بش الذي لام في المهوى الحجر : مثل به للمواذل الذين يلهوونه
على هواه ١٧٠/٣
شبه جلاء الالهة عنهم باجلاء الوار عن الأسد ٢٥٥/٣ ش
فلوس بخارى : الذين يقتسمون للمرب زوا ٥٠/٤ ش
منع بعد الله : المهجو يقل شأنه كلما كبر ٩٥/٤ ش
بيضة الديك : زيارة المحبوة فتح مرة واحدة ١٢٤/٤ ش
المير قدأ طالها قرنا فلم يرجع بأثنين : مثل به للمحب المخفوق
٢١٠/٤ ش
راحب اثنين يروجونه اثنين : مثل به للمهجو ٢٠٨/٤ ش

■ أوردت الأمثلة هنا على حسب ترتيب مجيئها في الديوان

الحيوان

البيوت الأساسية لموضوعات الصور المستمدة من الجملة الحيوانية

١- الحشرات :

خنافس - بعوض - غريب - عنكبوت - فراش - الخ

٢- الحيوانات :

أسد - البغل - البقر - الحصان - الثور - الخنزير -
الجمال - الحمار - الخنزير - الذئب - الرثم - الزرافة -
الشاة - الصنوبر - الفرس - الفهد - القرد - الكلب - الناقة -
النمر .

٣- حيوانات مائية : السمك

٤- الزواحف - مرادفات الحية - أفعى - أفعى - أفعى -
حباب - حية - أسود

٥- الطيور :

بازي - بيضة - جملح - جندب - خدارية - خائبة -
خوائى - خراب - دجاجة - ذوا المخلب - ريش - حمامات -
صقر - (طير) (.....) ، طوب - عقاب - غراب - قرد -
غن - قفا - كروان - نعام - مدد

(١) الحشرات :

خنافس : من ينحوهم ٦٧/٤ ش
دعوى : المشقة ١٤٩/١ ع
هرب : المرأة الصائفة ١١/٣ عه سب الهوى ٤٩٢/١ ع
هارب : الحب الآله وشاعه وهويه : ١٦٩/١ ع * ٢٠٤/١ *
٢١٢/١ ع * ٢٢٧/٣ ع *
إبضاء الحامد : ٢٤٣/١ ع * ١٦٤/٢ ع * ٢٠٧/٢ ع
الفيل ٢٤/٤ ش
لحم الصنار : ذبح الحب ١٦٤/١ ش
المنكبوت : بيت المنكبوت : بيت المهجو : ١١٣/٣ ش *
زيد البشير ٨٧/٢ ش
حلة المنكبوت : وداد الصبية ٢/٢ ش
القيراد : المهجو ٨/٢ ش * الهيم : ٥٠/٣ ش

(٢) الحيوان :

١- أسد :
أساه : الحب ١٦٦/٢ ع * المدوح ٢٨٧/٣ ش
أسد : الرقيب : ١١٤/٢ ع * الحب ١٦٦/٢ ع * ١٨١/٢ ع
المدوح : ١٣٣/١ ش * ٣٣٧/٢ ش * ٢٣٩/٢ ع * ٢٤٨/٢ ع *
٢٨٩/٢ م * ٢٩٤/٣ ع * نفسه ١٣٣/١ ش * ٢٩٦/٣ ش
المهجو ١٢٤/١ ع * ٦٤/٢ ش
أسود : الحارثون : ١٥١/١ ع * ٢٨٨/١ ع * ٢/٢ عه ٢٣٧/٢ ع
٢٣٣/٢ ش * ١١٥/٢ ش * الرجال ٥٧/٢ عه رقباء ٦٢/٣ ع
أسد : رقباء ١٠٠/٢ ع * ١٨١/٢ ع
أساد : الحارثون ٢٠٢/٢ ع
أنواء الأسود : النثر ١٢٥/٣ ش
ظل مأسدة : الحارثون ٢٩٣/٢ ش

- رئال : المدح : ٥٢/٣ ش
يهول الرئال : بن غنيمه : هبة المدح : ١٦٠/١ م
رشد : الرقباء : ١٤٦/١ ع
شبهل : أشبال : صادار الحارثين : ١٥١/١ ش
ترحمد : المهجو : ١٢٣/٣ ش
تصوى : فضل القصوى : على المهجو : ٢١٦/٣ ش
ليث : الحب : ٣٥٦/١ م
المدح : ١٣٦/١ ش ، ٦١/٣ ش ، ١٩٨/٣ ش
نشد : ١٩٦/١ ش ، ٣٧٣/١ ع ، ٤٦/٢ ع ، ٦٥/٢ ش
المهجو : ١٩/٣ ع
جروالليث : الغلام : ١١٢/١ ش
مخالب ليث : الهالك : ١٥٧/٣ ع
ليثون : الحارثون : ٨٠/٣ ش
هزسر : المهجو : ٢٤٣/١ ش
هيام : المدح : ١٤٢/١ ش
زار : المدح : واينه : ٢٨٨/١ ع
ظفر : القيظقاره : الهي : ١٤٦/١ ع
أقواء : الغايا : ٢٧٢/٢ ع
مخاب : الشجاع : ١٦/٤ م ، الدهر : ٣٠٠/١ م
مخالبه : تدق : مخالبه : المدح : ٣٢٣/١ ع
تسبق : مخالبه : الحب : ٢١٩/١ ع
ناب : الشجاع : ١٦/٤ م ، الدهر : ٣٠٠/١ م
مخرقة : عن ناب : الحرب : ١٤٢/١ ع
أنياب : عن أنيابه : شعب : الدهر : ٢٣٥/٠ ع
أدب : بشعر : ١٠٩/٢ ش
المهجو : ١٠٩/٢ ش

٢ - الفقر الوحشي :

بحان : النساء ٢٠٥/٢ ش
يقصر : النساء ٥٢/٢ ع ، ٢٦٦/٢ ش ، ٥١/٢ ع ، ١٨٢/٢ ع
طرافه الخيل : جلود الاغنام ٢٥٦/٢ ع
عواطف اعتناق : النساء ٢٣٣/٢ ع
عيني البقصر : معنى المرأة ٣/٢ ش ، ٥٨/٢ ش
ليس بتاهل : الموت : ١٤٤/٤ ك
جوفدر : عيني الجوفدر : معنى المرأة ٣٥٠/١ ع ، ٢٦/٢ ع
يسرب : النساء ١٤٦/١ ع ، ٣٠٢/١ ش
 ، ٣٢٣/١ ش

الري : الصباح ١٢٦/٢ ع ، الليل ٣٤/٤ ع
يسرب : الملاح ١٢٣/٢ ش ، النساء ٢٢٢/٢ ع
أسراب : البنايا : ٣٢٨/١ ش
فريدة : الناقة ٢٤/٢ ش
مهاة : المرأة ٢٨٠/٢ ش
مها : النساء ١١٦/١ ش ، ١٤١/١ ش ،
 ٤٢/٢ ش

٤ - ثعلب : المهجو ١٢٤/١ ع ، ٣٤٣/١ ش

روح الثعلب : الهوى ١٢٢/١ ش

٥ - شعر وحشي : الجمل ٢٨٤/١ ، ٣٣٦/١ ش

الترد : نفسه : ٢٩٣/٢ ش

٦ - الجميل : ألقى بجرانه : الهم : ٨١/٢ ع

حل عقالي : فرج الشدائد ١٤٧/٤ ش

٧ - رأس مذلل : الدهر ٢٢٨/٢ ع ،

مسيور : الحب ٢٩٣/١ ع

مطام : الاسلام ١٢١/٤ ع

مطايا الرجل : الحجارة التي توضع عليها القدر ١٤٠/١ ع

- قربان : المهجو ١١٩/٢ ع
شعوب : الرجل النضيف ٨٣/٢ ش
ملاح : المهجو ٨٣/٢ ع
أثينا : الزمان ٢٤٥/١ ع
- ٧- حصار : نفسه ١٧٣/١ ش ، المهجو ٧٤/٢ ش ، ٨٢/٢ ش
١٠٩/٢ ع ، ٢٥٣/٣ ع
حصار البحر : الجمل ٣١٠/١ ش
الحير : من يهجوهم ٣٧٤/١ ع
العير : المحب ٢٠١/٤ ش ، المهجو ٣٥٧/١ ش
٧٩/٢ ش
- ٨- خنزير : المهجو ١٢١/١ ش ، ١٣٦/١ ش ، ٢٤٧/١ ش ،
٣٧٣/١ ش ، ٢٢٣/٣ ع ، ١٩٧/٣ ع
خنزيرة : أم المهجو ٦٤/٢ ش
- ٩- ذئب : مثل للضميف ١٩٦/١ ش ، المهجو ١٩٠/٤ ش
عدو الذئب : سرعة الزمن ٢٤٨/١ ش
- ١٠- رشم :
أدمان : عين أدمان : عين المرأة ١٥٩/٢ ع
أخن : المرأة ١١٦/٢ ع ، ٣٢٠/١ ع
خفف : الفلام ٣٢٠/١ ع
رشم : المرأة : ١١٧/١ ع ، ٢٢٩/١ ع ، ٦/٣ ش ،
١٣٧/٣ ع ، ١٦١/٣ ش ، ٢٢٧/٣ ش ،
٨٠/٤ ع ، ٩٤/٤ ش
إبريق الخمر : ١٩٩/٢ ش
جيد الرأم : جيد المرأة : ٢٠٥/١ ش ، ٥٣/٢ ش
أرطم : النساء : ٣٢٣/١ ش
رما : المرأة ١٧٣/١ ش ، ٢٥/٢ ع

شادن : المرأة ١٢٧/١ ع ٢١٦/٢ ع ٢٧٣/٢ ش ٤٩/٤

عين الشادن : عين المرأة : ٣٢٧/٢ ش

طاب : المرأة : ٣٤/٢ ع ٢١٤/٢ ع ٢١٥ ح

طباء : النساء : ٢٥١/٢ ش ١٠٨/٤ ش

طباء مكة : النساء : ١٩٢/٤ ش

طريف الأطباء : طريف النساء : ١٠٨/١ ش

غزال : المرأة ١٧٩/١ ع ٢٦٩/١ ع ٢٧٩/١ ع ٨٩/٢

إبريق الشعر : ١١٦/٢ ش

غزالة : المرأة ٣٥٦/١ ع ٢٦٠/٢ ش

جيد الغزالة : جيد المرأة ٢٦٠/٢ ش ٤/٢ ش

عين الغزال : عين المرأة ٩١/٢ ع

كوانسج : النساء ٣٨٠/١ ع

(١١) زائفة :

عق الزائفة : المهجو ١٤١/٤ ع

(١٢) شاة :

شاة الحديد : الأسرى ٢٤/٢ ش

(١٣) عسكر :

هدايا العسكر المحاربين من الاعداء ٢٥٧/٢ ش

(١٤) التيسر :

برهون : الذين يداين المديون ٢٧٨/١ ش

جسج : القلب : ١٤١/٢ ع ٩٨/٢ ش

جيب : تود جيب : فلاحق الناس في غمار الموت ٢٥٦/١ ش

حبرون : الحبيبة ٣٢٠/٢ ش

خبريل : السنية ١٢٧/٢ ش

ردي : التردي : حركة السراب ٢٢٧/٢ ع

ركب : ركوب : مواظاة الدهر ٢٢٢/١ ع ، الليل ١٨٤/١ ع
ركاب : مواظاة المرأة ٢٠٩/١ ع ، الهول أو الالهول
 ٢٥٣/٢ ع ، ٢٣٦/١ ع

رهيب : المحب ١٤٠/٣ ش

شعور : النظان : ١١٤/٤ ع

صحب : الدهر : ٢٣٦/١ ع ، المرأة ٩٨/٢ ث

، النهار ١٨٤/١ ع

مراب : القواقي : ٢٣٧/١ ش ، الميدح ٢٧٨/١ ش

غمر : الايام : ١٧١/٤ ش

فروس : الشيب : ٦٣/٣ ك ، الصباية : ٢٧٤/٣ ش

، الصبي : ٢٧٤/٣ ش ، المرأة ٧/٢ ش

مهر : المرأة : ٢٠٩/١ ع

(١٥) فهمد : المهجو ٦/٣ ك ، ١٠٠/٣ ك

فهاد : المهجو ٢/٣ ك ، ١٠٠/٣ ك

(١٦) قرد : الحرباء : ٢٢٦/٢ ش ، ججاجم

الحاربين ٢٨٩/٢ ش

(١٧) الكلب : فرقة الخمر : ١٣٧/١ ش ،

المهجو ١٣٢/١ ش ، ٣٦٤/١ ع ،

٢٦٥/١ ع ، ٢٤٣/١ ع ، ٥٦/٢ ك ،

٢٧٣/٣ ع ، ٢٧٠/٣ ش ، الواشي ١٩٦/١ ث

كلية : أم المهجو ١٢١/١ ش

يكلب : المدو ٣٠٠/١ ع

حنين الحارسات : قصيدة الهجائية ٨٧/٣ ش

الكهم : للرجال الذين يصدون له ٢٢٣/٣٠ ع

نباخ : صوت إبريق الخمر ١١٩/٢ ع ، ١٢٦/٢ ش

، صوت المزهر : ١٠٣/٢ ع

طائفة الطلاب : قطة الرقعة ١/٢٩٢

ملحق : العدد ٤٧/٢ ع

تفسير : المهيرون ٢٢٣/٢ ع

(١٨) تاريخ: _____ العدد: ٢٥٦ / ١

جزء الأبار : الثاني ١٧٨ / ٤ من

بجانب : الكافي ١/١ ص ٩١

حلب : حلبی : اہلیت ۲۰۵ / ۱ ع

حلیت : کفی ۱/۱۲۷ ج ۱ ، راجحہ ۳ / ۱۵۵ ج ۱ ،

٥٩ ٢٩١/٢ ع

احتساب : اتمام الترميز ٢٥١/١

تَحْلِبُ : رابعة اليهـج ٣٦٦/١ ع * واحتي

المدة ٢٠٨/١ ع ٢٠٨/١

الدور ٢٠٠/١

الحلب : الحضر ١/٢٢٤

حسن : حنين الشاير : أصوات الغماير ١٩٦٨ ش

حنين الطالب : صوت الريح ٢٤٩/٢ عن

تعبان المخاصم : قلب المحب ١/ ٢٠٢ ش

حوار : الحب ١٨٧/٢ من

أخلاف : الحبيب ٢١/٣ ع

در : دوت کفا البدع ۳/ ۲۸۰ ج

رقم: الح/١٦٣/١ * ١٦٢/١

١٨٨/٢٠٤ ٢٨٩/٢٠٤ ٢٨٩/٢٠٤

در ردی: ۱۳۱/۱ ع

لندن • عرق الثور 1/2 18 من

ليون - علماء الحية ١٦٩/١ م

اللاحق : الحرب ١٩١٦/١ ج ٢٨٩/١ ج

القرب المحرب ٢ / ٨٥

(١٩) نيسر :

نمر : الصاريون ٢٣٩/٢ ح ٢١٥/٣ ش

(٢) حيوانات مائية :

الحوت : الناقة ١١٠/١ ح ٢٠/٢ ك ٢٠/٢ هـ المهبج ٦/٢ ش

(٤) الزواحف :

أيس :

أيس : المدج ٢٢٢/١ هـ المرأة ١٢٤/١ ش هـ ١٥٩/٢ ش هـ

٢٤٥/٣ ش

أيس الجن : المرأة ٢٠/٣ ش

أيس الفنا : المرأة ١١٨/١ ش

أفاعى : حيات الافاعي : القواش ١٢٩/١ ش هـ ١٢٤ ش

نم الافاعي : القواش ١٥٧/٣ ش

حباب : المرأة ٢٤٠/١ ش

سيل الحباب : مثن المرأة ٢٤٩/١ ش

مثن الحباب : مثن المرأة ٢١٦/١ ش

حبيسة : المحببة ٦١/٢ ش هـ الدم ١١٢/١ ش

المدج ٨٣/٢ ش هـ نضه ١٩١/٣ ش

حبة الوادي : المدج ٣٠٨/٢ ش هـ ٩٢/٣ ش

زحف الحية : المهبج ١٢٤/٣ ش

أساود : شمر المرأة ١٠٨/٢ ش

صم الاساود : الحقد ١٥٦/٣ ح

(٥) الطيور :

البازي : المدج ٦١/٣ ش

- الهبسة : المسلمون وهزتهم ٢٩/٣ ع
- بيضة خصدر : الحبيبة ٢٢٢/٣ ع
- جفاح : قلب المحب ١٩٨/١ شه ١٢١/٢ شه ١٣٨/٢ ش
- جفاح الساني : نواء الحبيبة ١٢٣/٢ ش
- جفاح طائر : قلب الحزين ١٢٢/١ ش
- جفاح عقاب : قلب المحب ١٦١/١ ش
- جفاح الدراب : لمة الرجل ٢٢٦/١ ش
- جفاح الموب : قلب المحب ٢٥٦/١ ش
- جندب : شبه أصوات الموج بأصوات الجندب ١٤٢/١ ش ٦
- صحب القتا ٣١٤/١ ش
- خدارية : الفرس ١٣/٢ ش
- خافيه : خافية الدراب و خبير صاحبه ١١٢/٣ ش
- خواني حمامة : نواء المحب ٢٠/٣ ش
- خواني عقاب : القلب به بقايا الهوى ٢٢٥/١ ش
- خراب : المحاربون الاعداء ٤٢/٢ ش
- دجاجة : المهجو ١/٣ ش
- ذوالالغاب : الصدح ١٥٦/١ ش
- ريش : ريش الخواصي : رأى الضمير ١٨٣/٤ ش
- ه أنبت الريش في جفاحه ٢٢٠/٣ ع
- صمامات : هوى صمامات : هوى الفاقة ٢٩/٣ ش
- صفير : الصدح ٢٨٢/٣ شه ٢٤٢/٣ ش
- صفير : المحاربون ٤٦/٢ ش
- طيسر : طار : القواد ٢١٢/٤ ع
- بشير : المحب ١٢٩/٢ ع ه الاحشاء ٩/٣ ع
- اللقى ١٩٨/١ ع ه القلب ١٢٦/٣ ع
- القلب ٢٨/٤ ع
- طائر : قلب القتي ١٢٢/١ شه القواد ٣٥٤/١ ش
- ه ٢٤٤/١ ش ه ٩/٣ ش

جفاح طيور تحت "جفاح السان"

- طهر : إبريق الخمر ١٦/٤ ش
إطراقة النائم : إطراق أهداء المدح ١٥٦/١ ش
طلب : راجع جتلج طلب
عقاب : راجع جتلج عقاب ، وخولى عقاب
غراب : الخراب الأبيض الشيب ٩٢/٤ ش
راجع جتلج الخراب ، خاتمة الذراب
غرد : : نريد : صوت الملوحة ٩٩/٤ ع
غن : : جثوم القرع : جثوم الهوى ٢٢٢/٣ ش
قتلا : : صوت القتلا : صوت الابل ٢٩٢/١ ش ، ٣١٤/١ ش
ركض القتلا : : اتيان المهجو للمغازى ١٠٠/٣ ش
كروان : : الملوك ٢٨٢/٣ ش
النعام : : الغنائب : الناقة : ٢١١/٣ ش
عن : : نعام : المهجو ٢٩/٤ ش
تفتقر : : عن المهجو ١٢٠/٤ ش
عيت : : زئيف الهجى : زئيف الطاقة ٨٦/٢ ش
مقل : : السفينة ١٤٨/١ ش
مقل : : السفينة ١٤٨/١ ش
هيق : : زئيف الهيق : زئيف السفينة ٢٨١/٣ ش
الهدد : : المهجو ١٢٤/٣ ش
-

الحياة المنزلية

المواد الأساسية لموضوعات حياة الحياة المنزلية

١- الحلى والزينة :

الأحجار الكريمة - الحلى والزينة

٢- المنزل ومحتوياته :

المنزل ومراجلاته - أجزاءه ومحتوياته: باب - حق - صباع الخ

٣- الانسجة ولوازمها :

إبر - برد - ثوب - جلباب الخ

الحلى والزينة

الاحجار الكريمة : الدُر : اثناء الخمر ٣٠٧/٣ ش انظر الياقوت
 تمر البذيل ٣٠/٤ ش والمرأة ١٢٦/٢ ع
 ٨/٤ ت ٣٢/٤ ع ٦٩/٤ ع
 أساطها ١١٨/١ ش ٨٢/٢ ش
 جبهها ٢٠٥/١ ش غرتها ٣١٩/٢ ش
 كلامها ٢٠٠/٢ ش انظر الياقوت
 نحرها ٣١/٣ ش

الفريد : نظم الفريد : الجوارى : النساء ٢٢٥/٢ ش
انتثار الفريد من التمام

تاج الفرسان ١٨٦/٤ ش

السبية : الصائد : ٢٨٦/١ ش

اللؤلؤة : المرأة ١٦٨/١ ش ١٩٣/١ ش

٢٠٩/١ ش ٣١٨/١ ش

اللؤلؤ : الدموع ٢٠٠/٢ ش ٧١/٣ ش

١٩٩/٤ ع شجرة : ١٥٩/١ ش

النساء ٩/٣ ش

الياقوت : اثناء الخمر ٣٠٧/٣ ش صاحبه ٢٢٦/٤ ش

المرأة ٤/٢ ش كلامها ٢٠/٢ ش

صاحدها ١٧٦/١ ش

الحلى والزينة

أم القلائد : العبيبة ٢٤٤/٢ ش

براء : أصحابه الموثقون ١٣٢/١ ع

تاج : الشيب ١٠/٢ ع ١١٨/٢٠ ع

نيجان : الربا المنورة ٢٣٦/٢ ع

حلى : تحلى : بالصب ٣٢/٢ ع

- تخلت : بما لهجر ٢/٢٩ ع ، ٢/٢٦ ع ،
 ٢٩/٤ ع
 تحلى : حديث المرأة ٢/٢٤٥ ش ،
 النحر ٢/٢٥٤ ع
 تحلى المرائى : حديث المرأة ٢/١٠٨ ش
 الحال التشيب : المرأة ١/٢٦٦ ش
 الخضاب : المحبوب ٤/٩٤ ش
 الخخال : العنبر حول الخيا ١/١٨١ ش
 الزيت : يزين نحره : السوط ٤/١١ م ،
 يزين ملكه : بعدل ٣/٣٦ ع
 زين نفسه : بحبها ٢/٩٠ ع ، ٤/٢٦ ع
 بهواها ٢/٢٣٣ ع
 زانت نفسها : بهجره ١/٩٠ ع ، ٤/٢٩ ع
 سحر : المدح ٣/١٩٩ ش
 العتد : نظام الحق : العذارى ٢/٢٢٢ ش
 الشرط : شرط مطلق : حديث المرأة ٤/٢٠ ش
 قلند : قلندتهم مدحى ٢/٣٣٢ م
 كحل : الحال العين : النوم ٢/١٧٠ ش
 المسك : ريق القبيصة ٢/١٤٠ ش ،
 راحيتها ٢/١٤٣ ش ، نفسه ٢/٣١٤ ش
 جارى المسك : الضير ٢/١٤٥ ش
 الوشم : حقائق الوشم : آثار الديار ٣/٧١ ش
 وشم على يد : آثار الديار ٣/٧١ ش

٢- المنزل مرافقاته ومحتوياته :

- بيت : المجيد ٣/٣٨ ش
 بيت : بيت : الظلمة ١/١٩٥ ش

دار : الديالى ١٣١/٤ ش
قصر : النافذة ٢٢٤/١ ح
قصر : النور ٢٨١/٢ ش

اجزاء البيت ومحتوياته :

باب : الحدث ٢٣٥/٢ ش ، القسم ٥٦/٢ ش ، الصباية ١٣٥/٢ ش
، الضلالة ١١٧/٢ ش ، الضمة ١٥٥/٣ ش ، النبل ٢٦٧/٢ ش
صريح باب الدار : صوت السفينة ١٤٩/١ ش
أبواب : المهم ١١٢/٢ ش
الحق المسمى : تعدى المرأة ١٩٩/١ ح ، ٢٥٥/١ ح
حقوق : جنون الحين ، ١١/٤ ح
صباح :
ديال : شرته نى الماضى ١١٦/٤ ش
سراج : المصباح ١٧٢/٤ ش ، نفسه ٢٢٠/٢ ش
نور السراج : شمسه ١٥٩/١ ش
صباح : العبيبة ١١٧/٢ ش ، ٢٤/٢ ش ، ١٥١/٢ ش ،
١١٢/٢ ش
غزو صباح : العبيبة ١٣٥/٢ ش ، الصدق ١١٨/٢ ش
مصابيح : الخمر ٢٠٧/٢ ش
فاخر : صدر المرأة ١٨٣/٢ ش
مفتاح : المصباح ١٣٥/٢ ش ، ١٣٢/٢ ش ، ١٩٣/٢ ش
الفتاة : رعب الفتاة : المصباح ٢٨٨/١ ، ١٤٣/١ ك
النار : جسر الفضا : فراق المحبوب ٩٣/٤ ش
جسر قود : عصفرة المرأة ٢١٦/٢ ش
موقع على جمره : التلب ومايداخله ٢٣٦/٢ ش
دمسرة : النور ٢٠٢/٤ ح
المنهال : المصباح ١٧٥/٢ ش
شهاب النار : مايدخل قلب العبد ١٧١/٢ ش

- لجب : الحب في حال الشوق ٢٦٤/١ ش
حر العنق ١٨ / ٤ ش
ما يشتر الحب من مشاعر الحب ٢٦٠/١ ش
مجوهرات المرأة ٢٤٠/١ ش
نار : الصبغة ٢٦٤/١ ش
السوق ١٩٣/١ ش ٢٤٨/١ ش ٣٤١/١ ع ٧٤/٢ ش
٦١/٤ ش
الصبا ٩٥/٢ ش ٨٨/٢ ع
عمر النار ، الخلة ١٩٤/١ ش ٢٦٢/١ ش
مثل نار : الجمل ٩٤/٢ ش
قود : عين الرقاب ٢٦٠/٢ ش
حذر القود : حذر النسي ٢٧٤/٢ ش

٣- الأنسجة ولوازمها :

- إبر : لحية الشاعر ١٢١/٣ ش
بُرْد : الأظلال ٥/٣ ش
البرد ثم فيه النير : الصدح ١٩٠/٣ ش ٩٨/٣ ش
عين البرد : الروض ٢٢١/٢ ش
وشي البرد : حديث النساء ٩/٣ ش
برود : القاء ٤٣/٤ ش ، حديث المرأة ١٦٢/٢ ش
قصائد الهجاء ١٨/٣ ع
وشي البرود : حديث المرأة ٢٧٢/٢ ش
بَسْمَلَة : أبلح عيه : جسي ٢٣٧/٣ ع
أبليتر : جسي ١٩٤/٢ ع ، ودي ١٤٦/٣ ع
بازلي طلاب الهوى : ٢٧٦/١ ع
بليت : ٧٥/٢ ع
شوب : الاغصاء ١١٩/٤ ش

ثياب : الال ٨٢/٣ ش

١٠. جلباب : الدجى ١٨٥/٣ ش

جلايب سود : الليلة المظلمة ١٨٩/٢ ع

١١. عَجِير : عسرت اللهب ٢٩٢/٣ ع

١٢. حُلَسَة : هَبَاوَم ٢٨/٣ ع

بال الطوك : المحامد ٢٩٧/٣ ش

١٣. رَتَق : رَتَق لَأَثَى ٢١٦/٣ ع

١٤. رث : الهوى ٢٠٦/٣ ع

١٥. رَهَى : تَرَدَى : السراب يخطئ القوم ٢٢٩/٢ ع

١٦. نَد : نَد نَقَى مَزْرَع : الحفير حول الدباء ١٨٠/٣ ش

١٧. سدى :

يسدون : يوتسبون الضربات فى ميدان القتال ٢٨/٣ ع

يسدى وضع : الحديث ٨٨/٢ ع

أسدى وألم : غر القصاد ٢٦٣/٣ ع

أسدى وأنير : تصائد المدج ١٨٩/٣ ع

١٨. سربال : الصفا ١٦٣/٢ ش

سرايىن : سراييل تتشقق وتتصح : الهوى فى حاله يسسى

المثاب والرضى ١٠٦/٢ ش

ذيان السراييل : نفسه والحب ١١٨/٢ ش ٢٧٤/٣ ش

١٩. شَسَرَى : نقوالسى ٣١٦/١ ع

انلقى سكرى ٢٧٦/٣ ع

تتشقق الحرب ١١٠/١ ع ٢٣٤/٢ ع

٢٠. شمر : شمرت : أفلست عن اللهب ٢٢٤/٣ ع

المشمر : المعانم على ترك الهوى ١٤٦/٤ ع

٢١. طبول : طوينة الاقبايل : العنى ١٤٦/٤ ع

٢٢. داوى : داوت : الشباب ٢٤/٢ ع

داوى : الزبارة ٢٦/٤ ع

داوى : الدجى ٢٢/٣ ع ٢٢/٣ ع ٧/٣ ع

- الدهر : ١٨٤/٢ ج
 الفحشاء : ١٨٩/٢ ج
- ١٨- طرية : الشباب ٢٠٦/٣
 ١٩- غطاة : الخلفه ١٠٢/١ ج
 ٢٠- كما : كسوتها : غاسب ٤١/٢ ج
 ٢١- ابيح :
 لهنت : الفنى ٨٤/٢ ج
 ألين : الصبي ذى الرقاع ١١٩/٤ ج
 تليين البياض : الليلة القمرية ١٨٩/٢ ج
 لباس الترائب : الدموع ١٦٤/١ ش
 ٢٢- لحم : يلحم ويعدى : الامر ٢٣٢/٢ ج
 ٢٣- مزق : الدجى ١٨٦/١ ش
 ٢٤- ملا الفواصل : السراب ١٤٨/٤ ش
 ٢٥- نسج : شمره ٦/٢ ج ، ٢٣٦/٢ ج
 نسج نير على مدى : وعد الحبيبة ٢١٢/٢ ش
 ٢٦- نير : ذو تيرين : الفرس ٢١٨/٣ ج
 ٢٧- هذا المصب : رسم الدار ٢٤٢/١ ش
 ٢٨- وشى : الوشى : حديث المرأة ٢٧٧/٢ ش
 وشى البرد : حديث المرأة ١/٢ ش
 وشى البرد : ، ، ٢٧/٢ ش
 الوشى بالحبرات : نسجه ٤١/٢ ش
 وشى المطارف : حديثه ———
 منبوهته ١٠٢/٤ ش

الحياة اليومية

المواد الأساسية لموضوعات صور الحياة اليومية

- (١) الحرب وأدواتها وما يتعلق بها :
الأسلحة : السيف وراذقاته - السطرنج - السهم - الخ
الحرب : جنود - جيش - الخ
 - (٢) الحرب : حجام - الصيد - القبح - الخ
 - (٣) الحياة البدوية : بيت بدوي - الحبل - خطاطيف - الرمح - الخ
 - (٤) الفن : الدوي - المزمار - الخ
 - (٥) الصيد
 - (٦) المصائد : عديد - ذهب - فضة - الخ
 - (٧) المصان : الدرهم - الشوق - الخ
 - (٨) مشروبات : نبيذ - سوق
-

(١) الحرب وأدواتها وما يتعلق بها

الأسلحة : السيف ورماداته :

البأثر : الخلام ، ٧٧٠/١ ش ، نغمة ٢٩٨/٣ ش

بيش : المدوون ، ٢٠١/٣ ع

حصام : المدوح ٨٣/٣ ع ، عصه ٢٩٦/٣ ش

خالت القائم اليد : اختلال الامر ٣٩/٣ ث

سيف : المدوح ٨٢/٣ ش ، ٢٢٨/٤ ث

، عصه ٧٨/٢ ش ، صاحبه ٦٤/٢ ش

سيف العراق : أبو المدوح ٢١٤/٣ ع

سيف الصافي : العري ١٥٦/١ ش

سيف وفي : المدوح ١٨٨/٣ ش

خط السيف : المازي ١٥٤/٢ ش

البرند : موت المطربة ١٦٠/٢ ش

المشرقي : المدوح ١٧٥/٣ ش

ماني المعدات : المدوح ١٧٥/٣ ع

المهند : اهتزاز المهند ، المشهور

امتزاز المدوح ٢١٩/٣ ش

سنان : العري ٣٢٢/١ ش

سهم : الحب ٢٧٣/١ ش ، نظر الرقيب ٢٣/٤ ع

نخع : الثور ٢١٨/٣ ش

نساء : كبوب القفاة : المدوون ٢١٢/٤ ش

النساء ٣٥٤/١ ش

القوس : القوس والوتر : الحب أطاثة محبوبته ٢٤٦/٣ ش

الحرب : الجنود : الحب ١٤٤/٣ ش ، الظلام ١١٦/٣ ش

الهم والهموم ١١٦/٣ ش ، ٢٥٩/٢ ش

صياح جنود وجهت لجنود أصوات المجهين

بنظام الطسوسه ١٦٠/٢ ش

جيوش : الحب ١١٤/٢ ش
الحرب : الهجاء ٢٤٧/١ ع ٢٦١/٣ ع
حرب خرائد هجاءه ٢٤٧/١ ش
مشارك : الحب ٢١٩/١ ش

(٢) الحسنة :

حجسام : قوارير حجام : المهجوعين ٧٣/٤ ش
الصيد : الايقاع في الحب ١٦٦/٢ ع ١٦٨/١ ع ٦٥/٣ ع
تصيد : غداثر شعر الصبيوة ٢١٦/٢ ع
إحدى الصايد : دلال المرأة ٢٤٥/٢ ش
المطار : قارورة المطار : المرأة ١٧٩/١ ش
الذين : رجل القين : بداهة المديح ١٤/٤ ش

(٣) الحياة البدوية :

بيت مطرب : الظلمة ٢٩٥/١ ش
الجل : الحب ١٥٢/٢ ع ، التمني ١٩٧/١ ش
الموت ٧٤/٢ ش ، الجل ٢٥٧/٢ ش
حبال : الحب ٢٩٢/١ ش
مقصود الشعر : الحب ٢٢٦/٣ ع
بدهج : العلاقة بين المديح ٨٩/٢ ش
خطا ليد : أسباب الموت ١٥٦/١ ع
الرجبي : الحب ٢٦٧/١ ش ، الحرب ٢٥٥/٣ ع
فدح : تنح يهلم من قدام مجيل : البعير وقد خرج من
بين النماح ١٥٦/٤ ش
الوشد : التجارة ١٩٦/١ ع ، ١١/٢ ش
الرتيب ٦٦/٣ ش ، الهم ٥/٣ ش

ورى الزناد : حزم المديح ٤٢/٢ + ١٢٢/٢

الدفاع عن النفس ١٠٦/٢

بقطة المديح ٥٦/٢ ك

الوسم بالنار : الكي : هجاؤه للظلم ١٢٤/١ ح + ٧٦/٢ ع

المكوى بالنار : قلب المحب ١٦٧/٢ ش

الوسم : الهجا ١٢٢/١ ح + ١٢٤/١ ع

(٤) التسليم :

دمية المحراب : الحياة ٢١٦/١ ش

الدمى : النساء ١٤١/١ ش + ٢٧٥/١ ح +

١١٩/٢ ش + ٢٤٣/٢ ش + ٢٢٩/٢ ش

+ ١٠٩/٤ ش

صوت المزمار : قرقرة ابريق الخمر ٨/٤ ش

منارفة التودد للبراح : حنينه لحنين المشتاق ٢٤٥/١ ش

براح غنى به القباب : صوت جرى الثرس ٣٣٧/١ ش

(٥) اللمس :

لمس : لبوا في الحروب ٢١٦/٢ ح

لساين بالاسل السر ٢٨٢/٢ ح

الكرة : نواد المحب ٢٤٨/٢ ش

(٦) المكان :

الحديد : البخيل ١٩/٢ ش

تقل حديد : البخيل ١١٠/٢ ش

الذهب : بيد المرأة ١٦٨/٢ ش + ١٦٩/٢ ش + ٥٦/٤ ش

مؤاسدا ١٧٦/١ ش انتظار الياقوت

زمره في شيوته ١٧٧/١ ح +

المرب الأصل ٢٦/٤ ع و مدائحه ١٣٩/١ ح
الذهب : النساء الخاديات ٣٦٠/١ ش
الابريز من سر الذهب : أخلاق طاعبه ٣٠٢/١ ش
زجاج : المهجو ٣٠/٤ ش
فضة : جسد المرأة " لونه " ١٦٨/٣ ش " انظر الذهب "
نسط : شوقه الى حبهته ٦٥/٤ ش

(٧) السال :

الدرهم المزي : المهجو ٢٩٣/٢ ش
الستوق : المتبين الى الرب ٢٦/٤ ش
النفسد : النبات ٢٣١/٢ ش
الهرقبة الصفر : جسد المرأة ٢٢٧/٣ ش

(٨) مشرقيات :

دعائ : المدح ١٠٥/٤ ش
مدم : يد المدح ١١١/١ ش
ستوق : شوق المريد * المهجو ٢٩/٣ ش
مما : الاسلام ٣١٠/٢ ش
تسوارير : الغتب الى الرب ٠/٤ ش
توارير حجام : انظر الحرف
تسار : عرق الترق ٢٥٠/٣ ش

الطبيعة

المواد الأساسية لموضوعات صور الطبيعة

(أ) الطبيعة الحية : النباتات :

الروث - زهر - شجرة - فاكهة - نباتات مختلفة
تخيّل ٠٠٠ الخ

(ب) الطبيعة الميتة :

- ١- أجرام سماوية : شمس - قمر - كوكب - نجم ٠٠٠ الخ
- ٢- ألوان الجو : برق - جشاب - رعد - ريح -
سحاب - ميل - مطر ٠٠٠ الخ
- ٣- الأرض : أخدود - أرض - جبل - جندل -
جسر - رمال - قذى - هضاب ٠٠٠ الخ
- ٤- بحر : بحر - نهر - سبخة
- ٥- سحاب (ماء) - ضياء - تحول السحابة الليل -
والنهار

(١) الدائمة الحية :

١- الروض

روضه : المرأة ٢٢٣/٤ ش ، ملائس المرأة ١١٥/١ ش ، ١٩١ ش
٦٩/٣ ش

زهر الروض : النسوة ٩/٣ ش

قطع الروض : حديث المرأة ١١٩/١ ش

الرياض : حديث المرأة ١٦٠/٢ ش

قطع الرياض : رجح حديثه ٥٥/٤ ش

نور الروض : شمره ١٣٢/٤ ش

٢- الزهر

اقصوان : غزالا قاص : شمر المرأة ٢٧٢/٢ ش

ريحان : نفسه ١٦٢/١ ش ، الحبيبة ١٦٥/١ ع ، الصديق ١٥٩/٨ ع

ريحانة البلد : الحبيبة ١٤١/٣ ع

ريحان المروم : ابنه المروم ٢٥٦/١ ش

ريحانة القلب : الحبيبة ٢٢٠/٤ ع

شم الريحان : شم نعل الصديق ٣٢٧/١ ش

غصن الريحان : جسم المرأة ١٧٨/٢ ش ، ٣٨٢/١ ش ،

٣١٨/٢ ش

نم : نور السرو : راجع الروض

نوار الربيع : حديث المرأة ١٨٣/٤ ش

ورد : رائحة الورد : تناؤه للصديق ٢٣٦/٢ ش

٣- شجر

شبر : الدابة ٢٩٨/٣ ش ، الصها ٢٩٨/٣ ش

شمر الجنان : حديث المرأة ١٩٨/٤ ش

خيزان : جسم المحبوبة ١٩٨/٤ ش

سلمي : السير ١٤٦/٢ ش

المسح : السير ١٤٦/٢ ش

ظل : ود الصديق ٢٢٨/١ ع ، الخليعة ٣٠٠/٢ ش
ظل السرا : علاقته بصاحبه ١٠٩/١ ش
هود : صاحبه ١٥٥/٣ ش

عود الحرب : الأصل القميث ٢٣٧/١ ك
عود النجمة : الأصل القوى ٢٣٧/١ ك
أروق عوده : ابنه المرنى ٢٥٦/١ ع
فصن : الشباب ١٨٤/١ ش مقوام المرأة ٦٩/٤ ش
غصن الصبا : قوام المرأة ١٢٥/٢ ع
غصن الهوى : ، ، ، ٢٦٢/٢ ع
أروق غصنه : المرنى ١٢/٤ ع
غصون : النساء ٢١٠/٢ ش ٢٦٣/٢ ش

فسر : الأصل ١١٥/٤ ع
لسوز : أرداف المرأة ٢٤٦/٣ ش
رق : أروق بخير ١١٩/٣ ع
أروق عوده : ، ، ، أروق غصنه راجع المود والفصن
هقد : الشباب ١٩١/١ ش
روق الشباب : الملاحف ١٩١/١ ع

٤- فأكمة :

تفاح : جسم المرأة ١٥٤/٢ ش ، ريق الحبيبة ١٠٥/٢ ش
طعم تفاح ٦٧/٣ ش انظر الراح - الجسم
رطان : تدعى المرأة ١١٨/١ ع
صفر جمل : جسم المرأة ١٥٤/٢ ش
عنسب : شمسه ١٩١/١ ش
كسوم : عسر المرأة ١١٩/١ ش عسر الخلام ٣٧٠/١ ش
عرش الكرم : عسر المرأة ٢٤٥/٣ ش

٥- نيمات :

يسردى : الأصل الصريق ١٢٤/١ ع

بردية : المرأة ٢٧/٣ ش
حلقاء : الاصل اللامع ١٢٤/١ ع

نظران :

تأخير : الدم المالح بالسيف ١٨٨/٣ ع ١٩٩/٣ ش

رداء : دم الحارثين ٢٨٥/٣ ش

نظران : الخمر ١٢٦/١ ش ١٥٨/١ ش

نصيب : شعره ١٨٢/٣ ش

نصيب الذكر : جسم مذهبته ١٢٨/٤ ش

كسبون : نفسه ١٦٢/١ ش ٨/٤ ش ١١٩/٤ ش

المحب ٢٢٠/٢ ك

نبات : بستان المرأة ١١٨/١ ش

نبات الارض : الناس ٢٥٢/٣ ش

تغير النبات : حديث المرأة ٣٧/٢ ش

روس : الصدا يملو السيف ١٧٤/٤ ش

تأخير :

عيب : قوام المرأة ١١٨/١ ع ٣٠/٣ ع ٩١/٣ ع

ب (الدائمة الميتة

الاجرام السماوية

امر النسي : المرأة ١١٧/١ ش ١٧٦/١ ش ١٢٠/١ ع

٣٦٢/١ ش ٤٢/٢ ش ٤٣/٢ ش

١٧٩/٢ ش ١٢٢/٢ ش ٨/٣ ش

٦٤/٣ ع ١٦٧/٢ ش ٨٣/٤ ع

١٢٢/٤ ع ١٩٥/٤ ش ١٨٦/٤ ش

نفسه ٢٧١/٣ ش

شمس الدجى : المرأة ٢٠٨/١ ح
شمس النجى : المرأة ٢٠٨/٢ ش ٢٦٢/٢ ش
 ٣٠/٣ ش ٣١٩/٢ ش
شمس النهار : المرأة ٢٨٠/١ ش
الشمس في الجلباب : التكبير ١٤٣/١ ح ٤
الشمس في خدر امها : التكبير ٣١٨/١ ح ٤
خدر شمس : خدر المرأة ٥٣/٢ ش
خليفة الشمس : المرأة ٢٢١/٢ ش
شماخ الشمس : بريق الحديد ٣٠٢/٢ ش
صورة الشمس : المرأة ٢٦٧/١ ش ٣٥٠/١ ش
فضلا عن الشمس : المرأة ٢٦٤/١ ش
وجه شمس : وجه المرأة ٩١/٣ ح

٢- قمر

بدر : المرأة ١١٧/١ ش ٤٦١/١ ش ٤٢/٢ ش
 ٧٠/٢ ش ٢/٢ ح ٩٥/١ ح
 ١١٠/٢ ش ٢٢٧/٣ ش ٢٣٧/٣ ش
 ١٢٠/٤ ح ١٩٤/٤ ش
وجه المرأة ٢٠٥/١ ش ٣٢٧/٢ ش
بدر الصا : المرأة ٣٣٣/١ ش ١٧٩/٢ ش
 ٢٢٤/٣ ش ٣٢٧/١ ح
ضياء البدر : فضول الصدج ٢٨٩/٣ ش
وجه بدر : وجه الحبيب ٧٣/٢ ح
بدر : أجداد الصدج ٣٠٣/١ ح
 النساء ٢٩٠/١ ح
نعم : المرأة ١٩٤/١ ش ٢٠٨/١ ش ٧٧/٢ ش
 ٢٥٩/٢ ش ١٥٩/٣ ش ٢٤٣/٣ ش
 ٨٠/٤ ش ٦٩/٤ ح

قمر السماء : المرأة ١٦٨/٢ ش
 القمر الفراء : جبين المذبح ٤/٣ ش
 قمر الليل : المرأة ٣٦٢/١ ش ، ١١٠/٣ ش
 قمر المجرة : المرأة ١٦٨/١ ش ، ٤٥/٣ ش
 وجه القمر : وجه الحبيبة ٢٠٤/٣ ش

هلال : جبين المذبح : ٣٤٧/١ ش ، الحبيبة ١٦٣/٢ ع
 أهلة : النساء ١٤٣/٢ ش ، ٨٣٤ ش

٢- كوكب : النخلة : ١٥٥/١ ش ، الدرع ٣٠٢/٢ ع
 ثمر المرأة ١٧٨/٢ ش
 كواكب : ريش : ٥٨/١ ش ، السيوف ٣١٨/١ ش

٤- نجوم :

الثريا : القلائد ٢١٠/٢ ش ، ٢٥٧/٢ ش ، ٧٧/٣ ش
 المجرة : أمن الحمار الوحش ٣١٣/١ ش
 نيسر : نجم الدجى : الجمل ٩٤/٢ ش
 نجم هوى يشهبه : الثور الوحش ٢٨٢/١ ش
 النجوم : السيوف ١٦٤/٤ ش ، المذارى ٢٢٧/٣ ش
 نجوم سما : البيض ٣٠٢/١ ش ، الصدح ١٦٠/٤ ش
 نجوم الليل : مدائح ١٣٩/١ ش

أحوال الجو

١- برق : برق : الحبيبة ٧٥/٤ ع
 تبرق : حاجة الشاعر ١١٩/٤ ع ، الصبوح ٨١/٣ ع
 بارق : وجه المطايا ٨١/٣ ع
 بروق : الحاسم ١٩٢/٤ ش
 ويز البرق : ثمر المرأة النافعة ١٣٥/٢ ش
 ٢- جسابا : ثمر المرأة ٢٠٨/١ ع

- ٢- رعد : ترعد : المهبج ٢٦١/٢ ع
رعد : وجوه الطيا ٨١/٣ ع
٤- رياح : الشر الوحش - ٢٣٧/١ ش ، الحال ٢٢١/١ ع
اسباب المطر ٢١٤/٢ ع ، ٥٢/٣ ع
انفاس ٢٩/٤ ع
الصبا : حنين الصبا : حنين القوس ٢١٨/٣ ش
يحص : الجيش ١٤٣/١ ع
٥- سحابة : الجنود الصابون ١٢/٢ ش ، المحب ١٩٣/١ ش
شراع السفينة ٢٨٥/٢ ش ، عطاء المدح ٢٩٠/٢ ع
ود الصدا ٨٩/٤ ع
سحاب : عطاء المدح ٢٥١/٢ ع
الندى ٣١٦/١ ش
در السحاب : عطاء المدح ١٢٥/٢ ش
ظل سحابة : الحال ٥٨/٣ ش
ماء سحابة : هو والحب ٢٥٩/٢ ش
عارض : الجيش ٢٤١/٢ ش ، شرف الشاهر ١٥/٤ ش
المدح ٢٩١/٢ ش ، ٨٢/٣ ش ، ٢١٤/٣ ع
غمام : عطاء المدح ٨٢/٣ ع
مخيلة : ذمة ١٧٧/١ ع ، المرأة ١٥٧/٢ ش
مرجع : تهادى مرجع : سير المرأة ٥٣/٢ ش
مرقة : مرقة مطارة : المدح ٢٩٥/٣ ش
الحن لم يدار : المحبوة ١٩٣/٢ ش ، ٣٨/٤ ش
عطاء المحبوة ٣٦/٤ ش ،
٢٨/٢ ش ، ١/٣ ع
مخية النين : شعر المرأة ١٧٦/٢ ش
ماء المزن : دعاء المدح ٢٣٢/١ ش
الامر ومحبته : ايام الصفا ٣١١/٢ ش
ود الشاهر ١٥٥/٣ ش

١- السبل : عطاء المديح ٢٧٧/١ ع ٢٢٤/٢ ع
٢- مطر :

الحيا : مواعيد المهجو ١٥٣/٤ ش
خراج الماء : سبب المديح ١١١/١ ش
فيث : الدموع ١٢/٤ ع عطاء المديح ٣٠٣/١ ع
المديح ١١٣/١ ع ٢٨٩/١ ش ٢/٣ ش
٢٩٥/٣ ع

القطر : بطل القطر : الحدث الصغير ٢٤/٤ ع
مطر : الدموع ٢٩/٤ ع المديح ٢٠٢/٣ ش
٢٩٥/٣ ش مصروف المديح ١٧٤/٣ ش
يمطر : يد المديح ١١١/١ ع
تمطر : كذا المديح ٣٢٩/١ ع
تمطر الدما : الشخص ١٦٣/٤ ع - م
يوم مطر : عطاء المديح ٢١٤/٣ ع
دما : التثني ١٨٩/٣ ع

٣ (الأرض :

١- أخذود : مجر سبول : آثار القصور في الفاقة ٣٣/٣ ش
٢- أرض : الثمر : ١٣٧/٤ ع فوائد الناصر ١٠٥/١ ش
الناس : ٢٩٥/٣ ش
أرض ميتة : الناس قبل المديح ٢٩٥/٣ ش
الجدب : الصدود والخل ٢٢١/١ ع
الخصب : الحب ١٨٠/١ ع ٢٢١/١ ع
سواد لآب : كتاب الجيش ٢٥١/١ ش
شيباع : نساء المهجو ٢١/٣ ش
المرسعة : الصبية ١٦٨/٢ ش

- ٢- جندل : الجيش ٢٢٠/١ ش ٢٤١/٢ ش
الجندل : الراكب ٣١٦/١ ش
الطيط : الخليفة ٢٠٤/٢ ش
- ٤- جندل : حرافف السماء ١٣٢/٤ ش
عجسر : الحبيبة ٢٦٦/١ ش فوادها ٨/٢ ش
 قلبها ٢٤٣/٢ ش ٢٦٥/٢ ش
 قلب المحب ١٦٠/٢ ش
ليس بن حجر : قلب المحب ٢٤٣/٢ ك
 المحب ٨٤/٤ ك
- حصي : عدد الحصى : حاجات القيم ١٧٨/١ ش
حصي المسجد : المحب ١٧٤/٢ ش
دبلج : الثور الوحشي ٣٣٦/١ ش
صخرة : ليس الفتى صخرة ١٥٩/٤ ك
صلح : هامة الجبل ٢٢٨/٢ ش
ليس صلدا : المحب ١٩٥/٢ ك
- ٦- رمال : دعي : ردى المرأة ١١٨/١ ع ١٦١/٢ ش
 ١٨٤/٢ ع
دعي الرملة : اعجاز المرأة ١٦٩/٢ ش
أدعاص : أرواف المرأة ١٦٣/٢ ش
كثيب : ، ، ٦٩/٢ ع
التقي : ، ، ٢٠/٢ ش
- ٧- تمسذي : الارق ١١٢/١ ع ، الايذاء ١٧٣/١ ع
 الحب ٣٢٤/١ ش ، حقوق الناس ١١/٤ ش
 الرقيب ١٩٧/٢ ع
أفذاء : الخضعات ١١٤/١ ع
قذيت : قذيت فين الزمان ٢٠٠/١ ع
 قذيت عيلا الدين ٤٠/٢ ع
قذى بنا عينه ١٩٣/٢ ع

- ١- مضاب : الاحلام ٢٥١/١ ش
وادي : اللهو ٣٦٧/١ ش ، الموت ٢٢٦/٣ ش
الوفاء ٢٢١/٣ ش
وادي غير عشيرة الحب : أصياب ١٢٢/١ ع
٣٦٣/١ ع

(٢) البحر

١- بحر

- آدي : حفز الآدي و حفز جبان المديح ٢٣٧/٢ ش
البحر : الحب ٨١/٢ ش ، الهوى ٩٢/٢ ش ، ١٣/٢ ع
١٠٦/٢ ع ، الحدث الكبير ٧٤/٤ ع
كرم المديح ١١٠/١ ع ، ٢٣٨/١ ش
لينة وشدت : ٦٨/٤ ش
المديح ٣٠٧/٢ ع ، ١٥٩/٤ ش
بحر عزيز : هجاؤه ٢٢٢/٣ ع
بحر : أدي المديح ٢١٥/٣ ش
أبي المديح ٣٣٣/٢ ش
الجزر والظ : كرم المديح ١٢٦/٣ ع
دلاح بحر : المديح ٢٣٥/١ ش
عساب : لحصول المديح ٩٠/٢ ش
لج البحر : حبه ٧٤/٢ ش ، ليلة ٢٦١/١ ش
الهبول ٣١٢/١ ش
ماء البحر : جود البخل ٥٢/٣ ش
يسر : السراب غي النسي ٧٩/٤ ش

٢- نهر

- نهر : دجلة : غوارب دجلة الجون : فضل المديح ٥/٢ ش

النرات : المدهج ٢١/٣ ش

نهار النرات : كرم المدهج ١٣٢/٣ ش

جود النرات : جود المدهج ٣٤٦/١ ش

فيض النرات : كرم المدهج ١٩٧/٣ ش

فاض : الدبع : ٢٠١ / ٤ ع ، الصين ١٣٤/١ ع

تفيض : كفا المدهج ٢٠٢/٣ ع

فياض : الهدين ١٨٨/٤ ع

النهار : ارتقاء النهار : حركة الال ١٠٩/١ ش

٣- مفسن :

لواريق : طلاء المدهج ٨٩/٢ ش

(٥) سرباب :

الال : بباري الال : وجد المهجو ١١٩/٤ ش

السراب : الحب ٢٢٧/٣ ش ، الحيوه ٣٢٣/١ ش

النهار : ٢٠٥/٣ ش ، المهجو ١٢٠/٤ ش

جاري السراب : المهجو ١٦١/٤ ش

ذوب السراب : ذوب الحب ٢٦١/٢ ش

(٦) سماء :

سماء : الصطاء ١٠٥/٣ ع ، ٢٨٥/٣ ع

المدهج ١٣٢/٣ ش ، ٢١٩/٣ ش ، النفع ١٦٤/٤ ش

يد المدهج ٤٤/٣ ش ، ١٢٩/٣ ش

سماء مخيلة : وعود المهجو ١١٨/٤ ش

مخارج السماء : سيب المدهج ١١١/١ ش

دخان السماء : بيت الشعر ١١٤/٣ ش

(٧) غيباء :

وجه المدهج ١١٠/١ ش

بطلو الدجا : الصدق ٨٥/٢ ح ١٠/٢ ح
نور : الخمر ١٩٣/٣ ش والظلام ٥١/٤ ش
مكارم الصدق ٣٢٩/١ ش ، الصدق ٢٥٢/٨ ش
المرأة ٢٢١/٣ ش

(٨) فصول السنة و

ربيع : الصدق ١٥/٣ ش و ١٠٥/٤ ش
(٩) الليل :

النوا : الجيش ١٢٢/١ ش
انشقاق الدجا عن ضياء : انشقاق الحرب ١١٠/١ ش
الدجفة : سواد الشعر ٢٠٦ ح
دهجور : صب ١٨٢/٣ ش
الليل : الدهر ١٠٤/٢ ش ، مؤامد صاحبه ٩٩/٣ ش
الشق ٣١٨/١ ش
جنت الليل : الجيش ٣١٨/١ ش
ليلان : ليل الصب ٢٢/٤ ش

(١٠) الـ :

آبار : ود آباري : الحير المحترم ٢٥٥/١ ش
الحباب : جري الحباب : جري الديموع ٢٠١/١ ش
مري الحباب : مري الديموع ١٨٥/٣ ش
جري : تجري : عظاما الصدق ٣٢٢/١ ح
حياض : الحرب : ١٢٢/١ ش
ذئاب : صب الذئاب : صب الشقا ٣٢١/١ ش
زلال : الصدق ١٣٩/١ ح
تميل : المرأة ٣٢٢/٢ ح
الصب : الوثاق ٢١٤/١ ح

- قصد نصيب : البحر المحكوم ٢٥٥/١ ت
تصيد : القليل من حديث صاحبه ٢٦٠/٢ ت
ضخاج : الحب القليل ١٣٥/٢ ع
الفرح : عشق الشاعر ١١٢/٢ ش
الماء : يرد الماء : خلق السدوح ٢٨٦/٢ ش
البا : السؤال ٢٨/٢ ش الشباب ١٥٨/٤ ش
الشاعر وصيه ١٦٤/٢ ش
السدوح ٢١٢/١ ش ١٩٩/٣ ش
المرأة ١١٣/١ ش ١٩٩/٤ ش
الهداية ٢٢٨/٣ ع
ود الشاعر لصيه ٦/٢ ش ٩٣/٤ ش
يد السدوح ٢٤٦/٢
ماء البحر : انظر البحر
ماء السحاب : انظر السحاب
ماء الخبية : انصباب دماء القلى ٨٦/٢ ش
ماء المين : الدمع ٢٣٠/١ ع
ماء غير مشروب : الانصات ١٩٢/١ ش
ماء المزنة : انظر السحاب
المأجن : البخيل ٢٢٨/١ ش
التلف : حديث المرأة ٢/٣ ش
نقاغ : سلاء مشوب بالنقاغ : هو صاحبه
١٨٥/١ ش : انظر الخمر تحت الجسم

■ الخاتمة ■

كانت أهداف من دراستي للصورة الفنية - بالمفهوم البلاغي - في شعر
بشار بن برد إلى التركيز على جانب جوهري من جوانب الأسلوب وخصائصه
في شعره والكشف عن طاقاته في هذا الجانب بالوقوف عند التراكيب اللغوية
لأن من أشكال هذه الصور - وتميز الجانب الذي أبدعه عن غيره - من
الصور الأخرى - ثم معرفة دور الصورة في القصيدة ومدى مساهمتها في التحقق
من بعض القضايا التي أثارت حول بشار وكانت موضع خلاف الباحثين فضلاً
عن معرفة أهم موضوعات الصورة عنده - أكثرها تكراراً وتوطئة في الدلالة -
ومن هنا تركزت هذه الدراسة في أربعة محاور بالاضافة إلى المحجم الذي
يضم صور الشاعر والدراسة التي تسبقه .

وقد رقت في العمل الأول عند التراكيب اللغوية للأشكال البلاغية للصورة
عند بشار وتوصلت - من طريق استقراء الصور احصائياً وتحليلها - إلى بعض
النتائج الإحصائية التي وجهتني إلى البحث عن مصيبتها ، وكان أول ما أسفر
عنه الإحصاء من نتائج أن صور التشبيه عند بشار تفوق غيرها من الصور
الصور وقد عطلت لذلك بعض التقاء المفهومين المحافظ وهو موقف دعيتهم
إليه الظروف الحضارية آنذاك حيث فرضت عليهم بتحكم كونهم لفهميين
بالدرجة الأولى فضلاً عن توافق طبيعة التشبيه وطبيعة فهمهم فضيل التشبيه
على غيره من الأشكال البلاغية الأخرى والنظر إليه بوصفه فناً بقصد لذاته ، وقد
أعانهم على ذلك كثرة وجود التشبيه وانتشاره في الشعر الجاهلي الذي كان يمثل
بالنسبة لهم مصدراً أساسياً من مصادر اللغة الأصلية التي حرصوا على الحفاظ
عليها ومن ثم تواتر التشبيه لدى بشار وكانت له الأهمية على غيره من الصيغ
مما يبره لهذا الاتجاه المائد في شعره ، وقد تبين لي من طريق الإحصاء أيضاً
أن مشاراً كان يكثر من استخدام الأداة في التشبيه وتوصلت إلى أن كان في كانت
أكثر أدوات التشبيه استخداماً عنده يليها " كأن ثم " كما " ثم " مثل " .
ونأتي في النهاية الإحصاء التي قيد التشبيه ، وأخيراً أتمنى استخدام الكافي على
التشبيه المفرد/ أما استعماله لمثل في التشبيه المفرد فهو أكثر منه في التشبيه

المركب في الوقت الذي يختص فيه " كما " و " كأنها " بالتشبيهات المركبة ، وقد توصلت الى أن كلام هذه الأدوات كان يرتبط بتركييب لقيمة متعددة في الوقت الذي تشابهت فيه الاحوال التي يأتي عليها طرفا التشبيه من حيث الافراد والتركيب في حال استخدام بشار " لكاف وكان ومثل " كما وجدت أن " كما " تنفرد بتركيب واحد خاص بها ، رهنين لأن طرفي التشبيه مع الكاف وكان ومثل يأتيان مفردين ومركبين مختصين وبمعنيين ، فقد يقتصر بشار على ذكر المشبه والمشبّه دون أن يلحق أحدهما بأي وصف ، وقد يتبع المشبه به صفات تقريرية تخص المشبه دون المشبه به أو العكس وقد يحدث أن يتبع المشبه بصفات غير تقريرية فجمال هذه صورة محتملة في الوقت الذي يأتي فيه بالمشبه به مجردا من الوصف ، لكنه كان كثيرا ما يلجأ على التحجيل في المشبه به بحيث يصبح صورة محتملة في الوقت الذي يكون فيه المشبه مفردا ، وهذا بشار حرصا على الموازنة الدقيقة بين طرفي التشبيه ، حيث يستغرق كل من طرفي التشبيه جملة فعلية محتملة ، لكننا لا نجد هذا التوازن الدقيق في تركيب ركبي التشبيه عندما تكون كأنها هي أداة التشبيه أما القسم الآخر من التشبيه الذي لا يعتمد فيه بشار على الأداة فاما أن يكون مفردا مختصرا يقتصر فيه على ذكر الطرفين دون أن يمتد بوصف أحدهما ، وربما يتبع المشبه به بأوصاف تمتد بمعنى التشابه واما أن يكون مركبا يشكل جملة فعلية يأتي فيها المشبه به مفصلا مطلقا ضافا هيئة لنوع الفصل الذي يشكل بدوره المشبه .

وتحدد الوجوه التي يأتي عليها التركيب اللغوي للاستعارة عند بشار ، فقد يتحقق في الاسم المفرد أو الاسم الضاف كما تتحقق في الفعل من جهة الفاعل أو من جهة المفعول ، وقد يتناظر على السمة الاستعارية للفكرة أو الموقف فيقتد بالاستعارة لتشمل معظم البيت أو البيت الواحد أو البيت سواء كانت الاستعارة لفظة مفردة أو اسما ضافا أو جملة فعلية أو اسمية ، وساعد التركيب اللغوي المختصر للاستعارة بشارا على أن يحدث أكبر عدد من الاستعارات في البيت الواحد سواء كانت اسما مفردا أو ضافا أو جملة فعلية ، كما تقع الكلمة عند بشار في الاسم الضاف أو الجملة الفعلية أو الاسمية وقد تكون مختصرة أو مفصلة في حالة استخدام " كما " .

أما التمثيل فانه يقع في المثال في جملة كجملته اسمية كانت أو فعلية .

ومحد أن تبين لي أن الشكل المثلثي الواحد للصورة عند بشار لم يتحدد بتركيب لوني واحد فقط وأن هناك تراكيب لونية متعددة لكل لون باللفظ عند . فأنني حاولت أن أؤلف على القروى التي تميز كل من هذه الاستخدامات اللغوية من الأخرى فسميت إلى تحليل جزئيات هذه التراكيب بهدف الوقوف على الواقع اللغوية لكل منها ثم معرفة مدى اتصالها بالصورة الكلية الواقعة فيها . وقد تبين لي أن بشارا كان يجرى " بالتشبيه المفرد " إذا كان مضمونا لأداة . في جملة يصبح التشبه فيها مبتدأ والتشبه به خبرا وربما يصبح التشبه اسما كأن والتشبه به خبرا لها . وإذا حذف أداة يأتي التشبه مبتدأ والتشبه به خبرا . وقد يأتي التشبه اسما لأن والتشبه به خبرا لهيما . وربما يأتي التشبه به صفة للتشبه أو يضاهي إليه . وأوضح لي أن قاعلية التشبيه لا تتوقف عند ظهور موقع التشبه به خبرا أو صفة أو غيره . بل أنها تتوقف على الأدوات . فكان دلالة كما يبدو في استخدام بشار لكل من هذه الأدوات وتزداد هذه القاعلية بحذف الأدوات . لما يقوم به الحذف من تخريب بعض الطرفين . إلا أن الأثر الحقيقي للتشبيه لا يتأتى إلا بتقاطعه مع السياق وهنا تبدو أهمية الأوصاف التي يلحقها بشار بالتشبه أو بالتشبه به . وقد وجدت أن التشبه يأتي موزلا عن السياق عندما يتجه بشار بصفات ظرفية خاصة بالتشبه ليدنو غير ذي أهمية بالنسبة للصياغة اللغوية للصورة الواقعة فيهما أما إذا امتد بوزن التشبه فانه ينمو بمعنى التشبه الذي يصبح متداخلا متفاعلا مع التراكيب الأخرى في البيت الواحد . وقد اتضح أن جملة التشبيه عند بشار - تحت موقع المثال بحيث لا تنفصل عن دلالة البيت ولا تنحصر على تفاعل المسئلة الجزئية في التشبيه وفي الوقت نفسه لاحظنا أن التشبيه المفرد قد يأتي في وحدات مستقلة - في البيت الواحد - بحيث لا تنفصل أعضاها بالآخرى . وعندما يفصل بشار في التشبه به على نحو تصويري بحيث يشكل صورة مكتملة فانا نجد هذا التفصيل ينمو بمعنى التشبه الذي لا يتفصل بدوره عن السياق في البيت الشعري . حيث يأتي التشبه بكرة موصوفة بعدة صفات تنويعا للحدث به . فحين على تحديد التشبه . أما التشبيه المركب فسان

تركيبة اللغوية تتحدد عند بشاره ولكل من هذه التركيب دلالة اولها التشبيه الذي لاتصحبه الاداة حيث يتحقق في جملة فعلية يجيء فيها المشبه به مفعولا مطلقا مضافا منها لنوع الفعل الذي يقوم مقام المشبه ، وعلى الرغم من غياب الاداة في هذا التشبيه فان استخدام المفعول المطلق المبين للنوع هنا يقوم بتفصيل المشابيه وتوضيحها وتأكيد ما بالاضافة الى ما يحققه من التمام شديد بين طرفي التشبيه وقد يشمل هذا اللون من التشبيه الصبارة الشعرية كلها وان لم يسلطها فانه لا يندرج فضلا عن سياق البيت على مستوى المستويين النحوي والبلاغي ، أما الاستخدام النحوي الثاني للتشبيه المركب عند بشار فهو ذلك الذي يجرى فيه على التوازي بين طرفيه موازنة ثنائية تسمى بدورها الى تحقيق الوضوح أولا وقبل كل شيء ، حيث تجده يفصل في ركني التشبيه ويتوازي بينهما على نحو نجد فيه " كما " حافظا لهذا التوازي ومن هنا نفقده التداخل المضمون بين الطرفين والتأكيد على المشابيهما للذين لاحظناهما في التركيب السابق ، وقد نهين في أن هناك نوعا من الاطالة والتفصيل يمسد اليهما بشار في التشبيه المركب عندما تكون أداته الكاف غير أن الكاف لا تضطره الى الاستمالة بجمليتين مثل " كما " وإنما نجد التشبيه المركب في هذه الحال صعدا على جملة واحدة حيث يختصر استخدام الكاف الجملة الثانية باستعانتبه بالمصدر بدلا من الفصل ، لكن هذا اللون من التشبيه لا يتردد كثيرا في شعره ، أما التشبيه المركب الذي يبدأ بكاف فقد تهدي في أن الصافي النحوية فيه تبدو أعمق تداخلا وتقييدا ، حيث يفصل الشاعر دائما بين اسم كان وخبرها بما يتم معنى الخبر وما يفصل نحويا باسم كان في تمييز الاحيان وأن كان هذا الاسم يتوقف على الفواصل ذاتها وفي الوقت الذي تلج فيه الاعمال على هذا المستويين النحوي والبلاغي بين أجزاء التشبيه على الرغم مما يلجأ اليه بشار من الفصل بين اسم كان وخبرها بما يتم معنى المشبه ، فانا نفقده هذا التماسك في بشار الاحيان بين التركيب النحوي والبلاغي خاصة عندما يكسبون القائل جملة اعتراضية ، وإذا تركنا التشبيه للنظر الى الاستمارة فانا نلاحظ ان الاستمارة التي على عند بشار في الاسم المفرد أو الضاف تأتي غير متفاعلة مع مسياتها متعلقة منه ، خاصة عندما لا يتيسر بعضات خاصة بها أو عندما تقوم نفس

وحدات منفصلة سواء ضمتها تركيب واحد أو المزل كل منها في جملة مستقلة بذاتها ، لا أننى لاحظت أنه عندما يتحدث بالمعنى الاستعماري تتداخل الاستعارة والتراكيب النحوية بشكل ملحوظ أما إذا وقمت الاستعارة فسمى الفصل وأصبحت تقوم في الجملة ، فاما أن تكون هذه الجملة مطبوعة على غيرها من الجمل في البيت بشكل يمدى تفاعلها وإعاقها في كثير من الأحيان ، ولما فتح جملة الاستعارة حالا يكشف معنى عن الصان القرينة التي يستعمل عليها البيت أو يصفه ، وقد يقصر أرمها ط جملة الاستعارة بسواها من التراكيب على الطحمة الشكلية ، فيأتى دورها نتيجة لذلك دورا إيضاحيا تفسيريا لما سبقها ذلك عندما أصبح جوابا لنهي أو لشرط أو صفة لغيره في الوقت الذي تاتي فيه أحيانا صفة للمستعار له فيفيض بالإيجاء ، أما الكناية فيكرر وقوعها في جملة عند الشاعر سواء كانت جملة اسمية أو فعلية وتسمى ما تأنى هذه الجملة منفية ، وتتبع المواقع المتقدمة التي ترتبط بها جملة الكناية في البيت الواحد بعملها توضيحا أو تفسيريا لما سبقها فقد فتح جوابها للشرط أو القسم ، وقد تاتي مطبوعة على ما سبقها فيكمبها هذا المطسوف صفة إيضاحية أو صفة التأكيد أيضا وإن كانت تنسب أحيانا من السياق ما يمينها على الإيجاء ، وتأتي جملة التثليل متصلة - في الغالب - بسباق البيت غير منفصلة عنه غير أن تركيبها والمواقع النحوية لها تجعلها تقوم دائما بدور التفسير أو التثليل لما سبقها بهدف الانقطاع وقد يكمبها السياق صفة عظماء تهجدها عن الإيجاء في كثير من الأحيان .

وقد تبين لي في الفصل الثاني أن بشارا كان يصغر في جانب غير قليل من صوره عن تقليد داع له من الشعراء السابقين ، وكان ينقلها عنهم نقلا حرفيا دون أن يضيف إليها شيئا مما جعلها تفقد دالاتها الإيجائية وحيويتها ومن ثم أطلقت على هذا الجانب من صوره " الصبر الميتة " ومرت اتجاه بشار إلى اتباع صور المتقدمين بحرصه على محاكاة الاتجاه الفني السائد في عصره الذي يتلخص في ضرورة اتباع المتقدمين والنظر إلى أشعارهم على أنها النموذج الحسى

للغة العربية الأصلية الذي يجب التخل به ، لكن بشارا لم يقتصر على التخليد
 الحرفي للصورة القديمة عندما حاول أن يبين هذه الصور التي استشهد بها الشعراء
 قبله ، فبدت لهم محاولات الاضافة اليها والتغيير فيها ، وقد تمتددت مظاهر
 هذا الانحيا ، أولها أنه كان يختصر تركيب الصورة القديمة وقد أعانت قدرته على
 اختزال الصور القديمة على أن يتركب صورة واحدة من صورتين قديمتين ، وثانيها
 أنه كان ينيك الى الصورة القديمة ما يفيد معنى زائدا لم يحققه من قبل من طريق
 التداي اللغوي أو التفصيل في المشابهة أو اضافة تمليل أو اضافة نوع من
 المبالغة والمقارنة على التركيب اللغوي لتلك الصور ، أما المظهر الثالث فإنه
 اتضح في استبدالها بادي جزئيات تركيب الصورة القديمة جزئية جديدة بحيث
 يتغير المعنى ، وقد اتضح تجديده للصورة القديمة في المظهر الرابع الذي
 بدت فيه الصور خاصة بشار على الرغم من اعتماده ^{على} الصورة القديمة ، وحاول
 بشار أخيرا أن يفتزع الصورة من علاقتها القديمة لضمها في علاقة جديدة ، وقد
 تبين لي أن صور بشار في هذا الجانب لم تخرج من دائرة القديم في معظم
 الأحيان ، وإن خرجت فهي تنأى قليلا من الدلالة الهتة ، وقد اتضح لي أن
 بشارا كان يحتشد في نقطه للصور القديمة على صور عدد كبير من الشعراء
 الجاهليين والاسلاميين وأن بدا منه ميل واضح الى الاعشى وعمر بن أبي ربيعة
 وذى الرمة ، كما اتضح بجانب آخر من الصور عند بشار بالهاشمية التي عطف في
 معناها عند المعنى الحسي الهاشمي الذي لا يتضمن فكرة ماسوى المطابقة الظاهرية
 للهيئات والاشكال ، حيث تصبح العلاقة بين طرفي الصورة علاقة سطحية ظاهرة
 لا تنمق الاشياء ، كما كان يحرم أحيانا على رصد المشابهة أو توضيحها ، وفي
 الوقت نفسه وجدت صوراً مضاربة للدلالة تكاد تحسم بالضموم ، إذ أنه كان يأتي
 أحيانا بمدد من الاستعارات التي تتداخل فيما بينها في البيت الواحد فمثلا
 تستلج الخرق ^{منها} بدلالة ما ، وربما يخطر الى اختصار الصورة القديمة في حذف
 منها ما يجعل الصورة مضطربة الدلالة ، ومن صور أيضا ما يشير الى دلالات
 تتنافى مع غيراتها الحمسية بالاشياء ما يجعلها تعفيا بالاضطراب ، ولم يكن كنف
 البحر هو السبب الهاشمي في وقوعه في هذا اللون من الاضطراب إذ أنقن نفسيست
 أن يكون للمهاجرة أثرها في صور بشار ، لأنه كثير من الشعراء السابقين كان

يحيى في الموروث أكثر ما يميز في حاتم ، حيث كان الشعر القديم بالنسبة
له ولغيره بشكل صدرا تنهيا رثميا وقد تشغل اليه يصر هذا الاضطراب
من الشعر التي احتذانا وعرض على غليدها ، ومن ثم فأننى توكلت السى
ان الصلابة المباشرة التي أنامها معظم الباحثين بين صور بشار وهاشم ليست
علاقة ضرورية أرى عذائية حتى اننا نطلق أحكاما مبنية على فن الشاعر نفسى
نحوها ونهر كل ما يسم به شعره أو صوره من خصائص بوجود هذا النقص المصوى
فيه ، ومن ثم فأننى توكلت بالاحكام لتوهين مزاعم أولئك فتوصلت أن بشار كان
معنيا بالصورة البصرية أكثر من غيرها حيث شكلت هذه الصورة ما يقارب
خمساً وتسعين في المائة من مجموع شعره أما النية الباقية فهي تتضمن
العناصر الأخرى التي تنقل الى العواطف الأخرى غير البصر وقد كان يمكن
شأن هذه النية العذائية أن تدحض القول بأن بشاراً فنى بالصبر
المتينة الى حاسة الشم والسمع واللمس والذوق - أرا أنه كان يلج عليها نتيجة
لنقص حاسة البصر ، وإذا كان قد اتضح لى ان الشاعر يصدر فى معظم هذه
الصور عن الموروث فانه بدا لى أن غلبة العناصر البصرية فى شعره لم ترجع الى
أنه كان يحاول أن يثبت ثقته على غيره من الصبرين وإنما يرتبط بطبيعة
الصورة فى الشعر العربى القديم الذى اعتمد عليه فى النظام الاول ، لكننى
لم أجد أحداً من النقاد صرحاً تدل دلالة نفسية على عاهته وإعسائه بها ، بل
أننى جعلتها من الشعر الصبة التي ميزت بشاراً من غيره لأنها تخصه
وعدده ، فضلاً عما يحتفظ به حتى الآن من قوة الإيمان لهدها من المألوف
والمألوف ، ومن هنا فأننى ختمت الفصل الثانى بوقوفى عند الجانب البصرى
فى شعر بشار الذى تضمن الشعر الجديدة التي أبدعها دون أن يعتمد على
الموروث وقد تجنب الدلالة المباشرة وابعد عما يتبع هذه الصور بالاضطراب
أو الضمور وقد بدا جانب من هذه الصور متصلاً بالآية الحضارية التي
عاشها وهذا الجانب ثان منها متصلاً بمحاناته الشخصية وتجرته الخاصة
أما الجانب الأخير فاعتمد على التشخيص ، ولم تكن المظاهر الحضارية هي
السبب الذى جعلنا نطلق على هذه الصور صفة الجدة أو الحيوية وإنما
توقفت هذه الحيوية على إدراك الشاعر لسلاسل جديدة بين الأشياء
لهذا دلالتها الموثقة التي تعتمد على الإحصاء
لا المباشرة ، وقد انتهيت من هذا كله الى ان هذا الجانب

بأن ذات من صور بشار كان سببا في أن يجمعه كثير من العقلاء القدماء
رأس المحدثين .

أما الفصل الثالث الذي حاولت فيه أن أثبت على علاقة الصورة بالقصيدة
فأثبتت أن ذات في على علاقة الصورة بالمعنى أولا ثم علاقة الصورة
بالصورة ثانيا تمهيدا لتحقيق هذا الهدف ، وقد توصلت فيما يخص هذين
الأمرين إلى أن الصورة لم تكن وسيلة الشاعر الأساسية في تأدية المعنى فسي
سياقها الجزئي في القصيدة وإنما كانت تبنى وسيلة لشرح المعنى وتوضيحه
ربما تأكيداً أو تبريراً أو تزييناً وقد حاولت أن أظلل ذلك الأمر بإرجاعه
إلى تصور بشار لكن الشعر من جهة ، ولصحة من جهة أخرى ، حيث كان
يصل بين اللفظ والمعنى ما أدى به إلى الخروج في ثلاثة الصور والمعنى
فضلا عن أن الشعر عند كان يقوم بمهمة الدعاية التي تستلزم الانتفاع السدي
يؤدي بدوره إلى توليد بالشرح والتوضيح والتأكيد والتبرير وما التزيين ومن
هنا أدت الصورة هذا الدور ، وقد ترتب على اتصال الصورة عن المعنى على
هذا النحو إلى اتصال الصورة عن الأخرى إذ أن الصورة الواحدة كانت
تصل بالقرير الذي يسبقها والذي يصل بدوره بينها وبين ما يليها من صور ،
وعلى هذا اختصت كل فكرة تقريرية بصورة أو مجموعة من الصور المتتابعة
أحيانا ، والشارح في هذه الصور المتتابعة وجدت أنه كالمضمار كان يقتصر
بمعنى جزئي لا يصلح بالضرورة - بدلالة الصورة التي تسبقها ، وأصبح ليس
أن الشاعر كان يلجأ إلى الاستطراد أو الحشو الذي يبعد الصور عن
الذلات ثابتة ما كان يصلها أيضا ما يليها من صور ، ومن ثم جاءت تلك
غير مترابطة في الوقت الذي وجدت فيه الصور المتتابعة لتتوسط الألفاظ
خارجي في كونها تعلق لتصور شيئا واحدا ، ولاحظت أن الشاعر كان يمتصها
بحشد أكبر قدر من الصور بالتشبيهات بصفة خاصة - وأن هذا الحشد كان
يؤتيه في الوقت الخارجى للمرأة - في كثير من الأحيان - وأخذ شكلا تراكميا
وأنه كان بجانب التوليف لتناقض بعض الصور مع الأخرى تناقضا يؤدي إلى
تناقضها وعدم تناسبها ولا يؤدي إلى انسجامها ، كما لاحظت أن الصورة كانت
ترتبط بالآخرى ارتباطا مطلقيا ، حيث تقوم كل صورة بتوضيح الصورة التي قبلها

أو تحليلها أو البرهنة العقلية لها . رأيت أخيراً أن الصورة كانت ترتبط
 بالصورة ارتباطاً ثنائياً وضوئياً في التشبيه القصصي الذي اتجه بهشار في تصوير
 الجبل أو الطاقة . ومن هنا فأننى أوضحت مبدأ أن الله قد يصب أن تلمس
 تواصلاً ما بين الصورة الجزئية والقصيدة ككل . إلا أننى وقفت محاللة ببعض
 القصائد التي تعددت موضوعاتها عند بهشار كما وقفت عند قصائد أخرى
 تحققت لها الوحدة الموضوعية هادئة من وراء ذلك إلى الخوف منها على
 ألوان العلاقة بين الصورة والقصيدة وبدي مساهمتها في الوصول إلى
 الصنى الكلى لها . وقد بدأ لى من خلال هذا التحليل استقلال الانتقالات
 التي تقوم عليها هذه القصائد الذي أدى بدوره إلى انفصال الصور بعضها
 عن بهشار وعلى الرغم من أننى قد لاحظت لمحات من الوحدة التي تربط بين أجزاء
 من القصيدة عثرت فيه بانساق التجربة التي تصير عنها الأبيات والصورة فأننى
 لاحظت أيضاً انفقادهما للخيال الذي يربط بين أجزاء القصيدة جميعها
 وتجاربها المتعددة حيث تتداعى أبياتها وتصبح أشكلاً متناثرة خاصة
 في الجزء الذي يخص الدج أو الفخر إذ أننا نفقد اتصال هذا الجزء
 بعضه ببعض في الوقت الذي نفقد فيه اتصالها ببعضه - المقدمة الطليقة
 ووصف الرحلة - وقد تبين لى أن بهشار كان يضيف أشياء زائدة ليس لها
 صلة بالتجربة التي تتحدث عنها الأبيات فيؤدي هذا إلى أحداث خلل
 في بناء القصيدة يترتب عليها انزعاج الصور أيضاً وتخليها عن أداء دورها
 في الوقت الذي بدت فيه في أحيان قليلة متفاعلة مع عناصر الصياغة الأخرى
 خاصة في المقدمة الدالية للقصيدة . وقد نفيت أن يكون السبب في تفكك
 الصور وانعزالها على هذا النحو هو انعدام الوحدة الموضوعية . ذلك لأن
 التجارب أو قيام القصيدة على عدة موضوعات لا يعنى بالضرورة انفقادهما
 للوحدة العضوية . وقد دلفنى إلى هذا القول أننى توصلت إلى أن
 القصائد التي تحققت لها الوحدة الموضوعية عند بهشار انفقدت الوحدة
 العضوية . التي ترتب عليها أن جاءت الصور فيها متناثرة . فقد كمل
 منها عند منى ثابت لا يعنى القصيدة . وربما ترتب على هذا انقراض
 الصورة التي وسطاً لها بأنها عينية عويتها بسبب انعزالها عن بقية الصور وقد

تأتي الصورة غير متلائمة مع جو القصيدة ، وإن تحققت القصيدة وحدة ما فأنما نجد دور الصورة لا يعتمد على الدور الجزئي بمعنى أنها لا تصبح ذات تأثير في القصيدة كلها وإنما يعوق تأثيرها عند جزء معين منها ، وعلى الرغم من هذا كله فأننى لاحظت - في أحيان قليلة - قيام الصورة بدور فعال في النص أو بالتجوية - على الرغم من قلتها - حيث كانت تتفاعل مع عناصر الصياغة الأخرى في القصيدة فتعطي على التفرير فيها ما يجعله غير منفصل عنها وقد قامت الصورة في حدود ضيقة جدا - بالكشف عن وجهة الشاعر عندما أصبحت وسيلة الأساسية في تحقيق المعنى والنوّه داخل القصيدة .

أما الفصل الرابع فأننى حاولت فيه أن أقف على دور الصورة ومسمى صاغتها في أثناء موقف من بعض القضايا التي أثارت حول شخصية بشار مثل عقيدته الدينية وشخصيته وموقفه من المرأة وثقافته ، وقد توصلت إلى أن الصورة لم تستلج أن تفصل في مسألة الشبهة الدينية للشاعر التي شغل كل الباحثين الذين صدوا لبشار بالبحث ، فلم تفصل عن طريقها إلى تحديد معنى ما إذا كان مؤمنا عليها أو ملحدا أو كافرا ، لكنني أشرت إلى وجوب دور بعض الصور التي قد طمح إلى حيرته الدينية وأخرى تشير إلى تحلله الديني غير أنها لا تجعلنا نقطع بشكل ما بأنه كان ملحدا أو حتى مضطرب العقيدة وعلى الرغم من أنني قد أشرت في أذهاري أن الصورة لا تشكل المضمون الشعري كله عند بشار وأن اعتبارها لمعنى الدلالة بقوة الإيحاء واعتدادها على الباطنة والوضوح قد يقلل من دورها في الكشف عن رؤية الشاعر لشيء ما فضلا عن صدوره عن المبروت حيث كان دافعه إليها هو التقليد فحسب إلا أنني وقفت عند بعض الصور التي بدت لي بخروجها عن التقليد المشار إليه - السعي حذما - متضمنة لإيحاءات ثرية أعانته على الوقوف على حقيقة موقفه السياسي - أو شخصيته - وهو موقف لا ينفصل بدوره عن رؤيته للواقع الاجتماعي في عصره لقد كشفت هذه الصور عن أن شخصيته بشار كانت لوفا من ألوان الرغص لمواقفه الاجتماعي في العصر السياسي بعد أن وقف على حقيقة الثأور الاجتماعي السذي بدا وانسحق في فترة حكم العباسيين وأدرك حقيقة ضياع النهز في مواجهة السلطان الجديد ، ومن ثم كان مساهما لتأييد حركة العلويين - بقيادة محمد وأبراهيم

ابن عبد الله بن الحسن — ولم يكن ذلك نابعا من تشييعه ، بل كان صبرا
عن رغبته في تغيير ما هو قائم وعن أمله في تحقيق المدالة المفقودة التي كانت
بدورها تشارا لفرق الشيعة التي كانت تؤمن بحودة المهدي المنتظر السدي
يصلها الأرض عدلا ، ولما فشلت حركة الملوين وأحسن بشارها لاختراق — الذي
خاف منه افتقاده لانتقامه القديم للعرب الذي كان يحقق له مجرا — من
الاستقرار والتوازن — انقلب على العرب يثرا منهم ويجهوهم ويختر — من
بداوتهم وينسب نفسه لملوك الفرس والروم ، ويطلع الى إعادة المجد الفارسي
القديم اذ أصبح حكم الفرس وحضارتهم يشكلان الصورة المثلى للمجتمع السدي
يرفضه ، ولكن بشارا لم يكن حائقا على العرب فعذب حيث امتد هجساؤه
لاقترانه من الموالى الذين كان لهم شأنهم في عهد الخليفة " المهدي " ولم
يكن ذلك الا تأكيد على صارعته للسياسيين وصرح بها الامر الذي أدى الى
قتله على يد المهدي ، ولما قد بدا لي أن أدق على موقف بشار من المرأة من
خلال صوره آلمة في أن تلقى ضوءا جديدا على رؤية الشاعر ربما يبدل قليلا مما
شاع عنه وما تردد عن أنكم فائتي توصلت الى أن نظرة بشار للمرأة لم تقتصر على
النظرة الحسية الشهوانية ، وإنما استطاع أن يرى فيها طابعها شيئا من
القداة ويرفضها الى مكانة ترقى بها عن الحس والاشتها بالاضافة الى أنه
استطاع أن يدرك فيها جانب النفس الانشوية الذي يقصدي
جمالها الجسدي يخوفه عند حديثها في عدد من الصور ، وليس معنى هذا
اننا نفقد الجانب الحسي في صوره بشار وإنما ترددت مثل هذه الصور كثيرا عنده
غير أن صوره بصفة عامة لم تظهر أن المرأة عنده كانت متفلة دائما أو أنها
أداة طيعة للتبرئة التوعية ، كما كشفت هذه الصور عن أنه كان دائم الانحياز
في عائلته به .

وأخيرا فائني استلهمت عن طريق صوره الشاعر أن أصل الى أنه كان
مستوعبا لآثار القدماء جاهليين واسلاميين بالاضافة الى ما تكشف عنه صوره من
وعيه بالانسان العربية القديمة والمعتقدات الشعبية فضلا عن بعض طبعها نفسه
المستعدة من الشعر الديني المرتبط بالقرآن الكريم ، ولا يخفى هذا أن صوره

تكشف عن ثقافته كلها بجزائرها المتعددة وإنما هي تسهم إلى حد ما
 في الكشف عن أحد جوانب ثقافته التي ربما يحلمها غيره عليها . أما
 دراسقي لأهم موضوعات الصورة عند بشار من خلال المعجم الذي جعلت
 في نهاية هذا البحث ، فقد توكلت فيها إلى أن الصورة قد تختلف ومن
 مثلتها في الدلالة عندما يلجأ بشار إلى تغيير ما في تركيبها ، كما سبب
 استخدامه للمرادفات في أحداث بعض القرون بين الصور غير أننا لم نلمح
 في معظم الأحيان فروقا واضحة في استخدامه لهذه المرادفات حيث كان
 الوزن هو الذي يلجئه إليها غالباً .

* المصادر والمراجع *

أولا : المصادر

- ١- أبو إسحاق الفهرستى
زهر الاداب وشرا الالهاب - شيخ وهبسط
د . زكى جارك - الطبعة الرحمانية - مصر -
بدون تاريخ .
- ٢- أبو الفتح الاصفهاني
الافاقى - طبعة دار الكتب المصرية - القاهرة
١٩٦٩ م .
- ٣- الأحمس الانصارى
ديوانه - جمع وتحقيق عادل سليمان - الهيئة
المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة ١٩٧٠ .
- ٤- الأخطل
ديوانه - غناية الاب أنطون صالحانى اليسوى
الطبعة الكاثوليكية - بيروت ١٨٩١ م
- هـ- الاصمى
الاصمىات - تحقيق عبد السلام هارون -
أحمد محمد شاكر - دار المعارف بمصر
القاهرة - ١٩٦٢
- ٦- الامشى
ديوانه تحقيق محمد حسين - نشر مكتبة
الاداب - درب اللجاميز القاهرة بدون تاريخ
- ٧- امرؤ القيس
ديوانه تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم -
دار المعارف بمصر - القاهرة ١٩٦٤ م
- ٨- يشار بن برد
ديوانه - غناية " قدمه وشرحه وكملة " بالظاهر
ابن طاهر - علق عليه ووقف على طبعة حميد
رفعت فتح الله ومحمد شوقى امين - مطبعة لجنة
التأليف والترجمة والنشر - القاهرة - صدر
الجزء الاول ١٣٦٩ - ١٩٥٠ م ، الجزء الثانى
١٣٧٣ هـ - ١٩٥٤ م ، الجزء الثالث غناية
محمد الطاهر بن عاشور - مراجعة وضبط وصحح
محمد شوقى امين - طبعة لجنة التأليف والترجمة
والنشر - القاهرة ١٣٧٦ هـ - ١٩٥٧ م ، الجزء
الرابع سنة ١٣٨٦ هـ - ١٩٦٦ م .

ديوانه مثابه بدر الدين المصطفى دار الثقافة - بيروت - بدون تاريخ
كتاب الحياصة - عناية الابن لهيئ شيخو - بيروت - بدون تاريخ
١٠ - البشادى (عبدالقاهر) الفرق بين الفرق - مطبعة المعارف - مصر -
بدون تاريخ *

١١ - التبريزى شرح المملكات المشرقة تحقيق محمد محيى الدين
عبد الحميد - مطبعة السعادة - القاهرة - ١٩٦٤ *
١٢ - ابن تيمى بردى النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة - طبعة مصر
من طبعة دار الكتب المصرية - المؤسسة المصرية
للحماة للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٨ *

١٣ - الثمالسى ثمار القلوب فى الخفاف والمنسوب - طبعة الظاهر
القاهرة - ١٩٠٨

١٤ - الجاعظ - البيان والتمهين - تحقيق عبد السلام هارون -
مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة
١٣٦٧ هـ - ١٩٤٨ م *

- الحيوان تحقيق عبد السلام هارون - طبعة
العلي مصر - ١٩٣٨ *

١٥ - جرير ديوانه - تحقيق نعمان محمد أمين - طبعة دار
المعارف بمصر - القاهرة - بدون تاريخ -

١٦ - جميل ديوانه - جمع وتحقيق حسين نصار - دار مصر
للطباعة - ١٩٦٧ م

١٧ - الحاتى خلية الحاضرة - تحقيق جعفر الطيار الكنانى
عترالة ماجستير - كلية الاداب - جامعة القاهرة
مخطوط *

١٨ - الخطينة ديوانه تحقيق نعمان أمين طه - طبعة العلي
مصر ١٩٥٨ *

١٩ - الخالديان - الاثياء والنشائر من أسرار الجاهليين والخضرمين
تحقيق محمد يوسف - مطبعة لجنة التأليف والترجمة
والنشر ١٩٥٨ م *

- المختار من شعر بشار - عناية بدر الدين المصطفى -
مطبعة الاعتماد - مصر ١٩٣٤ م *

- ٢٠ — الخطيب البغدادي تاريخ بغداد — دار الكاتب العربي — بيروت
بدون تاريخ
- ٢١ — ابن خلدان وفيات الاعيان وأبناء الزمان — تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد — مطبعة السعادة — مصر ١٣٦٧ هـ — ١٩٤٨ م
- ٢٢ — الدمري حياة الحيوان الكبرى — المطبعة الميمنية القاهرة ١٣٠٦ هـ
- ٢٣ — ذو الرمة ديوانه تحقيق كارليل هنري هيم — طبعة كمبرج — ١٩١٩ م
- ٢٤ — ابن رشيق القيرواني السدة في صنعة الشعر ونقده — مطبعة السعادة — مصر ١٣٦٥ هـ — ١٩٠٧ م
- ٢٥ — زهير بن أبي سلمى ديوانه نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية — الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة — ١٩٦٤ م
- ٢٦ — محيم عبد بنى الصحاح الديوان — تحقيق عبد المميز اليماني — الدار القومية للطباعة والنشر — القاهرة — ١٩٦٥ م
- ٢٧ — ابن سلام الجعفي طبقات فحول الشعراء — شرح محمود محمد شاكر — دار المعارف — القاهرة — ١٩٥٢ م
- ٢٨ — الشماخ تحقيق صلاح الدين الهادي — دار المعارف مصر القاهرة ١٩٦٨ م
- ٢٩ — الشهرستاني الملل والنحل — مطبعة الحلبي — القاهرة ١٩٦٨ م
- ٣٠ — الصقدي (صلاح الدين) نكت الهميان في نكت المصان — مطبعة الجبالية — القاهرة — ١٩١١ م
- ٣١ — المولى أخبار أبي تمام — شرح خليل محمود عساكر — محمد عده مزام — نظير الاسلام الهندى — مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر — ١٣٥٦ هـ جريدة ١٦٣٧ ميلادية

- ٢٢- الطبرى
تاريخ الامم والبلوك - مطبعة الاستقامة
١٢٥٨هـ - ١٩٣٩م
- ٢٣- طرفة بن الصمد
شرح الاديب يوسف الاعلم الشنتصوى
- باريس - ١٩٠١م
- ٢٤- ابن عبد ربه
الحقد القريد - المطبعة الازهرية - مصر
١٣١٦هـ - ١٩١٨م
- ٢٥- عبد القاهر الجرجاني
- دلائل الاعجاز - مطبعة المنار - مصر
١٣٢١هـ
- اسرار البلاغة - تحقيق هـ - ريتز -
استنبول ١٩٥٤م
- ٢٦- المنكرى
ديوان المعاني - مطبعة القدحى ١٣٥هـ
- ٢٧- علقمة النحل
ديوانه - تحقيق لطفي العقال - دريسية
الخطيب - راجعة فخر الدين قيساوة
دار الكتاب العربى - حلب - ١٩٦٩م
- ٢٨- عمر بن ابي ربيعى المخزومى
ديوانه شرح محمد بنى الدين عبد الحميد
- مطبعة السمادة - مصر - ١٩٦٠م
- ٢٩- الفرزدق
ديوانه - عنى بجمعة وطبعة عبد اللطيف صاوى
القاهرة - مطبعة السمادة - القاهرة - برضا تاديج
- ٣٠- ابن قتيبة
الشعر والشعراء - تحقيق احمد محمد شاكر
دار المعارف - مصر - القاهرة - ١٩٦٢
- ٤١- القطاوى
ديوانه - تحقيق ابراهيم السامرائى - احمد
مطلوب - دار الثقافة - بيروت - ١٩٦٥م
- ٤٢- خفيص بن الخطيم
ديوانه - تحقيق ابراهيم السامرائى - واحد
مطلوب - مطبعة الصائى - بغداد - ١٩٦٢
- ١٣- كثير عزة
ديوانه تحقيق اسمان عباس - دار الثقافة
بيروت - ١٩٧١م

- ١١- لبيد ديوانه تحقيق احسان عباس - التراث العربي الكويت ١٩٦٢ م
- ١٥- البهرى كتاب في اللغة والادب - طبعة ليبسج ١٨٦٤ م
- ١٦- مجنون ليل ديوانه جمع وتحقيق عبدالستار أحمد فراج مكتبة مصر - بدون تاريخ -
- ١٧- المرزباني الموشح في ملأخذ العلماء على الشعراء - المطبعة السلفية - القاهرة ١٣٤٣ هـ
- ٤٨- المصمودى مرقى الذهب ومبادئ الجوهر - تحقيق محمد يحيى الدين عبدالحميد - مطبعة السلطنة مصر ١٣٩٧ هـ - ١٩٤٨ م
- ٤٩- ابن الممتر - الديق تحقيق كراتشكوفسكى - مطبوعات جب التذكارية - لندن - ١٩٣٥ م
- ٥٠- المفضل الضبي طبقات الشعراء - تحقيق عبدالستار فراج - دار المعارف مصر - ١٩٥٦
- ١- الديق المفضليات - تحقيق احمد محمد شاكر - عبدالسلام هارون - دار المعارف بمصر القاهرة - ١٩٦٤ م
- ٢- القابضة الديباني جميع الامثال - طبعة بولاق - القاهرة - بدون تاريخ
- ٣- طابغة سهران ديوانه تحقيق شكرى فيصل - دار الفكر - بيروت سنة ١٩٦٨
- ٤- الهذليين شرح اشعار الهذليين تحقيق عبدالستار احمد فراج راجعه محمود محمد شاكر - مطبعة المدني القاهرة ١٣٨٤ هـ ١٩٦٥ م
- ٥٥- ابن واثق الاشعارى تاريخ البعقوى - مطبعة اخرى - النجف ١٣٥٨ هـ

٥٦ - الوليد بن يزيد
ديوانه - مطبوعات المجتمع العلمي العربي
بدمشق ١٩٣٧ م

ثانياً - المراجع العربية

١ - إبراهيم عبد القادر المازني - مشارين برد - دار الشعب - القاهرة
١٢٩٠ - ١٩٧١ م

- قهرالريح - دار الشعب - القاهرة
١٣٩١ - ١٩٧١ م

٢ - إبراهيم عبد المجيد اللبان
الفلسفة في المجتمع الإسلامي - مجلة النهضة
الحديثة - القاهرة ١٩٥٠ م

٣ - احسان عباس
فن الشعر - دار بيروت للطباعة والنشر -
بيروت ١٩٥٩ م

٤ - احمد حسن الزيات
تاريخ الادب العربي الانجلو صينية -
القاهرة ١٩٥٥ م

٥ - احمد حسين القرني
مشارين برد وشعره وأخباره - مطبعة
الشباب - القاهرة

٦ - احمد عبد المنار الجواهري
الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث
الهجري - دار الكتاب للنشر والطباعة -
بغداد ١٩٥٦ م

٧ - احمد كمال زكي
الحياة الأدبية في مصر الى نهاية القرن
الثاني الهجري - دار المعارف بمصر - القاهرة
١٩٧١ م

٨ - بشري فاويز
نقد للمازني - المقتطف المجلد ١٥٥ - العدد
الثاني يوليو ١٩٤٤

٩ - تاجر سلوم
علاقة الملائكة بالشعر عند الزمخشري - رسالة
ماجستير كلية الاداب جامعة القاهرة - مخطوطة
١٩٧٦ م

- ١٠- جابر أحمد عفيف
العصر الفني في التراث القدي والبلقي
- دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة ١٩٧٤م
تاريخ آداب اللغة العربية - مراجعة شوقي
١٩٥٧ - مصر - الهلال
- ١١- جوي زيدان
١٢- حسين نصار
١٣- روزغريب
١٤- شية أحمد محمد
١٥- شاك النحام
١٦- شوقي نجيب
١٧- داه الحاجري
١٨- داه حسين
١٩- عباس محمود العقاد
٢٠- عبد الرحمن بدوي
٢١- عبد العزيز الحايي
- قيس ولبنى شعر ودرواسة " جمع وتحقيق وشيخ "
دار مصر للطباعة بدون تاريخ
تمهيد في النقد الحديث - بيروت ١٩٧١م
النقد عند اللغويين في القرن الثاني - رسالة
ماجستير كلية الآداب جامعة القاهرة مخطوط
١٩٧٣ .
بشار بن برد - رسالة ماجستير - كلية
الآداب جامعة القاهرة - مخطوط - ١٩٥٩م
- المصرا لعيان الأول - دار المعارف بمصر -
القاهرة الطبعة الثالثة بدون تاريخ
- الفن ولما هيست في الشعر العربي - دار
المعارف بمصر القاهرة ١٩٦٩ .
بشار بن برد - دار المعارف بمصر - سلسلة
نوايح الفكر العربي - القاهرة ١٩٧١م .
حيث الأرياء دار المعارف بمصر القاهرة
الطبعة المباشرة بدون تاريخ .
مراجعات في الشعر والآداب - الطبعة المصرية - مصر -
مؤسسة قايح .
من تاريخ الالهاد في الاسلام دراسات ألف
بعضها وترجم الآخر - مكتبة النهضة المصرية
القاهرة ١٩٤٥ .
ابن سناء الملك ومكتبة الحظم والابتكار في الشعر
- الانجلو صرية - ١٩٦٢ .

- ٢٢ — عبد المنعم ثنية
مقدمة في نظرية الادب دار الثقافة للطباعة
والنشر القاهرة — ١٩٧٣ •
- ٢٣ — كرم البستاني
بشار أخباره وشعره بيروت — مكتبة
صادر — ١٩٥٠ •
- ٢٤ — محمد بنديح شريف
الصراع بين العرب والموالي — دار الكاتب
المصري — القاهرة ١٩٥٤ •
- ٢٥ — محمد جابر عبد المال
حرارة الشبحة المتأخرة — السنة المحمدية
القاهرة ١٩٥٤ •
- ٢٦ — محمد عبد الهادي
نظرية الصورة عند شعراء مدرسة الديوان —
رسالة ماجستير بكلية الادب جامعة القاهرة
مخطوط ١٩٧٣ •
- ٢٧ — محمد غنيم هلال
في النقد الادبي الحديث مكتبة الانجلو
مصرية القاهرة — ١٩٧١
- ٢٨ — محمد مصطفى مدوي
دراسات في الشعر والصريح — دار الجرف
القاهرة — ١٩٦٠ —
- ٢٩ — محمد مصطفى حناره
اتجاهات الشعر العربي في القرن التاسع
الهجري — دار المعارف القاهرة ١٩٦٧
- ٣٠ — محمد مهدي البشير
في الادب العباسي — مطبعة النعمان
— النجف الاشرف — العراق — ١٩٧٠ •
- ٣١ — محمد التويج
— شخصية بشار مكتبة النهضة — مصر — ١٩٥١
— قضية الشعر الجديد — معهد الدراسات
المصرية السامية — القاهرة — ١٩٦٩ •
- ٣٢ — مختار حمزة
سيكولوجية المرضى وذوي الماهيات
دار المعارف بمصر — ١٩٦٤ •
- ٣٣ — هاني تاج
دراسة الادب الدار القومية للطباعة والنشر
القاهرة بدون تاريخ •
- الصورة الادبية — دار مصر للطباعة — القاهرة
١٩٥٨

- ٢٩ — ناصر الحاني
النقد الادبي وأثره في الشعر المباسسي
— مطبعة بغداد — ١٩٥٥ م
- ٣٥ — نجيب محمد البهبهني
تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث
الهجري — دار الكتب — ١٣٨٧ هـ — ١٩٦٧ م
الصورة الفنية في الشعر الحديث — رسالة
دكتوراه — كلية الآداب جامعة القاهرة
مخطوط ١٩٦٧ م
- ٣٧ — يوسف بكار
بناء القصيدة العربية عند النقاد والقديماء
في ضوء المفاهيم النقدية الحديثة — رسالة
دكتوراه — كلية الآداب جامعة القاهرة
مخطوط ١٩٧٢ م
- ٣٨ — يوسف خليل
التفسير النفسي لشخصية بشار — مجلة
المجلة — ١٩٥١ — ١٩٥٢ م
- ثالثاً: المراجع الأجنبية
(١) المراجع العربية
١ — أرسطو طاليس
كتاب الشعر حقيقه مع ترجمة حديثة ودراسة
لتأثيره في البلاغة العربية شكوى عيساد —
دار الكتب المصرية للطباعة والنشر ١٩٦٢ م
الشعر والتجربة ترجمة علي الخفراة الجيوشي
مراجعة توفيق صايغ دار البقعة — بيروت
١٩٦٢ م
- ٢ — أرشيد مكني
ضرورة الفن ترجمة أحمد سليم الهيئة المصرية
الصاعقة للتأليف والنشر القاهرة — ١٩٧١ م
- ٣ — أرمنت فيسر
الشعر كيف نفهمه ونقدونه — ترجمة محمد
ابراهيم المشوش — بيروت — ١٩٦٩ م
- ٤ — اليزابيث دور
فنون الادب — تحرير ركي تينين — مطبعة
لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة
- ٥ — تشارلتن (د . ب)
تأثير الفن في الحياة

- ٦ - ج م جيو
مائل في فلسفة الفن المعاصرة - ترجمة
سلي الدروبي - دار الفكر العربي - القاهرة
بدون تاريخ
- ٧ - جوستاف جون جرونلوم
دراسات في الادب العربي ترجمة احسان عباس
وآخرون مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر
بيروت - ١٩٥٩
- ٨ - ديفيد ديتش
مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق
والتطبيق ترجمة محمد يوسف نجم - احسان
عباس - دار صادر - بيروت ١٩٦٧
- ٩ - روبرت داملتون
العصر والتأمل - ترجمة محمد مصطفى بدوي -
المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة
والنشر القاهرة ١٩٦٦ م
- ١٠ - رينولد أ. كلسن
تاريخ الادب العباسي - ترجمة وتحقيق
مناة خلوصي - المكتبة الاهلية - بغداد
٤٢٨٢ هـ ١٩٦٢
- ١١ - نون كريس
الحضارة الاسلامية ومدى تأثرها بالمؤثرات
الاجنبية تصريف مصطفى طه بدر - دار
الفكر العربي - القاهرة - بدون تاريخ -
- ١٢ - كارول بروكلمان
تاريخ الادب العربي ترجمة عبد الحليم
المنجار - دار المعارف بمصر - القاهرة
١٩٦٨
- ١٣ - نورمان فريدمان
العمارة الفتية - ترجمة ناهي احمد صفر -
مجلة الاديب المعاصر - عدد ١٦ بغداد
السراي ١٩٧٦

1. Banks (theodore Howard): Milton's Imagery,
columbia university press, New York, 1950.
2. Clemen (W.H): The development of Shakespeare's
Imagery, Methuen, London, 1966.
3. Friedman (Norman): Imagery, princeton Encyclopedia
of poetry and poetres, Edited by Alex preminger,
Princeton university press, 1969.
4. Spurgeon (caroline) : "Shakespeare's Imagery and
what it tells us" , cambridge university press,
1968.
5. Thomas (owen): Metaphor and related subjects,
Random House, New York, 1956.