المركب الفلسفي لدى الشاعر العباسي
قراءة في الأشعار والأحكام النقدية
(أبو فراس- الباخرزي- الهروي- ابن زريق- البحتري)
نموذجًا

دكتور/ خلف مطلق خلف العازمي
عضو هيئة التدريس بقسم اللغة العربية وآدابها
كلية التربية الأساسية، دولة الكويت

ملخص:

تلعب النظرية الفلسفية في الشعر دورًا مهمًّا في تشكيل المعرفة لدى المثقف والناظر في الأدب. وقد تموّج المركب الفلسفي لدى الشاعر العباسي بين المنهجية والعفوية التي أصلتها له التجارب الشعرية. فالبحث يهدف إلى تبيان تلك المواقف التي خاضها الشاعر العباسي من أُطرٍ عدّة تخوض في التفسير واضطراباته والرأي النقدي في الأشعار وعوارها وصولاً للمنطق الفلسفي السليم في فهمها. واستعرض الباحث ذلك الدرس الفلسفي الأدبي عبر جدلية الموقف الشعري في شكلين يتمّ إعادة قراءتهما قراءة أخرى تختلف عن فهم السالفين للشعر والرأي النقدي. وكشف البحث في ركنه الثاني عن متعة التغير في منهج الآراء لدى الشاعر العباسي فعرّفنا بحجم الجهد الابتكاري لدى بعضهم مثل الهروي أحد نماذج هذا الدرس، إذ أبان عن تغيّرٍ منهجي في القول المتعارف عليه في حالات المحبين، ربما نتجت عن محاور صراع دارت في نفسه ومع الآخرين من الشعراء والأدباء؛ ليؤصّل منهجًا في أداء الموضوعات الشعرية وتجديده، ويدعم فيها ما يؤمن به من رأي وفكرة، وفق مفهومٍ فلسفي يقرنا عليه.

وعن عقد الموازنات الفلسفية بين شاعرين في تحولات تسير بين إبداع واتباع ويحيط بدقائق لغوية وأسلوبية تعبر عن سعة شعرية أنيقة تقف على جوانب التجديد والتقليد، يحتدم فيها الجدل وتتباين الآراء، يأتي فيها دور الباحث في تفسير العمل الفني لديهما جوهريًا على شروط محدّدة لا نستغني فيها عن أي فهم تأويلي. يقف فيها الباحث موقف المحلّل بين محتويات النص بشكله الأساسي وما يؤول إليه الإدراك في

فهم المسعى لفكرة الشاعر، على اعتقادٍ تأويلي وواقعي يجمعهما المنطق. يحاول فيه البحث أن يصوغ أفكارًا وقوانين يتجنب فيها سوء الفهم، ويبحث عن الطريقة المثلى في التعامل مع النص الشعري تأويليًا وفلسفيًّا ومنطقيًّا. وربما عمد الباحث إلى اختيار شعراء بعضهم مغمور أو لم يلقَ من الدرس الأدبي ما يليق بمكانته لأسباب لا أودّ أن أطيل لها وبذكرها هنا، من أمثال: الباخرزي والهروي وابن زريق أو حتى أبي فراس الحمداني، اللهم إذا استثنينا البحتري أحد محاور شعراء هذا البحث. ولعلّ هذا ما يعطي البحث بُعدًا جوهريًا آخر في القيمة والسعي إلى الوجه الأكمل.

Summary:

Philosophical theory in poetry plays an important role in the formation of knowledge in the intellectual and the beholder of literature. The philosophical complex of the Abbasid poet was mixed between the Methodism and spontaneity that originated in his poetic experiences. The research aims to show those positions that the Abbasid poet fought from several frameworks involved in the interpretation and disorders and critical opinion in the poems and awarha to reach the sound philosophical logic in understanding them. The researcher reviewed this literary philosophical lesson through the dialectic of the poetic position in two forms that are re-read another reading different from the understanding of the ancestors of poetry and critical opinion. The research revealed in its second corner the pleasure of the change in the approach of views of the Abbasid poet, so we knew the size of the innovative effort of some of them, such as Al-harwi one of the models of this lesson, as it showed a systematic change in the commonly accepted saying in cases of lovers, perhaps resulted from the axes of conflict in himself and with others of poets and writers; to establish a method in the performance of poetic topics and renew it, and supports what he believes in the opinion and Idea, according to a philosophical concept that we agree on. As for the holding of philosophical balances between two poets in the transitions between creativity and follow and surrounds linguistic and stylistic minutes that express an elegant poetic capacity that stands on the aspects of renewal and tradition, where the debate rages and opinions diverge, comes the role of the researcher in the interpretation of the work of art have fundamentally on specific conditions do not dispense with any interpretative understanding. In which the researcher stands the position of the analyst between the contents of the text in its basic form and what comes to the realization in the understanding of the quest for the idea of the poet, on an interpretative and realistic belief combined by logic. In it, he tries to formulate ideas and laws in which he avoids misunderstandings, and seeks the best way to deal with the poetic text hermeneutically, philosophically and logically. Perhaps the researcher chose poets, some of whom are immersed or did not receive from the literary lesson what befits his status for reasons that I do not want to dwell on and mention here, such as: Al-bakhrezi, Al-harwi, Ibn zreeq or even Abu Firas al-Hamdani, Oh God, if we exclude Al-bahtari one of the axes of the poets of this research. Perhaps this is what gives research another fundamental dimension of value and the pursuit of the fullest.

مقـــــدمة:

الحمد لله والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء.. أشرت في هذا البحث إلى واقع جديد يسعى بمفهومه الجديد إلى إعادة اليقين والطمأنينة في البحث عن الصفة المميزة للأدب العربي القديم، وتحديدًا في العباسي منه لدى نماذج معينة من الشعراء. هذه الصفة تتمحور حول الإنجازات الفلسفية التي نبذت كل ما هو مؤكد تبعًا للفهم السائد أو الاطمئنان غير الصادق في ظل الحماسة في نقل ما اندفع إليه الشعراء والنقاد المتقدمين والمفسرون للمعاني.

ربما يسيء البعض فهم ما ذكرته، ولذا فأنا لا أقول أن آراء المتقدمين قد أدى بالضرورة أو فسّر بعدًا خاطئًا للشروح القديمة أو التفسيرات الشعرية ونقدها. ومن هنا أجدني ملزمًا أن ثمة علاقة مباشرة جدًا أو هامشية بين البحث الأدبي والفلسفي من حيث الواقع والتطور الذي يصنعه الأديب أو الشاعر. فكان من الضروري أن يفرد بحث يتناول اضطراب التفسير الشعري كما فعلت في اختياري لنموذج من شعر أبي فراس الحمداني، في حين اعتمدت آراء النقاد في تقييمهم لشعر الباخرزي في مبحث اضطراب رأي الناقد، باحثًا الأسباب والدوافع، وصولاً إلى التيقن من خلال ثلاثة محاور هي الدوران والتقاء الدلالات والعلاقة بين النصوص للشاعر نفسه.

وعندما رجعت إلى بعض العبارات الموهمة، خصوصًا تلك التي تسعى أدبيًا وفلسفيًا إلى قائمة في العلاقات بين البصيرة الأدبية والفلسفية من جهة وبين فك العلاقات المعقدة والمليئة بالغموض، بحثت في مسألة تغير منهج الأداء الشعري في نموذجين أحدهما للهروي والآخر لابن زريق. وهنا آثرت الكتابة في هذا لأجل التنبيه على تلك الأمور الموهمة، مبينًا الصحيح فيها، حتى لا يلتبس الأمر على مَنْ يرجع إلى قبول المعاني المتعددة إلى إغفال هذا الأصل في البحث عن كُنه المغزى لدى الشاعر.

وقد حرصت في المبحث الثالث أن يكون بحثي في عقد موازنات فلسفية تبحث عن الاختلال الناتج من الاجتهاد والتحرر في الضوابط العلمية الرصينة التي أرساها أئمة الفن الشعري من المتقدمين، حيث الخوض في العقلانية وحقيقتها في مسايرة الفلسفة الشعرية. وقد أطلت التحليل والعرض في هذه الجزئية حتى أتعمق كثيرًا في أنماط التفكير والسلوك الشعري لدى شاعرين هما أبو فراس الحمداني والبحتري، قاصرًا الموقف الشامل لقصيدتين من قصائدهما على منطق المعقول في موازنة تدور حول خمس فرضيات هي: المعالجة النفسية في ظل خطاب التساؤل كما عند البحتري

ثم تجديد الخطاب لدى أبي فراس وتمايز فكرته، وثالث هذه الفرضيات تبحث التكامل النصي بين الدلالة وعامل الزمن، حتى الجزئية الرابعة التي فسّرت وَعْي التجربة لدى شاعرها وأدركت تطورها. وآخر هذه الفرضيات كان في ميزان الثراء اللغوي وقواه في تشكيل حواريات النص.

وتوقفت في هذا البحث عند عدة شعراء (أبو فراس، الباخرزي، ابن زريق، الهروي، البحتري) في جزئيات نصية متنوعة في مواضع، ومتفقة في مواضع أخرى. حاولت فيها أن أجلي المنحنى الفلسفي والمقصد المصون بما يظهر تعددية الفكرة في تكوين البيت الشعري طبقًا للرأي الفاحص والمنطق الذي يختزله مفهوم الفلسفة في مكنونها، تقودها إشكالات لغوية وواقعية تدور في فلك من التنافر والتناقض والاختلاف. وتعبّر عن اللسان العربي ووجدان الشاعر والأديب من خلال ذهنية المنطق والتحليل. ولعل هذا التنافر يقودنا إلى الشك بأن ما نعالجه إنما هو خلاف فلسفي إلى حدّ ما، حيث إن الفلسفة والشعر ليتقاربان أشد ما يكون التقارب بين شيئين حين تدور الفلسفة حول الأمثلة التطبيقية في الشعر، وربما نحن في مجال الأدب ونقده نفتقر لمثل هذه البحوث التي تدعو إلى التأمل والفرضيات الخيالية في تكسير الجمود في عقائد التفسير الشعري ونقده؛ وذلك من خلال الرجوع إلى المنطقية الفلسفية. ولعل هذا ما أثار غايتي البحثية للمعنى بدراسة نقدية مستقلة تأتي على تنقيح أغلب الأقاويل النقدية وما نُسِبَ إليها. وتحقيقًا لهذا الهدف والغاية، فقد قسمت البحث بعد هذه المقدمة على الشكل التالي:

(أ) جدل الموقف الشعري:

أولاً: اضطراب التفسير الشعري.

ثانيًا: اضطراب الناقد:

١- الدوران بين تناص المثل والتقليدية.

٢- التقاء الدلالات مع المتقدمين من الشعراء.

٣- العلاقة بين نصّي الباخرزي.

(ب) التغير في منهج الأداء:

أولاً: التغير عند الهروي. ثانيًا: التغير عند ابن زريق.

(ج) موازنات فلسفية:

أولاً: المعالجة النفسية لدى البحتري وخطاب التساؤل.

ثانيًا: تجديد الخطاب لدى أبي فراس وتمايز الفكرة.

ثالثًا: التكامل النصّي بين الدلالة وعامل الزمن.

رابعًا: وَعْي التجربة وإدراك التطور.

خامسًا: ميزان الثراء في قوى اللغة وموازنات الشعر.

وضمنت الخاتمة أهم نتائج البحث، وتوصياته، ثم أتبعتها بقائمة المصادر والمراجع.

(أ) جـــدل الموقف الشعري:

إنّ إدراك متانة النص الشعري تكشف عن خيارات أسلوبية فريدة تتأصل مـــن ثقافة الشاعر، وفيها ينتزع الناقد منهج القراءة الذي يتوغل منها بحرية وحركـــة لطيفـــة بين الأبيات الشعرية في النص الواحد. ويأتي دور الناقد النهم في امتصاص اللمحـــات المختلفة العابر منها أو السريع، ويعتمد هذا علـــى الحـــساسية العاليـــة بـــين الـــصانع والمتلقي، بحيث يُسلم الشاعر أسراره إلى النص الذي يبوح بالتعابير ويـــسلم شـــفراتها وفق آليات تخضع لعلم التأويل النصي. «وتقتضي قراءة النصوص وتأويلهـــا، تفـــاعلاً حيويًا من القارئ، لأنه هو الذي يحيي فعل القراءة وينشطها، حتى يستخرج من الـــنص ما لا يقوله النص، وأن يعيد بحرية ملء الفضاءات الفارغة إن كانت ظاهرة، إنه يتكفل بعملية بناء دلالات موازية للنص الأصلي، فيسهم بذلك في إثراء وإخـــصاب مـــضامين النصوص وتوسيع دائرة المعلومات التي يتضمنها. فإذا كانت وسائل اتساق النص تبـــدو ظاهرة جلية في أغلب الأحيان، فإن بناء الانسجام على عكس ذلـــك، إذ يتطلـــب مـــن القارئ صرف الاهتمام جهة العلاقات الدلالية الخفية، التي لا يمكن الكشف عنها إلا بعد أن يمتلك القارئ ترسانة معرفية، تمكنه مـــن التغلغـــل داخـــل هـــذا النـــسيج اللغـــوي المتشابك»[1].

وتبقى الأدوات والآليات المستخدمة في الـــنص الـــشعري المَعْبَـــر الأساســـي للوقوف أمام النظرية المنهجية للشعر. وتكشف لغة الشاعر عن كثافة المعجـــم اللغـــوي الذي يولد الحياة بالقصيدة عبر سياقات مختلفة تتلاءم وتتآزر لتـــأليف صـــورة مـــشوقة لقراءة أخرى، يمكن أن تنتهي إلى رأي آخر يحوز خصوصية خطابية تنشئ جدلاً فـــي تفسير النص الشعري أو نقضًا لآراء نقدية تُسلِّم بها أو حديثًا. ويقـــف فيهـــا الموقـــف الشعري على درجة مستوى القيمة الشعرية لدى صانعها، وفاعلية المتلقي مع أســـلوبية النص عند التأثر باللغة الداخلة في نسيج النص الشعري. وتتمحور جمالية الأسلوب في إنشاء علاقة بين لغة الشاعر والموقف الشعري عبر جدلٍ فلسفي يغوص فـــي أعمـــاق التجربة عميقًا تتحوّل فيه العملية الشعرية إلى فتنة من المتناقضات اللغوية الأســـلوبية بحسب تنوع الموضوع وغناه وقدرته على فتح خزائن المعرفة والعلاقات.

وربما يتجاوز النص الخطوط الموضوعة له والمحددة لغةً ليرسم مشهدًا غريبًا عن المألوف عبر كثافة الحضور الشعري. هذه الخطوط بمحذوراتها وحـــدودها قـــد لا

(١) لسانيات النص- مقامات الهمذاني أنموذجًا، تأليف: د. ليندة قياس، مكتبة الآداب- القاهرة، ٢٠٠٩م، ص١٥٣.

تتلاءم مع المقصود فيها في زمن التجربة الشعرية فتظهر لنا في سطحيتها معاني أخرى، بيد أن الفحص والتمحيص في إمكاناتها الدفينة وآليات الشاعر وأدواته تسفر عن ذلك الوجه الخفي الذي يعرفنا بعضًا من أسرار اللعبة الشعرية في صناعة الكلمة ولحظة الإبداع.

«وهذا لو أحكمناه يصير به كل نص من النصوص مقتضيًا دراسة تبحث مواقع الكلمات فيه، ولماذا تنزَّلت كل لفظة في منزلها التي تنزّلت فيه؟ وإلى أي مدى أصابت، وتمكنت، وتلاقت، وتناسقت مع صواحباتها، وحين يكون ذلك مرتبطًا بترتب المعاني في النفس، ومتنزلاً في اللفظ على منازلها هناك تجد الأمر يدخل بنا في صميم بحث المعاني وترتيبها وبذلك ينغل هذا البحث في صميم البنية الأدبية. ونحن نبحث هذا الأسلوب في الشعر والنثر لا نتوقع أننا سنجد حكمة بيانية وراء كل لفظة قُدِّمت، وإنَّمَا سنجد هذه الحكمة وراء بعض الكلمات التي تقدمت لتومئ بتقديمها إلى أن مدلولها له علقة بنفس القائل، أو علقة بالمعنى الذي تقدمه، وأن الكلمات لتنادي تناديًا خفيًا، تدعو به السابقة اللاحقة، فإذا أجابتها وتهادت في موقعها، تناسق الكلام، وتواءم، وتآنس، وإذا وقعت غيرها في موقعها لم تتمكن ولم تتآلف، وإنَّمَا تبقى غريبة، منفردة»[1].

وهكذا من بعد تأسيس هذا المنطلق الشعري فإننا نهتم بكثير من التفصيلات التي تصرفنا في كثير من الأحيان عن التركيز على الظاهرة الأدبية، لكثرة ما اعتراها من المتناقضات التي تحجب عن المتلقي حقيقة النص. من أجل ذلك وُجِدَ جدل الموقف الشعري؛ ليرد الاعتبار للظاهرة الشعرية التي شابها تمظهرات صرفتها ظاهريًا عن المعنى الأصيل الذي أنشأه الشاعر. ومن انعكاس سطح الصور والمقاصد أمام المرايا الخادعة التي سلّمت للقارئ العجل اليسير من مضمون التجارب وحركات أفلاكها يكون البحث في التصوّرات الفلسفية، ولا سيما في بُعدها الجدلي والتنقيب عن صحة المعنى والتمتع بمنظوره الجمالي المحكوم بالتخييل والتأويل.

أولاً: اضطراب التفسير الشعري:

إن النص الشعري يتطلب إبراز الإمكانيات الكامنة في الوجه البارز والمقصود منه، إذ قد تبدو للمتلقي عناصر شائعة تلقّاها وظلّتْ خامدة في ذهنه. ونتيجة رئيسية لهذا الفهم والرسوخ يعطي ترتيبه للمعاني وتأويلاته بناءً على فهمه للغة.

(١) دراسة في البلاغة والشعر، تأليف: د. محمد محمد أبو موسى، ط١، مكتبة وهبة– القاهرة، ١٩٩١م، ص٥٩.

«فما دام الموضوع والشكل يتوارد في الفن على حقيقة واحدة بحيث يصبح الفصل بينهما تعسفاً غير مشروع فإن تناولنا للغة الشعر الرمزي لا يعني اللغة بمفهومها التجريدي، بل يعني العمل الشعري وقد تجسد في كلماته. أي أن اللغة هنا مشروطة بالممارسة والاستعمال. وفيهما تتجلى أصالة الشاعر باستفادته من التراث وإضافته إليه في الوقت نفسه. صحيح أن الشاعر لا يخترع اللغة، ولكنه كذلك لا يأخذها إطارًا معدًا للاستعمال. فاللغات إذا شاخت وعجزت عن التعبير تدفع الشعراء بالضرورة إلى خلق «لغة في اللغة» لينفسح أمامهم البوح باختلاجات الذات وارتعاشات اللاشعور تحت ضغط الإحساس بضيق اللغة وابتذالها. فالألفاظ قد فقدت التطابق المعهود بينها وبين دلالتها. ولم تعد قادرة على حمل ما يُرجى أن تحمله»(١).

ومن هذا المنطلق يكون جدل الموقف في فهم النص وشرحه، إذ قد نجد التعبير مكشوفاً والفكرة واضحة لكن هذا لا يعني الاندفاع للسطحية، وهنا يكون حقل اللغة والاقتران والميول الفكري وإيثار الفضول. ومن نماذج هذا الطرح قول أبي فراس الحمداني(٢):

مُعللتي بالوصل والموتُ دونَهُ ∴ إذا متُّ ظمآنًا «فلا نزلَ القطرُ»!

هذا بيت من إحدى روميات أبي فراس(٣)، وترتيبه الخامس في القصيدة، والمطلع فيها غزلي يُعبِّر فيه عن شدة اشتياقه وصبره على المحبوب وما يلوع نفسه من وجْد يشكو فيه بُعدًا أُجبر عليه، حتى انهمرت دموعه التي تخلّقتْ بالكِبْر إلا في هذه اللحظة. وعليه كان تفسير هذا البيت أنّ رغم شدة الوجد والتعلُّق من الشاعر تجاه المحبوبة غير أنها منّتْهُ بالوصل تصبيرًا، وتخادعه وعودًا باللقاء ولا تفعل! متمثلةً بعادة المعشوقات المتكبرات المتمنعات ومتخذة لمواعيد عرقوب لها مثلاً، حتى يخبرنا الشاعر أن بعد هذا الوصل الزائف والوعود المنكرة موتٌ مُحقّقٌ له أدى لهلاكه كحال الظمآن الذي لم يسدّ رمقه.

والنتيجة هنا أن تفسير الجزء الأخير من البيت «فلا نزل القطر!» عند الشُّرَّاح دعاءٌ على المحبوبة التي ظلمته حتى هلك، إذ معلومٌ تراثًا أن الدعاء بعدم السقيا دعاءٌ

(١) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، تأليف: د. محمد فتوح، دار غريب- القاهرة، ٢٠١١م، ص١٣٩.

(٢) ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: د. خليل الدويهي، ط٢، دار الكتاب العربي- بيروت، ١٩٩٤م، ص١٦٢.

(٣) هو أبو فراس الحارث بن أبي العلاء، فارس شهم عاصر المتنبي وكان حاكم منبج غير أنه أُسر في إحدى معارك الروم، توفي سنة ٣٥٧هـ. يُنظر ترجمته في: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تأليف: أبو منصور الثعالبي، تحقيق: الأستاذ إبراهيم صقر، مكتبة مصر- القاهرة، د. ت، (١/٤٤-٩١). وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تأليف: ابن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، ط٥، دار صادر- بيروت، ٢٠٠٩م، (٢/٥٨-٦٤).

بالشر يدعو فيه بأن الله لا يرزقها الخير، ولذلك بُني الشرح على هذا المعنى. لكن الموقف الشعري الكامل للنص ينقض ذلك، ويقوم هذا النقض على دليلين؛ أولهما ما نفهمه من بناء القصيدة كاملةً، إذ إن الأبيات التي تسبق بيتنا المقصود تشرح أمرًا يبيِّن مقدار الشوق الشديد لها حتى أذكى نارًا بين جوانحه وأضاء. ثم إن الأبيات التي تلي البيت المقصود كلها تصرّ على تلك المحبة التي لا ينفكّ الشاعر يرددها، بل إنها تتعمد الذهاب إلى الواشين به طمعًا في سماع ما تكره تكذيبًا وافتراءً عليه، بل تبلغ فيه المحبة أن حارب أهله في هواها إلى أن صار حُبّهُ لها مذلةً له.

إذن ما المقصود أو المعنى المراد لدى الشاعر من هذه العبارة الدعائية؟ إن ما يفسر هذا النص من السالف أو اللاحق له من الأبيات ما اتفقتْ عليه من حيث المحبة الراسخة، وقول الشاعر في البيت الرابع عشر(١):

وقورٌ وريعانُ الصِّبا يستفزها ∴ فتأْرَنُ أحيانًا كما يَأْرنُ المُهْرُ

وهذا البيت يلتمس فيه الشاعر العذر للمحبوبة، ويفيها من محبته. ففتاته تملؤها السكينة والوقار لكنّ طبع الشباب وعنفوان المرحلة يثيرها مثل حال المهر النشيط الذي يفرغ طاقته النافلة بالمرح والحركة. إذن هذا كله من عرض دليلٌ أول على نقض دعاء الشر المبني على الفهم الناقص للنص.

الدليل الآخر أن هذه القصيدة تسير على الطريقة التقليدية حيث المطلع الغزلي وتركيبة المنهج القديم، حتى يصل لموضوعه الأساسي. **إن هذه القصيدة وإن سارتْ على التقليدية بيد أنها تحلتْ بروح العصر العباسي، كيف ذلك؟** إن واقع الحوار الثري مع النص الذي نواجهه يدفعنا للبحث في غموض اللغة، وضبابية المنهج. «فتصفية اللغة الشعرية من دلالاتها وعلاقاتها المنطقية، واقتناص كل إيحاءاتها الصوتية وإشعاعاتها الهاربة لم يكن ليضع حدًا لمعاناة الشاعر الرمزي في البحث عن أدق الكلمات وأغناها، فكثيرًا ما كان يجد نفسه في حصار منشؤه ضيق الثروة اللغوية ذاتها من حيث حجمها وكمية ألفاظها، فكان عليه لذلك أن يلجأ إلى معاجم اللغة منقبًا عن كلمات لم يبتذلها الاستعمال، ولم تستنفد قيمتها التعبيرية كثرة التداول، حتى إذا أعياه

(١) ديوان أبي فراس الحمداني، ص١٦٣.

العثور على بغيته عمد إلى اختراع ما يحتاجه من ألفاظ»[1].ولندلل على كلامنا هذا نشير إلى أول بيتين من القصيدة المعنية[2]:

أراكَ عصيّ الدمع شيمتكَ الصبرُ ∴ أما للهوى نهيٌ عليكَ ولا أمرُ

بلى أنا مشتاقٌ وعندي لوعةٌ ∴ ولكنّ مثلي لا يُذاعُ له سرُّ

نجد أن هذا النص يخاطب في أسلوبه مذكرًا، ونحن نعلم أن الشعراء يتغزلون بالمؤنث وإن استخدام أسلوب المذكر في الخطاب. ولا شك أن هذه الطريقة تملكت كثيرًا من شعراء العصر العباسي. ولذا فمحور سؤالنا هنا؛ هل اتبع أبو فراس الحمداني هذا النهج؟ إن الحقيقة المجردة التي ننسج من خيوطها ملاءمة بين المعنى الظاهر والمقصود ما تفرزه الأسباب الرئيسية التي جعلت شاعرنا يكتب هذه القصيدة. ثم علاقة معنى هذين البيتين بمعاني الأبيات المحيطة بهما في مجمل القصيدة.

ولذلك استخدم الشاعر أسلوب المذكر كما في الخطاب الموجه بالبيتين، لكنه قصد فيهما مؤنثًا حتى يكون المطلع غزليًا على سبيل الأقدمين. ورغم هذا التنقل في الأسلوب عند مطلع الشاعر من مذكر صريح إلى مؤنث مضمر، فإن الشاعر هنا يُوجّه كلامه إلى مذكر في النهاية! يُعاتب فيه ابن عمّه سيف الدولة الحمداني الذي تركه بسجن الروم ولم يفتدِه ولا شفعتْ له صلة القرابة،**وهنا يكون موضوع القصيدة عتابٌ محض وإن تزيَّا بغيره.** وبهذا يتنقل الشاعر بأسلوبه من خطاب مذكر إلى مؤنث ليعود إلى مذكر تارةً أخرى.«فاللوعي الشعري العربي مذاهبه وأسلوبه في جعل الظواهر والموضوعات ممرات إلى المعاني، أو تأسيس المعاني في ماهياتها وصفاتها وأحوالها تأسيسًا عيانيًا، والمقصود بالعيان هنا ليس الحس المادي بل المدرك المعروف الذي يكون في متناول الوعي اعتبارًا. وعليه فإن تأسيس المعنى إنما يعني التعمق فيه بحيث يكون معبرًا للوصول إلى ما ليس مدركًا ولا معروفًا بواسطة الاستنباط والاستدلال القياسي تأويلاً وتفسيرًا، ثم تشكيل ذلك جماليًا وإظهاره وتعيينه. ولا شك في أن هذا يتطلب كفاءة عالية من الوعي الشعري في استنباط الظواهر قصديًا والتوحد فيها ثم تحويل وجودها إلى وجود ما هوي ومنحها وظيفة لم تكن لها من قبل. وفي ذلك مكمن الإبداع الشعري للمعرفة الجمالية، هذه المعرفة التي تبدأ بالبهجة وبفتنة الاكتشاف

(١) الرمز والرمزية، ص١٤٣.

(٢) ديوان أبي فراس الحمداني، ص١٦٢.

والتشكيل وتنتهي بالحكمة الموضحة لذاتية التجربة الإنسانية في العالم والمؤسسة لها»[1].

وبناءً على الموقفين والدليلين المعروضين يتبيَّن أن الشاعر لا يمكن بحالٍ من الأحوال أن تكون عبارته «فلا نزل القطرُ!» دعاءٌ بالشر. فكيف له ذلك وهو يخاطب ابن عمه سيف الدولة الحمداني وأميره! فضلاً عن فرط المحبة التي أسلفت توضيحها في الدليل الأول. **إذن ما المقصود بهذا العبارة إن لم تكن دعاءً بالشر؟** إن حقيقة هذه العبارة تُفسَّر على شرط ارتباط أول الشطر الثاني، بحيث نفسره مسبوكًا هكذا «إذا متُّ ظمآنًا فلا نزل القطرُ».

إن هذا الأسلوب يشبه ما نستخدمه في لغتنا الدارجة واليومية حينما نطلب معروفًا ماليًّا من شخص لأجل شراء سلعةٍ ما فيماطلنا بالطلب، فنقول له: «إذا لم تعطني المال قبل نفاد السلعة فلا فائدة من كرمك وعطائك بعد نفاد السلعة وإن كان مضاعفًا». وعلى ذلك نجد أن المعنى انصرف من الظاهر المكشوف حيث الدعاء على المحبوب بالشر إلى خطاب شخصي؛ أي «لا فائدة من بذخ عطاياك حينما يطول أسري». ومن هنا يكون جدل الموقف مشروعًا، فعادة تكوين الخطاب وعدم الانصياع للتفسيرات المسيطرة في أن كل عبارة ورثناها على معنى لا تنفك عن هذا المعنى ولا تفارقه. بل نستعين بتحليل مفصل للنص وبتحقيق واسع في السياقات حتى نستخرج الموقف الفلسفي.

ثانيًا: اضطراب الناقد:

إن من عيوب النقد التمسك بالنهج القديم ورفض الأسلوب الجديد في الشعر، وعلى ذلك يظهر الإشكال بين الناقد والشاعر في الموروث الشعري مما يتطلب من الباحث الحديث إعادةَ النظر – جدلاً – في القراءة.

ويكون البحث في الجوانب الأساسية التي بُنيتْ عليها الأحكام السابقة، ومحاولة نقدها بقراءات أخرى حديثة، وتحكيم المنطق في دوافع الاعتقادات السالفة ثم تبريرها انطلاقًا من المتلقي محور العملية النقدية، ومن تعدد المعنى ثانيًا. ومن خلال هذا الفهم

(١) جماليات الشعر العربي– دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، تأليف: د. هلال الجهاد، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية– بيروت، ٢٠٠٧م، ص٢٤٧.

الشمولي للعملية النقدية نستطيع الحكم على رأي النقاد في شعر الباخرزي[١]، إذ يقول[٢]:

عشنا إلى أن رأينا في الهوى عجبا كل الشهور، وفي الأمثال «عِشْ رجبا»
أليس من عجبٍ أني ضحى ارتحلوا أوقدتُ من ماءِ دمعي في الحشا لهبا
وأنَّ أجفانَ عيني أمطرتْ ورقًا وأن ساحةَ خدّي أنبتتْ ذهبا
وإن تلهَّبَ برقٌ من جوانبهم توقَّدَ الشوقُ في جنبيَّ والتهبا

وحينما ننظر للحكم النقدي على هذا النص لدى معاصريه العباسيين، استهجنوا شعره، وقالوا: فيه برودة العجم[٣]. وهنا يجب النظر في العلاقة بين طبيعة النص والفكرة التي نطرحها، والحكم النقدي الذي بُني عليه مثل هذا الرأي. ولندفع إلى شيءٍ من الدقة في الموازنة، فإن للشاعر قصيدة أخرى أولها[٤]:

هبْتْ عليّ صبا تكاد تقولُ ∴ إني إليكَ من الحبيب رسولُ
سكرى تجشَّمَتِ الربى لتزورني ∴ من علَّتي وهبوبها تعليلُ

ولما ورد هذا الشعر استحسنه ناقدوه فقالوا: «تغيّر شعره ورقَّ طبعه»[٥]. ومن هنا يُبْنَى جدل الموقف في صواب الرأي لدى مُلقيه أو عدمه. إن النظر لتناقض الآراء النقدية أمر يكتنفه الكثير من الصعوبات خصوصًا إذا تناولنا المشكلة من جانب فلسفي. وهنا تكون رغبة القارئ في المشاركة بهذا الجهد البنّاء والممارسة فيه. إن هذين النصين يؤطران الرأي النقدي في تقييم خطاب الباخرزي. وعلينا أن نفهم أن

(١) هو علي بن الحسن بن أبي الطيب الباخرزي، الأديب أبو الحسن، مؤلف دمية القصر، وأحد شعراء باخرز إحدى مدى نيسابور، وقد ورد ذكر أبيه في يتيمة الدهر كأحد الأدباء الذين أثنى عليهم الثعالبي وأُعجب بهم. وُلد في مطلع القرن الخامس الهجري، وتوفي في سنة ٤٦٧هـ، وله ديوان شعر مطبوع. يُنظر ترجمته وبعضًا من شعره في: معجم الأدباء- إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تأليف: ياقوت الحموي، تحقيق: إحسان عباس، ط١، دار الغرب الإسلامي- تونس، ١٩٩٣م، (١٦٨٢/٤). وفيات الأعيان (٣٨٧/٣). الوافي بالوفيات، تأليف: صلاح الدين الصفدي، تحقيق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، ط١، دار إحياء التراث العربي- بيروت، ٢٠٠٠م، (١٩٤/٢٠). خريدة القصر وجريدة العصر- قسم شعراء بلاد العجم، تأليف: العماد الأصفهاني، تحقيق: د. عدنان محمد، آينة ميراث (مرآة التراث)- طهران، ١٩٩٩م، (٩٤/٢). دمية القصر وعصرة أهل العصر، أبو الحسن علي بن الحسن الباخرزي، تحقيق: د. سامي مكي العاني، ط٢، دار العروبة- الكويت، ١٩٨٥م، (١/٩-١١). طبقات الشافعية الكبرى، تاج الدين السبكي، تحقيق: محمود الطناحي وعبد الفتاح الحلو، دار إحياء الكتب العربية- القاهرة، د. ت، (٢٥٦/٥).

(٢) الباخرزي- حياته وشعره وديوانه، تحقيق: د. محمد التونجي، دار صادر- بيروت، ١٩٩٤م، ص٧٢-٧٣.

(٣) معجم الأدباء ١٦٨٤/٤.

(٤) معجم الأدباء ١٦٨٤/٤.

(٥) المصدر نفسه ١٦٨٤/٤.

خطاب الشاعر ليس شكلاً مبسطًا حتى نحكم عليه من حيث نقاط الضعف أو القوة، وإلا اعتبرنا رأي ناقديه شكلاً من الجبرية أو ضربًا ننغمس في عاطفته.

حالما نقرأ النصين ندرك بوضوح أن العمل الفني يحتاج إلى جهد وتعمق أكثر حتى نستوعب الهدف منه. ونربط هذا بالرأيين النقديين حوله حتى نفهم ردود الفعل المعاكسة كما رأينا هنا. ولا نعلم ماذا أنكر البغداديون عليه، وماذا كان هدفهم من «برودة العجم»! أكانت متعلقة بطريقة إلقائه ونطقه وما عنده من لكنة الفرس؟ أم أنها طريقته في التعبير، وهي تخالف منهج البغداديين؟ أم أنهم أنكروا عليه شيئًا آخر ممَّا يتعلق بالمعاني أو غيرها؟ أم أنه كان يساير أهل عصره من الفرس؟ وللإجابة على كل تلك التساؤلات يلزمنا تحليل كل جزءٍ من القطعة الشعرية التي استهجنها البغداديون على حدة.

١- الدوران بين تناص المثل والتقليدية:

وحينما ننظر إلى المقطع الأول- المعيب في رأي البغداديين- ونعرضه على منطق الأشياء ومقتضى الحال، نجد أن المعنى يجري في إطار الأطلال والحديث عن شؤون الرحيل ومعاناة الفقد، وما يدخره الشاعر من أشواق وتوترات، أو احتدام مشاعر في لحظة، وسكونها في لحظة تالية. ولعلّ ما دفع البغداديين للحكم السلبي على هذا النص التركيز على مخارج اللفظ ومطالعه ومقاطعه دون العناية بالجزئيات الموضوعية والشكلية التي ارتبطت كليًّا وجزئيًّا في النص، بحيث حاول الشاعر أن يُوحّد بين المبنى والمعنى وصولاً إلى مسارب الجمال الشعري بنوعيه الظاهر والخفي. وهنا تكون جدوى النص وقيمته في قراءته قراءةً تكاملية تتناسب وخصوصية الجو الروحي.

وهذه خصوصية نوعية ركز عليها الباخرزي في مقطعه الأول. فنجد تحوّل السعادة إلى حزن ابتداءً من الافتتاحية «عشنا إلى» حتى موضع التناص في المثل: «عِشْ رجبا ترى عجبا»[(١)]. والرؤية التي يمكن أن ننظر إليها من خلال هذا البيت رؤية تكاملية بين ما يحسّه الشاعر وما يؤديه اتحاد اللفظ والمعنى من إبراز لوظيفة الشعر الأساسية حيث إبداع الجمال الفني في التقاء فكرة الشاعر العقلية ومشاعره، وإبرازها من خلال التناص مع المثل العربي الذي هو نتاج من موروث إنساني عام، يحول فيه المثل من الطابع السهل إلى البناء الفخم والصورة الغريبة، والمعنى البعيد.

(١) مجمع الأمثال، للميداني، تدقيق: أحمد علي حسن وطارق الأشهب، ط١، مكتبة الآداب- القاهرة، ٢٠١١م، (٢/٥٨٣).

وحينما ننفتح على قراءات النص الشعري القديم يتبيَّن لنا أن الباخرزي يدور في آفاق الشعر القديم، فقوله: «أوقدت من ماءِ دمعي في الحشا لهبا»، حين ندقق في كل كلمة من شطره ونفحص علاقتها بغيرها، نستطيع تبيُّن أبعادها، وتلوّح لنا بإشارات تثير موقعًا بالنفس، وهي إشارات توقفنا عند مفاصل نتأمل فيها العلاقة بين الاختيار والتركيب، بين «الماء» الذي «أوقده» الباخرزي وهي لفظة خاصة بنقيضه (أي: أوقد التي تختص بالنار ولا تصلح للماء)، وبين «لهبا» التي اشتعلت في جوفه رغم فقد محفزها الهواء، ومع انزياح دلالاتها «أقصد لفظة: أوقدت» من المكان الذي يفترض فيه أن توجد إلى مكان آخر، وهو انزياح من شيء متعارف في حياتنا المادية إلى جانب روحي، فإن هذه التناقضات تملأ فجوات في أفق الباخرزي، سواء كانت هذه الفجوات واسعة أو ضيقة.

٢- التقاء الدلالات مع المتقدمين من الشعراء:

وإذا عدنا إلى النص يستوقفنا المذهب التقليدي، ممَّا يدفعنا أن نطرح أسئلةً واعية يفترض أن تأتي بإجابات عملية شافية لملقيها كونها نابعة من قناعة المعرفة المتأصلة في العقل والنفس. فعندما يستخدم الشاعر عبارة «الحشا لهبا»، وهي من المعاني المطروقة وربما المبتذلة لدى الشعراء لكثرة تكرارها. أو بيته الثالث حين يشبه دموعه بالفضة دلالةً على لمعانها تلتقي هذه الدلالة مع استخدام شاعر سابق له، مثل السَّريُّ الرَّفَّاء[1]:

وكأن الهلال نون لُجين ∴ غرقت في صحيفة زرقاء

وهنا تلتقي دلالة الاستخدام لدى الباخرزي وسابقيه من الشعراء في استخدام الفضة تعبيرًا عن اللمعان والبريق، كما صنع السري الرفاء في تشبيه الصورة عنده بين القمر والفضة. والعبارة الشعرية لدى الباخرزي ليست ترديدًا شكليًّا، بل هي تحفيزٌ للقارئ ليتجاوز ظاهر الدلالة إلى خفيّها. ولهذا علينا فحص الإضافة النوعية التي جلبها الباخرزي في التشبيه، فصفة اللمعان الموجودة بدموعه التي شبهها بالفضة اشتدّ بريقها في الشطر الثاني للبيت؛ ذلك أن اجتماع الدموع في خدّه أعطى ضوءًا أقوى لم يجد الباخرزي أفضل من بريق الذهب ممثلاً له ومتفوقًا على الفضة. وأعتقد أن هناك

(١) ديوان السري الرفاء، تقديم وشرح: كرم البستاني، مراجعة: ناهد جعفر، ط٣، دار صادر- بيروت، ١٩٩٥م، ص٢٢.

آصرة في الفاعلية بين صورة الباخرزي باجتماع الدموع في ساحة خدّه، وبيتٍ من موروثنا الشعري، كما لدى الأخطل (ت٩٢هـ) التغلبي حيث يقول[١]:

فالعين عانيةٌ بالماء تَسْفَحُهُ ∴ مِن نيَّةٍ في تلاقي أهلها ضررُ

فالأمر عند الأخطل أن عينه مصابة بكثرة الدمع، وتصبّه في ساحة خدّه أيضًا حتى إذا كان الموضع الذي تلتقي فيه الدموع ويكون مجتمعه، أحدثت ضررًا في المكان ورسمًا على الخد، دلّ على معاناة صاحبها. وهنا نكتشف أننا نعاين عائلة بين الروابط المهمة بين القراءات المتعددة في الموروث الشعري، نتلمس منه ما يردم الفجوات بين نواقص المعاني بين قطعة الباخرزي الشعرية وسالفيه من الشعراء، كما نرى هنا مع الأخطل أو السري الرفاء في بيته السابق.

لقد أوجد الباخرزي في بيته الثالث توازنًا تناصيًّا بين شطريه حيث انسجام الشطر الأول مع بيت السري الرفاء في دلالة اللمع، ثم الشطر الثاني مع بيت الأخطل في دلالة تمكّن هذا الدمع من إحداث أثر واضح على الشاعر ماديًا وشعوريًا؛ ذلك أن المهمة العقلية في الشعر تعمل على تنظيم استجابته العاطفية من حيث التأثر بالسابقين، وتحويل ذلك لتجربة عميقة عاشها الباخرزي، وتنقّلتْ بها حاله ومعيشته كما أشار في مطلع النص «عشنا...». والحقّ أن تكرار مثل هذه المعاني ليس فرضًا يستوجب قضاء حتى نحكم على جودة الشاعر، بل هو إيحاء بوصول الذات إلى حدّ الرضا والامتلاء بإنجاز الواجب عليه، فيكون ذلك إشباع النفس بالنشوة نتيجة إتمام المهمة الأجل التي لا توازيها مهمة جليلة أخرى، حيث إعادة التوازن إلى ميزان الشعر بعد التشويه الذي أحدثه تراكم الموروث، والالتفات إلى معاني الأولين.

٣- العلاقة بين نصّيْ الباخرزي:

النقطة الأخيرة في هذه القطعة يعبّر عنها ذاك البوح في التماسك الشعوري في نصٍّ الأبيات والانسجام في الوحدة العضوية، حيث التقاء جوّين خياليين؛ جو تمثله الصورة التي تنشأ من حال الشاعر عند الفراق وتمثلها الألفاظ «أوقدت- تلهّب- توقّد»، وكلها تصدر عن شعور اللوعة والحرقة وجوٌّ يعتمل في جوف الشاعر. فهي تمطر عند الباخرزي وتبرق عند محبوبته، وعلامة الشوق تظهر في صورة لمعان على خدّ الباخرزي في حين نرى اللهب والبرق مصدر هذه الإضاءة، فهو يحدث عندهم ويبرز أثره وضوءه عند شاعرنا، فالبرق يلتهب من جانبهم، والشوق يتقد من

(١) ديوان الأخطل، شرح وتصنيف: مهدي محمد ناصر الدين، ط٢، دار الكتب العلمية- بيروت، ١٩٩٤م، ص١٠٢.

شاعرنا. وما هذا الشوق في جنبيّ شاعرنا يتقد إلا دلالة على مفارقة السعادة وقلقٌ لمنامه، فكلما همَّ ليستريح على جنبه اعتملت فيه الرؤيا وقضّت الأفكار مضجعه لينقلب من جنبٍ إلى جنب، وهكذا دواليك يساير أرقه حتى يصبح.

ولو بحثنا في غايات النفس لعلمنا أن الباخرزي كان جزءًا من أمره أن صار وزيرًا على العراق بما علمنا من سيرته وقدومه عليهم. وربما لما تمّ للناس ما من شأنه تحقيق مصالحهم وقضائها أعلوا شأنه وأثنوا عليه بما يليق على صاحب المنصب من أن يُجزَى بالثناء والنفاق أحياناً. ولذلك هل وُفِّق البغداديون في رأيهم؟إن المتمعن في غايات إنتاج المعنى سيحكم على هذا النص بأبياته الأربع أنه أُنشئ بحافزٍ شعوري جمالي على قدر التجربة الإنسانية التي توزعت في عمق الشاعر، وهي تعيش لحظات الإبداع المتوازن بين أشواق الروح، وحاجات المادة، وفاعلية الجسد الموزع بينها. وهي أبيات– وإن عابها البغداديون– تثقفت على الأصل القديم وتمسكت به كما كان يصنع أبو تمام حين يقولك «خذها مثقفة القوافي»[1]، وعلى ذلك اشتدت موجة النقد تجاهه، ومثلها هنا نجد في نقد قطعة الباخرزي.

ومن هنا استحسن البغداديون القطعة الشعرية الأخرى من شعر الباخرزي بما لها من حسن مخارج وسهولة ألفاظ جريًا على طريقة استحسان الأولين والقدماء للشعر، نافرين من الجانب الفلسفي العميق ممَّا نبض به المقطع الأول، أو ربما هو انصراف عن غموض وتعقيد إلى طريقة اللغة في استخدامها الواقعي والعام والنمط المتعارف عليه بما لا يكون في مكتسباتهم المعرفية خرقًا للقواعد الشعرية. وبذلك نستنتج أن الباخرزي لم ينسلخ عن التقليدية والطبع القديم لكنه انزاح بأسلوبه عن النسق اللغوي المألوف، عمدًا للإثارة وإحداث توتر وتعقيد، ساقه إلى ذلك التجربة المريرة، واستوقفته القيمة المثالية في استقطاب المعاني والصور الغريبة والنادرة.

(ب) التغيُّر في منهج الأداء:

إن أحد أكثر مظاهر الأدب في إرثنا الأدبي هو التزام الطريقة في التعبير عن الأشياء واستخدامها. ويكون فهمنا الفلسفي لهذه النقطة مبنيٌّ على اعتبار المعقولية، لنطرح على أنفسنا السؤال التالي: ما المعقول؟ ولست هنا أطرح فكرة فلسفية بحتة بمقدار ما أميل إلى ربط الفلسفة بالرأي الأدبي وأثره في تغيُّر منهج الأداء. ويكون ذلك حين نصف التناقض بين العادة القديمة لدى الأديب وما اكتنف عمله من صناعة شعرية

(١) ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، ط٥، دار المعارف– القاهرة، (٣٩٧/١).

أو نثرية، مع صفة الخلق الجديد في صنع المعنى وتمريره من خلال العمل الفني، وإيضاح الكيفية التي أصبح عليها أخيرًا، بعد تطورات تاريخية طويلة جدًّا، عبّرتْ عن منهجنا الأدبي.

ولا يمثل بحثنا في هذه النقطة أكثر من تخطيط لهذا التطور في مجال فني واحد لأغراض شتى ومتنوعة. لذا فإن الدلالة الأساسية للفكرة تدعو للاستمرار في العمل اللغوي أكثر مما هي حالة ثابتة أو حالة تصف الغرض نفسه، وبهذه الممارسة تكون إرادة التجديد والاختلاف لدى الشاعر نشيطة وتلقائية، وقد يغلفها بإطار شخصي مختلف عن الفكرة الجوهرية لدى الفن نفسه، يستعرض فيها طاقاته الشعرية بحيث تؤتي فعلها على أمر يصعب تحقيقه إلا فيما ندر حتى يستثير الحقيقة الجليَّة التي يمكن أن نراها بأعيننا على أنها الحقيقة في واقعها، وربما يكون الواقع المعهود نقيضها وفقًا للأفكار المطروحة قديمًا من حيث التعبير.

أولاً: التغير عند الهروي:

ونرى هنا إمكانية الشاعر تناقض الوهم والعادة التي ترتبط بالظروف المادية لحياة الأديب أو الترسبات الذهنية للأعمال الشعرية والنثرية انطلاقًا من مفهوم الواقع للفكرة الموروثة التي تصاحب خبراتنا أو أحاسيسنا منذ الكتابات الأولى في الغرض الشعري. وعلى ذلك نجد شاعرًا مثل القاضي يحيى بن صاعد الهروي يقول[1]:

يقولون أجسامُ المحبِّينَ نِضْوةٌ ∴ وأنتَ سمينٌ لستَ غَيْرَ مُرَائي
فقلتُ لأن الحبَّ خالفَ طَبْعَهُمْ ∴ ووافَقُهُ طبْعِي فَصَارَ غِذائي

البيتان يحكيان لنا حادثة بسيطة موجزة، يعتمد فيهما الهروي[2] على الحوار الفلسفي. ونلحظ هذا في غلبة العنصر العقلي على النص، لخدمة غرض شعري معين. فهو يضيف من طابعه الخاص ما يغالط العقل في فهمه المألوف للغزل والحال عند التعلق بالمحبوب. فالشاعر يروي لنا قصة تعتمد على التأمل، وتدور أحداثها حين يقبل عليه نفرٌ من الناس يسألونه عن سبب فرط السمنة لديه، والمعلوم لديهم على مرّ

(١) خريدة القصر – قسم شعراء بلاد العجم (١٣/٢).

(٢) هو القاضي أبو عمرو يحيى بن صاعد بن سيّار الهروي، وقد كان قاضيًا لهراة كأبيه وعمه أبي الفتح. وجَمَعَتْهُ مع الباخرزي صاحب الدمية بنيسابور أعمال. أمَّا شعره فهو حلو لطيف. توفي سنة ٥١٥هـ. يُنظر ترجمته وبعضًا من شعره في: دمية القصر (١٩١/٢). خريدة القصر – قسم شعراء بلاد العجم (١١/٢). الجواهر المضية في طبقات الحنفية، محيي الدين أبو محمد عبد القادر بن محمد القرشي الحنفي، تحقيق: عبد الفتاح الحلو، ط٢، هجر للطباعة والنشر – القاهرة، ١٩٩٣م، (٥٩٠/٣).

التاريخ أن أجسام المحبين نحيفة هزيلة، أضناها الشوق والتعب لفقد الأحباب، عندها لم يكن جواب الهروي على هؤلاء إلا أن احتجّ بذكاء ينمّ عن تجديد فكري جميل في معالجة الموضوع عندما أجابهم بأن سبب ذلك هو موافقة الحب لطبعه، ومخالفته لطبعهم حتى غدا الحب غذاءً له.

فالحب عندهم أمر طارئ وعارض إذ إنه ليس عادةً لهم، فلما طرأ عليهم اختلفتْ حالهم إلى الضعف والهزال فمعيشتهم كانت تستمر دون عشق وهيام حتى أتاهم الحب فجأة فأحدث اختلافًا في حالهم فصار وهن البدن. أما شاعرنا فكان بطبعه دائمًا محبًّا تسري في عروقه دماء العشق والاشتياق حتى إذا تعلق بإحداهن وزاد مقدار محبته ومغامرته العشقية، رافق ذلك زيادة في سمنته، فهو بمقدار ما يرتفع ميزان الحب عنده يزداد وزنه، وكأن الحبَّ عنده طعام يزيد في امتلاء بدنه. وهذه معالجة ذكية قلَّما نجد مثيلاً لها في تاريخنا الشعري والأدبي.

إن هذا النص يعبّر عن مفارقة ومستوى شعري يتخطى عتبات البداية وظواهرها التقليدية إلى طرح فلسفي يجدد الرؤى المعتادة، ويطرح فيها الهروي ادعاءات قد تبدو صحيحة إن نظرنا لها من زاوية أخرى، وهي مفارقة تزخر بجمالية رائعة. والشاعر قد فرض دلائل لا تعدو أن تكون ابتكارًا من ابتكارات الخيالات فحسب، بل يتعدى إلى التناقض بين الواقع والخيال. والحقّ أن هذا الطرح الفلسفي إذا تناولنا جوانب الحياة وتناقضاتها وجدناه في الحقيقة يشمل موضوعات متعددة، إذ هو أداة فعَّالة في أغلب النصوص الشعرية؛ ولذا نراه هنا لا يتمنع أن يطرق غرضًا شعريًّا، كالغزل مثلاً.

ثانيًا: التغير عند ابن زريق:

وطالما سيضحي السعي وراء المنهج القديم في بناء المقصد الشعري الشكل السائد فإن الكلمة بحد ذاتها ستغدو غير ضرورية أو بالأحرى لن يكون ثمة معنى للتكرار المنهجي. وقد يصاحب المعنى تاريخ منهجي تدل عليه الصياغة أو فكرة الموضوع لكن يمكن للأديب تحقيق غايات متشابهة باستخدام وسائل لفظية مختلفة عن طريق تغيير المفاهيم السائدة. ويمكن للشاعر أن يطور نموذجًا مميزًا في الأدب حيث يستدعي هوامش خبراتنا ولكن سرعان ما يتم هجر هذا النموذج ليحل محله وصف

لخبرة حديثة لدى الشاعر حتى يثبت شرعيتها وفق تأملات خاصة به. وإن أفضل نموذج يشرح هذا التغيُّر المنهجي نجده عند ابن زريق البغدادي[1]، إذ يقول[2]:

جاوزتِ في نصحه حدًّا أضرَّ بِهِ ∴ من حيث قدَّرتِ أنَّ النُّصح ينفعُهُ

ونحترز من طبيعة النصيحة كونها وسيلة تدل على المحبة أولاً، ثم نوع النصيحة في هذا البيت المجتزأ من القصيدة، حيث إن مقدِّم النصح هنا زوجة الشاعر. الغرض من هذه الجملة أن المعتاد من فهم النصيحة أن لها مسلكان؛ مسلك الإقناع والرضى والالتزام بالنصح وتقبله من باذله، أو مسلك الخصومة والإباء وعدم تقبل النصيحة ساعة التعنت، والمترتب عليه– أحيانًا– القطيعة بين الملقي والمتلقي. وبالنظر لحقيقة الواقع هنا فإن صفة عدم التقبل مرفوضة، والأصل فيها القبول كون الناصح هنا هي زوجة الشاعر وبينهما ما بينهما من عظيم محبة وصدق البذل. لكن الحاصل الذي نشهده أن الشاعر يخالف حقيقة الواقع. فالنصح ظاهرة اجتماعية قبل كل شيء رستْ جذورها في العقل الذي تغذى من تربية مجتمعه، والشاعر بإبداعه الفردي وتطبيقه في البيت ومناسبة القصيدة أضفى حالة من الشك والغموض في طبيعة الظاهرة حتى الشك في ذات اللغة.

ما أرغب بقوله أن تاريخيًا وفي حالات متعددة أخذ منهج النصح طريقة اتسمت بضوابط معلومة، لكن الشاعر هنا أسهم في تأسيس نظام جديد أبطل من خلاله المنهج القديم، أو ربما هي الظروف التي كانت وليدة الحالة التي سمحت لواقع فلسفي جديد بالظهور، نتج عنه ما يزيد النقاش تعقيدًا، ويجعله فعَّالاً حتى كاد أن يصبح كل رأي مباحًا. لقد فهمنا من هذا البيت المعلوم من نصّ القصيدة الكامل أن نُصْحَ محبوبته له بالتريث وعدم خوض غمار السفر، ودعوتها له بالبقاء عندها، ما زاده إلا رهقًا وإصرارًا لمدح الأمراء في الأندلس، وتاركًا أهله وزوجه في مشرق الأرض، قاصدًا من ذلك تحقيق أمانيه في الغنى والعلوّ في المكانة بين أقرانه الشعراء وطلبًا للشهرة. وإن كان الواجب من نصح زوجته أن يصدّه عن كل ذلك العنت والمشقة، لكن تغير الحال إلى أن هذه النصيحة دفعته إلى الاستمرار على رأيه والخوض في غمار تجربة الغربة والمعاناة.

(١) هو أبو الحسن علي بن زريق البغدادي، شاعر عباسي، رحل عن موطنه إلى الأندلس طلبًا لسعة العيش مع الأمراء فلم يلقَ منهم القدر الذي يستحق حتى مات غمًّا. وكانت زوجته تصرّ عليه البقاء لشدة حبها له لكنّ إصراره أورده التهلكة، حتى بعث لها هذه القصيدة. يُنظر ترجمته في: الوافي بالوفيات (٧٦/٢١). طبقات الشافعية الكبرى (٣٠٨/١-٣١٣).

(٢) طبقات الشافعية الكبرى (٣٠٨/١).

(ج) موازنة فلسفية:

ونهتم في الموازنة الفلسفية بالأفكار التي تقود إلى اقتران الفكرة بالفلسفة الشعرية، وهذه الأفكار جزء من المضمون الذي يعبّر عن شخصية الشاعر، وما يجول بخاطره. وسأتعرض هنا إلى نصين، هما لأبي فراس الحمداني والبحتري وبدرجة متساوية على نحو نقدي يصنع النص جانبه الفلسفي. ولن أخوض في غمار النصين بقدر ما سأجتزئ شيئًا يسيرًا منهما اتخذ منه سبيلاً إلى سبر أعماق النفس البشرية، وأنوِّه من خلاله إلى النقاط الإيجابية في الجانب الفلسفي لديهما وأتوغل فيه بما لا يخالف الطابع العاطفي المحض في الأدب العربي القديم. «ذلك أن للفلسفة معنيين عُرفت بهما، فهي إما أن تُفهم بمعنى الحكمة التي استخلصها صاحبها من تجربته الحيَّة كما مارسها في حياته وعاناها، فتجيء عبارته بياناً عن ذات نفسه وما اختلجت به تجاه الكون والإنسان، وإما أن تُفهم بمعنى التجريدات الصورية التي يستخلصها المفكر من مفاهيم العلم وقضاياه، ابتغاء أن يصل إلى المبادئ الأولى التي تقع من العلوم مواقع الجذور من الشجر، دون أن يدع شيئًا من أهوائه يتسلل إلى عمله»[1]. ومن هنا يختلف الحديث في هذا المبحث عمَّا سلفه حيث التعبير عن رأي الشاعر من قناعته الشخصية بالفكرة نفسها دون أن يشغل المتلقي **باضطراب تفسيري أو نقدي،** قد يلبس المعنى رأيًا آخر فلسفيًّا أو يُجرّد الفكرة عن منهجها المعهود.

فالفكرة هنا واضحة لدى المتلقي بيد أن المقابلة والتناقض يكون على مستوى التجربة الشعرية عند الأديب نفسه. وتمثل هذه المقابلة جانبان، موضوع تجربته وجانبه الروحي أو النفسي وهما يفسران شخصيته وعلاقاته، تلك العلاقات التي تفرضها عليه التجربة أو الطرق التي يستجيب بها ويصرف بها إحباطه وغضبه واستياءه، فهي الوسيلة التي يحقق منها آماله ويسعى بها إلى خطاب الناس والجمهور. وبذلك ينقل لنا الشاعر أبعاد علاقته مع شتى الموضوعات سواء ما كان منها مرتبطًا بالشر أو الخير، إن كان هجاءً مثلاً أو رثاءً، وهكذا. فحالته الروحية تشكل لنا منظوره الأخلاقي.

أولاً: المعالجة النفسية لدى البحتري وخطاب التساؤل:

ولا يقتصر الأمر على فهم التجربة من جانبها الفني والموضوعي بشكل يمثل ضيقًا في أفق المعرفة، بل يتجاوز هذا إلى نوع من ثنائية الرؤية لعناصرها، فهي توصف أولاً كما هي في الواقع الموضوعي لتكتسب عقب هذا مباشرةً بُعدًا جديدًا

(١) مع الشعراء، تأليف: د. زكي نجيب محمود، ط١، دار الشروق- القاهرة، ١٩٧٨م، ص٥٢.

يتعدَّى المنظور الخارجي ويتصل بمعناها في لوحة الوجود كرمز كوني له أسراره وسحره ودلالته، فهي تُحدِّث الشاعر وتوحي إليه وتدله وتُضله، ولذلك فهي تكوِّن وحدة ملتئمة مع عقليته ومشاعره وعلى نفس مستواه. وهي استجابة جماعية عفوية لرمز طبيعي يوحي بشيء من سر الكون، وليس بوسع الأدب في أمانته للواقع أن يغفل هذا العنصر الهام في الوجود الإنساني، ولهذا نجد التعبير عن الواقع في هذا الأدب لا يخضع للحدود المنطقية المألوفة، وسواء أكان موضوعه المكان أو الإنسان أو المجتمع فإن العنصر الخيالي المغرق ينفذ إلى أعماقه، ويصبح الكاتب مطالبًا بأن يعكس في أعماله التعقيدة الحضارية المركبة التي تتضح فيها إلى جانب العناصر المستحدثة(١).

وممَّا يستوعب هذا اللون من الدراسة في الشعر استقلال البحتري في سر نفسه التي أبدعت لنا هذا البيت، حيث يقول(٢):

إذا مَحَاسني اللاتي أُدِلُّ بِهَا .:. كَانتْ ذنوبي، فَقُلْ لي: كيف أعتذرُ؟!

وليس هذا كله إلا شقًا واحدًا من التفاعل الثنائي من جانب النفس أو الروح التي تنغمس في صراعها من أجل الفوز والاعتراف والإشباع على حساب الآخرين، إنه الصراع الذي يقود عملية التحول من الحالة السلبية والشعور بالذنب إلى البحث عن تعويض في الإذلال الحقيقي والمتخيل لدى البحتري. أما الجانب الآخر فهو جانب موضوع التجربة الذي يسعى فيه إلى الغفران وغسل الحقد ونبذ الكُره والإقرار بالذنب والخروج من حالة الاكتئاب والاهتمام بالآخرين.

لقد عانى البحتري من المحبة وحالة الشر المشعة من تلك الفتاة التي أظهر لها عشقه والتياعه بها حتى تمردتْ عليه. وعبر هذا الجانب تتغير ذات البحتري لتغدو محط تساؤل وتعجب، ويولي للطريقة التي يرجع بها إلى حياته وعبر اتصاله بالآخرين وأفكاره الجديدة أهميةً كبيرة، فمن خلال كل ما يملك من خصال كان قد حيّدها وأودعها في مخزونه الفخري وجعلته يقول: «أدل بها» برزت له الصورة السلبية التي هشمت كبرياءه وأشعلت غضبه، وبذلك يلازم الغضب معنى آخر إذا بلغ التوتر فيه من الشدة ما يؤذن بالانقطاع، وفي هذه الحالة تسوء العلاقة. «فالناس يتصرفون تبعًا للمشاكل التي تعترضهم، ويضطرون إلى ملاقاتهم لكونهم بكل بساطة موجودين. وبهذه الصفة فإن استعمال اللغة يعني حل المشاكل، وليس ثمة غير طريقتين اثنتين للتصدي بواسطة

(١) منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، تأليف: د. صلاح فضل، ط١، دار الكتاب المصري– القاهرة، ٢٠٠٤م، ص٢٦٩–٢٧٠.

(٢) ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، ط٣، دار المعارف– القاهرة، (٩٥٤/٢).

اللغة لمشكل ما: فإما أن نعبّر عنه لأن الحل يتوقف على غيرنا، وإما أن نقدم حلاً لغيرنا ممن تثير المسألة اهتمامه، أو الذي نشركه في أمر المسألة المعالجة... وهكذا نفهم بسهولة أن اللغة تمثل في الحالة الأولى وسيلة لفعل مباشر، وفي الحالة الثانية وسيلة لفعل غير مباشر؛ يتم عبر الإيحاء بنتيجة السؤال المحلول والمتناول بواسطة القول المُظْهَر»(١).

ويرينا البحتري كيف يشكل جانب الفتاة تهديدًا له وهو يقاوم الاستغلال، محاولة الفتاة استغلال أحاسيسه، فضلاً عن إحساس البحتري بأنه عرضة لهذا الاستغلال ثم جهله بكيفية دفع هذا الخطر، سعيًا لتحقيق استقلاليته دون أن يرفض جزءًا من أخلاقياته التي هي جزء من تكوين ذاته. ويجد محاولته في الاستقلال أمر محكوم بالفشل كونه يخضع لمبدئه الخُلقي؛ ولذا عمد إلى طرح الاستفهام في نهاية البيت. وربما تتخذ محاولته هذه شكلاً متطرفًا وتدميريًا بسبب ما تنامى في داخله من ذنب وغضب، ذنبٌ نابع من إحساسه الخاطئ في اختيار المخاطب وتوجيه المحبة له، وغضب من حاله التي تدعو إلى الشفقة في التذلل للمحبوب. وهذان الشعوران يغذيان بعضهما، ثم يكتشف الشاعر أن الفعل المدمر الأكبر الذي عوّل عليه لتحقيق حريته من أسر الشعر الحانق لم يثمر إلا صراعًا تجاهه، صراع جديد مع جانبه النفسي الذي قد ينجح في تجاهله لولا أسلوب الاستفهام الذي ختم فيه البيت الشعري.

وعليه نجد البحتري نفسه في نحو متناقض ظاهريًا، إيمانه وإحساسه بكل تلك المحاسن التي يستشعرها وتملؤه زهوًا بنفسه، وجانب الخيبة والتردد الذي دفعه لطرح مثل هذا التساؤل في خطابه. وربما لو عمد البحتري إلى التجاهل الذي تعرض له واستغنى عن السؤال لدفعه ذلك إلى التطرف والدخول في منازعة تدعوه إلى العداوة متأثرًا بشعور الذنب والغضب. ويستمر الشاعر بذلك الوضع كون السؤال لا إجابة له أو هو منفتح على فضاءات تأويلية كثيرة. «وإنما يؤتى العقل الناقد في هذه القضية من ناحية الالتباس بين إرادة الحي وإرادة الحياة. ذلك أن للحي إرادة وللحياة إرادة وليس من الضروري أن تتفق الإرادتان في كل شيء، بل لعلهما على اختلاف دائم في كثير من الأشياء. هذه المعدة وهي أبسط أدوات الحياة في تنفيذ إرادتها وإنجاز مطالبها ألا تكلف الإنسان السعي والجهد من حيث يؤثر الدعة والعافية؟؟ ألا يأبى عليه القرار ويأبى هو إلا القرار لو ملك التصرف والاختيار؟؟ وليست هي مع ذلك بمخطئة في

(١) الحجاج- مفهومه ومجالاته، مجموعة من المؤلفين، إشراف: د. حافظ علوي، عالم الكتب الحديث- إربد، ٢٠١٠م، (٣٥٨/٢).

إرادتها ولكنه هو المخطئ فيما يريد. وقِس على ذلك سائر الأعضاء فيما تؤديه من وظائف لا اختيار للحي فيه ولا سلطان له عليها فالذين يقصرون النظر على إرادة الحي يحكمون بالبطلان والضلال على كل سعي لا يؤول إلى منفعته ولا يقبض على ثمرته بيده وينظر إلى نتيجته بعينيه»(١).

ثانيًا: تجديد الخطاب لدى أبي فراس وتمايز الفكرة:

وممّا سبق هناك، أخطأ البحتري في طلب الإجابة وطرح السؤال في البيت؛ لأن الإجابة بلا محالة لن ترضيه. فهذه فلسفة الموقف الشعري منذ الأزل، يبدي المحبوب تمنُعه ثم يثبت هذا التمنُع بالغرور والنكران. ولعل أوضح مثال على ذلك خطاب أبي فراس الحمداني للفتاة تعريفًا له بنفسه على الرغم من علمها به، غير أنها أجابت بما لا يليق أبا فراس ولا يعجبه، حيث يقول النص(٢):

تسائلني: «مَنْ أنتَ؟»، وهي عليمةٌ وهل بفتًى مثلي على حاله نكرُ؟
فقلت، كما شاءتْ، وشاء لها الهوى: «قتيلكِ!» قالت: «أيُّهُمْ؟ فَهُمُ كُثْرُ!»

إن أبا فراس الحمداني يعرض لنا صورة دقيقة للكيفية التي ينحل بها هذا الصراع تدريجيًا كما تُلمح في نصّه الشعري مما يجعل السبيل في حريته ضربًا من الاستحالة غير قادر عليها. وقبول شعرائنا من أمثال البحتري وأبي فراس لهذا النوع من الاستسلام للمحبوب عبر استيعابهم للإرث الشعري الخاص بجانب التذلل للمعشوق، وبحثهم في خيالات هذا الجانب والمحاولة فيه وتراكم كل التجارب الشعرية جعلتهما يدفعان الثمن في تعاملهما مع القريبين إلى عواطفهما. لقد أفرطت الفتاة في تقريع أبي فراس حين جاراها فأجابها كما تحب أن تسمع «قتيلك»، لكنَّ ردها كان مخيبًا لآمال شاعرنا حتى ساءه هذا الرد «أيُّهم؟».

ويتبيَّن للقارئ دقة استخدام أبي فراس للطاقة اللغوية في هذه اللفظة الأخيرة «أيُّهم»؛ لأنه جعلها في موضع يليق بها، لم يفرضها السياق بقدر ما فرضتها الحالة الشعورية التي يكابدها الشاعر من عنت هذه الفتاة. فالحياة التي يعيشها الشاعر ولا يريدها في هذا الموضع هي حياة الذل والمهانة، ولذا كان النشاز واضحًا في جوابها له، ولعل الباعث والمقصد كان واضحًا أيضًا في توجيه ثقل الطاقة اللغوية ليكون سببًا

(١) مطالعات في الكتب والحياة، تأليف: عباس محمود العقاد، ط٤، دار المعارف– القاهرة، ١٩٨٧م، ص٧٦–٧٧.
(٢) ديوان أبي فراس، ص١٦٣.

في ملاءمتها وانسجامها مع الغرض المقصود، وذلك في توظيف الكلمة «أيُّهم» والتنكير فيها. والتنكير جاء لائقًا في بيت الشاعر؛ لأن المقصد الكلي الذي يستهدفه إنما هو معالجة سلبيات السلوك البشري.

ومن هذه الفكرة الأخيرة يتفق الشاعران «أبو فراس والبحتري» في مقصد توجيه الخطاب وغايته، فهما يلتقيان بالفكرة نفسها لكن الطريقة تختلف، فالنص لديهما يسعى لتحقيق غاية عامة تبرز على شكل سياق تداولي، على أن نوع الدلالة في استخدام التعابير التي تثير إشكالاً في المعنى تختلف بينهما، لِمَا عند كل واحدٍ منهما من طريقة يؤدي بها الفكرة عن طريق الضمائر والألفاظ والإحالات وفق فلسفةٍ منطقية تؤدي دلالة تخصصية في خطابه الأساسي. فمعاني التعبير تسند طبقًا للقاموس اللغوي المحدد لدى كل شاعر منهما، وقِس على ذلك غيرهم في طريقة صنع الخطاب. وبها يصِف الشاعر الوقائع الممكنة في عالمه الفعلي تحت شروطه التي يصوغ فيها تعابيره ويجعلها ذات معنى؛ ولذا وجدنا البحتري يختم بيته بأسلوبٍ استفهامي يُوجّه للفتاة المخاطبة، ومثله فعل أبو فراس ختم بيته بنفس الأسلوب الإنشائي، لكن السؤال هذه المرة كان مختلفًا إذ منبعه الفتاة نفسها.

وبذلك يحدد لنا الشاعر نوع الخطاب وصنفه، ثم تكون الألفاظ والتعابير التي يجلبها مع مراعاة الطريقة التي يوازن بها تركيباته اللغوية والأسلوبية في توازن نحوي ولغوي وبلاغي محطَّ أنظارنا التي نفهم منها المقصد الفلسفي في خطابه. فمكمن الترابط يظهر في استخدام الشاعرين للفكرة والأداة نفسها لكن بطريقة خاصة تؤدي معنى لدى كل فرد منهما بحسب تجربته الشعرية، ونلمس هذا في استعمالهما الخاص. وبذا نلحظ أن البحتري اكتفى بالسؤال دون الإجابة في حين برز الحوار جليًّا عند أبي فراس الحمداني بين سؤال وإجابة. ولعل ما يزيد مرارة التجربة لدى أبي فراس الزيادة اللفظية في قولها «فَهُمُ كُثْرٌ!»، وهذا يعني بالضرورة اختلافًا في المستوى واللغة. إذ إن هذه الزيادة التي ظهرت لدى أبي فراس دون البحتري زادتْ من احتقاره، وعظمت جانب الشر في نصّه، فأين أنت يا أبا فراس من هؤلاء الكُثْرُ؟ لقد حطت من قدره وساوته بمَنْ هُمْ دونه وهو أمير مَنْبَج!

وما هذا إلا أن أبا فراس قد نجح في نقل هذه التجربة الشعرية الناضجة، نجاحه في تحقيق المقاصد الأخلاقية التي استهدفها وسبب نجاحه أيضًا يرجع إلى تمكُنه من أدواته الفنية التي زاد بها عن البحتري، وقدرته في خلق انسجام حواري بينه وبين

المخاطب والمتلقي، بيّنت قدرته في تشكل أدواته والتحكم بها في حسن اختياره للموضوع الذي كان أشبه بالمغامرة– كما بيَّنت ذلك في أول البحث، إذ إن النص عتاب موجه لسيف الدولة– ولأن العاطفة هيمنت على المعنى وأبرزت صورته ظهرت صادقة ومؤلمة في الوقت نفسه. وقد أحدثت الغرض المطلوب منها في إيقاظ الضمير، ضمير المتلقي أمام هذه الكتابات، حتى صرنا نحسّ طعم المرارة التي تجرعها.

ثالثًا: التكامل النصي بين الدلالة وعامل الزمن:

«هذا الثراء في عطاء الكلمات يفتح آفاقًا للتصوير الأدبي تستجيب إلى رغبة في كشف تجارب الأدباء وعوالمهم، لكنه من طرف آخر يتطلب من المبدع والمتلقي كليهما قدراته وإمكانات للتغلب على حاجز التجريد الرمزي، فالقارئ أو المستمع إن لم يسعفه رصيده اللغوي والمساحة الدلالية المعرفية عند تلقي عمل أدبي فلن يجد إلا ذبذبات صوتية وأشكالاً هندسية للكلمات وهذا ما يجعل بعض القراء للأعمال الفنية يحسون بجدار يفصل بينهم وبين أجوائها، أو على الأقل يضيقون ذرعًا بالفجوات التي تفسد عليهم سلسلة المشاهد والأفعال، أقصد تلك العبارات المستغلقة على الفهم لعدم دراية دلالتها اللغوية القريبة أو المجازية»(١). والتجارب الشعرية تتطور وتختلف نمطيًا حسب حساسية كل قصيدة، وهذا التطور أو الاختلاف يتطلّب تنوعًا في النماذج والتراكيب ونظام الأبنية على مستوى النص أو البيت أو اللفظة المفردة نفسها.

فحين نرجع إلى كلمة «محاسني» لدى البحتري نجدها تحاول تقديم دور تأثيري في صناعة المشهد الشعري عن طريق الشكل التراكمي الذي تحشده اللفظة بتعبيرها الذي يدل على صيغة الجمع الأقصى والمتناهي، إذ يذكرنا بكل الحسنات والمواقف الحياتية التي يستدعيها العقل البشري من الكرم والعطاء وإغاثة الناس وحُسن الجوار والسعي في معونة الخلق وحفظ اللسان من ذم الأعراض، بشكل تكاملي مترابط يهتم بوجود نوع من المنطق السببي كون الشاعر بدأ بها أولّ لفظةٍ في بيته بعد الظرف «إذا»، مما أسس وعيًّا جماليًا في البيت وأشعل حِسًّا خياليًّا في ذهن القارئ أشبه باستدعاء المواقف الخاصة بالمتلقي نفسه، فنعدُّ أفضالنا في حياتنا الخاصة حتى نفسر معنى اللفظة «محاسني».

وبذلك تمتزج الغاية التي يريدها البحتري في فهم المتلقي وخيالنا الشارح لبيته الشعري، ليتشكل لنا المشهد مُصوَّرًا كأنه أمام مرمى عيوننا عن طريق استدعاء العقل

(١) جماليات الأسلوب– الصورة الفنية في الأدب العربي، تأليف: د. فايز الداية، ط٢، دار الفكر– دمشق، ودار الفكر المعاصر– بيروت، ١٩٦٦م، ص٥٤.

لإشارات الحواس السالفة والتجارب القديمة؛ لارتباطها الوثيق بنسيج حياتنا على المستوى الشخصي. فالصورة البصرية تشغل حيزًا كبيرًا في منجز الصورة الشعرية الحسيَّة، لِمَا لها من تقدمٍ على بقية الحواس الأخرى.

ويبدو أننا حين فقدنا الجواب في نصّ البحتري لم نعدمه لدى أبي فراس، أو قُل ربما هما نصّان يكمل أحدهما الآخر. **وهنا يكون المفهوم الزمني حاضرًا** من أعماق الشخصية بأحاسيسها ومشاعرها، فقد تضيق الشخصية بزمن معين فيعيش بداخلها الخوف والقلق والمعاناة من هذا الزمن أو ربما كانت حيرة البحتري أهون عليه من تلقي مثل هذا الجواب، فتمنى زواله من بيته الشعري ولم يجرؤ على كتابته. وقد تأتلف شخصية أبي فراس مع الزمن نفسه الذي عاشه البحتري، فيتعلق بالرؤية نفسها وعامل الزمن في شعور الحب والخوف، أو الإحساس بخطر الجواب؛ ولذا كان زمنيًا أبو فراس لاحقًا للبحتري ومتممًا له في بقاء الفكرة. فهو زمن يتعلق بالرؤية الشخصية المتصلة، وعلى ذلك تكررت التجربة الشعرية على نفس الفكرة والمسار الذي تلاعب بالعاطفة حتى استطاعتْ التجربة من الناحية الانفعالية أن تضع أبا فراس حيث أرادتْ أن يكون البحتري.

فطن أبو فراس في أن يضيف إلى تجربته الشعرية آلية جديدة كانت تعمل سابقًا في حدود ضيقة، فانشغل على تثميرها وتطوير إمكاناتها وتوسيع آفاقها في قصيدته. «فصاحب الأعمال الإبداعية يتطلب منه التوصل إلى صياغة تجاربه ومواقفه بلغة تقترب من التصوُّر الإدراكي لدى عدد كبير من المتذوقين لأدبه على أن يظل في مستوى قادرٍ على حَمْل خصائص فنية جمالية لا أن يسفّ ويتابع اللغة السطحية بزعم التقرُّب من جمهوره؛ ذلك أن البراعة هي في حلّ هذه المعادلة: أن يقول جديدًا في مادة لا تغرق في بعدها، وإن تكن محدثةً إضافة وغنى لقارئها»[1]. ويتضح من أسلوب فتاة أبي فراس الشخصية المتسلطة الكامنة وراء هذه الكلمات والعبارات في إجاباتها عليه «تسائلني- مَنْ أنت- أيُّهم- فهُمُ كُثْرُ». لقد قاسى شاعرنا تأثير هذه الألفاظ المقصودة وغلَّفها بعناية بنغمة الجحود والنكران، فكتب كلماتها بطريقة جعلته يستشيط غضبًا ويعجز في الوقت نفسه عن التعبير عن غضبه تعبيرًا مباشرًا، ممَّا أعطانا شعورًا في

(١) جماليات الأسلوب، ص٥٤.

انعدام حيلته أمامها، ومسّ جوابها كل وتر حساس فينا، فضلاً عمَّا بين السطور، لتبدو مظاهر الخيبة وفقدان الأمل في قوله[١]:

فأيقنتُ أنْ لا عزّ بعدي لعاشقٍ ∴ وأن يدي ممَّا عَلِقْتُ به صِفرُ
فعدتُ إلى حكم الزمان وحكمها ∴ لها الذنب لا تُجزَى به ولي العذرُ

لقد شعر بالذنب واستاء من الطريقة التي أصبح فيها مرتبطًا، وأن تضحياته لها كانت عبئًا أُضيفَ إلى شعوره بالذنب، ولذا لم يقوَ على الرد عليها واستسلمت روحه أمام عنادها، غير أنه لم يكن قادرًا على رفضها، إذ شعر أنه ليس أهلاً بما فيه الكفاية ليملأ روحها ونفسها حتى رفضته، فعاد إلى الدهر ليلقي لومه عليه، ولم يكن ليكرهها بالتأكيد ولكنه لم يعرف كيف يقتص منها دون أن يكون عرضة لسيطرة الكُره، كما أنه لم يستطع أن يمنحها الإجابة التي تشفي غليله، فظهر ضعيفًا مستسلمًا إلى حكم الزمان الظالم له، والضاحك لها.

ولو عدنا إلى نصّ البحتري نجده يتواطأ مع رغباته الفخرية، ويتحدى تلك الفتاة ويغيظها، فهو يقول في موضعين متباعدين من القصيدة[٢]:

وعيّرتني سِجالَ العُدْمِ جاهلةٍ ∴ والنَّبْعُ عُرْيَانُ ما في فَرْعِهِ ثَمَرُ

ويقول[٣]:

عَليَّ نَحْتُ القوافي من مقاطعها ∴ وما عليَّ لهم أَنْ تَفْهَمَ البَقَرُ

لم يقدر البحتري أن يسلك سلوك أبي فراس في الاستسلام والضعف أمام تكبُّر الفتاة وتعييرها له، ورغم استيائه في بيته «إذا محاسني...» وحسّه بالذنب فقد عجز عن الاعتراف أمامها، فلم يعوض عن ذنبه في حبها الذي أثقل كاهله، بل دفعه ضميره إلى مزيد من التحدي وسانده بذلك الشعور بعدم قيمته، فصار يبحث عن التعويض في أوهام العظمة وتنمية الضغائن التي تمسكه عن المغفرة لهذه الفتاة، ويرى في سجالها له

(١) ديوان أبي فراس، ص١٦٣.
(٢) ديوان البحتري (٢/٩٥٤).
(٣) المصدر نفسه (٢/٩٥٥).

ظلاً يُصَعِّدُ عاطفة الغضب الذي تراكم بداخله؛ ليجلدها بأقسى العبارات والألفاظ، ويُحمِّلها اللوم على الحالة التي هوى فيها إلى هذا الدرك.

ليس للغة اللينة عند البحتري وجود، إذ أسس أبياته على لغة قوية تتناسب مع طبيعة الانفعال الثائر لديه، فاستند على ألفاظ أقدر على نقل الإحساس والمشاعر والأفكار التي كان أشد الحاجة إليها تجاه عناد الفتاة التي قلَّتْ من شأنه. فانظر إلى أسلوبه الهجومي في البيتين اللذين عبّر فيهما عن رفضه لاتهاماتها له بالكلمات «جاهلة- البقر». وهو باختياره لهذه الألفاظ نراه قد وُفّق توفيقًا كبيرًا في التركيز على المعنى والفكرة التي يريدها. إن هذه اللغة التي أجاد البحتري في استخدامها من بين ركام الألفاظ العربية ليست بكلمات رُكِبت في السياق تركيبًا عشوائيًا، وإنما احتلت مكانها عن قصد ودراية لتوحي بالمراد، كما في عبارته «وما علَيَّ لهم...» التي أوحت بعدم مبالاته؛ لتوضح لنا موقفه. هذا الموقف الذي لم يعد موقف البحتري شاعرًا فردًا، بل أصبح موقف كل شاعر عانى من مرارة تجربة الحب وليكون هذا الموقف رمزًا شعريًّا وإنسانيًا.

وخلاصة القول أننا لاحظنا أن التجربة الشعرية تُعيد نفسها. ولعل هذا ما يحفظ الشعر من خطر التحلل، لكن لكل نوع من الشعر تكرار خاص فيه، تتماثل فيه التجارب في وحدات زمنية مختلفة، فالبحتري شاعر القرن الثالث وأبو فراس شاعر القرن الرابع، اختلف الزمن بيد أن الأنا الشاعرة استمرت دون وجود هش يمنعها من البروز تارة أخرى أو تحديد يُضعف من قيمتها الوجودية والفلسفية. لذلك كانت اللذة الشعرية في جوهر الأنا الشاعرة دائمًا ما تجد نفسها؛ لأن هناك إحساسًا ينتمي إلى التكوينات الشعرية لدى مؤلفها، لا تكتمل إلا بتلاقي الوحدات الزمنية المختلفة وانتظامها، وبها تحقق الأنا الشاعرة غايتها من إرضاء الذات وتشبعها. ولم نقف عند نصّ البحتري وفكرته في قرنه الثالث حتى امتدت الفكرة لشكل آخر في القرن الرابع الهجري، وعلى ذلك لا نعتبر النص الشعري «مشروعًا نهائيًا وناجزًا، كما لا نعني مجرد النظر إليه بحسبانه انعكاسًا آليًا لبنية ذهنية متصورة؛ بل هو مفهوم يقلص مسافة التوازين بين الحدّين: التجسيد النصي والتجريد الذهني، بحيث يغدو موضوع الشعرية هو استنطاق خصائص الخطاب الشعري من خلال النص، فكل عمل شعري ليس إلا

تجلّيًا لبنية معينة ليس هذا العمل إلا إنجازًا من إنجازاتها، وهكذا تصبح الشعرية علم الإمكان لا علم الإنجاز فحسب»[1].

رابعًا: وعي التجربة وإدراك التطور:

على أية حال يبقى للقارئ الكلمة الفصل، فقد تروق الفكرة نفسها لشخص في موضع وتثقل على آخر في موضع وتوحشه، فالشعر في النهاية لا يمكن أن يكون أكثر من تعبير صادق عن شخصية صاحبه. ويهمنا هنا أن نُظهر التمايز بين التجربتين، صحيحٌ أن التجربة تعيد نفسها– كما اتفقنا– بيد أن شكلها وتطورها يختلف. فالبحتري فاقم مشكل العلاقة بينه والمقصود في نصّه الشعري، ولم يسحم المسألة في ذهنه بكونه ذاك الذليل والمحب الخانع حين طرح الاستفهام في البداية، فكان لا بد أن يبرهن لنفسه أنه أهل للفعل الخارق، في خضم ذلك وجد في داخله أمرًا لم يحسب حسابه، ذلك أنه أنكر فعله ووضعه الطبيعي في تكوين شخصية المحب العاشق، ووضعه ذلك الأمر أمام مشكلة كبرى إذ أدرك تدريجيًا أن الفعل الذي عدّه تعبير أسمى للحرية لم يكن كذلك بالمرة؛ لأن مصير إجابة السؤال لا محالة التكبُّر والخيبة تبعًا للنموذج الشعري المعهود، ولذا أضحى ادعاء البحتري بتقبله للرأي الآخر محل خداع، وما هذا إلا إحساس بالذنب ومخاوف فرضها على نفسه ليتحاشى النقد.

لقد فرض البحتري على نفسه النموذج المعهود وهذا ما سيقوده إلى محاربة هذا الإدراك، وعبر هذا الفشل تولدتْ استقلاليته وكماله اللذان كانا قد هجراه لحظة السؤال، وعبر التحلي والتفرد يصنع البحتري نفسه ويتحمل مسؤولية ذنبه، ليعرض لنا الطريقة التي يستشعر فيها التكفير عن ذلك الضعف في الكلمات التي تنسجم انسجامًا متينًا مع التجربة الثورية التي يعيشها، شاعرًا له كبرياؤه واستقلاليته ويعيش لحظة فخره. وحين نأتي إلى أبي فراس فإن شعره يعمل على استكشاف لمحات من شخصيته وحالته الروحية، ومن هذه اللمحات نؤسس تصميمًا لطبيعة العاشق المخالف للبحتري. وبدوره يقدم لنا مزيدًا من التفصيل حول ما يجول في علاقاته والطريقة التي تتبلور فيها أفكاره عن طريق النقاش والحوار مع الفتاة، حتى لحظة الاعتراف في خاتمة الحوار الذي قادنا إليه أبو فراس.

وعلى ذلك تظهر لنا شخصية البحتري هي الأقسى والأقوى على عكس أبي فراس الحمداني الذي اتُصف بالانهزام في نهاية التجربة. لقد عرض لنا البحتري

(١) مفارقات شعرية، تأليف: د. محمد فتوح، دار غريب– القاهرة، ٢٠٠٨م، ص٥٩.

شخصية البدوي القاسي من حيث طبيعتها الصحراوية في شقاء معيشتها فألقاها على طبع المحبين، فلاحظنا جفاءه وعدم مبالاته بنهاية العلاقات، إذ لا يساوي ذلك شيئًا عند فخره وكبريائه البدوي. وقد لا يستسيغ المتلقي هذا الطبع الجاف في تكبُّر العاشق وأنفته، وبما يخالف التخطيط المعروف لموضوع الغزل، وربما هذا يشبه ما عُرِف عن عمر بن أبي ربيعة في العهد الأموي في صناعة شعره، حين جعل الفتيات هنّ اللاتي يطلبن حبَه ويتغزلن به. فكان مثل هذا الفعل محل نقد وُجِّه إليه، ومحط استهجان(١). ونجد أن البحتري تناول موضوع عمر بطريقة أخرى، لكنها مشابهة لها من حيث طبيعة العلاقة بين الشاعر والنساء، فهما يتفقان في مظهر العلاقة رغم الاختلاف الجزئي بينهما، مما يحقّ لنا أن نعتبر نصّ البحتري وفكرته ولادةً جديدة في تطور غزل الرجل وانفعالاته.

ولو نظرنا إلى عمر بن أبي ربيعة والبحتري لعلمنا أنهم أحدثوا تجديدًا وتطورًا في موضوع الغزل، هذا التطور بدأ عند ابن أبي ربيعة وظهر بشكل آخر عند البحتري، ولمَّا صار الأمر لدى أبي فراس الحمداني عاد بالموضوع إلى أصالته المعروفة في تذلل المحبّ العاشق وتلطفه. فإذا كان التطور والاختلاف بدايةً عند عمر ثم بشكل مغاير لدى البحتري والعودة إلى الطبع القديم وشكله الغزلي المعهود عند أبي فراس،**فعلى أي أساس نبني الرأي في تطور النموذج عند آخر هذه المجموعة من الشعراء؟ وهل فعلاً كان هناك تطور لدى آخرهم؟** ما يهمنا هو تكرار النموذج لدى الشاعر العباسي للقرب الزماني أولاً، وتشابه النموذج من حيث الشكل والأسلوب وتسلسل الغرض ونهج الطريقة فلسفيًا ومنطقيًا ثانيًا. وببداهة نكون بذلك قد استثنينا ابن أبي ربيعة وأقصيناه من هذه الموازنة بيد أن جزئية التطور الموضوعي هو من جنسها؛ كون العملية برمتها تقع تحت مظلة موضوع الغزل وتشكيلاته. لكن يبقى الأصل المهم عندنا أن «تبحث لهذا التكرار عن نموذج جديد من البروز الحاد للعناصر الهادئة للمفاجأة التي تتبلور عند الانتهاء من القراءة في شعور مبهم بأننا لم نجد ما نتوقعه في القصيدة، وذلك في مقابل النموذج الشعري التقليدي الذي يعتمد كليًّا على إشباع التوقع في جميع مستوياته الإيقاعية والدلالية وحتى الرمزية»(٢). وشاهدنا على

(١) يُنظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب- من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، تأليف: الأستاذ طه أحمد إبراهيم، الفيصلية- مكة المكرمة، ٢٠٠٤م، ص٥٤.
(٢) شفرات النص- دراسة سيسيولوجية في شعرية القص والقصيد، تأليف: د. صلاح فضل، ط١، دار الآداب- القاهرة، ١٩٩٩م، ص٨٩.

ذلك ما نراه من لمحات فلسفية وفنية في لغة أبي فراس التي يأخذها من كُنه الفن وسرّه، وعن طريق بداهته الشعرية يصلنا بلبانه العميق.

خامسًا: ميزان الثراء في قوى اللغة وحواريات النص:

إن النصّ المركز بأنموذجه القائم على تكثيف رذاذ اللغة واختزال المجال الصوري إلى أقصى الحدود من أهم الوسائل الفنية في النص الشعري وأخطرها. وممَّا يلفت النظر أن أبا فراس كان يستخدم ألفاظًا كانت تروق القارئ في حسيتها وتعبّر عن وجدانه، وهو يكتب القصيدة الشاملة ذات البُعد الدرامي، ويكتنز الموقف لديه بحساسية اللقطة الشعرية التي ترتكز على فاعلية الأدوات لديه كما نرى في الحوار الذي اختلقه مع الفتاة أو السرد القصص في القصيدة كاملة ولا نحفل بمثل هذا عند البحتري.

فحين نرجع إلى قصيدة الشاعرين ونقرأهما بالكامل نجد اللغة تتحول لدى أبي فراس إلى لغة أخرى، تختلف فيه دلالة الوجد وتتغاير ابتداءً من أول القصيدة حتى انقضاء ثلثها الأول تقريبًا، وهو يدور في فلك لغة تقوم على المشاكسة وتبتعد كثيرًا عن اللغة المباشرة التي نصادفها في قصيدة البحتري. ففي قصيدة أبي فراس يناهض الفتاة ويتحداها في لغة تتفوق على قياساتها ومألوفيتها وطبيعتها المعهودة، تضم في تعابيرها طاقة متفجرة في حركيتها وعنفوانها، وفي حيزها اللغوي تنفتح المعاني لديه على فعاليات لسانية تتجاوز منطقة المرجع اللغوي بمعجميته وقاموسه المعروف حتى تتفوق عليه وتخترق حدوده، لا سيما وأن معظم هذه الألفاظ التي انتخبها رمزًا كانت ذات جرس محبب إلى النفس تدخل في التفاصيل والجزئيات.

فانظر كيف تنسجم الألفاظ «الصبر– سرٌ– لوعة» الواردة في أول البحث، وكلها تدل على كبت الإحساس والألم، حيث الصبر في المدة الطويلة التي يُخبئ شعوره وآلامه بها، والسر الذي يخفي به منطقة تعبير حساسة،فالسر يعني الاختفاء بالشيء لأن الخفاء خلاف العلانية، فهي إذن تحمل معنى القوة في تحمُّل الألم. وتعكس لفظة «لوعة» بريقًا شعريًّا حكائيًا ينبعث على أساس من كم الحرقة التي تستقر في جوفه. فعند قراءتنا لهذه الألفاظ نجدها تعزف على نفس الجرس المعنوي، فكما للصوت جرس يصدر فإن للمعنى جرس، حيث جرثومة المعنى التي يطرق عليها في كل مرة في هذه الألفاظ.

وعلى نحوٍ جديد يتدخّل التخطيط والوعي تدخلاً عظيمًا في الألفاظ «لا عزّ – صفر– لا تجزي»، وكلها تدل على النهاية الخالية من الهدف، وفيها فوات الفرص.

وفي تكرار هذه الألفاظ التي انتقاها الشاعر رمز للمعاني المظلمة في حياته، بما توحي من تكثيف الانسجام المُحْكَم بين المعنى المقصود والنقر على الجرثومة نفسها التي تعبّر عن موضع الخذلان. وفي الوقت عينه تبرز القوة، وأقصد بها قوة الموقف، أي موقف الخذلان نفسه لا قوة الشاعر في مواجهة المرأة أو الفتاة.

وإذا كانت جملة التساؤلات مجتمعة في أبيات معينة، كما في ألفاظه «تسائلني- مَنْ أنت- هل بفتًى- أيُّهم»، فإن اجتماعها ينطوي على إغراء بحث المتلقي، ودفعه وتحريضه على مواصلة البحث لاستكمال صورة الإجابات وتكملة منطق التساؤلات اللفظية وغايتها الفلسفية.

وحواريّات النص نصادفها منذ مطلع قصيدة أبي فراس حتى البيت السابع والعشرين عند رجوعنا إلى القصيدة كاملةً، والإجابات التي يثبتها أبو فراس في تساؤلاته تصوّر خيبات الأمل التي يستشعرها جرّاء نكبته في سجن الروم، وخذلانه من أقرب الناس إليه، من سيف الدولة الحمداني. إن التعابير التي يصرح بها الشاعر تختزل أحاسيس مكثفة، تتمركز في لحظة خاطفة تباشر شعريتها وجمالها المعنوي من بؤرة المشكلة التي يعانيها. لذلك حرص الشاعر في كل حوار مصطنع أن يصنع إجابة للفتاة تغيظ القارئ وتؤلم أبا فراس، وتشكل انسجامًا روحيًّا بين المتلقي وما يعانيه الشاعر من ظلم. وهذا على عكس البحتري الذي لم تعنِهِ الإجابة؛ كونه لم يكن على قدر المعاناة التي كان أبو فراس يكابدها.

وعلى ذلك اتُّصف بعدم المبالاة، بل لم يأبَه بصنع جواب للتساؤل الذي طرحه في البيت الذي عرضتُ في هذا المبحث. وفي كيان الحوار فقدنا مثل ذلك التفاعل الموجود لدى أبي فراس، فالبحتري لم تكن تعنيه الإجابة ولم يبالِ بالخيبة من جواب الفتاة؛ إذ إن مصيره لم يكن معلقًا عليها عكس أبي فراس. فلغة البحتري تستفز المخاطب، فلا الشوق العارم يطرحه ولا الرغبة في السعي إلى بناء تساؤلات يوضّح فيها تعلقه، حتى يحتاج إلى عناء شعري كبير وعميق يُبيِّن فيه تأثره. بل يُتمّمُ نصَّه بتكبّرٍ واستهزاء، وأنفة يأبى فيها الرضوخ حتى وصف مخالفيه بالبقر!

وهذا ما يؤكد الزعم الذي ابتدأته في بدايات هذه الدراسة في أنَّ الخطاب مُوجّهٌ إلى سيف الدولة أمير الدولة التي يعيش زمنها أبو فراس، ممَّا تطلب منه ترفقًا في السؤال، وإلحاحًا في الطلب، حتى صنع لنا حوارًا كانتْ فيه إجابات الفتاة مليئة بالقسوة. وهذا ما يفسر «الخصائص التكوينية في ميلٍ غالب إلى استبطان التجربة باصطياد

اللحظة النفسية وتعميقها واستبار أغوارها حتى آخر قرار لها، فتجاربه الشعرية لا تنبسط على سطح التكوين الإبداعي، ولا تمضي به في امتداده الأفقي، بل تعمد إلى اختراقه بطريقة رأسية شديدة الاشتباك والتعقيد، ولهذا الاختراق الرأسي بواعثه المنطقية في **المرجعية النظرية** للشاعر؛ لأنه من ناحية يُلبي مفهومه لمعمار العمل الشعري الذي يميل إلى الكثافة والاكتناز والتجافي عن الثرثرة والتفصيل، ولأنه– من ناحية أخرى– يمنح العمل ثراءً فكريًا وخصوبة دلالية كان المبدع حريصًا عليها، كما كان الرعيل الذي ينتمي إليه»[1].

بمعنى أن قوة الشعر لدى أبي فراس تكمن في لغته وحواره الذي يخلق لغة جديدة تتمخض عن قيم ومعطيات وفعاليات ورؤى أشركتنا في تفاعلٍ مع النص. فثمة مركز لغوي قوامه الألفاظ المختارة، وحوارات أُلّفتْ حركة داخلية دائبة ذات حساسية شعرية عالية بين محاور النص، رسمت لنا طريق التطور الذي اختلف فيه أبو فراس الحمداني عن البحتري في حدودٍ غير مقيدة ولا شروط. فَفُتِحَتْ له منافذ متجددة ذات مرونة عالية وكفاءة مضاعفة تتطور باستمرار، وهو بهذا يشابه المتنبي شاعر عصره في القرن الرابع الهجري في إحداث التطور الشعري المطلوب بعد أن طغت الصنعة والاعتداد بالبديع والإفراط فيه في القرن الثالث الهجري كما عند أبي تمام وأنصاره. فوُفِّقَ أبو فراس في إحداث التطور المنشود في الجمع بين الجزالة والبداوة وروح العصر في سبيل تحقيق إضاءات ولّادة للنص، ومرايا تعمل على عكس مصوراتها في الاتجاهات كلها، مثله مثل المتنبي في زمانه.

(١) مفارقات شعرية، ص٥٩.

خاتمـــة:

إن من خلاصة نتائج هذا البحث أن بدا جليًّا أن الدرس الأدبي لا يقف عند الحدود الأولى التي وسمها الأولون، بل إن مجال النقد والتأويل وطرح الأفكار والآراء واسع، وهو صلة الباحث بعلوم الأولين وعدم التسليم عند النظرة الأولى. وتمثل لنا هذا في ثلاثة محاور مهمة ورئيسة. أولها مجال الاضطراب في الشعر والنقد كما في التفسير للنص الشعري وفق نظرية جدلية تبيّن مقدار الاضطراب في التفسير والفهم، واتضح لنا من خلال البحث أن التغير قد يكون مكشوفًا والفكرة واضحة لكن هذا لا يعني الاندفاع للسطحية كما ظهر في نص أبي فراس الحمداني بما كان من التسليم بالفكرة المعهودة في فهم معنى العبارة، لكن حينما نسجنا الخيوط وتلاءمت مع ما قبلها وبعدها اتسع السياق إلى خطاب آخر يختلف عن المعنى الذي لم ننفك نكرره في كل مناسبة يستدعيها نصّ الشاعر. أمَّا اضطراب الناقد فقد تجلى عواره في التمسك بالنهج القديم أو الاندفاع خلف غايات النفس المترتبة على التمييز العنصري كما وضحنا ذلك في موقف النقاد البغداديين تجاه شعر الباخرزي؛ كونه خراساني. وقدّم البحث ذلك في ثلاثة إثباتات أكدت الرأي المضطرب للنقاد تمثل في الدوران في التقليدية والتقاء الدلالات وبموازنة نصيّ الشاعر.

وأوجد البحث أن ثمة مظاهر في إرثنا الأدبي يتغير فيها المنهج الأدبي من حيث الالتزام بالطريقة والتعبير، في ظل معطيات تطرح تساؤلات منطقية وفلسفية يكتنفها شيء من التناقض والغموض. وقد برز لنا هذا عند شاعرين من أمثال الهروي الذي غيّر المبدأ الغزلي في فهم طريقة المعشوق وتبدلات حاله وما يكابده من حيث الهيئة والشعور فخلص لنا في شكل غزلي جديد. وربما صنع لنا ابن زريق البغدادي صنفاً آخر في طريقة اتسمت بضوابط معلومة، لكنّ الظروف التي كانت وليدة الحالة التي عاشها والتجربة التي خاضها أسست لنا نظامًا شعريًا مختلفاً عن المنهج المعهود.

وقد وجد الباحث أن أكثر النقاط مدعاةً للدرس الفلسفي هي الموازنة بين شاعرين لهما خصوصية شعرية تشابها في أمور وافترقا في أُخر. واختلف الدرس الأدبي هنا في أن الحديث انصبّ على رأي الشاعر انطلاقًا من قناعاته الشخصية بالفكرة دون أن يشغل المتلقي باضطراب تفسيري أو نقدي، يتلبس فيه الرأي الشعري بُعدًا فلسفيًا يجرّد الفكرة عن منهجها المعهود. وظهر صدى ذلك في معالجة البحتري النفسية في ظل خطاب تساؤلي لا إجابة له أو هو منفتح على فضاءات تأويلية كثيرة،

وحينما عالجنا فكرة الخطاب التجديدي لدى أبي فراس وبحثنا في تميزها وجدنا أن أفق الحرية قد ضاق لدى أبي فراس في معالجة الموضوع الغزلي، لكنه نجح في تحقيق المقاصد الأخلاقية التي استهدفها، ويرجع ذلك إلى تمكنه من أدواته الفنية التي زاد بها عن البحتري الذي سيطرت عليه دائرة الغضب. وفيها بيَّن أبو فراس قدرته في تشكيل أدواته والتحكم بها فضلاً عن حسن اختياره للموضوع، حتى أحدثت الغرض المطلوب منها في إيقاظ الضمير، ضمير المتلقي أمام هذا التجديد في الخطاب ممّا سبق للبحتري أن عالجه.

ورغم أن الشاعرين اتفقا في توجيه الخطاب وغايته غير أنهما اختلفا في الطريقة، حيث إنّ النصّ لديهما يسعى لتحقيق غاية عامة تبرز في شكل سياق تداولي، وفي المقابل يستخدم الشاعران تعابير تثير إشكالاً في المعنى تختلف بينهما في أنواع دلالية معبّرة. تحدد نوعية الخطاب وصنفه، يُراعي كلٌّ منهما تركيباته اللغوية والأسلوبية في توازن نحوي ولغوي وبلاغي كان ذلك محط أنظارنا التي نفهم منها المقصد الفلسفي في خطابهم الشعري، وفق استعمالهم الخاص.

وأثبت البحث في جزئية التكامل النصي أن العامل الزمني يطور من التجارب الشعرية، لكنه يختلف نمطيًّا حسب حساسية كل قصيدة، هذا التنوع يتطلّب تنوعًا في النماذج والتراكيب ونظام الأبنية. وإن الوظيفة التوصيلية فرضت نفسها بأن ائتلفت شخصية أبي فراس مع الزمن نفسه الذي عاشه البحتري ليتعلقا بالرؤية عينها تحت تأثير عامل الزمن. وقد تعلق الخطاب الشعري بالموقف المصيري الذي يواجه الشاعر في رحلته عبر الحياة، زمن يتعلق بالرؤية الشخصية المتصلة، بحيث وجدنا أننا حين فقدنا الجواب في نصّ البحتري فإنّا لم نعدمه لدى أبي فراس، وحينما أسس البحتري لنفسه لغة قوية ثائرة تناسب عاطفة الانفعال والغضب قابلها أبو فراس بلغةٍ لينة. وبذلك لاحظنا أن التجربة الشعرية تعيد نفسها، ولعل هذا ما يحفظ الشعر من خطر التحلل في ظل شعرية الزمن التي تؤسس نفسها بين الانفعال والاتصال تتماثل فيه التجارب في وحدات زمنية مختلفة، استمرت دون وجود هش يمنعها من البروز مرات متعددة ودون أن يُضعف ذلك من قيمتها الوجودية الفلسفية.

وجاءت فكرة وعي التجربة أن الرأي في تطوّر النماذج الشعرية وإن كان يقوم على التكرار لدى الشاعر العباسي بالنماذج التي اخترتها فإنه يحكمها القرب الزماني وتشابه الأشكال والأساليب، بالإضافة إلى تتبع التسلسل في نهج الغرض الشعري فلسفيًا

ومنطقيًا، وبطريقةٍ تبحث لهذا التكرار عن نموذج جديد تختلف فيه وتأتلف الإيقاعات الدلالية والرمزية. ويبقى النموذج القائم على تكثيف اللغة واختزال المجال الصوري من أهم الوسائل الفنية التي استخدمها الشاعران، وحواريات تعبر عمّا يودّ الشاعر أن يصرح به أو يختزله في أحاسيسه المكثفة، والتي تمركزتْ من بؤرة المشكلة التي يعانيها، باشرتْ شعريتها وجمالها الشعري من لغتها وحوارها بحيث ألّفت حركة داخلية دائبة ذات حساسية شعرية عالية بين محاور النص.

المصادر والمراجع:

- الباخرزي– حياته وشعره وديوانه، تحقيق: د. محمد التونجي، دار صادر– بيروت، ١٩٩٤م.
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب– من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، تأليف: الأستاذ طه أحمد إبراهيم، الفيصلية– مكة المكرمة، ٢٠٠٤م.
- جماليات الأسلوب– الصورة الفنية في الأدب العربي، تأليف: د. فايز الداية، ط٢، دار الفكر– دمشق، ودار الفكر المعاصر– بيروت، ١٩٦٦م.
- جماليات الشعر العربي– دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، تأليف: د. هلال الجهاد، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية– بيروت، ٢٠٠٧م.
- الجواهر المضية في طبقات الحنفية، محيي الدين أبو محمد عبد القادر بن محمد القرشي الحنفي، تحقيق: عبد الفتاح الحلو، ط٢، هجر للطباعة والنشر– القاهرة، ١٩٩٣م.
- خريدة القصر وجريدة العصر– قسم شعراء بلاد العجم، تأليف: العماد الأصفهاني، تحقيق: د. عدنان محمد، آينة ميراث (مرآة التراث)– طهران، ١٩٩٩م.
- دراسة في البلاغة والشعر، تأليف: د. محمد محمد أبو موسى، ط١، مكتبة وهبة– القاهرة، ١٩٩١م.
- دمية القصر وعصرة أهل العصر، أبو الحسن علي بن الحسن الباخرزي، تحقيق: د. سامي مكي العاني، ط٢، دار العروبة– الكويت، ١٩٨٥م.
- ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، ط٥، دار المعارف– القاهرة.
- ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: د. خليل الدويهي، ط٢، دار الكتاب العربي– بيروت، ١٩٩٤م.
- ديوان الأخطل، شرح وتصنيف: مهدي محمد ناصر الدين، ط٢، دار الكتب العلمية– بيروت، ١٩٩٤م.
- ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، ط٣، دار المعارف– القاهرة.
- ديوان السري الرفاء، تقديم وشرح: كرم البستاني، مراجعة: ناهد جعفر، ط٣، دار صادر– بيروت، ١٩٩٥م.

- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، تأليف: د. محمد فتوح، دار غريب- القاهرة، ٢٠١١م.
- شفرات النص- دراسة سيسيولوجية في شعرية القص والقصيد، تأليف: د. صلاح فضل، ط١، دار الآداب- القاهرة، ١٩٩٩م.
- طبقات الشافعية الكبرى، تاج الدين السبكي، تحقيق: محمود الطناحي وعبد الفتاح الحلو، دار إحياء الكتب العربية- القاهرة، د. ت.
- لسانيات النص- مقامات الهمذاني أنموذجًا، تأليف: د. ليندة قياس، مكتبة الآداب- القاهرة، ٢٠٠٩م.
- مجمع الأمثال، للميداني، تدقيق: أحمد علي حسن وطارق الأشهب، ط١، مكتبة الآداب- القاهرة، ٢٠١١م.
- مطالعات في الكتب والحياة، تأليف: عباس محمود العقاد، ط٤، دار المعارف- القاهرة، ١٩٨٧م.
- مع الشعراء، تأليف: د. زكي نجيب محمود، ط١، دار الشروق- القاهرة، ١٩٧٨م.
- معجم الأدباء- إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تأليف: ياقوت الحموي، تحقيق: إحسان عباس، ط١، دار الغرب الإسلامي- تونس، ١٩٩٣م.
- مفارقات شعرية، تأليف: د. محمد فتوح، دار غريب- القاهرة، ٢٠٠٨م.
- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، تأليف: د. صلاح فضل، ط١، دار الكتاب المصري- القاهرة، ٢٠٠٤م، ص٢٦٩-٢٧٠.
- الوافي بالوفيات، تأليف: صلاح الدين الصفدي، تحقيق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، ط١، دار إحياء التراث العربي- بيروت، ٢٠٠٠م.
- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تأليف: ابن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، ط٥، دار صادر- بيروت، ٢٠٠٩م.
- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تأليف: أبو منصور الثعالبي، تحقيق: الأستاذ إبراهيم صقر، مكتبة مصر- القاهرة، د. ت.