



صورة التشبيه والأثر النفسي عند الشعراء العميان في العصر العباسي
الأول – تشبيهات الطبيعة إنموذجاً

الأستاذ الدكتور مثنى نعيم حمادي
الباحث صفاء صالح عبد الحميد
الجامعة العراقية / كلية الآداب



*The Image of Simile and the Effect of Psychology Upon Blind
Poets of the First Abbasid Era: Similes of Nature as a Model*

*Prof. Dr. Muthanna Naeem Hammadi
Researcher Safaa Saleh Abdel Hamid
Iraqi University / College of Arts*



ملخص البحث

إن فكرة الربط بين الأثر النفسي والبلاغة العربية لم تكن لقيطة في تراثنا الأدبي، فثمة وشائج وثيقة بين النص والحالة السيكولوجية، وهي ظاهرة على امتداد العصور العربية، وما أشبه النقد القدامى من دوافع القول ولحظات الإبداع، تحيلنا إلى وعي بدائي بات ملامحه ومنطلقاته في العصور الأولى للنقد العربي القديم، الذي لم يخلُ من وقفات عند الأثر النفسي للعمل الأدبي الذي لا يخلو من قيم شعورية تحرك مبدعه ليعبر من خلاله عن فكرة معينة تجيش في نفسه وترهق باله أحياناً.

فالروية الفنية للعمل الأدبي لا يمكن لها أيضاً أن تقف متخادلة عند الحدود الخارجية للنص تخشى الولوج في أغوار المبدع النفسية، فالتجربة الفنية تنبع من صميم نفس المبدع وهي تحتاج إلى تقص وتتبّع، فمن وراء النص تنبعث إشعارات وإشارات عن تلك الدوافع التي تبلورت في ذات الشاعر كشعور وإحساس معين استجابة لحدث ما، تحوّلت إلى فكرة انزاحت من عمق نفس الشاعر ليترجمها تعبيراً فنياً، لذلك فالطبيعة بما انطوت عليه من مشاهد تختلف مع تعاقب الفصول، وما تحويه من حيوانات بين الألف ومفترس، هي بيئة الشاعر العربي التي اعتادها وتنقل في أرجائها. وكان لهذه البيئة أصداً واضحة في نفوس الشعراء لا يكاد أي منهم يستطيع تجاهلها، أو يجتثها من شعره، لا بل هي أحياناً مصدر لإلهامه، ودافعاً للقول والإبداع لديه، فعلاقة الإنسان ببعض الحيوان تجاوزت أحياناً مراحل الفارق العقلي والنطقي، لتكون علاقة أشبه بعلاقة الصداقة والحنين، والألم شعوراً متبادلاً بين الطرفين..

Abstract

The idea of linking the psychological impact with Arabic rhetoric was not a bizarre matter in our literary heritage, for there are close ties between the text and the psychological situation, which is apparent throughout the Arab eras, and what the old critics indicated in terms of the motives of saying and moments of creativity, guides us to a primitive awareness of its features and starting points in the early ages of the classic Arabic criticism, which was not without pauses at the psychological impact of the literary work, which is not without emotional values, the movement of its creator through it to express a certain idea that simmers in himself and sometimes exhausts his thoughts. The artistic vision of literary work also cannot stand idly by at the outer borders of the text and is not to dig in depth of the inner depths of the creative person. And a certain feeling in response to an event, transformed into an idea that moved from the depth of the poet's soul to translate it into an artistic expression, so nature, with its scenes that differ with the succession of seasons, and the animals it contains between pets and predators, is the environment of the Arab poet that he used to and moved around. And this environment had clear echoes in the souls of poets that hardly any of them could ignore or uproot from his poetry, rather it was sometimes a source of inspiration, and a motive for his speech and creativity, because the relationship of man with some animals sometimes exceeded the stages of the mental and speech difference, to be a relationship similar to the relationship of friendship and nostalgia, The pain is a mutual feeling between the both parties.

المقدمة

الحمد لله مستحق الحمد، والصلاة والسلام على نبيه سيّدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

وبعد..

إنّ فكرة الربط بين الأثر النفسي والبلاغة العربية لم تكن لقيطة في تراثنا الأدبي، فثمة وشائج وثيقة بين النص والحالة السيكولوجية، وهي ظاهرة على امتداد العصور العربية، وما أشره النقاد القدامى من دوافع القول ولحظات الإبداع، تحيلنا إلى وعي بدائي بانته ملامحه ومنطقاته في العصور الأولى للنقد العربي القديم، الذي لم يخلُ من وقفات عند الأثر النفسي للعمل الأدبي الذي لا يخلو من قيم شعورية تحرك مبدعه ليعبر من خلاله عن فكرة معينة تجيش في نفسه وترهق باله أحياناً.

ومن هنا فإنّ النص الأدبي إذا ما تجرّد من الوشائج التي تصله بالعالم السيكولوجي لمبدعه، صار كما الجسد المفارق لروحه، لا يعطي تعريفاً ولا تأويلاً عن أبعاده ومراميه، فلا يمكن أن يتم فصل النص عن ذات صاحبه، إذ إنّ فهم علاقاته الداخلية تخرجه من حيزه التعبيري الضيق إلى أفق يمتد إلى روح الأديب وتقلباته النفسية ومدى تأثره بما يحيطه داخل المجتمع، حتى يمنحنا قدرة على كشف خبايا اللاشعور الجمعي، والذي يمكن تصفحه من خلال معاناة المبدع والحالات الانفعالية التي حفّزت عنده دوافع القول. ولا يتعلق ذلك بالنص فقط؛ فالرؤية الفنية للعمل الأدبي لا يمكن لها أيضاً أن تقف متخاذلة عند الحدود الخارجية للنص تخشى الولوج في أغوار المبدع النفسية، فالتجربة الفنية تتبع من صميم نفس المبدع وهي تحتاج إلى تقصٍ وتتبع، فمن وراء النص تنبعث إشعارات وإشارات عن تلك الدوافع التي تبلورت في ذات الشاعر كشعور وإحساس معيّن استجابة لحدث ما، تحوّلت إلى فكرة انزاحت من عمق نفس الشاعر ليترجمها تعبيراً فنياً. ومع أنّ البلاغة العربية التي ضربت جذورها في عمق الأدب العربي، لم تكن معزولة عن الأبعاد الذاتية والنفسية للأديب، إلّا أنّ النقد الأدبي وقف أحياناً على حافة النص مقتصرّاً على الأسلوب الخارجي له، مع تفكيك ألفاظه وبعض دلالاته، ومن ثمّ تقصي فنونه البلاغية بعملية أشبه ما تكون إحصائية تكشف عن معاني البيت والقصيدة

وافكارها، لكنها تصادر جمالها الإبداعي الفني وتجرده عن روحه بعدما تعزله عزلاً تاماً عن التأثير والإيحاء.

لقد تعمدنا في بحثنا هذا أن نكون على تماسٍ مباشر بين النص من جهة ومبدعه من جهة أخرى، ف جاء اختيارنا للشعراء العميان، لما لذلك من آثار نفسية وعقد داخلية سببتها عاهة العمى في نفوسهم، وإذا ما كانت لديهم إمكانات وقدرات في الأدب والشعر، فإن ذلك سينعكس بلا شك على نتاجهم الفني، من باب التعويض والتأثير، ومن هنا تمحورت لدينا العلاقة بين الإبداع وبين العقدة النفسية التي يتدقق بها نتاجهم الشعري ويكشف عنها، وقد وقع الاختيار على العصر العباسي دون غيره لما فيه من شعراء كبار كان لهم الباع الطويل في تراثنا الأدبي.

وقد كان نطاق بحثنا التطبيقي في ضوء ذلك التدافع النفسي لدى الشاعر الأعمى، في حيز التشبيه دون غيره من الفنون البلاغية الأخرى، وهو التحدي الأكبر للأعمى، إذ إن التشبيه فنٌ يحتاج غالباً إلى حاسة البصر، في ركنيه الأساسيين (المشبه والمشبه به) وقد تكون الحاجة في المشبه به أشدّ منها في المشبه، كونها الصورة التي يستحضرها الأعمى من خياله ليقرب بها صورة بعيدة إلى المتلقي، وهنا تكمن عقدة عملية التشبيه، والتي تستفز قدرات الشاعر الأعمى، لينتفض محرّكاً طاقاته كلها لأجل أن يثبت أن العمى لا يحول بينه وبين الإبداع، وقد يُصرُّ أحياناً على أن العمى نعمة وذكاء انماز به عمّن سواه، وفتق له آفاقاً رحبة جعلته يجول في عالم لا حدود له ينهل منه صوراً تشبيهية قصرت يد المبصرين عن الإتيان بنظيرها.

وقد اقتضت ضرورة البحث (صورة التشبيه والأثر النفسي عند الشعراء العميان في العصر العباسي الأول – تشبيهات الطبيعة إنموذجاً)

أن يكون على مبحثين:

الأول: الطبيعة الصائتة

الثاني: الطبيعة الصامتة

وكل منهما اندرجت فيه مطالب.

ثم الخاتمة ومظان البحث.

تشبيهات الطبيعة

الطبيعة بما انطوت عليه من مشاهد تختلف مع تعاقب الفصول، وما تحويه من حيوانات بين أليف ومفترس، هي بيئة الشاعر العربي التي اعتادها وتثقل في أرجائها. وكان لهذه البيئة أصداءً واضحةً في نفوس الشعراء لا يكاد أيّ منهم يستطيع تجاهلها، أو يجتثها من شعره، لا بل هي أحياناً مصدر لإلهامه، ودافعاً للقول والإبداع لديه، فعلاقة الإنسان ببعض الحيوان تجاوزت أحياناً مراحل الفارق العقلي والنطقي، لتكون علاقة أشبه بعلاقة الصداقة والحنين، والألم شعوراً متبادلاً بين الطرفين، وكيف لا وقد عرف عند العرب أنّ الحصان الأصيل لا يمنح ظهره إلا لصاحبه، وإذا كان هذا حال الفرس فكيف يكون الفارس أذن؟

إنّ الفرسان لم يتناسوا خيلهم حتى في أحلك الظروف، فهي مصدر عزهم ومنعتهم وكرامتهم، وهذا الشاعر الفارس مالك بن الربيب، وهو يصارع آلام الموت لم يغيب عن فرسه، فضجّ قلبه حيناً وألماً على ما سيؤول إليه من حال بعده، يقول: (١)

تذكرت من يبكي عليّ فلم أجد سوى السيفِ والرمحِ الرّدينيّ باكياً

وأشقرّ محبوباً يجرُّ عنائه إلى الماءِ لم يترك له الموتُ ساقياً

كما أنّه لم ينس ناقته، ويوصي بأن تعزى بموته وكأنّها من أهله، يقول: (٢)

فيا صاحباً إمّا عرضت فبلّغني بني مازن والريب أن لا تلاقياً

وعزّ قلوصي في الركاب فإنّها ستفلق أكباداً وتبكي بواكياً

وقد تخطّت هذه العلاقة حدود مساوات تلك الحيوانات بالأهل، عند الشنفرى
الذي استبدل أهله بتلك الحيوانات عندما تصعلك، فيقول: (٣)

ولي دونكم أهلون سيّد عمّلس وأزقظ زهلون وعرفاء جينل

هم الأهل لا مستودع السرّ ذائع لديهم ولا الجاني بما جرّ يخذل

ولم يقف ذاك عند حدّ العصر الجاهلي، إذ إنّ هذه العلاقة دامت على مدى
العصور اللاحقة، فلم يكد يخلو شعر شاعر منها. وللشعراء العميان نصيب وافر في ذلك،
فهم مع فقدهم البصر لم تغب عن مخيلتهم صور تلك الحيوانات والطبيعة الصامتة من
أطلال وديار وغيرها، فلم تعوقهم عاهتهم عن الإحساس بكل تلك البيئة، لا بل راحوا
يحاكونها أيّما محاكات، ويستنتقون الديار البالية ويبصرون بعيون خيلهم ونوقهم،
مرتسمين لها أروع التشبيهات.

المبحث الأول

تشبيهات الطبيعة الصائتة

لقد عاش الشعراء العميان على تماسٍ مباشر مع الطبيعة الصائتة ومع ما
حوته من حيوانات لا يستغني عنها المجتمع العربي حينذاك، فلم تختلف علاقاتهم
وروابطهم بالخيال والأبل وغيرها، وتنوعت تجاربهم معها، حتى أنّهم أحياناً يبيثون لها وجعهم
وألمهم وما يعانوه من كبت نفسي، مستعينين بها على ما يواجهونه من فقد البصر، حتى
كانت صديقاً وفيّاً لهم لا يفارقهم في أحلك الظروف، بل أنّهم يلجأون لها أحياناً كما يلجأ

الرجل إلى صديقه ليلقي همه على كاهله، فجاءت أشعارهم وتشبيهاتهم بتلك الحيوانات القريبة إلى نفوسهم، لتدلّ على منزلتها في نفوسهم، كما أثبتت من جانب آخر وفاءهم لها.

المطلب الأول: تشبيهات الخيل:

للخيل أثر كبير في نفوس الشعراء، لما لها من علاقة مترابطة بكرامة الإنسان وعزّه، وهذا علي بن جبلة العكوك يمدح أبا دلف العجلي، ويصف خيله، يقول: (٤)

زُرْتُهُ وَالْخَيْلُ عَابِسَةٌ تَحْمِلُ الْبُؤْسَى إِلَى عَقْرِهِ

خَارَجَتْ تَحْتَ رَأْيِهَا كَخُرُوجِ الطَّيْرِ مِنْ وُكْرِهِ

يمدح العكوك أبا دلف، مصوراً شجاعته وهو يزور ديار العدو، مستعيراً لفظ الزيارة وأراد منها الغارة، وقد دلّ افتتاح البيت بهذه الاستعارة على عدم تكلف الممدوح في رحلة المعركة؛ لأنّه اعتاد ذلك كونه؛ فارساً لا يجارى، فالمعارك بالنسبة له كزيارة ونزهة لا تحتاج إلى إعداد وإلى تأهب وخطط لمواجهة العدو، وقد حقق العكوك تلك المعاني من لفظة (زرتّه) فقط وهي فعلٌ ماضٍ تعمّد الشاعر في اختياريه، فلم يأت بصيغة المضارع الذي يدل على الاستمرارية والتجدد، وهذا غير ممكن مع شجاعة وفروسية الممدوح، الذي لا يثبت له العدو في ساحة الوغى، فلا يحتاج لتكرار الهجمات فهو يحسم مصير عدوه بمعركة واحدة لا غير.

ويلتقط الشاعر النقاط لخيال الممدوح، وعبر واو الحال يصف حالها بالعبوس والغاضبة، وهذا الغضب المستعار متأثّر من شدّة وقع الحرب عليها ما يعني أنّ خيل الممدوح تعبت وتتعب في الحرب؛ لأنّ فارسها يخوض بها غمار المعارك ويوردها المهالك بلا هوادة، وهو لا يبالي بكل ذلك لما يمتلكه من شجاعة وبأس، وكيف لا تعبس ولا تغضب فهي تحمل البوس والموت والهلاك إلى عقر دار الخصم وقومه دون توقف.

ونلاحظ هنا اختلاف صيغة الفعل مع الخيل عنها مع الفارس، فاعتمد معها المضارع (تحمل) وهو يريد أن يدل من خلالها على تجدد واستمرارية غزوات الممدوح على أعدائه، فخياله متأهبة وهي توزع بكل غزوة موتا وبؤسا على الأعداء.

لقد تمكن الشاعر في بيت واحد أن يبث معانٍ كثيرةً دلت على شجاعة الممدوح وفروسيته، لكنّه لم يكتف بالحديث عن حال خيله، وبصيغة الاسم (الصفة) هنا أكد المعاني السابقة ذاتها بقوله (خارجات) فهنّ لا يكدن يثبتن في ديار الممدوح حتى يخرجن لمعركة ولغزو ولضرب خصم وعدو آخر، وهذا الخروج كلّهُ هو خروج للحرب لا غير، فهنّ تحت الرايات، والظرف المكاني (تحت) أراد من خلاله رفعة وكثافة رايات الممدوح التي غطّت خيله، وهذا يعني أنّ الممدوح لا يواجه خصمه خلسة ولا يأخذه على حين غفلة، بل أنّ خروجه للقاء الأعداء يكون بوضوح النهار والرايات تخفق عالية يراها القاصي والداني.

وفي ظل هذا المشهد يريد الشاعر تقريب صورة خروج الخيل وانقضاضها في ساحة الوغى أكثر، فاختار لها صورة تشبيهية، وعن طريق أداة التشبيه (الكاف) يضع ملامح المشبه به فكأنّه خروج الطير من وكره، لئسقط وجه الشبه، ليجعل المتلقي يأخذ في تخيله كل مأخذ، وتتداول الصورة في ذهنه وكأنّه يرى الخيل تخرج مع الفجر في وقت واحد، ليؤكد معاني البيت السابق فالممدوح لا يغدر حتى بعدوه فهو يأخذه بوضوح النهار، فخيوله كالطير التي لا تخرج من أوكارها ليلاً، كما أراد من هذه الصورة أيضاً أن يدلّ على نشاط خيل الممدوح حال خروجها إلى العدو، فهي تخرج بعد سكون وراحة في الوكر. ومع توقد هذه الصورة في نفس الشاعر والمتلقي، وخشية منه أن يُشغل ذهنُ المتلقي بصورة الخيل على حساب صورة فارسها (أبي دلف)، استدرك الشاعر صورة أخرى، ليعيد الأذهان نحو ممدوحه، فيقول: (٥)

وَقَرَيْتِ الطَّيْرَ مِنْ جَزْرِهِ

فَأَبْحَتِ الْخَيْلَ عَقْوَتَهُ

وهنا بعد تلاطم تلك المشاهد يستقر الأمر للممدوح وهو في عقر دار العدو، ومع سكينه الموقف يتلاشى دور تلك الخيل شيئاً فشيئاً، فهي لم تكن إلا أداة بيد أبي دلف، الذي أباح لها ساحة ديار العدو لترعى بها، ولم ينسَ حصّة الطير فلها الجزر والذبح من الأشلاء.

إنّ تزاحم صور المعركة بكل جزئياتها، من فارس ومن خيل، ودقة التشبيهات والاستعمالات اللغوية وما دقت به من معان متراكمة، تبين لنا مدى انفعال الشاعر مع تلك الصور التي جعل المتلقي يتفاعل معها بكل قواه وكأنّه يعيش المشهد لحظة بلحظة، إذ إنّ "نجاح الأديب في إثارة الوجدان يتوقف على أمرين هامين: أمّا أحدهما فهو شدة شعوره الوجداني، وقوة إيمانه بما يدعو إليه من مبادئ، أو بما يدافع عنه من مذهب، أمّا الآخر فهو إمامه ولو إماماً إجمالياً بما انطوت عليه نفوس القارئ أو السامعين من اتجاهات وجدانية".^(٦)

وفي قصيدة أخرى للعكوك، يصف فيها خيل أبي دلف، يقول: (٧)

كَأَنَّ خَيْلَكَ فِي أَثْنَاءِ غَمْرَتِهَا أَرْسَالٌ فَطَّرَ تَهَايَ فَوْقَ أَرْسَالِ

يَخْرُجْنَ مِنْ غَمْرَاتِ الْمَوْتِ سَامِيَةً نَشْرَ الْأَنَامِلِ مِنْ ذِي الْقَرَّةِ الصَّالِي

يتوجّه الخطاب بشكل مباشر إلى الممدوح، فيفتتح العكوك بيته بأداة التشبيه (كأنّ) ليرسم صورة تشبيهية فخمة لخيل أبي دلف، ويقصد الحصر، يعمد إلى زج شبه جملة معترضة بين المشبه والمشبه به، ليقيد صورة التشبيه بحالة معينة من حالات تلك الخيل، وأراد تحديداً أن تكون صورة التشبيه للخيل خلال شدتها وجريها السريع (في أثناء غمرتها) ولقوة الألفاظ التي أرفها متتابعة في شطر هذا البيت يثير الشاعر العزة والقوة في نفس المتلقي، كون الشاعر نفسه مفعم بهذا الإحساس، وهو واقف إلى جنب أبي دلف

وينشد شعراً بعزمه وعزم خيله، فلفظ (الخيّل) و(الغمرة) أو (الغمار) ألفاظ ترّجّ أسمع المتلقي بضجيج كضجيج الحرب من شدتها، وقد جاءت هذه اللفظة في القرآن الكريم مقترنة بالرهبة، قال تعالى: ﴿وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ﴾ (٨)

ليتخيّل صورة تشبيهية مركبة لتلك اللحظات الرهيبة والخيّل تجري بشدّة وقوة، منتزعا ملامح صورته من الطبيعة، وكأنّها ماء يتدفّق ويتهاوى فوق بعضه (أزسالٍ قطرٍ تهامى فوق أزسالٍ)، متعمداً لفظ (فوق) ليحقق صورة أنّ الماء مرتفع (متهايم) ولا طاقة لأحد على الغوص فيه، محققاً صورة الكثافة والقوة والرهبة في صورته التشبيهية التي نسجها وقرب أطرافها في مخيلته وهو يستشعر نشوة الأنفة والقوة.

ولم يقف الشاعر عند ذلك، حتى يردف بصورة أخرى لتلك الخيل، وبصيغة الفعل المضارع يخبر عن حالها بعد خوضها غمار المعارك، تحت قيادة أبي دلف، ليخرجن، وتحديد اختار لفظ (الخروج) لأنّه يدل على الانتقال السهل، أي أنّ تلك الخيل تنهي المعركة وتخرج من أطواق الموت غير أبهة بها، ولدقة انتقاء الشاعر لألفاظه، يتبع الخروج بحرف الجر (من) ليبدل من خلاله على أنّها تخرج بإرادتها لا تتزاح عن المعركة ريباً بقوة العدو، ولو قال (عن) لاختلف المعنى وصار المدح ذماً والقوة ضعفاً، فخيّل أبي دلف تخرج (من غمرات الموت) وحالها (سامية) ليؤكد بهذه الحال المتعالية المعنى السابق بأن هذه الخيل لم تتحنّ في المعركة، ولم يقل تتسامى أو تسمو، وأراد من اختياره (سامية) أن يدل على أنّ هذا السمو والعزّة لم تكتسبه في هذه المعركة فحسب، بل أنّ السمو حالها منذ أن أصبحت تحت قيادة الممدوح، ليرسم صورة تشبيهية بليغة فحذف فيها الأداة ووجه الشبه، لذلك الخروج والسمو للخيّل مشبهاً إياها كنشر الأنامل من رجل مقررور نحو نار يصطليها، ليحقق صورة منظّمة لتلك الخيل عند خروجها وهي قريبة من بعضها كنشر الأصابع المنتظمة في كف اليد، ما يعني أنّ نظام الخيل لم يختلف بعد انتهاء المعركة، أي أنّها تخرج من غمرات الحرب بنفس قوتها وعزمها قبل الدخول.

لقد تمكّن الشاعر من خلال صورته التشبيهية تلك أن يكسر أقفال قلوبنا، ويبعث روح الأنفة والقوة فيها، فالكلام "لا يَأْثُرُ فِي الْوَجْدَانِ إِلَّا إِذَا صَدَرَ عَنْ وَجْدَانٍ صَادِقٍ، وَلَا يَكُونُ لَهُ أَثَرُهُ الْمَرْجُو إِلَّا إِذَا صَادَفَ هَوَى فِي نَفْسِ الْفَارِثِينَ أَوْ السَّامِعِينَ، وَحَرَكَ انْفِعَالَتَهُمُ السَّاكِنَةَ، وَأَثَارَ عَوَاطِفِهِمُ الْكَامِنَةَ".^(٩)

وهذا بشار وهو يصف غمار معركة وقد أفضى إلى وصف الفرس التي هرب عليها ابن الوزاع*، يقول: (١٠)

غَدَاةَ أَرَى ابْنَ الْوَزَاعِ السِّيفُ حَتْفَهُ وَقَدْ ضَرَبْتَ يُمْنِي يَدَيْهِ فَشَلَّتِ

وَأُفَلَّتْ يُمْرِي ذَاتَ عَقَبٍ كَأَنَّهَا حُذَارِيَّةٌ مِنْ رَأْسِ نَيْقٍ تَدَلَّتِ

يتكى الشاعر على أسلوب الصورة الشعرية، ليبث من توصيفاته التي ترسمها مخيلته، وفي خضم المعركة المحتدمة وحديثه عن غمارها وأجوائها الملبدة ينفذ الشاعر إلى العدو الذي أجبر على أن يكرّ هارباً بعدما أراه السيف حتفه، وقد شلت يمينه وأدرك أنه لا محالة هالك، واعتمد بشار على مهارته وفنه بأساليب اللغة فقدّم المفعول به (ابن الوزاع) على الفاعل (السيف) الذي توسط بينه وبين مفعول ثان (حتفه) ليؤكد عمق الصلة بين المفعولين فالحتف هو مصير ابن الوزاع لا محالة، وبحرف التحقيق (قد) يؤكد شلّ يده بضربة بالسيف الذي لم يحدّد الضارب فالفعل المبني للمجهول (ضربت) تجاهل الضارب ولم يلتفت إليه فلا حاجة لأن يقابل ابن الوزاع فارس معروف، ويكفي لذلك أي مقاتل بضربه؛ وهذا إمعان في إذلاله.

يَصوّرُ الشاعر لحظات هرب ابن الوزاع مستعملاً الفعل الماضي (أفلت) لدلالته على تحقيق الهرب انفلتاً أي انسحاباً من دون علم أحد، وترك قومه نهباً للسيوف، حتى اكتُشف هربه بعد وقت. وهنا بلغ الشاعر غاية في تحقير المهجو الذي ترك قومه يقاتلون وهرب عنهم. وفي مشهد تشبيهي يصور حاله وفرسه الذي يمرى جرياً سريعاً، ومري الفرس خفتّه وسرعتّه، قال النابغة الذبياني يصف فرسا: (١١)

مارية مئن قزي الدلو مركضة
إذا الحميم على الأعطاف يخلب

مشبها بشار الفرس وهي تعدو بابت الوزاع هاربة، وكأنها صخرة (حذارية) انحدرت من فوق جبل نيق عال، في سرعة الجري، وقد اعتنى الشاعر باختيار هذا المشهد، فثقل الصخرة يدفعها بسرعة مهولة في الهبوط والانحدار، من جبل عال إلى المنحدر.

إن وجدان الشاعر وروحه حاضرة في صورة التشبيه، فهو لم يمثل مشهداً حسياً لسرعة الهرب فقط، بل أن اختيار المشهد يمعن في إذلال المهجو، فالهبوط بحد ذاته هو إذلال، وكأن المهجو كان في عز بأعلى جبل، فالمعركة والقتال عز بكل أحوالها حتى الذي يقتل فيها مقبلاً غير مدبر فذاك عز له، لكن ابن الوزاع أبى إلا الهرب لينحدر من أعالي الجبل إلى ذل وهوان. لقد برع بشار بتصوير المشهد حسياً ومعنوياً "إن فضيلة الوصف النقلي هي في دقته وصحة تشابيهه، بينما تبدو فضيلة الوصف الوجداني في نزعته الداخلية وتوغله في ذات الشاعر وذات الأشياء، الأول يعنى بتجسيد الشكل، أما الثاني فيعنى بالمعنى وراءه". (١٢)

ويصور بشار حصانه وهو يحمله إلى الحبيبة، فيقول: (١٣)

لما رأنتي فوق أجرد ساج
كألفيء مغترضاً على أرماح

سليس المقلد لا أخفض جاشه
إلا تقاذف غربه بطماح

يصف بشار حاله وهو يزور حبيبته، وأراد أن يفصل المشهد مستعيناً بحرف التفصيل (لماً) ليسترسل عن حاله عندما رآته وهو فوق حصانه (الأجرد السابح) أي السباق السريع الذي لا يُشقى غباره، متوسلاً بالصورة التشبيهية حيث أنه لم يكتف بكون فرسه أجرد سابحاً، لا بل هو كالفيء أي (الظل)؛ ما يعني أن الفرس ضامر وكأنه ظل لا جسم له من خفته وسرعة جريه، ويزيد الشاعر في تركيب صورة هذا الفرس، فقوائمه كالأرماح في دقتها وطولها.

وهذا الحصان له من الصفات الكريمة ما لا يمكن إغفالها، فهو سلس المقلّد، أي مطوّع لفارسه، وهو لا يخفض جأشه وارتقاعه وهيجانه في الجري إلا تقاذف غربه بطماح، وهو لا ينفك يجري جرياً متقاذفاً هائجاً.

ومن حيث دلالة التلازم دلت كل تلك الصور والصفات الكريمة للفرس، على كرم وشجاعة فارسه، فالفرس الكريم لا تكون إلا لفارس كريم، وكأنّ بشاراً استشعر كل تلك الصفات الكريمة لذاته، لكنّه أراد أن ينسبها لفرسه لتكسو كليهما، فقد غلبت النزعة النفسية على الشاعر حتى سيطرت على روحه فعكسها شعراً "النزعة النفسية تغلب على الوصف الوجداني، إذ يفيض بذات الشاعر على الأشياء، حتى تطالعنا بأحداق وملامح إنسانية تضحك وتبكي، تطرب وتشقى، تتناجى وتشتكي، تعاني وطأة الوجود وتغتنب به، فكأنّها إنسان متكامل سوي، أو كأنّ الشاعر يصف ذاته من خلال الأشياء". (١٤)

ويقول بشار أيضاً: (١٥)

لاحقَاتُ الآطالِ عُرَيْنَ بالقُضِّ بِ وِماءِ الحَديدِ دونَ النُّسورِ

كالسَّعالي إذا توقَّلنَّ كالقِرِّ نِ وفي مُثَبِّلاً .. في الخُدورِ

استجمع بشار لهذه الخيل أفضل الصفات المعروفة عند العرب، فهنّ ضامرات الخاصرتين كأنهنّ قد ألحقتا بالظهر أو ألحقت إحداهما بالأخرى، ولعل قوله (عُرَيْن) الخاصرتين كأنهنّ قد ألحقتا بالظهر أو ألحقت إحداهما بالأخرى، ولعل قوله (عُرَيْن)

تحريفاً ويكون صوابه (غذّين) ^(١٦) بأجود غذاء الخيل والإبل، وماء الحديد ولعل صوابه الصديد ^(١٧)، وهذه الأوصاف من محاسن الخيل، وبعد كل تلك الصفات التي استجمعتها تلك الخيل يعمد الشاعر إلى صورة التشبيه فهنّ كالسعالِي، وللسعالِي منظر بشع بعبوسها تستفز أعدائها، وهي معروفة بسرعة الوثوب بوجه العدو وما لها من رهبة وذعر تبثه في نفوس من يقف بوجهها، ولعل كل تلك الصفات أراد تحقيقها الشاعر لتلك الخيل عن طريق هذه الصورة التشبيهية، مشروطاً لتحقيق وجه الشبه، أن تكون الخيل في حال التوقل وهو الصعود والتوجه إلى الحرب، ليسوق تشبيهاً آخر يعضد وجه الشبه وسرعة وثوب تلك الخيل، من خلال تشبيهها بالقرن وهو المقاتل قرينه المماثل له بالشجاعة، و(مقبلاً) صفة للقرن أي في حال إقباله على الخصم وسرعته، والحدور أي المنحدر من مكان مرتفع نحو منخفض وهذا زيادة في سرعة إقبالها وجريانها.

لقد استطاع بشار من خلال تشبيهه هذين والصفات الأخر لتلك الخيل، أن يركز على ما تمتعت به من صفات، لكنّه هنا ليس بمعرض المدح والثناء عليها، بل أنّها مع كل ما تمتع به من الأصالة والنجابة، والقوة، فهنّ ينكشفن ويتصدعن عن ناقته التي لا يستطعن مجاراتها، يقول: ^(١٨)

يَنصَدَعْنَ عَنْ شُرَافِيَةِ الأَذِّ * * * نِ أُمونِ فِي الحِنْدِسِ الدِّيْجُورِ

فتلك الخيل تتصدّع وتبتعد عن ناقته المشرفة، وقد أراد الشاعر لفظ التصدّع تحديداً دون غيره من الابتعاد والانحسار والانكشاف، ليحققها كلها مع رهبة تلك الخيل وخوفها من مجارات ناقته فهي قوية يؤمن عثارها حتى في الليل الساكن المظلم. ويوظف الشاعر صور الخيل وأوصافها في خدمة صورة ناقته، التي فضّلت على كل تلك الخيل، ومن ثم يقول عن الخيل: ^(١٩)

فإذا صَوَّتَ الصَدَى أَوْ دَعَا الأَخْبَ * * * لِ طَارَتْ كالأَخْضِبِ المَدْعُورِ

وهنا لا تصمد كل تلك الأوصاف التي حشدتها بشار للخيال أمام صفات ناقته، فهي (الخيال) عاجزة عن السير ليلاً.

ويلحق صورة تشبيهية أخرى لها، وبأداة الشرط (إذا) التي تفيد الشرط المتوقع الحدوث، فيشبه تلك الخيل بطائر النعام الذي تحمرُّ ساقاه في فصل الربيع فتقول العرب عنه: (قد خضَّب)، لكنَّ وجه الشبه مشروط؛ فإنَّ النعام يذعر ويطير هرباً في حال سمع صوت ذكر البوم (الصدى) أو الأخبيل وهو طائر يصيح ليلاً.

لقد اقتنص بشار هذه الصورة لحالة فزع طائر النعام الذي يدعو مسرعاً هرباً من ذلك الصوت، ليكسوها لتلك الخليل، وأراد من كل ذلك أن يرفع من شأن ناقته التي لا تجارى. عمد الشاعر في البيتين الأخيرين على تكثيف تكرار المعاني منها التصدع والانحسار والانكسار والانكشاف والرهبه والذعر لتلك الخيل "التكرار وسيلة من وسائل الهدهة النفسية، وإفراغ التوتر الشديد، وهو من أهم الوسائل الناجعة في هذا الباب، لأته يهيء الشعر للشد الحزين والدندنة الشاجية". (٢٠)

وفي وصف آخر للخيال يقول بشار: (٢١)

والخيلُ شائلةٌ تشقُّ غبارَهَا * * * كعقاربٍ قد رفعتْ أذناها

تتجلى دقة اختيار بشار لتشبيحاته، من خلال رصده صوراً دقيقة للمشبه به قد لا يتنبه لها حتى الشاعر المبصر، ففي هذا البيت رسم صورة تشبيهية للخيال وهي تعدو مسرعة إلى ساحة الحرب شائلة أذناها إلى أعلى، وهذه الحركة تحديداً تُقدم عليها الخيل في حال الإغارة والجري السريع. ومع يتصاعد غبار الخيل من شدة وقع حوافرها على الأرض، يعن بشار بتلك اللحظات ليشبه الخيل التي تلعو أذناها مرتفعة بصورة تشبيهية وكأنها عقارب رفعت أذناها تنتظر لدغ عدوها، بجامع الخطر الدايم في كل تجاه من يواجهها.

إنَّ الصورة المفردة التي قصدها الشاعر من المشبه به، استطاع من خلالها أن يجمع بين صورتين بعيدتين، فالعقرب تتسلل تسلاً بخفاء وتلدغ عدوها غدراً وتختفي،

بينما الخيل لها جلبة ووقع في الحرب وتقابل عدوها وجهاً لوجه ولها دويٌّ وصهيل، ليمنح الصورة التشبيهية حركية وحيوية أكثر "لقد تولّد الذهول من ابتعاد طرفي التشبيه ابتعاداً فكرياً مادياً واقعياً، واقتربهما اقتراباً نفسياً حدسياً شعورياً". (٢٢)

ويواصل بشار توصيفاته للخيل وفي قصيدة أخرى، يقول: (٢٣)

نَصَبَ الْمُقْرَبَاتِ وَالْمُسَهَّبِ الْآ
فَقَ حَتَّى أَنْطَوَيْنَ طَيِّ الْجَرِيرِ

كُلَّ خَيْفَانَةٍ تُصَانُ عَلَى الْأَقْدِ
رَبِّ صَوْنِ الْعَرُوسِ فِي الزَّمْهَرِيرِ

في قصيدة مدح فيها بشار، سالم بن عقبة، وصوّر ما تحلّى به من شجاعة وفروسية، أبى إلا أن يصور خيله التي هيأها الممدوح لمعاركه، وآلا الشاعر إلا أن يكتفّ من صفات تلك الخيل فهي (مقربات) (مسهب) (آفق) وهي الخيل الضامرة للركوب والشديدة الجري البالغة غاية الكرم، وأقام الشاعر الصفات متتابعة مقام الموصوف المحذوف (الخيل) ليحقق قوة تلك الصفات بأجمعها وقد جاءت من دون فاصل ما زاد الصفة قوة في الموصوف، وهي بذات الوقت تدل على الثراء اللغوي للشاعر الذي استحضر كل الصفات واستوعبها في بيت واحد، ليثير من خلالها اهتمام المتلقي بالممدوح المضمّر، ويجعل المتلقي يتفكّر بقدرته وبأسه حتى أنّ خيله على كثرتها ليس فيها إلا الأصيل الكريم.

عطف الشاعر ب(حتى) حالاً للخيل مع تلك الصفات (انطوين) ومعنى الانطواء أي أنّهنّ ضامرات وهذه صفة كريمة أخرى، ولم يذكر الشاعر الحال بجملة اسمية بل حققه بجملة فعلية فعلها ماضٍ، ليؤكد عدّة أمور لعل من أهمها؛ تمييزها عن غيرها من الخيل غير الضامرات، وأنّ هذا الضمور هو حال اكتسبته تلك الخيل في الماضي ومازالت

عليه؛ ما يعني أنّها اعتادت القتال والتدريب وخوض المعارك، فهي خيلٌ لرجل حربٍ له بأسٌ وشدةٌ في اللقاء .

يعود الشاعر بعد كل تلك المعاني ليؤكد حال الانطواء عند الخيل ويقربها أكثر، من خلال صورة تشبيهية لم يبتعد بها عن أجواء المعركة وبيئة الفرس وفارسه، ليشبه حال الانطواء عندها تشبيهاً حسيّاً بليغاً بالزمام المطوي بيد الفارس .

لقد تعمّد الشاعر أن لا يخرج من تلك الأجواء إلى تشبيهات بعيدة، ليبثّ تفاعله وإعجابه الشديد بفراس تلك الخيل الذي لا يلقي زمام خيله من يده، فقد أحكم سيطرتها؛ فهي مزمومة بيده وطوع أمره، ولعلّ شدة إعجاب بشار بممدوحه جعلته متفاعلاً أمام المشاهد التي يصوّرها في قصيدته، لينقل هذا الانفعال إلى نفس المتلقي من خلال الالتقاطات التي يبثّها تباعاً عن ساحة المعركة، والتي يركز فيها على تفاصيل دقيقة يتلمّس من أجوائها الملبدة بالغبار صورته وتشبيهاته "والعامل الفذ للظفر بالسلطان العاطفي على القراء هو انبعاث الشعر والنثر عن نفس منفعة صادقة الشعور .. فالعاطفة الأدبية هي إذا تلك القوة التي يثيرها الأديب فينا نحن القراء" .^(٢٤)

ولا يريد الشاعر الخروج من دائرة وصف الخيل، حتى يضيف تشبيهات أخرى فهي (خيفانة) وهي الجراة إذا صارت مخططة بياضاً وصفرةً، وهي حينئذٍ أطيرٌ ما تكون، ويطلق هذا التشبيه على الفرس السريع، وقد قال عنتره: ^(٢٥)

فغدوتُ تحملُ شِكَّتِي خَيْفَانَةً * * *
مَرَطَى الْجِرَاءِ لَهَا تَمِيمٌ أَتَلَعُ

وأراد بشار من ذلك إضافة صفات كريمة أخرى للخيل، ففضلاً عن كونها خيفانة فهي تصان على الأقرب، فلشرفها وقيمتها الكبيرة تفضّل على الأقرب؛ والأقرب هم الأهل والعيال، وهذا ما يؤكد القيمة المعنوية للخيل عند الفارس، فهي لا تقل قيمة عن أهل بيته عنده، لكنّ شاعرنا لا يقف عند ذلك الحد حتى ليشبه حالها بحال العروس التي تصان وتخبأ في اليوم الشديد البرد، وأنّ العروس يوم عرسها يحرص الجميع على

خدمتها، وهذا تشبيهه ببلغ أكد الشاعر من خلاله ما ذهب إليه من أنه جعل الفرس الأصيل واحداً من أهل بيت الفارس.

ويضيف بشار صوراً أخرى للخيل، قائلاً: (٢٦)

سَمْحَةٌ فِي الشَّمَالِ مِثْلَ عِصَا الذَّا * * *
يُدُّ أَوْ مِثْلَهَا رُحَاهُ السَّجِيرِ

عطف الشاعر صفات أخرى لتلك الخيل، متجاوزاً حرف العطف، فهي كريمة (سمحة) مقادة في شمال فارسها؛ فالفرس يمسك الزمام بيده اليسرى، ليقا تل بيمينه فهي مطواعة له مذلة بيده، وهذه صفة للخيل الأصائل. ويشبهها الشاعر بعصا الذائد، الذي يزود عن نفسه وأهله ويقا تل دفاعاً عنهم فهو يقذف بعصاه كيفما أراد ونحو أي جهة، وهذا وجه الشبه الذي أراده من أنّ الخيل تكون رهن يد فارسها.

ومن ثمّ ساق الشاعر تشبيهاً آخر لها، ومن خلال حرف العطف (أو) أراد الإباحة أي أنّ الصورتين التشبيهيتين وارتدان للمشبه، وبأداة التشبيه (مثل) رسم صورة تشبيهه معكوس؛ فقد شبّه دولاب الماء أو ما يسمّى بالناعور بتلك الخيل السمحة، وبحسب تعليق الطاهر بن عاشور على هذا البيت، فإنّ الصواب (رحاء) بالهمزة وهي لغة في الرحي وهي هنا (الإرحاء) بكسر الهمزة أي دولاب الماء. (٢٧)

فأراد الشاعر أن يصوّر الناعور الذي يغرف من نهر مفعم بالمياه (سجير) كتلك الخيل السمحة الكريمة لفارسها. والشاعر من خلال تلك الصورتين التشبيهيتين المختلفتين في المعنى أضفى حركة على البيت الشعري، كما أراد طرح فكرة أنّ الخيل سبب العز والحفاظ على الرزق من أيدي العدو.

إنّ الوصف المادي الذي عمد إليه الشاعر، يكشف لنا عن أثر وموقف نفسي معيّن دفعه إلى تجاوز الأوصاف الواقعية المطابقة لواقعها الحقيقي، والتي تخلو من روح الإحساس بالإشياء، والتي تُعدّ عماداً أساسياً في توقّد الصور الذهنية المنبتقة عن خيال وصور نفسية لدى الشعراء.

فالوصف الواقعي النقلي يقرر حقيقة الأشياء كما هي وينسخها نسخاً، بينما الوصف النقلي المادي له دلالة الاتصال بموقف من مواقف الشاعر ونفسيته. (٢٨)

ويواصل بشار صورته التشبيهية للخيل، يقول: (٢٩)

وَمُنِيفِ الْقَدَالِ أَضْلَعَ نِي نِي رَيْنِ يَخْتَالُ عَادِيًّا فِي الْمَسِيرِ

مِثْلُ كَرِّ الصَّنَاعِ يَهْوِي إِذَا حَنَّ كَمَا حَنَّتِ الصِّبَا الدَّبُورِ

إنّ الدوافع النفسية من إعجاب الشاعر بالمدح وشجاعته، جعلته يلجأ إلى مبالغة في توصيف خيله وإيجاد صور تشبيهية متعددة لها، وهذه المبالغة في الصور لا ينبو عنها الذوق فقد أحكم الشاعر وصفها وورصفها وكأنّ الموصوف لم يكن على حال مختلف عن تلك الصور. وفي هذا البيت يسوق الشاعر وصفاً للفرس فهو (منيف) القدال، أي مرتفع، وهو أضلع أي قوي، ليخط من بعدها ملامح صورة تشبيهية تدل على قوته، ليشبهه ب(ذي النيرين)، والنيرين الخيطين، فالتشبيه هنا بالثوب الذي حيك على خيطين وهذا يكون شديد القوة عن غيره، وأنّ هذه الصفات التي تمتع بها جعلته يختال غروراً في مشيته أمام الخيل الأخرى، التي لا يراها ندأً له.

وفي البيت اللاحق كتب في الديوان أنّ (الصنّاع) تحريف لم يظهر له معنى، فلعله تحريف للصنيع، والصنيع هو السهم المُجاد صُنْعُهُ الصَّقِيلُ (٣٠) وهنا في هذا البيت يطغى الجانب الوجداني على الصور الحسية فيه، فقد بدأه الشاعر بأداة التشبيه (مثل) معتمداً صورةً حسيةً لتشبيهه سرعة الفرس إذا حَنَّ، والحنين جاء عفواً من الشاعر لرهافة حسّه، ملتقطاً له صورة تشبيهية تضجُّ بالعاطفة، مشبهاً سرعة الانطلاق في الحنين للفرس كسرعة انطلاق السهم عند خروجه عن القوس؛ فالقوس في تلك اللحظة يصدر صوتاً وكأنّه يئنُّ على فراق السهم الذي تركه بلا رجعة، والعرب تسمي هذا الصوت بالحنين، قال الشنفرى: (٣١)

إذا زَلَّ عنها السَّهْمُ حَنَّتْ كأنَّها * * * *
مرزاةٌ عَجَلَى ثُرْنٌ وتُغُولُ

وبشار هنا بلغ ذروة الانتقاد العاطفي الذي لم يستطع إلا أن يقرب بين صورتين بعيدتين، ويجعل الرابط بينهما هي العاطفة المتأججة لكليهما، في مشهد يثير المتلقي وينبذ عاطفته يقول ابن رشيقي: "أما ما شُرط في التشبيه فهو الحق الذي لا يدفع، لأنه قد حمل على الشاعر فيما أخذ عليه؛ إذ كان قصد الشاعر أن يشبه ما يقوم في النفس دليلاً بأكثر مما هو عليه في الحقيقة، كأنه أراد المبالغة، ولعله يقول أو يقول المحتج له: معرفة النفس والمعقول أعظم من إدراك الحاسة، لا سيما قد جاء مثل هذا القرآن وفي الشعر الفصيح". (٣٢)

ويسقط بشار صورة تشبيهية أخرى من خلجات نفسه المتفتحة عاطفة، لتستوقفه مشاعره عند سرعة جري الفرس إذا حنَّ، فلا يريد أن يمرَّ عليه مروراً سريعاً من دون تصوير وتقريب، لينتزع له صورة مركبة من حسي، متخيلاً أنَّ الريح التي تهب من جهة الشرق (الصبا) وتتجه مسرعة متجهة نحو ريح الغرب (الدبور) إنما يدفعها لذلك حينها وشوقها لريح الغرب ليلتقيان في الجهة الأخرى، وكأنَّ الريح يشناق بعضها بعضاً. لقد أبدع الشاعر بالربط بين هذه الصورة الغارقة بالحنين والشوق، وسرعة جري الفرس إذا حنت، في صورة تشبيهية استجمعت القوة مع العاطفة، وكأنَّ الخيل تكتسب صفاتها من فارسها، إذ إنَّ الفارس مع شدته وقوة بطشه في ساحة الحرب تجده رقيقاً عذباً متأججاً حيناً في ساحة الحب.

المطلب الثاني: تشبيهات الأبل

في قصيدة مدحية يصف أبو الشيص الخزاعي حال الناقة خلال سيرها قاصدة كرم المدوح، يقول: (٣٣)

وركائبٍ صرَفَتْ إليك وجوهها * * * *
نكباتٍ دهرٍ للفتى عَضَّاضٍ

يرمين بالمرء الطريق وتـأـزـة * * * يحذفن وجه الأرض بالرضراض

أكل الوجيف لحومها ولحومهم * * * فأتوك أنقاضاً على أنقاض

يخطُّ الشاعر ملامح تلك الرحلة الموجعة ومعاناتها والحال المتفجعة أماً من وقع الزمان، وبواو (ربّ) يبدأ أولى خطواتها، فالممدوح لا يقصده ركب واحد بل ركاب متواصلة نحوه، لما له من عطر كريم ملاً الآفاق. وكان الشاعر دقيقاً في انتقاء ألفاظه متقناً في رصفها بأساليب بلاغية محكمة، ليسرد صورة تلك الرحلة فربّ ركائب (صرفت) ونلاحظ الإيهام الذي حققه من خلال شدّة وقع لفظ (صرفت) فكأنّها عميت لا ترى طريقاً غير طريق الممدوح، كما يدل من خلال اللفظ على الشدّة وكأنّه يوحي ويمهد الطريق للحديث عن صروف الدهر ونكباته، ليعترض بشبه الجملة من الجار والمجرور (إليك) بين الفاعل والفعل والمفعول (صرفت .. وجوهها) ليدل على أن لا أحد يغيثها سواك، ولا طريق لها غير طريقك، فقد أتت عليها (نكبات دهر للفتى عَضاض) وقد أراد الشاعر المبالغة في وقع نكبات الدهر على تلك الركائب، فلم ينجو من بطشها وسخطها حتى الفتى، والفتى معروف بقوته وشدّة تحمله، فما حال الشيخ والمرأة والطفل؟ ويستعير الشاعر لفظ (عَضاض) لتلك النكبات وهي صيغة مبالغة، فتلك النكبات فعلت فعلها بقسوة وقوة. ولم تكن الطريق يسيرة على تلك الركائب، فطولها وبعدها تجد حال الركاب وهي تسرع تارة لأجل الوصول إلى حيث الأمان والكرم، وتارة تخطُّ أقدامها خطأً على الأرض من عناء المسير الطويل لتحذف وجه الأرض بالحصى.

وفي تلك الرحلة المضنية المرهقة يسوء حال الركائب من على ظهورها، ويصوره الشاعر بصورة مؤلمة لشدّة ما لاقوه من هول السير السريع (الوجيف) مستعيراً لفظ (أكل) لذاك الوجيف الذي أكل لحوم الركائب ولحوم من عليها، فلسرعته بغية الوصول تضرب الرمال والحصى وجوههم حتى كأنها أكلته أكلاً، ليصلوا إلى الممدوح بصورة

شبهها الشاعر تشبيهاً بليغاً وهم أنقاض على ركائبهم التي كانت أنقاضاً هي الأخرى بعدما أهلكها السير السريع.

لقد تفاعل الشاعر برسم مشهد السير هذا، وكأنه كان على ظهر تلك الركائب وعاش معاناتها في تلك الطريق الطويلة الموحشة، قاطعاً معها الفياقي والقفار، وكأن الرحلة حاكت إحساساً دفيناً بنفس الشاعر ليحاكي هو أحاسيسنا ويشعرنا بآلام تلك الرحلة التي تقطع الأوصال، يقول إيليا الحاوي: "الرؤيا الشعرية فهي نوع من الظلال النفسية التي لا حدود فيها؛ إنها الرؤيا التي تنفذ فيها النفس إلى وحدة الوجود".^(٣٤)

وبشار يصف رواحل الأحباب وقد رحلوا، فيقول: (٣٥)

أَبْجَرُ هَلْ تَرَى بِالنَّقَبِ عَيْراً * * * تَمِيلُ كَأَنَّهَا سَلَمٌ وَطَحُ

خَرَجْنَ عَلَى النَّقَا مُتَوَاتِرَاتٍ * * * نَوَاعِبَ فِي السَّرَابِ لَهْنٌ شَبْحُ

في لحظات مؤلمة وبعدها أيقن الشاعر برحيل من لم يهونوا عليه، يتجَرَّ وجدانه حتى لكأنه يفقد توازنه ملقياً أسئلته على كل من لقيه، وأين هم؟ وأين طريقهم؟ وأين وصولوا؟ وبأسلوب النداء للقريب بالهمزة يوجه الشاعر سؤاله لحصانه (أبجر) مستفهماً منه بـ (هل) تصديقاً، باتناً شكواه وألمه من فراق الراحلين ومن ألم فقد البصر، وإن لم يصرَّح به من خلال الفعل المضارع (ترى). فالشاعر لم يناد بعيداً عنه ليرى بالنيابة عنه ولم يسأل بصيغة الماضي (رأيت) بل هو واقف بقرب الأبجر ويسأله هل ترى من رحلوا؟ وكأنه يقول: أبجر أنظر بدلاً عني فإنني لا أعمى، ليتدفق الألم كل الألم من خلال ذلك الاستفهام والاستعانة بالحصان، فالاستفهام "أوفر أساليب الكلام معانياً، وأوسعها تصرفاً، وأكثرها في مواقف الانفعال وروداً، ولذا ترى أساليبه تتوالى في مواطن التأثير، وحين يراد التأثير، وهيج الشعور للاستمالة والإقناع".^(٣٦)

إنَّ وقع الرحيل في نفس بشار هيج معاناته ونكأ جروحه الكامنة، وكأنَّ قريهم كان مسلياً له عن محنة العمى، فما كادوا يرحلون حتى اجتثوا صبره وأهرقوا مدامع قلبه الجريح.

وعوداً على سؤال بشار لحصانه، فهو يسائله عمّا إذا يرى في النقب عيراً، والنقب هو طريق للقوافل، ما يعني أنَّ طاقة تحمل الشاعر قد نفذت وسار خلفهم على حصانه ووصل طريق القوافل بحثاً عنهم، وبأداة التشبيه (كأنَّ) يصور سير العير في سؤاله تميل كأنَّها شجرتي (سلم وطلح)، وهاتين الشجرتين على طولهما وتهذّل أغصانها وأوراقها تميل بها الريح بشدّة. لقد أراد الشاعر من خلال ذلك التمايل المستمر أن يعلّق نفسه ببصيص أمل فهو يريد رؤيتها حتى وإن كانت تميل أي متواصلة بالمسير، وكأنَّ ميلانها مرتبط بقلب الشاعر يشدّه يمنة ويسرة.

ويصف حال تلك العير التي خرجت على عظامها (النقا) من دون أن تتزود لطعامها، وهنّ منقبضة النفس مسرعات (نواعب)، لهن في السراب شبح. فأمل العودة يكاد يتلاشى عند شاعرنا، حتّى كأنّه يطمح بأن يراهن الأجر حتى وإن كانت كشبح تتراءى في السراب.

ويقول بشار أيضاً: (٣٧)

وصعراء من مسّ الخشاش كأنّها مسيرة صايد في الشؤون * اللواید

عسوف لأجواز الدياميم بعدما جرى ألها فوق المئان الأجالد

من الواضح أنّ علاقة الشاعر بالناقة هي علاقة وجدانية تنبثق من حالة شعورية وإحساس بالآخر، فتوصيف بشار لناقته لا يخلو من بث ألمها وعنائها معبّاً بإحساسه تجاهها. وبواو ربّ يبدأ الشاعر وصفاً جديداً لها فهي ناقة صعراء و(الصعراء) هي أنثى الأصعر وهو الذي يلوي عنقه ويدير وجهه إلى جانب من غضب أو مرض، فناقته تلوي

عنقها لما تمسه من عيدان (خِشاش) خلال مسيرها الطويل، فالألم الذي تعانيه من ذلك يجعلها مائلة العنق متصعرة منه لا تستطيع تحريكه، لكنّها صبور على تحمّل كل تلك المعاناة والألم مواصلة سيرها.

والشاعر هنا يقتنص صورة تشبيهية لسيرها وهي على حالها من الألم، وبأداة التشبيه (كأنّ) يصور السير وكأنّه سير عطشان يسير في الشؤن الوعرة يريد أن يصل المورد ليروي ظمأه.

ويصف الشاعر تلك الناقة بأنها شديدة سلوك المصاعب (عسوف)، وأراد الشاعر أن يكون التعسف صفة ملازمة لها، فأطلقها كصفة ولم يطلقها بلفظ الفعل، فهي معتادة سلوك الطرق الصعبة وقطع الفيافي، فهي كريمة الأصل وقد اعتاد نسبها الكريم على ذلك السير في الأراضي الجلدة، وهي الأراضي الصحراوية اليابسة.

لقد أثار الشاعر من خلال تلك التوصيفات وجداننا تجاه معاناة وألم الناقة الصبور، وهذا هو الأدب الحقيقي "ومن خصائص الأدب الحي أن يمنحنا القدرة على الانفعال به، ولو كان أسمى من مشاعرنا الخاصة، لأنّه يستطيع أن يرفعنا إليه لحظات، وأن يخرجنا من قيد اللحظة الحاضرة في حياتنا كذلك، ويصلنا بنبع الحياة الساري وراء اللحظات المفردة والأحداث المحدودة". (٣٨)

ويزيد الشاعر من صفات الناقة، يقول: (٣٩)

تَنُوهُ أَنْقَاضٍ كَأَنَّ هُوِيَّهَا * * * هَوَى سَمَامَاتٍ بِنَجْدٍ طَرَائِدِ

تُثِيرُ بِهَا وَاللَّيْلُ مُلْقٍ رُؤَاغَهُ * * * هُجُودِ الْقَطَا مُسْتَوْقِدٍ غَيْرِ هَاجِدِ

ولم يظهر معنى (تنوه)، فهو تحريف وأصله (بنوة أنقاض) أي بنت نوق*، والأنقاض هو المهزول من كثرة السير، والشاعر هنا أراد وصف تلك الناقة بأنّها بنت نوق اعتادت السير فهي مهزولة ضعيفة لما تلاقيه من شدة وعناء في حلّها وترحالها. لكنّ شاعرنا خشي أن تتبادر إلى ذهن المتلقي صورة الهزال الذي يعتري الناقة وكأنّه

مرض أو ضعف حال ألمَّ بها وسلبها أو أضعف قدرتها على السير وتحمل عناء الرحلة، ليدفع بصورة تشبيهية مصوراً تساقط أقدامها بسرعة على الأرض وهي تقطع الفلاة وكأنها (هوى سمّات)، والسمّات جمع سمّامة وهي طائر خفيف سريع الطيران، وعن طريق التشبيه المرسل المجمل شبّه الشاعر سرعة سير الناقة بسرعة تلك السمّات في حال كانت مطاردة من الصائد، وهنا تكون الصورة أشد سرعة كون هاجس الخوف لديها يدفعها للإسراع أكثر من أي سير كان، ليحرف الشاعر صورة الهزال الذي اعترى الناقة ليكون صفة ممدوحة فيها، تمنحها خفة في الحركة والسير.

إنّ صورة الناقة الهزيلة قد يكون فيها دلالة رمزيّة تحاكي حالة بشار، وهو يعاني العمى الذي يكابده أشد المكابدة، ومن خلال هذا الرمز استطاع أن يوحي بتعبير غير مباشر عن تلك النواحي النفسية المستترة داخله، والتي لا يستطيع إظهارها، فعمد الى الرمز ليصل بينه وبين ذاته والمشاعر المثارة في عمق نفسه.^(٤٠)

ولا يقف بشار بوصف الناقة عند ذلك، ليضيف توصيفات أحر، يقول: (٤١)

حَرَجِيحُ يَغْتَالُ الْفَلَاةَ نَجَاوُهَا * * * إِلَى خَيْرِ مَوْفُودٍ إِلَيْهِ بِوَافِدٍ

تَرَاهُنَّ مِنْ طُولِ الْجَدِيلِ بِكَمِّهِ * * * نَوَافِرَ أَوْ يَمَشِينَ مَشْيَ الْوَلَائِدِ

سرى اللَّيْلِ والتَّهْجِيرَ حَتَّى تَبَدَّلَتْ
مَعَاقِدِ مِّنْ أُنْسَاعِهَا بِمَعَاقِدِ

ولا يكتفي بشار بتلك التوصيفات حتى يصف الناقاة بالضامرة (حراجيج) والحراجيج جمع حَرَجُوج، وعن طريق الفعل المضارع الذي يفيد التجدد والاستمرار يستعير لفظ الاغتتيال، وكأنَّ سيرها الحثيث يقتل الفلاة الشاسعة قتلاً وبيتلع المسافات الطويلة فيها ابتلاءً على حين غفلة، لشدتها في السير. وكيف لا يكون ذلك وهي متوجهة إلى خير موفود بوافد، فاللهفة والحاجة للوصول إليه تحثها حثاً وتدفعها دفعاً متلهفة للوصول إليه وبلوغ الأمل فيه.

وبشار يجري الصفات على أمهات راحلته، ويريد من ذلك إثبات تلك الصفات للراحلة ذاتها عن طريق النسب، كقول كعب بن زهير: (٤٢)

حَرْفٌ أَخُوها أَبُوها مِنْ مُهَجَّنَةٍ
وَعَمُّها خَلُّها قَوْداءُ شِمْلِيلِ

وكانَّ بشاراً يلتفت إلى مخاطب، ويصفهن له، وبصورة تشبيهية بليغة حذف فيها الشاعر الأداة ووجه الشبه، يلقي الشاعر صوراً جديدة عنهن، فهنَّ من طول الزمام (الجديل) نوافر أي أبل نافرة خوفاً من خطر محقق ألمَّ بها، أو يمشين مشي الولائد أي الصبيان، وأراد من صورتي المشبه به أنَّ يؤكد وجه الشبه المحذوف وهو السير السريع لهنَّ، وقد قدّم السبب على الصورة التشبيهية (من طول الجديل بكفه) متعمداً ذلك للفت انتباه المخاطب لإرخاء قائد النوق لزامها وإطالته، وتسليمه قيادة أمرها لها ثقة بها لما تمتلكه من معرفة وهي لا تحتاج إلى دليل يرشدها نحو الموفد إليه، والهاء في (كفّه) يعود إلى الوافد في البيت السابق.

ولم يغفل الشاعر ألمه تجاه ناقته رغم كل ما ساقه من أوصاف لها تدل على قوتها وقدرة تحملها، ليضع نفسه مكانها متوجعاً لألمها شاكياً بلسان حالها سرى الليل

والهجيرة (الظهير) شديدة الحر، والتي أبدلت حال أنساعها (المفصل بين الكف والساعد) وكأنها ليست منها، لتغيّر شكلها ولونها ممّا تلاقيه متاعب وجهه في رحلاتها وسيرها المستمر وما استشعره الشاعر هنا "تشبع فينا قوى عميقة لا نعيها وعيا مباشرا. وهي في الوقت نفسه تنبع من قوى لا شعورية راقدة في أساس البناء النفساني للشاعر". (٤٣)

وفي قصيدة أخرى لبشار يشكو الهمّ فيها، ويصف الناقة، يقول: (٤٤)

وكنت إذا ضاقت همومي قرينتها * * * الأراجي حتى أورد الهمّ موردا

بذي اللوث من سير المهاري كأنما * * * يروح معدّي أن يكِلّ ويعمدا

بدقيه آثار النسوع كأنها * * * مجرّ سئول في الصفا حين خددا

يروى بشار في هذه الأبيات كيفية تعامله مع الهموم التي يضيق بها صدره، وما يدلي به هنا هو واقع وليس مرتقباً، وذاك واضح من صيغة الماضي (كنت)، ليستعير لذاك الهمّ، فالهمّ لا يضيق وإنّما يضيق به الصدر، وهنا ضرب من المبالغة أراد منه بشار أن يصور الهمّ متراكباً فوق بعضه، فحديثه ليس عن الهمّ البسيط الذي قد يكون الشاعر اعتاده ولا يعياً به، وإنّما عن همّ متلاطم فوق هم. ويستعير بشار لفظ القرى للإرجاء والتأخير (الأراجي)، والقرى هو الكرم والضيافة، أي أنّه يكرم الهمّ ويقدم له التأخير والتأني، حتى يزول بالرحلة وكأنّه أورد الهمّ مورداً، فشبه الهمّ عن طريق الاستعارة المكنية بضمآن وأثبت له المورد تخيلاً.

ووروده يكون بذي اللوث وهي هنا صفة لمحذوف دلّت عليه الصفات اللاحقة، أي بجمل ذي قوة وصلابة، ويزيد في وصفه فهو جمل من لب وأصل المهاري، جمع

مهرة (بفتح الميم) وهي "قبيلة من العرب اشتهرت بجودة إبلها" (٤٥)، وهذا الجمل يروح في الرحلة معدى أي أنه يعدو عدوا مضاعفا سريعا، فهو لا يكل ولا يمل السير.

ويزيد في وصفه، فهو من كثرة السير، ومن كثرة همّ صاحبه الذي يسير به الفيافي والقفار، صار في جانبه آثار من أحزمة الجلد (النسوع) التي يشد بها الرجل، وقد قدم الشاعر الخبر (بديفه) على المبتدأ (آثار) ليثير اهتمام المتلقي، الذي حال سماعه الخبر يتشوق لمعرفة تفاصيل ما في جانبي الجمل. وينفذ الشاعر من خلال ذلك إلى الصورة التشبيهية التي أرادها، إذ شبّه تلك الآثار على جانبي الجمل وكأنّها مجرد سيول شققت أخاديد في أرض ملساء ناعمة.

وهنا ربط الشاعر بين همومه وألم الجمل، فقد جمعت الأبيات فكرة واحدة، لم تخرج عن الألم والهَمّ لتبين مدى العلاقة التلازمية بين الجمل وصاحبه، وكيف أنّ ذلك الجمل يشارك صاحبه همّه ويتحمل معاناته ليخفف عن كاهله بصره على الأذى وطول السير ومكابدة المتاعب وكل ما يلاقيه من أثقال وأحمال على ظهره. فالشاعر هنا استحضر كل ما يشف عن هذا الهم من صور ذهنية مؤلمة ليوّظها أمام نفسه أولا وأمامنا في تلك الأبيات "إنّ كل إحساس ينجم عن تصور أي استحضار صورة ذهنية للمحس، وإنّ سماع أي كلمة ينشأ عنه استحضار صورة ذهنية مناسبة لمدلول تلك الكلمة". (٤٦)

ويضيف الشاعر تشبيهات أخرى، يقول: (٤٧)

وناعمة التّأويبِ عدّيتُ ليلها بتكليفناها فذفدأ ثمّ فذفدأ

مؤاشلةً مثلّ الفريدة عبّدتُ بشرقيّ وعساء السّمينة مرّفدأ

رعتُ غيبهً عنه وأضحى بغيبه لقيّ للمنايا بينّ دِغصينٍ مفردأ

من الممكن أن يكون الواو في قوله (وناعمة) واو عاطفة على قوله (بذي اللوث)، أي أصل مطلبى بجمل أو ناقة، ويحتمل أن يكون الواو واو ربّ، أي ورب ناقة ناعمة، وهنا استعار الشاعر لفظ ناعمة للتأويب، وهو السير بالنهار، وأراد من ذلك أنها لا تتعب من السير في النهار، على أنه أتعب سيراً من الليل لما تلاقيه الناقة من شدة الحر والعطش، وهذه القدرة على التحمل ليست في النهار فحسب، فقد واصل شاعرنا السير عليها ليلاً بنهار، وكلفها سير الفدافد (فدفاً ثم فدفداً)، والدفد الفلاة الصلبة، وأفاد من (ثم) التعقيب والترتيب فهو لم يجز بها على طرق مختصرة، بل يقطع فدفداً ليأتي فدفداً آخر وهلم جراً.

يغوص الشاعر بوصف معاناة تلك الناقة النفسية رغم معاناتها الجسدية، ليؤكد أنّ الناقة مواشلة أي شربت وشل الماء لقلته في الفدافد، ليرسم لها صورة تشبيهية على تلك الحال النفسية وبداة التشبيه (مثل) يشبهها بالفريدة أي البقرة الوحشية أو الظبية التي انفردت عن قطيعها وهي تنفرد في حال كانت مطفلاً، أي فقدت طفلها، وقد (عبدت) لذاك الطفل مكاناً ومرقداً له وواصلت سيرها وقلبا معلق به.

يردّف الشاعر هذه الصورة بصورة تشبيهية أخرى، فتلك الظبية أو البقرة الوحشية ذهبت ترعى بعيدة، وتركت طفلها (بغيبه) وهو اسم الهيئة أي في حال غيبه عنها، فكلاهما غائب عن الآخر، واستعمل الجناس في هذه الصورة بين (غيبه) و(غيبه) ليباعد بين الصيغتين بالمعنى ويعكس مدى تأثره وألمه على تلك الحال التي عليها الظبية والناقة، ليشبه حال الطفل بحال من تتصيده المنايا والوحوش، وهو ملقى بين كشييين (دعصين) مفرداً لا أحد يدفع عنه الموت.

لقد سيطرت مشاهد الحزن على هذه الأبيات، فالأوجاع والآلام تعصر قلب الناقة التي يشبه حالها بحال الظبية المعلق قلبها بطفلها المنفرد، وتوشك أن تتكله. إنّ الشاعر هنا لم يشبه ألم الناقة النفسي فحسب، بل كأنه أراد من تلك المشاهد الباكية القاهرة أن يعبر عما في داخله من هم تراحم في صدره، لكنّه لا يستطيع أن يبوح به للمتلقى فرسمت مخيلته تلك الرحلة المفجعة التي أراد الشاعر أن يتأسى بها ويخفف

من تدافع الهم في صدره، ليعكس الحقيقة الشعورية "فكل تغيير في الألفاظ أو نظامها، أو في تنسيق العبارات وترتيبها، أو في طريقة تنازل الموضوع والسير فيه، يؤثر في صورتها التي ينقلها التعبير إلى الآخرين، ويؤثر تبعاً لذلك في طبية الأثر الذي تتركه في مشاعرهم، وفي نوعه ودرجته كذلك". (٤٨)

ولبشار صور تشبيهية مختلفة في الناقاة، تحاكي قربها النفسي منه، وكأنها صديق له، يقول: (٤٩)

وَمُحْتَرِقِ الْوَدِيقَةِ يَوْمَ نَحْسٍ من الْجَزَاءِ ظِلٌّ لَهُ أَوَارُ

نَحْرَتْ هَجِيرَهُ بِمُقِيلَاتٍ كَأَنَّ حَمِيمٍ قُصَّتْهُنَّ قَارُ

وَكَأَنَّ قُلُوبَهُنَّ بِكُلِّ شَخْصٍ مُنْفَرَّةٌ وَلَيْسَ بِهَا نِفَارُ

يوظف الشاعر في صورته الشعرية التي يبث من خلالها إحساسه ممزوجاً بإحساس راحلته؛ الألفاظ ذات الوقع الشديد في النفس، وبصفة لمحدوف يلهب بشار بيته التالي، وبلفظ محترق، بعد واو (رب) يحذف الموصوف ليقوم الاحتراق مقامه، أي (ورب) يوم محترق الوديقة) والوديقة شدة الحر، وإثبات الشاعر الاحتراق للوديقة هو مجاز عقلي أراد منه المبالغة واستغزاز المتلقي لشدة حر ذلك اليوم المحترق، فنفس بشار تأبى الاستعمالات اللغوية المعهودة، إلا أن يحذف ويقوم لفظاً مقام آخر ليخدم غرضه الشعري؛ فافتتاح البيت بمحترق أشد وقعا بالنفس من أن يقول يوم محترق، فقد أفرغ المتلقي بهذا

اللفظ وأطلق الاحتراق صفة ملازمة لذاك اليوم على طوله، ولم يردها فعلاً مقترناً بزمان، وهو يوم نحس، ظل أواره على الأرض الصلبة (الجرزاء)، أراد الشاعر يوماً هذه صفته، ليمهد لوصف رحلته في ذاك اليوم المستعر، وكالعادة يبادر بشار بالألفاظ التي تحاكي تلك المعاناة، فلم يقل قطعت هجير ذاك اليوم، بل اختار لفظ (نحرت) لما لهذه المفردة من وقع يدلّ على الشدّة والقوة وكأنّ الشاعر نحر ذاك الحر نحراً، فقد أوحى الشاعر من خلاله على شدّة معاناته الجسدية والنفسية إزاء ذلك اليوم الذي نحره بمقتيلات، أي نوق شاربات في القائلة وهو وقت ليس وقت شرب لها، ليصور ما يجري من حميم (عرق) نواصيهمّ ووبرهن كأنّه قار أسود محترق من شدّة الحر.

ويصوّر قلوب تلك النوق في تلك اللحظات العصبية، مشبّهاً إيّاها وكأنّها (منقّرة) وتعمّد صيغة المبالغة ولم يقل نافرة، حتى لا يكون ذاك عيباً بالناقّة وكأنّها تنفر لحالها، بل هي منقّرة لتلك الأجواء الحارقة والحالة النفسية التي لا تكاد تستطيع تحملها. والشاعر هنا أجاد استعمال الألفاظ والتراكيب والتي من خلالها أوحى بما يعانیه وما عانتها ناقته من شدّة الرحلة، وأنّ ذلك يلتزم أنّ ما يدفع لتحمل تلك المعاناة هو أكبر من المعاناة نفسها "سلاح الإيحاء كان ولايزال سلاحاً قوياً فعلاً في إثارة الانفعالات وإيقاظ العواطف، وحفز الهمم".^(٥٠)

وقد كان الصبر من صفات تلك النوق، يقول: ^(٥١)

صَبْرَنْ عَلَى السَّمُومِ وَكُلِّ خَرْقٍ بِهِ جَبَلٌ وَلَيْسَ بِهِ أَمَارٌ

كَأَنَّ عِيُونَهُنَّ قُلَاتٌ قُفِّ مُخَافَةٌ الْأَطَايِطِ أَوْ نِقَارٌ

ورغم مكابذتها ومعاناتها، إلا أنّ تلك النوق تتصف بالصبر وتحمل حرّ السموم، إذ قطعت كلّ مفازة (خرق) ذات جبال وطبيعة جغرافيّة متعرّجة، ومنها ما ليس فيها أمارة ولا حتى معلم ظاهر. يقف الشاعر عند جزئية تلك النوق ليدل على ملامح الإجهاد

والتعب في رحلة المسير، ويرسم صورة تشبيهية لعيونها وهي تجوب الفيافي، ليشبهها تشبيهاً مرسلًا مجملًا بـ(قلات قف) وهي أعالي الجبال، أو (نقار)، والنقار جمع نقرة وهي الحفرة تكون في الصخر ويكون فيها الماء، ويريد الشاعر هنا أن يجمع بين المشبهة والمشبه به رغم تباعدهما؛ فالصورة الأولى وهي أعالي الجبل وتبدو للناظر إليها صغيرة مشوهة، غير واضحة المعالم بسبب بعدها، بينما الصورة الثانية تكون الحفر في الصخر والتي يتجمع فيها الماء صغيرة مضمحلة ذابلة، وعرضة للييبس في أي لحظة فالماء الذي فيها غير جارٍ ولا وليس له منبع يزيد، وهنا تتضح صورة التشبيه التي تخيلها بشار من خلال التشبيهين، ليرسم من خلالها ملامح الإرهاق والتعب الذي بدا واضحاً في عيني الناقية لتكون مشوهة ذابلة غائرة بالدموع صغيرة الحجم لما أصابها من جهد وأعياء في رحلة المسير وألم السموم والهجرة وهي تعدو به، معملاً فكره بالوقوف على جزئيات جهودها تفصيلاً، فأبيات بشار هذه ليست "مجرد استسلام أمام الموضوع الفني، ففضلاً عن أنها ليست استعصاء الواقع على الوعي، بل تغدو إنجازاً ذاتياً في واقع خارجي، أو علاقة وجدانية بين الوعي وظرفه، ونوعاً من التمازج بين التجربة والمجرب فالشاعر ... يحاور مجاله بوجوده، يمارسه بأرصدته الروحية". (٥٢)

ويحاول الشاعر إفراغ شحنات عاطفته تجاه تلك النوق، ويقول: (٥٣)

نُعْوجُ عَلَى التَّأْوِيبِ صُعْرٌ مِنَ الْبَرَى نَوَاشِطُ فِي لُجٍّ مِنَ اللَّيْلِ تَنْعَبُ

إِذَا مَا أَنْخَاها لِغَيْرِ تَنْيَّةٍ عَلَى عَرَضِ الْحَاجَاتِ وَالْقَوْمِ لُغْبُ

وَقَعْنَ فَرِيصَاتِ السَّدِيسِ كَمَا دَعَا عَلَى فَنَنِ مِنْ ضَالَّةِ الْأَيْكِ أُخْطَبُ

قَلَانِصُ إِنْ حَرَكْتَ كَفًّا تَكَمَّشَتْ كَأَنَّ عَلَى أَكْسَائِهَا الْجَنُّ تَجَلِبُ

وكأنّ تلك النوق لا تتير اهتمام بشار فحسب، بل تتير إعجابه أيضاً؛ لما تتمتع به من قدرات، ففي هذا البيت الذي حذف فيه المبتدأ وأقام الخبر، وصف النوق بالنعوج أي سريعة، وحصر هذه السرعة على (التأويب) وهو سير الصباح بعد سير الليل، أي أنّها تصبح سريعة في سيرها صباحاً بعد سير طوال الليل، وهي لم تسترح، ويعدد الخبر لتلك الناقة فهي (صُعر) أي أعوجّ عنقها من الهزال (البرى)، وهي (نواشط) في لَجّ الليل وهو استعارة أراد منها شدّة الظلام، فهي نشطة مسرعة في الليل الحالك.

وبأداة الشرط (إذا) يصف حال النوق إذا ما أنيخت في غير مكان الراحة (تثية) والقوم متعبون (لغّب) فقد وقع بمشاركة نوبة الشرب (فريصات) والسديس هو اليوم السادس، وهو آخر أيام إضماء الإبل، وأراد الشاعر في هذه الجملة (وقع فريصات السديس) الواقعة موقع جواب الشرط (إذا)، أنهنّ عطشن عطشاً شديداً، ليصور صورة سرعة تسابقهن على الشرب وكأنّهن الحمام الذي يغني على أغصان الشجر الكثيف، وأراد أنّ أصوات الأبل في تلك الحالة مرتفعة لهفة وفرحة بوجود الماء بعد عطش وسقم شديد. لقد جاءت الصورة التشبيهية التي أرادها بشار مختلفة نغماً عمّا سبقها من نبرة الحزن لتجلو نبرة الحزن والعطش، فألغاز الحمام والأبيك والأفنان، كلّها تعبّر عن نبرة الحال المفرحة لدى النوق والشاعر بذات الوقت، يقول الفارابي في حديثه عن الألحان: "صنف يكسب النفس لذادة وأنق مسموع، ويفيدها أيضاً راحة من غير أن يكون له صنع في النفس أكثر من ذلك".^(٥٤)

ولا ينفك الشاعر يصف تلك النوق وسرعة استجابتها لقائدها فتسرع السير الحثيث أينما أراد أن يذهب بها، وموجها كلامه لمخاطب، وبأداة الشرط (إن) يؤكد أنّها تتكّمش وتقبّض للجري بمجرد أن يحرك قائدها يده، وكأنّها ترنو بعينها نحوه وتنتظر إشارته، ما يعني أنها مطواع ورهن الإشارة، وبصورة تشبيهية وبأداة التشبيه (كأنّ) يرسم تلك الصورة فتتكّمش وكأنّ على أكسائها وهي مؤخرة العجز، (الجن تجلب) أي تصوّت وهي من

(الجلبة) وهي اختلاط الصوت. وأراد الشاعر من ذلك أنها لا تتباطئ بالاستجابة، فكأنها تجري مسرعةً وكأنَّ الجنَّ يصرخ على ظهرها وقد جُنَّت رعباً منه فلا تستطيع الوقوف.

وفي وصف بشار لناقته، في حال سيره نحو ممدوحه، يقول: (٥٥)

فَهَيَّبَتْ مِرْقَالَ الْعَشِيِّ شِمْلَةً * * * تَزِفُ كَمَا زَفَّ الْهَجْفُ السَّفْنَجُ

تَلُوحُ لُغَامَاتِ النَّجَاءِ بِوَجْهِهَا * * * كَمَا لَاحَ بَيْتُ الْعَنْكَبُوتِ الْمُنْسَجِ

يستجمع الشاعر حبكة الخيال الشعري، لينسج صورته التشبيهية لناقته التي تحمله نحو ممدوحه، وبالفعل الماضي والفاء الواقعة جواباً لسابق، مرتبط بلهفته نحو ممدوحه، يقتنص الشاعر لفظ (هيَّج) لما له من دلالة على إثارته واستفرازه لناقة وكأنه يريد أن يوجهها نحو مكروه لا محبوب، قاصداً من ذلك إرعابها حتى تعطي كل ما لديها من قدرة على السير ليروي لهفته للوصول إلى من يريد، لكنَّ تهيجها لم يكن لناقة عادية بل هي (مرقال) وأضافها للعشي، وقصد لها هذه الصفة كونها سريعةً في الجري، كما أنها (شِمْلةٌ) أي خفيفة وسريعة، ليصورها وهي (تزف) أي تسرع، وبالكاف يشبه ذلك السير المسرع لها وكأنه زف ذكر النعام (الهجف) والنعامة (السفنَج).

ومع ذلك السير المسرع، يلوح زبد فاه الناقة (اللغام) بوجهها، ليتنبه عليه الشاعر ويشبهه ببيت العنكبوت (المنسج) وأراد صيغة (مفعّل) للمبالغة في نسجه وكثافته بسبب سرعة سيرها وتعبها.

وبشار في هذين البيتين لم يرد إثارة كوامن العاطفة والألم على معاناة الناقة في الرحلة، بقدر ما أراد من وصف الناقة والوقوف على قدراتها الجسمانية التي تتمتع بها ولا تتكلف السير، لذا فلم نجد ألفاظه وأصواتها ولا صورته التشبيهية تدل على حزن بقدر ما دلت على انفعال وإعجاب من الشاعر بتلك الناقة "كل وزن من الأوزان له خصائص

تميزه عن غيره وتجعله قادراً على محاكاة الانفعالات بعينها، وبالتالي إثارتها فيمن يتأثر
بكيفية التناسب الصوتي للوزن والتخيل". (٥٦)

وقال بشار: (٥٧)

وَقَرَّبَن مَمْهُودَ السَّرَاةِ كَأَنَّمَا غَدَا فِي دَيَايُورِ الكَسَا يَتَرَجَّرُ

كَنَجْمِ الدُّجَى إِذ لَاحَ، لِإِبْلِ كَأَنَّهُ سَنَا نَارِ نَشْوَانٍ تُشْبُ وتَبْلُجُ

الخيال التأليفي الذي يتمتع به الشاعر يمده بصور مختلفة، ففي هذين البيتين
يصف جملاً، ودل على ذلك أن قال (ممهود السراة) بالتذكير، وأراد من هذه الصفة
المضافة أنه جمل مدرّب الظهر للركوب، فالجمل هنا متروض لصاحبه، ولم يتضح معنى
(ديايور).

ويصور الشاعر ذلك الجمل في صورة تشبيهية مفصلة مرسلة، وكأنه نجم
الدجى، والدجى هو سواد وظلمة الليل، فالجمل هنا يلوح كما يلوح النجم في ليل شديد
الظلمة، لكن الشاعر سرعان ما يتراجع عن هذه الصورة، وإن أبقاها في مخيلة المتلقي،
إذ صارت متحصلة بكل الأحوال، مع إضافة صورة تشبيهية أخرى لهذا الجمل اختارها
أيضاً مفصلة مرسلة، فذاك الجمل ك(سنا نار)، وحصرها ب(نار نشوان)، ليحقق من هذه
الإضافة معنى شدة ضوئها وبلجها، فمن المعروف أن وقت النشوة وشرب الخمر غالباً
ما يكون في الليل، فأراد الشاعر أن تلك النار موقدة يظلام ليل، والنشوان هو حال في
بداية السكر، فالنار تكون ببداية انقائها ولها من الوقود الكثير الذي يطيل عمرها ويزيد
ارتفاع سناها وشدة ضوئها.

وإذا ما عقدنا موازنة بسيطة بين التشبيهين سنعرف غاية الشاعر من التشبيه
الأخير؛ فالأول نجم مضيء في ليل شديد الظلام مع سكينه، والثاني نار مستعرة في ليل
مظلم أيضاً، وكلاهما متشابهان بشدة الضوء في أجواء معتمة، لكن الاختلاف بينهما أن
النار لها شدة ولهب متصاعد، وهي محسوسة أكثر من النجم إذ إنها تغلي وتشب وتشمع

حرارةً من شدَّتْها ولها تنفَّس وشهيق، وهذا الذي أراده الشاعر من الصورة الثانية ليضيف كلَّ صفات سنا النار المحرقة إلى ذاك النجم الساطع ويجمعهما بصورة واحدة للجمل. لقد استطاع الشاعر أن يجلِّي ما بداخله من إعجاب للجمل، حتى أنه لم يكتف له بصورة تشبيهية طبيعية في السماء (النجم) حتى أضاف لها صورة أخرى وهي تنقد في الأرض ليضيء سناها الأفق المظلم ويكشف، شدَّة إعجاب الشاعر بالجمل "الشاعر من خلال هذا الوصف الوجداني لم يصف المشهد الخارجي، بل إنَّ ذلك المشهد قد توحد مع التأثير النفسي في وجدان الشاعر، فتولَّد مشهدٌ جديدٌ، له واقع الطبيعة وملامح الإنسان؛ إنَّه واقع ماديّ نفسيّ". (٥٨)

المطلب الثالث: تشبيهات حيوانات مختلفة

في قصيدة لأبي الشيص يصف فيها الفراق، يرسم صورة تشبيهية للغراب، يقول:

(٥٩)

ما فرَّقَ الأحبابَ بَغْ دَ اللهُ إِلَّا الإِبِلُ

وما على ظهرِ عُرا بَ البَيْنِ تطوى الرِّحْلُ

وما عُرابُ البَيْنِ إلـ لا ناقةٌ أو جَمَلُ

يبحث الشاعر عن تعليل وتأويل لأسباب الفراق الذي يكتوي بناره الأحبة، وكأنَّه يريد أن ينظر فرضية جديدة للفراق بحسب رؤيته الخاصة، محددًا الحيز الذي يحتوي المفارقين ويشجعهم على الرحيل. وبأسلوب النفي وتحديداً ب(ما) التي نقيدها نفي الحال كما

تفيد نفي الاستقبال أيضاً، يخط الشاعر فرضيته التي تحتاج إلى أدلة ودعائم صلبة تقوم عليها، فيسوق جملةً معترضةً يتحوط بها من أي تأويل قد يذهب نحوه المتلقي قد يشكك بإيمان الشاعر بقضاء الله تعالى، فيرسل رسالة بأن فرضيته الجديدة لا تتحدث عن القدر المحتوم، فهو يقول (بعد الله) أي بعد أمره تعالى.

يزج الشاعر بعد ذلك أدوات فرضيته لتحديد أسباب وعوامل الفراق من منظور حياتي حصرًا، ليدخل أداة القصر (إلا) والتي اجتمعت في سياق واحد بعد النفي ب(ما) ليحقق القصر والتوكيد معاً، وهذا السياق يناسب الأمر الذي ينكره المخاطب ويشك فيه، فهو يمنح الحكم الذي يسوقه المتكلم قوة وبياناً، ليحدّد علّة الفراق بمنظوره الخاص بالرواحل (الأبل)، فهي التي تحمل الراحلين على ظهورها وتبعدهم عن ديار الأحباب، ولولا وجودها لما بُعد محب عن حبيبه.

لقد أحكم الشاعر فرضيته بسياق كلام مدعم بأسلوب لا يقبل الإنكار، فأتى بعد ذلك بإضافات أخرى لتلك الفرضية ساعياً نحو تغيير معتقدات الناس وقناعاتهم النفسية، وأن اعتقادهم وتشاؤمهم من غراب البين غير مسوّغ وغير مقبول، فالعرب كانوا يتطيرون بالغراب وقد ورد في شعرهم الكثير من ذلك، قال عنتره: (٦٠)

صَعَنَ الَّذِينَ فِرَاقَهُمْ أَتَوَقَّعَ وَجَرَى بَيْنَهُمُ الْغُرَابُ الْأَبْقَعُ

وقد ورد في تحليل بيت عنتره "نعب الغراب فحتم بالفراق عندهم، وكانوا يتطيرون به ويسمونونه حاتمًا؛ لأنه كان يحتم بالفراق". (٦١)

وأبو الشيص هنا ومع رؤيته الجديدة يريد أن يكون التشاؤم بالإبل لا بالغراب، فيسوق تأكيدات على صحة ادعائه، فينفي أن يحمل الغراب على ظهره رجال الأحباب، وهنا يدفع الشاعر أدلة حسية وعقلية، يعيد من خلالها بفلسفته الخاصة تفكير المتلقي، الذي لا يمكنه مخالفة المنطق؛ فظهر الغراب لا يسعه حمل الرجل، وهذا أمر قاطع لا جدال فيه.

بعد ذلك يعزّز الشاعر رؤيته التي قدّم لها بصورة تشبيهية لغراب البين، وبأدوات النفي والقصر ذاتها (ما) و(إلا) يشبّهه الغراب تشبيهاً بليغاً بناقة أو جمل، ولا ثالث لهما ويحسم هذه الفكرة، وكلا الصورتين للمشبّه به تحملان ذات الدلالة، فالناقة والجمل لا يختلفان بمفهوم الرحيل والهجران، فعلى ظهورهما تحمل الضعائين، لذا فهو يرى أنّهما بمثابة غراب البين والشؤم الذي يحمله لأنهما يبعدان الأحباب.

إنّ الأثر النفسي البالغ لدى الشاعر، الذي تأجج بعد فراق أحبائه، جعل من نفسه تفيض حقداً على الرواحل التي حملت أحبابه وقضت بفرّاقهم عنه، ليصب جام غضبه وألمه عليها، فالشاعر هنا محاصر فلا يستطيع أن يحقد ويحرّض على أحبائه الراحلين، كما أنّ الغراب أضعف من أن يصب عليه ألمه وحقده، ليوجه سهام ذلك الألم نحو الأبل التي تجود على الأحباب بالفراق، فالتشاؤم من وجهة نظر الشاعر يحب أن يكون بتلك الإبل لا بالغراب.

لقد جمعت أبيات أبي الشيبص معاني الفراق التي تكرّرت عبر ألفاظ مختلفة، تجمعها دلالة الفراق، كما تكرّرت الألفاظ ذاتها، لتصبح كلوحة واحدة مزدحمة بالألم الذي يلهب صدره، ولم يفتأ تكرر تلك المعاني عبر ألفاظ: (فرق، الإبل، ظهر، غراب البين، تطوى الرحل، ناقة، جمل) إذ إنّ التكرار يؤدي إلى "رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغني عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية".^(٦٢)

ولبشار صورة تشبيهية لبقر الوحش، يقول: ^(٦٣)

وفلاة زوراء تلقى بها العيد
ن رفاضاً يمشين مشي النساء

بعد واو ربّ يتحدّث بشار عن فلاة واسعة بعيدة الأطراف تلقى بها بقر الوحش متفرقة (رفاضاً)، بسبب سعة الأرض الفلاة، ويشبه الشاعر مشية البقر الوحشي في تلك الفلاة بصورة بليغة بمشي النساء.

والبيت الشعري لا يحمل ما يلمح به الشاعر من وجه الشبه، لكن يبدو من طيات الكلام أن هناك هاجساً نفسياً يلح على الشاعر حتى كأنه يرى كل شيء على ما يشغل باله، ليكشف عن أنّ عقدة النساء وأثرها هي التي تتقلب في نفسه، فيرى لهن شبيهاً بكل ما حسن منظره، لقد اختار الشاعر لفظ (العَيْن) ولم يقل بقر الوحش، وهنا التفاتة مهمة حيث أنّ جمال عيون النساء وسعتها تشبه بعيون البقر الوحشي الواسعة، وفي تلك الفلاة الواسعة لا يسع البقر إلا أن يمشين بهدوء، ليرسم لهن صورة تشبيهية تنم عن إحساسه المفعم بالنساء، فتلك المشية الهادئة تخيلها شاعرنا كمشية النساء، ليفضح إحساسه الداخلي وعمق الأثر الذي تركته النساء بنفسه حتى أنه يشبه كل شيء جميل بهنّ، فالشاعر يتحدث عمّا عاناه "تحت وطأة انفعال عصبي اصطخب في حواسه، وعبر ذاته في حدود هذه النزوة". (٦٤)

ويقول بشار في القصيدة نفسها: (٦٥)

مِنْ بِلَادِ الْخَافِي تَعَوَّلُ بِالرَّكْبِ بِ فُضَاءٍ مُؤْصُولَةً بِفُضَاءِ

فَد تَجَسَّمْتُهَا وَلِلْجُنْدِ الْجَوِّ ن نِدَاءً فِي الصُّبْحِ أَوْ كَالنِّدَاءِ

في البيت الأول يصف بشار الفلاة، وبالخير شبه الجملة (من بلاد الخافي) والخافي هو الجن، ويريد من ذلك أنّ الفلاة فارغة لا أحد يسكنها سوى الجن كما لا أحد يستطيع قطعها لخطورتها، وبصيغة المبالغة (تعوّل) يبين أنّ سعة تلك الفلاة المترامية الأطراف تعوّل وتضلّ وتهلك الراكب الذي يركبها، ولم يرد بشار أن يكون فاعل (التغويل) هو الراكب، وإنما بناه للفلاة؛ فالفلاة هي التي تعوّل الراكب، أي أنّ الراكب سيكون مسلوب الإرادة والاختيار بمجرد دخوله تلك الفلاة، فهي (فضاء موصولة بفضاء) وهذا حالها، وهو كناية عن سعتها فلا معلم فيها، ولا أثر سوى الفضاء يستدلّ به الضال.

وبحرف التحقيق (قد) يؤكد بشار أنه قد تحشّم عناء خوض تلك الفلاة وقطعها على كل تلك الصعوبات، مع حرّ شديد، لكنّه لم يذكر الحر بلفظه بل أشر إليه إشارة، ذاكراً سبباً من أسبابه وهو صوت الجندب؛ والجندب وهو ضرب من الجراد معتاد الحر لا يستغيث إلا من شدة الحر المفرطة أو يصك رجليه. فالجندب له نداء وصراخ في الصباح كما يقول بشار، وإذا كان ذلك النداء في الصباح هو أقل الأوقات حرّاً، فما بالك وقت الظهيرة؟ من تلك الأجواء ينفذ بشار بصورة تشبيهية مشبهاً صوت الجندب في تلك اللحظات بأنّه كالنداء، أي كالمستغيث من ذلك الحر.

لقد عكّس بشار من خلال تلك الصورة، وما تثيره في النفس من خوف وهلع من تلك المفازة المهلكة، التي لا يجرأ عليها إلا رجل مقدام أو مضام تقطّعت به السبل، ليبدل على أنّ جوى نفسه وألمه وحاجته هي التي ساقته لاجتيازها والوصول إلى ممدوحه عقبة بن سلم.

إنّ التجربة الشعرية التي مرّ بها بشار أوحّت من بين ثنايا حروفه وصوره على عمقها وغايتها "التجربة المبدعة هي التي تبدع الفاظها وصيغها".^(٦٦)
وفي قصيدة يرسم فيها بشار صورة تشبيهية للنعام، يقول:^(٦٧)

يا دارُ أقوتُ بالأجالدِ بعدُ المُسودِ بها وسائدِ

يمشي النعامُ بجوها مشي النساءِ إلى المساجدِ

يقف بشار على الأطلال مستذكراً أهلها، موجهاً خطابه إلى الدار القفر بياء النداء، ومن تلك الأداء (يا) يتبيّن لنا أنّ المنادى قريب، فالشاعر لا يندب تلك الدار على بعد، لقد جرّه الشوق للوقوف عليها خالية وقد كان يزورها مأهولة، ليشخص أمام ناظره

مشهدان متقابلان، ماض لا يعود وحاضر مؤلم مجهول. وفي نقطة التلاقي بين الصورتين تتفجّر أشجان الشاعر ليفتق كل حنينه إلى ماضٍ راح وألمٍ ممّا سيأتي، ليلبغ ذروة الألم في تلك اللحظة، فالدار خلاء بعد ما كانت تضج حياة بساكنيها، المنعمين فقد كانوا سادة والمسودون يقومون على خدمتهم.

وتتداعى على بشار صور تلك الحياة وما كانت عليه الديار من مشاهد، ويستذكر منها النعم الذي كان يمشي بجو تلك الديار، وقد قصد بشار من المضارع (تمشي) ولم يختر الماضي (مشت)؛ ليضفي حركية على المشهد، فهو متجدد في مخيلته ولم يكد يمحي، فهو يعيشه وكأنه يراه الآن، كما قصد الشاعر لفظ المشي تحديداً ولم يرد السير، لأنّ السير يراد فيه القصد إلى مكان بعيد أو الانتقال من جهة إلى أخرى، والمشي يحمل معنى الإقامة، وذلك واضح من استعمال اللفظين في القرآن الكريم؛ إذ ورد لفظ السير بقوله تعالى: ﴿ فَلَمَّا قَضَىٰ مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ ﴾^(٦٨) وقوله تعالى: ﴿ قُلْ سِيرُوا فِي الْأَرْضِ ثُمَّ انظروا كيف كان عاقبة المكذابين ﴾^(٦٩) ولفظ المشي ورد بقوله تعالى: ﴿ وَعِبَادُ الرَّحْمَنِ الَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الْأَرْضِ هَوْنًا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا ﴾^(٧٠)

فالنعم مقيم في تلك الديار ويتمشى ويتجول فيها، وقد قصد النعم دون غيرها من الحيوانات الأخرى، وفي ذلك دلالة على أنّ أهل الدار كانوا منعمين، فلا يملك النعم إلا ذو النعمة.

ويطيل الشاعر وقوفه عند صورة النعم وهو يمشي بتلك الديار، ليرسم لها صورة تشبيهية بليغة مشبهاً مشيها بمشي النساء إلى المساجد، ويبدو من اختياره مشية النساء إلى المساجد تحديداً، أنه أراد تأكيد ما ألمح إليه سابقاً من تنعم أهل الدار، فالنساء لم يكنّ منشغلات بأمور البيت التي تقوم بها المرأة في بيتها، فقد تركزت تلك الأعمال لخدمهن وذهبن للمساجد، وهذا لا يكون إلا في ديار الملوك.

إنَّ فاعلية التركيب الصوتي للبيتين قد لا تكاد تكون وليدة المصادفة، وتحديدًا عند شاعر كبشار، فقد هندس توزيع حرف السين بشكل تقابلي في البيتين وبالعجزين تحديداً، (مسود وسائد) (النساء إلى المساجد) وهذا الترتيب ضمن سياق البيتين وتتابع حرف السين الضعيف تدل على مدى الإحباط النفسي والحزن والألم، قال ابن جني في باب إمساس الألفاظ أشباه المعاني "والصاد كما ترى، أقوى صوتاً من السين؛ لما فيها من الاستعلاء، والوصيلة أقوى من الوسيطة ... فجعلوا الصاد لقوتها للمعنى الأقوى، والسين لضعفها، للمعنى الأضعف". (٧١)

وفي صورة تشبيهية لعين النعاج يقول بشار: (٧٢)

لَقَدْ زَادَنِي شَوْقًا خَيَالًا يَزُورُنِي وَصَوْتًا غِنَاءً مِنْ نَدِيمٍ مُغْرَدٍ

وَطُولُ التِّقَاءِ العَاشِقِينَ وَمَعْهَدُ تَهْوُلٍ * النَّدَامَى حَوْلَهُ نَمَّ تَرَقُّدُ

تَمَشَّى بِهِ عَيْنُ النِّعَاجِ كَأَنَّهَا سُرُوبُ العَدَّارَى فِي البَيَاضِ المَعْمَدِ

يستحکم الحنين سطوته بشدة حتى يغلب على ما في البيتين من أوصاف، والشاعر يعلن صراحة أنَّ قلبه مشوق وذاك أمر مسلم به، ليصف الزيادة به وأسبابها، بعد أن حقق ذاك الشوق بحرف التحقيق (قد) وهذه الزيادة والدفعات من الشوق المتعاقبة التي تقحم أسوار قلبه يبدو أنَّها لا تنتهي عند حد، فأسبابها قائمة وكامنة بـ(خيال) الحبيب، وأراد الشاعر أنَّ ذاك الخيال الذي استعار له فعل الزيارة بصيغة المضارع تحديداً (يزورني) كتبت له الحياة والاستمرارية والتجدد. وبالواو يعطف سبباً آخر من أسباب الشوق والحنين، وهو صوت غناء من نديم مغرّد، ويكرر حرف العطف (الواو) مرة أخرى ليزيد سبباً آخر وهو (طول التقاء العاشقين) وبواو أخرى يذكر (ومعهد تهول الندامي حوله ثم ترقد).

والأسباب التي وقف عندها الشاعر بحدِّ ذاتها، تدل على تهيج الحنين بروحه، فجلها صور وأماكن تجمع الأحباب، وهذه الصور عندما يتخيّلها الشاعر توافق ما يحاول أن يكمنه ويتذكّر أيامه الخوالي مع الحبيب، فيهيج شوقه، ولله در عمر بن أبي ربيعة الذي يقول: (٧٣)

وَذُو الْقَلْبِ الْمُصَابِ وَلَوْ تَعَرَّى * * * مَشَوْقٌ حِينَ يَلْقَى الْعَاشِقِينَ

استطاع بشار من خلال تلك الأبيات أن يعكس عاطفته المتفاعلة بأعماق قلبه، وكان للواو صوتاً مدوياً متكرراً في البيتين، والواو في حال تكررت تكون أداة من أداة التجسيد والإيحاء، وتضفي على جو البيت الشعري إذكاء اليقين بالإحساس عبر النفس. (٧٤)

إنّ كل ما في تلك الصور والمعاهد التي تدور في فلك خيال بشار تدكّره بالحببية، وحتى مشي (عين النعاج) بها، وهو مشهد حسّي، وإن حُرّم شاعرنا رؤيته عياناً، لكنّه التقطه بذهنه وتفاعل في نفسه حتى حاكى توجّعه ليؤوّل تلك اللقطات إلى صورة لا تذكر بالحببية فحسب، بل تكون هي ذاتها، من خلال تصوير تلك النعاج وهي تمشي بصورة تشبيهية مرسلة مجملة وكأنّها (سروب العذارى) من الفتيات في خيمة بيضاء التي توحى بجمال المكان ومن فيه. إنّ تلك الصورة التشبيهية دلّت على مدى تعلق الشاعر بذاك الخيال، والذي صار يروده ويعيشه وكأنّه حقيقة ينقل معه أينما حلّ وارتحل.

المبحث الثاني تشبيهات الطبيعة الصامتة

لم يكن الشعراء العميان بمعزل عن بيئتهم المحيطة التي تركت آثارها جليّة في عمقهم النفسي، الذي يتكشف كلما هاجت نفوسهم شوقاً وحنيناً إلى زمن مضى أو شباب ارتحل أو حبيب هجر، حتى يقفوا عند ما تبقى لكل ذلك من أثر يهيج جروحاً لم تلتئم بطيات وجدانهم، ليكون للطبيعة الصمّاء من أطلال وديار ورسوم وآثار، حضور واسع في إرثهم الشعري، ولعلّ قربهم الزماني من عصور الشعر الأولية كانت من دواعي اهتمامهم بالوقوف على الآثار والأطلال وما تحمله من ذكريات، حتى جاءت أشعارهم وتشبيهاتهم بها مغرورة مرارة وحرقة، لترتطم مع معاناتهم مع محنة العمى وما تحمله من حرمان للرؤية البصرية لتلك الشواخص، لتتفاعل معها ويعتمل الشوق داخلهم، حتى بكوها بصور شعرية خالدة الأثر.

المطلب الأول: تشبيهات الديار والأطلال

وهذا ربعة الرقي يقول في الرسوم: (٧٥)

ثنى شوقه والمرء يصحو ويسكر * * * رسوم كأخلاق الصحائف دثر

حبست بها صحبي فظلت عراضه * * * بدمعي وأنفاسي تراخ وتطر

حالة التدفق الوجداني تلفت نفس الشاعر وهو يقف على الأطلال، مهيجة الشوق في نفسه، وبأسلوب التجريد وكأنه يتحدث عن غيره، وبالفعل الماضي (ثنى) يحدّد أسباب هيجان ذلك الشوق الجامح، لكنّه يقدم وصفاً لحالة اعتمال الشوق قبل الوقوف على أسبابه، فالشاعر يترنح بين حالتين متناقضتين (صحو وسكر) وكل منهما له أثر معين في ذاته، وكأنّ الشوق يجتذبه نحو هذا مرّة ونحو ذلك أخرى ليولد عنده حالة من عدم

الاستقرار النفسي "فالطلل تعبير عن رؤية فلسفية عميقة تعبر عن معنى الديمومة والخلود أو تعبير عن صورة نفسية ثابته في طوايا نفس الشاعر". (٧٦)

ولا يلبث شاعرنا حتى يعود بعد تلك الجملة المعترضة (يصحو ويسكر)، ليجلي عند دواعي ذاك الشوق، واقفاً عند رسوم وأطلال الحبيب الراحل. إذن فالدافع النفسي هو دافع مكاني مرتبط بزمان مضى، فالمكان يهيج عند شاعرنا الزمان بكلِّ ثقله وذكرياته التي لم تُدثر كحال صورته التشبيهية التي رسمها لبقايا تلك الرسوم، فهي كالقطع الخلقه البالية من صحائف دثرت وأهملت وتركت لعوادي الزمن. إنَّ هذه الصورة التشبيهية وهي صورة مرسله مجمله، عمد فيها الشاعر اختيار بقايا الصحائف المدثرة، التي لا تدل فقط على طمس معالم الديار فحسب، بل تحمل بين طياتها دلالة تعبيرية عن روح الشاعر التي أصبحت بالية خلقه كما حال تلك الصحائف، على أنه رغم البلى فلم تزل مشاهد الذكرى كما الحروف الشاخصة على أسطر الصحف.

لقد تحكّم هيجان الشوق في شاعرنا، حتى تحكّم هو بأصحابه وجعلهم حبيسي تلك الأطلال التي لا ناقة لهم فيها ولا جمل، إلاّ كون صاحبهم يكابد الشوق إليها، ليصف حال عراض تلك الرسوم (غيومها) الممطرة البارقة تختلط أمطارها بدمعه وأنفاسه. إنَّ شدّة الحنين والشوق قد جذبت شاعرنا جذباً وقطعته إلى تلك الرسوم الدائرة، حتى لا يستطيع تدارك ما به من حالة، وذاك واضح في معانيه في البيتين "فكأنّ المعنى بثّ معاناته من خلال صيغ اللفظ ومن خلال الحروف المتضاعفة على ذاتها، وكان فيها مثل الحشد النفسي الذي يحتشد به الشاعر". (٧٧)

ومّا قاله أبو الشيص الخزاعي، عن الأطلال، قوله: (٧٨)

مَرَّتْ عَيْنُهُ لِلشوقِ فالدمعُ منسكبٌ طولُ ديارِ الحيِّ والحيِّ مُعترِبٌ

ترْبَع في أَطْلالِها بعدَ أَهلِها *** زمانٌ يُثبِتُ الشَّمْلَ في صَرْفِهِ عَجَبٌ

بثُّ الشاعر في هذين البيتين جوى ذاته المتألّمة، واقفاً عند بقايا الديار التي غيرّها البلى ليجرّد خطابه خالصاً لنفسه، فلا يتمالك فيض دموعه المنسكبة شوقاً للظاعنين وألما من تقلبات الزمن، فهو أمام معلم تهيبض له النفس، فتلك الديار العامرة أحييت إلى بقايا أطلال.

ولفداحة الموقف يصوّر الشاعر حال أطلال الحي بصورة تشبيهية بليغة بالمغرب، بجامع العزلة والوحدة، فالحي الخرب لا أنيس فيه ولا حبيب عدا أصداء الذكرى التي تتردد من كل جوانبه، كحال المغترب المتصدّع قلبه شوقاً لأهله وأحبابه، فكلاهما يعاني الفقد ويعيشه هذا خراب امتدّ إلى البناء العامر فأحاله إلى طلل، وذاك خراب امتدّ إلى قلب جرّحه البعد.

لقد أبدع الشاعر بإسقاط إحساسه على تلك الصورة التشبيهية، بإقامة صلة بينه وبين تلك الأطلال ليجسّد كفته النفسي وإحساسه بالاغتراب ويجعلها تعكس ذاتيته المتصدّعة كبقاياها، ليوحد جواً من الترابط الوجداني والتعبير التجريدي بينهما، فالأطلال لا تتكلّم ولا تعبّر عن حالها، إلّا من خلال لسان الشاعر، وتلك الحال التي يرسمها للأطلال هي وصف لما يستعر بوجدانه، الذي قد لا يقدر على البوح به بشكل مباشر، كما لو كان صوراً يكسوها لبقايا تلك الديار، لتتلازم الصور بإحكام وكأنّ ألم الشاعر وغربته صارا ناطقين ومجسّدين بوقت واحد كلاماً ونسبة.

ويضيف الشاعر توصيفات أخرى ليوضّح معالم الصورة أكثر، شاكياً من الزمان وصروفه المتقبلة، مجسّداً إيّاه بصورة المترعب في ساحة تلك الأطلال، مصرّاً على تشتيت الشمل بين الأحباب، ليعبّر من خلال هذه الصورة على لغة قلبه النازف "الأثر الممتع للشعر يمكن أن ينبع من الحقيقة القائلة بأنّ إيقاع الضربة الشعرية يكون عادة أقلّ سرعة قليلاً من إيقاع النبض، فإنّ صح ذلك صحّ أنّ الشعر لغة القلب".^(٧٩)
وقال أبو الشيص في الربع: ^(٨٠)

دَارٌ جَلَا عَنْهَا النَّعِيمُ فَرَبَعُهَا *** خَلَقَ تَمَرٌ بِهِ الرِّيحُ يَبْسُ

يستجمع أبو الشيبص ملامح صور مؤلمة لتلك الدار التي أمست قفراً بعد رحيل أهلها، ومما لا شك فيه فإن أي ملامح من ملامح النعيم لن يثبت للدار، فقد تجلأ عنها بعد أن هجرها ساكنوها، والشاعر هنا يقف على تلك المشاهد التي هاجت له التوجع والحنين، ليتوسل بالتشبه قاصداً رسم صور لتلك الدار تحتوي حالها المؤلم، وبصورة بليغة يشبه ربع الدار بالثوب الخلق الذي أتى عليه الزمن. وصورة التشبيه هذه ليست صورة جديدة، بل أن الشعراء سبقوا بها أبا الشيبص، فهي مشهد معروف ومحسوس، إلا أن الشاعر أضاف عليه مشهداً آخر من مشاهد الطبيعية، التي تدل على حالة من اليأس، فالريح اليبس تعصف بتلك البقايا والآثار الجرداء، ولا صوت إلا صوت الرمال السوافي على أطلالها، في مشهد يحيي في ذاكرة الشاعر صورة متناقضة لهذه الحال التي كانت عليها تلك الديار. فأبو الشيبص لا يستشعر في تلك اللحظات ألم هذه المشاهد إلا باستحضار مشاهد الماضي التي توجج بداخله "طبيعة ذلك القلق، واتساع ساحة ذلك الاضطراب النفسي الذي يعكسه اغتراب الشاعر عن واقعه، وتكشفه عودته السريعة إلى الماضي يجتر ذكرياته، ويصور أطلاله وضعائنه، ويرسم مشاهد قومه إزاء الرحيل".^(٨١)

ولبشار وقفة مؤلمة أمام الطلل، يقول: ^(٨٢)

لَعْبَدَةٌ دَارٌ مَا تُكَلِّمُنَا الدَّارُ *** تَلُوخٌ مَغَانِيهَا كَمَا لَاحَ أَسْطَارُ

أَسَائِلُ أَحْجَاراً وَنَوِيّاً مَهْذَماً *** وَكَيْفَ يَجِيبُ الْقَوْلَ نَوِيّاً وَأَحْجَارُ

تعامل بشار مع الطلل وكأنه لوحة يسيطر عليها انفعالاته وعمق إحساسه الدفين، ليعبر عنه بأروع الصور والتشبيهات التي تحاكي واقع نفسه الضائقة بالأسى والحرمان. وتأخذ الشاعر أقدامه إلى حيث دار عبدة، ليقف عندها محاولاً الحديث إليها لكن هيهات

أن يحصل على ما يريد، لينقضّ شاكياً جلدَ تلك الدار وتجاهلها (ما تكلمنا الدار)، ليرمز من خلال تلك الصورة إلى احتباس همّة داخل صدره، ويجد نفسه وحيداً بين تلك الدوائر، يحكي ولا سامع، يستتبق ولا مجيب، لتتكفّف العزلة النفسية والإحساس الانفرادي والهم الخاص لتعمّ عمق روحه. لكنّه شاعر لا يمكنه أي يتحمّل ذاك السكوت، لسان حاله يلهج ومخيلته تجوب في آفاق صور مؤلمة، فلا حلّ أمامه إلا أن يطلق العنان لسانه ليفجّر حاجز الصمت معبراً بتشبيهات وتوصيفات لتلك الدار ليصوّر مغانيها بصورة تشبيهية مرسلة مجملّة وكأنّها تلوح (كما لاح أسطار)، أي أنّها دارسة لا تقوم بنفسها، وهي صورةٌ حسيةٌ تدل على محو المعالم الشاخصة التي لم يبق منها سوى الآثار الممحوّة.

ينتقل الشاعر بين بقايا تلك الأطلال، التي لا يريد أن يغادرها، ليعاود الكرة ويسائل أحجارها ونؤيها المهدمة عن أهلها الراحلين، محاولاً الحصول على جواب منها يرسم ما كُسر في داخله، ولا رد. هنا يتنبّه شاعرنا على نفسه مستنكراً عليها كل ذلك بأسلوب الاستفهام (كيف يجيب نؤيٍّ وأحجار؟) ليضع أمام نفسه الحقيقة الواقعية التي حكم الزمن بها عليه، فالفراق وقع وعودة الزمن أمرٌ محال.

إنّ وضع الشاعر نفسه أمام مقصلة مشاهد الماضي الجميل والحاضر المؤلم يدل على أنّ "تداخلاً وصراعاً يقع بين الزمنين، الماضي والحاضر، فترى الشاعر بينهما حائراً مترنحاً، لا يكاد يهدأ إلى شيء بعينه، إذ ربما كان الماضي إحدى وسائله للتغلب على أحزانه، أو كان وسيلة للفرار من خلال الحلم والأمنية أملاً في استرجاع ذلك الماضي، الذي ربما يعيد إليه بعضاً من ذكريات حياة مشرقة".^(٨٣)

ومن صور الطبيعة وقوف بشّار على الديار وقد خلت من الحبيب، فيقول:

(٨٤)

غدا سَلَفٌ فَأَصْعَدُ بِالرَّبَابِ وَحَنٌّ وَمَا يَجُنُّ إِلَى صِحَابِ

دعاً عِبْرَاتِهِ شَجَنٌ تَوَلَّى وشاماتٌ على ظَلِّ يَبَابِ

كَأَنَّ الدَّارَ حِينَ خَلَّتْ رُسُومٌ * * *

يقف بشار على أطلال الراحلين، مهيجاً ما تركوه بداخله من شجن، ومن زمن الفعل الماضي (غدا) يهيج ركام الحزن بداخله، لدلالة الماضي على القطع والجزم بأن وجودهم (غدا سلف) أي شيء ماضٍ لا يعود. بهذا الانطلاقة المؤلمة يبني الشاعر أبياته على النمط الجاهلي، وكأنه في تلك اللحظة المهولة أدرك مدى ألم امرئ القيس وزهير وعنتره وسلفه من الشعراء الجاهليين الذين لم يتجاوزوا الوقوف على الأطلال بقصائدهم، لما لها من تهيج عاطفي استمده بشار منهم. ويحاول بشار اللحاق بالراحلين من أحبابه (فأصعد) أي ذهب في الصعداء وهي العقبة الشاقّة، و(الرباب) هي المكتاة بأمر بكر، وقد نسب بها بشار بقصائد عدّة.

ويعطف الحنين على التصعد، فليست تلك الصعوبة الشاقّة مملّة بالنسبة له، بل هي مفعمة بالحنين إلى المفارقين، فهم ليسوا أصحاباً عابرين، بل أحباب لهم أثر في القلب، وهذا ما جزم به الشاعر (لم يحن إلى صحاب).

ولم يُرد الشاعر الحديث عن دموعه بجملة إسمية، فهو لا يبكي إلا في الحدث الجلل، وبأسلوب التقديم والتأخير بعد الفعل الماضي (دعا) يقدم المفعول (عبراته) على الفاعل (شجن) ليدل أن بكاءه على تلك الأطلال حقيقة ناتجة عن شجن تغشّى في صدره لم يستطع لجمه، ومع دلالات الأثر النفسي الذي تركته علامات وبقايا (شامات) الديار الخربة الخالية من أهلها، ينفد من ذلك نحو صورته التشبيهية مشبهاً الديار حين خلت بالرسوم، أي بقايا ديار عفاها الزمن ولم يبقَ منها إلا أثر مرسوم لاحق بالأرض، وباسم الإشارة هذا وبأداة التشبيه (الكاف) يردف صورة أخرى لتلك الرسوم، فهي كالعصب أي ما عُصب من شيء وطوي، أو بعض الكتاب وهي صورة للطي أيضاً، فوجه الشبه الذي يتقدّ بخبايا نفس الشاعر دفعه لتقديم تشبيهين متتابعين، وجعل الثاني توضيحاً للأول ليجلّي وجه الشبه بشكل أوضح في نفس المتلقي، وهو بقايا الشيء المتهاك.

إنّ تفاقم الشعور النفسي دفع بشار للوقوف على الأطلال، للتعبير عن وجدانه المتحرّق شوقاً للمفارقين "الأطلال تعبير عن شحنة شعورية ذاتية أيقظتها تلك المحال المندرسة البالية، لتصبح الذات متناوبة بين قطبين (الماضي والحاضر) يتجادبان، وإن كان هذا يتساق مع كل الأطلال ... إذ من الممكن أن يكون الماضي متوتراً أو شجاً يطارد الشاعر، والحاضر قفلاً كذلك". (٨٥)

وفي قصيدة أخرى، يقول بشار: (٨٦)

ديارٌ خَلَّتْ من آبداتٍ ولم يكنْ بها الوحشُ إلاّ جاملاً وقبَابُ

كأنّ بقايا عهدهنّ بحاجرٍ فبُرْفَةٌ حَوْضَى قد دَرَسْنَ كِتَابُ

يأبى الشاعر إلاّ أن ينبش، بوقوفه على الأطلال، وجدانه المتحرّق، لينسج صوراً تبكي معاناة ولوعة الفراق التي يستشعرها، مخبراً عن حال الديار التي هجرها أهلها. واختار الشاعر الإخبار عن حال الديار بالفعل الماضي (خلت)، ولم يقل خالية ليدل على أنّ له علم مسبق بخلوها ورحيل أهلها، فما يرويه الآن عن تلك الديار يأتي بعد أنّ تجاوز مرحلة فاجعة وصدمة الرحيل وأثرها في نفسه، ومن يدري قد يكون في حينها لم يقو على أنّ ينبس ببنت شفة في تلك اللحظة العصبية، وهذا المعنى لم يكن متحصلاً لو قال (خالية).

وخلو تلك الديار من (آبدات) وهي الوحوش، وأراد من الوحوش الطباء أو النساء الحسان، فلا معنى للوحوش حقيقة في هذا الموضع، بدليل أنّه ينفي ويستثني استثناءً منقطعاً، وجود الوحوش من النفي، (لم يكن بها الوحوش إلاّ جاملاً وقبَاب) فهي كانت

تسير بتلك الديار قطعاناً، و(قباب) هي الخيام، قبل أن يحيلها الزمان إلى ديار قفر خالية من أهلها. ويقف بشار عندها ليصور بقايا ذلك العهد ب(حاجر فبرقة) وهنّ دارسات بصورة تشبيهية مرسلة مجملة وكأنهن كتاب، ولم يرد الشاعر الكتاب بعينه، بل أراد حروفه الدارسات بجامع المحو في كلِّ.

إنّ موسيقى الأبيات دلّت على حالة الإحباط التي يعيشها الشاعر، وتفجّر الألم في نفسه على فراق من أحبّ، يقول الفارابي: "أصناف الألحان ثلاثة: أحدها الألحان الملّدة، والثاني الألحان الانفعالية، والثالث الألحان المخيلة ... والانفعالية تستعمل حين يقصد بها حدوث الأفعال الكائنة عن انفعال ما".^(٨٧)

ويصف بشار أطلال الراحلين بصورة تشبيهية مؤلمة، يقول: ^(٨٨)

طَرِبْتُ إِلَى حَوْضِي وَأَنْتَ طَرُوبٌ وَشَاقَكَ بَيْنَ الْأَبْرَقِينَ كَثِيبٌ

وَنُؤِي كَخِلْخَالِ الْفَتَاةِ وَصَائِمٌ أَشْجُ عَلَى رَبِّ الزَّمَانِ رُقُوبٌ

يوجّه بشار الخطاب إلى نفسه عن طريق التجريد، واصفاً روحه بالطربة شوقاً إلى (حوضي)*. ولا يستنكر بشار على نفسه الطرب، بل يؤكد بجملة اسمية من مبتدأ وخبر تفيد الالتزام غير المقترن بالزمان والمكان، أي أنّ الطرب صفة ملازمة له. لكن قد يكون ثبوت هذه الصفة متعلّق بدواعي أسباب تهيجها المستمر في روحه، وعلى ما يبدو فإنّ حالة الشوق متجدّدة في نفسه لكثرة ما يقف على الأطلال ويحنّ إلى أماكن ذكريات الحبيب، والتي يعددها بحرف العطف ليكثرها بنفسه ويفشي ألمها (حوضي) (الأبرقين) (كثيب) (نؤي) (صائم)، ويردّفها ب(رب الزمان)، تلك الألفاظ المكرّرة على اختلافها حملت في ثناياها صوراً داخل نفس الشاعر كانت أدعى لأن تطرب نفسه شوقاً ولهفةً للحبيب وأماكن ذكرها. يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: "والألفاظ الشعرية تعين على بعث الجو بأصواتها؛ فالعلاقة بين الأصوات في الشعر كالموسيقى تماماً، يمكن أن تثير متعة تذوق الانسجام الحي، سواء بالأجزاء المكرّرة أو المنوعة أو المتتالية".^(٨٩)

وبعدما هيَّج الشاعر الطرب والحنين في روحه راح يصوّر ما تبقى من ذكريات الراحلين، ليشبه بقايا النؤي حول خبائه الدائر، عبر حرف التشبيه (الكاف) كخلخال الفتاة، الذي يطوّق ساقها، وهذه الصورة التشبيهية تشي بأنّ بقايا الأطلال تلك تفجّر في نفسه عاطفة الرغبة الغريزية التي تجعل من صوره التشبيهية لا تغادر مفاتن المرأة وجسدها ومواطن الإثارة فيها. فالشاعر مولّع حدّ انبزال ثوب صبره، فلا طاقة له بتحمّل كل ذلك الثقل من إحساس بفاجعة الرحيل والحرمان والكبت الجنسي لديه، حتى أنّه يقف عند أبسط ما يوجب هذا الشعور بداخله، ولم يغب عنه الود الذي ورّى عنه بلفظ (الصائم)، وهذا اللفظ له دلالة نفسيّة كبيرة، حيث أنّ الود يدل على القوة والصلابة، فاستبدله بشار بالصائم، الذي يدلّ على الذبول والضعف والانكسار، ليعكس من خلال كل تلك الرموز والإيحاءات، حالته النفسية المتكسّرة حزناً وألماً، ليكمل تلك الصورة بلفظ (أشج) الذي استعاره للصائم (الود) الذي شجّ وجرح من خلال الطرق على رأسه من ريب الزمان وحدثانه، وكل تلك الرموز دل من خلالها الشاعر على حاله.

لقد برع بشار، من خلال تلك الصور، التي سخر بها معطيات الطبيعة والآثار الدارسة في بقايا منازل الحبيب، بتوصيف حالة المعاناة الداخلية التي كان عليها وهو يكابد الفراق "الشعر لا يأتي إلى الشاعر من الخارج، لأنّه نرف داخلي، فهو يمتد من الشاعر إلى الخارج وليس العكس. وحين يستعمر الشاعر البيئة بشعره يستعمر كل أشيائها وفيها موسيقاها. وهنا تصير الموسيقى أسيرة شعر الذات". (٩٠)

ويصف بشار الأطلال وحاله عندما يقف عليها، يقول: (٩١)

إذا زُرْتَ أَطْلالاً بَقِيْنَ على اللّوى * * * مَلائِكَ مِن شَوْقٍ وهُنَّ عَدُوبُ

وَنَمَّتْ عَلَيْكَ العَيْنُ في عَرَساتِها * * * سرائِرُ لَم يَنطِقُ بِهِنَّ عَرِيبُ

التوجّع الذي يستشعره بشار من ذكريات الحبيب يدفعه لإرسال آهات الشوق على أطلالهم كصرخات خطابية بأسلوب التجريد الذي يبدو أنه يجد ضالّته فيه، إذ اعتمده مرّات في أبيات سابقة، فهو يناجي نفسه ويخاطبها خطاب المتلقي، ليرتطم صدى الخطاب بصوت المناجاة الداخلية حتى ترتج أصداء جدران روحه المتصدّعة وتتكشف عن كل ما بداخلها من ألم. فالواقع لا مهرب منه والنتيجة مسلّم بها، فلا تحايل ولا مخادعة للنفس ولا أمل بالتجدّد أمام تلك الأطلال.

يرى بشار أنّ تغبّر الشوق صار حتمياً، فقد ملأ الروح، أمّا حال تلك الأطلال فقد صورها بصورة تشبيهية بليغة بالفارغة (عذوب) ليوجد تدافعاً بين صورتين متضادتين لا يجتمعان إلّا في نفس حرّقتها الوجد، فالروح ملأى بالشوق، والأطلال خالية من أهلها، والتشوّق أيقظه مكان وزمان لا حياة فيه، ليفتق عبرات الدموع التي لا يمكن تمالكها حينذاك لتتم وتهتك سرائر احتبسها الشاعر في أعماقه التي كسّرها الشوق وترجمها دموعاً نطقت بما لم يبيح به لسانه. إنّ وجه الشبه الذي أراده بشار بين الأطلال والعذوب بجامع الخلاء في كلّ له دلالة على ضعف الحال وتهتكه، وهنا يدلّ بشار، من خلال هذه الصورة التشبيهية، على شدة وطأة تلك الأطلال على نفسه؛ فالأطلال على ضعفها تبسط قدرتها على الشاعر روحاً وجسداً لتبثّ الشوق والدموع بوقت واحد "من هذا المركب الفني البارع الذي كونت طاقته التعبيرية مختلف العناصر من: التشبيه .. وإيقاع الألوان .. والحركة .. والطباق .. والموسيقى، استخرج الشاعر من النمط التقليدي القديم صورة أخاذة، تتطلق من النمط لتخلقه خلقاً آخر في روح شعرية ترتفع بالصورة إلى مستوى الصور الذهنية".^(٩٢)

ويبدو أنّ حال الأطلال في نفس العكوك أشعرته بالهزيمة أمام قوة الزمن، فيقول:

(٩٣)

دمن الدارِ دُثور ليسَ فيهنَّ محيرُ

بُلِيَّتٌ مِنْهَا الْمَغَانِي * * * مَثَلَمَا تَبْلَى السُّطُورُ

بصورة مباشرة يعنى العكوك حال دار الحبيب وما أمست عليه بعد ما حلَّ بها البلى وعفت رسومها، متجاوزاً ما كانت عليه في زمن مضى مخلصاً خطابه في الزمن الحاضر ليخبر عن حال دمنها وما تبقى من أطلالها، فقد أمست دثوراً وانتهى الأمر، لكن حال العكوك ليس كحال بشار، فقد بدا مستسلماً للواقع، منكصاً على نفسه وإن كان غير راضٍ لكن لا مجال، فلا مجيب (محير) في تلك الديار الدائرة، فلا داعي لمحاولة استنطاق أحجارها ودمنها، فهي صمء لا تحير جواباً بعد أن ضرب الصمت أطنابه في أرجائها.

لكنّ مخيَّلة الشاعر لا تنفك تقلب صفحات تلك الديار، وكأنّه يتجوّل بين بقاياها ليعزز استسلامه لما آلت عليه، منتقلاً بين صور حالها وقد عمَّ البلى في مغانيها وتهالك كل شيء فيها، ليصور حال البلى الذي صارت عليه بصورة تشبيهية وكأنها سطور بالية لم يبق منها إلا أثر دارس.

إنّ صورة التشبيه الذي رسمها الشاعر لم تكن صورة تمثيلية، بل اختصرها بصورة مفردة دلّت على أنّ عمق الألم في نفس الشاعر أفقده حتى قدرته على البحث بأسباب البلى أو الاعتراض عليه أو محاولة اللحاق بالركب، يُقصر همُّه عن أي محاولة لانتزاع صور مركبة لما جرّته الأيام على تلك الديار، ليكون ذاك الإحساس بالهزيمة أمام قوة الزمن "علامة دالة على ذلك البعد النفسي الذي يحكي قصة المسلك الهروبي من هول الواقع الأليم، أو تلك الرغبة المحمومة في تجاوز الزمن الذي يراه الشاعر عقبة كؤوداً يتمنى منها خلاصاً، أو - على الأقل - يطمح إلى الانفلات منه، أو قد يكتفي منه بمجرد معاودة الذكريات فحسب". (٩٤)

وقال العكوك في حال الربع: (٩٥)

ألا يا ربُّعُ بالهَضْبِ إلى الخِصاءِ بالنَّقْبِ

كنضو الخلقِ النَّادِ لـ أو دارسةِ الكُتُبِ

إنَّ عمق الاستثارة العاطفية التي هاجتها ديار الحبيب جعلت من شاعرنا يوجه نداءً مباشراً لها وكأنه يريد منها أن تستشعر مدى الأثر الذي تركه في نفسه، على أنَّ تعارضاً سياقياً كشف لنا مدى ألم الشاعر وهو يتذكَّر ذاك الربع البالي؛ فهو يستعمل (ياء) النداء إلى البعيد بقرينة (الهضب)*، دلَّت على إحساس الشاعر بقرب هذا الربع من روحه رغم بعده المكاني، ليوجه نداءً إلى أحبابه (الخصاء) في النقب وهي قرية في اليمامة، وهذا افتراق مكاني بين الديار وأهلها، ليخلص إلى صورة تشبيهية لحالها، مستحضراً الثوب البالي الخلق كصورة لذاك الربع الذي هجره أهله، أو كأنه (دارسة الكتب) وهي تحمل الدلالة نفسها التي أرادها الشاعر كصورة لذاك الربع الدارس.

إنَّ الشعراء ومنهم العكوك متفقون بداهة، على أنَّ الأطلال والوقوف عليها هي مظهر من مظاهر التعبير النفسي، إلا أنَّهم متفاوتون في التعاطي معها والانفعال تجاهها، يقول أحمد أمين: "إنَّ الاختلاف في الذوق مسلَّم به ولكن ما اتفق عليه الأدباء أكثر مما اختلفوا فيه ... وهذا الاتفاق دلٌّ على أنَّ هناك معانٍ في نفوس الأدباء ومقاييس متفق عليها يصدرن منها الأحكام المتفقة".^(٩٦)

وللخريمي وقفة مختلفة على بقايا الديار، يقول: (٩٧)

لم ترُعني دارٌ عَفَّتْ بالجنابِ دارسٌ أيُّها كخطِ الكتابِ

أوحشتُ بعدَ أهلٍ وأنيسٍ من جوارِ خرائدِ أترابِ

لم يتفجع الخريمي، كما الشعراء، حين وقف على ديار الحبيب التي خلت من أهلها، وذاك واضح مما يقوله، فهو يجزم بـ(لم) ويردف بالفعل المضارع الذي يفيد الحال والاستقبال، فهو لم يرع من تلك المشاهد للديار التي عفت وطمست (بالجناب)*. يُلحُّ الشاعر بتأكيد صلابته بذلك الموقف، راسماً صورةً لمشهد الديار، مؤكداً بالخبر (دارس) المقدم على المبتدأ (أيها) ليقطع الشك الذي قد يتبادر إلى الذهن من أنّ تلك الديار غير دارسة، فصلاية الشاعر متحصّلة رغم حال الديار، وبصورة أخرى يؤكد ما ذهب إليه، ليشبّه تلك الديار الدارسة وكأَنَّها خط الكتاب، بجامع المحو في كليهما، فلم يبق منهما إلا أثر.

ويرسل في البيت اللاحق تأكيدات آخر على حال تلك الدار وما جرَّ عليها الزمن بعد رحيل أهلها، ولا يُخفي الشاعر تلك الحال، فقد أوحشت الديار بعد أهلها، بعد ما كانت مؤنسة بجوارٍ أبقارٍ منعمات.

وعلى الرغم من أنّ الشاعر يحاول أن يتعالى على التأثر والروع من تلك المشاهد للديار الدارسة، إلا أنّ حشده لتلك الصور والأوصاف عبّرت عن إحساس متناقض بعمق نفسه، يدلُّ على آلام طغت على ألم الطفل، فهو يدّعي التجلّد ويقف عند جزئيات صورة الطفل المؤلمة، ما يدلُّ على أنّ حالة الاضطراب تلك أوقعته "في تناقضات ظاهرة، في ظلال الموقف الواحد، فإذا هو يعترّب ويتوحد .. مما يظل رمزاً مؤكداً لمنطق الاضطراب النفسي، وعلامة دالة على حالة القلق التي تنتاب أعماق الشاعر ترهق نفسه، حتى ليبدو عاجزاً عن السير في خط نفسي منتظم، يمكن أن نتعرف عليه من خلاله، فإذا بهذا الخيط يبدو متعرجاً ومعوجاً، وقد تكثرت منحنياته وتعدّد صور التفاعل من خلاله".^(٩٨)

وللخريمي صور تشبيهية مؤلمة، يصف فيها حال بغداد، وما آلت إليه بعد فتنة الأميين والمأمون سنة ١٩٧ هـ، يقول:^(٩٩)

قالوا ولم يلعب الزمان ببغ داد وتعزُّر بها عواثرها

جَنَّةُ خَلْدٍ وَدَارُ مَغْبَطَةٍ * * * قَلَّ مِنَ النَّائِبَاتِ وَاتْرَاهَا

في هذه الأبيات يصف الشاعر حال بغداد قبل الفتنة، وقبل تعثر العواثر فيها، ويباشر صورته التشبيهية بعد حذف المشبه (بغداد) لدلالة السياق عليه، وبصورة التشبيه البليغ يقرر أنها (جنة خلد)، وهذه الصورة المعروفة لدى المتلقي لا تحتاج إلى تفصيل، فالجنة هي أمنية يسعى للوصول إليها كل مسلم، ليصف حالها بـ(دار مغبطة) أي أن عيون العالم تتجه نحوها، لما فيها من نعم ومركز اجتماعي وثقافي بلغ ذروته حينذاك، مضيفاً جملة تأكيدية على تلك الصور يؤكد من خلالها قوة ومنعة بغداد على أعدائها، فواتريها قلّة، ومن يجرؤ على وتر دار الخلافة ومركز الحكم.

لا تكاد تخلو صور الشاعر التي رسمها لبغداد من إشارات لانفعال الشاعر إزاء العاصمة، على الرغم من أنه يسوق أوصافاً وتشبيهات جميلة ومحبة للنفوس، ف(الجنة) و(دار المغبطة) صور تشوق النفس عند ذكرها، لكن تأتي نفس الشاعر إلا أن يقابلها بالفاظ تحدّ من تلك الأريحية، ف(واترها) و(النائبات) توجد معادلاً نفسياً يقابل التوصيفات السابقة ليوجي بحدث جلل ونوائب ألحقت ببغداد، وتغير وتبدل حال، فذلك الإحساس النفسي والوجداني الذي نبعت منه الظاهرة الفنية لدى الشاعر، ألحت عليه حتى وشت بذاك الشعور المؤلم من خلال البناء اللغوي والنسق التعبيري لأبياته. (١٠٠)

ويضيف الخريمي: (١٠١)

دَارُ مَلُوكٍ رَسَتْ قَوَاعِدُهَا * * * فِيهَا وَقَرَّتْ بِهَا مَنَابِرُهَا

ويؤكد الشاعر في هذا البيت قوة ومنعة العاصمة، وبصيغة الخبر يدل على حالها وهي دار لملوك استقرت بها قواعد السلطة، كما قرّت بها دور العلم (المنابر)، ليمهد من خلال ذلك بصورة مقابلة لكل تلك الحال، لما آلت له بعد ذلك، فيقول: (١٠٢)

وهل رأيت القصورَ شارعةً تَكُنُّ مثلَ الدمى مقاصِرُها

فإنّها أصبَحَتْ خلايا من الـ إنسانٍ قد أدميت محاجرُها

يريد الشاعر أن يستحضر في نفسه ونفس المتلقي الحال التي كانت عليه العاصمة، موجّهاً سؤاله ب(هل) الداخلة على الفعل الماضي، الذي شخّص من خلال زمنه ما كانت عليه بغداد من قصور (شارعة) وأراد (مشرعة) أي عالية كشرع السفن، تستر بداخلها النساء الحسان، والتي شبهها بالدمى بجامع اللطافة والرقّة في كل، وكان ذلك في زمن مضى إذ كانت تلك القصور محصنة بعز ومنعة، التي كست تلك النساء سترًا. وبصيغة التأكيد بيانّ ينفذ الشاعر لصورة انقلاب الزمن وتغيره، ويدل على سرعة ذلك التغيير من الماضي الناقص (أصبحت) وكأنّ كل ذلك الانقلاب لم يستغرق سوى ليلة واحدة وفي الصباح انتهى كل شيء ليشبّه حال تلك القصور وهي خلاء من ساكنيها، فإنّ الخراب اجتاح تلك القصور منتهكاً حرمها، لتختضب عيونها بالدماء بعدما كانت كحيلةً.

ولهول الحدث الذي أصاب بغداد، يتبع الشاعر تلك الصورة بصورة أخرى، أشدّ بشاعة من الأولى، يقول: (١٠٣)

أَمَسَتْ كجوفِ الحمارِ خاليةً * * * يسعِرها بالسعيرِ ساعِرها

كأنما أَصَبَحَتْ بساحتِهم * * * عادٌ ومسنَّتهم صراصِرها

وهذه صورة أخرى لحال بغداد وقصورها، وما أمست عليه، وبأداة التشبيه (الكاف) يشبهها بـ(جوف الحمار) وهي صورة تحمل في طياتها معاني كثيرة، فضلاً عن وجه الشبه هو الخلو والفرغ، فإن دلالتها على الإذلال أوسع من ذلك، فصورة الحمار المذلل للأحمال توحى بتلك الحال التي أمست عليها بغداد، كما أنّ هناك معنى كبيراً يمكن أن نلمحه من صورة الحمار وجوفه الخاوي، فبغداد عاصمة العلم والعلماء قبل أن يحل فيها ما حلّ، وكأنّ الشاعر يلمح حال العلم وكيف سيكون في تلك العاصمة، فصورة الحمار وردت في قوله تعالى: ﴿ كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا ﴾^(١٠٤) ومن دلالات الآية الكريمة يستقي الشاعر مخاوفه من انشغال عاصمة العلم، عن العلم لما آلت إليه حالها، ويضيف جناساً مرعباً في المعاني لتلك الصورة، (يسعِرها بالسعير ساعِرها) وهي صورة محبطة فالسعير سيأتي على علمها وحضارتها وكل ما فيها، وللسعير رهبة وأثر مخيف في النفوس، فعذاب جهنم يكون بالسعير، وقد وردت في القرآن الكريم لفظة في سورِ عدّة، وردت في سياق العذاب، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ وَإِذَا الْجَحِيمُ سُعِرَتْ ﴾^(١٠٥) ووفقاً لتفسير الكشاف، فإنّ "سُعِرَتْ" أوقدت إيقاداً شديداً وقرىء (سعرت) بالتشديد للمبالغة. قيل : سعِرها غضب الله تعالى وخطايا بني آدم".^(١٠٦)

ويرد الشاعر صورة تشبيهية أخرى، ويكرّر لفظ (أصبحت) وتكرار أوقات الصباح والمساء ومن ثمّ الصباح، دل من خلالها الشاعر على تعاقب الأحداث المتسارعة في المدينة، وبأداة التشبيه (الكاف) يرسم صورة تشبيهية مرسلة مجملة استحضرها من حدث رواه القرآن الكريم، ليشبه الشاعر حال بغداد وكأنما قوم عاد في ساحتها، وأتى عليهم عقاب الله وأرسل عليهم ريحاً صرصراً أتت على كل شيء فيها وينقل كل فداحة

صورة قوم عاد وما ألم بهم إلى بغداد، قال تعالى: ﴿وَأَمَّا عَادُ فَاهْتَكَمُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ ۖ^(٦)
سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَنِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أُجْرَزُونَ خَلٍ خَاوِيَةً ۖ^(٧) فَهَلْ
تَرَى لَهُمْ مِنْ بَاقِيَةٍ ۖ﴾. (١٠٧)

وقد ورد في تفسير الكشاف، أنّ "الصرصر: الشديدة الصوت لها صرصرة. وقيل: الباردة من الصر، كأنها التي كرر فيها البرد وكثر: فهي تحرق لشدة بردها. عاتية: شديدة العصف والعتو استعارة. أو عنتت على عاد، فما قدروا على ردها". (١٠٨)

إنّ نسخ الشاعر لصورة عقاب قوم عاد وإكسائها لحال بغداد، كشف عن حال مفاجئة مرّت بها العاصمة، وقد تمكن الشاعر من خلال ذلك ببراعته أن يُعمل خيال المتلقي وكأنّه يرى تلك العقوبة حلّت ببغداد، بكل مشاهدتها وفداحتها، والتي يذهب الخيال فيها كلّ مذهب، ما توجج حالة من الشعور والإحساس المفجع.

المطلب الثاني: تشبيهات مختلفة للطبيعة الصامتة

قال ربعة الرقي، في تشبيه النار: (١٠٩)

لَمِنْ ضَوْءِ نَارٍ قَابَلَتْ أَعْيُنَ الرَّكْبِ تَشَبُّ بَلَدِنِ الْعُودِ وَالْمَنْدَلِ الرَّطْبِ

فَقُلْتُ: لَقَدْ آنَسْتُ نَاراً كَأَنَّهَا سَنَا كوكِبٍ لَاحَتْ فَحَنَّ لَهَا قَلْبِي

يتعامل الشاعر مع ضوء النار الذي أثار شجونه تعاملًا نفسيًا، فهو يطرح سؤالاً خارجاً عن معنى الاستفهام إلى التعظيم والتعجب، وكأنَّ دلالة المكان في نفسه توجد تناقضاً بين الواقع وبين الضوء والنار، وكونه فاقداً لنعمة البصر فقد استعاض عنها بالرؤيا العقلية والنفسية بذات الوقت، فلفظ الضوء الذي تعمد إضافة النار إليه لا يمكن له أن يهديه أو يشقَّ له ظلام الليل العابس. لقد استشعرت مخيلة الشاعر ذاك الإشراق من خلال ما تولد عنه من احتراق عود الطيب اللين الذي شعَّ سناه في أعماق الشاعر وهاجت له نفسه.

يشرع الشاعر في الجواب، والملاحظ أنَّه هو المجيب رغم أنَّه المتسائل بالوقت ذاته، وهنا تعارض لا تسوَّغه إلا فداحة الشعور بالوحدة والعزلة النفسية، فرغم أنَّ الشاعر يسير مع ركب، إلا أنَّه يناجي روحه وضميره الوجداني بالسؤال والجواب معاً، ليقبَّس معنى قرانياً (آنست ناراً) والتي وردت بقوله تعالى: ﴿إِذْ قَالَ مُوسَىٰ لِأَهْلِهِ إِنِّي آنَسْتُ نَارًا﴾^(١١٠)، ليصوِّر بالتشبيه المرسل المجمل تلك النار وكأنَّها تلوح في الظلام الحالك (كأنَّها سنا كوكب)، أضاء في دجى الليل الذي ادلهمَّ فلا يُهتدى به لطريق، وهنا تكون صورة المشبه به المشرقة أملاً يخفف وطأة الألم الذي يعتصر نفس الشاعر.

إنَّ الدلالات التي ساقها الشاعر عن النار والضوء والأنس، هدهدت من وحشة استشعاره العزلة النفسية وظلمة الليل والرحلة المضنية وما حاجته من ألم الفراق، ليوجد بداخله أجواءً خاصَّة تعوِّض حاجات نفسه؛ فالضوء يشق عتمة الظلام والعود يعطره الفواح يملأ نفسه حتى لينسيه محنة العمى، والاقْتِباس القرآني هو أيمان بقدر الله تعالى

وتسليم لأمره، والحنين الذي تأجج في قلبه من تداعيات ذلك، تتغام مع (الأنس) ليتحوّل إلى أمل يروي تكسّرات نفسه.

أحكم الشاعر صنعته الشعرية، مطوّعاً الرحلة الشاقّة في الليل الموحش المترابك مع عتمة فقد البصر، ليوجد من تلك اللوحة أجواءً تبعث على الراحة والطمأنينة النفسية التي استشعرها، فالشاعر استغلّ يقين اللحظة النفسية، التي تجمع في حدسها المبدع الأطراف المتباعدة في ظاهرها المتقاربة في جوهرها، ليدل من خلالها على روح المعنى المراد. (١١١)

وقال الخريمي في النار التي أتت على بغداد: (١١٢)

نارٌ كهادي الشقراءِ نافرةً تركض من حولها أشاقرها

كأنما فوق هامها فرقٌ من القطا الكدر هاج نافرها

في لحظة نفسية مفعمة بالرعب، يصف الخريمي النار وهي تأتي على بغداد، ليرسم صورة مهولة لها وهي تلتهم كل ما يقف بوجهها دونما رحمة. وفي مشهد تمثيلي يشبه الشاعر تلك النار وكأنّها هادي الفرس (الشقراء) وهي نافرة مرعبة لا تحتويها أرض، تركض ويركض حولها الخيل الأشاقر، فالمشهد يدل على سرعة جري الفرس وسرعة هاديتها، ومن دلالة النفور تتبين أنّ الفرس لا تلتقت خلفها من الخوف، وهذا متحصّل لهاديها أيضا عن طريق التلازم، كما هو حال النار تشبيهاً.

ويضيف الشاعر صورة أخرى لحال النار وسعيها الملتهب، وينتزع الصورة التشبيهية بأداة التشبيه (الكاف)، فكأنّما مجاميع (فرق) من القطا (هاج نافرها)، ولم يرد الشاعر هيجان تلك القطا بلا سبب، بل ركّز على هيجان نافرها بشكل مفاجئ ليعكس صورة لنفور فرق القطا بأجمعها مرّة واحدة، حتى غطّت السماء، فلا أحد يستطيع صيدها أو وقفها، وهذا المشهد التمثيلي يكمن فيه العجز الكامل عن احتواء الموقف، والسيطرة على النار التي يستعر أوارها.

إنَّ الشاعر من خلال تلك الصور، أظهر تفاعلاً عميقاً مع الحدث، والشاعر أحياناً ينفصل عن واقعه ليعيش متفاعلاً مع ما تعرضه له الذاكرة ليصل التداخل إلى درجة محققة وكأنه في خضم دائرة ما يرويّه. (١١٣)

وصورة الليل عند العكوك، ذات بعد نفسي، يقول: (١١٤)

وليلٍ ساجياتٍ نامَ عنهنَّ السَّميرُ

فَطَوْتُ أُخْبِيَةَ الحَيِّ كما يُطَوِّي الحَبِيرُ

يصارع الشاعر طول ليله الذي لا تبدو له نهاية قريبة، ما أثار له شجوناً وذكريات لا تكاد تطوى حتى تتجدد مع ذاك السكون والصمت المطبق، ويسقط تداعيات تفتق المشاعر من خلال صورته التي يرسمها لتلك الليالي، ويأبى إلا أن تكون ليلٍ وليست ليلة واحدة ليصبر ويتحمل ثقلها حتى الصباح، لكنّه يرمز من دلالة الجمع (ليالٍ) إلى اللزوم والتجدد لمشاعره الألم مع كل مساء.

يصف الشاعر تلك الليالي بأنها ساكنة (ساجيات)، والسكون بحد ذاته له دلالات موحشة، فشاعرنا يطوي ليليه بالوحدة والعزلة، بدليل السكون فلا صديق ولا أخ ولا حبيب، حتى ليصبح الصمت مخيماً مطبقاً على أنفاسه فلا مجال للحديث والمتعة والتسلي، فقد نام السمر، ليلجأ الشاعر إلى عرض شريط الأحداث والذكريات المؤلمة ويقضي ليله بين جنباتها متهيج الروح والعاطفة .

ومع ذاك السكون والظلام الداجي وعبر شريط الأحداث، وتوقظ الذكريات، تطوى خيام الأحباب (الأخبية) نحو الرحيل، ويقف شاعرنا على جزئية من جزئيات لحظات الرحيل، وهي عملية طي الخيام ليشبهها تشبيهاً مفرداً مستعيناً بـ(الكاف) كطي الثياب (الجبور)، وأراد من ذلك عنصري السهولة والسرعة، ليضفي حركة متسارعة لتنهض الركب بالأحمال وتنطلق الأبل في طريق اللا عودة "إنَّ إجادة الوصف الشعري لشيء من الأشياء، تقتضي أن يحقّق الشاعر فيما يريد أن يصفه تحديفاً يظهر دقائقه ويرسمها في

نفسه رسماً يمس عواطفه وخياله، حتى ينطلق لسانه بوصف هذا الشيء نقلاً عما تركت صورته في خياله وقلبه من الشكل المفصل والتأثير الشديد". (١١٥)

لقد أقام الشاعر صورتين متناقضتين في البيتين، إذ وضع أمام صورة ثقل ليله وطوله وسكونه وصعوبة انقضائه، صورة تشع حركية وسرعة وسهولة خلال طي الخيام وتحميل الأمتعة والانطلاق في الرحيل، ليولد من خلالها، دلالة على سرعة انتهاء الحدث مقابل ديمومة الألم النفسي الذي يتركه.

وصورة الظلام يعكسها بشار على الدهر كله، فيقول: (١١٦)

خليلي ما بال الدجى لا ترححُ وما بال ضوء الصبح لا يتوضَّحُ

أضلَّ الصباحُ المُستنيرُ سبيلهُ أم الدهرُ ليلٌ كله ليس يبرحُ

مع لوحة الليل الطويل، يتعامل بشار تعاملاً نفسياً ليجعل منه صدى لما يستعر في داخله، وعلى عادة القدماء يوجه بشار سؤالاً لخليليه، (ما بال الدجى لا ترحح) ليتبين أن الظلام جثم على صدره وكأنه صخرة ثقيلة، لا أمل بانجلائها، حتى أن جل ما يأمله الشاعر هو زحزحة ساعات الليل من مكانها فقط، ليردف سؤالاً آخر (وما بال ضوء الصبح لا يتوضح) ليركب صورتين متقابلتين الدجى والصبح (الظلام والضوء) ليكشف عن تداعيات نفسية لمحنة العمى مجتمعة حاجتها مطاولة ساعات ليل الفراق.

وإذا دققنا في البيت نجد نفس بشار ضائقة من أولى كلماته، وذاك ظاهر من استعانته بالخليل للحصول على الجواب، وهنا تكمن ذروة الإحساس بالعجز الذي نقش بين حروف الشاعر، فهو يريد جواباً من مبصر، بعد أن عجز هو عن ذلك، محاولاً الاتكاء على الخليل بهول الموقف الكئيب الذي عاشه "فكان القرين هنا رفيقاً له في تخفيف آلام محنته، ومحاولة مواساته من هول إيقاع الصدمة على نفسه". (١١٧)

ويرد بشار سؤالاً ثالثاً ورابعاً بعد أن تأخر عنه الرد، لتبدأ ملامح صور تتشكل في خياله عن طول ذاك الليل، فهل أن (الصبح) أضلَّ طريقه نحو الليل؟ أم (الدهر ليل كلّه لا يبرح)؟

إنّ صورة التشبيه البليغة التي رسمتها مخيلة بشار للدهر الذي شبّهه بليل لا يبرح، عكست حالة اليأس لدى شاعرنا، والتي تفاقمت إلى درجة أنّ ملامح الضوء طُمست عنده بعد أن أتى عليها ذاك الظلام الذي كسا الدهر كلّه عتمة، ليكون دهر بشار كحاسة البصر عنده؛ لا أمل لانبلاج الضوء فيها، والتي جعلته يعيش غربة نفسية "ربما كان هذا السواد أقرب إلى نفسية المكتئب وقتامة عالم المغترب، حتى ليعيش على أمنية الخلاص منه، فلا نراه أمامه إلّا متخاذلاً مكتئباً، يقف في تصويره على تناول أزمة الإنسان في زحام ذلك الظلام وصراعه معه، أو ينجر في خضم الأحزان التي لا يكاد يرى لها نهاية". (١١٨)

وتبدو شدة امتعاض بشار من ظلام الليل واضحة على نسيجه اللفظي، يقول:

(١١٩)

وتجوّبت مَرِقُ الدُّجى عن واضحٍ * * * كالفرقِ وأنكشفت سماءً ضبابه

"إحساس الشاعر بالغربة القاتلة إزاء الليل كزمن ثابت، طبقاً لحالته النفسية، لا يكاد ينقضي بالإضافة إلى المشهد اللوني الكئيب الذي يوحي به سواده ويطرحة ظلامه" (١٢٠) لذا نجد بشاراً يحتج من خلال البنية اللفظية، على ضيقه وإحساسه الخانق من ذاك الدجى، ليتعامل معه بقوة مستعيناً بألفاظ تدلُّ على تقطيع أوصال قتامة البائسة، ويبادر ذاك الظلام بلفظتي (التجوّب) و(التمزيق) وهما مشتركان في معنى التقطيع، والأولى تعني قطع وسط الثوب ليكون له جيباً، مصوراً ظلمة ذاك الليل بالثوب، بدلالة الستر والغطاء. بينما يشبه بقايا ظلامه بمزق الثوب المقطعة ليجمع الصورتين بصورة تشبيهية واحدة مشبهاً انكشاف ذاك الظلام بالفرق أي فرق الشعر في الرأس، لتتكشف سحاب (سماء)

ضبابه بواضح مبلج، ليحقق الشاعر انتصاراً على ذاك الظلام الذي انقشع إشراقات واضحة.

ويقتنص بشار صوراً بديعة للنهار والليل، فيقول: (١٢١)

متى تعرف الدار التي بان أهلها بسعدى فإنّ الدمع منك قريب

تذكر من أحببت إذ أنت يافع غلام فمغناه إليك حبيب

وإذ نحن بالأدعاص أمّا نهارنا فصعبٌ وأمّا ليلنا فركوب

يعبّر الشاعر عن حاله عندما يعرف دار الحبيب بعد طول عناء وتأمل لأطلالها التي خفت معالمها، فعند ذاك لا يملك مجاري دموعه، لما تهيج له من ذكرى مؤلمة وحنين إلى أيام الشباب التي تقصّت بلا رجعة، فمغناه وذكراه حبيب للقلب مهيج للجراح. ولا يقف بشار عند الخطوط العريضة للذكريات حتى يثير بنفسه ذكرى المعاناة التي واجهته أيام الشباب ومحاولاته الوصول إلى الحبيبة، ويسوق صوراً يوحد من خلالها نيران الذكرى في نفسه، ليصف حاله ومعاناته في تلك الفترة مع الرقيب.

يسوق بشار صورة له ولحبيبته وهما في (الأدعاص) وهي جمع لكثيب الرمل، وبصورة استعارية يشبه نهار تلك الأيام بالحصان الصعب الذي لا يمكن أن يركب، وهي صورة قد يلف دلالتها الغموض إلا إذا قرناها مع صورة الليل التي تبعثها (وأما ليلنا فركوب)، وهو تشبيه بليغ، يدل على سهولة ركوب الليل؛ أي أنّ الليل كحصان سهل الركوب، وقد ساقه التشبيه بجامع المران واليسر، في كل فلم يكن ليعاني وقتذاك من طول ليل ومعاناة مع تلبد غيوم الظلام.

لقد أراد الشاعر من خلال التناقض بين الصورتين أن يكتفي بهما على الإغراء والستر، فالليل كان يستتره من الرقيب أمّا النهار فكان يكشف أمره.

أراد بشار من استحضار الماضي ومعايشته، التعويض النفسي، لما في تلك الذكريات من نشوة في النفس، وزهوٍ بأيامٍ خلت "وكأنّه حين يغترب عن واقعه يجد ذاته من خلال اللجوء إلى ماضيه ... ليرصد بعداً واضحاً من أبعاد حالته النفسية، وكأنّما انسلخ زمنياً - أو أراد - من واقعه ليعايش ذلك الماضي معايشة تامّة، يسيطر عليها الزمن في إطار ذلك الماضي". (١٢٢)

وهذا المؤمل بن أميل يقول في الليل: (١٢٣)

وطارقاتٍ طرقتني رسلاً * * * والليلُ كالتيلسانِ مُعْتَكِرُ

شكّلت طارقات الليل وظلامه وحدة نفسية تداخلت مع أحساس الشاعر، الذي رسم صورها وهي تلقي بكلّكلها على صدره، ليصفها وكأنّها رسل من الحبيب، أي من ذكرياته التي تهيجت في نفس الشاعر لتجافي عينه النوم، ويطول ليله. وبجملة استثنائية يبين الشاعر الأجواء التي هاجت له فيها تلك الطارقات، مشبّهاً ليله بالتيلسان أي أنّ حاله أسود معتم معتكر ظلامه بالغبار حتى لا تكاد ترى شيئاً من خلاله. وهذه الصورة لليل تدل على انقباض نفس الشاعر وشدة البؤس الذي أحاط به حال تذكره أيام خلت مع الحبيب. يقول طه حسين "الظلام الحالك إشارة إلى اليأس وانقطاع الرجاء من لذة الحياة". (١٢٤)

وأبو الشيص يصف حالته النفسية عبر صورة تشبيهية، قال: (١٢٥)

كأنّ بلادَ اللهِ في ضيقِ خاتمٍ * * * عليّ فما تزدادُ طولاً ولا عرضاً

في هذا البيت الذي روي في الديوان منفرداً، يضحُّ الشاعر آلاماً نفسيةً وأوجاعاً كبيرة بمفردات قليلة، حتى تكاد تلك الألفاظ تتفجّر من ثقل ما تحمل. والشاعر لم يكشف دوافع القول في ذاك البيت وأسباب ذاك الهم المتفجّر، وارتأى أن يُعرِّض به تعريضاً من خلال تشبيهات وصور تحاكيه، وقد أظهر حرصاً على استدعاء صور تتسع لاحتواء ما بداخله من توجع وتفجع، والتعريض أكثر تأثيراً من القصد المباشر "لاتساع الظن في التعريض، وشدة تعلق النفس به، والبحث عن معرفته، وطلب حقيقته". (١٢٦)

لقد عمد الشاعر إلى الصورة التشبيهية عند أول ألفاظ البيت؛ ليدلّ على الخطب الجلل الذي يلح عليه، إذ إنّه صوّر (بلاد الله) وهي صورة لا تنتهي عند حد، ولا تحصى ولا تعد، عن طريق التشبيه المرسل المفصل بصورة تشبيهية محدودة جداً ومعروفة بضيقها (ضيق خاتم) ليضع نفسه بين صورتين متناقضتين متفاوتتين بأقصى حدّ، جامعاً بين كل تلك السعة في بلاد الله داخل ضيق الخاتم وهي صورة تختلط فيه أضلاع الشاعر من شدة الهم، ليؤكد الصورة بقوله (فما تزداد طولاً ولا عرضاً).

لقد بلغ الهمّ مداه في نفس الشاعر، وتقبّضت أسارير نفسه، في لحظة اختلط عليه كل شيء، حتى أنّ نفسه الضائقة لم تتسع له لإضفاء صور أخرى لصورته التشبيهية ليجعلها صورة واحدة كالقمر في الليل الداجي "كلّما قلّت تفصيلات الصورة والحالة الشعرية زاد تأثيرها المباشر؛ فكثرة التفصيلات لا تترك عملاً للإيحاء الذي تتمتع به لغة الشعر". (١٢٧)

وهذا شاعر الحكمة، صالح بن عبد القدّوس، لا يجد بداً من اللجوء إلى صور الطبيعة ليضمّنها في حكمه، يقول: (١٢٨)

الدارُ جنةٌ عدنٍ إن عملت بما يُرضي الإلهَ وإن فرطت فالنازِ

هُما محلّانِ ما للناسِ غيرُهُما فانظرْ لنفسِكَ ماذا أنتُ مختارٌ

يتوسَّل شاعرنا بصورٍ يحاول من خلالها تقريب أفكاره إلى المتلقي ويجعله متفاعلاً معها ومشدوداً إليها بقوة. وفي معرض حثِّه على العمل الصالح والابتعاد عن عمل السوء، يلجأ شاعرنا إلى مبدأ الثواب والعقاب الذي يكون نتيجة محصَّلة في الآخرة لما يبني في الدنيا، وأنَّ هذه الصورة الفلسفية تحتاج إلى تبسيط لتصل إلى عامة الناس ويعمَّ نفعها؛ ما دفع الشاعر إلى رسمها بصور تشبيهية استدعاها من الطبيعة والبيئة ليستنهض الهمم. يشبه شاعرنا الدار الدنيا بصورة تشبيهية بليغة بجنة عدن، وهذه الصورة تحمل في ثناياها صوراً جزئية كثيرة مما تضمه الجنة من نعم أعدها الله لعباده المتقين، وهذه الصور لا تحتاج إلى تفصيل وتدقيق فهي تتدقَّق في نفس المتلقي حال ورود اللفظ، إذ إنها صارت معلومة بالتواتر من خلال ورودها في القرآن الكريم، وفي السنة النبوية، ولها ما لها من أثر يستنفر الهمم في طلبها، وجاءت صور للجنة في القرآن تحفيزاً للناس على الإنفاق، قال تعالى: ﴿ وَمَثَلُ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ ابْتِغَاءَ مَرْضَاتِ اللَّهِ وَتَثْبِيتًا مِّنْ أَنفُسِهِمْ كَمَثَلِ جَنَّةٍ بِرَبْوَةٍ أَصَابَهَا وَابِلٌ فَآتَتْ أُكُلَهَا ضِعْفَيْنِ فَإِن لَّمْ يُصِبْهَا وَابِلٌ فَطَلٌّ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ ﴾ (١٢٩) وقد ورد في تفسيرها "وليثبتوا منها ببذل المال الذي هو شقيق الروح، وبذله أشق شيء على النفس على سائر العبادات الشاقة وعلى الإيمان؛ لأنَّ النفس إذا رِيضت بالتحامل عليها وتكليفها ما يصعب عليها ذلَّت خاضعة لصاحبها وقل طمعها في اتباعه لشهواتها وبالعكس فكان انفاق المال تثبيتاً لها على الإيمان واليقين" (١٣٠)

على أن هذه الصورة لا تتحقق إلا بشرط (العمل بما يرضي الله)، ليضع الشاعر في قبالة تلك الصورة صورة أخرى تناقضها تماما، ولها أثرها في رعب النفوس ليعطفها على الصورة الأولى، ليضع المتلقي بين خيارين لا ثالث لهما الجنة إن عمل لها، والنار إن فرط. قال تعالى: ﴿ وَاتَّقُوا النَّارَ الَّتِي أُعِدَّتْ لِلْكَافِرِينَ ﴾ (١٣١) ولهذه الصورة من الرهبة في النفوس الشيء الكثير، وورد في تفسيرها "كان أبو حنيفة رحمه الله يقول: هي

أخوف آية في القرآن؛ حيث أوعد الله المؤمنين بالنار المعدّة للكافرين، إن لم يتقوه في اجتناب محارمه". (١٣٢)

وبعد تلك الصور المتقابلة يترك الشاعر الخيار للمتلقي بتحديد طريقه، ليشبه صورتين بمحليين لا ثالث لهما، وعلى الإنسان أن يختار لنفسه. ويصور بشار الثريا وهي على نحر حبيبته، فيقول: (١٣٣)

دَعَانِي إِلَى أُمِّ الْوَلِيدِ شَبَابُهَا وَحُسْنُ فَإِنِّي مِثْلَهَا غَيْرُ وَاجِدِ

كَأَنَّ الثُّرَيَّا يَوْمَ رَاحَتْ عَشِيَّةً عَلَى نَحْرِهَا مَنْظُومَةٌ فِي الْقَلَائِدِ

يفصّل بشار أسباب ودوافع هيامه بأُمّ الوليد، معدّداً من صفاتها الشباب والحسن، وأن لا شبيه لها، من وجهة نظره، وينفذ من خلال ذلك إلى صورة تشبيهية اكتسبت جمالها من أمّ الوليد تلك. ويصور بشار الثريا حين تتعكس على نحرها عشية، وكأنّها نظمت قلائد، وكأنّ الشاعر يريد أنّ الثريا لم تكتسب جمالها وانتظامها إلا على نحر الحبيبة، وهو ضرب من المبالغة، يدل على مدى انفعال الشاعر وإعجابه بأُمّ الوليد، حتى أنّ الكواكب المضيئة في عمق السماء تكتسب بهائها وانتظامها ورونقها من حسن تلك الحبيبة.

لقد أجاد الشاعر رسم صورته التشبيهية، التي سخر فيها أجزاء الطبيعة في خدمة الصورة الغزلية "إنّ إجادة الوصف الشعري لشيء من الأشياء، تقتضي أن يحدّق الشاعر فيما يريد أن يصفه تحديقاً يظهر دقائقه ويرسمها في نفسه رسماً يمس عواطفه وخياله، حتى ينطلق لسانه بوصف هذا الشيء نقلاً عمّا تركت صورته في خياله وقلبه من الشكل المفصّل والتأثير الشديد". (١٣٤)

ومن الصور البديعة لبشار، تصويره للسراب، يقول: (١٣٥)

في كلِّ هَنَاقَةٍ الأَضْوَاءِ مَوْحِشَةٍ يَسْتَرْكِضُ الآلَ فِي مَجْهُولِهَا الحَدْبُ

كَأَنَّ فِي جَانِبِهَا مِنْ تَعْوَلِهَا بَيَضَاءٌ تَحْسِرُ أحياناً وَتَنْتَقِبُ

جَزَاءٌ حَوَاءٌ مَخْشِيٌّ مَتَالِفِهَا جَشَّمْتُهَا العَيْسَ وَالْحَرِبَاءَ مُنْتَصِبُ

يصف الشاعر المرتفع من الأرض، واستعمل لها مجازاً لفظ (هناقة) والتي تأتي حقيقة بمعنى ضجر يعتري الإنسان، وأراد من تعبيره المجازي سعتها حتى أن السراب (الآل) يأخذ مديات بعيدة في مجهولها الواسع.

وينفذ الشاعر من خلال ذلك إلى صورة تشبيهية بديعة لذاك السراب الذي يتلون (يتغول) أي يختلف مرآه في أفق تلك المفازة الواسعة، مصوراً إياه وكأنه امرأة بيضاء تحسر لثامها أحياناً وتنتقب أحياناً أخرى، وهذه تشبيه بعيد قلماً يلتفت إليه شاعر، فكيف إذا كان هذا الشاعر مكفوفاً؟!

لقد جمع خيال بشار بين صورتين بعيدتين عن بعضهما، بصورة تشبيهية أبدع صياغتها بشكل دلّ على دقة نظره وشدة انفعاله "كلما خفي التشبيه ودقّ كان أبلغ وألصق بالنفس، لأنه يشبع عندها حبّ التطلع إلى الجديد، وشغفها به، وتنشأ بلاغته من طرافته وبعد مرماه، ومقدار ما فيه من خيال". (١٣٦)

وقال عبد القاهر الجرجاني: "إذا استقرت التشبيهات، وجدت التباعد بين الشئيين كلما كان أشد، كانت النفوس إليه أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب". (١٣٧)

ومشاهد الطبيعية يسخرها بشار بفخره وهجائه خصومه، يقول: (١٣٨)

وقد عَلِمْتُ عَلَيَا رُبِيعَةَ أَنِّي
*** إذا السيفُ أكَدَى كَأَنَّ فِيَّ مِضَاءَ

تركتُ ابنَ نَهْيَا* بعدَ طولِ هديرِهِ
*** مُصِيخَا كَأَنَّ الأَرْضَ مِنْهُ خَلَاءُ

في مشهد من مشاهد صورته الشعرية، يدمج بشار الفروسية بالطبيعة، ممهداً لغرض الهجاء بالفخر بنفسه، حيث أنّ الفخر هنا أصبح ضرورة لا بد منها. يتحدث الشاعر عن نفسه وكيف أنه لسان القوم وسيفهم الماضي الذي لا ينبو (إذا السيف أكدى)، وكيف لا، وهو الذي يعلمه عليّة القوم من ربّيعة لا عامتهم، فهم على إحاطة تامة ويقين ببأسه ومضائه، وإذ كان ذلك حال أشرف القوم فما بالك بحال من هم دونهم؟
يدير بشار بشكل مبالغ فيه حديثه من الفخر إلى الهجاء، لكنّه لا يوجّه كلامه مباشرة لخصمه إمعاناً في إذلاله وتعالياً عليه، متجاوزاً كل التفاصيل الدقيقة والجزئيات وكيف وبم تغلب على الخصم، لينتقل إلى النتائج مباشرة؛ فحماد ولمجرد رؤية بشار، كأنّ لسانه قُطع فلا يقوى على الرد ولا حتى يستطيع أن يتمم بعد، حتى أنّ بشاراً لا يعير له اهتماماً، ولا يكلف نفسه تشبيهه ورسم صورته وهو على حالته تلك، ليكتفي بتشبيهه يسوقه من الطبيعة (كأنّ الأرض منه خلاء)، فالأرض هنا خلت من الجعجعة بعد قطع لسان حماد!

ولأنّ الشاعر أعمى ولا يستطيع القتال ومواجهة الخصم من منظور المجتمع على الأقل؛ فجدّه يلح بمشاهد القوة والقدرة على خصومه "على أن يجد لنفسه عزاءً إزاء قسوة عالمه، أيّاً كانت المسؤولية الاجتماعية أو الطبيعية إزاء اغترابه، فهو يحاول تجاوز منطقة التحدي، ويتخطى حدود الإحساس بالاضطهاد". (١٣٩)

الخاتمة

بعد رحلتنا مع البحث وشعرائنا العميان الذين زينوا دواوين الشعر بوصف جمال الطبيعة سواء كانت الصائتة أو الصامتة والتي فاقت في كثير من الاحيان وصف من رزق نعمة البصر نقف مع أهم محطات ختام بحثنا.

ركزنا في بحثنا هذا على انتقاء الصور التشبيهية التي فيها الابتكار والجدة، والأثر النفسي الواضح عند الشعراء ودوافع القول، والتنوع في الصور أو طرح صور وردت على أسنة شعراء سابقين، وأضفى الشاعر عليها ملامح جديدة أخرجتها من قتامة القَدَم لتضعها على جادة التجديد، ليتحقق له السبق فيها

إنَّ أغلب صور التشبيه التي وردت عند شعرائنا هي صور معنوية أو حسيّة معروفة الملامح، إذ كانوا يلجأون فيها أحياناً لتشبيه الشجاع بالأسد أو السيف الصقيل، والجميلة بالغزال، والكريم بالبحر والغيم، والغيث، وما إلى ذلك من صور تشبيهية. من الملاحظ أنَّ دراسة الأدب في ضوء علم النفس والسلوك الإنساني، وأثر ذلك بعملية الإبداع قد تكون استحقاقاً مرحلياً تتطلبه مرحلة تطور العلوم والفنون وتلاقحها، ما يحتم أن لا يكن الأدب بمعزل عن ذلك الاندماج الثقافي.

إنَّ المساحة الواسعة في دواوين الشعراء العميان في العصر العباسي الأول، لا تحد بحدود هذا البحث، فالصور البلاغية التي ضمّتها جنابات قصائدهم زاخرة، ومعانيها نادرة، ما يترك الباب مفتوحاً أمام من أراد ولوجها بدراسات جديدة، في الفنون البلاغية والصور الفنية، إذا لم تكن جزئيات فن التشبيه الذي قمنا بدراسته تنتسح إلى بحوث أخرى.

والحمد لله رب العالمين

الهوامش

- (١) ديوان مالك بن الربيع: تح د. نوري حمودي القيسي، مستل من مجلة معهد المخطوطات العربية، مج ١٥ / ج ١: ٩ - ٩١ .
- (٢) المصدر نفسه: ٩٥ .
- (٣) ديوان الشنفرى عمرو بن مالك: جمعه وحققه ونشره د. إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤١٧ هـ ١٩٩٦ م، ط ٢: ٥٩ .
- (٤) ديوان علي بن جبلة العكوك: ٦٤ .
- (٥) ديوان علي بن جبلة العكوك: ٦٤ .
- (٦) دراسات في علم النفس الأدبي: حامد عبد القادر، المطبعة النموذجية الحلمية الجديدة، مصر (د)، ت: ١٨٧ .
- (٧) ديوان علي بن جبلة العكوك: ٩٤ .
- (٨) سورة الأنفال: الآية ٦٠ .
- (٩) دراسات في علم النفس الأدبي : ١٨٧ .
- * ابن الوزاع: هو عمر بن الوزاع الحنفي الثائر لقومه، وكان قد جمع قومه وأغار على الأعداء، وأتى النشاش، فأقبلت إليه بنو عامر، فاقتتلوا وهزموه، وفرَّ ابن الوزاع فلقح باليمامة، فكان هذا يوم النشاش، ولم يكن لحنيفة بعده جمع، وكان المعركة بعدما ثار بنو حنيفة وهم أهل اليمامة على عاملهم علي بن المهاجر، ووقع ذلك عقب مقتل الوليد بن يزيد بن عبد الملك سنة ١٢٧هـ: ينظر: ديولن بشار بن برد: الهامش: ٩/٢ - ١٠ .
- (١٠) ديوان بشار بن برد: ١١/٢ .
- (١١) ديوان النابغة الذبياني: اعتنى به حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، ط ٢، ١٤٢٦ هـ، ٢٠٠٥ م: ١١، وينظر ديوان بشار ١١/٢ .
- (١٢) الوصف بين المادية والوجدانية في الشعر العربي: إيليا الحاوي، مقال منشور مجلة الأديب، لبنان، العدد ١/٩، سبتمبر ١٩٥٩: ٥ .
- (١٣) ديوان بشار بن برد: ٩٨ / ٢ .
- (١٤) الوصف بين المادية والوجدانية في الشعر العربي: مقال منشور: ٣ .
- (١٥) ديوان بشار بن برد: ١٩٠/٣ .
- (١٦) ينظر : ديوان بشار بن برد: الهامش ١٩٠/٣ .

- (١٧) المصدر نفسه: ١٩٠/٣ .
- (١٨) ديوان بشار بن برد: ١٩٠ /٣ .
- (١٩) المصدر نفسه: ١٩١ /٣ .
- (٢٠) خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني: محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٤١٦ هـ ١٩٩٦ م، ط ٤: ١٨٤ .
- (٢١) ديوان بشار بن برد: ٢٨ /٤ .
- (٢٢) في النقد والأدب: ١٣٤/١ .
- (٢٣) ديوان بشار بن برد: ١٩٧ /٣ .
- (٢٤) أصول النقد: ١٨١ .
- (٢٥) ديوان عنتره: تح محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، القاهرة، ١٩٦٤: ٢٦٦ .
- (٢٦) ديوان بشار بن برد: ١٩٧ /٣ .
- (٢٧) ينظر : هامش ديوان بشار بن برد: ١٩٧/٣ .
- (٢٨) ينظر: في النقد والأدب: ١/ ٣٨٦ ٣٨٧ .
- (٢٩) ديوان بشار بن برد: ١٩٧ /٣ - ١٩٨ .
- (٣٠) ينظر هامش ديوان بشار بن برد: ١٩٨ .
- (٣١) ديوان الشنفرى: جمعة وحققه وشرحه إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤١٧ هـ ١٩٩٦ م: ٦٠ .
- (٣٢) العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، حققه وفصله وعلق حواشيه محيي الدين عيد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، ١٤٠١ هـ ١٩٨١ م، ط ٥: ٢٨٧/١ - ٢٨٨ .
- (٣٣) ديوان أبي الشيبان الخزاعي: ٧٧ .
- (٣٤) في الأدب والنقد: ١ / ١٣٢ .
- (٣٥) ديوان بشار بن برد: ١٠٨ /٢ .
- (٣٦) فن البلاغة: عبد القادر حسين، عالم الكتب، بيروت، ١٤٠٥ هـ ١٩٨٤ م، ط ٢: ١٤٥ - ١٤٦ .
- (٣٧) ديوان بشار بن برد: ٧٨ /٣ .
- * الشؤون: جمع شأن وهو عرق من التراب في صخور الجبل ينبت فيه النخل أو التبع: ينظر هامش الديوان: ٨٧ /٣ .
- (٣٨) النقد الأدبي أصوله ومناهجه: ٣١ .

- (٣٩) ديوان بشار بن برد: ٧٩/٣ .
- * كتب في الديوان (تتوه) بمثناة فوقية مفتوحة فنون مضمومة ولا معنى له هنا ولا يتزن، فهو تحريف وأصله بنوة أنقاض، أي بنت نوق أنقاض. ينظر ديوان بشار بن برد: الهامش: ٧٩ / ٣ .
- (٤٠) ينظر: الأدب المقارن: د، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د،ت) ط٩: ٣١٥ .
- (٤١) ديوان بشار بن برد: ٧٩ / ٣ ٨٠ .
- (٤٢) ديوان كعب بن زهير: صنعه الإمام أبي سعيد السكري، شرح ودراسة د. مفيد قميحة، دار الشواف للطباعة والنشر، الرياض، ١٤١٠ هـ ١٩٨٩ م، ط ١: ١١٢ .
- (٤٣) بحوث في المعلقات: ١٢ .
- (٤٤) ديوان بشار بن برد: ٣ / ٣٦ ٣٥ .
- (٤٥) المصدر نفسه: الهامش: ٣ / ٣٥ .
- (٤٦) دراسات في علم النفس الأدبي: ١٦٢ .
- (٤٧) ديوان بشار بن برد: ٣ / ٣٦ .
- (٤٨) النقد الأدبي أصوله ومناهجه: ٤٠ .
- (٤٩) ديوان بشار بن برد: ٣ / ٢٢٥ - ٢٢٦ .
- (٥٠) دراسات في علم النفس الأدبي: ١٨٩ .
- (٥١) ديوان بشار بن برد: ٣ / ٢٢٦ .
- (٥٢) بحوث في المعلقات: ١٠٠ .
- (٥٣) ديوان بشار بن برد: ١ / ٣١٦ - ٣١٧ .
- (٥٤) كتاب الموسيقى الكبير: الفيلسوف أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي، تحقيق وشرح عطّاس عبد الملك خشبة، مرتجعة وتصدير د. محمود أحمد الحفني، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة (د،ت): ٦٢ .
- (٥٥) ديوان بشار بن برد: ٢ / ٦٤ .
- (٥٦) مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي: جابر عصفور، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٧: ٣٢٥ .
- (٥٧) ديوان بشار بن برد: ٢ / ٧٠ .
- (٥٨) الوصف بين المادية والوجدانية في الشعر العربي: ٤ .
- (٥٩) ديوان أبي الشيص الخزاعي: ٩٦ .

- (٦٠) ديوان عنتره: ٢٦٢ .
- (٦١) ديوان عنتره: ٢٦٣ .
- (٦٢) قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، مكتبة النهضة، ١٩٦٧، ط٣: ٢٥٣ .
- (٦٣) ديوان بشار بن برد: ١ / ١٣٤ .
- (٦٤) في النقد والأدب: ١ / ١٠٥ .
- (٦٥) ديوان بشار بن برد: ١ / ١٣٤ .
- (٦٦) في النقد والأدب: ٤٠٢ .
- (٦٧) ديوان بشار بن برد: ١٧١/٢ - ١٧٢ .
- (٦٨) سورة القصص: الآية: ٢٩ .
- (٦٩) سورة الأنعام: الآية: ١١ .
- (٧٠) سورة الفرقان: الآية ٦٣ .
- (٧١) الخصائص: أبو الفتح عثمان بن جني، تح محمد علي النجار، دار الكتب المصرية المكتبة العلمية (د،ت): ١٦٠/٢ .
- (٧٢) ديوان بشار بن برد: ٣ / ٧٤ .
- * كتب في الديوان (نهول) ولعله (نحول): ينظر: هامش ديوان بشار بن برد: ٣ / ٧٤ .
- (٧٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة: ٣٩٥ .
- (٧٤) ينظر: في النقد والأدب: ١ / ٤٠١ .
- (٧٥) شعر ربيعة الرقي: ٩٨ .
- (٧٦) الاغتراب في القصيدة الجاهلية: محمود سليم هياجنة، دار الكتاب الثقافي، الأردن، ١٤٢٦ هـ . ٨٣: ٢٠٠٥م .
- (٧٧) في النقد والأدب: ١ / ٤٠٢ .
- (٧٨) ديوان أبي الشيبان الخزاعي: ٣٣ - ٣٤ .
- (٧٩) الأسس الجمالية في النقد العربي: ٣٩٤ .
- (٨٠) ديوان أبي الشيبان الخزاعي: ٧٠ .
- (٨١) الموقف النفسي عند شعراء المعلقات: ٤٤ .
- (٨٢) ديوان بشار بن برد: ٤ / ٧٨ .
- (٨٣) الموقف النفسي عند شعراء المعلقات: ٢٩ .
- (٨٤) ديوان بشار بن برد: ١ / ٢٧١ .

- (٨٥) الاغتراب في القصيدة الجاهلية: ٨٣ .
- (٨٦) ديوان بشار بن برد: ١ / ٢٤٨ .
- (٨٧) كتاب الموسيقى الكبير: ٦٧ .
- (٨٨) ديوان بشار بن برد: ١ / ٢٠٨ .
- * **حوضي**: إسم مكان ورد ذكره في شعر النابغة الذبياني، بقوله:
- أَوْ ذُو وَشُومٍ بِحَوْضَى بَاتٍ مُنْكَرِسًا *** فِي لَيْلَةٍ مِنْ جُمَادَى أَخْضَلَتْ بَيْمًا
- وحوضي: موضع: ينظر ديوان النابغة الذبياني: ١٠٣ .
- (٨٩) الأسس الجمالية في النقد العربي: ٣٥٠ .
- (٩٠) رؤية نفسية للفن: ريكان إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧، ط١: ٣٦ .
- (٩١) ديوان بشار بن برد: ١ / ٢١١ .
- (٩٢) الصورة البصريّة في شعر العميان دراسة نقدية في الخيال والإبداع: د. عبد الله المغامري الفيقي، الدار الأدبي بالرياض، ١٤١٧ هـ - ١٩٩٧ م، ط١: ٦٨ .
- (٩٣) ديوان علي بن جبلة العكوك: ٤٧ .
- (٩٤) الموقف النفسي عند شعراء المعلّقات: ٤٦ .
- (٩٥) ديوان علي بن جبلة العكوك: ٢٩ .
- * **الهضب**: بلد في الدهناء بين نجد ومكة: ينظر: ديوان علي بن جبلة العكوك: الهامش: ٢٩ .
- (٩٦) النقد الأدبي: ٢٤ .
- (٩٧) ديوان الخريمي: ١٩ .
- * **الجناب**: مكان بعينه: ينظر هامش ديوان الخريمي: ١٩ .
- (٩٨) الموقف النفسي عند شعراء المعلّقات: د. مي يوسف خليف، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة (د، ت): ٥٨ .
- (٩٩) ديوان الخريمي: ٢٧ .
- (١٠٠) ينظر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: د. عبد القادر القط، الناشر مكتبة الشباب، ١٩٨٨ م: ٣٩٦ .
- (١٠١) ديوان الخريمي: ٢٧ .
- (١٠٢) المصدر نفسه: ٢٩ .
- (١٠٣) ديوان الخريمي: ٣١ .
- (١٠٤) سورة الجمعة: الآية ٥ .

- (١٠٥) سورة التكوير: الآية ٩٩ .
- (١٠٦) تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: ٧٠٩/٤ .
- (١٠٧) سورة الحاقة: الآية ٥٢ .
- (١٠٨) تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: ٦٠٢ /٤ .
- (١٠٩) شعر ربيعة الرقي: ٨٣ .
- (١١٠) سورة النمل: الآية: ٧ .
- (١١١) ينظر: في النقد والأدب: ١ / ١٣٤ .
- (١١٢) ديوان الخريمي: ٣٢ - ٣٣ .
- (١١٣) الموقف النفسي عند شعراء المعلقات: ٤٣ .
- (١١٤) ديوان علي بن جبلة العكوك: ٤٧ .
- (١١٥) تجديد ذكرى أبي العلاء: ١٩٣ .
- (١١٦) ديوان بشار بن برد: ٧٧ / ٢ .
- (١١٧) الموقف النفسي عند شعراء المعلقات: ٦٩ .
- (١١٨) المصدر نفسه: ٢٢ .
- (١١٩) ديوان بشار بن برد: ١ / ٣٠٦ .
- (١٢٠) الموقف النفسي عند شعراء المعلقات: ٢٢ .
- (١٢١) ديوان بشار بن برد: ١ / ٢١٢ .
- (١٢٢) الموقف النفسي عند شعراء المعلقات: ٤٢ - ٤٣ .
- (١٢٣) ديوان المؤمل بن أميل المحاربي: ١٩٩ .
- (١٢٤) تجديد ذكرى أبي العلاء: طه حسين، دار المعارف، ١٩٦٣م، ط٦: ١٩٥ .
- (١٢٥) ديوان أبو الشيص الخزاعي: ٧٩ .
- (١٢٦) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١ / ١٧٢ - ١٧٣ .
- (١٢٧) الأسس الجمالية في النقد العربي: عز الدين إسماعيل ٣٥٥ .
- (١٢٨) ديوان صالح بن عبد القدوس البصري: ١١٩ .
- (١٢٩) سورة البقرة: الآية ٢٥٦ .
- (١٣٠) تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: ١ / ٣٤٠ .
- (١٣١) سورة آل عمران: الآية ١٣١ .
- (١٣٢) تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: ١ / ٤٤٢ .

- (١٣٣) ديوان بشار بن برد: ٢ / ١٥٠ .
- (١٣٤) تجديد نكرى أبي العلاء: ١٩٣ .
- (١٣٥) ديوان بشار بن برد: ١ / ٢٥٧ .
- (١٣٦) من جماليات المعنى حسن التعليل: د. عيد محمد شبابيك، دار حراء، القاهرة (د،ت): ١١٤ .
- (١٣٧) أسرار البلاغة: ١٣٠ .
- (١٣٨) ديوان بشار بن برد: ١ / ١٥٣ - ١٥٤ .
- * ابن نُهيا هو الشاعر حماد عجرد أبو عمرو، حماد بن عمر بن يونس بن كليب السواني مولاهم، الواسطي، أو الكوفي. نادم الوليد بن يزيد ثم قدم إلى بغداد زمن المهدي، وبينه وبين بشار بن برد مزاح وهجاء فاحش... مات سنة ١٦١ قتلته محمد بن سليمان أمير البصرة على الزندقة، وقيل بل مات في سفر". ينظر: سير أعلام النبلاء: شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن قايماز الذهبي، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٧ هـ ٢٠٠٦ م: ٦ / ٥٧٢ .
- (١٣٩) الموقف النفسي عند شعراء المعلقات: ٧٩ .

المصادر

بعد القرآن الكريم

- ١- ديوان مالك بن الربيع: تح د. نوري حمودي القيسي، مسئل من مجلة معهد المخطوطات العربية
- ٢- ديوان الشنفرى عمرو بن مالك: جمعه وحققه ونشره د. إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت،
- ٣- ديوان علي بن جبلة الملقب بالعكوك: تح: شاكر العاشور، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط ١.
- ٤- دراسات في علم النفس الأدبي: حامد عبد القادر، المطبعة النموذجية الحلمية الجديدة، مصر (د)، (ت):
- ٥- ديوان بشار بن برد: جمع وتحقيق وشرح الشيخ محمد الطاهر ابن عاشور، دار السلام للطباعة والنشر والترجمة، القاهرة، ودار سحنون للنشر والتوزيع، تونس (د ت).
- ٦- ديوان النابغة الذبياني: اعتنى به حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط ٢، ١٤٢٦ هـ، ٢٠٠٥ م
- ٧- الوصف بين المادية والوجدانية في الشعر العربي: إيليا الحاوي، مقال منشور مجلة الأديب، لبنان، العدد ١/٩، سبتمبر
- ٨- المؤمل بن أميل المحاربي حياته وما تبقى من شعره: جمع وتحقيق د. حنا جميل جواد، مجلة المورد، المجلد ١٧، العدد الأول، ١٩٨٨.
- ٩- خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني: محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٤١٦ هـ ١٩٩٦ م، ط ٤:
- ١٠- أصول النقد الأدبي: أحمد الشايب، مطبعة النهضة، القاهرة، ١٩٩٤، ط ١٠.
- ١١- ديوان عنتره: تح محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، القاهرة، ١٩٦٤
- ١٢- ديوان الشنفرى: جمعة وحققه وشرحه إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤١٧ هـ ١٩٩٦ م.
- ١٣- العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، حققه وفصله وعلق حواشيه محيي الدين عيد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، ١٤٠١ هـ ١٩٨١ م، ط ٥:

- ١٤- ديوان أبي الشيص الخزاعي وأخباره: عبد الله الجبوري، المكتب الإسلامي، بيروت، ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م، ط ١
- ١٥- فن البلاغة: عبد القادر حسين، عالم الكتب، بيروت، ١٤٠٥ هـ ١٩٨٤ م، ط ٢
- ١٦- النقد الأدبي أصوله ومناهجه: سيد قطب، دار الشروق، القاهرة، ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠ م، ط ٦ .
- ١٧- الأدب المقارن: د، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د،ت) ط ٩:
- ١٨- ديوان كعب بن زهير: صنعه الإمام أبي سعيد السكّري، شرح ودراسة د. مفيد قميحة، دار الشواف للطباعة والنشر، الرياض، ١٤١٠ هـ ١٩٨٩ م، ط ١
- ١٩- بحوث في المعلقات: يوسف اليوسف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨ .
- ٢٠- كتاب الموسيقى الكبير: الفيلسوف أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي، تحقيق وشرح عطّاس عبد الملك خشبة، مترجمة وتصدير د. محمود أحمد الحفني، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة (د،ت):
- ٢١- مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي: جابر عصفور، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٧:
- ٢٢- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، مكتبة النهضة، ١٩٦٧، ط ٣
- ٢٣- الخصائص: أبو الفتح عثمان بن جني، تح محمد علي النجار، دار الكتب المصرية المكتبة العلمية (د،ت):
- ٢٤- ديوان عمر بن أبي ربيعة: قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه د. فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت ١٤٦١ هـ - ١٩٩٦ م، ط ٢ .
- ٢٥- شعر ربيعة الرقي ديوان شاعر ودراسة: د. يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤٠٤ هـ ١٩٨٤ م، ط ٢ .

- ٢٦- الاغتراب في القصيدة الجاهلية: محمود سليم هياجنة، دار الكتاب الثقافي، الأردن، ١٤٢٦ هـ
٢٠٠٥م:
- ٢٧- الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة: د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ١٩٧٤م، ط٣.
- ٢٨- الموقف النفسي عند شعراء المعلقات: د. مي يوسف خليف، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د،ت).
- ٢٩- الاغتراب في القصيدة الجاهلية: محمود سليم هياجنة، دار الكتاب الثقافي، الأردن، ١٤٢٦ هـ -
٢٠٠٥م.
- ٣٠- رؤية نفسية للفن: ريكان إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧، ط١
- ٣١- الصورة البصريّة في شعر العميان دراسة نقدية في الخيال والإبداع: د. عبد الله المغامري الفيقي،
الدار الأدبي بالرياض، ١٤١٧ هـ -١٩٩٧م، ط١
- ٣٢- ديوان الخريمي أبي يعقوب إسحاق بن حسّان بن فوهي: جمعه وحققه علي جواد الطاهر ومحمد
جبار المعبيد، دار الكتاب الجديد، بيروت ١٩٧١، ط١.
- ٣٣- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: د. عبد القادر القط، الناشر مكتبة الشباب،
١٩٨٨م
- ٣٤- تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: أبو القاسم محمود بن
عمرو بن أحمد، الزمخشري، تح: عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت (د، ت).
- ٣٥- تجديد ذكرى أبي العلاء طه حسين، دار المعارف، ١٩٦٣م، ط٦
- ٣٦- من جماليات المعنى حسن التعليل: د. عيد محمد شبابيك، دار حراء، القاهرة (د،ت)
- ٣٧- سير أعلام النبلاء: شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن قايماز الذهبي، دار
الحديث، القاهرة، ١٤٢٧ هـ ٢٠٠٦م

٣٨- أسرار البلاغة: الشيخ الإمام أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، الناشر دار المدني، جدة (د، ت).