

إيوان كسرى في شعر البحري والشريف المرتضى (دراسة أسلوبية موازنة)

رؤيا كمال^١، سميه حسنعليان^٢

١. ماجستير في اللغة العربية وآدابها

٢. أستاذة مساعدة، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة أصفهان

(تاريخ الاستلام: ٢٠١٦/١٠/٣؛ تاريخ القبول: ٢٠١٦/١٢/١٤)

الملخص

إنّ الموازنة من أبرز التيارات النقدية التي تعالج النواحي المشتركة بين النصوص لكي تمهّد الطريق لدركها الأحسن وكشف أواصرها الغامضة فله مكانة عالية في مجال النقد الأدبي. نظراً لهذه الأهمية قد انطلق هذا البحث لدراسة الموازنة بين قصيدة البحري والشريف المرتضى في وصف «إيوان كسرى»، وحاول أن يحلّهما ويبين كيفية انعكاس الإيوان ووجوه الاشتراك والاختلاف بينهما معتمداً على المنهج الوصفي- التحليلي، وفق الرؤية الأسلوبية مصتفاً ساحتها في خمسة أقسام: قسم في تحليل المضمون والغرض المنشود وقسم في تحليل وصفهما من ناحية الموسيقى، والألفاظ، والأنساق النحوية، والصور البلاغية. ظهر من خلال دراستنا في الموطن المشترك بين القصيدتين أنّ الشاعرين بدلا منتهى جهودهما في اختيار الألفاظ الفصيحة الموافقة للمضمون، كما اهتمّا باستخدام الأساليب النحوية المقننة في غاية الوضوح فقد استخدم البحري الجمل الاسمية أكثر من الشريف المرتضى ملائمة للوصف، كما هو اهتمّ بالتفاصيل وخلق الصور البديعة وذلك بجانب صدق الشاعرين في الوصف. وهذا كله رغم اختلاف القصيدتين في المضمون الذي جعل قصيدة البحري في ساحة الأدب الفنائي وقصيدة الشريف المرتضى في الأدب التعليمي.

الكلمات الرئيسية

الأسلوبية، إيوان كسرى، البحري، الشريف المرتضى، الموازنة.

مقدمة

لا يخفى على أحد أن طبيعة الشعر ممزوجة بالوصف، والوصف من اللبّات الأساسية في نظام الشعر وخير أداة لانتقال الأحاسيس وبيان المعارف، وله ساحة رحبة مفتوحة يجول فيها الإحساس، ويطير فيها الخيال فيحتل الوصف أوسع النطاق في الشعر. «الوصف جزء منطقي من لسان الإنسان، لأن النفس محتاجة من أصل الفطرة إلى ما يكشف لها من الموجودات وما يكشف للموجودات منها، ولا يكون ذلك إلا بتمثيل الحقيقة من وتأديتها إلى التصور في طريق من طرق السمع والبصر والفؤاد أي الحس المعنوي» (الرافعي، ١٩٩٧م: ج١٠٨/٢). لقد تولد الوصف منذ تولد الشعر وتطور بتطوره فلا يمكن فصله عن الشعر كما لا يصح اختصاصه بغرض خاص. لقد رسخ الوصف في كلّ الفنون الشعرية وأغراضها وأصبح محوراً أساسياً لكلّ أبواب الشعر، فينبغي أن نقول: «هو عمود الشعر وعماده بل إن كل أغراض الشعر وصف، فالمدح وصف نبل الرجل وفضله، والرتاء هو وصف محاسن الميت، وتصوير آثاره وأياديه، والهجاء وصف سوءات المهجور، وتصوير نقائصه ومعايبه، وهكذا نستطيع أن ندخل جميع فنون الشعر تحت الوصف» (قتاوي، ١٩٤٩م: ٤٢).

من ينظر في أوصاف الشعر الجاهلي يرى أنها كانت قائمة على انعكاس الواقع، وملائمة للبيئة الجاهلية وطباع الجاهليين فلم تصطبغ بصبغة التخيل بل كانت في غاية البساطة والوضوح. وكان مقياس الوصف الجيد، بالضبط، مطابقته بالواقع ولكنّه بعد مرور الزمن قد خضع للعاطفة شيئاً فشيئاً حتى العصر العباسي وهو عصر ازدهار الأدب العربي واتساع آفاقه. وصل الوصف في الأدب العباسي إلى درجة عالية ساعدته الظروف الثقافية الحديثة القائمة على امتزاج الأمم وشيوع الترف وأخذ يستقل في الفنون الأدبية ويبعد عن شكله البدوي المحدود بالبيئة الصحراوية فاشترط في الوصف الجيد شرطاً وهو روعة الخيال وتوفير المتعة. «لعل أهم خاصّة من خصائص الوصف في الشعر العباسي هي خاصّة التعقيد. فالشاعر لم يعد يسيغ المعاني البسيطة المنفردة، والصور القريبة المتناول، بل نراه يمازج المعاني. يتبين لنا أن الوصف العباسي تميّز بخصائص جديدة، تمثّلت في قدرة الشاعر على تجريد وتداول المعاني» (انظر: الحاوي، ١٩٨٠م: ٢٢٢-٢٢٣). لقد كثرت في العصر العباسي الملامح الحضارية وأثرت في الشعر تأثيراً تخصص له باب مستقلّ اشتهر بوصف القصور، والأبنية أي الوصف العمراني. من أهمّ هذه القصور التي جذبت عناية كثير من الشعراء هو

«إيوان كسرى»؛ إذ كان من أشهر الأبنية في الإمبراطورية الساسانية وأهمها الذي ظلّ متيناً متماسكاً طوال العصور المتوالية. «زعموا أنّه تعاون على بنائه عدة ملوك؛ وهو من أعظم الأبنية وأعلاها، رأيته وقد بقي منه طاق الإيوان حسب، وهو مبنيٌّ بأجرٍ طول كلِّ أجره نحو ذراع في عرض أقلّ من شبر وهو عظيمٌ جداً» (الحموي، د.ت: ٢٩٤). حينما كانت «المدائن» عاصمة حكومة الساسانيين كان «إيوان كسرى» في منتهى أبهةٍ وجمالٍ سحرت عيون الناظرين فامتدت هذه الأبهة إلى العصور التالية وعدّ الإيوان مظهر الحضارة والجلال. فبادر كثير من الشعراء العرب والفرس بوصف هذا البناء العظيم منهم الشاعر الشهير بلقب رائد الوصف «البحري» الذي تعدّ قصيدته «السينية» في وصف «إيوان كسرى» إنجازاً متميّزاً في الأدب العباسي عامةً وفي مجال الوصف خاصةً، ومن يعرف الأدب العربي قليلاً يعرفها دون شك. كان البحري شاعراً «ممتازاً بخياله الصافي صقلته البادية وصبغته الحاضرة وفطر على ذوقٍ سليم فهو من أطبع شعراء العرب بإحساسه ووجداناته، وعامة أسلوبه من ألفاظٍ وتراكيبٍ وقوافٍ. كان يمثل الشاعر الجاهلي الفطري في عهد الثقافة العربية فيتجنّب التعقيدات في البديع كما يتجنّب المنطق الجاف الذي اتخذ بعض معاصريه ويغرم بالزخرف على الاقتصاد. من سمات أدبه الفنية الأخرى أنّه قد عنى بالموسيقى عناية فائقة فكلّ ألفاظه منتخبة بعناية ومهارة. كان البحري شاعراً وصافياً لخياله الواسع وتفرّع وصفه إلى فئتين بارزتين: وصف الطبيعة وصف العمران» (انظر: الفاخوري، ١٢٨٧ش: ٥٢٠).

هناك، بجانب البحري، شعراء آخرون في هذا المجال منهم الشريف المرتضى وهو من الشعراء الكبار في عصره؛ وقد اشتهر بألقاب مختلفة كالشريف، المرتضى، ذو المجدين، علامة المفسرين، علم الهدى... وهو كان عالماً، تتلمذ في العلوم المختلفة، ذا صفات خلقية رفيعة. له مؤلفات عديدة منها ديوانه الشعر الكبير. إنّه «جزل الشعر فخم الألفاظ ثر اللغة وافرها فذلك كثر في شعره التصحيف من النساخ واستبهم كثير منه على رادة الشعر وهذا هو الرجل الذي يصح أن يقال فيه إن أقل فنونه الشعر فقد كان الشعر يفيض على جنانه فيطفح إلى لسانه سالكا طريق بيانه» (المرتضى، ١٩٨٧م: ٢٢). فإذا نتصفح ديوانه نواجه قصيدةً أنشدها في وصف «إيوان كسرى» بالأوصاف الرقيقة، والتعابير الطريفة، والموسيقى الأخاذة.

أهداف البحث

فمن هذا المنطلق يستهدف هذا البحث إلى دراسة موازنة بين قصيدتي البحري والشريف المرتضى في وصف «إيوان كسرى» وبيان كيفية الوصف فيهما ومواطن التشابه والاختلاف

بينهما، ويتّجه إلى تحليل النصّين بتقديم نماذج من الأبيات؛ وما يجذبنا إلى هذه الدراسة اتحاد الموصوف بين القصيدتين واختلاف الوصف.

واقترضى منهج البحث إجراء خطة تحتوي على باين «المضمون»، و«الأسلوب». والثاني يهتم بعناصر كالألفاظ، والنحو، والصور والموسيقى وفق المنهج الوصفي- التحليلي لمعرفة كيفية انعكاس «إيوان كسرى» في القصيدتين. الهدف من هذه الدراسة كشف الدقائق الأدبية للنصين وتنبيه الخواطر إلى وجوه الوصف العمراني المتمثل في الأساليب المختلفة.

أسئلة البحث

أما الأسئلة المطروحة في هذا المجال هي:

١. كيف انعكس «إيوان كسرى» في قصيدة البحترى والشريف المرتضى؟
٢. هل جعل الشاعران وصفهما في خدمة مضمون واحد؟
٣. ما هي وجوه التشابه والافتراق بين القصيدتين في المضمون والأسلوب؟

خلفية البحث

وبالنسبة إلى خلفية البحث فيجدر بنا أن نذكر أن هناك دراسات عديدة حول وصف إيوان كسرى وتاريخها، خاصة سينية البحترى وسمات متجلية فيها فهذا ما يدل على أهمية إيوان كسرى وعظمته ولا تخلو الإشارة إلى بعضها هنا من جدوى:

- ميرزايبى، فرامرز (١٣٨٩ش). تلقي الصورة في قصيدة إيوان كسرى للبحترى (من الرؤية البصرية إلى الرؤية الفكرية). دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد ١، صص ١٠٢-١٢٤.

فإن الكاتب في هذه المقالة بحث عن الدلالات الثقافية والحضارية المتمثلة في الصور المرسومة في قصيدة السينية ووضّح رؤية الشاعر الفكرية.

- ميرزايبى، فرامرز؛ محمّدي فر، يعقوب؛ رحمتي تركاشوند، مريم (٢٠١٠م). استدعاء الشخصيات الساسانية في شعر البحترى. مجلة العلوم الإنسانية الدولية، العدد ١٧ (٤)، صص ٥٧-٧٣.

ذكر فيها كاتبها البحث الشخصيات الساسانية المتمثلة في قصيدة إيوان كسرى التي أصبحت رمزاً للحضارة العظيمة ووضّح حضور تلك الشخصيات الفنية

- أنوار، أمير محمود (١٣٩٨هـ). إيوان كسرى بين البحري والخاقاني. مجلة الفكر الإسلامي، العدد ٣٩-٤٠، صص ٦٠-٨٢.

قارن فيها الكاتب بين قصيدتي إيوان كسرى عند الشاعر العرب البحري والشاعر الإيراني الخاقاني.

وهناك دراسات عديدة أخرى تناولت قصيدة السينية للبحري وركزت على أبعادها المختلفة، كما أن هناك دراسات عديدة حول قصيدة الشريف المرتضى ونقدها؛ ولكن في مجال الموازنة بين سينية البحري وقصيدة الشريف المرتضى في وصف «إيوان كسرى» فلم نعثر على بحث ودراسة. ولا يفوتنا أن نذكر أننا نتناول، في كل قسم، قصيدة البحري أولاً لتقدمه على الشريف المرتضى في الزمن.

الموازنة؛ تعريفها ومكانتها في النقد الأدبي

الموازنة لغةً من «وَأَزَنَهُ وَزَانًا، وَمُؤَاوَنَةً: كَافًا عَلَى أَعْمَالِهِ، قَابِلُهُ وَحَاذَاهُ، سَاوَاهُ فِي الْوِزْنِ؛ وَبَيْنَ شَيْئَيْنِ: نَظَرَ أَيُّهُمَا أَوْزَنَ» (معلوف، ١٩٥٦، «وزن»). تعدّ الموازنة من المصطلحات السائدة في الميادين المختلفة فلا تخصّ بعلمٍ خاصٍّ بل يشيع استخدامه في العلوم المختلفة على مناهجها المألوفة. أمّا الموازنة في الأدب تعدّ من أبرز التيارات النقدية وهي تحليل النواحي المشتركة بين النصوص، وإن اختلفت تلك النصوص في مواضع عديدة، وتؤدي إلى ترجيح أجودها أو إيضاح كلّها. وبما أنّ النقد الأدبي يتناول تحليل النصوص وتفسيرها وتفوقّ الجيد منها، فمن الواضح أنّ الموازنة تندرج تحت البحوث النقدية.

إنّ الموازنة ليست من الاتجاهات النقدية الحديثة بل لقد راج استخدامها منذ العصور القديمة إذ كان الجاهليون يجتمعون في الأسواق ويحكمون على تفوقّ الشعراء ويختارون أجود النصوص، ثمّ قد تطوّرت عصرًا بعد عصرٍ حتّى أصبحت إحدى النزعات النقدية المعروفة وأحرزت مكانةً رفيعةً في النقد الأدبي.

عندما نلقي البصر متأملين في الموازنة نجد أنّ الدقائق الأدبية تكشف خلالها فإنّها بابٌ يفتح نحو أفكار الأديب واتجاهه الأدبي فيعرفنا العالم من خلال نظرته كما يظهر براعته الأدبية وقدرته في التصوير والبيان. وإن ننظر إلى الموازنة من زاوية أشمل نراها تساعدنا على كشف الصلة بين الآثار الأدبية وتبادلها في التأثير والتأثر. كما يُخرج ذهن الناقد من حدود أثرٍ واحدٍ ويمنحه ساحةً أوسع للبحث. فهي أحسن الطريق لدرك الآثار الأدبية العميق

ومعرفة مسالك الأدباء والتيارات الفكرية السائدة في عصرهم. ومما لا شك فيه، تحت ظلّ هذه الأهمية، أنّ الموازنة تقتضي صيانة ذهن الناقد ونفسه عن الأغراض الشخصية والحماية القائمة على التعصبات والنزعات الإفراطية التي تؤثر على عمله.

إنّ ساحة الموازنة بين الآثار الأدبية مفتوحة غير مقصورة على الجوانب المحددة. هكذا فإنّ الناقد يستطيع أن يوازن بين الأثرين وفق ذوقه وتخصصه. بما أنّ الأدب الراقى والمؤثر هو ما يسند إلى المضمون والشكل معاً فنحن نتناول القصيدتين ونحلّلها وفق الرؤية الأسلوبية.

وقبل كلّ شيءٍ ينبغي لنا أن نذكر أنّنا لم نعش في عصر الشعاعين فمن الطبيعي ألا نعرف ظروف حياتهما، ونفسيتهما فنوازنهما من ناحية الذوق، فضلاً عن علمنا بأنّ النقاد يختلفون في النقد حسب الأذواق.

الرؤية الأسلوبية؛ مستوياتها ومكانتها في النقد الأدبي

إنّ الكلام مجموعة من الألفاظ والإمكانات اللغوية المنظومة في خيطٍ واحدٍ وهو الأسلوب التركيبي المعين ولكنّ الأدب يعدّ استخداماً أخصّ للغة فلها أساليب أخصّ مما جعله عالماً لغوياً متطوراً فيها جمالٌ يسحر القارئ؛ والرؤية الأسلوبية هي ما تعنى بهذا الجمال المتجلي في اللغة. إنّ الأسلوبية وجهة نقدية حديثة تدرس بناء النصوص وتعالج الظواهر اللغوية والأدبية فيها. قيل في تعريف علم الأسلوب إنّهُ «فرعٌ من فروع الدرس اللغوي الحديث يهتمّ ببيان الخصائص التي تميّز كتابات أديبٍ ما، أو تميّز نوعاً من الأنواع الأدبية بما يشيع في هذه أو تلك من صيغٍ صرفيةٍ مخصوصةٍ، أو أنواعٍ معينةٍ من الجمل والتراكيب، أو مفردات يؤثّرهما صاحب النص الأدبي» (جبر، ١٩٨٨م: ٦). إنّما هي قضيةٌ كثرتها الاتجاهات والمناهج وآراء العلماء حول تحديد إطارها فلا يمكن البحث فيها وتحليلها في هذا المجال الضيق. فهي علمٌ «يدرس تناسق العناصر المؤلفة للكلام وتداخلها، كما يدرس العلاقات القائمة بين هذه العناصر لتحديد وظائفها والوقوف عليها. ويدلّ هذا دلالة واضحة على أنّ الأسلوب ليس فوضى تنظمه اللغة، ولكنّه نظامٌ به تنتظم اللغة» (عباشي، ٢٠٠٢م: ٩٤).

ومما لا شك فيه أنّ بناء النص ليس القشر الظاهر الذي نراه بل هو نظامٌ يتكوّن من خمسة المستويات؛ منها المستوى الفكري الذي يتناول الفكرة الأساسية التي يدور النص حولها وتؤثر على كيفية استخدام التعابير وإنشاء التراكيب وترتيبها في الجمل. ثمّ المستوى الصوتي الذي هو اللبنة الأولى في عقد الكلام، ثمّ المستوى النحوي والدلالي وفي النهاية

المستوى البلاغي الذي يعالج الاستخدامات المجازية للغة. ومن أهم خصائص الأسلوبية يجب الإشارة إلى أنها تعتمد على «رصد عدد المرّات التي يتكرّر فيها ورود الخصائص اللغوية المتغيرة، وأنّ النتائج ينبغي أن تُمثّل بالطرق الإحصائية أو على الأقلّ بالأعداد والأرقام» (جبر، ١٩٨٨م: ١١). هذه العناية الدقيقة بالشكل واللغة تجعل الأسلوبية أكثر إحكاماً من الوجهات الأخرى للنقد الأدبي في تحليل جماليات النصوص. وإنّما تكتسب أهميتها من اتّجاهها نحو إيضاح الفنون اللغوية والأدبية فتكشف إثر ذلك غوامض النصوص وتبرز قوى الخاصة التي يميّز بها الأديب من غيره، كما يبلغ القارئ الدرك الأحسن من النص.

الموازنة بين القصيدتين في وصف إيوان كسرى

دراسة الأسلوب من الجوانب الهامة في الموازنة لأنّ العمل الأدبي «رسالة موجهة من المنشئ إلى المتلقي تستخدم فيها نفس الشفرة اللغوية المشتركة بينهما. ويقضى ذلك أن يكون كلاهما على علم بمجموعة الأنماط والعلاقات الصوتية، والصرفية، والنحوية، والدلالية التي تكون نظام اللغة (أي الشفرة) المشتركة» (مصلوح، ١٩٩٢م: ٣٧). هذا القسم من الدراسة يلقي الضوء على نسيج النص ونظامه المتكوّن من الألفاظ المختارة. فإنّ الدراسة الأسلوبية تتفرّع إلى المستوى الفكري، الصوتي، والمستوى النحوي (التركيب)، والمستوى الدلالي، والمستوى البلاغي:

المستوى الفكري (المضمون)

إنّ المضمون إطار تجري فيه أفكار الأديب فهو جزء لا ينفصل عن العمل الأدبي وهو ما يمنح الأدب الغاية والقيمة. كلّما مازج المضمون الأسلوب الصحيح أنتج النص المؤثّر والراقي. إذا تأملنا قصيدة البحري وجدناها في هيئة القصة القصيرة ذات حبكة تتوالى أحداثها وتنسجم في العلاقة العلية، أي السبب والمسبّب. تبدأ القصيدة بالمباهاة بخلقه الرفيع والشكوى عن الهموم والظلم فاعتبر الشاعر تلك الهموم وظلم أقاربه سبباً لرحلته إلى «إيوان كسرى» لكي يتسلّى بالنظر إليه ويرفع نفسه عن الهوان. ثمّ بادر بالوصف وأخذ يبيّن إحساسه خلال وصف إيوان فأعرب عن العجب من أبهته والتحسّر والرعب ثمّ غاص في الخيال وفي النهاية بكى على تلك الرسوم. وهكذا نجد السينية صورة تنعكس أحاسيس الشاعر فهي خير نطاق لاندفاق ما في نفسه من العواطف المختلفة؛ ومن الواضح أنّها تدرج تحت «الأدب الغنائي» الذي هو أدب العاطفة والوجدان.

قيل في سبب إنشاد هذه القصيدة: «كان لاغتيال المتوكل أثره العميق في نفسه (البحثري)، فقد زلزلت أعماقه، ودمرت ثقته بالناس وأخلاقهم، وقيم الإجتماع، فعاش بقية أيامه كثير التنقل، منطوياً على نفسه معظم الوقت. ورغم أن المنتصر استرضاه، فإن كليهما ظل يضمم الحقد والكراهة للآخر. وكان العنصر التركي مسيطراً فظاً، والعربي منحسراً، والفارسي يصارع، فلم يستطع البحثري الانتقام من الترك إلا بالثناء على حضارة الفرس في «توجيه» بديع، لا تنكشف مرامييه إلا للمدقق. وتوسّل الشاعر إلى ذلك بوصف إيوان كسرى، فقد قصد إليه في إحدى رحلاته التي قام بها بعد اغتيال المتوكل» (الجندي، ١٩٨٦م: ٣٨٦). أمّا الوصف في قصيدة البحثري ينقسم إلى تذكّر الحياة الغابرة الثرية لساكني إيوان ووصف معركة الأنطاكية على أحد الجدران ثمّ الوقوف على تلك الرسوم والبكاء عليها وكلّ ذلك كالقصة القصيرة المصبوغة بالوصف تجاه بيان العواطف.

أمّا إذا نقرأ قصيدة الشريف المرتضى التي أنشدها حين سافر إليه في سنة ٣٩٨هـ نراه تختلف عن السينية في المضمون تمام الاختلاف. نرى الشاعر قد بدأها بالشكوى عن الهموم والآمال التي لم يصل إليها، ثمّ أخذ يبادر إلى الوصف وتذكّر الحياة الغابرة المفعمة بالنعيم، ووصف الملوك الساسانيين وخصالهم ويسوق الوصف إلى بيان الحكمة أي جعل الوصف تمثيلاً للحكمة وهي لزوم تذكّر الموت وفناء كلّ شيء. الوصف عنده الطريقة المؤثرة والسهلة التي تحكي عن تجربته العميقة فتندرج قصيدته تحت «الأدب التعليمي». بما أنّ القصيدتين تتعلّقان بالأدب الغنائي والتعليمي فمن الطبيعي أن يمزج البحثري قصيدته بالخيال والعاطفة أكثر من الشريف المرتضى، ولكن قصيدة الشريف المرتضى تميل إلى المنطق والعقل أكثر من البحثري، كما هو طبيعي ألا يهتمّ الشريف المرتضى بالمظاهر المادية ويكتفي بالوصف العام ولكن البحثري يتناول التفاصيل والمظاهر الحضارية كتعبيره عن «بسط الديباج» و«ستور الدمقس». من السمات الأخرى لوصف البحثري أنّه قد أتجه خلال الوصف نحو عالم الوهم والرؤيا وتجرّد عن الواقع وكثيراً ما نرى تجرّده وطيرانه مدى الخيال وهناك «صور تخيّلية ظهرت في توهم الشاعر وفي تمثّله بالحلم والرؤيا المراتب والوفود والعيان، كما نفع على صور ذات نزعة وجدانية عميقة بدت في صورة الحظّ الفاشل وقيام المشتري في أرجاء القصر كرمز النّحس» (الحاوي، ١٩٨٦م: ١٤٥):

عَكَّسَتْ حَظُّهُ اللَّيَالِي وَبَاتَ الـ مُشْتَرِي فِيهِ وَهُوَ كَوَكَبُ نَحْسِ

وَكأنَّ الوُفودَ ضاحينَ حَسرى مِمنَ وَقوفِ خَلَفِ الزِحامِ وَخِنسِ
وَكأنَّ القِيانَ وَسَطَ المَقاصي سِرِّ يُرَجِّعَنَّ بَينَ حُوبِ وُلُوعِ
(البحري، ١٩٩٩م: ٦٣٤-٦٣٥)

وهذا ما يوجد عند الشريف المرتضى حيث غاص في التوهم لحظة حين مشى في عرصة الإيوان فانتقل إلى عالم الرؤيا وتجسّم الملوك ولكنه لم يتوغل في التوهم كالبحتري:
وَمَشينا في عَرَصَةٍ لَم تَزَلْ فيهِ هَما أُمورُ الملوِكِ تُمضى وتُقضى
(المرتضى، ١٩٨٧م: ٢١)

يمكن أن نلخص وجه الاختلاف في المضمون بأن قصيدة البحري من الأدب الغنائي فهو شاعرٌ خبيرٌ في الوصف إذ يمزج وصفه بالعاطفة ويؤثر على المتلقي ويهتم بالتفاصيل ولكن الشريف المرتضى وقف على وصفٍ عامٍ للإيوان وجعل وصفه في خدمة الحكمة فتعدّ قصيدته تجلياً من الأدب التعليمي. أمّا وجه الاشتراك في وصفهما هو وضوح التصوير والصدق في الوصف إذ أنّهما وصفا ما رأيا في العالم الخارجي وما في أنفسهما، وكلاهما قد اهتمّا بحسن البداية وحسن الختام إذ استهلّ البحري قصيدته بمقدمة فخريّة وجعل كلّ الأقسام متوالياً مصبوغاً بالصبغة السببية والشريف المرتضى بدأ قصيدته بالتبويه وهو أحسن طريقة لبيان الحكمة إذ جعل مستهلّ القصيدة الاستفهام ثمّ النداء والأمر.

بما أنّ وصف إيوان كسرى هو الموطن المشترك بين القصيدتين، فنستمر في البحث والدراسة بتحليل أسلوب كل منهما.

المستوى الصوتي

لا يخفى على أحد أنّ الموسيقى يلعب دوراً فعّالاً في بناء الشعر وجماله. الشعر لغة العاطفة وما يميّزه عن اللغات الأخرى نظامه الموسيقي المتأثر بالقوافي والرنين الحاصل من تخير الألفاظ وترتيبها. إنّ الموسيقى يمنح الشعر جمالاً سحرياً يهزّ العواطف ويجعل المتلقي قادراً على ترسيم الصور في ذهنه. قال الدكتور ابراهيم أنيس في حقيقة تأثير الموسيقى على العواطف: «الغربيون يرون صلة وثيقة بين نبض القلب وما يقوم به الجهاز الصوتي، وقدرته على النطق بعدد من المقاطع. على أنّ نبضات القلب تزيد كثيراً في الانفعالات النفسية، تلك التي قد يتعرض لها الشاعر في أثناء نظمها» (أنيس، ١٩٥٢م: ١٧٣)، هكذا فلا ينبغي لنا أن نهوّن شأنه في بناء الأشعار. لا ينحصر إطار الموسيقى في القوافي والأوزان العروضية بل يمكن تصنيفه تحت مستويات عدّة منها: «الموسيقى الخارجية وهي تطلق على العروض،

والموسيقى الجانبية التي تشمل القافية، والموسيقى الداخلية التي تضمن الجنس والقوافي الداخلية وتوافق الصامت والمصوت، والموسيقى المعنوية التي تشمل المطابقة المعنوية كالتطابق، مراعاة النظير» (شفيعي كدكني، ١٣٨١: ٢٧١).

إذا راجعنا إلى القصيدتين نجدهما تشتركان في الوزن العروضي فكلتاها أنشدتا في بحر «الخفيف» الذي أصله «فاعلاتن مُستَفْعِلُن فاعلاتن»، وهو من البحور السائدة في الفترة العباسية لملائمته للشعر الغنائي فيناسب طبيعة الوصف الذي هو الغرض المشترك في القصيدتين، فضلاً عن أغراضهم الأخرى كالشكوى من كثرة الهموم في قصيدة الشريف المرتضى ومن ظلم الدهر والحرمان في قصيدة البحري. من الطبيعي أن البحر الخفيف أخف البحور و«يؤالف بطبيعة إيقاعه الموضوعات الغنائية الشجية، إذ أنه لا ينطوي على الجلبة الخطابية التي ينطوي عليها وزنا الكامل والطويل مثلاً» (الحاوي، ١٩٨٦م: ١٤٧). وجدير بالانتباه أن الحروف المدية في تقاعيل «الخفيف» تحقق مزيداً من المرونة وتنقل الحزن والتحسر على بناء كان في منتهى العظمة والبهجة زمنياً. أمّا بالنسبة إلى الموسيقى الجانبية فإن القافية ركن أهم في النظام الموسيقي لاسيماً في اللغة العربية التي هي اللغة الإيقاعية ذات النغمات، و«العربية لا يصلح شعرها بدون قافية، لأنها لغة قياسية رنانة يجب أن يراعى فيها القياس والرنة، وفيها من القوافي المتناسبة ما يتعدّر وجود نظيره في سائر اللغات» (الشايب، ١٩٩٤م: ٣٢٥). امتداد القوافي وتكرار حرف الروي في كل بناء الشعر يحفظ الوحدة ويحكم أوامر الأبيات ويمنع الذهن من التشرّد فيوجب الالتداذ. كان البحري يهتم بفن الموسيقى أشدّ الاهتمام ويصوغ الموسيقى لشعره في منتهى الروعة والطرافة فصار من حذاق الأدباء في هذا الفن، وهو «كان يعرف كيف يرشّح لقوافيه، وكيف يهيئ لها مكانها ويصف الأذان للقائها، إذ كان شاعراً ممتازاً في فن الصوت» (ضيف، د.ت: ٨٣). فقد اختار البحري قافية السين المكسورة وهي حرف مهموس يلائم الهمس والبوح وبيان العواطف.

هذا المستوى من العاطفة الجارية في القصيدة نابع عن توافق حرف الروي والكلمات المختارة وتقاربهما في أكثر الأبيات. فإن الموسيقى الداخلية تبرز لنا كيف لائم البحري بين ألفاظ البيت والقافية وبيّن براعته في هذا الفن إثر جمع الألفاظ ذوات حرف السين والصاد، كما نرى في هذه الأبيات من وصف إيوان:

جِلُّ لَمْ تَكْ كَأَطْلَالِ سُعْدَى فِي قِفَارٍ مِّنَ الْبَسَائِسِ مُلْسِ

(البحري، ١٩٩٩م: ٦٣٢)

إننا نلمس الإيقاع الأخاذ الحاصل من تكرار حرف السين وتكرار الألفاظ المتشابه المعاني ك «البساسب» و«ملس». وكذلك الإيقاع الجاري في «مساع» و«مسعاة» اللذين بينهما جناس اشتقاق و«عنس» و«عبس» اللذين نرى فيهما شيء من التشابه فضلاً عن الجنس اللاحق. وكذلك في بيت آخر نرى تشابه المعنى بين لفظين المتقارب المخرج «بز» و«استل» بجانب كثرة استخدام حرف السين:

وَمَسَاعٍ لَوْلَا الْمُحَابَاةُ مَنِّي لَمْ تُطَقِّهَا مَسَاعَةٌ عَنَسٍ وَعَبَسٍ

لَمْ يَعْبَهُ أَنْ بَزَّ مِنْ بُسْطِ الدِّيدِ سَبَّاحٍ وَاسْتَلَّ مِنْ سُتُورِ المَقْسِ

(البحري، ١٩٩٩م: ٦٣٣-٦٣٤)

وكذلك إيقاع هذا البيت المتجلي في «ليس»، و«صنع»، و«إنس»:

لَيْسَ يَدْرِي أَصْنَعُ إِنْسٌ لِيَجْنَ سَكَنُوهُ أَمْ صُنْعٌ جِنٌّ لِإِنْسِ

(البحري، ١٩٩٩م: ٦٣٥)

وما يمنح موسيقى هذا البيت غاية الطرافة، استخدام صنعة ردّ العجز على الصدر، وتكرار لفظ «صنع» الذي يقرب مخرجه بحرف السين فضلاً عن تكرار «إنس»، فترى هذا البيت مفعم بما يهزّ العواطف. ويمكن أن نشير بجانب تكرار حرف السين، إلى أن الشاعر قد استخدم الحروف الثقيلة المستعلاة التي تتلفظ مرتفعة ك«ض»، و«ع»، و«خ» لبيان عظمة القصر وجلاله وجدير بالذكر أن في لفظ «مشمخر» نوعاً من التنافر ولكن ربما استخدمها الشاعر للمبالغة في الوصف:

مُشْمَخَرٌّ تَعْلُو لَهُ شُرْفَاتُ رُفِعَتْ فِي رُؤُوسِ رَضْوَى وَقُدْسِ

(البحري، ١٩٩٩م، ٦٣٥)

وكثيراً ما نرى هذا الإيقاع مدى قصيدته وأما إذا نستعرض قصيدة الشريف المرتضى نستطيع أن نضعه في مكان عالٍ في فن الموسيقى كالبحتري. قد اختار الشريف المرتضى قافية «الضاد» الثلاثية المختومة بالمد، وأنفخ في قصيدته روح الصلابة إثر هذا الاختيار الذكي في الجمع بين الحروف الثقيلة والحرف المدّي المرتفع وذلك يلائم طبيعة الحكمة والوعظ فتنبه الخواطر. وأما بالنسبة إلى الموسيقى الداخلية فقد استخدم الشاعر الحروف الثقيلة المستعلاة التي تتلفظ مرتفعة ك«ض»، و«ح»، و«ع»، و«ط» لبيان عظمة القصر وجلاله إذ إن «مجيء الأصوات القوية يوجد في كلمة دويماً صوتياً عالياً يعزز من دلالتها، ولا شك أن

ارتفاع الصوت يزيد اللفظ دلالة وتأكيذاً» (عكاشة، ٢٠٠٥م، ٣٣)، فنراه ينشد هذه الأبيات معتمداً على الحروف المستعلاء بجانب حرف الصاد لإباحة الرفع ثم استخدم حرف الضاد لعرض النكبة:

عرصاتُ أصبجن وهي سماءٌ	ثمّ أمسين بالحوادث أرضاً
وثرى يُببستُ النعيم إذا أنـ	سبت تُربُّ البلاد عُشْباً وحمّضاً
قد رأينا الإيوان إيوان كسرى	فرأينا كالتُودِ طولاً وعرضاً

(المرتضى، ١٩٨٧م: ٢٠)

كما نرى أنّ الشاعر قد استخدم حرفي «السين» و«الصاد» المهموسين إباحةً لرفع إيوان ثمّ يصف تهدّمه بعد الجلال بلفظ «أرضاً» الثقيلة. ثمّ نراه يساعد على وصف أبهة إيوان، ما يكون هنالك من الألفاظ الضخمة ك«التُود» و«طول» المجاورين، ولفظي «طول» و«عرض» المضادين وتكرار «إيوان» تفخيماً. ومن مظاهر أخرى لاستخدام الحروف القوية في قصيدة الشريف المرتضى، وصف رفعة سادة الناس:

وعرائين لا يطورُ بها الرغـ	مُ وأيدٍ يطلن بسطاً وقبضاً
----------------------------	----------------------------

(المرتضى، ١٩٨٧م: ٢١)

ثمّ نرى التصوير اللاحق باختيار محسنات كالجناس الاشتقاق في «مضني» و«مضا»، و«يقبض» و«قبضا»، و«ينفضن» و«نفضا»، بجانب رد العجز على الصدر «يرضى»:

ولقد مضني هجومي على الدأ	ر بلا أذن على الدار مضاً
مرحاً أسحب الإزار على أجـ	رد ينزو طوراً ويقبض قبضاً
حيث كانت ضلوع من ولج الأبـ	واب ينفضن بالمخافة نفضاً
ورباع كانت غيوض أسود	أصبحت للضباع مأوى ومغضى
ومنأخ للجوود يحظى ويرضى	فيه من لم يكن على الدهر يرضى

(المرتضى، ١٩٨٧م: ٢١)

ما يجذب عنايتنا في هذه الأبيات هو كثرة استخدام المفعول المطلق وهو من جنس الفعل ك«مضني مضاً»، و«يقبض قبضاً»، و«ينفضن نفضاً» فيؤثر على روعة الموسيقى وعذوبة الكلام إذ يمثل القافيتين في البيت فضلاً عن التوكيد والمبالغة في الوصف.

وجدير بالانتباه أنّ الشاعر قد جعل الألفاظ المتشابهة الإعراب على زنة واحدة في جوار البعض وذلك ما يزيد موسيقى البيت ك«ثلما» و«نفضا» في البيت التالي، وكذلك الأفعال على زنة وصيغة واحدة في الأبيات الأخرى:

وتلفّت فيما بنى آل ساسا نَ عفاهُ الزَّمانُ تَلَمَّأً ونَقَضَا
وَمَشِينَا فِي عَرَصَةٍ لَمْ تَزَلْ فِيهِ هَا أُمُورُ الملوِكِ تُمَضَى وتَقْضَى
كُلُّ قَرَمٍ كَاللَّيْثِ إِنْ هَجَّجُوهُ عَن صَرِيحٍ لَهُ أزمٌ وَأغْضَى
(المرتضى، ١٩٨٧م: ٢٠-٢١)

كما نرى أنّ الكلمات القوية الأداء كـ«قرم»، «صريح»، و«هجهجوه» يسفو عن الاضطراب والشجاعة. ومن مظاهرها الأخرى «أتلّفوا» و«أخلفوا»:

كَلَّمَا أَتَلَفُوا أَخْلَفُوا كَوَفِيٍّ الـ قَوْمِ أُمِّ الغِنَى لِيَقْضَى قَرَضَا
(المرتضى، ١٩٨٧م: ٢٢)

فهذه الأبيات تعبر جميعاً عن براعة صاحبها في فن الموسيقى وأبعاده. إنّ البحري اختار الموسيقى الملائم بغرضه كما سلك الشريف المرتضى هذا المسلك لإجادة شعره فإنّ موسيقى كلتي القصيدتين بديعٌ وعذبٌ حسب الغرض والصور ودواعي المضمون وليس صحيحاً أن نفضل أحدهما على الآخر في هذا المستوى.

المستوى النحوي (التركيب)

يتجاوز الأسلوب دراسة اللفظة المفردة في هذا المستوى ويحلّل الشعر من البعد الأعمّ فيعني بالنص أي الأنساق النحوية والقواعد التركيبية التي اختارها الشاعر لنقل المضامين المطلوبة. المستوى النحوي هو «الدلالة التي تحصل من خلال العلاقات اللغوية بين الكلمات التي تتخذ كل منها موقعاً معيناً في الجملة حسب قوانين اللغة، حيث كل كلمة في التركيب لا بدّ أن يكون لها وظيفة نحوية من خلال موقعها» (مجاهد، ٢٠٠٤م، ٣٧٠). لا شك في أهمية التراكيب النحوية كالجمل الخبرية المشتملة على الاسمية والفعلية، والجمل الإنشائية والنحو... لأنّ خلف كلّ هذه التراكيب معاني خاصّة واستخدام كلّها في موضعها الأصلح دليلٌ على براعة الأديب وقدرته الأدبية.

إذا نظرنا في قصيدة البحري نجدها في غاية الفصاحة إذ اختار الشاعر تراكيب نحوية ثلاثم الأغراض المنشودة. ومن الجمل الخبرية قد استخدم الشاعر ٦٥٪ جملة فعلية كما استخدم ٣٥٪ جملة اسمية. لقد جعل الشاعر في الجمل الاسمية الخبر مفرداً وجملةً في المكان الأصح، إذ أنّ «الجملة الاسمية لها دلالة على الحقيقة دون زمانها، وذلك أنّ الاسم وهو المسند إليه فيها يفيد الثبوت والخبر إخبار عنه والإخبار بالاسم عنه يفيد الثبوت دون التجدد والإخبار بالفعل عنه يفيد التجدد» (عكاشة، ٢٠١٠م، ٩١). ومن الجمل التي تفيد الثبوت دون التجدد هي:

وَهُمْ خَافِضُونَ فِي ظِلِّ عَالٍ مُشْرِفٌ يَحْسِرُ الْعَيْونَ وَيُخْسِي
مُغْلَقٍ بِأَبْهُ عَلَى جَبَلِ الْقَبْـ سَقٍ إِلَى دَارَتِي خِلَاطٍ وَمُكْسِ
(البحثري، ١٩٩٩م: ٦٣٢)

قد أشار البحثري في البيت المذكور إلى الرخاء الثابت وسعة القصر في العهد الماضي. وكذلك البيت الذي وصف فيه صورة حرب الأنطاكية؛ فقد رسم هذا المشهد بهذا الضرب من الجمل الاسمية. كأنه أراد بها أن يجعل المخاطب في جو الحرب كي يحس أنه حاضر في المشهد وظل الموت ثابتاً مطلاً على المعركة:

وَالْمَنَائِمَا مَوَائِلٌ وَأَنُوشِر وَإِنْ يُزْجَى الصُّفُوفَ تَحْتَ الدَّرَفِسِ
(البحثري، ١٩٩٩م: ٦٣٣)

وفي جعله الخبر جملةً فعلها المضارع، هناك اشتراك في المعنى بينه والشريف المرتضى وهما يريدان بها الاستمرار التجديدي:

فَهُوَ يُؤَيِّدِي تَجَلُّدًا وَعَلَيْهِ كَلَّكَلٌ مِنْ كَلَاكِلِ الدَّهْرِ مُرْسِي
(البحثري، ١٩٩٩م: ٦٣٤)

وهذا البيت للشريف المرتضى الذي مزجه بالاستعارة المكنية:

فَهُوَ يَلْقَاكَ بَادِنًا بَعْدَمَا أَبْـ عَلَى كُرُورِ الْأَيَّامِ مِنْهُ وَأَنْضَى
(المرتضى، ١٩٨٧م: ٢١)

وكلاهما يعنيان أن القصر، بعد كل الكوارث التي وقعت عليه طوال هذه المدة، يواجه الإنسان في كل يوم في منتهى الأبهة والثبات ويلمع كالأيام الماضية.

ومن الجمل الاسمية المستخدمة في هذه القصيدة، ما يجلب نظر المتلقى وهو كثرة استخدام أسلوب «كأن» في الأبيات المتتابعة حينما تمادى به الخيال وبلغ ذروة إحساسه فأخذ يخطو في مجال الوهم ورسم المشهد للمخاطب وشاركه في حسه. هذا الأسلوب رغم تكراره في مستهل كل البيت من الأبيات التالية، يوحي التشبيه في خاطر المخاطب ويؤكد على صحة رؤيته:

فَكَأَنِّي أَرَى الْمَرَاتِبَ وَالْقَوِ مَ إِذَا مَا بَلَّغْتَ أَخْرَجِ حَسِّي
وَكَأَنَّ الْوُفُودَ ضَاحِينَ حَسْرِي مِنْ وَقُوفٍ خَلْفَ الزَّجَامِ وَخِنْسِي
وَكَأَنَّ الْقِيَانَ وَسَطَ الْمَقَاصِي يُرْجَعْنَ بَيْنَ حُوِّ وَلُغْسِي
وَكَأَنَّ اللَّقَاءَ أَوْلَ مِنْ أَمِّ سِ وَسِ وَوَشَكَ الْفِرَاقِ أَوْلَ أَمْسِي
وَكَأَنَّ الَّذِي يُرِيدُ إِتِّبَاعًا طَامِعٌ فِي لُحُوقِهِمْ صُبْحَ خَمْسِي
(البحثري، ١٩٩٩م: ٦٣٥)

يجب علينا أن نشير من الجمل الفعلية إلى ما يشتمل على أفعال اليقين والرجحان التي استخدمها البحري كثيراً. وهذه الأفعال تستخدم للتشبيه وتغني الكلام عن أداة التشبيه فيمنح التشبيه صبغة الحقيقة. فحاول الشاعر مزج الخيال بالواقع عبر هذا الأسلوب:

لَو تَرَاهُ عَلِمْتَ أَنَّ اللَّيَالِي جَعَلْتَ فِيهِ مَأْتَمًا بَعْدَ عُرْسِ
(البحري، ١٩٩٩م: ٦٣٣)

واستخدم الشاعر فعل الرجحان لكي يوقع المخاطب في الريب بين الواقع والوهم:

يُتَظَنَّى مِنَ الْكَأْبَةِ إِذِ يَبِي سَدُو لِعَيْنَيْ مُصَبِّحٍ أَوْ مُمَسِّي
مُزْعَجًا بِالْفِرَاقِ عَنِ أَنْسِ الْفِ عَزَّ أَوْ مَرْهَقًا بِتَطْلِيْقِ عِرْسِ
(البحري، ١٩٩٩م: ٦٣٤)

أما من الجمل الإنشائية فنراه يستخدم استفهاماً لتشديد الريب في المتلقي ومبالغة المضمون:

لَيْسَ يُدْرِي أَصْنَعُ إِنْسٍ لِحِينٍ سَكَنُوهُ أَمْ صُنْعُ حِينٍ لِإِنْسٍ؟
(البحري، ١٩٩٩م: ٦٣٥)

فيبدو مما تقدّم من القول أنّ البحري عني بالجمل الاسمية والفعلية معاً وذلك لما فيه من الثبوت والحدوث وذلك يناسب الوصف. أما في قصيدة الشريف المرتضى، فقد شغلت الجمل الفعلية حيزاً أكبر ٨١٪ بين الجمل الخبرية، في حين أنّ الجمل الاسمية قد اختصت بها ١٩٪ من كلّ الجمل. فمن الجمل الاسمية التي خبرها مفرد، وأراد بها الثبوت يمكن الإشارة إلى البيت الذي جعل الشاعر فيه الخبر الجملة الحالية «السماء»، وخبر الجملة الأخرى «الأرض» ووصف حال الإيوان في حقتين مختلفتين وأشار إلي أنّ الإيوان كان في الرفعة الثابتة ولكن بعد الحوادث التي غلبت عليه تغيرت حاله فتهدمت وفقد رفعته السابقة وبقي على هذه الحالة:

عَرَصَاتٌ أَصْبَحْنَ وَهِيَ سَمَاءٌ ثَمَّ أَمْسَيْنَ بِالْحَوَادِثِ أَرْضًا
(المرتضى، ١٩٨٧م: ٢٠)

وكذلك البيت الذي أشار الشاعر فيه، وهو وصف الملوك الساسانيين، إلى العهد الماضي

الذي كانوا في غرورة الأبهة والعزة الباقية وكانوا أعزّ الناس في عهدهم:

وَرُؤُوسٌ بَيْنَ الْأَنْبَامِ رُؤُوسٌ وَجَسُومٌ غُنْدِينَ بِالْعَزِّ مَحْضًا
(المرتضى، ١٩٨٧م: ٢١)

ثمّ استخدم الجمل التي خبرها فعل مضارع يراد بها الاستمرار التجديدي وجعلها في خدمة الوصف كالبيت الذي مرّت الإشارة إليه. وكذلك البيت الذي يصف فيه الشاعر طقس

«مدائن» الذي يحظي كل الناس ممن يرضى عن الدهر ومن لم يرض عنه بطقسه الجيد وظل هذا الطقس جيداً بعد هذه الأيام:

ومُنَاحٌ للجودِ يحظى ويرضى فيه من لم يكن على الدهر يرضى

(المرتضى، ١٩٨٧م: ٢٢)

بما أن الجمل الإنشائية تلعب دوراً أبرز في التفات المخاطب وتأثير الكلام عليه قد بدأ الشاعر مستهلاً قصيدته بالاستفهام والنداء ملائماً للمضمون وذلك ما طرحناها قبلاً. أمّا من أبرز الأساليب النحوية في هذه القصيدة فيجب الإشارة إلى المفعول المطلق الذي يجذب عنايتنا لكثرة استخدامه تبييناً للمبالغة والشدة، وبيان الحالة:

ولقد مَضَّنِي هَجُومِي عَلَى الدَّاءِ رِ بِلَا أَدْنِ عَلَى الدَّارِ مَضًّا
مَرِحاً أَسْحَبُ الإِزَارَ عَلَى أَجْدِ رَدَّ يَنْزُو طَوْرًا وَيَقْبِضُ قَبْضًا
حَيْثُ كَانَتْ ضُلُوعٌ مِنْ وَجْحِ الأَبِّ سَوَابٍ يَنْفُضُنَ بِالمَخَافَةِ نَفْضًا

(المرتضى، ١٩٨٧م: ٢٠-٢٢)

لقد بحثنا في التراكيب النحوية في القطع المختارة للقصيدتين في وصف إيوان، التي يبلغ عدد أبياتها في قصيدة البحري ٣٨ بيتاً وفي قصيدة الشريف المرتضى ٢٥ بيتاً، واكتفينا بتقديم نموذج من تلك الأبيات. فيبدو للمتأمل في الجمل الخبرية في القصيدتين، كما حاسبنا النسبة المئوية بينهما، أن البحري قد عني بوصف إيوان أكثر من الشريف المرتضى وذلك ظاهراً في الاعتدال المتجلي في توزيع الجمل الاسمية والفعلية. لقد وزع البحري الجمل الخبرية أكثر اعتدالاً من الشريف المرتضى وذلك بجانب طول قصيدته الأكثر. وأمّا الشريف المرتضى فقد أولى العناية الوافرة بالجمل الفعلية (خاصةً بالأفعال الماضية) فضلاً عن اهتمامه البالغ بالحوادث أكثر من وصف القصر رغم صحة الأنساق النحوية المستخدمة.

المستوى الدلالي

إن الألفاظ تلعب دوراً أساسياً في إنشاد الشعر فمن المستحيل أن نتصور الشعر دونها. ذلك أمرٌ بديهي ولكن ما يجب الاهتمام به هو كيفية اختيار الألفاظ فإنه ما يجعل الشعر مؤثراً في النفوس ويمنحه الكمال المنشود. ومن زاويةٍ أخرى فإن الساحة الوسيعة للألفاظ هي ما يميّز اللغة العربية عن غيرها وذلك صادرٌ عن خصائصها الفريدة؛ منها سمة الاشتقاق، وتنوع التعابير، ونظامه الدستوري، والعواطف المكنونة وراء الألفاظ. فإن «اللغة العربية غنيةٌ بكثيرٍ من القوالب اللفظية التي سكها المجتمع خلال تاريخه الطويل، فأصبحت جزءاً منها،

ولا يخلو منها معجمٌ من معاجمها الموسوعية، وقد سجل العلماء قديماً وحديثاً هذه الثروة اللفظية، فأفردوا لها كتباً خاصةً» (عكاشة، ٢٠٠٥م، ١٧٦). فإنَّ حسن اختيار الألفاظ في دائرة اللغات، ووضعها في موقفها الأصلح يساعد روعة الشعر وعذوبته وهذا أمرٌ بذل فيه الشعاران، البحري والشريف المرتضى، قصارى جهودهما لطرافة قصيدتهما وسلامة تراكيبها. فإننا في هذا المستوى نركز على الألفاظ المختارة في القصيدتين وعلاقتها بالمضمون وكذلك العلاقات الدلالية بينها من الترادف والتضاد.

هكذا فإنَّ البحري «حريصٌ على اختيار اللفظ، ووضع الكلمة في موضعها الضروري فهي موقفٌ ثابتٌ من المعنى المقصود» (الجندي، ١٩٨٦م، ٣: ٢٩٧)، فقد لائم بين اللفظ والمعنى فاختر الألفاظ الموافقة للأجواء المتعددة كاختيار «مأتم»، و«الكآبة»، و«مزعجاً ومرهقاً»، و«التعزي والتأسي»، و«الدموع» لتصوير الحزن فكل هذه الأبيات تعبّر عن الحزن والتحسر:

لَو تَرَاهُ عَلِمْتَ أَنَّ اللَّيَالِي
جَعَلَتْ فِيهِ مَأْتَمًا بَعْدَ عَرَسِ

يَتَظَنِّي مِنَ الْكَآبَةِ إِذْ يَبِي—
مُزَعَجًا بِالْفِرَاقِ عَنِ أَنْسِ الْفِ
سِدُو لِعَيْنِي مُصَبِّحٍ أَوْ مُمَسِّي
عَزَّ أَوْ مَرْهَقًا بِتَطْلِيْقِ عَرَسِ

عَمَّرَتْ لِلسُّرُورِ دَهْرًا فَصَارَتْ
فَلَهَا أَنْ أُعِينَهَا بِدُمُوعِ
لِلتَّعْزِي رَبَاعُهُمُ وَالتَّأْسِي
مَوْقِفَاتٍ عَلَى الصَّبَابَةِ حُبْسِ

(البحري، ١٩٩٩م: ٦٣٣-٦٣٥)

كما استخدم أفعال الظن والتعابير الدالّة على الوهم ك«يتظنّي» في الأبيات المذكورة و«ارتيابي»، و«توهمت»، و«حلم مطبق»، و«شك»، و«ظن»، و«حدس» في الأبيات التالية للإعراب عن التوهم:

يَفْتَلِي فِيهِمْ إِرْتِيَابِي حَتَّى
تَتَقَرَّاهُمْ يَدَايَ بِلَمْسِ

وَتَوَهَّمْتُ أَنَّ كِسْرَى أَبْرُوي—
حُلْمٌ مُطْبِقٌ عَلَى الشَّكِّ عَيْنِي
سَزَّ مِعَاطِي وَالْبَلْهَبِذُ أَنْسِي
أَمْ أَمَانٌ غَيْرُنَ ظَنِّي وَحَدْسِي

(البحري، ١٩٩٩م: ٦٣٣-٦٣٤)

قد مزج الشاعر العصر الحديث بالقديم واستفاد من الألفاظ الملائمة لهذه الأجواء فمن مظاهر الحدائث استخدام «بسط الديباج»، و«ستور من الدمقس»، و«تلو شرفات»، وكذلك اسم القصور:

لَمْ يَعْبهُ أَنْ بُزَّ مِنْ بُسْطِ الدِّيِّ بِبَاجٍ وَأَسْتَلَّ مِنْ سُتُورِ الْمَقْسِ
مُشْمَخَرٌّ تَعْلُو لَهْ شُرْفَاتُ رَفَعَتْ فِي رُؤُوسِ رَضْوَى وَقُدْسِ
(البحثري، ١٩٩٩م: ٦٣٤)

ومن مظاهر القديم استخدام الألفاظ الملائم للبيئة البدوية كـ«أطلال»، و«قفار»،

و«عنس»، واسم القبائل كـ«عنس وعبس»:

حَضَرَتْ رَحْلِي الْهُمُومُ فَوَجَّهْ— سَتْ إِلَى أْبَيْضِ الْمَدَائِنِ عَنَسِي

حَلَلْتُ لَمْ تَكْ كَأَطْلَالِ سُعْدِي فِي قَفَارٍ مِنَ الْبَسَابِسِ مُلْسِي
وَمَسَاعٍ لَوْلَا الْمُحَابَاةَ مَنِّي لَمْ تُطَقِّهَا مَسَاعَةٌ عَنَسٍ وَعَبْسِي
(البحثري، ١٩٩٩م: ٦٣٢)

ومن سمات يجب أن يتحلّى بها الأدب المتكامل وضوح الكلمات المستخدمة وفصاحتها.

فعلى ذلك وعلى ما أشرنا في ما تقدّم من الأبيات، كلّ الألفاظ المستخدمة في هذه القصيدة فصيحاً واضحة اختارها الشاعر بدقة إلّا قليلاً منها، كـ«يخسي» و«خنس»، اللذين فيهما نوعٌ من كراهة السمع إذ يتلفظان خشناً، وكذلك «مشمخر» الذي ليس فصيحاً لغرابة الاستعمال وكراهة السمع. ومن أخرى مظاهر الفصاحة الملائمة بين التراكيب الاستعارية والمضمون ودورها في الترسيم الرائع للمشاهد التي سندرسها تحت عنوان المستوى البلاغي؛ ومن الجمال المتجلّي في مجال اللغة يجدر بنا الإشارة إلى اختيار الألفاظ ذات حروفٍ متناسبة مع المضمون التي مظاهرها كثيرةٌ وأشرنا إليها آنفاً في المستوى الصوتي. ومن السمات اللغوية الأخرى للقصيدة تنبغي الإشارة إليها هي استخدام الألفاظ المترادفة والمتشابهة المعاني التي يقع كل اثنين منها متتابعاً للتوكيد على المضمون كـ«البسابس» و«الملس»، و«مزعجاً» و«مرهقاً»، و«التعزي» و«التأسي»، و«الظن» و«الحدس»، و«بزّ» و«استلّ»، و«رفعت» و«تعلو» في الأبيات السابقة.

ومن العلاقات الدلالية الأخرى التضاد بين «مأتم» و«عرس»، و«مصيح» و«ممسي» وهذا التضاد يمنح المضمون حلاوةً. وهذا ما اهتمّ به ووقف عليه الشريف المرتضى في قصيدته كما فعل البحثري.

من أبرز سمات أسلوب الشريف المرتضى الرصين، استخدام الألفاظ المتشابهة المعاني وجعلها متتابعةً في إطار العطف. فنراه مستخدماً كلمات «عشب» و«حمض»، و«تمضى»

و«تقضى»، و«أزم» و«أغضى»، و«مأوى» و«مغضى»، و«حناً» و«حضاً» معطوفاً في الأبيات التالية للتوكيد على المعنى:

وثرى يُنبِتُ النَّعِيمَ إِذَا أُنْـسِـبَ
سَبَتْ تُرْبُ الْبِلَادِ عَشْباً وَحَمْضاً

وَمَشِينَا فِي عَرَصَةٍ لَمْ تَزَلْ فِيهِ
عَنْ صَرِيحٍ لَهُ أْزَمٌ وَأَغْضَى
كُلُّ قَرْمٍ كَاللَّيْثِ إِنْ هَجَّجُوهُ

وَرِبَاعٌ كَانَتْ غِيُوضٌ أَسْوَدٌ
أَصْبَحَتْ لِلضَّبَاعِ مَأْوَىً وَمَغْضَى

بَيْنَ قَوْمٍ يَزِيدُهُمْ عَذْلُ اللَّو
وَأَمَّ فِي الْمَكْرُمَاتِ حَنْتاً وَحَضّاً

(المرتضى، ١٩٨٧م: ٢٠-٢٢)

وهو كالبحتري اهتمّ بالملائمة بين اللفظ والمضمون. فنراه حينما أراد وصف رفعة شأن سادة الناس، جاء بلفظ «مهيبون»، ثم «عرانين» وجعله كنايةً عنهم؛ كما استخدم «أبهّة»، و«جلال جلفنغ» ملائمةً لوصف عظمة القصر:

وَعِرَانِينَ لَا يَطُورُ بِهَا الرَّغْـ
مُ وَأَيْدٍ يَطْلُنُ بِسَطاً وَقَبْضاً

وَمَهِيْبُونَ يُحْسَبُ الْأَمْنُ مِنْ مَوْ
لَاهُمُْ الْخَوْفَ وَالْمَحَبَّةُ بَعْضاً

فَتَرَى الْعَيْنُ فِيهِ أَبْهَةَ الْمُلْـ
كِ وَعَيْشاً لِأَهْلِهِ كَانَ حَفْضاً

أَوْ جَلَالَ جَلْفَنَغٍ صَحَبَ الْأَيْـ
يَامَ حَتَّى أَعَدَّنَهُ الْيَوْمَ نَقْضاً

(المرتضى، ١٩٨٧م: ٢٠-٢٢)

وإن بحثنا عن وضوح الكلمات في قصيدة الشريف المرتضى فيجب أن نقول أنّ الألفاظ المستخدمة جميعها واضحةٌ فصيحةٌ إلا قليلاً منها كـ«جلفنغ» وهي كلمة غريبة وإنّ الشاعر قد تأثر بالأدب الجاهلي كالبحتري الذي هو على مذهب الشعراء الجاهليين. وأمّا بالنسبة إلى التعابير الاستعارية كـ«أثر الرّحل في قراه ندوباً»، و«هو يلقاك بادناً»، و«عرق الدهر لحسنه» فجميعها جميلةٌ رائعةٌ. ومن العلاقات الدلالية نرى أنّه يلعب بالألفاظ عبر الطباق في «النعيم» و«العشب والحمض»، «أصبح» و«أمسين»، و«السماء» و«الأرض»، و«تكرر»

و«تذكر»، و«البسط» و«القبض»، لطرافة المضمون؛ وأما في هذه القصيدة، للتضاد مكانةً أوسع من السينية؛ إذ استخدم الشريف المرتضى ٨ تضاداً في حين أن التضاد في قصيدة البحتری يبلغ ٥ عدداً وذلك رغم الطول الأكثر للسينية.

المستوى البلاغي

إنّ الخيال، كأحد من العناصر الأدبية، يعدّ الركيزة الأساسية التي يستند إليها جمال الشعر ويتجلّى في الصور التي يخلقها ذهن الشاعر فمن الطبيعي أن الصورة «نتاج لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم وإنما تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة» (عصفور، ١٩٩٢م، ٣٠٩)، ويقدر ما يتسع الخيال والحس، تتسع الصور وتهتزّ العواطف إثرها. لقد تطوّرت الصور الفنيّة منذ القدم فنرى أنّها كانت نابعةً من أبسط التشبيهات القائمة على محاكاة الواقع وراحت تتجّه إلى وراء المدلولات المادية عبر التشبيهات الغامضة والاستعارات والمجازات. أمّا الخيال في فنّ الوصف محدودٌ وذلك لأنّ الشاعر في الوصف مقيدٌ لا يستطيع التصرّف في ماهية الأشياء فلا بدّ له أن يجعل شعره مرآةً لانعكاس الواقع ويبادر بالإبداع عبر تزيّن شعره بالصور البيانية والتشبيهات الرقّية وهي كلّها في خدمة الوصف ويزيد المعنى لحسن التقرير.

إذا تأملنا نظام سينية البحتری نجده يستخدم ألواناً مختلفةً من المحسنات البيانية والبديعية ليلعب شعره غاية الطرافة دون أن يتوغّل في التصنيع السائد في عصره وأن يمنح شعره العمق والغموض، ف«كان يستخدم أحياناً بعض أدوات التصنيع ولكن في يسرٍ وسهولةٍ ودون أن يعقد فيها كما نرى عند جماعة المصنّعين» (ضيف، دون تا: ١٩٣). وجدير بالانتباه أنّنا نعني بالصور البيانية والمحسنات البديعية معاً لتبيين جمال البيت على شكله الكليّ. أمّا هذه القصيدة زاخرةٌ بالصور الفنيّة إذ اعتمد الشاعر في صياغة معناه على الأساليب البيانية والبديعية العديدة من أبداع المقارنات حتّى أروع التشبيهات وأبلغ الاستعارات. بما أنّ المقارنة أساس التشبيه ومنشأ التصوير نجدها في بداية وصف البحتری فضلاً عن الجو القياسي المسيطر على القصيدة وذلك نقطة اشتراك القصيدتين. فقد قارن الشاعر بين حضارة الفرس وأطلال العرب ووصف تفوّقها على تلك الأطلال ببيانٍ ساذجٍ وهي من أبسط الصور الشعرية:

حَلَلٌ لَمْ تَكُنْ كَأَطْلَالِ سُعْدَى فِي قِفَارٍ مِّنَ الْبَسَائِسِ مُلَسِّ

(البحتری، ١٩٩٩م: ٦٣٢)

ثم ارتقى من مستوى المقارنة وحقن وصفه عصارة الخيال بمقارنة بين صورة إيوان الراهنة والقديمة معتمداً على التشبيه. فشبه القصر في الاضمحلال وفقدان البهجة بثياب خلقة فقدت لونها الطري فيجذب هذا التشبيه انتباه المخاطب ويقوم بالصراع في ذهني للاهتمام إلى الصلة بين طريفي التشبيه:

نَقَلَ الدَّهْرُ عَهْدَهُنَّ عَنِ الـ جِدَّةٍ حَتَّى رَجَعْنَ أَنْضَاءَ لُبْسِ

(البحري، ١٩٩٩م: ٦٣٣)

من أحسن التشبيهات قول الشاعر حين يصف صورة القصر في إطار التشبيه التام المرسل، الذي يذكر فيه جميع أركان التشبيه، ويجعل المخاطب أن يلمس الهراس والعزلة المحشة ثم يلتذ من سذاجته العذبة وتصويره المؤثر. فشبه إيوان في قفاره وعدم مؤانسته واحاطته بالوحشة بـ«بنية الرمس»، ثم أخذ يغوص في أعماق نواحي الخيال باستخدام المجاز العقلي في اسناد فعل السرور والإساءة إلى الدهر بالعلاقة الزمانية والكناية في لفظي «عرس» و«مأتم» عن عهد بهجة القصر وعن حزنه بعد التهدم. هكذا وقد ألف الشاعر بين الأضداد وهي «مأتم» و«عرس» ليعقد علاقة جديدة في التركيب، ويمنح البيت بذلك العمل جمالاً فريداً:

فَكَأَنَّ الْجِرْمَانَ مِنْ عَدَمِ الْأُنْ سِسٍ وَإِخْلَالِهِ بِنَيْئِ رَمْسِ
لَوْ تَرَاهُ عَلِمْتَ أَنَّ اللَّيَالِي جَعَلَتْ فِيهِ مَأْتَمًا بَعْدَ عَرْسِ

(البحري، ١٩٩٩م: ٦٣٣)

ويظهر لنا البحري قمة تذوقه الفنية حين اختيار الألفاظ المتشابهة الموسيقى ولعب بها معتمداً على الجناس اللاحق بين «جوب» و«جنب» والطباق بين «مصباح» و«ممسى»، بجانب التشبيه التمثيل وهو من أفضل الأساليب لرسم الصور إذ يمزج بين البناء المصنوع وظاهرة الطبيعة فيشبه صورة إيوان من صنعته العجيبة بحال نقر متين في جبل عال. ثم لبس وصفه ثياب الخيال ووصف القصر في هيئة الإنسان وهذه العناية الدقيقة تحكي قوة الشاعر، كما أن إيجاد الصلة بين الكائن الحي والشيء الجامد يرفع قيمة وصفه. فشبه صورة إيوان بعد التهدم وهو في غابة الحزن بحال مهموم يزعجه الفراق أو من يتعبه تطبيق زوجه ويبكي دائماً عليه ويحيطه اليأس:

وَكَأَنَّ الْإِيوَانَ مِنْ عَجَبِ الصَّنْ عَةِ جَوْبٍ فِي جَنْبِ أُرْعَانَ جَلْسِ
يُنْظَنِّي مِنَ الْكَأْبَةِ إِذْ يَبْ سِدُو لَعَيْنِي مُصَبِّحٍ أَوْ مُمْسِي
مُزَعَجًا بِالفِرَاقِ عَنِ أَنْسِ الْفِ عَزَّ أَوْ مُرْهَقًا بِتَطْلِيْقِ عَرْسِ

(البحثري، ١٩٩٩م: ٦٣٤)

ومن الاستعارات الأخاذة قول الشاعر في الأبيات الثلاث حيث يتعمق في الوصف ولا ينظر إلى القصر على أنها جامدة بل ينفخ فيه الروح ويمنحه النشاط عبر تحلي كلامه بالاستعارات المكنيات في «كلكل الدهر» إذ شبه الدهر بالإنسان وحذف المشبه به واكتفى بالقرينة وهي «كلكل»، وفي إسناد «لم يعبه» إلى إيوان فشبه إيوان بإنسان لا يهمله نهب أمواله الثمينة، وفي «لابسات» إذ شبه الشرفات بمن لبس الثياب البيضاء الغالية وهي في منتهى الجمال ولكنه خلع تلك الثياب بتغير الأحوال وبدا عن ثوب خلق:

فَهُوُ يُبْدِي تَجَلُّدًا وَعَلَيْهِ	كَلَكَلٌ مِنْ كَلَاكِلِ الدَّهْرِ مُرْسِي
لَمْ يَعْبَهُ أَنْ بُزَّ مِنْ بُسَطِ الدِّي	بَاجٍ وَأَسْتَلَّ مِنْ سُتُورِ الدَّمَقْسِ
لَابَسَاتٌ مِنَ الْبِيَاضِ فَمَا تُبْ	صِرَ مِنْهَا إِلَّا غَلَاثِلَ بُرْسِ

(البحثري، ١٩٩٩م: ٦٣٥)

وبجانب ذلك أن السمة الهامة لوصف البحثري عنايته بالتفاصيل إذ نراه لم يتوقف أمام وصف الإيوان على هيئته الكلية بل إنمَّا يتعمق في دقائق البناء وابتكر الصور البديلة. تتجلى لنا ذروة كمال شعره وروعة أسلوبه في وصف صورة حرب الأنطاكية على أحد جدران إيوان إذ جعل الاستعارة المكنية في خدمة الوصف وتصوير المشهد المضطرب فشبه المنايا بإنسان قائم يطل على المعركة. يصور الشاعر هذا الاضطراب تصويراً كأنه حاضر في المعركة ويلقن إحساس خوفه إلى المتلقى عبر خطابه ويدقق في الوصف حتى يرسم لون تلك النقوش:

وَإِذَا مَارَأَيْتَ صُورَةَ أَنْطَا	كِيَّةً إِرْتَعَتَ بَيْنَ رُومٍ وَقُفْرَسِ
وَالْمَنَايَا مَوَاثِلٌ وَأَنْوَشَر	وَأَنْ يُزْجَى الصُّفُوفَ تَحْتَ الدِرْفَسِ
فِي إِخْضِرَارٍ مِنَ اللَّبَاسِ عَلَى أَص	فَرٍ يَخْتَالُ فِي صَبِيغَةِ وَرْسِ

(البحثري، ١٩٩٩م: ٦٣٣)

يجمل بنا أن نلخص سمات وصف البحثري في هذه القصيدة فمنها كثرة استخدام التشبيهات الحسية فأكثر صور صاغها الشاعر ذات صلة وطيدة بالواقع المادي فيمكن أن نقول أن وصف البحثري مرآة لمحاكاة الواقع. إنَّه قد منح وصفه سموً يصدر عن أرق التشبيهات والاستعارات والبيان الرصين. أمَّا من أهم سماته وأعلاها دقته الفريدة في الوصف والتعمق في الصورة ورسم المشاهد الدقيقة فمن أبرز مظاهرها، كما مر، رسم صورة أنطاكية على أحد الجدران بأروع البيان وذلك يدل على براعته في ميدان الوصف إذ

لم ينمَح أيُّ شيءٍ من عينه إلَّا وقد وصفه. وهذا ما يفرق بين وصفه ووصف الشريف المرتضى إذ اكتفى بوصفٍ عامٍ لبناء إيوان كسرى. وجدير بالذكر أنَّ المحسنات البديعية في القصيدة تنحصر في الجنس والطباق ومراعاة النظير وكذلك صنعة ردِّ العجز على الصدر. يجب علينا أن نشير إلى الصور المشتركة بين القصيدتين وهي المقارنة بين إيوان كسرى الراهن والقديم، كما سبق لنا القول لقد قاس البحري بين إيوان وأطلال العرب وبين تفوق إيوان كسرى. فترى مثل هذا القياس عند الشريف المرتضى ولكنَّه لم يذكر أيَّ بلدٍ باسمه ولم يشر إلى قومٍ خاص بل إنَّما الشاعر استخدم لفظ «البلاد» وهكذا تفوق إيوان على كلِّ البلاد. أمَّا الشريف المرتضى فقد بدأ وصفه بتشبيهٍ بليغٍ حيث شبه عرصات إيوان في عصر البهجة بـ«السماء» وهي رمزٌ للرفعة وعلو الشان، كما شبهه بعد التهدم بـ«الأرض» وهي رمزٌ للذلة والهوان وجعل البيت مضمارةً لتجلي براعته في الصور الفنية بالتأليف بين الأضداد كما جعل «أصبحن» و«أمسين» لتمثيل طول تهدم إيوان وسرعة مرور الزمن فهذه الصورة في غاية الطرافة:

عرصاتُ أصبحن وهي سماءٌ	ثمَّ أمسين بالحوادث أرضا
وثرى يُنبِتُ النِّعِيمَ إذا أنـ	بت تُرَبُّ البلاد عُشْباً وحمّضاً
قد رأينا الإيوانَ إيوانَ كسرى	فرأينا كالطودِ طولاً وعرضاً
أو جلالَ جَلَنَفَعِ صَحْبِ الأيـ	يام حتّى أعدنّه اليومَ نقضاً
أثر الرّحل في قراه نُدوباً	نلنّ منه بعضاً وأعفين بعضاً

(المرتضى، ١٩٨٧م: ٢٠)

كما نرى أنّه قد جعل «النعيم» مجازاً عن خصوبة الأرض وأراد به تعدد أنواع الثمار والأشجار؛ وجعل «العشب» و«الحمض» المتشابهين في المعنى معطوفاً للتوكيد على تفوق إيوان وتفخيم شأنه مضافاً إلى الطباق بينهما و«النعيم». أمَّا في البيت التالي ما يجذب انتباهنا تكرار لفظي «رأينا» و«إيوان» مضافاً إلى الجنس اللاحق في «الطول» و«الطود» فكأنَّما الشاعر يكرّر عظمة إيوان في أذان المخاطب ويجانب ذلك لقد تحقّق الشاعر مزيد من الطرافة باستخدام التشبيه التام المرسل إذ شبه إيوان بـ«الطود» المتين في صلابته ورفعته. ثمَّ أخذ يبالغ في الخيال بالتشبيه التمثيل ورسم تصويراً يشبه بالتشبيه الجاهلي إذ شبه حال إيوان الذي انمحي بعض آثارها بعد مرور الأيام ومواجهة الحوادث، بحال نياقٍ تركت كثرة الرحلة على ظهرهنّ قروحاً عفيت بعضها بمرور الزمن وبقيت بعضها. وهذه البساطة في الصورة والاستمداد من الطبيعة ممّا يمنح البيت الحلاوة ولكن رغم الحلاوة حذف المشبه به واستخدام صنعة التفتات، أي إلحاق ضمير جمع المؤنث، دون المرجع ممّا يغمّض البيت.

أمّا في بيتٍ آخر بيّن الشريف المرتضى موقفه من الدهر باستخدام التشبيه التمثيل المألوف عند الشعراء وهو تشبيه صورة إيوان حين أخذ الدهر منه جماله القديم بالمدى حين تقشّر الجلد عن التريبة. هذا التشبيه ما يجعل المخاطب يتمتع بالكلام لحسن انتقال العاطفة وبيان شدة كوارث تأخذ جمال البناء:

عَرَقَ الدَّهْرُ لِحْسَنَهُ وَهُوَ بَاقٍ كَأَمْدَى تَعْرِقُ التَّرِيبَةَ نَحْضًا

(المرتضى، ١٩٨٧م: ٢١)

أبرز سمة وصف الشريف المرتضى عنايته بوصف ملوك إيوان وساكنيه. قد ذكر البحري أسماء الملوك في بيت واحد ولم يهتم وصفهم بل راح يتجّه إلى وصف البناء:

وَتَوَهَّمْتُ أَنْ كَسِرَى أَبْرُوي — سَزْ مَعَاطِيَّ وَالْبَاهَبَ ذَا أُنْسِي

(البحري، ١٩٩٩م، ٦٣٤)

ولكن الشريف المرتضى لم يفتن بالبناء فحسب ولم يقتصر على تصويره بل له وصف بديع للملوك وزينه بالاستعارات. فقد شبه الملوك الشجعان بالليث وقد استخدم الاستعارة المكنية في البيت التالي؛ إذ شبه الملك بثياب وجعل القرينة «لبس». ثم جعل «عرانين» كناية عن سادة الناس و«أيدٍ بسطاً» كناية عن الجود وذلك بجانب الطباق بين «بسطاً» و«قبضاً»، كما استخدم الاستعارة المكنية في «العز» إذ شبهه بالغذاء وذلك أيضاً بجانب الجنس التام المماثل بين لفظي «رؤوس».

كُلُّ قَرْمٍ كَاللَّيْثِ إِنْ هَجَّجُوهُ عَنِ صَرِيحٍ لَهُ أَزْمٌ وَأَغْضَى
لَيْسَ الْمَلِكُ يَافِعاً وَوَلِيداً وَارْتَقَاهُ شَدّاً إِلَيْهِ وَرَكَضاً
وَعِرَانِينَ لَا يَطُورُ بِهَا الرِّغْ — مُمْ وَأَيْدٍ يَطْلُنُ بَسْطاً وَقَبِضاً
وَرُؤُوسٌ بَيْنَ الْأَنْجَامِ رُؤُوسٌ وَجِسْمٌ غُذِينَ بِالْعَزِّ مَحْضاً

(المرتضى، ١٩٨٧م: ٢١)

وكذلك جعل جزءاً من القصيدة في الحديث عن ساكني إيوان وله تشبيه تام مرسل في وصف مسكنهم إذ شبه القصر الأبيض بالشمس:

سَكَنُوا جَانِبَ الْمَدَائِنِ فِي أَبْ — يَضُّ كَالشَّمْسِ يَوْسَعُ الْعَيْنَ وَمَضًا

(المرتضى، ١٩٨٧م: ٢٢)

إنّ الشريف المرتضى قد اعتمد في صياغة معناه وتحسين أبياته على المحسنات البديعية العديدة كأنواع الجنس، والطباق، ومراعاة النظر، كما استخدم التشبيه والصور البيانية

الأخرى في منتهى الطرافة والموقع الأصح. لقد سبقت الإشارة فيما تقدم إلى اختلاف وجوه الوصفين وهي عناية البحري بالتفاصيل التي لم يعن بها الشريف المرتضى، وعناية الشريف المرتضى بوصف الملوك التي لم نجدها في شعر البحري. ولكن يبدو أن البحري أنجح منه في التصوير، وهذا النجاح يرجع إلى تعمقه في رسم المشاهد واستخدام الصور البديعة التي تنتقل الاحساس أحسن وقد ألبس وصفه بكلامه رداءً أجمل.

النتائج

حصلنا خلال التطواف الذي قمنا في قصيدتي البحري والشريف المرتضى في وصف إيوان كسرى، على عدة نتائج منها:

١. إنَّ الشاعرين جعلوا الوصف في خدمة أغراضٍ مختلفةٍ إذ تدرج قصيدة البحري تحت «الأدب الغنائي» لعنايته بانتقال إحساسه والتأثير على المتلقي، كما تدرج قصيدة الشريف المرتضى تحت «الأدب التعليمي» لاهتمامه بنقل تجربته والتوكيد على لزوم تذكر الموت. وكلُّ منهما ركزا على صدق الوصف وصحة التعبير كما عنيا بحسن البداية والختام.
٢. إنَّ نغض النظر عن الفروق المضمونية وتنظر في الناحية المشتركة وهي الوصف، نرى أنَّ الشاعرين حاولا أن يختارا الأنساق النحوية للتعبير عن المضمون في غاية الصحة والوضوح. وعنيا بالجمل الخبرية عنايةً وافرةً ولكنَّهما اختلفا في استخدام أنواعها. كثرة استخدام الجمل الاسمية في نظام قصيدة السينية تبرز لنا عناية البحري بوصف البناء كما أنَّ كثرة استخدام الجمل الفعلية في قصيدة الشريف المرتضى تدلُّ على عنايته بتصوير الحوادث.
٣. البحث في الألفاظ يبيِّن لنا أنَّ البحري والشريف المرتضى بدلا منتهى جهودهما في اختيار الألفاظ الجليَّة في موقعها الأصح وكانت العناية بالترادف والتضاد، كأحد من الظواهر الدلالية، محطَّ اهتمامهما ولكنَّ للتضاد في شعر الشريف المرتضى دوراً أبرز.
٤. إنَّ البحري والشريف المرتضى قويَّان في تصوير المشاهد وخلق الصور، وإنَّهم قد اعتنقا بالأوصاف الحسيَّة ولكنَّ وصف البحري يبدو أروع بسبب تعمقه في الوصف وارتكازه على صورةٍ واحدةٍ، وهي الإيوان، بالتشبيهات العديدة فضلاً عن كلامه المفعم بالإحساس. أمَّا في مستوى الموسيقى فكلا الشاعرين في ذروة الذوق والبراعة إذ اختارا موسيقى تلائم التصاوير والمضامين رغم اختلاف القوافي.

المصادر والمراجع

١. البحتري، وليد بن عبيد (١٩٩٩م). ديوان البحتري. تعليق محمد التونجي. ط ٢، بيروت: دار الكتاب العربي.
٢. الجندي، انعام (١٩٨٦م). الرائد في الأدب العربي. ط ٢، بيروت: دار الرائد العربي.
٣. الحاوي، إيليا (١٩٨٠م). فن الوصف وتطوره في الشعر العربي. ط ٣، بيروت: دار الكتاب اللبناني.
٤. الحاوي، إيليا (١٩٨٦م). في النقد والأدب. ط ٢، بيروت: دار الكتاب اللبناني.
٥. الحموي، شهاب الدين ياقوت (دون تا). معجم البلدان. بيروت: دار صادر.
٦. الرافعي، مصطفى صادق (١٩٩٧م). تاريخ آداب العرب. مراجعة عبدالله المنشاوي؛ مهدي البحقيري. القاهرة: مكتبة الإيمان.
٧. الشايب، أحمد (١٩٩٤م). أصول النقد الأدبي. ط ١٠، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
٨. الفاخوري، حنا (١٣٨٧ش). تاريخ الأدب العربي. ط ٥، طهران: مطبعة توس.
٩. المرتضى، الشريف (١٩٨٧م). ديوان الشريف المرتضى. تحقيق رشيد الصفار، مراجعة مصطفى جواد، تقديم محمد رضا الشببي، بيروت: المؤسسة الإسلامية للنشر.
١٠. أنيس، إبراهيم (١٩٥٢م). موسيقى الشعر. ط ٢، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
١١. جبر، محمد عبد الله (١٩٨٨م). الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظواهر النحوية. الاسكندرية: دار الدعوة.
١٢. شفيعي كدكني، محمدرضا (١٣٨١ش). موسيقى الشعر. ط ٧، طهران: مطبعة آگاه.
١٣. ضيف، شوقي (دون تا). الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ط ١٠، القاهرة: دار المعارف.
١٤. عصفور، جابر (١٩٩٢م). الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ط ٣، بيروت: المركز الثقافي العربي.
١٥. عكاشة، محمود (٢٠٠٥م). التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة. القاهرة: دار النشر للجامعات.
١٦. _____ (٢٠١٠م). الربط في اللفظ والمعنى. القاهرة: الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي.
١٧. عياشي، منذر (٢٠٠٢م). الأسلوبية وتحليل الخطاب. حلب: مركز الإنماء الحضاري.

١٨. قناوي، عبد العظيم (١٩٤٩م). الوصف في الشعر العربي. القاهرة: مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده.
١٩. مجاهد، عبد الكريم (٢٠٠٤م). علم اللسان العربي فقه اللغة العربية. عمان: دار أسامة.
٢٠. مصلوح، سعد (١٩٩٢م). الأسلوب؛ دراسة لغوية إحصائية. ط ٣، القاهرة: عالم الكتب.
٢١. معلوف، لويس (١٩٥٦م). المنجد في اللغة والأدب والعلوم. ط ١٩، بيروت: المطبعة الكاثوليكية.

