مجلة الآداب، م٢٧، ع٣، ص ص ١٦٩-١٩٠ جامعة الملك سعود، الرياض (٢٠١٥م/ ١٤٣٦هـ)

الانسجام الجمالي في النص الشعري
(مرثية بشار بن برد البائية نموذجاً)

منـذر ذيب كفافـي

أستاذ الأدب القديم ونقده المشارك، قسـم اللغـة العربيـة وآدابهـا،

جامعة الملك سعود، الرياض

(قدم للنشر في ١٦/ ٣/ ١٤٣٦هـ، وقبل في ١٦/ ٨/ ١٤٣٦هـ)

الكلمات المفتاحية : تحليل نصوص، الانسجام، بشار، البائية .

ملخص البحث: يتناول البحث ظاهرة بارزة في شعر بشار بن برد وهي استخدامه لجمالية الانسجام، وسيلجأ البحث إلى الكشف عن كيفية توظيف هذا الأسلوب في شعره من أجل إيضاح رؤية الشاعر وإيصالها إلى المتلقي ؛ لأن مثل هذا الأسلوب له دوره في تجلية أفكار الشاعر ومواقفه وصوره .

وهذا الانسجام الجمالي إما أن يكون على المستوى الصوتي، أو النحوي، أو الدلالي، أو البياني، أو الإيقاعي، أو فيما يكون بين الألفاظ والجمل من روابط تعين على فهم النص، وسيتم دراسة هذه الظاهرة من خلال معالجة لمرثية بشار بن برد البائية في رثاء ابنه محمد .

شكر وتقدير: نُشِر هذا البحث بدعم من مركز البحوث بكلية الآداب بجامعة الملك سعود.

قبل البدء بتحليل هذا النص الشعري لا بد من بيان معنى الانسجام وأهميته في بناء النص الشعري.

أما تعريفه لغة: فيقال: سجمت العين الدمع والسحابة الماء تسجمه سجماً وسجوماً، وهو قطران الماء وسيلانه قليلا أو كثيراً، وانسجم الماء والدمع فهو منسجم، والانسجام هو الانصباب. (ابن منظور،

١٤١٤ هـ : مادة سجم) . والناظر لمحاور معاني مادة سجم يجد أنها تدور حول الانصباب والسيلان، مما يوصل الدارس إلى نتيجة مفادها أن المعاني اللغوية تتصل بمعنى الانسجام، حيث إن انصباب الماء وسيلانه يقابل انصباب المعاني والمفردات والتراكيب، ذلكم أن توالي قطرات الماء في جريانها وسيلانها يؤدي إلى تجمعه، وكذلك تجميع المعاني المختارة يؤدي إلى وحدة النص .

وعند النظر في تعريف القدماء لهذا المصطلح يجد المتأمل أن أسامة بن منقذ عرفه بقوله : ((أن يأتي كلام المتكلم شعراً من غير أن يقصد إليه، وهو يدل على فور الطبع والغريزة))، (ابن منقذ، ١٣٨٠ :٧٨).

وعرفه ابن أبي الإصبع بقوله : ((أن يأتي الكلام متحدراً كتحدر الماء المنسج، سهولة سبك، وعذوبة ألفاظ حتى يكون للجملة من المنثور، والبيت من الموزون وقع في النفوس، وتأثير في القلوب ما ليس لغيره، مع خلوه من البديع وبعده عن التصنيع))، (المصري،١٣٨٣هـ : ٤٢٩).

أما عند الحموي فالانسجام ((يأتي لخلوه من العقادة كانسجام الماء في انحداره، ويكاد لسهولة تركيبه وعذوبة ألفاظه أن يسيل رقة))، (الحموي، ١٩٨٧ م: ٤٢١).

أما عند المحدثين فهناك من عرفه بأنه : ((اتساق العناصر المختلفة اتساقاً موفقاً ينتهي إلى أثر موحد، كاتساق الوظائف في الكائن العضوي، والأنغام في الهارمونيات الموسيقية))، (وهبة، ١٩٨٤: ٦٣).

وهو كذلك أن يكون الكلام في مفرداته وجمله منساباً انسياب الماء في مجاريه السهلة، منحدراً لينا بسبب التلاؤم في كلماته وجمله، وعذوبة ألفاظه، وجمال تموجات فقراته، وخلوه من التعقيد والتنافر، وخلوه من كل ما يَنِدُّ عن المنطق، وينفر منه السمع، (الحميد،٢٠٠٥ : ٣٥ – ٥٠).

ويأتي الانسجام في النص حاملاً دلالة المتفاعل مع نفسه ومع متلقيه ومع محيطه، وهو نص غير متناقض في ذاته، (بندحمان، ٢٠١١ : ١٧).

يتضح للباحث مما سبق أن الانسجام يكون في الشعر والنثر، ويحصل مع البديع إن جاء عفو الخاطر دون تكلف ولا إقحام، والنقاد العرب القدماء أشاروا إلى ذلك في إطار حديثهم عن جودة السبك، وانتظام المعاني، وفكرة المجاورة وغير ذلك من هذه الأفكار، فقد بينوا أسس التماسك النصي، ولكنهم لم يؤسسوا نظرية عربية في هذا المجال .

ويعد الانسجام جانباً مهماً في دراسة النص وتحليله باعتباره الوحدة الكبرى، فهو ذو طبيعة دلالية

مشروطة بمدى التماسك الكلي للنص، لذلك فإن الذي يحدد إطاره هو المتلقي، (فضل، ١٩٩٦ : ٣٣٤، وتمام، ١٩٩٨ : ١٠٣، ومفتاح، ١٩٩٩م :٣٥- ٣٨، و الإبراهيمي، ٢٠٠٠م : ١٦٨ -١٧١).

ويعمل الانسجام على جعل النص أكثر تماسكاً مما يحقق التواصل بين المنتج والمتلقي والنص، وبه يصل إلى غاية إبداعه، ويعمل أيضاً على تحقيق الاستمرارية في النص .

وسيعمد البحث على بيان ذلك تطبيقياً على نص للشاعر بشار بن برد الذي يرثي فيه ابنه محمداً، سواء أكان هذا الانسجام على مستوى الحرف، أم الكلمة، أم الجملة، أم النص كاملاً، وأرى من المناسب إثبات النص بداية، فيقول: (ابن برد،٢٠٠٧م: ٢٧٨- ٢٨٠).

١. أَجارَتَنا لا تَجزَعي وَأَنيبي
أَتاني مِنَ المَوتِ المُطِلِّ نَصيبي

٢. بُنَيِّي عَلى قَلبي وَعَيني كَأَنَّهُ
ثَوى رَهنَ أَحجارٍ وَجارَ قَليبِ

٣. كَأَنّي غَريبٌ بَعدَ مَوتِ مُحَمَّدٍ
وَما المَوتُ فينا بَعدَهُ بِغَريبِ

٤. صَبَرتُ عَلى خَيرِ الفُتُوِّ رُزِئتُهُ
وَلَولا اِتِّقاءُ اللهَ طالَ نَحيبي

٥. لَعَمري لَقَد دافَعتُ مَوتَ مُحَمَّدٍ
لَو أَنَّ المَنايا تَرعَوي لِطَبيبِ

٦. وَما جَزَعي مِن زائِلٍ عَمَّ فَجعُهُ
وَمِن وِردِ آباري وَقَصدِ شَعيبي

٧. فَأَصبَحتُ أُبدي لِلعُيونِ تَجَلُّداً
وَيا لَكَ مِن قَلبٍ عَلَيهِ كَئيبِ

٨. يُذَكِّرُني نَوحُ الحَمامِ فِراقه
وَإِرنانُ أَبكارِ النِساءِ وَثيبِ

٩. وَلي كُلَّ يَومٍ عَبرَةٌ لا أُفيضُها
لِأَحظى بِصَبرٍ أَو بِحَطِّ ذُنوبِ

١٠. إِلى اللهَ أَشكو حاجَةً قَد تَقادَمَت
عَلى حَدَثٍ في القَلبِ غَيرِ مُريبِ

١١. دَعَتهُ المَنايا فَاِستَجابَ لِصَوتِها
فَلِلَّهِ مِن داعٍ دَعا وَمُجيبِ

١٢. أَظَلُّ لِأَحداثِ المَنونِ مُرَوَّعاً
كَأَنَّ فُؤادي في جَناحِ طَلوبِ

١٣. عَجِبتُ لِإِسراعِ المَنِيَّةِ نَحوَهُ
وَما كانَ لَو مُلِّيتُهُ بِعَجيبِ

١٤. رُزِئتُ بُنَيِّي حينَ أَورَقَ عودُهُ
وَأَلقى عَلَيَّ الهَمَّ كُلَّ قَريبِ

١٥. وَقَد كُنتُ أَرجو أَن يَكونَ مُحَمَّدٌ
لَنا كافِياً مِن فارِسٍ وَخَطيبِ

١٦.وَكانَ كَرَيحانِ العَروسِ بَقاؤُهُ
ذَوى بَعدَ إِشراقِ الغُصونِ وَطيبِ
١٧.أَغَرُّ طَويلُ الساعِدَينِ سَمَيذَعٌ
كَسَيفِ المُحامي هُزَّ غَيرَ كَذوبِ
١٨.غَدا سَلَفٌ مِنّا وَهَجَّرَ رائِحٌ
عَلى أَثَرِ الغادينَ قَودَ جَنيبِ
١٩.وَما نَحنُ إِلّا كَالخَليطِ الَّذي مَضى
فَرائِسُ دَهرٍ مُخطِئٍ وَمُصيبِ
٢٠.نُؤَمِّلُ عَيشاً في حَياةٍ ذَميمَةٍ
أَضَرَّت بِأَبدانٍ لَنا وَقُلوبِ
٢١.وَما خَيرُ عَيش لا يَزالُ مُفَجَّعاً
بِمَوتِ نَعيمٍ أَو فِراقِ حَبيبِ
٢٢.إِذا شِئتُ راعَتني مُقيماً وَظاعِناً
مَصارِعُ شَبّانٍ لَدَيَّ وَشيبِ

بين يدي النص :

قال بشار قصيدته هذه حين توفي ابنه فجزع عليه، وقد قيل له عند جزعه هذا " أجر قدمته، وفرط أفرطته، وذخر أحرزته، فقال : وولد دفنته، وثكل تعجلته، وغيب وعدته فانتظرته، والله لئن لم أجزع للنقص، لا أفرح للزيادة "، (ابن برد،٢٠٠٧م: ١١١)، وهي تترجم فجيعة الشاعر وهول إحساسه بفقده، حتى كأن الموت استوطن جسده، وأخذت روحه تصارع هذا الألم وتخرجه أنيناً موجعاً تحمله حروف أبياته.

وتستطيع الدراسة أن تقسم القصيدة حسب الفكرة التي توحد الشرائح إلى ما يأتي :

- الشريحة الأولى " البلاء "، الأبيات (١-٢) .
- الشريحة الثانية " التأكيد على البلاء "، الأبيات (٣-١٠) .
- الشريحة الثالثة " سر البلاء "، الأبيات(١١-١٨) .
- الشريحة الرابعة " فلسفة بشار في الموت والحياة "، الأبيات (١٩-٢٢).

وحسب الدراسة أن تحاور قصيدة بشار وتستنطقها؛ لتستنتج أن مثل هذا التقسيم للشرائح لا يعني انفصال المعاني، وتفكك وحدتها، وإنما كان بشار ينتقل من موطن إلى موطن وفق بنية ونظام تتجلى فيه قدرة الشاعر، وخصائص شعره الفنية، حيث استهل قصيدته بحوار حزين منكسر فابنه مات ولم يمت في قلبه، وآنس جسده اللحد ولم يبرح أنفاس والده، فسهام الموت اختارت الابن ولكنها أصابت صدر الوالد،واستقرت فيه وأردته ميتا وما هو بميت، يقول:

أجارتنَا لا تَجزعِي وأَنيبي أَتاني من الموتِ المطلِّ نصيبي

واستخدام الحوار في بداية القصيدة يلقي بظلاله

على النص كاملاً،ويطبعه بطابع الوحدة والتتابع والانسجام فيما يشبه النصوص السردية، والشاعر هنا يطلب من جارته عدم الجزع والعودة فقد حلّ الموت في حناياه ونال منه،مستخدماً ضمير المتكلم (أتاني، ونصيبي)الذي تتجلى فيه الأنا الشعرية، وكأن روحه تمردت على جسده الميت، وخرجت طيفاً تناجي وتحاور .

وهو هنا يصدم القارئ ويشوقه، فكيف للميت أن يحاور؟ومن الميت؟وإن لم يكن الشاعر ؟ فمن هو الذي يكون موته موت الشاعر نفسه ؟ وهذا استهلال[1] لطيف؛ لأنه ينبئ عن موضوع القصيدة وهو "الموت"، (القزويني، ١٤٣٠هـ : ٤١٩-٤٢١)، ويشوق المتلقي للقراءة والغوص في أبياتها .

ويستوقف الناظر لاستهلال بشار هذا مجاراته لنهج الشعراء في العصر الجاهلي، من مخاطبة العاذلة التي قد تكون زوجة الشاعر، أو المرأة بشكل عام، والتي تمثل صوت الشاعر الداخلي (السنجلاوي،مج ٧،ع ٢٧، ١٩٨٧: ٣٦). حيث يقول امرؤ القيس: (امرؤ القيس، ١٤٢١هـ: ٧٣٣).

أجارتنا إن الخطـــــوبَ تنوبُ

وإني مقيمٌ ما أقامَ عـــــــسيبُ

أجارتنا إنَّا غريبـــــــان هاهنا

وكل غريبٍ للغـــريبِ نسيبُ

ولكن بشاراً في مجاراته هذه أضفى على خطاب المرأة شيئاً جديداً،فالجارة عند امرئ القيس مستمعة والشاعر هو من يتحدث، ولا تظهر لها حركة أو تفاعل، بينما جارة بشار تقبل عليه جزعة وجلة ويزجرها بالنداء ويأمرهابالعودة، وتبرز هذه الحركة والحياة والتفاعل في البيت من دلالة الفعل المضارع " تجزعي " وفعل الأمر " أنيبي " حيث يشكل تآزرهما دلالة على الحدث المقترن بزمان الحال والمستقبل، (عبد الجليل، ٢٠٠١م : ٢٠٢)، وهذا ينسجم مع فكرة النص كاملاً .

وفي البيت الثاني يتابع حواره ؛ليكشف للقارئ لمَ عدّ ذاته ميتة بنبرة تعلوها الحيرة يقول :

بُني على قلبي وعيـــــني كأنهُ

ثوى رهن أحجارٍ وجارَ قليبِ

يلمح المتأمل أن في البيت تقديما وتأخيرا، والأصل فيه (بني كأنه ثوى على قلبي وعيني)،وجاء التشبيه هنا من باب التحير في المصيبة فيخال الدفين غير دفين، فالشاعر يجعل من قلبه وعينه مقاماً ممتداً يحيا فيه ابنه

(١) براعة الاستهلال : ما كان الابتداء مناسباً للمقصود وما يجعل السامع يقبل على الكلام.

حياة لا تعرف النهاية،وإن كان جسده رهن الأحجار ودفين القبر .

وتظهر الدقة في اختيار الشاعر ل"ثـوى" (ابن منظور، ١٤١٤ه :مادة ثوى).، حيث أفاد الزمن الذي لا يعرف النهاية، وفي القرآن الكريم قال تعالى: ﴿ٱلنَّارُ مَثْوَىٰكُمْ خَٰلِدِينَ فِيهَآ﴾ (سورة الأنعام -١٢٨) . والمعنى النار مكان إقامتكم خالدين فيها،كما أن تقديمه لمتعلقات الفعل (القزويني، ١٤٣٠هـ : ١١٦، و القاعود، ١٤٢٧هـ : ٩٥-١٠٦). "على قلبي وعيني" ينبئك عن استيلاء ابنه على جل مشاعره ومكامن إحساسه، فالقلب مكان مخصص له، وكذا العين لا تلمح سوى طيفه، وهكذا الشاعر يخلق لابنه حياة رغم موته، وهنا تظهر نفسية الشاعر الحائرة أمام فقده، فحياة ابنه في قلبه رفض لموته، واستقراره فيه رفض لقبره .

ولعل تكرار حرف النون في هذه الشريحة يسهم في نقل هذه النغمة الشجية التي تظهر أنينه ووجعه، فقد جاء حضور النون مكثفاً ملقياً بظلاله على نغم البيت، حيث جاء تكرار النون هنا متتابعاً على الانفصال (أجارتنا، وأنيبي، وأتاني،ومن،ونصيبي، وبني، وعيني وكأنه، ورهن)، وهذه القيمة الصوتية الجمالية للنون، (السيد،١٤٠٧هـ :١٥،٤٥، ٥٣،٦٥،٦٨).أتت من تكراره في الكلمات على أبعاد متقاربة أعطت النظم تآلفاً وانسجاماً على مستوى الإيقاع والمعنى، متحالفة مع مد الصوت بالياء والألف ؛الذي يناسب مشهد الأسى والأنين،ونغمة الحزن التي تتواكب مع موسيقا العروض، لاسيما في التكرار البديعي في البيت الأول المتمثل في التصريع (القزويني، ١٤٣٠هـ : ص ٣٨٧)؛مما أضفى وحدة النغم والموسيقى على القصيدة.

وتأتي الشريحة الثانية لتكون امتداداً للشريحة الأولى، فبعد أن انتهى الشاعر من ذكر البلاء وأطرافه مضى في تأكيد سطوته على ذاته قائلاً :

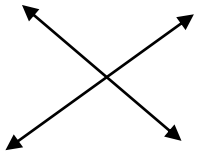
كَأنّي غريبٌ بعدَ موتِ محمـــــدٍ

ومَـــــا الموتُ فينا بَعدهُ بغريبِ

فموت محمد جعله غريباً بين أحبابه ووحيداً بين جماعات، هذا الموت فصل ذاته عن الإحساس بكل ما حولها فأصبحت غريبة منكسرة خاضعة لحتمية الموت الذي تقر بقربه ووجوده ؛بل إنه يحيا بينهم حياة القريب المقيم، وإلحاح الشاعر على تكرار الكلمات (غريب، وموت، وبعد) في هذا البيت يصور سلطة هذه الكلمات على اللاشعور عنده،وينقل إلينا وجعه، وكيف هي سطوة حتمية الموت على ذاته وإحساسه بالوحشة والغربة الذي يقترن برحيل الابن الذي يمثل

رحيل الذات، كما يحقق التكرار هنا توازناً عاطفياً للعبارة، وهندسة لفظية[٢] (ينظر: الملائكة، ٢٠٠٤م : ٢٧٥-٢٩١)، حيث تكون ذات الشاعر المتمثلة في ضمير المتكلم هي الغريبة، وهي تحتل الصدارة في الكلام كونها اسم "كأن " في الشطر الأول، ثم يعمد الشاعر إلى مقابلة ذاته بالموت في الشطر الثاني ليحتل الموت الصدارة في العبارة بدلاً عن الذات كونه حلّ مبتدأ، وتبقى الغربة هي الخبر في الشطرين ؛لكنها مرة جاءت مثبتة لذاته، ومرة منفية للموت، فنلمس هنا أسلوب العكس أو التبديل[٣] (ينظر:القزويني، ١٤٣٠هـ: ٣٤٧، والسيد،١٤٠٧هـ، ٢١٦-٢١٨) ـ الذي يتحقق بالتكرير لإفادة تأكيد المعنى وتقريره وفقا للشكل الآتي :

كأني غريب / بعد / موت/ محمد



وما الموت/ فينا / بعده / بغريب

وهنا تتحقق الموازنة والانسجام بحيث لا تستطيع أن تحذف كلمة مكررة، بل جاء تكرار الكلمات مستقلاً بمعناه في كل شطر، وهو يعبر عن الحالة النفسية التي يقع الشاعر رهناً لمأساتها، وتجعله يرى الموت بصورة غير معهودة فهو مقيم قريب، فهو يصف حاله وحبس أنفاسه عن الجزع عند حلول الموت بابنه مقسماً بأن لا محاولة يمكن أن تردع الموت مهما بذل إلى ذلك سبيلاً،معبراً عن تحسره في تحقيق شيء ما بأداة التمني " لو " التي تظهر لهفته الصادقة وتحسره، وهكذا يتحول الموت عنده إلى غاية لا يـُجزع منها، وهل يجزع أحد من ورد آباره وقصد شعيبه؟ يقول :

صبرتُ على خيـرِ الفُتُوّ رُزِئـتُهُ

ولولا اتـقاءُ الله طالَ نحـــيبي

لعمري لقد دافعتُ موتَ محمدٍ

لو أنَّ المـنايا ترعـوي لطبـــيبِ

ومَا جَزَعي من زائلٍ عَمَّ فجعُهُ

ومن وردِ آباري وقَصدِ شَـعيبي

---

(٢) تضع نازك الملائكة قانونين للتكرار المقبول هما : الأساس العاطفي والهندسي للعبارة ،فإذا توافرا صح البحث عن دلالة التكرار ،ومنه دلالة التكرار اللاشعوري المنطبق على هذا البيت.

(٣) من الأنواع البديعية التي تعتمد على تكرير اللفظ العكس أو التبديل أو المقلوب ومنهم من يجعله من صور الجناس ، وهو أن تعكس الكلام فتجعل في الجزء الأخير منه ما جعلته في الأول، والهدف منه تمكين المعاني وتقرير الأغراض .

ويتجلى هنا حسن اختيار الشاعر لمفرداته مستخدماً أسلوب التضاد[٤] (ينظر: الكبيسي، ١٩٨٢م، ص ١٩٩)، حيث اختار " صبرت " في أول الشطر، وتعني حبس النفس عن إظهار الجزع وقابلها بـ "نحيبي"وهو صوت البكاء، ولو وضع مكانها "حلمت"لما كان هذا التجاوب والتفاعل بين أول الشطر وآخره، فهما صوتان متناقضان يجمع بينهما الشاعر ليصور اهتزاز النفس ونبض الوجدان، ذلك أن في الحلم إمهالا وتأخيرا، ولا يصح الحلم إلا ممن يقدر على العقوبة (العسكري: ١٦٤).

وقد عمد الشاعر في البيت الذي يليه إلى تكرار كلمتي (الموت و محمد) ؛التي ذكرها في أول بيت في هذه الشريحة في ثنائية تجمعهما، وهي تمثل عند الشاعر ثنائية "الموت والحياة"، حيث قدم الموت على اسم محمد في كلا الموضعين، ذلك أن الموت دائما ينهي الحياة، وما الحياة عنده إلا محمد، وبموته يموت الشاعر.كما يستوقف الدارس حضور صيغ المتكلم المفرد بعد ذكره للغربة من خلال ضمير المتكلم التاء والياء في (صبرت، ورزئته، ونحيبي، ودافعت، وجزعي، وآباري، وشعيبي)، وإنما تكاتفت الضمائر وانسجمت ؛ لتؤكد فكرة الغربة والإحساس بالوحدة، وتجعل من معاني الأبيات سلسلة متتابعة ومتدفقة يكمل بعضها بعضاً،حيث يصل الشاعر بالقارئ في الأبيات التي تليها إلى اللحظة التي تندفع خلالها المشاعر والأحداث إلى قمة شعورية " قمة الهرم "، حيث "تتجمع القوى فيها تجمعاً عنيفاً وتبلغ القصيدة أعلى مراتب التوتر، ويحس القارئ أنه إزاء مشكلة فنية إنسانية "[٥] (انظر: الملائكة،٢٠٠٤م،٢٤٦-٢٤٧)، ويبدو ذلك جلياً في تحول الخطاب من الفعل الماضي إلى الفعل المضارع الذي يكفل الاستمرارية وإطالة الزمن في تصوير معاناة الشاعر، وبيان حال حياته بعد موت ابنه، يقول :

فَأَصبَحتُ أُبدي لِلعيونِ تَجَلُّداً
وَيا لَكَ مِن قَلبٍ عَلَيهِ كَـئيبِ
يُـذَكِّرُني نَوحُ الحَـمـامِ فِـراقَـهُ
وَإِرنانُ أَبكارِ الـنســاءِ وَثيبِ

(٤) يرى عمران الكبيسي أن مظاهر التناقض في الحياة والكون تشخص التوتر والعناصر الشعورية والنفسية والاضطراب لدى الشاعر .

(٥) قمة الهرم هي مرحلة من مراحل القصيدة ذات الهيكل الهرمي عند نازك الملائكة وتقسمه إلى ثلاثة مراحل: مرحلة العرض، ومرحلة قمة الهرم ،ومرحلة حل العقدة.

وَلي كُـلَّ يَـومٍ عَبـرَةٌ لا أُفيضُها

لِأَحظى بِصَبرٍ أَو بِحَــطِّ ذُنوبِ

إِلى اللهِ أَشكو حاجَةً قَد تَقادَمَت

عَلى حَدَثٍ في القَلبِ غَير مُريبِ

والمتتبع لحضور الفعل المضارع هنا يلمح بلا شك كـثافـته في قوله: (أصبحت، وأبدي، ويذكرني، وأفيضها، وأحظى، وأشكو)، وقد عمد الشاعر إلى ذلك ؛ ليكشف عن حجم الألم الذي يعايشه ويقاسيه، وما آلت إليه حياته بعد موت ابنه، ويصور ملامح انكساره ومأساته فلم يعد يظهر للعيون إلا مرتدياً قناعاً من تجلد يخفي به واقعاً كئيباً عن العيون المتسائلة.

وإنما اختار لفظة "كئيب" بعناية إذ الكآبة أثر الحزن البادي على الوجه(العسكري، ٢٢١) ، فيقال عليه كئيب ولا يقال عليه حزن، فناسب ذلك صدر البيت فهل ترى العيون إلا ما تبديه القسمات؟ مستخدماً النداء في قوله " ويا لك من قلب " ليعبر عن حسرته وحزنه، وماذا سوى الموت يحرق الأماني و يفطر القلوب، ويجعلها رهينة الذكرى، فنوح الحمام يأخذ بشاراً إلى فراق ابنه، ولعل الدراس هنا يلمح تناصاً في هذا البيت[٦] (انظر :الغذامي، ١٩٩٨ م: ٥٨، وكفافي،٢٠١٤م : ١١٥-١٢٢)،فقد قيل إن صوت الحمام بكاء سببه أن فرخاً كان على عهد نوح – عليه السلام – اسمه هديل، صاده جارح من جوارح الطير، قالوا : فليس من حمامة إلا وهي تبكي عليه،(ابن قتيبة: ١٨٩)، ولعل بشاراً استدعى نوح الحمام في أبياته؛ لتفيد هذا البعد اللانهائي في الزمن، فنوح الحمام مستمر منذ عهد نوح – عليه السلام –وكذا أحزانه لا نهاية لها ولا أمل في شفائها، وليس نوح الحمام فقط ما يثير حزن الشاعر ؛بل إن كل صوت حزين يسمعه هو مثير لشجنه كصياح النساء ثيبات وأبكاراً.

وتلحظ الدراسة هنا اعتماد بشار على الصوت (نافع،١٩٨٣م، ١٧٨)، وما يتركه فيه من بعد عميق يبكيه، واعتماد بشار على حاسة السمع في تصويره أمر طبيعي كونه أعمى، فقد كان السمع بديلاً عن الرؤية، فالسمع هو وسيلة الاتصال بينه وبين العالم الخارجي، وهو وسيلته لفهم الحياة وحقيقة الأشياء ؛لذا جاء اختياره لصوت نوح الحمام وإرنان النساء اختياراً دقيقاً

(٦) ويسميه الغذامي النصوص المتداخلة ،حيث يرى أن السياق يتداخل عبر الاقتباس فتتحرك الإشارات المكررة= = كاسرة لحواجز النصوص ، وعابرة من نص إلى آخر ، حاملة معها تاريخها وتاريخ سياقاتها المتعاقبة ، فيتمدد معها الموروث الأدبي وتنشأ من خلال حركتها فكرة النصوص المتداخلة ،ويصبح السياق مطلقاً لا تحصره حدود ، وعند : كفافي ، في تطبيقه هذا المفهوم على قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة لأمل دنقل.

مبنياً على ما تبعث فيه هذه الأصوات من حزن وشجن في نفسه .

ويضم إليهما صوتاً آخر هو " العبرة " في البيتين الأخيرين من الشريحة ذاتها فيقول :

ولي كلَّ يـومٍ عـــــبـرةٌ لا أُفـيضهُا

لأحـظى بـصبرٍ أو بحـــطِّ ذنـوبِ

إلى الله أشكو حـاجةً قد تَـقادمــَت

عـلى حدثٍ في الـقـلبِ غيرِ مريبِ

والمتأمل لهذه الأصوات (نوح، و إرنان، وعبرة) يجدها تشترك في الحركة العاطفية واللمسة الوجدانية[٧] (انظر : الكبيسي، ١٩٨٢م: ٢١-٣٤)، فهي لا تمثل الصوت الحزين فقط ؛بل إنها تعبر عن عمق الإحساس عند بشار، حتى إن القارئ لأبياته يشعر بأن هذه الأصوات ملازمة لبشار، وتعبر عن حزن متأصل في عمقه،يقرر فيه فجيعته ووفائه لذكرى ابنه، ويبدو أنها تمثل نغم حياته الحزين من عمى وفقر ورق وبشاعة ونفس متذمرة، فهو يقول " كل يوم " ويقول "أشكو حاجة قد تقادمت " مما يوحي بتعدد الحدث، ويقتضي زماناً أطول، وكان بإمكانه أن يصرح باسم محمد؛لكنه قال "حاجة" ولم يسمها؛لذا غدت هذه الأصوات رموزاً لحوادث القلب التي تقادمت فيه وتأصلت في نواحيه .

ولعل المتأمل هنا يقف على تكرار الراء في هذه الأصوات مع الكلمات(يذكرني، وفراقه، وأبكار، وصبر، وغير، ومريب، وإرنان، وعبرة)، والراء حرف جهوري تكراري (قدور، ٢٠٠٨م: ص١١١) يجعل الحركة في الكلمات متقدة متكررة ومستمرة، وهنا يكون الشاعر قد مزج في اختيار ألفاظه ما بين الصوت والحركة والحدث ؛لتهيئة جو موسيقي يعمق المدلول الشعري، وينسجم مع التدفق الشعوري في هذه الشريحة .

والشاعر في الشريحتين السابقتين عرض البلاء الذي ألمَّ به ومضى يؤكده من خلال بكائية حزينة تصور فقده وألمه ومداه، ثم راح يتقدم بالمعاني في انتقال رشيق يسميه البلاغيون حسن التخلص[٨] (انظر:ابن

(٧) يرى الكبيسي أن الكلمات ليست مقاطع وأصواتاً فقط ،ولا معاني مجردة ؛بل هي معادلة لما في أعماق النفس البشرية من إحساس ،فهي لا تعبر بقدر ما تخلق وتعطي ، كما أن التوافق والانسجام في الجرس والنغم من خصائص اللفظ الشعري بحيث يكسب القصيدة إيحاء نغمياً .

(٨) أن يأخذ مؤلف الكلام في معنى من المعاني فبينما هو فيه إذ أخذ في معنى آخر غيره ،وجعل الأول سبباً إليه فيكون بعضه آخذاً برقاب بعض ، من غير أن يقطع كلامه ويستأنف كلاما آخر ، بل يكون جميع كلامه كأنما أفرغ إفراغا .

الأثير، ج٣: ١٢١)؛ليكشف عن سرَّ البلاء في الشريحة الثالثة، ويتمثل هذا الانتقال في التحول من صيغة المضارع للماضي في البيت الأول من هذه الشريحة،وهو ما يُعرف في البلاغة بأسلوب الالتفات[٩] (العسكري، ١٤٢٧هـ: ٣٥٨، و القاعود، ١٤٢٧هـ : ١٦٣، ومطلوب، ٢٠٠٧م: ١٧٣)، وبهذا التحول تبدأ كثافة الشعور تقل تدريجياً كلما تقدمت الأبيات مع سلسلة من الأفعال الماضية،فبعد أن سكب البكاء والحزن بعبراته وصيحاته في الشريحة السابقة يرتد إلى الوراء؛ليوضح سبب الحزن فيهب المنايا صوتاً يدعو ويُستجاب له قائلاً:

دَعَتهُ المَنايا فَاِستَجابَ لِصَوتِها

فَللَّهِ مِن داعٍ دَعا وَمُجـــــيبِ

وهو هنا يجمع في تصويره بين ثنائية ضدية تجمع بين "الموت والحياة "[١٠] (انظر: الديوب،٢٠٠٩م: ١٥٨)، فبينما ينادي الموت من اختاره ليقضي عليه تستجيب الضحية ولا تفر منه، فيجتمع الموت مع الحياة فلا حياة دون موت، وما الحياة إلا استجابة لنداء الموت!

والشاعر هنا لا يريد من أنسنته الموت تصويره بالإنسان الذي ينادي فقط ؛ بل جاء بيته حلقة لا تقبل التقسيم، حيث عطف الفعل "استجاب" على الفعل "دعته"،ثم تعجب من هذه الدعوة والاستجابة معاً حين عطف "مجيب" على "داع"، فاتحدت المعاني في البيت وكأنها لفظة واحدة، فالمفهوم من الجميع مفهوم واحد[١١] (انظر: الجرجاني، ١٤٢٨هـ: ٣٨٨-٣٨٩)، وهذه الثنائية الضدية هي ما يكمن في نفس الشاعر، وهي تمثل رؤيته الخاصة، كما تمثل خيبة في أفق انتظاره نتيجة التقابل بين ما كان يتوقع أن يحدث وما حدث فعلاً، وهنا تبرز قيمة التعجب الذي أتم به صورته

---

(٩) هو انتقال المتكلم من أسلوب إلى آخر كالالتفات من التكلم إلى الخطاب أو من التكلم إلى الغيبة أو من الخطاب إلى التكلم أو من الخطاب إلى الغيبة أو من الغيبة إلى التكلم أو من الغيبة إلى الخطاب وغايته التأثير في المخاطب وجذبه إلى ما يريده المتكلم .

(١٠) يوافق مصطلح الثنائيات الضدية في الشعر العربي القديم ما يعرف بالتضاد أو الطباق ،ويؤدي التضاد إلى حال من= = التوتر تنشأ على المستوى التصويري في لغة الشعر بإتمام مفهومين متضادين في بنية واحدة يمثل فيها كل منهما مكوناً أساسيا.

(١١) يرى عبد القاهر الجرجاني أن النظم يكون في معاني الكلم دون ألفاظها ،وأن نظمها هو توخي معاني النحو فيها وذلك أنه إذا ثبت الاتحاد وثبت أنه في المعاني ،فينبغي أن تنظر إلى الذي به اتحدت المعاني في البيت.

هذه، إذ "لا يتعجب إلا من الشيء الذي يتعدى حد أشكاله ويبلغ مرتبة فوق مراتبها" (الجرجاني، ١٩٨٢م:٣٧٣) .

ويلحظ الناظر في هذا البيت أن الشاعر عمد إلى تكرار الألفاظ المتجانسة (دعته، وداع، واستجاب، ومجيب)، وهذا التكرار جاء في مكانه من البيت بحيث استدعاه السياق النفسي والجمال الهندسي معاً،فالدراسة هنا تقف أمام طرفين متوازنين هما " الماضي " المتمثل في نداء الموت والاستجابة له، فأعطاه فعلين ماضيين، و" المستقبل " المتمثل في تعجبه من قانون الموت والحياة فأعطاه اسمين مجردين من الزمن، فقابل الفعل "دعته "باسم الفاعل "داع"، وقابل الفعل "استجاب" باسم الفاعل "مجيب "، ولا شك أن مثل هذا التكرار يدل على الحرقة التي تعصف بقلبه، وتجعله دائم الفزع من حوادث الدهر، حيث يصور هذا الفزع في البيت الذي يليه قائلاً:

أظلُّ لأحداثِ المنـــونِ مروعاً

كأنَّ فُؤادي في جَنــاحِ طلوبِ

ويصور الشاعر في هذا البيت الخوف الذي يتعايش معه،ولا يستطيع السيطرة عليه فهو دائم الفزع في حياته، وتبرز جمالية التشبيه في صورة المشبه به، حيث ينقل المعنى من المجرد إلى المحسوس[١٢] (انظر: الجرجاني، ١٤٠٩هـ:٩٢) مصوراً مدى الفزع والقلق الذي يستبد به، فالأثر الذي يتركه الفزع من قلق وترقب وسرعة في دقات قلب الشاعر مذ تقع حادثة موت حتى تنتهي وهو لا يملك حياله أمراً، هو نفسه الأثر الذي يلحق فؤاد الطائر كثير الطلب، والشاعر يعمد هنا إلى اختيار صيغة المبالغة في " طلوب " ليدل على الإلحاح على الطلب مرة بعد مرة من جهة، وهي تستدعي جهداً أكبر من الطائر وقلقاً وفزعاً،فهو في صراع دائم من أجل الحياة والرغبة فيها حتى ينتهي من مهمته من جهة أخرى، ويشترك المشبه والمشبه به في التعايش مع الخوف وعدم القدرة في السيطرة عليه، وهذه هي المقاربة في التشبيه التي عدها المرزوقي من الأبواب السبعة لعمود الشعر العربي[١٣] (انظر:

---

(١٢) يعود الفضل في التشبيه عند الجرجاني لأسباب منها :أن المعنى يفخم بالتمثيل وينبل ،ويشرف ويكمل ، وأن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي وتأتيها بصريح بعد مكنى ،وأن تنقلها عن العقل إلى الإحساس ، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالطبع ، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس تبلغ الثقة فيه غاية التمام .

(١٣) المقاربة في التشبيه تعني قوة المشابهة في وجه الشبه ولا تعني تمام المماثلة بين المشبه والمشبه به في جميع الصفات.

الطاهر، ١٤٣١ه:ـ ١٠٣- ١٣٠). ويبدو أن هذا البيت يمثل القلق الوجودي الذي يحتل نفسية بشار،ويعكس مظهراً ومثالاً لفئة كبيرة من أهل عصره (انظر:الأصفهاني، ١٤٢٣ ه :ج ٣، ٩٤-١٧٥،ونافع، ١٩٨٣م: ٢٥-٣٣)، هذا القلق الذي يثير في نفسه دائماً الشكوك والتعجب فتغدو الحياة صعبة التفسير، يقول :

عجبتُ لإســـــراعِ المنيةِ نَحوهُ

ومـــــا كانَ لو مُلّيـتُـهُ بعجيبِ

والمتأمل لتصدير البيت وعجزه، يجد هذا التقابل بين المعاني، فبدأ الشاعر صدر البيت بكلمة "عجبت " وما يثيره معنى التعجب من التعظيم في الفعل الماضي الذي يفيد التحقيق، حيث يتعجب به من ثنائيته "الموت والحياة"،فمحمد هو رمز الحياة، ويعمد إلى جعل الموت دائما قبل الحياة، إشارة إلى أن الموت دائما ينتصر، ويحث الخطا نحو هدفه في أقصر مدة، ويختم عجز البيت "بعجيب " وهو اسم يفيد الامتداد في الزمن حيث التمتع بالحياة مع ابنه يستوجب مدة أطول، ملوناً بيته بالتأمل والحزن باستخدامه لأداة الشرط "لو "، مجاوراً بين صيغ النفي والإثبات في "لإسراع و"ما كان لو مليته "،فحقق ذلك تجاوباً بين صدر البيت وعجزه بخلق الصور المتناقضة التي تعبر عن الصراع النفسي الذي يعيشه الشاعر فرد الأعجاز على الصدور فيه تقابل بين المعاني ومجاورة بين المتناقضات (القزويني، ١٤٣٠هـ :٣٨١)، وهذا خلق تفاعلاً إيجابياً بين الصدر والعجز، كما أفادت موسيقا تحلو على الترداد والتكرير .

وفي البيت الذي يليه يصف مضمون تعجبه، وكيف أسرعت المنية نحو ابنه، وهكذا تجد أبياته متلاحمة المعاني، يتولد بعضها من بعض، وكأنما أفرغت إفراغا وسبكت سبكاً متماسكاً، يقول :

رزئتُ بُـــنيّ حينَ أورق عودُهُ

وألقى عليَّ الهمَّ كـــــلُ قريبِ

ويستوقف الناظر لهذا البيت براعة بشار في التصوير، فهو حين أراد تصوير سرعة الموت في اختيار ابنه الصغير عبّر عنه بالشجرة التي بدأت تظهر أوراقها إشارة لصغر سنه،وهي صورة مألوفة، لكن بشاراً يعطيها بعدا آخر، فهذه الأوراق لا تتساقط من نفس ابنه فحسب معلنة موته، وإنما هي تُلقى على صدر بشار أوراق من هموم تحيط به، قريبة منه تصبغ حياته، واختيار بشار للهم يؤدي المعنى وينسجم معه، فقد قيل إن: الهم هو الحزن الذي تطول مدته حتى يذيب البدن، ولو قال الغم أو الكرب لما أعطى هذه المدة الطويلة، إذ الغم والكرب يكون لوقوع ضرر قد كان،

أو توقع ضرر يكون(العسكري: ٢٢١) وهكذا يكون تساقط الأوراق إعلاناً عن موت الابن، وإلقاؤها على الأرض إعلاناً عن قذفها على صدر بشار بالهم المقيم، وما يدفع الدراسة إلى هذا التحليل لصورة بشار، أن الأوراق حين تسقط من شجرتها فإنها تسقط على الأرض التي كانت تقف عليها، وماذا سوى الأب يكون أرضاً وثباتاً واستقراراً لابنه ؟.

ثم إنه لما عبر بألقى بعد أورق أفاد هذا معنى التتابع،كما أنه عطف الفعل "ألقى" على "أورق"، والعطف يفيد المشاركة، وكذلك مقابلته ضمير الغائب المفرد في"عوده " بضمير المتكلم المفرد في " عليَّ "، فضلاً عن دلالة ياء المتكلم مع حرف الجر"على"، فعلى حرف استعلائي تعلق مع مجروره بالفعل (الأنصاري، ١٤٢٣هـ:٣٧)؛ مما يعني أن الشاعر واقع تحت تأثير الفعل، والفعل " ألقى " فعل ينطوي على معنى الإنزال والرمي والقذف، وهذه كلها توحي بأن الشاعر خاضع بشكل كلي لما قُذف عليه وصُب في صدره، ومما يـؤصل هذا الهم في ذات بشار تلك الأماني والأحلام التي كان يعلقها على ابنه فيقول :

وقد كُنتُ أَرجو أن يَكونَ محمدٌ

لنا كافـــياً من فارسٍ وخطيبِ

وهنا يغمض الشاعر عينيه ؛ليعيش مع ذاته ملامح الحلم الذي طالما راوده، فتراه يلهج باسم محمد مصرحاً،عله يعيش هذه الأمنية في عالمه الشعري وتوحده الذاتي، حيث بدأ حلمه وأمنيته بضمير المتكلم وأمله المرجو من محمد بأن يقابل الفرسان، ويجيب الخطباء الذين يتطاولون على والده،وتكراره[١٤] (انظر: السيد، ١٤٠٧هـ: ١٨١) لمحمد جاء هنا للمرة الثالثة في القصيدة، وإنما جاء التكرار لاسمه ؛لأنه أراد أن يعيد محمداً إلى عالمه، ويعيش معه هذا الرجاء حتى وإن كانت هذه الحياة بين حروف قافيته ؛بل إنه يرحل مع الذات في حلمه، حتى إنه ليجد رائحة محمد العبقة في أرجاء المكان ما دام محمد باقياً،يقول :

وكانَ كريحانِ العـــــروس بقـاؤهُ

ذوى بـعدَ إشـراقِ الـغصونِ وطيبِ

وهنا يقف الدارس على ثنائية (التحول والثبات)، فقد تحول محمد من حال إلى حال، فبعد أن كان بقاؤه كشذا الريحان ذوى سريعاً بعد ارتفاع الغصون وطيبها، وهذا التحول هو مثار حزن الشاعر، فالرائحة

---

(١٤) الرثاء يتخذ من التكرير ألواناً ،فقد يكون لاسم المرثي الذي هو مثار الحزن ،وقد يكون لأوصافه ،كما يكون لاسم الموت الذي حال بين الراثي والمرثي .

الجميلة هنا متصلة بالبقاء والحياة، والبلاء والضعف والتعفن متصل بالموت وما بعد الحياة، وما هذه الثنائية إلا صدى لثنائية (الموت والحياة)، أوليست الحياة مهما طابت وأشرقت إلا ريحاناً سرعان ما يحيله الموت ذاوياً ميتاً،وهنا يأتي تعبير الشاعر اللغوي ممثلاً لهذا الفناء والموت والانتهاء باستخدامه لفعلين ماضيين " كان وذوى"،كما أن مقابلته بين "بقاؤه وذوى " تعكس هذه المعركة بين الحياة والموت.

وهو في صورته يستعين بحاسة الشم وينقل بها المعنوي إلى المحسوس،وتأمل كيف ربط الشاعر في صورته بين رائحة الريحان والبقاء والوجود ولم يقل شذاه،وهل للبقاء رائحة؟ إن المقام يقتضي هذا، فلما كان محمد حياً موجوداً باقياً، كانت رائحته تملأ المكان، ولو قال(شذاه) لكانت صورة بسيطة تقليدية تقف "عند حدود الحس دون نظر إلى ربط هذا التشابه الحسي بجوهر الشعور والفكرة في الموقف"[١٥] (انظر: هلال، ٢٠٠٩ م: ٤١٧-٤١٨)، فربط الشاعر صورته بالبقاء والموت هو تعبير عن الشعور المسيطر على الشاعر،وانسجام مع الفكرة العامة التي توحد القصيدة، فجاء أسلوبه يحمل طابع روحه الحزينة، ويكشف عن حدة الألم، فهو لا ينفك يذكر الماضي الذي كان، والحاضر الذي يرزح تحت وطأته.

ثم استرسل في ذكر صفاته، وكأنه يريد أن تكتمل أبعاد اللوحة التي يعيشها قائلاً:

أغرُّ طويلُ الساعدين سَميذَعٌ

كسيفِ المحامي هزَّ غَيرَ كَذوبِ[١٦]

يحافظ الشاعر هنا على الديباجة العربية في أسلوبه، فالبداوة لونت ألفاظه في هذا البيت، فابنه سيد وشريف، وسخي، وشجاع، وماض في الحق، كأنه سيف المحامي الذي يُـفصل به بين الصدق والكذب.

ولعلّ بشاراً هنا يُظهِر قدرته على استخدام اللغة وتطويعها بين يديه لتعبر عن روح العصر وما يتفاعل به ف"أغر"و"سميذع" ألفاظ وصفات بدوية للفارس الشجاع شاعت عند البدو(انظر : الجوهري،١٩٩٠م:

---

(١٥) يرى محمد غنيمي هلال أنه لا يصح بحال الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء من مرئيات أو مسموعات أو غيرها دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته، وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطاً بذلك الشعور كانت أقوى صدقاً وأعلى فناً .

(١٦) أغر : غرة قومه سيدهم ،ووجه غرير حسن، والغرير الشاب الذي لا تجربة له، والجمع أغراء ، والأغر الأبيض ، ورجل أغر: شريف ،انظر ابن منظور ، لسان العرب ،مادة غرر، سميذع : السيد الموطأ الأكناف والشجاع والشريف السخي وتروى سميدع بالدال.

سمدع،و ابن منظور، ١٤١٤هـ: سمع) ؛ولكنه يربطها أيضاً بصورة المحامي الذي يحتاج إلى الشجاعة في الحق وإثبات الحجة، فيبدو جليا هنا تصويره لواقع المجتمع، فالبدوي يحتاج إلى مثل هذه الصفات ليكون سيداً في قومه وليغير على أعدائه وينتصر عليهم في الحروب، أما في عصر بشار فمثل هذه الصفات تليق بالمحامي الذي يقف بين أصحاب الملل والنحل والمذاهب المختلفة ؛ليحاور ويعلل ويكون سيفاً في الحق، وهكذا يقطف بشار من ثقافته العربية ويبثها معاني رقيقة عميقة تمثل عصره .

ويختم بشار هذه الشريحة ببيت يستفيق فيه من حلمه ويقف فيه على واقعه قائلاً :

غَدا ســـــلفٌ منَّا وهجَّر رائحٌ

على أثرِ الغـــادينَ قَودَ جنيبِ(١٧)

(ابن برد، ٢٠٠٧م:٢٨٠)، وهو يقرر هنا نهاية ابنه فقد بكر رائحاً على آثار السلف،فالناس متلاحقون في غمار الموت، ويقادون إليه كما يقاد الفرس الجنيب، ومن حق بشار النظر في لفظة " قود " وما تنطوي عليه من الخضوع والانقياد والطاعة المتتابعة التي تعدت بصورته التشبيهية حدود المقارنة، حيث تنسجم الصورة وأجزاؤها مع السياق العام للقصيدة (١٨) (انظر: عيد، ١٩٩٨ : ١٧٥).، فبشار يفجر ما تفور به نفسه وما يضطرم في وجدانه،فما الذي يريده بشار من تشبيهه لتلاحق الناس في الموت بقود جنيب؟ أليست الفرس هي عنوان الإقدام والسرعة والقدرة والمهارة والشكل والذكاء والتحمل؟،ومع ذلك تقف عاجزة أمام قدرها وتُـقاد خاضعة طائعة، إنه التناقض الذي يضج في صدره، والعجز الذي يقف الإنسان أمامه مذهولاً حائراً لا يستطيع حراكاً رغم امتلاكه مواطن القوة والصدارة، إن بشاراً يقف في صورته هذه على ثنائية " القدرة والعجز " وهي بدورها تمثل ثنائية القصيدة " الحياة والموت "، فجاءت صورته التشبيهية

(١٧) غدا : بكر ، هجر : السير في نصف النهار ، رائح : الخارج في المساء ، جنيب : الفرس الذي يسير بجنب فرس آخر ويكون متأخرا عنه بقليل .

(١٨) ترى رجاء عيد أن الصورة التشبيهية ليس المقصود منها إعطاء مبالغات ذهنية سقيمة أو مجرد المقارنة ؛بل إن المطلوب أن تتعانق الصورة وأجزاؤها مع السياق العام الذي يولد علاقة رمزية تشير إلى المتلقي تجاه نقاط تفجر كل واحدة منها طاقات فنية ذات إثارات نفسية خاصة ، كذلك فإن قيمة التشبيه لا يكتسبها من طرفيه فقط ولا من وجه الشبه القائم بينهما بقدر استمدادها من الموقف الذي يدل عليه السياق ويستدعيه.

متناغمة مع السياق العام للقصيدة ومنسجمة معه ومؤدية للدور الفني في العمل بأكمله .

والمتأمل لهذا البيت يلمح حسن التخلص عند بشار، فهو عندما أراد أن ينتقل للمرحلة الأخيرة من قصيدته التي سيختمها برؤيته للحياة والموت بعد تعداد صفات ابنه، انتقل إليها معتمداً على تدفق المعاني، فبعد أن استفاض في ذكر صفات ابنه في الأبيات السابقة ذكر نهايته في هذا البيت،واتخذ من نهاية ابنه تهيئة للنهاية الحتمية للجميع، والدخول في معنى عام يمثل فلسفته للحياة، وهكذا تمسك المعاني بعضها برقاب بعض وتنتظم انتظاماً متناهياً .

كما يحفل بشار في هذه الشريحة بتكرار الأصوات وترديدها وتجاوبها تعهدا لعنايته بالنغم في الشرائح السابقة فكرر صوت العين في "دعته، وداع، ودعا، ومروعا،وعجبت،و لإسراع، و عجيب، وعوده، وعليَّ، والعروس،وبعد، والساعدين،وسميذع "وجاء هذا التكرار على أبعاد متقاربة ومتزنة لا يُفطن إليها إلا بعد التأمل ؛مما أعطى النظم تآلفاً إيقاعياً منسجماً .

ومما يسترعي الانتباه سلسلة الأفعال الماضية في هذه الشريحة " دعته، و استجاب ودعا، وعجبت، وكان، ورزئت، وأورق، وألقى، وكنت، و كان، وذوى، وغدا، وهجر " التي استطاع الشاعر من خلالها أن ينتقل بالعاطفة وقوى الشعور تدريجياً نحو السكون في الشريحة الأخيرة، فقد حشد في الشريحة السابقة لها سلسلة من الأفعال المضارعة التي كشفت الدراسة عن دورها في الوصول إلى قمة الشعور والتعبير عن حرقة الذات، ثم أتبعها في هذه الشريحة بسلسلة الأفعال الماضية التي استرجع فيها صفات محمد ونهايته، في محاولة لإعلان الاستسلام والانتهاء مع الأفعال الماضية والوصول بالقارئ لمرحلة السكون وبداية النهاية،حيث تصمت الذات ويختفي ضمير المتكلم المفرد الذي رافق الأفعال بنوعيها ليحل محله ضمير الجمع، معلناً عن السكون في خاتمة القصيدة، وإنما ولج إلى النهاية العامة للجميع بعد تهيئة ضمت نهاية ابنه، يقول :

وما نحنُ إلا كالخليطِ الذي مضى
فرائـــسُ دهرٍ مُخطئٍ ومُصيبِ
نُؤمـلُ عَـيشـا في حيـاةٍ ذميـمةٍ
أضرَّت بأبـــدانٍ لـنا وقـلوبِ
وما خيـرُ عيش لا يـزال مفجعًا
بمـوتِ نعيمٍ أو فراقِ حبيـبِ
إذا شئتُ راعـتني مقيمًا وظاعنًا
مصارعُ شـــبانٍ لديَّ وشيبِ

ويستوقف الناظر في هذه الأبيات عناية بشار بحسن الختام، وهذا ينسجم مع الإطار العام للقصيدة، فلهذه الشريحة الختامية أهمية خاصة من بناء القصيدة، حيث يختم قصيدته برؤيته الخاصة للثنائية التي بنى عليها قصيدته " الموت والحياة "، فجاءت الخاتمة متصلة اتصالاً متينًا باستهلال الشاعر الذي ذكر فيه أن سهام الموت اختارت ابنه وحلَّت في حناياه ونالت منه، وختمها بأن هذه هي سنة الموت مع الجميع فمن تخطئه اليوم ستصيبه غدا، فكأنه في بداية القصيدة يعرض نموذجاً يتمثل في اختيار الموت لابنه ويسلم منه إلى القانون في الختام، فجاءت قصيدته كالبنيان يشد بعضه بعضاً .

والمتأمل للبيت الأول في هذه الشريحة يجد بشارًا يستلهم التراث لدى القدماء دونما تقليد أعمى ؛بل إنه ينهل من قديمهم ويضفي عليه جديدًا غير ما ذكره الأقدمون، حيث يقول زهير :

رأيتُ المنايا خبطَ عشواء من تصب

تُمتهُ ومن تخطئ يعمَّر فيَهرمِ

(ابن أبي سلمى،١٤٢٦هـ: ٧٠).

ويقول بشار :

وما نحنُ إلا كالخليطِ الذي مضى

فرائسُ دهرٍ مُخطئٍ ومُصيبِ

ويشترك الشاعران في ظاهرة التقسيم[١٩] (انظر: العسكري، ١٤٢٧هـ: ٣٠٩، ومطلوب، ٢٠٠٧م، ٤٠٦)، حيث يذكر كلاهما أصناف الناس عند مهاجمة الموت، فهما اثنان لا ثالث لهما " ناج وميت "، وكذلك في المجاورة بين التضاد المتمثل في " تُصب وتخطئ " في بيت زهير، و"مخطئ ومصيب " في بيت بشار، وذلك لتصوير الصراع بين فكرة الموت والحياة، لكن الصورة عند زهير بسيطة مستمدة من البيئة حيث المنايا تخبط كالناقة العشواء فتقتل من تصيبه ومن يفلت يُكتب له عمر جديد (نافع، ١٩٨٣م: ٢٣٥)، أما بشار فيجعل الدهر وحشًا مفترسًا ينقض على فريسته فمرة يتمكن منها، ومرة تنجو الفريسة وتلوذ بالفرار، وفي كلتا الحالتين ما نحن إلا كالذين سبقونا فرائس مغلوبة مقهورة .

وصورة بشار هنا تظهر قدرته على التعبير عن المعاناة وليس وصفها كما هي عند زهير، فما المسوغ الذي يجمع بين لفظة" فرائس دهر " وبين ضحايا الموت؟ إنها معاناة الشاعر المتمثلة في ثنائية "الغلبة والقهر " فالموت غالب والناس مغلوبون، والموت

---

(١٩) التقسيم : هو أن تقسم الكلام قسمة مستوية تحتوي على جميع أنواعه ،ولا يخرج منها جنس من أجناسه .

ينقضَّ بشراسة ويفترس، والافتراس يعبر عن وحشية الهجوم وضراوته وأثره وعدوانيته أكثر من كلمة " تُصب " عند زهير، ومعلوم أن الفريسة التي تُهاجم بتعمد وتُفترس بوحشية وتنتظر هذا الهجوم في أية لحظة تعيش حياتها متوترة مضطربة مضطرة للتعايش مع ثنائية الغالب والمغلوب، بينما من يصيبه ضرب الموت ولم يكن ينتظر هجومه كما في بيت زهير فهو يحيا في أمن حتى تلك اللحظة، خاصة وأن زهيراً يشبه المنايا بالناقة، والناقة لا تلازمها هذه الصفة في جميع الأوقات، ولذلك اختار بشار لفظة "دهر"ولم يقل " فرائس موت " ليعطي هذا الامتداد في الزمن ومن ثم في المعاناة، وبهذا تتعانق صورة بشار مع السياق العام للقصيدة وتعبر عن وجدانه ومعاناته .

ويمضي في خاتمته في تقرير حقيقة الحياة والموت فما الحياة عنده سوى أمل واهم في حياة ألحقت الضرر بأبداننا وقلوبنا، وبقدر ما تهبنا من خيرات يخطف منا الموت أحبتنا، ولا ينفك يفجعنا ويباغتنا فيحلنا وترحالنا، غير عابئ بشبان كان رميه أم بشيب، مستخدماً أسلوب التضاد بين " مقيما وظاعنا " و" شبان وشيب "، وهو هنا لا يعبر بالتضاد عن الاختلال والاهتزاز[٢٠] (انظر: الكبيسي، ١٩٨٢م: ٢٠٤)؛بل جاء التضاد للإيحاء بالشمول، ومماثلة القانون العام الذي يحكم توازن الكون، من خلال الحكمة والفلسفة التي طغت على أبيات الشريحة الختامية، واختتامه قصيدته بهذه الحكمة فيه دلالة على الاستسلام للقدر، وهذه خاتمة مناسبة لموضوع القصيدة من جهة، وممثلة لعنصر السكون في خاتمة هذه القصيدة الحركية ذات الهيكل الحركي المحكم المنسجم.

ولا بد للدراسة أن تشير إلى احتفاء بشار في شريحته الأخيرة هذه بتكرار حرف الميم على الانفصال في"مضى،ومخطئ،ومصيب، وذميمة، ومفجعا، وموت،ونعيم،ومقيما، ومصارع "،حيث يسهم هذا التكرار لحرف الميم في إيجاد نوع من النغم والإيقاع الذي تعهده بشار بالعناية من بداية القصيدة ووصولاً إلى نهايتها .

(٢٠) يرى عمران الكبيسي أن الجمع بين المتناقضات ليس من شأنه أن يوحي دائماً بالاختلال والاهتزاز ؛بل يستطيع الشاعر أن يوظفه للإيحاء بمفاهيم أخرى غير الاختلال كالدلالة على الاستغراق والشمول ومماثلة القانون العام الذي يحكم توازن الكون.

وهكذا تجد الدراسة بشارا قد وظف بحر الطويل الذي يناسب الرثاء الحزين، مفيداً من إيقاعاته المتنوعة بين جزأين في نقل هذا التضاد بين "الموت والحياة "،حيث شكلت هذه الثنائية بنية القصيدة كاملة منذ المطلع، وحتى الخاتمة، من خلال عدة ثنائيات كانت صدى لها، وهي " التحول والثبات "، و" القدرة والعجز "، و" الغلبة والقهر "، ففي الشريحة الأولى كان يطرح هذه الثنائية من خلال البلاء الذي حل به، وفي الشريحة الثانية كان يؤكد عمق مداها في ذاته من خلال تأكيد قوة البلاء وأثره في نفسيته، وفي الشريحة الثالثة يكشف عن سر هذا البلاء وتمكنه ؛ليصل في الشريحة الرابعة إلى القانون العام الذي يحكم هذه الثنائية، ويسلم منه إلى قانون التوازن في الكون محاولاً من خلاله فهم ذاته وفهم الكون من حوله .

أما قافية هذه القصيدة فكانت بائية، والباء حرف شفوي مجهور مرقق (قدور، ٢٠٠٨م: ١١١)، ومرافقته للكسرة أعطاه معنى الانكسار والحزن الذي ينسجم مع الجو العام للقصيدة، لا سيما في الكلمات الآتية (نصيبي، وغريب، ونحيبي، وكئيب، ومريب، وطلوب، وشيب) التي تدل على بعد مؤلم يعيشه الشاعر في حياته بعد وفاة ابنه .

المصادر والمراجع

الإبراهيمي، خولة، *مبادئ في اللسانيات*، دار القصبة للنشر، الجزائر، ٢٠٠٠.

ابن الأثير، *ضياء الدين نصر الله بن محمد، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القاهرة، دار نهضة مصر،ط٢.

الأصفهاني، علي بن الحسين، *كتاب الأغاني*، تحقيق إحسان عباس وإبراهيم السعافين وبكر عباس، بيروت، دار صادر، ط ٣، ١٤٢٩هـ .

الأنصاري، ابن هشام، *أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك*، تأليف محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت، المكتبة العصرية، ١٤٢٣هـ .

ابن برد، بشار، *ديوانه، تحقيق : محمد الطاهر ابن عاشور*، الجزائر، وزارة الثقافة، ٢٠٠٧م.

بندحمان، جمال، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري (*التشعب والانسجام*) القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١١م.

الجرجاني، عبد القاهر، *أسرار البلاغة*، تحقيق محمد رشيد رضا، لبنان، دار الكتب العلمية، ط ١، ١٤٠٩هـ .

دلائل الإعجاز في علم المعاني، بيروت، المكتبة العصرية، ١٤٢٨هـ.

كتاب المقتصد في شرح الإيضاح، تحقيق كاظم بحر المرجان، العراق، دار الرشيد، ١٩٨٢م .

الجوهري، إسماعيل بن حماد، *الصحاح*، تحقيق : أحمد عبد الغفور عطار، لبنان، دار العلم للملايين، ط٤،١٩٩٠.

حسان، تمام، *النص والخطاب والإجراء*، عالم الكتاب، ط١، ١٩٩٨ .

الحموي، ابن حجة، *خزانة الأدب وغاية الأرب*، شرح : عصام شعيتو، بيروت، مكتبة الهلال، ط١، ١٩٨٧.

الحميد، محمد خالد، *البلاغة المعاصرة*، دار النهضة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٥

الديوب، سمر، *الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم*، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٠٩م .

ابن أبي سلمى، زهير، ديوانه، شرحه : *حمد وطماس*، لبنان، دار المعرفة، ط١، ١٤٢٦هـ .

السنجلاوي، إبراهيم، *العاذلة في الشعر الجاهلي*، مجلة الدراسات للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، العدد السابع، المجلد ٢٧، ١٩٨٧ .

السيد، عز الدين علي، *التكرير بين المثير والتأثير*، بيروت، عالم الكتب، ط ٢، ١٤٠٧هـ .

الطاهر، محمد بن عاشور، *شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام*، تحقيق : ياسر بن حامد المطيري، الرياض، دار المنهاج، ط ١، ١٤٣١هـ .

عبد الجليل، منقور، *علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي*، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١م .

العسري، أبوهلال، *الفروق اللغوية*، تحقيق حسام الدين القدسي، لبنان، دار الكتب العالمية .

كتاب الصناعتين، تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، المكتبة العصرية، ط١، ١٤٢٧هـ.

عيد، رجاء، *فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور*، الإسكندرية، منشأة المعارف، ط٢، ١٩٩٨ .

الغذامي، عبدالله محمد، *الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية*، مصر، الهيئة العامة للكتاب، ط٤،١٩٩٨.

فضل، صلاح، *بلاغة الخطاب وعلم النص*، بيروت، مكتبة لبنان، ط١، ١٩٩٦ .

القاعود، حلمي محمد، *تيسير علم المعاني*، الرياض، دار النشر الدولي، ط ١، ١٤٢٧هـ .

ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، *أدب الكاتب*، حققه وعلق على حواشيه : محمد الدالي بيروت، مؤسسة الرسالة .

قدور، أحمد محمد، *مبادئ اللسانيات*، دمشق، دار الفكر، ٢٠٠٨م.

القزويني، جلال الدين، *الإيضاح في علوم البلاغة*، تحقيق : محمد عبد القادر الفاضلي، بيروت، المكتبة العصرية، ١٤٣٠هـ

الكبيسي، عمران خضير حميد، *لغة الشعر العراقي المعاصر*، الكويت، وكالة المطبوعات، ط ١، ١٩٨٢م.

كفافي، منذر، *دراسات في الأدب والنقد*، الأردن، دار كنوز المعرفة، ط١ ٢٠١٤م .

امرؤ القيس، *ديوانه وملحقاته بشرح أبي سعيد السكري*، تحقيق : أنور عليان أبو سويلم ومحمد علي الشوابكة، العين، مركز زايد للتراث والتاريخ، ط ١٤٢١ هـ.

المصري، ابن أبي الإصبع، *تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن*، تحقيق : حفني محمد شرف، القاهرة، ١٣٨٣ه .

مطلوب، أحمد، *معجم المصطلحات البلاغية وتطورها*، بيروت، مكتبة لبنان، ٢٠٠٧م.

مفتاح، محمد، *التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية*، الدار البيضاء المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٩.

الملائكة، نازك، *قضايا الشعر المعاصر*، بيروت، دار العلم للملايين، ط ١٢، ٢٠٠٤م .

المناصرة، عز الدين، *جمرة النص الشعري مقاربات في الشعر والشعراء والحداثة والفاعلية*، الأردن، دار مجدلاوي، ط١، ١٤٢٨هـ.

ابن منظور، محمد بن مكرم، *لسان لعرب*، بيروت، دار صادر، ط ٣، ١٤١٤هـ.

ابن منقذ، أسامة، *البديع في نقد الشعر*، تحقيق : بدوي طبانة، وحامد عبد المجيد، القاهرة، ١٣٨٠ هـ.

نافع، عبد الفتاح صالح، *الصورة في شعر بشار بن برد*، عمان، دار الفكر، ١٩٨٣م .

هلال، محمد غنيمي، *النقد الأدبي الحديث*، مصر، نهضة مصر، ط٨، ٢٠٠٩م.

وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*، بيروت مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤.