جامعة اليرموك

كليـــــــة الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

المدينة في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري

إعداد

حسن فالح حسين بكور

إشراف الأستاذ الدكتور

موسى ربابعة

١٩٩٩م

المدينة في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري

إعداد

حسن فالح حسين بكور

بكالوريوس في اللغة العربية وآدابها جامعة اليرموك ١٩٨٢، دبلوم التربية، أساليب اللغة العربية، ١٩٨٢، ماجستير اللغة العربية / أدب ونقد جامعة اليرموك، ١٩٩٥.

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الدكتوراه في اللغة العربية /أدب ونقد

جامعة اليرموك

لجنة المناقشة

أ.د. موسى ربابعة	.....	رئيساً ومشرفاً
أ.د. محمد ابراهيم حُسوَّر	.....	عضواً
أ.د. عبدالقادر الرباعي	.....	عضواً
أ.د. حسين خريوش	.....	عضواً
د. ماجد جعافره	.....	عضواً ومشرفاً مشاركاً

١٩٩٩م

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى الوالدين -غفر الله لهما- منبع العطف والحنان

إلى رفيقة الدرب والزّوجة الصابرة والمربّية الفاضلة، إلى التي ظلت في سمائي

تستمطرني بالأمل الباسم وتشمخ بنا فوق الآلام «أم الحارث»

إلى الأحبة الأبناء فلذات الأكباد : حارث ، ومحمّد، وآيات، وهديل

الصابرة صبر أيوب وآية، وإسراء وإلى الشقيقة «ورده»

إلى هؤلاء جميعاً أهدي ثمرة جهدي المتواضع

الباحث

حسن بكور

المحتويات

الموضـــــــوع	الصفحـــــــة
الإهداء	ج
المحتويات	د
المقدمة	هـ-ح
التمهيد :	١
أ- جماليات المكان في الشعر	٢
ب- المدينة العباسية : النشأة والتطور	٩
الفصل الأول : صورة المدينة في الشعر العباسي	١٣
أ- المدينة ومناظرها الطبيعية	٢٠
ب- معمارية المدينة وأبعادها الحضارية	٦٠
الفصل الثاني : الحنين إلى المدينة في الشعر العباسي	٩٧
الفصل الثالث : ذمُّ المدينة	٢٠٧
الفصل الرابع : رثاء المدينة في الشعر العباسي	٢٣٢
الفصل الخامس : دراسة نصية للمدينة في الشعر العباسي	٣١٩
الخاتمة	٣٧٢
المصادر والمراجع	٣٧٨
الملخص بالعربية	٣٩٣
الملخص بالانجليزية	٤٠١

المقدمة

تأتي أهمية موضوعي في أنه يقوم بالكشف عن الفعل الإنساني الحضاري لاسيّما أن المدينة مجالٌ من مجالات الحضارة، ومن خلاله يمكن رصد تحولات الحركة الإبداعية الشعرية في شتى المجالات، والوقوف على أثر المدينة في النفس الشاعرة وتصوير رؤية الشعر للحضارة وسر أعماق النفس، والبحث عن التفاعل بين الأثر الحضاري والأثر الإبداعي والكشف عن المشاعر والأحاسيس والوجدان.

ويهدف البحث إلى رصد حركة الشعر ومدى تجاوبه ومواكبته لهذا التطور الحضاري في الشعر العباسي.

ومن هنا يأتي هذا الموضوع ليكشف عن الرؤية الشاعرة ومدى استجابة الحضارة لها، وسيجيب على هذه التساؤلات.

- هل واكب الشعر الحركة الحضارية وساير تطورها؟

- هل كان الشعر انعكاساً حقيقياً للحضارة ؟- هل تفاعل الشاعر مع هذا الصرح الحضاري بروحه ووجدانه ؟

- كيف كانت صورة المدينة عند الشاعر العباسي ؟ ما هي مظاهر التطوّر والتجديد في الموضوع الشعري والأداء الفنّي لقصيدة المدينة العباسية ؟

وكل هذه التساؤلات وسواها تشكل بؤراً مهمةً وإضاءات محورية تستقطب اهتمام الباحث ومعالجتها برؤية عميقة متأنية، عمادُها التعايُش مع المصادر وأمّهات الكتب من الدّواوين الشعرية والموسوعات التاريخية والجغرافية التي تزخر بالشعر.

وقبل الكشف عن فصول البحث أجد من المناسب التوقّف عند مسوغات اختيار هذا الموضوع ودواعي انتقائه، ولعلّ البحث الذي تقدّمت به بعنوان «صورة المدينة في الشعر العربي المعاصر»، في ندوة «اتجاهات الشعر العربي الحديث» هو الذي مهد هذا الاتجاه وبلوره إلى أن تمّ اللقاء مع أستاذي الدكتور موسى ربابعة بعد

جهدٍ مضنٍ في البحث والدراسة، فصادفت قبل طرح موضوعي رغبةً قوية لدى أستاذي المشرف بتجشيعي في الكتابة حول «المدينة في الشعر العباسي»، وكانت الخطوة المباركة تعززها تلك الخلفية الثقافية عن العمران في الشعر العربي حتينهاية العصر الأموي، الموضوع الذي درست من خلاله دواوين الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي، فكان ذلك البحث دعامةً أساسية فتّق لي الكثير من محاور الرسالة وأبعادها، ويوم أن نضجت الفكرة وتجذّرت في الوجدان وتعمّقت جذورها في مخيلتي، رُحت أحدد الفترة التي يتناولها البحث، ولما كان العصر العباسي يغطي مساحة زمنية شاسعة اكتفيت بأن تكون المساحة محدّدة الزمن لئلا يطول البحث وتتشعّب محاوره واتجاهاته، فكان الاختيار حتى نهاية القرن الرابع الهجري.

ولعلّ الجانب الحضاري في البحث كان أحد الدوافع في اختياره، فكانت لديّ رغبةٌ عارمة في الكشف عن مدى تجاوب الشعر ورصده للحركة الحضارية ومدى مواكبة الفن والإبداع لمسيرة الحياة الحضارية.

ومما يلفت النظر -وفي حدود علمي- أن الدراسات الحديثة لم تتناول هذا الموضوع بصورته هذه، بل كشفت عن بعض الجزئيات المحدّدة كما هو الحال في اتجاهات الرثاء في القرن الثالث الهجري من خلال أعلامه لروضة محمد، وكتاب بغداد في شعر العصر العباسي الأول حتى سنة ٣٣٤هـ، لعامر نايف، غير أن ما يتناوله بحثنا عرضه لشريحةٍ كبيرةٍ من شعراء العصر العباسي المشهورين منهم والمغمورين ورصد القصائد الشعرية والمقطعات التي تناولت المدينة بشتى انعكاساتها في وعي الشاعر ولا وعيه ابتداءً بالوصف ومروراً بالحنين وذم المدينة ورثائها وانتهاءً بالدراسة النصيّة لقصيدة المدينة العباسية، ولعلّ ميزة هذا البحث تلك الشمولية المتمثلة في رصد أبعاد العلاقة بين الشاعر والموضوع (المدينة) والكشف عن جماليات المدينة في الشعر سواءٌ منها الجانب النفسي الوجداني أم الوصف لطبيعة المدينة ومناظرها الجميلة.

ولتحقيق هذه الغاية قُسّم البحث إلى تمهيد وخمسة فصول، تناول التمهيد

محورين أساسيين، كمدخل إلى معالجة الفصول الرئيسية في البحث، وهذان المحوران هما : جماليات المكان في الشعر، والمدينة العباسية، النشأة والتطور. ويتناول المحور الأول مدى العلاقة الوجدانية التي تربط الشاعر بالمدينة، وتصوير الشعر لجمالياتها. ويأتي المحور الآخر ليتوقف عند بدايات نشوء المدينة العباسية وعوامل تطورها ومارافقها من حركة ثقافية فكرية أسهمت في إعلاء صرح الحضارة والنهضة العلمية.

ويكشف الفصل الأول عن معمارية المدينة في الشعر العباسي وما بلغته من رُقيّ حضاري في مجال الهندسة المعمارية، ومدى تجاوب الإبداع الشعري ومواكبته للتطور الحضاري، وانعكاس الفن المعماري االمادي على الشعر، من حيث وصف المدينة وجمالياتها الطبيعية.

وأما الفصل الثاني فيعكس البعد الوجداني والنفسي عند الشاعر العباسي، وموقفه من المدينة التي اغترب عنها فهل دفعته الغربة والبعد عن مدينته إلى الحنين إليها والشوق إلى مجالسها وطبيعتها؟ هل عكست القصيدة العباسية صورةالشاعر المتألم الباكي على مدينته؟ وهل كشفت عن تلك العلاقة الحميمية بين الشاعر والمدينة ؟ وهل كان حديث الشاعر منصباً على علاقته بالمكان «الجماد» فحسب، أم أنه تجاوز المكان المجرّد إلى الطبيعة من حوله وإنسانها ومجالس لهوه وأهوائه ؟.

وأما الفصل الثالث فقد استعرض المدينة كمحطة من محطّات ذمّ الشعراء لها، وكشف عن طبيعة علاقة الشاعر بالمدينة بما تشكّله من رؤىً ضاغطة تحرك أحاسيسه وتدفعه للنفور منها وذمها وبيّن الفصل دوافع الشعراء وأسباب ذمّهم للمدينة، التي خضعت لأهواء حكّامها وذومهم فتلوّنت برؤاهم وخصوصيتهم وكأنها الوعاء الذي يفرغ فيه كلّ شيء والإطار الذي يضمّ مذاهبهم وسلوكهم، وكانت علاقة الشاعر تتشكّل من خلال هذه الأحداث.

ويكشف الفصل الرابع عن فن جديد استحدث في العصر العباسي بما يتضمنه من قصائد شعرية صاغت الألم الذي يعتصر النفوس، والفنّ الشعري الجديد هو

«رثاء المدن»، فهل كان هذا اللون الجديد من الشعر مقطوعات شعرية أم أنه صيغ قصائد شعرية مكتملة البناء بأسلوبها ومضمونها؟ ما هي الملامح العامة التي تميز هذا الفن عن غيره ؟ هل كان يسلط الضوء على مساحةٍ محدّدة من جوانب الحياة أم أن اهتمامه يتجاوز إلى دوائر أوسع وزوايا أشمل وأرحب ؟ هل عالج هذا الفن المضامين الفكرية والأبعاد الإنسانية لمأساة المدينة؟ وهل تناول الرثاء الأبعاد المعمارية المادية والجوانب الحياتية المختلفة؟ هل صاغ الرثاء جوانب المادة (الجماد) والإنسان معاً؟

وأما **الفصل الخامس** والأخير، فقد تناول قصيدتين من النماذج الشعرية في فنيّ الرّثاء والوصف، ودرس جمالياتها الفكرية والبنائية الفنية، ونوّهت الدراسة بمدى الترابط بين فنيّة القصيدة وبنائها من جهة والفنّ المعماري المادي الزّخرفي من جهة أخرى، وأجاب هذا الفصل عن السؤال الكبير : ما مدى التطوّر والتجديد الذي لحق القصيدة العباسية فكراً وفناً؟

وبعد .....

فإلى كلّ مربٍّ فاضلٍ ومعلّمٍ مخلصٍ مبدعٍ نهلتُ من نبع علمه وغزير خلقه وأدبه، باقاتَ محبةٍ وأكاليلَ تقديرٍ وإعجابٍ ووفاءٍ أطرزها على جبينه الوضاء المشرق.

إلى الأستاذ المشرف **الدكتور الفاضل موسى ربابعة**، كل الشكر والعرفان لملاحظاته القيمة التي وجهت جهدي توجيهاً سديداً، فكانت المحجة الذي من خلاله اهتدى الى الحكم والنقد والتحليل. فلك الشكر والثناء والعرفان، ما بقي الوجود ينبض بالحياة.

وكل الشكر والتقدير إلى الأساتذة الأجلاء الأفاضل الدكتور محمد ابراهيم حور، والدكتور عبدالقادر الرباعي والدكتور حسين خريوش، والدكتور ماجد جعافره لتفضلهم بمناقشة هذا البحث، كما أنوه بالشكر والثناء إلى الأستاذ الدكتور عفيف عبدالرحمن.

التمهيد

أ- جماليات المكان في الشعر

ب- المدينة العباسية : النشأة والتطور

جماليات المكان في الشعر

تعالج هذه الدراسة موضوع جماليات المكان في الشعر، وأقصد بالمكان اينما ورد «المدينة» ومن خلال الوقوف على الشعر المجموع للفترة المحددة واستقرائه -العصر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري- تبيّن أن المدينة تشكل ظاهرة بارزة في شعر هذه المرحلة، وتتجلّى في القصائد الشعرية جماليات المدينة التي تستقطب الانتباه، لأنها تمتدّ عبر مساحات واسعة من الإبداع الشعري، وتحتل مكانة مرموقة في هذا المجال (فعلاقة الإنسان بالمكان حقيقة بالغة في القدم ووجوده مرتبط بالمكان، وأنه على قدر إحساس الإنسان، بأنه مرتبط بالمكان يكون إحساسه بذاته، ... والإنسان لايحتاج إلى رقعة فيزيقية جغرافية يعيش فيها، بل يميل كذلك إلى البحث لنفسه عن رقعة من الأرض يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته)[1]. ومن هنا ترتبط عملية تشكيل هوية الإنسان بالمكان، لأن الإنسان في تكوينه لذاته البشرية لايستطيع ذلك خارج إطار المكان، فالذات الإنسانية تنطلق خارج حدود ذاتها، وتتجاوزها إلى الخارج للبحث عن أماكن تتفاعل معها، وتشكل رؤيتها وشخصيتها، فالفرد يمتدّ إلى مساحات مكانية خارج حدود الذات حيث يقيم علاقاته.

إن علاقة الإنسان بالمكان علاقة تلازمية تلاحمية متجذرة في وجدانه (فالإحساس بالمكان -الوطن- إحساس له أصالته في الوجدان البشري، لأن المكان يصبح هنا هوية تاريخية ووطنية ونفسية، وخصوصاً لأنه يمثل حلقة الوصل المشيمية برحم الأرض-الوطن- الأم، ويرتبط بوداعة وهناء الطفولة وذكريات وغراميات الصبا، ويزداد الإحساس بالمكان تجذراً وعمقاً إذا ماتعرض المكان

---

(١) خصوصية التشكيل الجمالي للمكان في أدب طه حسين، نبيله ابراهيم، مجلة فصول، م٩، العددان الأول والثاني، أكتوبر ١٩٩٠، ص ٤٩.

للخطر أو الضياع أوالانصهار)[1].

وإحساس الإنسان بالمكان هو إحساس غريزي فطري في النفس، يستشعر الإنسان من خلاله بأنه المأوى والانتماء إذ يعني (المكان بالنسبة للإنسان أشياء متعددة، فهو المأوى والانتماء ومسرح الأحداث حتى أن المكان الذي ينتمي إليه الإنسان يتخذ بعض الأحيان طابعاً مقدساً، لأن العلاقة بين الإنسان والمكان علاقة متجذرة..)[2].

والمكان الحيز لايمكن أن يعني شيئاً كبيراً، وإنّما المكان الذي يعني هو المكان التجربة، فالعلاقة التي تربط الشاعر بالمكان هي الذكريات والتأملات كما يقول الدكتور موسى ربابعة[3]. ومن هنا فالمكان بهندسته المعمارية وما يرتبط به من مناظر طبيعية، يكتسب هذه الخصوصية من خلال ارتباط الشاعر به والتجربة أو الموقف الذي تشكّل من هذه العلاقة، فالمكان يستمد قيمته وأهميته بما يرتبط به من عناصر فاعلة وحيوية، وبما يشهده من إقامة علاقة بين الأحبة يمكن استعادتها في مخيلة الشاعر عن طريق الحلم (ولهذا فإن الأماكن التي مارسنا فيها أحلام اليقظة تعيد تكوين نفسها في حلم يقظة جديدة، ونظراً لأن ذكرياتنا عن البيوت التي سكناها نعيشها مرة أخرى كحلم يقظة، فإنّ هذه البيوت تعيش معنا طيلة الحياة[4].

وتتكشف جماليات المكان في الشعر من خلال ما تعكسه من علاقات بين

---

(١) الشعر ومتغيرات المرحلة، حاتم الصكر واعتدال عثمان، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ص ٥١؛ وانظر : جماليات المكان في شعر عرار،د. تركي المغيض، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، م٤، ع٢، ١٩٨٩م، ص ١٩٠.

(٢) ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، د. موسى ربابعة، مجلة أبحاث اليرموك، م٨، ع٢، ١٩٩٠م، ص ٥٦.

(٣) ظواهر الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، د. موسى ربابعة، ص ٥٦.

(٤) جماليات المكان، باشلار، ص ٤٤.

الناس، فإذا انتقل الإنسان من مكانه المألوف إلى آخر نقيض له في المناخ والطبيعة، فإنّ عواطفه تجاه الجديد تتغير وتكتسب ملامح سلبية، وخاصة إذا فقد في هذا المكان الجديد ما كان يحقق له ذاته، ولو كان الجديد جميلاً، فإنه يكتسب صفات الإنسان ويتلوّن بلونه، وكأنه يشاركه أحزانه[1].

وتتضح هذه الرؤية من خلال مديح الشاعر العباسي وحنينه إلى المدينة تبعاً لطبيعة المكان وجغرافيته (فأيّ عنصرٍ من عناصر الطبيعة تتناوله الذات الاجتماعية، يكتسب بعداً اجتماعياً، لم يكن له من قبل، فالفرد حين يتمتع بجمال شيءٍ ما، إنما يتمتع به من خلال خلفية اجتماعية تاريخية خاصة بموضوع استمتاعه وإن يكن لايعيها تماماً)[2].

وتتضح فيما سبق أهمية المكان على أنه ظاهرة في الشعر ومدى تجذرها في أعماق الإنسان ووجدانه، ويمكن تشكيل جماليات المكان «المدينة» في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري في بعدين أساسيين : البعد الإنساني بشقيه الرثاء والحنين، والبعد الجمالي الطبيعي.

١- البعد الإنساني (الحنين والرثاء) :

أ- الحنـــــين :

ويعني تلك العلاقة الانفعالية التي يقيمها الشاعر مع المكان الجامد المرتبط بتجربته والتي عاشها في هذا المكان (فالشاعر يقيم علاقات مع الأشياء التي تمكنه من تجسيد انفعالاته، وهذه الأشياء الجامدة استطاعت هي الأخرى أن تكتسب صفات جديدة من خلال عملية إسقاط الانفعال الإنساني على الأشياء الجامدة)[3].

---

(١) دلالة المكان في مدن الملح، لعبد الرحمن منيف، د. محمد شوابكة، مجلة أبحاث اليرموك، م٩، ع٢، ١٩٩١، ص ١٩.

(٢) القيم الجمالية في الشعر العربي الحديث، ١٩٥٠-١٩٧٥، سعد الدين كليب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة حلب، ص ٤٩.

(٣) ظواهر من الانحراف الأسلوب في شعر مجنون ليلى، د. موسى ربابعة، ص ٥٨.

فالأماكن التي تحتضن ذكريات الشاعر من حيث التآلف والانسجام تبقى متجذرة راسخة في كيانه وأعماقه، ومن هنا يتحوّل المكان من كونه العمراني الجامد إلى حيز يختزن الذكريات (يمثل المكان مستودعاً لهذه الذكريات، ويظل يوحي للإنسان بالفعل المبدع، ويمده بالشحنات النفسية والوجدانية التي تعيد له توازنه النفسي في حالة فقدان ذكرياته مع المرأة، أو في حالة حدوث شرخ أو خلخلة في بناء النظام النفسي الداخلي (المزاج) لأي سبب ما)[1].

وتبدو الفاعلية الوجدانية للمكان عند شعراء العصر العباسي، نتاجاً لتلك اللحمة والاتصال المباشر به من خلال مجالس اللهو والطرب والغناء، والتمتع بالمناظر الطبيعية الخلاّبة التي تحيط بالمدينة، وكذلك ما يتصل بالعلاقات الحميمة التي تجمع الأحبّة، فها هو السري الرفاء (ت ٣٦٢هـ) يتشوّق إلى مدينة الموصل وهو مقيم بحلب :

هل أطرَقَنَّ العَمْرَ بين عِصابةٍ سلكوا إلى اللذّاتِ كلَّ طريـــــق

إلى أن يقول :

كَلِفٌ تذكرّ قبل ناهيةِ النّهـــــى ظِلّين : ظِلّ هوىً، وظلّ حديـــق[2]

وجماليات المكان تتجسّد من خلال ارتباط المكان (المدينة) بالحركة الجماعية للمجتمع المتآلف على المستوى الترفيهي «اللذات» والتمتع بمفاتن الدنيا، ومغرياتها، وهذه الألفة مع الأحبة والأصحاب، قادت الشاعر إلى ارتباطه العفوي بالمكان، والتحامه به، لأنه لم يعد مكاناً مجرداً، بل غدا متصلاً بتجربة إنسانية أضفت عليه شكلاً محبباً، يكتسب خصوصية مميزة إلى الإنسان الذي امتدّ في مسارحه فعاش أيام لهوه، فإذا بالمكان يتمدّد في وجدان الشاعر وانفعالاته ويتجذر في وعيه ولا وعيه، فيتحوّل إلى نغمة جميلة تسري في أوصاله، فيتعمّق الشعور بحبّ المكان

---

(١) جماليات المكان في شعر عرار، د. تركي مغيض، ص ١٩٧.

(٢) ديوان السري الرفاء، تقديم وشرح كرم البستاني، مراجعة : ناهد جعفر، دار صادر بيروت، ص ٢١٦.
كلف : مولع، حديق : يريد حديقـــــــة.

والانتماء إليه، (وحسّ المكان حسّ أصيل وعميق في الوجدان البشري، وخصوصاً إذا كان المكان هو وطن الألفة والانتماء الذي يمثل حالة الارتباط البدئي المشيمي برحم الأرض -الأم، ويرتبط بهناء الطفولة وصباباتِ الصبا)[1].

وهذا ما دعا باشلار إلى نفي الأصالة عن العملِ الأدبي إن لم يرتبط بالمكان (فالعمل الأدبي حين يفتقد إلى المكانية فهو يفتقد خصوصيه وبالتالي أصالته)[2].

ب- الرثـــــــاء :

ويقصد بهذا البعد تجاوز الشعر للذات الفردية إلى تبني القضايا الإنسانية وهمومها، ويرى بعض النقاد الاجتماعيين أن العملية الأدبية تمرّ في ثلاث دوائر هي : دائرة البعد الذاتي ودائرة البعد الاجتماعي ودائرة البعد الإنساني أو الحضاري، ويذهبون إلى أنه لابدّ للعملية الفنية من اجتياز، هذه الدوائر الثلاث بأبعادها بحيث ننفذ من الأولى إلى الثانية وإلى الثالثة[3].

وإذا كان الشاعر العباسي قد التحم بمجتمعه، وارتبط بالمكان ارتباطاً وشائجياً عضوياً، فإنه مؤهلٌ للخروج من ذاتيته إلى التعبير عن رويته الإنسانية لمجريات الأحداث، فإذا كانت المدينة العباسية قد شهدت حروبا دامية طاحنة بين الخلفاء، فإنها كانت هدفاً لسهامهم، فإذا بها تتعرّض للنهب والسلب والحرق والغرق وتنتهك حرماتها، ويتقوّض بنيانها وعمرانها وتنتهب خيراتها، وإذا بالشاعر يصور هذه المآسي الدامية بحسه الإنساني المرهف وبصورة حزينة مؤلمة، تكشف عن ضيق ومعاناةٍ حقيقية، لما رآه من هول الكارثة والفجيعة، ويرسم الشاعر لوحاتٍ فنيةً زاخرة بالحركة والألوان، يصور من خلالها المدينة بجمالياتها في الزمن الماضي

---

(١) الشعر ومتغيرات المرحلة، حاتم الصكر واعتدال عثمان، ص ٥١.

(٢) جماليات المكان، باشلار، ص ٩.

(٣) مقدمة في دراسة الأدب الحديث، عبدالرحمن ياغي، عمان، دائرة الثقافة والفنون، ١٩٧٦م، ص ٢٦-٢٧. وانظر : البعد الإنساني في شعر عبدالرحيم محمود، د. بسام قطوس، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، م١٠، ع٢، ١٩٩٥، ص ٢١٦.

المشرق من جهة، ولوحات فنية سوداوية تتسم بالكآبة والمعاناة، لما آلت إليه المدينة التي اختفت جمالياتها، وخير من يمثل هذا البعد ابن الرومي (ت ٢٨٣هـ) في رثاء مدينة البصرة[1] :

ذَادَ عن مُقْلَتِي لذيذَ المنَـــامِ شُغْلُها عنه بالدُّمُوعِ السِّجَـــامِ

إلى أن يقول :

كَمْ أغَصُّوا من شَارِبٍ بشَـــرابٍ كَمْ أغصُّوا من طَاعِمٍ بِطَعَـــامِ؟
كم ضَنِينٍ بنفسِه رامَ مَنْجَـــىً فَتَلَقَّوا جبينَه بالحُسَـــامِ؟
كم أخٍ قد رَأَى أَخَاه صَرِيْعَـــاً تَرِبَ الخَـــدِّ بَيْنَ صَـــرْعَى كِرَامِ

كَمْ أَبٍ قد رَأَى عَزِيْزَ بَنِيْـــهِ وَهُو يُعلِي بِصَارِمٍ صَمْصَـــامِ؟

تجسّد هذه اللوحة معاناة الإنسان في الوجود (فالمرءُ لابد أن يكون أباً أو أخاً أو زوجاً وفي هذه الحالات كلها سيجد في القصيدة ما يثير مخاوفه ويستدعي أحزانه، لأنها تصور الإنسان الراغب في الحياة يحاول الهروب من الموت، لكن قبضته الشرسة لاتلبث أن تمسك به وتلقيه في الهاوية، والأخ يربطه بالعالم أخ آخر، فإذا بهذا الرباط يتقطع بحد السيف، والأب المحب لأبنائه يسلب منه أعزهم ويقطم صغيرهم بالسيف أيضاً، والنساء الحرائر المخبّآت يعتدى عليهن، ويؤخذن سبايا يتقاسمن هؤلاء الزنج، والمشهد كله استماته في النضال من أجل البقاء، لكن حقد الإنسان هو الأقوى وهو الذي يفسد الحياة ويشوّه فتنتها وجمالها[2].

وتتحول البصرة المدينة الرابضة في بقعة جغرافية محددة في هذا العالم إلى أية مدينة في بقاع الأرض، وإنسانها الجريح المفجوع بأبنائه وإخوانه إلى أي

---

(١) ديوان ابن الرومي، شرح الأستاذ أحمد حسن بسبج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ٣/٣٣٨-٣٤٢.

(٢) اتجاهات الرثاء في القرن الثالث الهجري من خلال أعلامه، روضة محمد، اللاذقية، ١٩٨٣، ص ١٥٥.
الدموع السجام ، المنصبّة، تربَ الخدّ ، تمرّغ خدّه بالتراب.

إنسان في هذا العالم، والزنج يتحولون سفاحين لايعرفون سوى البطش والقتل وإراقة الدماء (وهكذا لم تعد البصرة مدينة في مكان ما من بقاع الأرض، ولم يعد شعبها واحداً من شعوب هذا العالم، بل أصبحت كل مدينة، وأصبح أي انسان هلوع فيها كل انسان في الوجود، وأصبح الزنج عنواناً لكل خطر داهم الإنسان منذ فجر الوجود، أنهم الموت في أشنع أشكاله وأثقل خطاه)[1].

٢- البعد الجمالي الطبيعي للمدينة :

ويقصد بهذا البعد تركيز الشعراء على إبراز المدينة بجمالياتها الطبيعية من حيث : الوصف الجميل لواقعها وما تشتمل عليه من عناصر طبيعية من جنان وبساتين وقصور وأنهار وقرى وجبال وهواء عليل، ووصف معمارية المدينة وأبعادها الحضارية من حيث موقع البناء وهندسة معماريتها وزخارفها ورسومها... الخ.

ويظهر المكان في الشعر العباسي في أبهى جمالياته من خلال امتزاج الشاعربه، فيرسمه لوحات فنية ناطقة، تشي بتفاعل الشاعر مع هذه الأمكنة، فيؤنسنها ويشخصها ولقد شكل تفاعل الشاعر مع الأشياء الجامدة والطبيعية بمختلف صورها وأشكالها عالماً جديداً، لم يكن للإنسان أن يشعربه دون هذا التجاوز لطبيعة اللغة المألوفة. وإنّ العلاقات الجديدة، التي نشأت بين الشاعر والطبيعة لابد أن تستدعي علاقات لغوية جديدة قائمة على تجاوز الأساليب المألوفة، وذلك من خلال ابتداع أساليب جديدة قادرة على أن توسع اللغة عن طريق الصور الشعرية المبتكرة)[2].

ومن هذه الأمثلة وصف البحتري (ت ٢٨٤هـ) لمدينة المتوكلية :

تُضَاحِكُها الضُّحى طَوْراً وطَـوْراً عَلَيْهَا الغَيْثُ يَنْسَجِمُ انْسِجَامَـــا[3]

---

(١) ابن الرومي في الصورة والوجود، د. علي شلق، دار النشر للجامعيين، ط١، ١٩٦٤، ص ٣٢٧-٣٢٨.

(٢) ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، ص ٥٩.

(٣) ديوان البحتري، تحقيق وشرح حسن كامل الصيرفي، دار المعارف بمصر، ١٩٦٤، ٢٠١١/٣-١٠١٢.

«فالضحى تضاحك المدينة»، أي أن الشاعر يقوم بتشخيص الطبيعة (فعمق الاتصال بين الشاعر والطبيعة واسقاط ما في نفسه عليها عنصران يدفعان الشاعر إلى أن يتجه بلغته إتجاهاً تشخيصياً، فهو يشخّص بعض عناصر الطبيعة ويدب فيها الحياة ويمنحها صفات غريبة عنها، وقيمة هذه الغرابة أنها تضع القارىء أمام صدمة المفاجأة ولذة عدم التوقع)[1].

ولعلّ الفصول التالية تشكّل رؤية عميقة لظاهرة المدينة في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، إذ تغلغلت المدينة في وجدان الشاعر وارتبط بها وبما يتصل بها من مجالات حضارية، أملت عليه بناء صلات حميمية تارة فدفعه ذلك إلى الحنين إليها ورثائها. وتارة أخرى ذمّها وهجاها لنفوره منها لأسباب ودوافع معينة، وتارة يصف الشاعر الأبعاد الحضارية للمدينة وجمالياتها بريشة الفنان المبدع، وفي كلّ الأحوال عبّر الشعر العباسي في معالجته لهذه الظاهرة عن الذوق الرفيع للشاعر الذي واكب التطوّر الحضاري والفكري الذي وصلت إليه الحاضرة العبّاسية.

المدينة العباسية :
النشأة والتطور

تعود عملية تمصير المدن العربية الإسلامية وتخطيطها إلى الفتح الإسلامي لبلاد فارس في عهد الخلفاء الراشدين، ليتمكن الجيش الإسلامي الذي ابتعد عن حاضرة الدولة الإسلامية من الاستقرار، إذ راح يبنى الخيام والقباب والفساطيط في بداية الأمر ثم بنى المساكن بالقصب[2].

---

(١) ظواهر من الانحراف الأسلوبي، ص ٥٩-٦٠.

(٢) انظر : فتوح البلدان، البلاذري، نشر صلاح الدين المنجد، القاهرة، ١٩٥٧، ص ٤٧٦. ولمزيد من نشأة المدن الإسلامية انظر : البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق : عبدالسلام هارون، القاهرة، المطبعة الرحمانية، ١٩٣٢، ٢٢٦/٢.

وحينما كثر تدافع المسلمين من الجزيرة العربية للإنضمام إلى جيوش الفتح توسع العرب في بناء الدساتر في البصرة والكوفة[1]، ولعل ثمة عوامل ادارية وعسكرية واقتصادية وسياسية أسهمت في تخطيط المدن الإسلامية كالبصرة والكوفة وواسط وبغداد وسامراء.[2]

ولم يكن بناء المدن والقصور في العهود الإسلامية أمراً مرتجلاً عشوائياً، بل كان يستند إلى فن وهندسة منظمة، وذلك في وضع العلامات على الأرض كما هي الحال في خطط الكوفة والبصرة والموصل[3].

ويبدو أن ثمة عوامل متعددة تلعب دوراً مهماً في هندسة العمارة العربية الإسلامية منها العوامل الدينية والاجتماعية والعسكرية والجغرافية، فتصميمات القصور ومنازل المسلمين قد تأثرت بالعامل الديني، فكانت منازل البصرة والكوفة وغيرهما من المدن الإسلامية يراعى فيها ناحية حجاب النساء، إذ تخصص أجزاء منها لقاعات وحجرات النساء وأهل البيت لحجبهم عن أنظار الغرباء، وللمنزل الإسلامي في البصرة والكوفة وغيرهما من المدن الإسلامية دهليز يقع بين مدخلي المنزل، يمنع المارة من النظر لداخل الدار، ويلعب العامل الاجتماعي من حيث الطبقات الاجتماعية دوره في توجيه الانتاج المعماري من حيث الكم والكيف، كما كان للعامل العسكري دورٌ منهم في تشكيل العمارة الإسلامية من حيث بناء الحصون وتعزيز الاستحكامات ضد الأعداء[4].

---

(١) لمزيد من معرفة تطور بناء المدينة الإسلامية، انظر : الأخبار الطوال، الدينوري، تحقيق : عبدالمنعم عامر، القاهرة، ١٩٦٠، ص ١٢٥ ؛ وانظر : تاريخ الرسل والملوك، الطبري، تحقيق : محمد أبو الفضل ابراهيم، القاهرة، ١٩٦٩، ١٤٧/٣.

(٢) انظر : تاريخ واسط، بحشل أسلم بن سهل الرزاز، تحقيق : كوركيس عواد، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٧، ص ٤٣.

(٣) فتوح البلدان، البلاذري، ص ٢٧٥.

(٤) العوامل التاريخية لنشأة وتطور المدن العربية الإسلامية، ص ٢٤٢-٢٤٥.

وكان للمدينة العباسية نشاط مهم في حركة الثقافة وازدهارها، فقد قامت سوق المربد في مدينة البصرة بدور ثقافي متميز، إذ شهد العصر العباسي اختلاط العرب بالعجم، ففشا اللحن وكثر الخطأ بين الموالي الذين دخلوا في الإسلام، وأفسدوا حتى على العرب الخالصة لغتهم فتحول المربد يؤدي غرضاً يتفق وهذه الحياة الجديدة، فيخرج النحويون إليه يستمعون من أهله ما يصحح لغتهم ويؤيد مذاهبهم فكان أهم مدد لمدرسة البصرة[1].

وكانت سوق المربد تعج بأعلام اللغة والأدب والنحو يأخذون اللغة من أصحابها الذين يأتون من أعماق البادية ومن هؤلاء العظماء : أبو البيداء الريّاحي، والمنتجع الطائي وأبو مهدية الأعرابي وأبومالك عمرو بن كركرة وأبو خيرة[2].

وأسهمت سوق المربد بمدينة البصرة بدور متميز في الحفاظ على سلامة اللغة العربية وتحصينها من الأخطاء واللحن بما احتضنته من فصحاء أعراب البادية الذين كانوا أساتذة في اللغة والنحو.

وتعد سوق المربد مركز إشعاع فكري وثقافي بما يشهد من اللقاءات الأدبية والمفاخرات الشعرية التي تعقد في ساحاته، فقد ذكر ياقوت الحموي أن سوق المربد كانت تعقد به مفاخرات الشعراء ومجالس الخطباء[3].

ولما كانت الحركة الفكرية تتأثر بطبيعة المحيط وبالأجواء التي نعيش فيها، فإن كثرة اللقاءات واستمرار النشاط والحيوية راجعان بلاشك إلى طبيعة البيئة التي أسهمت في هذا المجال إسهاماً كبيراً، فالبصرة التي جعلت المربد خالداً مع اسمها كانت ذا مركز مهم بالإضافة إلى طبيعة الأحوال السياسية التي كانت تعيشها تلك المنطقة، كتعدد الأحزاب وتجدد التعصب القبلي في العصر الأموي، كانت سبباً في

---

(١) أيام في المربد، عبدالحميد العلوجي، ص٨، ٩.

(٢) الفهرست، ابن النديم، مطبعة الاستقامة القاهرة، ٧١-٧٧.

(٣) معجم البلدان، ٥/٩٨.

دفع الكثير من الشعراء والخطباء إلى التوجه صوب المربد وتشير المصادر التاريخية والأدبية أن نقائض جرير والفرزدق قد جرت في سوق المربد[1].

ويقوم المسجد بأداء رسالة فكرية ثقافية لاتقلّ عن سوق المربد وذلك من خلال اللقاءات الأدبية التي يحتضنها، فقد حدث أن التقى مسلم بن الوليد (ت٢٠٩هـ) وابن قنبر في مسجد الرصافة، وكان كل واحد بإزاء صاحبه، وكانا يتهاجيان فبدأ مسلم فقال :

أنا النّارُ في أحجارها مستكنّـــةٌ فإن كنت ممن يقدح النار فاقـــدح[2]

فأجابه ابن قنبر فقال :

قد كنتَ تهوى وما قوسي بموتَرَة فكيف ظنُّك بي والقوسُ في الوتـــر

فوثب إليه مسلم وتواخزا وتواثبا وحجز الناس بينهما فتفرّقا[3].

وهكذا استقطبت المدينة الحركات الشعرية التي وجدت لها جمهوراً غفيراً من أهل هذه المدن، ولكن لابدّ من الملاءمة بين هذا الشعر وبين ذوق أهل المدينة ليكون تعبيراً عنهم وتصويراً لجدهم وهزلهم وهمومهم وأفراحهم، وكان لابد له أيضاً أن يمثل النزعات المتناقضة التي تحياها المدن الكبيرة والثورات المكبوتة أو المعلنة في مجتمعات تتفاوت فيها المستويات المادية والمعنوية وتختلف فيها أهواء الناس باختلاف الأجناس والطبقات والغايات[4].

---

(١) فجر الإسلام، أحمد أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ط٣، ١٩٣٥، ٩٩/١. وانظر : التطور والتجديد في الشعر الأموي، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٦، ١٩٥٩م، ص ١٨٥-١٨٦.

(٢) ديوان صريع الغواني، مسلم بن الوليد، تحقيق : د. سامي الدهان، ص ٣٠٩.

(٣) الأغاني، الأصفهاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢م، ٦٢/١٩.
تواخزا : طعن كل منهم صاحبه طعنة غير نافذة. الوَتر : جمع الوَتَرة، معلّق القوس.

(٤) حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مجموعة أبحاث ومقالات، ١٩٧٩م، ص ١٢-١٣.

الفصل الأول

صورة المدينة في الشعر العبّاسي

أ- المدينة ومناظرها الطبيعية

ب- معمارية المدينة وأبعادها الحضارية

وصف الشاعر العربي المدينة منذ القدم وأحبّها، ولكنها لم تتميّز آنذاك بالاستقلالية عن العناصر البنائية للقصيدة، فلم تستحوذ الرؤية الكلية الشمولية للشاعر، بل كان حضورها في العمل الشعري يحتلّ جزءاً يسيراً من المساحة الكلية للقصيدة، وتُوظَّف للاستدلال على فكرة، أو التعبير عن رؤية خاصة للشاعر، فإطلالة المدينة في القصيدة العربية القديمة قبل العصر العباسي كانت تتسم بظلال خافتة باهتة تأتي عرضاً أثناء المدح أو وصف الناقة، ولعلّ ذلك يعود إلى طبيعة الحياة البدوية المتنقلة التي قلما تركن إلى الاستقرار، ومن هنا كان الشاعر منهمكاً في وصف الطبيعة ومشاهدها ذات المساس المباشر بحياته ومستقبله، فوَصف الليل والبرق والمطر، والأطلال والناقة والممدوح ... والصحراء.

وحينما تُستعرض دواوين الشعراء من العصر الجاهلي إلى نهاية العصر الأموي، فإننا لانعثر على قصيدة متكاملة في رصد صورة المدينة ووصف معماريتها وأبعادها الحضارية، ومما يحيطُ بها من مناظر طبيعية تُعبّر عن آثار الحضارة ونعيمها، بل نجد مقتطفات هنا وهناك وشذرات مبعثرة ومتناثرة في ثنايا القصيدة لاتشكّل صورة معمّقة عن رؤية الشاعر وموقفه للأبعاد الحضارية، فالشاعر ظلّ أسيراً لحياة البداوة والتنقل في الصحراء يواكب آثارها، فكان وصفه تمثيلاً لهذه البيئة الطبيعية، وتعبيراً عن صدق انتمائه لمحيطها الصحراوي الموغل في البداوة.

وأما في العصر العباسي فقد سكن شعراء العرب العواصم والمدن واستبدلوا بشظف العيش وعنجهية البداوة غضارة الحضر ورقة المدنية المترفة، فعاشوا في أوساط جميلة لم تبخل عليها السماء بما بخلت به على الوسط الطبيعي الذي نشأ فيه أدب العصرين الجاهلي والأموي[1].

وفي العصر العباسي كثرت القصائد الشعرية المتكاملة البناء التي ترسم صورة المدنية بأبعادها الحضارية المختلفة، وترصد جماليات المكان عبر أنسنته وتشخيصه،

---

(١) الخيال الشعري عند العرب، أبو القاسم الشابي، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٣، ص ٥٢.

فإذا به ينطق عن التطور الحضاري الذي شهده العصر، وهذا التطوّر الحضاري الذي ميّز العصر العباسي كان له الأثر الكبير في صقل الذوق العام وتهذيبه، فانعكس ذلك على ذوق الشاعر، فأبعده عن الصحراء وبداوتها وجعله ملتصقاً بالحياة الحضارية الجديدة المستقرّة في المدن والقصور، والتي كانت تخطط على جوانب الأنهار وحافاتها حيث تنتشر الرياض والجنان الخضراء والبرك، فكانت هذه مادة غزيرة خصبة يستمد منها الشعراء صورهم الشعرية (وعلى هذا النحو جاءت الصور الحضارية في شعر الشعراء، فقد استمدوا تصويرهم من البيئة المترفة المتحضرة بكل ما فيها من بذخ ونعيم، وما ينعم فيه الأثرياء من جواهر ثمينة ولآلىء ودرر، وبكل ما فيها من رياض مليئة بشتى ألوان الأزهار، وبساتين تتكاتف فيها الأشجار، وقد خضع شعر الطبيعة في هذا العصر لعامل الحضارة، وتأثّر به تأثراً واضحاً لم يكن الشعر العربي يعرفه من قبل)[1].

وإذا كانت الطبيعة عموماً والمدينة على وجه الخصوص في العصر العباسي قد تميّزت بمناظرها الجميلة الخلاّبة وفنها المعماري، فإنّها شكّلت ميداناً فسيحاً للشعراء ينهلون من ينابيعها ويتجوّلون بين أحضانها، فكانت بحقّ مصدر إلهامهم، فرسموا لوحات شعرية نابضة بالحيوية، ومتدفقة بالحياة ومغرقة بالتفاصيل وبراعة الأوصاف، وتحوّل الشاعر إلى عاشق لجماليات المدينة منصهراً في محاسنها ومفاتنها، فعبرّ عن ذلك بروح تجديدية في الأسلوب والموضوع، وهكذا تميّز شعر العصر العباسي بنضوج في الفكر، وتجديد وتطور في الأداة والبناء، ومن هنا استطاع الشاعر العباسي أن يندمج مع الطبيعة فعبّر عنها بوصفها الحسي والخيالي فتأثر بمناظرها وجمالها الفاتن مما عكس في شعره المحسنات البديعية.

وتُعدُّ القصور من المظاهر الحضارية المرتبطة بالمدن التي انتشرت في سامراء

---

(١) شعر الطبيعة في العصر العباسي الثاني، د. رشدي علي حسن، مؤسسة الرسالة دار عمّار، عمّان، ط١، ١٩٨٨، ص ١٧٥.

وبغداد والبصرة والكوفة، وقد سميت بأسماء معروفة. نُسبت إلى أصحابها أو المكان الذي بُنيت فوقه، وقد أولى الخلفاء وأبناؤهم جلّ عنايتهم بتشييد هذه الصروح الحضارية وجلبوا لها المَهَرة من الصُّنّاع والبنّائيين، فاختصوها بالتجميل والنقش والزخرفة، فكانت آية في الفن المعماري والإبداعي تضاهي عمارة الأمم الأخرى وأحياناً تفوقها، (وتفنن الخلفاء والوزراء في بناء القصور، حتى ليشبه بعضها مدناً صغرى تمتلىء بالأبنية والأفنية والأساطين والقباب والبساتين والجداول والبرك والنافورات، مع التأنق في أبوابها ونوافذها وشرفاتها وزخرفة حيطانها بالنقوش والصور وتعليق الستائر الحريرية عليها ومع ما يموج فيها من البسط والسجاجيد والطنافس والمناضد والتحف المرصعة بالجواهر)[1]، وكلّ ذلك ينبىء بحالة الترف والبذخ التي شهدها العصر العباسي في مجال الحضارة المعمارية، فقد ذُكر أن المتوكّل قد أنفق على الأبنية التي بناها في سامراء وهي : بركوارا، والشاة، والعروس، والبركة، والجوسق، والمختار، والجعفري والغريب، والبديع، والصبيح، والمليح، والسندان، والقصر، والجامع، والقلاية، والبرج، وقصر المتوكلية، والبهو، وأنفق عليها مبالغ طائلة تقدر بالملايين[2].

وللمهدي قصور معروفة كقصر الرصافة[3]، وقصر السلام[4]، وقصر شيرين[5]،

---

(١) العصر العباسي الثاني، شوقي ضيف، ص ٦٧. وانظر : تاريخ الحضارة الإسلامية في الشرق، محمد جمال الدين السرور، القاهرة، ١٩٦٥، ص ١٧٥. وانظر : الحواضر الإسلامية الكبرى، د. عصام الدين عبدالرؤوف، دار الفكر العربي، جامعة أسيوط، ط١، ١٩٧٦، ص ١٩٣.

(٢) الديارات، ص ١٥٩، ٢٦٤-٢٧١، ولمزيدمن معرفة القصور العباسية ، انظر : نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين النويري، طبعة مصورة عن دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٦٣، ٣٩١/١-٣٩٢ ،ومعجم الأدباء، ياقوت الحموي، دار الفكر، ط٣، ٦٢/٧.

(٣) الأغاني، ٢٨٩/١٣.

(٤) المصدرنفسه، ٩٠/٦.

(٥) المصدرنفسه، ٨٩/١٠، ١٥/٦.

ولهارون الرشيد قصور كثيرة منها قصر الخشب بالرقة[1]، وللمأمون قصر الحرم[2].

وعلى هذا النحو كانت القصور تتناثر في كل مدينة وكل قرية، وتختار في الغالب على أحد جوانب الأنهار، كنهر دجلة ونهر الفرات[3]، وللعباسيين نظام خاص في تشييد قصورهم وبنائها فقد كانت القصور بسامراء تُبنى على مثال واحد ، وتتألف من دهليز مسقوف وصحن واسع وقاعة كبرى وغرف صغيرة وحمامات ومجارٍ تحت الأرض[4].

ومما لاشك فيه أن هذه القصور كانت على درجة عظيمة من الجمال، وكانت تزيّنُ بأنواع مختلفة من النقوش والخطوط والرسوم، حيث شيّد المعتصم قصراً إيوانه منقوش بالفسيفساء، وفي صدره صورة عنقاء وكان سريره مرصّعاً بأنواع الجواهر وعلى رأسه التاج الذي فيه الدرة اليتيمة، وعن يمينه وشماله أسرة أبنوس تمتدّ إلى جانب الديوان[5].

وفي طبقات ابن المعتز وصف رائع لأحد قصور الأمين قال (بني للمخلوع مجلس لم ترَ العرب والعجم مثله، قد صور فيه كل التصاوير، وذُهّب سقفه وحيطانه وأبوابه، وعُلّقت على أبوابه ستور معصفرة مذهبة، وفرش بمثل ذلك من الفرش ... فإذا هو أسٌ لم ير مثله، ولم يسمع به من إيوان مشرف فائح فاسح، يسافر فيه البصر وجُعل كالبيضة بياضاً، ثم ذُهّب بالإبريز المخالف بينه باللازورد، ذي أبواب عظام، ومصاريع غلاظ، تتلألأ فيها مسامير الذهب، قد قمعت رؤوسها بالجوهر

---

(١) الأغاني، ٣٠٨/١٨.

(٢) المصدر نفسه، ٦٨/٢١.

(٣) الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول، د. أنور أبو سويلم، دار العلوم للطباعة، الرياض، ط١، ١٩٨٤م.

(٤) الحضارة الإسلامية، آدم متنز، ترجمة ، محمد عبدالهادي أبوريدة، ٢٠٩/٢-٢١٠.

(٥) الموشح، المرزباني، المطبعة السلفية، ص ٣٠١.

النفيس، وقد فرش بفرش كأنها صبغ الدم، منقّش بتصاوير الذهب، وتماثيل العقيان، ونُضّد فيه العنبر الأشهب والكافور المصعّد، وعجين المسك وصنوف الفاكهة والشمامات والتزايين)[1].

وافتتن الشعراء بهذه المعالم المعمارية، وراح الشاعر يبدع النماذج الشعرية التي تصف المدن والقصور بروعة فنّه ودقّة بنائه الذي واكب هذه النهضة المعمارية، حيث الحياة المستقرّة في الحواضر العباسية والمدن الجميلة، ويعكس هذا الإبداع الشعري رؤية ثاقبة ومخيّلة فنيّة تتواءم ومعطيات العصر الحضاري الجديد، وتتصادم مع المرحلة السابقة التي تقف عند وصف الخيام والأحواض والأطلال (المرحلة المتنقلة)، أي أن الشاعر وهو يرسم صورة البناء المعماري يعكس عملية التحول من مرحلة البداوة المتنقّلة إلى مرحلة حضارية متقدّمه (المرحلة المستقرّة).

وتتشكّل جماليات القصيدة العباسية من خلال مواكبتها للأبعاد الحضارية، فمادة الخبرة الجمالية على حدّ قول جون ديوي (بشرية في علاقتها بالطبيعة التي هي جزءٌ منها، فالخبرة الجمالية مظهر لحياة الحضارة، وسجلّ لها وإحياء لذكراها، وهي وسيلة لترقية تطوّرها، كما أنها إلى جانب هذا بمثابة الحكم النهائي على صفحة تلك الحضارة ولئن كانت هذه الخبرة نتاجاً يستحدثه الأفراد ويستمتعون به، إلا أن هؤلاء الأفراد أنفسهم ليسوا على ما هم عليه إلا بسبب الثقافات أو الحضارات التي يشاركون فيها)[2].

وهكذا يعكس الأدب أبعاد الواقع الاجتماعي والحضاري، فهو المرجعية التي يستقي منها الشاعر، وينهل من فيضها مع ما يضيفه من جماليات فنية وصور

---

(١) طبقات الشعراء، ابن المعتز، دار المعارف، مصر، تحقيق : عبدالستار أحمد فراج، ط٤، ١٩٥٦، ص ٢٠٩.
الأس : البناء. الابريز : من الذهب الخالص اللازورد : معدن يتخذ للحلى، العقيان : الذهب الخالص، الكافور المصعّد : المتصاعد من شجرة إلى خارج العود فيتصاعد مع الموج وهو أبيض إلى حمرة.

(٢) الفن خبرة، جون ديوي، ترجمة : د. زكريا ابراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٥٤٧.

شعرية تشي بعملية التفاعل مع الواقع الحضاري (صحيحٌ أننا نعيش أمام القصيدة على أنها فنٌ له مقوّماته الجمالية، ولكن هذه الوقفة لاتحول دون النظر في القصيدة كتجربة شخصية ترتبط في كثير من جوانبها بالمجتمع وظروفه الحضارية)[1].

ومما لاشك فيه أن القصيدة العباسية قد عبّرت بوضوح عن تلك العلاقة الحميمية بين الشاعر وظروف العصر وحركته الحضارية (فارتباط الشاعر بالحس الاجتماعي والحضاري يعدّل من طبيعة النظرة إلى الشعر العربي في قضية الإبداع...)[2].

وفيما يلي صورة المدنية في الشعر العباسي من خلال المحورين التاليين :

أ- المدينة ومناظرها الطبيعية.

ب- معمارية المدنية وأبعادها الحضارية.

---

(١) القصيدة العباسية، قضايا واتجاهات، د. عبدالله التطاوي، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨١، ص ٢٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٤.

أ- المدنية ومناظرها الطبيعية :

صوّر الشعراء في العصر العباسي مظاهر الحياة الحضرية الجديدة كالمدن والقصور، ووصفوا مناظرها الطبيعية كالرياض والبساتين والبرك والربيع، وتغنّوا بجمال أزهارها وثمارها، ووصف الشاعر العباسي المدينة وصفاً دقيقاً مسلطاً الأضواء على مناظرها الخلاّبة، أي أنّ نتاجه الشعري كان مرآة تعكس ما تتميّز به المدينة من جماليات طبيعية تتآلف معاً لتشكّل باقةً غضّة من الزهر تعبّر عن رهافة حس الشاعر وذوقه الرفيع المتحضّر، كما تعبّر عن نوع من التواصُل والتلاحُم بين المكان (المدينة بمناظرها الطبيعية) وإحساسات الشاعر، فالقصيدة العباسية تشهد عملية تفاعل بين المبدع والمكان الجمالي بما تجسّده من مخيّلةٍ بارعة، تعيد صياغة الموصوف باندماج الذات الشاعرة وما تضيفه إلى هذه الموصوفات من صورٍ فنية ولوحات رائعة، تنطق بالرؤية الحضارية المزدهرة في هذا العصر.

ولم تعُد المدينة مكاناً منفصلاً عن مشاعر المبدع وأحاسيسه، أو موصوفاً مجرّداً عن ذات الشاعر وتجربته، بل تحوّلت من كونها جماداً إلى مَشَخَّص، فإذا بها مؤطرة بالطبيعة الناطقة الحية تحوطها الأزهار والبساتين والجنان، والربيع يفوح بعطره الزكي، والأنهار تنساب بجنباتها، تجري مياهه كأنها سبائك الذهب صفاءً ونقاءً، والمياه تتدفّق في البرك، وفوّارات المياه تموج بالحركة لاتتوقف، وتطلّ المدينة عبر الطبيعة الحيّة نموذجاً متكاملاً في الحسن والجمال، من خلال تلاحم الطبيعة وتعانُقها حول المدينة وتشكّلها كإكليل مرصّع بالألوان والموشّى بالخيوط الزاهية المشرقة، وتبرز المدنية بأنقى محاسنها وصورها من خلال هذه العناصر الجمالية، السّحاب، والجبال، والنباتات والأزهار، والربيع، والبرك، والفوّارات، والهواء، والأنهار، والأشجار ....

وتشكل القصائد التالية نماذج حيّة عن صورة المدينة المحاطة بالمناظر الطبيعية الجميلة.

يصف أشجع السلمي قصور الصالحية بأنها كالعذارى يوم عرس وقد تحلين بجمال الوشي فيقول :

قُصُورَ الصَّالحيَّةِ كالعَذَارَى ... لَبِسْنَ ثِيابَهُنَّ لِيَوْمِ عُرْسِ

مُطِلاَّتٌ على قَصْرٍ كَسَتْهُ ... أَيَادِي الماءِ وَشْيَاً نَسْجَ غَرْسِ

إِذَا ما الطَّلُّ أَثَّرَ في ثَرَاهُ ... تَنَفَّسَ نورُهُ مِنْ غَيْرِ نَفْسِ

فَتَغْبِقُهُ السَّماءُ بِصَبْغِ وَرْسٍ ... وَتَصْحَبُهُ بِأَكْوُسِ عَيْنِ شَمْسِ[1]

يرسم الشاعر لوحة فنية جميلة لقصور الصالحية، مضفياً عليها الصفات الإنسانية ؛ لتتحوّل من صورتها الجامدة الساكنة إلى صورة حيّة فاعلة متحرّكة، فهي كالعذاري في هيئتها وجمالها، ولقصور التي ترامت حولها الورود والأزهار وراحت تزدان بالمناظر الخلاّبة الجميلة وتختال بها، كأنها العذارى اللواتي يلبسن أحسن الثياب والبرود المزركشة في يوم عرسهن وفرحهن، فتكتسب أبهى المناظر وأحسن الحُلل.

ويرسم الشاعر صورة أخرى للقصر الذي تطَلّ عليه تلك القصور وتُشرف عليه، قد حاكت السّماء عليه برودا مطرّزة من النبات والشّجر، فإذا ما عانق الطلُّ زهره وأوراقه فاحت منه الروائح الزكية العطرة والعبير والأريج، وتتكامل الصّورة بما تضفيه أشعة الشمس من الألوان الزاهية على زهر النبات، فترسل الشمس أشعتها في المساء وقبل الغروب لتصبغه باللون الأرجواني الجميل، وفي الصباح تكسوه الشمس بالألوان اللامعة المَشعّة.

ويشخّص الشاعر هذه المظاهر الحضارية ويكسبها صفات إنسانية : قصور الصالحية تلبس الثياب كالعذارى، وتشرف على قصر جميل، والأزهار تتنفّس...ويعرض السلّمي لقصر الرّشيد القائم بالرقّة، ويركز فيه على مشهد المطر

---

(١) الأغاني، ١٨/٢١٧.

الصالحية : قرية قرب الرّها من أرض الجزيرة وقيل قرب الرقة ؛ انظر : معجم البلدان، ٣٨٩/٣

الذي ينسكب فوق سطحه. وعلى منظر الربيع والزّهر الذي يثير أرجه الرشاش الخفيف من المطر الدائم، مازجاً الوصف بالمدح، يقول :

قَصْرٌ عَلَيْهِ تَحِيَّةٌ وَسَلَامُ ... نَثَرَتْ عَلَيْهِ جَمَالَهَا الأَيَّامُ

فِيهِ اجْتَلَى الدُّنْيَا الخَلِيفَةُ وَالْتَقَتْ ... لِلمُلْكِ فِيهِ سَلَامَةٌ وَسَلَامُ

قَصْرٌ عُقُوفَ المُزْنِ دُونَ عُقُوفِهِ ... فِيهِ لِأَعْلَامِ الهُدَى أَعْلَامُ

نَشَرَتْ عَلَيْهِ الأَرْضُ كِسْوَتَهَا الَّتِي ... نَسَجَ الرَّبِيعُ وَزُخْرُفُ الإِرْهَامُ[1]

فقصور الصالحية وقد لبست حُليها تُضارع العذارى المتزينة بأجمل الحُلل والثياب في يوم فرحها وعُرسها. وينتقي الشاعر ألفاظاً للقصور من مستلزمات الإنسان، (تقنعُها، وتضحكها، تنفّس) ليُسبغها على الجماد، لتشكيل صورة فنية إبداعية تُعبّر عن جمال المشهد، فالأزهار والنباتات تلفُّ القصور وتغطّيها كأنّها فتاةٌ مُقنّعة بالحجاب، والشمس تضحكها وتداعبها بما تُرسله عليها من خيوطها الذهبية اللامعة، وأزهارُها تتنفّس كأنها الإنسان، وأنفاسها هذه الروائح الزكية وأريجها الفوّاح، هذه الصُّورة الفنية هي التي تكسب المكان جمالياته بما يضفيه الشاعر عليه من مخيلته (فالفنان لايعتقد أن مهمته أن يدير مرآة في جميع الاتجاهات ولو اعتقد ذلك لكان عمله أيسر بكثير مما هو بالفعل، فحيثما استخدم أنموذجاً في الطبيعة نراه يغيره ويعدّله لأغراضه الخلاّقة. فالمصورّ يعيد ترتيب الكتل في المنظر الطبيعي ويحذف خطاً هنا ويضيف حداً هناك)[2]. وكذلك الحال بالنسبة لعمل الشاعر في تصويره الفني (فالتصوير المحرك للحياة في الأعمال يزيد من قوتها وسحرها)[3].

---

(١) الأغاني، ١٨/٢٣٣، الإرهام : المطر الضعيف الدائم.

(٢) النقد الفني ،دراسة جمالية وفلسفية، جيروم ستولنتيز- ترجمة : د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص ١٦١.

(٣) المصدرنفسه، ص ١٦٥.

ويرسم الحسين بن الضحاك صورة لأجواء مدينة سامّراء من خلال الصّور الفنية الجميلة في إحدى قصائده[1].

ويفتتح الشاعر قصيدته بمدح الخليفة فهو سراج النّهار وبدر الظّلم، من قناديله يَستمد الضياء ونور الهداية التي تخترق الظلمات فتبدد العتمات :

إلى خَازِنِ اللّهِ في خَلْقِهِ ... سراج النّهار وبَدر الظّلَمْ

وبعد هذا المطلع يستعرض الشاعر المعالم الطبيعية لمدينة سامراء ففيها نهر دجلة التي تتلاطم أمواجه، والسفن تمخر عُبابه أما المدينة سامراء فقد بنيت في مكانٍ يُعدُّ من أحسن المواقع وخيرها وأجملها، فتبوّأت الصدارة ببنيانها وطيب موقعها، فاستحقت أن تكون مباركة بجمال موقعها وما تتنفسه من عذوبة نسائم البحر وصفاء أجوائها، وهذا يؤهّلها لأن تتحوّل إلى مدينة يطيب فيها السّكن وأن تكون وطناً محبباً ومفضّلاً من الناحية الصحيّة، فبردُ نداها وطيب نسيمها صفات متجذّرة لهذه المدينة التي تحاكي كافورةً تفوح روائحها الزكية العطرة :

رَكِبْنَا غَرَابِيْبَ زَفّافَةً ... بِدِجْلَةَ في موجِهَا المُلتَطِمْ

إذا ما قَصَدْنَا لِقَاطُولِهَا ... وَدَهْمَ قَرَاقِيْرِهَا تَصْطَدِمْ

وَصِرْنا إلى خَيْرِ مَسْكُونَةٍ ... تَيَمَّمَها رَاغِبٌ أَو مُلِمْ

مُبَارَكَةٍ شَادَ بُنْيَانَهَا ... بِخَيْرِ المَوَاطِنِ خَيْرَ الأُمَمْ

---

(١) أشعار الخليع الحسين بن الضحاك، جمع وتحقيق : عبدالسلام أحمد فراج، دار الثقافة بيروت، ١٩٦٠، ص ٩٦-٩٧ ؛ وانظر : معجم الأدباء، ١٠/١٩-٢٠.

كَأَنَّ بِهَا نَشْرَ كَافُـــــــورَةٍ لِبَرْدِ نَدَاهَا وَطِيْبِ النَّسَـــــــمْ

كَظَهْرِ الأَدِيْمِ إِذَا مَا السَّحَـــــا بَ صَابَ عَلَى مَتْنِهَا وَانْسَجَـــــمْ

مُبَرَّأَةٌ مِنْ وُحُولِ الشِّتَـــــاءِ إِذَا مَا ظَمَى وَحْلُهُ وَارْتَكَـــــمْ[1]

ويشبه الشاعر هذه المدينة بظهر الأديم إذا ما تساقط المطر عليها، فلا ترى وحول الشتاء على أرضها، إذ يمرّ الإنسان بهدوء وسكينة دون أية صعوبات أو مشاكل، فلا يعلق به طين أو وحل، أما الحيوانات «النّون والضبّ»، فتعيش بنعيم وسكون وقد انتشرت في مرابع المدينة تأكل خيراتها ونعيمها.

ويرسم الشاعر صورة جميلة لنهر مدينة سامراء، فالسفن المسرعة تجوب أعماقه وتتلاطم أمواجه، وأما المدينة فأجواؤها جميلة في فصلي الشتاء والرّبيع، وشتاؤها لايخلق صعوباتتحول دون الحركة والحريّة، مبرأ من الوحول، وإذا ما مرّ عابرٌ أو راجلٌ فمروره الهوينالايصطدم بالوحل والطمي، ويعبّر الشاعر عن جمال شتاء المدينة بهذه الصورة التي يلتقطها.

ويرسم الشاعر صورة جميلة لأجواء هذه المدينة. مُبرّأه من وحول الشتاء، فالأصل في الشتاء أنه يخلّف الوحل والطين فيسبّب أذىً للمارة والمترجّلين، ولكنه هنا في مدينة سامراء يتساقط على الأرض التي تضارع ظهر الأديم فتتبرّأ من وحول الشتاء، ولنلاحظ كيف عبرّ الشاعر «الحسين بن الضحّاك» عن جمالية الصورة «المدينة مبرّأة من وحول الشتاء»، وهذه اللفظة مبّرأة مشتقة من البراءة أي السّلامة من كل عيب أو تهمة أو ذنب، فكما أن المتّهم قد تبرّأ مما نُسب إليه فلا ذنب له ولا صلة بما اتُّهم، فأصبح مُبرّأ، كذلك كانت المدينة بريئة مبّرأة مما يُنسب إلى مثيلاتها من المُدن من وحول الشتاء وطينها، ولعلّ براءة المدينة من هذه الصفات، يؤهلها لأن تكون مدينة نظيفة في الشتاء،الفصل الذي يخلق بعض الصعوبات

---

(١) زفّافة : مسرعة. غرابيب : جمع غربيبة وهي سفن حالكة السواد. قاطول : موضع على دجلة ولعلّ إذا هنا ظرف فقط لأنه لاجواب لها فيما بعد. القراقير : السفن الطويلة العظيمة جمع قرقور، صاب : انصبّ ونزل. ارتكم : اجتمع بعضه فوق بعض مع ازدحام وكثرة.

ويقيّد الحركات، وتتعزّز جمالية المدينة من خلال هذه الحريّة والحركة الطبيعية للناس، ففي هذا النصل إذ يمرّ المشاة دون أن تلتطم أقدامهم بالطين والوحل فشراكهم سليمة نقية :

فَمَا إِنْ يَزَالُ بِهَا رَاجِلٌ ... يَمُرُّ الهُوَيْنَا وَلَا يَلْتَطِمْ

وَيَمْشِي عَلَى رِسْلِهِ آمِنًا ... سَلِيمَ الشَّرَاكِ نَقِيَّ الْقَدَمْ

وَلِلنُّونِ وَالضَّبِّ فِي بَطْنِهَا ... مَرَاتِعُ مَسْكُونَةٌ وَالنَّعَمْ

وإذا كان الشتاء زمناً تتصالح فيه حركة الناس وتتجذّر حريتهم فيه في هذه المدينة، فإنه يتجاوب وفصل الربيع الذي يطمئن فيه الناس، وتأخذ فيه الحيوانات قسطاً من السعادة والسرور إذ تراها في مرابعها مسكونة بالنّعم.

ويرسم الشاعر في قصيدته هذه مجموعة من الصور المتحرّكة لتشكّل عنصراً آخر من جماليات المدينة. السُّفن السريعة في نهر دجلة، الموج المتلاطم، السّحاب يصبُّ ماءه على أرض المدينة. المارّة تمشي الهوينا وعلى رسلها، والحيوانات ترتع في مرابع المدينة.

هذه الصوّرة وغيرها من جماليات المدينة تتآلف معاً وتنسجم لتشكّل الصورة الحقيقية لمدينة سامراء، المدينة الجميلة بنهرها وسفنها وأمواجها المتلاطمة، المدينة الجميلة بموقعها وروائحها الزكية، وطيب نسيمها وشتائها الجميل وربيعها الحسن.

ويصف ابن الرومي في إحدى قصائده[1] مدينة حلب وما فيها من القصور :

أَشِدْ بِأَيَّامِنَا لِتُشْهِرَهَا ... وَقُلْ بِهَا مُعْلِنًا لِتُظْهِرَهَا

مِنْ حَلَبِ الصُّنْعِ أَن تُبَادِرَ بِالـ ... ـنِّعْمَةِ مُوْلِيكَهَا فَتَشْكُرَهَا

عَاجَ بِنَا مَائِلاً إِلَى حِلَلٍ ... قُصُورِ مَلْكٍ لَهُ تَخَيَّرَهَا

أَحْكَمَ إِتْقَانَهَا بِحِكْمَتِهِ ... وَشَادَ بُنْيَانَهَا وَقَدَّرَهَا

وتشكّل قصيدته هذه لوحة فنية غنية بالعناصر الجمالية المكانية، وتظهر صورة

---

(١) ديوان ابن الرّومي، ٢/١٤٠-١٤١.

مدينة حلب بحللها الزاهية : القصور المتخيّرة المتقنة البناء وقد ارتفعت إلى كبد السماء، والرياض التي تحيط بها وقد لبست الأرض حُلل الربيع، والأنهار التي تنسابُ وسط البساتين، والبركة القريبة من هذه القصور وقد ازدانت بالرُّخام.

واللوحة الفنية هذه غنية بالألوان : الربيع والرّياض، ألوانٌ مختلفة كأنّها ثوبٌ موشّى بشتى الألوان المزركشة الأبيض والأخضر والأصفر ...، وتبدو ألوان القصور الذهبية :

كأنّها في احمِرَارِها شُمُسٌ يُعْشِي لَهَا مَنْ دَنَا فَأَبْصَرَهَا

ويكاد بريقُها اللامع الأحمر يخطف الأبصار.

وتزخر هذه اللوحة الفنية بعناصر الحياة : الربيع، والسحاب، والجداول، والأنهار، والماء، والأزهار، البركة، البحر، وتضفي هذه العناصر طابعاً جمالياً للمكان (مدينة حلب)، حيث تتكاثر الأنهار والجداول والمياه والبرك التي تُعدُّ مصدراً للحياة، مما يكسب المدينة حياة نضرة غنية بالورود والأزهار ذات الرائحة الزكية العطرة، ويجعلها ترتدي بالحُلل الخضراء الدائمة، ويصوّر الشاعر نضارة هذه الرّياض وبهجتها كأنّها وجه فتى منشرح، وإذا كانت الأزهار قد تفتحت وخرجت من أكمامها وأخذت تفوح روائحها العبقة، فإنها تُحاكي صورة وجه الفتى المبتسم المنشرح القسمات :

كأنّها في ابْتِهَاجِ زَهْرَتِهَا وَجْهُ فَتًى للسّرورِ يَسْرُهَا

ويرسم ابن الرومي صورة جميلة للبركة :

أَمَامَهَا بِرْكَةٌ مُرَخَّمَةٌ تَرْضَى إِذَا مَا رَأَيْتَ مَرْمَرَهَا

أَعَارَهَا البَحْرُ مِنْ جَدَاوِلِهِ لَجاً غَزِيْرَ المِيَاهِ أَخْضَرَهَا

كَأَنَّمَا النَّاظِرُ المُطِيْفُ بِهَا فَوْقَ سَمَاءٍ حَتَى لِيَنْظُرَهَا

هذه البركة مبنيّة بالرُّخام والمرمر، وقد امتلأت بالمياه، ويعقد الشاعر علاقة بين البركة والبحر فيشخصهما، وإذا كانت الإعارة تتمّ بين البشر، فإنّ الشاعر يسوق هنا هذه الصفة ويلصقها في الجمادات : البحر والبركة، فالبحر يعير البركة جداوله،

وهكذا تتمّ عملية الإعارة بين الجمادات لتتحوّل البركة إلى مصدر مهم غنيّ من مصادر الحياة، والناظر إليها يُنبئك عن مناظر مُلك حسنة جميلة.

وفي البيت التالي يخلع ابن الرومي على الروض صفة إنسانية، ويتحرّر من سرد الدّقائق التي تحاكي الواقع الطبيعي، إذ يتوهّم أن زهور الروض تهم أن تخاطبه كأنّها حيّةٌ سوية[1]

فهي لِفَرْطِ اهتِزَازِ رَوْنَقِهَـــــا تَخِيْلُ نُطْقاً لِمَنْ تَبَصَّرَهـــــــا

وهكذا استطاع ابن الرومي بثّ الحياة فيما لاحياة فيه من خلال تشخيصها (فلابن الرومي القدرة على تخيّل الحياة فيما لا حياة فيه وعلى إكساب الجمادات أو قوى الطبيعة أو المعاني شخصيات، بمعنى أنه يتخيلها أشخاصاً أحياء)[2].

ومما يميّز ابن الرُّومي في هذه القصيدة وسواها أنه كان يصف الطبيعة ويكشف عن أعماقها، ويظهر إحساس الشاعر بها[3].

ولايقيم ابن الرُّومي أعراساً للذّاته وأفراحه إلا في أحضان المكان حيث الجمال والغناء والشّرب، فيصف منظراً طبيعياً في مدينة حلب، وقد أقام مع صحبه في رياض زانها الربيع ونسج أبرادها الجميلة ونشّر مطارفها للعيون لتنعمَ بها، كما أنّ السحاب جاد لها بمطره فبدت الأنوار حمراء بلون الورد أو صفراء بلون المعصفر، والأنهار فاضت وتفجّرت فيها، حتى أحاط بها الماء من كل جانب، وزيّنها بالنضارة، حتى تكاد أن تخاطب الناظر إليها، ويغلب على وصف ابن الرُّومي في هذه القصيدة النزعة التقريرية والسرد للأحداث التي توحي بما يبتغيه الشاعر، دون أن يكفّ فيها عن التصوير حيناً إذ تراه يمثّل مايجود به الربيع عليها بحوك الثوب

---

(١) ابن الرومي، فنه ونفسيته من خلال شعره، ايليا حاوي، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠، ص ٤٢.

(٢) ثقافة الناقد الأدبي، محمد النويهي، مكتبة الخانجي، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٦٩، ص ٢٤٨-٢٤٩.

(٣) القيم الفنية المستحدثة في الشعر العباسي من بشار إلى ابن المعتز، د. توفيق الفيل، مطبوعات جامعة الكويت، ١٩٨٤، ص ٣١١.

ونشره، فكأن جمالها وشاح مرصّع بأجمل التراصيع، والصورة مطروقة دانية، وإن كانت تنطوي على قليل أو كثير من الخيال، إلا أنه يعود فينهار إلى ذكر دقائق الأحداث بما يضفي عليها جوّ الواقعية المأثور في شعر ابن الرومي[1].

وقد كان حُبّ ابن الرّومي للطبيعة ومنها «المكان» حُباً يومىء بشغف الحي بالحي وشوق الصاحب إلى الصاحب، يحيا مع شمسها الغاربة ومع نوارها وطيرها الساجع، فنفسه مفعمة بأصداء الطبيعة قد نفذت إلى طويتها وشاركتها فيما تتخيله لها من حزن وسرور[2]، وكان ابن الرومي في وصفه لهذه القصور فناناً، أطال الوقوف أمام لوحته مصوّراً ومشخّصاً دقائق أجزائها وملامحها وأشكالها وألوانها، فهو يشخّص الأشجار حول القصور حيث تتشابك وتهتز وتقترب من بعضها وتتناجى، وكأنّ نضارة أزهارها وجه الفتى المسرور، وهذه سقوفها البديعة النيرة كالشمس يغشى لها من دنا منها ونظر إليها. وهذه البركة أمامها كأن البحر الواسع قد أعارها من مياهه الغزيرة[3].

ويلتقط البحتري صوراً فنية جميلة لمدينة المتوكّلية حيث تمتزج الألوان والأصباغ التي يوظفها الشاعر، فإذا بالمدينة صورة فنية تنطق بالحسن والجمال :

---

(١) ابن الرّومي. فنّه ونفسيّته من خلال شعره، ايليا الحاوي، ص ٤٢-٤٣. ولابن الرّومي قصيدة أخرى يهنيء فيها علي بن محمد بن الفيّاض ببناء داره في مدينة حلب ومطلعها :

دارَ أمنٍ وقـــــــــــرار واعتلاءٍ واقتـــــــــــدارْ

إلى أن يقول :

بُنيت بالمرمر المســـــــــــــ ـنون والتبر النضـــــــــــــارْ

واكتستْ ثوبَ بيـــــــــــاضٍ ليلةً مثلَ النّهـــــــــــارْ

انظر : ديوان ابن الرومي، ٢/٣٥-٣٩

(٢) ثقافة الناقد الأدبي، محمد النويهي، ص ٢٢١.

(٣) بغداد في شعر العصر العباسي الأول حتى سنة ٢٣٤هـ، عامر نايف، جامعة المستنصرية، بغداد، ١٩٨٨، ص ٦٢.

أَرَى الْمُتَوَكِّلِيَّةَ قَدْ تَعَالَتْ ... مَحَاسِنُهَا، وأكملتِ التَّمَامَا

قُصُورٌ كَالْكَوَاكِبِ لَامِعَاتٌ ... يَكَدْنَ يُضِئْنَ للسَّارِي الظَّلَامَا

وَبَرٌ مِثْلَ بُرْدِ الوَشْيِ فِيهِ ... جَنَى الحَوْذَانِ يُنْشَرُ والخُزَامَى

إذا بَرَقَ الرَّبِيْعُ لَهُ كَسَتْهُ ... غَوَادِي المُزْنِ والرِّيحُ الرُّخَامَى

غَرَائِبَ مِنْ فُنُونِ النَّبْتِ فِيهَا ... جَنَى الزَّهَرِ الفَرَادَى والتُّؤَامَا

تُضَاحِكُهَا الضُّحَى طَوْرًا وَطَوْرًا ... عَلَيْهَا الغَيْثُ يَنْسَجِمُ انْسِجَامَا

وَلَوْ لَمْ يَسْتَهِلَّ بِهَا غَمَامٌ ... بِرِيِّقِهِ لَكُنْتَ لَهَا غَمَامَا[1]

يفتتح الشاعر قصيدته برسم صورة جميلة لمدينة المتوكّلية، وتزخر هذه اللوحة بالصور الفنية المتضمنة جماليات الألوان المستمدة من الطبيعة ينضاف إلى ذلك تشخيص الطبيعة ومحاكاتها للإنسان، ويعرض الشاعر هذه الجماليات لتتجاوب مع النسيج الداخلي لفنّه اللغوي والصّوتي الذي يشكل لوحة فنيّة جميلة، تتداخل ألحانها وتتوافق معاً وتتعاضد فتتجاوب مع الفكرة والمعنى بصورة متلاحمة.

ويبدأ الشاعر بإطلاق كلمة المكان (مدينة المتوكلية) كمفصل أساسي تتشظى منه الجزئيات المنتشرة في أرجاء القصيدة، التي تُعدّ المحاور الرئيسة التي تظهر الصورة الحقيقية للمدينة. ولعلّ هذه اللفظة (متوكّلية) المدينة المحور والمفصل في القصيدة، لعلّها تسري في شرايين القصيدة مما يضفي على العمل الأدبي قيمة وجمالاً.

والمضمون الذي ترسمه القصيدة يسلط الأضواء على المدينة من حيث البعد المعماري، وما تتجمّل به من ألوان الطبيعة وجنانها. وفي البيت الأول يطلق الشاعر تعميماً وخبراً على أن المدينة جميلة وحسنة من خلال انتقاء الألفاظ المعبّرة، ذات المدلول القوي الذي يعبّر بقوة عن الجمال والإعجاب.

---

(١) ديوان البحتري، ٢٠١١/٣-٢٠١٢

الحوذان : نبات. الرُّخامى : الريح اللينة. النعامى : ريح الجنوب، الرِّيق : أن يصيبك من المطر شيءٌ يسير.

المتوكّلية : مدينة بناها المتوكل قرب سامراء، وبنى فيها قصراً سمّاه الجعفري، وبها قتل في شوال ٢٤٧هـ، فانتقل الناس عنها فخربت.

أرى المتوكّليّةَ قد تَعالَـــــــتْ مَحاسِنُها، وأكمَلتِ التّمامـــــــــا

وتظهر صورة المتوكلية أنموذجاً في الإعمار والبناء والجمال من خلال قول الشاعر، تعالت محاسنها، «وأكملت التّماما» فلفظة تعالت تعني : ارتفعت وسلمت وتدرّجت، فمحاسن المدينة قد علت وشمخت وارتفعت إلى حدّ الكمال والمثال (وأكملت التّماما).

ويبدأ الشاعر بعد التعميم بذكر الخصوصيات والتفصيلات، ليدلّل على الغاية الجمالية التي بلغتها المدينة، فيذكر البُعد المعماري والفن الحضاري الذي شهده العصر العباسي (قُصورٌ كالكواكب لامعاتٌ ...

فقصور المدينة لامعةٌ كالكواكب، وفي هذا التشبيه، قصور كالكواكب تبرز مفارقة الأرض والسّماء، السماءُ المرصّعة بالكواكب والموشّاة بها، تضيء وتخترق ستور الظلام للتائهين، والكواكب تحتلّ مكانة عالية لايستطيع أحدٌ الوصول إليها، وهي مصدر الخير بما تبعثه من إضاءة ونور لتبديد العتمة والظلام، وإذا كانت السّماء تحتضن الكواكب التي هي زينتها، فإن الأرض تحتضن القصور اللامعة المشرقة، وإذا كانت الكواكب عالية شامخة في السّماء فإن القصور شاهقة في الأرض، وإذا كانت الكواكب تضيء وتشرق وتخترق الظلام، فإن القصور فيها الخليفة مصدر التشريع، ودار الخلافة تنير الظلمات للتائهين وتدلهم على جادة الحق وطريق الصّواب.وفي هذا البيت تبرز ثنائية النور والظلام :

قُصورٌ كالكواكب لامعـــــــاتٌ يَكَدْنَ يُضئنَ للسّاري الظّلامـــــــا

وهذا الطباق : النور والظلام يتشكّل هنا كمحور يكشف عن جمالية القصر الذي يبعث الخير والنّور ويبدّد الجهل والظلام.

ويرسم الشاعر صوراً فنية جميلة لمدينة المتوكّلية. فهي خضراء اللون تكتسي ثوب الطبيعة الموشّى بالألوان المشرقة. وبرٌ مثلٌ برد الوشى فيه. إذا برق الربيع تضاحكها الضّحى، ويبرز هنا جمال اللون الأخضر الذي يمنحه الشاعر للمدينة ليدل على الخير والعطاء، وهذا اللون يشكّل علاقة بارزة بما يمتلكه من قوة إضافية

لاتمتلكها الكلمات الأخرى[1].

ومدينة المتوكّلية بما تلبسه من حُلَة الربيع (الأزهار والورود والأشجار .... والحودان والخُزامى ... تحاكي الثوب المطرّز بشتى الألوان والمزركش بأحلى الخيوط، ويشبّه الشاعر تفتّح الأزهار والنباتات الجميلة في فصل الربيع وما تفوحه من الروائح العطرة الزكية، بلمعان البرق حيث تتساقط حبات المطر وتهبّ الرّيح اللينة، ويرسم الشاعر صورة جميلة لحبّات النّدى في الصباح وهي تعانق الأزهار :

تُضَاحِكُهَا الضُّحَى طَوْرًا وَطَـوْرًا عَلَيْهَا الغَيْثُ يَنْسَجِمُ انْسِجَامَـا

فهذه صورة مؤنسنة للطبيعة : النبات والنّدى يتعانقان ويلتقيان، كعاشقين يبتسمان فتنشرح أوصالهما، وإذا كان العاشقان يتضاحكان حين اللقاء ويسعدان، فإن ابتسامة النّبت هي النّماء والعطاء حينما تعانق قطرات الصباح.

ويختتم الشاعر قصيدته بمدح المتوكّل الذي إليه يعود الفضل في الخيرات والسعادة، فكأنه غمامٌ منه تستمدُّ الحياة خصوبتها وسعادتها وجمالها :

وَلَوْ لَمْ يَسْتَهِلَّ بِهَا غَمَـامٌ بِرِيِّقِهِ لَكُنْتَ لَهَا غَمَامَـا

وتتعاضد هذه الصورة الجمالية للممدوح وصورة المكان (المتوكلية) بما يضفيه الشاعر عليهما من ألوان، وكأن المكان والممدوح يتوحّدان في الخير والعطاء، ومن هنا فالألوان تشكّل عناصر تسهم في تشكيل الفاعلية الشعرية[2]. وعندئذ (تكون قادرة على أن تقنع القارىء وتنال إعجابه وتشد انتباهه بابراز الشكل أكثر جدة وأكثر غرابة وأكثر طرافة وأكثر جمالاً)[3].

ويصف البحتري المتوكّلية :

شوقٌ إِلَيْكَ تَفِيْضُ مِنْهُ الأدمُـعُ وَجَوًى عَلَيْكَ تَضِيقُ مِنْهُ الأضْلُـعُ

---

(١) جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى، د. موسى ربابعة، ص ١٢٩٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٢٩٦.

(٣) الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة د. منذر عياشي، حلب، مركز الانماء الحضاري، ١٩٩٤، ص ١٧.

إلى أن يقول :

يهنيكَ في المُتوكّليّة أنّهـــــــا حَسُنَ المصيفُ بها، وطاب المَرْبَـــعُ
فيحاءُ مُشْرِقةٌ يَرِقُّ نسيمُهـــــا ميثٌ تُدَرِّجُهُ الرِّياحُ وأجْـــــــرَعُ
وفسيحةُ الأكنافِ ضَاعَفَ حُسنَهـــا بَرٌّ لها مُفْضَىً وبحرٌ مُتْـــــــرَعُ
قد سُرَّ فيها الأولياءُ إذِ التقـــوا بفِناءِ مِنْبَرِها الجديدِ فجمَّعـــــوا[1]

يستهلّ الشاعر وصف المتوكليّة بتقديم التهنئة للمتوكّل بجمالية مدينته التي بلغت من الحسن درجة كبيرة، ويرسم الشاعر مناخ المدينة وموقعها الجغرافي وأجواءها وطبيعتها البرّ والبحر، ويتوقّف عند مسجدها، فالمتوكليّة مدينةٌ منعشةُ الأجواء والنسمات في فصل الصيف، ويطيب المقام بها في فصل الربيع، وهي مكان جميل للإقامة والتنزه في فصلي الصيف والربيع، ويتداخل الزّمن والمكان معاً ليؤلّفا نغماً جميلاً خالداً، المتوكّلية المكان الذي يصلُحُ ويجمل في زمني الربيع والصيف، وبعد أن يؤكدّ الشاعر جمالية المدينة يذكر أجواءها : النسيم العليل والرقيق، والأرض الواسعة السهلة اللينة، وبرّها الواسع الممتد وبحرّها المتلاطم، فحينما يهبُّ النسيم فإنه يأتي مشبعاً برطوبة البحر فيلامس الأرض الطيبة التراب، فالمتوكّلية مدنيةٌ تربض في مكان جميل، وموقع متميّز تستمدُّ خيراتها من البرّ والبحر المحيطين

---

(١) ديوان البحتري ٢/١٣١٠-١٣١٢.

المربع : كالمرتبع وهو الموضع الذي يقام فيه في فصل الربيع، فيحاء : واسعة، ميث : أرض لينة سهلة من غير رمل، الأجرع : رملة مستوية لاتنبت شيئاً، إذا روى يرق نسيمهابفتح الياء فقوله ميث عائد على فيحاء وهو جمع ميثاء يراد بها الأرض السهلة، ويقال هو المسيل الواسع، وإذا كان الموصوف مما يتسع وينقسم أجزاء جاز أن يوصف بوصف موحد ومجموع كقولك : هذه أرض واسعة أمرات، وأرض موحشة قفار، ومن روى ميث بفتح الميم فله وجه وهو مأخوذ من السهولة أيضاً ويكون من قولهم : ماث الطعام يميثه إذا ليّنه وخلطه، والأجود كسر الميم، وإذا روى يرق نسيمها، فميث فاعل يرق، ويكون المعنى أن النسيم يهب على هذه الأرض فتُرقه لطيب ترابها. المترع : الملآن، جمعوا : شهدوا فريضة الجمعة. يشير الشاعر في البيت الأخير إلى الجامع الذي بناه المتوكل، الأولياء : أبناء المتوكل الثلاثة الذين عقد لهم الولاية للعهد.

وموقعها المتوسّط هذا يؤهلها لأن تكون منطقة جذبٍ سياحي في زمني الصيف والرّبيع، وإذا كانت المدينة تشكّل بُعداً سياحياً للتنزّه وطيب المقام لهوائها العليل والبحر المحيط بها، فإنها تشكّل بُعْداً دينياً بما تحويه من مسجدها الجامع الذي يُعَدُّ منارة حضارية يتجمّع فيها المؤمنون الذين يؤدّون مناسك عبادتهم، وفي هذا المسجد التقى أبناء الخليفة الذين عُقدت لهم الولاية.

وأمّا مدينة دمشق في شعر البحتري فترتدي حُلّةً قشيبة بمناظرها الطبيعية وجمالها المكاني من الأنهار والجنان والرّياض والروائح الزكية، يقول في احدى قصائده :

إنّ دِمَشْقَاً أصبحتْ جنّـــــةً ... مخضرّةَ الرّوض عذاةَ البِـــــراقْ

هواؤها الفضفاضُ غضُّ النّـــدى ... وماؤها السّلسالُ عذبُ المـــــذاقْ

والدّهرُ طلقٌ بين أفيائهـــــا ... والعيشُ فيها ذو حواشٍ رِقـــــاقْ

ناظِرةٌ نحوك مشتاقـــــةٌ ... مِنْكَ إلى القُربِ وَوَشْكِ التّـــــلاقْ

وكيف لاتُؤثِرُها بالهَـــــوى ... وصيفُها مِثْلُ شِتاءِ العـــــراقْ[1]

يرسم الشاعر صورة جميلة لمدينة دمشق (فالشعر فن اكتشاف الجانب الجمالي والوجداني من الحياة)[2]، وهذه المدينة جنّةٌ تنتشر فيها الأشجار والورود والأزهار والرّياض وتفوح منها الروائح الطيبة الزكية، أما أجواؤها فواسعة نديّةٌ، وماؤها نقيٌّ عذبٌ أجاج، والحياة وسط هذه الأجواء ناعمة رغدة، وصيفها جميلٌ لاترتفع فيها الحرارة عالية، فصيفها كشتاء العراق.

وفي هذه القصيدة يجتمع ثلاثة فصول : الربيع، والصيف، والشتاء. ويتمثل

---

(١) ديوان البحتري، ٣/١٥١٤-١٥١٥.

العذاة : الأرض الطيبة، البراق : واحدتها برقة وهي الأرض الغليظة المختلطة بحجارة ورمل، الهواء : الجوّ وقد أتى به على هذا المعنى لا على معنى الهواء الذي نستنشقه لأنه يقول بعد ذلك : الفضفاض أي الواسع، ناظرةٌ نحوك : الضمير المخاطب في «نحوك» هو المتوكل على الله.

(٢) قراءة جديدة لشعرنا القديم، صلاح عبدالصبور، دار إقرأ، بيروت، ١٩٨٢، ص ١٢.

فصل الربيع بقول الشاعر : دمشق جنّةٌ مخضرّةُ الربيع، صيف دمشق مثلُ شتاءِ العراق، ولعلّ الشاعر في حديثه عن ربيع دمشق إنّما يعنيه الجانب الجمالي في هذا المكان من خلال البيت التالي :

والدّهرُ طَلْقٌ بَيْنَ أَفْيَائِهـــــا والعَيْشُ فِيهَا ذُو حَوَاشٍ رِقَـــــاقْ

فإذا كانت دمشق تشكّل مكاناً جمالياً، فإن الإنسان يحسّ بأن العيش فيها رغدٌ يأمن الدّهر ونكباته كأنه في علاقة حميمة مع الدّهر (والعيشُ فيها ذو حواشٍ رقاق) وأجواء المدينة تشجّع على ارتيادها وكذلك ماؤها، وأمّا الصيف فليس حاراً بل هو كشتاء العراق، وإذا كان شتاءُ العراق ليس بارداً فصيف دمشق يكون معتدلاً، ومن هنا يتناغم الزّمن بفصوله الثلاثة الربيع والصيف والشتاء، ليشكّل محوراً يُغري الناس بجماليات دمشق وخيرها، ولعلّ البحتري يقترب من أبي تمام في هذه الصّورة والرؤية، (فقد ذكر أبوتمام ثلاثة فصول في إحدى قصائده : الشتاء والربيع، والصيف، ولكن الشاعر يركز في حديثه عنها على العلاقة بينها : فالربيع مكان الجمال وزمانه، لذلك يتخيّل الأرض فتاة مزهوة بجمالها وبالحلي تزين به نفسها (وغدا الثرى في حليه يتكسّر) فهي ترقص طرباً ونشوة وأما الصيف فكانت بدايته تبشّر بالخير الكثير الذي ينتظره الإنسان ويحمد جناه)[1].

وتبرز في هذه القصيدة جماليات المكان من خلال زينته الخضراء «الربيع»، وما يدور في فلكه من صور سمعية وحركية تكسب المكان أبعاداً جمالية كقوله : هواء دمشق الفضفاض، إذ نلمس في هذه الصورة عملية الارتياح والسعادة فقد شبّه هواء المدينة الليّن الرقيق بشيءٍ مادي محسوس فضفاض، كما أن نداه غضٌ طري، صورة لمسية، والدهر طلقٌ بين أفيائها. ولمّا كانت المدينة جميلة بمناظرهاوأجوائها كان من الطبيعي أن يسلب الدّهر من فاعلية التدمير والتخريب فصورة الربيع هنا تكتسب قيماً ومعانيَ جميلة مستلّة من الممدوح، خليفة المسلمين

---

(١) البديع الشعري بين الصنعة والخيال، د. عبدالقادر الرّباعي، مجلة أبحاث اليرموك، م٣، ع٢، ١٩٨٦، ص ٣٩.

الذي يعدُّ مصدراً من مصادر الأمن والاستقرار، فالربيع في ضمير الشاعر ووجدانه هو الحيوية والنشاط والحركة والحياة، ومن هنا غدا المكان متوحداً في وجدان الشاعر ومنسجماً مع موقفه ورؤيته، ويعزّز هذه الصورة مايقدمه الشاعر من صورة الندى التي تثير في الذهن حواس اللمس «غضّ النّدى» والحركة «ماؤها السلسال» والذوق «عذب المذاق، (وكأن الشاعر أراد في تصويره مظاهر الربيع إثارة كل الحواس كي يكتمل الجمال بتراسلها)[1].

ولما كانت دمشق تتبوّأ هذه الجماليات، فإنّ الشاعر يلجأ إلى تشخيص المدينة «ناظرةً نحوك مشتاقة». وهذا التشخيص يشكل بعداً جمالياً آخر للمدينة، وينسجم معَ حالة الحيوية والبهجة «الربيع في المدينة» وبالتالي فإن هذه الصُّور الجمالية متعدّدة الأبعاد البصرية واللمسية والحركية تتجاوب والثناء على الممدوح، وكأن الممدوح والمدينة يشكّلان عنصراً موحّداً متداخل الأبعاد.

وتظهر جمالية الصُّورة في تقريب الضّدّيات : الصيف والشتاء، فالصيف في الأصل منفّر ؛ لحرارته العالية، وتخلع فيه الأرض حلتها الخضراء المشرقة، وتتحوّل إلى جرداء جافة. وإذا كان الشتاء في الأصل بارداً، فإنه في العراق غير ذلك، فشتاءُ العراق محبّبٌ بدليل قول الشاعر مخاطباً الخليفة المتوكّل بأن يحبها ويؤثرها :

وَكَيْفَ لَاتُؤْثِرُهَا بِالْهَـــــوَى وَصَيْفُهَا مِثْلَ شِتاءِ العِـــــرَاقْ

إن الصيف الحارّ المنفّر يتحوّل في سماء دمشق إلى طقس معتدل، كشتاء العراق، فالفصلان : الصيف في دمشق والشتاء في العراق، تتحطمُ بينهما المسافات الشاسعة لتتقارب إلى درجة التلاحم والاندغام والتوحّد في أجواءٍ أثيريّةٍ محبّبة، وإذا كانت المسافات بين الصيف والشتاء قد طُويت، فإن هذه الرؤية تتناغم وقولَ الشاعر في وصف دمشق بأنها جنّةٌ مخضرّة الروض، فالجنّة مكان النعيم وعليه يتنافس البشر.

---

(١) جماليات المعنى الشعري «التشكيل والتأويل»، د. عبدالقادر الرباعي، المؤسسة العربية للطباعة، مؤسسة حماده، إربد، ط١، ١٩٩٩، ص ٨٢.

ومدينة دمشق في هذه اللوحة الجميلة هي المكان المحبّب والمفضل إذ يتحوّل فيها الصيف الحارّ إلى شتاء معتدل. وهذا الطقس الجميل يتناغم والرّبيع جمالاً وخيراً، وإذا كانت دمشق تُشكّل بعداً جمالياً بطبيعتها وطقسها فإنّها تختال بهذا الجمال وترنو إلى الخليفة المتوكّل وتشتاق إليه :

نَاظِرَةٌ نَحْوَكَ مُشْتَاقَـــــــةٌ فِيْكَ إِلَى القُرْبِ وَوَشْكِ التَّـــــــلَاقْ

ويرى الشاعر في دمشق جنّة الدنيا،ويحشدُ من الثنائيات ما يوظفها لخدمة موقفه ورؤيته، إذ تتحوّل عناصرها القاحلة إلى عنصر الحياة والنماء، ويظهر ذلك من خلال فعل التحوُّل : إنّ دمشقاً أصبحت جنّة، هواؤها غضّ النّدى، ماؤها عذب المذاق، الدّهر طلقٌ، العيش فيها حواشٍ رقاق، صيفُها مَثل شتاء العراق، وهذه العبارات إن دلّت على شيء فإنّما تدلّ على عملية التحوّل نحو الأفضل، فالفعل «أصبحت» يدلّ على أن دمشقاً كانت في عهدٍ ما غير محبّبة، ولكنها الآن أصبحت جنّة، والدّهر كعادته غادرٌ قاتل، ولكنه في دمشق يتصالح وطيب العيش ورفاهية الحياة.

ويرسم البحتري صورة جميلة لمدينة سامراء من خلال وصف قصري المتوكّل «الصّبيح والمليح» وقد تعانقا معاً كأنّهما عاشقان.

ويسلّط البحتري في قصيدته هذه[1] الأضواء على قصري الصبيح والمليح اللذين أنشأهما المتوكل في مدينة سامراء، كما يُلقي الضوء على البركة القريبة منهما.

ويرسم الشاعر لوحةً فنية تغمرها الحيوية والحركة والنشاط، مُركّزاً على تشخيص الطبيعة واضفاء الصفات الإنسانية عليها، فحينما اكتمل بناءُ قصر الصبيح، أصبح خير دار للمقام، وهو يقابل قصر المليح كأنّهما عاشقان يتقابلان ويتبادلان الابتسامات والأفراح :

---

(١) ديوان البحتري، ٢/٢٠٠٥-٢٠٠٧، المليح والصّبيح : من قصور المتوكل التي أنشأها في مدينة سامراء، انظر الديارات ٢٦٤-٢٧١.

واستُتِمَّ الصَّبيحُ في خَيْرِ وَقْـــتٍ فَهو مَغْنَى أُنْسٍ ودارُ مَقـــــامِ
نَاظِرٌ وِجْهَةَ المَلِيحِ فَلَوِيَنْـــ ـطِقَ حَيَاةً مُعْلِنًا بِالسَّـــــلامِ
أُلْبِسَا بَهْجَةً وَقَابَـــــلَ ذَا ذَا كَ فَمِنْ ضَاحِكٍ وَمِنْ بَسَّـــــامِ
كالمُحِبَّيْنِ لَوْ أَطَاقَا التِقَـــــاءً أَفْرَطَا في العِنَاقِ والالتـــــزامِ[1]

ويرسم الشاعر صورة حيّة ناطقة للقصرين، ترى فيها عناصر الصوت والحركة والألوان والشمّ وهي زاخرة بالحيوية والفاعلية والبهجة والجمال.

ويشخّص البحتري القصرين من حيث الرؤية (ناظرٌ) والصوت (ينطق) وكذلك (حيّاه معلناً بالسّلام) (ضاحك وبسّام)، كالمحبّين في العناق والالتزام ....

فإذا ما توسّط البِرْكَةَ الخَضْـــ ـرَاءَ أَلْقَتْ عليه صِبْغَ الرُّخَـــــامِ
فَتَراهُ كأَنَّهُ مَاءُ بَحْـــــرٍ يَخْدَعُ العينَ وَهُوَ مَاءُ غَمَـــــامِ
والدّواليبُ إذ يَدُرْنَ ولانَـــــا ضِحٌّ يُسْقَى بهنّ غيرُ النَّعَـــــامِ
بِدَعٌ أُنشِئَتْ لأُولي عِبَادِ اللّـــ ـهِ بالرُّكن والصَّفَـــا والمَقَـــامِ[2]

ويشخّص الشاعر الجماد المتمثّل بالقصرين (الصبيحُ والمليح) اللذين ينبضان بالأنسنة ؛ فهما كمحبّين عاشقين التقيا وجهاً لوجه، وقصر المليح يزجي التحية والسلام على الصبيح وقد برزا في أحسن الصّور والجمال، وكلاهما مفعمٌ بالابتسامة والسرور.

وإن تقابل القصرين معاً شبيهٌ بتقابل الأحبّة والتقائهم، فالأحبّة حينما يلتقيان كلاهما ينطقان بالسّلام والتحية، ويظهر كلاهما الابتسامة للآخر ويتعانقان، وقصرا الصبيح والمليح بُنيا في مدينة سامراء بصورة متقابلة وكلاهما يُفصح عن آية الابداع والجمال، وأما البركة الخضراء فمبنية بالرُّخام بالقرب من قصور المتوكّل، ماؤها نقيٌّ لامع كالسيف المصقول. وترى الدّواليب تدور بالمياه بالقرب من هذه

---

(١) المغنى : المنزل الذي غنى به أهله ثم ظعنوا.

(٢) الدواليب : الآلات التي تدور على محور. النعام : حيوان. الناضح : البعير يُستقى عليه.

القصور، وهذه المعالم الحضارية تُنبيءُ عن أيدٍ ماهرة حكيمة في الصنع والإبداع.

وهذه اللوحة الفنية الزاخرة بالصّور الحسية، تُضارع لوحة فنانٍ يرسم بريشته المناظر الخلاّبة. ولا فرق في هذا بين الشاعر والرسّام فكلاهما (يعتمد في نقل العالم وتقديمه للمتلقي على مادة ذات صلة بالحواس. فهي مرتبطة بإحساسات كليهما، وهي تخاطب إحساسات المتلقي، ومن هنا فإنّ الشاعر والرسام عندما يقومان بفعل المحاكاة - سواء كانت لمعنى مجرد، أو لمادي محسوس - فإنّهما يخاطبان الإحساسات والمخيلة ويجسّمان الأشياء أو الأفكار في أشكال محسوسة يمكن رؤيتها، إما عن طريق العين الباصرة كما في حالة الرسام وإما عن طريق عين العقل أو المخيلة كما في حالة الشاعر)[1].

ويشبه الشاعر المنازل من القصور التي يقيم فيها الملك، بالأنجم في علوّ مكانتها ونورها وضيائها الذي يخترق الظلام :

جِلَلٌ مِنْ مَنَازِلِ الْمُلْكِ كالأَنْـ ـجُمِ يَلْمَعْنَ فِي سَوَادِ الظَّلامِ[2]

ويضفي الشاعر بُعداً دينياً على هذه القصور، فهي تشوّق الإنسان وتذكّره بجنات النعيم في الآخرة، وهي مفخرة للأوائل مُلكاً ودِيناً.

غُرَفٌ مِنْ بِنَاءِ دِيْنٍ ودُنْيَـ ـا يُوْجِبُ اللّهُ فِيْهِ أَجْرَ الإِمَامِ
شَوَّقَتْنَا إِلى الجِنَانِ فَزِدْنَـ ـا فِي اجْتِنَابِ الذُّنُوبِ والآثَامِ
وَبِهَا تَشْرُفُ الأَوَائِلُ مُلْكَـ ـا وتُبَاهِي مَكَاثِرِي الإِسْلامِ

وإذا كانت القصيدة تتحدّث عن إنجازات الخليفة المتوكّل في البناء والإعمار، وجماليات هذه المعالم المعمارية بموقعها وحُسنها وإضفاء الصّور الفنية الناطقة بالحركة والحيوية والنشاط. فإن هناك انسجاماً في اختيار الكلمات والأصوات التي تتناغم مع مضمون القصيدة. أي أن الشاعر كان ماهراً في إحداث تشكيلٍ متناسب

---

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور، دار المعارف بمصر، ١٩٧٣، ص ٣١٢.

(٢) جلل : جمع الجلّة وهي المجلس.

بين جماليات المكان وجماليات الصّوت والموسيقى، وبمعنى آخر تشكّل القصيدة لوحة فنية متناسبة في الألوان والأبعاد، فثمّة تجاوب بين البعدين : المضموني والموسيقي، فإذا كان الشاعر قد وصف القصرين بأنهما كمحبّين متقابلين كلاهما ينظر إلى الآخر ويضاحكه، ولما أحدث أنسنة للقصرين أتبع ذلك بأسماء الأفعال : ناظرٌ، معلنٌ، ضاحكٌ، محبٌ، مستمدٌ، ناضحٌ، راغبٌ، طارقٌ، مكاثرٌ، ولما كان الشاعر يتحدّث عن صورة القصرين في الزمن الماضي أتبع ذلك بالإكثار من الأفعال الماضية : حيّاه، قابل، أفرط، توسّط، ألقت، جاور، انحاز، شوّقتنا، بارك ....

وإذا كان الشاعر قد أشار إلى قصري الصبيح والمليح وأنهما أحسنا في الصنع والإبداع، فأحكما، فإن البحتري عمد إلى إحداث تجاوب فنّي في الصّوت والموسيقى بالإكثار من الألفاظ المشددة : استتمّ، حيّاه، الصّبيح، السّلام، بسّام، محبّ، الرّيح، مستمدّ، توسّط، الصّقيل، الرّخام، كأنّه، الدّواليب، بهنّ، النّعام، اللّه، الرّكن، الصّفا، الجعفريّ، الرّاغب، الظلام، كأنّا، شوّقتنا، الذّنوب، المعلّى. فالبحتري في هذه القصيدة وغيرها استطاع أن يهتدي إلى المشاكلة بين اللفظ والمعنى[1].

وأمّا قصر السّاج فيبرز كمعلم عمراني متحضّر غنيٌ بجمالياته، من حيث الموقع والطبيعة الجميلة المحيطة به، ويعرضه البحتري بصور فنية مستمدة من الحضارة العباسية :

وَكَأَنَّ قَصْرَ السَّاجِ خُلَّةُ عَاشِقٍ ... بَرَزَتْ لِوَامِقِهَا بِوَجْهٍ مُونِقِ

قَصْرٌ تَكَامَلَ حُسْنُهُ فِي قَلْعَةٍ ... بَيْضَاءَ وَاسِعَةٍ لِبَحْرٍ مُخْدِقِ

دَانِي المَحَلِّ فَلَا المَزَارُ بِشَاسِعٍ ... عَمَّنْ يَزُورُ، وَلَا الفِنَاءُ بِضَيِّقِ

قَدَّرْتَهُ تَقْدِيرَ غَيْرِ مُفَرِّطٍ ... وَبَنَيْتَهُ بُنْيَانَ غَيْرِ مُشَقِّقِ

وَوَصَلْتَ بَيْنَ الجَعْفَرِيِّ وَبَيْنَهُ ... بِالنَّهْرِ يَحْمِلُ مِنْ جَنُوبِ الخَنْدَقِ

نَهْرٌ كَأَنَّ المَاءَ فِي حَجَرَاتِهِ ... إِفْرِنْدُ مَتْنِ الصَّارِمِ المُتَأَلِّقِ

---

(١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، بمصر/ ط١٠، ١٩٦٠م، ص ٨١.

وَإِذَا الرِّيَاحُ لَعِبْنَ فِيْهِ بَسَطْنَ مِنْ مَوْجٍ عليه مُدَرَّجٍ مُتَرَقْرَقِ
أَلْحِقْهُ يَا خَيْرَ الوَرَى بِمَسِيلِهِ وَامْدُدْ فُضُولَ عَبَابِهِ المُتدفِّقِ
فَإِذَا بَلَغْتَ بِهِ البَدِيْعَ فَإِنَّمَا أَنْزَلْتَ دِجْلَةَ فِي فِنَاءِ الجَوْسَقِ[1]

وفي هذه القصيدة يكشف الشاعر عن العناصر الجمالية للقصر، فهو متكاملٌ في الحسن، ويقع في مكان عالٍ كأنه قلعة،ويحيط به البحر، وفناؤه متّسع، ويربطه بقصر الجعفري نهرٌ يتفرّع من قناة سامراء، وتحيط به الأشجار المورقة والمزهرة.

ويبدأ البحتري برسم صورة جميلة لقصر السّاج :

وَكَأَنَّ قَصْرَ السَّاجِ خُلَّةُ عَاشِقٍ بَرَزَتْ لِوَامِقِهَا بِوَجْهٍ مُونِقِ

فقصر السّاج كأنه محبوبةٌ تبرز لعاشقها بأحسن ماتكون، وإذا ما توقفنا عند هذه الصورة فإننا نجد عناصر جمالية تضفي عليها الإعجاب والقبول، فالخُلّة هي المعشوقة تحرص على الظهور لمعشوقها بأجمل الثياب وأبهى المناظر، لأنها محور الاهتمام والركن المسلّط عليه الأضواء، فالصّورة تتشكّل من طرفين هما : الطالب والمطلوب والعاشق والمعشوقة. وإذا كان العاشق يرنو إلى رؤية محبوبته على الدّوام ولايملّ مجالستها فإنه يبقى معجباً بمظهرها ومحاسنها، لأنها الطموح الذي يكافح لتحقيقه والرّهان الذي يناضل لبلوغه، وإذا كانت الخُلّة هي مطمح العاشق وأمله والمسيطرة على تفكيره وعقله، فإنّها المثال الذي لايُحاكيه أحد، والنموذج الذي

---

(١) ديوان البحتري، ١٤٨٢/٣.

قصر الساج : جاء في كتاب «ري سامراء في عهد الخلافة العباسية»، د. أحمد سوسه، مطبعة المعارف، بغداد، ط١، ١٩٤٩، ١٢٣/١-١٢٤. أن هذا القصر يقع في الحدود الشمالية الغربية لساحة الحير قصر يسمى بالدكة، وكان هذا القصير يقع على ضفة نهر القاطول الكسروي، وذكر البحتري أن هناك نهراً كان يبدأ من قرب قصر الجعفري وينتهي عنده فيوصل بينه وبين قصر الجعفري، وهذا النهر يتفرّع من قناة سامراء، ويقع القصر بالقرب من سامراء في ساحة خضراء مليئة بالأشجار المورقة والمزهرة والمثمرة.

الجعفري : قصرٌ بناه المتوكّل بمدينة المتوكّلية، المشقّق : المقلل والذي لم يحسن أداؤه، الحجرات : النواحي، المتن : الظهر، الصارم : السيف القاطع، الإفرند : جوهر السيف ووشيه، البديع : قصر.

اكتمل بُنيانه وحسنه وجماله، وكذلك حال القصر فهو القلعة الشامخة والمكان الذي يعشقه الجميع لتوافر جميع، المتطلبات الجمالية فيه، ولنلاحظ نموذجية جمال المعشوقة التي شُبِّه بها مثالية القصر ونموذجيته :

قَصْرٌ تَكَامَلَ حُسْنُهُ في قَلْعَـــةٍ بَيْضَاءَ واسعةٍ لِبَحْرٍ مُحْـــــــــدِقِ

فالقصر قد تكامل حُسنه في قلعةٍ متوسطة الموقع يحيط بها البحر من شتى جوانبها وأرجائها.

ويمكن ملاحظة عناصر هذه الصورة على أنها مستمدّة من حس البحتري الحضاري، ففي هذه القصيدة وسواها تنتشر اللوحات الحضارية التي رسمها الشاعر في عرض صورة قصر السّاج وقد لفّه البحر والطبيعة من جميع جوانبه.

ومن هنا فالبحتري في صوره الشعرية يطلق طاقته الخيالية، ولايتوقف عند عملية اللفظ وما يشكلّه من دلالات معنوية، بل يذهب إلى إحداث، أشكال فنية شعرية تتناغم مع مخيلته ورؤاه الفنية (فهو في دائرة التشبيه يحاول استغلال طاقته الخيالية والتعبيرية معاً، ولايقف عند حد التعامل مع اللفظ ومؤداه المعنوي، إذ يتجاوز ذلك إلى شكل تعبيري جديد يمتزج بخياله ويتناغم معه فيحلّق في سماء الغلوّ حتى يسبر أغوار المحسوسات ويتلمّس طريقه إليها، ومن هنا لاتعاب الحسية ولا يؤخذ عليها في الصورة التشبيهية إذ هي أمر طبيعي ... حيث يُعدّ من ذوي المخيلّة البصرية الذين تظهر عندهم النزعة المادية الحسية في التصوير ... والتي انتزعها من بيئته الثقافية والحضارية)[1].

وتظهر جماليات القصر من البعد النموذجي من خلال حكمة الخليفة المعتز

---

(١) قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية، ص ٢٥٣-٢٥٤.

بالله الذي قدّر بناءه فأحكم، وأحسن بناءه فاكتمل :

قدّرتَهُ تَقْدِيرَ غيرِ مُفَـــــرِّطٍ وَبَنيتَه بُنيانَ غيرِ مُشقَّـــــــــقِ

وتبرز جماليات القصر من خلال إحاطته بالماء العنصر الأساسي للحياة، ففي البيت الثاني ألمح الشاعر إلى موقع القصر «واسطةِ لبحرِ محدق»، ووصلت بين الجعفري وبينه بالنهر.... نهرٌ كأنّ الماء في حجراته.... الرّياح تحرّك أمواج البحر، ويرسم الشاعر صورة حسّية للنهر المحيط بقصر الساج :

نَهْرٌ كأنَّ الماءَ في حَجَراتِـــــهِ إفرِنْدُ مَتْنِ الصّارِمِ المُتألِّـــــــــقِ

وإذا الرِّياحُ لَعِبْنَ فيه بَسَطْنَ مِنْ مَوْجٍ عليه مُدَرَّجٍ مُتَرَقْـــــــــرِقِ

فماء النهر لامعٌ نقيٌّ صافٍ يُحاكي السيف الحادّ القاطع الصقيل، ولعلّ ماءَ النهر النقي الصقيلَ وقد انتشرت حوله الأشجار والأزهار يُضارع السيف الصقيل الموشى بالألوان.

وأما أمواج النهر فتنبسط بصورة متدرّجة بفعل الرّياح التي تُلاعبها، ولنلاحظ دلالة الفعل لَعِبْنَ، إذ تشي بالمداعبه والرّفق وكأنها إنسانٌ يُداعب صديقاً له بتؤدة ورفق.

ومما يلفت النظر في صور البحتري الشعرية أنها تُوظّف المفردات الحسيّة لتكون منطلقه إلى تفعيل الحواس وإثارتها، وبناء علاقات ووشائج بين مفردات الحواس، تكون هي المقصودة وليست المفردات بحد ذاتها (والشاعر حين يستخدم الكلمات الحسيّة بشتى أنواعها لايقصد أن يمثّل صورة لحشد معين من المحسوسات بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصوّر ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية، وكل ما للألفاظ الحسيّة في ذاتها من قيمة هو أنها وسيلة إلى تنشيط الحواس وإثارتها. (١)

---

(١) التفسير النفسي للأدب، د. عزالدين اسماعيل - دار العودة بيروت ١٩٦٢ ص ٧٠

ومن القصور الفخمة التي تُعدُّ من العجائب في زمانها قصر الثُّريّا الذي تزينه البرك والجنان والزخارف الجميلة والأشجار الوارفة الظلال، يقول ابن المعتز مفتتحاً قصيدته[1]، بمدح أمير المؤمنين المعتضد الذي أولى البعد المعماري جُلَّ عنايته ورعايته :

سَلِمْتَ أميرَ المؤمنينَ على الدَّهر ولازلتَ فينا باقِيَاً وَاسِعَ العُمْـــــرِ

وتظهر صورة قصر الثريا من خلال الطبيعة التي تحيط به : الرياض والمياه الجارية والطيور، ويركز الشاعر على جماليات القصر من خلال فنه المعماري وما يحيط به من مناظر طبيعية جميلة، ولعلَّ مدح الشاعر للخليفة ورسم إنجازاته الحضارية دليلٌ على اهتمام المعتضد بالناحية المعمارية.

وإذا كان ابن المعتز قد مدح المعتضد، لأنه وضع حداً للنفوذ التركي

---

(١) ديـــوان ابن المعتز، شرح وتقديم : ميشيل نعمان، الشركةاللبنانية للكتاب، بيروت، ١٩٦٩، ١٩١-١٩٢.

الثريّا : مجموعة من الدور والقصور بناها المعتضد حيث أنفق عليها أربعمائة ألف دينار وأنها كانت تمتدُّ نحو ثلاثة فراسخ.

انظر : العصر العباسي الثاني، شوقي ضيف ٣٢٨-٣٢٩ ؛ ولابن المعتز مقطوعة شعرية جميلة يصف فيها قصر الثريّا ومنها :

ما للثُّريّا شبيـــــــــــــــهْ فيما بنى قطُّ بـــــــــــــانِ

حيطانُه من نُـــــــــــــورٍ والسقفُ مِنْ نيْـــــــــــــرانِ

والصَّحنُ باقـــــــــــوتٌ دُرٌّ للعينِ في جنـــــــــــانِ

انظر : ديوان ابن المعتز، ص ٣٨٢-٣٨٣. ولابن المعتز قصيدة في وصف قصر الرّبّ ومطلعها :

فمن رأى مثل الرباب قصـــــراً كم حكمة فيه تخال سحـــــــراً

ديوان ابن المعتـــــز، ص ٤٩٥.

وسيطرته على مقاليد الحكم[1]، فإنه رسم لوحة جميلة تزخر بالفاعلية والنشاط والحيوية للحيوانات، ولعلّ ذلك يشكّل معادلاً موضوعياً للفكرة المسيطرة في أحاسيس الشاعر ومشاعره، فلمَ لايكون هذا الفرح والسعادة اللذان يغمران الطبيعة تعبيراً عن بهجة الناس وفرحهم لتحييد العنصر التركي عن الحكم ؟

وقصر الثُّريا خير دارٍ نزل بها الممدوح، إذ اكتمل بناؤه بصورة نموذجية تفوق أعمال الجن الخارقة في عملية الإعمار والبناء، وأشجار القصر جميلة محمّلة بالثّمار والخيرات، واستطالت غُصُونها لتتعانق معاً بورقها الأخضر، والطيور تهتف وتغنّي متنقّلة من مكانٍ إلى آخر بسعادةٍ وسرور.

حَلَلْتَ الثُّريَّا خيرَ دارٍ ومنـــزلٍ ... فلا زالَ معموراً وُبورِكَ من قَصْـــرِ

فليس له فيما بنى الناسُ مُشْبِـــهٌ ... ولا ما بناه الجِنُّ في سَالفِ الدَّهـــرِ

فتمٌ فما في الحُسْنِ شيءٌ يُرِيْدُهُ ... لِسانٌ ولا قَلْبٌ بِقَوْلٍ وَلا فِكْـــــرِ

جِنَانٌ وَأَشْجَارٌ تَلاقَتْ غُصُوْنُهَـــا ... فأَوْرَقْنَ بِالأَثْمَارِ والوَرَقِ الخُضْـــرِ

تَرَى الطَّيْرَ في أَغْصَانِهِنَّ هَوَاتِفَـاً ... تَنَقَّلَ مِنْ وَكْرٍ لَهُنَّ إِلَى وَكْـــــرِ

ويرسم الشاعر صورة جميلة حيّة للطبيعة التي تحيط بالقصر، أشجارٌ ذات خيرات بثمارها الناضجة، وذات جمالٍ بمناظرها الحسنة، وطيورٌ تهتف بألحانها الشجيّة بالبراءة، فلم لا تكون الطبيعة الحيّة إشارة إلى الحياة السعيدة في ظلّ المعتضد ؛

---

(١) العصر العباسي الثاني، شوقي ضيف، ص ٢٣٧.

لاتكون أناشيد الطيور وألحانها الجميلة معادلاً لفرح الناس وسرورهم بالخلاص من الأتراك وأفعالهم ؟ لعلّ ذلك يكون بُعداً جمالياً وفنياً كتعبير حقيقي عن مشاعر ابن المعتز تجاه الحالة التي وصل إليها الناس في ظل الخليفة المعتضد. لاسيّما أن الشاعر يمزج بين مدح الشاعر ومآثره المعمارية الحضارية. ويرمز الشاعر بالطير والأشجار والجنان وفرحتها وسعادتها إلى الناس وأبناء المجتمع، الذين كانوا سعداء بحكم الخليفة المعتضد. ولا ننسى أن ابن المعتز قد وصف هذا القصر من خلال مدحه لصاحبه الخليفة المعتضد ... وذكر الخيل وهي تركض وسط ميدان القصر دليل على حزم المعتضد وصلابته في وجه أعدائه من العناصر غير العربية كالترك والذين اعتادوا على التدخل في شؤون الخليفة والخلافة)[1].

ويرسم الشاعر صورة جميلة للبُعد المعماري للقصر :

وَبُنْيَانُ قَصْرٍ قَدْ عَلَتْ شُرُفَاتُـــهُ كَصَفِّ نِسَاءٍ قَدْ تَرَبَّعْنَ فِـــي الأُزُرِ[2]

وَأَنْهَارُ مَاءٍ كَالسَّلاَسِلِ فُجِّـــرَتْ لِتُرْضِعَ أَوْلاَدَ الرِّيَاحِيْنِ وَالزَّهَـــرِ

وَمَيْدَانُ وَحْشٍ تَرْكُضُ الخَيْلُ وَسْطَهُ فَيُؤْخَذُ مِنْهَا مَايَشَاءُ عَلَى قَـــدْرِ

(فشُرُفات القصر عالية يستشرف منها على ما حولها، وتضارع صفاً من النساء المتربّعات في ملاحفهنّ)

ويعرض الشاعر لصورة جمالية أخرى من صور الطبيعة المحيطة بالقصر :

وَأَنْهَارُ مَاءٍ كالسَّلاسِلِ فُجِّـــرَتْ لِتُرْضِعَ أَوْلاَدَ الرِّيَاحِيْنِ والزَّهَـــرِ

ويبدو هذا الفن الارستقراطي عند ابن المعتز واضحاً بشكل خاص في تصوير القصور العباسية حيث مزج بين وصفها وبين وصف الطبيعة وصورها بما فيها من أشجار وطيور وأنهار ومياه ونبات ...[3].

---

(١) الطبيعة في شعر ابن المعتز. علي أحمد الرشيد، رسالة ماجستير، ١٩٩٠-١٩٩١، جامعة اليرموك، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، ص ١٢٥-١٢٦.

(٢) الأزر : مفردها الازار، الغطاء الملحفة.

(٣) قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية، ص ٤١٢.

فأنهار الماء كالسلاسل، وهي ترضع، والرّياحين والزهر أولاد، ففي هذا البيت استعار الشاعر السّلاسل للمياه والرّضاعة لها، واستعار الأولاد للرّياحين والزّهر، فما وجه الشبه بين أنهار المياه والسّلاسل ؟، لعلّ في السلاسل حركة تتابع وانتظام، فمياه الأنهار تنساب عبر قنواتها بانتظام وتتابع كسلسلة، فقولنا سلسل الأشياء : وصل بعضها ببعض كأنّها سلسلة، يقال : سلسل الأعداد والماء ونحوه : صبّه شيئاً فشيئاً في حدود واتصال[1]، وهذه المياه المنحدرة من الأنهار بانتظام وتسلسل جاءت لتروي الرّياحين والأزهار، وقد عبّر الشاعر عن ذلك بصورة جمالية «الرّضاعة والأولاد» فقد جعل مياه الأنهار أماً ترضع أبناءها، وتتوقف حياة الأبناء على الأمّ على الأمم لأنها تمتلك مصدر الحياة وهو الحليب، كما تمتلك الأنهار عنصر الحياة وهو الماء، واستعار الشاعر كلمة أولاد ليدلل على أن هذه النباتات مازالت غضّة طريّة، وكلمة الرّضاعة كمؤشر على أن هذه المياه لاتنساب بصورة عشوائية وبكميات كبيرة، بل يكون جريانها بصورة منتظمة تأخذ النباتات ما تحتاجه منها.

وهكذا كان قصر الثريا الذي هو مجموعة من الأبنية الجميلة، استطاع الشاعر أن يبرز جمالياته من خلال أنسنته، فشرفات القصر بدت كأنها ضفّ نساءٍ متراصات، وهذه الأنهار التي تفجّرت مياهه كالسلاسل لترضع أولاد الأزهار والرياحين.

وأما الصنوبري فيلتقط صورة جميلة لمدينة الرقة، وهي تزدهي بجمالها الآخاذ فتسحر القلوب، وكأنها لوحة فسيفسائية مزدانة بالألوان والأصباغ، ويأخذ الصنوبري في احدى قصائده[2]، إبراز محاسن المدينة ومناظرها الجميلة التي تأسر القلوب بجنانها وبساتينها وأزهارها اليانعة الخضراء، وغدرانها ومياهها المنسابة التي تغذيها السّحاب، وتظهر مدينة الرقّة كأنها لوحةٌ جميلة موشّاة بالألوان المتناسقة كأنّها بساطٌ مزركشٌ ينال الإعجاب والدهشة، ويستهلّ الشاعر قصيدته بالوقوف على طبيعة المدينـــــة :

---

(١) المعجم الوسيط، مادة سلس.

(٢) ديوان الصنوبري، ص ٤٩٩-٥٠٠.

أمّا الرّياض فقد بدت ألوانهـــا صاغت فنونَ حُليّها أفنانُهـــــا

وبدت المدينة برياضها وجنانها ذات الألوان المختلفة، حيث صاغت الأفنان فنون حُليّها، وتتشكّل جمالية الصّورة من خلال صياغة الأفنان لفنون الحلي، وكأنّ أغصان الشجرة يدُ فنان عملت على تزيين اللوحة بشتى الفنون الجميلة والأنواع الزاهية المزركشة، وتظهر جمالية الصورة بما يحدثه الشاعر من جناس بين «الأفنان والفنون».

مما جعل المدينة بادية الحسن ظاهرة الجمال، يطيب في أحضانها اللقاء بما تبعثه من نسيم رقيق، يهبُّ في أرجائها فتتنفس رياضها بنسمات عليلة، ولعلّ الشاعر يوائم بين جمال المكان والزّمان، فإذا كانت المدينة تلبس حُللها الخضراء المشرقة فإنّ الأحداث التي تدور في أروقتها والمجالس التي تُعقد في ربوعها، تكون مشرقةً طيبة جميلة ؛ «وطاب زمانها» :

دَقّتْ مَعانِيْهَا وَرَقّ نَسِيْمُهَـــا وَبَدَتْ مَحاسِنُها وَطَابَ زَمَانُهَـــا

ويرسم الشاعر صورة جميلة لتناسُق الألوان في جنان المدينة ورياضها، والأرض حينما تلبس الحلل الجميلة من الخزامى والقيصوم والشقائق والحوذان وقلائد الزّهر، تُحاكي تلك القلائد المنظومة بالجواهر والذّهب الخالص :

نَظِمَتْ قَلائدَ زَهْرِهَا كَجَوَاهِـــرٍ نَظِمَتْ زُمُرُّدُهَا إلى عِقْيَانِهَـــا

هَذَا خُزَامَاهَا وَذَا قَيْصُومُهَـــا هَذِي شَقَائِقُهَا وَذَا حَوْذَانُهَـــا[1]

والمتعمّق لجماليات هذه الصورة يدرك أنّ الرّقة مدينةٌ جميلة، بمناظرها الطبيعية التي تلتف حولها وتحيط بها من كل جانب كقلادة ذهبية تحيط بالعُنُقِ فتجمّله.

ومما يزيد الصورة حيوية ديمومة المطر الذي يتساقط من السّحاب، فيشكّل الغدران، ويرسم الشاعر صورة حية ناطقة للمياه المتحدّرة من السحاب إلى الأرض :

تَبْكِي عَلَيْهَا عَيْنُ كُلّ سَحَابَـــةٍ مَا إنْ تَمَلُّ مِنَ البُكَا أجْفَانُهَـــا

---

(١) الزُّمُرُّد : حجر أخضر اللون شديد الخضرة شفّاف العتيان ؛ ذهب خالص لايختلط بالرّمال أو الحجارة.

مُنقَادَةٌ طَوْعَ الجَنُوبِ إِذَا بَدَتْ فَكَأَنَّهَا بِيَدِ الجَنُوبِ عِنَانُهَا

إنه الفن الذي يتغنّى بسحر الطبيعة في مختلف الظاهر، وشتى الألوان، فأصبحنا نسمع أصواتاً لم تألفها أسماعنا من قبل فيها رقة وعذوبة وفيها طلاوة وحلاوة[1].

ويجعل الشاعر للسّحابة عيناً تبكي، ولها أجفانٌ لاتملُّ البكاء، ويجعل للسّحابة عناناً ولريح الجنوب يداً. صورة مفعمة بالحركة والفاعلية والأنسنة.

وتنهمر مياه السّحاب بغزارة كدموع عين منهمرة بالبكاء على عزيزٍ افتقدته، ويؤكد الشاعر ديمومة المطر من خلال الشطر الثاني : ما إن تملُّ من البكا أجفانها، فأجفانُ السّحابة لاتتوقف عن المطر، وكأنها أجفانُ عينٍ تتساقط دموعها دون ملل أو تعب، وتتجذّر استمرارية المطر ومتابعته من خلال ارتباط السحابة بريح الجنوب، فهذه الريح تحمل السحابة، ويجعل الشاعر للسحابة عناناً مرتبطاً بيد الجنوب، فما إن تطلق ريح الجنوب عنان السحابة، فإنّها تُسرع لإسقاط حمولتها في هذه المدينة، لأن السّحابة طوعُ ريح الجنوب، فتتشكّل الأنهار والجنان التي تعدُّ معلماً طبيعياً ومصدراً جمالياً للمدينة، ويتعاظم قدرُ المدينة ومكانها ومنزلتُها بين المدن، لجمالية موقعها الذي يرتبط به نهران عظيمان هما الفرات والهنيّ، ويروّي نهر الهنيّ بساتين المدينة.

وَهاً لِرَافِقَةِ الجَنُوبِ مَحَلَّةً حَسُنَتْ بِهَا أَنْهَارُهَا وَجِنَانُهَا[2]

يَا بَلْدَةً مَازَالَ يَعْظُمُ قَدْرُهَا فِي كُلِّ نَاحِيَةٍ وَيَعْظُمُ شَأْنُهَا

أَمَّا الفُرَاتُ فَإِنَّهُ ضَحْضَاحُهَا أَمَّا الهَنِيُّ فَإِنَّهُ بُسْتَانُهَا[3]

وَكَأَنَّ أَيَّامَ الصِّبَا أَيَّامُهَا وَكَأَنَّ أَزْمَانَ الْهَوَى أَزْمَانُهَا

وإذا كانت الرقة مدينة مليئة بالأشجار والنباتات والأزهار والورود والجنان،

---

(١) الخيال الشعري عند العرب، أبو القاسم الشابي، ص ٥٤.

(٢) وهاً : كلمة تعجّب من طيب كل شيء، وتقال للتلهف والتفجّع.

(٣) الضحضاح من الماء : القريب القعر والقليل. الهنيّ : نهر بإزاء الرقة. انظر : معجم البلدان، ٤١٩/٥.

ومياه الأمطار تروّي هذه الجنان بالإضافة إلى أنهار المدينة، فإنّ أيامّها أيام الصّبا، ففي مرابعها ومتنزهاتها تحلو اللقاءات والمجالس، وإذا كان الشاعر يلهو مع حسناواتها يوماً، فإنها ستبقى تصطاد قلوب المحبّين، لما تتمتّع به من ألفة اللقاء وطيب المكان، وهكذا برزت صورة مدينة الرّقة موشّاة بالنباتات والأزهار وكأنها متنزّهٌ يقصده السائحون من شتى الأرجاء، يدفعه إليها نسيمُها العليل وجوُّها اللطيف ومياهها العذبة الرقيقة، وكأنها لوحةٌ فنّان رسمها لتجسّدَ البُعد الجمالي لحقيقة المدينة، وكان لريشته الساحرة الأثر في إضفاء الحُسن على مناظرها وصورها، فإذا بها لوحةٌ فنية بديعة تتشكّل من الغدران والأنهار ومياه الأمطار، وقد انسابت بين الجنان التي رُسمت بأحسن الألوان، فكانت صورةً جميلة بما تبعثه جنباتها من روائح عطرة زكية، فغدت بحق المدينة الجميلة، المدينة الورديّة بمناظرها الخلاّبة كأنها عقدٌ مرصّعٌ بالجواهر والذهب.

ويستقصي السّري الرّفّاء الجوانب الجمالية الإبداعية لقصر أبي تغلب الفضفر بن ناصر الدّولة وما حوله من مناظر جمالية في إحدى قصائده[1]:

وتتفاعل في نفس الشاعر مجموعة من المشاعر والعواطف والأحاسيس المتولّدة عبر مسيرة التعايش مع الممدوح، وبدأت التفاعلات تولّد هذه التجربة الابداعية التي تجسدت عبر مجموعة من المحاور، أول هذه المحاور الصورة المثالية للممدوح، ليساندها محوران وصفيان تولدا عنه، فشكلاً هذا الكل المتوحد في بناء القصيدة،

---

(١) ديوان السري الرفاء، ص ٥٧-٥٩.

ليساندها محوران وصفيان تولدا عنه، فشكلاً هذا الكل المتوحد في بناء القصيدة،

ويعمد الشاعر إلى إبراز التناغم بين الفرض والوزن باستخدام البحر البسيط، الذي توالد معه هذا الكم من الأفكار المتناغمة التي جسدت وحده القصيدة وأثرتها بكل المعاني الجمالية والابداعية. فهاهو يتغنى بصوره ممدوحه المثالية التي ارتقت باخلاقياته ومآثره، فكان التساؤل عن ماهية هذا الكرم الذي لايعقل أن يكون كرماً صدر عن بشر، فالعطاء يحاكي عطاء السحاب، حيث تتولد معه الحياة وتزهو به الأيام :

حَسْبَ الأَمِيْرِ سَمَاحٌ وَطَّدَ الحَسَبَا ... وَرُتْبَةٌ فِي المَعَالِي فَاتَتِ الرُّتَبَـــــا
أَعْطَى فَقَالَ العُفَاةُ النَّازِلُونَ بِهِ ... أَنَائِلاً أَنْشَأَتْ كَفَّاهُ أَم سَحَبَـــــا
كاللَّيْثِ لَايَسْلُبُ الأَعْدَاءَ بِزَّهُـــمْ ... فِي الرَّوْعِ لَكِن تَرَى أَرْوَاحَهُم سَلَبـــا
لَايَعْرِفُ العُذْرَ مَاضَمَّتْ جَوَانِحُـهُ ... عَلى الوَفَاءِ وَلَا يَبقي إِذَا وَثَبَـــــا

ولا يصدر الكرم عن الممدوح مفتعلاً بل بصورة عفويه، وهكذا هي قوته التي تترك وقعاً كبيراً في نفس أعدائه، وهي في ذلك تشبه صوره الليث، حيث تتبلور هذه الصورة من خلال القضاء على فرائسه والبطش بها لا اخافتها فحسب، واقدامه وشجاعته مبتعدة عن الرذائل والغدر، وتجعله أكثر ما يكون تمسكاً بالفضائل والقيم النبيلة والوفاء، ويترك الممدوح وقعاً وتأثيراً في نفس حاسديه، فتتكالب عليهم المصائب والأحزان حينما يظهر البعد المكاني في القصيدة، المنزل الذي ابدعه الممدوح فسما بسموه وتعاظم بتعاظم صاحبه، ويزهو المكان عبر المكان، وتزداد الصورة جمالاً حيث يجعل الشاعر المنزل في قلب دجلة، وبهذه النقله التواؤمية عبر عنصري المكان. تظهر آليات الابداع لدى الشاعر من خلال المزج بين الجماليات المعنوية لدى الممدوح وجماليات المكان تعبيراً عن تمازج وحدةالجمال في القصيدة :

أَنْشَأْتَهُ مَنْزِلاً فِي قَلْبِ دِجْلَةَ لا ... تُمْتَاحُ جَنَّتُهُ الغُدْرَانَ والقُلُبَا

صَفَا الهَوَاءَ بِهِ وَالمَاءَ فَاشْتَبَهَا ... كَأَنَّ بَيْنَهُمَا مِنْ رِقَّةٍ نَسَبَا

وَأَصْبَحَ الفَيْءُ مَمْلُوعَ العَذَارِ بِهِ ... فَلَيْسَ يَخْلَعُ أَبْرَادَ الحَيَا القُشُبَا

فَمِنْ جِنَانٍ تُرِيْكَ النُّورَ مُبْتَسِماً ... فِي غَيْرِ إِبَّانِهِ وَالمَاءَ مُنْسَكِبَا[1]

ويبدأ الشاعر باستقصاء مختلف جوانب الجمال الابداعية في صور القصيدة وأفكارها، فيظهر كل ما في القصر على نفس الوجه في التماثل، تماثل الجزء مع الكل وتماثل الأجزاء مع بعضها، فصفاء الماء في هذا المكان يشكل وحدةً مع شفافية الهواء، فيمتزج اللون بينهما أو يثري جمال القصيدة وصور التناغم فيها، فكأن ما بينهما مودة قامت على النسب، وعبر هذا التجسيد تظهر صوره الماء المتدفق بغزاره، مع اختلاف الروافد لتتوحد مع عطاء الممدوح، وتبدو هنا صورة المكان أكثر جمالاً، وكأنها قطعة من الجنّة تتولد فيها معالم الجمال والحسن في أي وقت شاءت، لاتحكمها عوامل ولايقيدها زمن، وذلك من خلال هذه التجربة الشعرية إذ إنّ الشعر (يرينا نفوسنا في انفعالها وعواطفها بما يجلوه من صور نفسية ... وهو يرينا الجمال في الحياة ويعلمنا تقديره بما يبعث فينا من الألفة لكائناته)[2].

ويبدع الشاعر في إظهار الصورة الجمالية للمكان، حيث المياه المنسكبة على بساط أخضر، بدت الأغصان وكأنها قد سلت في هذا البساط، وبدت صوره العطاء المتواصل من الماء للشجر كمن اغترب عن وطنه، وهذه شجرات النخيل الشامخة بشموخ صاحبها تجسد معطيات الواقع الجمالي الذي رسمه الشاعر لبستان ممدوحه فرطبها تضاحك الطلع على عناقيدها، وتبدو الثمار وكأنها الثريا أو اليد التي خضبت بالحناء، إنْ وَصَلَها الظل لمعت كالذهب وإن ضربتها الشمس وقت الشروق ظهرت وكأنها النيران الملتهبة، وهنا تظهر ابداعات الشاعر في تلوين رسوماته الجمالية، فقطوف الكروم كالخرز الأسود، ويبدو الآخر كذهب يسلب الأبصار

---

(١) القلب : مفردها قليب وهو البئر. النّور : الزهر الأبيض.

(٢) قراءة جديدة لشعرنا القديم، صلاح عبدالصبور، ص ١٥-١٦.

بلمعانه، ومع استخدام الطباق لخدمة الجمال الابداعي يزداد جمال التصوير عبر التشخيص الذي يبلور من خلاله الشاعر صفة الأنوثة لورقة الكرم الغيرى من جمال قطوفها فتحجبها عن أبصار الناظرين :

فالنَّخْلُ مِنْ بَاسِقٍ فِيْهِ وَبَاسِقَـــةٍ ... يُضَاحِكُ الطَّلْعَ في قُنْوَانِه الرُّطَبَـــا

أَضْحَتْ شَمَارِيخُهُ فِي الجَوِّ مُطلِعَةً ... إمَّا ثُرَيَّا وإمَّا مِعْصَماً خَضِبَـــــا

فَكَرْمَةٌ قَطَرَتْ أَغْصَانُها سَبَجَـــاً[1] ... وَكَرْمَةٌ قَطَرَتْ أَغْصَانُها ذَهَبَـــــا

كَأَنَّمَا الوَرَقُ الْخُضْرُ دُونَهُمَـــا ... غَيْرَانُ يَكْسُوهُمَا مِنْ سُنْدُسٍ حَجَبَـــا

وَالْمَاءُ مُطَّرِدٌ فِيْهِ وَمُنْعَـــرِجٌ ... كَأَنَّمَا مُلِئَتْ حَيَّاتُهُ رُعُبَـــــا

وهكذا أبدع الشاعر في صوره الفنية هذه، بما يسبغه على المكان من جماليات فنية تنتظم في سياقها العام (فالفن حتى يؤدي وظائفه، لابدّ أن يكون نظاماً، ولابد أن يكون للخيال والانفعال معاً الدور الأكبر في بناء هذا النظام ونسقه)[2].

ويتنامى عنصر التجسيد في جزئيات القصيدة عبر التشكلات المائية الكثيرة، فتبدو كأنها مرتعبة لاتستطيع الاستقرار، وتتوالى صور التعمق في رسم جماليات الماء، فها هي البركة عندما تهب عليها ريح الصَّبا، تبدأ بالتموجات فتشكل عنصراً جمالياً من عناصر المكان، وإذا ماجنّى الليل بدت البركة وكأنها سماء طبيعية بما تعكسه من صور النجوم في أعماقها :

وَبِرْكَةٌ لَيْسَ يُخفِي مَوْجُ لُجَّتِهَـــا ... مِنَ القَذَى مَا طَفَا فِيْهَا وَمَارَسَبَـــا

تُسْدِي عَلَيْهَا الصَّبا بُرْدَاً فَإِنْ رَكَدَتْ ... رَأَيْتَه دَارِسَ الأَفْوَافِ مُستَلَبَـــــا

قَدْ كَلَّلَتْ بِنُجُومٍ للحَبَابِ[3] ضُحَـىً ... فَإِنْ دَجَا اللَّيلُ عَادَتْ أَنْجُماً شُهُبَـــا

---

(١) العقيان : الذهب الخالص، السبج : الخرز الأسود.

(٢) الصورة الفنية في النقد الشعري، (دراسة في النظرية والتطبيق)، د. عبدالقادر الرباعي، مكتبة الكتاني، إربد، ط٢، ١٩٩٥، ص ٨٤.

(٣) الحباب : الفقاقيع على وجه الماء.

وما كانت هذه الصورة الجميلة لتخرج بهذا الشكل لولا رؤيا الشاعر ومخيلته (فالشاعر يعطينا رؤيا منظمة لامحض شريحة من الحياة، لكنها رؤيا يُرفع فيها أو يضاء وجه من أوجه الخبرة .... فنحن لانقوّم قصيدة أو مسرحية أو رواية بسبب ما تقدّمه من حقيقة بشكل منظّم بل بالضبط بسبب ما تقدّمه من عالم متخيّل يختلف - أو يفضل- العالم الحقيقي)[1].

ويستوفي الشاعر المزيد من الصور الجمالية لبركة ممدوحه، فها هي أسراب الإوز تقوم في المياه العذبة الدقيقة كالحرير، فترى ريشات الأوز تتساقط أحياناً فتبدو كأنها الزهر الذي زاد في جماله وبهائه على زهر البستان. فتتركها مكتئبة لوجود هذا المظهر الجمالي الذي غطى عليها، وتعيش الإوز في مأمن رغم ما يحوم من الطيور الجارحة التي تخطف فريستها في الجو، ولكن رهبة المكان المستمدة من رهبة صاحبه تنأى بهذه الأسراب، فتبقى معالم الجمال على أبهى صورها لايشوبها شائبة ولايعكر صفوها أحد :

تَرَى الإِوَزَّ سَرْوَبًا فِي مَلَاعِبِهَـــا ... كَمَا تَأَمَّلْتَ فِي دِيْبَاجَةٍ لَعِبَـــــا

يَرِفُّ مِنْهُ عَلَى أَمْوَاجِهَا زَهَـــرٌ ... أَرْبَى عَلَى الزَّهْرِ حَتَى عَادَ مُكْتَئِبَـــا

مُسَلَّمٌ وَسِبَاعُ الطَّيرِ حَائِمَـــةٌ ... يَخْطَفْنَ مَا طَارَ فِي الآفَاقِ أَو سَرَبـا

كأنّما الجارحُ المرهوبَ يحـــذرهُ ... فليس يوفي عليه جارحٌ ذهبـــــا

ويرسم الشاعر على الشاكلة التي يريد، فتبقى صورة الاستمرارية عبر التواؤم بين الصور الجمالية والأمن والسلام الذي لايتأتى إلا مع الهيبة التي يتمتع بها الممدوح، ويوزع الشاعر صور الماء الجمالية في مختلف أبيات القصيدة، كما هي على أرض الواقع المكاني. ويواجه الماء ريح الشمال في معركة لاتثنيه عن الوفاء بالتزامه، فينتج عن ذلك صور المناعة والحصانة لمختلف عناصر المكان في البستان، وهي تعد

---

(١) موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة : د. عبدالواحد لؤلؤة، دارالرشيد، وزارة الثقافة والإعلام العراق، ١٩٨٢، ٢٢٨/١-٢٢٩.

مرآة عاكسة لاخلاقيات الممدوح وما يتصف به، فالبركة تشكل درعاً واقياً يحمي الماء من السهام المتولدة نتيجة هبوب الرياح :

وَسَهْمَ فَوَّارَةٍ ما ارْتَدَّ رَائِـــدُهُ ... حَتى أَصَابَ مِنَ العَيُّوقِ مَا طَلَبَـــا
أَوْفَى فَلَمْ تَثْنِهِ حَرْبَ الشَّمَالِ وَقَـدْ ... لاقَتْهُ، فَاعْتَرَكا فِي الجَوّ واحْتَرَبَـــا
كَأَنَّ بِرْكَتَهُ دِرْعٌ مُضَاعَفَـــــةٌ ... تُقِلُّ رُمْحَ لجَينٍ مِنْهُ مُنتَصَبَـــــا

وتظهر جمالية القصر من خلال تشخيصه فذلك بما (يتمثّل في خلع الحياة على المواد الجامدة....)[1].

ويستقصي الشاعر جماليات المكان عندما يندمج بين عنصري الزمان والمكان، فيتشخص القصر بابتسامة تظهر وقت الضحى. فتتآكل هذه الصورة الجمالية للضحى أمامه ويبلغ القصر من العلو إلى حدٍ وصوله الجوزاء في السماء، فيحادثه جاعلاً من الغيم رداءً، وفي اطار الابداع الجمالي الملتصق بالقصر تظهر صورة أيوان كسرى الذي ينحنى له، اشارة إلى الخضوع والانصياع وتبدو هنا صورة الاستغراب عبر الاستفهام الانكاري، وصورة القصر في القصيدة تمثل الاعتزار والافتخار، كيف لا وهو ينتسب إلى صاحبِ شأنٍ رفيع، يطاول العلياء بأفعاله وأعماله، ويبدو مستوى التأثير لمعالم الجمال واضحاً حيث السعادة تكتنف من يقوم بزيارة هذا القصر، فترى كل ما تحب وتهوى، ورغم التباين والاختلاف لما ترى في حدودِ هذا العنصر المكاني، تبدو صور التنسيق الجمالي واضحة عبر كل جزء من جزئيات هذا المكان، فهذا الروض في تجدّد مستمر لايعكر صفوه زيادة تساقط الأمطار فتبدو بصورتها الجدية أو قله سقوطها أن بدت بصورتها الهزلية :

والقَصْرُ يَبْسِمُ في وَجْهِ الضُّحَى فَتَرى ... وَجْهَ الضُّحَى عِنْدَمَا أَبْدَى لَنَا شَحَبَـــا
يَبِيْتُ أَعْلاَهُ بِالجَوْزَاءِ مُنْتَضِـــلاً ... وَيَفْتَدِي بِرِدَاءِ الغَيْمِ مُحْتَجِبَـــــا
تَطَأْمَنَ نَحْوَهُ الإِيْوَانُ حِيْنَ سَمَـا ... ذَلاً فَكَيْفَ تُضَاهِي فَارِسُ العَرَبَـــا

---

(١) التصوير الفني في القرآن، سيد قطب، دار المعارف بمصر/ القاهرة ط٢، ١٩٤٩، ص ٦١.

إذا القصورَ إلى أربابها انتسبت أضحى إلى القيمّة العلياءِ مُنتسبا[1]

وفي خضم الوصف الابداعي، تتسع الصورة الجمالية للمكان، فتطهر الحصا على أرضه، وكأنها اللؤلؤ يُلقى على تراب، تخرج منه رائحة المسك، وبهذه الصوره الشّجيّة التي رسمها الشاعر لعنصر المكان المتشكل من الأرض، يسير إلى حد الإغراء الذي يمكن أن يعرّضها للسرقةِ والنهب، فكل قطعة من الأرض بمنظور الشاعر هي زبر جدة ثمينةٌ، ترفدها المياه فتروق لمن يريد زيارتها في أي وقت، وينتهي الشاعر إلى تأكيد عواطفه الجياشه تجاه ممدوحه الذي تميز عن غيره كتميز الشاعر عن غيره من الشعراء، فتسامى الشعر والممدوح بهذه النماذج، وعلت أضواء الجمال في القصيدة لابراز هذا التلاحم بين مختلف جزئياتها:

حَصْبَاؤُهُ لُؤلؤٌ نثرٌ، وَتُرْبَتُهُ مِسْكٌ ذَكِيٌّ، فَلَوْ لَمْ تَحْمِهِ انْتَهِبَا

وَكُلُّ نَاحِيَةٍ مِنْهُ زَبَرْ جَدَةٌ أَجْرَى اللُّجَيْنَ عَلَيْهَا جَدْوَلاً سَرِبَا

وهكذا يتجاوب الشكل والمضمون معاً محدثاً هذه الجماليات (فالقصيدة لاتقبل التجزئة، ورغم أن بعض العناصر قد تقع في منطقة الضوء والأخرى في الظلّ، فهي تؤثر مجتمعةً مع بعضها ....)[2].

ويرسم السري الرّفّاء صوراً من الطبيعة لقصر أبي الحسن باروخ بن عبدالله في مدينة الموصل، مازجاً وصف القصر بمدح صاحبه، وقد أجاد الشاعر في بائتيه[3]، ببلورة عواطفه الصادقة تجاه ممدوحه، فكانت القدرة على توظيف اللغة والتعبير عن مكنونات نفسه تبرز بأجمل صورها من خلال صوره الفنية لأن الشاعر يصدر في عمله من البصيرة النافذة التي تستطيع أن تثب فوق أسرار الظاهر لتلتقي بعالم الموجودات لقاءً حميماً حاد الرؤية[4].

---

(١) تطأمن : انخفض.

(٢) موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة : د. عبدالواحد لؤلؤة، ١/٢٨٩.

(٣) ديوان السري الرفاء، ص ٨١-٨٤.

(٤) قراءة جديدة لشعرنا القديم، صلاح عبدالصبور، ص ١٦.

ويصوّر الشاعر الهمة العاليه المتألقة لممدوحه المتميزة عن غيرها التي تصل إلى عنان السماء، فتشكل كوكباً امتاز عن غيره من الكواكب بعلو شأنه وسمو همته، وجبلاً امتاز عن غيره بثباته وصلابته وقوته، وتكثر الصور المستوحاة من الطبيعة لدى الشاعر، فيرى من ممدوحه المنعة والقوة والسيادة، كما أنه ملجأ لكل صاحب حاجة، فبلاده منيعة كما هي صورة بيت الأسد، ومعالي الأمور هي التي تسيطر على عقله وكرم أخلاقه وأصالته، وبالدين وكرم النفس وطيب الخلق قصده أصحاب المطالب فحسنت المعاطي والمكارم بكرم صاحبها :

أَرَى هِمَّةً تَخْتَالُ بَيْنَ الكَوَاكِبِ ... وَطَوْداً مِنَ العَلْيَاءِ صَعْبَ الجوانِبِ

وَمَرْبِضَ آسَادٍ وَمَعْدِنَ سُؤْدَدٍ ... وَمَوْئِلَ مَطْلُوبٍ وَغَايَةَ طَالِبِ

عَلَىَّ مَلَكْتَ لُبَّ الأَمِيْرِ وَإِنَّمَا ... تَمَلَّكَ أَلْبَابَ الكِرَامِ المَنَاجِبِ

تَرُوحُ بِهِ بَيْنَ الصَّوارِمِ والقَنَا ... وَتَغْدُو بِهِ بَيْنَ اللَّهَى وَالمَوَاهِبِ

فَتَىً طَابِيٌّ الدَّيْنِ أَصْبَحَ جُودُهُ ... يَحَسْنَ للطُّلاَّبِ وَجْهَ المَطَالِبِ

ولقد شرف المجد بهذا الممدوح، فكل ما بنت الأعاجم وأقامت العرب من أمجاد، صغرت أمام مجده المتألق الذي حوى جميع هذه الأمجاد، فكان السيف الذي لايقهر والبطل الذي ترتد له الأمم، فصورة هذه الرهبة لقوته تجوب الآفاق، فما أن يلمع بريق السيوف في حد وصوب، إلا وترك الهلع والخوف في قلوب أعدائه في حد وصوب آخر :

تَسَاهَمَ فِيْهِ العُرْبُ والعُجْمُ فَاحْتَوَى ... عَلَى المَجْدِ مِنْ أَقْيَالِهَا وَالمَرَازِبِ[1]

وَكَمْ وَمَضَتْ أَسْيَافُهُ بِمَشَارِقٍ ... فَرَاعَ العِدَا إِيْمَاضُهَا بِمَغَارِبِ

ويحسن الشاعر الانتقال من أسلوبه المدحي إلى الوصف المكاني، بعد أن أشار في غير بيت إلى المكان الذي خدم الصورة المدحية التي رسمها لممدوحه، فذكر أسماء المكان مربض، معدن، موئل، مشارق، مغارب، وذكر الطور، ثم الجنة التي رأى فيها

---

(١) تساهم : تشارك، الأقيال : ملوك اليمن، المرازب : مفردها مرزبان : القائد عند الفرس.

صورة وصفية دقيقة لبستان ممدوحه، من خلال هذا البستان حيث مالذّ وطابّ، يتوافر بصورة دائمة لايبخل فيه على ما يستحق، فتتواصل صورة الكرم عبر المكان لدى الشاعر، وتتمانق أطايب الزهر ورائحته الزكية فتتوالد معها نسائم العشق الزكية عبر وصل الأحبة. وهكذا تتواصل وتتواءم معطيات الرسم الوصفي لدى الشاعر لإبراز صورة جلية لهذا البستان المتميّز،فماء سواقيه من العذوبة إلى حدّ التشابه مع الفضه. عندما تهب عليها الريح :

حَبَيْتَ عَلَى رَغْمِ الحَسُودِ بِجَنَّـــةٍ ... حَبَتْكَ بِأَنْوَاعِ الثِّمَارِ الأَطَايِـــــبِ

تَعَجَّلْتَ مِنْهَا مَا يُعَجِّلُ مِثْلُـــهُ ... لِكُلِّ جَمِيلِ السَّعْيِ عَنْ المَذَاهِـــــبِ

وَرَوْضٍ إِذَا مَا رَاضَه الْغَيْثُ أَنْشَأَتْ ... حَدَائِقَهُ وَشْيًا كَوَشْيِ السَّبَائِـــــبِ[1]

وَحَالِيَةِ الأَجْيَادِ مِنْ ثَمَرَاتِهَـــا ... مُفَلَّكَةِ الأَجْسَامِ خُضْرِ الذَّوائِـــــبِ

تَخَرَّقْنَ الثَّرَى عَنْ مَائِهِ الغَمْرِ فارْتَوَتْ ... أَسافِلُهَا مِنْ زَاخِرٍ غَيْرِ نَاضِـــــبِ

إِذا مَا سَقَتْهُنَّ السَّحَائِبُ شَرْبَـــةً ... خَلَطْنَ بِمَاءِ البَحْرِ مَاءَ السَّحَائِـــبِ

تَقِلُّ شَمَارِيخُ الثِّمَارِ كَأَنَّهَـــا ... إِذا طَلَعَتْ حُمْرًا أَكُفُّ الْكَوَاعِـــبِ[2]

إن هذا التمايز في بستان ممدوحه، ترك نبضاً متدفقاً ملؤه الحيوية والنشاط، والمؤثر المكاني هو الأصل في ذلك. فقد أصبغ الشاعر عطاء ممدوحه على البعد المكاني، ومن ثم على كل ما يتصل بهذا البعد من مخلوقات. وفي إطار هذا التفاعل المتدفق نرى للنحيل دوراً في هذا التلاحم الصوري الابداعي، فهي مؤثر ومتأثر في نفس الوقت، فقوه العزيمة والصلابة نثرت بظلالها على هذه النخيل التي حَرمت الندى ليصبح ممهداً لاستقبال هذا الكم الهائل من المياه المتدفقة، فالسواقي تختلط بماء المطر، لتشكل وحدة تتنامى مع وحده القصيدة، وتتلاحم جوانب الابداع عبر الفجوات المعتودة بنواصي النحيل والمياه المتدفقة من كل صوب وصوب لنثرى العطاء الزاخر المتواصل لدى الممدوح.

---

(١) السبائب : مفردها سبيبة وهي شقة كتّان رقيقة. المفلكة : المستديرة.

(٢) الشماريخ : مفردها شمراخ، غصن دقيق رخص ينبت في أعلى الغصن الغليظ.

وتأتي النتاجات متناغمه مع هذا السيل من العطاء فتخضر الأوراق وتزهر ثمارها الحمراء اليانعة في أعالي الأغصان تعانق علو الهمه عند الممدوح وتضاهي جمال الأكف عند كواعب النساء. فتغني السحب بهذا العطاء الكبير ويدوم سيل التولد المائي بدوام هذا العطاء.

وعبر هذا وذاك تبقى الرعاية الدائمة من الممدوح لهذا البستان، صرحاً على توالد العطاء المستمر، فلا حياة بغير الماء،ولا توقف له مع وجود الممدوح،لتظهر النتاجات عبر الأغصان المتمايله الثقلية،لكثرة ما تحمل من الثمار التي أخذت من عطايا الآخرين على وجه المساواه مع التنوع في الثمر واللون، لتزدهي هذه الصورة في إطار هذا التباين اللوني. وتتوالى صور التناغم الجزئية، فالبرد يشكل جزءاً من الروافد المائية، وتزهو الصوره حين يجمع الشاعر بين اثنين متضادّين على صعيد العطاء المتواصل، حيث أشعة الشمس المتواصلة تترافق مع البرد في صور هذا العطاء، وتتولد هنا عملية التوظيف العلمي في ضوء الخدمة المستمرة لبناء الوحدة المتكاملة للقصيدة. فالنباتات لاتحيا ولاتبدو على أبهى صورها بغير الماء والضوء، وعليه تظهر هذه القطوف الملونه بتنظيم دقيق لاتشويه شائبه فتجلو لك مذاقها، كما هي حال الأخريات مما لذو طاب، وتتضح صور هذه الجماليات مع التباين الذي يجعل من البستان جنة مختلف ألوانها، تزيدها جمالاً روافد الماء من كل جانب فتشكل نهراً لايترك منها جزءاً إلا وقد نال شيئاً من هذا العطاء المستجد مع عطاء الممدوح، لاتسكن له حركة ولا يقيده زمن.

قُطُوفٌ تَسَاوَى شِرْبُهَا وَتَبَايَنَتْ ... تَبَايُنَ مُسْوَدِّ العِذَارِ وَشَائِبِ

فَمِنْ بَرَدٍ لَمْ يَجْلُ لِلشَّمْسِ حَاجِبًا ... مِنَ الظِّلِّ إِلاَّ غَازَلَتْه بِحَاجِبِ

وَمِنْ سَبَجٍ أَجْرَتْ بِهِ الكَرْمُ سِلْكَهَا ... وَلَمْ تُجْرِ فِي مَنْظُومَه خَرَقَ ثَاقِبِ[1]

وينعطف الشاعر إلى بعد مكاني آخر حيث القصر المنيع بمناعة صاحبه

---

(١) السّلك : الخيط يُنظم فيه الخرز ونحوه.

وتجمّله الكواكب ليلاً. كما هي الحلية في يد الحسناء، فيخرج منه شعاع قوي يصل إلى عنان السماء يثري النجوم الساطعة على شدة إضاءتها فتهتدي به وتجد ضالتها.

وَمُمْتَنِعٌ جِلْبَابُه الغَيْمَ فِي الضُّحَى ... وَحِلْيَتُه فِي اللَّيلِ زَهْرُ الكَوَاكِبِ

أَضَاءَ فَلَوْ أَنَّ النُّجُومَ تَحَيَّرَتْ ... ضَلَالاً هَدَاهَا سُبْلَهَا فِي الغَيَاهِبِ

لَهُ شُرَفَاتٌ كَالوَذَائِلِ أَشْرَفَتْ ... عَلَى نَازِحِ الأَقْطَارِ نَائِي المَنَاكِبِ[1]

ويزداد البهاء الوصفي حين يجعل الشاعر من نور القصر البارز من شرفاته لمعاناً يشبه المرآة المصقولة، فيبدو لك من أقصى الأماكن بعداً، لكثرة ارتفاعه المتناغم مع علو همة الممدوح.

وقد وَفّق الرّفّاء في توظيف لغته، لتتجاوب مع أحاسيسه وانفعالاته ومن هنا (فالصلة بين المخيلة والانفعالات صلة وثيقة، ومن الطبيعي أن يتوسّل الشعر بلغة ذات طبيعة خاصة تهدف إلى إثارة الانفعالات وتتصل بالعواطف والنزعات الإنسانية[2].

ويتعمق الشاعر في وصف القصر حيث يتم التداخل بين عنصري المكان والزمان، فإذا جاء وقت الأصيل، وجدت صورة البريق واللمعان أكثر حدةً، فكانت كالتبر الذائب، ويأخذ البعد المكاني عمقاً آخر من ثلاثة جوانب : حين يطل القمر على اليابسة المخضرة بخصبها، والبحر المتميز بعذوبته، وتزداد الصورة جمالاً بانتزاع صفتي الضحك والطموح، وإلصاقهما بهذين البعدين، وتتعمق عبر هذا وذاك صور العطاء المتلاحمة بين الممدوح وجوانب البعد المكاني في القصيدة.

إِذا لَبِسَتْ وَرْسَ الأَصِيلِ حَسِبْتَهَا ... تَعَلُّ بِرَقْرَاقٍ مِنَ التِّبْرِ ذَائِبِ[3]

مُجَاوِرَ بَرٍّ ضَاحِكِ النَّوْرِ مُعْشِبٍ ... وَبَحْرٍ طَمُوحِ المَوْجِ عَذْبِ المَشَارِبِ

---

(١) الشُّرفات : مفردها شُرْفة : مثلثات أو مُربّعات تُبنى متقاربة في أعلى سور أو قصر، الوذائل : مفردها وذيلة : المرآة.

(٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور، دار المعارف، مصر، ١٩٧٣، ص ٣٢٩، (بتصرف).

(٣) ورس الأصيل : اصفراره.

ويزداد القصر جمالاً ورونقاً عبر التناغمات الجمالية، فيمتد البعد المكاني إلى ما حوله من جماليات حين يُبرز الشاعر صورة الصياد يرتاد المكان، فنرى جمال المخلوقات في البحر والبر، والمنعة لهذا القصر تنشر بظلالها على ما حولها، حيث الأمان الذي تنعَمُ به جميع المخلوقات، فيزداد هذا البعد المكاني جمالاً على جمال، مع الخضرة اليانعة والماء المنسكب، ويرسم الشاعر صوره جمالية للبستان مقارنة مع غيره، فيبدو كزرابي كسرى، ويلعب البعد المكاني دوراً كبيراً في بلورة توحُّد أغراض القصيدة، إلا أن كل غرض تجد في ثناياه خدمة إبداعية لغيره من الموضوعات، التي تتنامى لتشكِّل في نهاية المطاف هذا التوحد.

إِذا بَكرَ القَنَّاصُ فِيْهِ وَأَعْزَبَتْ ... حَبائِلُهُ فِي صَيْدِ تِلْكَ العَوازِبِ

رَأَيتَ بَنَاتِ البَحْرِ مَوشِيَّةَ القُرا ... بِهِ وَبَناتِ البَرِّ بِيضَ التَّرائِبِ

مَحَاسِنُ أَرْزَاقٍ مِنَ النَّوْرِ وَالْمَهَا ... يَغِذُّ إِلَيْهَا طَالِبٌ غَيْرُ خَائِبِ

فَمِنْ سَانِحٍ بالخَيْرِ فِي إِثْرِ سَابِحٍ ... وَمُخْتَضِبِ الأَطْرَافِ مِنْ دَمِ خَاضِبِ

وَآمِنَةٍ لا الوَحْشُ تَذْعَرُ سِرْبَهَا ... ولا الطَّيْرُ مِنْهَا دَامِيَاتُ المَخَالِبِ

هِيَ الرَّوْضُ لَمْ تَنْشَ الخَوَامِلُ زَهْرَهُ ... وَلا اخْضَلَّ عَن دَمْعٍ مِنَ الْمُزْنِ سَاكِبِ

إِذَا انْبَعَثَتْ بَيْنَ الخَمَائِلِ خِلْتَهَا ... زَرَابِيَّ كِسْرَى بَثُّهَا فِي المَلاَعِبِ[1]

ب- معمارية المدينة وأبعادها الحضارية :

إذا كان الشعراء العباسيون قد رسموا صورة للمدينة بما تتضمنه من مناظر

---

(١) أعزبت : بعدت. الحبائل : مفردها حبالة ، المصيدة، بنات البحر : الأسماك. بنات البرّ : الطيور، القرا به : الظهر، يغذّ : يسرع السير، لم تنشَ : لم تشمّ. الخوامل : مفردها خاملة التي لا نباهة لها.

طبيعية خلاّبة، ازدانت من خلالها، وعكست اعجاب الشعراء بجمالياتها كما مرّ آنفاً، فإنّ الشعر لم يتوقّف عند هذا البعد، بل راح يتوغّل في البعد المعماري والهندسي للمدينة، ويكشف عن جماليات هذا الفن والإبداع في مجال العمارة، ولم يعالج هذه الظاهرة بنقل مادياتها وتسجيل هياكلها الجامدة فحسب، بل امتزج هذا الفن المعماري بروح الشاعر وأحاسيسه ونبضه، فكانت القصيدة بناءً شامخاً تتداخل فيه مضامينها وموسيقاها وصورها وأخيلتها بصورة فنيّة عجيبة، تعكس جماليات معمارية المدينة وأبعادها الحضارية.

ومن يستقريء النماذج الشعرية لصورة المدينة المعمارية، سيلحظ هذا التوافق والتناغم بين جماليات القصيدة وجماليات المدينة، فقد عرض الشعراء للمدينة من حيث قصورها ومساجدها ودورها وشرفاتها وبناؤها وموقعها، وتوقفوا عند هندستها وزخرفها ونقوشها وبلاطها وحجارتها وسقوفها وجدرانها وفسيفسائها ورخامها، ووازن الشعراء بين هذه المعالم الحضارية المعمارية وما يضاهيها من معالم الفرس المعمارية.

وحينما رسم الشعراء صورة المدينة ببعدها المعماري، بدت كأنّها دميةٌ عجيبة في الصّنع والابتكار والإبداع. ومما يزيد المدينة حسناً وجمالاً أنّها تشكّلت في النتاج الشعري العباسي بلوحاتٍ وصورٍ فنيةٍ مشرقة، تتفاعل فيها الألوان والأضواء التي تعكس الذوق الرفيع والموهبة الخلاّقة للشاعر الذي صقلته حضارة العصر، فراح يواكب هذا التطور الحضاري بما يجدّده في صوره وأسلوبه وتقنيات عملة الأدبي التي تتجاوب مع المعطيات الحضارية الجديدة.

وفيما يلي طائفة من النماذج الشعرية التي تحكي معمارية المدينة وأبعادها الحضارية.

فهذه مدينة سامراء المزدانة بقصورها وقبابها ونوافيرها التي تفوق جماليات حضارة الفرس والروم، يعرضها علي بن الجهم بصورٍ فنيةٍ جميلةٍ من خلال إحدى

قصائده[1].

وفي هذه القصيدة يتجه الشاعر علي بن الجهم إلى بيان معمارية القصر وماديّاته من الصحون والأفنية والقباب والشُّرُفات والنوّارات والبرك، ويرسم للقصر لوحات فنية جميلة وصوراً حيّة نابضة بالحركة والحيوية، فصحون القصر واسعة يسرح في فنائها النظر، ويعود حاسراً دون أن يتحقّق من الرؤية الكلية له، ويعبّر الشاعر عن اتّساع هذه الصحون وبعدها من خلال التجسيد والتشخيص، فيصوّر العيون كأنها إنسانٌ يُسافر ويجوب الأقطار والبلاد دون أن يصل إلى منتاها أو يلمّ بنواحيها جميعاً، وصحون القصر مترامية الأطراف تفصل بين نواحيها المسافات. وهذا البعد المادي المعماري للقصر ينبيءُ عن درجة الإبداع الحضاري الذي تحقق في العصر العباسي، ففدا الفن المعماري مفخرة، تسابق الشعراء في رسم صورته وكشف جمالياته وإبداعه، فازدانت المدن بهذه القصور التي فاقت معمارية الفرس والرّوم :

بَدَائِعَ لَمْ تَرَهَا فَـــــارِسٌ وَلا الرُّومُ فِي طُوْلِ أَعْمَارِهَـــــا
صُحُونٌ تُسَافِرُ فِيْهَا العُيُـــونُ وتَحْسِرُ عَنْ بُعْدِ أَقْطَارِهَـــــا

ويرسم الشاعر صورة فنية لقبّة قصر المتوكّل في مدينة سامرّاء (فيقيم بين قباب القصر والنجوم صلات هي أحسى مايمكن أن يكون بين الإنسان والإنسان)[2].

وَقُبَّةَ مَلْكٍ كَأَنَّ النُّجُـــــو مَ تُفْضِي إِلَيْهَا بِأَسْرَارِهَـــــا
تَخِرُّ الوُفُودُ لَهَا سُجَّـــــداً إِذَا مَا تجلّتْ لأَبْصَارِهَـــــا
إِذَا لَمَعَتْ تَسْتَبِيْنُ العُيُـــو نُ فِيْهَا مَنَابِتَ أَشْفَارِهَـــــا
وَإِنْ أُوقِدَتْ نَارُهَا بِالعِـــرَا قِ ضَاءَ الحِجَازَ سَنَا نَارِهَـــــا

فقبّة القصر ليست غليظة قاسية، بل شفّافة مصقولة، ترى في الليل عليها النجوم منعكسة كأنّما تُخبرها بأسرارها، ولشدّة شفافية قبّة القصر، ترى الأضواء والنيران

---

(١) ديوان علي بن الجهم، خليل مردم بك، لجنة التراث العربي، بيروت، ١٩٥٩، ص ٢٨-٣١.

(٢) علي بن الجهم، حياته وشعره، عبدالرحمن الباشا، دار المعارف، مصر، ص ١٥٧.

الموقدة في القصر تنبعث من خلال القبّة ؛ لتضيء أرض الحجاز البعيدة، وحينما تمثّل الوفود بين يدي الخليفة. وتؤم القصر لايسعها إلا أن تسجد مهابة لهذا الإبداع المعماري وإجلالاً لعظمة هذا الفن. وللقصر شرفات مزركشة بالفسيفساء ذي الألوان الجميلة.

وتتجلّى معمارية القصر الهاروني من خلال هذه الصورة الجميلة المتشكّلة للشّرفات المزركشة بالألوان، ويستمدّ الشاعر جماليات هذا الفنّ من الصُّور الحية الناطقة النابضة بالجمال الطبيعي. فصورة شرفات القصر الموشّاة بألوان الفسيفساء المختلفة، تحاكي الرّياض الطبيعية الفنيّة بالورود والأزهار ذات الألوان المختلفة. وهذه الشرفات الجميلة تضارع فتيات جميلات حسناوات، تجمّل قاماتهنّ هذه الأساور والحلي من الذهب المتلألىء في أبهى الأيام وأحسنها (يوم العيد)، وتزداد النساء حسناً وجمالاً حينما تراهنّ في حركة دائبة واهتزاز مستمر، فتلوح الحلي وتظهر لتزداد تلألؤاً وبريقاً، وهذه الصورة الفنية التي يرسمها علي بن الجهم غنيّة بعناصرها الجمالية : فشرفات القصر بعدّ معماري، والفسيفساء مادةّ معمارية من الرُّخام الملوّن، أي أن هذه المادة جامدة ساكنة صمّاء خرساء، ولكنّ الشاعر تمكّن من إضفاء الحيوية والفاعلية والنشاط والحركة والحياة عليها من خلال تشبيهها بعناصر حياتية مليئة بالحياة والنشاط، لتشكّل القصيدة ثنائية ضديّة هي الجماد/الحياة، ومن أبرز عناصر الجماد : الصحون، القبّة النجوم، الشرفات، الفسيفساء، الحلي، سطوح القصر الشاهقة، الفوّارة، وأما العناصر الحياتية فهي : العيون، الوفود، الربيع، الرياض، الأنوار، النساء، النخيل، القيان، المزن ... الخ، وتتمحور صورة القصر حول عنصري الجماد والحياة، ولكن هذه الثنائية -على الرغم من طرفيها المتضادين- فإنّها تتداخل معاً وتتقارب وتتلامس، فالقصر بجمالياته المعمارية المادية، يشكّل مفصلاً مهماً وبعداً محورياً، تدور حوله الأحداث وتسلط عليه الأضواء، لإبرازه في أحسن المناظر وأبهى الصور، فيلجأ الشاعر إلي رسم صورة زاهية مشرقة جميلة محبّبة إلى النفوس، يستمد منها أسباب خلود فنّه، فيجعل الشفافية صفة لقبّة القصر، ويصور

الشرفات المزركشة المنظومة بالفسيفساء الملوّن، بأنها رياضٌ مزدانة بشتى أنواع الزهور والورود، أو أنها حسناوات جميلات تزدان بالجواهر والحلي.... :

لها شُرَفَاتٌ كَأَنَّ الرَّبِيْـــــعَ كَسَاهَا الرِّيَاضَ بِأَنْوَارِهَـــــا
تَظَمَّنَ الفَسَيْفُسَ نَظْمَ الحَلِـــيّ لِعُونِ النِّسَاءِ وَأَبْكَارِهَـــــا
فَهُنَّ كَمُصْطَبِحَاتٍ بَـــــرَزْنَ بِفِصْحِ النَّصَارَى وَإِفْطَارِهَـــــا
فَمِنْهُنَّ عَاقِصَةٌ شَعْرَهَـــــا وَمُصْلِحَةٌ عَقْدَ زُنَّارِهَـــــا[1]

وتعمل هذه الصورة البيانية على إثارة إحساسات واضحة في ذهن المتلقّي أو تصوير المعنى تصويراً حسياً، يقصد به الإبانة والتوضيح والتعبير عن المعنى بطريقة تقرب بعيدة، وتصوّره في نفس المتلقّي أبين تصوير وأوضحه[2].

ولعلّ الشاعر في وصفه للقصر الهاروني يركّز على البُعد الجمالي المعماري لموصوفه من خلال الصُّور الفنية الآنفة الذكر، وتتكامل هذه الرؤية الجمالية من ناحية الموصوف المادي، بما يشكّله الشاعر من تآلف وانسجام بين المشبّه والمشبه به -أي بين عناصر الصورة، وكأننا أمام لوحة فنية يقدّمها رسام مبدع بصورها ذات الألوان المتناسقة المتآلفة. (فطريقة الشاعر في تشكيل مادته تشبه طريقة الرّسام على أساس أن كليهما يهدف إلى إحداث أقصى قدر ممكن من التناسب والتآلف بين عناصر مادته، هذا عن طريق ما يحدثه من تناسب وتآلف بين ألوانه على اللوحة، وذاك عن طريق مايحدثه بين أحرفه وكلماته في القصيدة)[3].

ويوظف الشاعر الألوان في هذه القصيدة من خلال : النار : اللون الأحمر، الضياء والسنا، وهناك الربيع : الأبيض والأخضر والأصفر.، والأسود : الشعر....

---

(١) شُرَفات القصر : أعاليه. الأنوار : جمع نوْر وهو الزهر. الفسيفساء : قطع صغيرة ملوّنة من الرخام. العون : جمع عوان وهي من النساء النّصف في سنّها. المصطبحات : الفتيات اللواتي يحملن الشموع الموقدة. الفصح : من أعياد المسيحية. عاقصة الشعر : التي تشدّ شعرها في قفاها.

(٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ، ص ٢٩٨، ٣٦٩.

(٣) المصدر نفسه ص ٣١٥

وجميعها تشكّل كوناً لعالم القصر الهاروني. وإذا ماتوقفنا عند دوالّ هذه الألوان وأبعادها أيقنّا البُعد الرمزي لتوظيفها في سياقاتها. فالألوان الأبيض والأحمر والأخضر ... إشارة إلى الحياة والأمل والأمن والطمأنينة والجمال، وكلها صفات محببّة يرمي الشاعر من خلالها إلى التعلق بالموصوف (القصر)، وفي القصيدة إشارة إلى اللون الأسود، وعلى الرغم من أن هذا اللون يحمل دلالة الكآبة والحزن، إلا أن علي بن الجهم استطاع تحوير هذه الدلالة إلى دلالة أخرى جمالية من خلال السّياق، «فمنهنّ عاقصة شعرها... وهي مؤشّر على الفتوّة والحيوية والنشاط»[1]

فجماليات اللون في القصيدة العربية، تعني الرؤية بما هي بنية أعمق، تشفّ عنها اللغة أو تكثّفها في مجال علاقي متبادل بين الدوال اللونية ومدلولاتها، وتشير إلى التجربة الشعرية بمعناها الشمولي[2].

وهناك بعدٌ معماري آخر للقصر، وهو السطح، فكيف يبدو ؟

وَسْطَ صَحْنٍ عَلَى شَاهِقٍ مُشْـــــرِفٍ عَلَيْهِ النَّخِيْلُ بِأَثْمَارِهَـــــــــا
إِذَا الرِّيْحُ هَبَّتْ لَهَا أَسْمَعَـــــتْ غِنَاءَ القِيَانِ بِأَوْتَارِهَـــــــــا[3]

فسطح القصر عالٍ مشرف، تتدلى عليه أغصان النخيل وأعذاقه وأزهاره الملوّنة، ويرسم الشاعر صورة جميلة لاعذاق النخيل التي تعانق الريح، فتتحرك الأزهار والثمار حينما يلامسها الريح ؛ لتشكّل حركة خفيفة منغّمة، تحاكي الألحان الجميلة التي تعزفها قيان ماهرات في الغناء والطرب، ويبرز اللون الأخضر في هذه الصّورة لينسج دلالة الخير والفنى ورفاهية الحياة والعيش في هذا القصر (صورة سمعية عذبة لنخيل القصر الذي داعبته الأنسام فأخرجت من حفيف سعفه أشجى الأنغام)[4].

---

(١) شاعرية الألوان عند امرىء القيس، محمدعبدالمطلب، مجلة فصول، م٥، ع٢، ١٩٨٥م، ص ٥٥-٥٩.

(٢) جماليات اللون في القصيدة العربية، محمد حافظ دياب، مجلة فصول، م٥، ع٢، ١٩٨٥م، ص ٤٠.

(٣) القيان : جمع قينة وهي الأمة المغنية.

(٤) علي بن الجهم، حياته وشعره، عبدالرحمن الباشا، ص ١٥٦.

وأما نافورة القصر وفوّارته فيضفي عليها الشاعر بعض مزايا الإنسان وصفاته، فتقذف الماء صوب السماء مراراً وتكراراً كأنّما تفعل ذلك ثأراً وانتقاماً للسماء التي تقذف الأرض بالمطر :

وَفَوّارَةٍ ثَأْرُهَا فِي السَّمَـــــاءِ فَلَيْسَتْ تُقَصِّرُ عَنْ ثَارِهَـــــا[1]

تَرُدُّ عَلَى المُزْنِ مَا أَنْزَلَـــــتْ عَلَى الأَرْضِ مِنْ صَوْبِ مِدْرَارِهَـــا

(وفي هذا اللون من الوصف تُشخَّص فيه الجوامد وتُبثّ فيها الحياة، ويمتلىء صدرها بما تمتلىء به صدور الناس من العواطف)[2].

ويتضح مما سبق البُعد المعماري لوصف القصر فقد (صوّر الشاعر سعة أفنية هذا القصر وعظم قُبّته، وصعودها في السماء حتى لكأنما تفضي إليها النجوم بأخبار الغيب وأنبائه، كما صوّر شُرُفات القصر وما زُيّنت به من الفسيفساء الملوّنة الجميلة جمال الحلي على جيد النساء وأعناقهنّ، وتنوّعت أشكال تلك الشرفات، حتى لقد أشبهت الفتيات حاملات الشموع في عيد الفصح وذكرى قيامة المسيح، ومنهنّ من تلبّد شعرها وتشدّه وتجمّعه، ومنهنّ من تنتطق بأحزمة الزنّار مختالة، وفوّارة ماتني ترسل سهامها إلى السماء، كأنّما لها ثأرٌ عندها وكأنّما ترد على المزن قطرها)[3].

وأما قصر الكامل، فيصوّره البحتري بمعماريته الهندسية الجميلة التي تنبيءُ عن ذوق رفيع وحسٍّ مرهف، وصلت إليه الحضارة العباسية في مضمار الفن المعماري، ويصف البحتري في قصيدته[4]، هذا القصر (بما لديه من قدرة بارعة في وصف مظاهر العمران، وبما أتيح له من دقّة في التصوير والتعبير)[5]، فتبرز صورته آية

---

(١) الفوّارة : منبع الماء المندفع صُعُداً. المزن : السحاب.

(٢) علي بن الجهم، حياته وشعره، ص ١٥٨.

(٣) العصر العباسي الثاني، د. شوقي ضيف، ص ٢٢١-٢٢٢.

(٤) ديوان البحتري، ١٦٤٨/٣-١٦٤٩.

(٥) العصر العباسي الثاني، د. شوقي ضيف، ص ٢٩٥.

في الهندسة والفن المعماري، فالقصر سامق شامخ يخشى الحمام على نفسه الانزلاق والسقوط، ويعبّر الشاعر عن علوّ القصر من خلال الحمام الذي يبني أعشاشه في قمم الجبال وأعاليها.

ويستعير البحتري لفظة مخترق الرّياح لتجذير علوّ القصر وسموقه، ولعل الشاعر يربط علوّ القصر تارة بالحمام وتارة أخرى بالرّياح ليدلّل على جمالية المكان الذي يصفه، فيتميّز بأناقة الجدران الزجاجية التي يندهش لرؤيتها الناظر، ليحسبها أمواجاً بحرية تستقبلها السواحل. فالحيطان شفّافة بلّورية متماوجة كأنها أمواج بحر، ورخام القصر موشّى بالألوان ومزركش كأنه السحاب (وينعكس المنظر على تفويف الرخام وتزييناته، فيرتدّ بمجموعه لوحة مركبة، هي حبكات الغمام المنشورة غلالة منقّطة، زخارة بطويل الخيوط وقصيرها، انعكاساً لما أبدع إزميل الفنان الذي أنطق الحجارة بآيات الجمال. التقاءً بعبقرية ذلك المهندس الذي أضرم سقوف القصر من لألاء الذهب المتوهج يشقّ أستار الظلمات، ليؤخذ الطرف من جديه بجولاته في تلك الأرجاء المشتعلة الأعالي الأنيقة الأسافل الناطقة بكل ما هو معجز رائع[1].

رَفِعَتْ لِمُنْخَرِقِ الرِّياحِ سُمُوكُهُ ... وَزَهَتْ عَجَائِبُ حُسْنِهِ المُتَخَايِلِ

وَكَأَنَّ حِيطَانَ الزُّجَاجِ بِجَوِّهِ ... لُجَجٌ يَمُجْنَ عَلَى جَنُوبِ سَوَاحِلِ

وَكَأَنَّ تَفْوِيفَ الرُّخَامِ إِذَا الْتَقَى ... تَأْلِيفُهُ بِالمَنْظَرِ المُتَقَابِلِ

حَبَكَ الغَمَامِ رَصِفْنَ بَيْنَ مُنَمَّرٍ ... ومُسَيَّرٍ ومُقَارِبٍ وَمشاكِلِ

لَبِسَتْ مِنَ الذَّهَبِ الصَّقِيلِ سُقُوفُهُ ... نُوْرًا يُضِيءُ عَلَى الظَّلَامِ الحَافِلِ

فَتَرَى العُيونَ يَجُلْنَ فِي ذِي رَوْنَقٍ ... مُتَلَهِّبِ العَالِي أَنِيقِ السَّافِلِ[2]

ويعرض البحتري لتفاصيل القصر (ولكنه تفصيل الفنان صاحب الذوق السليم

---

(١) البحتري، نديم مرعشلي، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط٢، ١٩٨٧، ص ٢١٠-٢١١.

(٢) منخرق الرياح : مهبها. السموك : جمع السمك (بسكون الميم) السقف. التفويف : مايبدو من الرُّخام من خطوط بيض تشبيهاً بالثياب ويقصد هنا التوشية والزخرفة. الحبك : الطرائق. المُنَمَّر : أن تكون في السَّحاب بقعة بيضاء وبقعة أخرى على أي لون كان. المسيَّر : المخطط.

واللماحية الآسرة. إنه هنا مهندس معماري فنان يتذوق كل جمال في القصر وحوله، ويقدم له لوحة ناصعة براقة، تستوي في ذلك حيطان الزجاج وتفويف الرخام وسقوف الذهب، حتى زخرفة الحمام وحبك الغمام فوقه كان لها من عناية الشاعر نصيب)[1].

وأما حديقة القصر فيعرضها الشاعر بأبهى الصُّور وأنقى الألوان، وفيها يختلط الجماد والحي، وعبير الورود والأزهار، إنها لوحة تمتزج فيها الصُّور السمعية والبصرية والشميّة مع جماليات التشخيص وأنسنة الجمادات، فحديقة القصر بما تحتضنه من ورود الطبيعة وأزهارها ورياحينها ذات الألوان المختلفة المتناسقة المبدعة، تُحاكي البرود اليمنية الجميلة الموشّاة بأبهى الخيوط ذات الألوان المتناسقة المتآلفة، وهذه الحديقة الفنّاء الجميلة تتكىء على مياه دجلة في نمائها وعطائها وليس على سَحَب السماء، وهذا دليل على استمرارية الحياة وخصوبتها، فإذا كانت مياه السَّماء موسمية، فإنّ نهر دجلة دائمُ العطاء باستمرارية جريانه وتدفُّقه، فهذه الحديقة تستمدُّ حياتها من دجلة لا من المطر، وهذا مؤشر على ديمومة خضرتها وجمالها.

ويرسم الشاعر صورة جميلة لأشجار الحديقة فإذا بها تتمايل وتتبختر كأنها الغيد الحسان المتمايلات في ساحة القصر وقد لبس بعضهنّ الحلى :

فَكَأَنَّمَا نُشِرَتْ عَلَى بُسْتَانِهِ ... سَيْرَاءُ وَشْيِ اليَمْنَةِ المُتَوَاصِلِ

أَغْنَتْهُ دِجْلَةُ إِذْ تَلَاحَقَ فَيْضُهَا ... عَنْ فَيْضِ مُنْسَجِمِ السَّحَابِ الهَاطِلِ

وَتَنَفَّسَتْ فِيهِ الصَّبَا، فَتَعَطَّفَتْ ... أَشْجَارُهُ مِنْ حَيِّلِ وَحَوَامِلِ

مَشْيَ العَذَارَى الغِيدِ رَحْنَ عَشِيَّةً ... مِنْ بَيْنِ حَالِيَةِ اليَدَيْنِ وَعَاطِلِ[2]

والبحتري في وصفه لقصر الكامل (لايدع معلماً من معالم عظمته إلا أبرزه، فهو يجسّد سموقه بذعر الحمام الموقع في ذراه، ويعبّر عن أنيق صنعه بحيطانه البللورية

---

(١) الشعر والشعراء في العصر العباسي، مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين، بيروت، ص ٧١٦.

(٢) السيراء : برود مخطّطة أو يخالطها حرير الذهب الخالص. اليَمنة : بُرد يمنى. الحَيّل : النخلة غير المثمرة. الحالية : التي لبست حليها وضدها العاطل.

المتموجة، وبرخامه المتماوج تماوج السحاب المتداخلة وبسقوفه الذهبية المشعّة وببستانه العبقري للموشّى بالألوان المرتوي من فيض دجلة، والعبق بنسائم الصبا تراقص أشجاره الحالية بالثمر والعاطل منه)[1].

ويبرز في هذه القصيدة الانسجام بين الفكرة والنغم واللغة والفكرة (وتتوافق الألفاظ والمعاني في انسجام ندر من قبل، وتتقاطع الألوان والأنغام مع الأوزان والموسيقى الشعرية لتتحد في تآلف عجيب، ومن الروعة حقاً أن يتأنق اللون ليصبح نغماً، وأروع من هذا وذاك أن يتداخل العملان ويندمجان، ليؤلفا في عملية الخلق والابداع أثراً واحداً متكاملاً أو لوحة واحدة منسجمة)[2]، فتهتز لهذا التناغم النفس البشرية وتتهذّب وتطرب (فالصوت والمعنى يأتلفان معاً كأنّهما مركب عضوي، فإذا كان هناك من تأثير للصوت على النفس الإنسانية فما هذا التأثير إلا لأن الصوت في حدّ ذاته يحمل في طياته معنى)[3].

وكان القدماء يعجبون أشدّ الاعجاب بوصف البحتري لبركة أقامها المتوكل بأحد قصوره فكانت فتنةً للناظرين، ويتحدث فيها عن السمك المحصور في البركة، والصحن الممتد في أسفلها، والبهو الممتد في أعاليها، وتمثال الدّلفين الذي كان مقاماً عليها، والبساتين والرياض التي تحف بها الأزهار التي تشبه ريش الطواويس في تلاوينها العجيبة[4]، ويقول في وصف البركة[5] :

يَا مَنْ رَأَى البِرْكَةَ الحَسْنَاءَ رُؤيَتَهَا ... وَالآنِساتِ إِذا لَاحَتْ مَغَانِيْهَا

بِحَسْبِها أَنَّهَا مِنْ فَضْلِ رُتْبَتِهَا ... تُعَدُّ وَاحِدَةً والبَحْرُ ثَانِيْهَا

مَابَالُ دِجْلَةَ كالغَيْرَى تُنَافِسُهَا ... فِي الحُسْنِ طَوْرَاً، وَأَطْوَاراً تُبَاهِيْهَا

---

(١) البحتري بين نقّاد عصره، صالح حسن اليظي، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص ٩٨.

(٢) شعراء من الماضي، كامل العبدالله، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٢، ص ٢٠٠.

(٣) عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبدالفتاح نافع، مكتبة المنار، الزرقاء، ط١، ١٩٨٥، ص ١٧.

(٤) العصر العباسي الثاني، د. شوقي ضيف، ص ٢٩٥-٢٩٦.

(٥) ديوان البحتري، ٤/٢٤٢٠.

كَأَنَّ جِنَّ سُلَيْمَانَ الَّذِيْنَ وَلُـــوا إِبْدَاعَهَا فَأَدَقُّوا فِي مَعَانِيْهَـــــا
فَلَو تَمُرُّ بِهَا بِلْقِيْسُ عَن عُـــرُضٍ قَالَتْ: هِيَ الصَّرْحُ تَمْثِيْلاً وَتَشْبِيْهَـــا

ويُبدي البحتري اعجابه بالبركة التابعة لقصر المتوكّل، فإذا بها صورة مثالية تكاد تخرج عن إطارها الحقيقي الواقعي (فالشاعر يضفي على الشيء من نفسه مستلهماً النبع الأول للجمال ما يجعله جميلاً، أو أكثر جمالاً مما هو)[1]، فلا مثيل للبركة في الحسن والجمال، وإذا بها تتفوّق على دجلة، ويرسم الشاعر صورة مؤنسنة لدجلة الذي يمتلك قلباً، فتأكله الغيرة لجمال ما ينظر ويرى، فطوراً يعمد لمباهاة البركة وتارة لمنافستها، ويؤكد الشاعر الدقّة في بنائها وعمارتها إذ تنطق بجمالها الرائع الذي يفوق إبداع البشر، وكأنّها بناءٌ خارجٌ عن فعل البشر، لتتولّى الجنّ إبداعه وصنعه، فإذا ما رأته بلقيس حسبته صرحها الممرّد (وظاهر القصر يستعدي بالخاطر -ولاعجب- تمليه من الداخل، وما اشتمل عليه من غرائب الفنون، وعجائب البنيان، وهكذا نرى في أنفسنا في معرض الصُّور تجاه خريدة البركة، تلك الآية الهندسية المفرطة في الامتداد، المسرفة في العمق، حتى لتتقدّم على البحر، وتأكل الغيرة قلب دجلة الجميل مرآها، فتعمد طوراً لمباهاتها، وحيناً لمنافستها، وأين هي منها في ميدان التنافس والتسابق، وأمير المؤمنين المتوكّل يكلؤها بعنايته، ويشملها برعايته، وهي بعد ذلك تنطق بالرائع المعجز، حتى كأنّما صُنعت بأيدي مردة الجن، ويدخل مرآها في روع بلقيس إن مرّت بها -نتيجة خداع القصر- أنها في قصر سليمان الذي كشفت فيه عن ساقها خوف البلل، وما من ماءٍ أو لجّة)[2].

ويرسم الشاعر صورة حيّة تفيض بالنشاط والحركة، فها هي المياه تندفع إلى البركة بسرعة، كأنها خيلٌ جموح تتسابق في حلبة المنافسة، ويختار الشاعر الكلمات

---

(١) الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، د. عزالدين اسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط٢، ١٩٨٦، ص ٤٢.

(٢) البحتري، نديم مرعشلي، ص ٢١٤-٢١٥؛ وانظر: البحتري بين نقّاد عصره، صالح حسن البظي، ص ٩٦.

التي تفيض دلالاتها بالسرعة والحركة والنشاط، فالخيل تنطلق من حبالها وهذا مؤشر على سرعتها واندفاعها، كما يرسم الشاعر صورة ناطقة للمياه التي تنصبّ في البركة فيشبهها بالوفود، ويرى الشاعر أن المياه المتدافقة إلى البركة في صفائها ونقائها كأنّما هي متموّجة (تموّج الفضة في مسابك مصاهرها، مرغية زبداً، متناثرة بدداً في ذلك التدافع الذي إن خفّ عادت مصقولة الجوانب، تدغدغها لمسات النسيم، فينحبك سطحها حلقات هي زرد الدروع الصقيلة، وإذا ما أفتر نور الصباح، انعكس ابتسامة لطيفة على صقيل صفحتها، وإن هطل الغيث أرسل دمعة حنانة فيها، وأما نجوم الليل وقمر السّماء، فحسبها التأرجح والتراقص على رقيق وجهها، تأرجحا وتراقصاً يجعل منها سماءً تباهي السّماء)[1].

تَنْحَطُّ فِيْهَا وُفُودَ المَاءِ مُعْجَلَـــةً ... كَالْخَيْلِ خَارِجَةً مِنْ حَبْلِ مَجْرِيْهَـــا

كَأَنَّمَا الفِضَّةُ البَيْضَاءُ سَائِلَـــةً ... مِنَ السَّبَائِكِ تَجْرِي فِي مَجَارِيْهَـــا

إِذَا عَلَتْهَا الصَّبَا أَبْدَتْ لَهَا حُبُكًـــا ... مِثْلَ الجَوَاشِنِ مَصْقُولاً حَوَاشِيْهَـــا

فَرُوْنَقُ الشَّمْسِ أَحْيَانًا يُضَاحِكُهَـــا ... وَرِيْقُ الْغَيْثِ أَحْيَانًا يُبَاكِيْهَـــا

إِذَا النُّجُومُ تَرَاءَتْ فِي جَوَانِبِهَـــا ... لَيْلاً حَسِبْتَ سَمَاءً رُكِّبَتْ فِيْهَـــا

لَا يَبْلُغُ السَّمَكُ المَحْصُورُ غَايَتَهَـــا ... لِبُعْدِ مَا بَيْنَ قَاصِيْهَا وَدَانِيْهَـــا

يَعُمْنَ فِيْهَا بِأَوْسَاطٍ مُجَنَّحَـــةٍ ... كَالطَّيْرِ تَنْفُضُ فِي جَوٍّ خَوَافِيْهَـــا

لَهُنَّ صَحْنٌ رَحِيْبٌ فِي أَسَافِلِهَـــا ... إِذَا انْحَطَطْنَ وَبَهْوٌ فِي أَعَالِيْهَـــا

ويعكس البحتري شاعرية فذّة متعمّقة في جماليات الصّورة، فلم يدع جزئية في موصوفاته إلا أفاء عليها شاعرية (وأكثر ما أجاد البحتري في الوصف والتصوير وسلامة ذوقة في إعطائك الصورة الكاملة، بحيث تأخذها على مرآها غير ناقصة، لايترك فيها نتوءاً ولا أخدوداً ... وهكذا نرى خاصية البحتري في الوصف المحبر

(١) البحتري، نديم مرعشلي، ص ٢١٥-٢١٦.

ومماشاة المعنى المطروق بما يخلب السامعين والقراء)[1].

ويعلّق الدكتور محمد صبري على الأبيات من السابع حتى الحادي عشر فيقول : (إنّها تؤلف قطعة واحدة متماسكة هي في اعتقادنا من خير ما قاله الشعراء على الإطلاق -عرب أو إفرنج- في وصف منظر من مناظر الطبيعة، وصف البحتري تدفق ماء النهر في البركة، ووصف صفاءها وبياضها وحركة الريح وسطوع الشمس عليها، وتهتاف المطر وانعكاس الكواكب بالليل، كل ذلك في خمسة أبيات عدا، وفي كل بيت بل أكاد أقول في كل كلمة لوحة من التصوير البارع)[2].

ويشير البحتري إلى عنصر جمالي من جماليات البركة وهو : إتساع البركة ومساحتها الكبيرة، والسّمك محصورٌ فيها لايبلغ مداها، لبعد المسافة بين سطحها وعمقها، وكأنه في حركته الدائبة في هذه البركة المتسعة، كأنه طيرٌ يحلّق في أجواز الفضاء، وتأنس إلى صورة الدُّلفين في هذه البركة، (ولذا فالبركة بمعنى من المعاني - هي جنة السمك المحصور فيها، والذي لايبلغ مداها لشدّة اتساعها، ولذا فهو بمراحه ومغداه في سرور دائم، ونعيم مقيم، بل كأنّما هو في عومه وغوصه مجنّح الطير الذي فضاؤه تلك الأبهاء المحلاّة بالنقوش، والمزينة بجميل الأشكال، سيما تلك الصُّورة للدلفين الذي تأنس بمنظره وترتاح لمرآه)[3].

وأما بساتين بركة المتوكل فهي لوحة جميلة تنتشر في ربوعها البساتين والرياض والأزهار بألوانها المتعددة، كأنّما هي ألوان ريش الطاووس :

مَحْفُوفَةٌ بِرِيَاضٍ لاتَزَالُ تَرَى رِيْشَ الطَّوَاوِيْسِ تَحْكِيهِ وَيَحْكِيْهَا

وكان البحتري بأسلوبه هذا كرسّام يزخرف لوحاته الفنية بأجمل الألوان، ولأن وصف المكان ليس في واقع أمره إلا رسماً يكون نجاح الرسام فيه بقدر ما يقدم بين ألوان متناغمة وأصباغ بهجة، فقد عمد البحتري إلى الألوان اللفظية والزيناة البديعية

---

(١) طيف الوليد أو حياة البحتري، دراسة وتحليل، عبدالسلام رستم، دار المعارف بمصر، ص ١٨٧.

(٢) أبو عبادة البحتري، درس وتحليل، د. محمد صبري، دار الكتب، ١٩٤٦، ص ٨٣.

(٣) البحتري، نديم مرعشلي، ص ٢١٧.

عوضاً أو بديلاً[1].

وحشد البحتري في وصفه لبركة قصر المتوكل المعروف بالجعفري، كل ما تتيحه له موهبته وثقافته، فجاء هذا الوصف لوحة رائعة رسمها فنان تلتقط حواسه الفنية المنظر الطبيعي، ثم يضفي عليه من ذات نفسه، وينفذ إلى أعماقه، فكأنه يعيد خلقه من جديد وبصورة أجمل من الحقيقة ....[2]

ولايخفى ما في القصيدة من الفيض الموسيقي وعذوبة اللفظ وجمال التصوير، بالإضافة إلى اعتماد الشاعر على الزينة اللفظية والبديعية، وقد حشد فيها كثيراً من أدواته وصنعته الفنية، وأجاد في توظيفها في خدمة ممدوحه، فهو يمزج بين حديثه عنها وحديثه في ممدوحه مزجاً طريفاً، يحقق للقصيدة جمال التوزيع التصويري[3].

وقد أبدع البحتري في وصف الطبيعة المائية، وجعل من هذه البحيرة باقة من الزهر ندية وروضة من النور نضيرة، فقد جمع فيها وحولها كل شيء جميل ومنظر بهيج في صنعة رضية عذبة، تتميّز بالروّية والأناقة، ويمكن أن يقال إنّ البحتري لم يترك شيئاً كان من الممكن أن يقال في وصف هذه البحيرة المحظوظة بهذا الشعر الذي سجلها في هذه الصورة الجديدة من صور الوصف التي تجلى إبداع الشاعر فيها على مستوى البناء والتركيب والموسيقى والخيال[4].

وفي قصيدة طويلة تصل إلى خمسة وأربعين بيتاً، يصف الصنوبري مدينة دمشق من حيث : جنانها وبساتينها، محرابها ومسجدها، والطبيعة الحية المتحركة، وكل ذلك من خلال الصور الفنية الجميلة وكأنّ دمشق لوحة فسيفسائية غنية بالألوان.

---

(١) الشعر والشعراء في العصر العباسي، مصطفى الشكعة، ص ٧١٨.

(٢) حركة التجديد في الشعر العباسي، د. محمد عبدالعزيز الموافي، مطبعة التقدم القاهرة، ص ٢٧٤.

(٣) قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية، د. عبدالله عبدالفتاح التطاوي، ص ٤٠٧.

(٤) التقليد والتجديد في الشعر العباسي، د. صلاح مصيلحي عبدالله، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية، ص ١٠٧.

ويستهلّ الشاعر الصنوبري قصيدته[1] التي يصف فيها دمشق بالاستفهام متى الدالّ على الزّمن، وكأنه يتحيّن الفرصة التي من خلالها يقف على مدينة دمشق :

متى الأرحل محطوطـــــــة وعيرُ الشوق مربوطـــــــه

وبعد ذلك يستعرض الشاعر المعالم المعمارية ذات الجمال الآخاذ والمناظر الحسنة، فيتوقف عند فنها المعماري والمناظر الطبيعية التي تجمل هذه المعالم، ويرسم الشاعر لوحات فنية نابضة بالجمال، وناطقة بالإبداع ومعبرة عن الحضارة وإبداع القوم في مجال الفن المعماري، وأما اللوحة الجميلة التي يتوقف عندها الشاعر في مطلع قصيدته فهي الصورة الجميلة لدير مرّان ودارياً وغوطة دمشق، فهناك نهر بردى الذي يشق مدينة دمشق فترى الرياض مبسوطة على جانبيه وحافتيه، والأزهار بألوانها الحمراء، تتراقص هنا وهناك، وقد اشتدّ لون حمرتها كأنها دماء الإبل، وتتجذر صورة هذه المعالم من خلال الأنهار المنسابة بينها وماء المزن الذي يتساقط عليها. :

مَتَى الأَرْحَلَ مَحْطُوطَـــــــهْ وَعِيْرَ الشَّوقِ مرْبُوطَـــــــهْ
بِأَعْلَى دَيْرِ مَـــــــرَّانَ فدارِيًّا إلى الغُوطَـــــــهْ
فشطِّيْ بَرَدى فِي حِيـــــــ ـثُ بَسْطُ الرَّوضِ مَبْسُوطَـــــــهْ
وَأَعْلاَمَ الأَزَاهِي كَـــــــ ـدِماءِ البُدْنِ مَغْبوطَـــــــهْ
رِبَاعٌ تَهْبِطُ الأَنْهَـــــــا رَ مِنْهَا خَيْرَ مَهْبوطَـــــــهْ
وَرَوْضٌ أَحْسَنَتْ تَكْتِيـــــــ ـبَهُ المُزْنُ وتَنقِيطَـــــــهْ
وَمَدَّ الْـــــــوَرْدُ وَالآسُ حِيَافَيْهِ فَسَاطِيْطَـــــــهْ
وَوَالَى طَيْرُهُ تَرْجِيـــــــ ـعَهُ فِيْهِ وَتَمْطِيْطَـــــــهْ
وَرَاعَيْنَا بِهِ الوَحْـــــــشُ يَرَاعِي سِرْبَهُ خَيْطَـــــــهْ
دَعِ الحَائِطَ بَلْ دَغْـــــــهُ إِنِ اسْتَغْرَبْتَ تَحْوِيطَـــــــهْ

(١) ديوان الصنوبري، ص ٢٨٩-٢٩٢.

أَمَا يَخْشَى إمامٌ قَـــــــا ... مَ فِي المِحْرَابِ تَغْلِيطَـــــــهْ

وَوَسْطَ طَرْفَكَ القِبْلَـــــــ ... ـةَ إنْ حَاوَلْتَ تَوْسِيطَـــــــهْ

تَرَى سُلْطَانَ حُسْـــــــنٍ لا ... يَمَلُّ الطَّرْفَ تَسْلِيطَـــــــهْ

وَأَدَّى بَرُّهُ يَعْفُـــــــو ... رَه والبَحْرَ شَبُّوطَـــــــهْ

مَحَلٌّ لا وَنَتْ فِيـــــــهِ ... مَزَادَ المُزْنِ مَغْطُوطَـــــــهْ[1]

إن محراب المسجد في مدينة دمشق ليس أحلى زينة وأجمل وشي، فهو مزركش ومزيّن، كما زيّنت الحسناء بالقرط والحلي والذهب والزخرفة، وإذا ما نظرت إلى المحراب فإنك تنبهر بحسنه، ولايملُّ الطرف من النظر إليه، ويبرز عنصر اللون كأحد جماليات القصيدة، فيضفي على المكان بعداً إشراقياً مميزاً.

وبعد أن وصف الشاعر حسن المحراب انتقل إلى المسجد ... وإنّ نظرة متأمّلة إليه، نلمح أنه اكتمل بُنيانه واستوفى شروط الحُسن، وهو ينبىء عن جهد متميز وانجاز حقيقي من قبل بانيه، ويرسم الشاعر لوحة فنية بديعة الحسن للمسجد فيقول:

نَعِمْنَا فِي دِمَشْقَ نِعْـــــــ ... ـمَةً لَيْسَتْ بِمَغْمُوطَـــــــهْ

فَيَا بَهْجَتَها إذ هِـــــــ ... ـيَ فِي البَهْجَةِ مَغْطُوطَـــــــهْ

وَيَا غِبْطَتَها إذ هِـــــــ ... ـيَ بِالجَامِعِ مَغْبُوطَـــــــهْ

تَأَمَّلْهُ تَجِدْ فِيـــــــهِ ... شُرُوطَ الحُسْنِ مَشْرُوطَـــــــهْ

تَرَى إفْرَاطَ بَانٍ يـــــــا ... مَنَ الرَّاؤُونَ تفْرِيطَـــــــهْ

أَبِحْ تَرْخِيْمَهُ فِكْـــــــرَ ... كَ إنْ شِئْتَ وَتَبْلِيطَـــــــهْ

تَجِدْ تَفْوِيقَهُ يَسْتَغْـــــــ ... ـرِقُ الفِكْرَ وتَخطِيْطَـــــــهْ

---

(١) الشَّنف: من شنّف المرأة، اتخذ لها قُرطاً ويقال شنّف الآذان بكلامه، وشنّف كلامه زيّنه، والمقصود هنا الحلي والزينة والزخرفة.

إذا المَنْقُوشُ مِنْ جَوهَـــــــرِهِ ضَاحَكَ مَخروطَـــــــــهْ
وَمِن مَقْدودَةٍ مِن قُـــــــضْبِ العِقْيَانِ مَقْطُوطَـــــــــهْ
حِيفافَيْ أَسْطُرِ مَكْتُـــــــوبَةٍ بالتِّبْرِ مَنْقُوطَـــــــــهْ
رَأَيْتَ النَّاظِرَ المَجْـــــــلاَ نَ لاَ يَسْأَمُ تَنْبِيطَـــــــــهْ
هُوَ الجَنَّةُ فِـــــــي الأَرْضِ أَفِي الجَنَّةِ أُغْلُوطَـــــــــهْ[1]

وتبدو جماليات المسجد في هذا النص غايةً في الفن والإبداع، فبناؤه من الرُّخام والبلاط وقد رُصفت هذه المواد بصورة منتظمة ومُنْسقة، تشي بذوق فنّي رفيع. وهذا العمل في بناء الرُّخام والبلاط وما تتخذه من أشكال هندسية مزخرفة ملوّنة ومزركشة، يشبه البرد الرقيق المخطط به والموشّى بصنوف الألوان، وإذا كان المسجدُ قد أبدع بناؤه على هذه الصورة، فإنّ منظره يُثير تساؤلات كثيرة عن كيفية البناء والمواد الهندسية الرائعة التي شكّلت المسجد، مما يدفع الإنسان إلى التفكّر والتروّي في جمالياته وتخطيطه، فهندسته مثار دهشةٍ وإعجاب.

وأما المنقوش من حجارة المسجد المزركشة بالألوان تضاحك حجارته المخروطة، صورة بديعة مؤنسنة يجمّلها الشعر.

فالمنقوش من الحجارة يضاحك المخروط منها، والمضاحكة صفةٌ ترسم على جباه الناس، وليس الحجارة، ولّما كانت المضاحكة تعبيراً عن السعادة والفرح بين متلازمين متفقين، فقد استعارها الشاعر للتعبير عن مدى التوافق في الحسن والجمال بين الحجارة المنقوشة والأخرى ذات الأشكال الهندسية المخروطة، يضاف إليها تلك الحجارة المقطوعة من الذهب التي زينّت المسجد، وعلى جدران المسجد تقرأ آيات من القرآن الكريم مكتوبة بالتبر وحروفها به منقوطة. وهذا الجماليات تعزز في النفوس الإعجاب والرغبة الدائمة في النظر إليها دون كلل أو ملل. لأن المسجد بهذه الهندسة يُحاكي الجنّة بما لم تره العين، وبما لم تسمعه أذن.

---

(١) التنويف : البرد الرقيق المخطط الموشى. المقدودة : المقطوعة.

فالمسجد بهذه الصنعة جنّة الأرض، وإذا كانت الجنة تشكّل المثال والنموذج بكل الجماليات فلا عيب فيها ولاثلم، كما أنّ المسجد مبرأ من كل نقص، بما تشكّله جمالياته من إبداع في الفن وإتقان في الهندسة.

وهذه الصّور الفنية وغيرها هي من نتاج تمثّل الشاعر لموضوعه، مما يعني أن القيمة الجمالية للصورة الشعرية لاتنعزل عن القيمة الجمالية للأشياء والظواهر، بل تتكىء عليها، لأنها نتاج الوعي الذاتي المجازي لتلك القيمة، فالإنعكاس الفني إذاً هو أساس الخلق[1].

وتشكّل تلك اللوحة الفنية بعداً جمالياً بزخرفتها الهندسية والمعمارية،

فالمحراب مشنّفٌ ومُقرّط،ورخامه وبلاطه مفوّفٌ ومخطط، وحجارته منقوشة ومسخروطة وقد قطعت من التبر والعقيان، آياتٌ من القرآن مكتوبة بالتبر، وإذا كان المسجد بهذه الزخرفة والهندسة قد بلغ درجةً من الدهشة والإعجاب، فإن الشاعر كان موفقاً في إحداث تجاوب وتوافق بين هذا البعد المضموني والشكلي، فطبيعة المسجد المزخرفة كان يواكبها أسلوب، سيطرت فيه الزّخرفة من مطلع القصيدة إلي نهايتها، فاكتست القصيدة بعناصر لفظية بديعة كالتصريع والجناس والطباق والمماثلة والتوازي، ففي البيت الأول تصريع بين محطوطه ومربوطه وفيها سجع، ومن السجع كلمات القافية جميعها.... ومن الجناس، غبطة، ومغبوطة، شروط ومشروطه، إفراط وتفريط، ومن التكرار : المحراب، الجامع، الجنّة، الرّوض.

كما أننا نلحظ الأبيات المدوّرة في معظم القصيدة، وكلّ ذلك إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على مدى التوافق بين الجوهر والشّكل، فروحُ القصيدة ينبض بالزخرفة والعناصر الجمالية، وجسدُها يتجاوب مع هذا الجوهر، كأنه صدى له وانعكاسٌ حقيقي، يحدث رنّةً جميلة، تتجاوب أصداؤها في الأسماع، لتكون لحناً خالداً يتردد على قيثارة الفنّ والإبداع، وهذه الزخرفة في القصيدة ومنها التصريع تكسب البيت

---

(١) القيم الجمالية في الشعر العربي الحديث، سعد الدين كليب، ص ٢١.

الشعري شكلاً موسيقياً داخلياً (فالوظيفة التي تُمنح للتصريع، تجعله داخلاً في بنية الشعرية التي يصبح التصريع علامة من علاماتها، ويتمثل ذلك من خلال التماثل الوزني والإيقاعي الذي يضفيه التصريع على افتتاحية القصيدة بما يوحي بنبرتها، ويصوّر التجاوب الموسيقي الداخلي القائم على التماثل ليس في الرّنة الموسيقية وحسب، وإنّما في الموقع أيضاً، وكأنّه يشكّل الصوت وصداه)[1].

وتبدو صورة قصور مدينة دمشق كأنها لوحةٌ ناطقة بالسّحر والجمال، تُحيط بها الأشجار والنباتات والأنهار من كل جانب :

قُصُورٌ بَيْنَهَا الأَشْجَـــــــــا ... رُ بِالأَنْهَارِ مَغْطُوطَـــــــــهْ
فَمِنْ قَصْرٍ كَسَا تَقْبِيْـــــــــ ... ـــهُ الحُسْنَ وَتَسْفِيْطَـــــــــهْ
إِلَى صَخْرٍ كَأَنَّ الـــــــــدُّرَّ ... يَكْسُو لِيطَهُ لِيْطَـــــــــهْ
تَعَالَ انْظُرْ إِلَى الأَلْـــــــــوَا ... نِ بِالأَنْوَارِ مَخْلُوطَـــــــــهْ
إِلَى فَسْيُفُسِ لَيْسَـــــــــتْ ... بِغَيْرِ الْوَهْمِ مَضْبُوطَـــــــــهْ[2]

ومما يلفت النظر في هذه الأبيات، أن الشاعر أشار إلى موقع القصور، ولّما كانت المياه سمة ظاهرة في دمشق، فقد صوّر القصور كأنها تسبح فيها، وتحيط بها الأشجار من كل جانب. أما البعد المعماري لهذه القصور فقد أشار الشاعر إلى قباب القصر وجدرانه بأنها مزدانةٌ بالحسن، فحجارة القصور الخارجية، وما يشاهد منها كأنّه مطليٌ بالدرّ واللؤلؤ. يُضاف إلى ذلك مايُرى من القطع الصغيرة الملونة من الرّخام المنّسق الألوان، والصُّور التي تُزيّن بها أرضية القصر وجدرانه وهي «الفَسيفَساء».

وتبدو جماليات القصور من خلال رسم المناظر الطبيعية التي تحيط بها، فها هي الأشجار الكثيفة المتلاحمة معاً، كالغابة تلتفُّ أغصانها لتعبرّ عن الحسن والجمال، وأما ثمارها فتنبئك عن العجب والدّهشة إذ بطرف عينك تلتقطُها، وفي دمشق ترى

---

(١) قراءة النص الشعري الجاهلي، د. موسى ربابعة، مؤسسة حمادة و دار الكندي، إربد، ١٩٩٨، ص ١٣١.

(٢) التسفيط : الطين. الليط : القشر.

صنوفاً من الأشجار فمن الأغصان الملتفة إلى الأغصان الناعمة، ومن النخل إلى السرو، ويرسم الشاعر صورة لشجر السّرو. فطوله يُباهي طوله، أي أن هذا الشجر الصّاعد إلى الأعلى يفتخر بهذا الطول ويباهي به، ويمكن رؤية الرُّمّان التي تمتدّ أغصانها وفروعها لتحطّ على المنازل، وترى التفاح الجميل الأحمر المخروط كأنه الياقوت، وتشاهد الشجر الناعم الأغصان والأوراق والثمر (الأترجة) ذات اللون الأصفر الذهبي.

تَجِدْ فِيْهَا أَبَاطِيْـــــــلَ نَبَاتٍ وَأَغَالِيْطَـــــــــــــهْ
فَلِلأَشْجَارِ فِيْهَا جُـــــــــ مَمٌّ بِالحُسْنِ مَمْشُوطَـــــــــهْ
وَلِلأَثْمَارِ فِيْهَا ضُـــــــــ رَفٌ بِالطُّرْفِ مَلْقُوطَـــــــــهْ
تَرَى إِفْرَاطَ بَانٍ يَـــــــــأْ مَنُ الرَّاؤُونَ تَفْرِيْطَـــــــــهْ
صُنُوفٌ بَيْنَ مَلْوِيٍّ قِنْـــــــــ ـوَه أَوْ مَسْبِلِ خُوطَـــــــــهْ
فَمِنْ نَخْلٍ وَ(مِنْ) سَـــــــــرْوٍ يُبَاهِي عِيْطَةٌ عِيْطَـــــــــهْ
وَمِنْ أَفْنَانِ رُمَّـــــــــانٍ عَلَى الحِيْطَانِ مَحْطُوطَـــــــــهْ
وَمِنْ تُفَّاحَةٍ مِنْ أَحْـــــــــ مَرِ اليَاقُوتِ مَخْـــــــــرُوطَهْ
وَمِنْ أُتْرُجَّةٍ مِنْ أَصْـــــــــ فَرِ الْعَسْجَدِ مَخْطُوطَـــــــــهْ
بِهِ حَزْنَا شَمَالِيْلَ التَّـــــــــ مَنِّي وَشَمَاطِيْطَـــــــــهْ
وَمَا عِيْشَتُنَا بَابَ الْـــــــــ فَرَادِيْسِ بِمَسْخُوطَـــــــــهْ[1]

وتأتي هذه اللوحة لتعبّر عن جماليات المكان (قصور دمشق) من خلال غناها بالألوان، إذ نرى الألوان ظاهرة قد طغت على هذه اللوحة بمعماريتها ومناظرها الطبيعية، فالألوان سمةٌ بارزة تجمّلت بها الطبيعة بشقّيها الصامت والمتحرك، فالصامت كالقصر والجدران والقباب والصّخر كما يظهر ذلك في الأبيات السابقة، وأما الطبيعة الحيّة المتحرّكة فهي غنية بالألوان :

---

(١) ملقوطة : ملتقطة ومقتطفة. الخوط : الغصن الناعم. العيط : الطوال.

وَمِنْ أَفْنَانِ رُمَّـــــــــانِ عَلَى الحِيْطَانِ مَحْطُوطَـــــــــهْ
وَمِنْ تُفَّاحَةٍ مِنْ أَحْـــــــــ مَرِ الْيَاقُوتِ مَخْرُوطَـــــــــهْ
ومن أُتْرُجَّةٍ مِنْ أَصْـــــــــ فَرِ الْعَسْجَدِ مَخْطُوطَـــــــــهْ[1]

وتتشكّل في هذه الأبيات ظاهرة الألوان : الرُّمّان، التّفاح الأحمر، الياقوت الأحمر، الأترجة ذات اللون الأصفر، والعسجد الأصفر.

إنّ هذه الألوان الرئيسية : الأحمر والأصفر، تتكرّر في ألوان القصر وكذلك في جسم القصيدة من مطلعها إلى نهايتها : وأعلام الأزاهي كدماء البدن، اللون الأحمر، تشنيف الحراب وتقريطه، البلاط والرُّخام، التفويف والتخطيط والمنقوش والجواهر والعقيان والتبر والدرّ والفَسيفساء ....

وهذه الألوان التي تطغى على جسم القصيدة، تتآلف وتتجاوب بصورة حقيقية مع المضمون الذي يتحدّث عنه الشاعر «وصف مدينة دمشق»، فإذا كانت هذه المدينة جميلة حسنة الموقع تنتشر حولها الجنان والرّياض فمن الطبيعي أن تكتسي معالمها الحضارية المعمارية وطبيعتها ذات المناظر الخلابة بالألوان الجميلة التي تشدُّ الناس إليها لتبعث في نفوسهم الإعجاب.

(وإنّ ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسيّة التي تحدث توتراً في الأعصاب وحركة في المشاعر، إنّها مثيرات حسيّة يتفاوت تأثيرها في الناس، لكن المعروف أن الشاعر -كالطفل- يحبُّ هذه الألوان والأشكال ويحبّ اللعب بها، غير أنه ليس لعباً لمجرد اللعب، وإنما هو لعب تدفع إليه الحاجة إلى استكشاف الصورة أولاً ثم إثارة القارىء ثانياً، فالشعر إذن ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان)[2].

وأما مدينة حلب فقد تناولها الصنوبري في قصيدة تصل إلى مائة وأربعة أبياتاً رسم من خلالها الطبيعة المحيطة بها من السهول والجبال والأنهار والقرى، كما عرض لجمالياتها الحضارية فتوقف عند جامعها وقبّته.

---

(١) الأترُجّة : شجر يعلو، ناعم الأغصان والورق والثمر، وثمره كالليمون وهو ذهبي اللون له رائحة.

(٢) التفسير النفسيّ للأدب، د. عزالدين اسماعيل، دار العودة و دار الثقافة بيروت، ١٩٦٢، ص ٦٧.

ويستهلّ الصنوبري قصيدته[1]، في وصف مدينة حلب بالتشبيب، ثم يرسم صورة متنزهاتها والبركة ونهر قويق وقراها، وتبدو مدينة حلب كأنها دُميةٌ بحسن منظرها وجمالها :

دُمْيَةٌ إِنْ جُلِّيَتْ كَـــــــــا ... نَتْ حُلَى الحُسْنِ حَلاَهَـــــــــا
دُمْيَةٌ أَلْقَتْ إِلَيْهَـــــــــا ... رَايَةَ الحُسْنِ دَمَاهَـــــــــا
دُمْيَةٌ تَسْقِيكَ عَيْنَـــــــــا ... هَا كَمَا تُسقى مَدَاهَـــــــــا
أُعطِيَتْ لَوْنَاً مِنَ الـــــــــوَرْ ... دِ وَزِيْدَتْ وَجْنَتَاهَـــــــــا

فمدينة حلب دُميةٌ، وتزداد جمالياتها بإضافة مايُسبغ الجمال والروعة على هذه الدُّمية، فحلب تشبه الدُّمية حينما تُجلّى وتَزيّن وتزركش، وتظهر عندئذٍ بأجمل ماتكون، حيث عيناها الساحرتان الجميلتان ولونها الوردي ووجنتاها الحسناوان.

وفي هذه الصورة الفنية يلحظ تكرار الكلمة «دُمية» التي تشير إلى مدينة حلب المشبّه، حيث أنسنها الشاعر وجسّدها، فقد جعلها تتجلّى كالعروس وقد لبست حُلى الذهب، وجعل لها عينين ووجنتين، وإذا كان الشاعر قد أعجب بالمدينة وأحبّها فمن الطبيعي أن تُشكّل هذا الثّقل، وهذه المساحة الكبيرة في ضمير الشاعر وأحاسيسه ؛ لأنها تحملُ شحنةً انفعالية في نفسه، وطاقة متجدّدة تُطلُّ في فضاء القصيدة وتسيطر على أجزائها وتتربّع في جسمها، لتشكّل مفاصل محوريّة ترتكز عليها القصيدة، فإذا كانت مدينة حلب هي الموضوع الأساس الذي يشغل الشاعر، فإنه من الطبيعي أن يحدث هذا التآلف بين الموضوع واللغة، فتكرارها في القصيدة تعبيرٌ عن دورانها الدائم في مخيلة الشاعر.

وبعد أن عرض الشاعر صورة سريعة لمدينة حلب من خلال اصدار الحكم على جمالها وروعتها، أخذ يستعرض جمالياتها المكانية، فهذا جبل بانقوساها يربض في ظاهر المدينة من جهة الشّمال، وكأنه إنسان يُباهي ويفاخر بشموخة وعلوّه،

---

(١) ديوان الصنوبري، ص ٥٠٤-٥٠٨.

وتلك قرية باصفرا وقرية بابلا اللتان ترعرع في كنفهما الشاعر، وجبال باسل وباسلّين، وباشقليشا، وهناك قرية بعاذين، القرية الجميلة التي يحيط بها نهر وقناة وبرك ورياضٌ وجنان من النباتات والأزهار، وفيها برج أبي الحارث الذي يزيدها حسناً، كما يزيّنها الحصن الذي ارتفع بناؤه، ومما يلفت النظر أن هذه الجبال والقرى التي تحيط بمدينة حلب تبدأ جميعها بحرف الباء، وقد أشار الصنوبري إلى ذلك حيث قال :

حَبَّذَا البَاءاتُ بَـــــــاءَتْ وَقُوَيقُ وربَاهَـــــــــا
بَانَقُوسَاهَا بِهَا بَـــــــا هَى المُبَاهِي حِيْنَ بَاهَـــــــى
وَبِبَا صَفْرَا وَبَابِلـــــــ ـلاَ، رَبَا مِثْلي وَتَاهَـــــــا
وَبِبَاسِلِّيْنَ فَلْيَـــــــبْـ ـغِ رِكَابِيْ مَنْ بَغَاهَـــــــا
وَإِلَى بَاشْقِلِيْشَـــــــا ذُو التَّنَاهِي يَتَنَاهَـــــــى[1]

وإذا كان الشاعر قد شبّه مدينة حلب بالعروس، وأشار إلى أوجه الشبه بينهما من حيث الحسن والجمال، فمن المحتمل أن اللوحة الثانية التي ذكر فيها قرى حلب وجبالها وأنهارها وبركها، قد تكون هذه الجماليات هي المقصودة، والتي أشار إليها في اللوحة الأولى، فإذا كانت العروس قد تحلّت بالحلي والزّخرفة والذهب فبدت حسنة جميلة، وتسقيك من عينها، وتُعطيك من وجنتها اللون الأحمر، فإن هذه الأوصاف الجميلة لها ما يناظرها في مدينة حلب، فإذا كانت العروس تتزيّن بإكليلها الذي يُضفي الجمال عليها، فإنّ مدينة حلب إكليلها جبالها : بانقوس وباسل وباسلّين وباشقليشا، وعيونها قُراها : بعاذين وباصفرا وبابلا، أمّا وجنتاها الحمراوتان فهي الرّياض والأزهار والورود التي تنتشر حولها، وتحيط بها من كل جانب، وقد ازدانتْ بمياه نهر قُويق والقنوات والبرك التي تحيط بها، وهذه الصّور

---

(١) بانقوس، باسل، باسلّين، باشقليشا : جبال في مدينة حلب. انظر : معجم البلدان، ٣٣١/١.
بعاذين، صفرا، بابلا : قرى في مدينة حلب. انظر : معجم البلدان، ٣٢٤/١.

الشعرية تركّز على المحسوس الذي هو (أساس التلقّي الجمالي)[1].

ويرسم الشاعر لوحة جميلة لجامع حلب، يستعرض فيها البُعد الفنّي لمعمارية المسجد، فيتوقّف عند منبره، ومئذنته، ونواريته، وقبّته، فالمنبر عالٍ يصعد إليه الخطيب من خلال المراقي، وأمّا مئذنة الجامع فهي عالية تكاد تطال ذرى النجوم،

وقبّة الجامع نتاج فنّ معماري وحضاري متقدّم تُعبّر عن ابداع بانيها، إذ ترى النقوش والزّخارف قد حلّتها وجّملتها، فكأنها وشيّ منمّق ومزركش بالألوان، وتتفوّق قبة المسجد على قبة كسرى، فلو رآها باني قبة كسرى ما ابتناها، وإذا كان الجامع قد بلغ درجة من الجمال من حيث عُلوّ مِئذنته وقبّته المزركشة الملوّنة، فإن الشاعر قد عمد إلى إحداث تناسق وتآلف بين موضوعه، «صورة الجامع» ولغته وموسيقاه فقد كرّر ذُرى، وكنفاها، والبناء، والمحاكاة ... وكأنه يسعى إلى ترديد نغمة بعينها بين كل بيت وآخر، هذه النغمة تتجاوب مع زخرفة الجامع ونقوشه، فنرى الألوان المختلفة وقد تناسقت وانتظمت.

حَبَّذَا جَامِعُهَا الجَـــــــا ... مِعُ لِلنَّفْسِ تُقَـــــــاهَا

شَهَوَاتُ الطَّرْفِ فِيْـــــــهِ ... فَوْقَ مَا كَانَ اشْتَهَاهَـــــــا

قِبْلَةٌ كَرَّمَهَا اللّـــــــ ... ـهُ بِنُورٍ وَحَبَاهَـــــــا

وَمَرَاقِيْ مِنْبَرٍ أَعْـــــــ ... ظَمُ شَيءٍ مُرْتَقَاهَـــــــا

وَذُرَى مِئْذَنَةٍ طَـــــــا ... لَتْ ذُرَى النَّجْمِ ذُرَاهَـــــــا

كَنَفَتْهَا قُبَّةٌ يَضْـــــــ ... ـحَكُ عَنْهَا كَنَفَاهَـــــــا

قُبَّةٌ أَبْدَعَ بَانِيـــــــ ... ـهَا بِنَاءً إِذْ بَنَاهَـــــــا

ضَاهَتْ الْوَشْيَ نُقُوْشـــــــاً ... فَحَكَتْهُ وَحَكَاهَـــــــا

لَوْ رَآهَا مُبْتَنِي قُبَّـــــــ ... ـةِ كِسْرَى مَا ابْتَنَاهَـــــــا

ويعرض الشاعر للطبيعة المتحركة والساكنة في مدينة حلب : الطيور والأشجار،

---

(١) القيم الجمالية في الشعر الحديث، سعد كليب، ص ٢٢.

فمن الطيور : القبّج، الدّرّاج، الحبارى، القطى، الدّبسيّة، القمْريّة، التّدرج، البلبل، ومن الشجر : السّرو، النخل، الزيتون، الأرطي.

ويرسم الشاعر صورة جميلة لأشجار السّرو المتدانية القريبة بعضها من بعض، فكأنّها فتاة تدنو من عشيقها. ومما يلفت النظر في هذه الصورة، أن الشاعر كان موفّقاً في عقد هذا التشبيه بين نظيرين متآلفين، فأشجار السّرو التي اقتربت من بعضها، إنّما هي متآلفة في لونها الأخضر وطولها وأغصانها وحجمها كأنها عشيقان اقتربا معاً بدافع الحبّ والتوحّد، وهكذا تكتسب الطبيعة الحياة من خلال رؤية الشاعر وحالته النفسية.[1]

سَرْوُهَا الدّانِي كَمَا تَـــــدْ نُو فَتَاةٌ مِنْ فَتَاهَـــــــــا

ويرسم الشاعر صورة أخرى للطيور التي حطّت على الأشجار، فمنها من هو في سعادة وفرح وسرور، ومنها ما تتحدّر منه الدّموع، ويعبر الشاعر عن الفرح والسّعادة بالضحك، وعن الألم بالبكاء :

ضَحِكَتْ دُبْسِيّتَاهَـــــــا وَبَكَتْ قُمْرِيّتَاهَـــــــا[2]

وهكذا استطاع الشاعر بهذه الصّور الفنية أن يخلق تواؤما بين الواقع والخيال بهذه التجربة الفنية الجمالية التي اعتمدت المخيّلة أساساً في الرؤية والتعبير، (فالفكر الإنساني بدون الخيال عقيم بمقدار ما الخيال عقيم بدون الواقع)[3]، ومن هنا يشكّل الواقع المرجعية التي يعتمدها الخيال بعد صياغتها من جديد وتركيبها تركيباً جديداً لتؤدّي دورها في العملية الإبداعية لتسهم في إنتاج القيمة الجمالية الجديدة.

وفي المقطع الأخير من القصيدة يتوقف الشاعر عند جماليات مدينة حلب : المناظر

---

(١) قراءة جديدة لشعرنا القديم، صلاح عبدالصبور، ص ٥٨.

(٢) دُبسيّتاها وقمريّتاها : ضربٌ من الحمام حسن الصوت.

(٣) باوستوفسكي، المؤلفات في ستة أجزاء، ج٢، موسكو، دار النشر الأدبية، ١٩٥٧، ص ٦٢٥ ؛ نقلاً عن دار الكاتب العربي وتطور الأدب، خرابتشينكو، ترجمة نوفل نيوف وعاطف أبوحمزة وزارة الثقافة دمشق، ١٩٨٠، ص ١١٧.

الطبيعية : السّوسن، النّور الورد، النرجس، الأقحوان، الآذريون، الخُزامى، النيلوفر، وجميع هذا النباتات ذات روائح زكية طيبة العطر، تجمع الألوان الصفراء والحمراء والبيضاء.

حَلَبٌ أَكْرَمُ مَـــــــأوىً ... وَكَرِيْمٌ مَنْ أَوَاهَـــــــا
بَسَطَ الْغَيْثُ عَلَيْهَـــــــا ... بَسْطَ نَوْرٍ، مَا طَوَاهَـــــــا
وَكَسَاهَا حُلَلاً أَبْـــــــ ... ـدَعَ فِيْهَا إِذْ كَسَاهَـــــــا
حُلَلاً لُحْمَتُهَا السّـــــــو ... سَنُ والوَرْدُ سَدَاهَـــــــا
إِجْنِ خَيْرِيَّاتِهَا بالْـــــــ ... ـلَحْظِ لاتُحْرَمْ جَنَاهَـــــــا
وَعُيُونَ النَّرْجِسِ المُنْـــــــ ... ـهلّ كَالدَّمْعِ نَدَاهَـــــــا
وَثَنَايَا أُقْحُوانَـــــــا ... تٍ سَنَا الدُّرِّ سَنَاهَـــــــا
ضَاعَ آذِرْيُونُهَـــــــا إِذْ ... ضَاءَ مِنْ تِبْرٍ ثَرَاهَـــــــا
وَانْتَشَى النَّيْلُوفَرُ الشّـــــــو ... قَ قُلُوبًا وَاقْتَضَاهَـــــــا[1]

ويرسم الشاعر صوراً فنية جميلة لهذه الجماليات، فهذا الغيث يتساقط على مدينة حلب ويشملها جميعها كنور بسط زهره وغطّى ما حوله، وكان من نتائج هذا الغيث أن ألبس الأرض ودثّرها بحُلَلٍ زاهية ذات ألوانٍ مختلفة، كأنها حُلّةٌ أبدع صانعها وتفنّن بتطريزها وزخرفتها :

بَسَطَ الْغَيْثُ عَلَيْهَـــــــا ... بَسْطَ نَوْرٍ، مَا طَوَاهَـــــــا
وَكَسَاهَا حُلَلاً أَبْـــــــ ... ـدَعَ فِيْهَا إِذْ كَسَاهَـــــــا

وينتقل الشاعر إلى رسم جزئيات هذه الحُلّة، فإذا كان الثّوب يُطرّز بخيوط نسيج عرضية وطولية، فإنّ حُلّة الأرض التي اكتستها قد طُرّزت بزهر السّوسن الذي يُضارع خيوط نسيج الحُلّة العرضية، وبالورد الذي يُعدُّ نسيج الحُلّة بالخيوط الطّوليّة :

---

(١) اللُّحمة : خيوط النسيج تُلحم بها القربة. السوسن : زهر أبيض اللون. سداها : خيوط النسيج الطولية. النرجس : بنت طيب الرائحة. الأقحوان : نبت زهرة أبيض وأصفر ورقه مؤللة كالأسنان. الآذريون والنيلوفر : نبات طيب الرائحة.

حَلَلاً لَحْمَتُهَا السُّـــــــوْ سَنُ وَالْوَرْدُ سَدَاهَـــــــــا

وأما النّرجس، فقد جعل له الشاعر عيوناً كعيون الإنسان، وجعل روائحها الطيّبة الزكية التي تفوح من خلال قطرات النّدى، كأنها دموعٌ تتحدّر من العين. ويجعل الشاعر للزّهر خدوداً حمراء اللون كأنها اللّظى الأحمر.

وأما الأقحوان الذي له ورق مؤلّل، فقد شبهه الشاعر بالأسنان بياضاً ونقاءً وإشراقة، وأما الخُزامى والنيلوفر فقد تعطّرت الأرض بمسكهما، ويختتم الشاعر قصيدته بتوجيه الخطاب إلى مدينة حلب ويجعلها إنساناً يفاخر أقرانه بالمزايا التي تمتّع بها :

فَاخِرِي يَا حَلَبَ الْمَـــــــدْ نَ يَزِدْ جَاهُكِ جَاهَـــــــــا

ويظهر مما سبق أنّ مدينة حلب قد حازت صورة متميّزة بجمال موقعها ومناظرها الطبيعية وفنّها المعماري، وإن نظرة شاملة إلىٰ القصيدة من مطلعها إلى نهايتها والتعمّق في صُورها ودلالاتها، ترينا أنها وحدة واحدة مفصلها الرئيس جماليات مدينة حلب، ولعلّ الشاعر كان مصيباً حينما شبّه هذه المدينة بالدُّمية، فالدّمية جامعةٌ للمحاسن والجمال، وتتكشّف جماليات المدينة من خلال وقوف الشاعر عند موقعها : فالجبال تلفُّها من جهاتها، والأنهار تجري حولها، والقُرى تحيط بها، أي أن المدينة هي القلب والمركز، وما يحيط بها يزيدها جمالاً وبهجة، وأما جامعها فقد ارتفعت مئذنته وشَمُخ منبره، وأما قُبّته فقد لبست زخارفها وحلّتها الجميلة، وأما المناظر الطبيعية، فإنك تشاهد في المدينة أشجار السّرو والنخيل والزيتون والأرطى، وأما الطيور فقد انتشرت بمختلف أشكالها وألوانها : القبج، والدُّراج، والحبارى والقَمرية، والبلبل، كما تجد الأرض قد لبست حلّتها الجميلة وقد امتلأت بشتى أنواع الأزهار والنباتات الطيبة الرائحة، كالسوسن والنرجس والأقحوان والخزامى.

ومما يلفت النظر في هذه القصيدة أنها تركّز على جماليات الزخرفة والزركشة والألوان، فالمدينة كالدُّمية في جمال زينتها :

دُمْيَةٌ إِنْ جُلِيَتْ كَـــــــا نَتْ حُلَى الحُسْنِ حُلاَهَـــــــا
أُعْطِيَتْ لَوْنًا مِنَ النُّـــــوْ رِ وَزِيْدَتْ وَجْنَتَاهَـــــــا

وقبّة جامع المدينة مزدانة بالألوان والزخارف كأنها وشيٌ منقوش :

قُبَّةٌ أَبْدَعَ بَانِيـــــــــــ ـهَا بِنَاءً إِذْ بَنَاهَـــــــــا
ضَاهَتِ الْوَشْيَ نَقُوشًـــــــا فَحَكَتْهُ وَحَكَاهَـــــــــا

وأما أرض حلب فقد اكتست بالنباتات الطبيعية ذات الرائحة الطيبة الملوّنة بمختلف الألوان كأنها حُلَلٌ جميلة :

وَكَسَاهَا حُلَلاً أَبْـــــــــــ ـدَعَ فِيْهَا إِذْ كَسَاهَـــــــــا
حُلَلاً لُحْمَتُهَا السُّـــــــــوْ سَنُ وَالْوَرْدُ سَدَاهَـــــــــا

وهذه الجماليات المكانية تتوافق تماماً مع أسلوب الشاعر ولغته التي أكثر فيها من العناصر الزخرفية السجع والجناس والطباق والتكرار.

وقد لحظ القدامى اندلاع هذا الجانب الحسي بازدهار الحضارة في المدن، حين ركزوا على ظاهرة البديع[1].

ويربط بعض الباحثين بين الزخرفة في العمارة الإسلامية والبديع في الشعر، وكان الأرابيسك أو التوريق في الفن الإسلامي معادلاً لظاهرة البديع في الشعر على وجه الخصوص، وهكذا يكون قد وجد بحسم مايمكن أن يسمّى «بالتزاوج» في العصر العباسي على وجه الخصوص بين العمارة وبين الشر بوساطة البديع[2].

وأما السّري الرفاء فيصوّر قصر أبي الحسن باروخ مولى ناصر الدولة ويهنئه بالبناء، وتبرز جماليات القصر من خلال توظيف الشاعر للألوان والأصباغ وأنسنةمعالم القصر في إحدى قصائده[3]. ويستعرض الشاعر السريّ الرفاء الإنجازات

---

(١) التقاء العمارة العربية بالشعر مع تطبيقات علي الشعر الحديث، د. عبده بدوي، دار الهلال، ع ٥٦، ذو القعدة، ١٩٩٧، ص ٤٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٢، ٤٧.

(٣) ديوان السري الرفاء، ص ١٥٨-١٥٩.

المعمارية التي تحققت في عهد ممدوحه، ومن هذه الانجازات الحضارية القصر، إذ يبرز بأحسن الصُّور لما يحيط به من مناظر طبيعية خلاّبة تسرُّ الناظرين، ويرسم الشاعر - لوحاتٍ فنيةً ذات أبعادٍ جمالية للقصر، ويبدأ الشاعر بعرض صورة القصر : فهو متميِّزٌ على القصور الأخرى بعلوّه، كما تميّز الممدوح بمكانته العالية الرفيعة بين الملوك :

قَصْرٌ أَنَافَ عَلَى القُصُورِ بِحِلَّـــةٍ مَلِكٌ أَنَافَ عَلَى المُلُوكِ مُؤَيَّـــــدَا

ويرسم الشاعر صورة جميلة للقصر، يؤنسن فيها الطبيعة فيجعلها ناطقة تتمثّل الصفات البشرية :

أَبْنِيَّةٌ بِبِنَائِهَا فَضِحَ البِنَـــــا أَمْ فَرْقَدٌ بِسَنَاهُ شَانَ الْفَرْقَـــــدَا

فقد نسب الشاعر الفضيحة للبناء، والعيب والشان للفرقد، فقصر الممدوح الذي بناه بصورة تامة مكتملة، حوّل الأنظار عن سواه من الأبنية، لما يتصف به من جماليات الموقع والبناء والطبيعة الجميلة حوله، فأخذ يستقطب الأنظار نحوه ويجذبها، مما جعل القصور الأخرى في طي النسيان والاهمال وعجزها عن مسايرة جماليات قصر الممدوح وكأنّها قد فعلت ذنباً أو ارتكبت مخالفة عُرّيت من خلالها وافتُضح أمرُها، فقصر الممدوح، بما يحويه من سحر الجمال، كان سهماً في صدر سواه وطعنة في جبينه، وتتجذّر مكانة القصر وتتعزّز صورته الجميلة من خلال رسم لوحة فنية له في الشطر الثاني، فالقصر كأنه فرقدٌ ونجمٌ، ولم يكتف الشاعر بهذه الصفة للقصر، بل جعل القصر فرقداً يتفوّق في الحسن والجمال على نظرائه من الفراقد بضيائه ونوره، ولنلاحظ الدّقّة في اختيار اللفظ المعبّر : «شان» التي تعبّر عن افتضاح الأمر وعيبه، وهذا البيت يزخر بجماليات الصُّورة، فبالإضافة إلى أنسنتها، فإنه يعرض ثنائية ضدية في الشطر الأول، وأخرى في الشطر الثاني، تتجاوبان معاً وتتوافقان لتعزيز الرؤية والموقف، القصر والأبنية الأخرى، القصر الفرقد وغيرهن الفراقد، وهاتان الثنائيتان تتجاوبان مع المضمون والدلالة من خلال الفعلين «فُضح وشان» فهما الدلالة التي جعلت قصر الممدوح يتفوّق في

الجمال، وما سواه يُشكّل مرحلة متأخّرة تم تجاوزها والتحوّل عنها، وكأننا أمام معلمين معماريين، أحدهما النموذج والمثال، والآخر في حكم النسيان، والمكان بهذه الصورة الفنية المؤنسنة، إنما يعكس جماليات الواقع ولكن الإبداع والفن(ليستنسخ بل يعكس، وفي عملية الانعكاس تتمّ عملية الخلق الفني الذي لايعكس الأشياء والظواهر، بل هو انعكاس قيمتها الجمالية من منظور الذات المبدعة، وهذا ما يحيلنا إلى علاقة الفن بالواقع الاجتماعي)[1].

وإذا كان الشاعر قد سلّط الأضواء على قصر الممدوح، فإنّه من الطبيعي أن يكشف عن أسرار هذه الرؤية والاختيار، وأن يغضّ الطّرف عن الجانب المتفوّق عليه في هذه الموازنة، فما هي جماليات قصر الممدوح وكيف برزت صورته ؟

للقصر غُرَفٌ يهتدي الساري في الظلمات بنورها وضيائها، وقد انتشر الربيع حولها بألوانه الزاهية ونباتاته الجميلة كأنه حُلّلٌ زيّنتها أيدٍ ماهرة، وتزداد الصورة جمالية من خلال تشخيص الندى، فقد جعل الشاعر للندى أيادٍ تُدبّج الحلل وتزركشها، صورة جميلة تتزاحم فيها الألوان وتزخر بالحركة وتؤنسن فيها الطبيعة، فالرّبيع يعتني بالغرف، بما ينشره حولها من أكاليل الورود والأزهار، الذي يُعانق حبات النّدى، فتسري في أوصاله بفاعلية ونشاط، فتدفعه إلى النّمو والحياة، لتشكّل بساطاً جميلاً من الورود والنباتات، وحبّات النّدى المندفعة من السّحاب كأنها جيشٌ...

والهواء كأنما ينشر بجوها رداءً مصبوغاً بالألوان :

غُرَفٌ تَأَلَّقَ فِي الظَّلامِ فَلَو سَرَى ... بِضِيَائِهَا سَارِي الدُّجُنَّةِ لاهْتَدَى

عُنِيَ الرَّبِيْعُ بِهَا فَنَشْرَ حَوْلَهَا ... حُلَلاً تُدَبِّجُ وَشْيَهَا أَيْدِي النَّدى[2]

فَكَأَنَّمَا تُزْجِي السَّحَابُ فَوْقَهَا ... جَيْشاً يَهُزُّ البَرْقُ فِيْهِ مِطْرَدا

---

(١) القيم الجمالية في الشعر العربي الحديث، سعد الدين كليب، جامعة حلب، ص ١٤.

(٢) الدُّجُنَّة : الظلمة.

"وَكَأَنَّمَا نَشَرَ الْهَوَاءُ بِجَوِّهَـــــا فِي كُلِّ نَاحِيَةٍ رِدَاءً مُجْسَـــــــدَا"(١)

وأما ظلّ النخل حول قباب القصر، فكأنما هو ظلِ غمام في زمن تشتدّ فيه الحرارة، وفي هذه الأشجار ترى الطيور وقت الصّباح تغرّد بألحانها الشجية طرباً وفرحاً :

"وَكَأَنَّ ظِلَّ النَّخْلِ حَوْلِ قِبَابِهِـــا ظِلَّ الغَمَامِ إِذَا الهَجِيْرَ تَوَقَّـــــــدَا

وفي هذه القصيدة تتشكّل طائفة من الألوان، تعبر عن رؤية الشاعر وموقفه، ومنها : الأسود، الأخضر، الأحمر. فهل يمكن تشكيل رؤية محّددة من هذه الألوان تنسجم والفكرة العامة للقصيدة ؟

إذا كان اللون الأسود يشكّل بعداً مأساوياً تشاؤمياً، فإن ذلك ينجسم مع قضية التحوّل عن القصور التي طواها الزّمن، والتي تُعدُّ نسياً منسياً فافتضح أمرها وعيب بناؤها، فهي من هذا المنظور تغدو ظلاماً، يُقابله قصر الممدوح الذي يُعدُّ منارة وهادياً للتائهين في الظلمات. وأما اللون الأحمر فهو بريق القصر وضياؤه.

أما الأخضر فهو الجنان المنتشرة حول القصر«الربيع»، النّخل، الثمار، الشجر، وهذه جميعها تشكّل حياة ونعيماً ورفاهية للإنسان، فقصرالممدوح بما يحتلّه من الرّيادة والتفوّق والجمال وما تنشره الطبيعة حوله من الخيرات، وما ينشره من النّور والضياء، ينسجم مع اللونين الأخضر والأحمر. وأما القصور الأخرى التي أفتضح أمرها فيناسبها اللون الأسود. فاختيار الكلمة الدالة على اللون هنا لم تأتِ اعتباطاً، بل جاءت تحمل انفعال الشاعر ووجدانه (فالشاعر يتعامل مع المفردة روحياً وانفعالياً، حيث تتحوّل المفردة في الشعر إلى حامل انفعال لاحامل مفهوم، وبما أن الانفعال الشعري -والفني بعامة- هو انفعال مركّز موجّه، وليس انفعالاً سائباً، فإن المفردة الشعرية تغدو هي الأخرى مركّزة موجّهة...)"(٢).

وعُرف شعر الدارياّت أو القصور منذ القرن الثاني للهجرة، ولكنها شهدت

---

(١) المطرد : الرمح القصير، المجسد : المصبوغ بالزعفران.

(٢) القيم الجمالية في الشعر الحديث، سعد الدين كليب، ص ٢٩.

تطوراً ملحوظاً في القرن الرابع. فغدت تشكّل فناً وصفياً مستقلاً، أبدع فيه الشعراء بما قدّموه من أوصاف لهذه القصور الرابضة في المدن، على ضفاف الأنهار وأحضان الطبيعة الضاحكة بالورود والأزهار، وتعدّ دار الصاحب بن عباد التي بناها في مدينة أصفهان خير مثال على انتشار القصور في المدن، وبعد أن بناها الصاحب طلب من الشعراء وصفها، فنظموا فيها القصائد وتغنّوا بجمالها[1].

ويصف أبو الحسن الجرجاني دار الصاحب بن عبّاد في قصيدته[2]، ومطلعها :

لِيَهْنَ وَيَسْعَدْ مَنْ بِهِ سَعِدَ الفَضْلُ بِدَارٍ هِيَ الدُّنْيَا وَسَائِرُهَا فَضْـــــلُ

وفي هذه القصيدة يتداخل مدح الممدوح والثناء عليه مع وصف داره التي تُعدّ منارةً حضاريةً من الإنجازات التي تحقّقت، وكانت هذه الدّار مصدرَ إلهام الشعراء في نظم شعرهم وتجويده والتوجّه به إلى الممدوح، يتغنّون به ويعزفون ألحانه الخالدة. وتتكشف صورة الممدوح من خلال صورة الدّار التي بناها، وإذا كان الممدوح قد أطري عليه بأحسن المزايا والخصال، فما كان ذلك إلا من خلال هذا الفنّ المعماري.

ويستهلّ الشاعر قصيدته بتهنئة الممدوح بهذا الإنجاز «ليهنَ وَيَسْعَدْ من به سَعِد الفضلُ» وإذا كان الممدوح سعيداً فرحاً فإن الفضل بالممدوح سَعِد، وكأن الفضل «هذه الصفة والقيمة المعنوية» إنسانٌ له مشاعره وأحاسيسه قداطمئن وسعد وغمرته الفرحة بما أنجز الممدوح. فالممدوح سعيد ومطمئن، والفضل يشاركه هذه السعادة والفرحة، وكأن الممدوح بما أنجز أصبح منهلاً للسّعادة، إلى درجة استمطاره هذه القيمة التي تسعد بها القيم الأخرى كالفضل مثلاً.

ويأتي الشطر الثاني جواباً للشّطر الأول وكأنه على هذه الصيغة : بمن يسعدُ الفضل ؟ الجواب : بدارٍ هي الدُّنيا وسائرها فضلٌ، فدارُ الصاحب هي تجسيدٌ للدُّنيا

---

(١) اتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع الهجري، من خلال يتيمة الدهر، د. نبيل أبو حلتم، دار الثقافة، الدوحة، ١٩٨٥، ص ٢٧٥-٢٧٦.

(٢) الكشكول، بهاء الدين العاملي، دار احياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي/ ٣٢٤/١.

بكل مباهجها وجمالها ومناظرها الخلّابة الحسنة، وإذا كانت الدّارُ تحتلُّ هذه المكانة المرموقة، فإنّ سواها يُعدُّ فضلاً وزائداً لاحاجة له، وكأننا نقول إذا شهد المعركة زيدٌ الشجاع المقدام فلا حاجة بنا إلى الآخرين، فهذه المهمة يقوم بها هذا البطل وغيره من الناس نافلة لاتقدّم أو تؤخّر، وهذا الدّارَ جنّةَ الدنيا وسائرها نافلة. والبيت الأول يزخر بجماليات الصّورة المكانية :

لِيَهْنَ وَيَسْعَدْ مَنْ بِهِ سَعِدَ الفَضْلَ بِدَارٍ هِيَ الدُّنْيَا وَسَائِرُهَا فَضْـــــلَ

فالمكان المحدد هنا «الدّار» «وسائر» التي تعني الدّور الأخرى.

ويعقد الشاعر موازنةً بين دار الصّاحب وغيرها، ومن خلال هذه الموازنة تتفوّق الدّار وتحتلُّ الصّدارة، ولعلّ الموازنة هنا بين صرحين معماريين حضاريين له ما يبرره، إذ تتعزّز صورة الفائز والمتقدّم في الموازنة، وإذا كان الشاعر في مضمون البيت الأول يطرح معلمين بارزين من معالم الحضارة، فإنه يلجأ في لغته وأسلوبه إلى مماثلةٍ مضمونه. فقد عرض للدّار وغيرها أي أنه طرح الدّار كجنسٍ معماري وجاء بما يشاكلها من جنسها «وسائرها». وجاءت اللفظتان -الفضلَ في ختام الشطر الأول وفضلَ في ختام الشطر الثاني -جناساً، وكلاهما شبيه بالآخر من حيث الحروف، ولكنهما مختلفان في المعنى، فالفضلَ في الشطرالأول تعني القيمة الإنسانية المعنوية، أما الأخرى فتعني الزيادة والنافلة، ومن هنا تأتي جمال الصّورة بهذا التناغم بين الشّكل والمضمون.

وإذا كان الشاعر قد جعل الدّار تتفوّق على سائرها من الدّور على وجه العمورة، فإنه يكرّر عقد الموازنات هذه بتفوّق الدار على مثيلاتها أو نظيراتها :

بَنِيَّةُ مَجْدٍ تَشْهَدَ الأَرْضُ أَنَّهَـــا سَتَطْوَى وَمَا حَاذَى السَّمَاءَ لَهَا مِثْـــلَ

فلا نظير لهذه الدّار ولامثيل لها في السّماء. وإذا كانت هذه القصيدة تركز في مطلعها على ظاهرة **التوازن** في الفكرة، فإننا نلمح ظاهرة أخرى في عملية الجناس : الفضل، فضلَ، والطّباق : الأرض والسماء، وتكرار بعض الحركات، كالضمّة مثلاً. ويبدو أن مثل هذا التكرار يصاحبه تكرار في المعنى : كالتركيز على

جمالية الدّار ومثاليتها.

وهذا الأسلوب المتمثّل في عملية التوازن يفصح عن إعجاب الشاعر وانبهاره بهذه الدّار. كما أنه (يثير قيماً صوتية متساوية، وهذه الأصوات المتساوية تحدث رنة موسيقية موحية، وإنّ إعادة الأصوات المتماثلة قادرة على أن ترسخ الإيقاع في نفس المتلقّي، وتثير لديه تساؤلات عن جدوى مثل هذه الصنعة الماثلة في موسيقى الكلمة)[1].

ويرسم الشاعر صورة فنية جميلة لعلوّ الدّار. فهي كالمنار الذي يهتدي به التائهون إذا ضلّوا الطّريق. ومن هنا فإن البصر يعود كليلاً حاسراً إذا ما نظر إلى علوّ الدّار لشموخها. ويشبّه الشاعر غُرف الدّار وطوابقها المبنية بعضها فوق بعض كأنها سحابٌ علا فوق سحاب.

ومما يلفت النظر في هذه القصيدة حرص الشاعر على تكرار الفكرة ليُعمّقها ويجذّرها في النفوس. فالدار عاليةٌ مرتفعة، ويعبّر الشاعر عن هذه الصفة بعدة صيغ وأفكار. فتارة من خلال قصور العين عن متابعة النظر إليها فتعود كليلة. ومرة من خلال تشبيهها بالمنار. وأخرى بتشبيهها بالسحاب الذي يعلو بعضه فوق بعض :

تَكَلُّ أَحْدَاقُ العُيُونِ تَخَاوُصَاً ... إِلَيْهَا كَأَنَّ النَّاسَ كُلَّهم قَبْلُ

مَنَارٌ لِأَبْصَارِ السُّراةِ وَرُبَّهَا ... مِثَالٌ لِآمَالِ العُفَاة إِذَا ضَلُّوا

سَحَابٌ عَلَا فَوْقَ السَّحَابِ مَصَاعِدَاً ... وَأَحْرِ بِأَنْ يَعْلُو وَأَنْتَ لَهُ وَبْلُ

ويكرّر الشاعر الثناء على الممدوح : تولّى لها تدبيرها رحبُ صدره ... وربُّها مِثالٌ لآمال العُفاة إذا ضلّوا .....

وتتناغم عملية الإعجاب بالدّار مع الإعجاب بالممدوح لتسير معاً بصورة متوازية ومتكرّرة في شتى مواقع القصيدة وجسدها. وهذا التكرار تأكيدٌ على حرص الشاعر

---

(١) قراءة في النص الشعري الجاهلي. د. موسى ربابعة، ص ١٤٠.

على أن يكشف في قصيدته عن بناءٍ متلاحم الأجزاء لغةً وأسلوباً ومضموناً. وعملية التكرار هذه، والتوازي في القصيدة تعمل على توفير الإنشاد الايقاعي وخلق أسلوب غنائي[1]. هذا الأسلوب له القدرة على إثارة الانتباه لما لوقعه من لذّةٍ ونغمةٍ جميلة في الأسماع.

ويكشف الشاعر عن جماليات الدار من خلال مناظرها الطبيعية، إذ ترى النباتات تُزّين الدّار بمناظرها الخلاّبة الجميلة، فهذا نبات الخيري بحسنه وجماله يقف في صحن الدّار، كأنّه جنديٌ شجاع فارس قد لبس بزّته الحربية، وقد أسبل أزهاره كما يسبل الجندي استعداداً للقتال. كما يرسم الشاعر صورة أخرى لهذا النبات فهو في طلعته وظهوره كأنه نسرٌ يصفّق بجناحيه في أجواز الفضاء.

ويزيد جمالية الدّار هذه موقعها الرابض قُبالة نهر دجلة، وتتكشف صورتها لأطراف العراق، وبها يأمن الناس ويعود إليهم رشدهم وعقلهم، وهذه إشارة إلى أن صاحبها صاحبُ عقل راجح وحكمة، منه يستمدُّ الناس الأمن والطّمانينة. ومن هنا وصف الشاعر هذه الدّار بأنّها دارُ أمنٍ وكرم، لايعرف صاحبها البخل، ففي جوانبها وحافاتها يُطرد البخل ويُخر، فكلُّ الآمال تصبو إليها وتحجُّ :

وَقَدْ أَسْبَلَ الخَيْرِيُّ كَمى مُفَاخِرٍ ... بِصَحْنٍ بِهِ لِلمُلْكِ يَجْتَمِعُ الشَّمْلُ

كَمَا طَلَعَ النَّسرُ المَنِيْرُ مُصَفِّقَاً ... جَنَاحَيْهِ لَوْلَا أَنْ مَطْلَعَهُ غُفْلُ

بُنِيَتْ عَلَى هَامِ العِدَاةِ بَنِيَّةٌ ... تَمَكَّنَ مِنْهَا في قُلُوبِهِم الغِلُّ

تَحُجُّ لَهَا الآمالُ مِن كُلِّ وِجْهَةٍ ... وَيُنحَرُ في حَافَاتِها البُخلُ والمَحْلُ

وَمَا ضَرَّهَا أَنْ لاتُقَابِلَ دِجْلَةً ... وَفِي حافَتَيْهَا يَلْتَقِي الفَيْضُ والهَطْلُ

تُجْلَى لِأَطْرَافِ العِرَاقِ سُعُودُهَا ... فَعَادَ إِلَيْهَا المُلْكُ والأَمْنُ والعَقْلُ

كَذَا السَّعدُ قَدْ أَلْقَى عَلَيْهَا شُعَاعَهُ ... فَلَيْسَ لِنَحْسٍ فِي مَطَارِفِهَا فِعْلُ

ومما يلفت النظر في هذه القصيدة ما جاء به البيت الأول من التصريع :

---

(١) مهارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧، ص ٢٣١.

لِيَهْنَ وَيَسْعَد مَنْ بِهِ سَعِدَ الفَضْلُ بِدَارٍ هي الدُّنْيَا وَسَائِرُهَا فَضْـــــلُ

وهذا التصريع لاينفصل عن الأجزاء الأخرى في القصيدة التي تُشكّل في مجموعها جملة من المتماثلات والمتوازيات، التي تؤطّر لقيام بنية شعرية تتجاوب فيها الأصوات والموسيقى والأفكار، فتكونّ فضاءً شعرياً متلاحماً بلغته وموسيقاه وأسلوبه وموضوعه، والتماثل في الشعر يظهر حينما تكون المواقع متقابلة، إذ يتغلغل في نسيج البناء الشعري سواء أكان صوتياً أم دلالياً أم صوتياً ودلالياً في آن واحد[1].

وظاهرة التوازي والتماثل في هذه القصيدة تكسبها بعداً جمالياً من حيث الشكل والمضمون (ولذلك فإنّ التوازي ليس ظاهرة جمالية فقط، وإنما يكتسب وظيفة بنائية تركيبية تستطيع أن ترفد النص بالتلاحم والترابط)[2].

ومن العناصر المتماثلة في القصيدة والتي تعد جمالية من جمالياتها، تكرار المصدر، ومن المصادر التي وردت في القصيدة فضل، تخاوص[3] شمل، جَهد شرف، رفع، فيض، هطل، غفل، شغل، نحس، سعد، نصل، بخل، ويلفت النظر إلى هذه المصادر أنّها على وزن «فعْل» مما يُعمّق التجاوب الصوتي والموسيقي في الأسماع.

وتتكرر الأفعال الماضية والمضارعة في القصيدة وتتجاوب معاً لتؤدّي دلالة معنوية تنضاف إلى دلالتها الصوتية، فالفعل الماضي يأتي هنا ليشي بأن هذا الإنجاز قد تحقّق على يدي الصاحب بن عبّاد، وأما الأفعال المضارعة فجاءت لتؤكد استمرارية هذا الإنجاز، وأنه غدا يشكّل الأمن والسّعادة، وهذا كلّه يكسب القصيدة تلاحماً وترابطاً وانسجاماً (وهناك نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة في مستوى تنظيم البنى التركيبية وترتيبها، وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية .....، وفي مستوى تنظيم وترتيب الأصوات

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢، ص ٣٦٩.

(٢) قراءة النص الشعري الجاهلي، د. موسى ربابعة، ص ١٣٢.

(٣) التخاوص: خوصت العين أي صغرت

والهياكل التطريزية، وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاماً واضحاً وكبيراً في الآن نفسه...)[1].

ويتضح مماسبق أن القصيدة متآلفة بصورها وببنائها التركيبي ومتماثلاتها ومتوازياتها، مما يضفي على المكان «دار الصاحب»، أبعاداً جمالية.

(١) قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدارالبيضاء ط١، ١٩٨٨، ص ١٠٦.

الفصل الثاني

الحنين إلى المدينة في الشعر العبّاسي

وكذلك للتطوّر الفكري والحضاري والثقافي.

وإنّ قراءة فاحصة متعمّقة لدواوين الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي تشكّل القاعدة المهمة للانطلاق منها إلى الإجابة عن التساؤلات الآنفة الذكر، ومن هنا ومن خلال قراءتي لهذه الدّواوين أرى أنها اشتملت على الحنين بصورة عامة إلى الدّيار والأوطان (الأطلال، الأودية، والجبال، الآبار، المدينة...)، وإذا ما توقّفنا على وجه الخصوص على ظاهرة الحنين إلى المدينة فإنها لاتشكّل ظاهرة مكتملة البناء، فهي إشارات خاطفة ولمسات سريعة تدخل ضمن قصيدة متعدّدة الأغراض والموضوعات. فالحنين إلى المدينة في العصور الجاهلية والإسلامية والأموية كان عابراً ولم يكن مقصوداً لذاته أو محوراً ومركزاً تدور حوله القصيدة، وسيتوقف هذا الفصل عند ظاهرة الحنين إلى المدينة في العصر العباسي، ولا تعني المدينة بالنسبة للشاعر العمارة فقط، وإنما التجربة والحدث والذكريات والتأمّلات، فالشاعر هنا ليس معنياً بوصف تفصيلي للمدينة وأحيائها فهذا مجاله الوصف وابراز صورة المدينة كما سنتحدث عنه في فصل لاحق، وإنما الذي يعني الشاعر هنا المدينة الإطار الذي يتحرّك الشاعر في أجوائه وحواضره، وبمعنى آخر فإنّ للشاعر ارتباطاً نفسياً ووجدانياً بالأحداث التي جرت في المدينة وفي أحيائها وقصورها وأديرتها وبساتينها ومنازلها والعلاقات التي كان يُقيمها مع أصدقائه وخلاّنه في ربوعها، كما شهدت المدينة غربة الشاعر فيها فكان ينفر من أهلها وأجوائها فلم يَعُدْ يتكيّف أو ينسجم فيها.

وهذه الذكريات والأحداث التي تتشكّل في ذاكرة الشاعر عن ماضيه هي التي تلوّن المكان -المدينة- بخصوصية الشاعر فأماكن الذكريات التي عانى فيها الإنسان

والتي استمتع بها ورغبها وتآلف معها، تظل راسخة في داخله محفورة في ميناء ذهنه، لأنه يرغب أن تبقى كذلك، ومن هذا المنطلق يمثل المكان مستودعاً لهذه الذكريات يظلّ يوحي للإنسان بالفعل المبدع ويمده بالشحنات النفسية والوجدانية التي تعيد له توازنه النفسي في حالة فقدان ذكرياته مع المرأة وفي حالة حدوث شرخ أو خلخلة في بناء النظام النفسي الداخلي (المزاج) لأي سبب ما، فالذكريات ساكنة في اللاوعي والوعي، وكلما ارتبطت بالمكان أصبحت أوضح وأعمق وأرسخ[1].

إن فاعلية الحنين للمكان -المدينة- عند الشاعر العباسي هي نتاج حياتي ومعايشة للمدينة تشكّلت من خلال ذكرياته مع جماليات الطبيعة بأجوائها وهوائها وبساتينها ومتنزّهاتها ونباتاتها وأنهارها، وحاناتها وأديرتها وإنسانها -الأهل والأصدقاء والسادة والمرأة والغلمان والقساوسة-والخمرة، وهذه المحاور كلّها صبغت الشاعر العبّاسي ببصماتها فتركتها في ذاكرته مسرحاً لروابطه النفسية والوجدانية -الحنين إلى المدينة- وهكذا كان مسرح الذكريات ذا محاور متنوعة : الطبيعة، الإنسان، الخمر، ومن هنا تتعاظم العلاقة بين المدينة والطبيعة والخمرة والمرأة وتتنامى إلى حدّ توحّد هذه المحاور بالمدينة، فهذه المحاور تتزيّا بالمدينة، والمدينة تكتسب حضورها عبر هذه المحاور والموجودات (فالمرأة تتزيّن وتتجمّل بموجودات المكان، والمكان يكسب وجوده وحضوره واقعاً وخيالاً عبر وجود المرأة فيه، والشاعر أيضاً يحقّق ذاتيته من خلال المرأة، فالشاعر يعبّر عن اندغام علائقي : المكان والمرأة والشاعر، الذي يمنح الحياة والجمال للمكان[2].

ومن هنا كانت علاقة الشاعر العبّاسي مع المدينة في مجال الحنين إليها نابعة من علاقاته مع محتوياتها وموجوداتها الطبيعية والإنسانية في الزمن الماضي،

---

(١) انظر : جماليات المكان، جاستون باشلار. ترجمة : غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠، ص ٤٧.

(٢) جماليات المكان في شعر عرار، د. تركي المغيض، ص ١٩٩

حيث ترتبط المدينة بالزمان، الزمن الماضي حيث الأمن والسكينة والطمأنينة واللهو ومجالس الغناء والطرب في المدينة، والزّمن الحاضر : الاضطراب والغربة والقلق والتشاؤم، ويلتفت الشاعر في حنينه إلى المدينة إلى عناصر الطبيعة التي تبقى ماثلة أمام ناظريه ولم تغب عن ذاكرته بجمالها وسهولها وعماراتها ونسيمها ورياضها وطيورها (فكل مكان يدقّ عليه حاضره ويذكّره بلحظات السعادة هناك)[1].

وهكذا فقد كان حنين الشاعر العباسي إلى مدينته خاضعاً لجمالياتها والمؤطرة بالمحاور التالية :

أ- بساتين المدينة ورياضها ونباتاتهـــا.

ب- مغاني المدينة ومقاصفها وأديرتهـا.

جـ- أهل المدينة وسكانها وسادتهـــــا.

د- منازل المدينة وقصورهـــــــــا.

أ- بساتين المدينة ورياضها ونباتاتها :

لقد حنّ الشعراء في العصر العباسي إلى المدينة فتشوّقوا إلى جنانها وبساتينها ونباتاتها وأزهارها وأجوائها الطبيعية فرسموها بأبهى الصُّور الجميلة (ولم ينس الشعراء وهم يصورون البساتين والمتنزهات الرائعة ما كانت تعبق به أرجاؤها من شذى الورورد والأزهار والرياحين، فذكروا البهار والجلنار والأقحوان والياسمين والزعفران والخيري والآس والسوسن والنسرين والآزريون والقرنفل والبنفسج. وكل ما أخرجت الطبيعة من رائع النور)[2].

وحينما يصوّر الشاعر العباسي هذه المناظر المتعلّقة بالمكان (المدينة) فإنه لاينفصل بهذه الرؤية عن العمارة العربية الإسلامية (فلابدّ من المكانية في العمارة، فالإنسان كان ومازال في حاجة مستمرة للسكنى في مواجهة الكون، وللتعامل مع

---

(١) الغربة والاغتراب دراسة في شعر ابن دراج القسطلي، د. محمد شوابكة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، م٤، ع٢، ١٩٨٦م، ص ١٨٢.

(٢) الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول، د. أنور أبو سويلم، ص ٢٢٣.

الجمال الذي يثير في النفس عاطفة الحب، وكل ما هو رقيق وناعم وواضح اللون وساطع البريق ... وأنه كان في الوقت نفسه في حاجة إلى ما يعرف بالجليل الذي يتميّز بالفخامة والسموّ ... والتماسك أمامه بحيث يثير في النفس عاطفة الإعجاب ... كما أنه كان لابد من الشعر للإحساس بالزمن، ولمواجهة النثرية والفوضى والدّخول في عالم روحي موقّع، مع ملاحظة أن هذا الجانب من الشعر كان مستنداً أساساً على العمارة ...»[1].

لقد تغنى ربيعة الرقّي (ت ١٩٨هـ) بجماليات مدينة الرقة ويحنّ إليها :

حَبَّذَا الرَّقَّةُ دَارًا وَبَلَدْ ... بَلَدٌ سَاكِنُهُ مِمَّنْ تَوَدْ

مَا رَأَيْنَا بَلْدَةً تَعْدِلُهَا ... لَا وَلَا أَخْبَرَنَا عَنْهَا أَحَدْ

إِنَّهَا بَرِّيَّةٌ بَحْرِيَّةٌ ... سُورُهَا بَحْرٌ وَسُورٌ فِي الجَدَدْ

تَسْمَعُ الصُّلْصُلَ فِي أَشْجَارِهَا ... هَذْهَدَ البَرِّ وَمُكَّاءً غَرِدْ

لم تُضمّن بلدةٌ ماضمّنت ... من جمالٍ في قريشٍ وأسَدْ[2]

يحبّذ الشاعر مدينة الرّقة فيتغنّى بجمالها الذي أهّلها لأن تكون محبّبة إليه بدورها وسكّانها، لاتعدل عنده في الحبّ أية بلدة رآها أو سمع بها، فمن المعروف أن المكان ليس مهماً في ذاته، وإنما المهم هو نوعية الحياة التي تنشأ فيه، بمعنى أنه يوجد أناس لهم أهداف محددة ولهم نسق معيشي راق، وهكذا يتكامل الإنسان والبيئة»[3].

مَا رَأَيْنَا بَلْدَةً تَعْدِلُهَا ... لَا وَلَا أَخْبَرَنَا عَنْهَا أَحَدْ

---

(١) التقاء العمارة العربية بالشعر، د. عبده بدوي، ص ٤٥.

(٢) معجم البلدان، ٥٨/٣. وانظر : شعر ربيعة الرّقي، د. يوسف بكار، جمع وتحقيق ودراسة، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص ٩٧

المكّاء : طائر صفير يألف الريف يجمع يديه ثم يصفّر فيهما تصفيراً حسناً. الصُّلصل : طائر صغير. الجدد : ما استرقّ من الرمل وانحدر.

(٣) مقدمة في العلاقة بين العمارة العربية والفنون، محمد عبدالسلام العمري، مجلة الفكر والفن المعاصر، القاهرة، ع ١٨١، ديسمبر ١٩٩٧، ص ٤٢.

لقد كانت الرقّة المدينة المفضّلة عند الشاعر، فلم يرَ ما يضارعها أو يحاكيها ولم يسمع من أحدٍ عن أية مدينة سلفت تضاهيها جمالاً، فهي متفردة متميزة لأنها أصبحت معشوقته الوحيدة. وتأتي الأبيات التالية للبيت الثاني لتكشف عن جماليات مدينة الرّقة والأسباب التي دعت الشاعر إلى تشوقها والحنين إليها : فموقعها جميل تربض على أرضٍ بريّة ويسوّرها البحر من كل جانب، فقد شبّه الشاعر إحاطة البحر بالمدينة بالسّور الذي يحيط بالشيء، كما أنها تشتهر بالبساتين والأشجار والطيّور التي تغرّد عليها من الهدهد والمكّاء، وتسمع لأشجارها الأصوات ذات النغمات الجميلة المتكرّرة، كما أن هذه المدينة تشتهر بجمال فتياتها، هذا الجمال الذي يفوق جمال فتيات قريش وأسد، وهذه الصورة الجميلة المحبّبة التي حنّ إليها الشاعر تشكّلت من خلال رسم صورةٍ تقابلية مع المدن الأخرى. أراد الشاعر من خلالها تفضيل صورة مدينة الرّقة. فهي بلدة محببة بسكانها وبنائها وببرّها وبحرها ومناظرها وأشجارها وطيورها وجمال نسائها، هذه الصورة التي يتشوّق إليها الشاعر في هذه المدينة، وقد تفوّقت على الصّورة المقابلة، مما يجعل الشاعر متعلّقاً بمدينته مخلصاً لها منتمياً إلى أرضها وترابها وأهلها، فالمدن الأخرى أو البلدان التي لم تصمد أمام المنافسة مع مدينة الرّقة، هي مما رآها، وسمع عنها، فلم تكن لها الصفات التي تمتلكها الرّقّة، جمالاً في الموقع أو المناظر أو المتنزهات أو بحسناواتها ذوات الجمال. ومن هنا حنّ الشاعر إلى مدينته لأنها في جماليات جناتها وبساتينها فاقت مثيلاتها من المدن الماضية والحاضرة.

وعندما تشوّق أبومحمد اليزيدي (ت ٢١٤هـ) إلى صنعاء ذكر خصبها وحسنها وبهجتها ونزهتها ورغد عيشها وطيب غذائها وطيب نسيمها[1]:

ويستهلّ الشاعر قصيدته[2] بمحاورة نفسه، وقد انهالت عليه الآهات والأحزان عند مفارقته مدينة صنعاء :

---

(١) الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول، ص ٢٠٧.

(٢) معجم البلدان، ٤٢٦/٣-٤٢٧. أبومحمد اليزيدي، روي أنه قيل له اليزيدي لأنه كان فيمن خرج مع

قُلْتُ وَنَفْسِي جَمٌّ تَأَوُّهُهَـــــا تَصْبُو إِلَى أَهْلِهَا وَأَنْدَهُهَـــــا
سُقْيَا لِصَنْعَاءَ لَا أَرَى بَلَـــــدًا أَوْطَنَه الْمُوطِنُون يُشْبِهُهَـــــا

فالشاعر يدعو لهذه المدينة بالسقيا، ولعلّ هذا الدعاء له جذوره الممتدة إلى الماضي فتاريخ السقيا قديم يعود إلى ارتباطها بالاعتقاد الديني ولم تقتصر على العهد الجاهلي وإنما قد تجاوزت إلى عاد وثمود[1].

وللسقيا دلالاتها وأبعادها من حيث بعث الحياة والراحة (وعلى العموم ينبغي للمسألة أن تتناول ضمن إطارها الشامل، كبث الحياة في الأشياء وإشاعة الراحة والطمأنينة، وما من شأنه أن يبعث على التواصل الحياتي بصفة عامة، ولا يقتصر الأمر على طقسية بعينها، ذلك أن الفكرة التي يُطمأنّ إليها تقوم على أن الماء هو الحياة، وأنه يمتلك قوة سحرية، تثير الاهتمام بآثارها الظاهرة والخفية وما تحدثه من تغييرات)[2].

وإذا كان الشاعر مغترباً عن مدينته فإنّ الهموم والمعاناة تسيطر عليه، فيأخذ بالتوجّه إلى الله مستمداً منه العون بالدعاء لمدينته بالخير، لأنها المكان الذي أحبه (والشاعر الذي تصيبه العلة يفتقر إلى عون خاص من الله تعالى، لأن الهموم تتنازعه فيصبح مكروب النفس، ويستسلم -عندئذ- للدعاء على هيئة طلب السقيا)[3].

وقد يحمل تضرع الشاعر للمكان بالسقيا بعداً جمالياً (فالمائية التي يستسقى بها من الصفاء والطهارة بحيث تبعث جواً يشيع النضارة من خلال التحوّل الذي

---

* ابراهيم بن عبدالله بن الحسن بالبصْرة، ثم توارى زماناً حتى استتر أمره، ثم اتصل بعد ذلك بيزيد ابن منصور خالّ المهدي، فوصله بالرشيد، وأدّب المأمون خاصة من ولده، وكان عالماً باللغة والنحو راوية للشعر، متصرفاً في علوم العرب، قد أخذ عن أبي عمرو بن العلاء ويونس بن حبيب النحوي وأكابر البصريين، له عدة مجالس مع الرشيد والمهدي. انظر الأغاني، ٢٠/٢٢٠. أندهها : أزجرها. الجمّ : الكثير.

(١) تاريخ الطبري، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧، ١/١٣٤-١٣٧.

(٢) ظاهرة السقيا وأبعادها الدلالية في القصيدة العربية، د. حسين خريوش، مجلة جامعة البعث، ع١١، أيلول ١٩٩٢، ص ١٧.

(٣) ظاهرة السقيا وأبعادها الدلالية في القصيدة العربية، ص ٢١.

كان بالانقطاع والابتعاد والافتراق إلى الاستمرارية المجسدة لحس تحولي في الطبيعة نفسها نحو الخصب والخير وذلك من الخصائص الجوهرية للاستسقاء المكاني سواء أكان وطناً لأهل أم وطناً لحبيب، فالسقيا تدعو إلى حالة توازنية[1].

ويصوّر الشاعر المدينة بمثاليتها التي لاتضاهيها مدينة، وبعد هذا التعميم في المفاضلة بين صنعاء وسواها، يبدأ الشاعر بالوقوف على خصوصيات صنعاء والخيرات التي يستبشر بها :

خَفْضاً وَلِيْناً، وَلَا كَبَهْجَتِهَـــــا أَرْغَدُ أَرْضٍ عَيْشاً وَأَرْفَهُهَـــــا
يَعرِفُ صَنْعَاءَ مَنْ أَقَامَ بِهَـــا أَعْذَى بِلَادٍ عَذا وَأَنْزَهُهَـــــا[2]

لقد تشوّق الشاعر إلى طبيعة الحياة الاقتصادية في صنعاء، ففيها رغد العيش والرفاهية، فلين الحياة سمةٌ من سماتها ينعَمُ الناس بخيراتها ومواردها، فيشعرون بالنّعيم والسعادة والراحة والاستقرار، إنه الأمن الغذائي، فالناس في هذه المدينة لايشكون ولا يتذمّرون، فكلّ متطلبات حياتهم مأمونة (خفضاً ولينا)، إنها الرّفاهية في العيش التي تسبب الأمن الاجتماعي والسكينة والراحة والاستقرار، فالمواطن في أجواء هذه المدينة يستشعر الأمن والهدوء لرفاهية الحياة فيها (أرغدُ أرض عيشاً وأرفهها)، وفي مدينة صنعاء وفي أجوائها تتحقق عملية التوازن في تلبية الرغبات والاحتياجات، فالأمن الغذائي حاجةٌ ملحّةٌ ومطلبٌ جماعي، فهو من ضروريات الحياة، لايستطيع أحدٌ الاستغناء عنه، وهذا المطلب قد تحقّق في هذه المدينة، وإذا كانت النفس الإنسانية بفطرتها تصبو إلى الجمال، فإن في مدينة صنعاء المتنزهات التي في أجوائها يطيب اللقاء فتتمتع النفس بالمناظر الطبيعية الخلّابة التي تأسر النفوس، هذا هو المجتمع الإنساني الزّاخر بالعطاء والحبّ والجمال في هذه المدينة، ومما يدفع الشاعر إلى الحنين لهذه المدينة مجالس اللّهو التي كان يتمتّع بها مع

---

(١) ظاهرة السقيا وأبعادها الدلالية في القصيدة العربية، ص ٢٦.

(٢) أعذى ، عذى البلد عذواً، طاب هواؤه.

الغانيات ذوات الوجوه الحسنة التي يُشبه بريقها بريق الفضّة اللامع، فقد فقدَ الشاعر هذه الجالس اللاهية وفرّق به الدّهر عنها :

ضَعْضَعَ رُكْنِي فِرَاقُ نَاعِمَـــــةٍ في نَاعِمَاتٍ تُصَانُ أَوْجُهَهَـــــــا
كَأَنَّها فِضَّةٌ مُمَوَّهَـــــــــةٌ أَحْسَنَ تَمْوِيهَهَا مُمَوِّهُهَـــــــــا
نَفْسٌ بِبَيْنِ الأَحْبَابِ وَالِهَـــــةٌ وَشَحْطُ أُلاَّفِهَا يَوَلِّهُهَـــــــــا[1]

ويستذكر الشاعر تلك الصورة الجميلة للنساء اللواتي يشبههن بالعين والظباء .

أَرْضٌ بِهَا العِيْنُ والظِّبَاءُ مَعَـــاً فَوْضَى مَطَافِيْلُهَا وَوُلَّهُهَـــــــا
كَيْفَ بِهَا، كَيْفَ وَهي نَازِحَـــــةٌ مُشَبَّهٌ تِيْهُهَا وَمَهْمَهُـــــــــهَا

ولعلّ هذه الصورة الجميلة تقدح في نفس الشاعر، وهي صورة حية تنبض بالحيوية والحياة، فالعين والظباء تسرحان في مرابعها بالبراءة والحريّة، ومما سبق يتضح أن الشاعر يتشوّق إلى مدينة صنعاء إلى خيراتها وخصبها، وجمال مناظرها وحسن خبائها ومتنزهاتها ورغد عيشها وحسن مواردها وجمال مرابعها، إنها المدينة التي توفرّ كل شيء لإنسانها، فكيف لايتشوّق الشاعر إلى مدينته التي منحته كلّ شيء في هذه الحياة : الحاجات الأساسية، وجماليات المكان : المتنزهات والهواء العليل والنسيم، والمنتجعات، ومن هنا فقد وعى الشاعر خصوصية هذا المكان -مدينة صنعاء- التي أحبّها بهذا العمل الأدبي الذي يعبّر عن رؤية متميزة لعشق المكان فالعمل الأدبي حين يفتقد المكانية، فهو يفتقد خصوصيته وبالتالي أصالته[2].

ويبعث اسحاق الموصلي (ت٢٣٥هـ) شوقه إلى مدينة النجف، بعد أن يتحوّل عن الأطلال والآثار الدارسة إلى وصف الحضارة الجديدة وجمالياتها فيقول في إحدى قصائده[3] :

---

(١) الواله : الحزين. المموّه : المطلي بذهب أو فضة وليس جوهره منهما.

(٢) جماليات المكان، جاستون باشلار، المقدمة، ص ١.

(٣) ديوان اسحاق الموصلي، جمع وتحقيق ما جد أحمد العزي.. ، مطبعة الابمان بغداد، ١٩٧٠، ص ١٥١-١٥٢؛ معجم البلدان، ٢٧١/٥.

انظر

يَا رَاكِبَ العِيْسِ لاتَعْجَلْ بِنَا وَقِفْ ... نُحَيِّ دَاراً لِسَعْدَى ثُمَّ نَنْصَرِفْ
وَابْكِ المَعَاهِدَ مِنْ سَعْدَى وَحَارَتِهَا ... فَفِي البُكَاءِ شِفَاءُ الهَائِمِ الدَّنِفْ*
أَشْكُو إِلَى اللهِ يَا سَعْدَى جَوَى كَبِدٍ ... حَرَّى عَلَيْكِ مَتَى مَاتَذْكُرِي تَجِفْ*

ويفتتح الشاعر قصيدته بالتحول من سعدى إلى النجف، لأن سعدى هي المشاكسة لاتهيء للشاعر أسباب الحياة، فينتقل منها إلى عالم أكثر انشراحاً وراحة وهو النجف :

دَعْ عَنْكَ سَعْدَى فَسُعْدَى عَنْكَ نَازِحَةٌ ... واكْفُفْ هَوَاكَ وَعَدَّ القَوْلَ فِي لَطَفْ*
مَا إِنْ أَرَى النَّاسَ فِي سَهْلٍ ولاجبلِ ... أَصْفَى هَوَاءً وَلَا أَعْذَى مِنَ النَّجَفْ
كَأَنَّ تُرْبَتَهُ مِسْكٌ يَفُوحُ بِهِ ... أَو عَنْبَرٌ دَافَهُ العَطَّارُ فِي صَدَفْ(١)
حَفَّتْ بِبَرٍّ وَبَحْرٍ مِنْ جَوَانِبِهَا ... فَالبَرُّ فِي طَرَفٍ وَالبَحْرُ فِي طَرَفْ
وَبَيْنَ ذَاكَ بَسَاتِيْنٌ يَسِيْحُ بِهَا ... نَهْرٌ يَجِيْشُ يُجَارِي سَيْلَهُ القَصِفْ

يتشوّق الشاعر إلى الهواء النقي الذي يلفّ هذه المدينة وقد فاق نقاء الهواء في السهول والجبال. كما أن التربة تفوح منها الروائح العطرة الزكيّة كأنها رائحة المسك، أو رائحة العنبر الذي يفوح من غشاء المحارة «الصدف»، وهذه المدينة يحيط بها البحر والبرّ، وكلاهما معاً يشكلان سواراً للمدينة، وفي جانب البرّ تنتشر الجنان والبساتين والأزهار وقد مرّ نهرٌ بينها تستقي منه وتهبُّ النسمات المشبعة بالروائح الزكية من خلال هذه الرياض، وما أجمل هذه الصورة التي يرسمها الشاعر لهذا النسيم الذي يتسلل قبيل بزوغ الفجر، تستشفي به النفوس المريضة العليلة التي كادت تفارق الحياة :

وَمَا يَزَالُ نَسِيْمٌ مِنْ أَيَامِنِهِ ... يَأْتِيْكَ مِنْهَا بِرَيَّا رَوْضَةٍ أُنُفْ(٢)
تَلْقَاكَ مِنْهُ قُبَيْلَ الصُّبْحِ رَائِحَةٌ ... تَشْفِي السَّقِيْمَ إِذَا أَشْفَى عَلَى التَّلَفْ

فلو حلَّ هذه المدينة إنسانٌ مريض يرجو الشفاء بهذا النسيم العليل لشفي من

---

* المدنف : المريض والسقيم. وانظر : جوى كبده : كناية عن اشتداد مرضه. حرّى : غضب ونقص.

(١) داف : داف الدواء أو الطّيب خلطه.

(٢) الأُنُف : الجديد.

سقمه، وقد أجاد الشاعر في التعبير عن جمالية المكان : وهذه الرياض والجنان «يأتيك منها بريا روضة أنف» فالنسيمُ الذي يهبّ من هذه الرّياض، جاء نقياً لأنه من مصدر رياض جديدة لم ترعَها الإبل، فهي نقيّة بروائحها ومياهها لم تقترب منها الحيوانات فتلوثها، بل هي بكرٌ لم تمس بأذى، ومن هنا تتعزّز جمالية هذه الرياض من خلال جدتها من ناحية، وطهارتها ونقائها من جهة أخرى، فجدتها وبكارتها دليلٌ على أصالتها ومحافظتها على شكلها وجوهرها، فشكلها مازال يحافظ على جمالياته الألوان الزاهية المشرقة، وجوهرها، وهذه الروائح الطيبة التي تنبعث من أكمامها التي لم تخدش بعد. وتتجذر جمالية النسيم المنبعث من هذه الرياض الجميلة بأنه يهب قبيل الصّبح، فاختيار الزمن له قيمة كبيرة في التأثير، فقبيل الصبح ينسجم تماماً مع «روضة أنف»، إذ إن هذا الزمن هو الوقت المضروب قبل بدء الناس حركتهم وانتشارهم ودبهم في مناكب الأرض، وربما يتساءل سائلٌ : أليس الليلُ زمن هجوع الناس بعد الغروب أو منتصفه؟، فلم اختار الشاعر قبيل الفجر زمناً لهبّات النسائم العليلة ؟ لعلّ الشاعر كان موفّقاً في اختيار زمنه «قُبيل الفجر»، لأنه الوقت الذي تساقطت فيه حباتُ النّدى فعانقت الأزهار بتؤدة ورويّة، وعندها تهبُّ النسائم المحمّلة بالروائح الزكية وقد علق بها بعض رذاذات النّدى، فتتسلّل إلى السقيم الذي يرجو لبرئه الشفاء :

لَوْ حَلَّهُ مُدْنَفٌ يَرْجُو الشِّفَاءَ بِهِ إِذاً شَفَاهُ مِنَ الأَسْقَامِ وَالدَّنَفْ[1]

ومدينة النّجف على هذا الأساس تكون متنزهاً جميلاً يروده الناس للاستجمام والنّقاهة، فهي مدينةٌ سياحية تستقطب إليها الزائرين ليتمتعوا بهذه المناظر الخلابة التي تسرُّ الناظرين، كما أنّها مكانٌ للعلاج فبنسيمها العليل الذي يهبُّ -قُبيل الصّبح- من الرياض ذوات الروائح الزكية بهذا النسيم تُشفى الأمراض والأسقام، ويتماثل أصحابَها للشّفاء.

---

(١) الدّنف : المرض المثقل.

ويختتم الشاعر قصيدته بقوله :

فَيَا لَهُ مَنْزِلاً طَابَتْ مَسَاكِنُـــهُ بِخَيْرِ مَنْ حَازَ بَيْتَ الْعِزِّ وَالشَّـــرَفْ

إنه المسكن الطيّب بهوائه وأجوائه اللطيفة، وبأهله الذين حازوا أعلى مراتب الفخار بالعزّ والشّرف، وإنّ نظرة أخرى إلى حنين الشاعر إلى هذه المدينة ترينا ما تتمتّع به هذه المدينة من مزايا تفوق ماتتميز به أية مدينة. فالشاعر يركز في تشوقه إلى المدينة على تربتها، وبرّها وبحرها وسهلها وجبلها وهوائها وبساتينها وجنانها وأنهارها ورياضها وأزهارها، وهذه كلّها مغريات تحبب الإنسان لهذه المدينة، فيعشق أرضها وسماءها.

وكان الشعراء يحسّون راحة غامرة، وهم يصورون مدنهم التي تتوافر فيها أسباب الرّفاهية وأسباب العيش الرغد، خاصة إذا كان هواؤها صافياً طيباً، وإذا كان أحد جوانبها محفوفاً بالرياض التي تنبعث من أرجائها أنسام معبقة بالعبير اللطيف، ومحفوفة في الجانب الآخر ببحر يمدّها بنسيم رطب منعش، كما هو الحال لمدينة النجف التي وصفها إسحاق الموصلي[1].

وترتبط مدينة النجف هذه ببعد ديني حيث دفن فيها الإمام علي رضي الله عنه.

وقال عمارة بن عقيل بن بلال بن جرير (ت٢٢٩هـ) متشوقاً إلى مدينة بغداد التي تعد جنةً من جنات الأرض، وقد صفا العيش فيها بخلاف غيرها من المدن، وغذاؤها مرى مستساغ، ويعمها الأمن والإستقرار بخلاف الشام التي لاتنام عينَ الغريب فيها، ثم يبدي الشاعر تحسره على عزّ بغداد الزائل بسبب تحوّل الخلفاء عنها إلى سامراء[2].

أَعَانَيْنَ في طُولٍ مِنَ الأَرْضِ أَوْ عَرْضٍ كَبَغْدَادَ مِنْ دَارٍ بِهَا مَسْكَنُ الخَفِـــضِ

---

(١) الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول، ص ٢٠٦.

(٢) عمارة بن عقيل بن بلال بن جرير، حياته وشعره، د. عبدالمجيد المحتسب، مجلة آداب المستنصرية، ع٩، ١٩٨٤م، ص ١٩٧.

صَفا العَيْشَ في بَغْدادَ واخْضَرَّ عُودُهُ ... وَعَيشٌ سِوَاهَا غَيْرُ خَفْضٍ وَلاغَضّ

تَطُولُ بِهَا الأَعْمَارُ، إنَّ غِذَاءَهَا ... مَرِيءٌ، وَبَعْضُ الأَرْضِ أَمْرأُ مِنْ بَعْضِ

قَضَى ربُّها أنْ لايَمُوتَ خَلِيفَةٌ ... بِهَا، إنَّه مَا شَاءَ فِي خَلْقِهِ يَقْضِي

تَنَامُ بِهَا عَيْنَ الغَرِيبِ وَلَا تَرَى ... غريباً بأرض الشام يطمعُ في الغُمْضِ

فَإنْ جُزِيَتْ بَغْدَادَ مِنْهُمْ بِقَرْضِها ... فَمَا أَسْلَفَتْ إلا الجَمِيْلَ مِنَ القَرْضِ

وَإنْ رُمِيَتْ بِالهَجْرِ مِنْهُمْ وَبِالقِلَى ... فَمَا أَصْبَحَتْ أهلاً لِهَجْرٍ وَلابُغْضِ[1]

تستحوذ مدينة بغداد على اهتمام الشاعر، إذ يتشوق إليها، فهي دارٌ يطمئن فيها الإنسان لما يلقاه في ربوعها من رفاهية العيش والحياة الرغدة السعيدة، ويوازن الشاعر عمارة بن عقيل بين طيب العيش في بغداد وسواها.

إنها تشكيلة مكانية : بغداد وسواها من المدن والأوطان الأخرى، والعلاقات التي ترتبط بهذين المكانين، من البعد الزماني الماضي، فالمدينة بغداد ترتبط بوجدان الشاعر وأحاسيسه على أنها مركز محوري يستقطب الشاعر ويفضلها على غيرها، لأن الحياة فيها آمنة وعيشها صافٍ نقي، وقد عبّر الشاعر عن ذلك بصورة مباشرة، مسكن الخفض وصفا العيش تارة، وبالكناية تارة أخرى من خلال : واخضرّ عودُه، فالضمير في كلمة عوده يعود إلى العيش، أي أن العيش اخضرّ عوده، وهذا كناية عن عدة دلالات منها :البهجة والجمال لأن الأخضرار هو اللون الذي يغلب على الألوان التي تلوّن الأرض في الربيع، فنقول لبست الأرض حلّتها الخضراء، أي تزيّنت بهذه الحُلّة القشيبة، ومنها بعث الحياة والنّماء، ومن هنا فإن العيش يطيب في هذه المدينة فعنوانه الجمال والبهجة والعطاء والخير والنماء والرّفاهية والطمأنينة.

وإذا كانت هذه المدينة كثيرة الخيرات وتبعث في النفس الطمأنينة والأمان، فإن إنسانها يحيا بسعادة بعيدة عن الهموم والمعاناة التي تكدّر عليه صفو حياته، فرفاهية الحياة مدعاة إلى شعور المرء بطول العمر لاسيّما إذا كان الغذاء الذي

---

(١) معجم البلدان، ١/٤٦٠. القَرض : المدح. القلى : البغض

يتناوله مريئاً لاكدر فيه ولا تنغيص.

تَطُولُ بِهَا الأَعْمَارُ، إنَّ غِذَاءَهَـــا مَرِيءٌ، وَبَعْضُ الأَرْضِ أَمْرأُ مِنْ بَعْـــضِ

قَضَى رَبُّها أنْ لايَمُوتَ خَلِيْفَـــةٌ بِهَا، إنَّه مَا شَاءَ فِي خَلْقِهِ يَقْـــضِي

وفي أحضانها يشعر الغريب بالألفة والانسجام مع الآخرين، فلا يستشعر بالظّلم أو قسوة الحياة فيها كغيرها :

تَنَامُ بِهَا عَيْنَ الغَرِيْبِ وَلَا تَـــرَى غَرِيْبًا بِأَرْضِ الشَّامِ يَطْمَعُ فِي الغَمْـــضِ

وفي هذا البيت موازنة بين حال الغريب في مدينة بغداد وحاله في مدينة دمشق، فالغريب آمنٌ مطمئن لايحس بالغربة أو يشكو أو يتذمّر في مدينة بغداد، وهذا ما عبّر عنه الشطر الأول : تنام عينُ الغريب، فالنوم دلالة الأمان والراحة والاستقرار، بينما يبقى الغريب في دمشق ساهراً لاتنام عيناه، فيطول ليله، فبغداد هنا مدينةٌ يطمئن فيها ساكنها وابنها وغريبها، فهي دار الأمان والسعادة، ومن هنا استحقت بغداد نظم الشعر الذي يثني عليها ويعدّد خصالها الجميلة ومزاياها الحسنة.

ويختتم الشاعر قصيدته بالثناء على مدينة بغداد، هذه المدينة التي إن رُميت بالبغض والهجر فإنّما هي بريئة من ذلك، فمن يرمها بذلك إنّما هو ظالمٌ لنفسه، فهي ليست أهلاً للقطيعة والكره :

وَإنْ رُمِيَتْ بِالْهَجْرِ مِنْهُم وَبِالْقِلَـى فَمَا أَصْبَحَتْ أَهْلاً لِهَجْرٍ وَلَابُغْـــضِ

لقد كان حنين الشاعر لمدينة بغداد مركّزاً حول طيب العيش فيها ورفاهية حياتها، فمقومات الحياة فيها متوافرة من الجمال والبهجة والغذاء الصحّي السليم والأمان والاطمئنان.

وإذا كان الشاعر يحنّ بالأمان في بغداد فإنّه مدّ هذا الانفعال وخيوطه إلى عين الغريب ليستشعر بهذه النعمة، فهذه الحياة انعكست على سلوك الشاعر وصبغته بالاعجاب والحنين إلى بغداد التي تمثّل الحياة الآمنة وفي الشام يكمن العدم (الافتقار إلى الأمن والشعور بالغربة).

فالحركة داخل التشكيلين المكاني والزّماني تقود إلى حركة عقلية مركزية

تمسّ واقع الشاعر فتعكس الأحداث على سلوكه ومن خلالها أصبح يرى أين يكمن الوجود، وأين يختبىء العدم[1].

وإن نظرة إلى شكل القصيدة، تشير إلى ظاهرة واضحة هي التكرار، فالمكان (مدينة بغداد) تكرّر باللفظ ثلاث مرات، وبالضمير عشر مرات، كما تكرّرت لفظة (خفض العيش مرتبطة ببغداد، والسؤال المطروح هنا لم هذا التكرار ؟ لعل حبّ الشاعر لمدينته وحنينه إليها دفعه إلى ذلك. (ولايجب للشاعر أن يكرر إلا على جهة التشوق والاستعذاب إذا كان في تغزل أو نسيب ... أو على سبيل التنويه به والإشارة إليه بذكر ... وتفخيم له في القلوب والأسماع ... أو على سبيل التعظيم للمحكي عنه ....)[2] ؛ ويبدو أن حبّ الشاعر لمدينته وحنينه إليها هو الذي دفعه إلى التكرار لما لها من ارتباطات نفسية في أعماقه ووجدانه، (فتكرار الشاعر لاسم معين في قصيدته، سواء أكان هذا الإسم علماً على شخص أم علماً على مكان، إنما يعكس طبيعة علاقته به، فهو تكرار لايجري كيفما اتفق، بل ينبض بإحساس الشاعر وعواطفه)[3].

فالشاعر عُمارة بن عقيل مشدودٌ إلى بغداد بوعي أو بغير وعي، فراح يكرّر اسمها مردّداً إيّاه في كل بيت، لعله يطفيءُ نارَ شوقه وحنينه إليها، أي أن مدينة بغداد ذات دلالة نفسية متوهجة في أعماق الشاعر (وهذا شعورٌ كامن في فطرة الإنسان التي فطر عليها، فالإنسان ينزع دائماً إلى ما يحبّ، وقلبه يخفق بذكره في كل خطوةٍ يخطوها، وكل حركة تصدر عنه وإن لم يعِ ذلك كل الوعي)[4].

والتكرار هنا لمدينة بغداد ليس غريباً لأنها تشكّل مركز الثقل في وجدان الشاعر وأحاسيسه، ويلحظ في هذه القصيدة أن الشاعر يكرّر بعض التراكيب وبها

---

(١) الصّورة الفنية في النقد الشعري، د. عبدالقادر الرّباعي، ص ١٧٢.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، دار الجيل بيروت، ط٥، ١٩٨١، جـ٢، ص ٧٢-٧٥.

(٣) البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم، د. شفيع السيد، دار الفكر العربي، القاهر، ١٩٨٧م، ص ١٨٤.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٨٤.

مسكن الخفض «من خلال مقارنتها مع سواها. (وهذا التكرار يتخذه الشاعر مرتكزاً ليبني عليه في كل مرة معنىً جديداً. وبذا يصبح التكرار وسيلة إلى إثراء الموقف، وشحذ الشعور إلى حدّ الامتلاء)[1].

والشاعر حينما كرّر «خفض العيش» بلفظها أو بمعناها، إنّما لجأ إلى ذلك لإحداث تداعياتٍ يعزز بها شوقه وحبّه لمدينة بغداد، فشحذ الشعور في الأبيات التالية : تطول في بغداد الأعمار، غذاؤها مرئ، لايموت بها خليفة، تنامُ بها عينُ الغريب، بغداد تستحق قريض الشعر. ليست أهلاً للهجر والبُغض... وهكذا فإن الشاعر استقصى المعنى وتتّبعه في جوانبه من خلال التكرار.

وفي حنينه إلى دار شرشير يكشف جحظة البرمكي (ت٣٢٤هـ) جمال الطبيعة ومناظرها الجميلة :

سَلامٌ عَلَى تِلْكَ الطُّلُولِ الدَّواثِرِ ... وَإنْ أقْفَرَتْ بَعْدَ الأنِيْسِ الجَآوِرِ

غَرائِرُ ما فتَّرْنَ فِي صَيْدِ غافِلٍ ... بِألحَاظِهِنَّ السَّاجِيَاتِ الفَوَاتِرِ

سَقَى اللّهُ أيّامِي بَرَحْبَةِ هَاشِمٍ ... إلَى دَارِ شِرْشِيْرَ مَحَلَّ الجَآذِرِ

سَحَائِبُ يَسْحَبْنَ الذُّيُولَ عَلَى الثَّرَى ... وَيُضْحِي بِهِنَّ الزَّهْرَ رَطْبَ المَحَاجِرِ

مَنَازِلَ لَذَّاتِي وَدَارَ صَبَابَتِي ... وَلَهْوِي بِأمْثَالِ النُّجُومِ الزَّوَاهِرِ

رَمَتْنا يَدُ المَقْدُورِ عَنْ قَوْسِ فُرْقَةٍ ... فَلَمْ يُخطِنَا لِلْحَيْنِ سَهْمَ المَقَادِرِ

أَلاَ هَلْ إلى فَيءِ الجَزِيْرَةِ بِالضُّحَى ... وَطِيْبِ نَسِيْمِ الرَّوضِ بَعْدَ الظَّهَائِرِ

وَأفْنَانِهَا والطَّيْرُ تَنْدُبُ شَجْوَهَا ... بِأشْجَارِهَا بَيْنَ المِيَاهِ الزَّواخِرِ

وَرِقَّةِ ثَوْبِ الجَوِّ والرِّيحُ لدْنَةٌ ... تَسَاقُ بِمَبْسُوطِ الجَنَاحَيْنِ مَاطِرِ

سَبِيْلٌ وَقَدْ ضَاقَتْ بِيَ السُّبْلُ حِيْرَةً ... وَشَوْقاً إلَى أفْيَائِهَا بِالهَوَاجِرِ؟

يتشوّق الشاعر جحظة البرمكي (٢) إلى تلك المحلّة (دار شرشير) في مدينة بغداد، هذه المحلّة كان له فيها أيام لاحية حيث الحسناوات الجميلات، ويدعو الشاعر بالسُّقيا لهذا المكان وأيامه فيه :

---

(١) البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم، د. شفيع السيد، ص١٨٦

(٢) معجم البلدان ٤/٢٩٤ لدنة / ناعمة

سَقَى اللّهُ أيّامِي بَرَحْبَةِ هَاشِـــمٍ إلى دارِ شِرْشِيْرَ مَحَلّ الجَـــــآذِر
سَحَائِبُ يَسْحَبْنَ الذُّيُولَ عَلَى الثَّرَى وَيُضْحِي بِهِنَّ الزَّهْرُ رَطْبَ المَحَاجِـــر

وهذه السحائب تنقلها الرياح وتحرّكها على الأرض فينمو الزّهر وتتعطّر بالروائح الزكية، لأنها الأماكن التي شهدت لذّاته وطربه ولهوه مع الجميلات اللواتي يشبهن النجوم الزاهرة إشراقة ونوراً. وهذه الذكريات عصفت بذهن الشاعر وأثارت أحاسيسه ومشاعره بعد أن اغترب عن هذه المنازل في مدينة بغداد ففرّقت الأيام بينه وبين رؤيتها ومشاهدتها، فصارت جزءاً من الماضي المخبوء في ضميره ووجدانه، يحرّك هذه الذكريات كلّما قدح بزنده مكروه أو أصابته المعاناة :

رَمَتْنا يَدُ المَقْدُور من قَوْسِ فُرْقَـــةٍ فَلَمْ يُخطِنَا لِلْحَيْنِ سَهْمُ المَقَـــادِرِ

فالقدر هو الذي فرّق بين الأحبّة، وأحدث النأي والغربة، وجعل الشاعر للقدر يداً على سبيل البطش والقوة، فيدُ القدر هي الفاعلة والمسببة للتشتّت والضياع والفرقة والغربة. ويتحسّر الشاعر بألم وحزن على مأساوية حاله الراهنة، لأنه أحسّ بحرمانه من متع الحياة وجمالها، فيدفعه ذلك للحنين إلى وطنه الجميل ، فيء الجزيرة في الضّحى، وطيب نسائم الرّوض، والأشجار التي تغرّد فوق أغصانها الطيور، والمياه العذبة المنسابة بين الرّياض والبساتين، ولطافة الجوّ واعتداله وأمطاره.

ويرسم الشاعر لوحةً جميلة للمكان الذي دفعه للحنين إليه : ففي هذه اللوحة عنصران بارزان هما : الشاعر الكئيب المحزون المنكسر البائس الشقيّ الذي فَقَدَ ما يسبّب له كل ابتسامةٍ وإشراقة وتفاؤل، والشاعر الحزين يتطلع إلى معانقة الماضي الجميل ليستمدّ منه الحياة. وأما العنصر الآخر في هذه اللوحة فهو تلك المناظر الطبيعية الخلابة وقد امتدّ حاجزٌ كبير يفصل بين الشاعر وبينها، هذه المناظر الطبيعية مشرئبة بالحياة والحيوية والحركة، وهي غابةٌ من مختلف أصناف الأشجار والأزهار، فما أجملها من لوحةٍ وقد تعانقت أشجارها وأزهارها معاً والطّيور تغرّد بأنغامها وألحانها والمياه تتدفّق عبر القنوات في البساتين والرّياض، والأمطارَ تسحبُها الرياح اللينة الناعمة الهادئة وتسوقُها كأنها جناحان مبسوطان.

وفي البيت : ورقّةِ ثوب الجوّ... صور فنية جميلة، فقد جعل الشاعر للجوّ ثوباً رقيقاً، وهذا دليلٌ على دِقته ولطافته وحُسنه وشفافيته.

وفي البيت الأخير : سبيل .... وكلمة سبيل هي تتّمة حديث الشاعر «ألا هل إلى فيء الجزيرة وطيب نسيم الرّوض... سبيلٌ»، ألا هل إلى هذه الأماكن والمناظر طريقٌ وسبيل، وقد ضاقت بي السبل حيرة وشوقاً.... وهذه العبارة تُصوّر حال الشاعر وهيئته حينما اغترب عن وطنه إذ أغلقت السبل في وجهه،فازداد حيرة ودهشة، فكان شوقه وحنينه أمراً طبيعياً إلى وطنه كبديل لهذه الغربة القاسية والمعاناة الشاقة.

وأحسّ البرمكيّ أنه لاوجود لذاته دون مدينته فهو مشردم مفتّت (فالإنسان بدون المكان- الوطن- يصبح كائناً مفتتاً)[1].

وفي هذه القصيدة تبرز التشكيلة الزمانية الماضي والحاضر، وهذه التشكيلة برزت من خلال عنصر المكان الذي لعب دوراً مهماً في إحداث العلاقات، (فالشاعر يؤلف بين الخيوط الآتية من القديم والجديد، ومن السّماء والأرض، ومن المقروء والمشاهد، وهكذا فإنّ المعنى الشعري المشكّل بفعل الذات الشاعرة[2] من بين العناصر المتزامنة أو العلاقات داخل العمل الشعري الواحد)[2].

والشاعر شكّل معناه الشعري هنا من خلال علاقته بالمكان، المكان الراهن

* جحظة البرمكي : هو أبو الحسن أحمد بن جعفر بن موسى بن يحيى بن خالد بن برمك البرمكي. النديم، لقب بجحظة لنتوء في عينيه، وكان قبيح المنظر، وهذا اللقب أطلقه عليه ابن المعتز، كان جحظة حسن الأدب كثير الرواية، متصرفاً في فنون من العلم كالنحو واللغة والنجوم، مليح الشعر مقبول الألفاظ، حاضر النادرة، وكان طنبورياً حاذقاً فيه فائقاً، وله من التصانيف : كتاب الطنبوريين، كتاب الترنم، وكتاب المشاهدات، كتاب ديوان شعره، ولد سنة أربع وعشرين ومائتين، ومات سنة أربع وعشرين وثلاثمائة.

انظر : معجم الأدباء، ياقوت الحموي، دار الفكر، ط٣، ١٩٨٠، م١، ج٢، ص ٢٤١-٢٨٢ ؛ وانظر : العصر العباسي الثاني، شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٧٣م، ص ٥٠٤-٥٠٨.

(١) جماليات المكان، جاستون باشلار، ص ٤٥.

(٢) الصورة في النقد الشعري (دراسة في النظرية والتطبيق)، د. عبدالقادر الرباعي، ص ١٦٨.

والحاضر الذي يتنافر مع جوهره وطبيعته. فشكّل إحساسه بالغربة والمعاناة، والمكان الأم الوطن، دار شرشير في مدينة بغداد الذي نشأ في ربوعه، وترعرع فيه، فانسجم معه وأحبّه، هذان المكانان المتغايران نسجا في وجدان الشاعر إحساساً متناقضاً حيالهما، الحبُّ والكره، السعادة والشّقاء، والألفة والتنافر». وهذا الإحساس القائم على الصراع هو في الواقع شعور الشاعر تجاه زمنين مرتبطين بمكانين مختلفين، وهكذا يمكن تشكيل هذه الرؤية على النحو التالي : المكان (دار شرشير في مدينة بغداد) ارتبط بالزّمن الماضي. المكان (الجديد) ارتبط بالزمن الحاضر.

فهذان المكانان ولّدا لدى الشاعر إحساسين متناقضين ارتبطا بشعور متغاير لزمنين مختلفين. فالشاعر يحب الماضي لارتباطه بالمكان المحبّب إليه. والشاعر يرفض المكان الجديد لأنه افترق مع المكان القديم، فَرَفْضَ الشاعر الزمن الحاضر نجم عن عدم انسجامه مع المكان الجديد. وحبه للزمن الماضي لارتباطه بمكان سعد فيه واطمأن.

ولعل إدراك هذه الخيوط المتشابكة في القصيدة هو المؤشر إلى الرؤية السليمة لأبعاد القصيدة ومراميها (ومتى استطاع الناقد أن يرى بقلبه وعقله الخيوط المتشابكة التي تتشكّل فيها عناصر القصيدة المتآلفة والمتضاربة، وأن يدرك التفاعل الدينامي بينها فإنه في الواقع، يكون قد رأى المعنى الأعمق والأشمل للقصيدة)[1]. ومن خلال هذه الخيوط المتشابكة المتآلفة والمتضاربة يمكن الوقوف على حنين الشاعر لماضيه الجميل، والغربة المكانية التي فجرّت هذا الحنين، ويصوّر الصنوبري حنينه إلى

---

(١) الصورة الفنية في النقد الشعري، د. عبدالقادر الرباعي، ص ١٦٩.

ولجحظة البرمكي قصيدتان يحنّ فيهما إلى موطنه الأوّل ويتشوّق فيه إلى قرية غنّى من نواحي بغداد

فَهَلْ مُعِينٌ عَلَى الرُّكُوبِ إِلَى حَانَاتِ غُنَّى فالخَيْرُ في البُكُرِ

انظر : معجم البلدان، ٢٠٩/٤

والثانية إلى القادسية والقاطول :

إلى شَاطِئِ القَاطُولِ بالجانِبِ الذي بِهِ القَصْرُ بَيْنَ القادِسِيَّةِ والنَّخْلِ

انظر : معجم البلدان، ٢٩٢/٤

القاطول : نهر بساراه بنى عليه الرشيد قصراً أسماه أبا الجند ، انظر : معجم البلدان ٢٩٧/٤.

إلى الرقّة إذ يقول في نونيته المشهورة[1] :

أَنَّ شَوْقاً وَللمُحِبِّ أَنِيـــــــنْ حِيْنَ فَاضَتْ عَلَى الخُدُودِ الجُفُـــونْ
آهِ مِنْ زَفْرَةٍ يُنَشِّئُها الشَّـــــو قُ وَدَاءٌ بَيْنَ الضُّلُوعِ دَفِيْـــــنْ
كَيْفَ يَسْلُو الشَّجِيُّ أَمْ كَيْفَ يَنْسَى الـ ـصَبُّ أَمْ كَيْفَ يَذْهَلُ المَحْـــــزُونْ
لاتَلُمْنِي بِالرَّقَّتَيْنِ وَدَعْنِـــــي إِنَّ قَلْبِيْ بِالرَّقَّتَيْنِ رَهِيـــــنْ

يستهلّ الصنوبري قصيدته -المكوّنة من خمسة وعشرين بيتاً، وموضوعها الحنين إلى مدينة الرّقة -بفعل يدل على التأوّه والحزن والشكوى والتوجّع «أنّ» مصحوباً بمصدر يحمل في دلالاته علة الشكوى وسببها، «شوقاً» فالشاعر يحنّ لأنه يعيش الأنّات والحسرات وآلام الفراق، وبعد أن يتشوّق ليفرّج عن همومه يَتبع هذه الجملة «أنّ شوقاً» بجملةٍ أخرى معمّمةٍ على كل حالةٍ تشبه حالة الشاعر الخاصة «أنّ شوقاً»، أي أنه افتتح البيت بل القصيدة بجملة خاصة بحالته ثم أردفها بجملة عامة، لينتقل من حديث خاص إلى حديث عام، قد يرمي من ورائه التخفيف من هذه المعاناة، وليعزّي نفسه «وللمحبّ أنينَ» فكل محبٍّ يمرّ بتجربة المعاناة والشكوى والتذمر، وبعد ذلك يتعمّق الشاعر في مظاهر هذا الأنين والحزن، الدّموع تتحدّر من عينيه، والزفرات والآهات والتنّهدات تخرجُ مع أنفاسه، وجوانحه تخبّيءُ داءً دفيناً، وبعد عرض هذه الهموم والآلام يتساءل الشاعر بأسلوبٍ استنكاري عن مدى نسيان الشجيّ والصبّ والمحزون،

كَيْفَ يَسْلُو الشَّجِيُّ أَمْ كَيْفَ يَنْسَى الـ ـصَّبُّ أَمْ كَيْفَ يَذْهَلُ المَحْـــــزُونْ

كيف ينشغل من شجاة الهمّ والحزن، وكيف ينسى المتيّمُ العاشق وكيف يغفل المحزون ؟ هذه الكلمات والعبارات تترجم حالة الشاعر في الزمن الحاضر فهو مهموم محزون عاشق متيّمٌ لن ينسى أو ينشغل أو يغفل عن محبوبته وعشيقته، فهو يعيش الغربة

---

(١) ديوان الصنوبري، ص ٤٩٤-٤٩٥.
أنّ : تأوّه. رهين : محتبس. ينشئها : يربيّها أو ينهض إليها.

والبعد عن محبوبته، وهذا البعد سبّب له هذه المعاناة، فمن تكون محبوبته وعشيقته ؟

ويأتي البيت الرابع ليفصح عمّن تعلّق به، فإذا بها مدينة الرّقة، المدينة التي غدا قلبه بها محبوساً ورهيناً، لقد أسرت قلبه وكيانه، فلا لوم ولا عتاب :

لاتَلُمْنِي بالرَّقَّتينِ وَدَعْنِـــــي ... إنَّ قَلبِي بالرَّقَّتيْنِ رَهِيـــــنُ

يَا نَدِيمِي أَمَا تَحِنُّ إلى القَصْـــ ... ـــرِ فَهَذا أَوَانَ يَبْدُو الحَنِيـــنُ

مَا تَرَى جَانِبَ المُصَلَّى وَقَدْ أَشْـ ... ـرَقَ مِنْهُ ظُهُورُهُ وَالبُطُـــونُ

أُقْحُوانٌ وَسَوْسَنٌ وَشَقِيـــــقٌ ... وَبَهارٌ يَجْنِي وَآذَرِيـــــونُ[1]

لقد حنّ الشاعر إلى مدينة الرّقة بطبيعتها الفاتنة ونباتاتها طيبة الرائحة : الأقحوان، والسوسن، والشقيق، والبهار، والآذريون، والنرجس البديع، والخيري، والنسرين، والقيصوم، والخزامى، الورد، والياسمين، وهذه النباتات الجميلة تبعث في الحياة الدفء، وتنسج بساطاً من الخضرة حيث تتلوّن الأرض بشتى الألوان، وتتفتح أكمام الأزهار، وتخضرّ الأشجار، وتغنّي الطيور فرحاً، إنه التجسيد الحيّ لخيرات مدينة الرقة وجمال طبيعتها وبهجة حياتها ومعاشها، وهكذا تحدث عملية التزاوج بين الأرض والربيع فكأنّهما صورة لزواج الإنسان، فالأرض تلبس ثيابها الخضراء الزاهية والطيور تغنّي مستبشرة مبتهجة فرحاً بهذا العرس، إنه عُرس الطبيعة وزواج الأرض للربيع والطيور تغرّد لهذا العرس.

ومن هنا يلتقي الشّعر بالعمارة لأنهما يستمدّان مادتهما وصورهما من المكان، إذ كانت أعظم منجزات العمارة الإسلامية هو أنها قدمت صورة للحضارة الإسلامية، بحيث أصبحت موازية للصورة التي قدمتها لها النصوص الأدبية[2].

وإن ألفاظاً من مثل : أنين، آه، زفرة، داء دفين، الشجيّ، الصبّ، المحزون، التي

---

(١) الأقحوان والسوسن والآذريون : نباتات طيبة الرائحة.

(٢) التقاء العمارة العربية بالشعر، د. عبده بدوي، ص ٢٠-٢٢.

نصادفها في مطلع القصيدة تنبيءً عن صفات : الهدم، والقحل، والجدب والقهر، وهي صفات تولّدت من الغُربة التي يعانيها الشاعر، ويُلحّ الشاعر على المقاومة لهذه الأشكال التدميرية ومجابهتها من خلال الشّوق إلى العنصر الذي فيه النّماء والحياة والعطاء والخير، ومن هنا يسعى الشاعر إلى إحلال عنصر الحياة محلّ عنصر الهدم والقلق، إنها شبيهة باللحظة الطللية، فالشاعر يقف على الأطلال في الزّمن الرّاهن حيث الخراب والدّمار والرّحيل ليتذكرّ الزمن الماضي السعيد، والشاعر الصنوبري هنا كغيره من الشعراء الذين يحنّون إلى وطنهم ويتشوّقون، إنّما يستحضرون صورة الماضي المشرق لأوطانهم، والإختلاف بين الشاعر الباكي على الأطلال وهؤلاء ماثل في أن أولئك الشعراء يقفون على مكان واحد شهد زمنين متغايرين، الماضي المشرق والحاضر الأليم، بينما الصنوبري الذي يعيش الغربة ويتشوق إلى وطنه إنّما هو في ديار أخرى يحنّ إلى أيام مضت في وطن مازال قائماً وربما اندثر، ووجه الشبه بين الحالتين أن شعورهما واحد تجاه المكان والماضي والحاضر، (فالذي يفعله الشاعر لدى الوقوف على الطلل إنه يتحسس خراباً مدمراً أحدثته إرادة الهدم وألحقته بالمنزل الذي بات رسماً دارساً أو هو في الطريق إلى الاندراس، بعدما كان يتأجّج بالحياة ... فالطلل يمثّل انهزام الحركة أمام السكون ... ولهذا كان الوقوف على الطلل بوصفه الاحتجاج محاولة لتحرير الطبيعة نفسها وبث الحياة فيها ...)[1].....

وما رَفْضُ الشاعر للغربة التي يعيشها بعيداً عن وطنه إلا محاولة جامحة لإزاحة مايسكن في أعماقه من هدم وحزن وقحل،ليحلّ مكانه تلك الحياة المتأججة بالنشاط والحيوية والفاعلية، إنه الحبّ والشوق إلى مدينة الرقّة التي تزينت بحللها القشيبة فهذه الأزهار والنباتات الطبيعية ذات الألوان المشرقة المختلفة والروائح العطرة هي الحياة بعينها دفعت الشاعر للحنين إليها :

إِنَّ آذَارَ لَمْ يَذَرْ تَحْتَ بَطْـــنِ الا ... أَرْضِ شَيْئًا أَكَنَّه كانُـــــــــونُ
وَبَدَا النَّرْجِسُ البَدِيْعُ كَأَمْـــــثا ... لِ عُيُونٍ تَرْنُو إِلَيْهَا عُيُـــــــونُ

(١) مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، دار الحقائق، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص ١٤٥-١٤٦.

لقد شهد شهر آذار خروج النباتات من الأرض، فما أكنّه كانون وما خبّأه من مخزون مائي. هاهو في آذار ينتج إذ تلاقحت النباتات في عُرسها الطبيعي، فأثمرت هذه الطّلعة البهيّة للأزهار والورود والرّياحين. ومن هذه الأزهار النرجس البديع. الذي يحاكي العيون بجماله وبهاء منظره، النرجس كأنه عيون جميلة ترنو إليه عيون العاشقين. أي أن النرجس يشبه عيون الفتاة التي تثير عيون المعجبين بها،كما عمد الشاعر إلى الجناس في عيون التي تعني عيون فتاة، والعيون الأخرى هي عيون الناظرين للدلالة على التفاعل والتشارك.

ويرسم الشاعر صورة جميلة لهذه المناظر الطبيعية التي تشوّق إليها إذ ترى الطّيور من الهزار والقُمري والشفنين تَغرّد على هذه الأشجار بأعذب الألحان، ونهر الفرات يجري وفيه تعوم السُّفن وعلى جانبيه الجنان من النباتات والأشجار، ويشبّه الشاعر نهر الفرات وهذه المناظر حوله بعين لجّين من الفضّة، كما صوّر السُّفن التي تعوم فيه كأنها بُطون الأفاعي ملساء ناعمة، أو كظهور السيوف المصقولة التي أُتقن صنعها.

مَا تَرَى جَانِبَ الهَنِيّ وَقَدْ أشْـ ... ـرَقَ فِيه الخيْرِيُّ والنَّسْرِيـ ... ـنُ

صَاحَ فِيْه الهُزَارُ، نَاحَ بِه القُمْـ ... ـرِيُّ، غَنَّى فِي جَوّه الشُّفْنِيْـ ... ـنُ

فَلِهَذَا قَيْصُوْمُه وَخُزَا مَـ ... ـهُ وَذَا الوَرْدُ فِيْه وَالْيَاسَمِيـ ... ـنُ

وَكَأَنَّ الفُرَاتَ بَيْنَهُمَا عيـ ... ـنُ لُجَيْنٍ يَعُومُ فِيْهَا السَّفِيـ ... ـنُ

كَبُطُونِ الحَيَّاتِ أَوْ كَظُهُورِ الـ ... ـمَشْرَفِيَّاتِ أَخْلَصَتْهَا القُيُـ ... ـونُ[1]

ويشير الشاعر إلى خيراتِ هذه المدينة ونعيمها :

بَلَدٌ مُشرِقُ الأَزَاهِرِ مَـ ... ـوْشِيٌّ وَسَحَابٌ جَمُّ العَزَالي هَتُـ ... ـونُ

تَتَلاقَى المِيَاهُ : مَاءٌ من المُـ ... ـزْنِ وماءٌ يَجْرِي وَمَاءٌ مَعِيْـ ... ـنُ

---

(١) الهزار : طائر حسن الصوت (فارسي معرب). القُمري : ضرب من الحمام منطوّق حسن الصوت. الشفنين: طائر جميل. العزالي والهتون : كثير المطر. الهني : نهر بالرقة . معجم البلدان ٥/٤١٩

فالسّمة الغالبة على مدينة الرقّة شهرتها بمياهها الكثيرة، مياه الأمطار ومياه الأنهار ومياه العيون. ولهذا كثرت خيراتها ونعيمها وأزهارها.

وفي مدينة الرقّة «دير زكّى»[1]. هذا الدّير الذي يتشوّق إليه الشاعر كان يرتاده للّهو والمجون، ويكون القلب مطمئناً صحيحاً سعيداً في مرابعه وحاناته، ويحزن حينما يفارقه، ويشكّل عند الشاعر ذكريات عطرة لمجالس الطّرب والغناء المنعقدة فيه، فهناك الغلمان الذين يشبّههم الشاعر بالغزال يحملون الخمر التي تشبه الورد، ويستطرد الشاعر في إسباغ صفات الحسن والجمال التي يتميّز بها الغلمان السّقاة، فخدّه يشبه الورد، وهو كالطائر الميمون، ففي مجالسهم يسعد الإنسان ويفرح، فلم الملام ؟ فهذا ضربٌ من الجنون :

كَمْ غَدَا نَحْوَ دَيْرِ زَكَّاءَ مِنْ قَلْـ ـبٍ صَحِيحٍ فَرَاحَ وَهُوَ حَزِينُ
لَوْ عَلَى الدَّيْرِ عُجْتَ يَوْماً لَأَلْهَتْـ ـكَ فُنُونٌ وَأَطْرَبَتْكَ فُنُونُ
لَائِمِي فِي صَبَابَتِي قَدْكَ مَهْلاً لَاتَلُمْنِي، إِنَّ المَلَامَ جُنُونُ

إنّ ذكر الأديرة في هذا النص يوحي بأنها كانت أماكن يجد فيها الناس متنفساً فقد (كانت الأديرة وبيع النّصارى تغصّ بحانات الخمّارين التي يرتادها أهل البطالة والشعراء، ينعمون بطيب خمورها وجمال حدائقها وبساتينها المحفوفة بأنواع الزهر والنبات، ولم ينسَ الشعراء وهم يصورون ملاعبهم وملاهيهم في هذه الأديرة جمال الحدائق والبساتين التي تلفّها من جميع نواحيها)[2].

وتتجلّى جماليات الرقّة في هذه القصيدة التي تصوّر مناظر المدينة وبساتينها من خلال حنين الصنوبري إليها :

وَإِلَى الرَّقَّتَيْنِ أَطْوِي قُرَى البِيـ ـدِ بِمَطْوِيَّةِ القَرَا مِذعَانِ
فَأَزُورُ الهَنِيَّ فِي خَفْضِ عَيْشٍ وَأَمَانٍ مِنْ حَادِثَاتِ الزَّمَانِ

---

(١) معجم البلدان، ٥/٢.

(٢) الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول، د. أنور أبوسويلم، ص ٢٢٤-٢٢٥.

حَبَّذَا الكَرْخُ، حَبَّذَا العُمْرُ. لاَبَلْ حَبَّذَا الدَّيْرُ، حَبَّذَا السَّرْوَتَانِ

قَدْ تَجَلَّى الرَّبِيْعُ فِي حُلَلِ الزَّهْـ ـرِ وَصَاغَ الحَمَامُ حَلْيَ الأَغَانِي

زُيِّنَتْ أَوْجُهُ الرِّياضِ فَأَضْحَتْ وَهِيَ تُزْهَى عَلَى الوُجُوهِ الحِسَانِ

أَلْبَسَتْهَا يَدُ الرَّبِيْعِ مِنَ الأَلْـ ـوَانِ بُرْدًا كَالأَتْحَمِيِّ اليَمَانِي

يَا خَلِيْلَيَّ هَاكُمَا عَلَّلاَنِي عَاطِيَانِي الصَّهْبَاءَ لاتَذَرَانِي

أَبْعِدَا المَاءَ، أَبْعِدَا المَاءَ، قَوْمَا أَدْنِيَا، أَدْنِيَا بَنَاتِ الدِّنَانِ[1]

يتطلّع الشاعر إلى معانقة مدينة الرقّة بلهفة، هذه المدينة المتميّزه بخيراتها الوفيرة وعطائها السخيّ «فأزورّ الهنيّ» في خفض عيش، فالحياة هنا تتسم بالنّعيم وسعة العيش، وإذا كانت الحياة في هذه المدينة رغدة تتوافر فيها أسباب المعاش السعيدة، وأرزاق النّاس مأمونة، إذا كانت هذه المتطلبات المعاشية قريبة المنال، كلٌّ يحقّقها بأبسط الأسباب، فإنها تغدو محطّ اهتمام وشوق وحنين، ومن هنا كان الشاعر الصّنوبري موفّقاً في الشّطر الثاني من البيت الثاني من حيث الإصابة في المضمون والفكرة ذات التناسب والإتساق مع جوهر الفكرة في الشّطر الأوّل من البيت نفسه :

فَأَزُورَّ الهَنِيَّ فِي خَفْضِ عَيْشٍ وَأَمَانٍ مِنْ حَادِثَاتِ الزَّمَانِ

فإذا كان الشّطر الأول يتمحور حول تحقيق أسباب الحياة وسعادتها، فإن هذا الشّرط المحقّق في مدينة الرقة يصحبه الأمان من حادثات الزّمان، فالاطمئنان لايتحقّق في

---

(١) ديوان الصنوبري، ص ٤٩٧.

الرّقتين : تثنية الرقة وهي المدينة المشهورة على الفرات، كما قالوا : العراقان للبصرة والكوفة، انظر معجم البلدان، ٣ : ٥٧-٥٩.

القرا : قرا البلاد، تتبعها أرضاً أرضاً وسار فيها ينظر حالها وأمرها.

السُّروتان : مفردها سروة وهي ماعلا وارتفع. الزُّمرُّد : حجر أخضراللون شديد الخضرة شفاف. الأديم : البياض. الأرجوان : شجر له ورد، والثوب المصبوغ. البهار : المضيءاللامع. الخيري : نبات له زهر يغلب عليه اللون الأصفر. الأقحوان : نبات زهره أصفر أو أبيض. الحوذان : نبات عشبي من ذوات الفلقتين منه أنواعٌ تزرع لزهرها، وأخرى تنبت بريّة.

غياب توافر أسباب الحياة السعيدة، ومن هنا يمكن تحقيق النّمو الشامل المتكامل في شتى حاجات الإنسان البدنية والنفسية من خلال تحقيق الذات مع الجماعة، وبناء علاقات إنتاجية قائمة على الاحترام المتبادل بين الفرد والجماعة، ومن ثم الشعور بالأمان من حوادث الدّهر ونوائبه، فيتمكّن الإنسان في هذه المدينة (من تشكيل نفسه تشكيلاً فردياً واجتماعياً على نحو يكون فيه كاملاً نافعاً لنفسه ولمجتمعه كما يكون قادراً فيه على الاستفادة بما يحيط به في خلق شخصيته وتنمية ذاته وتنمية مجتمعه)[1].

وتتجذّر عملية التوافق الاجتماعي والانسجام بين الذّات والجماعة في مدينة الرقّة من خلال ما تجسّده عملية الحنين إلى مرابع المدينة من حيث، حبّذا الكرخ، حبّذا العمر، حبّذا الدّير، معاقرة الخمرة في الدّير والحياة اللاهية مع الجماعة ... يا خليليّ ... أبعِدا الماء....قوما أدنيا الصهباء ... سقّياني من كل لون ...، إنّ هذه الصّورة التي يحنّ إليها الشاعر إنما تشكّل مجتمعاً إنسانياً متآلفاً متسقاً مع ذاته متعاوناً فاعلاً عاملاً. وهذه الصّورة تؤكدّ انسجام الفرد مع الجماعة في هذه المدينة مما دفعه إلى تقديرها والحنين إليها، والشّوق إلى تلك الأيام اللاهية حيث مشاركة الآخرين في لهوهم وأفراحهم وأحاسيسهم (فلكي ينسجم الفرد في حياته مع الجماعة ويساهم في مناشطها، ينبغي أن يكون متكيفاً مع مبادئها وأنماط سلوكها ... فذلك يكسبه التقدير المتبادل بينه وبين الآخرين، ويكون ذلك على أساس تقدير آراء الغير، ومشاركة مشاعرهم وعواطفهم في المناسبات المختلفة مما يزيد من تآلف الجماعة وتماسكها، وبالتالي يزيد من تآلف المجتمع وتماسكه)[2].

إن حنين الصنوبري إلى مدينة الرقّة هو حنين الإنسان المتوافق مع الذات والجماعة، فهو يحبّ تلك الحياة الآمنة التي تخلو من القمع وتحكّم الآخرين بمقدرات الحياة وأرزاق الناس، إنه الحنين إلى بساطة الحياة وتوافر ضرورياتها

---

(١) في اجتماعيات التربية، منير الرحان، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٧٨، ص ٧٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٧-٧٨.

المعاشية. إنّه الحنين إلى الكرخ، هذه المحلّة أو الحي من أحياء الرقّة التي بنى فيها الشاعر أمتن العلاقات مع أصحابه وأصدقائه (حبّذا الكرخُ، حبّذا العُمر) إنه الحنين إلى أماكن اللهو ورفاهية الحياة مع جماعة الشاربين (حبّذا الدّير)، وما كان يدور في منتدياتها من مسامراتٍ وجلساتٍ تنتشي معها النفس وتبلغ ذروة السعادة، إنه التكيُّف مع الذّات من خلال الانسجام مع الجماعة، (يا خليليَّ ها كما علّلاني .... أبعدا الماء... قوما أدّنيا ... سقّياني ...) إنه التّفاعل البنّاء بين الذات والجماعة، فهو يطلب شُرب الخمرة وابعاد الماء. ويلحّ على ذلك من خلال تكرار الأفعال الدالة على الطلب «أبعدِ الماء، أبعدا الماء أدنيا، أدنيا الدنان) وهذا التكرار يحمل في جوهره الرغبة المتزايدة والمتأججة في عملية الشّرب. ولعل استبدال الشاعر الخمرة بالماء مؤشرٌ على النفور من البلدة وحياتها والتوجه إلى الخمرة رمز الحضارة[1].

ويرسم الشاعر لوحة جميلة لهذا المجلس اللاهي وما يقدم فيه من الخمرة :

قَدْ تَجَلَّى الرَّبِيْعُ فِي حُلَلِ الـــزَّ ... هْرِ وَصَاغَ الحَمَامُ حَلْيَ الأَغَانِـــــي

زَيَّنَتْ أَوجَهَ الرِّياضِ فَأَضْحَـــتْ ... وَهِيَ تَزْهَى عَلَى الوُجُوهِ الحِسَـــانِ

لقد شرب الشاعر هذه الخمرة وقداكتست الأرض ثوبها الأخضر المزركش بحلل الربيع وانتشرت الأزهار وأرسلت روائحها الزكية، حيث الحمام الذي يصدح بأنغامه العذبة، والربيع المتفتّح بألوانه الخضراء انكشف وظهر حُسنه وجماله، هذا الحُسن والجمال والمناظر الزاهية الخلّابة، كان سبباً لعملية الانفراج والسرور الحيواني، فحينما لبست الأرض حلّتها الخضراء غرّد الطيّر وغنّى أجمل الأغاني وأحلى الألحان، وشبه الشاعر تغريد الحمام بهديله وصوته العذب كأنه فنّانٌ يصوغ الكلمات ويعزفها بأحلى الألحان، إنّها أغاني الطبيعة التي تعزفها الطيور فتحدث التآلف والانسجام والتوافق، ويقابلها توافق الإنسان وانسجامه حيث حياة اللهو وشرب الخمرة في الدّير، وتلتحم أغاني الطبيعة والإنسان وفرحتهما لتشكّلا معاً لوحة جميلة مُصاغة

---

(١) القيم الفنية المستحدثة في الشعر العباسي من بشار إلى ابن المعتز، د. توفيق الفيل، ص ١٨٨.

من هذه العناصر : الأرض ترتدي الحُلل الخضراء والطيور تُغرّد، والأديرة تتقارع فيها كاسات الخمرة والشاربون ينتشون ويفرحون، إنه عرسٌ حقيقي، عرس الطبيعة والإنسان، فالأرض اكتست بثوبها الأخضر والحانات شهدت حياة اللهو وحركة السُّقاة، فإذا كان وجه الأرض قد تحوَّل من الجفاف والقحل فإنّ الحياة تعود إليه فتمنحه البهجة والسرور، وإذا كانت الأديرة والحانات تشهد حركة دائبة في الشَّرب والحيوية والنشاط فإن الحياة عادت إليها، والجمال أصبح عنوانها، وإذا كانت الطُّيور تفرح بعودة الربيع إلى الأرض فتغنّي وتصدح أجمل الأغاني وأعذب الألحان، فإن سقاة الخمرة وشاربيها يصدحون بالسرور والفرح والنشوة، وتتداخل ألوانُ الخمرة مع ألوان الطبيعة لتجسدا معاً حالةً من التوحُّد والتداخل :

سَقّيَانِي مِنْ كُلِّ لَوْنٍ مِنْ الـــــرَّا ... ـحِ عَلَى كُلِّ هَذِهِ الأَلْـــــــوَانِ
أَخْضَرَ اللَّوْنِ كَالزُّمُرُّدِ فِي أَحْـــ ... ـمَرَ صَافِي الأَدِيْمِ كَالأُرْجُـــــوانِ
وَأَقَاحٍ كَاللُّؤلُؤِ الرَّطْبِ قَدْ فُضِّـــ ... ـلَ بَيْنَ العَقِيْقِ بِالمُرْجَـــــــانِ
وَبَهَارٍ مِثْلِ الدَّنَانِيْرِ مَحْفُـــــو ... فٍ بِزَهْرِ الخَيْرِيِّ وَالحَـــــــوْذَانِ
وَكَأَنَّ النَّعْمَانَ حَلَّ عَلَيْهَـــــا ... حُلَلاً مِنْ شَقَائِقِ النُّعمْـــــــانِ

ويبرز اللون في هذه الأبيات ليكون جامعاً بين الخمرة ونباتات الأرض، سقياني من كل لونٍ ... الأبيض، الأخضر، والأحمر، والأصفر، وتظهر الطبيعة هنا بأبهى جمالياتها وكنوزها من النباتات والأحجار الكريمة، أي الطبيعة بشقّيها البري والبحري، فإلى البرّ أو الأرض تنتسب هذه النباتات : الأرجوان (شجرٌ له ورد)، الخيري (نباتٌ له زهر يغلب عليه اللون الأصفر) الأقحوان (نبات زهره أصفر أو أبيض)، الحوذان (نباتٌ عشبي من ذوات الفلقتين منه أنواع تزرع لزهرها، وأخرى تنبت بريّة)، ومن البحر المرجان (جنس حيوانات بحرية ثوابت، من طائفة المرجانيات، لها هيكل وكلس أحمر يعدُّ من الأحجار الكريمة، وكذلك اللؤلؤ) وهناك الزُّمرُّد (حجرٌ أخضر اللون شديد الخضرة شفّاف).

وهذه الطبيعة بجمالياتها وكنوزها تشكّل ثروة غنيّة تدفع الشاعر إلى الحنين

لخفض العيش والأمان في مدينة الرّقّة، فأزور الهنيّ في خفض عيش وأمان من حادثات الزّمان، ويتشوّق الشاعر إلى الخمرة ذات الألوان المختلفة وقد شبهها بمختلف ألوان النباتات والأحجار الكريمة. أخضر اللون كالزمرّد، وأحمر اللون صافي الأديم كالأرجواني، وأقاحٍ كاللؤلؤ والمرجان، وبهارٍ لامعٍ مضيء كالدنانير المصقولة النقيّة، أو كالخيري والحوذان في لونه الأصفر.

وهذه الصورة من الخمرة ذات الألوان المختلفة المشبّهة بما سلف من ألوان النباتات تُحاكي شقائق النُّعمان ذات الألوان الجميلة، وهكذا اعتمد الشاعر على اللون في تشكيل إبداعه.

ويتضح مماسبق ولع الشاعر بمدينة الرقّة، المدينة التي وهبته كلّ خيراتها، فنعم برغد عيشها ورفاهيتها، وتمتع بمناظرها الخلاّبة الجميلة، وانتشى بخمر حاناتها وأديرتها، الخمرة التي بلغت من الدّقة في الصنع والإعداد ما جعلها ذات ألوان جميلة تُحاكي ألوان الطبيعة وتضارعها، إنه الحنين إلى هذه المجالس والمتنزهات وقد عجّت بمرتاديها من الناس حيث الألفة والانسجام والتوافقّ والتكيُّف مع الذات والآخرين، (والوطن ممتدح عند الشاعر لأنه يرتبط بقيمة الحماية وقيمة تحقيق الذات، لأن قيمة المكان -الوطن- تنبع من توفير الحماية بكل أنواعها للإنسان القاطن في هذا المكان، وبغير ذلك يبقى المكان في خيال الإنسان مجرد مكان ذي أبعاد هندسية وحسب، لايشعر ازاءه بأي شعور لأن جاذبية المكان في هذه الحال، تتلاشى وتنعدم بسبب فقدان المكان لأبعاده الجمالية الإنتمائية والوجدانية ....)[1]

---

(1) جماليات المكان في شعر نزار، د. تركي مغيض، ص ١٩٠.

ويحن الصنوبري إلى مدينة حلب ....

سَقَى حَلَباً سَافِكٌ دَمْعَـــــهُ ... بَطِيءَ الرُّقُوءِ إِذا مَا سَفَـــــكْ
مَيَادِينَهُ بَسْطُهُنَّ الرِّيـــــاضُ ... وَسَاحَاتُهُ بَيْنَهُنَّ البِـــــرَكْ
تَرَى الرِّيْحَ تَنْسِجُ مِنْ مَائِـــــهِ ... دُرُوعاً مُضَاعَفَةً أَو شَبَـــــكْ
كَأَنَّ الزُّجَاجَ عَلَيْهَا أُذِيْـــــبَ ... وَمَاءَ اللُّجَيْنِ بِهَا قَدْ سُبِـــــكْ
هِيَ الجَوُّ مِنْ رِقَّةٍ غَيْـــــرَ أَنَّ ... مَكَانَ الطُّيُورِ يَطِيْرُ السَّمَـــــكْ
وَقَدْ نَظَمَ الزَّهرَ نَظْمَ النُّجُـــــومِ ... فَمُفْتَرِقَ النَّظْمِ أَو مُشْتَبِـــــكْ
كَمَا دَرَّجَ المَاءَ مَرُّ الصَّبَـــــا ... وَدَبَّجَ وَجْهَ السَّمَاءِ الحُبُـــــكْ
يُبَاهِيْنَ أَعْلاَمَ قَمْصِ القِيَـــــانِ ... وَنَقْشَ عَصَائِبِهَا وَالتِّكَـــــكْ[1]

يبدأ الشاعر قصيدته بالدُّعاء بالسقيا والخير لمدينة حلب، وهذا المطر يكون بطيئاً في النزول والسّفك، لأن ذلك دليل على الفائدة التي تجنيها الأرض من هذا الماء المتساقط ببطء وهدوء، وهذه الأمطار تتساقط على الميادين التي تنسج بسط الأرض والأزهار، وأما مساحاته فهي البرك التي تتجمّع فيها المياه، ويرسم الشاعر صورة جميلة لهذا المطر :

تَرَى الرِّيْحَ تَنْسِجُ مِنْ مَائِـــــهِ ... دُرُوعاً مُضَاعَفَةً أَوْ شَبَـــــكْ
كَأَنَّ الزُّجَاجَ عَلَيْهَا أُذِيْـــــبَ ... وَمَاءَ اللُّجَيْنِ بِهَا قَدْ سُبِـــــكْ

فكيف تنسج الريح المياه ؟ وكيف تجعلها دروعاً أو شبكاً ... ؟ . . . .

ألايعدُّ ذلك انحرافاً أسلوبياً في اللغة (ومما لاشكّ فيه أن عالم الشاعر قد لايتطابق مع الواقع، وليس مهماً أن يتطابق معه، لأن مهمة الشاعر الأساسية تكمن في قدرته على إقامة علاقات مع الأشياء التي لاتقام معها علاقات، وربما يعدُّ مثل هذا الأمر نوعاً من أنواع العبث وتشويه الأشياء بإعطائها خصائص وصفات وأشكالاً

---

(١) ديوان الصنوبري، ص ٤٨٤.

درّج : الريح تحرك الماء بهدوء. دبّج : زيّن ونقش. الحُبك : إجادة النسج. التكك : السراويل. الرّقم : الرّقمة .

مغايرة لطبيعتها المألوفة أو لخصائصها المعروفة، وهذا هو الانحراف عن المألوف ومنح اللغة مجالات لم يكن بامكانها أن تمتلكها، إلا بهذه الطريقة، وأن استبطان النص الشعري الذي يحتوي على الانحراف والقدرة على اكتشاف أهمية الماهيات الجديدة التي اكتسبتها الأشياء من الأمور المهمة)[1].

فعملية النسج من اختصاص الإنسان، والمنسوج من الماديات القابلة للنسج والحياكة، فالناسج هنا هو الريح القوة الفاعلة، والمنسوج هو الماء، وكذلك الريح تنسج الشبك، لقد شخّص الشاعر الريح، وجعلها قوة فاعلة، ومن هنا عملت الريح بفعل حركتها على السحب الحاملة للمياة بعد أن كانت متفرقة عملت على تجميعها وتقريبها وتوحيدها وتكثيفها لتشكّل جسماً واحداً متحداً كأنّه درعٌ قوي، أو أن هذه الريح جعلت من هذه الغيوم المتفرقة جسماً متشابكاً متداخلاً كأنه شبك منسوج، وإذا ما عدنا إلى دلالة الكلمة تنسجَ أدركنا مغزى هذا التشخيص، فالنسج عملية حياكة تتداخل فيها الخيوط معاً بصورة محكمة قويّة، وهذه السحب كأنها منسوجة ودروعٌ حصينة قوية متداخلة معاً، وليؤكد الشاعر هذه المتانة والقوة يقول :

كَأَنَّ الزُّجَاجَ عَلَيْهَا أُذِيْـــــبَ وَمَاءَ اللُّجَيْنِ بِهَا قَدْ سَبِيـــــــكْ

وتتجذر صورة تماسك السحاب والمياه من خلال هذه الصورة التي تعزّز تماسك السحب فكأن زجاجاً مصهوراً قد صُبَّ عليها، أو ماء فضةٍ قد سبك عليها.

وهذه المدينة التي يتشوق إليها الشاعر هي المدينة المفعمة بهذه الخيرات ذات الجوّ الرقيق الجميل :

هِيَ الجَوُّ مِنْ رِقَّةٍ غَيْـــــرَ أَنَّ مَكَانَ الطُّيُورِ يَطِيْرُ السَّمَـــــــكْ .

وفي ساحات هذه المدينة وميادينها ينتشر الزهر وقد انتظم كأنه النُّجوم، فتارة تراه متعانقاً مشتبكاً وتارة أخرى مفترقاً. ويرسم الشاعر لوحة فنية تشكيلية

---

(١) ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، ص ٥٧.

للمناظر الجميلة في حلب :

كَمَا دَرَّجَ الماءَ مَرُّ الصَّبَـــــا وَدبَّجَ وَجْهَ السَّمَاءِ الحَبَـــــــــكْ

فهذه الأزهار متسقة منتظمة كأنّها السّحب التي تسوقها الرياح بهدوء، وكأنها بجمالها وزينتها للأرض، نجومٌ تزركش وجه السماء وتزينه وقد أجيد نسجُها، وهذه الأزهار تشبه الثياب المزركشة المنقوشة التي ترتديها القيان وهكذا استحال الشاعر إلى فنّانٍ بارع (والشاعر يستحيل عند وصف الطبيعة فناناً تشكيلياً يرسم لوحات فنية عن طريق القول وبمعنى آخر نراه يجعل المكان عنصراً رئيسياً في عمله الفني)[1].

وحلب المدينة الحبيبة للصنوبري فهي وطنه المألوف الذي لايضاهيه وطن :

سَقَى حَلَباً سَاقِي الغَمَامِ وَلا وَنَـى يَرُوحُ عَلَى أَكْنَافِهَا وَيُبْكِـــــــرُ

هِيَ المَأْلَفُ المَأْلُوفُ والمَوْطِنُ الذِي تَخَيَّرتُه مِنْ خَيْرِ مَا أَتَخَيَّـــــــرُ

صَحِبْتَ لَدَيْهَا الدَّهْرَ، والدَّهْرُ أَبْيَضٌ وَنَادَمْتَ فِيْهَا العَيْشَ، والعَيْشُ أَخْضَـــرُ

لَنَا فِي بَعَاذِينٍ مَصَيْفٌ وَمَرْبَـــعٌ وَفِي جَوِّ بَاصَفْرَاءَ مَبْدىً وَمَحْضَـــرُ

رِبَاعٌ بَنِي الهِمَّاتِ حَيْثُ تَشَاءَمُـوا لِيَعْرِفَ مَعْرُوفٌ وَيُنْكِرُ مُنْكِـــــرُ

تَرَى تُرَبَاً شَتَّى : فَتُرْبٌ مُصَنْدَلٌ يُنَافِسُهُ فِي الحُسْنِ تُرْبٌ مُزَعْفَـــرُ

وَرَوْضاً تَلاقَى بَيْنَ أَثْنَاءِ نَبْتِـــهِ مُمَسَّكٌ نَوْرٍ يُجْتَنَى وَمُعَنْبَـــــرُ[2]

يستهلّ الشاعر أبوبكر الصنوبري هذه القصيدة بالدعاء لمدينة حلب التي يتشوّق إليها بالخير والسقيا. وإذا كان المطر والماء سبب الحياة ومصدر الخير والعطاء، فإنّ الشاعر جعل حنينه إلى هذه المدينة مركزاً إلى أرضها التي تحتضن المطر فينمو الزرع فتلبس حلّتها الزاهية الخضراء. ومن هنا نجد أن هناك توافقاً بين مطلع القصيدة

---

(١) دلالة المكان في مدن الملح، لعبدالرحمن منيف، محمد شوابكه، ص ١٠.

(٢) ديوان الصنوبري، ص ٤٧٩.

بعاذين : من قرى حلب. انظر : معجم البلدان، ٥٢١/١. الونى : الضعيف الهبوب.

باصفراء : قرية كبيرة في شرقي الموصل كثيرة البساتين. والكروم، بجيء عنبها في وسط الشتاء، انظر : معجم البلدان، ٢٢٤/١.

والأبيات التالية، فإذا كان مطلعها دعاءً إلى الله بأن يسبغ نعمة المطر على أرض حلب في الصّباح والمساء وفي كل الأوقات، فإنّ مايلي هذا الدّعاء شوقاً وحنيناً، إلى أحياء مدينة حلب وقراها، فهي مكان الاصطياف يحج إليها الزائرون لما يلقون في مجالسها ومنتدياتها ومنتزهاتها من جوٍّ جميل، كما يقصدها الناس في فصل الرّبيع حيث الخضرة الجميلة والأزهار اليانعة والورود ذات الروائح العطرة والرياض التي تبهر الناس بمناظرها الأنيقة الجميلة، ومن هنا حَقّ للشاعر أن يتخيّرها موطناً يعشقه ويهيم في ربوعه ومنتدياته.

هِيَ المَألَفُ المألوفُ والمَوْطِنُ الذي ... تَخَيَّرتُهُ مِنْ خَيْرِ مَا أَتَخَيَّرُ

وتُعَدُّ قرية بعاذين من أحياء مدينة حلب محطّ الأنظار في فصلي الصيف والرّبيع، وقد ذكرها الشعراء وتغنّوا بمناظرها الخلاّبة حيث النوّار والأزهار المتفتّحة.

وبطياس والصالحية من القرى المحبّبة لدى الصنوبري فهي موطنه المفضّل[1].

وأما تميم بن المعز لدين الله الفاطمي (ت ٣٧٥هـ) فيشكلّ لوحات فنية مؤنسنة في حنينه إلى قصر المعشوق :

يَا أيُّها المَعْشُوقَ لا فَارقَتْ ... رُبَاكَ أَنْوَارٌ وَإشْرَاقُ
فَكُلُّ مَعْشُوقٍ لَهُ عَاشِقٌ ... وَالنَّاسُ طُرّاً لَكَ عُشّاقُ
كَأنّما الحُسْنُ بِلألائِهِ ... عَلَى تَرَى أَرْضِكَ مُهْرَاقُ
وَكُلُّ عَيْنٍ بِكَ مَفْتُونَةٌ ... وَكُلُّ قَلْبٍ لَكَ مُشْتَاقُ
إِذَا رَنَا نَرْجِسُكَ المُشْتَهَى ... بِأَعْيُنٍ فِيهِنَّ إِطْرَاقُ
كَأَنَّمَا فَاجَأَهَا كَاشِحٌ ... بِكُلِّ مَا تَكْرَهُ سَبَّاقُ
فَابْيَضَّ فِيهَا لِمُفَاجَأَتِهِ ... مَحَاجِرٌ وَاصْفَرَّ أَحْدَاقُ
وَابْتَسَمَ النَّسْرِيْنُ مِنْ حَوْلِهَا ... فَهْوَ صَقِيلُ الثَّغْرِ بَرّاقُ
وَاسْتَيْأَسَ الآسُ مِنَ المُلْتَقَى ... فَهْوَ مِنَ الرِّعْدَةِ خَفَّاقُ
مُخْتَلِفُ الأَغْصَانِ فِي مَيْسِهِ ... إِذَا انْثَنَى سَاقٌ عَلَا سَاقُ

---

(١) ديوان الصنوبري ص١٨١-١٨٢. يقول الصنوبري في مطلع قصيدته :

ألا طربتَ إلى زيتون بطياس ... فصالحية ذات السّرو والآس

يَحُفُّه نَيْلوفَرٌ سَابِـــــــحٌ ... فِي المَاءِ لايَرْدِيْهِ إِغْـــــــرَاقُ

كَأَنَّمَا زَرَّتْ عَلَى رُوْسِـــــهِ ... مِنْ دَخَنِ الكِبْرِيْتِ أَطْـــــوَاقُ

تَخْدُمُه فِي السَّقْيِ نَاعُـــــورَةٌ ... مَرْهَاءُ لايَرْقَا لَهَا مَـــــاقُ

وَنَاعِمِ الخُضْرَةِ قَدْ أُلْبِسَـــــتْ ... مِنْه حِدَاقُ العَيْـــــنِ أَوْرَاقُ

كَأَنَّمَا جَمَّشَه عَاشِـــــقٌ ... أو نَالَه لِلدَّهْرِ إِرْهَـــــاقُ

وَأَخْجَلَ الوَرْدَ بُكَاءُ النَّـــــدَى ... فَاحْمَرَّ وَالحُمْرَةُ تُشْتَـــــاقُ

كُلُّكَ يَا مَعْشُوقُ مِمَا غَـــــدَا ... إِلَيْه كُلُّ اللَّحْظِ تَـــــوَّاقُ

كَأَنَّمَا رَوَّقَ مَافِيْكَ مِـــــنْ ... بَدَائِعِ الأَنْـــــوَارِ رَوَّاقُ

سَاوَيْتَ بَيْنَ الزَّهْرِ فِي نَبْتِـــــهِ ... كَأَنَّمَا لَحْظُـــــكَ وَرَّاقُ[1]

وفي حنينه إلى قصر المعشوق يرسم الشاعر لوحات فنية جميلة له ولمناظره الطبيعية، فيضفي عليها طابعاً إنسانياً حياً، متمنياً له دوام الضياء والإشراقة، وأن يبقى زاهياً بمناظره الخلاّبة الطبيعة التي تكسوه، ويجسّد الشاعر هذا القصر ويشخصه مضفياً عليه صفات إنسانية، كأنه إنسان معشوق أو محبوبة، فهوالمعشوق والناس عشّاقه ويؤنسنه بندائه كأنه إنسان يا أيها المعشوق. ويبلغ هذا القصر من الحسن والجمال ما يؤهله للشُّموخ والمباهاة، ويصور الشاعر هذا الحسن والجمال المتلألىء على أرض القصر كأنه ماء مصبوبٌ :

كَأَنَّمَا الحُسْنُ بِلأَلائِـــــهِ ... عَلَى ثَرَى أَرْضِكَ مَهْـــــرَاقُ

فالقصر بحسنه وإبداعه وجمال منظره المتلألىء الذي يبهر النفوس ويسرُّ الناظرين كأنّه قد أفرغ على ثرى القصر ماءً، هذا الحسن والإبداع يبعث على التقدير والإعجاب والافتنان فتهفو القلوب والأفئدة وتشتاق إلى حسنه، ويصوّر الشاعر

---

(١) ديوان تميم بن المعز لدين الله الفاطمي، تحقيق : محمد حسن الأعظمي، دار الثقافة بيروت، ١٩٧٠م، ص ٢٩٤-٢٩٥.

اللألاء : الإشراق والضياء واللمعان. مهراق : مصبوب. مرهاء : صفة مذكرها أمره، من مرهت عينيه ثمره مرهاً إذا اخلت من الكحل أو فسدت. رقأ الدمع والدم : سكن وانقطع. ماق العين وموقها : طرفها مما يلي الأنف، وهو مجرى الدمع من العين. جمشه : غازله وداعبه. أرهقه : أتعبه. تواق : شديد الشوق. زوّقه : زيّنه وحسّنه.

الإعجاب بهذه الورود والنرجس بصورة جميلة تنبيء عن شدّة انبهار الأبصار واختطافها :

إذا رَنَا نَرْجِسُكَ المُشْتَهَى ... بِأَعْيُنٍ فِيهِنَّ إِطْرَاقُ
كَأَنَّمَا فَاجَأَهَا كَاشِحٌ ... بِكُلِّ مَا تَكْرَهُ سَبَّاقُ
فَابْيَضَّ فِيهَا لِفُجَاءَتِهِ ... مَحَاجِرٌ وَاصْفَرَّ أَحْدَاقُ

يصور الشاعر نرجس القصر الجميل الحسن بأنّ له فاعلية وقوّة وتأثيراً في العيون، فحينما تحدق العيون بهذا الجمال فإنها تعود حاسرة كليلة منبهرة، كأنّما هي أمام عدوّ يقهر ويهزم، وهذه الفاعلية للنرجس تجعل العيون ضعيفة حاسرة الطرف لاتقوى على التبصّر والرؤية القوية لما تحدثه فيها من لمعان وبريق يخطف الأبصار، ويؤنسن الشاعر الطبيعة بما يصوّره تفتح النسرين وجماله حول القصر كأنه إنسانٌ يبتسم ويضحك وكأن للنسرين ثغراً براقاً لامعاً صقيلاً.

وَابْتَسَمَ النَّسْرِيْنُ مِنْ حَوْلِهَا ... فَهُوَ صَقِيْلُ الثَّغْرِ بَرَّاقُ

وحول القصر أشجارٌ فيها الأغصان المتشابكة المتداخلة كأنّها تشكّل غابة، وسيقانها تعلو بعضها بعضاً، وفي الأنهار والمياه نباتات مائية (النيلوفر) تسبح في الماء حيث تشكّل منظراً جمالياً يبعث على الأعجاب والاستحسان، وهذا النبات المائي لايفرق في الماء وكأنه يتقن السباحة، وحول القصر تجد هذه النواعير الجميلة التي تسقي الورود والأزهار فتجعلها دائمة الخضرة، وهذا الربيع الأخضر الناعم كأنما يجعل أحداق العيون تلبس منه هذه الأوراق الخضراء.

ويرسم الشاعر صورة جميلة لهذه الورود فحينما تتساقط عليها قطرات النّدى بخيراتها وكرمها، فكأننا تطرق خافضة في الأرض كأنّها تخجل (وما هذا التشخيص الا واحداً من مئات طرائق التعبير وأساليبه عند الشعراء يريدون بها إلا يقتصروا في أداء المعاني على مجرد سردة وبسطه بطريقة مستقيمة مباشرة لأنهم إن فعلوا كانوا يخاطبون العقل، ومهمتهم أن يشيروا بألفاظهم المختارة وصورهم

الجيدة كل ما يمكنهم أن يثيروه في نفس القراء من مشاعر وذكريات)[1].

وَأَخْجَلَ الوَرْدَ بُكاءُ النَّـــــدَى فَاحْمَرَّ والحُمْرَةُ تَشْتَـــــــاقُ

فالورد يخجل والندى يبكي، فقد شبّه الشاعر قطرات النّدى وهي تتحدّر على الأرض وتعانق الورد كأنّها دموع تُذرف فتتحدر على الوجنتين، وحينما تتساقط على الورد هذه القطرات يطرق إلى الأرض ويتدلّى كأنما هو إنسان يخجل فيرمي رأسه خجلاً، والخجل يسبب احمرار الوجه، وهذه الحمرة مظهرٌ من مظاهر الجمال فإليها تشتاق النفوس وتحنّ، وكأنما هذه الورود بخجلها تتلوّن باللون الأحمر.

وتتضح مماسبق جماليات القصيدة من خلال رسم لوحات فنية لقصر المعشوق الذي بدا وكأنه صورة فتاة حسنة المنظر جميلة الوجه يزيدها جمالاً تلك المناظر الطبيعية التي تحوطها فتزينها بألوانها البيضاء والخضراء، ويبدو المكان (قصر المعشوق) جميلاً حسناً بأنسنة النباتات التي تتحوّل من السكون والصمت إلى الحركة، فالنّسرين يبتسم، والورد يخجل والنّدى يبكي، والقصر له لحظ. وقد قَدَّمت هذه اللوحة الفنية القصر في أروع جمالياته بتحويله إلى مشهدٍ نابضٍ بالحركة،ورنا النرجس، وانثناء الساق، والنيلوفر السابح في الماء، وبُكاء الندى ...، كما أن هذه اللوحة زاخرة بالصُّور الشمية : دخن الكبريت، بُكاء الندى ...، وهذه اللوحة الفنية تبدو كأنها صورة أبدعها رسام واعٍ بين ألوانه وأصباغه وليس أضيرّ في ذلك. فالعلاقة بين الشعر والرّسم علاقة لاينكرها أحد[2].

ولعلّ فيما مضى من الصُّور الفنية يقف دليلاً على تلك العلاقة التلازمية بين مختلف الفنون، العمارة، الرّسم، والشعر، إذ يقوم الفنان بتحميل موجودات الطبيعة شحناته الانفعالية الذاتية حيالها، وسيقوم ضمن اجتهاداته بتذويب تلك الموجـــودات

---

(١) فنون الأدب، تشارلتن، ترجمة : د. زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ط٢، ١٩٥٩م، ص ٩٤.

(٢) قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور)، د. عبدالغفار مكاوي، سلسلة عالم المعرفة، ع ١١٩، تشرين الثاني، ١٩٨٧م، ص ٥-١٠.

في داخله ليعاود تشكيلها من جديد في تنظيم تركيبي ذاتي، وقس على ذلك الشعراء الذين يقومون برسم الحياة عن طريق تحويلها، لا عن طريق نقلها، ومن هنا يمكن القول، إنّ للعمارة بصفة خاصة، وللفن بصفة عامة مهمة الكامير الروحية لا الميكانيكية. وأن على الفنان أن يمتلك لقدراته أكفأ عناصر التعبير التي تمنح صياغاته معنىً فنياً ...[1]. ويتشوّق ابن عُيينه في مقطوعته[2] إلى مدينة البصرة ويصفها بالجنة، وجمالها يفوق كل الجنان، فما جنةٌ من جِنان الدُّنيا تُقارن بها، فلا تقدَّر بثمنٍ أو قيمة، وإذا كانت كذلك فإنه لايرضى بها بديلاً، فغدت مألفه والجنّة المحبّبة إليه، فاتخذها مكاناً يستقرُّ فيه، فاطمأن قلبه إليها وسكن، ففي مياهها ترى السُّفن تمخر عُبابها وتشقُّها مقبلة كأنها النّعام، وترى النّعام في ساحاتها وبرّها كأنها سُفُن. هذه الصُّورة الجميلة التبادلية في حركة المشبّه والمشبه به : السُّفن كالنّعام. والنّعام كالسُّفُن، هذه الصورة تسترعي الانتباه والتوقُّف، لبيان وجه الشبه، فالنّعامة : طائرٌ كبير الجسم طويل العُنُق، قصير الجناح شديد العدو وهو مركّب من خلقة الطير والجمل[3]. وعلى هدي هذا التعريف يمكن بيان وجه الشّبه بين السفينة والنّعامة. على أنه في الحجم والسُّرعة، فكلاهما يتميّزُ بالضخامة وسرعة السّير والعدو.

ومن هنا يمكن القول : إنّ الشاعر ابن عُيينة يحنّ إلى هذه المدينة ذات المناظر الطبيعية البحرية منها والبريّة، ففي مياهها تسترعيك حركةُ السُّفن وهي مقبلة

---

(١) مقدمة في العلاقة بين العمارة العربية والفنون، محمد عبدالسلام العمري، ص ٣٨.

(٢) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، دار الثقافة بيروت، ٧٥٥/٢ ؛ وانظر : معجم البلدان، ٤٢٨/١.
يقول ابن عُيينه :

يا جَنَّةً فَاقَتْ الجِنَانَ فَمَـــــا ... تَبْلُغُهَا قِيْمَةٌ وَلاَ ثَمَـــــنْ
أَلِفْتُهَا فَاتَّخَذْتُهَا وَطَـــــنَاً ... إِنَّ فُؤَادِي لِمِثْلِهَا وَطَـــــنْ

ابن أبي عيينه : يكنى أبا جعفر، وأبو عُيينة ابن المهلب بن أبي صفرة، انظر الشعر والشعراء، ٧٥٠/٢. وكنيته أبو المنهال، انظر : طبقات الشعراء، ابن المعتز، تحقيق : عبدالستار أحمد فراج، دار المعارف بمصر، ط٤، ١٩٥٦، ص ٢٨٨.

(٣) المعجم الوسيط، مادة نعم.

مُسرعة ترى عنقها الطويل مُرسلاً كأنه عُنُقُ النّعامة، ويلفت انتباهك سرعة السفينة كأنها نعامةٌ تشتد في سيرها، وكذلك الحال بالنسبة للنّعامة.

ب- مغاني المدينة ومقاصفها وأديرتها :

لقد حنَّ الشعراء وهم في بلاد الغربة إلى مُدنهم، فتارة يذكرون المدينة باسمها وتارة أخرى يذكرون محلاّتها أو أحياء منها أو أديرتها، وحنين الشاعر إلى المدينة هنا يتمحور حول أيامه الجميلة وذكرياته العطرة في ربوعها حيث مجالس اللهو والغناء والطرب والقيان وشُرب الخمر في الأديرة والحانات، ويبلغ من خلالها الشاعر النشوة والفرح والسرور والطُّمأنينة.

وكانت متنزهات بغداد وأنديتها ومجالسها مسارح يحنّ إليها الشعراء لما لهذه المجالس من مكانة في نفوسهم، فقد أمضى مطيع بن إياس (ت ١٦٦هـ) يوماً في بغداد وقد شرب منه الخمر واستمتع بغناء حوراء جميلة.

ويتذكّر الشاعر في هذه المقطوعة[1] أيامه ببغداد، هذه المدينة تبدو مشرقة الصّورة عند الشاعر لما تتمتّعُ به من حلو الأيام في أحيائها وحاناتها، فله يوم ببغداد قد نعم به وفرح ببيتٍ قد غنّت فيه حوراء العيون، وكؤوس الخمرة تُشرب كأنها نجوم مضيئة في الليالي الحالكات، هذه الكؤوس يتداولها النّدامى فيما بينهم ويقدّمها ساقٍ ذو خبرة بشؤونها يمزجها تارة أخرى ويقدمها خالصة دون مزج :

---

(١) شعراء عباسيون، مطيع بن إياس، سلم الخاسر، أبو الشمقمق، غوستاف فون غرونباوم، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٩، ص ٣٧

يقول مطيع بن إياس في مقطوعته :

وَيومٍ بِبَغْدَادَ تَمِمْنَا صَبَاحَهُ ... عَلَى وَجْهِ حَوْرَاءِ المَدَامِعِ تَطْرَبُ

بِبَيْتٍ تَرَى فِيْهِ الزُّجَاجَ كَأَنَّهُ ... نُجُومُ الدُّجَى بَيْنَ النَّدَامَى تَقَلَّبُ

يُصَرِّفُ سَاقِيْنَا وَيَنْطِبُ تَارَةً ... فَيَا طِيْبَهَا مَقْطُوبَةً حِيْنَ يَقْطِبُ

عَلَيْنَا سَجِيقَ الزَّعْفَرَانِ وَفَوْقَنَا ... أَكَالِيْلَ فِيْهَا الياسَمِيْنُ المُذَهَّبُ

فَمَازِلْتُ أَسْقَى بَيْنَ صَنْجٍ ومِزْهَرٍ ... مِنَ الرَّاحِ حَتَى كَادَتِ الشَّمْسُ تَغْرُبُ

يصرّف : يقدّم الخمرة خالصة دون مزج، ينطب : يمزج.

يُصرّف ساقينا ويقطب تـــــــــارة فيا طيبها مقطوبة حين يقطـــــــــب

ويستمتع الشاربون بهذه الخمرة حين تُمزج بسحيق الزعفران، وقد تناثرت فوق رؤوسهم أكاليل الورود والياسمين ذي اللون الذهبي، والشاعر يستقي من هذه الخمرة وسط المغنين الذين يعزفون على آلات الصّنج والعود (المزهر) فيمضي سحابة يومه على هذه الصُّورة إلى أن تقترب الشمس من المغيب.

ويصوّر أبو نواس (ت ١٩٨هـ) الشاعر الثائر على تقاليد القصيدة التراثية، من خلال قصائده «المدينة» التي تشكّلت في ذاكرته ووجدانه بأنها موطن لهوه وذكرياته ملذاته ومجالس شرابه :

لاتَبْكِ رَسْمًا بِجَانِبِ السَّنَـــــدِ ولاتجُدْ بالدُّمُوعِ للجَـــــــرَدِ
ولاتُعَرِّجْ عَلَى مُعطَّلَـــــــةٍ وَلَا أَثَافٍ خَلَتْ وَلَا وَتَـــــــدِ
وَمِلْ إِلَى مَجْلِسٍ عَلَى شَـــــرَفٍ بِالْكَرْخِ بَيْنَ الحَدِيْقِ مُعتَمَـــــدِ
مُمَهَّدٍ صَفْقَتْ نَمارِقُـــــــهُ فِي ظِلِّ مُعرَّشٍ خَضِـــــــــدِ
قَدْ لَحِفَتْكَ الغُصُونُ أَرْدِيَـــــةً فَيَومُكَ الغَضُّ بِالنَّعِيْمِ نَـــــدِي
ثُم اصْطَبِحْ مِنْ أَمِيرَةٍ حَجَبَـــتْ عَنْ كُلِّ عَيْنٍ بِالصَّونِ والرَّصَـــــدِ
لَمْ يَرَهَا خَاطِبٌ فَيَمْنَعَهَـــــــا وَلَا دَعَاهُ لَهَا أَخُو فَنَـــــــدِ
مَحْجُوبَةٌ فِي مَقِيلِ حَوْبَتِهَـــــا تِسْعِيْنَ عَامًا مَحْسُوبَةَ العَـــــدَدِ
بَيْنَ فَسِيلٍ يَحُفُّهَا خَضِـــــلٍ وَبَيْنَ آسٍ بالرَّيِّ مُنْفَـــــــرِدِ
فِي كُلِّ يَوْمٍ يَظَلُّ قَيِّمُهَـــــا مُكَبَّلًا كالأَسِيْرِ فِي صَفَـــــدِ
مُزَمْزِمًا حَوْلَهَا وَمُرْتَنِمًـــــا يَرْجُو بِصَونٍ لَهَا غِنَى الأَبَـــــدِ
حَتى بَذَلْنَا بِعِقْرِهَا مِائَـــــةً صَفْرَاءَ تَبْدُو بِكَفٍّ مُنْتَقِـــــدِ[1]

---

(١) ديوان أبي نواس، شرح العسيلي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص ١٥٩-١٦٠.
الرسم : ما تبقى من أثر الدار. السّند : ما قابلك من الجبل وعلا من الصخ. الجرد : القفر. المعطلة : الأرض المقفرة. عرّج : مال. الأثافي : حجارة الموقد. الحديق : البستان.

يبدأ الشاعر قصيدته هذه بالثورة على مقدّمات القصيدة التقليدية وأشكالها الفنية. وتظهر هذه الثورة من خلال صياغة رؤية جديدة للحياة والإنسان، ومن هنا فتجاوز الأسلاف في شكل القصيدة وأساليبها لم يكن هو الهدف فحسب، بل تعدى ذلك إلى محاولة صياغة تصوّرات معارضة للكون والإنسان، إذ جاء ذلك بعد تخلق الإحساس بعدم الرضا عما هو كائن أو ثابت، فمثل هذا الإحساس يفجّر الوعي بضرورة التغيير ويقود إلى الحداثة، وتأكيد صلة الشعر بعلاقات جديدة في الواقع، مما ترتب عليه إعادة النظر في عمود الشعر القديم ومحاولة نفي مقدمته الطللية والبحث عن أشكال جديدة للصياغة تتواءم مع إيقاع واقع مختلف، ومن هنا أصبحت الخمرة عند أبي نواس رمزاً للحياة الجديدة[1].

وتتمحور هذه القصيدة حول لونين متغايرين يقعان في مكانين مختلفين وزمانين متغايرين، أما الكون الأول من خلال هذه الألفاظ وما تحمله من دلالات وإشارات : لاتبك رسماً، ولاتجد بالدّموع، ولاتمرّج، فالشاعر يقف موقف الرافض المتمرّد على الآثار الدارسة القديمة من خلال أداة النفي لا، إذ يرفض البكاء على رسوم الدّيار وعلى الصحراء وآثار الأطلال، كما يرفض المرور على هذه المواطن، وإذا كان الشاعر رافضاً لهذه الآثار والدّيار والتحسر عليها، لأنها لاتشكّل في ذاكرته أي رصيد أو مرجعية يهنأ بها ويطمئن، فإنه من موقف آخر يطلب من صاحبه أن

---

* النمارق : واحدتها النمرقة وهي الوسادة. المعرّش : المرفوع الدوالي. الخضد : الضعيف النبات. لحفتك : ألبستك وغطتك كاللحاف. الفند : الخطل في الرأي والفعل. المقيل : موضع القيلولة. الحوية : الإثم. الحرور : الحرّ الفسيل : واحدتها الفسيلة وهي النخلة الصغيرة. الخضل : الندى اللين. الآس : ضرب من الورد. الصفد : القيد. الزمزمة : تراطن العلوج عند الأكل. المرتنم : المترنم. عقرها : شربها.

ويتشوق أبو نواس إلى قرية "التُفْص" الواقعة بين بغداد وعُكبر، حيث مجالس لهوه وشرب الخمر.

يَا طِيْبَنَا بِقُصُورِ التُفْصِ مُشْرِفَةً ... فِيْهَا الدَّسَاكِرُ وَالأَنْهَارُ تَطَّـــــــرِدُ

ديوان أبي نواس، ص ١٥٤

(١) قراءة التراث النقدي، د. جابر عصفور، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩١م، ص ١٠٨-١٠٩.

يعرّج على مكان آخر يجد فيه ضالته وغايته، (فدعواه إلى الخمر رمزاً للجديد، كما كانت الأطلال رمزاً للقديم الذي ثار عليه)[1].

وَمِلْ إِلَى مَجْلِسٍ عَلَى شَرَفٍ بِالْكَرْخِ بَيْنَ الحَدِيْقِ مُعتَمَدِ

والشاعر ينطلق من رؤية جديدة تتواءم ومعطيات العصر الجديد، العصر العباسي الذي شهد ثورة على الأطلال، وجاء بعالم جديد يغاير معطيات الماضي : فقد ركزّ الشاعر على معطيات الحضارة الجديدة (الخمرة) ومجالسها والمتنزهات التي تشرب فيها، وإذا كان أبو نواس قد رفض البكاء على الماضي وعالمه الدارس وأطلاله، فإنه هنا وجد البديل الذي يعوّض عن الأطلال وحياتها، فلم البكاء على آثار دارسة ؟ وأبو نواس حينما ذكر الأماكن التالية : جانب السّند، معطّلة وما يتبعها من الآثار مثل : الأثافي، الوتد، أخذ يذكر ما يُقابلها من عناصر حضارية جديدة قادرة على الوقوف أمام آثار البداوة والتخلّف، ومن هذه المظاهر الحضارية الجديدة : البُعد المعماري المادي «الكرخ» والحدائق الجميلة ذات الأشجار والنباتات المنظّمة، فيشعر الإنسان في ظلالها بنضارة الحياة ورغد العيش إذ يلتحف الأغصان أردية له، إنه التصادم بين حضارتين، البداوة والحضارة، فالشاعر يرفض البداوة ويقبل على معطيات حضارية جديدة، ويغرق في وصفها والتلذذ في عوالمها، إذ أنه مال عن حديث الأطلال الدراسة التي لم تأخذ منه سوى بيتين من الشعر، ثم اتّجه إلى الإسهاب في الوقوف على البديل الآخر والعالم الجديد الذي يطفح باللهو والطرب وملذات الحياة : ويتجه الشاعر إلى عالم الخمر في ظلال الأشجار الوارفة الظلال ويسترسل في وصفها وبيان جمالياتها فهي معتقة محجوبة لم يمسسها أحد ومن هنا (فأبو نواس شاعر متحضرٌ يرى في حياة الحاضرة مثله، وهو واقعي يريد أن يذهب في الشعر مذهباً يصل بينه وبين الحياة التي يحياها في بيئته المتحضرة الناعمة المسرفة في اللين والخصب، وهو لذلك يجفو حياة البادية، وبخاصة ما مثّلته

---

(١) القيم الفنية المستحدثة في الشعر العباسي، من بشار إلى ابن المعتز، ص ٢٥٢.

منها حياة الأعراب الذين كانوا ينزلون الحاضرة ببضاعة من الشعر المكذوب ....)[1].
ولأبي نواس بعض القصائد في الحنين إلى المدينة[2].

ولعل حنين أبي نواس إلى بغداد والتخلص من الطللية كأن مؤشراً على الاهتمام بمعطيات العصر والحضارة الجديدة (فنفسه تعشق الجمال وتتعلق به، وكان يريد في ثورته على المطالع التقليدية أن يلفت معاصريه إلى مجتمعهم الجديد وحياتهم التي أصبحت مغايرة لحياة سابقيهم ... فأبو نواس كان يهدف إلى غاية واحدة هي الالتفات إلى الحضارة الجديدة والاستمتاع بها ...)[3].

وإلى أحياء مدينة بغداد : «قطربّل والكرخ» يبعث الشاعر بشوقه وحنينه، إذ امتزجت حياته بالخمرة في هذه الأمكنة التي تشكل بُعداً حيوياً في حياة الشاعر، فتظهر جماليات المكان من خلال ارتباطه بعنصر الحيوية والنشاط «الخمرة».

عَفَا المُصَلّى، وأقْوَتِ الكُثُبُ ... مِنّيَ، فالرُّبَدانِ، فاللُّبَبُ
فالمَسجِدُ الجَامِعُ المروءةِ والـ ... ـدّينِ عَفَا، فَالصِّحانُ، فالرُّحَبُ
مَنَازِلٌ قَدْ عَمَرْتُهَا يَفَعَاً، ... حَتى بَدَا فِي عِذارِيَ الشَّهَبُ
فِي فِتْيَةٍ كالسُّيوفِ، هزَّهُمُ ... شَرْخُ شَبَابٍ، وَزانَهُمْ أَدَبُ
ثُمَّ أَرَابَ الزَّمانُ، فَاقْتَسَمُوا ... أَيْدِي سَبَا فِي البِلادِ، فانْشَعَبُوا
لَنْ يَخْلِفَ الدَّهْرُ مِثْلَهُم أَبَداً ... عَلَيَّ، هَيْهَاتَ شَأْنُهُمْ عَجَبُ
لَمّا تَيَقَّنْتُ أَنَّ رَوْحَتَهُم، ... لَيْسَ لَهَا مَا حَيِيتُ مُنْقَلَبُ

---

(١) قراءة جديدة لأبي نواس، جهاد فاضل، مجلة الفكر العربي، نظرية الأدب والنقد الأدبي، ع ٢٦، السنة الرابعة، ١٩٨٢م، ص ٢٥٩.

(٢) ديوان أبي نواس، ص ٥٦٩-٥٧٠.

(٣) القيم الفنية المستحدثة في الشعر العباسي، د. توفيق الفيل، ص ٢٠٢ ؛ ولأبي نواس مقطوعة يتشوق فيها إلى بغداد ومطلعها :

سُقْيَا لِبَغْدَادَ وَأَيّامِهَا ... إِذْ دَهْرُنَا نَطْوِيهِ بِالتَّصْفِ

انظر : ديوان أبي نواس، ص ٢٥٩.

أَبْلَيْتُ صَبْرًا، لَمْ يُبْلِهِ أَحَـــدٌ، وَاقْتَسَمَتْنِي مَآرِبٌ شُعَـــــــــبُ[1]

تتمحور قصيدة أبي نواس حول ثنائية الزّوال والبقاء المرتبطين بالزّمان والمكان، ويأتي الفعل «عفا» مرتبطاً بالمصلّى والكثب والمربدين واللبب والمسجد الجامع والصحان والرحب والمنازل، كإشارة إلى اندثار هذه الأمكنة وزوال فاعليتها وتأثيرها ذي الطابع القداسي والديني حيث الخشوع والصلاة والتعبّد وكذلك الحسّ اللغوي، بما يوحيه المربد كونه سوقاً أدبياً لغوياً كان يزخر بالمساجلات الأدبية واللغوية، وكان يقصده الشعراء واللغويون ليشكّل ملتقى لهم وساحة يتبارون فيه ويتنافسون، وهذا الزوال والعطاء المكاني يرتبط به الزوال الزماني، فالشاعر كان يعيش زمن الصّبا في هذه الأماكن وله فيها الذكريات حيث مجالس الصحب وعالم الرحب،

.. وهذا العالم الزماني يغدو في حكم الزّوال والعفاء لما يفعله الزّمن من تفتيت الشّمل والأصحاب وتفريقهم في شتى مناحي الأوطان. إنه المكان الضائع والزمن المنصرم الذي يصعبُ استعادته. (هذا العالم يصبح عرضة للزمن، يصبح موضوعاً هشاً يفتته الزمن في عبوره، فيصدع الشمل، وينفي الصحب في أقاصي البلاد، وتغرق الذات في إدراك عميق اللانهائية النفي والتشرّد ولاستحالة استعادة الزمن الضائع أو الصحب المشتتين، وأمام هذا الإدراك لاتنهار الذات، بل تكتسب

---

(١) ديوان أبي نواس، ص ٢٩-٣١.

عفا: درس. أقوت: عفت آثارها. الكثب: واحدها الكثيب وهو التل من الرمل،المربدان واللبب: موضعان في البصرة. الصحن: من الدار هي ساحتها. الرحب: الواسع، والظن الأقوى أن الصحان والرحب هما موضعان بدليل قوله من بعد «منازل قد عمرتها ....». عمرتها: سكنت فيها. اليفع واليافع: من قارب العشرين من عمره. العذار: جانب الخدين (عند السالفين). الشهب: بياض يشوبه سواد (رمادي). الشرخ من الشباب: أوله وأفضله. زانهم: حلاهم وحبّبهم. أراب: نزل بالريبة بمعنى أصابتهم الخطوب. أبدى سبا: متفرقين نسبة إلى تمزق قبيلة سبأ بعد انفجار سد مأرب. انشعب: تفرق إلى شعب. يخلف: يعوض، يأتي يخلف يوضّ وبدل. شأنهم: حالهم. تيقنت: تأكدت. روحتهم: الواحدة من الرواح وهو الذهاب. منقلب: عودة ورجوع. أبليت: جعلته بالياً بمعنى أفنيت. مآرب: أهواء وغايات. شُعَب: متفرقة.

لنفسها صلابة داخلية عميقة رغم تمزيق الانفعالات لها، وفي صلابتها تتجوهر في كون بديل مطلق. كون يشكل طرفاً نقيضاً للكون الذي تفتّت وتمزق وانهار وتبدأ حركة الكون البديل، حركة الخمرة بالتبلور ...»[1].

وتشكّل الخمرة عالماً جديداً وكوناً مغايراً لعالم الاندثار والزوال، فهي البديل الذي يحقق آمال الشاعر وأمانيه، والكون المتماسك الذي يقف كبديل للعالم المنهار، وهي الأم التي يقبل إليها الشاعر في قطربل والكرخ فيحنّ إليها. ولكن هذا العالم اللاهي الماجن بمجالسه لايؤسس لنشوة مطلقة، فسرعان ما يتخلّله بعد مأساوي، فحمائم هذا العالم كأنّهن في مأتم تندب وتصرخ، وتتحوّل الذات إلى طفل رضيع يحبو إلى الرّضاع :

فَقُمْتُ أَحْبُو إِلى الرّضَاعِ، كَمَـا تَحَامَلَ الطِّفْلُ مَسَّهُ سَغَـبُ

والفعلان أحبو، وتحامل يشيران إلى الحرمان والرغبة في الرضاعة والأرواء، (وتتحرك القصيدة الآن لتخلق مباشرة طرف النهاية، والرجولة والمتعة الجنسية النابعة من عنف امتلاك الرجل للأنثى وافتضاضه لها، فالرضيع الذي يحبو هو الذي يتخيّر الآن، بكل ما في التخيّر من وعي ونضج وهو يتخير بنت دسكرة التي تقف نقيضاً لعالم التراث الذي عفا، فتشكّل القصيدة ثنائية ضدية أخرى هي ثنائية العفاء/البناء، الصحراء/ المدينة. القديم البالي/الجديد المتفجر بالحياة، والخمرة الأم تظهر الآن في احدى تحولاتها الجوهرية : الخمرة العذراء إلا أن عذريتها وبكوريتها ليستا تجسيداً للحداثة الزمنية وحدها، بل للألية المتجددة فهي بنت، لكن السنون والحقب عجمتها، أي أنها في ذاتها توحد جوهر الزمن، فهو قديم وهو مستمر متجدد متجوهر كل لحظة، ومقابل حبو الرضيع إلى ثدي الأم ينتصب الان عنف الرجل بازاء العذراء، فهو يهتك عنها في حركة انفعالية شبقية حادة حريرها الذي يحجبها، حريرها الذي

---

(١) جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر. د. كمال أبو ديب. دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص ٢٢٢-٢٢٢.

صنعته يد الحداثة والحضارة لايد البداوة...»[1].

ويشير البيت التالي إلى لحظات النشوة والإبتهاج حيث يخترق الرجل جسد العذراء برماحه فيسيل الدم (توجأت)، لكنّ هذا الذبح ليس تدميرياً بل ذبحٌ ينجمُ عنه فعل النشوة وتجليات الروّح :

ثُمَّ تَوَجَّأْتُ خِصْرَهَا بِشَبَـــــا لِأَشْفَى، فَجَاءَتْ كَأَنَّهَا لَهَـــــــبُ

فجاءت كأنها لهب، مؤشر على الفعل التحويلي من زمن العتمة والقسوة إلى عالم النشوة والضوء والبهجة.

ويضيف الشاعر إلى الخمرة تلك الأواني الذهبية التي يحمل بها الخمر (والذهب يتجاوز الزمن محتفظاً ببريقه ونضارته على عكس الأطلال والمصلّى والكُتُب والمربد التي لم يستطع أي منها تجاوز الزمن فاندثر وعفا، ثم إنّ الآنية الذهبية تجسّد لازمنية الفعل الإنساني في الصور المنقوشة عليها، والفعل الإنساني هنا هو فاعلية فنية تصويرية تناقض روح التراث الديني وتبلغ مناقضتها لروح هذا التراث حدّها الأسمى في كونها خلقت صوراً ترتبط بتراث ديني بديل هو تراث المسيحية : الصلب والرهبان)[2].

ويختتم الشاعر قصيدته بما يمارسه القساوسة من تلاوة الإنجيل حيث يستظلون بعالم الخمرة التي تصبح سماءً لهم فيها النجوم والأضواء، وهذه الصورة الخمرية كأنها لاكيء مشعة تقذف بها هنا وهناك العذارى وهنّ في حالة النشوة والإبتهاج.

ومما سبق تتجلّى جماليات المدينة عند أبي نواس بعناصرها المختلفة المتمحورة حول اللهو والعبث. فالمكان الذي يحنّ إليه الشاعر لايبدو مجرّداً من عناصر الحياة والحيوية والنشاط، بل يظهر مندمجاً مع الأحداث التي تصنعه وتشكّله، ومن المظاهر الجمالية للأحداث التي ارتبطت برؤية أبي نواس للمكان (الخمرة، الخمّار،

---

(١) جدلية الخفاء والتجلي، د. كمال أبو ديب، ص ٢٢٣-٢٢٤.

(٢) المصدر نفسه ص ٤٤٥.

الساقي، الندمان، مجلس الخمر، العلاقة بين المتنادمين أوعية الخمر وأوانيها، وكذلك القصة في الخمريات. (ولمجلس الخمر في خمريات أبي نواس اهتمام خاص سواء من حيث عناصره البشرية من ندمان وسقاة وساقيات ومغنين ومغنيات أو من حيث عناصره المادية كأدوات الخمر من زقاق وجرار ودنان، هذا إلى مايجري على جميع هذه العناصر من أحوال وملابسات على أن الغالب أن تنعقد مجالس الخمر حيث تجمع بين لذة الشراب وجمال المشهد ومتعة الحب، فهذا هو المثلث الجمالي عند أبي نواس والذي كان يشكل الجوّ العام لنظم الشعر[1].

وحينما تستقرأ قصائد أبي نواس التي يبثّ فيها حنينه إلى المدينة فإنها تعكس رؤية جمالية للمكان يبعْديها البشري والمادي، فيظهر المكان مكتظاً بالعنصر البشري متعدد المسؤوليات : الضّيف طالب اللهو والخمر وزملاؤه الآخرون. وصاحب الحانة أو الدّير والغلمان والسّقاة والمغنيين والمغنيات وأهل الطرب، والخمّار الذي قدّمه أبو نواس بكل التفاصيل للإحاطة بما يتعلّ به من خَلق وشكل ولون وجنس وملبس .... ويرسم أبونواس صورة حية واقعية للعنصر المادي حيث يقدّم الخمرة بشتى

---

(١) حركة الشعرالعباسي في مجال التجديد بين أبي نواس ومعاصريه، د. حسين خريس، مؤسسة الرسالة بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ٦٠/٢.

ثمّ تَوَجّأت خَضْرها بشبا لـــــــــــ ... ـأشْفى، فَجاءتْ كأنّها لَهَـــــــــبُ

فاستَوْسَقَ الشّرْبُ للندامى، وأجْـــــــــ ... ـرَاها عَلَيْنَا اللّجَيْنُ والغَـــــــــرَبُ

أقولُ لمّا تَحاكَيا شَبَهـــــــــــاً : ... أيُّهما، للتّشابُـــــــــه، الذّهَبُ

هُمَا سَواءٌ، وفَرْقٌ بَيْنَهُـــــــــما ... أنّهُمَا جَامِدٌ، ومُنْسَكِـــــــــبُ

مَلْسٌ، وأمْثالُها مُحَفّـــــــــرَةٌ، ... صُوِّرَ فيها القُسوسُ والصُّلُـــــــبُ

يَتْلونَ إنجيلَهم، وفوقَهُـــــــــم ... سَماءُ خَمْرٍ، نُجُومُها الحَبَـــــــبُ

كأنّها لُؤلُؤٌ تَبَـــــــــدّدَ ... أبْدي عَذارَى أفْضَى بِهَا اللّعِـــــــبُ

المعانـــــي :

توجـــأت : ضربـــت. الشبا : الحد من كل شيء. الإشفى : المخـــــرز. استوسق : تم واجتمع. اللجين : الفضة. الغرب : الذهب. تحاكيا : تماثلا. تبدده : تبعثره. أفضى به : بلغ وانتهى به إلي.

ديوان أبي نواس، ص ٢٩-٣١.

مسمياتها، ويذكر أوانيها وأوعيتها .... وتشكل هذه الصورة ببعديها البشري والمادي ما يسمّى بمجلس الشراب.

والكرخ عند علي بن الجهم متنزهه المحبّب فهي موطن لهوه وأُنسه ومسرح الحِسان ومجالس اللهوء يقول :

نزلنا بباب الكَرْخ أفضلَ مَنْزِلِ ... عَلى مَحْسِناتٍ مِنْ قِيانِ المُفَضَّلِ

فَلابُنِ سُرَيْجٍ وَالفَريضِ وَمَعْبَدٍ ... وَدائِعُ في آذانِنا لم تُبَدَّلِ

أوانِسُ ما فيهِنَّ للضَّيْفِ حِشْمَةٌ ... وَلا (رَبُّهُنَّ) بالمَهيبِ المُبَجَّلِ

يُسَرُّ إذا ما الضَّيْفُ قَلَّ حَياؤُهُ ... وَيَغْفُلُ عنه وهو غيرُ مُغَفَّلِ

(ويُكْثِرُ مِمَّا دَمَّ الوَقارِ وأهْلِهِ ... إذا الضَّيْفُ لم يَأْنَسْ ولم يَتَبَذَّلِ

ولا يَدْفَعُ الأيْدي السفيهةَ غَيْرَةٌ ... إذا نالَ حَظّاً مِنْ لَبوسٍ ومَأْكَلِ

(ويُطْرِقُ إطْراقَ الشُّجاعِ مَهابَةً ... لِيَطْلِقَ طَرْفَ الناظرِ المُتأمِّلِ)

فَأعْمِلْ يَداً في بيتِه وتَبَذَّلَنْ ... وإيّاكَ والمَولى وما شِئْتَ فافْعَلِ

(أشِرْ بِيَدٍ واغْمِزْ بِطَرْفٍ ولا تَخَفْ ... رَقيباً إذا ما كنتَ غيرَ مُبَخَّلِ)

وأعْرِضْ عن المصباحِ والْهَجْ بِذَمِّهِ ... فَإنْ خَمَدَ المِصباحُ فادْنُ وقَبِّلِ

وَسَلْ غيرَ ممنوعٍ وَقُلْ غيرَ مَسْكَتٍ ... وَنَمْ غيرَ مَذْعُورٍ (وقُمْ) غيرَ مُعْجَلِ

لكَ البيتُ ما دامَتْ هداياكَ جَمَّةً ... ودُمْتَ مَليّاً بالشَّرابِ المُحَسَّلِ

تُصانُ لكَ الأبصارُ عن كلِّ منظَرٍ ... ويُصْغى إليكَ بالحديثِ (المفصَّلِ)

فَبادِرْ بأيّامِ الشَّبابِ فَإنَّها ... تَفُوتُ وتَفْنى والغَوايةُ تَنْجَلي

وَدَعْ عنكَ قولَ الناسِ أتْلَفَ مالَهُ ... فُلانٌ فأمسى مُدْبِراً غيرَ مُقْبِلِ

هلِ العيشُ إلاّ ليلةٌ طَرَحَتْ بِنا ... أواخِرُها في يَوْمِ لَهْوٍ مُعَجَّلِ

سَقى اللهُ بابَ الكَرْخِ مِنْ (مُتَنَزَّهٍ) ... (إلى) قَصْرِ وَضّاحٍ (فَبِرْكَةِ) زَلْزَلِ

مَساحِبُ أذيالِ القِيانِ ومَسْرَحُ الـ ... ـحِسانِ ومأوى كلِّ خِرْقٍ مُعَذَّلِ

(مَنازِلُ لا يَسْتَتْبِعُ الغَيْثَ أهْلُها ... ولا أوْجُهُ اللَّذاتِ عنها بِمُعْزِلِ

مَنازِلَ لو أنَّ امرأ القَيْسِ حَلَّها لأقْصَرَ عن ذِكْرِ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ[1]

وفي هذه القصيدة يستدعي الشاعر ذكرياته الجميلة في مدينة بغداد (باب الكرخ).

نزلنا بباب الكرخ أفضلَ منزلٍ على مُحسناتٍ من قِيان المفضَّلِ

إلى أن يقول في خاتمة القصيدة :

سَقَى اللّهُ بَابَ الكَرْخِ مِنْ مُتَنَزَّهٍ إلى قَصْرِ وَضَّاحٍ فَبِرْكَةِ زَلْزَلِ

ولقد كان للشاعر في هذه المدينة أيامٌ وذكرياتٌ طواها في مجالس اللهو والطرب والغناء، فهي أفضلُ المنازل وأحبّها إليه لما تبعثه في نفسه من الطمأنينة والنشوة والسعادة. فهي منازل القيان المحسنات بغنائهنّ وطربهن المفضّل المحبّب. ويستذكر الشاعر أسماء المغنيين من ابن سريج والغريض ومعبد المبدعين بفنّ الغناء والطرب الذين كانوا يرتادون منازل الكرخ في مدينة بغداد. ويصوّر الشاعر مدى تعلّقه بهذه المجالس وحبّه لها على أنها ودائع في الآذان لاتتبدل، فإذا كانت الودائع مما ينبغي المحافظة عليها وعدم تبديلها أو الإهمال بها، فإنّ هذه الأغاني الجميلة التي

---

(١) ديوان علي بن الجهم. ص ٥٢-٥٥.

الكرخ : محلة مشهورة من محال بغداد. القيان : جمع قينة وهي الأمة المغنية، وقيل الأمة مغنية، وقيل الأمة مغنية كانت أو غير مغنية. ابن سريج والغريض ومعبد : من أشهر المغنين في العصر الأموي، يريد أنهم يعاشرون القيان ويجالسونهنّ. تبذّل : ترك التصاون. أطرق : أرخى عينيه ينظر إلى الأرض. الشجاع : الحية. المبخّل : البخيل الشديد الإمساك. مليءٌ بكذا : مضطلعٌ به.

قصر وضّاح : قصرٌ بني للمهدي قرب رصافة بغداد وقد تولّى النفقة عليه رجلٌ من أهل الأنبار يقال له وضّاح، فنسب إليه، وقال الخطيب لما أمر المنصور ببناء الكرخ قلّد ذلك رجلاً يقال له الوضاح بن ثبا فبنى القصر الذي يقال له قصر الوضّاح. انظر : معجم البلدان. ٣٦٤/٤.

وبركة زلزل : ببغداد بين الكرخ والشّراة وباب المحوّل. وسويقة أبي الورد حفرها زلزل ووقفها على المسلمين فنسبت إليه. وزلزل كان في أيام المهدي والهادي والرشيد يضرب المثل بحسن ضربه على العود. ويعرف بزلزل الضارب. انظر معجم البلدان. ١٠٠٢/١.

الخرق من الرّجال : الكريم الذي ينخرق في كرمه أي يتسع فيه. والمعذّل : الذي يكثر الناس عذله ولومه على إسرافه في الكرم. الدّخول وحومل : موضعان.

كانت تطرب الآذان وتمتّعها ملتصقة بالنفس والوجدان يصعب الفكاك منها والتخلّص، وكأنّها وديعة يجب حمايتها ورعايتها، فهذه الأغاني وديعةٌ في الآذان، ولأن الآذان مركز الاستقبال والانسجام والحكم على مدى الانفعال والطرب والتجاوب مع الصوت واللحن، فهي وديعةٌ لديها وأمانة لايمكن استبدالها أو تغييرها، فقد تغلغلت في النفوس والآذان إلى درجة يصعب تجاوزها أو نسيانها.

فلابْنِ سُرَيجٍ والفَرِيْضِ وَمَعْبَدٍ وَدائِعُ فِي آذَانِنَا لَم تُبَدَّل

وفي هذه المجالس يصف الشاعر الغواني وصفاتهنّ وسلوكهنّ، فهن أوانس متبرجات مبتذلات لاوقار لديهنّ ولا احتشام، يأنس بجوارهن الضيوف بما يقدمنه من الشراب والخمر والأغاني، وفي هذه المجالس ينال الإنسان كل ما يتمنّاه من ممارسة اللهو معهنّ، فلاخوف ولاقلق لأنه لايوجد رقيب أو حسيب.

ولقد كان ارتباط الشاعر بمدينة بغداد ارتباطاً انتمائياً لأن المكان (يكتسب هوية من هوية الإنسان والذي يعيش فيه تماماً، كما يؤثر على هذا الإنسان ويكسبه هوية خاصة ...)[1].

ومن هنا فقد تشكلت ألفة بين بغداد والشاعر من خلال ارتباطه بعناصرها الجمالية : مجالس اللهو واللذات :

أشِرْ بِيَدٍ وَاغْمِزْ بِطَرْفٍ وَلاتَخَفْ رَقِيْبًا إِذا مَا كُنْتَ غَيْرَ مُبَخَّل

وَأَعْرِضْ عنِ الصُّبْحِ وَالْهَجْ بِذَمِّه فَإِنْ خَمَدَ الصُّبَاحُ فَادنُ وَقَبِّل

وفي ظلال هذه المجالس تُلبى جميع الحاجات فلاتحفّظ فيها أو وازعٌ ديني أو رقيب ذاتي، فكلُّ ما تسأله وتطلبه مباحٌ وغير ممنوع، وتكلّم ما شئت فإنك غير ممنوع أو متموع، ونمْ في هذه المجالس فلا يقلقك أحد أو يذعرك، واستيقظ من نومك كيفما تشاء وأنّى تشاء، إنها الحريّة المطلقة التي لاحدود لها أو قيود أو ضوابط، وهي العبثية بكل مستوياتها وأبعادها، وإذا ماقمت بهذا كلّه فلا تعبأ بما يُقال عنك من

---

(١) دلالة المكان في مدن الملح، د. محمد شوابكة، ص ٢٩.

العذّال الذين يقولون إنك متلفٌ لمالك ومبذّر :

وَدَعْ عَنْكَ قَوْلَ النّاسِ أتْلَفَ مَالَـه فُلَانٌ فَأَمْسَى مُدْبِراً غَيْرَ مُقْبِـــلِ

ويقرر الشاعر أن العيش اللذيذ الممتع ماهو إلا قضاء ليلة لهو تستمّر حتى الصباح، فسقياً لباب الكرخ الذي انغمسنا فيه بملذاته وأهوائه ولياليه الجميلة بالغناء والطرب في أحضان الحسناوات الغانيات، إنه المتنزه الذي تتحقّق في ربوعه كل هذه المتعَ والملذات، فهناك باب الكرخ وقصر وضّاح وبركة زلزل وهي أماكن للرقص وللهو (مساحب أذيال القيان) ومسارح الحسان والكرم وتبذير الأموال واللذات، إنّها المنازل التي لو حلّها امرؤ القيس لتجاوز ذكر أطلال الدّخول فحومل.

منازل لو أن امرأ القيس حلّهـــا لأقصرَ عن ذِكر الدّخولَ فحَوْمَـــلِ

وإنّ نظرة معمّقة إلى هذه القصيدة تشير إلى حضور أبيات من معلقة امرىء القيس متضمّنة في الجزء الأخير من قصيدة علي بن الجهم، فبعد أن حنّ إلى مجالس اللهو في بغداد ووصفها من حيث الغناء والشراب والقيان ومختلف أصناف اللهو، شرع يدعو لهذه المجالس بالسُّقيا :

سقى الله باب الكرخ من مُتنـزّهٍ إلى قصر وضّاحٍ فبِركة زلـــــزل

إلى أن قال :

مَنَازِلَ لَوْ أنَّ امْرَأَ القَيْسِ حَلَّهَـــا لَأَقْصَرَ عَنْ ذِكْرِ الدَّخُولِ فَحَوْمَـــل

إذا الليلُ أدنى مضجعي منه لم يقل عقرتَ بعيري يا امرأ القيس فانـــزل

وفي هذه الأبيات يشير علي بن الجهم إلى الدّخول فحومل، وفي البيت الأخير إشارة واضحة إلى بيت امرىء القيس:

تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الغَبِيْطُ بِنَا مَعَـــاً عَقَرْتَ بَعِيْرِي يا امْرَأَ القَيْسِ فَانْـــزِلِ

إن هذا الاستدعاء للتراث الماضي والتوظيف الفني له يطرح بعض التساؤلات : هل كانت رؤية الشاعر علي بن الجهم للحياة والكون أو الموقف تتناغم ورؤية امرىء

القيس في معلقته ؟ أم أن كليهما يعبرّان عن موقفين متغايرين؟ هل كان تضمين هذه الأبيات واستحضارُها يتخذ شكل تكرار أم أنه مبني على إعادة الرؤية وصياغتها ببعدٍ جديد قائم على التحليل والحوار؟ وهل كان استدعاء هذه الأبيات يتخذ شكل التصالح والانسجام أم أنه يقوم على التصادم والنفي؟ لعلّ علي بن الجهم وغيره من شعراء العصرالعباسي كانوا على وعي تام بتضمين قصائدهم بعض أبيات امرىء القيس على رؤية مغايرة لما رآه. فهذه الإشارة (تحمل بين طياتها قدرة على استقبال قول امرىء القيس استقبالاً سلبياً يقوم على التناقض وإعادة انتاج النص المستحضر، وقد تمثل هذا في المقارنة القائمة بين عالمين متناقضين، عالم امرىء القيس الذي يفيض حسرة ومرارة وعالم ابن الجهم المقبل على اللهو واللذة، وهذا أمرٌ يكشف عن وعي وإحساس عميق بأن الوقوف على الطلل لم يعد شيئاً أصيلاً عند ابن الجهم، ولذلك تحوّل إلى شيء ثانوي وصلت فيه قدرة الشاعر إلى حدّ الاستخفاف والاستهزاء)[1].

ولعلّ موقف ابن الجهم في عملية الاستحضار موقف هدم لرؤية امرىء القيس وإعادة صياغة جديدة منبثقة عن روح العصر العباسي الجديد بطبيعة حياته وحضارته، وهذه الرؤية الجديدة للفن تتناغم مع معطيات الحياة الجديدة وروح العصر فقد (نقل ابن الجهم قول امرىء القيس إلى سياق جديد ينسجم مع رؤيته وفلسفته واندغامه بعالم اللذة التي لاترقى إليها لذة امرىء القيس، فهنا تتعارض المواقف وتتناقض، فصوت المرأة هنا غير صوت المرأة هناك، إنها امرأة تجاهر باللذة وتطلبها ولاتخاف عقابها، أما المرأة عند امريء القيس فتخشى افتضاح أمرها، وهنا تتجلّى قيمة التضمين في الكشف عن عالمين متناقضين عالم العصر الجاهلي وعالم العصر العباسي، ولذلك ليس غريباً أن يكون استحضار قول امرىء القيس استحضاراً سلبياً، وإنما يأتي الشاعر به لينفيه وينفف ضده)[2].

وتشكّل هذه الرؤية الجديدة للشاعر العباسي المتمثلة في كيفية استحضار

---

(١) ظاهرة التضمين البلاغي، د. موسى ربابعة، مجلة أبحاث اليرموك، إربد، م١٤، ع٢، ١٩٩٦م، ص ٤٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٨.

الموروث موقفاً تجديدياً مبدعاً في عدم الإتكاء على الماضي وهضمه دون تمحيص وحوار. فهذه النظرة تؤطر لرؤية جديدة حوارية قائمة على استحداث معايير جديدة مهمتها إعادة صياغة التراث بجماليات فنيّة تنسجم ومعطيات العصر الجديد، فالشاعر يحاور ويناقش ويهدم ويبني على الأنقاض، فلم يكن دوره اجترارياً، بل أخذ دوره يتحوّل من عالم المحاكاة والتقليد الأعمى إلى الحوار والتغيير في عالم النصوص المستحضرة لأن الحوار (أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية علمية صلبة، تحطم مظاهر الإستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه، لامجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر أو الكاتب لايتأمل هذا النص وإنّما يغيّره)[1].

وتشير هذه الرؤية المبنية على التمرّد ورفض الوقوف على الأطلال إلى ذوق رفيع يمتلكه الشاعر العباسي، يتآلف مع ثورة الشعراء العباسيين على الطلل، وهذا يعني أن هناك بوناً شاسعاً بين رؤيتي امرىء القيس وابن الجهم، ويغدو تضمينه مظهراً من مظاهر تجذير الرؤية وتكريس الموقف وتعزيزه، فالشاعر العباسي أخذ (يمتلك ذوقاً أدبياً جديداً لايكترث في كثير من الأحيان بالطلل وبالرؤية الجاهلية، ولذلك فإنّ ترك الوقوف على الأطلال ما هو إلا تعبير عن تجربة الشاعر المباشرة وحياته اليومية)[2].

ولعل ابن الجهم وغيره سعوا من خلال هذا التضمين إلى أسلوب التهكم والسخرية في الوقوف على الطلل، والدعوة إلى التغنّي بمجالس اللهو والطرب والخمرة، فالتهكم يسهم هنا في الكشف عن ظاهرة (لاتقوم على تناقض دلالتين

---

(١) ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب مقاربة بنيوية تكوينية، د. محمد بنيس، بيروت، دار العودة، ١٩٧٩م، ص ٢٥٢.

(٢) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، د. محمد مصطفى هدارة، دار المعارف القاهرة، ١٩٧٠م، ص ١٤٩-١٥٤، وفي الأدب العباسي الرؤية والفن، د. عزالدين اسماعيل، دار النهضة العربية للطباعة، بيروت، ١٩٧٥، بيروت، ص ٢٤٢.

وإنما ينظر إليه على أنه سخرية من أسلوب أدبي يتبع نمطاً جمالياً معيناً كما نعثر على ذلك في شعر أبي نواس الذي حاكى أسلوب الطلل محاكاة ساخرة، أي أنه يعمد إلى الصيغة الأسلوبية الطللية، فيستخدمها في سياق مناقض على سبيل التهكم الذي رفضه في دعوته إلى نمط التعبير الخمري)[1].

ويبتعد ابن الرومي عن مدينة بغداد بمرافقة المعتضد إلى خراسان، ويعصف به الشوق إلى مدينته، فإذا به يكشف عن غربته الممضّة بمشاعر صادقة نحسّها بأعماق وجداننا :

رَقَدْتَ وَمَا لَيْلُ الغَرِيبِ بِرَاقِدِ ... وَمَا رَاقِدٌ لَمْ يَرْعَ نَجْمًا كَسَاهِدِ

وَكَيْفَ رُقَادُ الصَّبِّ مَا بَيْنَ سَائِقٍ ... مِنَ الشَّوْقِ يُقْرِيهِ النَّزَاعَ وَقَائِدِ

إِذَا مَا تَدَانَيْنَا مَنَعْتَ، وَإِنْ تَبِنْ ... جَزِعْتَ، وَمَا فِي المَنْعِ عُذْرٌ لِوَاجِدِ

تَبِيْتُ ذِرَاعِي لِي وِسَادًا وَمُنْصَلِي ... ضَجِيْعًا إِذَا مَا بِتُّ فَوْقَ الوَسَائِدِ

أَحِنُّ إِلَى بَغْدَادَ وَالْبِيْدُ دُونَهَا ... حَنِيْنَ عَمِيْدِ القَلْبِ حَرَّانَ فَاقِدِ

وَأَتْرُكُهَا قَصْدًا لآمِدَ طَائِعًا ... وَقَلْبِي إِلَيْهَا بِالْهَوَى جِدُّ قَاصِدِ

أَلاَ هَلْ لِأَيَّامٍ تَعَلَّلْتُ عَيْشَهَا ... بِهَا عَوْدَةٌ أَمْ لَيْسَ دَهْرٌ بِعَائِدِ

بَلَى رُبَّمَا عَادَ الزَّمَانُ بِمِثْلِ مَا ... بَدَا فَتَحَمَّدْنَا فِعْلَهُ غَيْرَ عَامِدِ

فَمَا مِثْلُهَا لِلْمُلْكِ دَارُ خِلاَفَةٍ ... أَجَلْ، لاَ وَلاَ لِلطَّيْبِ مُرْتَادُ رَائِدِ

وَمَا خِلْتُنَا مُسْتَبْدِلِي بُقْعَةً بِهَا ... مِنَ الأَرْضِ لَوْلاَ شُؤْمُ صَاحِبِ آمِدِ[2]

أحسّ ابن الرومي الغربة في مدينة آمد فحنّ إلى مدينته بغداد، لأنه شعر بالانفصال عن آمد لارتباطه بالمكان (بغداد) حيث جمالياته تخيّم على وجدانه،

---

(١) سمة التضمين التهكمي في رسالة التربيع والتدوير اقتراح منهجي، محمد مشبال، مجلة فصول، م١٣، ع٢، ١٩٩٤، ص ٦٥.

(٢) ديوان ابن الرومي، ١/٥١١-٥١٢.

رقد : نام، سهد : أرق، يُقريه : يضيفه، تدانينا : اقتربنا، بان : ابتعد، البيد : جمع بيداء وهي الصحراء، حرّان : ملوّع، عميد : حزين.

ذكريات الماضي، ومقرّ الخلافة وأرض الطيب، فهذه العناصر الجمالية لم تتوافر في آمد، ومن هنا لم يكن مرتبطاً بموجوداتها. (فالإنسان لايحسّ أنه متّحد بالطبيعة الموجود فيها إلا حينما يكون جزءاً عاملاً ومندرجاً بها)[1].

ولقد تسلّلت بغداد إلى فؤاد ابن الرّومي، فكدّرت صفوَ حياته، لأنه مشغوفٌ بحبّها مولعٌ بها، وإن توجّه إلى آمد طائعاً دون كراهية، فقلبه معلق بحبّ بغداد، المدينة التي ترعرع في أكنافها وطاب العيش والنّعيم في جوارها، فله بها ذكرياتٌ جميلة تبعث في النفس البهجة والأمل، فلعلّ هذه الأيام تعود، فنخمدها ونصدحَ بمسرّاتها، وبغداد مقرُّ الخلافة ومستقرُّ السلطة تعبق بالعطر والطيب، فهي خير بقاع الأرض ولن يُغني عنها بديل، فكيف يغمض للشاعر جفنٌ أو ينام ؟

ويرسم ابن الرّومي صورة جميلة لمدينته بغداد، دار الخلافة، ومرابع الطفولة والذكريات الحلوة، فشوقه إليها وحنينه يصدر عن دافعين، ذاتي خاص ويتمثّل بالبيت :

أَلَا هَلْ لِأَيَّامٍ تَعَلَّلْتَ عَيْشَهَـــا ... بِهَا عَوْدَةٌ أَمْ لَيْسَ دَهْرٌ بِعَائِـــدِ

ودافع عام : ديني يتمثّل بالخلافة :

فَمَا مِثْلُهَا لِلْمُلْكِ دَارَ خِلَافَـــةٍ ... أَجَلْ، لَا وَلَا لِلطِّيبِ مُرْتَادَ رَائِـــدِ

وهذه الدوافع هي العناصر الجمالية التي تجعل الشاعر يتشوّق إلى مدينته بغداد ويشعر بالغربة في مدينة آمد (فعدم توافر العناصر الجمالية يؤدي إلى الشعور بالوحدة وعدم الانسجام وبالتالي الشعور بالغربة)[2].

وتتناغم الذاتية الخاصة بالشاعر، حيث البراءة والجمال والسعادة والأمان (أيام الشاعر الخاصة به) وهذه تلتقي مع البعد الديني الذي تشكّله بغداد حيث العدل والأمن والطمأنينة، ويرسم الشاعر من خلال هذين البُعدين مركزاً مهماً يستقطب

---

(١) الاغتراب، ريتشارد تاخت، ترجمة : كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠م، ص ١٧٦.

(٢) جماليات المكان في شعر عرار، د. تركي مغيض، ص ١٩٥.

كلّ من يغترب عن مدينة بغداد، ومن هنا تُلقي بغداد بظلّها على وجدان الشاعر وأحاسيسه، لتكون نقطة مركزية في ضميره، تحتلّ كيانه وتستعمر مشاعره وانفعالاته، إذ تحتلّ مساحة واسعة في فضاءات اهتماماته وطموحاته وتطلعاته لتشكّل الأمل في العودة، مما يجعل الشاعر في ديار الغُربة قلقاً متأرّقاً يحسّ الخوف والهموم تكبّله بأغلالها وقيودها، والشكوى تلفّه بمخالبها[1]. وهذا الألم الدّخيل الذي يُحاول مزاحمة الأمل بالحنين والشّوق إلى مدينة بغداد، يتبدّد بإصرار الشاعر على تفضيل مدينته التي لن يرضى بها بديلاً.

وَمَا خِلْتُنَا مُسْتَبْدِلي بُقْعَةٍ بِهَا ... مِنَ الأَرْضِ لَوْلَا شُؤْمُ صَاحِبِ آمِدِ

وتتمحور هذه القصيدة حول ثنائية الألم والأمل التي يمكن استنتاجها من خلال هذه المحاور الثنائية : الغربة والحنين، العودة والبُعد، ويفتتح الشاعر قصيدته بالإشارة إلى الهمّ الذي يجثم على صدره، فالليلُ طويلٌ ثقيل ينأى به عن النّوم والرّاحة والهناء، لأن قلبه يعشق ومتيّمٌ بحبّ وطنه الذي نأى عنه

---

(١) ومن الأمثلة على شكوى الشّعراء وأحساسهم بالغُربة عن وطنهم وحنينهم إلى مَدنهم ما تردّد على ألسنة الشعراء، قال أبو دهبل الجمحي :

طَالَ لَيْلِي وَبِتُّ كالمجنُون ... واعْتَرَتْنِي الهُمُومُ بالماطَرُون

صَاحِ حَيّا الإلَهُ حَيّاً وَدُوراً ... عِنْدَ أَصْلِ القناةِ مِنْ جَيْرُون

ديوان أبي دهبل الجمحي، رواية أبي عمرو الشيباني، تحقيق : عبدالعظيم عبدالمحسن، مطبعة القضاء بالنجف، ط١، ١٩٧٢، ص ٦٨.

الماطرون : ناحية من نواحي الشام قرب دمشق، جيرون : من أبواب دمشق وقيل هي دمشق نفسها. وقال أبو دهبل :

أَفِي كُلّ عَامٍ غُربةٌ ونُزُوحُ ... أَمَا لِلنَّوَى مِنْ وَثْبَةٍ فَتُرِيحُ

ديوان أبي دهبل الجمحي، ص ٧٦. وقال عمر بن أبي ربيعة :

إِنْ تَكُنْ لَيْلَتِي بِنُعْمانَ طَالَتْ ... فَلَعَلَّ يَكُونُ لَيْلِي قَصِيرَا

يَا خَلِيلَيّ لا تَقِيمَا بِنَصْرَى ... وَخَفِيرٍ فَمَا أُحِبُّ خَفِيرَا

انظر : ديوان عمر بن أبي ربيعة، تقديم وشرح : د. فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص ١٥٢.

نعمان : بلد غزاه النبي ﷺ بين مكة والطائف، حفير : أول منزل من البصرة لمن يريد مكة.

أحنّ إلى بغداد والبيد دونهـــا حنينَ عميدِ القلبِ حرّان فاقـــدِ

ويعبّر هذا الحنين عن (التوحّد العميق بين ضميره وضمير الأشياء، يرى نفسه فيها ويراها في نفسه، متولياً لها، كما يتولّى الموسيقي الوتر، فكما أنه يهزّه ويضربه ليستخرج الأنغام الهاجعة فيه، كذلك فإنّ الشاعر يحرّك المظاهر وينقر عليها بوجدانه، ليستخرج المعاني والدلالات الهاجعة في قلبها)[1].

ويتحول المكان -الوطن- إلى فكرة، بمعنى أنه يتحوّل إلى حالة ذهنية تنشأ عن انقطاع خارجي فعلي أو معتزم، وبناءً على هذا التصوّر نكون أمام قطبين يمثّل أولهما قطب الداخل، ويمثل ثانيهما قطب الخارج، وينشأ عن طريق الجدل بين هذين القطبين تشكّل المكان الشعري بما يشتمل عليه من خصائص فيزيقية وخصائص مجرّدة[2].

ويشكّل ابن المعتز (قتل ٢٩٦هـ) في حنينه إلى المطيرة لوحةً فنية جميلة يؤنسن من خلالها الطبيعة ويضفي عليها عناصر الحياة :

أَلاَ حَيِّ رَبْعًا بِالمُطَيْرَةِ أَعْجَمَـــا فَلَوْ كَلَّمَتْ أَرْضٌ إذاً لَتَكَلَّمَـــا

وَيَومٍ ذَعَرْتَ الوَحْشَ مِنْهُ بِسَابِحٍ إِذَا مَادَنَتْ خَيْلُ الطِّرَادِ تَقَدَّمَـــا

وَإِنْ شِئْتَ غَادَتْنِي السُّقَاةُ بِكَأْسِهَا وَقَدْ فَتَحَ الإِصْبَاحُ فِي لَيْلَةٍ فَمَـــا

فَخِلْتُ الدُّجَى والفَجْرُ قَدْ مَدَّ خَبْطَهُ رِدَاءً مُوَشًّى بالكَوَاكِبِ مُعْلَمَـــا

وَغُزْلاَنِ نَاسٍ لَمْ يَزِلْنَ سَوَانِحَـــا يُسَارِقْنَ لَحْظًا أَوْ سَلاَمًا مُكَتَّمَـــا

تَغَنَّى عَلَيْهِنَّ المَنَاطِقُ كُلَّمَـــا مَشَيْنَ فَمَا يَتْرُكْنَ قَلْبًا مُسَلَّمَـــا

مَزَجْنَ زَمَانًا بِالعُيُونِ عُيُونَنَـــا كَمَا شَعْشَعَ السَّاقِي الرَّحِيْقَ المُخَتَّمَـــا

---

(١) ابن الرومي، فنه ونفسيته من خلال شعره، ايليا حاوي، ص ٧٥.

(٢) إضاءة النص (قراءات في شعر أدونيس...)، اعتدال عثمان دار الحداثة، بيروت، ط١، ١٩٨٨، ص ١٢-١٤.

وَرُحْنَ إِلَيْنَا بِالعَشاءِ كَأَنَّمَا ... ثَنَى مَشْيَهُنَّ الخَيْزَرَانَ المُقَوَّمَا[1]

ويرسم ابن المعتز لوحات فنية جميلة لمجالس لهوه وطربه في المطيرة،

ولو كان هذا الحيّ يتكلّم لأجاب وردّ السلام ولكنه لايجيب ولا يتكلّم، وللشاعر بهذا الحي (المطيرة) ذكريات وأيامٌ جميلة حيث كان يعاقر الخمر حتى الصباح، ويعبّر الشاعر عن تأخّره بشرب الخمر حتى الصباح بصورة بلاغية فقد شبّه الصباح بإنسان ينتح فمه، فللإصباح فاهٌ يُنتح وقد خلّف الظلام وراءه ولاح الفجر بخيوطه البيضاء وكأن الكواكب فيه مزركشة منيرة مضيئة، ويشبّه الشاعر هذه الصورة من بزوغ الفجر حيث الكواكب المضيئة بالرّداء والثّوب المزركش اللامع المضيء :

وَإِنْ شِئْتَ غَادَتْنِي السُّقَاةُ بِكَأْسِهَا ... وَقَدْ فَتَحَ الإِصْبَاحُ فِي لَيْلَةٍ فَمَا

فَخِلْتُ الدُّجَى وَالفَجْرُ قَدْ مَدَّ خَبْطَهُ ... رِدَاءٌ مُوَشًّى بِالكَوَاكِبِ مُعْلَمَا

ويتشوّق الشاعر إلى الحسان من النساء والغزلان التي تخطف الأبصار وتُسبى القلوب بجمالهنّ وثيابهن التي تُغري الناس، وكذلك بشكلهن وعيونهنّ، وهذه العيون ببريقها الجذّاب تشبه الرّحيق المختوم، ويمشين بالعشي بقدّهن النحيل الرفيع كأنهنّ الخيزران المقوّم. وهكذا يحنّ الشاعر إلى مدينة سامراء حيث مجالس اللهو والغناء وشرب الخمر.

وأما السّرى الرّفّاء (ت ٣٦٢هـ) فيبرز في حنينه إلى الموصل وهو بحلب ذكريات الماضي اللاهي المرتبط بالمكان حيث الطبيعة المؤنسة :

---

(١) أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم من كتاب الأوراق، أبوبكر محمد بن يحي الصولي، دار المسيرة بيروت، عني بشرحه ج. هيورث. دن. ط٢. ١٩٧٩م، ص ١٢١-١٢٢.

المطيرة : قرية من نواحي سامراء وكانت من متنزهات بغداد وسامراء. انظر : معجم البلدان، جـ٥، ص ١٥١. ويحنّ بن المعتز إلى القادسية :

كَمْ غَدْوَةٍ وَعَشِيَّةٍ ... نَعِمْتَ بِالقَادِسِيَّةِ

ديوان ابن المعتز، ص ٧٤٤-٧٤٥.

تَذكَّرَ أيامَه الخاليـــــــــه، فَمَا رَقَأَتْ عَبرةٌ جَارِيَـــــــــه

أقُولُ لمعتكرِ الطُّرَّتيـــــــن، مِنَ الغيثِ مُلتهبِ الحاشيـــــــه

عَلى الرَّبْضِ المُرتدي بالرِّيـــاضِ سِجالُك والبيعةِ الدَّانيـــــــه

عَلَى طَلْعَةِ الجُدُرِ تغنى بهـــــا، عن الصُّبحِ في اللَّيلةِ الدَّاجيـــــه

وحَسناءَ لَمْ يَثْنِ حُسنَهـــــا تَقادُمُ أعوامِها الماضيـــــــه

وَمَأهُولَةٍ من تَماثيلِهـــــــا، إذا هِيَ يَوْمًا غَدَت خَالِيـــــــه

وَمَا مَنَحَ الشَّمْسَ شَمَّاسُهـــــا، وما خَبَّأَ القَسُّ فِي الخابِيـــــه

فَسَقْيًا لِلَهْبِ غزلانِهـــــــا، وأعظُمِ رُكْبَانِها البَاليـــــــة

وَساحِرةِ الطَّرفِ مَطبوعـــــةٍ على الظَّرفِ مُستَهترٍ شَافِيـــــه

ونقشِ عَبيرٍ على وَجنـــــــةٍ، كما نُقِشَ الوَردُ بالغَالِيـــــه

رِباعٌ تَقَنَّصتُ غِزلانَهـــــــا، وقَارَعْتُ آسادَها الضَّارِيـــــه

إذَا غَنَّتِ الطَّيرُ فِيهَا ضُحًـــى حَسِبْتُ القِيانَ بِهَا شَادِيـــــه

وَإن رَاحَ رُعيانُها أطْرَبَتْـــــكَ قَواقِدُ أولادِهَا الثَّاغِيـــــه

لَقيتُ سُرُورِي بِهَا كامِـــــلاً، وَصَافَحْتُ كأسِي بِهَا وَافِيـــــه

فَإنْ أرَهَا سَالِماً أستَلِـــــمْ فَوارِعَ أرْكَانِها العَالِيـــــه

وَإنْ أغْشَ حَانَةَ أُترُجَّـــــةٍ أَمِتْ ثَالِثَ الدَّنِّ وَالبَاطِيـــــه

وَتَغمِزُ كفِّيَ كَفُّ النَّديـــــمِ، ويُومِضُ طَرْفِي إلَى السَّاقِيـــــه[1]

يتذكر السري الرفاء أيامه السالفة في مدينة الموصل ويحنّ إليها، والألم يعتصره والحزن يستعمره، فدموعه متحدّرة على الدّوام لاتجف، فإذا ما رأى السُّحُبَ

---

(١) ديوان السري الرفاء، ص ٤٧٠-٤٧١.

رقأ : جفّ. العتكر : الكثير الرّبض : ما حول المدينة. الشماس : خادم الكنيسة. الشمس : الخمر. الضعة : قطع النخل. البيعة : اللبنة. السّجال : مفردها سجل وهو الماء الكثير. الغالية : أخلاط من الطيب. أترجة : اسم صاحبة حانة. الباطية : إناء من الزجاج يملأ شراباً.

في السّماء فإنه يتول لها إلى نواحي المدينة المرتدية بالرياض التي ماءك وعلى الكنيسة، وعلى أشجار النخيل الباسقة التي ننعم بخيراتها، وفي هذا البيت صورة فنية جميلة :

عَلى طَلْعَةِ الجُدْرَنَغْنَى بِهَـــــا عَنِ الصُّبْحِ فِي اللَّيْلَةِ الدَّاجِيَـــــة

فأشجار النخيل ذات النعم والخيرات وماتغدقه من عطاء تحوّل حالة الإنسان من الفقر إلى الغنى ومن البؤس والحرمان إلى الخير والعطاء والرّفاهية، وإذا كان الحرمان والبؤس هو الظلام، فإنّ هذه الخيرات تغني عن الصّبح لأنها الضياء والنور، ولنلاحظ هذه المقابلة بين الصبح والليلة الدّاجية المظلمة. فالصّبح يعقب الظلام وهو يبدّد هذه العتمة. فإذا تساقطت الأمطار على أشجار النخيل كثر العطاء وكثرت الخيرات التي تشكّل البديل عن الفجر والضياء لأنها تحملُ في ذاتها النّورَ والسعادة والتخلّص من الظلام والحرمان. ويعود الشاعر إلى البيعة والكنيسة التي كانت تنعم بالتماثيل والحسناوات والخمر يدعو لها بالسّقيا والخير :

فَسَقْيَاً لِمَلْعَبِ غِزلانِهـــــا وَأَعْظُمِ رُهْبَانِهَا البَالِيَـــــة

إنه الحنين إلى هذه الأماكن في مدينة الموصل التي ارتبطت بحياته حيث اللهو واللعب، فكانت مسرحاً لأيامه اللاهية، ففيها ساحرة الطرّف المطبوعة بجمالها وبهجتها المشرقة الطّلعة، تفوح من وجنتها الروائح الزكية كأنها منقوشةٌ في خدّها كما هو حال الورد المنقوش فيه الطيب، فكلمة نقش، تعنى الحفر والنقر وكذلك التزين بالألوان، فقد شبّه الشاعر الروائح الزكية على وجنة الفتاة حيث أصبحت منقوشة ومحفورة في خدها وسمة من سماتها وطبعاً من طباعها، شبّه هذه الصورة بالورود التي نقش فيها الطيب والعبير، ومن هنا فإنّ خدّ الفتاة يُحاكي الورد ونقش العبير في الخدّ يُحاكي الغالية وهي أخلاط الطيب وروائحها الزّكية، وفي هذه المدينة يتشوّق الشاعر إلى حيواناتها : الغزلان، والآساد الضارية والطّيور، والرُّعاة وأولاد الغنم النّاغية. ويرسم الشاعر مشهداً جميلاً للطيور التي تصدح بأصواتها وتغنّي كأنها أصوات قيان تغني وتشدو بالألحان. وهذه الصور الفنية هي التي تمنح

الجمالية للنص الشعري بما يختزنه من قدرة على امتلاك ناصية اللغة التي يتصرف بها ليمنحها ألقها من خلال الإنحراف (الذي يعدُّ من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الشعري عن غيره، لأنه عنصر يميز اللغة الشعرية ويمنحها خصوصيتها وتوهجها وألقها، ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية، وذلك بما للانحراف من تأثير جمالي وبعد ايحائي ....)[1].

ومن الأمثلة الأخرى على الانحراف الأسلوبي :

إِذَا غَنَّتِ الطَّيرُ فِيهَا ضُحًى حسِبْتَ القِيانَ بِهَا شَادِيَه

ويحدّد الشاعر الزّمن لهذا المشهد الجميل (ضُحىً)، لأنه الوقت المناسب للخروج بعد الهجعة والنوم. فيصدر الناس إلى أعمالهم وتنتشر الطيور وتغرّد على صفحة يوم جديد، فترسم هذه الطيور بشدوها في هذا الوقت ألحاناً عذبة على جبين الزّمن تُضارع ماتصدح به القيان من الألحان الجميلة، فتهتز لهذه الألحان النفوس وتطرب. كما يرسم الشاعر مشهداً آخر من مشاهد الطبيعة الذي يتشوّق إليه :

وإنْ رَاحَ رُعيَانُهَا أطرَبَتْكَ فَواقِدُ أَوْلَادِهَا الثَّاغِيَه

ويرسم الشاعر لوحة جميلة لمنظر الطبيعة، فَيَطْرَب لتلك الأصوات التي تُصدرها الأغنام أو الماعز التي فقدت قطيعها بعد أن كانت منخرطة في صفوفها، ولأمرٍ ما استقلّت هذه الأولاد الصغيرة عن أُمّاتها، فراحت تبحث عن جماعتها وأُمّاتها لتنخرط في مسيرتها، ولعلّ الشاعر يرمي من هذا المشهد إلى حالته ليصوّر الحالة التي يكون عليها الإنسان بصورة عامة حينما ينفرد عن جماعته وأهله وتشكّل هذه الرؤية حنين الشاعر المنفرد والمنفصل عن وطنه. فالسري الرفاء ابتعد عن مدينة الموصل فيحن إليها وهو في مدينة حلب، والموصل بالنسبة للشاعر هي الوطن الذي فيه الألفة والانسجام والاطمئنان والأمان، وفي حلب الغُربة والشقاء، والموصل (مرابع اللهو والذكريات الجميلة والحانات والحسان من الفتيات) والمناظر الطبيعية

(١) اللغة والإبداع، مبادئه علم الأسلوب العربي، القاهرة، انترناشيونال برس، ١٩٨٨م، ص ٨٧.

الجميلة، قد تشكّل في منظور الشاعر (ألفة الحيوانات وانسجامها معاً وحركتها الدائبة للبحث والعمل والطمأنينة) وانفراد الشاعر عن جماعته واغترابه في مدينة حلب قد يصوّر حالةً تُضاهي حالة أولاد الأغنام الصغيرة التي ضاعت أو انفصلت عن جماعتها.

ويعود الشاعر إلى تبرير حنينه وشوقه إلى مدينة الموصل فيقول :

لَقِيتُ سُرُورِي بِهَا كَامِـــــــلاً وَصَافَحْتُ كَأْسِي بِهَا وَافِيَـــــــــه

لقد حنّ الشاعر إلى هذه المدينة لما يلقاه في كنفها من السرور والفرح، فكؤوس الخمر فيها متوافرة، يتناولها أنّى شاء، وإنْ عاد إليها سالماً فإنه سيُقبّل عماراتها وبناياتها الشاهقة :

فَإنْ أرَهَا سَالِماً أُسْتَلِـــــــمْ فَوَارِعَ أَرْكَانِها العَالِيَـــــــــه

وإن عاد إلى المدينة سالماً سيلتحق بحاناتها وخماراتها، ليعبّ من خمرها، وقد عبّر عن هذه السعادة والحنين إلى هذه الحانات إلى حدّ الفناء في دنانها وأواني زجاجها المملوءة بالخمر :

وَإنْ أغشَ حَانَةَ أُتْرُجَّـــــــةٍ أمُتْ ثَالِثَ الدَّنِّ والبَاطِيَـــــــــه

ويتشوّق الشاعر إلى اليوم الذي يعود فيه إلى هذه الأماكن،ليمارس اللهو والمجون في حانات المدينة وخمّاراتها، ويرسم الشاعر الصورة التي يرتئيها في ظلال هذه الحانات حينما يعود إليها. يشرب الخمر مع أصحابه فتتلامس أكفُّهم معاً في وقت ينظر فيه بإعجاب إلى السّاقية، ويختتم الشاعر قصيدته بتقديم مقارنة بينه وبين من يلومه على شرب الخمر، قائلاً له : إن كنت إلى جنّات النعيم ريحانةً، فأنا راضٍ بأن أكون حطب جهنّم. فلست **معنياً** بمذهبك وماتدعو إليه، فدعني في هذه المدينة أمارس لهوي وسروري :

فَإنْ كُنْتَ لِلْخُلْدِ رَيْحَانَـــــــةً فَدَعْنِي أَكُنْ حَطَبَ الهَاوِيَـــــــــه

وَإن كُنْتَ تَدْعُو إِلَى مَذْهَـــــبٍ فَإنِّي إِلَى تَرْكِهِ دَاعِيَـــــــــــةْ

ويتشوّق الحسين بن الضّحاك (ت ٢٥٠هـ) إلى بغداد والعراق وهو في أرض

الشام بصحبة الرشيد، فذكّرته ديارات القدس بديارات بغداد وأماكن لذاته وأنسه فيها كدير مديان والكرخ،وقد أجاد في التعبير عن عواطفه المتأججة بأسلوب جميل[1] :

حُثَّ المُدامَ فإنَّ الكأس مُتْرَعَـــةٌ ... مِمَّا يَهِيْجُ دَوَاعِي الشَّوْقِ أَحْيَانَـــا

هَلْ عِنْدَ قِسِّكَ مِنْ عِلْمٍ فَيُخْبِرَنَا ... أَمْ كَيْفَ يَسعِفُ وَجْهُ الصَّبْرِ مَنْ بَانَـا

سَقْيَا وَرَعْيَا لِكَرْخَايَا وَسَاكِنِهَـــا ... وَلِلْجَنِينَةِ بِالرَّوْحَاءِ مَنْ كَانَـــا

إِنِّي طَرِبْتُ لِرُهْبَانِ مُجَاوِبَـــةٍ ... بِالْقُدْسِ بَعْدَ هُدُوِّ اللَّيْلِ رُهْبَانَـــا

فَاسْتَنْفَرَتْ شَجَنًا مِنِّي ذَكَرْتُ بِـهِ ... كَرْخَ العِرَاقِ وَأَحْزَانًا وَأَشْجَانَـــا

فَقُلْتُ والدَّمْعُ مِنْ عَيْنِي مُنْحَـدِرٌ ... وَالشَّوْقُ يَقْدَحُ فِي الأَحْشَاءِ نِيْرَانَـــا

يا دِيرَ مديان لاعُرِّيت من سكنٍ ... ما هِجْتَ من سقمٍ يا دِيرَ مديانـــا[2]

يتطلّع الشاعر الحسين بن الضّحاك إلى دير مِدْيان في مدينة بغداد، فتنهال الذكريات عليه، الخمرة، القساوسة والرُّهبان، نهر كرخايا قرب بغداد، ويتطلّع الشاعر إلى خبرٍ ونبأ من الرُّهبان ينشغل به معزّيًا نفسه ليخفّفَ غلواء الغُربة والفراق وليتحلى بالصّبر :

هَلْ عِنْدَ قِسِّكَ مِنْ عِلْمٍ فَيُخْبِرَنَا ... أَمْ كَيْفَ يَسْعِفُ وَجْهُ الصَّبْرِ مَنْ بَانَـا

لقد حنّ الشاعر إلى دير رهبان مِديان، في صلواتهم واحتفالاتهم في وقتٍ متأخرٍ من

---

(١) بغداد في شعر العصر العباسي الأول حتى سنة ٣٣٤هـ، عامر نايف، ص١٤٢.

(٢) أشعار الخليع الحسين بن الضّحاك. ص ١١٥-١١٦ والأغاني. ١٩٣/٧.

ديرمديان : على نهر كرخايا قرب بغداد، وكان ديراً حسناً حوله بساتين وعمارة ويقصد للتنزه والشرب.

كرخايـــا : نهر يشقّ من المحوّل الكبير ويمر على العبّاسية. ويشق الكرخ ويصبّ في دجلة. وكان قديماً عامراً وكان الماء فيه جارياً، ثم انقطع جريته بالبثوق التي انفتحت في الفرات.

الروحاء : قرية من قرى بغداد على نهر عيسى قرب السندية، انظر : أشعار الخليع، العاشية، ص ١٨٦.

الليل مما هاجه إلى تذكرٌ أيامه في كرخ العراق، فانحدرت دموعه شوقاً إلى هذه الدّيار، هذا الشوق متأجّج في جوانحه يلتهب ناراً وحُرقة. ويدعو في الختام لهذا الدّير بأن يبقى على الدّوام يؤدّي رسالته، يا ديرّ مديان لاعَرّيتَ من سكنٍ، ولنلاحظ هذا الدُّعاء المتمثّل بالبقاء والفاعلية والحيوية والنشاط، فالشاعر يتمنّى لهذا الدّير أن يبقى عامراً بأصحابه وجُلسائه وأساقفته، وقد عجّ بروّاده الذين يتلذّذون بشرب الخمر ومعاقرتها. وهذا الدُّعاء ببقاء الدّير فاعلاً في إقامة الصلوات والاحتفالات، وشرب الخمر والمجون واللهو يتمثّل في الرّغبة العارمة بتحقيق هدفين : الأول ديني، والآخر دنيوي. فالديني ماثل في ممارسة الرُّهبان لشعائرهم وطقوسهم التّعبُّدية :

إنّي طَرِبْتُ لِرُهْبَانٍ مُجَاوِبَةٍ بِالْقُدْسِ بَعْدَ هُدُوِّ اللّيْلِ رُهْبَانَا

وأما الدنيوي فهو اللهو والمجون والتلذُّذ بمتع الحياة :

حُثّ المُدَامَ فَإنّ الْكَأسَ مُتْرَعَةٌ مِمّا يَهِيجُ الشّوقَ أَحْيَانَا

وهكذا فقد عملت الأديرة- بما تحويه من ضروب اللهو والمجون ومن المناظر الطبيعية الجميلة- على نشر الإباحية وإشاعة جوّ من الإنحلال الخلقي بين أفراد المجتمع العباسي[1].

وإذا كان الشاعر يتشوّق إلى هذا الدّير وما حوله، فإنه يرى في إقامة الشعائر والطقوس الدينية، وشرب الخمرة سكناً له.

يَا دَيرَ مِدْيَانَ لاعَرّيتَ مِنْ سَكَنٍ مَاهِجْتَ مِنْ سُقْمِ يَادَيْرَ مِدْيَانَا

ويختار الشاعر هذا التركيب «لاعَرّيت من سكنٍ» ليدلّل على رغبته في استمرارية هذا الدّير بأداء مهامه الدينية والدّنيوية، فيقدّم لنا صورة جميلة من خلال هذا التركيب، فمفهوم التعرية هو التجرّد من الشيء الساتر له، فعرى من الثياب تجرّد

---

(١) مظاهر المجتمع وملامح التجديد من خلال الشعر في العصر العباسي الأول، مصطفى بيطام، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ١٩٩٥م، ص ٩٦-٩٧.

منها فهو عارٍ وعُريان. وعري بدنه من اللحم، وعري الفرس لم يكن عليه سرج[1]، ويلحظ من هذا أن الشيء الساتر للجسم أو اللحم أو الفرس أو الصفة المعنوية (العيب)، إنّما هو ضرورة حتمية لبقاءِ المستور محافظاً على كيانه وقيمته ونفاسته، فكما أن الجسم يفقد جماليته حينما يُعرّى من لباسه. وكذلك دير مِديان فإذا ماخلا من رُوّاده الرُّهبان وسُقاة الخمرة وشاربيها فإنّه يؤول إلى الخراب والزوال وفقدان جمالياته ونفاسته. وكما أن اللباس يحفظ جسم الإنسان من هجير الشمس اللافح وبرد الشتاء القارس. فإنَّ الرُّهبان والخمرة يحفظان الدّير من الخراب والزّوال.

وإذا كان الدّير حينما حنّ إليه الشاعر مازال عامراً يؤدي رسالته، فإنَّ الشاعر مغرمٌ ومتيّمٌ به، ويظهر ذلك من خلال مفردات الحنين والشوق، مما يهيج دواعي الشّوق، سقياً ورعياً .... إنّي طربت ... والشّوق يقدح في الأحشاء نيرانا، ماهجت من سقم.... وهذا الخطاب المتشكل من هذه المفردات يومىء إلى تعزيز دُعائه «لا عُرّيت من سكنٍ»، وتجذيره في أعماق الضمير لديمومة حيوية الدير وفاعليته ونشاطه، واستمرارية عطائه المتجدّد والمتدفّق بأحداثه ومجالسه الباعثة في النفس الحياة والجمال.

وقال الحسين بن الضحاك متشوّقاً إلى دير عُمْر نَصْر» بسامراء حيث أشار إلى أن هذا الدير يُحرّك سواكنه بعد أن أقلع عن درب الغواية، ثم يشير إلى الرهبان والأساقفة وصلواتهم واحتفالاتهم، ثم يصف جمال الخمّار وعذوبة ألفاظه :

يا عُمْرَ نَصْرٍ لَقَدْ هيّجْتَ سَاكِنَةً ... هَاجَتْ بَلابِلَ صَبٍّ بَعْدَ إِقْصَارِ

لِلّهِ هَاتِفَةٌ هَتّتْ مُرَجّعَةً ... زَبُورَ دَاوُدَ طَوْراً بَعْدَ أَطْوَارِ

يَحُثُّهَا دَالِقٌ بِالقَدْسِ مُحْتَنِكٌ ... مِنَ الأَسَاقِفِ مَزْمُورٍ بِمِزْمَارِ

عَجّتْ أَسَاقِفُهَا فِي بَيْتِ مِذْبَحِهَا ... وَعَجَّ رُهْبَانُهَا فِي عَرْصَةِ الدَّارِ

---

(١) المعجم الوسيط، ، دار احياء التراث العربي، بيروت، ماده عرى.

خَمَّارُ حَانَتِها إِن زُرْتَ حَانَتَـــهُ أَذْكَى مَجَامِرِها بالعُودِ والغَـــــارِ

يَهْتَزُّ كالغُصْنِ فِي سَلْبٍ مُسَـوَّدَةٍ كَأَنَّ دَارِسَهَا جِسْمٌ مِنَ القَـــــارِ

تَلْهِيكَ رِيْقَتُهُ عَنْ طِيْبِ خَمْرَتِـهِ سَقياً لِذَاكَ جَنَى مِنْ رِيْقِ خَمَّـــارِ

أغرى القلوبَ به ألحاظٌ ساجيـــةٌ مرهاءُ، تطرف عن أجفان سحّـــارِ[1]

ويستهلّ الشاعر قصيدته بأداة النّداء «يا» مصحوبة بالمنادى المكان «عمْر نصْر» في مدينة سامراء، هذا الدير الذي كان له به ذكريات عطرة جميلة تسلّل إلى فؤاده بعد أن طوى مسالك اللهو والغواية والفجور، فعبث بسواكنه ودغدغ وجدانه ومشاعره، وإذا كان الشاعر قد قرّر أن الفجور والغواية أصبحت جزءاً من الماضي وتجاوز هذه المرحلة اللاهية، فلم يعود إلى تذكرّها والحنين إليها ؟ إذا كان الشاعر قد أقلع عن عادة الغواية فإنه هنا أمام هذا المشهد الذي حفر ذاكرته ولوّنها بأزهى الألوان ورسم لوحةً جميلة من مشاهد اللهو في دير «عُمْر نَصْر»، وأمام هذا المشهد المتجذّر في أعماقه لايملك نسيانه أو تجاوزه، فهو مرحلة زمنية وحالة ضاغطة وفاعلة تربّعت فوق مساحة من مشاعر الشاعر ووجدانه، لايستطيع تجاوزها أو القفز وراء جدرانها، وهذه الذكريات تهيّج سواكنه :

يا عُمْرَ نَصْرٍ لَقَدْ هَيَّجْتَ سَاكِنَـةً هَاجَتْ بَلابِلَ صَبٍّ بَعْدِ إِقْصَـــارِ

ولنتوقف عند دلالة الفعل «هاج» المتكرّر مرتين في هذا البيت، فأبسط دلالاته : هاج القوم هيجاً وهياجاً وهيجاناً : ثاروا لمشقّةٍ أو ضرر، ويقال هاج الشرّ، وهاجت الحرب بينهم، والإبل : عطشت والسّماء، تغيّمت وكثُر ريحُها، وهاج الشيء أو فلانـاً

---

(١) أشعار الخليع الحسين بن الضحّاك، ص ٥٨-٥٩ ؛ ومعجم البلدان، ١٥٥/٤.

عُمْرُ نَصْر : بسامرّا. معجم البلدان، ١٥٥/٤.

الهت : الصوت. دالق : الذي يصب الخمر. محتنك : البصير بالأمور ذو الخبرة. عجّت : ازدحمت وامتلأت. الألحاظ الساجية : الفاترة الساكنة. مرهاء : شديدة البياض الطرف ؛ من كل شيء منتهاه.

أثاره، ويقال : هاج الإبل : حرّكها بالليل إلى المورد والكلأ[1].

ويبدو من كل ماسبق أن هناك طرفين في هذه المعادلة، الطّرف الأول هو المهيّج والآخر هو المستهدف، أي أن هناك مُثيراً واستجابة، والاستجابة تتأتى حينما يكون المثير قوياً وفاعلاً ومُغرياً، ومن هنا تحدث الإثارة، فالدّير هو الطرف المثير الذي حرّك سواكن الشاعر فكانت الاستجابة، وما الذي هيّج سواكن الشاعر في هذا الدير ؟ إنها احتفالات الأساقفة والرهبان، حيث يرتّلون في صلواتهم الآيات، وكذلك مجالس اللهو والشّراب، تلك الخمرة التي يصبُّها غُلام ذو خبرة وبصيرة، ويقدّمها للشاربين، الذين اكتظت بهم الحانة وساحتها من الرُّهبان، ويصف الشاعر الخمّار ويصوّره بأحسن الصُّور فهو :

يَهْتَزُّ كالغُصْنِ فِي سَلْبٍ مُسَوّدةٍ كَأَنَّ دَارِسَهَا جِسْمٌ مِنَ القَارِ

وتتميّز هذه الصورة بلونها الحركي الملفت للنظر، فالخمّار وهو يُقدّم الكؤوس بطريقة تتحرك فيها رجلاه ويداه بشكل مدهش، وقد ملك قلوبهم حيث سكنوا واطمأنوا إلى هذا المنظر الجميل، هذه الصورة الجامعة لحركة ساقي الخمر وسكون الشاربين، كأنها غُصنُ شجرةٍ يتمايل وقد سكنت جميع أغصان الشجرة، ويستطرد الشاعر في وصف الساقي إذ يرتدي ثياباً رقيقة شفّافة، ويصوّر لباسه بالآثار الدارسة، فإذا كانت الدّيار عامرة، فإنها الآن أصبحت عارية من أهلها وبيوتها وخيمها، مكشوفة للعيان، والساقي قد غدا وهو يقدّم الخمرة كهذه الآثار الدارسة مكشوف الجسم شبه عارٍ حيث يظهر جسمه الرقيق وقدّه النحيل الضعيف، وقد يشغلك طعم ريقه العذب عن معاقرة طيب الخمرة، كما يشغلك ألحاظ عينيه البيضاء ويلهيك عن تناول الخمرة أجفان عينيه.

---

(١) المعجم الوسيط، ج٢، مادة : هيج. قال النابغة الذبياني، وقد هاجت ذكرياته إلى الدّيار :

أَهَاجَكَ مِنَ السَّمَاءِ رَسْمُ المَنَازِلِ بِرَوْضَةِ نَعْمَى فَذَاتِ الأَجَاوِلِ

انظر : ديوان النابغة الذبياني، تحقيق : فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، ١٩٦٩، ص ١٧٥. نَعْمَى وذات الأجاول : موضعان.

ويبدو مما سبق غرام الشاعر المتأجّج وهيامه بهذا الدّير، مما دفعه للشوق والحنين إلى أيامه اللاهية والدّعاء لها بالسّقيا، إنه الحنين إلى الوطن الذي يملأ القلب حباً والوجدان راحة، سيّما تلك المجالس مع الأحبّة والخلان في هذا الدّير الجميل فتتعزّز الغبطة والفرحة.

ولجحظة البرمكي بعض المقطوعات الشعرية التي يحنّ فيها إلى بعض الأديرة ، اللاهية حيث كان لايستمع لعاذلة، أو يثنيه عن هذا الدير لائم :

أيّامَ أيامَ لاأصغى لعاذلـــــــــةٍ ولا تردُّ عناني جذبةُ اللاّحـــــــــي (١)

وقال السري الرفاء يتشوّق إلى أحد الأديرة :

شاقني مُسْتَشْرَفُ الدّيرِ وقـــــد راحَ صوبُ المُزنِ فيه وبكـــــرْ

أَهَوَاءٌ رقّ في أرجائـــــــه أم هوىً راقَ، فما فيه كَـــــدَرْ ؟

وخُدودٌ سَفَرتْ عن وَرْدِهـــــا أم ربيعٌ عن جَنى الوَرْدِ سَفَـــــرْ

---

(١) معجم البلدان، ٥٢٢/٢، يقول جحظة البرمكي :

يا طولَ شوقي إلى ديرٍ ومسطـاحِ والسّكر مابين خمّارٍ ومـــــلاّحِ

والرّيح طيبةُ الأنفاس فاغمـــةٌ مخلوطةٌ بنسيم الورد والـــرّاحِ

سَقياً ورعياً لدير العَلْثِ من وطـــنٍ لادير حِنْةَ من ذات الأكيـــــراحِ

أيّامَ أيامَ لاأُصغي لعاذلـــــــةٍ ولاتردّ عناني جذبةُ اللاحـــــــي

العلث : قرية على شاطيء دجلة من الجانب الشرقي قرب الحظيرة دون سامراء، وهذا الدير راكب دجلة، من أنزه الديارات وأحسنها، وكان لايخلو من أهل القصف. انظر : معجم البلدان، ٥٢٣/٢، وانظر : الديارات، ص ٩١.

المسطاح : الجرن يبطّ فيه التمر ويجفف.

ولجحظة قصيدة يحنّ فيها إلى دير العذارى من أعمال الرقة، ومطلعها :

ألا هل إلى دير العذارى ونظـــرةٍ إلى الخير من قبلِ المماتِ سبيـــلُ

وهل لي بسوقِ القادسيةِ سكـــرةٍ تُعلّل نفسي والنسيـــــمُ عليلُ

انظر : معجم البلدان، ٥٢٢/٢-٥٢٣، وانظر : الديارات، ص ١٠٧. ولجحظة البرمكي مقطوعة أخرى يحن فيها إلى دير العلث ومطلعها :

واحطّطاليَ الشراعَ بالدير بالعلـــ ـثِ لعلّي أعاشرُ الرّهبانـــيـــا

انظر معجم البلدان ٥٢٣/٢-٥٢٤

مَجْلِسٌ يَنْصَرِفُ الشَّرْبُ وَمَا ... طُوِيَتْ عَنْ بُسُطَةٍ تِلْكَ الحِبَرْ

وَكَأَنَّ الشَّمْسَ فِيهِ نَثَرَتْ ... وَرِقًا مِنْ بَيْنِ أَوْرَاقِ الشَّجَرْ

بَيْنَ غُدْرٍ يَقَعُ الطَّيْرُ بِهَا ... فَتَرَاهُنَّ رِيَاضًا فِي غُدُرْ

وَتَرَى يَشْهَدُ بِالطِّيبِ لَهُ ... عَبَقٌ حَالَفَ أَطْرَافَ الأُزُرْ

وَغُيُومٌ نَشَرَتْ أَعْلَامَهَا ... فَلَهَا ظِلٌّ عَلَيْنَا مُنْتَشِرْ

وَنَسِيمٌ عَطَّرَ الرَّوْضَ فَبَانْ ... طَارَ فِي الصُّبْحِ ارْتَدَيْنَاهُ عُطُرْ[1]

يتشوّق السري الرفاء إلى أحد الأديرة حيث هواؤه الرقيق اللطيف الذي هبّ في مختلف أرجائه، وكذلك الهوى والعشق والحبّ الذي يتمتّع به الشاعر في حاناته ومجالسه، فلا تنغيص للعيش في ظلاله ولاكدر. ويتشوّق الشاعر إلى تلك الخدود الجميلة الحمراء التي تشبه الورد الجميل، وكأنّ هذه الخدود الوردية الحمراء وقد برزت وكشفت كأنها ربيعٌ أفصح وكشف عن الورد الأحمر الجميل، ويتشوّق الشاعر إلى تلك المجالس اللاهية حيث تتساقط أوراق الأشجار والطيور تغرد بين هذه الرياض والمياه تجري، والأرض تفوح بروائحها العطرة الزكية، والسُّحُب تنشرُ أعلامها فتغطي الأرض بظلّها، والنسيم يحمل هذه الروائح الزكية فيعطر الروّض والأفق بها.

ويذكر عبدالله بن المعتز دير عبدون ورهبانه السود، الذين يتزنرون بالزنانير ويرتلون في الصلوات، ويذكر فتيانهم الحسان حيث العبث والفجور :

سَقَى المَطِيْرَةَ ذَاتَ الظِّلِّ والشَّجَرِ ... وَدَيْرَ عَبْدُونَ هَطَّالٌ مِنَ المَطَرِ

فَطَالَمَا نَبَّهَتْنِي لِلصُّبُوحِ بِهَا ... فِي غُرَّةِ الفَجْرِ وَالعُصْفُورُ لَمْ يَطِرِ

أَصْوَاتُ رُهْبَانِ دَيْرٍ فِي صَلَاتِهِمُ ... سُودٍ لَدَارِعِ نَصَّارِيْنَ فِي السُّحَرِ

مُزَنَّرِيْنَ عَلَى الأَوْسَاطِ قَدْ جَعَلُوا ... عَلَى رُؤُوسٍ أَكَالِيْلاً مِنَ الشَّعَرِ

---

(١) ديوان السري الرفاء، ص ١٩٩.

كَمْ فِيهِمَ مِنْ مَلِيحِ الوَجْهِ مُكْتَحِلِ ... بِالسِّحْرِ يَطْبِقُ جَفْنَيْهِ عَلَى حَـــوَرِ

لاحَظْتُهُ بِالهَوَى حَتَى اسْتَقَادَ لَـهُ ... طَوْعاً وَأَسلَفَنِي المِيْعَادَ وَالنَّظَـــرِ

وَجَاءَنِي فِي قَمِيصِ اللَّيْلِ مُسْتَتِراً ... يَسْتَعْجِلُ الخَطْوَ مِنْ خَوْفٍ وَمِنْ حَذَرِ

فَقُمْتُ أَفْرُشُ خَدِّي فِي الطَّرِيقِ لَهُ ... ذُلاً وَأَسْحَبُ أَذْيَالِي عَلَى الأَثَـــرِ

وَلاَحَ ضَوْءُ هِلاَلٍ كَادَ يَفْضَحُنَـــا ... مِثْلِ القُلاَمَةِ قَدْ قُدَّتْ مِنَ الظُّفُـــرِ

فَكَانَ مَا كَانَ مِمَّا لَسْتُ أَذْكُـــرُهُ ... فَظُنَّ خَيْرًا وَلاَتَسْأَلْ عَنِ الخَبَـــرِ[1]

ويدعو ابن المعتز بالخير والسقيا للمطيرة ودير عبدون في مدينة سامراء المكتسية بالشجر والغابات، وكان الشاعر فيها يتردّد إلى دير عبدون يشرب الخمر إلى الفجر في وقت ماتزال الطيور في أعشاشها راقدة، ويصحو الشاعر المنغمس في اللهو والشراب على أصوات الرُّهبان والقساوسة الذين يتعبّدون وهم يرتدون الجُبَّة السوداء ويتلون الآيات بصوتهم المرتفع حتى الصباح. ويصف الشاعر هؤلاء الرُّهبان بأنّهم قد شدّوا أوساطهم بالزّنانير ووضعوا على رؤوسهم أكاليل الشعر، وترى بينهم في الدّير الغلمان الحسان المكتحلين الذين يتسلّلون إلى الدّير، متلبّسين بظلمة الليل يستعجلون خوفاً أو حذراً، وراح الشاعر يحثّ الخطو وراءه وكاد يفضحه ضوء الهلال في عتمة الليل، ويرسم الشاعر صورة بليغة لهذا الضوء الضئيل القليل فيشبهه بالقلّة بما يُقطع من الظفر والحافر :

وَلاَحَ ضَوءُ هِلاَلٍ كَادَ يَفْضَحُنَـــا ... مِثْلِ القُلاَمَةِ قَدْ قُدَّتْ مِنَ الظُّفُـــرِ

---

(١) ديوان ابن المعتز، ص ٣٢٨. المطيرة : قرية في نواحي سامراء، انظر : معجم البلدان، ٢/٥٢١/٥٢٢.
دير عبدون : هو بسرٌ من رأى إلى جنب المطيرة، وسُمّي بدير عبدون لأنّ عبدون أخا صاعد بن مخلد كان كثير الإلمام به والمقام فيه فنُسب إليه، وكان عبدون نصرانياً وأسلم أخوه صاعد على يد الموفّق واستوزره. .. انظر : معجم البلدان، ٢/٥٢١.
الصّبوح : الخمرة. غرّة الفجر : أولـه. المدارع : جمع مدرعة جبّة مشقوقة المقدم.
نعّارين : مصوّتين أي مصلين بصوت مرتفع. قميص الليل : ظلمته.
القلامة : ما قُطع من طرف الظفر أو الحافر أو العود، وقُلامة الظفر : مثلٌ في القلّة والحقارة.

وهكذا يتشوّق الشاعر إلى هذا الدير في مدينة سامراء وإلى رُهبانه وما كان يُمارسه من لهو في مجالسه.

ويحنّ ابن المعتز في احدى مقطوعاته[1]، . . . إلى لياليه الماجنة اللاهية بالمطيرة والكرخ ودير السوسي في مدينة سامراء، ضارعاً إلى الله بأن تعود هذه الأيام لأنها تشكّل في ذاكرته المثال الحي للسعادة والسّرور، وهي محفورة في وجدانه لايستطيع الفكاك منها أو الخلاص، وهي نموذج للجنة ومثالها في السّعادة والسّرور، فكل شيءٍ في ربوعها يمكن الحصول عليه، إلا أن الفارق بينهما أن المؤمن في الجنة مخلّد، ولكنّ الإنسان اللاهي في سامّراء فانٍ.

وتمثّل مدينة سامراء بحاناتها وأماكنها جنة يتطلّع الشاعر إلى معانقتها ودخولها، ففيها يشرب الراح وهي تسلب لُبّه، فكما يشربها ويتلذّذ بها، فهي تشرب عقله، إنه تعبير جميل بليغ، فيغدو معها لاهياً ماجناً ناسياً همومه وآلامه، إذ يبلغ منتهى النشوة والسّعادة، وبفعلها قُتل الوليد.

وفي حنينه إلى دير زكي[2] يوظف الصنوبري العناصر الحضارية الجديدة من ألوان الزخرفة والترف فيسبغها على المكان الذي يبدو بأبهى صوره الجمالية.

ويصف الشابشتي دير زكى فيقول : «هذا الدير بالرقّة على الفرات وعلى جنبيه نهر البليخ، وهو من أحسن الديارات موقعاً وأنزهها موضعاً، وكانت الملوك

---

(١) أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم من كتاب الأوراق، ١٨٧/٢. يقول ابن المعتز :

عَلّلاني بِصَوْتِ نَايٍ وَعُـــــودِ واسقِيَاني كَمَ ابْنَةِ العُنْقُـــــــودِ

يَا لَيالِي بالمَطِيْرَةِ فِي الكَـــــرْ خِ وَدَيْرِ السّوسي باللّهِ عُـــــودي

كُنْتِ عِنْدِي أُنْمُوذَجَاتٍ مِنَ الجَنّـــ ـــةِ لَكِنّهَا بِغَيْرِ خُلُـــــــودِ

وانظر : الديارات، الشابشتي، ص ١٤٩ ؛ ومعجم البلدان، ٥١٨/٢.

دير السوسي : من الأديرة الواقعة بالجانب الغربي من سامراء.

(٢) ديوان الصنوبري، ص ٤٩٣-٤٩٤. وله قصيدة أخرى يحن فيها إلى دير مرّان ومطلعها :

أمرُّ بِدَيْرِ مَرّانَ فَأَحْيَـــــا وَأَجْعَلُ بَيْتَ لَهْوِي بَيْتَ لَهْيَـــــا

المصدر نفسه، ص ٥١٣-٥١٤. دير مرّان : بالقرب من دمشق، معجم البلدان، ٥٢٣/٢.

إذا اجتازت به نزلته وأقامت فيه، لأنه يجتمع فيه كل ما يريدونه من عمارته ونفاسة أبنيته وطيب المواضع التي به. ونزهةٌ ظاهرة لأن له بقايا عجيبة، وبناحيته من الغزلان والأرانب وما شاكل ذلك مما يصطاد بالجارح من طير الماء والحبارى وأصناف الطير. وفي الفرات بين يديه مطارح الشباك للسمك، فهو جامع لكل ما يريده الملوك والسوقة. وليس يخلو من المتطرّبين لطيبه، سيّما أيام الربيع، فإن له في ذلك الوقت منظراً عجيباً[1].

ويبدأ الصنوبري قصيدته بالدّعاء للمكان (الرقتين)، ثم ينتقل إلى تقديم لوحة جمالية ساحرة تحتشد فيها الألوان، ومن هذه الصّور أن الفرات يضاحك معاهد الرّقة والمضاحكة تكون باللجين والذهب، ويتّسع المشهد ليحوي أرض الرقّة جميعها، فإذا الأرض -بألوانها الزاهية الأحمر والأصفر- عروسٌ قد ارتدت أجمل الثياب وأجملُ الحلى وقد زُفت بهذه الحلّة إلى عشيقها باللون الأصفر والأحمر.

أَرَاقَ سِجَالَهُ بِالرَّقْتَيْـــــــنِ ... جَنُوبيٌّ صَخُوبُ الجَانِبَيْـــــــنِ
مَعَاهِدُ بَلْ مَآلِفُ بَاقِيَـــــاتٌ ... بِأَكْرَمِ مَعْهَدَيْنِ وَمَأْلَفَيْـــــنِ
يُضَاحِكُهَا الفُرَاتُ بِكُلِّ فَـــــجٍّ ... فَيَضْحَكُ عَنْ نُضَارٍ أَوْلَجَيْـــــنِ
كَأَنَّ الأَرْضَ مِنْ صَفرٍ وَحُمْـــرٍ ... عَرُوْسٌ تُجْتَلَى فِي حُلَّتَيْـــــنِ

وإذا كانت الأرض قد لبست حُلّتها المزركشة بألوان الأزهار والنباتات؛ كحال العروس التي لبست حُلّتها الصفراء والحمراء إلى زوجها، فإنّ المرحلة التالية المنتظرة هي عملية التوحد والاندماج فهل عبرّ الشاعر عن هذه المرحلة وكيف رسمها، لقد تعانق نهرا دير زكّى والتقيا معاً كعناق العروسين :

كَأَنَّ الأَرْضَ مِنْ صَفرٍ وَحُمْـــرٍ ... عَرُوْسٌ تُجْتَلَى فِي حُلَّتَيْـــــنِ

ويستطرد الشاعر في الكشف عن صورة هذين النهرين المتعانقين ضارعاً إلى الله بأن يسلما من صروف الليالي ونكباته. ويعبّر عن هذا الدّعاء بقوله :

---

(١) الديارات، الشابشتي، ص ٢١٨.

وَقَتْ ذَاكَ البَلِيْخَ يَدُ اللَّيَالِـــــي وَذَاكَ النِّيلَ مِنْ مُتَجَـــــــاوِرَيْنِ

فقد جعل للّيل يداً، كناية عن البطش والقوة.

ويصف الصنوبري النهرين (نهرا البليخ والنيل) وقد استدارا حول دير زكى مشبهاً إياهما بالسّوارين اللذين يحيطان بالشيء، أو كأنهما الدّملجان من الحلية التي تحيط بالعضد :

أَقَامَا كَالسِّوَارَيْنِ اسْتَـــــــدَارَا عَلَى كَتِفَيْهِ أَوْ كَالدُّمْلُجَيْـــــــــن

وكان الشاعر موفّقاً في لوحته الجمالية الساحرة هذه، بانتقائه من الألوان والأضواء مايُضفي على الموقف أبعاداً جمالية مستمدّة من طبيعة التجربة والرؤية، من خلال أسلوب الانحراف اللغوي الذي يخلق امكانيات جديدة للتعبير، والكشف عن علاقات لغوية جديدة تصطدام مع ماتربّى عليه الذوق وماتأسس، وهذا يرسّخ معنى الشعرية بما تثيره من دلالات كامنة مشحونة وما تفعله من أثر في نفس المتلقي[1].

وينتقل الشاعر من جزئية إلى أخرى لتكتمل الصّورة بأبعادها الجمالية، فقد قدّم صورة المضاحكة أولاً وانتقل بعدها إلى عرض ألوان الطبيعة الأصفر والأحمر ثم عملية الالتقاء والمعانقة بين النهرين اللذين يستديران حول دير زكى، وكأننا أمام مُصوّرٍ ماهر مُبدع يلتقط صوره بتدرّج وتمهّل، وكلّ صورة من صوره لاتستقلّ عن الأخرى أو تنفصل عنها، بل تتكامل معاً وتتعاضد، كأننا أمام مشهدٍ حيّ يعبق بالحيوية والنشاط، المضاحكة أولاً وما يتبعها من حركات ومواقف، ثم ابراز المحاسن والجمال،

(١) الانحراف مصطلحاً نقدياً، د. موسى ربابعة، ص١٥٤.

جـ- أهل المدينة وسكانها وسادتها :

تشوّق الشعراء إلى أهل المدينة وسادتها وخلفائها وسكانها، فنعتوهم بالأخلاق الفاضلة والقيم من حيث الجود والكرم وإجارة المظلوم، كما تشوّقوا إلى أحبابهم وخلانهم، ومن هنا امتزج الحنين إلى المدينة بالأهل والأحبّة (وفي العصر الإسلامي والعصر العباسي كان ارتحال الشاعر عن دياره ومدينته إما للجهاد في سبيل الله أو قد يكون مضطراً إلى ترك أحبابه في الوطن وهو غير راغب، فتلتهب نيران الوجد ويغلبه الحنين إلى مدينته وأحبابه، فالشاعر الذي قضى ردحاً من حياته في مدينته وترك فيها ذكرياته يحنّ إليها من خلال حنينه إلى أحبابه ....)[1].

فهذه عليّه بنت المهدى يشتاق إليها هارون الرشيد وهو في الري،فسافرت إليه ولّما صارت بالمرج،عملت شعراً عبّرت فيه عن حنينها الصادق وشوقها إلى بغداد والأحباب فيها فأبكتها الأشجان، فإذا بها تتنشق برائحة القادم من أرض الوطن وديار الأحبّة شوقاً واستشفاءً بعاطفة صادقة ومشاعر عميقة[2] فتقول :

وَمُغْتَرِبٍ بِالْمَرْجِ يَبْكِي لِشَجْوِهِ ... وَقَدْ غَابَ عَنْهُ الْمُسْعِدُونَ عَلَى الْحُسْبِ

إِذَا مَا أَتَاهُ الرَّكْبُ مِنْ نَحْوِ أَرْضِهِ ... تَنَشَّقَ يَسْتَشْفِي بِرَائِحَةِ الرَّكْبِ

ويشير أشجع السلمي إلى الأحبة في بغداد وهو في بئر ميمون باليمن :

أَمِنْ بِئْرِ مَيْمُونَ يَحِنُّ صَبَابَةً ... إِلَى أَهْلِ بَغْدَادَ وَتِلْكَ أَمَانِي

بَعُدْتَ وَبَيْتَ اللّهِ مِمَّنْ تُحِبُّهُ ... وَهَوَاكَ عِرَاقِيٌّ وَأَنْتَ يَمَانِي

إِذَا ذُكِرَتْ بَغْدَادُ لِي فَكَأَنَّمَا ... تَحَرَّكَ فِي قَلْبِي شَبَاةُ سِنَانِ[3]

---

(١) بغداد في شعر العصر العباسي الأول حتى سنة ٢٣٤هـ، ص ١٤٤-١٤٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٦.

(٣) أشعار أولاد الخلفاء، ص ٦٠.

(٤) أشجع السلمي (حياته وشعره)، د. خليل بنسان، دار السيرة بيروت، ط١، ١٩٨١، ص ٢١٧.
ولأبي العتاهية بعض المقطوعات الشعرية يحنّ فيها إلى جارية المهدي (عتب) في مدينة بغداد ومطلعها :

ويبثُّ مطيع بن إياس حنينه إلى محبوبته في مدينة الريّ من خلال نخلتين في مدينة حلوان. وكأنها أناسيّ تحمل عواطف الإنسان ويصيبها مايصيبه من ريب الزمان[1] ومن خير ما يصوّر ذلك قوله :

أَسْعِدَانِي يَا نَخْلَتَيْ حُلْـــــوانِ ... وَابْكِيَالِي مِنْ رَيْبِ هَذَا الزَّمَـــــانِ
وَاعْلَمَا أَنَّ رَيْبَهُ لَمْ يَزَلْ يَفْـــرِ ... قُ بَيْنَ الأُلَّافِ والجِيـــــرَانِ
وَلَعَمْرِي لَوْ ذُقْتَمَا أَلَمَ الغُـــــرْ ... قَةِ أَبْكَاكُمَا الذِي أَبْكَانِـــــي
أَسْعِدَانِي وَأَيْقِنَا أَنَّ نَحْســـــاً ... سَوْفَ يَلْقَاكُمَا فَتَفْتَرِقَـــــانِ
كَمْ رَمَتْنِي صُرُوفُ هَذِي اللَّيَالِـــي ... بِفِرَاقِ الأَحْبَابِ والخِـــــلَّانِ
غَيْرَ أَنِّي لَمْ تَلْقَ نَفْسِي كَمَـــا لَا ... قَيْتُ مِنْ فُرْقَةِ ابْنَةِ الدِّهْقَـــانِ
جَارَةٌ لِي بِالرَّيِّ تَذْهَبُ هَمِّـــي ... وَيُسَلِّي دَنُوُّهَا أَحْزَانِـــي
فَجَعَتْنِي الأَيَّامُ أَفْبَطَ مَا كَـــذَّ ... بَ بِصَدْعٍ لِلْبَيْنِ غَيْرِ مُنَـــانِ
وَيُرَغِّمِي أَنْ أَصْبَحَتْ لَا تَرَاهَا الـ ... ـعَيْنُ مِنِّي وَأَصْبَحَتْ لَا تَرَانِـــي
إِنْ تَكُنْ وَدَّعَتْ فَقَدْ تَرَكَتْ بِـــي ... لَهَبًا فِي الضَّمِيرِ لَيْسَ بِـــوَانِ
كَحَرِيقِ الضِّرَامِ فِي قَصَبِ الفَـــا ... بِ رَمَتْهُ رِيحَانِ تَخْتَلِفَـــانِ
فَعَلَيْكَ السَّلَامُ مِنِّي مَاصَـــا ... غَ سَلَامًا عَقْلِي وَفَاضَ لِسَانِـــي[2]

ويُروى أن مطيع بن إياس قد خرج من مدينة الريّ برفقة ابراهيم بن الحسن أحد عُمّال المنصور بطلب من الخليفة، وكان مطيع قد ترك جارية يعشقها

---

* أمسى بِبَغْدَادَ حِبِّي لَسْتُ أَذْكُـــرُهُ ... إِلَّا بَكَيْتُ إِذَا مَا ذِكْرُهُ خَطَـــرَا

انظر : أبو العتاهية (حياته وشعره)، د. محمد محمود الدش، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر القاهرة، ١٩٦٨م، ص ٤٤١.

(١) العصر العباسي الأول، د. شوقي ضيف. ص١٨٤

(٢) شعـــراء عباسيـــون غوستاف شرنباوم، ص ٦٩-٧٠، وانظر : معجـــم البلـــدان، ٢٩٢/٢.
حلوان : مدينة بالعراق تشتهر بالتين وهي بتراب الجبل.

في مدينة الريّ. وعندما وصل إلى مدينة حلوان شعر بالغربة فأحسّ بحجم المعاناة والألم، فجلس يناجي نخلتين من نخيل حلوان[1]، المدينة التي اشتهرت بنخيلها وتينها وعنبها :

سَقْيًا لِحُلوانَ ذِي الكُرُومِ وَمَـــا ... صَنَفَ مِنْ تِينِهِ وَمِنْ عِنَبِـــــهْ
نَخْلٌ مَوَاقِيرُ بِالفَنَاءِ مِنَ الـــ ... ـبُرنِيِّ غُلْبٌ يهتزُّ في شَرَبِـــــهْ
أسودٌ سُكّانُه الحَمَامُ فَمَـــا ... تَنْفَكُّ غِربانُه عَلَى رُطَبِـــــهْ
لِتَهْنِهِ مِصرُ وَالعِرَاقُ وَمَـــا ... بِالشَّامِ مِنْ بَزِّهِ وَمِنْ ذَهَبِـــــهْ[2]

لقد شعر مطيع بن إياس بالغربة حينما وصل مدينة حلوان، فإذا به يجلس إلى هاتين النخلتين ويطلب منهما أن يسعداه، ويشاركاه في البكاء، إذ فرّق الدّهر بينه وأحبابه، فصروف الدّهر ونوائبه تشتت بين الأحبة والأصدقاء والجيران، ويتعزّى الشاعر بهاتين النخلتين فيبثهما ألم الفرقة الذي عاناه :

ولَعَمْري لَوْ ذُقْتُما أَلَمَ الفُـــرْ ... قَةِ أَبْكَاكُما الذِي أَبْكَانِـــــي

شعر في هذا المكان من مدينة حلوان ألم الفرقة والغربة عن أحبابه وأصدقائه، فالبكاء سبيله للتسرّي وتفريغ الهموم، وقد اتخذ الشعراء من مطيع بن إياس وهاتين النخلتين مثلاً في الغربة والشكوى، فقد ذكر حماد عجرد (ت ١٦١هـ) هاتين النخلتين :

جَعَلَ اللّهُ سِدْرَتِي قَصْرَ شِيـــ ... ـرِيْنَ فِدَاءً لِنَخْلَتَي حُلْـــوَانِ

---

(١) معجم البلدان ٢/ ٢٩٤.

(٢) ديوان عبيدالله بن قيس الرّقيات، شرح وضبط وتقديم، د. عمر فاروق الطبّاع، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، ص ١٩٩٥، ص ٥٨
أسعداني : أغنياني بالدموع. صنف : من صنفت الشجرة إذا ظهر ورقها. المواقير : أشجار النخل التي كثر حملها فباتت مثقلة. الفناء : الساحة أمام البيت. البرنّي : جمع برنية أجود أنواع التمور. الغلب : النخلة كثيرة السّعف. الشرب : الحوض حول النخلة. لتهنه : عائد على الممدوح. البزّ : الثياب من الكتان والقطن.

جِئْتُ مُسْتَسْعِداً فَلَمْ تُسْعِدَانِي ... وَمُطِيعٌ بَكَتْ لَهُ النَّخْلَتَانِ

وروى حماد عن أبيه لبعض الشُّعراء في نخلتي حلوان :

أَيُّهَا العَاذِلَانِ لاتَعْذِلانِي ... وَدَعَانِي مِنَ المَلامِ دَعَانِي

وَابْكِيَالِي فَإِنَّنِي مُسْتَحِقٌّ ... مِنْكُمَا بِالبُكَاءِ أَنْ تَسْعَدَانِي

إِنَّنِي مِنْكُمَا بِذَلِكَ أَوْلَى ... مِنْ مُطِيعٍ بِنَخْلَتَي حُلْوَانِ

فَهُمَا تَجْهَلانِ مَا كَانَ يَشْكُو ... مِنْ هَوَاهُ، وَأَنْتُمَا تَعْلَمَانِ[1]

ويطرح السؤال نفسه في هذا السّياق، لِمَ بثّ الشّاعر ألمه وغربته لهاتين النخلتين اللتين لاتعقلان؟ لقد كان الشاعر يَدرك هذه الحقيقة، ولكنه أحسّ بينهما الألفة التي افتقدها في مدينة الري بصاحبته، وربما يكون سؤاله لهما سؤالاً لكل قرينين لم يتذوقا مرارة الغربة والفُرقة والبُعد. فهاتان النخلتان تشكلان رمزاً لحلاوة اللقاء والاقتراب والانسجام والألفة والتراحمّ والتوافق، ويحاول الشاعر تعزية نفسه والتخفيف من غضبة على الدّهر ونوائبه بأنه متيقن أن الدّهر سيُفرّق بين كل قرينين، ومن هنا رغب الشاعر في أنّ تشاركه النخلتان همومه وأحزانه، فشخّص الطبيعة وأضفى عليها الحياة والإحساس :

أَسْعِدَانِي وَأَيْقِنَا أَنَّ نَحْسَاً ... سَوْفَ يَلْقَاكُمَا فَتَفْتَرِقَانِ

ويعود الشاعر ليكشف في ختام قصيدته عن الجارية التي تركها بمدينة الريّ، فهي سبب معاناته فلم يَعُدْ يراها. فاشتعل في ضميره اللهب والحرقة، كأنه حريق في غابة تزيده الرّياح اشتعالاً.

وتزخر القصيدة بعذابات النفس والحرقة والغربة والمعاناة في مدينة حَلوان : البُكاء، ريب الدّهر، اللهب في الضمير، حريق الضرّام، والقصيدة تشكّل بمجموعها بَكائية الشاعر وفجيعته ومعاناته وغربته في مدينة حلوان، وقد عبّر عن هذه

---

(١) معجم البلدان، ٢/٢٩٣.

المعاناة والهموم والأشجان بأسلوب يتسم بالحوار[1].

ويذكّر الشاعر بكر بن النّطّاح نسيم السحر بالأحبّة، فيهيج فيه الشوق والحنين إلى بغداد، فلايملك إلا أن يدعو لها وللأحبة فيها بالسقيا[2].

نَسِيْمَ المَدَامِ وبَرْدَ السَّحَـــــرْ ... هُما هيَّجَا الشَّوقَ حَتَّى ظَهَـــــرْ
تَقُوْلُ اجْتَنِبْ دَارَنَا بِالنَّهَـــارِ ... وَزُرْنا إِذَا غَابَ ضَوءُ القَمَـــــرْ
فَإِنَّ لَنَا حَرَسَـــــاً إِن رَأَوْكَ ... نَدِمْتَ وَأَعْطَوا عَلَيْكَ الظَّفَـــــرْ
وَكَمْ صَنَعَ اللّهُ مِنْ مَـــــرَّةٍ ... عَلَيْهِمْ وَقَدْ أُمِرُوا بِالحَـــــذَرْ
سَقَى اللّهُ بَغْدَادَ مِنْ بَلْـــــدَةٍ ... وَسَاكِنَ بَغْدَادَ صَوْبَ المَطَـــــرْ
وَنَبَّئْتَ أَنَّ جَوارِيَ القُصُـــــو ... رِ صَيَّرْنَ ذِكْرَى حَدِيثَ السَّمَـــــرْ
أَلاَ رُبَّ سَائِلَةٍ بِالعِـــــرَا ... قِ عَنِّي وَأُخْرَى تُطِيْلُ الفِكَـــــرْ
تَقُولُ عَهِدْنَا أَبَا وَائِـــــلٍ ... كَظَبْيِ الفَلاَةِ المَلِيْحِ الحَـــــوَرْ
لَيَالِيَ كُنْتُ أَزُورُ القِيَـــــانَ ... كَأَنَّ ثِيَابِيْ بَهَارُ الشَّجَـــــرْ[3]

يستهل الشاعر قصيدته بما هيّج شوقه وحنينه إلى مدينة بغداد، فالخمر والجوّ اللطيف هما اللذان دفعا الشاعر للحنين «نسيمَ المدام وبردَ السَّحَرْ»، وقد ارتبط الخمر

---

(١) مظاهر المجتمع وملامح التجديد من خلال الشعر في العصر العباسي الأول، ص ٢٩١.

(٢) بغداد في شعر العصر العباسي الأول حتى سنة ٣٣٤هـ، ص ١٤٩.

(٣) الأغاني، ١١٧/١٩. بكر بن النطاح الحنفي يكنى أبا وائل، شاعر كان في زمن هارون الرشيد، كان صعلوكاً يصيب الطريق، ثم أقصر عن ذلك، فجلعه أبو دلف من الجند، وجعل له رزقاً سلطانياً، وكان شجاعاً بطلاً فارساً شاعراً حسن الشعر والتصرف فيه. المصدر نفسه، ص ٣٦-٥٢. وانظر : تاريخ بغداد أو مدينة السلام، دار الكتاب العربي، بيروت، ٩٠/٧.

البهار : نبت طيب الرائحة. الظبي : جنس حيوانات من ذوات الأظلاف والمجوّفات القرون، أشهرها الظبي العربي ويقال له الغزال الأعفر.

ولبكر النّطّاح قصائد أخرى في الحنين إلى بغداد منها قصيدته التي مطلعها :

هَنِيئًا لِإِخْوَانِي بِبَغْدَادَ عِيْدُكُـــم ... وَعِيْدِي بِحُلْوَانَ قِرَاعُ الكَتَائِـــبِ

انظر : شعر بكر بن النطاح، جمع غازي النقاش، مجلة المورد، ع٢، م٥، سنة ١٩٧٦، ص ١٦٧.

ولطافة الجوّ بما كان يلهو به مع الغانيات، إذ يتذكر هذه الأيام وقد نهته محبوبته عن زيارتها في النهار لئلا يَفتضح أمرها ودعته إلى الزيارة في غسق الليل، لما تخشاه عليه من الحرس، وهذا دليلٌ على مكانتها وقدرها وعلوّ شأنها إذ كانت تُحرس ويتولّى الحرس حمايتها، وهذا المشهد دفع الشاعر إلى الدّعاء لمدينة بغداد بالخير والسّقيا ولمن يسكنها :

سَقَى اللّهُ بَغْدَادَ مِنْ بَلْـــــدَةٍ وَسَاكِنَ بَغْدَادَ صَوبَ المَطَـــــــرْ

لقد سعد الشاعر في مدينة بغداد، وترك بصماتٍ واضحة الأثر في ربوعها وديارها، فغدت أيامه اللاهية أحاديث المسامرات لجواري القصور، وكأنها ضربٌ من الماضي السحيق، تحوّلت إلى قصصٍ تتّخذ للتفكّه وطي الأيام والأزمان، وتجعل النساء يسألن عن مصيره والمكان الذي يضمّه، ولربما تسأل إحداهنّ متأملة مفكرة عني إذ تتشوّق إليّ كأنني ظبي فلاة مليح الحوَر، وإن هذا التساؤل عن مصير الشاعر من هذه الفتيات لهو دليل على أنه كان محبباً إليهنّ يُعجبن بشكله وهيئته وجماله الذي يشبه الغزال.

ولعله الشّوق والحنين إلى الماضي السعيد، أيامَ كان الشاعر يرتاد مجالس اللهو والقيان فتتعطّر ثيابه بروائحهنّ الزكية، ويشبّه الشاعر عطر ثيابه كأنه عطر نبات طيب الرائحة :

لَيَالِيَ كُنْتُ أَزُورُ القِيـــــــانَ كَأَنَّ ثِيَابِيَ بَهَارُ الشَّجَـــــــــرْ

وهكذا يَعُدّ المكان (مدينة بغداد) -بما تضمنه من ذكريات جميلة وأيام سعيدة حلوة، (نسيمَ المدام، برد السّحر، محبوبته، جواري القصور، سائلة عنه في العراق، زيارته القيان ...)؟ عن استنفار شوق الشاعر وحنينه إلى المدينة، فقد ارتبطت مدينة بغداد في ذاكرة الشاعر بما تحتويه من ماضٍ عريق لاهٍ شكّل سعادة الشاعر واستقراره، فهي تجسيدٌ (لحبّ الإنسان للحياة وجهاده لتحصيل السعادة فيها وحبّ الرّجل للمرأة)[1]. هذا الحبّ للمرأة والحياة جعل الشاعر يتشوّق لماضيه المرتبط بالمكان

---

(١) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبدالقادر الرباعي، ص ١٠٢.

مدينة بغداد، ومن هنا اتّحد الزمان والمكان فكوّن صورة متآلفة وشكّلا عند الشاعر رؤية موحّدة من الحنين حيال المكان (بغداد).

وفي هذه القصيدة تبرز الصورة الحسيّة الشمّية في البيت الأخير : كأنّ ثيابي بهارُ الشجر، والصّورة اللمسية : نسيمُ المُدام وبردُ السّحر.

وقال اسحق الموصلي (ت ٢٣٥هـ) وكان قد خرج مع الخليفة الواثق في نزهة خارج مدينة بغداد، قال يتشوّق إليها :

أَتَبْكِي عَلَى بَغْدَادَ وَهِي قَرِيْبَةٌ ... فَكَيْفَ إِذَا ما ازدَدْتَ مِنْهَا غَدَاً بُعْدَا

لَعَمْرُكَ ما فارَقْتَ بَغْدَادَ عَنْ قِلَىً ... لو أَنَّا وَجَدْنَا عَنْ فِرَاقٍ لَهَا بُدَّا

إِذا ذَكَرَتْ بَغْدَادَ نَفْسِي تَقَطَّعَتْ ... مِنَ الشَّوقِ أَوْ كَادَتْ تَمُوتُ بِهَا وَجْدَا

كَفَى حَزَنَاً أَنْ رُحتُ لَمْ أَسْتَضِعْ بِهَا ... وَدَاعاً وَلَمْ أُحْدِثْ بِسَاكِنِهَا عَهْدَا[1]

تبدو مدينة بغداد المكان المحوري الذي تدور حوله هذه المقطوعة، حيث يتشوّق إليها الشاعر، الذي لم يتجمّل بالصبْر طيلة غيابه عنها حينما خرج بهذه النزهة، فانهمرت عيناه بالدموع :

أَتَبْكِي عَلَى بَغْدَادَ وَهِي قَرِيْبَةٌ ... فَكَيْفَ إِذا ما ازدَدْتَ مِنْهَا غَدَاً بُعْدَا

يخاطب الشاعر نفسه مستنكراً عليه هذا البكاء والحزن الشديد لأنه لم يبتعد عن المدينة كثيراً، فالمسافة بين المكانين قريبة : مكان التنزه الذي خرج إليه الخليفة والشاعر، والمكان الذي يتشوّق إليه مدينة بغداد، وبأسلوب المداراة وتخفيف وقع الفراق المؤقت، يخاطب الشاعر نفسه بقوله : فكيف إذا ما ازددت منها غداً بعداً؟ فهذه حالك وقد فارقتها وماتزال قريباً منها، فكيف سيكون عليه حالك في مقبل الأيام وقد تباعدت بينك وبينها المسافات والأزمان؟ ويعود الشاعر إلى تخفيف وقع الفراق بأنك لم تُفارقها عن بغضٍ أو كرْهٍ أو حقد، فقد خرجت طواعيةً ورغبة منك، فالفراق لم يكن ناجماً عن شعور بالقلى والبغض، فلو كان كذلك لكان مما

---

(١) ديوان اسحاق الموصلي، ص ١١٦ ؛ الأغاني، ٣٥٧/٥.

وأبا أحمد بن محمد بن المدبّر الكاتب (ت ٢٧٠هـ) فيعشق مدينة دمشق، المدينة التي احتضنت السادة من الأشراف الذين يتحلّون بأسمى الأخلاق والفضائل فيقول :

أُحِبُّ الشّام في يُسرٍ وعُسْـــــرٍ ... وأُبْغِضُ ما حَوَيْتْ بِلادَ مِصْـــــرِ
وما شَنَأَ الشّامَ سِوَى فَرِيـــــقٍ ... يَرَى ضَلالَةً وَرَدَى وَمَحْـــــرِ
لِأَضْغانٍ تَغِيبُ على رِجَـــــالٍ ... أذَلُّوا يَومَ صِفّينَ بِمَكْـــــرِ
وَكَمْ بِالشّامِ مِن شَرَفٍ وَفَضْـــلٍ ... وَمُرْتَقَبٍ لَدَى بِرٍّ وَخَبْـــــرِ
بِلادٌ بارَكَ الرَّحْمَنُ فِيهَـــــا ... فَقَدَّسَهَا عَلَى عِلمٍ وخُبْـــــرِ
بِهَا غُرَرُ القَبائِلِ مِنْ مَعَـــــدٍّ ... وَقَحْطَانَ وَمِنْ سَرَواتِ فِهْـــــرِ
أُنَاسٌ يُكرِمُونَ الجَارَ حَتّـــــى ... يَجيرَ عليهمُ مِنْ كلِّ وِتْـــــرِ[1]

تتمحور هذه القصيدة حول ثنائية الحبّ والبغض. حبّ المكان (المدينة)، وبغض المكان (على العموم : بلاد مصر). والشاعر يحنّ إلى الشام ويعشقها ويبغض بلاد مصر، ويعرّض بأولئك الذين يكرهون الشام، وما كرههم لها إلا بدافع الضلالة والظلم؛ للأحقاد التي امتلكت نفوسهم لأنهم ذلّوا يوم صفين، ويذكر الشاعر محاسن الشام، فهي بلدٌ تتميز بأصالة أخلاق أبنائها من الشرف والكراسة والفضل إذ باركها الله بمساجدها وأهل الذكر فيها، فغدت توصف بالتقديس والإجلال والاحترام، وفيها سادة القبائل وأشرافها من قبائل معد وقحطان وغيرهم، هؤلاء جميعاً يتحلّون بأنبل الأخلاق وأرفعها، فإكرام الجار عنوان تعاملهم، وإجارة المظلوم وحمايته والدفاع عنه من شيمهم الحميدة.

---

(١) معجم البلدان ٣/٣١٤. الحر والحراوة : تغيّر لون السماء عيناً أو عماءً وجهامة بالمطر، وغبّة النفس : خبثت. الغرر : السادة من القوم. الوتر : ما يعرض للظلم

ليس منه بد، وينتقل الشاعر من حديث الفراق المخاطب به نفسه إلى حديث عن نفسه بصيغة المتكلم.

وفي البيتين التاليين يتحدّث الشاعر عن شوقه لمدينة بغداد بصيغة المتكلم :

إذا ذَكَرَتْ بَغْدادَ نَفْسِي تقطّعتْ ... مِنَ الشّوق أو كادَتْ تُموتُ بِها وَجْدَا

كَفَى حَزَنًا أَنْ رُحْتُ لَمْ أَسْتَطِعْ بِها ... وَداعًا وَلَمْ أُحْدِثْ بِساكِنِها عَهْدَا

فالخطاب في البيتين الأولين موجّه إلى نفسه : أتبكي. فكيف إذا ما ازددت منها غداً بُعدا. لعمرك .... وأما الخطاب هنا فهو بصيغة المتكلم تارة وبصيغة ضمير الغائب العائد إلى الشاعر نفسه : نفسي، تقطعت. أو كادت تموت، رُحتُ، لم استطع، ولم أحدث .... ويتقطع الشاعر ويحزن حينما يُذكر اسم بغداد أو يكاد يفارق الحياة، شوقاً وحنيناً إليها أينما فارقها أو يبتعد عنها فلايقدر على توديع أصحابها وسكّانها، لإحساسه بالتوحّد بهذه المدينة، فهو مدينة بغداد، وبغداد هي نفس الشاعر، لشعوره بالألفة والانسجام التام بهذه المدينة والتكيّف الدائم والمستمر بأجوائها ومع سكّانها. ومن هنا يغدو الشاعر عاجزاً عن إحداث الفراق أو الانفصال أو الإستقلال عن مدينة بغداد. فهي كيانه وجوهر حياته.

وقال أبوتمام (ت ٢٣٢هـ) يمدح محمد بن حسان الضبي ويذكر معاناته وغربته وحنينه إلى بغداد :

ما اليومُ أوّلَ تَوديعٍ وَلا الثّاني ... البَيْنُ أكثرَ مِنْ شَوْقي وَأَحزاني

دَعِ الفِراقَ فإنّ الدّهرَ ساعَدَهُ ... فَصارَ أملكَ مِن رُوحي بِجُثْماني

خليفةُ الخِضْرِ مَنْ يَرْبَعْ على وطَنٍ ... في بَلْدَةٍ فَظُهورُ العِيْسِ أَوْطاني

بِالشّامِ أَهْلي وبغدادُ الهَوى وَأَنا ... بالرَّقّتَيْنِ وبالفُسْطاطِ إِخْواني

وَمَا أَظُنُّ النَّوى تَرْضَى بِما صَنَعَتْ ... حَتّى تَطَوَّحَ بي أَقْصَى خُرَاسانِ

خَلَّفْتُ بالأُفُقِ الغربيِّ لي سَكَنًا ... قَدْ كانَ يَعْشى بِهِ حُلْوًا بِحُلْوانِ

غُصْنٌ مِنَ البانِ مُهْتَزٌّ على قَمَرٍ ... يَهْتَزُّ مِثْلَ اهتِزازِ الغُصْنِ في البانِ

أَفْنَيْتُ مِنْ بعدِهِ فَيْضَ الدُّموعِ كَما ... أَفْنَيْتُ في هَجْرِهِ صَبْري وَسُلْواني

وَلَيْسَ يعرفُ كُنْهَ الوَصْلِ صاحبُهُ حَتى يُغَادَى بِنَأْيَةٍ أو بِهِجْـــــرَانِ[1]

تُصوّر هذه القصيدة معاناة الشاعر أبي تمام في الحياة حيث القلق والفراق والضياع والزّوال. وإذا ما قمنا برصد الألفاظ الدّالة على هذه المعاناه وجدنا : توديع، البين، الشوق، الأحزان، الفراق، صار الفراق متملكاً لنفسه كارتباط الروح بالجسد، ظهور العيس أوطاني، أهله بالشام، والحبّ والهوى ببغداد، والشاعر يمكث بالرّقتين، والأحبة والإخوان بالفُسطاط، إنه عالم الفُرقة والتشتّت، وهناك النّوى، فيض الدّموع، الهجر، النأي، إنها الغربة والبعد عن الوطن والوحدة، والعاطفة الصادقة والحنين إلى الوطن.

وإذا كانت القصيدة منظومة على بحر البسيط، فإن طبيعته تتفق مع الشجن والتذكّر والحنين، كما أن القافية تتفق مع الموضوع الحزين البائس الذي تعالجه القصيدة، وبخاصة حين تكون هناك ياء المتكلم التي تشبه مَدّتُها في هذا المقام مدة الألم والحزن والانكسار، وعلى كلّ فما يهمُّنا هنا هو في الأساس حرف النون، وكما هو معروف، صوت أسناني لثوي مجهور يتفق مع طبيعة تجربة الشاعر التي تدور أساساً حول الترحّل والبين، فكما أن هذا الحرف من طرف اللسان وما فوق الثنايا، فالموضوع نفسه يدور حول عدد من النهايات بالنسبة للإنسان[1]، ومن هنا استطاع الشاعر أن يخلق نوعاً من التوازن بين موضوع قصيدته وقافيته، أي أن القافية وبحر القصيدة كانا ينسجمان مع طبيعة تجربة الشاعر ورؤيته، لتشكّل في نهاية المطاف إبداعاً معادلاً لأحاسيس الشاعر ونبضه.

ولعل الشاعر كان موفّقاً في عملية إحداث التوازن والتوافق بين موضوعه ولغته من خلال الإكثار من المصادر التي تدلّ على التجرّد من محدودية الزّمن

---

(١) ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق : محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٧٦، ٢/٢٠٨-٢١١.

(١) دراسات في النص الشعري (العصر العباسي)، د. عبده بدوي، ص ٧٢-٧٣.

لتنطلق إلى الاستمرارية في الحدث[1]. والشاعر في موضوعه يدور حول استمرارية المعاناة وديمومة الشوّق إلى وطنه. ومن هذه المصادر : توديع، البيْنَ، شوق، ظهور، عيشي، اهتزاز، الدّموع، الهجر، الصبر، الوصل، نأي، هجران.

وهذه المصادر جميعها تدلّ على الحسرة والألم والحزن والفراق، وتتناغم مع موضوع القصيدة الذي يُعاني فيه الشاعر ألم البعد والفراق عن وطنه.

وقد أجاد أبوتمام في استخدام الأسلوب الاسطوري في إيجاز وبدون ثرثرة في البيت الثالث «خليفة الخضر». فهناك أسطورة تشيع عند المسلمين ومعناها أن الخضر لم يمت. وأنه يظلّ دائماً يطوف في البلاد. ويدّعون أنه شرب من ماء الحياة. وهذا يتفق مع رؤية الشاعر بأنه دائم الترحال والسّفر. وأن ظهور العيس أوطانه. فهو يريد أن ينفرد بظاهرة عدم الاستقرار، ويذكرّنا بما يسمّى «الزّمن الشعري المطلق» الذي يعطي استمراراً في الزّمن. ويؤكدّ الشاعر على عالم الشتات :

بالشّام أهْلي وَبَغْدادُ الهَوَى وَأَنَـا ... بالرَّقَّتَيْنِ وَبالفُسْطَاطِ إِخْوَانِـــي

ويبدو أن عنصر المكان هو الظاهر هنا : أهله بالشام، وهواه ببغداد. وهو بالرُّقتين مقيم والإخوان في مصر. ولعلّ جمالية المكان تظهر من خلال ارتباطه بالبعد النفسي للشاعر. فالشام تمثّل الطفولة. وبغداد ومصر تمثلان الصّبا والشباب، والرقّة تمثّل الزمن الحاضر بالنسبة للشاعر، ومما يساعد على هذا بطء الإيقاع، والإيقاع قد يكون في الكتلة والزمن، ولكن وجوده في الزمن هنا واضح، وإذا كانت حروف المدّ تعطي الفزارة الموسيقية والشجن، فإنها هنا تعطي الزّمن جانباً من التنفيس عن الروح[2].

ويرسم الشاعر صوراً فنية في هذه القصيدة تعبّر عن انفعالاته ومشاعر الغربة، نستشعر من خلالها أبا تمام المبدع في شعره المجدّد الرافض أن يكون نسخة من غيره (فالشعر لون من ألوان الخلق المجدد لايتم إلا بإدراك مجدّد، فالحاضر الذي

---

(١) أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، د. عبده بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص ٢٥٦.

(٢) دراسات في النص الشعري «العصر العباسي»، د. عبده بدوي، ص ٧٧-٧٨ ، وانظر : أبوتمام وقضيّة التجديد في الشعر، ص ٢٥٧-٢٥٨.

يعيشه الشاعر ليس الماضي بعلاقاته أو أنسقته أو قيمه، فلكلٌ تجربته التي يصوغها بأسلوبه الخاص)[1]. ويطرح الشاعر مجموعة من الصّور الفنية الجميلة منها :

دَعِ الفِراقَ فإنَّ الدَّهرَ ساعَدَه فَصَارَ أمْلَكَ من رُوحِي بجُسْمانِي

وَمَا أَظُنُّ النَّوَى تَرْضَى بِمَا صَنَعَتْ حَتى تَطوَحَ بِي أَقْصَى خُرَاسَانِ

ففي البيت الأول يشبّه الشاعر الدّهر بإنسان ذي قوةٍ ضاغطة يعزّز الفراق ويساعده في البين والهجران، إلى أن التحم بجسد الإنسان والتأم به وتملّكه، كما تتملك الروح جسد الإنسان.

وفي البيت الثاني يشبّه الشاعر النّوى بإنسان ذي مشاعر وأحاسيس ووجدان، فلاترضى بما فعلت من تفريق الأحبّة والهجرة، بل تسعى إلى إبعاد الشاعر إلى أقصى خُراسان. (وحين تضغط الذكريات على الشاعر تتكوّن عنده نبوءة تقول : إنّه سيظلّ مسافراً في الزمان حتى إنه ليس من البعيد أن يرى نفسه في خراسان مع أن هذا كان مجرد نبوءة مبكرة، إلا أنها تحقّقت في حياة الشاعر بعد ذلك، فكان وصوله إلى خراسان)[2].

ويتذكرّ الشاعر حياته في حلوان مصر، حيث كان عيشاً هانئاً مطمئناً :

خَلَّفْتُ بِالأُفُقِ الغَرْبِيِّ لِي سَكَناً قَدْ كَانَ عَيْشِي بِهِ حُلْواً بِحُلْوَانِ

ولعلّ الشاعر يُسلّي نفسه بتذكّر حياته الحلوة بحلوان.

وخلاصة القول إن الشاعر بمدينة الرّقة يشكو الغربة ويتشوّق إلى الشام وبغداد والفسطاط. ويختتم الشاعر قصيدته بقوله :

وَلَيْسَ يَعْرِفُ كُنْهَ الوَصْلِ صاحِبُهُ حَتَّى يُفادِي بِنَأْيٍ أَوْ بِهِجْرَانِ

فالإنسان لايعرف قيمة الوصل والقرب إلا إذا ذاق مرارة الغربة والهجران. (وفقدان التواصل يؤدي إلى الشعور بالإخفاق والإنسحاب من المجتمع مالم يجد الإنسان منه ما يعوّضه من أحلام) (٣)

(١) قراءة التراث النقدي، د. جابر عصفور، ص ١١٣.

(٢) أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، ص ٢٥٨.

(٣) المرجع في الشعر الغربي المعاصر، د. مصطفى علي أبو غالي، سلسلة عالم المعرفة ١٩٦، الكويت ١٩٩٠، ص ٢٧

وتتكرر لفظة الشام ثلاث مرات : أحبُّ الشام، وما شنأ الشام، وكم بالشام، ويُشار إليها بالضمير المقترن بالفعل وحرف الجرّ ثلاث مرات : فيها، بها، قدّسها، ومرة يُشار إليها بالإسم : بلادٌ.

وإذا ما كُشف عن دلالة مايقترن بالمدينة من الأفعال والأسماء عُرف أن صورتها مُشرقة تحبّذ الآخرين إليها، ففي البيت الأول :

- أُحِبُّ الشَّامَ فِي يُسْرٍ وعُسْـــــرٍ وَأُبْغِضُ مَاحَيِيْتُ بِلَادَ مِصْـــــــرِ -

تقترن الشام بالفعل أحبُّ، وتتضاعف قيمة الحبّ وتتنامى حينما تقترن باسمين «اليُسر والعُسر» ليكشف الشاعر من خلالهما أنّ حُبَّه للشام لايرتبط بزمن مُعين أو حالةٍ وجدانية بعينها، بل أطلق صفة حُبّه خارج مايمكن تأطيره بحدث أو زمن معين. فحبّه للشام لايتوقّف،بل يتخذ صفة الديمومة غير المرتبطة باليُسر أو العسر، وتتصاعد قيمة حبّه لهذه المدينة حينما يعقد موازنة بينها وبين بلاد مصر، فكما يُحبُّ الشام دائماً، فإنه يبغض بلاد مصر على قيد الحياة ؛ ولكي يحبّب الآخرين بالشام، يدحض افتراءات من شنأ الشام وأبغضها، فهؤلاء همُ أهلُ الضلالةِ والظُّلم، وما حقدوا الشام إلا لهزيمتهم وذلّهم يوم صفين، فالشام هُنا اقترنت بطائفةٍ بغيضة كرهتها لخصوصيةٍ بها :

وَمَا شَنَأَ الشَّامَ سِوَى فَرِيْـــقٍ بِرَأْيِ ضَلَالَةٍ وَرَدَىً وَمَحْـــــــرِ

وربما يتساءل سائلٌ : ما صلة هذا البيت بالشطر الأول من البيت : أحبُّ الشام في يُسرٍ وعُسر؟ لعل ثمّة قاسماً مشتركاً بينهما هو حالة العُسر، ولكنّ ردود الفعل متفاوتة، فالشاعر يُحبُّ الشام في العُسر، ولكنّ ردود الفعل متفاوتة، بينما يكرهها هؤلاء في زمن العُسر حينما ذُلّوا وهُزموا.

وأما لفظة الشام في البيت الرابع فقد اقترنت بكم التي تُفيد الكثرة، وكم بالشام من شرفٍ وفضلٍ، واقترنت كلمة بلاد الدالة على الشام بمباركة الرحمن فيها، وكذلك قدّسها. وأما الضمير المتصل بحرف الجرّ بها فقد اقترن بالكرم والشجاعة والفضل لتلك القبائل التي تسكن الشام. ومن أجل هذا كلّه حنّ الشاعر أحمد بن محمد المدبّر إلى الشام وتشوّق إلى أماكنها المقدّسة وأهلها ذوي المزايا الفاضلة، وقديماً تمنّى أحدهم أن له بالشام أقلّ عيش ليُجاور قومه مع فقدانه لبصره وسمعه :

وَيَا لَيْتَ لِي بالشّام أدْنَى مَعِيْشَةٍ ... أُجاوِرَ قَوْمِي ذَاهِبَ السَّمْعِ والبَصَرِ

أَدِيْنَ بِمَا دَانُوا بِهِ مِنْ شَرِيْعَةٍ ... وَقَدْ يَصْبِرُ العَوْدُ المُسِنُّ على الدَّبْرِ[1]

حقاً إن الأوطان تجتذب عاشقيها وإن لاقوا المرارة والعذاب، فالمرءُ لايستعذب المقام في غير وطنه لأن (المدينة هي الوطن وهي الأرض وقد أحبّ العربي أرضه التي عاش فيها وامتدح فيها الخير والبركة والنعيم ... لأنها قطعة من كيانه ... فالوطن مرتع الشباب وموطن اللذائذ الأولى يألفه الفتى أبد الدهر ...)[2].

وبعث أبو فراس الحمداني (ت ٣٥٧هـ) شوقه إلى مدينة حلب فيتذكر أصحابه وخلاّنه، ويدعو للمدينة بالسُّقيا، وإذا به يتوحّد بمدينته ولاينفكّ عن تذكرها، وفي هذه المقطوعة التي مطلعها :

أَسِيْرُ عَنْهَا وَقَلْبِي فِي المَقام بِهَا ... كأنّ مُهْرِي لِثُقْلِ السَّيْرِ مُحتَبَسُ[3]

يهمُّ الشاعر بالسيّر عن مدينة حلب، وغيابه عنها يكون بالجسد لا بالرُّوح والقلب (وقلبي في المُقام بها)، إنه تصوير للحالة المتلاحمة بين الشاعر ومدينته وتجسيد حيّ للصلة الحميمية والروابط القوية التي تربطه بها ، وحينما يُغادرها يحسّ أن مُهره لايتحرّك من مكانه كأنه محتبس، ومما

---

(١) معجم البلدان، ٢١٤/٢، الشاعر : جبلة بن الأيهم.

(٢) بغداد في شعر العصر العباسي الأول حتى سنة ٣٣٤هـ، ص ١٠٧.

(٣) ديوان أبي فراس، رواية أبي عبدالله الحسين بن خالويه، دار صادر بيروت، ١٩٦٦م، وانظر معجم البلدان، ٣١٢/٣. يقول أبوفراس الحمداني :

يدفعه إلى التمسك بمدينته والتعلّق بها الخوف والقلق في البُعد والغُربة.

ويسيطر على الشاعر الشوق والحنين الذي يجعله ينظر إلى ما سوى حلب من الأرض والدّيار والأوطان والمدن على أنه مُوحشٌ مُنفّرٌ لايتعزّى به الإنسان أو يخفّف كربه من خلالها، فهي مصدر شقاء وحرمان وبؤس ومعاناة؛ لوحشتها وخرابها ومأساويتها، لأنّها مقفرة تُثير الفزع والرّعب والخوف، أما مدينة حلب العامرة بالأهل والسُّكان، ففيها تتشكّل المجالس المؤنسة وعلى ربوعها تُقام الحياة الآمنة المطمئنة. ويختتم الشاعر مقطوعته بصورة فنية جميلة يَدّلل من خلالها على توحُّده بمدينته وذوبانه في كيانها، ليشكّل معها وحدة واحدة متناغمة فمهما ألمّ به الفراق والبُعد عنها، فإنّ النهاية المحتومة والحتمية هي العودة إلى الأصل، فالبُعد هو الحالة الطارئة إلى مكانٍ آخر لايكون بديلاً عن الأول أو قادراً على إلغائه لأنه لاتتوافر فيه إمكانات الأول وشروطه، هذه الحالة التي تجسّد الغُربة المؤقتة القلقة التي سرعان ما تعود إلى الوطن بصاحبها حيث الأمن والإنسجام والتوافق والتكيُّف تُحاكي تلك الحصاة التي يُرمى بها إلى السّماء ثم سرعان ماتعود إلى الأصل إلى الأرض الموطن الأم.

مِثْلُ الحَصَاةِالتي يَرمَى بِهَا أَبَـدَاً إِلَى السَّماءِ فَتَرْقَى ثُم تَنْعَكِـــــــسُ

وأما السّرى الرّفّاء فتدفعه تلك العلاقات الإنسانية مع مجتمع «الموصل» إلى الحنين لتلك الأيام الجميلة في هذه المدينة، من خلال اندماج الزمان والمكان معاً اللذين يشكّلان علاقة نفور واقتراب مع الشاعر، فالشاعر يتبرّم من المكان (بغداد) في الزمن الحاضر. ويحن إلى الزمن الماضي في مدينة الموصل التي تجسّد عمق المحبة والروابط الأصيلة بين الشاعر وإنسانها.

ويفتتح الشاعر قصيدته[1] بمقدمة عن فعل الدّهر وأحداثه وصروفه في التأثير

سَقَى ثَرَى حَلَبٍ دَمْتَ سَاكِنَهَـــــا يَابَدْرُ غَيْثَانَ مُنْهَلٌ وَمُنْبَـــــجِسُ
أَسِيرُ عَنْهَا وَقَلْبِي فِي المَقَـــــامِ بِهَا كَأَنَّ مُهْرِي لِثِقْلِ السَّيرِ مُحْـــتَبِسُ
هَذَا وَلَوْلاَ الَّذِي فِي قَلْبِ صَاحِبِـــهِ مِنَ البَلاَبِلِ لَمْ يَخْلُقْ بِهِ فَـــــرَسُ
كَأَنَّمَا الأَرْضُ والبُلْدَانُ مُوْحِشَـــةٌ وَرَبْعُهَا دونَهُنَّ العَامِرُ الأنِـــــسُ
مِثْلُ الحَصَاةِ التي يَرمَى بِهَا أَبَـــدَاً إِلَى السَّماءِ فَتَرْقَى ثم تَنْعَكِـــــسُ

(١) ديوان السري الرفاء، ص ٢١٧-٢١٨.

والتحوّل والتغيير وإحداث الفُرقة والبعد والغُربة، وهذه الاستهلالة تتواشج بصورة عضويّة مع التقلّبات التي حايثها الشاعر وعايشها، ومطلع القصيدة تلخيصٌ مُكثّفٌ عن ثنائية القُرب والبعد، السعادة والشقاء، الجِدّة والبِلى، التمزّق والحنين :

شَبَابُ المَرْءِ ثَوْبٌ مُسْتَعَـــــارُ وَأيّامُ الصّبا أبَدًا قِصَـــــارُ
طَوَى الدّهرُ الجَدِيْدَ مِنَ الثّصَابِي وَلَيْسَ لِمَا طَوَى الدّهْرُ انتِشَـــــارُ
وَلَمْ نَعْطَ المُنَى في القُربِ مِنْـــه فَكَيْفَ بِهَا وَقَدْ شَطّ المَـــــزارُ
صُدُودٌ في التّقَارُبِ واجْتِنَـــابٌ وَشَوْقٌ فِي التّبَاعُدِ وادٌ كَـــــارُ
يَطُولُ إذا تَقَاصَرَتِ اللّيَالِـــي وَيَقْرُبُ إنْ تَبَاعَدَتِ الدّيَـــــارُ

وهذه المفارقات والثنائيات تتوزّع عبر مكانين (مدينتي الموصل والعراق : بغداد) ففي باحات مدينة الموصل للشاعر ذكريات عطرة جميلة في الزّمن الماضي، وله في العراق في الزمن الحاضر واقعٌ مشؤوم مأساوي، ومن هنا تتشكّل الثنائية على هذا النحو : الزّمن الماضي في مدينة الموصل : القرب، السعادة، الجِدّة، الإنسجام. الزمن الحاضر : في مدينة الموصل : البُعد، الغُربة، الشقاء، البِلى (الحنين إلى مدينة الموصل لمحاولة بناء الذّات المقاومة للتشتّت والضياع في مدينة بغداد.

ويظهر ذلك من خلال هذه الأبيات الشعرية التي تُعَدّ مفاتيح للمضامين الفكرية للقصيدة :

المقدمة : فعل الدّهر :

طَوَى الدّهرُ الجَدِيدَ من الثّصابِـــي وَلَيْسَ لِمَا طَوَى الدّهْرُ انْتِشَـــــارُ

الغربة في بغداد :

لَحَى اللّهُ العِراقَ وساكِنِيـــــه فما للحُرّ بَيْنَهُمُ قَـــــرَارُ
أأقْعُدُ بالعِراقِ أسِيرَ دَكّـــــرٍ غَرِيبًـــــا لا أزُورُ وَلا أُزارُ

الحنين إلى مدينة الموصل :

وَجَادَ المَوصِلَ الغرّاءَ غَيْـــثٌ يَجُودُ وللبُرُوقِ بِهِ انْسِفَـــــارُ
كَمَا انْهَلّتْ مَدَامِعُ مُسْتَهَـــامٍ تَلَهّبَ مِنْهُ في الأحْشَاءِ نَـــــارُ

فَفِي أيّامِها حُسْنُ التّصابي ... وفي أفيائِها خُلِعَ العِذارُ

لَيالِيَ كانَ لي في كُلّ يَومٍ ... إلى الحانات حَجٌّ واعْتِمارُ

وهذه المفاتيح الأساسية تقود للبحث عمّا تكتنزه القصيدة من مضامين وأفكار وأحداث وتطوّرات تَرْغب الشاعر تارة في المكان (مدينة الموصل) وتنفّره تارة أخرى من المكان (مدينة بغداد)، وموقفه من فعل الدّهر وصروفه، فما الذي رغّب الشاعر بمدينة الموصل ؟ وما مصدر نفوره من بغداد ؟

هل كانت علاقة الشاعر بالمدينة علاقة خارجية يُحبُّ معالمها الحضارية الجميلة؟ أم أن المدينة تسمو فينظر الشاعر إلى تلك الروابط الروحية والوجدانية التي يعقدها مع المجتمع المديني؟ أليست المدينة المكان الحضاري الذي يشهدُ علاقات إنسانية تقوم على المصالح في شتى مناحي الحياة بين الأفراد والجماعات ؟ لقد نظر السرّي الرفاء وغيره إلى التّصالح مع المدينة والتّوافق معها تبعاً لوجدانه ومشاعره وأحاسيسه المتشكّلة من طبيعة العلاقة مع أهل المدينة وسكّانها، فإذا كانت الصلة حميمية أحبّ هذا المكان وتفانى في عشقه وأمّا إذا كانت الصلة مأساوية صعبة فإنه يبغض المكان ويتبرّم منه فيشعر بالغربة.

يقول السري الرفاء في ذم العراق :

لَحَى اللّهُ العِرَاقَ وساكِنيهِ ... فَمَا لِلْحُرّ بَيْنَهُمْ قَرارُ

أأقْعَدُ بالعِراقِ أَسِيرَ دَهْرٍ ... غَرِيْبَاً لا أَزُورُ وَلا أُزَارُ

لقد أحسّ الشاعر الغربة والوحدة في بغداد لأنه أسيرٌ لايزوره أحد ولايزور أحداً،ولأنه صاحب كلمةٍ جريئة يتميّز بالحريّة والشجاعة، ولهذا شعر بالعزلة ورأى من حوله المنافقين ذوي الأفعال الذميمة والمشينة يفعلون العار والمنكرات، فعنوانهم الخمول وأفعالهم الشين والعار :

رَأى الدّهرُ اجْتِمَاعَ الشّمْلِ مِنّا ... فَشَتّتَهُ، وَلِلدّهْرِ الْخِيَارُ

وَبَدّلَنِي بِأِخْدَانِ المَعَالِي ... أُنَاساً فِعْلُهُمْ شَيْنٌ وَعَارُ

مَشَاجِبُ لَسْتُ أَغْشَاهُمْ وَلاَ لِـــي مِنَ الأَيَّامِ بَيْنَهُمُ انْتِصَـــــــارُ[1]

لقد أبدل الدّهر الشاعر بأصحاب المعالي الذين كانوا مصدر عزّه وفخره في مدينة الموصل، بأناسٍ أفعالهم العارُ والدّنايا في مدينة بغداد، وقد وصف الشاعر هؤلاء بالخمول كأنهم خُشُب تُعلّق عليها الثياب (المشاجب)، ويؤكّد الشاعر صفة هؤلاء بأنهم بخلاء حريصون لايعطون أو يتصدّقون، فهم شجرٌ مموّهٌ لاخيرَ فيه ولا قيمة له، لاظلّ له فيجلس تحت فيئه الهارب من هجير الشمس، ولاثمرَ له فيؤكل، ولا نفع يُرتجى منهم ولا ضِرار :

هُمْ شَجَرٌ من التَّمْوِيْهِ أَكْـــدَى[2] فَلَا ظِلٌ لَدَيْهِ وَلَا ثِمَـــــــارُ

وَمَقْصُورُ النَّدَى قَصَرتْ يَـــدَاهُ فَلَا نَفْعٌ لَدَيْهِ وَلَا ضِـــــــرَارُ

وعاش الشاعر بين هؤلاء في مدينة بغداد محروماً من خيراتها منكسراً حزيناً، عانى مرارة البُعد وألم الحياة. لايثق بأحد، مما دفعه للحنين والشوق إلى مدينة الموصل التي يرتبط بأشيائها ارتباطاً وثيقاً (فقد تكون هذه الأشياء علاقة حبّ، أو أصواتاً يأنس بها في ضوء القمر، أو ارتباطاً بنخلة نمت على عينيه، أو بنجم كما كان يتألق في السّماء، كان يتألق في نفسه، المهم أنه كان يغادر هذه الأشياء مهموماً محزوناً، وكان تحت الضغوط لايملك إلا الإلتفات إليها بشيءٍ من الجلد، ثم بشيءٍ من الحزن حتى تكتمل دائرة الانفصال ...)[3].

وأحبَّ السريّ الرّفاء مدينة الموصل، وأبغض بغداد، أحبَّ وطنه لأنه شهد في باحاته أيام لهوه وشبابه، ومع خلاّنه في الموصل عقد أوشج الروابط المتينة، ففيها المكرمات والأفعال الحميدة، فكيف لايتفانى في حبّها والإخلاص لها، فالعودة إليها خلاصٌ من الغُربة وانفراج الهموم والمعاناة.

---

(١) مشاجب : مفردها مشجب : خشبة تعلّق عليها الثياب، شبّه بها الناس الخاملين.

(٢) أكدى : بَخُل في العطاء، أجدب.

(٣) الغربة المكانية في الشعر العربي، عبده بدوي، مجلة عالم الفكر، م ١٥، ع١/١٩٨٤م، ص ١٥.

يَا لَيْتَ شِعْرِيَ الأيامَ مَحْدثةٌ ... من طُول غُربَتِنا يَوْمًا لَنَا فَرَجَا

أَمْ هَلْ نَرَى الشَّمْلَ يَضْحِي وَهُوَ مُلْتَئِمٌ ... ويَبهجُ اللَّهُ صَبًّا طَالَمَا حَرِجَا

لاحبَّذا بَيْتُ رَيْبٍ لَا، وَلَا نَعِمَتْ ... عَيْنًا غَرِيبٍ يَرَى يَوْمًا بِهَا بَهِجَا

وحبَّذا أنتِ يا صَنْعَاءُ مِنْ بَلَدٍ ... وَحبَّذَا عَيْشُكِ الغَضُّ الذِي دَرَجَا[1]

وحبّذا أنت أيّتها الموصل، وسقاك الغيث الذي يتحدّر من السّماء، كما تتساقط المدامعُ على خدّي مُستهام عاشق متيّم تتلّهب أحشاؤه ناراً وشوقاً إلى محبوبته :

وَجَادَ المُوصِلَ الغرّاءَ غَيْثٌ ... يَجُودُ وللبُرُوقِ بِهِ انْسِفَارُ

كَمَا انْهَلَّتْ مَدَامِعُ مُسْتَهَامٍ ... تَلَهَّبَ مِنْهُ فِي الأَحْشَاءِ نَارُ

والدّعاء بالسّقيا من الشاعر لمدينته الموصل سببه : السعادة التي كانت تظلّه بظلالها وأفيائها، ففيها يحسُن التّصابي واللهو، فكان يرتادُ حاناتها في الليل، وكأنّ إقباله إليها وحضوره المستمر أمرٌ مُقدّسٌ :

لَيَالِيَ كَانَ لِي فِي كُلِّ يَوْمٍ ... إلى الحَانَاتِ حَجٌّ واعْتِمَارُ

وفي هذه الحانات ينسى ذكر القيامة ويصُدُّ عنه وينفرّ عن المساجد والصلاة بها، وقد عزّز روابطه مع صديقين لاهمّ لهما إلا المعالي وتظهر عليهما السكينة والوقار، وبعد ذلك يصف الشاعر ذكريات لهوه وأيّام أنسه في هذه الحانات، فهناك ساقٍ تبتهج له الدّنيا حينما يغدو حاملاً كأس الخمر يطوف بها ويسقي جماعته، هذه الصّورة التي تقدح في ذاكرة الشاعر وهو في ديار الغُربة، لأن الدّهر لايؤمن جانبه، إذ يفرّق هذه المجالس اللاهية الممتعة، ويبدل الشاعر غُربةً بعد هذه الحياة السعيدة الرغدة :

رَأَى الدَّهرُ اجْتِمَاعَ الشَّمْلِ مِنَّا ... فَشَتَّتَهُ، وللدَّهْرِ الخِيَارُ

فالفعل الذي أحدثه الدّهر هنا لايروق للشّاعر، لأنه أحدث الفُرقة والتشتّت

---

(١) معجم البلدان، ٥٢٠/١، الشاعر : ابن أفنونة، وهو أبوبكر محمد بن أحمد بن يوسف بن أفنونة من أهل اليمن، وكان قد وَلي القضاء ببيت زيب (حصن باليمن).

والضيّاع؛ فصورته هنا تبدو لدى الشاعر قاتمة، لأنه يُخرّب ما يبني الإنسان، ويفرّق الشّمل ويفعل البُعد والهجران والخراب.

وفي المقطع الأخير من قصيدة السّريّ الرّفاء يتطلّع الشاعر إلى مدينة الموصل حيث المكرُمات التي يفدقها السادة الكرام في أزمان الرّخاء والشدّة، وتراهم يتحلّون بالأخلاق والآداب الفاضلة، أصحابَ نجدة وشهامة وشجاعة، فعزماتُهم تجلو مصائب الأزمان وحالكات الليالي السُّود، كما يجلو النّهارُ ظُلَم الليل، ويشيدون الأمجادَ بأفضالهم وأفعالهم لتكون محطّ افتخارٍ واعتزاز، فأبوابهم مُشرعةٌ لمن رامَ معروفهم.

وفي غربيّ دِجْلَةَ لِي مَحَـــلٌّ ... جِوَارُ المَكْرُماتِ له جِـــــوارُ

وسيّدُ مَعْشَرٍ كَرُمُوا وَسَـــادُوا ... يُجِيْرُ على الخُطُوبِ ويُسْتَجَـــارُ

يَهُزُّ على النّوائبِ منه عَضْبَـــاً ... حُسَامَاً لايُفَلُّ له غِـــــرَارُ[1]

له من جَوْهَرِ الآدابِ حَلْـــيٌ ... وَلِلأَسْيَافِ حَلْيٌ مُسْتَعَـــارُ

تَشَبَّهَ في الفِعَالِ به أُنَـــاسٌ ... وَأَنّى يُشبِهُ الشَّبَهَ النُّضَـــارُ

جَلَتْ عَزَمَاتُه ثَوْبَ اللَّيَالِـــي ... كما يَجْلُو دُجَى اللَّيْلِ النَّهَـــارُ

وَشَادَ المَجْدَ بِالأَفْضَالِ حَتّـــى ... تَنَاهَى في العُلوّ بِهِ الفَخَـــارُ

فَمَا فِيْهِ عَنِ المَعْرُوفِ مَنْـــعٌ ... وَلَافِيْهِ عَنِ الحَمْـــدِ ازْوِرَارُ

ويشكّل الشاعر من صورتي بغداد والموصل المتغايرتين ثنائية : البُعد والغُربة والوحدة والشقاء والإنكسار في مدينة بغداد، والحنين إلى الموصل رمز السعادة والفرح والنّعيم والأصحاب المخلصين والإنسجام مع الذات والآخرين. وفيما يلي رصد لأقطاب هذه الثنائية :

بغداد : لحى اللّهُ العراق وساكنيه، لا قرارَ للحُرّ بينهم. أناسٌ فِعلُهم شيْنٌ وعارٌ، مشاجب، هم شجرٌ من التمويه لاظلّ ولا ثِمار له، البخل والشُّحّ، لانفع يُرتجى منهم

فما يَخْشَى سَطَاه الدَّهْرُ جَـــانٍ ... وَلَايَرْجُو نَدَاهُ الدَّهرَ جَـــــارُ

---

(١) العضْب : القاطع.

وفي بغداد : لايزور ولايُزارُ، ولسانُ حاله كالشاعر مطيع بن إياس :

صَاحَ غُرابُ البَيْنِ بالْبَيْـــــنِ فَكِدْتُ أنقدُّ بِنِصْفَيْـــــنِ

قَدْ صَارَ لِي خِدْنَانِ مِن بَعدِهِم هَمٌّ وَغَمٌّ شَرُّ خِدنَيْـــــنِ

أَفْدِي التي لم أَلْقَ من بَعْدِهَـــا إِنْسًا وَكَانَتْ قُرَّةَ الْعَيْـــــنِ

أَصْبَحْتُ أَشْكُو فُرْقَةَ البَيْـــــنِ لَمَّا رَأَتْ فُرْقَتَهُم عَيْنِـــــي[1]

وأما في الموصل : جاد الموصلَ الغراء غيثٌ، وفي أيّامها حسَن التصابي، وحجٌ واعتمارٌ إلى حاناتها، وأصحابه وأصدقاؤه مخلصون كَرَماء، أخدان المعالي، سادةٌ يجيرون على الخطوب ويحمون المظلوم والملهوف، يفعلون الأمجاد ويُفرّجون كُرَب الآخرين.

وبشكّل السري الرفاء من مدينة الموصل جماليات مكانية علقه بالحياة والحيوية من خلال حنينه إلى أهله وأصحابه وخلاّنه.

وفي هذه القصيدة[2] تبرز عناصر المكان في مدينة الموصل بصورة جلية فيرنو الشاعر إلى أحيائها ونواحيها (دار يوسف، المنازل المعمورة، القباب، الهيكل ... مجالس اللهو والخمر). وكان للشاعر فيها ذكرياتٌ جميلة، ويرتبط المكان بوجدان الشاعر ليشكّل تجربته وحياته وذكرياته وتأمّلاته.

---

(١) شعراء عباسيون، غوستاف فون غرنباوم، ص ٦٨.

(٢) ديوان السري الرفاء، ص ٢٤١.

يقول السري الرفاء :

يا دارَ يُوسُفَ لاعَدَتْكِ تَحيَّـــةٌ لِلمُزْنِ بَيْنَ رَوَاعِدٍ وبَـــــوارِق
غَرَّاءَ ضَاحِكَةٌ إليكِ ثُغُورُهـــــا ضَحِكَ الحَبِيْبِ إلى الحَبِّ الوامِـــقِ
سَقْيَاً لِتِلْكَ مَنَازِلاً مَعْمُـــــورَةً مِنْ بَيْنِ مَطْرُوقِ الفِنَاءِ وطَـــــارِق

فالدّار التي يتشوّق إليها الشاعر ليست داراً مطلقة، بل هي (دارُ محدّده) دار يُوسف، وامتزجت بتجربة الشاعر إذ يدعو لها بالسُّقيا والخير «تحيّة للمُزن»، وما أجمل تعبير الشاعر وأبلغه لهذه التحية : فهي كالوجه مشرقة حسنة ضاحكة، وهذه الصورة البليغة تشبه صورة الحبيب الضاحك المبتسم لحبيبه المتيّم به الذي شغفه حُبّه، وهي تعبر عن نفسٍ مولعة بهذا المكان، فقبابه حُمر كأنما أشربت ماء السّحاب، وفي هذه المنازل الأردية من الخزّ والنمارق، وفيها الهيكل المَبيضُ اللامع وسط هذه المنازل كأنه نباتٌ ذو زهر جميل (الأقحوانة) في بساط الشقائق من النباتات، فالهيكل اللامع المضيء لجميل وسط هذه المنازل كأنه أقحوانة وسط شقائقها من الأزهار، ويشكّل المركز والمحور الأساسي في هذه المنازل، كما تشكل الأقحوانة مركزاً متميّزاً بروائحها الزكية بين مثيلاتها من الأزهار :

حُمْرُ القَوَاعِدِ والقِبَابِ كأنَّمَـــا أُشْرِبْنَ رَقْرَاقَ الخَلُوقِ الرَّائِـــــقِ
يَلْقَاكَ مِن نُوَّارِها وَغُيُومِهـــــا مَا بَيْنَ دُكنٍ مَطَارِفٍ وَنَمَـــــارِقِ
والهَيْكَلُ المَبيَضُّ يَلْمَعُ وَسْطَهَـــا كالأُقْحُوَانَةِ فِي بِسَاطِ شَقَائِـــــقِ

ويتشوّق الشاعر إلى هذه المنازل في مدينة الموصل؛لأنها ارتبطت بمحبوبته التي كان يتواصل معها في هذه الأماكن، وعلى الرّغم من بُعد الشاعر عن هذا

الدكن : الذي لونه إلى السواد. المطارف : جمع مطرف، رداء من خز ذو أعلام.
النمارق : مفردها نمرق ونمرقة : الوسادة الصغيرة.

المكان إلا أنه يبقى مولعاً به (لأنه المكان الذي يفتح للشاعر السبيل لكي يحدث تواصلاً مع المحبوبة ... وإنّ شعور الشاعر بأنّ المكان قريبٌ من نفسه هو ترسيخ للعلاقة التي تربطه بمحبوبته، فالمكان بالنسبة للشاعر يعني أمراً مهماً وهو المحبوبة)[1].

ومن هنا فارتباط الشاعر بالمدينة وحنينه إلى منازلها،ينبثق من خلال هذه العلاقات الإنسانية الوجدانية التي يرتبط فيها مع أحبابه وعشيقاته، فالمكان بالنسبة للإنسان والشاعر على وجه الخصوص هو هذه العلاقة الروحية والوجدانية المتشكّلة من خلال بناء العلاقة مع طرفٍ آخر جرت أحداثه وتفاعلاته في هذا المكان، مما يكسبه هذه الخصوصية، (والإنسان يعلم غريزياً أن المكان المرتبط بوحدته مكان خلّاق، يحدث هذا حتى حين تختفي هذه الأماكن من الحاضر وحين نعلم أن المستقبل لن يعيدها إلينا)[2].

وفي هذا المكان ترقد الغانيات الجميلات :

كم دُمْيَةٍ خَرْسَاءَ فِيْهِ ودُميـــــةٍ فَضلتْ عَلَيْهَا باللّسَانِ النَّاطِـــــــقِ

والدُّمية الأولى هي الصُّورة، والثانية المرأة المشبّهة بالدُّمية لجمالها، ففي هذه المنازل الدُّمى والألعاب الجميلة، وفيها النساء الحسان اللواتي يشبهن هذه الدُّمى، وإنّما الفارق بينهما هذا اللسان الذي تنطق به، ويشبّه الشاعر جمال النساء دقيقات الخصر حيث يعملن تيجاناً من شعرهنّ، بالفجر المنبثق من غسق الظلام، ويرتبط بهذا المكان لهو الشاعر مع الغلمان الذين كانوا يُقدّمون له كؤوس الخمر، حيث كان يزهو كأنه غُرّةٌ مُشرقة في ظلمةِ الأيام :

أَيَّامَ كُنْتُ إِذَا ادْلَهَمَّ ظَلَامُـــــهُ أَهدِي إِليه مِنَ الخَيَالِ الطَّـــــــارِقِ
عَصْرَاً لَبِسْتَ ظِلَالَه وَكَأَنَّـــــهُ فِي ظُلْمَةِ الأَيَّامِ غُرَّةُ شَـــــــارِقِ

---

(١) ظواهر من الإنحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، ص٥٧.

(٢) جماليات المكان، جاستون باشلار. ص ٤٧.

وحينما يخاطب الشاعر دار يوسف بقوله .. يا دارَ يُوسُفَ، لأعدتكِ تحيَّةٌ للمُزن. غرّاء ضاحكةٌ. لعلّه يقيم علاقة مع الدّار كأنها إنسان، يخاطبه بأداة النّداء «يا» ويجعل للمُزن تحية غراء ضاحكة، إنه التّواصل مع الطبيعة وتشخيصها لتكون ناطقة بالحياة مفعمة بها (والشاعر يلجأ إلى إقامة تواصُل مع عناصر لايمكن أن يقوم معها تواصل في عالم الواقع، ولكن الموقف النفسي أو الشعور الضاغط هو الذي يفرض على الشاعر أن يستخدم هذا الأسلوب دون غيره، وإن عمق الاتصال بين الشاعر والطبيعة واستاط مافي نفسه عليها عنصران يدفعان الشاعر إلى أن يتجه بلفته إتجاهاً تشخيصياً، فهو يشخّص عناصر الطبيعة ويدبّ فيها الحياة ويمنحها صفات غريبة عنها، وقيمة هذه الغرابة أنها تضع القارىء أمام صدمة المفاجأة ولذّة عدم التوقع)[1].

وحينما يضفي السّري الرفاء على بعض عناصر الطبيعة الجامدة منها والمتحرّكة عناصر، الحياة إنما يدفعنا للاعتقاد بأنه يسقط ما في لواعجه ووجدانه من مشاعر الحنين على هذا المكان الذي شهد حركة التواصُل مع المحبوبة أو عايش انسجام الشاعر واستقراره في هذه المدينة، وكأنه في تصويره المناظر الطبيعية فنّانٌ يرسم لوحاته بريشته (والسري في وصفه للمناظر الطبيعية يصوّر ويرسم ويجسّم لك بألوان من الخيال، المناظر التي أراد كشفها وابرازها، وتشعر أنه قد صدق في تجربته الشعرية التي هي إعجاب بمشاهد الطبيعة الحسية، اعجاب جعله يصدر عن انفعالات، وهو في هذه الأوصاف يأتي فيبرز الموصوف من جوانبه الحسية التي توضحه وتحكيه. وكأنّه ماثلٌ أمام أعيننا وهو في هذا كالمصوّر يرسم بريشته الصورة بما فيها من ملامح وسمات حتى تظهر للعيان ويدركها الحس)[2].

وفي قصيدة أخرى يستعرض السري الرفاء جماليات مدينة الموصل وهو مقيم

---

(١) ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، ص ٥٩-٦٠.

(٢) شعر السرّي الرفاء في ضوء المقاييس البلاغية والنقدية، د. المحمدي عبدالعزيز الحناوي، دار الطباعة المحمدية القاهرة، ط١، ١٩٨٤م، ص ٩٢.

بمدينة حلب، فيتذكّر أحبابه وخلاّنه.

ويستهلّ الشاعر قصيدته[1]، بذكر المكان، ولكنه لم يذكره على وجه الخصوص، بل جعله مرتبطاً بحدث ذي دلالة عميقة بوجدان الشاعر ومتجذّرة في ذاكرته (أمحلّ صبوتنا)، والمكان (محلّ) يُشعُّ نوراً وضياءً في ضمير الشاعر وجوانحه، لأنه يُشكّل بارقة الأمل وسط الظلام والإخضرار المتولّد من رحم الجفاف، فالشاعر المقيم بحلب يحنّ إلى مدينة الموصل (محلّ صبوتنا)، وإذا كان الشاعر يتطلّع إلى مدينته ويرنو إلى مَعانقة أيام لهوه في نواحيها، فإنّه يفعل ذلك لجلب المفقود والسعادة على فؤاد من نأى عن الوطن فأحسّ مرارة الفراق.

ويلجأ الشاعر إلى عنصر التعويض ليطفيء حرارة الغُربة وعذاباتها، ومن هُنا نحسّ أنه يستدعي مدينة الموصل ويسلّط عليها الأضواء بما يُفرّج عن غربته وآلامه، إذ يستحضر الأبعاد الحضارية المعمارية للمدينة كالقصر المنيف، والدّير، والقباب المشرفة، والصّوامع، والحديقة.

أَمَحَلَّ صَبْوَتِنَا دُعَاءُ مَشُوقِ ... يَرْتَاحُ مِنْكِ إِلى الهَوَى المُوْمُوقِ

هَلْ أَطْرُقَنَّ العُمْرَ بين عِصَابَةٍ ... سَلَكُوا إِلى اللّذَاتِ كُلَّ طَرِيْقِ

أَمْ هَل أَرَى القَصْرَ المُنِيْفَ مُعَمَّماً ... بِرِدَاءِ غَيْمٍ كالرِّدَاءِ رَقِيْقِ

وَقَلاَلِيَ الدَّيرِالتِي لَوْلاَ النَّوَى ... لَمْ أَرْمِهَا بِقِلىً وَلاَ بِعُقُوقِ[2]

ويتناول الشاعر هذه المعالم الحضارية من المدينة فيعرضها بأبهى صُورها الجمالية، فالقصرُ الشامخ المرتفع يناطح السّحاب بعلوّه وامتداده، ومتدثّرٌ برداء الغيم، والسحاب حُلّةٌ يتدثّر بها القصر، ولكي يُظهر الشاعر جمالية الصورة فإنه يجعل القصر يظهر من خلال الغيم وكأن الغيم رداءٌ رقيق.

أَمْ هَلْ أَرَى القَصْرَ المُنِيْفَ مُعَمَّماً ... بِرِدَاءِ غَيْمٍ كالرِّدَاءِ رَقِيْقِ

---

(١) ديوان السري الرفاء، ص ٢١٥-٢١٦.

(٢) محلّ الصبوة : اللهو ومحل الشوق. المومُوق : المحبوب. قلال الدّير : الصوامع.

ويصف السّري الرفاء الصّوامع التي تُتخذ أماكن للعبادة والمجون واللهو بأنها بارزة واضحة للعيان في أماكن مرتفعة، كأنها الهوادج تُحمل على ظهور النُّوق :

وأرى الصّوامع في غوارِبِ أكمها مِثلَ الهوادج في غوارِبِ نُـــوق[1]

وللشاعر في هذه الأديرة والصوامع ذكريات جميلة حلوة مع أصحابه وخلاّنه الذين سلك معهم دروب اللهو والمجون، فإذا بهذه الأديرة تنفح الطيب والروائح الزكية، ولهذا فهو مُخلصٌ لها غير عاقٍّ، وتزدحم هذه الأماكن بجماعة الشاربين اللاهين فمن زنديق يدافع عن كفره، ومن منافقٍ يتجمّل. وساقي خمرة يدور بالشراب النّقيّ الصافي ويصبّها في الكؤوس :

وقلالِيَ الدَّيرِ التي لولا النَّـــوى لم أَرْمِها بِقِلِيّ ولا بعُقـــــــوقِ
مُخْمَرَّةَ الجُدْرَانِ يَنْفَحُ طِيْبُهَـــا فَكأنّها مَبْنِيَّةٌ بِخَلُـــــــــوقِ
وَمَحلَّ خَاشِعَةِ القُلوبِ تَفَـــرَّدوا بالذِّكْرِ بَيْنَ فُرُوقِه وفُـــــــرُوقِ
أَغْشَاهُ بين مُنَافِقٍ مُتَجَمِّـــــلٍ وَمُنَاضِلٍ عَنْ كُفْرِهِ زِنْدِيْـــــــقِ
وَأَغَنَّ تَحْسِبُ جِيْدَه إبْرِيْقَـــــه مَا قَامَ يَسْفَحُ عَبْرَةَ الإبْرِيْـــــقِ
يَتَنازَعُوْنَ عَلَى الرَّحِيْقِ غَرَائِبَـــاً يَحْسِبْنَ زَاهِرَةً كُؤُوسَ رَحِيْـــــقِ[2]

---

(١) الغوارب : أعالي موج الماء. الأكم : المرتفع.

(٢) الخلوق : الأملس. الزاهرة والزاهر : حسن اللون وشديد الحمرة.

وماتـزال هذه الأيام الجميلة تسيطر على الشاعر وتتنازعـه، لأنه كلفٌ بها عـاشق لهـا، ويتجاذبـه ظِلاّن : ظِلّ الحُبّ والعشق وظلّ الحـدائق والغناء، ففي ظلال الهوى والمجون يتفيأ من هاجـرة البُعد والحرمـان، ومن حـرارة الشمس ولهيبها يتفيّأ في ظلال الجنان والبساتين، وهذا النّعيم المسلوب يدفع الشاعر للبُكائية والفـجائعية، فلا مَجير لتساقط عبراته في خدّه :

كَلِفٌ تَذَكَّرَ قَبْلَ نَاهِيَةِ النُّهَـــى ظِلَّيْنِ ، ظِلَّ هَوًى، وَظِلَّ حَدِيْـــقِ
فَتَفَرْقَتْ عَبَراتُهُ فِي خَـــــدّه إذ لامَجِيْرَ لَهُ مِنَ التَّفْرِيـــــقِ[1]

وإن نظرة أخـرى إلى القـصيـدة بصورتها المتكاملة تُرينا تحسُّر الشاعـر وتَفجّعـه وتوجّعـه، ويظهـر ذلك من رصـد هذه المـفردات : النّوى، الدّهر يسطـو وهو غـير رفـيق، العـبرات، هل أطرقنّ العـمـر ....، فـمتى أزور .....، وهذه الحـالـة الحـاضرة المسيطـرة على الشاعر في الـواقع تشكّل حقيقـة قـائمة، ويمكن التـخفيف من غـلوائها والحدّ من سطوتها بالبحث عن بدائل متغلغلة في أعماق الذات ومختزنة في الذاكرة؛ لأنّ الشاعـر مؤطّرٌ بثـقل الحاضر الضاغط، ولكي يطفىء شعلتها وتخبو نـارها فإنه يرى في الحنين والشّوق بعض عزائه ومـا يُخَفّف معـاناته، فـالماضي هو الجزءُ الذي يبعث في نفسه الأمل والفرحة فـهو (حضورٌ يتشكّل على الدّوام ويقبل الاندراج في صيرورة المستقبل)[2].

وإذا كـان الشـاعر يعيش الرّاهن الصّعب فـإنه يرنو إلى اللحظات التي تُزيح هذا الواقع الجـاثم ويتطلع للتحـوّل إلى المكان (المدينة، الموصل) التي تُشكّل بأنديتـها، ومجالسها ومعالمها الحضارية مسرحاً ينساب فوقه الأمل والعشق والحُبّ، وتنزاح من خلاله معـاناته في الغُربة، وتتهدّم أركانُها لتُبنى على أنقاضها نسائم الشوّق والحنين التي تلازم الشـاعر لتكوّن مـعه وحـدة عضوية لاسبيل للخـلاص منها، لأنها المدينة،

---

(١) الكلف : العاشق، الحديق : الحديقة.

(٢) مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، ص٥.

المتجذرة في وعيه. (فالطبيعة لاتقوم خارج النفس بل هي جزءٌ من هذه النفس)[1]، ومدينة الموصل كأية مدينة أخرى لاتتحدّد قيمتها بحنين الشاعر إلى معالمها الحضارية فحسب بل (للمدينة نمط حضاري مميّز في تاريخ الفكر ...، فهي رابطة اجتماعية تشدُّ ساكنيها إلى ساحتها...)[2]. ومن هنا ارتبط حنين السريّ الرفاء إلى مدينته بالروابط الاجتماعية مع أصحابه (أمحلٌ صبوتنا)، هل أطرَقنَّ العُمر بين عصابةٍ، أغشاه بين مُنافقٍ ومناضلٍ...، يتنازعون على الرّحيق.

د- منازل المدينة وقصورها :

أشار الشعراء في حنينهم إلى المدن إلى قصورها ومواقعها وسهولها وأوديتها وبعض محلاّتها وأنهارها فنعتوها بأجمل النعوت والصُّور. وفيما يلي بعض النماذج التي تشكّل أحد محاور الحنين إلى المدينة.

ويقترب ابن أبي عُيينه الهلبي في مدينة جرجان،فتسيطر عليه الهموم والمعاناة، فيدفعه ذلك إلى تذكرٌ مدينة البصرة :

فإنْ أشكُ من لبلي بجُرجانَ طولَه ... فقد كنتُ أشكُو منه بالبصرةِ القِصَرْ
فَيَا نَفْسُ قد بُدِّلتِ بُؤساً بنعمةٍ ... ويا عينُ قد بُدِّلتِ من قُرَّةٍ عِبَرْ
ويا حبَّذَاكَ السَّائِلي فِيْمَ فِكرَتِي ... وَهَمّي، ألاَ فِي البَصْرَةِ الهمُّ والفِكَرْ
فَيَا حَبَّذَا ظَهْرُ الجَزِيْرةِ وبطنُهُ ... ويا حَسَّنُ وادِيْهِ إذَا ماؤه زَخَرْ
وَيَا حَبَّذَا نَهْرُ الأُبُلَّةِ مَنْظَرَاً ... إذَا مَدَّ فِي إبَّانِهِ الماءُ أو جَزَرْ
وَيَا حُسْنَ تِلْكَ الجَارِياتِ إذَا غَدَتْ ... مَعَ المَاءِ تَجْرِي مُصْعَدَاتٍ وَتَنْحَدِرْ
فَيَانَدَمِي إذ لَيْسَ تُغنِي نَدَامَتِي ... وَيَا حَذَري، إذْ لَيْسَ يَنْفَعُنِي الحَذَرْ
وقائلةٍ : ماذا نبابك عنْهُمُ ؟ ... فقلت لها : لاعلمَ لي، فاسألي القدرْ (٣)

---

(١) مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، ص١٩.

(٢) تجربة المدينة في شعر خليل حاوي، محمود شريح، ص ٨٩.

(٣) معجم البلدان، ٤٢٩/١.

وتزخر هذه القصيدة بمشاعر الغربة في مدينة جُرجان، والحنين إلى مدينة البصرة، ففي جرجان يجثم الليل الطويل فيسهر الشاعر ويعاني، بينما في البصرة كان ليله قصيراً، وفي جرجان البؤس والشقاء والحرمان والقلق والبكاء، وفي البصرة النّعيم والسكينة والاستقرار، ويتشوّق الشاعر إلى مدينة البصرة حيث ظهرالجزيرة وبطنه ووديانه ومياهه ونهر الأبُلّةِ وحركة مياهه من المدّ والجزر، والسُّفن التي تسير مع حركة المياه ترتفع وتنحدر، ويتحسّر الشاعر على عهده بهذه المدينة، وحينما يسأل عن السبب يرى مسؤولية القدر.

والقصيدة تنبض بالمفارقات والثنائيات الموزّعة بين مدينتي البصرة وجرجان، ففي مدينة جرجان : الليل الطويل، البؤس، العبر والدُّموع، النّدامة في الفراق، وفي مدينة البصرة : قصر الليل، النعمة، السكينة والقرار، الشّوق والحنين.

وفيها المدّ والجزر بالنسبة للسُّفن في نهر الأبُلّه، الارتفاع والانخفاض.

ويظهر مما سبق هذه اللوحة الجميلة التي يتشوّقها الشاعر في مدينة البصرة وهي : البرُّ والبحر، ففي البرّ تنتشر الأودية وظهر الجزيرة وبطنه، وفي البحر حركة السُّفن الدائبة التي تنساب مع أمواجه صعوداً وهبوطاً، وحركة مياه البحر مداً وجزراً، وهذه اللوحة الجميلة بمناظرها الطبيعية تدفع الشاعر للشوق والحنين، الشاعر الذي يُرسم في هذه اللوحة منكسر النفس حزيناً حائراً تعلوه الكآبة والبؤس،وقد طأطأ رأسه والدُّموع تتحدّر من عينيه،حتى تُعانق الأرض التي يطأ عليها -أرض جرجان-.

لقد أحسّ الشاعر المفارقة بين بيئته الجميلة في مدينة البصرة وأرض جُرجان، فبعث شوقه إلى مدينته الفنية بمائها ونباتها (وتلعب البيئة دوراً مهماً في حياة الأفراد، بحيث يكون التكوين النفسي والصحي بالنسبة لهم لامحيص عنه، ويصعب عليهم التكيُّف في البيئات الأخرى، خاصة إذا كانت الفوارق كبيرة بين البيئات كما هو الحال بين البيئة الصحراوية والنهرية، أو بين بيئة البلاد الحارة والباردة، أو بين السُّهول والجبال، ناهيك عن الخصائص الأخرى التى تمتاز بها كل بيئة عن

سواها : الماء، النبات، التربة، الحيوان ... وما يربط الإنسان بكل خاصية من هذه الخصائص، بحيث يظلّ مشدوداً إليها، فاقداً إيّاها في غربته وترحاله، مردداً أسماءها كلما شعر بشيء من المعاناة أو المرض، فنراه يعزو ذلك إلى عدم توفر شيات طبيعته وبيئته التي تشفيه مما هو فيه، وإذا بهذه الشيات تصبح وسائل للحنين إلى الوطن، ومما يدفع إليه الشُعراء دفعاً)[1].

وهكذا حنّ ابن أبي عُيينة إلى البصرة ذات البيئة الجميلة بمائها وسُهولها ووديانها، ولعلّه لم يجد البديل أو المثيل في جرجان ليُسرّي به عن حنينه إلى وطنه. ولربّما لو عثر على بديل يُضارع أو يحاكي تلك البيئة الجميلة التي غادرها، فإنّ حنينه لن يتوقّف لما لبيئته القديمة ووطنه الذي يتشوّق إليه من خصوصية الإمتزاج الرّوحي في مرابعه وملاعبه ووهاده ومرتفعاته وأنهاره وأحيائه السكنية، وللعلاقة الحميمة مع أصدقائه وأحبّائه، وهذه الخصوصية هي التي تُحرّك الوجدان والمشاعر ولو تشابهت البيئات وتضارعت بين الوطن الأصيل ووطن الغُربة، ولعلّ حنين الإنسان على العموم والشاعر على وجه الخصوص إلى وطنه،لاتُثنيه هذه الميزة التي يتمتّع بها وطنُ الغُربة مهما بلغ من وسائل الراحة والاستجمام وملذات الحياة، وبمعنى آخر فإن حنينَ الشاعر وشعوره بالغربة عن وطنه -ذي الإمكانات المحدودة ووسائل السّعادة الضئيلة- لن يتوقّف ولو توافرت كلُّ مستلزمات الحياة السعيدة، في وطن الغربة.

يرسم ابن أبي عُيينه المهلبي لوحةً جميلة لقصر أوس بالبصرة[2] مُهر قصر شاهق يرتفع سامقاً فوق سهل طيب الثرى،ويعبق بأريج الزهر، كأنما مزج بماء الورد

---

(١) الحنين إلى الوطن في الأدب العربي حتى نهاية العصر الأموي، د. محمد ابراهيم حُوّر، دار القلم للنشر والتوزيع، دبي، ط١، ١٩٨٩، ص ٢١٠.

(٢) عيون الأخبار، ابن قتيبة الدينوري، دار الكتب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، ١٩٦٣، ٢٢٢/١، وانظر : معجم البلدان، ٢٥٦/٤، وانظر : الشعر والشعراء، ٧٥٥/٢.

والمسك، فاكتسب عطراً وشذى طيباً وهو مسور بأشجار جميلة كأنها جوار جميلات، وهو لذلك يشعر بالخيلاء. فيدل على قصور القوم ويتيه بجماله كأنما هو ملك يرتفع عظمة عن دهماء الشعب[1].

ويشكّل نصّ ابن أرزن/عُيينه لوحة فنية جميلة بما يكتنزه من حنين إلى قصر أوس بالبصرة. ففي البيت الأول ثنائية السّهل والوعر. وفي البيت الثالث يضحك وتبكي، قصر أوس بالبصرة والقصور الأخرى.

ففي البيت الأول يصف الشاعر القصر بأنه حسنٌ جميل ومكان يتنزّه به، فسهله متّسع عريض لاوعورة فيه ولايلقى من يمشي به تعباً أو مشقّة. فالمكان الذي يجثم فيه هذا القصر يصلح للتنزّه، يستقطب الناس إليه حيث الطبيعة الغنية بجمالها والمنبسطة المتسعة بسهولها، ومن يرتاد هذا القصر يجد الراحة والسعادة فيه، ولنلاحظ الصورة الفنية الجميلة في البيت الثاني والتي تبرز فيه ثنائية قصر أوس والقصور الأخرى في هذه المنطقة. فهذا القصر الشامخ بين القصور الأخرى المنتشرة حوله يشبه ملكاً متربعاً على عرشه، ومن هنا تبرز صفة التميز والخصوصية لهذا القصر على سائر القصور الأخرى، وتتجذّر هذه الخصوصية في البيت الثالث «تدلّ عليها». فالقصر يستشعر هذا التميز باستطالته على هذه القصور فحسنه وجماله يدفعه إلى هذا الدلال والافتخار. وفي الشطر الثاني من هذا البيت يحشد الشاعر الصّور الفنية الجميلة حيث يضفي على القصر صفة التشخيص، يضحك، كما

---

* فيا طِيبَ ذاكَ القَصْرِ قَصْراً وَمَنْزِلاً ... بأفيحَ سَهْلٍ غَيرِ وَعْرٍ ولاضَنْكِ
بِغَرْسٍ كأبكارِ الجَوَارِي وتُرْبَةٍ ... كأنّ ثَرَاهَا مَاءُ وَرْدٍ عَلَى مِسْكِ
كَأنَّ قُصُورَ القَوْمِ يَنْظُرْنَ حَوْلَهُ ... إلى مَلِكٍ مُوْفٍ عَلى قُبَّةِ المُلْكِ
يَدلُّ عَلَيْهَا مُسْتَطِيْلاً بِحُسنِهِ ... وَيَضْحَكُ مِنْهَا وَهِيَ مُطْرِقَةٌ تَبْكِي

الفيح : الإتساع. القصر المقصود هنا هو قصر أوس بالبصرة ينسب إلى أوس بن ثعلبة بن زفر ابن وديعة بن مالك بن تيم الله بن ثعلبة، كان سيّد قومه، ولي خراسان في الأيام الأموية. انظر : معجم البلدان، ٤/٣٥٦.

(١) الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول، د. أنور أبو سويلم، ص ٢١٨.

يضفي على القصور الأخرى الصفة تبكي، وفي الشطر الأول قصر أوس يدلّ، فالقصر يضحك والقصور الأخرى تبكي، ويكتسب البيت الجمال الفني من خلال ثنائية ضدّية الفرح والبكاء وكذلك التشخيص، فالقصر يبتهج ويفرح وهو في قمة النشوة والسعادة لحسنه وجماله ومن هنا حق له الدّلال، وأما القصور الأخرى فهي مُطرقة خافضة ذليلة تبكي لفقدانها سمة الحسن والجمال، ونخلص إلى تشكيل هذه اللوحة النابضة بالحسن والجمال من جهة ويقابلها الشؤم والبكاء، فاللوحة تتكون من بُعدي الإشراقة والإنطفاء أو التفاؤل والتشاؤم أو الحسن والقبح أو النور والظلمة، فقصر أوس يربض في منطقة سهيلة حيث الاتساع والحسن والنزهة والارتفاع، والقصور الأخرى تنتشر حول هذا القصر لاحسن أو جمال وشعارها الحزن والبكاء.

ويتشوّق علي بن محمدالكوفي العلوي الحماني (ت ٢٦٠هـ) إلى الكوفة، ويستهل مقطوعته[1] بأداة الاستفتاح ألا، يتبعها بأداة الاستفهام هل، راجياً أن ينظر إلى الكوفة ليحيا بهذه النظرة، ويسعى الشاعر إلى تحقيق هذه النظرة التي تخفّف من معاناة البُعد والفراق التي يحياها، ويأتي البيت الثاني موضحاً حالة النظرة وهيئتها :

---

(١) معجم البلدان، ٤٩٠/٤، يقول علي بن محمد الكوفي :

أَلاَ هَلْ سَبِيلٌ إلى نَظْـــــــرةٍ ... بِكُوفَانَ يَحْيَا بِهَا النَّاظِـــــــرَانِ

يُقَلِّبُهَا الصَّبُّ دُونَ السَّدِيـــــــرِ ... حَيْثُ أَقَامَ بِهَا القَائِمَـــــــانِ

وَحَيْثُ أَنَافَ بِأَوْرَاقِـــــــهِ ... مَحَلُّ الخَوَرْنَقِ والمَادِيَـــــــانِ

وَهَلْ أبكرنٌ وكثبانُهـــــــا ... تَلُوحُ كأُودِيَةِ الشَّاهِجَـــــــانِ

وَأنْوَارُها مِثْلُ بُرْدِ النَّبِـــــــيِّ ... رَدْعَ بِالمِسْكِ والزَّعْفَـــــــرَانِ

الكوفان والكوفة : واحد وهي المدينة المشهورة. انظر : المصدر نفسه، ٤٩٠/٤.

أناف : ارتفع. الأرواق : الجوانب. الرّدع : ما به أثر الطيب من مسك أو زعفران.

الحماني العلوي : علي بن محمد بن جعفر العلوي سُمي الحمّاني نسبة إلي حي بالكوفة نشأ وعاش فيه، شاعر مجيد، له مراثٍ في مأساة البيت العلوي، توفي سنة ٢٦٠هـ. انظر : مروج الذهب ومعادن الجوهر، ١٥١/٤-١٥٢. والعصر العباسي الثاني، ٢٩٢-٢٩٦.

يُقَلِّبُهَا الصَّبُّ دُوْنَ السَّدِيْـــرِ حَيْثُ أَقَامَ بِهَا القَائِمَـــــــانِ

فالنظرة التي يراها الشاعر هي أن تجول في معالم الكوفة العمرانية والحضارية حيث تجثم القصور : السّدير والخورنق والماديان، وقد تحصّنت في الأماكن العالية وانتشرت في جوانب المدينة، ويتشوّق الشاعر إلى كثبان المدينة العالية التي تلوح كأنها أودية الشاهجان، ويختتم مقطوعته بالحنين إلى جنان المدينة من الأزهار التي تفوح منها الروائح الزكية العطرة، ويصور الشاعر طيب الأنوار والأزهار ببرد النبي ﷺ المضمخ بالمسك والزعفران.

وإذا ما بحثنا عن مغزى تشبيه عطر المدينة المنبعث من أزهارها وأنوارها بالمسك المنبعث من برد النبي ﷺ، أدركنا هذه الدلالة وهي تنزيل المدينة منزلة القداسة والطهارة والنّقاء، فهي المدينة التي أحبّها الشاعر وعشق أرضها وقصورها وبساتينها (نظرة يقلّبها الصبُّ) فلا غرابة أن ينظر إليها هذه النظرة الممزوجة بالقداسة والجلال والتقدير ؛ لجمال طبيعتها الطيبة الرائحة وجمال حضارة عمارتها من القصور كالخورنق والسدير.

ويحنّ عمارة بن عقيل بن جرير إلى مدينة بغداد المنفردة عن المدن بجمالها، وطيب رياحينها وأريج أزهارها من نرجسٍ وخيري ونسرين، حيث تحيا النفوس بهذه الأطايب، وتظهر جماليات المدينة من خلال قصورها الشاهقة التي تنتشر بين أرجائها الحسان اللائي، يشبهن البقر الوحشي في اتساع العيون وسوادها، ويصف الشاعر جمالية المدينة حيث يشطرها نهر دجلة فترى فيه السفن السود المطلية بالقار، تعلو صفحة مائه كالبراذين، أما القباب وأبواب القصور فأنيقة مزخرفة، وفي دجلة مافيه من كل حرّاقة تعلوها قصور من الساج ذوات الأساطين[1] :

مَا مِثْلُ بَغْدَادَ فِي الدُّنيَا ولا الدِّيْنِ عَلَى تَقَلُّبِهَا في كُلِّ مَا حِيْـــــنِ

مَا بَيْنَ قَطْرَبُّلٍ فَالكَرْخُ نَرْجِسُـهُ تَنْدَى، وَمَنْبِتُ خَيْرِيٍّ وَنَسْرِيـــــنِ

---

(١) عمارة بن عقيل بن بلال بن جرير، حياته وشعره. ص١٩٦

تَحْيَا النُّفُوسُ بِرَيَّاهَا إِذَا نَفَحَتْ ... وَخَرَّتَتْ بَيْنَ أَوْرَاقِ الرَّيَاحِينِ

سَقْيَاً لِتِلْكَ القُصُورِ الشَّاهِقَاتِ وَمَا ... تُخْفِي مِنَ البَقَرِ الإِنسِيَّةِ العِينِ

تَسْتَنُّ دِجْلَةُ فِيمَا بَيْنَهَا، فَتَرَى ... دُهْمَ السَّفِينِ تَعَالَى كَالبَرَاذِينِ

مَنَاظِرَ ذَاتِ أَبْوَابٍ مُفَتَّحَةٍ ... أَنِيقَةٍ بِزَخَارِيفٍ وَتَزْيِينِ

فِيهَا القُصُورَ التِي تَهْوِي بِأَجْنِحَةٍ ... بِالزَّائِرِينَ إِلَى القَوْمِ المَزُورِينِ

مِنْ كُلِّ حَرَّاقَةٍ تَعْلُو فَقَارَتَهَا ... قَصْرٌ مِنَ السَّاجِ عَالٍ ذُو أَسَاطِينِ[1]

يتشوق الشاعر في هذه القصور إلى مدينة بغداد، المدينة النموذج والمثال التي نالت إعجابه والمحبة إلى قلبه بجمالها وبهائها وعمارتها ومتنزهاتها ومياهها وسفنها، (ما مثل بغداد في الدُّنيا) وهي المثال في أداء مناسك الدين والعبادة (ما مثل بغداد في الدِّين)، ولاترتبط هذه الأفضلية بزمن محدّدٍ أو موسم بعينه، بل هي المدينة المثال في شتى الأزمان، وعلى الرّغم من تقلب الأحوال، وتبقى المدينة مغروسة في قلب الشاعر، عمارة متجذرة في صميم فؤاده يختالُ بها على طول المدى وإن أصابها مكروه أو لحقها أذى :

مَا مِثْلُ بَغْدَادَ فِي الدُّنيا ولا الدِّينِ ... على تَقَلُّبِهَا في كلِّ مَا حِينِ

وبعد أن فضل الشاعر مدينة بغداد على سائر المدن والأوطان، أخذ يعرض خصوصياتها وما تتمتّع به من عناصر جمالية تؤهلها لتبوّء مكان الصدارة بين المدن، فبعد إشارته إلى بغداد بصورتها العامة الكلية في مطلع قصيدته، شرع في

---

(١) معجم البلدان، ٤٦٢/١، قطربل : قرية بين بغداد وعكبرا، معجم البلدان، ٣٧١/٤.

النرجس : نبت من الرياحين، وهو من الفصيلة النرجسيّة، ومنه أنواع تزرع لجمال زهرها وطيب رائحته، وزهرته تشبّه بها الأعين. تندى : تبتلّ. نسرين : وردٌ أبيض عطريٌ قويّ الرائحة. الخيري : نبات له زهر يدخل في الأدوية. خرش : خرج أوّل طرفة. تستنّ : تسير. البراذين : ضرب من الدواب يخالف الخيل العراب، عظيم الخليقة، غليظ الأعضاء. الحرّاقة : السفينة التي فيها مرامي نيران يُرمى بها العدو. الرَّيّا : الريح الطيبة. الساج : ضرب من الشجر يعظم جداً ويذهب طولاً وعرضاً وله ورق كبير يتغطّى الرجل بورقه منه فيقيه المطر. واحدته ساجة.

تبيان التفاصيل والوقوف على كل جانب من جوانب المدينة التي تفوح بعطرها الزكي وشموخ عمارتها، وما تُشكّله من تقدُّم حضاري يبعث على الإعجاب والدّهشة، فها هي الطبيعة تكتسي بالورود والأزهار، وتكحّل عيونها بالألوان الزاهية المشرقة المضيئة، وتتنسم برياحها العبقة، وتشتمّ عبير أزهارها الفوّاحة، فإذا بالمكان الممتد ما بين قطربلّ والكرخ يشكّل بساطاً من الورود والرياحين والخيري والنسرين، فهذه لوحة جميلة من الرياض اليانع المكتسى بالخضرة والأزهار ذات الألوان المتنوعة التي تعبق بالروائح الزكية العطرة، وقد تبلّلت الأزهار بقطرات النّدى، والرّياحين بمناظرها وروائحها العطرة خلبت بصر الشاعر، ومياه دجلة تنساب والزهور تتناثر هنا وهناك، والسُّفن الضخمة تسبح في المياه، والقصور الشامخة كأنها طيور في أعالي الماء تحلّق بأجنحتها، وهذه المناظر الطبيعية بحللها الأنيقة وألوانها الزاهية وعطرها الفوّاح، تُحيي النُّفوس فتبعث في أعماقها الأمل والحب والخير.

تَحْيَا النُّفوسُ بِرَيّاها إِذَا نَفَحَتْ وَخَرْشَتْ بَيْنَ أَوْرَاقِ الرَّيَاحِينِ

وإنّ هذه النفحات التي تبعث من الورود والأزهار حينما تتفتح أكمامها وينتشر عبيرها تحدث تغييراً في حياة الإنسان وتحوّلاً، فبعد أن كانت النفوس في السّأم والملل تحيا، تراها في الأمل والبهجة والسعادة تزهو بما تفعله هذه الروائح الزكية والمناظر الجميلة في النُّفوس، فهذه لها حياة، وبعد هذه الصورة الجميلة التي رسمها الشاعر لمدينة بغداد، يدعو بالخير والسُّقيا لقصورها الشاهقة وما تحتضنه من الحسناوات الجميلات اللواتي يشبهن البقر جمالاً وحسناً، ويجري نهر دجلة حول هذه القصور التي تزيّنه تلك السفن الضخمة العالية كأنّها البراذين ضخامة في الحجم والعلو، وفي هذه اللوحة الجميلة يتوقّف الشاعر عند بعض المعالم الحضارية كالقصور والسُّفن، فالقصور ضخمةٌ كبيرةٌ عالية، وقد زُخرفت بشتى ألوان الزينة، وتراها تحلّق في كبد السّماء كأنّها طيورٌ تجوب الفضاء بأجنحتها :

فِيهَا القُصُورُ التي تَهْوِي بِأَجْنِحَةٍ بِالزائِرِينَ إِلى القَوْمِ المَزُورِينِ

وفي هذه القصور يزدحم الزوّار وتكتظّ بهم، أمّا السُّفن التي تجري في نهر

دجلة فهي كالبراذين تارة. وتارة أخرى كقصر الساج العالي في الإتساع طولاً وعرضاً. ويتضح مما سبق أن مدينة بغداد، ببحرها وتربتها وقصورها وسفنها ورياضها وأزهارها وعطرها الفوّاح، إلى معالمها الحضارية الزاهية المشرقة التي أبدعتها أيدٍ ماهرة صانعة، شكّلت بساطاً موشّى بأطايب الروائحَ تدلّ على الذوق الرفيع الشفّاف في الفنّ المعماري الذي وصل إليه العصر. ومن هنا كانت بغداد محطّ شوق الشاعر وحنينه.

وفي هذه القصيدة تظهر صورة بغداد نابضة بالحياة بما فيها من أدباء وعلماء دين، ومناظر طبيعيه كالأزهار والرياض، وفنون معمارية كالقصور الشاهقات وكذلك الفتيات الحسان، وبما يعم المدينة من رخاءٍ وأمن وجمال ودعة واستقرار، هذه الصورة تشي بأن شاعرنا حضري بصوره وأسلوبه، فقد استهوته بغداد بزخارفها ومباهجها ونهرها وعبير أزهارها[1].

وأما أبو فراس الحمداني فيصف منازله في منبج من خلال حنينه إلى قصورها ومنازلها، ومعرضاً بالذين شمتوا به حينما أسر :

قِفْ في رُسُومِ المُسْتَجَـــــا ... بِ وَحيِّ أَكْنَافَ المُصَلَّـــى

فالجَوْسَقِ المَيْمُونِ فالـ ... ـسَّـــــابِقِ، فَالنَّهرَ أَعْلَـــى

تِلْكَ المَنَازِلَ، والمَـــــلاَ ... عِبَ لا أَرَاهَا اللَّهُ مَحْـــــلا

أُوطِنْتُها زَمَنَ الصِّبَـــــا ... وجَعَلْتُ مَنْبِجَ لي مَحِـــــلاَّ

حَيْثُ التفتَّ رَأَيْتَ مَـــــا ... ءً سَابِحاً وَسَكَنْتَ ظِـــــلاَّ

تَرَ دارَ وَادِي عَيْنِ قَـــــا ... صِرَ مَنْزِلاً رَحْباً، مَطِـــــلاَّ

وتَحُلُّ بالجِسْرِ الجَنِـــــيِّ ... نَ وتَسْكُنَ الحِصنَ المُعَلَّـــى

تَجْلُو عرائِسَهُ لَنَـــــا ... هَزَجَ الذُّبابِ، إِذَا تَجَلَّـــي

---

(١) عمارة بن عقيل بن بلال بن جرير حياته وشعره، ص١٩٧

وَإِذَا نَزَلْنَا بالسَّـــــــــوا ... جِيرِ اجْتَنَيْنَا العَيْشَ سَهْـــــــــلا

والماءُ يَفْصِلُ بَيْن زهْـــــــــ ... ـرِ الرَّوضِ في الشَّطَّين فَصْـــــــلا

كَبِسَاطِ وَشْيٍ جَـــــــرَّدَتْ ... أَيْدِي القُيُونِ عَلَيْهِ نَصْـــــــلا[1]

يتشوّق الشاعر أبوفراس الحمداني إلى مدينة منبج، وكعادة الشعراء يطلب من صاحبه أن يقف في رسومها وجوانب المصلّى والجوسق ونهرها ومنازلها وملاعبها، داعياً الله عزّ وجل بالسُّقيا لها والخير ضارعاً إليه أن تبقى آثارُ المدينة عامرة (لا أراها الله محلا)، وكانت المدينة الوطن الذي نما في ظلاله الشاعر وترعرع ونشأ، فامتزجت بدمه وروحه، فأصبحت المستقرّ الذي في أحضانه يُلقى :

أُوطِنْتُها زَمَنَ الصِّبَـــــــا ... وجَعَلْتُ مَنْبِجَ لي مَحِـــــــلاّ

وفي أكناف منبج وحيثما جال الشاعر بصره يرى المياه تنساب في سهولها ومنحدراتها،والأشجار والبساتين تحيط بأماكنها وعماراتها الرّحبة الواسعة، وترى الحصن الرابض الشامخ المرتفع.

ويتذكر الشاعر أيامه الحلوة الجميلة في السّواجر، حيث رغد العيش ورفاهيته :

والماءُ يفصِلُ بين زهْـــــــــ ... ـرِ الرَّوضِ في الشَّطَّين فَصْـــــــلا

كَبِسَاطِ وَشْيٍ جَـــــــرَّدَتْ ... أيدي القُيُون عَلَيْهِ نَصْـــــــلا

يشبّه الشاعر صورة المياه وقد انسابت في الجنان والبساتين حيث تفصل بين الورود والأزهار، فتراها منتشرة بمناظرها وعبقها الفوّاح على جانبي النهر، هذه الصورة تشبه بُرداً أو بساطاً مزركشاً بالألوان وقد أبدع الصانع برسم سيف على البساط فيفصل بين الرسومات ويتوسّطها، وهذه الصورة تشكّل لوحة فنية جميلة تنبض بالجمال والحُبّ والحياة، فهذه الأرض مصدر الخيرات والعطاء تنساب جداول المياه في ظاهر المدينة وباطنها، فتكتسي بحلل الطبيعة وتزدان بأريجها وعطرها

---

(١) ديوان أبي فراس الحمداني، ص ٢٢٩.

ثَرّ : فعل مضارع مجزوم لأنه جواب قف في البيت الأول. القيون : الواحد قين : الحداد، ويطلق على كل صانع. النصل : السّيف. العرائس : النباتات المائية التي تنبت في الأنهار.

وإذا كانت عناصر تلك الصورة (المشبّه) تتدفّق حياة وعطاءً حيث الماء، الزهر والرّوض، فإنّ في المشبّه به حياة كذلك، فالبساط في أبعد دلالاته يُشكّل الدّفء للإنسان، والسّيف كذلك، ومن المنظور الظاهر يمكن رصد وجه الشبه على هذا النحو : صورة شيءٍ متوسّط الموقع والمكان يُحيط به عناصر مزركشة ملوّنة.

ولعلّ شغل الشاعر وما يستهويه في المدينة هو عنصر الحياة والخيرات فيها : النّهر أعلى، لا أرى الله هذه المنازل مَحْلاً، الماء السابح، الجنان، الماء يفصل ... الشّطين، الروض. ويتشوّق الشاعر إلى البُعد الحضاري المتعلّق بالبناء، أكناف المُصلّى، الجوسق الميمون، المنازل، مدينة منبج، داري، منزلاً، الجسر، الحصن المعلّى.

وإذا كان الشاعر يُلحّ على ذكر الماء مصدر الحياة، فإنّ الإشارة إلى البُعد الحضاري البنائي يُعدُّ أمراً منسجماً مع الإشارة إلى الماء، لاسيّما أن المجتمعات حينما تخطّط للبناء أو تؤسس مدينة، فإنها تبحث عن المكان المُناسب القريب من مصدر الحياة وهو الماء. فالحياة السعيدة المطمئنة في مدينة منبج ببنائها وجنانها ورياضها ومائها كان مصدر إعجاب الشاعر فحنّ إليها وتشوّق.

وهكذا شكّل الحنين في الشعر العباسي إلى المدينة ظاهرة استرعت الانتباه والتوقّف عند أبعادها ومحاورها، حيث اتسعت رقعتها لتغطي مساحة كبيرة من مساحات الأدب، واستحوذت على اهتمام الشعراء، لما يشكّله المكان -المدينة- من شعور له عمق متجذّر في طوايا النفس البشرية ووجدانها، ليصيغ هوية الشاعر النفسية، فارتباط الشاعر بالوطن -المدينة- هو ارتباط له أصالته، يصعب تجاوزه أو القفز عنه، ومن هنا كان حديث الشاعر عن المدينة وحنينه إليها يعكس الأبعاد الجمالية التي تتميز بها، ومن خلالها يستشعر الباحث أن الشاعر لايحنّ إلى المدينة كجماليات هندسية معمارية أو طبوغرافية فحسب بل يقيم علاقات مع أشيائها وعناصرها، يستنطقها ويشخّصها.

ومن خلال حنين الشاعر العباسي للمدينة نرى أنه كان يستحضر جمالياتها المختلفة في ذاكرته والعلاقات التي كانت تربطه بها، فقد أشار إلى الطبيعة فيها : الربيع والمتنزّهات والجنان والبساتين ومختلف أنواع الأزهار والنباتات طيبة الرائحة، كما ذكر سهولها وأوديتها وأنهارها وجبالها وأجواءها الصحيّة والملوّثة، وأشار إلى منازلها وقصورها وسكّانها وساداتها وأشرافها وما تميّزوا به من صفات كريمة ومزايا فاضلة.

وكان الشاعر يرصد هذه الجماليات بصورة مرتبطة بحالته النفسية وذكرياته الماضية، أي أن هذه الجماليات تشكّل تجربة الشاعر فيها ؛ لأنها مسرح أحداثه، ومستودع آماله وآلامه، وكان يتشوّق إليها من خلال علاقته بإنسانها وأهلها وأجوائها وخمرها وفتيانها وفتياتها، بمعنى أن المكان -المدينة- كان يكتسب قيمة عندالشاعر بمقدار ارتباطه بتجربته وأيامه وذكرياته فيه، وكلما كانت المدينة محبّبة للشاعر ازداد حضورها في فكره ووجدانه واحتلت مساحة واسعة من اهتمامه وعنايته.

وأخيراً يمكن القول : إنّ حنين الشاعر العباسي إلى المدينة كان حنين إنسان منتمٍ عاشقٍ لها. فقد جسّد هذا الحبّ من خلال الإلحاح الدائم على التغنّي بجمال مدينته، وما كان يضفيه على عناصرها من بث الحياة والروح لتكون طبوغرافيتها نابضة بالحركة والفاعلية والحيوية وكأنها إنسانٌ ناطق حيّ بحيويته وجمالياته المفعمة بالحياة.

الفصل الثالث

ذمّ المدينة

أبتعد الشعراء عن مدنهم فأحسّوا (الغربة المادية عن الأرض منزلاً ووطناً، حيث يرتبط الإنسان بالأرض ارتباطاً وثيقاً يتمخّض الانفصال عنه عن معاناة وألم، ويثير في النفس لواعج الشوق الدائمة)[1].

وقد عدّ مصطفى هدارة هجاء المدن وذمّها من الألوان الجديدة في فن الهجاء الذي ظهر في القرن الثاني الهجري[2]، ويعني هذا أن هجاء المدن برز على أنه تم في العصر العباسي حيث المدن المتحضرة كبغداد والبصرة والكوفة، وحدّد الشعراء موقفهم من المدينة تبعاً لعلاقتهم بها، وكان هجاؤهم إياها ينطلق من أبعادٍ شخصية أو مذهبية.

ويدفع ضيق الحال الشعراء إلى ذم المدينة والمقام فيها، ويذكر صاحب الأغاني أن مطيع بن إياس اجتمع يوماً مع حماد عجرد ويحي بن زياد فتذكّروا أيام بني أمية وسعتها وكثرة ما أفادوا منها وما هم فيه ببغداد من القحط في أيام المنصور، وكان المنصور كثير الحرص على المال قليل العطاء للشعراء فأكثروا في شكوى الفقر[3]، وفي إحدى مقطوعاته الشعرية[4]. يعقد مطيع بن إياس موازنة بين حاله في زمنين مختلفين في مكان واحد، الزمنان الماضي والحاضر في مدينة

---

(١) الغربة والاغتراب، دراسة في شعر ابن دراج القسطلي، د. محمد شوابكة، ص ١٨٢.

(٢) اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري، ص ٤٢٠.

(٣) الأغاني، ١٠٢/١٦.

(٤) شعراء عباسيون، غوستاف فون غرنباوم، ص ٤٨ يقول مطيع بن إياس :

حَبَّذَا عَيْشُنَا الذي زَالَ عَنَّا ... حَبَّذَا ذَاكَ حِيْنَ لاحَبَّذَا ذا

أَيْنَ هَذَا مِنْ ذَاكَ ؟ سَقْياً لهَذا ... كَ وَلَسْنَا نَقُولُ سَقْياً لهَذا

زَادَ هَذَا الزَّمانُ شَرّاً وَغَدْراً ... عِنْدَنَا إذ أَحَلْنا بَغْدَادا

بَلدةٌ تُمْطِرُ التُّرابَ على القَـ ... ـمْ كما تُمْطِرُ الشَّمالُ الـمُزْنَاذا

وَإذا ما أَعَادَ رَبّي بِلَادا ... مِنْ خَرَابٍ كَبَعْضِ مَا قَدْ أَعَاذا

خَرِبَتْ عَاجِلاً كَمَا خَرِبَ اللّـ ... ـهُ بِأَعْمَالِ أَهْلِهَا كَلْوَاذَى

كلواذى : الجانب الشرقي من مدينة بغداد.

بغداد، فكيف كان موقفه من الماضي في هذه المدينة وكذلك الحاضر؟، ويوظّف الشاعر اسم الإشارة ذاك، والفعل زال عنا كدوالّ للحدث الماضي، وذا : الزمن الحاضر، ويتبيّن موقفه من خلال الفعل حبّذا ولاحبّذا :

حَبَّذَا عَيْشُنَا الَّذِي زَالَ عَنَّا حَبَّذَا ذَاكَ حِيْنَ لَاحَبَّذَا ذَا

ويكرّر الشاعر الفعل الدّال على التّحبُّب في هذا البيت مرتين مرتبطاً بالزمن الماضي المكرّر مرتين أيضاً : زال عنا، ذاك. وفي الفعل زال عنّا : ضمير الغائب، وفي اسم الإشارة ذاك ضمير المخاطب الدّال على الماضي، والماضي المُشار إليه في الفعلين بدلالة الضمير الغائب والمخاطب يعود إلى المصدر «عَيْشُنا» التالي للفعل حبّذا. ومن هنا يغدو «العيش» الذي سلف وطُويت أيامه هو الحدث المحبب عند الشاعر في مدينة بغداد، فيتشوّق إليها ويحنّ إلى هذه الذكريات، ويُكررّ الشاعر هذه المقارنة في البيت التالي :

أَيْنَ هَذَا مِنْ ذَاكَ ؟ سَقْيَاً لِهَذَا كَ وَلَسْنَا نَقُوْلُ سَقْيَاً لِهَذَا

يبدأ الشاعر البيت الثاني بالاستفهام أين الذي يُفيد الإنكار والبُعد، فهو ينكر أن يكون عيشُه الحاضر كعيشه الماضي، وكأنه يقول بُعداً للحاضر من الماضي، فشتّان بين الماضي والحاضر، ولتعزيز هذه الرؤية وهذا التفسير يستطرد الشاعر في تفضيل ماضي بغداد على حاضرها، سقياً لهذاك : دُعاءٌ بالخير للزمن الماضي ويرفض القول : سقياً للزمن الحاضر : ولسنا نقول سقياً لهذا، ويأتي البيت الثالث بياناً وتفسيراً لهذا التشكّي والتذمّر : وتتحوّل بغداد لدى الشاعر في الزمن الحاضر إلى شرٍّ وعُسر، ففيها الرّياحُ المشؤومة التي تحمل التُّراب والغبار على أهلها، ويشبّه الشاعر التراب الذي تحمله الرّياح وتُلقي به على القوم، برذاذ الماء الذي تُلقي به ريح الشمال، وهذه الصُّورة القاتمة لمدينة بغداد تجعلها، تتحوّل إلى مدينةٍ لاتدرُّ خيراً أو سعادة على الناس، فهي رمزٌ للشؤم وقسوة الحياة، ومن هنا كانت محطّ مقتِ الشاعر وشكواه ونفوره منها في الزمن الحاضر، مما يدفعه إلى الدّعوة عليها والتمنّي لها بالخراب والزوال والاندثار، فإذا ما أعاذ ربّي بعض الدّيار من الخراب

والزّوال لخير فيها. فلا أعاذ ربي مدينة بغداد بأفعال أهلها وأعمالهم.

فالغربة والتذمّر والشكوى والألم والمعاناة تسيطر على الشاعر وتحيط به، مما يدفعه إلى الشوق والحنين لأيامه الغابرة السعيدة. ومن هنا تغدو مدينة بغداد : بغداد في الماضي رمز السعادة والإشراقة. وبغداد الحاضر رمز الشقاء والغربة والإنطفاء.

وهذا الشاعر آدم بن عبدالعزيز يشكو براغيث بغداد التي تلذعه لذعاً مؤذياً، حاسداً أهل الرّيّ لما ينعمون به من طيب هواء وعدل أمير[1]، فقال يحنّ إلى الرّي ويذمّ بغداد :

كَمِثْلِ لِأَهْلِ الرَّيِّ طِيْبَ بِلَادِهِم ... وَأَنَّ أَمِيْرَ الرَّيِّ يَحْيَى بنَ خَالِدِ

تَطَاوَلَ فِي بَغْدَادَ لَيْلِي وَمَنْ يَكُنْ ... بِبَغْدَادَ يَلْبَثْ لَيلَه غَيْرَ رَاقِدِ

بِلَادٌ إِذَا جُنَّ الظَّلَامُ تَقَافَزَتْ ... بَرَاغِيْثُهَا مِنْ بَيْنِ مَثْنَىً وَوَاحِدِ

دَيَازِجَةٌ سُودُ الجُلُودِ كَأَنَّهَا ... بِغَالُ بَرِيْدٍ أُرْسِلَتْ فِي مَذَاوِدِ[2]

وفي هذه المقطوعة يشكو الشاعر طول ليله في مدينة بغداد لكثرة همومه وآلامه، فهي مدينة الأوبئة والأمراض فبراغيثها تلسعه، ويصوّرها في هجومها وكرّها على الإنسان بالبغال المرسلة إلى أماكن علفها لتناوّل طعامها.

ويصف أبو الشمقمق (ت ١٨٠هـ) معاناته في الأهواز بعد أن غادر البصرة هاجراً إياها لقسوة الحياة والحرمان فيها.

---

(١) الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول، د. أنور أبو سويلم، ص ٢٠٨.

(٢) الحيوان، الجاحظ، تحقيق : عبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر، ١٩٨٨، ٥/٢٩٠-٢٩١.

ديازجة : خضر. المذوذ : معلف الدابة.

آدم بن عبدالعزيز : من معاصري مطيع بن إياس ومخضرمي الدولتين الأموية والعباسية. انظر : تاريخ بغداد أو مدينة السلام، دار الكتاب العربي، بيروت، ٧/٢٥-٢٦ ؛ وانظر : حركة الشعر العباسي في مجال التجديد بين أبي نواس ومعاصريه، د. حسين خريس، ٢/٢٢٣.

وفي مقطوعته[1] يبثّ الشاعر حزنه وألمه وهو بالأهواز فهو محزونٌ يعيش الغربة والمعاناة وهذا الألم والحزن المضروب عليه يضارع ألمه في البصرة، المدينة التي فيها داره ومستقرّه ومأواه وأهله وعشيرتُه، فهو كطائر الخَفّاش لايرى إلا في النّهار :

صِرْتَ كالخُفّاشِ لَا أُبْـــــــــــ ـــصِرَ إلا فِي النّهَـــــــــــارِ

إن تشبيه حالته بطائر الخُفّاش دليلٌ على قسوة الحياة وما يُعانيه في مدينة الأهواز، فالخُفّاش طائر ضعيف البصر يفقد بصره في النهار ولايرى إلا في الليل ،

فهل يفقد الشاعر بصره في الليل ثم يعود ليبصر في النّهار ؟ لعله يرمي إلى أنه يعيش عتمةً وظلمة وبؤساً، وحرماناً وشقاءً كأنه لم يَعُدْ يبصر، وقد يكون النّهار المُشار إليه هو الأمل بالسعادة.

ويصوّر الشاعر واقع بيته الذي يخلو من كل قوت، وبروحية الشاعر الذي لايفارقه مرضُه حتى في الفترات العصيبة يكشف عن معاناته الأليمة، فيتصوّر الفئران تهرب من بيته، لأنها لم تَعُد تجد فيه طعاماً، وتَرَكَه السِنّورُ بعد أن فقد نعمة الصيد في الزوايا الخاوية، إنها حياة الكثيرين حيث يوفّق الشاعر إلى نقلها وكأنّها صوت البشرية الجائعة في كل مجتمع ظالم[2].

وَلَقَدْ قُلْتُ حِيْنَ أَقْفَرَ بَيْتِـــــي ... مِنْ جِرَابِ الرَّقِيْقِ وَالفَخّـــــارَهْ

وَلَقَدْ كَانَ آهِلاً غَيْرَ قَفْـــــرٍ ... مُخْصِباً خَيْرُهُ كَثِيْرُ العِمَـــــارَهْ

فَأَرَى الفَأْرَ قَدْ تَجَنّبَ بَيْتِـــي ... عَائِذَاتٍ مِنْهُ بِدَارِ الإِمَـــــارَهْ

---

(١) شعراء عباسيون، غوستاف فون غرنباوم، ص ١٢٦ قال أبو الشمقمق :

أَنَا بالأَهْوَازِ مَحْـــــــزو ... نٌ وبالبَصْـــــــرةِ دَارِي

فِي بني سَعْدٍ وَسَعْـــــــدٌ ... حَيْثُ أَهْلِي وَقَـــــرَارِي

صِرْتَ كالخَفّاشِ لا أُبْـــــ ... ـصِرَ إلا فِي النّهَـــــارِ

(٢) شعراء من الماضي. كامل عبدالله، مكتبة الحياة بيروت، ١٩٦٢، ص ٣١٤ ؛ وانظر : العصر العباسي الأول، شوقي ضيف ص ٤٢٨.

وَدَعَا بالرَّحِيْلِ ذُبَّانُ بَيْتِـــــي ... بَيْنَ مَقْصُوعَةٍ إلى طَيْـــــــارَهْ

وَأَقَامَ السِّنَّورُ فِي البَيْتِ حَـــوْلاً ... مَا يَرَى فِي جَوَانِبِ البَيْتِ فَـــــارَهْ

يَنْقَضُّ الرَّأْسُ مِنْه مِنْ شِدَّةِ الجُوعِ ... وَعَيْشٍ فِيْهِ أَذَىً وَمَـــــــرَارَهْ

قُلْتَ لَمَّا رَأَيْتُه نَاكِسَ الـــــرَّأسِ ... كَئِيْبًا فِي الجَوْفِ مِنْه حَـــــرَارَهْ

وَيكَ صَبْرًا فَأَنْتَ مِنْ خَيْرِ سِنَّورِ ... رَأَتْهُ عَيْنَايَ قَطُّ بِحَـــــــارَهْ

فهل صبر السّنور وارتضى بؤس حاله ؟

قال : لاَصْبرَ لِي وَكَيْفَ مُقَامِـــي ... وَسْطَ بَيْتٍ قَفْرٍ كَجَوْفِ الحِمَـــــارَهْ

قُلتُ : سِرْ رَاشِدًا إلى بَيْتِ خَـــانٍ ... مَخْصِبٍ رَحْلُهُ، كَثِيْرُ التِّجَـــــارَهْ[1]

ومن اتجاهات ذم بغداد، كان بدوافع شعوبية تمثلت بما عبّر عنه الشعراء الفرس الذين أغاضهم مجد بغداد وعزّ أهلها، أولئك الذين حملوا أحقاد المجوس على عاصمة العرب والإسلام التي قضت على مجوسيتهم وقوّضت عروشهم[2]، يقول أبو الشمقمق :

لَيْسَ فِيْهَا مُرُوَّةٌ لِشَرِيْـــــفٍ ... غَيْرَ هَذَا القِنَاعِ بِالطَّيْلَـــــسَانِ

وَبَقِيْنَا فِي عُصْبَةٍ مِنْ قُرَيْـــشٍ ... يَشْتَهُونَ المَدِيْحَ بِالجَّـــــانِ[3]

ولعلّ ذم الشعراء لمدينة بغداد يعود إلى أسباب سياسية تتعلق بالسياسة التي اتبعها المعتصم في اتكائه على الجيش التركي في مدينة بغداد، وكان هؤلاء الجنود يؤذون الناس بمدينة السلام وضاقت بهم بغداد، وتقدّموا بالشكوى إلى المعتصم[4]. ويهجو أبو الشمقمق مدينة بغداد لسوء الأحوال فيها :

---

(١) شعراء عباسيون، غوستاف فون غرنباوم، ص١٣٨-١٣٩.

(٢) بغداد في شعر العصر العباسي الأول حتى سنة ٣٢٤هـ، ص ١٧٣.

(٣) شعراء عباسيون، ص ١٥٠-١٥١.

(٤) الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية، ابن الطقطقي، بيروت، ١٩٦٠، ص ١١١.

مَا أَرَانِي إِلا سأترُكُ بَغْـــــدَا ... دَ وَأَهوِي لكُورَةِ الأهْـــــــــواز

حَيْثُ لاتُنكَرُ المَعَازِفُ واللهـــوُ ... وَشُرْبُ الفَتَى مِنَ التَّقْمَـــــــاز

وَجَوَارٍ كأنَّهُنَّ نُجُومُ اللَّيـــــلِ ... زهرٌ مِثْلَ الضِّباءِ الجَـــــوازي

وَاضِحَاتِ الخُدُودِ أَمْ وَبِيْـــــضٌ ... فاتِنَاتٌ مَيْلٌ مِنَ الأَعْجَـــــــاز

بَيْنَ عَوَّادَةٍ وَأُخْرَى بِصَنْـــــجٍ ... فِي بَسَاتِيْنِهَا وَفي الأَحْـــــوَاز

كُلَّ يَوْمٍ في كَمَّةٍ وقميـــــصٍ ... وَرِدَاءٍ مِنَ الغُبار طِـــــرَازي

لم يَحُكْهُ النَّسَّاجُ يَوْماً لِبَيْـــــعٍ ... لَا وَلَا يُشْتَرَى مِنَ البَـــــزَّازِ

أَخَذَتْ أَهْلَها الشَّيَاطِيـــــنُ ... بالرَّكضِ لِطُولِ الشَّقاءِ وَالإعْـــــوازِ[1]

في هذه القصيدة يفضّل أبو الشمقمق كورة الأهواز على مدينة بغداد، ويتشوّق إلى كورة الأهواز، المدينة التي تتوافر فيها أماكن اللهو من المعازف والغناء والطرب والقيان ومعاقرة الخمرة، ويشبّه الشاعر هذه الفتيات الحسناوات اللواتي يسكنّ في كورة الأهواز بنجوم الليل، فإذا كانت النّجوم تشقّ الظلام وتخترق سدوله وأستاره وتنير الغياهب والظلمات، فإنّ الجواري الحسناوات بجمالهنّ قادراتٍ على إزاحة الهموم والمعاناة التي يشكو منها المهمومون والغُرباء، فالمعاناة والشّكوى والغربة والهَموم صفات معنوية تُسبّب القلق والخوف والحيرة والريبة، لأصحابها فهي حواجز مانعة من تحقيق الرؤية والنُّور، ومنْ يُعاني الغُربة فهو في ظلام، وفي مدينة الأهواز تظهر دور اللهو والجواري كبدائل لتخفيف المعاناة، وبفعلها هذا تقوم بدور تحقيق الراحة والسرور للغُرباء وكأنّها نجومٌ تخترق الظلام وتكشف مجاهيله، ويستطرد الشاعر في وصف الجواري : واضحات الخدود، جميلات البشرة، وهنّ مصدر إغراء بمفاتنهنّ، حيث يقمن بالغناء على الصّنج بين الرّياض والبساتين، وهذه الحالة الفاتنة وسط أجواء السرور والفرح والسعادة في كورة الأهواز أفضل من تلك الحالة البائسة

---

(١) شعراء عباسيون، ص ١٥٥-١٥٦.

التي يعانيها في مدينة بغداد :

ذَاكَ خَيْرٌ مِنَ التَّرَدُّدِ فِي بَغْـ ـدَادَ تَنْزُو بِيَ البِغَـــــــــال

ففي بغداد تنزو به البغال، وهذا تعبير عن البؤس والحرمان وسوء الحال الذي يتقلّب فيه كما يشكو ظلم الجبابرة الطغاة، والفقر والشقاء في هذه المدينة، فلباسه متواضعٌ، يرتدي القميص والرداء المليء بالغبار. ويشير الشاعر إلى تقليدية صنع اللباس في بغداد، فلم يُنسج بطريقة الحياكة ولايُشترى، وهذا مؤشرٌ على شحّ الموارد الاقتصادية والتخلّف، ويختتم الشاعر هذه الحالة البائسة بالضنك والتعب والشقاء الذي أصبح سمةً لأهل بغداد :

أَخَذَتْ أَهْلَهَا الشَّيَاطِيـــــــنُ بالرَّكضِ لِطُولِ الشَّقاءِ وَالإِعْـــوازِ

فإذا كانت الحياة ومظاهرها في بغداد تبعث على القلق والحزن بسبب رداءة الحياة الاقتصادية والاجتماعية فيها، فإن مدينة كورة الأهواز هي محطُّ الشوّق لما يتوافر فيها من مظاهر الحضارة والنّعيم والترف واللهو والسرور.

وبعد أن ينتقل أبو نواس من موطنه في البصرة، إلى بغداد وينعم بخيراتها ويصبح زينة مجالسها، يتوجّه بالذمّ إلى موطنه الأول لا لشيء إلا لأنه يفتقد ما تعجّ به بغداد من مظاهر الحضارة، وهو هنا يبدو وكأنه تنكّرَ لنشأته الأولى وموطنه الأول، ولعله فعل ذلك بدافع الغيرة على وطنه الذي يتمنّى له ألا يقل عن بغداد في شيءٍ مما تنعم به[1]. يقول أبو نواس :

أَيَا مَنْ كُنْتُ بِالبَصْـــــــرةِ أُصْفِي لَهُـــــــــمُ وُدّا

وَمَنْ كانُوا مَوالِـــــــيَّ وَمَنْ كُنْتُ لَهُمْ عَبْـــــــدَا

شَرِبْنَا مَاءَ بَغْـــــــدَادٍ فَأَنْسَانَا كُمُ جِـــــــدَّا

تَبَدَّلْنَا بِهَا حُـــــــوْرَاً لِأَلْحَانِ الغِنـــــــــا إِدَّا

وَأَبْهَى مِنْكُمُ شَكْـــــــلاً وَأَحْلَى مِنْكُمُ قَـــــــدَّا

---

(١) حركة التجديد في الشعر العباسي، محمد عبدالعزيز الموافي، مطبعة التقدّم، القاهرة، ١٩٨٣، ص ١٣٧.

فَلاَ تَرْعَوا لَنَا عَهْـــــــــــدَاً فَمَا نَرْعَى لَكُمْ عَهْـــــــــــدَا[1]

يقارن الشاعر بين حاله في البصرة وبغداد. فالبصرة مدينة الشاعر التي كان قد نشأ في رحابها، وبغداد المدينة التي تحوّل إليها، ففي البصرة كان يلقى الهوان والذلّ (ومن كنت لهم عبدا)، والبصرة تفتقد إلى جماليات الحياة والحضارة. الزينة ومجالس اللهو والطرب والألحان التي تعجّ بها مدينة بغداد، وتغدو مدينة البصرة في نظر الشاعر ذميمة لأنها تفتقر إلى مقوّمات الحضارة التي تتميّز بها بغداد. (ولعلّ أبي نواس يعطينا أفضل مثال عن تفضيل بغداد على سواها، فهو قدم إليها من البصرة فأعجب بها أيما إعجاب وطابت له لذاتها وأنس إلى أهلها فراقت له حتى أنسته بَصْرَتَه ومن تركهم فيها من الأصحاب والخلاّن، فهو ما أن شرب ماء بغداد حتى نسي البصرة وأصحابه، وهذه حور بغداد التي لم يألفها بالبصرة فهنّ أبهى شكلاً وأحلى قدّاً، ثم يخاطب أصحابه في البصرة فإن لايرعوا له عهداً فهو لن يرعى لهم عهدا)[2].

إن تنكّر أبي نواس لمدينة البصرة يعود إلى فشله مع جنان التي كان يطمح إلى تحقيق علاقة حميمة معها، ويترك صاحبنا مدينة البصرة إلى غير رجعة بعد تجربته البائسة هذه، ويرحل إلى بغداد حيث تغيّر المكان والزمان، وإذا كل شيء يختلف عما كان، وإذا الشاعر مأخوذ بما يرى من مظاهر الحضارة وترفها وثرائها، وما يقع تحت بصره من قصور وبساتين وحانات ولهو ومجون، فأذهلته الحياة الجديدة وبهرته حتى أنسته حياة البصرة وأيامه الأليمة فيها، فقد تمثلت لخاطره ماضياً بغيضاً، ومرحلة قاتمة ويزيده ذلك تمرّداً على الماضي بكل مظاهره، ويسخر من حياة الأوائل وما كان فيها من تقشّف وفقر وجفاف يعينه على ذلك نَفَسٌ حار وقلب تفتحّ للحرية والرغبة في تغيير الواقع ورفعه إلى مستوى الحلم، ولايقول هذه

---

(١) ديوان أبي نواس، ص ٢٢٥.

(٢) بغداد في شعر العصر العباسي الأول حتى سنة ٢٣٤هـ، ص ١١٨.

الأبيات إلا من أعجب بالحياة الجديدة حيث بهرته بجمالها وحسنها، فَكَرِهَ غيرها، كأنما يقتلعه من ذاكرته اقتلاعاً ويمحوه من نفسه محواً. فقد كان الحاضر الذي يحياه أقوى أثراً وأشدّ توهّجاً وأعظم حضوراً من الماضي وأقرب إلى روح الشاعر الرافضة للاستسلام والمتطلعة إلى آفاق أكثر بهجة وإشراقاً[1].

وهذا ابن أبي الزوائد وفد إلى بغداد في أيام المهدي، فاستوخمها، فقال يتشوّق إلى المدينة ويخاطب أبا غسان محمد بن يحي وكان معه نازلاً :

يَا بْنَ يَحيي مَاذَا بَدَا لَكَ مَاذَا ... أمُقَامٌ أَمْ قَدْ عَزَمْتَ الخيـــــاذَا

فالبراغيثُ قد تثوّر منهـــــا ... سامرٌ ما نلوذ منها مـــــلاذَا

فَنَحَكُّ الجُلودَ طَوْرَاً فَتَدْمَـــى ... وَنَحُكُّ الصُّدُورَ والأَفْخَـــاذَا

فَسَقَى اللّهُ طِيْبَةَ الوَبْلَ سُحّـــاً ... وَسَقَى الْكَرْخَ وَالصَّرَاةَ الـــرَّذَاذَا

بَلْدَةٌ لاَتَرَى بِهَا الْعَيْنَ يَوْمَـــاً ... شَارِبَاً لِلنَّبِيْذِ أو نَبْـــــا ذَا

أَوْ فَتَىً مَاجِناً يَرَى اللّهوَ وَالبَـا ... طِلَ مَجْداً أَوْ صَاحِبَاً لَـــوّاذَا

هَذِهِ الذّالُ فَاسْمَعُوهَا وَهَاتُـــوا ... شَاعِرَاً قَالَ فِي الرَّوِيِّ عَلَـــى ذَا

قَالَهَا شَاعِرٌ لَوْ أَنَّ القَوَافِـــي ... كُنَّ صَخْرَاً أَطَارَهُنَّ جَـــذَاذَا[2]

كان الشاعر ابن أبي الزوائد قدِمَ برفقة صاحبه محمد بن يحي إلى مدينة

---

(١) انظر : موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، د. محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١، ص ١٨٢-١٨٥.

(٢) الأغاني، ١٢٦/١٤.

ابن أبي الزوائد : سليمان بن يحي بن زيد بن معبد بن أيوب بن هلال بن عوف بن فضلة ابن عصيّة بن نصر بن سعد بن بكر بن هوازن بن منصور، شاعرٌ مُقِلٌ من مخضرمي الدولتين، وكان يؤم الناس في مسجد رسول الله ﷺ، المصدر نفسه، ص ١١٥.

الخواذ والمخاوذة : الفراق. تثوّر : ثار وهاج. وسمر : لم ينم. طيبة : المدينة المنوّرة. الوبل : المطر الشديد الضخم القطر. الكرخ : محلة ببغداد. الصراة : نهر ببغداد. الرذاذ : المطر الضعيف. نبذ نبيذاً اتخذه والنباذ : بائع النبيذ كالخمار بائع الخمر. لوّاذ : مبالغة في لائذ. من لاذبه أي لجأ إليه وعاذ به. الجذاذ : قطع ماكسر. القطعة جذاذة.

بغداد، وحينما نزلا بها ضاق به المكان، فخاطب صاحبه أتريد البقاء والمقام أم عزمت الفراق والرّحيل؟ فما الذي دفع الشاعر إلى هذا السؤال ؟ هل شعر بطول المدة التي مكثها في بغداد؟ يبدو أنّه لم يألف هذه الأجواء الموبؤة، ويشكو حشرات البراغيث التي تقضّ مضجعه فتحول بينه وبين النّوم. فيبقى ساهراً قلقاً لايستطيع الهرب منها (فيذم بغداد بأسلوب ساخر متهكم لانبعد أن حملناه على محمل الرفض للأوضاع المتردية فيها والتنديد بالسيطرة المتجبرة للعنصر الفارسي)[1].

فَالبَرَاغِيْثُ قَدْ تَثَوَّرَ مِنْهَـــــا تَـامِرٌ مَا نَلُوذُ مِنْهَا مَـــــلاَذَا

ويتابع ابن أبي الزوائد حديثه عن البراغيث وما تفعله من إيذاء له. بصورة كاريكاتيريه ضاحكة :

فَنَحُكُّ الجُلُودَ طَوْرَاً فَتَدْمَـــى وَنَحُكُّ الصُّدُورَ وَالأَفْخَـــــاذَا

ولعلّ لسع الحشرات كان قوياً إلى درجة حك الجلد بقوة فيسبب له تلك الجروح، وهذه الحشرات تلسعه في مختلف جسده في الصدور والأفخاذ، وقال بعض الأعراب يذمّ المقام في بغداد بسبب هذه الحشرات :

لَقَدْ طَالَ فِي بَغْدَادَ لَيْلِي وَمَنْ يَبِتْ بِبَغْدَادَ يُصْبِحْ لَيْلَهُ غَيْرَ رَاقِـــــدِ
بِلاَدٌ إِذَا وَلَّى النَّهَارُ تَنَافَـــرَتْ بَرَاغِيْثُهَا مِنْ بَيْنِ مَثْنَى وَوَاحِـــدِ
دَيَازِجَةٌ شُهْبُ البُطُونِ كَأَنَّهَـــا بِغَالُ بَرِيْدٍ أُرْسِلَتْ فِي مَـــدَاوِدِ[2]

وبعد هذه المعاناة التي يعيشها في أحضان الحشرات المضرّة يحنّ ابنُ أبي الزوائد إلى مدينته «المدينة المنوّرة، فيتمنى لها دوام الخير ويدعو لها بالسّقيا. لأنها بلدة طاهرةٌ مَقدّسة عفيفة لا يُشرب فيها الخمر ولايباع فيها النبيذ، ولاترى فيها مجوناً أو لهواً أو باطلاً أو من يلوذ إلى هذه المتع.

ويظهر مما سبق حنين الشاعر إلى وطنه الأم، المدينة المنورة، أرض القداسة

---

(١) حركة التجديد في الشعر العباسي، د. محمد عبدالعزيز الموافي، ص ١٣٦.

(٢) معجم البلدان، ٤٦٦/١.

والنّقاء والطُّهر والعفاف، ويتبرّم في مدينة بغداد ، المدينة التي سئمها ونفرت نفسه من الحياة فيها، لما تسببه له من معاناة في صحّته، فهي مدينة تكثر فيها الأمراض التي تسببها الحشرات، ومن هنا فهي مدينة موبؤة من النّاحية الصحية، وموبؤة من النظرة الاجتماعية حيث يكثر فيها اللهو والمجون وشرب الخمر، ولايُصرّح الشاعر بهذه الأمراض، ولعلّنا ندركها من خلال رسم الصُّورة المضادة لها في المدينة المنورة حيث الطهارة والعفاف وامتناعها عن المجون واللهو، ومن هنا أحسّ الشاعر بالغُربة فدفعه ذلك إلى الشّكوى في مدينة بغداد والحنين إلى المدينة المنوّرة. (فلعل أبرز الدوافع التي دفعت الأدباء إلى الحنين، شعورهم بالغربة في ديار جديدة، لم يكن لهم سابق عهد بها، ولم تربطهم روابط النشأة والألفة والتكيُّف، مما حدا بهم إلى أن يشعروا بفقدهم لكل شيء مادي ومعنوي في الواقع الجديد الذي آلوا إليه)[1].

ومن هنا شعر ابن أبي الزوائد بالغربة في بغداد،فلم يتكيّف مع هذا الواقع الجديد الذي يتصادم مع واقعه في المدينة المنوّرة. فدفعه للحنين إلى المدينة التي تكيّف مع مبادئها وأخلاقها.

ويفضل الحسين بن الضحاك مدينة سامّراء ويعرّض بمدينة بغداد في مقطوعته[2] التي يستهلها بإسداء التحية العطرة المكللة بالتقدير والإعجاب،وملؤها القداسة مرسلة من إنسان عشق أرضها وسماءها وأماكن اصطيافها، ويبدو أن الشاعر يرسل حنينه

---

(١) الحنين إلي الوطن في الأدب العربي حتى نهاية العصر الأموي، د. محمد ابراهيم حَوّر، ص ٢٠٨.

(٢) أشعار الخليع الحسين بن الضحاك، ص ١٠٦-١٠٧

، وانظر معجم البلدان، ١٧٦/٣. يقول الحسين بن الضحاك :

عَلَى سَرَّ مَنْ رَا والمَصِيفِ تَحِيَّـــةٌ ... مُجَلَّلَةٌ مِنْ مُغْرَمٍ بِهَوَاهَـــــا

أَلاَ هَلْ لِمُشْتَاقٍ بِبَغْدَادَ رَجْعَـــةٌ ... تُقَرِّبُ مِن ظِلَّيْهَا وَذُرَاهُمَـــــا

مَحَلاَّنِ أَلْقَى اللهُ خَيْرَ عِبَـــــادِهِ ... عَزِيمَةُ رُشْدٍ فِيهِمَا فَاصْطَفَاهُمَـــا

وَقُولاَ لِبَغْدَادَ إِذَا مَا تَنَسَّمَـــتْ ... عَلَىَّ أَهْلِ بَغْدَادَ جُعِلْتُ فِدَاهُمَـــا

أُفِي بَعْضِ يَوْمٍ شَفَّ عَبْدِيَّ بِالقَـــذَى ... حَرُورُكِ حَتَّى رَابَنِي نَاظِرَاهُمَـــا

شفّ ، ضمر. وشفّه الحب ، ذهب ببعضه. الحرور ، حرّ الشمس. رابني ، أصابني الشك والظّن والفزع.

إلى مدينة سامراء وهو مُقيمٌ بمدينة بغداد :

أَلاَ هَلْ لِمُشْتَاقٍ بِبَغْدَادَ رَجْعَـــةٌ تُقَرِّبُ مِنْ ظِلَّيْهِمَا وَذُرَاهُمَـــــا

يتشوّق الشاعر إلى الحياة السعيدة التي عاشها في ظلال هذه المدينة ويحنّ إلى أماكنها الطبيعية ومناظرها الجميلة، متأملاً اليوم الذي يعود فيه إلى مدينته، وفي هذين المكانين (سُرَّمرّاى والمصيف) اختار الله خير عباده من حيث المضاء والعزيمة والرُّشد، ولعلّ الشاعر يُشير إلى الخليفتين العباسيين : المعتز وابنه عبدالله، ويفضّل الشاعر هذين الخليفتين على أهل بغداد، فهي فداءٌ لهما، وإذا كان الشاعر يتبرّم من بغداد وجوّها، فإنه في البيت الأخير يفصح عن بعض سلبياتها وما يلقاه فيها من أذىً :

أَفِي بَعْضِ يَوْمٍ شَفَّ عَيْنِيَّ بالقَذَى حَرُورُك حَتَّى رَابَنِي نَاظِرَاهُمَـــا

ولقد عانى الشاعر في بغداد حرُّ الشمس وهجيرها الذي سبّب له الأذى، فغدا يشكُّ في بصره، فلم يَعُدْ كما كان ثاقب البصر، ويخاطب الشاعر الخليفة العباسي المعتصم ليخصّص له أرضاً في مدينة سامراء :

يَا أَمِيْنَ اللّهِ لاخِطَّةَ لِـــي وَلَقَدْ أَفْرَدْتَ صَحْبِي بِخِطَـــطْ

إلى أن يقول :

كُلُّ مَنْ قَرَّبْتَه مُغْتَبِـــطٌ وَلِمَنْ أَبْعَدتْ خِزْيٌ وَسَخَـــطْ[1]

وفي مقطوعة أخرى يؤكد ابن الضّحاك أن مدينة سامراء أفضلُ من بغداد. وفي هذه المقطوعة[2]، يوازن الشاعر الحسين بن الضحّاك بين مدينتي سامراء وبغداد، ويفضّل سامراء عليها. سُرّ من راء أسرُّ من بغداد، فسامراء مدينةٌ تبعث في النفوس الغبطة والسرور لما تحتضنه من مسارح وساحات تزدحم بالطيور

---

(١) أشعار الخليع الحسين بن الضحاك، ص ٧١.

(٢) أشعار الخليع الحسين بن الضحاك، ص ٤٢ وانظر : معجم البلدان ١٧٦/٣، يقول الحسين بن الضحاك :

والصيّادين، وفيها الجنات والبساتين وقد تعانقت فيها الورود والأزهار الفوّاحة بعطرها ذات الألوان المتعدّدة. وقد تربّعت على الأرض الخضراء الزاهية والشمس ترسل خيوطها الذهبية عليها، وتحاكي هذه الصورة الجميلة البرود المطرّزة والمزركشة بشتى الألوان وقد حيكت على أرضية البُرود بألوانها المتناسقة التي تَسُرُّ الناظرين وتنتزع إعجابهم.

ومما يدعو إلى الشوق والحنين لمدينة سامراء، بالإضافة إلى هذه الصورة الجميلة ماتراه من القصور الرابضة على قمم التلال التي تطل على نواحي المدينة المزدحمة بالمارّة من الناس ذهاباً وإياباً.

وَاذْكُرِ الْمُشْرِفَ الْمُطِلَّ مِنَ الـــــ تَّلِّ عَلَى الصَّادِرِيـــــنَ والوُرَّادِ

وإذا كانت ضواحي المدينة وساحاتها تَعُجُّ بالمارّة، فإن ذلك من دواعي الإعجاب بها وارتيادها، وقد كنّى الشاعر بعملية الإزدحام البشري فيها بالصادرين والوُرّاد من الناس حيث استمرارية الحركة ذهاباً وإياباً.

وفي هذه المقطوعة يسلط الشاعر الضوء على المناظر الطبيعية لمدينة سامراء التي تحبب الناس وتبعث في نفوسهم الإعجاب بالقدوم إليها وزيارتها، فهناك المسارح للطيور والجنات المكتظة بالورود والأزهار والقصور العالية الرابضة على قمم الجبال، وفي المدينة تزدحم حركة الناس ذهاباً وإياباً.

سَرْمَنْ رَا أَسَرُّ مِنْ بَغْـــــــدَادَ ... فالْهُ عَنْ بَعْضِ ذِكْرِها الْعُتَّـــــادِ

حَبَّذَا مَسْرَحٌ لَهَا لَيْسَ يَخْلُـــــو ... أَبَداً مِنْ طَرِيدَةٍ وَطِـــــرَادِ

وَرِيَاضٌ كَأَنَّما نَشَرَ الزَّهْـــــــ ... ـرُ عَلَيْهَا مُحَبِّرُ الأَبْـــــــرَادِ

وَاذْكُرِ الْمُشْرِفَ الْمُطِلَّ مِنَ الـــــ ... ـتَّلِّ عَلَى الصَّادِرِيْنَ والـــــوُرَّادِ

وَإِذَا رَوَّحَ الرِّعَاءُ فَلَا تَنْـــــ ... ـسَ رَوَاعِيْ فَرَائِقِـــــدِ الأَوْلَادِ

الطّريدة : الذي يولد بعد أخيه وكلٌّ منهما طريد الآخر. وهي ما طرد من صيد وغيره. الصادرون والوراد : ذهاب الناس وإيابهم، كناية عن كثرتهم.

ويشكو الشاعر محبوب النهشلي مدينة بغداد ويهجوها مفضّلاً قريته عليها في مقطوعته[1]، (فبعد أن ازدحمت بأخلاط السّكان قد تلوّث جوّها وانتشر في أنحائها أنواعٌ من الأوبئة ومن الحشرات التي تنقل الأمراض كالبراغيث ... فهذا محبوب النهشلي يحنّ إلى القرية في اليمامة، ويحن إلى رياضها الجميلة المعشبة. والجرداء تلك الرياض التي يشفي عبيرها من المرض والصداع والهموم، ثم يشكو شكوى مرة ممزوجة بالألم لما يُقاسيه في مسكنه الجديد : كرخ بغداد، فهو يُعاني فيه من مرض الحمّى، ويعاني أيضاً من القلق والسّهاد بسبب دبيب البراغيث التي أقلقته بلسعها كما أقلقته هموم الحياة الشاقّة في هذه المدنية)[2].

لقد وازن الشاعر بين حياته في القرية ومدينة بغداد، وخرج بتفضيل قريته على مدينة بغداد على الرغم من أشجارها ذات التوت والرُّمّان، فرياضُ قريته الخضراء وأرضها القاحلة الجرداء وأزهارها الفواحة التي تفوح رائحتها مع قطرات النّدى لتشفي المحموم والمريض وهي أشهى إلى الشاعر وأحلى من بغداد، وما فيها من أطايب الحياة، فهذه مصدر الهموم والأحزان.

وإن حنين الإنسان إلى وطنه حالةٌ طبيعيةٌ تُمليها ظروف الحياة الجديدة، فيتعاظم الحنين والشوق ويزداد حين يتذمّر في الوطن الجديد من أجوائه الغريبة

---

(١) الحيوان، الجاحظ ٢٨٦/٥. يقول محبوب النهشلي :

لَرَوْضَةٌ مِنْ رِيَاضِ الحُزْنِ أو طَرَفٌ ... مِنَ القَرِيَّةِ جَرْدٌ غَيْرُ مَحْرُوثِ
لِلنَّوْرِ فِيهِ إِذَا مَجَّ النَّدَى أَرَجٌ ... يَشْفِي الصُّدَاعَ وَيَشْفِي كُلَّ مَمْغُوثِ
أَمْلَا وَأَحْلَى لِعَيْنِي إِن مَرَرْتُ بِهِ ... مِنْ كَرْخِ بَغْدَادَ ذِي الرُّمَّانِ وَالتُّوتِ
اللَّيْلُ نِصْفَانِ ، نِصْفٌ لِلْهُمُومِ فَمَا ... أَقْضَى الرُّقَادَ وَنِصْفٌ لِلْبَرَاغِيثِ
أَبِيتُ حِيْنَ تَسَامِينِي أَوَائِلُهَا ... أَنْزُو وَأَخْلِطُ تَسْبِيحًا بِتَغْوِيثِ
سُودٌ مَدَالِيجُ فِي الظَّلْمَاءِ مُؤْذِيَةٌ ... وَلَيْسَ مُلْتَمِسٌ فِيهَا بِمَشْبُوثِ

القرية : قرية بني سدوس باليمامة. المغوث : المحموم. مشبوث : مأخوذ. الكرخ : موضع ببغداد، تساميني : تعاليني. المداليج : جمع مدلاج وهو كثير سفر الليالي بطولها.

(٢) الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول، د. أنور عليان أبو سويلم، ص ٢٠٧.

وسلوك الناس وأفعالهم. فهذا معاوية بن أبي سفيان كان قد بعث رسولاً إلى بهدلة بن حسان بن عدي يخطب إليه ابنته، فأخطأ الرسول فذهب إلى بحدل بن أُنيف فزوّجه ابنته ميسون، وكانت بدوية، فلما اتصلت بمعاوية ونقلها من البدو إلى الشام، ضاقت نفسها لما تسرّى عليها، وكانت تكثر الحنين إلى أناسها ومسقط رأسها، فعذلها على ذلك وقال لها : أنت في ملكٍ عظيم وما تدرين قدره، وكنت قبل اليوم في العباءة، فقالت :

لَبَيْتٌ تَخْفِقُ الأَرْوَاحُ فِيهِ ... أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ قَصْرٍ مُنِيفِ
وَلُبْسُ عَبَاءَةٍ وَتَقِرُّ عَيْنِي ... أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ لُبْسِ الشُّفُوفِ
وَأَكْلُ كُسَيْرَةٍ فِي كِسْرِ بَيْتِي ... أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ أَكْلِ الرَّغِيفِ
وَكَلْبٌ يَنْبَحُ الطُّرَّاقَ دُونِي ... أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ قِطٍّ أَلِيفِ

إلى أن تقول :

خُشُونَةُ عِيْشَتِي فِي البَدْوِ أَشْهَى ... إِلَى نَفْسِي مِنَ العَيْشِ الظَّرِيفِ
فَمَا أَبْغِي سِوَى وَطَنِي بَدِيلاً ... فَحَسْبِي ذَاكَ مِنْ وَطَنٍ شَرِيفِ[1]

وإذا كان الشاعر محبوب النهشلي يفضّل القريّة على مدينة بغداد، فماذاك إلا لأنه الوطن الذي نشأ على تُرابه، فاحتضنه صغيراً وترعرع في أفيائه، فامتزج عرقه بتُراب الوطن فسار حُبُّ الوطن في وجدانه ومشاعره كسريان الدّم في عروقه، ومن هنا حَقّ للشاعر أن لايرضى عن قريته بديلاً، وإن تشاغلت نفسه عنها برَهْةً في النّعيم وترف الحياة، فإنّ نفسه تبقى تُنازعه في الحنين إلى وطنه. وهكذا نفر الشاعر من مدينة بغداد ولعل ذلك يعود إلى التصادم بين نمط الحياة في قريته ومدينة بغداد. فعدم الألفة كما يقول الدكتور إحسان عباس - مع طرز الحياة والبيئة الجديدة في المدينة يسبب النفور من المدينة ومقتها[2].

---

(١) خزانة الأدب، ولبّ لباب لسان العرب، عبدالقادر بن عمر البغدادي، تحقيق وشرح : عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي مصر، ١٩٨١، ٢/٨، ٥٠٣-٥٠٦.

(٢) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. احسان عباس، عالم المعرفة، ١٩٧٨، ص ١١٢.

وهذا يعقوب بن يزيد التّمار يشكو تردّي الأحوال في مدينة سامراء[1].

يَا رَبِّ لاَفَرَجٌ مِمَّا أُكابِـــــدُه ... بِسُرَّ مَنْ رَا عَلَى عُسْرِي وَإِقْتَـــارِي
لَا رَاحَةَ قَبْلَ وَقْتِ المَوْتِ تُدْرِكُنِي ... فَيَسْتَرِيحَ فُؤَادٌ غَيْرُ صَبَّـــــارِ
قَدْ شِيْبَتْ مِفْرَقِي سَبْعُونَ تَلْزَمُنِي ... فِي مَنْزِلٍ وَضْحٍ مِنْ نَقْدِ سَطَّـــارِ
جَبَاتُهَا قَبْلَ فَتْحِ النَّجْمِ وَافِيَـــةٌ ... وَلَو تَعَيَّنَتْ دِيْنَارَاً بِدِيْنَـــــارِ
يَطُولُ هَمِّي وَأَحْزَانِي إِذَا فَتَحُوا ... نَجْمَاً وَأَبْكِي بِدَمْعٍ مَسْبِلٍ جَـــارِ
أَمُوتُ كُلَّ يَوْمٍ مَوْتَةً فَـــــإِذَا ... لَاحَ الهِلَالُ فَمَنْشُورٌ بِمِنْشَـــــارِ
تَغْدُو عَلَيَّ وُجُوهٌ مِنْ مَغَارِبَـــةٍ ... كَأَنَّمَا طُلِيَتْ بِالزِّفْتِ وَالْقَـــــارِ
إِذَا تَغَيَّبْتُ عَنْهُمْ سَاعَةً كَسَـــرُوا ... بَابِي بِإِرْزِبَّةٍ أَوْ فَأْسِ نَجَّـــــارِ
وَإِنْ ظَهَرْتُ، فَقَلْعُ البَابِ أَيْسَـــرُهُ ... وَالْحَبْسُ إِنْ لَمْ تَفْشَنِي رِقَّةُ الجَـــارِ
فَإِنْ أُعَانُ بِقَرْضٍ كُنْتُ أَيْدِيهِـــمُ ... أَوَ لَا فَإِنِّي غَدَاً مِنْ كِسْوَتِي عَـــارِ
سَلِ المُنَادِي الَّذِي نَادَى عَلَى سَلَبِي ... كَمْ جَهْدَ مَا بَلَغَتْ فِي السُّوقِ أَطْمَـــارِي
إِنْ قِيْلَ عِنْدَ وَفَاتِي أَوْصِ قُلْتُ لَهُم ... شَهِدْتُ أَنَّ إِلَهِي الخَالِقُ البَـــــارِي
وَإِنَّ أَحْمَدَ عَبْدُاللهِ أَرْسَلَـــــهُ ... وَإِنَّ سَبْعِيْنَ حَقَّاً أُجْرَةُ الـــــدَّارِ[2]

يصوّر الشاعر حالته المعيشية في مدينة سامراء حيث كان معدماً، وأنه يسكن داراً تعود أجرتها للسلطان، وعليه أن يدفع كل شهرين سبعين درهماً، وإلا فالويل له من الوكلاء. وهذه القصيدة تظهر لنا بجلاء تردّي الحالة الاقتصادية التي انحطّت إليها الدولة في عهد المعتمد[3].

---

(١) يعقوب بن يزيد التّمار : من شعراء العسكر، شاعر عراقي كان متصلاً بالمنتصر، ومات آخر أيام المعتمد. معجم الشعراء، المرزباني، ص ٥٠١.

(٢) الوافي بالوفيات، للصفدي مخطوط بدار الكتب، ج٧، م٣، ص ٤٢٩-٤٢٠، تحت رقم ٢١٩ نقلاً عن كتاب: سامراء في أدب القرن الثالث الهجري، يونس أحمد السامرائي، مطبعة الإرشاد ببغداد ١٩٦٨ ص١٧٥-١٧٤. الوضح : الدرهم الصحيح، القسطار : منتقد الدراهم، النجم : الوقت المعين لأداء دين أو عمل. الأرزبة : المطرقة الكبيرة تكسر بها الحجارة.

(٣) سامراء في أدب القرن الثالث الهجري، يونس أحمد السامرائي، ص١٧٤

ويستهلّ الشاعر يعقوب بن يزيد قصيدته بمناجاة ربّه لعله يجعل له من ضيقه مخرجاً ومن كربه فرجاً :

يَا رَبِّ لاَفَرَجٌ مِمَّا أُكَابِدُه بِسِرَّ مَنْ رَا عَلَى عُسْرِي وَإِقْتَارِي

يستشعر الشاعر الغُربة والوحدة في مدينة سامراء والتردّي الاقتصادي والمعيشي الذي يحياه، وما حالته البائسة هذه والمعاناة التي يتكبّدها إلا نموذجاً ومثالاً حيّاً للوضع العام المأزوم الذي تمرّ به مدينة سامراء خاصة والمدن الأخرى عامة في زمن الخليفة المعتمد.

فالشاعر يشكو البؤس ومرارة الحياة التي تنشب أظفارها في حياته، فيتحوّل معها إلى صورة كئيبة تستحوذ الشفقة والتّرحُّم، وإذا كانت مدينة سامراء تضمّ بين جوانحها هذا المثال المأساوي، فإنه يعدّ واحداً من مئات المحرومين الفقراء، وإذا ما رسمنا الصورة الحقيقية لهذا البائس من خلال القصيدة أدركنا كنه مدينة سامراء والحالة الاقتصادية المتردية فيها.

وبعد تسليط الأضواء على الشاعر المستقرّ في مدينة سامراء يمكن رسم هذه الصورة الحزينة، إنسانٌ فقيرٌ مُعسر لايملك من الحياة سوى نفسه المحطّمة، قلق النفس، لايستريح ولاتهدأ نفسه من العذابات، يشتعل رأسه شيباً، ويسكن في منزلٍ بالأجرة، ولايجد مايدفع للسُّلطان من أجرة البيت، والجُباة يطرقون بابه كل يوم قبل موعد دفع الأجره، فيلقاهم بالبُكاء، وتزداد الصورة تنفيراً حينما يصف هيئة هؤلاء الجُباة :

تَغْدُو عَلَيَّ وُجُوهٌ مِنْ مَفَارِيَةٍ كَأَنَّما طُلِيَتْ بِالزِّفْتِ وَالْقَارِ

يرسم الشاعر صورة مُرعبة لهؤلاء الجُباة الطُّغاة، فوجوههم سوداء اللون كأنّها بالزفت والقار قد طُليت، ويدخلون منزله دون تنبيه أو إخبار، وإنْ تغيّب عن المنزل أو تأخّر دخلوه بالقوة، فيكسروا الأبواب والنوافذ بالفؤوس، ولاتأخذهم به رحمة أو شفقة، فإن لم يدفع، فالسجن والحبس مأواه مع إهانته وضربه، وإذا حانت منيته ويُطْلَب منه الوصيّة، فلا يُوصي بشيءٍ من متاع الدُّنيا (ففاقد الشيءِ لايُعطيه)،

ولكنه على الرّغم من إفلاسه الدنيوي، إلا أنه يبقى متشبثاً بالآخرة، يوصي الآخرين بما حازه من الإيمان، يشهد بالله ربًا وبالرسول محمّدٍ نبياً، وبإسلوب السُّخرية يتذكرّ أجرة الدار سبعين درهماً :

إِنْ قِيْلَ عِنْدَ وَفَاتِي أَوْصِ قُلْتُ لَهُمْ ... شَهِدْتُ أَنَّ إِلٰهِي الخَالِقُ البَـــارِي
وَإِنَّ أَحْمَدَ عَبْدَاللّٰهِ أَرْسَلَـــــهُ ... وَإِنَّ سَبْعِيْنَ حَقًّا أُجْرَةَ الـــــدَّار

يبثُّ الشاعر شكواه لربّه في ظلّ هذا الواقع المشؤوم.

(ولا يغرب عن البال حالة السجين وقد كُبّل بالأغلال، وحُرم الحريّة)[1]، وهذا الحرمان من الحُريّة في السجن وداخل منزله يُضاعف مأساته، وأحواله وقلقه، فهوى يعيش الغُربة والوحدة والعُزلة.

ويشكو أبو تمام سوء أحواله بنيسابور :

صَرِيْعَ هَوىً تَغادِيه الهُمُـــــومُ ... بِنَيْسَابُورَ لَيْسَ لَهُ حَمِيْـــــمُ
غَرِيبٌ لَيْسَ يُؤنِسُهُ قَرِيْـــــبٌ ... وَلَا يأوِي لِغُرْبَتِهِ رَحِيْـــــمُ
مُقِيْمٌ في دِيارٍ نَوَىً شَطُـــــوْنٍ ... يُشافِهُهُ بِهَا كَمَدٌ مُقِيـــــمُ
يَمُدُّ زِمَامَه طَمَعٌ مُقِيْـــــمٌ ... تَدَرَّعَ ثَوْبَه رَجُلٌ عَدِيْـــــمُ
رَجَاءٌ مَا يُقابِلُهُ رَخَـــــاءٌ ... هُو اليَأسُ الَّذِي عُقْبَاهُ شُـــــومُ
فَلَا عَجَبٌ وَإِنْ كَظَّتْ رِكابِـــي ... بِأَرْضٍ طَارَ طَائِرُهَا المَشُـــومُ
فَقَدْ فَارَقْتُ بالغَرْبِـــيِّ دَارًا ... بِأَرْضِ الشَّامِ حَفَّ بِهَا النَّعِيْـــمُ
هِيَ الوَطَنُ الَّذِي فَارَقْتُ فِيْـــهِ ... وَفَارَقَنِي المَساعِدُ والنَّدِيْـــمُ
وكُنْتُ بِهَا المُمَنَّعَ غَيْرَ وَغْـــدٍ ... وَلَا نَكْدٍ إِذا حَلَّ العَظِيْـــمُ
فَإِنْ أَكُ قَدْ حَلَلْتُ بِدَارِ هُـــونٍ ... صَبَوْتُ بِهَا فَقَدْ يَصْبُو الحَلِيْـــمُ
أَلُومُكَ لَا أَلُومُ سِوَاكَ دَهْـــرًا ... قَضَى لِي بالذِي يَقْضِي سَـــدُومُ
إِذَا أَنَا لَمْ أَلُمْ عَثَرَاتِ دَهْـــرِي ... أُصِبْتُ بِهَا القَذَاةَ فَمَنْ أَلُـــومُ

---

(١) الحنين إلى الوطن في الأدب العربي حتى نهاية العصر الأموي، محمد حوّر، ص ٢١٥.

وفي الدُّنيا غِنىً لم أنْبُ عنـــــه ولكنْ ليس في الدُّنيا كريـــــــــمُ[1]

وفي هذه القصيدة يشكو أبوتمام حاله في مدينة نيسابور حيث الهموم والغربة والبُعد والحزن والشقاء (والخوف من الغربة التي تلتهم كل قادم غريب تأكل الغرباء وتخشى نهاية الطريق لأن النهاية فيه غامضة)[1]، وتتراكم الغربة على الشاعر في نيسابور وتكثر الهموم وتتدافع وتسيطر عليه حيث لاقريب ولاصديق ولا حميم يحتمي به ويخفّف من المأساة فالغربة تكبلّه بقيودها :

غَرِيْبٌ لَيْسَ يُؤْنِسُهُ قَرِيْـــــبٌ وَلَا يأْوِي لِغُرْبَتِهِ رَحِيْـــــــــمُ

إن حالة الشاعر هذه تعبير صادق عن وحدته وعزلته. فلا قريب إليه يُسامره ويأنس إليه، ولا أحد يزوره. فهو معزول مستقلّ لايزور ولايُزار، ومن هنا ينفر من الحياة في مدينة نيسابور ؛ لشعوره بالقلق والاضطراب والحزن والمفارقة بين هذه المدينة وما كان يتمتع به في مدينة دمشق.

وفي المدينة البائسة التي أقام بها أبوتمام تمتد عدوى الحزن إليه، ويصوّر الكمد والحزن على أنها تشافهه. فما أجمل هذا التعبير البلاغي الذي إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على هذا التقارب والإلتصاق بالحزن. فقد جسّم[1] من الحزن إنساناً يتكلّم معه بصورة مباشرة. أو أن الحزن ملتصقٌ به كالتصاق الشفتين، وكأنه الدّاء الذي

---

(١) ديوان أبي تمام، تقديم وشرح، د. محي الدين صبحي، دار صادر، بيروت، ٢/٢٩٤-٢٩٥.
تفاديه : تأتيه في الغداة، الحميم : الصديق، يأوي : يرق ويرحم، نوى : فُرقة. شطون : بعيدة.. الكمد : الحزن. زمامه : مقوده. تدرع : لبس الدرع. الرخاء : سعة العيش ويروى الرجاء. عقباه : نهايته. الشؤم : ضد اليُمْن. المشوم : ضد الميمون. كظّه الأمر كظّاً : أجهده. الوغد : الدنيء، النكد : قليل الخير. المنّع : العزيز الذي يمنع قومه عند الضيم. أي كنت عزيز الجانب أبذل معروفي لمن يطلبه. الهون : الذل. صبوت : ملت. سدوم : بلد. عثرات : سقطات. لم أنبُ : لم أتباعد.

(١) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. احسان عباس، ص ١٢١.

(١) التجسيم : أن يتخيّل الأديب أو الفنان للأمر المعنوي صورة معينة يرسمها في ذهنه ويعيد هذا الأمر في خياله جسماً. انظر : نظرية التصوير الفني عند سيّد قطب، صلاح الخالدي، دار الفرقان، عمّان، ط١، ١٩٨٢، ص ١٠١، ١٤٦.

يُصيب الشفتين، وكلّها إيماءاتٌ على أن الكمد ونكد الحياة والحزن قد تغلغل في الشاعر وأقام في كيانه.

ومن الشعراء من ذمّ مدينة نيسابور؛ لِما يسود فيها من النّفاق والفقر والجوع، فقال أبو الحسن الاستراباذي:

لَا قَدَّسَ اللّٰهُ نَيْسَابُورَ مِنْ بَلَدٍ ... سُوقُ النِّفاقِ بِمَغْنَاهَا عَلَى سَاقِ
يَمُوتُ فِيْهَا الفَتَى جُوْعًا وَيِرْهُمُ ... وَالفَضْلُ مَا شِئْتَ مِنْ خَيْرٍ وأَرْزَاقِ[1]

وقال المرادي يذمّ أهلها:

لاتَنْزِلَنَّ بِنَيْسَابُورَ مُغْتَرِبًا ... إِلاَّ وَحَبْلُكَ مَوْصُولٌ بِسُلْطَانِ
أَوَلَا فَلَا أَدَبٌ يُجْدِي وَلَا حَسَبٌ ... يَغْنِي وَلَا حُرْمَةٌ تُرْعَى لِإِنْسَانِ[2]

وفي هذه المدينة يسيطر اليأس والشؤم، وهذه حالة تغاير تلك التي كان فيها الشاعر في دمشق، حيث النعيمُ وأرض الخيرات والعطاء، فداره بالشام يحفّ بها الخير والنعيم، ومُحاطةٌ بكل ما يحتاجه من أسباب السعادة والطّمأنينة والإستقرار:

فَقَدْ فَارَقْتُ بِالغَرْبِيِّ دَارًا ... بِأَرْضِ الشَّامِ حَفَّ بِهَا النَّعِيْمُ
هِيَ الوَطَنُ الَّذِي فَارَقْتُ فِيْهِ ... وَفَارَقَنِي المُسَاعِدُ والنَّدِيْمُ

وهكذا يبعث الشاعر حنينه إلى دمشق، فيتشوّق إلى خيراتها ومصادر عطائها، وإلى أهلها الطيّبين ممّن كان يقف إلى جانبه ويساعده في كل ما يحتاج.

وكان الشاعر في هذه المدينة منيع الجانب، لاتعرف الدّناءة والذلّ طريقًا إليه وإذا ما جثم العظيم أو المكروب، فهو عزيزٌ الجانب شجاعٌ، يواجه الصّعاب بإرادة وعزيمة صلبة لاتعرف الملل والحزن وسفاسف الأمور:

وكُنْتَ بِهَا المَنْعَ غَيْرَ وَغْدٍ ... وَلَا نَكْدٍ إِذَا حَلَّ العَظِيْمُ

وفي مدينة نيسابور بلغ بالشاعر الأمر إلى الصّبابة والميل إلى اللهو؛ فقد يصبو الحليم بدار الذلّ، ويُعزي الشاعر سبب هذا الأمر إلى الدّهر الذي تمكّن من تفريق

---

(١) معجم البلدان، ٢٢٢/٥.

(٢) المصدر نفسه، ٢٢٢/٥.

قوم سدوم وهدم ديارهم، فهذه أفعال الدّهر وأحداثه، فمن يستطيع أن يأمن عثرات الدّهر وستطاته ؟ ويبدو أن شكوى الدّهر كانت طابعاً عاماً في العصر العباسي (لفساد الأحوال السياسية فإذا المناصب يتولاّها غير أهلها، وإذا السعايات تفشو ويفشو معها ارتفاع الوضيع، وتعظم المحنة ويستسلم الناس إلى غير قليل من اليأس، ويحسون كأن لاأمل في الإصلاح....)[1]. فإن أنج منها اليوم لن أفلت منها غداً.

إِذَا أَنَا لَمْ أَلْمَ عَثَراتِ دَهْـــــرِ أُصِبْتُ بِهَا الغَدَاةَ فَمَنْ أَلُـــــومُ

ويشكو الشاعر من العثور على الكريم المخلص، فمشكلته في هذه الدّنيا ليس فقدان الغنى والمال فهذه في متناول الأيدي، ولكن المصيبة تكمن في وجود الإنسان الكريم :

وَفِي الدُّنْيَا غِنىً لَمْ أَنْبَ عَنْـــهُ وَلَكِنْ لَيْسَ فِي الدُّنْيَا كَرِيـــــمُ

وهكذا كانت نيسابور المدينة التي نفر منها الشاعر، فارتبطت بوجدانه لتشكّل بُعداً سوداوياً تشاؤمياً، فلا أنيس فيها ولا صديق، وتتحطم على جدرانها آماله بالخير والنعيم والألفة، لتزرع في نفسه الغُربة والقلق والقهر والإضطراب، فيتشوّق إلى مدينته دمشق، المدينة التي تُجسّد النعيم والخير والمحبّة والألفة ومجالس الصّداقة والمحبّة مع أصدقائه وندمائه. المدينة التي كان يعيش فيها عزيز الجانب مَمنّعاً لايخشى أحداً، يزور الآخرين ويزورونه، وفي مدينة نيسابور تتقطّع حبائل العلاقات الإنسانية وتتهاوى، لتغرس حبائل الكراهية والغربة مكانها، وفي دمشق يتباهى الشاعر بالعلاقات القائمة مع الآخرين، فالوصل والاتصال بين الناس سمة محبّبة، والقطيعة والهجران في نيسابور سمةٌ غالبة، تسبّب الأرق والغُربة والضياع والوحدة.

ولقد أحسّ أهل بغداد الغَبن والظلم، حينما ابتنى المعتصم مدينة سامراء، فهذا دعبل الخزاعي. (ت ٢٤٦هـ)، يتمنّى لسامراء الزوال والخراب، ويستهلّ الشاعر

---

(١) العصر العباسي الثاني، د. شوقي ضيف، ص ٢٤١.

مقطوعته[1] بالثناء على مدينة بغداد، فيصفها بدار الملوك التي لم يغب عنها السرور والابتهاج، والتي تستأثر بالفرح والسرور والطمأنينة، فلم تضارعها أية مدينة أخرى. وظلّت هذه المدينة مَقَرّ الخلافة ودار الملك تنعَمُ برغد العيش ورفاهية الحياة إلى أن ألمت بها فجائع الزمن وأحداثه، فلم تعُد داراً للخلافة ومستقراً للحكم، فتحوّلت إلى مدينة حزينة أحسّ أهلها بالظلم، وهم يرون مقاليد الحكم تنتقل إلى مدينة سامراء التي ابتناها المعتصم، ويرى الشاعر أن هذه المدينة تقْصُر عن بغداد دار السرور والبهجة، فسامراء دار البؤس والشقاء، ولهذا يدعو الشاعر ربه إلى انزال العذاب والخراب بها، لتعود البسمة إلى مدينة بغداد التي افتقدتها حينما دهاها الذي دهاها.

وإنّ هجاءَ الشاعر مدينة سامرّاء جاء نتيجةً للتحوُّل عن مدينة بغداد، ويظهر الهجاء من خلال هذه الثنائية بين مدينتي بغداد وسامراء، مدحٌ وثناء لبغداد وهجاءٌ لسامرّاء، فإذا كانت بغداد دار الملوك والسرور، فإن سامراء دار البؤس والشّقاء:

عَجّلَ ربّي لَهَا خَرَابَـــــــا بِرَغْمِ أَنْفِ الّذِي ابْتَنَاهَـــــــا

ويعود هجاء الشاعر مدينة سامراء إلى تحوّل الخلافة إليها من بغداد، في زمن المعتصم[2].

ويعرّض ابن المعتز بمدينة بغداد ويهجوها ويبثّ حنينه إلى مدينة سامراء في ميميته المشهورة:

طَالَ لَيْلِي وَسَامَرَتْنِي الهُمُـــومُ وَكَأَنّي لِكُلّ نَجْمٍ غَرِيـــــمُ

---

(١) ديوان دعبل الخزاعي، تحقيق: عبدالصاحب الدجيلي، مطبعة الآداب النجف، ١٩٦٢، ص ٢٠٧-٢٠٨، يقول دعبل الخزاعي:

بَغْدادُ دارُ المُلوكِ كانَـــــتْ حَتّى دَهاها الّذي دَهاهَـــــا
مَا غَابَ عَنْهَا سُرُورُ مَلْـــــكٍ عَادَ إلى بَلْدَةٍ سِوَاهَـــــا
لَيْسَ سُرُورٌ بِسُرّ مَـــــنْ رَا بَلْ هِيَ بُؤسٌ لِمَنْ يَرَاهَـــــا
عَجّلَ رَبّي لَهَا خَرَابَـــــا بِرَغْمِ أَنْفِ الّذِي ابْتَنَاهَـــــا

(٢) بغداد في شعر العصر العباسي الأول حتى سنة ٢٢٤هـ، ص ١١٣.

سَاهِراً هَاجِراً لِنَوْمِي حَتَّى ... لاَحَ تَحْتَ الظَّلاَمِ فَجْرٌ سَقِيمُ
دَامَ كَرُّ النَّهَارِ واللَّيلِ مَحْثُو ... ثَينِ ذَا مَنْبَهٌ وَهَذَا مَنِيمُ
وَرَحَى تَحْتَنَا وَأُخْرَى عَلَيْنَا ... كُلُّ مَرْءٍ فِيهَا طَحِينٌ هَشِيمُ[1]

لقد تشكّى ابن المعتز في مدينة بغداد إذ اعترته الهموم وسيطرت عليه الغربة، إذ يرقب النجوم ويسهر حتى بزوغ الفجر، وقد قضّ مضجعه مايلقاه من شظف العيش ومرارة الحياة، فهناك الفقر والبخل والمرض والفجور والأوبئة والمستنقعات، أمراضٌ وأوبئة اجتماعية تفتك بالبشر، وقد أشار بعض الشعراء إلى هذا في ذمّه مدينة بغداد :

أَذُمُّ بَغْدَادَ والمُقَامَ بِهَا ... مِنْ بَعْدِمَا خِبْرةٍ وَتَجْرِيبِ
مَا عِنْدَ سُكَّانِهَا لِمُخْتَبِطٍ ... خَيْرٌ وَلاَ فُرْجَةُ المَكْرُوبِ
يَحْتَاجُ بَاغِي المَقَامِ بَيْنَهُمُ ... إِلَى ثَلاَثَةٍ مِنْ بَعْدِ تَثْرِيبِ
كُنُوزُ قَارُونَ أَنْ تَكُونَ لَهُ ... وعُمْرِ نُوحٍ وَصَبْرِ أَيُّوبِ
قَوْمٌ مَوَاعِيدُهُم مُزَخْرَفَةٌ ... بِزُخْرُفِ القَوْلِ وَالأَكَاذِيبِ
خَلَّوا سَبِيلَ العُلَى لِغَيْرِهِمُ ... وَنَافَسُوا فِي الفُسُوقِ والحُوبِ[2]

وتتشكّل المأساة الحقيقية في هذه الأجواء، فإذا ما رأيتَ بارقة الأمل تلوح، فلا تظنّنّ أنها الحقيقة، وإذا ما لمع برقٌ في آفاق المدينة، فحذارِ تصديق هذا الخداع، فكلُّ ما يُمكن رؤيته من مظاهر الخير والتفاؤل إنما هو سرابٌ خادع لايدوم، كما قال ابن المعتز :

وَسُرورٌ وكُربةٌ وافْتِقَارٌ ... وَبَرِيْقٌ كَزُخْرُفٍ لاَيَدُومُ

إن الخير والسعادة والفرح عناوين باهتة قاتمة، تُطِلُّ أحياناً ثم سرعان ما تتلاشى وتختفي. وقد أشار ابن المعتز إلى ذلك من خلال رسم صورة جميلة نلمح

---

(١) ديوان ابن المعتز، ص٢٤٨-٢٥٥.

(٢) معجم البلدان، ٤٦٥/١-٤٦٦.

من خلالها المعاناة الحقيقية للإنسان في مدينة بغداد : وبريقٌ كزخرف لايدوم، فالبريق لايعني هنا سوى لحظات السعادة المتقطعة التي تتلبّسُ بالزّمن المؤقت السّريع. وهذا يُشبه الزُّخرف الذي لايدوم، وحينما وصف الشاعر هذا العيش غير الدائم بالزُّخرف، إنما وجد أن ثمّة قاسماً مشتركاً بين الصُّورتين، نستطيع إلماحه من خلال التعمُّق في البحث عن أبعاد هذه الصُّورة، فالزُّخرف كما هو معهود إنّما هو شكل خارجي لايمتّ إلى جوهر الشيء، أو يلتقي به في الحماية أو المشاركة في الدّفء، فالبَرود أوالثياب هي التي تُدفّىء فهي الجوهر والقيمة، وما زُخرُفها وألوانها سوى ألوانٍ متعدّدة ذات قيمة جمالية خارجية، وكذلك القصور والعمارات، إذ تراها مزركشة مزخرفة، فهذه كلُّها طِلاءٌ ووشيٌ خارجي، ومن هنا قيل عن القوم في مدينة بغداد أن مواعيدهم مزخرفة :

قَوْمٌ مَوَاعِيْدُهُم مُزَخْرَفَـــــــةٌ بِزُخْرُفِ القَوْلِ وَالأَكَاذِيْـــــــــــبِ

الفصل الرابع

رِثَاءُ المَدِيْنَةِ فِي الشِّعرِ العَبَّاسِي

لعل بكاء الشاعر على وطنه وديارِه لايعدُّ قضية جديدة أو ظاهرة مستحدثة، فشعر ماقبل الإسلام يشير إلى بكاء الشاعر على وطنه (الأطلال والديار المقفرة الدارسة)، وكان الشاعر العربي يحمّل الدّهر مسؤولية التغيرُّ الذي آلت إليه أوطانه (فقد كانوا يعبّرون عن جزعهم عند الديار والقبور ويدعون لها بالسُّقيا ويقفون بها، ويزورونها ويحيُّونها وكانوا يردُّون بِلَى الأطلال إلى الدّهر والزّمان)[1].

وإذا كان الشعراء قبل الإسلام قد بكوا الأطلال وآثارها، فإنّهم رثوا الحواضر والمدن بعد أن فجعهم الدّهر بخرابها، ولكنّ قصائدهم لم ترقَ من الناحية الفنية إلى درجة يطمئن المتلقي إلى تقنياتها وأساليبها كتلك القصائد المدحية أو الهجائية .... كما أنها جاءت كفكرة أو رؤية من مجموع الأفكار والرؤى في القصيدة. أي أنها لم تتموضع بصورة مستقلة. فقد وردت في قصائد ذات أغراض متنوعة.

ومن الناحية المضمونية لم ترق إلى درجة الرثاء البكائي المتفجّع الذي يحمل في مضامينه تصوير التغيرُّ الذي حدث في المدينة من الناحية الحضارية والمدنية.

وأما في العصر العباسي (فإن المدينة صارت تمثّل كياناً له معنى ووجود في نفوس أهلها، وإنّ أهلها قد صاروا تربطهم بها روابط كثيرة، مادية ومعنوية وقد تولّد في نفوسهم -نتيجة لذلك- شعور إنساني نبيل إزاء المدينة، عبّروا عنه في صدق وحرارة، عندما رأوا الخراب والدّمار يحلّ بها، كأنّهم فقدوا بها عزيزاً لديهم)[2].

ويرى عزالدّين اسماعيل أن فن رثاء المدينة برز في العصر العباسي على أنه إطار جديد، وكان جديداً بكل معاني الكلمة، إذ إنّ علاقة الإنسان بالمدينة من قبل لم تتوطد بالشكل الذي توطّدت به في العصر العباسي هذا من جهة، ومن جهة أخرى لم تشهد المدن الإسلامية قبل هذا العصر من الدّمار والتخريب ما

---

(١) الحياة والموت في الشعر الجاهلي، د. مصطفى عبد اللطيف جياووك، منشورات وزارة الأعلام، العراق، سلسلة دراسات ١٢٣، ١٩٧٧، ص ١٤٥.

(٢) في الأدب العباسي، الرؤية والفن، ص ٢٦٦.

شهدته بعض المدن العراقية في هذا العصر[1].

ولعلّ من الإنصاف القول: إنّ رثاء المدينة بالأسلوب الفني والقصيدة المستقلّة بغرض واحد هو «الرثاء» وبالمعاني التي تصف عمق المأساة والتفجّع لم تظهر إلى الوجود قبل العصر العباسي. صحيحٌ أن العُمران قديم، ولكنّ الشاعر لم يورد قصائد مستقلّة للحديث عن خراب الحاضرة أو المدينة كما فعل في العصر العباسي، كما أن بكاءه الوطن جاء ضمن إشارات معينة في نسيج القصيدة، وكان يركز في بكائياته على العبرة والعظة مما فعل الدّهر والزّمان، وإن قراءة معمّقة لدواوين الشعر قبل العصر العباسي، تكشف عن أن تلك الإشارات لم تشكّل ظاهرة واضحة المعالم أو لوناً معيناً له سماته وخصائصه.

أما في العصر العباسي فإنّ رثاء المدن اتخذ صورة واضحة، ولم يختلط بغيره من الأغراض. ولم يقصد به اتخاذ العبرة والعظة بما حلّ بتلك الأماكن والدّيار فحسب، وإنما مثلّ اتجاهاً جديداً في هذا العصر، فبكى الشعراء المدن وندبوها وصوّروا مأساتها.

ويشكل رثاء المدينة حين تنزل بها كوارث النهب والحرق ضرباً جديداً من ضروب الرثاء في العصر العباسي، وهي من عداد المتغيرات التي طرأت على شعر الرثاء في القرن الثاني والتي لم يكن يعرفها الرثاء من قبل[2].

ومن هنا فإن رثاء المدن في العصر العباسي كان اتجاهاً جديداً يعود إلى عملية التحول الكبير في البنية الاجتماعية في المدن الكبرى والمعطيات السياسية والثقافية والاقتصادية التي فرضتها خصوصية البيئة[3].

---

(١) في الأدب العباسي، ص ٣٦٦.

(٢) انظر: العصر العباسي الأول، ص ١٧٤. وانظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، د. مصطفى هدارة، ص ٤٢٧-٤٤٦.

(٣) الشعرية العربية (دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي)، د. نورالدين السّد، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ١٩٩٥، ص ٤٧٢.

وقبل الحديث عن رثاء مدينة بغداد أجد من المناسب الوقوف على إرهاصات النكبة.

بغداد وأسباب الفتنة بين الأمين والمأمون :

بعد أن غدت بغداد دار الخلافة العباسية ومركز الدولة العربية الإسلامية، لم يَخفِ الفرس نواياهم في تقويض أركان الدولة، فأخذوا يتحينون الفرصة للإطاحة بالخلافة ومركزها، سيّما أنّهم كانوا يتبوّؤن المراكز المتقدمة في السلطة زمن هارون الرشيد، ووجدوا من مسألة وريث الرشيد فرصة سانحة لتحقيق أطماعهم وأهدافهم، فقد أشاروا على الخليفة الرشيد أن يولّي الأمين الخلافة يليه المأمون[1].

وهذا التوجه يلتقي مع رغبات العرب الذين كانوا يميلون إلى الأمين ذي الأم العربية، فهو ابن زبيدة الهاشمية، ويبدو أن إشارة البرامكة الفرس على الرشيد بأن يجعل الخلافة للأمين ماهي إلا تخطيط خفي لإحداث الشرخ والفتنة بين الأمين والمأمون، فهاهم يختارون شخصية فارسية هي الفضل بن سهل لتحريض المأمون على أخيه وانتزاع الخلافة منه، وقد اتصل الفضل بالبرامكة وأعدوه إعداداً خاصاً وجعلوه بصحبة المأمون[2].

وعندما عزم الرشيد على التوجّه إلى بلاد فارس، طلب الفضل بن سهل من المأمون مصاحبته وكان يقول له : «لست تدري ما يحدث بالرشيد وخراسان ولايتك ومحمد الأمين المقدّم عليك، وإن أحسن ما يصنعه بك أن يخلفك وهو ابن زبيدة وأخواله بنو هاشم)[3]. وحينما صحبه إلى بلاد فارس حيث مات الرشيد هناك، أشار الفضل على المأمون بأن يتمسك بموضعه وقال له : «أنت نازلٌ في أخوالك

---

(١) تاريخ التمدّن الإسلامي جرجي زيدان، دار المكتبة الحياة، بيروت،١٩٦٧، ٤٢٨/٣.

(٢) الأخبار الطوال، أبو حنيفة الدينوري، تحقيق : عبدالمنعم عامر، دار احياء الكتب العربية القاهرة، ط١، ١٩٦٠، ص ٣٩٢- ٣٩٦ ؛ وانظر : الوزراء والكتاب، الجهشياري، تحقيق : مصطفى السقا وآخرون، طبع الحلبي القاهرة، ١٩٥٥، ص ٢٣١.

(٣) تاريخ الطبري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، ١٩٦٩، ٤٠٢/٨.

وبيعتك في أعناقهم ؛ اصبر وأنا أضمن لك الخلافة)[1].

وهكذا وسّع الفرس الخلاف بين الأمين والمأمون، وتم تجهيز جيش من الفرس حاصر بغداد سنة (١٩٨هـ)، وهزم الأمين، وتنازل الأمين عن الخلافة لأخيه المأمون على أن يأخذ الأمان، ولكنه في نهاية الأمر لقي حتفه، حيث قطع طاهر بن الحسين ت (٢٠٧هـ) رأسه وأرسله إلى المأمون[2].

ويقول طاهر في ذلك :

قَتَلْتُ الخَلِيْفَةَ فِي دَارِهِ ... وَأَنْهَيْتُ بِالسَّيفِ أَمْوَالَهُ[3]

ويصف أحد شعراء بغداد بلاء العيّارين في الحرب التي دارت بين الأمين والمأمون في مدينة بغداد، فهم كالأسود الضّواري، لايفرون من المعركة، عنوانهم الثبات والصمود فهم أبطال يشدون على عدوهم لامثيل لهم في ساحة المعركة.

خَرَّجَتْ هَذِهِ الحُرُوبُ رِجَالاً ... لَا لِقَحْطَانِهَا وَلَا لِنِزَارِ

مَعْشَراً فِي جَوَاشِنِ الصُّوفِ يَغْدُو ... نَ إِلَى الْحَرْبِ كَالأُسُودِ الضَّوَارِي

وَعَلَيْهِمْ مَغَافِرُ الخُوصِ تَجْزِيـ ... ـهِمْ عَنِ البِيْضِ، والتِّرَاسِ البَوَارِي[4]

لَيْسَ يَدْرُونَ مَا الفِرَارُ إِذَا الأَبْـ ... ـطَالُ عَاذُوا مِنَ القَنَا بِالفِرَارِ

وَاحِدٌ مِنْهُمُ يَشُدُّ عَلَى أَلْـ ... ـفَيْنِ عُرْيَانٌ مَالَهُ مِنْ إِزَارِ

وَيَقُولُ الفَتَى إِذَا طَعَنَ الطَّعْـ ... ـنَةَ خُذْهَا مِنَ الفَتَى العَيَّارِ

كَمْ شَرِيفٍ قَدْ أَخْمَلَتْه وَكَمْ قَدْ ... رَفَعَتْ مِنْ مُقَامِرٍ طَرَّارِ[5]

---

(١) تاريخ الطبري، ٤٠٣/٨.

(٢) الكامل في التاريخ، ابن الأثير، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٨، ١٦٥/٥.

(٣) تاريخ الطبري، ٤٩٨/٧.

(٤) الخُوص ؛ ورق النخل. التّراس ؛ ما يُتوقى به في الحرب.

(٥) تاريخ الطبري، ٤٥٨/٨.

الجوشن ؛ الصدر وما اشتمل عليه من الضلوع. المغافر جمع مغفر ؛ زرد ينسج من الدروع على قدر الرأس، يلبس تحت القلنسوة. العيّار ؛ الكثير الذهاب والمجيء في الأرض والذي يخلّي نفسه وهواها لايردعها ولا يزجرها. المقامر ؛ لاعب القمار. الطرار ؛ النشال يشقّ ثوب الرجل ويسلّ ما فيه.

ولقد نقض الخليفة الأمين عهد والده الرشيد حينما جعل الخلافة لأبنائه : الأمين ثم يليه المأمون ثم «المؤتمن المعتصم»، فدعا الأمين إلى مبايعة ولده، وكانت فرصة اهتبلها الأعداء من غير العرب الذين تسلّلوا إلى مناصب الدولة والقيادة، فاتسعت رقعة الخلافات بين الأمين والمأمون، وأشعلوا نار الفتنة بين بغداد ومرو، وسارت جيوش المأمون بقيادة طاهر الأعور بن الحسين الخزاعي بالولاء وزهير بن المسيب وهرثمة بن أعين، وتوجهوا إلى بغداد، وكانت جيوش الأمين تلقى الهزيمة تلو الهزيمة حتى طوّقت عساكر خراسان بغداد، فنزل زهير بن المسيب الضبّي برقة كلواذى، ونصب المجانيق وحفر الخنادق، ونزل هرثمة (نهر بين) وعمل عليه خندقاً وسوراً، ونزل عبيدالله بن الوضّاح الشّمّاسية، ونزل طاهر البستان الذي بباب الأنبار، ودام الحصار أربعة عشر شهراً، لقي الناس خلالها بلاءً وضيقاً وشدّة، قتلاً ونهباً وتدميراً، فكثر الخراب والهدم ببغداد، ودرست المنازل، ووحشت الطرقات، وأصاب البغداديين جهدٌ وجوعٌ ونقص في الأموال والأنفس والثمرات[1]، فقال الشعراء في وصف هذه النكبة شعراً كثيراً ومن هؤلاء شاعر من أهل الجانب الشرقيّ- لم يعرف اسمه قال في زهير وقتله الناس :

لاتَقْرَبِ المَنْجَنِيقَ والحَجَـــــرَا ... فَقَدْ رَأَيْتَ القَتْلَ إذ قُبِـــــرَا

بَاكَرَ كَيْ لايَفُوتَه خَبَـــــرٌ ... رَاحَ قَتيلاً وَخَلَّف الخَبَـــــرَا

مَاذَا بِهِ كَانَ مِنْ نَشَاطٍ ومِـــنْ ... صِحَّةِ جِسْمٍ بِهِ إذا ابْتَكَـــــرَا

أَرَادَ ألاَّ يُقَالَ كَانَ لَـــــهُ ... أمرٌ فَلَم يَدْرِ مَنْ بِهِ أَمَـــــرَا

يَا صَاحِبَ المَنْجَنِيْقِ مَا فَعَلَـــتْ ... كَفَّاكَ لَمْ تُبْقِيَا وَلَمْ تَـــــذَرَا

كَانَ هَوَاهُ سِوَى الَّذِي قُـــــدِرَا ... هَيْهَاتَ لَنْ يَغْلِبَ الهَوَى القَـــــدَرَا[2]

---

(١) انظر : تاريخ الطبري، ٨/٤٤٥-٤٥٥. وانظر : بغداد في الشعر العربي من تاريخها وأخبارها الحضارية، جمال الدين الألوسي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٧، ص ٩٦-٩٧.

(٢) تاريخ الطبري، ٨/٤٤٥-٤٤٦.

وقال عمرو بن عبدالملك الورّاق* ت (٢٠٠هـ) يرثي مدينة بغداد ويصف نكبتها، ويعرّض بطاهر الأعور بن الحسين وأصحابه :

مَنْ ذَا أَصَابَكِ يَا بَغْدَادُ بِالعَيْنِ؟ أَلَمْ تَكُونِي زَمَانًا قُرَّةَ الْعَيْنِ ؟
أَلَمْ يَكُنْ فِيْكِ قَوْمٌ كَانَ مَسْكَنُهُمْ وَكَانَ قُرْبُهُمُ زَيْنًا مِنَ الزَّيْنِ
صَاحَ الْغُرابُ بِهِمْ بِالبَيْنِ فَافْتَرَقُوا مَاذَا لَقِيْتَ بِهِمْ مِنْ لَوْعَةِ الْبَيْنِ
أَسْتَوْدِعُ اللّٰهَ قَوْمًا مَا ذَكَرْتُهُمُ إلاَّ تَحَدَّرَ مَاءُ العَيْنِ مِنْ عَيْنِي
كَانُوا فَفَرَّقَهُمْ دَهْرٌ وَصَدَّعَهُمْ والدَّهْرُ يَصْدَعُ مَا بَيْنَ الفَرِيْقَيْنِ (١)

تعبّر هذه القصيدة عن صدق المشاعر والأحاسيس التي تجيش في ضمير الشاعر وكيانه، وفيها (يكشف عن حزنه العميق لما أصاب مدينة السلام من خراب، وما لحق بأهلها من الموت، بعد أن كانت قرةً للعين، وكانوا هم زينتها وبهجتها، وإنه ليبكي فراقهم كلما استحضر في نفسه صورة حيانهم الناعمة المترفة، بل إن لوعة الأسى لتجعل الدّمع ينحدر من عينيه من تلقاء نفسه، وهذه أبلغ حالات الأسى والحزن، ولعلّه من الطبيعي أن يتفجّر هذا الرثاء عن عاطفة إنسانية صادقة، إذ لم يدفع الشاعر إليه سواها مما يكون في رثاء الأشخاص من اعتبارات القرابة أو المجاملة الاجتماعية أو ما أشبه)(٢).

وإنّ صيغة الاستفهام في البيتين الأولين من القصيدة تدلّ على الحيرة والاضطراب أمام الخراب الذي حلّ ببغداد، وكأنّي بالشاعر في البيت الثاني لم يصدّق ما تراه عيناه، فهو في ريبة من الأمر الذي آلت إليه هذه المدينة الوادعة

---

* عمرو بن عبدالملك : هو عمر بن المبارك بن عبدالملك العنزي شاعرٌ ماجن بصري الأصل، ماجن خليع، له شعر كثير في المجون، وله أخبار مع أبي نواس. انظر : معجم الشعراء، المرزباني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ٢١٨ ؛ وانظر : مجمع الذاكرة أو شعراء عباسيون منسيون، مسالك الرثاء والتفجع. إبراهيم النجار، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تونس، ١٩٩٠، ١٤٨/٤.

(١) تاريخ الطبري، ٤٧٧/٨.

(٢) في الأدب العباسي، (الرؤية والفن)، ص ٢٦٧-٢٦٨.

ويأسف لفراق القوم مساكنهم بعد أن حلّ فيها الخراب، ويشيد بخصالهم وطيب معاشرتهم، ويستعمل الغراب رمزاً للشؤم والبين، وهذا (الاستعمال قديم في أشعار العرب، وهو يحمل دلالة أسطورية قديمة فحواها تشاؤم العربي من هذا الطائر لسواده ولصوته....)[1].

وتمثّل قصيدة عمرو بن عبدالملك الوّراق مرثاة إنسانية لمدينة بغداد، فاتخذت الطابع المأساوي عنواناً لها من حيث : البكاء، والنواح والكآبة والضياع والحرقة والألم، فوقف الشاعر موقفاً حزيناً يغمره القلق والتوتر والألم وهو يرى جماليات بغداد تطويها الفتنة ونار الحرب فتحوّل البقاء إلى العدم والسعادة إلى الشقاء والطمأنينة إلى توتر وقلق، وتتعاظم النكبة والفاجعة حينما يوازن الشاعر بين صورة بغداد في الماضي وصورتها بعد النكبة، فقد كانت قرّة العين تطمئن النفوس في جنباتها وتتمتّع بمجالسها، وكان أهلها يتمتعون بالصالح من الأعمال وقد بلغوا أشرف المنازل وأرفعها، وكانت تجمعهم اللقاءات وجسور التواصل بينهم مفتوحة، قلوبهم واحدة، ينضوون تحت لواء الدين واللغة والمصالح المشتركة، كانوا أخوة في الدّين، رباطهم الإيمان الذي يجمعهم، وأهدافهم واحدة ومصالحهم واحدة، عاشوا معاً أسرة واحدة متآلفين متحابين، ويدلل الشاعر على هذه الأبعاد من خلال عرض الماضي المشرق :

أَلَمْ يَكُنْ فِيْكِ قَوْمٌ كَانَ مَسْكَنُهُمْ ... وَكَانَ قُرْبُهُم زَيْنًا مِنَ الزَّيْـــنِ ؟
كَمْ كَانَ لِي مُسْعِدٌ مِنْهُمْ عَلَى زَمَنِي ... كَمْ كَانَ مِنْهُمْ عَلَى المَعْرُوفِ مِنْ عَـوْنِ؟

ويوظّف الشاعر أدوات الاستفهام ويكرّرها، ويستخدم الأفعال الماضية ليدلّل على أن هذه الحالة كانت في الزمن الماضي.

---

(١) الشعرية العربية (دراسة في التطوّر الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي)، د. نورالدين السد، ص ٤٧٤.

ومن خلال أدوات الاستفهام هذه نلمح مأساوية الموقف، فالمرءُ عند مخاطبته أخيه : ألم تكن فاعلاً نشطاً مجتهداً شجاعاً جريئاً صحيح الجسم ؟ يستخدم هذا الأسلوب عند رؤية الشيء على غير حاله أي عند التحوُّل من الجمال إلى القُبح، ومن الإشراقة إلى الإنطفاء والظلمة، ويخاطب المرء وردة جميلة تحوّلت إلى الذبول، ألم تكوني زماناً فواحة العطر؟ كم قطفنا أزهارك الجميلة؟ كم صنعنا أكاليل الزهور منك؟ كم كنت سعيداً وأنا أجلس تحت ظلالك....؟

وبعد أن يعرض هذه المشاهد الجميلة ينتقل إلى الموقف المضاد الذي يفجر الكارثة : فقد أصيبت بغداد بالعين، تعبير جميل وصورة غاية في الدقّة والدلالة، فالشاعر يخاطب بغداد كأنّها عروس جميلة، ومتى يُصاب الشيء بالعين؟ يصاب بالعين حين يبلغ درجة عالية من الجمال والحسن، فيكون عندها عرضة لسهام الحاسدين والحاقدين (فقد عزا الورّاق ما أصاب بغداد من خراب ودمار أدّى إلى تغير حالها إلى عين حسودٍ أصابتها، وإلى غراب شؤم نعق في أهلها ففرّقهم، وهو بهذا القول يلمح إلى بعض المعتقدات السائدة بين أبناء المجتمع العباسي)[1].

وعندما يُدرك المرءُ أن مدينة بغداد قد بلغت من الحضارة مابلغت، ومن العُمران ما فاخرت به إيوان كسرى، ومن العلوم والرقيّ الفكري ماغدت مُلتقىً لأصحاب الفكر والرأي، عندها تكون هذه المدينة مركزاً حضارياً مرموقاً تغدو معه طمعاً لضعاف القلوب والناقمين، للنيل من مركزية المدينة وريادتها، وحدث ما حدث، فقد تحولت هذه القلعة الحصينة بأصحابها وحضارتها إلى أطلالٍ مقفرة، وغدت شوارعُها بساطاً مضمّخاً بالدماء، ويوظّف الشاعر الزّمان ليجعله مسؤولاً عن عمليات الهدم والتخريب :

صَاحَ الزَّمَانُ بِهِمْ بِالبَيْنِ فَانْقَرَضُوا مَاذَا الَّذِي فَجَعَتْنِي لَوْعَةُ البَيْـــــنِ؟

(١) الرثاء في شعر العصر العباسي الأول، مخطوط عبدالستار غانم، جامعة البصرة، كلية الآداب، ١٩٨٤، ص ٤٥٩.

أَسْتَوْدِعُ اللّهَ قَوْماً مَا ذَكَرْتُهُمْ إلا تَحَدَّرَ مَاءُ الدَّمْعِ مِنْ عَيْنِي

كانُوا فَفَرَّقَهُم دَهْرٌ وَصَدَّعَهُم والدَّهْرُ يَصْدَعُ مابَيْنَ الفَرِيْقَيْنِ

لِلّهِ دَرُّ زَمَانٍ كَانَ يَجْمَعُنَا أَيْنَ الزَّمَانُ الَّذِي وَلَّى وَمِنْ أَيْنِ؟

يتضح هنا فعل الدّهر المرتبط بالعقلية العربيّة المتمثلة بالقوة المدمّرة فقد (كان الدهر من أكبر الأفكار المتجذرة في العقلية العربية القديمة، ولقد اتخذت فكرة الدهر صورة قوة مطلقة تهيمن على حياة الإنسان وتحدّد مصيره، وقد نسبوا إليه كل شرّ يأتيهم. وحلّ مصيبة تحلّ بهم، فهو المدمر القاتل الجالب للمصائب والمحن ... وعندما جاء الإسلام جاء بنوع من التصالح بين الدهر وبين الله)[1].

لقد استخدم الشاعر كلمة الزّمان ثلاث مرات، والدّهر مرتين، ليكشف عن الخراب الذي حلّ بالمدينة بفعل الزّمان والدّهر، فقد جعل الشاعر الزّمان إنساناً يصيح، وهذه الصيحة تذكرنا بقوله تعالى يوم القيامة : ﴿إن كانت إلا صيحة واحدة فإذا هم جميعٌ لدينا محضرون﴾[2]. فالصيحة لها خصوصية تدميرية ومايليها دليل على مفزاها التشاؤمي السوداوي.

صاح الزّمان بهم، فماذا كانت العاقبة : التفرّق والتشتّت والضّياع ثم الزوال والانقراض، إنها الفجيعة حقاً، إذ ينقرض القوم ويموتون، ويأتي البيت التالي استسلاماً للأمر الواقع مع مايحمله من أبعاد حزينة أليمة، فالشاعر يستودع الله هؤلاء الأقوام الذين عزّ عليه فراقهم، وما يتذكرهم إلا وتنهمر عيناه بالبكاء :

استَوْدِعُ اللّهَ قَوْماً مَا ذَكَرْتُهُمْ إلاَ تَحَدَّرَ مَاءُ الدَّمْعِ مِنْ عَيْنِي

ويعودُ الشاعر مرة أخرى ليكرّر مشهد الفاجعة والكارثة :

كَانُوا فَفَرَّقَهُم دَهْرٌ وَصَدَّعَهُم وَالدَّهْرُ يَصْدَعُ مَابَيْنَ الفَرِيْقَيْنِ

لقد كان هؤلاء الأقوام في أنعم حال ثم فرّقهم الدّهر، وينتقي الشاعر من الألفاظ ما يعظّم معها الحنّ المأساوي «صدّعهم»، والتصدّع كلمة تستخدم للشيء المادي

---

(١) الغول في التراث العربي القديم، د. ابراهيم سنجلاوي، مجلة أبحاث اليرموك، م٦، ع١، ١٩٨٨، ص ٢٩.

(٢) سورة يس، آية ٥٣.

المحسوس، فنقول جدار متصدّع أي ظهرت فيه الشقوق والسطوح وهذه بداية الزّوال والانقراض، بعد أن كان الجدار صلباً قوياً منيعاً، وهذا الانتقاء الموفّق للكلمات يتجاوب مع المشهد العام لمضمون القصيدة، فقد كانت المدينة وأهلها في طمأنينة وسعادة كأنّهم جدار منيع صلب ومحكم، ثم تحوّلت الأمور إلى التفرق والضياع، التصدّع بعد الإحكام والمنعة.

وفي هذا البيت يتكرّر الدّهر مرتين، وكذلك التصدّع، للتأكيد على فاعلية الدّهر وأثره السلبي «التصدّع». و «الدّهر يصدع ما بين الفريقين»، أي أن الدّهر قادرٌ على إحداث الشّرخ والقطيعة بين طرفين، وهذا إشارة إلى ما أحدثه بين الأمين والمأمون من الفتنة والحروب.

ويتحسّر الشاعر على الزّمان الذي ولّى واندثر، إذ كان يجمعهم ويؤلّف بينهم، ومما يلفت النظر هنا أن الزّمان استُخدم في موقعين متضادين، مرة على أنه المؤثر السلبي «صاح الزمان»، ومرة في موقف إيجابي : «لله درُّ زمانٍ كان يجمعنا ... فالشاعر وقف من الزمن موقفاً تشاؤمياً لأن (إحساسنا بالزمن يرتبط بإحساسنا بالفناء)[1].

وفي مقطوعة[2]، أخرى يستعرض الوَرّاقُ فعْل التدمير والتخريب الذي لحق بغداد، فرَماة المنجنيق لاتأخذهم الشفقة بالمقبل والمدبر صديقاً كان أم غير

---

(١) الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، د. حسني عبدالجليل يوسف، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٨، ص١٩.

(٢) تاريخ الطبري، ٤٤٦/٨. يقول الوراق :

يَا رُمَاةَ المَنْجَنِيـــــــــــــــقِ ... كُلُّكُم غَيْرُ شَفِيـــــــــــــــق
مَا تُبَالُون صَدِيـــــــــــــــقاً ... كَانَ أَوْ غَيْرَ صَدِيـــــــــــــــق
وَيْلَكُم تَدْرُونَ مَاتَـــــــــــــــ ... ـمُونَ مَرْأَى الطَّرِيـــــــــــــــق
رُبَّ خَـــــــــــــــدٍّ وَدٍّ ذَاتِ دلّ ... وَهِيَ كَالغُصْنِ الوَرِيـــــــــــــــق
أَخْرَجَتْ مِنْ جَوْفِ دَنْيَـــــــــــــــا ... هَا وَمِنْ عَيْشٍ أَنِيـــــــــــــــق
لَمْ تَجِدْ مِنْ ذَاكَ بُـــــــــــــــدّاً ... أُبْرِزَتْ يَوْمَ الحَرِيـــــــــــــــق

صديق، أم فتاة خرجت من منزلها كالغصن الوريق.

(ويصوّر الورّاق في هذه الأبيات اصطلاء أهالي بغداد العزّل بنيران المعركة التي دارت بين الفريقين من أجل السلطة، ويتوجّه الشاعر بالخطاب إلى رماة المنجنيق، ويلومهم على فعلهم التدميري ببغداد وأهلها، ويسمهم بالشراسة وعدم الشفقة، ويوبخهم على لا مبالاتهم ويدعو لهم بالويل، وفي الوقت نفسه يظهر حزنه على مدينته وأهله)[1].

وقال عمرو بن عبدالملك الورّاق :

ذَهَبَتْ بَهْجَةُ بَغْـــــــدَا ... دَ وَكَانَتْ ذَاتَ بَهْجَـــــــةْ

فَلَهَا فِي كُلِّ يَـــــــوْمٍ ... رَجَّةٌ مِنْ بَعْدِ رَجَّـــــــةْ

ضَجَّتِ الأَرْضُ إِلَى اللّـــــــهِ ... مِنَ المُنْكَرِ ضَجَّـــــــةْ

أَيُّهَا المَقْتُولُ مَا أَنْـــــــ ... ـتَ عَلَى دِيْنِ المَحَجَّـــــــةْ

لَيْتَ شِعْرِي مَا الَّذِي نِلْـــــــ ... ـتَ وَقَدْ أَدْلَجْتَ دَلْجَـــــــةْ

أَ إِلى الفِرْدَوْسِ وَجْهْـــــــ ... ـتَ أَمِ النَّارِ تَوَجَّـــــــةْ

حَجَـــــــرٌ أَرْدَاكَ أَمْ أَرْ ... دَيْتَ قَسْرًا بِالأَزِجَّـــــــةْ

إِنْ تَكُنْ قَاتَلْتَ بِـــــــرًّا ... فَعَلَيْنَا أَلْفُ حَجَّـــــــةْ[2]

يفتتح الورّاق قصيدته بنعي مدينة بغداد، فقد زالت جمالياتها وبهجتها، ولم يعد للحسن فيها وجود، إذ تبدّل الجمال بالقبح والبهجة بالشؤم والبؤس، وكثر فيها المنكر وتفاقمت المعاصي إلى أن ضجّت الأرض إلى الله، بما يُمارس عليها من أفعالٍ تغضب وجهه، ويرى الشاعر أن من يُقتل في هذه المعمعة ليس على دين الله :

أَيُّهَا المَقْتُولُ مَا أَنَـــــــ ... ـتَ عَلَى دِيْنِ المَحَجَّـــــــةْ

---

(١) الشعرية العربية (دراسة في التطوّر الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي)، ص ٤٧٤.

(٢) تاريخ الطبري ٨/٤٧٠.

ويعتقد الشاعر أن مدينة بغداد تعرّضت للرّمي بالمنجنيقات التي ترمي الحجارة، فتردي الكثير من البشر، والجميع في ظلماتهم يتخبطون، ولايدري أحدٌ أين مصيره إلى الجنّة أم النّار، ويشكك الشاعر في جدوى الحرب التي دارت بين الأمين والمأمون ومدى شرعيتها :

إن تكُنْ قَاتَلْتَ بِـــــــرّاً فَعَلَيْنَا ألفُ حَجَّـــــــــــــــــةْ

إن تساؤل الشاعر عن مصير المقتول دليلٌ على عدم اطمئنانه إلى وضوح الحق، فهو لايدري مع أي فريق، فراح يتساءل عن الذين لاقوا الموت هل هم إلى الجنة أم سيقوا إلى النار، ويتساءل الشاعر عن الكيفية التي قُتل بها ذلك المقتول، أبالحجارة أم نتيجة فوضى الحرب وغوغائها وزحمتها، وهذا يدل على تعدُّد أسباب القتل وطرقه ساعة الحصار[1].

ويصف عمرو بن الورّاق أحد أصحاب محمد الأمين هذه الفتنة (وراح يصوّر أعمال العبث والنهب والسلب والخراب التي تجري في بيوت بغداد على أيدي الشطّار والعيارين من الغوغاء)[2].

لَنَا كُلَّ يَوْمٍ ثَلْمَةٌ لَا تَسُدُّهَـــــا يَزِيْدُونَ فِيْمَا يَطْلُبُونَ وَنَنْقُـــــصُ
إِذَا هَدَمُوا دَارَاً أَخَذْنَا سُقُوفَهـــا وَنَحْنُ لِأُخرَى غَيْرِهَا نَتَرَبَّـــــصُ
فَقَدْ ضَيَّقُوا مِنْ أَرْضِنَا كُلَّ وَاسِعٍ وَصَارَ لَهُم أَهْلٌ بِهَا وتَعَـــــرْصُوا
يُثِيْرُونَ بالطَّبْلِ القَنِيْصَ، فَإِنْ بَدَا لَهُم وَجْهُ صَيْدٍ مِنْ قَرِيْبٍ تَقَنَّصُـــوا
لَقَد أَفْسَدُوا شَرْقَ البِلَادِ وَغَرْبَهَـــا عَلَيْنَا، فَمَا نَدْرِي إِلَى أَيْنَ نَشْخَـــصُ
إِذَا حَضَرُوا قَالُوا بِمَا يَعْرِفُونَـــهُ وَإِنْ يَرَوا شَيْئاً فَقُبْحَاً تَخَـــرْصُـــوا
وَمَا قَتَلَ الأَبْطَالَ مِثْلُ مُجَـــرِّبٍ رَسُولُ المَـــنَايَا لَيْلُـــهُ يَتَلَصَّصُ
فَكَمْ قَاتِلٍ مِنَّا لِآخَرَ مِنْهُـــمُ بِمَقْتَلِهِ عَنْهُ الذُّنُوبُ تَمحَّـــــصُ
تَرَاهُ إِذَا نَادَى الأَمَانَ مُبَـــارِزَاً وَيَغْمُرُنَا طَوْرَاً وَطَوْرَاً يُخَصِّـــصُ

---

(١) الرثاء في شعر العصر العباسي الأول، مظفر غانم، ص ٤٦٣-٤٦٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٦٠.

وقد رخّصت قرّاؤنا في قتالهم وما قَتَلَ المقتولَ إلا المرخّص[1]

يستعرض الشاعر في هذه القصيدة البعد المأساوي الذي يسيطر على مدينة بغداد، فقد كانت هدفاً لسهام الأمين والمأمون، وقد عبّر الشاعر عن هذا البعد في البيت الأول. فالثلمُ أو النقص الذي يلحق بالمدينة لايُجبر أو يندمل، فأصحاب المأمون يتوسّعون في التدمير والتخريب، وأصحاب الأمين ينقصون ويقوضون، فإذا ما هدموا داراً فإن أصحاب الأمين يحطِمون سقوفها ويتربّصون بغيرها، وبفعلهم هذا فسدت الأرض شرقاً وغرباً، إذ ضيّق أصحاب المأمون على أهل المدينة وشدّوا الحصار وقطعوا الرؤوس وجعلوها متاعاً للبيع والشراء، وكأن رؤوس الأطفال التي قطّعوها سلعة تُباع بالدراهم، وما كان من أصحاب الأمين إلا أنّ قاتلوهم وحجبوا عنهم الزمان، وقد رخّص المفتون قتال المأمون وجيشه.

لقد راحت مدينة بغداد ضحيّة لهذه الفتنة، كلا الفريقين يوجّه نيرانه صوب الآخر، فتقع آلاف الجثث على قارعة الطريق من كلا الطرفين، وكلاهما حريصٌ على تخريب عُمران الآخر وإلحاق الهزيمة به، والنتيجة : تحوّل جماليات المدينة العمرانية والبشرية إلى تلال من التراب وجثثٍ من القتلى، وتبقى المدينة تئنّ تحت ضربات الفريقين وتستصرخ الثكالى وتستغيث، والنار تحرقها وأبناؤها في النهر يلقون فيغرقون، ولا مجيب. مدينة تُحرق وتغرق وتدمّر والضحايا بالآلاف، مدينةٌ تتحوّل إلى أشباح.

وقال ابن الوّراق :

النّاسُ فِي الهَدْمِ وَفي الانْتِقَالِ قَدْ عَرَّضَ النّاسَ بِقِيْلٍ وَقَالْ
يَا أيُّها السَّائِلُ عَنْ شَأنِهِمْ عَيْنُكَ تَكْفِيْكَ مَكَانَ السُّؤالْ
قَدْ كَانَ لِلرَّحْمَنِ تَكْبِيرُهُم فَاليَومَ تَكْبِيرُهُم لِلقِتَالْ
اطْرَحْ بِعَيْنَيْكَ إلَى جَمْعِهِم وَانْتَظِرِ الرَّوْحَ وَعُدَّ اللّيَالْ
لَمْ يَبْقَ فِي بَغْدَادَ إلاّ امْرُؤٌ حَالَفَهُ الفَقْرُ كَثِيْرَ العِيَالْ

(١) تاريخ الطبري، ٤٥٩/٨.

لا أُمَّ تَحمِي عَنْ حِمَاهَـــــا ولا ... خَالٌ لَهُ يَحْمِي وَلَا غَيْرَ خَـــــالْ

لَيْسَ لَهُ مَالٌ سِوَى مِطْـــــرَدٍ ... مِطْرَدَهُ فِي كفِّه رَأسُ مَـــــالْ

هَانَ عَلَى اللّهِ فَأجْرَى عَلَـــى ... كَفَيْهِ لِلشَّقْوَةِ قَتْلَ الرِّجَـــــالْ

إِنْ صَارَ ذَا الأَمْرُ إِلَى وَاحِـــدٍ ... صَارَ إِلَى الْقَتْلِ عَلَى كُلِّ حَـــالْ

مَا بَالُنَا نُقْتَلُ مِنْ أَجْلِهِـــــمْ ... سُبْحَانَكَ اللَّهُمَّ يَاذَا الجَـــــلَالْ[1]

تكشف هذه القصيدة عن مأساة مدينة بغداد، من خلال رسم المشاهد الحيّة المصوّرة الملتقطة بعدسة الشاعر، فإذا أردت أيها السائل عن التحقق من الجرائم المرتكبة بحقّ الأبرياء، فلا تسأل عن الهدم والتخريب، بل انظر بعينك فعينُك تُغنيك عن السؤال بما تشاهده من مناظر مؤلمة حزينة، ولقد تحطمت المدينة بفعل هؤلاء الذين كانوا يتوجّهون إلى ربهم بالصلاة والإيمان، إذ تحوّلت شعاراتهم إلى التكبير للقتل والسفك والتشريد، وإذا مانظرت إلى مدينة بغداد فإنّك ستجدُها خالية إلا من أولئك الجياع الفقراء كثيري العيال، وتلك النساء اللواتي لايقدرن الدّفاع عن أنفسهنّ. ولقد هان هؤلاء على الله فجعل أيديهم ملطّخة بالدّماء لاتعرف سوى القتل والتشريد، ويتساءل الشاعر عن الذنب الذي اقترفوه حتى يُقتلوا ويفرّقوا:

مَا بَالُنَا نُقْتَلُ مِنْ أَجْلِهِـــــمْ ... سُبْحَانَكَ اللَّهُمَّ يَاذَا الجَـــــلَالْ

وثارت الصّراة، ذات يوم في نحو مائة ألف بالرماح والقصّب والطرّادات، ونفخوا في بوقات القصب وقرون البقر، ونهضوا مع غيرهم من المحمّدية، أصحاب محمد الأمين، وكثر القتل، وكان النصر حليف الصراة إلى الظهر، ثم زجّ طاهر بالكثير من جنده، وتلاحقت بقيّة المأمونية، وداهموا الصّراة من أصحاب محمد، ففرق منهم في النهر خلق كثير، وقتل نحو من عشرة آلاف، وقد كان العيّارون مهرة بتصويب الهدف، وتسديد أحجارهم على عيون خصومهم، وكانوا أهل نجده، دفعتهم الحماسة

---

(١) تاريخ الطبري، ٨/٤٦٠. المطرد : القليل.

إلى معاونة الجنود المحمّدية من دون هدف لهم، سوى النجدة والحفاظ على مدينتهم، أتراسَهُم الحُصُر المقيَّرة، وجواشنهم الصّفوف، وسلاحهم المقاليع، وفي ذلك يقول الورّاق :

ثَقَلانِ وَطاهِرِ بْنِ الحُسَيـــــنِ صَبَّحُونَا صَبِيْحَةَ الأثْنَيـــــنْ
جَمَعُوا جَمْعَهُم بِلَيْلٍ وَنَـــادُوا اطْلُبُوا اليَوْمَ ثَأْرَكُم بِالحُسَيـــنْ
ضَرَبُوا طَبْلَهُمْ فَثَارَ إِلَيْهِـــمْ كُلُّ صَلْبِ القَنَاةِ والسَّاعِدَيْـــنْ
يَا قَتِيْلاً بِالقَاعِ مُلقىً عَلَى الشَّطِّ هَوَاهُ بِطَيِّءِ الجَبَلَيْـــنْ
أَوَزِيْرٌ أَمْ قَائِدٌ؟ بَلْ بَعِيْـــدٌ أَنْتَ مِنْ ذَيْنِ مَوْضِعِ الفَرْقَدَيْـــنْ
كم بَصِيْرٍ غَدَا بِعَيْنَيْنِ كَي يَبْـــ ـصِرَ مَا حَالُهُمْ فَعَادَ بِعَيْـــنْ
لَيْسَ يَخْطُونَ مَا يُرِيْدُونَ مَا يعـ ـمِدُ رَامِيْهِمْ سِوَى النَاظِرِيْـــنْ
سَائِلِي عَنْهُمَ هُمْ شَرُّ مَنْ أبْـــ ـصَرْتَ فِي النَّاسِ لَيْسَ غَيْرَ كَذَيْـــنْ
شرٌّ باقٍ وَشَرٌّ مَاضٍ مِنَ النَّا سِ مَضَى أَوْ رَأَيْتَ فِي الثَّقَلَيْـــنِ[1]

وهناك شاعر مغمور يعرف بالأعمى (علي بن أبي طالب)[2] يرثي بغداد، ويعيد سبب خرابها إلى كثرة المعاصي والذنوب التي اقترفها الناس هناك، ولم يتوبوا إلى الله، فنجم عن ذلك تقطع صلة الأرحام بينهم، وتوقف الدُّعاة عن العمل لنشر دين الله، فاستفحلت المعاصي :

تَقَطَّعتِ الأَرْحَامُ بَيْنَ العَشَائِـــرِ وَأَسْلَمَهُم أَهْلُ التُّقَى وَالبَصَائِـــرِ
فَذَاكَ انْتِقَامُ اللهِ مِنْ خَلْقِهِ بِهِم لِمَا اجْتَرَمُوهُ مِنْ رُكُوبِ الْكَبَائِـــرِ
فَلَا نَحْنُ أَطْهَرْنَا مِنَ الذَّنْبِ تَوْبَةً وَلَانَحْنُ أَصْلَحْنَا فَسَادَ السَّرَائِـــرِ
وَلَمْ نَسْتَمِعْ مِنْ وَاعِظٍ وَمُذَكِّـــرٍ فَيَنْجَعَ فِينَا وَعْظُ نَاهٍ وَآمِـــرِ
فَنَبكِي عَلَى الإِسْلَامِ لَمَّا تَقَطَّعَـتْ رَجَاهُ، وَرَجَّى خَيْرَهَا كُلُّ كَافِـــرِ

---

(١) تاريخ الطبري، ٤٦٦/٨-٤٦٧. وانظر : بغداد في الشعر العربي، ١١٨-١١٩.

(٢) مجمع الذاكرة أو شعراء عباسيون منسيُّون. إبراهيم البجّار، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية. الجامعة التونسية ١٩٩٠. ١٦٤/٤

علي بن أبي طالب من شعراء القرن الثاني الهجري.

فَأَصْبَحَ بَعْضُ النَّاسِ يَقْتُلُ بَعْضَهُمْ فَمِنْ بَيْنِ مَقْهُورٍ ذَلِيلٍ وَقَاهِرِ[1]

يصور الشاعر حالة الحزن والألم التي ظوقت مدينة بغداد وحاصرتها، فالقتل يشمل الصديق والأخ الكريم والجار الشفيق، ويتعمّق الحس المأساوي حينما تفتقد الأم ابنها، فتبكيه بكاءً مرّاً حزيناً، ويجعل الشاعر الطيور تشارك هذه الثكلى حزنها فتبكي معها، وهذا دليل على عظم المصيبة والفاجعة، إذ أن الحزن لايقتصر على الإنسان فحسب بل يتعدّاه إلى الحيوان الذي تقطّع لهذا المصاب الجلل، وتبكي المرأة زوجها وأخاها لأنه ناصرها وعزّها، وهذا يذكرنا بمرثاة الخنساء الإنسانية التي بكت أخاها صخراً، وتبكي النساء وغيرها المنزل الذي يهدم ويحرق وتنتهب ممتلكاته وخيراته، وها هي الحسان من النساء (ربّات البيوت) تخرج إلى الشوارع حاسرة حائرة كأنها الظباء نافرة :

فَنَبْكِي لِقَتْلَى مِنْ صَدِيْقٍ وَمِنْ أَخٍ كَرِيْمٍ، وَمِنْ جَارٍ شَفِيْقٍ مُجَاوِرِ
وَوَالِدَةٍ تَبْكِي بِحُزْنٍ عَلَى ابْنِهَا فَيَبْكِي لَهَا مِنْ رَحْمَةٍ كُلُّ طَائِرِ
وَذَاتِ حَلِيْلٍ أَصْبَحَتْ وَهِيَ أَيِّمٌ وَتَبْكِي عَلَيْهِ بِالدُّمُوعِ البَوَادِرِ
تَقُوْلُ لَهُ : قَدْ كُنْتَ عِزّاً وَنَاصِراً فَغُيِّبَ عَنِّي اليَوْمَ عِزِّي وَنَاصِرِي
وَابْكِ لِإِحْرَاقٍ وَهَدْمِ مَنَازِلٍ وَقَتْلٍ وَإِنْهَابٍ اللُّهَى وَالذَّخَائِرِ
وَإِبْرَازِ رَبَّاتِ الخُدُورِ حَوَاسِراً خَرَجْنَ بِلَا خُمْرٍ وَلَا بِمَآزِرِ
تَرَاهَا حَيَارَى لَيْسَ تَعْرِفُ مَذْهَباً نَوَافِرَ أَمْثَالِ الظِّبَاءِ النَّوَافِرِ

وينتقل الشاعر إلى استحضار الصور المشرقة لمدينة بغداد قبل النكبة، الصور العامرة الزاهية : وحينما يستحضر هذه الصور ويتذكرها، فإنّه يتقطع حسرة وأسفاً عليها، فها هو يتساءل عن ملوك بغداد وحكامها ورجالاتها العظام، ويخاطب المدينة كأنها إنسان حيٌّ :

---

(١) مروج الذهب ومعادن الجوهر، ٤٠٩/٢-٤١١، وانظر : بغداد مدينة السلام، ابن الفقيه، الهمذاني، تحقيق : صالح أحمد العلي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٧٧، ص ٦٠.
الدموع البوادر : الدموع المتحدرة سريعاً.

أَبَغْدَادُ، يَا دارَ المُلُوكِ وَمُجْتَنَى ... صُنُوفِ المُنَى يَا مُسْتَقَرَّ المَنَابِرِ

وَيَا جَنَّةَ الدُّنْيَا وَيَا مَطْلَبَ الغِنَى ... وَمُسْتَنْبَطَ الأَمْوَالِ عِنْدَ المَتَاجِرِ

أَبِيْنِي لَنَا، أَيْنَ الَّذِينَ عَهِدتهُمْ ... يَحُلُّونَ فِي رَوْضٍ مِنَ العَيْشِ زَاهِرِ؟

وَأَيْنَ المُلُوكُ فِي المَوَاكِبِ تَفْتَدِي ... تُشَبَّه حُسْنًا بالنُّجُومِ الزَّوَاهِرِ؟

وَأَيْنَ القُضَاةُ الحَاكِمُونَ بِرَأْيِهِمْ ... لِوِرْدِ أُمُورٍ مُشْكِلاتِ الأَوَامِرِ؟

أَوِ القَائِلُونَ النَّاطِقُونَ بِحِكْمَةٍ ... وَرَصْفِ كَلَامٍ مِنْ خَطِيْبٍ وَشَاعِرِ؟

تصور هذه الأبيات جماليات بغداد قبل النكبة، إذ يبرز فيها العنصر البشري من ملوك وقضاة وحكام وشعراء وخطباء...، إنها المآثر التي امّحت، وماضٍ تليد يستذكره الشاعر بحسرة وحزن ومناجاة.

ويتساءل الشاعر عن البعد المعماري : القصور المزخرفة والمفوفة بالجواهر، التي كانت ترش بماء المسك والورد، فتفوح روائحها الزكية ومسكها الفوّاح ،

وَأَيْنَ مِرَاحٌ للمُلُوكِ عَهِدْتُهَا ... مُزَخْرَفَةً فِيْهَا صُنُوفُ الجَوَاهِرِ

ترش بماء المسك والورد أرضها ... يفوح بها من بعد ريح المجامر

ويستعرض مجالس الغناء واللهو التي كانت تعقد في باحات بغداد الندامى، ولهو القيان ...

وَرَاحَ النَّدَامَى فِيْهِ كُلَّ عَشِيَّةٍ ... إِلَى كُلِّ فَيَّاضٍ كَرِيْمِ العَنَاصِرِ

ولَهْوِ قِيَانٍ تَسْتَجِيْبُ لِنَغْمِهَا ... إِذَا هُوَ لَبَّاهَا حَنِيْنَ المَزَاهِرِ

ومن الشعراء الكتاب الذين رثوا بغداد محمد بن عبدالملك الزيات[1]، حيث

---

(١) ديوان الوزير محمد بن عبد الملك الزيات، نشره وقدّم له الدكتور جميل سعيد، مطبعة نهضة مصر، ط١، ١٩٤٩، ص٩٦. يقول ابن الزيات في رثائة مدينته بغداد :

الآنَ قَامَ عَلَى بَغْدَادَ نَاعِيْهَا ... فَلْيَبْكِهَا لِخَرَابِ الدَّهْرِ بَاكِيْهَا

كانَتْ عَلَى مَا بِهَا والحَرْبُ بَارِكَةٌ ... والهَدْمُ يَغْدُو عَلَيْهَا فِي نَوَاحِيْهَا

تُرْجَى لَهَا عَوْدَةٌ فِي الدَّهْرِ صَالِحَةٌ ... فالآنَ أَضْمَرَ مِنْهَا اليَأْسُ رَاجِيْهَا

مثلُ العَجُوزِ التي وَلَّتْ شَبِيْبَتُهَا ... وَبَانَ مِنْهَا جَمَالٌ كَانَ يُحْظِيْهَا

لَزَّتْ بِهَا حُرَّةٌ زَهْرَاءُ وَاضِحَةٌ ... كالشَّمْسِ مَكْسُوَّةً دُرًّا تَرَاقِيْهَا

بكى المدينة ونعاها، وأبان عن لوعته لخرابها، وأشار إلى الحرب على أبوابها والهدم يعم نواحيها، وهو أمام هذه المناظر المدمرة يائسٌ لايأمل لها أن تعود كما كانت من العز والبهاء[1].

ويستعرض ابن الزيات الخراب الذي لحق بمدينة بغداد، مما دفع الناعين والباكين إلي ندبها، فقد تقوّضت أركانُها وتهدّمت نواحيها، ويئس من يرتجي لها عودة مباركة صالحة إلى سالف عهدها من البناء والعمران، ويبلغ الشؤم واليأس مبلغه في نفس الشاعر حينما لايرتجى لها عودة صالحة كماضيها الزاهر المشرق. إذ غدت كالعجوز الطاعنة في السن التي مضى شبابها ولن يعود، فإذا بالجمال الذي كان يزينها أخذ يفارقها، وإذا كانت بغداد قد تهدمت حضارتها وأصبحت كالعجوز الميؤوس من فاعليتها ونشاطها وحيويتها، فإنّ مدينة أخرى هي سامراء قد بدا شبابها واكتمل نعيمها وازدهرت حضارتها، هذه المدينة غدت ملاصقة لها، وإذ بها حرة زاهرة واضحة مشرقة صافية كالشمس المشرقة، وهكذا رسم الشاعر صورة قاتمة يائسة لبغداد التي لحقها الخراب والهدم، وصورة مشرقة زاهية لمدينته سامّراء التي تسلّمت راية الخلافة، فغدت تنافس بغداد بل تفوقها جمالاً وريادة وحضارة.

ويشير الحسين الخليع إلى نتائج الفتنة بين الأمين والمأمون فقد تعرضت مدينة بغداد إلى عقوبة هزت أوصالها، ودمرت بنيانها وعمرانها، فإذا بعمرانها ينتقص بالهدم والحرق، وأهلها يقتلون ويشردون[2].

---

* البارِكة : الثابتة، القائمة. أضمر : أخفى. لزه : شده والصقه. أي أن سامراء غدت ملاصقة لها لاتدعها.

(١) الرثاء في شعر العصر العباسي الأول، مظفر غانم، ص ٤٧٢-٤٧٤.

(٢) تاريخ الطبري، ٤٤٧/٨. وانظر أشعار الخليع الحسين بن الضحاك، ص ٥١. يقول الحسين الخليع :

أتُسْرِعُ الرِّحْلَةَ إِعْـــــــذَاذَا ... عَن جانِبي بَغْدَادَ أَمْ مَـــــــاذَا؟

أَمَا تَرَى الفِتْنَةَ قَدْ أَلْقَـــــتْ ... إِلى أُولِي الفِتْنَةِ ثُـــــــدْاذَا

وانْتَقَصَتْ بَغْدَادُ عُمْرَانَهَـــــــا ... عَن رَأْيِ لَاذَاكَ وَلاَ هَـــــــذَا

هَدْمَاً وَحَرْقَاً قَدْ أَبَادَ أَهْلَهَـــــا ... عُقوبَةٌ لاَذَتْ بِمَـــــــنْ لاَذَا

وللخريمي ت (٢١٤هـ) قصيدة طويلة[١] تربو على مائة وخمسة وثلاثين بيتاً، يرثي فيها مدينة بغداد إثر الفتنة التي دبت بين الأمين والمأمون حول مقاليد الحكم والخلافة.

ويشكّل المكان المحور الأساسي الذي ينهل منه الشاعر إبداعاته وصوره الفنية، المكان «مدينة بغداد» المدينة التي رسمها الشاعر فكانت لوحات فنية غاية في الدقة والجمال، وهي تنعم بعهد الرّخاء والازدهار، كما رسمها لوحات حزينة غاية في القبح والبشاعة، وهي تحترق وتتقوّض أركانها، وتتهدّم قصورها ودورها، ويشرّد أهلها، وهكذا تحوّل المكان إلى عنصر فاعل في النص، وأخذ يحتلّ حيزاً واسعاً بل يتربّع على المساحة الكلية للنص (والمكان إيقاعٌ شامل يتسلّل إلى النص، بل يصبح الخلية الأساسية فيه، بعيداً عن الإنبهار السياحي، الأمكنة جزءٌ من التجربة الحياتية : سلباً أو إيجاباً، وهي أيضاً جزءٌ من النص، والشاعر يقرأ أسرار الأمكنة وخفاياها ويقرأ جغرافيتها وتاريخها الماضي والحاضر والمستقبل، لابدّ للمكان أن ينصهر ويذوب في دم النص ويعطيه صفات جديدة، حيث يصبح للنص مكان خاص، هناك عذابات للأمكنة[٢].

ورثاء مدينة بغداد هو انعكاس حقيقي لمأساوية المكان والتقاطع مع جمالياته، عبر التحوّل الزمني من الماضي إلى الحاضر، فالمكان صورة متجددة في نبض الشاعر وأحاسيسه تتوالد هذه الصّورة وتتفاعل إيجاباً وسلباً تبعاً لتحوّل المكان وصورته، ويأتي النص الشعري ليلتقط صورة المكان المشرق والمظلم، الحي والمتهدّم، (فما الأدب إلا تعبيراً عن الشعور، عن الوجدان، وعن العاطفة، سببه

---

(١) ديوان الخريمي أبي يعقوب بن اسحاق بن حسان بن قوهى المتوفى سنة ٢١٤هـ جمعه وحققه، علي جواد الطاهر ومحمد جبّار المعيبد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ١٩٧١، ص ٢٧-٣٧.

(٢) جمرة النص الشعري، «مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة، عزالدين المناصرة، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ١٩٩٥، ص ٢١٠.

الإحساس بما في الحياة من مثيرات للإهتمام)[1].

واستلهم الشعراء قصائدهم من نكبة بغداد وكانت نكبة بغداد أيام الفتنة بين الأمين والمأمون هي الحادثة التي أثارت خيال الشعراء البغداديين، وحركت عواطفهم، بل أسالت دموعهم فطفقوا يبكون مدينتهم الحبيبة إلى نفوسهم ويرثونها بأحرّ المعاني وأصدق العواطف، فكيف عكست قصيدة الخريمي مدينة بغداد بحالتيها المشرقة والمظلمة ؟[2].

وتتمحور قصيدة الخريمي في رثاء بغداد حول ثلاثة محاور مفصلية تتشابك معاً وتتداخل ؛ لتشكّل في نهاية المطاف صورة متعددة الجوانب والظلال، فتارة ترى بغداد تلك المدينة بجمالياتها العمرانية والسكانية قد زهت بحللها الخضراء، وازدانت بالغبطة والفرح، فلم تمسسها يدُ الدهر، أو تتسلل إليها بالعبث والخراب، فإذا هي صورة جميلة قبل النكبة، وتمتد الأقدار إلى هذه المدينة الجميلة فتقوض جمالياتها، وتتحول إلى أطلالٍ دراسةٍ، وإذا بكلّ مباهج الحياة من الحضارة المادية والعمرانية تنقلب إلى الخراب والدّمار، وأما المحور الأخير فيتلخّص بمدح الخليفة المأمون وعقد الآمال عليه بإعادة الإبتسامة إلى المدينة كما كانت قبل النكبة.

ومن هنا يمكن تقسيم القصيدة إلى المحاور التالية :

١- جماليات بغداد قبل النكبة.

٢- أثر النكبة في مدينة بغداد وعملية التحوّل.

٣- مدح الخليفة «المأمون».

١- جماليات بغداد قبل النكبة :

يستهل الخريمي قصيدته بأسلوب جديد هو أسلوب الرواية، إذ اتخذت القصيدة من الروية شكلاً تعبيرياً، فقد طوّرت ما كانت قد ورثته من النماذج

---

(١) الذوق الأدبي، أرنولد بينت. ترجمة : د. علي محمد الجندي. مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ١٩٥٧، ص٢٠.

(٢) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، د. محمد مصطفى هدارة، ص ٤٤٤.

القديمة التي عرضت هذا الشكل، وخطت به خطوات إلى الأمام، حين وسعت من دائرة موضوعاته، وحددت لغته وصياغاته وصوره، فالخريمي ابتدأ قصيدته بأسلوب الرواية «قالوا» ليحكي لنا قصة المدينتة في حال نعيمها وبؤسها[1]. وفيه إشارة إلى الأسلوب المتّبع في سرد أحداث حكاية أو قصة على لسان الرّاوي الذي يصف مدينة بغداد قبل النكبة، فيلتقط صوراً موحية معبرة كأنه مصور ماهر يسلط ضوءه على المشهد بشموليته، فيشكل صوراً جمالية تبعث في النفس السعادة والبهجة، ومن جماليات المدينة ذلك المنظر الحسن الذي تبدو عليه، كأنها العروس الجميلة، فما هي العناصر المشتركة التي تربط بغداد بالعروس؟ لعل اختيار الشاعر لكلمة عروس كان انتقاءً له دلالاته العميقة في حس الشاعر ورؤيته، فالعروس نموذج متجذر في الحس الإنساني بالجمال والسعادة والفرحة، ولعل هذا الاختيار له ما يبرره من زاوية التحول والتغيير الذي ستفضي عنه الأبيات التي تلي مقطع وصف جماليات بغدا قبل النكبة، فالعروس تشكل مظهراً مفرحاً سعيداً لها ولمن حولها، ولنتصور هذا المشهد السعيد الذي يجمع الأهل والأحبّة، فينخرطوا في الفرح والسرور، وبعد لحظات يتحوّل الفرح إلى ترح وبكاء. ولعلّ اختيار الشاعر هذا الموقف ينسجم مع رؤيته العامة لحدث الخراب والدّمار الذي حلّ ببغداد، ويتابع الخريمي الوقوف على جماليات المدينة قبل الكارثة، فبغداد جنّة الخلد بما تحويه من مناظر طبيعية خلاّبة، وما تكتنزه من نعيم وخيرات، يتقلّب في أفيائها الإنسان تملؤه الغبطة والسرور بما يجنيه من المكاسب ومتع الحياة وأهوائها وملّذاتها، إذ يطيب العيش في ظلالها.

قَالُوا : وَلَمْ يَلْعبِ الزّمانُ بِبَغْـ ـدادَ وَتعْثَرْ بِهَا عَوَاثِـرُهَا
إِذْ هِيْ مِثْلَ العَرُوسِ بَاطِنُهَـا مُشَوّقَ للفَتَى وَظَاهِـرُهَا
جَنّةُ خُلْدٍ وَدارُ مَغْبَطَـةٍ قَلّ مِنَ النّائِبَاتِ وَاتِرُهَـا

(١) بغداد في شعر العصر العباسي الأول ٢٣٤هـ، ص ١٩٣-١٩٤.

دَرَّتْ خُلُوفَ الدُّنْيَا لِسَاكِنِهَـــا وَقَلَّ مَعْسُورُهَا وَعَاسِرُهَـــا
وانْفَرَجَتْ بِالنَّعِيمِ وَانْتَجَعَـــتْ فِيهَا بِلَذَّاتِهَا حَوَاضِـــرُها
فَالْقَوْمُ مِنْهَا فِي رَوْضَةٍ أُنُـــفٍ[1] أَشْرَقَ غِبَّ القِطَارِ زَاهِـــرُهَا

ففي مدينة بغداد تتعاظم الخيرات والنعيم، فالدّنيا فيها تدرّ بالنعيم كأنها ضرعٌ يحلب، فيقلّ عندئذٍ الفقراء والمحتاجون، لأن الجميع تشملهم هذه الخيرات فترى سكانها وحواضرها يتلذذون بهذه المكاسب، وينعمون بالأهواء والملذات. وفي هذه المدينة (يذوق أهلها فيها حياة ناعمة وادعة لم يعكر صفوها معكر، وكأنّهم في روضة من روضات الجنة)[2].

ويصف الشاعر مدينة بغداد بأنها دار الخلافة التي ثبتت أركانها وقواعدها، وأخذ الخطباء في المساجد يقرون بذلك، ويدعون للخليفة بديمومة عزه وملكه، هؤلاء الخلفاء هم أصحاب المعالي والأمجاد والكرم.

وإذا كان الأكابر من خلفاء بني العبّاس، قد وطّدوا ملكهم في عاصمتهم بغداد، ودان لهم بالولاية والسلطة المسلمون في مختلف الأصقاع والأرجاء، فإنّ أبناءهم قد انحدرت إليهم هذه الخلافة والولاية التي أحكم الأكابر من الآباء عراها :

أَفْرَاخُ نُعْمَى فِي إِرْثِ مملَكَـــةٍ شَدَّ عُرَاهَا لَهَا أَكَابِرُهَـــا

وإذا كان الشاعر قد أطلق على الخلفاء الذين أرسوا قواعد الخلافة بالأكابر، فإنه أشار إلى أبنائهم بالأفراخ، وهذا التصوير يوحي بقلّة الخبرة والكفاءة في إدارة شؤون الدولة والخلافة، لاسيّما أن الشاعر قد أضاف إلى هؤلاء الأفراخ كلمة «نعمى» وهي تعميق لتلك المفارقة بين رؤية الآباء والأبناء في رسم سياسة الدّولة وإدارة شؤونها وتصريف أمورها، فالأبناء مازالوا في ربيع حياتهم ينقصهم الدّهاء والحكمة

---

(١) الروضة الأنف : الروضة الجديدة لم ترع من قبل.

(٢) في الأدب العباسي (الرؤية والفن)، عزالدين اسماعيل، ص ٢٧٠.

والذكاء ويقبلون على نعيم الحياة وأهوائها وملذّاتها، مما يجعلهم يوجّهون جلّ عنايتهم بمظاهر الترف وبهرج الدنيا وزينتها، وهذا دليلٌ واضح على هذه الفتنة التي حدثت بين الأمين والمأمون.

ويتضح مما سبق أن الخريميّ رسم مشهداً متكاملاً لصورة بغداد الإشراقية، من حيث : جمالياتها فهي عروس، جنّة خلد، دارٌ مغبطة، انفرجت بالنعيم، التمتع بملذاتها، روضةٌ أنف، سعة العيش، دارٌ ملوك، قواعدها راسية، ملوكها أصحاب الندى والعلا وأندية الفخر، وإذا كانت الأبيات التالية تصور مدينة بغداد بعد النكبة، فإنّ الشاعر قد دقّ ناقوس الخطر من خلال تصوير بغداد وهي تتقلب بالأهواء والملذات، وزخارف الدنيا ومباهجها التي تتصادم مع المبادىء والقيم الروحية والدينية، أي أن الشاعر بحسه المرهف وبصيرته الثاقبة قد تمكن من الكشف عن الأسباب الحقيقية للمأساة (ويشكّل تبرير الخريمي لهذه الفتنة مشهداً متكاملاً، فهي فتنة بدأت بلعب الصغار، الذين كانوا يبغون فضول الدُّنيا، فأضاعوا ما بنى قواعده الكبار، وكان هذا نذير بؤس لبغداد، وبسببه رقّ بها الدين وانقلبت الموازين)[1].

ويركز الشاعر على مفاتن الدنيا التي كانت سبباً في هذه الفتنة والمأساة ومنها : اللذات، الرخاء وسعة العيش، أفراخٌ نعمى. إنّها صورة حيّة لمأساة شاعر ينبه إلى وجود أمراض إجتماعية تفشت في هذه المدينة، ومن هنا -وبروح إنسانية- يرى الشاعر أن عملية التحول إلى الخراب والدّمار ما هي إلا نتيجة لهذه الآفات.

ويبدي الخريمي إعجابه بصورة بغداد قبل النكبة، بغداد الحضارة والعمران والمناظر الطبيعية الجميلة، فتتكوّن هذه العلاقة الوجدانية مع جماليات المكان : الجنان، القصور، القرى (فالعلاقات التي يدور فيها الشعر وكل الفنون علاقات وجدانية داخلية، فالحدس أو الخيال الشعري عندما يتحول بين الموجودات وهو

---

(١) التقليد والتجديد في الشعر العبّاسي، د. صلاح عبدالله، ص ١٤٢.

يحمل طاقة عاطفية يكون كالمغناطيس ينجذب إلى قطبية ما له صلة وجدانية به)[1].

يَا هَلْ رَأَيْتَ الجِنَانَ زَاهِـــرَةً ... يَرُوقُ عَيْنَ البَصِيْرِ زَاهِـــرُهَا
وَهَلْ رَأَيْتَ القُصُورَ شَارِعَـــةً ... تُكِنُّ مِثْلَ الدُّمَى مَقَاصِرُهَـــا
وَهَلْ رَأَيْتَ القُرَى التِي غَرَسَ المـ ... ـأَمْلَاكُ مُخْضَرَّةً دَسَاكِرُهَـــا[2]
مَحْفُوْفَةً بالكُرُومِ والنَّخلِ والرَّ ... يحَانِ مَا يَسْتَقِلُّ طَائِـــرُهَا

ويتبع الخريمي في بنائه هذه القصيدة الطويلة أسلوب الموازنة، إذ يلتقط المرة بعد المرة صورة من صور بغداد المشرقة قبل نكبتها، ثم ينظر إلى ما آل إليه أمر هذه الصورة بعد النكبة، وهو بذلك يفجّر المأساة من خلال مقارنته الأبيض بالأسود، والموجب بالسالب والجمال بالقبيح، والعمران والدمار، والحياة والموت[3].

والشاعر في تلك اللوحة يعرض لمناظر المدينة الطبيعية، الحدائق والبساتين اليانعة النظرة التي تبتهج بها العيون وتسعد بها النفوس، كما يعرض لمعماريتها الجميلة حيث القصور الباذخة التي كانت تكنّ الحسناوات من النساء المترفات المنعمات، كما يشير الخريمي إلى تلك القرى التي تحيط بالمدينة، وتحفها أشجار الكروم والنخيل والريحان. وتمثل هذه الصور الوجه المشرق والحضاري للمدينة، وتزداد إشراقة وبهجة بذلك العنصر البشري الذي كان الأداة الفاعلة النشطة بعمارتها، فجنان المدينة ورياضها كانت متنزهات جميلة لروادها من البشر «يروق عين البصير زاهرها»، والقصور الشامخة تعمرها الفتيات الجميلات، والقرى المحيطة بالمدينة كانت من غرس الملوك الذين تولوها بالعناية والرعاية، وهكذا كانت عناصر المدينة المكانية هذه عامرة بالإنسان، وعمرانه لها يكسبها الأبعاد الجمالية

---

(١) الصورة الفنية في النقد الشعري، د. عبدالقادر الرباعي، ص ٩٢.

(٢) الدساكر : القرى.

(٣) في الأدب العباسي (الرؤية والفن)، د. عزالدين اسماعيل، ص ٢٧١. وانظر : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، د. محمد مصطفى هدارة، ص ٤٤٥.

من حيث التفاعل والنشاط والحيوية ... فتبقى صورتها مشرقة زاهية جميلة، ومما يلفت النظر أن الشاعر في هذه اللوحة يحشد من المفردات التي تعزز إشراقة المدينة وجمالياتها ومن هذه المفردات : الجنان الزاهرة، القصور الشارعة، القرى المخضرة المحفوفة بالكروم والنخيل والريحان، ويوظف الشاعر أداة الاستفهام «هل» ويكررها ثلاث مرات في الأبيات الثلاثة الأولى، وكأنّه بهذا الأسلوب يهيأ النفوس ويمهّد للانتقال إلى الحالة التالية المغايرة للوجه المشرق.

وتظهر جماليات القصيدة من خلال التفاتات الشاعر الذكية في التقاط صوره المتناغمة مع تبدل حالة المدينة بغداد، فإذا كانت بغداد قد مرت بمرحلتين المرحلة الأولى مشرقة وهي : العمران، الجمال، النعيم، الحياة، فإنّ المرحلة التالية هي مرحلة تشاؤمية سوداوية قاتمة : الخراب والدمار، القبح، الشقاء، الموت.

وإذا كانت مدينة بغداد قد مرّت بهذه المفارقة التي تظهر في جسم القصيدة، فإن الشاعر أوجد انسجاماً وتناغماً أحدثه في مطلع القصيدة ليتآلف مع تلك المفارقة المبثوثة في ثنايا القصيدة، أي أن التقاط الشاعر لمفارقات وثنائيات في مطلع القصيدة هو انسجام مع تلك المفارقة المحورية، «حال المدينة قبل النكبة وما بعدها، ومن هذه المفارقات في مطلع القصيدة : باطن العروس وظاهرها، جنةُ الخلد والدنيا، الأكابر وأفراخ نعمى، النعيم والملذات من جهة والنائبات من جهة أخرى.

وإذا كان الشاعر يستعرض جماليات مدينة بغداد قبل الفاجعة (أي في ا لزمن الماضي) فإنه يحشد أفعالاً ماضية تتناسب والصورة التي يتناولها الشاعر، ومن هذه الأفعال : قالوا، قلّ، درّت، انفرجت، انتجعت، رست، قرّت، عُدّدت، شدّ.

ومما يلفت النظر أن غالبية هذه الأفعال مرتبطة بتاء التأنيث العائدة إلى مدينة بغداد، مما يوكد محورية هذه المدينة وحضورها المستمر في فضاء القصيدة وكأنها الدّم الذي يجري في عروق القصيدة فتنبض به.

وتبدو جماليات القصيدة في المطلع من خلال هذا التوافق والتجاوب بين

المظهر والجوهر أي بين الشكل والمضمون، فالشاعر يركز على التضعيف والتشديد في بعض الكلمات : مشوّق، قلّ، جنّة، درّت، الدنيا، النّعيم، غب، غرّه، قرّت، عَدّدت، شدّ، الزّمان، وهذا التشديد في الألفاظ هو انسجام في الأحكام والإتقان العمراني والنعيم في مدينة بغداد، كما أن للتصريع دوراً مهماً في احداث التجاوب مع النعيم والترف، ويظهر التصريع بين : باطنها وظاهرها، وقواعدها ومنابرها :

إذْ هِيَ مِثلُ العَروس بَاطِنُهَـــا مَشوّقٌ للفَتَى وَظاهِرُهَـــا
دَارُ مُلُوكٍ رَسَتْ قَوَاعِدُهَـــا فِيْهَا وَقرّتْ بِهَا مَنَابِرُهَـــا

ولعلّ تلك الإشراقة التي تتمتع بها مقدمة القصيدة يتداخلها بعدّ يدقّ الخطر، وينذر به وهو الزّمان الذي تكرّر مرتين، ويقدح من ثناياه بدء المرحلة الجديدة، وهي التحول من الجمال إلى القبح، ومن العمران إلى الخراب، ومن مشهد النعيم إلى مشهد البؤس والشقاء.

وانغمس السادة والملوك في مباهج الدنيا ومتاعها الزائل، فانحرفت عن السبيل القويم إلى دروب اللهو والفجور والفساد، ويعبر الشاعر عن هذا المعنى بدلالات عميقة الأبعاد وإن بدت بألفاظ سهلة :

أَوْرَدَ أَمْلاكُنَا نُفُوسَهُـــمُ هُوّةَ غَيٍّ أَعيَتْ مَصادِرُهَـــا
مَاضَرَّهَا لَوْ وَقَفْتْ بِمَوْثِقِهَـــا وَاسْتَحْكَمَتْ فِي التُّقَى بَصَائِرُهَـــا

فالبيتان يشكلان محوراً مهماً ومفصلاً أساسياً في الكشف عن العقاب الذي حلّ بالمدينة الذي جاء من جنس العمل، ويظهر ذلك من خلال هذه المفارقة التي يرسمها الشاعر والتي تتجاوب مع حال المدينة قبل النكبة وبعدها، وهذه المفارقة هي الغيّ والتُّقى، فالملوك والسادة سلكوا دروب الضلالة كأنهم إليها عطاشٌ يتشوّقون مناهلها «أورد أملاكنا نفوسهم»، ولكنّ هذا المنهل الذي أورده السادة إنما «هوّة غيّ»، فالفساد والفجور يجعل وارده يقبع في منحدر سحيق يصعب الفكاك منه لأنه يستسلم للذات والأهواء، وقد عبّر الشاعر عن ذلك بقوله «أعيت مصادِرُها» وقد وفق الشاعر في توظيفه تلك المفارقة أورد المتصدرة للبيت وكذلك مصادِرُها في ختام

البيت «أورد مصادر» فالسادة يأتون للملذات ويمارسون الفواحش «أورد»، ويصعب التخلص من مستنقعها أعيت مصادرها. ومما يلفت النظر أن موقع هذه المفارقة كان محكماً، فكلمة أورد جاءت في مقدمة البيت لتتناسب مع البداية وهي الإقبال والمجيء إلى الملذات، وأما أعيت مصادرها فقد وردت في ختام البيت لتتناسب مع صعوبة الإقلاع عن هذه الفواحش. فالبيت الأول الذي شكّل طرفاً في المفارقة مع البيت الثاني بين هوة غي والتقى، كوّن مفارقة أخرى ولكنها لاتتقاطع مع مفارقة البيت الثاني، بل جاءت لتوضح الموقف وتعزز الرؤية، فإذا كان البيت الأول يتمحور حول الغيّ والفجور الطرف الأول من المفارقة، فإن البيت الثاني يتمحور حول الهداية والنور والتقى، ويقررالشاعر أن السادة والملوك لم تنتظم بشرع الله، وتستحكم أفئدتها وقلوبها بالإيمان، بل سلكت سبل الغيّ فعوقبت بالتفرق والقتل والدمار والموت. ويستطرد الشاعر في الوقوف على التفاصيل، ليلمّ بالقضية أو الحدث بجزئياته المختلفة. وليعمق مسؤولية هؤلاء السادة عما حدث من خراب المدينة، فقد سفك هؤلاء دماء الناس واقتنعوا بزخرف الدنيا وبريقه الخادع، ويعبر الشاعر عن تشبث هؤلاء ببريق الدنيا وزخرفها من خلال تلك الصورة التي يرسمها :

مَازَالَ حَوْضُ الأَمْلاَكِ يَحْفُرُه مَسْجُورَهَا بِالْهَوَى وَسَاجِرُهَا[1]

فتعلق السادة بالدنيا وأهوائها متجذرٌ في النفوس ومحفور في قلوبهم، وكأن الأهواء والملذات أحواضٌ تحفر لتمتلىء بالهوى والفجور، والسادة ينهلون من هذه الأحواض. وإذا كان السادة والملوك قد ابتغوا الدُّنيا وفُضُولها ليفاخروا بكثرتها، فإن صروف الزمان وأحداثه ستطال هذه الكنوز وتخرّبها بعد أن كانت محاطة بالعناية والرعاية، لايقوى أحدٌ على النيل منها أو الوصول إليها، ويقف الشاعر عند الحقيقة التاريخية التي تؤكد تفريط الأبناء بما ورثوه عن الآباء والأجداد، وكأن

---

(١) المسجور : السيل الممتلئ.

الشاعر يردد قول الآخر :

وَمَنْ مَلَكَ البِلادَ بِغَيْرِ حَـــرْبٍ يَهُونُ عَلَيْهِ تَسْلِيمُ البِـــــــلادِ

وتظهر الموازنة بين حرص الآباء وتفريط الأبناء، فالآباء يحرصون على التلاحم والتكاتف والهيبة، والأبناء يفرطون ما آل إليهم من ملك الآباء :

تَبِيْعُ ما جَمَّعَ الأبوّةُ للـــــــ ـأبْنَاءِ لاأرْبَحَتْ مَتَاجِـــــــرُهَا

وإن نظرة معمّقة إلى الأبيات الممتدة من :

فَلَمْ يَزَلْ وَالزَّمَانَ ذُو غِيَـــــرٍ يَقْدَحُ فِي مُلْكِهَا أَصَاغِـــــــرُهَا

إلى قوله :

تَبِيْعُ مَا جَمَّعَ الأبوّةُ للـــــــ أبْنَاءِ لاأرْبَحَتْ مَتَاجِرُهَـــــــــا

ترينا كيف كانت هذه الأبيات وحدة واحدة متلاحمة متآلفة في مضامينها ودلالاتها، فقد جاءت لتخدم عبارة «والزمان ذو غير»، حيث حشد الشاعر المفارقات التي تتناغم وتقلب الزّمان وأحواله، لتخدم المحور الأساس في القصيدة وهو «حالة مدينة بغداد قبل النكبة وما بعدها، ومن هذه المفارقات : (الألفة، والتفرق، التقى والهوى، والآباء والأبناء، الجمع والبيع)، ويمكن تشكيلها ونسجها على هذا النحو لتكوين ثنائية بين الماضي (أزدهار المدينة وحضارتها) والحاضر (خراب المدينة ودمارها)، فالآباء الذين تولّوا مقاليد الحكم ساسوا خلافتهم بالعدل على نهج ربّاني أساسه تقوى الله والإيمان بشريعته، فحكموا الناس ودانت لهم البلاد والعباد فتآلف الناس تحت إمرتهم وتوطّدت الأواصر وصلات المحبة والرّحمة، أما الأبناء الذين ورثوا البلاد عن آبائهم، فقد ضلوا الطريق وانحازوا إلى متاع الدنيا الزائل وأهوائها وابتعدوا عن التقوى والدين، فباعوا الآخرة بعرض الدنيا الزائل، مما عجّل بخراب حضارتهم وتدميرها، فافترق الناس شيعاً وتقطعت بهم السبل، فكانت الفتنة وكان الخراب والدّمار.

وبعد أن عرض الشاعر الصورة المشرقة لمدينة بغداد، أخذ يرسم الصورة القاتمة والمشهد الحزين الذي آلت إليه المدينة، فكان هذا المشهد رسماً فنياً دقيقاً

للمشاهد الحية المتكاملة، يقول:

فَلَمْ يَزَلْ وَالزَّمَانُ ذُو غِيَـــــرٍ يَقْدَحُ فِي مُلْكِهَا أَصَاغِرُهَـــــــا
حَتَّى تَسَاقَتْ كَأْسًا مُثَمِّلَـــــــةً مِنْ فِتْنَةٍ لَايُقَالُ عَاثِـــــــرُهَا
وَافْتَرَقَتْ بَعْدَ أُلْفَةٍ شِيَعًـــــــا مُقَطَّعَةً بَيْنَهَا أَوَاصِـــــــرُهَا

يؤكد الشاعر على تغيرُّ الأحوال وتقلُّبها في هذه المدينة، فأراذل القوم وفسّاقهم وفجّارهم يعجلون في تخريب المدينة، فأفعالهم وفجورهم كانت سبباً في عقاب الله لهم، ومما يلفت النظر أن الشاعر قد عبّر عن هذه الرؤية من خلال كلمة «يقدح» التي تدل على التدرج في الحدث والفعل، فمن معانيها: قدح الدُّود في الشجر أو الأسنان قدحاً دبّ فيها فتآكلت، وقدح الشيء في صدره: أثرّه، وقدح في عرض أخيه: عابه، وقدح الفرس: ضمره، والقادح: الصدعُ في العود والسّواد يظهر في الأسنان وهو العفن، والقادحة: السوسة تدب في الأسنان والشّجر والخشب[1].

فالقدح يعني الفعل السلبي في المظهر الجمالي، فقد ورد عنصران مهمان هما: الفاعل «السوسة» والمفعول به «العود، الأسنان، الشجر»، فالفاعل عنصر قبيح والأسنان والشجر والعود، عنصر جميل، ويتصادم القبيح والجميل، ويتغلب العنصر السالب على الموجب إن لم يعالج قبل استفحاله، ويكون الشاعر مصيباً في عملية الاختيار هذه وكأنه يعقد موازنة بين صورة المشبّه والمشبّه به، فصورة أراذل القوم والفُسّاق تحاكي صورة الدودة والسوسة، وصورة الخراب الذي يخلفه الفساق كصورة الخراب الذي تحدثُه هذه الحشرة، فكما أن الفسّاق قد عانوا في بغداد فساداً، وتهيأت لهم الظروف المناسبة، وحدثت الفتنة بين الأمين والمأمون واشتعلت بغداد بالحريق والنهب والسلب. كذلك الأمر بالنسبة لهذه الحشرة التي استفحل خطرها من خلال عدم العلاج والتنبُّه لخطرها.

ويأتي البيت التالي ليفرغ هذه الشحنة وتلك الطاقة المتولدة عن الفسق

---

(١) المعجم الوسيط، مادة قدح.

والفساد، فتجرّعت كأساً مثملة من هذه الفتنة التي لايسلم منها أحد، وكانت النتيجة الافتراق وتقطع الصلات وتشتت الناس بعد أن كانت جسور المودّة والرحمة متغلغلة بينهم وأواصر القربى مستحكمة.

٢- أثر النكبة على مدينة بغداد وعملية التحوُّل :

وتتحول جماليات المدينة إلى الخراب بعد النكبة، فإذا بالأبيض الناصع المشرق يتحول إلى قاتم أسود، والإيجابي يتحول إلى سلبي، والمكان العامر بأهله يتغير، فيكون كالأطلال التي تعوي به الكلاب :

فَإنَّهَا أَصْبَحَتْ خَلَايَا مِنَ الـــــ إنْسَانِ قَدْ أُدْمِيَتْ مَحَاجِـــــرُهَا
قَفْرَاً خَلَاءً تَعوِي الكِلابُ بِهَـــا يُنكِرُ مِنْهَا الرُّسُومَ زَائِـــــرُهَا
وَأَصْبَحَ البُؤسُ مَا يُفَارِقُهَـــــا إلْفَاً لَهَا وَالسُّرورَ هَاجِـــــرُهَا

وإذا كان الشاعر في اللوحة السالفة التي ذكر فيها مناظر المدينة الطبيعية وقصورها العامرة قد وظف فيها الفعل الماضي «رأيت» وكرره ثلاث مرات لينسجم مع تلك المعالم الجمالية التي تستحق الرؤية (رأيت الجنان، رأيت القصور، رأيت القرى)، فإنه (أي الشاعر) في هذه اللوحة يوظف الفعل «أصبح» الذي يدل على التحول والتغير من حالٍ إلى حال.

ولعلّ جمالية الصورة وإبداع الشاعر يتأتى من خلال سرد الصورة الناصعة المشرقة للمدينة ثم يتوقّف عند الوجه الآخر لهذه الصورة التي تحوّلت إليه.

ويمكن الوقوف على تلك الصورة والتعرّف على جوهرها من خلال هذه الصياغة : هل رأيت الجنان الزاهرة؟، وهل رأيت القصور الشامخة؟ وهل رأيت القرى المحفوفة بالكرم والنخيل والريحان ؟ هل بقيت على حالها؟ ألا تدري ماذا جرى لها؟ ويأتي جواب الشاعر : فإنها أصبحت خلايا من الإنسان، وإذا بالكلاب تعوي بها، وأصبح البؤس قرينها والسرور هاجرها.

ويعقد الشاعر موازنة بين مرحلتين متغايرتين : مرحلة الحضارة والازدهار والتطور العمراني والألفة والسعادة في الزمن الماضي، ومرحلة الإنهدام الحضاري

والتخلف والقطيعة والتفرق في الزمن الحاضر، فالزّمان والمكان هما العنصران البارزان في هذه القصيدة. إذ تتحرّك الأحداث وتتفاعل في المكان والزّمان شاهدٌ على مجرياتها، وإذا كان الحدث في الزمن الماضي يتفاعل إيجابياً مع المكان، فإنه هنا يتصادم معه لأنه يغير من جمالياته ويقوض الحضارة والعمران.

ويفجر الشاعر المأساة ويعمق النكبة والفاجعة من خلال التصادم الذي يحدثه بين المكان في الماضي والحاضر، فالقصور والقرى غدت كالأرض اليباب والصحراء المقفرة الخالية من أصحابها، وتتعاظم صورة المكان الموحشة في الحاضر من خلال الإشارة إلى العنصر الذي استبدل بالإنسان، فبعد أن كان الإنسان ينعم في هذه القصور أصبحت الكلاب تعوي في مسارحها وساحاتها وجنانها وقراها، ويرسم الشاعر صورة أخرى لمأساوية المدينة، إذ يؤنسن المعنوي ويشخصه ضمن هذه الثنائية : (البؤس والسرور)، الألفة والهجران، فالبؤس والشقاء والحرمان أصبح لازماً من لوازم المدينة لايُبارحها ؛ لأنه ألف ربوعها، وكأنّ البؤس والمدينة عاشقان متآلفان، لايقوى أحدهما مفارقة صاحبه، لما بينهما من التناغم والإنسجام، وأما السرور فهو حالةٌ غريبةٌ لامكان له بينهما، فهو يتنافر معهما، وكأنه القطب السالب الذي لايتجاذب مع الموجب، أي أن البؤس والسرور حالتان متناقضتان، فالسرور كان متآلفاً مع المدينة في الزمن الماضي لأنه قرين الحضارة والسعادة، والبؤس يتآلف مع الخراب والهدم والموت في الزمن الحاضر، وهكذا فإن السرور والبؤس حالتان تعبران عن السعادة والفرح والشقاء والحرمان.

ويذكر الشاعر أحياء المدينة المتهدمة : زندورد، والباسريّة، والشّطّين، والخيزرانية، وقصر عبدوية الذي كان آيةً في الفن والبناء، ويتساءل الشاعر عن حراس المدينة وسكانها من الصقالبة والأحابش أين هم/ والجواب : لقد نالت الفتنة جميع فئات الشعب فهلكوا، ويشبه الشاعر جنود طاهر بن الحسين بالطير الأبابيل اقتباساً من القرآن الكريم، إلا أنه يفرق بين هدف تلك الطير التي أرسلها الله، لإبادة جيش جاء لهدم الكعبة، وبين هؤلاء الذين جاءوا ليخربوا بغداد وليقتلوا الناس

لأطماع دنيوية عابثة لاغير[1].

ويعقد الشاعر موازنة جديدة بين المدينة في الماضي والحاضر، وهنا يستعرض الشاعر البعد الترفي اللاهي ومجالس الغناء والرقص والطرب التي كانت تعقد في المدينة، ويتساءل الشاعر عن مصير هذه المجالس، فأين الحسناوات الجميلات اللواتي كن يتعطّرن بالمسك والعنبر ويرفلن بثياب الخز المزركش، أين الراقصون والراقصات والمغنون؟

ويأتي الجواب الممجوج الذي تقشعر له الآذان وتأبى تذوقه النفوس :

أَمْسَتْ كَجَوفِ الحِمَارِ خَالِيَـــةً يَسْعَرُها بِالجَحِيْمِ سَاعِرُهُـــــــا

فالمدينة التي خلت من سكانها ومجالسها وضوضائها وحركتها ونشاطها أصبحت فارغةً كجوف الحمار.

فالشاعر يستدعي الماضي الذي يمثل اللحظات المشرقة والزهو والامتلاء، ليكون ردّة فعل مباشر وعنيف ضد العجز والتقزم الحاضر الذي يشكل تصادماً مع الماضي[2].

ويوظف الشاعر التراث التاريخي ليجذّر في الضمير الإنساني بشاعة المأساة والنكبة التي لحقت بمدينة بغداد، واستدعاؤه للتراث الديني يأتي من خلال الصورة الفنية :

كَأَنَّمَا أَصْبَحَتْ بِسَاحَتِهِـــــمْ عَادٌ وَمَسَّتْهُمْ صَرَاصِرُهَـــــــا

وتتجلّى جمالية هذه الصورة في تعبيرها عن خراب مدينة بغداد، التي تحوّلت إلى مدينة أشباح مقفرة، خالية من سكانها الذين كانوا ينعمون بملذاتها وأهوائها، ويعقدون مجالس اللهو والسمر، وكأنّ هؤلاء قد مسّتهم ريحٌ صرصرٌ عاتية، كتلك التي أصابت قوم عاد فأهلكتهم ودمرت عمرانهم ومدينتهم، فمدينة بغداد بما آلت إليه من التدمير وتقويض البنيان تشبه مدينة عاد التي أهلكها الله بريح قوية،

---

(١) الرثاء في شعر العصر العباسي الأول: مظفر غانم، ص٤٦٧.

(٢) قراءة النص الشعري الجاهلي، د. موسى ربابعة، ص ٦٠-٦١.

وهذا التشبيه يفجرّ تساؤلات كثيرة حول العلاقة بين قوم عاد وأهل بغداد، فحينما عصى قوم عاد نبيهم وفعلوا المنكرات سخّر الله لهم ريحاً قوية، زلزلت عروشهم ودكّت حصونهم، فسوّتهم بالأرض عقاباً لهم، وكذلك الحال بالنسبة لبغداد، فقد جاءت الفتنة بين الأمين والمأمون كنتيجة للفساد الذي استشرت أوصاله في هذه المدينة، فعوقبت بالموت والدّمار؛ ويؤكد الشاعر هذا العقاب من خلال عقد المفارقات والثنائيات، فالنفس وصلت إلى درجة الذهول في مدينة بغداد وحتفها محقّق بين الصباح أو المساء. حيث ترى أسهم الدّهر مسلّطه على رقابها، وتتحوّل فريسة يُتعلّمُ بها الرّمي :

لاَتَعْلَمَ النَّفْسُ مَا يَبَايِتُهَا ... مِنْ حَادِثِ الدَّهْرِ أَوْ يُبَاكِرُهَا

تَضْحِي وَتُمْسِي دَرِيَّةً غَرَضاً ... حَيْثُ اسْتَقَرَّتْ بِهَا شَرَاشِرُهَا[1]

لِأَسْهُمِ الدَّهْرِ وَهْوَ يَرْشُقُهَا ... مُحْنِطُهَا مَرَّةً وَبَاقِرُهَا

ويعود الخريمي إلى ذكر العقاب الذي حلّ بالمدينة ومردّه انحراف أهل بغداد وبطلانهم وعصيانهم وفقاً للتصور الإسلامي، أن الله تعالى يهلك القرى بظلمها، فقد رقّ ببغداد الدين، وعز النساك فاجرها، وارتكبت فيها المحرّمات وانتهكت الأعراض، وحطم العبد أنف سيده، وكثر فيها اللصوص والشُّطّار[2]. وإذا كان الخيال الشعري يشكّل صوراً وجدانية تتعاطف مع الحدث الإيجابي فإن ذلك لايعني تصادمه مع السلبي، بل يتجاوب مع السلبي كما هو الحال مع الإيجابي (فعمل الخيال الشعري على إبراز الأشكال السلبية التي ينفر منها لايقلّ عن عمله الآخر)[3]. فإذا كان الخريمي يرفض هذا العدوان والتخريب الذي حلّ ببغداد، ويتعاطف مع أهلها، فإنه في الوقت نفسه يشير إلى المعاصي التي ارتكبت فيها، ومن هنا فإنه

---

(١) شراشرها : السهام. دريّة غرضاً : فريسة يتعلم بها الرمي.

(٢) في الأدب العباسي (الرؤية والفن)، عزالدين اسماعيل، ص ٢٧٢. وانظر : التقليد والتجديد في الشعر العباسي، صلاح عبدالله، ص ١٤٢.

(٣) الصورة الفنية في النقد الشعري، د. عبدالقادر الرباعي، ص ٩٢.

يبرز الوجه الإيجابي بالتعاطف الإنساني (التخريب والموت)، كما يبرز سلبية الأهل بارتكابهم الكبائر :

يَا بُؤسَ بَغْدَادَ دَارَ مَمْلَكَـــــةٍ ... دَارَتْ عَلى أَهْلِهَا دَوَائِـــــرُها

أَمْهَلَهَا اللَّهُ ثُمَّ عَاقَبَهَـــــا ... لَمَّا أَحَاطَتْ بِهَا كَبَائِرُهَـــــا

بِالخَسْفِ وَالقَذْفِ والحَرِيْقِ وَبِالـــ ... ـحَربِ التي أَصْبَحَتْ تُسَاوِرُهَـــا

كَمْ قَدْ رَأَيْنَا مِنَ المَعَاصِي بِبَغْدَا ... دَ فَهَلْ ذُو الجَلَالِ غَافِـــرُها

حَلَّتْ بِبَغْدَادَ وَهي آمِنَـــةٌ ... دَاهِيَةٌ لَمْ تَكُنْ تُحَاذِرُهَـــا

طَالَعَها السُّوءُ مِنْ مَطَالِعِـــهِ ... وَأَدْرَكَتْ أَهْلَهَا جَرَائِرَهَـــا

رَقَّ بِهَا الدِّينَ واستُخِفَّ بِذِي الـــ ... ـفَضْلِ وَعَزَّ النَّسَّاكَ فَاجِـــرُها

وَخَطَّمَ العَبْدَ أَنْفَ سَيِّـــدِهِ ... بِالرَّغْمِ واستُعْبِدَتْ حَرَائِـــرُها

ويصور الشاعر مشهداً متكاملاً بكل أبعاده وتفاصيله السلبية، وفيه يعرض إقبال الناس على متاع الدُّنيا الزائل واستبداله بالآخرة، ويلجأ الشاعر إلى التراث الديني مستمداً منه مفرداته : دارت دوائرُها، أمهلها الله ثم عاقبها، الكبائر، الخسف، المعاصي، ذوالجلال، الغفران، رقَّ بها الدين، الناسك، الفاجر، ويؤكد الشاعر أن عقاب الله لهذه المدينة جاء من جنس العمل، لأن مترفيها فسقوا فيها، فاستحقوا العذاب والتدمير **﴿وإذا أردنا أن نهلك قرية أمرنا مترفيها ففسقوا فيها فحق عليها القول فدمرناها تدميرا﴾**[1].

وقبل أن يلحق ببغداد التدمير والعذاب، أمهلهم الله لعلهم يتوبون، إلا أن خطرهم استفحل، فارتكبوا الكبائر، فحلّ بهم العقاب بالخسف والقذف والحريق والحرب.

ومن المفارقات التي يرسمها الشاعر والتحولات التي حدثت ببغداد قبل النكبة أن العبد أصبح سيداً، والسيدُ أمسى عبداً، وهذه إشارة واضحة على انقلاب الموازين

---

(١) سورة الإسراء، آية ١٦.

واختلال المعادلات، والتحول المدهش الذي شهدته بغداد، وتتجذر عملية التحوّل هذه حينما تصبح الحرة عبدةً، والعبدةُ حرّة، وهكذا يتحوّل المجتمع إلى فوضى، لاتحكمه أنظمة أو شرائع سماوية، إذ انفلتت الموازين والمعايير التي تنظم المجتمع، ويأتي عقاب الله لوضع حدٍّ لهذه التجاوزات وإعادة الأمور إلى نصابها.

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن القصيدة منذ مطلعها تتمحور حول هذه الثنائية : بغداد قبل النكبة في الزمن الماضي فهي : مثل العروس، جنة خلد، دار غبطة، ودار نعيم، إقبال أهل بغداد على زخرف الدنيا ومتاعها الزائل، القصور شامخة، والقرى مخضّرة محفوفة بالكروم وأشجار النخيل، وكلُّها تمثّل الوجه المشرق للمدينة والحياة السعيدة، فماضيها عمران وجمال وحياة.

وأما الطرف الآخر من الثنائية فهو : بغداد بعد النكبة وخلالها، فهي : الافتراق بعد الألفة والتشتت والضياع، وأهل بغداد يتجرعون كؤوس الموت، وسادتها يفرّطون بما آل إليهم من ملك الآباء والأجداد، خلوّ المدينة من أصحابها وتحولها إلى قفر وأطلال تسكنها الكلاب، تقويض البنيان والعمران والقصور، أصبحت عبرةً لمن يعتبر بتسويتها بالأرض، وتحوّلها إلى تلال من الرّكام والتراب، بغداد تخسف وتقذف وتحرق كأنها أملاك عاد التي دمّرها الله بالريح الصرصر العاتية، وجميع هذه الأشكال والصور، تمثل الوجه السوداوي والمأساوي القاتم، فحاضرها خراب وقبح وموت وهلاك ودمار.

ومما يلفت النظر أن الشاعر يعرض حال بغداد قبل النكبة وبعدها من خلال مشاهد متتابعة، وكأنها شريط فيديو يتناول الأحداث ويفصلها، وهذه الأحداث تعرض بألوان مختلفة، فها هي بغداد المدينة العامرة ذات القصور الشاهقة، والناس في نشاط وحركة دائبة، والجنان تحيط بها بألوانها الخضراء والحمراء والبيضاء، تبعث في النفس البهجة والسرور، وتلك مجالس الطرب والغناء والرّقص تحيا في باراتها وأديرتها، فَصُوَرُ هذا المشهد غنيةٌ بألوان الفرح والسرور، وحينما ينتهي عرض هذا المشهد يعقبه مشهد آخر ولكنه يتلوّن بلون واحد هو اللون الأسود :

القصور تتهاوى، والناس يقتلون، وتتحوّل المدينة إلى أطلال خربة، وعنوان هذا المشهد الدموي : الحريق، الخسف، الموت، وتتكرّر عملية العرض هذه، فعندما يعرض الشاعر الوجه المشرق لبغداد يعقبه إبراز الوجه المأساوي، أي أن القصيدة تشكل وحدة متلاحمة تبرز فيها تلك المفارقة : الأبيض والأسود، الإيجابي والسلبي، وتتكرر هذه الصورة بتلك الثنائية أكثر من أربعة مشاهد ضن ذلك الشريط، مما يعمق المأساة ويفجرها في مشاعر الإنسان وأحاسيسه، ويُلحظ أن الشاعر بفنه هذا وأسلوبه يدفع المتلقي إلى مشاركة بغداد بمشاعر الابتهاج والسرور قبل النكبة، ومشاركتها بالحزن والألم للحالة التي وصلت إليها بعد النكبة، وأحياناً تمتزج هذه المشاعر معاً لتشكل صوت العقل والمنطق الذي يؤكد أن جزاء المدينة وعقابها، جاء كردّ فعلٍ على المعاصي التي ترتكب وهو عقاب رباني، شبيه بذلك العقاب الذي حلّ بالأمم الغابرة.

ويرسم الشاعر صورة حيّة لمدينة بغداد المستباحة، فالخيل تعدو في أسواق المدينة وازقتها وعليها الفرسان الذين يشهرون سيوفهم ويحملون الخناجر، والنفط والنيران مشتعلة في الشوارع والدروب، وارتفعت ألسنة اللهب والدخان لتكون سحابات سوداء، واللصوص تنتهب المدينة، وأما الحرائر من النساء فقد خرجن من دورهن مذعورات، يتخبّطن في الشوارع وهن حاسرات الرؤوس، وكنّ قبل محجبات ساترات، لاتقع العينُ على مفاتنهن. ويرسم الشاعر صورة مُؤلمة التقطتها عدسته لواحدة من نساء المدينة، إذ خرجت إلى الشوارع وشعرها متطاير منثور وقد تعثرت بثوبها وهي تهرول، وإذا بالخيل تؤذيها، فلا تعرف اين تفر، وتحاول البحث عن ملجأ أو مغيث فلا مجيب ولا مساعد في وقت تشتد فيه الحرب، وتتسارع النيران في الاشتعال وتمتدُّ خلف هذه المرأة تكاد أن تلتهمها :

بَيْضَةُ خِدرٍ مَكْنُونَةٌ بَـــرَزَتْ لِلنَّاسِ مَنْشُورَةً غَـــــــدائِرُها[1]

---

(١) بيضة خدر : المرأة الملازمة لبيتها.

تَعْثُرُ فِي ثَوْبِها وتَعْجِلُهـــــا كَبْةُ خَيْلٍ رِيعَتْ حَوافِـــــرُها
تَسْأَلُ أَيْنَ الطَّرِيقُ وَالِهَـــــةً والنَّارُ مِنْ خَلْفِها تُبَـــــادِرُها

ويرسم الشاعر صورة حزينة أخرى لامرأة ثكلى فقدت ولدها، فإذا بها تخرج من خدرها تتخبط في الدروب، تبحث عن ابنها وسط النيران والدّمار، ويمتلكها الأسى والحزن فتأخذ بالعويل والبكاء، وقد خارت قواها من شدة الإجهاد والتعب، وإذا نعش يحمل في طواياه ولدها الوحيد وقد نفذت طعنة من صدره، وتلتفت إلى وجهه فإذا به يعاني سكرات الموت ويفارق الحياة، فتندب أمه حظها بالبكاء والصراخ :

يَا هَلْ رَأَيْتَ الثَّكْلَى مُوَلْـــوِلَةً فِي الطَّرْقِ تَسْعَى وَالجَهدُ بَاهِـــرُها
فِي إِثْرِ نَعْشٍ عَلَيْهِ وَاحِـــدُها فِي صَدْرِهِ طَعْنَةٌ يَسَـــاوِرُها
تَنْظُرُ فِي وَجْهِهِ وَتَهْتِفُ بالثَّـــ ـكْلِ وَجَارِي الدُّمُوعِ حَـــادِرُها
غَرْغَرَ بِالنَّفْسِ ثُمَّ أَسْلَمَهَـــا مَطْلُولَةً لايُخَافُ ثَائِـــرُها[1]

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر يعمق المأساة من خلال سلب العناصر الجمالية للمدينة وطمسها، وتقويض عناصرها، فالأسواق والدروب التي كانت تكتظ بالمارة ذهاباً وإياباً وتزدحم بالناس أصبحت اليوم ساحات للخيول، وهذه الصور الحزينة المؤلمة تجسّد سلب الأبعاد الإنسانية : الرحمة والشفقة والحنان وتؤكد وحشية العدو وظلمه واضطهاده، ومن منظور إنساني يتوجه الشاعر إلى الخليفة لرفع الظلم والعدوان (فإذا ما كان الفنان أكثر التحاماً بمنهجه فإنه يتجاوز هذه الدائرة إلى الدائرة الإنسانية ليعبر عن القيم الإنسانية بوصفه فرداً مندغماً في جماعة إنسانية تشاركه في رفض الظلم والقهر والاضطهاد[2].

---

(١) الثكلى : المرأة التي فقدت ولدها. المولولة : الباكية. غرغر بالنفس : تردّدت في الحلق عند الموت.

(٢) البعد الإنساني في شعر عبدالرحيم محمود، د. بسام قطوس، ص ٢١٦.

وها هي أزقة المدينة وشوارعها تلتهب بالنفط والنار والدخان بعد أن كانت تضاء بقناديل السعادة والسرور، وها هي النساء المحجّبات الحرائر، اللواتي كنّ في الخدور، يخرجن إلى الشارع حاسرات كاشفات الرؤوس من شدة المصاب وهول الفاجعة، ويعمق الشاعر الصورة التشاؤمية السلبية من خلال تركيزه على أدوات الحرب والدمار : الخيل، السيوف المصلتة، الخناجر المسنونة، النفط والنار والدخان، السنان، ويفجّر الشاعر المأساة من خلال الوقوف على آثار هذه الأدوات القاتلة : المدينة تنتهب خيراتها، الحرائر المحجبات يخرجن من خدورهن كاشفات الرؤوس من هول المصيبة، وتملؤها الحيرة والدهشة، أين المفر وأين الملجأ؟ الخيول تكاد تدوسها، المرأة تتعثّر بثوبها، النار تكاد تلتهمها .... الثكلى تبحث عن ابنها وتبكي فإذا به قد فارق الحياة لطعنةٍ في صدره، ويركز الشاعر على الإستفهام هل رأيت السيوف مصلتةً...؟ وهل رأيت الثّكلى مولولة .....؟

ويرتبط هذا الإستفهام بالفعل «رأى» الدّال على الرؤية البصرية الواقعية، وكأننا أمام مشهد مرئي يحوي عناصر مختلفة، تتعاضد معاً لتشكل تكاملية هذا المشهد بأبعاده المأساوية : فالحركة إحدى هذه العناصر : الخيل التي تصول وتجول في المدينة، الرجال تعدو بالنهب، الثكلى تبحث عن ابنها، النعش المحمول، واللون عنصر بارز في هذا المشهد، النفط النار الدخان (صورٌ متلاحقة من الدمار الأسود الحرب والقتل بلا تمييز، وليس هناك ملجأ ولا مهرب فبغداد محاصرة من جميع الجهات وإنّ هذه الصور المؤلمة والمخيفة والمتحركة، ينقلها لنا الخريمي عن بغداد وكأننا نراها أمام أعيننا، فيعمنا الألم والأسى، وتسودنا الحسرة، ويطغى علينا شعور عارم بالغضب والثورة لحالة متناهية بالقدم، فبراعة الشاعر في إجادة التصوير أبقت المأساة حيّة على مرّ العصور)[1].

ويعود الشاعر ليردد الصور البشعة التي تؤكد المهانة والذلة التي لحقت بأهل

---

(١) الرثاء في شعر العصر العباسي الأول، مظفر غانم، ص ٤٦٩.

بغداد إبّان نكبتها، وتدلّ على أن بغداد لقيت بسبب ذلك الصراع أشنع وأفدح خسارة لقيتها مدينة في حالة حرب مع عدوٍّ حقيقي[1].

فمن فتيانٍ تعفّرت وجوههم ومناخرهم بالتراب، إلى آخرين سقطوا في ساحة الوغى تلطّخوا بدمائهم، ويزيد الشاعر بشاعة الصّورة وقبحها بما يضفيه عليها من ألوان المهانة والذلّة والاحتقار، إذ تتحوّل أشلاء الفتيان القتلى إلى فريسةٍ للكلاب التي تنهشها، فتتخضّب أظافرها بالدماء، وتجدر الإشارة هنا إلى أن الخريمي يسلط الضوء على عنصر الكلاب التي تلعب دوراً بارزاً في تجذير الصورة المأساوية، وتعميق الصورة القاتمة وصبغها بالرؤية التشاؤمية، التي تثير الاشمئزاز في النفس للحالة التي وصلت إليها المدينة في ظلّ النكبة، ومن هذه الأبيات التي يركز فيها الشاعر على الكلاب البيت السابع والعشرون :

فَإِنَّها أَصْبَحَتْ خَلَايَا مِنَ الـــــ ـإِنْسَانِ قَدْ أُدْمِيَتْ مَحاجِـــــرُها

قَفْراً خَلَاءً تَعوِي الكِلابُ بِهَـــا يُنْكِرُ مِنْهَا الرُّسُومَ زَائِـــــرُها

والبيت السابع والتسعون :

بَاتَتْ عَلَيْهِ الكِلابُ تَنْهَشُـــــهُ مَخْضُوبَةً مِنْ دَمٍ أَظافِـــــرُها

وحينما نرى سيطرة العنصر الافتراسي (الكلاب) في المدينة، ندرك أن المدينة قد تحوّلت إلى خلاءٍ وأطلال. فالكلاب تعوي في ربوعها وشوارعها، وهنا يكمن الإحساس بالمصيبة حينما تتمّ عملية النسخ والحلول. فأصوات الناس قد نُسخت (الأصوات الآمنة المطمئنة)، وحلّت محلّها أصوات الكلاب التي أخذت تنهش بجثث القتلى والضحايا من البشر، وتزداد الصورة قبحاً وإيلاماً في هذه المفارقة بين العهد القديم والعهد الجديد. فالعهد القديم مؤنس مجمّل، والجديد موحش قبيح، والقديم مشرق متآلف، والجديد قاتم منفر،والقديم عامرٌ بالإنسان، والجديد تسكنه الكلاب، وفي القديم حركة وحياة ونشاط إنساني حضاري يقودُه الإنسان، فصوته

---

(١) في الأدب العباسي (الرؤية والفن) د. عزالدين اسماعيل، ص ٢٧٤-٢٧٥.

هو الأعلى والمسيطر، والجديد يختفي فيه الصوت الإنساني إلا تلك الزفرات والأناة والأنفاس الأخيرة، وقد تربعت فوقها الكلاب تنهش تلك الجثث وتتلاعب بها كأنها الكرة.

ومما يؤكد عمق هذه الصورة المأساوية، أن الشاعر لايكتفي بذكر الكلاب، بل يتعداها إلى عنصر حيواني آخر هو «الخيل» فقد وردت في المواقع التالية ، البيت الحادي والثمانون :

والخَيْلَ تَسْتَنُّ فِي أزِقَّتِهَا ... بالتُّرْكِ مَسْنُونَةً خَنَاجِرُهَا[1]

والسابع والثمانون :

تَعْثُرُ فِي ثَوْبِها وتُعجِلُها ... كَبْكَةُ خَيْلٍ رِيْعَتْ حَوافِرُهَا[2]

والبيت الثامن والتسعون وما بعده من الأبيات :

أما رَأَيْتَ الخَيْلَ جَائِلَةً ... بِالقَوْمِ مَنْكُوبَةً دَوَائِرُهَا

تَعْثُرُ بِالأَوْجُهِ الحِسَانِ مِنَ الـ ... ـقَتْلَى وَغُلَّتْ دَمَاً أَشَاعِرُهَا

يَطَأْنَ أَكْبَادَ فِتْيَةٍ نُجُدٍ ... يَفلِقُ هَامَاتِهِمْ حَوَافِرُهَا

ويرسم الشاعر صورة منفرة للخيل التي تطأ الحسان من النساء، وتجول بالقوم وتعفّر جباههم وتقطع أكبادهم، وتفلقُ هاماتهم بحوافرها، وتتلطخ حوافرها وأشاعرها بالدماء، ويفلح الشاعر حينما يصفَ القوم بأنهم حسان الأوجه وفتية نُجُد، ليعزز قبح الصورة وسوداويتها، فها هو الجمال والحسن والكرم تتقوّض أركانه تحت وقع حوافر الخيول، التي تحول الإشراقة الجميلة الوضاءة إلى اللون الأحمر (الدّم)، وتتحول الحياة إلى موت ودمار، وفي ظل هذا المشهد والتصوير القبيح الذي يركز على تكرار الحدث الدّموي وانطفاء الجمال، يعمد الشاعر إلى إحداث تجاوب بين الشكل والمضمون، فإذا كان المضمون يكرر المشهد القاتم، فإن الشاعر يحدث

---

(١) تستنّ : تجري بنشاط وحيوية.

(٢) كبكة : مجموعة.

تناغماً مع الشكل في تكرار بعض الحروف «الجيم والحاء» فقد وردت متكررة في هذه المفردات : جائلة، الأوجه، الحسان، نجد، حوافرها، وهذا التكرار يحدث نغماً مؤثراً في النفس فتتجاوب معه (فالشاعر ككل فنان- يحاول أن يخلق نوعاً من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي عن طريق ذلك التوقيع الموسيقي الذي يعد أساسياً في كل عمل فني، ونحن لا نتأثر بهذه الموسيقى إلا لأنها تهيء لنا حالة من الاندماج مع مظاهر التناسق والايقاع في هذا العالم الخارجي....)[1].

ويرسم الشاعر لوحة حزينة للحرائر من النساء اللواتي سقطن تحت آلات المجانيق، وقد انكشف شعرهن وتفرّق. وهناك صورة النساء اللواتي خرجن من بيوتهنّ فراراً من المعركة، يحملن على أكتافهن من الطحين ما تسدُّ به حاجتها في زمن ضنك شديد الفاقة والفقر، وتزداد مأساوية الصورة ألماً وحزناً حينما تجد هذه النساء أنفسهن وقد افترقن عن أهلهنّ لايعرفن أين مكانهم وهل هم أحياءٌ أم أموات ؟ فقد تشتّت شمل الأسرة بين قتيل تحت سنابك الخيل، أو أسير، أو مازال على قيد الحياة، ينتظر حتفه بين لحظة وأخرى، وتتعمق الصّورة الحزينة حينما يُبتزُّ عن رأس الحرائر حجابهنّ، لتعود كاشفة ضفائرها :

تَسَأَلُ عَنْ أَهْلِها وَقَد سُلِبَتْ ... وَابتُزَّ عَنْ رَأسِهَا غَفَائِرُهَا[2]

ومما يلفت النظر في هذه القصيدة تركيز الشاعر على التقاط صورة المرأة وهيئتها في ظلّ المعركة :

كُلُّ رَقُودِ الضُحَى مُخَبَّأَةٍ ... لَمْ تَبْدُ فِي أَهْلِهَا مَحَاجِرُها

بَيْضَةُ خِدْرٍ مَكْنُونَةٌ بَرَزَتْ ... لِلنَاسِ مَنْشُورَةً غَدَائِرُهَا

تَسْأَلُ أَيْنَ الطَّرِيقُ وَالهَةً ... وَالنَّارُ مِنْ خَلْفِهَا تُبَادِرُهَا[3]

---

(١) الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، د. عزالدين اسماعيل، ص١٤٢.

(٢) الغفارة : خرقة تلبسها المرأة فتغطي رأسها بها.

(٣) الوالهة : الحزينة.

إلى أن يقول :

يَا هَلْ رَأَيْتَ الثُّكْلَى مُوَلْوِلَـــــةً فِي الطُّرْقِ تَسْعَى والجَهْدُ بَاهِرُهَـــا[1]

ثم يقول :

أَمَا رَأَيْتَ النِّسَاءَ تَحْتَ المَجَـــا نِيقِ تَعَادَى شَعْثاً ضَفَائِرُهَـــــــا[2]

فصورة المرأة تبعث على الحزن والألم، فهي مستباحة تحسر الحجب عن وجهها، وتداس بحوافر الخيل، والنّار الملتهبة تمتدّ إليها فتحارَ أين تتجه وتأخذها الدهشة، فتبحث عن أهلها ولكن دون جدوى، ويلجأ الشاعر إلى مثل هذه المواقف ليفجّر في النفوس الغيرة على أعراض المسلمين التي استُبيحت وانتُهكت، ومن هنا تبرز عملية التلاحم بين نفسية الشاعر الحزينة وعالم المدينة المنكسر والمحطّم، إنه خلق حالة من الترابط بين الفنّ والوجود الطبيعي (فالفن نوع من الجهد الذي يبذله الإنسان لكي يحقق التكامل بين نفسه وبين الأشكال الأساسية للعالم الطبيعي والإيقاعات الحيوية للحياة ... والشاعر مازال يرتبط بالوجود الطبيعي برابطة التعاطف، فهو يندمج في الأشياء ويضفي عليها مشاعره، وقد قيل في هذا المعنى إنّ الفنان يلوّن الأشياء بدمه)[3].

ويوظف الشاعر الاستفهامات الكثيرة ويكررها، فقد وردت أداة الاستفهام أين عشر مرات، والاستفهام هل ست مرات، لتدلّ على تحسر الشاعر وحزنه، فهذا الاستخدام الكثير لأدوات الاستفهام ينبىء عن أن هناك شيئاً مفقوداً يتساءل الشاعر عنه، فما مصيره وما الذي جرى له، هل تبدل أو تغيّر ؟ وإذا علمنا أن المحور الأساسي الذي تدور فيه القصيدة هو عقد موازنة بين حال المدينة في الماضي وحالها في الحاضر، أدركنا دلالة هذه التساؤلات، فهي إنكارٌ للحالة المأساوية التي

---

(١) الجهد باهرها : أي غالبها ومسيطر عليها.

(٢) الشعث : التفرق. ضفائرها : خصل الشعر.

(٣) الشعر العربي المعاصر، د. عزالدين اسماعيل، ص ١٢٦-١٢٧.

آل إليها الجمال، فتحوّل إلى القبح والخراب والدّمار، إنه التحسّر على عملية التبدّل والتغيّر من الحضارة إلى التخلف والخراب. ويأتي هذا التكرار (ليزيد من إحساسنا بالخسارة فنشارك الشاعر أحزانه ولوعته، وبالنسبة له يؤكد بالتكرار حزنه الدائم ووفاءه لمن فقد، وقد يكون هذا التكرار أحد آثار الحزن الشديدة فيه والتي تجعله يهذي كالمحموم فلا يدري ما قال أو سيقول)[1].

كما أن أسلوب التكرار هذا مؤشر على صدق التجربة والعاطفة والشعور، ويجسد الوفاء للمكان المرثي (فالرثاة يعيشون التجربة كاملة، لذا كانت ظاهرة التكرار واحدة، مما يكشف عن عظمة أحزانهم وتجاوبهم الذاتي لما تصطلي به البشرية من رزايا، فوق ما يدل الرثاء عليه من وفاء للمرثي وتعبير عن الواقع الاجتماعي، وإبراز للدوافع الكامنة وراءه، لهذا كله تعدى إطار الزمان والمكان، ومازال يثير في النفوس صدق التجربة الشعورية والشعرية فيبعث في القلب الألم والحسرة ... فالرثاء مرتبط بالفطرة والصفاء، ومستجيب لرغبات النفس وتأملات العقل)[2]، والتكرار يحقق نغمة موسيقية جميلة (وللتكرار خفة وجمال لايخفيان ولايغفل أثرهما في النفس، حيث أن الفقرات الايقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة، مما يجعل حاسة التأمل والتأويل لديهم ذات فاعلية عالية، كما أن قابلية النفس للإثارة العاطفية والاستجابة والمشاركة الوجدانية في اللغة المنغومة الموقعة أسرع وأبلغ من الاستجابة للغة غير الموقعة)[3].

---

(١) الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام، بشرى محمد الخطيب، مطبعة الإدارة المحلية، بغداد، ١٩٧٧م، ص ٢٣٧.

(٢) الرثاء في الجاهلية والإسلام، د. حسين جمعة، دار معد للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩١، ص ٢٦٠.

(٣) لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران الكبيسي، مخطوطة، رسالة ماجستير، دار العلوم، ١٩٧٩، ص ١٦٦، نقلاً عن كتاب البيان الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د. مصطفى السعدني. منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٧، ص١٧٢.

وتظهر جماليات القصيدة من خلال فاعلية اللون الذي يظهر في ثناياها وكأنها لوحة تصويرية من الرّسم، وللّون (في الشعر جمالياته الخاصة، إذا ما نظر إلى العلاقة القائمة بين الفنون على اختلاف أشكالها وألوانها، فالرّسم والشعر يشتركان في جانب التصوير، ولكن مادة الأول هي الألوان والخطوط ومادة الثانية هي اللغة)[1].

وهناك صلة حميمة بين الشعر والرّسم، وقد أشار النقد العربي القديم إلى هذه الصلة، حتى إن الجاحظ قال : (إنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير)[2]، كما أشار ابن طباطبا إلى هذه الصلة وجعل الشاعر الحاذق كالنساج وكالنقاش[3]، (فالعلاقة تسوغ للشعر استخدام أدوات الرسم مادام الإثنان يقومان على التصوير والتقديم الحسي للأشياء، ولذلك لابدّ من معاينة لدور اللون في الشعر بوجه خاص، ولايعني هذا تسليط الضوء على اللون دون ربطه بسياق النص الشعري، لأن السياق يمكن أن يحدد وظيفة اللون وفاعليته)[4].

وتتأتى دلالة اللون وفاعليته من خلال ارتباطه بسياق القصيدة، إذ أنه يتجاوب ومضمونها وفكرها ويشكل دوافع نفسية ووجدانية معينة، فانتقاء اللون واختياره في نسيج القصيدة يرتبط بصورة مباشرة بموقف الشاعر ورؤيته للوجود، فالاختيار لم يكن عشوائياً بل مدروساً ومؤسساً على شعور خاص وإحساس الشاعر، واللون لم يكن معزولاً عن العمل الفني المتكامل. ومن الأمثلة الزاخرة بالألوان :

جَنَّةُ خُلْدٍ وَدارُ مَغْبَطَـــــــةٍ قَلَّ مِنَ النّابِتاتِ وَاتِـــــــــرُها
فَالْقَوْمُ مِنْهَا فِي رَوْضَةٍ أُنُـــــفٍ أَشْرَقَ غِبَّ القِطَارِ زَاهِـــــــرُها

---

(١) جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى، د. موسى ربابعة، ص ١٢٥٢.

(٢) الحيوان، ١٣٢/٣.

(٣) عيار الشعر، محمد أحمد بن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص١١.

(٤) جماليات اللون في شعر زهير، د. موسى ربابعه، ص ١٢٥٤.

وَلَمْ تُسَافِكِ دِمَاءَ شِيْعَتِهَـــــا ... وَتَبْتَعِثْ فِتْيَةً تُكابِرُهَـــــا

يَا هَل رَأَيْتَ الجِنَانَ زَاهِـــرَةً ... يَرُوقُ عَينَ البَصِيْرِ زاهِـــرُها[1]

وَهَلْ رَأَيْتَ القُرَى الَّتي غَرَسَ الـــ ... ـأَمْلاكُ مُخْضَرَّةً دَسَاكِـــرُها[2]

مَحْفُوفَةً بالكُرُومِ والنَّخلِ وَالـــرَّ ... يْحَانِ مَا يَسْتَقِلُّ طَائِـــرُها

أَمْسَتْ كَجَوْفِ الحِمَارِ خَالِيَـــةً ... يَسْعَرُها بِالجَحِيْمِ سَاعِـــرُها

لَاتَعْلَمُ النَّفْسُ مَا يُبايِتُهَـــا ... مِنْ حَادِثِ الدَّهْرِ أَو يُباكِـــرُها[3]

تُضْحِي وَتُمْسِي دَرِيَّةً غَرَضَـــا ... حَيْثُ اسْتَقَرَّتْ بِهَا شَرَاشِـــرُها

بِالخَسْفِ وَالقَذْفِ وَالحَرِيْقِ وَبِالـــ ... ـحَرْبِ التِي أَصْبَحَتْ تُسَـــاوِرُها

وَخَطَّمَ العَبْدُ أَنْفَ سَيِّـــدِهِ ... بِالرَّغْمِ وَاستَعْبَدَتْ حَرَائِـــرُها[4]

يُحْرِقُهَا ذَا وَذَاكَ يَهْدِمُهَـــا ... وَيَشْتَفِي بِالنِّهَابِ شَاطِـــرُها

وَالنَّفْطُ وَالنَّارُ فِي طَرَائِقِهِـــا ... وَهَا بِيَا لِلدُّخَانِ عَامِـــرُها

بَاتَتْ عَلَيْهِ الكِلَابُ تَنْهَشُـــهُ ... مَخْضُوبَةً مِنْ دَمٍ أَظَافِـــرُها

تَعثُرُ بِالأَوْجِهِ الحِسَانِ مِنَ الـــ ... ـقَتْلَى وَغُلَّت دَمًا أَشَاعِـــرُها

أَمَا رَأَيْتَ النِّسَاءَ تَحْتَ المَجَـــا ... نِيْقِ تَعَادَى شَعْثًا ضَفَائِـــرُها ؟

وفي هذه الأبيات تبرز الألوان الأبيض المكرّر ثلاث مرات، والأخضر : ست مرات، والأحمر ست مرات. والأسود : خمس مرات.

وإذا كان الشاعر يعقد موازنة بين حال بغداد قبل النكبة وما بعدها، أدركنا جماليات الألوان وعلاقتها بالحدث المرتبط بالزّمن، فبغداد قبل حلول الفاجعة كانت مزدهرة بالعُمران. تكسوها الحُلل الجميلة الخضراء جنّةُ خلدٍ، روضة أنف، الجنان الزاهرة، زاهرها، القرى المخضرّة، المحفوفة بالكروم والنخل والريحان، فبغداد

---

(١) دار مغبطة : دار بهجة وسرور. الغبّ : من كلّ شيءٍ عاقبته وآخره.

(٢) الدساكر : القرى العظمية، والأرض المستوية.

(٣) يبايتها ويباكرها : ما يأتيها في المساء والصباح

(٤) خطم العبد أنف سيده : كناية عن إلحاقه العار بسيده وإذلاله.

قبل النكبة تشكل البُعد الإيجابي والجمالي، فالمكان هنا يكتسب جمالياته عبر التشبيه الذي يجسّد اللون الأخضر رمز الخصوبة والخير والعطاء والنعيم والرّفاهية، فالبصرة جنّة خلد، وروضة أنف، وجنان زاهرة....الخ.

وتتعزّز جمالية هذا اللون الأخضر من خلال تجاوبه مع سياق القصيدة العام ونسيجها المتمثل بالحياة السعيدة قبل النكبة : وانفرجت بالنعيم...، دارُ ملوكٍ رست قواعِدُها.... القصور الشامخة، ومن هنا يكتسب اللون قيمته من خلال سياقه (فا استخدام الكلمات الدالة على الألوان لاتنصبّ العناية فيها على الكلمة في ذاتها معزولة عن السياق العام للنص ... فهذا يفقدها كثيراً من عطائها الناتج عن مجاورتها غيرها من الكلمات ....)[1].

أما اللون الأحمر الدال على المأساة فهو تجسيد حقيقي للمصيبة والكارثة والدّمار الذي حلّ ببغداد، فقد كثر فيها سفك الدّماء، والحرق والنار التي حوّلت جمالياته المدنية إلى قُبح. وتتعمّق المأساة حينما تنهش الكلاب جثث القتلى فتعود أظافرها ملطّخة بالدّماء.

وأما اللون الأسود فيعزّز المأساة ويعمّقها :

لاتَعْلَمَ النَّفْسُ مَا يُبَايِتُهَـــــــا مِنْ حَادِثِ الدَّهْرِ أَوْ يُبَا كِـــــــرُهَا
تُضْحِي وَتُمْسِي دَرِيَّةً غَرَضَـــــاً حَيْثُ اسْتَقَرَّتْ بِهَا شَرَاشِـــــــرُهَا
وَخَطَّمَ العَبْدُ أَنْفَ سَيِّـــــــدِهِ بِالرَّغْمِ وَاسْتَعْبَدَت حَـــــــرَائِرُهَا

ولعلّ اللونين : الأبيض والأسود يسيطران هنا : يبايتها الليل، يُباكرها الصباح، تُضحي وتمسي، وهذا التكرار له ما يبرره على الصعيد الواقعي، فقد كثر القتل والتخريب والموت.

ولنلاحظ كيف يتصرف الشاعر باللون، ويحوّله من دلالته الخيّرة إلى دلالة أخرى مغايرة، فاللونان الأبيض والأسود يتحّدان معاً ؛ ليشكّلا البعد المأساوي، فالنفس الإنسانية صباحاً ومساءً تتحوّل إلى هدفٍ لسهام الأعداء، وهي في حيرة من

(١) الصورة الشعرية والرمز الشعري، د. يوسف حسن نوفل، دار المعارف القاهرة ص ٤١.

حادث الدّهر وأفعاله. وتتناغم هذه الصورة صورة التحوّل في الدلالة مع عملية الانقلاب المعنوي في الرؤية والموقف، فالعبد الأسود يغدو سيداً، والسيدُ عبداً.

وهكذا تشكّل الألوان بعداً مهماً في عملية رسم مشاهد الحدث بما يؤثر في المتلقّي (وتكون قادرة على أن تقنع القارىء، وتنال إعجابه وتشدّ انتباهه وتصدم خياله بإبراز الشكل أكثر حدة، وأكثر غرابة وأكثر طرافة، وأكثر جمالاً)[1].

ويستخدم الشاعر تقنيات موسيقية تضفي إيقاعاً جميلاً على شعره منها : الجناس الاشتقاقي، حيث يعتمد جذراً ثم يشتق منه ما يجمّل به إبداعه، وقد اعتمد على وزن مخصوص هو «مفعول وفاعل» مثل : معسورها وعاسرها، مسجورها وساجرها، مجبورها وجابرها، مأمورها وآمرها، منصورها وناصرها.

وبالإضافة إلى فاعلية الجناس الاشتقاقي المتكرّر بما يقدّمه من إيقاع جميل يحفّز المتلقّي على المتابعة، فإن له وظيفة أخرى لعلها تتجاوب والفكرة العامة للقصيدة، فإذا كانت القصيدة تدور حول الخراب والقتل والموت، فإن ذلك يعني أن هناك طرفين القاتل والمقتول، المدمّر والمدمّر، أي أن القاتل هو الفاعل الذي أحدث الخراب والموت، وما المقتول والمدمّر إلا المفعول الذي وقع عليه فعل الفاعل، ومن هنا تبرز الجماليات الاشتقاقية في انسجامها مع الحدث والمضمون.

وهناك أمثلة أخرى على الجناس الاشتقاقي مثل : تعثر عواثرها، زاهرة زواهرها، حرّاسها وحارسها، يسعّرها ساعرها، دارت دوائرها، يصدرها صادرها ... وهذه تؤدي وظيفة إيقاعية أخرى، ولعلها أيضاً تتناغم مع المضمون العام للقصيدة. حيث تكرار التخريب والهدم والقتل واستمراريته، وكأن الجناس هنا يتجاوب مع التجانس في القتل والموت.

ومما يلفت النظر أن الخريمي في هذه القصيدة، يلجأ إلى أسلوب الطباق مع تشابه اللفظتين في الوزن، ومن الأمثلة على ذلك : باطنها وظاهرها، بدايتها

---

(١) الأسلوبية، بيير جيرو، ص ١٧.

ويباكرها، تضحي وتمسي، أوائلها وأواخرها، رائحها وباكرها، وهذا التشابه الوزني أسلوب إيقاعي جميل، مع ما يبعثه من تشابه مع الفكرة والمضمون، فالطباق هنا تضاد وتنافر في المعنى، ولكنه يلتقي ويتشابه في الوزن، وكأن ذلك التقاءً مع أنواع القتل المختلفة والتدمير، فهناك الحرق والغرق وانتهاك الأعراض ... فهذه أفعال مختلفة تشبه الطباق، ولكنها تتشابه في النهاية، الهدم والموت وهذا يتشابه مع التقاء الطّباق في هذا السياق بالوزن.

وكل ذلك دليلٌ على أنّ (الجناس والطباق لم يردا عفواً، بل إن الخريمي كان يقصدهما، وإلا لما جاءا في هذه الأنماط المتكررة التي تشعر القارىء بما فيها من إيقاع، وهل يكون لإيقاع إلا بتكرار أنماط معينة)[1]. ولعلّ لجوء الشاعر إلى هذه المحسنات من الجناس والطباق والتكرار كان له ما يبرّره إذ ينسجم تماماً مع الإيقاع التدميري في عمران المدينة وحضارتها وأصحابها، فالجناس والطباق والتكرار هو إيقاع منتظم متكرر في هذا السياق وكأنه صدى لذلك الإيقاع التدميري المتكرّر.

ومن جماليات الأسلوب الذي اتبعه الخريمي في قصيدته هذه، أنه كان يكثر من الأفعال المبنية للمجهول ومنها على سبيل المثال : أدميت، استخفّ، استُعبدت، سُلبت، ابتزّ، فُجعتُ... ولعلّ توظيف المبني للمجهول هنا له ما يُبرّره، فالأعمال الإجرامية والأفعال الفظيعة التي ارتُكبت لم يُعرف فاعلُها على وجه التحديد، ولربّما لجأ الشاعر إلى المبنى للمجهول للتقليل من شأن الفاعل وطمس هويّته على سبيل الإزدراء والإحتقار.

ومن الجماليات التي يستخدمها الخريمي (عنصر الصّوت لتصوير البهجة والفرح وما يرافقهما من موسيقى وغناء في بغداد قبل الكارثة. والثانية لتصوير الحزن

---

(١) أبو يعقوب الخريمي شاعراً، منى مدحت عبدالله طهبوب، رسالة ماجستير، اشراف د. أمين سلّو جامعة القديس يوسف، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بيروت، ١٩٩٨، ص ٧٢.

والألم من خلال البكاء والعويل)[1].

ومن الأمثلة على ذلك في مجال البهجة والفرح ذلك الصوت المنبعث من الرّقص والموسيقى ...

فَأَيْنَ رَقّاصُها وَزامِـــــــرُها ... يَجْبِنَ حَيْثُ انْتَهَتْ حَناجِـــــــرُها
تَكَادُ أَسْمَاعُهُم تُسَـــــــكُّ إِذَا ... عَارَضَ عِيْدَانَها مَزَاهِرُهَـــــــا[2]

وأما بعد الكارثة فيطل ذلك الصوت المنكسر الحزين :

قَفْرَاً خَلاءً تَعْوِي الكِلابُ بِهَـــا ... يُنْكِرُ مِنْهَا الرُّسُومَ زَائِرُهَـــــــا
يَا هَلْ رَأَيْتَ الثَّكْلَى مُوَلْوِلَـــــةً ... فِي الطُّرْقِ تَسْعَى وَالْجَهْدُ بَاهِـــرُهَا
تَنْظُرُ فِي وَجْهِهِ وَتَهْتِفُ بِالثَّـــــ ... ـكْلِ وَجَارِي الدُّمُوعِ حَادِرُهَـــــــا

ويوظف الشاعر جماليات الحركة في رسم صورة مدينة بغداد حيث : الخسف والقذف والحريق والحرب، والشيخ يعدو، والنهب تعدو به الرّجال، الحرائر تعثر في أثوابها، والخيل تطأ الأكباد، وحوافرها تفلقُ الهامات ....

بِالخَسْفِ والقَذْفِ والحَرِيْقِ وبالـــ ... ـحَرْبِ التي أَصْبَحَتْ تُسَاوِرُهَـــــــا
والشَّيْخُ يَعْدُو حَزْمَاً كتائِبُـــــــه ... يَقدِمُ أَعْجَازَها يُعَاوِرُهـــــــــا
والنَّهْبُ تَعْدُو بِهِ الرِّجَالُ وَقَـــدْ ... أَبْدَتْ خَلاخِلُهَا حَرَائِـــــــرُها
تَعْثُرُ فِي أَثْوَابِهَا وَتُعْجِلُهَـــــا ... كَبَّةُ خَيْلٍ رِيْعَتْ حَوَافِـــــــرُها
يَطَأْنَ أَكْبَادَ فِتْيَةٍ نُجُـــــــدٍ ... يَفْلِقُ هَامَاتِهِم حَوَافِـــــــرُها[3]

ومن الجماليات التي يلجأ إليها الشاعر في قصيدته التركيز على عنصر الشمّ (الرائحة) وهي مرتبطة ببغداد قبل النكبة وبعدها، فبغداد قبل النكبة ذات رائحة زكية تنبعث من جنانها ورياحينها، وهناك المسك اليماني الذي يتعطّر به أصحابها، كما وصف

---

(١) أبو يعقوب الخريمي شاعراً، منى طهبوب، ص ١١٢.

(٢) زامرها وراقصها : كناية عن اللهو والمجون.

(٣) تعاور : تداول.

الشاعر رائحة بغداد بعد النكبة إذ تلفّها روائحُ كريهة : النفط والدّخان.... فهذه روائح بغداد قبل النكبة :

مَحْفُوفَةً بِالكُرُومِ والنَّخْلِ والرَّيـ ... ـحَانِ مَا يَسْتَقِلُّ طَائِرُهـــــــا

بِالمِسْكِ والعَنْبَرِ اليَمَانِ والـــــ ... ـيَلَنْجُوجِ مَشْبُوبَةً مَجَامِـــــرُهَا[1]

وأما بعد النكبة فيقول :

والنِّفْطُ والنَّارُ فِي طَرَائِقِهَـــــا ... وَهَابِيَاً للدُّخَانِ عامِـــــــرُهَا

ويختتم الشاعر قصيدته بالثناء على الخليفة المأمون ومدحه وتعليق الآمال عليه ببعث جماليات المدينة وإعادتها إلى سابق عهدها :

يَا لَيْتَ شِعْرِي والدَّهْـــرُ ذُو دُوَلٍ ... يُرْجَى وَأُخْرَى تُخْشَى بَـــوادِرُهَا

هَلْ تَرْجِعَنْ أَرْضُنَا كَمَا غَنِيَـــتْ ... وَقَدْ تَنَاهَتْ بِنَا مَصَايِـــــرُهَا

مَنْ مُبْلِغٌ ذَا الرِّيَاسَتَيْنِ رِسَـــا ... لاتٍ تَأْتَّى للنُّصْحِ شَاعِـــــرُهَا

بِأَنَّ خَيْرَ الوُلاةِ قَدْ عَلِمَ النَّـــ ... ـاسُ إِذَا عُدِّدَتْ مَآثِرُهَـــــا

خَلِيفَةُ اللَّهِ فِي بَرِيَّتِهِ الـــــ ... ـمَأْمُونُ مُنْتَاشُهَا وَجَابِرُهَـــا

سَمَتْ إليه آمـــــالُ أمته ... منقادَةً بَرُّها وفاجِـــــرُهَا[2]

إن قصيدة الخريمي هذه تمثل رؤية متكاملة لأبعاد النكبة التي نشبت أظفارها بمدينة بغداد، فأحالتها من جمالياتها وحياتها إلى الدّمار والموت. وقد عبرت القصيدة عن هذه الرؤية من خلال نسيجها المتناغم المتآلف معاً، إذ كانت الموسيقى بجوانبها المختلفة : القافية، والوزن والإيقاع الداخلي تندغم معاً وتتعاضد بصورة متجاوبة مع المضمون الذي تحمله القصيدة، (فالقافية ليست اعتباطية وإنّما يتمّ اختيارها وفقاً للوضع الخاص الذي يتخذه الموضوع في تجربة الشاعر، حيث يلتحم

---

(١) اليلنجوج : نوع من النبات طيب الرائحة. المجامر : العيدان زكية الرائحة.

(٢) ذو الرياستين : الفضل بن سهل وزير المأمون، والرياستان : رياسة السيف ورياسة القلم. منتاشها وجابرها : كناية عن الإصلاح والإهتمام بالرعية. برها : تقيها. سمت : تطلعت.

الانفعال بالصورة والوزن، وهي الرابط الواضح الذي يربط الوزن العام بالتصوير العام داخل السياق)[1].

وترتد القافية من الناحية الصرفية إلى هذه الموازين : فواعل، مفاعل، فعائل، أفاعل، فاعل.

ومما يلفت النظر أن الموازين الأربعة الأولى تختص بالجمع، وأما الوزن الصرفي الآخر «فاعل» فهو مفرد، فما دلالة هذه الموازين الجمعية؟ لعل اختيار الشاعر لهذه الصيغ الجمعية كان منسجماً مع الجوّ العام للقصيدة، فالحركة داخل جسم القصيدة والفعل والأحداث تتفاعل بصورة جماعية، ومن الأمثلة على ذلك افتتاح الشاعر قصيدته بالفعل : «قالوا» ومن الكلمات الأخرى القومُ، المُلوك، أندية الفخر، أفراخ نَعمى، إرث مملكة، الأملاك، النفوس، الفتية، النفوس، الأبوّة، الأبناء، الجنان، القصور، الدَّمى، الكروم، الكلاب، الحرّاس، الخصيان، السكان، الصقالب، الأحبش، الجند، الطير الأبابيل، الظباءُ الأبكار، الغضارات، رقاصُها، قوم عاد، الأهل، المعاصي، النّساك، الجيران، الدُّروب، الكتائب، الأقدار، الأسواق، الرّجال، السيوف، الخيل، الأزقّة، العيون، الفتيان، الأوجه الحسان، الأكباد والهامات، العجائز، عقائل القوم الولاة ... فهذه الموازين الصرفية الجمعية التي شكّلت القافية جاءت كرديف لتلك الجموع المنتشرة في أحشاء القصيدة، ليكون هناك تناغم مع حركة الحدث في مدينة بغداد قبل النكبة حيث : السعادة والسرور التي ينعم بها الملوك والناس، والإقبال على الملذات والأهواء والفسق في مجالس الغناء والطرب، فالقافية الجمعية تتجاوب مع هذه الإشراقة قبل الفاجعة والمأساة. ومن الأمثلة الجمعية في القافية المتجاوبة مع الاشراقة حواضرها، منابرها، وساكرها، مزاهرها ...

كما تتجاوب القافية مع الحركة الجماعية بعد حلول النكبة : القتل الجماعي، هدم القصور، انتهاك الحرمات، ارتكاب المعاصي .. الحرق والنهب والسلب، ومن

---

(١) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبدالقادر الربّاعي، ص ٢٢٤.

الأمثلة على ذلك من القافية : أواصرُها، معابرُها، مشافرُها، ضوامرُها، دوائرُها، جرائرها، حرائرها.. فالأواصر تقوّضت أركانُها، والمعابر دُمّرت، وها هي الخيل تطأ الحرائر من النساء، بعد أن خرجن كاشفات الرؤوس من هول المعركة.

وأمّا اسم الفاعل فما هي دلالته الصّرفية في القافية؟ ولعلّ ذلك يتجاوب مع الحدث العام مع الفعل التدميري الذي مارسته جنود الأمين، وكذلك مع الملوك والقوم الذين عمّروا مدينة بغداد. ومن الأمثلة على ذلك ظاهرها، عاسرُها، عاثرُها، طائرها، عامرُها، ساعرُها، غافرُها، فاجرُها، خاطرُها، ساترها، نافرُها، ثائرها، ناظرُها، وكل هذه الكلمات جاءت لتتناسب مع القائم بالفعل والحدث. فالكلمات «ساعرها، فاجرُها ... تدلّ على الفعل الذي قام به جنود الأمين، والكلمات ثائرها، عامرها تدلّ على أهل المدينة وأصحابها والعمل الملقى على كاهلهم.

وإنّ نظرة إلى المجالات التي ترتد إليها هذه الموازين الصرفية للقافية، فإنها ترينا تنوّع هذه المجالات : فمنها ما يرتدّ إلى الزمان والمكان، ومنها إلى الإنسان والحيوان، ومنها إلى الحياة اليومية، وكذلك اللون، وبطبيعة الحال، فإنّ هذه المجالات ليست دخيلة على القصيدة، بل هي من جسمها وطبيعتها، فالزّمان والمكان يتلاءم مع الزمن الماضي الذي كانت تنعم به مدينة بغداد (المكان)، وكذلك الزّمن الحاضر الذي آلت إليه بغداد (المكان)، وأما المجال الذي يدلّ على الإنسان والحيوان فهو منسجم مع العمل الذي يقوم به الإنسان تعميراً وتخريباً، وأما الحيوان فإننا نجد في جسم القصيدة إشارات كثيرة إلى الحمار، والخيول، والكلاب، والدّور الذي تلعبه في عملية التدمير والتخريب، هذا وترتدّ بعض كلمات القافية إلى صور بصرية مثل : منابرُها، حواضرها، ساعرُها، وصور سمعية مثل : زاجرها، مزامرها، زماجرها، وصور شمّية مثل : مجامرها، ولمسية كالريح الصرصر (صراصرها)، وهذه الصور تتناسب وطبيعة الحدث بما فيه من مشاهد تُرى بالعين وتشمُّ بالأنف، وتُلمس وتسمع....

وإذا كانت القصيدة في رثاء مدينة بغداد التي آلت إلى المأساوية والدّمار،

فإنه تسيطر على الشاعر عاطفة الحزن والألم والبكاء، ومن هنا جاءت القافية تحمل بعض حروف العلة (الألف والواو) أما الياء فإننا نلمس أن الشاعر قد استعاض عنها بالكسرة ومن الأمثلة على ذلك : عواثرها، طاهرها، عاسرها، أكابرّها... الخ. ويتجاوب تكرار حروف العلة في القافية مع تكرار هذه الحروف في سياقات القصيدة ومواضعها المختلفة. وكأن هذه الحروف تتحول إلى نغمة ترجيعية وإيقاع داخلي يتجاوب صداه في شتى القصيدة (ويأتي مثل هذا البناء لخلق ترجيع داخلي يرفد دلالة النص ويعمق معانيه)[1].

إنّ هذا الإحكام في نسيج القصيدة المتماسك يشي بالتجاوب مع عملية الإتقان في عمرانية المدينة وجمالياتها قبل النكبة، وكذلك الانسجام مع إحكام القبضة على تدمير المدينة وتخريب جمالياتها، مما يجعل القصيدة قطعة فنية متجاوبة ببنائها وكأنّها لوحةٌ فسيفسائية تتناغم ألوانُها وزركشتها معاً وتتكامل إذ لاتجد لوناً ناشزاً، فالجميع يؤدي دوراً يتكامل مع الأدوار الأخرى ويتعاضد معه لإبراز الجمالية المنشودة. ومن هنا (فمجموع التشكيلات المكانية والزمانية في الشعر، تتفاعل معاً لبناء شبكة من العلاقات المختلفة التي تتقارب وتتباعد في أوضاع تزامنية وتواؤمية، لخلق رؤيا إبداعية، تنشأ عند الشاعر أولاً، ثم تنحل في الناقد فتحرك طاقات الإدراك الكامنة عنده ثانياً. ومن خلال التفاعل القائم بين الرؤيا والإدراك يتولد المعنى الأعمق للإنسان والوجود)[2].

ولابن الرّومي قصيدة طويلة يرثى فيها مدينة البصرة، وسيتم تناولها في الدراسة النصيّة للمدينة في الشعر العبّاسي.

وأشار بعض الشعراء إلى القصور المتهدّمة والخراب الذي لحقها، ومن هؤلاء البحتري يرثى المتوكّل وقصره الجعفري في إحدى قصائده[3] التي مطلعها :

---

(١) قراءة النص الشعري الجاهلي، د. موسى ربابعة، ص ١٤٧.

(٢) الصورة الفنية في النقد الشعري، د. عبدالقادر الرباعي، ص ٢١٢.

(٣) ديوان البحتري، ١٠٤٥/٢-١٠٤٩. أخلق : بلى. داثره : الذي درس وامّحى. تغاوره : تحاربه. القاطول : نهر كأنه متطوع من دجلة كان في موضع سامراء قبل أن تعمر.

مَحَلٌّ عَلَى القَاطُوْلِ أَخْلَقَ داثِـرُهْ وَعَادَتْ صُرُوفُ الدَّهْرِ جَيْشاً تُغَـاوِرُهْ

ويبدأ البحتري رثاءه بالبكاء على القصر الذي يقيم فيه المتوكل، والذي يحفظ له الشاعر أكرم الذكريات وأعذبها، وقد أطال البحتري في وصف مانزل بالقصر من هوان ووحشة، ووازن بين ما صارت إليه حاله، وما كان عليه من بهجة وجلال، وأشار في ثنايا ذلك إلى أن الخلافة -يومئذ- كان لها مجد وسلطان، وأن قصر الجعفري جمع بين أرجائه ما استطاعت الدنيا أن تجمعه من وسائل الترف وأسباب النعيم[1].

وتُبرز هذه القصيدة صورة الحدث المؤلم الذي يتنامى عند كل قارىء لأبياتها لأنه حدث ترفضه الإنسانية ويأباه المنطق، وإلا كيف يتميز الإنسان عن غيره إلا بفكره ومشاعره وأحاسيسه ؟ ومن هنا فإن تقبل هذا الحدث على صورته، يشير إلى فقدان لأجلّ الروابط التي غرسها الله في النفس البشرية.

ومع وجود المفارقات في هذه الحياة من خلال الصراع بين عنصري الخير والشر، إلا أن الشر لايصل إلى حد القتل لأقرب الناس، ولكن الواقع المؤلم الذي اقتضته الإرادة الربانية يوم أن قتل قابيل هابيل ولّد الصورة ذاتها في نفوس الضعاف من أبناء بني البشر، حيث تمكنت منهم نزعة الشر والسيطرة وحب الذات، عندها أقتضت مثل هذه الروابط بعيدةً عن حدود العقل والتفكير والعواطف.

بيد أن صورة الصراع في هذه القصيدة القت بظلالها على البطش المتأصل في النفس البشرية. فعلى الرغم من ترسخ مبادىء القيم والأخلاق التي أنارها الإسلام، إلا أن الأهواء البشرية نأت بنفسها عن التقيد بأسمى القيم عند تولّد مظاهر الطمع والأنانية، خاصة عندما تجد من يحبب لها هذه الملذات، ولو كانت على حساب أرق المشاعر وأنبل الروابط. فهجرت صوت الحق إلى غير رجعة لتنبىء من خلال ذلك عن انصياع أصحاب الأهواء والمصالح لوساوس الشيطان والدخلاء على القيم

---

(١) تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الأول، د. ابراهيم أبو الخشب، دار الفكر، القاهرة، ١٩٧٥، ص٤٤.

والمشاعر، وتركت في نهاية المطاف وصمة عار لبّدت مسار الحكم في هذه الحقبة من التاريخ الإسلامي المجيد.

وتشير معطيات القصيدة إلى بروز النفق المظلم في حياة البحتري، يوم أن قتل الابن أباه، ذلك الإنسان الذي ارتبط معه البحتري بنظرة شمولية موحدة لواقع هذه الحياة، فكانا روحاً في جسدين، فأصابته الطعنة في القلب حيث تمالكته الأحزان واثقلته المصيبة. فكان صوت البكاء على صاحب القصر الحزين نهراً لاينضب، بكت معه الكلمات أو صمت معه الايقاع، وتصدعت معه جدران القصر، فأسبغ الشاعر صورة الألم والمرارة على هذا البعد المكاني، الذي ما شهد يوماً غير السعادة، إلى أن أثقلته جراح هذه الفجيعة فبات خرباً، لايلجأ إليه مستأنس، ولا يقصده متأمل. فقد حزن بموت صاحبه، واندثر بإندثاره وسكنته الآفات والعقارب، حينها نفر عنه أصحاب القيم والمبادىء، لأن التواؤم بين الضدين لايمكن أن يكون فكيف بأمن الإنسان في مكان ملأته الوحشة، وسيطرت عليه عناصر الشر والمفاسد وألهبته ألسنة الحقد والبغضاء :

تَغيَّرَ حُسْنُ الجَعْفَرِيِّ وأنْسُهُ ... وقَوَّضَ بَادِي الجَعْفَرِيِّ وحاضِرُهْ
تَحَمَّلَ عَنْه سَاكِنُوه فَجَاءَةً ... فَعَادَتْ سَواءً دُورُهُ وَمَقَابِرُهْ
إِذَا نَحْنُ زُرْنَاه أَجَدَّ لَنَا الأَسَى ... وَقَدْ كَانَ قَبْلَ اليَوم يَبْهَجُ زائِرُهْ
وَلَمْ أَنْسَ وَحْشَ القَصْرِ إِذ رِيعَ سِرْبُهُ ... وَإِذ ذُعِرَتْ أَطْلاَؤه وَجَآذِرُه
وَإِذ صِيحَ فِيه بالرَّحيلِ فَهُتِّكَتْ ... عَلَى عَجَلٍ أستارُه وَسَتَائِرُهْ
وَوَحْشَتَهُ حَتَّى كأنْ لَم يُقِمْ بِهِ ... أَنِيْسٌ وَلَمْ تَحْسُنْ لِعَينٍ مناظِرُهْ[1]

وعبر هذه الآهات الحزينة، اشتعلت ثورة في النفس، لاتخمدها ملذات الحياة، ومهاجر النسيان، وتبقى صورة الانتقام، إلى أن يقع الابن وقعة أبيه، فتخمد نيران

---

(١) قوّض : تهدم. باديه : ظاهره. حاضره : داخله. تحمل : رحل. السرب : القطيع. الأطلاء : جمع الطلا وهو الظبي. جآذر : جمع جؤذر وهو ولد البقر الوحشي تشبه به المرأة في جمال العينين. والشاعر هنا يصف حير الحيوان، أي حديقة الحيوان التي أنشأها المتوكّل خارج مدينة سامراء.

الغضب والثورة على صوت الظلم والاستبداد، حين تلبّدت الغيوم في السماء باكيةً على انين البحتري الذي ماشعر يوماً بغير الحب والسعادة لدى المتوكل، فتقطع قلبه حزناً يوم أن فارقه، واقسم أن يبقى صريع المأساة حتى الانتقام، فأنبرى يعبر عن صوت الكآبة والأنين، وفجّر قنبلة من الثورة على قتل صاحبه.

لقد جسّد البحتري صدق العواطف، والألم الذي يعتصر في داخله عبر تشكيلات الصور الحزينة في هذه القصيدة، حتى باتت القصيدة بكل إسهاماتها تبلور صورة الفجيعة في نفس الشاعر، وشكّل هذا الإندماج والتوحد في الشكل والمضمون غاية ما تصل إليه الكلمات في رسم صورة البحتري الحزينة الثائرة في آن واحد، فكانت الحروف والكلمات تتناسب مع الغرض، وكأنها تلتهب بهذه المشاعر التي تبرز فيها المبادىء والقيم، وتتولد معها المشاعر والأحاسيس، فتخرج حزينة غاضبة «كأن لها قعقعة السلاح ودوي المدافع» كما يصوره د. ضيف[1].

ويبرز التوازن بين الحزن والغضب، الحزن الذي فرضه واقع الحدث المؤلم حيث قتل المتوكل، والغضب والثورة على هذه الجريمة البشعة التي ماعرف التاريخ الإسلامي مثيلاً لها، ويبرز التوازن حين يربط الشاعر القوافي بالهاء الساكنة كما أشار د. ضيف[2]، إشارة إلى الحزن المتواصل، والناطق بهذا الحرف يشعر وكأنه يخرج من أعماقه، فيلمس صورة الحزن العميقة لشعور الشاعر الداخلي، ومن هنا تبرز الناحية المعنوية لفاعلية هذا الحرف، وعلى صعيد آخر فإنك تلمس ارتباط هذا الحرف مع كلمات التأوه والتوجع، وهنا نكاد نسمع صرخات الحزن والألم، التي تفرغ المشاعر الداخلية، عند البحتري.

ويظهر جانب الغضب في القصيدة متوازناً مع القافية عندما يختار الشاعر الكلمات الجزلة القوية الفخمة في معظم أبياته، فيكون لها وقع قوي على السامع معلناً بذلك الثورة على هؤلاء القتلة، وبذلك يظهر هذا التناغم والتوازن الذي يبلور

---

(١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، ص ٨٢.

(٢) المصدرنفسه، ص ٨٢.

عمق المأساة ودقتها على صاحب هذه القصيدة.

ولقد أفرغ البحتري ما في نفسه من مشاعر وأحاسيس، جسدت الموقف الحزين المعبر عن التجربة التي عاشها ولامسها على أرض الواقع، من خلال هذا الرثاء الذي (يرتبط بالنفس الإنسانية ارتباطاً يجعلها تتنبّه على رؤية الشاعر اللمّاحة في قيمها التعبيرية والفنية، فهو فن يوازي الواقع دون تزييف...)[1].

وتمكن البحتري من استدرار العواطف دونما قصد، لما تميز به من قدرة على تصوير الموقف، ولقد استطاع أن يوائم بين اللفظ والمعنى، فبدت القصيدة بكل جوانبها باكية حزينة على هذا الموقف المؤثر، حتى أنه لم يستطع التلاعب بمشاعره فسار على غير المعهود حين اقتحم الموضوع بصوره مباشره، ويبدو أن الحالة النفسية التي تمخضت عن هزة التجربة المؤلمة ولدت لديه شعوراً بالقلق والتخبط فظهر كل شيء على غير المعهود، حتى وصل الى اللغة التي أصابها شيء من هذه الانعكاسات. ولقد أشار الدكتور بدوي إلى ذلك حيث قال : فمن المعروف أن يقال دثر مخلقه ولا يقال أخلق داثرة، لأن الداثر لا بقية له فتخلق أو تستجد وهذا «الخطأ الصواب» -إن صح التعبير- لا ينبغي أن نحصره بالدائرة المسماه أغاليط الشعراء» فهو أقرب ما يكون الى الضرورة الشعرية التي تتركز على أسس نفسية، فما دام قد ارتكب خطأ فادح في الحياة فإن هذا الخطأ لا شعورياً لابد أن يلقي بظلّه على اللغة. كأنه يريد أن يقول : إنّ كل ما في الوجود يتداعى وينكسر فالخروج هنا ليس أساساً على اللغة، ولكنه خروج على ما يدور في الوجود من أخطاء)[2].

ولقد بدت صورة الحزن والألم أكثر وضوحاً عند الحديث عن القصر، حيث جسد هذه المكان الشعور بالألم والحزن الذي سيطر على الشاعر، ويبدو أن التركيز على البعد المكاني يشير إلى دلالات عميقة فهو رمز للخلافة التي انتهكت حرمتها

---

(١) الرثاء في الجاهلية والإسلام، د. حسين جمعة، ص ٢٠.

(٢) دراسات في النص الشعري. د. عبده بدوي، ص ١١٢.

عند اقتحام القصر، وقتل الخليفة على تلك الصورة البشعة التي لم يعهد التاريخ الإسلامي لها مثيلاً دون مراعاة لأمتن وأقوى الروابط (فالقصر عند الشاعر كان رمز الخلافة ... وقد كان من الطبيعي أن يقف الشاعر عليه في حالة الهدم بعد أن أصيبت الخلافة بالتصدع...)[1].

ولقد ظهر القصر على غير العادة أطلالاً وخراباً، فشكّل هذه الصورة الاندماجية مع الحدث والمأساة، وكأن زلزالاً حدث بموت الخليفة، ولم يترك شيئاً إلا وترك فيه دليلاً على التأثر والخراب، ولقد ترك هذا الزلزال القصر على أبشع صوره حيث افتقر إلى أبسط مظاهر الحياة، وعبر هذا التجسيد للمأساة التي ألمت بالشاعر عند فقدان صاحبه، لابد من الإشارة إلى التضاد في تصوير الواقع الذي كان، وكيف أصبح، فمال الشاعر لإظهار التضاد من خلال البعد المكاني، كيف كان قبل مقتل الخليفة؟ ثم صوّر الواقع الجديد لهذا المكان، فكان القصر يشكل تلك الصوره الجميلة التي تنتعش برؤيتها الأرواح، وتنعم مع النفس بما تحويه من جماليات اسبغها المتوكل بكرمه وعطاياه وحسن معشره على هذا البعد المكان، فغدا غاية في الروعة والجمال، تحس معه النفس البشرية بالسعادة والهناء، أضف إلى ذلك هذا العطاء والجمال المتجدد من الخليفة، الذي يشكل هذا التناغم الكبير مع جماليات المكان، غير أن الواقع الجديد خلف صوره مغايره تشكّلت عبر الأجواء النفسية التي سيطرت على البحتري بعد وقوع العاصفة، فأصبح القصر خراباً لايسكنه أنيس ولايقصده زائر، فقد نفر منه العنصر البشري- الذي رأى في الحادثة بعداً عن معنى الإنسانية، يرفضها العقل البشري، وتنفر منها مشاعر الإنسان وأحاسيسه،

---

(١) دراسات في النص الشعري، د. عبده بدوي، ص١١١.

لقد بكى البحتري هذا القصر المتهدم لأن بكاء الإنسان إنما (يعني بكاءه لنظام اجتماعي زال وتهدم أو لنقل يبكي عزاً ضاع، وحين يتوجه الراثي إلى بكاء الديار والقصور والأماكن التي عمرت بأبنائها ذات يوم فإنما يبكي أهلها)[1].

وقد لجأ الشاعر التي استخدام الكملة «رب» اشارة إلى التفاعل مع الحدث المأساوي، ليثبت التحول السلبي لجوانب الصورة المكانية، حيث الرحيل الجماعي المفاجيء، عندها ظهر القصر وكأنه قبر، فبعد أن كان يبهج زائريه، أصبح يولد لديهم الحزن والأسى، بسبب الانعكاسات النفسية التي تركها في قلوبهم ومشاعرهم، وترك هذا الحدث المؤلم الذي تجسد عبر الصورة المكانية تأثيراً على كل شيء، فهربت الحيوانات التي كانت تشكل عنصراً يعيش في هذا المكان، يتوالف معه ويتمسك به، ولكن صورة الاندماج التي فرضها البحتري على جوانب الحياة في المكان، انعكست عليه فكان ما كان من تفاعل واندماج مع البعد المكاني (والبحتري على غير العادة لايبدأ بذكر الإنسان لأنه أصبح على خصام معه، وإنما يبدأ بذكر حديقة الحيوانات التي كانت بجوار القصر...)[2].

ولقد سار الخراب إلى هذا المكان إلى حد التباعد بينه وبين الحياة،وكأنه لم يكن على غاية من الجمال،وكأنه لم يقطنه إنسان من قبل، من هنا أصبح التكيف والإنسجام مع الواقع الجديد صعباً وشاقاً.

وعبر هذه المعطيات، نرى الشاعر يطرح مجموعه من الأسئلة تشير إلى الاستغراب والاستهجان لما حدث، وكأنه لايصدق هذا الواقع، فكيف أصبح القصر الذي كان قصراً للخلافة بصوره الزاهية، وبجماله ورونقه إلى الحد الذي ظهر فيه

---

(١) الرثاء في الجاهلية والإسلام، د. حسين جمعة، ص ٩٥.

(٢) دراسات في النص الشعري، د. عبده بدوي، ص ١١٢.

وكأنه يشكل جانب البهاء والجمال في هذه الدنيا، بكل ما تحمل من معاني الحياة، لقد كان منيعاً على كل مريدي العبث والتخريب بهذا الجمال الذي منحه إياه المتوكل، فلجأ الناس إليه في كل عظيم، يطلبون فيه حماية أو نوالاً أو دفعاً لمصيبه، وكان الأمن والأمان مصيرهم، وكان الخليفة نصيرهم الى حد دفع محن الدهر ومصائبه عنهم، فكان بهذه العظمة التي رسمها له الشاعر في مخيلاته عصياً على كل عدو لا تنثني له عزيمه ولا تفتر له همة.

كَأَنْ لَمْ تَبِتْ فِيْهِ الخِلافَةُ طَلْقَةً ... بَشَاشَتُهَا والمُلْكُ يَشْرِقُ زَاهِرَهْ

وَلَمْ تَجْمَعِ الدُّنْيَا إِلَيْهِ بَهَاءَهَا ... وَبَهْجَتَهَا وَالْعَيْشُ غَضٌّ مَكَاسِرَهْ

فَأَيْنَ الحِجَابُ الصَّعْبُ حَيْثُ تَمَنَّعَتْ ... بِهَيْبَتِهَا أَبْوَابُهُ وَمَقَاصِرُهْ؟

وَأَيْنَ عَمِيْدُ النَّاسِ فِي كُلِّ نَوْبَةٍ ... تَنُوبُ، وَنَاهِي الدَّهْرِ فِيْهِم وآمِرُهْ؟[1]

ويشير الشاعر المشاعر إلى الصورة القاتمة للموت وهي المباغتة به، فأماتوه تلك الميته التي لاتليق به، وقد وصل التخطيط والتنظيم لقتله إلى حد تغيب أعوانه وجنده وأنصاره، حتى أن المعتز الذي أراد الملك له من بعده لم يستطع نصره، وهكذا حيكت المؤامرة، ليجد الخليفة نفسه بين أيدي الطغاة،

تَخَفَّى لَهُ مُغْتَالُهُ تَحْتَ غِرَّةٍ ... وأَوْلَى لِمَنْ يَغْتَالُه لَو يُجَاهِرُهْ

فَمَا قَاتَلَتْ عَنْهُ المَنُونَ جُنُودُه ... وَلَا دَافَعَتْ أَمْلَاكُهُ وَذَخَائِرُهْ

وَلَا نَصَرَ المُعْتَزَّ مَنْ كَانَ يَرْتَجِي ... لَهُ وَعَزِيزُ القَوْمِ مَنْ عَزَّ نَاصِرُهْ[2]

وعلى هذه الصورة الشنيعة من القتل تلمس الإعداد المسبق الذي أعده القادة الأتراك

---

(١) المكاسر : من الشجر جذوعها حيث تكسر الأغصان واستعارة للعيش. المقاصر : الحجرات والدور الواسعة المحصنة.

(٢) مغتاله : هو باغر التركي. الغرّة : الغفلة. المعتز : المعتز بن المتوكل، أي أن حزب المعتز لم يجد من يناصره أمام المتآمرين لمصلحة أخيه المنتصر.

لهذه الجريمة. لعدم التوافق بين المتوكل وأمثال هؤلاء القادة، فكل ما كان من استمالتهم لولي عهده الذي أعار عقله ومشاعره ..... على قتل والده فكانت وصمة عار لحقت به.

ويشير البحتري إلى محاولة الدفاع عن المتوكل بيديه، وبين أنه لو كان يحمل السيف ساعة وقوع ماحدث والذي أسماه بالفتك إشارة إلى بشاعة الجريمة،لكان فعل ما يجب فعله. ومن هنا (لم يكن البحتري متصنّعاً للقول، ولا متكلفاً للرثاء، لأنه إنما يبكي صديقاً كان يحبه وخليفة كان يدنيه من مجلسه)[1].

وتتوالى أساليب الإستفهام لدى البحتري لتنتشر إلى وضع الاستغراب والاستهجان الذي يسيطر على الشاعر جراء وقوع الحادثة، على النحو الذي حصل فكيف يضمر من يتولى العهد العداوة لوالده؟.

أَكَانَ وَلِيُّ العَهْدِ أَضْمَرَ غَـدْرَةً ؟ فمِنْ عَجَبٍ أنْ وَلِّيَ الْعَهْدَ غَـادِرُهْ
فَلَا مَلِّيَ البَاقِي تُرَاثَ الَّذِي مَضَى وَلَا حَمَلَتْ ذَاكَ الدِّعاءَ مَنَابِـرُهْ[2]

---

(١) تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي، د. ابراهيم أبو الخشب، ص ٤٦

(٢) مَلّي : مُتّع.

ومن رثاء القصور قول المهدي يرثي قصره وقد خلا من ساكنيه، فيصوّر وحشته بعد أنسه، وتحوّل ساكنيه إلى القبور، فلم يبق منه سوى ذكره :

كأنّي بِهَذَا القَصْرِ قَد بَادَ أهلُـهُ وَأوْحَشَ مِنْهُ رَبْعُهُ وَمَنَازِلُـهُ
وَصَارَ عَمِيدُ القَوْمِ مِنْ بَعْدِ بَهْجَةٍ وَمُلْكٍ إِلَى قَبْرٍ عَلَيْهِ جَنَادِلُـهُ
فَلَمْ يَبْقَ إلا ذِكْرُهُ وَحَدِيثُـهُ تُنَادِي عَلَيهِ مُعْوِلاتٌ حَلائِلُـهُ

انظر : الديوان ١/ ١٧٠ ، وانظر دراسة الأستاذ مصطفى الأدب العربي في العصر العباسي : الأستاذ مصطفى الشكعة، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٦٣، ٦٧/٥

ويرثي الشعراء مدينة سامراء حينما تحوّلت الخلافة إلى بغداد، فهذا ابن المعتز يرثي سامراء في إحدى مقطوعاته[1].

ويوظف ابن المعتز التراث، ويستحضره لينطلق منه إلى الكشف عن الدّمار والخراب الذي لحق بمدينة سامّراء، وفي هذه المقطوعة يستحضر الشاعر شطراً من معلقة امرىء القيس، تندمج مع نصّه وكأنّها نصٌّ واحد وهذا ما يُسمّى بالتناص (والتناص في أبسط صوره، يعني أن يتضمّن نصٌّ أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب... بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكّل نص جديد واحد متكامل)[2].

وفي هذه المقطوعة يشكّل التناص حضوراً واضحاً من افتتاحية معلقة امرىء القيس، حيث تمكنّ ابن المعتز من أن يتشرّب أشطر امرىء القيس، وأن يجعل منها نصاً جديداً، يخدم مواقف ورؤى جديدة، ويخضعها إليه بصورة تكشف عن قدرته

---

(١) معجم البلدان، ١٧٨/٢، يقول ابن المعتز :

غَدَتْ سُرَّ مَنْ رَا فِي الصَّفَاءِ فَيَا لَهَا (قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيْبٍ وَمَنْزِلِ)
وَأَصْبَحَ أَحْلَوْهَا شَبِيهًا بِحَالِهَا (لِمَا نَسَجَتْهُ مِنْ جَنُوبٍ وَشَمْأَلِ)
إِذَا مَا امْرُؤٌ مِنْهُمْ شَكَا سُوءَ حَالِهِ (يَقُوْلُوْنَ لاتَهْلِكْ أَسًى وَتَجَمَّلِ)

(٢) التناص-نظرياً وتطبيقياً-، د. أحمد الزعبي، مكتبة الكتاني، إربد-١٩٩٥م ص ٩.

على التعامل مع النص الآخر، وهذه القدرة تكشف عن إعادة صياغة نص امرىء القيس بما يخدم رؤي الشاعر ومواقفه[1]، فإذا كان امرؤ القيس يتحدّث عن اللحظة الطللية التي تشكل قهر الطبيعة للحضارة أي قهر الغريزة الجنسية وقمعها، فإنّ ابن المعتز يندب مدينة سامراء التي غدت خالية من أهلها ومقفرة كالأطلال، حيث تفرّق أهلها ولم يعد للمدينة تلك البهجة التي كانت في الزمن الماضي، صحيحٌ أن الموقفين متشابهان في الشكل من حيث : الزوال والاندثار والإقفار، ولكن مضمون التجربة والرؤية يختلف، فإذا كان امرؤ القيس يبكي الأطلال وأهلها فإن نواحه هذا يشكل بكائية على : القمع الجنسي، وقحل الطبيعة والتهدم الحضاري[2]، وبكاء ابن المعتز على مدينة تغيرّت حالها وتبدّلت، حينما ترك المعتضد بن الموفق سامراء واستبدل بها بغداد.

وفي إحدى مقطوعاته الشعرية[3]، يرثي ابن المعتز مدينة سامراء، ويبدأ نصّه هذا بالحرف «قد» الذي يفيد التأكيد والتحقّق، من أن مدينة سامّر غدت كالأطلال المقفرة التي خلت من أهلها وتقوّضت عُمرانها، وإذا كان الشاعر في الشطر الأول من البيت الأول قد ساق خبر زوال سامراء وخرابها وفجع الناس بها، فإنه يخفّف آثار الصّدمة في الشطر الثاني بتأكيده على انتفاء ديمومة جماليات الشيء، فإذا كان كلّ شيءٍ معرّضاً للتحوّل من حالة إلى أخرى -وهذه سنّة الحياة- فإنّ سامّراء هي واحدةٌ من الكلّ الذي يصيبه هذا التحوّل.

وينتقل الشاعر إلى تفاصيل خراب سامراء، بأسلوب يبعث في النفس الحرقة

---

(١) ظاهرة التضمين البلاغي، د. موسى ربابعة، ص ٦٠.

(٢) مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، ص ١٤٠-١٤٧.

(٣) معجم البلدان، ١٧٧/٢، يقول ابن المعتز :

قَدْ أَقْفَرَتْ سُرَّ مَنْ را ... وَمَا لِشَيءٍ دَوَامُ
فَالنَّقْضُ يُحْمَلُ مِنْهَا ... كَأَنَّهَا آجَامُ
مَاتَتْ كَمَا مَاتَ فِيهَا ... تُسَلُّ مِنْهُ العِظَامُ

والألم، فكيف تبدو المشاعر والعواطف حينما يرى الإنسان مدينته تُهدَّم وتُخرّب وتُنقل آثارُها وأنقاضُها إلى مدينة بغداد ويعمّر بها.

ويصف الشاعر خراب هذه المدينة كأنها الآجام، «الحصون والقلاع» التي تهدمت، وتشتدُّ عاطفة الحزن والحرْقة، حينما يعبّر الشاعر عن زوال هذه المدينة بصورة مؤلمة، إذ يشبّه انهيار المدينة وزوال حضارتها وتقويض عُمرانها بموت الفيل الذي تُسلُّ منه العظام. فالفيل بقوته وضخامته يموت، ولكنّ موته من نوع آخر (عظامه تسلُّ منه) والعظام هي الهيكل الرئيس الذي يُبنى عليه اللحم فهو عمادُ الحياة وأساسُها»، وهكذا فإنّ مدينة سامراء اندثرت، وزالت وسُلّت أركانُها وحضارتُها وعُمرانها، فإذا بها تموت وتفنى كما يموت الفيل الضخم الذي تسلُّ منه العظام.

ومما يلفت النظر في هذه المقطوعة أن الشاعر أشار إلى الخراب الذي حلّ بالمدينة من جهة المظهر المادي وحده، أما العنصر البشري الذي به يكتمل جمال المدينة الحقيقي فلم يلحقه أذى...)[1].

ويصف أبو علي البصير[2]، ما آلت إليه مدينة سامراء، وقد كادت تخلو من ساكنيها داعياً إلى الانتقال إلى المدينة الجديدة التي بناها المتوكّل، وابتنى فيها قصره الجعفري، (وإنّ هذا الحدث التاريخي الذي أسفر عن تحوّل الخلافة من سامراء إلى المدينة الجديدة تم عنه خراب المدينة ووحشتها، فأثار إحساسات الشاعر أبي علي البصير، فنظم هذه القصيدة، يصور فيها البؤس والوحشة التي كانت مخيمة على سامراء بعد رحيل الخليفة والناس عنها، والشاعر وإن كان سلك فيها سبيل الوصف، إلا أنها أقرب إلى الرثاء لأنه كان يهدف إلى الكشف عن حالها واظهار

---

(١) الشعراء الكتاب في العراق في القرن الثالث الهجري. حسين صبيح العلاّق، مؤسسة الأعلمي، بيروت، ط١، ١٩٧٥، ص٣٢٠ ؛ وانظر ؛ في الأدب العباسي (الرؤية والفن)، ص ٣٧٩.

(٢) أبو علي البصير ؛ اسمه الفضل بن جعفر بن يونس، من أطبع الناس في زمانه، لا يزال يأتي بالبيت النادر والمثل السائر، الذي لا يأتي به غيره، ويرى ابن مياده أنه مقدم على جرير. انظر ؛ مروج الذهب ومعادن الجوهر ١٤٧/٤.

وحشتها، فقد وصف الشوارع والأسواق والمساجد قبل النكبة إذ كانت تعج بالناس وهي الآن مقفرة[1].

وفي هذه القصيدة يدعو الشاعر إلى التحوّل والانتقال إلى المدينة الجديدة التي بناها الخليفة وهي المتوكّليّة، وترك مدينة سامّراء التي أصبحت مقفرة، ويتساءل الشاعر مخاطباً شخصاً آخر، أتكون مع الذين تأخرّوا في مدينة سامراء، أم مع الذين تقدّموا إلى المدينة الجديدة، فإذا بقيت في سامّراء وحبست نفسك هناك، فإنك ستلوم نفسك وتندم ولاينفع النّدم حينئذ، فها هي المدينة تحوّلت إلى قفار لايقطنها إلا متلوّم، وها هي تبكي حظها ونصيبها لوحشتها، فقد رحل الإمام عنها، ويصوّر الشاعر هذه الوحشة وخلوّ المدينة من سكانها بأحياء مكة حينما ينتهي موسم الحجّ، فمدينة سامراء قبل التحوّل عنها كانت عامرة مكتظة بالسكان، وعندما تركها الإمام أصبحت مهجورة كأحياء مكة المقفرة وقد خلت من روّادها بعد انتهاء موسم الحج، وأصبحت المدينة عظة وعبرة لمن يعتبر بعد أن كانت، محطّ العيون للتمتّع بمناظرها وعمرانها :

إنَّ الحَقِيْقَةَ غَيْرَ مَا يُتَوَهَّمُ ... فَاخْتَرْ لِنَفْسِكَ أَيَّ أَمْرٍ تَعْزِمُ

أَتَكُونُ فِي القَومِ الذِيْنَ تَأَخَّرُوا ... عَنْ حَظِّهم أَمْ فِي الذِيْنَ تَقَدَّمُوا

لاتَقْعُدَنَّ تَلُومُ نَفْسَكَ حِيْنَ لا ... يُجْدِي عَلَيْكَ تَلُوْمٌ وَتَنَدُّمُ

أَضْحَتْ قِفَاراً سُرَّمَنْ رَا مَابِهَا ... إِلاَّ لِمُنْقَطِعٍ بِهِ مُتَلَوِّمُ

تَبْكِي بِظَاهِرِ وَحْشَةٍ وَكَأَنَّهَا ... إِنْ لَمْ تَكُنْ تَبْكِي بِعَيْنٍ تَسْجَمُ

رَحَلَ الإِمامُ فَأَصْبَحَتْ وَكَأَنَّهَا ... عَرَصَاتُ مَكَّةَ حِيْنَ يَمْضِي المَوْسِمُ

وَكَأَنَّمَا تِلْكَ الشَّوَارِعُ بَعْضُ مَا ... أَجْلَتْ إِيَادٌ مِنَ البِلَادِ وَجُرْهُمُ

كَانَتْ مَعَادَاً لِلعُيُونِ فَأَصْبَحَتْ ... عِظَةً وَمُعْتَبَرَاً لِمَنْ يَتَوَسَّمُ[2]

---

(١) الرثاء في شعر العصر العباسي الأول، مظفر غانم، ص ٤٧٥.

(٢) معجم البلدان ٢/١٤٢-١٤٤. تسجم : تنصبّ وتتحدّر.

وأما مسجد المدينة الذي كان غاية في البناء والإعمار فقد تحوّل إلى أطلال مهجورة، وإذا مررت بسوقها فإنك لن تجد تلك الضوضاء والإزدحام الذي عهدته المدينة من قبل.

وَكَأَنَّ مَسْجِدَهَا المُشيَّدَ بِنَـــاؤُهُ رَبْعٌ أَحَالَ، وَمَنْزِلٌ مُتَرَسِّـــــمُ
وَإِذَا مَرَرْتَ بِسُوقِهَا لَمْ تُثْنِ عَـــنْ سَنَنِ الطَّرِيْقِ وَلَمْ تَجِدْ مَن يَزْحَـــمُ[1]

وإذا ما بحثنا عن العناصر التي كانت محور رثاء المدينة فإننا نجدها تنقسم إلى بعدين : البعد المادي والبعد البشري.

فالمدينة بماضيها العريق كانت مقراً للخلافة، والناس يزدحمون في شوارعها وأسواقها ومسجدها، واليوم يرحل الخليفة عنها وتخلو شوارعها من المارة وكذلك أسواقها ومسجدها. هذا هو البعد البشري.

وأما البعد المادي، فقد كانت شوارعها وأسواقها ومسجدها عامرة وأما اليوم فقد تحوّلت إلى رسوم وأطلال.

وإذا كانت المدينة قد فقدت جمالياتها المادية والبشرية، فما جدوى المكوث فيها أو السكن في أحيائها ؟ ويعرض الشاعر جماليات المكان الجديد كواقع مناقض لمدينة سامرّاء، فإذا كان الناس يزدحمون .. في سامراء ويكتظون لوجود الخليفة فيها، فإنّ الخليفة رحل عنها إلى مدينته الجديدة، فمن الحزم والتعقل أن ينتقل الناس إلى مقرّ الخليفة الجديد :

فَارْحَلْ إِلَى الأَرْضِ الَّتِي يَحْتَلُّهَـا خَيْرُ البَرِيَّةِ، إِنَّ ذَاكَ الأَحْـــــزَمُ
وَانْزِلْ مُجَاوِرَه بِأَكْرَمِ مَنْـــزِلٍ وَتَيَمَّمِ الجَهَةَ الَّتِي يَتَيَمَّـــــمُ

وبعد هذا العرض يتوجّه الشاعر إلى ذكر محاسن المدينة الجديدة، فهي تصلح للسكن من الناحية الصحيّة : صيفها وشتاؤها متسالمان، صورة بليغة يرسمُها الشاعر لأجواء المدينة. فصيفها ليس نقيضاً للشتاء، فالأجواء في الفصلين تكاد تكون

---

(١) سنن الطريق : نهجه ووجهته.

متقاربة، الاعتدال في الهواء ورقة في نسيمها العليل لاتحتوي حراً ولا قراً. أجواؤها موافقة تماماً لسكّانها، مشاربها صافية نقية، طبيعتها الجغرافية سهلية وجبلية :

أَرْضٌ تَسَالَمَ صَيْفُها وَشِتَاؤُهـــا ... فَالجِسْمُ بَيْنَهُمَا يَصِحُّ وَيَسْلَـــمُ
وَصَفَتْ مَشَارِبُها وَرَاقَ هَوَاؤُهَـــا ... وَالْتَذَّ بَرْدُ نَسِيْمِهَا المُتَنَسِّـــمُ
سَهْلِيَّةٌ جَبَلِيَّةٌ، لَاتَحْتَـــوِي ... حَـرّاً وَلاقَرّاً، وَلَا تُسْتَوخَـــمُ[1]

ومما يلفت النظر في هذه القصيدة أن الشاعر عرض صورة مدينته سامراء المقفرة ببشرها وماديّاتها، وليحدث التجاوب الجمالي بين فقدان الجماليات البشرية والمادية في سامراء، أخذ يثبت هذه الماديات والعنصر البشري في المدينة الجديدة. فخير البرّية «الإمام» يسكن في هذه المدينة، وهواءُ المدينة صيفاً وشتاءً يصح به الجسم ويسلم، وأما مشارب المياه فصافية نقية.

ويرثي الخليفة الراضي (ت ٣٢٢هـ) مدينة سامراء في إحدى مقطوعاته الشعرية[2]، وتصوغ هذه المقطوعة قضية ارتباط الإنسان بوطنه : المدينة وما تحويه من مظاهر عمرانية وسكّانية اندمج فيها الإنسان، فعشقها وحمل حبّها في قلبه، وراح يتغنّى بجمالها وحسنها، لما تبعثه من نشوةٍ وطمأنينة في نفسه وضميره، لمكانتها العظيمة ومنزلتها الرفيعة فهي دار الخلافة والحكم، سامرّاء المدينة التي اتخذها الخليفة مقراً للحكم، تهفو إليها كل القلوب، وإليها تصبو

---

(١) بلدة وخمة ووخيمة : إذا لم توافق ساكنها.

(٢) أشعار أولاد الخلفاء من كتاب الأوراق، الصولي، ١٨١/٢. يقول الخليفة الراضي في رثاء سامراء :

بِسُرَّمَنْ رَا بِلادُ المُلْكِ طَابَ لَنَـــا ... مُعَرَّسٌ عَيْشُهُ باللَّهْوِ مَذْمُـــومُ
أَرْضٌ مَتَى اخْتَلَسَتْ أَلحَاظُها نَظَـراً ... اهْتَاجَ ذُو طَرَبٍ وَارْتَاحَ مَهْمُـــومُ
والخِيْرُ والقَصْرُ والقَاطُولُ جَنَّتُهَـــا ... والجعفريُّ بِكَفِّ الدَّهْرِ مَزْمُـــومُ
مَنَازِلُنَا أَنِسَتْ دَهْراً فَأَوْحَشَهَـــا ... ظُلْمُ الزَّمَانِ فَمَثْلُومٌ وَمَهْـــدُومُ
عَفَتْ وَغَيَّرَهَا وَصْلُ الرِّيَاحِ لَهَـــا ... وَالوَصْلُ مِنْها بِحَبْلِ الهَجْرِ مَحْتُـــومُ

المعرّس : المكان الذي ينزل فيه المسافر آخر الليل.

النفوس فهي محطّ الأمل ومعقد الرّجاء، وفي ظلالها يطيب اللقاء، وهنا ينتقي الشاعر من الكلمات التي تشي بالتوجّه نحو العقلنة، وتسييس الحكم بما ينسجم مع حكم السماء وشرائع الله، (طاب لنا معرّس عيشه باللهو مذموم).

فالحياة في سامّراء طيبة والعيش فيها جميل، أما اللهو والتمتع بمغريات الدّنيا ومفاتنها فمذموم، وتتجذر هذه الفكرة من خلال البيت الثاني : ففي سامراء تطمئن النفوس بما يتحقّق من العدالة، ومن هنا يهتاج ذو طرب ويرتاح المهموم. وتشكل مدينة سامراء نغمة خالدة في كيان الشاعر لاتُفارقه، وتبقى اللحن الذي ينشده على قيثارة فنّه، فها هي معالمها العمرانية والحضارية تعد محطات جمالية تزدهي بها المدينة فتكون إكليلاً لها وتاجاً يجمل هامتها. فالحير والقصر والقاطول جنّتها والجعفري قصرٌ شامخٌ، ارتفع وعلا بكفّ الدّهر، فقد جعل الشاعر للدّهر كفاً تبني، ولكنّ هذه الكفّ التي بنت هي الكف التي خرّبت وهدّمت، وهنا تبدأ عملية التحوّل والتغيير، فالبناء يتهدّم، والوصل يتفرق ويهجر، واللقاء يتوحش، والحياة تموت، وتتعمّق المأساة وتتفجّر حينما يتحوّل مركز الخلافة في سامّراء إلى أطلال موحشة بعد أن كانت مقراً للحكم، ومنطلقاً لإدارة شؤون الخلافة، منها يصدر الأمر والنهي، وإذا بها على هامش التاريخ، بعد أن كانت تحتلّ الصّدارة :

مَنَازِلُنَا أَنِسَتْ دَهْرَاً فَأَوْحَشَهَا ظُلْمُ الزَّمَانِ فَمَثْلُومٌ وَمَهْدُومُ

وفي هذا البيت إشراقة وانطفاء، الأبيض يتحوّل إلى الأسود، الأمل يتحوّل إلى اليأس، والعُمران إلى خراب، والحياة إلى موت، والألم يعتصر الشاعر لما آلت إليه هذه المدينة، ولكنه الألم المتفجّر عن الحبّ والتوحّد بأرض المدينة وكيانها (وعندما يتحوّل الألم إلى حبّ تتغيّر سمات الكون... وفي هذه اللحظة النورانية لحظة التوحّد مع الأرض يغدو للحياة طعمٌ خاص لايماثله إلا طعم الأبديّة في الجنّة)[1].

لقد عشق الشاعر سامراء وحضارتها، وآلمه انطفاء نورها، بعد أن تذوق

---

(١) مقالات في الشعر ونقده، د. عبدالقادر الرباعي، مؤسسة الشرق للعلاقات العامة والنشر والترجمة، عمّان، ط١، ١٩٨٦، ص ١٩٥-١٩٦.

حضارتها الشامخة، وانغمس في عدالة حكمها، فهاله التحوّل بهذا المركز إلى مدينة بغداد، وكأنه استلابٌ للحقّ واغتصاب للعدالة، فأخذ يشعر بالظلم والتآمر على هذه المدينة ومستقبلها، التي غدت كالأطلال الخربة المهجورة بعد أن كانت شامة في جبين التاريخ.

ومما يلفت النظر في هذه المقطوعة أن المدينة المرثية (سامّراء) تلقي بظلالها في كل بيت، فهي حاضرةٌ لاتغيب إشراقتها على سطح النص، وهذا الحضور يشكل إحدى جماليات النص لما يشكّله من تجاوب مع الحضور الفعلي للمدينة في قلب الشاعر ونبضه ومشاعره، فإذا كانت المدينة غائبة على أرض الواقع لما تعرّضت له من فعل الدّهر والزّمن، فإنّها تسطع في قلب الشاعر وفي فنّه، لأن الألم تحوّل إلى حُبٍّ حقيقي توحّد من خلاله الشاعر بمدينته.

وإنّ حضور المدينة في النص، كان يشكّل طرفاً في تلك المفارقة، غائبة حاضرة، فعلى صعيد الواقع تبدّلت المدينة ومعالمها وهجرها الناس، فلم تعد كما كانت، فهي الآن أطلال موحشة لايسكنها أحد :

عَفَتْ وَغَيَّرَهَا وَصْلُ الرِّياحِ لَهَـــا وَالوَصْلُ مِنْهَا بِحَبْلِ الهَجْرِ مَحْتُـــومُ

ولكنّ المدينة تسكن قلب الشاعر فهي حاضرة عامرة في جوانحه، تسري في أوصاله كالدّم.

وتجدر الإشارة إلى أن هناك تكراراً لحرفي الميم والرّاء، وهما من حروف كلمة (سامـراء) هذان الحرفان ينتشران في جسم النص، وكأنّهما الإيقاع المتكرّر والترجيعة التي لاتغيب، وقد وُفّق الشاعر حينما جعل قافيته تزخر بحرف الميم : مذموم، مهموم، مزموم، مهدوم، محتوم»، وهذا دليلٌ على عمق الترابط بين الشاعر ومدينته، وإذا كان حرف الميم قد ورد اثنتين وعشرين مرة، فإن حرف الراء قد ورد خمس عشرة مرة، وتظهر جماليات الفن الشعري في هذه المقطوعة، حينما ينتقي الشاعر تلك المعالم العمرانية التي تتجاوب حروفها مع حروف المدينة، أي أن الفرع لابدّ أن يتشابه مع الأصل.

ومن هذه المعالم العمرانية : (الحير، القصر، الجعفري)، فقد ذكر فيها حرف الرّاء المتجاوب مع حرف الراء «سامراء».

وإذا ما عدنا إلى دلالة كلمات القافية فإننا نلمح من ثناياها عمق المأساة والحزن، أي أن هناك صلة بين القافية وموضوع النص.

وقد أشار النقاد القدامى إلى عملية الربط بين القافية والفكرة التي تقوم على الارتباط الباطني وفكرة بناء البيت على القافية..."[1]

وفي هذه المقطوعة نستشعر عنصر الرفض واضحاً، سواء أكان من جهة الشاعر أم من جهة الذين سعوا في تحويل مركز الخلافة من سامراء إلى بغداد.

فالشاعر يرفض هذه العملية لما يترتّب عليها من الخراب والهجر والفَرقة، ونلمح ذلك من خلال إشادته بالمدينة ومعالمها ودورها الطليعي في إدارة شوون البلاد واعتبار المدينة محط الآمال وحنين الناس إليها.

كما نلمح ذلك من خلال طرحه للمفارقة بين حال المدينة قبل المأساة وبعدها، الوصل والهجر، الأنسة والوحشة، البناء والهدم.

وأما الذين سعوا في تحويل مركز الخلافة إلى بغداد، فقد رفضوا أن تكون سامراء مقراً للحكم، والشاعر حينما يندب هذا الواقع فهو لايستسلم بل يرفضه (والرافض ليس بهارب من الواقع، وإنّما هو يواجهه)[2].

والرفض يشكل عنصر هدم لحالة الهدم التي آلت إليها المدينة، لينطلق من هذه الحالة إلى إعادة البناء (والرفض بحدّ ذاته عنصر هدم، لكن ما من ثورة

---

(١) انظر : العمدة في محاسن الشعر ونقده، القيرواني، ٢٠٩/١-٢١١. وانظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق : محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص ٢٧٨-٢٧٩. وانظر : بناء القصيدة العربية، د. يوسف بكار، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٩، ص ٢٣٢-٢٣٦.

(٢) استراتيجيات القراءة والتأصيل والإجراء النقدي، د. بسّام قطوس، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد، ١٩٩٨م، ص ١٦٤.

جذرية أو حضارة تأتي، دون أن يتقدّمها الرفض ويمهد لها، كالرعد الذي يسبق المطر ... فإذ نرفض أن نأخذ حياتنا بحضورنا المظلم والزائف، لايعني أننا نتخلى عنها، بل يعني أننا نتخطّى هذا الحضور إلى حضور لائق غني)[1].

وإذا كان الشاعر يرفض هذه الحياة، فإنه لايعاديها بل يريدها جميلة كما كانت (والرافض للحياة لا يعاديها كاللامنتمي، بل هو مقبل عليها، ولكن ليس بأي ثمن، إنّه يريدهاحياة أجمل وأكمل وأعدل)[2].

والشاعر في مقطوعته هذه يرفض واقع المدينة الحاضر المتهدم، ويطمح إلى إعادة الحياة والإشراقة للمدينة، ولكنه لايصرح تصريحاً، بل نلمح ذلك من خلال مقارنته بين حال المدينة قبل النكبة وما بعدها.

ويرثي السرى الرفاء مدينة الموصل في إحدى قصائده[3] مبيّناً جماليات المدينة قبل خرابها وما آلت إليه إبّان تهدمها.

وإنّ أكثر مايمكن أن تكون عواطف الشعراء صدقاً في الرثاء (وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع بين الحسرة مخلوطاً بالتلهف والأسف والاستعظام)[4]، ويبدو صدق العواطف أكثر تفاعلاً مع النص، عندما يكون الرثاء لمكان عزّ في النفس وأثر في القلب والوجدان، فترك صدىً من الويلات وقعت في النفس موقع السهم من القلب فترك جرحاً مؤلماً، اهتزت له الأبدان وعصفت له القلوب.

هذه هي أجواء المعاناة التي عاشها الشاعر بكل ماتحمل من أبعاد وتجارب مؤلمة، فرسم الصورة على أدق مايمكن حيث أفرغ ما في نفسه من أحاسيس ومشاعر عبر هذه القصيدة الناعية الناحبة على صورة الجمال المتآكلة، حيث جسد

---

(١) زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨م، ص ١٦١.

(٢) استراتيجيات القراءة، ص ١٦٥.

(٣) ديوان السرى الرفاء، ص ٤٦٤-٤٦٦.

(٤) العمدة، ابن رشيق، ١٤٧/٢.

لنا الواقع الذي عاش، كأنه يرسم لنا الصورة الصامتة المتحركة في آن واحد،

فتقع في القلب موقع التأثر، لشدة هذه البراعة الوصفية الواقعية المؤثرة (ولكنها ليست صورة مطابقة للواقع بل صورته بعد أن عبر جدار، النفس واصطبغ بألوانها وابتلّ بعصاراتها، بعبارة أخرى هي الحقيقة كما تتراءى في صفحة الذات الشاعرة)[1]. وتبدو الضدية في قصائد الرثاء نهجاً يسير عليه الكثير من الشعراء، لإبداء المفارقات عند الحديث عن المرثي قبل وبعد الفجيعة، والمتعمق في دراسة القصائد الإبداعية، يستلهم من خلال دراسة هذه القصيدة مشاعر الحزن والأسى التي تقع منه وبلا إرادة، موقع المجرب بكل مايرد فيها من مؤثرات حسية ومعنوية، فيعيشها بكل ما فيها من احداث تترك في النفس آثاراً كبيرةً عبر كل جانب من جوانب القصيدة، مع التواؤم الكبير بين الشكل والمضمون ومخارج الحروف والأصوات، حتى إنك لتجد الوصف الحسي والمعنوي يشكل العنصر الذي يجسد عمق هذه المعاني.

هنا يترتب على التضاد اختلاف في اللفظ والمعنى، ببلور احساس الشاعر، فتجد الحزن العميق على المرثي يتعمق بألفاظ سهلة إنسيابية ترفدها حروف تتناغم ووقع هذه الحادثة في النفس، فينخفض الصوت مبدياً وقع هذه المأساة على الشاعر، وهي على النقيض من ذلك عندما تشكل هذه الثورة العارمة، لدى الشاعر على المسبب لهذه الفجيعة فتجزل الألفاظ وتتضخم مخارج الحروف، لتولد هذا التوحد الاندماجي الثوري بين أعماق الشاعر وكلماته، كل ذلك يبدو بشكل عفوي لا تحكمه الإرادة، فيشكل طوفاناً من الغضب يمثل ثورة على البطش والظلم والطغيان.

فجزالة الألفاظ وقوة دفعها تصف الحالة الثورية التي تشكل عنصر القوة والمواجهة لدى الشاعر، ثم تنعكس الصورة وبشكل مفاجيء، لتظهر إنسيابية الألفاظ

---

(١) اتجاهات الرثاء في القرن الثالث الهجري من خلال أعلامه، ص ١٥٤.

التي تكشف عن حزن يستنزف هذه القوة، فتخرج الكلمات رقيقة منسجمة مع هذا المشاعر الحزينة عند الشاعر، بصور فنية تكاد تقوم مقام التصوير والرّسم (لأن الشعر لم يكن له بد من أن يقوم مقام الفن التصويري، فالكثير مما يعبر عنه الشعر ماهو إلا تصوير ورسم لما تجيش به نفس الشاعر، ويضطر إلى ابرازه في صورة من الألفاظ...)[1]. ولسهولة اللفظية ضرورة نفسية في الرثاء لأنها وحدها القادرة على الاستجابة لصوت الفجيعة الصارخ في الأعماق وهذه السهولة أصبحت في العصر العباسي أشد إلحاحاً[2].

وتجسد أبيات القصيدة حالة الشاعر النفسية التي تناثرت بين كل جزء من أجزاء القصيدة، بعواطفه المتأججة التي تمثل أعلى مراتب الصدق والانتماء، وفي ضوء قراءة متأنية للقصيدة، نستشرف البعد المكاني بصورة جلية، يتفاعل ويتناغم مع صدق الانتماء والعواطف.

وفي هذا الإطار بدأ الشاعر بوصف جمالي دقيق لمدينة الموصل، أظهرت صورة المدينة المشرقة قبل أن يصيبها ما أصابها، فرسم المكان بأبهى صوره وعبر عن ذلك بوصف متناسق، يضيء مختلف الجوانب لهذا البعد المكاني. فيشكل هذا التلاحم القوي بين نفسيه الشاعر ووصف المكان، فها هي القصور المترامية وهناك تبدو وكأنها طائرات تحلق في الجو، فتسمو إلى حد تعجز معه الكواكب إلى وصول هذه الغاية، وما يدعم هذا التمايز في جزئيات المكان، هذا الترفع والتسامي عبر مناجاة الكواكب لهذه القصور، فبدت كأنها أميرات تحف بهنّ الوصيفات، فيقول في ذلك :

---

(١) الأدب والحضارة، د. السيد تقي الدين، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٢م، ص ١١٧.

(٢) اتجاهات الرثاء في القرن الثالث الهجري من خلال أعلامه، ص١٧٠. وانظر : الرثاء في شعر العصر العباسي الأول، مظفر غانم، ص ٥٠٢.

قُصُورٌ حَلَقَتْ فِي الجَوّ حَتّـــى لَقَصَّرَتِ الكَواكِبُ عَنْ مَـــــدَاهَا
مُشَرَّفَةٌ، كَأَنَّ بَناتِ نَعْـــــشٍ تُنَاجِيْهَا إذا خَفَقَتْ شِفَـــــاهَا[1]
يُتَوِّجُهَا اصْفِرَارُ الشَّمْسِ تِبْـــراً فَتُمْسِي وَهي مَذْهَبَةٌ ذُرَاهَـــــا

يظهر هذا الوصف الجمالي عمق الصورة عبر ذرى هذه القصور التي عانقتها أشعة الشمس، فتركت لمعاناً لذراها حيث بدت وكأنها التيجان على رؤوس الأميرات الحسان، حتى أن الزمن الكفيل بالتغيير، لايؤثر على هذه المعطيات، فما أن تزول الشمس ويرمي الليل بظلاله على هذه القصور، تبقى فاعلية هذا الوصف الجمالي بل تزداد نشوة وحيوية، حيث يتحول الأصفرار المعنوي المنطلق من أشعة الشمس إلى شيء مادي ملموس، هو أكثر رونقاً وجمالاً، فتظهر ذرى هذه القصور وكأنّ تبراً يغطيها.

وهنا يشكل عنصر الإضاءة جوهر التمييز بغض النظر عن مصدره، ومن هنا فإن واقع الجمال الذي أراد الشاعر بلورته من خلال هذه الصورة، اعتمد فيه على جمالية المكان التي عمقت الجمال المستمد من العناصر الأخرى، فشكلت هذا التمايز والتفرد في تعميق صورة الجمال التي أراد الشاعر تجسيدها.

ويتوالى الوصف الجمال عبر جزئيات المكان، كل منها يضفي على الآخر جمالاً ورونقاً، فها هي صورة الحدائق الغنّاء تضفي بحيوتها على جمايات المكان، حيث تبدو كالجنة، فتنصاع لها عوامل الجمال والحيوية، لما تحويه من عطاء ونتاج، حيث المياه مصدرالحياة تقف ضعيفه أمامها لتحيي هذا التمييز الجمالي، وها هي الرياح التي تجوب الأرض تقف وقفة استغراب ودهشة أمام طيب الرائحة، وغرابة الجمال الذي تأباه الحقيقة لعجزها عن استيعابه، فلا تظنه إلا خيالاً ترفع عن مستوى الإستيعاب العقلي وسما إلى مستوى الإبداع الإلهي، كيف لا ...؟! وقد وضع له خصوصية في عناصر جماله، فها هي النسائم تعلو عند ركود الهواء، والسماء تمطر المياه بكثافة عند إنقشاع الغيم، فيقول في ذلك :

---

(١) بنات نعش : مجموعة كواكب.

وَجَنَّاتٌ يُحيِيْ الشِّربَ وَهْنـــــاً جَنَى وَهْدَاتِها، وَجَنَى رُباهَـــــا
مُصَنْدَلَةُ الثَّرَى، وَالرِّيحُ تَأبَـــى غَرَائِبَ حُسنَها إلاّ اشْتِبَاهَـــــا
إِذَا رَكَدَ الهَواءُ عَلَتْ نَسِيْمَـــاً وَإِنْ فَقِدَ الغَمَامُ طَفَتْ مِيَاهَـــــا
تَفَرَّجُ وَشْيَهَا عَنْ مَـــاءِ وِرْدٍ يَفِيْضُ عَلَى لآلٍ مِنْ حَصَاهَـــــا[1]

إن هذه المياه التي ترفدها من نوع خاص، فتميزَ المكان ذات الحجارة اللؤلؤية بحاجة إلى هذه النوعية الخاصة من المياه، وهنا يستنزف الشاعر كل العبارات ويستقصي أدق جوانب التصوير وأعمقها فيقول :

إِذَا صَلَّتْ بِهَا وُقَاتٌ قَـــرْضٍ جَبَاهُ نَشَّرِ عَطَّرَتِ الجِبَاهَـــــا
وَزَائِدَةِ دُمُوعَ العَيْنِ صَفْـــوَاً إِذَا بَاتَتْ تَرَقْرَقُ فِي صَفَاهَـــــا

ومن هنا يتضح لنا عمق التصوير ودقته فالمياه شديدة العذوبة، لها رائحة زكية، فعطاء هذه المياه تجاوز عطاءها المتعارف عليه، وبهذه الصفات تتعمق آفاق التمازج بين مختلف الجوانب الجمالية، ويبدو أن التراكمات من جوانب الصور وجزئياتها، أصبحت تتبادل مع غيرها ملامح الجاذبية والجمال، فالأشجار تنفح طيب أزهارها وتشكل تمازجاً مع المياه بعذوبتها، وهذا التنقل في عناصر الجمال يشكّل اندماجاً وتوحداً بين هذه الجماليات. على أن عذوبة المياه أكثر رقةً وصفاءً من غيرها فهي كدموع العين المتلألئة. وتظهر صورة الإندماج على أشدها حين يقول الشاعر :

تَعَانِقُ رِيْحُهَا لِمَمَ الخُزَامَـــى وَأعْنَاقَ القَرَنْفُلِ فِي سُرَاهَـــــا

فقد أصبح التوحّد بهذه الرائحة الزكية يشكل عنصراً جذاباً، حتى أن الريح التي قصد الشاعر إلى استخدامها في غير مرة، تصبح من الرقة إلى حد عناق هذا العبق الطيب، وهنا يجب الإشارة إلى الفرق بين الريح والرياح. فالرياح تحصل بها الفائدة وبها تتم عملية تلاقح بين الأزهار. بينما الريح على عكس هذه الصورة تماماً ويتضح ذلك في قوله تعالى : ﴿وأما عادٌ فأُهلكوا بريحٍ صرصر عاتية﴾[2]. فإن لها من

---

(١) المصندلة : الطيبة الرائحة. طفت الماء : ارتفعت.

(٢) سورة الحاقة، آية ٦.

البطش والقوة ما لايتم معه التزاوج والتواؤم، إلا أن صورة الجمال الوضعية التي سلبت الألباب جعلت من الريح ريحاً رقيقة، تنصاع أمام هذا الجمال فهي لاتظنه يحدث إلا في الخيال الذي هو القدرة على تكوين الصور الذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعارة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان ومكان بعينه، بل تعتمد على تشكيل المدركات وتبني منها عالماً متميزاً في جدته وتركيبه، وتجمع بين المتنافرات والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر، وتخلق الانسجام والوحدة[1].

ولا أظن إلا أن الشاعر هنا أراد أن يعبر عن مدى التأثير الذي يمكن أن يتركه هذا الجمال على الاخرين، وإنه على ثقة من قدرة هذا الجمال على تغيير الأشياء واستلاب عناصر البطش والخراب منها ولكن صورة الإستغراب تبدو واضحة عندما لم يؤثر هذا الجمال على المعتدين، ليرسم الشاعر من خلال ذلك صورة لبشاعة هذا المعتدي الذي يفتقر إلى التذوق والإنسانية.

ومن هنا تبدأ بوادر القلق عند الشاعر، حيث يجمع بين الضديات فها هو الزهر يرفض إلا أن يهجع، والعرف يرفض إلا أن ينتبه، إيذاناً بالخطر الذي يتربص بهما :

وَيَأْبَى زَهْرُها إِلاَّ هُجُوْعَاً ... وَيَأْبَى عَرْفُها إِلاَّ انْتِبَاهَا

قَرَاهَا الدَّهرُ بُؤسَى وَاقْشَعَرَّتْ ... مَغَانِيْهَا الحِسَانُ كَمَا قَرَاهَا[2]

وتأتي الجراح بصورتها المؤلمة، فتعبث بكل معالم هذا الجمال، وتبدأ معالم هذا الجمال بالتفكك، وتنجلي هذه الصورة عندما يظهر الشاعر الأشجار على غير عادتها، ومن هنا فالطبيعة تشارك بإظهار حزنها على سلب جماليات المدينة، ويسبغ الشاعر عليها الحياة[3] :

---

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص١٧٠.

(٢) العرف : الرائحة.

(٣) الرثاء في شعر العصر العباسي الأول، ص ٥٢٧.

ذوت أشجارها الغيد اللواتـــــي إذا عبث النسيم بها ثناهـــــــــا

فها هي الأشجار تذبل بعد أن كانت يانعة خضراء غضة الأغصان، تتمايل حتى مع النسيم، فتزدهي فرحاً عبر هذه الحركات التي تؤديها ولكن هذه الحيوية تبدلت، فانتماؤها المكاني، يحتّم عليها التفاعل مع مختلف الجوانب وهو مستمد من انتماء الشاعر، ومن هنا فإن التغير في جوانب الصورة التي تشكل الشجرة جزءاً منها لابد أن يكون شاملاً ومتفاعلاً مع ثورة الشاعر على مظاهر الحياة التي فرضها المعتدي بالقسوة والبطش والتسلط. فنتجت هذ المعطيات السلبية لكل جوانب التوحد في القصيدة نتيجة وجود المعتدي.

وها هو لون العطاء الأخضر المتميز الذي يشكل عنصر التمييز لساحات البعد المكاني، حيث تظهر معالم الجمالي على أبدع صورها، حتى أن المبصر لها لا يستطيع الإشاحة بوجهه لشدة التأثر بهذا الجمال، وتبدو مظاهر الحزن أكثر وضوحاً حين تظهر الدموع، التي تشكل مظهراً من أقوى المظاهر المادية الدالة على الحزن. حتى أن هذه الدموع أصبحت تشكل رباطاً قوياً مع مصدرها، لتوحي بتوحد الشعور تجاه هذا المصاب، وبهذا فاقت أشد الروابط قوة مابين العين والنّعاس :

وَقَلَّ مِرا الحَمَامِ بِهَا وَكَانَـــتْ عَلَى الأَفْنَانِ لايَغْنَي مِرَاهَـــــــا

كَأَنْ لَمْ تَغْنَ عَرْصَتُها بِخَضْـــرٍ يُقَيِّدُ لَحْظَ مُبصِرُهَا غِنَاهَـــــــا

تَرَقْرَقُ فِي نَوَاظِرِهَا دُمـــــوعٌ أَحَبُّ إِلى النَّوَاظِرِ مِنْ كَرَاهَـــــا[1]

ومن خلال هذه الصورة يمكن أن يلمس القارىء حزن الشاعر الكبير على هذا المصاب الذي تعرضت له مدينة الموصل، حتى أنه بات يضفي هذا الشعور على كل صورة رأى فيها عمقاً يجسد هذا الشعور، ولايقف الشاعر عند هذا الحد. بل يتحدث عن جوانب أخرى تظهر فيها ابداعات التعبير عن الموقف، والتي تنقل

---

(١) مِرا الحمام : سجع الحمام .

القارىء بدورها إلى واقع الحدث، ويظهر ذلك عندما يتحدث عن الساقية فيصفها بقوله :

وَساقِيَةٍ كَأَنَّ الرِّيْحَ سَاقَـــــتْ إِلَيْهَا الخَوْفَ فارْتَعَدَتْ حَشَاهَـــــا
إِذَا نَظَمَ الشَّقَائِقَ جَانِبَيْهَـــــا أَرَتْكَ صَفَائِحًا دُمِيَتْ ظُبَاهَـــــا

فكل ما في المكان ظهرت عليه دلائل الحزن، وهنا يشكّل عنصر التشخيص صوتاً معبراً عن دلائل الحزن التي تنغرس في أحشاء الشاعر، وهذه الكآبة التي ألمت به لابدّ أن تستشرى في كل جزءٍ أشار إليه بعد الكارثة، ولهذا نرى الساقية ترتعد خوفاً عندما تنعى الريح الخبر، وهنا استخدم الشاعر الريح لغرضين، فهي عنصر من عناصر التدمير والخراب، إضافة إلى السرعة التي يكون لهـا وقعٌ ورعب يشكّل مع المفاجئة والسرعة في نقل هذا الخبر تأثيراً كبيراً، ترتعد معه الأوصال وتتوقف معه القلوب، حتى أنك لترى من هول هذا المصاب انعكاسات لأبهى الصور الجمالية، فلا يرى الشاعر فيها إلا الصورة الحزينة، فها هي صورة الورود الحمراء تحيط بالساقية على جمالها وبهائها ترى صورة الحزن عندالشاعر، فهي كسيوف تقطر أطرافها دماً، إشارة إلى هول المصاب، ويشكل عنصر اللون هنا رافداً لصورة الحزن التي شكلها الشاعر على غير عادته عند الحديث عن اختلاف الألوان في وصف صورة الجمال التي يستلهمها من أبعاده المكانية، وعبر صورة البطش هذه تتغير صورة المكان على امتدادها، فلم يعد للمكان ما يجمّله ويزيّنه، فقد اندثرت هذه الجماليات التي كانت تترك في كل من يراها وقعاً يسلب الألباب، وتهواها الأنفس.

ويمعن الشاعر في تصوير آثار الخراب، فقد بدت على كل شيء جميل علامات التغير والتحوّل بتغير الأحداث، فها هي الرياحين تبدو حزينة سلبت معالم الجمال منها، وهذا الخوف الذي أشار إليه الشاعر بصريح العبارة، يعود مرة أخرى ليبرزه عبر صورة الاضطراب التي ألمت بهذه السواقي فيدت كحبات الرمل التي عصت رقاها.

وهذه الصور الفنية التي يرسمها الشاعر تأتي لعرض ما يتعلق به من عواطف

وانفعالات مكلومة وشعور حزين. فشعراء الرثاء يرسمون صورهم بواسطة التشبيه والاستعارة لعرض حزنهم وبيان مكانة المرثي[1].

ويشير الشاعر إلى الأمن والسلام الذي يسود المكان عند إشارته، إلى بياض النساء، ويركز في الوقت نفسه على اللون الأحمر حيث الثمار الحمراء إشارة إلى التضحيات الكثيرة التي أصبحت النتاج العام، لكل جماليات المكان، ولقد ظهرت الثمار بهذا اللون على أشجار خضراء تلبدت تربتها بفعل الندى، وفي القصيدة العربية يتوازى توظيف اللون مع مسيرتها نفسها إلى حد كبير، ذلك أن وعي استخدامها للدوال اللونية كان في آن واحد وعياً لإشكالياتها في نطاق العلاقات بين مختلف عناصرها المضمون واللغة ....[2].

وهكذا لم يعد أي شيء على سابق عهده، لقد ارتبط كل شيء بواقع الحزن الذي أملاه الحدث، وهكذا تبدو صورة الواقع المتغير بكل نتاجاته التي توحي بألم المصيبة والحزن وفداحة الخسارة، وقد ساق الشاعر لإبراز هذا الموقف المؤلم صورة التغيير السلبي التي ألمت بطبيعة المكان، فالأشجار ذبلت، والتربة تلبّدت، والمياه اضمحلّت، وعلى صعيد آخر يشكل اللون رافداً آخر لاثبات هذه الصورة المؤلمة، فركز الشاعر على اللون الأحمر حيث الإشارة إلى فداحة المصاب، فكان اللون لون الدم النازف، والمتصل بجراح الحادث، وبدت صورة الحزن على هذا الصعيد أشد ما يكون، فها هو عامل الزمن يلعب دوراً كبيراً في ابراز هذه المعالم المحزنة، فَوَقْتُ الأصيل تميل فيه الشمس إلى صبغ الجو بألوان قاتمة نستشعر فيها الحزن والأسى، ووقت الضحى ببهائه وجماله، لم يعد له الوقع الذي كان من قبل. فالأصيل قد طغى عليه حتى جعله منسياً. ويبدو التواؤم بين هذه الصورة المؤلمة وطبيعة الحدث، قد شكل فيه عنصر اللون دوراً كبيراً في ابراز الواقع المظلم لمدينة

---

(١) الرثاء في شعر العصر العباسي الأول، ص ٥٢٧.

(٢) جماليات اللون في القصيدة العربية، محمد حافظ دياب، ص ٤٦.

الموصل. فبعد الإشارة إلى الصورة السابقة يقول :

تُساق إلى أصـــــائلها الندامى فتثنيـــــهم أصائلها ضُحاهـــــا

ويخفي الغبار الناتج عن المعركة معالم الجمال ويغلّفها :

تَرَاءتْ مِنْ كِفَاحِ الدَّهْرِ غَبْـــرَا كَأَنَّ عَجَاجَ حَوْمَتِهَا عَلاَهَـــــــا

وهكذا نرى أن الشاعر لم يترك شيئاً من واقع حياته ومخيلاته إلا ونحت منه صورة توحي بمظاهر الألم والحزن التي سيطرت عليه، فلم يرَ من المدينة التي كانت مظهراً من مظاهر الإبداع الإلهي إلا الجوانب المظلمة التي أفرغ فيها الشاعر كل أحاسيس الحزن ؛ وأضفى عليها صورة الألم والمرارة. بعد أن كان التوحد الجمالي يجمع بينها، فترتبط بأقوى الروابط وأمتنها. ومن هنا يمكن القول : إنّ هذه القصيدة تشكل وحدة متلاحمة تتناغم وانفعالات الشاعر ووجدانه تجاه الحدث. لأن القصيدة شعرية تعبيرية يخرجها الانفعال ويولدها الخيال[1]. والقصيدة بناء عضوي كما يقول درو (إن وحدة القصيدة بناء عضوي قام على أساس تنظيم الانفعالات وإخضاع التعدد للوحدة واستخراج النظام من الفوضى)[2].

ولكن سرعان ما تزول هذه الروابط الجمالية حيث يشير الشاعر إلى ذلك فيقول :

فَمَا لِنَعِيْمِهَا انْفَصَمَتْ عُراهَـــا وَمَا لِرِيَاضِهَا حَسَرَتْ كُسَاهَـــــــا

فها هي روابط الجمال قد تفككت، ومعالم الحسن والبهاء قد زالت ولم تعد الرياح العطرة الزكية الحالمة بمستقبل مشرق كما كانت، فقد تبدل كل شيء وظهر بجوانبه السلبية، إشارة إلى عدم الرضا عن الواقع الجديد والمتغيرات التي حدثت للبعد المكاني. فقد كانت المدينة آمنة عبر مسيرة الزمن الطويلة، والتي لم تكن تتوقع معها أن يحدث لها ما حدث. ويشير الشاعر إلى ذلك ووقع الصدمة عليه فيقول :

---

(١) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبدالقادر الرباعي، ص ١٩٠.

(٢) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو، ترجمة : ابراهيم محمد الشوس، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١، ص ٢٧.

أحين أظلّـها سَلْمُ الليالـــــي وقلنا قد تجنّبها أذاهـــــــا
رماها بالتي عظمت ولكـــــن أصاب قلوبَنا لما رماهـــــــا

وتأتي المصيبة التي ترتبط عند الشاعر مع مرور الزمن بصورة مفاجئة فتترك في النفس أعمق مشاعر الحزن والأسى. فلا أعظم من هذه المصيبة مصيبة ولا أشد منها ألماً وجرحاً. ومن هذا الواقع المؤلم انطلق الشاعر في ابداء فضائع الموقف وتأثيره على أحاسيس الشاعر الشفافة. التي تبدو من خلالها صورة التلاحم مع المكان. فالآلام والجراح والويلات التي أثقلت المكان وتركت أنات في نفس الشاعر تقترب من زفرات الموت. فها هو يختار السم ليصيب قلبه. اشارة إلى التشاؤم الكبير الذي لم تعد معه الحياة تساوي شيئاً. فاختار القلب ليكون هدفاً لسهم العدو. لأنه يفضل الموت على رؤية هذه الأحداث المؤلمة. وهذا الإيثار لعنصر المكان على النفس لاترتقى إليه العواطف والمشاعر مهما بلغت من الرقة والشفافية. ومن هنا فقد فاقت المشاعر إمكانية التوحُّد والتَّلاحم مع المكان إلى حد التضحية.

ولقد اعتادت مدينة الموصل على الأمن والسلام وحسن المعشر. وهنا يظهر التمييز فيمن يقطن هذه المدينة المتميزة بكل معالم الجمال والإبداع. فكانت الحاجة إلى مثل هذا التناغم بين الساكن والمسكون تعبر عن صورة التلاحم الذي تكتمل فيه صورة الجمال والتمييز. وأي اختلال في أي عنصر من هذه العناصر وهو العنصر المولد للجمال فيقول :

فَمَالَ بِمَعْشَرٍ غِرَرٍ إِلَيْهَـــــا وَمَالَ بِنَا إِلى أُخْرَى سِوَاهَـــــا
أَرَاذِلَ لَيْسَ تَحْمِي الأُسْدَ غِيْـــلاً كَمَا تَحْمِي رَوَائحُها حِمَاهَـــــا
عَرَاةٍ فِي الجَنَائِنِ لاتُبَالِـــــي أَصَدَّ العَارُ عَنْهَا أَمْ عَرَاهَـــــا[1]

ومن هنا بدأت الإشارة إلى تغير العنصر المحرك لعملية الجمال. فقد أُقصي إلى بعد مكاني آخر. وحل محله عنصر شخصي آخر، يفتقر إلى التعامل مع جماليات

---

(١) العُرر : الجُرب القذرون . الغيل : موضع الأسد.

المكان، فبدأت عوامل التفكك بالظهور، وأصبح كل عنصر من عناصر الجمال يتلاشى، لأن الثورة على الوضع الجديد ترافقه الأحداث التي تركت آثاراً تتناقض وواقع الجمال، فانحط كل شيء بانحطاط العنصر الشخصي، وهنا بدأ الشاعر بتفصيل الرذائل التي تتصل بهذا العنصر الإنساني الذي يفتقر إلى جوهر الخلق والأصالة والنبل، ويتمسك بالمظاهر الزائفة ويشير الشاعر هنا إلى جانبين : الجانب المادي والجانب المعنوي فحماية الأسد لبنيه لا ترقى بأي حال من الأحوال إلى هذا الحمى المعنوي الذي يمكن أن تشكله جماليات المكان بروائحها العطرة الزكية، ولكن هذا الأساس الذي يعمد إليه الشاعر في القياس لا يتناسب إلا مع الأخلاق التي تتواءم والجانب المعنوي والتي ترسخت ونشأت مع العنصر الإنساني الذي شكل هذه الجماليات، فبدت على أحسن صورها وأما العنصر الإنساني البديل الذي يفتقر إلى الأخلاقيات والمثاليات، فإن المفارقة بينه وبين الجانب الخلقي والمعنوي تقف على نبض مع هذا الحمى المعنوي الذي يشكل سداً منيعاً في وجه من يقدّر الجمال الذي يخاطب من خلاله المشاعر والأحاسيس، إلا أنه لايشكل هذا المناعة في وجه هؤلاء الذين لايعرفون من الحياة إلا المادة وهم على هذا النحو لايختلفون عن أي مخلوق آخر يفتقر إلى نبل المشاعر والقيم والعقل، وعلى ضوء ذلك يسلب الشاعر من هؤلاء عنصر الإنسانية التي تحمل في معانيها أعظم النبل والمشاعر والأحاسيس، ولهذا فإن العار الذي تنطوي عليه مثل هذه الأفعال لايحرك فيهم مايفتقرون إليه أصلاً فهم لايبالون بعار يلحق بهم، ومن هنا بدأ التفكك يستشري، فالنسيم انقلبت الى ريح قوية توائم جانب الخراب في العنصر الإنساني، حتى إن المياه التي تشكل أهم عناصر الحياة لم تعد المياه التي كانت من قبل، فقد أصابها التلوث حتى لو أن التراب أصبح قادراً على الشكوى مما يؤذيه لشكى هذه المياه

لَهَتْنَا أَنْ نَلِمَّ بِسَاحَتَيْهَـــــا ... رِيَاحٌ إِنْ سَطَتْ أَرْدَتْ سَطَاهَـــــا

وَأَمْوَاهٌ لَوْ أَنَّ التُّرْبَ يَشكُـــو ... مُجَاوِرَةَ الأَذَى يَوْمًا شَكَاهَـــــا

فَلَوْ غَسِلَتْ بِمَاءِ المُزْنِ مِنْهُـــم ... وَمَاءِ البَحْرِلَمْ يَطْهُرْ ثَرَاهَـــــا

لذلك فإن جميع الجوانب التي كانت تلعب دوراً في هذا الإلتحام الجمالي، بدأت تتسلل عبر واقع جديد، يخلو من الجماليات، حيث بدأت تتغير لتتلاءم مع الواقع الجديد، فالنجاسة مع هذا الواقع ألقت بظلالها على كل شيء، فبدأت معالم الإنحدار والإنحطاط تظهر على كل شيء، فالتراب الذي يشكل مصدراً للطهارة حين يكون بديلاً للماء في التيمم، قد لحقت به النجاسة . . . . . فكيف الحال مع عناصر المكان الأخرى التي تشكل حيزاً قائماً على هذا التراب؟ ومن هذا المنظور فقد أصبحت المدينة تتناقض مع واقع الحال الذي كانت عليه، وهكذا استلّ الشاعر صورة من الطبيعة، لتشارك هذا الحدث المؤلم والفجيعة، وعلى الرغم من أن هذه العناصر كانت جزءاً من الواقع الحياتي الملموس، إلا أن الشاعر وهو ينظم شعره تتحد في تجربته كل منازعه الداخلية، سواء أكانت آتية من العقل، أم من الحس، وعندما تولد الصورة تولد مفعمة بالانفعال قادرة على بعثه[1].

ولقد تآكل من المدينة كل معلم من معالم الجمال، وأصبحت سهلة على كل ماشية تدوسها، ولكن صورة الارتباط والتلاحم بين الكائنات التي تمثل معلماً من معالم الجمال ومدينة الموصل لاتزال قائمة فحنينها إلى هذا المكان لاينقطع، فالطائر والإنسان المحب يشدوان بنغمة حزينة على ما ألت إليه المدينة، حيث لم يعد التواصل مع نسائمها ورائحتها الزكية موجوداً، ولكنّ البنيان الشامخ الذي مازال معلماً بارزاً، يشير إلى من بناه أو اختطه، فقد بلغ عنان السماء حيث لايستطيع الناظر الوصول عبر بصره إلى منتهاه وغايته، ونرى الأضواء التي تنبعث منه في الظلام على قدر كبير من القوة، فتبدو كأنها النور الذي يخرج من الظلام، وبلغت هذه القوة حداً لايستطيع معه الإنسان النظر إليه حيث يقول في ذلك :

بَعَثْتُ الطَّرْفَ مُشْتَاقاً إِلَيْهَـــا ... فَكَادَ يَرُدُّهُ عَنْهَا سَنَاهَـــا

وَحَبَّبَهَا إِلَيَّ وَإِنْ تَوَلَّـــتْ ... مَآرِبُ بَلَّغَتْ نَفْسِي مُنَاهَـــا

---

(١) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبدالقادر الرباعي، ص ١٤٥.

لَقَدْ كَانَتْ جِلاءَ العَيْنِ حُسْنَـــاً فَعَادَتْ وَهِي مِنْ قُبْحٍ قَذَاهَـــــا[1]

وهكذا يبقى تأثير جمال الموصل خالداً في نفس الشاعر، فيذكر هذه الجماليات بعمق الشوق والمحبة الراسخة في قلبه ووجدانه، حيث يصور النور المنبعث من جماليات هذا المكان، ويرى أن حاجات الفرد وطموحاته، تتبلور وتتجسد عند الحديث عن الموصل، التي يشعر مع تذكرها تحقيقاً لهذه الطموحات رغم البعد والحرمان، حيث كانت تثري العين بجمالها ولايتصور البصر جمالاً يمكن أن يفوق هذا الجمال أو تقف العين عاجزة عن التمتع بجماليات المكان، ضمن مدى الرؤية المنوطة بها، ولكن عقاب الدهر لهذه المدينة، يبقى الحد الفاصل في الإفراج عن جمالياتها أو الإبقاء عليها رهينة حبيسة، والرجاء معقود بأن يكتفي الدهر بهذا الكثير الكثير الذي ألمّ بهذه المدينة لتعود كما كانت رمزاً لكل عمق جمالي في هذه الحياة.

ولقد أبدع الشاعر في استقطاب مشاعر القارىء إلى أبعد الحدود، فصوّر الموصل غاية الابداع والجمال، عجزت الدنيا عن محاكاة جمالها في أية بقعة من بقاع الأرض، فكانت هدف الطامعين والحاسدين الذين افتقروا إلى أرق القيم الإنسانية وأنبلها، فبطشوا بجمال الحياة التي مثلها البعد المكاني عبر توحد عناصر الجمال والعطاء، فكانت الصورة التي تصف المشاعر والأحاسيس عاجزة عن الدخول إلى دقة تصويرها، عجزت الأبصار عن غايتها ومن هنا (فالشعر يرينا نفوسنا في انفعالها وعواطفها بما يجلوه من صور نفسية ... وهو يرينا الجمال في الحياة ويعلمنا تقديره بمايبعث فينا من الألفة لكائناته)[2].

وفي ظل هذا التنامي الجمالي حدثت صورة النزف المؤلمة، فغيرت الملامح إلى واقع جديد يناقض بكل جوانبه وجزئياته الصورة إلى رسمها الشاعر وعبر هذا

---

(١) الجلاء : الكحل.

(٢) قراءة جديدة لشعرنا القديم، صلاح عبدالصبور، ص ١٥-١٦.

الانحدار الجمالي اعتصر الألم قلب الشاعر، فبدت ملامح هذه الحزن تلقي بظلالها على كل عنصر من عناصر الصورة الجمالية، حتى بيّن الشاعر أوجه التباين في كل ماتحدث عنه، فكان التضاد الذي رسمه من خلاله صورتين متناقضتين، واقع تتمناه النفس البشرية فتسعد به،وأبدع في وصف جزئياته وكأنه الجنة التي ترغب، وواقع آخر تعزف عنه النفس البشرية، ونرى فيه صورة اللاحياة التي ترفضها المخلوقات بكل أنواعها، فتتلاشى إلى حد الموت.

ويختتم الشاعر قصيدته بالدعاء إلى نوب الخطوب والدهر بالكف عن تدمير جماليات المدينة :

عِقابُ الدَّهر بُقيَاهُ عَلَيْهَـــــا وَعَفْوُ الدَّهْرِ عَنْهَا لَو عَفَاهَـــــا
فَيَا نُوَبَ الخُطُوبِ إِلَيْكِ عَنْهَـــا كَفَاهَا مَا أَلَمَّ بِهَا كَفَاهَـــــا

وقال الفضل بن العباس العلوي في رثاء المدينة المنورة، حيث دخلها محمد وعلي ابنا الحسن بن جعفر بن موسى بن جعفر في صفر سنة احدى وتسعين ومائتين فأخرباها وعذّبا أهلها :

أُخْرِبَتْ دَارُ هِجْرَةِ المُصْطَفَى البَرْ فَابْكَى خَرَابَهَا المُسْلِمِيْنَـــــا
عَيْنُ فَابكِي مَقَامَ جِبْرِيـــــلَ، وَالقَبْرَ فَبَكِّي والمِنْبَرَ المَيْمُونَـــــا
وَعَلَى المَسْجِدِ الَّذِي أُسِّسَ التَّقْـــوَى خَلَاءً أَضْحَى مِنَ العَابِدِيْنَـــــا
وَعلى طِيْبَةَ الَّتِي بَارَكَ اللّهُ عَلَيْهَا بِخَاتَمِ المُرْسَلِيْنَـــــا
قَبَحَ اللّهُ مَعْشَرَاً أَخْرَبُوهَـــــا وَأَطَاعُوا مُشَرَّدَاً مَلْعُونَـــــا
أَخْرَبُوهَا بِرَأْيِ أَسْوَدِ عَبْـــــدٍ آبِقٍ لايَدِيْنُ لِلّهِ دِيْنَـــــا[1]

وفي هذه المقطوعة يرثي الشاعر المدينة المنورة فبعد أن كانت عامرة بمسجدها تحوّلت بفعل التدمير والحرب إلى الخراب، ولتأكيد الحالة المأساوية التي وصلت إليها المدينة يكرر الشاعر كلمة الخراب، فقد افتتح نصه بكلمة أخربت، ثم يبين حال

(١) تاريخ الطبري، ٢٢٩/١١. وانظر : معجم الشعراء، المرزباني، ص ٢١٥.

المسلمين وموقفهم من هذا الخراب، فأبكى خرابها المسلمينا، ومما يلفت النظر أن الشاعر يكشف عن تحول جماليات المدينة إلى الخراب والدمار، أخربت دار هجرة المصطفى، قبح الله معشرا أخربوها، وهذا التحول في جمالية المكان يؤثر سلباً في النفوس، فها هم المسلمون يبكون لخراب المدينة وعلى ذلك المسجد المؤسس على التقوى، حيث أصبح خلاءً مقفراً من العابدين المؤمنين، ويكرر الشاعر رد الفعل المناسب للحدث «الخراب»، فإن كانت المدينة بمعالمها الدينية الجمالية قد تبدّلت، وتحول النور إلى ظلام والعمران إلى خراب، فإن السمة الغالبة على النفوس هي البكاء ؛ فأبكى خرابها المسلمين عينٌ فابكى، فبكي، وهكذا فإن النغمة السائدة والمسيطرة على أجزاء هذه المقطوعة هي البعد المأساوي، الخراب الذي حلّ بالمدينة وما أعقبه من ألم وحزن وبكاء على تلك الإشراقة والجمالية التي تحولت إلى ظلام.

الفصل الخامس

دراسة نصيّة للمدينة في الشعر العباسي

ابن الرومي يرثي مدينة البصرة :

لقد أوحى خراب البصرة لابن الرومي بقصيدة فريدة في بابها[1]، تقف وثيقة مهمة تسجل هذه الحادثة التاريخية بصور فنية ناطقة، تعبر عن أثر النكبة في نفس الشاعر، وتصور المشاهد الدامية التي ارتكبها صاحب الزنج وجماعته في مدينة البصرة سنة ٢٥٧هـ[2].

ويمكن تقسيم هذه القصيدة إلى ثلاثة مقاطع :

١- مقطع الحسّ الإنساني للشاعر.

٢- مقطع التحول (جماليات البصرة بين الماضي والحاضر).

٣- الواجب الإنساني (استنهاض الهمم).

١- مقطع الحسّ الإنساني للشاعر :

بكى ابن الرومي مدينة البصرة بحس إنساني وحرارة وجدانية مع أنها ليست مدينته، فقد ولد وعاش ومات في بغداد[3].

وتناول ابن الرومي في قصيدته الأثر الذي أحدثته نكبة البصرة في نفسه، وما خلّفته في نفسه من آلام وجراحات، جعلته يذرف الدموع ويبكي آثار المدينة الحضارية الخالدة وسكانها الذين التهمتهم النيران، فتناثرت جثثهم في الشوارع والطرقات، وبكاؤه هذا تعبير عن حسٍّ إنساني صادق عاش مرارة النكبة. وَشَاهَدَ

---

(١) ديوان ابن الرومي ٣/٢٢٨-٢٤٢.

(٢) لمزيد من التفاصيل عن مناسبة هذه القصيدة، انظر : تاريخ الطبري، ١١/٢١٨-٢٢٢ ؛ تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، حسن ابراهيم حسن، مكتبة النهضة، ط٧، ١٩٦٥، ٣/٢٠٩-٢١٣. وانظر : فتنة الزنج ورثاء البصرة في شعر ابن الرومي، محمود الشرقاوي، مجلة الرسالة ٩٣، ١٩٤١، ص ١٦١-١٦٢. ومحاضرات تاريخ الأمم الإسلامية، الدولة العباسية، محمد الخضري بك، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ١٩٧٠، ص ٢٠٣-٢٠٥. وانظر : ابن الرومي، أحمد خالد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص ١٥٢.

(٣) معجم الشعراء، المرزباني، تحقيق : عبدالستار أحمد فراج، ص ١٤٥. دار الكتب العلمية بيروت ١٩٨٢

عملية العمران والحضارة تتهاوى أمام ناظريه، فكان ببكائه. يعكس حرارة العاطفة المتأججة والوجدان الصافي الذي أثقلته الهموم والنكبات.

ويستهل ابن الرومي قصيدته في رثاء مدينة البصرة بمقدمة بائسة حزينة، عبرّ فيها عن الأرق الذي انتابه لما حلّ بالبصرة من دمار وخراب على أيدي الزنج الذين ارتكبوا أبشع المجازر بأهلها وحضارتها، وبدت المدينة كأنها محبوبته، إذ تداخلت صورتها في صورة محبوبته ومعشوقته التي أصيبت بمكروه، فأخذ يشاركها الألم ويندبها فهو لاينام، دائم التلهف والحسرة عليها، وتتوقد أحشاؤه كلهب الضرام، وتتجذر بكائية الشاعر على هذه المدينة من خلال صيغ التساؤل التي يلجأ إليها والتي تعكس حرقته ولوعته وحزنه، أيّ نوم؟ فيكررها مرتين، كما يكرر عبارة لهف نفسي خمس مرات في أبيات متتالية : لهف نفسي عليك أيتها البصرة، لهف نفسي عليك يا قبة الإسلام، لهف نفسي يا فرضة البلدان، لهف نفسي لجمعك المتفاني، لهف نفسي لعزك المستضام، وهذا الأسلوب التكراري يشي بعمق المأساة التي حلت بمدينة البصرة، وكأن الشاعر يبكي وينتحب ويذكر محاسن هذه المدينة التي آلت إلى الخراب.

ويستجمع الشاعر كل التقنيات وآليات الفنّ، لينطلق من خلالها إلي تصوير الموقف الحزين المؤلم، ويعمق الحس المأساوي وفظاعة الموقف، من خلال التوظيف لأفعال المقاربة والدعاء والنداء والمفعول المطلق . وتكرار الصفات والنعوت، والحروف والتوكيد. فقد كرر الشاعر النداء : أيتها البصرة، يا قبّة الإسلام، يا فرضة البلدان، ويستخدم الشاعر أفعال المقاربة «كاد» :

إِنَّ هَذَا مِنَ الأُمُورِ لأَمْـــــــرٌ كَادَ أَلاَّ يَقُومَ فِي الأَوْهَـــــــــــامِ

(ولهول الفاجعة - كعادة الإنسان حين تقع به نكبة أكبر مما يتصور-يكاد لايصدق ما حدث، ومن هنا كانت صرخته بأن هذا الأمر كاد أن لايقوم في الأفهام، ذلك لأنه لم يستوعب بعد ماحدث، ثم يخف الشك إلى حد ما حين يرجع فيؤكد أن هذا الأمر مادام قد وقع في اليقظة، فإنّا حسبنا منه أن يكون رؤيا

منام، ثم يصرخ فجأة كأن الحقيقة ظهرت له فجأة، فينصبّ باللعنات على «علي بن محمد»، زعيم الفتنة فيسيمه «الخائن اللعين»[1].

ويظهر تأثر الشاعر من خلال خروجه على تقاليد القصيدة القديمة فيدخل إلى موضوعه دون مقدمة طللية، فطبيعة الموقف تفرض عليه الولوج إلى عالمه الوجداني بصورة مباشرة دون مقدمات، فيستهل قصيدته بالبكاء :

ذاد علن مُقلتي لذيذ المنـــام شُغْلُها عنه بالدُّموع السِّجـــام

وتتميز قصيدة الرثاء بصورة عامة وقصيدة رثاء البصرة بصورة خاصة بالوحدة الفنية، فلا نرى خروجاً على الموضوع الأساسي إلى موضوعات أخرى بل ترى الشاعر يلتزم بموضوعه بصورة فاعلة ويحشد صوره الفنية لخدمة هذا الغرض، وإذا كانت هذه الوحدة مطلوبة في القصيدة بوجه عام، فمما لاشك فيه أنها أكثر ضرورة في قصيدة الرثاء التي يفترض أن تكون صورة صادقة لتجربة الحزن الموحدة، حيث لاتجد النفس متسعاً للتفكير فيما هو خارج نطاق هذه التجربة)[2].

ويتجذّر أثر النكبة في نفس الشاعر من خلال أنسنة المكان :

لَهْفَ نَفْسِي عَلَيْكِ أَيَّتُهَا البَصْـــ ـرَةُ لَهْفاً كَمِثْلِ لَهْبِ الضِّـــرَامِ
لَهْفَ نَفْسِي عَلَيْكِ يَا مَعْدِنَ الخَيْـ ـرَاتِ لَهْفاً يُعْظِنِي إِبْهَامِـــي
لَهْفَ نَفْسِي عَلَيْكِ يَا فُرْضَةَ البُلْـ ـدَانِ لَهْفاً يَبْقَى عَلَى الأَعْـــوَامِ[3]

ويتعمق الحس المأساوي حينما نلحظ تحوّل هذا المكان (الجماد) إلى كائن حيّ، بما يتصل بأداة النداء «أيّ» «ويا»، فهذه الأدوات تستخدم في الأصل لمخاطبة الإنسان، ولكن الشاعر استطاع توظيف عملية الانزياح أو الانحراف الأسلوبي، ليجعل

---

(١) دراسات في النص الشعري والعصر العباسي، د. عبده بدوي، ص ١٦٧-١٦٨.

(٢) اتجاهات الرثاء في القرن الثالث الهجري، من خلال أعلامه، روضه محمد، ص ١٩٦.

(٣) لهب الضرام : شدة الاحتراق والاشتعال. فرضة البلدان : خير البلدان.

المكان (المحور) قريباً إلى القلب، وكأنه صديقٌ للشاعر يخاطبه ويتحدث إليه، ليتوحدّ معه، وكأننا نحس أن المكان (البصرة) أصبح جزءاً من كيان الشاعر، وما يؤكد ذلك افتتاح القصيدة بالتعبير عن مشاعر الشاعر الذاتية تجاه المدينة التي أصبحت كأنها محبوبته، فقد توحدت صورة البصرة في صورة المحبوبة والمعشوقة، إلى درجة لانستطيع معها الفصل بين المدينة والمعشوقة، فالشاعر لاينام ودموعه دائمة التهطال. ويؤكد هذا التداخل، استخدام الشاعر للألفاظ لهف (الحرقة والتحسّر). ويوظف الشاعر أسلوب النداء محاولةً منه لتقريب ما أصبح بعيداً ومنقطعاً عنه. كما يوظف الشاعر المفعول المطلق للكشف عن عمق الفاجعة وتأكيدها، ويتوزع التشخيص على القصيدة، كأنه نغمة ترجيعية تثير في الأذهان الانتباه، لمانحسه في شعر ابن الرومي من أن الطبيعة تتحوّل إلى ذات ناطقة وأشخاص متحركة، فهو يعيش مع كل نسمة فيها وكل حركة وكل خفقة وكل همسة كما يقول العقاد[1].

وهذا الخطاب الموجّه للمكان المشبّه بالإنسان الحي، مؤشر على توحُّد الشاعر بمعالم المكان وتلاحمه (فالمكان دون سواه يثير احساساً بالمواطنة وإحساساً آخر بالزمن وبالمحلية. حتى لنحسّه الكيان الذي لايحدث شيء بدونه....)[2].

وهذه الصورة تجسد المعاناة الحقيقية التي يمر بها الشاعر إزاء هذه المأساة، فتحسّره وحزنه كبيران كمثل لهب الضرام، وقلبه يتفجر بالمأساة والحزن ويحترق، كأنه لهب يشتعل. كيف لا والأهوال التي تلقي بثقلها على المدينة تجعل الولدان شيباً :

أَيَّ هَوْلٍ رَأوا بِهِمْ أَيَّ هَـــوْلٍ حُقَّ مِنْهُ تَشِيْبُ رَأسُ الغُـــــلامِ

---

(١) ابن الرومي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٧، ١٩٦٨، ص ٢٨٣.

(٢) إشكالية المكان في النص الأدبي (دراسات نقدية)، ياسين النصير، ص ٥

وهذه الصورة الخيالية «تشيب منه رأس الغلام»، هي تدعيم للمأساة وعملية التحول من الإشراقة إلى الانطفاء، فشعر الغلام في البعد الطبيعي أسود اللون، ولكن أهوال البصرة تحوّلت إلى قوة ضاغطة جعلت الشعر الأسود يتحول إلى أبيض، كناية عن المعاناة والحزن وقسوة الحياة. والطريف في هذه الصورة أنها تتجاوب مع عملية التحوّل والتعبير المسيطر على النص، وأعني بذلك عملية الانقلاب من الجمالي للمكان إلى الإنطفاء والذبول، وها هو الشعر الأسود يتحول إلى أبيض، ولعلّ الشاعر كان موفقاً حينما وظّف اللونين الأسود والأبيض، للتعبير عن المأساة، وهنا تتأتّى جماليات اللون في إضفاء المتعة على الصورة، لأن الشاعر (يحوّل الألوان إلى لعبة فنية مشحونة بطاقات دلالية أعمق من الدلالات الحرفية، إذ يستطيع الشاعر أن يحول الألوان لتكوّن دلالات تحمل في ثناياها أبعاداً وظيفية أكثر مما تحمل من صور بصرية تلتقطها العين، فاللون لايدخل في نسيج النصّ الشعري على مستوي التركيب فقط، وإنما يتعدى ذلك إلى مستوى الدلالة أيضاً)[1]، وهكذا استطاع الشاعر من خلال اللونين المتعارضين الأسود والأبيض أن يجسّد دلالات وإيحاءات معمقة مرتبطة بالزمن، فالغلام في الزمن الماضي كان شعره أسود اللون وهذا تعبير عن الفتوّة والحيوية والنشاط، والغلام في الزمن الحاضر تحوّل شعره الأسود إلى شيب وكأنّ ذلك إيذانٌ بالخمول وأفول الحياة ونهايتها، وهذه الرؤية التي تجسد هذا التعارض بين اللونين تتجاوب مع أبعاد القصيدة (الماضي المشرق والحاضر القاتم)، وهنا يحدث التصادم بين الصورتين، ولكنه تصادم موظف على أسس جمالية، فمن المعروف أن اللون الأسود يمثل الحزن والكآبة.

ويعي ابن الرومي توظيفه للألوان التي تحمل دلالاتها من خلال السياق، فإذا كان اللون الأسود هنا يفجر طاقات الإقبال على الحياة، فإنه يلتقي مع اللون الأبيض الذي يعبر عن جماليات البصرة قبل النكبة، كما أن اللون الأبيض (الشيب)

---

(١) جماليات اللون في شعر زهير، د. موسى ربابعة، ص ١٢٦٢.

الدال على الفَنَاء والكهولة وزوال الحياة يلتقي مع اللون الأسود الذي يعبر عن حال البصرة بعد النكبة.

ويوظف الشاعر اللون الأحمر في هذه الصورة :

لَهْفَ نَفْسِي عَلَيْكِ أَيَّتُهَا البَصْـــــ ـرَةُ لَهْفًا كَمِثْلِ لَهْبِ الضِّـــــرَامِ

فاللون البارز في هذا البيت هو الأحمر، والشاعر يتحسر ويتحرق كأن ناراً تشتعل في أحشائه، واللون الأحمر يحمل دلالات : القتل والموت والفزع وكراهية العدو، وهنا يستخدم اللون الأحمر للإيحاء بالحالة النفسية اليائسة المحطمة التي انهكتها الحرب، وشاهدت البصرة موحشة خربة، ويدعم هذه الرؤية بروز اللون الأحمر في أجزاء أخرى من القصيدة وفيه إشارة إلى سفك الدماء والقتل كقوله :

إِذْ رَمَوْهُمْ بِنَارِهِمْ مِنْ يَمِيْـــنٍ وَشِمَالٍ وَخَلْفِهِمْ وَأَمَـــــامِ

فالنار تشكل اللون الأحمر وهو هنا دليلٌ على القتل والتخريب، وقوله مؤكداً تحطم النفس وهزيمتها كلما تذكر أفعال الزنج :

مَا تَذَكَّرْتُ مَا أَتَى الزِّنْـــجُ إِلاَّ أُضْرِمَ القَلْبُ أَيَّما إِضْـــرَامِ

فالقلب يشتعل بالنيران وكأنه هشيمٌ يحترق.

ولعل اختيار الشاعر للّون الأحمر له مغزاه ومدلوله، فهو يرتبط بالسياق العام للقصيدة ووعي الشاعر، وتتجلّى جمالية اللون الأحمر من خلال دلالته الخاصة في سياقه، وتناغمه مع مايجاوره فيمنحه الألق، فاللون الأحمر يرمز إلى الخراب والموت والقتل، وتكرار هذا اللون مؤشر على دوره المحوري في القصيدة، إذ يعبر عن الحس المأساوي للحدث، ومن هنا استطاع ابن الرومي أن يرسم عالماً يحتلّ فيه اللون الأحمر مساحة كبيرة، لاسيّما أن هذا اللون قد انتقل إلى القافية، كدليل على ملاحقة هذا اللون لإثارة المتلقي واستنفاره وتنبيهه إلى خطورة الموقف، وهكذا شكّل اللون الأحمر في الوعي عنصر الخطر والفزع للحدث الذي حلّ بمدينة البصرة.

وتأتي السياقات المجاورة للون الأحمر كجماليات أخرى تدعم دلالة اللون

الأحمر. أي هول، رموهم بنارهم، أُضرم القلب، كابد القوم منهم طولَ يوم كأنه ألف عام. فالناس يعانون، ويمرُّ اليوم كأنه ألف عام، أي أن الزمن يمتدّ ويتراخى ويُلقي بثقله.

ويؤكد الشاعر عملية الخوف والهزيمة والموت من خلال اللون الأحمر (الحريق) الذي تتداعى له القصور والدور :

سُلِّطَ البَثْقَ والحَرِيْقَ عَلَيْهَـــــا فَتَدَاعَتْ أَرْكَانُهَا بِانْهِـــــدَامِ[1]

وتتفجّر المأساة وتتعمق من خلال توظيف اللون الأحمر الدالّ على الهزيمة والانطفاء والقتل والموت من خلال استخدام لفظة الدماء :

وَوُجُوهٍ قَدْ رَمَّلَتْهَا دِمَـــــاءٌ بِأَبِي تِلْكُمُ الوُجُوهُ الدَّوَامِـــــي

وهكذا يغدو اللون محوراً أساسياً وبعداً مهماً للكشف عن دلالات الصورة وإيحاءاتها.

وإذا كان اللون الأسود في لوحة الغلام يمثل الفتوّة والشباب، فإنّ الشاعر يوظف هذا اللون للتعبير عن التشاؤم والحزن والخراب في سياق آخر، وذلك بتشبيه الزنج بالليل المظلم السواد :

دَخَلُوْهَا كَأَنَّهُم قِطَعُ اللَّيْـــــــ ـلِ إِذَا رَاحَ مُدْلَهِمَّ الظَّـــــــلامِ[2]

ويسمي الشاعر الزنج العبيد (الأسود)

بَيْنَمَا أَهْلُهَا بِأَحْسَنِ حَـــــالِ إِذْ رَمَاهُم عَبِيْدُهُم بِاصْطِـــــلامِ[3]

وتتعمق الصورة الفنية وتتكشّف أبعادها من خلال إيحاءات اللون الأسود، فالجيش الزنجي أسود اللون والليل مظلم «أسود». فتكرار اللون الأسود في الصورة يشي بمرارة الإيلام والمعاناة. فالجيش كله كتل من الظلام في الليل الداكن المظلم ومن هنا (لايميز الإنسان فيه بين دجنة الليلين، دجنة ظلام الليل ودجنة زمام

---

(١) البثق : موضع انبثاق الماء مهما الشهر ونحوه .

(٢) مُدْلهم : شديد الظلمة.

(٣) الاصطلام : القتل والترويع.

الجيش)[1]. ويلاحق اللون الأسود الشاعر وكأنه الهاجس المسيطر عليه في سياقات أخرى من القصيدة،وهو عبءٌ كبير وثقلٌ يُلقي بكاهله على صدر الشاعر، ولديه رغبة في التخلص منه من خلال الدعوة إلى النفير والجهاد لدحر العدو :

كَيْفَ لَمْ تَعْطِفُوا عَلَى أَخَوَاتٍ ... فِي جِبَالِ العَبِيْدِ مِنْ آلِ حَامِ
انْفِرُوا أَيُّها الكِرَامُ خِفَافاً ... وَثِقَالاً إِلَى العَبِيْدِ الطَّغَامِ[2]

ويغدو اللون الأسود لوناً منفراً لدى الشاعر، لأنه ارتبط بالقتل والحرب وتدنيس الحرمات وتخريب العمران والحضارة، ويعزز هذه الرؤية، تلك العلاقات التي يرسمها الشاعر في ثنايا القصيدة، فإذا كان الزنج قد دخلوا البصرة وكأنهم قطع الليل وما فعلوه من هدمٍ للقصور وسفك للدماء، فإنَّ هذه الصورة القاتمة للزنج تتعزز وتتجذرمن خلال بناء العلاقات مع السياقات الأخرى، فها هو الشاعر يتصادم مع اللون الأسود (الظلام) الذي يعد عاملاً مقلقاً لنفسيته الشاعر ووجدانه، فيبعث في نفسه القلق والتوتر، ومن هنا كان الشاعر موفقاً في افتتاح قصيدته بالبكاء والحزن ومحاربة النوم :

ذَادَ عَنْ مُقْلَتِي لَذِيْذَ المَنَامِ ... شُغْلُهَا عَنْهُ بالدُّمُوعِ السِّجَامِ
أَيُّ نَوْمٍ مِنْ بَعْدِ مَا حَلَّ بالبَصْـ ... ـرَةِ مِنْ تِلْكُمُ الهَنَاتِ العِظَامِ[3]؟

فمن المعروف أن النوم يكون في الليل،وهو عنصر استقرار وطمأنينة وراحة، ولكن الليل الذي يشكل هذه الطمأنينة، يتحول إلى عامل قلق وتوتر لدى الشاعر، وهكذا يتحول اللون الأسود (الليل) الذي في الأصل يشكل هدوءاً وراحةً، يتحول إلى قلق واضطراب لدى الشاعر فيحدث التنافر لانوم : دموع منهمرة «لأن المكان» مدينة

---

(١) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، د. علي علي صبح، ص٣٦٩

(٢) حام : من ولد نوح عليه السلام، وإليه ينسب الجنس الأسود (والمقصود هنا الزنوج). انفروا خفافا وثقالا : دعوة إلى الجهاد. الطغام : الطغاة الظَّلَمَة.

(٣) ذاد : أبعد. الدموع السجام : المنصبة. الهنات : المصائب.

البصرة تعرضت للخراب والهدم، فمحورية المكان المنتشر في جسم القصيدة وما يطرأ عليه من تغيرات يدفع بالشاعر إلى توظيف اللون بما يتناسب وحركة الحدث، واللون الأسود «الظلام والليل»، هنا تتغير دلالته من الطمأنينة والسعادة إلى التشاؤم والحزن ليتعاضد مع فعل الزنج العبيد، «كأنهم قطع الليل» واللون الأسود ينفث في الصورة هذه الأبعاد النفسية المتلوّنة بما يلائم أحاسيس الشاعر ووجدانه.

ويعود الشاعر إلى توظيف اللون الأبيض في الصورة الفنية بصورة جمالية تتناغم مع حالة البصرة قبل النكبة :

عَرّجَا صَاحِبَيَّ بالبَصْرَة الزّهْـــ ـــرَاءِ تَعْرِيْجَ مُدْنَفٍ ذِي سَقَـــــام
كَيْفَ تَرْضَى الحَوْرَاءُ بالمَرْءِ بَعْـلاً وَهُو مِنْ دُونِ حُرْمَةٍ لايُحَامِـــي؟[1]

البصرة الزهراء، والفتاة الحوراء، وهذا اللون الأبيض ينسجم مع حال البصرة قبل النكبة، فقد كانت مشرقة نقية ناصعة البياض، وهكذا استطاع الشاعر أن يبرز اللون كعنصر مهم في الكشف عن دلالات الصورة وإيحاءاتها، وكيف تناوبت هذه الألوان وبرزت دلالاتها من خلال سياقاتها وعلاقاتها مع الصور الأخرى، وجاءت جميع هذه الألوان في الصور الشعرية متناغمة ومتجاوبة مع الفكرة والمعني المحوري في القصيدة، من خلال الموازنة بين البصرة في الزمن الماضي والبصرة في الزمن الحاضر. وهكذا كان ابن الرّومي مولعاً بالألوان حيث أحسّ بها إحساساً عميقاً وهزّته هزاً شديداً، بما أتت به الحضارة الجديدة من مئات الرياش والأثاث والأنسجة الجديدة والنبات والزهور...[2].

وهل يبقى اللون الأبيض دليلاً على المحبّة والسلام والرّخاء والأمن والاستقرار؟ أم يحمل أبعاداً أخرى انحرفت عن أصلها من خلال ماتكتسبه من دلالات في سياقاتها ؟ لنتوقف عند هذا البيت :

---

(١) المدنف : المريض من الشوق. الحوراء : الحسناء في عينها شدة سواد وبياض. البعل : الزوج.

(٢) ثقافة الناقد الأدبي، محمد النويهي، ص ٢١٠-٢١١.

صَبَّحُوهُمْ فَكَابَدَ القَـــومُ مِنْهُم طُولَ يَوْمٍ كَأَنَّهُ أَلْفُ عَـــــــامِ

فالزّمن لايبقى متحجراً في حدوده بل يأخذ في الامتداد، اليوم كأنه ألف عام» وهذا دليلٌ على شدّة المعاناة وقسوة الحياة التي فرضها الزنج على البصرة، وهذا السياق يصبغ اللون الأبيض بدلالات جديدة، فالصباح الإشراقة، والفجر نقيض الليل فهو أبيض، يكتسب دلالة جديدة تتناغم وتلك الدلالة للون الأسود الذي انحرف عن دلالته الأصيلة كما مرّ آنفاً. فإذا كان الصّباحَ يحمل دلالة الإشراقة على أنه يومٌ جديد وضّاء، أخذ يكتسب بعداً مأساوياً لارتباطه بالزنج الذين داهموا البصرة في الصباح، ففرق شملهم بعد نظام، ودمر عمرانهم بعد ازدهار وحضارة، وعانى القوم هذا العدوان فأصبح اليوم كأنه ألفُ عام.

وتتضح مما سبق فاعلية الألوان في بناء الصورة الشعرية، من حيث ارتباطها بالجو العام للنص ووجدان الشاعر وانفعالاته، وتجدر الإشارة إلى أن الصورة الشعرية بما فيها من حركة الألوان ودلالاتها لاتخرج عن فاعلية الوزن والقافية واللغة والأسلوب، فكل هذه العناصر تتحد معاً وتتواصل لتشكّل الإبداع، فحروف القافية وإيقاعاتها كلها منسجمة مع السياق العام للقصيدة وهو الحزن والألم والقلق والتوتر والاضطراب، وهذا التلوين الوزني والإيقاعي المنسجم مع التلوين النفسي: القلق والتوتر والإعجاب بجماليات البصرة قبل النكبة، يتناغم وأسلوب الشاعر بما فيه من ألوان بديعية وأنغام جمالية، وتأتي الصورة متآلفة مع هذه الأبعاد ومتناغمة، وكأنّها القالب الذي أُفرغت فيه هذه الأبعاد النفسية بما تشكله من دلالات وإيحاءات تدعم مأساوية الموقف ورؤية الشاعر من خلال سيطرة الحدث، ومن هنا يمكن القول : إن جميع العناصر المشكّلة للقصيدة تتجاوب بصورة واضحة (والإنفعال الشعري المختمر هذا ينقل مركزية الفعل والحركة إلى الخيال الذي تتجمع فيه الأشياء الحية والميتة، والمتجاذبة والمتنافرة على غير نسق أو ترتيب، فيعمل على تركيبها وتنظيمها واخراجها في صور مكانية لماحة الإشارة، وموسيقى زمانية موقعة الصوت وفق أوتار النفس شدة وارتخاءً، ثم تتجمع بقية الوسائل الفنية

والتشكيلات اللغوية الأخرى حول هذه الصور، ليتألف من الجميع نص شعري اعتدنا أن نطلق عليه مصطلح «القصيدة» وهو بناء متكامل الأجزاء موحّد الأنحاء، شمولي التجربة : أفراداً و جماعات، قوي الترابط أمكنة وأزماناً)[1].

وتتكشف أبعاد الصورة وتتأكد فاعليتها من خلال رسم صورة القتلى والضحايا :

خَاشِعَاتٍ كَأَنَّهَا بَاكِيَـــــــاتٌ بَادِيَاتُ الثُّغُورِ لَا لابْتِسَـــــــامِ

فهذه الوجوه الملطّخة بالدماء خاشعة كأنها تبكي، والخشوع والبكاء يحمل دلالات التحول : الخشوع مرحلة تالية للنشاط والحيوية، والبكاء مرحلة تالية للابتسام والفرح، وإذا كان الخشوع محموداً فإنه هنا في سياقه يكتسب إيحاءً جديداً من خلال ربطه بالجو العام للنص، فالخشوع هنا يحمل دلالة الصمت والسلبية لاحراك فيه، فهو أقرب إلى الذلّ وَسَوْق الأسرى كالأغنام، ويأتي الشطر الثاني ليدعم هذا البعد «باديات الثغور لا لابتسام» فنفي الإبتسام عنها دليلٌ على مأساوية الموقف، ومن هنا ارتبطت الصورة الشعرية بالإطار العام للموقف، فكلُّ ماحدث من انتهاك للأعراض وهدم العمران وتحويل البصرة وحضارتها إلى أطلالٍ مقفرة وتبدل الأحوال، كل ذلك مدعاة إلى تخيل الشاعر بأن ماحدث لايتعدى أن يكون رؤيا منام وحلم لايصدق :

إِنَّ هَذَا مِنَ الأُمُورِ لأَمَـــــرٌ كَادَ أَنْ لايَقُومَ فِي الأَوْهَـــــامِ
لَرَأَيْنَا مُسْتَيْقِظِيْنَ أُمُـــــورَاً حَسْبُنَا أَنْ تَكُونَ رُؤيَا مَنَـــــامِ

ويعود الشاعر ليؤكد أن ماحدث ما هو إلا حقيقة، حدثت على أرض الواقع جاءت نتيجة طبيعية للغفلة والجهل وعدم اليقظة لما يحدق بالمدينة من أخطار، ويوظف الشاعر أسلوب الكناية للتدليل على هذه الغفلة :

---

(١) جماليات المعنى الشعري «التشكيل والتأويل»، د.عبدالقادر الرباعي، ص ٩.

أَبْرَمُوا أَمْرَهُم وَأَنْتُم نِيَـــــامٌ سَوْءَةً سَوْءَةً لِنَوْمِ النِّيَـــــــــامِ[1]

ويكرر الشاعر كلمة النوم هنا لتأكيد الغفلة وعدم اليقظة، وهذه تنزاح دلالتها عن لفظة النوم في مطلع القصيدة :

ذَادَ عَنْ مُقْلَتِي لَذِيْذَ المَنَـــــام شُغْلُها عَنْهُ بالدُّمُوعِ السِّجَـــــــام

أي نوم من بعد ما حلّ بالبصـــ ـرة من تلكـــم الهنات العظـــام

فالشاعر لاينام فهو صاح متيقظ لما يراه من نكبة وفاجعة، والناس قبل النكبة نائمون كناية عن الغفلة، وهكذا يكتسب الموقف دلالاته من خلال الصورة وربطها بسياقها العام. ومن هنا فالصورة الشعرية ينبغي ألا تنفصل عن التفكير الكلي الشامل، إنها وإن لم ترتبط فيها المفردات المكانية والزمانية ارتباطاً منطقياً، فإن هذا الارتباط مايزال -ولابد أن يكون- خاضعاً لمنطق الشعور[2].

ويتحدث الشاعر عن أثر النكبة في نفسه وعن الآلام والجراحات التي سببّتها له، وقد ارتسم الذهول على وجهه، وهرب النوم عنه لأنه يرثي مدينة منكوبة بوصفها مركزاً بشرياً وحضارياً متميزاً، وحاضرة إسلامية عريقة وثغراً بحرياً هاماً[3].

ومما يؤكد هذا التجاوب بين الوزن والمعنى أن الشاعر حينما يصور النكبة ينقلها بإحساساته التي تلامس شغاف قلوب البشر في مختلف الأزمان،فتنفعل النفس وتتوتر لهذا العمل الوحشي، فحينما يصور الشاعر آثار الدمار على البشر الذي خلفته النكبة، يبعث في ضمائرنا الآلام والأحزان والقهر والسخط، فكيف بمن شاهد النكبة وعايشها. ويصور الشاعر هذا القلق من خلال تلك اللوحة الحزينة :

كم أَغَصُّوا مِنْ شَارِبٍ بِشَـــــرَاب كَمْ أَغَصُّوا مِنْ طَاعِمٍ بِطَعَـــــــام؟

إن هذه اللوحة (تصوّر الإنسان الراغب في الحياة يحاول الهروب من الموت لكن

---

(١) أبرموا: أحزموا. سوءة سوءة: دعاء بالسوء ووصف لتلك الحال التعيسة.

(٢) التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، ص ١٠٨.

(٣) اتجاهات الرثاء في القرن الثالث الهجري من خلال أعلامه، روضة محمد، ص ١٥٢.

قبضته الشرسة لاتلبث أن تمسك به وتلقيه في الهاوية، والأخ يربطه بالعالم أخ آخر، فإذا بهذا الرباط يتقطع بحد السيف، والأب المحب لأبنائه يسلب منه أعزهم، ويفطم صغيرهم بالسيف أيضاً، والنساء الحرائر المخبآت يعتدى عليهن ويؤخذن سبايا يتقاسمهن هؤلاء الزنج)[1].

وتتعمق المأساة في حسّ الشاعر والآخرين، ليزداد توتراً وقلقاً حينما يرسم مشهداً آخر لذلك النشاط الاجتماعي الذي توقف : البيع يبخس، البيوت تهدم، القصور تنتهك حرماتها، اللقاء يتحوّل إلى تفرق، هذه الثنائية والماضي والحاضر وعملية التغير من الاشراقة إلى الانطفاء تسبب قلقاً وتوتراً للشاعر. ولنتابع معاً ما أصاب البصرة :

رُبَّ بَيْعٍ هُنَاكَ قَدْ أَرْخَصُوهُ ... طَالَ مَا قَدْ غَلَا عَلَى السُّوَّامِ
رُبَّ بَيْتٍ هُنَاكَ قَدْ أَخْرَبُوهُ ... كَانَ مَأْوَى الضِّعَافِ وَالأَيْتَامِ
رُبَّ قَصْرٍ هُنَاكَ قَدْ دَخَلُوهُ ... كَانَ مِنْ قَبْلِ ذَاكَ صَعْبَ المَرَامِ[2]

وتجدر الإشارة هنا في سياق القافية أنها جاءت،لتعبر -بحروفها المنتقاة- عن التجاوب مع الفكرة العامة ومعنى القصيدة. فالألف جاءت قبل الميم لتتناسب وحالة الحزن والألم المسيطر في أجواء القصيدة، والألف من حروف العلة، ويعزز هذه الرؤية أن الميم جاءت مكسورة وحركة الكسر هي الشبيهة بالياء التي من حروف العلة، وحرف الميم يشكل في العربية بعداً من أبعاد التحسر والتبرم والضيق (فالألف قبل الميم في القافية تبدو وكأنّها تجسّم حالة من حالات الصراخ والدعاء، أما الكسرة فتعبر عن حالة الحزن انسائد في القصيدة، وبصفة عامة فالميم في التراث العربي تعبر عن الضيق).[3]

---

(١) اتجاهات الرثاء في القرن الثالث الهجري من خلال أعلامه، روضة محمد، ص ١٥٥.

(٢) السوام : الراغبون بالشراء. المرام : المطلب.

(٣) دراسات في النص الشعري (العصر العباسي)، د. عبده بدوي، ص ١١٥.

٢- مقطع التحوُّل :

(جماليات البصرة بين الماضي والحاضر) :

راح ابن الرومي يصوّر ماحدث لمدينة البصرة بعد أن أنهكتها الجراحات، وأدمتها النكبات بأُسلوبٍ تقشعرّ له الأبدان، فها هي صور الموت الجماعية تفصّ بها شوارع المدينة، والعمران والحضارة تتهاوي أمام ناظري الشاعر، ومما يزيد مأساوية الموقف ذلك المنهج الذي اتبعه ابن الرومي، في قصيدته حينما يرسم موازنة في كل لقطة وكل موقف بين جماليات المدينة في الماضي، وما آلت إليه في الحاضر بفعل الحرب والدمار، ففي كلّ لقطة يحدثنا الشاعر عن عملية التحول من الماضي المشرق إلى الحاضر المظلم.

ويوظّف الشاعر المعجم اللغوي القديم ليعيد صياغته من جديد، فابن الرومي يستوقف صاحبيه -على طريقه القدامى ونهجهم- للوقوف بالبصرة وسؤالها عن عمرانها ومنازلها العامرة التي تحولت إلى أطلال خربة :

عَرِّجَا صَاحِبَيَّ بِالبَصْرَةِ الزَّهْـــ ـــرَاءِ تَعْرِيْجَ مُدْنَفٍ ذِي سَقَـــــام

فَاسْأَلاَهَا- وَلاَ جَوَابَ لَدَيْهَـــــا لِسُؤَالٍ وَمَنْ لَهَا بِالْكَـــــــلاَم

فالكلمات عرّجا صاحبي، واسألاها ولا جواب لديها ... كلها كلمات استخدمها الشاعر الجاهلي، فهذه أشكال قديمة، ولكن الشاعر لايجترّها اجتراراً بل يعيد صياغتها برؤية جديدة (فهذا العنصر التقليدي يصبح مظهراً من مظاهر التجديد بعد أن أعيد توظيفه، ونفض عنه غبار الزمن ووضع في سياق جديد)[1]. فابن الرومي يخاطب هذين الشخصين ويدعوهما للوقوف بالبصرة (المدينة الحضارية) ويطلب منهما أن يسألاها عما كانت عليه قبل النكبة حيث مظاهر الانتعاش والازدهار، وحركة السفن في بحارها وعمرانها بالقصور، وكيف تحوّلت إلى رُكام وتلال بعد أن

---

(١) في الأدب العربي القديم عصوره واتجاهاته وتطوره ونماذج مدروسة منه، العصر العباسي والأندلسي، د. محمد صالح الشنطي، دار الأندلس، ط٢، ١٩٩٧. ٨٣/٢.

خربت بآلات الحرب والحرق، فأصبحت مقفرة إلا من الجوارح والوجوه الملطّخة بالتراب والدماء :

وَخَلَتْ مِنْ حُلُولِهَا فَهْيَ قَفْـــرٌ لاَتَرَى العَيْنُ بَعْدَ تِلْكَ الأَكَـــــامِ
غَيْرَ أَيْدٍ وَأَرْجُلٍ بَائِنَـــــاتٍ نُبِذَتْ بَيْنَهُنَّ أَفْلاَقُ هَـــــامِ(١)

وهكذا يستشعر المتلقي وهو يقرأ هذه الأبيات أن الشاعر صوّر القديم وأحاله جديداً، بما يلائم رؤيته وموقفه الشعوري والانفعالي، فلا إحساس بوحشية الألفاظ لارتباطها بسياقها التعبيري الذي يكشف عمق المأساة، بتبدّل الحضارة والعمران وتحولها إلى زوال وخراب، أضف إلى ذلك أن هذه الألفاظ جاءت منسجمة مع السياق العام للقصيدة-المعنى والمبنى-، وهي لبنة من لبنات القصيدة التي تصور عملية التحول والتغيير الجمالي إلى القبح والنور إلى ظلمة والإشراقة إلى انطفاء، ومن هنا تمكّن ابن الرومي من توظيف القديم والبناء عليه دون أن يكون مقلداً أو معيداً سلبياً للماضي، فولاء الشاعر يجب أن يكون للغة التي يرثها من الماضي، والتي يجب أن يحافظ عليها وينميها(٢)، ومن هنا استطاع الشاعر أن يولد من القديم جديداً، ويكثر ابن الرومي من توظيف التراث اللغوي، فها هي البصرة تتحول إلى خراب وأطلال مقفرة تجري في ساحاتها الرياح، كما يتوقف الشاعر عند مسجد البصرة الجامع ويطلب من صاحبيه توجيه السؤال لديه عن عماره وفتيانه.

بَلْ أَلِمَّا بِسَاحَةِ المَسْجِدِ الجَـــا مِعِ إِنْ كُنْتُمَا ذَوِي إِلْمَـــــامِ
فَاسْأَلاَهُ وَلاَ جَوَابَ لَدَيْـــــهِ أَيْنَ عَبَّادُهُ الطِّوَالُ القِيَـــــامِ؟(٣)

ويقدم ابن الرومي صورة حيّة مليئة بالحركة يستعرض فيها عملية التحول والتغيير الذي آلت إليه المدينة، فإذا بها كالأطلال الدارسة الحزينة، ويوظف الشاعر هنا

---

(١) الهام، جمع الهامة : القامة أو الرأس. أفلاق : أجزاء مقطعة. الأكام : جمع أكمة وهي التلة المرتفعة.

(٢) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، دروه، ص ٢٤.

(٣) ألِمّا بالمسجد الجامع : زُورَاه.

التراث القديم فيقف على الأطلال :

عَرِّجا صَاحِبَيَّ بالبَصْرَةِ الزَّهْـــ ـــرَاءِ تَعْرِيْجَ مُدْنَفٍ ذِي سَقَـــــــامِ

وإذا كان الشاعر يستدعي فكرة الوقوف على الأطلال، فإنه لايذوب فيها ولايجترُّها اجتراراً لاختلاف الرؤية بين الموقفين، صحيحٌ أن الشاعر الجاهلي حينما يقف على الأطلال، إنّما يبكي الآثار العامرة التي تهدّمت، فالطللية (تجسّد برهة التحول من الماضي إلى المستقبل، إذ هي تختزن الماضي كنقيض مباشر للحاضر، وكمطابق صميمي للمستقبل المأمول، ولهذا كان الزمن الماضي بصيغته الصورية والنحوية معاً دائم المثول في المطلع الطللي للقصيدة، ودائم الاتصاف بالانطفاء، أما الحاضر نفسه فلا يمثل إلا اتضاعاً مرعباً وممجوجاً لاتتكشف جوهريته إلا عبر صدمة بالماضي المشرق)[1].

ومن هنا استدعى ابن الرومي الأطلال لينطلق من منظور جديد ورؤية جديدة فلم (يكن مقلداً، وإنما معبِّراً بالأداة المناسبة والإحساس المناسب)[2].

ويكثر ابن الرومي في قصيدته هذه من التكرار اللفظي الذي (يراد به زيادة التأثير الخطابي)[3]، وهو من أبرز السمات الأسلوبية في الرثاء (وأولى ماتكرر فيه الكلام باب الرثاء، لمكان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع....)[4]، والتكرار يؤكد مدى تبرم الشاعر وضيقة مما يحدث كما يؤكد عظمة المصاب وشدة الإنفعال والتحسّر. ومن المواطن التي ورد فيها التكرار في القصيدة، الحروف : أي، كم، أين، ربّ، والأسماء : البصرة، الزنج، أهل البصرة (شارب، طاعم، فتاة، القصور)، بالإضافة إلى الضمائر العائدة إلى البصرة وأهلها.

كما تكررت الأفعال الماضية : ذاد، حلّ، انتهك، أقدم، رماهم، دخلوها،

---

(١) مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، ص ١٢٠-١٢١.

(٢) دراسات في النص الشعري (العصر العباسي)، ص ١٧٠.

(٣) دراسات في الشعر العربي، عبد الرحمن شكري، ص٩١.

(٤) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق ٢ :٧٦.

طلعوا، أغصّوا، تلقّوا، أسلموه، فطموه، فضحوها، أما الأفعال المضارعة التي وردت فقليلة : يقوم، يغصني، يطول، يبقى، يُعلى، يقسمن، تعطفوا، تقروا، ولعلّ ذلك يعود إلى تشبث الشاعر بماضي المدينة العريق والمزدهر، ويكثر الشاعر من صيغ الأفعال الماضية ب «كان» لما فيها من دلالات تشي بزوال اللحظة المشرقة وانطفائها واستبدالها بمرارة الحرقة والأسى على الزمن الحاضر.

ويوظّف الشاعر الأسلوب الإنشائي بمافيه من النداء والتمني والأمر والاستفهام، وهي ألوان إنشائية تتناسب وطبيعة الموقف المتفجع والمتحسر. فمن النداء والندبة : أيتها البصرة، يامعدن الخيرات، ياقبة الإسلام، يا فرضة الإسلام، يا عبادي، واندامي، واحيائي، أمتي، يا محمداه. وهذه الصيغ تعبر عن الحرقة والألم التي تعتصر الشاعر لما حلّ بالبصرة، ويكثر الشاعر من صيغ الإستفهام كيف، أين، أي، كم، للتعبير عن تبرّمه وضيقه. كما يكثر من الأفعال الأمرية : اسألاها، ألمّا، اسألاه، انفروا، صدّقوا، أدركوا، أقروا، أنقذوا، اشتروا، بيعوا، بادروه، وكلّها تدعو إلى تحفيز المسلمين للثأر والطلب منهم للانتقام.

والتكرار في قصيدة ابن الرومي هذه -وفي معظم قصائد الرثاء- هو رغبة ملحّة وبطريقة لاشعورية إلى تحويل الانتباه والأنظار إلى نقطة مركزية وجوهرية تشغل الشاعر وتسيطر على مشاعره وانفعالاته. فالتكرار (يجيء في سياق شعوري كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة، ومن ثم فإنّ العبارة المكرّرة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغني عن عناء الإفصاح المباشر، وإخبار القارىء بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية، ويغلب أن تكون العبارة المكررة مقتطفة من كلام سمعه الشاعر ووجد فيه تعليقاً مريراً عن حالة حاضرة تؤلمه، أو إشارة إلى حادث مثير يصحّي حزناً قديماً أو ندماً نائماً أو سخرية موجعة)[1].

---

(١) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٧٨، ص ٢٨٧.

ويوظف الشاعر التكرار الإستفهامي الذي يرمي إلى تعظيم الحدث وتهويله وتتجذّر عملية التهويل هذه من خلال تكرار صيغة الاستفهام :

أيَّ هَوْلٍ رَأَوا بِهِمْ أيَّ هَـــوْلِ حُقَّ مِنْه تَشِيْبُ رَأسُ الغُـــــلاَمِ

ولعلّ لجوء الشاعر إلى الاستفهام لم يحقق الغاية التي تعتمل في نفسه، بل راح يكثر من كم الخبرية التي كررها مايقرب من تسع مرات.

كَمْ أَغَصُّوا مِنْ شَارِبٍ بِشَـــرَابٍ كَمْ أَغصُّوا مِنْ طَاعِمٍ بِطَعَـــــام؟

كم ضنين ... كم أخٍ... كم أبٍ... كم مُفدّى... كم رضيعٍ... كم فتاةٍ يكررها مرتين.

وجاء تكرار كم الخبرية (ليعمق المأساة، وليحفرها حفراً في وجدان الناس وعقولهم، ذلك لأنهم تعرّضوا للشارب الذي لم يكمل كوبه، وللطاعم الذي لم ينته من طعامه، وللناجي بنفسه فإذا بالسيف على جبينه، وللأخ الذي شهد مصرع أخيه بين مصارع الآخرين، وللأب الذي أحس بفترة الزمن الرهيبة بين السيف في أعلى نقطة وبين رأس أعزّ أولاده، وللعزيز المفدى الذي لم يجد من يدافع عنه وللرضيع الذي فطمه السيف)[1].

إنها المأساة الحقيقية التي تتهاوى أمامها قوة الإرادة، وإنها الهمجية العدوانية الشرسة التي تتنكر لأبسط القيم والأعراف والرّحمة، وإزاءها لايملك الإنسان المحاصر الذي ينتظر الموت سوى التسليم بالأمر الواقع، فالأخ كان يشاهد أخاه ملقىً على الأرض مغفّراً بالتراب، والأب يرى ابنه يضرب بالسيف أمام عينيه، والأطفال الرُّضَّع الأبرياء يقتلون، ولايمتلك أحدٌ أن يصنع شيئاً أو يقاوم الأعداء.

ومما يلفت النظر في هذا المشهد المأساوي أن الشاعر أفرد لكلّ حادثة بيتاً، ولكنه حينما يعرض للأعمال الوحشية الهمجية الزنجية فيما فعلوه بالأعراض والفتيات، فإنه لايشير إلى هذه الحالة بصورة سريعة، بل يتعمّق أبعادها ويأخذ بتفصيلاتها، ولعلّه كان موفقاً بهذا الأسلوب، فالفتاة في الحسّ الديني تشكل بعداً

---

(١) دراسات في النص الشعري (العصر العباسي)، د. عبده بدوي ص ١٦٨-١٦٩.

يتصل بالشرف والكرامة والعرض، ومن هنا استشعر الشاعر هذه المكانة العالية والمنزلة الرفيعة المتصلة بالفتاة، فالتعرض لها يعدُّ جريمةً بشعة فالقضية إذن لاتتصل بالقتل والموت، بل تتعدّى ذلك إلى انتهاك العرض والتعرُّض للشرف، ولعلّ الشاعر يرمي من هذا التفصيل والاستقصاء إلى تحفيز الهمم وإثارة نفوس المسلمين في كل مكان للانتقام من هذا الخائن اللعين، ويرسم الشاعر صورة مأساوية حزينة تدمى لها القلوب لانتهاكهم محارم الإسلام وأعراض المسلمين :

كَمْ فَتَاةٍ -بِخَاتَمِ اللَّهِ بِكْـــرٍ- فَضَحُوهَا جَهْرَاً بِغَيْرِ اكتِتَـــــامِ؟
كَمْ فَتَاةٍ مَصُونَةٍ قَدْ سَبَوْهَـــا بَارِزَاً وَجْهُهَا بَغَيْرِ لِثَـــــامِ؟
صَبَّحُوهُم فَكَابَدَ القَوْمُ مِنْهُـــم طُولَ يَوْمٍ كَأَنَّهُ أَلفُ عَـــــامِ
مَنْ رَآهُنَّ فِي المَسَاقِ سَبَايَـــا دَامِيَاتِ الوُجُوهِ وَالأَقْـــــدَامِ
مَنْ رَآهُنَّ فِي المَقَاسِمِ وَسْطَ الزّ نجِ يُقَسَّمْنَ بَيْنَهُمْ بِالسِّهَـــــامِ
مَنْ رَآهُنَّ يُتَّخَذْنَ إِمَـــــاءً بَعْدَ مُلكِ الإِمَاءِ وَالخُـــــدَّامِ

يرسم الشاعر مشهداً يحسّه الإنسان في كل حين، حينما يتعرّض وطنه للسلب والنهب والتدمير، فيتعرض العدوّ للأعراض جهرة دون وازع أو رادع، (صورة حية نابضة ... إنها صورة كل يوم، وكل معركة، على اتساع المكان والزّمان وهذا هو الفارق الذي يرفع قدر الصورة وقيمتها، فتصير إنسانية خالدة كصور ابن الرومي هذه)[1].

وإذا كان الزنج قد ارتكبوا أبشع الجرائم بأعراض المسلمين قبل مايقرب من ألفٍ ومائتي عام في مدينة البصرة، فإن صورة هؤلاء السفاحين مازالت بشعة قاتمة في نفوس المسلمين وعلى امتداد التاريخ، فقد انتهكوا (أعراض العذارى جهرة وبلا وازع من دين أو ضمير، وأخذوهنّ سبايا كاشفات الوجه، وكُنّ من قبل كريمات ومصونات في خدورهن، وإنهم ليسوقونهنّ أمامهم مصبغات بالدم من الرأس إلى

(١) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، د. علي علي صُبح، ص ٢٦٨.

القدم، ثم يقسمونهن كما تقسم الغنائم ليقمن على خدمتهم شأنهنّ شأن العبيد)[1].

ولعلّ ابن الرومي لايسرد أخباراً عن أناس قُتلوا أو أُهينوا، وإنما يقدّم شريطاً حياً لمأساة إنسان البصرة، ساعدت عليه أداتا الاستفهام كم ومن، والفعل الماضي الذي يؤكد وقوع الحادث فضحوها، سبوها، والفعل المضارع الذي لايزال يرسم الصورة القاتمة يقسّمْنَ، يتّخذن، وقد كان في أماكن بعينها، فهو لم يركز في هذا القسم على الأموال والبساتين والحيوانات. ولكن قصره على الإنسان[2].

ونحن نطالع هذه الرثائية نستشعر أن أحاسيس ابن الرومي ووجدانه قد امتزج بوطأة الفاجعة لأن الشاعر في الرثاء (يلتفت إلى ضميره ومأساته أكثر مما يلتفت إلى ذاكرته وذهنه، إنه يعترف فكأن شعره بخور يتسامى من مجمرة النفس، بينما يغلب أن يكون الرثاء الكلاسيكي تزويقاً وفسيفساءً من الأفكار)[3].

ولعلّ ابن الرّومي في استفهاماته الكثيرة لايريد بذلك الأسلوب انتظار الجواب، فالنتيجة والجواب معروفان لديه، ولكنه يريد إنكار الأعمال القمعية والوحشية التي ارتكبها الزنج، كما يُريد فضح أعماله المشينة التي تتنافى مع العمران والحضارة، وكأنه عدو الحضارة والتقدم، ومن ذلك قوله :

أَيْنَ ضَوْضَاءُ ذَلِكَ الخَلْقِ فِيْهَـــا ... أَيْنَ أَسْوَاقُهَا ذَوَاتُ الزِّحَـــــــام؟

أَيْنَ تِلْكَ القُصُورُ والدُّورُ فِيْهَـــا ... أَيْنَ ذَاكَ البُنْيَانُ ذُو الإِحْكَـــــام ؟

فالشاعر يدرك أن الحيوية والنشاط والحياة الاجتماعية والاقتصادية والمعالم العمرانية، قد تبدلت وتغيّرت إلى الوجه القاتم، ولكنه يريد من الاستفهام بيان قمعية الزنج وإنكاره لهذه الأفعال.

ومن الأساليب التي استخدمها الشاعر الاقتباس من القرآن الكريم كما في

---

(١) في الأدب العربي القديم، د. محمد صالح الشنطي، م٢، ص ٨٠.

(٢) دراسات في النص الشعري (العصر العباسي)، د. عبده بدوي، ص ١٦٩.

(٣) ابن الرومي، فنّه ونفسيته من خلال شعره، إيليا الحاوي، ص ٢٤٢.

الأبيات التالية :

أَيْنَ فُلْكٌ فِيْهَا وَفُلْكٌ إِلَيْهَـــــا مُنْشَآتٌ فِي البَحْرِ كالأَعْـــــلَامِ؟
انفِرُوا أيُّها الكِرَامُ خِفَافَـــــاً وَثِقَالاً إِلَى العَبِيْدِ الطَّعَـــــامِ
فاشْتَرُوا البَاقِيَاتِ بالعَـــرَضِ الأَدْ نَى وَبِيْعُوا انْقِطَاعَه بالـــــدَّوَامِ[1]

ولا غرابة في الاقتباس من القرآن الكريم، لأن موضوع الموت أقرب ما يكون إلى القرآن الكريم، وما جاء فيه من وعد ووعيد، والقرآن الكريم يطمئن النفوس الملتاعة والقلوب المكلومة[2].

ويلجأ ابن الرومي إلى رسم صورة البصرة قبل الفاجعة وبعدها، لينفذ من خلالها إلى تعرية الزنج وفضحهم بما يمارسونه من أعمال وحشية، فإذا كانت المدينة آمنة تنعمُ بالحضارة والرّخاء والسعادة قبل دخول الزنج، فإنها الآن تتحول من عهد الحضارة والازدهار إلى عهد الدّمار والانحطاط، وكأن هؤلاء الزنوج أعداء الحضارة، ومن هنا يتوجّع الشاعر ويتحسّر، وكأن قلبه يشتعل ناراً كلما تذكر هذه الأعمال، إنّه (الشعور الإنساني والحضاري الذي تثيره وحشية الإنسان القوي، حين يصبّ وحشيته كلها على معلم من معالم العلم أو الحضارة أو البراءة أو الحياة...)[3].

مَا تَذَكَّرْتُ مَا أَتَى الزّنْـــجُ إلاّ أُضْرِمَ القَلْبُ أَيّما إِضْـــــرَامِ
مَا تَذَكَّرْتُ مَا أَتَى الزّنْـــجُ إلاّ أَوْجَعَتْنِي مَرَارَةُ الإِرْغَـــــامِ
رُبَّ بَيْعٍ هُنَاكَ قَدْ أَرْخَصُـــوهُ طَالَ مَا قَدْ غَلَا عَلَى السُّـــوّامِ
رُبَّ بَيْتٍ هُنَاكَ قَدْ أَخْرَبُـــوهُ كَانَ مَأْوى الضِّعَافِ والأَيْتَـــامِ
رُبَّ قَصْرٍ هُنَاكَ قَدْ دَخَلُـــوهُ كَانَ مِنْ قَبْلِ ذَاكَ صَعْبَ المَـــرَامِ
رُبَّ ذِي نِعْمَةٍ هُنَاكَ وَمَـــالٍ تَرَكُوهُ مَخَالِفَ الإِعْـــدَامِ

---

(١) العرض الأدنى : المتعة الزائلة والغرض الآني.

(٢) الرثاء في شعر العصر العباسي الأول، ص ٥١٠.

(٣) ابن الرومي، خليل شرف الدين، ص ١٨٥.

رُبَّ قَوْمٍ بَاتُوا بِأَجْمَعِ شَمْـــــلٍ تَرَكُوا شَمْلَهُمْ بِغَيْرِ نِظَـــــــــامِ

ترسم هذه الأبيات عنصر المفارقة في الحدث بين الماضي والحاضر، والمفصل الأساسي الذي تتمحور حوله الأبيات هو التحول. التحوّل في التجارة والاقتصاد، فحركة البيع في الأسواق ركنت إلى الركود بعد أن كانت تتميّز بالحيوية والنشاط، لأن الزنج بخسوا تجارتهم وبيعهم، فالحاجات كانت مرتفعة تتناسب والوضع الاقتصادي ولكنها الان غدت رخيصة، وأما العُمران والبناء فقد كانت البيوت مأوى للضعاف والأيتام، وها هي تتحوّل إلى بيوت خربة مُدمّرة، وهذا بعدٌ آخر يركز على محاربة الإنسان واقتلاعه من جذوره وتجريده من ممتلكاته الحضارية، والقصر الذي كان يتميّز بالشموخ والأنفة والهيبة يتحوّل إلى قصر خرب، تدخله الجيوش وتعيث فيه فساداً، وصاحب النعمة والمال غدا مجرداً من هذه النعمة، لأنهم سلبوه إياها، وأما الاجتماع الإنساني ومجالس الشمل التي كانت تعقد أخذت تنفضّ وتتحول إلى فُرقة وتشتيت، إنها المرارة التي يتجرّعها الإنسان، فتضطرم في فؤاده ناراً تستمدّ وقودها من هذه المشاهد الفظيعة.

وإذا كان الشاعر في هذه الأبيات يركز على البُعد المادي للمدينة، فإنه قبل ذلك ركزّ على الإنسان، ويلفت النظر أن الشاعر قد استخدم مع البعد المادي «ربَّ» ومع الإنسان «كم الخبرية» ولعلّ المغزى الذي قصده الشاعر هو رسم مفارقة بين الجرائم التي ارتكبها الزنج في الإنسان، وما فعلوه بممتلكات الإنسان، فالبيت والقصر والمال لايعدل فقدها الإنسان، وكأن الشاعر أراد إبراز هذه المفارقة «كم للتكثير» وربَّ للتقليل.

ولعلّ هذا التكرار «ما تذكرت» و «رُبَّ» والظرفية المكانية (هناك) وحرف التحقيق «قد» والفعل الماضي «كلُّها تشي بتكرار الجرائم البشعة التي ارتكبت بحق أهل البصرة، أي أن هذا التكرار في الصياغة اللفظية يتجاوب مع مضمون الفعل التدميري للبصرة.

ولعلّ تكرار الظرف «هناك» إشارة إلى ارتباط الحدث التدميري والمأساوي

بالمكان «مدينة البصرة»، فالأبيات هنا تدور أحداثها في المكان «المدينة» فهي المحور الذي تتكالب حوله المحن وفي قلبه تتهاوى الحضارة. ربٌ بيت هناك... رب بيع هناك ... ربّ قصر هناك ... ربّ ذي نعمة هناك....

وهكذا يستقصي الشاعر ما فعله الزنج بالبصرة بعد أن أتى على ذكر الوقائع ذكراً عاماً مطلقاً، فهو هنا يدخل في التفاصيل، فيتحدث عما فعلوه من إرخاص النفس من الأشياء وهدم البيوت على الضعفاء والأيتام...[1].

ويتبدّل كل شيء في المدينة من جمالياته في الزمن الماضي إلى واقع فجائعي في الحاضر، فصورة الحضارة المشرقة تؤول إلى خراب وموت، وشمل الأحبّة، يتحوّل إلى فرقة، والعمران المحكم البناء والقصور الشامخة تصير انقاضاً، والمسجد الجامع المزدحم بالمصلين في الماضي يخلو من عباده في الحاضر، وزحام الخلق وضوضاؤه، في المدينة يتحوّل إلى سكون وصمت، والقصور الشاهقة تصبح تلالاً من الرّماد والتراب المتراكم، وترى في شوارعها المقفرة الرؤوس المثناثرة، والأيدي المتقطعة والأرجل المنفصلة عن أجسادها، وعنوان المدينة : صراع وعويل ودخان وصمت، وتتداخل هذه المشاهد الحزينة في جسم القصيدة معاً لتشكّل (ملحمة من ملاحم الموت والدّمار ذات عدة أناشيد، في كل نشيد مشهد ونغمة، وفي كل مشهد صورة مبكية، وفي كل نغمة آهة وزفرة تتكرّران مع كل انطلاقة وجدان)[2].

ومما يلفت النظر هنا تركيز الشاعر على الماضي المشرق ، وكأنه نواح على حضارة مزدهرة تشي بتشبّث الشاعر بجماليات المكان ورفض لما هو قائم الآن :

أَيْنَ ضَوْضَاءُ ذَلِكَ الخَلْـــــقِ ؟ أَيْنَ أَسواقُها ذَوات الزِّحـــــام ؟
بَدّلَتْ تِلْكُمُ القُصُورُ تِـــــلاَلاً مِنْ رَمَادٍ وَمِنْ تُرَابٍ رُكَـــــام

---

(١) في الأدب العربي القديم، محمد صالح الشنطي، م٢، ص ٨١.

(٢) التقليد والتجديد في الشعر العباسي، د. صلاح عبدالله، ص ١٢٩.

فماضي المدينة يشكّل هاجساً، لأنه الأمل الذي يتطلع الشاعر إلى بعثه، ليكون مركزاً يتطلع إلى التشبث به ومعانقته للتخلص من الحاضر المؤلم، فالشاعر مقسم بين ثلاثة أزمان : الماضي المشرق، الحاضر المؤلم، المستقبل المنظور والمأمول، وكلّ هذه الأزمان تتعانق مع المكان «مدينة البصرة»، وابن الرومي يعبر عن رؤية وجدانية يشاركه فيها الكثيرون بمعانقته للماضي المشرق للمدينة لأن (مجرد طرح الماضي على أنه وحده المنير، واتخاذه نقطة مثالية متعالية ينبغي معانقتها، مجرد هذا الطرح يعني أن الماضي هو المنشود)[1].

فالشاعر متشبث بماضي المدينة الحضاري : أين ضوضاءُ ذلك الخلق ؟ استفهام انكاري يقصد منه التنكر للحالة الراهنة التي افتقدت ذلك الزحام والحركة والنشاط.

أين ذاك البنيان ذو الإحكام؟ استفهام انكاري يشي بتصادم اللحظة الحاضرة «البنيان المتهدم»، مع الماضي، القصور العامرة والفن المعماري المحكم الصنع.

ويوظف ابن الرومي التشخيص إذ يبث الحياة فيما لا حياة فيه وعلى إكساب الجمادات أو قوى الطبيعة أو المعاني شخصيات[2]، ويظهر ذلك من خلال السؤال الموجّه للمدينة :

عَرِّجَا صَاحِبَيَّ بِالبَصْرَةِ الزَّهْـــــ ـــرَاءِ تَعْرِيْجَ مُدْنَفٍ ذِي سَقَـــــــام

فَاسْأَلاَهَا- وَلاَجَوَابَ لَدَيْهَـــــــا لِسُؤَالٍ وَمَنْ لَهَا بِالكَـــــــلاَم

فالمدينة هنا كالإنسان الفاقد للحياة، ويدرك الشاعر عدمية الحياة في هذه المدينة، ولكنه مع ذلك يطلب من صاحبيه أن يسألاها، المدينة تسأل وكأنها إنسان، ومع إدراك الشاعر بألا جواب لديها فإنه يرغب بالسؤال، ولعلّ ذلك يؤكد يأس الشاعر

---

(١) مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، ص ١٢١.

(٢) من حديث الشعر والنثر، طه حسين، دارالمعارف بمصر، ط١٠، ١٩٣٦، ص ١٢٧-١٢٨. وانظر : ثقافة الناقد الأدبي : محمد النويهي، ص ٢٤٨.

من جماليات المدينة التي تحولت إلى خراب، وهذا ما تشير إليه الأبيات التالية : أين ضوضاءُ ذلك الخلق فيها -أين أسواقها ذوات الزحام؟ ويسأل الشاعر عن القصور والسفن والدور فيها قبل حلول النكبة. وتستمر عملية التشخيص في الأبيات التالية :

بَلْ أَلِمَّا بِسَاحَةِ المَسْجِدِ الجَـــا ... مِعِ إِنْ كُنْتُمَا ذَوِي إِلمـــــــــام
فَاسْأَلاَه وَلاَ جَوَابَ لَدَيْـــــــهِ ... أَيْنَ عُبَّادُهُ الطِّوَالُ القِيَـــــــــام؟
أَيْنَ عُمَّارُه الأُلَى عَمَّـــــــرُوهُ ... دَهْرَهُم فِي تِلاَوَةٍ وَصِيـــــــــام؟

وإذا ما عُدنا للوقوف على أبعاد هذا التشخيص - من خلال الأبيات السابقة، فإننا نتوقف عند هذه الأبعاد التي أفرزتها الصورة التشخيصية، فجميع الأبيات السابقة تتمحور حول محورية المكان «مدينة البصرة» وما يتّصل بها من عُمران، ويظهر ذلك من خلال ذكر اسمها بصورة مباشرة «البصرة» أو الإشارة إليها بضمير المخاطب «الكاف» أو أسلوب النداء، أو ذكر توابعها «المسجد الجامع» ويستخدم الشاعر أسلوب الأنسنة أو التشخيص للكشف عن عملية التحوُّل والانتقال من حالة إلى أخرى، فالبصرة معدن الخيران وقبة الإسلام ومسجدها الجامع مزدحمٌ بالمصلّين، وحينما حلّت النكبة تحوّلت هذه الجماليات إلى خراب ودمار، وهذا التحول من النور إلى الظلام ومن الجميل إلى القبيح، فجّر في ضمير الشاعر الحُرقة والقلق، وهو يرى هذا التحول بأم عينيه، فدفعه إلى تصوير المدينة بإنسان كان نشطاً فاعلاً له حضوره المميّز، ثم سرعان ما انطفأت جمالياته وحياته، فإذا به جثّة هامدة لاحراك فيها «ومن لها بالكلام؟ فاسألاه ولا جواب لديه ... ويستدعي الشاعر صوراً أخرى ذات علاقة بهذه المأساة.

وإذا كان الشاعر يفجّر الزّمن بتحويل القليل إلى الكثير، فإن ذلك يعدُّ كناية عن شدة المعاناة وقسوة الحياة «اليوم كأنّه ألفُ عام»، وتتجذّر هذه الصورة وتتعزز من خلال استقصاء جوانب الصورة :

ألفُ ألفٍ فِي سَاعَةٍ قَتَلُوهُـــــم ثُمَّ سَاقُوا السَّبَاءَ كَالأَغْنَـــــــام[1]

ولا يخفى عنصر المبالغة هنا «ألفُ ألفٍ» من الناس قُتلوا خلال زمنٍ قياسي «ساعة»، ولكن هذا التعبير ينسجم مع تحول الزمن إلى امتدادٍ شاسع، فإذا كان اليوم كأنه ألفُ عام، فإنّ ذلك ناجمٌ عن تلك الضحايا التي تصل إلى الآلاف خلال ساعة، فيبعث ذلك على المعاناة والقسوة، وتتعمّق المأساة من خلال عنصر الحركة المسيطر على الصّورة الفنية بما يحمله من طاقات إيحائية: الناس يُقتلون، والأسرى يساقون كالأغنام، والقتل يتضمن عنصر الحركة، بما في ذلك حركة الجيش «صبحوهم».

والأسرى يتحركون ويساقون كأنهم قطيعٌ من الأغنام، ويحمل التشبيه هنا طاقات انفعالية بما توحيه كلمة الأغنام، المشبه به، فالأسرى أذلاّء رؤوسهم مطأطأة، والزنجّ متوحش متسلّط، وتحمل هذه الصورة بُعداً عميقاً نلمحه من خلال ربطها بسياق القصيدة العام وهو عنصر التحوّل والتغيير، فأصحاب البصرة قبل النكبة كانوا كراماً «البيت الخامس والسبعون انفروا أيها الكرام... وذوي نعمة «البيت السابع والثلاثون»، شملهم مجتمع «البيت الثامن والثلاثون، وكانوا عُمار المساجد مؤمنين وعابدين الأبيات «الثالث والخمسون والرابع والخمسون، وكانوا شيوخاً أصحاب أحلام «البيت الخامس والخمسون، ويتحوّل هؤلاء بعد النكبة إلى أذلاّء مهانين يُساقون كالأغنام، ويدعم هذه الرؤية البيتان الثامن والأربعون والتاسع والأربعون:

وَوُجُوهٍ قَدْ رَمَّلَتْهَا دِمَـــــاءٌ بِأَبِي تِلْكُمُ الوُجُوهُ الدَّوَامِـــــــي

وَطِئَتْ بِالهَوَانِ وَالذُّلِّ قَسْـــــرًا بَعْدَ طُوْلِ التَّبْجِيْلِ وَالإِعْظَـــــــام[2]

فالصّورة الشعرية في البيت: «ألفُ ألفٍ ---- ثم ساقوا السّباء كالأغنام»، تشكل بُعداً دلالياً عميقاً ينسجم مع سياق القصيدة ومعناه الجوهري والمركزي «التحوّل من

---

(١) السباء: الأسرى

(٢) رمّلتها: لطختها.

الجمال إلى القبح» فهؤلاء الأسرى بعد طول التبجيل والإعظام

يُساقون اليوم إذلالاً ومهانةً كالأغنامَ. ولا يخفى ما تحمله كلمة يُساقون كالأغنام من دلالات، الاستسلام والخضوع والقبول بما يُملى عليهم لتجردهم من وسائل الدفاع، كما تحمل هذه الصّورة طاقات فكرية تتلخّص بالتحوّل إلى الثبات والتحجُّر «بعد الفاعلية والحيوية، السّباء كأنها أغنام، وهنا تلتقي أبعاد الصورة مع تحوُّل الجمال إلى قُبح وتهدُّم، كما هو واضح في سياق القصيدة، وهذه الصُّورة تحمل هذا البعد، إذ يُساق الأسرى كالأغنام. عملية هدم للفاعلية والنشاط والحيوية «التبجيل والإعظام».

ويوظف ابن الرومي الصورة الشعرية لبيان وحشية الزنج، وتتميّز الصورة الشعرية بظاهرة التكثيف الزماني والمكاني في انتخاب مفرداتها وتشكيلها،وفيها تجتمع عناصر متباعدة في المكان والزمان غاية التباعد، لكنها سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد[1].

وتتجذر وحشيّة الزنج من خلال تلك الصُّورة القاتمة التي يرسمها الشاعر لهم إذ يجرّدهم من البُعد الإنساني وأبسط القيم، فها هم يقتلون الأطفال الرُّضّع بحدّ سيوفهم، ويعبّر الشاعر عن فعلهم هذا بصورة منفرّة تتأذّى لها النّفوس وتقشعّر من هولها الأبدان. فالرّضّع يفطمون، ولكن عملية الإفطام هذه تكتسب بُعداً جديداً مغايراً لتلك الحالة التي يُفطم فيها الرّضيع عن حليب أمّه. فإذا كان هذا يُفطم عن مصدرٍ من مصادرة الحياة، فإنّه يتحوّل إلى مصدرٍ آخر يجد فيه ما يُلائمه ويلبّي حاجاته ومتطلبات حياته. فعملية الإفطام هذه تتمّ ضمن مدة زمنية. يبلغ من خلالها الرضيع سناً معينة، تؤهله للبحث عن مصدرٍ حياتي آخر يتوافق ومرحلته العمرية هذه، ومن هنا فإنّ هذه الحالة تشكل تحولاً من مرحلةٍ إلى أخرى ولكنهما تتشابهان باعتبارهما مصدر الحياة، ومع هذا التحوّل فإنّ الرضيع يشعرُ بالألم

---

(١) التفسير النفسي للأدب، د. عزالدين اسماعيل، ص ١٠٨.

والحزن والقلق والتوتر. لأنها تشكّل منعطفاً في حياته، وأما بالنسبة لعملية التحوّل التي يرسمها الشاعر فتتقاطع مع تلك المرحلة، ولكنها تتشابه في عملية الامتناع والابتعاد، ومع التشابه هذا فإنّ ثمة خلافاً كبيراً، فالتشابه في عملية التحوّل والانتقال، والاختلاف في المصير الذي يؤول إليه المفطوم. فإذا كان الرضيع المفطوم عن أمه يتحوّل إلى طعام جديد لم يألفه وفيه مصدر حياته، فإنّ الرضيع في هذه الصّورة ينتقل من حياة إلى موت ومن حضن أمه إلى التراب، وتزداد بشاعة الصورة حينما يؤكد الشاعر أن عملية التحوّل هذه تستبق الزّمن أي أن عملية القتل هذه تجيء قبل موعد الفطام الحقيقي، أي أن الرضيع يُمارس عليه فعلٌ تدميري قبل حين فطامه. وهذا امعانٌ في وحشية الزنج وهمجيته. ويذكر الشاعر الآلة التي بها يُفطم الرضيع عن أمّه وهي حدّ السيوف :

كم رضيعٍ هناك قد فطمـــــوه بشبا السيف قبل حين الفِطـــــام[1]

ومن جماليات هذا المعنى الشعري أن السيف الذي يُفطم به الرُّضّع الأطفال قد تكرر في القصيدة بمسميات أخرى : المهنّدات في البيت الخامس عشر، والحسام في البيت العشرين، والصارم الصمصام في البيت الثاني والعشرين. وتتعزز جمالية الصورة في تناغمها مع السياق العام للنص الذي يشكّل فيه التحوّل من حالة الإبتهاج إلى المصير المأساوي عنصراً بارزاً في النص، جماليات البصرة تتناغم مع حالة الرضيع قبل النكبة، والتهدم والخراب الذي حلّ بالبصرة يتناغم مع حالة الفطام بشبا السيف.

جـ- الواجب الإنساني (استنهاض الهمم) :

لم يعدّ الرثاء صرخةً تحترق أو دمعةً يذرفها الشاعر فحسب، بل تجاوزت ندب الآثار والحضارة إلى تشكيل موقف ايجابي، لينتصر من خلاله الحق ويسود الأمن، ومن هنا يتف ابن الرومي مذكراً إخوانه لنجدة المنكوبين في مدينة

---

(١) شبا السيف : حدّه.

البصرة، ويصل إلى قلوبهم من خلال النزعة الدينية :

وَانْدَامِي عَلَى التَّخَلُّفِ عَنْهُمْ ... وَقَلِيْلٌ عَنْهُمْ غَنَاءُ نَدَامَى
وَاحَيَائِي مِنْهُمْ إِذَا مَا الْتَقَيْنَا ... وَهُمُ عِنْدَ حَاكِمِ الْحُكَّامِ
أَيُّ عُذْرٍ لَنَا وَأَيُّ جَوَابٍ ... حِيْنَ نُدْعَى عَلَى رُؤُوسِ الأَنَامِ
يَا عِبَادِي أَمَا غَضِبْتُمْ لِوَجْهِي ... ذِي الجَلالِ العَظِيْمِ وَالإِكْرَامِ؟
أَخَذَلْتُم إِخْوَانَكم وَقَعَدْتُمْ ... عَنْهُ -وَيْحَكُم- قُعُودَ اللِّئَامِ
وَاحَيَائِي مِنَ النَّبِي إِذَا مَا ... لاَمَنِي فِيْهِمُ أَشَدَّ مَلاَمِ
وَانْقِطَاعِي إِذَا هُمُ خَاصَمُونِي ... وَتَوَلَّى النَّبِيُّ عَنْهُمْ خِصَامِي

وينتقل ابن الرومي، إلى الناس عامة يدفعهم للنجدة والمساعدة :

انْفِرُوا أَيُّها الكِرَامُ خِفَافَا ... وَثِقَالاً إِلَى العَبِيْدِ الطِّغَامِ
صَدِّقُوا ظَنَّ إِخْوَةٍ أَمَّلُوكُمْ ... وَرَجَوْكُمْ لِنَوْبَةِ الأَيَّامِ
أَدْرِكُوا ثَأْرَهُمْ فَذَاكَ لَدَيْهِمْ ... مِثْلُ رَدِّ الأَرْوَاحِ فِي الأَجْسَامِ
عَارُهُمْ لاَزِمٌ لَكُمْ أَيُّها النَّا ... سُ لأَنَّ الأَدْيَانَ كَالأَرْحَامِ
لا تَطِيلُوا المُقَامَ عَنْ جَنَّةِ الخُلْـ ... ـلْدِ وَأَنْتُمْ فِي غَيْرِ دَارِ مُقَامِ
فَاشْتَرُوا البَاقِيَاتِ بِالعَرَضِ الأَدْ ... نَى وَبِيْعُوا انْقِطَاعَهُ بِالدَّوَامِ

وفي هذا المقطع يصور ابن الرومي (مدى غضب الرسول ﷺ من خذلان المسلمين لأهل البصرة. فهو يخشى لومته ﷺ، ويتمثّل استغاثة امرأة عربية من كرائم النساء تستجير بالرسول ﷺ، وكيف أن القوم لم يقوموا بحق الرسول، حيث لم يلبّوا دعوتها ولم يغيثوها، وكيف أن عظامه الطاهرة توشك أن تستيجب لندائها، ويفدّي الشاعر تلكم الأحداث الطاهرة، ويصلي على المصطفى محمد ﷺ[1].

ويستدعي الشاعر صرخة المرأة التي استغاثت بالمعتصم وهي في أسر الرّوم، وتزداد جمالية الصورة حينما يجعل هذا الكلام على لسان الرسول محمد ﷺ :

---

(١) في الأدب العربي القديم، محمد الشنطي، ٨٦/٢.

أُمَّتِي أَيْنَ كُنتُمْ إِذ دَعَتْنِـــــي حُـرَّةٌ مِنْ كَرَائِمِ الأَقْـــــوَامِ
صَرَخَتْ «يَا مُحَمَّدَاه» فَهَـــلاَّ قَامَ فِيهَا رُعَاةُ حَقِّي مُقَامِـــــي
لَم أُجِبْهَا إِذْ كُنْتُ مَيْتاً فَلَـــوْلاَ كَانَ حيّاً أَجَابَهَا عَنْ عِظَامِـــــي

لقد بلغت حالة الذلّ والهوان في المسلمين إلى أنهم لم يحركوا ساكناً لنجدة الملهوفين، وينتقي الشاعر «صرخة امرأة» مستغيثة ليدلل على التبلد الذي سيطر على النفوس التي لم تعد تهتمّ بالدفاع عن شرف المسلمين وعرضه، ولما لم تلق المرأة المأسورة بغيتها في المسلمين توجّهت بالنداء إلى محمد ﷺ، ويعلم الشاعر أن النبي ﷺ ميتٌ، ولكن الرّسول تحدّث إلى قومه مؤنباً أمّتي أين كنتم...؟ وهذا التساؤل إنكار للصمت الذي خيّم على أمة محمد ﷺ، ولمّا تيقنت المرأة أنها خذلت لم تعد صرخاتها ذات معنى، فلا جدوى من الاستنجاد بالمسلمين، ومن هنا بحثت عن مُغيث، فلم تجد ضالتها سوى النبي ﷺ، إن توجه المرأة إلى الرسول دليلٌ على يأسها من الأحياء، وكأنّ الأحياء أمواتٌ بحسّهم وإرادتهم، والميت حيٌّ بروحه وإيمانه الرسول عليه السلام، وهكذا فقد كان الشاعر موفقاً في توظيف هذه المفارقة بين الحي والميت.

ويستشعر المرءُ وهو يقرأ قول الشاعر :

أُمَّتِي أَيْنَ كُنْتُمْ إِذْ دَعَتْنِـــــي حُرَّةٌ مِنْ كَرَائِمِ الأَقْـــــوَامِ

يستشعر عُمق المأساة وهول المصيبة، حينما يقف المسلم متفرجاً مكتوف الأيدي، وأعراضه تنتهك وشرفه يدنس، وحضارته تدمر ودينه يقزم ومدينته تحترق، وكأن هذه النغمة الحزينة وهذا الصّوت المنكسر، يلقى صداه على امتداد التاريخ، فيتجاوب مع كل حدث يحفر في صفحات التاريخ، ويحسّ المرءُ أن تلك المرأة المستباح دمها وعرضها، والتي لم تستجب صرختها كأنّها المرأة المسلمة في الماضي والحاضر والمستقبل، إنّها الصّوت المتدفّق من أعماق التاريخ يبحث عن غيور ينقذها وشهم ينتقم لها ويردّ لها كرامتها، فلا مجيب، وكأنك تصرخ في أعماق الصحراء تلهث خلف السراب الخادع تحسبه ماءً، ولعل هذه الرؤية في شعر ابن الرومي هي التي

اكسبته خلود شعره وجماله الفني وهي سرّ خطابه الخالد بما يبعثه من إنسانية في شعره.

ولعلّ الخيال يبرز بصورة جلية حينما يستلهم الشاعر صوت النبي ﷺ في معرض استنهاض الشاعر للهمم، لانقاذ هذه المدينة المنكوبة، وفيها يستحضر الشاعر النبي وقد خرج من قبره وأخذ يلقي اللوم على هؤلاء الرجال الذين تخاذلوا عن حماية المدينة، وينكر عليهم موقفهم السلبي هذا، ويتصوّر الشاعر النبي ﷺ، وقد مثلت بين يديه امرأة حرة كريمة ممّن انتهكت اعراضها ودنست كرامتها فإذا بها تصرخ وتستنجد تطلب العون والمساعدة من الرسول ﷺ، لتخليصها من براثن الزنج وأفعاله الوحشية، ولكنّ الرسول لم يجبها لأنه كان ميتاً، ولكنه ينتظر من يخلصها من هذا الظلم والعدوان، ويستخدم الشاعر هذا الأسلوب على سبيل تقريع المتخاذلين الكسالى عن نصرة المدينة وأهلها، وكأنه بهذا الأسلوب يسعى إلى تحفيز النفوس وبعث الحمية فيهم، للقيام بواجب الدفاع عن حرمات المسلمين وممتلكاتهم :

مَثِّلوا قَوْلَه لَكُم أيُّها النَّـــــا ... سُ إذَا لامَكم مَعَ اللُّـــــوَّام

أُمّتي أيْنَ كُنتُمْ إذ دَعَتْنِـــــي ... حُرّةٌ مِنْ كَرَائِمِ الأَقْـــــوَام

صَرَخَتْ «يَا مُحَمَّدَاهُ» فَـــــهَلاَّ ... قَامَ فِيْهَا رُعَاةُ حَقّي مُقَامِـــــي

لَمْ أُجِبْهَا إذْ كُنتُ مَيْتاً فَلَـــوْلاَ ... كَانَ حَيٌّ أَجَابَهَا عَنْ عِظَامِـــــي

ولعلّ من جماليات المعنى الشعري في هذه الصورة الخيالية تجاوبها مع سياق القصيدة العام، فالمرأة هي التي تستصرخ وتطلب النجدة والعون، وإذا ما بحثنا عن إيحاءات المرأة ودلالاتها في النص وجدناها تمثل عنصر المسلوب لإرادته ولحريته، كما أنها تمثل الشرف والعرض، فإذا ما استحلّ الزنج هذه المحارم باتَ الأمر نذير شؤم، فالمرأة تُسبى وتنتهك محارمها :

كم فَتَاةٍ بِخَاتَمِ اللّهِ بِكْـــــرٍ ... فَضَحُوهَا جَهْرَاً بِغَيْرِ اكْتِتَـــــامِ؟

كَمْ فَتَاةٍ مَصُونَةٍ قَدْ سَبَوْهَـــا ... بَارِزَاً وَجْهُهَا بِغَيْرِ لِثَـــــامِ؟

ويوظّف الشاعر التشبيه، ليؤكد عملية التحول والتغيير من خلال رسم صورة جمالية للإنسان، فهذا الكائن الحي مؤلف من الروح والجسم، ولنلاحظ الصورة المعنوية الذهنية «الروح» والمادية «الجسم»، فإذا انفصلت الروح عن الجسم لم يعد له حياة أو معنى، وكذلك حال البصرة، فقد شكلت بناياتها وقصورها ومساجدها ودورها جسماً روحه هذه الجماليات العمرانية وإنسانُها الكريم والشيخ المتعبد في مسجده، والفتيات اللواتي يقبعن في خدورهن، وحينما حلّت النكبة استلبت كلّ هذه الجماليات، فإذا بالبصرة تتحول إلى جسم بلا روح، وهل للجسم حياة دون روح :

أَدْرِكُوا تَأْرَهُم فَذَاكَ لَدَيْهِمْ مِثْلَ رَدِّ الأَرْوَاحِ فِي الأَجْسَامِ

وتتفاعل هذه الرؤية من خلال علاقاتها مع الأبيات الأخرى التي تظهر البصرة جسماً بلا روح :

فَاسْأَلاَهَا وَلاَ جَوَابَ لَدَيْهَا لِسُؤالٍ وَمَنْ لَهَا بِالكَلاَمِ

ويخاطب المسجد :

فَاسْأَلاهُ وَلاَ جَوَابَ لَدَيْهِ أَيْنَ عُبَّادُه الطِّوالُ القِيَامِ؟

وهكذا يتحوّل المكان إلى مجرّد أطلالٍ مقفرة صامتة خاشعة لا أنيس فيها ولا جليس، ويدعو الشاعر إلى إعادة الروح في الجسم، لأن ذلك مما يوغر صدر الأعداء، وحينما تعود الرّوح إلى الجسم تعود معه الإشراقة والنور والبهجة والطمأنينة وتعود الجماليات المنطفئة إلى بريقها، وتغدو البصرة من جديد : معدن الخيرات، وقبّة الإسلام، وفرضة البلدان، والأسواق ذوات الزحام، والضوضاء، والفلك في بحرها كالأعلام، والقصور إلى البنيان المحكم، والوجوه المعفّرة إلى التبجيل والإعظام، والأسرى كالأغنام إلى الحريّة والنشاط، وإلى المسجد يعود عمّاره ومصلوه، عند ذلك كله تعود الروح إلى الجسم فينبض بالحياة. وهكذا تلعب الصورة دورها في بناء العلاقات القائمة في القصيدة من خلال اللغة والمجاز وما تعبر عنه من دلالات وإيحاءات (فمثلما تعتمد الصورة على التعبير المجازي فهي تعتمد على

التعبير الحقيقي في استعمال اللغة، وليس المهم في ذلك السبيل الذي تسلكه، ولكن المهم هو قدرتها على التعبير الموحي ونجاحها في ترك الأثر والانطباع من غير تصريح ولا مباشرة)[1].

ومن هنا رأينا كيف لعبت الصورة دوراً جوهرياً في تشكيل المعنى من خلال تعاضدها مع اللغة الصريحة في سياق القصيدة وأنساقها، دون أن تتصادم أو تتنافر مع دلالاتها وأفكارها، كما رأينا تجاوبها مع العناصر الفنية الأخرى كالإيقاع والقافية واللغة والأسلوب، وقد أشار النقّاد القدامى إلى تعاضدية هذه العناصر والتحامها ؛ فالتخييل عند الفارابي عملية لاتنبع من الإثارة التخييلية التي تولدها الكلمات الشعرية في ذهن المتلقي فحسب، بل هو عملية مرتبطة بالوزن والإيقاع، بمعنى أن وزن الشعر يساعد على تحقيق فعل التخييل عن طريق إيقاعاته التي تساعد -بدورها- في تأكيد الحالة الانفعالية التي تولدها دلالات الكلمات، أو صور الشعر في ذهن المتلقي، أي أن المحاكاة الشعرية تحقق غايتها عن طريق التخييل الشعري، وعن طريق الوزن في نفس الوقت[2].

وهكذا فإن الفارابي لايفصل الموسيقى عن الشعر (إن الألحان وما بها تلتئم فهي بالجملة تابعة للأقاويل الشعرية)[3].

وتشكّل قصيدة ابن الرومي الرثائية هذه عملية تناغمية بإيقاعها ومعناها وأسلوبها وصورتها، بحيث تعكس الوحدة الفنية المتمثلة في أجزائها، ومن هنا فقد خلت من المطلع التقليدي، لتؤلف وحدة واحدة في جميع عناصرها.

---

(١) الحركة النقدية حول شعر أبي نواس في التراث النقدي والبلاغي، د. قصي سالم علوان، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، كلية الآداب، ١٩٧٧، ص ٢٩.

(٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور، ص ١٦٥.

(٣) كتاب الموسيقى الكبير الفارابي، تحقيق : غطاس عبدالملك خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة، ص ١١٧٠.

البحتري يصف قصر الجعفري :

وفي مدينة سامراء يجثم قصر المتوكل المسمَّى بالجعفري، فيصوره البحتري على أنه آية من الجمال من خلال تشخيصه وبثّ الحياة في أركانه :

إنّ الظّباءَ غداةَ سَفْحِ مُجَحَّرٍ ... هَيَّجْنَ حَرَّ جوىً وفَرْطَ تذكُّرِ

من كلّ ساجي الطَّرفِ أغْيَدَ أجْيَدٍ ... ومُهفْهَفٍ الكشحينِ أحوى أحْوَرِ

أقْبَلْنَ بين أوانِسٍ مالَ الصِّبا ... بِقُلوبِهنَّ وَبَيْنَ حَورِ نَفْرِ

فَبَعَثْنَ وَجْداً للخليِّ، وزِدْنَ في ... بَرَحَاءِ وَجْدِ العاشقِ المُسْتَهْترِ

لِلحُبِّ عهدٌ في فُؤادِي لم يَحِنْ ... منه السُّلُوُّ وذِمَّةٌ لم تُخْفَرِ

لا أبتغي أبداً بـ (سَلْمَى) خَلَّةً ... فَلْتَقْتَرِبْ بالوَصْلِ أو فلتهجُرِ

قدتمَّ حُسْنُ الجعفريِّ ولم يكُنْ ... لِيَتِمَّ إلا بالخليفةِ جَعْفَرِ

مِلكٌ تَبوَّأَ خَيْرَ دارِ إقامةٍ ... في خَيْرِ مَبْدَىً للأنَامِ وَمَحْضَرِ

فِي رَأسِ مُشْرِفَةٍ حَصَاها لُؤلُؤٌ ... وتُرابُها مِسْكٌ يَشابُ بِعَنْبَرِ

مُخْضَرَّةٌ والغيثُ ليس بساكبٍ ... ومُضيئةٌ واللَّيلُ ليس بمُقْمِرِ

ظَهَرَتْ بِمُنْخَرِقِ الشَّمالِ وجاوَرَتْ ... ظَلَلَ الغَمَامِ الصَّيِّبِ المُسْتَغْزِرِ

تَقْرِيْرُ لُطفِك واختيارُك أغنيا ... عَنْ كلِّ مُختارٍ لَهَا وَمُقَدِّرِ

وَسَخَاءُ نفسِك بالَّذي بَخِلَت به ... أَيْدِي المُلُوكِ مِنَ التِّلادِ الأوْفَرِ

وعُلُوُّ هِمَّتِكَ التي دَلَّتْ عَلَى ... صِغَرِ الكَبِيْرِ وَقِلَّةِ المُستكثِرِ[1]

---

(١) الجعفري : قصر بناه المتوكل قرب سامراء بموضع يسمّى الماحوزة واستحدث عنده مدينته وانتقل إليها. مجحر : جبل في ديار طيء. الأغيد : الذي لانت أعطافه. الأجيد : ذو العنق الطويل الحسن. المهفهف : الضامر البطن. الكشح : ما بين السرة ووسط الظهر. أحوى : صفة لذي الشفتين اللتين فيهما سواد إلى خضرة. الأحور : الذي اشتد بياض عينه وسوادهما. لم يحن : لم يقترب. سلمى : اسم امرأة. الخلة : الصديقة. مشرفة : أرض مرتفعة. يشاب : يخلط. منخرق الشمال : مهب ريح الشمال.

فَرقَعْتَ بُنياناً كأنّ زُهَـــــاءَه ... أعلامُ رَضْوَى أو شواهقُ صَنْبَـــــرِ

أزرى على هِمَمِ المُلوك وغضّ من ... بُنيانِ كسرى في **الزّمان** وقيْصَـــرِ

عالٍ على لحظِ العُيونِ كأنّمـــــا ... ينظُرْنَ منه إلى بياضِ المُشتَـــري

بَانِيْهِ بَانِي المَكْرُماتِ وَرَبَّـــه ... رَبُّ الأخاشِبِ والصَّفَا والمَشْعَـــرِ

مَلأَتْ جوانِبَه الفَضَاءَ وعانَقَـــتْ ... شُرُفَاتُه قِطَعَ السَّحابِ المُمْطِـــرِ

وتسيرُ دِجلَة تحتَه ففِنـــــاؤه ... من لُجَّةٍ غَمْرٍ وروضٍ أخْضَـــرِ

شجرٌ تُلاعِبُهُ الرّياحُ فتنثنـــي ... أعطافُه في سائحٍ مُتفجِّـــرِ

فاسلم -أميرَ المؤمنين- مُسَرْبَـلاً ... سِربَال منصورِ اليدينِ مُظفَّـــرِ

واستأنِفِ العُمْرَ الجديدَ ببهجة الـ ... ـقصرِ الجديدِ وحُسنِهِ المتَخيَّـــرِ

أعطيتَه محضَ الهوى وخصصتَـهُ ... بصفاءِ وُدٍّ منكَ غيرِ مُكـــــدَّرِ

اللَّهُ أَعْطَاكَ المَحَبَّةَ في الـــوَرَى ... وَحَبَاكَ بِالفَضْلِ الذِي لَمْ يُنكَـــرِ

واسمٍ شققتَ له من اسمك فاكتسى ... شَرَفَ العُلوّ به وفضلَ المفْخَـــرِ

خَفَتَ الغُبارَ وقد عَلَوْتَ تُريـــدُهُ ... وسرى الغمامُ بوابلٍ مُتَعَنْجِـــرِ

وتحلّتِ الدُّنيا بأحسنِ حَلْيِهـــا ... وَغَدتْ بوجْهٍ ضاحِكٍ مُستبشِـــرِ

قد جئتَه فَنَزلْتَ أيْمَنَ منـــزلٍ ... ورأيتَه فرأيتَ أحسنَ منظـــرِ

فاعْمُرْهُ بالعُمْرِ الطّويل ونِعْمَـــةٍ ... تبقى بشاشتُها بقاءَ الأعْصُـــرِ[1]

١- مقطع المقدمة :

يستهلّ الشاعر قصيدته بمقدمة غزلية «الأبيات الستة الأولى» مما يوحي أن الشاعر يحافظ على تقاليد القصيدة القديمة لاسيّما أن هناك تياراً من الشعراء بقي

---

(١) ديوان البحتري ٢/١٠٢٩-١٠٤٢.

زحاه الشيء : شخصه. الأعلام : الجبال. صنبر : جبل بالحجاز. أزرى عليه : عابه. غضّ منه : وضع من قدره. المشتري : كوكب. الأخاشب والصفا والمشعر : في مكة. السربال : الدرع. حباك : أعطاك. المثعنجر : السائل من الماء والدمع.

محافظاً على هذه التقاليد ومنهم البحتري[1]، ولكن ليس معنى ذلك أنه يمكن إخراجه من دائرة العباسيين إلى دائرة القدماء[2].

وإذا كانت القصيدة بهذه المقدمة تُحاكي تلك المقدمات الغزلية في تراثنا القديم، فهل يعني ذلك أن الشاعر قد ساق مقدّمته مستقلة عن موضوعه ولا يربطها به أيُّ رابط أو وشيجة؟ لعل استقراء القصيدة والوقوف على تفاصيلها وأغوارها يوحي بأن ثمة علاقات داخلية تتشابك معاً وتتعاضد بصورة متناغمة، لتشكل عملاً أدبياً وفناً محكماً، يفرغ في تجربة متحدة الانفعال، وإن تعدّدت موضوعاتها (فالتجربة في قصيدة شعرية لاتتجزأ بل تظلُّ تجربة حتى مع تعدد موضوعاتها أو تعارض بعضها)[3].

وإنّ الكشف عن صلة المقدمة بموضوعها وسياقها العام، يتطلّب البحث عن الدلالات التي تختفي وراء المفردات الظاهرة التي قد تضللنا أحياناً، فإذا ما تمّ استكناه هذه الدلالات وما ترمز إليه، أصبح بالإمكان الربط بين متنافراتها الظاهرة، ليغدو النص الأدبي عملاً أدبياً مميزاً بطاقاته الانفعالية، القادرة على التشكل في تجربة موحّدة على الرغم من التعدد الظاهري في الموضوعات، وهذه التجربة نزاعة إلى النظام من خلال طاقة اللغة كما يقول ريتشاردز (وليست وظيفة اللغة ذات الألفاظ أن تقدم إلينا نسخاً من الإدراكات والإحساسات المباشرة بلحمها ودمها، إن الكلمات لاتصلح لهذه الغاية، وعملها الحقيقي أن تعيد بناء الحياة نفسها وأن تبعث في الإدراك معنى النسق والنظام)[4].

---

(١) العصر العباسي الثاني، شوقي ضيف، ص ٢٨٦.

(٢) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ١٩١.

(٣) جماليات المعنى الشعري، د. عبدالقادر الرباعي، ص ٥٠.

(٤) Philosophy of Rhetoric. I.A. Richards. P. 133-134.
نقلاً عن الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ١٩١.

ومن هنا فالقصيدة تجربة إنسانية تقوم على تنظيم الانفعالات وتنسيقها بعدما كانت مشتتة مبعثرة على أرض الواقع (وقضية الوحدة والتناسب بين المقدمة والموضوع أمرٌ، لايمكن تجاهله، أو إغفاله، فعلاقة المقدمة بالغرض الأساسي علاقة حميمة تتولد من خلال الإيقاع العام الذي يشدّ عناصر الموضوع بعضها الآخر، ويخلق لها جواً من الانسجام بالتواتر)[1].

والمقدمة الغزلية زاخرةٌ بعناصر جمالية، يسيطر فيها المجال الإنساني مثل الظباء الأوانس، سلمى...، وتبدو المرأة بأبهى جمالياتها ومفاتنها الحسنة، حيث أعطافها اللينة، وعنقها الطويل وخصرها الضامر، وشفتاها اللتان فيهما حوّة وهي سواد إلى خضرة أو حمرة إلى سواد، وعيناها الجميلتان حيث يشتد بياضها وسوادها، هذه صورة المرأة الجميلة التي تسحر الآخرين بجمالها، وتتعزز جمالية المرأة من خلال ما ترمز إليه كلمة الصبا حيث (تجتمع صفتا القوة والجمال، لكن «الصبا» قد تعني -مجازاً- القوة والجمال أينما وجدا أو أينما أمكن أن يوجدا، فصبا الأيام بداياتها أو ساعات النشاط والعمل فيها، وصبا الأمة فترات قوتها وازدهارها التي تجلب معها مظاهر البهجة والأمان)[2]. وهذه الصورة الجميلة تبعث في النفس الإعجاب والحبّ :

فَبَعَثْنَ وَجْداً للخَلِيِّ وَزِدْنَ فِـــي ... بَرَحاءِ وَجْدِ العاشِقِ المُسْتَهتِـــــرِ

لِلحُبِّ عَهْدٌ فِي فؤادِي لَمْ يَحِـــنْ ... مِنْه السُّلوُّ وذِمَّةٌ لم تُخْفَـــــرِ

وتتجذّر جمالية المرأة بتفوّقها على مثيلاتها من النساء الحسناوات، إذ لايبتغي الشاعر بديلاً بسلمى، ويتعمّق الحسّ الجمالي حينما يذكر الشاعر اسم محبوبته المفضلة ويغضّ الطرف عن أسماء الأخريات :

---

(١) الشعرية العربية (دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي)، د. نور الدين السيد، ص ٢٥٢-٢٥٣.

(٢) جماليات المعنى الشعري، د. عبدالقادر الرباعي، ص ٥١.

أقبَلْنَ بَيْنَ أوانِسِ مالِ الصَّـــــبا ـــــ بِقُماريِّينَ وبينَ حُورٍ نُفَّـــــرِ

إلى أن يقول :

لا أبتغي أبداً بـ (سَلْمَى) خُلَّـــةً ـــــ فلتقترب بالوَصْلِ أو فلتهجُـــــــرِ

فالمقدمة الغزلية تشمل معادلة تتكوّن من عدة أطراف : المحبوب بين نظرائه والمحبّ العاشق، ومن خلال هذه العلاقات الغرامية يتألف مقطع المقدمة الغزلية الذي ينبض بالحيوية والنشاط والفاعلية، كما يزخر بالجمالية اللونية : العينان وقد اشتد البياض والسواد والشفتان اللتان فيهما حوّة وهي سواد إلى خضرة أو حمرة إلى سواد.... وعند تأمّل المكان الذي يحتضن هذه الصورة، يمكن القول إنّ المكان وموقعه الشامخ العالي «مُحَجَّر» جبل في ديار طيء، هذا الموقع يُسهم في تعزيز الصورة الجمالية للمرأة، فإذا كانت المرأة جميلة فإن المكان يضفي عليها مسحةً جمالية أخرى، إذ يلتقي في شموخه وعلوه مع مكانة المرأة هذه في حيويتها وجمالها الذي لايضاهيه جمال «الأوانس الصاحبات».

هذه هي المقدمة الغزلية لوحة فنية جميلة تنبض بالجمال واللون الموظف لتجذير هذه الجمالية، وفيها تقف المرأة «سلمى» شامخة بجمالها شموخ سفح «مُحَجَّر» وقد تميزت بمنظرها الجميل عمّن يحيط بها من جنسها من الحسناوات، فجعل أنظار العاشقين تتجه صوبها وتغضي عمّن سواها.

ألا يمكن ربط هذه الصورة الجمالية بالموضوع الأساسي، وهو مدح الخليفة المتوكل ووصف قصره الجعفري، لعلّ العناصر المشكلة للمقدمة الغزلية تتواشج إلى حد كبير بالعناصر الممتدّة في سياق القصيدة وموضوعها الرئيس.

فسلمى المرأة الجميلة المتفوّقة بجمالها على نظيراتها، هي قصر الجعفري الجميل المتفوّق على بنيان كسرى وقيصر، والمحبّ الذي بذل كل جهدٍ وتيّمه العشق هو المتوكل الذي أحبّ قصره.

والمكان المرتفع الذي تربض فيه النساء الحسان شبيه بالمكان الشامخ العالي الذي بُني فيه قصر الجعفري.

والألوان المسيطرة على المقدمة الغزلية : الأبيض والأحمر والأسود... يمكن اكتشافها في ثنايا القصيدة مثل الأخضر والأبيض... لتشكّل معاً لوحة فسيفسائية من الألوان التي تبعث في النفس الطمأنينة والسعادة ومن هنا قال الشاعر :

وَتَحَلَّتِ الدُّنْيَا بِأَحْسَنِ حَلْيِهَـــا وَغَدتْ بِوَجْهِ ضاحِكٍ مُسْتَبْشِـــــرِ

وهكذا تعاضدت تلك اللوحات من مقدمة غزلية ومدح الخليفة ووصف القصر إلى لوحة جمالية متكاملة البناء (من خلال الرؤية الشمولية للتشكيل اللغوي المتعدد والمتنوع والمتشابك في العلاقات)[1].

٢- مقطع التوحُّد «قصر الجعفري والممدوح» :

يرسم البحتري مشهداً جميلاً لقصر الجعفري، يختلط فيه مدح الخليفة ويتداخل مع الكشف لصورة القصر، وتذوب في المشهد أو اللوحة صفات الممدوح والقصر، لتتكامل معاً كأنها تجسيدٌ لمعلم شامخ بعطائه وجماله، ويحشد الشاعر الصّور الفنية المعبّرة عن جمال القصر وروعة فنه المعماري والإبداعي، وفي هذه اللوحة الحيّة الناطقة بحسن القصر وعظمته، يوظف الشاعر تقنيةً -قلّما نراها عند غيره من الشعراء- عالية من الدقة والفن، تضفي على قصيدته لمسة سحر تسري في الأوصال وتدغدغ الأذواق. تلك هي تناغم موسيقاه الداخلية والخارجية مع الفكرة والمعنى، لتشكل عملاً أدبياً رفيعاً تتجاوب عناصره وتتآلف وتلتحم معاً، كأنها الجنان الموشاة بالورود والأزهار المتناسقة، تفوح منها الروائح الزكيّة. ويوظف الشاعر الثنائيات الضدّية والمقابلة بين المناظر، لبيان جمال القصر وحسنه ومدى تفوّقه على غيره.

ويستهلّ الشاعر قصيدته بإضفاء صفات الحسن والجمال على القصر بعد مقدمة غزلية يبعث من خلالها شوقه وحنينه إلى محبوبته التي لا يبتغي بها بديلة، وإذا كان الشاعر يبدي في مقدمته لواعج شوقه وحبه لهذه الحسناء، ثم ينتقل إلى

---

(١) جماليات المعنى الشعري، د. عبدالقادر الرباعي، ص ٤٧.

وصف قصر الجعفري والإشادة به، فإنه يكون قد أحسن الربط بين مقدمته الغزلية وموضوعه الرئيس. ولعله لايقصد أن هناك فتاة حقيقية قد أحبّها هنا في هذا السياق، وإنما المقصود هو قصر الجعفري، وهناك ما يدلّ على ذلك. فالشاعر حيثما رسم صورة القصر يقدم معلماً حضارياً غاية في الدّقة والحسن والجمال، ثم يعقد موازنة مع سواه فيتفوق على هذه المعالم، وكذلك حال المقدمة فمحبوبته سلمى تظهر بين صاحباتها كقصر الجعفري بين القصور شامة مميّزة :

لَا أَبْتَغِي أَبَدًا بـ (سَلْمَى) خُلَّـــةً فَلْتَقْتَرِبْ بالوَصْلِ أو فَلْتَهجُـــــرِ

ويقول عن القصر :

أزرى على هِمَمِ المُلوك وغضّ من بُنيانِ كسرى في الزَّمانِ وقيْصَـــرِ

وتبرز صورة القصر من خلال كماله وتمامه في الحسن والجمال على يد الخليفة جعفر، فالقصر بناءٌ عالٍ شامخ متناه بالسمو والعلو والإرتفاع تتعانق شرُفاته بريح الشمال، واقتربت من السَّحاب قممه وسطوحه، وكأنه أعلامُ رضوى أو جبال صنبر العالية المتناهية في السمو والشموخ، وإذا به يتفوق على إيوان كسرى ومنشآت قيصر، وإذا ما نظرت إليه كأنك تنظر إلى كوكب المشتري، والقصر الجعفري بهذه المزايا والسمات قلعة حصينةٌ شامخةٌ صلبةٌ متزنة عصيّة علي النيل أو الانتقاص، وبهذا الوصف وغيره يكون البحتري قد انتقل بفن الوصف من مظاهر الأشياء إلى الالتحام بالموضوع فيصبح بينه وبين موضوعه وشائج....»[1].

وإذا ما بحثنا عن صورة القصر من خلال استكناه العلائق بين القصر والطبيعة، فإنّ عناصر جمالية يمكن استنتاجها وبيانها تضفي على القصر أبعاداً جمالية. فالقصر شامخ البنيان يفوق بناء كسرى وقيصر، والقصر كأنه أعلامُ رضوى أو شواهق صنبر، والقصر كأنه بياضُ المشتري، وشرفاته كأنها قطع السَّحاب الممطر، وإذا كانت منشآت الفرس «كسرى» والروم قيصر غاية في الفن المعماري

---

(١) القيم الفنية المستحدثة في الشعر العباسي، د. توفيق نوفل، ص ٢٢٦.

والحضاري، فإن قصر الجعفري قد فاق هذه العمارات وتجاوزها، وكأنه يشكل سفخرةً في البعد المعماري الحضاري، أي أن هذا المعلم الفني المعماري هو منارة في طريق الحضارة العربية، وانعكاس حقيقي لفن العمارة الإسلامية التي غدت تزهو في جبين التاريخ، والجعفري بناءٌ يناطح السحاب، والسّحاب يتضمن في أحضانه المطر سبب الخير والنماء والعطاء ومكانه الفضاء العالي، والقصر دارُ الملك والخلافة منها تتفجر ينابيع الخير والعطاء والكرم، وهي شامخة عالية منها تُسْتَمدُّ الحياة والأمن والرّخاء. والقصر يُحاكي جبال رضوى وصنبر، وإذا كانت هذه المعالم الطبيعية تتميز بشموخها وعلوّها الطبيعي حيث الثبات والاستقرار والقوة، كذلك حال القصر من الشموخ والعلوّ والثبات والقوة، وهذه الجبال كأنّها شامةٌ بين الطبيعة الساكنة المنبسطة، والجعفري كأنه شامةٌ في جبين التاريخ يحتلّ المكانة المرموقة بين غيره المنبسط الذي لا يشكّل أيّ بعدٍ في فنه المعماري والحضاري :

قَدْ تَمَّ حُسْنُ الجَعْفَرِيِّ وَلَمْ يَكُنْ ... لِيَتِمَّ إلا بالخَلِيْفَةِ جَعْفَـــــــر

فِي رَأسِ مُشْرِفَةٍ حَصَاهَا لُؤلُـــؤٌ ... وتُرابُها مِسْكٌ يُشَابُ بِعَنْبَـــــــر

ظَهَرَتْ بِمُنْخَرِقِ الشَّمَالِ وَجَاوَرَتْ ... ظِلَلَ الغَمَامِ الصَّيِّبِ المُسْتَغْـــــزِر

فَرَفَعْتَ بُنْيَاناً كَأنَّ زُهَـــــاءَهُ ... أَعْلَامُ رَضْوَى أَوْ شَوَاهِقُ صَنْبَـــــر

مَلأتْ جَوَانِبُهُ الفَضَاءَ وَعَانَقَـــتْ ... شُرُفَاتُهُ قِطَعَ السَّحَابِ المُمْطِـــــر

عَالٍ عَلَى لَحْظِ العُيُونِ كَأنَّمَـــــا ... يَنْظُرْنَ مِنْهُ إِلَى بَيَاضِ المُشْتَـــــرِي

ويبدع البحتري في رسم صورة المكان، بناءٌ متناه بالسموّ والارتفاع في الجوّ، تملأ جوانبه الفضاء، وتعانق شرفاته قطع السحاب، يخيل للناظر إليه أن نوره المنبعث متسامق الشرفات يختلط بانبعاث نور كوكب المشتري[1].

وفي هذه القصيدة يبرز عنصر المقابلة بين المعلم الحضاري (قصر الجعفري) والطبيعة سواء أكانت من صنع الخالق أم من البشر، فقصر الجعفري يقابل أو يوازن

---

(١) البحتري، نديم مرعشلي، ص ٢٠٨.

ظلل الغمام، وأعلام رضوى وشواهق صنبر، وبنيان كسرى وقيصر وبياض المشتري وقطع السّحاب الممطر، فظلل الغمام وأعلام رضوى وشواهق صنبر وبياض المشتري كلها عناصر طبيعية من صنع الخالق. بينما بنيان كسرى وقيصر من صنع البشر وابداعه، وتتجذّر جماليات المكان في هذه الصور البديعة التي رسمها البحتري ودقة معانيه، فحينما وازن بين القصر وقصور البشر، جعل الجعفري يتفوق في الجمال والفن كإشارة إلى التقدم الحضاري الذي شهده العصر العباسي. ولكنه حينما يرسم بديع القصر وجماله لايجعله متفوقاً على بديع صنع الخالق :

ظَهَرَتْ بِمُنْخَرِقِ الشَّمَالِ وَجَاوَرَتْ ظُلَلَ الغَمَامِ الصَّيِّبِ المُسْتَغْزِرِ
فَرَفَعْتَ بُنْيَاناً كَأَنَّ زُهَاءَهُ أَعْلَامُ رَضْوَى أَوْ شَوَاهِقُ صَنْبَرِ
عَالٍ عَلَى لَحْظِ العُيُونِ كَأَنَّمَا يَنْظُرْنَ مِنْهُ إِلَى بَيَاضِ المُشْتَرِي
مَلأَتْ جَوَانِبَهُ الفَضَاءَ وَعَانَقَتْ شُرُفَاتُهُ قِطَعَ السَّحَابِ المُمْطِرِ

فالقصر يلامس هبوب الرياح، ويجاورُ السّحاب، وكأنه أعلام رضوى وجبال صنبر، والناظر إليه كأنما ينظر إلى بياض المشتري، وشرفاته تعانق قطع السحاب. فكلّ هذه الموازنات تشي بقصور القصر عن الغاية التي تبلغها هذه الطبيعة، فها هو يجاور ويعانق أي أنه ليس يفوقها أو يتجاوزها، وهذه الصورة على خلاف ما تميّز به القصر ومدى تفوّقه على حضارة الفرس والروم :

أزرى على همم الملوك وغضّ من بُنيان كسرى في الزّمان وقيصر

فالجعفري بهذا الجمال والموقع المتميز يتفوق على سواه، ويرسم الشاعر صورة مؤنسنة لقصر الجعفري وإيوان كسرى كأنّهما إنسانان مخلوقان في أبهى الجمال وأروع المناظر، وإذا بهما يتحلّيان بالنطق والكلام (أزرى وغضّ) فأزرى تغني عاب وانتقص وغضّ تدلُّ على التحوّل عن الشيء والسكوت عنه. فالجعفري كأنه بجماله يتيه فخراً وإكباراً على سواه، فيعيب الآخرين وينتقص من أقدارهم، والآخرون حينما يرون من يتيه عليهم بكبريائه وأنفته مع رؤيتهم لواقع هذا الجمال، يستشعرون عظمة هذا المفتخر، ويحسّون بقصورهم عن هذه الغاية، فترتسم على

جباههم علامات الخشوع والصّمت والسكون، والشاعر بما يرسمه من علاقة بين الجماد والإنسان، إنّما يضفي قيمة ومعنى على شعره، فجوهر الإبداع والفن هو بناء علاقة بين أشياء لاعلاقة بينها؛ لأن الغبطة التي ينالها الإنسان من رؤيته للتماثل هي نشاط عقولنا وغذاؤها الرئيسي[1].

وإذا كانت هذه حال القصر، فإنها تدلّ على عظمة الخليفة وصاحبه المتوكل، ومن هنا يحدث التناغم والانسجام بين عظمة القصر وعظمة صاحبه، ولأجل رسم صورة متميزة للقصر أخذ الشاعر بتقديم صورة مشرقة جميلة للخليفة صاحب القصر : ملكٌ تبوّأ خيرَ دار إقامةٍ... تقريرَ لطفك واختيارُك :

وَسَخاءُ نَفْسِكَ بِالَّذي بَخِلَتْ بِـــه ... أَيْدِي المُلوكِ مِنَ التِّلادِ الأَوْفَـــرِ
وَعُلُوُّ هِمَّتِكَ التي دَلَّت عَلَـــى ... صِغَرِ الكَبِيْرِ وَقِلَّةِ المُسْتَكْثِـــرِ
بَانِيْهِ بانِي المَكْرُمَاتِ وَرَبُّـــهُ ... رَبُّ الأَخَاشِبِ والصَّفَا والمَشْعَـــرِ
اللهُ أَعْطَاكَ المَحَبَّةَ في الـــوَرَى ... وَحَبَاكَ بالفَضْلِ الَّذي لَمْ يُنْكَـــرِ
وَاسْمٍ شَقَقْتَ لَهُ مِنَ اسْمِكَ فَاكْتَسَى ... شَرَفَ العُلُوِّ بِهِ وَفَضْلَ المَفْخَـــرِ
قَدْ جِئْتَهُ فَنَزَلْتَ أَيْمَنَ مَنْـــزِلٍ ... وَرَأَيْتَهُ فَرَأَيْتَ أَحْسَنَ مَنْظَـــرِ

ويرسم البحتري صورة جميلة للممدوح صاحب القصر، ويعقد موازنة بينه والملوك الآخرين، ويتفوّق عليهم في الكرم والسخاء والإنجازات، فهو سخيٌّ وغيره بخيل، وأعماله هذه تنبيء عن همّةٍ عالية، لأنه يبني المكرمات العالية، ومن أجل ذلك أحبّه الناس على مرّ الأيام، وإذا كانت صورة الممدوح مشرقة وضّاءة فهي تتناسب وصورة القصر الوضّاء المشرق، فيزيد ذلك الصورة عظمة وجمالاً إذ تتوافق الأفكار والمعاني وتتناغم؛ لترسم لحناً خالداً أثيراً تتجاوب أصواته وصداه في فضاء القصيدة وكونها، فتبعث في نفس المتلّقي الإعجاب، وتحفر في ضميره الرغبة العارمة في القراءة والبحث عن جماليات النص الأدبي، فإذا كانت جماليات المكان

---

(١) الشعر والتجربة، أرشيبالدمكليش، ترجمة : سلمى الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣، ص٨١.

(القصر الجعفري) قد رُسمت لوحة زاهية مشرقة، فإنها تتجاوب مع صورة الممدوح الذي أبدع هذا الفن المعماري، لتشكل الصورة لوحة إبداعية موحدة لا تستطيع أن تفصل بين عناصرها، وكأنك تتحدث عن القصر في معرض حديثك عن الممدوح، وحينما تتحدث عن الممدوح كأنك ترسم صورة القصر، أي أن القصر وصاحبه يشكلان نغماً واحداً ومحوراً لاينفصل أحدهما عن الآخر.

وتزداد صورة القصر الجعفري وصورة الممدوح حسناً وجمالاً بهذه الثنائية التي نستشعر من خلالها البعد الجمالي. ومن هذه الثنائيات : البادية والحضر، النور والإضاءة من جهة والليل من جهة أخرى، السخاء والبخل، الصغير والكبير، قصر الجعفري، وبنيان كسرى، الفناء والتحت والعلوّ والشرّفات.

ومن خلال هذه الثنائيات، يمكن الوقوف على جماليات القصر والممدوح بخيال الشاعر الذي ينظم هذه المتنافرات، ويعمل على إبراز جماليات المكان وإيجاد العلاقات بين الأشياء (فالعلاقات التي يدور فيها الشعر وكلّ الفنون علاقات وجدانية داخلية..

.. فالحدس أو الخيال الشعري عندما يتجوّل بين الموجودات وهو يحمل طاقة عاطفية، يكون كالمغناطيس ينجذب إلى قطبيه ماله صلة وجدانية..)[1].

فالقصر الجعفري بناءٌ عال شامخ يشكل مرآةً تعكس الحضارة العربية العباسية، التي تفوّقت على حضارة الأمم المجاورة الفرس والروم من خلال بنيان كسرى الذي يعجز عن مُضاهاة هذا القصر.. والجعفري مؤشر على سخاء الخليفة وكرمه الذي يفخر بهذا الفن المعماري، وهذه الثنائية تفجر أبعاداً عميقة لصورة القصر يمكن تلخيصها بالتفوق والتقدم والتحول، تفوق على حضارة الآخرين، وتحول من حياة البادية إلى الحضارة والنعيم، وهذا التفوق والتحول يشكل طرفاً في ثنائية التأخر والتقدم فالبادية حياة قاسية متأخرة في مجال الحضارة، والقصور مجالٌ يفصح عن

---

(١) الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، د. عبدالقادر الرباعي، ص ٩٢.

رفعة وتقدم، كما أنه يمكن تشكيل ثنائية أخرى بين قصر المتوكل وقصور كسرى وقيصر، وتبرز ثنائية أخرى هي الخليفة المتوكل وملوك الأمم الأخرى، وكل هذه الثنائيات تشي بموازنة بين هذه الانجازات التي يتفوق القصر عليها وكذلك الممدوح بعطائه وسخائه.

وأما حديقة القصر (فتستحوذ على تفكير الشاعر بمظاهر النعمة ومونق العيش الذي يبلور بمخيلته حصا الحديقة اللؤلؤ المنثور، ويردّ ترابها المسك ممزوجاً بالعنبر، وتنبسط فيها الخضرة لاتستقطر غيث السماء متألقة لذاتها، مستغنية عن رخيّ شعاع البدر)[1].

ويقدم البحتري صورة جميلة، لحصى القصر فهي تضارع اللؤلؤ حسناً وجمالاً، وتراب القصر كأنه مسكٌ أو عنبر تفوح منه أطيب الروائح وأزكاها.

والأعشاب والأزهار خضراء جميلة تستمد حياتها من نهر دجلة وليس من السحاب، ودجلة تنساب مياهه تحت فناء القصر، وتظهر صورة فنية للرياح والأشجار، تشكل بعداً جمالياً للصورة الفنية إذ تتألف من عنصري الطبيعة ، الأشجار والرياح، وكأن الأشجار طفلٌ صغير يداعبه إنسانٌ آخر كبير يلاعبه، فالرياح هي العنصر الفاعل المؤثر والشجر الطبيعة المتجاوبة التي تتحرك أغصانها وتنثني لفعل الرياح :

شَجَرٌ تُلاعِبُه الرِّيَاحُ فَتَنْثَنِي أَعْطَافُهُ فِي سَائِحٍ مُتَفَجِّرِ

ويرسم الشاعر صورة أخرى لفعل القصر وتأثيره بعد أن اكتمل بناؤه، صورة الدنيا المتحلية الجميلة الزاهية بأجمل الحلل وأنقاها، كأنها عروسٌ ترتدي أجمل الثياب ليلة عُرسها، وها هي الدنيا تتفتح قسماتها وتنشرح أوصالها كوجهٍ مشرق ضاحك مستبشر.

وإذا كانت العروس تستبشر بِحُلَلِها وجمالها، فإن الدنيا تنشرح فرائصها بما

---

(١) البحتري، نديم رعثلي، ص ٢٠٩.

تمتلكه من جمال هذا القصر وحسنه الذي تحوّل معلماً شامخاً في جبين التاريخ، فالبحتري يؤنسن الطبيعة ويشخّصها (وهذه الصلة الإنسانية تثير في نفس القارئ أو المستمع الكثير من معاني الجمال والإنشراح)[1].

وإذا ما استعرضنا القصيدة جميعها، فإنها تتجمّل بألفاظ وكلمات وتراكيب تتجاوب معاً في إضفاء البهجة والمنظر الجميل على قصر الجعفري، ومنها : قد تمّ حسن الجعفري، خير دار، حصى القصر لؤلؤ، وترابه مسك، الإضاءة والإشراقة، بناؤه العالي الشامخ المتجاور لظلل الغمام والمعانق للسحاب، وكأنه أعلامٌ رضوى وبياضُ المشتري، الروض الأخضر الذي يحيط به، دجلة تحته، بهجة القصر الجديد وحسنه المتخير، تحلت الدنيا بأحسن حليها، أيمن منزل وأحسن منظر.

ويمكن ملاحظة عنصر جمالي للقصر هو الحياة والحيوية والنماء، ويظهر ذلك من خلال : الاخضرار، الغيث، الغمام، قطع السحاب، الممطر، دجلة تحته، لجة غمر، روض أخضر، الشجر، الوابل، وكلها تدل على حياة غامرة بالسعادة والخير والصفاء.

وتبرز في القصيدة عناصر جمالية أخرى هي الألوان : الأحور، اللؤلؤ، الاخضرار، الأبيض (مضيئة)، الأسود (الليل)، الأبيض (بياض المشتري)، الروض الأخضر، وكلها تشير إلى البهجة والسرور والصفاء والنقاء والجمال والشفافية والبعد عن الكدرة.

هذا ويتردد في القصيدة إيقاع داخلي يتمثل بالطباق كما في : مضيئة والليل، سخاء وبخل، وصغير وكبير .... ويبدو أن هذا التكرار والترديد الحرفي لم يأتِ على سبيل التزيين والزخرفة، بل جاء منسجماً مع السياق العام للقصيدة التي احتوت ضروباً متعددة من الصور اللمسية والبصرية والسمعية والحركية (وبهذا يصبح الإيقاع الداخلي عاملاً هاماً من عوامل بعث الصورة وتجديد المعنى في

---

(١) نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، صلاح عبدالفتاح الخالدي، ص ١٢٥.

النفس)[1] ومن الأمثلة على ذلك :

فِي رَأسِ مُشْرِفَةٍ حَصَاهَا لُؤلُـؤٌ وَتُرَابُهَا مِسْكٌ يُشَابُ بِعَنْبَـــــر

فالصورة الشمية هي المسيطرة في هذا البيت، إذ تبعث في المكان جماليات يحسّ من خلالها الإنسان بروائح عطرة زكية، فتحوّل التراب إلى مسك تفوح منه الروائح الجميلة الممتزجة بالعنبر.

وهناك صور بصرية مثل :

عَالٍ عَلَى لَحْظِ العُيُونِ كَأَنَّمَـــا يَنْظُرْنَ مِنْهُ إِلى بَيَاضِ المُشْتَـــرِي
مَلأَتْ جَوَانِبُهُ الفَضَاءَ وَعَانَقَـــتْ شُرُفَاتُهُ قِطَعَ السَّحَابِ المُمْطِـــر
وَتَسِيرُ دِجْلَةُ تَحْتَهُ فَفِنَـــاؤُهُ مِنْ لُجَّةٍ غَمْرٍ وَرَوْضٍ أَخْضَـــر
شَجَرٌ تُلاعِبُه الرِّيَاحُ فَتَنْثَنِـــي أَعْطَافُهُ فِي سَـــائِحٍ مُتَفَـــجِّر

وتبرز الصور الجمالية البصرية من خلال ما يرسمه الشاعر لموقع قصر الجعفري : فها هو القصر يتجسد أمام الأعين، فيربض في مكان شاهق العلو شرفاته تعانق السحاب، ودجلة تسير من تحته، والشجر تحركه الرياح. ولعل هذه الصورة البصرية تزداد جمالاً حينما يتفاعل معها عنصر الحركة، فشرفات القصر تعانق السحاب، ونهر دجلة يسير من تحته، والرياح تلاعب أغصان الأشجار... وتشكل هذه الصورة الفاعلية والحيوية التي تميز الشعر عن الفنون الأخرى، فالمصوّر والنحات يعملان على تجميد لحظة معينة في مكان ثابت، بينما يقوم الشعر على إبراز الفاعلية والنشاط الحركي الذي ينساب على سلسلة من لحظات متعاقبة[2].

ولعل حديث الشاعر عن كرم الممدوح وإنجازاته العظيمة المتمثلة في بناء القصر، يشكل نافذةً مهمة للشاعر في انتقاء كلماته وعباراته التي تندغم مع السياق العام للقصيدة. ومن هنا يمكن تفسير اختيار الشاعر للكلمات المشعة بالحيوية

---

(١) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبدالقادر الرباعي، ص ٢٤١.

(٢) فلسفة وفن، زكي نجيب محمود، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٣، ص ٢٨٢.

والحياة والنماء، فالقصيدة زاخرةٌ بألفاظ الخصوبة والحياة ومن هذه الألفاظ : جاورت ظلل الغمام، عانقت شرفاته قطع السحاب الممطر، نهر دجلة يسير من تحت القصر، فناءُ القصر من لجةِ غمرٍ، شجرٌ تُلاعبه الرياح، وسرى الغمام بوابلٍ مثعنجرٍ. فهذه الألفاظ والعبارات جاءت لتعزّز مسيرة السياق العام للقصيدة الذي يركز على النشاط والفاعلية المتمثلة بإنجازات الممدوح في بناء صروح الحضارة والعمران، فإذا كان العمران المتمثل بالقصر الذي يناطح السحاب هو من فعل الممدوح «المتوكل» فهذا يعني أن ثمة علاقة بين الشجر والماء، فالماءُ هو أساس الحياة ومنه تستمد الفاعلية والنماء ومن هنا تتفاعل الصور الشمية والبصرية والحركية معاً وتتناغم في أجواء متشابكة من الفرح والبشاشة والسرور التي تضفيها بما تكتنزه من أبعاد جمالية. وهذا ما يفسر ماذهب إليه الشاعر حينما جعل الدنيا ضاحكةً مستبشرة :

وَتَحَلَّتِ الدُّنْيَا بِأَحْسَنِ حَلْيِهَا ... وَغَدَتْ بِوَجْهٍ ضَاحِكٍ مُسْتَبْشِرِ

فإذا كان «البحتري» بارعاً في استخدام الإيقاع الداخلي من ترديد الكلمات والحروف وله القدرة الفائقة في إحداث الملاءمة والانسجام، فإن عملية التوظيف هذه ليست منفصلة عن الرؤية والتجربة التي يتبناها الشاعر، فهي متناغمة مع الرؤية والوجدان والإحساس، لأن الشاعر يعمد إلى إحداث تجاوب في هذه العملية الإيقاعية مع تكرار مضموني جمالي يتمثّل في إبراز جماليات المكان «القصر» من خلال تكرار موقعه وطبيعته الجميلة والمناظر التي تحمل أبعاد الحياة والنماء والفاعلية والنشاط، فالمطر والماء والشجر كلها تحمل دلالات الأمل والإشراقة المعادلة لسخاء الممدوح المتمثل في إتمامه لبناء قصر الجعفري، وهذا التلاحم والترابط دليل على أن هناك نوعاً من وحدة الانفعال والتجربة والقدرة على إحداث الترابط بين جزئيات القصيدة (إنّ الحاجة للتعبير عن العلاقة بين الأشياء والعلاقة بين الأشياء والمشاعر هي التي تتطلب من الصور داخل الفنان أن تكون موصولة بروابط داخلية أقوى

من مجرد ميل في الكلمات لتحشى في الأشكال)[1].

وهكذا استطاع البحتري أن يحدث تنظيماً وتنسيقاً بين صوره الفنية على صعيدي الوشائج المتشابكة بين صوره المستلة من الواقع من جهة وبين هذه المواد والتجربة الانسانية المتمثلة بالنفس والوجدان، أي أن البحتري في قصيدته هذه استطاع أن يجعل بين المواد الواقعية صلة وارتباطاً وثيقاً، كما هو الحال بين الشجر والماء والقصر وأعلام رضوى.... كما أنه استطاع أن يوائم بينها وبين وجدانه من خلال ربط هذه الجماليات بكرم الممدوح وسخائه في النهوض الحضاري المتجسد ببناء القصر، وإتمامه ليكون غاية في الحسن وبراعة في الجمال، (والشاعر يقوم في قصيدته عادة بعمل نوعين من التنظيم أولهما : تنظيم للعلاقة بين النفس والأشياء، وثانيهما : تنظيم للعلاقة بين الأشياء بعضها ببعض)[2].

وما التأليف والانسجام هذا إلا عملية منظّمة لخامات الحياة على أرض الواقع وإعادة تشكيلها بقوالب جديدة، فليس الفن هو الحياة كما نعيشها ونحياها، ولكنه الحياة كما نشاهدها خلال لحظات التأمل، وقد خلقت خلقاً جديداً تحت ظلال قوة ذات فعالية جديدة تتمثل في عملية التذكر والتأليف وبعث الحياة وذلك بتنظيمها معاً في نسق عضوي[3]، أي أن الفنّ بناءٌ ملتحم متعاضد يتشكل من خلال تنظيم الانفعالات وتنسيقها، فيتألف من ذلك النظام المستخرج من الفوضى كما تقول درو (إنّ وحدة القصيدة بناء عضوي قام على أساس تنظيم الانفعالات وإخضاع التعدد للوحدة واستخراج النظام من الفوضى)[4].

---

(١) The Poetic image, CP. Lewis P25.
نقلاً عن كتاب الصورة الفنية في شعر أبي تمام ص ١٩٠.

(٢) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ١٩٠.

(٣) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو، ص ٢٧.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٧.

ومن هنا استطاع البحتري أن يوظف الألوان ويوائم بينها فيما يخدم سياق العمل الأدبي ضمن نسق عضوي متلاحم، لايشكل تصادماً مع المضمون والجوهر، ومن الأمثلة على ذلك ما ورد في الأبيات التالية :

مِنْ كُلِّ سَاجِي الطَّرْفِ أغيَدَ أَجْيَدٍ ... وَمُهَفْهَفِ الكَشْحَيْنِ أَحْوَى أَحْـــوَرِ
مُخْضَرَّةٌ والغَيْثُ لَيْسَ بِسَاكِـــبٍ ... وَمُضِيئَةٌ واللَّيْلُ لَيْسَ بِمُقْمِـــرِ
عَالٍ عَلَى لَحْظِ العُيُونِ كَأَنَّمَـــا ... يَنْظُرْنَ مِنْه إِلى بَيَاضِ المُشْتَـــرِي
وَتَسِيْرُ دِجْلَةُ تَحْتَهُ فَفِنَـــاؤه ... مِنْ لُجَّةٍ غَمْرٍ وَرَوْضٍ أَخْضَـــرِ
شَجَرٌ تُلاعِبُهُ الرِّيَاحُ فَتَنْثَنِـــي ... أَعْطَافُه فِي سَائِحٍ مُتَفَجِّـــرِ

ففي هذه الأبيات يوظف الشاعر اللون الدالّ على الخير والنقاء والصفاء والحيوية والأمل، ومن هذه الألوان «الأبيض والأخضر»، وقد ورد هذان اللونان بصورة مباشرة وغير مباشرة، وقد وُظِّف هذان اللونان توظيفاً موفقاً ينسجم ومضمون القصيدة، فإذا كان الخليفة المتوكل يتميز بالسّخاء والكرم وفعل المكرّمات المتمثلة في بناء قصر الجعفري الذي يفوق بنيان كسرى، فإنّ كرمه لايجاريه فيه أحدٌ من الملوك كما أن القصر لايُحاكيه فيه إيوان كسرى :

وَسَخَاءُ نَفْسِكَ بالَّذِي بَخِلَتْ بِـــهِ ... أَيْدِي المُلُوكِ مِنَ التِّلادِ الأَوْفَـــرِ
أَزْرَى عَلَى هِمَمِ المُلُوكِ وَغَضَّ مِنْ ... بُنْيَانِ كِسْرَى فِي الزَّمَانِ وَقَيْصَـــرِ
بَانِيْهِ بَانِي المَكْرُمَاتِ وَرَبُّـــهُ ... رَبُّ الأَخَاشِبِ والصَّفَا وَالْمَشْعَـــرِ

فاللونان الأبيض والأخضر ينسجمان مع الرؤية والتجربة الشاعرية فالموقف يتمثل في سخاء الممدوح وبنائه قصر الجعفري، وقصر الجعفري آية في فن العمارة والجمال، ويتفوّق على حضارة الفرس والروم «كسرى وقيصر». وهذان اللونان ينسجمان مع تلك العلاقة المنظمة التي أحدثها الشاعر بين الأشياء السالفة الذكر «الشجر والماء ... وبين نفسيته وتجربته، وكأن هذين اللونين، يأتيان تتويجاً لتلك الحياة الوارفة الظلال والسعادة الغامرة والأمان والاطمئنان وكرم الممدوح وسخائه، فالأبيض والأخضر لونان متفقان مع سياق القصيدة وتوجهها نحو البناء وإعلاء

صروح المجد والحضارة.

ومن هنا استطاع الشاعر توظيف اللون ليخدم رؤاه وتجربته الشعرية (ولعلّه من الصعب دراسة اللون منعزلاً عن سياقه وارتباطه بالموقف الذي استدعى حضوره...)[1]، ومن هنا فالعمل الأدبي تنظيم مع تعدد في الموضوعات والعلاقات[2].

وهكذا بدت جماليات القصيدة من خلال هذا التناغم الذي أحدثه الشاعر بين مختلف شرائحها وصورها الحركية والبصرية والشمية واللونية والطبيعية وفعل الإنسان، ومن هنا تحركت صور القصيدة بصورة منتظمة ومتناسقة ضمن مجالين هما : مجال الإنسان ومجال الطبيعة والمكان.

حصاها لؤلؤ وترابها مسك (الطبيعة والمكان)، البنيان المرفوع كأنه أعلامٌ رضوى (الطبيعة والمكان)، وغضٌ من بنيان كسرى ... (الطبيعة والمكان)، عالٍ على لحظ العيون..(كأنما ينظرن (الإنسان)، بانيه باني المكرمات وربه رب الأخاشب (الإنسان).

وما هذه الدلالات التي يشعها اللونان الأبيض والأخضر إلا انسجاماً مع تلك الصور الحركية السابقة الذكر. فإذا كانت الصور الحركية تشكل بعداً عملياً في البناء والفاعلية :

مَلأَتْ جَوَانِبُهُ الفَضَاءَ وَعَانَقَتْ شُرُفَاتُهُ قِطَعَ السَّحَابِ المُمْطِرِ

فإن اللونين الأبيض والأخضر يشكلان بعداً حيوياً يتجاوب مع عملية البناء والفاعلية تلك. ومن هنا يعمد الشاعر إلى إحداث نتيجة هذا التفاعل وأثرها في النفس، وهي تكامل حسن القصر وجمالياته والفرح والبهجة المتسربة إلى الوجدان :

وَاسْتَأنِفِ العَمْرَ الجَدِيْدَ بِبَهْجَةٍ الـ ـقَصْرِ الجَدِيْدِ وَحُسْنِهِ المُتَخَيِّرِ

---

(١) جماليات اللون في شعر زهير، د. موسى ربابعه، ص ١٢٥٥.

(٢) نظرية الأدب، رينيه ويليك، ترجمة : محي الدين صبحي، ص ٢١.

والفرحة لاتتأطر بشخصية واحدة، بل تتعداها إلى الدنيا بأسرها فيصور الشاعر الدنيا بأنها إنسان يلبس أجمل الحلل وأحسنها وتبدو على قسماتها علامات الإبتسامة والسرور :

وَتَحَلَّتِ الدُّنْيَا بِأَحْسَنِ حَلْيِهَا وَغَدَتْ بِوَجْهٍ ضَاحِكٍ مُسْتَبْشِرِ

ويتضح مما سبق البعد الحسي في الصور الفنية، والحِسيّة في الشعر أساس التلقي الجمالي[1].

(١) القيم الجمالية في الشعر العربي الحديث، سعد الدين كليب، ص ٢٢.

الخاتمة

بعد رحلة طويلة مضنية بين ثنايا موروث أدبنا الخالد الذي يعدّ كنزاً مرصعاً بجواهر الفن والإبداع، صاغته عقول نيرّه وأخيلة فذّة، مازلنا نستمطر من سحاباته مايغذّي أفكارنا ويمتّع مشاعرنا ووجداننا، وكأن هذا النتاج الشعري -على الرغم من تباعد المسافات والأزمان معه- سيمفونية تعبر عن كينونتنا وأحاسيسنا، وهذا سر خلود الشعر وديمومته، بعد هذه الرحلة الشاقة الممتعة أتوقّف عند مجموعة من النتائج والملاحظات التي تتمحور حول بعدين أساسيين هما : التطور والتجديد في الموضوع من جهة والأداء الفني من جهة أخرى في قصيدة المدينة العباسية.

ففي البعد الأول يمكن الوقوف علي موضوعات متعددة أولها : الوصف، فقد تطور شعر الوصف تطوراً ملحوظاً عمّا كان عليه في العصرين الجاهلي والأموي، لاختلاف المصادر الحسيّة التي ينهل منها الشعراء، فغدت المظاهر الحضارية في العصر العباسي من حيث : التطور العمراني وبناء المدن والقصور والتأثر بجماليات الحياة الفارسية واهتمام الخلفاء العباسيين بالنهضة العمرانية والحضارية، غدت هذه الحياة الجديدة مصدر إلهام الشعراء العباسيين الذين أخذوا يقفون عند كلّ مظهر حضاري يتأمّلونه ويرسمونه لوحات فنية جميلة ناطقة، وأخذ الشاعر العباسي يتأثر بجماليات المدينة وماتنسجه الطبيعة حولها من مناظر خلّابة وراح ينظم قصائده بريشة الفنان المبدع والمصوّر البارع الذي يلتقط صوره مضفياً عليها لمسات سحرية جذّابة تعبر عن حسٍّ مرهف ومشاعر رقيقة وخيال خصب، ومن هنا عاش الشعر العباسي هذه التغيرات الحضارية فواكب النهضة الثقافية وكان من الطبيعي أن يجدّد فيه الشعراء ليلائم الذوق العام والمرحلة الحضارية الجديدة للصلة الوثيقة بيـــــن

الإبداع والفن في الشكل والمضمون من جهة وبين متطلبات المجتمع وحاجاته من جهة أخرى، وإذا كان الشعر الجاهلي والأموي في وصفه مرآة تعكس واقع المجتمع وحياته المتنقلة، فإن الحياة في العصر العباسي أخذت تركن إلى الاستقرار وتشييد صروح الحضارة والمباهاة بها والتفاخر على حضارة الفرس وإيوان كسرى، وقد نالت هذه الحركة العمرانية إعجاب الخلفاء الذين راحوا يبالغون في هندسة قصورهم وزخرفتها ويجلبون لبنائها المهرة من المهندسين والمبدعين إلى أن شكّلت هذه القصور مدناً صغيرة ببنائها ومرافقها وبركها وساحاتها وجنانها وشوارعها، فوجد الشعراء من هذه الصروح معيناً لاينضب فتغنّوا في وصفها وإبراز جمالياتها بصور فنية ولوحات جميلة ورسموها مشاهد حيّة كأننا نراها بأم أعيننا، تنبىء عن المستوى الفني الرفيع الذي شكلته قريحة الشعراء.

ويشكل الحنين إلى المدينة البعد الثاني من أبعاد التطور والتجديد في موضوعات الشعر العباسي، وقد ارتبط الشاعر العباسي بمدينته، وكان ارتباطه متجذراً في الوجدان ومتعمقاً في الأحاسيس، لأن المدينة تشكل في ذاكراته وطن الألفة والانتماء، فإذا ما اغترب عنها أخذت أيام صباه ومجالس لهوه ومغانيه وأهله وأحبته، تشده إليها، وهذه العناصر التي امتزجت بدمه وروحه هي التي أضفت على المكان (المدينة) خصوصية مميزة في وجدان الشاعر وقلبه جعلته يشكّل رؤية خاصة من المحبّة والإعجاب محفورة في ضميره وأحاسيسه، وتتميز رؤية الشاعر العباسي لمدينته في حنينه إليها بتجاوز حدود المكانية إلى التجربة المعاشة حيث الذكريات والتأملات، ومن هنا تتعمّق قيمة المدينة في الشعر من خلال ترسيخ العلاقة بين الشاعر وما يرتبط بالمكان من الأحبة والأهل والجنان والمناظر الطبيعية، فحنين الشاعر العباسي إلى المدينة لم يقتصر على دورها وقصورها فحسب بل تعداها ليتغلغل في أحشائها (العناصر الحيّة المشكلة لجماليات المدينة من حيث : مجالس اللهو والقصف، الأحبة والأهل، المناظر الطبيعية الخلابة).

والمدينة هي الحاضنة لهذه العناصر، ومن هنا تتشكل رؤية الشاعر العباسي في

حنينه للمدينة من خلال البعد الحياتي والتجربة المعاشة فيها. وقد تشبث الشاعر العباسي بمدينته وتمددت في داخله حينما حرم منها فأصبحت مصدر حلمه وإبداعه وتنشيط خياله.

وأما البعد الثالثمن محاور التجديد في المضووع الشعري فهو ذمّ المدينة والنفور منها، ويظهر هذا البعد في القصائد العباسية كانعكاس حقيقي للمعاناة التي يمر بها الشاعر وغربته في وطنه، وقد يتشكّل هذا البعد نتيجة للأجواء الطبيعية التي تسبب الأذى للشاعر، وقد يكون وراء ذلك أسباب سياسية تدفع الشاعر إلى ذمّ المدينة والنفور منها، كما هو الحال عند انتقال الخلافة من مدينة إلى أخرى، مما يفيض الشاعر ويدفعه إلى عقد موازنة ومقارنة بين مدينته التي هجرتها الخلافة والمدينة الجديدة مركز الخلافة، فيشيد بجماليات مدينته ويجرد المدينة (مركز الخلافة الجديدة) من جمالياتها فيسلبها المزايا الحسنة ويصورها بأبشع الصور المنفرة.

والبعد الأخير الذي شهد تجديداً في الموضوع الشعري هو «رثاء المدينة» والمتصفّح لدواوين الشعراء في العصرين الجاهلي والأموي يلحظ أن ثمة مقطوعات شعرية متناثرة تندب المدينة وقصورها وأهلها، ويسعى الشعراء من خلالها إلى أخذ العبرة والعظة من زوالها وفنائها، وينتمي الشعراء الذين نظمو هذه المقطوعات إلى طائفة مغمورة، وقد نجد في بعض القصائد مايقف شاهداً على ندب المدينة وبكائها عند بعض الشعراء المشهورين، ولكنها إشارات لاتتجاوز بضع أبيات من قصائد طويلة نظمت في غرض معين غير الرثاء، وأما العصر العباسي فقد شهد تجديداً في هذا الموضوع، إذ راح الشعراء يتبارون في نظم القصائد الشعرية المستقلة بموضوعها وبنائها الفني يقفون من خلالها على جماليات المدينة قبل النكبة، والحالة المتهدمة التي آلت إليها المدينة أثناء النكبة، حيث يرسم الشاعر صورة المدينة الزائلة بأسلوب حزين باك وبنزعة إنسانية تتجاوز حدود الدائرة الضيقة إلى مجالات إنسانية أشمل وأرحب، فيعبر الشاعر عن رفضه للشر والقهر

والظلم وتدمير الحضارة، ومن هنا يلتقي في تجسيده لهذه المعاني مع عالمية القيم الإنسانية النبيلة، فالشاعر يتجاوز فرديته ليشارك في التعبير الجماعي الذي ينشد العدالة والحق ويعبر عن هذا الشعور بصدق وحرارة.

وكما لحق التطور والتجديد في الموضوعات الشعرية فقد واكب الأداء الفني لقصيدة المدينة العباسية التطور الحضاري والنهضة الثقافية والفكرية، فقد برزت ظاهرة القصيدة الطويلة التي خرجت -في معظمها- عن تقاليد القصيدة القديمة من الوقوف على الأطلال والرحلة...الخ، وأخذ الشعراء يلجون موضوعهم بصورة مباشرة دون مقدمات طللية أو غزلية.

ولعلّ الإكثار من البديع يعد من مظاهر التجديد في الأداء الفني، إنسجاماً مع الرقيّ العقلي والفكري الذي وصل درجة كبيرة من النضج، وتناغماً مع الفن المعماري الذي اعتمد الزخرفة والألوان في الهندسة المعمارية الجمالية، وهذا مؤشر على التطور في المخيلة العربية.

ومما يلفت النظر في القصيدة العباسية توظيف التشخيص والتجسيد بصورة ملحوظة، إذ راح الشاعر العباسي يشخص الطبيعة من خلال استنطاق الجمادات عن طريق المخيلة الفذّة التي تسمح بتفجير طاقات اللغة فقد توسّع الشاعر في لغته ومنحها مجالات الانحراف عن مسارها المألوف، لتكتسب مجالات فنية جديدة، ومن هنا تبرز قدرة اللغة على تجسيد انفعالات الشاعر وأحاسيسه، «إسقاط الإنفعالات الإنسانية على الجمادات».

وتتميز القصيدة العباسية وقصيدة المدينة على وجه الخصوص بإكثار الشاعر من الأصباغ والألوان في معجمه اللغوي، ولعل استخدام الألوان يشي بوعي الشاعر لدلالاتها، فقد لجأ كثيرٌ من الشعراء إلى الألوان لتشكيل صورهم الشعرية، لأن الاعتماد عليها وثيق الصلة بالرؤية التي يؤسس عليها الشاعر وينطلق منها، ولوعيه أن

اللون يكتسب دلالته من خلال ارتباطه بالسياق، إذ أنه يتناغم مع أجواء القصيدة بصورة تتلاءم مع الشعور والوجدان والأحاسيس، واستخدام الألوان في القصيدة الشعرية يؤثر على المتلقي من حيث الإعجاب والتأثير، لما تجسده من إيحادات جمالية تستفز القارىء وتجعله أكثر ارتباطاً بالنص الذي يقرأه، لبروز الألوان في القصيدة وسطوعها، ومن ورائها تلوح الدلالة والفكرة بصورة يكتنفها الغموض، ويتضح مماسبق أن توظيف القصيدة العباسية للون يتعدّى حدود الزخرفة والزركشة إلى بناء الصورة الشعرية التي تؤكد فاعلية اللون وشعريّته، ومن هنا استطاع الشاعر العباسي الإفادة من تجليات الألوان وشاعريتها.

ومن مظاهر التجديد في الأداء الفني لقصيدة المدينة العباسية اعتماد الشعراء العباسيين المعجم اللفظي الخاص ببيئتهم، ومن ذلك استخدامهم بعض الألفاظ الفارسية في تعبيرهم عن الزهور والمناظر الطبيعية، وتوظيفهم للألفاظ السهلة القريبة من التعبير الشعبي، ولعلّ ذلك يعود إلى الاستقرار في المدينة والابتعاد عن حياة البادية التي كان الشاعر الجاهلي يستخدم في قصائده معجماً لغوياً جزلاً يناسب تلك الحياة، وتتميز القصيدة العباسية وقصيدة المدينة على وجه الخصوص بذلك البعد الجمالي الذي يعبر عنه الإيقاع، فقد كان الشاعر العباسي يتعامل مع المفردة اللغوية على أنها كلمة دالة تحمل انفعاله وروحه، ومن هنا اهتمت القصيدة العباسية بانتقاء كلماتها وترتيبها ومشاكلتها بين اللفظ والمعنى والملاءمة بين الألفاظ نفسها من حيث الجناس والطباق والتكرار، لما لهذا الأسلوب من دور في تحريك مشاعر المتلقي واستقطابه وإثارة أحاسيسه ودغدغة وجدانه فتجعله مشدوداً إلى النص مرتبطاً بجمالياته.

ولعلّ أهمّ ماتتميّز به قصائد المدينة في العصر العباسي قدرتها على إبراز جماليات المكان من خلال علاقة الذات الشاعرة بها والتي يشكلها الخيال الذي يلعب دوراً مهماً في صياغة البعد الجمالي المؤسس على الموضوع (المدينة) ومن هنا تتحدد الفاعلية الجمالية باستغراق الشاعر في موضوعه وتمثله وفنائه فيه عن طريق حواسه

التي تعد النافذة الرئيسية التي يطل من خلالها على البعد الجمالي، وهذا مايفسر اتكاء الشاعر العباسي على الصور الحسية المستمدة من واقع حياته، فالقصيدة العباسية تزخر بالصور الحسيّة الملتقطة من البيئة الجديدة.

ويتجلى التجديد في الأداء الفني في اتكاء الشاعر العباسي على ظاهرة التضمين أو ما يسمى بالتناص، فقد ضمنت بعض القصائد أشطراً من قصائد شعرية جاهلية، ولم يقصد الشاعر العباسي في استدعائه هذه الأشطر الاجترار والتصالح والانسجام، بل كان بدافع الهدم والتناقض والرفض، من خلال تشكيل رؤية خاصة له تقوم على رفض الرؤية التي ينطلق منها الشاعر الجاهلي وتحويرها إلى موقف مضاد مغاير. وكأن الشاعر العباسي يعرض ثنائية الرؤية من منظور جاهلي والرؤية من منظور جديد ثنائية (البداوة والحضارة)، ليعزز من خلال هذه الرؤية البعد الحضاري الجديد وطرح البعد البداوي القديم، فالقصيدة العباسية في استحضارها القديم إنّما تمثل عالمين متغايرين، عالم القديم القائم على الآلام ومرارات الحياة، والعالم الجديد القائم على التغنّي بملذات الحياة ومجالس الخمر.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم. المقدسي المعروف بالبشاري. مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٣، ١٩٩١م.
- اتجاهات الرثاء في القرن الثالث الهجري من خلال أعلامه. روضة محمد، اللاذقية، ١٩٨٣.
- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري. د. محمد مصطفى هدارة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠م.
- اتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع الهجري من خلال يتيمة الدهر، نبيل أبو حلتم، دار الثقافة، الدوحة، ١٩٨٥م.
- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. احسان عباس، عالم المعرفة، ١٩٧٧م.
- الأخبار الطوال، أبو حنيفة الدينوري، تحقيق : عبدالمنعم عامر، دار احياء الكتب العربية، القاهرة، ط١، ١٩٦٠م.
- أخبار النحويين البصريين، السيرافي، تحقيق : محمد عبدالمنعم خفاجي، مطبعة الحلبي، ط١، ١٩٥٥م.
- الأدب والحضارة، د. السيد تقي الدين، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٣م.
- الأدب العربي، قضايا ونصوص، مناف منصور، دار غندور للطباعة والنشر والتوزيع، الغبيري، بيروت، ١٩٧٥م.
- استراتيجيات القراءة والتأصيل والإجراء النقدي، د. بسام قطوس، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد، ١٩٩٨م.
- الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، د. عزالدين اسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٦م.

- الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة : د. منذر عياشي. حلب، مركز الانماء الحضاري، ١٩٩٤م.
- أشجع السلمي (حياته وشعره)، د. خليل بنسان، دار المسيرة، بيروت، ط١، ١٩٨١م.
- أشعار الخليع الحسين بن الضحاك، جمع وتحقيق : عبدالستار أحمد فراج، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠م.
- أشعار اللصوص وأخبارهم، جمع وتحقيق : عبدالمعين الملوحي، دار أسامة، دمشق، ١٩٨٠م.
- أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم من كتاب الأوراق، أبو بكر محمد بن يحي الصولي، عني بشرحه، ج. هيورت، د.ن، دار المسيرة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م.
- إشكالية المكان في النص الأدبي (دراسات نقدية)، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط١، ١٩٨٦م.
- الأصوات اللغوية، د. ابراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ١٩٧٩م.
- إضاءة النص (قراءات في شعر أدونيس...) اعتدال عثمان، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٨م.
- الأغاني. الأصفهاني. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢م.
- الإغتراب، ريتشارد تاخت، ترجمة : كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠م.
- التقاء العمارة العربية بالشعر مع تطبيقات على الشعر الحديث، د. عبده بدوي، دار الهلال، ع٥٦، ذو القعدة، ١٩٩٧م.
- الأندية الأدبية في العصر العباسي في العراق حتى نهاية القرن الثالث الهجري، علي محمد هاشم، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.
- الإمتاع والمؤانسة، أبوحيان التوحيدي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط٢، ١٩٥٣م.

- أمالي المرتضي، الشريف المرتضي، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٤م.
- الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، د. حسني عبدالجليل يوسف، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٨م.
- البحتري بين نقّاد عصره، صالح حسن اليظي، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.
- البحتري، نديم مرعثلي، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط٢، ١٩٨٧م.
- البحث البلاغي عند العرب، تأصيل وتقييم، د. شفيع السيد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٧م.
- البدء والتاريخ، ابن طاهر المقدسي، مكتبة خياط، بيروت.
- بغداد في الشعر العربي من تاريخها وأخبارها الحضارية، جمال الدين الألوسي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٧م.
- بغداد في شعر العصر العباسي الأول حتى سنة ٣٣٤هـ، عامر نايف، جامعة المستنصرية، بغداد، ١٩٨٨م.
- بغداد مدينة السلام، ابن الفقيه الهمذاني، تحقيق : صالح أحمد العلي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٧٧م.
- البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، علي علي صبح، المكتبة الأزهرية للتراث، ١٩٩٦م.
- بناء القصيدة العربية، د. يوسف بكار، دار النهضة القاهرة، ١٩٧٩م.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢م.
- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د. مصطفى السعدني، منشأة المعارف بالاسكندرية، ١٩٨٧م.
- البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق : عبدالسلام هارون، القاهرة، ١٩٤٩.
- تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الأول، د. ابراهيم أبوالخشب، دار الفكر، القاهرة، ١٩٧٥م.

- تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، حسن ابراهيم حسن، مكتبة النهضة، ط٧، ١٩٦٥م.
- تاريخ بغداد. الخطيب البغدادي، دار الكتاب العربي، بيروت، مطبعة السعادة بمصر ١٩٣١.
- تاريخ التمدن الإسلامي، جرجي زيدان، دار المكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٧م.
- تاريخ الحضارة الإسلامية في الشرق، محمد جمال الدين السرور، القاهرة، ١٩٦٦م.
- تاريخ الرسل والملوك، الطبري، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، ١٩٦٩م.
- تاريخ ابن خلدون المسمى كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، ابن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.
- تاريخ واسط، بحشل. أسلم بن سهل الرزاز، تحقيق كوركيس عواد، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٧م.
- تاريخ اليعقوبي، بيروت، ١٩٦٠م.
- التصوير الفني في القرآن، سيد قطب، دار المعارف القاهرة، ط٢، ١٩٤٩.
- التطور والتجديد في الشعر الأموي، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٦، ١٩٥٩م.
- التقليد والتجديد في الشعر العباسي، د. صلاح مصيلحي عبدالله، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية.
- التفسير النفسي للأدب، د.عزالدين اسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ١٩٦٢م.
- أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، د. عبده بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م.

- التناص -نظرياً وتطبيقياً- د. أحمد الزعبي، مكتبة الكتاني، إربد، ١٩٩٥م.
- تهذيب اللغة، الأزهري، تحقيق : عبدالسلام هارون، دار القومية العربية للطباعة، ١٩٦٤م.
- ثقافة الناقد الأدبي، محمد النويهي، مكتبة الخانجي، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٦٩م.
- جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، د. كمال أبوديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.
- جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل، د.عبدالقادر الرّباعي، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٩م.
- جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة : غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٧م، وبغداد، دار الحريّة، ١٩٨٠م.
- جمرة النص الشعري (مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة)، عزالدين المناصرة، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٥م.
- حديث الأربعاء، طه حسين، دار المعارف مصر، القاهرة، ١٩٦٥م.
- حركات التجديد في الأدب العربي، مجموعة أبحاث ومقالات، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٩م.
- حركة التجديد في الشعر العباسي، محمد عبدالعزيز الموافي، مطبعة التقدم، القاهرة، ١٩٨٣.
- حركة الشعر العباسي في مجال التجديد بين أبي نواس ومعاصريه، د. حسين خريس، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
- حركة الشعر العباسي في مجال التقليد بين أبي نواس ومعاصريه، د. حسين خريس، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
- الحركة النقدية حول شعر أبي نواس في التراث النقدي والبلاغي، د. قصي سالم علوان، جامعة القاهرة، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، ١٩٧٧م.

- الحضارة الإسلامية، آدم متنر، ترجمة عبدالهادي أبوريدة.
- الحنين إلى الوطن في الأدب العربي حتى نهاية العصر الأموي، د. محمد حُوّر، دار القلم للنشر والتوزيع، دبي، ط١، ١٩٨٩م.
- الحواضر الإسلامية الكبرى، د. عصام الدين عبدالرؤوف، دار الفكر العربي، جامعة أسيوط ط١، ١٩٧٦م.
- الحياة والموت في الشعر الجاهلي، مصطفى عبداللطيف جياووك، منشورات، وزارة الإعلام، العراق، سلسلة دراسات ١٢٢، ١٩٧٧.
- الحيوان، الجاحظ، تحقيق : عبدالسلام هارون، دار الجيل بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر، ١٩٨٨م.
- خراسات في التراث العربي، د. يوسف بكار، مستل من مجلة كلية الإلهيات والمعارف الإسلامية، جامعة مشهد، العدد السادس، آ.ب، ١٩٧٣م.
- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبدالقادر بن عمر البغدادي، تحقيق وشرح : عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي مصر، ١٩٨١م.

- الخيال الشعري عند العرب، أبو القاسم الشابي، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٣م.
- دراسات في النص الشعري (العصر العباسي)، د. عبده بدوي، دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع، الرياض، ط٢، ١٩٨٤م.

- الديارات، الشابشتي، تحقيق : كوركيس عواد، مكتبة المثنى بغداد، مطبعة المعارف، ط٢، ١٩٦٦م.
- ديوان ابن المعتز، شرح وتقديم ميشيل نعمان، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، ١٩٦٩م.

- ديوان ابن الرومي، شرح : أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
- ديوان أبي تمام، شرح : الخطيب التبريزي، تحقيق : محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٧٦م، وتقديم وشرح د. محي الدين صبحي، دار صادر، بيروت..
- ديوان أبي دهبل الجمحي، رواية أبي عمرو الشيباني، تحقيق : عبدالعظيم عبد المحسن، مطبعة القضاء النجف، ط١، ١٩٧٢م.
- ديوان أبي فراس الحمداني، رواية أبي عبدالله الحسين بن خالويه، دار صادر بيروت، ١٩٦٦م.
- ديوان أبي نواس، شرح العسيلي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
- ديوان اسحق الموصلي، جمع وتحقيق : ماجد أحمد العزي، مطبعة الإيمان بغداد، ١٩٧٠م.
- ديوان البحتري، تحقيق وشرح : حسن كامل الصيرفي، دار المعارف مصر، ١٩٦٤م.
- ديوان تميم بن المعزالدين الله الفاطمي، تحقيق : محمد حسن الأعظمي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٠م.
- ديوان الخريمي، أبي يعقوب بن اسحاق بن حسان بن قوهى، المتوفى سنة ٢١٤هـ، جمعه وحققه علي جواد الطاهر ومحمد جبار المعيبد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ١٩٧١م.
- ديوان دعبل الخزاعي، تحقيق : عبدالصاحب الدجيلي، مطبعة الآداب النجف، ١٩٦٢م.
- ديوان السري الرفاء، تقديم وشرح : كرم البستاني، مراجعة : ناهد جعفر، دار صادر، بيروت.

- ديوان صريع الغواني، مسلم بن الوليد، تحقيق : د. سامي الدهان.
- ديوان الصنوبري، تحقيق : د . إحسان عباس، دار الثقافة بيروت، ١٩٧٠م.
- ديوان عبيدالله بن قيس الرقيات، شرح وضبط وتقديم : د. عمر فاروق الطباع، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٥م.
- ديوان علي بن الجهم، خليل مردم بك، لجنة التراث العربي، بيروت، ١٩٥٩م.
- ديوان عمر بن أبي ربيعة، تقديم وشرح : د. فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.
- ديوان النابغة الذبياني، تحقيق : فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، ١٩٦٩م.
- ديوان الوزير محمد بن عبدالملك الزيات، نشره وقدم له الدكتور جميل سعيد، مطبعة نهضة مصر، ط١، ١٩٤٩م.
- ذات الكاتب الإبداعية وتطور الأدب، خرابتشينكو، ترجمة : نوفل نيّوف، وعاطف أبو حمزة، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٠م.
- الذوق الأدبي، أرنولد بينت، ترجمة : د. علي محمد الجندي، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ١٩٥٧م.
- الرثاء في الجاهلية والإسلام، د. حسين جمعة، دار معد للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩١م.
- الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام. بشرى محمد الخطيب. مطبعة الإدارة المحلية بغداد، ١٩٧٧م.
- الرثاء في شعر العصر العباسي الأول. مظفر غانم. جامعة البصرة، كلية الآداب، ١٩٨٤.
- ابن الرومي، أحمد خالد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.
- ابن الرومي، حياته من خلال شعره، عباس محمود العقاد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٧، ١٩٦٨م.

- ابن الرومي، فنه ونفسيته من خلال شعره، إيليا حاوي، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠م.
- ابن الرومي في الصورة والوجود، د. علي شلق، دار النشر للجامعيين، ط١، ١٩٦٤.
- ري سامراء في عهد الخلافة العباسية، د. أحمد سوسة، مطبعة المعارف، بغداد، ط١، ١٩٤٩.
- زمن الشعر، أدونيس، دار العودة بيروت، ط٢، ١٩٧٨م.
- الزمن عند شعراء العرب قبل الإسلام، عبدالإله الصائغ، العراق، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٨٢.
- سامراء في أدب القرن الثالث الهجري، يونس أحمد السامرائي، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٦٨م.
- شعراء من الماضي، كامل عبدالله، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٢م.
- شعراء عباسيون (مطيع بن إياس، سلم الخاسر، أبو الشمقمق)، غوستاف، فون غرنباوم، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٩م.
- الشعراء الكتاب في العراق في القرن الثالث الهجري، حسن صبيح العلاق، مؤسسة الأعلمي بيروت ط١، ١٩٧٥.
- شعر ربيعة الرقي د. يوسف حسين بكار، جمع وتحقيق ودراسة، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.
- شعر السري الرفاء في ضوء المقاييس البلاغية والنقدية، د. المحمدي عبدالعزيز الحناوي، دار الطباعة المحمدية القاهرة، ط١، ١٩٨٤م.
- شعر الطبيعة في العصر العباسي الثاني، د. رشدي علي حسن، مؤسسة الرسالة، دار عمار، ط١، ١٩٨٨م.
- الشعر العربي كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو، ترجمة : ابراهيم محمد الشوس، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١م.

- الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، د.عزالدين اسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.
- الشعر والتجربة، أرشيبالد مكليش، ترجمة : سلمى الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣م.
- الشعر والشعراء، ابن قتيبة، دار الثقافة، بيروت.
- الشعر والشعراء في العصر العباسي، مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين، بيروت.
- الشعر ومتغيرات المرحلة، حاتم الصكر واعتدال عثمان، وزارة الثقافة والإعلام ط١، ١٩٨٥.
- الشعرية العربية (دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي)، د. نورالدين السيد، ديوان المطبوعات، الجزائر، ١٩٩٥م.
- الصورة الشعرية والرمز الشعري، د. يوسف حسن نوفل، دار المعارف، القاهرة.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور، دار المعارف، بمصر، ١٩٧٣م.
- الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبدالقادر الرباعي، جامعة اليرموك، إربد، ط١، ١٩٨٠م.
- الصورة الفنية في النقد الشعري (دراسة في النظرية والتطبيق)، د.عبدالقادر الرباعي، مكتبة الكتاني، إربد، ط٢، ١٩٩٥م.
- طبقات الشعراء، ابن المعتز، دار المعارف، مصر، تحقيق : عبدالستار أحمد فراج، ط٤، ١٩٥٦م.
- الطبيعة في شعر ابن المعتز، على أحمد الرشيد، جامعة اليرموك، رسالة ماجستير، ١٩٩٠-١٩٩١.
- الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول، د. أنور أبوسويلم، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، ط١، ١٩٨٤م.

- طيف الوليد أو حياة البحتري، دراسة وتحليل، عبدالسلام رستم دار المعارف بمصر.
- ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، د. محمد بنيس، بيروت، دار العودة، ١٩٧٩م.
- أبو عبادة البحتري، درس وتحليل د. محمد صبري، دار الكتب، ١٩٤٦م.
- أبو العتاهية (حياته وشعره)، د. محمد محمود الدش. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨م.
- العصر العباسي الأول، د. شوقي ضيف، دار المعارف، بمصر، ١٩٦٦م.
- العصر العباسي الثاني، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٧٣م.
- عضوية الموسيقى في النص الشعري، د.عبدالفتاح نافع، مكتبة المنار، الزرقاء، ط١، ١٩٨٥م.
- علي بن الجهم، حياته وشعره، عبدالرحمن الباشا، دار المعارف، بمصر.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، دار الجليل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م.
- العوامل التاريخية لنشأة وتطور المدن العربية الإسلامية، مصطفى عباس الموسوي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢م.
- عيار الشعر. ابن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق : عباس عبدالستار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.
- عيون الأخبار، ابن قتيبة الدينوري، دار الكتب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، ١٩٦٣م.
- فتوح البلدان، البلاذري، نشر صلاح الدين المنجد، القاهرة، ١٩٥٧م.
- فجر الإسلام، أحمد أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ط٢، ١٩٣٥م.
- الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية، ابن الطقطقي، بيروت، ١٩٦٠م.
- فلسفة وفن، زكي نجيب محمود، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٣م.

- الفن خبرة، جون ديوي، ترجمة : زكريا ابراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠م.
- فن التشبيه في شعر البحتري، صلاح ابراهيم الملا، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، ١٩٩٠-١٩٩١م.
- فنون الأدب، تشارلتن، ترجمة : د. زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ط٢، ١٩٥٩م.
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط١٠، ١٩٦٠م.
- الفهرست، ابن النديم، مطبعة الإستقامة، القاهرة.
- في اجتماعيات التربية، منير السرحان، مكتبة الأنلجو المصرية، ط٢، ١٩٧٨م.
- في الأدب العباسي (الرؤية والفن)، د.عزالدين اسماعيل، دار النهضة العربية للطباعة، بيروت، ١٩٧٥م.
- في الأدب العربي القديم عصوره واتجاهاته وتطوره ونماذج مدروسة منه (العصر العباسي والأندلسي)، د. محمد صالح الشنطي، دار الأندلس، حائل، ط٢، ١٩٩٧.
- قراءة التراث النقدي، د. جابر عصفور، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩١م.
- قراءة جديدة لشعرنا القديم، صلاح عبدالصبور، دار إقرأ، بيروت، ١٩٨٢م.
- قراءة النص الشعري الجاهلي، د. موسى ربابعة، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد، ١٩٩٨م.
- القصيدة العباسية، قضايا واتجاهات، د.عبدالله التطاوي، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨١.
- قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور)، د. عبدالغفار مكاوي، سلسلة عالم المعرفة، ١٩ تشرين الثاني، ١٩٨٧م.

- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٧٨م.
- قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨م.
- قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية (دراسة تطبيقية في شعر البحتري وابن المعتز)، د. عبدالله التطاوي، دار الثقافة للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٨١م.
- القيم الجمالية في الشعر العربي الحديث، ١٩٥٠-١٩٧٥، سعدالدين كليب، جامعة حلب.
- القيم الفنية المستحدثة في الشعر العباسي من بشار إلى ابن المعتز، د. توفيق الفيل، مطبوعات جامعة الكويت، ١٩٨٤م.
- الكامل في التاريخ، ابن الأثير، تحقيق : عبدالوهاب النجار، دار الطباعة والنشر مصر، ١٣٥٧هـ، ومطبعة بولاق، ١٢٧٤هـ.
- كتاب ذيل الأمالي والنوادر، أبوعلي القالي، دار الكتب العلمية، بيروت.
- كتاب الموسيقى الكبير، الفارابي، تحقيق : غطاس عبدالملك خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة.
- الكشكول، بهاء الدين العاملي، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي.
- اللغة والإبداع، مبادىء علم الأسلوب العربي، شكري عياد القاهر، انترناشيونال برس، ١٩٨٨م.
- اللقاءات الأدبية في الجاهلية والإسلام، عدنان عبدالنبي البلداوي، مطبعة الشعب، بغداد، ط٢، ١٩٧٦م.
- مجمع الذاكرة أو شعراء عباسيون منسيون، ابراهيم النجار، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجامعة التونسية، ١٩٩٠م.
- محاضرات تاريخ الأمم الإسلامية. الدولة العباسية. محمد الخضري بك، المكتبة التجارية الكبرى مصر، ١٩٧٠.

- المدينة في الشعر العربي المعاصر، د. مختار علي أبو غالي، سلسلة عالم المعرفة، ع ١٩٦، الكويت، ١٩٩٠م.
- مروج الذهب ومعادن الجوهر. المسعودي، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. المكتبة العربية، صيدا، بيروت، ١٩٨٨.
- مظاهر المجتمع وملامح التجديد من خلال الشعر في العصر العباسي الأول، مصطفى بيطام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥م.
- المعارف، ابن قتيبة، تحقيق ثروت عكاشة، القاهرة، ط٤، ١٩٨١.
- معجم الأدباء، ياقوت الحموي، دار الفكر، ط٣.
- معجم البلدان. ياقوت الحموي، دار صادر بيروت، ١٩٧٩.
- معجم الشعراء، المرزباني، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢م.
- المعجم الوسيط، دار احياء التراث العربي، بيروت.
- مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، دار الحقائق، بيروت، ط٤، ١٩٨٥م.
- مقالات في الشعر ونقده، د. عبدالقادر الرباعي، مؤسسة الشرق للعلاقات العامة والنشر والترجمة، عمان، ط١، ١٩٨٦م.
- مقدمة في دراسة الأدب الحديث، عبدالرحمن ياغي، عمان، دائرة الثقافة والفنون، ١٩٧٦م.

- من حديث الشعر والنثر، طه حسين، دار المعارف مصر، ط١٠، ١٩٣٦م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق : محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.
- مهارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧م.
- موسوعة التاريخ والحضارة الإسلامية (الخلافة العباسية)، أحمد شلبي، القاهرة، ط٥، ١٩٧٤م.

- موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة : د.عبدالواحد لؤلؤة، دار الرشيد، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٢م.
- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المرزباني، المطبعة السلفية.
- نظرية الأدب، رينيه ويليك وآخرون، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة : د. حسام الخطيب، ١٩٤٨م.
- نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، صلاح عبدالفتاح الخالدي، دار الفرقان، عمان، ط١، ١٩٨٣م.
- نفسية أبي نواس، د. محمد النويهي، مكتبة الخانجي، مصر.
- النقد الجمالي، (دراسة جمالية وفلسفية)، جيروم شولنتيز، ترجمة د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.
- نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين النويري. نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٦٣.
- أبونواس، خليل شرف الدين، الموسوعة الأدبية الميسرة، دار مكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٠م.

الملخص

المدينة في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري

اعداد

حسن فالح حسين بكور

اشراف الأستاذ الدكتور

موسى ربابعة

عالجت هذه الرسالة موضوعاً حضارياً كشفت من خلاله عن مدى تجاوب الإبداع الفني مع مسيرة الحياة في النهضة العمرانية والثقافية، وتشكلّت من التمهيد وخمسة فصول، تناول التمهيد بعدين أساسيين هما : جماليات المكان في الشعر، والمدينة العباسية، النشأة والتطور، وكشف البعد الأول عن المحاور الأساسية، في موضوع المكان (المدينة) واستعرض أبرز جماليات المكان من خلال الاعتراف بأهمية المكان الذي يسهم في تشكيل هوّية الإنسان، لأن العلاقة بين الإنسان والمكان علاقة وطيدة تلازمية، وقد أشارت الدراسة إلى أن المكان الحيز لايعني شيئاً كبيراً في وجدان الشاعر ورؤيته، بل المكان التجربة والذكريات هو المعنى والمقصود، فأهمية المكان تستمد بما يرتبط به من عناصر فاعلة وحيوية، وبما يشهده من إقامة علاقة بين الأحبة يمكن استعادتها في مخيلة الشاعر، ومن هنا تتكشف جماليات المكان في الشعر من خلال أبعاد إنسانية وأخرى جمالية منها : البعد الإنساني بشقيّة : الرثاء والحنين، والبعد الجمالي الطبيعي، وتبرز جماليات المدينة في الشعر العباسي في الفصول التالية. واستعرض البعد الثاني تاريخ المدينة

العباسية وتطورها فأشار إلى عدة عوامل وأسباب أسهمت في تأسيس المدينة وتطورها، وتوقف عند أهم هذه العوامل ومنها العامل العسكري والإداري والديني، وبينت الدراسة العوامل التي أدت إلى تطوير المدينة العباسية وأهمها : العامل الجغرافي من حيث اختيار الموقع القريب من المياه وخصب التربة واعتدال المناخ إذ أنشئت كل من الكوفة والبصرة والموصل بالقرب من مياه دجلة وشط العرب، ويلعب العامل الاجتماعي دوره في تطوير المدينة فقد استقرت القبائل العربية في مدن البصرة والكوفة وبغداد وكانت كل مدينة تخطط على أسس من توزيع القبائل بحسب انتماءاتهم. وللأعاجم دورهم في تطور المدن العربية الإسلامية حيث أسهم هؤلاء في النواحي العمرانية والإدارية والاقتصادية والثقافية.

وأشير إلى تخطيط المدينة العباسية وهندستها، فلم يكن بناؤها قائماً على الارتجال، بل كان يستند إلى فن وهندسة منظمين من حيث موقع الأسواق وأصحاب الحرف والمنازل والشوارع، وتناول البحث في المدينة العباسية دورها الثقافي متمثلاً بسوق المربد، ولعل تشجيع الخلفاء العباسيين لدور المربد اللغوي كان اسهاماً مهماً في الحركة الفكرية وبناء دعائم النهضة الثقافية، وتلعب المساجد والأديرة والمجالس الأدبية دورها إلى جانب سوق المربد على أنها مراكز إشعاع فكري وثقافي بما تشهده من اللقاءات الأدبية والمفاخرات الشعرية.

وأما **الفصل الأول** فقد استعرض صورة المدينة في الشعر العباسي من خلال محورين أساسين هما : المدينة ومناظرها الطبيعية، ومعمارها الحضاري، وقد صور الشعر مظاهر الحياة الحضرية الجديدة كالمدن والقصور، ووصف مناظر الطبيعة التي تحيط المدينة كالرياض والبساتين والبرك والربيع، وتغنى بجمال أزهار الرياض وثمارها ورسمها لوحات فنية ناطقة بالإبداع والجمال، وتوقف المحور الآخر عند معمارية المدينة وأبعادها الحضارية، فأشار إلى هندسة المدينة وقصورها، ووصف مظاهرها الحضارية : القصور والمساجد والدور وشرفاتها وبلاطها وحجارتها وسقوفها وجدرانها ورخامها، ووازن الشعراء بين جماليات

المدينة العربية وحضارة الفرس المعمارية من خلال نظمهم للنماذج الشعرية التي تحكي معمارية المدينة وأبعادها الحضارية.

وكشف **الفصل الثاني** عن حنين الشاعر إلى مدينته من خلال أربعة محاور هي : بساتين المدينة ورياضها ونباتاتها، ومغاني المدينة ومقاصفها وأديرتها، وأهل المدينة وسكانها وسادتها، ومنازل المدينة وقصورها، وكشف الفصل عن علاقة الشاعر بمدينته التي تتعدى حدود المكان والعمران إلى روابط نفسية ووجدانية جرت أحداثها في أحياء المدينة وقصورها وأديرتها وبساتينها وهذه الأحداث حفرت في ذاكرة الشاعر وضميره، فعندما يغترب عن مدينته ينظم قصائده متشوقاً إلى وطنه الذي تآلف معه ونسج في ربوعه أجمل الذكريات، ومن هنا تمثل المدينة مستودع الذكريات الذي يبقى على الدوام مصدر وحي وإلهام يستقي منه الشاعر مايحرك قريحته ويستفز مشاعره لينطلق في الإبداع الذي يجسد حنينه إلى المكان الذي ابتعد عنه، فالمدينة وطن الألفة والمحبّة والإنسجام تتحوّل إلى محرك للشحنات النفسية الكامنة في وعي الشاعر ولا وعيه، فتغدو مصدر إلهام الشاعر في نظم شعره الذي يجسد حضور المدينة على مساحة واسعة من شعره، وكما كشف الفصل عن علاقة الشاعر العباسي بمدينته من حيث محتوياتها وموجوداتها الطبيعية والإنسانية في الزمن الماضي حيث الأمن والاستقرار والطمأنينة ومرابع اللهو ومجالس الطرب والغناء، والزمن الحاضر، الاضطراب والغربة والقلق والتشاؤم.

وتناول **الفصل الثالث** موقف الشاعر من المدينة المتمثل في ذمها، ويعد هذا اللون من الفنون الشعرية من المظاهر التجديدية في الشعر، وكان ذمّ الشاعر للمدينة ينطلق من أبعادٍ شخصية ومذهبية، فقد عانى الشعراء العباسيون في مدنهم حالة الفقر والحرمان وضيق الحال والعسر، مما دفعهم إلى نسج قصائدهم التي يترجمون فيها حالتهم الإجتماعية البائسة والشكوى من المدينة التي يقطنون فيها، كما يتذمر الشعراء من مدنهم ويذمونها لأجوائها الطبيعية الموبؤة، وبدوافع سياسية يذم الشعراء مدنهم فحينما ابتنى المعتصم مدينة سامراء ونقل إليها الخلافة

من بغداد، سلط الشعراء سهامهم صوبها ويدعون لها بالخراب والدمار.

واستعرض الفصل الرابع غرضاً شعرياً يعد جديداً في عالم الإبداع الشعري وهو «رثاء المدن»، فقد توطدت علاقة الشاعر بمدينته وتعززت في العصر العباسي وتمثّلت بالروابط المادية والمعنوية، فأخذت المدينة تحتلّ حيزاً واسعاً في اهتمام الشاعر، وشهدت المدينة العباسية أحداثاً سياسية تمثّلت بالخلافات على مقاليد الحكم، وأدّت إلى نشوب حروب دامية بين الأطراف المتنازعة كان من نتيجتها تدمير المدينة وخرابها وتقويض جمالياتها وكان الشاعر شاهد عيان على هذه الأحداث المأساوية، فراح ينظم القصائد الشعري والمقطعات في رثاء مدينته بأسلوب حزين مؤلم، يكشف من خلاله جماليات المدينة قبل الفاجعة والنكبة، والحالة المأساوية التي آلت إليها المدينة أثناء النكبة فيصور المعتدي بأبشع الصور المنفرة لأفعاله المشينة غير الإنسانية المتمثلة بتدمير العمران والحضارة وسفك دماء الأبرياء، ومن الأمثلة على ذلك رثاء الخريمي لمدينة بغداد وابن الرومي لمدينة البصرة.

وتوقف الفصل الأخير عند فنية قصيدة المدينة العباسية، التي درست دراسة نصيّة من خلال الكشف عن جمالياتها الفكرية والفنيّة، ولتحقيق هذه الغاية اختيرت قصيدتان من قصائد المدينة العباسية لم تخضعا للدراسة في فصولها تجنباً للتكرار، وهاتان القصيدتان هما : رثاء البصرة لابن الرومي ووصف البحتري لقصر الجعفري، فكشفت الدراسة الجوانب الجمالية الفنية الأسلوبية واللغوية والصور الشعرية كوحدة واحدة تتعاضد معاً وتتناغم في تشكيل الأبعاد الفكرية والمضمونية.

of its beauty. The poet was a witness of these tragic evens after which he began composing poetic models, and elegies describing the situation in an agonized sorrowful style displaying the beauties of the city before the tragedy. The poet describes the aggressor by using ugly terms and images as he was inhumane in destrogying the architecture and in shedding the blood of the innocents. An example of these poems is the elegy of Al-Khraimee to the city of baghdad and the elegy of Ib-Al-Roumi to the city of Basra.

The last chapter focuses on the artistic style of the poem describing the Abbasyed city and which was studied carefuly to get to its intellectual, artistic beauty and to achieve this purpose, two poems about abbasyed cities are chosen the chapters of which weren't subjected to study to avoid monotony. These two poems are the elegy of Al- Basra to Ibn-Al Romi and the description of Al-buhturi to Al-Jafari palace. The study was conducted from an integated comprehensive perspective of the peom as it is an organic intellectual unit, the units of which are inseparable.

The study excluded superficial perspective that would disperse the artistic work and minimize it. Thus, the study reveals some beautiful artistic aspects with regard to style, language, poetic images that are all coordinated to work together in harmony to shape the content and intellectual dimensions.

feelings and motivates him to become creative as he embodies his longings to the place which the departs from. The city, the home of warm love and harmony becomes a motivating power that arouses hidden deep feelings in the conscience and the sub-conscience of the poet. So this becomes a source of inspiration motivating him in composing poetry which embodies the presence of the city on a large scale of his poetry. The chapter reveals the relationship between the Abbasyed poet and his city with regard to its contents, natural and human materials in the past, comfort and settlement amusement places singing councils, present time, worries, confusion, nostalgia, and evil omens.

The thirs chapter is about the attitude of the poet regarding the city. This attitude is represented through dispraising it ans this field is considered one of the peetic arts the poet's censure of the city is out of personal and factional religious dimensions. The Abbayed poets suffered in their cities from poverty and deprivation which was clearly demonstrated in their poems. They wrote poems showing complaints from the city which they lived in. They described the impure natural atmosphere and out of political motives, they censure their cities. For example, when Al-Mu'tasem built the the city of Samera', he moved the caliphate to its form Baghadad, then the poet censured Samera'hoping its destruction.

The fourth chapter illusstrates a poetic purpose that is considered new in the world of poetic creativity. That is Elegy of of cities when the connection of the poet with his city becames stronger in the time of the Abbasyed age. This connection was material and spiritual and the city took a great part in a poet's poetry. The abbasyed city witnessed political events, conflicts on authority which lead to bloody wars between the conflicting parties the result of which was the destruction of the city and the disfigure

dimensions : the human dimension including poems about the topics of elegy and longing and the beautiful natural dimension through which the beauty of the cities was depicted in the Abbasyed poetry as it is in the following chapters.

Chapter one demonstrates the scenery of the city in the bbasyed poetry through two points : The city and its natural views, its architecture and civilized dimensions. The poet in this regard depicts the aspects of the new urbane life like cities and palaces and he describes the natural scenes surrounding the city like gardens, pools, and spring. He describes the flowers, and the fruits depicting all these things in artistic poetic portraitists and paintings showing creativity and beauty. The other point focuses on the architecture of the city and its civilized dimensions Therefore, the poet refers to the design of city to the palaces and he describes their civilized characteristics, to the mosques, houses and their balconies and marble, to the stones, roofs and walls. The poets balanced between the beauty of the Arab cities and the architectural Persian civilization through poetic models illustrating the architecutre of the city and its civilized dimensions.

The second chapter reveals the yearn of the poet to the his city , the places of singing, the resthouses and convents, the inhabitants of the city the governed and the rulers the houses and the palaces. The chapter displays the relationship between the poet and his city which goes beyond the place as a space to imagine the psychological links and the experiences that the city witnessed in the past. these experiences or events were depicted in the memory of the poet and in his conscience. So when the poet is far away from his city, he composes poems showing longings to his country. In this sense, the city is exemplified as the store of memories that becomes constantly a source of inspiration from which the poet takes what moves his

Kufa and Baghdad and each city was planned in accordance to the distribution of tribes in view of their loyalty. In this regard, the Persian had a role in the development of the Arabic Islamic cities as they contributed greatly in the architectural, administrative, economic and educational aspects.

It was indicated that the plan of the Abbasyed city with regard to design wasn't out of an imporvised random vision, but drawing on art and systematic architecture relevant to markets, craftsmen, houses and streets. The research focuses on the educational role of the Abbasyed city and the intellectual modern message that Souq Al-Marbad used to convey to a ctivate and revive the role of education. The Abbasyed caliphates reinforced the linguistic role of Al-Marbad and this was an important contribution in the intellectual movement and in building up the pillars for an eduztional revival where mosques, convents and literary councils had a role beside the role of Al-Marbad. These places witnessed meetings and poetic speeches.

The other dimension in the introduction reveals the basic corner points with regard to the place (the city) and demonstrates the beauty of the palace through the recognition of its importance as a contributing factor in the shaping of Man's identity because the relationship between Man and the palace is a warm inseparable one. the study refers to the palace as a space that doesn't have any meaning in the insight of the poet, but it refers to the experiences and memories that are linked to that place. therefore, the importance of the place is attached to the vital interactive elements and to the relationships made up among lovers which that palace witnessed and which can be retrieved in the imaginative faculty of the poet who is able to depict the beauty of the place through peoty and that is likely through two

Abstract

The City In The Abbasyed Poetry Till The End of The Fourth ijri Cetury

Prepared By

Hassan Faleh Hussain Bkour

Supervised By

Mousa Rababa

This thesis deals with a civilized topic through which the extent of great art, creativity, architectural and educational revival is revealed and this thesis consists of an introduction and five chapters. The introduction deals with these two dimensions : The Abbasyed city in terms of Origination and development and the beauty of the place depicted in poetry. The first dimension deals with the history of the abasyed city and its development. this dimension draws many factors and causes that contributed greatly in the establishment of the city and its progress. The most important of these factors are the military factor, the administrative factor and the religious factor. This study illustrated the factors that lead to the development of the Abbasyed city, the most important of which are the geographical factor that has something to do with the selection of the close location to water, the fertility of soil and the moderation of climate, so the cities of Al-Kufa, Al-basra, Al-Musel were established near the waters of Euphrates and Tigris and shurt Al-Arab. The social factor plays its role in the development of the city where Arab tribes settled in the cities of Basra,