

من مظاهر الانحراف الأسلوبي في سينية البحتري

الدكتور عبد القادر شارف

جامعة الشلف - الجزائر

تحاول هذه الدراسة فهم شعر البحتري، وفك أسرارته الجمالية والفكرية من خلال قراءتها لقصيدته السينية في وصف إيوان كسرى، لذا فقد حاولت هذه الدراسة تقصّي مظاهر الانحراف الأسلوبي المختلفة في هذه القصيدة، ودورها في الإحياء برؤى الشاعر وأفكاره، وهو ما يرمي بأن الانحراف لم يكن عند البحتري حيلة تزيينية، بل كان حيلة لغوية استغرقت اللغة نفسها، كما استغرقت مكنونات الشاعر وأفكاره، وأسهمت في إنتاج دلالة النص وتعدد قراءاته، كما أن كثيراً من مظاهر الانحراف في هذه القصيدة قد قامت على خرق قاعدة الإسناد بين المسند والمُسند إليه، وهو ما سنسعى إليه من خلال تبين مظاهر هذا الانحراف في القصيدة الذي ظل يتحدى أفق القارئ لفك أسرار المكامن الجمالية.

Résumé : Cette étude tente de comprendre la poésie de El Bohtori, la levée des secrets esthétique et intellectuelle à travers la lecture de son poème-ray dans la description de Iguane Kisar, et à travers les fiches manifestations de différent écart stylistique et son rôle en proposant des visions du poète et ses idées, qui fait signe que l'écart ne était pas au El Bohtori ornement, mais ce était un stratagème pour linguistique a pris la même langue, ce est ce que nous chercherons à travers montrant manifestations de ce type dans le poème, qui a été difficile au lecteur de décoder les secrets de l'esthétique de réservoir d'horizon.

يشكّل الانحراف الصدارة في دائرة اهتمامات الأسلوبيين، حيث لا تكتمل جماليات النصوص في العمل الأدبي الشعري إلا به فضلاً عن التركيب والاختيار، ولذلك فهو خاصية يمكن أن يتميز بها النص الأدبي عن غيره من النصوص، ولهذا عدّها بعض الباحثين أنّها الأسلوب الأدبي ذاته⁽¹⁾، ويعرف بالخروج عن المعهود والمألوف من الكلام.

وكلمة (الخروج) كثيرة الورد في الدراسات النقدية ودراسات الإعجاز القرآني، كقول الأصمعي (-216هـ): "إنّ الشيء إذا فاق في حسنه قيل له: خارجي"⁽²⁾، وعلى الرغم من فطريّة ذوق الأصمعي، فالخروج عند ابن جني (-392هـ) خرق للأصول، ويوضّح ذلك بقوله: "لقد حذفت العرب الجملة، والمفرد، والحرف، وليس الشيء من ذلك إلّا عن دليل عليه، وإلّا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب من معرفته"⁽³⁾.

ويعدّ المجاز سمة الانحراف عن نمطيّة التركيب والتعبير وهذا ما يؤكّده ابن جني بقوله: "ومن المجاز كثير من باب الشجاعة في اللّغة: من الحذف، والزيادات، والتقديم، والتأخير، والحمل على المعنى، والتحريف"⁽⁴⁾، وأبرز ما يجسّد المجاز ويمنحه أثراً جمالياً هو اتساع

الاستعمال الذي به يتم خرق العادي وتهميشه، وتلك صفة الخطاب الشعري في خصوصيته مع ممارسة اللغة.

والخروج عن مألوف الأساليب ومعهودها يحقق المفاجأة التي تؤثر في المتلقي بما ينتج عنها من توتر وانفعال سواء في قبول الشيء أو رفضه، والأسلوب الذي يخلو من العدول لا يثير المفاجأة، وقد عدّ حازم القرطاجي (-684هـ) الإغراب كذلك من خصوصيات الشعركايداع وتفوق، فيقول: "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكرهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه... وكل ذلك يتأكد بما يقتزن به من إغراب" (5)، فالإغراب هو النزوح عن المعهود والبعد عنه، وقد يكون خفياً حسناً أو مغمضاً بعيد الفهم، وقد عدّه القرطاجي صنواً للعدول والاتساع كما يؤكّد أن لا شعر بدون إغراب، وقد عبّر القرطاجي عن فعل العدول في إثارة المفاجأة، بقوله: "ولما كانت النفوس تحبّ الافتتان في مذاهب الكلام، وترتاح للنقلة من بعض ذلك إلى بعض، ليتجدّد نشاطها بتجدّد الكلام عليها، وكانت معاونة الشيء على تحصيل الغاية المقصودة به بما يجدي في ذلك جدواه أدعى إلى تحصيلها من ترك المعاونة... فوجب أن يكون الشعر المراوح بين معانيه أفضل من الشعر الذي لا مراوحة فيه" (6)، ويستدلّ على رأيه بالمتنبّي الذي عرف بالمراوحة بين معانيه ويحسن وضعها الموضع اللائق.

ومصطلح العُدُول يقترب من قول البلاغيين "مراعاة مقتضى حال المخاطب" (7)، أو "انخراق الأصول بها" (8)، أو "الاتساع" (9) الذي أفاد منه فيما بعد ابن الأثير (-637).

ويشكل الانحراف منطقة براءة في النص الشعري عند البحتري، فقد حظي شعره بقدر وافر من الدراسات النظرية والتحليلية، لاسيما سينيته في وصف إيوان كسرى العظيم، الذي كان قد رآه الشّاعر في عهد عزّه وازهاره، ثم زاره عندما أصبح خراباً، وقد حاول أن يتسلى ويتأسى وينسى ما حلّ به، إذ أنّه كان وقت زيارته في حالة نفسية محطمة تشبه حالة الإيوان.

وتعدّ هذه القصيدة خير نموذج للصلة بين الرسم والشعر في التراث العربي، فهي تمتلك الأعمال الرفيعة المستوى التي استلهم مبدعها فنّه هذا بفن العمارة للحضارة الإيرانية الراقية، وإنّ منشدها حصل على وعي بصري عن طريق الاتصال الوثيق بالرؤية نفسها، أي بمعرفة الفن، ويجب إمعان النظر فيه بصدق فأعجب به أشدّ الإعجاب، واستلهم من بنائه الضخم، ومن الرسوم على جدران سينيته هذه لبيان مشاعره وأحاسيسه تجاه الحضارة العريقة.

والقصيدة تقع في ستة وخمسين بيتاً، عشرة منها في ذكر حاله وشكوى دهره، وستة في السبب التاريخي لهذه الوقفة، ثم ستة في ذكر عظمة الفرس، وستة في ذكر أحوال خاصة، وما

بقي وصف للإيوان وقد تفنن فيه الشاعر، ففاضت خواطره وتأملاته وآلامه وفيها يذكر جفاء (المنتصر) ابن المتوكل، ويذكر رحلته إلى بلاد الفرس ونفسه مليئة بالحزن لاغتيال المتوكل. ولاشك أن هذه القصيدة جذبت إليها النقاد، وبهرت العلماء، وشغلت الشعراء، لأن صاحبها البحري ذو مخيلة قوية، كان إذا صوّر الأشياء أبرز لها صوراً دقيقة الفن، ملوّنة، تحسّ فيها الحركة والحياة في شعر حلو النغم، ولا عجب أن نرى النقاد يصفون هذا الشّاعر بـ(سلاسل الذهب)⁽¹⁰⁾، وكان الباقلاني يصفه بـ(بعروق الذهب)⁽¹¹⁾، ولا يكاد كتاب من كتب النقد والبلاغة يخلو من وصف شعره والثناء عليه، ولا غرابة في ذلك إذ إنّ البحري تبوأ الذروة في دوحة الشعر العربي شهدها تاريخ الحضارة الإسلامية الذي حفظ لنا تركة عظيمة للشاعر تتمثل في قصائده العربية المحملة بالمعاني الإنسانية الراقية، ومنها هذه السينية التي سنحاول البحث فيها عن البنيات الأسلوبية من خلال تقصي مظاهر الانحراف الأسلوبي المختلفة ودورها في الإيحاء برؤى الشاعر وأفكاره.

1- أسلوبية البناء الصوتي

أ- الوزن الشّعري: نظم البحري قصيدته السينية على بحر الخفيف الذي يعدّ أخف البحور على الطبع وأطلاها للسمع، وهو أسهل من الوافر وأقرب انسجاماً⁽¹²⁾ وإذا جاد نظمه رأيت أنه سهلاً ممتعاً لقرب الكلام المنظوم فيه من الكلام المنثور، وليس في جميع بحور الشعر بحر نظيره يصلح للتصرف بجميع المعاني⁽¹³⁾، ومنزلة هذا البحر تكون بعد الكامل والوافر عند بعض الناس⁽¹⁴⁾، يقول البحري⁽¹⁵⁾:

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَيِّسُ نَفْسِي وَتَرَفَعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جَبَسٍ

ويقرأ هذا البيت كالآتي:

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَيِّسُ نَفْسِي وَتَرَفَعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جَبَسِي
فاعلاتن مستفعِلن فعلاتن فاعلاتن متفعِلن فاعلاتن

اضطر البحري إلى التضحية بموسيقى بحر الخفيف في بيته هذا لتكسير رتابة الإيقاع التي تولّد عنها بالضرورة موسيقى جديدة لم يألّفها الشاعر في بنيته العادية، وذلك بدخول زحاف الخبن، الذي يعني "إسقاط ثاني الجزء"⁽¹⁶⁾، حيث ساعد هذا الإيقاع الإضفاء على البيت نغمة موحية بدلالة معانيها، فوقع الزحاف على أصل التفعيلة الثالثة وذلك في (فاعلاتن) بدلا من (فاعلاتن) من (نُسْنَفسي)، وفي التفعيلة السابعة في (متفعِلن) بدلا من (مستفعِلن) من (تُعْجَدَا).

فالارتكاز في (فَعِلَاتُنْ) و (مُتَفَعِلُنْ) أقل بكثير من الارتكاز على (فَاعِلَاتُنْ) و (مُسْتَفَعِلُنْ)، فلحظة إنشاد البحري عبارة (صُنْتُ نَفْسِي) هو تحقق للتأزم النفسي الذي يُكْمِلُ حالات اليأس

المُخَيِّمَة على العالم الحزين المفعم بالحرارة والتعاسة والنكس، فما نراه في (فَاعِ) من (فَاعِ لَاتُنْ) يتناسب وَ (صُنْتُ - نِسْ - وَتَرَ - كُلِّ)، وما نلمحه في (لَاتُنْ) يتشاطر وَ (نَفْسِي - نَفْسِي - رَفَعُ - جَبْسِي)، وما نلحظه في (مُسْتَفْ) يتماثل مع (عَمَّا - تُعَنْ)، وما نشاهده مع (عِلْنِ) يتوافق وَ (يَدَنْ - جَدَا) كُلُّ ذلك عقد الصلة في إنتاج ارتكازين هامين واحد أساسي والآخر ثانوي ممَّا أدى إلى إحداث طبقتين إيقاعيتين نتجتا عنهما انهيار داخل بنية البيت تخلقه رغبة قوية من الشاعر لمواجهة الواقع بحلوه ومُمرِّه وعدم الخضوع لأهواله، وهو ما جسَّدته عبارة (وَتَرَفَعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جَبْسِي).

والواضح أنَّ هذا البيت دالٌّ على ثنائية لا سبيل للخلوص منها، فهي تُماس الذات الشاعرة في لحظتها الحرجة وتواجهها بأزمة وجودها، فإمَّا أن ينتهي المشهد، وإمَّا أن يستأنف، ولا بدَّ لها من اندفاع بأحد اتجاهين نقيضين أمَّا للنجاة بذاتها وقيمها ورؤيتها وفهمها للوجود، أو وراء بانسلاخ كُلِّي عن الوجود الذي يحقق لها حياة تجسِّد امتدادًا لما كان، ولهذا يبرز الفعلان (صُنْتُ - تَرَفَعْتُ) في مفتتح مصرعي مطلع النص إيدانًا بالرفض، واستعلاءً على الفعل بالإذلال إذا ما شاءت الذات الحفاظ على وجودها.

إنَّ هذا البيت عاجٌّ بكل ما هو في القصيدة من تحولات، إذ تكثفت فيه اللحظات الثلاث: لحظة ما كانت عليه الذات قبل الانقلاب (القبلي)، ولحظة ما آلت إليه بعد الانقلاب (البعدي)، ولحظة ردُّ فعل الذات على الانقلاب (اللحظة الفارقة)، فالبيت يخزن الانقلاب في كلِّ شيء، في واقع الذات التي آلت من القصر إلى القفر، ومن الترف إلى الشَّظف، ومن الأمن إلى الرعب، ومن ثم إلى الترحال، فهل يكون ما حدث للبحري صحيحًا واقعًا أو أنَّه مجرد وهمٍ ستجلي عنه العينان بعد برهة؟، إنَّه الحلم المزج المطبق على أرض الواقع، فالعينان لا تريان شيئًا سواه، لكن الشَّك لا يترك مجالًا للطمأنينة، وتسير ذات الشاعر في صراع مع هذه التحولات المفاجئة التي أدخلته في حيرة وارتباك ممَّا جعله يعيش في عالم شبيه بالغيوبية، عالم مزيج بين الواقع والخيال.

ب- الوزن والغرض الشعري: استطاع البحري من خلال هذا بحر الخفيف أن يعبر عن همومه، وأن يصف الإيوان وصفًا مطوَّلًا، ولا يعني ذلك أنَّ كل بحر يختص بغرض معين لأننا نجد بحورًا متعددة قيلت فيها بحور الشعر، وهذا على عدم اختصاص بحر بعينه في موضوعات الشعردون سواها، فطبيعة النص وتشكيله الأسلوبي هو الذي يستدعي البحر الذي يناسبه⁽¹⁷⁾.

وفعلًا، تناسب بحر الخفيف مع غرض الوصف الذي يعدُّ أبا الأغراض كلَّها، فجاءت تفعيلاته منسجمة مع معاني أبيات القصيدة التي أجمل ما فيها وقفة الشَّاعر أمام الصورة

القائمة على جدران القصر، وكانت الرسوم والصور على هذه الجدران أهم مظهر من مظاهر الحياة الفارسية، حيث شاهد البحري صورة معركة أنطاكية التي انتصر فيها الفرس على الرُوم، ففاجأته اللوحة، فوصفها وصفاً دقيقاً حياً حتى يوشك قارئها أن يراها رؤية العين في ملامحها التي نقلها، فبلغ بذلك ذروة الفن الشعري في تعامله مع جسد اللوحة فكأنها حقيقة واقعة لا مجرد ألوان وخطوط على الجدار، ممّا يصدم قارئ القصيدة العصري موقف البحري المتحضر في تلقيه هذه اللوحة واستيعاب ما فيها من ثقافة، إذ جعل الشاعر رؤيته البصرية الحسيّة أداة لبيان رؤيته الفكرية والفنية تجاه حضارة الفرس حيث تتجلى فيها نزعتها العمرانية، وقدرته على وصف الحروب، فالبحري كان من خصوم الشعوبية إلا أنه يؤمن بالحضارة، ويمجد مبدعها أيّاً كان، وهو بذلك يتخطى الأفق الضيق إلى العالم الإنساني الواسع، فيعجبه الإبداع،

ج-المقاطع الصوتية: جاءت المقاطع الطويلة المغلقة لتصوّر حالة المرارة التي عاشها البحري وهو يرثي إيوان كسرى، فتضمنت في سياقها معاني الحسرة والألم حتى بلغت درجة التوتر ذروتها مثل (صُنْ- نَفْ- عَمْ- دَنْ- نَفْ- رَفْ- فَعْ- عَن- كُلْ - جِبْ) من البيت الأول، وهو الأمر الذي أسعف الشاعر على الضغط على مقاطع تتجلى في الصوائت الطويلة، أتت لتنبئ عن تأوهات صادرة عن نفس متألّمة كانت مختبئة تحت جارحة الشاعر، فخرجت من الأعماق لتعبر عمّا أحسّت به تجاه هذا الطلل وذلك في (سِي - مَآ - سِي - دَا - سِي)، في حين كان دور المقاطع القصيرة - التي جاءت قليلة بالمقارنة مع أختها السابقة - دور الاسترخاء وتجديد الإيقاع بنفس شعري طويل، وذلك في (تُ - يُ - ن - س - وَ - تُ - تْ - جَلْ)، وقد أحدثت هذه المقاطع تغييراً في نغمة الإيقاع بسبب نقص التفاعيل عن طريق المزاحفة، وهو ما أدى إلى الانسجام بين الشاعر والتوترات النفسية للذات المبدعة من جهة وبين المنشد والمتلقي من جهة أخرى، دون أن ننسى عامل الارتكاز وما لدوره الفعال في توجيه الخطاب الأسلوبي.

د-القافية وصوت الصفي:

عندما يفرغ القارئ من إنشاد قصيدة البحري هذه يبقى في مسامعه صوت غالب هو صوت السين، ورجع معنى جامع هو معنى التجاوب بين نفس الشاعر المترفعة رغم تزعزعها، وإيوان كسرى الصامد رغم تصدعه، ولئن كانت العلاقة بين هذا الصوت وهذا المعنى عفوية في منطلق العملية الإبداعية التي حَقَّقَهَا الشَّاعِر، فإنّها ما فتئت تقوى بين الطرفين بمفعول تجاوبهما في النص والتلازم الحاصل بينهما في مختلف أقسامه حتى غدا أحدهما يبرر وجود الآخر ويجد مبرّره فيه وليس ذلك لأنّ السين كان رويّ القصيدة بنى الشاعر أبياته عليه فحسب، ولا لأنّ معنى التجاوب بين الشاعر والإيوان فيما غيرهما من قلب الأزمان هو عمود

النص، وإنما ذلك لأنَّ التجاوب بين الكيانين في المصيبة والصمود تفرَّع إلى شعب بعد أن كان في النص عموداً، وشيوع السين في حشو الأبيات أيضاً وذلك في (نَفْسِي - يُدَيِّسُ - نَفْسِي - تَمَاسَكْتُ - التِّمَاسُ - لِنَعْسِي - أَتَسَلَّى - آسَى - آلِ سَاسَانَ - مَسَاحٍ - مَسَعَاةُ - عَنَسِي...)، ولا لأنَّ السين كان مولد لأسباب التقسيم في كثير من أبياته، والموجه في ضبط الحدود التي بين وحداته، والدَّاعي إلى ترديد جملة من مفرداته أو عباراته، فقد حضر هذا الصوت الخافت المهموس مكسوراً معبراً عن نفسية الشَّاعر وما يختلجها من هموم وضعف، فجاء موحياً بالمعنى، خادماً له، فالرَّائز لهذا الإيوان عليه أن يخفض صوته، وأن يشعر بالهيبه تماشياً والحالة المزرية التي وصل إليها، فهذا الصوت بمثابة الدفع الإيقاعي العذب الهادئ المنسجم للنص كلّ، جاء موظفاً في النص بصفة الصفير لا بمخرجه أو بغير ذلك من صفاته بدليل أنَّ الصاد والزاي رفيقيه في توليد الإيقاع الموسيقي في القصيدة من أولها إلى آخرها.

فقد حضر الصفير بالسين في البيت الأول أربع مرات وبالصاد مرة واحدة، وقد تجمعت أصواته في الصدر ولم يظهر منه في العجز إلا صفير الروي وصدر الطالع أول مصراع العجز يُفْتَحُ في وجه القارئ، وفيه أولى لبنات البناء والأداء التي تحقق اللقيا بينه وبين الشاعر فينعقد بينهما رباط محكم سيحرص الشاعر على تواصله بتكثيف الصفير وتصوير التآزم في أواخر أبيات القصيدة بالروي وما يسبقه في الأعجاز من أصوات، ولذلك اختلفت بنية سائر الأبيات عن الطالع وأمثاله، وما اتصل بها من أبيات بأنَّ ضَعْفَ الصفير في أولها وَقَوِيَ في آخرها، وقد صدق إبراهيم أنيس حين قال: "السين العربية عالية الصفير إذا قيسَتْ بها السين في بعض اللغات الأوروبية كالإنجليزية مثلاً" ⁽¹⁸⁾، فمدة النطق بهذا الصوت أطول من مدة النطق بصوت آخر رخو، وممَّا زاد في إطلاقه ثم إشباعه بصوت لين طويل هو الياء ⁽¹⁹⁾، وذلك في (جَبَسٍ - نَكْسِي - دَرَسِي - عَبَسِي...)، كلُّ هذه الصفات جعلت القافية تتسم بالبطء الزماني الممتد، ولقد امتد زمن النطق بها نظراً لاحتباس الصوت قبل السين بالسكون الذي التزمه البحترى في كل القافية ثم إطلاقه كلّ سينا دفعة واحدة، فيطول بذلك الصفير وتطول معه السين فيثقل تبعاً لذلك الإيقاع ثقلاً وثيداً أكثر من ثقل الأصوات الداخليّة بالرغم من ثقلها هي بدورها وبما وفره لها الشاعر من الأصوات اللينة الطويلة مثل: (عَمَا - جَدَا - تَمَاسَكْتُ - حِينَ - زَعَزَعَنِي - الحُظُوظُ - كَأَطْلَالٍ - قِفَارٍ - المُحَابَاةُ - مَيِّ - أَبُو - الدِّبَاجِ)، إذ زاد ذلك إيقاع القصيدة ثقل على ثقل، فناسب ثقل الإيقاع حال ذات الشاعر التي تشعر بالفراق والضياع والغربة في مقابل شعورها بالفاجعة، كل هذه المآسي ساهمت في تفجير قريحة البحترى، وهو الشعور الذي يبعث في المتلقي نوعاً من الحزن ومن ثم التعاطف مع الذات المغترية، الأمر الذي يجعل التنغيم هنا يظهر في شكل المدى السلي الهابط، وهو المرام ليه في قول تَمَام حسان: "وأما المدى السلي فيستعمل

محمد القادر هارون

في الكلام الذي تصحبه عاطفة تهبط بالنشاط الجسدي العام كالحزن مثلاً⁽²⁰⁾، أضف إلى ذلك أنَّ كلمات القافية تتجانس صوتياً تختلف دلالياً وهي بذلك تولّد قيمة دلالية مبنية على السلب والإيجاب، فالسلب في (نكسي- درس- تنس- رمس- خرس- لمس...)، والإيجاب في (عرس- فرس- رسّ- جرس...)، فالعلاقة بين هذه الكلمات توزعت وتنوعت بين وصف إيوان كسرى والحسرة التي تعترى البحّري الشّاعر لما فعله الدهر به، والويلات التي كابدها، والنّفس وما أتعها.

ويبدو أنَّ هذا السنن الإيقاعي طغى على بناء النص عند البحّري في سينيته من أوله إلى آخره، فهو يتجاوز مطالع الصدور والأعجاز ليشكل حجم البيت خصوصاً، والقصيدة عموماً، فأعطى هذا الإيقاع المتشابه تماسكاً إيقاعياً رصيناً كأنّه بمثابة الدفع الإيقاعي الذي يراد منه إعداد النص بهذه الطاقات الصوتيّة التي تجعله شديد التماسك، من أجل كل ذلك ألفيناه يتشابه به ويتقارب في التشابه حتى يكاد يكون كسلسلة هندسية خالصة، كأن شعر البحّري كلما أحس بأن المستوى الإيقاعي للسطح أخذ من الوهن على نحو ما من حيث إيقاعه التركيبي أمده بإيقاعات متشابهة متتابعة حتى تغطي على ما يمكن أن نطلق عليه الغياب الإيقاعي، وربما من أجل ذلك وجدنا هذه الإيقاعات تمضي على نسق صوتي واحد، فالقارئ لهذه القصيدة بدلاً من أن يبقى ينتظر جرس القافية يصير يتوقع هذا السلم الإيقاعي الغنيّ، وكأنّه اللزامة التي طالبت تطالب بحقها من أجل إشاعة جَوِّ الإيقاع الصّارم المشكل لحجم النص، ممّا يؤكد متانة التلازم الدلالي بين موسيقى شعر البحّري التي تشير للجمالية اللغوية الخاصة بالصوت الشعري من جهة، وبين التوترات النفسية للذات المبدعة من جهة أخرى، وتبقى نفسية المتلقي واسطاً بينها.

هـ - هندسة التكرار: من الجوانب الأسلوبية التكرار وهو إلحاح على جهة هامّة من العبارة، يُعنى بها البحّري أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النصّ، ويحلّل نفسية كاتبه، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلّطة على الشاعر، ويذهب محمد مفتاح إلى أنَّ "تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضرورياً لتؤدّي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية"⁽²¹⁾، ومع ذلك فإنّه يقوم بدور كبير في الخطاب الشعريّ، ووظيفة هذا التكرار التأكيد والتنبيه وإثارة التوقع لدى السامع للموقف الجديد، لمشاركة الشاعر إحساسه ونبضه الشعريّ⁽²²⁾، وقد ورد هذا اللون في سينية البحّري، فهو يكشف عن فاعلية قادرة على منح النصّ الشعريّ بنية مُتّسقة، إذ إنّ كلّ تكرارٍ قادراً على تجسيد الإحساس بالتسلسل والتتابع، وهذا التتابع الشكليّ يعيّن على إثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفّزاً لسماع الشاعر والانتباه إليه.

ومما لا شك فيه أنَّ هذا التكرار يسهم بما يوفّره من دفع غنائيّ في تقوية النبذة الخطابية، وتمكين الحركات الإيقاعية من الوصول إلى مراحل الانفراج بعد لحظات التوتر القصوى، وقد وظّفه البحترى لبلورة موقفه المتوتر الرافض لكل مظاهر العبودية والاحتلال، وهذا ما انعكس على بداية بعض أبياتها، لاحظ قوله⁽²³⁾:

وَكَاَنِّي أَرَى الْمَرَاتِبَ وَالْقَوَى مَ إِذَا مَا بَلَغْتُ آخِرَ حِسِّي
وَكَاَنَّ الْوُفُودَ ضَاحِينَ حَسْرَى مِنْ وَقُوفٍ خَلْفَ الزَّحَامِ وَخَنَسِ
وَكَاَنَّ الْقِيَانَ وَسَطَ الْمَقَاصِي رِيْرَجَعْنَ بَيْنَ حُوٍّ وَلُئْسِ

إنَّ الترديد في (وَكَاَنَّ)، قوامه حرفا الواو الاستئنافية، و(كَاَنَّ) في (وَكَاَنِّي أَرَى - وَكَاَنَّ الْوُفُودَ - وَكَاَنَّ الْقِيَانَ - وَكَاَنَّ اللَّقَاءَ - وَكَاَنَّ الَّذِي يُرِيدُ)، ولم يكن قد فصل بين كل منهما في جميع المواقع التي وردت فيها هذه الصيغة من القصيدة ممّا جعلها في شكل إيقاع هندسي يتجه عبثا في النص ليشكل وحدة نغمية أسلوبية خالصة.

فهذا الصوت ساعد الشعاع في الاطلاع والالتفات، فإذا به يجد العساكر مصطفة كل في مرتبته، وكل في مكانه كما هي عادة الفرس في العناية بتنظيم طبقات القوم حسب مناصبهم، وترتيب درجاتهم بعضها فوق بعض، ثم يصرح بأنّ الوفود العظيمة أمت القصر الذي غدا مزدحما بكثرة ما احتشد فيه من النَّاس وقد برزت رؤوسهم لأشعة الشَّمْس إذ تقدّم بعضهم وتأخّر بعضهم الآخر، وقد ساعدنا لفظتي (ضاحين وحسرى) المتواجدين في البيت الثاني في هذا التكرار الاستهلاكي الهندسي، فالأولى أعطت الصورة دقة وجمالا وصفاء ووضوحا، ذلك أنّ الشَّمْس نسجت بخيوط أشعتها جوا من الضياء بدلا من الظلمة من شدة الازدحام، وقد توصل البحترى هذه اللفظة ليتكى عليها في التعبير عن أحاسيسه لتعينه على خلق جوّ من الفرح والمرح، والحركة والحيوية، أمّا اللفظة الثانية (حسرى) فقد وظفها ببراعة، ذلك أنّه لم يعد يرى الوفود والنَّاس واقفين بل ذهب إلى أكثر من ذلك وهو التعب والإعياء الذي لحق بهم من الوقوف والازدحام والمتابعة والحرص على البقاء، وعدم الجلوس خشية أن يضيع عليهم مشاهدة مظاهر الاحتفال، إلى أن يصل إلى لفظة (القيان) وهي جمع القينة وتعني الجارية المغنية الفاتنة الجميلة فيصف تمايلهن في رقصهن وعزفهن في وسط مقاصير القصر وحجراته قصد خلق جوّ من الفرح والسعادة والمتعة بألوان الجمال، وفوق كل ذلك الاستعانة بلفظة (يرجعن) التي أسبغت على الجوّ متعة موسيقية.

وترداد الصوت في هذه الصيغ المتوالية إبراز ليقظة البحترى وتذكية الشعور الذي حاول فيه الشاعر شكوى سوء عهده من جرّاء حادثة خراب الإيوان، بيد أنّ كل وحدة من هذه الوحدات مبنية على أساس التحفّز والتفريغ، أو التوتر والانفراج، فالوحدة (ب) تأتي تكراراً

للوحدة (أ)، والتكرار الذي تمثله الوحدة (ب) هو تكرار الانطباع المتخلف في النفس الناتج عن دلالة الوجدتين، فالوحدة (أ) تخلف الانطباع المأساوي الناتج عن الضعف والاستسلام للتعاسة، والوحدة (ب) تجسد الانطباع السكوني العميق، والفناء الكلي للذات بنفي كل ما يدور حول الشاعر، ويلاحظ أن اللفظة "وَكأنَّ" تثير تحفز المتلقي، وتجعله يتوقع شيئاً ما بفعل التشبيه للخروج من الواقع المرّ، في حين أنَّ إشباع هذا الإحساس بالتوقع قد تحقق بالجمل التالية المكررة.

وإذا نظرنا في تكرار بنية "وَكأنَّ" في التركيب، لاحظنا شيئاً لافتاً هو حضور الذات حضوراً سلبياً، وتجليها تجلياً ساخراً كلياً، باقتنائها بالرؤية تارة، والوفود والقيان والفاء والاتباع تارة أخرى، وكل الألفاظ تهميش أو تعطيل ظاهر للذات على المستويين الظاهري والباطني، ومن هنا أصبح الضمير "أنا" يدلّ على الاضمحلال والضياع، بدلاً من الظهور والبروز، وأصبحت الأبيات مجرد صدى لصوت خافت يتردد ببطء شديد، وتظهر أهميته في التركيب لأنّه يُشكّل على نحوٍ من الأنحاء عالم البحري وحدود رؤيته له، وإدراكه لأبعاده.

2- أسلوبية البناء الصرفي والنحوي

اللغة العربية لغة اشتقاقية، أي تتوصل كلماتها عن طريق استخدام الحركات في صوغ الكلمات من المادة على أساس مطرد، وهي بهذه الميزة تتفوق على اللغات العالمية الأخرى التي لا تعرف هذا "التحول الداخلي" بل تقتصر على طريقة "الإلصاق" (24) "affixation"، ويقصد به إضافة زائدة في صدر الكلمة تسمى سابقة (25) (prefix)، أو في عجزها وتسمى لاحقة (26) "suffix"، أو في وسطها وتسمى حشوا (27) "infix"، ويغلب على اللغات الأوروبية الاعتماد على السوابق واللاحق في صوغ الكلمات، ويقل - إن لم يعدم - استعمال الحشو أي التدخل في قلب الكلمة بالتغيير أو الإضافة، ويمكن في العربية استعمال السوابق واللاحق والدواخل (الحشو)، والخوالف بشكل مقاطع كاملة تعبر عن معنى لغوي، ويتم الحصول على قدر وفير من الكلمات، ومن النماذج الأسلوبية التي أوقفنا في سينية البحري هو دلالات الوحدات الدنيوية، ومن صورها:

أ-الواو: تأتي الواو في سينية البحري في شكل تجانس استهلاكي، تجدد نكهتها مع كل بيت تقريبا، وهذا ما نسميه بالاستهلال الأمامي للأبيات المتتابعة، وهي بالإضافة إلى دورها في الربط بين الصور المتفرقة والمتباعدة والمتباينة، تستدعي الصور التي تعيش في الذاكرة، ولا تستجلب إلا بتداعي المواقف والمشاعر، ولأنّ أغراض القصائد وجمالها ماثلة في كل هذه الصور، جاء تكرار الواو لهدف تكرار أوجه هذا الجمال من الإيوان قبل دماره، وقبحه بعد دماره، كما جاء هذا التكرار لتعدد صورته، والواو بهذه الطريقة تتمدد في شعر البحري لتصبح

كالحلقة تعاد كل مرة مع بداية كل بيت تقريباً أو في حشوه مع مشهد جديد، حتى غدت تساهم في خلق حركة متزامنة منسجمة داخل إطار اللحظة الشعرية.

فالواو إذن حرف هوائي بل هو صوت صامت يُصنّف ضمن أنصاف الحركات، وتتخذ أعضاء النطق فيه "الوضع المناسب لنوع من الضمة، ثم تترك هذا الوضع بسرعة إلى حركة أخرى، وتضم الشفتان ويسد الطريق إلى الأنف برفع الحنك واللين ويتذبذب الوتران الصوتيان"⁽²⁸⁾، وكونها كذلك، فإنها تُخلق بالقارئ أو السامع في فضاء النص لتكشف له عن أسرارها، أضف إلى ذلك أنها "أصل حروف العطف كونها لا تدل على أكثر من الاشتراك فقط"⁽²⁹⁾، ومن أمثلتها قول البحترى⁽³⁰⁾:

وَتَمَاسَكْتُ حِينَ زَعَزَعَنِي الدَّهْرُ	رُ التِمَاسًا مِنْهُ لَتَعَسَى وَنَكْسِي
وَبَعِيدًا مَا بَيْنَ وَارِدٍ رَفِيهِ	عَلَى شُرْبِهِ وَوَارِدٍ خِمْسِي
وَكَأَنَّ الزَّمَانَ أَصْبَحَ مَحْمُو	لَا هَوَاهُ مَعَ الْأَخْسَى الْأَخْسَى
وَاشْتَرَانِي الْعِرَاقَ خُطَّةً غَبْنِي	بَعْدَ بَيْعِي الشَّامَ بَيْعَةً وَكْسِي
وَقَدِيمًا عَهْدَتِي ذَا هَنَاتٍ	أَبْيَاتٍ عَلَى الدَّنِيَّاتِ شُمْسِي

حققت الأفعال المتزامنة مع الأسماء في هذه الأبيات التلاؤم والانسجام بينهما داخل إطار اللحظة الشعرية من خلال ترابطها بالواو في حركة متطورة بدءاً من وقوف الصامت إلى الحركة النفسية المتمثلة في شعور البحترى بخيبة أمل لتغير إيوان كسرى، الذي كان مضرب المثل في الأنس والعمران، تقصده الجموع ترتجي الخطوة عند صاحبه، وتخطب وده، وتلتمس رضاه، فأمسى مضرب المثل في انقطاع السرور وذهاب السلطة، وتفاهة حياة الدنيا، والدمار والهلاك .

فالبحترى وقف على المكان، فاستلهم الحادثات كنوزاً من العبر، واستنبط من صروف الدهر العِظات والدروس، فأرسلها أبياتاً تزداد بريقاً وتوهجاً لأهل البلاغة، وضياء المعرفة، فهو يصون نفسه عمّا يشينها، ويتماسك لتقلبات الدهر، فلا يتضعض لجفاء الناس، وإنما يبتعد عمن يتناساه، ويرحل عنه، فالنفس الإنسانية هي واحدة لا تتغير على مرّ الدهور وكرّ العصور، تأسى وتحزن، تنتشي وتئنّم، والبحترى بهذا المنحى يحاول رسم صورة دقيقة لما ينتابه من انفعالات في تلك اللحظة الشعرية الوجدانية، فهو يقف وحده على الرسوم التي لم يجد فيها ما يسوّي دموعه، وفي الوقت نفسه يرجع طرفه الحزين المكسور بين أنحائها، ويُلقّ في مساءلتها وهي تمنع عليه بالجواب، ثم نجده يصرح بأنّه لا يصير عنيفا عليهما مثلما كان في المرحلة القبلية أي

قبل إصابة إيوان كسرى هذا الدمار، إلى أن يذكر موت المتوكل مستعينا بصورة روعة المعركة، كل ذلك بلغ ذروته الحقيقية وغايته السامية مع الحركة التكرارية البلاغية الأداة الواصلة الواو. ب-حروف الجر: الجرُّ أحد ألقاب الإعراب، وسي كذلك لانجراره أي لانخفاض الشفة السفلى عند النطق به ⁽³¹⁾، ولقد استعان البحري بهذه الحروف التي نجدها تعمُّ في شعره، لاسيما (الباء، عن، في، من، اللام، على) فهي تؤدي دوراً دلاليّاً بارزاً في تعاملها مع اللفظة داخل النص، كما أنّها تقوم على إيجاد علاقة نسبية بين المجرور وبين معنى الحدث الذي في علاقة الإسناد "ووجهها أنّها تجر الأسماء التي تدخل عليها" ⁽³²⁾، ومن أسرارها قول الشاعر ⁽³³⁾:

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنِّسُ نَفْسِي	وَتَرَفَعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جَبْسِي
وَنَمَاسَكْتُ حِينَ زَعَزَعَنِي الدَّهْ	رُ التِّمَاسُ مِنْهُ لِنَعْسِي وَنَكْسِي
بُلُغٌ مِنْ صُبَابَةِ الْعَيْشِ عِنْدِي	طَفَفَتْهَا الْأَيَّامُ تَطْفِيفَ بَخْسِي
وَكَانَ الزَّمَانُ أَصْبَحَ مَحْمُومًا	لَا هَوَاهُ مَعَ الْأَخْسَى الْأَخْسَى
مُزَعَجًا بِالْفِرَاقِ عَنْ أُنْسِي الْفِ	عَزَّأَوْ مُرْهَقًا بِتَطْلِيقِ عِرْسِي
حَضَرَتْ رَحْلِي الْهُمُومُ فَوَجَّهَ	بُتْ إِلَى أَبْيَضِ الْمَدَائِنِ عُنْسِي
مُغْلَقِي بَابُهُ عَلَى جَبَلِ الْقَبْ	قِي إِلَى دَارَتِي خِلَاطَ وَمُكْسِي
فِي اخْضِرَارٍ مِنَ اللَّبَاسِ عَلَى أَصْ	فَرِيخَتَالٍ فِي صَبِيغَةِ وَرْسِي
فَلَهَا أَنْ أُعِينَهَا بِدُمُوعٍ	مَوْقِفَاتٍ عَلَى الصَّبَابَةِ حُبْسِي
ذَاكَ عِنْدِي وَلَيْسَتْ الدَّارُ دَارِي	بِاقْتِرَابٍ مِنْهَا وَلَا الْجِنْسُ جِنْسِي
أَيَّدُوا مُلْكَنَا وَشَدُّوا قُؤَاهُ	بِكُمَاةٍ تَحْتَ السَّنُورِ حُمْسِي
وَأَرَانِي مِنْ بَعْدُ أَكْلَفُ بِالْأَشْ	رَافٍ طُرًّا مِنْ كُلِّ سِنَخٍ وَأُسِي

تعد هذه الحروف دلالة تضمن اليقين في الشك، فهي تدخل على كلمات رامزة لتجربة البحري في الحياة، كونها تخفض الاسم الذي يدخل عليها، ويسمى هذا الاسم مجرورا به، ولكن سيبيويه سمّاه مضاف إليه مصرحا بذلك في قوله: "والجر إنّما يكون في كل اسم مضاف إليه" ⁽³⁴⁾، وقد أتت في هذه القصيدة دليلا لوصف إيوان كسرى، ووصف تلك المأساة المروعة التي شنت نيرانها في قلب الشاعر، وذلك ليصل بها إلى الحقيقة التي متى نفسه بالبحث عنها، وظل يبحث عن وجهها في عشرات الصور والأشياء (عَنْ جَدَا - لِنَعْسِي - مِنْ صُبَابَةِ - مَعَ الْأَخْسَى - بالفراق - إِلَى أَبْيَضِ - عَلَى جَبَلِ - إِلَى دَارَتِي - فِي اخْضِرَارٍ - مِنَ اللَّبَاسِ - عَلَى أَصْفَرٍ - فِي صَبِيغَةٍ - بِدُمُوعٍ - عَلَى الصَّبَابَةِ - بِاقْتِرَابٍ - بِكُمَاةٍ - بِالْأَشْرَافِ).

وتسير هذه الحروف في اتجاه واحد إلا أنّها تختلف في معناها، فالباء يفيد الإلصاق كقولك كتبت بالقلم أي ألصقت كتاباتي بالقلم ⁽³⁵⁾، وهي في هاهنا ملتصقة بـ (بالفراق والدموع والاقتراب والكُمَاة والأشْرَاف).

أمّا (من) فقد أفادت معنى ابتداء الغاية الزمانية والمكانية والسببية والتعليل وجاءت في معنى (عن)⁽³⁶⁾، فالتصقت بـ (بالدهر نفسه في البيت الثاني والصبابة واللباس).
 وأما (اللام) فقد جاءت للتبيين والتعليل والسببية⁽³⁷⁾، فعقدت الصلة مع (التعس)،
 وأمّا (على) فأفادت الاستعلاء⁽³⁸⁾، وجاءت في معنى (في وعن)، فارتبطت بـ (أصفر - الصبابة)، وأمّا
 (عن) فمعناها المجاوزة والبعد وهي ظرف بمعنى ذات اليمين والناحية⁽³⁹⁾، وقد تعلقّت بـ
 (جداً)، وأمّا (في) فمعناها الظرفية كقولك: زيد في الدار، وقد يتسع فيها فيقال: زيد ينظر في
 العلم⁽⁴⁰⁾، وهي "ليست باسم ولا ظرف"⁽⁴¹⁾، وقد جاءت في نصنا مرتبطة بـ (صبيغة)، وأمّا (إلى)
 فأفادت انتهاء⁽⁴²⁾ بلوغ الغاية المراد منها تحديد المكان، والتصقت بصيغة (أبيض) لتحقيق الجر
 والإضافة.

والبحترى - بهذا الدأب - يكون قد عقد الصلة مع هذه الحروف بغية اختصار
 الأحداث المعبر بها عنها، فهو محزون القلب لما أوقعته الحرب في أهله من خراب، فبعدما كان
 أهله في سكينه ووقار وسلام شربوا من كؤوس الحمام نتيجة فعل وهاج تمثل في الثأر، وما
 ذلك إلا لطباع جاهلية ترسخت في البدوي وجرت منه مجرى الحياة وأصبحت تقدس هذه
 الظاهرة المريعة، حتى لتطغى تلك النزعات القتالية الانتقامية المريعة على ما في المرأة من صفاء
 ووداعة غريزية، فتنفّر من زوجها إن تقاعس عن الثأر، ويبلغ البحترى ذروة شامخة عندما
 يصور ذلك، وحينما يصور الصراع الرهيب الذي يشتعل في نفوس ذوي الرجم هؤلاء حينما
 يتذكرون في غمرة الدماء والموت أنّهم يقتلون أنفسهم بأيديهم، وكأنّ أيديهم تكاد تتأبى عليهم في
 ارتكاب هذا الشر المستطير، وكأنّهم يسبحون في بحر من دمائهم ودموعهم معاً.

ج- الفاء : صَوَّرَ البحترى منظر إيوان كسرى أحسن تصوير، وكان من نتائج هذا
 الاختصار ورود الفاء⁽⁴³⁾، حيث وصف وذكر الأشياء والأحداث، والتاريخ بجمل مركبة تحمل
 شطرين متمثلين في سبب ونتيجة، وتعدّدت الفاء من خلال سرد الأبيات، فدلت على الترتيب
 والتعقيب والاتساق⁽⁴⁴⁾، وارتبطت بجواب الطلب، ومن أمثلتها في شعر البحترى دلالتها على
 التعقيب في قوله⁽⁴⁵⁾:

حَضَرَتْ رَحْلِي الْهُمُومُ فَوَجَّهْ تْ إِلَى أَبْيَضِ الْمَدَائِنِ عَنَسِي

ودلت على السببية في قوله:

فَلَهَا أَنْ أُعِينَهَا بِدُمُوعٍ مَوْقِفَاتٍ عَلَى الصَّبَابَةِ حُبْسِي

كما ارتبطت بجواب الشرط في قوله :

لَابَسَاتُ مِنَ الْبَيَاضِ فَمَا تُبْ حِصْرُ مِنْهَا إِلَّا غَلَائِلُ بُرْسِي

ودلت على الاستئناف في قوله:

فَهُوَ يُبْدِي تَجَلُّدًا وَعَلَيْهِ كَلْكَلٌ مِّنْ كَلَاكِلِ الدَّهْرِ مُرْسِي

وجاءت لمجرد الربط مثل الواو في قوله:

أُفْرِغْتَ فِي الرُّجَاجِ مِنْ كُلِّ قَلْبٍ فَمَيَّ مَحْبُوبَةً إِلَى كُلِّ نَفْسٍ

لقد سكب البحري أفكاره في درر رصينة، كل كلمة حملت طاقة مفعمة بالعمق والتعبير، فاحتاج لربط كل ذلك إلى أدوات ربط بَيَّنَّتْ دلالة الاختصار، ولا يمكن الجزم في معاني (الفاء) وإنما الذي يجب القطع فيه أَنَّ هذه الفاء جاءت للربط، مهما تفرعت معانيها الجزئية والفرعية، وورودها شيء طبيعي لموضوع شاسع وواسع.

د-الإضمام والتناوب بين الماضي والحاضر: يأتي ضمير التَّكَلُّم في شعر البحري دالا على معنى يُوَكِّدُه الشَّاعِر، حيث الزمن عنده واحد بعد الدَّمار الذي حلَّ بإيوان كسرى، فقد استعان في بداية البيت بفعل ماضي هو (صنعت)، ثم انتقل من الماضي إلى المضارع مع الفعل (يُدَيِّنُ) ثم يعود إلى الماضي مع (تَرْفَعْتُ) في المصراع الثاني، وَ(تَمَاسَكْتُ وَزَعَزَعَنِي) مع البيت الثاني، وهو أسلوب مشوّق من الشاعر لتكسير رتابة الإيقاع، ويعرف هذا الأسلوب بالالتفات، حيث نجده يبدي بتماسكه أمام المصيبة التي حلَّت به بموت الخليفة المتوكل كما يصرِّح بافتخاره واعتزازه بنفسه فحفظ ذاته من كل ما يسيء إليه ويلوث سمعته، وترفع عن طلب العون والعطاء من الجبناء والأنذال، أضف إلى ذلك أَنَّ الفعل (تَمَاسَكْتُ) جاء على صيغة (تفاعل)، وهذه الصيغة تدلُّ على المطاوعة والتَّكَلُّف، فالبحري يعيش نفسية كئيبة، حزينة بسبب الهموم المتوالية عليه، لكن إباءه وشرف نفسه بمنافعه توجب عليه أن يظهر بمظهر الضعيف المستسلم لهذه النكبات، لذا فهو يريد أن يظهر متماسكاً صبوراً يتكلف الصبر، وتطاوعه نفسه الأبية، فكان مؤمناً راضياً بما قسم له القدر، لاحظ يقول:

صنعت نفسي عمّا يندس نفسي وَتَرْفَعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جَبَسٍ

وَتَمَاسَكْتُ حِينَ زَعَزَعَنِي الدَّهْرُ رُتِمَاسًا مِنْهُ لِنَعْسِي وَنَكْسِي

كان لضمير المتكلم (أنا) أثراً بالغاً للأهمية، وذلك بتكرره في حشو البيتين، وذلك في (صنعت نفسي- يندس نفسي - تَرْفَعْتُ-تَمَاسَكْتُ - زَعَزَعَنِي - لِنَعْسِي وَنَكْسِي)، وتكرار الضمير تأكيد لحادثة عاشها البحري، ويريد أن يحيمها حتى نعيشها معه لأنَّ توظيفه بهذا الشكل يصير رمزاً يُوحِي بأحوال الشاعر النفسيَّة التي لها القدرة على إعطاء الدلالة المزدوجة بين المباشرة التي تعني الهلاك والدمار والخراب الذي حلَّ بالإيوان، وغير المباشرة التي تومئ إلى الحياة في مقابل الموت وإلى القوة في مواجهة العجز وإلى النصر في مواجهة الهزيمة.

هـ -الوزن والجواز الشعري: اضطر الشاعر إلى تكسير بنية البيت الصرفية من أجل إقامة الدلالة المتمثلة في الوزن، فلجأ إلى إحداث تعديل في بنية الكلمة لمثلها للقارئ في صورة إيقاعية، وهو ما جاء في كلمة (مَوَائِلُ) من قول البحترى:

وَالْمَنَايا مَوَائِلُ وَأَنْوَشِرَ وَأَنْ يُزجى الصُّفوفَ تَحْتَ الدِّرْفسي

جاءت لفظة (مَوَائِلُ) في هذا البيت بادية وظاهرة للعين، فصور القتلى في هذه اللوحة توحى بأنَّ الموت مائل وظاهر أمام الشاعر وكأنَّه الواقع نفسه، فالمنايا مخيَّمة على موقعة رهيبة تكاد تُحسب حقيقة، فهذا كسرى أَنْوَشِرَوانَ ملك الفرس يَرْتَبِ الصُّفوفَ بنفسه، وينسِّقُ الجند ويجمعهم تحت ظلِّ الرّاية الكبيرة التي ترفرف خفاقة في سماء المعركة، تلك الرّاية هي راية النّصر المظفر، ونلاحظ أنَّ البحترى بعبقريته وخياله الواسع قد أثّر في السّامع، بل أقنعه أنّه يرى صورة حقيقية أمامه، والأمر ليس كذلك إنّما كان ينظر إلى الصورة الجدارية، يحدِّقُ بها، ينهل من عناصرها، يتأثر بألوانها، يعجب بدقتها حتى تراءى لمخيلته أنّه يصف معركة حقيقية، ولذلك نجح في أن يحوّل الرموز في الصورة إلى ألفاظ معبرة ناطقة، وبعبارة أخرى، إنّها صورة وجدانية لا نقلية تقريرية، إنّها خيالية لا واقعية، وقد ساعد الشاعر في هذا التصوير صيغة (مَوَائِلُ) التي خرج فيها عن مألوف اللغة من أجل استقامة الوزن، فهي على وزن (فواعل)، والمفرد منها (مائلة) وهو جمع تكسير بصيغة منتهى الجموع، وهي في البيت خبر ك: (المنايا) وتكون نكرة مرفوعة بضمّة، والنكرة إذا وقعت مرفوعة أو منصوبة تنوّن بحركتين، بيد أنّ الكلمة التي تأتي على صيغة منتهى الجموع لا تنوّن عادة، ولا تجرُّ بكسرة، بل تجرُّ بفتحة نيابة عن الكسرة وترفع أو تنصب بحركة واحدة، والممنوع من الصرف لا يجرُّ ولا ينوّن لضرورة شعرية حفاظا على وزن البيت، فأصل الجملة (وَالْمَنَايا مَوَائِلُ)، كما أنّ كل لفظة من ألفاظ البيت مشدودة إلى الأخرى، ولا تستطيع حذف الكلمة والإتيان بلفظة مرادفة لتؤدي المعنى المراد به في البيت جملة وغيره من الأبيات اللاحقة.

ويقول الشاعر أيضاً:

حَضَرَت رَحلي الْهُمومُ فَوَجَّهْ تْ إِلَى أَبْيَضِ الْمَدَائِنِ عَنسي
أَتَسَلَّى عَنِ الْخُطُوطِ وَأَسَى لِمَحَلِّ مِنْ آلِ سَاسَانَ دَرَسِ
أَذَكَّرْتَنِيهِمُ الْخُطُوبُ التَّوَالِي وَلَقَدْ تُذَكِّرُ الْخُطُوبُ وَتُنْسِي

استعمل الشاعر صيغة الجمع في ألفاظ مثل: (الهموم- الخطوط- الخطوب) للدلالة على عظم المصائب الذي حلَّ به، وشدَّه وقع المصائب على نفسه، فهذه الصيغ توحى بالكثرة والتوالي، فهموم الشاعر كثيرة، تتسرب إلى نفسه واحدة تلو الأخرى، تضاعفت وتجمعت حوله من كل حذب وصوب، وأصبحت ثقيلة مائلة أمامه، شاخصة عند رَحله، فحاول التخلص منها

بركوبه لناقته القوية، وساقها إلى قصر الأكاسرة في المدينة البيضاء لعله يجد عزاءً عن حظه العاثر السيئ، ثم يتذكر الخطوبُ وهي مصائب وأهوال آل ساسان تلميحاً إلى الأحداث العظيمة التي حلّت بالدولة العباسية من تحكم العناصر التركية بها من سيطرة وعزل وتعذيب وقتل، فهذه الخطوب الهائلة التي تقسم الظهور تُنسي الإنسان نفسه، وتشغل قلبه وعقله.

و-تنظيم الجملة

1- الحذف في صيغ محفوظة

• حذف الفاعل وتقديره بضمير

يقول البحرني:

صنت نفسي عمّا يندس نفسي وَتَرَفَّعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جَبْسِ
وَتَمَاسَكْتُ حِينَ زَعَزَعَنِي الدَّهْ رُ التِمَاسًا مِنْهُ لِنَعْسِي وَنَكْسِي

قدّر الفاعل في البيت الأول بضمير المتكلم (أنا)، وبيانه (أنا صنت نفسي- يندس نفسي أنا- وَتَرَفَّعْتُ أنا)، وفي البيت الثاني (وَتَمَاسَكْتُ أنا حِينَ زَعَزَعَنِي الدَّهْ رُ أنا- لِنَعْسِي أنا وَنَكْسِي أنا) ويقول أيضاً:

أَذَكَّرْتَنِيهِمُ الْخُطُوبُ التَّوَالِي وَلَقَدْ تُذَكِّرُ الْخُطُوبُ وَتُنْسِي

حذف الفاعل في هذا البيت وحلّ محله الضمير (هم) العائد عليه، والتقدير: (أذكرتني آل ساسان – وهم ملوك الفرس وأثارهم البائدة المتمثلة في الإيوان- الخطوبُ التّوالي).

• حذف المفعول به وتقديره بقرينة

يقول البحرني:

حَضَرَتْ رَحَلِي الْهُمُومُ فَوَجَّهَ تٌ إِلَى أَبِيضِ الْمَدَائِنِ عَنَسِي

حذف المفعول به ، والتقدير: (حَضَرَتْ هُمُومُ الإنسان)

• حذف المضاف

يقول البحرني:

فِي اخْضِرَارٍ مِنَ اللَّيَاسِ عَلَى أَصْ فَرَّ يَخْتَالُ فِي صَبِيغَةِ وَرْسِ

إنَّ القائد العظيم المنتصر كسرى أنوشروان لبس لباسه الخاص الذي يليق بقائد مثله يقود حرباً طاحنة، ومن صفات هذا اللباس اللون الأخضر الذي وشي بلون أصفر، وكان هذا القائد يختال بين جنوده على حصان متلألئ شديد اللمعان يتباهى بالحلة الذهبية المائلة إلى الحمرة، وهي المضاف المحذوف في البيت، حذف لاستقامة الوزن، وحلت مكان هذا المحذوف ألوان تعبر عن تحقيق النصر.

2- التقديم والتأخير: أولى البحري هذه السمة الأسلوبية عناية فائقة، فجاءت في شعره كأنها صورة ناطقة تخبر عن واقعها بقيم جمالية أراها الشاعر، ومنها:

أ بين المبتدأ والخبر

من أمثلة ذلك تقديم المبتدأ وتأخير الخبر، لينظر قوله:

فَكَأَنِّي أَرَى الْمَرَاتِبَ وَالْقَوَى مَ إِذَا مَا بَلَغْتُ أَخْرَجْتَنِي

ف: (ما) اسم استفهام متعلق بمحذوف في محل رفع المبتدأ، وجملة (بَلَغْتُ) خبر، وبهذا يكون المبتدأ متقدماً على الخبر، لأنَّ صلته تشوق النفس، وتثير فضولها إلى معرفة المسند، والحاصل في النفس بعد التشويق إليه أوقع فيها وأمكن منها.

3- أسلوبية البناء البلاغي الدلالي

أ – التصوير بالتشبيه:

يعدُّ التشبيه من المجاز لأنَّه يعتمد على عقد الصلة بين شيئين أو أشياء لا يمكن أن تفسر على الحقيقة لأنَّها لو فسرت كذلك لأصبح كذباً⁽⁴⁶⁾، ففي التشبيه يتجاوز المبدع الواقع ليعبر عن الخيال الذي نعدّه عدسة التصوير الذهنية، وقد لقي هذا العنصر عناية كبيرة من لدن البلاغيين القدماء، لا ريب فهو أكثر استعمالاً في كلام العرب، وقد جعلوه أبين دليل على الشاعرية ومقياساً تعرف به البلاغة "وفيه تكون الفطنة والبراعة"⁽⁴⁷⁾.

وفي شعر البحري كان التشبيه أبرز الوسائل التي عمد إليها الشاعر نفسه في تشكيل صوره الشعرية، فهو عنده يرتد إلى أعماق الذات، فلم يكن سطحياً ينظر فيه الشاعر إلى ظواهر الأشياء ويمائل بين أشكالها، ولكنَّه امتزج بمشاعره وتلَوَّن بإحساسه، فأنجب صوراً معبرة ومؤثرة، وما ذلك إلا لصدق التجربة العاطفية التي عاها.

وطغيان جانب التعبير الانفعالي الوجداني على شعر البحري، يؤكِّد التنظيم القائم في قصائده الطويلة والكاملة في سلوكه، وأبرز ما ظهر في هذا التعبير - عنده - شعر الطبيعة، وهذا أمر طبيعي من قبل شاعر نشأ وترعرع في بيئة بدوية في وسط طبيعي أخذ هو منبع، وكان لا بد أن يظهر هذا الأثر البيئي في شعره عاطفة رقيقة وشعوراً مرهفاً، والبحري نفسه يفصح عن هذا الأثر في نفسه وشعره بقوله:

فَكَأَنَّ الْجِرْمَانَ مِنْ عَدَمِ الْأُنْسِ سِي وَإِخْلَالِهِ بَنِيَّةُ رَمْسِي

فقد شبَّه الشاعر (الجِرْمَانَ) وهو الإيوان في فساد بنائه وأثر الدَّهر عليه ووحشته بالقبور، فقد ذكر جميع أركان التشبيه، فالمشبه هو (الجِرْمَانَ)، والمُشَبَّه به هو (بَنِيَّةُ رَمْسِي)، والأداة (كَأَنَّ)، ووجه الشَّبه (عَدَمِ الْأُنْسِ وَإِخْلَالِهِ)، والبحري وهو ينظر إلى (الجِرْمَانَ) رآه بناءً متهدماً موحشاً، ساكناً هادئاً، فارغاً مهجوراً، كأنَّه الرُّمُوسُ أي القبور الدَّارسة المقفرة لوحشته

وتهدمه، فلا أنس فيه ولا حياة، ولا بهجة ولا مجد، فحاول استنطاقه لعلّه يجد فيه دلالات غائبة عليه ولكن دون جدوى، وهو وصف حيّي تقريرى كما هو في الواقع، ولكن الشاعر لم يكتف بهذا الوصف، بل نفذ إليه بعين الخيال والوجدان، فرأى في هذا البناء المتهدم مأتمًا غير منظور بعد أن كان حيًّا في عرس وفرح، فالمأتم والعرس شيئان تجريديان لا يبصران بالعين المجردة، وإنّما يترائيان في الخيال، وتعيهما ذاكرة الشاعر، وهذا مظهر من مظاهر الوجدانية التي ابتعد فيها البحري عن الوصف الحيّي (النّقلي) فأبدعت قريحته في التصوير للمتلقي.

وبناءً على البيت السابق والذي رأيناه في مبحث التشبيه، وما يأتي بعده من أبيات المذكورة أسفله، يتضح أنّ الشاعر قد نظر إلى (الجُزْماء) بعين الخيال، وألبسه شيئاً من شعوره وإحساسه، فهو مثله كئيب، لكنه صابر ومتماسك أمام صورة أنطاكية، فكان ينقل إلينا ما رآه على الحائط، فذكر المتقاتلين، وأنوشران والجنود والدرفس والثياب، فهو لم يصف مشاهد وصفا وجدانيًا، وإنّما وقف أمامها بعينه، وهنا تتجلى مظاهر الواقعية في شعره، لاحظ قوله:

لَوْ تَرَاهُ عَلِمْتَ أَنَّ اللَّيَالِي جَعَلَتْ فِيهِ مَأْتَمًا بَعْدَ عُرْسٍ
وَهُوَ يُنْبِئُكَ عَنْ عَجَائِبِ قَوْمٍ لَا يُشَابُّ الْبَيَانَ فِيهِمْ بِلَبْسٍ
وَإِذَا مَا رَأَيْتَ صُورَةَ أَنْطَاكِيَّةَ ارْتَعَتْ بَيْنَ رُومٍ وَفُرسٍ
وَالْمَنَايا مَوَائِلُ وَأَنُوشِرٍ وَأَنْ يُزجى الصُّفُوفَ تَحْتَ الدِرَفْسِ

ويقول أيضا:

وَكَأَنِّي أَرَى الْمَرَاتِبَ وَالْقَوِ
وَكَأَنَّ الْوُفُودَ ضَاحِينَ حَسْرَى
وَكَأَنَّ الْقِيَانَ وَسَطَ الْمَقَاصِدِ
وَكَأَنَّ اللَّقَاءَ أَوَّلَ مِنْ أَمَدٍ
وَكَأَنَّ الَّذِي يُرِيدُ اتِّبَاعًا
طَامِعٌ فِي لُحُوقِهِمْ صُبْحَ خَمْسٍ
مَ إِذَا مَا بَلَغْتُ أَخْرَجَسِي
مِنْ وَقُوفٍ خَلْفَ الزَّحَامِ وَخَنَسِي
رُ يُرْجَعْنَ بَيْنَ حُوٍّ وَلُعْسِي
سِي وَوَشَكَّ الْفِرَاقِ أَوَّلَ أَمْسِي
طَامِعٌ فِي لُحُوقِهِمْ صُبْحَ خَمْسٍ

ولا يكتفي بتصوير التصوير الذي رأيناه في وصف الصور التي رآها على جدران الإيوان، بل ينتقل إلى تصوير ما تصوره وتخيله في الإيوان قبل خرابه عندما كان عامراً بأهله، بعين الشفاف، إذ أرهف شعوره وبلغ آخر مراتب حسّه المرهف، فيرى النّاس الجالسين في الإيوان ومراتب جلوسهم، ويصوّر الوفود بعضهم واقف خلف الزحام، وبعضهم الآخر متلبد في مكانه، ويصوّر القيان المغنيات في مقاصرهن يتأرجحن، ولشدّه وضوح الرؤية يخيل إليه أنّ ذلك اللقاء قد كان بالأمس القريب، ويجزم أنّ رحيلهم عن ذلك المجلس قد وقع منذ وقت قريب بحيث لو شاء أحد اللحاق بهم لأمكن ذلك في وقت قصير، لكنّه ينتبه إلى حقيقة مرّة هي أنّهم عمّروا تلك

الديار زمانا، ثم ذهبوا فأصبحت ديارهم موجودا للمآسى والعبرة، وقد ساعدت الواو في هذا الوصف حرف التشبيه (كأن).

وتعددت أساليب التشبيه عند البحترى، إلا أن التشبيه الصريح الذي تذكر فيه أداة التشبيه كان الوسيلة الغالبة على تشكيل صوره، ومن المعروف أن كل أداة تؤدي معنى المشابهة بين طرفي التشبيه تعد أداة للتشبيه سواء أكانت حرفاً أو اسماً أو فعلاً، إلا أن البحترى اعتمد أكثر ما اعتمد على (الكاف) و(كأن) من بين أدوات التشبيه كلها لتخدم موضوعاً شاسعاً وواسعاً كهذا.

ب - التصوير بالاستعارة:

تعد الاستعارة من أهم وسائل تشكيل الصورة الشعرية عند البحترى، وذلك لتفوقها في القدرة على الإيحاء والتخييل، فهي أعمق من التشبيه تصويراً، وأكثر تعبيراً، وتحمل السامع على تخيل صورة موحية يتخطى فيها الشاعر العلاقات المنطقية أو المألوفة بين الأشياء ليخلق علاقات جديدة مبتكرة تثير الدهشة، فيحتفز لها الذهن وتستمتع بها النفس، ومن أمثلتها قول الشاعر:

حَضَرَتْ رَحْلِي الْهُمُومُ فَوَجَّهْتُ إِلَى أَبْيَضِ الْمَدَائِنِ عَنَسِي

فجملة (حضرت رحلي الهموم) استعارة مكنية حيث شبه الشاعر الهموم بالإنسان وحذف المشبه به وأتى بشيء من لوازمه وهو (حضرت) وسر جمالها التشخيص، وتوحي بشدة الأحزان وقوتها على نفس البحترى.

ويقول البحترى أيضاً:

أَذَكَّرْتَنِيهِمُ الْخُطُوبُ الْقَوَالِي وَلَقَدْ تُذَكِّرُ الْخُطُوبُ وَتُنْسِي

فجملة (ذكرتهم الخطوب القوالي) استعارة مكنية حيث شبه الشاعر (الخطوب) المتتالية بالشخص الذي ذكره بالفرس، وحذف المشبه به وأتى بشيء من لوازمه وهو (التذكير) وسر جمال هذه الاستعارة التشخيص، وهي توحي بكثرة المصائب والأحزان على الشاعر.

ج - بعض المحسنات البديعية

• الطباق

إن الحياة مؤلفة من ثنائيات قائمة على التضاد، فلا يستقيم فهم المعنى أو الوجود إلا من خلال هذه الثنائيات المتضادة، الأمر الذي يدفعني إلى الاعتقاد بأن التضاد من أهم عناصر الإبداع في العمل الشعري، ولعله يصير عند ذاك من أروع ما كشفته العقلية العربية في بلاغتها، فقد عرّف القدامى قيمة التضاد، وكان علامة من علامات جودة الشعر، قال ابن وهب الكاتب: "والذي يسمى به الشعر قائماً ويكون إذا اجتمع فيه مستحسنات رائقاً صحة المقابلة وحسن النظم

وجزالة اللفظ واعتدال الوزن وإصابة التشبيه وجودة التفصيل وقلة التكلف والمشكلة في المطابقة وأضداد هذه كلها مُعْيبة تَمُجُّهَا الْأَذَان وتخرج عن وصف البيان⁽⁴⁸⁾، وقد تعدد مصطلح التضاد لهذه القيمة الفنية المعنوية واضطرب، فهو يعني التطبيق والتكافؤ والطباق والمقابلة⁽⁴⁹⁾، فقد سَمَّاهُ ابن المعتز (المطابقة)، وهو الفن الثالث في بديعه⁽⁵⁰⁾، ومن أمثلته في سينية البحري قوله:

وَتَمَاسَكْتُ حِينَ زَعَزَعَنِي الدَّهْ رُ الْتِمَاساً مِنْهُ لِتَعْسِي وَنَكْسِي
أَذَكَّرْتَنِي خُطُوبَ التَّوَالِي وَلَقَدْ تُذَكِّرُ الْخُطُوبُ وَتُنْسِي
لَوْ تَرَاهُ عَلِمْتَ أَنَّ اللَّيَالِي جَعَلَتْ فِيهِ مَاتَمًا بَعْدَ عُرْسِي

ألا ترى أَنَّ هذا الأثر الواضح في الثنائيات المتضادة في (تَمَاسَكْ - زَعَزَعْ)، (تُذَكِّرُ - تُنْسِي)، (مَاتَمًا - عُرْسِي) قد خلق نوعاً من التوازي الخفي على مستوى خط الكلمات التي بدت كأنها نسيج متشابك يسير في سطح النص ليقوي الفكرة والعبارة ويوضح المعنى.

• التصريع

التصريع هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصانه، وتزيد بزيادته⁽⁵¹⁾، وهو أن "يغير صيغة العروض فيجعلها مثل صيغة الضرب، ويستصحب اللوازم في الموضوعين"⁽⁵²⁾، وهو في "الشعر بمنزلة السجع في الفصلين من الكلام المنثور، وفائدته في الشعر أَنَّهُ قَبْلَ كَمَالِ الْبَيْتِ الْأَوَّلِ مِنَ الْقَصِيدَةِ تُعَلَّمُ قَافِيَتَهَا، وَشَبَّهَ الْبَيْتَ الْمَصْرَعُ بَبَابٍ لَهُ مَصْرَاعَانِ مُتَشَاكِلَانِ"⁽⁵³⁾، وقد سَمَى حازم القرطاجني هذه الظاهرة بظاهرة بناء أواخر الأبيات على أوائلها، فيقول: "ومن كان من شأنه أن يبني أواخر الأبيات على أوائلها فإنه يتطلب معنى يناسب ما تقدم ويمكن في عبارته مع ذلك أن يأتي فيما يلائم تلك القافية منها أن تؤخر فتكون القافية"⁽⁵⁴⁾، والبحري من الشعراء الذين أحسُّوا بطعم هذا الإيقاع، فأعطاه حَقَّهُ لِيَطِيبَ لَهُ استخدامَه، ومن أمثلته في سينيته قوله:

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَيِّسُ نَفْسِي وَتَرَفَّعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جَبْسِي

فكلمة (نَفْسِي) التي تمثل العروض تابعة لكلمة (جَبْسِي) التي تمثل الضرب أي أنها جرت مجراها لمكان التصريع، وذلك لاشتراكهما في حرف واحد هو السين، ووزن واحد يتمثل في مقطعين صوتيين طويلين، الأول مغلق، والثاني مفتوح، ومجرى واحد هو كسرة حرف الروي، فانسجمت صورة هذا الصوت مع المعاني للتعبير عن الآهات وإخراجها إلى أرض الواقع، وبهذا المنحى يكون البحري قد خرج عن مألوف قاعدة الخفيف التي تستلزم بأن تكون العروض صحيحة، بيد أنها جاء مضمرة أي بإسقاط ثاني الجزء من التفعيلة وهو ألف (فاعلاتن)، وهو ما ترتب عنه بالضرورة تكسير في بنية الإيقاع المتزاحة.

د - التصوير بالحواس:

يقول البحترى⁽⁵⁵⁾:

وَالْمَنَابَا مَوَائِلُ وَأَنُوشِرْ وَأَنْ يُزْجَى الصُّفُوفَ تَحْتَ الْبِرْفَسِ
حَضَرَتْ رَحْلِي الْهُمُومُ فَوَجْ جَهْتُ إِلَى أَبْيَضَ الْمَدَائِنِ عَنَسِي
فِي إِخْضَارٍ مِنَ اللَّيَاسِ عَلَى أَص فَرِ يَخْتَالُ فِي صَبِيغَةِ وَرْسِ
وَعِرَاكُ الرِّجَالِ بَيْنَ يَدَيْهِ فِي خُفُوتِ مَنَّهُمْ وَإِغْمَاضِ جَرَسِ
مِنْ مُشِيحٍ يَهْوَى بِعَامِلٍ رُمُحٍ وَمُلِيحٍ مِنَ السِّنَانِ بِثُرْسِ
تَصِفُ الْعَيْنُ أَنَّهُمْ جِدُّ أَحْيَاءٍ لَهُمْ بَيْنَهُمْ إِشَارَةُ خُرْسِ
يَغْتَلِي فِيهِمْ إِرْتِيَابِي حَتَّى تَنْقَرَاهُمْ يَدَايَ بِلَمَسِ

تعدُّ هذه المقطوعة لوحة فنية تجسّد معركة أنطاكية بين جيوش الفرس والروم، فتبدو كأنّها معركة حقيقية لا صورة مرسومة ، فيها هو كسرى أنوشيران تظلّله رايته الكبيرة، يقوم جيشه ويحثّ جنوده على القتال، ويرتدي ثيابه الخضراء، ويمتطي جواده وعليه سرّج أصفر اللون، ويبدو أيضًا محارب يشدّ على عدوّه بطعنة من رمحه، وهي أشباح الموت تُخَيِّم في سماء المعركة، فخيّل للعين أنّ هؤلاء الأشخاص حقيقيون، ولكنّهم لا يتفاهمون كبقية النّاس بالصوت بل بالإشارة كالخرس حتى أنّ الشّاعر اشتد شكّه في حقيقة هذه الصورة، فراح يتتبع أجزائها باللمس ليطمئن قلبه بأنّها مجرد رسوم.

وقد اتضح من خلال هذه اللوحة أنّ اللون أهم ما يستثير البصر ويجذبه، وقد أفاد البحترى ببراعة من هذا الجانب في رسم أجمل اللوحات وأروعها معبرًا به عن أفكاره تارة، وعن شعوره تارة أخرى، وعن إدراك حسّي تارة ثالثة، فالأبيض عنده يحتل مكان الصدارة بالنسبة إلى الصورة اللونية التّمّامية، وهو مقدّم على كلّ الألوان⁽⁵⁶⁾، ويرمز للعطاء والصفاء والشرف والإشراق، أمّا اللون الأخضر فتكمّنصفته في الأنانية، ولكنّها أنانية تختلف عن الأنانية التي تدلّ عليها الألوان في المجال الأرجواني، فالأنانية هنا تصدر عن الكفاح من أجل البقاء والعيش، واللون الأخضر هو لون الأشخاص الحساسين ذوي الفعالية والنشاط الكبير، وهو لون التّغيير بمعنى إيجابي، ويعني الهدوء عندما يصل إلى درجة التشبع، وعناية البحترى بهذا اللون صدقٌ طبيعياً لمكوّنات نفسيته.

وقد اشترك هذا اللون مع الأبيض في الإيحاء بالمعنى، والبحترى مولّع بهذه الظاهرة الأسلوبية في الجمع بين الخضرة والبياض، وقد قرب من هذين اللونين اللون الأصفر وهو ذو قيمة رمزية إيجابية، لأنّه لون رايات المعركة، وفي هذا رمز إلى القوة والنصر، ومن المعاني النفسية التي يرمز إليها اللون الأصفر يقول إبراهيم دملخي: "يميل اللون الأصفر إلى الصفة الإيجابية، أكثر

محمد القادر هارون

من ميله إلى الصفة السلبية... وبسبب درجة فتاحته يميل إلى صفة الدفء أكثر من ميله إلى صفة البرودة، واللون الأصفر يعني التعامل والمشاركة والاهتمام والحسد والاستهزاء... وهو لون الأشخاص ذوي الطبيعة الفطرية الغريزية⁽⁵⁷⁾.

والبحتري بهذا المنحى يكون قد اعتمد اعتماداً كبيراً على تنظيم الجملة في إحداث الأثر الأسلوبي، ولا سيما الأبنية التقريرية من شعره، فأغلبها نُظمت بطريقة مغايرة لما هو مألوف في ترتيب عناصر الجملة، وبذلك حققت أغراضاً معنوية وموسيقية في آن واحد، ويمكن ملاحظة الأثر الأسلوبي الذي يحدثه تنظيم الكلمات المغاير للمألوف من خلال إعادة التنظيم وإرجاع العناصر إلى مواضعها المألوفة، أضف إلى ذلك أنَّ مرونة اللغة وحرية النظم ساعداه على الإبداع عن طريق تنظيم الجملة تنظيمًا غير مألوف تتجاوز به مستواها الاعتيادي في ترتيب العناصر، والشاعر المبدع يختار الترتيب الأمثل في أبياته، بحيث يلتحم المعنى مع الموسيقى التحاماً عضوياً فتكون دواعي المعنى جالبة للموسيقى، ودواعي الموسيقى جالبة للمعنى الدقيق الذي يقصد إليه البحتري.

وَمِمَّا تَجْدُرُ الإِشَارَةُ إِلَيْهِ، أَنَّ أَيَّ انْزِيَّاحٍ أَوْ تَغْيِيرٍ يَطْرَأُ عَلَى الْجُمْلَةِ مِنْ حَيْثُ تَنْظِيمُ الْكَلِمَاتِ أَوْ تَرْتِيبِهَا يَنْبِئُ عَنْ مَعْنَى، وَإِنْ كَانَ قَصْدُ الْبَحْثِيِّ مِنْ ذَلِكَ التَّنْظِيمِ مِرَاعَاةَ الْمَوْسِيقِ الْخَارِجِيَةِ فِي الْوِزْنِ وَالْقَافِيَةِ، أَوْ الْمَوْسِيقِ الْدَاخِلِيَةِ فِي التَّجَانُّسِ الصَّوْتِيِّ وَالْإِيقَاعِ، وَلِذَلِكَ فَإِنَّ أَيَّةَ مَحَاوَلَةٍ لِلْفَصْلِ التَّامِ بَيْنَ الْمُقْتَضِيَّاتِ الْمَوْسِيقِيَّةِ، وَالْمُقْتَضِيَّاتِ الْمَعْنَوِيَّةِ تُعَدُّ ضَرْباً مِنَ الْوَهْمِ، وَلَكِنَّ الْمَتَذَوِّقَ لِلنَّصِّ يَسْتَطِيعُ أَنْ يُرَجِّحَ جَانِباً عَلَى آخَرَ عِنْدَمَا يَجِدُ أَنَّ مُقْتَضِيَّاتِ الْمَوْسِيقِ كَانَتْ الدَّافِعَ الْأَقْوَى الَّذِي يَقِفُ وَرَاءَ التَّنْظِيمِ، وَفِي هَذَا الصَّدَدِ نَجِدُ بَعْضَ الْمَصَادِرِ الْأَجْنِبِيَّةِ تَذَكُّرَ أَنَّ "الأسلوب في القصيدة - كما في أي جنس أدبي - يعتمد مبدأ الاختيار، فأعراف اللغة تضع أمام المبدع جملة من الاحتمالات لقول الشيء نفسه بطريقة صحيحة، وعليه أن ينتقي من هذه الاحتمالات أوفرها دقة وأكثرها مواءمة للسياق ولبنية العمل، وفي هذه المواءمة ما ينتقل باللغة الشعرية من مستوى الصحة الذي تفرضه الأعراف اللغوية إلى مستوى الجمال الذي يفرضه الأسلوب الأدبي، كما أن مبدأ الاختيار الذي تعتمد عليه ما يمنح دارس العمل الشعري مساحة عريضة يتحرك فيها لكي يحدثنا عن سرِّ هذا الاختيار وطبيعته ووظيفته باختصار، ويبقى لدارس الأدب - في ظل هذا المبدأ - ما يقوله بعد أن يقول اللغوي كلمته"⁽⁵⁸⁾.

ويتضح من هذا التنظيم المصطنع في شعر البحتري أنَّ التعبير خلا من سمات فنية عَبَّرَ عنها جان كوهن بقوله: "إن التأثير الأسلوبي يتلاشى حيث يكون الترتيب - أي ترتيب - عادياً"⁽⁵⁹⁾.

وصفوة القول: إنَّ أسلوب البحري يجلجل بلغة راقية، وقوة تدفق مشاعره تصاحبها نبرة حادة مُتأججة فائضة، ولئن كان موضوع شعره ما يجد حرية الشاعر في التعبير عن مشاعره التي تصبحها قوة التخيل باعتباره يتناول موضوع تاريخ مجيد، فإنَّ هذا الشَّعر - وبالخصوص سينيته في وصف إيوان كسرى- على الرغم من ذلك ظلَّ يتصنع الأحداث في قالب محض.

مراجع البحث وإحالاته:

- 1 نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردي)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ت)، ص 179.
- 2 ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، ج 3، دار الكتب المصرية، ص 48.
- 3 المصدر نفسه، ج 2، ص 362.
- 4 ابن جني، الخصائص، ج 2، ص 448.
- 5 المصدر نفسه، ج 2، ص 71.
- 6 حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 361.
- 7 رجاء عيّد، البحث الأسلوبي - معاصرة وتراث -، منشأة المعارف بالإسكندرية 1993، ص 233.
- 8 المرجع نفسه، ص 231.
- 9 نفسه، ص 231.
- 10 ابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت (د.ت)، ج 6، ص 23.
- 11 البقلاني، إعجاز القرآن، ص 220.
- 12 جورج غريب، سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة، ص 35، وعلي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، ص 106.
- 13 علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، ص 106.
- 14 حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 268.
- 15 ديوان البحري، تحقيق حسن كامل الصيرافي، دار المعارف ط 3 القاهرة 1977م، ج 2، ص 1152.
- 16 موسى الأحمد، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص 25.
- 17 أحمد حيزم، فن الشعر ورهان اللغة، بحث في آليات الخطاب الشعري عند البحري، دار محمد علي، تونس 2005، ص 41.
- 18 إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ط 5، دار النهضة العربية، القاهرة 1961م، ص 64.
- 19 غلب هذا النوع من القوافي على شعر البحري، فنجده يستعين بأربع قصائد مع الألف المقصورة بحركة الفتح، ومع البائيّة ستة بالكسر وثلاثة لكل من الفتح والضم، ومع التائيّة قصيدة واحدة لكل من الفتح والضم والكسر، ومع الجيميّة والحائيّة واحدة بالفتح، ومع الداليّة ثلاثة بالفتح، واثنتان بالضم، وثلاثة وعشرون بالكسر، ومع الرائيّة خمسة بالفتح، وخمسة عشر لكل من الضم والكسر، ومع السينيّة ثلاثة بالفتح، وسبعة بالكسر، ومع الطائيّة والعينيّة واحدة بالفتح، وقصيدتين لكل من الفتح والضم والكسر مع الفائيّة، وواحدة بالفتح مع الكافيّة، وواحدة بالفتح، وسبعة بالضم وخمسة بالكسر مع اللاميّة، وواحدة لكل من الفتح والضم،

- وأربعة بالكسر مع الميمية، واثنان بالفتح وثلاثة بالضم، وثمانية بالكسر مع النونية، وواحدة بالكسر مع الهائية، واثنان بالضم مع اليائية.
- 20 تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية 1955، ص 167.
- 21 مفتاح محمد، الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي 1992، ط3، ص 39.
- 22 ينظر: ابن الشيخ جمال الدين، الشعرية العربية، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب 1996م، ص 915 تحت مصطلح "التراكم".
- 23 ديوان البحري، ج 2، ص 1152.
- 24 Noms propres, Dictionnaire Hachette, Edition Paris 2006, P21.
- 25 المرجع نفسه، ص 1229.
- 26 نفسه، ص 1548.
- 27 نفسه، ص 819.
- 28 كمال محمد بشر، علم اللغة العام، (القسم الثاني: الأصوات)، ط2، دار المعارف بمصر 1971م، ص 171.
- 29 ابن الأنباري، أسرار العربية، تح: حسين شمس الدين، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت 1987م، ص 159.
- 30 ديوان البحري، ج 2، ص 1152.
- 31 السيوطي، الأشباه والنظائر في النحو، ج 2 ص 105، مراجعة وتقديم فايز ترحيني، ط1، دار الكتاب العربي 1984م، (د.ت)، وينظر: ابن الأنباري أسرار العربية، ص 139 (من الهامش).
- 32 ابن الأنباري أسرار العربية، ص 139 (الهامش).
- 33 ديوان البحري، ج 2، ص 1152.
- 34 سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، ط2، مكتبة الخانجي بمصر ودار الرفاعي بالرياض 1982م، ج 1، ص 419، وينظر: ابن الحاجب، الكافية في النحو، بشرح الأسترباذي النحوي، دار الكتب العلمية، بيروت (د.ت)، ج 2، ص 319.
- 35 ابن الأنباري، أسرار العربية، ص 143.
- 36 أفاد حرف الجر (من) معنى المجاوزة، مثله في ذلك مثل (عن)، إلا أنه قد يصير علما في التفضيل، ينظر ابن الحاجب، الكافية في النحو بشرح الأسترباذي، ج 2، ص 321.
- 37 نفسه، ج 2، ص 328.
- 38 نفسه، ج 2، ص 342.
- 39 سيبويه، الكتاب، ج 1، ص 420.
- 40 ابن الأنباري، أسرار العربية، ص 144.
- 41 سيبويه، الكتاب، ج 1، ص 419.
- 42 شرح المكودي على الألفية في علمي الصرف والنحو، منشورات مطبعة دحلب، الجزائر. ص 96.
- 43 ابن جني، سر صناعة الإعراب، تح: حسن هنداوي، ط2، دار القلم، دمشق 1993م، ج 1، ص 264.
- 44 سيبويه، الكتاب، ج 4، ص 217، وابن الأنباري، أسرار العربية، ص 160.
- 45 القصيدة من ديوان البحري، ج 2، ص 1152.
- . 283 .

- 46 أحمد مطلوب، فنون البلاغة، ط1، الكويت 1395هـ - 1975م، ص 36.
- 47 ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تح: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، بغداد 1967م، ص 130.
- 48 ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، ص 175.
- 49 أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، بغداد 1983م، ج 2، ص 252.
- 50 ينظر: المرجع نفسه، ج 2، ص 255.
- 51 ابن رشيقي، العمدة، تحقيق محمد قرقزان، ط1، دار المعرفة، بيروت 1988م، ج 1 ص 325.
- 52 أبو يعلى التنوخي، القوافي، تحقيق عوني عبد الرؤوف، ط2، الناشر مكتبة الخانجي، مصر 1978م، ص 8.
- 53 ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب، تقديم وتحقيق وتعليق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط1، مكتبة نهضة مصر - القاهرة 1959م، ج1، ص 338.
- 54 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1981م، ص 280 - 281.
- 55 ديوان البحتري، ج 2، ص 1153.
- 56 ينظر: فهرس الألوان والأصباغ في ديوان البحتري، ج5، ص 3094.
- 57 إبراهيم الدمليخي، الألوان، ط1، حلب، 1983، ص 68.
- 58 محمد فتوح أحمد، شعر المتنبي - قراءة أخرى - دار المعارف، ص 97.
- 59 جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب 1986م، ص 188.