مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 7 العدد 3، 2010، ص ص 563 - 590

# جدلية العلاقة بين لامية الشنفرى وسينية البحتري

## (لوحتا الذئاب وانطاكيا نموذجاً)

حسن بكور *

**ملخص**

عاش البحتري حياة حافلة بالرفاه والنعيم وعطايا الخلفاء والولاة والأغنياء الذين حظوا بمدحه، حتى إنه أضحى صاحب ضياع وأملاك كثيرة، خاصة في عهد الخليفة العباسي المتوكل، ولما قُتل المتوكل ذهب ولي نعمة البحتري فانتكس مادياً ونفسياً، وتحول إلى هجرة اللون العربي في كل شيء، فتوجه إلى إيوان كسرى يصفه ويمدح الحضارة الفارسية المجيدة من خلاله، وذلك كنمط تغييري في الانتماء، فجاءت قصيدته (السينية المشهورة) في وصف هذا الإيوان متجاوبة إلى حد بعيد مع حالته النفسية المضطربة الحزينة، وقد حاول الاتكاء على تجربة الشنفرى النفسية في الانسلاخ والانتماء والتعبير عن الظلم والخسارة والبحث عن بديل جديد بدا غريباً على مدرسة البحتري. وقد شكلت الموسيقا والنغم والإيقاعات الداخلية والانحناءات العروضية والجرس الموسيقى وكل عالم القصيدة النغمي عوامل إضافية في ربط النغم والصورة والمعنى الأمر الذي دفع بهذه القصيدة إلى تفوق فني مشهود.

### رؤى الفكر وآلية الإبداع

يشكل الشعر منذ فجر حياة الإنسان المدنية وجهاً حضارياً وثقافياً وفكرياً، وقد تابعه في هذا ألوان أخرى من الإبداع الفني الإنساني ظلت ترفد معه حياة البشر بكل ما هو ثقافي وحضاري وفكري وإن كان فنياً في أشكاله الأولى، ومن هنا اقتربت رؤى الشعراء والمبدعين برؤى الفلاسفة والحكماء، وربما تورطت بعض هذه الرؤى إلى حد التمثل برؤى الأنبياء والمصلحين.

ولما كانت قيمة المبدع وفضله تتجليان في توليد هذه الرؤى المتميزة الجديدة فلا بدّ إذن أن يكون ثمة تميز في أداة هذا الإبداع وهي اللغة ليضمن تميزه، في هذا الصعيد، على العادي، فتتولد لديه "قدرة في استخدام اللغة وتفجير طاقاتها وتوسيع دلالاتها وتوليد أساليب وتراكيب جديدة لم تكن دارجة أو شائعة في الاستعمال، فالمبدع يشكل اللغة حسبما تقتضي حاجته غير آبه بالحدود والأنظمة والدلالات الوضعية، فهو يعمد إلى الانتقال مما هو ممكن إلى ما هو غير

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2010.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحسين بن طلال، معان، الأردن.

ممكن من خلال استخدامه الخاص للغة... يسعى المبدع إلى تجاوز الدلالة المعجمية ويتخطاها لأنه يطمح إلى تقديم رؤيته وإحساسه بالطريقة التي يراها أكثر تأثيراً"[1].

وفي هذا الخصوص نفسه نكتشف أن "ربط الغريب بما هو عجيب وطريف وبديع يكشف عن الأثر النفسي الذي يتجلى في تجاوز المألوف والعادي، وإن انبهار النفس بما هو غريب يتكشف من خلال قدرة الشاعر على إكساب لغته الذاتية فرادة وتميزاً عن لغة الآخرين"[2].

ولما كان الإبداع الأدبي، والإبداع الشعري خاصة، يركب قناة اللغة كأداة توصيل، فإن هذه اللغة لا بّد أن تتجسد في البلاغة والفن والخيال لتضمن التفرد والتميز، ومن هنا جاء تميز اللغة الشعرية عن اللغة النثرية العادية، واستطاعت هذه المهارة – بل إنها يجب أن تستطيع – صهر هذه التجربة الإنسانية التي مرّ بها الشاعر، فنقلها إلينا بطريقته الخاصة، الأمر الذي جعلنا نصفق له إعجاباً على الرغم من أننا نحس التجربة نفسها ونعانيها، ولكنه استطاع أن يصوغ هذه اللحظة صياغة فنية جمالية حتى خلنا أنه نقلها من المألوف فأصبحت كأنها غير مألوفة، وهكذا فإن التجربة ليست ألفاظاً وجملاً ولغة فقط، بل هي "شيء خارج عن الألفاظ والجمل، فإن الألفاظ لا تستطيع إيصالها إلا بصفتها رموزاً وإشارات، ومقدرة الألفاظ على أن ترمز للتجارب تتوقف مقدرتها على تنبيه ملكة الخيال في الناس، ولذلك يلجأ الأدب إلى استخدام مختلف القوى التي تستطيع بها الألفاظ أن تؤثر في الإفهام سواء أكان هذا من ناحية المعنى أم ناحية اللفظ والصورة"[3].

إن التجربة الأدبية تمتاز بالمادة المتكونة منها إضافة إلى الوحدة التي تنتظم هذه المادة، فإيصال التجربة لا بّد أن يكون من خلال إيصال المادة والوحدة لهذه التجربة. ويشكل اللفظ الأدبي الرمز لمادة التجربة، والصورة الأدبية هي الرمز لوحدتها، ولا بّد من تجزئة أدوات التجربة، اللغة والألفاظ لكي يمكن إيصال هذه التجربة، لأن الألفاظ لا تخرج دفعة واحدة، بل لفظاً لفظاً، وكلما تقدمَ النص الأدبي أخذت أجزاؤه تتحد بحيث يتكون من الكلام صورة ومتى كمل النص كملت الصورة، ومتى اكتمل النص الأدبي أمكن لنا حينئذ النظر إليه بصفته وحدة كل جزء منه قوي الصلة بكل جزء آخر.

ولقد أكد الدكتور طه حسين عملية الحذق فيسلَّم في تكوين النص الشعري، ولم تسلمَ أبداً بأن الشاعر مجرد حالة من الخيال، لأنه "ليس من الحق في شيء أن الشعر خيال صرف، وليس من الحق في شيء أن الملكات الإنسانية تستطيع أن تتمايز وتتنافر، فيمضي العقل في ناحية لينتج العلم والفلسفة، ويمضي الخيال في ناحية لينتج الشعر، وإنما حياة الملكات الإنسانية الفردية كحياة الجماعة رهينة بالتعاون، ومضطرة إلى الفشل والإخفاق إذا لم يؤيد بعضها بعضاً"[4].

ويؤكد الدكتور يوسف بكار، من جديد، قضية الإبداع والتجربة التي يسميها المجال الثقافي للشاعر أو الإطار، يقول: "وواضح أن الاتجاه المذكور ينطوي على أمرين: ثقافة الشاعر أو "الإطار"، وتجاريبه ومعاناته النفسية، ويفصل بينهما فصلاً تاماً، ويجعلهما ندّين أو خطين متوازيين، في حين أنهما يجب أن يلتحما ويندمجا حتى يولّدا معاً العمل الإبداعي الخلاّق، وإلاّ تظل المسألة أسيرة التصور الشائع بأن الإبداع وحي أو إلهام حسب، وليس ثمة من حاجة إلى قراءات متعددة، وتمرس بالفكر، ومجاهدة للنفس على التحصيل الثري"[(5)].

**الرؤية الطللية وتكوين نص السينية عند البحتري**

شكّل الوقوف على الأطلال ظاهرة تلفت النظر في الشعر العربي القديم، خاصة الفترة الجاهلية التي شهدت هذه اللازمة الشعرية شبه الإجبارية، وإذا كان لهذا النزوع ما يبرره من إحساس بالفقد والتيه والضياع وعدم وجود دوغمائية فكرية ودينية تريح الإنسان والشاعر، وتجيب عن تساؤلاته الوجودية فإن هذا القلق والهوس الوجودي قد بدأ يخف في وجود الأجوبة الشافية في الإسلام الجديد، فاطمأنت نفس الإنسان الشاعر إلى الإجابات الجديدة عن تساؤلات الإنسان المصيرية وإحساسه الوجودي والعبثي، حتى بدأت هذه الظاهرة بالانحسار والغياب، وانطلق الشاعر الإسلامي الجديد انطلاقة عملية واقعية تناسب روح الدعوة الجديدة، وأرجأ كل قلقه الوجودي وتساؤلاته القديمة بما شرحه له الدين الجديد.

ومن جهة أخرى فقد كانت المقدمة الغزلية أو الطللية تمثل شريحة شبه أساسية في القصيدة العربية القديمة، وكان لا بدّ للشاعر أن يمر في أجزاء قصيدته متأنياً أو متعجلاً حتى يصل إلى النقطة المركزية في الخطاب الشعري، لكنه بدأ يستغني عن إلزامية هذه المحطات، ليدخل إلى نقطته المركزية مباشرة متخلصاً بذلك من الشكل الفني الموروث والطاغي، ليرسم شكلاً فنياً جديداً تسيطر فيه وحدة الموضوع والمضمون. إلا أن الحنين الطاغي إلى هذا النموذج العربي القديم ظل هاجساً يناغي الشاعر حتى استطاع الاحتيال إلى العودة إلى هذا النموذج بما فرضته عليه الأحداث التاريخية العاصفة والمتغيرة التي أثرت على نفسيته الخاصة.

ولعل البحتري أحد هؤلاء الذين احتالوا في العودة إلى الأطلال، فنراه بعد مقتل سيد نعمته الخليفة المتوكل يشعر بالضياع والتيه والفقد، فيبدأ بالبحث عن التوازن واستعادة إعمار التشظي والتهشم الذي أصاب حياته، فنفذ "إلى موضوع هو الحديث عن آثار الفُرس ممثلة في إيوان كسرى على نحو ما هو معروف في قصيدته السينية التي تعد من روائع الشعر العباسي، وفيها يصور أطلال هذا الإيوان، وكان قد زاره بعد قتل المتوكل، فبكى همومه وأشجانه، وبكى الأطلال الكسروية ودولة الفرس القديمة ودولتهم الجديدة، وإنه ليذكر يد الفرس في العصر العباسي الأول

وتشييدهم لحضارته ومدنيته، مما يجعله ينوه بمجدهم القديم حتى ليكاد يرفعهم على العرب... وهو لا يكاد يتماسك حزناً وحسرة ولوعة[6].

يستهل البحتري قصيدته هذه في وصف إيوان كسرى بمقدمة يستعرض فيها أحزانه ولوعته وآلامه وتيهه الجديد قارناً معاناة الشنفرى في العصر الجاهلي:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدورَ مَطِيِّكُم ... فَإِنِّي إِلى قَومٍ سِواكُم لَأَمِيَلُ
فَقَد حُمَّت الحَاجَاتُ واللَّيلُ مُقمِرٌ ... وَشُدَّت لِطَيَّاتٍ مَطَايَا وَأَرحُلُ
وَفِي الأَرضِ مَنأَى لِلكَرِيمِ عَنِ الأَذى ... وَفِيهَا لِمَن خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ
لَعَمرُكَ ما بِالأَرضِ ضِيقٌ عَلَى امرِئٍ ... سَرَى رَاغِبَاً أَو رَاهِبَاً وَهوَ يَعقِلُ
وَلِي دُونَكُم أَهلُونَ سِيدٌ عَمَلَّسٌ ... وَأَرقَطُ زُهلُولٌ وَعَرفَاءُ جَيأَلُ
هُمُ الأَهلُ لاَ مُستَودَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ ... لَدَيهِم وَلاَ الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخذَلُ

إلى أن يقول:

وَلَكِنَّ نَفسَاً مُرَّةً لاَ تُقِيمُ بِي ... عَلَى الذَّأَمِ إِلاَّ رَيثَمَا أَتَحَوَّلُ[7]

إن الشنفرى يهرب إلى عالم جديد يستبدل به أهله وقومه، إنه عالم الصحراء والحيوان والطبيعة حيث النقاء والانسجام بعد أن فقد هذا الطعم لدى أهله وقومه، "فقد خرج هذا الصعلوك عن المنظومة القبلية في الحي متوجهاً إلى حياة التوحش التي دخل فيها ومارس حياته ممارسة فعلية عبر التوحد مع الذئب والذئاب، فماذا وجد؟ وجد قمعاً تمارسه الطبيعة عليه وعلى غيره أشد وأنكى من القمع الذي تمارسه القبيلة ضده، ولكنه قمع مادي جسدي يتحمله الصعلوك الأبي ويفضله على القمع الاجتماعي النفسي (الذل، الأذى) الذي يتعرض له في القبيلة، فهو يتغنى غناءً عدمياً بقدرته على تحمل قمع الطبيعة وتفضيله على قمع القبيلة"[8]. وهكذا يرسم الشنفرى حالة فريدة من التمرد والانسجام الجديد، وشكلاً فريداً من أشكال التكيف والتأقلم وصراع البقاء بطريقة فنية فذة كذلك، "فلم يطلعنا على موقف الصعلوك وأسرار حياته وحسب، بل لقد ارتفع في تصوير هذه الحياة إلى مستوى الخلق الفني الموهوب حتى صارت لامية العرب واحدة من أهم وثائق الفن والحياة المعبرة عن المعيشة الجاهلية وعن نموذج الصعلوك الضاري المتوحش الخارج عن دائرة المنظومة القبلية"[9]. وكذا شأن البحتري الذي يهرب إلى العجم مستبدلاً بهم أهله وقومه من العرب، إنها تجربة الانسلاخ من الأصل، والإحساس بالخوف والعزلة والوحدة، والبحث بالتالي، عن البدائل الغريبة.

لقد ترك البحتري موطنه الأصلي الشام راحلاً إلى العراق لعله يتجاوز ما كان يمرُّ به من مشكل البحث عن المجد والمال، وها هو الآن يتحول من بغداد العز والمجد والمال إلى المدائن بعد إحساسه بالخسارة والفقد، يناجي إيوان المجد الغابر بعد أن خسر المجد الحاضر، إنه التحول المكاني إذن، ذلك الذي يعصف بالشاعر ليوقعه في محطات من التحول الذاتي والموضوعي والفكري والقومي، فالمكان الذي يشكل مصدر قلق وتوتر يغدو دافعاً للبحث عن البديل، للعمارة والحضارة، إنه إيوان كسرى، هذا المثل الحي الشاهد على العظمة التي يتحول إليها الشاعر.

إن البحتري يستحضر التراث الشعري العربي – الشنفرى نموذجاً، بما قد يقربه من مفهوم التناص، منطلقاً من خلاله إلى استكناه أبعاد الحياة وجمالياتها الفكرية والحضارية، وهو يتعامل مع هذا النموذج التراثي بوعي وفهم يقومان على المحاورة والنهوض بالفن البلاغي، فلا يذوب في سياقاته ومداخله، وإنما يكوّن إبداعه ويرسمه ضمن رؤية خاصة به، وموقف متميز يشي بتفرد في الرؤية والتوجه والاستقلالية:

وإذا ما جُفِيت كُنتُ جَديراً أنْ أُرىَ غَيْرَ مُصبِحٍ حيثُ أُمْسِي[10]

إنه لا يرضى الذل والهوان، وتتأبى نفسه العزيزة مواطن الإذلال فيتحول إلى مواطن الإجلال، وكذلك فإن الشنفرى لا يقيم على مواطن الأذى، وإذا ما أحس به فإن له نفساً زكية تتحول عن هذه المواطن إلى حيث العزة والكرم والأهل الجدد.

إن ثمة نقاط اتفاق وافتراق بين البحتري والشنفرى في رؤاهما ضمن هاتين القصيدتين، أما على صعيد الاتفاق فقد "أملى الاستحضار الذهني والفني لأبيات الشنفرى في لاميته ذكر العنس بالجمع كما هي المطايا و(رحلي) هي موازاة مع أرحل، ثم إن لفظة (حضرت) في موازاة مع (حُمَّتْ) ثم إن الهموم بالتعريف لهي الحاجات، ولقد أملى ذكر الليل المقمر في لامية العرب ذكر (بالنصب) البياض في إيوان كسرى، علاوة على ذكر الأبيض الإصليت في لامية الشنفرى، ولقد تحول الشنفرى عن بني أمه إلى الصحراء ليجد المعادل الموضوعي لموضوع فنه، ولقد تحول البحتري عن قومه إلى إيوان كسرى ليعاكس اتجاه الصحراء، ولكن مع معاكسته لاتجاه الصحراء ظل البحتري عيناً له على الصحراء ولو في طريق المقابلة والفخر اللين الهين"[11]. كمثل قوله:

حِلَلٌ لم تكُنْ كأطْلالِ سُعْدىَ في قِفَارٍ من البَسابس فلْسِ

وَمَساع، لَوْلا المحاباةُ مِنّى، لم تُطِقْها مَسْعاةُ غَنْسٍ وعَبْسِ[12]

لقد تحول الشنفرى إلى عالم الصحراء وفضائها البعيد عن قيم القبيلة التي أهانته، ومازج الحيوان في ذلك الفضاء وأنسنته وجعله بديلا لعالم البشر وقيوده المذلة،أما البحتري فقد استدار من عالم البشر الذي يمارس قادته القتل والإهانة إلي عالم من البشر يرى أنهم يملكون قيما حضارية قادرة على تنظيف الواقع وتجديده، وأعادة بث الحياة فيه.

رحل الشنفرى إلى ناحية من مكان قومه الصحراء البعيدة ورحل البحتري إلى ناحية من مكان قومه إلى المدائن حيث إيوان كسرى، وحملا رؤيتين مختلفتين في المعالجة الفنية للمكان نبعت من الحاجة الخاصة بكل منهما.فإذا كان الشنفرى يريد تكوين جماعة ذات نظم وقوانين تحترم ذاته، فان البحتري يبحث عن جماعة ترد العدوان وتغيث قومه في مواجهة الآخر الذي بغى وقتل المتوكل ولي نعمته.

وقد نجح الشنفرى نجاحا فنيا متميزا في أنسنة جماعة بديلة داخل نصه الشعري تمثلت فيما شكله من لوحتي الذئاب والقطا في الأبيات من (26-42) التي تعد لباب قصيدته اللامية، ونجح البحتري نجاحا فنيا متميزا في بعث الحياة في آثار جماعة الإغاثة القادرة على مد يد العون لقومه والمتجسدة فنيا في اللوحة الجدارية (صورة انطاكيا).

ولعل هذا ما جعل رؤى الشاعرين الوجودية تختلفان،فالشنفرى منسلخ ورافض ومهاجر يود تكوين مجتمع جديد، لذا ينحو منحى يعتمد على الذات ويضخمها لتكون محور عالمه الجديد بضبابيته وسعي الآخر لتهديمه وصعوبة تكوينه،وتخدم الصور الفنية على امتداد فضاء قصيدته هذا المنحى.

أما البحتري فهو حزين باك يشعر بالظلم والقهر وضياع الفرصة المتاحة، ويدرك معالم الطريق إلى من يساعده، فيتوجه إلى عالم يتجسد عيانا في لوحة فنية جميلة،تملك القدرة على الإيحاء لكنها انخرست ويود أن تنطق: هل يتمنى أن ينطق صانعو هذه اللوحة ويساعدوا في إزاحة القتلة من العنصر التركي.

"لقد نجح البحتري في إطلاق بالونات التضليل الفني وساعده فنه الخاص به كما ساعده معجمه الشعري على احتواء هذا الاستيحاء الفني للامية الشنفرى ومجاوزتها ألفاظاً وموسيقا وموضوعات، ثم إنه (البحتري) وقد كان البحر الطويل أثيراً لديه في أقصى درجات السرور والكآبة على حد سواء، وهو البحر الذي تقوم عليه اللامية – قد هجره إلى الخفيف في هذه القصيدة بالذات، فقد أبعد المرمى، وأحسن المناورة، وأبدع في ذلك وأجاد، لقد استجمع الصورة الحضارية والفنية للاّمية وأبدعها إبداعاً حضارياً جديداً، فإذا المعاني تتراقص أطيافها في العربية من جديد، وهو ليس إبداعاً جزئياً على مستوى البيت ونصفه وربعه، ولكنه الإبداع المستند إلى

رؤية حضارية تأخذ فيها القيم والعلاقات روابط جديدة بعيون جديدة، وإن صح التعبير تكون لامية الشنفرى قد ولدت في سينية البحتري ولادة حضارية جديدة[13].

**البعد الطللي:تبدل الصورة الجزئية من الحيز المكاني إلى الحيز اللفظي**

أن الثورة والسخط التي عمرت نفس الشنفرى، فطلب من أهله الرحيل على الرغم من انه هو الراحل:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُم فَإِنِّي إِلَى قَومٍ سِوَاكُم لأَميَلُ[14]

هي التي حفزته على تشكيل صوره الجزئية، لتملأ فضاء المكان الذي رحل إليه مهددا قومه بتكوين بديل قوي قادر على نقض مجتمعهم وتقويض مكتسباته المادية، وتهديد أمنهم بأدوات خارقة تصل إلى الارتباط بالمغيبات كالجن:

فَإن يَكُ مِن جِنٍّ لأبرَح طَارِقَاً وإن يَكُ إنسٌ مَا كَذَا الإنسُ تَفعَلُ[15]

والثورة والسخط التي عمرت نفس البحتري، دفعته إلى الترفع عن عطاء اللئيم والتماسك أمام تبدلات الدهر وتحولاته، ودفع ناقته للوقوف على أطلال إيوان كسرى بدل أطلال (سعدى)

حَضَرتْ رَحلِيَ الهُمُومُ فَوَجَّهْـ ـتُ إلى أبيضِ المدائِنِ عَنسِي[16]

وهي التي دعته إلى تكوين صوره الجزئية، لتنتقل من المجسد المكاني إلى المجسد اللفظي، لأن ما رحل من أجله البحتري يستطيع البيان اللفظي أن يصل إليه عن طريق التذكير بقيم الحضارة، لعلها تنير الهمم للخلاص مما هو جاثم على صدر الحياة لحظة القول وبناء النص الشعري.

كلا الشاعرين ينطلق من رؤية خاصة به، يشكل الطلل ظلالا يستظل بها وخلفية لصوره الفنية التي تكون معمار القصيدة، فرحيل الشنفرى أوحى له فنيا في أن يرسم لنفسه صورة تجتمع فيها عناصر المثال الأخلاقي الاجتماعي للبطل في عصره الجاهلي، وتنفي عنها ما دون ذلك من صفات العبيد:

وَلســـتُ بِمِهيَافٍ يُعِشِّي سَوَامَـهُ مُجَدَّعَـــةً سُـــقبَانَهَا وَهيَ بُهَّـلُ

وَلَستُ بِمِحيارِ الظَّلَامِ إذا انتَحَت هُدَى الهَوجَلِ العِسِّيفِ يَهمَاءُ هَوجَلُ[17]

وكذلك رسم الشنفرى لوحات فنية للبيئة التي انتقل إليها فنيا، فرسم لوحة للمجتمع البديل (الذئاب والقطا) ولوحة لمباغتة القبيلة وتقويض مكتسباتها، وجميعها تستظل بلوحة الرحيل

والطلل. وكذلك فعل البحتري حين رحل نحو الطلل الكائن عيانا والمجسد بناء (إيوان كسرى)، وركز عدسته نحو لوحة فنية مجسدة على جدار الإيوان وهو (صورة معركة إنطاكية) وانبجست الصورة الفنية المكونة في القصيدة من الطلل وانغلت باتجاهه، لأن رؤية الشاعر ترى في الطلل حلا فنيا لمشكلة النص، فالإيوان هو الطلل الكلي هدف الرحيل ووسيلة التسلي عن الهموم وصورة معركة إنطاكية هي الذروة الفنية والرمز الذي يختزل هدف الرحيل الأساسي، والصحراء هي الطلل الواسع وهدف الرحيل ووسيلة بناء المجتمع البديل ومكانه، ولوحة الذئاب والقطا الفنية هي لباب عالم الشنفرى المؤنسن، الذي يختزل المجتمع البديل المتجانس للقبيلة، فالصور المشكلة تفتقها طبيعة الرؤيا الشعرية التي يملكها كل من الشنفرى والبحتري ولنتثبت من ذلك اختار صورة من السينية وهي (صورة معركة إنطاكية) وصورة من اللامية هي (لوحة الذئاب) لقراءة أثر الصورتين الإشعاعي في النصين.

ويؤطر الشنفرى لمجتمعه البديل انطلاقا من الذات واقتدارها،فيجعل نفسه محورا لذلك المكّون (البكر)، ويضفي على شخصيته (المتفرّدة ميزات مثالّية ينتزعها من الآخر ويلبسها لذاته وللمجموعة الجديدة، يقول:

هُمُ الأهلُ لا مُستودَعُ السِّرَّ ذَائِعٌ  لَدَيهِم وَلا الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخذَلُ

وَكُلُّ أَبِيٍّ بَاسِـــلٌ غَيرَ أَنَّـــــنِي  إذَا عَرَضَت أُولَى الطَّرَائدِ أَبسَلُ[18]

فالأهل الجدد يتميزون بالوفاء والإخلاص،فهم يجيرون المضطر إذا استجار بهم ولا يذيعون سره، ويكتمون سره ولايبدوه لأحد وهم لا يقبلون الضيم ويتصفون بالشجاعة، أما الشنفرى محور ذلك المجتمع المتشكل فنياً فهو الأشجع والأقدر على قيادة الخيل ومهاجمة الآخر المعادي، فهو جدير بالقيادة.

ويواصل الشنفرى رسم معالم طريقه انطلاقا من رؤيته الوجودية للحالة التي يعانيها الإنسان الصعلوك وسط معمار المجتمع القبلي (الجاهلي)، ويحاول تشييد بناء جديد بديل، ومن جدر ذلك البناء الفني الجديد اللوحات الوصفيّة لذاته وهو يهاجم القوم بتفوق يوصله إلى درجة أسطورية تصل قدرة الجن لقوله تعالى ((أنا أتي بها قبل أن يرتد إليك طرفك))[19] ولوحات فنية لمكونات مجتمعه الذئاب والقطا، وتنفرد لوحة الذئاب (لباب القصيدة) بامتلاك مؤشرات على قدرة الشاعر الفنية على تركيز عصارته الذهنية والعاطفية واخراج قطعة فنية تمتلئ بالحركة والنشاط والإيحاء، فالشنفرى بعد أن يمجّد ذاته ويثبت كيانها، ويؤكد اقتدارها على تجاوز جغرافيا المكان وتحدي الزمان، ينطلق نحو تجسيد ذلك ضمن مجتمع واقعي يتحدى المكان والزمان لكنه لا يلغي المعاناة. يقول الشنفرى:

| | | |
|---|---|---|
| وَأَطوِي عَلَى الخُمصِ الحَوَايَا كَمَا انطَوَت | | خُيُوطَةُ مَارِيٍّ تُغَارُ وَتُفتَلُ |
| وَأَغدُو عَلَى القُوتِ الزَّهِيدِ كَمَا غَـدَا | | أَزَلُّ تَهَادَاهُ التَّنَائِفُ أَطـحَلُ |
| غَدَا طَاوِيَاً يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِـيَاً | | يَخُوتُ بِأَذنَابِ الشِّعَابِ وَيَعسِلُ |
| فَلَمَّا لَوَاهُ القُـوتُ مِن حَيثُ أَمَّهُ | | دَعَا فَأَجَابَـتهُ نَظَائِرُ نُحَّلُ |
| مُهَلهَلَةٌ شِيـبُ الوُجُوهِ كَأَنَّـهَا | | قِدَاحُ بِكَفَّي يَاسِرٍ تَتَـقَلقَلُ |
| أَو الخَشرَمُ المَبعُوثُ حَثحَثَ دَبـرَهُ | | مَحَابِيضُ أَردَاهُنَّ سَامٍ مُعَسَّلُ |
| مُهَرَّتَةُ فُوهُ كَأَنَّ شُدُوقَـهَا | | شُقُوقُ العِصِيِّ كَالِحَاتٌ وَبُسَّلُ |
| فَضَجَّ وَضَجَّت بِالبِرَاحِ كَأَنَّـهَا | | وَإِيَّاهُ نُوحُ فَوقَ عَلِيَاءَ ثُكَّلُ |
| وَأَغضَى وَأَغضَت وَاتَّسَى وَاتَّسَت بِهِ | | مَرَامِيلُ عَزَّاهَا وَعَزَّتهُ مُرمِلُ |
| شَكَا وَشَكَت ثُمَّ ارعَوَى بَعدُ وَارعَـوَت | | وَلا الصَّبرُ إن لَم يَنفَعِ الشَّكوُ أَجمَلُ |
| وَفَاءَ وَفَاءَت بَادِرَاتٍ وَكُلُّـهَا | | عَلَى نَكَظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجـمِلُ[20] |

تبدو شخصيّة الشنفرى ساطعة بقوة في الصورة، فهو المحور الذي تنبني حوله مكونات اللوحة الفنية، فهو الذي يمتلك القدرة على أن يطوي أمعاءه ويقاوم الجوع باقتدار وثبات، يفعل ذلك ويؤكد برسم صورة فنية جميلة لذلك الاقتدار وهي صورة منتزعة من بيئة الشاعر البدوية. صورة ماري الذي يقوم بعملية فتل الخيوط وطيها حول المغزل، فالشنفرى يجعل من أمعائه مادة عينية يلفها حول الجوع فيختنق الجوع وينتهي، كما يلف ماري الخيوط حول مغزله فيختفي.

فالتحدي الذي يواجه الشنفرى أثناء بناء مجتمعه الفني البديل هو الجوع وعدم توفر الطعام، لذلك يتوجه إلى احدى مكونات مجتمعه الجديد ليبرز أثر هذا التحدي على تلك الجماعة وهي جماعة الذئاب، ويبين كيفية مواجهتها لظاهرة الجوع وعدم توفر الطعام.

تتكون لوحة الذئاب الفنية من خلال الشنفرى، فهو الذي يغدو مبكرا مستعينا بزاد قليل جدا،وهو أساس اللوحة الفنية والطرف الأساس فيها، فهو المشبه،أما الطرف الثاني فهو المشبه به وهم مجموعة الذئاب في حركتها ومكوناتها ومواجهتها تحدي الجوع وسط صحراء لا تنبت شيئا.

ينقل الشنفرى صورا حسية ترتكز على توظيف جميع عناصر الصور الحسية من حركة ولون وصوت وبصر ويسبغ عليها روحا إنسانية تجعل اللوحة الفنية المتكونة تسبح في بحر من المشاعر البشرية التي يحن إليها الشاعر في أعماقه،فالذئب (المشبه به) يغدو مبكرا ناحل الجسد وسط صحراء قاحلة وقد تلون بلونها،فأصبح مغبرا على بياضه،يطوي في داخله جوعا شديدا،لكنه يتحدى الجوع فيجري سريعا يعارض فيه الريح في سرعته،وينقب في تلك الفلاة عن قوته فينقض على أطراف شعابها، وتعتريه الهزة والارتجاف عندما لا تسعفه أذناب الشعاب بشيء،فيرتد إلى ذاته وتزداد هزته،فيتوجه إلى الجماعة والمجتمع لعله يسعفه ويخفف بلاءه.

لقد امتنع القوت على الذئب وكان هدف حركته وسط القفر،فماذا يفعل؟ انه يملك بقايا صوت (عواء) يدعو فيه أقرانه،فيرتد إليه الصدى ليخبره أن أقرانه من الذئاب حالها كحاله في شدة الجوع والهزال، لكنها تهرع إليه بصورتها البائسة فهي شديدة الضعف، يعتري وجوهها الشيب،ليس لها غير الجلد والعظم،تمشي مضطربة، تسمع صوت عظامها وهي تتحرك فكأنها صوت القداح التي تحركها كف المقامر.

والذئاب في حركتها الجماعية وتوجهها نحو الذئب الشنفرى وما يصدر من تلك الحركة من أصوات تستدعي في ذهن الشاعر الصورة الصوتية لدوي النحل الذي أهاجه مشتار العسل بأداته الباحثة عن العسل وسط تجمعه، صورتان صوتيتان تجسدان الضعف الشديد للذئاب، أصوات القداح وأصوات النحل لا ترضيان الشاعر في قدرتهما على التعبير عن بؤس الذئاب في تحديها للجوع، فيمعن في الوصف الحسي للذئاب فيعتمد صورة بصرية تبرز الذئاب في شدة نحولها، فأفواهها المفتوحة كريهة المنظر تبدو كالعصي المشقوقة، تبلغ الصورة غايتها في النقل الحسي لمدى معاناة الذئاب من الجوع لتنتقل إلى الأدوات الممكنة لتجاوز المحنة ومواجهة التحدي وإرساء قواعد الجماعة البديلة للشنفرى وإمكانات استمراريتها، فتبدأ أنسنة جماعة الحيوان وإيجاد العلاقات المشتركة الموصلة للمجتمع البديل الذي يساعد الشاعر على مواجهة القبيلة، ونقض قيمها الطبقية الظالمة، تتجه اللوحة الفنية للذئاب إلى أيجاد علاقات التواصل والتوازي فالذئب ورفاقه يضجون في وسط الصحراء الواسعة، وينعكس عن ذلك الضجيج الحس المشترك

بالمأساة،ثم يشترك الذئب ورفاقه في الإغضاء ويعزي بعضهما الأخر بسبب قلة الطعام ذلك الهم المشترك، ويتشابه الجميع في التعبير عن المأساة، ثم يتبادل الذئب مع مجموعة الرفاق الشكوى والتواصي بالصبر والإنفاق المشترك على ضرورة الصبر، انطلاقا من قناعته إن لم ينفع الشكو فالصبر أجمل، وينتهي المشهد بالاتفاق على كتمان الألم الناتج عن الجوع والعودة المحمودة إلى البحث في الشعاب والأرض عن الطعام، وتأطير التعامل بالحسنى داخل المجتمع الجديد.

يلحظ القارئ لمكونات لوحة الذئاب عند الشنفرى الرؤية الفكرية التي أنطلق منها الشاعر في بناء نص اللامية كلها، وهي تكوين مجتمع قادر على إرضاء الشاعر بديل لمجتمع القبيلة التي ظلمته في بعض قيمها.

يجعل الشاعر ذاته محور اللوحة الفنية فهو المشبه،والذئب في علاقته مع مجموعة الذئاب المشبه به وهم جميعا يسعون إلى تكوين جماعة قادرة على مواجهة التحدي الأساسي الناتج عن مجافاة القبيلة وهجرها وهو الجوع،واللافت للنظر أن الشاعر يؤنسن الجماعة الحيوانية ويجعل (الذئب الشنفرى) محرك الجماعة هو المبادر للتعبير عن مشاعره، وتبادل تلك المشاعر مع الجماعة كفرد من أفرادها لا رئيسا أو زعيما متعاليا على مشاعر جماعته،وحاجاتهم المادية والنفسية.

ولعل البحتري في بنائه لنص (السينية) كان يعاني معاناة مماثلة،لما عاناه الشنفرى، فالبحتري هم بهجر قومه لاختلافه معهم في أمر مقتل المتوكل، فاتجه نحو طلل الحضارة الفارسية، يود أن يستنهض أصحاب هذا الطلل الكائنين عيانا في الحياة العباسية، ويبادروا لامتلاك زمام الأمور من عسكر الترك، فيصل البحتري إلى حل أشكاله بهذه الطريقة، كما توجه الشنفرى إلى مجتمع الحيوان، لإيجاد بديل للقبيلة، ليحل مشكلته، وكلاهما عمل ذلك على صعيد الفن وجسد ذلك في نصه الشعري الخالد..

لا شك أن التصوير الفني البارع هو الذي سيطر على جو السينية، وإذا كانت اللغة قد خدمت إرادة الشاعر في ترجمة أحاسيسه وأحزانه وفقده، خاصة في بدايات القصيدة، فإن هذه اللغة ستخدم الشاعر كذلك في رسم لوحات ومشاهد فنية جميلة قلما عرف الشعر العربي القديم مثلها، فالبحتري "لا يبارى في تصويره الحسي، حتى لكأنما ينقل المشهد بحذافيره، لا لنبصره فحسب، بل أيضاً لنلمسه بأيدينا، فهذا الإيوان لم يعد إيوان قصر يكتظ بالترف والنعيم، بل أصبح بناء قبر ضخم لحضارة الفرس البائدة، وحال كل ما كان فيه من أعراس إلى مآتم، غير أن صفحة منه لا تزال ناطقة بشجاعة الفرس ومجدهم الحربي، إذ تجسدت فيها صورة معركة إنطاكية بين الروم والفرس، وكسرى هاجمٌ بجموع جيشه تحت العلم الفارسي الكبير، يمزق جموع الروم،

والفرسان بين مهاجم ومدافع ولا صوت في المعركة ولا جلبة، إنما هو تصوير، ولكن بلغ من نطقه وقوة تعبيره أن تظن العين أنها المعركة كأنما تحدث تحت بصرها"[21]

والمنَايَا مواثِلُ وأنوشَـرْ وان يُزجِى الصُفُوفَ تَحتَ الدرَفْسِ
في اخضِرارٍ من اللَّباسِ على أصـ فَرَ يَختــالُ في صبيغةِ وَرْسِ
وعِرَاكُ الرِّجالِ بيْنَ يَـديه في خُفوتٍ منهم وإغماضِ جَرْسِ
مِنْ مُشيحٍ يَهوِي بعاملِ رُمـحٍ، ومُلِيحٍ من السِّـنان بِتُرْسِ
تَّصِفُ العيْنُ أنَّهمْ جِدُّ أحْيا ءٍ لهُمْ بينهم إشَارةُ خُـرْس
يَغْتلي فِيهِمُ ارتِيَـابِي حَـتَّى تَـتقرَّاهُمُ يــدَايَ بلمْسِ[22]

يرسم البحتري هذه اللوحة الفنية الحية لهذا المكان بما فيه من نقوش ورسوم وتماثيل، فصورة إنطاكية تحكي وقائع المعركة بين الروم والفرس، يلتقط الشاعر هذه الصورة من ذلك النقش المحفور في الإيوان، حيث يقف الناظر مدهوشاً مسحوراً، كسرى يحاصر المدينة في حملة عسكرية ضخمة، والموت يخيم على المدينة، وأنو شروان في حلة القتال تحت اللواء، يحث الجنود على القتال، وهم يستجيبون له في صمت وثبات قد استخدموا لغة البرق والإشارة، فهم بين رام لرمح أو متَّق بترس، والصمت الرهيب يخيم على ميدان المعركة على الرغم من الحركة والقتال الحار، والجميع في حركة دائبة نشطة، يتكلمون بأيديهم ويتفاهمون بعيونهم، ويتراسلون بأعضائهم، "ما يجعل العين تتيقن من فاعليتهم وحيويتهم وحركتهم لولا الصراع النفسي المشحون بالشك الذي نجم عن الموازنة بين الرسم المنقوش والصورة الحية، ولذا فقد أراد الشاعر أن يجلّي الموقف لتنطق الحواس بالحقيقة، ويفيض الواقع عن اللوحة، وتعرف سحر الخيال الذي أنطق هذا الساكن وحركه في صورة فنية رائعة[23]

إن سر الهزيمة التي تتبدى ظاهرياً عند البحتري قد شكلها الزمن الرديء الذي خلخل أمانة وهدوءه، لكنه في الداخل غير مهزوم، فقد استطاع أن يؤسس بديلاً جديداً لخسارته مع الزمن في بحث داخلي جديد "وتغرق الذات في إدراك عميق للانهائية النفي والتشرد ولاستحالة استعادة الزمن الضائع أو الصحب المشتتين، وأمام هذا الإدراك لا تنهار الذات، بل تكتسب لنفسها صلابة داخلية عميقة رغم تمزيق الانفعالات لها، وفي صلابتها هذه تتجوهر في كون بديل مطلق، كون يشكل نقيضاً للكون الذي تفتت وتمزق وانهار، وتبدأ حركة الكون البديل بالتبلور وطناً جديداً وأرضاً جديدة، وقوى حافلة بالحيوية والحياة، وزمناً جديداً... الخ"[24] وهكذا فإن روح الحياة

والفرح والنشاط والأمل تنعكس في وصف هذا الموات / الإيوان، وذلك بعد أن قرر الشاعر الوضع الإيجابي الجديد، فها هي الصور تتحرك وتنطق حتى لتكاد تكون حية فعلاً:

مِنْ مُشيحٍ يَهوِي بعاملِ رُمـحٍ، ومُلِيحٍ من السِّــنان بِتُرْسِ

يَغْتلي فِيهِمُ ارتِيَـابِي حَـتَّى تَـتقرَّاهُمُ يــدَايَ بلمْسِ

وإنه لفرط ارتيابه يتتبع الحقيقة ليزداد علماً بها، ويزيد صورته روعة بإسناد الفعل إلى اليدين وهو المبصر القريب مما يصف، إن المعنى بهذه الدقة "قد أعطى الشك قيمة، وأصبح الشك نفسه ذا دلالة فائقة على براعة التصوير في تلك الصور الماثلة على الجدار – لهذه المعركة التي كان عنصر الحركة فيها مثار الدهش ومبعث الشك، وسبباً لفقدان الثقة في العين البصيرة المتمكنة، ومن ثم استدعت اليد لترى وتحس معها طلباً لتتبع الحقيقة والتيقن منها"[25]

إن هذا الحماس الغريب الذي نقتنصه من شعور الشاعر هنا هو ما يؤكد تماماً عالم الشعراء الغريب والمتميز عن الناس العاديين، فالشاعر كفنان يحيل الأشياء إلى عوالم مدهشة مثيرة ومقنعة في أحيان كثيرة لأن "الاستثناء الوحيد القائم بين الشعراء وغيرهم من البشر يتجلى في التكوين النفسي للشاعر، وهو تكوين متميز يقوم على الإحساس المرهف والخيال الخارق، وهذا التكوين الخاص أو المتميز يجعل الشعراء والفنانين وسائر المبدعين في حالة قلق دائم وتوتر مستمر، ولذلك فقد قيل إن أعصاب البشر تحت جلودهم أما الشعراء فأعصابهم فوق جلودهم، وبفضل هذا الاختلاف في التكوين النفسي وفي وضع الأعصاب تكون استجابة الشاعر لكل من الألم والفرح فورية وآنية، ويتركز في تلك الاستجابة أكبر قدر من الانفعال باللحظة الراهنة، واللحظة الأسيرة لأي من المؤثرين: الألم الطاحن أو الفرح البهيج"[26]، وهكذا يكون البحتري في موقعه الرؤيوي والنفسي والفني مع هذا المتغير الجديد الطارئ في حياته، وهذا الذي خضه وهزه وألقاه في شبك اللحظة، فأجمل اللوحات الفنية هي تلك التي "صدرت عن فرح عظيم أو حزن عظيم، ومن امتلك طاقة هائلة من الفرح أو طاقة هائلة من الحزن، وكان شاعراً أو فناناً فقد امتلك موهبة لا تقهر، واستوى على عرش من الإبداع لا تستطيع أية قوة في الأرض أن تمنعه عن الظهور والاستعلام"[27]

هكذا نرى البحتري الفنان إذن وهو يمتلك الحزن العظيم على ما كان، والفرح العظيم بما هو كائن، فينبري فناناً مجلياً في هذا الوصف، فهو يصرف الشك في حوار باطني؛ إن ما أرى رجال أشداء يخوضون غمار الحرب، وإن سألت فأصواتهم لا ترتفع، وجلبتهم لا تشتد، لكن الجواب يأتيك من خلال نافذة العين بأنهم أحياء يتكلمون لغتهم الخاصة بهم، الإشارة الخرساء، "ولا يفضح حلم الشاعر الذي غاب فيه سوى اقترابه من الجدار، وتحسسه هذا الجدار، فينتبه من

غافل حيرته ليجره المشهد إلى حيرة أخرى ليس يدري معها أصنع إنس لجن سكنوه أم صنع جن لإنس"[28]

إن هذا الرسم الفوتوغرافي الذي تنقله العين البشرية يتحرك ليتجاوز فن العين في نقل المشهد، لتصبح الكلمة الفن الشعري هنا هي الأداة الأكثر ترجمة عن نقل المشاهد ورسم اللوحات، فصورة المعركة بين الفرس والروم قائمة "الموت أمامك في تشخيص قل مثيله، المنايا ماثلة في المعركة، تروح وتجيء، فيزيد هذا من روعة الصورة، ويصبح اللامنظور منظوراً، واللاملموس ملموساً وتتحول الصفات المعنوية أثراً حسيّاً بين المعالم، وتبين الألواح واضحة بكل خطوطها واختلاف أشكالها، والمقاتلون في عراك بين يدي كسرى، صورة منحوتة في الصخر أو مرسومة على الجدار، يخرجها الشاعر أثراً يلحظ ويرافق في مشاركة الوجدان أحد العناصر المتممة لعملية الخلق ذاك"[29]

إن هذا ما يفعله الشاعر البحتري في هذا النص الشعري، إنه يتحرك في الأفق الآخر، أفق الفن وليس أفق النحو والصرف الجامد المؤدي إلى لغة نثرية توصل المعنى دون اللعبة الجمالية، فالشعر" ليس نثراً يضاف إليه شيء آخر، بل هو نقيض النثر تماماً، وطبيعة الفارق بين النثر والشعر لغوية تكمن في نمط خاص من العلاقات التي يُقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة، وبين المدلولات أنفسها من جهة أخرى"[30]، وفي هذا المعنى يصبح الشعر " انزياحاً أو انحرافاً عن معيار هو قانون اللغة، إلا أن هذا الانزياح ليس فوضوياً، وإنما هو محكوم بقانون يجعله مختلفاً عن غير المعقول، أما الانزياح المفرط الذي يستعصي على التأويل فتسقط عنه السمة المميزة للغة ألا وهي التواصل"[31]

وتستمر هذه اللوحة الممثلة بمشهد المعركة في توجيه الخطاب الشعري هنا بصيغ فيها الكثير من تحريك الخاطر والتنويه بالصورة وإيحاءاتها ودلالاتها، وأكثر ما في هذا التصوير هو إبراز الحرص على القتل في الجانب الأول، وإبراز الحرص على النجاة في الجانب الآخر، وإبراز لصورة المحارب في كل وضع من هذه الأوضاع بما يعطي التشكيل الأخاذ سواء في محاولة النزول بسنان الرمح بكل ثقل وتركيز، وما يتبع ذلك من حركة العضلات وتقطيبات الوجه والانحراف بالجسم على درجة معينة، أو محاولات الاتقاء من هذا النزول من أسفل إلى أعلى بكل التصميم الذي يجعل من عضلات الجسم وانحرافه في درجات انحراف معينة مع الصورة الكلية التي تجعل القسمات والتعرجات والانحرافات واضحة في الصورة القريبة من يدي الجواد، وتحت عيني فارسه أنو شروان، وتجعل القسمات والتعرجات والانحرافات غير واضحة في أعداد الجيوش الكثيفة في الأطراف من الصورة، فيما كان من الطرف المقابل لصورة جواد أنو شروان بما لا يخفى: تصف العين أنهم جد أحياء لهم بينهم إشارة خرس وقول البحتري هذا "فيه إيحاء على أن

الرسام في عمله هذا – أي في الصورة – يكاد يكون ضرباً من السحر والعمل الخيالي لتفوقه وإبداعه، وهذا ترسم لقوله تعالى: ﴿سحروا أعين الناس واسترهبوهم، وجاؤوا بسحر عظيم﴾[32] والفعل المضارع (تصف)، والتوكيد (أنهم) مع إضافة (جد) إلى (أحياء) يجعل الصورة معبرة تموج بالحياة[33]"

نحن إذن أمام صورة حافلة بالتفاصيل الوضعية ذات القيم الفنية والجمالية التي تركز على العناصر الثابتة والمتحركة، فنتعرض للثابت منها من خلال الجمل الاسمية المتتالية، وللمتحرك من خلال جمل فعلية أفعالها مضارعة جاءت أخباراً لمبتدآت فتجمع بين الاسمية والفعلية، تمثيلاً لواقع جمع الثابت والمتحول. فمن الجمل الاسمية المستخدمة (المنايا مواثل، أنو شروان يزجي الصفوف)، وقد أكثر الشاعر من استخدام حرفي الجر (في ومن) اللذين يفيدان الحلول والظرفية، ويركز الشاعر على المصادر الدالة على الحدوث المجردة (الاخضرار، العراك، الخفوت والإغماض، وأسماء الفاعلين)، واسم الفاعل، عادة، يدل على حدوث الفعل أيضاً، وهو حدوث متغير وليس ثابتاً.

ويوظف الشاعر المفردات التصويرية مثل (ارتعت)، "فحرف العين حلقي توسط بين تاءين توحيان بالارتباك، لأن التاء تشير إلى التأتأة الناجمة عن الاضطراب، والعين حرف حلقي يصور حالة من حالات الاختناق والذهول، كما أن امتزاج اللونين الأحمر والأصفر يشارك في تصوير هذه الحالة المرتبكة أثناء المعركة، ومن المفردات التصويرية الأخرى (الخفوت والإغماض) فهما يوحيان بجرسهما وينبئان عن حالة صمت"[34]

ولعل هذا يجعل المرء يؤكد وجود فوارق بينة بين لغة الخطاب العادي ولغة الخطاب الشعري، التي تشكل هذه القصيدة نموذجاً طيباً لها، فإذا كانت اللغة النثرية "تعمل على ضمان سلامة الرسالة بترتيب ما، فإن الشعر يعمل على تشويهما بالتقديم والتأخير، وإذا كانت اللغة العادية تسند إلى الأشياء صفات معهودة فيها بالفعل أو بالقوة، فإن الشعر يخرق هذا المبدأ حين يسند إلى الأشياء صفات غير معهودة، من مثل: السماء ميتة، الجبال تبكي..."[35]

**البعد الطللي وتبادلية الرؤى**

يظهر إيوان كسرى في مكان عال مشرف تكل العيون حينما تنظر إليه، "وإن الحائط الذي ينحدر السقف الإهليجي باتجاهه، إنما هو جبل (القبق)، ويكون ثمة يمين الجبل (خلاط) ويساره (مكس)، وتقديم الخبر على المبتدأ (مغلق بابه) فيه تسليط الضوء على الإغلاق، وهو وصف معماري هندسي لانحدار السقف الإهليجي ذي الخواتم المعقودة باتجاه الحائط، ويعضد هذا

التفسير أن السياق بعد البيت يتحدث عن التفوق المعماري والحضاري والمهارة المعمارية الرائعة.[36]

وتبدو صورة الإيوان رائعة المنظر، متفوقة على الأطلال المقفرة في الصحراء، فقد وصف البحتري الإيوان بأنه (حلل لم تكن كأطلال سعدى)، وربما كان في هذا تعريض بالعرب وحضارتهم ومعالمهم المدنية، فهو مقارنة صارخة الميل نحو تمجيد الحضارة الساسانية الفارسية وتفضيلها على الحضارة العربية من خلال إشارة الاسم العربي التقليدي القديم (سعدى)، إنها مقارنة بين الحضارة والبداوة، بين المحبوب والمبغوض، بين الكائن وما كان، ولعل الدافع لهذا الميل الهزة النفسية والسخط الذي يعمر نفسه ويلاحقه نتيجة رؤيته للمتوكل وهو يقتل بمؤامرة من ابنه ولي عهده، وبأيدي ثلة من جنود الترك)[37]

مرة أخرى تتفتق شاعرية البحتري عن فيض فني جديد يوشح هذا الإيوان، ولكن هذه المرة يغلب الشجن والحسرة عليه، ومع ذلك فإنه يظل عظيماً:

وكأنَّ "الإيوانَ" مِن عَجَبِ الصَّنْـ عَةِ جَوبٌ في جَنبِ أرعَنَ جِلْسِ

يُتَظَنَّى مِنَ الكـآبةِ إذْ يَبْـ دُو لعيْني مُصبِّح أو مُمَسِّـي

مُزعَجاً بالفِراقِ عَنْ أُنـسِ إلفٍ عَزَّ، أو مُرهَقاً بتطليقِ عِـرْسِ[38]

إن تعلق الشاعر النفسي الجديد بهذا الإيوان يقوده دائماً إلى رسم صور جميلة له تتبدى في إبداعاته المعمارية المزركشة بالألوان، كأنه أرض فسيحة أصابها الغيث، فأجابت بمختلف النبات، وكأنه جبل مشرف عال يصوره الشاعر وهو مستند إلى جبل(القبق) كأنه رجل حزين يشير بالتحية صباحاً ومساءً، وقد فارقه أهله وأحبته أو زوجه الحبيب[39]

إن البحتري يكاد يحيل أطلال الإيوان "إلى شخوص تتحرك خلال جنباته، وتحس وتتألم، فهو مزعج بالفراق، ويبدي تجلداً"[40]

يرسم الشاعر الإيوان إنساناً يبدي تجلداً وتصبراً، لكن الدهر يلقي بثقله عليه – شأنه في ذلك شأن جبل ابن خفاجة الأندلسي – ليكون عاجزاً عن القدرة على الاستمرارية في التجلد. وإن أنسنة الإيوان بامتلاك الحزن والجلد والصبر والمشاعر دليل

على انتباه الشاعر لعملية المعادل الموضوعي، فالشاعر يمر بمراحل الحزن والكآبة، وكذلك تحمل أعباء الحياة وثقلها، وحالات التوتر المهاجمة، فالقصر تستهدفه عوادي الزمن الكثيرة من

طمس وعوامل تعرية ومناخ وتقادم عهد، ولم يحتفظ بتماسكه، وهو فعل الرجل الذي يبدي تجلده"[41]

يبدي الشاعر إعجابه بهذا الصرح العظيم فيترجم هذا الإعجاب من خلال ملكة خاصة لا يمتلكها الإنسان العادي، إنها ملكة الذوق والإحساس بالجمال، "فالذوق أو الإحساس بالجمال فطري من ناحية، ومكتسب من ناحية أخرى، فهو في أصله هبة طبيعية تولد مع الإنسان، ويظهر أثرها في ميله منذ بواكير حياته إلى روائع الأدب متذوقاً ومحاكياً، وهو أمر لا يتاح لمن لم يتح لهم مثل هذا الاستعداد الفطري إذ إن الجمال في كل أشكاله ليس أموراً حسية ذات قياسات وأطوال يستطاع قياسها بالأدوات الحسية، بل هو قيم معنوية لا تستجلى بغير الأذواق السليمة التي صقلت بما اكتسبته من ثقافة ومعرفة وطول ممارسة[42]، وهكذا يتجلى البحتري الذي وهب هذه الملكة الفريدة في الاستمرار بوصف القصر وسجاجيده العجمية وطنافسه، وشموخه وارتفاعه الذي يلوح للناظر من جبل رضوى، وهذه الشرفات تبدو بيضاء اللون ناصعة كأنها غلائل القطن:

لابساتٌ مِنَ البياضِ فَمَا تُبْـ صِرُ منها إلاَّ غَلائلَ بُرْسِ[43]

ويقف ثَمَّ مشدوهاً متسائلاً بكل حيرة ودهشة عن اليد التي بنت هذا القصر، هل بنته الإنس للجن؟ وفي هذا إشارة واضحة إلى أنه خلو من ساكنيه الآن، إذ لم يعد يسكنه غير الجن، ثم يعود للتساؤل مرة أخرى: هل بنته الجن للإنس؟ وفي هذا إشارة واضحة إلى الإبداع وفنية العمارة والعمل – كفعل الجن مع سليمان عليه السلام – إذ ينسب الفعل العجيب في الذاكرة العربية العامة إلى الجن المدهش:

لَيسَ يُدْرَى أصُنعُ إنسٍ لجنٌ سكنوهُ، أم صُنعُ جنٌ لإنسِ[44]

وفي هذا عود جديد إلى شبهة تناصية فيها استدعاء لقول الشنفرى:

فَإن يَكُ مِن جِنٍّ لَأبرَح طَارِقَاً وَإن يَكُ مِن إنسٍ ما كذا الإنسُ تَفعَلُ[45]

وإذ يذكرنا هذا البيت الشعري بمشكل التناص الذي ربما ظهرت بعض ملامحه عند البحتري في قصيدته هذه من خلال مرورها – ربما عن غير قصد – بلامية الشنفرى، فإنه حري بنا ألا نقع في شبهة السرقات الأدبية أو الإيهام المنطقي أو غيره من المصطلحات السالبة في هذا الخصوص، فقد يتضمن النص "تناصات أدبية متنوعة في أجزائها المختلفة حسب حتمية اندماج المقروء الثقافي في ذاكرة الشاعر ثم تسربه إلى عالم القصيدة من خلال اللغة أو الصور أو الأسلوب أو الرؤية إلى غير ذلك، وقد تكون هذه التناصات الأدبية أو الثقافية مباشرة أو غير مباشرة، بمبناها أو بمعناها، بوعي أو دون وعي، غير أن تقصي مثل هذه التناصات يدخلنا في متاهات لسنا بصدد

دخولها، كما أن مثل هذا التقصي سيجنح بنا مرغمين إلى نوع من التحليل القائم على التخمين والظن واحتمالات التناص أو التأثر أو التقليد..."[46]

لم يكن البحتري مجرد وصّاف أو مسجل أو رسام لكل ما شاهد في هذا الإيوان، وإنما تعدى هذا إلى أنه "مزج بينه وبين مشاعره، فجاءت رؤيته له جديدة، أحيا بها هذه المشاهد التي انفعل بها وجدانه"[47] فكان في وصفه يرى الأشياء رؤية خاصة تمر خلالها بمشاعره، وتمتزج بها، وتحمل أثراً من اهتزاز تلك المشاعر، فهو عندما يصف الإيوان يتجاوز الوصف إلى تجسيد إحساسه وشعوره إزاء ما يصف، ففي تصويره لما في الإيوان من مناظر فيها أنو شروان مرتدياً زيه، متقدماً جنوده يخوضون المعركة ضد الروم بين تأثير ذلك على شعوره، فهو "يكاد يرى الحياة تدب في هذه الصورة ويتخيل أن ما أمامه أجناد حقيقية من لحم ودم يمد يده كي يراها ويلمسها"[48]

وقصيدة البحتري هذه في وصف الإيوان تسجل ردّ فعل الحضارة الفارسية في نفسه، ولذلك وقف فيها مضطرباً بين الإعجاب بتلك الحضارة وسخطه على الزمن الذي ذهب بأهلها، "ومن هنا يأتي جمال تصويره للإيوان من حيث أنه قام على تخيل ما فيه، أما القصور العباسية فقد مثلت واقعاً حضارياً عايشه وشاهده، فأصبحت أمام خياله مادة الواقع جاهزة يستمد منها ليبدع ويصور"[49]

إن نظرة متأنية إلى النص لا شك ستفضي إلى قراءة عناوين التعاسة والشقاء والخسران التي تحتل الشاعر، فقد اختلت الموازين ودوائر الاستقرار لديه بعد مقتل سيد نعمته الخليفة المتوكل، كما أشرنا، ولذا فإنه يدخل في مدارات الارتباك والاضطراب والقلق النفسي، لكنه يكابر على الجرح، ويؤكد أنه حاول الصمود أمام الشبهات، وهذا ما ينفيه تاريخه الذي يؤكد أنه (البحتري) مسكون بالكدية والطلب والمدح والبخل والثراء، وعلى الرغم من كل هذا التاريخ الذي ينقض كبرياء البحتري، إلا أنه مصرٌ على الترفع عن طلب اللؤماء:

صُنْتُ نَفْسي عَمَّا يُدَنِّسُ نفسي وتَرَفّعتُ عن جَدا كلّ جِبْسِ[50]

وإذا كان هذا مؤشراً إلى ترفعه عن الطلب الآن، فإن هذا مؤشر آخر إلى أنه كان ينعم بالرفاهية والخير الوفير، لكن الخليفة الآن يقتل، فلم يعد لديه أمام هذا الواقع الجديد المُرّ سوى (بلغ من صبابة العيش). وفي ظل كل هذه الأوضاع المأساوية الجديدة، فإنه يعزم أمره على الصمود والثبات أمام كل هذه الظروف المستجدة، ولملمة جراحاته والتماسك:

وتماسكْتُ حِينَ زَعزَعَنِي الدَّهْـ ـرُ التِمَاسَاً مِنهُ لِتَعسِي ونَكسِي[51]

**قراءة في التشكيل الموسيقي والفاعلية النفسية للصورة**

ليس من أدنى شك في اتفاق كل نقاد الشعر ومتذوقيه على أهمية الموسيقا والإيقاع والنغم، هذا الجانب المطرب الذي شكل علامة امتياز للشعر على النثر، بل ذهب كثير منهم إلى ربط المضامين بالصور والنغم وتأكيد وجود علاقة بدهية تربط المعنى بالصورة والنغم، وفي هذا المعنى يكون التشكيل الموسيقي "إيقاعاً وزنياً، أو وحدات موسيقية صوتية تخضع لاختبار الشاعر نفسه، وهو بدوره يضعها – كما يشاء – في الإطار النفسي أو الشعوري الذي يجد نفسه خاضعاً له أثناء الكتابة الشعرية، وليس هناك بالضرورة وزن حزين ووزن مبهج، وإنما هناك لحظة شعرية تعبر عن الحالة الشعورية للشاعر، وهذه اللحظة هي التي تتحكم في الأوزان وفي حركة التشكيل الشعري، موقعة ما تشاء من الألحان الحزينة أو السارة "[52].

ولقد استطاع البحتري أن يتمثل هذا الربط الواعي بين المعنى والنغم، فجاءت أوزانه الشعرية –في غالب الأحوال– منسجمة مع حالاته النفسية المضطربة القلقة التي تناوح بين الانكسار وشدّ الظهر.

تتكون هذه القصيدة من تسع دوائر وزنية يتوزع عليها مائة واثنا عشر شطراً، ويلاحظ أن البيت الواحد لا تنتظمه دائرة عروضية واحدة إلا ما ندر، إذ ينتقل الشاعر في جميع أشطر القصيدة من دائرة إلى أخرى بصورة تصاعدية، ثم يعود إلى الدائرة الأولى، وهكذا، لتشكل هذه العملية حركة دائبة فاعلة باستمرار، وهذه الحركة السريعة من دائرة إلى أخرى تتوازى تماماً مع الغليان الداخلي العامل في نفس الشاعر، يبدأ بالصعود إلى القمة، ثم سرعان ما يتحول هبوطاً إلى القاعدة، وإن نظرة سريعة إلى الخريطة العروضية (مرفق) تؤكد لنا تلك التوترات العاملة في أعماق الشاعر وذاته المضطربة، إذ تشكل الخطوط المرسومة الموزعة على تلك الدوائر حركة موسيقية غير ثابتة أو مستقرة، فهي ملفتة للنظر من جهة عدم ثبات الأشطر الشعرية عند دائرة وزنية واحدة، ثم تنتقل إلى أخرى، بل نجد الشطر الأول، مثلاً، نظم على (فاعلاتن مستفعلن فعلاتن). ثم ينتقل الشطر الثاني إلى دائرة أخرى (فعلاتن متفعلن فاعلاتن)، وكذلك فإن الشطر الثالث ينتقل إلى الدائرة الثالثة (فعلاتن متفعلن فعلاتن)، والشطر الرابع إلى الدائرة الرابعة (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، ثم يعود الشطر الخامس إلى الدائرة الثانية، وينتقل الشطر السادس إلى الدائرة الخامسة، ثم يعود الشطر السابع إلى الدائرة الثالثة، وهكذا هو الحال على جميع جسم القصيدة، فتتشكل رؤوساً مدببة في الأعلى والأسفل، وهذه الحركة الموسيقية للأشطر الشعرية تنسجم مع الحالة النفسية المتغيرة القلقة لدى الشاعر. إن المتتبع لهذه الدوائر الوزنية يلحظ أن الشاعر قد ركز على الدائرة السادسة (فاعلاتن متفعلن فاعلاتن)، ويوزع عليها ستة وعشرين

شطراً من القصيدة، وكأنها الترجيعة الرئيسية التي تنتظم القصيدة مثل اللازمة، ويليها الدائرة الثالثة (فعلاتن مستفعلن فعلاتن).

إن هذا التناغم بين الوزن والمضمون يدل على مدى التلاحم بين أجزاء القصيدة جميعها، فلما كان الشاعر قلقاً مضطرباً غير متوازن فإن أوزانه قد جاءت كذلك من حيث تعددها وتوزعها على جسم القصيدة.

إن وقع (الدهر) وتكرار هذه المفردة في النص، وبيان دلالاتها المزعجة، وغيرها من المفردات الكثيرة التي تحمل عناوين الضغط والمعاناة والسلبية (زعزعني، التماس، تعس، نكس، رابني، الأخس، محمول هواه، الخطوب، جدا، جبس، الليالي...الخ) ليولّد هذا الاضطراب الملموس في الأوزان الشعرية المتمثلة في هذه الدوائر المتعددة، مما يؤكد من جديد أثر المعنى في التشكيل الموسيقي.

إن جميع فاعليات هذه المفردات الصعبة سابقة الذكر قد تحولت، في غالب أحوالها، إلى صور فنية شقية وجميلة، فكأن البحتري يغمض عينيه لتتابع أمامها صور الأشياء المأساوية التي يعانيها، ويضع رأسه بين يديه ليتذكر بحزن ما كان، فيبكي ويستنهض الحاضر عله يكسر به غول الماضي الجميل / الأليم، وكأنه يرسم طرقاً وقنوات يستعيد بها ومن خلالها الأشياء، مازجاً أحاسيسه وإدراكا ته لأن الشيء المدرك والمحسوس حاضر، في حين تفترض الصورة غياب المؤثر، وتتبدل بتبدل عواطفه واهتماماته ومشاغله، فللصورة حركتها وحياتها النفسية الذاتية، وقد نضيف عليها من خيالنا ومشاعرنا ما يبعدها عن الواقع.

ولقد برع البحتري في اصطفاء جرس موسيقي رائع من خلال انتخاب الوزن العروضي وحرف الروي والإيقاعات الداخلية في النص، فاستطاع أن يحقق "مدى مقابلاً لا يقل روعة، وهو مدى الجمال الصوتي البديع، بحيث استطاع أن يرتفع باصطفاء الكلمات والمواءمة بينها في الجرس، بل بين حروفها وحركاتها ملاءمة رفعته إلى مرتبة موسيقية لم يلحقه فيها سابق ولا لاحق، كأنما كانت له أذن داخلية مرهفة، تقيس كل حرف وكل حركة وكل ذبذبة صوتية، فإذا به ينظم شعراً مصفى مروقاً... الخ"[53]

وهذه شهادة أخرى تأتي من باحث متخصص في الأدب العباسي، يقول الدكتور عمر عبد الرحمن الساريسي في حق البحتري في هذا الخصوص "إننا لا نستطيع أن نغفل الاختيار الدائم لدى البحتري للألفاظ المموسقة التي تنم عن موضوعها بنغمات مفرداتها، وهذا ما عرف في النقد بالتناسب بين المباني والمعاني لدى الشعراء عامة، ولدى البحتري بشكل خاص... "[54].

وهكذا يكون البحتري قد حقق إنجازا مميزاً في مجال الإبداع الشعري، يتمثل في عملية انتقاء المفردات والجمل ذات الإيقاع الموسيقي الداخلي والخارجي منسجماً مع الموضوع والفكرة التي يطرحها، فغدا شعره مثالاً في هذا المجال، يشهد له في هذا التفوق الباحثون القدامى والمحدثون،فكان شعره محطَّ إعجابهم لبراعته في إحداث الإيقاع الموسيقي، والمواءمة بين الألفاظ والحروف في الجرس،ولرهافة أُذنه الداخلية التي طُبعت على تذوق الشعر المصاحب للإيقاع الموسيقي الجميل، الذي يُحدِثُ المتعة الفنية في نفوس المتلقين، مع القدرة على استلهام الموروث وصياغته الذي يعبر عن تجربته الذاتية المنسجمة مع النغم الموسيقي الجميل.

**خاتمة البحث**

فيما مضى يلحظ الباحث قدرة الشاعر على الانتقال باللغة من حيز الواقع والدلالة المعجمية، إلى آفاق أرحب حيث الخيال وتجاوز الشكل والسطحية إلى الإيحاء والرمز والمجاز، فتحمل هذه الأساليب والتقنيات هموم الشاعر وانفعالاته وتجاربه الحياتية، ولعل البحتري الذي كان يتقلب في نعيم الخليفة المتوكل، ويعيش حياة الرفاهية، تحولت حياته إلى معاناة وحسرة وقسوة، بعد فقده الخليفة وانتقاله إلى الرفيق الأعلى، ويلجا الشاعر إلى توظيف الموروث الشعري، لينطلق منه إلى نقل تجربته، والإفصاح عن معاناته، فيجعل من الطلل متكأً، لتفريغ إحساسا ته وانفعالاته.

ويستذكر البحتري معاناة الشاعر العربي الشنفرى في لاميته الذي يصف فيها انسلاخه عن قومه الذين آذوه وظلموه، فشعر بالمهانة والذل، فاستبدلهم بمجتمع الحيوانات في الصحراء التي أنس إليها، وعلى الرغم من قسوة الطبيعة والمكان، إلا أنه أعاد لذاته الحرية المفقودة، وتخلص من المعاناة النفسية التي أثقلته في ربوع أهله وقومه، وهكذا مَّر البحتري بتجربة مماثلة للشنفرى مع بعض الفوارق البسيطة، فحينما رأى البحتري الأنظمة والقوانين تتحطم أمام عينيه، فَيُقتل الخليفة ولي نعمته، فتتهاوى طموحاته وآلامه، ويستشعر بالذل والانكسار أمام ظلم القادة الأتراك، ويصمم على التخلص من هذا الواقع الأليم، فيتوجه إلى إيوان كسرى، مستصرخاً ومستغيثاً، لعلَّ الفرس ينهضون بمسؤولياتهم، فيزيلوا الظلم عن المجتمع العباسي أسير الحكم التركي.

ويرى البحتري في تهدُّم تلك القصور انسجاماً مع حالته ومعاناته، ومن هنا فإنَّ الصورتين متشابهتان، فالشنفرى يرسم لوحة الذئاب على أنها البديل الموضوعي لقومه، ومن خلالهم يثبت المقدرة على التحدي ومواجهة الصعاب في الصحراء، وتجتمع الذئاب حول الذئب في مشهد حزين، غير أنهم لاييأسون، فيقرروا مواجهة الصعاب بإرادة صلبة لا تلين، إنه الانسجام التام بين الذئب وجماعته، والشنفرى يضفي على نفسه تلك الصفة للذئب متمنياً أن يكون مع قومه، يواجهون معا تحديات الحياة ومشكلاتها.

والبحتري في بنائه لسينيته كان يعاني المعاناة التي مرّ بها الشنفرى، فكلاهما هجر مجتمعه لعدم تآلفه معه، ويسعى إلى بناء مجتمع جديد بديل، يعيد لنفسه العزة والكرامة من خلال هذه اللوحة الفنية الجميلة لصورة إنطاكية المحفورة في الإيوان، التي تجسِّد انتصار الفرس على الروم.

ولعل صورة الإيوان وتمجيده من قبل البحتري، توحي بعظمة الحضارة الفارسية، وانتقاصٍ من العرب الذين ساءت أحوالهم، فكانوا أداة تحركها أيد دخيلة على العنصر العربي. ويضفي البحتري على الإيوان مشهداً ينبض بالحياة، فيبدي جلده وصبره على عاديات الزمن التي أحالته إلى أطلال، ومن هنا تتأكد عملية مقصد الشاعر إلى جعل الإيوان يحمل حالته، ويعادلها ألماً وكآبةً وحزناً. وأخيراً فإن البحتري أظهر مقدرة فنية عالية في إحداث التوازن والانسجام بين الفكرة والموسيقى، من خلال الدوائر الوزنية العروضية التي كانت تنسجم وحالته النفسية صعوداً وهبوطاً،فكان حقاً شاعراً،يشهد بفنه وإبداعه كل متذوق للشعر.

# Dialectical Relationship between Al – Buhturi and Shanfara Seatri-Ray (And Wolves to Ouhta Antioch Model)

**Hasan Lbkoor,** *Department of Arabic Language and Literature, Al-Hussein Bin Talal University, Ma'an, Jordan.*

## Abstract

Al – Buhturi lived a luxurious life deriving its prosperity and affluence from the gifts given to him from the caliphs, the rich and the rulers whom he praised in his poems. He owend some lands particularly during the reign of the Abassid caliph-Al-Mutawakil, When Al—Mutawakil was killed, he suffered a financial and psycholoical set back; thus disserting every Arab trend. He directed his interest into describing Kissra's mansion and praising the percian civilization. His famous poem "Al – siniyyah" has, therefore, come as ature reflection to his fluctuating sad psychological mood. He tried to imitate Al-shan fara's psychological experience in alienation and in expressing unjust and loss. The musical harmony the internal rehthems, the twisting verses, and all the tones of the poem have formed additional factors in combining the tone, the image and the meaning; a matter which brought about the artistic fame of this poem.

**قدم البحث للنشر في // وقبل في 2008/8/21**

**الهوامــش**

(1) د. موسى ربابعة :الانحراف مصطلحاً نقدياً، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد العاشر، العدد الرابع، 1995، ص 154

(2) المرجع نفسه، ص 148..

(3) أحمد محمد عنبر : قضية الأدب بين اللفظ والمعنى قديماً وحديثاً، ص 19، مطابع دار الكتاب العربي بمصر، 1954.

(4) د. طه حسين :حافظ وشوقي، ص 130، دار الخانجي – القاهرة، د.ت..

(5) يوسف بكار :الوجه الآخر، ص 10، دار الثقافة – قطر، 1986..

(6) شوقي ضيف:العصر العباسي الثاني.دار المعارف.مصر.1975.ط2.ص229

(7) الشنفرى،لامية العرب، دار مكتبة الحياة – بيروت، 1974 ص51-57.مطيكم:جمع مطية وهي الناقة. أميل: اسم تفضيل من مال. حمّت: قدرت وتهيأت. الطيات: الحاجات. القلى: البغض. راغب: رغب الشيء أي أحبه. راهب: الخوف، ويقصد بأن المرء العاقل لا بد أن يجد له مكانا في الأرض إذا سرى إليه راغبا أم راهبا. السيد: الذئب. العملس: القوي على السير. الأرقط: النمر. الزهلول: الأملس. العرفاء: ذات العرف وهو الشعر. جيّال: علم للضبع. ذائع: منتشر. الجاني: القاتل. جرّ: جنى جناية. مرّة: أبية وحرة.

(8) د. سعود الرحيلي :لامية العرب أو رحلة التوحش، ص 28، مركز البحوث–جامعة الملك سعود – الرياض، 1991.

(9) د. سعد عبد الرحمن البازعي :مقدمة لامية العرب سابقة الذكر.

(10) البحتري،الديوان ،شرح وتقديم حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، 1995، مجلد 2، ط1. 19.

(11) د. محمد علي أبو حمدة: في التذوق الجمالي لسينية البحتري، ص 56 – 57، مكتبة المحتسب – عمان.

(12) البحتري، الديوان ، ص19، البسابس: القفار. الملس: الخالية من النبات. المساعي: المكارم، والأعمال العظيمة.

(13) أبو حمدة، د. محمد علي: في التذوق الجمالي لسينية البحتري، ص 58 – 59.

(14) الشنفرى. لامية العرب. ص51

(15) المصدر نفسه 69

(16) البحتري، الديوان، ص19. العنس: الناقة الشديدة.

(17) الشنفرى. لامية العرب ص54+55. المهياف: الذي يشتد عطشه وسط النهار. عشي السوام: رعى البهائم ليلا. المجدعة: السيئة الغذاء. السقبان: جمع سقب وهو ولد الناقة. البهل: جمع باهلة، وهي النوق لا صغار لها. المحيار: اسم مبالغة من الحيرة. انتحت: اعترضت وحالت. الهوجل: الرجل الطويل الذي فيه تسرع وحمق. العسيف: الذي يسير على طريق غير واضح. اليهماء: الفلاة التي لا يهتدى فيها. الهوجل الثانية: صفة لهذه الفلاة.

(18) الشنفرى، اللامية ص52

(19) سورة النمل آية (40)

(20) الشنفرى. لامية العرب ص58-60، الخمص: الجوع. الحوايا: ما يحوي البطن. الخيوطة: الخيوط، والتاء تدل على كثرة الجمع، ماري اسم فاتل الخيوط. الأزل: القليل لحم الوركين، صفة للذئب المحذوف. التنائف: جمع تنوفة وهي الفلاة التي لا تنبت شيئا، الاطحل: الذي لونه بين الغبرة والبياض أي كلون الطحال. الطاوي: الجائع. يعارض الريح: أي يفعل فعلها من الجري. يخوت: ينقض. الشعاب: الطرقات الجبلية، يعسل: يسرع باهتزاز. لواه القوت :امتنع عليه. أمّه: قصده. النظائر: الأشباه والأمثال. نحل: ضعيفة لشدة الجوع. المهلهلة: الضعيفة. شيب الوجوه: مبيغة. قداح: جمع قدح، وهو السهم قبل أن يراش ويركب عليه نصله. الياسر: اللاعب هام الميسر يحركه بين يديه. تتقلقل: تتحرك وتضطرب. الخشرم: رئيس النحل. المبعوث: المنبعث للسير. حثحث: حض وطلب منه الاسراع. الدبر: جماعة النحل. المحابيض: جمع محبض وهي عيدان يتخذها مشتار العسل فيثير بها النحل. أرداهن: ثبتهن وأركزهن. سام: اسم فاعل أردأهن وهو الذي يرتقي كي يشتار العسل. مهرتة. مشقوقة الفم. فوه جمع أفواه أي المفتوح الفم. كالحات: عابسات الوجوه. بسّ جمع باسل وهو الكريه المنظر والموسخ الوجه. البراح: الأرض الواسعة التي لا نبت فيها. نوح: جمع نائحة. علياء: جمع العليا، وهي البقعة المشرفة. ثكل: جمع ثاكل وهي التي فقدت

أولادها أو زوجها. اتسى:امتثل واقتفى. مراميل: جمع مرمل وهو الذي لا زاد معه. عزاها:سلاها. شكا :بث حزنه. ارعوى: ترك ويقصد أن الذئب بث شكواه لاخوته، ولكنه تذرع بالصبر عندما لم تنفعه هذه الشكوى. فاء: رجع. بادرات: مسرعات. النكظ. شدة الجوع. المجمل: المحسن حاله.

(21) ضيف، شوقي، العصر العباسي الثاني، ص230.

(22) البحتري، الديوان ص20. يزجي الصفوف: يدفعها. الدرفس: العلم الكبير، والموقعة التي يشير إليها الشاعر وقعت بين الفرس والروم سنة 540م. الورس:نبات يحتوي على مادة حمراء تستعمل لتلوين الملابس الحريرية.الخفوت :سكون الصوت. إغماض الجرس: اخفاء الصوت. المشيح: الحذِر المجدّ. عامل الرمح: صدره الذي يلي السنان. المُليح: الحذِر. يغتلي: يتجاوز الحد. ارتيابي:شكي في أنهم أحياء.تتقراهم :تتبعهم.

(23) علي علي صبح: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر – المكتبة الأزهرية. وانظر: محمد صالح الشنطي: في الأدب العربي القديم، عصوره واتجاهاته ونماذج مدروسة منه، دار الأندلس – حائل، ص 72.

(24) كمال أو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص 222 – 223، دار العلم للملايين – بيروت، 1979.

(25) أبو الأنوار: الشعر العباسي تطوره وقيمه الفنية، ص 434، مكتبة الشباب – القاهرة، 1983.

(26) المقالح، عبد العزيز :الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص 26، دار العودة – بيروت، 1981.

(27) المرجع نفسه، ص 26.

(28) مرعشلي، نديم :البحتري، ص 227، طلاس للدراسات والنشر، 1987، ط2.

(29) العبد الله، كامل: شعراء من الماضي، ص 300 – 301، دار مكتبة الحياة – بيروت، 1962.

(30) كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 49، ت: محمد الولي ومحمد العمري، دار طوبقال للنشر – المغرب، 1986

(31) المرجع نفسه، ص 6.

(32) الأعراف آية 116

(33) أبو حمدة، في التذوق الجمالي لسينية البحتري، ص 80.

(34) إبراهيم أنيس :الأصوات اللغوية، ص 88، مكتبة الأنجلو المصرية، 1979، ط5.

(35) بسام قطوس: استراتيجيات القراءة، ص 204، دار الكندي، 1998

(36) أبو حمدة، في التذوق الجمالي لسينية البحتري. ص68

(37) ضيف، شوقي. العصر العباسي الثاني. ص229

(38) البحتري، الديوان ص20+21. الجوب: الخرق، فكأن هذا الإيوان قد حرق في الجبل لضخامته. الأرعن :الجبل ذو الرعن أي الأنف. الجلس: الجبل العالي.

(39) التطاوي، عبد الله: القصيدة العباسية قضايا واتجاهات، ص207، مكتبة غريب، 1983.

(40) الموافي، محمد عبد العزيز: حركة التجديد في الشعر العباسي، ص279، مطبعة التقدم – القاهرة.

(41) أبو حمدة، في التذوق الجمالي لسينية البحتري، ص 111

(42) المجالي، د. جهاد: موقف النقاد العرب القدامى من قضية الذوق الفني، ص 169، مجلد مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الثامن، العدد الثاني، 1993.

(43) البحتري، الديوان، ص21

(44) المصدر نفسه ص21

(45) الشنفرى. لامية العرب. ص69

(46) الزعبي، د. أحمد: دلالات التناص، ص 2107، مجلة دراسات، المجلد الثاني والعشرون، العدد الخامس، 1995.

(47) الموافي، محمد عبد العزيز حركة التجديد في الشعر العباسي، ص 279.

(48) المرجع نفسه، ص 271.

(49) التطاوي، عبد الله: قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية، ص 409.

(50) البحتري، الديوان ص18. الجدا :العطاء. الحِبس: الجبان اللئيم.

(51) المصدر نفسه ص18. تماسكت: ثبتُ. النكس: انقلاب الرجل على رأسه.

(52) المقالح، عبد العزيز، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص 116.

(53) العصر العباسي الثاني، ص 228

(54) الساريسي، د. عمر عبد الرحمن: في أدب العصر العباسي، ص 30، أمانة عمّان، 2004.

**المصادر والمراجع**


أبو الأنوار، محمد. (1983). **الشعر العباسي تطوره وقيمه الفنية**، مكتبة الشباب – القاهرة.

أبو حمدة، محمد علي. (د.ت). **في التذوق الجمالي لسينية البحتري**، مكتبة المحتسب – عمان.

أبو ديب، كمال. (1979). **جدلية الخفاء والتجلي**، دار العلم للملايين – بيروت.

أنيس، إبراهيم. (1979). **الأصوات اللغوية**، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5.

البازعي، سعد عبد الرحمن. (د.ت). **مقدمة لامية العرب أو رحلة التوحش**.

بكار، يوسف. (1986). **الوجه الآخر**، دار الثقافة – قطر.

التطاوي، عبد الله. (1983). **القصيدة العباسية قضايا واتجاهات**، مكتبة غريب.

التطاوي، عبد الله. (د.ت). **قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية**.

حسين، طه. (د.ت). **حافظ وشوقي**، دار الخانجي – القاهرة.

ربابعة، موسى. (1995). الانحراف مصطلحاً نقدياً، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد العاشر، العدد الرابع.

الرحيلي، سعود. (1991). **لامية العرب أو رحلة التوحش**، مركز البحوث–جامعة الملك سعود – الرياض.

الزعبي، أحمد. (1995). دلالات التناص، **مجلة دراسات**، المجلد الثاني والعشرون، العدد الخامس.

الساريسي، عمر عبد الرحمن. (2004). **في أدب العصر العباسي**، أمانة عمّان.

الشنفرى. (د.ت). **لامية العرب**. شرح وتحقيق: محمد بديع شريف، دار مكتبة الحياة – بيروت.

صبح، علي علي. (د.ت). **البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر** – المكتبة الأزهرية.

الصيرفي، حسن كامل. (1973). **ديوان البحتري**، دار المعارف بمصر، مجلد 2، ط2.

ضيف، شوقي. (1975). **العصر العباسي الثاني**، دار المعارف بمصر، ط2.

العبد الله، كامل. (1962). **شعراء من الماضي**، دار مكتبة الحياة – بيروت.

عنبر، أحمد محمد. (1954). **قضية الأدب بين اللفظ والمعنى قديماً وحديثاً**، مطابع دار الكتاب العربي بمصر.

قطوس، بسام. (1998). **استراتيجيات القراءة**، دار الكندي.

كوهين، جان. (1986). **بنية اللغة الشعرية**، ت: محمد الولي ومحمد العمري، دار طوبقال للنشر – المغرب.

المجالي، جهاد. (1993). موقف النقاد العرب القدامى من قضية الذوق الفني، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد الثامن، العدد الثاني.

مرعشلي، نديم. (1987). **البحتري**، طلاس للدراسات والنشر، ط2.

المقالح، عبد العزيز. (1981). **الشعر بين الرؤيا والتشكيل**، دار العودة – بيروت.

الموافي، محمد عبد العزيز. (د.ت). **حركة التجديد في الشعر العباسي**، مطبعة التقدم – القاهرة.