جامعةُ الخليل

عمادة الدّراسات العُليا

برنامج اللّغة العربيّة وآدابها

الصّورة الشّعريّة في شعر بهاء الدّين زُهير (٦٥٦هـ)

إعداد الطّالبة: مَريم عيسى غنيم

إشراف الدّكتور: حسام التّميمي

أُستاذ الأدب العربيّ المُشارك

قُدّمت هذه الرّسالة استكمالًا لمُتطلّبات الحصول على درجة الماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها بعمادة الدّراسات العُليا في جامعة الخليل

الفصل الدّراسي الأوّل ١٤٤٣هـ/ ٢٠٢١م

نوقشت هذه الرسالة يوم السبت بتاريخ: 2022/1/15م، وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة:		التوقيع
الدكتور حسام محمد عمر التميمي	مشرفاً ورئيساً	.....
الدكتور عبد الخالق عيسى	ممتحنًا خارجيًّا	.....
الدكتور حسن فليفل	ممتحنًا داخليًّا	.....

إهداء

أُهدي هذا البحث إلى أبي وأمّي...

وإلى جديّ يُوسف، وجدتيّ مَريم وصبحيّة...

وإلى إخوتي عبد الله وحمزة وأنس ومُحمّد وأسماء...

شُكر وتقدير

أتقدّم بجزيل الشّكر والتّقدير للدّكتور حسام التّميمي على الثّقة الّتي يمنحها للباحث بقدراته وإمكانيّاته، هذه الثّقة تجعله يُعطي الأحسن، ويسعى للبحث عن الأفضل والأجدر قولًا وكتابة، وأشكره على ما بذل من جهد، وما قدّم من إرشادات.

المُحتويات

الموضوع.....الصّفحة

إهداء.....ب

شُكر وتقدير.....ت

المُحتويات.....ث

مُلخّص.....د

مُقدّمة.....ر

توطئة: سيرة البهاء وشعره.....١

الفصل الأوّل: مصادر الصّورة الشّعريّة.....٤

أوّلًا: الموروث.....٤

١. الموروث الدّينيّ.....٥

أ_ الموروث الدّينيّ الإسلاميّ.....٦

١_ القرآن الكريم.....٦

أ) توظيف اللّفظ والعبارة.....٦

ب) توظيف الشّخصيّات.....١٠
ج) توظيف القصّة.....١٢
٢_ علم الحديث.....١٥
ب_ الموروث الدّيني المسيحي.....١٧
٢. الموروث التّاريخيّ.....١٨
٣. الموروث الأدبيّ.....٢٠
٤. الموروث اللّغويّ.....٢٤
٥. الأمثال.....٢٧
ثانيًا: البيئة.....٢٩
١. الطّبيعة.....٢٩
٢. المذاهب الفكريّة.....٣٣
الفصل الثّاني: أنواع الصّورة الشّعريّة.....٣٨
أوّلًا: الصّورة الحسيّة.....٣٨
١. البصريّة.....٣٩
٢. السّمعيّة.....٤١

٣. الشّميّة.....٤٣
٤. الذّوقيّة.....٤٥
٥. اللّمسيّة.....٤٧
٦. تشارك الحواس.....٤٩
ثانيًا: الصّورة العقليّة.....٥١
ثالثًا: الصّورة الإيحائيّة.....٥٥
رابعًا: الصّورة المفردة.....٥٧
خامسًا: الصّورة المُركّبة.....٥٩
أوّلًا: حشد الصّور.....٥٩
ثانيًا البُنية الدّراميّة.....٦٣
ثالثًا: الصّورة المزدوجة.....٦٨
الفصل الثّالث: تقنيات تشكيل الصّورة الشّعريّة.....٧٢
أوّلًا: توظيف المُحسّنات البديعيّة.....٧٢
١_ الجناس.....٧٢
٢_ التّضاد.....٧٦

٣_ المفارقة.....٨١
ثانيًا: الحركة.....٨٢
ثالثًا: توظيف لغة الحرب في شعر الحبّ ٨٥
رابعًا: الزّمكانيّة.....٨٨
١_ المكان.....٨٨
٢_ الزّمان.....٩٢
خامسًا: اللّون.....٩٤
سادسًا: الأنسنة.....٩٧
الخاتمة.....١٠١
المصادر والمراجع.....١٠٥

مُلخّص

هذه الدّراسة "**الصّورة الشّعرية في شعر بهاء الدّين زُهير**" هي الدّراسة المنفردة الأولى للصّورة الشّعريّة عند البهاء، أضف إلى ذلك فالدّراسات حول شعر البهاء زُهير –حسب علمي– قليلة، وإلى جانب ذلك ففي شعر البهاء جاذبيّة تدفع للنّظر والبحث فيه، لهذه الأسباب مُجتمعة جاءت هذه الدّراسة لتُسلّط الضّوء على صور البهاء الشّعريّة، ولتظهر مواطن الجمال الشّعريّ الّتي امتاز بها.

وقامت هذه الرّسالة على توطئة تحدّثت فيها عن سيرة البهاء وشعره، وثلاثة فصول، الفصل الأوّل بعنوان: مصادر الصّورة الشّعريّة، وهذه المصادر جاءت في مصدرين: الأوّل الموروث، واشتمل على خمسة عناوين فرعيّة: الموروث الدّيني بفرعين، الفرع الأول: الموروث الدّيني الإسلامي بقسمين، القسم الأوّل: القرآن الكريم بثلاثة أقسام: اللّفظ والعبارة، والشّخصيّات، والقصّة، والقسم الثّاني علم الحديث. والفرع الثّاني: الموروث الدّينيّ المسيحي. والموروث التّاريخيّ، والموروث الأدبيّ، والموروث اللّغويّ، والأمثال. والمصدر الثّاني: البيئة الّذي انقسم لقسمين: الطّبيعة، والمذاهب الفكريّة.

والفصل الثّاني بعنوان: أنواع الصّورة الشّعريّة، وهي خمسة أنواع، الأوّل الصّورة الحسيّة، الّذي انقسم لستّة أنواع، البصريّة، والسّمعيّة، والشّميّة، والذّوقيّة، واللّمسيّة، وتشارك الحواس. والثّاني الصّورة العقليّة، والثّالث الصّورة الإيحائيّة، والرّابع الصّورة المُفردة، والأخير الصّورة المُركّبة، الّذي انقسم لثلاثة أشكال، الأوّل حشد الصّور، والثّاني البُنية الدّراميّة، والثّالث الصّورة المزدوجة.

والفصل الثّالث بعنوان: تقنيّات الصّورة الشّعريّة، وهي ستّ تقنيّات، الأولى المُحسّنات البديعيّة، اشتملت على ثلاثة مُحسّنات، أوّلًا: الجناس، ثانيًا: التّضاد، ثالثًا: المُفارقة. الثّانية الحركة، الثّالثة توظيف لغة الحرب في شعر الحبّ، الرّابعة الزّمكانيّة، الخامسة اللّون، السّادسة الأنسنة.

وخلصت الدّراسة لعدّة نتائج تصب في طريقة البهاء في تشكيله لصوره الشّعريّة: امتاز شعر البهاء بالسّلاسة والعذوبة، وهذا الأمر انعكس بدروه على صوره الّتي خرجت منسابة القول، غير متكلّفة في أغلبها، مع وجود بعض الصّور الّتي فيها نوع من التّعمد، إمّا لإظهار المقدرة، أو للحظيّة القول. وقد برزت شاعريّة البهاء في موضعين تحديدًا؛ المدح والغزل، وهذا ما يُفسّر رؤية صور بجودة فنّيّة أعلى في هذين الموضعين. ووظّف البهاء الموروث بشتى أنواعه، لكن الموروث الأقوى والأكثر وفرة هو الموروث الدّيني، الّذي وظّف بفرعين: الموروث الدّيني الإسلامي، وقد ظهر بمساحة كُبرى، والموروث الدّيني المسيحي، ولم يظهر إلّا في توظيف يتيم. وبرزت شاعريّة البهاء في موضعين تحديدًا، هما المدح فالغزل، وهذا ما يُفسر رؤية صور بجودة فنّية أعلى في هذين الموضعين. والموروث الدّينيّ صاحب المساحة الكُبرى في صور البهاء الشّعريّة، وصاحب الجودة التصويريّة الأقوى والأكثر جاذبيّة. وأثبتت الطّبيعة التصاقها القوّي بالإنسان عامّة والمبدع خاصّة، فورودها حالة إلزاميّة في قوله، فلا يمكن تخيّل ديوان شاعر دون وجود للطّبيعة في أبياته. وجاء توظيف البهاء للمحسّنات البديعيّة سلسًا عفويًّا في بعض الصّور الشّعريّة، وفي قليل منها متكلّفًا. وساهمت أساليب: التّضاد والحركة والأنسنة بدورٍ فعّال في إثارة النّص وحيويته. وحضر المكان بقوّة وبدور لافت مقارنة بالزّمن الّذي حضر بصورة ضعيفة.

مُقدّمة

الحمدُ لله على أسمى نعمه وأعظمها؛ نعمة العقّل الّتي كرّم الله الإنسان بها، فكانت له ميّزة ورفعة، والصّلاةُ والسّلام على الشّفيع المُصطفى، صلوات ربي وسلامه عليه، وعلى آله وصحبه وذرّيته أجمعين، أمّا بعد؛

فإنّ شعر الدّول المتتابعة قد لاقى انتقادات واسعة وصفته بخمود العنصر الإبداعيّ، وتكلّف الألوان البديعيّة، فرأى بعض الباحثين أنّ هذه الفترة الزّمنيّة لم تأتِ بأثر منعش للحركة الشّعرية، ولكن –وإن كانت هذه القضية محور نقاشٍ مطوّل– فقد برز في هذه الدّول شعراء عُرفوا بعذوبة شعرهم، وانسياب نظمهم، والبهاء واحدٌ منهم، فجاء هذا العمل "**الصّورة الشّعريّة في ديوان بهاء الدّين زُهير**" ليسلّط الضّوء على شعر البهاء، وليكشف عن أسلوبه في النّظم، وطريقته في القول الشّعريّ.

وتأتي أهميةُ موضوع الدّراسة من أمرين؛ الأوّل الجزئيّة الّتي يتناولها البحث في دراسته للنّص الشّعريّ، فالصّورة هي أساس البنية الشّعرية وجوهرها، ودونها يصبح الشّعر نظمًا خاليًا من عنصر الإثارة والخيال. والثّاني من الشّاعر الّذي هو محل لها، فقد صاغ البهاء صورًا عذبة تجعل المتلقّي يلتفتُ إليها فيُدهش ويُثار حماسه ليتفاعل معها، إضافة لذلك فلا يوجد –حسب علمي– على ديوان البهاء أيّ دراسة مُفردة تخصّ صورته الشّعريّة، فكان هذا البحث الطّارق الأوّل لدراسة صورته الشّعريّة بشكل موسّع.

ودراستي هذه كانت الأولى حول صورة البهاء الشّعريّة، لكن وجدتُ دراستين كان الشّاعر موضوعهما لكن بعنوان مختلف، الدّراسة الأولى هي رسالة ماجستير بعنوان "التّناص في شعر بهاء

الدّين زُهير (٦٥٦هـ) –دراسة موضوعيّة فنّيّة" للطّالبة روان مُحمّد العزّام، جامعة الحسين بن طلال، معان –الأردن، ٢٠١٩م، قسّمت الباحثة رسالتها إلى أربعة فصول، الأوّل تحدّثت فيه عن حياة البهاء وشعره، والثّاني عن التّناص الدّيني، أمّا الثّالث فقد كان عن التّناص الأدبي، والفصل الأخير كان دراسة فنّيّة قسّمته لثلاثة مباحث، الأوّل عن الصّورة الفنّية، والثّاني عن اللّغة والأسلوب، والثّالث عن الإيقاع والموسيقى، وفي مبحث الصّورة ابتدأت الباحثة بتعريف لها قديمًا وحديثًا، ثمّ تحدّثت عن مصادر الصّورة في ديوان البهاء، فكانت عندها ثلاثة مصادر: القرآن الكريم، التّراث الشّعري، الأمثال العربيّة، ووقفت عند كل مصدر ببعض الشّواهد مع تحليل لها. أمّا الدّراسة الثّانية فهي بحث مُحكّم بعنوان "الكلمة المُفتاح في شعر البهاء زُهير –دراسة أسلوبيّة"، للدّكتور حسام مُحمّد أيّوب، مجلّة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدّراسات، العدد ٤٢، ٢٠١٧م، جاء هذا البحث في ستّ عشرة صفحة، هذه الدّراسة عنيت بمعجم البهاء الشّعري، حيث يرى الباحث أنّ تميّز البهاء يكمن في معجمه الشّعري، ابتدأ الدّارس بحثه بتمهيد أوّلًا عن الأسلوبيّة ومستويات التّحليل اللُّغوي، ثمّ تلاه بثلاثة مباحث: الأوّل: صورة الحبّ، والثّاني: صورة المُحبّ، والثّالث: صورة المحبوب، كل مبحث تضمّن عناوين فرعيّة حلّل الباحث فيه معاني الشّاعر فكريًّا وفنّيًّا.

أمّا هذه الرّسالة فتمتاز عن العملين السّابقين بثلاثة أمور، الأوّل أنّ هذا البحث يدرس صورة البهاء الشّعريّة بشكل منفرد وموسّع، والثّاني أنّ الدّراسة الأولى فصلت بين الجانب الموضوعي والجانب الفنّي، بينما جاءت هذه الدّراسة لتجمع بين الفكرتين في إطار واحد، والثّالث أنّ الدّراسة الثّانية قدّمت تحليلًا فنّيًّا للنّصوص الّتي طرحتها لكنّ عنايتها الكُبرى كانت بالجانب المضموني، وذلك لأنّ غاية الباحث الكشف عن معجم الشّاعر.

واعتمدتُ على المنهج الجماليّ في دراستي، وسبب هذا الاعتماد أنّ الصّورة الشّعريّة تحتاج عند دراستها إلى منهج يُبرز جماليّاتها من حيث المعنى، وطريقة عرض هذا المعنى، والألفاظ الّتي ألبست له، فهذه التّوليفة المكّونة للصّورة الشّعريّة يلزمها المنهج الجماليّ ليقدّمها بتحليل وافٍ شامل لكل الجوانب.

وقد قسّمت البحث إلى توطئة تحدّثت فيها عن سيرة البهاء وشعره، وإلى ثلاثة فصول، الأوّل مصادر الصّورة الشّعريّة، الّتي جاءت في مصدرين؛ المصدر الأوّل الموروث الّذي تضمّن خمسة عناوين، الموروث الدّينيّ الّذي انقسم لفرعين، الفرع الأول: الموروث الدّيني الإسلامي بقسمين، القسم الأوّل: القرآن الكريم بثلاثة أقسام: اللّفظ والعبارة، والشّخصيّات، والقصّة، والقسم الثّاني علم الحديث. والفرع الثّاني: الموروث الدّينيّ المسيحي. والموروث التّاريخيّ، والموروث الأدبيّ، والموروث اللّغويّ، والأمثال. والمصدر الثّاني: البيئة الّذي انقسم لقسمين: الطّبيعة، والمذاهب الفكريّة. والفصل الثّاني بعنوان: أنواع الصّورة الشّعريّة، وهي خمسة أنواع، الصّورة الحسيّة، حيث احتوت على ستّة أنواع، البصريّة، والسّمعيّة، والشّميّة، والذّوقيّة، واللّمسيّة، وتشارك الحواس. والصّورة العقليّة، والصّورة الإيحائيّة، والصّورة المُفردة، والصّورة المُركّبة الّذي انقسم لثلاثة أقسام: حشد الصّور، والبُنية الدّراميّة، والصّورة المزدوجة. والفصل الثّالث بعنوان: تقنيّات الصّورة الشّعريّة، وهي ستّ تقنيّات، الأولى: المُحسّنات البديعيّة، اشتملت على ثلاثة مُحسّنات، أوّلًا: الجناس، ثانيًا: التّضاد، ثالثًا: المُفارقة. الثّانية: الحركة، الثّالثة: توظيف لغة الحرب في شعر الحبّ، الرّابعة: الزّمكانيّة، الخامسة: اللّون، السّادسة: الأنسنة. ثمّ جاءت الخاتمة، تلاها ثبت المصادر والمراجع.

وديوان الشّاعر بتحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، ومحمّد طاهر الجبلاوي هو أساس الدّراسة، لكن يلزم البحث أن يُدعّم بآراء نقديّة، وتعليقات فنّيّة حتّى يخرج بصورة علميّة، فاعتمدت الدّراسة على عدّة مصادر ومراجع أثرته، ومهّدت الطّريق التّحليلي له، أهم هذه المصادر والمراجع كتاب الصّورة والبناء الشّعريّ لمحمّد حسن عبد الله، وكتاب الصّورة في الشّعر العربيّ حتّى آخر القرن الثّاني الهجري – دراسة في أصولها وتطوّرها لعلي البطل، وفي ظلال القرآن لسيّد قطب وغيرها من المصادر والمراجع.

ومهما بلغ جُهدي في هذا البحث، فإنّ عمل الإنسان لا يبلغُ غاية الكمال، وما نال هذا البحث من إجادة وحسن عمل فهو بتوفيق من الله، وما ناله من خطأ فهو من نفسي، فأعتذر عن أيّ زلل أو سهو أو خلل. وأقدّم جزيل الشّكر والتّقدير لكلّ من أسهم في إنجاز هذا العمل، أخصّهم بشكر وتقدير لأستاذي الدّكتور حسام التّميمي لإشرافه على هذه الرّسالة، ولما بذله من جهد في إرشادي وتوجيهي، فله جزيل الشّكر والتّقدير على جهده وعطائه، كما أتقدّم بجزيل الشّكر للأستاذين الجليلين الدّكتور عبد الخالق عيسى المُمتحن الخارجي، وأستاذي الدّكتور حسن فليفل المُمتحن الدّاخلي لتفضّلهما بقبول مناقشة الرّسالة، والحمدُ لله أوّلًا وآخرًا.

مَريم عيسى غنيم

توطئة: البهاء سيرتُه وشعره

البهاء (٥٨١-٦٥٦هـ) هو أحد شُعراء الدّولة الأيوبيّة، وهو أبو الفضل وأبو العلاء زُهير بن محمّد بن عاصم المُهلّبي العَتكي، المُلقّب بهاء الدّين الكاتب، وُلد في الحجاز بوادي نخلة بالقرب من مكّة، لكنّه نزح مع أهله وهو طفل صغير لم يتمّ تعليمه إلى مصر، إلى مدينة قوص تحديدًا، وهناك تلقّى تعليمه، واتّصل بخدمة الملك الصّالح أبي الفتح أيوب ابن السّلطان الملك الكامل. وقد تنقّل البهاء في حياته بين القاهرة والموصل ودمشق ونابلس، لكنّ منشأه الأصل كان مصريًّا، ففيها عاش جلّ حياته وفيها مات. وعُرف عنه أنّه كان من فضلاء عصره، ومن أكثرهم مروءة، فكان كريمًا فاضلًا حسن الأخلاق جميل الأوصاف، وقد أُتيح له ما لم يتح لشاعر في عصره من مخالطة الملوك والأمراء، والاستمتاع بملاهي القصور والبساتين، والمرح إلى جانب الجواري والقيان والكأس والدّنان. وأمّا شعره فعرف ببراعته الفائقة، حتّى غدا أحسن فضلاء عصره نظمًا وشعرًا وخطًّا، وشعره كلّه لطيف، في غاية الانسجام والعذوبة والفصاحة[1].

أمّا موضوعات شعر البهاء؛ فجاء معظمه في الغزل، يليه المدح، ثمّ الرّثاء فالهجاء، وهناك مواضيع أخرى لكنّها لم تُنظم إلّا في أبيات قليلة، مثل: وصف الخمر، والتّوبة، وأبيات طلبها المؤذنون لتُنشد في الأسحار، ورسائل لأصدقائه، وأبيات نظمت من باب اللّغز. وفيما يخصّ غزله، فقد اشتمل على نوعين من الغزل؛ غزل ذاتي، وغزل بالآخر وهو صاحب المساحة الكُبرى، هذا الآخر هو المحبوبة بالدّرجة الأولى، ويصح قولًا أن يُقال حب الآخر حين يكون

---

[1] _ يُنظر ترجمته: ابن خلكان، **وفيّات الأعيان**، ٢/ ٣٣٢-٣٣٨. والأتابكي، **النّجوم الزّاهرة في ملوك مصر والقاهرة**، ٧/ ٦٢، والصّفدي، **الوافي بالوفيّات**، ١٤/ ١٥٦-١٥٩. ومقدّمة **ديوانه**، ٥-١١.

الذّكر للمحبوبة بمصطلح أشمل وأوفى لما حوته أبياته من أفكار، ففي هذا الموضوع لم يكن الحديث مقتصرًا على وصف المحبوبة جسديًّا، بل اتّسع ليشمل الحديث عن عذاب الحبّ وقسوته، وعن أشخاص قصّة الحب من رسول ووشاة وعواذل. وورد إلى جانب غزله بالمحبوبة غزل بنساء أُخريات مثل غزله بجارية عمياء، وغزله بجارية اسمها مَلوك، لكن نسبة هذا الغزل قليلة تصل حدّ النُّدرة.

وأمّا مدحه، فالبهاء حينما شاع اسمه في أنحاء البلاد خصّه بنو أيّوب بعنايتهم، فخصّهم بكثير من مدائحه، وأشاد بفتوحاتهم وانتصاراتهم ودفاعهم عن الإسلام، وقد توثّقت الصّلة بينه وبين الملك الصّالح أيّوب، فصحبه معه في رحلاته، فاتّصل بحكّام تلك البلاد، وإن كان حنينه إلى مصر لم ينفك عنه في تلك الرّحلات[1].

[1] _ يُنظر: ابن خلكان، **وفيّات الأعيان**، ٢/ ٣٣٢–٣٣٨، والصّفدي، **الوافي بالوفيّات**، ١٤/ ١٥٩.

الفصلُ الأوّل: مصادرُ الصّورة الشّعريّة

أوّلًا: الموروث

١. الموروث الدّيني

أ_ الموروث الدّينيّ الإسلامي

١_ القرآن الكريم

أ- توظيف اللّفظ والعبارة

ب- توظيف الشّخصيّات

ت- توظيف القصّة

٢_ علم الحديث

ب_ الموروث الدّينيّ المسيحي

٢. الموروث التّاريخي

٣. الموروث الأدبي

٤. الموروث اللُّغوي

٥. الأمثال

ثانيًا: البيئة

١. الطّبيعة

٢. المذاهب الفكريّة

مصادرُ الصّورة الشّعريّة

تنوّعت مصادر الصّورة الشّعريّة في شعر بهاء الدّين زُهير، وهذا التّنوّع يُنبِئُ بالسّعة الثّقافيّة الّتي امتلكها الشّاعر، الأمر الّذي جعل صوره الشّعريّة تتشكّلُ في فضاء معرفيّ رحب، غير مُختزنة في رفٍّ معرفيّ واحد، هذا من جهة، ومن جهة أُخرى فهذا التّنوّع يقول إنّ مرور الشّعراء على الأشياء لا يُشبه مرور غيرهم، ولا يحظى بالتّفاعل نفسه، فالأشياء عند الشّعراء تأخذ أبعادًا أعمق تجعلها تلتصق في الذّاكرة لتحضر في صياغاتهم الشّعريّة.

وقبل الولوج في مصادر الصّورة الشّعريّة الخاصّة بشعر البهاء ينبغي القول إنّ مفهوم الصّورة توسّعت عُراه في الدّرس الأدبيّ الحديث؛ "فلم تعد الصّورة البلاغيّة هي وحدها المقصودة بالمُصطلح، بل قد تخلو الصّورة –بالمعنى الحديث– من المجاز أصلًا، فتكون عبارات حقيقيّة الاستعمال، ومع ذلك فهي تُشكّل صورة دالّة على خيال خصب"[1]، فكان يكفي وجود عاطفة قويّة لتُبنى صورة غزيرة المضمون وفيرة المعنى عند البهاء، وإن كانت كلماتها مُباشرة، ومدلولاتها حقيقيّة. وقد استسقى البهاء صوره الشّعريّة من مصدرين رئيسين هما: الموروث والبيئة، وفي الآتي دراسة مُفصّلة لجوانب هذين المصدرين.

أوّلًا: الموروث

الموروث مصدر حاضر دائمًا في تشكيل الصّور الشّعريّة، "فالكلام –أي كلام– لا يبدأ من صمت وإنّما يبدأ من كلام سابق، ويظلّ لهذا السّابق حضوره الفاعل والقويّ في الحاضر عن وعي أو غير وعي، أو يأخذ حضوره شرعيّة المُشاركة في إنتاج المعنى والدّلالة في وضوح

[1] _ البَطل، علي، **الصّورة في الشّعر العربيّ**، ٢٥.

أحيانًا وفي خفاء أحيانًا أُخرى"[1]. ولكن هذا الحضور إمّا أن يأتي فيُعلي النّصَّ إثارة ودهشة، وإمّا أن يوظّف من حيث هو حتميّة وجوديّة، الأمر الّذي يجعل منه مصطنعًا مُتكلّفًا، وإمّا أن يبُنى في إطار باهت أو يُعاد ببنية مُكرّرة مُستهلكة فيصبح بذلك موطن ضعف لا موضعًا باعثًا على الانسجام والتّفاعل.

وسبب هذه الملازمة بين الموروث والشّاعر العربي على مر العصور بل والمبدع أينما كان؛ "أنّ التّراث بالنّسبة للشّاعر الينبوع الدّائم التّفجّر بأصل القيم وأنصعها وأبقاها، والأرض الصّلبة الّتي يقفُ عليها ليبني فوقها حاضره الشّعريّ الجديد على أرسخ القواعد وأوطدها، والحصن المنيع الّذي يلجأ إليه كُلّما عصفت به العواصف فيمنحه الأمن والسّكينة"[2]. والملتقى الّذي يجد فيه الشّاعر تشابهًا وتجربته الشّعوريّة، وهذا التّشارك يُعطي قوّة لحالة الشّاعر، فهو حين يُخبر عن نفسه مستعينًا بما اشتهر من أخبار الأقدمين –الّتي صارت مضرب مثلٍ– إنّما يأتي بها ليصدّق قوّة ما يَعتمل في قلبه، فالإنسان عمومًا يحاول عندما يعتريه شعور قوّي وشديد أن يجيء بكل ما لديه من قول في محاولة للإخبار عمّا بداخله.

١_ الموروث الدّيني

حضور الموروث الدّيني في الأدب حضور يفرض نفسه بقوّة، وهذا الأمر مفسّر ومفهوم، فالدّين يرتبط بالشّعوب بارتباطٍ وَثيق، بالأجيال جميعها وبالعصور كافّة، هذا الالتصاق العميق هو ما يجعل من توظيف هذا الموروث في الإنتاج الأدبيّ حالة متكرّرة الحضور، بشكل واعٍ

---

[1] – العايب، يُوسف، **آليات استدعاء النّص القرآني ودلالات توظيفه في شعر مفدي زكريّا**، جامعة الشّهيد حمه لخضر، الوادي –الجزائر، DEUİFD XLII، ص ٣٠٦.

[2] _ علي عشري، زايد، **استدعاء الشّخصيّات التّراثيّة في الشّعر العربيّ المُعاصر**، ٧.

وغير واعٍ، بصورة مباشرة وغير مباشرة، بغية إثارة القرّاء لتلقّي استجابة أكثر منهم[1]، إلى جانب ذلك فالموروث الدّينيّ بارتباطه الوثيق بالشّعوب فهو صاحب وقع قوي في نفوسهم، في إطار المدح أو الذّم، وقوّة الوقع هذه تُكتسب من خصوصيّة مفردات الأديان وعباراتها، فأنت لست أمام مفردة محصورٌ معناها في كلمة واحدة، أنت أمام معنى مُكثّف، ودلالة وفيرة، لأنّ اللّفظ الدّينيّ مرتبط باللّغة، وبالسّياق الّذي جاء فيه، وبفكر أصحاب هذا الدّين. ووظّف البهاء الموروث الدّينيّ بقسمين: الإسلاميّ، والمسيحيّ.

أ_ الموروث الدّينيّ الإسلاميّ

حاز الموروث الدّينيّ الإسلاميّ على مساحة واسعة وملحوظة في شعر البهاء لحدّ يجعل منه عنوانًا منفصلًا للدّراسة، هذه المساحة تُخبر بسعة المعرفة الإسلاميّة الّتي امتلكها الشّاعر، الأمر الّذي جعل الموروث الإسلامي في شعره ينطوي على تقسيمات عدّة. وقد وظّف البهاء الموروث الدّينيّ الإسلاميّ بالاعتماد على القرآن الكريم، وعلم الحديث.

١_ القرآن الكريم

وقد جاء تناص البهاء مع القرآن الكريم بثلاثة أشكال.

أ_ توظيف اللّفظ والعبارة

توظيف اللّفظ الدّينيّ له فاعليّة قويّة في تكثيف المعنى وإعطائه دفعة إضافيّة من الدّلالات، سبب ذلك أنّ اللّفظ في القرآن يكتسبُ معنى أكثر خصوصيّة ودقّة يفرق بها عن حالته المجرّدة وهو خارج السّياق، ويفرق أيضًا عن وضعه في السّياقات الأخرى، وقد يكون اللّفظ مرتبطًا

[1] _ يُنظر: أصفهاني، مُحمّد خاقاني/ جلائي، مَريم، **التّراث الدّيني في شعر سميح القاسم شاعر المقاومة الفلسطينيّة**، مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، ع٥، ٢٠١١م، هـ.

بالقرآن وحده، أي لم يرد إلّا بوجود القرآن الكريم، ثمّ بعد ذلك صار يرد في سياقات مختلفة. يقول البهاء: **(الرّجز)**

وَغَادَةٍ بِوَصْلِهَا مُسَامِحَهْ تَحْفَظُ وُدِّي مِثْلَ حِفْظِ الفَاتِحَهْ[1]

اللّفظ الدّيني (الفاتحة) هو الذّي جعل من صورة البيت السّابق صورة لها من المعاني معنى لافت وحاضر بفعاليّة، صورة ما كان لحفظها أن يبلغ غاية مُحكمة إلّا في هذا الإطار، الّذي يُبيّن الشّاعر فيه بلفظ (الفاتحة) عن درجة الودِّ الّتي تكنّها المحبوبة له، فيساوي درجة حفظها لودّه بدرجة حفظ سورة الفاتحة، وهو بذلك يُبلغ عن حفظ متين لا يطاله نسيان أبدًا، فمن أين سينالُ هذا الحفظ النّسيان إذا شابهت درجته درجة حفظ سورة الفاتحة الّتي لا تقوم صلاة لمسلم إلّا بها، وعلى هذا فهو يُردّدها في يومه كحدٍّ أدنى سبع عشرة مرّة.

فهذا التّكرار لهذه السّورة في كلّ صلاة وفي كلّ يوم يجعل من حفظها حفظًا راسخًا في ذهن أصحابها، ويجعل من النّسيان خيارًا معدومًا. أضف إلى ذلك أنّ صورة حفظ الودّ تزدادُ تمكّنًا في هذه المُقارنة من الذّاكرة الجماعيّة الكبيرة الّتي تحفظ سورة الفاتحة حفظًا محكمًا، –على تقدير مثل حفظ المسلمين للفاتحة، فمجال التّقدير مفتوح، وليس شرطًا أن يكون المقدّر مثل حفظها: أي المحبوبة– فمساواة حفظ الودّ الّذي هو متمثّلٌ في شخصِ المحبوبة وحدها، بحفظ سورة الفاتحة الّذي يرسخ في ذهن جماعات كبيرة، عزّز صورة حفظ الودّ وقوّاها.

إلى جانب ذلك فالشّاعر شبّه حفظ الودّ وهو أمرٌ معنوي بحفظ نصٍّ مكتوب وهو أمر مادي، والنّظرة الظّاهريّة قد ترى في ذلك بعدًا تصويريًّا لكنّ توظيف الشّاعر لهذه اللّفظة المُقدّسة (الفاتحه) الّتي لا تُشكّل في عقيدة المُسلم حفظ ذاكرة فقط، وإنّما تُشكّل بما حوته من "كلّيات

---

[1] _ **الدّيوان**، ٥٩.

العقيدة الإسلاميّة، وكليّات التّصوّر الإسلاميّ، وكلّيات المشاعر والتّوجّهات"[1] نصًا يحتاج لأن يُدرك بالعقل والقلب معًا، من هنا شكّلت قداسة هذه اللّفظة أمرًا معنويًّا إلى جانب حالتها الماديّة كونها نصًّا مكتوبًا.

ويقول في موضعٍ آخر مادحًا الملك النّاصر صلاح الدّين سنة ٦٤٢هـ: **(الكامل)**

وَهوًى حَفِظْتُ حَديثَهُ وكَتمتُهُ فَوَجَدْتُ دَمْعِي قَد رَواهُ مُسلسَلا

أَهْوَى التَّذَلُّلَ فِي الغَرامِ وَإِنَّمَا يَأبَى صَلاحُ الدّينِ أنْ أَتَذَلّلَا

مَهّدتُ بِالغَزَلِ الرّقيقِ لِمدحه وَأَردتُ قَبلَ الفَرضِ أنْ أَتَنفّلا[2]

من الأمور الّتي يُنظر فيها عند دراسة قصيدة تحوي أكثر من موضوع؛ الطّريقة الّتي انتقل الشّاعر فيها من موضوع لآخر، وهو ما يُعرف بحسن التّخلّص، والنّقاد والبلاغيّون القُدامى قد قالوا بعدم إشعار المتلقّي بالتّخلص شرطًا ليصل بقصائد الشّعراء إلى حسن التّخلّص، لكنّ عبد السّتار جبر عداي في دراسته لهذه القضّية رأى أنّ القصائد متعدّدة الموضوعات لا يتحقّق فيها التّخلّص دون إشعار المتلقّي بشكل تام مهما كان الشّاعر مُتمكّنًا[3]، وهذا ما هو حاصل في الأبيات السّابقة، فالتّخلّص ظاهر وواضح، وبرأيي أنّ إشعار المتلقّي بالتّخلّص ليس عيبًا يُؤخذ على الشّاعر، أو يُقلّل من حسن تخلّصه، فالبهاء في الأبيات السّابقة قال بتخلّصه مباشرة، وأوضح أنّه بدأ بالغزل مُمهّدًا لموضوعه الرّئيس وهو المدح، لكن صورة التّخلّص الّتي حاكها بتوظيف الموروث الدّيني لها جاءت لتجعل من مباشرة القول أمرًا حسنًا بل ولافتًا ومثيرًا، فالبداية

---

[1] _ قطب، سيّد، **في ظلال القرآن**، ١/ ٢١.

[2] _ الدّيوان، ٢٢٥.

[3] _ يُنظر: **إشكاليّة حُسن التّخلّص في القصيدة الجاهليّة**، كُليّة الإمام كاظم للعلوم الإسلاميّة، ١١.

بالغزل كان نافلة القول، ثمّ جاء المدح ليكون فرضًا، هذا الإشعار لا أرى أنّه سيجعل المتلقّي ينفر أو يستثقل من الانتقال الحاصل بين غزل فمدح، بل وضوح الانتقال المُكتسي بألفاظ دينيّة (نافلة، فرض) أكسب النّص تفاعلًا وحيويّة، وأصبح هذا الوضوح محل إشادة وإعجاب لا مأخذًا سلبيًّا، إذًا فالأمر مرهون بالألفاظ الّتي يعمد إليها الشّاعر، والمعاني الّتي يصيغ بها، والصّورة الّتي ينسجها في عملية الانتقال من موضوع لآخر، فإمّا أن يكون وضوح الانتقال لطيفًا أخّاذًا، وإمّا أن يكون فظًّا منفّرًا، وهذا الفرق يُريك إياه انتقال الأبيات السّابقة، فمباشرة الانتقال بالاعتماد على الألفاظ الدّينيّة لم تورث تشتّتًا ذهنيًّا، وانقطاعًا لجاذبية القول، بل على النّقيض تمامًا، فقد عزّزت من الاتّصال الفكري بين القولين الأوّل والثّاني، وخلقت إثارة وحماسة للكشف عن القول الفرض الّذي كان الغزل نافلة له.

ويقول في موضعٍ آخر: **(الطّويل)**

خَليليَّ من أشتاقُ في البُعدِ مِنكُما فَلو كان شوقًا واحدًا لَكفاني

***

فَمَا فاضَ ماءُ النّيلِ إلّا بِمدمعي لقد مَرجَ البَحْرينِ يَلتقيانِ[1]

توظيف العبارات مقارنة بتوظيف اللّفظ توظيف محدود المعنى، وقد يكون ذا معنى واحد، فلا مدلولات واسعة ومبطّنة مثل ما يفعل اللّفظ، ولكن هذا لا يعني انعدام الجمال التّصويريّ أو قلّته، وإنّما يتوقّف الأمر على مدى براعة الشّاعر في خلق صياغة مُبهرة وحسن انتقائه للإطار الحاضن للعبارات حتّى إن كان المعنى واحدًا، والدّلالة مُفردة. والبهاء اتّخّذ هذه العبارة القرآنيّة سبيلًا لصياغة صورته وفقًا لتفسير من تفاسير هذه الآية، فمن التّفسيرات الّتي ترد في قوله

[1] _ **الدّيوان**، ٢٥٧.

تعالى: "**مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ**"[1]، "إنّه البحر المالح والأنهار العذبة"[2]، وهذا حاصل لديه فاختلط ماء النّيل العذب بدموع شوقه المالحة، وبذلك فهو يقول بغزارة دمعه ووفرته، الّذي كثر ليصير بحرًا، ما يُؤكّد هذا المعنى شطر البيت الأوّل في قوله: (فاض) قاصدًا دموعه، فالفيضان سببه غزارة دمع الشّاعر لا ماء نهر النّيل.

ب_ توظيف الشّخصيّات

توظيف الشّخصيات جزء من توظيف اللّفظ، وهذه التّبعيّة تقول بالكثافة الدّلاليّة لتوظيف الشّخصيّات مثل ما هو حاصل في توظيف اللّفظ، والاستناد إلى شخصيّات دينيّة في خلق الصّور الشّعرية يكون إطاره إمّا المدح أو الذّم. يقول البهاء مادحًا الأمير مجد الدّين إسماعيل بن اللّمطي: **(الكامل)**

لا يبتغي الرّاجي إليكَ وسيلةً إلّا الرّجاء وأنّك المأمولُ

حسبُ امرئٍ قد فاز منك بموعدٍ فإذا وَعدتَ فأنتَ إسماعيلُ[3]

إنّ التّشبيه الّذي جاء به البهاء عمل على ثلاثة أمور؛ الأوّل: الإحالة، فهو يُحيل المُتلقّي ليبحث عن سبب هذا الرّبط، ليعلم أنّ سبب التّشبيه قوله تعالى: "**واذْكُرْ فِي الْكِتَابِ إِسْمَاعِيلَ ۚ إِنَّهُ كَانَ صَادِقَ الْوَعْدِ وَكَانَ رَسُولًا نَبِيًّا**"[4]، وإحالة الشّاعر المُتلقّي –بقصد أو غير قصد– ليبحث ويستكشف دورًا مُهمًّا من أدوار الشّعر، فهو يفتح آفاق المعرفة أمامه، ويساعد على تنمية ثقافته. والثّاني: الاختصار غير المُخلّ الّذي يحمل معنى خصبًا، فالبهاء اكتفى لعرض فكرته وغايته

---

[1] _ **الرّحمن**، ١٩.

[2] – القُرطبي، **الجامع لأحكام القرآن**، ٢٠/ ١٢٦.

[3] _ **الدّيوان**، ٢٠٢.

[4] _ **مَريم**، ٥٤.

المدحيّة بذكر شخصيّة سيّدنا إسماعيل، وهذا بدوره جعل من التّشبيه تشبيهًا قويًّا مبتعدًا عن المباشرة القوليّة، وبهذا فإنّ الموروث الدّيني يساعد الشّاعر على إبراز فكرته بألفاظ أقل، وبمعنى أقوى وأبلغ. والثّالث نشوة الشّعور، وهذا سبب مهم يعمل عليه الشّاعر المادح، فهو يبثّ صورًا مدحيّة تحمل دلالات رفيعة ليرضي ممدوحه، فكيف وإن كانت الصّورة مرتبطة بشخصيّة دينيّة، هذا الرّبط يرفع من نشوة الممدوح، ويجعله يعيش في هالة قدسيّة، وجوّ فخر عظيم.

ويقول في موضعٍ آخر: **(البسيط)**

فَكلُّ يومٍ لَنا رُسلٌ مُرَدّدةٌ وكُل يومٍ لَنا في العتبِ ألوانُ

أستخدمُ الرّيحَ في حملِ السّلام لكم كأنّما أنا في عصري سليمانُ[1]

المُحبّ الطّالب للوصل الدّائم يودّ لو امتلك معجزة تُلبّي هذه الرّغبة، والشّعر مجال مفتوح لأن يبثّ الشّاعر فيه أمنياته، وليرضي أحلامه ورغباته، فالخيال يسمح للمرء عامّة أن يخرج من عنف الواقع وقسوته، لينطلق في فضاء تسعد به النّفس التّوّاقة لتحقّق أمنياتها المستحيلة، ورغباتها الّتي يرفضها الواقع، وهذا حال البهاء هنا، إنّه يريد وصلًا مستمرًا يربطه بمحبوبته، فجاءت الرّيح لتفي بغرضه في حمل السّلام لها، فجعلها طوعًا بين يديه يحمّلها سلامه وأشواقه، وهذه الفكرة أسعفه بها الموروث الدّيني المُتضمّن لشخصيّة سيّدنا سُليمان الّذي سخّر الله له الرّيح لتجري بأمره، فهذه الصّورة تضع المتلقّي أمام سبب آخر لتوظيف الموروث في الشّعر؛ إنّ الموروث الدّيني بمعجزاته يُتيح للشّاعر فرصة ليرضي تطلّعاته وآماله، وليفرح بمشاعر لا يُحسّ بها إلّا في فلك تلك المعجزات!.

---

[1] _ **الدّيوان**، ٢٦٦.

ج_ توظيف القصّة

الصّور الشّعريّة الّتي يقوم تكوينها على توظيف القصّة تكون مفعمة بالحيويّة، وصاحبة تأثير فعّال، إنّه توظيف يعمل على تقديم المعنى بحضور أبلغ وأقوى، بحضور له وقع على النّفس لا يتمّ للصّياغة الجامدة المباشرة، كيف وإن كانت القّصة موروثًا دينيًّا، هذا التّوظيف سيجعل النّص أكثر نفوذًا لذهن الشّعوب، فيستميل قلوبهم، ويشدّ مسامعهم، ويخلق انسجامًا عاليًا بينهم وبينه، الأمر الّذي يقود إلى ترسيخ النّص في نفوسهم، فلا يمرّ مرورًا خفيفًا، يقول البهاء: **(الطّويل)**

وَغيرُكَ إنْ وَافَى فَما أَنَا ناظرٌ إليهِ وإنْ نَادى فَما أنَا سَامِعُ

كأنّيَ مُوسى حين ألقتهُ أمّهُ وقد حُرمت قِدمًا عليه المراضعُ[1]

الفكرة الّتي يُريدها الشّاعر من البيتين السّابقين هي إعلام محبوبته بصدق محبّته وإخلاصه، لكنّ البهاء ينقل هذه الفكرة بأسلوبين؛ الأوّل الاعتماد على الكلمات المباشرة وهو الحاصل في البيت الأوّل، والثّاني اللّجوء للتّصوير عن طريق التّشبيه، فالألفاظ المُباشرة لم تقل تمامًا ما يجول في نفس البهاء، وهذا سبب من أسباب وجود الصّورة الشّعريّة، ألا وهو عدم الاكتفاء بالقول المباشر، واللّجوء للتّشبيه لزيادة حيويّة النّص الشعري، وليصل الشّاعر بفكرته للذّروة الشّعوريّة، إذًا فالبيت الثّاني لا يخلق معنى جديدًا، "فالصّورة لا تُغيّر طبيعة المعنى في ذاته، إنّها لا تُغيّر إلّا من طريقة عرضه وكيفيّة تقديمه"[2]، فالمعنى واحد في البيت الأوّل والثّاني، لكن طريقة القول هي الّتي اختلفت.

---

[1] _ **الدّيوان**، ١٥٦.

[2] – عصفور، جابر، **الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب**، ٣٢٣.

وازدادت هذه الصّورة براعةً بتوظيف الشّاعر موروثًا دينيًّا ينسجم وحاله، "فالتّصوير البارع هو الّذي يهزُّ العاطفة، ويحرّك النّفس وهي مغمورة بإمتاع، يستولي على مشاعرها، ويسمو بأحاسيسها"[1]، فلا علاقة أسمى للإخبار عن عدم الرّضا بأحدٍ غير المحبوب نفسه مثل علاقة الطّفل الرّضيع بأمّه، لكن هذه العلاقة المتلازمة لم تأتِ على طريق واحد أيضًا، فالرّضيع قد يقبل صدرًا غير صدر أمّه، إذًا فالشّاعر لا يُريد عموم العلاقة الّتي يصحُّ لها أي طفل، وتذكر لها أي أم، وهذه ميّزة الموروث بأنّ له فرادة تلبس فيه المعنى لبسًا تامًّا دون أن يكون هناك احتمالات للاستثناء أو باب لطريق آخر، فغاية المعنى موقف سيدنا موسى بأمّه تحديدًا، فعدم رضا سيّدنا مُوسى بغير أمّه لترضعه لم يأتِ لعدم تقبّله غيرها، وإنّما كان الأمر تحريمًا، قال تعالى: "**وَحَرَّمْنَا عَلَيْهِ الْمَرَاضِعَ مِنْ قَبْلُ فَقَالَتْ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَىٰ أَهْلِ بَيْتٍ يَكْفُلُونَهُ لَكُمْ وَهُمْ لَهُ نَاصِحُونَ**"[2]، بذلك فلم يُشبّه البهاء تعلّقه بمحبوبته تعلّقًا يقع تحت ظلٍّ طبيعيّ، بل لجأ للموروث الدّينيّ ليجعله مرتبطًا بأمر إلهي، وكأن عدم رضاه بغير محبوبه من باب التّحريم مثل أمر رضاعة سيّدنا موسى –عليه السّلام–.

ولي وقفة مع البيت الأوّل من مجموعة الأبيات السّابقة؛ قد ذكرت في بداية البحث أن مفهوم الصّورة صار رحبًا، فقد تكون الكلمات مُباشرة ذات مدلولات حقيقيّة، لكنّها تُشكّل صورة بما تملكه من عاطفة، وهذا ما وجدته في البيت الأوّل، إنّ البيت الأوّل يخلو من التّشبيه والاستعارة لكنّه يستوقف المُتلقّي، بحيث لا تُقلل صورة البيت الثّاني القائم على التّشبيه دهشته، ولا تُطفِئ من وهجه، فكان كافيًا أن يقول البهاء: (وغيرك) مُلحقة بالنّفي (فما أنا) ليتّسع المعنى فينفي حضور الكلّ البشري نساء ورجالًا، صورة وصوتًا، ويُثبت وجودًا وحيدًا متفردًا للمحبوبة الّتي

---

[1] _ صبح، علي علي، **الصّورة الأدبيّة في شعر ابن الرّومي**، رسالة دكتوراه، جامعة الأزهر، ١٩٧٣م، ٩.

[2] _ **القصص**، ١٢.

ملكت عليه حواسه فلا مكان لغيرها، وهذا كله رَسَمَ صورةً للشّاعر، فهو حاضر الجسد مُغيّب الحواس، ولك أن تتخيل صورة الشّاعر إذ هو منطوٍ على نفسه منشغل بمحبوبه، تزدحم الأقدام حوله، وتعلو الأصوات في النّداء عليه، ولكنّه (ما هو ناظرٌ، وما هو سامعٌ)، فصورتها وصوتها عطّلا حضور الكلّ البشري لدى البهاء، لتثبت المحبوبة وحدها!.

ويقول في موضعٍ آخر هاجيًا رجلًا كبير اللّحية: **(مجزوء الرّجز)**

ثورٌ غدا أعجوبةً بلحيةٍ مُدوَّرهْ

لو كان ذاك الثّور عجـ لًا عَبَدَتهُ السّمَرهْ[1]

تكمن قساوة هذا الهجاء أوّلًا بأنّ البهاء لم يجعل من لفظ (الثّور) صفة للمهجو بل هي صورته الحقيقيّة الّتي يلحق بها الافتراض التّشبيهيّ، فهو لم يقل: "لو كان ذاك الشّخص عجلًا"، بل أمعن في هجائه متنقّلًا بين أسماء حيوانات لها من الصّفات أقبحها، إذًا فقد اتّخذ من الصّورة الّتي يُشكّلها لفظ (الثّور) أساسًا حقيقيًّا يبني عليه افتراضًا تصويريًّا جديدًا. وثانيًا فذروة الهجاء تتمركز بالاعتماد على الموروث الدّينيّ؛ حيث يفترض البهاء صورة أخرى بأن يكون هذا الثّور (الرّجل الكبير) عجلًا، ولو كان كذلك فسيكون معبودًا لدى السّمره، والهجاء القائم في هذا التّشبيه يُفرز ثلاث صور؛ صورة لا نفعيّة فالعجل إله لا يضرُّ ولا ينفع، وصورة ساخرة من جهتين: بأن يكون العجل الّذي لا يملك عقلًا والّذي ليس بحوله شيء إلهًا، وأنّ عظم الأشياء لا يكون بحجمها؛ فالعجل وإن كبر حجمه إلّا أنّه لا يقدر أن يحدث لمن يعبده ضرًا ولا نفعا، وهذا الصّور مجتمعة حاصلة في أمر ذلك الرّجل.

---

[1] _ **الدّيوان**، ١٢٩.

وقد يرى آخرون في المثال الأخير مثالًا على تأثّر البهاء بالموروث الدّينيّ اليهودي، لكن البهاء في هذه القصّة اعتمد على رواية القرآن، فالسّامري هو من أضل بني إسرائيل لعبادة العجل في القرآن، بينما تقول رواية سفر الخروج بأن سيّدنا هارون هو الّذي صنع العجل لبني إسرائيل[١]. وأمر آخر أنّ المقصود بـ (السّمره) هنا السّامري وأتباعه، هذا ما يتّسق وقصّة القرآن، ومبتغى البهاء هنا، ولا أرى أن يكون المقصود اليهود السّمره، وإنّما ذكر البهاء هذا اللّفظ اتفاقًا والوزن الشّعريّ.

٢_ علم الحديث

سعة اطّلاع البهاء الدّينيّة لم تقف عند القرآن الكريم بألفاظه وعباراته وشخصيّاته وقصصه، وإنّما اتّسعت لتشمل علم الحديث أيضًا، وقد جاء هذا التّوظيف بشكل واحد وهو توظيف المُصطلحات. يقول البهاء مادحًا الأمير مجد الدّين بن اسماعيل اللّمطي ويُهنّئهُ بشهر الصّوم سنة ٦٠٩هـ: **(الكامل)**

مَولًى لَهُ فِي النّاسِ ذِكرٌ مُرسلٌ وَندًى رَوَتهُ السُّحبُ عَنهُ مُسنَدَا[٢]

مُرسل ومُسند مصطلحان من مصطلحات علم الحديث، وهذا التّوظيف يُقصد به إظهار سعة المعرفة، أو أنّه توظيف عفوي يأتي منسابًا بفعل الاختزان المعرفي الّذي تحتفظ به الذّاكرة، وجاء هذا التّوظيف في إطار صور مدحيّة؛ الأولى (مُرسلٌ) تصفُ سيرة الممدوح، وهي سيرة حسنة خيّرة، يتحدّث النّاس بها مرارًا وبتلقائيّة تجر فيها الكلمة الأخرى دون تكلّف، والشّاعر يرمي في

---

[١] _ لم أعثر على سفر الخروج pdf، يُنظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B9%D8%AC%D9%84_%D8%A7%D9%84%D8%B0%D9%87%D8%A8#cite_note-1 .

[٢] _ **الدّيوان**، ٧١.

هذا التّصوير بأن يكون ذكر الممدوح مرسلًا؛ أي أنّ النّاس لا يثنون عليه تملّقًا ونفاقًا ولكسب ودّه، وإنّما يتمّ الأمر بطريقة غير مدروسة ومحسوبة، منبعها صدق الشّعور تجاه هذا الممدوح الطّيب.

والثّانية (مُسندا) تصف خصلة من هذه السّيرة العطرة، وهي الكرم، وتوظيف مصطلح "مسند" في هذا الشّطر يأتي بغاية يستبعدها الذّهن عندما يرد على مسمعه توظيف مصطلحات علم الحديث في الأدب، ألا وهي؛ المعنى الاختصاصي لكن ليس على كلّيته، فيُنحّي المتلقّي هذه الفكرة لصعوبة الرّبط بين علم الحديث وغرض المدح، لكن المعرفة الّتي لا يمرّ صاحبها عليها مرورًا طفيفًا بل يتعمّق فيها فتخزّن في ذهنه بطريقة واعية أو غير واعية وتخلق صورًا يتّم الرّبط فيها بين شيئين غير مألوفين للمتلقّي، لكنهما ارتبطا في ذهن المبدع برابط عبّر عن غايته وهدفه. والحديث المُسند "هو ما اتّصل إسناده بين راويه وبين من أُسند عنه، وأكثر استعمالهم هذه العبارة هو فيما أُسند عن النّبي صلّى الله عليه وسلّم خاصّة"[1]، والتّشابه الّذي يرمي إليه الشّاعر هنا أنّ الكرم صفة متّصلة غير منقطعة في سلالة الممدوح، فالجد يورث الأب، والأب يُورث الابن، وهذا يعني أصالة الكرم في نسبهم.

ويقول في موضعٍ آخر: **(الطّويل)**

وَقدْ كُنتُ أَرجو طَيفَهُ أَنْ يُلِمَّ بِي فَأَسْهَرَنِي كَي لَا يُلِمَّ وَيَطرُقا

وَلِي فِيهِ قَلبٌ بِالغرامِ مُقيّدٌ لَهُ خَبرٌ يَروِيهِ دَمْعِيَ مُطلَقَا[2]

---

[1] _ الخطيب البغدادي، **الكفاية في علم الرّواية**، ٢١.

[2] _ **الدّيوان**، ١٧٨، **يُنظر أمثلة أُخرى على الموروث الدّيني الإسلامي: ١٨، ٢٨، ٣٢، ٣٥، ٤٧، ٦٢، ٩٩، ١٠٠، ١٠١، ١٤٥، ١٥٧، ١٦٨، ١٧٢، ٢٣٢، ٢٨٥.**

المُقيّد والمُطلق مُصطلحان من مصطلحات علم الحديث، والشّاعر وظّفهما وهما لهما معنى الضّد لُغةً ليحكي حاله، فقلبه مُقيّد، مُقيّد بالغرام الّذي يكنّه لمحبوبه، لكن هذا القيد أفرز أثرًا ضدّيًّا، هو الإطلاق، إطلاق للدّمع، فالقلب الأسير لشخص واحد، احتاج لمنفس يتمّ عبره تخفيف الضّغط النّفسيّ، هذه الفتحة كانت العين الّتي انطلقت دموعها واسترسلت.

ب- **الموروث الدّينيّ المسيحيّ**

لم يوظّف البهاء الموروث الدّيني المسيحيّ –حسب علمي- في صياغة صوره الشّعريّة إلّا في بيت شعريّ واحد، يقول:

لَعلّكُمُ قَدْ صَدّكُمْ عَنْ زِيَارَتِي مَخَافَة أَمْوَاهٍ لِدَمْعِي وَأَنْوَاءِ

فَلَوْ صَدَقَ الحُبُّ الَّذِي تَدّعُونَهُ وَأَخْلَصْتُمُ فِيهِ مَشَيتُمْ عَلَى المَاءِ[1]

المشي على الماء إحدى المعجزات الّتي تُنسب لسيدنا عيسى –عليه السّلام- حسب رواية إنجيل متّى، "وقال متّى: وفي الهجعة الرّابعة من اللّيل جاءهم –يقصد سيّدنا عيسى عليه السّلام- ماشيًا على البحر فاضطّربوا وقالوا: إنّه خيال، ومن خوفهم صرخوا، فكلّمهم قائلًا: أنا هو لا تخافوا"[2]، والمسيح مشى على الماء ليخلّص تلامذته من اضطراب البحر نتيجة هبوب العاصفة، وهذا الرّبط الّذي يُريده البهاء بتوظيف هذا الموروث، زيارته مهما بلغت المشّقة، فهذا من صدق الحبّ.

---

[1] _ **الدّيوان**، ١٧.

[2] _ البقاعي، برهان الدّين، **نظم الدّرر في تناسب الآيات والسّور**، ١٢/ ٧٥، لم أعثر على إنجيل متّى pdf.

٢_ الموروث التّاريخي

إنّ التّاريخ العربيّ بقصصه وبوقائعه الكثيرة وأحداثه الجلال شكّل للشّعراء مرجعًا رئيسًا يربطون بينه وبين حالهم المعيش، يقولُ البهاء: **(مجزوء الكامل)**

يا مُوحشي بصدوده وسوايَ منهُ الدّهر آنسْ

بيني وبينك في الهَوى حربُ البسوس وحربُ داحسْ[١]

البسوس وداحس حربان وقعتا في أيام الجاهليّة، واستمرتا لمدّة زمنيّة طويلة[٢]، والشّاعر يوظّف هذا الموروث في صورته هنا فيُخبر به عن أمرين؛ الأوّل طول الفترة الزّمنيّة لصدّ المحبوبة، والثّاني أنّ الشّاعر جعل من الفعل الحاصل بينه وبين محبوبه حربًا لا شجارًا أو عراكًا ليخبر بذلك عن عدم يأسه من طلب وصل المحبوبة من جهة، ومن جهة أخرى ليُخبر عن قوّة صدِّها وجبروتها الّذي احتاج الإخبار عنه أنّ يوظّف البهاء في حقّه اسم حربين من أشرس حروب الجاهليّة (البسوس، داحس والغبراء).

ويقول في موضعٍ آخر: **(مجزوء الكامل)**

يا هاجري لا عن قِلِى هَجرَ ابنة المهديّ طَلا

لم يبقَ غيرُ حشاشةٍ من مُهجتي وأخاف ألّا[٣]

وظّف البهاءُ شخصيّة تاريخيّة تتشابه وحالته، وهي العبّاسة ابنةُ المهديّ، أخت هارون الرّشيد، الّتي تعشّقت خادمًا اسمه "طَل" من خَدَمِ الرّشيد لكنّها هجرته، وهجرُها لم يكن من باب

---

[١] _ الدّيوان، ١٣٧.

[٢] _ يُنظر: شمس الدّين، إبراهيم، **مجموع أيام العرب في الجاهليّة والإسلام**، ٢٥، ٥٥.

[٣] _ **الدّيوان، ١٩٩.**

الدّلال، أو لبعد في الدّيار، وإنّما كان هجرًا إجباريًّا بعد أن علمَ الرشيد بالأمر فحلف عليها ألّا تُكلمه[1]. وكان بإمكان البهاء أن يذكر في الشّطر الثّاني سبب الهجر مباشرة دون أن يشبّه حاله في الهجر بحال العبّاسة، لكن ذكر الشّخصيّة التّاريخيّة يُخبر بمدى اطّلاع الشّاعر الأمر الّذي يجعله يُوظف الأخبار السّابقة في شعره حين تتشابه وحاله، أضف إلى ذلك أنّ هذا الرّبط يُعلم بمرارة الهجر الّتي يُقاسيها البهاء، وذلك أن التّاريخ لا يُخلّد من القصص إلّا أقساها وأقواها أثرًا، وهذا حال الشّاعر هنا فهو إذ يربطُ بينه وبين الخادم "طل" في الهجر مشابهة يربط ليُعلم بمرارة هذا الهجر الإجباريّ وعنفه.

ويقول في موضعٍ آخر مادحًا الأمير مجد الدّين محمّد بن إسماعيل: **(الكامل)**

فإذا سألت سألت عنه حاتمًا وإذا لقيت لقيت منه عنترا

يَهتزُّ في يدهِ المُهنّدُ عزّةً ويميسُ فيها السّمهريُّ تَبختُرا[2]

لفظ موروث واحد في هذا النّص كان كافيًا ليعطي معنى الكرم الأقصى إن طُلب السّخاء، وليُخبر بحالة الشّجاعة المُثلى إن وقع النّزال، فكثّف البهاء معنى العطاء إذ قال (حاتمًا)، وكثّف معنى الشّجاعة إذ قال (عنترا)، كثّفهما وإن كان قد اعتمد على لفظ واحد (حاتما، عنترا)، وهذا ما يفعله الموروث تمامًا بأنّ يُكسب النّص دلالات أوفر مضمونًا، وصورًا أوسع إحاطة، وهو لم يكثفهما حسب، بل اتّخذ لهما اسمي التّاريخ الأشهر في باب الكرم والشّجاعة. وهذا التّوظيف جعل من وقع كلمتي (حاتما، عنترا) وقع اطمئنان إذا تمَّ السّؤال، ووقع خوف إذا صار اللّقاء، أضف إلى ذلك أن من يأخذ بترداد البيت مترنمًا به سيخرج معه تكرار كلمة (سألت) في شطر

---

[1] _ يُنظر: الأصفهاني، **الأغاني**، ١٣٠/١٠.

[2] _ **الدّيوان**، ٩٨. المَيس: التّبختر، مادة مَيَسَ، لسان العرب، ٦/ ٢٢٤. السّمهريُّ: الرّمح الصّليب العود، ابن منظور، لسان العرب، مادة (سمهر)، ٤/ ٣٨١.

البيت الأوّل بنبرٍ موسيقي متيقّن بإجابة سخيّة، وتكرار كلمة (لقيت) بنبر موسيقي واثق بفروسيّة قويّة.

٣_ الموروث الأدبيّ

لم يأتِ الموروث الأدبيّ في صور البهاء المُحبّة لمحاكاة صورة لافتة، أو من باب التّأسيس لحاضر شعريّ جديد فقط، وإنّما وظّف الموروث الأدبيّ في موضوع الغزل تحديدًا ليُصدّق حالة الشّاعر الشّعوريّة المتفرّدة في حبّها، يقول: **(الطّويل)**

وما بلغَ العُشّاقُ حالًا بَلغتها هناكَ مقامُ ما إليه سبيلُ

وما كُلّ مخضوبِ البنانِ بُثينةٌ وما كلّ مسلوبِ الفؤاد جميلُ[١]

يُصدّق البهاء حالة عشقه الّتي تفرّد بها عن سواه بذكر خبر أحد عُشّاق العرب المشهورين، جميل بن معمر العذري –الّذي عُرف بصدق صبابته–، وصاحبته بُثينة[٢]، وهذه الصّورة تأتي بأسلوب مقارنة يقود إلى مفاضلة جسديّة وشعوريّة، جسديّة فيما يخصُّ المحبوبة –محبوبة البهاء ومحبوبة جميل–، فليس كلّ من حنّت أكفّها بجمال بثينة، وهنا وإن ذكر الشّاعر من مفاتن الجسد تخضيب اليدين فقط، إلّا أنّ الشّعر يقوم على الإيحاء فالشّاعر اكتفى بذكر تخضيب اليدين في ظلِّ مجاز مرسل علاقته جزئيّة، فيذكر الجزء (جمال البنان) ويُريد الكل (الجسد كاملًا)، وفي هذا المجاز مفاضلة تُخبر بجمال المحبوبة الفاتن الّذي لا يُضاهيه جمال.

ومفاضلة شعوريّة فيما يخصّ الشّاعر –البهاء وجميل–، فليس كلّ من سُلب فؤاده صارَ عاشقًا كجميل بُثينة، وهنا يُلاحظ كيف استعار الشّاعر لفظًا وهو (مسلوب) ووظّفه في غير ما

---

[١] _ **الدّيوان**، ٢٠٥.

[٢] _ يُنظر: ابن قتيبة، **الشّعر والشّعراء**، ٤٣٤، والأصفهاني، أبو فرج، **الأغاني**، ٨/ ٢٩١.

يستعمل له عادةً، فجعلَ من الفؤاد شيئًا يُسلب، ليُبرز هذا التّلاعب اللّفظي حالة شعوريّة صادقة لا إراديّة، زاد هذه الحالة اللاإراديّة (السّلب) صدقًا حين قُرنت بجميل بثينة الشّاعر الصّادق الصّبابة.

واستخدام هذا الموروث المُعتمد على أسلوب النّفيّ جاء الشّاعر به كمعزّز يُعزز به حالته المتفرّدة الّتي قال بها في البيت الأوّل، فجاء النّفي المُكرّر في البيت الثّاني ليؤكد النّفي الحاصل في البيت الأوّل، ولفظ (كل) هنا أظهر حالة المفاضلة بين جمع من الأشخاص من جهة، وبين مفرد (بثينة، جميل) من جهة ثانية، لكنّ هذا المفرد بصفته المتفرّدة كان هو صاحب الغلبة، من هنا جاءت هذه المفاضلة من حيث الجسد والشّعور دقيقة الاختيار عندما وظّف الشّاعر لها خبر جميل بُثينة، فالشّاعر عندما يُريد أن يخلق حالة مُفاضلة يجب أن يكون النّموذج المُختار نموذجًا عليًّا لا يضاهيه أحد في رفعته، فاختيار جمال بثينة الفاتن مقياسًا للجمال، واختيار حبّ جميل مقياسًا لشدّة الحبّ، موافق لما عُرف عن عُذرة بلد جميل وصاحبته؛ فقيل: "الجمال في عُذرة، والعشق كثيرٌ"[1]، فالبهاء خلق بالاعتماد على هذا الموروث الأدبي – حبّ جميل بُثينة– صورة تفاضليّة ليُخبر من خلالها بمقام العشق الصّادق الّذي نزل قلبه وليس للعشّاق له من سبيل!، وقد لا يكون الشّاعر عمدَ إلى هذا الموروث عمدًا، لكنّ التاريخ كما مرّ سابقًا ما كان ليُخلد هذا الخبر تحديدًا لولا الصّيت الكبير الّذي ناله جميل من حبّه لبثينة.

ويقول في موضعٍ آخر مادحًا الأمير جلدك شهاب الدّين التّقوي المتوفي سنة ٦٢٨هـ بدمياط: **(الطّويل)**

فيا طالبًا للجودِ من غير جَلْدَكٍ نَصَحْتُكَ لَا تَتْعَبْ وَلَا تَتَطَلَّبِ

[1] _ ابن قتيبة، **الشّعر والشّعراء**، ٤٣٤.

جَوَادٌ مَتَى تَحْلُلْ بِوَادِيهِ تَلْقَهُ كَما قِيل في آلِ الجوادِ المُهَلَّبِ[1]

أَحقُّ بِما قال ابن أوسٍ لمالكٍ وأولى بما قال ابنُ قيسٍ لمُصعب[2]

وَلو شاهدَ العِجليُّ جدواهُ ما انتمى لعكرمة الفيّاض يومًا وحَوْشَب[3]

هذا النّص من النّصوص الّتي تُبرز للمتلقّي وظيفة مهمّة من وظائف الموروث، وكيف أنّه يُسهم بصورة كبيرة في تكثيف المعنى وإيصاله لمدى فسيح، متجاوزًا عدد الكلمات اللّحظيّة إلى نصوص أكبر، ومتخطيًّا ظاهريّة أسماء المادح والممدوح الّتي لا تُشير ظاهرًا إلّا لعظم القول، ليسعى في صلب المادة الشّعريّة الّتي قيلت في حقِّ كل ممدوح بما حوته هذه المادة من مفردات ومعان وصور وتراكيب، ليتأكد الباحثُ حينَها من رحابة الصّورة الّتي أفرزها الموروث ظاهرًا وباطنًا، وليعلم بذلك أن الشّاعر لم يُكثّف المعنى حسب بل ألحق بنصّه نصوصًا أخرى تُضاف لدفّة مدحه، وبذلك فإمّا أن يتساوى الممدوح قدرًا، أو يَفضل غيره (أحقُّ، أولى، ما انتمى).

ويقول في موضع آخر شاكيًا سوء أدب بعض غلمان الوزير فخر الدّين أبي الفتح عبد الله:

(الطّويل)

---

[1] _ يُشير إلى قول الأعرابي في آل المُهلّب:

قدمتُ على آل المُهلّب شاتيًا قصيًّا بعيد الدّار في زمن المحل

فما زالَ بي إلطافهم وافتقادهم وبرّهم حتّى حسبتهم أهلي

ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ٤/ ٣٨.

[2] _ ابن أوس هو: أبو تمّام حبيب بن أوس، وممدوحه مالك بن طوق التّغلبيّ، وابن قيس هو: عبيد الله بن قيس الرّقيّات، وممدوحه هو: مصعب بن الزُّبير، **الدّيوان**، ٢٥-٢٦.

[3] _ العِجلي: قد يكون أبو دُلَف العِجلي(...-٢٦٦هـ)، أمير الكرخ، وأحد الأمراء الأجواد الشّعراء، وللشّعراء فيه أماديح كثيرة، الزّركلي، الأعلام، ٥/ ١٧٩، وقد يكون: الفضل بن قدامة العجلي (٠٠٠-١٣١٥هـ) أبو النّجم، من بني بكر بن وائل، من أكابر الرّجاز، الأعلام، الزّركلي، ٥، ١٥١. عكرمة الفيّاض: هو عكرمة بن رِبْعي بن عُمير بن التّيمي البصريّ، المعروف بالفيّاض، ابن عساكر، تاريخ مدينة دمشق، ٤١/ ٥٠. حوشب كما يذكر الدّيوان هو من أجواد العرب. **الدّيوان**، ٢٥-٢٦.

فما ليَ ألقى دونَ بابك جفوةً لغيركَ تُعزى لا إليك وتُنسبُ

أُردُّ بردّ البابِ إن جئت زائرًا فيا ليت شعري أين أهلٌ ومَرحبُ

***

فهلّا سرت منك اللّطافة فيهمُ وأعتْدَتهُمْ آدابها فتأدّبوا

ستصعبُ عندي حالةٌ ما ألفتُها على أنّ بُعدي عن جنابك أصعبُ

وأُمسك نفسي عن لقائك كارهًا أغالبُ فيك الشّوق والشّوقُ أغلبُ[1]

شكّلت عبقريّة المُتنبّي الشّعريّة مادة ثَريّة لكثير من الأدباء، وهذه المادة قد يُعمد إليها أحيانًا بشكل مدروس، لكنّها في أحيان أُخرى تأتي بانسياب ذهنيّ تام وبعفو خاطر يفرض نفسه، وذلك لما لهذه المادة من إصابة دقيقة للمعنى، ومن وصف دقيق للحالة الشّعوريّة. وهذا ما يُلحظ في التّناص الحاصل في الشّطر الثّاني للبيت الأخير، الّذي هو شطر من مطلع قصيدة المتنبّي الّتي يمدح فيها سيف الدّولة الحمداني: **(الطّويل)**

أغالبُ فيك الشّوقَ والشّوقُ أغلبُ وأعجبُ من ذا الهجرِ والوصلُ أعجبُ[2]

هذا الشّطر جاء متّسقًا وحال البهاء تمامًا، والبهاء في شطر البيت الأوّل ترك المجال لنفسه لتتحدّث عن حالة الصّراع الدّاخلي بين اللّقاء أو عدمه غصبًا، لكن يأتي شطر البيت الثّاني باستدعاء ذهني عفوي متوافق والحالة النّفسيّة ليقول ما يشترك فيه البهاء مع المتنبّي شعورًا من

---

[1] _ **الدّيوان**، ٢٦-٢٧.

[2] _ **ديوان المتنبّي**، ١/ ١٧٦.

مجاهدة للشوق. والذّاكرة ما كانت لتستدعي نصوصًا بعينها في مواقف معينة إلّا لأنّ هذه النّصوص جاءت لتخبر بمشابهة دقيقة عمّا يعتمل في النّفس من شعور. وما كان استحضار قول المتنبّي هنا غريبًا، وذلك لصورة المتنبّي اللّافتة في إبراز حالة الصّراع النّفسي بين الشّوق والهجر، الأمر الّذي يجعلها عنوانًا رئيسًا للتّحدّث عن هذا الحال، فالفعل (أغالب) يحمل معنى الصّراع والمجاهدة والمشقّة، ويدلُّ على الاستمراريّة بمضارعته، واستخدام الجناس (أغالب، أغلب) بوقع موسيقي لا تكلّف ولا ثقل فيه، خدم حالة الجهد النّفسي، وإن كان الفعل المضارع يدل على الاستمراريّة (أغالب) فإنّ الاسم يدلُّ على الثّبات (أغلبُ)، فاستمرار مجاهدة الشّوق لا يعني انتصارها، وإنّما شعور الشّوق ثابت دائمًا وهو أغلبُ، والمتنبّي لم يقل غالب مع اشتراكها وأغلب بالوزن نفسه، لكن أغلب لها دلالة التّحقق والانتصار بوقع أحد!.

٤_ الموروث اللُّغويّ

إنّ حالة الحبّ العنيفة الّتي تعتري قلب الشّاعر جعلته يصوّر حالته الشّعوريّة بتشكيل لفظي متعدّد، فهو يجعل من هذا التّشكيل اللّفظي المُتنوّع أسلوبًا نفسيًّا يُخبر به عن مكنوناته ومشاعره الدّاخليّة، يقول: **(البسيط)**

جعلتكم خبري في الحبّ مُبتدِئًا وكلّ معرفةٍ لي في الهوى نكره[1]

يصوّر الشّاعر حالته الشّعوريّة بإسقاطها على ألفاظ نحويّة، ففي صدر البيت (المبتدأ، الخبر): الشّاعر هو ← المبتدَأ، والمحبوبة ← خبره، وسرُّ هذا الإسقاط الشّعوري على هذين اللّفظين النّحويين؛ أنّ المبتدأ والخبر "لا يستغني واحد منهما عن صاحبه، والمبتدأ لا يكون

[1] _ **الدّيوان**، ٩١.

كلامًا تامًّا إلّا بخبره"[1]، ومن هذا الاتّصال الدّائم وهذا التّمام المُفيد جاء سّر الإسقاط؛ فالشّاعر لا يقوم أمره إلّا بمحبوبه، ولا يتمُّ حاله إلّا باتّصال محبوبته به. وأصل الكلام أن يكون المُبتدأ هو أوّل الجملة، ثمّ يليه الخبر، لكنّ الشّاعر يُحدثُ في هذا الرّتبة النّحويّة تغيّيرًا لتتوافق وحالته النّفسيّة، فتقدّمَ الخبر على المبتدَأ وجوبًا، في مسوّغٍ شعوري وهو الحبّ، فتصير المحبوبة هي الأحقّ بالصّدارة وهي أساس القول، وهذا التّقديم يُخبر بأهمية من تقدّم، وهي المحبوبة الّتي عظم حبّها في قلب البهاء، والّتي في صدّها عن المحبوب هي من جعلت من الحبّ حالة لوعة وحرقة في قلب الشّاعر.

وفي عجز البيت وظّف الشّاعر اللّفظين النّحويين (معرفة، نكرة)، والنّكرة في اللّغة –على مذهب البصريين– هي الأصل، والمعرفة فرع، وهما اسمان مُتضادّان[2]، لكنّ البهاء في صورته هذه جعل الأصل في الهوى واحدًا وهو عدم المعرفة، فالهوى –في قلب البهاء بناره المُلتهبة من صدّ المحبوبة– صهر المعرفة في النّكرة حتّى حوّلها لنكرة، فاللّفظان وإنْ تضادا لفظًا إلّا أنّ الهوى جعلهما حالة شعوريّة واحدة وهي (الجهل).

ويقول في موضعٍ آخر: **(الوافر)**

بِروحي من أُسمّيها بِستّي فتنظُرني النُّحاة بعين مَقتِ

يرون بأنّني قد قُلت لحنًا وكيفَ وإنّني لزهيرُ وَقتي

ولكن غادةٌ ملكت جهاتي فلا لحنٌ إذا ما قلتُ سِتّي[3]

---

[1] _ ابن السّرّاج، **الأصول في النّحو**، ١/ ٥٨.

[2] _ يُنظر: العثيمين، محمّد صالح، **شرح ألفيّة ابن مالك**، ١/ ١٩٥.

[3] _ **الدّيوان**، ٤٩.

إنّ لفظ (ستّي) لفظ مختلف في أصله وفصاحته؛ فيقول الزّبيدي في تاج العروس: "وقولهم (سِتّي للمرأة، أي: يا ستَّ جِهاتي)، كأنّه كناية عن تَملُّكها له، ...، أو هو لحن، ...، والصّواب سيّدتي، ويُحتمل أنّ الأصل سيّدتي، فُحذف بعض حروف الكلمة"[١]. ويسير الفيروز أبادي في هذا الخطّ التّفسيريّ فيقول: "وَستّي للمرأة، أي: يا ستَّ جهاتي، أو لحنٌ والصّواب: سيّدتي"[٢]. ويُرى بذلك أن الزّبيدي والفيروز أبادي لم يعطيا رأيًا فصلًا، وإنّما ذكرا جميع الآراء الواردة في حقّ هذا اللّفظ دون الجزم برأي واحد، لكنّ صاحب شفاء الغليل قد حسم رأيه فعدّها كلمة مبتذلة والقول بتأويلها على أنّها كناية عن التّملّك قول متكلّف، فيقول: "وقولهم ستّي بمعنى سيّدتي خطأ، وهي عامّيّة مُبتذلة، وتأوّله ابن الأنبار فقال يُريدون يا ستّ جهاتي، وتبعه في القاموس فقال: وستّي للمرأة أي يا ستَّ جهاتي، كناية عن تملّكها له، ولا يخفى أنّه تكلّف وتمحل"[٣].

وجميع هذه الكتب حين تذكر هذا اللّفظ تذكر وإياه تمثيلًا أبيات البهاء الّتي جاءت آنفًا، وهذه الأبيات لو أُريد تصنيف موضوعها لوضعت –برأيي– في باب الدّفاع عن رأي نحوي، وذلك أولى من وضعها تحت باب الغزل، لأنّ البهاء بنى مقطوعته ليدافع عن فصاحة الكلمة، والقول بمعنى ستّي: أيّ يا ستّ جهاتي، كناية عن التّملّك، فليس الهدف الرّئيس من الأبيات الغزل. والبهاء بذلك لم يسر في تشكيل صوره في دائرة الموروث الآمن، الخالي من الجدال، صاحب الإجماع دون خلاف، وإنّما خرج لأنّه رأى في الرّأي الآخر قولًا يتّسق وشعوره.

---

[١] _ ج٤/٥٤٧–٥٤٨، مادة ستت.

[٢] _ **القاموس المحيط**، ١٥٣، مادة السّتُّ.

[٣] _ الخفاجي، **شفاء الغليل فيما في كلام العرب من دخيل**، ١٥٠.

٥_ الأمثال

الأمثال بإيجازها تخدم النّصوص الشّعريّة أكثر من النّصوص النّثريّة، فالمساحة مفتوحة أمام النّثر ليُكتب فيه القول باستفاضة ووفرة، على عكس الشّعر الّذي يلتزم بعدد تفعيلات مُعين، وأمر الإيحاء فيه أعلى وأكثف. وقد وُظّفت الأمثال بتوظيف ملحوظ في ديوان البهاء، وجاءت فسحة نفسيّة يبثُّ الشّاعر عن طريقها ما يختبِئ في صدره من شعوره، وما يُثقل باطنه من أحاسيس، يقول البهاء: **(مجزوء الرّمل)**

ما لقلبي منك يا بد رُ سوى خُفّي حُنين[١]

بعد حالة النّفي (ما) جاء لفظ (سوى) لينبِئ بنيل الشّاعر لشيءٍ من بدره، لكن يأتي مثل (خفّي حُنين) ليجعل من حالة نفي النيل نفيًا تامًّا مُستحيل القليل والكثير، فهذا المثل يُقال في حالة اليأس وفقدان الأمل[٢]، وهذا مطابق وحالة الشّاعر اليائسة الّتي لم تنل من محبوبها شيئًا، فخرجت جملة (سوى خفّي حنين) في جوٍّ باهت من حيث المعنى والموسيقى.

ويقول في موضعٍ آخر: **(الرّمل)**

أيُّها الواشونَ ما أغفلكم لو علمتم ما جَرى لي وجَرى

وأذعتم عن فؤادي سَلوةً إنّ هذا لحديثٌ مُفترى

بينَ قلبي وسُلويّ في الهوى مثل ما بينَ الثُّريّا والثّرى[٣]

---

[١] _ **الدّيوان**، ٢٥٩.

[٢] _ يُنظر قصّة المثل في: الزّمخشري، **المُستقصى من أمثال العرب**، ١/ ١٠٥-١٠٦.

[٣] _ **الدّيوان**، ٩٨.

وأصل المثل القول: "ما بين الثّرى والثُّريا" لكن الشّاعر قلبه ليتّسق والوزن، ويُستخدم هذا المثل للمقارنة بين شيئين مختلفين ليس بينهما أي ترابط أو تشارك، وهذا ما أراده الشّاعر لينكر ما نشره الواشون عن فؤاده من نسيان لمحبوبه. والمسافة بين المُختلفين هنا لا تُراد عند الشّاعر تحديدًا لطولها، لأنّها وإن طالت فلا وصل، وإنّما تُرادُ لاستحالة الجمع، فلا جمع البتّة بين قلب الشّاعر ونسيانه لمن يهوى.

ويقول في موضعٍ آخر: **(الطّويل)**

فَلا تَبعثوا لي في النّسيم تحيّةً فَيرتابُ من طيبِ النّسيم جَليسي

فَلي عن يمين الغَورِ دارٌ عَهدتُني أميلُ لأقمارٍ بها وشموسِ

عَلى مثلِها يبكي المُحبُّ صبابةً فَيا مُقلتي لا عِطرَ بعد عروس[1]

وأصل المثل: "لا عِطرَ بعد عروسِ"؛ "قيل عروس اسم رجل ماتَ فحَملت امرأتُه أواني العطر فكسرتها... وصبّت العطر على قبره، فوبّخها بعض معارفها، فقالت ذلك،... فهو يُضرب في الاستغناء عن ادّخار الشّيء لعدم وجود من يُدّخر له"[2]. والعقل الجمعي للشّعوب حينما يتّفق على قول مسموع فيجري على لسانهم في مواقف معيّنة إنّما يتّفق لبلاغة هذا القول في وصف هذه المواقف، خاصّة وأنّه ارتبط بقصّة تُصدقه فتجعل من المعنى حقيقيًّا، مُكثّف الدّلالة.

وهذا ما أراده البهاء، فجرى مثل "لا عطر بعد عروس" على لسانه لبلاغته في إظهار حاله الشّبيه بحال امرأة عروس، فحقّ على الدّموع أن تُسكب بغزارة، بل أن تفنى لعدم وجود من يُدّخر له البكاء بعد هؤلاء الأحبّة، إذًا فوجود مثل: "لا عطر بعد عروس"، بعد النّداء المتحسّر الزّاجر

---

[1] _ الدّيوان، ١٤٣-١٤٤.

[2] _ الزّمخشري، **المُستقصى من أمثال العرب**، ٢/٢٦٣-٢٦٤. يُنظر أمثلة أُخرى على الأمثال: ٨٥، ٢٦٥.

سدّ مسدّ الجواب الآمر المرتقب بعد أسلوب النّداء، على تقدير: فيا مُقلتي جودي، أو افني دموعك، فلا أحبّة بعدهم، فلمن تبقّى الدّموع!.

ثانيًا: البيئة

إنّ البيئةَ بعناصرها المُزدحمة اتّسقت منذ القدم وحالة الإنسان الشّعوريّة، فعلى ظلال عناصرها أطلق الإنسان خلجاته وكلّ ما يعتمل في قلبه من شعور. ومن خير من تمثّل هذا الازدحام الطّبيعيّ في شعره البهاء زهير الّذي كان أثرُ البيئة ظاهرًا لديه وحاضرًا بقوّة، فقد ظهرت البيئة بعناصرها في شعره المُحبّ بقسمين: الطّبيعة والمذاهب الفكريّة.

١) الطّبيعة

إنّ الشّاعر حين ينسجمُ مع الطّبيعة ويُفرغ من خلالها كوامنه النّفسيّة، لا يأتي هذا الإفراغ بأسلوب اختياريّ قصدي، ."فالصّورة الشّعريّة في وضعها الأسمى ليست تعبيرًا مُنتقى قُصد به أن يدلّ على فكرة مُجرّدة، حدّد الشّاعر معالمها سلفًا ثمّ راح يتأمّل تفاصيل الطّبيعة من حوله ليختار أكثرها مناسبة لتصوير فكرته، ولكنّها انبثاق تلقائي حرّ يفرض نفسه على الشّاعر كتعبير وحيد في لحظة نفسيّة انفعاليّة تُريد أن تتجسد في حالة من الانسجام مع الطّبيعة من حيث هي مصدرها البعيد عن الأغوار"[١]، ولو كانت الصّورة ستأخذ هذا النّوع من الصّياغة فستفقد بذلك صدقها الشّعوري، وستتحول لنظمٍ لفظي يخلو من الحرارة الشّعوريّة.

والعاشق يرى بعشقه في كل ما حوله رابطًا يصله بمحبوبه، فكيف وإن كان هذا المرء شاعرًا يمتلكُ نظرة للمحيط حوله تتجاوز نظرة الإنسان العادي الّذي يرى الأمور على هيئتها المألوفة،

[١] _ عبد الله، محمّد حسن، **الصّورة والبناء الشّعريّ**، ٣٣.

فالشّاعر يخرج عن النّص الظاهري ليغوص في أفق عميق، فتتحول الأشياء من حوله من أمور هامشيّة إلى متن ركيز يصله بمحبوبه، يقول البهاء: **(السّريع)**

فديتُ من أرسلَ تُفّاحةً إرسالُها دلّ على فطنتهْ

وقصدهُ أنّي إذا ذُقتها تشتدُّ أشواقي إلى رؤيتهْ

فاللّون من خدّيه والطّعم من ريقته والطّيبُ من نكهتهْ[1]

التّفاح هُنا لم يُشكّل للبهاء رسالة عاديّة غرضها الأكل فقط، وإنّما بفعل عاطفة البهاء وشاعريّته شكّل التّفاح لديه رسالة استثنائيّة ذات أبعاد تواصليّة أدّت لتشكّل صورة غزليّة، هذا الاستثناء يُظهره التّفصيل الحاصل في البيت الثّالث من اللّون والطّعم والرّائحة، من هنا يُستدل أنّ نظرة الشّاعر للأشياء نظرة تخرج عن المألوف، لترى بعدًا أعمق للأشياء ومحتواها. والصّورة الشّعريّة هنا تُبرز حالة الشّاعر المُؤمّلة الّتي تُريد أن تفسّر الأمور بما يواسي حالها في الهوى، فالمحبوبة ربّما لم تقصد بإرسال التّفاح ما ذهب إليه الشّاعر، لكنّ البهاء يبتغي أن يُداري نفسه ولو مداراة خادعة ليخفّف عن نفسه حرارة الشّوق.

والشّاعر عندما يفرغ كوامنه النّفسيّة من خلال الواقع المحيط به يجدرُ به أن يُخرج هذا الواقع من الصّورة التّقريريّة المُباشرة ليضعه ضمن قالب تصويريّ لافت يُثير المتلقي فيعمل على خلق دهشة لديه تُحرّك أحاسيسه، وهذا ما فعله البهاء في قوله: **(الرّمل)**

أشرقت من وجهه شمسُ الضّحى لم تجدْ من حرّها العُشّاقُ فيّ

---

[1] _ **الدّيوان**، ٥١.

وبَدت في الخدّ منه جمرةٌ ولَعمري كوت الأكبادَ كيّ[1]

فهذه الصّورة الّتي تصفُ نور المحبوبة السّاطع جاءت لافتة بطريقة سبكها، انظر أوّلًا كيف جعل الشّاعر من وجه المحبوبة هو مكان شروق الشّمس، وليس أية شمس بل شمس الضّحى الّتي يكون الإشعاع فيه عاليًا، ثم انظر بعد ذلك لعظم الأثر الّذي تركه هذا النّور؛ فهذا النّور السّاطع حرمَ العشّاق من الفي بتحويل الأرض لكتلة حارّة ليس للفيّ عليها وجود، وهو إضافة لحرمانهم من الفيّ ترك على أجسادهم أثرًا خارجيًّا فغدا خدّهم جمرة، وأثرًا داخليًّا فاكتوت أكبادهم منه كيًّا!.

فيُلاحظ هنا كيف أخرج الشّاعر توظيف (الشّمس) من التّقرير المباشر ليبرزها في قالب حيوي بعيد كل البعد عن الجمود، فتصوير المحبوبة بالشّمس أفرز ثلاث صورٍ بألفاظٍ مُلتهبة تدلّ على أثرها (حرّ، جمرة، كوت، ومفعوله المطلق كي ليدلّ بذلك على شدّة الأثر)، وهذه الحيويّة تظهر منذ البداية فالشّاعر لم يقل: وجهه كالشّمس، بل خرج من إطار الصّورة المُباشرة (المُشبّه، والمشبّه به)، بإذابة الأركان في بعضها، فصارت شمس الضّحى تابعة لوجه المحبوبة وليست مشبّهة به، وفي هذا دلالة على عظم نور هذه المحبوبة!.

ويقول في موضع آخر: **(مجزوء الكامل)**

أُمذكّري عهدّ الصّبا بعد الإنابة والرُّجوعِ

أذكرتَني أشياء مِنْ زمنٍ تركتُ بها وَلُوعي

أشياءَ ذُقت لفقدها ألم الفطام على الرّضيعِ

---

[1] _ الدّيوان، ٣٠٢.

نَسجت عليها العنكبو ثُ وغُودرت بين الضُّلوعِ[1]

وصف البهاء حاله وعهد الصّبا من وحي الطّبيعتين؛ البشريّة والحيوانيّة، وفي الحديث عن وصف حاله من خلاله الطّبيعة البشريّة المتمثّلة بالرّضيع الّذي يحترق ألمًا ليعود للرّضاعة، هذه الصّورة الّتي جاءت لتصف حال الإجبار على التّرك رغم الرّغبة في المتروك متّسقة تمامًا وحال البهاء الّذي يصارع نفسه بين الرّغبة بعهد الصّبا والإنابة، ولعلّ هذه الصّورة من الصّور الّتي تأتي للعقل سريعًا إذا ما أراد الإنسان أن يصف نفسه بهذا الوصف، وسرعة حضورها تكمن أوّلًا في أنّها حالة عاينها كل البشر، وثانيًا في صدق وصفها الّذي يُظهر بقوّة حالة الصّراع والمشقّة الحاصلة عند ترك أمر مرغوب فيه.

أمّا فيما يخص صورة بيت العنكبوت فهي تُخبر بانقطاع البهاء مدّة ليست بالقصيرة عن سالف أمره، وهذا الانقطاع يعني إهمال ما كان سابقًا، فيُفتح المجال بذلك للغبار أن يسمك، وللعناكب أن تنسج بيوتها، وللطّيور أن تبني أعشاشها. ويُعطي البهاء تَخيّلًا جميلًا لنسج بيت العنكبوت حين أكمل قائلًا: "وغودرت بين الضّلوع"، هذا الوصف يجعل المتلقّي يرسم صورة للنّسج فوق الضّلوع. ولكن تصوير إهمال ما كان من سابق العهد ببيت العنكبوت يجعل الصّورة تُوحي بإمكانيّة الرّجوع لما كان عليه الشّاعر –وإن كانت الأبيات التّالية لهذا البيت تُخبر باستحالة ذلك–، فمعروف أن بيت العنكبوت بيت وهن هش، وهو بذلك لا يحتاج لجهد ولا عناء يُذكر إذا ما أراد الشّخص أن يعود لشيء أشبعته العناكب نسجًا.

---

[1] _ **الدّيوان**، ١٥٨. **يُنظر أمثلة أُخرى على الطّبيعة: ٢٤، ٢٦، ٤٣، ١٥٦، ١٥٧، ١٦٣، ١٦٥، ١٦٨، ١٧٥، ١٨٠، ١٩٢، ٢٠٣، ٢٢٤، ٢٣٣.**

٢) المذاهب الفكريّة

ما شهده العصر العبّاسي من حياة سياسيّة مُضطّربة وبيئة اجتماعيّة ماجنة انعكس على أدبه بصورة فعّالة؛ فشهد تجديدًا ملحوظًا، ومن أبرز عوامل الطّبيعة العبّاسيّة المُؤثّرة في الحركة الشّعريّة الاتّجاهات الفكريّة العديدة الّتي لمع صيتها في هذا العصر تحديدًا، بل إنّها تطوّرت وصارت مذاهبَ يمتدّ أثرها للفترات الزّمنيّة اللّاحقة، بل لم يندثر هذا الأثر، فامتد ليعيش لأيامنا هذه. يقول البهاء متأثرًا بالرّفاعيّة: **(الطّويل)**

لَعلّكُمُ قَدْ صَدّكُمْ عَنْ زِيَارَتِي مَخَافَة أَمْوَاهٍ لِدَمْعِي وَأَنْوَاءِ

فَلَوْ صَدَقَ الحُبُّ الَّذِي تَدّعُوْنَهُ وَأَخْلَصْتُمُ فِيهِ مَشَيتُمْ عَلَى المَاءِ

وَإِنْ تَكُ أَنفَاسِي خَشْيتُمْ لَهِيبَهَا وَهَالَتْكُمُ نِيرَانُ وَجْدٍ بِأَحْشَائِي

فَكُونوا رفاعيّين فِي الحُبّ مرّةً وَخوضوا لَظَى نارٍ لِشوقيَ حمراء[١]

قبل الوقوف مع التّأثر الفكري الحاصل في الأبيات السّابقة، سأقف أوّلًا عند طريقة الشّاعر في بناء صوره. النّفس البشريّة عندما تُخذل من أحبابها تلجأ لوضع احتمالات مواسية لهذا الخذلان، وهذا ما يفعله الشّاعر تمامًا في البيتين الأوّل والثّالث، إنّه يفترض (لعلّكم، إن تَكُ) عدم زيارة المحبوبة لخوفها من غزارة دمعه، ولخشيتها من نيران أحشائه، وهذا الافتراض يقول بانتظار شديد وأمل عريض في زيارة المحبوبة، والبهاء قد عرض هذين الاحتمالين من خلال ثلاث صور؛ الأولى صورة الدّمع الغزير المّشبه بالأنواء (الأمطار)، الثّانية صورة الأنفاس الّتي احترقت بفعل نار الأحشاء فصار لها لهيبٌ، الثّالثة صورة الأحشاء المُشبّهة بالنّار. لكن هذه

---

[١] _ **الدّيوان**، ١٧.

الاحتمالات ينمحي غبارها الخدّاع ليُلحقها الشّاعر بصوت المنطق المُوجع، وحالة الحبّ الصّادقة، بل ويتلوها باحتمالات أقسى وأعنف: (المشي على الماء، خوض لظى النّار)، هذه الاحتمالات هي حالة مضاعفة للاحتمالات السّابقة، فبعد أن برّر الشّاعر غيابها لخوفها من دمعه الغزير صار المطلوب مشيًا على الماء، وبعد أن برّر خوفها بخشيتها من لهيب أحشائه ونيرانه محدودي الأثر صار المطلوب خوضًا فيهما، إذًا فنفس الشّاعر لم تُداريها فرضيات المواساة الخدّاعة بل أرادت صدق الشّعور الّذي يصل حدّ الانغماس في الأذى لأجل المحبوب.

أمّا فيما يخصّ التأثّر الفكري الحاصل في الأبيات السّابقة، فالتّأثّر واضح في البيت السّادس، وهو تأثّر بالمذهب الصّوفيّ، والتّصوّف مذهب فكريّ لمع صيته بشدّة في العصر العبّاسيّ خاصة أنّه جاء ردّة فعل على الحياة اللّاهية الّتي سادت في ذلك العصر، والرّفاعيّة هي إحدى طبقات هذا المذهب، وتنسب لـ "أحمد بن علي بن رِفاعة، أبو العبّاس الرّفاعيّ المغربيّ الشّافعيّ، الشّيخ الزّاهد الكبير"[1]، وعُرف عن طريقة تصوّف هذه الطّائفة بأن "يعمد أفراد هذه الطّريقة إلى طعن أنفسهم بالمدى، وأكل النّار، وازدراد الأفاعي –أي أكلها–، وغير ذلك من الأمور العجيبة الّتي يفسرون قدرتهم على فعلها بأنّ النّفس وقد ملك عليها ذكر الله كل سبيل، تصبح في حالة غَيبة تُفارق فيها البدن، وتصعدُ إلى الملأ الأعلى حيث تتصلُ ببارئها، ويصير البدن كلّه خلوًا من الحياة فلا يحسّ ما يولده أكل النّار، وازدراد الأفاعي، والطّعن بالمدى"[2]. من هذه الطّريقة في حبّ الله والاتّصال به يُفهم سرّ طلب الشّاعر من محبوبته أن تكون رفاعيّة في حبّه ولو مرّة، فالرّفاعية هنا هي رمزٌ لشدّة الحب وحرّ العشق، وهذا التّوظيف لهذا الرّمز يبرز ما يعتمل قلب الشّاعر من رغبة قويّة في أن يشعر ولو لمرّة بحبٍّ جارف من محبوبته، يزداد هذا

---

[1] _ السّبكي، **طبقات الشّافعيّة الكُبرى**، ٦/ ٢٣.

[2] _ حلمي، محمّد مُصطفى، **الحياة الرّوحيّة في الإسلام**، ١٨٧–١٨٨.

الشّعور حضورًا في النّص بألفاظ (خوضوا، لظى، نارٍ، حمراء) الّتي تُؤكّد الرّغبة السّابقة وتزيدها إصرارًا، فتكشف رمز الرّفاعيّة الحاصل في الشّطر الأوّل لتقول مباشرة وصراحة بأمنية الشّعور بحبٍ عظيم، تخوض المحبوبة فيه لظى النّار ولهيبها، وفي هذا إشارة أيضًا للنّهج الرّفاعيّ الّذي اتّخذ من أكل النّار طريقة للتّعبير عن قوّة اتّصالهم بالله.

ويقول في موضعٍ آخر: **(الطّويل)**

أَمَولَايَ إِنّي فِي هَوَاكَ مُعذّبُ وَحَتّامَ أَبقَى فِي العَذابِ وَأَمكُثُ

فَخُذْ مَرَّةً رُوحِي تُرحنِي وَلَم أَكن أَمُوتُ مِرَارًا فِي النّهارِ وَأُبعَثُ[1]

حضرت المرأة في الشّعر الصّوفي بصورة واضحة، بل هي من "الرّموز الأكثر تَجلّيًا في الشّعر الصّوفي، حيث بدت رمزًا مُوحيًا دالًّا عن المحبوب، وهو الله سبحانه وتعالى، ....، فالمرأة عند الصّوفية تجلٍّ للجمال الإلهي المُطلق،... ويُعدّ الشّعر الصّوفي من هذه الوجهة شعرًا غَزليًّا تمّ للصّوفية فيه التّأليف بين الحبّ الإلهي والحُبّ الإنساني"[2]. وبهذه الرّمزيّة تأثّر شعراء كُثر، منهم البهاء الّذي وظّف ثنائيّة "مولى، وسيّد" بشكل ملحوظ وبارز، وحسب رؤيتي فالبهاء لم يستخدم الغزل بالمرأة كباب للوصول للحب الإلهي، بل وقعت المرأة في أشعاره بحقيقتها البعيدة عن الرّمزية الصّوفيّة.

بهذا فقد كان للبيئة الصّوفيّة الأثر الواضح في صياغة صورة العلاقة القائمة بين الشّاعر ومحبوبته، علاقة (المولى والعبد). وقد بنى البهاء صورته بأساليبَ عدّة، كان أوّلها النّداء (أمولاي) الّذي إلى جانب ما يحمله لفظ (مولاي) من عظمة أعطى دفعة إضافية من العظمة

---

[1] _ **الدّيوان**، ٥٢.

[2] _ مرسلي، بولعشار، **الخصائص الفنّيّة للرّمز عند الصّوفيّة**، العدد ٥، ٢٠١٣، مجلّة علوم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة الوادي، ٢٩٤.

والجلال، ويحمل أسلوب النّداء أيضًا حسّ شفقة يُسمع أنينه من النّص التّالي للنّداء (إنّي في هواك مُعذّب). وثانيًا أسلوب التوكيد في قوله (إنّي) الّذي بتأكيده على العذاب الحاصل له يُرسل باطنًا طلبًا بالرّأفة، والمعنى في: (إنّي في هواكَ مُعذَّبُ) يحكي بهذا الطّلب أيضًا، فهوى المحبوب صورة واحدة، صورة العذاب، لا صورة أخرى فيه حيث يكون فيها نعيمًا، يُعزّز هذا الأمر أسلوب الاستفهام (حتّام) المُشبع بنبرة العطف والشّفقة. ويأتي بعد ذلك أسلوب الأمر في (خذ) وهو أمر المقهور المغلوب المُحمّل بالأماني والرّجاء لا أمرَ علو في الرّتب. ويلاحظ في النّص حركة ثقيلة مُرهقة تتشكل من (الموت والبعث) يُضاعف حدّتها تكرار حدوثها (مِرارًا). ومما صاغ صورة (المولى والعبد) أيضًا: (اسم المفعول مُعذَّبُ، الأفعال المضارعة (أبقى، أمكث، أكن، أموت، أبعث)، فهذه مجتمعة تقول بقلّة حيلة الشّاعر، فهو رهين المضارع من الأفعال لأنه ليس بوسعه أن يفعل شيئًا لمستقبله، فالأمر بيد مولاه.

الفصل الثّاني: أنواع الصّورة الشّعريّة

أوّلًا: الصّورة الحسّيّة

١. البصريّة

٢. السّمعيّة

٣. الشّميّة

٤. الذّوقيّة

٥. اللّمسيّة

٦. تشارك الحواس

ثانيًا: الصّورة العقليّة

ثالثًا: الصّورة الإيحائيّة

رابعًا: الصّورة المُفردة

خامسًا: الصّورة المُركّبة

١. حشد الصّور

٢. البُنية الدّراميّة

٣. الصّورة المزدوجة

أنواع الصّورة الشّعريّة

الصّورة لها مساحة الوقوف الأوسع ونقطة الحكم الأهم من قبل دارسي الشّعر ونقّاده، "فقوّة الشّعر تتجلّى في عبقريّة التّصوير الّذي يُمتلك من الإمكانيّات الفنيّة القادرة على رسم أبعاد التّجربة الشّعوريّة والإيحاء بظلالها"[1]. وتُصبح الصّورة ذات جودة فنّية عالية حين يتشارك في تكوينها مدخلات عدّة، وحين يتمّ تركيبها بطرق مغايرة، فلا هي محصورة في نمط واحد، ولا مقصورة على تصنيف معين، بل لها أنواع عديدة، وهذا ما كان في ديوان البهاء الّذي احتوى عدّة أنواع للصّورة الشّعرية.

أوّلًا: الصّورة الحسّيّة

إنّ الحواس بكونها المُساهم الأوّل والرّئيس في تعريف الإنسان بمحيطه، واكتشاف طبيعته، مُرتبطة وجوبيًّا في تشكيل الصّور الشّعريّة، من حيث التّلازم بين الإنسان وحواسه لا من حيث أنّه أمرٌ مقصود، بمعنى أنّ الشّاعر لا يشعر في تشكيله التّصويري أنّه يُشكّل صورة بصريّة أو سمعيّة، فهذا التّشكيل يتمّ بطريقة غير مدروسة، وهو نتاج الحالة الطّبيعيّة لأن يُشكّل الإنسان الأشياء وفقًا لما يرى ويسمع ويلمس ويتذوق ويشمّ، أو قد يتخطّى هذا الحدّ فيأتي بواقع آخر لكن يبقى للحواس فضل الانطلاق إلى عوالم أُخرى، "فالحواس كلّها هي الوسائل الّتي تُغذّي ملكة التّصوّر والخيال وتنقل إليها مُجتمعة أو منفردة الصّورة بشتّى مصادرها وطبائعها"[2].

---

[1] _ **التّصوير الشّعري رؤية نقديّة لبلاغتنا العربيّة**، ١٦.

[2] _ البصير، كامل حسن، **بناء الصّورة الفنّية في البيان العربي موازنة وتطبيق**، ١٢٤.

١. البصريّة

حاسة البصر لها الأثر الأهمّ والأقوى مقارنة بالحواس الأخرى في تشكيل صور البهاء الشّعريّة، "فأكثر الصّور الشّعريّة شيوعًا الصّورة المرئيّة، ومن السّهل أن نجد العديد من القصائد الّتي تعتمد على التّأثير على الحواس الأخرى، لكنها تكون مُفعمة بالتّداعيات المرئيّة"[١]. بل هذا التّداعي ليس مرتبطًا بالصّور الحسيّة فقط، فيرى سيسل لويس: "أنّ الطّابع الأعم للصّورة هو كونها مرئيّة، وكثيرًا من الصّور الّتي تبدو غير حسيّة لها مع ذلك في الحقيقية ترابط مرئي باهت مُلتصق بها"[٢]، إذًا فالأنواع التّصويريّة الأخرى تتشارك وهذا النّوع، وهي إذ انفصلت عنها إنّما انفصلت لأنّ لها إطارًا مغايرًا يطغى عليها إلى جانب أثرها البصري.

يقول البهاء: **(الطّويل)**

مُمنّعةً بالخيلِ والقوم والقنا وتضعفُ كُتبي عن زحام الكتائبِ

ولو حملت عنّي الرّياحُ تحيّةً لما نفذتْ بين القنا والقواضبِ[٣]

حاسةُ البصر هي الأساس المُشكّل للصّورة الشّعريّة في البيتين السابقين، فبصرُ الشّاعر مكّنه من رؤية حال المحبوبة ووصفه، وهذا الأمر جعل من وصف مشهد الحراسة الشّديد وصفًا لافتًا يُساعد المتلقّي على تخيّله كما لو أنّه أمامه. والشّاعر في هذا التّعداد للماديّات "لا يقصدُ أن يُمثّل صورة لحشد معيّن من المحسوسات، بل الحقيقة أنّه يقصد بها تمثيل تصوّر ذهنيّ معين له دلالته وقيمته الشّعوريّة"[٤]، وهذه غاية البهاء بعينها، فتعداد (الخيل، القوم، الكتائب،

---

[١] _ خضر، فوزي، **عناصر الإبداع الفنّي في شعر ابن زيدون**، ١٩١.

[٢] _ **الصّورة الشّعريّة**، ٢١.

[٣] _ **الدّيوان**، ٢٩.

[٤] _ إسماعيل، عز الدّين، **الشّعر العربيّ المعاصر–قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة**، ١٣٢.

القنا، القواضب) ليس أمرًا يُقصد به الازدحام اللّفظي، وإنّما يحمل إخبارًا بشعور العجز وعدم القدرة على الوصل، فشراسة الحراسة ما كانت أمرًا يعني الشّاعر لولا أنّ المُمنّع حراسة محبوبته، ويزداد هذا الشعور حدّة ليصير يأسًا حين افترض الشاعر الرّياح وسيلة لتحمل تحيته بين هذه المحسوسات المنيعة، فشدّة هذه الحراسة ستُعجز الرّياح الخفيفة الأثر السّهلة المرور عن النّفوذ بين منعة الرّماح وبأس السّيوف. وهذه الصّورة على المبالغة الحاصلة فيها –فمهما كانت الرّماح قويّة والسّيوف صلبة ستمرّ الرّياح– إلّا أنّها أظهرت دور الخيال المهم في بناء الصّورة، وفي الإخبار عن الحالة القصوى للشّعور العنيف الحاصل في قلب الشّاعر، "فالخيال أساس كل صورة، والصّورة ابنة الخيال"[١]، والخيال في صورة الأبيات السّابقة هو الّذي كثّف مناعة الحراسة، وهو الّذي ضاعف شعور العجز ليصير يأسًا.

ويقول في موضعٍ آخر: **(الطّويل)**

أَقُولُ لَهُ صِلْنِي يَقُولُ نَعَمْ غَدًا وَيكسِرُ جِفنًا هازِئًا بِي وَيَبعَثُ[٢]

تأتي الصورة البصرية في هذا البيت لتُبين حال المحبوبة الحق حين يطلب الشاعر وصلها، فصدق وصلها ليس ما توعد به قولًا، فهي تقول: (نعم)، ولكنّ إيحاءات جسدها الّتي مثّلها الشّاعر في شطر البيت الثّاني تُخبر بأنّها لا تقول نعم إلّا لمداراة الشّاعر ومسايرته، فموافقتها القوليّة لم يظهر صدقها على إيماءات وجهها، فلم ير الشّاعر شوقًا في العيون للغد الّذي وعدت به وصلًا، وعيونها لو صدقت لما أشاحت في نظرها، بل لاتّسعت من حرارة صدقها، وهذا الأمر مفسّرٌ نفسيًّا: "يقول أحدهم: أُحبّ هذا الشّخص بكل معنى الكلمة!، إنّها صورة طبق الأصل عن

---

[١] _ سلمان، حسام تحسين، **الصّورة الفنّيّة في شعر ابن القيسراني** عناصر التّشكيل والإبداع، ٥، رسالة ماجستير، جامعة النّجاح، نابلس، 2011م.

[٢] _ **الدّيوان**، ٥٢.

الصّدق ولكن بالكلام فقط، إذ إنّ بؤبؤي عينيه متقلّصان، ولم يتغيّر قطرهما قيد أنملة، ...، فلا يُمكن لبؤبؤ عينك أن يتّسع إلّا إذا أحسست إحساسًا صادقًا بما تقول، ذلك هو ثمن الصّدق وكذلك الحقيقية"[١]، إذًا فالإيجاب بنعم هنا هو صورة طبق الأصل عن الصّدق ولكن كلامًا، أمّا العين فأظهرت أنّ الإيجاب الكلامي ما هو إلّا مداراة خادعة هازئة عابثة، فخداع المحبوبة مكشوف من إخفائها لحقيقة بؤبؤ عينها بستره بجفنها هربًا من التقاء عينيها وعيني الشّاعر، وهو ما عبّر الشّاعر عنه: "تكسر جفنًا".

٢. السّمعيّة

ليس كل الدّارسين على رأي واحد في وضع البصر رقمًا أوّلًا بين الحواس الأخرى، فيرى إبراهيم أنيس أنّ "السّمع أقوى من الحواس الأُخرى وأعمّ نفعًا للإنسان"[٢]، ولا اختلاف أنّ لحاسة السّمع دورًا مُهمًّا ونفعًا كبيرًا إذا كان لا يفوق أهميّة حاسة البصر فلا يقلّ عنها، ومن دلائل هذا الأثر العظيم مساهمة هذه الحاسّة بشكل دائم وبحضور فعّال في تشكيل الشّعراء لصورهم الفنّيّة، يقول البهاء: **(الوافر)**

أذوبُ إذا سمعت له حديثًا تكادُ حلاوةٌ فيه تذوبُ[٣]

يُدلّل الشّاعر على حبّه الجارف في هذا البيت بخلق صورة من خلال الأثر الرّجعيّ لصوت المحبوبة، الّذي تحوّل من حالة كلاميّة عاديّة ليصير فعلًا حراريًّا مُذيبًا، إلّا إنّ هذا الذّوبان لم يشكّل حالة شعوريّة قبيحة الأثر بل على العكس تمامًا، فقد كان جميلًا عذبًا، وذلك واضحٌ من لفظة (حلاوة)، ومن تكرار الفعل (أذوب، تذوب)، فتوظيف الشّاعر لهذين اللّفظين تحديدًا يبيّن

---

[١] _ ميسنجر، جوزيف، **لُغة الجسد النّفسيّة**، ٢٥٨.

[٢] _ **الأصوات اللُّغويّة**، ١٤.

[٣] _ **الدّيوان**، ٢٧. على تقدير: تكادُ حلاوةٌ فيه تذوبُ روحي، فقد ورد هذا البيت في نسخة أخرى هكذا:

أهيم إذا سمعت له حديثًا تكادُ حلاوةٌ روحي تذوبُ

"أنّ الصّورة بأنماطها المُختلفة لا يُمكن أن تُعد صورًا فاعلة ما لم تسندها ألفاظٌ فاعلة تعمل على تنشيطها، لأنّ الحواس والمعاني الذّهنيّة لا تستطيع بثّ صور نابضة بمفردها، دون وسائط حركيّة تُكسبها الإيحاء والتّأثير"[1]، فهذان اللّفظان أبرزا حالة الانصهار القويّة الّتي حصلت لقلب البهاء نتيجة حديث المحبوبة، والّتي لم تكن حالة شعوريّة سيئة الوقع بفعل حرارتها، بل شكّلت أثرًا شعوريًّا حُلوًا يتلذّذُ البهاء به، لأنّه متعلّق بمحبوبته!.

ويقول في موضعٍ آخر: **(مجزوء الكامل)**

عتبُ الحبيبِ أَلذُّ من نَغمِ المَثاني والمَثالثْ[2]

وقع العتب على نفس الإنسان عمومًا هو وقع ينوبه شيء من الضّيق وإن كان منبع هذا العتب الحُبّ، هذا فيما يخصّ الإنسان العام، أمّا والحديث يدور عن عتب محبوب لحبيبه؛ فالقوالب لا تتشكّل وفقًا للحالة الطّبيعيّة لتسير في ركب المُعتاد، إنّها تصوغ لها شكلًا مُختلفًا استثنائيًّا يقبل ويستلذ بما ينفر منه الإنسان العام، صياغة مخالفة لأن الموضوع مخالف للأوضاع العامّة، لا مخالفة مقصودة هدفها الإثارة، فالأذن هنا ليست ذات الأذن هناك، فهنا يصير العتب لذيذًا، بل وألذّ من أوتار العود، وهذا حال الشّاعر في عتب المحبوبة، فكيف بحاله في رضاها؟، ما الفعل الّذي كان سيُفاضل به ليصف متعته؟، ما الصّوت الجميل الّذي كان سيفضُله رضا المحبوب ويفوقه إذا كان صوتها في العتب ألذّ من نغم أوتار العود؟!.

ويقول في موضعٍ آخر مادحًا الأمير مجد الدّين بن اسماعيل بن اللّمطي وقومه: **(الكامل)**

---

[1] _ بيري، عادل نذير/ المهداوي، محمّد حسين/ حسين، فلاح رسول، **الصّورة الفنيّة في شعر السّيد جواد شبَّر**، ٦٥.

[2] _ **الدّيوان**، ٥٣.

وإذا الصّريخُ دَعاهُمُ لِمَلَمّةٍ جعلوا صَليلَ المُرهفات له صدى[1]

وقعت الصّورة السّمعية في هذا البيت بأسلوب ربط حسن، إذ يردّ الشّاعر على الصّوت بالصّوت، وعلى حدّة الطّلب بحدّة الرّد. وصدى الصّوت يكون مماثلًا للصّوت نفسه، لكن البهاء غاير الحال هنا، فجعل صدى الصّريخ ضربات السّيوف، وهذا كناية عن نخوة الممدوحين وشجاعتهم، فهم يغيثون المستغيث بسرعة يصير فيها صوت سيوفهم صدى لصريخه. وهنا يُرى كيف أنّ الصّورة تعمل على دغدغة المشاعر ونشوتها، فهذا حال مشاعر الممدوحين إذ يسمعون هذا البيت الّذي يعيّشهم في جو البطولة.

٣. الشّميّة

لعل الإنسان العام لا يقف عند أمر الرّوائح مثلما يقف عندها المبدع، إنّه يكتفي بوصفها بالطّيب أو الكره، أمّا فيما يخص المبدع والمُحبّ تحديدًا فحاسة الشّم لها أثر فعّال، وحضور ملموس في صياغة صوره وحياكتها، يقول البهاء: **(الطّويل)**

كتابٌ أتاني من حبيبٍ وبيننا لطولِ التّنائي برزخٌ أيُّ برزخِ

تقدّمَ لي عنهُ من البُعدِ أُنسُهُ وفاح إليّ الطّيبُ من رأس فرسخ

كأنّ نسيمَ الرّوضِ عند قدومه سرى بقميصٍ بالعبيرِ المُضمَّخِ[2]

مجيءُ كتابٍ من المحبوبة بعد طول بعد وفراق كان كفيلًا لأن يُحيي حواس الشّاعر وينعشها، حتّى صار هذا الكتاب أنسًا للشّاعر في بعد صاحبه، ومصدرًا لطيب الرّائحة، وهنا تبرز الصّورة الشّميّة؛ فمجيء الكتاب أفاح الطّيب من قمّة جبل مرتفع، وأسرى نسيم الرّوض

---

[1] _ **الدّيوان**، ٧١.

[2] _ **الدّيوان**، ٦٧.

الزّكي في جسد البهاء، والصّورة الشّميّة تظهر في عجز البيت الثّاني صورة خارقة تُعبّر عن فيحان الطّيب من مسافة بعيدة، وهذه الصّورة خارقة لنواميس الكون، لكن ذهن الشّاعر المُنشغل بمحبوبه يجعله مستأنسًا بصغير أشيائها، فرحًا بقليل وصل كأن يكون رائحة تخصّها، فأخذت المسافة بذلك بعدًا جماليًّا إيجابيًّا بعد أن كانت قاتمة سوداويّة بفعل الحواجز (برزخ أيّ برزخ).

وهذا بدوره يُظهر نفس الشّاعر المُتلهّفة التّوّاقة لأيّ مرسال من المحبوب، ما يجعلها تتحرّر من أسر الحواجز لتطير في فضاء منتعش، وهذا التّحرّر المُنتعش تبرزه صورة البيت الثّالث بسريان نسيم الرّوض، فهذا السّريان أعطى حسًّا انتعاشيًّا عذبًا، يجعل الشّاعر في حالة مُغيّبة عن الواقع المُحيط به ليحلّ ويتّحد في عالم المحبوبة وحدها ولا شيء غيرها، زاد هذه الصّورة قوّة لفظ (مُضمّخ)، والضّمخ "لطخ الجسد بالطّيب كأنّما يقطر، والتّضمّخ: التّلطّخ بالطّيب والإكثار منه"[1]، فالمسافة الطّويلة لم تضعف من قوّة الرّائحة، وذلك لعظم الأمر المار فيها وهو كتاب المحبوبة.

وقول الشّاعر: (سرى بقميص) هذا القول يحتمل أكثر من معنى؛ الأوّل أنّ النّسيم سرى بقميص يلبسه الشّاعر، والثّاني أنّ هذا النّسيم جاء بقميص في تناص ديني مع قصّة قميص سيّدنا يوسف في قوله تعالى على لسان سيّدنا يُوسف: **اذْهَبُوا بِقَمِيصِي هَذَا فَأَلْقُوهُ عَلَى وَجْهِ أَبِي يَأْتِ بَصِيرًا وَأْتُونِي بِأَهْلِكُمْ أَجْمَعِينَ**"[2]، والقميص في قصّة سيّدنا يوسف إن أعاد البصر لسيّدنا يعقوب، فهو هنا قد ردّ الرّوح للبهاء!.

ويقول في موضعٍ آخر متغزّلًا: **(الطّويل)**

---

[1] _ ابن منظور، **لسان العرب**، (مادة: ضمخ)، ٣٦/٣.

[2] _ **يُوسف**، ٩٣.

وإنْ لَاح لِي البَدرُ الّذي من دِيارِهِ فَيحسبُ طَرفي أنَّ ذاكَ ابتسامهُ

وأَستنشِقُ الأَرواحَ مِن كُلِّ وِجهةٍ فَأَعلَمُ في أيّ الجِهاتِ خِيامُهُ[1]

البيئة المُحيطة بالمُحبّ هي محل ربط دائم بين أناه المُحبة والآخر المحبوب، وهذا بفعل انشغاله المُستمر بهذا الآخر، فلا دهشة إن حسب الشّاعر في البدر ابتسامة محبوبته أو إن استدلّ من الرّياح حين يستنشقها جهة المحبوبة وموقعها، وهذا الاستدلال الّذي يُميّز بين الرّياح بشتّى جهاتها أيّ ريح المحبوبة منها هو استدلال يُخبر بحبّ صادق استطاع المُحبّ فيه أن يحفظ أدقّ أشياء المحبوب فيُميّزها عن غيرها، وهذه الصّورة لا تقع حقيقة، لكن المبالغة الحاصلة فيها حسنة لطيفة، لها أثر عظيم في قلب المحبوبة، أثر دلال ورفعة بفعل التّميّز والفرادة الّتي تلقاها من المُحب، والمحبوب يحبُّ أن يكون مُستثنى، له فعل خاص يميّزه عن سواه، وقول مغاير لا يخصُّه إلّا هو وحده، فيتميّز بجوّ نادر ولو كان هذا الجوّ خارقًا لنواميس الكون، غير متحقق واقعًا.

٤. الذّوقيّة

لعلّ ورود حاسة الذّوق في تشكيل الصّور لبعض الأغراض الشّعريّة أمرٌ يُوحي بالغرابة، فهي مفهومة الورود في مواضيع الغزل أو الهجاء مثلًا، لكن في غرض المدح يشوب ورودها شيءٌ من الانتظار المُتسائل عن كيفيّة توظيف هذه الحاسّة في صياغة الصور المدحيّة، وفي الأبيات الآتية جلاء لغبار غرابة الرّبط هذه. يقول البهاء مادحًا الملك الكامل ناصر الدّين أبا الفتح مُحمّد بن الملك العادل بن أيّوب، ويذكر انتزاعه ثغر دمياط من الإفرنج: **(الطّويل)**

فَبِه يَومَ الفَتحِ يومَ دخولِها وقد طَارت الأَعلامُ مِنها عَلى وَكْرِ

[1] _ الدّيوان، ٢٣٣.

***

وَإنّي لمرتاحٌ إلى كُلّ قادمٍ إذا كان من ذاك الفتوح على ذكرِ

فَيُطربُني ذاك الحديثُ وطيبُهُ ويفعل بي ما ليس يفعلهُ الخمرُ

وَأُصغي إليه مُستعيدًا حديثَهُ كأنّيَ ذو وَقرٍ ولستُ بذي وقرِ

يقومُ مقام البارِدِ العذبِ في الظّمَأ ويُغني عن الأَزوادِ في البَلد القَفرِ[1]

في مبالغة لطيفة لافتة جعل البهاء من ذكر فتح الكامل ناصر الدّين لثغر دمياط مسدًّا يقوم مقام الماء في أيام العطش الشّديد، ويُغني عن الطّعام في البلاد الخالية من الماء والكلأ، وجعل الحديث بهذه المكانة العظيمة بحيث أقامه الشّاعر مقام حاجات الإنسان في حالتها الضّروريّة القُصوى (وقت الظّمأ، ووقت القفر)، فجعل منه ارتواء وطعامًا، ما كان ليقوم لولا أنّه ينطوي على حدثٍ عظيم، ووقعٍ جليل. واللّافت في الصورة أنّ الشّاعر اختار من الأوقات أشدّها قسوة على الإنسان في حاجته للشّراب والطّعام؛ (الظّمأ، القفر)، واختار أيضًا نوع الماء الأشهى وقت الظّمأ (البارد العذب)، فالمُشبّه العظيم يلزمه مشبّهًا به عظيم الوقع مثله، فما اللّافت في التّشبيه لو ذُكرت حاجة الإنسان للشّراب والطّعام في وقت رخاء، وبلاد ترف؟!.

ويقول في موضع غزل: **(الطّويل)**

شَربتُ كُؤوسَ الحُبِّ وَهْيَ مَريرَةٌ وَذقتُ عَذابَ الشّوقِ وَهو أَليمُ[2]

---

[1] _ **الدّيوان**، ١٠٢.

[2] _ **نفسه**، ٢٤٤.

هذه الصّورة ذوقيّة في ألفاظها لكنّها في المعنى لا تسري على حاسة الذّوق بشكل حقيقيّ، فليس للحُبّ كؤوس تُشرب، وعذاب الشّوق لا يُذاق، وإنّما استعار البهاء ألفاظًا ذوقيّة ليُخبر عن طريقها بشعور الحبّ الّذي يعتمل في قلبه، وإن كانت هذه المحاولة الإخباريّة لا تصل لغاية استنفاد البوح، أو لغاية الكمال التّصويري في وصف حقيقة ما يجري في قلب الشّاعر، فهي محاولة لتقريب الصّورة ومحاولة لعرض الشّعور الدّاخلي، وهذا الشّعور ليخرج للمحبوب وللنّاس أجمعين بدرجة عالية من المطابقة ألبسه الشّاعر ألفاظًا مخبرة بمرارته وألمه.

والتّقريب الّذي اعتمده الشّاعر في الصّورة أعلاه يُرى من خلال: (الأفعال: "شربتُ، ذُقتُ"، والجمع: "كؤوس الّذي يُخبر بشدة الوقع"، وبألفاظ الحُبّ العنيفة: "مريرة، عذاب، أليم"). وإسقاط الشّاعر لحالته على ألفاظ ذوقيّة متناسق وحالة الحُبّ، فالشّرب والذّوق لا يتوقّفُ أمرهما عند عضو الفم، وإنّما يسري مفعولهما للجسد عامّة، وهذا شأن الحبّ الّذي يبدأ في القلب ليسري أمر مرارته وعذابه وألمه في الجسد كلّه.

٥. **اللّمسيّة**

حاسّة اللّمس وإن حضرت حضورًا نادرًا في تشكيل البهاء لصوره الشّعريّة إلّا أنّ "حقائق الأشياء ليست مُدركة بالبصر والسّمع فقط، فقد يعجزُ السّمع والبصر عن الوصول لماهيّة الأشياء وحقيقتها من حيث طبيعة المحسوسات"[1]، فالنّار مثلًا لم يعرف الإنسان كنهها إلّا باللّمس، فلا البصر ولا السّمع خدماه كفاية في معرفة ماهيّتها، فحاسّة اللّمس لها أثر فعّال في مواقف معيّنة لا ينوب عن تفسيره حاسّة أخرى.

---

[1] _ ركابي، أميمة مُحمّد، **الصّورة الفنّيّة في شعر الحكمة في الأندلس حتّى نهاية عصر المرابطين ٥٤٠هـ**، مجلّة كليّة التّربية، جامعة عين شمس، ع٢٥، ٢٠١٩م، ص ٢٢.

يقول البهاء: **(الطّويل)**

وَيَا أَيُّهَا الأَحباب مالي وما لكم وَإنّي بِحمدِ اللهِ أَهدى وأَرشدُ

تَعالوا نُخلِّ العتبَ عنّا ونَصطلحْ وعودوا بنا للوصلِ والعودُ أَحمدُ

وَلا تَخدِشوا بِالعتبَ وجهَ مَحبّةٍ لَهُ بَهجةٌ أنوارُها تَتَوقّدُ[1]

وظّف البهاء أساليب متنوّعة في هذه الأبيات ليقول فكرته؛ من ضمنها أنّه شبّه المحبّة بالإنسان فجعل لها وجهًا، والعتب بشيء له خاصيّة الخدش، وعلى بساطة الصّورة فالاعتماد على حاسة اللّمس وعنصر اللّون لطلب الصّلح والابتعاد عن العتاب أبعد النّص عن الجمود القولي، وأكسبه حركة من خلال الفعل (تخدشوا)، حركة تُنبئ بضيق الشّاعر وانزعاجه بالعتب الحاصل، وخوفه من انطفاء نور الوجه المُحبّ بفعل هذا العتب.

ويقول في موضعٍ آخر: **(الكامل)**

أنا بالفراقِ مُروَّعٌ أبدًا ذا طالعي فيه وذا نجمي

ما هذه للبين أوّلةٌ ذا الخدُّ منهُ مُعوَّدُ اللّطمِ[2]

يُفرّغُ الشّاعر ما فيه من كبت شعوريّ، وضغط نفسيّ على حواسه الخارجيّة، فيأتي مشهد اللّطم في البيت الثّاني ليظهر أثر الفراق على نفس الشّاعر الّتي اتّخذت من اللّطم وسيلة لإظهار حزنها، إذًا فالصّورة لها معنى دلالي أقوى أثرًا وأشدّ عنفًا من لفظ (اللّمس)، فاللّطم ضرب للكفوف على الخدّ، بقوّة وبشدّة وباستمرار، وبهذا فقد أسهمت حاستان في تشكيل صورة اللّطم،

---

[1] _ **الدّيوان**، ٨٥.

[2] _ **نفسه**، ٢٣٩.

وهما اللّمس والسّمع، والصّوت يأتي بفعل تكرار ضرب الكفوف لطمًا على الخدّ، واللّطم يُظهر عنفه شدّة اللّمس الحاصل فيه، وشدّة الصّوت المُترتّب على اللّمس.

وقال يمدح أبا المُظفّر يُوسف بن الملك الكامل بعد رجوعه من اليمن: **(الطّويل)**

وكَم لكَ من فعلٍ جميلٍ فعلتَهُ فأصبحَ مُعتدًّا به البيتُ والحجرُ

وَمن يَغرسِ المعروفَ يجنِ ثمارَهُ فعاجلهُ ذكرٌ وآجلهُ أجرُ[1]

الغرس وجني الثّمار أفعال يدويّة تُفعل بحاسة اللّمس، لكنّ المعروف لا يُغرس، وليست له ثمار تُجنى، وإنّما استعار البهاء لفكرته ألفاظًا تخصّ حاسة اللّمس ليخرج من المباشرة القوليّة، وفكرة الغرس وما يليها من جني للثّمار متّسقة وفكرة بذل المعروف الّذي يتبعه نفع عظيم، فالبهاء يهدف في هذا الرّبط بيان الأثر الرّفيع لفعل المعروف، فهو يشبّهه بالغرس ليربط بينه وبين ما يليه من خير كبير، وهذا أمر المعروف فنفعه عاجل وآجل لا يُطوى ولا يُمحى.

٦. تشارك الحواس

ظهر اتّجاه تراسل الحواس "كإبداع فنّي يلجأ إليه الشّاعر تحت تأثير التّجربة الّتي يمرُّ بها، وكان يُساعده على ذلك فطرته النّقيّة وخياله المُبدع، ورغبتُه المُلحّة في تكوين صور جديدة تتبادل فيها الحواس ومن ثمّ تكون أكثر إيحاء"[2]، وسبب آخر يدعو الشّاعر لهذا النّوع من البناء الشّعري؛ وهو العاطفة القويّة والرّغبة الشّديدة لوصف الشّعور بحالته القصوى. يقول البهاء: **(الكامل)**

كيف السّبيلُ إلى الزّيارة خلوةً ويلي من الرّقباء والحُرّاسِ

---

[1] _ **الدّيوان**، ١٠٣.

[2] _ الوصيفي، عبد الرّحمن مُحمّد، **تراسل الحواس في الشّعر العربيّ القديم**، ١٧.

حقٌّ عليَّ وواجبٌ لكَ أنَّني أَمشي على عَيني إليكَ وَراسي[1]

المشي لا يكون إلّا على الأقدام ولكن رغبة الشّاعر القويّة للالتقاء بمحبوبته جعلته يوظّف حالة خاصّة بعضو جسديّ لعضو جسدي آخر، في صورة يتقبّلها الشّعور الإنساني بل ويستظرفها ويستعذبها، وإن كانت لا تحصل حقيقةً، وهذا الاستظراف يقع في قلب المحبوب تحديدًا وذلك لما يزرع هذا الخروج عن المألوف في نفسها من مشاعر دلال وتميّز عن الآخرين، فلو بقي على الدّارج المعروف ومشى على قدميه فلن يصنع إثارة، ولن يخلق دهشة، ولكن كيف بقلب المحبوبة وهو يقول لها: سأمشي لأجل رؤيتك على عيني ورأسي؟!.

ويقول راثيًا بعض من يعزّ عليه: **(الوافر)**

فيَا قبرَ الحبيبِ وَددتُ أنّي حملتُ وَلو عَلى عَيني ثَراكَا

سقاكَ الغيثُ هتّانًا وإلّا فحسبُك من دموعي ما سقاكَا[2]

القول بظهور اتّجاه تراسل الحواس تحت تأثير التّجربة الّتي يمر بها المبدع قول مطابق وحال البهاء هنا، فتجربة الفقد تجربة مريرة وقاسية، وتأثير هذه التّجربة يخلق لدى الرّاثي رغبة مُلحّة لتكوين صور جديدة مُغايرة للمعتاد في محاولة لبلوغ أقصى تعبير شعوري عن حسرة الفقد وألمه، ولتفريغ جزء من الحزن عن طريق مواساة بلاغيّة مستحيلة –أن يحمل الثّرى على العين، أو أن يمشي المرء على عينه ورأسه–، ويقع المستحيل من الكلام في موقف كالرّثاء تحديدًا؛ إمّا لأنّه جاء طلبًا للمستحيل، أو للإخبار عن درجة الحبّ كما هو حاصل هنا، فالشّاعر لعظم حبّه لمن فقد يتمنّى لو يحمل ثراه على عينه.

---

[1] _ **الدّيوان**، ١٤٣.

[2] _ **نفسه**، ١٩٤.

ويقول في موضعٍ آخر: **(البسيط)**

وللعيونِ رِسالاتٌ مُردَّدةٌ تَدري القلوبُ مَعانيها فَتُخفيها[1]

شكّلت العيون لدى الجمع الإنسانيّ عامّة بديلًا ناطقًا لإيصال المعاني حين يصمت اللّسان، فهي المفتاح الرّئيس للمعرفة عند السّكوت، بل وإن تكلّم اللّسان فالعيون تُعد مرآة صادقة، وهي مفتاح ليس بقاصر الإبلاغ عمّا يحوي القلب من معانٍ، إنّها تحمل دلالات وافرة، ورسالات مُردّدة كما يذكر البهاء. والقول إنّ العيون ناطقة ومُخبرة ليس قولًا مُوظّفًا لحالة عضو اللّسان (النّطق) توظيفًا مُجملًا، ففي هذا التّصوير شيءٌ من حقيقة حالة العين متعلّق بحركتها وبريقها، فالعيون لها دلالات كلاميّة وإن لم تمتلك خاصيّة النّطق، ولها إيحاءات تُساعد على تصديق القول أو تكذيبه، إذًا فكون العين صاحبة رسالات ليس تبادلًا مع خاصيّة اللّسان على مطلقه، وإنّما جاءت هذه الصّورة لتبيّن أن الصّوت لم يحضر في تراسل الشّاعر مع محبوبته، الأمر الّذي جعل من دور العيون مركّزًا كونها نقطة الوصل الوحيدة في تواصلهما.

ثانيًا: الصّورة العقليّة

لا يُقصد بالصّورة العقليّة أنّ المتلقّي أمام صورة جامدة تفتقر لجماليّة التّصوّر الخياليّ، فالصّورة العقليّة "تصدرُ عن الفكر وتخضعُ للعقل من غير أن تفقد عنصر الخيال"[2]. وهذا الامتزاج الحاصل بين الفكر والخيال يتجسّد في قصيدة طويلة للبهاء، أسلوب الأنا ميدانها وساحتها لرسم صورة حبّه لذاته وللمحبوبة، يقول البهاء: **(الخفيف)**

أنا في الحُبِّ صاحب المُعجزات جئتُ للعاشقين بالآياتِ

---

[1] _ **الدّيوان**، ٢٨٤.

[2] _ التّميمي، حسام، **الصّورة الشّعريّة في شعر القدسيّات زمن الفتح ٥٨٣هـ**، مجلّة جامعة النّجاح للأبحاث، م١٣، ع٢، ١٩٩٩م، ص٥٣١.

كان أهلُ الغرام قبليَ أمّيْـــ (م) ـــينَ حتّى تلقّنوا كلماتي

فأنا اليوم صاحبُ الوقتِ حقًّا والمحبّونَ شيعتي ودعاتي

ضُربت فيهمُ طبولي وسارت خافقاتٍ عليهمُ راياتي[1]

تُدرك الصّور العقليّة في هذه الأبيات على النّحو الآتي:

(صاحب المعجزات، الآيات) – (أمّيّن، كلمات) – (شيعتي، دعاتي، طبولي، راياتي)

↓ ↓ ↓

جعل الشّاعر من نفسه نبيًّا جعل الشّاعر من نفسه مُعلّمًا جعل الشّاعر من نفسه إمامًا

زد على ذلك أنّ هذه الصّور فاعَل حضورها الذّاتيّ؛ لفظ (أنا) الّذي تكرّر مرّتين، إضافة لضمير المُتكلم في (جئتُ)، وياء المُلكيّة في (كلماتي، شيعتي، دعاتي، راياتي)، وكلمة (صاحب) الّتي تكرّرت مرّتين أيضًا، والّتي أفادت حصر ما بعدها (المعجزات، الوقت) في ذات الشّاعر وحدها، كل هذه مجتمعة أسهمت في إبراز صور الشّاعر العقليّة المخبرة عن أناه في الحبّ، والبهاء يضع نفسه "في مقابلة مع الشّعراء من قدماء ومحدثين، لكنّها ليست مقابلة تضاد، فالعلاقة في رأيه تبعيّة، ويُمكن أن نفهم تبعيّة المعاصرين له، ولكن المفارقة تتضح من خلال تبعيّة القدماء له، فلا قيمة لأولويّة الزّمن، القيمة الحقيقيّة في الجودة"[2]. والشّاعر يُقدّس أناه المُحبّة بأن يضعها في إطار صور مقدّسة جليلة، ففي البيت الأول سيطر الأثر الدّينيّ، وفي البيت الثّاني تجلّى العنصر العِلمي، أمّا البيتان الأخيران فهيمن عليهما أثر طقوس الفِرَق الّتي

---

[1] _ **الدّيوان**، ٤٧.

[2] _ أيّوب، حسام محمّد، **الكلمة المفتاح في شعر البهاء زهير دراسة أسلوبيّة**، مجلّة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدّراسات، ع٤٢، ٢٠١٧م، ص٣٩.

ظهرت بقوّة في العصر العبّاسيّ، فهو إضافة لحالة (الأنا) يستخدم ألفاظًا مقدّسة ليزيد بذلك النّص رفعة وعلوًّا.

وانظر كيف يُشكّل الشّاعر صوره في هذه الأبيات بصياغة عقليّة مُلفتة، ففي البيت الأوّل يجعل الشّاعر من نفسه (صاحب المعجزات)، والمعجزات لم تُوهب إلّا للأنبياء، وهي أمرٌ غيبيّ، وخارق خارج عن نظام الكون ونواميسه، وهذا التّشبيه يقول بتمكّن الحبّ من قلب البهاء حتّى أكسبه قوّة عظيمة جعلته متجاوزًا حدود الحبّ الطّبيعيّة، ليأتي بما هو غير مألوف، فيترك العاشقين في زمنه وبعده في حالة ذهول ودهشة. ويكمل ليقول إنّه من (جاء للعاشقين بالآيات)، وكأنّ ما يصدر عنه في الحبّ صار قُرآنًا للعاشقين بعده، عليه يسيرون ومن منهجه يستقون.

وفي البيت الثّاني يأتي ظرف (قبلي) بيائه الذّاتيّة لينفي نفيًّا تامًّا معرفة أهل الغرام للحبّ قبله، ثمّ جاء الحرف (حتّى) ليقلب الصّورة ويحوّل حالة الجهل التّامة لحالة معرفيّة، وكأنّ ما رُوي من قصص الغرام السّابقة عبث لم يُصب من حقيقة الغرام شيئًا، فخلق البهاء من (قبلي، وحتّى) صورةً ضديّة عزّز خلالها ذاته العاشقة، وجعل منها حدًّا فاصلًا له أثر بيّن يلزم أن يقول المرء فيه: ما قبل البهاء وما بعده.

وانظر أيضًا للبيت الثّالث حين يخصُّ الشّاعر نفسه فيقول: (أنا اليوم صاحب الوقت)، فهو إنّما يُريد أنّ هذا الزّمان زمانه، فحالة الحبّ الّتي تعتري قلبه حالة لا مثيل لها، يُؤكد الأمرَ هذا لفظ (حقًّا) الّذي جاء لينفي الآخر، نفاه بوقع موسيقي في صدى تكراري يقول: (فأنا اليوم صاحب الوقت حقًّا، أنا ولا أحد غيري).

وتصل ذروة الأنا في البيتين الثّالث والرّابع حين يخلق الشّاعر مشهدًا دراميًّا لفِرْقَتِه من خلال الماديّات والمحسوسات (شيعتي، دعاتي، طبولي، راياتي)، حتى صارت الأبيات بذلك صورة حيّة

للمتلقّي، فالبهاء إمامًا، وخلفه شيعته، والطّبول تُضرب، والرّايات تخفق. لكن يجب أن لا يغيب عن ذهن المُتلقّي أن من خلق العظمة في هذه الصّور هو شعور الحبّ، فهو الّذي جعل من الشّاعر نبيًّا ومعلّمًا وإمامًا، فذات الشّاعر ما كانت لتكون بهذه العظمة لولا الشّعور العظيم الّذي يُسيطرُ عليها، فعظمة الذّات وُلدت من عظمة الشّعور!.

ويقول في موضعٍ آخر: **(الطّويل)**

بعيشك قُل لي ما الّذي قد سمعتَهُ فإنّك تدري ما تقولُ وتُنصفُ

فإن كان قولًا صحَّ أنّيَ قلتُهُ فللقول تأويلٌ وللقولِ مَصرفُ

وهَبْ أنّه قولٌ من الله منزلٌ فقد بَدَّل التوارةَ قومٌ وحرّفوا[1]

يقول أرسطو: "إنّ الإنسان لا يستطيع أن يُفكّر بدون صور"[2]، وهذا صحيح خاصّة عندما تكون عملية التّفكير في ذروتها، ولعلّ الإقناع ذروة عملية التّفكير، الأمر الّذي سيجعله يطرح في الذّهن صورًا بمستوى أرفع، خاصة في ذهن المبدع، الّذي ينطلق في مجال فضفاض، مجال لا يستدعي المتعارف الجاهز المُكرّر، وإنّما يحكي جديدًا يُثير دهشة المتلقّي، ويُحرّك حسّه للتّجاوب والتّفاعل مع النّص.

والبهاء وقد اجتمعت له أربعة أمور وهي: إبداعه بالدّرجة الأولى، وفكرة الإقناع الّتي تحتاج إلى إعمال ذهني عالٍ، وموضوع الإقناع: تبرئة نفسه من كلام الواشين، والشخص الّذي يُريد إقناعه: المحبوبة، كل هذه الأمور مجتمعة أفرزت صورة قويّة في البيت الثّالث، وتُلاحظ قوّة هذه الصّورة أوّلًا من الفعل (هَب) الّذي يكتسبُ ثُقلًا صوتيًّا من حرف الباء، وهذا الثّقل يأتي متّسقًا

---

[1] _ **الدّيوان**، ١٦٨.

[2] _ جويو، **مسائل فلسفة الفن المعاصرة**، مقدمة المُترجم، ١٢.

وحرقة الشّاعر لتبرئة نفسه، ومتوافقًا مع حدته الشّعوريّة الّتي انعكست على الألفاظ، وفعل الأمر (هب) الّذي بمعنى: افرض، يأخذُ قوّة أيضًا من حالته الإلزاميّة الّتي تُريد أن تشدّ سمع المعني – في محاولة أخيرة وقويّة– بتأسيس فرضية له ليقتنع بصدق الأمر، إذا فالبهاء يسعى جاهدًا لوضع احتمالات عديدة أمام محبوبته لينفي ما قيل عنه، الأمر الّذي يجعل من الاحتمال الأخير بمنزلة العصارة الذّهنيّة الأقوى والأشدّ وقعًا، وهذا ما كان حقًّا إذا قال البهاء: هبي أنّ ما سمعت عنّي هو قول منزلٌ من عند الله –عزّ وجل– وهذا الخيار الوحيد في أن يكون الكلام الّذي قيل صادقًا فلا خيارات البتّة في أن يكون كذبًا، لكنّ حتّى كلام الله قد وقع فيه التّبديل والتّحريف من بعض القوم!، لقد جاءت هذه الصّورة لتقطع الشّك بيقين يردّ كلام الواشين خسرانًا، وتبدّل حيرة المحبوبة طمأنينة فتُغلق الطّرق أمام الخيارات في أن يكون ما قيل حقًّا، وتشفي شيئًا من غليل الشّاعر المحترق في سبيل التّبرئة!.

ثالثًا: الصّورة الإيحائيّة

يبتعدُ الشّاعر في صوره أحيانًا عن القول الصّريح ليعمد إلى التّلميح والإيحاء، فبدل أن يكون المعنى المُصوّر ظاهرًا، يُصبح خفيًّا مُبطّنًا، يقول البهاء: **(مجزوء الرّجز)**

يا من لعينٍ أرقت أوحشها من عشقتْ

مُذ فارقت أحبابَها لها جُفونٌ ما التقتْ[1]

لجأ البهاء في عجز البيت الثّاني (لها جفونٌ ما التقت) للإيحاء ليُخبر عن طول سهره، فعدم تلاقي الجفون يقول إنّ العيون في يقظة مُستمرّة في نهارها وليلها، فالنّوم لا يزور صاحبها، مما يُوحي أيضًا بحالة الانشغال الذّهنيّة المُستمرّة في تقليب الأفكار بعد مفارقة الأحباب، وهذا

[1] _ **الدّيوان**، ٤٢.

التّفكير الدّؤوب يعمل بدوره على طرد النّوم من عيني الشّاعر. وعدم الالتقاء هذا يُوحي إلى جانب الإيحاءات السّابقة بالحالة النّفسيّة المُتأزّمة بفراق أحبابها، فأنتج هذا الأثر الدّاخلي أثرًا خارجيًّا بعدم النّوم، وقد يكون المقصود بعدم التقاء الجفون حملقة العينين نتيجة الصّدمة النّفسيّة من حالة الفراق، وكأنّما الشّاعر تُرك في حالة ذهول بعد مفارقته لمحبوبته، فصارت العين في حالة سكون، بعد أن كان تقلّب الطّرف يأخذها والمحبوب حاضرٌ.

أضف إلى ذلك فعدم الالتقاء الجفون الّذي يقول بطول السّهر يُشكل تعبًا جسديًا، مما يُخبر أيضًا بحالة هزل جسمانيّة، يُؤكد هذا قول الشّاعر: (يا من لعين أرقت)، فالأرق يُعطي دلالة مرضيّة، وبهذا فالصّورة أعطت إيحاء عقليًّا ونفسيًّا وجسديًّا. وفي إيحاء أخير يُلاحظ أنّ النّفي في (ما التقت) نفي مطلق غير محكوم بنهاية، وفي ذلك إشارة إلى أنّ السّهر صار حالة طبيعيّة وذلك لطول فراق الأحباب الّذي لا يلوح بوصلٍ لا من قريب ولا من بعيد!.

ويقول في موضع آخر مادحًا السّلطان الملك النّاصر يُوسف بن مُحمّد بن الغازي بن يوسف بن أيوب: **(الطّويل)**

تُبشّرُني الآمالُ مِنكَ بِنظرةٍ تُزفُّ لِيَ الدُّنيا بها وَتزخرَفُ

وَليسَ بَعيدًا من أياديكَ أنّها تُجدّدُ عِزًّا كنتُ فيه وتُضعِفُ[1]

هناك أفكار يصعب على المرء أن يقولها مباشرة، فيلجأ إلى الإيحاء والتّلميح ليخرج من صعوبة الموقف وثقله على نفسه، من هذه الأفكار فكرة البيتين السّابقين؛ فكرة الاستعطاف وطلب المال، فالنّظرة الّتي ينتظرها الشّاعر من ممدوحه نظرة عطف تأتي له بزخرف الدّنيا وخيرها، ويُصيب البهاء هذا الغرض بتذكير الممدوح بكرم وجوده، فوصفه بذي الأيدي وصف يدلّ على

[1] _ **الدّيوان**، ١٧١.

سعة عطائه ووفرة بذله، وهو إذ يصفه بهذا الوصف فإنّما يصفه ليستميل قلبه فيحنو عليه ويجدّد عزّه ويضاعفه.

رابعًا: الصّورة المُفردة

وهذا النّوع هو الأكثر ورودًا في ديوان البهاء، وتُعرف الصّورة المفردة بأنّها "الصّورة الّتي يُمكن أن تستقل استقلالًا ذاتيًّا بكيانها، وتنفرد عن غيرها من الصّور التي في سياقها، ولا يعني هذا أنّها لا تكون جزءًا من صورة أعمّ وأوسع، أو صورة تكوّنها صور عدّة، وإنّما يعني أنّ هذه الصّورة لها من قوّة التّصوير ما يجعل تأثيرها في النّفس بيّنًا بحيث تلح على الخيال في استحضارها"[1]، يقول البهاء هاجيًّا أحدهم: **(مجزوء الخفيف)**

وثقيلٌ كَأنّما ... ملكُ الموت قربُهُ

ليسَ في النّاس كلّهمْ ... من تراهُ يُحبّهُ

لو ذكرتَ اسمه على الـ ... ـماء ما ساغَ شُربُهُ[2]

في هذه المقطوعة تُظهر أنّ أحد أسباب تشكيل الصّور المُفردة هو التّعبير الفوري والآني عن موقف مُعيّن، فوزن البيت الخفيف، وصور المقطوعة البسيطة يُخبران بأنّ هذه الأبيات شكّلها البهاء ما إن رأى هذا الثّقيل، والقول ببساطة هذه الصّور يأتي من حيث أنّ الشّاعر في هذه الحال السّريعة القول يرد إلى ذهنه من الأشياء أقربها مطابقة للحال الّذي هو واقع فيه، فلا يُجهد العقل بحثًا. وهذا التّشكيل اللّحظي لم يجعل من هجاء البهاء ضعيف التّأثير، وإنّما تشكّلت صورة لها دلالتها القويّة في وصف شعور النّفور والاشمئزاز، فالصّورة في البيت الثّالث فيها

[1] _ فيّاض، حسن حميد، **الصّورة المُفردة والمُركّبة في سورة الواقعة**، ع٦، ٢٠٠٧م، ص٣٣١.

[2] _ **الدّيوان**، ٢٣.

تقريع شديد من خلال الاكتفاء بأيسر أمور هذا الشّخص ليصير كل متعلّق به قبيحًا ومنفّرًا، فاكتفى باسمه ليصير الماء الّذي يذكر عليه غير مستساغ للشّرب، وهذه الصّورة ذوقيّة. والذّكر الحاصل لاسم الثّقيل على الماء لا يُغيّر من طعم الماء شيئًا، فلا يصير به مالحًا، ولا يملأ بالشّوائب، وإنّما تنعكس الحالة النّفسيّة الكارهة على الأشياء الّتي ارتبطت بالمكروه فيعديها الشّعور فتصير غير مرغوبة. وفي السّياق التّصويري المُتعلّق بالأسماء يقول البهاء مادحًا الصّاحب صفي الدّين أبا مُحمّد عبد الله بن عليّ المعروف بابن شكر: **(الطّويل)**

إذا قلتَ عبدُ الله ثُمَّ عنيتهُ جمعتَ به كلّ التّعاويذِ والرُّقى

يقيكَ من الأيّامِ كلَ مَلمّةٍ ويكفيكَ من أحداثها ما تطرّقَا[1]

إنّ الوصف القائل للدّلالة على الاختلاف الكبير بين شيئين: "ما بين السّماء والأرض" يحقُّ في هذا الموقف تمامًا، فالاسم بعد أن جاء في الأبيات الأولى ليحطّ في قاع الأرض، جاء هنا ليرتقي عُلوًّا في السّماء، والاختلاف بيّن وظاهر، فإن كان الحال لورود الاسم هو واحد –ذكرت، قلت– لكن المترتّب بعده ما بين الثّرى والثّريا، فالقول هنا بعد أن كان بداية مجرّد قول لاسم مُفرد صار جمعًا اختزن فيه قولًا كثيرًا الفائدة عظيم الأثر، بينما الاسم في الأبيات الأولى لم يتعد حدود الذّكر، والاسم هنا ارتبط قوله بأحداث رفيعة جليلة: يقي المرء من المصائب، بينما ارتبط ذكر الاسم أوّلًا بحدث هيّن ليس بذي أثر: عدم استساغة شرب الماء، وفارق أخير أنّ البهاء لم يذكر اسم المهجو حقيقة بل اكتفى بوصفه فقال: (ثقيل)، أمّا هنا والموقف غير الموقف، والشّعور منقلب لفخر بعد أن كان نفورًا، فالاسم يأتي مفروض الحضور، يُشرب الماء إن وقع ذكره عليه عذبًا طيّبًا حاميًّا للجسد من نوائب الدّهر.

---

[1] _ **الدّيوان**، ١٧٩.

ويقول في موضع حبٍّ: **(مجزوء الخفيف)**

لَا تزد في الهوى عليَّ إنّ رشدَ المُحبّ غَيٌّ[1]

الصّورة المفردة المُتشكّلة في هذا البيت تجعل المُتلقّي يستشعر تطبيقًا حقيقيًّا للقول الوارد في الاقتباس السّابق بأنّ الصّورة المفردة: "... لها من القوّة في التّصوير ما يجعل تأثيرها في النّفس بيّنًا بحيث تلحّ على الخيال في استحضارها"[2]، إذًا فقد تُدرج الصّورة على أنّها مُفردة لفرادتها، ودهشتها، فهي بتصويرها اللّافت ترسخ في الذّهن بشكل انسيابي تلقائي غير متكلّف الحفظ. "إنّ رُشد المُحبّ غي"...، هذه الصّورة متوقّع أن تُحدث تأثيرًا بيّنًا في نفس المُتلقّي لعدّة أمور فنّيّة: أوّلًا أنّها ارتكزت في تكوينها على أسلوب التّضاد (رشد، غي)، والتّضاد هنا لا يأتي ليحكي صراعًا بين طرفين أو ليُعطي تأرجحًا بين حال وآخر، القول محسوم فالمُحبّ أمره الضّلال ولا مكان لطرف ثانٍ ليتصارع معه، أو لحال آخر ليتأرجح فيه، فحالة (الغي) جاءت لتثبت أحقّيّتها نافية حالة (الرّشد)، وعزّز البهاء هذه الأحقيّة بأسلوب التّأكيد (إنّ).

خامسًا: الصّور المُركّبة

وجاء هذا النّوع من البناء التّصويري في ثلاثة أشكال في ديوان البهاء:

أوّلًا: حشد الصّور

قد يخطر في بال القارئ عند طرح هذا العنوان أنّه سيقف على مجموعة من الأبيات، وذلك لما يستدعيه لفظ حشد من تجمّع يلزمه تعداد، فلا يكون أمره في بيت شعريّ واحد، لكن يقول البهاء مُهنّئاً الأمير مجد الدّين بولايته أعمال القوصية سنة ٦٠٧هـ:

---

[1] _ **الدّيوان**، ٣٠١.

[2] _ فيّاض، حسن حميد، **الصّورة المُفردة والمُركّبة في سورة الواقعة**، ع٦، ٢٠٠٧م، ص٣٣١.

(الطّويل)

غَمامٌ هَمى، بحرٌ طما، قمرٌ أضا، حُسام مَضى، ليثٌ قسا، جبلٌ رسا[1]

حشدَ البهاء ستّ صور في بيت شعريّ واحد، قال فيها مدحًا لصفات خُلقيّة (غمام هَمى، بحرٌ طما)، ولصفات خَلقيّة (قمر أضا)، ولصفات حربيّة (حسامٌ مضى، ليثٌ قسا، جبلٌ رسا)، وهذا الحشد اكتسب قوّة لأنّ الشّاعر صاغ صورته بالأسماء أوّلًا: (غمام، بحر، قمر، حسام، ليث، جبل) الأمر الّذي أعطى ثباتًا لحال الممدوح، فكرمه مستمر وفائض دائمًا، ونور وجهه لا يَخفت، وفي المعارك لا يكون إلّا مِقدامًا شُجاعًا فارسًا، ولا ينزل ما يتملّك من أعمال إلّا راسخًا صلبًا. وتكمن قوّة هذا الحشد أيضًا في طبيعة الأسماء والأفعال الواقعة لوصف الممدوح؛ فقوله: (غمامٌ هَمى، بحرٌ طما) أعطى وصفًا للجود بحالته القصوى السّخيّة الفائضة في عطائها، وكأنّما يُصبُّ عطاء هذا الممدوح صبًّا، ومن شدّته يطفو ويُغرق من يقع عليهم. وقوله: (قمر أضا) عمد بذلك إلى صورة بارزة صارت عنوانًا مطروقًا دائمًا، قديمًا وحديثًا للتّغني بجمال الوجه ونوره. وأمّا قوله: (حُسام مضى) فجاء هذا التّركيب الاسميّ الفعليّ ليُخبر بدلالات الفروسيّة من إقدامٍ وعدم خشيةٍ من ملاقاة الأعداء. وأخيرًا قوله:(جبل رسا) فهذه الصّورة تُبرز رسوخ الممدوح وتمكّن أقدامه من الأعمال الّتي ينزل واليًا عليها، ولعل لفظ جبل من أقوى الألفاظ العربيّة اختيارًا ليُصيب معنى الرّسوخ والثّبات تصويرًا ووصفًا.

وأسهم أسلوب التّقسيم القائم على اسم وفعل لكلّ صورة في خدمة البناء التّصويريّ، وذلك من خلال؛ أوّلًا: طبيعة الحركة المترتّبة على هذا التّقسيم، فالابتداء بأسماء: (غمام، بحر، قمر، حسام، ليث، جبل) لها ثقلها التّشبيهي، وكثافتها الدّلاليّة الوصفيّة، ثمّ اتباعها بأفعال: (همى،

[1] _ **الدّيوان**، ١٣٨.

طما، أضا، مضى، قسا، رسا) لها أيضًا قوّة في المعنى تُساند ما سبقها من أسماء أعطى سكونًا لحظيًّا وتريّثًا نُطقيًّا يجعل من الحركة المُتشكّلة في الأفعال كثيفة في حصولها، عظيمة في أثرها، تُشعر المُتلقّي بغزارة الصّب حين قال (همى)، وبوفرة الماء حين قال (طما)، وبسرعة الخيل إلى أرض المعركة، وحدّة السّيف وشراسة صاحبه في جسد الأعداء حين قال (مضى)، وبالتّجذر الصّلب حين قال (رسا).

وثانيًا: فاعتماد أفعال متوافقة الحرف في نهايتها: (حرف الألف)، وذات عدد حروف واحد: (ثلاثة)، أورث نبرًا موسيقيًّا متساويًا في وقعه عند نهاية كلّ صورة، وفي البيت توافق رقمي آخر وهو تساوي عدد حروف اسم الوصف الأوّل من شطر البيت الأوّل (غمام)، واسم الوصف الرّابع الّذي هو بداية شطر البيت الثّاني (حسام)، والتّوافق جاء عددًا وحرفًا في نهايتهما، وكذلك تساوي ما تبقّى من كل شطر مع مثيله في عدد الحروف من أسماء وأفعال، وهذا الأمر قد يكون صدفة أو جاء ليتّسق والوزن الشّعري، أو قد يكون مقصودًا فيعمد الشّاعر لذلك لأنّه رأى في هذا التّشكيل أسلوبًا فنّيًّا جميلًا ولافتًا يلقى به صدى محبّبًا في نفس الممدوح، أو أنّ هذا التّقسيم أسلوب من أساليب الشّاعر، وهذا حاصل في ديوان البهاء بكثرة، فالتّقسيم أو تكرار الأسماء والأفعال في الأبيات يأتي كأسلوب سريع، لا يحتاج جهدًا، فيعمد الشّاعر بذلك لصور متعارفة مُكرّرة، وهذا الأمر بدوره يُخرج الشّاعر من فضاء الابتكار، فلا زرع جديد، ولا نسج حديث في الموضوع الشّعري الّذي يطرقه.

ويقول البهاء مُتغزّلًا: **(مجزوء الكامل)**

طَلَعَ العِذارُ عليه حارسْ قمرٌ تُضيءّ به الحنادسْ

كالرّمح مهزوز القوا (م) مِ وكالقضيب اللّدِن مائسْ

ويروحُ يقظان الجفو (م) نِ تخالهُ كالظّبي ناعسْ

البدرُ أمسى أكلفًا من حسنهِ والغصنُ ناكسْ

والظّبي فرّ من الحيـا (م) ء إلى المهامهِ والبسابسْ[1]

تغزّل البهاء بمحبوبته في هذه المقطوعة عن طريق أسلوبين تصويريين، الأوّل مدحها بتشبيهها من الطّبيعة بما هو جميل وحسن بقدرٍ متساوٍ، وهذا الأسلوب متشكّل في الأبيات الثّلاثة الأولى، فتغزّل أوّلًا بجمال وجهها الفتّان، فوجهها أشبه الشّيء النّفيس الّذي قد يلحقه ضررٌ وأذى إذا لم يكن عليه حارس، وأشبه القمر في إضاءته للظّلمات، وفي صورة القمر تصوير لافت وهو استخدام المفرد مقابل الجمع، فذكر المحبوبة مفرد (قمر) بينما أثرها واقع على جمع (الحنادس)، وهذا يُشير إلى شدّة نورها الّذي لا يبقى أمامه أثر للضّد (الظّلمات) مهما اتّسع هذا الضّد واشتدّ. بعد ذلك تغزّل بجسدها، فهو رشيق حلو القوام أشبه الرّمح والغصن اللّين، وفي هذا الوصف إشارة لنعومتها ودلالها وتبختر حركتها، وأخيرًا تغزّل بعيونها الّتي أشبهت عيون الظّبي.

أمّا التّصوير الثّاني فجاء مُستخدمًا المُشبّهات نفسها ولكن بتقليل شأن جمالها وحسنها لتعلوها المحبوبة جمالًا وحسنًا، فبعد أن تساوى القدر أوّلًا: (قمر، كالرّمح، كالقضيب، كالظّبي) انقلب الميزان في البيتين الأخيرين، انقلب لينسخ قول التّساوي الأوّل؛ فبعد التّساوي والقمر نورًا شحب البدر وكُتم لونه، وبعد مشابهة القضيب لينًا وتبخترًا انتكس الغصن، وبعد مقارنة العيون بعيون الظّبي فرّ الظّبي للقفار والصّحاري، ليقول الشّاعر بجمال واحد متفرّد ليس يشبهه شيء، وما

---

[1] _ **الدّيوان**، ١٣٧. الحِنْدِس: الظُّلمة، مادة (حندس)، **لسان العرب**، ٥٨/٦. اللّدن: اللّين، مادة (لدن)، **لسان العرب**، ٣٨٣/١٣.

كانت المشابهات الأولى إلّا محاولة لذكر صورة تقريبيّة لهذا الجمال، لكن أفعال أسلوب التّصوير (أمسى، فرّ) جاءت فنفت مساواة التّشبيه في أسلوب التّصوير الأوّل.

ثانيًا: البُنية الدراميّة

جاء البناء الدّرامي في ديوان البهاء بفكرة واحدة، وهي تصوير موقف الوداع بين الشّاعر وبين محبوبته، يقول البهاء: **(الطّويل)**

وقائلةٍ لمّا أردتُ وداعها حبيبي أَحقًّا أنتَ بالبينِ فاجعي

فيا ربِّ لا يصدق حديثٌ سمعتهُ لقد راع قلبي ما جرى في مسامعي

وقامت وراء السّتر تبكي حزينةً وقد نقبتهُ بيننا بالأصابعِ

بَكت فأرتني لؤلؤًا متساقطًا هوى فالتقته من فضول المقانعِ

فلمّا رأت أنّ الفراقَ حقيقة وأنّي عليه مكره غير طائعِ

تبدّت فلا والله لا الشّمس مثلها إذا أشرقت أنوارها في المطالعِ

تُسلم باليُمنى عليّ إشارةً وتمسحُ باليُسرى مجاري المدامعِ

وما برحت تبكي وأبكي صبابةً إلى أن تركنا الأرض ذات نقائعِ

ستَّصبح تلك الأرض من عبراتنا كثيرة خصب رائق النّبت رائعِ[1]

[1] _ **الدّيوان**، ١٥٥.

مفهوم الدّراما بمرجعيّته الأولى –المرجعيّة الإغريقيّة مفهومٌ يُطلق على التّأليف أكان نثرًا أو شعرًا، ليُؤدّى على المسرح، أي شأنه الأساس أن يُكتب ليُمثّل، وقوام البناء الدّرامي: الحوار، الحدث، الصّراع، اللّغة، المشهد، بمساعدة الإشارة والملابس، هذه العناصر هي العصب الّذي يُلمُّ شمل التّكوينة الدّراميّة[1]. وهذا الشّمل مجموع أمره في النّصّ السّابق، مع اختلاف واحد فيما قيل سابقًا، وهو أنّ النّصّ هنا لم يسبق الحدث، وإنّما جاء معه أو لحقه. ويظهر البناء الدّرامي بداية من الحدث الحاصل (الوداع) ومن أشخاص هذا الحدث (محبوب ومحبوبته)، فالدّراما وليدة حدث مُعقّد متشكّل من شخصيات متصارعة. إذًا فالمُتلقّي وُضع مباشرة أمام بؤرة الصّراع، دون تمهيد يحكي ذكريات اللّقاء الهانئة، أو سالف العيش الرّغيد بالوصل، فمن بداية المطلع أنت أمام مشهد الختام، مشهد اللّحظات الأخيرة، مشهد الفراق.

وفي الحديث عن اللّغة وعن الأساليب الّتي تلحق بها ودورهما في تشكيل البُنية الدّراميّة يُلاحظ هذا الدّور في وقفات عدّة، فقول المحبوبة: "حبيبي أحقًّا بالبينِ فاجعي؟"، يبدأ الموقف الدّرامي بالنّداء "حبيبي" وهذا النّداء ليس الغرض منه أن يلفت انتباه المُنادى، وإنّما أن يُظهر الصّراع بين الحبّ الّذي يطلب الوصل واللّقاء الدّائم، وحقيقة الفراق، وكُثّفت دراميّة اللّغة من خلال نبر النّداء الخائف الحزين الّذي فيه إثارة للشّفقة، ومن خلال نبر الاستفهام (أحقًّا) الّذي يتمنّى أن يلقى نفيًا لوقوع فاجعة الفراق، والّذي يطوي تحته ذكريات أيّام مضت، واستفسارات أخرى عن موعدٍ يتجدّد مثلًا؟. وكُرّر أسلوب النّداء مع اتباعه بتمنٍ راجٍ، فاستغاثت المحبوبة: (فيا ربّ لا يصدق حديث سمعته) وهذا نداء العاجز الّذي لم يبق له إلّا الدّعاء، (فيا ربّ) نداء أخبرت ألف الإطلاق فيه برغبة المحبوبة الشّديدة في أن تكون فاجعة الفراق كذبًا، وألف الإطلاق –بالإضافة لموضوع النّداء– تُساهم في إطلاق صوتي قويّ وغير قصير المُدّة عند تخيّل الحدث

[1] _ الشّعار، سلطان، **في النّزعة الدّراميّة عند أمل دنقل**، مجلّة جامعة النّجاح للأبحاث، م٣٠، ع٧، ٢٠١٧م، ص١٣١٤.

أو تمثيله. واستخدام الأساليب الإنشائيّة الطّلبيّة وغير الطّلبيّة يخدم البناء الدّرامي، فهي تُكسب اللّغة إيحاءات تعبيريّة.

ومن الألفاظ الّتي أسهمت في صناعة البُنيّة الدّراميّة توظيف لفظ (فاجعي) الّذي دلّ على عظم الحدث، ولعلّ مفردة الفاجعة ارتبطت والموت كثيرًا، وهذا الاختيار اللّفظي القويّ الأثر لسيناريو درامي قصير يُساعد في تعزيز حدّة الحدث عند تخيّله أو تمثيله. أيضًا استخدام الفعل (راع) الّذي ذكرته المحبوبة بعد سماعها لنبأ الفراق، هذا الاستخدام له معنى الفزع والرّعب ويُساعد على تخيّل شكل حركات وجه المحبوبة عند سماعها خبر رحيل المحبوب.

واحتوى النّص على عنصر اللّون أيضًا الظّاهر من قول الشّاعر: (تبدّت فلا والله ما الشّمس مثلها، إذا أشرقت أنوارها في المطالعِ)، وهذا العنصر له دوره في البناء الدّرامي، فهو متعلّق بشكل الجسد ولونه، فلو أنّ هذا النّص سيُمثّل على خشبة المسرح مثلًا، سيختار المخرج لهذا المشهد ممثلة بيضاء البشرة لتتوافق ووصف البهاء بأنّ محبوبته شمس لا يجاريها في نورها نور آخر.

والتّكوين الدّرامي في هذه الأبيات قائم في معظمه على وصف حركات جسد المحبوبة فأنت أمام حشد من الأفعال الّتي تخصّها: (راع، قامت، تبكي، نقبته، بكت، رأت، تبدّت أشرقت، تُسلّم، تمسح، برحت، تبكي)، وهذا الحشد من الأفعال يُخبر بأنّ المحبوبة متنقّلة في حركاتها غير مستقرّة، الأمر الّذي يحكي اضطرابها وتزعزعها. وهذا الوصف المتزاحم لحركات جسدها، هذا الوصف الّذي ميّز أيّ اليدين كانت تُسلّم وأيُّها تمسح الدّمع يُخبر بذاكرة البهاء الحاضرة في هذا الموقف، فهي حاضرة بانتباه لتحتفظ بوصف متكامل لحركات المحبوبة في موقف الوداع الأخير.

وممّا يجعل هذا النّص نصًّا دراميًّا ما ذكره الشّاعر من ملابس في وصف الحدث أيضًا: (السّتر، المقانع)، وما صاحبها من أفعال (نقب الأصابع، التقاط الدّمع من المقانع). وفيما يخصّ عنصر الحوار فظهر النّص من خلال حوار خارجي وحيد وهو مطلع النّص: (وقائلةٍ لمّا أردت وداعها***حبيبي أحقًّا بالبينِ فاجعي؟)، وهذا الحوار تشكّل من سؤال واقع القول حقيقة، وجواب صامت أخذته المحبوبة من تعابير وجه المحبوب، فلم يرد على السّؤال بجواب صريح القول: نعم البين واقع، وسبب ذلك أنّ الموقف كان أصعب من القول. ومن خلال حوار داخلي متعلّق بالمحبوبة قائم على المناجاة في قولها: (فيا ربّ لا يصدق حديث سمعته***لقد راع قلبي ما جرى في مسامعي).

وتشكّلت صور البهاء في هذا النّص إمّا بألفاظٍ حقيقيّة أُلحقت بحركة أو بأساليب إنشائيّة، أو بصور قائمة في بنائها على المفهوم القديم للصّورة الشّعريّة من: (مُشبّه ومشبّه به...)، وهذه الصّور تظهر بداية في البيت الرّابع حين شبّه دمع المحبوبة باللّؤلؤ، والنّاظر لهذه الصّورة سيُلاحظ أنّ الشّاعر اختار ليصف نزول دمع المحبوبة الفعل (هوى) فلم يقل (جرى) مثلًا، رغم اتفاقهما والوزن الشّعري، ولفظ (هوى) يُخبر بدمع يتساقط دون سيطرة، وبلا إدراك، فيهوي في مجال مفتوح. والصّورة الثّانية تشكّلت عند البيت السّادس حين شبّه محبوبته بالشّمس، ونهاية هذا التّصوير جاءت في البيتين الأخيرين، حين شبّه دموعه ودموع محبوبته بالمطر الغزير الّذي يروي الأرض فيجعلها خصبة يُنبت فيها من الزّرع أروعه وأحسنه جمالًا، وفي هذا التّفضيل إشارتان، إشارة لعذوبة الماء وصفائه الأمر الّذي يقول بصدق الدّموع وإخلاصها، وإشارة لغزارة المطر ووفرته الأمر الّذي يُخبر بحرارة الموقف وقسوته.

ويقول في موقف آخر: **(البسيط)**

جاءت تُودّعني والدّمع يغلبها يومَ الرّحيل وحادي البين مُنصلتُ

وأقبلت وهي في خوفٍ وفي دهشٍ مثلَ الغزالِ من الأشراكِ ينفلتُ

فلم تُطق خيفة الواشي تُودّعني ويحَ الوشاة لقد قالوا وقد شتموا

وقفتُ أبكي وراحت وهي باكيةٌ تسيرُ عنّي قليلًا ثمّ تلتفتُ

فيا فؤاديَ كم وجدٍ وكم حرقٍ ويا زمانيَ ذا جورٌ وذا عنتُ[1]

إنّ التّشكيل الدّراميّ الحاصل في هذا النّص قد فاق سابقه في عدد الشّخصيّات، فوقوع الحدث هنا أسهم في بنائه أربع شخصيّات (الحبيب، المحبوبة، حادي البين، الوشاة)، والنّص دخل في قول نقطة الصّراع مباشرة كما النّص السّابق، وغلب عليه وصف حركة المحبوبة الّتي تمثّلت في الأفعال: (جاءت، تودّعني مُكرّر مرّتين، يغلبُها، أقبلت، ينفلتُ، تطق، وقفتُ، أبكي، راحت، تسيرُ، تلتفتُ)، ومن خلال جمل الحال الّتي إلى جانب وصفها لحركة المحبوبة، وهي الحركة الجوهريّة لهذه القصّة، (الدّمع يغلبها، وهي في خوفٍ وفي دهشٍ، وراحت وهي باكية، مثل الغزال من الأشراك ينفلتُ)، قد وصفت حركة سائس الإبل الجادّة المتسارعة (حادي البين منصلت). وفي هذا الوصف المتكامل لحركة المحبوبة ابتداء من وجهها الّذي غلبه الدّمع، والّذي تملّكت معالمه مشاعر الخوف والحسرة والدّهشة والبكاء، انتقالًا لبقية الجسد السّريع الّذي انفلت من أشراك ركبه كالغزال، هذا الوصف يُعطي للمتلقّي إشارة مبطّنة لحال الشّاعر في هذا الوداع، فإذا كانت المحبوبة قد جاءت، وودّعت، وأقبلت، وتلفّتت، فأين الشّاعر من حالٍ مقابل؟، ردّة فعل الشّاعر كما تُوحي الأبيات حالة صامتة عاجزة عن ردّة فعل رافضة، فإذا كانت الحركة

[1] _ **الدّيوان**، ٤٦-٤٧.

الصّورة الدّراميّة للمحبوبة، فالصّمت وسيلة الشّاعر في تكوين مشهده الدّرامي الخاص الّذي من هول الموقف عجز عن القيام بحركة جسدية فاختار الصّمت حالةً.

وحركة المحبوبة كما تُظهر الأبيات حركة سريعة متوتّرة، وسُرعتها جاءت من أمرين؛ الحادي والوشاة، لاستخدام الشّاعر للفعل (لم تُطق) وتوظيفه للتّشبيه (مثل الغزال) هذا الاستخدام وذلك التّشبيه يوحيان بوداع خاطف لم يترك مجالًا لقول كثير، ويُشيران لحالة وداع قائمة على تبادل النّظرات المتحسّرة، فالعنصر الكلامي لم يظهر في هذا النّص الدّرامي لصعوبة الموقف الّذي أعجز اللّسان، ولسرعة الحدث زمنيًّا، وهذه الحركة إلى جانب سرعتها فهي مضطربة مرتبكة: (تسير عني قليلًا ثمّ تلتفتُ)، حركة متصارعة بين حبّ البقاء وعذاب الرّحيل، لكن حقيقة الرّحيل كانت أقوى.

ويأتي البيت الأخير بندبة روحيّة نقلها أسلوب النّداء (يا) في صدر البيت وعجزه، ليُطلق الشّاعر بذلك آهاته ولوعاته الّتي كُبتت عجزًا، في صورة تُظهر وحدة الشّاعر بعد غياب محبوبته، فبعد أن صار البهاء وحيدًا أخذ يندب حظّ فؤاده المحترق، ويلوم زمانه الجائر الّذي ما قدّر التقاء دائمًا له ولمحبوبته، فشكّل البيت نهاية دراميّة لم يُقدّر لها جمع شمل البطلين، وإنّما الرحيل عنوانها الأوّل والأخير.

ثالثًا: الصّورة المزدوجة

المقصود بالصّورة المزدوجة أنّ الشّاعر يصف حالًا متداخل الأثر، متداخلًا بحيث يحتاج لوصفه صورتين متداخلتين متشابكتين، وغالبًا ما يكون سبب هذه الحاجة اجتماع الضّد بضده في حال واحد، يقول البهاء: **(مجزوء الكامل)**

هذا كتابٌ وهو يُطْـ ـلعكم على حالي وخُبْرِي

فتأمّلوا فيه تَروا أثَرَ الدّموع بكلّ سطرِ

ماءٌ تدفّق من جفو ني وَهْوَ من نارٍ بصدري

كالعودِ يُوقد بعضه والبعضُ منه الماءُ يجري[1]

إنّ حال الشّاعر المُتشكّل في البيت الثّالث من لفظين (ماء، ونار) لهما من الدّلالة دلالة الضّدية والمعاكسة، فكيف تُولّد النّار ماء.، وكيف يجتمعان أصلًا ليُولّد أحدهما الآخر؟، وكيف والماء يُوضع على النّار ليُطفئها؟، هذا الحال المزدوج الّذي يجمع بين ضدّين (تدفّق الماء من النّار) أنتج صورة مزدوجة من الطّبيعة الّتي لا يُمكن تكذيبها حين يجتمع الضّدان فيها، فهذا العود إمّا أن يكون نارًا أو مجرى للماء، إذا فالنّار والماء اجتمعا في حال الشّاعر كما يجتمعان في العود. وفي وقفة مع صورة البيت الثّالث ترى أنّ البهاء وظّف الفعل (تدفّق) لوصف جريان الدّمع من عينيه، وهذا الفعل يُخبر بغزارة الدّمع ووفرته، الأمر الّذي يقول بحرارة المُولّد للدّمع وشدّته أي النّار، وترى أيضًا أنّه قال (ماء) ولم يقل (دمع) على الرّغم من أنّهما يتفقان وزنًا، لكن قوله: (ماء) يُقوّي الحالة الضّديّة وإن كان الدّمع ماء في تكوينه، فأن تقول مثلًا: سماء وأرض أبلغ من أن تقول علو وأرض، أو سماء وانخفاض. وجاءت لفظة الماء هنا لتقول باستعمال حقيقي لها مع النّار وهو إخمادها، فسيلان الدّمع يُخفّف ما في النّفس من ضغط، والماء تتدفّق فتخمد شيئًا من حدّة نار الصّدر وعنفها.

ويقول مادحًا الملك النّاصر صلاح الدّين يوسف لمّا ملك دمشق سنة ٦٤٨ هـ وكان متغيّر المزاج ثمّ عوفي: **(الطّويل)**

---

[1] _ **الدّيوان**، ١٠٧.

كثيرُ حَياء الوجهِ يقطرُ ماؤهُ على أنّه من بأسه النّارُ تلفحُ[1]

في الصّورة السّابقة جاءت الصّورة المزدوجة لتبيّن كيف يجتمع الضّد بضده في حال واحد، وهذه الغاية مقصودة في الصّورة هنا أيضًا، فالممدوح من كثرة حيائه يقطر ماء وجهه، على أنّ وجهه الحّيي لا يعني ضعفه وهوانه، بل لوجهه بأسٌ شديد اللّهب، إذا فتصوير الممدوح بشدّة الحياء لا يقول بملامح وجه خائفة ذليلة. وللّغة دور رئيس في تفعيل البناء التّصويريّ، يظهر هذا الدّور في هذه الصّورة بشكل لافت، فالبهاء وظّف الفعل (يقطر) ليصف شدّة حياء الممدوح، وهذا الفعل يُوحي بغزارة الماء، وكأنّما قال الشّاعر معنى الحياء بحالته القصوى، ووظّف لفظي (بأس، تلفح)، ليصف شدّة قوّة الممدوح وعنفوانه، والفعل (تلفح) يُوحي بعنف وجه الممدوح ومنعته، وكأنّما قال البهاء أيضًا معنى البأس بحالته القصوى.

[1] _ **الدّيوان**، ٦٣.

الفصل الثّالث: تقنيات تشكيل الصّورة الشّعرية في ديوان بهاء الدّين زُهير

أوّلًا: توظيف المُحسّنات البديعيّة

١ _ الجِناس

٢ _ التّضاد

٣ _ المُفارقة

ثانيًا: الحركة

ثالثًا: توظيف لغة الحرب في شعر الحُبّ

رابعًا: الزّمكانيّة

١ _ المكان

٢ _ الزّمان

خامسًا: اللّون

سادسًا: الأنسنة

تقنيات تشكيل الصّورة الشّعرية في ديوان بهاء الدّين زُهير

القول بتوسّع مفهوم الصّورة في الدّرس الحديث وأنّها قد ترد بألفاظ حقيقيّة لا يعني أنّ المتلقّي سيكون أمام تشكيل شعري هشّ وضعيف الجودة الفنّيّة لأنّ الباب صار فضفاضًا ورحبًا، فالصّورة لها أهميّة "تتحدّد من طريقتها الخاصّة في تقديم المعنى، فجوهر الشّعر ليس مجرّد محاولة تشكيل صورة لفظيّة مُجرّدة بل يسعى إلى تنشيط ذهن المُتلقّي لخلق استجابة، فالمعنى حين يرد على المتلقّي عاريًا مُجرّدًا، لا يُحدث له لذّة، لأنّه يقرّر له ما هو معروف بأسلوب معروف، فلا يتبادر إلى ذهنه فضولٌ أو شوقٌ إلى التّعرف على غير المعروف"[1]. والشّعراء على مرّ الأزمنة وُظّف في شعرهم من التّقنيات ما يخدم المعنى ويظهره بطريقة فعّالة وحيويّة بعيدة عن المباشرة والقول الجاف.

أوّلًا: توظيف المُحسّنات البديعيّة

وظّف البهاء العديد من المُحسّنات في أشعاره، جاءت على النّحو الآتي.

١_ الجناس

الجناس من التّقنيات الأكثر بروزًا في تكوين البهاء لصوره الشّعريّة، فما أن يطّلع مُطلعٌ على أوّل صفحات الدّيوان حتّى يعرف بأنّها سمة بارزة في بنيته النّصيّة، شأنه في ذلك شأن شعراء عصره. يقول البهاء: **(مجزوء الرّجز)**

[1] _ دقعة، منال، **بلاغة الصّورة الشّعريّة في ديوان أجراس الشّجن لعمر طرافي**، ٢٣، رسالة ماجستير، جامعة الشّهيد حمه لخضر، الوادي، ٢٠١٦م.

وغادةٍ كأنّها شمسُ الضّحى تألّقتْ

كَمْ شَرِقت بدمعها عينيَ لمّا أَشرقتْ

روميّةٌ ألحاظُها مثل سهامٍ رُشقتْ

ممشوقةُ القدّ لها صُدْغ كَنونٍ مُشقتْ[1]

يُبرز الجناس قدرة الشّعراء اللّغويّة، ويقول بسعة معرفتهم واطّلاعهم، فأن يأتي الجناس كظاهرة في ديوان أحد الشّعراء يعني أنّ هذا الشّاعر له ثقافة لُغويّة جيّدة بل وقد تكون ممتازة تُمكّنه من إيراد الألفاظ بصيغ مختلفة واشتقاقات متنوّعة، وهذا ما أبرزه الجناس في ديوان البهاء، فيلاحظ في الأبيات السّابقة توظيف البهاء للجذر (شرق) مرّتين بمعنى مختلف، الأوّل بمعنى الغصّ، وهذا المعنى غالبًا ما يكون مصاحبًا للماء، يُقال: شرق بالماء، لكنّ البهاء وظّفه للدّمع، وهو توظيف حسن برأيي، يحكي فيه غزارة الدّمع الّذي تولّد من نور المحبوبة القوّي عندما أشرقت، وكأنّما العين اضطربت فلم تعد تقوى على الإبصار من شدّة هذا النّور.

ووظّف البهاء أيضًا الجذر (مشق) مرّتين بمعنى مختلف؛ الأوّل في وصف جسدها (ممشوقة)، والثّاني في وصف صدغها: أي جانب الوجه ما بين العين والأذن[2]، حيث شبّهه البهاء بنطق النّون، يقصد بذلك وصفه بالاستطالة.

ويقول في موضعٍ آخر: **(الرّمل)**

لِي حَبيبٌ كَملت أوصافُهُ حُقَّ لِي في حُبّه أن أُعذرا

---

[1] _ **الدّيوان**، ٤٢.

[2] _ ابن منظور، **لسان العرب**، ٤٣٩/٨، مادة (مشق).

كلُّ شيءٍ من حَبيبي حسنٌ لا أَرى مثلَ حبيبي في الورى

أحورٌ أصبحتُ فيه حائرًا أسمرٌ أصبحتُ فيه سَمرَا[1]

وظّف البهاء الجناس في البيت الثّالث بطريقة قد لا تكون مقصودة، فاختار ألفاظًا تصف حاله (حائرًا، سَمرا) تتقارب وصفات المحبوبة (أحور، أسمر)، أو لعلّ صفاتها هي ما قادته إلى هذا الحال الّذي جاء متقارب الحروف، فحور عينيها جعله حائرًا، وسمرتها جعلته يتسامر في وصف جمال هذا السّمرة وحسنها، والشّاعر لم يقل سهرًا على الرّغم من الاتّفاق بينها وبين سَمرا وزنًا، ولعلّ هذا التّوظيف قصده الشّاعر ليكمّل حالة الجناس فيقيمها في شطر البيت الأوّل وشطره الثّاني، والسّمر يجمع بين السهر والحديث ليلًا، فهي بذلك أعطت معنى أعمّ وأوسع، فالسّمر يعني انشغال المحبوب فكرًا وحديثًا في هذا الأسمر.

ويقول في موضعٍ آخر: **(الطّويل)**

فما شاقَ طَرفي غيرَ وجهك شائقٌ وَلا حازَ طَرفي غيرَ حُبّك حائزُ[2]

مفردات الجناس الموظّفة في شطر البيت الأوّل تحديدًا خدمت الجودة التّصويريّة كثيرًا؛ إنّ استخدام الفعل (شاقَ) استخدام بليغ مكّن الشّاعر أن يحكي في ظلّه معنى ثقيلًا قويًّا، فالبهاء أقرّ بالشّوق كحالة ثقيلة، وبناء على هذا الثّقل فطرف العين يُجهد وهو منتظر ريًّا لشوقه، وهذا الجهد يقول بعناء السّهر وطول الانتظار، وهذه المشقّة محصورة في شائق واحد (وجه المحبوبة)، وقد يقول قائل بثقل هذا الجناس نتيجة ثقل حروف (القاف والهمزة)، لكن هذا الثّقل متّسق والفكرة المُراد الإفصاح عنها، فالحروف مرآة للمشاعر في قوّتها وشدّتها.

---

[1] _ **الدّيوان**، ١١٢.

[2] _ **نفسه**، ١٣٦.

ويقول في موضع آخر: **(المُتقارب)**

زَها وردُ خدّيكَ لكنّه بغير النّواظر لم يُقطفِ

وقد زَعموا أنّه مَضعَفٌ وما عَلموا أنّه مُضعفي[1]

المقصود بمَضعَف الأولى نبات له زهر دائره أبيض ووسطه أصفر[2]، والشّاعر ليُشكّل أسلوبًا شعريًّا لافتًا عَمِدَ إلى لفظٍ متشابه الحروف مختلف المعنى (مُضعفي)، فترد الأخبار عن هذا المحبوب بأنّه ورد مَضعَف، ولكن ما علموا بأنّه في مَضعَفهِ مُضعفي ومُتلفي.

ويقول في موضعٍ آخر: **(الطّويل)**

بِحبّك قَلبي لا يفيقُ صبابةً لَهُ أَبدًا هَذا الغرام غَريم[3]

إنّ العربيّة بألفاظها الكثيرة، وتشكيلاتها الواسعة، تفتح المجال أمام المبدع ليصيغ أقواله بطرق شتّى، بل وبصياغة غنائيّة يُكسب فيها النّص جرسًا موسيقيًّا، وهذا ما يُلحقه الجناس بشطر البيت الثّاني (الغرام، غريمُ)، وإن كان النّبر الموسيقي خفيفًا، وإلى جانب ذلك فالجناس يعمل على رفع فاعليّة النّص، وهذا حاصل في السؤال الّذي يطرحه في ذهن المُتلقّي: كيف يكون الغرام خصمًا وعدوًا؟!، وهذا السّؤال يجيب عنه شطر البيت الأوّل، فالقلب في شوق دائم، والشّوق طال حتّى صار القلب مُغيّبًا سكرانًا لا يفيق، ولمّا طال واشتدّ حرّه صار الغرام له غريمًا أبدًا.

---

[1] _ **الدّيوان**، ١٦٦.

[2] _ ويُعرف بنبات الكونفالاريا، https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%83%D9%88%D9%86%D9%81%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%A7 .

[3] _ **الدّيوان**، ٢٤٤.

ويقول في موضعٍ آخر: **(الطّويل)**

وقفتُ عَلى ما جاءني من كتابكم وقوفَ شحيحٍ ضاعَ في التّرب خاتمهْ

***

تضاعَف عِندي منهُ حين قرأتهُ من الشّوقِ والتّبريح ما الله عالمهْ

وبارده بالدّمعِ جَفني كأنّهُ كَريمٌ رأى ضيفًا فدرّت مكارمهْ[1]

وقع الجناس في الأبيات السّابقة في قول (وقفتُ وقوفَ)، هذا الجناس جاء ليُبيّن الشّاعر فيه ماهيّة وقوفه على كتاب محبوبته، فهو يُشبه وقوف شحيحٍ ضاع خاتمه في التّراب، ووجه الشّبه الّذي يرمي الشّاعر إليه؛ اللّهفة الشّديدة الآتية من كون الخاتم المسعف الوحيد لحال الشّحيح، والكتاب المغيث الوحيد لشوق البهاء، فالشّحيح يبحث بلهفة شديدة عن خاتمه، والشّاعر لحرّ شوقه متلهّفٌ للوقوف على كتاب محبوبته، وأرى أنّ البهاء لم يوفق في هذه الصّورة، فهي ليست واضحة القصد تمامًا بسماعها الأوّل، وقد ذهب فكري أوّلًا أن يكون رابط الشّبه عناء البحث؛ فالشّحيح يجهد بحثًا عن خاتمه، والشّاعر يجهد بحثًا عن شيء يروي شوقه في كتاب محبوبته، لكن بقية المقطوعة لا تقول بهذا الرّبط، فيقول: كتابٌ رأيتُ الحسن فيه مفصّلا.

٢_ التّضاد

برز أسلوب التّضاد بشكل لافت في تشكيل البهاء لصوره الشّعريّة المُحبّة، وهذا الظّهور الاستثنائي لهذا الغرض خاصّة مفسّر سببه؛ فالتّضاد جاء ليُبرز حالة الصّراع النّفسي الّتي تخنق

---

[1] _ **الدّيوان، ٢٤٠. يُنظر أمثلة أُخرى على الجناس: ٢٤، ٢٦، ٥٥، ٦١، ٩٤، ١١٣، ٢٢٤.**

نفس الشّاعر نتيجة الحال غير العادل، فحال الشّاعر مُعذّب مُلتاع يطلب الوصل، في حين حال المحبوبة مُنعّم يُمعن هجرانًا، يقول البهاء: **(مجزوء الرّمل)**

يا كليلَ الطّرفِ إلّا في فؤادي ما أحدّه

هزم الهجرُ اصطباري فعسى للوصل ردّهْ[1]

جاء التّضاد في البيت الأوّل (كليل×أحدّه) ليُظهر التّمايز الحاصل في وقع حسّيات المحبوبة على الشّاعر مقارنة بغيره، وهذا جوهر الحبّ، فما يخصّ المحبوبة هو أمر مألوف لغير الشّاعر، فنظرة عينيها لا تُحدث شيئًا ولا يتجاوز أمرها نظرة شأنها شأن نظرات عيون غيرها من النّساء عند العامّة، أمّا عند الشّاعر والفتاة محبوبته؛ فيصير المألوف عند غيره عظيمًا عنده، والعاديّ منها له وقع أثر مُهيب فيه، فإن كان وقع نظرتها عند غيره وقع طبيعيّ، فإنّ البهاء عمّق المعنى عند غيره ووصفه بالكلال أيّ: الضّعف والتّعب، ليزيد بهذا المسافة الضّدّية بين ما هو حاصل من نظرتها عند غيره وبين ما هو واقع بفعل نظرتها عليه، فوقع نظرتها على غيره وقع فيه عدم اكتراث، وقع لا يعنيه شأن النّاظر إليه، وفي هذا حركة سريعة خاطفة، بينما وقع هذه النّظرة عليه وقع مُصيب، وفي هذا حركة مُركّزة مُكثّفة فيها استطالة، وزاد الضّديّة أثرًا حين جاء بأسلوب الحصر (إلّا) فحصر الحدّة في نفسه، الأمر الّذي يقول بحدّة شديدة عنيفة كونها اختصّت بالشّاعر وحده ولم يشاركه فيها أحد. ومما يقول بقوّة هذه الحدّة أيضًا قول الشّاعر: (في فؤادي)، فلم يقل في عيوني، فمن قوّة هذه الحدّة أنّ أثرها اخترق جسد الشّاعر ليصل فؤاده.

واختلاف الوقع هذا بين الشّاعر ومن سواه خلق لدى الشّاعر صراعًا نفسيًّا، جاء البيت الثّاني بما حمله من تضاد أيضًا (الهجر×الوصل) ليزيد صورة هذا الصّراع إيضاحًا، فنفس الشّاعر

---

[1] _ **الدّيوان**، ٦٩.

تتصارع بين هجر ووصل، وفي قول الشّاعر: هزم الهجر اصطباري؛ إنّما دلّل بذلك على حالته المتذمّرة المتأففة المَهزوم صبرها أمام هجر المحبوبة الطّويل، والهزيمة الحاصلة تُنبِئ بأنّ التّمني الواقع: (عسى للوصل ردّه) تمنٍ راغب بشدّة، وفيه رجاء مُلح بأن يكون هناك وصل مرّة أخرى، وكرة التّضاد في هذا البيت ملعبها الرّئيس حالة الهجر، فهي المُنتصرة، والوصل ما جاء إلّا اختلاسًا، في إطار أمنية فيها نبر موسيقي يائس خائب!.

ويقول في موضعٍ آخر: **(مجزوء الرّمل)**

أين مولايَ يراني ودموعي فوق خدّي

***

ولقد أصبحتُ عبدًا لكَ لكن أيُّ عبد

تَلفي فيكَ حياتي وضلالي فيكَ رُشدي[1]

ثُنائيّة (المولى والعبد) الضّديّة ثنائيّة مُتكرّرة الحصول في تشكيل البهاء لصوره المُحبّة، وفي هذا الإسقاط لحالة المولى والعبد الضّديّة على حالة عشق الشّاعر ومحبوبته، إخبارٌ بطبيعة العلاقة القائمة، فهذا الضّد في الحالة (مولىXعبد) يُظهر أنّ العلاقة فيها طرف –وهو المحبوبة– مُدلّل، مُجاب الأوامر، يفعل ما يشاء، كيفما يشاء، وطرف –وهو الشّاعر– مُقيّد، مُنتظر أوامر مولاه، ليفعل ما يشاء مولاه، بالكيفيّة الّتي يُريدها مولاه، فأمر الشّاعر مرهون بقرار محبوبته، كما العبد أمره مرهون بقرار مولاه، والشّاعر يُقرّ بعبوديّة مُتفرّدة لمحبوبته، وذلك بقوله: (أيُّ عبد)، وهذا التّميّز بالعبوديّة أفرز ثنائيتين ضديتين: (تلفXحياة، ضلالXرشد)، فعبوديّة

[1] _ **الدّيوان**، ٨٢.

الشّاعر عبوديّة متميّزة؛ يصير فيها الموت في سبيل المولى حياة، والضّلال في أمره رُشد، وهذا التّضاد يُبيّن أن المقاييس في الحبّ مختلفة، ليس شأنها شأن مقاييس العامّة الّتي ترى في التّلف أمرًا مكروهًا، وفي الضّلال حالًا مُشينًا، فهُنا يُستعذب الموت ويحيى المُحبّ إذا أفنى نفسه لأجل محبوبه، ويُستقبح الرّشد فلا يكون المُحبّ راشدًا إلّا إذا كان ضالًّا. ويبقى هذا التّضاد الغريب تشكيلًا عصيًّا على التّفسير ليبقى سرًّا –مهما تناولته الكلمات تحليلًا– لا يفكّ غرابته الظّاهرة إلّا من نزل العشق قلبه أو من امتلك بصيرة حاذقة.

ويقول مُهنّئًا الأمير نصير الدّين أبا الفتح بعد انتصاره في إحدى المعارك: **(الطّويل)**

إذا رامَ مجدُ الدّين حالًا فإنّما عسيرُ الّذي يَرجوهُ منها يسيرها

***

أمولايَ وافتك القوافيَ باسمًا وقد طال منها حينَ غبتَ بُسورها

وكانت لنأيٍ عنك منّي تبرقعت وقد رابني منها الغَداةَ سُفورها

إلى اليوم لم تكشف لغيرك صفحة فها هي مسدولٌ عليها ستُورُها[1]

لعلّ أسلوب التّضاد في غرض المدح مفهوم الغاية المدحيّة الّتي يُوظف فيها، فالنّص السّابق في أبياته الأربعة القائمة في مدحها على أسلوب التّضاد جاء ليقول بتبدّل الحال من النّقيض السّيئ إلى نقيضه الحسن بفضل الممدوح، فبفضل الممدوح؛ عسيرُ الحال يصير يسيرًا، والقوافي الباسرة المُبرقعة غير المكشوفة تصير باسمة سافرة مسدول عليها ستارها.

[1] _ **الدّيوان**، ٩٦.

بمعنى أنّ التّضاد في غرض المدح يجيء ليضع حدًّا فاصلًا، يرسم هذا الحدَّ شخص الممدوح، ليتشكّل حالة ما قبليّة، وهي حالة الصّعب الّتي لم يكن الممدوح فيها، وحالة ما بعديّة، وهي حالة اليُسر والحسن الّتي صارت لوجود الممدوح فيها، وفي هذا الفصل بتشكّل حالة ما قبل الممدوح وما بعده مدحٌ عظيم، فهذه الحالة الّتي يترتبّ عليها إقامة حدٍّ فاصل ليستوجب فيها القول ما قبل وما بعد تُخبر بعظم الأثر الّذي قام به هذا الشّخص الّذي صار حدًّا فاصلًا حتّى صار يُقال فيه: ما قبل مجيئه وما بعده!.

ومما ساعد إلى جانب أسلوب التّضاد على تشكيل الصّور الشّعريّة المدحيّة في المقطوعة السّابقة؛ في البيت الأوّل يُلاحظ المدح الّذي يُخبر بسهولة نيل العسير من توظيف البهاء للفعل (رامَ)، هذا الفعل فيه خفّة، صوتيّة وفي الطّلب، مقارنة بأفعال الطّلب الأخرى، وهي تُوحي بأنّ الممدوح لا يبذل جهدًا عظيمًا فيما يبتغي ويطلب، وهذا متوافق مع ثنائيّة (العسيرXاليسير) الضّدّيّة، الّتي تقول بيسر عسير الحال لنصير الدّين، وكأنّما الممدوح بمجرّد أنّ مرّ خاطر بسيط في نفسه بحال ما صار الصّعب سهلًا أمامه.

وفيما يخصّ باقي الأبيات فجاءت الأنسنة الّتي وُظّف أسلوب التّضاد عن طريقها لتحكي غرض المدح؛ وذلك بأن أكسب الشّاعر القوافي صفات إنسانيّة، فصار لها القدرة على تقلّب المزاج، بين تبسّم وبسور، وتبرقعٍ وسفور، وهذه الأنسنة ما هي إلّا إخبار بحالة الشّاعر المنتكسة بغياب ممدوحها، والقوافي ما هي إلّا طوع لنفس الشّاعر وحالته، فالشّاعر بمجرّد أن وافى ممدوحه انطلقت القوافي منه بانسياب وتلقائيّة بعد أن تفلّتت منه وتمنّعت عنه بغياب شخص الممدوح.

٣_ المُفارقة

لم تظهر المفارقة كأسلوب بارز في تشكيل البهاء لصوره الشّعريّة، بل كانت أغلب الصّور في ديوانه مباشرة بحيث لم تحمل ظاهرًا معنى وتنطوي ضمنًا على معنى خفيّ آخر، يقول البهاء: **(الطّويل)**

وبينَ فؤادي والسُّلُو مَهالكٌ وبين جفوني والرّقاد مفاوزُ[١]

المهالك والمفاوز هما القول الظّاهر الموضوع لينسى فؤاد البهاء أحبابه، ولترقد عيناه، هذا القول يحمل ضمنًا دلالة لا أقول خفيَّة بل مرتبطة وهذه الكلمات (مهالك: صعاب، مفاوز: صحاري) ارتباطًا يسحب المتلقّي لها تلقائيًّا وهي دلالة الموت، الموت هو الحائل في الحالتين، فإن كان المعنى الظّاهر قد جاء فأوحى بنسيان بسيط، أو بغفوة صغيرة، فقد جاء المعنى الضّمني ليقطع السّبيل أمام أيّ احتمال بسيط أو صغير.

وممّا قد يدخل أيضًا في أسلوب المفارقة تنحية الشّاعر للمعنى في اتّجاه مُغاير، في اتجاه مُعاكس للقول الأوّل مما يجعل من الصّورة الشّعريّة ذات دلالة حيويّة، يقول البهاء: **(الطّويل)**

وسمراءَ تحكي الرّمح لونًا وقامةً لها مُهجتي مبذولةٌ وقيادي

وقد عابها الواشي فقال طويلةٌ مقالَ حسودٍ مُظهرٍ لعنادِ

فقلتُ له بَشّرت بالخير إنّها حياتي فإن طالت فذاك مُرادي

نعم أنا أشكو طولها ويحقّ لي لقد طال فيها لوعتي وسُهادي[٢]

---

[١] _ **الدّيوان**، ١٣٦.

[٢] _ **نفسه**، ٧٩.

محور الصّورة الشّعريّة هنا هو (طول قامة المحبوبة)، لكنّ هذا الطّول عند الواشي هو صورة سلبيّة بكونه أمرًا معيبًا على المرأة، أمّا الطّول عند الشّاعر فيتنحّى معناه من معنى ماديّ (جسديّ) ليصير معنى (معنويًّا) يُسقط على (حياة الشّاعر + لوعته وسهره)، ليشكّل بذلك صورتين إحداهما إيجابيّة وأخرى سلبيّة في إطار أسلوب ساخر من الواشي. ففي البيت الثّالث يجعل البهاء ما تعيب الواشي على المحبوبة طولها بُشرى خير له، فالمحبوبة حياةُ الشّاعر، وإن طالت فذلك مراد الشّاعر ومبتغاه، لتصير صورة الطّول بذلك صورة معنويّة إيجابيّة تحوّلت من أمر مُعاب لبشرى مُفرحة. لكن وفي انزياح آخر للّطول عن معناه الماديّ في البيت الرّابع، وفي نفور شعوريّ واحد من الطّول عند الواشي وعند الشّاعر، يردّ البهاء على الواشي بأسلوب تأكيديّ (نعم أنا) يؤكّد فيه توافقه مع الواشي في حالة الشّكوى من طول المحبوبة، ولكنّ إذا كانت الشّكوى واحدة فليس معنى الطّول بواحد، فهو عند الواشي طول جسد، أمّا عند الشّاعر فهو طول حرقة وسهر في حبّ هذه الطّويلة. وبهذا القلب الدّلاليّ جعل البهاء من الطّول صورة حيويّة ذات مغزى دلالي متعدّد، فلم يُحبس اللّفظ (الطّول) في إطار حالة ردٍّ مشابهة، أي لم يقتصر الشّاعر بأن ردّ على الواشي من حيث أراد هو بالطّول حالة ماديّة، فالبهاء وصف الطّول وصفًا من حيث هو صفة جسديّة (كالرّمح)، ومن حيث هو صفة معنويّة (حياته، لوعته+ سهره)، ليطلق بذلك اللّفظ في فلك دلاليّ رحب، وفي تغزّل جمع جانب المحبوبة الحسّي وجانبها المعنويّ.

ثانيًا: الحركة

الحركة تقنية فعّالة وعامل مهم في رفع جودة الصّورة الشّعريّة، فالمتلقّي للشّعر كونه يتعامل مع نص مكتوب ستساعده الحركة على تخيّل المعنى بما ترسمه من إيحاءات وإشارات، وحركة لأجساد الشّخصيّات الشّعريّة، الخارجيّة والدّاخليّة، خاصّة عندما يكون الحديث عن شعور له

انعكاس كبير على الجسد، كالحبّ. وتخلق الحركة في النّصّ حيويّة ما كانت لتكون في القول المُباشر الصّريح الجاف، وبهذا يكتسبُ إثارة وطريقة أكثر جاذبيّة في تعبيرها.

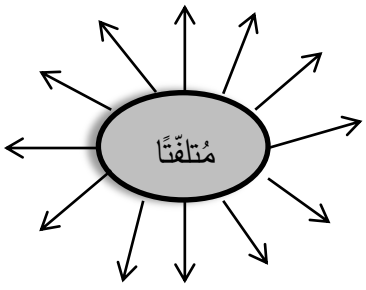
يقول البهاء: **(الوافر)**

ويخفقُ حين يُبصره فؤادي ولا عجبٌ إذا رقصَ الطّروبُ[1]

لكلّ إنسان طريقة قول خاصّة يُعبّر بها عن مشاعره وأحاسيسه، تُصبح هذه الطّريقة مُبهرة ولافتة حين تخرج عن المألوف، لتظهر بفرادة واستثناء، وهذا ما كان لهذا البيت، فالشّاعر عدل عن القول الواضح عند رؤية محبوبته، كأن يقول مثلًا: (أُسرُّ حين أراك)، ليقول بأثر السّرور على جسده عند رؤيتها، أثره على قلبه، الّذي ازدادت نبضاته، فأصبحت حركته سريعة مضطربة غير منتظمة، وهذا الانفعال الحركي بعد السّكون والاتّزان مُفسّر لدى الشّاعر، فمن يطرب لا عجب منه إذا رقص بفعل طربه، وهذا حال قلبه الطّروب الّذي برؤيته لمحبوبه حقّ له أن يخفق ويرقص فرحًا.

ويقول في موضعٍ آخر: **(الطّويل)**

إذا غاب عنّي لم أزل مُتلفّتًا أدورُ بعيني نحو كلّ طريق[2]



[1] _ **الدّيوان**، ٢٧.

[2] _ **نفسه**، ١٨٣.

غيابُ محبوبة الشّاعر عنه أفرز صورة حركيّة دائريّة عشوائيّة التّنقّل غير منتظمة، وقد برزت كيفيتها من فعلي المضارعة (أزل+ أدور) ومن اسم الفاعل (مُتلفّتًا)، وهي بهذه الكيفيّة أعطت صورة لمظهر الشّاعر في غياب محبوبته، فهو يدور حول نفسه مُقلّبًا طرفه في الطّرق، الأمر الّذي يُخبر بحالته النّفسية المضطربة التّائهة الضّائعة الفاقدة الباحثة عن فقيدها!.

ويقول البهاء في موضع آخر معتمدًا على الحركة أيضًا في بناء صورته: **(الوافر)**

إلى كم ذا الدّلال وذا التّجني شفيتَ وحقّك الحُسّاد منّي

أردّدُ فيك طول اللّيل فكري فأبني ثمّ أهدم ثمّ أبني[1]

يعرضُ الشّاعر صراعه النّفسي في هذين البيتين من خلال صورة حركيّة قويّة، قائمة على فعلين متضادين (أبني، أهدم)، وهاتان الحركتان (البناء والهدم) هما نتيجة حركة أيضًا، حركة مستمرّة متجدّدة قائمة في الفعل (أردّد)، وحالة الحركة في هذين البيتين حالة متقلّبة، وذلك بتنقّلها بين أمل ويأس، فهي تتأمّل وصلًا فتبني، ثمّ يراودها اليأس فتهدم، فيرجع الأمل لها فتبني...، وبتنقّلها بين تساؤل لا جواب مطمئن له، هل تُحبّني أو لا؟!، وعدم الاطمئنان للجواب بنعم أو لا هو ما يولد حالتي البناء والهدم، بصورة متكرّرة غير مقرونة بنهاية. والحركة هنا أيضًا هي حركة سريعة قلقة، فالنّفسُ ما أن يطفو عليها شعور البناء المُفرح حتّى تداهمها أفكار اليأس فتهدم. وهذه السّرعة الحركيّة تُخبر بنفاد صبر الشّاعر، وضيقه الشّديد الّذي يقوده لأن لا يلتزم سلوكًا حركيًا واحدًا، وإنّما يتنقّل ويتقلّب بين حركة وأخرى لاضطراب نفسه وتزعزعها.

وقال يمدحُ الملك الناصر صلاح الدين يوسف وسلالته لما ملك دمشق سنة ٦٤٨هـ وكان متغير المزاج ثم عوفي: **(الطّويل)**

---

[1] _ **الدّيوان**، ٢٦٨.

بهاليلُ أملاكٌ كأنّ أكفّهم بحارٌ بها الأرزاقُ للنّاس تسبحُ[1]

خدم عنصر الحركة المُتشكّل في البيت السّابق غرض المدح بصورة لافتة وبطريقة جذّابّة، فَرَسْمُ صورةٍ من خلال إضفاء حركة السّباحة الّتي هي حالة مُختصّة بالكائنات الحيّة على شيء جامد (الأرزاق) رفع من جودة الفكرة الّتي يبتغيها الشّاعر، فهو يُخبر بكرم الممدوح بطريقة لا يُقال مُبهمة وإنّما تحتاج لقليل من التّأمّل الذّهنيّ، وهذا التّأمّل يجعل المُتلقّي يتفاعل مع النّص، وينسجم مُتخيّلًا أكفَّ الممدوحين كالبحار وأرزاقهم تسبح فيها لتصل للنّاس. ويتشكّل من الفعل (تسبحُ) حركة انسيابيّة، انسيابيّة في خروج الأرزاق من أكف الممدوحين، إشارة لخروجها دون تردد وتمهّل، وكأنما تخرج وحدها، وانسيابيّة في وصولها للنّاس، فتصلهم وفيرة دون طلب منهم.

ثالثًا: توظيف لغة الحرب في شعر الحُبّ

الحبّ بوصفه شعورًا عَذبًا جميلًا لا يعني بذلك أنّه حالة من اللّطف الدّائم، الأمر الّذي قد يوحي بفرضية لغة رقيقة مُرهفة إذا ما أُريد الإخبار عنه، فهناك من السّلوكيات في حالة الحبّ ما يُفسّر توظيف لغة عنيفة حادّة، بشكل يُظهر وجه الحب الكامل غير المختزل في جانب اللّين، كأن يكون الحديث مثلًا عن صدّ المحبوبة وعظم أثر هذا الصّدّ في قلب المُحبّ؛ يقول البهاء:

(المنسرح)

نحنُ كضربتين في معركةٍ أدَّرِعُ الصّبر عند لُقياها

وهي بجندِ الهوى تُبارزني وأيُّ صبرٍ يُطيق هيجاها

إن جبنتْ في القتال أنجدَها أو ضعفتْ في النّزال قوّاها

---

[1] _ **الدّيوان**، ٦٤.

أصرعهُا تارة وتصرعني لكن لها السّبق حين ألقاها

أحبُّها وهي لي معاندة كأنّني لست من أحبّاها[1]

النّص هنا نص درامي حربي، فالمتلقّي أمام بنية دراميّة توليفتها الشّخصيات: الشّاعر وحبيبته و"جند الهوى"، وإن كان هذا الجند هو جزء من شخصية المحبوبة لكن على اعتبار أنّ الشّاعر أفرد هذا الجزء بصيغة خاصّة لها مفعول مُختصّ في المحبوبة وحدها لا يمتلكه الشّاعر، الأمر الّذي يقول بعدم التّكافؤ العددي بين طرفي الحرب، وإن كان هذا العدد ليس عتادًا بشريًا حقيقيًّا، لكن تصوير الشّاعر يُوحي بانفصال آثار المحبوبة الّتي تصرع قلبه، من عينين وابتسامة، ...إلخ، تنفصل لتقوم وحدها بفعل خاص، وهذا الانفصال هو انفصال ظاهري جاء ليُظهر قوّة المحبوبة، وليخدم تساؤل الشّاعر: "وأي صبر يُطيق هيجاها"؟، فالانفصال برسمه في ذهن المتلقّي محبوبة محاطة بجنود منيعة وفي مقابلها عاشق وحيد مجرّد القوى، أتى لينفي دون تردد تساؤل الشّاعر عن صبر في معركة غير عادلة لعدم التّكافؤ في أطرافها.

والشّاعر عمد في حديثه عن: "جند الهوى"، إلى أنسنة آثار المحبوبة لتصير جنودًا لها قدرة المُبارزة والنّجدة والإنقاذ والدّفاع والتّقوية، وهذا بدوره أسهم في تكوين جو درامي من خلال خلق صورة حشد عددي، مُفعمة بالحركة: (المبارزة، والنّجدة، تبادل التّصارع)، لها صوت مسموع: (صوت تبادل الضّرب، صوت وقع الضّرب على درع الصّبر، صوت المبارزة). ومما ساعد في صنع الجو الدّراميّ عنصر اللّباس الّذي جاء عن طريق أسلوب التّجسيد، بأن أضفى الشّاعر على الصّبر صفة ماديّة فصار له درعًا. وفي النّص توظيف لعنصر الزّمن، فتبدأ الحرب عند

---

[1] _ **الدّيوان**، ٢٩٠.

لقاء الشّاعر بمحبوبته، والمحبوبة هي المبتدئة بالنّزال، وهذا لا يعني أنّها تبدأ بإرادة منها، وإنّما لضعف الشّاعر وعجزه.

بناء على هذا التّحليل يُرى أنّ الشّاعر استعار الألفاظ الحربيّة في محاولة للتّفسير الشّعوريّ الّذي يمرّ به، فهذا التّشبيه غايته تصوير الأثر النّفسي الّذي يلقاه الشّاعر بفعل شعور الحبّ والصّدّ، الّذي ترجمه عن طريق حدث مادي، وهو حدث الحرب.

ومن السّلوكيّات الّتي تفسّر توظيف لغة الحرب في شعر الحبّ أن يكون الحديث في معرض ذكر للوشاة أو العواذل، فهذه الشّخصيات حضرت كثيرًا في دواوين الشّعراء بألفاظ ضيق ونفور، يقول البهاء: **(الكامل)**

وأتى العَذولُ وقد سددتُ مسامعي بهوى يردُّ من العواذل عسكرا[1]

الألفاظ الّتي تحكي جو الحرب ألفاظ تحمل معاني المنعة والغلاظة والشّدة، وهذه الألفاظ المشبعة بتلك المعاني تأتي متّسقة جدًا لتوظّف في نصٍ مُحب يحكي عن مناعة الحبّ في قلب المُحبّين وقوّته، وهذا حاصل تمامًا في البيت السّابق، فالشّاعر ليُخبر بتمكّن الحبّ الّذي يُلام فيه وبمناعته جعل من هواه مانعًا شرسًا لا يقف أمامه عسكر، والعسكر لفظ له دلالته القويّة معنى وواقعًا، فما يرتسم في الذّهن مباشرة عند النّطق بهذا اللّفظ: "عسكر" حشد بشري، بلباس ثقيل، وعدّة حربيّة شرسة، لكن هذا الحشد الباسل يهوي خائبًا ويصير هشًّا أمام شيء لا يُشابهه جنسًا، فهذه القوّة الماديّة تذهب والرّيح أمام "الهوى" الّذي هو أمر معنوي، وكيف لأمر غير ملموس أن يردّ جمعًا ماديًّا؟، وكيف لشعور أن يسحق حشدًا نخبويًّا –على اعتبار أن العسكر نخبة مختارة من أفضل النّاس تأهبًا للحرب–؟، هذه الصّورة الّتي أعلت من شأن الشّعور –وكيف لا يُعلى

[1] _ **الدّيوان**، ٩٧.

شأنه وهو شعور الحبّ– ليُردّ أمامه قوّة بشرية قويّة أخبرت بأسلوب لافت بعظمة هذا الحبّ وتجذّره في قلب البهاء، في تصوير يقع حقيقة، ولا يُضرب كمبالغة كلاميّة!.

رابعًا: الزّمكانيّة

١ _ المكان

يؤدّي المكان دورًا رئيسًا في تشكيل الصّورة الشّعريّة، وهو بهذا الدّور صار في الدّرس الحديث عنوانًا مفردًا للدّراسة، يحمل بين طياته دلالات وفيرة، ومعاني واسعة، فظهر كآليّة بارزة في صور البهاء الشّعريّة، خاصّة في شعره المُحبّ، حيث جاء ليخدم فكرة الانتماء للشّعور، فأخذ بعدًا فلسفيًّا أعمق، وأعطى حسًّا حبيًّا صادقًا، حين تحوّل من حالة انتماء ولادة أو انتماء بناء متمثّل بالماديّات ليصير انتماء شعوريًّا متمثّلًا بشخص المحبوبة. وهو في حالة الحبّ قد يُشكّل صورة سعيدة حين يجتمع الحبيب بحبيبه، لكن قد يصير صورة موحشة حين يغيبُ الأحبّة عنه. يقول البهاء: **(الطّويل)**

إذا لم يكن في الدّار لي من أُحبّهُ فلا فرق بين الدّار أو سائر الأرض[١]

المقصود بالدّار هنا الموطن الأصل، وفي أسلوب شرطي يُفيد افتراض عدم وجود المحبوب يصير هذا الأصل شأنه شأن سائر الأرض الّتي لا تعني للشّاعر شيئًا، والّتي لا يرتبطُ بها برابط، فانتماء الشّاعر للمكان قائم على وجود محبوبه فيه، فإذا ذهب صار لا غاية فيه، وتحوّل مفهومه من معنى بنائي متشكّل من حجارة إلى معنى شعوريّ مرتبط بوجود المحبوب، ولم يعد مألوفًا، بل صار غريبًا.

---

[١] _ **الدّيوان**، ١٤٩.

ويأتي الشّاعر بالمكان في إحدى صوره بحالة ضدّيّة تعكس شعورًا داخليّا دائم المرافقة لنفس الشّاعر، فيقول: **(الطّويل)**

تضيقُ عليّ الأرض خوفَ فراقكُم وأيُّ مكانٍ لا يضيق بخائف[1]

واسع ـــــــــــــضيّق منفتح ـــــــــــــ مُطبق

في هذا البيت المكان هو بطل الصّورة والفاعل الرّئيس في إبرازها، فهذه الصّورة تولّدت نتيجة شعور (خوف الفراق) الّذي ظهر للمتلقي من خلال تضاد الصّفة (سعة، ضيق- انفتاح إطباق)، فشعور الخوف حوّل (الأرض) بسعتها إلى مكان ضيّق بصفة استمراريّة وذلك لاستخدام الشّاعر المُضارع المُكرّر (تضيق، يضيق). وحوّل الأرض أيضًا من فضاء رحب مُنفتح إلى مكانٍ مُطبق ويظهر ذلك من المقابلة الحاصلة بين (الأرض، عليّ)، فالأرض بانفتاحها الفضفاض تُطبق وتخنقُ ذات الشّاعر الوحيد، وهذا التّضاد المكانيّ أبرز بصورة قويّة حالة الخوف الشّديدة الّتي تعتري نفس الشّاعر، فهذه السّعة الرّحبة حين تتحوّل لحالة ضيق شديدة، وهذا الانفتاح الفضفاض حين يصير إطباقًا مُحكمًا يُخبران بحالة هستيريّة، هذه الحالة وصلت للمُتلقي بشكل فعّال حين اتّخذت من المكان الّذي يقبل الثّنائيّات الضّديّة صورة تُسقط عليه خوفها. ويأتي عجز البيت ليُبرّر حالة الشّاعر هذه بأسلوب استفهاميّ استنكاريّ يُظهره النّبر الحاصل في (أيّ)، والاستفهام هنا لا يأتي بغاية تطلبُ جوابًا يُذكر فيه اسم مكان معيّن، وإنّما يأتي ليثبت حالة النّفي: فأيُّ مكان لا يضيق بخائف؟ كل الأمكنة تضيق بالخائفين.

ويقول في موضعٍ آخر: **(الطّويل)**

يُحدّثُني زيدٌ عن البانِ والحِمى أحاديثَ يَحلو ذكرُها ويطيبُ

---

[1] _ **الدّيوان**، ١٧٤.

فقلتُ لزيدٍ إنّها لبشارةٌ وإنّي لنَشوانٌ بها وطَروبُ

ويا زيدُ زدني من حديثِك إنّهُ حديثٌ عجيبٌ كلّهُ وغريبُ

ودعني أفز من مقلتيكَ بنظرةٍ فعهدُهما ممن أحبُّ قريبُ[1]

إنّ نفس المُحبّ حين يغيب أحبابها عن عينها ترفع شأن كلّ الأشياء الّتي تأتي من مكانهم، وهذه الفكرة تُخبر بها هذه الأبيات، ففي الأبيات لهفة مقدّرة تحكيها عاطفة الشّاعر القويّة عند معرفته بزيارة زيدٍ لديار الأحبّة، على تقدير: أحقًّا كنت هناك؟!، تعال وحدّثني عن البان والحمى!. فلمّا كان الحديث الّذي جاء به الرّاوي (زيد) يحوي ذكرًا لمكان الأحبّة لم يمرّ الحديث مرورًا سريعًا هامشيًّا، بل اكتسب لذّة يطيب بها اللّسان، وينتشي بها القلب، وتطرب بها الأذن، ويبلغ الإنصات ذروته فيه، إنصات استمتاع وانسجام تام، لا إنصات فرض وواجب. والشّاعر لم يكتفِ ببشارة الحديث لينتعش ويتغنّى، بل أخذ يجني من المُبشّر كل ما له صلّة بذلك المكان، طامعًا الحصول على وصف مزيد يسعفه في تخفيف شيء من لهفته المُتسرّعة، وتبريد جزء من شوقه المُحترق، وراجيًا فيه إشباعًا لتخيّل يرسم صورة لذاك الموطن وسكّانه، فنظرة في عيني المُبشّر هي فوز؛ لقرب عهدهما بالأحبّة.

ولم يقتصر توظيف المكان في صور البهاء المُحبّة، بل وُجد في صور المدح أيضًا، يقول البهاء مادحًا النّاصر صلاح الدّين يُوسف لما مَلك دمشق سنة ٦٤٨هـ، وكان متغيّر المزاج ثمّ عوفي: **(الطّويل)**

---

[1] _ **الدّيوان**، ٣٣.

ليهنَ دمشقَ اليومَ صحّتُك الّتي بها فرحت والمُدن كالنّاس تفرحُ[1]

ويقول في القصيدة نفسها:

ووالله ما زالت دمشق مليحةً ولكنّها عندي بكَ اليومَ أملحُ

المكان في المدح الثّاني جاء بحالة تقريريّة مُباشرة، اكتفى الشّاعر في تشكيلها التّصويري بأسلوب تفضيل، فلم يُبرز كآلية تصويريّة لافتة مقارنة بمدح البيت الأوّل الّذي أضفى الشّاعر عليه صفة إنسانيّة، وهي صفة (الفرح)، هذه الصّفة خلقت في الصّورة حيويّة، وجعلت للمكان جاذبيّة أعلى، فدمشق خلعت جمودها، وسرت فيها الرّوح، فغدت فرحة بمعافاة ملكها وصحته. إذًا فالمكان في مدح البهاء أيضًا لا يتمّ ذكره كحالة ماديّة عابرة، وإنّما يمتزج مع الشّعور، فيخرج من صورته الماديّة ليرتسم في إطار حيّ ناطق.

ومن الأغراض الّتي وُظّف المكان فيها عند البهاء؛ الهجاء، يقول: **(السّريع)**

لنا صديقٌ سيّئ فعلُه ليس له في النّاس حامد

لو كان في الدّنيا له قيمةٌ بعناه بالنّاقص والزّائد

أخلاقه تحكي الطّريق الّتي من السّويداء إلى آمد[2]

المكان هنا وسيلة تشبيهيّة ليس فيها أي بعد فلسفيّ أو معنى ضمني، وهذا مفهوم كونه وظّف في إطار هجائي له طابع القول الآني، أي أنّه قيل لحظة أن نال شعور الامتعاض نفس الشّاعر من هذا الصّديق، إذًا فهو أُريد هنا لحالته الماديّة ولطبيعته الظّاهرة الّتي كما تصفها

---

[1] _ **الدّيوان**، ٦٤.

[2] _ **نفسه**، ٨١. السّويداء: موضع في الشّام، الحموي، مُعجم البلدان، ٣/ ٢٨٦. آمِد: بكسر الميم، وهي مدينة من مدن ديار بكر، الحموي، مُعجم البلدان، ١/ ٥٦.

الأبيات ضمنيًا طبيعة وعرة سيئة، وفي هذا طرافة تصويريّة بالنّسبة للمتلقّي، أمّا للمهجو فسيحضر في ذهنه هذا التّشبيه إذا ما مرّ في هذا الطّريق فيرى فيه نفسه!.

٢_ الزّمان

يحضر الزّمن في فكر أي إنسان من باب الملازمة، فالإنسان يعيش في ظلّ الزّمن، ويصبح له مغزى خاصًّا له لأنّه لا ينفصل عن مفهوم الذّات، ففيه يعي نموه العضوي والنّفسيّ، وفيه تحصل خبراته من خلال تتابع اللّحظات الزّمانيّة، والتّغيّرات الّتي تُشكّل مسيرته بفعل حركته الشّخصيّة وتقلّباته[١]، لكن بعض العقول تتبنى رؤية زمانيّة أعمق وأوسع فكرة من غيرها، وهذا العمق لم أجده في صور البهاء المُحبّة، لقد حضر الزّمان في بعض أشعاره بحالته الظّاهرة فقط، حالة التّبدل بين الصّباح والمساء، ولم يبرز بفعاليّة عالية تقول بدور فارق الأثر في حبّه، يقول البهاء: **(المُتقارب)**

مُقيمٌ على العهد من صبوتي أبيتُ وأصبحُ في نشوتي[٢]

ويقول: **(البسيط)**

أُمسي وأُصبحُ والأشواقُ تلعبُ بي كأنّما أنا منها شاربٌ ثملُ[٣]

إن كان في البيتين السّابقين أمرٌ يجذب المُتلقّي أوّلًا وكباحث ثانيًا لأتفاعل مع النّصّين وأقف على آليات تشكيل صورهما؛ فلا شيء يجذبني مثل صورة البيت الثّاني، في قوله: (الأشواق تلعب بي)، حيث أنسن الشّاعر الأشواق وأكسبها صفة اللّعب، واللّافت في هذه الصّورة أنّ

---

[١] _ يُنظر: هانزميرهوف، **الزّمن في الأدب**، ٧، نقلًا عن: بني عودة، نسيم، جماليّات التّشكيل المكانيّ في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدًا" لمحمود درويش، مجلّة الجامعة الإسلاميّة للبحوث الإنسانيّة، م٢٢، ع٢، ٢٠٠٤م، ص٨٤.

[٢] _ الدّيوان، ٤٦.

[٣] _ نفسه، ٢١٦.

الشّاعر أصاب في الصّفة الّتي خلعها على الشّوق، فهي تضع المعنى في صلب حقيقة الشّوق، فلا يخفى أنّ للشّوق سُلطة على نفس الإنسان تُرنحه يمينًا وشمالًا، كأن يتخيّل المرء وصلًا، فيولّد هذا التّخيل رغبة جارفة بأن يحصل هذا الوصل قريبًا، فيضيق صدره من فرط الشّوق الحارق، وتتهالك روحه ببعد أحبّته، هذا الأثر العظيم يخلق لدى الإنسان حالة استسلام وانقياد لهذا الشّعور، وهذا يُفرز تبعًا حالة اللّعب، فيصير الإنسان خاضعًا لما يُمليه هذا الشّعور عليه من أفكار وخواطر، وكيف إن جاء هذا الشّوق بصيغة الجمع (الأشواق)؟!، وهذا اللّعب بدوره يرسم حركة مُترنّحة مُضطربة بطيئة للشّاعر.

إذًا فالزّمان وإن حضر إلّا أنّه لم يؤدِ دورًا رئيسًا في تشكيل الصّور الشّعريّة، وبالرّغم من أنّ لعب الأشواق يحمل ضمنيًا أثرًا زمنيًّا فليهدأ لعبها الأمر مرهون بالزّمن بأن يسمح بفرصة وصل قريبة، إلّا أنّ هذه الفعاليّة الزّمنية لم تُصوّر بدور بارز، أو بقالب فكري عميق.

وحضر الزّمان بفكرة أعمق في غرض شعري آخر، حيث يقول البهاء لأحد أصدقائه وقد غرقت سفينته وذهب كل ما فيها: **(البسيط)**

لَا تَعتب الدّهرَ في حالٍ رَماكَ بِه ... إنْ استَرَدَ فَقِدْمًا طَالَمَا وَهَبَا

حَاسبْ زَمانَك في حاليْ تَصرّفِهِ ... تجِدْهُ أَعطاكَ أضعافَ الّذي سَلَبَا

والله قد جَعَل الأيّامَ دائرةً ... فَلَا تَرى راحةً تَبقَى وَلَا تَعبا

ورأس مالِك وَهْيَ الرّوحُ قد سَلمتْ ... لا تأسَفنّ لشيءٍ بعدَها ذَهبَا

ما كنتَ أوّل ممدوحٍ بحادثةٍ ... كذا مضى الدّهر لا بِدْعًا ولا كذبا

وربّ مالٍ نَما من بعدِ مَرزئةٍ أما تَرى الشّمع بعد القطّ مُلتهبا[1]

هذه الأبيات وإن كانت مواساة، إلّا أنّها تحمل فكرًا خاصًّا في النّظر للزّمن، فما يبثّ الشّاعر من إيجابيّة ورضا ليس الغرض منهما الكلام المُنمّق والمعنى الجميل ليصبر الصّديق فقط، وإنّما يقولان بأنّ الشّاعر متوقف عند أمر الدّهر، توقّف وتأمّل ليتكّون لديه وجهة فكريّة خاصّة، وربّما يكون ذلك بأثر دينيّ، وهذا الفكر الخاص يظهر حين يطلب من صديقه النّظر لكفة الوهب والعطاء، وأنّ الزّمن متقلّب بين راحة وتعب، والمُصاب حال يشترك فيه النّاس، وقد يُأتي الخير بعد الشّر.

والزّمن هو الآليّة الأساس في صور هذه المقطوعة، فأنسنه الشّاعر إذ خلع عليه صفات العتاب، والرّمي، والمُحاسبة، والسّلب، والعطاء. والبيت الأخير يأتي بمثابة ذروة القول الّذي يسعى الشّاعر به لتحقيق مواساة بشكل أكبر، وربّما هذا سبب وجود الصّورة، فالتّشبيه يأتي ليصدّق القول ويُكسبه قوّةً.

خامسًا: اللّون

قد يخطر في بال غير المطّلع على دلالات اللّون في الأدب، أن اللّون يقع في النّص الشّعري من باب ظاهري سطحي، بحيث لا يخطر بباله أن يُؤدّي اللّون معنى عميقًا، لكن "المفردة اللّونيّة تكادُ تخلقُ لغةً خاصّة في النّص الشّعريّ لما لها من مدلولات وأسرار"[2]، ولما تحويه من إيحاءات وإشارات، يقول البهاء: **(البسيط)**

---

[1] _ **الدّيوان**، ٢٠.

[2] _ بومالي، حنان، **سيميولوجيا الألوان وحساسيّة التّعبير الشّعريّ عند صلاح عبد الصّبور**، مجلّة الأثر، ع٢٣، الجزائر، ٢٠١٥م، ص ١٣٨.

غرّاءَ ما اسودّ منها إن جعلت لها عيبًا سوى مُقلةٍ كحلاء أو شَعَرَهْ[1]

يُخبر البهاء بجمال محبوبته في صورة يبنيها على أساس اللّونين (الأبيض وإن كان ذكره ليس مباشرًا، والأسود)، وكان باستطاعته أن يذكر صفة البياض مُباشرةً فيقول: (بيضاءَ ما اسودّ منها) فلا يختل الوزن الشّعريّ، لكنّ كلمة (غرّاء) حملت دلالة أوسع للبياض، فهي تُوحي بلون أبيض ساطع وكأنّه إشعاع نُوريّ، وكلمة غرّاء تُكسب النّصَ تَرنّمًا موسيقيًّا، يظهر أثناء عملية النّطق بها، فتأخذ مساحة صوتيّة مدّيّة مُنتشية سببها فتنة الشّاعر ببياض محبوبته. يُكمل البهاء وصفه ليقول إنّ بياض المحبوبة بياض صافٍ نقي لم يخالطه سوادٌ، لكن إذا أردت أن تعيب بياضها بسواد فهذا السّواد هو كحلة في عينها، أو سواد في شعرها، ليخلق بذلك صورة كماليّة لجمال هذه المرأة الخالي من أي عيب، فالسّواد الّذي خالط بياضها هو سوادٌ زاد بياضها نصاعةً. وهو إذ يقول (ما اسودّ أن جعلت لها عيبًا) تُعطي هذه العبارة حالة نفسيّة مُغترّة مفتونة ببياض المحبوبة تنفي السّواد عنه في إشارة لنصاعته، فإن أردت سوادًا يُعيب بياضها البرّاق فخُذْ: هو كحلة عينيها، أو سواد شعرها!، ليرمي هذا العيبُ حالة (جعلت لها عيبًا) في خسران فادح حين صار السّواد كمالًا لبياضها فزادهُ إشراقًا!.

إذًا فالشّاعر لا يجعل من اللّونين الأبيض والأسود هنا حالة متنافرة متضادّة، وإنّما جاء السّواد حالة مكمّلة للبياض الغرّاء، فغرضُ التّضاد في هذه الصّورة ليس التّنافر الدّلاليّ القائم على حالة وعكسها، وإنّما خلق صورة تكامليّة فائقة الجمال لبياض المحبوبة الّذي زادهُ السّواد نضرةً، ليصدّق بذلك قول أحد الشّعراء: **(الكامل)**

---

[1] _ **الدّيوان** ، ٩١.

ضدّان لمّا استُجمعا حسُنا والضّدُ يُظهر حسنَهُ الضّدُّ[1]

ولم يكن غزل البهاء في صفّ صاحبات البشرة البيضاء دائمًا، فيقول: **(مجزوء الكامل)**

لا تَلحَ في السُّمر المِلا ح فهُم من الدّنيا نَصيبي

والبيضُ أنفر عنهُمُ لا أشتهي لون المشيبِ[2]

ويقول في موضعٍ آخر: **(الطّويل)**

ألا إنّ عندي عاشقَ السُّمر غالطٌ وإنّ الملاحَ البيضَ أبهى وأبهجُ

وإنّي لأهوى كلّ بيضاء غادةٍ يُضيء لها وجهٌ وثَغْرٌ مُفَلَّجُ

وَحسبيَ أنّي أتبعُ الحقّ في الهَوى ولا شكّ أنّ الحقّ أبيضُ أبلجُ[3]

قدّم الشّاعر صوره الشّعريّة في المقطوعتين السّابقتين عن طريق اللّون الأبيض، إمّا ذمًّا أو مدحًا، أمّا اللّون الأسود فلم يتجاوز الوصف بالملاحة، أو نفي الصّواب عمّن يعشقه، ولكن فإنّ هاتين الصّورتين فلم تقعا على درجة واحدة من القوّة التّشبيهيّة، فقد اكتفى البهاء في الصّورة اللّونيّة الأولى بذمّ اللّون الأبيض بتشبيهه بلون الشّيب للتّنفير منه، والتّنفيّر وإن وقع في قلب المتلقّي لا يقع بقوّة التشبيه الحاصل في الصّورة المدحيّة للبياض في المقطوعة الثّانية، فإن شابه البياضُ الشّيب أوّلًا للتّنفير، فقد شابه الحقّ ثانيًا للقول بصواب أنصاره، والرّبط الثّاني أقوى وأبلغ، فاختيار اللّون الأبيض في الهوى جاء اتّباعًا للحقّ، الّذي لا شكّ بأنّه أبيض ناصع ساطع جلي.

---

[1] _ اختلف في قائل هذه القصيدة بين ذي الرّمة ودوقلة المنبجي، لكنّ المُبرّد قال إنّها قصيدة لا يُعرف قائلها، المنجّد، صلاح الدّين، **القصيدة اليتيمة برواية القاضي علي بن المحسن التّنوخي**، ١٣، ٣٠.

[2] _ **الدّيوان**، ٤٠.

[3] _ نفسه، ٥٤.

ويقول واصفًا الخمر: **(الرّجز)**

مُدامةٌ ما ذُكرت أوصافُها إلّا انثنى سامعها سكرانا

تكادُ من لألائها إذا بدت تَهدي إلى مكانها العُميانا

كالنّارِ إلّا أنّها ما أُوقِدت في الكأسِ إلّا أطفأت نيرانا[1]

يصف البهاء في هذه المقطوعة خمرة فريدة في حالتها، وهذه الفرادة سحرت نفس الشّاعر، فأخذ لدهشته بها يصنع صورًا تُخبرُ بسحرها، وتخلق عند المتلقّي دهشة تحكي دهشته، وتطرح سؤالًا تعجّبي: أيُّ خمرٍ هذه؟، وأظهر الشّاعر فرادة هذه الخمر من خلال؛ لونها الّذي أفرز صورتين لافتتين، فلها لون ساطع من شدّة إشعاعه ووهجه يهتدي له الكفيف، وهي بهذا اللّون المُشع شابهت النّار في لهيبها، إذًا فالبهاء يخلق عامل الدّهشة من خلال عنصر اللّون، بإكساب الخمر حالة لونيّة خارقة تجعل العميان من شدّة نورها يهتدون إليها، والثّاني بتوظيف أسلوب التّضاد توظيفًا لافتًا، بأن أعطى البهاء الخمرَ القدرة على الشّيء ونقيضه، القدرة على الاتّقاد والإطفاء، فهي نارٌ تتّقد في الكأس، لتطفئ نارًا تتّقد في قلبه، والنّار تتّقد هذا مألوف معروف، أما أن تُطفئ فهذا غريب مُدهش، لكنّ النّار المشتعلة في قلب البهاء لا يُطفئ لهيبها إلّا نار هذه الخمر.

سادسًا: الأنسنة

ظاهرة الأنسنة ظاهرة لها انتشار بارز وملحوظ في الشّعر العربيّ قديمًا وحديثًا، وهذا الانتشار سببه دورها الفعّال والحيويّ في تقديم المعنى بطريقة مُغايرة، هذه الطّريقة المغايرة هي

[1] _ **الدّيوان**، ٢٥٢.

الّتي تُنتج صورة شعريّة، وذلك بإبعاد النّص عن الأسلوب الصّريح، وتُعرف الأنسنة بأنّها "إضفاء لصفات الإنسان على غير الإنسان، سواءٌ أكان محسوسًا ملموسًا أم معنويًّا ذهنيًّا"[1]. وهذا الانتشار البارز والملحوظ كان لديوان البهاء نصيب وافر منه، يقول البهاء مادحًا السّلطان نجم الدّين أيّوب سنة ٦٢٢هـ: **(الكامل)**

ولقد سعيتُ إلى العلاءِ بهمّةٍ تَقضي لسعيي أنه لا يُلحقُ

وسريتُ في ليلٍ كأنّ نجومهُ من فَرطِ غَيرَتها إليّ تحدّق[2]

الغيرةُ والتّحديق صفتان إنسانيّتان، لا تختصّان حقيقة بغير الإنسان، لكنّ لغة الشّعر استعارت ألفاظًا تخصّ أشياء مُعيّنة لتُلبسها لأشياء أخرى، هذا الأمر هو عامل في خلق الصّورة في النّصّ الشّعري، إلى جانب ذلك فالاستعارة تعمل على إثارة النّص وبعث الحيوية والحماسة في نفسّ المتلقّي للتّفاعل مع الأبيات الشّعريّة. والبهاء قد استعار من الصّفات الإنسانيّة ما يتسق وفكرته، فالمدح فكرة يلزمها إشعال لشعور الفخر في نفس الممدوح، وهذا حاصل في صورة غيرة النّجوم وتحديقها في الشّاعر لسريانه ليلًا إلى ممدوحه.

ويقول مادحًا الملك المسعود صلاح الدّين لمّا قدم من اليمن سنة ٦٢٠هـ: **(الطّويل)**

وكمْ غايةٍ من دونها الموتُ حاسرًا سَما نحوَها وَالموتُ يَنظرُ خَسرانُ

بحيثُ لسانُ السّيف بالضّربِ ناطقٌ فصيحٌ وطرفُ الرّمحِ للطّعن يقظانُ

***

[1] _ يعقوب، عبد الكريم/ يونس، ديما، **أنسنة اللّيل في شعر ذي الرّمة**، مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، ع٢١، ٢٠١٥م، ص١٣٥.

[2] _ **الدّيوان**، ١٧٦،

ويُشرق وجه الأرض حينَ تحلُّها كأنّك تَوحيدٌ حَوتهُ وإيمانُ[1]

خلق الدّهشة والإثارة سبب من عدّة أسباب لورود الأنسنة في الأدب عامّة، ففي الأبيات السّابقة شُوهد كيف تعمل الأنسنة على إثارة الممدوح من خلال صورة الرّفعة وعلو القدر الّتي صوّره بها الشّاعر الأمر الّذي يُفرحه ويبهجه، أو من خلال صورة البطولة الفذّة الّتي يصّوره بها هنا والّتي لا تعمل على إسعاده حسب بل توصله حدّ النّشوة وربّما الغرور. فسيف البهاء لسانٌ لا ينطق إلّا بالضّرب الفصيح، ورمحه عينٌ لا يغمض طرفها فهو دائم اليقظة للطّعن في الأعداء، إذًا فالأنسنة مكّنت البهاء من أن يصف سيف الممدوح بقوّة الضّرب، ورمحه بالاستعداد الدّائم.

وكثّف البهاء من شعور الفخر والاعتزاز حين أنسن الأرض، فصوّرها على أنّها إنسان، إنسان يُشرق وجهه حين يحلّها الممدوح، وهذا التّصوير يُعطي شعور فخر وعظمة لأنّ الشّاعر أحسن عملية الاختيار التّشكيلي والبناء التّصويري، فاختار الأرض بعظمتها لتّشرق بنزول الممدوح فيها، وهذا بدوره يقول بنور الممدوح الشّديد السّطوع.

ويقول في موضعٍ آخر: **(الكامل)**

عرفَ الحبيبُ مكانَه فتدلّلا وقنِعْتُ منهُ بموعدٍ فتعلّلا

وأَتى الرّسول ولم أجد في وجهِهِ بِشرًا كَمَا قدْ كُنتُ أعهدُ أَوّلا

فقطعتُ يومي كلَّه متفكّرًا وسهرتُ ليلي كُلَّهُ متململا

وأخذتُ أحسبُ كلَّ شيءٍ لم يَكن مُتجلّيًا فِي فكرتي مُتخيّلا

---

[1] _ **الديوان**، ٢٥٥.

فَلعلَّ طيفًا منهُ زار فردَّهُ سَهَري فعادَ بغيظهِ فتقوّلا[1]

إنّ التّعكر الّذي لاقاه البهاء في وجه رسول المحبوبة جعل ذهنه ينشغل في طرح الأسباب لمعرفة سبب هذا التّعكر، وهذا الطّرح المنشغل أوصله لأن يتخيّل سببًا لا يقع حقيقية، فطيف المحبوبة يزور المحبوب لكن ليس له خاصيّة الإنسان بأن يُردّ، وأن يُغاظ، وأن يتقوّل، وهذا سبب آخر يُضاف إلى بقيّة الأسباب الّتي يلجأ فيها الشعراء للأنسنة، فالبهاء ليُبعد عن نفسه أمر أن يكون سببًا في جفاء محبوبته ولحيرته في سبب هذا البُعد أوعز الأمر لطيفها، فجعل له صفة التّأفُّف والضّجر.

ويقول في موضعٍ آخر: **(الطّويل)**

لقد ظلمتني واستطالت يد النّوى وقد طمعت في جانبي كلّ مطمعِ[2]

استعار البهاء للبعد تكوينًا إنسانيًّا، فجعل له يدًا، وهذه الاستعارة غايتها أن يصوّر البهاء البعد بوصف قوّي يتّسق وقوّة أثره في قلبه، فجعل للبعد يدًا ليحكي شدّة ظلمه وعلو سطوته وطمعه، وقد يسأل سائل ماذا أراد الشّاعر بطمع النّوى؟، قد يكون قصده أنّ البعد علا ظلمه فطمع في إهلاك كل جانب في الشّاعر.

---

[1] _ **الدّيوان**، ٢٢٤.

[2] _ **نفسه**، ١٥٤.

الخَاتِمة

استطاعت هذه الدّراسة "**الصّورة الشّعريّة في شعر بهاء الدّين زُهير**" أن تقف على عدّة نقاط تخصّ طريقة الشّاعر في تشكيله لصوره الشّعريّة، هذه النّتائج هي:

_ امتاز شعر البهاء بالسّلاسة والعذوبة، وهذا الأمر انعكس بدروه على صوره الّتي خرجت منسابة القول، غير متكلّفة في أغلبها، مع وجود بعض الصّور الّتي فيها نوع من التّعمد، إمّا لإظهار المقدرة، أو للحظيّة القول.

_ برزت شاعريّة البهاء في موضعين تحديدًا؛ المدح والغزل، وهذا ما يُفسّر رؤية صور بجودة فنّيّة أعلى في هذين الموضعين.

_ وظّف البهاء الموروث بشتى أنواعه، لكن الموروث الأقوى والأكثر وفرة هو الموروث الدّيني، الّذي وظّف بفرعين: الموروث الدّيني الإسلامي، وقد ظهر بمساحة كُبرى، والموروث الدّيني المسيحي، ولم يظهر إلّا في توظيف يتيم.

_ جاءت شاعرية البهاء لافتة وقويّة في الموروث الدّيني الإسلامي، فكانت الصّور فيه ذات جودة مُميّزة، وذات تشويق تحليلي مُثير، وهذا يُخبر بثقافة إسلاميّة جيّدة امتلكها البهاء، ولم يأت توظيفه الإسلامي من باب الاستعراض الشّعري، وإنّما جاء توظيفًا مُنسابًا منطلقًا بعفويّة.

_ ساعد الموروث الأدبيّ الشّاعر على نقل أفكاره بشعور أصدق، وبمعنى أكثف.

_ جاء توظيف الموروث اللّغوي يحمل شيئًا من الاستعراض الّذي هدفه إظهار المعرفة اللّغويّة، وهذا بدوره انعكس على جودة الصّور المُتشّكلة في هذا الموروث.

_ إنّ الأمثال بإيجازها فتحت المجال للشّاعر ليُعبّر عن كثافة المعنى بألفاظ أقلّ.

_ الطّبيعة مصدر أثبت نفسه بقوّة في صور البهاء الشّعريّة، فالقارئ لديوانه لن ينتظر بين صفحاته كثيرًا ليرى حضورها القوي في البناء التّصويريّ.

_ لم يتأثّر البهاء بمذاهب فكريّة كثيرة، فلم يظهر أثر في تكوينه الصّوري إلّا للمذهب الصّوفيّ.

_ أكثر الحواس توظيفًا في صور البهاء هما البصر والسّمع، يليهما الشّم فالذّوق ثمّ اللّمس.

_ جاءت الصّورة العقليّة ميدانًا يُبرز أنا الشّاعر وذاته، إلى جانب ذلك فقد وظّفها الشّاعر ليصل بمعانيه إلى ذروة الإقناع.

_ لم يعمد البهاء إلى الإيحاء بشكل بارز وملفت في صياغة صوره الشّعريّة.

_ كان للصّورة المفردة النّصيب الأوفى من صور البهاء، ولكن هذا لم يقلل من شأن الصّور المركّبة، الّتي حضرت بقوّة وجاذبيّة بفعل الأسلوب الّذي عمد إليه البهاء في صياغتها، وفي طريقة تقديمها.

_ جاء توظيف البهاء للمُحسّنات البديعيّة منسابًا سلسًا في بعض النّصوص، وفي جزء قليل منها متكلّفًا، والجناس هو الحلقة الأبرز من بين المحسنّات البديعيّة الأخرى في تشكيل البهاء لصوره الشّعريّة، يليه بعد ذلك التّضاد، فالمفارقة.

_ كان للتّضاد بصمة واضحة ولافتة في بناء البهاء لصوره الشّعريّة، بصمة جعلت من النّص الشّعريّ مُحمّلًا بدلالات عدّة، وعملت على كسر الجمود التّشكيلي وبثّه في فضاء حيوي.

_ قامت الحركة بدور فعّال له حضوره القوي في تشكيل الصّور ومدّها بالحيويّة والإثارة.

_ إنّ المكان في شعر البهاء أخذ بعدًا فلسفيًّا أعمق حين لم يقتصر على كونه بناء ماديًّا، وإنّما صار يُنتمى له شعوريًّا، فالشّاعر ينتمي لأيّ مكان يضمّ أحبابه، ولا يعنيه المكان شيئًا إن لم يجمع بينه وبين الأحباب.

_ لم يحضر الزّمان بفاعليّة لافتة في بناء صور البهاء الشّعريّة المُحبّة، بل وُظّف ليقول بحالة التّبدّل بين صباح ومساء فقط، دون أن يكون له ذلك التّأثير الفلسفي العميق، وقد حضر بفلسفة قوليّة في مواضع أخرى، لكن بندرة.

_ الأنسنة تقنية ظهرت بكثرة في شعر البهاء، هذه الكثرة ساهمت في خلق الصّور الشّعريّة ورفع جودتها الفنّيّة.

المصادر والمراجع

أوّلًا: الكُتب

القرآن الكريم

١_ إسماعيل، عزّ الدّين، **الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة**، الطّبعة الثّالثة، دار الفكر العربي.

٢_ الأصفهاني، أبو الفرج، **الأغاني**، تحقيق: إحسان عبّاس، إبراهيم السّعافين، بكر عبّاس، دار صادر، بيروت–لبنان، الطّبعة الثّالثة، ٢٠٠٨م.

٣_ أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللُّغويّة**، مطبعة نهضة مصر.

٤_ البصير، كامل حسن، **بناء الصّورة الفنّيّة في البيان العربي**، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٧م.

٥_ البطل، علي، **الصّورة في الشّعر العربيّ حتّى آخر القرن الثّاني الهجري –دراسة في أصولها وتطوّرها**، الطّبعة الثّانية، دار الأندلس، ١٩٨١م.

٦_ البغدادي، الخطيب، **الكفاية في علم الرّواية**، (د.ت).

٧_ البقاعي، برهان الدّين، **نظم الدّرر في تناسب الآيات والسّور**، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة–مصر.

٨_ البهاء زهير، **ديوانه**، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، مُحمّد طاهر الجبلاوي، الطّبعة الثّانية، دار المعارف، القاهرة–مصر، ٢٠٠٩م.

٩_ جويو، **مسائل فلسفة الفن المعاصر**، ترجمة: سامي الدّروبي، دار الفكر العربيّ، مطبعة الاعتماد، مصر.

١١_ حلمي، مُحمّد مصطفى، **الحياة الرّوحيّة في الإسلام**، الطّبعة الأولى، دار الكتاب اللّبناني، بيروت–لبنان، ٢٠١١م.

١٢_ الحموي، **معجم البلدان**، دار صادر، بيروت–لبنان، ١٩٧٧م.

١٣_ خضر، فوزي، **عناصر الإبداع الفنّيّ في شعر ابن زيدون**، الكويت، ٢٠٠٤م.

١٤_ الخفاجي، شهاب الدّين، **شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدّخيل**، تصحيح وتعليق ومراجعة: مُحمّد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الحرم الحسيني التّجاريّة الكُبرى، الطّبعة الأولى، ١٩٥٢م.

١٥_ زايد، علي عشري، **استدعاء الشّخصيّات التّراثيّة في الشّعر العربيّ المُعاصر**، دار الفكر العربيّ، القاهرة، ١٩٩٧م.

١٦_ الزّبيدي، مرتضى، **تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق: عبد السّتار أحمد فراج، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٦٥م.

١٧_ الزّمخشري، **المُستقصى من أمثال العرب**، (د.ت).

١٨_ السّبكي، تاج الدّين، **طبقات الشّافعية الكُبرى**، تحقيق: محمود مُحمّد الطّناحي، عبد الفتاح مُحمّد الحلو، الطّبعة الأولى، ١٩٦٤م.

١٩_ ابن السّراج، **الأصول في النّحو**، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسّسة الرّسالة.

٢٠_ شمس الدّين، إبراهيم، **مجموع أيام العرب في الجاهليّة والإسلام**، الطّبعة الأولى، دار الكتب العلميّة، بيروت–لبنان، ٢٠٠٢م.

٢١_ الصّفدي، **الوافي بالوفيّات**، تحقيق واعتناء: أحمد الأرنأووط، تركي مُصطفى، الطّبعة الأولى، دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت–لبنان، ٢٠٠٠م.

٢٢_ عبد الله، مُحمّد حسن، **الصّورة والبناء الشّعري**، مكتبة الدّراسات الأدبيّة، دار المعارف، القاهرة–مصر.

٢٣_ ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، تحقيق: مُحمّد مفيد قمحيّة، دار الكتب العلميّة، الطّبعة الأولى، بيروت–لبنان، ١٩٨٣م.

٢٤ _ العثيمين، مُحمّد صالح، **شرح ألفيّة ابن مالك**، مكتبة الرّشد، الطّبعة الأولى.

٢٥ _ ابن عساكر، **تاريخ مدينة دمشق وذكر فضلها ومن حلّها من الأماثل أو اجتاز بنواحيها من واريديها وأهلها**، تحقيق: مُحبّ الدّين العمروي، دار الفكر، بيروت–لبنان، ١٩٩٥م.

٢٦_ عصفور، جابر، **الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب**، الطّبعة الثّالثة، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت–لبنان، ١٩٩٢م.

٢٦_ الفيروز آبادي، **القاموس المحيط**، تحقيق: مكتب تحقيق التّراث في مؤسّسة الرّسالة، بإشراف: مُحمّد نعيم العرقسوسي، الطّبعة الثّامنة، ٢٠٠٥م.

٢٧_ قاسم، عدنان حسين، **التّصوير الشّعريّ رؤية نقديّة لبلاغتنا العربيّة**، الدّار العربيّة للنّشر والتّوزيع.

٢٨_ ابن قتيبة، **الشّعر والشُّعراء**، تحقيق: أحمد مُحمّد شاكر، دار المعارف، القاهرة–مصر.

٢٩_ القُرطبي، **الجامع لأحكام القرآن والمُبيّن لما تضمّنه من السّنة وآي الفُرقان**، تحقيق: عبد الله بن عبد المُحسن التّركي، بمشاركة: محمّد رضوان عرقسوسي، الطّبعة الأولى، مؤسّسة الرّسالة، بيروت–لبنان، ٢٠٠٦م.

٣٠_ قطب، سيّد، **في ظلال القرآن**، الطّبعة الرّابعة والثّلاثون، دار الشّروق، القاهرة، بيروت، ٢٠٠٤م.

٣١_ لويس، سيسل دي، **الصّورة الشّعريّة**، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، دار الرّشيد للنّشر، العراق، ١٩٨٢م.

٣٢_ المتنبّي، **ديوانه** بشرح أبي البقاء العكبري، ضبطه وصحّحه ووضع فهارسه: مصطفى السّقّا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

٣٣_ المنجد، صلاح الدّين، **القصيدة اليتيمة برواية القاضي علي بن المُحسن التّنوخي**، الطّبعة الثّالثة، دار الكتاب الجديد، بيروت–لبنان، ١٩٨٣م.

٣٤_ ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت–لبنان.

٣٥_ ميسنجر، جوزيف، **لغة الجسد النّفسيّة**، ترجمة: مُحمّد عبد الكريم إبراهيم، الطّبعة الأولى، دار علاء الدّين، دمشق–سوريا، ٢٠٠٧م.

٣٦_ الوصيفي، عبد الرّحمن مُحمد، **تراسل الحواس في الشّعر العربيّ القديم**، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، ٢٠٠٨م.

ثانيًا: رسائل الماجستير والدّكتوراه

١_ دقعة، منال، **بلاغة الصّورة الشّعريّة في ديوان أجراس الشّجن لعمر طرافي**، جامعة الشّهيد حمه لخضر، الوادي–الجزائر، ٢٠١٦م.

٢_ سلمان، حسام تحسين، **الصّورة الفنّيّة في شعر ابن القيسراني عناصر التّشكيل والإبداع**، جامعة النّجاح الوطنيّة، نابلس–فلسطين، ٢٠١١م.

٣_ صبح، علي علي، **الصّورة الأدبيّة في شعر ابن الرّومي**، **جامعة الأزهر**، ١٩٧٣م.

ثالثًا الدّوريّات

١_ أصفهاني، محمّد خاقاني/ جلائي، مريم، **التّراث الدّيني في شعر سميح القاسم شاعر المقاومة الفلسطينيّة**، مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، ع٥، ٢٠١١م.

٢_ أيّوب، حسام مُحمّد، **الكلمة المُفتاح في شعر البهاء زهير –دراسة أسلوبيّة**، مجلّة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدّراسات، ع٤٢، ٢٠١٧م.

٣_ بني عودة، نسيم، **جماليّات التّشكيل الزّمكانيّ في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدًا" لمحمود درويش**، مجلّة الجامعة الإسلاميّة للبحوث الإنسانيّة، م٢٢، ع٢، جامعة الخليل– فلسطين، ٢٠١٤م.

٤_ بومالي، حنان، **سيميولوجيا الألوان وحساسيّة التّعبير الشّعريّ عند صلاح عبد الصّبور**، مجلّة الأثر، العدد ٢٣، معهد الآداب واللّغات المركز الجامعيّ لميلة– الجزائر.

٥_ بيري، عادل نذير– المهداوي، محمّد حسين– حسين، فلا رسول، **الصّورة الفنيّة في شعر السّيّد جواد شبّر**، مجلة جامعة كربلاء العلميّة، المجلّد ٦، العدد ٢، ٢٠٠٨م.

٦_ التّميمي، حُسام، **الصّورة الشّعريّة في شعر القدسيّات زمن الفتح ٥٨٣هـ**، مجلّة جامعة النّجاح للأبحاث، ع٢، م١٣، بيت لحم، الخليل–فلسطين، ١٩٩٩م.

٧_ ركابي، أميمة محمّد، **الصّورة الفنّية في شعر الحكمة في الأندلس حتّى نهاية عصر المرابطين ٥٤٠هـ**، مجلّة كلّية التّربية، جامعة عين شمس، ع٢٥، ج٣، ٢٠١٩م.

٨_ الشّعار، سلطان، **في النّزعة الدّراميّة عند أمل دنقل**، مجلّة جامعة النّجاح للأبحاث والدّراسات، م٣٠، ع٧، ٢٠١٦م.

٩_ العايب، يُوسف، **آليّات استدعاء النّص القرآني ودلالات توظيفه في شعر مفدي زكريّا**، جامعة الشّهيد حمه لخضر، الوادي –الجزائر.

١٠_ عداي، عبد السّتّار جبر، **إشكاليّة حُسن التّخلّص في القصيدة العربيّة**، كُليّة الإمام كاظم للعلوم الإسلاميّة.

٩_ فيّاض، حسن حميد، **الصّورة المُفردة والمُركّبة في سورة الواقعة**، ع٦، جامعة الكوفة.

١٠_ مرسلي، بولعشار، **الخصائص الفنّيّة للرّمز عند الصّوفيّة**، مجلّة علوم اللّغة العربيّة وآدابها، ع٥، جامعة الوادي، ٢٠١٣م،

١١_ يعقوب، عبد الكريم/ يونس، ديما، **أنسنة اللّيل في شعر ذي الرّمة**، مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، ع٢١، ٢٠١٥م.

مواقع إلكترونيّة:

1_https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B9%D8%AC%D9%84_%D8%A7%
D9 %84%D8%B0%D9%87%D8%A8#cite_note-1 .

2_https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%83%D9%88%D9%86%D9%81%D8%A7%D9%84%D8
%A7%D8%B1%D9%8A%D8%A7 .

Hebron university

Deanship of Graduate Studies

Arabic Language and Literature Program

The poetic image in the poetry of Baha al-Din Zuhair (656)

Done by: Mariam issa ghunaim

The supervision of Dr: Husam Al-tamimi

Associate Professor of Arabic Literature

This thesis was submitted to complete the requirements for obtaining a master's degree in Arabic language and literature at the Deanship of Graduate Studies at Hebron University

First semester 1443 AH / 2021 AD

Summary

This study "The poetic image in the poetry of Baha al-Din Zuhair" is the first single study of the poetic image of Baha, and studies about the poetry of Baha Zuhair - as far as I know - are few. It came to show the poetic image of the splendor, and to show the poetic beauty that was characterized by it.

This thesis was based on an introduction that talked about the biography of Al-Baha and his poetry, and three chapters, the first is entitled: The poetic image sources. , characters, and the story, and the second modern science. The historical legacy, the literary legacy, the linguistic legacy, and proverbs. And the second source: the environment, and was divided into two parts: nature, and ideological doctrines.

The second chapter is entitled: Types of poetic image, which are five types. The first is sensory image, which is divided into six types: visual, auditory, olfactory, gustatory, tactile, and sharing of senses. Which was

divided into three forms, the first crowd images, the second dramatic structure, and the third double image.

And the third chapter is entitled: Techniques of poetic image, which are six techniques, the first of the ingenious improvements, which included three improvements, first: alliteration, second: contrast, third: paradox, second movement, third employment of the language of war in the poetry of love, the fifth, the fourth, the fourth Sixth, humanization.

The study concluded with several results related to the generality of the poetic state of Baha, and to its specialized subject "poetic image"; The verbal smoothness with which the poet enjoyed made his poetry a prose character, and made it based mostly on short seas and pieces, and this in turn was reflected in the presence and quality of the poetic image, so it decreased in existence, and was weak in some places. Ease of speech has produced several styles in Al-Baha's poetry, namely: division, nominal and actual mobilization, and repetition. In some verses, Al-Baha has used some images in an intentional way that has a certain pretentiousness. The poetics of al-Baha emerged in two places in particular, namely praise and ghazal, and this explains why images of higher artistic quality were seen in these two places. The

religious heritage has the most space in the poetic images of Baha, and has the strongest and most attractive pictorial quality. Nature has proven its strong attachment to man in general and to the creator in particular, for its presence is an obligatory state in his saying, it is not possible to imagine the poetry of a poet without the presence of nature in its verses. Al-Baha's use of natural improvements was smooth and spontaneous in some poetic forms, and in others heavy and solemn. The methods: contrast, movement, and humanization played an effective role in provoking the text and its vitality. And the place attended strongly and with a remarkable role compared to the time, which was weakly attended.