التقابل والتماثل في سينية البحتري

قراءة بنيوية

د/ حسن أحمد علي حيدر
أستاذ الأدب الأندلسي المشارك
آداب جامعة تعز

الملخص:

يتناول هذا البحث سينية البحتري، بوصفها إحدى روائع الشعر العربي، ويتخذ من بنيتها التقابلية والتماثلية آلية إجرائية لاستكشاف ملامح التفوق الفني عند الشاعر، وقد توصل من خلال هذه المقاربة، إلى أن البحتري قد صاغها بعناية بديعية فائقة، إذ وظف الألوان الصياغية تقابلا وتماثلا على نحو لافت في كل بيت من أبيات القصيدة، وفي كل شطر من شطورها تقريبا، وهذا هو التحدي الذي وقف عنده الباحث في تحليله لهذه القصيدة بلاغيا وتركيبيا وإيقاعيا؛ للتدليل على أن البحتري كان لديه مقصدية من هذا العمل الفني البديعي الخلاق، تجلت في رؤية الشاعر للحياة المبنية على المفارقات والمتناقضات، كالخير والشر، والحق والباطل، والبقاء والفناء، والنعيم والبؤس، والزمان والمكان ....، وتجلت – أيضا– في إحساس الشاعر العميق بهذه المفارقات، مجسدًا إياها في هذه اللوحة الفنية البديعة، التي تشي بشدة اقتدار على امتلاك ناصية اللغة، وبراعة احتراف في كبح جماحها .

مقدمة

كانت سينية البحتري ولا تزال تستهوي قلوب النقاد والقراء قبل عقولهم، لما لها من تأثير بالغ أودعه الشاعر فيها، تمثل في شكلها وموضوعها. فمن حيث الشكل أبدع البحتري في لغتها وبلاغتها وإيقاعها، ومن حيث الموضوع كانت متفردة في المزج بين الوصف والرثاء والتأمل، ومن هذا المنطلق كانت عناية النقاد والقراء بها عبر العصور. فقد رأينا في الماضي والحاضر دراسات فنية وقراءات نقدية تناولت هذه القصيدة، ولا تزال أسرارها وعجائبها تتكشف كلما تأمل فيها النقاد ونظر إليها الدارسون(*).

(*) من الدراسات الحديثة على سبيل المثال:

1- في التذوق الجمالي لسينية البحتري، دراسة نقدية إبداعية، محمد علي أبو حمدة.
2- سينية البحتري (البعد النفسي والمعارضة) عبد الله التطاوي.
3- معارضات سينية البحتري في العصر الحديث (دراسة أسلوبية)، سعود بن سليمان اليوسف.

وهذا البحث محاولة لتقديم قراءة جديدة للقصيدة؛ عبر رصد التقابلات والتماثلات، ومعالجتها برؤية نقدية تفيد من المنهج البنيوي المتوسل بمنهج سانت بيف التاريخي في النظر إلى النص الشعري وفق المستوى التقابلي والتركيبي والإيقاعي، للكشف عن الأبعاد الدلالية المعبرة عن محنة الشاعر النفسية. ولتحقيق هذه الغاية قسم البحث إلى توطئة وفصلين: الفصل الأول تناول البنية التقابلية، والفصل الثاني تناول البنية التماثلية (التركيبية والإيقاعية).

توطئة:

تشتمل التوطئة على إضاءتين: التعريف بالشاعر ، والتعريف بالقصيدة .

الإضاءة الأولى/ التعريف بالشاعر:

هو أبو عبادة الوليد بن عبيد الله الطائي، الشاعر العباسي ، الذي اشتهر بالبحتري نسبة إلى أحد أجداده (بحتر)، شاعر عربي أصيل، جمع شرف الحسب وأرومة المجد من طرفيه. فأبوه كان طائيا من عرب الجنوب، وكانت أمه شيبانية من عرب الشمال، وقد وعى خصال قومه فتاه بها زهواً وإعجاباً، وأشاد بها في مفاخره، فعدد مآثرها في شعره العذب الجميل. وكان مولده سنة 206هـ بمنبج، وهي مدينة سورية تقع بين حلب والفرات، ونشأ متأثراً ببادية منبج وجوها الطليق، واتصل بأعرابها؛ ففصح لسانه وتأصلت فيه ملكتهم[1].

نطق البحتري بالشعر وهو حدث، وحفظ القرآن الكريم، كما حفظ كثيراً من أشعار العرب وخطبهم وأخبارهم، وأخذ عن العلماء النحو واللغة والحديث والفقه والتفسير وعلم الكلام، حتى غدت ثقافته الأولية عربية أصيلة قوامها العلوم الدينية واللسانية. وقد حافظ البحتري على عمود الشعر العربي في شعره، ولم يكن يكثر من الصنعة وألوان البديع كما كان يفعل أبو تمام والمتنبي من بعده، وتميز شعره بالسلاسة والعذوبة؛ حتى وصفه المعري بـ"الشاعر" كامل الشاعرية ، إذ يقول في كلمته المشهورة: "المتنبي وأبو تمام حكيمان، والشاعر البحتري"[2].

4- تلقي الصورة في قصيدة إيوان كسرى للبحتري من الرؤية البصرية إلى الرؤية الفكرية، فرامرز ميرزايي.

5- بلاغة البنية في قصيدة البحتري السينية، خالد عبد الرؤوف.

(1) انظر: معجم الأدباء، ياقوت الحموي (ت 626هـ)، دار المستشرق، بيروت، لبنان، ط2، 1922م، ج19/249،248، 251. و ديوان البحتري، شرح وتعليق محمد التونجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص6، ومعجم الشعراء العباسيين، عفيف عبد الرحمن، دار صادر، بيروت، ط1، 2000،ص66.

(2) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ط2، ص227

وشعره حسب ما أورده ابن الأثير " هو السهل الممتنع، الذي تراه كالشمس قريباً ضوؤها بعيداً مكانها، وكالقناة ليناً مسها، خشناً سنانها، وهو على الحقيقة قينة الشعراء في الإطراب، وعنقاؤهم في الإغراب"[3]. ويقول: "وترى ألفاظ البحتري كأنها نساء حسان عليهن غلائل مصبغات، وقد تحلين بأصناف الحلي"[4].

ومن ثم؛ فإن تناغم أصوات البديع وتلاؤم الجرس الموسيقي للكلمات مع تلك الأصوات قد أسهم في رفع شعر البحتري إلى مرتبة موسيقية رفيعة، وكأنه كان للبحتري أذنٌ موسيقية مرهفة، تقيس كل حرف وكل ذبذبة صوتية، لتوفر في شعره التوافق الصوتي بين الكلمات والحركات والسكنات[5]. وقد ساعد البحتري في الوصول إلى هذه المرتبة أنه مطبوع في أكثر شعره، يرسل نفسه على سجيتها، فلا يتعمق ولا يتكلف، وهذا ما جعل شعره قريباً من النفوس والأفهام. وبذلك تلافى البحتري قصور ثقافته الفلسفية، تلك الفلسفة التي كانت شائعة في عصره، والتي نبذها وأعرض عنها، قائلاً:

كلفتمـــونا حـــدود منطقكـــم والشعر يغني عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو القروح يلهج بالمنـ ـــطق مـا نوعـه ومـا سببـــه
والشعر لمـح تكفي إشارتـــــه وليس بالهذر طولت خطبـه[6]

لقد طرق البحتري مختلف الأبواب الشعرية، مظهراً بذلك مقدرة فائقة على حسن التصرف بالمعاني وطرق التعبير عن مختلف الآراء وألوان المشاعر والأحاسيس. فله ديوان كبير اشتمل أكثره على المدح، وقد ضمنه بعض القصائد في الرثاء والهجاء والفخر والغزل والعتاب، وخير ما في ديوانه ما جاء في باب الوصف، الذي برع فيه براعة شهد له بها أئمة الشعر والبيان[7].

والبحتري من الشعراء التقليديين الذين آثروا جانب الموسيقى الداخلية في الشعر، وما يستتبعه ضبطها من عناية بفنون البديع الصوتية، فقد اعتنى بهذه الموسيقى عناية شديدة، فشنف آذان عصره بألحان عذبة جميلة، وهذا ما دفع الآمدي إلى أن يعبر عن ذلك بعبارات عديدة في الموازنة، منها قوله: "إنه صحيح السبك، حسن الديباجة، ليس فيه سفساف ولا رديء ولا

(3) المثل السائر، ص126.
(4) المثل السائر، ص195.
(5) انظر: تحاليل أسلوبية، محمد الهادي الطرابلسي، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 1992م، ص 97.
(6) ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1977م، ج209/1.
(7) انظر: ديوان البحتري، محمد التونجي، ص6.

مطروح"[8]، وقال عنه . أيضاً: "إنه يؤثر صحة السبك، وحسن العبارة، وحلو اللفظ، وكثرة الماء والرونق"[9].

وقد حرص البحتري على الاتصال برجال السياسة ومدحهم ولقي منهم خيراً كثيراً، كما لقي من بعضهم شراً؛ فهجاهم، واتصل بالمتوكل في بلاطه، وأقام في مدينة سر من رأى (سامراء) يدفعه الحنين بين الحين والآخر لزيارة منبج مسقط رأسه ومكان إقامة أهله، والذهاب إلى بغداد، مدينة السلام ومهبط وحي الشعراء، وفي عهد المعتضد أقام البحتري في منبج وظل فيها حتى لقي ربه سنة (284هـ)، وقد نيف على الثمانين [10].

الإضاءة الثانية / التعريف بالقصيدة:

تعد سينية البحتري من عيون الشعر العربي، وقد نظمها البحتري حوالي سنة 270هـ، بعد أن قصد إلى زيارة ذلك القصر العظيم المعروف بـ(إيوان كسرى) بناحية المدائن، وقد كان من عجائب الدنيا، وبقي قائماً إلى سنة290هـ، ثم دالت دولته في فتوحات عمر بن الخطاب –رضي الله عنه– [11].

والمطلع على أبحاث الدارسين، التي تناولت هذه القصيدة من جوانب متباينة ؛ يجد أن الموضوع الذي يدور على ألسنة أقلامهم هو (وصف إيوان كسرى) ، بيد أن المتأمل في القصيدة يجدها تحمل فكرة رئيسية عميقة، لها مغزاها ومدرستها الفلسفية في عصرنا الحاضر، وهذه الفكرة تتفرع إلى أفكار ثانوية تآزرت جميعها لتشكل موضوع القصيدة الرئيسي[12].

وبهذا المعنى فإن الغرض الذي تتمثله القصيدة يتلخص في الوصف الممتزج بالرثاء وحرارة المعاناة ... وبتأملنا فيها، ندرك أن الوصف في القصيدة كان وسيلة لغاية يستهدفها الشاعر ، وهي البوح بالآلام والشكوى من الزمان وأفاعيله بالشرفاء الكبار كالملوك العظماء، الذين يستحقون منه كل عون، بينما هو يميل ظلماً وجهالة مع أخس الناس[13].

(8) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي(370هـ)، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط4، ج3/1.

(9) نفسه، ج5/1.

(10) معجم الأدباء، ج251/19.

(11) انظر الشعر العباسي، تطوره وقيمه الفنية، محمد أبو الأنوار، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1987م، ص353.

(12) نفسه، ص353.

(13) نفسه، ص371.

ونتوصل من هذا إلى أن الشاعر اتخذ من إيوان كسرى وملوكه معادلاً موضوعياً لنفسه، وهذا ما يعرف بالإسقاط الرومانسي، والمشاركة الوجدانية في فلسفة المدرسة الرومانسية، عندما يمزج الشاعر بين نفسه وبين مظهر من مظاهر الطبيعة، حيث يجعل كل واحد من الطرفين (الشاعر والطبيعة) أو(الشاعر والأثر) معادلاً موضوعياً ومناظراً للطرف الآخر[12].

ويمكن أن نحدد أفكار القصيدة الرئيسة والثانوية على النحو الآتي:

أولاً : الفكرة الأساسية:

تتمثل في المشاركة الوجدانية بين الشاعر من جهة والإيوان وملوكه من جهة أخرى، وهذه الفكرة هي محور التجربة. ولقد دعاه ضيقه ببغداد وبالأقارب والأصدقاء وبأفاعيل الزمن، إلى أن يفكر في أنسب جهة تساعده على التنفيس أو تشاركه وجعه ومصيبته؛ فتكون المشاركة عزاء ومسرباً للتنفيس، وهو موقف قريب نفسياً من موقف الخنساء في قولها:

ولولا كثرة الباكين حولي على إخوانهم لقتلت نفسي[14]

فقد رأى البحتري أن الزمن قد جار عليه، على الرغم من أنه حفي بالتكريم والإجلال، وهذا نفسه ما فعله الدهر مع الإيوان وملوكه من آل ساسان، فجمعه الحنين إليه طبقاً للمقولة الصادقة (إن المصائب يجمعن المصابينا)[15].

فأكبر الظن أن هذه المشاركة في المأساة من الناحية النفسية هي الباعث الذي جمع بينه وبين الإيوان، وأنه لم يكن يقصد وصف الإيوان والتغني بعجائبه ابتداءً ، بل جاء هذا الوصف ثانويا؛ على نحو ما يتجلى ذلك في قصيدته.

ثانياً : الأفكار الفرعية:

تتكون القصيدة من ستة وخمسين بيتاً، تتوزع على خمس لوحات، وتتفاوت عدد الأبيات في كل لوحة؛ تبعاً لأهمية كل فكرة فرعية منها لدى الشاعر، وذلك على النحو الآتي:

(12) مقالات في النقد الأدبي ، إبراهيم حمادة ، دار المعارف – القاهرة – د.ط ، د.ت ، ص76.

(14) ديوان الخنساء، تحقيق أنور أبو سويلم، دار عمار، عمان، الأردن، ط1، 1988م، ص326.

(15) انظر : الشعر العباسي، تطوره وقيمه الفنية، ص372.

1-لوحة الافتتاح (كبرياء الأخلاق) وهي وصف الشاعر حالته النفسية ومدى اعتزازه بخلقه وسجاياه، رغم ريب الزمان وتوالي المحن. وقد أفرد الشاعر لهذه اللوحة عشرة أبيات من (1 . 10) ، وفيها يشير إلى أن أزمته النفسية هذه قد اضطرته إلى التحول من موطنه الجديد بالعراق إلى المدائن، طلباً للتسلي والتعزي عما ألمّ به من آلام وأحزان بذلك الأثر التاريخي العملاق، الذي هو الآخر تجثم على أنفاسه كلاكل الزمان.

2-لوحة الوصف (بين البصر والبصيرة) وهي وصف إيوان كسرى وأسى الشاعر من أجله، ونجد هذا الوصف في سبع وعشرين بيتاً، منها أحد عشر بعد العشرة الأبيات الأولى التي تصف حالة الشاعر النفسية، وستة بعد وصفه التأثر بصورة أنطاكية، أي الأبيات (11.21) و(35.50). وقد احتل وصف الإيوان أكبر مساحة ممكنة في القصيدة، لأن الإيوان . كما أشرنا . كان هو المعادل الموضوعي لنفسية الشاعر، هذا الإيوان الذي رغم مآسيه الجاثمة عليه . كما هو حال الشاعر. فإن آيات عظمته ما تزال صامدة تدفع عنه.

3-لوحة أنطاكية (المواجهة) وهي وصف صورة أنطاكية التي خلدت موقف كسرى أنو شروان، وهو يحاصرها ويحارب الروم وقيصرهم، وهي الأبيات (22- 28). ويصف ما فيها من رهبة في مواجهة المنايا وهم ما بين حذر مجدّ ومذعور خائف، وتتجلى لنا مقدرة الشاعر الفنية التي أهّلته لأن يتأمل هذه الجوانب المعنوية ، تأملا سما بتلك الصورة ، وأنزلها منزلة جمالية عالية .

4-لوحة أنطاكية (الواقع والوهم) وهي وصف الشاعر لموقفه النفسي التأثري أمام صورة معركة أنطاكية، التي حفرت على جدران الديوان، واستقلت بالأبيات (29-34). وفيها يصف شدة انبهاره بهذه الصورة حتى ليُخيل إليه أن ابنه أبا الغوث يسقيه خمراً وهو يسكر. ولعل سكره هنا ليس شيئاً غير ما أصابه من انبهار، وهكذا اختلط الواقع بالوهم، وتطاول الوهم على الواقع.

5-لوحة الختام (عظة الدهر) وهي تعليله لبكائه القصر ، على الرغم من أنه ليس أثرًا من آثار قومه العرب، وذلك في الأبيات (51-56). وهذا الموقف من أعمق المواقف دلالة على أن الشاعر لم يقصد قصداً إلى وصف القصر؛ بل إلى البكاء له وعليه، لأن محنة الإيوان تعكس أو تمثل على نحو مجسم محنة الشاعر مع زمانه.

وسوف نرى في هذه القصيدة آيات من فن الجمال الشعري عند البحتري، وبخاصة تلك الثنائيات التقابلية الضدية وغير الضدية، التي بنى بها كل بيت تقريباً من هذه الرائعة، سواء ما كان منها لفظيا أم معنويا، فقد نفّس فيها عن همومه وأحزانه في هذا الرثاء الذي فاضت به نفسه في زفرة فنية رائعة. هذه القصيدة التي جعلت أحمد شوقي . فيما بعد . يتأساه في سينيته الشهيرة لينسج على منواله، مع سعة الفرق بين عمليهما، رغم تقارب الأنفاس، وإيقاع الألفاظ، ووسوسة الموسيقى، وتشابه الأزمة، وملابسة التاريخ(16).

المبحث الأول

بنية التقابل

بنيت القصيدة وتأسست على بنية الثنائية التقابلية الناشئة عن استخدام المقابلة فيها، حيث لا يكاد يخلو بيت منها من هذه الثنائية، وهذا البحث يحاول النهوض بدراسة هذه الظاهرة البديعية التي استراح إليها الشاعر في هذه القصيدة، لتبيان الدلالات الفنية والنفسية من استخدام هذه الثنائية التقابلية فيها.

يعد التقابل من السمات الأسلوبية، إذ إنه يرصد المتقابلات في القصيدة على مستوى الشكل والمضمون، وهي تقانة جوهرية تبرز الفوارق المميزة بين عناصر البناء الفني، بل إنه منهج في البناء يشكله الشاعر بواسطة العناصر المكونة للقصيدة على نحو واع أو غير واع.

وللشاعر البحتري منهجه في البناء الشعري، وخصوصاً في التناغم الصوتي العذب في قصائده عامة وقصيدته هذه خاصة، ذلك التناغم الصوتي الذي نجد للمتضادات والمتقابلات يداً فيه وفي تشكيله. ومما ساعد على زيادة قوة تلك المتقابلات في قصيدته؛ وضوح السياق القصصي ذي الأفعال الماضية، الذي هيأ للمقابلة بحاضر تمثيلي منفرد، ونجد هذه المقابلة على مستوى بنية القصيدة الكلية في (نفسية الشاعر/حالة الإيوان) التي شكلت مجموعة من الثنائيات الضدية على صعيد (الحضور/الغياب)؛ أي حضور الشاعر بأزمته النفسية واعتزازه بنفسه رغم جور الزمان عليه، وغياب ملوك الإيوان الكبار الشرفاء الذين جار عليهم الزمان أيضاً بما لا يستحقونه، كما شكلت ثنائيات ضدية على صعيد (التواصل/الانفصال).

(16) انظر: الشعر العباسي، تطوره وقيمه الفنية، ص353.وتحاليل أسلوبية، ص110.

فالعلاقة بين الشاعر وملوك الإيوان علاقة (تواصل) وتلاحم، تتمثل في الاعتزاز بالنفس وسمو المنزلة والمكانة والشرف الرفيع، وفيما يكنه الشاعر من وفاء لملوك الإيوان ولأفضالهم العظيمة على قومه، أما العلاقة بين (الشاعر/أقاربه وأهله + الزمان) و (الإيوان/الزمان) فإنها علاقة (انفصال) وتنافر.

وقد تولدت عن هذه الثنائيات الضدية المحورية متضادات وتقابلات في ثنايا القصيدة وعلى مستوى كل بيت على حدة، ولا يعني هذا أن البحتري هدف إلى مجرد الجمع بين مجموعة من الأضداد، بقدر ما كان يهدف إلى إبراز هذا التناقض الجائر بين الوضعين وتجسيده: وضع الشاعر والإيوان وملوكه من جهة، ووضع الزمن وأهله وناسه وموقفهم من الشاعر وملوك الإيوان من جهة أخرى. بمعنى توظيف البنية اللغوية لغايات نفسية وفكرية وتاريخية.

ويمكن عرض تلك المتقابلات اللفظية منها والمعنوية في السينية للتوصل من خلال هذه الجزئيات إلى البنية الكلية للقصيدة القائمة على ثنائية (الشاعر/الإيوان وملوكه).

البنية التقابلية في النص[17] :

صنت نفسي عما يدنس نفسي وتَرَفَّعتُ عَن جَدا كُلِّ جِبسِ

الشاعر يحرص في أول بيت من قصيدته على تأكيد اعتزازه بنفسه وشموخه وإبائه من خلال الثنائية التقابلية (الصون/التدنيس)، فالشاعر أتى بالفعل المضارع يدنس (الحاضر) مقابلاً للفعل الماضي صنت (الماضي) ليؤكد تصوُّنه في الزمن الماضي وفي الحاضر عما يدنس نفسه واستمرار ذلك التصون منه.

وفي الشطر الآخر يؤكد تلك الثنائية بثنائية تحمل الدلالة ذاتها، وذلك بين (الترفع/التدنيس) مرة أخرى، وقد زاد هذا التوكيد المعنى قوة وصور لنا شدة حرصه في هذه القضية، وزاد التأكيد تأكيداً تكراره لفظة (نفسي) ليؤكد على أنه المقصود لا غيره.

وَتَماسَكتُ حينَ زَعزَعَني الدَهـ ـرُ التِماسًا مِنهُ لِتَعسي وَنَكسي

(17) ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، م1152/2.

إنه الثبات والرسوخ ضد الحركة ، وزعزعني، هزني وحركني، فبينهما تضاد يظهر حالة الثبات والتجلد. فالثنائية بين فعلين (تماسكت/زعزعني) ، ويمثلان (الحاضر/الماضي) ؛ ليؤكد قوته وصلابته أمام الزمن الذي يحاول إتعاسه وغمه بالسقوط والانتكاس، ويبرز أيضاً شدة عداء الدهر له، أي الزمن الذي يلتمس الفرصة تلو الأخرى لإتعاسه ونكسه، وهنا تبرز ضدية (الشاعر/الزمن) من خلال علاقة الانفصال بينهما:

بُلَغٌ مِن صُبابَةِ العَيشِ عِندي طَفَّفَتها الأَيّامُ تَطفيفَ بَخسِ

وهنا تتجلى نفسية الشاعر أيضاً في حزنها وتقلبها، وأنها كانت في نعيم عيش، ولكن الأيام سعت إلى نقضها، بعد أن كانت حياة مملوءة بالعيش الرغيد، فصارت من سيء إلى أسوأ. فالشاعر . في هذا البيت . لا يزال يؤكد علاقة الصراع بينه وبين الزمن، وتتضح هنا في علاقته بالأيام الممثلة لذلك الزمن (الشاعر/الأيام) .

وَبَعيدٌ ما بَينَ وارِدِ رِفْهٍ عَلَلٍ شُربُهُ وَوارِدِ خِمسِ

الرفه : طيب العيش ولينه، ويقال رفهت الإبل أي وردت الماء متى شاءت، والخمس : من أظماء الإبل وهي أن ترعى ثلاثة أيام وترد في اليوم الرابع [17]. فهاهنا يعقد البحتري مقارنة بين (وارد رفه/وارد خمس) .. بين من يحصل على حاجته بيسر وسهولة، وبين من يحصل عليها بعسر وصعوبة، بين من يرد الماء فيشربه صفواً، وبين من يرده وهو عكر فيشربه كدراً وطيناً. فالمقارنة بين الأشياء لإبراز المفارقات بينها كان هاجساً ألح على الشاعر بتركيز واضح ، وقد أبرز هذا التناقض بثنائية ضدية ومفارقة بعيدة بين الطرفين ليشعرنا بمدى ضيقه وضنكه من أزمة مادية أصابته.

وَكَأَنَّ الزَمــانَ أَصبَحَ مَحمو لًا هَواهُ مَعَ الأَخَسِّ الأَخَسِّ

المقابلة بين زمنين: زمن يجعل للشرفاء قيمة ومكانة، وزمن هواه مع الأخساء ومن هو دونهم، فالشاعر يعود إلى تأكيد ضديته مع (الزمن) الذي حرص على انتكاسه وإتعاسه، ونجد الشاعر يذكر عداءه له ويمثله مرة بالدهر وأخرى بالأيام وثالثة بالزمن، وهو المقصود بذاته. وهناك ثنائية على صعيد آخر؛ إذ نرى الشاعر يذكر مؤازرة الزمان للأخس الأخس، أي من بلغ منزلة غاية في الدناءة، فنجده يثير علاقة (الانفصال/الاتصال) الانفصال بين الشاعر الشريف والزمن، والاتصال بين الأخس الأخس والزمن.

(17) لسان العرب : مادة (رفه) و(خمس) .

وَاشتِرائي العِراقَ خُطَّةُ غَبنٍ بَعدَ بَيعي الشَآمَ بَيعَةَ وَكسِ

بين الشراء والبيع طباق يظهر المعنى الذي يشعر به الشاعر والغبن الذي وقع عليه من أثر الخداع والغش في البيع والشراء. فالعلاقة الضدية هنا تتمثل في (الإقامة/الرحيل) إقامة الشاعر في العراق منخدعاً بها، ورحيله عن الشام موطنه الجميل، وهنا تبرز ثنائية أخرى هي (الربح/ والخسارة).

لاتَرُزني مُزاوِلًا لِاختِباري بَعدَ هَذي البَلوى فَتُنكِرَ مَسّي

هنا يؤكد الشاعر على تغيره جذرياً بسبب بلوى الزمان والدهر والأيام، فلم يعد هو. وتتجلى الثنائية الضدية في (التعرف عليه/إنكاره) بسبب العلاقة الضدية (الشاعر كيف كان/الشاعر كيف أصبح) أي علاقة انفصام بين الشخصيتين، شخصية الشاعر من قبل وشخصيته الآن.

وَقَديمًا عَهِدَتني ذا هَناتٍ آبِيـــاتٍ عَلى الدَنِيّاتِ شُمسِ

آبيات: فيها ترفع وعلو، أما الدنيات : ففيها خضوع وذل ومهانة. فالشاعر يرى أنه ذو عيوب، لكنها عيوب الكبار الشرفاء، وهي هينة بحيث لا تقاس بعيوب الأدنياء، فهناك فرق إذن بين (عيوب الشاعر الشريف/عيوب غيره من الأدنياء) ، فعيوب الشاعر آبيات متعالية عنيدة لا تذل، بينما عيوب الأدنياء وضيعة وفيها صغار مثلهم، وهنا تبرز علاقة الانفصال بين عيوب الشاعر وعيوب غيره.

وَلَقَد رابَني نُبُوُّ ابنِ عَمّي بَعدَ لينٍ مِن جانِبَيهِ وَأُنسِ

النبوّ : الجفوة والنفور. واللين: يقال فلان لين الجانب، ولين القلب أي رحيم ويؤلف القلوب من حوله، وفيه معنى الوصال .. ومن ثم يظهر التضاد بين الكلمتين جليًا واضحا مما يؤثر على المعنى داخل السياق اللغوي للبيت فيظهره ويوضحه، فالمقابلة بين النبو والتجافي والوحشة، وبين اللين والرقة والأنس. فالشاعر يتذكر مأساته وحزنه على ما كان من أهله وما كان منه، ويتحسرعلى هذه المفارقات الغريبة. وهنا تبرز العلاقة بين (الحاضر/الماضي) ففي الماضي كان الشاعر متيقناً من ود ابن عمه وأنسه به، أما الآن فهو يشك من ذلك.

وَإِذا ما جُفيتُ كُنتُ جَديراً أن أرى غَيرَ مُصبِحٍ حَيثُ أمسي

بين كلمتي مصبح وأمسي تضاد لإظهار القلق الذي يعيشه الشاعر ويعبر فيه عن الإباء وعزة النفس باختياره الموطن العزيز، ورفضه موطن الذل والإهانة . ويؤكد أنه ما دام يلاقي

الجفاء من ابن عمه وغيره ممن هم حوله، فإن الأجدر به أن يرحل، وبذلك يعود الشاعر ليؤكد ثنائية (الرحيل/الإقامة) وأنه مجبر على أن يرحل لما يلاقيه من جفاء.

حَضَرَت رَحلِيَ الهُمومُ فَوَجَّهـ ـتُ إلى أَبيَضِ المَدائِنِ عَنسي

توجد مقابلة بين شطري هذا البيت، فالأسلوب في البيت خبري يفيد إقرارا بالإحساس الذي يحسه الشاعر، فتسلية النفس عن الهموم تكون بالتوجه إلى القصر موطن البهجة والأنس. فالشطر الأول بما يحمله من هموم؛ يعكس الصورة السوداء لحياة الشاعر بين أهله ووطنه، والشطر الثاني بما يحمله من آمال؛ يعكس الصورة المشرقة لمستقبل أفضل وحياة أجمل. فنجد علاقة التلازم بين (الرحيل/الفرج) و (الإقامة/ الهموم) وهو ما أراد الشاعر الإفصاح عنه.

أتَسَلّى عَنِ الحُظوظِ وَآسى لِمَحَلٍّ مِن آلِ ساسانَ دَرسِ

المقابلة بين السلوى والأسى والفرح والحزن، فهناك اضطراب واحتدام بين شعورين يسيطران على الشاعر. فنلمح في بداية الأبيات التي تصف الإيوان تنامي علاقة النص المحورية أو الأساسية، وهي علاقة التقابل بين (الشاعر/ملوك الإيوان)، ونجد التناقض في مشاعر البحتري، فهو ذاهب وراحل إلى المدائن وإيوانها ليتسلى ويأسى! وبذلك تبرز ثنائية ضدية، في (أتسلى/آسى) وفي وقت واحد، فهو يتسلى ويتعزى عن حظه السيئ، ويأسى على ما أصاب الإيوان وملوكه وحظهم العاثر، وفي البيت تأكيد لعلاقة الاتصال.

أَذكَرتِنيهُمُ الخُطـوبُ التَوالي وَلَقَد تُذكِرُ الخُطوبُ وَتُنسي

أحداث الزمان تذكر الإنسان دائما بماضيه وما يحمله من مشاعر، وتمزج بين السعادة والفرح أحيانًا وبين الحزن والكآبة أحيانًا أخرى، لكنها في النهاية يمكن أن تسلّي النفس أو تنسيها آلامها. فالثنائية الضدية تبرز بين (التذكر/النسيان) وبين الخطوب (خطوب الزمان) التي تذكر الإنسان بما مضى، مثلما قد تنسيه ما مضى .. فهي تذكره بما مضى، إذا واجه في حاضره ما يماثل تلك الخطوب في الماضي، وهذا هو الحاصل مع البحتري، فالخطوب قد تنسيه ما مضى إذا واجه في الحاضر ما يشغله عن تذكر الماضي والانشغال بخطوب الحاضر، وهاهنا تبرز علاقة (الحاضر/الغائب).

وَهُمُ خافِضونَ في ظِلِّ عالٍ مُشرِفٍ يَحسِرُ العُيونَ وَيُخسي

خافضون : ناعمو العيش مترفون في أبراج سامقة العلو شاهقة الارتفاع . فالمقابلة بين العلو ويمثله الأماكن المرتفعة، وبين الدنو ويمثله من ينظرون إلى تلك الأماكن بعيون أصابها الضعف والإعياء لبعد ارتفاعها عنها. فالشاعر يربط بين علو القصر وإشرافه، إذ كان على جبل شاهق هو (جبل القبق) وبين ضعف البصر عن إدراكه ورجوعه خاسئاً وهو حسير، وهذا المعنى يوحي بأن الناظر إلى القصر يقف في مكان منخفض؛ لذلك يرفع رأسه ليرى القصر فيحسر بصره عن النظر إليه لفرط علوه، وهنا تبرز ثنائية ضدية تتجلى بين (العلو/الانخفاض).

مُغلَقٍ بابُهُ عَلى جَبَلِ القَبـ ـقِ إلى دارَتَي خِلاطَ وَمُكسِ

يواصل الشاعر إتمام المعنى وإبراز تلك العلاقة الضدية المتمثلة في (العلو/الانخفاض) علو الإيوان الشاهق وملوكه، وانخفاض مكان الناظر إليه، ومن ثم فإنه يدل على مكانة الملوك العالية والشريفة، وضعف مكانة الناظر إليهم في إيوانهم وعدم إدراكه منزلتهم الرفيعة.

حِلَلٌ لَم تَكن كَأطلالِ سُعدى في قِفارٍ مِنَ البَسابِسِ مُلسِ

إنها المقابلة بين مكانين مختلفين، مكان آثاره غنية بما تحتوي عليه من معالم عظيمة، ومكان فيه بقايا آثار خالية مقفرة لا وجود للحياة فيها. فالشاعر يعقد هنا مقارنة بين حلل الملك العالي، ومنازل العرب المتمثلة في أطلال سعدى، منتجاً بذلك مفارقة بعيدة، فحياة الرفاهية والنعمة غير حياة الفقر والكد التي يعيشها الشاعر، وبذلك تجلت تلك المفارقة في ثنائية ضدية (الترف/الفقر). وقوله (في قفار من البسابس ملس) يؤكد شدة الفقر والقحط في بلاد العرب، والتي لا يمكن مقارنتها بحضارة المدائن و ترف ملوكها.

وَمَساعٍ لَولا المُحاباةُ مِنّي لَم تُطِقها مَسعاةُ عَنسٍ وَعَبسِ

المقابلة بين جهود الفرس في تشييد حضارتهم المتمثلة في البنيان والعمران وسواهما، وجهود العرب المتواضعة التي لا وجه فيها للمقارنة، فالفرق كبير بين حياتي البدو والحضر، المتمثلة في (مآثر آل ساسان/مآثر العرب). وهو بذلك يستمر في تأكيد المفارقة السابقة في البيت قبله، مما شكل ثنائية ضدية مؤكدة وجديدة في نفس الوقت، وأبرزت بوضوح علاقة الانفصال بين الطرفين.

نَقَلَ الدَهرُ عَهدَهُنَّ عَنِ الـ ـجِدَّةِ حَتّى رَجَعنَ أَنضاءَ لُبسِ

بين الحديث من الثياب والبالي منها تضاد يجلي المقابلة بين حالتي الحداثة والبلى. فيتجه الشاعر هنا إلى تأكيد عداء الدهر لمآثر آل ساسان بعد أن أكد عداءه له في الحاضر، وكأنه

يعقد مقارنة بينه وبين الملوك من آل ساسان، ويدل هذا على شدة اعتزاز الشاعر بنفسه، فيقول: إن الدهر بدل عهد تلك المآثر من الجدة والنماء إلى تلك الحالة الخلقة البالية، وتتجلى ثنائية ضدية بين (الجدة/الأنضاء) بعلاقة التحول، وهذه الثنائية تندرج تحت إطار ثنائية أكبر وهي ثنائية (الماضي/الحاضر).

فَكَأَنَّ الجِرْمازَ مِن عَدَمِ الأنـ ـسِ وَإِخـلالِهِ بَنِيَّةُ رَمسِ

المقابلة بين قصر فخم ذي أبهة وجمال، وبين حالته الراهنة التي استحال معها إلى ركام تخفق فيه الرياح من كل جانب، وقد دب إليه الفناء والوهن والتآكل. وتبرز من الوهلة الأولى علاقة (الحضور/الغياب) في هذا البيت، فالإيوان كان ممتلئاً ومستقراً بأهله وعليه أبهة الملك، وصار اليوم خالياً من ساكنيه لا يأنس به أحد، فقد تركوه وغابوا عنه، وصار كالقبر. وتتمثل هذه العلاقة في ثنائية قصر (مأهول بساكنيه/خال من ساكنيه) وثنائية (الأنس/عدم الأنس – الوحشة).

لَو تَراهُ عَلِمتَ أَنَّ اللَيالي جَعَلَت فيهِ مَأتَمًا بَعدَ عُرسِ

فالنص يصف تبدل حال القصر من حيوية كان عليها إلى سكون دائم، فالقصر غدا في مأتم بعد عرس وأنس. وبذلك يؤكد الشاعر على انقلاب حال الإيوان وملوكه، ويؤصل أكثر لعلاقة (الحضور/الغياب) لكن هذه المرة بين ثنائية ضدية أخرى هي (إقامة مأتم/إقامة عرس) وأوجد علاقة تلازم واتصال بين (الحضور، وإقامة العرس) و (الغياب، وإقامة المأتم)، كما لا يزال النص يؤكد أن الجور مصدره الزمن بأيامه ولياليه.

وَهوَ يُنبيكَ عَن عَجائِبِ قَومٍ لا يُشابُ البَيانُ فيهِم بِلَبسِ

البيان : هو الوضوح ، واللبس : هو الغموض والاختلاط والإشكال، فهذا القصر وما كان عليه من أبهة وعنفوان يفصح عن أمة عظيمة كانت هنا. فالشاعر لا يزال يتحرى تلك العلاقة، علاقة (الحضور/الغياب) لكن بين الشاعر الماثل أمام هذا الديوان، والإيوان الذي يحكي عجائب قومه الغائبين الذين قضى عليهم الزمان.

وَإِذا ما رَأيتَ صورَةَ أنطـــا كِيَّةَ ارتَعتَ بَينَ رومٍ وَفُرسِ

عندما نظر الشاعر إلى صورة أنطاكية تذكر ما جرى فيها من معارك بين قطبين كبيرين هما الروم والفرس، وهما الدولتان العظميان اللتان حكمتا العالم قديماً، وكل منهما كان نقيض الآخر في الصراع على البقاء والسيطرة على العالم، فكانت المقابلة بينهما. وتبرز الثنائية بين

حالتين: حالة الشاعر قبل رؤية الصورة وحالته بعد رؤيته الصورة، ونلمح التنافر بين قوتين عسكريتين (الفرس، الروم) الذي ولد الارتياع في نفس الشاعر.

والمَنايـــا مَواثِلٌ وَأنـوشِر وانَ يُزجى الصُفوفَ تَحتَ الدِرَفسِ

المقابلة بين الموت والحياة، بين الهزيمة والنصر، بين الخوف من الموت والرغبة في الحياة، بين الهلع والفزع والجبن، وبين الجرأة والإقدام والشجاعة. فالمنايا مشرعة والقتال محتدم والقائد المحنك غير خائف ولا وجل، يدفع جيشه منتظماً تحت راية أمته العظيمة في انتظار الظفر والنصر المؤزر. فالمنايا (الموت) قائمة شاخصة وأنو شروان (الحياة) قائم يسوق صفوف الجند تحت اللواء، والشاعر مستمر في تصوير ذلك التنافر بين القوتين.

في اخضِرارٍ مِنَ اللِباسِ عَلى أصـ ـفَرَ يَختالُ في صَبيغَةِ وَرسِ

المقابلة بين اللون الأخضر وبين اللون الأصفر، فالشاعر يصف لباس الجند الذي يجمع بين الخضرة والصفرة، والخضرة رمز للنعمة والرخاء، والصفرة رمز (للمرض والموت)، فكونت هذه الألوان ثنائية ضدية رمزية بين (الحياة/الموت).

وَعِراكُ الرِجالِ بَينَ يَدَيهِ في خُفوتٍ مِنهُم وَإِغماضِ جَرسِ

المقابلة بين الصورة البصرية لحركة العراك وما يشاهد من كر وفر وتقدم وتقهقر، وبين الصورة السمعية لصمت وهدوء المقاتلين، بين أصوات آلات الحرب من سيوف وتروس وخيول وغيرها، وبين رسوخ ورباطة جأش المحاربين، الذين تركوا آلة الحرب تتحدث عنهم فلا صوت يعلو عليها في ذلك اليوم. وهناك مقابلة بين الخفوت وإغماض الجرس، فالأول السكوت والثاني الصوت الخفيف، إذ يوحي لنا هذا البيت بالجلبة من خلال لفظين (عراك/جرس) كما يوحي بالضد من ذلك في (خفوت، غموض) وبهذا خلق الشاعر ثنائية ضدية أخرى وهي ثنائية (الحركة، السكون) وأراد بذلك تأكيد مكانة كسرى ومنزلته في قلوب جنده باحترامهم ورهبتهم له، لشدته وقوته، فكان ذلك تأكيداً على قوة كسرى أنو شروان وشجاعته.

مِن مُشيحٍ يَهوى بِعامِلِ رُمحٍ وَمُليحٍ مِنَ السِنانِ بِتُرسِ

يستمر البحتري في وصف آليات الحركة في الحرب والنزال، ويبرز جدلية ضدية بين شخصيتين جسد فيهما وصفه لرجال المعركة من خلال (مشيح يهوي بعامل رمح/مليح بترس) وبذلك تولدت الجدلية الضدية (الهجوم/الدفاع) بين حركتين أو موقفين من مواقف الحرب. وقد

حصر الشاعر أفعال هؤلاء الجند في هذه الثنائية ليؤكد لنا شدة التحامهم في الحرب وانشغالهم بها، فهم ما بين حذر مجد، وخائف مذعور يتقي الأسنة ولا غير ذلك يشغلهم.

تَصِفُ العَينُ أنّهُم جِدُّ أحيا ء لَهُم بَينَهُم إشارَةُ خُرسِ

المقابلة بين صورتين جامدة ومتحركة، صورة مرسومة جامدة وصورة متخلية متحركة في ذهن الشاعر. فالجند أحياء بحركتهم المستمرة كما تراهم العين، لكنهم لا ينطقون إلا بالإشارات التي يتحدث بها الخرس؛ لأنهم تركوا الكلام للرماح والسيوف. وعدم النطق يوحي لنا (بالموت) مقابل أنهم أحياء، فتجلت لنا ضدية (الحياة/الموت) في هذا السياق، وهي ثنائية عامة تقوم عليها بنية النص؛ إذ إنها تمثل طرفين، فالحياة تمثل حاضر البحتري، والموت يمثل ماضي الإيوان وملوكه.

يَغتَلي فيهِم ارتِيابي حتى تَتَقَرّاهُمُ يَدايَ بِلَمسِ

وهاهنا مقابلة . أيضاً . بين الحركة المتخيلة للصورة وبين الجمود، فالصورة تتراءى على جدران الإيوان كأنها حية متحركة للعيان؛ لإبداع الرسم فيها، لكنها في حقيقتها نقش ونحت وإبداع فنان فحسب، فالشاعر انسجم مع خياله حتى ظن أن ما يراه في الصورة أمامه حقيقية لا خيال، فشك في أنهم أحياء موجودون فعلاً، حتى تقرى الحقيقة حين لمس الصورة بكلتا يديه ، فتجلت ثنائية (الحضور والغياب) من خلال هذه العلاقة المتداخلة تداخلا لافتا.

قَد سَقاني وَلَم يُصَرِّد أبو الغَو ثِ عَلى العَسكَرَينِ شَربَةَ خُلسِ

يبدأ الشاعر هنا وصف تأثره بتلك الصورة فأبرز ثنائية ضدية بين (الرواء/عدم الرواء) وهي متفرعة عن ثنائية (الحياة/الموت) فانبهار الشاعر بالصورة وذهوله منها جعله وكأنه في سكر طاغ، فكان على ولده أن يخفف هذا السكر بسكر أقل حدة وأخف وقعاً، فناول أباه الكأس دهاقاً ممتلئاً، مما نقل الشاعر من حالة السكون الشبيهة بالموت إلى الحركة والحياة، ومن حالة الخيال إلى مواجهة الحقيقة.

مِن مُدامٍ تَظُنُّها وهيَ نَجمٌ ضَوَّأَ اللَيلَ أَو مُجاجَةُ شَمسِ

لقد امتد خيال الشاعر من الصورة إلى الخمرة، فبرز لنا وكأنه لا يميز الحقيقة، فالصورة يراها واقعاً والمدام يراها نوراً وضوءاً، ثم يشبهها بضوء النجم في الليل أو بنور الشمس في النهار، وهو بهذا التشبيه قد خلق ضدية على صعيد (ضوء الليل/ضوء النهار) بين (الخفوت/السطوع)

وقد تدرج في تشبيهه من الأقل سطوعاً وانتشاراً إلى الأكثر وهو ضوء الشمس، ليبين لنا شدة صفاء تلك الخمرة وانبهاره بها.

وَتَراها إذا أَجَدَّت سُرورًا وَارتِياحًا لِلشـارِبِ المُتَحَسّي

يعاود البحتري تمثيل ضدية (الرواء/عدم الرواء) من خلال رواء الشارب من هذه الخمرة بتحسيها، وربط هذا الارتواء بالسرور، مقابلة بالخلو منها المرتبط بالحزن والكآبة.

وَتَوَهَّمتُ أنَّ كِسرى أبَرويـ ـزَ مُعـاطِيَّ وَالبَلَهبَذَ أنسي

لا يزال الشاعر إلى هنا في نشوته من جراء (الصورة) بالنظر إليها و(الخمرة) بشربها والتلذذ بها، تلك النشوة التي أدخلته في التوهم والخيال والأحلام النقيضة لما هو فيه من واقع أليم ومحزن، وتركته في ثنائية (الشك/اليقين).

حُلُمٌ مُطبِقٌ عَلى الشَكِّ عَيني أَم أَمانٍ غَيَّرنَ ظَنّي وَحَدسي

الحلم الذي من شأنه أن يكون مناماً في مقابل الأمنية التي من شأنها أن تكون يقظة، وهما وإن كانا ليسا مؤديين إلى يقين؛ إلا أن الحلم أقرب إلى اليقين بحسب عقل النائم، بخلاف الأماني فإن الإنسان يمارسها وهو متيقن من أنها ليست حقيقة. فيتساءل الشاعر إن كان ما يعيشه في تلك اللحظات مجرد أحلام أم أمنيات، ولا تزال ثنائية (الشك/اليقين) (الخيال/الحقيقة) (الحلم/الواقع) تتنامى، ووصلت ذروتها في هذا البيت من خلال تطاول الوهم والشك والخيال والحلم على الواقع واليقين والحقيقة، وذلك من فرط تأثر الشاعر بعجائب الرؤى في آثار الإيوان. فالتضاد يعكس حالة الشاعر القلقة ونفسيته المتحسرة والمضطربة.

وَكَأَنَّ الإيوانَ مِن عَجَبِ الصَنـ ـعَةِ جَوبٌ في جَنبِ أَرعَنَ جِلسِ

صورة الإيوان في جنب جبل عظيم كأنه ترس يقي الإيوان الحوادث، وهي صورة تشي بعظمته ومنعته وتبعث على الفرح، يقابلها صورة أخرى هي الكآبة التي تعلوه بعد فناء ساكنيه وهلاكهم.

يُتَظَنّى مِنَ الكَآبَةِ إذ يَبـ ـدو لِعَينَي مُصَبِّحٍ أَو مُمَسّي

فالإيوان يتظنى من الكآبة بعد أن كان يعيش حالات البهجة والسرور بملوكه وأهله، وهو على هذه الحالة صباح مساء، وقد أبرز التضاد بين (مصبح/ممسي) هذه الكآبة وشدتها، ومدى سيطرتها على الإيوان واستمراريته في الكآبة ، محاكيا نفسية الشاعر المكتئبة.

مُزعَجًا بِالفِراقِ عَن أُنسِ إلفٍ عَزَّ أَو مُرهَقًا بِتَطليقِ عِرسِ

بين الفراق واللقاء تضاد يظهر حالة الشاعر النفسية التي لا تثبت على حال. فتبرز هنا ثنائية (الأنس/عدم الأنس) أو (الإلف/الفراق) ويشبه الإيوان بإنسان فارق إلفه أو طلق عرسه؛ لما بينهما من وجه شبه في الفراق والوحشة والألم.

عَكَسَت حَظُّهُ اللَيالي وَباتَ الـ ـمُشتَري فيهِ وَهوَ كَوكَبُ نَحسِ

يشير البحتري هنا إلى أن الإيوان قد بات بعد عز موفور وسعد موصول في كآبة ونحس، فالليالي قلبت حظوظه وبدلتها إلى تعاسة ونحس، وبذلك تتجلى لنا الضدية التي عليها حال الإيوان في الماضي وحاله في الحاضر من خلال ثنائية (الحظ/التعاسة والنحس).

فَهوَ يُبـــدي تَجَلـُّدًا وَعَلَيهِ كَلكَلٌ مِن كَلاكِلِ الدَهرِ مُرسي

المقابلة بين الفعل ورد الفعل، بين الصمود والمقاومة من جهة، وبين عوامل الزمن وعواري الدهر التي تتعاقب عليه بكل ضراوة وشدة للنيل من صموده وبقائه من جهة ثانية. فلا يزال الشاعر يعكس ما آل إليه حال القصر بعد ذلك السرور قاصداً به حاله المشابهة له، فأصبح كل بشير للقصر بشير شر له، ومع ذلك فهو يبدي التجلد ويتماسك رغم مصائب الأيام والليالي لفرط قوته وضخامته. وتتضح ثنائية الصراع بين الشاعر والزمن والتي تبلورت عنها ثنائية ضدية هي (الحاضر/الماضي).

لَم يَعِبهُ أن بُزَّ مِن بُسُطِ الديـ ـباجِ وَاستَلَّ مِن سُتورِ الدِّمَقسِ

فالإيوان كان ملبساً بالستور مبسوطاً بالديباج، ثم استل منه ذلك وانتزع وسلب، فبين البيت ثنائية (الإلباس/التعرية) و (النعمة /الضنك) التي أبرزت تساوي الحالتين لدى الإيوان، فهو وإن كان ملبساً أو معرى فسيظل ذلك الطود الشامخ في مكانه وفي التاريخ.

مُشمَخِرٌّ تَعـــلو لَهُ شُرُفاتٌ رُفِعَت في رُؤوسِ رَضوى وَقُدسِ

المقابلة بين علو القصر وارتفاعه، وبين جبلي رضوى وقدس. فرغم ضربات النكس الموجهة إلى القصر إلا أنه لا يزال شامخاً في علوه وعلو شرفاته ورفعته المطاولة للجبال، وبهذا الوصف يكوّن الشاعر ثنائية جدلية ضدية بين (العلو/النكس) وتطاول العلو على النكس.

لابِساتٌ مِنَ البَياضِ فَما تُبـ ـصِرُ مِنها إِلّا غَلائِلَ بُرسِ

المقابلة بين لون البياض ولون الغلائل، وهو الشعر المجتمع، الغالب عليه لون السواد. فالقصر في لباسه جمع بين الأبيض الشفاف، والغلائل القطنية التي تلبس تحت الثوب مبرزاً بذلك ثنائية (الرفاهية/الضنك) وبين (رفاهية الماضي/ وبؤس الحاضر).

لَيسَ يُدرى أَصُنعُ إنسٍ لِجِنّ سَكَنوهُ أَم صُنــعُ جِـنٍّ لِإنسِ

وتبرز هذه العلاقة الجدلية بين (الإنس/الجن) فمن فرط عظمة القصر وغرابته لم يعد أحد يدري أهو صناعة الإنس للجن أم صناعة الجن للإنس؟ فكأنما صنعه كل جنس منهم للآخر، ليدل عليه بقوته وغرابة مقدرته.

غَيرَ أَنّي أراه يَشهَدُ أَن لَم يَكُ بانيهِ في المُــلوكِ بِنُكسِ

يقول الشاعر: إن الإيوان يشهد لبناته بأنهم أصحاب ملك عظيم، بلغ منزلة رفيعة ومكانة عظيمة، ولذا نفى النكس عنه مقابل إثبات صفة القوة له، والنكس هو الضعف، وبهذه الثنائية الضدية (القوة/الضعف) أثبت البحتري سمة الملك الباني للإيوان ومدى قوته ورفعته، وهي السمة التي يريد البحتري إثباتها لنفسه، وهي القوة والرفعة ، مقابل الضعف والضعة.

فَكَأَنّي أرى المَراتِبَ وَالقَو مَ إِذا ما بَلَغتُ آخِرَ حِسّي

يبدأ الشاعر مرة أخرى في رسم صورة جديدة لمظاهر العظمة وأبهة الملك الماثلة بين ردهات الإيوان وفي شتى أرجائه ومشاهده، فيرى الملوك وسدنتهم ووجوه القوم يأخذون مواقعهم في الإيوان حقيقة لا خيالاً، وهنا تبرز ثنائيتان ضديتان متلازمتان (الحقيقة/الخيال) (اليقين/الشك) وبها يحاول الشاعر أن ينقلنا من الواقع إلى الحلم الذي يعيشه، ويؤكد ذلك الحلم باليقين.

وَكَأَنَّ الوُفودَ ضاحينَ حَسرى مِن وُقوفٍ خَلفَ الزِحامِ وَخنسِ

يتخيل البحتري . وهو يعيش الخيال واقعاً أن الوفود تقف على عتبة الإيوان وتتزاحم عليه وترقب دورها في الإيوان، وهي من شدة الزحام لكثرتها تقف مرهقة تحت وهج الشمس، وأراد بذلك إبراز مكانة ملوك الإيوان وعظمتهم وتدافع الوفود على أبوابهم. وقد أبرز الشاعر بذلك ضدية بين (حال الملوك/حال الوفود) فالملوك في نعمة وعزة ورخاء ورفاهية ومنزلة عالية، أما الوفود فهي تكابد لتصل إليهم وتقف حسرى تحت وهج الشمس، كما أن من الوفود من هو متقدم في الصفوف الأولى، ومنهم من هو في الصفوف الأخيرة.

وَكَأَنَّ القِيــانَ وَسطَ المَقاصيـ ـرِ يُرَجِّعنَ بَينَ حُـوٍ وَلَعسِ

تتخلق الثنائية الضدية في هذا البيت بمقابلته بالبيت الخامس والعشرين، والذي يتحدث عن عراك الرجال المحاربين بين يدي كسرى، وخفوتهم وإغماض أصواتهم حتى أصبحوا كالخرس كما يصفهم البيت السابع والعشرون، فلا يسمع منهم إلا وقع الأسنة، كما يدل على صلابة محاربيه ورقة مجالسه ورفاهيتها، ومن هنا ينشأ التضاد بين (الجد/الهزل) (الصوت/الصمت) (الصلابة/ الرقة).

وَكَأَنَّ اللِقاءَ أَوَّلَ مِن أَمـ ـسٍ وَوَشكَ الفِراقِ أَوَّل أَمسِ

فالشاعر لا يزال يعيش واقع الخيال ويترك خياله يقرب له تلك الأحداث، فما يصفه كأنه قد وقع قبل أيام قليلة وانتهى في أقل من ذلك، فكل شيء لا يزال كما تركه أهله، وبرزت ثنائية التضاد بين (الواقع/الحلم) من خلال ضدية (اللقاء/الفراق) اللذين يلتقيان في زمن واحد وهو (أول أمس) وأراد الشاعر بذلك أن يكني عن تخليد ذكراهم وما حدث للإيوان، وتخليد ذلك في ذاكرة التاريخ والأجيال التي ترى آثارهم الرائقة لم يطرأ عليها شيء ذو بال.

وَكَأَنَّ الذي يُريــدُ اتِّبــاعًا طـامِعٌ في لُحوقِهِم صُبحَ خَمسِ

أراد البحتري هنا أن يعبر عن صعوبة اللحاق بتلك الوفود والجموع التي كانت في الإيوان وأمامه تنتظر لبعد المسافة وكثرة الزحام، ويقدر للذي يريد اللحاق بهم خمس ليال يلقاهم بعدها في أول الليلة الخامسة، ومع هذا سيكون رجاء منه أن يلحقهم فربما لا يلحقهم، وهنا تتجلى ثنائية التضاد بين (اللحاق/عدم اللحاق – الفوات).

لقد كانت هذه التشبيهات المتلاحقة والملحة على الشاعر انعكاساً لتلك الحيرة التي انتابت الشاعر وداهمته من كل أرجاء المكان، حتى غدا في خياله إيواناً آهلا بالسكان، وصار من شدة ما يتراءى منه وما يوحي به ذلك المكان حقيقة وواقعاً، وليس وهماً وتخيلا. وهكذا وظف الشاعر هذه المقابلة في هذا الأسلوب البياني. وليس التشبيه سوى مقابلة بين شيئين في هذا السياق، فتظهر من خلاله ثنائية الواقعي والخيالي، وثنائية الحس والحدس، وثنائية الحضور والغياب[18].

عُمِّرَت لِلسُرورِ دَهرًا فَصارَت لِلتَعـزّي رِبــاعُـهُم وَالتَـأَسّي

(18) انظر: بلاغة البنية في قصيدة البحتري السينية، خالد عبدالرؤوف ، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري– جامعة بسكرة، الجزائر، العدد التاسع، 2013، ص325.و تحاليل أسلوبية، ص107.

وهنا مقابلة أخرى بين العمران والخراب، فهو يريد أن يقول إن رباع هؤلاء الملوك ومن ضمنها الإيوان كانت عامرة بالسرور وأبهة الملك دهراً، ثم تحول حالها فصارت مثوى للعزاء والحزن، وبذلك أبرز ثنائية ضدية بين (السرور/الحزن) و(الفرح/العزاء) السرور في الماضي والحزن في الحاضر، السرور بحضورهم، والحزن والتأسي على غيابهم.

فَلَها أن أعينَها بِدُمــوعٍ موقَفاتٍ عَلى الصَبابَةِ حُبسِ

يرى الشاعر أن من حق هذه الديار والربوع أن يواسيها بدموعه ويجعلها وقفاً عليها، أو موقوفة عليها حزناً صادقاً على ذلك المجد الذاهب، وتتجلى المشاركة الوجدانية بين الشاعر والإيوان في هذا البيت في أسمى صورها، وكأنه أراد بذلك مواساة نفسه بدموعه، ولا زال يؤكد ثنائية (الفرح/العزاء) و(السرور/الحزن) ذلك الحزن الذي أجبره على إطلاق دموعه بعد انحباسها ليواسي الإيوان وربوعه.

ذاكَ عِندي ولَيسَت الدارُ داري باقتِرابٍ مِنها ولا الجِنسُ جِنسي

يبرز البحتري ثنائية أخرى على صعيد النفي (الانتماء/عدم الانتماء) فالبحتري يبكيهم لا لجوار ولا لقرابة ولا لانتماء جنسي، فالدار ليست داره، ولا القوم قومه، ولكن لشيء آخر ولرابطة أخرى أهم من ذلك كله. إنه انتماء الشعور بالجميل والاعتراف لهم بالفضل نظير ما قدموه لقومه، فسيظل يبكيهم ويرثيهم لذلك.

غَيرَ نُعمى لِأهلِها عِندَ أهلي غَرَسوا مِن زَكائِها خَيرَ غَرسِ

وهنا مقابلة بين الفرس والعرب ، وتتجلى في هذه المقابلة صورة الوفاء لدى البحتري في هذا البيت بالذات، إذ يعلل سبب بكائه فيه بأنه يفعل ذلك وفاء وعرفاناً؛ لأن لأهل هذه الديار يداً زاكية على أهله باليمن في الماضي، فهو يبكيهم في حاضره ومستقبله؛ ولأنهم (غرسوا/جنوا) غرسوا في الماضي وجنوا في الحاضر والمستقبل.

أيَّدوا مُلكَنا وَشَدّوا قُواهُ بِكُماةٍ تَحتَ السَنّورِ حُمسِ

ويفصل البحتري هنا ماهية تلك النعمى واليد الزاكية بأنهم شدوا قوى ملك أهله باليمن وأيدوه بجنود شجعان مدججين بالسلاح، وتظهر هنا ضدية (القوة/الضعف) قوة جند ملوك كسرى، وضعف العرب (أهل الشاعر في اليمن) مما جعلهم محتاجين لتلك القوة فكان لها فضل عظيم عليهم.

وَأعانــوا عَلى كَتائِبِ أريا طَ بِطَعنٍ عَلى النُحورِ وَدَعسِ

يقابل هنا بين جيوش الفرس وجيوش الروم؛ فقد كانت القوة لأجل هزيمة جند أرياط القائد الحبشي، وقد فعل جنود كسرى بجنود أرياط الأفاعيل ما بين طعن في النحور ودوس بالأقدام، وقد أبرزت ثنائية (النحور/الأقدام) أبلغ آثار الهزيمة في جند أرياط، فالنحر أعلى جسم الإنسان والقدم أسفله، والطعن في النحر دلالة على قوة فرسان كسرى وتعجيلهم بموت جند أرياط، ودوسهم بالأقدام غاية في الامتهان. وبذلك نستشف ضدية (القوة والضعف) بين الجندين.

وَأراني مِن بَعدُ أكلَفُ بِالأشـ ـرافِ طُرًّا مِن كُلِّ سِنخٍ وَأسِّ

نجد في هذا البيت . وهو البيت الأخير. أنه يؤازر ما يريد الوصول إليه شاعرنا، وليؤكد مطلع قصيدته، فقد بدأ القصيدة بالاعتزاز بنفسه وصونها والترفع بها لشرفها وعزها ومنعتها، وانتهى بتأكيد حبه للأشراف طراً مهما اختلفت أصولهم، وكأنه يريد أن يقول لنا: (أنا شريف، لذا أحب الرجال الأشراف) وتتجلى علاقة الاتصال بين الشاعر الشريف وكل شريف في أسمى صورها في هذا البيت وتتحقق ثنائية (الماضي/الحاضر) من خلال الفعلين (صنت، أكلف) يقول : صنت نفسي فكنت شريفاً، وأكلف في الحاضر والمستقبل بالأشراف كلهم لأنهم أشراف.

وبعد فإن هذه القصيدة، على المستوى البنيوي، قد بنيت على أساس الثنائيات الضدية، وقد أعلنت هذه الثنائيات عن نفسها في ثنائية التشابه بالمقابلة بين (نفسية الشاعر/حالة الإيوان) وتمخضت عنها ثنائيات ضدية محورية تمثلت في (الحضور/الغياب) و(التواصل/الانفصال). هذه الثنائيات التي ولدت ثنائيات ضدية أخرى انتشرت في كل أبيات القصيدة تقريباً مثل: (الصون/الدنس)، (الإقامة/الرحيل)، (التعريف/الإنكار)، (الشك/اليقين)، (التذكر/النسيان)، (الرفعة/الدناءة)، (الخيال/الواقع) ...إلخ. وقد تتبعناها في تحليل هذه القصيدة، فثبت لنا مدى حرص الشاعر على إبراز التناقض الجائر بين الشاعر وملوك الإيوان من جهة، وبين الزمان وعادياته من جهة ثانية. وقد خلقت هذه الضديات والمقابلات اللفظية والمعنوية المحتشدة جواً من التناقضات، تلك التناقضات التي يلمسها البحتري في واقعه، ويتوخى من وراء ذلك تجاوز هذا الواقع إلى ما هو أفضل وأجمل وأنبل وأشرف.

الفصل الثاني

بنية التماثل

(التماثل التركيبي)

جاءت سينية البحتري مكتنزة بقيمها ومعبرة عنها، ابتداء من الفعل الذي أخذ مساحة كبيرة من البنية النحوية، مرورا بصيغ المصادر إلى غيرها من المشتقات. وكلها تشيع في القصيدة وتنتظم على وجه يغري بالنظر والتأمل ، كما تجاذب بعض أبيات القصيدة أكثر من فعل، ومن ذلك قوله :

صنت نفسي عما يدنس نفسي وَتَرَفّعتُ عَن جَدا كُلِّ جِبسِ
أذكَرتِنيهُمُ الخُطوبُ التَوالي وَلَقَد تُذكِرُ الخُطوبُ وَتُنسي
لَو تَراهُ عَلِمتَ أنَّ اللَيالي جَعَلَت فيهِ مَأتَمًا بَعدَ عُرسِ
أيَّدوا مُلكَنا وَشَدّوا قُواهُ بِكُماةٍ تَحتَ السَنّورِ حُمسِ
وَأراني مِن بَعدُ أكلَفُ بِالأشـ ـرافِ طَرًّا مِن كُلِّ سِنخٍ وَأسِّ

وتعكس هذه النسبة العالية من الأفعال في القصيدة، التي بلغت (75) فعلاً، البعد السردي الوصفي الذي اتسمت به، وصنعت منه خطابها الدلالي. حيث نجد الفعل الماضي أخذ (29) فعلاً، بينما نال المضارع الحصة الزمنية الأكبر وهي (46) فعلاً، ولاشك في أن في هيمنة الفعل المضارع على النص يعطيه سياقه السردي، ويبعث فيه الحركة واستمراريتها كما نرى في هذه القصيدة. فضلا عن أن هيمنة الفعل المضارع قد منحت الأبيات فاعلية أكثر من غيرها، باستثناء الغياب المقابل له فإن له حضوراً أقل.

هذا الحضور يمنح البحتري تحقيق هدفه في النص بمحاولته تجاوز الواقع إلى ما هو أفضل، ساعده على ذلك خياله وأحلامه وأمانيه التي عاشها في حضرة الإيوان. كما أن هيمنة الفعل المضارع أعطت البحتري وجوداً في مسيرة القصيدة منذ بدايتها إلى نهايتها، فعززت مكانة الشرف لديه واعتزازه به في الوقت الحاضر الذي تفجرت فيه القصيدة.

وقد أكثر البحتري من حشد المصادر المختلفة والمجردة عن الزمن، نجد ذلك في كثير من الأبيات، من مثل قوله:

وَتَماسَكتُ حينَ زَعزَعَني الدَهـ ـرُ التِماسًا مِنهُ لِتَعسي وَنَكسي

وَاشتِرائي العِراقَ خُطَّةُ غَبنٍ بَعدَ بَيعي الشَآمَ بَيعَةَ وَكسِ
مُزعَجًا بِالفِراقِ عَن أُنسِ إلفٍ عَزَّ أَو مُرهَقًا بِتَطليقِ عِرسِ

ولهذا تفسير دلالي، إذ إن البحتري في قصيدته يحاول الخروج من حاضره عبر الزمن ليعيش الماضي على هيئة حلم، ومن هنا اختار المصدر المجرد من الزمنية فلا يتقيد بزمن، وهروبه من الزمن يوحي لنا برغبته في الهروب من ذلك الواقع أو الابتعاد عنه، مؤثراً واقعا أجمل وأشرف له ولمن هم في منزلته وعزة نفسه.

وتتمسك القصيدة بالاسمية (جملاً ومفردات) بما تحمله من دلالات الثبوت للفكرة المهيمنة التي تأسست عليها، ونجد حشداً من هذه الجمل حين يدخل البحتري مسارب نفسه الحالمة وانتقاله من واقعه إلى حلمه الأمثل في الشرف والجاه والقوة، وذلك في محاولته إثبات فكرته عن صورة أنطاكية، وإثبات حقيقة ما فيها بالولوج إلى عالمها والانتقال عبر الزمن إلى شخوصها، نجد ذلك مثلاً في قوله:

وَالمَنايا مَواثِلٌ وَأَنوشرِ وانَ يُزجى الصُفوفَ تَحتَ الدِرَفسِ
في اخضِرارٍ مِنَ اللِباسِ عَلى أَصـ فَرَ يَختالُ في صَبيغَةِ وَرسِ
وَعِراكُ الرِجالِ بَينَ يَدَيهِ في خُفوتٍ مِنهُم وَإِغماضِ جَرسِ
مِن مُشيحٍ يَهوى بِعامِلِ رمح وَمُليحٍ مِنَ السِنانِ بِتُرسِ

وتحتل الجملة الاسمية المسبوقة بأداة التشبيه (كأن) مكانة أوسع في وصف فكرة الإيوان، إذ يكررها خمس مرات في أبيات متتابعات، محققا بذلك غاية التشبيه؛ وهي إثبات توافر تلك المشبهات وحضورها وتقريبها من الماضي إلى الحاضر، ومن الحلم إلى الواقع:

فَكَأَنّي أَرى المَراتِبَ وَالقَو مَ إِذا ما بَلَغتُ آخِرَ حِسّي
وَكَأَنَّ الوُفودَ ضاحينَ حَسرى مِن وُقوفٍ خَلفَ الزِحامِ وَخنسِ
وَكَأَنَّ القِيانَ وَسطَ المَقاصيـ رِ يُرَجِّعنَ بَينَ حُوٍ وَلُعسِ
وَكَأَنَّ اللِقاءَ أَوَّلَ مِن أَمـ سٍ وَوَشكَ الفِراقِ أَوَّلَ أَمسِ
وَكَأَنَّ الَّذي يُريدُ اتِّباعًا طامِعٌ في لُحوقِهِم صُبحَ خَمسِ

ونلمح التداول بين الأسماء المعرفة والأخرى المنكرة في القصيدة، التي تؤثث لبيئتها، لكن الأسماء المعرفة تهيمن على القصيدة، فحين يتحدث عن مراسم الإيوان ويسبح في واقع خياله؛ تلازم الأسماء حالة التعريف تأكيداً لحضورها ورؤيته لإجراءاتها ومراقبته إياها، مثل: (الديباج/الإيوان/البياض/الملوك/المراتب/القوم/الوفود/القيان/اللقاء/الفراق....).

ونجد أن للنعوت المضافة للاسم النكرة دوراً في تعريفه، وهو الآخر الذي حد من هيمنة التنكير على جزئيات القصيدة، مثل: (وارد رفه/وارد خمس/ أبيض المدائن/مشيح يهوي بعامل رمح/ستور الدمقس/غلائل برس....) وبذلك أخذت طابع التعريف، وهو ما يشخص هوس الشاعر بتأكيد وجوده وحضوره الاعتباري الموازي لحضور الإيوان وحاشيته في خياله.

كما يغلب ضمير المتكلم والفاعل في القصيدة على ضمير الغائب، وهذا يؤكد هيمنة الحضور البحتري في القصيدة، ونجده أكثر حضوراً في مثل قوله: صنت نفسي، تماسكت حين زعزعني الدهر، رابني، سقاني، توهمت، فكأني، ذاك عندي، داري، جنسي، .....

والملاحظ أن الشاعر استهل قصيدته بفعل ماض وختمها بفعل مضارع، وفي ذلك إشارة إلى تأكيده على الزمن الحاضر وضرورة تغييره إلى واقع جميل ونبيل وشريف، كالذي كان في الماضي أيام كسرى وملوك الفرس وإيوانهم المقصود بالرثاء. كما أن تراكيب البحتري قد خلقت إيقاعاً متماسكاً، يبدأ هذا الإيقاع هادراً وينتهي مائلاً إلى الهدوء، بقلة الأفعال في الشطر الثاني من البيت، ولنا أن نتأمل البيت الأول والأخير من القصيدة، حيث نجد أن البيت الأول مكون من: (جملة فعلية + جار ومجرور + جملة فعلية

جملة فعلية + جار ومجرور + مصدر مضاف)

والبيت الأخير مكون من:

(جملة فعلية + جار ومجرور + جملة فعلية

جار ومجرور + توكيد + جار ومجرور + عطف)

فنلاحظ اتفاق الشطرين الأولين من البيتين، هذا الاتفاق في التركيب النحوي يخلق لنا علاقة التواصل بين الشاعر في البيت الأول وملوك الإيوان الأشراف بل والأشراف طراً من جهة أخرى.

وحين يتحدث عن الزمان فإنه يمنحه جملة اسمية تمنحه الثبوت على حالة واحدة لا يحيد عنها:

وكأن الزمان أصبح محمو لاً هواه مع الأخس الأخس

وحتى حين يرد الفعل معه فإنه يكون فعلاً ناسخاً مبنياً ماضياً ، وذلك يمنحه دلالة الثبوت أيضاً، بينما يربط الشاعر في التحدث عن نفسه بينه وبين الفعل مانحاً نفسه الحركة والمقاومة والقوة ومن ثمّ (الانتصار على ذلك الزمان)؛ ولذلك يقول:

وتماسكت حين زعزعني الدهـ ر التماساً منه لتعسي ونكسي

ومن هذا يتبين لنا إيجابية البحتري وملوك الإيوان والأشراف طراً من جهة، وسلبية الزمان محاربهم ومبتليهم من جهة أخرى.

ب . التماثل الإيقاعي

للأصوات دلالات بنائية تسهم في جعل النص نسيجا واحدا، وتبرز فاعليتها في بعض الأنواع الأدبية؛ إلى حد يجعل منها أساسا في تحديد النوع – كما في الشعر – الذي يستعين بالموسيقى الكلامية، وتقوم الأصوات بدور بالغ الأهمية في تشكيل نسيج القصيدة "بوصفها المادة الأولى لتأليف أشكال هذه الموسيقى ، بما يمتلكه كل صوت من صفات خاصة مستقلة، وبما يترشح من تجاور صوتين مختلفين من صفات جديدة تظهر في أحدهما، أوتظهر في كليهما "[19].

وكذلك ما يحققه التوافق الصوتي من وحدة حقيقية يفرضها على الفكر [20] ، عن طريق صميمية العلاقة القائمة بين الصوت والمعنى، إذ "لا يمكن أن يوجد أي معنى بدون صوت يعبر عنه"[21]. كما أن اندماج صفات الأصوات وتوحدها في تشكيل واحد؛ يسهم بالتفاعل مع التجربة في إنتاج معنى، إذ إن كل الأعمال الأدبية الفنية هي قبل كل شيء وأي شيء "سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى" [22].

فالشعر ليس "هو المجال الوحيد الذي تخلق فيه رموز الأصوات وآثارها، وإنما هو المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية ، وتتمظهر بالطريقة الملموسة جداً والأكثر قوة"[23].

إن القيمة الصوتية المسهمة في سبك النص لا تنشأ فقط من قدرات اللفظ المجردة وإيقاعه الصوتي المجرد، وإنما تنشأ – أيضا – من علاقته بالألفاظ التي تسبقه والتي تتلوه، من علاقته العامة بسائر السياق[24]..

ولشعر البحتري قيمة صوتية وموسيقية تتشكل من نغم أنفاس الشاعر المتماوجة نتيجة انفعال شعوره الإنساني مع جزئيات التجربة التي خاضها، وتتضح موسيقاه الداخلية . تحديدا . معلنة عن نفسها بجرأة في القصيدة من خلال انتخابه أصواتاً ذات إيقاع مميز، وذلك حين نستمع إلى صوت السين في ترددها الغزير في القصيدة وبالذات في المطلع، إذ ترددت أربع مرات في البيت الأول والثاني كل على حدة، أي أنه طالعنا في بيتين – فقط – بثمان سينات.

(19) في لغة الشعر، إبراهيم السامرائي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص73.

(20) الإحساس بالجمال، جورج سانتانا، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص194.

(21) الأسطورة والمعنى، كلود ليفي شتراوس، ترجمة وتقديم شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط1، 1986،ص 75.

(22) نظرية الأدب، رينيه ويليك واوستين وارين، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1972م، ص 205.

(23) قضايا الشعرية، رومان ياكوبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988م، ص54.

(24) انظر: قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط2، 1971م، ص 23.

كما تكرر حرف السين في هذه القصيدة ما يقارب مائة مرة، مما جعلها الحرف المهيمن على النص، وعكس بذلك البحتري حيرة نفسه وأزمتها ومعاناتها مع الزمان وأهله، ولذا بدأ القصيدة بالتحدث عن نفسه بل وكرر لفظة (نفسي) مرتين في الشطر الأول من البيت؛ ليؤكد أنه لا يقصد بذلك إلا نفسه، فضلاً عن حرف الصاد المقارب له.

إن تكرار البحتري لحرف السين يشعرنا وكأن الكلمات تريد أن تتجاذب، فبينها صلة شديدة من الموسيقى ... ولم يكتف البحتري بالإكثار من حرف السين في القصيدة؛ حتى جنح إلى فكرة ربما كانت أكثر تعقيداً من سابقتها؛ وهي فكرة الإكثار من حركات الكسر في الكلمات، وبذلك أوجد مجانسة واسعة بينها وبين القافية كقوله:

صنت نفسِي عما يدنس نفسِي وَتَرَفَّعتُ عَن جَدا كُلِّ جِبسِ

وَتَماسَكتُ حينَ زَعزَعَني الدَهـ رُ التِماسًا مِنهُ لِتَعسِي وَنَكسِي

وَقَديمًا عَهِدَتني ذا هَناتٍ آبِياتٍ عَلى الدَنِيّاتِ شُمسِ

وهذا يشعرنا بأن الشاعر عمد إلى صنع قوافي داخلية قبل القافية الخارجية، وأكثر من هذه القوافي الداخلية في القصيدة؛ لتتم له تقطيعات صوتية يستطيع بها أن يرتفع هذا الارتفاع الفني، ولعل هذا هو الذي جعل القدماء يقولون إن لشعر البحتري صناعة خفية.

ونجد البحتري يستخدم كلمات ذات تجانس صوتي كما في قوله:

وَإِذا ما جُفيتُ كُنتُ جَديرًا أَن أَرى غَيرَ مُصبِحٍ حَيثُ أُمسي

فنلاحظ التجانس في عدد الحروف والسكنات بين (حيث، غير) ، (مصبح، أمسي). وعلى هذا النمط قوله:

وَهُمُ خافِضونَ في ظِلِّ عالٍ مُشرِفٍ يَحسِرُ العُيونَ وَيُخسي

وذلك بين (يحسر، يخسي) كما نجد التوافق الصوتي فيهما، وكذلك قوله:

وَبَعيدٌ ما بَينَ وارِدِ رِفْهٍ عَلَلٍ شُربُهُ وَوارِدِ خِمسِ

إذ نجد التوافق الصوتي بين آخر الشطر الأول والقافية، ومثله في قوله:

وَاشتِرائي العِراقَ خُطَّةُ غَبنٍ بَعدَ بَيعي الشَآمَ بَيعَةَ وَكسِ

وبذلك وفر البحتري لقصيدته الكثير من القيم الصوتية، وربما كان هذا نابعاً من تأثره بموسيقى الشعر الغنائي في عصره.

أما الوزن فقد جاءت القصيدة على وزن الخفيف المتكون من ثلاث وحدات إيقاعية لكل شطر وهي (فاعلاتن ، مستفع لن، فاعلاتن) هذا الوزن الذي خلق لدى البحتري ولدى من يسمع القصيدة حالة من التأمل الخيالي والنفسي، الذي يحسسنا بمعاني القصيدة وألفاظها، وكأنها تتحرك أمام ناظرينا في جو من الجلال الشعري. ونجد هذا البحر يتجاوب مع الغرض الشعري الذي يرمي البحتري إلى التعبير عنه والبوح عن مكنوناته والكشف عن مساربه.

لقد تضافرت البنية الموسيقية الداخلية والبنية الموسيقية الخارجية لتشكل البنية الإيقاعية في القصيدة البحترية، فلم تنحصر إيقاعية القصيدة في إطار تفعيلة وزن الخفيف بزحافاته وعلله، بل لعبت اللغة . حروفاً ومفردات . دوراً مهماً في تشكيل بنية إيقاعية داخلية من خلال هندسة البحتري التركيبية، التي تقوم على الأساليب البلاغية (التجنيس، التضاد، التكرار، التوازي) والأساليب اللغوية؛ حيث يبدو جلياً دور اللغة في تصعيد الموقف الفكري الذي تنطوي عليه القصيدة، مما كشف عن التجربة الشعرية المضطربة التي يمر بها الشاعر في أثناء ممارسته إبداعه الشعري.

وأخيراً فالقصيدة رائعة من روائع البحتري في الوصف الممتزج بالرثاء وفي أثر من آثار آل ساسان وهو الإيوان، الذي مثل نفسية الشاعر بملوكه معادلا موضوعيا له، وهي تعتمد على الصورة البلاغية المتمثلة في الهيئة واللون والحركة، ولعل الحركة كانت أبرز هذه العناصر التي أعطت القصيدة حيويتها، كما اعتمدت على الموسيقى التي تتآزر من الشكل الخارجي إلى الإيقاع الشعوري الداخلي الذي جلّى لنا طبيعة التجربة.

المراجع

(1) الإحساس بالجمال، جورج سانتانا، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1984م.

(2) الأسطورة والمعنى، كلود ليفي شتراوس، ترجمة وتقديم شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط1، 1986م.

(3) بلاغة البنية في قصيدة البحتري السينية، خالد عبدالرؤوف ، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري– جامعة بسكرة، الجزائر، العدد التاسع، 2013م.

(4) تحاليل أسلوبية، محمد الهادي الطرابلسي، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 1992م.

(5) ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط2، ج1، 1977م.

(6) ديوان البحتري، شرح وتعليق محمد التونجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994م.

(7) ديوان الخنساء، تحقيق أنور أبو سويلم، دار عمار، عمان، الأردن، ط1، 1988م.

(8) الشعر العباسي،تطوره وقيمه الفنية، محمد أبو الأنوار، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1987م.

(9) في لغة الشعر، إبراهيم السامرائي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1984م.

(10) قضايا الشعرية، رومان ياكوبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988م.

(11) قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط2، 1971م

(12) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة.

(13) معجم الأدباء، ياقوت الحموي(ت 626هـ)، دار المستشرق، بيروت، لبنان، ط2، 1922م.

(14) معجم الشعراء العباسيين، عفيف عبد الرحمن، دار صادر، بيروت، ط1، 2000م.

(15) مقالات في النقد الأدبي ، إبراهيم حمادة ، دار المعارف – القاهرة – د.ط ، د.ت .

(16) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي(370هـ)، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط4.

(17) نظرية الأدب، رينيه ويليك واوستين وارين، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1972م.