المعادل الموضوعي
في قصيدتي المدح والرثاء عند البحتري

(دراسة تحليلية)

The objective equatian in the poems of praise and Lamentatian at Bahtouri
Analytical and critical study

إعداد الدكتور

محمد الدسوقي محمد إبراهيم غَبن

المدرس بقسم الأدب والنقد بكلية اللغة العربية جامعة الأزهر بالزقازيق

Email: mohamedibrahim.@azhar.edu.eg

١٤٤٥هـ = ٢٠٢٤م.

ملخص البحث

تهدف الدراسة إلى رصد تجليات المعادل الموضوعي في بعض التجارب الشعرية للشاعر أبي عبادة البحتري، وتوظيفه له بوصفه أداة فاعلة في التعبير عن مشاعره وعواطفه الخاصة، ومقومًا من مقومات الفن، وكونه أحد النظريات النقدية الحديثة التي أثبتت حضورًا على الساحة النقدية تنظيرًا وتطبيقا، كما تؤكد الدراسة على وجود هذه التقنية الفنية في تراثنا الشعري القديم، ومعرفة شعرائنا لها فكرة وتطبيقا، وإن لم يُعْرف المصطلحُ نصًّا إلا حديثا، ويبرهن الباحث على ذلك من خلال التطبيق على بعض نتاج الشاعر البحتري، الشاعر الأعرابي المطبوع الذي التزم في أشعاره عمود الشعر، وذلك من خلال الوقوف مع قصيدتين له بالدرس والتحليل، أولاهما في مدح الخليفة العباسي المتوكل وقصره، وأخراهما في رثائهما، وبالتالي فإن البحث يهدف إلى دراسة بعض النصوص التراثية في مظانها من خلال إحدى أدوات التأويل الحديثة أو القراءة الجديدة، بغية إبراز ما تمتلكه الأمة العربية من تراث أدبي ثر جدير بالدرس والتحليل النقدي، كما يهدف إلى تأييد الفكرة القائلة بأن جل هذه النظريات التي يُنَادى بها حديثا لم تبتعد عن رؤى أدبائنا عندما عبروا عن عواطفهم وتجاربهم الشعرية.

الكلمات المفتاحية: المعادل الموضوعي- البحتري – مدح المتوكل وقصره - رثاء الخليفة المتوكل وقصره – النظريات النقدية الحديثة– العصر العباسي.

Research summary:
The study addresses the methad of employing the Bahtarie poet for objective equation and his mani festatians in some of his poetry experiences as an effective tool in expressing his own feelings and .ematians
It is one of the most modern critical thearies that has proven a presence on the monetary arena in order and application It emphasizes the existence of this artistic technique in our ancient poetic heritage and the knowledge of our poets has an idea and application.
If the term is known only recently and the researcher proves this by applying some of the products of the poet Abiobadaal Bahtari the poet al Arabi, printed in his poetry, adhered to the poetry column by posing with two poems of his study and analysis, the first is in praising the Abas caliph al Mutawakil and his palace, thus, the research aims to study some of the heritage texts in their grief through one of the tools of modern interpretation or new reading in order to highlight the rich literary heritage of the Arab natian worthy of study and critical analysis It also aims to support the notion that most of these newly advocated thearies didn't imblicitly move away from and address our Literary visions when they expressed their emations and paetic experiences.

Key ubrds:
Objective equivalence – Al Bahtari – praising Al – Mutawakel and his palace – the lament of Al- Modern crical thearies – the Abbasid era.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم، والصلاة والسلام على من رغب في العلم، ودعا إلى سلوك طريقه، وبشر سالكيه بحسن المثوبة والجزاء الحسن، وبعد:

تتعدد قراءات النص الشعري الواحد وتتجدد نظرًا لما تتميز به لغة الشعر من عطاء وثراء لا يحده حدود، وتلك سمة من أبرز سمات القصيدة العربية التراثية، وتزداد هذه القراءات ثراء، وتتنوع نظرة ورؤى، وتتسع آفاقا ومجالا؛ كلما اتسع الفضاء الشعري للشاعر المنبثق من نضج موهبته، ومن صدق تجربته الشعرية، وفي الجانب الآخر يتوقف –أيضا– على عمق نظرة الناقد وقدرته على سبر أغوار النص المقروء، والربط بينه وبين سياقات الأحوال المختلفة، فكلما كان الناقد أكثر تعمقا وتمحيصا وجرأة على اقتحام عوالم القصيد، واكتشاف عوالم خفية جديدة بالنص المقروء، كلما كان أقدر على التأويل وفك الشفرات من خلال التقاط إيحاءات الألفاظ وما تشي به الصور من أسرار، وتفيض به دلالات الأساليب والموسيقى من إشارات والقدرة على التأليف بينها، وكلما فتح أعين القراء على معانٍ بكر يشي بها هذا النص أو ذاك، وهذا هو الأدب الخالد الذي كتب لأمته ديمومة الحياة والبقاء بما سجل من مآثرها، وعبر عن مكنون مشاعرها وخلجات نفوسها.

ومن ثم جاءت فكرة هذه الدراسة لتكون واحدة من تلك الدراسات التي أسهمت في بيان ما انطوى عليه أدبنا القديم من كنوز دفينة، وما اتسم به من مَزِيَّة لا توجد لمثله من الآداب الأخرى، وهي تجدد قراءاته وانفساح مجاله، ولا محدودية عوالمه، وتلك سمة يظل أدبنا من خلالها أدبا حيا يظهر نفائسه، ويخرج خيره ولآلئه لأبنائه كلما دعتهم الحاجة لطلب ذلك أو التنقيب عنه... فها هي المذاهب الحديثة تتعدد وتتجدد فيها أوجه النظريات ومناهجها يوما بعد يوم، ودائما ما توجه القارئ لمحاولة قراءة الأدب

قراءة جديدة، ويأبى الأدب العربي إلا أن يكون المطواع بلغته الثرة، وأساليبه الفياضة، وصوره وموسيقاه الآسرة، ورؤاه الرحبة التي تضمنت جل هذه المذاهب ووعت تلك المفاهيم من قبل مع اختلاف المصطلح وتجدد تسميته.

لذا فإن هذه الدراسة تأتي لتكون بمثابة إجابة على إحدى الإشكاليات التي يثيرها كثير من المستغربين –ممن ارتضعوا من ألبان الغرب وثقافته وخنعوا لها– من كون أدبنا القديم وقف بحدود لغته وأساليبه ورؤاه عند حد التعبير عن الطلل الدارس أو الرسم العافي، والمدح الزائف، أو مجرد وصف الناقة والخيل وصفا جافا خاليا من أي مضمون هادف أو معنى رامز، وانعدام وجود رؤية أو معنى يعبر الشاعر العربي القديم من خلاله عن عاطفة صادقة، أو يرمز فيه إلى مشاعره.

ولتحقيق ذلك وقع اختياري علي قصيدتين من نتاج الشاعر البحتري تـ ٢٨٤ه، الأولى في مدح الخليفة المتوكل تـ ٢٤٧هـ وقصره، والثانية في رثائهما، بغرض رصد تجليات المعادل الموضوعي فيهما بوصفه أحد مصطلحات النقد الحديث وتقنياته التي تعد من أهم إجراءات تحليل النص الأدبي، واختياري لهاتين القصيدتين لم يأت عبثا أو مصادفة، فطالما أطلت النظر فيهما بعد اقتنائي لديوانه واستشعرت أن بين هاتين القصيدتن خاصة رباطًا قويًّا من جهة الموضوع، والحالة الشعورية، ففي قصيدة المدح جمع البحتري بين مدح المتوكل وقصره الجعفري، وفي قصيدة الرثاء كذلك جمع البحتري بين رثاء المتوكل وقصره الجعفري، وبذلك ارتبطا موضوعا وفكرة، ومن جهة الحالة الشعورية فالقصيدتان يربطهما خط شعوري واحد يجعلهما بمثابة تعبير عن حالة شعورية ونفسية ممتدة لتجربة إنسانية واحدة صادقة، وصورة لحياة شاعر وهب نفسه لفنه وأخلص له، فكانت الأولى منهما بداية والثانية نهاية.

وقد دعتني إلى كتابة البحث عدة أمور منها:

أولًا: الإسهام في قراءة بعض أدبنا القديم قراءة جديدة تبرز أحد جوانبه الجمالية، وتؤكد حقيقة ثرائه وتجدده، واشتماله على جل أفكار هذه المذاهب والمناهج الجديدة،

وتضمنه لهذه القضايا التي يتشدق بها المستغربون وإن لم تكن بصورتها الشكلية التي صيغت عليها الآن.

ثانيًا: محاولة دراسة أحد أشهر المصطلحات النقدية الحديثة دراسة تطبيقية، من خلال التطبيق على إحدى قصائد التراث الأدبي لأحد فحول الشعر في عصره، ألا وهو الشاعر أبو عبادة البحتري، لمحاولة إظهار جوانب جديدة وعوالم خفية في أدبه، وإثبات ثراء النص الشعري للشاعر، ومدى صلاحياته المستمرة لقراءات جديدة موحية.

ثالثًا: يسهم البحث في الكشف عن إحدى المراحل المهمة التي أسهمت في توجيه حياة الشاعر، ومن ثم التأثير على مسيرته الشعرية، من خلال ما دونه شعرا معبرا عن عواطفه الصادقة.

رابعًا: جدة البحث فلم أقف على دراسة -فيما أعلم- تناولت المعادل الموضوعي في هاتين القصيدتين موضوع الدراسة من نتاج البحتري، ومحاولة إخراج ما بهما من معادلات موضوعية وظفها الشاعر في التعبير عن مكنون نفسه وإخراج مشاعره.

وقد اقتضت الدراسة التحليلية أن أتكئ على المنهج الفني الذي يساعد على قراءة النص الأدبي قراءة جمالية، تسهم في الوقوف على جوانب المعادل الموضوعي فيه وإبرازه للمتلقي، وذلك من خلال محاولة استنطاق الألفاظ والأساليب، وعمق الصورة، مع مراعاة السياقات، وقراءة الأحداث والظروف التي تعد معطى فاعلا من أهم معطيات إخراج النص، والوقوف على سمات أساليب التعبير التي وظف الشاعر من خلالها المعادل الموضوعي في قصيدتيه.

هذا وقد جاءت الدراسة في مقدمة، وتمهيد، وثلاثة مباحث، وخاتمة، وفهرس للمصادر والمراجع.

عرفت في المقدمة بالموضوع وأسباب اختياره ومنهجه، ثم ذكرت في التمهيد مجملا لحياة الشاعر ركزت فيه على الجوانب التي تفيد الدراسة وتسهم في قراءة النصين موضوع البحث، ثم تعريف بمصطلح المعادل الموضوعي نشأته ومفهومه وأثره الفني

في التأويل أو قراءة النص قراءة جديدة، ثم جاء المبحث الأول وتناولت فيه المعادل الموضوعي في قصيدة المدح عند البحتري، ثم المبحث الثاني وتناولت فيه المعادل الموضوعي في قصيدة الرثاء عند الشاعر البحتري، ثم جاء المبحث الثالث وفيه وقفة موازنة للمعادل الموضوعي في القصيدتين موضوع الدراسة من جهة الأدوات الفنية التي استعان بها الشاعر في التعبير عن تجربتيه.

هذا وقد راعيت في الوقوف على جانب المعادل الموضوعي في القصيدتين – موضوع الدراسة – أن أتناول النصين من خلال تحليلهما تحليلا ذوقيا جماليا، يراعي الدلالات، ويلحظ السياقات، ويقف مع الأحداث والظروف التي أحاطت بالنص وقائله، ومحاولة استنطاق النص الأدبي، واستكناه أسراره التي كانت سببا في نضج التجربة وانصهارها في نفس الشاعر حتى خرجت للمتلقي على تلك الصورة. فإن كنت وفقت فيما رُمْته فمن الله الفتح والعون والتوفيق، وإن كنت لم أوفق فيكفي أني حاولت وأخرجت فكرة إلى النور لعل أحد زملائي من الباحثين الجادين يكملها أو يوفق أكثر مني في تناولها، وهكذا البحث العلمي لبنات يقدمها الأول للثاني، حتى يكتمل البناء ويُشَيَّد في أبهى صورة وأجمل حله. ولله الحمد أولا وأخيرا، وصلى الله وسلم على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

د. محمد الدسوقي محمد إبراهيم غبن

مدرس الأدب والنقد بكلية اللغة العربية بالزقازيق

التمهيد

يشتمل على:

أولا: البحتري شعره، ولمحات من حياته. ثانيا: المعادل الموضوعي نشأة ومفهوما.

أولًا: البحتري شعره، ولمحات من حياته:

أخبار البحتري وأنباء شعره أشهر من أن نفصل فيها القول، أو نطنب حولها الحديث، لكثرة الدراسات التي دارت حول الشاعر، لذا سأكتفي من التعريف بالتركيز على بعض جوانب حياته التي تخدم الدراسة وفكرتها تمهيدًا لمضمونها، وذلك من خلال تعريف مجمل بالشاعر وفنه، ثم حديث مجمل عن مراحل حياته التي تسهم في توضيح رؤيتي أو وجهتي في تحليل النصين موضوع الدراسة.

اسمه: الشاعر البحتري هو: الوليد بن عبيد الله بن يحيى بن عبيد الله بن شِملال بن جابر بن سلمه بن مُسْهِر بن الحارث بن خيثم،[١] ولد بمنبج -قرية من قرى الشام- عام ٢٠٤هـ =٨٢١ م،[٢] لقب بالبحتري نسبة إلى عشيرته الطائية (بُحْتُر)، ويرجع نسب أبيه إلى طيء، وأمه إلى شيبان، توفي سنة ٢٨٤ه.

كنيته: له كنيتان أبو الحسن، وأبو عباده، واشتهر بالثانية التي اختارها بعدما اتصل بالخليفة المتوكل[٣]، وقيل إن الخليفة المتوكل هو من اختارها له وأشار عليه أن يلتزمها[٤].

(١) الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، تح عبد الكريم العزباوي وآخرون، إشراف محمد أبو الفضل إبراهيم، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٣م، جـ٢١، صـ٣٧.

(٢) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، لأبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، تح د/ إحسان عباس، ط دار صادر بيروت، جـ٦، صـ٢١.

(٣) المتوكل على الله: جعفر أبو الفضل بن المعتصم الرشيد، عاشر الخلفاء العباسيين، ولد عام ٢٠٧هـ وتولى الخلافة عام٢٣٢هـ حتى قتل عام ٢٤٧هـ، ينظر: تاريخ الخلفاء، تأليف جلال الدين السيوطي، ط دار ابن حزم، ط الأولى، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م صـ٢٧٤.

(٤) ينظر الخبر في الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، جـ٢١، صـ٣٩.

مكانته الشعرية: يعد البحتري أحد أشهر شعراء العصر العباسي المبرزين الذين علا صيتهم فيه؛ لجودة شعرهم، وتميزهم بالتزامهم عمود الشعر العربي وعدم الخروج على التقاليد الموروثة، كما اتسم شعره بالسهولة واليسر وجودة المعاني والبعد عن التعقيد. يؤيد ذلك قول الآمدي (تـ ٣٧٠هـ) -وهو يوازن بينه وبين أبي تمام (تـ٢٣١)-: «وإنهما لمختلفان؛ لأن البحتري أعرابي الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ..»[(١)]، كما شهد له ابن الأثير (تـ٦٣٧) بجودة شعره الذي عني فيه بسبك الألفاظ وسلاسة الأسلوب وحسن ديباجته، وموسيقيته أو غنائيته الآسرة، ويظهر ذلك في ثنايا تفصيل أسباب إيثاره لشعره فقال: «وأما أبو عبادة البحتري فإنه أحسن في سبك اللفظ على المعنى، وأراد أن يشعر فغنَّى، ولقد حاز طرفي الرقة والجزالة على الإطلاق»[(٢)]، ويرى عبد القاهر الجرجاني (تـ٤٧١) أن عبقرية البحتري وتفوقه على أقرانه تكمن في دقة اختيار معانيه، ومهارته في تسهيل الوحشي وتيسيره، وتقريب البعيد الغريب يقول: «وإنك لا تكاد تجد شاعرًا يعطيك في المعاني الدقيقة من التسهيل والتقريب، ورد البعيد إلى المألوف القريب ما يعطي البحتري، ويبلغ في هذا الباب مبلغه..»[(٣)]. فهذه الآراء النقدية -وغيرها كثير- تثبت ما للبحتري من مقدرة فنية مكنته من إجادة فنه وتفوقه فيه على غيره والتي تركزت في الدقة في المعاني مع تميزها بالسهولة والألفة، وحسن سبك الألفاظ، وشاعرية الأسلوب، وغنائية الموسيقى.

(١) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تح السيد أحمد صقر، ط دار المعارف ط ٤، جـ١، صـ٤.

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح محمد محيي الدين عبد الحميد، ط مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩م، جـ٢، صـ٢٢٧.

(٣) أسرار البلاغة، عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، ط المدني القاهرة، ١٩٩١م، ط١، صـ١٤٦.

حياته: يمكن أن نقسم حياة البحتري إلى مرحلتين مهمتين كان لكلتيهما أثرهما الكبير في توجيه مسار حياته، ومن ثم وقعهما الشديد المؤثر على نفسه وفنه سواء؛ وهما مرحلة النشأة، ومرحلة الانطلاق والتوهج الفني.

أولا: مرحلة النشأة:

كانت حياة البحتري الاجتماعية في هذه المرحلة أقرب ما تكون إلى حياة أصحاب الحاجة والعوز، وقد بدأت مبكرة مع الشاعر منذ مات أبوه، فكان موت أبيه صغيرًا سببًا في هذه النشأة التي غلف الفقر أيامها فشق عليه نهارها، وطال فيها ليلها، وقد ألجأه فقره وحاجته في هذه المرحلة إلى مدح مَن لا يستحقون المدح، أو بمعنى آخر مَن لم يسمع في النتاج الشعري الموروث لقصيدة المديح أن أحدًا من الشعراء تعرض لهم بالمدح من باعة البصل والباذنجان في منبج. قال صالح بن الأصبغ التنوخي المنبجيّ: «رأيت البحتري هاهنا عندنا قبل أن يخرج إلى العراق يجتاز بنا في الجامع من هذا الباب – وأومأ إلى جنبتي المسجد- يمدح أصحاب البصل والباذنجان وينشد الشعر في ذهابه ومجيئه»[(١)]، وهو شيء قاس على النفس لاسيما إن كانت نفسًا شاعرة تحمل مشاعر جياشة كنفس البحتري، كما يشي الخبر بضيق الحياة في هذه المرحلة ومحدودية آفاقها، والتي لم تسمح للشاعر على المستوى الفني إلا بهذا القدر أو تلك المساحة من الحركة.

ويبدو أن الشاعر عاش هذه الحقبة من حياته مُعَنًّى ضجرًا متبرما بكل قسماتها وصنوفها لدرجة كبيرة أثرت في نفسه، حتى نضح ألمها تعبيرًا مطرزا في شعره فقال من البسيط[(٢)]:

---

(١) طيف الوليد أو حياة البحتري، دراسة وتحليل، عبد السلام رستم، ط دار المعارف بمصر، ١٩٤٧م، صـ ١٣٦. والخبر في تاريخ بغداد أو مدينة السلام، للحافظ أبي بكر أحمد بن علي الخطيب البغدادي، ط مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٣٤٩هـ=١٩٣١م، جـ ١٣، صـ ٤٤٧.

(٢) سجال: من السجل أي من الدلو العظيمة أو الضرع العظيم؛ وكنى بذلك عن شدة فقره، ديوان البحتري، تح حسن كامل الصيرفي، ط دار المعارف بمصر، ضمن سلسلة ذخائر العرب رقم (٣٤) ط ١٩٣٧،٢م، جـ٢، صـ٩٥٤.

وَعَيَّرَتْنِي سِجَالَ العُدْمِ جَاهِلَةً وَالنَّبْعُ عُرْيَانُ مَا فِي فَرْعِهِ ثَمَرُ

والبيت شكوى من شدة الفقر والعوز، وكناية عن شدة حاجته وظروفه القاسية، وكانت هذه النشأة المؤلمة وتلك المعاناة الصادمة سببًا كافيا في أن يطلب الشاعر الغنى، وأن يبحث عن أسبابه ويتحمل من أجله مشاق السفر وعناء الرحلة ومخاطر الطلب.

يروي الصولي (تـ ٣٣٥) خبرًا عن البحتري على لسانه يبين فيه مدى حاجته للمال وسعيه في طلبه قال: «كان أول أمري في الشعر ونباهتي فيه، أني صرت إلى أبي تمام وهو بحمص، فعرضت عليه شعري، وكان الشعراء يعرضون عليه أشعارهم، فأقبل علي وترك سائر الناس، فلما تفرقوا قال لي: أنت أشعر من أنشدني، فكيف حالك؟ فشكوت إليه **خَلَّةً**، فكتب إلى أهل معرة النعمان، وشهد لي بالحذق في الشعر، وشفع لي عندهم، وقال: امتدحهم؛ فصرت إليهم بكتابه فأكرموني، ووظفوا لي أربعة آلاف درهم، فكان أول مال أصبته بالشعر»[1]. فالرواية تظهر قدر الجهد المبذول والسعي الدائب الدائم لطلب الغني، والرغبة في الوصول للمنزلة التي لا يرى البحتري نفسه إلا فيها، فما أن وصل لأبي تمام شيخ الشعراء في عصره، وشاعر البلاط آنذاك إلا وعرض عليه شعره، فلما أقرَّ له بالشاعرية وسأله عن حاله، شكا إليه ما يعانيه من عوز فكلمة (الخَلَّة) بمعنى الحاجة والفقر، فما كان من أبي تمام إلا أن مد له يد العون ودله على أول طريق المجد والغنى في بلاط الحكام والأمراء، فأصاب بذلك مالا قال عنه كان أول مال أصبته بالشعر.

ومن ثم فإن البحتري الذي تميز بأخلاق وشيم الأعرابي وعلى رأسها الوفاء لا ينسى لشيخه أبي تمام أنه كان السبب فيما وصل إليه من ثراء، وبداية تحول حياته من حال إلى حال، ودائما ما كان يشهد له بالفضل في أي موقف أو مجلس يستدعي ذلك، فحينما قيل له يوما بعد أن أنشد شعرًا: «أنت في هذا أشعر من أبي تمام!، فقال: كلا والله

(١) أخبار البحتري للصولي، تح الدكتور صالح الأشتر، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، ط ١، ١٣٧٨هـ/ ١٩٥٨م، صـ٥٦، والخبر في الأغاني، جـ٢١، صـ٤٠.

ذاك الأستاذ الرئيس، والله ما أكلت الخبز إلا به..»[1]. وتكفي هذه المقولة معبرا وكاشفا قوله: «والله ما أكلت الخبز إلا به» لتدلل على اعتراف البحتري نفسه بتبدل حاله، وانتقاله من طور الفقر والعوز إلى الغنى والنعمة بعد تعرفه على أبي تمام الذي انتقل بسببه إلى مرحلة جديدة.

ثانيا: مرحلة الانطلاق والتوهج الفني:

لنا أن نسمى هذه المرحلة مرحلة الغنى والثراء، ولنترك البحتري نفسه ليحدثنا عن أول مخايل الغنى وبوارق النعيم والمجد الحقيقي الذي لاحت بوارقه بعد ذلك بمجرد تعرفه على الوزير الفتح بن خاقان- وزير الخليفة المتوكل- والذي تعرف من خلاله على الخليفة المتوكل ومدحه، وما أصابه بسبب ذلك من ثراء حقق له أمله، وبلغه ما رجاه على أيديهما قال: «أول ما مدحت به الفتح بن خاقان[2]:

هَــبِ الــدَّارَ رَدَّتْ رَجْــعَ مَــا أَنْــتَ قَائِلُــهْ وَأَبْــدَى الجَــوَابَ الرَّبْــعُ عَمَّــا تُسَــائِلُهْ

فأنشدته إياها في سنة ثلاث وثلاثين ومائتين، بعد ما أقمت شهرًا لا أصل إلى إنشاده، وهو مع ذلك يجري علي ويصلني، ثم جلس جلوسا عاما، وحضرت وحدي فرأيته يبتسم عند كل بيت جيد، فعلمت أنه يعرف الشعر وكان ذلك أعجب إليَّ من جميع ما وصلني به، وكان أول ما اهتز له حين بلغت إلى قولي[3]:

وَقَــدْ قُلْــتُ للمُعْلِــي إلــى المَجْــدِ طَرْفَــهُ دَعِ الْمَجْــدَ فَــالفتحُ بْــنُ خَاقــانَ شَــاغِلُهْ

وإلى قوله[4]:

صَــفَتْ مِثْلَمَــا تَصْــفُو المُــدَامُ خِلَالُــهُ وَرَقَّــتْ كَمَــا رَقَّ النَّسِــيمُ شَــمَائِلُهْ

(١) الأغاني، جـ٢١ صـ ٤٠.

(٢) البيت من الطويل، والقصيدة بالديوان، جـ٣، صـ ١٦١٠

(٣) البيت من القصيدة نفسها بالديوان، جـ٣، صـ ١٦١٢

(٤) البيت آخر أبيات القصيدة التي مدحه بها، ينظر: الديوان، جـ٣، صـ ١٦١٤

فلما فرغت سره ما سمع، وأمر لي بخمسة آلاف درهم، وقال: أمير المؤمنين يخرج لصلاة الفجر ويخطب، فاعمل شعرًا تنشده إياه إذا رجع، فلما جاء الفطر وركب ورجع، أوصلني إليه بعد أيام، فدخلت فأنشدته[1]:

أَبَـرَّ عَلَـى الأَنْـوَاءِ نَائِلُـكَ الْغَمْـرُ وَبنْـتَ بِفَخْـرٍ مَـا يُشَـاكِلُهُ فَخْـرُ

فلما بلغت إلى قولي[2]:

بَهَـرْتَ عُقُـوْلَ السَّـامِعِيْنَ بِخُطْبَـةٍ هِـيَ الزَّهَـرُ المَبْثُـوثُ وَاللُّؤْلُـؤ النَّثْـرُ

قال المتوكل للفتح: هذا شاعرك؟ فجعل يصفني له، فأمر لي **بعشرة آلاف درهم**، فأخذتها من وقتي، وخصصت بالفتح حتى كنت أشفع إليه في الناس، ثم صيرني بعد ذلك من جلساء المتوكل»[3].

ولأهمية الأمر في نفس البحتري وخطره على حياته كلها فقد كان يجهد نفسه في تقويم شعره للخليفة المتوكل، ويسمع للنصح أو أي نقد موضوعي من سامعه فيحول أسلوبه من حال إلى آخر، ويرقى بنَفَسِهِ الشعري من وجهة إلى أخرى، ومن ذلك الموقف الذي قصه البحتري يوما يقول: «كنت أمدح المتوكل مقوما لفظي، غير مرسل نفسي، فقال لي الفتح – وكان والله، ما علمت، قوي الأدب، حسن المعرفة بالشعر-: ليس بك حاجة في مدح أمير المؤمنين إلى مثل هذا، لَيِّن كلامك حتى يفهم، فإنه يلذ ما يفهم، فعلمت أنه نصحني، فمدحته بأشعاري التي منها[4]:

لِـي حَبِيـب قَـد لَـجَّ فِي الهَجْـرِ جِـدَّا وأعَـادَ الصُّـدودَ مِنْـهُ وَأَبْـدَا

(١) القصيدة من الطويل، ينظر: الديوان، جـ٢، صـ ٩٩١

(٢) البيت من القصيدة نفسها، ينظر: الديوان، جـ٢، صـ ٩٩٣

(٣) أخبار البحتري للصولي صـ ٨٣، ٨٤

(٤) القصيدة من الخفيف، ينظر: الديوان، جـ ٢، صـ ٧١١

... فحظيت عنده، وقربت من قلبه، وتوفرت علي صلاته»[١].

ويبدو أن عطاء الخليفة المتوكل، ووزيره الفتح بن خاقان للشاعر البحتري كان أمرًا لافتا للنظر، يلحظه كل من شهد له موقفا، أو سمع به، أو عاشره ولو لفترة وجيزة، فيعجب له ويذكره، فهذا الشاعر أحمد بن أبي فنن[٢] يقول: «دخلت مع البحتري على المتوكل فأنشده قصيدته فيه:

أَيُّها الشَيْخُ المُعَنَّى بالطَّرَبْ.. [٣].

فأمر له **بعشرين ألف درهم**، ورمى إليه بتمثال كان في يده من نَدّ، وفأرة مسك[٤]، فقال البحتري: والله ما رأيت فأرة مسك قط، فرمى إليه بعدَّة منها، فقال:

لَئِنْ كَان هَذا طَيِّبًا وَهْوَ طَيِّبٌ لَقَدْ طَيَّبَتْهُ مِنْ يَدَيْكَ الْأَنَامِلُ[٥].

فزادني مما بين يديه. وعني الفتح بالبحتري فأعطاه أكثر المال..» [٦].

---

(١) أخبار البحتري للصولي صـ٨٦، ٨٧

(٢) شاعر من شعراء بغداد في عهد المتوكل، وأكثر شعره في الفتح بن خاقان، ينظر في ترجمته: طبقات ابن المعتز، تح عبد الستار أحمد فرج، ط دار المعارف، سلسلة ذخائر العرب(٢٠)، (د-ت) ١٨٨، وسمط اللآلي، لأبي عبيد البكري الأونبي، تحقيق وشرح عبد العزيز الميمني، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة٢٠٠٩م ٢٤٥، وفوات الوفيات، تأليف محمد بن شاكر الكتبي، تح محمد محيي الدين عبد الحميد، ط مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥١م، ١/ ٨٣.

(٣) لم أقف على البيت في ديوان الشاعر، قال محقق كتاب أخبار البحتري للصولي، القصيدة من شعر البحتري الضائع الذي لم تحوه الدواوين المطبوعة ولا المخطوطة التي وقفت عليها، انظر هامش صـ٩٣.

(٤) النَدُّ: نبات عوده له رائحة طيبة، فهو ضرب من النبات يتبخر به، وفأرة المسك: الوعاء الذي يجتمع فيه المسك.

(٥) لم أقف على البيت، والقصيدة من شعر البحتري الضائع، انظر هامش أخبار البحتري للصولي، صـ٩٣.

(٦) أخبار البحتري للصولي، صـ٩٣.

لقد سرت في نفس البحتري محبة صادقة للخليفة المتوكل، ووزيره الفتح بسبب كثرة إحسانهما وإكرامهما له، وإغداقهما المستمر عليه، حتى أصبح لا يطيق البعد عنهما، ولا يتذوق العطاء من غيرهما، «فكلما طال البعد بينه وبين المتوكل والفتح عطف عليهما وارتاح في شعره لذكرهما»[1]، قال الحصري القيرواني بعد أن ذكر تعلق البحتري بالخليفة المتوكل، وذكر بعض أبيات له من مراثيه فيه «وقد كان البحتري يرتاح في كثير من شعره إلى ذكره وذكر الفتح بن خاقان فمن ذلك قوله لبعض من يمدحه»[2]:

تـــداركني الإحســـان منـــك، ونـــالني علـــى فاقـــة ذاك النّـــدى والتطـــوّل
ودافعـــت عنـــى حـــين لا الفـــتح يرتجـــى لـــدفع الأذى عنـــى ولا المتوكّـــل

وبكاهما فقال[3]:

مَضَـــى جَعْفَـــرٌ والفـــتح بـــين مُوَسّـــد وبَيَن قَتِيْلٍ فِي الدِّماء مَضَرَّج
أَأَطْلُـــبُ أَنْصـــارًا عَلَـــى الـــدَّهْرِ بَعْـــدَما ثَوَى مِنْهُمَا فِي التُّرْبِ أَوْسِى وَخَزْرَجِى[4]

فتعلق البحتري بالخليفة ووزيره غدا بالنسبة إليه وجه الحياة ونضارة عيشها، وروحها ونسيمها، ومن ثم فهو لا يتخيل نفسه بدونهما، فوجودهما وجوده، وبقاؤهما ومجدهما بقاء لمجده وراحة لنفسه، وبالتالي فمدحهما مدح لذاته وأماله، ورثاؤهما أو نعيهما هو رثاء لأمانيه وأحلامه وفقد لرجائه ومبتغاه، وهو ما سوف نقف عليه جليا من خلال تحليل جانب المعادل الموضوعي لنفس الشاعر في نصي الدراسة.

(١) عبقرية البحتري، عبد العزيز سيد الأهل، ط دار العلم للملايين، ط١، ١٩٥٣ م، صـ٣.

(٢) زهر الآداب وثمر الألباب، لأبي إسحاق إبراهيم بن على الحصري القيرواني، ط دار الفكر العربي، تح علي محمد البجاوي، ط٢، ١٩٦٩م، جـ ٢، صـ٢١٦.

(٣) في الديوان، برواية: مَضَى جَعْفَرٌ والفتح بين (مُرَمَّل)* وبَيَن (صبيغ) فِي الدِّماء مَضَرَّجِ، جـ١، صـ ٤١٨.

(٤) يقال: مات أوسه وخزرجه: مثل في فقد النصير لأن الأوس والخزرج يضرب بهما المثل العالي في النصرة.

ثانيا: المعادل الموضوعي نشأة ومفهوما.

أرجع أغلب النقاد الذين كتبوا أو تكلموا عن مفهوم المعادل الموضوعي بوصفه تقنية جديدة أو إجراء يرتبط بالمنهج الموضوعي الذي يسهم في قراءة النص الأدبي وتأويل رموزه، وأحد أهم المصطلحات النقدية الحديثة التي تعين المتلقي عند تعامله مع النصوص الأدبية إلى الناقد إليوت(١): حينما استعمله لأول مرة في مقال له كتبه عن مسرحية (هاملت) لشكسبير سنة ١٩١٩م، بعدما رأى في هذا المقال أن المسرحية لم تكن ناجحة على المستوى الفني كما هي الحال في بعض مآسي شكسبير الأخرى، وأرجع سبب ذلك لكونها افتقدت لما أطلق عليه نظرية (المعادل الموضوعي) والتي تحققت في بقية مسرحياته، ثم أوضح رؤيته لهذه النظرية من خلال تعيين مفهوم المصطلح فقال: «والمعادل الموضوعي هو الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني هو مجموعة من الموضوعات، أو المواقف، أو سلسلة من الأحداث لتصبح وعاء لهذه العاطفة الخاصة، بحيث تتفجر هذه العاطفة في الحال عندما تقدم الأحداث الخارجية موضوعة في تجربة حسية »(٢).

ويثبت مجمع اللغة العربية هذا المفهوم ونسبته لـ إليوت عند عرضه لمفهوم مصطلح (المعادل الموضوعي) ضمن معجم مصطلحات الأدب فذكر أنه «مصطلح مستمد من مقالة لـ ت. س. إليوت بعنوان هاملت ومشكلاته صدرت عام ١٩١٩م، ويعني: ما يوظفه المبدع من الأحداث والموضوعات، والوقائع، والمواقف التي يمكن

(١) إليوت، (ت. س، توماس، سترنز) ١٨٨٨- ١٩٦٥م، شاعر وناقد مسرحي، أمريكي الأصل، يحمل الجنسية البريطانية، نال جائز نوبل ووسام الاستحقاق عام ١٩٤٧م، ينظر: ت. س. إليوت الشاعر الناقد، للمؤلف ماتيس، ترجمة إحسان عباس، نشر موسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت ١٩٦٥م، صـ ٢٥، ٣٣.

(٢) المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩م، صـ٢٨. وانظر: إليوت عند النقاد العرب، فؤاد مطلب مخلف، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، العدد ٣، سنة ٢٠١٠م، صـ ١٠١

أن تبعث لدى القارئ الاستجابة العاطفية الملائمة التي يهدف إليها المؤلف دون أن يلجأ إلى تقرير مباشر لهذه الأحاسيس...» [(١)].

ويمكن لنا أن نذهب -من خلال ما ذكره (إليوت) وأكده مجمع اللغة العربية- إلى أن المعادل الموضوعي هو طبيعة الفن عموما، لكونه الأداة الرامزة التي يستخدمها أغلب الأدباء تعبيرًا عن ذواتهم وأحاسيسهم، إذ لابد لكل عاطفة صادقة من قالب تظهر فيه، وأدوات يتكيء الأديب عليها في إبراز تجربته ونقلها من عالمها الخفي في نفسه إلى صورة ظاهرة يلمسها القارئ والسامع، ولا يكون ذلك إلا من خلال وعاء لهذه العاطفة يتغير ويتجدد بناء على موهبة كل أديب ورؤيته ومقدرته على تطويع أدوات فنه، وهنا تظهر قدرة أديب عن آخر في توظيف الحدث، أو شيء ما، أو أية واقعة وعاء لهذه العاطفة الكامنة في نفسه.

فهدف المعادل الموضوعي إذا «هو التعبير بصورة فنية عن موقف ما أو حادثة معينة أثرت في الأديب لا يصرح بها مباشرة وإنما يلجأ إلى معادلة ذلك الانفعال بفكرة أخرى تؤثر في السامع»[(٢)]، وبذلك فإن المعادل الموضوعي هو الفن نفسه، الأمر الذي جعل بعض النقاد يذهب إلى أن الناقد (إليوت) لم يكن له فضل ابتكار (المعادل الموضوعي) بقدر ما كان له فضل اكتشافه[(٣)]. وذلك من خلال إظهاره بالحديث عنه، وإطلاق لفظ المصطلح وصياغته، ويظهر ذلك في قول بعض النقاد متحدثا عن المعادل الموضوعي بأنه «لم يكن فكرة إليوت نفسه فقد سبقه نقاد آخرون إلى التعبير عنه، ولكن إليوت هو الذي صاغه صياغة فكرية، وأعطاه قيمة نقدية وشعرية حين حاول تطبيقه على شعره»[(٤)].

---

(١) معجم مصطلحات الأدب، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٤٢٨هـ/ ٢٠٠٧م، جـ١ صـ١٤٦.

(٢) المعادل الموضوعي المعنى في قلب الشاعر، نهى حسين كندوح، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العددان (٣،٤) صـ٧٥.

(٣) ذكر ذلك الكاتب رشاد رشدي، ينظر: ما هو الأدب، ط مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧١م، صـ١٢، وما بعدها.

(٤) المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، محمد عزام، (م-س)، صـ٢٩..

وسواء أكان (إليوت) هو مكتشف المصطلح أو غيره فإن جوهر المصطلح نقديا وفكرته فنيا تشير إلى أن «الطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال في صورة فنية، هي العثور على معادل موضوعي، أي العثور على: مجموعة أشياء، على موقف، على سلسلة من الأحداث تكون هي الصيغة الفنية التي توضع فيها تلك العاطفة..»[(١)]، كما صاغه (إليوت)، وتبعه النقاد في ذلك.

وتكمن فنية المعادل الموضوعي وقيمته النقدية في كونه صورة من صور «تمثيل مشاعر إنسانية مشتركة وليست مشاعر سطحية مباشرة لا تعكس إلا تجربة صاحبها الذي عاشها وحسب»[(٢)]. فكثيرًا ما يحتاج الشاعر عند تعبيره عن ذاته أو مشاعره الكامنة بداخله إلى «خلق جسم محدد أو موقف أو سلسلة من الأحداث تعادل الوجدان المعين الذي يراد التعبير عنه إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية التي لابد أن تنتهي إلى خبرة حسية تحقق الوجدان المطلوب إثارته»[(٣)]. فالمعادل الموضوعي إذا ما هو إلا أداة رامزة موحية من أدوات الشاعر المتمكن من أدوات الفن، والتي يستطيع من خلالها أن يجسد انفعالا أو حادثا معينا أثر في حياته، وأراد أن يعبر عنه أو يبوح من خلاله بمشاعر نفسه، ولكن على طريقته الخاصة في تناول معانيه.

إن المعادل الموضوعي «مصطلح نقدي يشير إلى الأداة الرمزية التي يستخدمها النقاد والمبدعون للتعبير عن بعض المفاهيم المجردة، ويوظفها الشعراء لإبعاد ذواتهم وأحاسيسهم عن العمل الإبداعي»[(٤)]. فمن خلاله يستطيع الشاعر أن يعبر عن بعض رؤاه

(١) المعادل الموضوعي في مدائح أبي تمام الطائي، فوزية علي زوباري، بحث منشور بمجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، مج ٨٧، جـ٢، صـ ٤٧٨.

(٢) إليوت عند النقاد العرب، فؤاد مطلب مخلف، (م-س)، صـ ٩٩

(٣) من مقال بعنوان "المعادل الموضوعي"، د/ رشاد رشدي منشور بمجلة الكاتب، العدد الثاني، مايو ١٩٦١م، صـ٧٥.

(٤) المعادل الموضوعي في النقد الأنجلو أمريكي الجديد، حسن داوس، مجلة أثر، العدد (٢٦)، ديسمبر ٢٠١٦م، صـ٤٨.

أو ما يرجوه من وراء ستار شفيف توحي به مفرادته وأساليبه وصوره الشعرية، مع مراعاة الأحداث والظروف، والمراحل التي مر بها الأديب قبل أن يخرج تجربته، وهي أمور تعين المتلقي في محاولته الجادة لسبر أغوار النص، والاقتراب منه بصورة تجعله يبوح بمكنونه بغية الوصول إلى المعنى الحقيقي للنص أو مراد الشاعر من إنشاده، والذي تعمد أن يبرزه في هذه الصورة الغامضة أو المحيرة أحيانا لمن تعصت عليهم القراءة الواعية للنصوص.

فالظروف على اختلافها وتعددها نفسية كانت أو اجتماعية أو سياسية، تضطر الأديب إلى أن يلجأ إلى تجسيد حالته أو معاناته بطريق غير مباشرة، ومن ثم فيتكئ على هذه المهارات التعبيرية، أو الوسائل التصويرية المتعددة والمتقاربة كالحديث من وراء الأقنعة، أو الرمز أو البدائل التصويرية والفنية، وتعمد الغموض من خلال مغامرة فنية جريئة يستطيع من خلالها إبعاد ذاته عن العمل؛ لمحاولة إقناع القاريء الغر أنه ليس المقصود أو المَعْنِي بالمعنى، ومهما أطلق عليه النقاد من مصطلحات تقاربت أو ابتعدت كالأداة الرامزة، أو تعمد الغموض، أو التخفي وراء الأقنعة فهو لا يختلف كثيرًا عن فكرة أو مفهموم المعادل الموضوعي. ويؤيد ذلك أن النقاد عبروا عنه بمصطلحات كثيرة كالمعادل الموضوعي، أو «الترابط الموضوعي، أو البديل الموضوعي»[1]. وغير ذلك.

ومن مميزات التعبير الفني بواسطة المعادل الموضوعي إنه يهدف إلى عملية إقناع القارئ «بحيث لا يحس المرء أن الكاتب يفضي بذاته عن طريق إثارة المشاعر دون تبريرها»[2].

(١) ينظر: الأرض اليباب الشاعر والقصيدة، د/ عبد الواحد لؤلؤة، ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٣، ١٩٩٥م، صـ٢٩.

(٢) النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، ط دار الثقافة، لبنان ١٩٧٣م، صـ٣١٩

وقد رأى إليوت في أحد آرائه الجريئة التي حاول أن يخالف فيها المألوف أن الشاعر كما يقول القصيدة تعبيرًا عن عواطفه، فأحيانا أخرى ينشد الشعر هروبا من هذه العواطف، وقد رأى بعض النقاد أن هذا ما قصده في قوله: «إن الشعر ليس تعبيرًا عن عواطف وإنما هو هروب من العواطف، فوضع بذلك الأساس المتين للنقد الموضوعي أو ما يسمى بالمعادل الموضوعي»(١).

ومن الأمور التي ينبغي أن نشير إليها عند الحديث عن المعادل الموضوعي أن أسلوب التعبير أو تصوير المعاني بواسطة المعادل الموضوعي مفهومًا ورؤية لم يغب عن أدبائنا ونقادنا قديمًا، لكونه قريبا جدا من تصوير المعاني بواسطة المجاز الذي تنبثق فكرته من «كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها..» (٢)، أو الكناية التي يقترب مفهومها كثيرا من معنى المعادل الموضوعي فهي تعني في اللغة: «أن تتكلم بالشيء وتريد غيره»(٣)، وفي الاصطلاح: «أن يكني عن الشيء ويعرض به ولا يصرح، على حسب ما عملوا باللحن والتورية عن الشيء»(٤).

والحقيقة أن دراسة الأستاذ الدكتور كاظم الظواهري -الأستاذ بجامعة الأزهر- وعنوانها (المعادل الموضوعي في الشعر الجاهلي) (٥) قد كفت الباحثين مؤونة إثبات وجود هذه الظاهرة في شعرنا القديم، وكذلك وضوح الرؤية عند نقادنا القدامى، فالشاعر العربي اتكأ على هذه الأداة ضمن أدواته المتعددة التي وظفها قديما، انطلاقا من معرفته بلغته وتوظيفه لخصائصها وإمكاناتها وأساليبها المتعددة كالتجريد وغيره في التعبير عن مشاعره، ومن ثم فليس بغريب أن أدعي أن الشاعر البحتري كان على دراية كافية بهذه

(١) الشعر العربي الحديث في لبنان، منيف موسى، دار العودة بيروت، ١٩٨٠م، صـ١٧٣.
(٢) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، صـ ٣٠٤.
(٣) لسان العرب لابن منظور، ط دار الجبل، بيروت لبنان ١٩٨٨م، صـ٣٠٦.
(٤) الصناعتين لأبي هلال العسكري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٧١م، صـ٤٠٧.
(٥) المعادل الموضوعي في الشعر الجاهلي، د/ كاظم الظواهري، ط دار الهداية للطباعة والنشر، ط الأولى ١٤٣١هـ=٢٠١٠م.

الأداة رؤية وفكرا، فوظفها توظيفا واضحا بل وأجاد صنع ذلك في التعبير عن مكنون نفسه ودفين مشاعره، في مختلف تجاربه الشعرية المتعددة والمتنوعة، والتي منها تجربتاه المدح والرثاء للخليفة المتوكل وقصره موضوع الدراسة.

فقد ذهب النقاد إلى أن شعر البحتري ثري بالأسرار التي لا تكاد تنتهي، ويحتاج دائما إلى نظرات ثاقبة وعمق في الرؤية والتفكير عند دراسته، وأنكروا على من اغتروا بسهولته، أو خدعوا بشهرته، ومن ثم نبهوا على ضرورة الروية في تحليل تراثه الشعري، وفي ذلك يقول أحدهم: «هو الشاعر الذي يدرك الناس لأول وهلة من ذكر اسمه أنه في غنى عن الدراسة لسهولة شعره، ونزولا على ما ذاع عنه، وتأثرًا بما شاع من مشهوراته، ولم يعلموا أن وراء هذه السهولة المطمئنة صعوبة رابية يتعب في مدى تبيانها والوصول إلى أسرارها الضوء اللامع والفكر الثاقب»[1].

وإضافة لما كان عليه الشاعر من موهبة فطرية وسليقة عربية وخيال خصب مكنه من التعبير عن معانيه، وتصوير أفكاره أتم تعبير وأجمل تصوير، ينبغي ألا نغفل أيضا العصر الذي نشأ وعاش فيه الشاعر ألا وهو العصر العباسي عصر ترجمة العلوم وتدوينها، وانفتاح العرب على غيرهم من الأمم، واطلاعهم على ثقافات وعلوم جديدة فتحت قرائحهم وساهمت في نضج مواهبهم، والتي كانت عاملا آخر في عمق تجربة البحتري الشعرية إضافة لموهبته المنبثقة من سليقته العربية، وهو ما سوف أحاول أن أثبته من خلال مباحث الدراسة الآتية.

(١) عبقرية البحتري، عبد العزيز سيد الأهل، (م-س)، صـ٣.

المبحث الأول

المعادل الموضوعي في قصيدة المدح عند البحتري.

(مدح المتوكل وقصره)

أولا: القصيدة نَصًّا[1]:

إِنَّ الظَّبَـــاءَ غَـــدَاةَ سَـــفْحِ مُحَجِّـــرِ ... هَـــيَّجْنَ حَـــرَّ جَـــوىً وَفَـــرْطَ تَـــذَكُّرِ[2]

مِـــن كُـــلِّ سَـــاجِي الطَّـــرْفِ أَغْيَـــدَ أَجْيَـــدٍ ... وَمُهَفْهَـــفِ الكَشْـــحَيْنِ أَحْـــوَى أَحْـــوَرِ[3]

أَقْـــبَلْنَ بَـــيْنَ أَوَانِـــسٍ مَـــالَ الصِّـــبَا ... بِقُلُـــوبِهِنَّ وَبَـــيْنَ حُـــورٍ نُفَّـــرِ

فَبَعَـــثْنَ وَجْـــداً لِلخَلِـــيِّ وَزِدْنَ فِـــي ... بُرَحَـــاءَ وَجْـــدِ العَاشِـــقِ المُسْـــتَهْتِرِ

لِلْحُـــبِّ عَهْـــدٌ فِـــي فُـــؤَادِي لَـــمْ يَحِـــنْ ... مِنْـــهُ السُّـــلُوُّ وَذِمَّـــةٌ لَـــم تُخْفَـــرِ[4]

لا أَبْتَغِـــي أَبَـــداً بِسَـــلْمَى خُلَّـــةً ... فَلْتَقتَـــرِب بِالوَصْـــلِ أَوْ فَلْتَهْجُـــرِ[5]

قَـــدْ تَـــمَّ حُسْـــنُ الجَعْفَـــرِيِّ وَلَـــمْ يَكُـــنْ ... لِيَـــتِمَّ إِلَّا بِالخَلِيْفَـــةِ جَعْفَـــرِ[6]

مَلِـــكٌ تَبَـــوَّأَ خَيْـــرَ دَارِ إِقَامَـــةٍ ... فِـــي خَيْـــرِ مَبْـــدًى لِلأَنَـــامِ وَمَحْضَـــرِ

فِـــي رَأسِ مُشْـــرِفَةٍ حَصَـــاهَا لُؤْلُـــؤٌ ... وَتُرَابُهـــا مِسْـــكٌ يُشَـــابُ بِعَنْبَـــرِ[7]

مُخْضَـــرَّةٌ وَالغَيْـــثُ لَـــيْسَ بِسَـــاكِبٍ ... وَمُضِـــيْئَةٌ وَاللَّيْـــلُ لَـــيْسَ بِمُقْمِـــرِ

---

(١) ديوان البحتري، (م-س)، صـ٤١١، وما بعدها.

(٢) محجر بكسر الجيم المشددة وقد تفتح، اسم لمواضع ذكر ياقوت منها: موضع في إقبال الحجاز، وجبل في ديار طيئ وغيره.

(٣) الأغيد: الذي لانت أعطافه. الأجيد: ذو العنق الطويل الحسن. المهفهف: الضامر البطن الدقيق الخصر. الكشح: ما بين السرة ووسط الظهر. أحوى: صفة لذي الشفتين اللتين فيهما حوَّة وهي سواد إلى الخضرة أو حمرة إلى السواد. الأحور: الذي اشتد بياض عينيه وسواد سوادهما.

(٤) لم يحن: لم يقترب. السلو: الهجران، النسيان. الذمة: العهد. لم يخفر: لم ينقض، ولم يغدر به.

(٥) سلمى: اسم امرأة. الخلة: الصديقة.

(٦) الجعفري: القصر الذي بناه الخليفة المتوكل قرب سامراء.

(٧) مشرفة: أرض مرتفعة، يشاب: يخلط. العنبر: مادة صلبة لا طعم لها ولا ريح إلا إذا سحقت أو أحرقت.

ظَهَـــرَت بِمُنْخَـــرِقِ الشَّـــمَالِ وَجَـــاوَرَتْ ظُلَـــلَ الغَمَـــامِ الصَّـــيِّبِ المُسْـــتَغْزِرِ[1]
تَقْرِيْـــرُ لُطْفِـــكَ وَاخْتِيَـــارُكَ أَغْنَيَـــا عَـــنْ كُـــلِّ مُخْتَـــارٍ لَهَـــا وَمُقَـــدَّرِ
وَسَـــخَاءُ نَفْسِـــكَ بِالَّـــذِي بَخِلَـــتْ بِـــهِ أَيْـــدِي المُلُـــوكِ مِـــنَ التِّلَادِ الأَوْفَـــرِ
وَعُلُـــوُّ هِمَّتِـــكَ الَّتِـــي دَلَّـــت عَلَـــى صِـــغَرِ الكَبِيْـــرِ وَقِلَّـــةِ المُسْـــتَكْثَرِ
فَرَفَعْـــتَ بُنْيَانـــًا كَـــأَنَّ زُهَـــاءَهُ أَعَـــلامُ رَضْـــوَى أَو شَـــوَاهِقُ صَـــنْبَرِ[2]
أَزْرَى عَلَـــى هِمَـــمِ المُلُـــوكِ وَغَـــضَّ مِـــنْ بُنْيَـــانِ كِسْـــرَى فِي الزَّمَـــانِ وقَيْصَـــرِ[3]
عَـــالٍ عَلَـــى لَحْـــظِ العُيُـــونِ كَأَنَّمـــا يَنْظُـــرْنَ مِنـــهُ إِلـــى بَيَـــاضِ المُشْـــتَرِي[4]
بَانِيْـــهِ بَـــانِي المَكْرُمَـــاتِ وَرَبُّـــهُ رَبُّ الأَخَاشِـــبِ وَالصَّـــفَا وَالمَشْـــعَرِ[5]
مَـــلَأَتْ جَوَانِبُـــهُ الفَضَـــاءَ وَعانَقَـــتْ شُـــرُفَاتُهُ قِطَـــعَ السَّـــحَابِ المُمْطِـــرِ
وَتَسِـــيْرُ دِجْلَـــةُ تَحْتَـــهُ فَفِنَـــاؤُهُ مِـــنْ لُجَّـــةٍ غَمْـــرٍ وَرَوْضٍ أَخْضَـــرِ
شَـــجَرٌ تُلاعِبُـــهُ الرِّيَـــاحُ فَتَنْثَنِـــي أَعْطَافُـــهُ فِـــي سَـــائِحٍ مُتَفَجِّـــرِ
فَاسْـــلَمْ أَميـــرَ المُـــؤْمِنينَ مُسَـــرْبَلاً سِـــرْبَالَ مَنْصُـــورِ الْيَـــدَيْنِ مُظَفَّـــرِ[6]
وَاسْـــتَأْنِفِ العُمْـــرَ الجَديـــدَ بِبَهْجَـــةِ الـــ ـقَصْـــرِ الجَديـــدِ وَحُسْـــنِهِ المُتَخَيَّـــرِ[7]
أَعْطَيْتَـــهُ مَحْـــضَ الهَـــوَى وَخَصَصْـــتَهُ بِصَـــفَاءِ وُدٍّ مِنْـــكَ غَيْـــرِ مُكَـــدَّرِ[8]
اللَـــهُ أَعْطَـــاكَ المَحَبَّـــةَ فِـــي الـــوَرَى وَحَبَـــاكَ بِالفَضْـــلِ الَّـــذي لَـــم يُنْكَـــرِ[9]
وَاسْـــمٍ شَـــقَقْتَ لَـــهُ مِـــنِ اِسْـــمِكَ فَاكْتَسَـــى شَـــرَفَ العُلُـــوِّ بِـــهِ وَفَضْـــلَ المَفْخَـــرِ[10]

(١) منخرق الشمال: مهب ريح الشمال.

(٢) زهاء الشيء: شخصه، الأعلام: جمع علم وهو الجبل، صنبر: اسم جبل.

(٣) أزرى عليه: عابه، غض منه: وضع من قدرته.

(٤) المشترى: كوكب، وهو أضخم كواكب المجموعة الشمسية.

(٥) الأخاشب والصفا والمشعر: في مكة.

(٦) السربال: الدرع أو كل ما لبس، مظفر: منصر متوج بإكليل الظفر.

(٧) استأنف: واصل وابتدئ من جديد.

(٨) المحض: الخالص الصريح.

(٩) حباك: أعطاك.

(١٠) يشير إلى تسمية القصر الجعفري باسم الخليفة جعفر المتوكل على الله.

خَفَتَ الغُبَارُ وَقَد عَلَوْتَ تُرِيدُهُ وَسَرَى الغَمَامُ بِوابِلٍ مُثْعَنْجِرِ[1]
وَتَحَلَّتِ الدُّنْيَا بِأَحْسَنِ حَلْيِهَا وَغَدَت بِوَجْهٍ ضَاحِكٍ مُسْتَبْشِرِ
قَدْ جِئْتَهُ فَنَزَلْتَ أَيْمَنَ مَنْزِلٍ وَرَأَيْتَهُ فَرَأَيْتَ أَحْسَنَ مَنْظَرِ
فَاعْمُرْهُ بِالعُمْرِ الطَّوِيلِ وَنِعمَةٍ تَبْقَى بَشَاشَتُها بَقَاءَ الأَعْصُرِ

ثانيا: تحليل القصيدة:

قبل أن ألج إلى تحليل القصيدة، ومحاولة إظهار ما فيها من معادلات موضوعية وظفها الشاعر أو اتكأ عليها للتعبير عن تجربته المنبثقة من نفسه شعورًا وموضوعًا، ينبغي أن ألقي الضوء أولا على مناسبة القصيدة، والظروف التي مَرَّ بها البحتري عند إلقاء هذه القصيدة، لكون هذا أحد العوامل المهمة التي تعين على فهم المعنى العميق للقصيدة، وإظهار ما حاول البحتري أن يخفيه في نصه.

ذكرت في التمهيد أن الشاعر البحتري جاء من بلدته (منبج) التي نشأ فيها بعد عناء وكد، يحمل نفسا طموحة للحياة التي تتناسب وموهبته، وكافح في سبيل تحقيق ما تصبو إليه نفسه من طموح حتى وصل إلى درجة أن أصبح شاعر البلاط، وعاونته على ذلك بعض الأحداث والظروف، فقد وافق تعرفه على الوزير الفتح بن خاقان، والحقبة الزمنية التي نزل فيها بلاط الخليفة المتوكل فراغ الساحة الشعرية من كبار الشعراء وقتها، بموت بعض فحول الشعراء كأبي تمام تـ ٢٣١هـ، فخلا له بلاط القصر، ولم يجد من يزاحمه في القول إلا ما ندر في بعض المواقف. والبحتري في ذلك ما كان ليشغل باله بأي أمر إلا أن يوطد علاقته بالقصر ليظفر برضا الخليفة المتوكل، فينال عطاءه ورفده، ومن ثم يحقق طموحه وآماله.

ومن ثم فقد «تم للبحتري ما أراد، ونال مبتغاه، أضافه الخليفة ووزيره بالحاشية، وأصبحت مكانته من القصر مكانة رجل عرف دخائله وخفاياه، وعرف رجاله وزراريه، لا يمنعه آذن، ولا يقصيه حاجب، فهو شاعر القصر ينشد في كل مناسبة، وفي كل حفل،

(١) المثعنجر: السائل من الماء والدمع.

وهو البارز المقدم في الإنشاد، اصطفاه المتوكل وضمه إلى ندمائه وخاصته، يجلس معه إلى الشراب ويكيل له العطايا بغير حساب»[1]، فيا ترى أي سعد لحق بالبحتري؟!، وأي فرح نزل نفسه، وسكن سويداء قلبه؟!.

لقد كان لقاء البحتري بالمتوكل صورة لتحقيق أمانيه كلها من مكانة وحظوة، والفوز بما كان يرجوه من مال وثراء، ومجد وشهرة لموهبته الشعرية التي كان يعرف قدرها وينتظر الرفعة بها ولها. ومن ثم فحينما يمدح الشاعر البحتري الخليفة المتوكل وقصره الجعفري، فإن مدحه يأتي عن قناعة وحب، لكونه يمدح شعوره بالسعادة، ويشيد بأمانيه التي حققها، فارتباط الشاعر بالممدوح وقصره أصبح ارتباطا شعوريا في المقام الأول، قبل أن يكون ارتباطا نفعيا -وإن تحقق ذلك من خلال العطايا والهبات- وعليه فإن هناك علاقة شعورية بين الممدوح والقصر والشاعر. إذا فنحن أمام بديل أو مجموعة بدائل محسوسة لمطلوب ذهني معين، فما الممدوح والقصر في رؤية الشاعر البحتري وتجربته الشعرية إلا شيء رامز لا شاخص، وهذا هو المفتاح الذي نلج من خلاله لتحليل قصيدة البحتري في مدح المتوكل وقصره الجعفري.

فهذه القصيدة جاءت نتاج تجربة شعورية صادقة، وتسجيلا لحالة نفسية خاصة عاشها الشاعر، أظهر فيها سعادته بل غبطته وسروره بتغير حاله للأفضل، وبما هو مقبل عليه من مجد فني ورغد معيشي في الحياة طالما رنت إليه عينه وطمحت إليه نفسه، فبدأها بمطلع غزلي وصف فيه الظباء وتغنى بجمالها وهام بمخايل الحسن وتقاسيم الجمال فيها، ثم انتقل لمدح القصر الجعفري الذي بناه الخليفة المتوكل، وجمع بين ذلك ومدح الخليفة، ثم ختم القصيدة بالدعاء للممدوح بطول العمر والرغد والهناءة في الحياة، والشاعر في هذا كله يوظف الظباء، وأمارات الحسن، والقصر، والخليفة، والأشياء المحيطة به... معادلات موضوعية يظهر من خلالها مشاعره وأحاسيسه

(١) طيف الوليد أو حياة البحتري، عبد السلام رستم، (م-س)، صـ١٤٥.

وغبطته بحياته الجديدة، وجاءت القصيدة في ثلاثين بيتا تربطها وحدة شعورية وفنية، ويمكن أن أتناولها من خلال تقسيم مضمونها إلى أفكار ثلاثة رئيسة كما يأتي:

الفكرة الأولى: استهلال غزلي يظهر الغبطة والسرور، يقول من الكامل:

إِنَّ الظَّبَـــاءَ غَـــدَاةَ سَـــفْحِ مُحَجَّـــرِ ... هَـــيَّجْنَ حَـــرَّ جَـــوىً وَفَـــرْطَ تَـــذَكُّرِ
مِـــنْ كُـــلِّ سَـــاجِي الطَّـــرْفِ أَغْيَـــدَ أَجْيَـــدٍ ... وَمُهَفْهَـــفِ الكَشْـــحَيْنِ أَحْـــوَى أَحْـــوَرِ
أَقْـــبَلْنَ بَـــيْنَ أَوَانِـــسٍ مَـــالَ الصِّـــبَا ... بِقُلُـــوْبِهِنَّ وَبَـــيْنَ حُـــورٍ نُفَّـــرِ
فَبَعَـــثْنَ وَجْـــداً لِلخَلِـــيِّ وَزِدْنَ فِـــي ... بُرَحَـــاءِ وَجْـــدِ العاشِـــقِ المُسْـــتَهْتِرِ
لِلْحُـــبِّ عَهْـــدٌ فِـــي فُـــؤَادِي لَـــم يَحِـــنْ ... مِنْـــهُ السُّـــلُوُّ وَذِمَّـــةٌ لَـــم تُخْفَـــرِ
لا أَبْتَغِـــي أَبَـــدًا بِسَـــلْمَى خُلَّـــةً ... فَلْتَقْتَـــرِبْ بِالوَصْـــلِ أَو فَلْتَهْجُـــرِ

يستهل الشاعر قصيدته من خلال وصف هذا المشهد الأخَّاذ الذي طرب له فجذب نفسه صباحًا وشد ناظريه إلى فتنة جماله، فما إن خرج وقت غداة إلا ورأى مشهد الظباء الأوانس تتبختر بجمالها في هذا المكان المسمى (سفح محجر)، فحركن أحاسيسه، وأثرن فيه كوامن العشق وتباريح الهوى، ثم يأخذ في وصف قسمات السحر وسمات الجمال وعلامات الحسن التي هيجت مشاعره وحركت عواطفه وأججت النار في قلبه، فالطرف ساج ساكن، والأعناق طويلة جميلة لانت ومالت على أعطافها، والبطن والخصر ضامران ممشوقان، كما أن هذه الظباء ذوات كشح دقيق، وشفاه جذابة آسرة تجمع بين الحمرة والسواد، مع ما تمتعت به من اشتداد بياض أعينها وسواد سوادها، وقد أقبلن عليه -في مشهد ساحر فتان- بين أخواتهن وأترابهن من صغار السن اللاتي يأنسن بهن صحبة، فهن كالحور رقيقات القلوب مدللات منعمات متمنعات، فكان هذا كله وغيره كافيا أن يحرك الشغف والحب في نفس صاحب القلب الخالي الذي لم يتعلق بحبيب من قبل، ويزيد من شدة وجد العاشق المتمرس المجرب، ثم يختم الشاعر مطلعه بالحديث عن عهد الحب الذي رعاه وصانه في فؤاده فلم ينقضه أو يغدر به يوما،

إنه حب (سلمى) التي لا يستطيع أن يستبدلها بحبيبة أخرى مهما فعلت به، وصلت أو هجرت.

أخبرنا النقد أن مطلع القصيدة هو مفتاح الولوج إلى العالم الفني الخاص بالشاعر، وهو الذي يطلعنا على فضاءات وعوالم النص الخفية، لذا ينبغي على الشعراء أن يعنوا بمطالع قصائدهم فـ«الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة»[1]، ومطلع قصيدة البحتري يوحي للمتلقي بحالة من النشوة والغبطة والفرح والمسرة، بهجة في نفس الشاعر يفيض أثرها سحرا وجمالا على ألفاظه وأساليبه وصوره وموسيقاه، فحينما نحاول أن نتعمق في معاني الأبيات، ونقترب أكثر من مراد الشاعر وصدق مشاعره، وندقق شيئا ما في دلالات الألفاظ والأساليب وسياقات الأحوال؛ نجد معاني أخرى خفية تغاير هذه المعاني الظاهرة تماما، فالشاعر وإن استطاع أن يقنع المتلقي بحديثه عن الظباء وما رآه من حسنها إلا أنه وظف ذلك كله معادلا موضوعيا لمعان خاصة لم يُرد إظهارها، فما كان منه إلا أن شحذ طاقته الشعرية وطوع فنه ووظف أدواته رموزًا وإشارات لمراده، فتخفى خلف تلك الظباء الجميلة الساحرة التي يوظفها الشعراء رمزا للجمال والحسن، وما هذه الظباء إلا معادلا موضوعيا لشعوره بالسعادة والسرور والغبطة، وتغنيه ببهجة الحياة الجديدة التي رأى نفسه مقبلا عليها، وما صفات الحسن وقسمات الجمال التي أجاد في وصفها وأطنب في سردها إلا معادلات موضوعية أخرى لكل نعيم وخير رآه مقبلا عليه.

وإذا حاولنا أن نتأمل هذه الصفات التي ذكرها البحتري للظباء كقوله: «ساجي الطَرفِ أَغيَدَ أَجيَدٍ، وَمُهَفهَفِ الكَشحَينِ، أَحوى أَحوَرِ، أَوانِسٍ مالَ الصِبا بِقُلوبِهِنَّ، حورٍ نُفَّرِ...» نجد أن الشاعر جمع طاقته الشعرية، وكثف جهده محاولا الوصف الدقيق – الذي عرف به في شعره–، مع السرد المتتالي الذي أجراه مجرى القصة الشعرية بأحداثه

(١) العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق محمد محيي الدين، ط دار الجيل (بيروت)، ط الخامسة ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م جـ١، صـ٢١٨.

وشخوصه وحركاته، ليخرج للمتلقي شحنات عاطفية معبرة، ورموز فنية موحية تنقل للقارئ والسامع حالة من الصحو والغبطة يعيشها الشاعر، أراد أن ينقلها تلميحا لا تصريحا فما وجد لها إلا هذا المعادل الموضوعي المستمد من مشاهد الطبيعة (الظباء)، والظبي يأتي في الشعر إشارة إلى الجمال والرشاقة، وكذلك رمزا للسرعة والخفة التي توازي الحياة الناعمة المترفة التي سيحياها فيما بعد، والتي انتقل بها من حالة إلى أخرى بأريحية ومرونة ورضا.

ولنا أن نتأمل الفعل «هَيَّجْنَ»، الذي وقع خبرا لـ إنَّ -التي تأتي لتأكيد الجملة- بما يوحيه من آمال كامنة في النفس وأمانٍ مرجوة منتظرة، كما يشير إلى عشق كامن في سويداء القلب ملابس للنفس، ناسبه المعطوف عليه قوله: «وفرط تذكر» الذي يوحي بأن الأمر كثير التذكر حاضر في الذاكرة دائما، مرأي أمام العين غير غائب.

وفي إيثار الشاعر استخدام الفعل «هَيَّجْنَ، الذي من معانيه (أهاجه، واستثاره، واستفزه) «بدلا من الفعل «حَرَّكْنَ»، ما يدل على فطنته ومهارته في توظيف الجانب الإيحائي للألفاظ تلك القيمة الإيحائية التي تؤدي دورًا مهما في إبراز معان خفية، وهذا ليس مستغربا على شاعر عربي بدوي قديم كالبحتري استقى اللغة من منابعها وعرف خصائصها، فقد «استطاع الشاعر العربي القديم بوحي من إدراكه الفطري العميق لطبيعة لغته وأسرارها، وبحاسته الشعرية المرهفة أن يقع على الألفاظ الأكثر ملاءمة لطبيعة رؤيته الشعرية»[1]، وقد وفق شعراؤنا القدامى ومنهم شاعرنا في توظيف هذا الجانب أو تلك الخصيصة من خصائص اللغة بسليقتهم العروبية الخالصة.

وحينما نحاول أن نقترب أكثر من قوله: «فبعثن وجدا للخلي»، وقوله: «وزدن في برحاء العاشق»، نجد أن الشاعر بعد أن ذكر الأسباب والمسببات الداعية للهياج والتي تمثلت في حركة الظباء مع ما تميزت به من قسمات الحسن ومفاتن الجمال، أخذ في ذكر

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د/ علي عشري زايد، ط مكتبة ابن سينا (القاهرة)، ط الرابعة ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م صـ ٥٢.

ما ترتب على ذلك فجاء البيت نتيجة لمقدمة، وما هذه المقدمات كلها إلا مجموعة معادلات موضوعية لأمانيه، وما النتيجة إلا معادلا لوقوعه وتحقيقه.

وفي قوله: «للحب عهد في فؤادي»، ما يجعلنا نطرح سؤالا مهما وهو: أي حب يقصده الشاعر؟ هل هو حب على الحقيقة أم أنه حب متخيل على عادة حديث الشعراء في مستهل قصائدهم؟، ومن هي سلمى المذكورة؟ لا سيما أنه لم يعرف عن البحتري أنه أحب امرأة وتغزل بها حقيقة سوى امرأة اسمها «علوة»، وما ذكر في شعره من أسماء أخرى فما هو إلا خيال أو محاكاة لأقوال الشعراء أو رمز شعري، فمن التقاليد الشعرية الموروثة «أنك تلمح في عدد غير قليل من قصائد الجاهليين أن المحبوبة المذكورة، ما هي إلا رمز للغاية المنشودة التي أنشئت القصيدة لتكون وسيلة للتوصل إليها وتحقيقها...» (١).

إذا فالحب وسلمى وعهده الذي وفَّىَ به ما هي إلا قناع أو بديل موضوعي لأمانيه أو حلمه الذي طالما أحبه وعمل له وانتظر تحقيقه والوصول إليه. ولا يخفى أن الحبيبة غالبا ما تأتي في الشعر العربي بديلا موازيا أو معادلا موضوعيا للخصب والنماء والخير، إنها المُنى التي تحمَّل من أجلها عناء الرحلة وكفاح العمر، والأمنية التي لم ولن يبتغي بها بدلا مهما لاقى في سبيل تحقيقها. وحينما نتأمل ابتداء البيت بـ«لا» النافية، في قوله: «لا أَبتَغي أَبَداً بِسَلمى خُلَّةً»، ثم تأكيد المعنى المنفي بكلمة «أبدا» وهي ظرف زمان للمستقبل يدل على الاستمرار دائما، ما يوحي للمتلقي بإصرار الشاعر على تحقيق أمانية وتمسكه بها. ولِمَ لا وهو الذي تحمل الجوع والعطش من قبل حتى ألجأه شظف العيش إلى أن يمدح بائعي البصل والباذنجان؟!.

ولا نغفل جانب الموسيقى الداخلية للألفاظ بجرسها الناتج من توظيف الشاعر للصورة البديعية اللفظية، ومنها الجناس الناقص كما في قوله: «أغيد، أحيد - أحوى، أحور»، فهي صورة من صور تراكم الجناس المتتالي بيد أنه وقع موقعا متناسقا طيعا غير

(١) المعادل الموضوعي في الشعر الجاهلي، د/ كاظم الظواهري، (م-س)، صـ ٥٠.

متكلف، مما أوحى بحالة شعورية خاصة يحياها الشاعر دعته إلى إخراج هذه الدفقات اللفظية بما تحمله من شحنات عاطفية موحية مؤثرة. ويأخذ هذا بأيدينا للوقوف شيئا ما مع موسيقية بعض الحروف في هذه المقدمة الموحية الآسرة، فمن الأمور اللافته إكثار الشاعر من توظيف حرفي الحاء والجيم، ويظهر ذلك في الألفاظ «محجر، هيجن، حر، جوى، أجيد، أحوى، أحور، حور، حور، وجدا، برحاء، وجد، لم يحن..»، فهل كان حرف الجيم بمثابة استدعاء لما سيأتي من حديث عن الخليفة جعفر المتوكل، وقصره الجعفري أم تلذذ وإيناس بتكرار ما ابتدئ به اسمهما. والحاء حرف مهموس رخو، مهموس ليلائم حديث النفس وهمس مشاعرها، رخو ليناسب لين الحياة الجديدة وتحولها من الشظف إلى الرغد، وقد استعمله المُحَدِّثون من قبل حرف تحويل اختصارا أو رمزا إلى تحويل السند من شيخ لآخر. فهل فطن البحتري إلى ذلك؟ فجعله هو الآخر رمزا شاعرا لتحول حاله وحياته من صورة لأخرى!.

والحقيقة أن هذه الأبيات مجتمعة ما هي إلا صورة رامزة مشحونة بعدة معادلات موضوعية، إنها صورة رسمت للمتلقي مشهدًا أو موقفًا يحمل بُعدًا نفسيًّا يعبر عن حالة شعورية خاصة يحياها الشاعر أكسبت المعنى تكثيفا وخصوبة، وبالتالي فهي تحمل الكثير من الدلالات النفسية الخاصة المنبثقة من موقف نفسي خاص، كما خرجت من مجرد كونها تقليدًا أدبيا يتبعه الشعراء في مفتتح قصائدهم إلى بُعد فني وأداة رامزة معبرة، فإن هذه الصورة التي نقلها الشاعر لهذا المشهد الذي تنبهت إليه حواسه ما هي إلا صورة شكلت الإطار العام لمشاعره والموقف النفسي له، ويُعيننا على فهمها الدلالات الشعورية التي توحي بها، والتي تأتي بمثابة عون للقاريء على التأويل والتفسير.

والأمر اللافت في هذا المطلع أن الشاعر استمد عناصر صورته من الطبيعة بجمالها حيث الظباء بجمالها، وقت الغداة بوضوحها وإشراق شمسها، على سفح الجبال بارتفاعها وإيحائها، فجعل ذلك كله وسيلة تعبيرية حسية لجوانب شعورية ونفسية كامنة، «ولما كان من شأن الشعر – كغيره من الأنواع الأدبية – أن يوحي لا أن يصرح، ولما كانت وسيلته إلى ذلك هي الرموز التي تغلف الحقائق العارية وتضع عليها الأقنعة

التي تسوغ قبولها في العرف، فقد وجد الشعراء في الظواهر الطبيعية ضالتهم...»[1]، وعلى هذه الأسس النقدية مجتمعة استطعنا أن نفهم مراد الشاعر وأن نصل إلى خبيئة نفسه ودلالات ألفاظه، وأن نفك شفرات أساليبه وصوره.

وإن كانت هذه الأبيات الستة بمثابة استهلال أو مقدمة للقصيدة، فهي بمثابة معزوفة صغيرة دخل الشاعر من خلالها لصميم موضوعه، فوثب بعدها وثبا إلى مقصده أو فكرته المتغياة والتي تشتمل على سرد مخايل النعيم وأمارات الثراء والغني والمجد وأسبابها.

وبذلك تكون أبيات مضمون القصيدة أو نسقها التالي للمطلع إجابة عن سؤال وهو: ما السبب وراء هذه الغبطة، وذاك السرور الذي دعا الشاعر أن ينشد قصيدته شاديا بمعانيها، مترنما بأنغامها وموسيقاها؟ وتكمن إجابة هذا السؤال في تفسير معادلات موضوعية أخرى تأتي في الأبيات التالية لهذه الأبيات منسجمة معها في وحدة فنية، وتتابع منطقي ينبني ثانيه على أوله، ويمهد أوله لأخره.

الفكرة الثانية: مدح القصر، والخليفة المتوكل:

قَدْ تَمَّ حُسْنُ الجَعْفَرِيِّ وَلَم يَكُنْ ... لِيَتِمَّ إِلَّا بِالخَلِيفَةِ جَعْفَرِ

مَلِكٌ تَبَوَّأَ خَيْرَ دَارِ إِقَامَةٍ ... فِي خَيْرِ مَبْدًى لِلأَنَامِ وَمَحْضَرِ

فِي رَأسِ مُشْرِفَةٍ حَصَاهَا لُؤْلُؤٌ ... وَتُرَابُهَا مِسْكٌ يُشَابُ بِعَنْبَرِ

مُخْضَرَّةٌ وَالغَيْثُ لَيْسَ بِسَاكِبٍ ... وَمُضِيْئَةٌ وَاللَّيْلُ لَيْسَ بِمُقْمِرِ

ظَهَرَت بِمُنْخَرِقِ الشَّمَالِ، وَجَاوَرَتْ ... ظُلَلَ الغَمَامِ الصَّيِّبِ المُسْتَغْزِرِ

تَقْرِيرُ لُطْفِكَ وَاخْتِيَارُكَ أَغْنَيَا ... عَنْ كُلِّ مُخْتَارٍ لَهَا وَمُقَدَّرِ

وَسَخَاءُ نَفْسِكَ بِالَّذِي بَخِلَتْ بِهِ ... أَيْدِي المُلُوكِ مِنَ التِّلَادِ الأَوْفَرِ

وَعُلُوِّ هِمَّتِكَ الَّتِي دَلَّتْ عَلَى ... صِغَرِ الكَبِيْرِ وَقِلَّةِ المُسْتَكْثَرِ

(١) التفسير النفسي للأدب، د/ عز الدين إسماعيل، ط دار العودة ودار الثقافة، بيروت،(د-ت)، صـ ١٢٢.

فَرَفَعْتَ بُنْيَانًا كَأَنَّ زُهَاءَهُ أَعْلَامُ رَضْوَى أَو شَوَاهِقُ صَنْبَرِ
أَزْرَى عَلَى هِمَمِ المُلُوكِ وَغَضَّ مِنْ بُنْيَانِ كِسْرَى فِي الزَّمَانِ وقَيْصَرِ
عالٍ عَلَى لَحْظِ العُيُونِ كَأَنَّمَا يَنْظُرْنَ مِنهُ إِلَى بَيَاضِ المُشْتَرِي
بانِيهِ بَانِي المَكْرُمَاتِ وَرَبُّهُ رَبُّ الأَخَاشِبِ وَالصَّفَا وَالمَشْعَرِ
مَلَأَتْ جَوانِبُهُ الفَضَاءَ وَعَانَقَتْ شُرُفَاتُهُ قِطَعَ السَّحَابِ المُمْطِرِ
وَتَسِيرُ دِجْلَةُ تَحْتَهُ فَفِنَاؤُهُ مِنْ لُجَّةٍ غَمْرٍ وَرَوْضٍ أَخْضَرِ
شَجَرٌ تُلاعِبُهُ الرِّيَاحُ فَتَنْثَنِي أَعْطَافُهُ فِي سَائِحٍ مُتَفَجِّرِ

بعد أن مهد الشاعر لغرضه الرئيس من قصيدته بمطلع غزلي استطاع من خلاله أن يشد انتباه السامعين، ويسيطر على مشاعرهم، ينتقل لمدح القصر والإشادة بأوصافه، ويجمع بين ذلك ومدح الخليفة المتوكل. و«الجعفري» الذي تم حسنه هو اسم القصر الذي شيده الخليفة جعفر المتوكل على الله قرب مدينة سامراء (سر من رأى)، وقيل إنه من أجمل القصور وأروعها التي شيدها الخليفة المتوكل، فقد كان مَعْنِيًّا ببناء القصور أثناء خلافته مهتما بذلك أشد الاهتمام، ففي كتاب مآثر الكبراء في تاريخ سامراء للشيخ المحلاتي ذُكرت أسماء أكثر من ثلاثين قصراً بناها المتوكل لنفسه، ويذكر الشباشتي في الديارات أنه أنفق علي بناء القصور ثلاثة عشر مليونا.[1] فيرى الشاعر أن هذا القصر لم يكن ليبنى أو يتم تشييده وحسنه بهذه الصورة إلا بأمر ورعاية خاصة من الخليفة المتوكل، فيمدح حسن اختيار الخليفة لمكان بناء هذا القصر، وحسن تدبيره. ثم يشير إلى اهتمام الخليفة بأمر بنائه ورعايته له بنفسه، والذي بدأ من اختياره أفضل مكان وأحسنه ليكون دار مقامه وسكناه وهو قصر «الجعفري»، حيث اختار له مكانا وبنيانا مرتفعا ظاهرا يتراءى للناس جميعا، بادين وحاضرين.

ثم يأخذ الشاعر في رصد أوصاف القصر وبعض أمارات الحسن الظاهرة فيه، فالمكان الذي شيد عليه مرتفع ظاهر، وأرضه أرض متخيرة، حصباؤها يشبه اللؤلؤ

(١) الديارات، لأبي الحسن علي بن محمد المعروف بالشباشتي، تح كوركيس عواد، ط دار الرائد العربي بيروت، ط٣، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م، صـ٣.

لمعانا وبريقا، ورائحة ترابها تشبه رائحة المسك، ولونها يشبه لون العنبر. كما أنها أرض زاهية مخضرة دائمة الخضرة وإن قل المطر صيفا واشتدت حرارته، كما أنها مضيئة براقة وإن أظلم الليل بسبب عدم ظهور القمر، وهذه إحدى عجائبه.

ثم يشيد مرة أخرى ببنيانه المرتفع فيصور علو القصر وارتفاعه الذي أصبح يزاحم الرياح التي تهب من الشمال، كما بلغ بسبب ارتفاعه أن جاور ظلل الغمام حيث المطر الصيب الغزير.

ومن خلال براعة البحتري ومقدرته الفنية يربط بين هذه الأوصاف التي مدحها في القصر ومدح الخليفة، فما كان ذلك ليكون أو يتم على هذه الصورة من الجمال والدقة لولا ما اتصف به الخليفة المتوكل من سخاء نفس، وجوده بما بخل به غيره من الملوك الذين لم يستطيعوا أن يطاولوه في عطائه، وكذلك علو همته التي يصغر ويتضاءل أمامها كل كبير، ويقل عندها كل كثير.

ثم يعود البحتري مرة أخرى ليفصل – من خلال دقته المعهودة في الوصف- أوصاف القصر فيشيد مرة أخرى بعلو بنيانه وضخامته، فهو بنيان شاهق شامخ يبدو وكأنه بعلوه وضخامته الجبل الشاهق، وما مثله إلا مثل هذين الجبلين اللذين يضرب بهما المثل علوا وارتفاعا وضخامة؛ أعلام رضوى، وشواهق صنبر. فهو بناء غطى وفاق همم الملوك الأخرى، كما قلل من شأن أي بنيان بناه ملوك الفرس أو ملوك الروم. والقصر من شدة ارتفاعه ظاهر للعيون التي تنظر إليه، كما ينظرون إلى كوكب المشترى الذي يتميز بوضوحه وشدة ظهوره، وفي قوله بياض المشترى إشارة إلى لون القصر.

ثم ينتقل لتصوير سعة القصر وضخامته، فجوانبه قد اتسعت وملأت الفضاء، كما عانقت شرفاته قطع السحاب الممطر. ثم يبين الشاعر مظهرا آخر من مظاهر جمال وحسن هذا القصر وهو كونه أقيم على نهر دجلة أو قرب نهر دجلة، فغمرت مياهه مياه القصر، وأحالت ما حوله إلى خضرة وحدائق غناء.

وختاما يظهر الشاعر حالة من الصحو وصورة من الجمال اجتمع كل ما سبق لتحقيقها فها هي الرياح تأتي لتتلاعب بأغصان أشجاره، فتنثني أطرافها على سطح المياه العذبة الجارية المنبجسة في هذا القصر.

هذا ما قاله البحتري ظاهرًا في قصيدته، أو بمعنى آخر ما أراد أن يقنع به المتلقي من خلال القراءة العجلى أو السطحية للنص، لكن للقراءة الأخرى التي تنفذ إلى نفس البحتري، وتراعي الحالة النفسية، والظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي مر بها الشاعر، وحال العصر الذي عاش فيه؛ رأيا آخر في تحليل النص.

فإذا كان قد سبق القول في تحليل مطلع القصيدة أن «الظباء» ما هي إلا معادل موضوعي للسعادة والسرور والغبطة بالحياة الجديدة التي رأى نفسه مقبلا عليها، وأن هذه الصفات الحسنة وقسمات الجمال التي أجاد في وصفها وأطنب، ما هي إلا معادل موضوعي آخر لكل نعيم وخير رآه مقبلا عليه، فإنه في هذه الأبيات يذكر أو يوضح أسباب هذه السعادة وتلك الغبطة التي تمتلئ بها نفسه، ومن ثم يوظف معادلات موضوعية جديدة يحملها معانيه الكامنة في نفسه، والتي لا يستطيع أن يبوح بها خجلا أمام الخليفة ووزيره.

فما القصر بمعالم حسنه ومغانيه، والخليفة بجميل فعله وكريم عطائه إلا معادلات موضوعية أخرى للمكانة والمكان الجديد، والحياة الجديدة التي يحياها الشاعر، فالبحتري أصبح جليس الملك وسميره، وصاحب الحظوة والمقدم على غيره، يعيش على أرض القصر وينعم بكل ما فيه، ومن ثم فالقصر الآن ليس جمادا شاخصا، بل مثيرا شعوريا رامزا يعكس حياة الترف الجديدة، وجوانب الراحة والهناءة التي يعيشها الشاعر.

ولنحاول أن نتأمل قول البحتري في شطر أول بيت من هذه الأبيات «قد تم حسن الجعفري»، بعد أن أخبرنا في آخر بيت من أبيات مطلعه السابق أنه «لن يبتغي أبدا بسلمى خلة» – والتي عبر بها معادلا موضوعيا عن أمانيه التي كافح من أجلها ولن يتنازل عن

تحقيقها- يخبرنا هنا أنه قد تم حسن الجعفري، فما الذي تم؟ هل بناء القصر حقيقة أم أمانيه المرجوة الخفية؟، ثم يقول بعدها: «.. ولم يكن ليتم إلا بالخليفة جعفر»، فيخبر أنه لم يكن ليصل إلى أمانيه ولم تكن لتتحقق سعادته إلا من خلال وجود أسبابها والذي جعل الخليفة بديلا لها، فالمتوكل هو البديل الملموس لتوافر أسباب الثراء وتحقق الممتنع المرغوب.

وعلى هذا فإن القصر ومحاسنه التي ذكرها من خلال أوصافه التي أطنب في سردها وأطال وأعاد في كثير منها، تعد معادلات موضوعية لحياة الشاعر بكل ما فيها من نعيم كثير وثراء، وفي الوقت نفسه فإن الشاعر يحاول من طرف خفي أن يوازن بين ما هو فيه الآن من رغد الحياة، وما كان عليه في حياته القديمة من شظف، فكل جميل جديد موجود، كان مفقودا ممتنعا.

والبحتري بأسلوبه التعبيري اللفظي أو الحسي المباشر، الذي رمز من خلاله إلى حالة معنوية خفية خاصة به، قد نجح في تحقيق ما يستلزمه الرمز من مستويات فنية ذكرها النقاد، فالرمز «يستلزم مستويين: مستوى الأشياء الحسية أو الصورة الحسية التي تأخذ قالبا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وحين يندمج المستويان نحصل على الرمز»[1]. وهذا المعنى هو الأقرب لتوظيف المعادل الموضوعي فنيا.

فما حديث البحتري في أبياته عن القصر والخليفة إلا بدائل حسية لأمور معنوية كامنة في النفس، فقد كان النعيم والترف والراحة والهناءة أمورًا ممتنعة، افتقدها الشاعر في إحدى مراحل حياته، كان يفتقد السكن الآمن الذي يبعث على الراحة والسعادة والذي تمثل في القصر ونعيمه، والأمن أو الطمأنينة التي تزيد من الشعور بالنعمة والذي تمثل في الخليفة ورعايته له، وقد أجاد البحتري في كونه استطاع أن يعبر عن الممتنع من خلال الممكن، عن بواطن النفس وخفايا الشعور من خلال الجسد المحسوس، إنها

(١) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د/ محمد فتوح أحمد، ط دار المعارف ط الثالثة ١٩٨٤م، صـ ٤٠.

رغبات وأماني دفينة وجوانب شعورية موغرة في عمق الزمن –عمر الشاعر– وكوامن النفس.

ولا نستطيع أن نفسر فرحة البحتري وسعادته بالحياة الجديدة التي تمناها وعمل لها وكافح من أجلها حتى وجدها بالطمع أو جشع النفس؛ بقدر ما نفسرها بالإباء وعزة النفس، وذلك بالبحث عن الحياة أو المستوى الاجتماعي الذي يليق بمكانة الشاعر في عصره –والذي يساوي العلماء والمفكرين في وقتنا– مما يدعو مثله للإبداع والتفنن في القول حينما تهيئ لهم سبل الراحة، فهل كان يليق لمن في مثل موهبة البحتري أن يضيع فنه أو يقتل موهبته بحثا عن لقمة العيش في مدح بائعي البصل والباذنجان؟!. لقد انتقل البحتري بفنه وارتقى بإبداعه ودخل به طورا جديدا بسبب ما هيأته له حياته الجديدة، فكان أجمل شعره وأقيمه وأعمقه تعبيرا وأغزره صورا وموسيقى ما قاله في المرحلة الثانية من حياته، التي عايش فيها الملوك والوزراء والأمراء، والتي بدأها بالخليفة المتوكل وقصره.

إذا فإن البحترى استطاع أن يتخذ من عناصر الأحداث والظروف التي وقعت له بما فيها من شخوص وأماكن معادلات موضوعية لذاته وعواطفه الداخلية.

والتحليل أو قراءة القصيدة بهذه الصورة فيه لون من الارتقاء بالنص كلية، وبأجزائه التفصيلية التي تكونت منها التجربة مجتمعة، كما أن فيه جانبا من جوانب الارتقاء بالصورة الشعرية للوصول بها إلى عالم الشاعر الخاص به، والولوج إلى فضاءات الإبداع الشعري المتمثل في معاني القصيدة التي لا تحدها حدود.

ومهما يكن من أمر فإن هذه القصيدة تعد واحدة من تجارب الشاعر البحتري التي استطاع من خلالها أن يوظف الحدث والشخصية والمكان معادلات موضوعية رامزة لما انطوت عليه نفسه من مشاعر وأحاسيس، وبهذا يكون الشاعر استطاع أن ينتقل من التقريرية والمباشرة إلى الرمز والإشارة، ومن التصريح إلى التلميح، ومن الظهور إلى التخفي، وغير ذلك مما عاونته شاعريته وموهبته أن يوظفه من أدوات وأساليب شعرية

متعددة رامزة، وصنيع البحتري هذا في قصيدة المدح لم يكن بدعا من الشعراء، في كونه وظف ممدوحه معادلا موضوعيا لحالة شعورية خاصة لم يشأ أن يبوح بها صراحة، فقد قرر بعض النقاد حديثا معرفة هذه المهارة الفنية بل وتعمد توظيفها عند كثير من الشعراء قديما، ويظهر ذلك في قول بعضهم «إن بعض الممدوحين في الشعر العربي لم يكونوا إلا أقنعة للشعراء، على النحو الذي نجده واضحا عند المتنبي حين كان يتكلم من وراء قناع سيف الدولة»[1]. وهو ذاته ما فعله البحتري حين مدح المتوكل، فما كان المتوكل وقصره في هذه القصيدة إلى معادلات موضوعية، أو أقنعة تخفى وراءها في تعبيره عن أحاسيسه وعواطفه.

الفكرة الثالثة: دعاء وأمنية:

فَاسْلَمْ أَمِيْرَ المُؤْمِنينَ مُسَرْبَلاً ... سِرْبَالَ مَنصُورِ الْيَدَيْنِ مُظَفَّرِ
وَاسْتَأْنِفِ العُمْرَ الجَديدَ بِبَهجَةِ الـ ... ـقَصْرِ الجَديدِ وَحُسْنِهِ المُتَخَيَّرِ
أَعْطَيْتَهُ مَحْضَ الهَوَى وَخَصَصْتَهُ ... بِصَفاءِ وُدٍّ مِنْكَ غَيْرِ مُكَدَّرِ
اللهُ أَعْطَاكَ المَحَبَّةَ فِي الوَرَى ... وَحَبَاكَ بِالفَضْلِ الَّذي لَم يُنْكَرِ
وَاسْمٍ شَقَقْتَ لَهُ مِنِ اسْمِكَ فَاكْتَسَى ... شَرَفَ العُلُوِّ بِهِ وَفَضْلَ المَفْخَرِ
خَفَتَ الغُبَارُ وَقَدْ عَلَوْتَ تُرِيدُهُ ... وَسَرَى الغَمَامُ بِوابِلٍ مُتْعَنْجِرِ
وَتَحَلَّتِ الدُّنْيَا بِأَحْسَنِ حَلْيِهَا ... وَغَدَتْ بِوَجْهٍ ضَاحِكٍ مُسْتَبْشِرِ
قَدْ جِئْتَهُ فَنَزَلْتَ أَيْمَنَ مَنْزِلٍ ... وَرَأَيْتَهُ فَرَأَيتَ أَحسَنَ مَنْظَرِ
فَاعْمُرْهُ بِالعُمْرِ الطَّوِيلِ وَنِعْمَةٍ ... تَبْقَى بَشَاشَتُها بَقَاءَ الأَعْصُرِ

يختم الشاعر قصيدته مستهلا مقطعها الأخير بالدعاء للخليفة المتوكل راجيا له السلامة في حياته وفي أموره كلها، وأن يتوشح بوشاح الحفظ والنصر متوجا بإكليل الظفر، كما يرجو له أن يبتدئ هذه المرحلة الجديدة من حياته التي نقل فيها دار إقامته إلى القصر الجديد منعما بالخير وممتعا ناظريه بمغاني حسن القصر وبهجته، ولِمَ لا يأمل

(١) نظرات في الشعر العربي الحديث، د/ عبده بدوي، صـ٦١.

ذلك وقد بذل فيه قدرًا من عنايته واهتمامه ماديا ومعنويا؟، وما أجمل قوله: «محض الهوى، وخصصته بصفاء الود»! والذي يوحي بمدى حب المتوكل لهذا القصر خاصة ورغبته في سكناه، ثم يشيد بما حبا الله به الخليفة من فضل تمثل في الحب والقبول، وكذلك ما امتن به عليه من نعم وعطاء، ثم يلمح مرة أخرى إلى مدى تعلق الخليفة بهذا القصر لدرجة أن رأى نفسه فيه ولم يرها في غيره، فحين فرغ من بنائه وأتم تشييده وأراد أن يختار له اسما يميزه عن غيره من القصور اختار له اسما من اسمه فسماه «الجعفري» فنسبه إلى نفسه، إشارة إلى حبه وتعلقه به مما زاده شرفا وفضلا وفخرا على غيره.

ويرى الشاعر أن الفرحة بهذا القصر وبهجة النفوس به عمت أصداؤها الدنيا فتجاوبت معه فتحلت بأحسن حليها، وأصبح لها وجه ضاحك مستبشر، ولم لا وقد نزل المتوكل أسعد وأيمن منزل؟، لما رأى فيه من حسن المنظر، ثم يختم قصيدته ببيت يتضمن دعاء ورجاء آخر يناسب الموقف والحالة الشعورية التي يحياها، فيدعو له بأن يعمر القصر بالعمر الطويل، وأن ينعم به وتبقى نعمه وبشاشته ونضارته ما بقي الزمان.

أقول هذا هو المعنى السهل الميسور المباشرة الذي يتلاءم وظاهر النص، أو ما أراد الشاعر أن يظهره وقتها لسامعيه، لكن القارئ المتأني لا يقنع أيضا بمثل هذه القراءة العجلى، لذا يحاول أن يتذوق معنى المعنى ويجهد نفسه فيصبر على جهد التحليل ليخرج بمعان أخرى خفية.

فبعد أن أظهر البحتري سعادته بتحقيق ما وصل إليه من أمانٍ، وأشاد بوصف هذه النعم وذكر أسبابها، ما كان له إلا أن يدعو لنفسه - لغيره ظاهرا- بدوامها، ومن ثم فإن دعاء البحتري للمتوكل وبقاء النعمة، ما هو حقيقة إلا دعاء لنفسه، فجعل أمير المؤمنين -كما عبر في بيته- معادلا موضوعيا لذاته وأمانيه، ولعل المبرر المقبول أو الرابط الموضوعي كونه سببا لهذه النعمة وبقاؤه بقاء لها.

ومن ثم فإن البديل المناسب، أو القناع اللائق الذي اختاره ليتخفى حوله في الحديث عما ترجوه نفسه من بقاء الحياة الجديدة ودوامها هو الممدوح، ولن يجد

البحتري في مثل هذا المقام أنسب من ذلك، لاسيما أن بعض الممدوحين في الشعر العربي لم يكونوا إلا أقنعة للشعراء كما ذكرنا من قبل.

وحينما نحاول الاقتراب أكثر في محاولة لاستنطاق معنى المعنى، موظفين القيمة الإيحائية للألفاظ والأساليب، في مغامرة جريئة لاستنطاق بعض المعاني الخفية في قوله:

وَاسْتَأْنِفِ العُمْرَ الجَديدَ بِبَهجَةِ الـ قَصْرِ الجَديدِ وَحُسْنِهِ المُتَخَيَّرِ

نجد أن البيت يشي لنا بما يقوي المعنى الذي نذهب إليه من توظيف البحتري الممدوح معادلا موضوعيا، فأيُّ عمر جديد يقصد؟، ولِمَن؟، وأيُّ قصر جديد؟، أما الخليفة فطالما تمرغ في النعم عبر مراحل عمره، وطالما سكن القصور الفارهة، إذا فأي جديد في هذا بالنسبة للمتوكل؟ هل الجديد هو مجرد الانتقال من سكنى قصر لآخر؟!.

إن العمر الجديد حقيقة هو العمر الذي أقدم عليه الشاعر البحتري، فقد ولد من جديد، ولد يوم أن وجد لفنه الشعري مكانا لائقا به يتناسب وما كانت تطمح إليه نفسه، يوم أن أصبح ذا قيمة وحظوة يغبطه عليها أقرانه، فهذه هي المرة الأولى التي يجلس فيها البحتري مستريحا منعما ممتعا في القصور، وهي أولى مراحل حياته التي ينادم فيها الملوك ويسامرهم ويصبح لسانهم المتحدث باسمهم.

وقريب جدا من تأويل البيت السابق بإيحائه الرامز وبدائله المتعددة للمعنى قول البحتري بعده:

قَدْ جِئْتَهُ فَنَزَلْتَ أَيْمَنَ مَنْزِلٍ وَرَأَيْتَهُ فَرَأَيتَ أَحسَنَ مَنْظَرِ

أرى أننا لو غيرنا حركة تاء الفاعل –المفتوحة للمخاطب– فحذفنا الفتحة التي للمخاطب في الألفاظ (جِئْتَهُ، فَنَزَلْتَ، وَرَأَيْتَهُ، فَرَأَيتَ)، وجعلناها مضمومة للمتكلم لانكشف القناع، وما فسد المعنى، كل ما في الأمر أننا لامسنا شغاف قلب الشاعر، ووصلنا إلى دفين نفسه، وكوامن مشاعره.

ولا يخفي على دارس لتاريخ الشعر أن مصير الشعراء المادحين غالبا ما كان يتعلق بمصير ممدوحيهم، لاسيما هؤلاء الشعراء الذين يصلون لتلك الدرجة من الثقة والحظوة عند ملوكهم، فترتبط حياتهم بحياتهم، ونصرهم بنصرهم، ومجدهم بمجدهم. لكثرة نوالهم وعطائهم الذي حول حياتهم من بؤس إلى نعمة، الأمر الذي جعل أحد النقاد يقول: «فإذا رأيت مديحا فاعرف أن وراءه يدا أسداها الخليفة إلى الشاعر، أنقذه من بؤسه أو خلصه من حبسه أو أقطعه إقطاعا، فحبب إليه الدنيا وحرك لسانه بالثناء والشكر»[1]، وإن كان هذا القول صحيحا في أغلب الشعراء لكنه لا يمنع من أن البحتري أحب الخليفة المتوكل وتعلقت نفسه به، فجاء مدحه على الطبيعة لا التكلف.

ومن ثم فقد جاء البيت الأخير في هذه القصيدة كاشفا مؤيدا لكل تأويل ذهبتُ إليه، ويظهر في هذا الرجاء أو تلك الأمنية الأخيرة والتي تتمثل في بقاء النعمة، وطول العمر، وديمومة بشاشة الحياة بوجهها الضاحك المشرق، وبقائها بقاء الدهر، فما هي إلا أمنية البحتري النابعة من نفسه، وما هو إلا رجاء يرجوه..

فَاعْمُرْهُ بِالعُمْرِ الطَّوِيلِ وَنِعْمَة تَبْقَى بَشاشَتُها بَقاءَ الأَعْصُرِ

ومما يحمد للبحتري أن أتي بخاتمة قصيدته دعائية لتلائم المعنى الذي بنيت عليه القصيدة، مما أحدث انسجاما بين جميع أجزاء القصيدة بداية من مطلعها، ومضمونها أو مقطعها والتي ناسبت معاني الإشادة بالممدوح والثناء عليه، وهو ما نادى به ابن رشيق من قبل بأن يكون آخر القصيدة «محكما لا تكمن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحا له، وجب أن يكون الآخر قفلا»[2]. وليس أنسب لمضمون هذه القصيدة وفكرتها إلا ختامها بالدعاء بديمومة تلك الأمنية التي يرجوها.

ولكن هل تحققت أمنية البحتري؟، وهل دام له ما رجاه؟، هذا ما سوف تجيب عليه القصيدة الثانية موضوع الدراسة في المبحث التالي.

---

(١) المديح، سامي الدهان، ط دار المعارف، ط ٥، (د،ت)، صـ ٢٢.

(٢) العمدة، لابن رشيق، (م-س)،١/ ٩٥.

المبحث الثاني

المعادل الموضوعي في قصيدة الرثاء عند البحتري.

(رثاء المتوكل وقصره)

أولا: القصيدة نصا:

مَحَــلٌّ عَلَــى القَــاطُولِ أَخْلَــقَ دَاثِــرُهْ ... وَعَــادَتْ صُــرُوفُ الــدَّهْرِ جَيْشــًا تُغَــاوِرُهْ[1]

كَــأَنَّ الصَّــبَا تُــوفِي نُــذُوراً إِذَا اِنْبَــرَتْ ... تُرَاوِحُــــهُ أَذْيَالُهــــا وَتُبَــــاكِرُهْ[2]

وَرُبَّ زَمَــــانٍ نَــــاعِمٍ ثَــــمَّ عَهْــــدُهُ ... تَــــرِقُّ حَوَاشِــــيهِ وَيُونَــــقُ نَاضِــــرُهْ[3]

تَغَيَّــــرَ حُسْــــنُ الجَعْفَــــرِيِّ وَأُنْسُــــهُ ... وَقُــوِّضَ بَــادِي الجَعْفَــرِيِّ وَحاضِــرُهْ[4]

تَحَمَّــــلَ عَنْــــهُ سَــــاكِنُوهُ فُجَــــاءَةً ... فَعَــــادَتْ سَــــوَاءً دُوْرُهُ وَمَقَــــابِرُهْ[5]

إِذا نَحْــــنُ زُرْنَــــاهُ أَجَــــدَّ لَنــــا الأَسَــــى ... وَقَــدْ كَــانَ قَبْــلَ اليَــومِ يَــبْهَجُ زائِــرُهْ[6]

وَلَــمْ أَنْــسَ وَحْــشَ القَصْــرِ إِذْ رِيــعَ سِــربُهُ ... وَإِذْ ذُعِــــرَتْ أَطْــــلاؤُهُ وَجَــــآذِرُهْ[7]

وَإِذ صِــــيْحَ فِيْــــهِ بِالرَّحِيْــــلِ فَهُتِّكَــــتْ ... عَلَــــى عَجَــــلٍ أَسْــــتَارُهُ وَسَــــتَائِرُهْ

وَوَحْشَــــتُهُ حَتّــــى كَــــأَنْ لَــــمْ يُقِــــمْ بِــــهِ ... أَنــــيسٌ وَلَــــم تَحْسُــــنْ لِعَــــينٍ مَنَــــاظِرُهْ

كَــأَنْ لَــمْ تَبِــتْ فيــهِ الخِلاَفَــةُ طَلْقَــةً ... بَشَاشَــــتُها وَالمُلْــــكُ يُشْــــرِقُ زاهِــــرُهْ

---

(١) أخلق: بلى، داثره: الذي درس وبلى وامحى، تغاوره: تحاربه، القاطول: نهر مقطوع من دجلة، كان في موضع سامراء قبل أن تعمر.

(٢) الصبا: ريح مهبها من جهة الشرق.

(٣) الحواشي: الجوانب.

(٤) قوض: تهدم، باديه: ظاهره، حاضر: داخله، الجعفري: قصر المتوكل.

(٥) تحمل: رحل.

(٦) أجد: جدد.

(٧) السرب: القطيع، الأطلاء: جمع الطلا وهو الظبي، الجآزر: جمع الجؤذر وهو ولد البقر الوحشي.

وَلَـــمْ تَجْمَـــعِ الـــدُّنيا إِلَيْـــهِ بَهاءَهـــا ... وَبَهْجَتَهـــا وَالعَـــيْشُ غَـــضٌّ مَكاسِـــرُهْ[1]
فَـأَيْنَ الحِجَـابُ الصَّـعْبُ حَيـثُ تَمَنَّعَـتْ ... بِهَيْبَتِهـــا أَبوابُـــهُ وَمَقاصِـــرُهْ[2]
وَأَيْـــنَ عَمِيـــدُ النَّـــاسِ فِـــي كُـــلِّ نَوبَـــةٍ ... تَنُـــوبُ وَنَـــاهِي الـــدَّهْرِ فِـــيهِم وَآمِـــرُهْ
تَخَفَّـــى لَـــهُ مُغْتَالُـــهُ تَحـــتَ غِـــرَّةٍ ... وَأَوْلَـــى لِمَـــنْ يَغْتَالُـــهُ لَـــوْ يُجَـــاهِرُهْ[3]
فَمَـــا قَاتَلَـــتْ عَنْـــهُ المَنُـــونَ جُنُـــودُهُ ... وَلا دَافَعَـــتْ أَمْلاكُـــهُ وَذَخَـــائِرُهْ
وَلا نَصَـــرَ المُعْتَـــزَّ مَـــنْ كـــانَ يُرتَجَـــى ... لَـــهُ وَعَزِيـــزُ القَـــوْمِ مَـــنْ عَـــزَّ نَاصِـــرُهْ[4]
تَعَـــرَّضَ رَيْـــبُ الـــدَّهرِ مِـــن دُونِ فَتْحِـــهِ ... وَغُيِّـــبَ عَنْـــهُ فِي خُرَاسَـــانَ طَـــاهِرُهْ[5]
وَلَـــوْ عَـــاشَ مَيْـــتٌ أَو تَقَـــرَّبَ نَـــازِحٌ ... لَـــدَارَتْ مِـــنَ المَكْـــرُوهِ ثَـــمَّ دَوائِـــرُهْ[6]
وَلَـــوْ لِعُبَيْـــدِ اللَّـــهِ عَـــوْنٌ عَلَـــيْهِمُ ... لَضَـــاقَتْ عَلَـــى وُرَّادِ أَمْـــرٍ مَصَـــادِرُهْ[7]
حُلُـــومٌ أَضَـــلَّتْها الأَمَـــانِي وَمُـــدَّةٌ ... تَنَاهَـــتْ وَحَتْـــفٌ أَوْشَـــكَتْهُ مَقَـــادِرُهْ[8]
وَمُغْتَصَـــبٌ لِلقَتْـــلِ لَـــمْ يُخْـــشَ رَهْطُـــهُ ... وَلَـــم يُحْتَشَـــمْ أَسْـــبَابُهُ وَأَوَاصِـــرُهْ[9]
صَـــرِيعٌ تَقاضَـــاهُ السُّـــيوفُ حُشاشَـــةً ... يَجـــودُ بِهـــا وَالمَـــوتُ حُمـــرٌ أَظـــافِرُهْ[10]

(١) المكاسر: من الشجر جذوعها حيث تكسر منه الأغصان؛ واستعاره للعيش.

(٢) المقاصر: الحجرات والدور الواسعة المحصنة.

(٣) مغتاله: هو باغر التركي، الغرة: الغفلة.

(٤) المعتز: من الشراح من قال صفة للمتوكل، ومنهم قال قصد المعتز ابن المتوكل ورجح ذلك محقق الديوان.

(٥) طاهر: هو الأمير طاهر بن عبد الله بن طاهر بن الحسين الخزاعي، استدعاه المتوكل من خرسان وولاه خلافته ببغداد، كان أديبا شاعرا، كان يميل للمعتز وعظم سلطانه في دولة المعتز توفي ٢٥٣هـ.

(٦) قوله ميت: يشير إلى الوزير الفتح، وقوله نازح: إلى طاهر المذكور في البيت السابق.

(٧) عبيد الله: هو الوزير عبيد الله بن يحيى بن خاقان وزير المتوكل.

(٨) حلوم: عقول.

(٩) رهطه: قبيلته وجماعته، الأسباب والأواصر: هي صلات القرابة بين الخليفة وابنه ولي العهد، احتشم: استحيا.

(١٠) الحشاشة: البقية من الروح، تقاضاه: تطالبه.

أَدافِـــعُ عَنـــهُ بِاليَـــدَينِ وَلَـــم يَكُـــن لِيَثنـــي الأَعـــادي أَعـــزَلُ اللَيـــلِ حاسِـــرُهْ
وَلَـــو كـــانَ سَـــيفي ســـاعَةَ القَتـــلِ في يَـــدي دَرى القاتِـــلُ العَجـــلانُ كَيـــفَ أُســـاوِرُهْ[1]
حَـــرامٌ عَلَـــيَّ الـــرَّاحُ بَعـــدَكَ أَو أَرى دَمـــاً بِـــدَمٍ يَجـــري عَلـــى الأَرضِ مـــائِرُهْ[2]
وَهَـــل أَرتَجـــي أَن يَطلُـــبَ الـــدَّمَ واتِـــرٌ يَـــدَ الـــدَّهرِ وَالمَوتُـــورُ بِالـــدَّمِ واتِـــرُهْ!؟ [3]
أَكـــانَ وَلِـــيُّ العَهـــدِ أَضـــمَرَ غَـــدْرَةً؟ فَمِـــن عَجَـــبٍ أَن وُلِّـــيَ العَهـــدَ غـــادِرُهْ!
فَـــلا مُلِّـــيَ البـــاقي تُـــراثَ الَّـــذي مَضـــى وَلا حَمَلَـــت ذاكَ الـــدُعاءَ مَنـــابِرُهْ[4]
وَلا وَأَلَ المَشـــكوكُ فيـــهِ وَلا نَجـــا مِـــنَ السَـــيفِ ناضـــي السَـــيفِ غَـــدراً وَشـــاهِرُهْ[5]
لَـــنِعمَ الـــدَمُ المَســـفوحُ لَيلَـــةَ جَعفَـــرٍ هَـــرَقتُم وَجُـــنحُ اللَيـــلِ ســـودٌ دَيـــاجِرُهْ[6]
كَـــأَنَّكُمُ لَـــم تَعلَمُـــوا مَـــنْ وَلِيُّـــهُ وَناعِيـــهِ تَحـــتَ المُرهَفـــاتِ وَثـــائِرُهْ[7]
وَإِنّـــي لَأَرجُـــو أَن تُـــرَدَّ أُمُـــورُكُمْ إِلـــى خَلَـــفٍ مِـــن شَخصِـــهِ لا يُغـــادِرُهْ
مُقَلِّـــبِ آراءٍ تَخـــافُ أَناتُـــهُ إِذا الأَخـــرَقُ العَجـــلانُ خيفَـــت بَـــوادِرُهْ[8]

ثانيا: تحليل القصيدة:

تأتي هذه القصيدة لتكون بمثابة الحلقة الثانية والخاتمة التي تسجل نهاية مأساوية لرحلة ماتعة من هناءة العيش ورغد حياة امتدت لمدة خمسة عشر عاما، فقد «كانت أيام حكم المتوكل وتبلغ نحو خمسة عشر عاما هي عمر البحتري كله مضخمة بترف

(١) المساورة: المواثبة.
(٢) المائر: الجاري.
(٣) الواتر: الظالم، الموتور: من قتل له قتيل فلم يدرك بدمه.
(٤) ملي: متع.
(٥) وأل: طلب النجاة.
(٦) هرقتم: أرقتم؛ أبدلت الهمزة هاء، الدياجر: الظلمات.
(٧) المرهفات: السيوف المرققة الحد، الولي: المطالب بثأره.
(٨) الأناة: التمهل والترفق، الحلم والوقار، البوادر: جمع البادرة وهي الحدة أو ما يبدر من الإنسان عند حدته من خطأ، الأخرق: الأحمق، الذي لم يرفق في عمله.

القصور وأبهة الملك»[1]. ذكر محقق ديوان البحتري أنه «نظمها يوم مصرع المتوكل بالذات، فإلى جانب التأثر السريع للحادث الذي شهده أبيات تنبئ عن أمله في أن يلي الخلافة المعتز دون المنتصر، أي يوم ٤ شوال سنة ٢٤٧ه»[2] كما ذكر المؤرخون أن الخليفة المتوكل قتل على يد ولده المنتصر، بسبب ما أقنعه به وزيره ومستشاره الفتح بن خاقان بعزل المنتصر من ولاية العهد وتولية المعتز، فإن المتوكل «أمر ابنه عبد الله المعتز الذي هو ولي العهد من بعد المنتصر أن يخطب بالناس يوم جمعة، فأداها أداء عظيما بليغا، فبلغ ذلك من المنتصر كل مبلغ، وحنق على أبيه وأخيه...»،[3] فاستعان المنتصر ببعض القواد الأتراك الذين زينوا له هذه الفعلة الشنعاء فدخلوا على المتوكل ليلا وعلى ذات غرة ضربوه بالسيوف، وكان معه وزيره الفتح بن خاقان الذي رمى نفسه عليه فقتلوه معه هو الآخر، وقيل إن البحتري كان حاضرا فلما رأى الأمر اختبأ، -وإن قال شعره غير ذلك- وكان هذا ليلة الأربعاء لأربع خلون من شوال عام سبع وأربعين ومائتين[4].

أولا: وقفة على أطلال القصر والخلافة:

مَحَـــلٌ عَلَـــى القَـــاطُولِ أَخْلَـــقَ دَاثِـــرُهْ وَعَـــادَتْ صُـــرُوفُ الـــدَّهْرِ جَيْشـــاً تُغَـــاوِرُهْ
كَـــأَنَّ الصَّـــبَا تُـــوفِي نُـــذُوراً إِذَا اِنْبَـــرَتْ تُرَاوِحُـــــهُ أَذْيَالُهـــــا وَتُبَـــــاكِرُهْ
وَرُبَّ زَمَـــانٍ نَـــاعِمٍ ثَـــمَّ عَهْـــدُهُ تَـــرِقُّ حَوَاشِـــيهِ وَيُونَـــقُ نَاضِـــرُهْ

يستهل البحتري قصيدته ببكاء بيت الخلافة أو القصر الذي أصبح طللا يُبكى، فيعبر عنه بلفظة (مَحَل) وهو الموضع أو مكان الإقامة الذي بني على نهر القاطول، وجاء باللفظ منكرا ليوحي بفظاعة الخطب وبشاعته، مع ما أصبحت نفسه تنكره منه بعدما

(١) طيف الوليد، عبد السلام رستم، (م-س)،صـ١٥٥.

(٢) ديوان البحتري، جـ٢، صـ١٠٤٥.

(٣) البداية والنهاية لأبي الفداء الحافظ ابن كثير، تح دكتور/ أحمد عبد الوهاب فتيح، ط دار الحديث القاهرة، ط السادسة، ٢٠٠٢م/ ١٤٢٣هـ، جـ٥، صـ٣٧٦، وما بعدها.

(٤) الكامل في التاريخ، لابن الأثير، مراجعة وتصحيح محمد يوسف الدقاق، ط دار الكتب العلمية بيروت، ط الأولى، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م، جـ٦، صـ ١٣١.

كان عليه بالأمس من عمار ونعيم وحضور، فغدا اليوم خاليًا داثرًا خربا، وكأن الدهر بعواديه وصروفه أعد جيشا ليحاربه ويرميه بسهامه التي لا تخطئ أحدا، فأصبح غرضا يرمى، بعدما كان قبلة تقصد.

ولم يبق فيه من روح أو ذكرى إلا ريح الصبا التي تهب من الشرق لتسف الرياح عليه، فهي تأتي على عادتها لترواحه غدوة وعشيا، فتوفي بعهدها الماضي معه في الزيارة التي كانت تمتع ساكنيه وتؤنس محبيه. والتي تذكره بالزمان الناعم الهانئ الذي رقت فيه الحواشي، وأورقت فيه الثمار الناضرة، وعهده الفاني فيقوم بعملية استرجاع للماضي بسبب ما رآه من رياح الصبا التي حركت في النفس أسى وشجا.

لقد وظف الشاعر جانب البكاء على الطلل (القصر) بوصفه محركا أو مثيرا شعوريا يصب من خلاله شحنة عاطفية حزينة مؤلمة، جعلها متنفسا لما يختلج في ذاته ويمور في نفسه، أو ما يدور في ذاكرته من ذكريات فدائما ما كان «البكاء على الأطلال هو الفجيعة الآنية التي تعتصر قلب الشاعر على ما فقد...». (١)

لقد تحول القصر في رؤية البحتري الشعرية من معادل موضوعي للهناءة والحياة وتحقيق الأماني والفوز بالمرجو إلى معادل موضوعي للموت والفناء وخراب الديار وضياع الأماني المرجوة، إنه اليوم يقف عليه باكيا بسبب الهدم والخراب الذي حل به بعد ضياع الخلافة، بعدما وقف عليه بالأمس سعيدا مسرورا يشيد بجماله ويفرح بتمام بنائه.

وقد بدأ البحتري قصيدته ببناء قوي محكم النسج اتبع فيه التقاليد الفنية الموروثة على عادة الفحول من الشعراء القدامى في تناول الموضوعات الجادة ذات المضامين المهمة المؤثرة؛ فبدأه ببكاء الطلل مقدمة للرثاء ليتماسك البناء الفني للقصيدة، والذي ينسحب على المعنى أو الفكرة التي يتناولها لكونها تمثل في نفسه قيمة كبيرة، إذ أنه يبكي عمره وينعى حياته ويرثي أمانيه.

(١) رثاء الأخوة في الشعر الجاهلي، عبد العزيز شحادة، مجلة البصائر، مج ٢، ع ٢، ١٩٨٩م، صـ ٦١.

والمقدمة بهذه الصورة التي أتت عليها مناسبة للموضع الذي سيتم تناوله، ومن ثم فإن الشاعر لم يطل فيها بل كثف صورها ومعانيها مختصرا أبياتها لينفذ بعدها إلى موضوعه مباشرة.

ومن الأدوات التي وظفها الشاعر لتكثيف الصورة التي أراد نقلها للمتلقين أن استعان في بيته الأول بالاستعارة التي أفادت التشخيص، ويظهر ذلك في قوله: «وَعَادَتْ صُرُوفُ الدَّهْرِ جَيْشًا تُغَاوِرُهْ»، كما استعان في بيته الثاني بالتشبيه بواسطة كأنَّ -التي هي أقوى من الكاف في الدلالة على التشبيه لكونها تفيد التأكيد والمبالغة - في قوله: «كَأَنَّ الصَّبَا تُوفِي نُذُوراً إِذَا اِنْبَرَتْ»، كما لم يغفل التصوير البديعي المعنوي بتوظيف الطباق الذي يظهر المعنى ويوضحه من خلال التضاد بين كلمتي «تُرَاوِحُهُ، وَتُبَاكِرُهْ»، والذي أتى به ضمن التصوير بالتجسيم حين جعل لرياح الصبا ذيلا تلفح القصر ببرد هوائها أو ربما بالأتربة المحملة بها لتناسب حالة الخراب وتلائم الصورة القاتمة التي يعمل على نقلها في قوله: «تُرَاوِحُهُ أَذْيَالُها وَتُبَاكِرُهْ»، ثم يأتي في البيت الثالث بحرف الجر «رُبَّ» الذي يفيد التقليل ليناسب الحالة النفسية التي يحياها الشاعر إذ لم يبق من النعيم شيئا وربما من الحياة والعمر إلا القليل، بعدما ذهبت دواعي السرور وانتهت أسباب الحياة ودواعي الراحة بها. وفي استخدام الشاعر لرُبَّ توظيف لجانب التصوير الإيحائي من خلال المفارقة التصويرية بين عهدين متضادين فشعرنا القديم «قد عرف صورًا من المفارقة التصويرية، وفطن إلى الدور الذي تقوم به عملية إبراز التناقض بين النقيضين في تجلية معنى كل منهما في أكمل صورة، ولخص إدراكه لهذا الدور في تلك الحكمة المشهورة: والضد يظهر حسنه الضد»[1].

فرسم البحتري بذلك كله لوحة سوداوية فيها هدم وخراب، وموت وفناء، وفقد وضياع، وما ذلك إلا نقل لمشاعره الداخلية وتصوير لحالته النفسية التي وظف لأجلها الطلل الدارس (القصر) معادلا موضوعيا له.

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الدكتور/ علي عشري زايد، (م-س)، صـ ١٣٠.

ولا ننسى ما ذكرناه في المبحث السابق من أن البحتري وظف القصر معادلا موضوعيا للنعيم والعيشة الراغدة الهانئة التي وصل إليها بعد مشقة، وطالما تمنى بقاءها. لكنه اليوم يرى بنفسه ويشاهد بعينيه زوال هذه النعمة بعدما تحول عمار القصر إلى خراب، وأنسه إلى وحشة، فاختاره بديلا أو قناعا مرة أخرى لمعنى مغاير، لبكاء ما فقده من ترف القصر وأبهة الملك ويعني ما كان وصل إليه من منزلة ومكانة ضاعت وأصبحت هباء منثورا لدرجة أنه ما أصبح يأمن على نفسه من كثرة المكائد والاضطربات التي حدثت في الدولة بعد ذلك.

ثانيا: بكاء القصر، ورثاء الخليفة:

تَغَيَّرَ حُسْنُ الجَعْفَرِيِّ وَأَنْسُهُ ... وَقُوِّضَ بَادِي الجَعْفَرِيِّ وَحاضِرُهْ

تَحَمَّلَ عَنْهُ سَاكِنُوهُ فُجَاءَةً ... فَعَادَتْ سَوَاءً دُوْرُهُ وَمَقَابِرُهْ

إِذا نَحْنُ زُرْنَاهُ أَجَدَّ لَنا الأَسَى ... وَقَدْ كَانَ قَبْلَ اليَوم يَبْهَجُ زائِرُهْ

وَلَمْ أَنْسَ وَحْشَ القَصْرِ إِذْ رِيعَ سِربُهُ ... وَإِذْ ذُعِرَتْ أَطْلاؤُهُ وَجآذِرُهْ

وَإِذ صِيْحَ فِيْهِ بِالرَّحِيْلِ فَهُتِّكَتْ ... عَلَى عَجَلٍ أَسْتَارُهُ وَسَتَائِرُهْ

وَوَحْشَتُهُ حَتَّى كَأَنْ لَمْ يُقِمْ بِهِ ... أَنِيسٌ وَلَم تَحْسُنْ لِعَينٍ مَنَاظِرُهْ

كَأَنْ لَمْ تَبِتْ فيهِ الخِلافَةُ طَلْقَةً ... بَشَاشَتُها وَالمُلْكُ يُشْرِقُ زاهِرُهْ

وَلَمْ تَجْمَعِ الدُّنيا إِلَيْهِ بَهاءَها ... وَبَهْجَتَها وَالعَيْشُ غَضٌّ مَكاسِرُهْ

فَأَيْنَ الحِجَابُ الصَّعْبُ حَيثُ تَمَنَّعَتْ ... بِهَيْبَتِها أَبوابُهُ وَمَقاصِرُهْ؟

وَأَيْنَ عَمِيدُ النَّاسِ فِي كُلِّ نَوبَةٍ ... تَنُوبُ وَنَاهِي الدَّهْرِ فِيهِم وَآمِرُهْ؟

تَخَفَّى لَهُ مُغْتَالُهُ تَحتَ غِرَّةٍ ... وَأَوْلَى لِمَنْ يَغْتَالُهُ لَوْ يُجَاهِرُهْ

فَمَا قَاتَلَتْ عَنْهُ المَنُونَ جُنُودُهُ ... وَلا دَافَعَتْ أَمْلاكُهُ وَذَخَائِرُهْ

وَلا نَصَرَ المُعْتَزَّ مَنْ كانَ يُرتَجَى ... لَهُ وَعَزِيزُ القَوْمِ مَنْ عَزَّ نَاصِرُهْ

تَعَرَّضَ رَيْبُ الدَّهرِ مِن دُونِ فَتْحِهِ ... وَغُيِّبَ عَنْهُ فِي خُراسَانَ طَاهِرُهْ

وَلَوْ عَاشَ مَيْتٌ أَو تَقَرَّبَ نَازِحٌ ... لَدَارَتْ مِنَ المَكْرُوهِ ثَمَّ دَوائِرُهْ

وَلَوْ لِعُبَيْدِ اللَّهِ عَوْنٌ عَلَيْهِمُ ... لَضَاقَتْ عَلى وُرَّادِ أَمْرٍ مَصَادِرُهْ

حُلُومٌ أَضَلَّتْها الأَمَانِي وَمُدَّةٌ ... تَنَاهَتْ وَحَتْفٌ أَوْشَكَتْهُ مَقَادِرُهْ

بعد أن قدم الشاعر لغرضه الرئيس – على عادة الشعراء في بكاء الأطلال- بما يتناسب مع موضوع القصيدة ينفذ مباشرة للحديث عن حال قصر الجعفري الذي تبدل حسنه، ودال أنسه، وقوض بناؤه، وضاع تليد باديه وحاضره، لقد أصبح الجعفري خاليا فجأة بعد أن اضطر ساكنوه للرحيل، فغدا صامتا بعد أنس، موحشا مظلما بعد أن كان عامرا بساكنيه مكتظا بزائريه، ومن ثم فإن البحتري أصبح لا يطيق زيارته ولا يتحمل رؤيته لما يحزنه من مشاهد الكآبة والبؤس بعد البهجة، القفر بعد الخصب.

ثم ينتقل للحديث عن اليوم المشؤوم الذي لم ينسه ولن ينساه، يوم ارتكبت الجريمة «ليلة جعفر»[1] تلك التي خلت من معاني الإنسانية لدرجة أفزعت الوحوش وذعرت بسببها الظباء والمها التي كانت تسكن روض القصر وتأنس هي الأخرى بسكناه، يوم أن تآمر الابن على قتل أبيه، يوم أن استمعوا إلى الصيحة من صوت غير مألوف لساكنيه ففزعوا وهموا بالرحيل على عجل فهتكت الأستار ومزقت الستائر، وغدا القصر بعدها موحشا كأن لم يُسكن بالأمس، فحالت مظاهر الجمال ومغاني الحسن إلى خراب وبوار.

فمن ينظر إليه على هذه الحال يخيل إليه كأن الخلافة لم تكن فيه من قبل، ولم يشرق فيه الملك يوما، لم تكن الحياة فيه ببشاشتها وضحكتها بمظاهر بهائها وعيشها الهانئ الرغد، فهو يلح على المعنى ويحاول أن يعمق المأساة بذكر أمور تدعو إلى الحسرة والألم.

(١) أطلق على الليلة التي قتل فيها جعفر المتوكل بليلة جعفر، قال الثعالبي: " ليلة المتوكل:هي الليلة التي قتل فيها، وكانت ثلمة الإسلام، وعنوان سقوط الهيبة، وتاريخ تراجع الخلافة...". ينظر: ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، لأبي منصور الثعالبي، ط دار المعارف، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، صـ ١٩٠.

ثم يتساءل البحتري متعجبا مستنكرا أين الحراس الذين كانوا يحافظون على القصر، وقد كان منوط بهم حراسته ومنع العادين الباغين أن يتسللوا إليه أو يغيروا عليه؟! بل وأين سيد القوم ورئيسهم من هذا كله؟.

لقد اجتمعت في هذه الجريمة النكراء كل معاني الخسة ووسائل الغدر والخيانة، حيث تسلل القاتل المغتال خلسة في ظلمة الليل ووحشته، مستغلا غفلة الحراس أو انشغالهم بأنفسهم وقت الليل، فلم يوجد حينها من يدفع القتل لا جنود ولا أملاك ولا عتاد فلم ينصره أحد، وسواء أكان المعتز المذكور في البيت صفة للمتوكل كما قال البعض، أم اسم ابنه المعتز كما قال البعض الآخر فإن النتيجة واحدة فلم يكن أحد ليجسر في وجه هذه الخيانة التي دبر لها بليل وأعد لها ليدفع أمرها. لاسيما أن المخلصين من الأعوان والأصحاب كالأمير الطاهر بن عبد الله لم يكونوا موجودين، ومن كان منهم موجودا كالوزير الفتح بن خاقان أُخِذ أيضا على ذات غرة فلم يجد أمامه بُدا من أن يفتدي مليكه بنفسه. ولو كان المسافر موجودًا، أو الميت حيًّا لدارت على الخائن القاتل الدوائر، وكذلك لو وجد الوزير عبيد الله بن يحيى بن خاقان –وزير المتوكل– لانتقم للخليفة من قاتليه.

لقد كانت هذه الأفعال المشينة نتيجة فكر عقول مضللة، غلفها الطمع والجشع عن رؤية الحق والصواب، فكان من الأقدار أن تكون تلك هي النهاية.

هذا هو حديث البحتري حديث رجل مكلوم النفس، حديث من يحمل بداخله مرجلا يغلي، وحنقا على «المنتصر» وأعوانه ممن تورطوا في هذا الصنيع الشنيع، فشكل بإحساس وصدق مشاعره في تأثره بالمصيبة هذه الأبيات المؤثرة، ولا يخفى أن «نظم الشعر لا ينبعث إلا عن إحساس، ولا يصدر إلا عن عاطفة ووجدان»[1]، وبذلك تبدع القصائد التي تستحق صفة البقاء بتجدد معانيها وفوح أثرها على قارئها في كل زمان «فالشعر الرفيع يصاغ من المشاعر وحدها.. وفكر الشاعر حيز يلتقط ويخزن ما لا

(١) القصيدة العربية، يوسف حسين بكار، ط دار الثقافة القاهرة ١٩٨٠م، صـ ٨١.

يحصر من المشاعر والعبارات والصور التي تبقى هناك إلى أن تلتقي معا جميع العناصر التي يمكن أن تتفاعل لتكون مركبا شعريا جديدا»[1]. وبسبب ما اتسمت به الأبيات من صدق المشاعر التي تنضح صدقا يؤثر في نفس سامعها وقارئها، عد النقاد هذه المرثية من غرر المراثي، قال أبو العباس ثعلب: «ما قيلت هاشمية أحسن منها، وقد صرح فيها تصريح من أذهلته المصائب عن تخوف العواقب»[2].

وقد اعتمد البحتري في إظهار تجربته وحسن التعبير عنها على توظيف الأحداث التي جرت ووقعت فعلا فجعلها كلها معادلات موضوعية حملها شحنات عاطفية حزينة، لقد طوع بموهبته أحداث التاريخ وحولها إلى عمل فني معبر عن مشاعر ذاتية. نعم كان البحتري صادقا في حزنه على خراب القصر وموت الخليفة، لارتباطه الشديد بهما، لكن هذا الحزن ازداد في نفسه حينما أيقن أن موتهم موت له وذهابهم ذهاب لحياته. «إن مجده الأدبي الشامخ قد بات مهددا بالتداعي»[3]، فأخذ يبكي نفسه هو، ويأسى لزوال أسباب سعادته، وضياع مستقبله والذي أصبح مجهولا في خضم هذه الأحداث الجسام، لاسيما والجميع يعلم مكانة البحتري من الخليفة وحظوته عنده.

وفي محاولة لاستنطاق الألفاظ والأساليب والصور لمعرفة الجانب الإيحائي منها نجد أن كل كلمة أو لفظة جاءت مناسبة في موضعها لتشي للمتلقي بما تمور به نفس البحتري، ففي قوله:

تَغَيَّـــرَ حُسْـــنُ الجَعْفَـــرِيِّ وَأَنْسُـــهُ وَقُـــوِّضَ بَـــادِي الجَعْفَـــرِيِّ وَحاضِـــرُهْ

(١) الأدب الأوروبي، تطوره، ونشأة مذاهبه، واتجاهاته النقدية، حسام الخطيب، ط طربين دمشق سوريا ١٩٧٥م، صـ ٤٦٥.

(٢) زهر الآداب وثمر الألباب، تطوره، للحصري القيرواني، (م-س)، صـ ٢١٦.

(٣) البحتري بين ناقديه قديما وحديثا (دراسة نقدية تحليلية)، الدكتور صالح حسن اليظي، (د ط)، صـ١٥٢.

نلحظ في قوله: «**تَغَيَّرَ**» ما يوحي بمدى حسرة النفس لتغير الأحوال وتقلب الأمور للأسوأ، وكلمة «**أُنْسُهُ**» توحي بما كان من إيناس النفس وأنسها وملاطفتها وسعادتها بما كان يوجد في القصر، وهو استكمال لأداة المفارقة التصويرية التي يتكئ عليها في التعبير عن عاطفته. وتكرار كلمة «**الجَعْفَرِيِّ**» في شطري البيت توحي بمعنيين متقابلين مناسبين للحالة الشعورية التي يحياها الشاعر، تلذذ وإيناس بالحديث عن شيء محبوب لنفسه كان يسعد بلقياه ويرجو بقاءه، وفي الوقت نفسه بكاء وحسرة على فوات عزيز لا يمل من ذكر اسمه أو الحديث عن أيامه الخالية التي لها أثرها ووقعها الكبير في نفسه.

وفي اختيار الشاعر لكلمة «**قُوِّضَ**» دقة فهي كلمة دقيقة بارعة تمثل مراد الشاعر خير تمثيل لأن معناها نقض من غير هدم، وهو الأنسب للمعنى «ومن المجاز تقوض المجلس، وتقوضت الحِلَق والصفوف..»،[1] وكذلك من معاني الكلمة الفرقة يقولون: قوض الصفوف فرقها، وعلى هذا فالتقويض يكون في الشيء المعنوي، والهدم في الشيء الحسي، وهو ما يجعلنا نطرح سؤالا ألا وهو: هل الذي قُوِّض هو حاضر القصر حقيقة أم مستقبل الشاعر الذي ارتبط بوجود القصر؟.

إن ارتباط البحتري بالقصر والمتوكل يؤكد أن بُكاء الشاعر القصر هو بكاء نفسه، وأساه على حاله وتقويض طوحه، والتفريق بينه وبين تحقيق حلمه وما كانت تصبو إليه نفسه من مجد وثراء، وهلاك حلمه أو هدفه وأمانيه التي حققها وكان يرجو دوامها. لذا فإن الحُسن الذي تغير هو حسن البحتري لا الجعفري، وكلمة «مقابر» التي اختارها البحتري ليصور من خلالها ما آلت إليه صورة القصر من وحشة ما هي إلا وحشة نفسه

(١) أساس البلاغة، لجار الله أبي القاسم الزمخشري، تح أ/ عبد الرحيم محمود، مطبعة أولاد أورفاند القاهرة، ط الأولى،١٣٧٢هـ/ ١٩٥٣م، صـ ١٥٢.

التي أصبح يعيشها، وأمانيه التي قبرت فغدا حيا ميتا على حد قول الشاعر عَدِي بن رَعْلَاء الغَسَّانِيّ من الخفيف:(١)

لَيسَ مَن ماتَ فَاسْتَرَاحَ بِمَيْتٍ إِنَّمَا المَيْتُ مَيِّتُ الأحياءِ
إِنَّمَا المَيْتُ مَنْ يَعِيشُ ذليلاً سَيِّئًا بَالُهُ قَلِيلَ الرَّجاءِ

وما أجمل تلك المقابلة النفسية بين حالتين متغايرتين لمعادل واحد والتي تظهر جلية في قوله:

إِذا نَحْنُ زُرْنَاهُ أَجَدَّ لَنَا الأَسَى وَقَدْ كَانَ قَبْلَ اليَومِ يَبْهَجُ زائِرُهْ

يحاول الشاعر أن ينقل للمتلقي حالة القهر النفسي التي يحياها، وذلك من خلال الحديث عن الواقع الملموس بعد ضياع المأمول، إنها حالة نفسية من الحزن والانكسار والضياع، ضياع السعادة والاستقرار في الحياة بعد أن كانت موجودة ببهجتها ورخائها وخصبها.

والحقيقة أن كل ما في الأبيات من ألفاظ وأساليب وصور يُلح على تأكيد هذا المعنى، ويعمل على إيصاله من خلال مهارة البحتري في إيجاد البدائل الموضوعية المناسبة لها. ففي توظيف الشاعر لأسلوب الاستفهام مرتين في بيتين متتاليين ما يوحي بالحيرة النفسية وقدر التشتت والذهول من هول المفاجأة وسرعة حدوث ما لم يكن متوقعا.

وينتقل البحتري من بكاء القصر الذي وظفه معادلا موضوعيا لبكاء الحال ورثاء المجد، إلى بكاء المتوكل الذي كان سبب النعمة وعنوانها، فهو معادل آخر لرثاء الثراء والنعمة، لقد «جاءت فجيعة المتوكل شديدة على البحتري، فهزته هزا وهو في أسعد أيام حياته، وتعاقبت الحوادث وشيكا على أثرها... اضطرب العهد، ولم يعد أي شخص

(١) الأصمعيات، لأبي سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعي، تح أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، ط دار المعارف ط الخامسة، ١٩٧٩م، صـ ١٥٢.

يأمن لنفسه ويطمئن لمقامه»[1] وبالتالي فالحال التي تغيرت هي حال البحتري لا القصر، والذي اغتصب وقتل هي الأماني المرجوة لا المتوكل، تلك البدائل الموضوعية هي التي تفسر هذه العاطفة الحزينة القوية بحرارتها وحرقتها، والتي سرت روحها في الألفاظ والأساليب والصور ثم انتقلت لنفس المتلقي لما غلفها من روح الصدق.

والحقيقة أن الموهبة الحقيقية والجمال الفني لتوظيف المعادل الموضوعي في القصيدة يكمن في كون البحتري استطاع أن يوظف الأشياء نفسها معادلات موضوعية لمعان مختلفة حسب الحالة النفسية والشعورية، والموقف أو الحدث، فتارة يجعل القصر وما امتاز به من حسن معادلا للحياة الهانئة السعيدة برخائها ونعيمها، وهذا ما تناولته في قصيدة المدح، وتارة أخرى يوظف القصر نفسه بوصفه طللا رامزا معادلا موضوعيا للخراب والجدب، وكذلك فعل مع الخليفة المتوكل ففي قصيدة المدح جعله بديلا موضوعيا للمجد وبلوغ الغاية وتحقيق الأماني لكونه سببها، وفي قصيدة الرثاء جعله معادلا موضوعيا لموت أمانيه في نفسه فـ«إن موت أحد الناس موضوع مستقل خارجي عن الأنا ولكنه مع ذلك يقبل الانسحاب إلى الداخل نظرا لاستطاعة الذات تصور موتها عبر الآخر»[2]، كما جعله بديلا لرثاء النعمة التي طالما تمرغ فيها فهو يرثي حاله لموت باب المجد وأفول شمسه، ولا يخفى أن الحالة الشعورية التي دعت لإخراج التجربة هي أكبر معين على فهم المعادل وحسن تفسيره مع مراعاة المناسبة وسياقات الأحوال والقرائن.

إذا فنحن أمام طاقة إبداعية انبثقت من نفس شاعرة وملكات متعددة وأدوات فنية كثيرة انبثقت من الموهبة المؤسسة على الفطرة والسليقة العربية السليمة، مع ما تفرد به من جوانب الإجادة والحذق وغير ذلك، والذي تجلى في توظيف القصر (المكان)،

(١) طيف الوليد، عبد السلام رستم، (م-س)، صـ ١٥٦.

(٢) مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، دار الحقائق (الجزائر)، ط الثانية، ١٩٨٠م، صـ ٣٣١.

والخليفة (الأشخاص)، وغير ذلك توظيفا استطاع من خلاله أن يحمله ما يشاء من شحنات عاطفية، ومعان وأفكار تولدت من ذاته.

ويعلي من شأن المعادلات الموضوعية التي وظفها البحتري كونها جاءت مناسبة للقيم والتقاليد الفنية من حيث هو فن لا مجرد حوادث تحكى أو مواقف تاريخية يسردها أو يقصها، فاستطاع بذلك أن ينقل هذه الأشياء مجتمعة (الأماكن، والأشخاص، والمواقف، والحوادث) من معانيها الحسية المجردة إلى مثيرات نفسية محركة للشجى والذكرى وملهبة للمشاعر التي تدعو المتلقين للتجاوب مع التجربة والانفعال بمعانيها والتأثر بها، وبهذا يكون حقق رسالة الفن التي منها التأثير في المشاعر وإلهابها وإحداث تجاوب مع الشاعر ومعايشة التجربة، كما تجعلها صالحة لتمثلها كل موقف مشاهد، بل وتصبح نبراسا للأدباء يحتذون حذوها ويولدون منها تجارب مماثلة في مواقف مشابهة بداع من اتباع النماذج الراقية التي يحتذى مثلها.

ثالثا: حَنَق، ودعاء:

وَمُغْتَصَبٌ لِلقَتْلِ لَمْ يُخْشَ رَهْطُهُ ... وَلَم يُحْتَشَمْ أَسْبَابُهُ وَأَوَاصِرُهْ

صَرِيعٌ تَقَاضَاهُ السُّيُوفُ حُشَاشَةً ... يَجُودُ بِهَا وَالمَوْتُ حُمْرٌ أَظَافِرُه

أُدافِعُ عَنهُ بِالْيَدَيْنِ وَلَم يَكُنْ ... لِيَثْنِي الأَعَادِي أَعْزَلُ اللَّيلِ حَاسِرُهْ

وَلَو كانَ سَيْفِي سَاعَةَ القَتْلِ فِي يَدِي ... دَرَى القاتِلُ العَجْلَانُ كَيفَ أُساوِرُهْ

حَرَامٌ عَلَيَّ الرَّاحُ بَعْدَكَ أَو أَرى ... دَمًا بِدَمٍ يَجْرِي عَلَى الْأَرضِ مائِرُهْ

وَهَل أَرْتَجِي أَن يَطْلُبَ الدَّمَ واتِرٌ ... يَدَ الدَّهْرِ وَالمَوْتُورُ بِالدَّمِ واتِرُهْ؟!

أَكَانَ وَلِيُّ العَهْدِ أَضْمَرَ غَدْرَةً؟ ... فَمِنْ عَجَبٍ أَنْ وُلِّيَ الْعَهْدَ غَادِرُهْ!

فَلَا مُلِّيَ البَاقِي تُرَاثَ الَّذي مَضَى ... وَلا حَمَلَتْ ذَاكَ الدُّعَاءَ مَنَابِرُهْ

وَلا وَأَلَ المَشْكُوكُ فيهِ وَلا نَجَا ... مِنَ السَّيْفِ نَاضِي السَّيْفِ غَدْراً وَشَاهِرُهْ

لَنِعْمَ الدَّمُ المَسْفُوحُ لَيْلَةَ جَعْفَرٍ ... هَرَقْتُمْ وَجُنْحُ اللَّيْلِ سُودٌ دَيَاجِرُهْ

كَأَنَّكُمُ لَمْ تَعْلَمُوا مَنْ وَلِيُّهُ ... وَناعِيهِ تَحْتَ المُرْهَفَاتِ وَثَائِرُهْ

وَإِنِّي لَأَرْجُو أَنْ تُرَدَّ أُمُورُكُمْ ... إِلَى خَلَفٍ مِنْ شَخْصِهِ لا يُغَادِرُهْ

مُقَلِّـــــــبِ آراءٍ تُخَـــــــافُ أَنَاتُـــــــهُ إِذا الأَخْـــرَقُ العَجْـــلَانُ خِيْفَـــتْ بَـــوَادِرُهْ

تظهر الأبيات حنق البحتري على قاتلي المتوكل الذي اغتصبت حياته وملكه بالقتل، ومن ثم فيصف (المنتصر) بأبشع الصفات التي يوصف بها ابن، فهو مغتصب لحق ليس من حقه، كما أنه قاتل مجرم لم يراع روابط القرابة التي تربطه بالمقتول وهو أقرب ما يكون، ثم يحاول أن يصور بشاعة المشهد فما أن تمكن القتلة من المتوكل إلا وأعملوا فيه السيوف بغلظة وقسوة، حالهم حال السبع الضاري حين يفترس طريدته بعدما تجرد من معاني الرحمة.

لكن البحتري –وقد كان حاضرا الواقعة وأحد شهودها– حاول قدر طاقته أن يدفع بيديه القتل عن مليكه، لكن للأسف دون جدوى لكونه أعزل اليدين، ولو كان معه سيفه لرأى القاتل العَجِل كيف يكون القتال والنزال.

ولأن الخطب كبير والمصاب جلل على نفس البحتري فقد حرم على نفسه (الرَّاح) المتعة والراحة –أو الخمر– بعد أن فقد أسباب السعادة بموت المتوكل، لذا فلن يشفي غلته ما دام حيا إلا أن يرى دماء قاتليه تسيل على الأرض كما رأى دم المتوكل يسيل أمامه، وإن كان يستبعد وقوع ذلك ويعجب لكون القاتل هو صاحب الثأر، فكيف يطلب منه أن يثأر لأبيه ممن قتله وهو من قتله؟!.

ثم يعلن أن المنتصر –وهو ولي العهد– هو فاعلها الغادر، وقد جاء الغدر ممن كان يرتجى منه الأمن، لذا فهو يدعو عليه بألا يمتع بإرث، وألا يوفق لدعوة بحصوله على الخلافة، وألا ينجو بغدرته هو وأصحابه الذين عاونوه على فعلته، بأن يقتص منهم جميعا.

ثم يعود ليبكي جعفرًا المرة تلو المرة ولم لا وقد أريق دمه ليلا غدرا؟، ولم لا ودمه نعم الدم المسفوح؟ فقد كان خليفة عادلا جوادا محبوبا من رعيته، ثم يظهر حنقه فيهدد القتلة لكونهم لم يفكروا في عواقب الأمور، وكأنهم لم ينتبهوا أن وراء الخليفة من يهتم لأمره ويثأر لدمه.

ثم يرجو أن يتولى المعتز الأمر بعد أبيه لا المنتصر –القاتل الغادر– فالمعتز خير من يخلف أباه في حكمته ومرؤته، كونه يتميز بالعقل الراجح الذي يزن به الأمور، على خلاف أخيه العجل الطائش الذي لا يؤتمن على الرعية لكونه متسرعا لا يتصف بالأناة التي ينبغي أن تتوافر فيما يتعرض للنظر في أمور الرعية.

في ختام القصيدة ينتقل البحتري بمهارته الفنية لاصطناع معادلات موضوعية أخرى، فيتحدث عن القتلة المغتصبين لحياة المتوكل، والحقيقة أنهم اغتصبوا معه حياته هو وأمانيه وحلمه الذي كان يصبو إليه، ففي الوقت الذي قتلوا فيه الخليفة ووزيره قتلوا المستقبل ومجده الذي وصل إلى ذروته بوجودهما، فكم ضيعوا للشاعر من طموح، وأزهقوا من مستقبل مستشرف آفاقه.

وبالتالي فإن حديث البحتري عن دفاعه عن المتوكل بيديه، وتمنيه لو كان معه سيف ما هو إلا قناع للدفاع عن مجده الذي أفل نجمه، ومستقبله الذي وئد بقتل المتوكل. وإن تحريمه المتعة والراحة على نفسه لم يكن أمرا اختياريا بقدر ما هو اضطراري، لكون مغتصبي القتل اغتصبوا أسبابها وربيب نعيمها، لذا جاءت آخر أبيات القصيدة أدعية، لكن الأدعية هذه المرة تخرج من نفس حانقة موتورة، أدعية آيس لا راج، أدعية متشف يريد الثأر ممن أضاعوه وأضاعوا ما كان فيه من نعيم ومجد. فعاطفة الشاعر وإن كانت بادية ظاهرة للمتلقين، لكن حقيقتها متوارية خلف سحر الألفاظ والأساليب والصور التي اتخذت قالبا محسوسا لها.

ومن الطبعي ألا يرجو البحتري للمنتصر الملك بعد أبيه، وإنما يرجوه لمن يعول عليه عودة حاله على ما كان أو يُبقي له شيئا من وُدِّ أبيه، فلن يُقوِّم المعوج ويصحح المسار ويعيد الأمور إلى نصابها إلا المعتز، والذي يرجو أن يجد لنفسه وفنه عنده مكانا أو حظوة مرة أخرى، وبهذا يصبح المعتز معادلا موضوعيا جديدا للأمل الجديد أو بصيص النور الذي يعول عليه لعودة مجده الفني وبقاء حياته.

المبحث الثالث

المعادل الموضوعي في القصيدتين قراءة موازنة

من خلال دراسة قصيدتي مدح المتوكل وقصره ورثائهما للشاعر البحتري؛ نلحظ أن البحتري جعل من مدح المتوكل وقصره ورثائهما معادلات موضوعية يصب من خلالهما مشاعره الخاصة، ويجلي للمتلقي بواستطهما ما يشعر به من غبطة وسرور تجلى في مدحهما، وألم وحزن ظهر في رثائهما، دون أن يبوح بذلك علنا أو يقوله مباشرة.

ورأيناه يوظف المعادل الموضوعي المعبر عن عواطفه من خلال الاستعانة بمجموعة بدائل محسوسة ظهرت من مطلع قصيدتيه مرورا بنسقهما وحتى خاتمتهما، ففي قصيدة المدح اتسم المطلع بمناسبته للموضوع ومحور القصيدة العام فجاء غزليا في ستة أبيات وظف فيه البحتري الظباء والمحبوبة توظيفا شاعرا رامزا لا شاخصا لأمانيه المرجوة وحلمه الذي يصبو إليه، بينما جاء مطلع قصيدة الرثاء في ثلاثة أبيات كثف فيها المعنى من خلال بكاء الطلل (قصر الجعفري) الذي جعله معادلا موضوعيا لمعاناته وضياع ما حققه من أماني فكان هو الآخر مكانا رامزا لا شاخصا، وبهذا جاء مطلع القصيدتين مناسبا لموضوع كل قصيدة ملائما لفكرتها، فتحقق لهما براعة الاستهلال لكون هذه المطالع «تعبر عن مضمون القصيدة قبل قراءتها، فإذا شرع القارئ في قراءته للقصيدة فإنما هو يقرأ تفصيلات المضمون الذي نم عنه المطلع»[1]. ومطلع القصيدتين جاء بليغا في اختيار ما يناسب الغرض الرئيس للقصيدة فكان بمثابة تمهيد أو تقديم حسن للموضوع أو الفكرة المتغياة.

(١) بناء القصيدة عند على الجارم، دار اليقين للنشر والتوزيع (المنصورة)، ط ١، ١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩م، صـ ٢٩.

كما نلحظ أن مطلع القصيدتين جاء أسلوبا خبريا، وأرى أن الشاعر آثر ذلك لتعمد تقرير مشاعره وتأكيدها من أول دفقة شعرية يبوح بها تعبيرا عن حالته النفسية التي يحياها، ففي قصيدة المدح أكدها بإنَّ ليقرر حالته ويظهر سروره ونشوته ووظف لذلك الظباء معادلا موضوعيا، وفي قصيدة الرثاء جاء المطلع خبريا خاليا من المؤكدات ليسوق المعنى للمتلقي سوق من يريد الإخبار عن الشيء على مضض فكأنه يريد الهروب منه أو السكوت عنه بمجرد أن يخبر به، وكأنه لا يصدق وقوعه كما كان لا يظن حدوثه.

وقد اشتمل مطلع قصيدة المدح على أكثر من معادل موضوعي تمثل في الظبي، وسفح محجر، وقسمات الجمال، والمحبوبة، وهو ما يناسب عاطفة الفرح والغبطة وحالة السعادة التي يحياها.

بينما اشتمل مطلع قصيدة الرثاء على معادل موضوعي واحد وهو القصر البالي، الذي اتخذه طللا يبكيه وهو ما ناسب عاطفة الحزن وحالة الأسى والألم وتشتت الذهن بسبب ذهول الموقف وشدة وقعه.

وإذا انتقلنا إلى خواتيم القصيدتين نجد أن البحتري أحسن توظيف المعادل الموضوعي فيهما، وحرص على إجادة نهاية القصيدة تناسبا مع مطلعها وفكرتها، وهي من الأمور التي دعا النقاد إلى مراعاتها في القصيدة يقول العلوي تـ٧٤٥هـ «ينبغي لكل بليغ أن يختتم كلامه في أي مقصد كان بأحسن الخواتيم»[(١)]، وهو ما فعله البحتري في ختام قصيدتيه، فأتى بختام قصيدة المدح دعاء بدوام النعمة وديمومتها، وهو ما لاءم الحالة الشعورية التي يحياها ووظف لأجلها جميع المعادلات الموضوعية في القصيدة، وبذلك راعى الخط الشعوري الواحد الذي ربط القصيدة من مطلعها مرورا بمقطعها أو متنها حتى خاتمتها.

(١) الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تأليف يحيي بن حمزة العلوي، ط المكتبة العصرية، بيروت، ط ١، ١٤٢٣هـ، جـ ٣، صـ ١٠٤.

وجاء ختام قصيدة الرثاء في صورة رجاء متضمنا الدعاء بأن تسند أمور الملك إلى من يشبه المتوكل في رَوِيَّته وحنكته، يشير إلى ابنه المعتز الذي وظفه هو الآخر معادلا موضوعيا للأمل الجديد. وبهذا وافقت نهاية القصيدتين الحالة النفسية التي أراد الشاعر أن يعبر عنها من خلال توظيف المعادلات الموضوعية المتعددة التي ضمنها قصيدتيه فـ «نهاية القصيدة تحتمها طبيعة فعل الإبداع من حيث إنه فعل متكامل له بداية ونهاية متضمنتان أصلا في التوتر الذي يدفع الشاعر إليه، فنحن عندما نبدأ أي عمل ينشأ عندنا توتر لا ينخفض إلا ببلوغ الفعل نهايته»[1] التي تناسب هذا الإبداع وتلائمه شعوريا.

ومما يحمد للبحتري في قصيدتيه أنه استطاع أن يحقق فيهما جانب الوحدة الموضوعية بداية من المطلع مرورا بالمضمون حتى النهاية أو الختامة، والتي تحققت في وحدة الموضوع والفكرة التي تناولها الشاعر، وكذلك وحدة الشعور التي أثارها الموضوع والتي انبثق منها خط شعوري ونفسي واحد أحدث تلاحما بين أجزائها وتلاؤما بين معانيها وأفكارها، فجاءت أبيات القصيدتين ملتحمة النسج مسلسلة الأفكار، وقد تمثل هذا خير تمثيل في جميع المعادلات التي وظفها بديلا لكل فكرة أو موقف أو حالة شعورية من خلال الأحداث التي يمر بها.

كما امتاز المعادل الموضوعي في القصيدتين بما امتاز به شعر البحتري عموما وعرف عنه من إجادة الوصف وتفصيل أجزاء الشيء الواحد والدقة فيه، فوصف الظباء وحسنها بين الأوانس، ووصف القصر وحسنه، وما حوله من رياض وأنهار، ثم وصفه مرة أخرى وقد خرب بعد أن هدم وزال حسنه وتغيرت معالمه، فجمع في وصفه بين المتحرك والصامت، كما نوع في هذا الوصف فتارة يصفه بالحسن وأخرى بالقبح، وتكمن جوانب الإجادة في تنوع صورة الوصف ومعناه، وذلك باختلافه للشيء الواحد حين يصف القصر فرحا رائقا، وأخرى حزينا كئيبا، ثم يجيد أيما إجادة في هذا الوصف

(١) الأسس النفسية في الإبداع الفني في الشعر خاصة، د/ مصطفى سويف، ط دار المعارف، ط الرابعة، ١٩٨١م، صـ ٣٠٥.

حينما ينتقل من خلاله من وصف المادي إلى المعنوي، أو بمعنى آخر يجمع فيه بين الحس والخيال، وبذلك يصبح الوصف عنده أداة تعبيرية أخرى تعين على نجاح المعادل الموضوعي في تجربتيه، كونه خرج بالمعادل من دائرة الخيال إلى المحسوس الذي حمله مشاعره، وبهذا يكون نجح في تجسيد المعاني من خلال محسوسات عن طريق الأوصاف المتعددة والمختلفة والتي هي فكرة المعادل الموضوعي.

وإذا تأملنا طول القصيدتين وجدناهما متقاربتين في عدد الأبيات، فجاءت عدة أبيات قصيدة المدح ثلاثين بيتا، وأبيات قصيدة الرثاء ثلاثة وثلاثين بيتا، وهو ما يدل على أن نفس الشاعر كان جاريا على نمط واحد من خلال التعبير عن وجدانه ومشاعره الخاصة، وبهذا يظهر الرباط الحقيقي والنفسي بين توظيف أغلب المعادلات الموضوعية في القصيدتين لأن الدافع وراءهما كان صدق العاطفة.

وإذا تأملنا العاطفة التي تولدت عنها المعادلات الموضوعية في القصيدتين وجدنها عاطفة الصدق التي تتقد حرارة وتبث الروح في ألفاظهما وأساليبهما وصورهما، فحينما تنبعث تجربة الشاعر «عن سبب صحيح غير زائف ولا مصطنع حتى تكون عميقة تهب للأدب قيمة خالدة.. فمتى كان هناك داع أصيل طبعى هاج انفعالات أصيلة صحيحة تجعل الأدب مؤثرا أو باعثا في نفوس القراء عواطف كالتي في نفوس الأدباء»[1].

وقد تنوعت العاطفة في القصيدتين واختلفت نظرا لمنبع التجربة وسببها، ففي قصيدة المدح جاءت عاطفة إعجاب وفرح عبرت عن المعاني بصدق وتوهج، بينما كانت العاطفة في قصيدة الرثاء أكثر حرارة وتوقدا وحرقة ظهرت من خلال تصويره لوقع المصيبة وهول الفجيعة على نفسه، ومن ثم جاءت الألفاظ والأساليب والصور تنضح حزنا وشعورا بالأسى والألم، فنجاح المعادلات الموضوعية في تأدية المعاني التي وظفت من أجلها في القصيدتين يكمن في تلك العاطفة المرتبطة «باستعداد نفسي تتولد

(١) أصول النقد، أحمد الشايب، ط مكتبة النهضة المصرية،الطبعة العاشرة، (د- ط)، ٢٠٠٦م، صـ ١٩٠.

عن انفعال بشيء ما سواء كان هذا الشيء حدثا أو مشهدا أو معنى مجردا أو أثرا فنيا...»،[1] فهدف المعادل الموضوعي أن يعبر عن العواطف دون أن يصرح بها من خلال إسقاطها على شيء ملموس يشع حرارة وينضح شعورا.

كما أعانت هذه العاطفة الشاعر على تشكيل عدد من الصور جاءت واضحة متسقة، أعانت المعادل الموضوعي في نقل التجربة للمتلقي من خلال إيحائها، فجاءت منوعة ما بين صور مستمدة من البيئة والطبيعة، وعالم الحيوان والعناصر البشرية، كما رأينا تصوير المشاهد الصامتة كالقصر، والنبات، والسماء والنجوم، والمتحركة كالظبي، والأطلاء، والجآزر، والوحش، كما وظف الصورة البصرية أو اللونية، والتي ظهرت في بعض ألفاظ قصيدة المدح كالألفاظ: «ساجي الطرف، أحوى، أحور، حصاها لؤلؤ، مخضرة، ومضيئة والليل ليس بمقمر، ينظرن منه إلى بياض المشتري..»، وكذلك تجلت الصورة نفسها في قصيدة الرثاء كالألفاظ: « يونق ناضره، والموت حُمر أظافره، لنعم الدم المسفوح، وجنح الليل سود دياجره»، ونلحظ أن كل صورة لونية جاءت مناسبة للتجربة والحالة الشعورية ففي قصيدة المدح حيث الفرح والحبور وظف اللون الأخضر الذي هو رمز للخصب والنماء والخير، واللؤلؤ... وفي قصيدة الرثاء الدم الأحمر، والليل البهيم الأسود الذي ناسب جريمة القتل وحالة الحزن التي يحياها.

كما استعان لمعادله الموضوعي بالصورة الشمية كما في قوله في قصيدة المدح «ترابها مسك، ويشاب بعنبر» بينما خلت قصيدة الرثاء منها وهو ما ناسب التجربة في كلتيهما، والصورة الحركية في قصيدة المدح قوله «شجر تلاعبه الرياح فتثنني..»، وفي قصيدة الرثاء قوله «أدافع عنه باليدين..»، والتصوير بالحجم كقوله في قصيدة المدح «فرفعت بنيانا، أعلام رضوى، شواهق صنبر، ملأت جوانبه»..

(١) من صحائف النقد الأدبي، د/ عبد الوارث عبد المنعم الحدد، دار الطباعة المحمدية المحمدية (القاهرة)، ط الأولى (د- ت)، صـ ٢٢٧.

كما استعان بالكثير من أنواع الصور البيانية كالصورة التشبيهية فمنها البليغ محذوف الأداة والوجه كقوله: «حصاها لؤلؤ، وترابها مسك»، ومنها المذكور الأداة محذوف الوجه كقوله: «فرفعت بنيانا كأن زهاءه أعلام رضوى»، وفي قصيدة الرثاء كقوله: «كأن الصبا توفي نذورا، ووحشته كأن لم يقم به أنيس، كأنكم لم تعلموا من وليه..». كما استعان بالكثير من الصور الكنائية كقوله في قصيدة المدح وهو يمدح الدار (القصر) التي اختارها المتوكل لتكون دار إقامته:

ظَهَـرَتْ بِمُنخَـرِقِ الشَـمالِ وَجـاوَرَت ظُلَـلَ الغَمـامِ الصَـيِّبِ المُسـتَعزِزِ

كناية عن علو القصر وضخامة حجمه حسيا، ومكانته ورفعة منزلته في النفوس معنويا.

وقريب منه قوله بعدها:

عـالٍ عَلـى لَحـظِ العُيـونِ كَأَنَّمـا يَنظُـرنَ مِنـهُ إِلـى بَيـاضِ المُشـتَري

كما كنى عن حكمة المتوكل، وحسن تدبيره للأمور، وكرمه وسخاء يده بقوله:

تَقريـرُ لُطفِـكَ وَاختِيـارُكَ أَغنَيـا عَـن كُـلِّ مُختـارٍ لَهـا وَمُقَـدَّرِ
وَسَـخاءُ نَفسِـكَ بِالَّـذي بَخِلَـت بِـهِ أَيـدي المُلـوكِ مِـنَ التِلادِ الأَوفَـرِ

ومرجع كثرة البحتري من الإكثار من توظيف الصورة الكنائية ارتباطها الفكري والأدائي أو التصويري بفكرة المعادل الموضوعي، وبالتالي فهي خير أداة يخدم الشاعر من خلالها فكرته ويستعين بها على نجاح تجربته.

كما استعان بالصورة البديعية كالتصوير بالتضاد عن طريق الطباق بين قوله: «فلتقترب – فلتهجر»، و«مبدي – ومحضر»، و«تراوحه –تباكره»، و«بادي –حاضر»، و«دوره –مقابره»، و«تحمل – عادت»، و«وحشته – أنيس».

وكذلك التصوير بالمفارقة التصويرية عن طريق مقابلة المعاني وهو كثير في قصيدة الرثاء إذ إن فكرة قصيدة الرثاء قائمة على هذا المعنى، ومن نماذج ذلك في قصيدة الرثاء

قوله: «تغير حسن الجعفري وأنسه... وقوض بادي القصر وحاضره»، معادلا موضوعيا لضياع حلمه وهدم أمانيه بعد أن بلغها وحققها، وذلك بعد أن قال قبلها في قصيدة المدح: «قد تم حسن الجعفري...» والذي جعله معادلا لتحقيق أمانيه، وحينما نتأمل قوله: «إذا نحن زرناه أجد لنا الأسى.. وقد كان قبل اليوم يبهج زائره» نجده يصور معاناة نفسية وحسرة داخلية لتبدل حاله، وهوبذلك يمعن في تحميل البيت شحنة عاطفية تنفث أسى وتبث حزنا ولوعة.

كما وظف التصوير البديعي بالجناس وهو كثير منه قوله: «أغيد أجيد، أحوى أحور، ترق يورق»، إضافة لما ذكر في ثنايا التحليل.

ومن الظواهر الأسلوبية اللافته أن البحتري اتكأ على الأسلوب الخبري في توظيف المعادل الموضوعي أكثر من الأسلوب الإنشائي لاسيما في قصيدة المدح التي غلب عليها الخبر ولم يأت الإنشاء فيها إلا في صورة الأمر الذي خرج إلى معنى التضرع والدعاء كقوله في نهاية القصيدة: «فاسلم أمير المؤمنين..»، وقوله: «فاعمره بالعمر الطويل...».

أما قصيدة الرثاء فهي وإن غلب عليها الأسلوب الخبري إلا أن الشاعر استعان ببعض صور الأسلوب الإنشائي كالاستفهاء الذي أتى به أربع مرات قوله: «فَأَيْنَ الحِجَابُ الصَّعْبُ حَيثُ تَمَنَّعَتْ...؟، وَأَيْنَ عَمِيدُ النَّاسِ فِي كُلِّ نَوبَةٍ..؟، وَهَل أَرْتَجِي أَن يَطْلُبَ الدَّمَ واتِرٌ..؟، أَكَانَ وَلِيُّ العَهْدِ أَضْمَرَ غَدْرَةً؟ ». والذي ناسب عاطفة الأسى والحيرة التي يحياها الشاعر من هول ما يشاهد وشدة ما يعاني. كما وظف الشاعر بعض الأساليب الأخرى كالدعاء وغيره.

والحقيقة أن هذه الصور وغيرها كثير ما هي إلا أجزاء اجتمعت لتؤلف صورة كلية عبر لوحة فنية رسمت بريشة فنان ماهر، أو مصور بارع استطاع أن ينقل بعدسته للمتلقين مشاهد حياته المختلفة، سعدها وحزنها، سعتها وضيقها، رخاؤها وشدتها، من خلال

توظيف معادلات موضوعية متعددة تضامت وتآلفت هي الأخرى لتعبر عن شعوره وأحاسيسه الخاصة.

ولا نستطيع أن نغفل جانب التشكيل الموسيقى وأثره في تجاوب المتلقي وتأثره بنغم المعنى والفكرة التي وظف من أجلها المعادل الموضوعي في القصيدتين، ففي قصيدة المدح يوظف البحتري بحر الكامل والذي سمي بذلك لكمال حركاته، ليشير من خلاله إلى كمال النعمة وتمامها التي حصل عليها في القصر ووصل إليها من خلال ممدوحه المتوكل، وهو بحر سهل الاستعمال له إيقاع مؤثر ناسب قصيدة المدح وعاطفة الفرح وتوثب المشاعر وأساليب الخبر التي قرر من خلالها حالته الشعورية، فبحر الكامل «في الخبر أجود منه في الإنشاء، وأقرب إلى الرقة، لذالك يصلح لقص الأخبار والمعاني التقريرية»[1]، كما أن تفعيلته تمتاز باللين والسهولة.

وفي قصيدة الرثاء اختار لتجربته بحر الطويل نغما لمشاعر الحزن والأسى، فهو بحر «يمتاز بالرصانة والجلال في نغماته وذبذباته المنسابة الهادئة، أصلح البحور للموضوعات الجدية التي تحتاج إلى طول نفس..»،[2] وهو ما ناسب حالة الحزن ومشاعر الحنق على الغاصبين القاتلين، فبث من خلال تفاعيله شكواه، وأخرج زفرات نفسه المكلومة، كما أشار بتوظيفه إيقاعا لقصيدته إلى طول المعاناة والمأساة التي سيعيش في كنفها بعد فقد سببها ومكانها.

وحينما نتأمل روي القصيدتين نجد أنهما اتفقا في حرف الروي فاختار لهما البحتري حرف (الراء) رويا بيد أنه أتبعه بهاء السكت في قصيدة الرثاء، والتي ناسبت تجربته وحالته التي توحي بالتوقف والسكون، وعدم الحركة، وانقطاع الصوت، لانقطاع دورة الحياة التي كان يحياها، وانعدام أسبابها من حوله.

(١) الشعراء وإنشاد الشعر، د/ علي الجندي، دار المعارف (القاهرة)، ١٩٦٩م، صـ١٠٦.

(٢) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، د/ عبد الحميد الراضي، مطبعة بغداد، ١٩٦٨م، صـ ١٠٤.

وحرف الراء صوت مجهور لثوي متكرر متوسط الرخاوة والشدة، وتكمن براعة البحتري في كونه وظفه لتجربتين متغايرتين، تجربة عاطفتها الفرح، وأخري عاطفتها الحزن جاءت لتكون حلقة ثانية أو ختامية لتكمل ما بدأه وتعلن نهاية قصة حياة، وهو ما يدل على ارتباط هاتين القصيدتين أو تلك التجربتين ببعضهما، وانبثاقهما من مشاعر نفس صادقة في فرحها وحزنها، ومن خصائص حرف الراء أنه «صوت مكرر لأن طرف اللسان حين ينطق به يحدث طرقا لينا مرتين أو ثلاثا، وكأن الشاعر اهتدى إلى هذا الحرف ليجهر بحزنه وليركز على مأساة الدولة العباسية»(١)، والتي أصبحت مأساته ومعاناته.

وبهذا يكون الشاعر قد استطاع من خلال استعانته بهذه الأدوات الفنية توظيف المعادل الموضوعي للتعبير عن مشاعره وعاطفته في هاتين القصيدتين في صورة خفية عميقة تبتعد عن التقريرية والمباشرة، مما أتاح للمتلقين أن يشاركوه في إنتاج تجربته من خلال محاولة تأويل النص وسبر أغواره الخفية والإبحار في عوالمه المتجددة، ومحاولة فهم معانيه الخفية التي تسترت خلف المعانى الظاهرة، ويتأتى ذلك كله بواسطة مفاتيح وإشارات ودلالات ألفاظ وأساليب وصور أودعها الشاعر نصه، ولكنها تنتظر المتلقي الذي يجهد نفسه في الوصول إليها ليظفر بفك شفراتها ويمتع نفسه بفهم مرامي الشاعر الحقيقية.

ومما يحمد أيضا للبحتري أنه وظف لذلك معادلات موضوعية كثيرة ومتنوعة في انسجام تام وألفة وتناسب، فوظف من عالم الحيوان (الظباء والأطلاء، والجآزر، والوحش)، ومن عالم الجمال (صفات الحسن ومغاني الجمال، والرياض الخضرة، والماء الجاري)، ومن عالم الوجدان (المحبوبة)، ومن الجمادات أو المكان (القصر)، ومن الأشخاص (الخليفة)، والمواقف والأحداث، وهذه المعادلات إن كانت متعددة

(١) دراسات في النص الشعري (العصر العباسي)، د/ عبده بدوي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م، صـ ١٣٢.

ومتنوعة لكنها انتظمت في سلك واحد كحبات العقد، رباطها المعنى وجامعها وحدة الفكرة والموضوع.

فما كان المتوكل وقصره ممدوحا أو مرثيا في شعر البحتري إلا معادلات موضوعية أو أدوات فنية رامزة وظفها الشاعر لإبعاد ذاته عن العمل الشعري أمام المتلقين، وإن كان في الوقت نفسه يبوح من خلالهما عن حالته النفسية، فرحا أو حزنا، كما وظف الحدث أو الموقف للتعبير عن حالته سرورا وغبطة مدحا، أو حزنا وكمدا ورثاء تبعا للعاطفة، وما كان له أن يظهر ذلك لمستمعه أو قارئه إلا من خلال توظيف هذه الشخصية أو هذا المكان أو ذاك الحدث معادلات موضوعية لما انطوت عليه نفسه من مشاعر.

الخاتمة

بعد هذه الدراسة الأدبية التي تناولت إظهار تقنية المعادل الموضوعي في بعض شعرنا القديم من خلال قصيدتين جهيرتين للشاعر البحتري في مدح المتوكل وقصره ورثائهما توصلت الدراسة لبعض النتائج ومنها:

أولا: يمثل المعادل الموضوعي أحد أدوات القراءة التأويلية المهمة لتحليل النص الأدبي.

ثانيا: عرف شعرنا القديم من خلال نتاج شعرائه أغلب التقنيات والوسائل التعبيرية الحديثة، والتي وظفها الشعراء بدافع من فطرتهم وموهبتهم العربية الخالصة.

ثالثا: أثبتت الدراسة ثراء أدبنا القديم وصلاحيته لتعدد قراءاته المتجددة، وسعة فضاءاته المنتجة التي تنتظر من يبحر فيها لاستخراج كنوزها الدفينة.

رابعا: خصوبة شعر البحتري، وعمق معانيه وسعة عوالمه التي تجعله صالحا لكل قراءة جديدة.

خامسا: مثلت قصيدتا المدح والرثاء عند الشاعر البحتري بعناصرهما الفكرية والموضوعية بدائل رامزة لمشاعره وعواطفه الخاصة.

سادسا: مثلت شخصية المتوكل وقصره مدحا ورثاء في شعر البحتري قناعا موضوعيا لشخصية كامنة في ذاته، ومعاني دفينة ومشاعر خاصة في نفسه.

سابعا: أظهرت الدراسة مهارة البحتري في توظيف المعادل الموضوعي بصور متباينة تتناسب وحالته الشعورية وعواطفه المختلفه، فجاء المعادل الموضوعي في قصيدة المدح محملا بأحاسيس مختلفة عنه في قصيدة الرثاء، فشكل في كل منهما صورة ملائمة لكل تجربة.

ثامنا: برع البحتري في توظيف الأشياء المحيطة به معادلات موضوعية لمشاعره الخاصة، فوظف الحيوان، والمكان، والأشخاص، والأحداث والمواقف، كما جمع بين توظيف المحسوس والمعنوي.

وأخيرا: توصي الدراسة الباحثين بمحاولة قراءة تراثنا الأدبي الثر قراءات جديدة، تتناسب وطبيعة الدرس الأدبي والطرح النقدي الجديد، بما يساير الحركة النقدية المعاصرة، ويخدم أدبنا ويسهم في تجلية دقائقه ونشر نفائسه، وبيان طواعيته لكل جديد هادف.

والحمد لله أولا وأخيرا، بنعمته تتم الصالحات، وبحوله وقوته تنجز المهمات، وبفضله وكرمه تقضى الحاجات، الهادي إلى الطريق القويم والصراط المستقيم، وصلى الله وسلم على خير الخلق أجمعين.

الباحث

د/ محمد الدسوقي محمد إبراهيم، كلية اللغة العربية بالزقازيق.

فهرس المصادر والمراجع

أولا المصادر:

١: ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، طبعة دار المعارف بمصر، ضمن سلسلة ذخائر العرب رقم (٣٤)، الطبعة الثانية، ١٩٣٧م.

ثانيا: المراجع:

٢: أخبار البحتري للصولي، تحقيق الدكتور/ صالح الأشتر، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، الطبعة الأولى، ١٣٧٨هـ/ ١٩٥٨م.

٣: الأدب الأوروبي، تطوره، ونشأة مذاهبه، واتجاهاته النقدية، حسام الخطيب، طبعة طربين دمشق سوريا ١٩٧٥م.

٤: الأرض اليباب الشاعر والقصيدة، د/ عبد الواحد لؤلؤة، طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩٥م.

٥: أساس البلاغة، لجار الله أبي القاسم الزمخشري، تحقيق أ/ عبد الرحيم محمود، مطبعة أولاد أورفاند القاهرة، الطبعة الأولى،١٣٧٢هـ/ ١٩٥٣م.

٦: أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، طبعة المدني القاهرة، الطبعة الأولى،١٩٩١م.

٧: الأسس النفسية في الإبداع الفني في الشعر خاصة، د/ مصطفى سويف، طبعة دار المعارف، الطبعة الرابعة،١٩٨١م.

٨: الأصمعيات، لأبي سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعي، تحقيق أحمد محمد شاكر، وآخرون طبعة دار المعارف الطبعة الخامسة، ١٩٧٩م.

٩: أصول النقد، أحمد الشايب، ط مكتبة النهضة المصرية، الطبعة العاشرة، (د-ط)، ٢٠٠٦م.

١٠: الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، تحقيق عبد الكريم العزباوي وآخرون، إشراف محمد أبو الفضل إبراهيم، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٣م.

١١: إليوت عند النقاد العرب، فؤاد مطلب مخلف، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، العدد٣، عام٢٠١٠م.

١٢: البحتري بين ناقديه قديما وحديثا (دراسة نقدية تحليلية)، الدكتور صالح حسن اليظي.

١٣: البداية والنهاية لأبي الفداء الحافظ ابن كثير، تحقيق دكتور/ أحمد عبد الوهاب فتيح، طبعة دار الحديث القاهرة، الطبعة السادسة، ٢٠٠٢م/ ١٤٢٣هـ.

١٤: بناء القصيدة عند على الجارم، طبعة دار اليقين للنشر والتوزيع (المنصورة)، الطبعة الأولى، ١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩م.

١٥: تاريخ بغداد أو مدينة السلام، للحافظ أبي بكر أحمد بن علي الخطيب البغدادي، طبعة مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٣٤٩هـ/ ١٩٣١م.

١٦: تاريخ الخلفاء، تأليف جلال الدين السيوطي، طبعة دار ابن حزم، الطبعة الأولى، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م.

١٧: ت. س. إليوت الشاعر الناقد، للمؤلف ماتيس، ترجمة إحسان عباس، نشر موسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت ١٩٦٥م.

١٨: التفسير النفسي للأدب، د/ عز الدين إسماعيل، ط دار العودة ودار الثقافة، بيروت،د-ت).

١٩: ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، لأبي منصور الثعالبي، طبعة دار المعارف، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم.

٢٠: دراسات في النص الشعري (العصر العباسي)، د/ عبده بدوي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م.

٢١: الديارات، لأبي الحسن علي بن محمد المعروف بالشباشتي، تح كوركيس عواد، ط دار الرائد العربي بيروت، الطبعة الثالثة، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م.

٢٢: رثاء الأخوة في الشعر الجاهلي، عبد العزيز شحادة، مجلة البصائر، مجلد ٢، عدد ٢، ١٩٨٩م.

٢٣: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د/ محمد فتوح أحمد، طبعة دار المعارف، الطبعة الثالثة،١٩٨٤م.

٢٤: زهر الآداب وثمر الألباب، لأبي إسحاق إبراهيم بن على الحصري القيرواني، طبعة دار الفكر العربي، تحقيق علي محمد البجاوي، الطبعة الثانية، ١٩٦٩م.

٢٥: سمط اللآلي، لأبي عبيد البكري الأونبي، تحقيق وشرح عبد العزيز الميمني، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة٢٠٠٩م.

٢٦: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، د/ عبد الحميد الراضي، مطبعة بغداد، ١٩٦٨م.

٢٧: الشعراء وإنشاد الشعر، د/ علي الجندي، طبعة دار المعارف (القاهرة)، ١٩٦٩م.

٢٨: الشعر العربي الحديث في لبنان، منيف موسى، طبعة دار العودة بيروت، ١٩٨٠م.

٢٩: الصناعتين لأبي هلال العسكري، طبعة دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٧١م.

٣٠: طبقات ابن المعتز، تح عبد الستار أحمد فرج، ط دار المعارف، سلسلة ذخائر العرب(٢٠)، (د-ت).

٣١: الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تأليف يحيي بن حمزة العلوي، طبعة المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٢٣هـ.

٣٢: طيف الوليد أو حياة البحتري، دراسة وتحليل، عبد السلام رستم، طبعة دار المعارف بمصر، ١٩٤٧م.

٣٣: عبقرية البحتري، عبد العزيز سيد الأهل، طبعة دار العلم للملايين، الطبعة الأولى، ١٩٥٣م.

٣٤: العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق محمد محيي الدين، طبعة دار الجيل (بيروت)، الطبعة الخامسة ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م.

٣٥: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د/ علي عشري زايد، ط مكتبة ابن سينا (القاهرة)، ط الرابعة ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م.

٣٦: فوات الوفيات، تأليف محمد بن شاكر الكتبي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، طبعة مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥١م.

٣٧: القصيدة العربية، يوسف حسين بكار، طبعة دار الثقافة القاهرة ١٩٨٠م.

٣٨: الكامل في التاريخ، لابن الأثير، مراجعة وتصحيح محمد يوسف الدقاق، طبعة دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م.

٣٩: لسان العرب لابن منظور، طبعة دار الجبل، بيروت لبنان ١٩٨٨م.

٤٠: ما هو الأدب، رشاد رشدي، طبعة مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧١م،

٤١: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، طبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩م.

٤٢: المديح، سامي الدهان، طبعة دار المعارف، الطبعة الخامسة، (د، ت).

٤٣: المعادل الموضوعي، د/ رشاد رشدي منشور، مجلة الكاتب، العدد الثاني، مايو ١٩٦١م.

٤٤: المعادل الموضوعي في الشعر الجاهلي، د/ كاظم الظواهري، طبعة دار الهداية للطباعة والنشر، الطبعة الأولى ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م.

٤٥: المعادل الموضوعي في مدائح أبي تمام الطائي، فوزية علي زوباري، بحث منشور بمجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد٨٧.

٤٦: المعادل الموضوعي في النقد الأنجلو أمريكي الجديد، حسن داوس، مجلة أثر، العدد (٢٦)، ديسمبر ٢٠١٦م.

٤٧: المعادل الموضوعي المعنى في قلب الشاعر، نهى حسين كندوح، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العددان (٣،٤).

٤٨: معجم مصطلحات الأدب، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٤٢٨هـ/ ٢٠٠٧م.

٤٩: مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، دار الحقائق (الجزائر)، الطبعة الثانية، ١٩٨٠م.

٥٠: من صحائف النقد الأدبي، د/ عبد الوارث عبد المنعم الحدد، دار الطباعة المحمدية المحمدية (القاهرة)، الطبعة الأولى (د- ت).

٥١: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩م.

٥٢: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق السيد أحمد صقر، طبعة دار المعارف الطبعة الرابعة.

٥٣: نظرات في الشعر العربي الحديث، د/ عبده بدوي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)،١٩٩٨م.

٥٤: النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، طبعة دار الثقافة، لبنان ١٩٧٣م.

٥٥: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، لأبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، تحقيق د/ إحسان عباس، طبعة دار صادر بيروت.