سينية البحتري
بين التوجد والتوحد

أ.د. عيسى قويدر العبادي(*) و د. علي محمد الذيابات(**)

مقدمة:

يشكل الشعر منذ فجر حياة الإنسان المدنية وجهًا حضاريًا وثقافيًا وفكريًا، وقد تابعه في هذا ألوان أخرى من الإبداع الفني ظلت ترفد معه حياة البشر بكل ما هو ثقافي وحضاري وفكري وإن كان فنيًا في أشكاله الأولى، ومن هنا اقتربت رؤى الشعراء والمبدعين مع رؤى الفلاسفة والحكماء، وربما تورطت بعض هذه الرؤى إلى حد التمثل برؤى الأنبياء والمصلحين.

ولما كانت قيمة المبدع وفضله يتجليان في توليد هذه الرؤى المتميزة الجديدة فلا بدَّ إذًا أن يكون ثمة تميز في أداة هذا الإبداع / اللغة؛ ليضمن تميزه، في هذا الصعيد، فتتولد لديه «قدرة في استخدام اللغة وتفجير طاقاتها وتوسيع دلالاتها وتوليد أساليب وتراكيب جديدة لم تكن دارجة أو شائعة في الاستعمال، فالمبدع يشكل اللغة حسب ما تقتضي حاجته غير آبهٍ بالحدود والأنظمة والدلالات الوضعية، فهو يعمد إلى الانتقال مما هو ممكن إلى ما هو غير ممكن من خلال استخدامه الخاص للغة ... يسعى المبدع إلى تجاوز الدلالة المعجمية ويتخطاها؛ لأنه يطمح إلى تقديم رؤيته وإحساسه بالطريقة التي يراها أكثر تأثيرًا»[1].

(*) أستاذ اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب - جامعة الحسين بن طلال، عمّان - المملكة الأردنية الهاشمية.
(**) أستاذ مساعد اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب - جامعة الحسين بن طلال، عمّان - المملكة الأردنية الهاشمية.

وفي هذا الخصوص نفسه نكتشف أن «ربط الغريب بما هو عجيب وطريف وبديع، يكشف عن الأثر النفسي الذي يتجلى في تجاوز المألوف والعادي، وإن انبهار النفس بما هو غريب يتكشف من خلال قدرة الشاعر على إكساب لغته الذاتية فَرادة وتميزًا عن لغة الآخرين»[2].

ولما كان الإبداع الأدبي، والإبداع الشعري خاصة، يركب قناة اللغة أداة للتوصيل فإن هذه اللغة لا بدَّ أن تطبخ في فرن البلاغة والفن والخيال لتضمن التفرد والتميز، ومن هنا جاء تميز اللغة الشعرية عن اللغة النثرية العادية، واستطاعت هذه المهارة - بل إنها يجب أن تستطيع - صهر هذه التجربة الإنسانية التي مرَّ بها الشاعر، فنقلها إلينا بطريقته الخاصة، الأمر الذي جعلنا نصفق له إعجابًا، على الرغم من أننا نحس التجربة نفسها ونعانيها، ولكنه استطاع أن يصوغ هذه اللحظة صياغة فنية جمالية حتى خِلْنا أنه نقلها من المألوف فأصبحت كأنها غير مألوفة، وهكذا فإن التجربة ليست ألفاظًا وجُملًا ولغة فقط، بل هي شيء خارج عن الألفاظ والجمل، فإن الألفاظ لا تستطيع إيصالها إلا بصفتها رموزًا وإشارات، ومقدرة الألفاظ على أن ترمز للتجارِب تتوقف على مقدرتها على تنبيه ملَكة الخيال في الناس، ولذلك يلجأ الأدب إلى استخدام مختلف القوى التي تستطيع بها الألفاظ أن تؤثر في الأفهام، سواء أكان هذا من ناحية المعنى أم من ناحية اللفظ والصورة[3]، ونتابع شرح هذه النظرية لكمال بيان المقصود بالقول: إن التجربة الأدبية تمتاز بالمادة المتكونة منها إضافة إلى الوحدة التي تنتظم هذه المادة، فإيصال التجربة لا بدَّ أن يكون من خلال إيصال المادة والوحدة لهذه التجربة.

ويشكل اللفظ الأدبي الرمز لمادة التجربة، والصورة الأدبية هي الرمز لوحدتها، ولا بدَّ من تجزئة أدوات التجربة / اللغة - الألفاظ لكي يمكن إيصال هذه التجربة؛ لأنَّ الألفاظ لا تخرج دفعة واحدة، بل لفظًا لفظًا، وكلما تقدَّم

النص الأدبي أخذت أجزاؤه تتحد، بحيث يتكون من الكلام صورة، ومتى كمَل النص كمَلت الصورة، ومتى اكتمل النص الأدبي أمكن لنا حينئذ النظر إليه بصفته وحدة؛ كل جزء منه قوي الصلة بالجزء الآخر.

ولقد أكد د. طه حسين عملية الحذف في تكوين النص الشعري، ولم يسلِّم أبدًا بأن الشاعر مجرد حالة من الخيال؛ لأنه «ليس من الحق في شيء أن الشعر خيال صِرْف، وليس من الحق في شيء أن الملَكات الإنسانية تستطيع أن تتمايز وتتنافر، فيمضي العقل في ناحية لينتج العلم والفلسفة، ويمضي الخيال من ناحية لينتج الشعر، وإنما حياة الملَكات الإنسانية الفردية كحياة الجماعة، رهينة بالتعاون، ومضطرة إلى الفشل والإخفاق إذا لم يؤيد بعضها بعضًا»[4].

ويؤكد د. يوسف بكار من جديد قضية الإبداع والتجربة التي يسميها «المجال الثقافي للشاعر» أو «الإطار»، يقول: «وواضح أن الاتجاه المذكور ينطوي على أمرين: ثقافة الشاعر أو «الإطار»، وتجارِبه ومعاناته النفسية. ويفصل بينهما فصلًا تامًّا، ويجعلهما ندَّين أو خطين متوازيين، في حين أنهما يجب أن يلتحما ويندمجا حتى يولِّدا معًا العمل الإبداعي الخلاق، وإلَّا تظل المسألة أسيرة التصور الشائع بأن الإبداع وحي أو إلْهام وحسْب، وليس ثمة من حاجة إلى قراءات متعددة، وتمرس بالفكر، ومجاهدة للنفس على التحصيل الثري»[5].

شبهة تناصّ مع لامية الشَّنْفَرَى:

شكَّل الوقوف على الأطلال ظاهرة تلفِت النظر في الشعر العربي القديم، خاصة الفترة الجاهلية التي شهدت هذه اللازمة الشعرية شبه الإجبارية، وإذا كان لهذا النزوع ما يسوغه من إحساس بالفقد والتَّيه والضياع وعدم وجود دوغمائية فكرية ودينية تريح الإنسان والشاعر، وتجيب عن تساؤلاته الوجودية، فإن هذا القلق والهوس الوجودي قد بدأ يخِفُّ في وجود الأجوبة الشافية في

الإسلام الجديد، فاطمأنت نفْسُ الإنسان الشاعر إلى الإجابات الجديدة عن تساؤلات الإنسان المصيرية وإحساسه الوجودي والعبثي، حتى بدأت هذه الظاهرة بالانحسار والغياب، وانطلق الشاعر الإسلامي الجديد انطلاقة عملية واقعية تناسب روح الدعوة الجديدة، وأرجأ كل قلقه الوجودي وتساؤلاته القديمة بما شرحه له الدين الجديد.

ومن جهة أخرى فقد كانت المقدمة الغزلية أو الطَّللية تمثل شريحة شبه أساسية في القصيدة العربية القديمة، وكان لا بدَّ للشاعر أن يمر في أجزاء قصيدته، متأنيًا أو متعجلًا، حتى يصل إلى النقطة المركزية في الخطاب الشعري، لكنه بدأ يستغني عن إلزامية هذه المحطات ليدخل إلى نقطته المركزية مباشرة، متخلصًا بذلك من الشكل الفني الموروث والطاغي، ليرسم شكلًا فنيًّا جديدًا تسيطر فيه وحدة الموضوع والمضمون، إلا أن الحنين الطاغي إلى هذا النموذج العربي القديم ظل هاجسًا يناغي الشاعر حتى استطاع الاحتيال إلى العودة إلى هذا النموذج بما فرضته عليه الأحداث التاريخية العاصفة والمتغيرة التي أثَّرت على نفسيته الخاصة.

ولعل أبا عُبادَة البحتري (ت284هـ) أحد هؤلاء الذين احتالوا في العودة إلى الأطلال، فنراه بعد مقتل سيد نعمته الخليفة المتوكل (ت247هـ) يشعر بالضياع والفقد، فيبدأ بالبحث عن التوازن واستعادة إعمار التشظِّي والتهشُّم الذي أصاب حياته، فنفذ «إلى موضوع جديد هو الحديث عن آثار الفُرس ممثلة في إيوان كسرى، على نحو ما هو معروف في قصيدته السِّينية التي تعد من روائع الشعر العباسي، وفيها يصور أطلال هذا الإيوان، وكان قد زاره بعد قتل المتوكل، فبكى همومه وأشجانه، وبكى الأطلال الكِسْروية ودولة الفرس القديمة ودولتهم الجديدة، وإنه ليذكر يد الفرس في العصر العباسي الأول وتشييدهم

لحضارته ومدينته، مما يجعله ينوه بمجدهم القديم حتى ليكاد يرفعهم على العرب... وهو لا يكاد يتماسك حزنًا وحسرة ولوعة»[6].

يستهل البحتري قصيدته هذه في وصف إيوان كسرى بمقدمة يستعرض فيها أحزانه ولوعته وآلامه ويُتْمه الجديد قارنًا بمعاناة الشَّنْفَرَى (ت70ق.هـ) في العصر الجاهلي:

أقيموا بني أُمي صدور مَطيِّكم ... فإني إلى قوم سواكم لأميَلُ
ولي دونَكم أهلون سيدٌ عَملَّس ... وأرقطُ زُهلول وعَرْفاء جَيألُ
وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى ... وفيها لمن خاف القِلى متعزَّلُ
ولكنَّ نفسًا مُرَّة لا تقيم بي ... على الذام إلا ريثما أتحولُ[7]

إن الشَّنْفَرَى يهرب إلى عالم جديد يستبدله بأهله وقومه، إنه عالم الصحراء والحيوان والطبيعة حيث النقاء والانسجام بعد أن فقد هذا الطعم لدى قومه وأهله، وكذا شأن البحتري الذي يهرب إلى العجم مستبدلًا لهم بأهله وقومه من العرب، إنها تجربة الانسلاخ عن الأصل والإحساس بالخوف والعزلة والوحدة والبحث، بالتالي، عن البدائل الغريبة.

لقد ترك البحتري موطنه الأصلي/الشام راحلًا إلى العراق لعله يتجاوز ما كان يمرُّ به من مشكل البحث عن المجد والمال، وها هو الآن يتحول من بغداد العز والمجد والمال إلى المدائن، بعد إحساسه بالخسارة والفقد، يناجي إيوان المجد الغابر بعد أن خسر المجد الحاضر، إنه التحول المكاني إذًا، ذلك الذي يعصف بالشاعر ليوقعه في محطات من التحول الذاتي والموضوعي والفكري والقومي، فالمكان الذي يشكل مصدر قلق وتوتر يغدو دافعًا للبحث عن البديل، والمكان الذي كان محتضنًا للعمارة والحضارة يرحل إلى مكان جديد كان محتضنًا للعمارة والحضارة، إنه إيوان كسرى، هذا المثل الحي الشاهد على العظمة التي يتحول إليها الشاعر.

إن البحتري يستحضر التراث الشعري العربي - الشَّنْفَرَىٰ نموذجًا - بما قد يقربه من مفهوم التناصّ، منطلقًا من خلاله إلىٰ استكناه أبعاد الحياة وجمالياتها الفكرية والحضارية، وهو يتعامل مع هذا النموذج التراثي بوعي وفهم يقومان علىٰ المحاورة والنهوض بالفن البلاغي، فلا يذوب في سياقاته ومَداخله وإنما يكوِّن إبداعه، ويرسمه ضمن رؤية خاصة به، وموقف متميِّز يَنْمي بتفرد في الرؤية والتوجه والاستقلالية:

وإذا مـــا جُفيـــتُ كنـــتُ جـــديرًا أن أُرىٰ غـير مـصْبح حيـث أُمـسي[8]

إنه لا يرضىٰ الذلَّ والهوان، وتأبىٰ نفسه العزيزة مَواطنَ الإذلال فيتحول إلىٰ مَواطن الإجلال، وكذلك فإن الشَّنْفَرَىٰ لا يقيم علىٰ مَواطن الأذىٰ، وإذا ما أحس به فإن له نفسًا زكية تتحول من هذه المواطن إلىٰ حيث العزة والكرم والأصل والجود.

إن ثمة نقاط اتفاق وافتراق بين البحتري والشَّنْفَرَىٰ في رؤاهما ضمن هاتين القصيدتين؛ أما علىٰ صعيد الاتفاق فقد «أملىٰ الاستحضار الذهني والفني لأبيات الشَّنْفَرَىٰ في لاميته ذكر العنس بالجمع كما هي المطايا (رَحْلي) هي موازاة مع أرحُل، ثم إن لفظة (حضرتْ) في موازاة (حُمَّتْ)، ثم إن الهموم بالتعريف لهي الحاجات، ولقد أملىٰ ذكر الليل المقمر في (لامية العرب) ذكر (بالنصب) البياض في إيوان كسرىٰ، إضافة إلىٰ ذكر الأبيض الإصليت في (لامية الشَّنْفَرَىٰ)، ولقد تحول الشَّنْفَرَىٰ عن بني أمِّه إلىٰ الصحراء ليجد المعادل الموضوعي لموضوع فنِّه، ولقد تحول البحتري عن قومه إلىٰ إيوان كسرىٰ ليعاكس اتجاه الصحراء، ولكن مع معاكسته لاتجاه الصحراء ظل البحتري عينًا له علىٰ الصحراء ولو في طريق المقابلة والفخر واللين الهين»[9]، كمثل قوله:

حُلـل لـم تكـن كـأطلال سُـعْدَىٰ في قِفـــار مـــن البَـــسابس فلـــسِ
ومـــساعٍ لـــولا المحابـــاة مـــني لـم تُطِقْهـا مَـسعاة عـنسٍ وعَـبسِ

أما على صعيد الافتراق، فقد تحول الشَّنْفَرَىٰ إلى عالم الصحراء والحيوان، وهو تحول أراده الشاعر معادلًا موضوعيًا لعالم البشر، لكنه يقع في دائرة التخلف والفوضى والجهل، بينما يستدير البحتري من عالم البشر إلى عالم البشر الأكثر حضارة وتقدمًا وضربًا في صفحات التاريخ والمجد / إيوان الفرس، فهل تفوق البحتري الباحث عن الحس الحضاري على الشَّنْفَرَىٰ الباحث عن الحس الحضاري الخاص به.

لقد نجح البحتري في إطلاق بالونات التضليل الفني وساعده فنُّه الخاص به كما ساعده معجمه الشعري على احتواء هذا الاستيحاء الفني لـ(لامية الشَّنْفَرَىٰ) ومجاوزتها ألفاظًا وموسيقى وموضوعات، ثم إنه (البحتري)، وقد كان البحر الطويل أثيرًا لديه في أقصى درجات السرور والكآبة على حد سواء، وهو البحر الذي تقوم عليه (اللامية)، وقد هجره إلى الخفيف في هذه القصيدة بالذات، فقد أبعد المرمى، وأحسن المناورة، وأبدع في ذلك وأجاد، لقد استجمع الصورة الحضارية والفنية لـ(اللامية) وأبدعها إبداعًا حضاريًا جديدًا، فإذا المعاني تتراقص أطيافها العربية من جديد، وهو ليس إبداعًا جزئيًا على مستوى البيت ونصفه وربعه، ولكنه الإبداع المستند إلى رؤية حضارية تأخذ فيها القيم والعلاقات روابط جديدة بعيون جديدة، وإن صح التعبير تكون (لامية الشَّنْفَرَىٰ) قد ولَّدت في (سينية البحتري) ولادة حضارية جديدة [10].

تصوير فني ولوعة:

لا شك أن التصوير الفني البارع هو الذي سيطر على جو «السِّينية»، وإذا كانت اللغة قد خدمت إرادة الشاعر في ترجمة أحاسيسه وأحزانه وفقْده، خاصة في بدايات القصيدة، فإن هذه اللغة ستخدم الشاعر كذلك في رسم لوحات ومشاهد فنية جميلة قلَّ ما عَرف الشعر العربي القديم مثلها، فالبحتري «لا يبارى في

تصويره الحسي، حتىٰ لكأنما ينقل المشهد بحذافيره، لا لنبصره فحسب، بل أيضًا لنلمسه بأيدينا، فهذا الإيوان لم يعد إيوان قصر يكتظُّ بالتَّرف والنعيم، بل أصبح بناء قبر ضخم لحضارة الفرس الباذخة، وحال كل ما كان فيه من أعراس إلىٰ مآتم، غير أن صفحة منه لا تزال ناطقة بشجاعة الفرس ومجدهم الحربي؛ إذ تجسدت فيها صورة معركة أنطاكيَّة التي بين الروم والفرس، وكسرىٰ هاجم بجموع جيشه تحت العلم الفارسي الكبير، يمزق جموع الروم، والفرسان بين مهاجم ومدافع، ولا صوت في المعركة ولا جَلَبة، إنما هو تصوير، ولكن بلغ من نطقه وقوة تعبيره أن تظن العين أنها ترىٰ المعركة كأنما تحدث تحت بصرها»[11]:

فـإذا مـا رأيـتَ صـورة أنطـا ... كيَّـة ارتعـت بـين رُوم وفُـرْس
والمنايـا مَواثـلٌ وأنـوشر ... وان يُـزجي الـصفوف تحـت الدرفـس
في اخـضرار مـن اللبـاس علىٰ أصـ ... ـفر يختـال في صَـبيغة وَرْس
وعِـراك الرجـال بـين يديـه ... في خُفـوت مـنهم وإغمـاض جَـرْس
مَـن يـشحُّ يهـوي بعامـل رمـح ... ومُلـيح مـن الـسِّنان بـتُرْس
تـصِف العـين أنهـم جِـدُّ أحيـا ... ء لهـم بيـنهم إشـارةُ خُـرْس
يَغْـتلي فـيهمُ ارتيـابي حـتىٰ ... تَتقـرَّاهمُ يـدايَ بلمـس

يرسم البحتري هذه اللوحة الفنية الحية لهذا المكان بما فيه من نقوش ورسوم وتماثيل، فصورة أنطاكية تحكي وقائع المعركة بين الروم والفرس، ويلتقط الشاعر هذه الصورة من ذلك النقش المحفور في الإيوان، حيث يقف الناظر مدهوشًا مسحورًا، كسرىٰ يحاصر المدينة في حملة عسكرية ضخمة، الموت يخيم علىٰ المدينة، وأنوشروان في حُلَّة القتال تحت اللواء، يحث الجنود علىٰ القتال، وهم يستجيبون له في صمت وثبات، قد استخدموا لغة البرق والإشارة، فهم بين رامٍ لرمح أو متقٍّ بتُرْس، الصمت الرهيب يخيم علىٰ ميدان المعركة علىٰ الرغم من الحركة والقتال الحارِّ، الجميع في حركة دائبة نشطة، يتكلمون بأيدهم ويتفاهمون

بعيونهم، ويتراسلون بأعضائهم، «ما يجعل العين تتيقن من فاعليتهم وحيويتهم وحركتهم لولا الصراع النفسي المشحون بالشك الذي نجم عن الموازنة بين الرسم المنقوش والصورة الحية، لذا فقد أراد الشاعر أن يجليَ الموقف لتنطق الحواسُّ بالحقيقة، ويَفيض الواقع عن اللوحة، وتعرف سحر الخيال الذي أنطق هذا الساكن وحرَّكه في صورة فنية رائعة»[12].

إن سر الهزيمة التي تتبدَّىٰ ظاهريًا عند البحتري قد شكَّلها الزمن الرديء الذي خلخل أمانه وهدوءه، لكنه في الداخل غير مهزوم، فقد استطاع أن يؤسس بديلًا جديدًا لخساراته مع الزمن في بحث داخلي جديد «وتغرق الذات في إدراك عميق للانهائيةِ النفي والتشرد، ولاستحالة استعادة الزمن الضائع أو الصَّحْب المشتَّتين، وأمام هذا الإدراك لا تنهار الذات، بل تكتسب لنفسها صلابة داخلية عميقة رغم تمزيق الانفعالات لها، وفي صلابتها هذه تتجوهر في كون بديل مطلق؛ كونٍ يشكل نقيضًا للكون الذي تفتَّت وتمزَّق وانهار، وتبدأ حركة الكون البديل بالتبلور وطنًا جديدًا وأرضًا جديدة، وقوىٰ حافلة بالحيوية والحياة، وزمنًا جديدًا... إلخ»[13].

وهكذا فإن روح الحياة والفرح والنشاط والأمل تنعكس في وصف هذا الموات / الإيوان، وذلك بعد أن قرر الشاعر الوضع الإيجابي الجديد، فها هي الصور تتحرك وتنطِق حتىٰ لتكاد تكون حية بالفعل:

تصف العين أنهم جِدُّ أحياء لهم بينهم إشارة خُرْسِ
يَغْتلي فيهمُ ارتيابي حتىٰ تَتقرَّاهمُ يدايَ بلَمْسِ

وإنه لِفرط ارتيابه يتتبع الحقيقة لَيزداد علمًا بها، ويزيد صورته روعة بإسناد الفعل إلىٰ اليدين وهو المبصر القريب مما يصف، إن المعنىٰ بهذه الدقة قد أعطىٰ الشك قيمة، وأصبح الشك نفسه ذا دلالة فائقة علىٰ براعة التصوير - في

تلك الصور الماثلة على الجدار - لهذه المعركة التي كان عنصر الحركة فيها مثار الدهش ومبعث الشك، وسببًا لفقدان الثقة في العين البصيرة المتمكنة، ومن ثم استدعت اليد لترى وتحس معها طلبًا لتتبع الحقيقة والتيقن منها[14].

إن هذا الحماس الغريب الذي تقتنصه من شعور الشاعر هنا هو ما يؤكد تمامًا عالم الشعراء الغريب والمتميز عن الناس العاديين، فالشاعر مثل الفنان يحيل الأشياء إلى عوالم مدهشة مثيرة ومقنعة في أحيان كثيرة؛ لأن الاستثناء الوحيد القائم بين الشعراء وغيرهم من البشر يتجلى في التكوين النفسي للشاعر، وهو تكوين متميز يقوم على الإحساس المرهف والخيال الخارق، «وهذا التكوين الخاص أو المتميز يجعل الشعراء والفنانين وسائر المبدعين في حالة قلق دائم وتوتر مستمر، ولذلك فقد قيل إن أعصاب البشر تحت جلودهم، أما الشعراء فأعصابهم فوق جلودهم، وبفضل هذا الاختلاف في التكوين النفسي وفي وضع الأعصاب تكون استجابة الشاعر لكل من الألم والفرح فورية وآنية، ويتركز في تلك الاستجابة أكبر قدر من الانفعال باللحظة الراهنة، اللحظة الأسيرة لأي من المؤثرين: الألم الطاحن أو الفرح البهيج»[15]، وهكذا يكون البحتري في موقفه الرؤيوي والنفسي والفني مع هذا المتغير الجديد الطارئ في حياته، هذا الذي خضَّه وهزَّه وألقاه في شبك اللحظة، فأجمل اللوحات الفنية هي تلك التي «صدرت عن فرح عظيم أو حزن عظيم، ومَن امتلك طاقة هائلة من الفرح أو طاقة هائلة من الحزن، وكان شاعرًا أو فنانًا فقد امتلك موهبة لا تقهر، واستوى على عرش من الإبداع لا تستطيع أية قوة في الأرض أن تمنعه من الظهور والاستعلان»[16].

هكذا نرى البحتري الفنان - إذًا - وهو يمتلك الحزن العظيم على ما كان، والفرح العظيم بما هو كائن، فينبري فنانًا مجليًا في هذا الوصف، فهو يصرف الشك في حوار باطني؛ إن ما أرى رجال أشداء يخوضون غمار الحرب، وإن سألت

فأصواتهم لا ترتفع، وجَلَبتهم لا تشتد، ولكن الجواب يأتيك من خلال نافذة العين بأنهم أحياء يتكلمون لغتهم الخاصة بهم، الإشارة الخرساء، «ولا يفضح حلم الشاعر الذي غاب فيه سوىٰ اقترابه من الجدار، وتحسسه هذا الجدار، فينتبه من غافل حيرته ليجرَّه المشهد إلىٰ حيرة أخرىٰ ليس يدري معها أصنع إنسٍ لجنٍّ سكنوه أم صنع جنٍّ لإنسٍ»[17].

إن هذا الرسم الفوتوغرافي الذي تنقله العين البشرية يتحرك ليتجاوز فن العين في نقل المشهد، لتصبح الكلمة / الفن الشعري هنا هي الأداة الأكثر ترجمة عن نقل المشاهد ورسم اللوحات، فصورة المعركة بين الفرس والروم قائمة «الموت أمامك في تشخيص قلَّ مثيله، المنايا ماثلة في المعركة تروح وتجيء، فيزيد هذا من روعة الصورة، ويصبح غير المنظور منظورًا، وغير الملموس ملموسًا، وتتحول الصفات المعنوية أثرًا حسيًا بين المعالم، وتبين الألواح واضحة بكل خطوطها واختلاف أشكالها، والمقاتلون في عراك بين يدي كسرىٰ، صورة منحوتة في الصخر أو مرسومة علىٰ الجدار، يخرجها الشاعر أثرًا يلحظ ويرافق في مشاركة الوجدان أحد العناصر المتممة لعملية الخلق ذاك»[18].

إن هذا ما يفعله البحتري في هذا النص الشعري، إنه يتحرك في الأفق الآخر، أفق الفن، وليس أفق النحو والصرف الجامدين، المؤدي إلىٰ لغة نثرية توصل المعنىٰ دون اللعبة الجمالية، فالشعر «ليس نثرًا يضاف إليه شيء آخر، بل هو نقيض النثر تمامًا، وطبيعة الفارق بين النثر والشعر لغوية تكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدالّ والمدلول من جهة، وبين المدلولات نفسها من جهة أخرىٰ»[19]، وفي هذا المعنىٰ يصبح الشعر «انزياحًا أو انحرافًا عن معيار هو قانون اللغة، إلا أن هذا الانزياح ليس فوضويًا، وإنما هو محكوم بقانون يجعله مختلفًا عن غير المعقول، أما الانزياح المفرط الذي يستعصي علىٰ التأويل فتسقط عنه السمة المميزة للغة ألا وهي التواصل»[20].

وتستمر هذه اللوحة (مشهد المعركة) في توجيه الخطاب الشعري هنا بصيغ فيها الكثير من تحريك الخاطر والتنويه بالصورة وإيحاءاتها ودلالاتها، وأكثر ما في هذا التصوير هو إبراز الحرص على القتل في الجانب الأول، وإبراز الحرص على النجاة في الجانب الآخر، وإبراز صورة المحارب في كل وضع من هذه الأوضاع، مما يعطي التشكيل الأخَّاذ، سواء في محاولة النزول بسنان الرمح بكل ثقل وتركيز، وما يتبع ذلك من حركة العضلات وتقطيبات الوجه والانحراف بالجسم على درجة معينة، أم محاولات الاتقاء من هذا النزول من أسفل إلى أعلى بكل التصميم الذي يجعل من عضلات الجسم وانحرافه في درجات انحراف معينة مع الصورة الكلية التي تجعل القسمات والتعرُّجات والانحرافات واضحة في الصورة القريبة بين يدي الجواد، وتحت عيني فارسه أنوشروان، وتجعل القسمات والتعرجات والانحرافات غير واضحة في أعداد الجيوش الكثيفة في الأطراف من الصورة، في ما كان من الطرف المقابل لصورة جواد أنوشروان بما لا يخفى:

تصف العين أنهم جِدُّ أحياء لهم بينهم إشارةُ خُرْس

وقول البحتري هذا «فيه إيحاء على أن الرسام في عمله هذا - أي في الصورة - يكاد يكون ضربًا من السحر والعمل الخيالي لتفوقه وإبداعه، وهذا ترسُّم لقوله تعالى: ﴿سَحَرُوٓاْ أَعۡيُنَ ٱلنَّاسِ وَٱسۡتَرۡهَبُوهُمۡ وَجَآءُو بِسِحۡرٍ عَظِيمٖ﴾ [الأعراف: 116]، والفعل المضارع (تصف)، والتوكيد (أنهم)، مع إضافة (جد) إلى (أحياء)، يجعل الصورة معبِّرة تموج بالحياة»[21].

نحن إذًا أمام صورة حافلة بالتفاصيل الوصفية ذات القيم الفنية والجمالية التي تركز على العناصر الثابتة والمتحركة، فتعرض للثابت منها من خلال الجمل الاسمية المتتالية، وللمتحرك من خلال جمل فعلية أفعالها مضارعة جاءت أخبارًا لمبتدآت، فتجمع بين الاسمية والفعلية، تمثيلًا لواقع جمع الثابت والمتحول، فمن

الجمل الاسمية المستخدمة (المنايا مواثل، أنوشروان يزجي الصفوف)، وقد أكثر الشاعر من استخدام حرفي الجر (في ومن) اللذين يفيدان الحلولَ والظرفية، ويركز الشاعر على المصادر الدالة على الحدوث المجردة (الاخضرار، العِراك، الخفوت، الإغماض، وأسماء الفاعلين)، واسم الفاعل عادة يدل على حدوث الفعل أيضًا، وهو حدوث متغير وليس ثابتًا.

ويوظف الشاعر المفردات التصويرية (ارتعت)، «فحرف العين حلقي يتوسط بين تاءين توحيان بالارتباك؛ لأن التاء تشير إلى التأتأة الناجمة عن الاضطراب، والعين حرف حلقي يصور حالة من حالات الاختناق والذهول، كما أن امتزاج اللونين الأحمر والأصفر يشارك في تصوير هذه الحالة المرتبكة في أثناء المعركة، ومن المفردات التصويرية الأخرى (الخفوت والإغماض)، فهما يوحيان بحالة صمت وينبئان عنها»[22].

وهذا ما يجعلنا نؤكد، مرة أخرى، وجود فوارق بيِّنة بين لغة الخطاب العادي ولغة الخطاب الشعري، التي تشكل هذه القصيدة نموذجًا طيبًا لها، فإذا كانت اللغة النثرية «تعمل على ضمان سلامة الرسالة بترتيب ما، فإن الشعر يعمل على تشويشها بالتقديم والتأخير، وإذا كانت اللغة العادية تسند إلى الأشياء صفات معهودة فيها بالفعل أو بالقوة، فإن الشعر يخرق هذا المبدأ حين يسند إلى الأشياء صفات غير معهودة، من مثل: السماء ميتة، الجبال تبكي...»[23].

يظهر إيوان كسرى في مكان عال مشرف تكل العيون حين تنظر إليه، وإن الحائط الذي ينحدر السقف الإهليجي باتجاهه، إنما هو جبل (القَبق)، ويكون ثمة يمين الجبل (خِلاط) ويساره (مكس)، وتقديم الخبر على المبتدأ (مغلق بابه) فيه تسليط الضوء على الإغلاق، وهو وصف معماري هندسي لانحدار السقف الإهليجي ذي الخواتم المعقـودة باتجاه الحائط، ويقصد هذا التفسير «أن السياق

بعد البيت يتحدث عن التفوق المعماري والحضاري والمهارة المعمارية الرائعة، وليس عن السكون والوحشة وانغلاق النفس»[24].

وتبدو صورة الإيوان رائعة المنظر، متفوقة على الأطلال المقفِرة في الصحراء، فقد وصف البحتري الإيوان بأنه (حُلل لم تكن كأطلال سُعْدى)، وربما كان في هذا تعريض بالعرب وحضارتهم ومعالمهم المدنية، فهو مقارنة صارخة الميل نحو تمجيد الحضارة الساسانية الفارسية وتفضيلها على الحضارة العربية من خلال إشارة الاسم العربي التقليدي القديم (سُعْدى)، إنها مقارنة بين الحضارة والبداوة، بين المحبوب والمبغوض، بين الكائن وما كان.

مرة أخرى تتفتّق شاعرية البحتري عن فيض فني جديد يوشح هذا الإيوان، ولكن هذه المرة يغلب الشجن والحسرة عليه، ومع ذلك فإنه يظل عظيمًا:

وكأن الإيوان من عجب الصنـ ـعة جوب في جَنْب أرعنَ جلسِ
يتظنَّى من الكآبة إذ يبـ ـدو لعينيْ مصبح أو ممسِّي
مزعجًا بالفراق عن أنسِ ألفٍ عزَّ أو مرهقًا بتطليق عُرْسِ

إن تعلق الشاعر النفسي الجديد بهذا الإيوان يقوده دائمًا إلى رسم صور جميلة له تتبدى في إبداعاته المعمارية المزركشة بالألوان، كأنه أرض فسيحة أصابها الغيث، فأجابت بمختلف النبات، وكأنه جبل مشرف عال يصوره الشاعر وهو مستند إلى جبل (القَبق) كأنه رجل حزين يشير بالتحية صباحًا ومساءً، وقد فارقه أهله وأحبَّته أو زوجه الحبيب [25].

إن البحتري يكاد يحيل أطلال الإيوان إلى «شخوص تتحرك خلال جنباته، تحس وتتألم، فهو مزعَج بالفراق، ويبدي تجلدًا»[26].

يرسم الشاعر الإيوان إنسانًا يبدي تجلدًا وتصبرًا، لكن الدهر يلقي بثقله

عليه - شأنه في ذلك شأن جبل ابن خفاجة الأندلسي - ليكون عاجزًا عن القدرة على الاستمرارية في التجلد، وإن أنسنة الإيوان بامتلاك الحزن والجلد والصبر والمشاعر دليل على انتباه الشاعر لعملية المعادل الموضوعي، «فالشاعر يمر بمراحل الحزن والكآبة، وكذلك تحمل أعباء الحياة وثقلها، وحالات التوتر المهاجمة، فالقصر تستهدفه عوادي الزمن الكثيرة من طمس وعوامل تَعْرية ومناخ وتقادم عهد، ولم يحتفظ بتماسكه هو فعل الرجل الذي يبدي تجلُّده»[27].

يبدي الشاعر إعجابه بهذا الصرح العظيم فيترجم هذا الإعجاب من خلال ملَكة خاصة لا يمتلكها الإنسان العادي، إنها ملكة الذوق والإحساس بالجمال، فالذوق أو الإحساس بالجمال «فطري من ناحية، ومكتسب من ناحية أخرى، فهو في أصله هبة طبيعية تولد مع الإنسان، ويظهر أثرها في ميله منذ بواكير حياته إلى روائع الأدب متذوقًا ومحاكيًا، وهو أمر لا يتاح لمن لم يتح لهم مثل هذا الاستعداد الفطري؛ إذ إن الجمال في كل أشكاله ليس أمورًا حسية ذات قياسات وأطوال يستطاع قياسها بالأدوات الحسية، بل هو قيم معنوية لا تستجلي بغير الأذواق السليمة التي صقلت بما اكتسبته من ثقافة ومعرفة وطول ممارسة»[28].

وهكذا يتجلى البحتري الذي وهب هذه الملَكة الفريدة في الاستمرار بوصف القصر وسجاجيده العجمية وطَنافِسه، وشموخه وارتفاعه الذي يلوح للناظر من جبل رضوى، وهذه الشُّرفات تبدو بيضاء اللون ناصعة كأنها غلائل القطن:

لابسات من البياض فما تبـ ـصر منها إلا غلائل بُرس

ويقف ثمَّ مشدوهًا متسائلًا بكل حَيْرة ودهشة عن اليد التي بنَت هذا القصر، هل بنَته الإنس للجن ؟ وفي هذا إشارة واضحة إلى أنه خلوٌ من ساكنيه الآن؛ إذ لم يعد يسكنه غير الجن، ثم يعود للتساؤل مرة أخرى: هل بنته الجن للإنس ؟ وفي هذا إشارة واضحة إلى الإبداع وفنِّية العمارة والعمل - كفعل الجن

مع سليمان عليه السلام - إذ ينسب الفعل العجيب في الذاكرة العربية العامة إلى الجن المدهش:

لـــيس يُـــدرى أصـــنع إنـــس لجـــنٍّ ســـكنوه أم صـــنع جـــن لإنـــس

وفي هذا عود جديد إلى شبهة تناصية فيها استدعاء لقول الشَّنْفَرَى:

فـإن يـك مـن جـن لأبـرح طارقًـا وإن يك من إنس ما كها الإنس تفعل

وإذ يذكرنا هذا البيت الشعري بمشكل التناصّ الذي ربما ظهرت بعض ملامحه عند البحتري في قصيدته هذه من خلال مرورها - ربما عن غير قصد - بـ(لامية الشَّنْفَرَى)، فإنه حريٌّ بنا ألا نقع في شبهة السرقات الأدبية أو الإيهام المنطقي أو غيره من المصطلحات السالبة في هذا الخصوص، فقد يتضمن النص تناصَّات أدبية متنوعة في أجزائها المختلفة حسب حتمية اندماج المقروء الثقافي في ذاكرة الشاعر ثم تسربه إلى عالم القصيدة من خلال اللغة أو الصور أو الأسلوب أو الرؤية مباشرة أو غير مباشرة، بمبناها أو بمعناها، بوعي أو دون وعي، غير أن تقصِّي مثل هذه التناصات يدخلنا في متاهاتٍ لسنا بصدد دخولها، كما أن مثل هذا التقصي سيجنح بنا مرغَمين إلى نوع من التحليل القائم على التخمين والظن واحتمالات التناص أو التأثر أو التقليد [29].

لم يكن البحتري مجرد وصَّاف أو مسجل أو رسام لكل ما شاهد في هذا الإيوان، وإنما تعدى هذا إلى أنه «مزج بينه وبين مشاعره، فجاءت رؤيته له جديدة، أحيا بها هذه المشاهد التي انفعل بها وجدانه»[30]. فكان في وصفه يرى الأشياء رؤية خاصة تمر خلالها بمشاعره، وتمتزج بها، وتحمل أثرًا من اهتزاز تلك المشاعر، فهو عندما يصف الإيوان يتجاوز الوصف إلى تجسيد إحساسه وشعوره إزاء ما يصف، ففي تصويره لما في الإيوان من مناظر فيها أنوشروان مرتديًا زيَّه، متقدمًا جنوده يخوضون المعركة ضد الروم بين تأثير ذلك على شعوره،

فهو يكاد يرى الحياة تدِبُّ في هذه الصورة ويتخيل أن ما أمامه أجناد حقيقية من لحم ودم يمد يده كي يراها ويلمسها[31].

وقصيدة البحتري هذه في وصف الإيوان تسجل ردَّ فعل الحضارة الفارسية في نفسه، ولذلك وقف فيها مضطربًا بين الإعجاب بتلك الحضارة وسخطه على الزمن الذي ذهب بأهلها، «ومن هنا يأتي جمال تصويره للإيوان من حيث إنه قام على تخيل ما فيه، أما القصور العباسية فقد مثلت واقعًا حضاريًّا عايشه وشاهده، فأصبحت أمام خياله مادة الواقع جاهزة يستمد منها ليبدع ويصور»[32].

إن نظرة متأنية إلى النص لا شك ستفضي إلى قراءة عناوين التعاسة والشقاء والخسران التي تحتل الشاعر، فقد اختلت الموازين ودوائر الاستقرار لديه بعد مقتل سيد نعمته الخليفة المتوكل، كما أشرنا، ولذا فإنه يدخل في مدارات الارتباك والاضطراب والقلق النفسي، لكنه يكابر على الجرح، ويؤكد أنه حاول الصمود أمام الشبهات، وهذا ما ينفيه تاريخه الذي يؤكد أنه - البحتري مسكون بالكُدْية والطلب والمدح والبخل والثراء، وعلى الرغم من كل هذا التاريخ الذي ينقض كبرياء البحتري، إلا أنه مصرٌّ على الترفُّع عن طلب اللؤماء:

صنتُ نفْسي عما يدنِّس نفْسي وترفعتُ عن جَدا كلِّ جِبْسِ

وإذا كان هذا مؤشرًا إلى ترفُّعه عن الطلب الآن، فإن هذا مؤشر آخر إلى أنه كان ينعم بالرفاهية والخير الوفير، لكن الخليفة الآن يقتل، فلم يعد لديه أمام هذا الواقع الجديد المرِّ سوى (بلغ من صبابة العيش).

وفي ظل كل هذه الأوضاع المأساوية الجديدة فإنه يعزم أمره على الصمود والثبات أمام هذه الظروف المستجدة، ولملمة جراحاته والتماسك:

وتماسكتُ حين زعزعني الدهـ ـر التماسًا منه لتَعْسي ونكْسي

الإيقاع الموسيقي:

ليس من أدنى شك في اتفاق كل نقَّاد الشعر ومتذوِّقيه على أهمية الموسيقى والإيقاع والنغم، هذا الجانب المطرب الذي شكَّل علامة امتياز للشعر على النثر، بل ذهب كثير منهم إلى ربط المضامين بالصور والنغم وتأكيد وجود علاقة بَدهية تربط المعنى بالصورة والنغم، وفي هذا المعنى يكون التشكيل الموسيقي «إيقاعًا وزنيًّا، أو وحدات موسيقية صوتية تخضع لاختبار الشاعر نفسه، وهو بدوره يصنعها - كما يشاء - في الإطار النفسي أو الشعوري الذي يجد نفسه خاضعًا له في أثناء الكتابة الشعرية، وليس هناك بالضرورة وزن حزين ووزن مبهج، وإنما هناك لحظة شعرية تعبر عن الحالة الشعورية للشاعر، وهذه اللحظة هي التي تتحكم في الأوزان وفي حركة التشكيل الشعري، موقعة ما تشاء من الألحان الحزينة أو السارَّة»[33].

ولقد استطاع البحتري أن يتمثل هذا الربط الواعي بين المعنى والنغم، فجاءت أوزانه الشعرية - في غالب الأحوال - منسجمة مع حالاته النفسية المضطربة القلِقة التي تناوح بين الانكسار وشدَّ الظَّهْر.

تتكون هذه القصيدة من تسع دوائر وَزْنية (انظر الشكل المرفق) يتوزع عليها مئة وعشرة أشطر، ويلحظ أن البيت الواحد لا تنتظمه دائرة عروضية واحدة إلا ما ندر؛ إذ ينتقل الشاعر في جميع أشطر القصيدة من دائرة إلى أخرى بصورة تصاعدية، ثم يعود إلى الدائرة الأولى، وهكذا؛ لتشكل هذه العملية حركة دائبة فاعلة باستمرار، وهذه الحركة السريعة من دائرة إلى أخرى تتوازى تمامًا مع الغليان الداخلي العامل في نفس الشاعر، يبدأ بالصعود إلى القمة، ثم سرعان ما يتحول هبوطًا إلى القاعدة، وإن نظرة سريعة إلى الخريطة العروضية (مرفق) تؤكد لنا تلك التوترات العاملة في أعماق الشاعر وذاته المضطربة؛ إذ تشكل

الخطوط المرسومة الموزعة على تلك الدوائر حركة موسيقية غير ثابتة أو مستقرة، فهي ملفتة للنظر من جهة عدم ثبات الأشطر الشعرية عند دوائر وزنية محددة، كما أنها لا تسير وفق توزيع معين بحيث تنتظم مجموعة من الأشطر عن دائرة وزنية واحدة، ثم تنتقل إلى أخرى، بل نجد الشطر الأول مثلًا، نظم على (فاعلاتن مستفعلن فعلاتن)، ثم ينتقل الشطر الثاني إلى دائرة أخرى (فعلاتن متفعلن فاعلاتن)، وكذلك فإن الشطر الثالث ينتقل إلى الدائرة الثالثة (فعلاتن متفعلن فعلاتن)، والشطر الرابع إلى الدائرة الرابعة (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، ثم يعود الشطر الخامس إلى الدائرة الثانية، وينتقل الشطر السادس إلى الدائرة الخامسة، ثم يعود الشطر السابع إلى الدائرة الثالثة، وهكذا هو الحال على جميع جسم القصيدة، فتتشكل رؤوسًا مدبَّبة في الأعلى والأسفل، وهذه الحركة الموسيقية للأشطر الشعرية تنسجم مع الحالة النفسية المتغيرة القلقة لدى الشاعر.

إن المتتبع لهذه الدوائر الوزنية يلحظ أن الشاعر قد ركز على الدائرة السادسة (فاعلاتن متفعلن فاعلاتن)، ويوزع عليها ستة وعشرين شطرًا من القصيدة، وكأنها الترجيعة الرئيسة التي تنتظم القصيدة مثل «اللازمة»، ويليها الدائرة الثالثة (فعلاتن مستفعلن فعلاتن).

إن هذا التناغم بين الوزن والمضمون يدل على مدى التلاحم بين أجزاء القصيدة جميعها، فلما كان الشاعر قلقًا مضطربًا غير متوازن فإن أوزانه قد جاءت كذلك من حيث تعددها وتوزعها على جسم القصيدة.

إن وقع الدهر وتكرار هذه المفردة في النص، وبيان دلالاتها المزعجة وغيرها من المفردات الكثيرة التي تحمل عناوين الضغط والمعاناة والسلبية (زعزعني، التماس، تعس، نكس، رابني، الأخس، محمول هواه، الخطوب، جِدا،

جبس، الليـالي ... إلخ) ليولّد هذا الاضطراب الملموس في الأوزان الشـعرية المتمثلة في هذه الدوائر المتعددة، مما يؤكد من جديد أثر المعـنىٰ في التشكيل الموسيقي.

إن جميع فاعليات هذه المفردات الصعبة سابقة الذكر قد تحولت، في غالب أحوالها، إلىٰ صور فنية شيِّقة وجميلة، فكأن البحتري يغمض عينيه لتتابع أمامها صور الأشياء المأساوية التي يعانيها، ويضع رأسه بين يديه ليتذكر، بحزن، ما كان فيبكي، ويستنهض الحاضر علّه يكسر به غـول الماضي الجميل / الأليم، وكأنه يرسم طرقًا وقنوات يستعيد بها ومن خلالها الأشياء، مازجًا أحاسيسه وإدراكاته؛ لأن الشيء المدرك والمحسوس حاضر، في حين تفترض الصورة غياب المؤثر، وتتبدل عواطفه واهتماماته ومشاغله، فللصورة حركتها وحياتها النفسية الذاتية، وقد نضيف عليها من خيالنا ومشاعرنا ما يبعدها عن الواقع.

ولقد برع البحتري في اصطفاء جرس موسيقي رائع من خلال انتخاب الوزن العروضي وحَرف الرويِّ والإيقاعات الداخلية في النص، فاستطاع أن يحقق «مدىٰ مقابلًا لا يقل روعة، وهو مدىٰ الجمال الصوتي البديع، بحيث استطاع أن يرتفع باصطفاء الكلمات والمواءمة بينها في الجرس، بل بين حروفها وحركاتها وملاءمة رفعته إلىٰ مرتبة موسيقية لم يلحقه فيها سابق ولا لاحق، كأنما كانت له أذن داخلية مرهفة، تقيس كل حرف وكل حركة وكل ذبذبة صوتية، فإذا به ينظم شعرًا مصفًّىٰ مروقًا... إلخ»[34].

وهـذه شـهادة أخرىٰ تأتي من باحث متخصص في الأدب العبـاسي، يقـول د. عمر عبد الرحمٰن الساريسي في حق البحتري في هذا الخصوص: «إننا لا نستطيع أن نغفل الاختيار الدائم لدىٰ البحتري للألفاظ الموسيقية التي تنم عن موضوعها بنغمات مفرداتها، وهذا ما عرف في النقد بـ«التناسب بين المباني والمعاني» لدىٰ الشعراء عامة، ولدىٰ البحتري بشكل خاص...»[35].

ويكثر البحتري من الكلمات ذات الحروف الثلاثية لتشكل مع تكرار السين والحركات المتوافقة قيمة جمالية لفنه من جهة البعد الموسيقي، فالشاعر «يحاول أن يوفر هذه الحقيقة المهمة عن طريق صياغة الكلمات، مستغلًا الخواص الحسية لأصواتها وجرسها، وهو في هذا لا يقوم بعمل سهل، وإنما يقدم شيئًا من روحه وإحساسه ومشاعره، ولا تتوافر هذه القدرة إلا للشاعر الأصيل الذي وُهب الخيال والحس والتذوق»[36].

*

معهد البحوث والدراسات العربية
INSTITUTE OF ARAB RESEARCH AND STUDIES
نشر العلم والمعلومات العربية

البحتري يصف إيوان كسرىٰ

1- صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنِّسُ نفسي ... وتَرَفعْتُ عن جَدا كلِّ جبْسِ

2- وتماسكْتُ حين زعزعني الدَّهْـ ... ـرُ التماسًا منه لتَعْسي ونَكْسي

3- بُلغٌ منْ صُبابة العيش عِنْدي ... طفَّفَتها الأيَّامُ تَطفيفَ بَخْسِ

4- وبَعيدٌ ما بَيْنَ وارِدِ رفْهٍ ... عَلَلٍ شُربُهُ، ووارِدِ، خمْسِ

5- وكأنَّ الزَّمان أصْبحَ مَحْمو ... لًا هواهُ مع الأخَسِّ الأخَسِّ

6- واشترائي «العراقَ» خُطَّةُ غَبْنٍ ... بعْدَ بَيعْي «الشامَ» بيْعةَ وَكسِ

7- لا تَرُزْني مُزاولًا لاختباري ... بَعدَ هذي البلوىٰ فتنكر مسِّي

8- وقديمًا عَهِدْتني ذا هَنَاتٍ ... آبياتٍ علىٰ الدَّنيَّات شُمْسِ

9- ولقد رَابني بُنُوَّ ابنِ عمِّي ... بَعْدَ لينٍ منْ جانبيْهِ وأنْسِ

10- وإذا ما جُفيت كُنتُ جَديرًا ... أنْ أرَىٰ غَيْرَ مُصْبحٍ حيثُ أُمْسِي

11- حَضَرتْ رَحِليَ الهُمُوم فَوَجَّهْـ ... ـتُ إلىٰ «أبيضِ المدائِنِ» عَنسِي

12- أتسلَّىٰ عن الحُظُوظِ، وآسَى ... لِمحلٍّ مِنْ «آل سلمانَ» دَرْسِ

13- أذْكرتنيهم الخُطوبُ التَّوالي ... ولَقدْ تُذْكِرُ الخُطوبُ وتُنْسي

14- وهُمُ خَافِضُونَ في ظِلِّ عالٍ ... مُشرِقٍ يَحسرُ العُيونَ ويُخسِي

15- مُغْلقٍ بابه عَلَىٰ «جَبَلِ القبْـ ... ـقِ» إلىٰ دَارتيْ «خِلاطٍ» و «مُكْسِ»

16- حِلَلٌ لم تكُنْ كأطْلالِ «سُعْدىٰ» ... في قِفَارٍ من البَسابس فلْسِ

17- وَمَساعٍ، لَوْلا المحاباةُ مِنِّي، ... لم تُطِقْها مَسْعاةُ «غَنْسٍ» وعَبْسِ

18- نَقَلَ الدَّهرُ عهدهن عن الجِدَّ ... ةِ حتىٰ رَجَعْنَ أنضاءَ لُبْسِ

19- فكأنَّ «الجِرْمازَ» مِنْ عَدم الأُنـ ... ـسِ وإخْلالِهِ بَنِيَّةُ رَمسِ

20- لـــو تَـــراهُ عَلِمْـــتَ أنَّ الليـــالي ... جَعَلـتْ فيـهِ مأتمًـا بعْـدَ عُـرسِ

21- وهـو يُنبيـكَ عـن عجائـبِ قَـوْم ... لا يُـشابُ البيـانُ فـيهم بلَـبْسِ

22- فـإذا مـا رأيـتَ صُـورة «أنطـا ... كيَّـة» ارتعْـتَ بـيْنَ «رُوم» و «فُـرس»

23- والمنَايَـا مواثِـلٌ و «أنـوشَرْ ... وان» يزجي الصفوف تحت الدَّرَفْـسِ

24- في احْـضِرار مـن اللِّبـاسِ على أصـ ... ـفَرَ يَختـالُ في صَـبيغةِ وَرْسِ

25- وعـراك الرِّجـال بـيْنَ يَديـهْ ... في خُفـوتٍ منهم وإغماض جَـرْسِ

26- مِـنْ مُـشيح يهـوي بعامـلِ رُمـحٍ، ... ومُلـيحٍ مـن الـسِّنان بـتُرْسِ

27- تـصف العـيْنُ أنهـمُ جـدُّ أحيْـا ... ءَ لهُـمْ بيـنهم إشَـارةُ خُـرْسِ

28- يَغْـتلي فـيهمُ ارتيـابي حَـتَّى ... تَتقـرَّاهُمُ يَـدَايَ بلمْـسِ

29- قـد سَـقاني ولـمْ يُـصرِّدْ «أبـو الغـو ... ث» عَلى العَـسْكريْنِ شَرْبـةَ خَلْـسِ

30- مِـنْ مُـدامٍ تظنهـا وهْي نجـمٌ ... ضَـوأ الليْـلِ أو مُحاجـةَ شـمْسِ

31- وتَراهـا إذا أجـدَّتْ سُرورًا ... وارْتياحًـا للـشَّارب المتحـسِّي

32- أفرغَـتْ في الزجـاج مـن كل قلْـبٍ ... فَـهْي مَحْبوبـةٌ إلى كل نفـسِ

33- وتوهَّمْـتُ أنَّ «كِـسْرىٰ أَبَرويـ ... ـزَ» مُعـاطِيَّ، و«البَلَهْبَـذ» أنْـسي

34- حُلـمٌ مطبـقٌ على الـشكَّ عَيْـني ... أمـانٍ غـيرْنَ ظـني وحُـدسِي ؟

35- وكأنَّ «الإيـوان» مـن عجـبِ الـصَّنْـ ... ـعَةِ جَـوبٌ في جَنـبِ أرعَـنَ جِلْـسِ

36- يَتظـنَّى مـن الكآبـةِ إذْ يَبْـ ... ـدُو لعيْـني مُـصبِّح أو مُمَـسِّي

37- مزعَجًـا بـالفِراقِ عـنْ أُنـس إلـفٍ ... عَـزَّ، أو مُرهقًـا بتطليـقِ عِـرْسِ

38- عَكَـست حَظـهُ اللَّيـالي وبَـاتَ الـ ... ـمُشتَري فيـه وَهـوَ كوْكـبُ نَحْـسِ

39- فهْـو يُبـدي تجـلدًا وعليـه كَلْـ ... ـكَلُ مـن كَلاكِلَ الدَّهْـرِ مُـرسِي

40- لـم يَعِبْـهُ أن بُـزَّ مـن بُسُطِ الديـ ... ـباجِ، واستلَّ مـن ستور الدَّمَقْـسِ

41- مُـشْمَخِرٌّ تعلُـو له شُرُفـاتٌ ... رُفعتْ في رؤوس «رضوىٰ» و«قُدْسِ»

42- لابـساتٌ مـن البيـاض فَمَـا تُبْـ ... ـصِرُ منهـا إلَّا غَلائـلَ بُـرْسِ

43- لَـيس يُـدْرَىٰ أصـنعُ إنـسٍ لجـنٍّ ... سـكنوهُ، أم صـنعُ جـنٍّ لإنـسِ

44- غـيْرَ أني أراهُ يَـشهَدُ أن لـم ... يَـكُ بانيـهِ في الملـوكِ بفِكْـسِ

45- فكـأني أرىٰ المراتِـبَ والقَـوْ ... مَ إذًا مـا بلغْـتُ آخـرَ حـسِّي

46- وكـأن الوفـودَ ضـاحين حُـسْرىٰ ... مِـنْ وُقـوفٍ خلْـفَ الزِّحـامَ وخِـنسِ

47- كـأنَّ اللقـاءَ أولُ مـن أمْـسِ، ... ووشْـكَ الفـراقِ أوَّلُ أمْـسِ

48- وكـأنَّ الذي يُريـدُ متـاعًا ... طـامعٌ في لحـومهم صـبح خَمـسِ

49- عُمـرتْ للسُّرورِ دَهْـرًا فَـصارتْ ... للتعـزِّي ربَـاعهم والتـأسِّي

50- فلهـا أن أعينهـا بـدموعٍ ... مُوفقـاتٍ عَلىٰ الـصبابةِ حُـبْسِ

51- ذاك عنـدي وليـسَتْ الدَّا ... رُ داري باقتراب منها ولا الجنس جنْسي

52- غـير نُعمىٰ لأهلهـا عنـد أهْـلي ... غرسـوا مـن زكائهـا خـير غَـرْسِ

53- أيـدوا مُلكنـا وشـدوا قـواهُ ... بكُمـاةٍ تحـتَ السَّنَوَّر حُمْـسِ

54- وأعانـوا علىٰ كتائـبِ أرْيـا ... ط بطعـن علىٰ النحـور ودَعْـسِ

55- وأراني مـن بعـد أكلـف بالأشـرا ... فِ ظـرًّا مـن كلِّ سـلخٍ واسِّ

*

الخارطة العروضية للقصيدة

1- - ب - / - - ب - ب ب - - /
فاعلاتن مستفعلن فعلاتن

2- ب ب - - ب - ب / - - ب - - /
فعلاتن متفعلن فاعلاتن

3- ب ب - / - ب - ب - ب ب - - /
فعلاتن متفعلن فعلاتن

4- - ب / - - - - ب - / - ب - - /
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

5- ب ب - / - ب - ب - - / - - /
فعلاتن متفعلن فاعلاتن

6- - ب / - - - - ب - / - ب - - /
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

7- ب ب / - - - - ب - ب ب - - /
فعلاتن مستفعلن فعلاتن

8- ب ب - - ب - ب / - ب ب - - /
فعلاتن متفعلن فعلاتن

9- ب ب - / - ب - ب - ب ب - - /
فعلاتن متفعلن فعلاتن

10- - ب - - - ب - / - ب - - /
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

11- - ب - / - ب - ب - ب ب - - /
فاعلاتن متفعلن فعلاتن

12- - ب / - - - - ب - ب / - - /
فاعلاتن مستفعلن فعلاتن

13- - ب - / - ب - ب - - / - - /
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

14- - ب / - - - - ب - ب / - - /
فاعلاتن مستفعلن فعلاتن

15- ب ب - / - ب - ب - - / - - /
فعلاتن متفعلن فاعلاتن

16- - ب - - - ب - / - ب - - /
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

17- ب ب - / - ب - ب - - / - - /
فعلاتن متفعلن فاعلاتن

18- - ب / - - - - ب - / - ب - - /
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

19- ب ب - / - ب - ب - ب ب - - /
فعلاتن متفعلن فعلاتن

20- - ب - - - ب - / - ب - - /
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

21- ب ب - / - - - - ب - / - ب - - /
فعلاتن مستفعلن فعلاتن

22- ب ب - - ب - ب / - ب ب - - /
فعلاتن متفعلن فعلاتن

23- ب ب / - ب - ب / ب - -
فعلاتن متفعلن فعلاتن

24- ب / ب - - - - ب - / ب - -
فعلاتن متفعلن فاعلاتن

25- - ب - / ب - ب - - / ب - -
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

26- ب / ب - - ب - ب / ب ب - -
فعلاتن متفعلن فعلاتن

27- ب - / ب - ب - - / ب - -
فعلاتن متفعلن فاعلاتن

28- - ب / - - ب - ب / ب ب - -
فاعلاتن متفعلن فعلاتن

29- - ب - / ب - ب - ب / ب - -
فاعلاتن متفعلن فعلاتن

30- ب ب / - - ب - ب / ب ب - -
فعلاتن متفعلن فعلاتن

31- ب ب / - ب - ب - - / ب - -
فعلاتن متفعلن فاعلاتن

32- - ب / - - ب - ب / ب ب - -
فاعلاتن متفعلن فعلاتن

33- ب ب / - - - - ب - - / ب - -
فعلاتن مستفعلن فاعلاتن

34- - ب / - - - - ب / ب ب - -
فاعلاتن مستفعلن فعلاتن

35- ب ب / - ب - ب - ب / ب - -
فعلاتن متفعلن فعلاتن

36- ب ب / - - ب - ب - / ب - -
فعلاتن متفعلن فاعلاتن

37- ب ب / - - - - ب - ب / ب - -
فعلاتن مستفعلن فعلاتن

38- ب ب / - - ب - ب / ب ب - -
فعلاتن متفعلن فعلاتن

39- - ب - / ب - ب - - / ب - -
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

40- ب ب / - - - - ب / ب ب - -
فعلاتن مستفعلن فعلاتن

41- - ب - / ب - ب - ب / ب - -
فاعلاتن متفعلن فعلاتن

42- - ب / - - ب - ب / ب ب - -
فاعلاتن متفعلن فعلاتن

43- ب ب / - - - - ب - ب / ب - -
فعلاتن مستفعلن فعلاتن

44- - ب / - - ب - ب / ب ب - -
فاعلاتن متفعلن فعلاتن

45- - ب - / ب - ب - ب / ب - -
فاعلاتن متفعلن فعلاتن

46- - ب / - - ب - ب / ب ب - -
فاعلاتن متفعلن فعلاتن

47- - - ن - / - ن - ن ن / - -
فاعلاتن متفعلن فعلاتن

48- ن ن / - - ن - ن / ن ن - -
فعلاتن متفعلن فعلاتن

49- ن ن - / - ن - ن / ن - -
فعلاتن متفعلن فعلاتن

50- - ن / - - - - ن - / - -
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

51- - ن - / - - - ن - / ن - -
فاعلاتن مستفعلن فعلاتن

52- ن ن / - - ن - ن / ن ن - -
فعلاتن متفعلن فعلاتن

53- ن ن - / - ن - - / ن - -
فعلاتن متفعلن فاعلاتن

54- - ن / - - ن - / ن ن - -
فاعلاتن متفعلن فعلاتن

55- - ن - / - ن - - / ن - -
فاعلاتن متفعلن فعلاتن

56- ن ن / - - ن - ن / ن ن - -
فعلاتن متفعلن فعلاتن

57- - ن - / - ن - - / ن - -
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

58- ن ن / - - ن - ن / ن ن - -
فعلاتن متفعلن فعلاتن

59- - ن - / - ن - - / ن - -
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

60- - ن / - - ن - / ن ن - -
فاعلاتن متفعلن فعلاتن

61- ن ن - / - ن - - / ن - -
فعلاتن متفعلن فاعلاتن

62- - ن / - - - - ن - / - -
فاعلاتن مستفعلن فعلاتن

63- - ن - / - ن - - / ن - -
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

64- - ن / - - - - ن - / ن - -
فاعلاتن مستفعلن فعلاتن

65- ن ن - / - ن - - / ن - -
فعلاتن متفعلن فاعلاتن

66- ن ن / - - ن - ن / ن ن - -
فعلاتن متفعلن فعلاتن

67- ن ن - / - ن - - / ن - -
فعلاتن متفعلن فاعلاتن

68- - ن / - - - - ن - / - -
فاعلاتن مستفعلن فعلاتن

69- ن ن / - - - - ن - / ن - -
فاعلاتن مستفعلن فعلاتن

70- ن ن / - - - - ن - / ن ن - -
فاعلاتن مستفعلن فعلاتن

71- ب ب / - ب - ب - ب / - -
فعلاتن متفعلن فعلاتن

72- - / ب - - ب - / ب - ب - -
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

73- - ب - / ب - ب - - / ب - -
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

74- - / ب - - ب - / ب - ب - -
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

75- ب ب - / - - ب - - / ب - -
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

76- - / ب - - - - ب - / ب ب - -
فاعلاتن مستفعلن فعلاتن

77- - ب - / - - - ب - ب / ب - -
فاعلاتن مستفعلن فعلاتن

78- - / ب - - ب - / ب - ب - -
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

79- - ب - / - - - ب - ب / ب - -
فاعلاتن مستفعلن فعلاتن

80- - / ب - - ب - / ب - ب - -
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

81- - ب - / - - ب - ب / ب - -
فاعلاتن مستفعلن فعلاتن

82- ب ب / - - ب - / ب - ب - -
فعلاتن متفعلن فاعلاتن

83- - ب - / ب - ب - ب / ب - -
فاعلاتن متفعلن فعلاتن

84- ب ب / - - - - ب - / ب ب - -
فعلاتن مستفعلن فعلاتن

85- - ب - / ب - ب - - / ب - -
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

86- ب ب / - - ب - / ب - - ب - -
فعلاتن متفعلن فاعلاتن

87- - ب - / ب - ب - ب / ب - -
فاعلاتن متفعلن فعلاتن

88- ب ب / - - - - ب - / ب ب - -
فاعلاتن مستفعلن فعلاتن

89- ب ب / - - ب - ب - ب / ب - -
فعلاتن متفعلن فعلاتن

90- ب ب / - - ب - / ب - ب ب - -
فعلاتن متفعلن فعلاتن

91- ب ب - / - ب - ب - - / ب - -
فعلاتن متفعلن فاعلاتن

92- - / ب - - - - ب - / ب ب - -
فاعلاتن مستفعلن فعلاتن

93- ب ب - / - ب - ب - - / ب - -
فعلاتن متفعلن فاعلاتن

94- ب ب / - - ب - / ب - - ب - -
فعلاتن متفعلن فاعلاتن

95- ب ب - ب - ب - ب ب - - فعلاتن متفعلن فعلاتن

96- ب ب - - ب - ب - ب ب - - فعلاتن متفعلن فعلاتن

97- ب ب - - ب - ب - - ب - - فعلاتن متفعلن فاعلاتن

98- - ب - - ب - ب - - ب - - فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

99- - ب - - ب - ب - - ب - - فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

100- - ب - - ب - ب - - ب - - فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

101- ب ب - - ب - ب - - ب - - فعلاتن متفعلن فاعلاتن

102- - ب - - ب - ب ب - - فاعلاتن متفعلن فعلاتن

103- - ب - - ب - ب - - ب - - فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

104- ب ب - - - - ب - - ب - - فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

105- - ب - - ب - ب - - ب - - فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

106- ب ب - - ب - ب - - ب - - فعلاتن متفعلن فاعلاتن

107- - ب - - ب - ب - - ب - - فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

108- ب ب - - - - ب - ب ب - - فعلاتن مستفعلن فعلاتن

109- ب ب - - ب - ب - ب ب - - فعلاتن متفعلن فعلاتن

110- ب ب - - - ب - ب - ب ب - - فعلاتن متفعلن فعلاتن

*

الهـوامش

(1) موسى ربابعة، الانحراف مصطلحًا نقديًّا، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد (10)، 1995، ص154.

(2) المرجع نفسه، ص 148.

(3) أحمد محمد عنبر، قضية الأدب بين اللفظ والمعنى قديمًا وحديثًا، مطابع دار الكتاب العربي بمصر 1954، ص19.

(4) طه حسين، حافظ وشوقي، دار الخانجي، القاهرة، د. ت، ص130.

(5) يوسف بكار، الوجه الآخر، دار الثقافة، قطر، 1986، ص 10.

(6) شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، دار المعارف بمصر، 1975، ط2، ص 229.

(7) لامية العرب للشَّنْفَرَى.

(8) ديوان البحتري.

(9) محمد علي أبو حمدة، في التذوق الجمالي لسينية البحتري، مكتبة المحتسب، عمان، ص56، 57.

(10) المرجع نفسه، ص58، 59.

(11) العصر العباسي الثاني، ص230.

(12) علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية، وانظر: محمد صالح الشنطي، في الأدب العربي القديم عصوره واتجاهاته، دار الأندلس، حائل، ص72.

(13) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص 222.

(14) محمد أبو الأنوار: الشعر العباسي تطوره وقيمته الفنية، مكتبة الشباب، القاهرة، 1983، ص434.

(15) عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، 1981، ص26.

(16) المرجع نفسه، ص26.

(17) نديم مرعشلي، البحتري، طلاس للدراسات والنشر، 1987، ط2، ص227.

(18) كامل العبد الله، شعراء من الماضي، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1962، ص 300.

(19) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تحقيق: محمد الولي ومحمد العمري، دار طوبقال للنشر، المغرب، 1986، ص 49.

(20) المرجع نفسه، ص6.

(21) في التذوق الجمالي لسينية البحتري، ص80.

(22) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، 1979، ط5، ص88.

(23) بسام قطوس، إستراتيجيات القراءة، دار الكندي، 1998، ص204.

(24) في التذوق الجمالي لسينية البحتري، ص68.

(25) عبد الله التطاوي، القصيدة العباسية قضايا واتجاهات، مكتبة غريب، 1983، ص207.
(26) محمد عبد العزيز الموافي، حركة التجديد في الشعر العباسي، مطبعة التقدم، القاهرة، ص279.
(27) في التذوق الجمالي لسينية البحتري، ص111.
(28) جهاد المجالي، موقف النقاد العرب القدامى من قضية الذوق الفني، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد (8)، 1993.
(29) أحمد الزعبي، دلالات التناص، مجلة دراسات، مجلد (22)، 1995.
(30) حركة التجديد في الشعر العباسي، ص279.
(31) المرجع نفسه، ص271.
(32) عبد الله التطاوي، قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية، دار الثقافة، القاهرة، 1981، ص409.
(33) الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص116.
(34) العصر العباسي الثاني، ص228.
(35) عمر عبد الرحمن الساريسي، في أدب العصر العباسي، أمانة عمان، 2004، ص30.
(36) عبد الفتاح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة الكتاني، الأردن، 1985، ص18.

*

معهد البحوث والدراسات العربية
INSTITUTE OF ARAB RESEARCH AND STUDIES
مكتب اتحاد المجامع العربية

المصادر والمراجع

1- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، 1979، ط5.
2- أحمد الزعبي، دلالات التناص، مجلة دراسات، مجلد (22)، عدد (5)، 1995.
3- أحمد محمد عنبر، قضية الأدب بين اللفظ والمعنى قديمًا وحديثًا، مطابع دار الكتاب العربي بمصر، 1954.
4- البحتري، الديوان، شرح حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، 1995.
5- بسام قطوس، إستراتيجيات القراءة، دار الكندي، الأردن، 1998.
6- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، دار طوبقال للنشر، المغرب، 1986.
7- جهاد المجالي، موقف النقاد العرب القدامى من قضية الذوق الفني، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد (8)، عدد (2)، 1993.
8- الشَّنْفَرَىٰ، اللامية، تحقيق: محمد بديع شريف، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1985.
9- شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، دار المعارف بمصر، 1975، ط2.
10- طه حسين، حافظ وشوقي، دار الخانجي، القاهرة، د. ت.
11- عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، 1981.
12- عبد الفتاح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة الكتاني، الأردن، 1985.
13- عبد الله التطاوي، قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية، دار الثقافة، القاهرة، 1981.
14- عبد الله التطاوي، القصيدة العباسية، قضايا واتجاهات، مكتبة غريب، 1983.
15- علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية، القاهرة.
16- عمر عبد العزيز الساريسي، في أدب العصر العباسي، أمانة عمّان، 2004.
17- كامل العبد الله، شعراء من الماضي، دار العلم للملايين، بيروت، 1962.
18- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
19- محمد أبو الأنوار، الشعر العباسي، تطوره وقيمه الفنية، مكتبة الشباب، القاهرة، 1983.
20- محمد عبد العزيز الموافي، حركة التجديد في الشعر العباسي، مطبعة التقدم، القاهرة، د. ت.
21- محمد علي أبو حمدة، في التذوق الجمالي لسينية البحتري، مكتبة المحتسب، عمّان، 1981.
22- موسى ربابعة، الانحراف، مصطلحًا نقديًا، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد (10)، العدد (4)، 1995.
23- نديم مرعشلي، البحتري، طلاس للدراسات والنشر، 1987، ط2.
24- يوسف بكار، الوجه الآخر، دار الثقافة، قطر، 1986.

● ○ ●

شروط شَهْر الإفلاس في القانون التجاري

(دراسة مقارنة بين أحكام القانونين اليمني والمصري)

أ. فهمي حسين محمد علي(*)

مقدمة:

يُعدُّ الإفلاس نظامًا خاصًّا، يقتصر نفاذه في التجار، لذا فإنه إذا لم يستطع التاجر أن يتخطى اللحظات الحرجة في حياته التجارية، سواء بالاتفاق مع دائنيه، عن طريق الصلح الودي، أو بالالتجاء إلى القضاء، مطالبًا بالصلح الواقي، قد يتعرض لشر ما يمكن أن يتعرض له تاجر؛ وهو شَهْر إفلاسه، الذي يضع لحياته التجارية، خاتمة غير مشرفة في أغلب الأحيان.

وحالة الإفلاس، حالة فعلية يقع فيها التاجر؛ إذا هو توقف عن دفع ديونه التجارية في مواعيد استحقاقها، إلا أن هذه الآثار التي تترتب على هذه الحال والإجراءات التي لا بد أن تبدأ وأن تستمر، لا يمكن أن تترتب هكذا بقوة القانون، دون تنظيم خاص، وبإشراف قضائي مستمر، لذلك فإن حكم شهر الإفلاس يمكن أن يعد شرطًا ثالثًا لخلق تلك الأوضاع الجديدة[1]. فقد حددت المادة (570) من القانون التجاري اليمني رقم (32) لسنة 1991م وتعديلاته[2]، شرطي شهر الإفلاس (الموضوعيين)، فنصت على أن «كل تاجر اضطربت أعماله المالية حتى توقف عن دفع ديونه التجارية، يجوز إشهار إفلاسه بعد التأكد من ذلك»[3]، خلاف ما نصت عليه المادة (1/550) من قانون التجارة المصري رقم (17) لسنة 1999م، التي عدَّت كل تاجر ملزم بإمساك

(*) مدرس، كلية الحقوق - جامعة عدن، الجمهورية العربية اليمنية.

دفاتر تجارية، في حالة إفلاس؛ إذا توقف عن دفع ديونه التجارية، إثر اضطراب أعماله المالية[4].

كما حددت المادة (571)، الشرط (الشكلي) لهذا الشهر، فنصت على أنه «لا تنشأ حالة الإفلاس إلَّا بحكم يصدر بشهر الإفلاس، ولا يترتب على الوقوف عن دفع الديون قبل صدور هذا الحكم أي أثر، ما لم ينصَّ القانون على غير ذلك».

ومن نص المادتين يتبيَّن أن المشرع التجاري اليمني استلزم لشهر الإفلاس توافر شروط ثلاثة، هي:

الشرط الأول: أن يكون المدين تاجرًا.

الشرط الثاني: أن يكون هذا التاجر متوقفًا عن دفع ديونه التجارية.

الشرط الثالث: أن يصدر حكم بإشهار إفلاسه من المحكمة المختصة.

لذا، سيتم دراسة هذه الشروط لشهر الإفلاس، في مبحثين، يخصص الأول للشرطين (الموضوعيين) الأول والثاني؛ والمبحث الثاني للشرط الشكلي (حكم شهر الإفلاس)، كالآتي:

المبحث الأول: الشروط الموضوعية لشهر الإفلاس.

المبحث الثاني: الشروط الشكلية لشهر الإفلاس (حكم شهر الإفلاس).

*