تجليات الصورة الفنية ومواردها في شعر البحتري

د. محمود شلال حسين

الجامعة العراقية/ كلية الآداب

Manifestations of the technical and resources in Seatri hair

Name: d. Mahmoud shelal Hussein Qaisi

Scientific Title: teacher

Iraqi University/ Faculty of Arts

ملخص البحث:

تجلت الصورة الفنية في شعر البحتري بأسسها وخصائصها كلها. ولعب الخيال دورا موفقا في خلق الصورة الفنية في شعره، سواء في ذلك القطعة والبيت الواحد وأسهم الحوار في خلق الصورة الفنية لدى الشاعر على الرغم من الشحة الملموسة في بروزه. وكان للعاطفة دورها البارز في توشية الصور الفنية عند الشاعر بنصيب وفير من الألق. وجاء التناسق الفني في شعره خصيصة بارزة، دلت على رصيد فائق من الابداع الفني. واستمد معانيه من اعماق نفسه، فتأتي صورة تعكس عالمه النفسي، وما يعتمل فيه من تفاعلات. فتفوق البحتري في مجال البناء الموسيقي للصورة، بشكل جعله في صدارة الشعراء العرب القدامى والمحدثين.

Summary:

Manifested in the technical picture hair Buhturi Bossha and all characteristics. Fantasy and play a successful role in creating the technical picture in his poetry, both in this piece, one house and dialogue contributed to the creation of the technical picture despite the poet tangible health in prominence. The emotion prominent role in the recommendation of the artistic images of when share poet and plenty of glow. The technical consistency in his poetry prominent characteristic, shown on a super balance of artistic creativity. The meaning is derived from the depths of himself, comes the psychological picture of his world, and what is going on the interactions. And beyond Seatri music in the field of construction of the image, make it in the forefront of Arab poets of ancient and modern.

المقدمة

الصورة الفنية قضية نقدية، شغلت حيزاً واسعاً في عالم النقد الأدبي، وهي «من اعقد القضايا التي تواجه الباحث والشاعر على السواء، إذ إنها عنوان عبقرية الشاعر، وطريقة تصوره لتجربته، ووسيلة إلى إيصال هذه التجربة إلى المتلقين»[١].ولا بد لنا، ونحن نرصد تجليات الصورة من أن نحدد عناصرها، وإن من اهم هذه العناصر «موائمة الصياغة لموضوع القصيدة... والخيال والوحدة والموسيقى والتوازن والتناسب وتخير الألفاظ تخيراً فنياً، ثم بعد ذلك التأثير والانفعال»[٢].ومن الدارسين من زاد في عناصر الصورة عناصر أخرى استاقها من عالم النقد الحديث، فذهب إلى أن «الصورة كلام مشحون شحناً قوياً، يتألف عادة من عناصر محسوسة: خطوط، ألوان، حركة، ظلال تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة، أي إنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتؤلف في مجموعها كلاً منسجماً»[٣].ولقد توصلت الدراسات النقدية العربية إلى نتائج ذات شأن في المجال التطبيقي للصورة. وفي طليعة هذه الدراسات والمنجزات نظرية التصوير الفني للناقد سيد قطب، الذي انطلق من رحاب القران الكريم موجها أنظار الدارسين صوب آفاق الأدب العربي

الرحبة للكشف عن عوالم الجمال فيه.واهتم الباحثون بدراسة عناصر التصوير الفني، التي حددها الناقد سيد قطب وأولوها عنايتهم. وقام أحدهم بتقسيم هذه العناصر على أسس وخصائص، تقوم عليها الصورة الفنية وتتسم بها. فأما الأسس فهي: الحركة والحوار ودلالة الألفاظ، وأما الخصائص فهي: الجانب النفسي والخيال والتناسق الفني[٤].وعلى الرغم من أن الصورة أصبحت في كثير من أنواع الشعر الحديث لبنة أساسية من لبناته، وليس مجرد أداة من أدوات التعبير[٥]، إن وجودها في الشعر القديم، وعلى الأصح في شطر غير قليل منه، يحمل مثل هذه الصفة بجدارة عند عدد من الشعراء منهم البحتري.**أجمع دارسو الادب** القدامى والمحدثون على قدرة البحتري الفائقة وتَميزِّه في خلق الصورة الفنية بشكل، جعله يخلِّف تراثاً فنياً من الإبداع التصويري، ما تزال الأجيال ترددده وتتناوله بتقدير عالٍ. تناقلت المصادر الأدبية قول الصولي في معرض الإشادة بشاعرية البحتري: « سمعت عبد الله بن المعتز يقول: لو لم يكن للبحتري إلا قصيدته السينية في وصف إيوان كسرى، فليس للعرب سينيةٍ مثلها، وقصيدته في البركة «ميلوا إلى الدار من ليلى نحييّها» واعتذاراته في قصائده إلى الفتح، التي ليس للعرب بعد اعتذارات النابغة إلى النعمان مثلها... ووصف حرب المراكب في البحر، لكان اشعر الناس في زمانه، فكيف إذا أضيف إلى هذا صفاء مدحه و رقة تشبيهه»[٦] ولعل من دلائل أصالة هذا الرأي أن الدراسات النقدية الحديثة، ولاسيما تلك التي اهتمت بالصورة الفنية أولت قصائد البحتري المذكورة عنايتها لروعة الجانب التصويري فيها.أما الدارسون المحدثون فقد توسعوا في مجال الكشف عن منابع الفن ومعالم الجمال في شعره. ولعل الأستاذ حسن كامل الصيرفي[٧] أكثر الجميع حقاً بأن يستشهد بآرائه في البحتري، بوصفه محقق ديوانه، فضلاً عن استعداده للتفاعل مع عناصر الجمال والإبداع وتشخيصها، بوصفه شاعراً مشهوداً له برقة الطبع.

ويرى الاستاذ الصيرفي أن البحتري إستطاع «أن يسنم قمة الإبداع في حسن التعبير عن معانيه بوضوح وجمال»[٨].ويقول فيه إنه «خُلِقَ ليكون شاعراً، ولو تأخر به الزمن هذه القرون الأحد عشر التي مضت منذ ولد في عام (٢٠٤ هـ) ومات عام (٢٨٤ هـ)، لكان له في لونين من الفنون الحديثة مكانٌ أيّ مكان! وأعني بهذين اللونين: الموسيقى والتصوير»[٩].أجمعت الدراسات النقدية الحديثة على أهمية الخيال في بناء الصورة الفنية. وعلى الرغم من «أن تعريفه ككل المعاني عسير، ومن أسباب صعوبة التعريف أن الكلمة تستعمل في أنواع مختلفة من العمليات العقلية»[١٠]، إن هناك تعريفات بينت صورة كافية للوقوف على أثره في الفن عموماً، منها «إن الخيال هو القدرة التي يستطيع بها العقل أن يشكل صوراً للأشياء أو الأشخاص، أو يشاهد الوجود»[١١]. وهو «معبر يصل المادة بالروح والروح بالمادة، ناقلاً التجربة في الآن ذاته إلى طور التجسيد. إنه نقطة الحيلولية بين النفس والأشياء»[١٢].زخر ديوان البحتري بشواهد كثيرة، تدل على ألق الخيال وقوته وفاعليته في تنظيم العلاقات بين وقائع الحياة وحقائق الوجود، سواء كان ذلك في أبيات مفردة أو مجموعة من الأبيات. من هذا قوله في المديح:

نَفْسِـــي فِـــدَاؤُكَ إِنَّ حَظِّـــي كَـــوْنُ نَفْسِـــي مِـــن فِـــدائِكْ[١٣].

إذ أبدع في الجمع – برقة فائقة– بين جملتين خبريتين، تتدرجان عُلَواً، معززاً الجملة الثانية بأداة توكيد، تقترب بالخيال من الحقيقة. وقوله في المديح أيضاً:

صَعِدوا جِبالاً مِن عُلاكَ كَأَنَّهـا هَضَـباتُ قُـدسَ وَيَـذبُلٍ وَحِـراء[١٤]

فهي صورة إكتسبت فرادتها من جولة موفقة للخيال، صور فيها عظمة مجد الممدوح، حين إستعار لوصف هذا المجد صورة الجبال. وهي صورةٌ يتجلى تميزها حين نوازنها بصورةٍ مألوفة في المديح، ضمها بيت لاحق من القصيدة نفسها:

وَاِستَمطَروا في المَحلِ مِنكَ خَلائِقاً أَصفى وَأَعذَبَ مِـن زُلالِ المـاءِ[١٥].

كذلك يتجلى الخيال عبر صورةٍ جميلة، برغم خشونة تفاصيلها، إمتدت في عدد من الأبيات، يصف فيها فتك الممدوح بواحد من العصاة الأشداء الذين أثاروا مخاوف السلطة، إذ يقول:

مازِلتَ تَقرَعُ بابَ بابَـكَ بِالقَنـا وَتَـزورُهُ فـي غـارَةٍ شَـعواءِ
حَتّى أَخَذتَ بِنَصلِ سَيفِكَ عَنـوَةً مِنـهُ الَّـذي أَعيـا عَلـى الخُلَفـاءِ
أَخلَيتَ مِنهُ البَدَّ وَهيَ قَـرارُهُ وَنَصَـبتَهُ عَلَـماً بِسـامُرّاءِ[١٦]

صارت هذا الأبيات الثلاثة معبراً، وانطلق منه الخيال المبدع لرسم ملامح المرتد المهزوم، فجاء بصورة، امتدت خطوطها إلى ما قبل هزيمته، حين كانت المخاوف تتنازعه وتنهشه وتقضي مضجعه، ليصيبه الذبول والهزال، فقال البحتري:

لَم يُبقِ مِنهُ خَوفُ بَأسِكَ مَطعَمـاً لِلطَيـرِ فـي عَـودٍ وَلا إِبـداءِ
فَتَـراهُ مُطَّرِداً عَلـى أَعـوادِهِ مِثـلَ اِطِّـرادِ كَواكِـبِ الجَـوزاءِ
مُستَشـرِفاً لِلشَمسِ مُنتَصِباً لَهـا فـي أُخرَيـاتِ الجِـذعِ كَالحِربـاءِ[١٧]

وهكذا فلا أمل لكواسر الطير في هذا الشج الهزيل المعلق أمامها. ولقد تكفلت لفظة (مطمعاً) بنصيب كبير من الدلالة، فاق ما يمكن أن تؤديه لفظة (مطمعاً). ولا يخفى ألق الخيال في الجمع بين صورتي المصلوب والحرباء، فضلاً عن الدلالة المستترة، وهي الإشارة إلى الجانب الأخلاقي الواهن للمصلوب.عمد البحتري في عدد من قصائد المديح إلى الاستهلال في بمقدمة في النسيب، على عادة الشعراء. وهذا النوع من المقدمات يوفر ضمانه للتعامل مع نص، يزخر بالجانب العاطفي النفسي الذي يعد خصيصة من خصائص الصورة الفنية، وربما وفر عنصراً آخراً هو الحوار، الذي لا يخفى دوره في خلق الصورة وإضاءة الجانب النفسي فيها، من خلال كشفه عن الملامح الداخلية للشخصية. من هذا قصيده في المديح يستهلها بقوله:

وَعالِمَــةٍ وَقَــد جَهِلَــت دَوائــي ... بِــــلا جَهــــلٍ وَقَــــد عَلِمَــــت بِــــدائي
يَمــوتُ بِهــا المُتَــيَّمُ كُــلَّ يَــومٍ ... عَلَـــى فَـــوتِ المَواعِـــدِ وَاللقـــاءِ
لَهــا ثَغــرٌ وَمُبتَسِــمٌ وَرِيــقٌ ... يَنــوبُ عَــنِ المُعَتَّقَــةِ الطِــلاءِ[١٨]

وبعد عدد من الأبيات، يخصصها لوصف ملامح المحبوبة ينتقل للحديث عن معاناته الذاتية، وهو يكابد لوعة الحب، قائلاً:

كَأَنَّ لَها عَلى قَلبي رَقيباً ... مِــنَ الصَــدِّ المُبَــرِّحِ وَالجَفــاءِ
وَلَوعاتُ الهَوى هُــنَّ اللَواتي ... دَعَــونَكَ لِلبُلابِــلِ وَالغِــناءِ
وَطَيفٍ طافَ بي سَحَراً فَأَذكى ... حَــرارَةَ لَــوعَتي وَجَــوى حَشــائي
وَفي طَيفِ الخَيالِ شِفا المُعَنّى ... وَرِيُّ الصــادِياتِ مِــنَ الظَمــاءِ
وَلَكِنّــي أَشَــدُّهُمُ غَرامــاً ... وَأَكثَــرُهُم أَصــانيفَ البَــلاءِ [١٩]

لا يخفى الزخم العاطفي المتدفق في أثناء حيوية، كللت جولة الخيال، وهو يرسم ملامح الطيف، الذي تثير زيارته اللوعة والجوى، ليصل هذا الزخم العاطفي الذروة في البيت الأخير، الذي جاء تأكيداً على أن أبرز عناصر الصورة هو الجانب العاطفي الملتاع. وحين يقترن الجانب النفسي والعاطفي بالحوار تصبح الصورة أكثر حيوية وأوفى تعبيراً، لما للحوار من دور في إضفاء التشويق والحركة على الحدث ورسم معالم الشخصيات الإنسانية بالتعبير عن خواطرها وآرائها وأحاسيسها[٢٠]. تحققت هذا اللمسات الفنية حين وظف البحتري عنصر الحوار في الصورة السابقة قائلاً:

يَقولُ ليَ العَذولُ، ولَيس يَدري ... بِــأَن اللــومَ مِــن شِــيَعِ الخَنــاءِ
أَجِدَّكَ كَــم تُغَــرِّرُكَ الأَمــاني ... وَتَطرَحُــكَ المَطامِــعُ
وَأَنتَ مُشَرِّقٌ فــي غَيــرِ عَــزمٍ ... وَأَنــتَ مُغَــرِّبٌ عَــن غَيــرِ راءِ
فَقُلــتُ الــدَهرُ يَطلُبُنــي بِثَــأرٍ ... وَأَيّــامُ الحَــوادِثِ بِالدِمــاءِ[٢١]

ولا يخفى التلوين الذي أضفاه الحوار على سرد الوقائع من لمسات في المعاني، يصعب الإتيان بها من خلال الأسلوب السردي التقريري، فالتعجب الكامن في البيت الثاني من النص، حيث يقول:«أجدك! كم تغررك الاماني» لمسة فنية يصعب الإتيان بها لو جاءت بصيغة الاخبار البلاغي المألوف، كأن يقول: «تعجب العذول من تغرير الأماني بي وطرح المطامع إياي بالعراء».وقد يأتي الحوار في صيغةٍ بالغة الإيجاز، ولكنه يختزن كثيراً من الإيحاء الذي لا تفجره إلا طاقة فنية بعيدة المدى، مثل طاقة البحتري التي تجلت في قوله مادحاً:قَومٌ إِذا قيلَ النَجاءَ فَما لَهُم غَيرُ الحَفائِظِ وَالرَدى مِن مَهرَبِ[٢٢].فقد اختزلت (النجاء!) مشهداً صاخباً، اشتدت فيه الأهوال وأطبقت على فئة من

المحاربين، فلم يعد التراجع في الميدان جبناً، فالنفوس البشرية مجبولة على حب الحياة. وهكذا فقد أوحت لفظة مفردة بكثير مما يمكن ان يقال. ولقد جاءت ردة فعل هؤلاء على عكس المتوقع، فاذا بهم: يَمشونَ تَحتَ ظُبا السُيوفِ إلى الوَغى مَشيَ العِطاشِ إلى بَرودِ المَشرَبِ يَتَراكَمونَ عَلى الأَسِنَّةِ في الوَغى كَالصُبحِ فاضَ عَلى نُجومِ الغَيهَبِ[٢٣].وحين نمعن النظر في البيتين السابقين نجد فيهما فيضاً زاخراً من الحيوية التي غذتها الحركة الجلية. والحركة من العناصر الأساسية في البناء التصويري، وهي واحد من الأسس التي قامت عليها نظرية التصوير الفني. ولقد أولاها مبدع النظرية الناقد سيد قطب اهتمامه، فجعلها حين تقترن بالحوار منفذاً إلى عالم الفن البهي[٢٤]. وان لها، سواء أكانت ظاهرة أم مضمرة أثراً في بث الروح في الصورة. في ديوان البحتري صور فنية رائعة، أسهمت الحركة في إثرائها روعةً، منها ما ورد في قوله:

جاشوا فَذاكَ الغَورُ مِنهُم سائِلٌ ... دُفَعاً وَذاكَ النَجدُ مِنهُم مُعشِبُ

يَتَسَرَّعونَ إلى الحُتوفِ كَأَنَّها ... وَفرٌ بِأَرضِ عَدُوِّهِم يُتَنَهَّبُ

حَتّى إِذا كادَت مَصابيحُ الهُدى ... تَخبو وَكادَ مُمَرُّهُ يُتَقَضَّبُ

ناهَضتَهُم وَالبارِقاتُ كَأَنَّها ... شُعَلٌ عَلى أَيديهِمُ تَتَلَهَّبُ[٢٥]

في الأبيات حركة جلية، سرت في السياق بنعومة ويسر، على الرغم من عنفوان الدلالة الذي توحيه بعض المفردات، فلا ضجيج ولا صخب مما اعتدناه في أجواء المعارك، إنما هي حركة دائبة، تمد الصورة بالحيوية والنماء، فـ (جاشو) قوية الدلالة على الغليان[٢٦]، إلا أن السياق الذي احتواها تكفل بالتخفيف من دلالتها في مسيل الفرسان واعشيشاب النجد، كذلك الأمر في (يتسرعون). وتظل الحركة تترى في القصيدة، مثل قوله:

وَوَقَفتَ مَشكورَ المَكانِ كَريمَهُ ... وَالبيضُ تَطفو في الغُبارِ وَتَرسُبُ

ما إِن تَرى إِلّا تَوَقُّدَ كَوكَبٍ ... في قَونَسٍ قَد غارَ فيهِ كَوكَبُ[٢٧]

إن الصورة في هذين البيتين وثيقة الصلة بالصورة التي وردت في بيت بشار بن برد، إذ يقول:

كَأَنَّ مُثارَ النَقعِ فَوقَ رُؤُسِهِم ... وَأَسيافَنا لَيلٌ تَهاوى كَواكِبُه[٢٨]

ومن المناسب هنا الإشارة إلى التفات الإمام عبد القاهر الجرجاني إلى الحركة التي انطوى عليها بيت بشار، جاعلاً إياها أساساً في تفضيله هذا البيت على بيتين من الشعر، ضما صورتين قريبتين من هذه الصورة، هما لعمرو بن كلثوم والمتنبي، فقال: « التفصيل في الأبيات الثلاثة كأنه شيٌ واحد، لان كل واحد منهم يشبه لمعان السيوف في الغبار بالكواكب في الليل، إلا أنك تجد لبيت بشار من الفضل ومن كرم الموقع ولطف التأثير في النفس ما لا يقل مقداره ولا يمكن إنكاره وذلك لأنه راعى ما لم يراعيه

غيره، وهو أن جعل الكواكب تهاوى فأتم الشبه»[٢٩].ولو تأملنا الأبيات، منذ البيت القائل: «حتى إذا كادت مَصابيحُ الهُدَى» لرأينا أن الشاعر جعل فكرة (النور) وما يفي بها من ألفاظ وتراكيب مثل (مصابيح الهدى) و(تخبو) و(البارقات) و(الشعل) و(تتلهب) و(توقد كوكب)، جعل كل هذا وسيلة في التعبير عن منزلة ممدوحة وهذا ما يعرف في النقد الحديث بالتناسق الفني، الذي عده خصيصة من خصائص الصورة الفنية. وهو «الصيغة التي تتوفر فيها وحدة من الانسجام في صورة جميلة أخاذة تسترعي الانتباه وتريح الحواس وتتماشى والذوق الرفيع، بحيث لا خلل ولا فوضى، بل تراص والتحام في فن بديع»[٣٠].ونقف في القصيدة نفسها أمام مقطع آخر، سطع التناسق الفني في ألفاظه ومعانيه، بشكل لافت، الأمر الذي يؤكد قدرة الشاعر وتفوقه في خصيصة التناسق، حين يملأ الأفق أمام المتلقي بكل ما من شأنه ان يركز وعيه في مسار واحد يختاره له. فبعد أن يفرغ البحتري من الحديث عن الفكرة الأولى – فكرة النور– يشرع في فكرة أخرى هي: الحنكة والبراعة والقدرة القيادية، فيجعلها سمة من سمات ممدوحة، فيقول:

وَشَدَدتَ عَقدَ خِلافَتَينِ خِلافَةً ... مِن بَعدِ أخرى وَالخَلائِفُ غُيَّبُ

حينَ التَوَت تِلكَ الأُمورُ وَرُجِّمَت ... تِلكَ الظُنونُ وَماجَ ذاكَ الغَيهَبُ

وَتَجَمَّعَت بَغدادُ ثُمَّ تَفَرَّقَت ... شِيَعاً يُشَيِّعُها الضَلالُ المُصحِبُ[٣١].

فكانت أول لمحة تبدو في الصورة هي المصاعب والأخطار التي ثارت بوجه الخلافة، الأمر الذي استفز الممدوح، فتصدى له بعزم لا يلين وساعد لا يكل.يصف البحتري ذلك، مخاطباً الممدوح بقوله:

أَخَذتَ بَيعَتَهُم لِأَزكى قائِمٍ بِالسَيفِ ... فَإِذ شَغِبوا عَلَيكَ فَأَجلَبوا

وَاللَهُ أَيَّدَكُم وَأَعلى ذِكرَكُم بِالنَصرِ ... يُقرَأُ في السَماءِ وَيُكتَبُ

وَلَأَنتُمُ عُدَدُ الخِلافَةِ إِن غَدا أَو ... راحَ مِنها مَجلِسٌ أَو مَوكِبُ

وَالسابِقونَ إِلى أَوائِلِ دَعوَةٍ ... يَرضى لَها رَبُّ السَماءِ وَيَغضَبُ

وَمُظَفَّرونَ إِذا اِستَقَلَّ لِواءُهُم ... بِالعِزِّ أَدرَكَ رَبُّهُ ما يَطلُبُ[٣٢]

حين ندقق في ألفاظ النص نجد أن الحقل الدلالي الذي تنضوي تحته ذا صلة وثيقة بإدارة أمور الحكم وسياستها، فالخلافة وعقدها والخلائف والتواء الأمور وبغداد بوصفها حضارة الخلافة والبيعة وتأييد الله وعدد الخلافة والموكب والدعوة واللواء، كل هذا هو لمحات متفرقة جمعها الشاعر في إطار واحد ليجعلها صورة، بث في فضائها مشاعر، تكفل لها نبض الحياة، لتصل إلى روح المتلقي بيسر وإقناع لا تشوبه شائبة.إن من أهم سمات التصوير عند البحتري أنه يستمد معانيه من أعماق نفسه «فالمعاني عند البحتري أرواح تتحرك وتتنفس، فهو يخلق لها الجو الملائم، يمازج فيه بين الألوان

ويؤلف، ويربط فيه بين الأوزان ويوحد، عملية من عمليات الصياغة الفنية يضرب فيها بريشة الضربات السريعة»[٣٣].ولقد أشار الأستاذ حسن كامل الصيرفي عند تحقيقه الديوان إلى شواهد عميقة الدلالة على التناسق الفني بين روح النص وبنانه الفكري وبين الحالة النفسية للشاعر في أثناء إبداعه، منها الصورة الخالدة التي أبدع في رسمها، وهو يصف إيوان كسرى، حين كاد ينسحق تحت ركام أحزان، غلبت عليه في غربته بعيداً عن وطنه، فيرى «إيوان كسرى ثابتاً على الزمن، جلداً على الأحداث، فتنعكس صورة حياته على الإيوان، وتنعكس صورة الإيوان على نفسه، وتتآلف الصورتان»[٣٤].مزج البحتري انفعالاته النفسية بمسار القصيدة «فهو يصور أحزانه وآلامه وضيقة بالغربة في سبيل العيش، وبالسنين التي كرت على حياته فألانت من آبائه، وتنطلق مع انفعالاته النفسية مواكب تأريخية تتزاحم على خياله، وهو يشهد آثار الفن على جدران الإيوان، ثم يحس انه يكاد أن يتهاوى..... فيعكس ما في نفسه من أحاسيس على الإيوان نفسه»[٣٥]. ولهذا صارت القصيدة صورة لحزن الإنسان ونعياً لمصيره في الوجود، إذ اعتبرها الأسى.. «الأسى المبهم الذي يفيض فيضاً من أعماق النفس، ويستبد بها دون أن تدري كنهه أو تقوى على التحرر منه»[٣٦]. فبعد مقدمة في الشكوى يقول فيها:

صُنتُ نَفسي عَمّا يُدَنِّسُ نَفسي ... وَتَرَفَّعتُ عَن جَدا كُلِّ جِبسِ
وَتَماسَكتُ حينَ زَعزَعَني الدَهرُ ... إِلتِماساً مِنهُ لِتَعسي وَنَكسي
بُلَغٌ مِن صُبابَةِ العَيشِ عِندي ... طَفَّفَتها الأَيّامُ تَطفيفَ بَخسِ[٣٧]

بعد هذه المقدمة يصف ارتحاله إلى المدائن سعياً إلى تسلية نفسه وانتشالها من دوامة الأحزان، فيقول:

حَضَرَت رَحلِيَ الهُمومُ فَوَجَّهتُ ... إِلى أَبيَضَ المَدائِنِ عَنسي
أَتَسَلّى عَنِ الحُظوظِ وَآسى ... لِمَحَلٍّ مِن آلِ ساسانَ دَرسِ[٣٨]

ويقف البحتري أمام الإيوان وقفة طويلة تكفي للتواشج وإزالة الحدود بين ذات الشاعر والبناء الكئيب الشامخ، فيقول:

وَكَأَنَّ الإيوانَ مِن عَجَبِ الصَنعَةِ ... جَوبٌ في جَنبِ أَرعَنَ جِلسِ[٣٩]
يُتَظَنّى مِنَ الكَآبَةِ إِذ يَبدو ... لِعَيني مُصَبِّحٍ أَو مُمَسّي
مُزعَجاً بِالفِراقِ عَن أُنسِ إِلفٍ عَزَّ ... أَو مُرهَقاً بِتَطليقِ عِرسِ
وَ يُبدي تَجَلُّداً وَعَلَيهِ ... كَلٌّ مِن كَلكَلِ الدَهرِ مُرسي[٤٠]

وهنا نرى أن «النفسية التي اعترى بها الإيوان هي ذاتها النفسية التي تحدث بها عن نفسه. كما كان البحتري يتماسك حين زعزعه الدهر، فان هذا الإيوان يتماسك حين أخنى عليه الدهر بكلكله. هكذا

تسربت ورشحت مشاعر الأديب من ضميره وتوحدت أو امتزجت مع الأشياء في الخارج»[٤١].ويمكن أن نلاحظ بيسر أن روحاً ملؤها الانفعال، تلوح في صور البحتري، فتمنحها وهجاً وحيوية لا يقلان عمّا تضفيه العناصر الأخرى للخلق الفني عليها. ولقد رصدت الدراسات الأدبية تأثير الانفعال وأقرت بدوره في إبداع الصورة الفنية[٤٢].قد يخفت هذا الانفعال قليلاً في قصائد المديح، فلا يبدو النص ذا صلة قوية بخزين الشاعر العاطفي، ولكنه في مواطن أخرى، مثل الغزل يبدو وهاجاً قوياً، قادراً على نقل تجربة الشاعر إلى المتلقي نقلاً، يجعله يتمثل هذه التجربة وينفعل بها هو الآخر. إن في حياة البحتري قصة حب مؤثرة، نقلته إلى قائمة العشاق الملتاعين، الذين أخلصوا الوداد لمحبوباتهم، ومنحوهن أنقى ما في نفوسهم من عواطف، تلك هي قصة حبه لـ (علوة الحلبية) التي «ظلت ذكراها لا تبارحه، وظلت تستولي على قلبه، وكانت قد صبت إليه كما صبا إليها وبادلته وداً بود، ثم تزوجها الذفافي... فسلت عنه، ولكنه لم يسلُ عنها» [٤٣]. أحب البحتري (علوة) في شبابه، واستمر يكابد لوعة حبها سنين طوال، راجياً أن تجود عليه الأقدار بأيام وصال، ينعم فيها بالسعادة.وحتى حين يستتر طيف (علوة) وراء حجب سميكة فإن الظنون لا تخطىء حضوره في وجدان الشاعر، وهو يشدو بنسيبه أو غزله، ففي قوله:

أَعُدُّ ما أَلقى فَإِن كَذَّبتِني ... سَلي الدُموعَ فَإِنَّها لا تَكذِبُ

رَضتِ حَتّى خِلتُ أَنّي ظالِمٌ ... عَتَبتِ حَتّى قُلتُ أَنّي مُذنِبُ[٤٤]

لا نجد شيئاً يحول دون الظن بأن الشاعر يخاطب هذه المحبوبة، وإن لم يصرح باسمها او يتكلم بوحي من تأثيرها في أعماقه، هذا التأثير الذي يشي بصدق انفعاله وعمق تجربته. وحين قارب الخمسين من عمره مدح الخليفة العباسي المعتز بقصيدة ذكر فيها اسم محبوبته ذكراً فيه انفعال يشي بلوعة المحبين، وكأن تجربته الشعورية ما تزال وقدتها في وجدانه متأججة، إذ يقول:

م لَيلَةٍ فيكِ بِتُّ أَسهَرُها ... وَعَةٍ في هَواكِ أُضمِرُها

رُقَةٍ وَالدُموعُ تُطفِؤُها ثُمَّ ... ودُ الجَوى فَيُسعِرُها

ا عَلوُ عَلَّ الزَمانَ يُعقِبُنا ... امَ وَصلٍ نَظَلُّ نَشكُرُها[٤٥]

ولئن كانت شذرات العاطفة والانفعال التي ضمها البيتان الأولان أن ما جاء منها في البيت الثالث يمثل اعلى مناسيبها، لأن فيه إحساساً بضعف الإنسان واستكانته أمام جبروت الدهر فضلاً عن رقة طبع ودماثة خلق وشي بها الشطر الثاني، هذه الرقة التي صارت عنواناً لمحبين المدنفين.وتملأ ذكرى (علوة) الآفاق أمامه، فلا يجد إلا طيفها غايةً لأشواقه، لذا نراه يذكرها في قصيدة أخرى، يمدح بها المعتز، ويتغنى بذكرياته بأبيات تفصح عن صدق التجربة وحرارة الانفعال، فيقول:

عَهدٌ لِعَلوَةَ بِاللِوى قَد أَشكَلا ... ما كانَ أَحسَنُ مُبتَداهُ وَأَجمَلا

أَنسى لَيـــالينا هُناكَ وَقَـد خَـلا ... مِن لَهونـــا فـــي ظِلِّهـــا مـــا قَـد خَـلا
عَيشٌ غَريرٌ لَو مَلَكتُ لِما مَضـــى ... رَدّاً إِذاً لَـــرَدَدتُـــــــهُ مُستَقبَـــــــلاً
لاموا عَلى لَيلي الطَويـــلِ وَكُلَّمـــا ... عـــادوا بِلَـــومٍ كـــانَ لَيلـــي أَطـــوَلا[٤٦]

ويبلغ انفعاله وصدقه في التعبير عنه وعن تجربته الشعورية الذروة في قصيدة ميمية؛ يمدح بها المعتز، يقول فيها:

عَـــذيري فيـــكَ مِـــن لاحٍ إِذا مـــا ... شَـــكَوتُ الحُـــبَّ حَرَّقَنـــي مَلامـــا
فَـــلا وَأَبيـــكِ مـــا ضَـــيَّعتُ حِلمـــاً ... وَلا قارَفـــتُ فـــي حُبّـــيكِ ذامـــا
أُلامُ عَلـــى هَـــواكِ وَلَـــيسَ عَـــدلاً ... إِذا أَحبَـــبتُ مِثلَـــكِ أَن أُلامـــا[٤٧]

نرى في الأبيات صورة عاشق أضناه الحب وعذبه الصدود وآذاه الملام والإحساس بان لومه على دوامه في الحب غبن له. ويعرض في القصيدة شيئاً من خلائق المحبوبة ومن حالته التي صار عليها بسبب معاناته:

لَقَد حَرَّمتِ مِـن وَصـلي حَـلالاً ... وَقَـد حَلَّلـتِ مِـن هَجـري حَرامـا
أَعيدي فِيَّ نَظـرَةَ مُستَثيـبٍ ... تَـوَخّى الأَجـرَ أَو كَـرِهَ الأَثامـا
تَرى كَبِـداً مُحَـرَّةً وَعَينـاً ... مُـؤَرَّقَةً وَقَلـباً مُستَهـاما[٤٨]

ويجدد ذكر لهفته و دوامه على حبها برغم تقادم السنين:

تَنـاءَت دارُ عَلـوَةَ بَعـدَ قُـربٍ ... فَهَـل رَكـبٌ يُبَلِّغُهـا السَّـلاما
وَجَـدَّدَ طَيفُهـا لَومـاً وَعَتبـاً ... فَمـا يَعـتادُنا إِلّـا لِمـاما
وَقَد عَلِمَـت بِـأَنّي لَـم أُضَـيِّع ... لَهـا عَهـداً وَلَـم أُخفِـر ذِمامـا[٤٩]

إن العمل الأدبي بناء قائم على الشعور والتعبير، ولا وجود للتجربة الشعورية في عالم الأدب قبل أن يعبر عنها في صورة لفظية، و «القيم الشعورية والقيم التعبيرية كلتاهما وحدة لا انفصام لها في العمل الأدبي، وليست الصورة التعبيرية إلا ثمرة للانفعال بالتجربة الشعورية، وليست القيمة الشعورية إلا ما استطاعت الألفاظ أن تصوره، وان تنقله إلى مشاعر الآخرين»[٥٠].وإن في الألفاظ والعبارات شيئاً غير الدلالات المعنوية يسهم معها في إغناء الطاقة التعبيرية للعمل الأدبي، وهذا الشيء هو جرس الألفاظ أو موسيقاها التي تؤازر الدلالة فترسخها في ذهن المتلقي. وهذا جانب من جوانب الإبداع التي تفوق فيها البحتري، إذ «استطاع أن يحقق لنفسه مدى الجمال الصوتي البديع، بحيث استطاع أن يرتفع باصطفاء الكلمات والملاءمة بينها في الجرس، بل بين حروفها وحركاتها ملاءمة رفيعة إلى مرتبة موسيقية لم يلحقه فيها سابق ولا لاحق»[٥١]. وهذا ما يؤكده محقق ديوان البحتري حسن كامل الصيرفي

الذي يرى أن اللفظ كان مطواعاً للبحتري يؤلف بين حروفه بذائقة، تجعله يعبر عن الجو الذي يريد تصويره. ولقد وفق الاستاذ الصيرفي أمام وصف البحتري للأسطول اذ يقول:

يَسوقونَ أُسطولاً كَأَنَّ سَفينَهُ ... سَحائِبُ صَيفٍ مِن جَهامٍ وَمُمطِرِ
كَأَنَّ ضَجيجَ البَحرِ بَينَ رِماحِهِم إِذا ... اِختَلَفَت تَرجيعُ عودٍ مُجَرجِرِ
قُارِبُ مِن زَحفيهِمِ فَكَأَنَّما ... ت تُؤَلِّفُ مِن أَعناقِ وَحشٍ مُنَفَّرِ
فَما رِمتَ حَتّى أَجلَتِ الحَربُ عَن ... طُلاً مُقَطَّعَةٍ فيهِم وَهامٍ مُطَيَّرِ[٥٢]

يحدث جرس الألفاظ في هذا النص أثراً في نفس الاستاذ الصيرفي، فيجعله يقول: «فحرف السين قد احتل مكانه في البيت الأول ليعطينا صورة ناطقة لسير الأسطول، ثم يتقدم حرفا الجيم والحاء في البيت الثاني، وقد تراقص بينهما حرف الراء ليعطوا جميعاً صورة الضجيج والحركة، ثم حرفا القاف والفاء في البيت الثالث ليعطيا صورة الإقدام والاندفاع. ويختم البيت الرابع بحرفي الطاء والميم ليقدما صورة لتطاير الأشلاء بعد هذا التطاحن والدم المهراق»[٥٣]. تشيع في ديوان البحتري أبيات تؤكد تفوقه في بث الموسيقى الداخلية في أثناء شعره، بالشكل الذي يخلق جواً حالماً، ييسر تفاعل المتلقي مع الصورة التي يبدعها، مثل قوله:

وَهَل جُرحٌ يُرَبُّ بِغَيرِ آسٍ ... وَهَل غَرسٌ يَطولُ بِغَيرِ ماءِ[٥٤]

فكأن حرف الراء – بدلالته على الترديد والتكرار– حين يتكرر في البيت خمس مرات يؤكد ديمومة التساؤل المضني الذي أثقل روح الشاعر.

ومثل قوله:

وَلَوعاتُ الهَوى هُنَّ اللَواتي ... دَعَونَكَ لِلبُلابِلِ وَالغِناءِ[٥٥]

لقد توزعت في أثناء البيت مقاطع صوتية مؤثرة بشكل منتظم، جعلته نغماً حالماً متتابعاً، تقترن فيه الموسيقى الناعمة بالمضمون الحالم، إذ تكرر حرف اللام بجرسه اللافت سبع مرات على امتداد شطري البيت، لتتخللها مقاطع صوتية، اجتمع فيها حرفا الواو والهاء، بشكل تجانس فيه امتدادهما الصوتي، فخلق جواً، يفسح المجال لمضمون البيت. وللبحتري أبيات اقترنت فيها موهبته الموسيقية بالخصائص الرقيقة للحرف العربي، هذه التي تتجلى في حروف الهمس، منها قوله:

أومَضنَ مِن خَلَلِ الخُدورِ فَراعَنا ... بَرقانِ خالٌ ما يُنالُ وَخُلَّبُ[٥٦]

فحرف الخاء وهو من حروف الهمس يتكرر على امتداد شطري البيت في اربعة مواضع، تكفلت بشيوع جرسه المميز خلال البيت كله، وهي (خلل الخدور) و (خال) و(خلّب) فضلاً عن جرس حرف الفاء في (فراعنا). وقد أضيفت التجربة الشعورية التي أنضجها الحرمان وتمنّع الحبيبة غلالة

من الأسى، جعلت البيت ناطقاً بكل ما من شأنه نقل هذه التجربة إلى المتلقي وضامناً انفعاله بها ومثل ذلك قوله:

فَتىً في كَفِّهِ أَبَداً فُراتٌ يَفيضُ عَلى الرِجالِ مَعَ النِساءِ(٥٧)

يتكرر حرف الفاء وهو حرف هامس أيضاً خمس مرات في الألفاظ (فتىً في كفه) و(فرات) و(يفيض)، فضلاً عن حرف السين بهمسه المميز الناعس في لفظة (النساء) ليشكلاً جرساً موسيقياً يوحي برقة والشجن. ومثله:

يَحمِلنَ كُلَّ مُفَرَّقٍ في هِمَّةٍ فُضُلٍ يَضيقُ بِها الفَضاءُ السَبسَبُ(٥٨).

وفيه يتكرر الحرف الهامس الفاء في ثلاثة مواضع هي (مفرق) و(في) و(فضل) فضلاً عن حرف التاء في (همة) والسين في (السبب) لتتعاضد كلها في خلق هذا البناء الموسيقي اللافت والمميز، الذي يؤكد ما قاله النقاد في تميز البحتري في موسيقى الشعر.

هذه هي بشكل عام أسس الصورة الفنية وخصائصها ومواردها من خلال تجليها في شعر البحتري.

الخاتمة والنتائج

- البحتري واحد من الشعراء الذين وقف دارسوا الأدب، قدامى ومحدثين عند قدراتهم التصويرية وأشاروا بها.
- تجلت الصورة الفنية في شعر البحتري بأسسها وخصائصهما كلها.
- لعب الخيال دوراً موفقاً في خلق الصورة الفنية في شعره، سواء في ذلك القطعة والبيت الواحد.
- اسهم الحوار في خلق الصورة الفنية لدى الشاعر، على الرغم من الشحة الملموسة في بروزه.
- كان للعاطفة دورها البارز في توشية الصور الفنية عند الشاعر بنصيب وفير من الألق.
- برزت الحركة أساساً قوياً من أسس الصورة الفنية عند الشاعر.
- جاء التناسق الفني في شعر البحتري خصيصة بارزة، دلت على رصيد فائق من الإبداع الفني.
- يستمد البحتري معانيه من أعماق نفسه، فتأتي صورة تعكس عالمه النفسي، وما يعتمل فيه من تفاعلات.
- تفوق البحتري في مجال البناء الموسيقي للصورة، بشكل جعله في صدارة الشعراء العرب القدامى والمحدثين.

هوامش البحث

(١) الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الإنفعال والحس، د. وحيد صبحي كبابة: ٥، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩م.

(٢) فصول في البلاغة، د. محمد بركات حمدي ابو علي: ٢٦٩، مكتبة نهضة مصر،

(٣) تمهيد في النقد الحديث، روز غريب: ١٩٢، ط١،

(٤) ينظر: التصوير الفني للقران الكريم: ٥٤ –٧٠، ٩٥–١٣٦، م.

(٥) ينظر: النقد من خلال تجاربي،٨٤

(٦) ديوان البحتري: ٦/١ (من مقدمة المحقق) المعارف بمصر، ١٩٧٢ م.

(٧)ينظر: شعر حسن كامل الصيرفي، دراسة نحوية دلالية، ٣٢١

(٨) ديوان البحتري: ١٤/١.

(٩) نفسه.

(١٠) النقد الأدبي الحديث، أحمد أمين: ٣٨. ط٣، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦٣

(١١) معجم مصطلحات الادب، مجدي وهبة: ١٦٤.

(١٢) في النقد الأدبي، إيليا الحاوي: ١/ ١٢٣، ط٤، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٧٩ م

(١٣) الديوان: ٣٤/١.

(١٤) المصدر نفسه: ٨/١.

(١٥) نفسه.

(١٦) المصدر نفسه: ١/ ٩. و(البذ) بلدة قرب أذربيجان بها خرج بابك الخرمي على

(١٧) الديوان: ١٠/١.

(١٨) الديوان: ٤٥/١.

(١٩) المصدر نفسه: ١/ ٤٥– ٤٦.

(٢٠) ينظر: التصوير الفني في القرآن الكريم، د. جبير صالح، دراسة تحليلية: ٦٠.

(٢١) الديوان: ٤٦/١.

(٢٢) المصدر نفسه: ٨٢/١.

(٢٣) الديوان: ٨٢/١.

(٢٤) ينظر: التصوير الفني في القرآن الكريم، دراسة تحليلية، د. جبير صالح: ٧٥.

(٢٥) الديوان: ١/ ٧٥.

(٢٦) جاشت القدر واستجاشت: غلت. أساس البلاغة للزمخشري: (جيش). ١٩٧٩م.

(٢٧) الديوان: ٧٥/١.

(٢٨) ديوان بشار بن برد، تحقيق: الطاهر بن عاشور: ٥٧، القاهرة، ١٩٥٠- ١٩٥٤ م.

(٢٩) أسرار البلاغة، لعبد القاهر الجرجاني: ١٥١

(٣٠) التصوير الفني في القرآن الكريم، دراسة تحليلية، د. جبير صالح: ١٣٧.

(٣١) الديوان: ٧٦/١.

(٣٢) الديوان: ٧٦/١-٧٧.

(٣٣) المصدر نفسه: ١/ ١٥(من مقدمة المحقق).

(٣٤) المصدر نفسه: ١٨/١ (من مقدمة المحقق).

(٣٥) الديوان: ١٨/١ (من مقدمة المحقق).

(٣٦) في النقد والأدب، ايليا الحاوي: ٣/ ١٢٩، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠م.

(٣٧) الديوان: ٥٥/٢.

(٣٨) المصدر نفسه: ٥٧/٢.

(٣٩) الجوب: الترس. الأرعن: الأحمق. الجلس: الغليظ.

(٤٠) الديوان: ٥٨/٢.

(٤١) في النقد والأدب: ١٤١/٣.

(٤٢) ينظر: فصول في البلاغة: ٢٦٩.

(٤٣) تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني: ٢٩٤.

(٤٤) الديوان: ١/ ٧٢-٧٣.

(٤٥) المصدر نفسه: ٢/ ١٠٧٤.

(٤٦) الديوان: ٣/ ١٦٥١، وينظر: الديوان: ٣/ ١٦٥٥.

(٤٧) الديوان: ٣/ ٢٠٠٨.

(٤٨) نفسه.

(٤٩) الديوان: ٣/ ٢٠٠٨.

(٥٠) النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، سيد قطب: ٧٠،

(٥١) تأريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، د. شوقي ضيف: ٢٨٨، ط٥،

(٥٢) الديوان: ٣٥/٢.

(٥٣) المصدر نفسه: ٢٣/١، (من مقدمة المحقق).

(٥٤) المصدر نفسه: ١/ ٤٦.

(٥٥) الديوان: ١/ ٤٥. وينظر: الديوان: ٤٦/١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٨، ٧٩.

(٥٦) المصدر نفسه: ١/ ٧٢.

(٥٧) المصدر نفسه: ١/ ٤٦.

(٥٨) الديوان: ١/ ٧٤.

المصادر والمراجع

١. أساس البلاغة، للزمخشري، دار صادر، بيروت، ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م.
٢. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تصحيح الشيخ محمد عبده ومحمد رشيد
٣. تأريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، د. شوقي ضيف، ط٥، دار المعارف، مصر، ١٩٨٤م.
٤. التصوير الفني في القرآن الكريم، دراسة تحليلية، د. جبير صالح القرغولي، ط١، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة،١٤٢٨هـ / ٢٠٠٧م.
٥. تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، ط١، دار المكشوف، بيروت، ١٩٧١م.
٦. ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، ط٢، دار المعارف بمصر،
٧. ديوان بشار بن برد، تحقيق: الطاهر بن عاشور، القاهرة، ١٩٥٠ – ١٩٥٤م.
٨. حسن كامل الصيرفي وتيارات التجديد في شعره، محمد سعيد فشوان، مكتبة الكليات الأزهرية، ١٩٨٥م.
٩. شعر حسن كامل الصيرفي، دراسة نحوية دلالية، صالح الشاعر، دار طيبة للنشر
١٠. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر أحمد عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة، ١٩٧٤م.
١١. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، د. على البطل، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م.
١٢. الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، د. وحيد صبحي كبابة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.
١٣. فصول في البلاغة، د. محمد بركات حمدي أبو علي، مكتبة النهضة بمصر،
١٤. في النقد الأدبي، إيليا الحاوي، ط٤، دار الكتاب اللبناني،بيروت، ١٩٧٩م.
١٥. النقد الأدبي الحديث، أحمد أمين، ط٣، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٣م.
١٦. النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، سيد قطب، ط٢، دار الفكر العربي، مصر،
١٧. النقد من خلال تجاربي، مصطفى عبد اللطيف السحرتي، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٦٢م.
١٨. معجم مصطلحات الادب، مجدي وهبة، دار الكتاب اللبناني، بيروت،(د.ت).