الواقع والتأمل في النص القديم
سينية البحتري أنموذجا

د. عبد الفتاح نافع

قسم اللغة العربية
جامعة اليرموك - إربد - الأردن

ملخص

يلقي هذا البحث الضوء حول مفهوم الواقع ومفهوم التأمل في الشعر بشكل عام، وفي النص العربي القديم بشكل خاص. وقد جاء البحث في قسمين: الأول يتناول أهمية التمسك بالتراث الديني والفكري القديم لعلاقته بشخصية الأمة وتكوين الإنسان، وكونه يشكل منطلقا في التصور لدى الشاعر الأصيل. وعرضنا للآراء النقدية التي ترى أن الشعر القديم لا يتجاوز نطاق الواقع والحس، ولا يعرض إلى الحركة الداخلية التي تموج بها النفس. وعرضنا للآراء المضادة التي ترى أن الشعر القديم تجاوز في عمقه أحيانا سطح المرئيات وكشف عما تخبئه من معان وأشكال ونجح في كشف نقاب الحس عنها، فكان مبتكرا لصور غير مرئية متصورة ومفروضة. وتناولنا قدرة القدماء على توظيف الاستعارة والتشبيه في إعطاء الموضوعات شكلا وحياة.

أما في القسم الثاني فدرسنا سينية البحتري في رثاء إيوان كسرى، على اعتبار أنها تمثل أبعاد التأمل في النص القديم، فيها استبطان للشعور الحي وتجسيمه. وفيها انطلاق من الذات للكشف عن صور الحياة، وخروج عن الواقع والحس، وخلق قصيدة متخيلة تتصل جميع عناصرها معا وتلتحم بنفسية المبدع وتضم الذات والموضوع في آن واحد.

Reality and contemplation in the old texts Seeniyat Al - Buhturi as a model

Abstract

This paper sheds light on the concepts of reality and contemplation in poetry in general and in the old Arabic texts in specific. This paper consists of two parts; Part I deals with the importance of hanging on to the old literary and ideological heritage because of its close relationship with the make up of the nation and the human and because of its importance as a staging pad for imagination for the genuine poet. I also reviewed the critical views which believe that old poetry does not exceed the limits of reality and senses and does not deal with the internal moments of the inner spirit. I also reviewed the counter views which think that old poetry had gone beyond, sometimes the limits of senses and revealed the inner meanings and shapes hidden inside and was able to go deep inside and uncorver the inner feelings. Therefore old poetry was innovative for presumed and imagined invisible images. Furthermore I dealt with the ability of the old parts to "employ" figures of speech such as similies and metaphors to inject livelines and shapes for their subject matter.

In part II, I dealt with Al-Buhturi's Poem (al Seeniya) Elegizing Chosroes' Palace because it represents the dimensions of contemplation in the old texts. This poem reveals the inner feelings embodied in a lively manner. This poem is characterized by the take off from the "self" to explore the different aspects of life and liberation from the reality and senses and the creation of an imagined poem whose different elements are bound together and interfaces with the spirit of the poet and presents the "self" and the "subject" simultaneously.

لما كان التراث الأدبي والفكري تعبيرا عن ملامح شخصية الأمة ووجدانها. وكان الشعر صورة من حياة الأمة في ماضيها وحاضرها، أصبح لزاما على الشاعر ألا يفقد اتصاله بتاريخ أمته وتراث أجداده. وذلك حتى يتمكن من التعبير عن وجدانها المعاصر. فإنكار القديم والمغالاة في النفور منه دلالة من دلالات ضعف الثقة بالنفس، ومظهر من مظاهر فقدان الإنسان لعظمة أمته وإمكاناتها في الماضي والحاضر[1].

وتمسك الشعر بالماضي والتغني به لا يعني بالضرورة عدم النظر إلى الحاضر أو عدم استشعار المستقبل. فالشاعر الكبير يدرك أن حاضر الأمة هو استمرار لماضيها، وأن الشخصية الحاضرة إنما هي صورة متجددة للشخصية الماضية؛ لا تنكر حتمية التطور، ولكنها تدرك أيضا أن الماضي منبع ثر لا ينضب ينبغي التزود من إمكاناته العظيمة ومن تراثه الأصيل الذي تكون عبر قرون طويلة. وإذا كان الشاعر يلح على الماضي أحيانا فلاعتقاده بأن الماضي فيه توسعة للتجربة، ويجعلنا في حالة استشعار دائم لجزء كبير من التاريخ ساهم في بناء الشخصية الشاعرة. فالحياة شبكة من الذكريات المتآلفة تلتقي في هذا العالم وتتقاطع تماما كما هو الحال في سكك الحديد[2].

ومظاهر الكون ليست سوى سلسلة عظيمة من الحلقات المتواصلة تؤلف بين أجزائها وحلقاتها وحدة عظيمة. والشاعر الواعي يدرك هذا ويشير إشارة خفية إلى هذه الوحدة الجامعة التي تربط مظاهر الكون بعضها ببعض وتربطنا بها. وإذا كان من جاذبية تربطنا بالأشياء التي مضت فما ذلك إلا لأن هناك وحدة روحية عميقـــة تجمعنا بها[3]. فالقصائد ليست سوى حقائق إنسانية ينبغي أن تعاش بكل اتساعها الكبير ولا يكفي أن نلجأ إلى الانطباعات لتفسيرها؛ فسر العبقرية يكمن في التسرب إلى ما وراء الحدود الظاهرية للحوادث والظواهر[4]. وإذا كان الشاعر يعيش الزمن الماضي وأمكنة الماضي، فما ذلك إلا لأن الزمن والمكان هما جزء لا يتجزأ من تكوين الإنسان. فالحلم سجل للاشعور، والحياة الماضية نائمة كامنة في الحلم كلما ظهر جزء منه كان جزءا من هذه التاريخية. ووظيفة الشعر الكبرى تكمن في أن نستعيد مواقف أحلامنا وأن نجسدها[5]. ولعل لجوء الشاعر الحديث إلى الأسطورة إنما هو دلالة على شعوره العميق بالتاريخ، ورؤيا توحد بين الأزمنة والأمكنة والماضي والحاضر، وتفاعل مع الطبيعة التي هو جزء منها.

ومن ثم فالشاعر الأصيل يظل في حاجة ماسة للاطلاع على الماضي وأحوال الماضين ليتخذ من ذلك منطلقا في التصور. فالمخترع لا يتقن إبداعه إلا إذا وعى الماضي بقواعده واصطلاحاته القديمة ذلك أن نص الفن هو نص الحياة نفسه بماضيها وحاضرها ومستقبلها[6].

ولعل أخطر ما يواجه الأدب القديم هو اتهامه بأنه أدب شخصي لا يصلح للبقاء؛ فهو ليس بالأدب الاجتماعي الذي يخدم الأمم ويمثل حياتها. وزيف هذا الادعاء يكمن في المغالطة التي يحويها. فليس هناك من أدب يثبت في العالم جيلا بعد جيل إذا لم يكن فيه ما ينفع الأمة ويعبر عن حياتها[7].

فكل قصيدة مجذرة في مناخ حضاري معين، بحيث لا يمكن فهمها من غير إشارة إلى هذا المناخ. كما أن فيها دلالة أوسع من عالمها الذي أنتجت فيه، وحصرها في عالمها يضيق الخناق على أفقها ويحول بيننا وبين فهم طبيعة الشعر[8]. ومن هنا جاء ارتباط الشعر بالفلسفة، فالأفق الواسع لمفهوم الشعر واتصاله بأنماط الحضارة المختلفة وقدرته على التعبير عنها مازجا بين الفكر والشعور، قارب بين الشعر وبين الفلسفة؛ فكلاهما منبع للمعرفة والأفكار والأحاسيس واللغة الإنسانية. فشمولية الثقافة جعلت كثيرا من الأدباء علماء فلاسفة[9].

بل قد لا نغالي إذا قلنا إن الشعر أكثر فلسفة من التاريخ؛ الذي يكتفي بنقل الوقائع مجردة، وأصدق من الكلام الفلسفي لأنه "يعرض الوقائع المادية والمعنى الميتافيزيقي الذي يكمن خلفها مختطا بعدا إضافيا "يتجاوز الجدار" لأنه يجند لمهمة الفهم مصدر العقل الأعمق، أي الخيال"[10].

قضية خطيرة أخرى اعتقد بها بعض النقاد المحدثين، وهي أن الشعر القديم هو شعر لا يتجاوز نطاق الواقع والحس. ولا يتجاوز الألوان والخطوط في المشهد الذي يعرضه إلى الحركة الداخلية التي تموج بها النفس. وأن صور القدماء تفتقد لمثل هذه

الحركة الباطنية[11]. ومكمن الخطورة في هذا الادعاء هو أن هؤلاء النقاد فصلوا بين الشخصية والفن وأقاموا حاجزا بين نفسية القائل ونصه المبدع. واللغة وضعت لا للتعبير عن المعنى فقط بل وكذلك عن شخصية الإنسان الذي يستخدمها ومزاجه ومقاصده[12]، فاللغة إلى جانب كونها تعبيرا لغويا هي دلالة نفسية، تحمل ألق الجدة دائما لأنها ترسم لنا صورة أنفسنا، وتعلمنا أن الحياة لا معنى لها دون تراث، فالنفس متجذرة ضمن ماضيها تماما كماهي ضمن حاضرها[13]. والصور التي يستمدها أي شاعر من الخارج تتخلص من كثافة المادة وتغدو رموزا لحالات الشاعر النفسية. فاللغة رموز للعالم الخارجي والعالم النفسي، وإدراك الشاعر للأشياء هو في الوقت ذاته إدراك لأسرار روحه وأشواقها[14].

كما أن هؤلاء النقاد حرموا الشعراء الماضين من نظراتهم للوجود وللطبيعة وللأشياء، ورأوا فيها دلالات منفصلة مجزأة لا رابط بينها، وغفلوا عن أن "الشاعر العربي عبر العصور كان له اهتمام جذري بالأبعاد الهندسية للوجود، والمعطيات الحسية للأشياء؛ ليس المادية فحسب بل المجردة"[15]. كما أنهم لم يدركوا أنه مع كل قصيدة عمودية ينهض ميراث من الأعراف الفنية والتقاليد الأدبية، تحيل المتلقي على عشرات القصائد القديمة بحيث لا تعود القصيدة منحصرة ضمن نطاقها بل تصبح استحضارا لا واعيا لمتضمنات قصائد أخرى[16]. ومن ثم فعظمة الشاعر تكمن في قدرته التخيلية التي تجعله قادرا على الجمع بين الأشياء المتباينة والعناصر المتباعدة، في علاقات متناسبة تزيل التباين والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة[17]. وهذا يحتم على الشاعر أن تتجاوز طاقته سطح المرئيات وكياناتها الحسية لتنغمر وإياها في عملية خلق بارعة. فينفذ ببصيرته الحادة إلى ما تخبئة المرئيات من معان وأشكال، ويكشف نقاب الحس عنها، ويفتح العيون على ما في الأشياء

المرئية من روعة وفتنة[18]، ويغدو بذلك مبتكرا لصور غير مرئية متصورة ومفروضة. وتغدو لديه "النظرة الداخلية مزيجا معقدا من مناظر مرئية وغير مرئية شعورية وغير شعورية، وفيها خطوط وألوان من كل ما تقذف به العاطفة، ومن كل ما ينبع من النفس من فكر وعلم وحلم وخيال"[19]. وتتبدى قدرة الصورة على الكشف من خلال تشابك الترابطات البصرية والنفسية.

وهذا لا يعني أن يلغي الشاعر عالمه الواقعي أو الموضوع - فالشعر ليس عرافة أو نبوءة أو كهانة- وإنما يعني أن يتصل به ويتواصل معه ويستكشف عبر علاقته مع العالم بأشيائه ووقائعه وموجوداته رؤيا جديدة ترى الواقع من زوايا متعددة، لا من منظور ثابت، وعندها يتمكن الشاعر أن يقتنص جوهره المتحرك الذي يتفجر بالقلق وحالات النمو[20]. وهذا يعني أن يكون النص الفني كلا متحدا مركزه روح الخالق، وأن تكون الكلمات رموزا لحالات نفسية. فالشاعر يتجاوز بالكلمات مدلولاتها المنطقية وضوابطها الإشارية لتغدو كائنات حية كل منها له إمكانات كبيرة على الحياة والإيحاء ضمن عالمها[21].

هل وعى الشعراء القدماء هذا المفهوم للنص الشعري أم تقوقعوا في داخلهم بحيث عاشوا واقعهم فحسب دون أن ينطلقوا من خارج نفوسهم ليجعلوا الفن جزءا من حياتهم، وصورة أكيدة لانفعال ذواتهم؟ وأين يقف النص القديم من مفهوم التخيل والتأمل؟

لقد وعى النقاد والشعراء القدماء مدى ارتباط الشعر بالنفس، وأدركوا أن مهمة الشاعر لا تكمن في أن يقنع بالعقل والمنطق، وأن نجاح العمل الفني يقاس بقدرته على أن يلمس ما في أنفسنا ويبرزه "فالشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ويقربه منها الرونق والحلاوة"[22].

وأدركوا أهمية النفس – إلى جانب الحواس في إصدار الحكم على الجمال والقبح" فالنفس تقبل اللطيف، وتنبو عن الغليظ، وتقلق من الجاسي البشع، وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن إلى ما يوافقه، وتنفر عما يضاده ويخالفه"[23].

كما عرف القدماء قيمة الاستعارة والتشبيه وبعديهما في النص وفي التأثير، فأدركوا أن الاستعارة ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل؛ والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتستفتي فيه الأفهام والأذهان لا الأسماع والآذان[24] فهي لا تعكس الموضوع فحسب بل تعطيه الحياة والشكل وفي مقدورها أن تجعل الروح مرئية للعيان[25]. وأدركوا أن النظام الاستعاري يشيع في أنفسنا الحنين الفطري إلى النظام والتناسق. ويغدو الحاجة الروحية إلى علاقات الدفء والمحبة بين كل ما يشارك في الكون والحياة[26]. فاستطاعوا عن طريق التشبيه والاستعارة أن ينبذوا الاقترانات الروتينية الجارية وأن يستبدلوها باقترانات جديدة. ولم يكن الهدف أن يعيدوا الرواء الحسي للأشياء، وإنما أضفوا عليها كذلك حياة عن[27] طريق جعلها مرتبطة بعواطفنا وآمالنا ومخاوفنا وتقاليدنا ورغباتنا[27]. ولم تعد غاية الاستعارة الوضوح البصري أو الحسي الدقيق وإنما عبروا الحس إلى الخيالي والفكري، وأصبحت الصورة ذات الصفـــات الحسية تعبيرا عن تمثل خيالي[28]".

وإذا كان النقاد القدماء قد أولوا عناية كبيرة للشكل، وأقاموا كثيرا من اهتماماتهم ونقدهم عليه، بحيث وجهوا الشعراء للاهتمام به أحيانا على حساب المضمون والمشاعر؛ إلا أننا لا نستطيع أن ننكر أن كثيرا من الشعراء قد شذوا عن هذا الاتجاه، وتوجهوا إلى عالم التخيل والتأمل.

ونحن هنا لا نتنكر لأهمية الشكل وضرورته "فالتوصل إلى موقف الفنان من واقعه لا يكون إلا بالتلقي الصحيح للتشكيل،

لأن حقائق الواقع الموضوعية وحقائق الفنان النفسية والروحية لا تنعكس في العمل الفني إلا مشكلة"[29] ومن هنا كان الفن كله شكلا إذا تأملناه من الخارج، فهو ليس الحياة بل هو شبه الحياة وضع لكي نتأمله فإذا اقتصر الشعر على نقل أحاسيس الشاعر الشخصية وحدها فهو ليس بشعر[30]. فالشكل هام جدا في العمل العبقري، ولا يجرؤ عمل أدبي ذو عبقرية حقيقية على المساومة على افتقاره إلى شكله المناسب[31]. ومع هذه الأهمية التي أولاها النقاد للشكل، إلا أنهم أدركوا أن الشكل وحده لا يصنع قصيدة، وأنه ينبغي أن يؤدي إلى خصوبة في المعنى، فيكون له انفتاحه الخاص به الكثير أو القليل حسب قدرات صائغه، وتبلغ مهمته أقصى حدودها، حين يطمح بمغامرة المعنى إلى أقصى حدودها[32].

ومن ثم فإن مهمة الفنان الكبير تبقى في أن يوقظ الخيال الخامد من خلال الشكل الكامن في الصوت العذب وموسيقى النظم والكلمات الاستدعائية، "فيملأ نظمه بتفاصيل حسية ملموسة نوعية، ويحصى الألوان، والروائح والمذاقات والمحسوسات في هذا الكون"[33]. وينطلق من هذا الواقع في رحلة تأملية يصوغ منها نصا له عالمه الخاص منفصلا عن عالم الشاعر الواقعي. ولعل هذا الإغراق في التأمل بعيدا عن عالم المحسوسات -التي اتخذها منطلقا- هو الذي يجعل القصيدة منفصلة عن مبدعها، لها كيانها الحي الخاص بها. ويجعلها ذات مفاهيم متعددة عند قارئيها. كما أن هذا الإغراق في التأمل أيضا هو ما يقرب الشعر من أن يكون نوعا من التصوف الجمالي، حيث العالم المرئي مخزن للصور ذات الدلالة يوحد بينها الخيال، ويضع كلا منها في موضعه ويكسبه قيمته الخاصة به[34]. وهذا البعد في التأمل هو ما جعل الصور الشعرية التقليدية يلوح خلفها رموز صوفية[35]. حقيقة أننا نرى عند الشاعر القديم دقة في نقل الأشياء وارتباطا مبالغا به أحيانا بواقعه الذي يعيشه. وقد نجد

عند بعضهم قصورا في الرؤية، ونجد نماذج لديهم لا تتعدى المفهوم السطحي لكلماتها وصورها.

وأمثال هؤلاء عاشوا ضمن فردية أغلقت أمامهم الرؤية الصحيحة للأشياء، فانطفأت أمامهم حرارة الصراع الذي تزخر به الحياة. وجعلتهم هذه الفردية مستهلكين في عملية تكرار عقيم لانفعالات مكرورة جرداء أدت إلى انهيار فني وغموض مبعثه الترويق والتلفيق في الصورة والسجود لوثنية الشكل[36].

ولكن هذا كله لم يحل دون وجود شعراء ارتبطت لديهم الدقة في نقل الأشياء بدقة المشاعر التي كانوا يصورونها. فلم تعد الأشياء التي ينقلونها منعزلة أو متفردة أو مكتفية ذاتيا. وإنما تضمنت واقعيتهم معنى العلاقة فجاءت مرتبطة من قريب أو بعيد بعواطفهم ومشاعرهم.

وارتباط الشعر بالحس ضروري وهام. فالحس هو بؤرة ينطلق منها التخيل والتصور والسعي الدائب للوصول إلى الحقيقة التي يسعى الشعراء إلى توطيد *"فالفن مظهر حسي* مصفى للحقيقة، والفنان لا يدرك الحقيقة إدراكا حسيا، ولا يدركها إدراكا عقليا، إنما هو يدركها "مصورة" محسوسة. العنصر الحسي يحرك طاقة الخيال لدى الفنان، وبعمل الخيال يدرك الفنان الحقيقة، لا كموضوع، ولا كفكرة، وإنما يدركها في صورة"[37]. فالخاصة الجوهرية للأدب هي التصوير، تصوير الأفكار والمشاعر. وإذا كان الشعراء القدماء يكثرون من الحديث عن المناظر الطبيعية والشخوص والإشارات التاريخية في نصوصهم، فهذا لا يعيب فنهم الشعري، فتأثير الشخوص والمناظر وما يكمن وراءها من خلفية تاريخية أكسب الكلمات لديهم ثروة معنوية واضحة وملأ المضمون بشاعرية لا تتوافر بدونها. فكثير من الكلمات التي يستخدمونها ذات إشعاعات تاريخية وعاطفية تتعدى جدود الدلالة الوضعية، ومبعثها هذه اللحظات من التأمل التي كان يعيشها هؤلاء؛ فيستغرقون في

أعماق النفس الواعية واللاواعية للإيحاء بالأفكار والمشاعر[38]. فرأوا العالم الخارجي من خلال الذات، واستغلوا إمكانات اللغة الإيحائية في الأصوات والكلمات والتراكيب. وتطورت لديهم وظيفة الشعر من نقل المعنى والصور المحددة إلى نقل وقعها النفسي بغية توليد المشاركة الوجدانية التي "لم تعد تنبع من المعنى المباشر للقصيدة بل أصبحت تفيض من المعنى السري الذي لا يمكن إيضاحه أو حصره ضمن حكم[39]. ولم تعد اللغة لدى كثير منهم لغة تقرير أو وصف بل أضحت لغة إيماء وإيحاء، وذات صلة وثيقة بين الذات والأشياء تتولد فيها المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح.

حقا إن كثيرا من القصائد القديمة كانت تعنى بالشرح والإيضاح والتكرار بحجة توسعة العمق وإنارته، مما جعل الوضوح مقصدا بحد ذاته، فخرج الشعراء عن آلية الشعر، وأهملوا قدرات القارئ وتجربته ومعاناته، ورغبته في الكشف واستجلاء الغموض وأدت هذه النظرة إلى قتل القصيدة. حيث انعدم غوص الشاعر برؤيته في أعماق الواقع والنفس ليستجلي الأفكار والهواجس والمشاعر والأحلام والتنبؤات التي لا تستطيع اللغة العادية بمعانيها المعروفة أن تؤديها[40].

ونحن لا نأخذ على الشاعر القديم ارتباطه بالحس والواقع شريطة أن لا يتقوقع داخل هذا الواقع فيهتم بالشكل والوضوح الفني على حساب المعنى والإحساس. وشريطة أن يبعث الحياة في المعاني ويشخصها بأن يلبسها صورا ليس لها من عالم الحس إلا شكله. فالشعر الحقيقي يجب أن تتعدى مهمته نقل حقائق الحياة وأحداثها إلى التعبير عن روح الحياة وجوهرها[41].

والفنان الحقيقي لا يقيده واقعه فيمنعه من أن يلمس المشاعر الإنسانية، فعظمته تكمن في قدرته على أن يحيل المادة الخام إلى

مادة جمالية فيطوعها، ويجلو صفاءها الكامن، ويترجم عن حقيقتها الباطنية وثرائها الحسي، فجوهر الجمال لا يدرك بالجمال بل بالروح. والعالم الخارجي لدى الشاعر بؤرة ينطلق منها لاكتشاف النفس وعرضها عاطفيا. فتلتقي لديه ملاحظة العالم الخارجي بالشعور ويجتمع كشفه لما في نفسه بكشفه لما في عالم المظاهر الخارجية[42]. ومن ثم تصبح الكلمة لدى الشاعر ذات هدف منطقي ومضمون سيكولوجي معا، فيدور حول ظلال الكلمات ويهتم بقوتها لا بصدقها، وينتقي من الكلمات ما يثير في المتلقي حالة سيكولوجية معينة فضلا عما تنقله من صور وعواطف وأفكار[43].

ولما كان التصوير في الأدب تتعاون فيه كل الحواس وكل الملكات، أصبح ما يميز الشاعر الكبير هو إحساسه الأصيل بالأشياء، أصالة تقوم على الفكر الواسع المنظم المملوء بالفلسفة وقوة الاستقراء والتعميم، وأن يفكر في الروح الإنسانية من حيث هي كل محسوس "فيتبادل في صوره الحس والفكر والمادي والمعنوي، وتنهار فيها الحواجز بين الواقع وما وراء الواقع، ولا يعود ثمة وجود إلا لبصيرة الشاعر التي تستوعب الأشياء، والمعاني لتشكلها من جديد تشكيلا ذاتيا مثاليا"[44].

ومن هنا بات من الضروري أن يندمج قلب الشاعر وفكره معا، فالفن ليس تمثيلا تصويريا للحقيقة ولكنه نقل لرؤيا الفنان لها. أما الفكرة فيكتشفها الشاعر من خلال التفاعل الجدلي مع العالم الخارجي. وعند ذلك تصبح عملية المعرفة عملية إسقاط للخيال على المعنى الخارجي، عملية توحد مع الشيء نفسه[45].

وهذا يؤدي بالتالي إلى تلاشي التمييز بين الكلام الذاتي والكلام الموضوعي، حيث يصل الشاعر إلى مرحلة الإبداع والعبقرية حيث "العبقرية نسيان كامل للشخصية وعلاقاتها جميعا. وإذ يخرج الفنان من شخصيته وينسى غاياته ومصالحه،

يصبح ذاتا عارفة خالصة وعينا ثاقبة تنفذ إلى سر الكون كوحدة"[46].

وهذا لا ينفي وجود علاقة وثيقة بين الموضوع والإبداع الفني؛ فاختيار الفنان لموضوعاته يكشف عن طبيعة شخصية. ولكن الفنان الحقيقي يتجاوز الواقع، لا لينفصل عنه ولكن ليتخذه نقطة ينطلق منها إلى عالم آخر يختلط فيه الحس والتأمل، بحيث يبعث النشوة والغبطة التي يشعر بها إلى نفس المتلقي، فتلتحم الذات المبدعة بالموضوع بالذات القارئة، ويغدو العمل الأدبي مزيجا يمثل هذه جميعا[47]. وهذا يقتضي من الفنان حتما أن تأتي تشبيهاته واستعاراته وصوره واضحة في حدود القصيدة لا أن تكون قيمتها ذاتية تأتي من مجرد تعلق ذكريات الشاعر الشخصية بها. وألا يتقيد بقوانين الأسلوب بل في الإلهام الذاتي الذي يأبى الانصياع لطريقة معينة يجري تبنيها دفعة واحدة ونهائية[48]. وأن يسعى لتحطيم الصور الرثة المألوفة التي تدل عليها الكلمات المألوفة ويكسرها إلى الصفات والكيفيات الحسية التي تركبت عنها هذه التصورات[49] كما ينبغي على الفنان أن يحرص على ألا يجعل لانفعاله هذه القوالب المكرورة التي عرض لها من قبل، وأن يسعى إلى فك حصار اللغة ويعمل على أن يكون له معجمه الخاص. وهذا لايعني بأية حال الانفصال عن التراث وإهماله؛ فالموهبة الفردية لا تزدهر بعيدا عن التراث، لأنها تعبر عن نفسها من خلال اللغة والتي هي نظام من العلاقات خلقته أجيال وتعاقبت عليه مواهب شتى، فحمل عطر هذه المواهب جميعا. ولا يكتسب الشاعر صفة الأصالة لمجرد معرفته للغة بل بأن يضيف إلى الذخيرة شيئا من عطره هو، يختلف عن القديم ويلتئم معه في الوقت نفسه[50].

والشاعر يستقي مادة شعره من ملاحظة الناس والأشياء العادية، فيصوغ شعره من لذاته وآماله ومن لذات الناس وآمالهم وآلامهم؛ فليس لعالم الشعر بأي معنى من المعاني وجود يختلف

عن بقية العالم، وليست له قوانين خاصة أو صفات مختلفة عن صفات العالم. وهذا يعني بالضرورة أن يرتبط الشاعر بواقعة فيكشف عن الصلات التي تربط أعضاء الوجود ومظاهره، ويترع إلى معرفة ما يحيط ببني الإنسان من مشكلات اجتماعية وسياسية وثقافية واقتصادية. إلا أنه إذا أراد أن يكتسب صفة المفكر الأصيل -وهي صفة أساسية للشعراء الكبار- فعليه أن يدرك الكلي في الجزئي، وأن يميل إلى تجاوز ذاته بالتجريد. ويسعى لتحرير الواقع من المثول والجمود بالكشف عما يمور به من مقابلات وتناقضات[51].

ولا يتم له ذلك إلا إذا زاوج بين الشعور واللغة، بين ماهو ذاتي وما هو موضوعي. وتحول من الظاهرة إلى ما ورائها أو ما حولها. وعندها ينتقل المشهد من حواس الشاعر إلى نفسه، إلى ضميره بصورة إنسانية حية تتحد به أو تنحل فيه، وتتخذ منه وجودا أو مفهوما جديدا، فمن المستحيل فهم طبيعة الشعر إذا تجاهلنا آليتـــه وبنيته الداخلية[52].

وقد وجدنا في سينية البحتري[53] في رثاء إيوان كسرى، مثلا جيدا على هذا الاتجاه. ففيها استبطان للشعور الحي وتجسيمه. واتخاذ الذات نقطة انطلاق للكشف عن صور الحياة. كما أن الصور الفنية فيها تنبثق في كلية وشمول من خلال نفسية الشاعر. ولاحظنا أنه استطاع عن طريق الخيال أن يخرج عن نطاق الحس، وأن يتجاوز سطح المرئيات وأن يخلق قصيدة متخيلة تتصل جميع عناصرها معا وتلتحم بنفسية المبدع وتقدم الذات والموضوع في آن واحد.

ولم يعد هدف القصيدة الإقناع بل النشوة وإخراج القارئ عن نفسه. فتطورت لديه لغة النص ووظيفة الشعر من نقل المعنى والصور المحددة، إلى نقل وقعها النفسي لتوليد المشاركة الوجدانية.

وصحب تجربته الشعورية شعور بالكشف. فلم يعد الوجدان هو الصفة الشاعرية في القصيدة بل هو الإدراك الخيالي لذاك الوجدان نفسه. واتسعت القصيدة لديه داخليا فمنح معاني حقيقية للتعبيرات المتعلقة بالعالم المرئي. فجاءت قصيدته حلما، فيه تحقيق للرغبات، وفيه تعبير عن أمل مكبوت في الشعور، بدا في صوره الأدبية التي تظهر في خصائص صور الأحلام، من نقل القيم والخلط الزماني والمكاني.

(2)

سينية البحتري

صنت نفسي عما يدنس نفسي ... وترفعت عن جدا كل جبس
وتماسكت حين زعزعني الدهـ ... ـر التماسا منه لتصبي ونكسي
وبلغ من صبابة العيش عندي ... طفقتها الأيام تطفيف بخس
وبعيد ما بين وارد رفه ... علل شربه، ووارد خمس
وكأن الزمان أصبح محمو ... لا هواه مع الأخس الأخس
واشتراني "العراق" خطة غبن ... بعد بيعي "الشآم" بيعة وكس
لا ترزني مزاولا لاختبارى ... بعد هذي البلوى فتنكر مسى
وقديما عهدتني ذا هنات ... أبيات على الدنيات شمس
ولقد رابني نبو أبن عمي ... بعد لين من جانبيه وأنس
وإذا ما جفيت كنت جديرا ... أن أرى غير مصبح حيث أمسى
أحضرت رحلي الهموم فوجهـ ... ـت إلى "أبيض المدائن" عنسى
أتسلى عن الحظوظ، وأسى ... لمحل من "آل ساسان" درس
أنكرتنيهم الخطوب التوالى؛ ... ولقد تنكر الخطوب وتنسى
وهم خافضون في ظل عال ... مشرف يحسر العيون ويخسى
مطلق بابه على "جبل القبـ ... ـق" إلى دارتى "خلاط" و "مكس"
حلل لم تكن كأطلال "سعدى" ... في قفار من البسابس ملس
ومساع، لولا المحاباة مني، ... لم تطقها مسعاة "عنس" و "عبس"
نقل الدهر عهدهن عن الجدة ... حتى رجعن أفضاء لبس
فكأن "الجرماز" من عدم الأنـ ... ـس وإخلاله بنية رمس
لو تراه علمت أن الليالي ... جعلت فيه مأتما بعد عرس
وهو ينبيك عن عجائب قوم ... لا يشاب البيان فيهم بلبس
وإذا ما رأيت صورة "أنطا ... كية" ارتعت بين "روم" و "فرس"
والمنايا مواثل . و "أنوشر ... وان" يزجى الصفوف تحت الدرفس
في الخضار من اللباس على أصـ ... ـفر يختال في صبيغة ورس
وعراك الرجال بين يديه ... في خفوت منهم وإغماض جرس
من مشيح يهوى بعامل رمح، ... ومليح من العنان بترس
تصف العين أنهم جد أحيا ... ء لهم بينهم إشارة خرس
يقتلي فيهم ارتيابي حتى ... تتقراهم يداى بلمس
قد سقاني ولم يصرد "أبو الغو ... ث" على الصكرين شربة خلس
من مدام تظنها وهي نجم ... ضوأ الليل أو مجاجة شمس

31 وتراهـا إذا أجـدت سـرورا وارتياحـا للشـارب المتحسـي
32 أفرغت في الزجاج من كل قلب فهـي محبوبـة إلى كـل نفـس
33 وتوهمت أن "كسـرى أبـرويـ ر" معاطـى، و "البلهبـذ" أنسـى
34 حلم مطبق على الشـك عينـي أم أمان غيـرن ظنـي وحدسـي؟!
35 وكأن "الإيوان" من عجب الصنـ عة جوب في جنـب أرعـن جلـس
36 يتظنـى مـن الكآبـة إذ يبـ دو لعينـي مصبـح أو ممسـي
37 مزعجا بالفراق عـن أنـس إلف عز، أو مرهـقا بتطليـق عـرس
38 عكست حظه الليالي، وبـات ال المشتري فيه وهـو كوكـب نحـس
39 فهـو يبدي تجلـدا وعليـه كلكـل من كلاكـل الدهـر مرسـى
40 لم يعبه أن بز مـن بسـط الديـ باج، وآستـل من ستـور الدمقـس
41 مشمخر، تعلـو لـه شرفـات رفعت في رءوس "رضوى" و "قدس"
42 لابسات من البيـاض فمـا تبـ صر منهـا إلا غلائـل بـرس
43 ليس يدري أصنـع إنـس لجـن سكنـوه، أم صنـع جـن لإنـس
44 غير أنـي أراه يشهـد أن لـم يـك باتيـه فـي الملـوك بنكـس
45 فكأني أرى المراتـب والقـو م إذا مـا بلغـت آخـر حسـي
46 وكأن الوفود ضاحيـن حسـرى من وقوف خلـف الزحـام وخنـس
47 وكأن القيان وسـط المقاصيـ ر يرجعـن بيـن حـو ولعـس
48 وكـأن اللقـاء أول مـن أمـ س، ووشـك الفـراق أول أمـس
49 وكـأن الـذي يريـد اتباعـا طامع في لحوقهـم صبـح خمـس
50 عمرت للسرور دهرا، فصـارت للتعـزي رباعهـم والتأسـي
51 فلهـا أن أعينهـا بدمـوع موقفـات علـى الصبابـة حبـس
52 ذاك عندي، وليست الدار داري باقتراب منهـا، ولا الجـنس جنسـي
53 غير نعمى لأهلها عنـد أهلـي غرسوا من زكائها خيـر غـرس
54 أبدوا ملكنـا، وشـدوا قـواه بكمـاة تحـت السنـور خمـس
55 وأعتوا على كتائب "أريـا ط" بطعن على النحـور ودعـس
56 وأراني من بعـد أكلـف بالأثـ راف طـرا من كـل سنـخ وإس

يقف البحتري أمام إيوان كسرى حزينا خاشعا متأملا، وقد خلصت نفسه من دنس المادة، ورجس الأحياء، وشغلها تأمل الأثر عن كل ما حولها في عالم الحس والمادة وأغناها الأثر المعنوي عن العنصر المادي فتعاطفت مع الأثر تعاطفا حميما واستزجت به، ووجدت فيه إشباعا للنفس وريا لظمأ الروح المتطلعة للمثال. وتراءى للبحتري الزمن في صورته البشعة يطارد الأحياء والجمادات بدون هوادة ولا رحمة. ويتقصد إيذاء الشعراء دائما، فيقفون أمامه عاجزين خانعين لا يملكون القدرة على التحدي أو حتى الرفض الصامت. ويحاول البحتري أمام سطوة الزمن وقهر الأيام أن يتماسك فينهض تارة ويخفق أخرى.

وتماسك النفس هنا ريادة ولون من التحدي لدى شاعر عرفت عنه المادية الصرفة.

لقد خرج عن طبيعة نفسه وانطلق من عقال الذات. فرضي بالعيش الطفيف، وفضل الفقر على الغنى المشبوه الذي يتأتى من لؤم المصدر وخسة أصحاب التصرف. وكان في هذا ينتصر على نفسه وواقعه المعاش ويستشرف إلى الأمل، إلى الرجاء، إلى الآفاق المفتوحة، إلى ما يقود النفس إلى قيمة أرفع. وهذه الثورة الصامتة من البحتري على الزمن يرافقها ثورة عنيفة على أهله. فالزمن لم يعد ملكا للشرفاء والنبلاء، وإنما هواه أن يميل إلى "أخس الأخس" يتصرف به كما يشاء ويتحكم به متى أراد. إنه عصر المتناقضات، فقد غدت الثروة بأيدي جهلة الناس غير المستحقين لها وحرم الأكفاء حتى من بلغ العيش إلا إذا رضخوا وذلوا للطبقة الأعلى.

وكأن البحتري لم يصمد أمام ما يراه من كوارث اجتماعية وتناقضات طبقية فعمد إلى تغيير المكان سعيا وراء الأمل، فباع الشام واشترى العراق ولكن محاولة الشاعر باءت بالفشل وخسر في الشراء كما خسر في البيع. فالمكان أنى اتجه هو واحد وقضية رفض الموهوبين والأذكياء والوقوف في وجه المطمح والتغيير هو هو في كل مكان.

والمكان هنا "يمتلك بعدا فلسفيا وهو مولد لفاعلية فكرية يوازي بها فعل الطبيعة ويحمل من خلالها إرادات الناس وتوجيهاتهم"[54] حيث يصور الشاعر عن طريقه، من خلال خلجات النفس وتجلياتها، وما يحيط بها من أحداث ووقائع رؤية خاصة لما اختزنته النفس من مشاهدات وما حوته من معايير. وفي مثل هذه الأجواء الموبوءة تتلاشى السعادة وتفقد النفس هناءها.

وينقلب الإخفاق وعدم الرضا بالواقع إلى مرض ينخر في جسم صاحبه. وإذا هذه النفس الأبية الشامخة المتحدية، يدب فيها

الهزال وتغزوها المرارة فتبدو حقيقتها الحاضرة على غير ما كانت عليه حقيقتها الماضية. لقد تركت فيه مصيبته مع الزمان وأهله، والمكان أيا كان موقعه أثرا بعيدا. وخلفت منه إنسانا محطما يائسا فالتحم مع الأثر الماثل أمامه، فجهله أصحابه وتنكر له معارفه وأصدقاؤه، ومدوا إليه الأكف يتلمسونه تلمس الأثر ليجيبوا على تساؤلات النفس ويستعيدوا المعرفة القديمة. والبحتري في موقفه من المكان هنا وفي امتزاجه به إنما يربط التشابه الحسي بجوهر الشعور والفكرة، ولا يقف في تصويره عند حدود الحس لا يتعداها. كما أنه يجد في هذا الصمت المطبق على المكان معاني عميقة لا متناهية وشروحا لا تستطيع كل الأصوات أن تكون أكثر وضوحا منها. "فلا شيء كالصمت قادر على خلق شعور بالفراغ اللامتناهي. إن الأصوات تمنح لونا للفراغ، وتضفي نوعا من الصمت المجسد عليه. ولكن غياب الصوت يجعله نقيا للغاية، وفي الصمت يتملكنا شعور بشيء واسع وعميق ولا نهائي"(55).

والبحتري في حديثه عن نبو الناس ونفورهم من الإنسان اليائس بعد محبة له وود -حتى ولو كانوا أقاربه وأبناء عمومته- إنما يؤكد حقيقة حياتية، فالناس دوما في حاجة إلى الحياة والحركة والصخب، ويودون المجاملة والرياء والنفاق والابتسامات الصفر، ولا يعنيهم في شيء الإنسان المنعزل المنطوي المتأمل حتى ولو كان في عزلته ارتقاء بفكره وابتعاد عن سفسفات عصره، ذلك أن النفاق والرياء متأصلان في النفوس، والنفوس ترغب ما هي عليه. وإذا كان الشاعر قد استبدل العراق بالشام معتقدا أن في تغيير المكان إرضاء لحاجة في النفس، فقد توصل إلى أن السعادة لا تكمن في تعددية المكان ولا في تغيير الموقع وإنما هي كامنة في النفس. ففي العزلة عن الدهر والناس راحة تشرق في النفس البشرية في لحظة تأمل أقرب ما تكون إلى التصوف.

لقد دفعه النفور الذي لقيه من دهره وصحبه وأقاربه ليبحث عن هذه العزلة، ليحيا هذه اللحظة التأملية، ولينتصر في ذلك على دهره وعلى ناسه وعلى ذاته أيضا، تلك الذات التي عرف عنها جشع المادة والترامي على متع الواقع. إن هذا الصون الذي صان به نفسه عن الابتذال والذي طالعنا به في بداية النص؛ وهذا التماسك في الشخصية الذي لاحظناه، والذي دفعه للبحث عن مكان جديد، هو نفسه يعود إليه ويلح عليه من جديد أن يبحث عن مثال يماثل شخصه المهموم المتلاشي، الذي بدا أقرب إلى الأموات منه إلى الأحياء. ولم لا يبحث عن ما يماثله؛ فالمثال يبحث عن المثال والنموذج يحتذى النموذج والهموم المشتركة توحد النفوس وتبعث في النفس إحساسا بالسعادة من نوع ما ولو على صعيد التأمل فحسب.

ورأى البحتري في "أبيض المدائن" -ذلك الأثر الدارس لآل ساسان- صورة من نفسه، فارتحل إليه يحمل همومه وأتراحه، ويفرغ فيه أحزانه، ويشكو إليه معاناته من الدهر وناسه ثم من حظوظه السيئة التي رافقته دوما. لقد وجد البحتري في المكان الجديد ضالته. ولعل استبدال المكان قد أراحه وطمأنه قليلا. فالهم واحد مشترك. وكلاهما صورة ماثلة من صور اليأس وحالة من حالات التردي. لقد تراكمت على الشاعر الخطوب وتوالت، فعاد بالذاكرة إلى ما أصاب آل ساسان من فناء وتلاش. فبدا له هذا المكان الدارس "أبيض المدائن" مبعثا للذكرى ومبعثا للنسيان معا. إنه يروي قصة الفناء ويقص رواية من روايات التاريخ؛ ذلك التاريخ المشرق لامبراطورية عظيمة كانت وارفة الظلال، تمد أطرافها في كل مكان وتنشر عظمتها في كافة الأرجاء. وانتهت هذه الامبراطورية بعظمتها وشموخها، ولم يعد هناك ما يذكر بهذه العظمة والشموخ سوى هذا الأثر الماثل للعيان، والذي يسرد على من يتأمله قصة القوم فيختصر الزمن ليقدم تاريخهم الطويل في لحظة تأمل قصيرة حيث تغيم الذاكرة

وترتبط بإحكام وقفات القلب المتقطعة. "وعندما تسيطر أحلام يقظة على إنسان متأمل تغيم التفاصيل وتشحب الصور وتمضي الساعات دون أن نلحظها ويمتد المكان لما لا نهاية"[56].

لقد كانت الخطوب التوالي التي حلت بالشاعر ذات أثر كبير في أن يقرأ قصة التاريخ في هذا الأثر الماثل. وإذا مصائبه تلتحم بمصائب القوم وتتحد مع الخطب الذي حل بالإيوان، فمأساة الإيوان وأهله هي مأساته مع زمنه وعصره، فهناك وشائج لا تنكر بين الفنان ووليده الروحي، وأقدر الناس تعبيرا عن الشقاء من كان الشقاء في نفسه[57].

ولكن إحساس الشاعر بالخطب الذي ألم به يأخذ في الخفوت شيئا فشيئا، فهناك من المصائب ما يفوق مصائب البشر، فمصيبة الحضارة وفناؤها أكبر وأعظم من المصيبة الشخصية، ومن ثم ليس هذا الدرس كافيا لأن يتعلم فيسلو عما حل به!.

وتذهب مخيلة الشاعر إلى البعيد تقيس عظمة المكان وعظمة البشر ويعيش لحظات تأمل مع الزمن الماضي "ويشكل الزمان والمكان تشكيلا نفسيا يتفق وحالته الشعورية المسيطرة، ويقوم بعملية تكثيف للزمان والمكان، فإذا بالأشياء المتباعدة في الزمان والمكان تتقارب وتتشابك وتتداخل في زمان الشاعر ومكانه"[58]. لقد كان أهل الإيوان يعيشون في رفاه ونعيم في ظل هذا القصر العالي الذي تنحسر العيون خاسئة عندما تنظر إليه، والذي طاول الجبال المحيطة به في شموخه وعلوه. ولعل في تحديد موقع القصر الجغرافي، والاستغراق في الحديث عن امتداده العظيم إنما هو إشارة ناجمة عن إحساس الشاعر بالرهبة والخشوع واسترجاع للتاريخ فيؤرخ الشعر للماضي كما يؤرخ للحاضر. كما أن سيطرة الزمن الماضي على ذهنية الشاعر وانفعالاته إنما هو تعلق ورفض نفسي لغياب زمن العظماء ورفض آني لحلول زمن الضعفاء والأخساء. ولعل هذا الاتجاه هو ما دعا البحتري للاستغراق في الموازنة بين حلل هذا

العصر الجميلة وبين أطلال سعدى المقفرة الملساء، والموازنة بين مساعي العظماء وما تركوه من آثار ترسم شخصياتهم وبين ما تركته عنس وعبس. و"في مقابل استحالة عودة الماضي وتداعي الحاضر يقدم الشعر بناء فنيا للمكان الزماني، يعتمد على التشكيل المركب الذي يتم وفق قوانين تفاعلاته الخاصة. مما يؤدي إلى الخروج من دائرة الزمن المغلقة إلى نهايات مفتوحة تدفع الحركة في القصيدة كي تتنامى وتنتقل من مرحلة إلى مرحلة تالية"[59].

ويرتد البحتري من الماضي إلى الحاضر ويعود من التأمل إلى الواقع، وإذا الدهر قد نصب من نفسه عدوا لهذه الحضارة العظيمة، فخلع عن حللها جدتها، وإذا هي تلبس ملابس بالية رثة. ويفتقد المكان أصحابه فلا يجد هناك أنيسا ولا رفيقا، وتختفي مظاهر البهجة والعظمة، وتتلاشى الأصوات في المكان، فإذا هو في وحشة القبور التي ألبسها الزمن ملابس من تراب وغبار.

وهذه الصورة الموحشة التي ينقلها الشاعر عن المكان، هي في الحقيقة صورة لحالته النفسية التي يحياها، ولوضعه الاجتماعي الذي يعيشه؛ فقد افتقد هو أيضا الصديق والرفيق، وتخلى عنه أقرباؤه وأعزاؤه، وأدى به قرف الحياة والأحياء إلى أن يبحث عن العزاء والسلوى في الجمادات، فوجد ضالته في هذا الأثر الحزين، يشكو إليه ويستمع إلى شكواه ويحيا معه مفارقات الزمن ومحن الدهر.

والمكان يمثل أيضا جانبا مظلما في حياة الشاعر، فقد كان القصر في الماضي في حالة عرس، فانقلب الحال وإذا هو في حاضره يعيش في مأتم. ولعل في هذا إشارة لحال الشاعر ووضعه في الماضي والحاضر. فعلى الرغم من أن المكان يعيش في حالة حداد وفيه صمت القبور إلا أنه بدا متماسكا أمام تقلبات الزمن، وكل حجر من حجارته ينبيء بالعظمة والقدرة

التي لا تترك مجالا للشك أو الارتياب، وهذا التماسك هو تماما ما نجده لدى الشاعر عندما حاول أن يصمد أمام تقلبات الزمن. "كل حالة باطنية في النفس تحاول أن تمتد إلى الخارج بالحركة وان تكتمل بهذا الامتداد"[60] وإذا كان البحتري قد اعتمد لغة الصوت الخفية في نفسه وهو يتحدث عن العرس والمأتم مقارنا عن الماضي والحاضر؛ فإن هذا يخلق تأثيرا كبيرا في المتلقي" الألم الذي يعبر عنه بالصوت يؤثر فينا على وجه العموم تأثيرا روحيا أبلغ من تأثير الألم الذي يعبر عنه بقسمات الوجه أو حتى بالحركات"[61].

وسرعان ما يحاول الشاعر أن يفر من المكان المقفر الموحش، حيث الموت والتلاشي، إلى مكان آخر فيه حركة وحياة وصخب وأعراس وأصباغ وألوان. ويجد هذا كله في الصورة الماثلة أمامه على الجدار والتي بدا فيها أنو شروان القائد الفارسي، يستعرض صفوف الجند ويدفعهم نحو القتال، وقد اكتسى باللون الأخضر والأصفر، وكان مختالا مستعليا بهذه العلامات التي ظهرت على ملابسه، تشير إلى انتصاراته العديدة. ويجيد الشاعر في اختيار الألوان يوزعها على الصورة، فللعلم له لونه، والقائد في ملابس مميزة بالألوان، والجند لهم ألوان أخرى وتحمل الألوان شتيتا من الإيحاءات والمعاني المتباينة، وفي هذا دلالة مؤكدة على وعي الشاعر بأهمية اللون في الدلالة كما أن هذا الاستخدام للألوان يدل على عناية الشاعر بتوفير جو من الدهشة والإعجاب بعظمة الرسام وقدرته وفي هذا ما فيه من دلالة على رقي الحضارة الفارسية وتقدمها. "ذلك الإدراك الحسي للجمال كيان الشاعر بأكمله فأدرك ما هناك من توافق في اللوحة وما فيها من علاقة وارتباط بين الأجزاء فاتخذ الجمال وسيطا لإثارة العاطفة وبعث السرور الخاص في نفس السامع أو الرائي.

ويستغرق الشاعر في لحظة التأمل ويضيف إلى الصورة فاعلية جديدة، قائمة على الحركة، عندما يتحدث عن عراك الجند بين يدي القائد، وتتناهى إليه أصواتهم الخافتة والمرتفعة، وقد ظهر في عيونهم كل علامات التحدي والجرأة والخوف والذعر؛ حيث بدت له الرماح تهوي فتصطدم بالتروس وتختلط أصوات الطعن بأصوات الجند. ويؤخذ الناظر بالمشهد وما فيه من دقة وتعتقد العين أن ما تراه هو معركة حقيقية، وأن الجند في الصورة "جد أحياء" يتفاهمون بلغة الإشارة. وتغتلي الريبة حتى في الشاعر فيكاد يصدق في يقينه ما تراه عينه المبصرة، فتمتد يده بلا وعي تتحسس الصورة وتتقرى الجند ليقطع الشك باليقين.

وإذا كان الشاعر قد حاول أن يفر -كما قدمنا- من المكان المقفر الموحش، إلا أن صورة الموت لا تزال تطارده "فالمنايا مواثل" تشهد صورا منها في الجنود الصرعى، أو الجندي "المشيح يهوى بعامل رمح" على هامة خصمه. وتشهدها في عيون الجنود الذين يتقون مصدر الموت بتروس يحملونها.

ويعيش الشاعر وهو في قمة التأمل والاستغراق لحظة سكر حقيقي، فهو ينظر إلى العسكرين في الصورة أمامه مشدوها مأخوذا، ويرى في استغراقته ابنه أبا الغوث يسقيه "شربة خلس". ويغرق البحتري في وصف هذه الخمرة ومدى تأثيرها. فهي في صفاء نجم مضيء، أو كأنها مأخوذة من عصارة الشمس. تحدث في نفس شاربها السرور والاغتباط، وتنقله إلى عالم جميل مدهش. وكأن ابنه لا يريد له أن يقطع تأمله في المنظر الذي يشهده. ومن ثم تركت الخمرة المتخيلة أثرها في نفس البحتري، فنقلته إلى الماضي البعيد، إلى عالم الأكاسرة، وإذا هو يشارك "كسرى أبرويز" امبراطور فارس الشرب، ويستمع معه طربا إلى أنغام مغنيه "البلهبذ". ويود الشاعر من أعماقه أن يستمر هذا

الحلم الجميل، فهو على الأقل ينفي الشك من نفسه ويجعله يعيش في عالم الأماني التي هي كفيلة بقلب الظنون والوهم.

وكأن الشاعر قد أفاق من سكرته ومن حلمه الجميل فعاد الى واقعة فبدا له "الإيوان" شامخا عظيما. ويأخذ المكان في دقة صنعته وعظمته عظمة الجبال وشموخها. فقد بدا وكأنه خرق أو نحت في جبل أرعن جاثم. ويوازن البحتري هنا بين صنعة الإنسان وصنعة الخالق، وذلك ليمثل المكان لديه عظمة ما وصلت إليه الحضارة الفارسية من فن ونحت وعمران.

ولكن هذه الصورة المغرقة في العظمة لم تلبث أن أخذت تنحسر. وحل مكانها صورة حزينة مؤلمة. فقد بدا الجبل للشاعر حزينا يائسا، تزيا بملابس الحداد. لقد بدا "مزعجا بالفراق"، فارقه صحبه وأحباؤه، وشغله الحزن الذي يشغل من يفارق صديقا عزيزا أو الحزن الذي يلزم رجلا أجبر على تطليق زوجة يحبها. وهذه الصورة الحزينة نجد أن البحتري قد عرضها سابقا في النص:

لو تراه علمت أن الليالي جعلت فيه مأتما بعد عرس

وهي تلح عليه الآن ليرسم مفارقات الزمن وتناقضاته. فهذا القصر العظيم الذي مثل ملكا زاهرا في الماضي، تقصدته الليالي، فقلبت كل شيء رأسا على عقب. لقد تآمر عليه الدهر وصب عليه جام غضبه وجثم عليه "كلكل من كلاكل الدهر" وعكست الليالي حظه فبات "المشتري فيه كوكب نحس". ومع أن القصر يبدي تجلدا وصبرا إلا أن الحمل ثقيل والقدرة لم تعد كما كانت. وهذه المقابلات المتضادة التي يستخدمها الشاعر تشف عن حركة طبيعية، فهو يعتمد التضاد وتصالب الأفكار وتقاطعها في أغلب الأحيان إن لم يكن في جميعها لبلوغ الغرض الفني.

ويبدو أن البحتري في حديثه الحزين هذا إنما يعكس وضعه الشخصي، ويرسم وضعا نفسيا يعيشه، فالصورة ينبغي أن ينظر

إليها على أنها تمثـــل المكان النفسي لا المكان المقيس[62]. فما حل بالإيوان هو تماما ما حل بقصر المتوكل صديقه فيما بعد والذي رثاه الشاعر بقصيدته المشهورة[63].

محل على القاطول أخلق داثـــره وعادت صروف الدهر جيشا تغاوره

فإذا كان الإيوان قد فقد الصحب وخلا من الأنس ليصبح في صمت القبور، فقصر المتوكل عاش أيضا هذه التجربة المريرة، ونال نفس النتيجة فغدت سواء دوره ومقابره. فالشاعر لم ينس بعد مصرع صديقه أمام عينيه وبيد ابنه المنتصر. ويعيش هذه الوحشة المريرة. ويعيد له الإيوان ذكرياتها ويقص عليه التاريخ أن الحضارات لا تدوم. وأن نهاية المطاف آتية للأمم مهما طال الزمن.

ويحاول البحتري أن يتماسك أمام ذكريات الكارثة التي حلت بإمبراطورية الفرس ثم بخلافة العرب. ويبحث في نفسه المحطمة عن تبريرات لعله يجد فيها راحة لنفسه وشفاء لها. فلا يملك إلا أن يعود إلى الماضي البعيد فارا من واقعه وحاضره مفضلا لحظات التأمل على واقعية الحياة. فيتراءى له القصر كيف كان يرفل في "بسط الديباج وستور الدمقس"، شامخا "مشمخرا" يطاول في عنانه جبل "رضوى" وجبل "قدس". وكانت شرفاته تطل من عل فلا يشهد الناظر منها سوى "غلائل برس" بيضاء صافية. ومن يتأمل شموخ هذا الإيوان ودقة صنعته لابد وأن يعيد هذا الشموخ وتلك الصنعة إلى عمل من أعمال الجن بنوه ليسكنه البشر. كما أن المتأمل يرى فيه دلالة حية على عظمة بناته وقدرة مهندسيه.

وفي استغراق الشاعر الداخلي واستبطانه لما في نفسه "وإذا ما بلغ آخر حسه" تتراءى له صالات القصر من الداخل، ويخترق خياله هذه المقصورات ليرى كسرى جالسا على مرتبته وحوله قومه، وقد أخذت الوفود تترى متزاحمة على بابه، وقد

بدا على وجوه بعضها الحزن والأسى وسط هذا الزحام. فبدت حسرى خشية أن يفوتها الوقت فلا تستطيع المقابلة.

ويتناهى إلى سمع الشاعر صوت القيان الجميلات يرجعن على أعوادهن وسط هذه المقاصير، فيمتزج جمال العظمة وجمال الإنسان وجمال الصوت وجمال الصنعة. وإذا الحقيقة التي يراها في باطنه هي تماما ما شاهده في الصورة على الجدار. وتتكامل الرؤى ليطرب الشاعر على أعواد القيان تماما كما انتشى لصوت "البلهبذ". ولكن الشاعر يفيق من سكرته ومن أحلامه، وإذا بسط الديباج قد بزت، وستور الدمقس قد سلبت، وإذا هذه الديار التي كانت عامرة بالسرور والأنس، والتي كانت محط رحال الوفود أصبحت طللا مقفرا يقصده الإنسان لعله يجد فيه ما يعزي نفسه ويواسيها.

وعودة الشاعر للحقيقة وتمثله لها بعد هذا الاستغراق والتأمل، وعودته إلى واقعه هو ما دعاه إلى أن يذرف دمعه الغالي. لعله يرد شيئا من الوفاء لأهل الديار وما قدموه منذ زمن موغل في التاريخ عندما ناصروا اليمنيين -والشاعر منتم إليهم- في حربهم مع الأحباش.

وإذا كان الشاعر يبكي ديارا ليست دياره وجنسا ليس جنسه، فما ذلك إلا كلف منه بالأشراف وعشق للعظمة أنى كان أصلها أو منبتها.

وتنتهي قصيدة البحتري كما بدأت. كانت بدايتها هادئة رزينة أسمعنا فيها حديثا هامسا عن صونه كرامة النفس وعن شموخ نفسه واستعلائها وإبائها، وترفعها عن كل ما يسئ لها. وجاءت نهاية القصيدة فيها حديث هامس عن الوفاء ورد المعروف وأصالة الطبع وكرم المحتد، وفيها بكاء صامت على العظماء والأشراف الذين أودت بهم الحياة، فلم تترك لهم من ذكرى سوى آثار دراسة، تقف شواهد حية على الشموخ والعظمة والشرف.

وتوافق البداية مع النهاية هو ضروري وأساسي في القصيدة التي تتوافر فيها الوحدة العضوية. وهو ما يطلق عليه حاليا في القصيدة الشكل الدائري المغلق "فالموقف الشعوري الذي تبدأ به القصيدة ليس نقطة البداية بالنسبة للحظة تولده في نفس الشاعر، بل هو في الحقيقة نقطة النهاية. وبزوغ هذه النهاية في نفس الشاعر -مهما تكن ضبابية- هو ما يحفزه على أن يغوص في نفسه بحثا عن تلك المقدمات المبهمة. وعند ذاك تتحرك القصيدة في الظاهر الموضوعي إلى الأمام، في الوقت الذي يكون الشاعر فيه قد أخذ يتحرك نفسيا إلى الخلف، ويظل الشاعر يتحرك إلى الخلف مستكشفا لنفسه ولنا أبعاد ذلك الشعور حتى يعود إلى حيث بدأ"[64].

وقد جاءت قصيدة البحتري سهلة في ألفاظها ومعانيها، بعيدة عن لغة المنطق والجدل والتحليل. فهي تمثل مفهومه للشعر "لمح تكفي إشارته"[65]. ولعل هذه السهولة هي ما جعل القدماء يجمعون على تقديمه[66]. وجعلت المحدثين يرون في ألفاظه جمالا خادعا للنفوس فجاء شعره قريبا إلى النفوس، محببا إلى الناس[67].

وقد أخذ عليه بعض النقاد المحدثين هذه السهولة، فرأوا أنه أغفل الغريب من الصور والجديد من الرموز، وحال انشغاله بالجمال اللفظي وموسيقى الألفاظ بينه وبين الفكر الثاقب فجاءت أرضه مسطحة بلا جبال ولا وهاد. وجاء شعره مفكك الأوصال ضحل الأفكار. وشكلت صوره بمجموعها عالما أو كونا خاصا بذاتيته[68].

ولعل في هذا الاتهام كثيرا من المغالطة، فالقصيدة العظيمة لا ينتجها إلا شاعر يمتلك إحساسا عضويا. "فيخلق لنفسه فعلا ولغيره بالقوة تجربة تأملية موحدة ذات طابع يتميز بدرجة كبيرة من الموضوعية. وذلك عن طريق فرضه شكلا على مادته الخاصة[69].

كما أن الجمال اللفظي والجانب الصوتي، ضروريان وهامان في القصيدة، وليسا لونا من السراب الخادع. فالموسيقى اللفظية هي أهم وسائل الانتفاع بالأصوات في فن الأدب. وأكبر عامل في الإيحاء بالعاطفة والشعور[70]. والصوت والمعنى لا ينفصلان في دراسة الأدب بل هما متصلان أشد الاتصال "فلولا معنى الأبيات وإيقاعها وتأثيراتها الحسية واللمسية وما إليها لما كان لهذه الأبيات صوتها الذي يميزها؛ كذلك لولا صوتها وإيقاعها وغير ذلك من الصفات الأخرى لما كان لها معناها الذي نجده فيها"[71].

وإذا كان المحدثون قد رأوا في الصوت مفتاحا للتاثيرات الأخرى في الشعر فقد أدرك العرب القدماء أثر الأصوات وما تولده من موسيقى في النفس البشرية "فالنفس الإنسانية تأليفات عددية أو لحنية ولهذا ناسبت النفس مناسبات الألحان والتذت بسماعها وطاشت وتواجدت بسماعها وجاشت"[72].

الهوامش

1. انظر: د. عائشة عبد الرحمن، قيم جديدة لأدبنا المعاصر، أم درمان، 1966، ص7، ونازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، 1978، ص65.
2. ريد، هربرت، طبيعة الشعر، ترجمة د. عيسى العاكوب، وزارة الثقافة، دمشق، 1977، ص23.
3. درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1972، ص111.
4. باشلار، غاستون، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط3، 1987، ص190.

وانظر: م. خرابتشنكو، ذات الكاتب الإبداعية وتطور الأدب، ترجمة نوفل نيوف وعاطف حمزة، وزارة الثقافة، دمشق، 1980، ص10.

5.ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، وزارة الثقافة، بغداد، 1986، ص158، وينظر: جماليات المكان، ص44.

6.كوفمان، سارة، طفولة الفن، ترجمة وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1989، ص165.

7.عباس محمود العقاد، أشتات مجتمعات في اللغة والأدب، القاهرة، 1970، ص127 وما بعدها.

8.فؤاد رفعة، الشعر والموت، دار النهار، بيروت، 1973، ص13.

9.ابن النديم، أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب، الفهرست، تحقيق رضا، تجدد، طهران، 1976، ص144، 149، 153

10.لانفيوم، روبرت، شعر التجربة، ترجمة علي كنعان، وعبد الكريم ناصيف، وزارة الثقافة، دمشق، 1983، ص133. وانظر:، ر.أ. سكوت جيمس، صناعة الأدب، ترجمة هاشم الهنداوي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986، ص202، 292. وانظر: د. سامي الدهان، علم الطباع، دار المعارف بمصر، 1961، ص82.

11.د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط2، 1972، ص156.

12.كولردج، النظرية الرومانتيكية، سيرة أدبية، ترجمة د. عبد الحكيم حسان، دار المعارف بمصر، 1971، ص388.

13.شعر التجربة، ص9.

14.د. محمد فتوح أحمد، الرموز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، 1984، ص44، 310، وانظر: الرمزية في الأدب العربي، ص109، وانظر: كروتشه، بندتو، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة د. سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1947، ص55.

15.كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص26.

16.د. أحمد مطلوب وآخرون، مكانة الشعر في الثقافة العربية، المحور الثاني: الشعر والتحدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987، ص20.

17.جابر عصفور، مفهوم الشعر، المركز العربي، بيروت، 1982، ص60، 14.

18.ماجد فخري، أبعاد التجربة الفلسفية، دار النهار، بيروت، 1980، ص145. وينظر: د. علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، ص1990، ص15.

19.د. إبراهيم سلامة، تيارات أدبية بين الشرق والغرب. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1952، ص356. وانظر: عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوروبي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1980، ص117.

20.مصطفى خضر، الشعر والهوية، دار الذاكرة، حمص، 1990، ص52. وانظر: في حداثة النص الشعري، ص22

21.محمد غنيمي هلال، في النقد الأدبي الحديث، ص33. وانظر: عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة، 1978، ص112.

22.الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، 1966، ص100.

23.العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله، كتاب الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981 ص 71.

وانظر: ابن طباطبا، محمد بن أحمد عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982، ص 20.

24.الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، دار الميسرة، بيروت، 1983، ص40 وما بعدها.

25.لويس، سي دي، الصورة الشعرية، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، وزارة الثقافة، بغداد، 1982، ص91.

26.مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط 2، 1982، ص148.

27.أدمان، أروين، الفنون والإنسان، ترجمة حمزة محمد الشيخ، دار النهضة العربية، القاهرة، 1965، ص45.

28.الصورة الأدبية، ص138.

29.مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص80. وينظر: عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص192.

30.صناعة الأدب، ص294.

31.طبيعة الشعر، ص39.

32.الغموض الشعري، ص20.

33.الفنون والانسان، ص42.

34.الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص419.
35.د. عاطف حمزة، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، 1983، ص309.
36.د. رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، دار الثقافة، القاهرة، 1975، ص66.
37.مقدمة في نظرية الأدب، ص192، وانظر: الصورة الشعرية، ص28.
38.الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص207.
39.المرجع نفسه، ص119.
40.الغموض الشعري، ص67 وما بعدها.
41.صناعة الأدب، ص174.
42.محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة، الإسكندرية، 1964، ص99. وانظر: عبد الحميد يونس، الأسس الفنية للنقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1979، ص39، وشعر التجربة، ص57.
43.الفنون والإنسان، ص41.
44.الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص220، وينظر: حسين مؤنس، حضارة الإنسان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص4. وانظر: جويتو، جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة د. سامي الدروبي، دمشق، ط2، 1965، ص90.
45.شعر التجربة، ص61، 28.
46.فؤاد كامل، الفرد في فلسفة شوبنهاور، دار المعارف، القاهرة، 1963، ص
47.زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1979، ص41.

وانظر: هول، روبرت سي، نظرية الاستقبال، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1992، ص102.
وانظر: أدل، ليون، فن السيرة الأدبية، ترجمة صدقي حطاب، مؤسسة الحلبي، القاهرة، 1973، ص110.
48.هيجل، جورج فردريك، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1978، 311/2.
49.في الشعر الأوروبي المعاصر، ص122.
50.شكري عياد، الرؤيا المقيدة، دراسات في التفسير الحضاري للأدب، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1978، ص24.
وانظر: أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1980، ص123.
51.حضارة الإنسان، ص4، وانظر مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص111.
52.إيليا الحاوي، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1967، ص11.
وانظر: شولز، روبرت، اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1993، ص108.
53.البحتري، ديوانه، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف بمصر، 1963، المجلد الثاني، ص1152.
54.إشكالية المكان في النص الأدبي، ص155.
55.جماليات المكان، ص65.
56.المرجع السابق، ص174.
57.مشكلة الفن، ص204. وينظر أرسطو طاليس، الشعر، تحقيق الدكتور شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1966، ص 98.
58.الشعر العربي المعاصر، 163.

59.مكانة الشعر في الثقافة العربية، ص91.
60.عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، مكتبة لبنان، ط1، 1996، ص197.
61.مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ص79.
62.الشعر العربي المعاصر، ص128.
63.البحتري، ديوانه، المجلد الثاني، ص1045.
64.إبراهيم الحاوي، رثاء النفس بين عبد يغوث الحارثي، ومالك بن الريب التميمي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1988. وينظر الشعر العربي المعاصر، ص148.
65.ديوان البحتري، 1045/2.
66.الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى، أخبار البحتري، تحقيق صالح الأشتر، دار الفكر، دمشق، ط2، 1964، ص58.
وينظر العسكري، أبو هلال، ديوان المعاني تحقيق محمد عبده ومحمد محمود الشنقيطي، دار الجيل، بيروت، ص148.
67.طه حسين، من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، ط10، ص111.
68.خليل شرف الدين، البحتري، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1982، ص46 وما بعدها.
69.الشعر والتأمل، ص162، وينظر صناعة الأدب، ص177.
70.كرومبي، أبر لاسل، قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمد محمد عوض، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، ص42.
71.الشعر والتأمل، ص53.
72.ابن حزم، أبو علي محمد، الفصل في الملل والنحل، دار الفكر، 1980، 180/2