تَمَوُّجَاتُ الحَدَاثَةِ وَالمَوروثِ في خِطَابِ بَشَّار بنِ بُرْد / قَصِيْدَةُ مَدْحِ المَهْدِي نَمُوذَجَاً

حسن بكور * وفؤاد شتيات**

ملخص

تتمحور الدراسة حول مدح بشار بن برد للخليفة العبّاسي المهدي, وتعالج القصيدة موضوع انصياع الشاعر لأمر الخليفة بترك الغزل, واللهو, والسير في نسق السلطة، والآثار النفسيّة التي يتركها ذاك الانقياد في نفس الشاعر، وقد عنونا البحث بعنوان (تموجات الحداثة والموروث في خطاب بشار بن برد الشعري، في مدح المهدي) ظنّاً منا أن انسياق بشار في ركب الخليفة يمثل هذا العنوان بشكل جيد، فبشار صاحب رؤية حداثية تستوعب الجانب المادي الذي رافق التطور العباسي، ويحاول الانغماس في ملذاته والانزياح عن الموروث الديني والاجتماعي الذي يمثله الخليفة العباسي، باعتباره يملك السلطة الدينية المتوارثة، وقد تكوّنت القصيدة من مقاطع ثلاثة، عُنونِ المقطع الأول بخطاب الحداثة، وفيه تنغمس روح بشار في عالمها الباحث عن اللذة في الخمرة والمرأة، والتفاته إلى دعوى المهدي له بترك لهوه، ويشكل المقطع الأول نصف القصيدة، ويمجّد عالم اللذة ومجالسها وأصحابها.

وأما المقطعان الثاني والثالث فيشكلان النصف الثاني من القصيدة تقريباً، وتكرّس الأبيات في المقطع الثاني سعي بشار إلى إقناع المهدي بتوبته وابتعاده عن مواقعة اللذة، وتتموج لغته بين الإقناع وإعلان الطاعة للخليفة. أما أبيات المقطع الثالث فيكرّسها لمدح الخليفة بصفات المدح المعهودة كالكرم، والقوة، والتميّز عن الآخرين، لكنه يسرّب إلى جانب ذلك صفات مدحيّة أخرى كالانتساب للرسول صلى الله عليه وسلم، وابتعاد الممدوح عن الفحش واتصافه بالفتوة. وتصوير إشراق المعروف في وجهه بصورة بريق الريق في ثنايا الفتاة الجميلة. وقد عكست لغة القصيدة التموّج الذي اعترى نفس بشار وهو يحاول ترك عالم الذات المادي إلى عالم المهدي الممثل للسلطة الدينية والسياسية.

المقطع الأول خطاب الحداثة

1-أَفْنَيْتُ عُمْري وتقضَّى الشَّبابْ بَيْنَ الحُميَّا وَالجَوَاري الأَوَابْ
2-فَالآنَ شفَّعْتُ إمامَ الهُدَى ورُبَّمَا طِبْتُ لِحُبٍّ وَطَابْ
3-صَحَوْتُ إلاَّ أنَّ ذِكرَ الهَوَى يَدْعُو إلى الشَّوْقِ فأَنْسَى مَآبْ
4-لله دَرِّي لا أرَى عَاشِقاً إلاَّ جَرَى دَمْعي وَطَالَ انتحابْ

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2011.

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

5-كأنَّ قلْبي ببقَايا الهَوَى مُعلَّقٌ بَيْنَ خَوَافي عُقابْ
6-يَا حبْذا الكأسُ وَحُورُ الدُمَى أزْمانَ ألْهُو وَالْهَوَى لا يُعابْ
7-يَا صَاحِ بَلاَّنِي طِلابُ الهَوَى وَصَرْفُ إبْريقٍ عَلَيْهِ النِّقابْ
8-يوْمَا نَعِيمٍ أخْلقا جِدَّتِي ولِمَّةٌ مِثل جَنَاحِ الغُرَابْ
9-واللهِ ما لاقيْتُ مِثْليْهِما في عامِرِ الأرضِ وَلا في الْخَرَابْ
10-لَهْفِي عَلَى يَوْمي بِذِي باسِمٍ وَمَجْلِسٍ بَيْنَ خَلِيج وَغَابْ
11-يَا مَجْلِسَاً أكْرِمْ بِهِ مَجْلِسَاً حُفَّ برَيْحَان وَعَيْشٍ عُجَابْ
12-بِتُّ بِهِ أُسقى رُهَاوِيَّةً لِعيْبَ سِتٌّ خُلِقَتْ لِلْعَابْ
13-ثُمَّ غَدَوْنَا وَغَدَا ذَاهِبَاً وَكُلُّ عَيْشٍ مُؤْذِنٌ بالذَّهابْ

المقطع الثاني: مطاوعة الحداثة

14-لَهَوْتُ حَتَّى رَاعَنِي غَادِيَاً صَوْتُ أمِيْرِ الْمؤمِنِينَ الْمُجَابْ
15-لَبَّيْكَ لَبَّيْكَ هَجَرْتُ الصِّبا وَنَامَ عُذَّالِي وَمَاتَ الْعِتَابْ
16-لا نَاكِثاً عَهْدَاً وَلا طَالِباً سُخْطَكَ مَا غَنَّى الْحَمَامُ الطُّرَابْ
17-أبْصَرْتُ رُشْدِي وَهَجَرْتُ المُنَى وَرُبَّمَا ذَلَّتْ لَهُنَّ الرِّقَابْ
18-يَا حَامِدَ الْقَوْلِ وَلَمْ يَبْلُهُ سَبَقْتَ بِالسَّيْلِ انْهِلاَلَ السَّحَابْ
19-الْفِعْلُ أوْلَى بِثَنَاءِ الْفَتَى مَا جَاءَهُ مِنْ خَطَلٍ أوْ صَوَابْ
20-دَعْ قَوْلَ وَاءٍ وَانْتَظِرْ فِعْلَهُ يُثْنِي عَلَى اللُّقْحَةِ مَا فِي الْعِلاَبْ

المقطع الثالث: التصالح مع الموروث الثقافي

21-إذَا غَدَا الْمَهْدِيُّ فِيْ جُنْدِهِ أَوْ رَاحَ فِيْ آلِ الرَّسُولِ الْغِضَابْ
22-بَدَا لَكَ الْمَعْرُوفُ فِي وَجْهِهِ كَالظَّلْم يَجْرِي فِي ثَنَايَا الْكَعَابْ
23-لا كَالْفَتَى الْمَهْدِيِّ فِي رَهْطِهِ ذُو شَيْبَةٍ كَهْلٍ وَلا ذُو شَبَابْ
24- لا يُحْسِنُ الفُحْشَ وَيَنْكِي العِدَى وَيَعْتَرِيْهِ الْجُودُ مِنْ كُلِّ بَابْ
25-ضَرَّابُ أَعْنَاقٍ وَفَكَّاكُهَا فِي مَجْلِسِ المُلْكِ وَظِلٌّ العُقَابْ
26-فِي صَدْرِهِ حِلْمٌ وَفِي دِرْعِهِ مُظَفَّرُ الْحَزْمِ كَرِيْمُ الْمَآبْ
27-تَرَى حِجَابَاً دُونَهُ هَائِلاً وَالرُّوحُ والأمنُ مِنْ وَرَاءَ الْحِجَابْ
28-جَرَى اللَّهَاميمُ عَلَى إثْرِهِ جَرْيَ الْبَرَاذِيْنِ خِلاَفَ العِرَابْ[1]

المقدمة

عبر صخور الفناء وفضاء الصحوة، وأريج الذكرى وواقع التسليم للسلطة ينطلق بشار ابن برد في نشيد أتقنه لغة وثقافة وإيقاعاً، ينسج من خيوط اللغة وأنّات النفس وسلطة الثقافة قصيدة تصنّف في الديوان على أنّها قصيدة مدح في الخليفة العباسي المهدي، وكأي قصيدة أخرى هي نتاج فكري في سياق لغوي جديد (فالنص محور الأدب الذي هو فعالية لغوية انحرفت عن مواصفات العادة والتقليّد، وتلبّست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزها)[2].

وتصدح القصيدة في مشهدها الأول بالفناء وتمتد عبر الصحوة ثم تنفلت نحو العشق، وترسم مشهداً درامياً لما يصاحب ذلك من خفقان للقلوب، وتختلس لحظه من زمن العشق، فتثني على مكوناته المادية والمعنوية، فهو زمان لا يعاب فيه الهوى، ولا يستنكر فيه التواصل مع الأحبة زمان لا مثيل له، والوصول إلى مثيله مفقود، أما جغرافيا ذلك الزمن فمجلسٌ من أصحابه كرماء خلانه، وعماده الخمرة الممزوجة بالنساء المنتخبات، زمان نعيم كلّه. فهل يودّع الشاعر هذا المشهد إلا باللهفة والحسرة؟ فكل عشق مؤذن بالذهاب. ويوظف الشاعر في كلّ لوحات القصيدة ذكاءه المتوقّداً وقريحته الجياشة، فحينما سُئل من أن أين لك الذكاء قال:

إن عدم النظر يقوي ذكاء القلب ويقطع عنه الشغل بما ينظر إليه من الأشياء فيوفر حسّه وتذكو قريحته[3].

ويستغرق المشهد نصف القصيدة تقريباً وينحني أمام تكرار كلمة (غدونا، وغدا، ثم غادياً) ويعلن انبلاج مشهد جديد، يبدو فيه أن الغادي هو صوت السلطة وما يحدثه هذا الصوت من فزع وارتياع في نفس الشاعر، فتأتي الاستجابة آلية، لتنطلق الحنجرة بالتلبية، وإعلان البراءة من الماضي وربما المستقبل. يعلن الشاعر هجر الصبا والالتزام بالعهد المقطوع بالبراءة من الماضي، ويعلن هجرة التمنّي. أما العاقبة فهي لمن فعل ولم يكتفِ بالقول، وينحاز نحو ثقافة العرب حين تثني على الناقة بعد حلبها ورؤية خصبها ولا تكتفي بالخبر المقول.

وينطلق المشهد الثالث مردداً صدى كلمة (غدا)، أما الذي غدا فهو المهدي فِعْله لا صوته، والمهدي يتصف بصفات يجدر الثناء عليها فهو يغدو قائداً جيشه، يتوسم بالبشاشة والشجاعة والقوة والاقتدار على العدو، والبعد عن ارتكاب الفاحشة. أما العطاء فيتميز المهدي بكثرته وبإكرام طالبه,وذلك جرياً على تقاليد الموروث المدحي.

مفهوم الحداثة والانزياحات الممكنة

مصطلح الحداثة "مصطلح أدبي الأصول والغايات"[4] ارتبط مفهومه بالحضارة الغربية، وهو قرين التحديث[5] أو ما هو حديث أو حتى حديث على نحو مطلق فيما بين 1890 – 1940[6] ويمثل المفهوم "الجوانب النظرية والممارسات الفنية التي تمت ضمن تاريخ بناء الدولة الرأسمالية البيروقراطية"[7] وملحقاتها لكن مفهوم الحداثة عصي على التحديد إلى درجة الغموض[8] والقلق[9] والتناقض[10] أحياناً.والحداثة مرادفة لتعبير الآن[11] أو اللحظة[12] أو هي انفجار للوعي في أعقاب الانفجار المعرفي، مرتبط بتسارع الحياة الصناعية وحياة المدينة والانفجار السكاني.

وقد فهمها بعض الأدباء العرب على أنها "موقف من الحضارة الإنسانية من الله والإنسان والوجود"[13] أو أنها "إبداع خارج على كل ما سلف بما افترضت من بروز شخصية جديدة ذات تجربة حديثة معاصرة"[14] ومن سماتها التأكيد على الذاتية، والذات الشخصية حاجاتها ورغباتها وطموحاتها[15]

ويرى كمال أبو ديب أن الحداثة في جوهرها "التعبير الأسمى عن نزوع الإنسان إلى رفض السلطة"[16] ويرى الرباعي أنها "إعادة تشكيل اللغة بفعل حاجات روحية وفكرية جديدة اقتضت كسر الخط الذي اعتاد عليه الناس بعد أن سلبته العادة قدرة الإيحاء والإثارة[17] فهي بحث دائم عن الطريق الممتلئ المتحرك أو الكشف عن عالم يظلُ ابداً بحاجة إلى الكشف"[18].

والإشكالية التي تطرحها الحداثة هي موقفها من التراث، فهل ترفضه وتحطمه و"تحل المجتمع محل الله كأساس للحكم الأخلاقي، ويصبح مبدأ للتفسير وتقييم السلوك"[19] أم تجعله "قوة دافعة باتجاه خلق أدب جديد وبناء رؤيا جديدة, وليس بالعودة إليه وامتصاص معطياته"[20] أم أن المعوّل على فهمنا لهذا التراث والمنظور الذي من خلاله نتطلع إليه ونمارس حكمنا عليه[21].

ويبدو أن الحداثة كحركة أدبية لم تنزل من السماء بمظلة لا جذور لها، فهي مع أنها "اختراق للقديم والجديد والشرقي والغربي، والتراث والمستحدث لكنها– مع ذلك– لا تنفصل عن هذه الموضوعات المختلفة".[22]

وأخذ الحداثة بالقيم الحديثة "يثبت تماما أن الأصالة قائمة ضمن الأفكار الحداثوية وأنها تعتمد أفكارا ذات منشأ قديم"[23] لا تلغي التراث وإن حاولت مناقضته "فعَمل الروائيين الأوائل هو الذي جعل عمل الآخرين ممكنا من دون ديكنز ليس هناك جويس".[24]

والشعر العربي كغيره من الشعر عرف الحداثة الشعرية في حلقات سلسلة تطوره، في مفهومها العام القائم على الإبداع واللحظة، والذاتية, وعدم الثبات، ورفض السلطة، والتمرد عليها. فقد قسم النقاد العرب الشعر إلى محدث وقديم، وعد ابن رشيق عنترة محدثا في قوله: "هل غادر الشعراء من متردم" لأنه نظر إلى التكرار على أنه يحدث الملل والرتابة[25] فهو يدعو إلى تركها، كما أن مدرسة عبيد الشعر الزهيرية بصنعتها تقابل مدرسة الطبع والملوك القيسية وهي نوع من التحديث في الشعر الجاهلي.

أما العصر العباسي فقد شهد خلخلة فكرية صحبه تطور وتحديث للشعر العربي, وتمثل ذلك التحديث في اتجاهين حسب الرباعي:

اتجاه المظهر القاصد الذي كان امتدادا لخط الحداثة الطبيعي الساري في الشعر منذ العصر الجاهلي، وقد تمثل هذا في الأسلوب الذاتي الخاص الذي كان الشعراء المحدثون كبشار وغيره ينطلقون فيه للتعبير عن مكنونات قلوبهم حين يخلعون الثوب الرسمي الذي كانوا فيه يتكلفون أسلوبا آخر يلتزمون فيه الخط العام المحافظ على روح القديم وتأثيره[26] ثم اتجاه آخر عرف بثورة أبي نواس على الأطلال. وقد أشار أدونيس إلى الحداثة الشعرية العربية عند بعض الشعراء العباسيين كأبي نواس وأبي تمام وغيره.[27]

ويبرز بشار علما من أعلام الحداثة العباسية الأولى حين أحدث طريقا وسطا فهو آخر المتقدمين.... وأول المحدثين لأنه جاء "بالمعاني الجديدة والعادات الحضرية من نسيب رقيق وخمريات وزهريات.... سنة خالف بها طرائق الشعر العربي القديم، وقد سنّها للمولّدين"[28] كما ثار على السلطة السياسية ممثلة العادة والموروث فهجا "جماعة من أعيان الشهرة"[29] في البصرة وغيرها وربما كان هجاؤه للسلطة العباسية ودعوة بني أميّة للعودة إلى الحكم قمّة الثورة والرّفض. فقد جاء في هجائه للوزير يعقوب بن داود:

بَني أمَيَّةَ هُبُّوا طَالَ نَومُكُـمُ إنَّ الخليفةَ يَعقوبُ بـن داوود

ضَاعَتْ خِلافَتُكم يا قومُ فالتمِسُوا خَليفةَ اللهِ بين الزّقّ والعُودِ[30]

لكن وسائل الرفض تتخذ أحياناً طرائق شعرية أخرى تعبر عن الضيف من الانسياق في ركب السلطة، وتأكيد الذاتية ومحاولة رسم معالم عالم خاص بها في الحلم الشعري، لينسرب النص لدى بشار في ثنائيات ضدية مثل زمن السلطة المتحجر / زمن الشاعر السائل، أو الحاضر /المستقبل أو المقيد /الحر أو المغلق / المفتوح[31] لتصبح حداثة بشار متمازجة ومتموجة في ثوبها التراثي حفاظاً على الحياة وخوفاً من الموت[32].

[خطاب الحداثة]

تنسرب الأبيات الأولى من 1 – 13 ضمن ثنائية الماضي والحاضر، وتتشكل لغة الأبيات متمحورة حول ثنائيات تتناغم مع الصراع بين الماضي والحاضر، أو تتقاطع معه أحياناً، ويتشكل الماضي لدى الشاعر في لحظات تسبق زمن القول الشعري، لكنه يدخل في لباب التجربة الشعرية وثقافة الشاعر وينال من نفسه، ولا يستطيع الفكاك عنه.

أما الحاضر فمرتبط بزمن القول الشعري، وهو زمن طغيان السلطة السياسية ممثلة في الخليفة المهدي ذاته، وهذه السيطرة تستدعي الانسياق ضمن متطلباتها. ويتشكل امتثال الشاعر للسلطة عبر هذه اللغة التي يلجأ إليها هرباً من واقعه المثقل بالهموم والخوف من السلطة، فتتحّول اللغة الشعرية إلى معبر يتحرّر من خلاله من ظلم الحاكم (وفي كل مرة يحسّ الإنسان بالإرهاق من الواقع ومن الحقيقة يلجأ إلى الفن ليتحرر فيه من كل قيوده)[33]، لكن الشاعر غير متيقن من إمكانية ذلك يقول: "وربما طبت لحبّ وطاب".

إن اللحظة الحاضرة التي ينبغي أن تغطي مساحة كبيرة في الأبيات تكاد تنحسر عن معظمها، فهي تتجسد في البيت الثاني والفعل الماضي (صحوت) من البيت الثالث. يقول بشار في البيت الثاني:

فَالآنَ شفّعْتُ إمامَ الهُدَى ورُبَّمَا طِبْتُ لِحُبٍّ وَطَابْ

صَحَوْتُ إلاَّ أنَّ ذِكرَ الهَوَى يَدْعُو إلى الشَّوْقِ فأنْسَى مَآبْ

وزمن الشفاعة هو اللحظة الحاضرة، والمشفّع هو الخليفة، والشفيع هو الخليفة نفسه، والمشفوع له المفترض هو الشاعر، فلماذا يستخدم (ربّما) ذات الدلالة على الاحتمالية؟ ولماذا تبدو إمكانية أن تطيب العلاقة بين لفظة الشاعر والخليفة غير أكيدة؟ ألم يبادر الشاعر إلى طلب الشفاعة؟ أما الفعل (صحوت) الذي يعبّر عن التحول نحو زمن الامتثال لأمر السلطة واعتبار لحظة الانسياق في مضمارها هي لحظة الصحوة، ثم تعزيزها في جمل أخرى تدعم فعل التشفيع

السابق. فومضة لا تلبث أن تنطفئ أمام إلحاح الماضي المحبوب بذكرياته وحياته. والشاعر ينحاز نحو الماضي في كل ما تبقى من أبيات هذا المقطع، فما دلالة ذلك؟

إنّ جملة "شفعت إمام الهدى" في البيت الثاني، تتداخل مع الموروث الديني في اعتبار الخليفة إماماً يهدي إلى الرشد، وقد ورث هذه الوظيفة من خلافته لرسول الله صلى الله عليه وسلم، ولعل الكلمتين "الإمام والهداية"، قد وردتا مقترنتين في أكثر من آية من آيّ القرآن الكريم، ومنها قوله تعالى: "وجعلناهم أئمة يهدون بأمرنا[34]" ولعل لقب إمام المقترن بالهدى آتية من إمامة الناس في الصلاة. أما عند المتشيعين فالإمام يرتبط بأفراد البيت العلوي الذين كانوا يعتقدون أنهم أحق بالخلافة من سواهم، ولدى العباسيين استندت الخلافة إلى نظرية التفويض الإلهي لذلك أحب العباسيون "أن يؤكد مادحوهم، وبخاصة الشعراء، هذه النظرية..... لأنهم أرادوا تثبيت قيادتهم الدينية بتأكيد إسناد الإمامة لهم دون خصومهم آل البيت"[35].

ويستخدم بشار بن برد في شعره (إمام الهدى) في اللوحة الخاصة به في المقدمة ويستخدم لقب أمير المؤمنين في اللوحة الثانية الخاصة بالانصياع لأسر السلطة (بيت 14).

أما في لوحة المديح فيستخدم لفظة (المهدي) الاسم اللقب ويقرنه (بالرسول) صلى الله عليه وسلم في البيت (21) ويعيد لفظة (المهدي) الممدوح في البيت (23). ويمكن قراءة ما يلي في تكرار اسم الممدوح أو لقبه حسب لوحات القصيدة، ومنها أنّ (إمام الهدى) الواردة في اللوحة الأولى تأتي في طرف ثنائية ضدية تمثل جانب الهداية التي تمثلها السلطة الدينية في مواجهة الطرف الآخر، وهو إتباع الهدى الممثلة لذات الشاعر والمنتمية إلى الماضي، ويضاف إلى ذلك أن كلمتي (إمام الهدى) ترتبطان بخلفية الشاعر السياسية المناصرة للمتشيعين لآل البيت، لذلك فإن استخدامها يشير إلى الانسجام في اللوحة الخاصة به إلى جانب إشعاعاتها الدلالية التي تتساوق معها رغبة الخلفاء العباسيين في مدحهم بصفة (إمام الهدى).

فقد "أقام العباسيون خلافتهم على أنهم أحق الناس بإرث الرسول، ومضوا يحيطون أنفسهم بهالة كبيرة من التقديس..... ونعجب أن نرى الفقهاء والأتقياء الذين كانوا يعارضون بني أمية ويعدونهم دنيويين ظالمين ينصاعون انصياعاً أعمى للعباسيين ويعدونهم رؤساء شرعيين للأمة من الناحيتين الزمنية والروحية"[36].

وفي خطابه للممدوح (المهدي) في اللوحة الثانية يستخدم لقب (أمير المؤمنين) في فاتحة اللوحة (البيت 14) وهذا اللقب يتناغم مع الاقتدار السياسي والقوة والسلطة التي ينصاع لصوتها الشاعر، ويخضع لها ويلغي ذاته وينخرط في ذاتها. أما اللوحة الثالثة فيعود فيها مرة أخرى إلى المواءمة بين الاقتدار والسلطة وإبراز الجانبين: الديني الموروث، والسياسي الواقع المملوك

للممدوح الخليفة العباسي (المهدي). لذا يكرر الشاعر لفظة المهدي مرتين، ويشفعها بصحبة آل الرسول في مرة من ذلك، منسجماً مع لوحة المدح وتقاليدها الفنية العربية الموروثة، وليبرز اقتدار الشاعر على الإيحاء بالصدق الفني، والإقناع وإرضاء الممدوح الراغب بأن يرتبط منصبهُ السياسي بالاقتراب من الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته. فقد تمثل بشار أحاسيس العرب وحنينهم إلى الموروث الشعري "وليس معنى ذلك أنه انفصل عن عصره، فقد مضى يزاوج بين الماضي والحاضر، يتلقى الماضي ويحياه، وأيضاً يتلقى الحاضر ويحياه، وبذلك وصل بين الحاضر والماضي برقيَّه العقلي وحياته الحضارية وصلاً خصباً"[37].

ينحاز بشار في مطلع القصيدة إلى الماضي ففي الجملتين الفعليتين اللتين تشكلان البيت الأول وهما "أفنيت عمري" و"تقضَّى الشباب" إشارة واضحة إلى أن اللحظات السعيدة قد انصرفت، وأن السعادة في العمر المنصرف كانت نتيجة للتمازج بين اللذة الآتية من شراب الخمرة والمرأة، وما يحدثه هذا التمازج من شعور في التدرّج في انقضاء الشباب في جملة "تقضَّى الشباب". أما جملة "أفنيت" فتأتي في إطار هدم الماضي ليتساوق مع اللحظة الحاضرة.

وبشار بن برد شاعر يصرُّ على انتهاب اللذائذ ويصرّح بذلك، وكان بأفعاله يغضب الخلفاء والأمراء فقد ورد أن واصل بن عطاء دعا إلى قتله في بعض خطبه وقال "أما لهذا الأعمى الملحد المشنّف المكنى بأبى معاذاً من يقتله"[38].

وينسرب الفعلان (أفنيت) (وتقضَّى) في سياق الأشياء الحسنة فالمفنى هو العمر، والذاهب هو الشباب، وكلاهما الحياة وجذوتها المستعرة. أما مادة تلك الحياة فهي التردد داخل الزمن بين مكانين مبهجين هما: الحميّا بكل ما تحمله الكلمة من إشعاعات دلالية ترتد إلى الخمرة واللذة والنشاط والفتوة، والجواري وما تحمله لفظتا (الجواري الأواب) من دلالات تختصر الحب واللذة والنشاط، وتجعل الشاعر محوراً لذلك المكان وما يحيط به من انتشار للذة وتناغم بين عناصرها.

ويزعم الشاعر أنه ربما انتهى من ذلك متعللاً بشفاعة المهدي، أما الصحوة والافاقة فتبدو لحظية لا تتجاوز زمن السلطة الحاضرة، ولا تتجذر لا بالمكان ولا الزمان. وعلى صعيد اللغة فإن إيقاع الفعل الماضي (صحوت)متبوعاً بأداة الاستثناء والحصر (إلا) تجعل ذكر الهوى هو الحالة المسيطرة على الشاعر. فالهوى يدعو للحنين إلى اللحظة المنصرمة، ولذا يصبح الزمن الحاضر والمستقبل مندمجاً باللحظة الماضية التي بدأ الشاعر بتكوينها في نصه الشعري كثنائية ضدية تقابل لحظة (السلطة الآن = المهدي، والدين + المستقبل = المآب)، فالشاعر في مقدمة مديحة للخليفة لا ينثني عن منهجه في الحديث عن حبّه للهَو، وما صحوته واستجابته إلا حادثة عرضيّة يتبعها عودة للنهج المعتاد، يقول شوقي ضيف. (ولمّا أنتشر مجونه ولهوه ولم يَعُدْ يُطاق

عند أهل التقوى والصّلاح اشتكوه إلى الخليفة المهدي ونهاه فانتهى، ولكن بعد فوات الأوان وبعد أن شاع غزله على كل لسان)[39].

وثمة ارتباكٌ في ذهن الشاعر وعواطفه تنقله اللغة في البيت (صحوت إلا... يدعو إلى... فأنسى...) فصحوت تمحوها إلاّ، وجملة يدعو إلى تنهار أمام الفعل أنسى. وعادة فإن الدعوة تقتضي الرّد بالإيجاب والانطلاق نحو الداعي أو التحدي والرفض. غير أنّ الدعوة عند بشار يقابلها النسيان؛ لذا يمكن القول بأن الشاعر لم يتمكن من الصحوة وتلبية الدعوة إلى التحوّل نحو شفاعة المهدي. وهذا الأسلوب وطريقة التضّاد بين زمنيين إنما هو طريقة في التفكير من شأنه الكشف عن المعاني وتوضيحها (لأن الأشياء تزداد بياناً بالأضداد)[40].

ولسان حال الشاعر يصدح متعجباً: فلله دري! إنني لا أستطيع الانفكاك عن الماضي حيث اللذة، وعند رؤيتي أحد المنتمين إلى ذلك الزمن والمكان لا أملك نفسي فتنهمر دموعي واستغرق بالبكاء إلى أقصى منتهاه، فكيف أصحو؟. ولعل استخدام الشاعر لأسلوب التعجب، ثم الحصر بالنفي فالاستثناء، واستعارة الجملة الفعلية (طال انتحاب) تشكل نهاية البيت الشعري، تشي بأن الشاعر في تعجبه من ذاته يؤكد استحالة الانخراط بزمن السلطة، ويرى أن زمن السلطة (الآن) هو زمن الاستغراق بالبكاء، والانقطاع عن الحياة وعشاقها. وفي هذا البيت نفسه يميل نحو نقد الذات سعياً للتناغم معها في الخطاب الشعري على الأقل.

إن بشار بن برد تشبّث بماضيه الجميل، الماضي الذي حقّق ذاته وما يطمح إليه، وأحسّ مخالفته للنظام الديني الذي يفرض عليه العقوبة أو التوبة، فوجد نفسه مضطراً إلى خلع ذلك الزمن وتبعاته والانسلاخ من رموزه اللاهية الماجنة، والانتظام في سلك السلطة الحاكمة، صاحبة الولاية الدينية ولكنه يعي في قرارة نفسه أن هذا التحوُّل ليس ناجماً عن قناعة أو إيمانٍ خالص، بل مسايرة الخليفة وحفاظاً على حياته وصوناً لها من عقوبة المخالفة، ومن هنا وظّف الشاعر اللغة بمفرداتها وسياقاتها لتحمل عناصر هذا التحوّل سلامة روحه ونفسه مع إخفاء الحقيقة في داخله من خلال عالمه اللغوي المتمثّل في جمله الشعرية و(الجملة التي تحلق طليقة تسبح حيث تريد في سمائها الصافية، وهذه هي الجملة الشاعرية التي تأبى إلا الانطلاق كإشارة حرّة تتيح لنا أن نؤسس منها ومن مماثلاتها نصاً جديداً)[41].

يلِجُ الشاعر خطابه الشعري، ويتحول نحو استخدام إحدى أدوات الشعر وهي التشبيه ليرسم بها صورة حالمة أداتها الخيال، ومحتواها السموّ في الأعالي نحو العقاب وتحليقه في السماء، وكأن بشار بن برد يعي أنّ للصوّرة الشعرية وظيفة خلاّقة تتجاوز الحدود الحرفية للكلمات إلى ما تنبعث من علاقاتها من إشعاعات ودلالات تحدثها الصوّرة؛ لأن (الشعر ليس مرآة تعكس مظاهر الطبيعة ولكنه مرآة تنعكس فيها روح العالم وجوهره العام، وإن كلّ علاقة للشعر نابعة من داخله

تفرضها الرؤى العاطفية والمواقف الفكرية وهي تبتعد بذلك عن كلّ علاقة تتحكم فيها الدلالات الحرفية أو القوانين المنطقية)[42]، ولا يستغني في خطابه عن أسلوب التقديم والتأخير في قوله "كأنّ قلبي ببقايا الهوى معلّق". وهذا التقديم يضفي جمالاً على الصورة التشبيهية ويمنحها مذاقاً خاصاً يجعل (بقايا الهوى) تعمر القلب وتتجذّر به، وتجعل عملية التعلق لحظية حادثة ناتجة عن تدخل السلطة في هدم ما يعمر القلب من حبّ ولذة، ويتناغم التقديم والتأخير وما يحدثه من ارتباك وهزّة في الخطاب مع ما يحدث لقلب الشاعر من هزّة واضطراب واندهاش وحيرة، لذا يرتسم قلبه صورة مهتزة مرتجفة تحلّق في الأعالي تتماوج ريشة في جناحي عقاب محلّق. يضطرب في مواجهته للرياح. وحيرة بشار بن برد تلحق به العذاب والأذى لأنه متقلب في أهوائه ومذاهبه (وتقلّب بشار بين كافة المذاهب والنحل التي ماج بها العصر، حتى أصبح في فترة من حياته إماماً من أئمة الاعتزال في البصرة، لكنه لم يستقر على اعتناق واحد منها وبقي متحيزاً مخلطاً يعذبه الشك وتقتله الحيرة)[43]، وينصرف الشاعر عن ذاك الارتباك والحيرة ليعلن مدحه للزمن الذي ينغمس فيه، والذي أفنى العمر والشباب من أجله، والذي يشكل جغرافياً وجوده وكينونة ذاته، ذاك الزمن العاري عن أن تتدخل فيه السلطة أو تعيبه، زمن الحب فيه مباح غير معيب، واللذة محوره وأساس وجوده.، أما المرأة فدمية معبودة يتوجه إليها عناصر ذلك الزمان والمكان الذي ارتبط بتجربة الشاعر اللاهية، فاتخذ هذه القيمة الجوهرية، والزّمن هو الحدث المنصرم الذي جرت أدواره في قلب ذلك المكان، فالتحم الزمان والمكان معاً ليشكّلا في ضمير الشاعر هذه المنزلة المتميزة (فالشاعر يقيم علاقات مع الأشياء التي تمكنه من تجسيد انفعالاته، وهذه الأشياء الجامدة استطاعت هي الأخرى أن تكتسب صفات جديدة من خلال عملية إسقاط الانفعال الإنساني على الأشياء الجامدة)[44] فهي محور الوجود واللعبة التي تسير الحياة. ويصرخ بشار في أعماق ذاته، يا حبذا تلك الجغرافيا وذاك التاريخ وما يحويان من لذة الكأس وجمال النساء الممزوج بالقدسيّة، وما يكتنفه من علاقات وأنظمة تساعد على التناغم والتمتع بالحياة. أما الروح الذي تسري في ذاك الكيان فالحب وافتراع الرغبات والامتلاء بالملذات المادية التي يهواها وهي عناصر ذاك العالم، وفيه لا يُعاب كائن لانصرافه نحو ملذاته.

يكوّن الشاعر العالم الذي يحوي بقايا الهوى ويجذب القلب نحوه في نصه الشعري، ويرسم مزيداً من معالمه وخصائصه التي تميزه عن عالم السلطة الجاثمة على الحاضر في محاولتها احتواء الشاعر وإدخاله في سياقها السياسي والديني.

ينادي الشاعر صاحبه مستخدماً أسلوب الترخيم (يا صاح)، وهذا الأسلوب يحمل في ثناياه التحبب والتناغم مع الصاحب أو مع الصاحي الذي أثر عليه الفعل (صحوت) حين استشفع بالسلطة، وسواءً أكان الخطاب موجها إلى الصاحب أو الصاحي، فإن المخاطب جُرّد ليستمع إلى

ما يعانيه الشاعر من همّ وحسرة وبلاء استحكم في نفسه، ولا يستطيع تركه أو الصحوة من أثره. أما البلاء فالسعي الحثيث نحو افتراع الرغبات وامتلاك الملذات، والانقياد للمسرات، وكل هذه يتجسد في تركيب (الهوى) وما عُطِف عليها في قوله (وصرف إبريق عليه النقاب). ففي صيغة العطف يجتمع السعي نحو الود والمحبّة والرغبة مع أداة تلك الرغائب والمودات، وهي الخمرة الخالصة مما يكدرها. وتتشكل الخمرة في صورة أنثوية ترتدي نقاباً يخفي جمالها ولذتها وأصالتها، وتختصر الصورة الشعرية لذة الشرب والافتراع للأنثى.

وفي هذه اللوحة الفنيّة والصوّرة الجميلة تتشكل عملية العالم الخاص للشاعر مختلطاً بعالم المحسوس من خلال (قدرة الصورة على كشف أو تجسيم العالم الروحي الإنساني المختزن في وجدان الشاعر وإخراجه ممزوجاً بعالم الحس في نظام فريد يعطي الشعر بُعداً معنوياً أكمل وأشمل)[45].

فالبيت المتشكل من النداء المرخم في بدايته، والجملة الاسميّة وما عُطف عليها من جملة اسميّة أخرى، يتداخل مع الإشعاعات الدلالية لكلمة (النقاب) وما تحمله تلك اللفظة من معان حسيّة مباشرة لقطعة القماش التي تغطي فم الإبريق ليخرج الخمر صافياً، ومن معانٍ أخرى حسيّة للوجه الأنثوي المنقب وما يخبئ تحته من جمال وصفاء مفترض.

ويتابع الشاعر الإفصاح عن خصائص عالمه معلناً لصاحبه، وربما لنفسه التي انتابتها الصحوة أن عالمه متفرّد عن عالم السلطة وتراثها. فيوماه يوما نعيم، والفناء الذي لحق عمره، والتقضي الذي لحق شبابه، والبلاء الذي استحكم داخله، آثارها ماثلة في ذاته، فقد أصابه الانغماس في النعيم الدائم بالبلى وظهر البلى، وزوال الجدة على شعره المتغير.

ويقسم الشاعر أن يومي النعيم وما يحويان من رغائب آتية من امتزاج الخمرة بالأنوثة لم يلاقِ مثلهما في اللحظة الحاضرة ولا في اللحظة المنصرمة. ثم يبث لهفته وحسرته بوصف يومٍ خاصٍ يختاره من عالم النعيم الذي كان ينغمس فيه، ويحدد الأطر الجغرافية لذلك اليوم.

ويمزج المكان وما يحويه من بسمة وفرح (ذي باسم) مع الزمن (يومي)، فيبدو زمنه متوحّداً مع المكان، والمكان الجامد في حدوده الجغرافية لا يُحرّك في الإنسان أية انفعالات أو مشاعر، لأنه منفصل عن مسرح الحدث الإنساني الفاعل، وحينما يكون حاضناً لتلك الأحداث والفاعلية الإنسانية بشتى مجالاتها الحياتية يكتسب الحب والحنين أو الكره تبعاً لنوع الحدث.

ومن هنا تنشأ عملية الحنين والذكريات، فالمكان "يمثل مستودعاً لهذه الذكريات ويظلّ يوحي للإنسان بالفعل المبدع، ويمدّه بالشحنات النفسية والوجدانية التي تعيد له توازنه النفسي في حالة فقدان ذكرياته مع المرأة أو في حالة حدوث شرخ أو خلخلة في بناء النظام النفسي

الداخلي (المزاج) لأي سبب ما"[46] ويرسم الشاعر الحدود الجغرافية لمكان يحوي الماء رمز الحياة والشجر رمز الجمال وديمومته، ويجعل ذلك المكان خارجاً عن حدود الزمن الحاضر وقيوده السياسية والدينية فهو منعزل، لا يعابُ فيه أفراد الجماعة على العبِّ من لذائذهم. ويعظم ذلك المكان مستخدماً أسلوب النداء (يا مجلسا)، وأسلوب التعجب (أكرم بـ)، ويرسم صورة جميلة للمجلس في ذاك المكان الباسم، فيختار مجلساً أثيراً للنفس حفَّ بالرائحة الزكيّة والعيش اللذيذ، ويبالغ في وصف لذاذة المكان فيسمه بأنه مدعاة للعجب لكثرة ما يحوي من رغد العيش، ودواعي اللهو والاستمتاع، وينغمس الشاعر في ذلك المجلس بكل لذائذه، وأدوات اللذة هي الانعزال المكاني والزماني، فالمكان منعزل جميل والزمان هو الليل، والإنعزال المكاني يكفُّ يد السلطة، ويفسح المجال أمام النفوس لترتاح وترشف من اللذة دون خوف، ومادة اللذة هي الخمرة الرّهاوية التي تجمع بين لذة الخمرة اليمنية القادمة من الجنوب (الرّها)، ولذة الخمرة الشامية القادمة من الشمال (الرُها).

ولعل الشاعر في رؤيته للزمان والمكان ودورهما في إضفاء عناصر الحيوية الشاعرية يدرك أن (كلاً من الزمان والمكان في الشعر لازم للآخر، ولا نستطيع بناءً على هذا إلاَ أن نتعامل مع هذين الجانبين المهمين في تشكيل المعنى الشعري على أساس أنهما عاملان متفاعلان يحدثان النظام في العناصر المتشابكة التي تعمل ضمن الوحدة العامة)[47].

أما مسبّبة اللذة ومجريتها واليدُ الفاعلة التي تبث الروح فيها فهي امرأة تتميز بالشرف والأصالة، لكنها لعوب نشيطة خُلِقت لتجري اللذة على الخمرة المسكوبة.

إنَّ مكونات عالم الشاعر وحدوده الزمنية والمكانية تشكل في إطار الرؤية الوجودية الخاصة ببشار بن برد، تلك الرؤية التي تنطلق من الانغماس باللذة والبحث عنها والجري خلف مسبباتها، والسعي نحو الهروب من الخضوع للسلطة السياسّية الدينية التي يمثلها شخص الخليفة المهدي. لكن محاولة الانزياح عن الخضوع للسلطة تشبه محاولة الانزياح عن الموت، وهيهات حدوث ذلك. وتنتهي اللوحة الأولى من القصيدة بالتسليم لقدر السلطة وجبروتها. فيغدو الشاعر تاركاً اللذة وعالمها في الوقت الذي تبدأ السلطة سطوتها عند آذان الفجر، ويعبّر الشاعر عن الانقطاع والترك بقوله "ثم غدونا وغدا ذاهباً".

فقد ترك الشاعر عالمه الخاص، وتركه عالمه اللذيذ ذاهباً مستمراً في جريانه. وهذه السنّة الكونية التي يترك فيها الإنسان جماعته، لكن الجماعة تستمر. فكل عيش مؤذن بالخراب، وتنتهي اللوحة الأولى عند ذلك وبها. يجدّد الشاعر معالم عالمه الخاص الذي ترعرع داخله وأفنى عمره وشبابه فيه، ويزجي هذه المعالم بين يدي الدعوة إلى الانصياع لأمر السلطة الدينية السياسية المتجسدة بالممدوح (المهدي). ومما يلفت قارئ النص الشعري قدرة الشاعر الذكيّة على التعبير

عن ذاته ككينونة خاصة تتحدى الموروث الثقافي لرأس السلطة الدينية الخليفة، ووضع ذلك التحدي في سياق فن المدح الذي يتقبله الخليفة وتتوق نفسه إليه.

ففي قوله (يوما نعيم) إشارة واضحة إلى الموروث الجاهلي القادم من المناذرة ملوك العرب وما يؤثر عن يوميها[48] يوم للبؤس ويوم للنعيم، فإذا كان للعرب يومان فهو يتميز عنهما بأن يوميه يوما نعيم.

وفي قوله "لعيب ست خلقت للعاب" إحدى معنيين، وهما أنّ الستّ هي المرأة الشريفة وهي بعيدة كل البعد عن تقديم الخمرة في (الديارات) التي يضاجع فيها الرجل خمرته. وفي زجّها في عالم الخمرة إهانة لها. والمعنى الثاني أن تشير لفظة (ست) إلى تعدد النساء وانتشار الساقيات وتعددها حول الرّجل الواحد وفي ذلك تحدٍ للممدوح الذي يسمتدّ قداسته من محافظته على الإسلام وصيانة المجتمع من شرور الانفلات.

وفي قوله:

ثُمَّ غَدَوْنَـا وَغَدَا ذَاهِبَاً وَكُلُّ عَيْشٍ مُؤْذِنٌ بالذَّهابْ

تحدٍ آخر للسلطة الدينية، وإبراز إمكانية العيش خارج زمن الغدوّ الخاص بالسلطة، فالفعل غدا وفاعله المستتر يمكن تأويله بأشياء متباينة منها (هؤلاء الجماعة) بما يحمل عالمهم من لذة مستمرة تتوقف لحظة ثم تعود للحياة من جديد، وفي ذلك تحدٍ آخر للسلطة الدينية، لكن بشار بن برد يتقن لعبة اللغة ولديه القدرة على توظيف حاسته الفنية من خلال الألفاظ التي تحمل دلالات وإيحاءات جديدة خارج معجمها اللغوي، فينتزع منها روحها التي يحلّق بها في عالم الخيال لنقلها من المباشرة إلى الإيحاء ومن هنا فإن (الشعر لا يخاطب القوة العاقلة، بل يتجه فينا إلى الملكة التي تتقبّل الفكر والشعور في آن معاً: ملكة الخيال)[49] ويعي الشاعر الثقافة السائدة، ويملك أداة الشعر القادرة على إدهاش الممدوح دون التفريط بأدوات الذات الخاصة.

[مطاوعة الحداثة]

يلج الشاعر المقطع الثاني من القصيدة عالم أمير المؤمنين في اللحظة الزمنية التي تسيطر فيها السلطة على الوجود. فقد لها الشاعر طيلة الليل ثم غدا وغدا أقرانه ذاهبين، وظلّ كذلك حتى أهاجه وأفزعه في الغدوة صوت أمير المؤمنين الذي لا يملك أحد أن يعصية. بدأ الشاعر بالفعل الماضي (لهوت)، وكلا الفعلين يؤكدان طغيان الماضي بلذاته على الحاضر الذي يسيطر عليه الخوف من صوت أمير المؤمنين (الذي كان ينهاه عن التشبيب بالنساء)[50]، وذلك الخوف لا يملك الشاعر أمامه إلا التلبية، يقول بشار:

لَبَّيْكَ لَبَّيْكَ هَجَرْتُ الصِّبا وَنَامَ عُذَّالِي وَمَاتَ الْعِتَـابْ

لا نَاكِثاً عَهْدَاً ولا طَالِباً سُخْطَكَ مَا غَنَّى الْحَمَامُ الطِّرَابْ

ويكرِّر الشاعر التلبية لغاية وظيفية تتمثل في الإيحاء للخليفة بأن الشاعر ينفي عن نفسه تعلقه بالماضي الماجن، ويبدأ حياة جديدة وعهداً مختلفاً وهذا التكرار يؤدي (دلالة نفسية شعورية..... ينبض بإحساس الشاعر وعواطفه)[51]، ويتبع ذلك بثلاثة أفعال ماضية وهي: (هجرت.....، ونام.....، ومات.....) وكل هذه الأفعال تشير في ظاهرها إلى محاولة التناغم والاستجابة لصوت الخليفة، لكنها تحمل دلالات معنوية أخرى تشي بالتحول القسري. فهو يلبي لأن صوت الخليفة مُجاب، ويُحتّمُ عليه ترك الزمن الجميل، وترك ذاك الزمن يستدعي نوم العاذل وموت العتاب. والمستسلم لأمر السلطة لا مجال لعذله ولا إلى عتابه. ومع ذلك يصرّ الشاعر على نفي نكث العهد، ونفي طلب السخط، ويؤكد ديمومة ذلك النفي اعتماداً على استمرارية الوجود الطبيعي لمظاهر الحياة المتمثل بالحمام وغنائه. وظاهر النفي يشير إلى توبة الشاعر عن الانغماس في اللهو والانصياع لأمر (المهدي)، غير أن استخدام كلمة (عهدا) نكرة تشي بأنه يمكن توجيه الخطاب إلى الخليفة كسلطة مجابة، وإلى الرفاق الذين هجرهم، غير ناكث العهد معهم بل منفذا لأمر الخليفة لفترة ما، وقد يعود في اللحظة المناسبة إليهم.

ويتابع الشاعر وضع خطاب لغوي يخدم غرض التحوّل نحو السير في ركاب الأمر السلطوي الداعي إلى احترام الموروث الديني والإطار السياسي الشكلي، فيستخدم أفعالاً ماضية تؤكد التحوّل نحو حاضر السلطة. فقد أبصر الشاعر طريق رشده، فترك الأمنيات، لأن تلك الأمنيات والرغائب قد تذلّ لها الرّقاب. (وإن عرض بشار بن برد معانيه بهذا الأسلوب إنما هو قائم على أسلوب منطقي وهو أسلوب التضاد، فهو يقابل بين نوعين متضادين من المعاني بغية نفي بعضها وإثبات الآخر إرضاءً للخليفة المهدي الذي نهاه عن التغزل)[52]، وهذا واضح في التحوُّل بين الأفعال الماضية ونفيها وإثبات فعل الحاضر "التوبة" من خلال الجمل الفعلية: أبصرتُ رشدي، وهجرتُ المنّى، ولهوت حتى راعني..... الخ.

وهذا التقابل الذي أجراه بشار بين نسقين من المعاني المتضادة يعيد ترجيح معنى على معنى أو إثبات فكرة ونفي أخرى ويبين لنا أن ثمة صراعاً يقوم النص على أساسه، وجهة الصراع تتناول حالتين: الماضي وكان فيه الشاعر مستهتراً بمودات النساء مشغوفاً بحبهنّ والحاضر وكان فيه مستجيباً لأمر الخليفة الذي نهاه عن التغزل.[53]

يمعن بشار في التعبير الظاهري عن التحول والانصياع للصوت المجاب، فيستدعي خطاباً تراثياً يعتمد العقل والإقناع، وربما لجأ المرء لذلك الخطاب عندما يكون غير قادر على إقناع نفسه بما يفعل، ومن أساليب ذلك الخطاب الانتقال نحو أساليب الإنشاء الطلبي في النداء (يا حامد القول)، و(دع قول)، ومحاولة البرهنة المنطقية على صدق فعله، والإخلاص في استجابته، بالاستعانة بصورة تراثية مستعارة من البادية، وهي صورة الناقة وارتباط الثناء عليها بما تنتجه من حليب يملأ الوعاء، وعدم الاكتفاء بالمظهر الخارجي.

إنها محاولة جادة تستخدم اللغة الشعرية لتأكيد التحوّل والاستجابة لأمر (المهدي)، فالشاعر يسرّب صورة مدحيّة موروثة يجعل فيها الخليفة أكثر كرماً من رمز الكرم المطر فيجعل الخليفة أكثر كرما من المطر في انسكابه، ويؤكد له أنه سينتقل إلى الفعل ولا يكتفي بالقول، ويبين أن المرء يمتدح لفعله سواء أخطأ أم أصاب.

ويعتقد طه حسين أن حقد بشار الدفين على مجتمعه الذي نبذه كان سبباً في عملية الغزل العبثي والماجن وشرب الخمر واستباحة أعراض الناس وأن غزله لا يمثل عاطفة ولا شعوراً صادقاً، وإنما يمثل تهالكاً على اللذة وإفحاشا في هذا التهالك ورغبة في الفساد وإذاعة السوء.....[54].

استغرقت هذه اللوحة التي ترسم لحظة العبور الزمني من الماضي إلى الحاضر في تصارعهما التضادي سبعة أبيات بدأت بالاستجابة القسرية لصوت السلطة في زمنها (الغدو) وانتهت بالأمر المباشر لرمز السلطة الخليفة بأن لا يعير قول الوشاة انتباهاً، ويبصر التحوّل الحقيقي لدى الشاعر نحو السلطة ومدحها، ولعل بشار بن برد يلجأ إلى ذلك ليتساوق مع فنه وأطره الموروثة التي تستدعي أن يظهر المادح فيه احتراماً زائداً للممدوح لأنه رمز الاكتمال البشري في المروءة والكرم والشجاعة، فمع حنينه إلى الماضي المستبطن في البنى التحتية لنصه الشعري، فإن البنية الظاهرية التي تبرزها علاقات الجمل في مستواها النحوي والصرفي وربما الدلالي المعجمي تبين انصياع الشاعر للموروث الشعري في فن المدح العباسي وما لحقه من تحديثات في بعض أطره، كأن يبدأ الشاعر بمقدمة تمجّد زمناً غير زمن السلطة وكينوناتها كوصف عناصر اللذة من امرأة ممزوجة بالخمرة.

[التصالح مع الموروث الثقافي]

يوظف بشار بن برد اقتداره الفني وامتلاكه لعناصر الشعر عند الولوج في ركب ثقافة السلطة دون أن يتنازل عن ذاته كليّاً مستغلاً إبداعه وطبعه الشعري وهو كما يقول الجاحظ (من

المطبوعين أصحاب الإبداع والاختراع والمفتنين بالشعر[55] ويبدأ المقطع الثالث من القصيدة بما بدأ به المقطع الثاني وأنهى به المقطع الأول من زمن وهو (الغدو).

ويختلف (الغدو) من سياق لآخر، فالغدو في نهاية المقطع الأول رحيل وتحوّل مؤقت، والغدو في المقطع الثاني خوف مسيطر. أما الغدوّ في بدايّة هذا المقطع فيرتبط بالمعركة ونوعية الجند وشجاعتهم وصفاء أعراقهم ويعتمد في صوغ معناه ونصه الشعري على وعي المتلقي في التقاط دلالة المفردات في سياقاتها من خلال اللغة التي يوظفها الشاعر للتعبير عن تجربته، ولنقل ما تحمله من معايير وأفكار إلى الآخر ليمارسها بحيوية وفاعلية (فالفن عملية إنسانية فحواها أن ينقل إنسان للآخرين الأحاسيس التي عاشها فتنتقل عدواها إليهم أيضاً فيعيشونها ويجربونها)[56] يقول بشار:

إِذَا غَدَا الْمَهْدِيُّ فِيْ جُنْـدِهِ أَوْ رَاحَ فِيْ آلِ الرَّسُولِ الْغِضَـابْ

بَدَا لَكَ الْمَعْرُوفُ فِي وَجْهِهِ كَالظَّلمِ يَجْرِي فِي ثَنَايَا الْكَعَابْ

فغدو المهدي مرتبط في امتلاك الجند، وقدرته على القيادة وإفشاء الموت والهلاك في أعدائه، ويقابل هذا الغدو رواح في صنفٍ آخر من البشر وهم الاتقياء من آل الرسول، لكن بشار بن برد يجعل هؤلاء ينساقون في سياق الغضب وإحداث الهلاك للعدو، هذا الغدو وذاك الرواح شرط في إبراز صورة المهدي المعطاءَة.

وقد علا وجهه الإشراق والبشر والبشاشة، أما الصورة المثال لبشاشة وجه الخليفة فتشبه صورة الرضاب والريق اللذيذين وقد كسا الثغر لمعاناً وبريقاً وهو يجري في ثنايا الفتيات الجميلات الناهدات. صورة تجمع بين لحظتين من لحظات الشاعر، لحظة اللذة ولحظة الانصياع لأمر الخليفة.

وتُبْرزُ الصورةُ الصراعَ الداخلي الذي ينتاب الشاعر حين يحاول الانخراط في المدح والدخول إلى عالم الممدوح فيوحِّد بين المرأة والممدوح.

والخليفة متفرد عن غيره بأمور أخرى، يقول بشار:

لا كَالْفَتَى الْمَهْدِيِّ فِي رَهْطِهِ ذُو شَيْبَةٍ كَهـلٍ وَلا ذُو شَبَابْ

لا يُحْسِنُ الفُحْشَ وَيَنْكِي العِدَى وَيَعْتَرِيْهِ الْجُودُ مِنْ كُلِّ بَابْ

ليس كمثله أحد من رعيته في الفتوة والقوة، لا من كان كهلاً أو من كان شاباً، وهو لا يحسن عمل الفحش. وينخرط في مواجهة الأعداء، ويتلبّسه الكرم والعطاء من جميع الأبواب، وجملة (لا يحسن عمل الفحش) تستوفي في أعماقها رؤية بشار أن الخليفة غير قادر على استيعاب مقتضيات الحداثة العباسيّة، مع أنها تحمل في ظاهرها التأكيد على صلاح سريرة (إمام المهدي) والخليفة كذلك:

ضَرَّابُ أَعْنَاقٍ وَفَكّاكُـهَا فِي مَجْلِسِ المُلْكِ وَظِلِّ العُقَابْ

فِي صَدْرِهِ حِلْمٌ وَفِي دِرْعِهِ مُظَـفَّرُ الْحَزْم كَرِيْمُ الْمَآبْ

إنه يضرب أعناق أعدائه، ويفك أعناق مريديه، فهو يحمل الموت في يد والحياة في يد أخرى، وهو في تارتين من حياته، تراه في مجلس الملك بهيبته وسطوته وحسن هيئته، وتراه في ميادين المعارك يستظل بالسيوف والغبار. هاتان التارتان تتنازعانه في أفعاله المرئية وفي ذاته المستورة المخبوءة. فإذا كان المهدي ضارباً فكّاكاً جالساً محارباً, فهو يحمل في صدره الحلم والسماحة والعفو، لكنه يحمل في درعه القوة وشدّة البأس، وكرم العطاء. شخصيته متميزة فيما تحمله من تناقضات الإنسان الخليفة من اقتدار لا يلغي الإنسانية.

فهو حليم في تعامله مع رهطه لكنه صابر على الشدائد، كثير الانتصارات، وكريم العود موفور الصحة. أما في علاقته بالأمّة التي يحكمها، فعلاقة يتجذر فيها الأمن والطمأنينة، فهو محجوب عن رعيته بمجلس عظيم غير أن هذا الحجاب يبعث الأمن والطمأنينة لكل رعيته، وهو متميز عن الآخرين بكل أفعاله يسبق من يحاولون اللحاق به. يقول بشار:

جَرَى اللَّهَـاميمُ عَلَى إثْرِهِ جَرْيَ الْبَرَاذِيْنِ خِلَافَ العِرَابْ

فالخليفة يبذّ كل الكرام والأجواد، فإذا جرى الكرام مقتفين أثره في الجود، فهم ينساقون في سياق خيالي يشبه صورة الخيل الهجينة الأعجمية الضعيفة في محاولتها التسابق واقتفاء أثر الخيول العربية الأصيلة، ولعل بشار بن برد فيما يسوق من صور فنيّة حسيًّه يفوق فيها المبصرين لاعتماده على ذكاء حادّ يستعين فيه بحسٍّ دقيق، وكان مما دفعه إلى ذلك شعوره بفقده لبصره، وكأنه كان يريد أن يثبت أنه على الرغم من آفته يستطيع أن يؤلف الصور الحسيّة بل أن يبدع في تأليفها[57] على أنّ تلك الصُور الحسيّة التي أبدعها دفعت الأصمعي إلى إبداء الدهشة والتعُجب منها، فقال (وُلد بشار أعمى فما نظر إلى الدنيا قط، وكان يشبّه الأشياء بعضها ببعض في شعره فيأتي بما لا يقدر البُصراء أن يأتوا بمثله)[58].

لوحة توصف بأنها المقصد من قصيدة المدح العربية المعروفة في فنيتّها، تستغرق ثمانية أبيات تسري فيها المباشرة في الخطاب الشعري؛ وتسعى إلى إعادة تشكيل صورة الممدوح وفق أطر فن المدح التقليدية في معانيها وأطرها. لكن بشار بن برد يبثّها روحه، ويصبغها بألوان ريشته. ففي أساليب الصياغة اللغوية يميل الشاعر إلى حمل المضامين في أوعية خاصة، فالمضمون الأول في البيتين (21 , 22) يكوّنه في إطار الفعل الماضي لأن لبابه المعنوي مشدود إلى عالمه عالم اللذة والمرأة. وفي البيتين (24 – 25) يحمل المعنى ويكوّنه في إطار النفي ليشكل به طبيعة الممدوح الجسدية والفكرية، وفي البيتين (24,23) يشكل المعنى ويزجيه محملاً بشذى التضاد في تكوين شخصية المهدي. فهو (ضرّاب, وفكاك) (يجلس ويجاهد، وهو في داخله حلم وفي درعه حزّم).

أما في البيتين الآخرين فيشكل المعنى في إطار الفعلين الماضي والمضارع ليؤكد تميّز المهدي عن غيره واقتداره على بث الأمن في نفوس مؤيديه والرهبة في نفوس غيرهم، وهو ينتمي إلى جماعة تبذّ كل الكرماء مهما حاولوا الكرم.

[الإيقاع والمعنى الشعري]

تتدخل موسيقى الشعر في تكوين المعنى الشعري، ويسهم الإيقاع في إضاءة فضاء القصيدة المعنوي، ويستغل بشار بن برد الإيقاع الموسيقى في بناء قصيدته المدحيّة، ويتناغم الإيقاع مع التموّجات الشعورية التي تنتاب الشاعر عند التعبير عن التحوّلات المضمونيّة التي يحتكم إليها الفن الشعري الخاص بالمدح.

بيد أن الشاعر في البيت الأول يلج اللوحة التي يبث فيها شوقه لماضٍ يحاول تناسيه بإيقاع بحر السريع، وتبرز حركة تموّج إيقاعي توازي جملة "وتقضّى الشباب" لكن هذه الهزّة الطارئة لا تلبث أن تنخرط في سياق رتابة وزن السريع.

ويضيف إيقاع السكون الذي ينتهي به كل شطر من أشطر أبيات القصيدة، تموجا إيقاعياً يخدم الشاعر في التعبير عن معناه، ويتصاعد التموج ويتباين تبعا للهزّة التي تنتاب الشاعر عند القول، ففي البيت الثاني مثلا، يعتري الوزن عدة اهتزازات تعبر عن التحول الذي يلغي حياة الشاعر القديمة ويدخله في عالم جديد من الانصياع للسلطة. ويتكرر هذا التموج في البيت الثالث عند انخراط الشاعر في الحديث عن الصحوة، والشوق والآخرة التي يتشكلان من خلالها.

ويزداد التناغم الإيقاعي والرتابة الموسيقية عند ولوج الشاعر عالم الماضي والحديث عنه. ويبرز ذلك في البيت الرابع على سبيل المثال، وتتناغم الموسيقى مع التناغم العاطفي الذي يبرز الشعور الصادق للشاعر في توقه لعالمه المتمثل بممارسة اللذة وتذكر أصحابها.

ويبرز التموج الإيقاعي الاهتزاز الشعوري العذب الذي يعكس التحول من مقطع إلى آخر. ففي البيت الثالث عشر، تبرز التموجات الإيقاعية من خلال الانكسارات التي تصيب بعض التفعيلات، والتموُّجات النفسية التي تنتاب الشاعر وهو يعبّر عن تحوّله نحو الانصياع للخليفة. ويسهم إيقاع التكرار اللفظي للفعل (غدا) وتتابع أدوات الربط في ذلك أيضا. ويتكرر هذا التموج الإيقاعي في بداية المقطع الثاني وبصورة أقل هزة، ففي البيت الرابع عشر، يحدث بعض الانكسار في التفعيلة الأولى في كل من الشطرين ليبرز الشعور بالمعنى الضدي في (لهوت / وصوت). فصوت المتجانسة لفظياً إلى حد ما مع لهوت يلغيان بعضهما بعضا.

ويظهر الأثر الإيقاعي في التعبير عن الأسى الداخلي للشاعر في البيت السابع عشر، فالتموج في التفعيلات يعكس الهزة الشعورية التي تنتاب الشاعر عند قوله "هجرت المنى" وقوله "ربما". وكأن هذه الكلمات تنطلق معبرة عن احتجاج نفسه على لسانه، فتهتز الكلمات عند نطقها. أما التفعيلة الأخيرة (مَفْعلات) فتكرس مع السكون الذي تنتهي به حالة الخنوع واليأس والتسليم التي تعقب الاحتجاج والارتباك.

وعند الولوج في المقطع الأخير تهتز التفعيلة الأولى المرافقة للفعل (غدا) الذي أشرت إلى تكراره في بداية المقطع الثالث، ثم لا يلبث أن يتناغم الإيقاع مع الحالة الشعورية للشاعر الذي يمارس المدح ويتوحد مع شخص ممدوحه، ويحاول إبراز أقصى درجات الانضباط النفسي الذي يتماهى فيها المادح في ممدوحه، ويصل إلى أعلى درجات الصدق الفني، لكن هذا التناغم لا يلبث أن ينتابه اهتزاز لذيذ عندما يقارب الشاعر على الانتهاء من قول قصيدته.

ففي البيتين السابع والعشرين والثامن والعشرين، يفرج الإيقاع عن المكبوتات النفسية للشاعر ويبرز الاهتزاز الإيقاعي في بعض تفعيلات البيتين ما يبطنه الشاعر من مشاعر مكبوتة تجاه لفظة (حجاب) ودلالاتها. وتشي بالمشاعر والمشاعر الأخرى المخفية التي يبطنها عند الموازنة بين سباقي (البرذون والأصيل) أو بين العربي والمولى.

ويتعاضد نمو الإيقاع الذي يحدثه تموج التفعيلات مع الأشكال الإيقاعية الأخرى في خدمة المعنى، وتعميق أصول الفن الشعري. ومن الأشكال الإيقاعية الأخرى، إيقاع التكرار والتجانس اللفظي في الأمثلة التالية (طبت، وطاب) و(ألهو والهوى) و(مجلساً ومجلسا) و(غدونا وغدا وغاديا) و(لبيك، لبيك) و(جرى، وجري) وكذلك تكرار الصيغ اللفظية في قوله (لا ناكثا ولا طالبا) و(لا كالفتى ولا ذو شباب).

ويضفي التضاد تنوعا آخر على الإيقاع المتنامي في القصيدة، ومن أمثلة ذلك التضاد بين صيغتي المبالغة (ضرّاب، وفكّاك) وكلمتي (البراذين, والعراب). كما يسهم التقديم والتأخير في تشكيل خلخلة ايقاعية تبرز المعنى ومن ذلك قوله "في صدره حلمٌ، وفي درعه مظفر الحزم".

وتتداخل البنية الإيقاعية للنص الشعري المدحي عند بشار مع الأبنية النحوية والصرفية والدلالية في تشكيل المعنى الشعري وتموجاته الشعورية التي أراد الشاعر إيصالها إلى المتلقي في زمن القول، ويبقى النص بنية مفتوحة للمتلقين يقرأونه وفقا لتجدد الثقافات عبر العصور.

وتظل القصيدة لوحات فنيّة ثلاث شكلها بشار وكوّنها بكلماته المنتقاة، امتاحت هذه الكلمات في تشكيلها للخطاب الشعري من الموروث اللغوي والمعنوي السابق للشاعر، لكنه حاول أن يجعل هذه اللوحات الثلاثة تنبني ضمن ثنائية ضدية كبرى قوامها الحداثة في مواجهة الموروث، أو الحاضر في انفلاته وسعيه نحو اللذة في مواجهة السلطة بما تملك من إرث ديني يرفض الانفلات في بحر اللذة، ويحاول تقنينه وتهذيبه. هذه الثنائية الكبرى تشكلت في سياقها علاقات النص في أبنيتها المتعددة سواء الأبنية الداخلية أو النحوية أو الصرفية أو الصوتية أو الإيقاعية، وتساوقت هذه الأبنية جميعها لخدمة فن المديح في صورته المعدّلة بعد أن اصطبغت بروح بشار بن برد الماديّة. فهذه اللوحات الفنيّة التي جسّدها بشار بن برد في خطابه الشعري تشكل نتاجات إبداعية أضفى عليها الشاعر من روحه وفكره فعكست حياة جديدة من خلال هذه الصورة الشعرية التي تُعد "معياراً للعبقرية الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائرة أو سلسلة من الأفكار والصور أو حينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالي إلى لحظة واحدة أو أخيراً حين يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرة".[59]

جاء النص وفقاً للصراع التضادي منقسماً في نصفين، نصف شكّل ذات الشاعر وما يميل إليه وما يريده، واستغرق هذا النصف اللوحة الأولى وبعض جمل اللوحتين الثانية والثالثة واستغرق هذا النصف من (1 – 13) تنضاف إليه جملتان من البيتين 14 و22 وهما من حيث الكمّ يشكلان مع اللوحة الأولى نصف القصيدة تماماً. أما اللوحتان الثانية والثالثة فتستغرقان النصف الآخر الخاص المشكل لذات الممدوح. وخصائص الفن المدحي.

ولعل بناء النص على هذا الأساس، نصف للمادح ونصف للمدوح يؤكد عبقرية بشار الشعرية، فهو لم يخرق قواعد شعر المدح العامة في أن يبدأ بمقدمة ثم يمهد للمدح ببعض الأبيات، ومع ذلك فقد استأثر فنيا بنصف النص ليجعل الحداثة والتحوّل نحو اللذة توازي في فعلها الموروث القديم المتمثل في شخصية الممدوح.

ويذكرنا هذا التوازي بعمل المتنبي في فنِّه المدحي حين كان يوازي بين ذاته وذات الممدوح، فيفخر في نفسه ويتحدث عن ذاته في الوقت الذي يكبر الممدوح ويعلي شأنه ويجعل من قصيدته تحفة مدحية تعلو كل التحف، ولا ينقص من قيمتها الفنية شيئاً مع تلك الموازاة، وهذا ما فعله بشار في نصه المدحي، لكنه أخفى ذلك في بنية شعره الداخلية، ولم يبرزها كما فعل المتنبي، ولكل منهما دواعيه.

خاتمة البحث

حاولنا فيما مضى من الدراسة أن نحلل نص بشار بن برد في مدح الخليفة المهدي. فقسمنا القصيدة إلى مقاطع ثلاثة. المقطع الأول (خطاب الحداثة) وقد خلصنا في هذا المقطع إلى أن بشاراً انتابته اللهفة والحسرة عند التفكير بترك عالم اللذة الذي كان ينغمس به عشية نظم القصيدة, وتلجلج في أمره, فماج بين الاستجابة لداعي الخليفة في ترك اللهو والغزل بالنساء, والانخراط في سياق شفاعة المهدي له. وبرزت تموجات نفسه في اللغة التي تمحورت حول ثنائية ضدية كبرى تعكس الصراع بين عالم المجون وعالم السلطة, أو زمن الشاعر الحافل بانتهاب ملذات الحضارة العباسيّة في بغداد, وزمن السلطة الداعي إلى الانضباط ضمن أطر الموروث الديني والاجتماعي.

وخلصنا في تحليل المقطع الثاني المعنون (بمطاوعة الحداثة) إلى أن بشاراً ظلّ متعلقاً بعالمه الحسي, وحاول مع ذلك إقناع الخليفة بتحوله وانصياعه لأمره, وساق لذلك المبررات والحجج واستعان ببعض صور الموروث, وحاول تطويع عالمه الحسي لعالم السلطة, وقد عكست لغة النص التموُجات النفسيّة التي اختلجت نفس الشاعر. وهو يحاول تطويع ذاته في ميلها نحو الحداثة إلى السلطة الممثلة للموروث.

أما في المقطع الثالث (التصالح مع الموروث الثقافي) فقد حاول بشار إظهار التوحّد مع الخليفة, والانخراط في عالمه, وامتاح لذلك معاني مدحيّة تراثية تمجد رأس السلطة,.وعكس الإيقاع الموسيقي للأبيات هزة في أعماق نفس الشاعر عند حديثه عن بعض أدوات السلطة كالحجاب, وجري الخيل, ولم ينفك عن حنينه الداخلي إلى اللذائذ في أعلى درجات التوحد مع الممدوح أو إظهار ذلك فنّياً

Ripples of Modernity and Tradition in a Speech Bashar Ibn Burd / Poem Praising the Mahdi Model

hasan bkoor, *Department of Arabic Language and Literature, Al-Hussein Bin Talal University, maan, jordan.*

fuad shtyat, *Department of Arabic Language and Literature, Jerash University, Jerash, Jordan.*

Abstract

This study focuses on the appraisal of Bashshar Bin Bord to Al-Abbasi Khalifa-A;mahdi and this poem treats the subject of the poet executive to Al-Khalifa order in giving up the flirtation and walking as the authority, and the psychological effects which cussed by this controlled in the poet himself, and I put this research under the title "the modernist and inherited waves in Bashshar Bin Bord discourse in Almahdi Appraisal" so, I adoupt that the walking of Bashshar has amodetnist vision which under stand the side which companied Al-Abassi development, and frying to enter on it's favoring and be with the social and religious inherited which represented by Al-Abbassi khalifa, as considered the owner of an inherited religious authority.

The poem consists of three stanzas, the first stanza was titled in modernist discourse which in it, Bashshar soul enter into its world which looking for favorite in Alkohol and woman, and his attention for Almahdi demand for abandon his favorite, the first stanza world and its session and its followers.

But, the second and third stanzas perform the second half of the poem and the second stanza reveals Bashshar trying to persue Almahdi in his abandon of the favorite, and his language waves between persuading and the loyality for Alkhalifa. But the third stanza, he used it for appraising Alkhalifa in appraising adjectives such as generous, strength, and differing from others. But he put in addition to that other oppressing adjectives as the relation to our profit, and a farness of misdeeds and described him of strength, and described the shine of his face as shining from the beautiful girls face. The poem language reflected the form which is included in Bashshar himself as he trying to leave the self world into Almahdi world which is represented in the religious and politic authority.

قدم البحث للنشر في 2008/6/8 **وقبل في 2008/10/26**

الهوامش

1- ابن برد, بشار, الديوان, ج1, ص296-299, جمع وشرح الشيخ محمد الطاهر بن عاشور, الشركة التونسية للتوزيع, والشركة الوطنية للنشر والتوزيع, الجزائر, 1976.

2- الغذامي، عبد الله محمد، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985، ص .6

3- الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، شرحه وكتب هوامشه، الأستاذ سمير جابر، دار الفكر، بيروت، ص 134.

4- درّاج، فيصل، من النهضة إلى الحداثة المبتورة، نزوى، ع 51، يوليو 2005 ,سلطنة عمان، ص 13

5- المرجع نفسه ص13.

6- ويليامز، رايموند, طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد، ترجمة فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، الكويت، حزيران 1999م، ص52، وانظر: القعود, عبد الرحمن محمد ,الإبهام في شعر الحداثة،، عالم المعرفة، مارس 2002 م، ص 74.

7- القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص75.

8- المصدر نفسه، ص76.

9- ويليامز، رايموند، طرائق الحداثة ص68.

10- القعود، الابهاه في شعر الحداثة، ص 76.

11- ويليامز، رايموند، طرائق الحداثة ص52.

12- القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص75.

13- خيربك، كمال، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، ط2، 1986، ص81.

14-السامرائي، ماجد، تجليات الحداثة، الأهالي للطباعة، دمشق، 1995، ص165، 166

15-القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص85.

16-الرباعي، عبد القادر، مقالات في الشعر ونقده، مكتبة عمان، الأردن، 1986م، ص14.

17-المصدر نفسه, ص14.

18-المصدر نفسه ,ص14.

19-الزعبي، أنور، الأصول الفلسفية للحداثة وما بعد الحداثة، مجلة أفكار، ع207، كانون الثاني، 2006م ,وزارة الثقافة، الأردن، ص46.

20- السامرائي، تجليات الحداثة، ص 82.

21- خير بك، حركية الحداثة، ص 82.

22- الرباعي، مقالات في الشعر ونقده، ص14، ص15.

23- الزعبي، الأصول الفلسفية للحداثة....، أفكار، ص27.

24- ويليامز، طرائق الحداثة, ص53.

25- ينظر الرباعي، مقالات في الشعر ونقده، ص15.

26- المصدر نفسه.

27- القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص67.

28- ابن برد، بشار، الديوان, ص51.

29- المصدر نفسه، ص 69.

30- اليوسف، إسماعيل، بشار بن برد أخباره ونماذج من شعره، دار الكتاب العربي، دمشق، 1988، ص24.

31- دراج ,فيصل ,من النهضة إلى الحداثة المبتورة ,ص15

32- ينظر ملحم، إبراهيم أحمد، جماليات الأنا في الخطاب الشعري، دراسة في شعر بشار بن برد، دار الكندي للنشر، اربد الأردن، 2005، ص18-20.

33- الغذامي، عبد الله محمد، الخطيئة والتكفير، ص 268.

34- سورة الأنبياء: آية 73.

35- الرّباعي، عبد القادر، جماليات المعنى الشعري، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص 166.

وانظر: إبراهيم، حسن، تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، مكتبة النهضة المصرية، 1964، ص 256.

36- ضيف، شوقي، العصر العبّاسي الأول، دار المعارف بمصر، ط2، ص 208.

37- المصدر نفسه ص 20.

38- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون, دار الجيل, بيروت, 1948,ج1,ص16.

39- ضيف، شوقي، العصر العبّاسي الأول، دار المعارف بمصر، ط6، 1966، ص 218.

40- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة, تعليق محمد رشيد رضا, دار المطبوعات العربية. ص24.

41- الغذامي، عبد الله محمد، الخطيئة والتكفير، ص 93.

42- الربّاعي ,عبد القادر، الصورة الفنيّة في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، مكتبة الكتّاني، ط2، 1995، ص 106.

43- الموافي، محمد، حركة التجديد في الشعر العبّاسي,مطبعة التقدم, القاهرة، ص 201.

44- ربابعة، موسى، ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، مجلة أبحاث اليرموك، م8، ع2، 1989، ص58.

45- الربّاعي، عبد القادر، الصورة الفنيّة في النقد الشعري، ص 118.

46- مغيض، تركي، جماليات المكان في شعر عرار، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، م 4، ع 2، 1989، ص 197.

47- الربّاعي، عبد القادر، الصورة الفنيّة في النقد الشعري، ص 205.

48- الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط 3، 1972، ص 70.

49- تشارلتن، فنون الأدب، ترجمة زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر 1989، ص 51، 52.

50- الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، ج 3، ص 216.

51- شفيع، السيِّد، أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، مجلة إبداع، ع 6، السنة الثانية، يونيو، 1984، ص 14.

52- محمد، أحمد علي، أثر النزعة العقلية في القصيدة العربية في العصر العبّاسي، قطري بن الفجاءة للنشر والتوزيع، الدوحة، قطر، والسيروان, دمشق، ط1، 1993، ص69.

53- المصدر نفسه، ص 70.

54- حسين، طه، حديث الأربعاء،الشركة العالمية للكتاب ,مكتبة المدرسة الدار الأفريقية العربية, مجلد 2, ص524

55- الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، 3, 187.

56- درو، اليزابيث، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: إبراهيم محمد الشوس، مكتبة منيمنة، بيروت، 1961، ص29.

57- ضيف، شوقي، العصر العبّاسي، الأول، ص211.

58- الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، 3 , 133 – 134.

59- دي لويس، سيسل، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد الجنابي وآخرين، دار الرشيد، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982، ص91.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

إبراهيم، حسن. (1964). **تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي**، مكتبة النهضة المصرية.

ابن برد, بشار. (1976). **الديوان**, جمع وشرح الشيخ محمد الطاهر بن عاشور, الشركة التونسية للتوزيع, والشركة الوطنية للنشر والتوزيع, الجزائر.

الأصفهاني، أبو الفرج. (د.ت). **الأغاني**، شرحه وكتب هوامشه، الأستاذ سمير جابر، دار الفكر، بيروت.

بك، كمال خير. (1986). **حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، دار الفكر، بيروت، ط2.

تشارلتن. (1989). **فنون الأدب**، ترجمة: زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر.

الجاحظ. (1948). **البيان والتبيين**، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون, دار الجيل, بيروت.

الجرجاني، عبد القاهر. (د.ت). **أسرار البلاغة**, تعليق محمد رشيد رضا, دار المطبوعات العربية.

حسين، طه. (د.ت). **حديث الأربعاء**، الشركة العالمية للكتاب, مكتبة المدرسة الدار الأفريقية العربية.

درّاج، فيصل. (2005). من النهضة إلى الحداثة المبتورة، **نزوى**، ع51، يوليو، سلطنة عمان.

درو، اليزابيث. (1961). **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**، ترجمة إبراهيم محمد الشوس، مكتبة منيمنة، بيروت.

دي لويس، سيسل. (1982). **الصورة الشعرية**، ترجمة أحمد الجنابي وآخرين، دار الرشيد، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.

ربابعة، موسى. (1989). ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، **مجلة أبحاث اليرموك**، م8، ع2.

الربّاعي، عبد القادر. (1986). **مقالات في الشعر ونقده**، مكتبة عمان، الأردن.

الربّاعي، عبد القادر. (1995). **الصورة الفنيّة في النقد الشعري**، دراسة في النظرية والتطبيق، مكتبة الكتّاني، ط2.

الربّاعي، عبد القادر. (1999). **جماليات المعنى الشعري**، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

الزعبي، أنور. (2006). الأصول الفلسفية للحداثة وما بعد الحداثة، **مجلة أفكار**، ع207، كانون الثاني، وزارة الثقافة، الأردن.

السامرائي، ماجد. (1995). **تجليات الحداثة**، الأهالي للطباعة، دمشق.

شفيع، السيِّد. (1984). أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، **مجلة إبداع**، ع6، السنة الثانية، يونيو.

ضيف، شوقي. (د.ت). **العصر العبّاسي الأول**، دار المعارف بمصر، ط2.

الغذامي، عبد الله محمد. (1985). **الخطيئة والتكفير**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1.

القعود, عبد الرحمن محمد. (2002). **الإبهام في شعر الحداثة**، عالم المعرفة، مارس.

محمد، أحمد علي. (1993). **أثر النزعة العقلية في القصيدة العربية في العصر العبّاسي**، قطري ابن الفجاءة للنشر والتوزيع، الدوحة، قطر، والسيروان, دمشق، ط1.

مغيض، تركي. (1989). جماليات المكان في شعر عرار، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، م4، ع2.

ملحم، إبراهيم أحمد. (2005). **جماليات الأنا في الخطاب الشعري، دراسة في شعر بشار ابن برد**، دار الكندي للنشر، اربد, الأردن.

الموافي، محمد. (د.ت). **حركة التجديد في الشعر العبّاسي**, مطبعة التقدم, القاهرة.

الميداني. (1972). **مجمع الأمثال**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط3.

ويليامز، رايموند. (1999). **طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد**، ترجمة: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، الكويت، حزيران.

اليوسف، إسماعيل. (1988). **بشار بن برد أخباره ونماذج من شعره**، دار الكتاب العربي، دمشق.