الوطن الخراب
في رائية الخريمي
دراسة في التشكيل الشعري

• أ.م.د. يحيى عبد العظيم حسانين*

●المقدمة

يركز هذا البحث الموسوم بـ: «الوطن الخراب في رائية الخريمي دراسة في التشكيل الشعري» على تقديم نموذج شعري هو الرائد في رثاء المدن والممالك؛ إذ هي أول قصيدة عربية يرثي بها صاحبها مدينة ضربها الخراب والصراع الدائر بين الأخوين الأمين والمأمون ابني هارون الرشيد لانتزاع الخلافة من الآخر، وما حل ببغداد من فوضى ودمار عمَّ أرجائها، وهو ما شجع السفلة والخارجين على القانون أن يعيثوا فيها فسادا.

●أهداف البحث:

يهدف البحث إلى درس «رائية الخريمي»، وذلك من خلال تحليل هذه القصيدة التي تتألَّف من مئة وخمسة وثلاثين بيتا، تدور حول رثاء بغداد وما حلَّ بها من خراب وفوضى، في نَفَسٍ سرديٍّ؛ تغلب عليه الحسرة والوجع لما حلَّ بحاضرة الخلافة، وذلك من خلال الكشف عن طرائق التشكيل الشعري: اللغوية، والإيقاعية، والسردية، وأخيرا من حيث تشكيل الصورة الشعرية.

●الدراسات السابقة:

من خلال البحث في كشاف الرسائل الجامعية والمواقع الإلكترونية وغيرها؛ لم أجد دراسة تتناول رائية الخريمي بهذا المنحى، فكان التوكل على الله لدراستها؛ لعلها تلقي الضوء على ما وصلت إليه حال بغداد من خراب ودمار وفوضى إثر خلاف الأخوين وتصارعهما على الحكم.

* المملكة العربية السعودية-جامعة بيشة ـ كلية العلوم والآداب .

● منهج الدراسة:

ـ المنهج التاريخي وتقف حدوده عند حدث الصراع الذي كانت نتيجته المباشرة خراب بغداد.

ـ المنهج الاستقرائي الذي يستخرج القيم الجمالية من خلال دراسة التشكيل الشعري.

ـ المنهج الوصفي التحليلي الذي يقف على الجوانب الإبداعية في قصيدة «رائية الخريمي».

ـ المنهج الإحصائي، ويعمل على حصر بعض الظواهر اللغوية التي وردت في القصيدة، واستيعاب أنساقها.

● حدود البحث:

يدور البحث في حدود عنوانه: «الوطن الخراب في رائية الخريمي دراسة في التشكيل الشعري»؛ وذلك من خلال تحليل القصيدة من حيث؛ التشكيل اللغوي، والإيقاعي، والسرد الشعري، وتشكيل الصورة.

وقد بنيت البحث على:

ـ مقدمة: عرَّفت فيها بموضوع القصيدة وأهميتها في ديوان الشعر العربي، وأسباب الاهتمام بها ودراستها.

ـ التمهيد: وفيه بيان المقصود بعنوان البحث، وكذلك التعريف بمضمون بالتشكيل الشعري.

ـ المبحث الأول: ويتناول جوانب التشكيل الشعري من حيث: اللغة والموسيقى.

ـ المبحث الثاني: ويدرس السرد الشعري، وتشكيل الصورة.

ـ الخاتمة: وتضمُّ أبرز النتائج.

ـ وينتهي بقائمة المصادر والمراجع.

● تمهيد

ليس من مهم موضوعنا البحثُ في تفاصيل الصراع الدائر بين الأمين والمأمون ابني هارون الرشيد، ولكننا نقول في وجازة: إنه بدأ مبكراً قبل وفاة أبيهم سنة ١٩٣هـ، فقد بدأ هادئاً، ثم ما لبثت وتيرته في الحدة، وذلك سنة ١٩٥هـ؛ إذ خلع الأمين ـ وهو الخليفة بعد أبيه ـ أخويه: المأمون والمؤتمن من ولاية العهد، ودعا لابنه موسى بولاية العهد من بعده، من هنا بدأ الصراع يشتد حتى وصل قواد جيوش المأمون بغداد، فحاصروها، وقد «لحق غالب العباسيين وأركان الدولة بجند المأمون، ولم يبق مع الأمين يقاتل عنه إلا غوغاء بغداد والحرافشة؛ إلى أن استهلت سنة ١٩٨هـ، فدخل طاهر بن الحسين بغداد قسراً»[١] و «دام حصار بغداد خمسة عشر شهرا»[٢]، و «لم تزل الحرب قائمة بين الفريقين أربعةَ عَشَرَ شهراً، وضاقت بغداد بأهلها، وتعطلت المساجد، وتركت الصلاة، ونزل بها ما لم ينزل بها قط مثله، مذ بناها أبو جعفر المنصور»[٣] و «اشتد على المأمون قتل أخيه»[٤]. هذه حال بغداد حاضرة الخلافة، ودرة الشرق إبان فتنة الأمين والمأمون في عجالة، وما آلت إليه حالها في هذا الصراع الدامي، والخراب الذي حل بها، وهو ما دفع صاحبنا لنظم هذه القصيدة التي تعدُّ من عيون شعرنا العربي قديمه وجديده؛ خاصة في موضوعها: رثاء المدن والممالك والأوطان.

● الخريمي الشاعر:

إسحاق بن حسان بن قوهي، ويقال: قوهي لقب حسان، أبو يعقوب الخريمي مولاهم المري، من شعراء الدولة العباسية المجيدين؛ شاعر متقدم مطبوع مشهور له ديوان معروف وأصله من مرو، الشاهجان صغدي ثم نزل الجزيرة والشام وسكن بغداد، وكان جميل الشعر مقبولا عند الكتاب. له كلام قوي ومذهب مبسوط، وكان يرجع إلى بيت في العجم كريم من أبناء الصغد، وله ولاء في العرب في غطفان، وكان اتصاله بمولاه خريم الناعم وكان أبو يعقوب على ظرفه يرجع إلى إسلام وإلى وقار، وذهبت عيناه بعد أن طلع من السبعين، وله فيهما

---

(١) السيوطي، تاريخ الخلفاء، تحقيق: حمدي الدمرداش (مكتبة نزار مصطفى، ط١، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م)/ص٢٢٠.

(٢) الذهبي، تاريخ الإسلام (دار الكتاب العربي، لبنان ـ بيروت، ط١، ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٧م) ج ١٣/ص٥٢.

(٣) المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر،(المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت، ط١، ١٤٢٥هـ ـ ٢٠٠٥م) ج٣/ ص٣٣٢.

(٤) تاريخ الخلفاء/ص٢٢١.

مراث جيـــدة؛ يتجاوز أهل عصره، وقال أبو حاتم السجستاني: «الخريمي أشعر المولدين، وكان من أكابر الشعراءِ الفصحاء»[٥].

● القصيدة ومصادرها:

أوردهـــا محمد بن جرير الطـــبري كاملة في مائة وخمسة وثلاثين بيتا في تاريخه[٦]، وأورد الجاحظ وابن قتيبة وابن كثـــير، وغيرهم بعض أبياتها في مصنفاتهم.

● حال بغداد:

حاضرة الخلافة، درة المشرق، زينة الدنيا وبهجتها؛ تقع تحت الحصار، وتضربهـــا المجانيق بالنفط، فتحترق بيوتها، وتتهدم، وتعطل الصلاة، وتغلق المساجد، ويعلو الســـفلة، وينتشرون في الأرض؛ حتى أن أحد الشعراء يهجو الأمين وبطانته كاشفا أنهم سبب كل هذا الدمار والخراب؛ لأنهم لم يراعوا في الرعية إلًّا ولا ذمةً، ولم يفوا بالعهد، بل نقضوه، ومزقوا صحيفة العهد التي كتبها الرشيد، وعلقت في الكعبة، فأخل الأمين بها، ونقض عهده، ونكث بما أقســـم عليه وخلع المأمون، ووضع ابنه موسى وليا للعهد.

لقد هجا الشـــعراء الأمين وبطانته على ذلك، فهم الذين أوقعوا بينه وبين أخيه، وأوغروا صدريهما، ولم يذكر هؤلاء الشـــعراء أســـماءهم خوفا على حياتهم، وأشـــهر هذه الأبيات ما تناقلته مصادر التاريخ؛ من دون غيرها ما قاله أحدهم:

أضاع الخلافة غش الوزير
وفسق الأمير وجهل المشير
وأعجـــب مـــن ذا وذا أننـــا
نبايـــع للطفـــل فينا الصغير
وما ذاك إلا بفضل وبكر
يريدان طمس الكتاب المنير
وما ذان لولا انقلاب الزمان
في العير هذان أو في النفير[٧]

ولأن عنوان البحث هـــو «الوطن الخراب في رائية الخريمي دراســـة في التشكيل الشـــعري»، فهل نرى خرابا أكبر من تلك البطانة الفاســـدة، وهل هناك أرض تنبت الدمار، والخيانة والوقيعة أكثر من هذه، وهنا نقف عنـــد معاني كلمات: الوطن، الخراب، الرثاء، التشـــكيل الشعري التي يتشكل منها عنوان البحث:

فالوطن لغة: «حيث أوطنتَ من بلد أو دار أو مكان. يقال: أوطنتُ بالمكان ووَطَنْتُ به: لغتان فصيحتان وأنا واطنٌ ومُوطِنٌ، وأفعلـــتُ منهما أعلى وأكثر، والوَطَن والمَوْطِن واحـــد، وجمع الموطِن: مواطِن، وجمع الوَطَن: أوطان، والمثل الســـائر: لولا الوَطَنُ لَخَرِبَ البلدُ السَّـــوْدُ»[٨] و«الخـــراب ضد العمارة وهو مصدر خرب الـــشيء يخرب خراباً ويوصف به فيقال منزل خراب»[٩]. و «خَرَبَ الشيءَ يَخْرُبُهُ خَرْباً: ثَقَبَه أَوْ شَـــقَّهُ»[١٠]، و «خَرَبَ (فلانٌ صَارَ لِصًّا)، والخَارِبُ مِنْ شَدَائِدِ الدَّهْرِ»[١١].

«التشـــكيل» لغةً؛ يرتبط ارتباطـــا وثيقا «بالفن التشكيلي والرســـم، وهو ما يعني اختلاط الألوان وتداخلها، و «شَـــكِلَ اللَّوْنُ: خَالَطَـــهُ لَوْنٌ آخَرُ، وشَـــكِلَتِ الْعَيْنُ: خَالَطَ بَيَاضَهَا حُمْرَةٌ، وشَـــكِلَتِ

(٥)ابن قتيبة، عيون الأخبـــار ج١/ص٢١٥، ابن ماكولا، الإكمـــال، ج٣/ص٢٤٣، تاريخ الطـــبري ج٨/ص٤٣٧، اللبـــاب ج١/ص٤٣٨، تاريخ بغداد١ ج٤/ص٢٩٦، تاريخ دمشـــق ج٨/ص١٩٨/الترجمـــة ٦٣٦، المنتظم في تاريخ الملـــوك ج١٠/ص٢٦٣/الترجمة ١٢٠٨، تاريخ الإســـلام ج١٥/ص٦٤، بغية الطلب ج٣/ص١٤٥٦، الوافي بالوفيات ج٨/ص٢٦٦، الأنساب ج٢/ص٣٥٤، الشعور بالعور ج١/ص٢٤٥/الترجمة٨٣، الحيوان ج١/ص٢٢٤، مرآة الزمان ج١٤/ص١٤٢، معجم البلدان ج٣/ص٤١٠.

(٦)ابـــن جرير الطبري، تاريخ الأمـــم والملوك (دار الكتب العلمية – بيروت، ط١، ١٤٠٧ه)ج ٥/ص٧٦.

(٧)تاريخ الإســـلام ج١٣/ص٢٣، تاريـــخ الخلفاء ج١/ص٢٩٨.

(٨)رمزي منير بعلبكي، جمهرة اللغة (دار العلم للملايين، بيروت، ط١ – ١٩٨٧م) ج٢/ص٩٢٨ .

(٩)أبي حيان الأندلسي، البحر المحيط، (دار الكتب العلمية، ط١، لبنان ـ بيروت، ١٤٢٢هـ-٢٠٠١م) ج١/ص٥٢٥.

(١٠)محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، لسان العرب (دار صادر، ط١ – بيروت) ج١/ص٣٤٩.

(١١)الزبيـــدي، تاج العروس من جواهـــر القاموس (ت: ١٢٠٥هـــ)، (مكتبة الحياة ـ بـــيروت، دون تاريخ)ج٢/ص٣٤٢.

الخَيْلُ: خَالَطَ سَوَادَهَا حُمْرَةٌ»[١٢]، و «تَشَكَّلَ الشَّيْءُ: تَصَوَّرَ، وشَكَّلَهُ تَشْكِيلاً: صَوَّرهُ»[١٣]، وشكلت «المرأةُ شَعَرَها أي: ضَفَرَتْ خُصْلَتَيْنِ من مُقَدَّم رأسِها»[١٤]، و «تَشْكِيلِيٌّ، ةٌ - [ش ك ل]. (مَنْسُوبٌ إِلَى التَّشْكِيلِ). و «الفَنُّ التَّشْكِيلِيُّ»: فَنٌّ مِنْ فُنُونِ الرَّسْمِ أَوِ النَّحْتِ، قَائِمٌ عَلَى رَسْمِ الْمَنَاظِرِ الطَّبِيعِيَّةِ أَوِ الاجْتِمَاعِيَّةِ وَنَحْوِهِمَا فِي أَحْجَامٍ وَأَشْكَالٍ مُعَيَّنَةٍ حَسَبَ رَسْمِهَا»[١٥]، ويدخل «التشكيل» اصطلاحا، في دائرة الذوق والجمال والتعبير وتشكيل المعنى، فالتشكيل الشعري بوصفه مصطلحا أدبيا؛ يتشكل من اللغة، والموسيقي، والإيقاع، والصورة، وذلك من خلال ما تتركب منه المضامين الشعرية، واللغة التصويرية المتفجرة بدلالاتها المختلفة في النص الشعري، فالشعر لا بدَّ أن يتشكل من لغة حية نابضة بكل ما يوحي بالحياة والجمال عند تشكُّل القصيدة شكلا ومضمونا، لغة وموسيقى ورمزا وصورة؛ خليقة بأن يوليها المتلقي/الناقد العناية التي تستحقها، ورغم أن: «كلمة التشكيل أكثر دقة من كلمة المعمار، ومن البديهي أن الكلمتين لم تعرف العربية استعمالهما بهذا المعنى الاصطلاحي، فلنا إذن أن نتحدث عن دلالتهما المعاصرة دون تحرز، فلنقل: إن المعمار ينبع من فن العمارة؛ بينما ينبع التشكيل من فن التصوير، ولنقل: إن فن الشعر أقرب إلى التصوير منه إلى العمارة»[١٦].

ورغم ضبابية الرؤية، وعتامة المصطلح في تعريف «التشكيل»، فإن أستاذنا الدكتور سعد مصلوح يقدم مصطلح التشكيل مقترنا بالأسلوب في كتابه «في النص الأدبي»، فيطلق عليه: «التشكيل الأسلوبي»، وهو يتكون عنده من ثلاثة أضلاع مهمة وهي: المقال والمقام والمعنى والذي يمثل المكوِّن الدلالي[١٧]، ثم يتفرع عن هذه الثلاثة ثلاث وظائف أخر هي: الوظيفة التصورية، والوظيفة التعاملية، والوظيفة النصية[١٨].

ونخلص إلى أنه لولا التشكيل الشعري في القصيدة؛ ما كان للشعر من القيمة ولا الجمال ما يجعله في مقدمة الفنون الأدبية، لأنه المحرك الأول للنفس الإنسانية تجاه الجمال في اللفظ والمعنى والصورة والتركيب الدلالي لبنية النص الأدبي إبداعا جماليا؛ يتشكل من خلال تلك اللغة التي تنبض حيوية، وتنطق عذوبة من خلال القيم الجمالية والدلالية.

المبحث الأول:

ويتناول جوانب التشكيل الشعري من حيث: اللغة والموسيقى.

أولاً: التشكيل اللغوي:

إذا كان جوته يقول إن: «الفن تشكيلٌ قبل أن يكون جمالاً»، فقد تَمَثَّلَ التشكيلُ بناءً وتكوينًا في هذه القصيدة جليًّا من مبتدئها إلى منتهاها في تراكيبها وأساليبها، فالرثاء فنٌّ إبداعيٌّ ينماز بصدق العاطفة، وإلهام الوجدان؛ إذ لا يصدر إلا عن قناعة خالصة، فتخرج القصيدة صادقة بكل ما تعنيه الكلمة، وما تحمله من معنى؛ هذا على مستوى الأشخاص أو الأطلال، فما بالنا لو كنا نرثي وطنًا؛ أصابه الدمار، وأحاط به الخراب من كل جانب، ويخطئ كثيرون حين يؤرخون لشعر رثاء البلدان بسقوط المدن والدول في الأندلس على أنه بداية نشوء هذا الفن، وهذا ليس صحيحا؛ حيث تحتل رائية أبي يعقوب الخريمي في رثاء بغداد صدارة هذا الفن بكل ما فيها من فجيعة على بغداد حاضرة الأمة، ودار الخلافة.

لقد اعتمد ابن جرير الطبري هذه القصيدة وثيقةً تاريخية لما حل ببغداد من خراب ودمار، ووصفًا لحالها قبل الفتنة، وأثناء النكبة، وما حل بها

---

(١٢)معجم المغني ج١٣/ص٩٥.
(١٣)تاج العروس في (ش ك ل)، ج٢٩/ص٢٧١.
(١٤)الفيروز آبادي، القاموس المحيط (مؤسسة الرسالة، بيروت ـ لبنان، ط٨، ١٤٢٦هـ ـ ٢٠٠٥م) ج٣/ص١١٧.
(١٥)معجم المغني ج٣/ص٢٠٥.
(١٦)صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر(بيروت ـ دار اقرأ، ١٩٨٣م)/ص٣١.
(١٧)د. سعد مصلوح، في النص الأدبيوما بعدها (عين للدراسات، ١٤١٤هـ ـ ١٩٩٣م)/ص٣٣.
(١٨)المصدر السابق/ص٤٢.

من سلب ونهب وفوضى وهدم وتعطيل للصلاة، ونتوقف هنا عند بعض مظاهر التشكيل اللغوي متمثلة في: الحروف، الألفاظ، جموع التكسير، التضاد، استخدام الأفعال، التناص، ونبدأ أولاً بـ:

● الحروف:

لا يستطيع أحدٌ كائنا من كان أن يلج إلى نصه الأدبي غير متسلحٍ باللغة العالية «المنحرفة» عن اللغة المعجمية؛ لغةً غنية خصبة، تمتلئ حيوية وجمالا، فاللغة ـ أي لغةٍ ـ هي مبتدأ الإبداع ومنتهاه؛ هي التي تحمل تشكلات اللغة الثرة، كما تحمل الروح المبدعة المحلقة في سماوات الأدب، وفضاءات الجمال، ولا سبيل لفهم أو إدراك المعاني الكلية، أو المعاني الجزئية لأي نصٍّ إلا من خلال لغته، وكذلك لا يكون «الأدب إلا توسيعا لبعض خصائص اللغة، ويقول فالري: ليس الأدب إلا امتدادًا لبعض خصائص اللغة»[١٩]، فالكلمة «الشعرية يتجلى فيها نزوع فريد نحو تعديد وتكثيف إجراءات محاكاة الصوت للمعنى، وإدخال الشكل البلاغي في القول... حيث يصبح أي صوتٍ قابلاً لأداء أي معنى»[٢٠]، ولأن «اللغة العربية هي اللغة الشاعرة»[٢١]، فإن كل حرف من حروفها يمثل كيانا يضيف إلى بنيان هذه الكلمات في مبنى القصيدة كلها، ولك أن تتخيل الحروف الصوامت والصوائت واستخدامها في اللغة الشاعرة من خلال هذه القصيدة التي لم تنل حظها من الشهرة كصاحبها، فلم نجدها في كتب الاختيارات، ولا أتى ذكرها في رثاء المدن وخراب الأوطان؛ رغم أنها هي القصيدة الرائدة المؤسِّسة لهذا اللون في المشرق العربي قبل أن تثبت قصائد رثاء المدن والممالك أقدامها في أرض الأندلس بعد خرابها، فكانت هذه القصائد أكثر رسوخا من حكامها الذين أضاعوها كما أضاعوا كثيرا من البلاد التي فتحها المسلمون قبلها، فتصدمك بحروفها الصوامت منذ البيت الأول مثل: القاف، اللام، الميم، العين، الباء، الثاء، إلى غيرها من بقية الحروف التي اشتمل عليها مفتتح قصيدة الخريمي، وكذلك الصوائت من حروف المد كتكرار الألف في قالوا، والزمان، وبغداد، وعواثرها، وكذلك الحركات من فتح وضم وكسر قال:

ولم يلعبِ الزمانُ ببغـ

ـدادَ وتَعثرْ بها عواثرها

هذه الحروف التي تشدهك، وتخلب لبَّك؛ حين تغزو مسامعك بهذا الصراخ والنواح، فكل من رأى خراب بغداد ودمارها يحكي ما رآه مولولا ونائحا على حاضرة الخلافة وسدة الحكم التي احترقت بنيران الطمع، فإذا «كان الشعر روحا يكمن في سليقة الشاعر حتى يتجلى قصيدا قائم البناء، فهذا الروح في الشعر العربي؛ يبدأ عمله الأصيل مع لبنات البناء قبل أن تنتظم منها أركان القصيد»[٢٢]، فها هي روح الخريمي تحلق في فضاء الكون الشعري، بانزياحات الحروف قبل انزياحات اللغة المنحرفة، فيصف بغداد الجميلة:

وانفرَجَتْ بالنعيمِ وانتجعَتْ

فيها بلذاتها حواضِرُها

ويمثل هذا البيت الطاقة الكامنة المتفجرة التي تمور بها روح الخريمي مورا، وتتردد بين الحروف المجهورة من الصوامت متمثلة في حروف الراء، الجيم، الباء، الذال، العين، اللام، الميم، النون، الواو، هذه الحروف التي تبكي بغداد نعيما زائلا، وخرابا مقيما واقعا فوق رؤوس أهلها الذين ضربهم المنجنيق، فتحول نفط بغداد إلى محرقة لأهلها، والعيون شاهدة على هذا الدمار الذي حل ببلد؛ كان ينعم بالرخاء والفرح والسهر والملذات والأطايب مما كانت تغص بها بيوتها، فاستحالت خرابا ودمارا، فتهدم بنيانها، وتعطلت الصلاة فيها، وانتشر السفلة ببغداد؛ ليجدوا مرتعا خصيبا لهم؛ يرتعون فيها، ويعلون فوق أهل العلو،

(١٩)اللغة والخطاب الأدبي، مقالات لغوية في الأدب (الدار البيضاء ـ بيروت ـ المركز الثقافي العربي) /ص٣٥.

(٢٠)صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص (عالم المعرفة، العدد ١٦٤، الكويت أغسطس ١٩٩٢م) /ص١٢٤.

(٢١)عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة (مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ٢٠١٣م، القاهرة) /ص١١.

(٢٢)المصدر السابق/ص١٣.

وينهبون خيراتها، فيروِّعـــون الآمنين، ويفزِّعون المطمئنين، فلا نامت أعين الجبنـــاء، لقد تناوبت حروف القصيدة بين الحروف مهموسها كـ: الثاء، الحاء، الخاء، السين، الشين، الصاد، الطاء، الفاء، القاف، الكاف، الهاء؛ من مطلعها وحتى خاتمتها:

إذ هي مثلُ العروس باطنها

مشوّقٌ للفتى وظاهِرُها

فزادت المشـــهد اللغوي ألمًا عـــلى ألمٍ من أول بيت وحتى آخر بيت، فاندمـــج المهموسُ مع المجهور في حروف: البـــاء، والجيم، والدال، والذال، والراء، والزاي، والضـــاد، والظاء، والعين، والغين، واللام، والميم، والنون، والواو، فيكفينا أن ننظر إلى قافية القصيدة وحروفها؛ لنجد حـــرف الراء متصدرا الساحة اللغوية، ومشكلا مبنى للقصيدة لا ينفك فيه الصراخ عن العويل، مبرزا معنى النواح المكبوت والمعلـــن في أصوات اللاهثين، هربـــا من هول ما يلاقونه من حمم النار. فانظر تتابع حرف الراء في هذه الأبيات وتواليه؛ ليتبين لك هذا المشهد الدموي المفزع الذي يصدم قلبك وروحك قبل عينك في كل سكك بغداد وأزقّتها الخربة:

قَفرًا خَلاءً تعوِى الكلابُ بها

ينكرُ منها الرسومَ زائرُها

وأَصبحَ البؤْسُ ما يفارُقها

إلفًا لها والسُّرورُ هاجرُها

لنجـــد كلمات: قفـــرا، ينكر، الرســـوم، زائرها، يفارقها، السرور، هاجرها؛ تتضمن حرف الراء مع حروف مجهـــورة أخر؛ تدفعك إلى العويل والنواح مع هؤلاء الذين اســـتحالت جنتهم نارا، ونعيمهم عذابا، وراحتهم تعبا ومشقة.

وَالنّفطَ والنَّارَ في طَرائِقِها

وهابِيـا للدخَانِ عامِرُها

والنَّهبُ تَعدُو به الرِّجالُ وقَدْ

أَبدَتْ خَلاخيلها حَرائِرُها

لقد خرجـــت الحرائر حافيات عاريات؛ تنســـدل عليهن شـــعورهن؛ ثكالى كمن فقدت وليدها، ولا يدرين في أي اتجاه يسرن، فقد أحال النفط والنار الذي تلقي به المجانيق على بغداد وأهلها، قصورها رمادا، وعمرانها خرابـــا؛ تلفتنا إليه تلك الكلمات التي تحتـــوي على مهموس الحـــروف من الفاء والقاف والخاء؛ إضافة إلى ذلك الحرف المقطوع/ المقطوعة معه الأنفاس/حرف: الهمزة في كلمتي: طرائقها، وأبدت، فالناس عامة، والنســـاء خاصة يصدرن أصواتا يعتصرهـــا أنين مكتوم، وأنفاس مقطوعة كتقطع السبل بهم، ويزيد القلوب وجعا وأنينا حـــروف المد التي اشـــتملت عليها كلمات: النـــار، في، طرائقها، وهابيا، للدخـــان، عامرها، تعـــدو، الرجال، خلاخيلهـــا، حرائرها التي تكاد تُسمِعُك ذلك الصراخ الآتي من البعيد نكبة بغداد أيام الأخوين؛ لتســـقطها على بغداد التي تحولت من الغنى إلى الفقر، ومن الســـعة إلى العوز، ومن العمران إلى الخراب.

● الألفاظ:

إذا كان اللفظ وعاء المعنـــى في رأي التراثيين، فلا شكَّ أن المعنى هو الذي ينقل أرواحنا إلى سماوات الإبداع التي يحلق فيها الشاعر بجناحيه، فيخرج لنا من تهاويم روحه، ومن وادي عبقر ما يفيض به خياله؛ ليصل بنا إلى بنائه العظيم المتماسك في شكل قصيدة علوية، ومع ذلك «يظل مفهوم التشـــكيل المشتغل في منطقة الأدب عموما، وفي منطقة الشعر خصوصا؛ عصيا على التحديـــد الإجرائي الدقيق، وصعبا على التقنين الاصطلاحي المجرد»[٢٣]، ورغم ذلك فـــإن «مفهوم البنية ... أكثر علمية، وأشـــد قابلية للالتقاط على مستويات عديدة؛ تتدرج من الأبنية الصغـــرى إلى الأبنية الكبرى حتى تصل إلى النص كله باعتباره بنيةً، ثم تتجاوز ذلك لتتســـع لاعتبار هذه البنية مغلقـــة أو مفتوحة على غيرها في النظم الأخـــرى»[٢٤]، ومن هنا فإن «للغة أهمية خطيرة في التشكيل؛ لأنها وهي تكتب؛ تخلق، فهي عنصر خلاقٌ، وليس مجرد وسيلة تعبيرية أداتية

---

(٢٣)محمد صابر عبيد، التشـــكيل الشـــعري.. الصنعة والرؤيا (دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية ـ دمشق، ٢٠١١م ـ ١٤٣٢هـ)/ص٥.

(٢٤)بلاغة الخطاب وعلم النص/ص١٢٢.

بيد مســـتخدمها، بل هي عنصر أصيل في رســـم استراتيجية النص، وعليها يتوقف مصيره»[٢٥]، ولا بُدَّ أن تكون نتيج ســـليقة لغوية واعية مدركة كل كلمة في موضعها، وما تؤديها من معنى؛ يستهدفه المبدع، «وبهذه الســـليقة الشاعرة تتصل المفردات اللغوية بأشكالها المحسوسة، أو تنفصل عنها، ولا تبقى لها غـــير معانيها المجازية؛ لأنها مفردات في لغات شاعرة يعمل فيها الخيال والذوق؛ كما تعمل فيها الأبصار والأسماع»[٢٦].

وكما أن «اللفظ الفصيح؛ هو اللفظ الصريح»[٢٧]، فإن «الشـــاعر البليغ هو: الشاعر الذي نعرفه من كلامه، وإن لم يقصد إلى تعريفنا بسيرته وترجمة حياته؛ لأنه يصف لنا شـــعوره بما هو حوله من الأحياء وسائر الأشـــياء»[٢٨]، فهل كان الخريمي يعمد إلى أن نعرفـــه دون أن نعرفه؛ هل قصد أن يظل هملا خامل الذكر؛ حتى نعود للبحث عنه في بطون الكتب؛ لنعرف من هو الخريمي من خلال هذه القصيدة الفريدة التي احتفظ لنا بها الطبري في تاريخه؟!.

ولأن النظمَ ليس «سِوى تَعليقِ الكَلِم بعضِها ببعضٍ وجعلِ بعضِها بسببٍ مِن بعضٍ»[٢٩]، فاللفظ المفرد لا قيمة له عند الجرجانـــي إلا إذا انتظم عقدًا مع كلام آخر؛ تبرز قيمه الجمالية والدلالية والمعرفية، ويستبين لنا التشـــكيل اللغوي الرائق، مع المعنى الصافي، فننهل منه شعرا عاليا، ونظما غاليا، وهذا ما قدمه لنا الخريمي على طبق من ذهب رغم مرارة الفجيعة وآلام الخـــراب، فانتظمت قصيدته عقدا محلى بأنواع الفرائـــد والخرائد والجوهر، فجاءت سبكًا واحدا؛ يســـقى بماء واحد من حلاوة اللغة وطلاوة المعنى، ولأن «الشـــعر صناعةٌ وضَرْب من النَّسج وجنسٌ من التَّصوير»[٣٠]، فقد جاءت رائية الخريمي رائعة من حيـــث «صحَّة الطبع وجَودَة السَّبك»[٣١].

ولأن «الألفاظ أجســـادٌ، والمعاني أرواحٌ»[٣٢]، فإنه لا شـــكَّ أن «من أراد معنى كريما، فليلتمس لفظا كريما، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف»[٣٣]، وهذا ما حققه الخريمي، فيكفينا كلمة «عواثرها» في بيتها الأول حتى نتوقف عندها كثيرا؛ قالوا:

ولم يلعبِ الزمانُ ببغـ

ـدادَ وتَعثرْ بها عواثرها

إذ توحي هـــذه الكلمة بكم المكائـــد التي كيدت لبغداد من كل جانـــبٍ، فـ «العواثر جمع «عاثر»، وهي حبالة الصائـــد أو جمع عاثرة وهي الحادثة التي تعثر بصاحبها من قولهم عثر بهم الزمان إذا أخنى عليهم»[٣٤]، وبكل المعاني، فإن بغداد وقعت في شَرَكِ المكيدة، وحبائل المتآمرين، وحل بها ما حلَّ من عثرات الزمان حين أخنى عليها الدهر بكلكله، فكانت الفتنة التي قضـــت على الأخضر واليابس فيها، وإذا كان النظْم هو: «أن تضعَ كلامَك الوضعَ الذي يَقتضيـــهِ علمُ النّحو وتعمـــلَ على قوانينه وأُصولِه، وتعرفَ مناهجَـــهُ التي نُهجَتْ فلا تزيغُ عنها وتحفَظُ الرُّســـومَ التي رُسمتْ لك فلا تُخلَّ بشيءٍ منها»[٣٥]، فإن الخريمي شاعر فحل؛ لا تشذ منه كلمة، ولم ينبُ منه حرف، ولم تختل منه جملة،

---

(٢٥)التشكيل الشعري.. الصنعة والرؤيا/ص١٥.

(٢٦)اللغة الشاعرة/ص١٦.

(٢٧)المصدر السابق/ص٣٣.

(٢٨) المصدر السابق ص٣٧.

(٢٩)عبد القاهر الجرجاني، دلائـــل الإعجاز (دار الكتاب العربي ـ بيروت، ط١، ١٤١٥هـــ ـ١٩٩٥م) ج١/ص١٣.

(٣٠)الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون (دار الجيل – لبنان، ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م) ج٣/ص١٣٢.

(٣١) المصدر السابق الصفحة نفسها.

(٣٢)أبو هلال الحســـن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصناعتين، تحقيـــق: علي محمد البجـــاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم (المكتبة العصريـــة – بيروت، ١٤٠٦هـ– ١٩٨٦م) ج١/ص١٦١.

(٣٣)الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: فوزي عطوي (دار صعب – بيروت، ط١، ١٩٦٨م) ج ١/ص٨٦.

(٣٤)أبو الســـعادات المبارك بن محمد الجزري، النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق: طاهر أحمد الزاوي ومحمود محمـــد الطناحي (المكتبة العلميـــة ـ بيروت، ١٣٩٩هـــ ـ ١٩٧٩م) ج٣/ص١٨٢.

(٣٥)دلائل الإعجاز ج١/ص٧٧.

فقد انتظم القصيدةَ ســـلكٌ واحدٌ في سبيكة بديعة؛ تشـــدهك عباراتها، وتأخذُ لبَّك تراكيبها، فإنك تجد كل كلمة وقد وضعت في موضعها الصحيح الذي لا يمكنك معه إلا أن تضعها كذلك، فلا تستطيع حذفها، ولا تبديلها بكلمة أخرى. ولعلك حين تقرأ قوله:

مَن غرهُ العيشُ في بُلْهْنِيةٍ

لو أنَّ دُنيا يدُومُ عامرُها

أن تتوقف عند كلمة «بلهنية» التي تشعرك بمدى الرخاء والجمـــال وطيب العيش مما كان ينعم به البغداديون، ثم لا تلبث أن يصدمك شـــطر البيت الثاني؛ حين يتحسر على ما فات، فيطلق زفرة أسى على ماضيها القريب الذي لم يبعد عن عينه سوى أشهر معدودة:

إذ هي مثلُ العروس باطنها

مشوّقٌ للفتى وظاهِرُها

فهي جنة الله في أرضه، ودار السرور والفرح؛ هي عروس في كل حين، هي:

جنَّة خُلْدٍ، ودارُ مَغبَطَةٍ

قلَّ من النائبات وَاترُها

ولأن «الصنعة الشـــعرية ضرورة فنية وإبداعية وجمالية؛ يبقى النص ناقصـــا من دون تفعيلها وتشـــغيلها في جميع مراحل التكوين النصي»[٣٦]، وإذا كانت «الصنعة أن تخفي الصنعة»، فقد امتلك الخريمي ناصية البيان، وارتفع باللغة الشـــاعرة عـــلى كل ما حوله من دمار وخراب؛ ليجســـد من خلال هذا البناء اللغوي الشـــامخ الســـامق حالة بغـــداد النازفة، المحترقة عـــلى مبانيها ومغانيها معا، بما أضفى عـــلى قصيدته مزيدا من الحيوية والديناميكيـــة اللغوية، والحركيـــة الفاعلة التي تخرج القصيدة حدثا ســـينمائيا؛ يجعلك تطيل النظر، وتنعمـــه، وتدمن قراءتها مرة بعد مرة؛ لما فيها من هذا التماوج والامتزاج الجميل بين بنيان التشـــكيل اللغوي المحكم، الذي يبثُّ فيها الروح والحياة رغم تطاول الزمن عليها بما يزيد على اثني عشر قرنا من الزمان.

لقد قام تشكيل الخريمي على «مجموعة العلاقات والمجموعات التركيبية التي تحمل معاني مختلفة؛ تثير انفعالات مختلفة سرورا وحزنا، خوفا وخشية أو اطمئنانا، وتتشكل تشكلا فنيا وجماليا مدهشا وساحرا»[٣٧]، فبدت لنا صورة بغداد الخربة جراء حرب الأمين والمأمون وصراعهما. فالكمال الشكلي للقصيدة لا يتم بإحكام بنائها، فحسب؛ بل لابد من التوازن بـــين عناصرها المختلفة من صور وتقرير وموسيقى، وهذا التوازن موهبة تستطيع القصيدة الجيدة أن تحققها بأسلوبها الخاص، فلكل قصيدة توازنها الذي لا يتكرر»[٣٨]:

ما ضرها لو وَفَتْ بمَوْثِقِهَا

واستحكمت في التُّقَى بصائرها

ولم تسافِك دمـــاءَ شيعتها

وتبتعِـــث فتيـــةً تكابرها

وأَقنعتها الدنيا التي جُمعَت

لها وَرُغْـبُ النفـوسِ ضائرُها

هذه البنى التركيبيـــة والدلالية والجمالية لكلمات «تسافك، شـــيعتها، تبتعث، فتية، تكابرها، رعب، ضائرها»؛ تنقلك تباعا مـــن حالة إلى حالة، ومن حركة إلى حركة، ومن مشهد مؤلم إلى مشهد أشد رعبا، ومن حالة الأمن والأمان إلى حالة الاضطراب والقلق، فقـــد اجتمعت عليها النفـــوس الخربة، والقلوب المريضـــة، ورعب النفوس المتلاطم خوفا وفزعا خاصة لأولئك الذين لا ناقة لهم ولا جمل في هذا الصراع، فكلمة «تسافك» التي على وزن: تفاعل؛ لتصور لنا مشـــهدا دراميا؛ يقوم على المشاركة في الجريمـــة من الأطراف كافة، بمـــا يمثل التداخل والاضطراب والانغماس في هـــذا الصراع الدموي من ســـفك للدماء، وقتل وتخريب؛ كلٌّ وشـــيعته مكابرة وغرورا وعلوا في النفس وعُجْبًا بالقوة التي اجتمعت كلهـــا ظلما وزورا على تحطيم بغداد وإهدار أمانها، وتقبيح جمالها، أما كلمة «رعب»

(٣٦)التشكيل الشعري .. الصنعة والرؤيا/ص٥.

(٣٧) المصدر السابق/ص١٣.

(٣٨)حياتي في الشعر/ص٤٩و٥٠.

بهذه التركيبـــة المفزعة من حروف (ر ع ب) التي تملأ النفس فزعا وخوفا مـــن هول المعركة. هذه التراكيـــب؛ تجعلك تقف مرعوبـــا فزعا أمام هذا المشهد الدرامي لهذا الانهيار الأخلاقي والسلوكي الذي يصاحب مثل هذه الحالات، فالخريمي يجسد لنا من خلال هذه اللغة الشـــفيفة الحزينة صورة بغداد العامرة الجنة الوارفـــة، القصور العالية، والأسوار الشـــاهقة، والجنان ودجلة، وكل ما في بغداد من جمال وفتنة، ثـــم لا يلبث أن يعود بنا ممسكا بأيدينا؛ ليرينا هذا المشهد المرعب المفزع:

فإنها أصبحت خلايا من الإنسانِ

قـــد أَدْمِيَتْ محاجرها

قَفرًا خَلاءً تعوِى الكلابُ بها

ينكرُ منها الرسومَ زائرُها

وأَصبحَ البؤْسُ ما يفارُقها

إلفًا لها والسُّرورُ هاجرُها

فهجرها الإنسان، وبكت عيون بغداد حالها لحالها، تعوي بها الكلاب؛ يستوي في ذلك الكلب الإنسان، أو الحيوان الكلب، حتى أصبح زائرها منكرا لها، فلا يعرفها بعدما أصابها من التلف والخرف، فقد هجرها السرور، وســـكنها الفقر والبؤس والظلم والفزع والرعب، ولأن «التشـــكيل الشـــعري... جنس أدبي ثريٌّ وغني، ويرتبـــط ارتباطا وثيقا جدا بالعاطفة والوجـــدان والمعرفة داخل تجربة عميقة وخصبة، وقابل لاســـتيعاب كل الممكنات المتاحة لغة وإيقاعا وصورة وبناء»[٣٩]، وإذا كان التشكيل يقابل الصنعة، والرؤيا تقابل الطبع، فقد اجتمع لهذه القصيدة العالية السبك؛ القيِّمة البناء، الرائعة الأسلوب؛ طرائق التشكيل والرؤيا جماليا ومعرفيا ودلاليا من خـــلال اختيار الألفاظ التي أوردها الخريمي تشكيلا عاليا يرصد هذه الحالة المضطربة المفزعة والبكاء الموجع لخرابها، والقلب المعذَّبُ لدمارها:

يُحْرِقها ذا وذاكَ يهدمها

ويَشتِفي بالنهابِ شاطرُها

وما بين الحرق والهدم؛ يظهر الشطار والنهابون خيراتها، فقد:

أَخرجت الحربُ من سواقِطها

آسادَ غِيلٍ غُلْبًا تُسَاورُها

فكلمة «سواقطها» كافية؛ لنرى هؤلاء الآساد الذين هم أراذلها، وقد خرجوا سواقط؛ لا يعرف أحد لهم نسبا ولا عصبا؛ يغلبون بغداد على أهلها، فتطغى عليهم، وتكسرهم، وترغم أنوفهم في تراب الدمار، حتى وقعوا بين مطرقة الذل، وسندان الهوان.

وَالنّفطَ والنَّارَ في طَرائِقِها

وهابِيـا للدخَانِ عامِرُها

وقد أحال النفط قصور بغـــداد رمادا، وعمرانها خرابا، وقد خرجت الحرائر بشعور منتثرة؛ شبه عاريات:

والنَّهبُ تَعدُو به الرِّجالُ وقَدْ

أَبدَتْ خَلاخيلها حَرائِرُها

تسأَلُ أين الطريقُ وَالهـــةً

والنَّارُ من خَلْفها تُبَادرُها

والـ «والهة» التي فقـــدت ولدها، فتخرج نائحة باكيـــة؛ لا تعرف لها طريقا تســـير فيها من نار الفقد، وعذاب الثكل، و «يقالُ في جَمْعِ الوَالِهَةِ: الوُلَّهُ كرُكَّعٍ»[٤٠]، فالحرائر خرجن باكيات صارخات من غير ما هدى، تلاحقهن ألسنة النار، وتبادرهن من خلفهن، وأمام عيونهن، وتحيط بهن من كل جانب، فما أقسى الفزع، وما أشـــد البلاء على الأحرار، فما بالنا بالحرائر.

يا هَلْ رأيتَ الثَّكلى مُوَلولَةً في

الطُّرْق تسعى والجَهدُ بَاهرُها!

في إثر نَعش عليهِ واحدُها

في صَدْرِهِ طعنـــــةٌ يُساورُها

فَرغاءُ ينقى الشنار مربَدُها

يَهزّهـــا بَالسنـــان شاجرُها

تنظرُ في وجههِ وتهتف بالثـــكـ

ـل لِ وجَارِى الدموع حادِرُها

(٣٩)التشكيل الشعري الصنعة والرؤيا/ص١٣و١٤.

(٤٠)تاج العروس ج ٣٦/ص٥٥١.

● جموع التكسير:

وإذ يمثِّلُ التشـــكيل الشـــعري مصطلحا أدبيا؛ يتشكَّل من اللغة والموســـيقى والإيقاع والصورة، فإن هـــذه القصيدة تمثل فيها جموع التكســـير ظاهرة لغوية؛ تشتمل عليها كثير من أبياتها؛ بما يدفعنا دفعا للوقوف عليها وتأملها، لقد استغرقت جموع التكسير بأوزانها المختلفة جلَّ القصيدة ـ إن لم يكن كلها ـ فاشـــتملت على أربعة وخمسين ومئة جمع تكســـير؛ تصدرها وزن «فواعل» منذ مطلع القصيدة حتى آخرهـــا إلا الأبيات الأخيرة منها.

ولأن اللغـــة العربية؛ تمتـــاز باتضاح الفصل بين المفـــرد والجمع، ورغم أن جمع التكســـير يعامل إعرابيـــا معاملة المفرد، فإن الخريمي اســـتخدم أوزان جمـــوع التكســـير كلها دلالة على نفســـه المتكسرة، وروحـــه المحطَّمة، وما يعتمل في نفوس أهل بغداد من مرارة وفقد أفـــرادا وجماعات، و «لأن باب أَفَاعِلَ وفَوَاعِـــلَ وفعائِلَ ونحوها نهايَةُ الجمعِ»[٤١]، فقد أكثر الشاعر منها، فوردت كلمات: عواثِرها، حواضرها، قواعدها، منابرها، مفاخرها، أكابرها، أصاغرها، أواصرها، مصادرها، بصائرها، ذخائرهـــا، دســـاكرها، متاجرهـــا، مقاصرها، محاجرها، معابرها، قناطرها، سرائرها، الصقالب، مشافرها، مواكبها، ضوامرها، برابرها، أحامرها، غرائرها، مجامرها، المجاسد، مزامرها، حناجرها، دوائرها، أساورها، خواطرها، كتائب، حوافرها.

لقد اســـتغرقت صيغة نهاية الجمـــع، أو صيغة جمع الجمع، أو صيغـــة منتهى الجموع؛ قصيدة الخريمي، فجاءت أبياتها ملأى بكثير منها:

تُشْرَعُ أعناقها إليكَ إذ الـسَّـــــــ

ـاداتُ يومًا جَمَّتْ عَشائِرُها

كم عندنا من نصيحَة لك

في اللـــهِ وقُرْبى عَزَّتْ زوافرها

هذه الصيغة التي تدلنا على الحالة النفسية التي لم يصل إليها الشاعر فحسب، بل إلى كل أهل بغداد، فقد بلغت القلوب الحناجر، وتيقنوا جميعا أنهم قد أحيط بهم، ومع كل صيغة جمع يأتي بها الشاعر تزداد هذه الحالة اضطرابا ومشـــاكلة في النفس والروح والبدن حتـــى إن الحرائر قد خرجن، وقد ظهرت خلاخيلهن من شـــدة الفزع شبه عاريات، وهن اللائي لم يكـــن لأحدٍ أن يرى حتى ظفرا من أظفارهن، فقد كانت المرأة:

بَيْضةُ خِدرٍ مكنونةٌ بَرَزَت للنـــ

ـــاس منشورةً غَدائرُها

تَعثرُ في ثوبها وَتُعْجلهـــــــا

كَبَّةُ خَيلٍ رِيعَتْ حَوافرُها

أمَا رأَيت النساءَ تحتَ المجانيق

تعادَى شُعْثًا ضفائرُها

هؤلاء النسوة اللاتي خرجن «منشورات غدائرهن» بعد أن كن بيضات خدر؛ لا يبدو، ولا يطَّلع الغرباء على شيء منهن، فقد انكشـــفت العورات، وانتثرت الضفائر والشعور من شدة الهول، وقسوة الرعب والفزع الذي انتابهنَّ، فهنَّ:

عقائل القومِ والعجائزَ والـــــــــ

ـــــــعُنَّسَ لم تحتبَرْ معاصِرُها

بل إنك لو نظرت على هذه الجموع المتتابعة المتوالية في هـــذا البيت؛ لعرفت إلى أي مدى وصلت به حال النساء، وذلك من خلال كلمات: عقائل، العجائز، العنَّس، معاصرها. ما هذه القســـوة، فالناس بين فريقين: خارق وحارق؛ مدمر، وسارق. فقد جسد استخدام هذه الصيغ الجمعية من جموع التكسير أسلوبا بنائيا؛ يمثل انزياحا تراتبيا ولغة منحرفة أراد الخريمـــي أن ينقلنا بهـــا إلى عوالم الدمار والخراب، وبما تمثله هذه البنى الجمالية والمعرفية التي تبرز الحالة النفســـية لبغـــداد وأهلها، وما أصابهم من التعـــب والوصب والكبد والعناء، وما لاقوه من أهوال على يد هذين الأخوين المتصارعين على الســـلطة اللذين أحـــرق كل منهما الأخضر واليابس في سبيل الاستمرار في سدة الحكم، ودون

(٤١)أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسي، المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي (دار الكتب العلمية – بيروت، ط١ – ٢٠٠٠م) ج١٠/ص٥١٣.

التفاتٍ لأمن بغداد، ولا لأمان الرعية الذين غالتهم يد الغدر تارة، وأيدي الدمار والخراب تارة أخرى.

● التضاد:

وكمـــا كان للحروف والألفاظ وجموع التكســـير دلالات جمالية ومعرفية ســـاهمت في تشكيل هذه القصيدة، فإن «التضاد» كانت له اليد الطولى كذلك في إبراز كثير من المعاني والمدركات الجمالية بإبراز المعنى ونقيضه، بما يزيد البناء الأسلوبي للقصيدة بيتا وجملة وتركيبا ووضوحا، ويُظهِرُ هذه الحالة من التهارج والازورار كـــرًّا وفرًّا تحت وقع حمم النفط واللهـــب التي يقذف بها المحاصِرون بغداد بما فيها ومَن فيها، وإذا كانت «الصنعة أن تُخفي الصنعة»، فقد برع الشـــاعر في ذلك، وأبدع أيما إبداع.

وإذا كان التضاد لغة هو: الشيء وضده، فالتضاد اصطلاحا: هو لون من ألـــوان البديع الذي يزيد اللغة وضوحا وجمالا، وقد أكثر من ذلك الخريمي في قصيدته؛ لتبيان هذه الحالة المتناقضة المتضادة لما يجـــري في بغداد من اضطـــراب وقلق وقلاقل وصراعات يتزعمها أراذل المجتمع وســـفلته الذين قبضوا على مقاليد الأمور في تلك النكبة، وقد ظهر ذلك في قوله:

إذ هي مثلُ العروس باطنها

مشوّقٌ للفتى وظاهِرُها

الذي بـــدا في كلمتي: باطنهـــا، وظاهرها، وكذلك كلمتا: تضحي، وتمسي في قوله:

تُضحى وتُمسى دَريَّةً غَرَضًا

حيث استقرّت بها شراشرها

وبين كلمتي: مكنونة، ومنشورة في قوله:

بَيْضةُ خِدرٍ مكنونةٌ بَرَزَت

للناس منشورةً غَدائرُها

فبين كل معنيين متضادين جمالٌ؛ يبديه التشـــكيل اللغوي الذي أداره الخريمي باقتدار حتى يكون الوقع شديد التأثير في نفس الســـامع/المتلقي/القارئ/الناقد؛ مهما تباعدت العقود، أو تقادمت العهود.

● استخدام الأفعال:

نوَّع الشاعر بين الأفعال التي أوردها في القصيدة بين الماضي والمضارع والأمـــر، فاكتظت تراكيبها بكثير منها؛ بما يدل عـــلى الحركة الدائبة التي لا تتوقف عند حـــد، ولا تنتهي عند مدى، وإن غلبت عليها الأفعـــال المضارعة دلالة على الحركة الموارة المتقلبة المضطربة:

يُحْرِقها ذا وذاكَ يهدمها

ويَشتِفي بالنهابِ شاطرُها

فهذه الأفعال المضارعة المتوالية: يحرقها، يهدمها، يشـــتفي؛ تنقل لنـــا الحدث لحظـــة بلحظة على شاشة سينمائية مشهدا مجسَّدا لكل أنواع الدمار والخراب ما بين حرق وهدم واشتفاء غليل الشطار بما ينهبونه من أولئك الذين كانوا يمنعونهم الناس وأموالَهم، وإن كان الشاعر قد آثر استخدام الفعل الماضي في مبتدأ القصيدة مثـــل: قالوا، قلَّ، درَّت، وانفرجت، وانتجعـــت، أشرف؛ هذه الأفعال التي توحي بحالة من الغرق في الفوضى والهلع والفزع والرعب ممـــا آلت إليه بغـــداد الحاضرة/بغداد البهجة التي استحالت خرابات وأوكارا للصوص.

● التناص:

وإذا كان التناص «تضمـــين شيء في شيء آخر»، فإننا نجده على سبيل المثال في قوله:

طيراً أَبابيلَ أَرسلَت عَبَثاً

يقدُمُ سُودانَها أَحامِرُها

وهو ما يلفتنا مباشرة إلى تضمينه ما هو راســـخ في الذهنية العربية والإسلامية من المأثور القرآني والتاريخي لقصة «أصحاب الفيل»؛ «وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْراً أَبَابِيـــلَ»؛ بما يعلي من قيمة المعنى، ويرتقي به حين نرى كل هؤلاء الهوام على مختلف ألوانهم ومشاربهم في ســـاحة القتال، ثم يتناص مع قوله تعالى: «وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُـــوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ»، فكأنما أصبح أهل بغداد؛ أهل عادٍ؛ أتت عليهم ريح صرصر عاتية، فمحقتهم:

كأنَّما أَصبحتْ بساحتهمْ

عاد ومسَّتْهُمُ صراصرُها

هذه الريح التي ذكرها رب العزة سبحانه وتعالى في سورة «الحاقة»، فكأنها نزلت بساحة أهل بغداد، مسخرة لهلاكهم بين الأخوين المتناحرين.

● التشكيل الموسيقي:

ما بين الوزن والقافية وشيجة رحم؛ لا تنفك عراها، ولا ينقطع وصلها خاصة في الشعر الخليلي، وبما يميزها من إيقاع وموسيقى؛ تخلب اللبَّ، وتغزو القلبَ، وقد عرفوا عمود الشعر بأنه: «الشِّعْرُ الْقَائِمُ عَلَى الْقَافِيَةِ وَالأَوْزَانِ الشِّعْرِيَّةِ الْمَوْرُوثَةِ عَنِ الْعَرَبِ»[٤٢]، وأول من ذكر كلمة «إيقاع» في النقد العربي القديم؛ محمد بن طباطبا العلوي المتوفى (٣٢٢هـ) في كتابه «عيار الشعر» حينما عرَّف الوزن بالإيقاع، فقال: «وللشِّعر المَوْزون إيقاعٌ يَطْربُ الفَهْمُ لصَوابِه»[٤٣]، كما أكد أبو علي بن عبد الله بن الحسن بن علي بن سينا المتوفى(٤٢٧هـ) في كتابه: جوامع علم الموسيقى: «أن الإيقاع الذي هو تقدير لزمان النقرات يكون بنقرات منغمة دون إحداث حروف.. أي دون كلمة شاعر يغنيها الموسيقار، فذلك الإيقاع لحن موسيقيٌّ»[٤٤].

ولأن مادة الشعر تتكون من « اللغة والوزن والإيقاع»[٤٥]، وبما أن « الإيقاع: اعتبار زمان الصوت»[٤٦]، فإننا سنتوقف أمام هذه الخاصية عالية القيمة من خلال تيارين متوازيين: أحدهما: التيار الأفقي متمثلا في الموسيقى الخارجية من حيث الوزن والقافية ولزوم ما لا يلزم، والثاني: التيار الرأسي الذي تجسده الموسيقى الداخلية التي تضفي على قصيدته رونقا، وتزيدها بهاء، ومنها: التكرار والجناس، والترصيع، والتطريز، والتخيير، ورد العجز على الصدر، وكل ذلك يقفنا على مدى اقتدار الشاعر، وسيطرته على معجمه وموسيقاه وصوره وأخيلته التي حافظ من خلالها على عمود الشعر، وهو ما جعل أبا حاتم السجستاني يقول عنه: «الخريمي أشعر المولدين»[٤٧].

بنى أبو يعقوب الخريمي قصيدته على «الْبَحْر الْمُنْسَرِح»وهو: «بَحْرٌ مِنْ بُحُورِ الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ وَوَزْنُهُ:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلاَتُ مُفْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلاَتُ مُفْتَعِلُنْ»[٤٨].

أو

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلاتُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلاتُ مُسْتَفْعِلُنْ.

ورد في المعاجم: «ناقَةٌ سُرُحٌ ، وهي المَنْسرِحةُ في سيرِها السريعة»[٤٩]، وقال: «أبو عبيد ، المُنْسَرِح - الخارِجُ من ثِيابِه والمُعَجْرد - العُرْيان وكأنَّ اسمَ عَجْرِدٍ مأخُوذ منه»[٥٠]، وهذا ما يؤكد أن اختيار هذا البحر بتفعيلاته المنسرحة السريعة؛ لم يأت من فراغ، فكأنما ذهب إليه الخريمي عمدا؛ ليصرخ من خلال موسيقاه وتفعيلاته المتتابعة، حتى يتمكن من أن يصف حاله وحال الناس للخليفة المنتصر؛ مقارنا بين ما كانت عليه بغداد قبل الفتنة جنة ونعيما، وعروسا تتزين كل يوم وليلة، وأهلها يعيشون في رغد من العيش، وزخارف الحياة، وبين حالها أثناء النكبة، وما تعرضت له من دمار وخراب؛ مقدما له نصح المجرب الخبير بما يثبيت دعائم الملك.

---

(٤٢)معجم المغني: ج ١٨/ص١٧٢.

(٤٣)ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز ناصر المانع (مكتبة الخانجي ـ القاهرة، ط١)/ص٢١.

(٤٤)أبو عبد الرحمن بن عقيل الظاهري، مبادئ في نظرية الشعر والجمال/ص١٣٦.

(٤٥)أرسطو، فن الشعر، ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية/ص٢٥.

(٤٦)الشيخ بهاء الدين محمد بن حسين العاملي، الكشكول، تحقيق محمد عبد الكريم النمري، (الكتب العلمية ـ بيروت/لبنان، ط١، ١٤١٨هـ ـ ١٩٩٨م) ج٢/ ص٣٤.

(٤٧)ابن عساكر، تاريخ دمشق الكبيرج ٨/ص١٩٩، الذهبي، تاريخ الإسلام ج١٥/ص٦٤، بغية الطلب في تاريخ حلب ج٣/ص١٤٥٦، السمعاني، الأنساب ج٢/ص٣٥٥.

(٤٨)معجم المغني ج٢٤/ص٤٩٣.

(٤٩)الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق: محمد مرعب (دار إحياء التراث العربي ـ بيروت، ط١، ٢٠٠١م) ج٤/ص١٧٥.

(٥٠)ابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل النحوي اللغوي الأندلسي المعروف بابن سيده، المخصص، تحقيق: خليل إبراهيم جفال (دار إحياء التراث العربي – بيروت، ط١ - ١٤١٧هـ ١٩٩٦م) ج١/ص٤١١.

●الإيقاع الخارجي:

أولاً: الوزن:

ويدخل «الْخَبْن» في حشـــو البحر المنسرح بحذف الثاني الساكن على مُسْـــتَفْعِلُنْ، فتصبح مُتَفْعِلُنْ، وعلى مَفْعُوْلاتُ، فتصبح مَعُوْلاتُ، كما يدخل الطيُّ، وهو حذف الرابع الساكن على مُسْتَفْعِلُنْ، فتصبح مُسْـــتَعِلُنْ، وعـــلى مَفْعُوْلاتُ، فتصبـــح مَفْعُلاتُ، أما عروض المنـــسرح وضربه، فقد استحســـن العروضيون الطّي في العروض، وأجازوه؛ لتتحول مُسْـــتَفْعِلُنْ إلى مُسْـــتَعِلُنْ، ومن النّادر أن تأتي عروض المنسرح صحيحة؛ كما يدخل الطي كذلك في ضربه، لتتحول مَفْعُـــوْلاتُ إلى مَفْعُلاتُ، وجاز القطعُ، وهو حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة وتســـكين ما قبله؛ لتتحول مَفْعُوْلاتُ إلى مَفْعُوْلُنْ.

ومـــن مثال الخبن والطي في الحشـــو والعروض والضرب قوله:

كأنَّما أَصبحتْ بساحتهمْ

عاد ومسَّتْهُمُ صراصرُها

وما سُمِّيَ بحر المنسرح بهذا الاسم إلا «لانسراحه، أي لســـهولته على اللســـان، وقيل: لانسراحه أي لمفارقتـــه ما يحصل بأمثاله، إذ لا مانع من مجيء (مُسْتَفْعِلُنْ) ذات الوتد المجموع سَالِمَة في الضرب إلا في المنسرح فإنها لا تأتي في ضربه إلا مطوية»[٥١].

وقد جاءت القصيـــدة بتفعيلاتها متتابعة متوالية سريعة منسرحة صارخة مستغيثة فاضحة كاشفة لكل عَوَارٍ أصـــاب بغداد، بل أصاب الأمة كلها بما جرى، ويجري لبغـــداد في نكبتها؛ فرض كل ذلك عليه (الوزن والقافية) تلك الحالة التي يعيشها من صراع نفسي، وخوار ذهني، واضطراب شعوري؛ يمتد على طول القصيدة، فهـــو يأخذنا إلى نعيم بغداد الغابر، ثم لا يلبـــث أن يعود بنا إلى حالها البائسة، وشوارعها المكتظة خرابا ودمارا ونارا.

ثانيًا: القافية:

لقد عرَّف اللغويون «القافية» بأنها: «مؤخر العنق، وآخر كل شيء»[٥٢]، و «التقفية: الإتباع، والإرداف: مأخوذ من إتبـــاع القفا، وهو مؤخر العنق. تقول: استقفيته؛ إذا جئت من خلفه، ومنه سُمِّيَتْ قافيةُ الشعر؛ لأنها تتلو سائر الكلام، والقافية: القفا»[٥٣]، وعرفها العروضيون اصطلاحا بأنها: «آخِر كَلمةٍ في البَيْتِ، أو آخِرُ حَرْفٍ ساكِنٍ فيه، إلى أوَّلِ ساكِنٍ يَليهِ مع الحَرَكَةِ التي قبلَ الساكِنِ، أو هي الحَرْفُ تُبْنَى عليه القصِيدةُ»[٥٤]، فـــرأي الأخفش: أنها الكلمة الأخيرة، ورأي الخليـــل ـ وهو الأكثر صوابا ودقة ـ أنها من آخر حرف ســـاكن إلى أول ساكن يليه، وهذا ما ذهب إليه ابن رشيق في كتابه « العمدة في محاسن الشعر وآدابه»[٥٥]. أما الرَّويُّ، فهو: «حروف قوافي الشِّـــعْر اللاّزمات»[٥٦]، وهو: «الحرف الذي بنيت عليه القصيدة وتنسب إليه»[٥٧]، وقد جاءت القصيدة على حرف «الراء».

●لزوم مالا يلزم

وهو «فنٌّ في الشعر وفي السجع يلتزم فيه الشاعر أو السَّاجع قبل الحرف الأخير من أبيات قصيدته، أو سجعاته ما لا يلزمه، كأن يكون الحرفان الأخيران متماثلين في كلّ القوافي، أو الثلاثة الأخيرة، أو تكون الكلمات مع ذلـــك متماثلة الوزن، إلى غير ذلك من

---

(٥١)سـعد بن عبـد الله واصـل، موسـوعة العروض والقافية/ص٦٢.

(٥٢)المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة ج٢/ ص٧٥٢.

(٥٣)أبو عبـد الله محمد بن أحمد الأنصـاري القرطبي، الجامع لأحكام القرآن (دار الشعب – القاهرة)ج ٢/ص٢٣.

(٥٤)القاموس المحيط ج ٣/ص٤٦٦.

(٥٥)أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (المتوفى: ٤٦٣ هـ)، العمدة في محاسن الشعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميـد (دار الجيل، ط٥، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م) ج١/ص١٥٢.

(٥٦)أبو عبد الرحمـن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين (دار الهلال ـ بيروت) ج ٨/ص٣١٣.

(٥٧)الدكتور محمود مصطفى (المتوفى: ١٣٦٠هـ)، أهدى سـبيل إلى علمي الخليل (مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، ط١، ١٤٢٣هـ ـ٢٠٠٢م)/ص٩٢.

التزام ما ليس بـــلازم في نظام التقفيات»[٥٨]، وقد أبدع أبو يعقـــوب الخريمي في هذه اللزومية كثيرًا بلزومه الحروف الثلاثة الأخيرة متوالية في القصيدة كلها، وهي: الراء، والهاء، والألف؛ و «لا يَحْسُن هذا النوع إلاَّ إذا كانت الألفـــاظ تابعةً للمعاني، فإنَّ المعاني إذا أُرْسِلَتْ عَلى سجيّتِها، وتُرِكَتْ ومَا تُرِيدُ؛ طَلَبَتْ لأَنْفُسِـــها الألفاظ، ولم تكْتَـــسِ إلاَّ مَا يَلِيقُ بها»[٥٩]:

كم عندنا من نصيحَة لك
في اللـــهِ وقُرْبى عَزَّتْ زوافرها
وحرمةٍ قرَّبتْ أَواصِرُها منك،
وأخْرى هل أنت ذاكرُها!

وقد تحقق للزومية الخريمـــي هذا الشرط الذي اشـــترطه الجرجاني من تبعية الألفاظ للمعاني، فجاءت متسقة متناسقة، تراكبت، وتراتبت بعضها فوق بعض بما يعدُّ دلالة جمالية، وحالة شعورية تعتمل في نفسه؛ يسودها الهم والحزن، ويلازمها، ولا يفتأ يبرحها حتى تنقشع الغمة، وتعود بغداد إلى سابق عهدها تحت خلافة المأمون المنتصر.

● الإيقاع الداخلي:

لقد شـــحذ الخريمي نفســـه وروحه؛ لتخرج لنا هذه القصيـــدة العصماء. ومن هـــول الصدمة، ووقع الأزمة؛ لم يأت بيتها الأول مصرعًا، بل خلت القصيدة مـــن هذا اللون الجمـــالي الذي يهتم به كثير من الشـــعراء، وإن كان قد عوضه بكثير من المحســـنات البديعية والجمالية الأخرى التي لن تُمْكِننا هذه الدراســـة العجلى من حصرها؛ لذلك ســـنتوقف مع ما تيسر منهـــا بوصفه نموذجا لما قدمه أبو يعقوب فيها من بلاغته شـــاعرا ومبدعا، ومنها:

● التكرار:

لقد عمد الشـــاعر إلى تكرار المد بالألف خاصة في صيغة منتهى الجموع التي غصت بها القصيدة، وهو ما ينقلنـــا إلى بؤرة الحـــدث بكل صراخها وعويلها، بل إلى حالـــة من النحيب المكتوم، والتي لا نحتـــاج إلى التدليل عليها لكثرتها ووفرتها بكل هذه الصيغ المعروفـــة، كذلك تكرر وبوضوح وفي عدة أبيات اسم الاســـتفهام «أين»، وهو ممن له الصدارة في الجملـــة العربية، ويعربه النحاة خبرا مقدما وجوبا لمبتدأ محذوف؛ هو كل هذه المصائب التي حلت ببغـــداد، فيوردها أربع مرات في بيتين متواليين، وخمس مرات في أبيات متفرقة بعدهما تحسرا ولوعة وحرقة، بما فيُحدث إيقاعا موسيقيا، وتشكيلا نغميا؛ يلفت الســـامع، ويهيج خاطره، ويؤلم روحه؛ مذكـــرا له بالحالة التي كانت عليها بغداد من العز والمنعة، ناهيك عن حسنها ونعيمها.

فأَين حُرّاسُها وحارسُهـــا
وأَين مجبورُها وجابرها!
وأَين خِصيانها وحِشْوَتُهَا
وأَين سكَّانُها وعامرُها

وكرر الخريميُّ حرف الاستفهام «هل» سبع مرات بدخوله على الجملة الفعلية المبدوءة بالفعل الماضي في أكثـــر من بيت، وكأنمـــا كان يخرج من عويله ونواحه، ثم يدخل فيه مرة أخرى لتزيدنا الصدمة صدمة غيرها بين نظرة النعيم، ولعنة الجحيم:

يا هَلْ رأيتَ الثَّكلى مُوَلولَةً
في الطُّرْق تسعى والجَهدُ بَاهرُها!

معـــددا ومنوحا بين كل حالة مـــن الحالات التي انتقلت ببغداد من حالة إلى حالة، وراحة إلى أسى، ومن راحـــة إلى لواعج أسى، ومـــرارات الألم التي تجرعها البغداديون، خاصة ضعفاء المجتمع الذين لا ناقة لهم، ولا جمل للدخول في هذا الصراع الدامي بين الأخوين.

● الترصيع:

وإذا كان الترصيع لغةً؛ هو: «النَّشَاط، والترصِيْعُ: التقْدِيْرُ. والنسْـــجُ؛ كما يُرصعُ الطائرُ عُشه»[٦٠]، و «التَرْصِيعُ: التركيب. يقال: تاجٌ مُرَصَّع، وسيف

(٥٨)عبد الرحمن بن حســـن حَبَنَّكَة الميداني الدمشـــقي (المتوفى: ١٤٢٥هـ) (البلاغة العربية، دار القلم، دمشـــق، الدار الشـــامية، بيروت، ط١، ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦م) ج٢/ ص٥٣٢.
(٥٩)السابق الصفحة نفسها.
(٦٠)المحيط في اللغة ج ١/ص٣٢٩.

مُرصَّع؛ أَي: مُحَـــلًّى بالرصائعِ»[٦١]، فإن الترصيع اصطلاحا؛ هو: «أن يتوخى تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع، أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف»[٦٢]، و «الترصيـــع يختص بالكلام المنظوم»[٦٣]، فقـــد اهتم الخريمـــي بهذا اللون البديعي كثيرا، فمثل تشـــكيلا شـــعريا، ومدلولا جماليا.

فمما جاء على جنس واحد من التصريف على وزن اسم الفاعل؛ قوله:

يا هل رأيت الجنَان زاهرةً

يرُوقُ عينَ البصيرِ زَاهرُها

ومما جاء على مقاطع متساوية في تركيبها كلمتين كلمتين؛ قوله:

جنَّة خُلْدٍ، ودارُ مَغبَطَةٍ

قلَّ من النائبات وَاترُها

ومن التشكيل الشـــعري البديع الرائق؛ ما يدخل تحت اسم «رد العجُز على الصدر»، وهو كثيرٌ كثيرٌ في قصيدة يصرخ صاحبهـــا رثاء لبغداد حاضرة الخلافة، ودرة الزمـــان: و «أول من تكلم عن هذا الفـــن البديعي اللفظي عبد الله بـــن المعتز»[٦٤]، ويســـميه ابن رشـــيق: «التصدير»، ويعرِّفه بأنه «رد: أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل اســـتخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكســـب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكســـوه رونقاً وديباجة ويزيده مائية وطلاوة»[٦٥]، ويقســـمه ابن المعتز إلى ثلاثة أقســـامٍ[٦٦]؛ فمنه، «ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول»[٦٧]، ومن ذلك قوله:

يا هل رأيت الجنَان زاهرةً

يرُوقُ عينَ البصيرِ زَاهرُها

وقوله:

أَدَّبْ رجالًا رأَيتَ سِيرتهُم

خالفَ حُكْمَ الكِتَابِ سائرها

وأما «ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه»، فهو كثير في ثنايا القصيدة كلها، ومنه قوله:

دَرَّتْ خُلوفُ الدّنيا لساكنها

وقلَّ مَعسورُها وعاسِرُها

وقوله:

وهل رأيتَ القُصورَ شارعةً

تُكِنُّ مثلَ الدُّمى مقاصرُها

وقوله:

يَا بُؤسَ بَغدادَ دَار مَملَكَةٍ

دارتْ على أَهلها دوائرُها

ويمثل هذا التشـــكيل التركيبـــي اللفظي جمالا موسيقيا، وإيقاعا نغميا طربيا داخليا في القصيدة يزيد أنينه نواحا على نـــواحٍ، وفقدا على فقدٍ، فهذه بغداد نراها بأعيننا، يتخطفها الطير، أو تهوي بها الريح في مكان سحيق، وإننا إذ نؤكد أن «الشعرية خصيصة علائقية؛ أي أنها تجسدٌ في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية؛ سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا؛ لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها؛ يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية، ومؤشر على وجودها»[٦٨]، من هنا يتسق كل من التشكيل اللغوي، والإيقاع الخارجي ممثلا في (الوزن والقافية) بوصفه تيارا موسيقيا أفقيا، والإيقاع الداخلي ممثلا في ألوان البديع كـــ(التكرار، الترصيـــع، رد العجز على الصـــدر) بوصفه تيارا رأسيا، في تشكيل متآزر متوازٍ في مضامين القصيدة الشـــعرية والإيقاعية، وقد عملت في جانبها اللغوي إضافة إلى جانبها الإيقاعي في تشكيل الوجدان تأثيرا وتأثرا بكل ما فيها من ثراء لغوي، وجمال موسيقي؛ من خلال مجموعة العلاقات والمجموعات التركيبية

---

(٦١)لسان العرب في (ر ص ع)، ج٨/ص١٢٤.

(٦٢)العمدة في محاسن الشعر ج ١/ص٧١.

(٦٣)عبد العزيز عتيق (المتوفى: ١٣٩٦ هـ)، علم البديع (دار النهضة العربية للطباعة، بيروت – لبنان) ج١/ص٤٦.

(٦٤)المصدرالسابق ج١/ص٢٢٤.

(٦٥)العمدة في محاسن الشعر ج ٢/ص٢.

(٦٦)البديع لابن المعتز ج١/ص١٤٠.

(٦٧)السابق الصفحة نفسها.

(٦٨)كمـــال أبو ديب، في الشـــعرية (مؤسســـة الأبحاث العربية، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٨٧م)/ص١٤.

التي تحمل معاني مختلفـــةً سرورا وحزنا، خوفا وخشية، أو اطمئنانا، وتتشكل تشكلا فنيا وجماليا مدهشا وساحرا»[٦٩]، وقد قدم أبو يعقوب الخريمي تشكيلا شعريا مدهشا حقا، وساحرا فعلا، يدفعنا دفعا للدخول في تفاصيلها، فترتفع بنا هذه النغمية الأسيانة، والموسيقية الحزينة إلى سماوات الجمال بمـــا فيها من نعيم ورخاء، ثم لا تلبث أن تهبط بنا إلى أسفل سافلين.

المبحث الثاني:

ويدرس السرد الشعري، وتشكيل الصورة

لقد اتخذت القصيدة منحى سرديا دراميا؛ يتناول هذه الأحداث المريرة المتسارعة المتصارعة، وأخذت الأحداث الجسام تتوالى على غير ما كان يتخيل، أو يحلم الجميع بأنهـــا يمكن أن تصل إلى هذا الخط الدرامي الـــذي صنعه لنـــا الخريمي من خلال قصيدته، ولذلك نقـــدم تعريفا لمفهوم السرد من جانبيه اللغوي، والاصطلاحي:

فالسرد لغة: «تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا. سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له، وسردَ القرآنَ تابعَ قراءته في حدر منه، والـــسرد المتتابـــع»[٧٠]، و «السَّرْد: النَّظْم»[٧١]، و «السرد: نسج الدروع»[٧٢]، و «السَّرْد: جَوْدَةُ سِيَاق الحَدث»[٧٣].

والسرد اصطلاحا: هو «قصة، أو وصف؛ يروي عن حدث خيالي، أو حقيقي، أو تجربة ما»[٧٤]، وهو كذلك «العلم الذي يختص بدراسة البنية السردية للخطاب من راو ومروي ومروي له أسلوبا وبناء ودلالة، وهو يعني بدراسة السرد بمختلف اشكاله وأنواعه». إذن فنحن أمام حدث عظيم؛ يقدمه راوٍ/ حاكٍ وهو أبو يعقوب الخريمي، وحدث وهو خراب بغداد، وجمهور/ الخليفـــة المأمون والحضور، وقد بدأ قصيدته متقمصا دورا الراوي/الحاكي؛ مستخدما الفعل الماضي «قالوا»:

قالوا: ولم يلعبِ الزمانُ ببغـ
ـــدادَ وتَعثرْ بها عواثرها

ثم لا يلبث أن يبـــدأ في حكاية قصة خراب بغداد؛ مســـتخدما كثيرا من تقنيات السرد/الحكي فيها؛ متنقلا بين ضمير الغائـــب في «قالوا»، ثم يلتفت البطل/الخريمي هنا، لنجد ضمير المتكلم، فيحكي بنفسه لجمهوره ما كان من أمر بغداد، فقد كانت عروسا؛ لا يعرف المشتاق لها من أين يأتي جمالها، فهو متشوق لهذا السحر؛ يقف مشدوها متحيرا:

إذ هي مثلُ العروس باطنها
مشوّقٌ للفتى وظاهِرُها
جـــنَّة خُلْدٍ ودارُ مَغبَطَةٍ
قلَّ من النائبات وَاترُها

ومن تلبس شـــخصية الراوي بضمـــير الغائب «قالوا»، إلى ارتداء ثـــوب الحكيم المحنك المجرب الذي لطمته الأيام كثيرًا، فامتزجت خبراته الحياتية بحزنه وأنينه على بغداد:

مَن غرهُ العيشُ في بُلهْنِيةٍ
لو أنَّ دُنيا يدُومُ عامرُها

الســـؤال: ألم يطَّلِع أبو البقاء الرُّنديُّ الأندلسيُّ على قصيدة الخريمي؟!. حين يقول الرندي:

لِكُلِّ شَيءٍ إذا ما تَمّ نُقصانُ
فَلا يُغَرَّ بِطيبِ العَيشِ إِنسانُ
هِيَ الأُمُورُ كَما شاهَدتُها دُوَلٌ
مَـــن سَـــرهُ زَمَن ساءَتهُ أَزمانُ

رغم أن الشطر الثاني في البيت الثاني؛ يعود أصله إلى أبي الفتح البستي في قوله:

لَا تَحْسِبَنَّ سُرُورًا دَائِمًا أبدًا
مَنْ سَرهُ زَمَنٌ ساءَتْه أَزمانُ

لقد أعطى أسلوب القص، الذي استخدمه الخريمي، قصيدته حركية شعرية وحبكة درامية من خلال

---

(٦٩)التشكيل الشعري الصنعة والرؤيا/ص١٣.
(٧٠)لسان العرب،ج ٣/ص٢١١.
(٧١)جمهرة اللغة،ج ٢/ص٦٢٨.
(٧٢)أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي، الكشـــاف عن حقائق التنزيل وعيـــون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيـــق: عبد الرزاق المهـــدي (دار إحياء التراث العربي – بيروت) ج٣/ص٥٨١.
(٧٣)تاج العروس من جواهر القاموس،ج ٨/ص١٨٧.
(٧٤)نواف نصار، معجم المصطلحات الأدبية (عمَّان ـ دار المعتز، ٢٠١٠م)/ص١٥٦،.

النَّفَس الشـــعري السردي، الـــذي يجعل المتلقي منتبهـــا للراوي/الحاكي حتى يصـــل إلى ذروة الحدث الشـــعري، فينقله من الجحيم إلى النعيم، ومن الخراب إلى العمار، ثم لا يلبث أن يصدمه مرة أخرى، فينقله وسط الأحداث المضطربة التي تمور بها بغداد، وتســـتعر فيها نيران المجانيق مختلطة بعويـــل الحرائر، ونـــواح الثـــكالى اللاتي فقدن أولادهن، فخرجن منتثرة شـــعورهن، مكشـــوفة خلاخيلهن:

وَالنّفطَ والنَّارَ في طَرائِقِها
وهابِيـــا للدخَانِ عامِرُها
والنَّهبُ تَعدُو به الرِّجالُ
وقَدْ أَبدَتْ خَلاخيلها حَرائِرُها
مُعصوصباتٍ وسطَ الأَزِقَّةِ قَدْ
أَبرَزها للعيـــون ساترها

ملتفتا في موضع آخر؛ مناديا على المجهول:

يا هل رأيت الجنَان زاهـــرةً
يرُوقُ عينَ البصيـــــرِ زَاهرُها
وهل رأيتَ القُصورَ شارِعـــةً
تُكِنُّ مثلَ الدُّمى مقاصرُها
وهل رأيت القُرى التي غَرسَ
الأملاكُ مخضرَّةً دَساكِرُها

مزاوجا بين ضميري المنـــادِي والمنادَى، مع تكرار «هل» في الأبيات الثلاثة؛ حتى يستنفر انتباه جمهوره لهذا العرض السخي للمناظر/المشاهد الخلابة في بغداد العامرة، ثم لا يلبث أن يصدم الجميع بحجم الكارثة، وهول المصيبة التي حلت بها:

فإنها أصبحت خلايا من الإنس
ـانِ قد أُدْمِيَتْ محاجرها
قَفرًا خَلاءً تعوِى الكلابُ بهاَ
ينكرُ منها الرسومَ زائرُها
وأَصبحَ البؤْسُ ما يفارُقها إلفَـ
ـــا لهـا والسُّـــرورُ هاجرُها

وإذا كان تعريف «السرد الشعري»؛ هو: «القصيدة التي تبنى على السرد بما هو إنتاج لغويٌّ يضطلع برواية حدث أو أكثر، وهو ما يقتضي توفر النص الشعري على حكاية (Histoire)؛ أي على أحداث حقيقية، أو متخيلة؛ تتعاقب، وتشـــكل موضوع الخطاب، ومادته الأساسية»[٧٥]، فإن هذه القصيدة قد اتخذت بنـــاءً حكائيا؛ ينقلك من حدث إلى حدث، ومن مرحلة إلى مرحلة بما يشكل علامات دلالية فارقة في البناء الشعري للقصيدة؛ يأخذك من واقع مرٍّ مؤلمٍ؛ إلى واقع كان في الماضي؛ يخلب لبَّك بكل هذه المشاهد البديعة لبغداد ومـــا كان فيها، وتارة تجده متكلما بشكل مباشر، فيلتفت إليه المتلقي/السامع:

وقد رأَيت الفتيان في عَرصَةِ
الـــمعرَك مَعفورَة مناخرها

ولا يلبث أن يستخدم ضمير المخاطب، فيقول:

أَمَا رَأَيتَ الخُيولَ جائلَةً
بالقَوْم مَنكُوبَةً دَوَائرُها

هذه الحالة من تنـــاوب ضمائر الخطاب؛ أحدثت حالة من الدراماتيكية، والتشـــكل اللغوي الحيِّ الذي يملأ القصيـــدة، فيجعلها نابضة بأحداثها، ممتلئة بمضامينهـــا، في حالة من «التبني النهائي لسرد ذاتـــي القصة مباشر؛ يمكـــن فيه لأصوات البطل والســـارد والمؤلف-الملتفـــت نحو جمهور يجب تعليمـــه، وإقناعه- أن تختلـــط، وتمتزج، والتماس مضمون سردي واسع جدا؛ يتجاوز كثيرا تجربة البطل الداخلية، ويقتضي أحيانا ساردا كليَّ الوجود»[٧٦]، وما بين ضمـــير الغائب، إلى ضمير المتكلم، نجده يختم قصيدتـــه بضمير المخاطَب؛ حين يوجه حديثه للخليفة:

أَصْبَحْتَ في أمـــةٍ أوائلهـــا
قد فارقت هَدْيَها أواخُرها
وأنتَ سُرْسُورُها وسائِسُها
فَهَلْ على الحق أَنت قاسرها!
وامدُدْ إلى الناس كفَّ مَرحَمَةٍ
تُسَدُّ منهم بها مفَاقرها

فها هو يختم قصيدته بنصحه للخليفة بما يمليه عليه ضميره، وما اســـتقاه من تجاربه الحياتية

---

(٧٥)جوزيف إ. كسينر، شعرية الفضاء الروائي، ترجمة لحسن حمامة، إفريقيا الشرق، بيروت ـ لبنان، ٢٠٠٣م.
(٧٦)جـــيرار جينيت، خطاب الحكايـــة، مبحث في المنهج (المشروع القومي للترجمة، ط٢، ١٩٩٢م)/ص٢٦١.

التي عاشها طويلا بعد انتقاله إلى بغداد، ومقامه فيها، فشهد نعيمها وجحيمها، وعمارها وخرابها، وقد امتد الخط الدرامي للقصيدة؛ متخذا من خراب بغداد حدثا جوهريا؛ يسير على طول الأبيات من البدء حتى الختام؛ حتى يعطينا نفسا شعريا دراميا يمتلئ بالحكي والقص؛ تتناوب فيه الضمائر ما بين الغائب والمتكلم والمخاطب حتى تكتسي القصيدة بألوان من الحياة الأسيانة التي تتراوح بين الدموع لما آلت إليه بغداد الجميلة، والنصح للخليفة المأمون ببنائها من جديد، وإعادتها إلى ما كانت عليه حاضرة للخلافة، ومرتكزا للأمة التي انهارت، وتقطعت أوصالها، وتفرقت أسباب قوتها.

سيرَها الله بالنصيحَةِ والـ
ـخَشيَةِ فاستدمجَت مرائرها
جاءتك تحكي لك الأمور كما
ينشر بزَّ التِّجارِ ناشرها

● تشكيل الصورة:

لا تتشكل الصورة إلا من اللغة، فاللغة هي مبدأ ومعاد التشكيل الشعري بكل مستوياته، وعلاماته ودلائله الأيقونية والإبداعية التي يقوم عليها بنيان الكيان الشعري المتماسك، والذي يبين قدرة الشاعر، وتمكنه من هذا التشكيل؛ فـ «اللغة الفنية مزيجٌ من الطاقتين التعبيريتين المباشرة والإيحائية»[٧٧]، يكون بمقدار سيطرته على عواطفه المتأججة وتطويع أدواته الكتابية التي يستخدمها في بناء عمارته الشعرية، وزخرفتها بكل ما أمكنه من مخزونه الذهني الغزير، والعلائقي المتشكل من موروثه الثقافي والمعرفي الذي يعينه على إكمال هذا البنيان، وإظهاره في الصورة المثلى، «فالشاعر المطبوع أشد على الكلام اقتدارا، وأكثر تسمحا، وأقل معاناة، وأبطأ معاسرة»[٧٨]، ولا تتشكل الصورة الشعرية إلا من خلال اللغة المنحرفة التي يسميها النقاد القدماء «التخييل»، ويطلق عليها النقاد المعاصرون «الانزياح»؛ إذ إن الانزياح اللغوي يمثل سلوكا «يجعل من اللغة الشعرية لغة مختلفة الاختلاف كله عن لغة الخطاب العادي أو العلمي بدعوى الحاجة الفنية إلى التوسع في بنية اللغة الشعرية»[٧٩]، «فاللغة الشعرية أساس كل إبداع فني ... وهي لغة خلقٍ وإبداعٍ وفنٍّ وتصويرٍ»[٨٠]. لقد ظل مفهوم الصورة الشعرية قديما مقصورا على الأشكال البلاغية القديمة كالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية وغير ذلك، وحديثا تنوعت مفاهيمها؛ لتشمل كل الأدوات التعبيرية الشعرية مما تعودنا على دراسته ضمن علم البيان والبديع والمعاني والعروض والقافية والسرد وغيرها من وسائل التعبير الفني»[٨١]، فالشعر «صناعةٌ وضَرْب من النَّسج وجنسٌ من التَّصوير»[٨٢]، كل ذلك من خلال استخدام الشاعر «طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صورة شعرية»[٨٣]، وقد تنوعت أدوات تشكيل الصورة الشعرية، وتعددت، واتخذت تراكيب دلالية وجمالية على طول القصيدة منها الصورة التشخيصية التي تقوم على «تشخيص المعاني المجردة، مظاهر الطبيعة الجامدة في صورة كائنات حية؛ تحس، وتتحرك، وتنبض بالحياة»[٨٤]، وقد تصدر هذا اللون من

(٧٧)د. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث (الإسكندرية، ١٩٩٠م)/ص١١٦.
(٧٨)الكامل للمبرد، دار المعارف ـ بيروت/ص٦٠.
(٧٩)محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر (منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ـ دمشق، ٢٠١٣م)/ص١٥.
(٨٠)محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون (نهضة مصر للطباعة والتوزيع والنشر، القاهرة، ١٩٩٧م)/ص٣٤.
(٨١)الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي (المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠م)/ص١٠.
(٨٢)الحيوان: ج٣/ص١٣٢.
(٨٣)عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر (مكتبة الشباب، ١٩٨٨م)/ص٣٩١.
(٨٤)علي عشري زايد، بناء القصيدة العربية الحديثة، ١٤٢٣هـ- ٢٠٠٢م، ط٤،مكتبة ابن سينا ـ القاهرة،ص٧٦ .

التصوير أول بيت من أبيات القصيدة في قوله:

قالوا: ولم يلعبِ الزمانُ ببغـ

ـــدادَ وتَعثرْ بها عواثرها

إذ جعل الشـــاعر بغداد المدينة الجامدة كيانا حيًّا نابضًـــا بالحياة والحركـــة والضجيج، فلم يلعب الزمان بها، بل دخـــل بنا في بيت القصيدة الثاني إلى لون آخر من ألوان تشكيل القصيدة الشعري، فأخذنا إلى عوالم صورة التجسيد، فجعلها عروسا؛ يشتاق الفتى أن يراها:

إذ هي مثلُ العروس باطنها

مشوّقٌ للفتى وظاهِرُها

فقد نقل الخريمي بغداد الجماد المدينة من عالمها «إلى عالم حسي جديد؛ تكتسب فيه صفات البشر، فتصبح شخوصًا ناطقة»[٨٥]، فبغداد هي العروس التي يراها الرائـــي في كامل زينتها، وتمام هيئتها وبهجتها، يتمتع بهـــا محبوها القاطنون فيها، أو الزائرون لها.

والصورةُ «تمثيلٌ وقياس لمـــا نَعْلَمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا»[٨٦]، أو حسبما قال كوليردج: «إنما تصبـــح الصور معيـــارا للعبقرية الأصلية حين تشـــكلها عاطفة ســـائدة، أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة؛ أثارتها عاطفة سائدة، وحينما تتحول فيها الكثـــرة إلى الوحدة، والتتالي إلى لحظة واحدة، وحينما يضفي عليها الشـــاعر من روحه حياة إنســـانية وفكرية»[٨٧]، وقد تجلَّت عبقرية الخريمي في مزج المتناقضات التي توضح جماليات الصورة من خلال إبراز الشيء ونقيضه؛ إظهارًا للحالة النفسية ، فتمثلت لنا صورة سوية جميلة رائعة نتفيأ ظلالها:

جنَّـــة خُلْدٍ ودارُ مَغبَطَةٍ

قلَّ من النائبات وَاترُها

ثم لا يلبث أن ينقلنا لصورتها البائســـة المحترقة بالنفط والزيت والمنجنيق:

وَالنّفطَ والنَّارَ في طَرائِقِها

وهابِيا للدخَانِ عامِرُها

فكانت صورة بغداد التـــي زاوج فيها الخريمي بين الحالتين مما أثار انتباه المتلقي سامعا/قارئا، فعاش الحالتين معًا، أما تراسل الحواس: فنجده مترامیا في أنحاء القصيدة مبدلاً حاســـةً بأخرى، وذلك من خلال «وصف مدركات كل حاســـة من الحواس بصفات من مدركات الحاســـة الأخرى، فتعطي المســـموعات ألوانا، وتصير المشـــومات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة»[٨٨]:

فتلكَ بغدادُ ما يُبنَّى من الذلَّةِ في دُورِها عَصافِرُها

فهم يبنونها من الذل بدلا من الطين والآجُر، فصور هذا الخنوع والذل، وهو المعنوي الذي لا نستطيع أن نلمسه بأيدينا؛ ولا أن نراه بعيوننا؛ بناء ضخما لشدة الهول والتنكيل والحرق، ولأن الرمز لا يتولد إلا نتيجة صلة «بين الذات والأشـــياء بحيث تولد المشاعر عن طريق الإشارة النفسية؛ لا عن طريق التســـمية والتصريح»[٨٩] فالرمز هنا والإشارة إلى ذلك العدل المفقود الذي ينظـــر إليه الناس، وهو يخايلهم من البعيد البعيد:

شامُوا حيا العدْلِ من مخايلِهِ

وأَصْحَرَتْ بالتُّقَى بَصَائرها

فكان الدمار عقابا من الله لهم بعد أن أمهلهم كثيرا على ما ارتكبوه من آثـــام ومعاصٍ، وهم يرومون العـــدل، ويأملون أن يصيبهم مطـــره، فتخضلُّ التقوى في النفوس، وتخضرُّ أرواحهم طاعة وذكرا؛ ذلك لأن الرمز الشعري «إشارة حسية لشيء لا يقع تحت الحواس»[٩٠]؛ باســـتخدام «كلمة أو عبارة؛ تدل على شيء آخر من خلال الإيحاء والإشارة»[٩١]:

---

(٨٥)د. خضر محمد أبو جحجوح، البنية الفنية في شـــعر كمال غنيم (إحياء التراث وتنمية الإبداع ٢٠١٩م)/ص٦٧.

(٨٦)أبـــو بكر عبـــد القاهر بن عبد الرحمـــن بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيـــق محمد التونجي (دار الكتاب العربي – بيروت، ط١، ١٩٩٥م) ج ١/ص٣٦٨.

(٨٧)الدكتور مصطفى بدوي، دراسات في الشعر والمسرح (دار المعرفة، ط١)/ص٢٧.

(٨٨)محمد غنيمي هلال، النقـــد الأدبي الحديث (نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٧م)/ص٣٩٥.

(٨٩)محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن (دار نهضة مصر، القاهرة، ط٩، ٢٠٠٨م)/ص٣٩٨.

(٩٠)عن بناء القصيدة العربية الحديثة/ص١٠٤.

(٩١)الاتجاهـــات والحركات في الشـــعر العربي الحديث (مركز دراسات الوحدة العربية ٢٠٠١م)/ص٧٨١.

لأَسْهُمِ الدّهرِ وهو يَرشُقَها مُجنطُها مَرَّةً وَباقِرُها فللدهر أســـهمٌ؛ تراها في أثر الجثث المحنطة تارة، وتارة يبقـــر بطن بغداد؛ كما بَقَـــرَ الكفار بطن الصحابية «سمية» زوج عمار بن ياسر رضي الله عنه وأرضاه، فترى صورة الدم المتناثر، والموتى في كل مكان، والحـــرق والهدم والتخريب واقعٌ بهم، فقد كان للرمز في التشكيل الشعري لهذه القصيدة دورٌ كبـــيرٌ في تصوير الحالة التـــي وصلت إليها بغداد، وذلك باستخدام اللغة المنحرفة «التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيـــدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة»[٩٢].

● خاتمة

إنها حالنا ـ لا شـــكَّ ـ التي لا نـــكاد نخرج منها حتى نعود إليها، أو تعـــود هي إلينا من جديد في صورة من الخراب والدمـــار والتشرذم والفرقة، التي رصدها أبـــو يعقوب الخريمي ببراعة فائقة، من خلال هاته القصيدة التي يستحق صاحبها بها أن يكون في صدارة ديوان الشـــعر العربي، وليس هملا ولا غفـــلا ولا مغمورا ولا خامل الذكر لكثير من الناس، حتى إن كثيرا من المثقفين أنفسهم، لا يكادون يعرفون عنه شيئا. وقد خلص البحث إلى ما يأتي:

أولا: لقد وهم الواهمون أن الخريمي لم يكن شاهد عيانٍ لنكبة بغداد وخرابها؛ إذ الحقيقة أنها وقعت سنةَ ١٩٨هـ، وكانت وفاته في ٢١٢هـ، أي أن الفارق بينهما أربع عشرة سنة، وتؤكد المصادر أنه عمي بعد أن تخطى السبعين عاما، وفي أبيات القصيدة ما يثبت رؤيته ومعايشته لهذه النكبة.

ثانيا: بعض الدارســـين المتعصبـــين؛ يتحدث عن شـــعوبية الرجل، والحقيقة أن القصيدة رثاء مرٌّ، ولواعـــج أسى، ونفسٌ تحترق، ويعتصرها الألم على ما آلت إليها حال بغداد من النعيم إلى الجحيم، ومن العمار إلى الدمار، وليس فيها من الشعوبية شيءٌ.

ثالثا: نثبت من خـــلال هذه القصيدة أن كثيرا من شـــعرنا العربي مازال متناثرا مترامیا في بطون مصادر تراثنا العربـــي، وليس ذلك مقصورًا على كتب الأدب فقـــط؛ إذ إن هذه القصيدة لم يذكرها مصدرٌ واحـــدٌ منها، بل انفرد بها محمد بن جرير الطبري في تاريخه، وذلـــك تأكيد جديد أن تراثنا مازال في حاجـــة إلى من ينبش بطون الكتب عليه، ويخـــرج لنـــا درره المخبوءة، وفرائـــده الثرية، وخرائده التي يكتنفها الفقد والضياع.

رابعا: مهما استخدم النقاد من مصطلحات غربية، فإن هذه الدراسة تؤكد أن هذه المصطلحات كلها؛ ما هي إلا تغريـــبٌ يكتنفه الإعجاب المفرط بثقافة ليست لنا، وأن تراثنا النقدي والإبداعيّ حقيقٌ أن نلتفت إليه؛ لأنـــه يتفوق على مدارس النقد الأدبي الغربية كلها.

ختاما؛ فإن كان السداد، فأحمد الله عليه، وإن كان من تقصيرٍ فمن نفسي، واللهَ أسألُ أن يكون لي أجر من اجتهد، فأصاب؛ لا أجر من اجتهد، فأخطأ.

● المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

-ابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل النحوي اللغوي الأندلسي المعروف بابن ســـيده، المخصص، تحقيق: خليل إبراهيم جفـــال، ط١، دار إحياء التراث العربي - بيروت - ١٤١٧هـ ـ ١٩٩٦م.

-ابن طباطبا العلوي، عيار الشـــعر، تحقيق عبد العزيز ناصر المانع، ط١، مكتبة الخانجي ـ القاهرة.

-ابن عســـاكر، تاريخ دمشق الكبير وذكر فضلها وتسمية من حلها من الأماثل، تحقيق: محب الدين أبو ســـعيد عمر بن غرامة العمروي، دار الفكر ـ سوريا، لبنان ١٩٩٧م.

-أبو الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن محمد الشيباني الجزري، اللباب في تهذيب الأنســـاب، دار صادر ـ بيروت، ١٤٠٠هـ ـ ١٩٨٠م.

- أبو الحسن علي بن إســـماعيل بن سيده المرسي، المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: عبـــد الحميد هنداوي، ط١، دار الكتب العلمية - بيروت - ٢٠٠٠م.

-أبو الحسين علي بن الحسين بن علي المسعودي (ت٣٤٦هـ ـ ٩٥٧م)، مروج الذهب ومعادن الجوهر، اعتنى به وراجعه:

(٩٢)أدونيس، زمن الشعر (دار الساقي للطباعة والنشر، ٢٠٠٥م)/ص١٦٠.

كمال حسن مرعي، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت، ط١، ١٤٢٥هـ ـ ٢٠٠٥م.
-أبو السعادات المبارك بن محمد الجزري، النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق: طاهر أحمد الزاوي ومحمود محمد الطناحي، المكتبة العلمية ـ بيروت، ١٣٩٩هـ ـ ١٩٧٩م.
- أبو الصفا صلاح الدين خليل بن عز الدين أيبك بن عبد الله الصفدي، الشعور بالعور، تحقيق: الدكتور عبد الرزاق حسين، ط١، دار عمار، عمان ـ الأردن، ١٤٠٩هـ ـ ١٩٨٨هـ.
- أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ٣/ ٥٨١، تحقيق: عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي – بيروت.
- أبو بكر الخطيب البغدادي (٣٩٣ ـ ٤٦٣ هـ)، تاريخ بغداد، دار الكتب العلمية ـ بيروت.
- أبو عبد الرحمن بن عقيل الظاهري، مبادئ في نظرية الشعر والجمال.
-أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي، تفسير القرطبي الجامع لأحكام القرآن، دار الشعب، القاهرة.
- أبو على الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (المتوفى: ٤٦٣ هـ)، العمدة في محاسن الشعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥، ١٤٠١هـ/١٩٨١م.
- أبو محمد بن سليمان اليافعي، مرآة الجنان وعبرة اليقظان، دار الكتاب الإسلامي ـ القاهرة، ١٤١٣هـ /١٩٩٣م.
-أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية - بيروت، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.
-الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مركز دراسات الوحدة العربية ٢٠٠١م.
- أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي للطباعة والنشر، ٢٠٠٥م.
- أرسطو، فن الشعر، ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية.
-الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، ط١، دار إحياء التراث العربي ـ بيروت، ٢٠٠١م.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، العدد ١٦٤، الكويت أغسطس ١٩٩٢م.
-بهاء الدين العاملي، الكشكول، تحقيق محمد عبد الكريم النمري، ط١، الكتب العلمية ـ بيروت/ لبنان، ١٤١٨هـ ـ ١٩٩٨م.
-الجاحظ، البيان والتبيين، ط١، دار صعب - بيروت، تحقيق: فوزي عطوي، ١٩٦٨م.
-الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل - لبنان/ بيروت، - ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م.
-جوزيف إ. كسينر، شعرية الفضاء الروائي، ترجمة لحسن حمامة، إفريقيا الشرق، بيروت ـ لبنان، ٢٠٠٣م.
- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، مبحث في المنهج، مترجمون، المشروع القومي للترجمة، ط٢، ١٩٩٢م.
-الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، مكتبة الهلال – بيروت، تحقيق: د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي.
-د. خضر محمد أبو جحجوح، البنية الفنية في شعر كمال غنيم، إحياء التراث وتنمية الإبداع ٢٠١٩م.
-د. سعد مصلوح، في النص الأدبي، عين للدراسات، ١٤١٤هـ ـ ١٩٩٣م.
- د. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، الإسكندرية، ١٩٩٠م.
- الدكتور محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، ط١، مكتبة المعارف، ١٤٢٣هـ ـ ٢٠٠٢م.
- الدكتور مصطفى بدوي، دراسات في الشعر والمسرح، ط١، دار المعرفة.
- رمزي منير بعلبكي، جمهرة اللغة، ط١، دار العلم للملايين - بيروت - ١٩٨٧م.
-الزبيدي (ت: ١٢٠٥هـ)، تاج العروس من جواهر القاموس، مكتبة الحياة ـ بيروت، دون تاريخ.
- سعد بن عبد الله واصل، موسوعة العروض والقافية.
-شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، تاريخ الإسلام، تحقيق: د. عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، لبنان/ بيروت، ط١، ١٤٠٧هـ /١٩٨٧م.
-صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، الوافي بالوفيات، تحقيق أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت ـ لبنان، ١٤٢٠ هـ ـ ٢٠٠٠م.
- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، بيروت ـ دار اقرأ، ١٩٨٣م.
-عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ٢٠١٣م، القاهرة.

-عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي (المتوفى: ٩١١هـــ)، تاريخ الخلفاء، تحقيق: حمـــدي الدمرداش، مكتبة نزار مصطفى الباز، ط١، ١٤٢٥هـ ـ ٢٠٠٤م.
-عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني الدمشقي (المتوفى: ١٤٢٥هـ)، البلاغة العربية، ط١، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦م.
-عبـــد الرحمن بن على بن محمد بـــن الجوزي أبو الفرج (ت: ٥٩٧هـــ)، المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، دار الكتب العلمية ـ بيروت ١٤١٢ هـ ـ ١٩٩٢م، ط١، تحقيق: محمد مصطفى وعبد القادر عطا.
-عبد العزيز عتيـــق (المتوفى: ١٣٩٦ هـ)، علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة ، بيروت – لبنان.
-عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشـــعر المعاصر، مكتبة الشباب، ١٩٨٨م.
-عبـــد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجـــاز، تحقيق محمد التونجي، ط١، دار الكتاب العربي – بيروت، ١٩٩٥م.
-عبـــد الكريم بن محمد بن منصور التميمي الســـمعاني المروزي، أبو ســـعد (المتوفى: ٥٦٢هـ)، الأنساب، تحقيق: عبد الرحمن بن يحيى المعلمي اليماني وغيره، ط١، مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، ١٣٨٢ هـ ـ ١٩٦٢م.
-عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (المتوفى: ٢٧٦هـ)، عيون الأخبار، دار الكتب العلمية –بيروت، ١٤١٨هـ.
-علي بـــن هبة الله بن أبي نصر بن ماكولا، الإكمال في رفع الارتياب عن المؤتلف والمختلف في الأسماء والكن، ط١، دار الكتب العلمية - بيروت – ١٤١١هـ.
-علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط٤، ١٤٢٣هـ- ٢٠٠٢م، مكتبة ابن سينا ـ القاهرة.
-عمر بن أحمد بن أبى جرادة، بغية الطلب في تاريخ حلب، تحقيق: د. سهيل زكار، دار الفكر ـ بيروت ١٩٨٨م.
-كمال أبو ديب، في الشـــعرية، ط١، مؤسســـة الأبحاث العربية، بيروت ـ لبنان، ١٩٨٧م.
- اللغة والخطاب الأدبي، مقـــالات لغوية في الأدب، الدار البيضاء ـ بيروت ـ المركز الثقافي العربي.
-المبرد، الكامل، دار المعارف ـ بيروت.
-مجد الدين أبو طاهر محمد بـــن يعقوب الفيروز آبادي (المتوفى: ٨١٧هـ)، القاموس المحيط، مكتب تحقيق التراث، ط٨، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان، ١٤٢٦هـ ـــ ٢٠٠٥م.
-محمد بن جرير الطبري المتـــوفى: ٣١٠ هـ، تاريخ الأمم والملوك، ط١، دار الكتب العلمية – بيروت، ١٤٠٧هـ.
-محمد بـــن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، لســـان العرب، ط١، دار صادر – بيروت.
- محمد بن يوسف الشـــهير بأبي حيان الأندلسي، تفسير البحر المحيط، ط١، دار الكتـــب العلمية، لبنان ـ بيروت، ١٤٢٢هـ -٢٠٠١م.
- محمد صابر عبيد، التشكيل الشعري.. الصنعة والرؤيا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية ـ دمشق، ٢٠١١م ـ ١٤٣٢هـ.
-محمد عبدو فلفل، في التشـــكيل اللغوي للشـــعر، الهيئة العامة السورية للكتاب ـ دمشق، ٢٠١٣م.
-محمـــد غنيمي هلال، الأدب المقـــارن، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٩، ٢٠٠٨م.
-محمد غنيمي هـــلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٧م.
-محمد مندور، النقد والنقـــاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والتوزيع والنشر، القاهرة، ١٩٩٧م.
- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة.
-نـــواف نصار، معجم المصطلحـــات الأدبية، عمَّان ـ دار المعتز، ٢٠١٠م.
-الـــولي محمد، الصورة الشـــعرية في الخطـــاب البلاغي والنقدي، ط١، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م.
-ياقـــوت بن عبد الله الحموي أبو عبد الله (ت: ٦٢٦ هـ)، معجم البلدان، دار الفكر ـ بيروت.
-سعد بن عبد الله واصل، موسوعة العروض والقافية.