طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة « الربيع » للبحتري

« دراسة نصية »

أ. د. عبد القادر الربّاعي
أستاذ بقسم اللغة العربية وآدابها ـ جامعة قطر

تمهيد نظري :

بعد أن كثرت المناهج النقدية التي تدعو إلى دراسة الأدب عامة ، والشعر منه خاصة دراسة نصية تستغرق أبعاد المعنى الممكنة من خلال رؤية شمولية للتشكيل اللغوي المتعدد والمتنوع والمتشابك في العلاقات ، غدا التراث الشعري العربي، الذي لم يحظ بوافر من مثل هذه الدراسات ، هو الأجدر بأن يطبق عليه خطابها النقدي، فلربما نرى في هذا الشعر الموروث أعماقاً للمعنى حالت دراساتنا التجزيئية له دون أن نرى أبعادها الغائرة ، وأن ندرك قيمها الجمالية . إن فحص مكونات النص الشعري التراثي كاملاً ، وليس طروحات النقد حوله ، هو الكفيل بإرشادنا إلى مواطن الكنوز الثمينة المدّخرة في باطنه[1] .

والدراسة النصية ـ كما أراها ـ لا تقتضي عزل النص عن منشئه ، وجوه ، وواقعة ، ثم محاورته لذاته لمجرد استكشاف قضاياه اللغوية ، وتقنياته البلاغية ، ولكنها تعني تمثل التجربة الخلاقة للشاعر بكل أبعادها وامتداداتها الأفقية والعمودية ، على أساس أن هذه التجربة البعيدة الغور في النص ، هي التي فجرت طاقات اللغة واستخرجت أنواعاً من التشكيلات وصولاً للتكامل الجمالي الذي أمكنه حمل الأبعاد الفكرية والشعورية المختزنة . إننا في الدراسة النصية نعيد فحص تلك التشكيلات ، وعلاقاتها ، وتفاعلاتها داخل النص كاملاً من أجل استجلاء خفايا المعنى المخبوء خلف الظواهر الخادعة أو المخاتلة في النص أو القصيدة . فقراءة النصوص تعني ـ كما قيل ـ « دمج وعينا بمجرى النص »[2] ، أو « التفاعل بين موضوع النص والوعي الفردي »[3] ، من أجل استكشاف المعنى الأعمق .

انطلاقاً من فهمي هذا للدراسة النصية سأحاول قراءة قصيدة البحتري الميمية في مدح هيثم الغنوي ، أو قصيدة «الربيع» كما شاء بعضهم أن يسميها .

---

(١) قال ياروسلاف استيتكيفتش : « وهكذا إذا أردنا أن نحصل على الرؤية التاريخية لتكوين القصيدة العربية أو حتى لتشخيصها وتطورها الأفقي ، فعلينا ألا نسأل النقاد أسئلة لا جواب لديهم عليها . وإن كان ثمة حوار حول هذا المشكل فمحورنا الوحيد الذي يمكننا أن نناقش معه الشعر العربي ، على صعيد الشكل الكلي ـ أي القصيدة ـ إنما هو الشاعر نفسه دون وساطة ، ودون شفاعة . وبالتالي إذا أردنا أن نتوغل في مسائل تخص بناء قصيدة ما لشاعر ما من الشعراء الجاهليين فعلينا أن ننظر إلى تلك القصيدة . . » أنظر مجلة فصول مجلد ٧ العددان ١ ، ٢ .

(٢) وليم راي : المعنى الأدبي ص ١٧ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٧٣ .

النـــص :

سأثبت فيما يلي نص القصيدة موزعاً على مقاطع تشكل أوضاعاً نفسية وفكرية هي : الهجرة . والتكوين . والتوحد . كما سأحاول إبراز المواقف المختلفة في كل مقطع من خلال ترقيمها أبجديا مما سيساعد على إدراك بعض جوانب الدراسة .

أولا : مقطع الهجرة

أ ـ ١ ـ أكان الصِّبا إلا خيالاً مسلّما ... أقام كرجع الطّرف ثم تصرّما
٢ ـ أرى أقصر الأيام أحمدَ في الصّبا ... وأطولها ما كان فيه مذمّما
٣ ـ تُلُوِّمْتُ في غي التصابي فلم أرد ... بديلاً به لو أن غَيّاً تلوّما
ب ـ ٤ ـ ويومَ تلاق في فراق شهدتُهُ ... بعينٍ إذا نهنهتُها دمعت دما
٥ـ لحقنا الفريقَ المستقل ضحى وقد ... تَيمم من قصد الحمى ماتيمّما
٦ ـ فقلت: انعموا منا صباحا، وإنما ... أردت بها قلت الغزالَ المنعّما
جـ ـ ٧ ـ ومابات مطويّاً على أرْيحيّة ... بعقب النوى إلا امرؤ بات مغرما
٨ ـ غَنِيتُ جنيباً للغواني يقدني ... إلى أن مضى شرخُ الشباب وبعدما
٩ ـ وقِدْماً عصيتُ العاذلات فلم أُطع ... طوالع هذا الشيب إذ جئن لُوّما

ثانيا : مقطع التكوين

أ ـ ١٠ـ أقول لثجّاج الغمام وقد سرى ... بمحتفل الشؤبوب صاب فعمما
١١ـ أقلّ وأكثر لستَ تبلغ غاية ... تبين بها حتى تضارعَ «هيثما»
١٢ـ هو الموتُ!ويلٌ منه، لاتلق حدّه ... فموتك أن تلقاه في النقْع معْلما
١٣ـ فتى لبستْ منه الليالى محاسناً ... أضاء لها الأفْقُ الذي كان مظلما
١٤ـ مُعانٍ حروب قوّمتْ عزم رأيه ... ولن يصدق الخطيّ حتى يقوّما
ب ـ ١٥ـ ـ غداً وغدت تدعو نزار ويعرب ... له أن يعيش الدهرَ فيهم ويسلما
١٦ـ تواضع من مجدٍلهم وتكرّمٍ ... وكل عظيم لا يحب التعظُّما
١٧ـ لكل قبيل شعبة من نواله ... ويختصُّهُ منهم قبيل إذا انتمى
١٨ـ تقصّاهُمُ بالجود حتى لأقسموا ... بأن نداه كان والْبحْرَ توْأما
جـ ـ ١٩ـ أبا القاسم استعززتَ درّ خلائق ... ملأن فجاج الأرض بوسى وأنعما
٢٠ـ إذا معشر جاروْك في إثر سؤدد ... تأخر من مسعاتهم ما تقدّما
٢١ـ سلام!وإن كان السلام تحيةً ... فوجهك، دون الردّ، يكفي المسلّما
دـ ٢٢ـ ألستَ ترى مدّ الفرات كأنه ... جبال شروري جئن في البحر عُوّما
٢٣ ـ ولم يك من عاداته غير أنه ... رأى شيمة من جاره فتعلّما
٢٤ـ وما نوّر الروضُ الشّآمي بل فتًى ... تبسم من شرقيه فتبسما

ثالثا : مقطع التوحد

أ - ٢٥. أتاكِ الربيعُ الطلق يختال ضاحكاً ... من الحسن حتى كاد أن يتكلّما
٢٦- وقد نبّه النوروز في غلس الدجى ... أوائل ورد كن بالأمس نوّما
٢٧- يفتقها برد الندى فكأنه ... يبثّ حديثا كان أمس مُكتّما
٢٨- ومن شجر رد الربيعُ لباسَه ... عليه ، كما نشْرت وشياً منمنما
٢٩- أحلّ فأبدى للعيون بشاشة ... وكان قذى للعين إذ كان مُحرما
٣٠- ورقّ نسيم الريح حتى حسبته ... يجيء بأنفاس الأحبة نعّما
ب - ٣١- فما يحبس الراح التي أنت خِلُّها ... وما يمنع الأوتارَ أن تترنما
٣٢- ومازلتَ شما للندامي إذا انتشوا ... وراحوا بروراً يستحثون أنجما
٣٣- تكرّمتَ من قبل الكؤوس عليهم ... فما استطْعْن أن يحدثن فيك تكرّما[٤]

الدراسة :

عناوين المقاطع الثلاثة التي وزعت أبيات القصيدة استنتاجية ، وقد برزت من خلال استقراء مجرى النص ، فكانت بديلاً لعناوين مباشرة مثل : المقدمة الغزلية ، والمديح ، ووصف الربيع ، وذلك لأن التمسك بهذه العناوين المباشرة قد يبدو تكريسا للتباعد بين مسميات لموضوعات تشكل وحدة متكاملة ، قد أفرغت في نص واحد بتأثير حالة شعورية واحدة سيطرت على مؤلفه حتى أخرجه في قصيدة . فالتجربة في قصيدة شعرية لا تتجزأ بل تظل تجربة موحدة حتى مع تعدد موضوعاتها وتنوعها أو تعارض بعضها أيضاً .

١/أ

في الأبيات التسعة الأولى التي شكلت مقدمة للقصيدة تنوع في أساليب القول ، وتعقيد في المواقف الذاتية للشاعر تحفزنا لأن نتجاوز السفوح إلى الأغوار . وقد يكلفنا هذا نسيان ما قرأنا أو سمعنا من شروح سابقة للقصيدة ، فنحن إزاء قراءة جديدة تخترق الكلمات كي ترى ما تخبئه في حواشيها وبين جوانبها . فالمقطع كله قائم على أساس نفسي هو الصراع الداخلي بين الحلم والواقع ، أو الهجرة من جحيم الواقع إلى جنة الأحلام .

كلمة « الصّبا » في المقطع كانت للشاعر كلمة سحرية كررها في البيتين الأولين ، واستخدمها حدثاً تعلق به في الثالث « التصابي » ، كما أوحى بمعناها في الثامن « شرخ

(٤) ديوان البحتري ، ج ٤ ص ٢٠٨٧ - ٢٠٩٢ .

الشباب » . ولكي نعي أبعاد هذه الكلمة في مجرى تفكير الشاعر الباطني ، علينا أن ننظر إليها في سياقاتها المختلفة ، ونمايز بين استعمالاتها هنا وهناك حتى نكون قادرين ـ بالتالي ـ على الاستبطان والاستنباط .

قد ينصرف الذهن أولاً إلى المعنى اللغوى لكلمة « الصّبا » وهو ربيع العمر ، وأبهج ما فيه حيث تجتمع صفتا القوة والجمال ، لكن « الصّبا» قد تعني ـ مجازاً ـ القوة والجمال أينما وجدا أو أينما أمكن أن يوجدا ؛ فصبا الأيام بداياتها أو ساعات النشاط والعمل فيها ، وصبا الليالي وقت اكتمال البدر منها حين يلذ السمر ويطيب السهر . وصبا الأمة فترات قوتها وازدهارها التي تجلب معها مظاهر البهجة والأمان ، إن تلك الفترات اللامعة من تاريخ الأمة تصبح حلمًا لذيذاً حين يعيش ناسها واقعا مضاداً لها . والأحلام اللذيذة مناط الشعراء ، فإليها يقذفون شباك مواهبهم ، يبدعون منها أخيلة تعيشها عواطفهم ، وتستدرجها رؤاهم حتى ليشعرون أنهم يوجدونها واقعاً ، ويستوطنونها أرضاً . وإذا عدنا إلى البحترى وجدنا أن هناك احتمال أن تكون قوة الدولة العربية الإسلامية حلمًا راوده وشكل عنده هاجساً يسّر نظم قصيدة أو مجموعة من القصائد ، فلقد وجد البحترى في زمن كانت فيه الدولة تنزلق نحو منعطف سحيق يخالف ما كان لها من قوة ومجد . لعل حادثة قتل المتوكل التي قيل إن البحترى شهدها بأم عينيه وكاد أن يكون واحداً من ضحاياها[٥] ، نبهت إحساسه كي يرى ببصيرة الشاعر النافذة انهيار القيم الروحية العليا التي بنت مجد الأمة فأعلت كلمتها ، وإحلال المنافع الذاتية محلها ، خصوصاً أن شكاً قوياً ساوره باشتراك المنتصر ابن المتوكل في المؤامرة التي نفذت في أبيه[٦] . بل ربما أوصلته شفافية إحساسه ذاك إلى أن يرى انهيار القيم وسيطرة النزعة النفعية على قادة الأمة انهياراً للنظام والدولة . وإذا صح استنتاج محقق ديوان البحتري أنه قال هذه القصيدة عام مئتين وخمسة وخمسين للهجرة[٧] ، أي بعد قتل المتوكل بثماني سنوات ـ وأظنه استنتاجاً صحيحاً ـ فإنه يكون قد وقف على بعض من

---

(٥) أحمد أحمد بدوي ، البحتري ص ٨ ، ٢٧ .

(٦) قال ، من قصيدته الرائية التي رثى فيها المكتوكل ، يشير إلى ضلوع ولي العهد المنتصر في المؤامرة ، كما في الديوان ج ٢ ص ١٠٤٨ وما بعدها :

وهل أرتجى أن بطلب الدّم واتر ... يدَ الدهر ، والموتور بالدم واتره
أكان ولي العهد أضمر غدرة ... فمن عجب أن وُلِّي العهد غادره
فلا وُلِّي الباقي تراث الذي مضى ... ولا حُملت ذاك الدعاء منابرُه

(٧) ديوان البحتري ج ٤ ص ٢٠٨٧ .

سلوك القادة الترك في تلعبهم بالخلافة والخلفاء ومقدرات الأمة والعباد[٨] ، وأدرك أنهم ينحدرون بالدولة ، وبمبادئها الرفيعة التي تأسست عليها . ألا يجوز لنا بعد هذا كله أن نقول : إن صبا الدولة العربية الإسلامية ، في مجدها الشامخ الذي امتد قروناً أصبح ـ بعد أن دمره التناحر والتخاذل ـ في خيال البحترى مجرد حلم يتغنى به ، ويتمنى عودته ، ثم يجتهد في أن يرسم لهذه العودة طريقاً في وجدانه :

أكان الصبا إلا خيالاً مسلما أقام كرجع الطرف ثم تصرما

لم يعد هناك فرق بين « صبا » الإنسان ، و « صبا » الدولة مادام كل منهما في موضعه يعني القدرة والبهجة ، وإذا ما أصبح هذا « الصبا » محور الذكريات الجميلة في زمن يفتقده المتعلق به ، فإن الإحساس بقيمته يغدو كبيراً ومثيراً . من هنا تولد ذلك الاستفهام المثير للدهشة والاستجهان الذي بدأ البحترى قصيدته به (أكان . . ؟) ، ومن هنا أيضا أصبح في خاطره طيفاً يمر دون أن يطيل الإقامة . إن المدة الطويلة التي استمرت فيها دولة العرب والمسلمين عزيزة اختصرت الآن إلى لحظة عابرة مرت في ذاكرة الشاعر فكانت نقطة ضياء لمعت في كم هائل من الظلام. كأنها جاءته وقت حاجته إليها ، لكن الواقع المضاد الذي يعيشه سرعان ما يحاصره ويدفعه إلى أن يفيق من أحلامه، وأن يرى ببصره حقيقة ما يحدث . لقد وقع الشاعر فريسة لهذا الصراع الذي كان يمزق داخله : واقع مؤلم يفرض نفسه عليه وهو له كاره ، وحلم جميل يتعلق به لكنه يتفلت منه ، ولا يستطيع ـ على حبه إياه ـ استبقاءه . لعل كلمة «تصرّما» في بيته السابق توحى بهذا الصراع الذي استوجبته حاجة الاستبقاء وضرورة الارتحال ، لذلك لم يكن ارتحال الحلم سهلاً على الحالم . ربما كان الأقرب أن يستخدم الشاعر كلمة (التصرم) التي على وزن المطاوعة (انفعل) ، لكنه فضل كلمة تصرّم التي على وزن «تفعّل»، وهو وزن يوحى بالتتابع والشدة التي قد يتطلب إتمام حدوث الفعل معها فترة من الوقت لاحتواء المشاعر المتأججة بين حبيبين أفسدت روعة وصالهما حتمية الفراق . إن كلمة « تصرّم » لم تعد في موضعها من البيت مجرد مفردة ذات دلالة لغوية محددة ، ولكنها أصبحت صورة يغذيها انفعال ، وحدثاً يحركه موقف[٩] . فتخلي الشاعر عن الخيال الجميل بعد أن أمتلكه لم يكن أمراً هيناً ، لذا تمسك به ما أسعفه الجهد والحظ ، وحين تفلت من قدرته تابعة بشوق وهو يتلاشى شيئاً فشيئاً .

---

(٨) يقول ابن الطقطقي في نفوذ الترك : « استولى الأتراك منذ مقتل المتوكل على المملكة واستضعفوا الخلفاء ، فكان الخليفة في يدهم كالأسير ، إن شاءوا أبقوه ، وإن شاءوا خلعوه ، وإن شاءوا قتلوه» أنظر كتابه «الفخري في الآداب السلطانية» ص ١٩٧.

(٩) تغير العملية الشعرية الناجحة من طبائع الأشياء الداخلة فيها ، إذ تصبح الألفاظ والمعاني أحداثاً أو علاقات صورية . أنظر في ذلك كتابنا : الصورة الفنية في النقد الشعري ص ١٦٧ وما بعدها .

عندما غاب الخيال ، وصحا الشاعر من حلمه ، هدأت المشاعر وأخذ العقل مكانه منه ، فامتد في عالم من الإدراك تحول معه الشاعر الهائم إلى حكيم أو فيلسوف يربط حاله بحال الإنسان عامة ، متخطياً بذلك حواجز الزمان والمكان فجاءت رؤيته صائبة حول إحساسنا بالزمن في البيت الثاني . لقد ألغى معرفتنا العلمية المباشرة بالحدود الثابتة لأوقات الزمن ، ووجه أنظارنا إلى حساب جديد يتحول فيه الزمن إلى نقيض نفسه ، فاليوم الواحد قد يعد قصيراً حيناً وطويلاً حيناً آخر ، إنه الزمن التجريبي الذي تحدده ، طولاً أو قصراً حالاتنا النفسية فرحاً أو ترحاً ، حمداً أو ذماً[١٠] . فالساعات التي نعيشها بفرح لا نشعر بمرورها ، فهي سريعة لانفيق إلا على لحظاتها الأخيرة ، أما اللحظات التي يعصرنا فيها الألم ، فإننا نعد ثوانيها ظانين أن عبء الثانية أكبر من عبء يوم ، وأن عبء اليوم الواحد أكبر من عبء شهر أو سنة . هذه هي طبيعة النفس الإنسانية : عالمها لا يخضع للحسابات الدقيقة الموزونة بقدر ، لذلك لا يجوز أن نتعامل معها إلا بموازينها الخاصة ، وحساباتها الخاصة . لقد أدرك البحترى هذا كله لا من علم تعلمه ، وإنما من خبرة عاشها مع السعادة حيناً ، ومع الألم أحياناً . لعل كلمة «أرى» القلبية ـ كما يقول النحويون ـ جاءت في البيت كي توحى بهذه الخبرة العميقة التي علمته حدوداً من المعرفة الخاصة والعامة معاً حتى أصبح شاعراً لنفسه وللناس أجمعين . بيت البحتري هذا أوحى لنا بحكمة تصلح أن تقال في كل آن ، لكن صاحبه ـ مع ذلك ـ لم ينس أن يربط نفسه والموضوع الذي يشغله في هذه الحكمة من خلال الصياغة الدقيقة ، واختيار الكلمات المعبرة والمترابطة ، ففضلاً عن كلمة «أرى» السابقة لدينا ثلاث كلمات أخرى متشابكة العلاقة هي كلمة « أحمد » ، وكلمة « مذمم » ، وكلمة « الصبا » مرة أخرى .

أتت كلمة « أحمد » بديلة لكلمة أقرب منها إلى الذهن هي كلمة «أجمل» كما أتت كلمة «مذمم» بديلة لكلمة «أقبح»، وقد عدل الشاعر عن الأقرب إلى الأبعد لغاية مهمة هي إدخال العنصر البشري المتلقي للحدث ، المتأثر به جمالاً أو قبحاً ، فالحمد يأتي بعد تقبل الإنسان للأمر الجميل ، والذم يأتي بعد نفوره من الأمر القبيح . لقد سبق أبو تمام إلى مثل هذا حين قال :

نزلت مقدمة المصيف حميدة ويد الشتاء جديدة لا تكفر[١١]

فعدل عن كلمة جميلة إلى « حميدة » كي يجمع بين متعة الناس وجمال الصيف . فمتعة الناس

(١٠) يعرف هانز مرهوف الزمن في الأدب بقوله : « هو الزمن الإنساني . . هو خاص، شخصي ، ذاتي ، أو كما يقال : نفسي . وتعني هذه الألفاظ أننا نفكر بالزمن الذي نخبره بصورة حضورية مباشرة». وهو يفرق بينه وبين الزمن في علم الفيزياء الذي يراه عاماً وموضوعياً ، ويمكن تحديده بوساطة التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية في الطبيعة . أنظر كتابه : الزمن في الأدب ص ١٠ وما بعدها .

(١١) ديوان أبي تمام ، ج ٢ ص ١٩١ .

هي التي دفعتهم إلى الحمد .

أما كلمة « الصبا » في بيت البحترى فكانت تكراراً لمثيلتها في البيت الأول . والتكرار يوحى ـ عادة بأهمية المعنى المكرور ، وتأكيد رمزيته ، وهو يكسب الشعر ـ حين يستخدم بنجاح كما هو الحال هنا ـ نغمة إيقاعية خاصة لذاتها من جهة ، ورابطة تجمع بين نغمات صوتية أخرى من جهة أخرى . كأن عملها داخل البيت أو الأبيات شبيه بعمل القافية الموحّدة للنغمات المختلفة في القصيدة كلها . و«الصّبا » ـ فضلاً عن وظيفتها الموسيقية هذه ـ لها في موضعها وظيفة أخرى تخص المعنى ، فهي القاعدة التي تلتقى عليها الكلمتان السابقتان (أحمد / ومذمم) . فإذا كان الجمال حميداً في كل زمان فإنه في أيام الصبا أكثر حمداً ، وإذا كان القبح ذميمًا في كل آن فإن الأحساس به زمن الصبا أشد ذماً . ويجب ألا تفوتنا فائدة هذه المقابلة الضدية التي عقدها الشاعر في بيته ، وإنما علينا أن نربطها بما كان يعانيه في عصره من محنة انهيار القيم الأخلاقية والنظام المرتبط بها ، مما ولد إحساسه ببطء الزمن وثقله وذمه (مذموم) ، وكذلك تشوفه لتراثه المجيد الحميد (أحمد) ، الذي مر في خاطره خيالاً سريعاً رغم طول أيامه . ويبدو أن ذلك التراث الخالد ـ رغم كل شيء ـ ظل يشكل لديه بارقة أمل قد تعود واقعاً معاشاً في يوم ما .

كأن نقطة الأمل هذه أصبحت مفتاحاً لموقفه من الحياة ، ومن هنا نفسر ورود كلمة « التّصابي » في البيت الثالث . لا يخفى أن المعنى اللغوى المباشر لهذه الكلمة ينصرف إلى محاولة استرجاع القدرة على صنع بهجة الحياة بتخطى سلوك المرحلة المتقدمة من العمر إلى سلوك من هم في مقتبله . لقد استفاد البحترى من هذا المعنى اللغوى ، ولكنه حوله إلى مجال الأمة أو الدولة ، فأصبحت كلمة « التّصابي» في سياقها تعني عنده تخطي الإحساس بمرحلة الانهيار التي تعيشها الأمة في زمنه إلى الإحساس بمراحل سابقة كانت الأمة فيها عزيزة شامخة . وإذا كان «التصابي» في معناه اللغوي المباشر يعد عيباً ، فإنه في معناه المجازى يصبح موقفاً إيجابياً يفتخر به صاحبه . من هنا تغير منطق الأشياء ، وأصبح مهيأً لاستقبال كلمات تدل على عكس معانيها المعجمية تماما . ومن هذه الكلمات كلمة «غَىّ» المصاحبة «للتصابى» في النص ، إذ لم يعد معناها : الميل نحو فعل ذميم ، وإنما أكسبها السياق معنى مضاداً فأصبحت تعنى في موضعها : الميل جهة فعل حميد هو عهد الأمة المجيد . لقد تحقق في نص البحترى هذا ، ما أكده الخطاب النقدي السديد من أن الكلمات داخل النص يرتد بها السياق إلى معان قد تنحرف عن معانيها الحرفية في المعجم .

كان الشاعر فرحاً بتصابيه المجازى هذا ، وكان فخوراً بغيه فيه ، بل اتخذه موقفاً حياتياً ثابتاً لا يحيد عنه . وحين يقف الإنسان مثل هذا الموقف الثابت في مجتمع يسير في خط معاكس

فإنه يختار التحدى أسلوب حياة ، والتحدى طريق ملىء بالأشواك والنذر التي تحرك مشاعر الخائفين المشفقين على المتحدى ، لذا فهم يحاولون إثناءه رحمة به من عواصف عاتية قد تقتلعه . إن هذا ما يوحى به الفعل الذي استهل الشاعر به بيته الثالث «تُلُوِّمْتُ» ؛ فبناء الفعل للمجهول من جهة ، واستخدام صيغة التضعيف «تفعّل» من جهة أخرى ، يدلان على كثرة اللائمين وشدة اللوم معاً . ولا يكون ذلك إلا إذا كان الموقف موقفاً مبدئياً مصيرياً . والواضح أن مسؤولية الموقف المتخذ ـ كما شاء الشاعر أن يصورها ـ كانت جسيمة ومصيرية ، لأن إصراره ، في سياق البيت ، قد وضع في أطر تصاعدية مختلفة . فإذا كان الفعل «تلومت» قد جعل اللائمين مجهولين ، فإنه أتبع بصيغة أعمق في الدلالة حين استخدم الشاعر عبارة «لو أن غَيّاً تلوما» . وهذا «الغيّ» ـ انطلاقاً من تفسيرنا السابق لغيّ التّصابي» ـ ينبغي أن يكون أحد «المتصابين» الذين وافقوا الشاعر وشاركوه موقفه . لكن المواقف الواحدة تختلف في درجة صلابتها ، فقد يكون موقف أحد الشريكين متهاوناً ، بينما يكون موقف شريكه الآخر متعنتاً . وقد يفرض الظرف على المتهاون المعتدل محاورة المتعنت كى يميل به نحو الاعتدال ، إشفاقا عليه مما قد تجلبه الأيام من متاعب . وكلام الشريك ، الذي لا يشك في نواياه ، يكون عادة أكثر تأثيراً في النفس ، وأقدر على الإقناع ، لكن المواقف الثابته التي تصبح مبدءاً حياتياً لا تتحول بالمشاعر ، حتى لو كانت مشاعر الرأفة والرحمة بأصحابها . وهكذا كان موقف شاعرنا : تعلق بماضي أمته العريق ولم يرد أن يستبدل به غيره « ولم أرد بديلاً به» ، لأن البديل هو استمرار ارتباطه بفساد الواقع المؤلم الذي كان الناس في زمنه يعيشون أوصابه . كان مثل هذا الموقف العنيد بحاجة لأن يتحول إلى حركة وفعل ، وهذا ما توحي به الكلمتان المتضادتان : (تلاق / فراق) في البيت الرابع . وإذا ما ضممنا كلاً منهما إلى ما يلازمها من كلمات ، فإننا نصبح أمام صورتين تشكل كل منهما عالماً مثيراً . من الذي التقاه الشاعر ، ومن الذي فارقه حتى غدت حاله في التلاقي والفراق تدعو إلى عذاب أليم يتحول معه البكاء من دمع إلى دم ؟!

١/ب

الموقف المبدئي الذي وجدنا الشاعر يتخذه هو توحده مع حلمه أكثر من توحده مع واقعه ، بل إن ذلك التوحد بالحلم أثار في نفسه شعوراً بالغربة عن حاضره ، فالتوحّد تلاق/ والغربة فراق . لكن توحده ذلك كان مع عالم غير حاضر ومحبوب ، أما الفراق فكان انفصالاً عن عالمه القائم الذي يستوجب منه حباً . أليس في هذا ما يدعو للعجب ؟! بل أليس فيه ما يدعو للشجى والشجن ؟! . إن أساس المعاناة التي كانت تعتمل داخله هو حاجته للتوحد مع حاضره على

أساس أنه امتداد لماضيه التليد الحبيب ، لكن لما كان هذا الحاضر عاجزاً عن تحقيق ذلك المطلب الروحى أصبح الانفصال عنه ضرورة تحولت بعد ذلك إلى مبدأ فموقف . لقد اجتمع في نفس الشاعر إذن موقفان متنافران : لقاء من أحب ، وهو لقاء يتصعد فيه شعور الفرح إلى حد البكاء ، وفرق من يستوجب الحب وهو فراق أهون ما فيه البكاء . لعل مما زاد في حجم المأساة أن هذين الشعورين انتابا الشاعر في آن معاً ، فكأن حدوث أحدهما كان مدعاة لحدوث الآخر ؛ فموقف الألم المصاحب للفراق لم يترك للشاعر فرصة كافية كي يستغرق لحظات الفرح التي جاء بها اللقاء ، فأضاف للألم ألماً جديداً متراكمًا . إنها لحظة بالغة الحزن كان الشاعر فيها القتيل والقاتل معا ، بل كان فيها شاهد القتل أيضاً كما توحى بذلك كلمة «شهدته» في البيت ، وأي ألم أشد على النفس من هذه الحالة التي يكون فيها الإنسان قاتلا وقتيلاً وشاهداً على القتل في لحظة واحدة ! وأي براعة شعرية أقدر من براعة هذا الشاعر الذي كون من كلمات معدودة صورة استطاعت بعلاقاتها المتشابكة ، أن تجسدهذه الحالة المثيرة ! . لقد حاول الشاعر حقاً أن يسخر كل طاقاته الشعرية للتعبير عن هذا الوضع الذي يكاد أن يكون مستحيلاً ، فاستخدم كل وسائل اللغة المتاحة كالتصوير ، والتضاد ، والإيقاع . ففضلاً عما يمكن أن يطلق عليه تجانس الحروف ، أو التناسب الموسيقى بين كلمتي «تلاق/ وفراق»، هناك ترديد الحروف في كلمة «نهنهتها». إن هذه الكلمة تثير في الذهن صورة سميعية عندما توجه انتباهنا إلى حالة البكاء المصحوب بالنشيج المخنوق وبخاصة بكاء الرجال الذين تفرض عليهم عزتهم كبت بكائهم ، وتغويره داخل صدورهم ، كأني بالشاعر أراد أن تكون النهنهة هذه ـ بترديد حرف الهاء ثلاث مرات مقطوعة بحرف النون ـ ترجيعاً لأصوات البكاء المكبوت المتقطع .

يبدو أن الشاعر استطاع بعزيمته أن يتجاوز هذا الألم ، وأن يرسم بخياله صورة هجرته عن ذلك المجتمع الذي لم يتوافق معه ، وأن يلتحق بمجتمع آخر وجد فيه ما يحقق طموحه وحلمه ، كما توحى بذلك مقدمة بيته الخامس : «لحقنا الفريق المستقل » . إن هذا انعطاف جديد في موقف الشاعر ؛ فقد كنا رأيناه فيما مضى يسجل انفصاله روحاً عن مجتمعه ، وهجرته خيالاً خارج محيطه ، لكنه الآن بدأ يتحول إلى هذا الانفصال جسداً ، وغدا يحدثنا عن هجرة عملية إلى مجتمع آخر . فالمبدأ الذي أتخذه منهج عقيدة في السابق أصبح الآن يتلمس له طريقاً أرضية للفعل والعمل ، ولهذا هاجر إلى حيث «الفريق المستقل» . ولكى نحاول أن نعايش موقف الشاعر هذا علينا أن نقف عند حدود أوصافه لهذا الفريق الذي هاجر إليه ، وأن نستشرف آفاق الأماني التي عقدها عليه . لقد حرص أن يصف هذا الفريق أو مجتمعه الجديد بأوصاف حميدة . تتناقض ونقائص المجتمع الذي هاجر عنه أو التي فرضت عليه تلك الهجرة . قال : إنه «فريق»

وكأنه أراد أن يجعل وحدة الهدف ، أو غاية العمل المشترك سبباً مباشراً لتأليفه وتآلفه . وقال : إنه «مستقل» . والاستقلال ـ كما توحي أفكار البحترى في سياقاتها ـ يعني التحرر من عبودية ذلك المجتمع التائه . وكأنه أراد أن يوحي بأن تجربة «الفراق» التي مّر هو بها ، وعبر عن قسوتها على النفس هي تجربة عاناها كل فرد من أفراد الفريق فكانت الثمن الباهظ الذي دفعه مقابل استقلاله .

استقلال رأي الإنسان يريه ـ عادة ـ مواقع الخطأ والصواب ، وإرادته الحرة العاقلة المصاحبة لاستقلال رأيه توجهه صوب هذا الموقع أو ذاك . ولكي يبين الشاعر أن الجهة التي قادته إليها إرادته هي الصواب ، قال واصفاً نبل غاية هذا الفريق : «وقد تيمم من قصد الحمى ماتيمما » . إن كلمة «قصد» في العبارة هي تشكيل آخر لكلمة «صدق» ، وهذا يوحي بأن وجهة هذا الفريق هي الخير والصدق . وكلمة «الحمى» هنا رمز للمجتمع الكبير أو الأمة . كأن الشاعر أراد القول بأن هذا الفريق استقل برأيه ، وانفصل عن مجتمعه الأكبر لهدف قاصد صادق هو العمل على تكوين قوة تكون قادرة في يوم ما على العودة لإنقاذ ذلك المجتمع مما هو فيه من تيه وضلال . ولما كانت العبارة السابقة تحمل غاية هجرة الشاعر ومقصد الفريق المستقل فقد صاغها بعناية فائقة كي يرسم بها أوفى صورة يمكن أن يوضع فيها صفاء تلك الغاية ونبل ذلك المقصد . فلو أخذنا الفعل المكرر «تيمم» لوجدنا أنه يعني ـ إضافة إلى ما يحويه من ظلال دينية ـ التوجه للغاية بالقلب والجوارح . وقد ورد في صيغة الماضي ليدل على أن هذا التوجه القلبي هو ما عرف عن الفريق ماضياً ، وهو مازال المعروف عنه حاضراً . كما جاء هذا الفعل الماضي مسبوقاً بـ «قد » لإفادة التحقق والتأكيد . أما «ما» المقترنة بالفعل فجاءت مطلقة من التحديد كي تعني استغراق ذلك التيمم القاصد بكل أشكاله ومعاييره ، أما «الواو » في بداية العبارة فجاءت خالية كي تربط تأكد الشاعر من ذلك التيمم القاصد باتخاذ موقفه الصعب بالانفصال عن مجتمع أهله وقوفه ، والانحياز إلى الفريق المستقل .

نقاء المقصد إذن هو الذي أخرج الشاعر من مجتمع أهله ، لذا لم يكن خروجه يستوجب تستراً وتعتيمًا . من هنا جاءت كلمة «ضحى» في البيت لتدل على أن التحاقه بالفريق المستقل كان جهاراً نهاراً ، فهي معادل حسي للمخزون النفسي النقي الذي كان يعمر لبه المتحرر المنطلق . بقي في البيت دلالة الضمير «نا» الذي أحدث ما يشبه أسلوب الالتفات . فقد كان الشاعر في البيت السابق يتحدث بضمير المتكلم «شهدته» ، ثم تحول في هذا البيت إلى ضمير المتكلمين «لحقنا» . لا أريد أن أتحدث عن أن المألوف أحياناً أن يعطي الإنسان نفسه قيمة كبرى باستخدامه ـ وهو يتحدث عن نفسه ـ ضمير الجماعة بدلاً من ضمير الإفراد، فهذا هو الحل الأقرب

والأبسط ، لكنني أظن أن البحتري لم يستخدم ضمير المتكلمين هنا لهذه الغاية ، ولكنه قد يكون فعل ذلك لغاية أخرى هي أن هجرته لم تكن هجرة فرد ولكنها كانت أيضاً هجرة جماعة ، ذلك لأن الذين خاضوا تجربته في التغلب على الذات وهجروا المجتمع الأم إلى الفريق المستقل كانوا جماعات ، وما حديث البحتري عن تجربته الفردية إلا تصوير للرحلة النفسية الشاقة التي عاشها حتى تم له ذلك التحول . وهي أيضاً نموذج لكل تجربة مر بها الآخرون الذين شاركوه هذه الهجرة . ثم إن في كون هذه الهجرة هجرة جماعة لا فرد تشجيعاً للمترددين في اتخاذ مواقف شجاعة كغيرهم ممن رأوا الانقاذ فيها . . وهجرة الجماعة أكثر إقناعاً وتأثيراً من هجرة الفرد . هجرة البحتري الخيالية هذه تعيد إلى أذهاننا الهجرة الفعلية التي أتمها الرسول صلى الله عليه وسلم ، إذ هاجر ـ كما نعلم ـ بدينه وبالجماعة الذين اتبعوه من مكة بلده وموطن أهله وعشيرته إلى المدينة موطن الذين عاهدوا الله على نصرة الدين الجديد ونبيه . وليس غريباً أن يتذكر البحتري تلك الهجرة التي عاد بها الإسلام عزيزاً فدخل المسلمون مكة فاتحين منتصرين ، فهو يعيش ظرفاً تاريخيا شبيهاً ، بما فيه من فساد وجحود ، بذلك الظرف التاريخي الذي استوجبها . كما أن انعطاف حياة المسلمين إلى القوة والتمكين والعلو بعد الهجرة المحمدية خلّد صورتها في أذهان الشعراء المسلمين ، لذا لا تُستغرب استعادة البحتري تلك الصورة والاستعانة بعناصرها في رسم حدود هجرته وأبعادها في القصيدة .

سلامة الأمة أو إنقاذها من التردي كان الهدف الذي التقى عليه البحتري مع ذلك الفريق المستقل ، وقد رمز لهذه الأمة السالمة الآمنة في البيت السادس «بالغزال المنعم». قد تكون المرأة المنعمة هي الايحاء الأقرب لصورة هذا الغزال ، وذلك لأن تشبيه المرأة بالغزال صورة مألوفة في الشعر العربي ، ولكن لما كان تأمين الأمان للمرأة هو غاية الرجل العربي الذي رهن حياته به في مواقف كثيرة ، فإن التقاء المرأة والأمة على رمز شعري واحد أمر يمكن تصوره أو تحقيقه . وربما كان المألوف في الشعر العربي هو أن تشبه المرأة بالغزال في جمال قده ، أو عنقه ، أو عينيه أو ما شابه ذلك من أوصاف مادية ، لكن ليس الشائع تشبيهها به في التنعم ، كما ورد في بيت البحتري . إن صفة التنعم هذه قد تساعدنا على تحويل الرمز إلى الأمة بدلاً من المرأة ، وعلى ربط موقف الشاعر المبدئي الذي اتخذه بعد صراع داخلي مرير بهذا الرمز . لقد أوحى هو نفسه بذلك حين جعل تحيته للفريق المستقل عند أول لقاء كلمة «انعموا» وهي من جنس الهدف الذي جمعه بهم والمتمثل بكلمة «المنعّما» الواردة صفة «للغزال» رمز الأمة كما اتفقنا. وصيغة تحيته «انعموا منا صباحاً» لها في موضعها من الأبيات دلالة . إنها تذكرنا بموقف مشابه وقفه شاعر جاهلي قبله هو زهير بن أبي سلمى حين قال بعد أن تعرف إلى دار أحبته المهدمة :

فلما عرفت الدار قلت لربعها ألا انعم صباحاً أيها الربع واسلم[١٢]

وزهير ـ كما قلت في تحليلي لقصيدته في مكان آخر[١٣] ، كان ينشد السلام للمكان الذي هدمه صراع الإخوة (عبس وذبيان) بعد أن انقسموا إلى عدوين يحاول كل منهما جاهداً إفناء الآخر . فالسلام كان غاية زهير كما هو هنا غاية البحتري . وتحية البحتري « انعموا منا صباحاً » تشعرنا أن قائلها كان ـ وهو يقولها ـ مملوءاً بفرح غامر ، وحق له أن يفرح ، فقد وجد ذاته أخيراً بعد أن توحد بهذا الفريق النابه ، وأنقذها من التيه الذي ترك مجتمعه يدور فيه فلا يجد منفذاً .

١/ حـ

وكان ـ إلى جانب فرحه ذاك ـ مملوءاً بنشاط متحفز إلى عمل جاد تحقيقاً للمبتغى الذي هاجر من أجله . وما كلمة «صباحاً» في عبارة التحية السابقة إلا إشعار بالأمل المشرق كالصباح ، المعقود على هذا النشاط وأمثاله . وحين يعمر الأمل قلب الإنسان يكون دافعه للعمل قوياً ، وقد كان الشاعر محفوزاً إلى العمل السريع وإلى حث الآخرين عليه ، ذلك لأن مجتمعه الذي تركه غارقاً في الظلمة كان بحاجة إلى إنقاذ سريع ، فالسوء فيه كما النار المسعورة التي تلتهم كل ما يصادفها ، وكل من يحاول أن يسد عليها الدرب . وإذا لم تجد هذه النار قوة سريعة تدفع شرها قبل أن ينتشر يصبح الإنقاذ بعد ذلك غير ممكن ، ولا ميسور . من هنا جاءت تحيته مقرونة بالمغزى من التحاقه بالفريق : «وإنما أردت بما قلت الغزال المنعما» . نعم ! هذا هو الهدف الذي يجمعه بهم ، فهم ليسوا ذوى قربى ، وهم ليسوا أصدقاء معشر ، وإنما هم إخوة مبدأ ، وفريق عمل وحدته بهم مسؤولية مشتركة ، وأخرجه وإياهم من ديارهم ، همّ واحد فلينجزوه إذن حتى يعودوا للأهل فاتحين ومكللين بالظفر والنور والسلام . لعل ماقاله في البيت السابع يوحي بدافع روحي قوي لمثل هذه العودة . لقد جاء هذا البيت على شكل حكمة تضع مقياساً إنسانيا عاماً للوفاء في الحب ، هو الاستعداد الذاتي لبذل أقصى درجات التضحية من أجل الالتقاء بالأحبة الذين أبعدهم عنك أو أبعدك عنهم النوى . لكن مجيء هذه الحكمة بعد الأبيات السابقة يجعل الشاعر ضمن دائرة الصدق لهذا المقياس ، فهو وحده من بين الناس جميعاً القادر على معرفة ذاته وما تحس به نحو من نأى عنهم ، وقد حكم ، انطلاقاً من تلك المعرفة ، على أنه «أمرؤ بات مغرما» بهم ، لأنه «بات مطوياً على أرْيحيّة» ، فقد اعتدنا على مواجهة هذه الكلمة في مجال الكرم ، بل جاء تفسيرها في المعجم مقروناً به حيث قيل : «أخذته الأريحيه : ارتاح للندى»[١٤] . ولعل

---

(١٢) ديوان زهير بن أبي سلمى ص ٤ .

(١٣) الصورة الفنية في النقد الشعري ، ص ٢٤٤ وما بعدها .

(١٤) الزبيدي : تاج العروس ، مادة (روح) .

ورودها في مجال الحب هنا حافظ على ظاهر معناها ، لكنه حوّل نوع الندى من مجاله المادي إلى مجاله الروحي ، فغدت في موضعها من البيت تعني ارتياح الشاعر لبذل أقصى طاقة في العمل ، بل لبذل النفس إن اقتضى تحقيق أمله ذلك . وبهذا انتحى الشاعر بالكلمة إلى أبعد مستوى في البذل والفداء . ولكي يوازن بين الكلمات المتوائمة في البيت أحتاج إلى كلمة في الحب تدل على أقصى درجة فيه فكانت كلمة «مغرم» التي تعني «أسير الحب»[١٥] ، فمثل هذا الحب الآسر يلزم صاحبه مثل ذلك الفداء حقاً ، أو هكذا أراد الشاعر أن يقول . وإذا ما عدنا إلى ما عبر عنه في البيت الرابع من صراع نفسي حاد ، وهو يفارق أهله وأحبته ، أدركنا صدق اندفاعه وتفانيه في العمل من أجل عودة ذات قيمة له ولهم .

إن الشاعر لم يكتف بتلك الدقة في اختيار تلكما الكلمتين المتوائمتين فقط ، ولكنه قرن إلى ذلك دقة في اختيار الكلمات الأخرى المصاحبة لهما ، فكلمة «مطوياً» تشير في موضعها إلى أن ذلك المغرم خلا من أي تفكير آخر سوى إنجاز العمل الذي هاجر لإنجازه ، فقد طوى نفسه عليه وحده . وكلمة «عقب» التي وضعت بديلاً لكلمة «بعْد» الأقرب منها إلى الذهن توحي بأن اندفاعه إلى العمل تلا النوى مباشرة ، تأكيداً على وفائه لمن أحب . ومثل هذا الإيحاء لا تفي به كلمة «بعد» لأنها قد تدل على تراخي زمن النوى أكثر من قربه ، وفي ذلك إخلال بشروطه للوفاء . ولعل كلمة «بات» المكررة في العبارتين توحي بالظرف الأنسب لاختبار المشاعر ، وهو وقت المبيت حيث ينفرد الانسان فلا يجد من يناجيه سوى نفسه ، وفي مناجاة الإنسان لنفسه تبدو كل الخفايا والأسرار ، فتغدو صفحة واضحة الخطوط يقرؤها صاحبها دونما خوف أو وجل . هذا هو الاختبار الحقيقي لمكنونات القلب ، وهو المقياس الداخلي الذي لا يكذب صاحبه ولا يخدعه ، وكنّا قد وجدنا البحتري يسبر به غور نفسه ، ويصدر حكما خلاصته أنه امرؤ «بات مغرماً» لأنه بات مطوياً على أريحية» . ولعل ورود حالتي الغرام والأريحية متزامنتين ومتوازيتين في النفس أوجب اقترانهما بفعل واحد هو «بات» ليتكرر مع كل واحدة منهما . لكن هذا التكرار أفاد إلى جانب القيمة الموضوعية ـ قيمة موسيقية ، إذ توحدت به كل حالة على نقرة إيقاعية واحدة . واهتمام الشاعر بالإيقاع الموسيقي المعبر غير خاف في هذا البيت . لعل تكرار الشدات من ناحية وأحرف الاطلاق من ناحية ثانية يوحي بضغط الشعور وشدته في جانب من الذات ، وبمحاولة التفلّت من هذا الضغط بإطلاق النفس في جانب آخر منها . وقد يمتد هذا الايحاء إلى منطقة أبعد في المعنى تجعل منه تصويراً للجهد الشاق الذي كلف الشاعر به نفسه وحث فريقه عليه (دلالة الشدات) من أجل تحقيق ذلك الحلم الذي ستنطلق معه آماله (دلالة أحرف الإطلاق) ؛ فالشدة في العمل مقدمة النجاح الموعود . ألا يمكن أن يكون مثل هذا المعنى الخفي وراء الدقة العجيبة لصياغة الشاعر فعلاً ؟!

كان الشعور الذي سيطر على الشاعر بعد الهجرة هو نشوة الانتصار على الذات ، وتغليب الإرادة على التخاذل . والإنسان في مثل هذا الشعور يراجع مواقفه السابقة ليقارن بين حالة ضعفه وحالة اقتداره ، نادماً على الأولى ، مغتبطاً بالثانية . لقد وقف الشاعر مثل هذه الوقفة مع الذات في نهاية هذا المقطع ، فبعد أن اجتمع له قدر كبير من الاعتزاز بمضاء عزيمته بعد الهجرة راح يحاسب نفسه على غفلتها وتفريطها بحقه في موقفين سابقين : الأول حين تركت أمرها بيد غيرها يسيرها كيف شاء (البيت الثامن) . والثاني : حين عصت من جاءوا ناصحين لها محذرين إياها من سوء ما تفعل (البيت التاسع) . هذا إيجاز نثري لموقف المراجعة ، لكنه لا يبر ز العبقرية الفذة التي تمثلت بصياغة البيتين والعلاقة الفنية التي أحدثها ازدواج الكلمات والصور داخلهما . لندقق في العلاقة بين كلمتي : غنيت / والغواني في البيت الثامن ، فهما كلمتان تتجانسان في ترديد بعض أحرفهما ، لكنهما، في الدلالة ، يوحيان بسلوكين متغايرين متباينين لشخصيتين مختلفتين : أولاهما شخصية الشاعر زمن التيه ، وقد بدت غافلة عما يجرى حولها ، معتمدة على غيرها في تصريف أمورها (غنيت) . وثانيتهما شخصية الغواني التي أحكمت بيدها زمام الأمور ، ومنحت نفسها حرية التصرف ، مستغلة غفلة الأولى واستسلامها لتقودها إلى حيث تهوى وترغب (يقدنني) . فإليها بات اختيار الزمان والمكان واتجاه المسار . وحين تترك القيادة في أيدي الغواني لا نتوقع أن يكون المسار صالحاً أو خالياً من المزالق والعثرات . ألا يوحي لنا هذا بما كان يجرى واقعاً في المجتمع العباسي : فئة غوتها القوة التي وضعت في أيديها فتحكمت في البلاد والعباد ، وقادتها معاً إلى الضياع . لقد التقت شخصية الغواني مع هذه الفئة على أساس القيادة الطائشة ، وهي الهوى ، والبعد عن التعقل ، ومراعاة المصلحة الفردية الغريزية وإعلاؤها على مصالح الآخرين . كما التقت شخصية الشاعر الغافلة مع المجتمع المغلوب على أمره بعد أن سلبت إرادته ، وفقئت عيناه وغدا أعمى عن رؤية ما يقترف من آثام بحقه ، مع أن الجناة كانوا فئة منه وأقرب ما يكونون إليه . لعل الشاعر أراد أن يوحي بهذا القرب القريب من خلال كلمة «جنيباً» ، فقد أوردها بوزن «فعيل» كي تعني المبالغة في القرب . والإنسان ـ عادة ـ يرى ما يدور حوله وبخاصة حين يكون هذا الذي يدور قريباً منه وبجانبه ، لكن الغفلة ، والاستسلام ، والثقة الحمقاء يمكن أن تحجب عنه الرؤية ، حتى رؤية أقرب الأشياء إليه . ولكي يزيد الشاعر من سوء الغفلة جعلها تمتد عبر زمن أطول من المحتمل ، كما في عبارته « إلى أن مضى شرخ الشباب وبعدما » . فإذا قارنا بين عبارة «شرخ الشباب» وعبارة «وبعدما . . . » لمسنا إيحاء مهمًا . فالإنسان قد تقوده رغباته في مرحلة الشباب إلى أن يتجاهل صوت العقل ، ويغفل عن خطاياه وبخاصة إذا كان في إصغائه لصوت العقل قطع للذاته ومتعه ، لكنه لا يُعذر أبداً حين يظل سادراً

في غيه بعد هذه المرحلة . من هنا كان تأنيب الشاعر لنفسه مخجلاً ، ومن هنا أيضاً غدت غفلة المجتمع عما فيه من مظالم ومآسٍ كل هذه المدة الطويلة ـ كما توحي بها الصورة ـ مؤلمة ومهلكة ، ولهذا أصبح خروج الفريق المستقل مسوّغاً ، ومقنعاً ، بل لازماً .

إن لوم الذات يعني استعادة مسلسل الأخطاء ، والاعتراف بها عسى أن يكون في ذلك محو لآثارها النفسية القاسية التي تلاحق الإنسان كل لحظة . لأجل هذا استمر الشاعر في كشف أسراره حين كان غافلاً مسلوبَ الإرادة . لقد احتاج إلى أن يعيد للأذهان الجدل الأزلي بين العاشقين والعاذلة ، وهو الجدل الذي قد يفسر تفسيرين متضادين : فالعاشق الغارق في ملذاته أو هواه يرى من العاذلة الجانب السلبي فيفسر سلوكها بالغيرة أو الحسد أو غيرهما من صفات مشؤومة . لكن غيره قد يرى منها الجانب الإيجابي ويعد عذلها صوت العقل الذي يوجه الانتباه إلى ما يجب أو إلى ما لا يجوز . والشاعر في استعراضه أخطاء ماضيه تعامل مع العاذلة في زمنين مختلفين فوقف منها الموقفين السابقين : السلبي زمن غفلته ، والإيجابي زمن صحوته ، لهذا رأيناه بعد الصحوة يعترف بخطئه ، ويلوم نفسه لأنه عصا من كان يعذله عاداً ذلك العذل نصحاً أميناً « وقدماً عصيت العاذلات » . إنه لم يعص العاذلات فقط ، ولكنه أيضاً لم يطع شيبه الذي تمثل له في يوم من الأيام إنساناً طلع عليه يلومه وينير له سبل الرشد والصواب . قد يبدو للقارىء المتعجل أن عدم طاعته للشيب تكرار لعصيان العاذلات على أساس أن عبارة «لم أطع» تشير عنده إلى معنى كلمة «عصيت» . لكن التدقيق في المعنى هنا وهناك قد يثير فرقاً جوهرياً يمنع التكرار . فالعاذلات تمثل صوت الآخرين الذين قد لا يتحقق الإنسان تماماً من نواياهم أو مقاصدهم . أما الشيب فيمثل صوت الذات الذي لا يمارى ، ولا يكون ، قطعاً ، موضع شك من صاحبه ، ولربما أعطى الشاعر العاذلات فعل العصيان ، بينما أعطى الشيب عدم الطاعة لغاية نفسية لها علاقة بهذا التفسير ، فالطاعة قد تنصرف إلى خضوع مستحب لأهل القرابة القريبة منك كالأبوين ومن هم في منزلة قريبة منهما ، وعدم الطاعة يصبح هنا تمرداً معيباً ، ولما كان الشيب في البيت يمثل صوت الذات فإنه أدرج في المنزلة القريبة هذه . أما العصيان فقد ينصرف إلى الخروج على نصائح الآخرين ونواهيهم ، وهو أمر قد يكون خطأ ، لكنه قد لا يكون معيباً دائمًا ، ولما كانت العاذلة تمثل صوت الآخرين فقد أدرجت في هذه المنزلة .

بقي أن الشاعر لم يتحدث هنا عن الشيب عامة ، ولكنه خص « طوالع هذا الشيب» ، فهل كان يهدف من ذلك إلى أمر ما ؟

إننا لو راجعنا أقواله في الأبيات السابقة لوجدنا أنه لم يكن من أوائل الخارجين على غفلة المجتمع ، وإنما لحق بمن خرجوا عليها (الفريق المستقل) ، بعد أن أمضى فترة كان فيها غافلاً مع الغافلين . ألا يمكن أن يكون الشاعر قد رمز بطوالع شيبه إلى طوالع هذا الفريق المستقل ؟ إذا كان هذا الاستنباط ممكناً ـ وأظنه كذلك ـ فإن شعوره الآن بعد صحوته نحو هذا الفريق هو شعور الإنسان نحو أهله وأحبته، كما أنه أصبح يعد عدم طاعته لمن جاءه منهم ناصحاً ، أمراً معيباً يقرّع نفسه عليه ، ولعل الايقاع الصادر من ترديد حرفي (الطاء / العين) في كلمتي (أطع / وطوالع) في البيت يوحي بأن الشاعر أصبح بعد توحده بالفريق ، وخبرته لمقاصدهم النبيلة ، يشعر بأن الطاعة كانت تليق بطوالعه حقاً ، فهم الفئة النابهة الحكيمة (الشيب يصلح رمزاً للحكمة) التي أحست بالخطر قبل استفحاله .

٢/أ

أما المقطع الثاني ـ وهو مقطع تكوين القوة وتمكينها في النفوس ـ فيرتبط ارتباطاً عضوياً بما كان يدور في المقطع الأول من معان ، ويؤلف معه شبكة من العلاقات متلاحمة الخطوط متماسكة الأطراف . إن الفريق المستقل الذي تألف وتآلف في المقطع الأول لم يهاجر كي يظل خارج حدود مجتمعه الذي هاجر عنه ، وإنما كانت هجرته مرهونة بالمدة التي يحتاجها لينظم نفسه ويقوي ذاته كي يعود فاتحاً عهداً جديداً يصلح فيه ما أفسده المفسدون في ذلك المجتمع . هكذا تخيل الشاعر غاية الهجرة ومهمة ذلك الفريق ، وهو ـ هنا ـ يتابع رسم خطتها الخيالية فيحدثنا عن الوسائل التي يراها ناجعة لتكوين القوة القادرة على إنجاز ذلك الفتح الموعود . إن أول ما يلفت الأنظار إليه شرط توافر القيادة القادرة على حمل هذه المسؤولية الكبيرة . لأن أفراد الفريق ، الذين كان قد صور معاناة هجرتهم من أجل غاية نبيلة أصبحوا الآن بحاجة إلى من ينظمهم ويسوسهم ويقود جهودهم كي يحقق وإياهم تلك الغاية . لقد كانوا بحاجة إلى رجل تجتمع فيه صفات القيادة والبطولة التي تؤهله لأن تلتقي عليه كلمة الفريق ، وتتوحد قوته بقوتهم . من أجل هذا أدار البحتري هذا المقطع على صفات القائد العربي «هيثم الغنوى» فرسم لشخصيته صفات مثالية أبرزته قائداً نموذجياً لا يبارى في قيادته . لا نعرف ـ تاريخيا ـ عن الهيثم سوى أنه كان قائداً عربياً من أهل الجزيرة اشترك في حرب بابك الخرمي[١٦] ، وأن الحياة امتدت به حتى زمن

---

(١٥) المصدر السابق ، مادة (غرم) .

(١٦) ذكره الطبري في حوادث سنة ٢٢٠ هـ وقال : «إنه من أهل الجزيرة ، اشترك في حرب بابك الخرمي حيث أنزله الأفشين في رستاق يقال له «أرشق» ، فرم حصنه وحفر حوله خندقاً » أنظر كتابه : تاريخ الأمم والملوك ج ٩ ص ٣٠٨ ـ ٣١٠ .

البحتري ، فمدحه بهذه القصيدة ، وبقصيدة أخرى بعد عودته من الحج عام خمسة وخمسين ومئتين للهجرة ومطلعها[١٧] :

هذى المعاهد من «سعاد» فسلّم واسأل ، وإن وجمت فلم تتكلّم

وفيها أبيات توحي بمعان لا تبتعد كثيراً عن بعض المعاني التي وجدناها في المقطع الأول من هذه القصيدة ، يقول :

وبمسقط العلَمينْ ناعمة الصّبا حيرى الشباب تبين إن لم تصرم
بيضاء تكتمها الفجاج وخلفها نَفَس يصعّده هوى لم يكتم
هل ركْبُ مكة حاملون تحية تهدى إليها من مُعَنّى مغْرم

فناعمة الصّبا ، إن لم تكن رمزاً لذكرى الرسول عليه السلام ، فهي رمز لرسالته الخالدة التي تتمتع بشباب متجدد لا يبلى ، وهي ـ وإن نأت مكاناً أو زماناً ـ حريصة على ألا تقطع مودة من تحب ، لأنها نقية صافية (بيضاء) . وقد تمنع الحواجز والعقبات (الفجاح) صوتها (تكتمها) عن مسامع أولئك المحبين ، لكن أنفاسها تتصعد حاملة لهم هوى لا تستطيع تلك الحواجز كتمانه . ولما كان الشاعر واحدا من هؤلاء المحبين الذين قد وصلتهم أنفاس حبها ، فإنه يحمل الحجيج (ركب مكة) وصف حاله : فهو «مُعَنّى» ، وهو «مغرم» . وقد يكون لهاتين الكلمتين في موضعهما من النص دلالة عميقة توحي بالفجوة الواسعة البعيدة ما بين واقعه المعذب «مُعَنّى» وحلمه المحبب «مغرم» . وقد رأينا فيما حللنا من أبيات أن تلك الفجوة الواسعة هي التي ألفت خيوط تجربته فيها .

ما يهمنا من هذا كله أن ندرك أن هيثمًا قائد ينتمي ، واقعاً وروحاً ، إلى ذلك التراث العظيم الذي وقفنا على شدة تشوق الشاعر إلى أمجاده الخالدة ، ولعل هذا هو الذي جعل منه ـ في خيال البحتري ـ قائداً نموذجاً يحقق طموح الفريق المستقل في القيادة المنشودة .

لعل أولى الملاحظات على اهتمام البحتري بهذا القائد هنا هي بناء روي القصيدة على حرف «الميم» الذي ينتهي به اسم «هيثم» ، لكن إعجاب الشاعر بصفاته تعدى كثيراً هذا الاهتمام الذي قد يبدو شكلياً . في ذهن الشاعر صفات للقائد النموذج القادر على إنجاز الهدف الصعب الذي ارتهن به مصير الأمة . وقد جعل كل صفة من هذه الصفات تأخذ وضع البطولة عند هيثم . لقد وضع الخير الذي ينفع الناس في يده دون غيره ، يوزعه بالعدل والمساواة ، وذلك من خلال صورة الغيث التي رسمها في البيتين العاشر والحادي عشر ، وقارن بين نفع أمطاره ، وفائدة أفعال هيثم

(١٧) ديوان البحتري ، ج ٤ ص ٢٠٨٠ .

للناس ، ملبسا هذه الأفعال ثوب الكمال الذي لا يجاريه فضل ذلك الغيث . ولكي يصل إلى أبعاد غايات هذا المعنى استغل طاقة اللغة ، وصاغ عباراته بدقة ، مستخدماً أسلوبي التصوير والحوار : تخيل الغمام رجلاً يحاول بلوغ أفضل السبل إلى نفع الناس ، فأنزل نفسه منه بمنزلة الناصح له ، فكانت نصيحته هي أن مقياس الكمال في ذلك النفع المرغوب هو عمل «هيثم» ، فحين تماثل «تضارع» أفعالك في الخير أفعاله تكون قد بلغت «غاية» تشتهر «تبين» بها عند الناس . والغمام الذي يحاوره الشاعر ليس أي غمام . إنه ذو مطر فريد أعطاه صفات كثيرة كي يبرز تفرده ، فهو غزير جداً «ثجاج الغمام» تحرك منذ الصباح الباكر «سرى» وهو ممتلىء خيراً كثيراً «بمحتفل الشؤبون» ، وقد جاء لوقته فأصاب هدفه «صاب» وكان عاماً على كل الأنحاء «فعمما» وعادلاً في توزيع حمولته يعطي كل ناحية قدراً قليلاً أو كثيراً حسبما تحتاج أو ترغب «أقل وأكثر» ، ومع ذلك يظل فعله ـ كما أراد له الشاعر ـ أقل من مستوى فعل هيثم نفعاً ، فهو بحاجة إلى خير أكثر وجهد أكبر حتى يصل إلى ذلك المستوى المتطاول . هيثم إذن هو منمي الخير ومكثره . وتكثير الخير فضيلة كانت الأمة بحاجة إليها في ذلك الوقت العقيم .

بث الخير في الأرض إذن كانت الصفة المثالية الأولى التي أضفاها الشاعر على هيثم ، لكن هذه الصفة يكتمل جمالها حين تظل بعيدة عن يد الشر التي تريدها للهلاك ، وهذا ما تنبه له البحتري حين جعل عداوة هيثم للشر تتساوى وحبه للخير . فإذا كانت وظيفته الأولى إحياء الخير في الناس ، فإن وظيفته الثانية كانت تدمير الشر قبل أن يستفحل أذاه فيهم ، لذلك شبه في الأبيات بالموت «هو الموت» . ولما كان الموت لا يقاوم ، فإن حق من شبه به ألا يقاوم أيضاً ، لهذا جاء تحذير الشاعر لمن يحاول اعتراض طريقه وهو يؤدي مهمته «ويل منه ، لا تلق حده » ، فمن يحاول ذلك إنما يحاول مستحيلاً ، ويكون كمن يستعجل منيته «فموتك أن تلقاه في النقع معلما» . وقطع دابر الشر بداية طريق الإصلاح في ذلك المجتمع المتهاوي . كان ذلك المجتمع الغافل بحاجة إلى رجل يستطيع أن يدخل إليه النور كي يتبين درب النجاة . ولما كانت إحدى صفات هيثم المجربة هي القدرة على تغيير الأمور للأجمل والأفضل فإنه غدا ذلك القائد المرتجى. لقد أوحى الشاعر بهذا في صورة «الأفق» الذي كان «مظلما» فأصبح بأفعاله «مضيئاً» ، وما كلمة «الأفق» هنا إلا رمز للمجتمع الذي كان غارقاً في بحر من قتامة الظلم ينتظر من يقتحم جوه بإشراقات من العدل تنير جوانبه . لقد أصاب الشاعر هدفه بصورة أخرى هي صورة «الليالي» التي ألبسها هذا «الفتى» «محاسناً» . وقد أورد الشاعر فعل الإلباس ماضياً للإيحاء بقدرة هيثم على تكرار الفعل نفسه بنجاح في مهمته الجديدة . فالذي أنجز مهمات ناجحة وغير القبح إلى جمال بعد تجريبه وسائل ناجعة ، يستطيع بها أن ينجح في إنجاز مهمات مماثلة . وحين احتاج أن يعبر

عن تعدد تجارب هيثم هذه بتفصيل أكثر قال في بيت آخر : إنه «معانى حروب» . فالمعاناة تعني استمرار حمل المسؤولية بثبات واقتدار ، وهي ـ بالنسبة لهيثم ـ لم تكن معاناة واحدة وإنما معاناة متكررة مع كل حرب من الحروب الكثيرة التي خاضها ، لذلك أتى الشاعر بالحرب مجموعة لا مفردة . والموقف النفسي يستدعى مثل هذه التجربة القاسية الأمينة المتكررة ، لأن مسؤولية الحرب القادمة تتجاوز إنقاذ أفراد إلى إنقاذ أمة .

إن إحساس الشاعر بخطر هذه المسؤولية دفعه لأن يباعد بين القائد والخطأ الذي قد تقع فيه شجاعة غر مندفع ، وهو الاحساس الذي ألهمه معادلة عزم رأى هيثم بعدما قوّمته التجربة بالرمح (الخطي» المقوّم بعد اعوجاج . فهذه الصورة المتقنة فنياً تؤكد أهمية التجارب في تأهيل القائد ، فهي التي تؤمن النجاح في تحقيق الهدف «ولن يصدق الخطى حتى يقوما» . ولعل تكراره للفعل «قوّم» في البيت يؤكد هذه الحقيقة . من المهم هنا الالتفات إلى عبارة «قوّمت عزم رأيه» . فهو لم يقف عند تقويم االرأي بل أضاف إليه العزم أيضاً . فالقائد لا يغنيه الرأي االصائب فقط ، فأصحاب مثل هذا الرأي كثيرون ، لكنهم ليسوا جميعاً قادرين على تنفيذ آرائهم ، فالقادر على ذلك هو من امتلك عزيمة ماضية ، بالإضافة إلى رأي راشد «قويم» . إنهما معاً أساس الفلاح ، ولا يغنى أحدهما عن الآخر في مثل هذا الأمر الصعب الذي يتطلب إدارة الفرص بحكمة وقدرة . وهاتان خصلتان حرص الشاعر أن يوجدهما في هيثم على أكمل ميزة ، إنه جعلهما نابعين من معاناة هذا القائد لمسؤوليات سابقة ناجعة . ولعل في تقديمه العزيمة على الرأي في صورته الشعرية «قومت عزم رأيه» دليلاً على أهمية العزيمة للغاية العظمى التي يسعى هيثم ومن معه لإنجازها ، فعلى «قدر أهل العزم تأتي العزائم» . والنتيجة أن معاناة هذا القائد في تجاربه المتكررة مع الحروب أهلته لأن يكون رجل المهمات الصعبة ، لذلك كانت معاناة فاعلة ونافعة وتبشر بنجاح كبير.

إن تكثير الخير وقتل الشر ، ونزعة التغيير للأجمل والأفضل ، وتقويم عزم الرأي بالتجارب المنتجة ، صفات كلها ذاتية داخلية أهلت هيثمًا لقيادة ذلك الفريق ، وإعادة «صبا» الأمة من جديد . وهذه الصفات الذاتية الخاصة تلتقي على قاعدة أخلاقية واحدة هي الروح السمحة والحازمة في آن واحد . فالروح بهاتين الصفتين تكون قادرة على حفظ توازن القائد أو استقامة الذات ، كما تكون قادرة على حفظ توازن الجماعة التي يقودها أو انتظام المجتمع . وإذا كان الشاعر قد أكد استقامة الذات لدى هيثم في الأبيات السابقة من مقطع التكوين فإنه سيركز في أبيات لاحقة من المقطع على صفاته التي أدت إلى انتظام المجتمع وحققت له تكويناً مثالياً .

إن توحيد القوى المختلفة وبخاصة المتصارعة منها على وحدة المبدأ جعله البحتري الإنجاز الأكبر الذي أتمه هذا القائد الملهم . ف «نزار ويعرب» ـ وهما جذر العرب المتنازعان ـ غالباً ـ تصالحا عليه واستبدلا بالفرقة وحدة وتماسكاً . وقد كان البحتري واعياً حين جعل توحيد هاتين القوتين الخطوة الأولى التي خطاها هذا القائد على طريق المهمة الجليلة التي أقدم على إتمامها . إنه بذلك ربط بين خطة هيثم لإعادة بناء الأمة ، والخطة المثلى التي انتهجها نبي الأمة محمد عليه السلام فحقق بها عملياً مجتمعاً موحداً بعد طول شتات وفرقه وتناحر . وقد رأينا البحتري من قبل يربط أسباب صلاح الحاضر بأسباب صلاح الماضي حين التفت وهو يصور هجرته والفريق المستقل إلى هجرة الرسول الكريم وأصحابه . فالماضي بقيمه ومجده وعزته كان ـ كما لاحظنا ـ حلم الشاعر الذي يطوف حوله خياله ، وترتد إليه مشاعره . ولما كان توحد العرب على مبدأ روحي هو السبيل إلى إحرازهم كل الانتصارات التي شكلت مجد الأمة ، فقد جعله الشاعر هدف هيثم الذي تصدى له . ويبدو أن مبدأ العصبية وضرورتها في الحكم ، كما بلوره ابن خلدون في زمن تال ، كان هاجساً يراود البحتري في قصيدته هذه . وسأقتطف بعضاً من أقوال العلامة ابن خلدون في العصبية لنرى كيف تتطابق أفكاره مع رؤية الشاعر . قال في مقدمته الشهيرة « . . . إن العصبية بها تكون الحماية والمدافعة والمطالبة وكل أمر يُجتمع عليه . . وقدمنا أن الآدميين بالطبيعة الإنسانية يحتاجون في كل اجتماع إلى وازع وحاكم يزع بعضهم عن بعض فلابد أن يكون متغلباً عليهم بتلك العصبية وإلا لم تتم قدرته على ذلك»[١٨] . وقال أيضا : « . . . ثم إن القبيل الواحد وإن كانت فيه بيوتات متفرقة وعصبيات متعددة ، فلابد من عصبية تكون أقوى من جميعها ، تغلبها وتستتبعها ، وتلتحم جميع العصبيات فيها ، وتصير كأنها عصبية واحدة كبيرة ، وإلا وقع الافتراق المفضي إلى الاختلاف والتنازع»[١٩] .

يبدو أن البحتري كان يراوده بعض من هذه الأفكار في العصبية وهو يسترجع في ذاكرته أسباب ارتقاء الأمة ونجاحاتها لذلك اهتم قبل كل شيء بوحدة العرب «نزار ويعرب» على أساس أن العرب هم المؤهلون لهذه المهمة الآن ، كما كانوا المؤهلين لها بالأمس . ولعله في هذا يوحي بتنبه بعض من الناس في عصره ، ومنهم الخليفة المتوكل ، إلى خطر وضع القوة في يد غير

---

(١٨) تاريخ ابن خلدون (المقدمة) ج ١ ص ٢٤٤ .

(١٩) المصدر السابق ص ٢٤٥ .

العرب ، وعزمهم على تجميع القوى العربية من جديد حتى يدرأوا انهياراً محتملاً على يد الترك[٢٠] .

والبحتري ـ وهو العربي صليبة ـ لا يمكنه ـ بعد أن رأى ما فعله الترك بالمتوكل ـ إلا أن ينتصر لقومه ، ويرى في إبعادهم عن قيادة الجيش ، خلو الساحة لقوم آخرين مشكوك في أهدافهم ونواياهم ووسائلهم .

ومثل هذا الشعور لا يتعارض مع نزعته الإنسانية التي تجلت في سينيته الشهيرة . قال بعد أن سجل إعجابه بإيوان كسرى وحضارة الفرس[٢١] :

ذاك عندي وليست الدار داري ... باقتراب منها ولا الجنس جنسي
وأراني من بعدُ أكلف بالأشـ ... ـراف طراً من كل سنخ وأس

فالشاعر ينتصر للروح العالية التي شيدت حضارات ظلت باقية تذكرها الأجيال على الأزمان وفي كل أرض ومكان ، وينفر بل يعادي كل وضع مادي نفعي قد يقود ، بوضاعة غايته ، إلى تدمير حضارات عظيمة قائمة . كان هذا وراء انتصاره للعرب بعد أن حملوا شعلة الإسلام وشيدوا حضارته ، ولآل ساسان الذين بنوا في الماضي حضارة عريقة مجيدة . وحين التفت إلى الترك في عصره ووجد أنهم يوجهون القوة التي تجمعت في أيديهم لمنافع مادية ذاتية لا تقيم حضارة ، ولا تبنى ملكاً ، عاداهم في داخله ، ورسم في خياله منهاجاً للخروج عليهم كما أوحت بذلك أبيات هذه القصيدة التي نُشغل باستجلاء أبعادها . فالترك ـ كما قال الجاحظ : «أصحاب عمد ، وسكان فياف ، وأرباب مواش ، وهم أعراب العجم . . فحين لم تشغلهم الصناعات والتجارات والطب والفلاحة والهندسة ، ولاغرس ، ولابنيان ، ولاشق أنهار ، ولاجباية غلات ، ولم يكن همهم غير الغزو والغارة ، والصيد ، وركوب الخيل وطلب الغنائم وتدويخ البلدان»[٢٢] .

إن من هم على هذا النحو لا يشيدون حضارة ، ولا يعلون في الأرض قيمة . لعل وصف الجاحظ للترك بأنهم «أعراب العجم» ينبهنا إلى مغزى مقارنة البحتري إيوان كسرى بأطلال سعدى في قوله :

---

(٢٠) يعلق الدكتور شوقي ضيف على محاولات المتوكل التخلص من الترك ، كعزمه نقل دواوين الخلافة إلى دمشق ، وضمه اثنى عشر ألفاً من العرب إلى وزيره الفتح بن خاقان قائلا : «وكأنه يريد أن يعيد العرب إلى الجيش وقيادته» . العصر العباسي الثاني ص ظ ١ .

(٢١) أنظر القصيدة في ديوان البحتري ج ٢ ص ١١٥٢ .

(٢٢) رسائل الجاحظ ، ج ١ ص ٧٠ وما بعدها .

حلل لم تكن كأطلال سعدى في قفار من البسابس ملس
ومساع لولا المحاباة مني لم تطقها مسعاة «عنس» و«عبس»

كأن البحتري كان ضد روح التوحش أينما حلت ، فإذا كان جنسه لم يمنعه من أن ينكر هذه الروح لدى أعراب الجاهليين كعنس وعبس ، فإن إنكارها لدى غيرهم كالترك ـ أعراب العجم ـ أحق وأولى . فالقوة التي لا تؤسس على قاعدة أخلاقية سامية هي قوة هدم لا قوة بناء . هكذا نظر إلى قوة الترك الغاشمة التي تتحكم في مصير الأمة في زمنه لذا رآها خطراً داهماً ، وقد استدعى ذلك منه أن يستنهض قوة عربية إسلامية قادرة على إزالة ذلك الخطر وقهر أهله ، فكان هيثم طليعة تلك القوة التي تفاءل بها ، كما كان إجماع كل القوى العربية «نزار ويعرب» ، عليه ، وتوحدهم به خطوة كبيرة على الطريق السليم المؤدى إلى تكوين قوة ذات مبدأ وأخلاق تكون البديل للقوة الغاشمة . لقد أوحى بذلك في البيت الخامس عشر ، بل أوحى فيه بأكثر من ذلك . إن دعوات نزار ويعرب المتكررة «أن يعيش الدهر فيهم ويسلما» لتدل على ثقتهما المطلقة بعدله في قيادته ، وتخوفهما من أن يخلفه آخر لا يعدله في أخلاقه فتضيع الفرصة التي أتت على يديه ، ويعود الأمر فوضى وقهراً من جديد . ومثلما أمتلك هيثم عقول الناس بجهده وجهاده من أجل توحيد قواهم على الخير وللخير ، أمتلك قلوبهم بتواضعه ومساواة نفسه بهم على ما فيه من خصاصة . فهو ككل العظماء ، لا يحب الترفع أو التعظيم . والبحتري في عبارته : «وكل عظيم لا يحب التعظما» يناقش حقيقة العظمة الأصيلة ، والعظمة الزائفة ؛ فالأولى تتشبث بالجوهر المتمثل في السلوك السوى للإنسان ، وهو السلوك الذي يرى الناس متساوين في الكرامة ، وإن اختلفوا في المواطن والمراتب والطبقات . وصاحب هذه العظمة إن حكم ساوى بين المحكومين وبنى بهم ولهم مجداً مؤثلا . أما الثانية فتنشب نفسها بالترفع ، والتطاول على الآخرين ، وامتهان كراماتهم لتأكيد تميزها الموهوم . وصاحب هذه العظمة المصطنعة إن حكم تجبر وقاد محكوميه إلى الفشل والانهيار . ولما كان هيثم ممثلاً للعظمة الأصيلة ـ كما أبرزته صور البحتري ـ تعلقت به آمال الناس في الإنقاذ من تلك القوة المتغطرسة التي تذلهم .

وهيثم ـ كما صوره البحتري أيضاً ـ كان عادلا بين رعيته ، وقد تمثل عدله في جمعه خصوصية النسب إلى عمومية النفع . وهذا يعني أن القيم المتوازنة في نفسه تدفعه إلى أن يكون نفعه للجميع بحيث يغدو «لكل قبيل شعبة من نواله» مع أنه ـ في الانتماء القبيلي ـ «يختصه منهم قبيل» واحد لا غير . ونفعه أيضا ليس في مكان دون آخر ، وإنما عم كل الأماكن حتى أوصله إلى أقاصيها «تقصاهم بالجود» . مما كان له وقع طيب في نفوس متلقيه «حتى لأقسموا بأن نداه كان والبحر توأما» . لعل هذا القسم ، وتوأمة نداه والبحر ـ كما أوردها الشاعر على ألسنتهم ، يوحيان باستغرابهم هذا الخير الذي يأتيهم منه لأنهم لم يتعودوا مثله من غيره .

إن القدرة على ضبط هذا التوازن في القيم أمر لا يستطيعه إلا العظماء الذين يستشعرون جسامة المسؤولية ، فيقدرون تأثير سلوكهم في الأفراد والجماعات ، لذلك كان انعدام وجود من يمتلك هذا التوازن سبباً في الخلل وتردي المجتمع ثم انزلاقه نحو هاوية سحيقة .

٢/ حـ

إن المعضلة التي كانت تواجه أمته في ذلك الوقت ـ كما جسدتها أبياته هنا ـ معضلة أخلاقية قبل كل شيء ، فقد كانت هذه الأمة تملك كل أسباب القوة المادية ، لكن الذي كان ينقصها في عصره قيم أخلاقية توجه قوتها المادية هذه وجهة الصواب والعدل . من هنا جاءت صفات هيثم في البيتين التاسع عشر والعشرين تؤكد امتلاكه لتلك القيم الأخلاقية المرتجاة . ففحوى النداء الذي استهلها به «يا أبا القاسم» يثير في ذهن كل مسلم كنية الرسول الكريم بكل ما تتضمنه من أخلاق وقيم . وسواء أكانت هذه الكنية لهيثم حقيقة أم استعارها الشاعر له فإن إصراره على مناداته بها هنا ليوحي بأنه كان ، وهو يرسم خطوات هيثم في القيادة. يتوسم خطوات المصطفى والقيم التي أعلاها وهو يسير نحو التغيير والفتح الجليل . وقد يؤيد هذا الصورتان اللتان تلتا النداء السابق : أما الأولى فالصورة الاستعارية «استغزرت درّ خلائق» التي تجاوز فيها الشاعر الحديث عن أخلاق هيثم إلى الحديث عن إكساب الناس هذه الأخلاق ، وذلك باستعماله وزن «استفعل» الذي صيغت عليه كلمة «استغزرت» ، وهو وزن يعني ـ كما نعلم ـ طلب فعْل الفعل من الآخرين . ولعل في استعارته كلمة «در» الحليب صفة للأخلاق تحديداً لنوعية هذه الأخلاق ، فهي من الخير جاءت وإلى الخير تسير وتمتد .

وأما الثانية : فالصورة الاستعارية « ملأن فجاج الأرض بؤسى وأنغما» إذ تعيد هذه الصورة إلى الذهن بعض أوصاف هيثم السابقة كإنماء الخير . . وإهلاك الشر ، لكن الإضافة الجديدة في هذه الصورة هي أن الأوصاف التي رسمت فيما مضى صورة لطبيعة هيثم الذاتية المجردة ، قد تحولت فيها إلى العمل وأصبحت ذات فاعلية مؤثرة في مسار الأمة . وهذا يعني أن عزائم هيثم جاءت على قدر عزمه ، أو أن فعله قُدّ من طبعه ، وبذلك تحول الفعل من خير الذات إلى خير الجماعة ، وهذا ما كانت الأمة بحاجة إليه حقاً . لقد تأسست أفعال هيثم على القواعد الأخلاقية المكينة ، لذلك غدا البؤس الذي سببته هذه الأفعال هو بؤس الشر أو قصاصه الذي كتبه الله عليه ونفذه هيثم ليكون في قصاصه هذا «حياة» للناس ، وراحة وأمان . إن هذا هو «السؤدد» الذي كونه هيثم بهمة ونبل ، وهو السؤدد الذي حرص الشاعر أن يجعل صاحبه فيه مبرزاً ، وتاركاً خلفه في مسافة بعيدة جداً ، كل من حاول أن ينافسه عليه ، كما أكد ذلك في البيت العشرين .

المعنى الحقيقي لهذا السؤدد ، في الواقع ، هو «السلام» الذي ورد في البيت الحادي والعشرين . وكلمة «سلام» التي ذكرها الشاعر نكرة هنا تعني أموراً كبيرة مغيبة في القصيدة. إن العبارات التي تلت هذه الكلمة في البيت تنفي أن يكون الشاعر قد عني بها مجرد إلقاء التحية ، لأن «السلام» إن كان «تحية» فإن إشراقة وجه هيثم ردّ «يكفي المسلمًا» . لكن السلام الذي قد يعنيه البحتري هنا هو تحقيق الغاية من تكوين القوة وتمكينها بعد الهجرة . إنه «الفتح الجليل» الذي تحقق على يدي هيثم قائد المهاجرين . إنه العودة المظفرة لذلك الفريق المستقل بعد أن اندحر الشر وحل الخير في ساحات الأمة .

٢/ د

كان فتح مكة توحيداً لقوى الأمة وتغييراً للنفوس والمواقف القديمة ، وانطلاقة جديدة للامتداد خارجاً ، ومثل ذلك كان السلام الذي حققه هيثم وفريقه ، فقد وحد القوى وغير النفوس والمواقف ، وغدا مثلاً يقتدى به في مواقع أخرى . لقد عمق الشاعر مفهوم التغيير هذا في صورتين تاليتين هما صورة «مد الفرات» وصورة «الروض الشآمي» . أما الفرات فقد غدا مده هائلاً حتى صارت أمواجه تشبه «جبال شروري جئن في البحر عُوما» . وتكملة لمغزى الصورة نفى الشاعر أن يكون الفرات قد اعتاد هذا المد الغزير من قبل ، مشيراً بذلك إلى أن مده هذا كان بعد توحيد هيثم للأمة . لقد شخص النهر وجعله إنسانا يتعلم من فعل هيثم فقام بعمل يوازي عمله : «ولكنه رأى شيمة من جاره فتعلما» . والشاعر ينطلق هنا من قاعدة نفسية صحيحة هي أننا نرى الأشياء ، ونحن نخبرها ـ شعورياً ـ ببصيرتنا أكثر مما نراها ببصرنا ، فالفرات هو الفرات ، لكن الناس قبل السلام الذي جلبه هيثم لم يكونوا يشعرون بمده ، وربما لم يكونوا ينتفعون به أيضاً ، إذ كانوا وقتذاك مشغولين بآلامهم عن رؤية آمالهم فيه ، لكنهم بعد أن أزيح عنهم كابوس الآلام أصبحوا لا يرون إلا ما يغذي آمالهم ويقويها . وهكذا فقد التفتوا إلى الفرات وتملوا مدّه الذي جلب معه إكسير الحياة .

ومثل ذلك كان فعل « الروض الشآمي» . فقد ربط الشاعر تفتح نوْره أو ابتسامته ، مجازاً ، بابتسامة هيثم التي هلّت من شرقيه في العراق . «بل فتى تبسم من شرقيه فتبسما» .

إن في هاتين الصورتين إيماءً بأن إصلاح شأن الأمة في مكان ما يمتد سريعاً إلى إصلاح شأنها في مكان آخر . . . وهكذا حتى يعم الأمان والسلام كل بقعة فيها . كان هذا بعد فتح مكة ، وأصبح واقعاً حياً بعد إصلاح حال العراق كما تخيله الشاعر .

٣/ أ

لقد أخذ الشاعر بعودة المهاجرين إلى مجتمعهم وأهلهم ومحبيهم وتحقيق التوحد الذي كان أمنيته في بدايات القصيدة ، لذا أصبح في مقطع التوحد من القصيدة لا يرى إلا من خلال

إحساسه بجمال الحياة ، وحيوية الوجود ، وبهجة الأشياء . وهذا واضح في الصور التي رسمها للربيع وبعض مظاهره ؛ فهذه الصور لا تنقل لنا أشكالاً زاهية فقط ، وإنما تفيض أيضاً بأفكار صاحبها ورؤاه بعد أن تحقق في خياله حلمه السعيد كما حملته رحلة الصراع العنيف التي رسم مسارها في المقطعين السابقين .

يمكن أن نناقش جماليات هذه الأشكال وما تضمنته من معان ، من خلال اللوحات التالية التي رسمها الشاعر بدقة بعيدة المرمى .

أولا : صورة الربيع عامة في البيت الخامس والعشرين : وهي صورة تشخيصية ، وضع الشاعر فيها الربيع في صورة بصرية فتخيله إنسانا «يختال ضاحكاً من الحسن» ، ثم قي صورة سمعية «حتى كاد أن يتكلما» وقبل ذلك في صورة حركية «أتاك الربيع الطلق يختال» . لعل هذا التعدد في الأوضاع الصورية التي اختيرت للربيع تومىء إلى فرحة عظمى بقدوم الربيع الذي أصبح عنده ملء السمع والبصر . ولكي نتقصى أبعاد هذا المعنى الكبير علينا أن نقرن «الربيع» إلى «الصّبا» في مقدمة القصيدة ، فإن في اجتماعهما لدى الشاعر تآلفاً واختلافاً معاً . أما التآلف فلأنهما كانا يشعران بتوحد الماضي «الصبا» بالحاضر «الربيع» أو الحلم بالواقع . وفي هذا فرحة لا تَعدلها فرحة أخرى ، لكن هذه الفرحة أصبحت كذلك في المرحلة الأخيرة من القصيدة، ولو عدنا لمراجعة مشاعر البحتري في بداياتها لوجدنا أن «الربيع» كان «كالصبا» تماما في كون كل منهما حلمًا غير محقق ، لذا كانا في خاطره وقتها طرفين متباعدين : طرفاً في الماضي الذي ذهب ، وطرفاً في المستقبل الذي لم يأت بعد ؛ لكنهما، مع ذلك ، توحدا في داخله على أساس أنهما أثارا فيه مشاعر الشوق والمكابدة والألم ، ودفعاه إلى جدية العمل ، وجني الثمر .

ها هنا يكمن الاختلاف بين الصبا والربيع حين كانا مفترقين . وبينها حين أصبحا متحدين ، وهو الاختلاف بين الحلم حين يمسى حلمًا لذيذاً ، وبينه حين يصبح واقعاً محققاً ومعاشا . من هنا جاءت كلمة «أتاك» التي افتتح بها مقطع التوحد هذا ، وكأنه يوحي بأن الذي كان يراودك أمس حلمًا ، قد غدا اليوم أمامك حقيقة ، فها هو يتحرك إليك بكل الصور الجميلة التي تخيلتها فيه .

الربيع في وجدان الشاعر وخياله إذن ، هو ربيع الحياة الذي بدأت تعيشه الأمة بعد توحدها ، وبعد أن حل السلام ربوعها ، وجرى الخير والجمال في عروقها، لذا بات هذا الربيع محور كل الحركات والسكنات في لغة الشاعر ومحاوراته التالية . وأول ما قد يُلتفت إليه في هذه اللغة الأفعال التي منحتها لهذا الربيع حتى غدت أوصافه بها ذات حياة وحركة تثير في متلقيها

فيضاً من المعاني الإنسانية البعيدة المرامي. فكلمة «الطلق» التي وصف بها تثير في الذهن مشاهد حاضرة وأخرى غائبة ، بعضها متوافق وبعضها متنافر ، لكن الانعتاق من القيود ، والانطلاق في فضاء الحرية محور تلتقي عنده تلك المشاهد فتتآلف أو تتخالف . إن مجتمع الشاعر ، قبل أن تدخله نسمات الحرية «الربيع الطلق» كان مجتمعاً مقيداً بقيود تركته حبيس واقع مرير يعيش أزمات فكرية وأخلاقية تسحق كرامته ، لكنه بعد «الفتح المبين» المتخيل تحطمت قيوده وانطلق يستنهض ذاته وكبرياءه ، فتغيرت حاله وأصبح يرى ما لم يكن قادراً على رؤيته . فالحرية التي أثارتها كلمة «الطلق» إذن كانت مفتاح النور الذي أضاء لهذا المجتمع الدروب إلى النشوة العارمة بالحياة الحميدة الجديدة ، لذلك حق له أن يكتسي جمالاً كجمال الربيع وأن «يختال ضاحكاً من الحسن» فيه ومن حوله ، فقبل الربيع استبدل بضحكه بكاء ، وبحسنه بلاء .

أما عبارة « حتى كاد أن يتكلما » فتشير إلى أن المحياً قد يكون أبلغ في التعبير عما في النفس من الكلام نفسه ، وقد سبق للشاعر أن صرح بذلك حين جعل بشاشة هيثم كافية للرد على التحية بأحسن منها ، فاللغة ، التي تخيل الشاعر أن الربيع كاد أن ينطق بها ، تحمل معاني كثيرة قد لا تكون الكلمات وحدها كافية للتعبير عنها ، لذلك استعان بهيئة الاختيال والضحك والجمال . ومن المعاني المحتملة تجاوز الشاعر لمظاهر إحساس الناس بالنشوة والسعادة إلى العرفان بفضل أولئك الذين غيروا صورة المجتمع إلى الأبهج ، وانتشلوا الأمة من المنحدر السحيق الذي كانت تدُفع إليه دفعاً قوياً .

ثانيا : صورة « أوائل الورد » التي نبهها « النيروز» في «غلس الدجى» . فقد شخصت هذه الورود ، واكتسبت أفعالاً من الإنسان كالنوم والصحو . لكن تجدر الإشارة إلى صورة «النوروز» المصاحبة كي يتكامل معنى الصورتين في الدلالة والإيحاء . قالنوروز ـ كما جاء في تاج العروس ـ هو أكبر أعياد الفرس ، ومعناه بالفارسية اليوم الجديد»[٢٣] . وهذا يعني أن الناس أصبحوا يخطون خطواتهم الأولى في عالمهم المتحرر مع هذا اليوم الجديد الذي أصبحت له حركة جديدة تستنهض كل نائم لينظر إلى الحياة وهي تتشكل ألقاً ونعيماً ، وهكذا أعطى الشاعر النوروز وظيفة المنبه ، والمحرك للسكون الراكد ، بغية امتلاء الكون ـ بعد الإفاقة الجماعية ـ حياة وأملاً وعملاً . من هنا كان الشاعر نبيهاً حين حصر الصورة في «أوائل» الورد لا في الورد كله . فكلمة أوائل هذه تتناسب مع بداية التنبيه في اليوم الأول الجديد الذي هلت بركاته على الأمة ، كما أنها توحي بأن وظيفة «النوروز» ليست تنبيه كل مفردات الأشياء ، وإنما يكفي أن يبدأ بمجموعة منها

(٢٣) تاج العروس ، مادة (نرز) .

حتى يتواصل الفعل منها إلى غيرها فتغدو الحركة جماعية بعد أن بدأت فردية . فالصورة مثالية في رمزيتها إلى استنفارهم الناس وأشواقهم بعد أن طال انتظارهم لبزوغ فجر جديد النسمات . لعل هذا هو ما كان في خيال الشاعر وهو يرسم أبعاد هذه الصورة ، ويحدد ألفاظها ، ولكي نقترب من عالمه أكثر علينا أن ننظر إلى ظرف ذلك التنبيه ، فقد جاء في «غلس» الدجى . والغلس يعني «ظلمة آخر الليل»[٢٤] ، أي غاية ظلامه ، كما علينا أيضا أن ننظر إلى ظرف نوم «أوائل الورد» ، فقد كان «بالأمس» . إن اجتماع كلمتي «غلس» و«أمس» يثير في موضعه من الأبيات صورة أخرى تتضاد معهما في الهيئة (الصباح/ مقابل/ الدجى) ، وفي الزمن (اليوم/ مقابل/ الأمس) ، وفي الفعل (الصحو/ مقابل/ النوم) لقد تخطّى الناس بـ «الربيع الطلق» بؤس الأمس حتى أصبح ذلك البؤس تاريخاً مندثراً في حياتهم بعد أن انتقلوا إلى ما يحيي في وجدانهم «ربيع» أمتهم أو «صباها» الجميل .

ثالثا : صورة « الندى » التي أثارت في الذهن حواس اللمس «برد الندى» ، والسمع «يبث حديثاً» ، والبصر مصحوبة بالحركة «يفتقها» . وكأن الشاعر أراد في تصويره مظاهر الربيع إثارة كل الحواس كي يكتمل الجمال بتراسلها . وهو ، في هذا ، ينسجم مع توجهه العام في القصيدة كلها ؛ لأن مقطع الربيع ـ كما قلنا ـ هو الذي توحد فيه الحلم مع الواقع والحقيقة ، لذا فهو ، في داخل الشاعر ، المنطقة المبهجة التي يسري شعاعها في كل ذرة من جسده .

إذا كانت صورة « الورد » قد أثارت في النفوس صحوة عامة ، فإن صورة «الندى» تتقدم بإثارة أكثر تخصيصاً . إنها توحي بحرية التعبير بعد أن كان ذلك محرماً . «يبث حديثاً كان أمس مكتما» . لعل التضاد الذي عقده الشاعر بين «يبث» و«مكتما» يومىء إلى الانفعال النفسي المصاحب للسلوك الإنساني المجرب للحالتين معاً . فبث الحديث يعني الانتقال به وسط مجموعة كبيرة من الناس قد تتجاوز حد الإحصاء ، لأن صاحب الحديث لا يشبعه التعبير عما في نفسه لواحد أو اثنين ، وإنما هو بحاجة إلى أن يُسمع صوته الناس أجمعين . فالصوت الذي صيره الشاعر حديثاً يبث في كل ناحية الآن كان أمس صوتاً مخنوقاً في داخل أصحابه ، بل ظل يعيش معهم صراعاً عنيفاً ، فحين كان ينازعهم الخروج كانوا ، من خوف العاقبة ، يكتمونه ويغورونه في أجوافهم . إن كلمة «مكتما» التي جاءت على وزن «مفعّل» بتضعيف حرف العين للمبالغة في فعل التكتم . لتشعرنا بهذه المنازعة الطويلة القاسية كما عاشها إنسان ذلك العهد مع صوته المكبوت ، وهي أيضا

---

(٢٤) المصدر السابق ، مادة (غلس) .

التي سوغت إيراد كلمة «يبث» بالمعنى الذي أوّلناه . كما أن إيقاع كل من الكلمتين (مكتما/ يبث) يوحي بدلا لتيهما ، إذ لا يخفى أن أحرف كلمة «يبث» توحي بخفة الحركة وانتشارها ، بينما أحرف كلمة «مكتما» توحي بمحدودية الحركة، وحصرها في التردد ما بين حرف الميم المكرر في بداية الكلمة ونهايتها ، كأن في الأولى حركة منطلقة نحو الخارج أما الثانية فحركتها نحو الداخل تقييداً وإكراهاً . لعل هذا ينسجم تماماً مع كلمة «يفتّقها» التي أتت في بداية الصورة ؛ ففعل التفتيق هنا هو فض للقيود التي تغلف الورود ، وتبديل لفاعلية الحركة بين زهرات الورد والأكمام حولها ، إذ كانت الحركة قبل عملية التفتيق هذه معطاة للأكمام كي تتجه بها نحو خنق الزهرات أو منعها من الخروج ، أما الآن فإن هذه الحركة قد أعطيت للزهرات التي استعانت بقوة الندى على تحطيم قيودها (أكمامها) واندفاعها بشوق نحو هواء أنظف وعالم أرحب . بقي أن دقة البحتري وجهته إلى أن يركز في الصورة على «برد الندى» ، فكأنه يشير بذلك إلى أن هذه البرودة توحي بالجو الطبيعي الذي أصبح يملأ الفضاء ، ويدفع كل مسجون أو معزول في جو حارق خانق إلى أن يطمح للعيش فيه ، هكذا كانت حال زهرات الندى وهي مغلقة بأكمامها ، وهكذا كانت نفسية الناس في المجتمع المنغلق على القهر والإذلال . فكل كان يشتاق إلى جو تنعشه برودة الندى مع كل فجر يوم جديد . إن في هذا استكمالاً لرسم جماليات الحركة المنطلقة نحو عالم أرحب وأبهج .

رابعاً : صورة « الشجر » الذي «رد الربيع لباسه عليه » . لقد اتبع الشاعر في هذه الصورة الأسلوب نفسه الذي انتهجه في الصور السابقة ، إذ أبرز الشجر في حالتين متضادتين : الشجر عارياً / والشجر مكسواً ، لكنه أضاف إلى هاتين الحالتين ما يشعر بأن العرى والاكتساء ليستا حالتين طبيعيتين لحقتا بالشجر نتيجة ظروف خاصة ، أو عوامل بيئية معتادة ، وإنما كانتا تجسيداً لممارسة الآخرين عليه أو له ، وبذلك غدا عريه نوعاً من سلب خصوصيته أو حق من حقوقه ، كما غدت إعادة كسوته إليه تعني إعادة تلك الخصوصية وذلك الحق . إن هذه الصورة بوضعيها المتقابلين تقرباً من إدراك رمز الشجر في خيال الشاعر ؛ فالشجر عنده ، كالندى وكالورد ، مظهر لأحوال الناس بعد أن تغيرت من الأسوأ إلى الأفضل ، ومن الحبس إلى الشمس .

لما كان رد لباس الشجر إليه أنموذجاً للعدل فقد نسب الشاعر فعله للربيع ، «ومن شجر رد الربيع لباسه عليه» ، والربيع ـ كما قد رأينا ـ هو الجو الذي أصبحت الحياة تتنسم عبقه بعد أن حجب عنها لفترة . إن اكتساء الشجر بردائه من جديد يمنحنا فرصة للتأمل في الأبعاد الجمالية التي يثيرها ، وبخاصة حين يكون هذا الجمال في «شجر» مجموع لا شجرة مفردة ، فلك أن تتخيل أشكالاً وألوانا في مساحات من الأرض مختلفة التضاريس والأبعاد والإضاءة والظلال . كأن

الشاعر فكر في هذا كله ولم يجد ما يماثله من صورة متكاملة الجمال خيراً من لوحة «الوشي» التي تؤلفها أشكال وألوان مزركشة تنتشر بفنية عجيبة محسوبة الأبعاد والأحجام «كما نشرت وشياً منمنمًا» . وهذا جمال تستمتع بروعته تلك النفوس التي غدت ـ بعد أن تحررت ـ تنظر إلى الأشياء بروح ملأى بحب الحياة والخير والجمال .

إن انعكاس ذلك التغيير الأخاذ في عيون الناس ونفوسهم صوره الشاعر في صورتين أخريين بناهما من تقابل الحلال / والحرام[٢٥] . وهاتان حالتان توحي الأولى منهما بالحركة نحو الخارج (أحل) لأن السلوك الحلال سلوك يقع في ساحة الفعل المشروع ، لذلك يقترن بالسير في النور بحرية غير مقيدة ، بل يبعث الرضا ويثير الحبور في نفوس الآخرين «أحل فابدى للعيون بشاشة» ، أما الحالة الثانية فتوحي بالحركة نحو «الداخل» لأن السلوك الحرام يقع في منطقة العمل المكروه والممنوع ، لذلك يقترن بالاختباء في العتمة ، وخلف الغفلة ، ويعيش في عالم الحذر والارتباك والتخفي بعيداً عن عيون المجتمع المنضبط الذي تسبب رؤيته له جروحاً محرجة ومؤلمة ، «وكان قذى للعين إذ كان محرما» . ثم إن هاتين الصورتين تتوافقان والوضعين اللذين أثارتهما صورة الشجر قبل قليل . فسلب الشجر لباسه يقع في دائرة الحرام ، بينما يقع رده عليه في مضمار الحلال . إن مثل هذه المقارنة أو المقاربة تدفعنا لأن نحاول فك إيحاء التوافق والتضاد من خلال دلالات السياق العام للقصيدة كلاً . كنا قد كررنا سابقاً أن هجرة الفريق المستقل عن جسد المجتمع المقهور لم تكن قطيعة دائمة وإنما كانت هجرة مرهونة بالزمن الذي يحتاجه تكوين القوة وتمكينها بما يكفل نجاح العودة وتحقيق التوحد ثانية على الأسس الأخلاقية التي تقوم الاعوجاج ، وتصحح الأخطاء وتسير بالأمة نحو التحرر . وتأسيساً على هذا يصبح تجريد الشجر من لباسه إيحاء بخلو المجتمع من أبنائه الذين أرغموا على الهجرة عنه ، وهو تجريد «محرم» لأنه فصل للولد عن أمه ، كما أنه فعل قبيح تتأذى منه كل عين تراه « قذى للعين » لأنه يسبب آلاماً غائرة في الأعماق . كما يغدو رد لباس الشجر إليه إيحاء بعودة المهاجرين ، وهي عودة مشروعة تملأ العيون المتلهفة لها «بشاشة» وحبوراً . ثم إن انتشار أفراد الفريق في المجتمع وقد تزينوا بالأخلاق الحميدة ، وراحوا يزينون بها جنبات ذاك المجتمع وأمكنته ، يمكن أن يمثل بنشر لوحات موشاة دقيقة النمنمة ، بعد أن كان قد مثل في مكان آخر بلوحة الربيع التي وقفنا عند روعة جمالها . إن

---

(٢٥) أحل : تعني هنا : دخل في الحلال ، وأحرم : دخل في الحرام ، وكان زهير بن أبي سلمى قد استعملهما بهذا المعنى في معلقته الشهيرة حين قال :

جعلن القنان عن يمين وحزنه وكم بالقنان من محلّ ومحرم

لذلك يخطيء ـ حسب رأيي ـ من يفسر أحرم ، هنا ، بمعنى دخل في ثوب الإحرام . وأحل : خرج منه وتحلل .

الشاعر ـ كما يبدو هنا ـ حريص على أن يستغل مظاهر الجمال المألوفة ليستعين بها على حمل ما بداخله من جمال نفسي وسيع بعد الفتح المبين كما تخيله . لذلك التفت إلى جمال الطبيعة فجلب أبهى صوره فكانت صورة «الربيع» ، كما التفت إلى جمال الفن فجاء بأشمل وأبهج رسومه فكانت «اللوحة الموشاة» .

خامساً : صورة نسيم الريح ، وهي صورة لمسية تنبىء بلطف هذا النسيم «ورق نسيم الريح» في هذا الجو الدافىء الذي غدا سمة الحياة الجديدة . وقد أضاف الشاعر إلى هذه الصورة التي ختم بها وصف مظاهر الربيع ، ما يوحي باكتمال التوحد ، إذ تخيل هذا النسيم وهو يأتيه بأنفاس أحبته الذين خبر نعيم حالهم ، وعذوبة أنفاسهم «حتى حسبته يحيىء بأنفاس الأحبة نعما» . لقد جمع البحتري في هذه الصورة التي تبدو بسيطة ، عدة خيوط ، وألف بين مجموعة من علاقاتها المتشابكة ، ثم وزعها على ما يمكن أن نطلق عليه : التوازن بين حالتي الغياب / والحضور . ولكي نحاول أن نعيش تجربة الشاعر علينا ، ونحن نتملى أبعاد هاتين الحالتين عنده ، أن نسترجع بعض الصور القديمة ، التي ترددت في أبيات سابقة ، وبخاصة أبيات المقدمة ، لعل أقرب تلك الصور ، من الوجهة الشكلية على الأقل ـ صورة «الغزال المنعّم» في البيت السادس ، إذ أن لفظة «الغزال» هناك ، التقت مع لفظة «الأحبة» هنا . لكن صورة «الغزال» وصورة «الأحبة» التقتا أيضاً على أبعاد نفسية عميقة الغور داخل الشاعر . فالغزال المنعم ، كان التوحد به هدف الشاعر الأمثل الذي استدعى هجرته ، وبمعنى آخر كان غيابه دافعاً للعمل من أجل حضوره حتى تتواءم نوازع الذات بتوحيد الحلم بالواقع أو الغياب بالحضور . كان هذا شعور الشاعر في المقدمة ، أما شعوره في النهاية بعد تنفيذ المهمة بنجاح فهو إلغاء الغياب والتهيؤ لاستقبال ذلك الحلم الذي أصبح المكان المحرر صالحاً لحضوره ، لهذا تخيله قادماً إليه مع «نسيم الريح» الرقيق للتوحد به . بل لعله جعل رقة هذا النسيم تمثل استشعار حضور ذلك الحلم الذي غدا في خيال الشاعر واقعاً وممثلاً بصورة حبيب ناعم منعم . فالرقة هي التي تتناسب والتنعم الذي وصف به هذا الحبيب .

في صورة « الغزال المنعم » كان هذا الغزال معادلاً موضوعياً لذلك الخيال الذي زار الشاعر لحظة ثم اختفى مأسوفاً على رحيله (أقام كرجع الطرف ثم تصرما» . إذن كانت حركة ذلك الخيال وقتئذ ـ أي قبل الدخول في حياة ما بعد الفتح ـ بادئة من عند الشاعر ومتجهة نحو البعيد (غياب) ، لذلك كان ألم الشاعر يومها هو المسيطر على مشاعره . أما الآن ـ وبعد إتمام الفتح ـ فقد أصبحت حركة ذلك الخيال قادمة من عمق التاريخ ومتجهة نحو الشاعر (حضور) ، لذلك غدت الفرحة

هي السمة الغالبة على أساريره . ولكي نستكمل صورة العلاقات في غيابها وحضورها يلزمنا أن نؤكد ما قلناه في المقدمة من أن الخيال المتصرّم، والغزال المنعّم كانا هناك صورتين «للصّبا» الذي ربطنا رمزه بمجد الأمة الغابر (غياب) ، كما يلزمنا أن نؤكد أقوالنا في نهاية حديثنا من أن «الربيع» هو صبا الحياة الجديدة (حضور) . ولما كان «نسيم الريح» ـ وهو جزء من الربيع أو «الصبا» للحياة الحاضرة ـ يندمج ـ حسب تخيل الشاعر وإحساسه ـ «بأنفاس الأحبة نعما» أو «صبا» الأمة ماضياً ، فإن النتيجة الممكنة غدت نفي الغياب نهائياً ، وإثبات الحضور الدائم للماضي والحاضر معاً أو الدخول في عالم التوحد بكل أبعاده الواقعية والتاريخية . لم يعد الشاعر يعاني من تمزق الذات بين الماضي والحاضر ، أو الغياب والحضور ، لأنه أصبح يعيش حياة ألغيت فيها الحواجز النفسية بين ما كان وما يمكن أن يكون ، وأصبحت متوائمة ومتوحدة على ما هو كائن فعلاً في حياة لم يعد فيها أحد يفكر في التمييز بين «صبا الربيع» و«ربيع الصبا» وإنما يعيش متعة رؤيتهما عالمين في عالم واحد .

٣/ ب

واستكمالاً للمّ أطراف هذا العالم المتوحد في نهاية القصيدة التفت الشاعر إلى هيثم : قطب هذا التوحد وصانعه وأدار حوله معاني الأبيات الثلاثة التي اختتم بها القصيدة . ويمكن لهذه المعاني أن تجتمع على محور فكري واحد هو «فلسفة القيادة» . لكن الشاعر ناقش هذا المحور بمنطلق شعوري واع أو ما يمكن أن يطلق عليه «الانفعال المتعقل» ، فكانت مناقشته فنية فكرية تضع أمام البصيرة المفارقة الكبرى بين القيادة أصالة / والقيادة زيفاً ، ويمكننا متابعة هذه المناقشة من خلال الصور الثلاث التالية :

أولا : صورة الراح : من المهم ، بداية إدراك أن الراح تثار هنا معنى لا مادة ، وذلك لأن الخمر في الشعر أخذت دلالات وإيحاءات لها قيم جمالية لا تربط ، ضرورة ، بين إيحاءاتها والممارسة الفعلية لشربها ، ومثل ذلك الطرب أو الغناء ، فهو في الشعر ينتمي إلى الفن أكثر من انتمائه إلى الفعل . في صورة الراح هذه أوحى الشاعر بجو الفرحة الكبرى التي غمرت الأمة بعد تحقيق حلم التوحد ، وهو جو يستدعي الاحتفاء به ، والاحتفال له أكلاً وشرباً ورقصاًوغناء . واختيار الشاعر كلمة «الراح» من أسماء الخمر الكثيرةربما كان اختياراً نفسياً للدلالة على ارتياح عام لهذا الجو المنطلق . وتأسيساً على هذا تتجاوز كلمة الراح هنا الدلالة الخاصة لشرب الخمر إلى دلالة أعم وهي أي شراب يتداوله المحتلفون . وقياساً على هذا لا تعني كلمة «الأوتار» المصاحبة لصورة الراح في البيت الواحد والثلاثين نوعاً محدداً من الغناء ضرورة ، ولكنها توحي بما يصاحب الأكل والشرب في الفرح الجماعي من موسيقى ورقص وغناء . لقد كان البحتري منسجمًا مع معنى القصيدة العام حين جعل هيثما مركز صورة الراح في قوله «فما يحبس الراح التي

أنت خلها» ، لأن لذلك دلالات بعيدة في فلسفة القيادة . فهيثم في هذا الوضع اللغوي يعني القائد الذي يهب الأمة فرحتها في تحقيق أمانيها وانتصاراتها بإخلاصه لمبادئها ، وحسن إدارته لقيادة قوتها ، وإيثارها على النفس في المواقف التي تستدعي الفداء . إن هيثما في هذا يمثل الأصالة في القيادة ، وهو يثير في الذهن صورة مضادة هي القيادة الزائفة التي تسلب بجشعها وطغيانها البهجة من أفئدة الناس فلا يجدون في أنفسهم شوقاً للاحتفال حتى في الأعياد والمواسم التي تستدعيه .

لعل هذين النموذجين المتضادين للقيادة كانا في خيال الشاعر وهو يشكل صورة الراح هنا ، فاستخدامه فعلَي الحبس ، والمنع مقرونين بالاستفهام الإنكاري (فما يحبس ؟ . . وما يمنع؟) يوحي بأن هذين الفعلين من عمل القيادة السابقة الذي أدبر وولى مع من كان يقوده ، أما الحاضر الذي أقبل بقيادة جديدة مختلفة فبحاجة إلى أفعال مختلفة كالطلاقة والسماحة .

ثانياً : صورة الشمس : لم يشبه البحتري هيثما بالشمس شكلاً ، وإنما شبهه بها قيمة ومعنى حين وضعه في موقع الملهم والمستقطب في آن واحد . فهو مازال شمس «الندامى» حتى في حالة انتشائهم (إذا انتشوا) وهم متحررون من الانضباط الوظيفي أو الرسمي ، ومنغمسون كلياً ، في بهجة المرح (وراحوا بدوراً يستحثون أنجما) . إن لهذا التشكيل اللغوى الدقيق دلالة تبرز ، في ناحية ، عظمة هيثم التي حفرت لها أثرا طيباً لا ينمحي في نفوس من عرفوه وتعاملوا معه ، كما تبرز ، في ناحية ثانية ، تقدير أولئك المحتفلين ، بيوم النصر العظيم لكل ما فعله هيثم من أجلهم ، ولم ينسهم إياه ما هم فيه من نشوة قد تصرف الإنسان عن أهم واجباته . لقد برز هيثم في هذه الصورة ملهم أخلاق وقيم ، ومستقطب قلوب وعقول غدت متعلقة به تعلقاً روحياً ، أو تدور في فلك مبادئه دوراناً تلقائياً .

لعل من المهم هنا الوقوف عند بعض الكلمات والألفاظ التي صاحبت هذه الصورة للتعرف على إحساس البحتري ، وأبعاد مراميه وهو يشكل معانيها . فعبارة «مازلت» التي استهل بها الصورة فيها إشعار بزمن ماض وآخر حاضر ، أي أن تغير الزمن لا يؤثر في استمرار فاعلية الفعل ، وهذا يعني أن استحواذ هيثم على عواطف الناس لم يكن استحواذاً آنياً ، وإنما غدا موقفاً مستمراً بل ثابتاً لا يتغير بتغير الأوقات . ولا يمكن أن يكون كذلك إلا إذا بني على أساس مكين يدعمه عمل مجيد يستحق التخليد . وكلمة «الندامى» ، التي أطلقت على المبتهجين الذين كان هيثم بمثابة الشمس لهم ، تشي بالاقتراب الروحي بينهم وبينه ، فكأنهم اقتربوا منه روحاً وفكراً حتى أصبحوا ينهجون نهجه ، ويحثون غيرهم على سلوك دربه . ولعل صورة البدور والنجوم

«وراحوا بدوراً يستحثون أنجما» توحي بهذا التواصل في تلقي مباديء هيثم . ولقد كان الشاعر بارعاً في تصوير درجات هذا التواصل ؛ إذ بدأ بالشمس مفردة كي تمثل أصل الريادة عند هيثم ، ثم أتبع بها البدور مجموعة كي تمثل الندامى الذين يستلهمون مباديء هيثم عنه مباشرة ، وختم هذه الحلقات بالنجوم مجموعة أيضاً كي تمثل مريدي البدور . وهكذا تتكامل الحلقات لتجسد دوران الأمة كلها في دائرة هيثم والأخلاق والقيم التي يمثلها . لعل المعنى الكبير الذي يمكن استخلاصه من الصورة هو أن القيادة الأصيلة هي قيادة روحية يكون القائد فيها ملهما وقادراً على استحواذ عقول مريديه وأفئدتهم ، وليس مثلها القيادة الزائفة التي تسوق الناس بالعصى والإكراه .

ثالثاً : صورة الكؤوس : وهي ، بالوضع اللغوي الذي أتت عليه ، صورة رمزية توحي بكل المباهج والمفاتن التي قد تذهب العقول ، وتبدل النفوس ، لذا تصلح أن ينظر إليها من خلال ثبات الكريم على ما فطر عليه من أخلاق سوية أمام زينة الحياة ، وتحول سلوك الوضيع إلى ما تسوقه إليه ملذاته حتى لو كان في سلوكه الطائش هذا مخالفاً لطبائع الأمور والناس . إن ما يحكم الأول إحساس داخلي مكين لا يستطيع الفكاك منه حتى لو أرادت غرائز نفسه ذلك ، بينما يحكم الثاني منفعة آنية خارجية تستجيب ـ بلا تردد ـ لغرائز النفس الأمارة بالسوء . ولما كان البحتري قد أبرز مريدي هيثم ذوي قيم أخلاقية ثابتة كما في صورة الشمس السابقة ، فقد أصبح من بدهيات الأمور أن يضع رائدهم (هيثم) في صورة الثبات الفضلى هذه . لقد فعل ذلك حقاً في صورة الكؤوس حين ذكرنا بأن القيم الأخلاقية الكريمة التي كان هيثم قد زرعها في نفوس المحتفلين قبل أن يصل وإياهم إلى مرحلة الاحتفال بالنصر ، فقال : «تكرمت من قبل الكؤوس عليهم» . فليست تلك القيم عنده حالة طارئة ندّت بعد أن وصلت الأمة إلى ما هي عليه ، وإنما هي طبع أصيل فيه ، وقد عمل على أن تظل بعيدة عن أية منفعة أو منقصة . كما أن العبارة السابقة التي شكلت الصورة قد تعني أمراً آخر هو أن الخلق الكريم يبرز في لحظات الشدة أكثر من بروزه في لحظات الرخاء ، لأن الحاجة إليه هناك تكون أكبر ، وهكذا كان هيثم ، فقد نهض بالعبء الثقيل ، على ما كان يتطلبه من تضحيات جسام يوم أن كانت الأمة بحاجة إلى من يحمل ذلك العبء . ولعل عبارة «فما استطعن أن يحدثن فيك تكرما» تشير إلى ذلك العمل المجيد لهيثم ، كما توحي بأمر آخر أيضاً هو أن صفات هذا القائد التي بدت في أثناء تأليفه للقوى المختلفة على هدف نبيل واحد ، وقيادته لهذه القوى قيادة سوية عادلة ، ثم مخاطرته الكبرى في اقتحام أهوال «الفتح» الذي حققه ، كانت كلها صفات تشي بتميز خاص في الأخلاق الحميدة ، بل ببلوغ أقصى حد ممكن من النبل فيها ، حتى لم تعد هناك إمكانية لإحداث درجة في القيمة أعلى من الدرجات التي وصلت إليها ، لذا لم تكن «الكؤوس» قادرة على أن تحدث فيه كرماً زائداً عن

هذا الحد من كرم الأخلاق . ولعل هذا يذكرنا بما كان قد قاله البحتري في البيتين التاسع عشر والعشرين ، إذ جعل هيثماً هناك باعثاً على بث الأخلاق في فجاج الأرض ، كما صور من يحاول منافسته في بناء المجد كمن يحاول مستحيلاً ، لأن هيثما وصل في ذلك حداً لا يمكن لأحد أن يطاله .

هذه هي أصالة القائد التي تجسدت في ثبات أخلاقه على فطرتها من الطهر ، إذ لاتغيّر في صفاتها الحسنة حتى في المواقف التي تغري بذلك . وعلى النقيض من ذلك القيادة الزائفة التي ترتد إلى فطرة فاسدة ، فهي تعمل لمنفعة ذاتية ، لذا تظل أخلاقها في تحول دائم تبعاً لهذه النفعية حتى لو كان في ذلك ضرر للمجموع .

بقي أن نقول : إن حرص البحتري على أن يظل هيثم حاضراً في نهاية القصيدة لدليل على رغبته في أن ينسب كل فعل حميد صورته أبياتها إلى تلك القيم النبيلة التي جسدها هذا القائد . فما هيثم إلا نموذج فريد من البشر أبرزه الشاعر كي يشخص المباديء والأخلاق التي كان يحلم بتحقيقها فوق أرضه بعد أن فسد هواؤها ، وأصاب العقم تربتها وإنسانها حين ابتليت بفئة لا تحسب لمثل تلك المباديء والأخلاق أي حساب .

٤/أ

لقد رأينا أن أفكاره المشحونة بالانفعال العميق كانت وراء رسم الصور ، واقتران الألفاظ ، وتنوع أشكال التركيب ، أو ما سمي بالتشكيل المكاني للمعنى الشعري . وسنرى فيما يلي أنها كانت أيضاً وراء توزيع الدوائر الوزنية[٢٦] للبحر الذي نظمت عليه القصيدة أو ما سمى بالتشكيل الزماني للمعنى الشعري[٢٧] . وفيما يلي لوحة تمثل توزيع الدوائر وخطوط مسارها في داخل القصيدة . وهي اللوحة التي سأعتمدها أساساً لما يتلو من موازنات وافتراضات ونتائج .

لوحة الخطوط

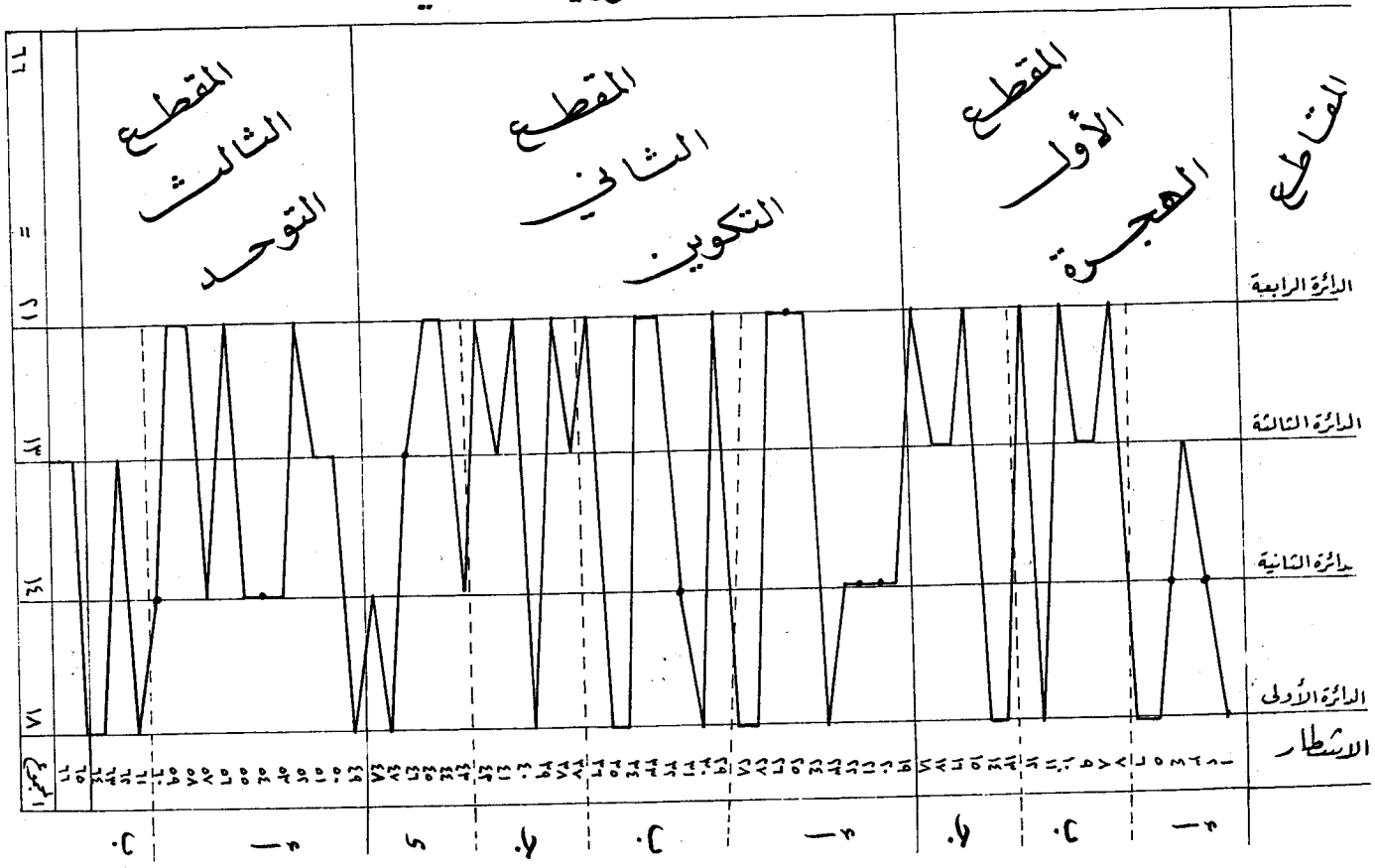
---

(٢٦) أعني بالدائرة الوزنية هنا الشكل الإيقاعي الذي تتخذه تفعيلات البحر الواحد ، في شطر البيت الواحد من القصيدة ، على أساس أن الشطر هو محور البناء الموسيقى للقصيدة العربية .

أنظر تفصيلات هذا الرأي في كتابنا « الصورة الفنية في شعر أبي تمام ص ٢٢٢ - ٢٤١ .

(٢٧) أنظر « التشكيل المكاني والزماني » في كتابنا : « الصورة الفنية في النقد الشعري» ص ١٦٧ - ٢١٥ .

لوحة مسار الدوائر الوزنية في القصيدة



نظم الشاعر قصيدته على البحر الطويل ، وقد استعمل منه أربع دوائر وزنية جاء ترتيبها حسب تتابع ورودها في القصيدة على النحو التالي :

الدوائر	التفعيـــلات	رموزها	عدد التكرارات في القصيدة
الأولى	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	3121	١٨ مـرة
الثانية	فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	3424	١٤ مرة
الثالثة	فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	3421	١٣ مرة
الرابعة	فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	3124	٢١ مـرة
	مجمـوع الأشطـار		٦٦

من الـواضح أن الدائرة الوزنية الرابعة هي التي تتفوق في عدد تكرارتها ، على الدوائر الأخرى ، تليها الدائرة الأولى ، فالثانية ، ثم الثالثة التي جاءت أخيراً ، مع أنها تقترب في شكل تفعيـلاتهـا من الـرابعـة المتفـوقة على كل الدوائروالاختلاف بينها هو في موضع ورود كل من التفعيلتين : فعول وفعولن . لكن هذا التوزيع العددي لم يكن واحداً في المقاطع الثلاثة التي تألفت منها القصيدة ، فقد نرى الدائرة التي تتفوق في مقطع تتراجع لتتفوق عليها دائرة أخرى في مقطع آخر ، كما في اللوحة التالية :

الدوائر	مقطـع الهجرة	مقطـع التكوين	مقطـع التوحد	مجمـوع التكرارات
الأولى	٦	٨	٤	١٨ مـرة
الثانية	٢	٧	٥	١٤ مـرة
الثالثة	٥	٣	٥	١٣ مرة
الرابعة	٥	١٢	٤	٢١ مـرة
مجموع الأشطار	١٨	٣٠	١٨	٦٦

نلاحظ أن الدائرة الأولى كانت لها الغلبة في مقطع الهجرة ، وتقترب منها الثالثة والرابعة خلافاً للثانية . أما في مقطع التكوين فقد تفوقت الرابعة على غيرها بشكل بارز . وأما في مقطع التوحد فقد تقاربت الدوائر ، إذ اشتركت الدائرتان الثانية والثالثة في الغلبة ، لكن الدائرتين الأولى والرابعة لم تبتعدا عنهما كثيراً . وهذا يعني أن التقارب الوحيد بين كل الدوائر في المقاطع الثلاثة لم يحدث إلا في مقطع التوحد . إن هذا قد يفسر على أنه انعكاس لتوافق المشاعر التي غلبت على نفسية الشاعر في هذا المقطع .

وإذا وضعنا في حسابنا نسبة عدد كل دائرة إلى مجموع الدوائر في كل مقطع فإننا نجد أن الأولى التي كان لها التفوق في المقطع الأول قد حافظت على وجودها في الثاني على الرغم من تنازلها عن التفوق فيه للرابعة ، لكنها تراجعت في الثالث . أما الثانية التي كانت آخر الدوائر في المقطع الأول فقد نمت في المقطعين الثاني والثالث حتى كان لها السبق في الأخير . أما الثالثة التي اشتركت في المركز الثاني مع الرابعة في المقطع الأول فقد تراجعت إلى ذيل القائمة في الثاني ، لكنها عادت إلى البروز في الثالث ، واحتلت فيه المركز الأول مع الثانية . أما الرابعة فقد جاءت متقاربة الأعداد في الأول والثالث ، لكنها برزت بروزاً قوياً ومتفوقاً في الثاني . من المهم هنا تأكيد أن أعداد الدوائر في كل مقطع حافظت على استقلالها وتنوعها، حتى بدا لكل مقطع ذاتيته الخاصة في الدوائر التي اختير عددها وتوزيعها على نحو ينسجم وحالة الشاعر فيه .

وحالة الشاعر في كل مقطع لم تكن واحدة أيضاً ، وإنما كانت تخضع لمؤثرات نفسية تصعّد من انفعالها تارة ، وتهدىء من روعها تارة أخرى ، وقد اقتضى هذا تنوعاً في الحالات النفسية تبعه تنوع آخر في توزيع الدوائر وترتيبها . فلو أخذنا المقطع الأول مثلا ، لوجدنا فيه ثلاثة مواقف واضحة الاختلاف ، فالأبيات الثلاثة الأولى منه تحمل موقف الإنسان الحالم الذي هاجر فيه الشاعر هجرة نفسية إلى حيث «صبا» الأمة . أما الأبيات الثلاثة التالية لها ، فتحمل موقف الذات الرافض للواقع المهين ، وهو ـ بالنسبة للشاعر ـ موقف الهجرة الفعلية التي ألحقته بالفريق المستقل . أما الأبيات الثلاثة الأخيرة من المقطع ففيها مراجعة للنفس وتقويم لمواقفها السابقة واللاحقة من خلال شعور الرضا بالموقف الجديد الذي أصبح فيه الشاعر ثائراً مع الثائرين ، لقد أتى توزيع الدوائر الوزنية على هذه المواقف الثلاثة كالتالي :

الدوائر	الهجرة النفسية	الهجرة الفعلية	مراجعة المواقف	مجموع التكرارات
الأولى	٣	١	٢	٦
الثانية	٢	—	—	٢
الثالثة	١	٢	٢	٥
الرابعة	—	٣	٢	٥
مجموع الأشطار	٦	٦	٦	١٨

إذا دققنا النظر في الموقفين الأول والثاني وجدناهما متعاكسين في وضع الدوائر (فعدد الأولى في الأول تساوى عدد الرابعة في الثاني ، والثانية في الأول تساوى الثالثة في الثاني ، والثالثة في الأول تساوي الأولى في الأول ، والرابعة في الأول تتساوى في السلب مع الثانية في الثاني) . إن هذا التعاكس قد يوحي بأن الهجرة الفعلية كانت ردة فعل عملي للهجرة النفسية التي سبقتها . أما الموقف الأخير فقد توافقت فيه أعداد الدوائر المستخدمة ، مما قد يوحي بأن هذا التوافق يمثل انسجاماً داخلياً ، أو الرضا عن الذات بعد أن أطمأنت إلى موقفها العملي الجديد .

وأما المقطع الثاني فيمكننا أن نلاحظ فيه أربعة مواقف نفسية متنوعة : أولها إبراز الصفات الذاتية المتميزة التي أهلت هيثما للقيادة (خمسة أبيات) . وثانيها : إبراز نجاح تلك الذات القيادية عملياً (أربعة أبيات) ، وثالثها : نتائج قيادة هيثم في الناس (ثلاثة أبيات) ، ورابعها : نتائج السلام موزعة على هذه المواقف الأربعة كالتالي :

الدوائر	الذات القيادية	القيادة عملياً	تغير الناس	تغيرالأرض والبلاد	مجموع التكرارات
الأولى	٣	٣	١	١	٨
الثانية	٤	١	—	٢	٧
الثالثة	—	—	٢	١	٣
الرابعة	٣	٤	٣	٢	١٢
مجموع الأشطار	١٠	٨	٦	٦	٣٠

نلاحظ أن كل موقف استقل بأعداد الدوائر المختارة ، مما جعله متميزاً عن غيره من المواقف الأخرى ، لكننا نلاحظ أيضاً أن كل موقف من المواقف الثلاثة الأولى أسقط واحدة من الدوائر ما عدا الموقف الأخير الذي جمع كل الدوائر فيه ، ثم وازن ـ إلى حد مختلف عن غيره ـ بين أعداد هذه الدوائر مما يتيح لنا مجال الاجتهاد في أن الشاعر بدأ يميل في نهاية المقطع ، إلى تجميع أطراف الدوائر المتفرقة داخل أقسامه الثلاثة السابقة ، ويتجه بها نحو التواؤم والتوافق ، وهذه صنعة تنسجم مع ما رأينا في نهاية المقطع الأول .

وأما المقطع الثالث فيمكن أن نلاحظ فيه موقفين : أولهما استغراق مظاهر التوحد من خلال وصف مظاهر الربيع (ستة أبيات) ، وثانيهما : العودة إلى هيثم ، قطب التغيير والتوحد (ثلاثة أبيات) . وها هو توزيع الدوائر على هذين الموقفين .

الدوائر	مظاهر التوحد	هيثم قطب التوحد	عدد التكرارات
الأولى	١	٣	٤
الثانية	٥	—	٥
الثالثة	٢	٣	٥
الرابعة	٤	—	٤
مجموع الأشطار	١٢	٦	١٨

يلاحظ أن الموقفين متغايران في توزيع الدوائر ، مما يشير إلى استقلال كل موقف عن صاحبه ، لكن يلاحظ أيضاً أن الموقف الأخير حافظ على نهج الشاعر في نهايات المواقف ، فهو - كما رأينا - كان يميل بها نحو التواؤم والتوافق بين الدوائر المستعملة ، والموقف الأخير من هذا المقطع ومن القصيدة كلها أيضاً قد واءم بين الدائرتين : الأولى والثالثة . وإذا عدنا إلى فحص المواقف الأخيرة من المقاطع الثلاثة كلها ، فإننا نجد الشاعر قد حافظ على المواءمة بين هاتين الدائرتين دون سواهما .

وإذا تركنا هذا ونظرنا في المواقف المتعددة للمقاطع الثلاثة ، وجدنا أنه ليس هناك اتفاق تام في توزيع الدوائر بين هذه المواقف إلا في موقفين هما : الموقف الثاني من المقطع الأول ، والموقف الثالث من المقطع الثاني . وبالعودة إلى القصيدة نجد موقف المقطع الأول في الأبيات : الثالث والرابع والخامس من القصيدة ، وهي الأبيات التي أعلن فيها الشاعر التحاقه بالفريق المستقل قائلاً في نهاية الموقف :

فقلت انعموا منا صباحاً وإنما أردت بما قلت الغزال المنعما

أما موقف المقطع الثاني ففي الأبيات التي يثنى فيها الشاعر على هيثم لأنه غير نفوس الناس فكثر الأخلاق وحقق الأمان والسلام ، وقد ختم الموقف بهذا البيت :

سلام ؛ وإن كان السلام تحية فوجهك دون الرد يكفي المسلما

وكنا رأينا - في أثناء التحليل - أن هذين البيتين يمثلان محور المعنى في القصيدة كلها ، فالأول إشعار بنهاية الصراع الداخلي في نفس الشاعر والوصول بها إلى اتخاذ موقف جاد يعمل فيه مع الفريق المستقل لتحقيق الأمل المرجو ، وهو إنقاذ الأمة وتحقيق السلام . إنه نهاية مرحلة وبداية مرحلة جديدة في حياة الشاعر ، ولذلك جاءت تحيته (انعموا منا صباحاً) مشعرة بنية العمل الجاد . وقد ظلت الأبيات بعد هذا البيت توحي بمثل هذا العمل الجاد . أما البيت الثاني فكان نهاية الصراع الكبير الذي قاده هيثم حتى تحقق حلم الشاعر وحل السلام ، لذلك أصبحت تحيته هنا ممثلة بقوله : سلام ! وأصبح السلام هو منطق شعور الشاعر في الأبيات التي تلت هذا البيت . لعل التوافق في هذين الموقفين اللذين انتهيا إلى هذين البيتين قادا إلى توافقهما وتناغمهما إيقاعياً ، فالتقيا على نوعية الدوائر الوزنية المختارة وأعدادها ، وإذا ضممنا هذا التناغم في هذين الموقفين المحوريين داخل القصيدة إلى التواؤمات التي وجدناها في نهايات المقاطع الثلاثة تبين لنا أن الدوائر الوزنية ، مهما تعددت وتنوعت داخل القصيدة ، فإنها قادرة على توجد نفسها في شكل أو أشكال من التوحد .

وأعتقد أن البحتري لم يكتف بشكل واحد من هذه الأشكال الإيقاعية المتوحدة والمتناغمة ، وإنما نوع فيها وعدد كي يعكس الحالات الشعورية المتعددة داخل نفسه ، فإذا تجاوزنا البحر والقافية ، والإيقاعات الداخلية التي رأينا بعضاً منها ممثلا في الأصوات المتناغمة الصادرة من الكلمات مفردة أو مركبة ، إلى تشكلّ الدوائر في القصيدة كلاً ـ كما في لوحة مسارها السابقة ـ وقفنا على بعض التوافقات الإيقاعية المتناغمة ، فهي أشبه ما تكون برنات موسيقية متعددة الأبعاد الزمنية ـ طولاً أو قصراً ـ تتجاوب متقاربة أو متباعدة أو متناظرة أو متعاكسة داخل هذا التشكل العجيب المتحد . من ذلك ـ مثلاً ـ توافق الشكل الذي تؤلفه الدوائر ابتداء بالسادسة وانتهاء بالعاشرة مع الشكل الذي تؤلفه الدوائر ابتداء بالرابعة عشرة حتى التاسعة عشرة ، وكذلك شكل الخامسة والثلاثين حتى التاسعة والثلاثين مع شكل التاسعة والثلاثين حتى الثالثة والأربعين ، وقد يناظره شكل الخامسة والأربعين حتى الخمسين . وهناك أشكال أخرى من التوافقات تتماثل أو تتناظر أو تتخالف مما لا يخفي على المتفحص الحصيف . ولكن كل هذه الأشكال تظل جزئية تتساند وتتناغم كي تؤلف الشكل الموسيقى الكلي الذي تقوم وحدته على أساس الانسجام بين النغمات الجزئية والنغمة الكلية الجامعة لها فيما يمكن أن يطلق عليه الوحدة في التنوع ، وهي وحدة تسري داخل وحدة أخرى تؤلفها الكلمات والصور على مبدأ الجزء في الكل والوحدة في التنوع أيضاً . أما الذي يضبط الوحدتين ويجمعهما معاً فهو شعور الشاعر المسيطر على كل حركة وسكون في القصيدة .

لقد كان الشكل الكلي الذي ألفته الدوائر الوزنية ـ كما في اللوحة ـ يميل نحو التعقيد في البناء ، وهو شكل تكثر فيه الرؤوس المدببة عمودياً **(M)** أكثر من الرؤوس الممتدة أفقياً **(Z)** وإذا اعتمدنا أشكال نبضات قلب الإنسان أساساً للمقايسة ، استنتجنا أن الشكل الذي تكثر فيهالرؤوس االمدببة يشير إلى شدة في انفعال الشاعر ، لكننا إذا تملينا اللوحة جيداً وجدنا تقارباً في شكلي البداية والنهاية ، فقد كانت البداية صاعدة نحو الصراع الذي أخذت حدته تتعمق منذ الدائرة الرابعة في الشطر السادس ، لكن النهاية بدأت في الهبوط نحو النهاية منذ آخر ترديد للدائرة الرابعة في الشطر التاسع والخمسين ممتدة في ستة أشطر متساوية لأشطر البداية . أما ما بين تلك البداية وهذه النهاية فألوان من الصعود والهبوط والتجاذب والتناغم . إنها من السكون انطلقت واشتدت ، لكنها إلى السكون عادت واستقرت بعد أن حققت كل طموحات الشاعر وآماله في الحياة والكون .

الخاتمة :

بسطت قصيدة البحتري ـ كما قدرأينا ـ أبعاد معضلة أصبح مجتمعه ، بعد مقتل الخليفة المتوكل ، يعاني من شرورها وهي ما يمكن أن تسمى بالقهر الإنساني ، الذي غابت فيه القيم العظيمة فلم يعد لكلمات الرحمة ، والعدل ، والمساواة ، والتضحية أي وجود في عالم رجاله المتحكمين بأمره ، وإنما أصبحت مفردات الجشع ، والبغي ، والغل ، والغدر ، والدمار ، والهلاك هي الرائجة في سوق أنانيتهم ، ونفعيتهم ، وجبروتهم .

ولما كان مثل هذا القهر الإنساني سلوكاً شهدته أمة الشاعر ، واستطاعت التغلب عليه والخروج من محنته في الماضي ، فقد تمثل المباديء والوسائل التي اتبعت هناك لتكون الأسلوب الأنجع في حل مأساة مجتمعه في الحاضر ، وبذلك انتقل بخياله إلى هجرة الرسول الكريم وما اعتمدته من أسلوب في التحدي ، وتكوين القوة المتآلفة على الحق العدل والمساواة حتى تحقق الفتح المبين وتغير كل شيء إلى الضد الحسن ، فانقلب الشر خيراً ، والقطيعة لحمة ، والحرب أمناً وسلاماً .

لقد سخر الشاعر كل قدراته اللغوية والفنية كي يغلف أفكاره البعيدة تلك ، متستراً ببعض الأساليب الشعرية المعهودة كالحديث عن الشيب والشباب ، وسرد أوصاف الممدوحين ، ووصف جمال الربيع ، ووسائل الشراب ، لكن قدراً من التفكير النقدي التحليلي في الطريقة الشعرية الكلية التي تعامل فيها الشاعر مع لغة هذه الأساليب وغيرها ، يمنحنا فرصة للكشف عما تخفيه وما ترمي إليه حتى لو كانت مراميها قصيّة .

إننا ـ في نهاية هذا التحليل ـ نؤكد ما لمسناه من براعة الشاعر في الربط بين أفكاره الانفعالية ومعالجاته اللغوية ـ صورة وإيقاعاً وما تبعها من فنون القول ـ مما مكن المعنى ، في قصيدته هذه ، أن يتشكل في أعمق مستوياته الجمالية ، وأكملها فنية .

المصادر والمراجع :

١ ـ البحتري ، أحمد أحمد بدوي ، الطبعة الخامسة ، دار المعارف ، القاهرة .

٢ ـ تاج العروس ، السيد محمد مرتضى الزبيدي ، دار ليبيا للنشر والتوزيع ١٩٦٦ م .

٣ ـ تاريخ الأمم والملوك ، لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري ، دار الثقافة ، بيروت ، د.ت .

٤ ـ تاريخ ابن خلدون (كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب ، ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر) دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٦٧ .

٥ ـ ديوان أبي تمام ، بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبده عزام ، الطبعة الثانية ، دار المعارف ، القاهرة .

٦ ـ ديوان البحتري ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، الطبعة الثانية ، ذار المعارف ، القاهرة .

٧ ـ ديوان زهير بن أبي سلمى ، يشرح أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

٨ ـ رسائل الجاحظ ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ١٩٦٤ م .

٩ ـ الزمن في الأدب : هانز ميرهوف ، ترجمة الدكتور أسعد رزق ، نشر مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ، ١٩٧٢ م .

١٠ ـ سينية أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي ، مجلة فصول ، مجلد ٧ العددان ١ ، ٢ أكتوبر ١٩٨٦ ، مارس ١٩٨٧ ، القاهرة .

١١ ـ الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، عبد القادر الربّاعي ، نشر جامعة اليرموك ، إربد ، ١٩٨٠ م .

١٢ ـ الصورة الفنية في النقد الشعري : دراسة في النظرية والتطبيق ، عبد القادر الربّاعي ، دار العلوم ، الرياض ، ١٩٨٤ م .

١٣ ـ العصر العباسي الثاني ، الطبعة السادسة ، دار المعارف ، القاهرة .

١٤ ـ الفخري في الآداب السلطانية ، مكتبة صبيح بالقاهرة د.ت .

١٥ ـ المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيلية ، وليم راى ، ترجمة يونيلل يوسف عزيز ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٨ م .