

## قراءة تأويلية في سينية البحري .

د. محمد عبدالله بن حسين

## 1- المدخل:

إن الذات التي نتعامل بها مع نص ما، يمكن أن تولد لدينا عند قراءته بقصد فهمه أو تأويله ردة فعل، قد تكون مع النص (الإعجاب) فنبحث فيه عما هو مناسب، كالتماسك والانسجام، ويكون ذلك منطقياً، لأننا وقعنا تحت سلطة تأثيره، وفي الوقت ذاته ربما تولد ردة فعل مغايرة تماماً عن الأولى، إذا ما تعاملنا مع النص بشيء من العداية، وذلك بأن نبحت عن تناقضه وتضارب محتواه، ومن ثم سنتخذ موقفاً يسمح لنا بأن " نراقب مراقبة فاعلة العناصر التي تتضارب فيه ومواطن الحذف والاختزال فيه ... وبذلك فهو ينطوي في ذاته على قيمة، بمعنى أنه يتوافر على عملية إنتاج جديدة للمعنى من لدى القارئ" (1).

وليس بوسعنا أن نحكم على كلا الموقفين بأنه سلبى أو إيجابى، لأن كلا منهما يعتبر أثراً للتفاعل مع النص، مفترضين أن الشاعر قد يستعين بحرية القارئ كي يشترك معه في إنتاج نصه (2)، ولكن ربما يمكن أن نقول إنه في الحالة الأولى ثمة انصياع للنص أو استسلام له، وهذا الانصياع ربما يكون سبباً في الحد من فاعليته، أو وأده، لأننا لا نفهم من النص إلا ما وقع في أذهاننا، ويقول هو صراحة، فيصبح النص حينئذ محصوراً بقراءة واحدة متجانسة، ولكنها سلطوية وربما ناقصة.

وكخطوة أولية نشير إلى الطريقة المبدئية، التي يتم بها خرق النصوص الشعرية، والتي تكون عادة في مقاعد الدراسة، وذلك بأن نرتب القصيدة ترتيباً موضوعياً، أي وحدات موضوعية منسجمة فيها الأبيات مع بعضها، ونجعل لكل مجموعة منها عنواناً يتناسب ومضمونها، وهذه الإجرائية قد تكون حسنة في خلق بذرة الإعجاب بالنصوص الشعرية، وتزيد من إحساسنا بشاعريتها، وقد تكون سلبية عندما نفشل في ذلك .

(1) الممارسة النقدية / كاثرين بيلسي، ترجمة: سعيد الغانمي. دار المدى، ط 1/2001/145

(2) المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية / وليم راى / ترجمة: يوثيل يوسف عزيز. دار المأمون، بغداد، ط 1/1987/22

## 2-تفاصيل القراءة:

يبدو أن معاشرتنا للنص ستفصح لنا في كل قراءة عن معنى ، ربما يتباين أو ينسجم مع سابقه، وهذا هو سر أي نص شعري، ومكمن إحساسنا به. وأجدني أعزف عن فكرة التعامل مع النص كونه بريئا ولا يمارس فيه الشاعر شيئا من التكنم أو التمويه، أو ربما الخداع، وأن "النص بالنسبة لقائله نزهة يقوم فيها المؤلف بوضع الكلمات ليأتي القارئ بالمعنى<sup>(1)</sup> ومن ثم فبصفتي قارئاً صرت أبحث عن التناقض بدلا من البحث عن الانسجام، وعن الغموض بدلا من الوضوح، ونقضه وتفكيكه بدلا من ملتمته تحت فكرة منطقية مضغوطة ، وعما يعنيه النص بدلا عما يقوله.

يعرف الناقد والباحث الكندي فراي نور ثروب Frye, Northrop<sup>(2)</sup> الخلق الأدبي " بأنه نشاط القصد منه إلغاء القصد<sup>(3)</sup>، فمع أنه لا يمكن أن نجزم من أن البحري قصد أو عنون هذه القصيدة، على أنها وصف لإيوان كسرى أو صورة لأنطائية كما في بعض الدواوين ، لكن القصيدة تحمل هذا العنوان، وما لم يكن البحري قد فعل ذلك فعند المهتمين بالتوثيق ونقاد الخطاب الذين يقيمون تقديمهم على نظرية التخاطب فإن ذلك يعتبر عندهم كبها لجماح النص لما لذلك من تشويش، وربما مغالطة وإرباك للقارئ ، الذي من حقه أن يقرأ أو يسمع النص كما أنشأه صاحبه(المؤلف). وسواء أكان هذا العنوان في حال حياة البحري من قبل المنشدين، أم النساخ بعد مماته، فإنه يتماهى شكليا مع بنية القصيدة السطحية، كون وصف إيوان كسرى كان من لبناتها أو مكوناتها، كما أن عنوانة القصيدة بهذا العنوان ربما يلقي رواجاً وهو مع إحدى قراءاتها الأولية، ودليل ذلك قبولنا له كما لو كان من قبل البحري نفسه، وذلك ما يحقق لنا جزءاً من مقولة فراي الأنفة، إذ نفهم من خلال هذا العنوان

(1) التأويل بين السيميائيات والتفكيك/ أمبتو ايكو، ترجمة / سعيد بنكراد. المركز الثقافي العربي ط1/2001/ص 22  
(2) نورثروب فراي ولد في كندا عام 1912 ونشأ وترى في منكتون بريكزويك الجديدة، ونهايات العشرينيات ترك المناطق البحرية الكندية متوجهاً إلى تورونتو، كي يشترك في مسابقة وطنية للضرب على الآلة الكاتبة، وخلال وجوده هناك التحق بكلية فيكتوريا التابعة لجامعة تورنتو، حيث حصل على درجة علمية في الفلسفة والإنجليزية عام 1933م. وفي عام 1936م رسم فراي كاهنا في كنيسة كندا المتحدة، لكنه حصل فيما بعد على منحة دراسية إلى جامعة أكسفورد، وفي سنة 1940م حصل على لقب علمي في الإنجليزية من كلية ميرتون إكسفورد تحت إشراف إدموند بلندون. ومنذ ذلك التاريخ وهو يعمل أستاذاً بجامعة تورنتو إلى أن توفي سنة 1991م يهتم بالنقد، وله كتب مميزة منها : تشريح النقد، والبنية العنيدة ، وسلطات الخيال ، خرافات الهوية، دراسة في الميثولوجيا الشعرية وغيرها.

(3) العمى والبصيرة/ بول دي مان، ترجمة/ سعيد الغانمي، المجمع الثقافي، أبو ظبي ط 1/1995م/ص 58

أن القصيدة قصد بها البحترى أن يصف هذا الإيوان، والحال أنها تحمل مقاصد أخرى، وهذا ما أتاح للقصيدة أن تبقى معلقة كقصد أبدي ولأنه في قراءتنا الحميمة للنصوص يشكل العنوان تقنية ماثلة، وشكلا أساسيا في النص فلا يمكن عزله أو تنحيته، كما أن وجوده يبيح للنص حسا للسباق الذي يمكن من خلاله استشفاف بعض التفصيلات والفروق المتاحة للنص، فالقصيدة بناء على ذلك أراد بها الشاعر تقديم وصف لإيوان كسرى الذي تذكّره وآثاره؛ فلجأ إليه بعد أن ضاق ذرعا بكل من هم حوله، فوجد هذا الإيوان رمزا أو مثالا ماديا حسنا لتجسيد نفسيته المتأزمة، والتي تجاهد لأن تبقى صامدة في وجه الخطوب المتوالية، كما صمد هذا الإيوان على الرغم من مرور الزمن، وأوهنا البحترى بجدية فعله أو قصده ببعض التفصيلات التي أوردها، كمبررات أو مستندات منطقية ومعقولة في ظاهرها كقوله (صنت نفسي، ترفعت، تماسكت، رايني نبو ابن عمي، وأتسلى، وآسي)، ثم بث الروح والحياة في الإيوان، من خلال تقديم وصف دقيق لبعض ملامحه المعمارية التاريخية، وذكر بعض الشخصيات ككسرى، والجرماز، والبلهذ، وأن الديوان ليس كأطلال سعدى، وأن أهله لهم فضائل عن العرب، الذي هو واحد منهم، وقد ساق البحترى ذلك بأسلوب يتسم بالسلاسة والسردية.

هذا التأويل الأولي الناجم عن قراءتنا للبنية السطحية للنص مع بساطته يحقق لنا جزءا من مقولة فراي أو فرضيته كما ذكرت، وإذا ما جزمنا أن للقصيدة معنى آخر يمكن فهمه وتأويله، فيكون البحترى بقصده هذا (وصف إيوان كسرى) قد ألغى قصدا آخر، ولكنه غير ظاهر، وشاعر كالبحترى إذ يحشد كل طاقاته الذهنية وإمكانياته التعبيرية، قد نقل من شأن قصيدته لو جزمنا بمعنى واحد لها، وهو إن أراد أن يعث فإنما يعث بأذهاننا، ولكنه يفعل ذلك بطريقة منظمة، عن طريق التكم، والاحتجاب، والتضليلات، التي يستخدمها لخلق معنى آخر للنص، والقاريء بدوره لا يستطيع أن يتجاهلها بحال، فالنصوص الأدبية "تحمّل معها دائما طرق سوء فهمها، وأنها تتظاهر بتأكيد معنى إيجابي معين، في الوقت الذي تسوق خلسة معنى آخر يظل خفيا في داخله"<sup>(1)</sup>.

إن لعبة الخيال الشعري حرة من أي قيد، ويلعب كل من الفوضى والمزاجية دورا في تشكيل خطابه، وأن المعاني الدقيقة والعميقة فيه، قد لا تكون إلا متشظية ومبثوثة في النص بأكمله، وهذا يعني أنه لكي نجعل للنص معنى مثاليا، لا بد أن نكون شاعريين ربما أكثر من البحترى نفسه، على الأقل في هذا النص الذي بين أيدينا وذلك علنا نرفق إلى ذاته المتعالية التي أنتجته، وبإمكاننا ذلك مادام النص

(1) العمى والبصيرة / م/س/ ص 170.

الشعري "كون مفتوح..، وأن لغته عاجزة عن الإمساك بدلالة وحيدة ومعطاة بشكل مسبق، وبإمكانه حينئذ أن يسع قصيدة القاريء بدلا من قصيدة الشاعر التي تستعصي على الضبط،..ومن أجل إنقاذ النص أي نقله من وضعه الخاص لدلالة ما والعودة به إلى طابعه اللامتناهي، على القارئ أن يتخيل أن كل سطر يخفي دلالة خفية فبدلا من أن تقول الكلمات فإنها تخفي ما لا تقول، وأن لذة القراءة تكمن في اكتشاف أنه بإمكان النصوص أن تقول كل شيء، باستثناء ما يود الكاتب التذليل عليه، ففي اللحظة التي يتم فيها الكشف عن دلالة ما، ندرك أنها ليست الدلالة الجيدة، وأن الدلالة الجيدة هي التي ستأتي بعد ذلك<sup>(1)</sup>.

وحتى لا تكون محاولة تأويلنا أو فهمنا للقصيدة ضربا من المغامرة أو مجرد إضافة اعتبارية، أو إسقاط عشوائي لبعض المعاني الظاهرية للنص، فلا بد من تقديم بعض البؤر الاحتمالية التي نفكك بها بنية النص السطحية، كي نلج إلى أعماقه، فأقول:

إنه إذا ما وضعنا هذه القصيدة في النسق العام لشعر البحري، وتبعنا ديوانه لوجدنا أن أغلب شعره كان في المدح، وأن قصائد الوصف في شعره قليلة جدا لا تتجاوز الأربع بمهذبة القصيدة<sup>(2)</sup>، يعني أن البحري كان مداحا في عموم شعره، ما يعني أنه قد كان متكسبا بشعره أو متسولا به، فقد كان في حياته الشعرية محاييا ومتملقا لتلك الشخصيات التي مدحها راجيا منها رغد العيش، فالبحري إذن هو من دنس نفسه، وهو الآن يريد أن يصولها. وإذا حملنا القصيدة على أنها وصف لهذا الإيوان ألا يحق لنا أن نجعله بصنيعة هذا متملقا أكثر؟ إذ يفهم منه حينئذ أن البحري لم يكفه أن مدح الخلفاء الذين هم في أغلبهم من أصل فارسي، بل وصف وتعلق بآثار أجدادهم!

(1) التأويل بين السيميائيات والتفكيك/ م س/ 42-43.

(2) له قصيدة في وصف الذئب، وأخرى في وصف بركة المتوكل، وله قصيدة في وصف الخمر، للمستمع والديوان الذي اعتمدت عليه بإعداد وتحقيق/ بدر الدين الحضري. دار الشرق العربي ط1999م، والأساس الذي اعتمدت عليه على معنى الوصف في معاجم الأدب، وهو: إنشاء يراد به إعطاء صورة ذهنية عن مشهد أو شخص أو إحساس أو زمان للقارئ أو المستمع، ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م/ص433. بقي أن نبه إلى أن أغراض الشعر الأساسية عند النقاد المتقدمين هما: المدح، والهجاء، وبعضهم جعلها ستة، هي: المدح، والرثاء، والهجاء، والنسيب، والوصف، والتشبيه، وهذا الاضطراب والاختلاف مرده على ما يبدو خلط بعض النقاد بين البواعث النفسية للشعر، وأغراضه. وللمزيد ينظر: عيار الشعر، محمد أحمد بن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق: عباس عبدالستار، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط 1/1982/ص18، وينظر أيضا، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، الجزء الأول، للأستاذ الدكتور: عثمان مواني، دار المعرفة الجامعية، 2000/ص61-71.

لكن يجعل البحترى ذاته في أول القصيدة ومفاجأته لنا بفعل سلطه أو أوقعه على نفسه وتقديمه أُل(ما بعد) وهو صون النفس على أُل(ما قبل) وهو خطوب الزمان وريبه من ابن عمه، ما يفيد أو يدل على ثورة الشاعر نفسه، والترفع بما عن كل ما يدنسها فالبحترى وجد نفسه أو ذاته من جديد، نفسه الأبية التي لا تقبل الضيم أو ما يسوؤها وهو يعني أن ما عليه الآن هو بسبب ما كان عليه سابقا، يسند هذا المعنى لمطلع القصيدة دخول الشاعر في منطلق الريح والخسارة عندما قال:

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنِّسُ نَفْسِي، وَتَرَفَعْتُ عَنْ جَدَا كَلِّ جِبْسِي  
وَمَمَّا سَكْتُ حَيْثُ زَعَزَعَنِي الدَّهْرُ التَّمَا سَأَ مِنْهُ لَتَعْسِي، وَنُكْسِي  
بُلُغٌ مِنْ صُبَابَةِ الْعَيْشِ عِنْدِي، طَفَّقْتُهَا الْيَأْمُ تَطْفِيفَ بَحْسِي ...  
وَأَشْتَرَايِي الْعِرَاقَ خَطَّةً غَبِنِعِدَ بِيَعِي الشَّامَ بِيَعَةَ وَكَسِي  
لَا تَرَزُّنِي مَزَاوِلَا اخْتِبَارِي بَعْدَ هَذَا الْبَلْوَى فَتَنْكُرَ مَسِي.

فورود (الشراء البيع . الروز. الاختبار) وما يحمله مشهد البيع والشراء من الجدية والصعوبة في الاختبار ، واتخاذ الموقف الذي لا رجعة فيه، ثم إدراك البحترى خسارته في بيعه الشام وشراؤه العراق، هذا المشهد يعكس لنا الذات المتشظية بين البحترى الآن والبحترى الذي كان .

وقد يكون لحرف السين الذي اختاره رويًا لقصيدته دلالة لهذا الصراع مع النفس، باعتبار أن حرف السين في اللسان العربي هو حرف تسويق واستقبال، وقد يكون في الوقت نفسه رمزا للوسوسة والتردد اللتين هما من طبيعة النفس البشرية ، ويرافقهما في اتخاذ بعض المواقف .

ويمكن أن نستفيد لتعيين هذا المعنى (الثورة على النفس) من دلالة الأفعال التي ساقها (صنت . ترفعت . تماسكت) على معنى التجديد والحدوث، وقد تصبح ماضوية هذه الأفعال آنية ومستقبلية عندما نعلقها بزمن القول بالنسبة لذات الشاعر أو نفسه الآن .

ويبدو للقارئ أن إفادة الأفعال الماضوية، قد توظف لتشكيل مبرر للبحترى أو إثبات لذاته المترفعة أصلا، فالبحترى الذي مدح الأمراء الذين أعطوه من خيراتهم وما بخلوا عليه، إلا من أجل أن يصون نفسه ويترفع بما عنمن دون الخلفاء أو الوزراء، أو عنمن يراهم دونه من العامة، لذا فلا ينبغي أن نفهم من قوله (وترفعت عن جدا كل جبس) ذمًا لمن مدحهم وأعطوه، بل ربما مدح لهم، وهذا تناقض ولكنه محمود، لأنه يدفع اللؤم عنه، ويؤول ذلك على أنه ثبات للشاعر وقناعته بمبدئية أو حياة كان قد عاشها.

ويؤيد هذا الفهم لمطلع القصيدة تلمصه للإيوان، وجعله مثالا له، أو معادلا، حتى يستطيع أن يوثق العلاقة بين الذات وموضوعها، الإيوان الذي يدل على الثبات على الرغم من مرور الزمن، وقد قابله بالأطال مستفيدا مما في دلالة الكلمة (الأطال) في ذاكرتنا العربية من معنى التحول، وسرعة التبدل والاندثار فما دامت الأطال في أرض خالية وملساء فهذا يعني أنها بلا حدود، ولا متناهية، فهي ستعفو سريعا، وليس كذلك الإيوان الذي هو ثابت، على جبل أو بين جبلين، كون الجبل مثلا للثبات والوتدية.

كما أن الإيوان بعلوه وشاهقيته يصير رمزا لمعنى الترفع أو العلو، الذي يريد أن يكون عليهما الشاعر البحري، وليس كذلك الأطال التي هي ممتدة وأفقيه:

### الإيوان الأطال

آثار عفوية	مبنى قصد بناؤه
ليست محدودة	محدود
أفقية منبسطة	عمودي
في خلاء	على جبل أو بين جبلين

ويبدو أن اتخاذ البحري الإيوان ذريعة لقصيدته، هو قصد فعال يتوجه به الوعي نحو موضوعه، محاولا فهمه أو إفهامه عن طريق التأمل الانعكاسي، وتغيب الذات الفاعلة<sup>(1)</sup>، فحضور الإيوان في القصيدة، كان حاضرا في وعي البحري حضورا قصديا، وليس من الضروري أن يكون موجودا وجودا واقعيا، أثناء إنتاج الشاعر هذا النص اعتمادا منه على ذهنه، وهو الذي قد عاش في قصور مثله، وربما أفضل منه، وقد كان هو الشاعر الذي يقف له الحضور، ويستمتع بمدحوه شعره، ويتعاطون الخمر معه، فيكون هو الجرماز وهو أنوشروان، الذي يزجي الصفوف تحت الدمقس بلباس فاخر مزركش بالألوان الخضراء والصفراء، لائقة بشاعر مثله في حضرة الخلفاء، الذين خدمهم من الروم والفرس، فلمشاهد التي سردها ما هي إلا وصف لما يحمله البحري من صورة ذهنية عن الحياة المميزة التي كان د عاشها.

(1) الخبرة الجمالية / سعيد توفيق، المؤسسة الجامعية بيروت، ط1/1992م/ص32.

غير أن ذلك سينتهي وسيصير حلما أو طيفا فجأة بثورة الشاعر على نفسه، وعزوفه عن كل ذلك عندما قال:

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنَّسُ نَفْسِي وَتَرَفَعْتُ عَنْ جَدَاكِلِ جَيْسِ

ونبو ابن عمه . هنا هو مثير إيجابي بالنسبة لذات الشاعر الآن وإيجابي أيضا بالنسبة لذاته التي كانت ، إذ قال:

وَلَقَدْ رَأَيْتِي نُبُوَ ابْنِ عَمِّي ، بَعْدَ لَيْنٍ مِنْ جَانِبِيهِ ، وَأُنْسِ

ورابي الأمر يريني إذا أدخل علي شرا أو خوفا، ورابي بمعنى شككي ، قال ابن بري: والصحيح في هذا أن رابي بمعنى شككي، وأوجب عندي ريبة، كما قال الآخر:

قد رابي من دلوي اضطرابها<sup>(1)</sup>

فنبو ابن عمه أدخل عليه أو أثار لديه شكاً، أو مراجعة لجدوى أو فائدة ما يفعله ، ولكن المثير السليبي في هذه القصيدة هو الشعور بالأبوة، وذكر ابنه عندما قال :

قَدْ سَقَانِي ، وَلَمْ يُصَرِّدْ أَبُو الْعَوْتِ عَلَى الْعَسْكَرِينَ شُرْبَةَ حَلْسِ  
مَنْ مُدَامٍ تَظْنَهَا هِيَ نَجْمٌ      أَضْوَاءُ اللَّيْلِ ، أَوْ مُجَاجُهُ شَمْسِ  
وَتَرَاهَا ، إِذَا أُجِدَّتْ سُورًا ،      وَازْتِيحَاً لِلشَّارِبِ الْمُتَحْتَسِي  
أُفْرِغَتْ فِي الرَّجَاجِ مِنْ كُلِّ قَلْبٍ ،      فَهِيَ مَحْبُوبَةٌ إِلَى كُلِّ نَفْسِ  
وَتَوَهَّمَتْ أَنْ كَسْرَى أَبْرُودِ      رَ مَعَاطِي ، وَالبَلْهَبْدُ أَنْسِي

فإذا كان نبو ابن عمه هو الذي حمله على الثورة وتغيير مسار حياته، وعودته إلى أصله أي هو من نقله من البحري كشاعر يحترف الشعر متسولا به، فإن ابنه أو دافع الأبوة عنده هو الذي جعل منه كذلك، أي هو الذي حمله على حياة التسول في قصور الخلفاء تلك الحياة التي يرجو أن يلتمس ابنه منها شيء من النفع، فحياته السابقة هي المدام التي سقاها إياها ابنه، من حيث أن كليهما متجدد في طلبه (الخمر، والحياة)، ومسرور ومرتاح بها، ومرموقة عند بعض الناس، وقد جعلته هذه الحياة يتوهم أو يرى الأشياء على غير حقيقتها.

(1) لسان العرب/ ابن منظور ، دار صادر بيروت، ط3/1994م/مج1/ مادة ريب /ص 443.

ويعين هذا الفهم ماضوية الفعل (قد سقاني) إذ لا نتصور أن البحترى قد تهمت إلى درجة أنه تعاطى الخمر مع ابنه، الذي قد لا يكون حاضرا أثناء إنتاج القصيدة .  
ويعينه أيضا قوله (وتوهمت ) بأن عطف الفعل بالواو إذ لو كان هذا التوهم بسبب الخمر لقال فتوهمت.  
ويعينه أيضا ورود أداة التشبيه (كأن) كثيرا بعد هذا التوهم.

هذه الذات الثائرة على نفسها كما يبدو تنزاح وتنشطر بخطاب آخر في النص مغاير ومتناقض مع الذات الأولى، وهذا التناقض داخل الذات بين النفس الواعية، والنفس التي يتم تمثلها جزئيا في الخطاب هو الذي يشكل مصدر التغيير الممكن، فيخلق لنا هذا الانشطار شعورا ولا شعورا في النص، يتجلى ذلك من خلال مراقبة البحترى لذاته ولكن من خلال الإيوان، عندما وصفه بأنه (يتظنى من الكآبة . مزعجا بالفراق . عكست حظه الليلي . ييدي تجلدا لسرور. والتعزي)

ولو وضعنا البحترى في مقابل الإيوان، لوجدنا أن بينهما اشتراكا في الحياتين، الحياة الأولى للبحترى، وهي التي احترف فيها قول الشعر، والحياة الأولى للإيوان وهي التي عمر فيها بأهله، حياة البحترى الثانية، وهي التي ثار فيها على نفسه، وما يترتب على ذلك من العزلة والوحدة، وحياة الإيوان الثانية وهي التي بات فيها خاليا، لتأتي بعد ذلك مرحلة الالتقاء بين الاثنين، الإيوان الملون باللون الأبيض، والبحترى الذي استبدل لباسه الذي كان مزركشا بالألوان ليكون هو الآخر بلون البياض، المناسب لروحته المترفعة أو الزاهدة، وهي الآن تتسلى بقول الشعر، وتبكي في الوقت ذاته على ما فات حزنا، لكونها أجبرت على حياة ربما لم تكن تريدها في دار لن يعمر فيها طويلا !

خلاصة القراءة:

هكذا استطاع البحترى في قصيدته أن يجعل القصد . وهو حديثه عن الذات ، وفعله الشعري وهو قوله للقصيدة، أن يتزأنا في إدراكنا إبان القراءة؛ وأخيرا فإذا كانت النصوص الأدبية تعني أكثر مما تقول، فرما تظل هذه القراءة ضربا من الاحتمال، الذي لا يمكن أن تتجاوزه من خلال تتبعنا للغة النص وبحثنا عن معناه، وتظل هذه القصيدة من قولات الذات التي تكشف عند تأويلها ربما عن وجوه قد تضطر القاريء إلى التراجع عما يثبت لها من معنى.

إعداد: مُحَمَّدُ عبد الله حمية بن حسين.



ملحق بنص القصيدة<sup>(1)</sup>:

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدْتَسُّ نَفْسِي،      وَتَرَفَعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جَبْسِ  
وَمَا سَكْتُ حِينَ زَعَزَعَنِي الدَّهْرُ      رُ التماساً مِنْهُ لَتَعْسِي، وَنُكْسِي  
بُلُغٌ مِنْ صُبابَةِ العَيْشِ عِنْدِي،      طَقَمْتُهَا الأَيَّامُ تَطْفِيفَ بَحْسِ  
وَعَيْدٌ مَا بَيْنَ وَارِدِ رِفْهِ،      عَلَلٌ شُرْبُهُ، وَوَارِدِ حَمْسِ  
وَكَأَنَّ الزَّمَانَ أَصْبَحَ مَحْمُومًا      لَأَ هَوَاهُ مَعَ الأَحْسَنِ الأَحْسِ  
وَاشْتَرَّائِي العِرَاقَ خِطَّةً عُيْبًا،      بَعْدَ بَيْعِي الشَّامَ بَيْعَةَ وَكْسِ  
لَا تَزُرُنِي مُزَاوِلًا لِاحْتِبَارِي،      عِنْدَ هَذَا البَلْوَى، فَتُنْكَرُ مَسِي  
وَقدِيمًا عَهْدَتَنِي ذَا هَنَاتٍ،      آيَاتٍ، عَلَى الدَّنِيئَاتِ، شُمْسِ  
وَلَقَدْ رَأَيْتُ نُبُوَّ ابْنِ عَمِّي،      بَعْدَ لَيْلٍ مِنْ جَانِبِيهِ، وَأُنْسِ  
وَإِذَا مَا جُفَيْتُ كُنْتُ حَرْبًا      أَنْ أَرَى غَيْرَ مُصْبِحٍ حَيْثُ أُمْسِي  
حَضَرْتُ رَحْلِي الهُمُومَ فَوَجَّهْتُ      مَثُ إِلَى أبيضِ المَدَائِنِ عُنُسِيًّا تَسَلَّى عَنِ الخُطُوبِ، وَأَسَى  
مِنْ آلِ ساسانَ، دَرَسِدَكَرْتَنِيهِمُ الخُطُوبِ التَّوَالِي،      وَلَقَدْ تُذَكِّرُ الخُطُوبُ وَنُسِي  
وَهُمْ خَافِضُونَ فِي ظِلِّ عَالٍ،      مُشْرِفٍ يَحْسُرُ العِيُونَ وَجُحْسِي  
مُغْلَقٌ بَابُهُ عَلَى جَبَلِ القَبْرِ      قِي إِلَى دَارَتِي خِلَاطٍ وَمَكْسِ  
حِلَلٌ لَمْ تَكُنْ كَأَطْلَالِ سَعْدِي      فِي فِقَارٍ مِنَ البَسَابِسِ، مُلْسِ  
وَمَسَاعٍ، لَوْلَا المِحَابَاةُ مَتِي،      لَمْ تُطَقِّهَا مَسَاعَاةً عُنْسٍ وَعَسِ  
نَقَلَ الدَّهْرُ عَهْدَهُنَّ عَنِ الجِدِّ      قِي، حَتَّى عَدُونَ أَنْصَاءِ نُبْسِ  
فَكَأَنَّ الجِرْمَانَ مِنْ عَدَمِ الأُذِّ      سِ وَإِخْلَالِهِ، بَنِيَّةُ رُمْسِ  
لَوْ تَرَاهُ عَلِمْتَ أَنَّ اللَّيَالِي      جَعَلْتَ فِيهِ مَأْتَمًا، بَعْدَ عَرْسِ  
وَهُوَ يُنْبِئُكَ عَنِ عَجَائِبِ قَوْمٍ،      لَا يُشَابُّ البَيَانَ فِيهِمْ بَلْسِ  
فَإِذَا مَا رَأَيْتَ صُورَةَ أَنْطَا      كِيَّةً ارْتَعَتَ بَيْنَ رُومٍ وَفُرْسِ  
والمَنَابِيَا مَوَائِلَ، وَأَنْوَشَرَ      وَأَنْ يُزْجِي الصَّفُوفَ تَحْتَ الدَّرْفَسِ

(1) ديوان البحري، شرح: الدكتور: يوسف الشيخ محمد، دار الكتب العلمية، بيروت. لبنان ط 1، 1987م/ ص 160 وما

فِي اخْضِرَارٍ مِنَ اللَّبَاسِ عَلَى أَصَدٍ      فَرَّ يَخْتَالُ فِي صَبِيغَةِ وُرْسٍ  
 وَعِرَاكُ الرَّجَالِ بَيْنَ يَدَيْهِ،      فِي حُفُوتٍ مِنْهُمْ وَإِعْمَاضِ جُرْسٍ  
 مِنْ مُشِيحٍ يَهْوِي بِعَامِلِ مُرْحٍ،      وَمُلِيحٍ، مِنَ السَّنَانِ، بَثْرَسٍ  
 تَصِفُ الْعَيْنُ أَتْهُمْ جُدُّ أَحْيَا      ءَ لَهُمْ بَيْنَهُمْ إِشَارَةُ حُرْسٍ  
 يَغْتَلِي فِيهِمْ اِزْتِيَابِي، حَتَّى      تَتَقَرَّاهُمْ يَدَايِ بَلَمْسٍ  
 قَدَّ سَقَانِي، وَلَمْ يُصَرِّدْ أَبُو الْعَوِّ      نَثَ عَلَى الْعَسْكَرِينَ شُرْبَةَ خَلْسٍ  
 مِنْ مُدَامٍ تَظْنَهَا هِيَ جَنَّمُ      أَضْوًا اللَّيْلِ، أَوْ مُجَاجَهُ شَمْسٍ  
 وَتَرَاهَا، إِذَا أَجَدَّتْ سُورًا،      وَازْتِيَاحًا لِلشَّارِبِ الْمُخْتَسِي  
 أَفْرَعَتْ فِي الرَّجَاجِ مِنْ كُلِّ قَلْبٍ،      فَهِيَ مُجْبُوبَةٌ إِلَى كُلِّ نَفْسٍ  
 وَتَوَهَّمَتْ أَنْ كَسَرَى أَبْرُودِ      زَرَ مُعَاطِيٍّ، وَالْبَلْهَبْدُ أَنْسِي  
 حُلْمٌ مُطَبِّقٌ عَلَى الشُّكِّ عَيْنِي،      أَمْ أَمَانٍ غَيْرِنَ ظَنِّي وَحَدْسِي؟  
 وَكَأَنَّ الْإِيوَانَ مِنْ عَجَبِ الصَّنَدِ      عَةِ جَوْبٌ فِي جَنبِ أَرْعَنَ جَلْسِي  
 يَتَطَيُّ مِنَ الْكَآبَةِ أَنْ يَبْدُ      لِدُو لَعْنِي مُصَبِّحٍ، أَوْ مُمَسِّي  
 مُزْعَجًا بِالْفِرَاقِ عَنِ أَنْسِ الْإِفِّ      عَزَّ أَوْ مَرَهَقًا بِتَطْلِيْقِ عِرْسِي  
 عَكَسَتْ حَظَّهُ اللَّيَالِي وَبَاتَ الـ      مُشْتَرِي فِيهِ، وَهُوَ كَوَكْبِ نَحْسِي  
 فَهَوُّ يُبْدِي بَجَلْدًا، وَعَلَيْهِ      كَلِكًا مِنْ كَلَاكِلِ الدَّهْرِ مُرْسِي  
 لَمْ يَبْعُهُ أَنْ بَرَّ مِنْ بُسْطِ الدَّيِّ      بَاجٍ وَاسْتَلَّ مِنْ سُتُورِ الدِّمَقْسِ  
 مُشْمَخِرٌ تَعْلُو لَهُ شُرُفَاتٌ،      رُفِعَتْ فِي رُؤُوسِ رَضْوَى وَقُدْسِ لَابَسَاتٍ مِنَ الْبِيَاضِ فَمَا تُبْ صَبْرٌ مِنْهَا

إِلَّا عَلائِلُ بُرْسِ

لَيْسَ يَدْرِي: أَصْنَعُ إِنْسٍ لَجِنِّ      سَكَنُوهُ أَمْ صُنْعُ جَنِّ لِإِنْسٍ  
 غَيْرِ أَيِّ أَرَاهُ يَشْهَدُ أَنْ لَمْ      يَكُ بَانِيهِ فِي الْمَلُوكِ بِنَكْسِ  
 فَكَأَنِّي أَرَى الْمَرَاتِبَ وَالْقُو      مَ، إِذَا مَا بَلَعْتُ آخَرَ حَسِّي  
 وَكَأَنَّ الْوُفُودَ ضَاحِيْنَ حَسْرَى،      مِنْ وَفُوفِ خَلْفِ الرَّحَامِ وَحُنْسِ  
 وَكَأَنَّ الْقِيَانَ، وَسَطَ الْمَقَا      صَبِيرٍ، يَرْجَحُنَ بَيْنَ حَوٍّْ وَأَلْعَسِ  
 وَكَأَنَّ اللَّقَاءَ أَوَّلُ مِنْ أَمِّ      سِ، وَوَشْكَ الْفِرَاقِ أَوَّلُ أَمْسِ

وَكَأَنَّ الَّذِي يُرِيدُ اتِّبَاعاً      طَامِعٌ فِي حُوقِهِمْ صُبْحَ خَمْسِ  
 عَمَرَتْ لِلسُّرُورِ دَهْرًا، فَصَارَتْ      لِلتَّعْزِي رِبَاعُهُمْ، وَالتَّأْسِي  
 فَلَهَا أَنْ أُعِينَهَا بِدُمُوعٍ،      مُوَفَّقَاتٍ عَلَى الصَّبَابَةِ، حُبْسِ  
 ذَاكَ عِنْدِي وَلَيْسَتْ الدَّارُ دَارِي،      بَاقْتِرَابٍ مِنْهَا، وَلَا الْجِنْسُ جِنْسِي  
 غَيْرَ نُعْمَى لِأَهْلِهَا عِنْدَ أَهْلِي،      غَرَسُوا مِنْ ذَكَائِهَا خَيْرَ غَرَسِ  
 أَيُّدُو مُلْكِنَا، وَشَدُّوا قُوَاهُ      بِكُمَاةٍ، تَحْتَ السَّنَوْرِ، مُحْسِ  
 وَأَعَانُوا عَلَى كِتَائِبِ أَرْيَا      طِ بَطْعِنِ عَلَى النَّحُورِ، وَدَعْسِ  
 وَأَرَانِي، مِنْ بَعْدِ، أَكْلَفُ بِالْأَشْدِّ      رَافِ طُرًّا مِنْ كُلِّ سِنَخٍ وَإِسِّ

ثبت المصادر والمراجع:

- التأويل بين السيميائيات والتفكيك/ أمبتو ايكو، ترجمة / سعيد بنكراد.المركز الثقافي العربي ط1/2001م.
- الخبرة الجمالية / سعيد توفيق، المؤسسة الجامعية بيروت، ط1/1992م.
- ديوان البحري /إعداد وتحقيق/ بدر الدين الحضري. دار الشرق العربي ط1999م.
- ديوان البحري، شرح د: يوسف الشيخ مُجد، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان ط1، 1987م.
- العمى والبصيرة/ بول دي مان، ترجمة/ سعيد الغانمي،المجمع الثقافي، أبو ظبي ط 1 / 1995م
- عيار الشعر، مُجد أحمد بن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق: عباس عبدالستار، مراجعة:نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط 1/1982.
- في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، الجزء الأول، للأستاذ الدكتور: عثمان موافي، دار المعرفة الجامعية، 2000م
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م
- المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية/ وليم راي/ترجمة:يوئيل يوسف عزيز.دار المأمون، بغداد، ط1/1987م.
- الممارسة النقدية / كاثرين بيلسي، ترجمة: سعيد الغانمي.دار المدى، ط 1/2001م.
- لسان العرب/ ابن منظور، دار صادر بيروت، ط3/ 1994م.

\*\*\*\*\*