حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

فصلية علمية محكمة - تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

الحولية السادسة والعشرون

الرسالة ٢٤٠

مجلس النشر العلمي

Academic Publication Council

١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م (مارس)

الغناء والقيان والمغنون في "شعر ابن الرومي"

د. نسيمة راشد الغيث

قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب

جامعة الكويت

ISSN: 1560 - 5248

الرسالة ٢٤٠ - الحولية ٢٦

١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م (مارس)

ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES

A Refereed Academic Quarterly, Published by the Academic Publication Council - University of Kuwait

Singing, Concubines and Singers In Ibn El-Rumy's Poetry

Dr. Nassima Rashed Al-Ghaith

Department of Arabic Language & Literature

Faculty of Arts - University of Kuwait

ISSN: 1560 - 5248

Monograph 240 - Volume 26

1427 A.H - 2006 (March)

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES

تصدر عن مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت

فصلية علمية محكّمة تتضمن مجموعة من الرسائل وتعنى بنشر الموضوعات التي تدخل في مجالات اهتمام الأقسام العلمية لكليتي الآداب والعلوم الاجتماعية:

الآداب:

اللغة العربية وآدابها، اللغة الإنجليزية وآدابها، التاريخ، الفلسفة، الإعلام.

العلوم الاجتماعية:

الاجتماع، الجغرافيا، علم النفس، العلوم السياسية.

الحولية السادسة والعشرون

الرسالة الأربعون بعد المئتين

١٤٢٧هـ / ٢٠٠٦م

هيئة التحرير

د. نسيمة راشد الغيث

رئيسة التحرير

أ. د. أحمد محمد عبدالخالق

قسم علم النفس

أ. د. عبدالله سيد عبدالمجيد هدية

قسم العلوم السياسية

د. يعقوب يوسف الكندري

قسم الاجتماع والخدمة الاجتماعية

د. عبيد سرور العتيبي

قسم الجغرافيا

د. حسين علي المسري

قسم التاريخ

د. الزواوي بغورة بن السعدي

قسم الفلسفة

د. أنتوني جوهي

قسم اللغة الإنجليزية

د. هشام محمود إبراهيم مصباح

قسم الإعلام

هيفاء حمد المشاري

مديرة التحرير

الهيئة الاستشارية

أ. د. إبراهيم السعافين
قسم اللغة العربية – جامعة الشارقة

أ. د. حياة ناصر الحجي
قسم التاريخ – جامعة الكويت

أ. د. أحمد عتمان
قسم الدراسات اليونانية واللاتينية
جامعة القاهرة

أ. د. عبدالقادر الفاسي الفهري
قسم اللغة العربية – جامعة محمد الخامس

أ. د. إسماعيل صبري مقلد
قسم العلوم السياسية – جامعة أسيوط

أ. د. ماري تريز عبدالمسيح
قسم اللغة الإنجليزية – جامعة القاهرة

أ. د. إمام عبدالفتاح إمام
قسم الفلسفة – جامعة عين شمس

أ. د. محمد غانم الرميحي
قسم الاجتماع – جامعة الكويت

أ. د. حمدي حسن أبو العينين
عميد كلية الإعلام – جامعة مصر الدولية

أ. د. محمد محمود إبراهيم الديب
قسم الجغرافيا – جامعة عين شمس

أ. د. محمود السيد أبو النيل
قسم علم النفس – جامعة عين شمس

قواعد النشر في
حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

١ – حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية مجلة فصلية علمية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت، تنشر البحوث من الجامعات والمؤسسات العلمية العربية والأجنبية في الموضوعات الأدبية والاجتماعية والإنسانية.

٢ – تنشر الحوليات البحوث والدراسات الأصلية، باللغتين العربية والإنجليزية، على ألا تتجاوز صفحات **متن أي بحث ٢٠٠** صفحة، ولا تقل عن **٥٠** صفحة **(في المتن أيضاً)**.

٣ – **قواعد تسليم البحوث:**

أ – يقدم البحث **مطبوعاً من ثلاث نسخ**، على ورق (A4)، وعلى مسافتين، وبنط **(١٤)**، مع **القرص المرن** الخاص به.

ب – يرفق الباحث ملخصاً للبحث مطبوعاً باللغتين العربية والإنجليزية؛ في حدود **١٥٠ كلمة** للغة العربية، و**٢٠٠ كلمة** للغة الإنجليزية.

ج – يرفق الباحث مع البحث سيرة علمية مختصرة، مطبوعة باللغتين العربية والإنجليزية، تشمل أهم مؤلفاته وأبحاثه.

د – يقدم الباحث إقراراً كتابياً بأن البحث المقدم لم يسبق نشره في أي مجلة علمية أو غيرها.

هـ – تقدم الخرائط، والأشكال، والرسوم **بأصولها** الصالحة للطباعة، أما الصور الفوتوغرافية فتطبع على ورق لماع، مع ضرورة تقديم **الشريحة الأصلية للصور الملونة**.

و – في حال رغبة الباحث نشر الصور، أو الخرائط، أو الأشكال البيانية **ملونة، يلتزم دفع تكاليفها**.

٤ – **يراعي الباحث عند كتابة هوامش البحث ومصادره ومراجعه ما يلي:**

أولاً – الهوامش:

أ – توضع الهوامش في **نهاية كل فصل**، أو في **نهاية البحث** في حالة عدم وجود فصول.

ب – ترتب أرقام التوثيق بطريقة متسلسلة حتى نهاية كل فصل، أو حتى نهاية البحث في حالة عدم وجود فصول.

ج – تثبت الهوامش عند ذكرها لأول مرة كاملة كالتالي:
اسم المؤلف، عنوان الكتاب **(بالبنط الأسود)**، رقم الطبعة/ رقم الجزء، مكان النشر، اسم الناشر، سنة النشر/ رقم الصفحة.

مثال:

- أحمد محمد عبدالخالق، **معجم ألفاظ الشخصية**، الطبعة الأولى، دولة الكويت، مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت، ٢٠٠٠م، ص١٥.
- في حالة تكرار الهامش **مرات متتالية**، يذكر باختصار كالتالي:

* المرجع السابق، ص٢٦.

- وفي حالة وجود فاصل **هامش مختلف** يذكر كالتالي:

* أحمد عبدالخالق، **معجم ألفاظ الشخصية**، ص٣٥.

ثانياً – المصادر والمراجع:

يرتب ثبت المصادر والمراجع **ترتيباً ألفبائياً**، حسب الأسماء المشهورة للمؤلفين.

ويتبع في إثباتها ما يلي:

اسم المؤلف، عنوان الكتاب **(بالبنط الأسود)**، اسم المحقق أو الشارح أو المترجم، رقم الطبعة، اسم الناشر، مكان النشر، السنة.

مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **كتاب الحيوان**، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، ط٢، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٩٦٥م.

٥ – **شروط قبول الأبحاث في الحوليات:**

أ – لا تقبل الحوليات البحوث التي سبق نشرها في أي مجلة علمية أو غيرها.

ب – أصول البحوث المقدمة للنشر لا ترد ولا تسترجع، سواء أنشرت أم لم تنشر.

ج – لا يجوز نشر البحوث في جهات أخرى بعد موافقة الحوليات على نشرها، وإذا ثبت ذلك، فستتخذ إدارة الحوليات الإجراءات القانونية المتبعة بهذا الشأن.

د – يمكن للباحث نشر بحثه في جهات أخرى، بعد الحصول على إذن كتابي مسبق من رئيس التحرير، وبعد انقضاء ثلاث سنوات – على الأقل – على نشره في الحوليات.

هـ – تمنح المجلة للباحث **خمسين** نسخة من بحثه المنشور، كإهداء.

٦ – ترسل البحوث وجميع المراسلات الخاصة بالحوليات إلى:

رئيسة تحرير حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية
ص.ب: ١٧٣٧٠ الخالدية
رمز بريدي: 72454
الكويت

ISSN 1560-5248 Key title: Hawliyyat Kulliyyat al-Adab
http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/AASS/
E-mail: aotfoa@kuc01.kuniv.edu.kw

الرسالة ٢٤٠

الغناء والقيان والمغنون في «شعر ابن الرومي»

د. نسيمة راشد الغيث
قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب
جامعة الكويت

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية - الحولية السادسة والعشرون - ١٤٢٧هـ / ٢٠٠٦م

المؤلفة:

د. نسيمة راشد الغيث

- دكتوراه في الأدب العربي والنقد عام ١٩٨٧م، جامعة القاهرة – جمهورية مصر العربية.
- أستاذ مساعد الأدب العربي والنقد – قسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب – جامعة الكويت.

الإنتاج العلمي:

أولاً – الكتب:

١ – من المبدع إلى النص – دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠١م.

٢ – الحركة البينية في البائية الكبرى لذي الرمة – الدار المصرية السعودية، القاهرة ٢٠٠٤م.

ثانياً – البحوث:

١ – التشكيل الدرامي في قصائد "أغمات"، رسالة المشرق، مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة، المجلد الثاني، الأعداد الأول إلى الرابع، ٢٠٠٣م.

٢ – تجاوز ضفاف المألوف.. دراسة في شعر الأعشى الكبير، مجلة حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الرسالة ٢٢٤، الحولية ٢٥، مارس ٢٠٠٥م.

٣ – العناصر الشعبية في القصة القصيرة عند ليلى العثمان، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت. (مقبول للنشر).

المحتوى

الملخص ١١
المقدمة ١٣
١ – مدخل ١٧
٢ – أرقام وخصائص ٢٣
٣ – شنطف ٣١
٤ – محاولتان للتجاوز ٤٥
٥ – ثلاثية امتداح القيان ٥٥
٦ – قراءة في السياق ٦٩
٧ – في رثاء قينة ٧٨

– **ملحق: قصائد مختارة مما وصف فيه ابن الرومي الغناء وامتدح أهله أو هجاهم** ٩٣
أولاً – في مدح الغناء والقيان والمغنين ٩٥
ثانياً – في هجاء بعض الغناء والقيان والمغنين ١٠٩

الهوامش والمصادر والمراجع ١١٣

الملخص

ابن الرومي، علي بن العباس بن جريج (٢٢١ – ٢٨٣هـ)، أحد كبار شعراء العصر العباسي الثاني، كان معاصراً للبحتري، ولم تكن العلاقة بين الشاعرين طيبة دائماً؛ ففي شعر ابن الرومي هجاء صريح للبحتري وانتقاص من قيمة شعره. وقد اشتهر الشاعران بفن "المديح"، غير أن تفوق ابن الرومي جاء من طريق آخر هو قدرته على رسم الصور وتوليد الأفكار ومنطقة المعاني، مما منح شعره خصوصية وامتداداً.

قد ينسب هذا إلى عرقه اليوناني، كما قد ينسب إلى طابع الثقافة العربية بعد عصر المأمون. هذه الدراسة النقدية آثرت موضوعاً يتجاوز المدح إلى الهجاء والوصف والرثاء؛ لأن محوره الغناء وأهله، وقد صنع ابن الرومي في هذا المحور قصائد ذات أنساق فريدة، مدح فيها القيان بغير ما تمدح به سيدات المجتمع صاحبات العلاقة بأهل السلطان، وكذلك أمر القيان في حال الهجاء، أو مرثيته في إحدى قيان العصر؛ إذ تفردت بمحتوى وتشكيل مثير للانتباه. فإذا قرأنا هذا الشعر في ضوء المنتج الحضاري نجد ما يدل على الثقافة الموسيقية ممتزجاً بقدرة الشاعر على الوصف، وهي قدرة مشهود لها، كما نجد نزعته التهكمية في ذروتها وقسوتها حين لا يرتضي السماع أو المسموع. وقد استخدمنا في هذه الدراسة أسس المنهج الأسلوبي، مع الاعتماد على الإحصاء، وتحليل البنية الرأسية للنص، والأفقية للمنجز الشعري في حدود هذا الموضوع المحدد.

المقدمة

في شعر ابن الرومي، كما في سيرته، ما يثير اهتمام القارئ، فضلاً عن الباحث، وليس هاهنا مجال التفصيل في ذلك، ولكن خلاصته أنني قرأت ديوان ابن الرومي بأجزائه الستة، ولابد من أن رصيداً من الأقوال والتقولات على شخص هذا الشاعر كانت تزاحم الفكر وهو يتلقى شعره، وقد بذلت جهداً إرادياً لأتلقاه بحياد، كما هو واجب القراءة العلمية، وأن أستخرج من خصوصيات فنه ما أراه فيه، وليس ما رآه بعض من عرضوا لسيرته وشعره. إن ابن الرومي يمتلك من ألفاظ العربية وأسرار غريبها الشيء الكثير، ربما لا ينافسه في هذا غير شاعر آخر، عربي اللسان أجنبي الأصل مثله، هو الحسن بن هانئ (أبو نواس)، وليس حفظ غريب اللغة فضيلة في ذاته، وإنما فضيلته فيما يتيح لصاحبه من سعة التصرف في القوافي وتوليد المعاني وابتكار الصور، وقد بدا أثر هذا في إطالة قصائده التي يتجاوز عدد غير قليل منها مائتي بيت، وربما جاوزت بعض القصائد المائة الثالثة من الأبيات، وهذا يجاوز المألوف، ولا نشك في أن له دلالته، ولا نشك كذلك في أن تحليل مطولاته (بنيوياً) لابد من أن يكشف عن أسرار من "هندسة" القصيدة استحدثها هذا الرجل، وهذا جانب لم يدرس إلى الآن. على أن ما درس من فن الصورة الشعرية وتشكيلها عند ابن الرومي لم يتجاوز ترديد أفكار تتصل بنفسيته: المادية النهمة، أو المتوجسة القلقة، أو الفلسفية المركبة، مع أمثلة لما ينعكس من هذه المشاعر أو النزعات في بعض الأبيات. لقد شغلني هذا كله، ولكن اهتمامه بأمر الغناء والمغنين والقيان ما لبث أن فرض نفسه على أحاسيسي الأخرى المعلقة بخصوصية الفن الشعري عنده، بخاصة أن هذا الموضوع – الغناء وأهل الغناء – ساقه إلى تأسيس نمط، وابتداع صور وأساليب ما كان لها أن تأخذ شكلها خارج هذا السياق الخاص، أو بعيداً عن هذا الموضوع. وهكذا وجدتني بعد الانتهاء من قراءة الديوان بحسب ترتيب قصائده "الألفبائي" أعود إليه فأقرأ ما يتعلق بالغناء، من وصف أو مدح أو هجاء، للصوت، أو للشخص،

رجلاً كان أو امرأة، قراءة خاصة في ضوء رغبة في استجلاء "رؤية" تكشف عن موقف ابن الرومي من الغناء والمغنين، واستجلاء "أسلوب" وجّه مقدرته الشعرية في سبك صوره وانتقاء ألفاظه وتركيب معانيه حين يتخذ من أصحاب هذه المهنة موضوعاً لقصيدة، وهنا أحاول أن أتجنب الخوض في هجائيات ابن الرومي لعدد من القيان، بخاصة تلك القينة التعسة "شنطف". لقد ابتكر في هجائها صوراً بديعة من ناحية الفن، لكنها بذيئة، إلى درجة حظر التداول، من ناحية الأخلاق، ولعل هذا بمنزلة اعتذار عن إحجام هذه الدراسة عن تسجيل نصوص الأبيات التي تصل حد الفحش والبشاعة في تهجين أعضاء المرأة أو الرجل أو تشويه سلوكهما، بما يجعل منهما مخلوقين شاذين لا يردعهما رادع من طبيعة أو دين أو عرف، وإذا كنا – حتى في زمننا الذي يرفع شعارات ديموقراطية المعرفة، وحرية الفن – نجد حرجاً في تسجيل هذه الأوصاف في دراسة علمية، فكيف كان ينشدها ابن الرومي في مجالسه؟ وكيف كانت تتداول بين رواة الشعر وشداته؟! على أننا لا نستطيع أن نعدّ هذه الأوصاف وأمثالها من قبيل الأدب المكشوف الذي يسمي الأشياء بأسمائها erotic، أو الأدب الفاحش المبتذل أو الـ Pornography؛ لأن ابن الرومي لم يكن يصف، وإنما كان يشوّه، ويمسخ، ويفسد الصورة، والوظيفة، كان يمزق جسد المهجوّ أو المهجوة فيجعله أشلاء مثيرة للاشمئزاز والغرابة ودهشة التصور، وقد اضطررنا اضطراراً إلى تجاوز هذه النصوص – مع معرفتنا بأن أمانة التحليل والتوثيق تستدعيها – للأسباب التي ذكرنا، ولاعتقادنا بأن "الجمال"، الذي يرتبط فلسفياً بالحق والخير، لا ينفك عن القيمة الأخلاقية.

وخلاصة ما نوضحه في هذه المقدمة أن شعر ابن الرومي في الغناء والقيان والمغنين، مدحاً وقدحاً، ليس مساحة مشاعة في شعره، فيدخل هجاء القيان في هجائه لسائر الناس، كما يدخل مدحه لبعض المغنين في فن المديح في سائر شعره. إننا على اقتناع مستمد من تفحص للنصوص واستقراء للخصائص أن لمديح القيان خصوصية فنية، وكذلك لهجائهن، وكذلك الأمر مع المغنين. وهنا أنبه إلى خصوصيتين أخريين؛ الأولى: تتعلق بالغناء في ذاته من حركات الأصوات، وهيئات المغنين، وأسماء

الآلات وما يميز أنغامها، وهذا يدخل في باب الوصف، ولكنه أيضاً وصف يحتاج إلى خبرة من نوع معين. الثانية: تلك القصيدة النادرة التي تناولناها في الفصل الأخير، وهي في رثاء قينة ماتت شابة، وكانت بارعة الجمال، بارعة الصوت والعزف، ذات شخصية آسرة!!. لقد كشف قدامة بن جعفر – الناقد القديم – عن صلة بين الرثاء والمديح؛ فالمدح للأحياء لا يختلف عن الرثاء للأموات، إلّا في تضمين القصيدة ما يدل على أنها تقال في شخص رحل عن الدنيا. قد نختلف – قليلاً أو كثيراً – مع هذا القول لقدامة؛ لأن فروق الأساليب لا يمكن أن تكون "آلية" بهذه الدرجة، ولأن "الانفعال" بالموضوع يلوّن كل آليات الكتابة لا محالة، فإذا أشار بعض الباحثين إلى علاقة بين الرثاء والغزل؛ فلعل هذه الإشارة تمنحنا مفتاحاً "آخر" لقراءة مرثية ابن الرومي في تلك القينة التي أثار رحيلها أحزانه.

وبعد، فقد حاولت في سبعة فصول متتابعة، أن أقدم دراسة أدبية لفن الشعر عند ابن الرومي، محدداً بإطار موضوعي هو الغناء والقيان والمغنون، متخذة من المنهج التكاملي خطة لاستيعاب الشعر والقصيدة، بحسب العناصر المكونة لكل منهما. وإنني لأحمد الله – سبحانه – على أن أنجزت هذه الدراسة التي أقدمت عليها في فترات متقطعة، وكانت تستجد حوائل ومعطلات تصرفني عن إتمامها، حتى أوشكت أن أتطير بابن الرومي الذي كانت هواجس الطيرة تأخذ بخناقه لأدنى سبب، وبغير سبب أحياناً، ولقد صدقته حين ضاق صدره بما يوجه إليه من تهمة الشؤم، إذ قال في إحدى مدائحه للقاسم بن عبيد الله:

كَـذَبَ الـزاعـمـونَ أنِّـيَ مـشـؤو مٌ، كـلُّ زعـمٍ مـكـذّبٍ مَـكْـذوبُ
بل لي اليُمْنُ – لا محالةَ – كالصُّبْـ حِ إذْ لاحَ ضـوؤُه الـمَـشْـبـوبُ

فنحن نصدّق الشاعر المظلوم في تنصله مما رماه به خصومه، ونقبل على قراءته، ونمنح فنه الإعجاب الذي يستحقه، ونحمد الله أولاً وآخراً.

١ - مدخل

في أزمنة متقاربة، بل متداخلة أو متعاقبة اهتم ثلاثة من كبار الأدباء في تراثنا العربي بفن الغناء، والمغنين، وكان لكل وجهته، وإن اجتمعت جهودهم وثمرات إبداعهم عند دلالات واحدة أو متقاربة، يعنينا منها – فيما نحن بصدده – أن الغناء، وقد استحق هذه الدرجة من العناية عند أدبائنا الثلاثة، لابد من أنه كان فناً مرغوباً فيه، واسع الانتشار، متعدد الطرائق والمذاهب، ولابد من أن المشتغلين به والمشتغلات قد كثر عددهم، وتفاوتت أقدارهم ومسالكهم إلى درجة مثيرة للاهتمام. وإننا إذ نشير إلى الغناء في ذاته، ثم إلى المغنين والمغنيات، أو من عرفن بالقيان؛ فلأن فن الغناء وما يصحبه من الألحان التي تؤدى بالمعازف أو الآلات الموسيقية، لا يوجد بنفسه، وإنما يقوم به المغنون والقيان، من ثم يصعب الفصل بين الفن والمفتن (الفنان أو المغني). أما هؤلاء الأدباء الثلاثة فأولهم الجاحظ (عمرو بن بحر: ١٦٣ – ٢٥٥هـ)، الذي كتب رسالتين في هذا الموضوع، إحداهما بعنوان "طبقات المغنين"؛ وفيها أدخل الغناء واللحون في تصنيفه للعلوم، ومن ثم عدها تفريعاً على ما صنع الخليل بن أحمد في علم العروض، بل عده واضع علم الغناء بما أنه واضع علم العروض، وكذلك كتب الجاحظ في هذه الرسالة الموجزة عن المكانة المقدرة التي يشغلها بعض محترفي الغناء حتى يقول: "وخصصنا في أيامنا وزماننا بفتية أشراف، وخلان نظاف، انتظم لهم من آلات الفتوة وأسباب المروءة ما كان محجوباً عن غيرهم، معدوماً عن سواهم، فحملني الكلف والمودة لهم والسرور بتخليد فخرهم وتشييد ذكرهم، والحرص على تقويم أود ذي الأود منهم، حتى يلحق بأهل الكمال في صناعته، والفضل في معرفته، على تمييز طبقة على طبقة منهم، وتسمية أهل كل طبقة بأوصافهم، وآلاتهم وأدواتهم، والمذاهب التي نسبوا إليها أنفسهم[١]". أما رسالة الجاحظ الأخرى فهي بعنوان "كتاب القيان"، وهنّ الجواري المشتغلات بالغناء، وفي حديثه عنهن لا نجد ذلك التقدير الذي لاحظناه فيما كتب عن المغنين الرجال، وإنما نجد التحذير "ومن الآفة

عشق القيان على كثرة فضائلهن، وسكون النفوس إليهن، وأنهن يجمعن للإنسان من اللّذات مالا يجتمع في شيء على وجه الأرض[٢]"، وهكذا يتدرج الحديث عن القيان من فن الغناء إلى السلوك الاجتماعي والأخلاق، حتى يصفهن بأنهن لا يخلصن الحب، بل إن بعضهن متهتكات!!

إن زمن علي بن العباس بن جريج (ابن الرومي: ٢٢١ – ٢٨٣هـ) موصول متداخل مع زمن الجاحظ، وإن ما وصف الجاحظ به أهل الغناء – رجالاً ونساءً – ليس بعيداً، في جوهره أو فكرته، عما سنجد في شعر ابن الرومي، وهو ما يؤكد أنهما يصفان الشيء نفسه، ويتحدثان عن معانيه في عصر مستمر. أما علي بن الحسين (أبو الفرج الأصبهاني: ٢٨٤ – ٣٥٦هـ)، الذي تغلبه موضوعية منهجه الموسوعي في "الأغاني"، فقد اتخذ من الأشعار التي شهرت بالغناء منطلقاً للشعراء الذين ترجم لهم، وللمغنين والقيان الذين تغنوا بهذه الأشعار عبر عصور التاريخ العربي حتى زمانه، فكتب عن أهل الغناء في العصر الأموي: ابن سريج، وابن عائشة، وابن محرز، وطويس، والغريض، وعن القيان: جميلة، وحبابة، وسلامة القس، وعزة الميلاء. ومن أهل الغناء في العصر العباسي كتب عن: إبراهيم الموصلي، وابن جامع، وإسحاق الموصلي، وعلوية، ومخارق. ومن القيان: دنانير، وبذل، وعريب، وفريدة. وغير هؤلاء كثير لم نسع إلى استقصائه، وإنما أردنا أن ندل على اتساع ظاهرة الغناء وأهله، ودرجة اهتمام أهل الأدب بهم، وبفنهم، وما يعنيه هذا كله من حياة اجتماعية مستقرة، ومترفة في بعض مستوياتها ومشبعة إن لم تكن ثرية[٣].

إن تركيز الضوء على زمن ابن الرومي يهدف إلى الإعانة في تعليل اهتمامه الواضح بالغناء وأهل الغناء، بدرجة يفوق فيها معاصريه من الشعراء، لقد خصّهم بقصائد، واتخذ منهم مواقف مدح أو هجاء، وهذا أمر نادر عند كبار الشعراء خاصة. وقد حاول الدكتور حسين نصار أن يجمل خصائص فن ابن الرومي أو حياته جملة في عبارة مختصرة، في مقدمة تحقيقه لديوانه، فقال:

"وعبث أن يحاول الإنسان تقديم مثل هذا الأديب، عبث أن يحاول أن يقدم أديباً

مثل أبي الحسن علي بن العباس بن جريج الذي اشتهر بابن الرومي، أيقول: إنه ولد في سنة ٢٢١/٨٣٦، ومات في سنة ٢٨٣ أو ٢٨٤/٨٩٦ أو ٨٩٧، أم يقول شاعر الطبيعة في الأدب العربي، أو شاعر الهجاء الساخر، أو شاعر الحياة اليومية في عصره، أو شاعر الأوهام والأشباح، أو شاعر المزاج الحاد المتقلب، أو شاعر الإطالة والاستقصاء وتوليد المعاني. أم يقول مع العقاد: (العبقري النادر ... كان شاعراً في جميع حياته، حياً في جميع شعره[٤])؟» فإذا تأملنا ما ذكر من خصائص في ضوء ما بين أيدينا من قصائده وقطعه التي قالها في أهل الغناء من المغنين والقيان، وما قاله في فنّ الغناء كذلك، نجده ينطوي، في هذا الموضوع المحدد، على هذه الخصائص ذاتها باستثناء محدود يتعلق بالأوهام والأشباح التي لم يكن لها مجال في هذا النوع من القصائد؛ ففيها الطبيعة، وفيها الهجاء، وفيها بعض سمات الحياة الاجتماعية، وفيها المزاج الحاد المتقلب، وفيها الإطالة والاستقصاء وتوليد المعاني. بل إن هذه القصائد التي نخصها بهذه الدراسة، تتضمن ما يتصل بثقافة ابن الرومي ومعرفته بفنون الغناء وآلاته، وصفات اللحون ومذاهبها، وفي مدحه وهجائه للمغنين وللقيان ما يصور حياة هذه الطائفة من المجتمع العربي، بل إننا ننبه إلى أمرين نرى أنهما على درجة من الأهمية:

الأول: ما تبرزه مدائح ابن الرومي في المغنين والقيان من خصائص مدح ذوي الصنائع؛ فنحن نعرف أن فن المدح إنما استحدث لإزجاء الإعلاء والتقدير لأهل المكانة العالية والمواقع المؤثرة إرضاء لمكانتهم واعترافاً بأفضالهم، أو دفعاً لشرهم أو استجلاباً لمالهم، غير أن كثرة الشعراء، وتدنّي منازل بعضهم أدى إلى هبوط في مستوى الممدوحين حتى قنّن قدامة بن جعفر، أو وضع حدوداً وصفات – بعد مدح الملوك ومدح ذوي الصناعات من الوزراء والكتاب، ومدح القادة – لمدح السوقة، ويوضح من يقصده منهم بقوله: "وأما مدح السوقة من البادية والحاضرة، فينقسم إلى قسمين، بحسب انقسام السوقة إلى المتعيِّشين بأصناف الحرف وضروب المكاسب، وإلى الصعاليك والخراب والمتلصصة ومن جرى مجراهم[٥]"، وإذا كنا لا نضع طبقة أهل الغناء فيمن يستلحق بالملوك من ذوي الصنائع الذين مثل لهم بالوزراء والكتاب، فإننا لا نستطيع أن نهبط بهم إلى الصعاليك والمتلصصة، ولكن إشارة قدامة بن جعفر إلى "المتعيشين بأصناف الحرف" تتسع لهم، فقد كان الغناء

حرفة، وكذلك الضرب على آلات الموسيقا، يتعيش منها الحرّ، كما تكون نشاقاً مقبولاً للرقيق، رجلاً أو امرأة، لا يطالب بسواه، على أن نضع في تصورنا أن المكانة التي يحل فيها "الرقيق" مستمدة من قدرته الفنية، ومستمدة من مكانة سيده – مالكه – الاجتماعية على السواء، وهذا أمر محسوب سنجد صداه في أهاجي ابن الرومي وفي مدائحه، لأهل الغناء من الرجال والنساء.

الأمر الثاني: وهو متصل بما ختمنا به الأمر الأول، وقد أنبهنا إليه العقاد في دراسته الضافية عن ابن الرومي؛ إذ لاحظ إشارته مرات إلى حجبه واستبعاده عن حضور بعض المجالس التي سمح له بمجالسة أصحابها من قبل، ويرى العقاد أن هؤلاء كانوا يأنسون بابن الرومي "في بعض حالاتهم، ويقربونه لغرابة أطواره ووفرة محفوظه من الأشعار والنوادر والأمثال وسرعة ارتجاله للتشبيه والمحاكاة، فكأنهم اصطنعوه للإغراب لا للمودة، وتخيروه للمظهر لا للثقة والكرامة، ولهذا كانوا يحضرونه مجالس الاحتشام وينحونه عن خلوات الحفاوة والتبسط، وكان يعلم بهذا فتسوءه فوق مساءته بالحرمان، ويعجله الغيظ الذي لا يقوى على كظمه أن يسكت عن العتاب في مثل هذا الأمر[٦]"، وكان ابن الرومي يحار في تعليل هذا الحجب، وهو – فيمايرى في نفسه – يملك أدوات المنادمة، ويرى العقاد أنه لم يكن يملك القدرة على المسايرة، ولا القدرة على حفظ السر؛ "لأن من كان مثله مطبوعاً على الاعتراف بعيوبه لا نخاله يمسك لسانه ويحفظ سراً رآه ساعة لهوه، فإذا حجبه الأمراء عن مجالس الخلوة؛ فلأنه لا ينفعهم في تلك المجالس، ولا يؤمن عندهم على أسرارها وما يقع فيها من فلتات اللسان وبوادر رفع الكلفة وإرسال النفس على السجية[٧]". وقد لاحظت – في هجائيات ابن الرومي خاصة – أنه لا يترفع عن البذاءة والفحش، ورمي الرجل أو المرأة فيما لا يصح التشنيع به أو الإسراف في التصريح به وإعادة قوله، وفي حسباننا أن هذا كان مما أبعده عن مجالس الطبقة العالية من المجتمع البغدادي، وهذا يفسر لنا لماذا لم ترد له مدائح أو أهاج – بالنسبة لموضوعنا – في القيان والمغنين ممن يلوذ بتلك الطبقة العالية ويحسب عليها، وهكذا ظل فنه – في هذا المجال – يتحرك في دائرة محدودة، ومحددة، هي دائرة أهل الغناء من الدرجة الثانية، إن صح مثل هذا الوصف التقريبي، وهي الدرجة أو المستوى الاجتماعي الذي تعاملت معه

مدائح ابن الرومي بعامة وأهاجيه أحياناً. لقد تعاصر البحتري (الوليد بن عبيد) وابن الرومي؛ إذ ولد البحتري عام مائتين وستة للهجرة (٢٠٦هـ)، أي قبل مولد ابن الرومي بسبعة عشر عاماً، وتوفي في عام وفاة ابن الرومي أو بعده بعام. وقد مرت علاقتهما بقليل من التغاضي وكثير من الهجاء (من جانب ابن الرومي) الذي يوصف بالإقذاع والبذاءة وأنه، أو بعضه، سباب محض ليس من فن الشعر في شيء، وكذلك في هجائه لمن هجاه من أرباب الوظائف ومن أهل الغناء، الرجال والنساء، لا يفرق بين حر وعبد أو أمة، كما لا يفرق بين شاعر يدخل على الخلفاء وينادم الرؤساء، ومغن في إحدى حانات بغداد. إننا نجد صعوبة حقيقية في إيراد نص بتمامه مما هذا مجراه، مما يؤكد أن الإفحاش فيه فاقد لسنده من التصوير الفني، وأنه لم يجاوز لغة السباب الذي يرفضه الذوق، ويأباه عرف الكتابة الأدبية، بل قد تعاقب قوانين زماننا على مجرد خطه[٨]. ونميل إلى القول بأن هذه الشناعة في لغة الهجاء عند ابن الرومي كانت من أسباب تأخره عن أهل طبقته من الشعراء، والمثل الحاضر معاصره البحتري الذي لم يمنح موضوع الغناء وما يحيط بمجالسه وما يستخدم من آلاته مثل ما أبداه ابن الرومي في هذا المجال؛ لكنه بلغ في شعره شأواً يشهد له بالموهبة والخصوصية، ولا سيما شعره المادح والوصفي، ونال حظاً من الوجاهة والذيوع في المؤلفات الأدبية، في حياته وبعد مماته، حتى عد رأساً لمدرسة فنية ذات سمات محددة، وقوبل بينه وبين أبي تمام، في حين ظل ابن الرومي خارج دائرة الريادة، وهو جدير بها، وخارج دائرة اهتمام النقاد والدارسين، إلى أن اتجه إليه الدرس النقدي الحديث، فحاول إنصافه فناً، وإن لم يستطع الاعتذار عن غرابته سلوكاً.

ولكننا سنظلم فن ابن الرومي ومقدرته الشعرية إذا وقفنا عند أهاجيه، وأثار اشمئزازنا بعض ما فيها من قول فاضح بذيء، فهناك مدائحه وأوصافه، وبعضها يبلغ من الإتقان في الصناعة ذلك المدى الذي عرف به فن ابن الرومي في قصائده النادرة، مثل مرثيته في ابنه الأوسط (الدالية)[٩]، ومثل تلك القطعة (النونية) التي وصف فيها المرأة الأنثى وطبيعتها وتأثيرها على الرجل، وقد قدّم بها لمدحة مدح بها إسماعيل بن بلبل[١٠]، بل إننا نجد فيما مدح به بعض القيان قصائد تعد من فرائد شعره، ومن فرائد الشعر العربي في عصوره القديمة أيضاً، منها المطوّلة التي جاءت

في ثمانية وخمسين (٥٨) بيتاً، ومدح فيها "وحيد" المغنية، جارية عمهمة، ومطلعها[١١]:

يـا خـلـيـلـيَّ تـيَّـمـتْـنـي وحـيـدُ فـفـؤادي بـهـا مـعـنّـىً عـمـيـدُ

وستكون لها في دراستنا عناية خاصة؛ لأنها نموذج من نماذج المدح النادر، وكذلك قصيدته الأخرى المطولة، ستون (٦٠) بيتاً، في مدح "دريرة"، وهي جارية عوادة، ومطلعها[١٢]:

حـبّـبـتْ درّةُ الـقِـيـان إلـيـنـا مـثـلـمـا بَـغَّـضَـتْ إلـيـنـا الـقِـيـانـا

وهي تختلف عن سابقتها في "الدافع"، فإذا اجتمعت القصيدتان تحت غرض المدح الممزوج بالوصف، فإنهما تختلفان؛ إذ كان مدحه لوحيد المغنية نابعاً من إعجاب خاص يكنّه لها، أما مدحه لدريرة فقد كان – إن صحت عبارة الديوان وأخذت على ظاهرها – بالواسطة، أو نيابة عن آخر؛ إذ قدم الديوان للقصيدة بأن دريرة هذه كان يتعشقها أبو العباس بن أبي بكر محمد بن عبدالله بن بشر المرثدي، فسأله أن يصفها ويمدحها، فكانت هذه النونية النادرة بالنسبة لموضوعها، ولابد أن نعنى بها أيضاً؛ لعلنا نهتدي إلى فارق فني بين الإحساس المباشر أو "اللاإرادي"، والإعجاب الموجه بإيعاز خارجي، هذا إذا لم يكن ابن الرومي نفسه يكنّ إعجاباً أو هوى لهذه العوادة، ولا يملك إظهاره، فلما سأله العاشق المرثدي أن يقول فيها وجد فرصته للتعبير عن مشاعره[١٣].

٢ - أرقام وخصائص

من المهم، ونحن نحاول الإحاطة بهيكل موضوع شعر ابن الرومي في الغناء والمغنين، أن نملك تصوراً على قدر من الدقة للجانب الكمي الذي تندرج فيه أشعار هذا النوع، ما دمنا قد ارتضينا، منهجياً، استقطابها لتقدم لنا خصوصية المدح والهجاء عند ابن الرومي، ولتضيف إلى هذا الهدف النقدي الأساسي أهدافاً أخرى اجتماعية ونفسية وثقافية، انعكست في بناء القصيدة، المادحة أو الهاجية، وهذا أمر يعنينا من حيث هو "مكون فني" يلتحم بمكونات أخرى، ويتفاعل معها، فيكتسب البناء خصوصيته المميزة.

من العسير جداً إحصاء أبيات ديوان ابن الرومي بأجزائه الستة؛ لأن محقق الديوان الدكتور حسين نصار، الذي توفر على استقصاء مخطوطاته ورواياته لم يجزم بصحة انتساب بعض القصائد إلى ابن الرومي، وكذلك قيل إن ابن الرومي كان يصنع بعض القصائد وينحلها بعض شعراء زمانه لسبب أو لآخر، وخلاصة القولين أن الاطمئنان إلى رقم محدد أو قريب من التحديد ينتهي إليه شعر ابن الرومي غير ممكن. ولكن الدكتور محمد الهادي الطرابلسي، في تقديمه لكتاب "أساليب الهجاء في شعر ابن الرومي"(١٤)، ذكر أن عدد أبيات الهجاء في الديوان تبلغ خمسة آلاف وثلاثمائة وخمسة وثمانين (٥٣٨٥) بيتاً، وهذا قدر ليس بالقليل، بل إنه يبلغ حجم ديوان ضخم، وليس مما يدخل في موضوعنا أن نعقب على هذا الإحصاء، ونستعيد ما يثار حول مدى الثقة في بعض النصوص، بخاصة أن دراستنا هذه اتخذت من الغناء – وليس الهجاء – موضوعاً، وكما نعرف فإن ابن الرومي هجا ومدح المغنين، كما مدح الغناء في ذاته، ووصف مجالس الغناء في أثناء بعض مدائحه، وهذا يستلزم أن يكون لنا إحصاؤنا الذي يخدم غرضنا ويساند رؤيتنا في الموضوع، وغني عن القول أن نعيد القول بأننا تجنبنا بشكل قاطع القصائد موضع الشك في نسبتها إلى

ابن الرومي، ليس تهرباً من احتمال النحل أو الخطأ؛ وإنما لأن هذه القصائد التي أشار إليها الديوان لم يكن الغناء، ولا المغنون من موضوعاتها.

تبلغ أبيات ابن الرومي في هجاء المغنين المحددين بالاسم خمسمائة وخمسة وعشرين (٥٢٥) بيتاً، وهذا القدر ليس وقفاً على هجاء "الشخص" بالطبع، إنه يمتد إلى هجاء الصوت أو الغناء أو اللحن، كما يتطرق إلى هجاء الشكل أو الهيئة... إلخ.

وتبلغ أبيات ابن الرومي في مدح المغنين المحددين بالاسم مائتين وثمانية (٢٠٨) أبيات، وهذا المدح يشمل الجوانب الخلقية والنفسية والجسمية، كما يشمل الصوت واللحن والمجلس.. وهناك قطعتان من أحد عشر (١١) بيتاً في مدح القيان – الجواري المغنيات – بالصفة وليس بالاسم، فيكون مجموع ما قيل في مدح الغناء والمغنين مائتين وتسعة عشر (٢١٩) بيتاً.

وهناك وجه ثالث من أوجه التناول الفني للغناء والمغنين، هو من حيث المحتوى يدخل في صيغ المدح، ولكن السياق لا يخص الغناء أو المغنين تحديداً، وإنما يخص ممدوحاً بعينه، هو بالطبع من ذوي الشأن والثراء والكرم والعراقة، ولكن الشاعر يصف مجلس الغناء، وعذوبة الأصوات والألحان فيه، من حيث هي شارة حضارية تدل على مكانة الممدوح، وسمو ذوقه، وجمال شعوره بالحياة. وهنا يمكن أن نقول: إن ابن الرومي قد استحدث هذا الامتداد الجمالي الذوقي في القصيدة المادحة، وإنه قد أضاف إلى تقاليد فن المديح ما ينافس إضافاته لفن الهجاء في الشعر العربي، ولكن أعين الدارسين – عادة أو غالباً – تنصرف إلى الهجاء وتؤثره بالاهتمام، في حين أن تجديد ابن الرومي في مدائحه لا يقل إثارة وجمالاً، ومنه هذه الإضافة المهمة، وقد أحصينا الأبيات التي امتُدح فيها الغناء والمغنون أو وصفت فيها مجالس الغناء في بيوت السراة والكبراء، فبلغت مائة وخمسة (١٠٥) أبيات. وبهذا يكون جملة ما قال ابن الرومي في الغناء والمغنين والقيان، مدحاً وقدحاً، في غرض مفرد أو في سياق غرض آخر، ثمانمائة وتسعة وأربعين (٨٤٩) بيتاً، وهي نسبة ليست هيّنة، بل إنها توشك أن تكون في حجم ديوان شعري، وقد يصح لنا أن نقيس

النسب لتقريب التصور الهيكلي لاتجاهات القول، فإذا صح الرقم الذي استخرجه "الطرابلسي" لأبيات الهجاء في شعر ابن الرومي، وهو خمسة آلاف وثلاثمائة وخمسة وثمانون (٥٣٨٥) بيتاً، فإن هجاء أهل الغناء، والتشنيع على أصواتهم وهيئاتهم وقد بلغ خمسمائة وخمسة وعشرين (٥٢٥) بيتاً، تكون نسبته المئوية: ١٠٪ من جملة ما قال ابن الرومي في فن الهجاء، وهي نسبة ليست قليلة، ويكفي لتقديرها أن نقول: إن فئة أخرى من فئات المجتمع لم تحظ بهذا القدر من إثارة سخط ابن الرومي، ومن المؤكد أن هذا السخط لم يكن مصدره سوء حال الغناء أو انحطاط الألحان، وإنما حدة انفعال ابن الرومي، وتعقبه لمجالس الغناء، وللقرابة الطبيعية بين الشعر والغناء، بما لا تضاهيه قرابة بين الشعر وأي فن آخر.

أما علاقات الأرقام في إطار ما قدمنا من إحصاء، فيمكن تصوره على النحو الآتي، قياساً إلى المجموع العام، وهو ثمانمائة وتسعة وأربعون (٨٤٩) بيتاً:

- الهجاء: خمسمائة وخمسة وعشرون (٥٢٥) بيتاً – بنسبة ٦١٪
- المدح المباشر: مائتان وثمانية (٢٠٨) أبيات – بنسبة ٢٥٪
- المدح في سياق: مائة وخمسة (١٠٥) أبيات – بنسبة ١٢٪

وهناك نسبة أخرى خافية، أو خفية، تستحق أن تستوقفنا، إذا ما حصرنا الإحصاء في هجاء محدد بالشخص، ومدح محدد كذلك، واستبعدنا، مؤقتاً، ما هو غير مباشر وما جاء في سياق المدح لشخصيات ليست من أهل الغناء، وهنا تكون النسبة بين خمسمائة وخمسة وعشرين بيتاً ومائتين وثمانية أبيات(٥٢٥: ٢٠٨)، ومجموعهما سبعمائة وثلاثة وثلاثون (٧٣٣) بيتاً، وهي ذاتها: ٧١,٥٪ في هجاء المغنين والمغنيات، ٢٨,٥٪ في مدحهم – مع جبر الكسر – . وهذا الإحصاء ثلاثي الدلالة؛ إذ يدل على أن الاهتمام بالظاهرة الفنية لا ينفك عن المشتغلين بها، فعلاقتنا بأمر من الأمور متأثرة، لا محالة، بالقائمين به، بحيث يختلط الرضا كما يختلط السخط بين الشخص وما يقوم به من عمل، ويلحق بهذه الدلالة الفنية أخرى تكملها أو تحددها، وهي أن سخط ابن الرومي يغلب على رضاه، بل إنه – بلغة الإحصاء –

يتجاوز ضعف رضاه؛ فأهاجيه لأشخاص محددين – ولم يكن يهجو الغناء إلا مسنداً لأشخاص محددين – تغلب على امتداحه لأشخاص آخرين ينتسبون إلى الطائفة نفسها، وهذا متحقق حتى وإن أضفنا ما قيل من مدح للغناء ومجالس الطرب في سياق قصائده المادحة لكبراء القوم، وهنا ملمح يمكن أن يعد استثناء دالاً؛ وهو أن ابن الرومي إنما كان في هجائه يهجو مغنين وقياناً بذواتهم المحددة، ولا يهجو الغناء هجواً عاماً أو مجرداً، أما الامتداح فقد اتجه إلى أشخاص بذواتهم حيناً، وامتدح الغناء مجرداً حيناً آخر، وهذا هو الموقف الصحيح الذي لا يوقع في التناقض، فليس ممكناً – وإن كان مما يحق للشاعر – أن يحب ويكره الغناء في وقت واحد، أما أهل الغناء فإنهم بشر، ولهم بالشاعر علاقة ودّ أو علاقة بغض، وهذا ما تصوره الأهاجي والمدائح. ويستطيع الإحصاء أن يمنحنا دلالات إضافية مهمة من الوجهة الفنية؛ فمدائح ابن الرومي انحصرت في أربعة أسماء فقط، من النساء (أو القيان):

١ – في وحيد – الديوان جـ٢، ص٦٧٢ – وهي في ثمانية وخمسين (٥٨) بيتاً.

٢ – في بدعة الكبرى – الديوان جـ٤، ص١٤٩٩ – وهي في واحد وسبعين (٧١) بيتاً.

٣ – في دريرة – الديوان جـ٦، ص٢٤٦٨ – وهي في ستين (٦٠) بيتاً.

٤ – في بنان – الديوان جـ٦، ص٢٥٥٠ – وهي بيتان.

أما بستان فإنها ذات وضع خاص، نُفْرِدُهُ بفقرة تجلو هذه الخصوصية.

وحتى نضع هذا الإحصاء في صورته الدقيقة الكاملة، نضيف إليه أمرين:

الأول: أن ابن الرومي كتب قطعتين في مدح القيان عامة – سبقت الإشارة إليهما – مازجاً بين ما فيهن من الحسن وما يبعثن في النفوس من شجن وسلوى، وما يقلن من سحر الكلام:

ولاحٍ في القِيانِ فقلتُ: مَهْلاً ... رُميتَ بِنَبْلِ أوتارِ القِيانِ

أتحقِرُ من غدا منهنَّ قِرني ... مَنَى لك مثل ذاك القِرن ماني؟

من السُّمْرِ اللِّدانِ إذا اسبكرَّتْ ... وصِرفُ الموت في السُّمر اللِّدانِ

شـبـيـهـات الـرمـاحِ قـنـا مـتـونٍ وكَـلْـمـاً فـي الـقـلـوبِ بـلا سِـنـانِ
وهـل مـن حَـربَـةٍ أو مـن سـنـانٍ كـعـيـنٍ أو كـثَـغْـرٍ أو بَـنـانِ؟[١٥]

والطريف حقاً أن القطعة الأخرى تقارب هذه في الطول، إذ هي من ستة أبيات، وتشاركها في القافية، وإن أعقبت النون هاء ساكنة:

لا تَـلْـحَ مـن تَـفْـتِـنْـهُ قَـيْـنـهْ فـإنّ تَـصْـحـيـفَ اسـمِـهـا فِـتْـنـهْ

والأهم مما ذكرنا أن بِنْيَتي القطعتين متشابهتان إلى حد بعيد، ففي كلتيهما "اللاحي" المخاطب المفترض، والاعتراض عليه، بما يؤكد الشكل الحواري ويعمق درامية التشكيل، وفي القطعتين تتكرر الجمل الإنشائية ما بين نهي، ودعاء، واستفهام، وطلب، وفيهما أيضاً يمزج بين إحسان الصناعة وجمال القينة ذاتها، فتتداخل فتنة الغناء وفتنة الجمال.

الأمر الثاني الذي نضيفه إلى أسماء القيان اللاتي حظين بمدائح ابن الرومي: أنه لم يمتدح – بالقصد المباشر المحدد – مغنياً واحداً، وإن هجا كثيرين سنعرفهم، وتبدو المفارقة الطريفة في أنه امتدح "جحظة"[١٦] بمدائح بعضها طويل، ولكنه امتدحه بصفات ليس الغناء من بينها، وحين هجاه ذكر عيوبه الخلقية، في مقابل صوته الحسن الذي لا يملك إلّا الإقرار بحسنه:

نـبـئتُ جَـحْـظَـةُ يـسـتـعـيـرُ جُـحـوظَـه مـن فـيـلِ شـطـرنْـجٍ ومـن سَـرَطـانِ
مـا ضـرّ مَـنْ عـيـنـاه تـانـك ويـحَـه ألا يـكـونَ لـوجـهِـه عـيـنـانِ
نـاهـيـكَ بـالـشّـيـطـانِ مـن فـزاعـةٍ وابـنِ..... فـزاعـةِ الـشـيـطـانِ
يـا رحـمـتـا لـمـنـادمـيـه تـجـشّـمـوا أَلَـمَ الـعـيـونِ لـلـذّةِ الآذانِ

فقد هجاه ابن الرومي بقبح شكله، وهنا خالف ما قال به قدامة بن جعفر عن المدح والهجاء بالصفات النفسية، على أنه لم يملك إلا الإقرار له بسموّ المكانة؛ إذ يأتي إليه الندماء ليشاركوه مجلسه، وقد كان جحظة – بدوره – نديماً للخليفتين: المعتز، والمعتمد، وأن قبح وجهه يحتمل من أجل ما يحصل عليه هؤلاء الندماء من لذة

السماع[١٧]!!، غير أنه في قطعة أخرى ينكر عليه حتى هذا الصوت الذي لم يملك إلّا الإقرار بحسنه؛ فبعد هجائه بقبح الهيئة يفتن في تهجين صوته وتقبيحه:

وإن تَبَدّى بصوتٍ خرَّ سامعُه ... للبرد مَيْتاً، ولو درَّعتَه سَقَرا
تخالُه أبداً من قُبْحِ منظرِه ... مُجاذِباً وَتَراً أو بالعاً حَجَرا
كأنه ضِفْدَعٌ في لُجَّةٍ هَرِمٌ ... إذا شدا نَغَماً أو كرَّرَ النّظَرا
لو كان لله في تخليدنا قدَرٌ ... مَعْ قُرْبِهِ، ما أردْنا ذلك القَدَرا

إننا – حيال جحظة البرمكي – مع حالة نادرة، لم تتكرر، فلم يمدح ابن الرومي مغنياً بصوته ثم يهجوه بسلب ما مدحه به غير جحظة، وتعليل هذا متضمن في سياق مدحته، كما في استبطائه، وهو الطمع في نيل عطائه، وهو مالم يكن وارداً في حالات أخرى مع مغنين هم في جملتهم من المملوكين أو الندماء[١٨]، أما القيان فإن ما عرف عن ابن الرومي من العفة والتصوّن السلوكي على الرغم من بذاءة لسانه، يستبعد دخول الأهواء والنزوات في مدحه لبعضهن، وهجائه لبعضهن الآخر، وإن يكن من الصعب تقبّل هذا الإصرار العنيد على هجاء بعضهن بفاحش القول، وتكرار ذلك، لمجرد أنه لم يعجب بأصواتهن.

يمكننا القول – إذن –: إن مدائحه للقيان الثلاث (وحيد، وبدعة الكبرى، ودريرة) هي جوهر ما قال في مدح القيان وما يؤدين من لحون ويبدعن من غناء، وقصائده فيهن مطولات مشبعات، ينبغي أن نعود إليها.

أما أهاجيه فهي أكثر تنوعاً، وأقل امتداداً في الأعم الأغلب، وقد شملت عدداً غير قليل من المغنين والقيان؛ فقد هجا من المغنين: دبس المغني، وابن عليل المغني، وعمر القحطبي – وكان ينقر الدف – ، وأبا حفص الوراق، وسلامة بن سعيد المغني، وأبا سليمان الطنبوري. وأبا سليمان المغني[١٩]، وهجا من القيان: شنطف، وكنيزة – أو كنوز – ، وقينة خالد القحطبي؛ وصبوة. وفي مرة واحدة يهجو مغنياً لا يسميه (جـ١، ص١٢٨) في ثلاثة أبيات، وفي ثلاث مرات يهجو مغنية، أو قينة لا يسميها:

١ – قال يهجو مغنية: – جـ٣، ص١١٥١ – (بيتان).

٢ – وقال يهجو مغنية: – جـ٤، ص١٥٤٣ – أربعة (٤) أبيات.

٣ – وقال يهجو مغنية: – جـ٦، ص٢٥٨٧ – أربعة (٤) أبيات.

وبوجه عام، يغلب على هجائياته الإيجاز، وإن جاء بعضها مطولاً مستطرداً، وهذا الإيجاز متحقق، لزوماً، في الأهاجي التي لم يذكر بها اسم المهجو، وكأنها لا تزيد عن "شتمة"، أطلقها في وجه هذا الشخص، ولم يرد أن تكون قصيدة، وإن أراد لها أن تنتشر، بما يتيسر للشعر من سهولة الانتشار، بأن يرسم في القطعة صورة ساخرة، أو معنى طريفاً، في عبارة خاطفة، مثل هذه الأبيات:

بتُّ وباتَ الصِّبيانُ في أَرَقٍ ... من بُحَّةٍ لم تَزَلْ تُفَزِّعُنا

يبكون من خوفِها ويُسهِرُني ... بكاؤُهم، فالبلاءُ يَجْمعنا

نحتالُ للنَّوم كي يواتيَنا ... بكلِّ شيءٍ وليسَ ينفعُنا

لا حفظَ اللهُ تلك مسمعةً ... ما يكرهُ السامعونَ تُسْمِعنا

فالصورة هنا رجل وأطفاله وقد أرقهم الفزع، وقد تضاعف فزع هذا الأب؛ لأنه يأتيه من جهتين: من سماعه بحة صوت المغنية، ومن بكاء صبيانه المفزعين بخوفها، والعبارة الماكرة هنا تجمع قبح الهيئة إلى قبح الصوت، فالصبيان يبكون من خوفها، وليس من سماع صوتها.

ولقد تكرر هجاء كنيزة خمس(٥) مرات، جملتها ثلاثة وثلاثون (٣٣) بيتاً، وأبي حفص الوراق مرتين في ستة (٦) أبيات، ودبس مرتين في ستة وأربعين(٤٦) بيتاً، أما شنطف، التي قيل في تقديم هجائها إحدى المرات: "قال في شنطف الكراعة" فقد قال في هجائها ثماني عشرة (١٨) هجائية ما بين قطعة، وقصيدة، ورجز، مجموع أبياتها ثلاثمائة وستة وأربعون (٣٤٦) بيتاً، وبذلك تكون "حالة" فريدة، يمكن أن يقال إنها بالنسبة إليه "آفة"، يجد في سبها وامتهانها لذة مريضة، يحاول أن يستعيد من خلالها بعض ما يفتقد من الثقة، ويخفف عن نفسه بعض ما يعاني من هوان. وإذا كان الهجاء يمثل نسبة (٦١٪) من شعر ابن الرومي في الغناء

والمغنين، وكان هجاؤه للأشخاص يبلغ نسبة (٧١٪) من جملة ما قال في أشخاص محددين من أهل الغناء قدحاً ومدحاً، فإن ما خص به شنطف – وهو ثلاثمائة وستة وأربعون (٣٤٦) بيتاً – يمثل نسبة (٦٦٪) من جملة ما قاله في هجاء أهل الغناء، وهو خمسمائة وخمسة وعشرون (٥٢٥) بيتاً.

٣ - شنطف

تشغل أهاجي ابن الرومي لشنطف مساحة كبيرة لم يتكرر تخصيصها لهجاء شخص آخر من أهل الغناء أو غيرهم، وقد ألحّ الشاعر على هجاء هذه القينة حتى أوصله هذا الإلحاح إلى شيء من التكرار، ليس في المعنى وحسب، وإنما في اللفظ والصورة أيضاً، وقد نستطيع القول: إن هجاءه لشنطف قد استوعب أهاجيه لسائر القيان، بل لسائر من هجاهم من البشر، إذا وضعنا في الاعتبار ضرورة الملاءمة بين ما تهجى به المرأة، وما يهجى به الرجل. ودلالة هذا الإلحاح والتوسع – فيما نرى – درجة من الحنق والغيظ متجاوزة، مست وتراً موجعاً في نفس الشاعر لا يمكنه الغفران لمن يمسه، ولعل هذا سبب كافٍ لئلا يقترب منه الشاعر بالتصريح، وإن لم يستطع تجاوز الإلماح إليه باستخدام لفظ "المكايدة" الذي تكرر في أهاجيه ثلاث مرات؛ فيقول في أحد مطالعه:

تكايدنا شُنْطُفُ ... ...[٢٠]

ويقول في هجائية أخرى:

ويلٌ لها تستحثُّ ويلا من حاربتْ غيرَ مُستشيرهْ
تعرّضَتْ يومَ كايدتْني وأقدمتْ غيرَ مُستخيرَهْ[٢١]

ويقول ثالثاً:

لم تقطعي قَطُّ ذا مُكايَدَةٍ بل تقطعينَ الوتينَ بالبَخَرِ[٢٢]

إنه يصفها بالحمق والعجز عن تقدير العواقب، ويصف ما أظهرته نحوه أنه "حرب"، وأنها بهذا قد تعرضت، أي أباحت للآخر الذي حاربته بأن يعصف بها، وقد كان. وقد يقرّب إلينا معنى "المكايدة" عبارات غامضة تلمح من بعيد لأمر فعلته

هذه القينة وألحق إساءة بالغة بابن الرومي؛ فبالإضافة إلى البيتين السابقين: "ويل لها يوم كايدتني"، يقول في ختام قصيدة:

سَـتَـعْـلَـمُ..... أنْ قـد هَـوَتْ فـي ورطـةٍ أيَّـتـمـا وَرْطـةْ[٢٣]

وفي مطلع قصيدة أخرى، ولعل ما ندّ عن اللسان في هذا المطلع وفي جملة هذه القصيدة أقرب تعبيراته عن فعلة شنطف التي أثارت حنقه:

راعَ فـؤادي مـنـك مـا راعَـهْ ولاعَـهُ صـدُّك مـا لاعَـهْ
أمـرضـت قـلـبـي ثـم مـاعـدتـه كـلا، ولا داويـت أوجـاعَـهْ
يـا مـالـكـاً قـلـبـي وتـعـذيـبَـهُ مَـهْـلاً فـمـا مُـلِّـكْـتَ إقـلاعَـهْ

وهذا مطلع مشكل يذكر الفؤاد، ويقرنه بالروع والمرض، والعجز عن المداواة، ثم يمضي في هذا المعنى ليعرضه على نقيضه، (فيما ذكر من: يا مالكاً قلبي) فيقول:

يـا نـاقـصَ الـقـدرةِ كـم غـيَّـةٍ لـيـسـتْ لـهـا نـفـسٌ بـتـيّـاعَـهْ
لا تـحـسـبـنّـي لـلـهـوى طُـعْـمَـةً إن اسـتـجـاشَ الـرأيُ أشـيـاعَـهْ
أنـا الـذي إن شـئـتُ هـانَ الـهـوى خـوَّف أو أطـمَـعَ إطْـمـاعَـهْ

وبهذا ينقض ما يظنه المعشوق من سطوة العشق على العاشق، وهذا يمهد – بدرجة أخرى – لتبديد الوهم وإعلان المنابذة:

يـا عَـجَـبـاً مـن شـنـطـفٍ إنّـهـا أضـحـتْ تـغـنّـي غـيـرَ مُـرْتـاعَـهْ
مـا أصـفَـقَ الـوجـهَ الـذي أُعـطـيـتْ سـاقَ إلـيـه الـخـزيُ أنْـواعَـهْ

ثم يختم قصيدته الطويلة – وهي ستة وأربعون (٤٦) بيتاً – بالتوعد بمزيد من الشعر الموجع الفاضح لها:

قلتُ لداعي الشِّعرِ في شتمِها: مـهـلاً فـقـد أبـلـغـتَ إسـمـاعَـهْ
سـتـسـمـع الآذان فـي شـنـطـفٍ قـوافـيـاً لـلـجـهـل ردّاعَـهْ

ويمضي حتى يأتي البيت المقطع قاطعاً في كشف سبب العداء:

يـا مـن تُـغـنّـيـنـا بـمـا سـاءَنـا دونـكَـهـا لـلأنـفِ جـدّاعَـهْ

أسـمـعْـتِـنـا سـوءاً فـأُسـمِـعْـتِـه فـاسـتـمِـعـي إن كـنـتِ سـمّـاعَـهْ

ونتساءل: هل غنته شنطف حقاً بما ساءه؟ ثم: ما وجه السوء في هذا الغناء؟ وسنرى بعد قليل، بالعرض التحليلي للبناء الموضوعي لأهاجي ابن الرومي في شنطف، أن تهجين غنائها والسخرية من صوتها لم ينل الاهتمام الذي يجعله في بؤرة القصيدة، بحيث يهيمن على أفكارها الجزئية، صورها، ومن ثم سياقها؛ فقد انصرف كلياً إلى تشويه هيئتها وتقبيح شكلها والعبث بكرامتها الإنسانية، بخاصة الأنثوية، فكان الكلام عن رداءة الغناء تابعاً أو جزئياً يندغم في معايب أخرى كما سنرى. إننا لا نجد ذكراً لشنطف في المصادر التي اهتمت بقيان العصر العباسي[٢٤]، من ثم يغلب على الظن أنها لم تكن من قيان الصف الأول – إن صح التعبير –، وهنا لنا ملاحظتان: **الأولى** أن اسم "شنطف" – وليس له أصل في العربية – ليس من الأسماء الفارسية أو الرومية المألوفة، أو المساغة ببنائها الصوتي، فلعلها كانت حبشية أو من بعض طوائف الهند، التي يغلب على لونها السواد، إذ يقول:

ومـن الـفـائـتِ الـذي مـا عـلـيـه تـأسُّـفُ
... سـوداءَ كـالـدجـى حـين يـدجـو ويـكـثُـفُ[٢٥]

ومهما يكن من أمر لونها، فإن ابن الرومي لم يكرر هجاءها بصفة السواد، وهو مسألة نسبية كذلك. وإذا كانت المعرفة بشنطف محصورة فيما وصفها به الشاعر من سيئ الصفات فإنه قد اتجه إلى من يدعوه "أبا القاسم" في آخر الهجائية السابقة، ويغلب على الظن أنه سيدها الذي لا يملك الشاعر إلّا أن يمدحه، وإن كانت القصيدة مثقلة بهجر القول في قينته، ولعل ابن الرومي يجري مقاصة بين سبّ الجارية ومدح سيدها:

يـا أبـا الـقـاسـمِ الـذي فـي ذراه الـتّـضـيُّـفُ
والـذي لـم يـزلْ لـه فـي الـمـعـالـي تـصـرُّفُ
والـذي لـم يـزل يـجِـلْـ ـلُ ومـعـنـاه يـلـطُـفُ

قـد شَـتَـونـا فـكـم نَـصـيـ فُ طـالَ الـتـصـيُّـفُ
فـاكْـفِـنـا بَـرْدَ قِـرْدَةٍ تـتـشـاجـى فـتـسـخُـفُ

أما **الملاحظة الثانية**؛ فإن تمادي ابن الرومي في هجائها، وتكرار هذا الهجاء، وبلوغه حدّ البذاء، يدلّ على أنها لم تكن من سيدات العصر اللائي استطعن الحفاظ على مكانة فنية أو اجتماعية يُخشى تأثيرها.

نستطيع أن نتأمل هذه الإشارات المتناثرة في أهاجي ابن الرومي فلا نجد سبباً قاطعاً لحالة العداء المستحكمة (المرضية) التي تدفعه دفعاً إلى إيذائها بشنيع الوصف وساقط الإشارات، ولا نأخذ افتتاحيته عن العشق مأخذ الجد، فلم يكن ابن الرومي من الشعراء العشاق أو أصحاب الصبوات، وإنما هي حيلة فنية يسخر بها من ثقة شنطف بنفسها، والجانب الموثق – فيما سبق – أنه قد صدرت عنها كلمة أو إشارة مستهينة أو ساخرة تجاه الشاعر الذي كثيراً ما استهجن سلوكه في المجالس المترفة، ومن الممكن أن تكون قد رفضت التغني بشيء من شعره، وأنها ظلت على موقفها الساخر منه، أو الرافض للغناء بشعره، ففجرت في الشاعر ينابيع الشر التي لم تكن مكتومة.

لن نتوقف عند "دوافع" ابن الرومي أو أسبابه النفسية وأهدافه، بخاصة حين يلح هذا الإلحاح المتكرر الذي ينطوي على دلالة، كما يدل على طبيعة في فنه الشعري. غير أن دوافع الهجاء بعامة، وآلياته قد تمنحنا رؤية أكثر وضوحاً لفن ابن الرومي في هذا الغرض، وبالتبعية في هجاء شنطف وأشباهها. يرى آرثر بولارد أن للهجاء وظيفة أخلاقية بوصفه أداة علاج وتقويم، ويقتبس من "بوب" قوله في إحدى محاوراته:

أجل، أنا فخور؛ يجب أن أكون فخوراً؛ إذ أرى
من لا يخشون الله يخشونني:
هم بمنجاة من المحكمة، والكنيسة والعرش،
لكن الهزء وحده ينال منهم ويخزيهم...

ثم يضيف بولارد عبارة مهمة تقول: "يكون الهجاء دوماً بالغ الوعي بالفرق بين واقع الأشياء وبين ما يجب أن تكون عليه. ويغلب أن يكون الهجَّاء شخصاً من الأقلية، لكنه لا يحتمل أن يكون منبوذاً صراحة. فلكي يصيب نجاحاً يتوجب على المجتمع أن يبدي ولاء ظاهرياً، في الأقل، تجاه المثل التي ينادي بها[٢٦]". ولقد اتخذ ابن الرومي من شعره الهجائي أداة للتخويف والابتزاز، ولا نستطيع أن نجرده من وظيفة الانتقاد وإبراز العيوب، وهذه الوظيفة الاجتماعية ستكون أدخل في فن الشعر وأساليب الهجاء حين يكون جوهر التصوير إبراز صفات المهجو على أنها مخالفة للسوية الإنسانية، مناقضة للمثالية، مرفوضة عند العامة والخاصة، تلحق العار بمن يتصف بها. وإن أشد الصفات إيلاماً للإنسان إذا ما سُلبت عنه، هي صفات الشرف، وأشد ما يؤلم المرأة – بالإضافة إلى ذلك – هو وصفها بالقبح، وهكذا تدور أهاجي الشاعر في شنطف على سلب هاتين الصفتين، في حين أخذ جانب السخرية من غنائها موقعاً ثالثاً أو رابعاً، مع أنه "مهنتها" التي تحترفها وتبني شخصيتها الاجتماعية عليها، وقد أصاب ابن الرومي مواضع الوجع الحقيقي بأن سلب عنها الشرف، وسلب عنها الجمال، وسخر من الغناء، فقدّم ما هو الأهم، وتدرج في منزلة الأهمية. وحين يشير بولارد إلى أن شاعر الهجاء ينتمي إلى الأقلية، يتمرد على النبذ فيشهر سلاح الفن للنفاذ في مجتمع الغالبية، فإنه ينبهنا إلى عامل مؤثر في انتقاء ابن الرومي لمن يهجو من أفراد المجتمع، وفي درجة ما يُلحق بهم من نقص، وفي تكرار الهجاء أو عدم تكراره. وقد تبدو "شنطف" ضحية سهلة بهذه المقاييس، يجعل منها "أمثولة" يضحك عليها، ويخيف بها، ويتمادى ما شاء لنفسه أن يتمادى دون أن تتهدد حياته أو أرزاقه، أما النفاذ في المجتمع فإن "الشعر" كفيل به؛ إذ هو مجتمع لا يقدر فناً آخر من فنون القول كما يقدر فن الشعر. ويقتبس بولارد من كتاب "دراسات في الأنماط الأدبية" وصف مؤلفه "أ. ميلفيل كلارك" لإمكانات شاعر الهجاء المتاحة، وكأنما يصف آليات التصوير في أهاجي ابن الرومي، مما قد يعني أن ابن الرومي كان كامل الأدوات مستغلقاً لكل الممكن في هذا الفن، إذ يقول كلارك:

"يتمايل الهجاء ذات اليمين وذات الشمال، على مدى يقع بين بؤرتي عالم الهجاء: فضح الحمق وتقريع الرذيلة، ويمتد بين طرفين من الفجاجة والغلظة إلى أقصى التهذيب والأناقة، وهو يستخدم بصورة منفردة أو مجتمعة أساليب المناجاة والحوار والرسالة والخطابة والرواية ورسم السلوك وتصوير الشخصية والحكاية الرمزية والخيال المغرق والتقليد المضحك والتقليد الهازل والمعارضة الساخرة وأية وسيلة غيرها يختار، وهو يعرض وجهاً كالحرباء باستعمال جميع الألوان التي يعكسها الطيف الهجائي من ظرف وهزء وسخر وتهكم ونهش واستخفاف وقدح" (٢٧).

وكذلك قدم الباحث عامر الحلواني دراسة أسلوبية في أهاجي ابن الرومي(٢٨)، فأشار إلى توظيف المعجم الجنسي، وأهمية الوصف في الهجاء، ثم قسم هذا الوصف إلى ثلاثة أنواع ترتيباً على المقاصد:

١ – المقصد الكاريكاتوري، وهو أساس الوصف التشويهي.

٢ – المقصد الذهني، وهو أساس الوصف الأخلاقي والنفسي.

٣ – المقصد الواقعي، وهو أساس انعكاس الواقع ووصفه(٢٩).

وغني عن التمثيل أن هجائيات ابن الرومي تتضمن المقاصد الثلاثة، بدرجات تتاليها في هذا التقسيم، وإن كانت بعض القطع تقتصر على الوصف التشويهي الذي يقوم على تضخيم العيوب الجسدية الظاهرة والخفية، وبصفة خاصة تلك الأعضاء ذات الصلة المباشرة بالسلوك الأخلاقي أو "اللاأخلاقي"، وقد أسرف الشاعر في هذا إسرافاً نجد أنفسنا غير قادرين على وصفه فضلاً عن التمثيل له. وقد استخدم الباحث "الحلواني" الإحصاء بأن رسم ثلاثة أهرامات لآليات الاستخدام في كل نوع من الثلاثة التي حددها وسائل للهجاء: الكاريكاتوري التشويهي، والذهني الأخلاقي، ووصف الواقع(٣٠). إن "الهرم التشويهي الكاريكاتوري" يستوعب الآليات كافة، بدرجات متفاوتة، وفي بناء قصيدة الهجاء التي اختصت بها شنطف سيكون مستوعباً وغامراً، إلّا في القليل المتجه إلى السخرية الذهنية الخالصة من شائبة المسخ

التشويهي الكاريكاتوري. ولكن الباحث لم يقدم في دراسته – على ما بذل من جهد وتدقيق واضحين – وصفاً أسلوبياً لقصيدة كاملة، اكتفاء بانتقاء مقاطع من بيتين أو عدة أبيات تعينه على تأكيد منظوره النقدي، وقد كان من حظ شنطف أن تكون موضعاً لثلاثة أمثلة، وهذا مؤشر على أهمية ما تجسده أهاجي شنطف في فن الهجاء عامة عند ابن الرومي:

١ – بناء التشبيه البليغ على تركيب الحصر بـ"إنما" في قوله:

إنـمـا شُـنْـطـفٌ أتـانٌ وديـقٌ خابَ من ينكِحُ الأتانَ الوَديقا[٣١]

وهذا من شأنه أن يقوي التشبيه.

٢ – وفي مجال الحركة المشوهة يأتي بمثالين يبرزان خصوصية الوصف؛ ففي البيت:

حَـوْصـاءُ خَـوْصـاءُ ذاتُ عـيـنٍ زرقـاءَ فـي زُرقَـةِ الـمَـضـيـرَهْ

يقوم الوصف على ترتيب صور العينين بأشكال تجعلها خاضعة لحقول دلالية بينها صلات ضيق العينين، عمقهما، زرقة لونهما[٣٢].

وعن الصورة أيضاً – في الموضع ذاته – يأتي بخمسة أبيات، نكتفي بذكر الثلاثة الأخيرة منها لتدل على خصوصية الأسلوب فيها:

فَـهْـيَ شـيءٌ كـأنـمـا صـاغَـه الـلّـ ـهُ لِـصَـفْـعِ الـقَـفـا وقَـفْـدِ الـقَـذالِ
قِـرْدَةٌ، نـردَةٌ، نـواةٌ، حَـصـاةٌ بـومـةٌ، ثـومـةٌ، عـظـامٌ بـوالِ
بنتُ سبعينَ بل ثمانينَ بل تِسْـ ـعينَ بل ضِعفُها من الأحوالِ

وتشويه الصورة هنا يأتي عن طريق المقابلة السياقية بين القصر والطول، وبين الوجه: صفع، والقفا: قفد، وبالمقابلة اللغوية بين الضيق والاتساع، وبأسلوب الاطراد، وما يقتضيه من تشويش هو مصدر إيحاء خلاق؛ لأنه يحيل رأساً على خلاعة صور المهجوة وتنافرها بالتأليف بينها وبين ما هو جامد (حصاة/ عظام بوال). وقد تولد من هذا التأليف العجيب بين الأضداد عسر في تقدير عمر المهجوة، مما اقتضى نسفاً للحدود المنطقية للزمن الموضوعي بأسلوب التدرج[٣٣]...

٣ – أما المثال الثالث، فيقوم على قراءة أسلوبية لخمسة عشر بيتاً (وهذا أطول نماذج الدراسة الوصفية الأسلوبية)، وهو نموذج لإمعان ابن الرومي في تحريك الصورة الكاريكاتورية، بأن يلجأ إلى تعضيد المقابلة اللغوية، والمقابلة السياقية بأساليب أخرى للتعبير عن الحركة كأسلوب الاطراد، والإرداف الخلفي، وعكس التركيب، وعكس الترتيب، إنه بهذا يمعن في رصد ما يثير السخرية وما يثير الضحك معاً، أما الأبيات الخمسة عشر، فتبدأ بقول ابن الرومي:

يا عجباً من شُنطفٍ إنّها أضْحتْ تُغنّي غيرَ مُرْتاعَهْ

وننبه إلى أن ترتيبها في الاقتباس غير ترتيبها في نسخة الديوان[٣٤]، من ثم سيكون الوصف الأسلوبي بحاجة إلى شيء من المراجعة إذا ما كان ترتيب الأبيات في الديوان هو الأوثق، ونعود نتأمل القصائد الخمس الطوال التي بدأنا بها حديث شنطف، ولن نجد أنفسنا بحاجة إلى وصف خاص لكل قصيدة على حدة، لأن الصفات المشتركة بينها أكثر من الصفات التي تميز إحداها عن الأخرى، وأول ما تثيره من الصفات المشتركة هو هذا الاستغراق أو الإغراق في تشويه الصورة الجسدية، وبصفة خاصة ما يعف اللسان عن التصريح به من أعضائها، فهنا نجد صوراً ماجنة فاحشة ليس لفحشها حد، تصف مالا يمكن وصفه إلّا بهذا الأسلوب الـ Pornography الذي ينبني على التشفي بالمبالغة في التشويه المستعلن الصريح الذي لا يكني عن الأفعال، فهو نموذج الأدب الذي يصف كل شيء صراحة لا يترك جانباً للاستنتاج أو عمل المخيلة، إنه الأدب الـ erotic يكتسح الموروث المتفق على أصوله في الموروث من قصائد الهجاء، ويعلن التمرد على معاني الحياء وحتى المساحة التي كانت حتى ذلك الحين شاغرة كفاصل بين المقدس والمدنس، لقد رسم صوراً للاشتهاء والتهالك والخضوع، لهذه المرأة تجاوزت كل ما يمكن أن يقبله الذوق ويتسامح به العرف الأدبي، أما الأخلاق وإمكان القياس على المعقول فإنه لا وجود لهما في هذا الوصف.

وكما تشترك هذه الأهاجي في لفظها المكشوف ومعانيها الفاضحة المباشرة

بقصد تشويه الصورة ومسخ الهيئة، تشترك في إيثار الأوزان قليلة التفاعيل (الأوزان القصيرة):

١ – تَخَلَّفَتْ شُنْطفٌ فقلْنا: ما فعلتْ أختُنا الضَّريرهْ

هذه القصيدة من مخلع البسيط (مستفعلن + فاعلن + فعولن)، الذي يشير الدكتور إبراهيم أنيس إلى أن الباحثين أجمعوا على أنه من اختراع المولدين، وأنه لم يكن معروفاً قبل عهود العباسيين، ويذكر أيضاً أن الشعراء نظموا منه على قلة في كل العصور، وقد طرقه بعض شعرائنا المحدثين في النادر من الأحيان(٣٥).

٢ – ياذا الذي كُنيتُه كُنيتي أما رَعَيْتَ الوُدَّ والخُلْطَهْ؟

وهذه القصيدة من بحر السريع (مستفعلن + مستفعلن + فاعلن)، وعن موسيقا هذا البحر يقول إبراهيم أنيس: "إننا حين ننشد شطراً من هذا البحر نشعر باضطراب في الموسيقا لا تستريح إليه الآذان إلا بعد مران طويل، وذلك لقلة ما نظم منه. والآذان تعتاد النغمات الكثيرة التردد وتميل إلى ما ألفته، وأغلب الظن أن هذا البحر سينقرض مع الزمن(٣٦)". ولنا هنا ملاحظة أخرى نستخرجها من كلام الدكتور أنيس، فقد ذكر أن "فاعلن" قد تصير في بعض القصائد إلى "فاعلات" وقد تصير في بعضها الآخر إلى "فعلن"، ويذكر من أصول العروض أنه متى صارت التفعيلة إلى إحدى هاتين الصورتين التزم هذا في كل أبيات القصيدة، ويمضي عن هذه الأصول أو القواعد العروضية إلى تطبيقاتها فيذكر أن النوع الثالث، وهو الذي تنتهي كل أبياته بوزن فعلن، لا نكاد نظفر بشعر منه(٣٧)!!

٣ – راعَ فؤادي منك ما راعَهْ ولاعَهُ من صدِّك ما لاعَهْ

وهذه القصيدة – أيضاً – من بحر السريع، وتفعيلتها الأخيرة على "فعلن"، كذلك.

٤ – زَلِقَتْ في سُلاحها بالبطبطينِ شُنْطفُ

هذه القصيدة من مجزوء الخفيف (فاعلاتن + متفعلن)، ويكفي أن نذكر في

اضطراب موسيقا هذا البحر أن أبا العتاهية قد استخدمه، فيروي أن نقاده قالوا له: خرجت على العروض، فقال: أنا سبقت العروض!!.

٥ – إذا تَـغَـنَّـتْ شُـنْـطـفٌ مـرَّةً فـاصْـفَـعْ ودعْ عـنـكَ الأبـاطـيـلا

وهذه القصيدة من بحر السريع، فهي لاحقة بما ذكرنا في القصيدة رقم (٢). وبمراجعة أوزان هذه القصائد، وإمكاناتها الموسيقية التي ذكرنا نجد أنها – لتأكيد الغنائية – قصيرة، متعثرة، غير سلسة الإيقاع، كأنما تحقق نوعاً من التجاوب بين المعنى والقالب الذي وضع فيه.

ونسترجع هذه القصائد الخمس الطوال، نتفحصها من منظور البنية الموضوعية:

القصيدة الأولى:

١ – المطلع سردي، تدعمه صيغة الفعل، وتردد القول بين قائلين، وفي البيت (٦):

قـلـتُ لِـمَـنْ شُـنـطـفٌ هـواه: لا تَـحْـتَـقِـرْ بـعـدهـا حـقـيـرَهْ

وتأتي سائر القصيدة استطراداً على أنه مقول القول.

٢ – يغلب التشويه الحسي وتهجين النسب وإبراز التناقض في علاقات التكوين العضوي.

٣ – يأتي ذكر الغناء والسخرية من صوتها ثالثاً في هذا البناء الموضوعي:

١٦ – غـنـاؤهـا كـلُّـه كِـيـادٌ من نَضْـحِ أشـداقـهـا المطيـرَهْ

. . . .

٢١ – بحّاءُ في حَلْقِها خريرٌ دوّارةٌ سـلـحُـهـا حـريـرَهْ

. . . .

٢٨ – ومن أعاجيبِها التّشاجي كـأنّـهـا غـادةٌ غـريـرَهْ

٢٩ – عُواؤها في الديار شُؤْمٌ ووجـهُـها فـي الـطـريـق طِـيـرَهْ

٣٠ – تضرِبُ خَيشاً إذا تغنَّتْ عـلـيـك فـي قـائـم الـظـهـيـرَهْ

٣١ – والفسقُ إن قحَّبَتْ جِهارٌ والـصـوتُ إن كَـرَّعَـتْ سـريـرَهْ

وهنا نجد أن هجاءه لها من ناحية أنها قينة، صناعتها الغناء تتسم بثلاث صفات:

١ – أنها لا تتصدر القصيدة، فهي في المكان الثالث.

٢ – أن تشويه صوتها ووصف سوء وقعه لا يأتي متصلاً في أبيات متعاقبة تتوفر على إبراز هذا المعنى.

٣ – أن عملية التشويه الخلقي والسلوكي تتخلل تشويه الصوت، وكأنه يقوي أحدهما بذكر الآخر.

القصيدة الثانية:

١ – يتصدرها خطاب في صيغة نداء (يا ذا الذي كنيته كنيتي)، ثم تمضي القصيدة بتوجيه الخطاب إلى هذا المنادى ثمانية أبيات، يجدد عقبها شعور المتلقي بوجود هذا المخاطب:

٩ – قلتُ – وخُبِّرتُكَ واصلتَها –: حاشَ له من هذه الغلطَهْ

على أنه يستمر في وصفها حتى نهاية القصيدة دون أن يستكمل أدوات الخطاب بأن يجعل المخاطب يجاوبه.

٢ – ويأتي تهجين الغناء في هذه القصيدة مختلفاً – في السياق – عن سابقتها، فهو قريب من مطلع القصيدة، ويأخذ أبياتاً متعاقبة، وإن لم تكن خالصة تماماً لوصف الصوت فإنها لم تمتزج بصفات التشويه الحسي التي نعرفها سابقاً، ونجدها في هذه القصيدة بعد أن يفرغ من وصف الصوت وتهجينه ما شاء له هواه وشططه:

٢ – أشقيتَ سمعي بِنُغاشيَّةٍ عيّارَةٍ كَدّاشَةٍ مِلْطَهْ

٣ – إذا تغنَّتْ رحلتْ نِعْمَةٌ عن أهلِها، وانصرفَتْ غِبْطَهْ

٤ – في الصوتِ منها أبداً بُحَّةٌ تُوهِمُني أن بها خَبْطَهْ

٥ – نَغْمتُها نغمةٌ مزكومَةٌ قد جَمَعَتْ في أنفِها مَخْطَهْ

٦ – ما حقُّها عندي إذا أقبلَتْ تَعْوي، سوى قولي لها: نَحْطَهْ

٣ – ثم تمضي القصيدة حتى نهايتها تمزج التشويه بالتشنيع، وهي في هذا قريبة جداً من القصيدة السابقة.

القصيدة الثالثة:

١ – وهذه القصيدة – دون غيرها – اتخذت مطلعاً يستند إلى الرمز ويستدعي التأويل ويثير احتمالات إشكالية، ويشعرنا بأن علاقة ما بين المخاطب والمتكلم، إذ يبدأ: "راع فؤادي منك ما راعه".

٢ – ويأتي تهجين الصوت وذم غناء المهجوة وسطاً، منتشراً بين الأبيات (من رقم ١٠ إلى رقم ٢٢) يتداخل وهجاء السلوك وتشويه الهيئة:

١٠ – يا عَجَباً من شُنطفٍ إنّها أضحتْ تغني غَيرَ مُرْتاعَهْ
١٢ – ألق إليها أُذناً واستمِعْ أبردَ ما غنَّتْه كَرّاعَهْ
١٥ – تُعساً لها تُعساً إذا ما عَوَتْ ونَزْعةً للنفسِ نَزّاعَهْ
٢٢ – وَعْواعَةُ البَطْنِ فإنْ رَجَّعَتْ يوماً غناءً فهي وَعْواعَهْ

وتسيطر تقنية التناقض والمفارقة على القسم التالي من هذه القصيدة، ونجتزئ هذين البيتين، وفيهما تستحيل صفات المدح إلى ذم بما يؤكد التناقض:

٣٢ – نوسُعها ذمّاً على أنّها بذّالةٌ ليستْ بمنّاعَهْ
٣٣ – تقتُلُ بالبذلِ فأَعْجِبْ بها ضرَّارةً في زيِّ نفَّاعَهْ

أما الأبيات الأخرى المبنية على التناقض فأرقامها في القصيدة: ١٩، ٢٠، ٢٦، ٢٩، ٣٤، ٣٥، ويمكن العودة إلى نصّها في الديوان، وهي نموذج في تهجين الصورة وبشاعة السلوك. على أنه يختم مطولته ببيتين يذكر فيهما الغناء، وسوءه، ويتوعدها أن يجازي السوء بالسوء.

القصيدة الرابعة:

١ – وفي هذه القصيدة يذكر "التشاجي" في بيتين: (رقم٤ ورقم٧) والغناء في بيت واحد:

١٣ – قِرْدَةٌ تدَّعي الغِنا ءَ وفيها تَخَلُّفُ

وقد انفتح المعنى على الاحتمالين؛ تهجين الهيئة (قردة) وتسخيف الغناء (تدعي الغناء)، ولكن ابن الرومي آثر تحقيق هدفين قريبين: استخدام معجمه

الشتائمي الجاهز المتكرر للشخص نفسه، وتحقيق درجة أعلى من إيلام المهجو بأن يجعله أضحوكة لكل من يستمع إليه.

٢ – يجمع في البيت الأخير بين الهجاءين بذكر القردة والتشاجي معاً:

٤٠ – فاكفِنا بردَ قِرْدَةٍ تتشاجى فَتَسخُفُ

القصيدة الخامسة:

١ – وهي خاتمة قصائده الهجائية الطوال في شنطف – بحسب الترتيب القافوي لقصائد الديوان – وأطولها أيضاً، خمسة وخمسون (٥٥) بيتاً.

٢ – تفتتح – دون غيرها – بذكر الغناء، ويقرن الغناء باللعب على أدوات الموسيقا للإمعان في تهجين الغناء والهيئة معاً:

١ – إذا تغنَّتْ شُنطفٌ مَرَّةً فاصفَعْ ودعْ عنكَ الأباطيلا

٢ – ضَرّابةٌ بالطَّبْلِ..... تجيبُ بالتطبيلِ تَطْبيلا

ثم يمضي في الهجاء الحسي والسلوكي على مألوف قصائده في هذا الباب، فلا يذكر الغناء إلا مرة واحدة منتصف القصيدة:

٢٢ – إذا تَغَنَّتْ سَطَعتْ نَكْهَةٌ تتركُنا عَنْها مَشاغيلا

وهكذا في نصف بيت ذكر الغناء، ومضى عنه دون تحديد صورته بوصف، ليسترسل مع الرائحة (رائحة الفم) وكأنها رائحة الصوت نفسه، وهذا إبدال مبتكر عند الرمزية؛ إذ يصف المسموع بصفات المشموم، ولكنه سرعان ما انصرف عن الغناء ليشوّه صورتها ما شاء.

وبهذا التحليل للبنية الموضوعية في أهاجي شنطف بان لنا أن ابن الرومي لم يشغل فكره بغنائها، وإنما هجاها من حيث هي امرأة، يتعامل معها الآخرون ترتيباً على هيئتها، وأخلاقها، وسلوكها، وما يصدر عنها من عمل، وقد هجّن وشوّه كل ذلك، وهو مطمئن إلى أنه انتزع الضحك والسخرية منها والاستهانة بها من كل من سمع هذا الهجاء، وما نظنه يحفل بغنائها بعد ذلك.

٤ - محاولتان للتجاوز

تختلف أهاجي ابن الرومي للمغنين عن أهاجيه للقيان في أمرين: أنها أميل إلى الإيجاز، ومن ثم لا تستوعب ذاك التنوع من نواحي النقص والعيب والتشويه التي كان يحشدها كلما ضاق صدره من قينة لسبب نحدسه ولا نملك القطع به، وأنها لم تنصب على مهجوّ واحد مثلما صنع تجاه شنطف، ويمكن باستقراء معاني الهجاء في قصيدة بعينها أن نشير إلى أمر ثالث متوقع، يتمثل في أن المعايب الأخلاقية ستنحصر في المغنين في أمر واحد، هو التخنث أو ما يشبهه، أما الوصف الكاريكاتوري للهيئة والأعضاء فإنه هنا سيكون أقل حدة وإلحاحاً على عيوب بعينها. لن نجد بين أيدينا في الهجاء الخالص لرجل من أهل الطرب غير قصيدتين في أبي سليمان الطنبوري[٣٨]، الأولى مطلعها:

أبو سليمانَ لا تُرضى طريقتُه لا في غناءٍ ولا تعليمِ صِبْيانِ

وأول ما يثير الانتباه في المخالفة تصدّر موضوع الغناء، والهجاء به وامتزاجه بقوة بتشويه الشكل والهيئة، فأبو سليمان قبيح أيضاً، حين يغني؛ هذا ما تصوره الأبيات الستة بعد المطلع السابق:

٢ – شيخٌ إذا علَّمَ الصبيانَ أفزعَهم كأنّه أمُّ صِبيانٍ وغِيلانِ
٣ – وإن تغنّى فَسَلْحٌ جاء مُنبثقاً في لونِ خِلقته من سَلْحِ سَكْرانِ
٤ – له إذا جاوبَ الطنبورَ محتفلاً صوتٌ بمصرَ وَضَرْبٌ في خُراسانِ
٥ – عُواء كَلْبٍ على أوتارِ مِنْدَفَةٍ في قبحِ قِردٍ وفي استكبارِ هامانِ
٦ – وتحسبُ العينُ فكّيه إذا اختلفا عندَ التغنُّمِ فكّي بَغْلِ طَحّانِ
٧ – لاحظْ لهازِمَه واضْحكْ مُسارَقةً فإنه عِبْرَةٌ ما إنْ لها ثاني

لعل هذه الأبيات، فضلاً عن موقعها في افتتاح القصيدة، تتميز بالطول غير المسبوق وصفاً خالصاً للغناء وللمغني في أثناء الغناء؛ فهي تؤدي تفاصيل صورة

متحركة، مهجنة، كما أنها تدخل المتلقي في تشكيل الصورة حين تحرضه على اختلاس المراقبة، ومداراة الضحك، والبحث عن العيوب والتشوهات التي دله عليها المصوّر (الشاعر)؛ فصوته عواء كلب، واختلاف فكيه عند رغبة التحكم في النغم يستحيل إلى حركة فكي بغل الطحان!! فإذا ترك موضوع الغناء، ولن يعود إليه، حرر الصورة الهجينة من هذا الشرط، ووضعها في شرط آخر هو مجلس الشرب، وستكون أبياته الثلاثة التالية مرتبة كاشفة بتدريج طبيعي عن طبيعة هذا المجلس والمشاركين فيه:

٨ – وأقذرُ الناسِ أسناناً وأطفسُهم وأشبهُ النّاسِ أخلاقاً بإنسانِ
٩ – عربيدةٌ صلفٌ بالنُّقل مُنْصرِفٌ في كُمِّه أبداً آثارُ رُمّانِ
١٠ – واللوزُ لا فارقتْه لوزتا وَرَمٍ فشرطُه منه عندَ الشَّربِ ريعانِ

هكذا يتحول مجلس الشرب إلى مجلس أكل، يسيطر عليه النهم، وعلامة هذا المجلس تلك الأسنان القذرة أول ما يبدو منه، مع قذارة الكُم.. إلخ، وإذا كان الشراب حين يغيب العقل يكشف عن فطرة الشخص أو "اللاوعي" فإن أبا سليمان في مجلس شرابه يشبه الإنسان، أو يتشبه بالإنسان في أخلاقه، إذ هو – في جوهره – عربيد صلف!!

لا يستطيع ابن الرومي – في الهجاء خاصة – أن يستمر في توليد هذا النوع من الصور الذهنية التي يمكن أن تكون بمنزلة وصف الواقع المشاهد مع شيء من المبالغة مقدور عليه، كقذارة الأسنان، وآثار الرمان في الأكمام، أو نشر التفل حوله كأنه في حانوت يبيع السمن!! إن الهجاء بالانحراف الجنسي أقوى مثير لحب الاستطلاع وإثارة الدهشة لدى المتلقي الذي ينظر إلى الجنس على أنه "تابو taboo" محرم يحظر الحديث عنه أو الاقتراب منه علانية، وهنا يقتحم هذه المساحة مازجاً بين المقدس والمدنس في صورة حركية ممتدة، سبق له أن وصف بها جنوح شنطف وهوسها الجنسي، ولم يجد غرابة في أن ينقل هذه الصورة ذاتها إلى أبي سليمان الطنبوري[٣٩]، وإن تكن الصورة هنا متقنة يجري بشأنها حوار وأخذ وردّ. أما

القصيدة الأخرى في هجاء أبي سليمان الطنبوري – وهنا يوصف بأنه المغني[٤٠] – ومطلعها:

ومُسْمِعٍ لا عدمتُ فُرقَتَه فإنها نِعْمَةٌ مِنَ النِّعَمِ

فإنها تلتقي مع القصيدة السابقة في وصف أبي سليمان في مجلس شرابه وصفاً بشعاً، وإن يكن هو المدعو وليس الداعي هذه المرة، وهذه البشاعة تأخذ طابعاً حسياً يبدو على وجهه، وطابعاً نفسياً يبدو على نداماه، والأمران يرتبطان بغنائه حيث:

تَظْهَرُ في وجهِهِ إساءتُه كأنها مَسْحَةٌ مِنَ الحُمَمِ
يسودُّ من قبحِ ما يجيءُ به حتى كأنْ قد أُسِفَّ بالفَحَمِ

أما الندامى:

إذا النّدامى دَعَوه آونةً تنادَموا كأسَهُمْ على نَدَمِ
نبردُ حتى يظلَّ يُنشدُنا (هل بالديارِ الغداةَ من صَمَمِ)
يستطعم الشَّرْبَ أن يقال له: أحسنتَ، والقومُ منه في وَكَمِ
وكيفَ للقومِ بالتصنّعِ، لا كيف ولو صُوِّروا من الكَرَمِ

وهذا التشكيل – من الناحية الفنية – يشبه ما سبق إليه في القصيدة التي مرت بنا؛ إذ اقترن التهجين بأداء الغناء، على أن الطابع التحريضي هناك، يفترض أن المتلقي خارج المشهد، ويعمل الشاعر على إغرائه وإثارة انتباهه في قوله: "لاحظ لهازمه واضحك مسارقة" – هذا المتلقي في هذه القصيدة ركن من أركان المشهد المرسوم بأفعال المضارعة (وليس الطلب): نبرد – يستطعم – تظهر – يسودّ، وهنا يتزامن سواد وجه المغني مع شعور الندامى بالبرد والضيق ورفض التصنّع بإبداء الإعجاب. وعلى عكس ما صنع في قصيدته السابقة التي بدأت بهجاء الغناء ممزوجاً بهجاء المغني في قطعة متماسكة من سبعة أبيات، فإن ابن الرومي يدخر هذا الغرض ليختم به القصيدة، في قطعة متماسكة من ثمانية أبيات، وضعت الفعل (الغناء) ورد الفعل (الأثر المؤلم في سامعيه)[٤١]. وإذا كانت هذه الهجائية قد أجّلت هجاء المغني

بالغناء إلى آخر القصيدة فإنها – هذه المرة التي لم تتكرر – قد سكتت عن الوصف "اللاأخلاقي" وما يتبعه من ألفاظ مكشوفة، وعبارات بذيئة، وقد منحها هذا فضيلة لا شك فيها. وفي تصورنا أن هذه القصيدة متأخرة، قالها الشاعر وقد تقدمت به السن والتجربة فرأى أن هجر القول أصبح لا يلائمه، وإن كان التعدي والرغبة في الإيذاء والتشويه للآخرين كامنة في دمه.

سنواجه تجربتين طريفتين في موضوع الهجاء الذي نحن بصدده، أو أن ابن الرومي وجد نفسه يخوض هاتين التجربتين ومن حولهما ملابسات أو اعتبارات تجعل من كل منهما نمطاً مفرداً يستدعي تصرفاً له خصوصية ويحتاج إلى بصيرة خاصة، يتشكل فيها وفق معيار مستحدث أو مختلف، مراعاة لهذه الخصوصية. سيدل مطلع القصيدة الأولى على موضع الخصوصية فيها، إذ يقول:

قل لنا يا سلامةُ بنُ سعيدٍ أيُّ شيء عشقتَه من كنوزِ؟

وقد قدمت صيغة الديوان لهذه الهجائية بعبارة: "وقال في أبي شيبة سلامة بن سعيد المغني[٤٢]"، غير أن الشاعر يتوصل إلى هجاء سلامة هذا بهجاء كنوز قبله، وهذا هو الأمر المستحدث في القصيدة. ونحن نعرف أن إحدى القيان التي تكرر هجاؤها عند ابن الرومي تدعى "كنيزة"[٤٣] – بصيغة التصغير لكنزة – أما سلامة بن سعيد فإنه من أصحاب الهجائية الواحدة، بل لعل الرغبة في هجاء كنزة هي التي أوقعته في طريق ابن الرومي. ويزداد أمر هذه الازدواجية في تشكيل قصيدة الهجاء طرافة حين نجد قصيدة أخرى في هجاء كنيزة – وهي منصوص عليها في العنوان – ومع هذا تأخذ في طريقها مهجواً آخر. يقول محقق الديوان إنه القتّال القطان الشاعر، ويذكر الدافع المثير للقصيدة أن كنزة هذه – أو كنيزة – كانت تعشق الشاعر، وأنها قبلته فدفع في فمها "ناطفاً قد مضغه فترشفته من فيه[٤٤]"، وقد أحسّ ابن الرومي بلاعج الغيرة، بخاصة أنها آثرت عليه شاعراً (له نفس مهنته، ولا يبلغ منزلته في فنه) وقد فضح مشاعره أو فضحته مشاعره المكتومة – كما سنرى – أما هذه القصيدة التي تحمل اسم سلامة بن سعيد فإن وجه الهجاء فيها حائر بين طرفين، كما أن

الجمع بينهما في هجائية واحدة يفتقر إلى تعليل؛ ذلك أن ابن الرومي هجا كنزة – أو كنوز – هذه، مهجناً فنها في الغناء:

٣ – زمهريرٌ غناؤها يدعُ الـ ـمحرورَ في مثل حالةِ المَكْروزِ
٤ – صالِحٌ للفتى إذا اشتاقَ في الصَّيْـ ـفِ إلى لُبْسِ فاخراتِ الخَزوزِ
٥ – كم مشوقٍ إلى الشِّتاءِ دعاها فَأَرَتْهُ كانونَ في تَمّوزِ

هكذا قدم براهينه الاستدلالية على برودة غنائها، غير أنه وقد رجمها بخمسة أبيات عاد فالتفت عن الغائب (أو الغائبة) إلى المخاطب داعياً عليه، متوصلاً بهذا إلى هجائه، موغلاً فيه، بأن يهدم رجولته كما يهجن صوته، ليعود إلى "كنوز" فنعرف عن علاقتها بسلامة بن سعيد ما لم نكن نعرف، وكأننا نطالع قصة ذات فصول، تتكشف عن علاقات وتحتفظ بأخرى حتى يستمر التشويق، فلا يستكمل مضمون السردية ولا تكشف عن أسرار تكوينها إلا مع آخر فصل (سطر) فيها. وكما هجا كنوز بصوتها كذلك هجا سلامة:

١٧ – وتغنّي كأنَّ صوتَك من أنـ ـفِك صوتُ الزنبورِ في جوفِ كوزِ
١٨ – وإذا ما سطا غِناؤُك للشَّر بِ، وهَمَوْا من بردِهِ بالتّروزِ
١٩ – أطربَ القومَ ليس عودُك بل جودُك طوعاً بخبزِك المخبوزِ

لقد استوفى الشاعر رغبته في هجاء صوت المغني وصوت القينة، ولكنه يسعى إلى مسخ وجودهما، والتشنيع عليهما، وقد وضع تصميماً (هيكلاً) يربط بينهما ويدمر كيانهما معاً؛ فبعد هجائها في مطلع القصيدة، يصدف عنها ويتجه بالدعاء عليه: "لا سقاك الإله غيثاً ولا أرواك إلّا من ريقها الممزوز". لقد وصفنا لك قبحها ويفترض أن تصدقنا لأن هذا الوصف مطابق للحقيقة الواضحة. وهب أنا كذبنا عليها، وأنها شمس وقمر، فما شأنك (أنت بها) وفيك من ضيعة الرجولة ما يصرفك عن مثلها؟ خير لك أن تبحث عن أمثالك وتأخذ مكانك بينهم!! وفي هذا المعنى يفحش ابن الرومي أيما إفحاش، ويقدم برهاناً آخر على انعدام رجولة هذا المغني، فيرمي زوجته بالفاحشة، وأن ولديها ليسا منه، وهنا ندرك أن كنوز لم تكن زوجة

سلامة، وإنما هي قينة تشاركه نشاطه الفني، وربما نشأ بينهما نوع من العشق طار له قلب ابن الرومي، ولسنا نستبعد، في هذا المقام، ذاك الاحتمال الذي ذكرناه في تعليل حملته الضارية على شنطف، وهو أن هذه الطائفة من المغنين والقيان كان منهم من لا يروقه حضور ابن الرومي مجالسه، وربما رفضوا التغني بشعر صنعه هو أو قدمه لهذا الغرض، فكانت الواقعة أو العثرة التي لا تقال. ويقوي لدينا هذا الاحتمال أن بعض الألفاظ والمعاني التي قيلت في توعد شنطف وإرهابها والتنديد بفعلتها (التي لا نعرفها بالدقة المطلوبة) ترد هنا، إذ يقول في ختام قصيدته (وهي من أربعين بيتاً):

٣٦ – أبِغَثٍّ الكِيادِ تلقى القوافي كمُلاقي الجيوشِ في كالوزِ؟
٣٧ – هاكَها مُصْمَئِلّة من عَرَتْه باتَ منها بليلةِ المنْكوزِ

ويمضي في إطراء قصيدته والتغني بأثر شعره وقوته، على الرغم من أنه يوجهها إلى مغن، فلا هو شاعر مثله، ولا هو من أهل السيف، ولا من أصحاب السلطان. فالإشارة إلى الكياد في تلقي قوافيه، هذا المعنى بهذا اللفظ سبق إليه، أو ردده في تهديد شنطف من قبل.

وفي القصيدة التي كانت تعقيباً وعقوبة لتلك القبلة التي منحتها كنيزة للشاعر القتال القطان، يلجأ إلى الضرب في الاتجاهين على التعاقب، فمن ناحية مانح القبلة:

١ – قَبَّلَتْه فمجَّ في جوفِ فيها ذَرْقَ بازٍ من ناطفٍ مَمْضوغِ
٢ – يا لها ريقةً لقد رشفتْها من فمٍ شَدْقمٍ رحيبِ الفُروغِ
٣ – ريقةٌ لو تمُجُّ مجّاً على الأفـ ـعى لباتتْ بليلةِ المَلْدوغِ
٤ – كرْهَةُ الرّيحِ تَزْهقُ النفسُ منها مُرَّةُ الطَّعْمِ فهي سَلْحٌ بِدوغِ

نصف بيت فقط في تهجين صورة الفم (فم الشاعر) فهو واسع متضخم، وبقية الأبيات الأربعة تحيط بوصف الريق وصفاً مقززاً، وبتعقبه إلى تبيان أثره: فهو ذرق طائر (باز)، وهو سلح بشري هذه المرة، ولكن لشارب لبن حامض. إن وصف الهيئة الذي يخاطب حاسة البصر يوحي بما يشغل حاسة الشم، فذرق الطائر وسلح الإنسان مقرونان دائماً برائحة مستقذرة، ومع هذا يمعن في تهجين الصورة فينص

على كرهة الريح، ويمعن فيذكر مرارة الطعم، وبهذا يكون قد استثار الشعور بقذارة هذه القبلة وما ترتب عليها من جهة: النظر، والشم، والطعم (الذوق) مؤكداً شناعتها. إن تأمل هذا الوصف للقبلة هو هجاء للرجل الذي أداها، من ثم يلتفت إلى التي استقبلتها، فيقول: إنها "أوقح الناس"، ويقول: إنها تستحق ذاك الذي قَبَّلها:" لست أَرْبَأُ بقدرها عنه"، ثم حين يبلغ هذا المدى من فورة الغضب تنهار دفاعاته، ويتكشف مكنون قلبه، وهو أنه يحب غناء كنيزة، بل يهوى كنيزة، ولكنها لم تبد نحوه ما أبدت نحو الآخر، فلما عجز الثعلب عن دخول البستان لأكل العنب قال إنه حصرم!!:

١٠ – وبقدْرِ الغناءِ إذْ تدّعيهِ ... لا بحقٍّ، بل باطلٍ مَدْموغِ
١١ – قد مَجَجْناك يا كنيزةُ رِيّاً ... فانبُغي في زِناكِ كلَّ نُبوغِ
١٢ – وأديمي لِيَ الصُّدودَ ورُوغي ... عن وصالي فَمُنيتي أن تَروغي
١٣ – أنا في نعمةٍ بِصَدِّكِ عني ... أكَّد اللهُ نِعمَتي بالسُّبوغ
١٤ – لو تسوَّغْتِ في الحلوقِ بشهدٍ ... أو رحيقٍ مُشعْشعٍ لم تَسُوغي
١٥ – لم تَرُوغي عن المحجَّةِ في وصْـ ... ـلِكِ بل أنتِ شكلةٌ لم تَرُوغي
١٦ – أنتِ والعبدُ جيفةٌ صادَفَتْها ... كلبةٌ في الدماءِ ذاتِ ولوغِ

هذا الوصف الأخير يفضح العاطفة المكتومة، وكذلك يفضح وجه المخالفة في وصف تلك القبلة التي أشعلت النار في فؤاد ابن الرومي. إن لفظ "المجّ" يتصدر وصف ما جرى، ويتكرر في البيت الـ(١١) ليكون هو فاعل المج، وكذلك يذكر الحلق، حيث يجري الريق، والشهد والرحيق، وهو الوصف المتوقع من جانبها لقبلة استقبلتها برضاها. إنه في قرارة نفسه يعترف بشرعية لغة الجسد:

"لم تروغي عن المحجة في وصلك"، فأنت جديرة به وهو جدير بك، ثم يأتي التشبيه التمثيلي الغاضب في البيت الأخير ليقبّح المعنى ويقلبه، فيجعل من مانح القبلة جيفة، ومن القينة كلبة!! فكأن هذا البيت الأخير بمنزلة توقيع خاص لابن الرومي على قصيدته.

سيختلف البناء الفني للقصيدة الثانية أو النموذج الآخر للتجاوز، الذي حرر أسلوب الهجاء من بعض أثقاله المتراكمة بحكم الموروث، وهي قصيدة هجائية في رجل كاتب، ليست له علاقة بالطرب، غير أنه وضع نفسه، أو وضعته وظيفته في طريق ابن الرومي، فراح يحول بينه وبين إرضاء نوازعه للسماع، مما جعله يستحق الهجاء المقذع الفاضح. كان القاسم بن عبيد الله (الوزير) أحد ممدوحي ابن الرومي، وله عليه دالة، وكان تحت هذا الاعتبار يتردد على مجلسه الخاص لسماع القيان. ولكن كان للقاسم كاتب أو حاجب دأب على أن يحول بين ابن الرومي وولوج مجلس السماع. لقد تناول الشاعر هذه العلاقة المضطربة في قصيدتين، الأولى يقدمها الديوان بعبارة: "وقال في القاسم[٤٥]" وهي ليست في القاسم، وإنما هي هجائية في "عمرو النصراني" كاتب القاسم أو حاجبه، ومن المتوقع أن تكون – في مطلعها – أشبه بمظلمة موجهة إلى القاسم، أما سائرها فهجاء خالص لا يتورع ولا يتحفظ في عمرو كاتبه. وقد استطاع الشاعر أن يضفّر شكواه من الكاتب ومدحه لسيده، وأن يربط طلبه معاقبة عمرو بطلبه لنفسه أن ينال جائزة يغتاظ لها عمرو ويتحسر، بطريقة بديعة آسرة، غير أنها ليست ما يعنينا في هذه القصيدة؛ لأن هذا ليس مما يتصل بالغناء، وإن كان الغناء هو المثير المختفي وراء تجربة القصيدة، أما ما يعنينا فهو ذكر "بستان" – وهي قينة كان ابن الرومي يعجب بها وبصوتها، وكانت قد ماتت وله فيها مرثية[٤٦] نادرة، ستكون لنا معها وقفة – ولسنا نجد مسوغاً لذكرها في هذه الهجائية إلا أن تكون ذات علاقة بعمرو هذا، فإما أن تكون زوجته، أو أن تكون قد غنت من شعره، فلا نستبعد أن يكون له شعر إلى جانب وظيفته الكتابية، فكيف أفاد ابن الرومي من ذكر القينة التي يجل شأنها ويشغف بغنائها وقد رثاها حزيناً على فقدها؟ لقد تناول هذا في واحد وعشرين بيتاً (من البيت رقم ٣٧ إلى البيت رقم ٥٧)، فهي تمثل واسطة مطولة من أربعة وتسعين بيتاً. وإذا كان في هجائه لكنوز وسلامة بن سعيد، وفي هجائه أيضاً لكنيزة والشاعر القتال القطان استطاع أن يضرب كلاً منهما بالآخر، ويهبط بكفة ليزيد الأخرى هبوطاً على التبادل، فإن الأمر هنا يختلف؛

لأنه لا يريد أن يمس ذكرى بستان بما يسوؤها. إن أركان العلاقة تتحدد في مطلع هذا القسم من القصيدة:

٣٧ – سقى الله "بستانَ" الأنيقةَ مَنْظَراً ومُخْتَبَراً سُقيا مِنَ الدَّمْعِ والخَمْرِ

ثم لا يضيع مساحة، إنه يهجم على الهجاء بأقل عبارة تدخل تحت مسمى "حسن التخلّص"، وإن كان تخلصاً لأدنى ملابسة، كما يقال:

٣٨ – لَعَهْدي بها يوماً وقد بَصُرَتْ به فقالتْ: تعالى مالكُ الخَلْقِ والأمْرِ

ومقول قولها احتمال يتسع للمدح والذم، من ثم يعقب محدداً وجه رضاها بقربه منها:

٣٩ – ولو لم تألَّفْ قلبَها ببنانِها – وقد ريعَ من عمرٍو – لطارَ من الصَّدْرِ

٤٠ – على أنّها قالت: دعوه حيالنا ففي وجهِه ملهىً عن النَّغْم والزَّمْرِ

٤١ – دَعُوا الفيلَ ذا الخُرطومِ يفرحُ ساعةً بخُرطومِهِ المقبوحِ لا وجهِهِ النَّضْرِ

ويذكر وجوهاً أخرى من القبح يلصقها بعمرو هذا، ولكنه يعود بين وصف وآخر إلى أنف عمرو، أو خرطومه، ليجعل منه شاهداً على قبحه، وليجعل منه – وهو الأهم – أداة تسرية وعبث وسخرية كانت "بستان" إبان حياتها توجهها إليه. وهكذا جعل من أنف عمرو أغنية، ولحناً، بل أغنيات، ولحوناً:

٤٦ – وغَنَّتْهُ صَوْتاً طيِّباً، وَهْو قَوْلُها: لَصَفْعُ أبي الخُرْطومِ أحلى من القَمْرِ

. . . .

٤٩ – وَغَنَّتْهُ صَوْتاً ثانياً، وَهْوَ قَوْلها: طَرِبْتُ إلى أَنْفٍ صَبورٍ على النَّقْرِ

. . . .

٥٢ – وَغَنَّتْهُ صَوْتاً ثالثاً، وَهْوَ قَوْلُها: غَدا أنفُ عَمْرٍو وَهْوَ نَهْدٌ على قَعْرِ

إن صيغة العدد: صوتاً، ثانياً، ثالثاً، خلقت في ذهن المتلقي نوعاً من التوقع والتتبع، فأخذ يمعن في تفحص الصفات التي تعقب كل صوت، وراح يراقب التصاعد في الصفات، وينتظر بتوتر واحتشاد النتيجة التي لابد من أن ينتهي إليها هذا الشغف الخاص الذي تحمله القينة لأنف عمرو، وليس لعمرو في ذاته:

٥٥ – ثلاثةُ أصواتٍ تَغَنَّتْ مُجيدةً بِهنَّ لعمرٍو، وهْو أَفردُ من وِتْرِ
٥٦ – ولو أنَّها عاشتْ قليلاً لَأَسمعتْ طنينَ قفاهُ كلَّ مُسْتحكَمِ الوَقْرِ
٥٧ – وذلكَ جهرُ الحبِّ والشوقُ سِرُّه ولا خيرَ في عشقٍ يكونُ بلا جَهْرِ

فقد وضع الشاعر "تصميماً" لهجائه، مستخدماً العرف المألوف في مجالس الغناء، ومجالس الشرب أيضاً: غنته صوتاً – ثم ثانياً – ثم ثالثاً، على أنه جعل هذه الأصوات جميعاً في أنف عمرو الذي استحال إلى خرطوم، فتحول إلى أغنية، بل أغنيات، وإذا كان الأنف في الواجهة فإن القفا في الخلف، ولكن "بستان" عاشت المدى الذي جعلها تتخذ من أنفه صوتاً "أغنية" تشيد بغرابته وتطرب الناس بمشاهدته، ولو أنها عاشت قليلاً لأضافت صوتاً آخر عن قفا عمرو وهو يصفع!!. إن هذه التقنية الفنية تمثيل في تمثيل، أو تمثيل داخل التمثيل. فإذا كانت القصيدة "قناعاً" يحمل طبائع قائلها ورؤيته في إطار موضوعها، فإن هذه الرؤية تشكلت مرة في قول الشاعر، ومرة أخرى في قول بستان، وبهذا أدخل عنصراً درامياً، وأضفى كثافة تصويرية، واحتفظ بالتوقع والتشوق للاستزادة ما بين الصوت الأول، وإلى ما بعد الصوت الثالث، وأبقى النص مفتوحاً لتقبل الامتداد، ولكن الشاعر لم تستهوه لعبة الأصوات، فوقف عند حد الثلاثة، ولم ينوع في انتقاء العضو موضع السخرية، فظل يصف الأنف وبشاعته وكأنما استحال عمرو إلى أنف ليس غير، أو أنه لا يبدو منه غير أنفه، وهذا أدخل في فن الكاريكاتير، وأوجع في الهجاء، وأشد إثارة لاهتمام المتلقي الذي لن يني عن تمعن وجه المهجو يبحث عن مقابح أنفه.

٥ - ثلاثية امتداح القيان

كثيراً ما يشعر المهتم بالشعر العربي وتطوره أن حظ المرأة منه قليل، فالشواعر – قبل العصر الحديث خاصة – يجئن في موقع الندرة إذا كان الشعراء (الرجال) أساساً في القياس، فإذا تفحصنا موضوعات القصائد وجدنا للمرأة حضوراً طبيعياً كثيفاً في موضوع الغزل، غير أنها ترثى أحياناً (إذا كانت أماً أو زوجاً أو ابنة لرجل عظيم) وقد رثى المتنبي جدته كما رثى أم سيف الدولة وأخته أيضاً، أما مدح النساء فإنه لا وجه له إلا في حالات خاصة جداً، حين تكون المرأة شخصية عامة – مثل "زبيدة بنت جعفر" زوج الرشيد قديماً، وأم المحسنين التي امتدحها شوقي حديثاً – ، وهذا جانب يستحق اهتماماً مميزاً، ولكننا نوطئ به هنا للدخول إلى خصوصية هذه المدائح التي أزجاها ابن الرومي لبعض قيان زمانه، وأول ما يلفت النظر في هذه المدائح أنها قيلت في قيان لشخصيات مؤثرة في عصرها، بما يعني أن تفوّق القينة في فنها، وحده، لم يكن كافياً لاتخاذها موضوعاً للشعر، بعبارة أخرى: لقد مرت هذه المدائح من خلال رجل، هو سيد هذه القينة، وهو ماثل في إطار القصيدة وإن لم يذكر اسمه فيها، وقد صور الدكتور شوقي ضيف في كتابيه: "العصر العباسي الأول" و "العصر العباسي الثاني" هذا المجتمع اللاهي في بغداد خاصة، ومدن العراق عامة، المكوّن من السراة والمغنين، والقيان، والشعراء[٤٧]، غير أننا حين نراجع قصائد المديح التي صنعها ابن الرومي في بعض القيان لا نجدها تنضح بالاستهتار أو الهذر والمداعبة، وهذا يشعرنا بوجود نوع من القطيعة أو الانفصال بين علاقتين بالقيان؛ فهناك المستوى العابث المترخص، وهناك المستوى الرفيع في فنه وخلقه، وهذا هو المستوى الذي فاز بمدائح ابن الرومي، وليس من المستبعد – وإن كنا لا نملك دليلاً جازماً – أن يكون النوع الآخر، أو المستوى الآخر هو الذي نال قوارص السباب والابتزاز في الهجائيات التي مرت بنا. فإذا قرر الدكتور شوقي ضيف – بعد محاولة إحصاء من وردت أسماؤهن من الجواري في شعر ابن

الرومي – أن "أكثرهن كن لوزراء أو لأمراء مثل عبيد الله بن عبد الله بن طاهر، والقاسم بن عبيد الله[٤٨]" فنحسب أنه ميز الممدوحات، أما شنطف وكنيزة – أو كنوز – وأشباههما من المهجوات فما نظن أنهن كن في قصور الأمراء والوزراء. ويتأكد هذا بالمفارقة الواضحة بين فني الهجاء والمديح؛ ففي الهجاء تهوّر وفحش وإسفاف بلا حدود، وفي المديح حذر وتحوّط وانتقاء للصفات والألفاظ والحركات يدل على وجود رقيب لا يجوز أن يساء أو يستفز، فمن الحق ما لاحظه الدكتور سامي الدهان من أن "وصفه للقيان، في سياق المدح، لم يغرق في الحسية، وإن جعل هذا ملمحاً ملحوظاً في غزل ابن الرومي بعامة[٤٩]".

لن يتاح لنا ترتيب مدائحه في القيان ترتيباً تاريخياً، فالمدائح هنا كالأهاجي تتعلق بأشخاص لم يهتم بهم التاريخ العام، من ثم يصعب رصد تدرج مراحلها، فإذا كانت الجودة الفنية معياراً فإن قصيدته في "وحيد" المغنية، جارية إسماعيل بن بلبل – أحد ممدوحي ابن الرومي وقد شغل منصب الوزارة حيناً، وهو من سماه الديوان:"عمهمة" – هذه القصيدة تتجاوز فنه في غيرها من القصائد، لإحاطتها، وبديع تصويرها، وما حققته من توازن بين إظهار الشغف والإعجاب، والاحتفاظ بمسافة تضمن لجارية الوزير خصوصية أنها تتبع الوزير!!.

تبدأ القصيدة بتأسيس أصلين من أصول القصيدة التراثية: التوجه إلى مخاطب، والبدء بالغزل. ثم يلائم هذا بأن المخاطب "خليل" أو "خليلان" وليس عاذلاً، أو لائماً، وأن الغزل توحّد بشخص الممدوح من حيث هو أنثى، وبهذا تماهى ما بين المقدمة والغرض الأساسي في القصيدة:

١ – يا خليليَّ تيَّمتْني وحيدُ ... فؤادي بها مُعَنّىً عَميدُ
٢ – غادةٌ زانَها من الغُصْنِ قَدٌّ ... ومن الظَّبْيِ مُقلتانِ وجِيدُ
٣ – وزهاها من فَرْعها ومن الخدْ ... دَيْنِ ذاكَ السَّوادُ والتَّوريدُ
٤ – أَوقَدَ الحسنُ نارَه من وحيدٍ ... فوقَ خدٍّ ما شانَه تَخْديدُ
٥ – فهْيَ بَرْدٌ بِخدِّها وسلامٌ ... وهْيَ لِلْعاشِقينَ جُهدٌ جَهيدُ

٦ – لم تَضِرْ قطُّ وجهَها وهْو ماءٌ وتـذيـبُ الـقـلـوبَ وهْـي حـديـدُ
٧ – ما لماءٍ تصْطليهِ من وَجْنَتَيْها غـيـرَ تَـرْشـافِ ريـقِـهـا تَـبْـريـدُ
٨ – مثلُ ذاك الرُّضابِ أطفأَ ذاكَ الـ ـوَجـدَ لـولا الإبـاءُ والـتَّـصـريـدُ

هذا استهلال بديع، كاشف عن الدوافع والاعتبارات الفنية والنفسية التي توجهه؛ فقد مهّد لشعور الرضا بذكر الخليلين، ودل على شغفه بها بذكر التتييم، ففي نصف بيت وضع مفتاح القصيدة بين أيدينا ثم جرى مع موروث وصف الحسناء بأنها غادة، وأنها ظبية، ثم سرعان ما آثر أسلوب زمانه بذكر الألوان: السواد (للشعر) والتوريد (للخدين) ليتجاوزه بذكر نهجه الفلسفي الخاص الذي يجمع بين الضدين ويستخرج منهما جمالاً خاصاً:

١ – فقد أوقد الحسن ناره فوق خدها، ومن شأن المادة المشتعلة أن تتخدد وتنكمش أو تتفتت، ولكن خدها لم يشنه تخديد.

٢ – وهي برد وسلام، وجهد جهيد، وبينهما تناقض.

٣ – وهذا الوجه الصافي (وهو ماء) يذيب الحديد (القلوب وهي حديد).

٤ – ولكل ماء عندها وظيفة مناقضة: فماء وجهها يشعل الرغبة، وماء ريقها يطفئ اللوعة!! هكذا تمضي الأوصاف على حافة الحسية والاشتهاء، الذي يكبحه في البيت الأخير بأن يذكر أن هذا الرضاب ليس مبذولاً ولا مبتذلاً، إنه في حراسة الإباء، وحتى في حال المنح هو في حراسة التصريد، والتصريد – كما في لسان العرب: سقي أو شرب دون الريّ!!.

يستمر الجمع بين النقيضين (الطباق والمقابلة) تقنية تقوي الشعور بخصوصية هذا الجمال وذاك الفن، وخصوصية الانطباع أو الأثر الذي يتركه في النفوس وأنه يأخذ على النفس أقطارها ويشبع فيها كل حاجاتها، فضلاً عما يثيره من الحيرة: الماء/ الحديد – هين/ شديد – يسهل/ يعسر – شمس/ بدر – شقي/ سعيد – يموت/ يحيا – الأمراء/ عبيد – تزهو/ تكيد – نميم/ حميد – نعمى / بلوى – كبير/ وليد – يميني/ شمالي – قدامي/ خلفي – مبدئ/ معيد –

عده/ وعيد – صحاح/ مرضى – الغريب/ النسيب – مقيم/ شريد – ستر/ تجريد – القريب/ البعيد.

إننا هنا إزاء عشرين طباقاً في ثمانية وخمسين (٥٨) بيتاً، وهي نسبة لا توصف بالمغالاة في استخدام الطباق، كما لا يمكن أن تكون عفو الخاطر، من ثم نرى أن الطباق في القصيدة ليس بقصد الزينة اللفظية أو المعنوية، إنه ينبع من جوهر الرؤية؛ إذ يصور الشاعر هذه المغنية فيرى فيها مجمع كل ما يبتغي وما يتمنى.

ومثل هذا الاتزان المحسوب في استخدام تقنية الطباق، نجده في إضفاء عناصر لتدعيم البنية الموسيقية، فالقصيدة من بحر الخفيف (فاعلاتن + مستفعلن+ فاعلاتن)، ويضع الدكتور عبد الله الطيب هذا البحر بين البحور الطوال، أي المشبعة التي تتيح المجال للمعاني الرصينة والجادة؛ ولهذا يصفه بأنه يجنح صوب الفخامة، وأنه واضح النغم والتفعيلات، ذو أسر قوي معتدل مع جلجلة لا تخفى، كما يصفه – أو يحدد إمكاناته – بأنه يصلح للغناء والترقيق[٥٠]، كما يصف قوافي هذا البحر بأنها عظيمة الأثر في طبع أنغامه بطابع خاص[٥١]، وسيتوقف الباحث عند داليات الخفيف، ويشير – غير معجب – إلى دالية ابن الرومي، وسنعود إلى هذا، وما يعنينا هنا أن الشاعر وفق كثيراً في اختيار البحر، الذي يجمع بين رصانة المعنى وطواعية الغناء، وقدرة الترقيق، وإمكان الجلجلة، فكأنه كان مشغولاً بالتوفيق بين الموصوفة الممدوحة بالقصيدة، والقالب الموسيقي الذي يتشكل فيه هذا الوصف وذاك المديح.

ومثل هذا الاتزان محسوب في استخدام الجناس؛ إذ لا يزيد على عشر[٥٢]، بعضه واضح مباشر مثل: "خد ما شانه تخديد" – "مد ... مديد"، وبعضه غامض يحتاج إلى جهد في إدراكه، ولولا قيمته الصوتية في تثبيت النغم على وضع معين ما فطن الذهن إليه، بما يعني أن الأذن هي التي دلت عليه، مثل "يدرّ وريد" (في البيت ١٥)، ومثل "طاب فوها وما ترجع فيه" (في البيت٢١)، فالعلاقة الصوتية بين الكلمتين واضحة، وإن جاءت كل منهما من أصل مختلف، كما في: درّ – وريد، أو كانت الأولى اسماً والأخرى حرفاً كما في: فوها – فيه. والخلاصة أن ابن الرومي لم

يفكر باستخفاف في وصف مغنية قينة؛ إذ لم يجعل قصيدته فيها لعبة صوتية، أو معرضاً لتلفيق التراكيب الملهية. ومن هذا القبيل استخدامه للفظ "وحيد" – مع ما فيه من إغراء وتلوين في الدلالة وخفة في الصوت – فقد استخدمه ست مرات: ثلاث منها في عروض البيت (الأبيات١، ٤، ٣٢) وواحدة في حشو الشطر الأول (البيت٤٨) وأخرى في حشو الشطر الثاني (البيت ٣١)، وواحدة أخيرة استخدمت قافية (البيت٣٢)[٥٣].

وقد تلمسنا مصادر الموسيقا في القصيدة: البحر وإمكاناته الإيقاعية، والطباق، والجناس بمستوياته، واللفظ المتكرر بصيغته، ويبقى أمران:

الأول: الموسيقا الداخلية الواقعة في حشو البيت، وتتحقق بحدوث توازن داخلي في الصيغة الصرفية، أو البنية الصوتية، كأن يقول:

١٦ – من هُدوٍّ وليسَ فيه انْقطاعٌ وشُجُوٍّ وما بهِ تَبْليدُ

فبين "هدوٍّ"و "شجوٍّ" قرابة صرفية، وعلاقة صوتية في الواو المشددة، فضلاً عن وجود الواو العاطفة، ثم النفي. أو يقول:

٢٣ – فلها الدَّهْرَ لاثمٌ مستزيدٌ ولها الدهرَ سامعٌ مُسْتَعيدُ

والتوازن هنا يأخذ حد التوافق المطلق. أو يقول:

٣٠ – واستزادتْ قلوبَهم من هواها برُقاها، وما لديهِمْ مَزيدُ

والموسيقا في هذا البيت تقوم بين طرفيه، ثم بين حشوه:

(استزاد) و (مزيد): علاقة صوتية.

(من هواها) و (برقاها): علاقة صوتية إيقاعية تركيبية:

أو يقول:

٣٨ – فهْي نُعمى يَميدُ منها كبيرٌ وهْي بَلوى يَشيبُ منها وَليدُ

والتطابق هنا تام أيضاً بين شطري البيت. فهذه أربعة أبيات، تواترت على مسافات متقاربة، تنشط الحسّ الإيقاعي، وتجدد الشعور بالتناغم.

الثاني: القافية، وليس من فراغ أشار الدكتور عبد الله الطيب إلى همزيات بحر الخفيف ودالياته، ثم ضادياته، ولامياته[٥٤]، وكأن من طبيعته الإيقاعية أن يغري باستجلاب هذه الأصوات دون غيرها، أو أكثر من غيرها. وعن حركة الرفع في كلمة الروي يقول الطيب: "وقد سارت في الرفع وحيدية ابن الرومي سيرورة قلَّ أن تجارى ... وفيها بلا شك براعة في العرض، وتظرف في الوصف، وتفصيل حسن. غير أني ... لا أجد لها رنيناً في الصدر، ولا تلك الطنة التي إن فقدها الخفيف صار نغمه رتيباً فاقداً للبهاء"،

إن المتمرس بقراءة الشعر العربي وتذوقه، يدرك أن تجلي الجمال الفني فيه ليس منوطاً ببحر معين، أو بروي محدد، أو حركة روي، فعناصر الشعرية أعقد وأشمل وأثمن مما ذكره الناقد بكثير.

فإذا تأملنا البناء الموضوعي، بعد البناء الموسيقي، نلاحظ هذا الحذر في تنضيد الصفات وذكر المحاسن، فهو يرسل نفسه على سجيتها في تصوير الجمال ثم لا يلبث أن يبدي تحفظه، فيقرر أنها المستحيل نفسه.

إنها: غادة، وغصن، وظبي، وشمس، وبدر، وقمرية، وأثرها في سامعيها أنها تنقع الصدى، وفي هوى مثلها يخف حليم ويغوى رشيد، ووتر العزف بين يديها مثل وتر القوس لابد من أن يصيب، ونظرة منها تحيي وتميت.. ولكن ابن الرومي، ما شأنه معها؟

٤٩ – حظُّ غَيري مِنْ وَصْلِكُم قُرَّةُ العيْـ ـنِ وحظّي البُكاءُ والتَّسْهيدُ

وهي أبعد من نجم الثريا، كما يقول في البيت الأخير.

وتنفرد هذه القصيدة، أو ينفرد ابن الرومي فيها بوصف الغناء، وليس العزف، أو الصوت، وهذا شيء نادر، ونعني قوله:

١٣ – ظَبْيَةٌ تَسْكنُ القُلوبَ وترْعا هـا، وقُمْرِيَّةٌ لها تَغْريدُ

١٤ – تَتَغَنّى كأنّها لا تُغنّي من سكونِ الأوصالِ وهْي تُجيدُ

١٥ – لا تراها هناك تَجْحَظُ عينٌ لكَ منها ولا يدِرُّ وريدُ

١٦ – من هُدُوٍّ وليسَ فيه انْقطاعٌ وشُجُوٍّ وما به تَبْليدُ
١٧ – مدَّ في شأوِ صوتِها نَفَسٌ كا فٍ كأنفاسِ عاشقيها مَديدُ
١٨ – وأَرَقَّ الدَّلالُ والغُنْجُ منه وبَراه الشجا فكاد يَبيدُ
١٩ – فتراه يموتُ طَوْراً ويحيا مُسْتَلَذّاً بسيطُه والنَّشيدُ
٢٠ – فيه وشْيٌ، وفيه حَلْيٌ من النَّغْـ ـمِ مصوغٌ يختالُ فيه القَصيدُ

هذه الأبيات الثمانية في وصف المغنية وهي تؤدي، وطبيعي أن الصورة مرسومة بريشة مستمع، محترف للسماع، ولهذا تتسع ملاحظاته الدقيقة للفروق الخفية بين أداء وآخر، وبين حركة وأخرى، ويمضي بوضع خطوط تحت لحظات التجويد الفني، ويفترض أنه يخاطبك، أو يخاطب نفسه دهشاً لجمال الأداء، فيشير منبهاً إلى مواضع التفرد والتفوق، فيقول: انتبه، إن غير هذه المغنية لا يستطيع أن يؤدي هذا الصوت، أو إن غيرها يجهد في مثل هذا الموضع، وينقطع ويضيق صدره فلا يصل، وهذا وجه الإعجاز في غنائها. لقد قسا الدكتور عبد الله الطيب على ابن الرومي، وآخذه بالفكرة المتداولة عنه وما عرف به من الشك وكزازة الطبع، وذلك حين يقول عن الأبيات الثلاثة (١٥، ١٦، ١٧ – على اختلاف في ترتيبها): "وهذا مدح سالب لا موجب، وقد كان ابن الرومي أعرف بمواضع الذم منه بمواضع المدح. أتراه لو قال لنا إن لهذه الفاتنة هُدُوَّاً وشُجُوَّاً، أكنا نتخيّل أن مع هذا الهدوّ انقطاعاً، ومع ذلك الشجوّ تبلداً، ونحن نعلم أنه يريد مدحها؟ أم ترانا إذا وصفها لنا بكمال الأداء كنا نتساءل في أنفسنا: أتجحظ حين تغني، أم يدرّ وريدها؟ لا هذا ولا ذاك، ولكن ابن الرومي كان رجلاً شكاكاً متطيراً، يحسب أن أحداً من البشر لن يصدقه إذا ألقى الصفة على وجهها بلا قيود ولا احتراس، وإنه بقوله: "لا تراها هناك تجحظ عين" إلخ، قد أدخل في نفوسنا الشك بلا ريب، واستحضر في أنفسنا صوراً قبيحة لا نريد استحضارها. أم تراه كان يريد هو استحضارها أمام سامعيه من أجل أن يعرض ببعض من كان يعنيهم من المغنين والمغنيات[٥٥]"؟. ولسنا نبادر إلى اتهام ابن الرومي بأن فطنته وفنه في المديح أقل من فطنته وفنه في الهجاء، وكذلك ليس شرطاً

أن الشكاك المتطير ينبغي أن يكون شكاكاً متطيراً في كل ما يصدر عنه، والذي نميل إليه، ونرى أنه موضع الحسن والدقة في هذه الأبيات، أن الشاعر يعرف أن الخبرة بالغناء، وأحوال المغنين، وهيئاتهم، وجهدهم حين الأداء، ليست مبذولة لكل أحد، وأن إدراك أهل الصناعة وأصحاب الشغف يتجاوز المعرفة العامة. من هنا كان التدقيق في الشرح حتى بلغ درجة التشريح، وكان التدقيق في الوصف بالعرض على النقيض، ويعد هذا من أقوى البراهين في إثبات الصورة وتوثيقها. وتجدر الإشارة هنا إلى أن ابن الرومي كان في هذه الأبيات المذكورة ابن نفسه، فطريقته معلومة في توليد المعاني، وبناء الصور، ووصف المتناقضات لتخليق دلالالته في حميّا الخيال والموسيقا.

وكما أشرنا سابقاً، فإن مدائح القيان ذات الامتداد محددة بما قال في وحيد – وهي أشهر مدحة توقفنا عندها – وما قال في بدعة الكبرى، وهي في واحد وسبعين (٧١) بيتاً، وما قال في دريرة، وهي في ستين (٦٠) بيتاً. ولكن: هل نستطيع أن نرى في مدحته لوحيد أنها أسست لفن وصف القيان ومدحهن، وأنه يمكن القول إن القصيدة السابقة قد استوعبت القصيدتين الأخريين؟ وهنا نقرر أنه – من حيث المبدأ – لا تغني قصيدة عن قصيدة في منظور النقد الوصفي أو التحليلي، فلكل قصيدة مكوناتها وحصيلة بناء لا تتكرر في قصيدة أخرى مهما شاركتها أو قاربتها في بعض المكونات، أو كل المكونات؛ لأن هذه المشاركة ستكون في جانب التعميم كأن نقول: إن القصيدتين اشتركتا في الموضوع – مدح القيان على سبيل المثال – ، وفي الوزن، والقافية، وصفات المدح؛ لأننا نعتقد أن "شخصية" القصيدة كامنة فيما وراء هذا الظاهر، الذي يبدأ بتفجر التجربة، أو الدافع الداخلي الذي يحمل الشاعر على القول، وتتجسد في الصياغة اللغوية التي تخضع لتداعيات داخلية، وضرورات إيقاعية، ورؤى تعرض كالومض، وتتشكل، أو تهرب وتتسرب، أو تستنسخ فتتحور، وفي كل هذا لن تتفق قصيدة مع غيرها. ويتأكد هذا – فيما نحن بصدده – أن الدافع، والإطار الخارجي وملابسات صناعة القصيدة تختلف ما بين واحدة وأخرى. أما ما سلف عن "وحيد" فقد يكون من الحق ما لاحظه الدكتور عبد الله الطيب من غياب الهزة

الروحية، والشعور بالطرب والرنة، بحسب تعبيره. والذي نرجحه أن السبب في هذا يرجع إلى "الرقيب"، سواء كان الرقيب داخلياً يمثل في مخاوف ابن الرومي وتحسبه لاحتمال غضب الوزير (إسماعيل بن بلبل سيد وحيد) أو شكه، أم خارجياً يمثل في "عاذل" ينتظر "سقطة" يتأولها ويشنع بها؛ ولهذا جاءت القصيدة محققة لتوازن عجيب بين عمل الذهن وعمل المخيلة، وجاءت قسمة عادلة بين وصف المرأة، ووصف الغناء، ووصف القينة، ووصف آلات العزف، ووصف الأثر لدى سامعي الغناء، من ثم كانت عملاً بارعاً من أعمال الهندسة الذهنية التخييلية، وغاب عنها الجموح والشطط الذي يقتحم الموانع والسدود، فتنقدح شرارة الشعر من عمق اللاشعور، ومن جنون الرغبة، ومن هوس الشغف، ومن الذوبان في اللحن والتوحد مع الإيقاع والهيام بالصوت.

إن قصيدته في بدعة الكبرى لا ترتقي إلى المستوى الفني الذي بلغته قصيدته في وحيد، حتى مع تغافلنا عن أن طول هذه القصيدة بمنزلة عبء يثقلها ويقصم وحدتها الموضوعية؛ إذ استهل الشاعر بذكر بدعة، وتفوقها جمالاً وصوتاً:

١ – بدعةٌ عندي كاسْمِها بدعهْ ... لا إفكَ في ذاك ولا خُدْعَهْ
٢ – يجتمع الظَّرفُ لجُلّاسِها ... والحسنُ والإحسانُ في بُقْعَهْ
٣ – يا أيّها السائلُ عن حظِّها ... للناسِ جُزءٌ ولها تِسْعَهْ
٤ – كأنّما غنّت لشمسِ الضُّحى ... فألبستْها حسنَها خِلْعَهْ
٥ – ممّن قضى اللهُ بإحسانِهِ ... ما أحسنتْ قُمْرِيَّةٌ سَجْعَهْ
٦ – لها مَسيرٌ في أغانيها ... تَوَسَّطَ الإبطاءَ والسُّرعَهْ
٧ – كأنّما رِقَّةُ مسموعِها ... رقَّةُ شكوى سَبَقَتْ دَمْعَهْ
٨ – تُهْدي إلى قَلْبِكَ ما يَشْتهي ... كأنَّها قَدْ أُطْلِعَتْ طَلْعَهْ
٩ – تُحسنُ في البدأةِ لكنّها ... أحسنُ من بَدْأتِها الرَّجْعَهْ
١٠ – لو أَسْنَدَتْ مَيْتاً إلى نَحْرِها ... أو عودِها ثابَ من الضَّجْعَهْ

١١ – غنَّتْ فلم تُحوِجْ إلى زامِرٍ هل يُحوِجُ الصُّبْحُ إلى شَمْعَهْ
١٢ – وشيّع الزمرُ أعاجيبَها من ظبيةٍ أوفت على تَلْعَهْ
١٣ – فكانَ تاجاً زادَ في بهجةٍ لاكُمَّةً غطّتْ على صَلْعَهْ[٥٦]

لقد أطلنا الاقتباس من القسم الأول من هذه القصيدة لغرض سندّل عليه، ولقد مضى الشاعر في هذه المعاني يتلقف معنى من هنا وصورة من هناك، لتتعاقب الأبيات مقطعة الوشائج فاقدة الحرارة، حتى تصل إلى (البيت رقم ٢٨)، وهنا يقطع صلة القصيدة ببدعة تماماً، وينتقل إلى موضوع آخر لا يرتبط بهذه القينة ارتباطاً عضوياً، فهذا القسم الثاني الذي استولى على أكثر القصيدة يبدأ بامتداح من أتاح له سماع هذه القينة:

٣٠ – أسْمَعنيها سَيِّدٌ ماجِدٌ يفوزُ بالمجدِ لدى القُرْعَهْ
٣١ – لكنّه عَوَّدني ظالماً أن يُتْبِعَ الفَرْحةَ بالفَجْعَهْ

أما هذه الفجعة التي أصابته فإنها من فعل الحاجب الجهم الذي لديه المنع والمنعة، فقد دفع ابن الرومي وحال بينه وبين السماع، فأفسد مزاجه، مع أنه قصد المكان للسماع وليس للطعام أو الشراب، وتنتهي القصيدة بدعوة أن ينعم عليه دون أن يفسد إنعامه!!. سنفترض هنا أن القصيدة – في قسمتها هذه – صدى لحادث واقع، وأن الشاعر تقسمت نفسه بين الإعجاب ببدعة وغنائها، والألم لسوء معاملة حاجب هذا السيد الماجد الذي لم يقدر الشاعر قدره. ولكن الشعر لا يكون صورة للواقع، ولا وصفاً، يطابق ما جرى، إنه نوع من الاستصفاء، الاختيار، الذي لابد من أن يدخل بوتقة التوحد والتكامل لتكتسب القصيدة زخمها وشكلها الموحد بين أبياتها، ولكي تترك أثراً كلياً في متلقيها في غاية الأمر. من ثم نرى أن قصيدة ابن الرومي في بدعة الكبرى لا تمثل إضافة فنية، أو موضوعية، إذا ما قرنت بقصيدة "وحيد"، وأن هذه القسمة أفسدت القصيدة، كما أفسدها اختيار بحر السريع، وهذه الهاء الساكنة التي تكاد تقف حداً فاصلاً أو عازلاً بين كل بيت والبيت الذي يليه. يصف الدكتور إبراهيم أنيس موسيقا هذا البحر بأنها مضطربة لا تستريح إليها

الآذان[٥٧]، ويضعه الدكتور عبد الله الطيب في البحور التي "بين بين"، فلا هو في البحور القصار الرشيقة المطربة، ولا البحور الطوال الرصينة الجليلة، بل يقرنه بالرجز، ويصفه بالنثرية وأنه أقرب إلى السجع[٥٨]. وقد أشرنا من قبل إلى نقد الدكتور عبد الله الطيب لوصف ابن الرومي لوحيد في أثناء الغناء، وكيف أنها لا تجحظ ولا تنفر أوردتها، ولا ينقطع نفسها.. إلخ، ورأى أن هذا الوصف بالسلب تنقصه الإجادة الفنية، وينحرف عن استقامة الطبع، كما بينا في مكانه من هذه الفقرة. والآن في وصف بدعة الكبرى في أثناء أدائها الغناء، وكما يتضح في الاقتباس الذي أطلناه عن عمد، يمكننا أن نوازن بين الوصفين، وسيتبين لنا أن الوصف في هذه الحالة الثانية (عن بدعة) مع امتداده الكمي لم يحملنا إلى حالة من الشعور بجمال الوصف، ولا دقة التصوير، ولا مثالية التصور، ولقد أحسسنا بقدر كبير من "رشح الجبين" – كما يقول القدماء – الذي عاناه ابن الرومي في صنع هذه الأبيات.

أخيراً تأتي قصيدته في دريرة (مصغّر درّة) وهي خالصة في مدحها ووصف جمالها وعذوبة غنائها ومهارة عزفها، وصفات المدح فيها لا تكاد تختلف عما قال في وحيد، والطابع الذهني البرهاني يترك آثاره واضحة، وإن كان يحاول أن ينفذ إلى رسم بعض المشاهد "الحركية" في مطلع القصيدة، حين يقيم منافسة بين دريرة ومن عداها من القيان، وهي منافسة تنتهي بإذعانهن لجمالها ولفنها:

٤ – وَتَحَرَّمْنَ إذ غَدَوْنَ إماءً مُذعناتٍ بحقِّها إذْعانا
٥ – تلبَسُ التّاجَ فالقيانُ لديها واضعاتٌ لتاجها الأذْقانا
٦ – تاجُ حُسنٍ يَثْنيه تاجٌ من الإحْـ ـسانِ تاجان طالما مَلَكانا[٥٩]

وقد ذكر "الديوان" مناسبة لهذه القصيدة أن دريرة هذه كان يتعشقها محمد بن عبد الله بن بشر المرثدي، فسأل ابن الرومي أن يصفها ويمدحها. وهذا الخبر لم يحدد العلاقة التي تربط المرثدي هذا بدريرة، هل كان مالكاً لها وعاشقاً، أو كان معجباً يتردد على مجلس غنائها مثل ابن الرومي، غير أن إعجابه استحال إلى عشق؟ ومهما يكن الأمر فإن الوصف والمدح قد اتخذا سياقاً خاصاً فرضته محاذير

أن يكون الشاعر متكلماً عن غيره، أو عاشقاً بالنيابة، ولكننا سنستشعر لوناً من الحيرة أو الاضطراب في نظرة المادح إلى الممدوح؛ فالأوصاف التي خلعها على هذه القينة يجري أغلبها في إطار المألوف، ولكن تندّ أوصاف تكتسب خصوصية تشي بالمعاناة الخفية، والرغبة المتسترة وراء رغبة الآخر، وبصفة خاصة في الأبيات الأخيرة من هذه المطولة التي جاءت في ستين (٦٠) بيتاً. ويتجلى هذا الاضطراب حين نتخذ من الضمائر (المسند إليه) مدخلاً لتفحص الصفات، فقد استخدم الشاعر كل احتمالات الخطاب في هذه القصيدة.

١ – فالمطلع مسند إلى ضمير المتكلمين:

١ – حَبَّبَتْ درّةُ القِيانَ إلينا مثلما بَغَّضَتْ إلينا القِيانا

٢ – ويمضي في تنمية هذا الاتجاه، فيرسم تلك المنافسة التي أشرنا إليها، إلى أن يصدر حكمه القاضي بتفوقها، مسنداً إليه متكلماً بذاته الفردية، عدولاً عن ضمير المتكلمين:

٧ – غيرَ أنّي رَأَيتُها بَغَّضَتْهُنْـ ـنَ بـأنْ لـم تَـدَعْ لـهـنَّ مَكـانـا

لقد اتسق استخدام الضمير مع دلالة البيت وتقوية المعنى المستوحى منه، فالحب الصادر عن شعور جمعي كأنما يعبّر عن صدق أعلى وموضوعية هي موضع إجماع. أما الإسناد إلى المتكلم الفرد فقد اقترن بالرؤية "غير أني رأيتها"، أو بالرأي، وكلاهما له خصوصية الانتساب إلى فرد، ويكتسب قوته من هذا الانتساب: أنا الذي رأيت...

٣ – وحين يعود إلى وصفها بما يحسن أن يسند إلى المتكلمين فإنه يعدل عن المفرد المتكلم، ومع الجماعة يعود إلى استكمال الوصف:

١٣ – ما نبالي إذا دُريرَةُ أَبْدَتْ نُـزْهَـتَـيـهـا ألّا نـرى بُسـتـانـا

٤ – وحين يغادر دائرة الوصف العام بالحسن، وامتداح الغناء والعزف، ليدخل في دائرة الغزل العاشق الواله، فإنه يأخذ زاوية المتكلم إلى مخاطب هو الذي يسند إليه الفعل، ويمكننا أن نتخيل هذا مجسداً في موقف الشاعر (المتكلم) تجاه

المخاطب (المرثدي) الذي يحذره من مشاركته في هوى دريرة، وأنه سيلقى مالا تحمد عقباه إذا نسبه إلى نفسه:

١٧ – فوقَ غُصنٍ مُهَفْهَفٍ تَلْثَمُ التُّـ فْـاحَ فـيـه، وتَـلْـمَـسُ الـرُّمّـانـا

١٨ – تجتلي خلقَها فتلقى قَواماً خـيـزَرانـاً وصـبْـغَـةً أُرْجُـوانـا

٢١ – كَمُلتْ كلُّها فلسْتَ ترى فيـ ـها سوى سوءِ عَهْدِها نُقْصانا

٢٢ – فمتى ما أجَلْتَ طرفَك فيها فهْي كالشَّمْسِ صُوِّرَتْ إنْسانا

٢٥ – ومتى ما لَثَمْتَ فاها فشيءٌ تـجـدُ الـرّاحَ فـيـه والـرَّيْـحـانـا

فالمعجبون – في جملتهم – لا يدخلون في دائرة المشاركة، والشاعر الواصف بالواسطة يحدث الآخر وكأنه يقرر حقيقة أو يغري بفعل، دون أن يكون هذا المتكلم مشاركاً للمخاطب فيما يصفه له أو يحرضه عليه، فأنت (أيها المرثدي) الذي يلثم، ويلمس، ويجتلي فيلقى، ويرى، ويجيل طرفه فيها.. إلخ..

٥ – فإذا قرن مدحها بلوم يوجهه إلى آخر، جعله "غائباً"، ورأي الغائب مغيّب، يسهل إبطاله:

٢٧ – صَغَّروها مخافةَ العَيْنِ عَمْداً وهْي أعلى القِيانِ قَدْراً وشانا

٢٨ – فدَعَوها دُريرَةً وهِي الدّرْ رَةُ تـغـلـو فـتـأخـذُ الأثْـمـانـا

٦ – في منتصف القصيدة تماماً، في البيت الثلاثين ينفلت نسق الضمائر المتجاوب مع اتساع الدلالة وخصوصيتها، أو بعبارة أخرى: ينسى ابن الرومي حذره فيأتي – على لسان المتكلم الفرد – بما كان ينسبه قبل إلى المخاطب، فكأنه يودّ لو عبر عن شغفه الخاص بدريرة، وأنه يشارك هذا المرثدي في عاطفته نحو دريرة، بل لعل ما تحت الضمير ينادي أنه الأحق بأن يهواها؛ فهو شاعر، وهو بالحسن عالم نظّار، كما قال عمر بن أبي ربيعة في صفة ابن أبي عتيق.

٣٠ – هي حُلْمي إذا رَقَدتُ، وهمّي وسـروري ومُـنْـيـتَـي يَـقْـظـانـا

إن هذا الإلحاح (التكراري) على صيغة المتكلم الفرد (الشاعر) يكشف عن شغف خبيء وعشق دفين، فكأنه وجد فرصته ليدل على نفسه في سياق هذه القصيدة التي نجد صعوبة في حسم أمرها: أكان المرثدي قناعاً لعاطفة ابن الرومي،

أم كان ابن الرومي قناعاً لعاطفة المرثدي؟ إن هذا الانفلات قد تكرر – مرة أخرى – في الأبيات الختامية من القصيدة، حين قال:

٥٣ – أنا، واللهِ يا دريرةُ، أهوا كِ، وإن ذُقْتُ في هواكِ الهوانا

٥٥ – أشْتهي أنْ أَعضَّ منكِ بناناً طالَ عضّـي عليه مني البَنانا

هكذا يراوح الشاعر في استخدامه للضمائر، ملتفتاً عن صيغة إلى صيغة أخرى، متخذاً من الضمير مفتاحاً لمعنى يشق طريقه في ضوء هذا الضمير، فيدل على انتساب من مستوى خاص، وعلاقة ذات مدى يتناسب وطبيعة المتعلقين بهذه القينة بحسب مواقعهم المعلنة، فالأبيات: ٣٣، ٣٥، ٤٢، ٥٩، ٦٠ يسيطر فيها ضمير المتكلمين. غير أنه يستخدم تقنية (في النصف الثاني من القصيدة وكأنما أحسّ بأنه استهلك إمكانات التبادل الموقعي بين الضمائر) تقوم على افتراض قائل غائب عائب يتولى تفنيد مزاعمه:

٣٧ – قلْ لمن عابَها أحلْتَ وأبطَلْـ ـتَ، وناقضْتَ، بل بَهَتّ العِيانا

يتخذ من هذا العائب المفترض أو المتوهم ذريعة لعرض محاسنها التي لا يلحق بها عيب.

وفي بيت آخر يلجأ إلى التقنية (الافتراضية) ذاتها، فيقول:

٤٨ – أفلا قائلٌ لها ذو احتسابٍ حين تحمي رُضابَها العَطْشانا

وهذا تلوين طريف لوسائل الوصف عبر مداخل لها طبيعة الحوار، فبعد "حوار" الضمائر المتبادلة يأتي حوار القول المفترض ليستوفي ما يقال، وما يحتمل أن يقال في الإشادة بمحاسنها.

٦ - قراءة في السياق

لم يقتصر اهتمام ابن الرومي بالغناء والمغنين على مدحهم أو ذمهم، ووصف آلاتهم وأصواتهم قصداً في قصائد وقطع محددة بالأسماء أو الصفات – كما رأينا – فقد كان شغفه بالغناء يتجاوز حدود علاقته بأشخاصه، وفي هذا دلالة نفسية، وفنية، وفيه دلالة اجتماعية تتصل بالترف والذوق وبالثراء والتسامح الأخلاقي والتنافس المظهري، كما تدل على مكانة الفن، فن الغناء وأهله معاً، أما هذا التجاوز فقد اتخذ سياقات مختلفة، تتوالد ضمن بنيات موضوعية في المدح غالباً، وهذا متوقع من ابن الرومي الذي اتخذ المدح سبيلاً للتكسب، فأهل السلطان والثراء هم الذين يملكون المال، وهم الذين تعمر مجالسهم – أو بعضهم – بالقيان والمغنين، هذا ما تمليه لغة الإحصاء، فمن بين أحد عشر موضعاً جاء حديث الغناء سياقاً فيها نجد أربعة مواضع فقط ورد فيها ذكر الغناء أو ما يتعلق به في سياق موضوع آخر غير المديح، ومن نماذجه الطريفة من هذا اللون قوله في وصف روضة[٦٠]؛ وهي قطعة نادرة من ثمانية عشر (١٨) بيتاً، حقها أن نوردها بتمامها في ملحق النصوص آخر هذه الدراسة، والمهم أن نستوعب خصوصية هذا الوصف للروضة وما فيه من تحول في "بؤرة" الشعور بالمكان، لتكون إحساساً طاغياً بالنغم والصوت. إن القصيدة تبدأ بالنص على موضوع القطعة (الموصوف):

١ – ورياضٍ تَخايَلُ الأرضُ فيها خُـيَـلاءَ الـفَـتـاةِ فـي الأَبْـرادِ

لقد جعل الروضة – بالتشبيه – فتاة تختال بثيابها الموشاة. هذا الاقتران بين المكان والإنسان عبر تقنية التشبيه توقف عند هذا البيت المطلع ليفسح المجال في ثلاثة أبيات لإشباع الوصف بما يتصل بالمكان، غير أنه ينطوي على عناصر الصوت والحركة والرائحة، وهي عناصر إنسانية في مرجعيتها الإدراكية لدى المتلقي مالم يحددها تخصيص، وفي البيت الخامس تحقق توازن بين الوصف الموضوعي

للسحاب والمطر والنسيم وبين أن يتجسد هذا في كيان يستند إلى المرجعية الإنسانية الغالبة على إدراك المتلقي، إذ يقول:

٥ – من نسيمٍ كأنَّ مَسْراهُ في الأر واحِ مسرى الأرْواحِ في الأجْسادِ[٦١]

ثم تنمو الصورة، وتستكمل ألوانها وحركتها بالامتداد في حقل معرفي مستدعى ومتمم للون والهيئة، وهو الصوت، ومستدرج من خلال الإشارة إلى النسيم الذي يشتد فيصبح ريحاً، ذات صوت إذ تنطلق بين الأشجار، وهذا الصوت كأنه رنين أوتار العود التي يعزفها العواد، ويصحبونها بالغناء، وهكذا يتوقف وصف الروضة، ليتحور ويزداد روحية بوصف الغناء وآلات الطرب:

٧ – مَنْظَرٌ مُعْجِبٌ تحيّةُ أنْفٍ ريحُها ريحُ طيّبِ الأولادِ
٨ – مَسْمَعٌ مُطرِبٌ إذا شئتَ مُلْهٍ لك عن كلِّ طارِفٍ وتِلادِ
٩ – تَتَداعى بها حَمائِمُ شتّى كالبواكي وكالقِيانِ الشّوادي
١٠ – من مثانٍ مُمَتِّعاتٍ قِرانٍ وفِرادٍ مُفَجِّعاتٍ وحادِ
١١ – تَتَغَنّى القِرانُ منهنَّ في الأيْـ ـكِ وتبكي الفِرادُ شَجْوَ الفِرادِ
١٢ – فهتافُ المُمَتِّعاتِ أهازيـ ـجُ يقفّينَهُنَّ بالهَدْهادِ
١٣ – وهتافُ المُفَجِّعاتِ أرانيـ ـمُ شجا البائساتِ فيهنَّ بادي
١٤ – فإذا ما القِرانُ حثحثتِ الأهْـ ـزاجَ في كلِّ ناعمٍ مَيّادِ
١٥ – حركتْ لوذعيَّةَ الفتيةِ الأنْـ ـجادِ أو أريحيَّةَ الأجْوادِ
١٦ – وإذا ما الفِرادُ رَجَّعَتِ الأر نانَ تبكي لوحشةِ الإفْرادِ
١٧ – حرَّكَتْ شَجْوَ كلِّ فاقدِ إلفٍ وأخي مَعْشَرٍ عميدِ الفُؤادِ
١٨ – وكلا المَسْمَعينِ يُلتذّ منه قرعُه للقلوبِ والأكْبادِ

إن هذه القصيدة صنعت لوحة الروضة من عناصر الفنون التشكيلية: الرسم والنحت والتصوير فضلاً عن الموسيقا، وحين تعيد بعض نظريات النقد الحديث الشعر إلى هذه الفنون، فإن ابن الرومي حقق هذا دون أن يكون قصده البرهنة على نظرية، وإنما هو إحساسه بالتكامل بين عناصر الطبيعة، كما أن خبرته بأدوات

العزف، وبالانفعال الذي تثيره كل آلة في المستمع واضحة في هذا الوصف الذي ينطلق من الطبيعة الصامتة (الروضة)، إلى الطبيعة المتحركة (النسيم والرياح)، لتنمو في اتجاه الطبيعة الحية (الحمائم)، لتستدعي الطبيعة البشرية بذكر أدواتها من المعازف وآثار هذه المعازف في المستمعين(٦٢).

أما وصف مجالس الغناء، وأدوات الطرب، في سياق القصيدة المادحة – وهو ما أشرنا بغلبته – فسنجده في المدائح التالية، بحسب الترتيب الهجائي للديوان:

١ – قال يمدح ويستعطف من لم يسمه الديوان: جـ١، ص٥٦.

٢ – قال في القاسم بن عبيد الله: جـ١، ص٨٠.

٣ – وقال في أحمد بن عيسى بن شيخ: جـ٢، ص٥٥٢.

٤ – وقال يمدح سليمان بن الحسن بن مخلد، ويصف مجلسه وطعامه وشرابه، وكان قد اجتمع هو والبحتري في هذا المجلس عنده: جـ٣، ص١١٠١.

٥ – وقال في عبد الملك بن صالح الهاشمي: جـ٤، ص١٦٥٣.

٦ – وقال يهنئ عبيد الله بن عبد الله بالمهرجان: جـ٦، ص٢٤٩٢.

وطبيعي أن تتفاوت الأهمية، وأن يختلف السياق، وأن تتغير تقنيات الأسلوب في هذه القصائد، وقد يبدو حديث "الغناء" ملحقاً أو ملصقاً لا يكتسب أهمية أو خصوصية في بعض هذه المدائح إذا احتكمنا إلى معيار الاهتمام بالغناء تفصيلاً وتشكيلاً، ونعني أن تبدو الخبرة بالألحان وبالآلات، وأن يكون هذا واضحاً في هيكل القصيدة، وغرضاً جزئياً بارزاً بين أغراضها الجزئية المشكلة لموضوعها، بما يتجاوز المعنى المجرد الذي يلازم التعبير باللغة في ذاته، كقول ابن الرومي في ممدوحه الذي لم يسمه.

(القصيدة الأولى):

٩ – شهدتُ: لقد لهوتَ، وأنت عفٌّ ... مصونُ الدّينِ، مبذولُ العَطاءِ

١٠ – تغنّتْك القِيانُ فما تَغَنَّتْ ... سوى محمولِ مدحِك من غِناءِ

١١ – وأحسنُ ما تغنّاك المُغنّي ... غِناءٌ صاغَه لك من ثَناءِ

فقد عدّ الغناء نوعاً من اللهو، وتنازلاً عن مستوى من العفة وصيانة الدين، ولهذا احتاج الإقرار به للممدوح إلى احتياط واستثناء مزدوج: أنه عف مصون الدين (على الرغم من لهوه بغناء القيان) وأن هذا الغناء بشعر قيل في مدحه والإشادة به. وتتكرر الإشارة في (القصيدة الثانية) إلى الغناء، في إضفاء صفة جزئية على الصورة ليس الغناء مرتكزها، وإنما هي إحالة على مشهد تاريخي يقترن بمشهد حاضر يستحث الممدوح على أن يجعل للمادح مكاناً فيه:

٤٣ – أَدْنِ شخصي إذا شَدَتْ لك بستا نُ، وغنَّتْ غِناءها غنَّاءَ
٤٤ – فاستثارتْ من اللُّحودِ المغَنْـ ـنينَ فأضحى أمواتُهم أحياءَ
٤٥ – يا لَإحضارها مع ابن سُرَيْجٍ مَعْبَداً والغريضَ والميلاءَ

. . . .

٥٠ – ذا، ولا تنسَني إذا نَشَرَ البُسْـ ـتانُ أصنافَ وَشْيِهِ وتَراءى
٥١ – وحكتْك الرياضُ في الحسنِ والطّيـ ـبِ، وإن كان ذاك منها اعتداءَ
٥٢ – وتغنَّى القُمْرِيُّ فيها أخاه وأجابتْ مُكَّاءَةٌ مُكَّاءَ

هذا إلحاف واستجداء يتكرر، ويتمحّل الصور والمشاهد، ويصطنع الشاعر لنفسه مكاناً سواء أكان المجلس مجلس غناء تؤديه المغنية بستان، أم كان مجلس خلوة مع الطبيعة يغني فيه القمري والمكّاء(٦٣).

أما قصيدته في وصف مجلس سليمان بن الحسن بن مخلد فإن مرتكزها المزدوج وصف خلال هذا الممدوح وفضائله وإنعامه وترف حياته، ووصف مجلس شرابه ووصف الشراب في ذاته. وصف هذا المجلس لا يكتمل إلّا بوجود قينة تشارك في الحضور فتبهج بجمالها، وهي تعامل كسيدة رفيعة القدر، يقدم إليها الشراب فيكتمل حسن المشهد بحضورها:

٢٧ – ثم انْثَنَيْنا إلى الشَّراب وقد جاءَ بآلاتِه فأحْضَرَها
٢٨ – من تحفٍ ما تُغِبُّ فائدةً لم تكُ في وهمِنا ولم نرَها
٢٩ – وقينةٍ إن مُنِحْتَ رؤيتَها رضيتَ مسْموعَها ومنظَرَها

٣٠ – إذا بدتْ للعيون طلعتُها أبدتْ لها سرَّها ومُضْمَرَها
٣١ – شمسٌ من الحسنِ في مُعَصْفرةٍ ضاهَتْ بلونٍ لها مُعصفرَها
٣٢ – في وجناتٍ تحمَرُّ من خجلٍ كأن وردَ الرَّبيعِ حمَّرها
٣٣ – يَسْعى إليها بكأسِه رشأٌ أنَّثَهُ اللهُ حينَ ذَكَّرَها

وهنا نلاحظ أن صفات المدح قد اتخذت منحى فريداً؛ إذ تتجه إلى مجالس الشراب، وإذ لا يكون المدح خالصاً للممدوح، وإنما يقصده قصداً مباشراً، كما يقصده، أو ينتهي إليه من خلال مدح هذا المجلس، بل مدح مشاركيه فيه ممن يقوم على خدمته، وبهذا فازت القينة بخمسة أبيات قطعت سياق وصف الشراب ومجلسه: انبثقت عنه، وأفضت إليه مرة أخرى في مرونة يحسن ابن الرومي اصطناعها وتطويعها لأغراضه.

ويتكرر هذا المشهد: الشراب والغناء، في القصيدة الخامسة (في عبد الملك بن صالح الهاشمي)، وكذلك يقترن شدو الغناء من المطربة، بشدو الغناء من الحمائم، وكأن مجالس الشراب لا تنعقد إلّا في حديقة أو خميلة، وهذا أمر ملحوظ في عمارة الدور في بغداد إلى أيامنا هذه، حيث اعتاد علية القوم وأوساط الناس على الإقامة في قصور أو في دور – كل بحسب الاستطاعة – ، لكنها محاطة بالزروع والنخيل، وفيها أماكن لجلسات القصف واللهو والغناء، من الواضح أنها تخص سيد الدار أو القصر وخاصة جلسائه.

أما قصيدته في تهنئة عبيد الله بن عبد الله بالمهرجان فإنها نمط فريد في قصائد المديح بامتدادها، فقد بلغت مائتين واثنين وسبعين (٢٧٢) بيتاً، وفي صفات المديح المسبغة على الممدوح فيها، وفي موضوع الغناء وصفات القيان وامتزاجه بوصف مجالس الطرب وإعلاء شأن الممدوح من خلاله. إن امتداد الوصف الذي يُسلم مشهداً لآخر، وقوة التشخيص التي تحيل الأشياء والأزمان وظواهر الطبيعة إلى كائنات بشرية تريد وتتجمل وتخضع، هما – فيما نرى – سر الحيوية في هذه القصيدة، وهذان العنصران يسريان في أبيات القصيدة،

فيوحدان بنيتها التي تبدو – من الناحية الموضوعية البحتة – وكأنها تفتقد التواصل العضوي الذي يقوم على حتمية التعاقب وتواشج الأجزاء، وهذا ينعكس بدوره فيما وصف به أدوات العزف وحركة القيان وأثر الغناء في السامعين، (وسنضع ما يتصل بهذا الموضوع بنصه في ملحق هذه الدراسة)، ولقد استوفى الوصف ورصد الحركة وتلقى الصدى بدقة واضحة، وفي سياق يحكمه النسق الحفلي المعمول به في زمانه. لن نطيل الوقوف عند المبالغات التي تجاوز بها هذا القائد منازل ملوك الفرس وملوك العرب على السواء، بل تجاوز بها مستوى البشر(٦٤)، فنحن نعرف أن هذه التجاوزات بنت مواقف الاستجداء وتوكؤ الشعر على أبواب السلاطين، كما نعرف أن هذه المبالغات مهما كان نصيبها من الجودة الفنية لا تلبث أن يطويها الإهمال، وقد أهملت فعلاً، وبقيت أوصافه للقيان وتصويره لآلات الموسيقا ورصده لأثرها في نفوس السامعين؛ لأنه يصف الحياة ويزيدها تدفقاً ونضارة، وينبه إلى ما في مجاليها من جمال. هنا أيضاً – في هذه القصيدة – يتخذ الشاعر من مجلس الطعام والشراب مبتدأ لحديثه عن الغناء، شأن ما صنع سابقاً، وقد رسم المشهد المتحرك تراتب الفقرات الحفلية التي جرى عليها نظام أهل السلطان؛ فبعد وصف يوم النيروز والمهرجان، وتمني أعظم الأمنيات لسيد القصر، وصف القصر (الإيوان) وحدائقه الغنَّاء، وتدرج إلى القاعة التي يتصدرها عبيد الله، وكيف وقف قواده صفين بين يديه، إلى أن يقول:

٦٩ – وتجلّى على السريرِ جبينٌ ذو شعاعٍ يحولُ دونَ العِيانِ

ثم قام المجدون (الشعراء والخطباء) مثولاً بين يديه، فنالوا هداياه:

٨١ – فَقَضَوْا من مقالِهم ما قَضَوْه ثُمَّ آبوا بالرِّفْدِ والحُمْلانِ

وبانتهاء القصائد وتوزيع الهبات، تبدأ مائدة حافلة:

٨٣ – من خِوانٍ كأنه قطعُ الرَّوْ ضِ وإنْ كانَ في مثالِ خِوانِ

وتستأثر الطير في الصحاف باهتمام ابن الرومي دون سائر أنواع الطعام، أو لعله لم يعرف من أنواعه غير الشواء، ونلاحظ أن مشهد الطعام مختصر جداً، مما قد

يعني أن سيد الحفل إنما اكتفى بأن يأكل مجاملة لأضيافه وليس ليملأ بطنه، ففي حركة "بروتوكولية" لبقة انصرف الأمير عن الطعام، وأقبل على الشراب والسماع:

٨٦ – ثم سامَ الأميرُ سوم الملاهي وخلا بالمُدامِ والنُّدمانِ

ويبذل الشاعر جهداً ذكياً مؤثراً في تجريد "المدام" في مجلس الأمير من صفات الخمر المأثورة (الأبيات من ٨٧ – ٩١)[٦٥]، لينتقل مباشرة إلى وصف القيان وقد حملن آلاتهن، وأخذن في العزف:

٩٢ – وقيانٍ كأنّها أمّهاتٌ عاطفاتٌ على بنيها حَواني
٩٣ – مُطْفِلاتٌ وما حملنَ جَنينا مرضعاتٌ ولسنَ ذاتَ لَبانِ
٩٤ – مُلْقِماتٌ أطفالَهنَّ ثُدِيَّاً ناهداتٍ كأحسنِ الرُّمّانِ
٩٥ – مفعَماتٍ كأنها حافلاتٌ وهْي صفرٌ مِنْ دِرَّة الألبانِ
٩٦ – كلُّ طفلٍ يدعى بأسماءَ شتّى بين عودٍ ومِزْهَرٍ وكِرانِ
٩٧ – أمُّه دهرَها تترْجِمُ عنه وهْو بادي الغنى عن التَّرجُمانِ
٩٨ – غيرَ أنْ ليسَ ينطِق الدهرَ إلّا بالتزامٍ من أمِّهِ واحتضانِ
٩٩ – أوتي الحكمَ والبيانَ صَبِيّاً مثلَ عيسى ابنِ مريمٍ ذي الحَنانِ
١٠٠ – فتراه يَفْري الفَرِيَّ بلفظٍ قائمِ الوزنِ عادلِ الميزانِ

هذه تسعة أبيات متصلة، بل متواشجة، مدمجة، تشخيصية، توحد – روحياً – بين العازفة وآلتها التي تؤدي عليها اللحن، بما يناسب جوهر التوحد والوجد والزهو في المرأة، وهو الأمومة، وتأتي المفارقة في أن الطفل ينتظر مفاتيح الكلام من يد أمه، ولكنه حين ينطق يتجاوزها بفصاحته. أما الدكتور عبد الله الطيب فإنه يجد ثلمة في هذه اللوحة المشهدية النادرة، فيقول: "هذه الأبيات، على سلامتها من حيث الصنعة، لا تخلو من تكلف عقلي، ولا أظن القارئ يخالفني في أن الصورة التي يعرضها ابن الرومي هنا للعود، مع براعتها وطرافتها، ذهنية لفظية، صفر من العمق ودقة الإحساس؛ على أن ابن الرومي لم يخل فيها من نظر إلى سينية البحتري[٦٦]"، ولسنا نميل إلى هذا الرأي، وقد لا نجد عليه دليلاً في هذه الأبيات بذاتها، وإنما التعليل قادم

من تصور عام لفن ابن الرومي لا يزال يطارده في كل ما يقول، وليس في مواضع مما يقول.

وكما يكوِّن ابن الرومي هذا المشهد/ اللوحة للعازفات، مستمداً أركان الصورة من طبائع النساء وما يفجر فيهن أرقّ العواطف وأبهى المشاعر، نجده يصف الأصوات والألحان بما يتجاوز مألوف وصف الأصوات والألحان، بل بما يدخل فن ابن الرومي الشعري في صميم الأساليب الحديثة التي يؤصلها علم النفس وتصفها مناهج الرمزيين؛ إذ تقوم على إزالة حواجز الخصوصية بين حواس الإنسان الخمس، فتوصف مدركات حاسة، بما توصف به مدركات حاسة أخرى:

١١١ – ذاتِ صوتٍ تَهزُّه كيفَ شاءتْ مِثْلَما هَزَّتِ الصَّبا غُصْنَ بانِ
١١٢ – يَتَثَنّى فَينفُضُ الطلَّ عنه في تثنّيه مثلَ حبِّ الجُمانِ
١١٣ – ذلك الصوتُ في المسامِعِ يحكي ذلكَ الغصنَ في العيونِ الرّواني
١١٤ – جَهْوريٌّ بلا جَفاءٍ على السمْـ ـعِ مشوبٌ بغُنَّةِ الغِزْلانِ
١١٥ – فيه بَمٌّ وفيه زيرٌ من النَّغْـ ـمِ وفيه مثالثٌ ومَثاني
١١٦ – فتراه يَجِلُّ في السَّمعِ حيناً وتراه يَدِقُّ في الأحْيانِ
١١٧ – رَخَّمَتْه ورقْرَقَتْه وضاهى فِعْلَها الأحمرانِ والأسْمرانِ
١١٨ – فهْو يحكي تَرَقْرُقَ النِّهي في الريـ ـحِ لعينيْ ذي غُلَّةٍ صَدْيان
١١٩ – يلِجُ السمعَ مستمرّاً إلى القلْـ ـبِ بلا آذِنٍ ولا اسْتئذانِ

إن ابن الرومي يقول لك بالعبارة الصريحة – على حد تعبير العقاد –: إنه يصل بين الرؤية والسماع، ويترجم بين الحاستين، فينقل إلى لغة العيون ما تضمنته لغة الآذان[٦٧]، إن وصف القيان وقد حملن آلات العزف، أو تشبيههن بالأمهات وقد جلسن يرضعن أطفالهن في حنو ومناغاة متبادلة، هذا الوصف لا يقف عند حد التشبيه التمثيلي أو ما يجري مجراه من الاستعارة أو غيرها من صيغ العلاقة بين شيئين، إنه يتجاوز هذا باقتناص ما هو جوهر المشهد في جملته وتفصيله، وكذلك صنع في وصف طبقات الغناء وأصوات المغنيات، ويقوم الاحتراس أو الاحتراز

بوظيفة فنية فعالة في تعميق الشعور بالموصوف؛ فاهتزاز الصوت الذي تهزه كيف شاءت، بمعنى أنها متحكمة تماماً في أدائها، "مثل ما هزت الصبا غصن بان"، وهذا ليس مثل قول "مثلما هزت النسائم أغصان الشجر" فـ"الصّبا" و " البان" لهما وجود خاص وامتداد ملحوظ في قصائد الغزل ومواقف العشق، وكذلك تشبيه تموج الصوت بتموج الماء بفعل الريح، فإنه يقيّد المشهد أو يحدد زاوية الرؤية بأنها من "عيني ذي غلة صديان"!!.

أما هذا البيت الفريد:

يَلِجُ السمعَ مستمرّاً إلى القلْـ ـبِ بلا آذِنٍ ولا اسْتئذانِ

فإنه – عند التأمل – لا يعلل لقوة المعنى وإنما لسحر موسيقا الشعر، وأنها تصل إلى صنع أثرها دون توقف عند حواس الإدراك والفهم، الشعر يصل بموسيقاه قبل أن يصل بمعناه، وقد أدى ابن الرومي هذا المعنى الفلسفي الدقيق لوظيفة الموسيقا في الشعر بعبارة بسيطة تكاد تكون مألوفة، كما عبر عن وظيفة الفن (الشعر والغناء خاصة) من حيث القدرة على تطهير النفس من القدر الزائد من الانفعالات المؤثرة في الأعصاب واعتدال المزاج:

١٠٢ – عجباً منه كيف يُسْلي ويُلهي مـعَ تَـهْـيـيـجِـهِ عـلـى الأشـجـانِ

. . . .

١٠٤ – فترىٰ في الّذي يُصيخُ إليهِ أمـراتِ الـمَـحْـزونِ والـجَـذْلانِ

إن ابن الرومي في هذه القصيدة قد تجاوز كل ما جاء به في موضوع الغناء ووصف الأصوات فضلاً عن دلالات القراءة السياقية في بنية القصيدة وما تعنيه حضارياً وإنسانياً.

٧ - في رثاء قينة

وهذه قصيدة أخرى نادرة، وندرتها تبدأ من كونها في رثاء قينة، وإذا كان كبار الشعراء يتسلحون بالحذر والحيطة في رثاء النساء حتى لو كن زوجاتهم، ويحترسون من إمكان التأويل والإيحاء بما يسيء إلى العلاقة أو يحرّف الدلالة(٦٨)، فإن رثاء أهل الصنائع – بحسب تعبير قدامة بن جعفر وقد أشرنا إليه سابقاً – سيكون أكثر مدعاة للحذر والحيطة بحكم ما تتخذ المرأة من صناعة، وما يحسن من مثلها في معاملة جلاسها، وما ينبغي أن توصف به من الأخلاق، على أن القياس الدقيق قد يغيب عن الشاعر ذي الفطنة، فيسيء من حيث كان يتوقع الإحسان، ولدينا قصيدة شوقي (أمير الشعراء) في رثاء عثمان باشا غالب(٦٩)، فقد كان هذا الرجل طبيباً، كما كان عالماً بالنبات، فتراءى لشوقي أن يجسّد حالة الحزن عليه من خلال أنواع من النبات الذي (يفترض) أنه كان مشتغلاً به وراعياً له، غير أن "شوقياً" لم يكتف بإشارة أو إشارتين، وإنما انساق مع هذا المدخل وتمادى في تنمية المشهد حتى تحولت به المبالغة من الحزن أو الفكر إلى الابتسام استطرافاً أو استهانة(٧٠)، وقد حدا هذا بالعقاد إلى الاستخفاف بهذه القصيدة والتهكم من صاحبها الشاعر الكبير، ورميه بفساد الذوق(٧١)، ومثل هذه التهمة لم تكن بعيدة في رثاء امرأة صناعتها الغناء والضرب على العود في مجلس من الرجال المتطلعين إلى فنها، وشخصها، ولكن رثاء ابن الرومي لمن وصفها الديوان بأنها مغنية جارية أم علي بنت الرأس، واسمها "بستان" قد سلمت من أي مغمز من هذا القبيل على الرغم من طولها، وتنوع جهات القول فيها، فقد بلغت مائة وخمسة وستين (١٦٥) بيتاً، فهي – بكل المقاييس – من المراثي الطوال، وبطبيعة المرثية وعملها وموقعها في المجتمع، ربما كان القليل من القول فيها يكفي، بخاصة في الرثاء الذي يقال على الوفاء، وليس على الرجاء، بخاصة – مرة أخرى – أن ابن الرومي كان من شعراء الرجاء، وعدم الصبر على الوفاء، وهذه المرثية الجيدة ينبغي أن يكون لها حسابها

الأخلاقي في حسنات ابن الرومي وحسابها في تقديره لفن الغناء، وحسابها الفني لما حقق فيها من تقنيات الأداء المتوازن، والمعاني الدقيقة التي لا تفرد هذه القينة عن مهنتها وتقاليد هذه المهنة، ومطالبها، وكأنها غريبة على أجوائها، ولكن تفردها بحساسيتها ولطفها ودماثة سلوكها وخلقها وجمال فنها، وسنتوقف عند هذا المعنى وكيف نفذ فيه الشاعر لأنه – فيما نرى – يمثل وجه الخصوصية في هذا النوع من الرثاء.

نستطيع أن نلاحظ تقسيم القصيدة إلى موضوعات، أو معان، أو صور، تحتل مساحات متتابعة من سياق القصيدة، ولكن هذه المساحات غير محسومة أو منقطعة تماماً عن غيرها، فكثيراً ما تتداخل أو تتكرر بعبارات مختلفة وأساليب مغايرة، وقد كان هذا في جانب الشعور بوحدة القصيدة وصعوبة الاجتزاء بجزء منها عن بقيتها.

تبدأ القصيدة باثني عشر بيتاً تصور حيرة الشاعر وذهوله أمام حادث الموت، أو القتل، الذي يمارسه الدهر، لا يفرق بين قوي وضعيف، ولا مكان لمجير منه. ثم يتوصل بهذا الافتتاح عن حادث الموت إلى ذكر موضع (أو موضوع) الحادثة:

١٣ – فَجَّعَني صِرْفُه بمؤْنِسَةٍ تبعثُ مَيْتَ النشاطِ والأشر

وهذا المدخل الثاني للقصيدة هو مفتاحها الفني بعد مفتاحها الموضوعي، فالكلام عن حوادث الدهر الذي:

٧ – يقتلُنا سيفُه وتختِلُنا سهامُه الكامناتُ في القُتَر

بمنزلة لافتة معلقة على الموضوع، وهي مثل كل اللافتات لا تخرج عن إعلان الغرض العام، فتقول: هاهنا حادث موت موجع. أما التحديد في "المؤنسة" فإنه بداية الخصوص بعد العموم، وهذا المفتاح الفني هو الذي سيحدد مقدرة الشاعر على انتهاج طريقه وولوج موضوعه دون أن يزيّف صورة لقينة، ودون أن يبتذلها بما يخرج عن طبائع الرثاء وما يثير من لواعج ينبغي أن تعود إلى أصول نفسية وإنسانية مهذبة، ويتقبلها المتلقي دون رفض أو استنكار. وكما سنرى فإن بعض أوصاف الشاعر تبدي بقدر ما تخفي، وتكشف بقدر ما تستر، وتضع هذه القينة بين

نظائرها بقدر ما تميزها في سليقتها وفنها، وهذا هو الجانب الدقيق الذي نقدم بعض الأمثلة عليه، بخاصة أنه يبدو في صيغة أبيات تتناثر على امتداد القصيدة، فلا تتحيز في مكان محدد من السياق، كأن يقول:

١٦ – تُمتِّعُ الحِدْثَ من ملاعَبَةٍ تنزِلُ بين المُجونِ والحَصَرِ

. . .

٦٢ – بل حَقُّ سقياكَ أن تكونَ من الصهباءِ، صهباءِ حمصَ أو جَدَرِ

. . .

٦٦ – كنا إذا اللّهوُ قلَّ مائرُنا منه وجدناكَ معدِنَ المِيَرِ

. . .

٨٧ – تَبَتَّلَ العودُ عِندَ فَقْدِكُمُ وازدجرَ اللّهوُ أيَّ مُزْدَجَرِ

. . .

١٠٥ – كم قد نَعِمْنا بضمِّ متّشحٍ وما اعتدينا بِهَتْكِ مؤْتَزَر

١٠٦ – كم قد شربتُ الرُّضابَ في قُبَلٍ كانت، ولكن شربتُ بالغُمَر

هذه الأبيات الستة، من بين مائة وخمسة وستين بيتاً، هي التي تشتم منها رائحة الحسية التي لا تناسب مقام الرثاء، ويمكن أن تعد "ترخصاً" في أمر مما يعد فضيلة، ولكن ابن الرومي "عادل" هذا الترخص بإضافة ثلاثة أمور:

الأول: أنه يضع هذه المعاني في سياق يضبط دلالتها، ويحد من سريان إيحائها إلى ما لا يحمد من الصفات، فقبل قوله: "تمتع الحدث من ملاعبة" يقول:

١٥ – عسيرةِ البذلِ، غيرِ خاليةٍ من خُلُقٍ يخدعُ الرِّضا يَسَرِ

فهي ليست سهلة أو مبذولة، ولكن نعومة حديثها وتهذيب سلوكها يخدع الذي يعاملها بأنها راضية منقادة (يسر الشيء: سهل وأمكن ولان وانقاد)، في حين أنها – كما في الشطر الثاني من البيت المعني: "تنزل بين المجون والحصر"، والحصر: الطهارة والبعد عن الفواحش، وهذا يرسم طريقة بين طريقتين، فيسرها ومجونها بعيد عن الدنس. ومثل هذا مما يمكن تلمسه في التركيب السياقي للأبيات.

الثاني: أن المعنى العكسي، الذي يذكر لفضائل هذه القينة وسمو أخلاقها أكثر انتشاراً وتنوعاً، بما يجعلنا نتقبل تلك الإشارات السابقة على أنها من "طبائع المهنة" وليست من أخلاق هذه المرأة بصفة خاصة:

٢٤ – ملءَ صدورِ المجالس اختُلِسَتْ لا بل صدورِ الورى إلى الثُّغَرِ
٢٥ – فزفرةٌ لا تزالُ في صَعَدٍ وَعَبْرَةٌ وُكِّلَتْ بِمُنْحَدَرِ
٢٦ – بانَتْ وما خَلَّفتْ نظيرَتَها وغصنَها اللدنَ غيرَ مهتصَرِ
٢٧ – مَضَتْ على دلِّها بوحدتِها ولم يَعُدْ شَخْصُها بمنجَحَرِ

. . .

٣٣ – لم تَخْلُ من منظرٍ تشوِّقُهُ ومن عفافٍ يفي بمُسْتَتَرِ
٣٤ – ما برزتْ للخَنا ولا استترتْ من عجرٍ شانَها ولا بَجَرِ

. . .

٤٣ – يا حرَّ صدري على ثلاثةِ أمـ ـواهٍ هُريقَتْ في التُّرْبِ والمَدَرِ
٤٤ – ماءي شبابٍ ونعمةٍ مُزِجا بماءِ ذاكَ الحياءِ والخَفَرِ

. . .

٤٧ – إنَّ ثرىً ضمَّها لَأفضَلُ محـ ـجوجٍ لِصَبٍّ وخيرُ مُعْتَمَرِ

. . .

٩٢ – يا بَشَراً صاغَه المُصَوِّرُ من نورٍ على سُنَّةٍ من الفِطَرِ
٩٣ – بل من شعاعِ العقولِ حينَ ترى الـ ـغيبَ بعينِ الذّكاءِ والعِبَرِ

فهذا بعض ما يصور شخصية متوازنة ذات حضور مقدّر، وذات سلوك عف يعمل حسابه.

الثالث: الضراعة إلى الله – سبحانه وتعالى – في الدعاء لها، والاطمئنان إلى أنها مرضيٌّ عنها عند ربها، وهذا المستوى الديني في رثائها ما كان ليتخايل للشاعر، ويفرض نفسه على المعاني المتداعية في سياق مرثيته ما لم تكن هي أهلاً له، وأن هذا مشتهر عنها ومقبول عند متلقي هذا الرثاء:

٢٣ – إنا إلى اللّهِ راجعونَ، لقدْ غالَ الرّدى سيرةً من السِّيَرِ

. . .

٤٠ – للّه ما ضُمِّنَتْ حفيرَتُها من حسنِ مرأىً، وطُهْرِ مُخْتَبَرِ

. . .

٧٣ – يا نعمةَ اللّه في بريَّتِهِ أصبحت إحدى فواقِرِ الفِقَرِ

. . .

١٤٩ – رثيتُ منكم صِبىً تَكَنَّفَه عفافُ سرٍّ، وحسنُ مُجْتَهَرِ

١٥٠ – وما يفي بالثّلاث مرثِيَةٌ إلّا صلاةَ المليكِ في السُّوَرِ

فهذا الترديد للفظ الجلالة، والنص على الطهر والعفاف، يدلان على أن "بستان" هذه لم تكن قينة من القيان، وإنما كانت سيدة بصيرة بفنها، تحترم ذاتها، ولا تضن بمودتها دون أن تترك للمطمع مجالاً يثلم كرامتها.

وحين نتفحّص الإمكانات الإيقاعية، فإن القصيدة من بحر المنسرح (مستفعلن + مفعولات + مستعلن)، ويصف الدكتور إبراهيم أنيس هذا البحر بأن موسيقاه تفتقد الانسجام، وأنه يخيل لسامعه أن وزنه مضطرب بعض الاضطراب، بل يقرر أنه سينقرض مستقبلاً[٧٢]، ويوغل الدكتور عبد الله الطيب في تفحص جوانبه فيصور موسيقاه بصورة الراقص المتكسر أو المغني المخنث، ويتعقب المنسرحيات القديمة فيجدها تنحصر في موضوعين: الرثاء المراد به النوح، والنقائض "ولا يخفى على القارئ أن الرثاء إذا أريد به النوح حوى عنصراً قوياً من التأنث واللين "وكيف لا والنوح إنما كانت تقوم به النساء[٧٣]"، ويكشف الدكتور الطيب عما بين الرثاء والغزل من قربى (وكان قدامة بن جعفر يربط الرثاء إلى المدح)[٧٤] ويوافق الدكتور أنيس على تراجع النظم على المنسرح، غير أن المولدين المتقدمين جاروا عمر بن أبي ربيعة في النظم عليه، وقد اقتبس ذو الرمة شطراً كاملاً من رائية عمر، وهو: (لتفسدن الطواف في عمر)[٧٥]. ولعلنا نرى – استئناساً باجتهاد قدامة قديماً، والطيب حديثاً – أن هذه المرثية التي بين أيدينا وسط بين المدح والغزل، وهذا لا ينفي أنها نمط خاص في الرثاء.

تتعدد في القصيدة دلائل التفجع وأساليب العديد والنوح، ومنها ما يدخل في النسق الموسيقي ويدعم البنية الإيقاعية، ومنها ما يؤدي وظيفته المعنوية النفسية دون أثر إيجابي من الناحية الصوتية. فمن النوع الأول أسلوب النداء، وقد استخدم اثنتين وعشرين (٢٢) مرة، في الأبيات رقم: ٤٣، ٣، ١، ٥٧، ٥٣، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٥، ٧١، ٧٣، ٧٤ (مرتين في البيت نفسه)، ٧٥، ٨٠ (ثلاث مرات في البيت نفسه)، ٩٢، ١٠٠، ١٣٤، ١٦١، ومن المحتم أن استخدام "يا" النداء، وهي الأداة الوحيدة التي استعملها الشاعر، يستدعي منادى، قد يكون المرثي، وقد يكون صيغة دالة على التحسر كما في "يا لهف نفسي".

ويتأكد إيقاع النداء وتعميقه للبنية الصوتية حين يرتبط بالتكرار، تكرار النداء، أو تكرار النداء والمنادى معاً، أو التكرار منفرداً. فتكرار أداة النداء مثل:

٨٠ – يا شمسَ زُهرِ الشُّموسِ، يا قمرَ الـ أقمارِ حُسْناً، يا زَهْرَةَ الزُّهَرِ

إن "يا" النداء تأخذ هنا وظيفة "وا" الندبة؛ لأن المنادى ليس مما ينتظر منه الجواب، وهكذا يجسد امتداد الصوت حالة الندب والعويل، فكأنه في امتداده بتكرار الأداة قد استحال إلى صرخة مدوية ملتاعة. على أن هذا البيت قد تشكل صوتياً من نسق تكراري خاص؛ إذ تكررت مادة الشمس والقمر والزهر.

ويتكرر أسلوب النداء والمنادى، فيخلق إيقاعاً معولاً بالنوح والعديد، كما في هذه الأبيات:

٥٧ – بستانُ: يا حسرَتا على زَهَرٍ فيكِ من اللّهو بل على ثَمَرِ
٥٨ – بستانُ: لهْفي لحُسْنِ وجهِكِ والـ إحسان صارا معاً إلى العَفَرِ
٥٩ – بستانُ: أضحى الفؤاد في ولهٍ يا نزهةَ السَّمعِ منه والبَصَرِ
٦٠ – بستانُ: ما منكِ لامرئٍ عِوَضٌ من البساتينِ لا ولا البَشَرِ
٦١ – بستانُ: أسقيتِ من مدامعنا الدْ دَمعَ وأعقبتِ عُقْبَةَ المَطَرِ

...

٦٥ – بستانُ: لم يُسْتَعرْ لك اسمُك يا بستانَ لذّاتِنا ولم يُعَرِ

إن العدول إلى الاسم الظاهر، وتكراره، دون استخدام أداة العطف أو الضمير (أنت) يحمل دلالة بلاغية أسلوبية، كما يؤكد تناسق البنية الصوتية، وفي هذه الأبيات تستمر صياغة البيت على توهم أن النداء على حقيقته، وأن المخاطب (المنادى) في حال تأذن له بتلقي الكلام: فيك – وجهك – أسقيت – اسمك – وهذا من شأنه أن يقوي الشعور بحضور الذات المندوبة فتظل ماثلة في المشهد تملي حضورها المحبط الحزين عليه، كما أن تصدّر الكلمات المشحونة بالحزن: يا حسرتا – لهفي لحسن وجهك، أسقيت من مدامعنا، تعمق الشعور ذاته عن طريق الفقد والحرمان.

وقد تأتي الصيغة مكررة، فتؤسس تجاوباً إيقاعياً، وتقوي الترابط الموضوعي بين الأبيات، وتحتفظ بحالة مستمرة من التوقع يظل المتلقي معها في حالة شخوص وتطلع وانتظار، لما يترتب على النص من مقابلة الإثبات للحال، كما في ترديده:

٩٤ – لا تحسبوني غَنيتُ بعدَكُمُ عنكم بشمسِ الضُّحى ولا القَمَرِ
٩٥ – لا تحسبوني أنستُ بعدَكُمُ إلى هديلِ الحَمامِ والشَّجَرِ
٩٦ – لا تحسبوني استرحْتُ بعدَكُمُ إلى نسيمِ الشَّمال بالسَّحَرِ
٩٧ – لا تحسبوا العينَ بَعْدَكُمْ سَرَحَتْ في مَسْرَحٍ من مسارِحِ النَّظَرِ

لقد تكرر أسلوب النهي، والمنهي عنه بلفظه أربع مرات: (لا تحسبوني)، ثم يأتي الفعل الماضي في ثلاث منها: (غنيت – أنست – استرحت)، ثم يعقبه الظرف (بعد) والمضاف إليه (الضمير: كم) ليعقبه حرف الجر (إلى) أو (في) أو (عن) ليجر اسماً نكرة مضافاً إلى معرفة. وهذا ما نعنيه بتأسيس إيقاع خاص يظل معلقاً، فقد نفى حالات عن طريق النهي، وشأن هذا أن يفرغ موقع الإثبات ويغري بطلبه، وقد جاء به على الفور في البيت التالي:

٩٨ – يأبى لها ذاك أنَّ ناظرَها في شُغُلٍ بالسُّهادِ والعِبَرِ

ومن المهم أن نلاحظ في هذه الأبيات الأربعة السابقة أن الحسبان المنهي عنه يتعلق بعناصر الطبيعة: شمس الضحى والقمر – هديل الحمام في الشجر – نسيم الشمال بالسحر – مسرح من مسارح النظر، فكأن هذه العناصر نفسها ذات صلة

بالقينة، واسمها بستان، وهذا الاسم المستجمع لبعض جمال الطبيعة لا تغني عنه الطبيعة ذاتها.

أما العبارات أو الأبيات التي حققت تناغماً صوتياً وإيقاعياً أعلى فإنها قليلة متباعدة في هذه القصيدة، مثل قوله:

٢ – تَغْدو فَتغْدو فما ترِقُّ على أنثى وما إنْ تخافُ من ذَكَرِ

وقوله:

١١٠ – وكلُّ لَهْوٍ بمثلِ وَصْلِكُمُ ذو غُرَرٍ إذْ سواه ذو عُرَرِ

وقد كان ابن الرومي بارعاً[٧٦] في هذا الضرب من الاستدعاء القائم على تصحيف قراءة الكلمة (تغدو/ تعدو) و (غرر/ عرر)، وقد عبث بأسماء القيان اللاتي هجاهن بطريقة تزري بهن، كما صحف في أسماء ممدوحاته بما يعلي من شأنهن. وكذلك تراجع اهتمامه بالأبيات التي تحقق مستوى إيقاعياً أعلى من خلال موسيقا الحشو والاهتمام بالبنية الصوتية، فليس لدينا من هذا القبيل غير ثلاثة أبيات وهي نسبة ضئيلة إذا قيست إلى امتداد القصيدة:

٦ – مُنصلتُ السَّيفِ كلَّ منصلَتٍ مُنشمرُ النَّبْلِ كُلَّ مُنْشَمَرِ

...

١٢ – مكتنِفٌ بالعداءِ معتورٌ مكتنَفٌ بالمَلامِ مُعتوَرِ

...

٨١ – أبعدَ ما كنْتِ بابَ مُبْتَهَجٍ للنَّفس أصْبَحْتِ بابَ مُعتبَرِ

ومهما يكن من أمر، فإن الشاعر القديم لم يكن يعمد إلى هذه الإيقاعات الداخلية وأمثالها في حشو البيت إلّا حين يطول القصيد، فيحتاج النغم إلى تنشيط وتجديد، فيأتي ببيت من هذا القبيل، وكأنه يبدأ به قصيدة جديدة، يحقق في بيتها الأول شرط التصريع وما يستدعيه من إقرار الشعور بالنغم.

ويؤدي "الطباق" وظيفته الجمالية الفلسفية، بما يصنع من صيغ التقابل التي تؤدي بدورها إلى شعور بالانقسام بين ضدين، وهذا ماثل في قصيدة الرثاء التي

هي نداء للحياة بعد الفجيعة بالموت، وكما يتولد الانقسام من مقابلات الطباق تتولد الإحاطة من خلال الجمع بين الضدين، وهكذا يمكن إجراء تحليل لحركة المعنى في القصيدة باستخراج طباقاتها حين تصل مدى الخصوصية الأسلوبية، ولا تكون عبثاً أو حلية مصطنعة تثقل كاهل القصيدة، وقد استخدم ابن الرومي في هذه القصيدة ثمانية وعشرين (٢٨) طباقاً، مواقعها وألفاظها بحسب التسلسل الآتي:

٢ – أنثى/ ذكر، ٥ – يمر/ ينقض، ١٤ – رهل/ قفر، ١٥ – عسيرة/ يسر، ١٦ – المجون/ الحصر، ٢٠ – حر/ قر، ٣٤ – برزت/ استترت، ٤٢ – مطيبي/ خبثت، ٨٤ – صغر/ كبر، ٨٥ – كبر/ صغر، ٨٨ – غاب/ احتضر، ٨٨ – السرور/ الهم، ٨٩ – غاض/ انهمر، ٩٤ – شمس/ القمر، ١٠٢ – لياليه/ أيامهن، ١٠٥ – متشح/ مؤتزر، ١٠٨ – حرارته/ الخصر، ١١٩ – حاسرة/ معتجر، ١٢٧ – مرتاح/ مبتكر، ١٢٩ – رضا/ سخط ١٣٦، – خسران/ ربح، ١٤٠ – البدو/ الحضر، ١٤٨ – خطرة/ سرمد، ١٤٩ – سر/ مجتهر، ١٥١ – سمح/ معتسر، ١٥٢ – عفو/ معتصر، ١٥٣ – طائع/ مقتسر، ١٥٤ – مت/حية.

وقد جاء من بين ثمانية وعشرين طباقاً، سبعة عشر طباقاً في كلمة القافية، وفي بيت واحد (رقم٨٨) جرى طباقان:

وغـابَ عـنـا الـسـرورُ بـعـدكُـمُ واحْـتَـضَـرَ الـهـم حـيـن مُـحْـتَـضَـرِ

وقد أشرنا من قبل إلى ظاهرة النوح والعديد وارتباطها بظواهر إيقاعية، ومنها التكرار بأساليبه المختلفة، كالنداء، والنهي، والعدول عن الضمير إلى الاسم الظاهر، وهنا نضيف أمرين:

الأول: طرح الأسئلة، أو ما يمكن التعبير عنه بأسلوب الاستفهام، وهذا أمر متوقع يناسب العجز عن تفسير لغز الموت أو فهمه، والشعور بالفقد والعجز عن احتماله، وقد استخدم أسلوب الاستفهام ست عشرة (١٦) مرة في الأبيات رقم: ١٠، ٤، ٣، ١ (مرتين)، في الأبيات٢٢، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٨١، ١٤٦، ٩٩ (أربع مرات) واستخدم من أدوات الاستفهام: هل – أما – ألا – أنى – الهمزة – كيف – لم.

وقد تتوالى الأسئلة، متخذة الأداة ذاتها، بما يصنع نسقاً صوتياً إيقاعياً فيدخل في تقنية التكرار التي أشرنا إليها، وأوضحنا قيمتها الصوتية، كما في هذه الأبيات الثلاثة التي ترد بعد نداء، كما يقطعها استفهام، بما يؤكد تساند هذه الظواهر الأسلوبية على معنى العديد والنوح:

٧٤ – يا غَضَّةَ السِّنِّ يا صغيرَتَها أَمْسَيْتِ إحدى المَصائِبِ الكُبَرِ
٧٥ – أنَّى اخْتصرْتِ الطريقَ يا سَكني إلى لقاءِ الأكفانِ والحُفَرِ؟
٧٦ – ألَمْ تكوني غريرةً فُنُقاً لا يهتدي مثلُها لمُحْتَصَرِ؟
٧٧ – أنّىٰ تَجَشَّمْتِ في الحداثَةِ ما جُشِّمْتِ مِنْ كرهِ ذلك السَّفَرِ؟
٧٨ – أنّىٰ ولم تلحقي ذوي حُنْكِ السِـ ـسِنِّ ولا امَّزْتِ من ذوي الغَرَرِ؟

إن هذه الأبيات الخمسة تدور في معنى واحد: أن الفتاة ماتت صغيرة غضة، ولكن الشاعر غاير بين أساليب تخليق هذا المعنى بما أكسب العبارة حيوية وجدة. بل إن البيت الواحد قد يقوم على ترديد الأسئلة، مصوراً كثافة الشعور بالعجز وتداخل الأفكار وتلاطم المشاعر، حتى لنجد في البيت أربع أدوات للاستفهام، لا فرصة في سياقها تفسح لجواب:

١٤٦ – كيف، وأنّىٰ؛ ولِمَ أقمت، وقد بِنْتِ؟ أكانَ الفُؤادُ مِنْ حَجَرِ؟

الثاني: أسلوب الإضراب، وهو يختلف عن العطف الذي يدل على الجمع، من ناحية المعنى والدلالة النفسية، إنه يقارب هذا التراكم الكمي والنوعي لأدوات الاستفهام في البيت السابق، ولكن الإضراب يدل على مزيد من التشويه وفقدان الوضوح والطمأنينة واليقين، فحين يقول:

٩٢ – يا بَشَراً صاغَه المُصَوِّرُ من نورٍ على سُنَّةٍ من الفِطَرِ
٩٣ – بل من شعاعِ العقولِ حين ترى الـ ـغَيْبَ بعينِ الذَّكاءِ والعِبَرِ

فإن الشاعر يقر ببشريتها، ويرفعها فوق البشر بنوع من الخصوصية في الوقت نفسه، وهذه الخصوصية أن الله – سبحانه وتعالى – (المصور) صاغها من نور، وهذا في ذاته امتياز لها على سائر البشر الذين صاغهم من طين، ولكن الشاعر لا

يلبث أن "يضرب" عن هذا المعنى، ويرى أنه لا يفي ممدوحته (مرثيته) حقها من الخصوصية، فيعمد إلى هذا النور ليرفع من درجته شفافية ووظيفة، فهو ليس نور الزيت أو الدهن الذي يجلو النواظر ويمكن من الرؤية، بل نور العقل الذي يجلو البصيرة وينفذ بقدرته إلى مالا يرى.

وتتأكد قيمة الإضراب الصوتية بالتكرار، كما تتأكد به الدلالة النفسية المضطربة، وتؤدي إلى تعدد صفات المرثية وكأنها تفتح الطريق لمزيد من هذه الصفات، من خلال تداعيات الفجيعة وما تستحق أن يبذل في مقام فقدها:

٦١ – بستانُ: أسقيتِ من مدامعنا الدْ ... دَمـعَ وأعـقـبْـتِ عُـقْـبَـةَ الـمَـطَـرِ

٦٢ – بل حقُّ سقياكِ أن تكونَ من الصـ ... ـهـبـاءِ صـهـبـاءِ حِـمْـصَ أو جَـدَرِ

٦٣ – بل من رحيقِ الجِنانِ يقطَبُ بالمسْـ ... ـكِ سـلافـاتُـه بـلا عَـكَـرِ

٦٤ – بل من نجيعِ القلوبِ يُمْزَجُ بالـ ... ـعَـطْـفِ وصـفـوِ الـودادِ لا الـكَـدَر

فهذه الأبيات الأربعة تدور على معنى واحد هو جواب عن سؤال مفترض: بم تستحق المرثية أن يبكى عليها ويسقى قبرها؟ وكان الجواب التلقائي: بالدمع، ثم أضرب عنه، (تراجع) فرأى أن يكون بالخمر المتخيرة من أحسن مواقع صناعتها (حمص وجدر)، ثم تراجع مرة أخرى فرأى أن يكون سقي قبرها من رحيق الجنان الممزوج بالمسك، ثم أضرب لمرة ثالثة فرأى أن يسقى قبرها بدماء القلوب الصافية التي أخلصت لها الود. ونتأمل التعاقب الذي ينتظم هذه الأربعة، فنجده ينبئ عن خلل ونقص؛ لأن الإضراب – كي يؤدي وظيفته الفنية/ النفسية – ينبغي أن يكون انتقالاً من الأدنى إلى الأعلى، وهذا الشرط لم يتحقق بالدقة المطلوبة، فقد بدأ: بالدمع الذي أدى إلى الصهباء التي أدت إلى: رحيق الجنان التي أدت إلى دماء القلوب.. وهذا التسلسل يعاني اضطراباً واضحاً، فمهما كانت اعتبارات القياس والقيمة والاستطاعة البشرية، فإن حق رحيق الجنان أن يكون الغاية والذروة التي لا يعلوها شيء آخر ولا تطلب بعده منزلة.

ويتكرر أسلوب الإضراب في ثلاثة أبيات متعاقبة ليدل على هذا الفكر المختلط والشعور المضطرب، وذلك إذ يقول:

١٤١ – أبكيكِ بالدمعِ والدماءِ بلِ التَّسْـ ـهادِ بل بالمشيبِ في الشَّعَرِ
١٤٢ – بل بنحولِ العِظامِ، محتقِراً ذاك وإن كانَ غيرَ مُحْتَقَرِ
١٤٣ – بل باجتنابِ الشِّفاءِ، بل بتوقي النْـ ـنَفْسِ ما يُتَّقى من الضَّرَرِ

إنها أحوال من الحزن تؤدي إلى الزهد في الحياة وتمني الرحيل، وهي أحوال يصعب أن توضع في ترتيب تصاعدي، بل قد يكون التشويش فيها أدل على الاضطراب، وهي جميعاً تفضي إلى تعجل الفناء والانصراف عن التعلق بالدنيا.

وينضوي في صيغ العديد والنوح استخدام "كم" الخبرية الدالة على الكثرة، وقد استخدمت ست (٦) مرات، في الأبيات: ٩(مرتين)، ٣٧، ١٠٥، ١٠٦، ١٦٢، وهذه الأداة في مثالَي (البيت رقم ٩) لا تتجه الدلالة نحو المرثية من حيث هي ذات تتعلق بها أفعال، وإنما تتجه إلى التعجب من كثرة ما يهدر الموت من أرواح البشر:

٩ – كم من قتيلٍ لصَرْفِه طلفٍ وكم دمٍ في ثيابِه هَدَرِ

أما الأدوات الثلاث الأخرى فإنها لوصف أحوال بستان ومتعلقاتها خاصة:

٣٧ – كَمْ مَلْبَسٍ لا يعابُ هَتْكته
١٠٥ – كَمْ قَدْ نَعِمْنا بضمِّ متّشحٍ
١٠٦ – كَمْ قَدْ شَرِبْتُ الرُّضابَ في قُبَلٍ
١٦٢ – كَمْ وحيِ رُؤْيا فَزِعْتُ فيك لَهُ

وتلحق "لو" الشرطية بكم الخبرية في أداء وظيفة تتصل بحال الفقد والتحسر، كما تلحق بها في العدد ست (٦) مرات أيضاً، وتزيد "لو" أن فيها معنى الندم ومحاسبة النفس أو الآخر، وهذه المرات الست في الأبيات: ٤٥، ٤٩، ١٢٦، ١٣٠، ١٣٢، ١٣٩، وهذه الأخيرة (لولا). وهذا المعنى الملحوظ في "لو" يدل عليه البيت:

٤٥ – لو يَعْلَمُ القبرُ مَنْ أُتيحَ له لا نحفِرُ القبرَ غيرَ مُحْتَفَرِ

أما المثال الثاني فإنه يكتسب خصوصية في بناء الجملة، وامتداداً في الصورة،

وإشباعاً للمعنى، وإثارة للتشويق، ليست متحققة في سياق آخر في هذه القصيدة، إذ يقول ابن الرومي:

٤٨ – أقسمتُ بالغُنْجِ من مَلاحِظِها وسِحْرِ ذاك السُّجُوِّ والفَتَرِ
٤٩ – لو عُقرتْ حولَ قبرِها بَقَرُ الـ إنْسِ مكانَ القِلاصِ والمُهَرِ
٥٠ – والدرُّ نظمٌ على التَّرائِبِ مِنْـ ـهنَّ وأشكالُه من العَتَرِ
٥١ – وانتحرتْ في فِنائِهِ بُهَمُ الحَرْ بِ وصِيدُ الملوكِ مِنْ مُضَرِ
٥٢ – ثمَّ سقيتُ الدماءَ تربتَها لم أَشفِ ما في الفؤادِ من وَحَرِ

الوحر: الحقد والغيظ والعداوة ووساوس الصدر وبلابله. والصورة هنا مستمدة من تقليد جاهلي كان العرب إذا مات الفارس نحروا فرسه ولطخوا قبره بدمائها، وربما استمر هذا التقليد في عصر الإسلام بدافع آخر أو تفسير آخر؛ أن تذبح الذبائح على قبر الأعزاء للصدقة. وفي الأبيات الخمسة يتصدر القسم وينتظر جواب القسم، تعقبه لو الشرطية التي تنتظر بدورها جواب الشرط، ثم تتوارد مكونات الصورة المفترضة بأن تعقر البقر من الأغبياء الذين لا يقدرون هذه القينة قدرها بديلاً للإبل والخيل، وكانت هذه الإبل والأفراس مزينة بأحلى زينة، كما كانت في الجاهلية تزين بالعِترة (في القاموس المحيط: العتر: شاة كانوا يذبحونها لآلهتهم، والعِترة (بالكسر): قلادة تعجن بالمسك والأفاويه)، بل لو نحرت في فناء هذا القبر أفراس الحرب، وأفراس صيد الملوك من سنام قبائل العرب، ثم هريقت هذه الدماء على قبر بستان ما اشتفى قلب الشاعر مما فيه من غيظ وحقد وقلق. إن الشطر الأخير يتنازعه جواب القسم وجواب الشرط، وقد أعمل الشاعر" لو" وأثبت جوابها لتأخرها، وترك جواب القسم للتقدير. وتتنافس الصورة السابقة المنبسطة في خمسة أبيات مع صورة أخرى أقل امتداداً، ولكنها أكثر حركة من خلال الاستئناف بتجديد الأداة المستدعية للصور، وكأننا أمام لوحة جدارية ممتدة، أو مشاهد "سينمائية" متحركة، وهذا الأسلوب يقترن باستخدام "كأن"، أداة التشبيه، وقد استخدمت في القصيدة إحدى عشرة (١١) مرة، منها سبع مرات متقاربة أو متعاقبة (الأبيات:

١١٧، ١٢٠، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٤، ١٢٧، ١٣٧) والصورة المشهدية المؤسسة للاستدعاءات التالية تحددها هذه الأبيات:

١١٢ – كأنني ما طَلَعْتِ مُقبلةً عليّ يوماً بأمْلَحِ الطُّرَرِ
١١٣ – في كفِّك العود وهو يُؤذِنُ بالـ إحسانِ إيذانَ صادقِ الخَبَرِ
١١٤ – إذ مشيكم مُذْكِري غناءَكُمُ مَشْي الهُوَيْنا سواكنِ البَقَرِ
١١٥ – وإذ فسادي بكم يُذَكِّرُني (لنفْسِدَنَّ الطَّوافَ في عُمَرِ)

إن هذه الصورة – باستخدام كأنني، وليس كأنك – تصدر عن تصور الرائي وليس المرئي، وقد نشر دلائل هذا المنظور العائد إليه: عليّ – مذكري – فسادي. ولكن إذا كان الشاعر يرسل نظره – يمسك بالكاميرا فيتحكم في الصورة – فإنها هي التي تملأ فراغها – صورتها هي التي تملأ الكادر وليس المصور – ؛ فهي التي أقبلت في تمام زينتها وفي يدها عودها، يتجاوب خطوها مع غنائها في وداعته وما ينشر من أجواء ناعمة. ستتجدد زوايا الرؤية بذكر: كأن عيني، كأنها، كأن داود، كأنني، مغايراً في درجة الاقتراب، موازياً بين الاقتراب والمشهد الذي يملأ الصورة.

ملحق

قصائد مختارة مما وصف فيه ابن الرومي الغناء وامتدح أهله أو هجاهم

أولاً – في مدح الغناء والقيان والمغنين.

ثانياً – في هجاء بعض الغناء والقيان والمغنين.

أولاً

في مدح الغناء والقيان والمغنين

القصيدة الأولى:

- في وصف روضة.
- ثمانية عشر (١٨) بيتاً من بحر الخفيف.
- الجزء الثاني – ص٦٨٣.

"في هذه القصيد يتحول المرئي إلى مسموع، وتتماهى عناصر الطبيعة، وهي بهذا من نوادر القصائد في الوصف، وفي وصف الطبيعة خاصة".

١ – ورياضٍ تَخايَلُ الأرضُ فيها ... خُيَلاءَ الفتاةِ في الأبْرادِ
٢ – ذاتِ وشيٍ تناسَجَتْه سَوارٍ ... لَبِقاتٌ بِحَوْكه وغَوادِ
٣ – شَكَرتْ نعمةَ الوليِّ على الوسْـ ... ـميِّ ثم العِهاد بعدَ العِهادِ
٤ – فَهْي تُثني على السماءِ ثناءً ... طيِّبَ النَّشرِ شائعاً في البِلادِ
٥ – من نسيمٍ كأنَّ مَسْراه في الأر ... واحِ مَسْرى الأرْواحِ في الأجْسادِ
٦ – حَمَلَتْ شكرَها الرياحُ فأدَّتْ ... ما تُؤَدّيهِ أَلسُنُ العُوّادِ
٧ – مَنْظرٌ مُعْجِبٌ تَحِيَّةُ أَنْفٍ ... ريحُها ريحُ طيِّبِ الأولادِ
٨ – مَسْمَعٌ مُطرِبٌ إذا شِئْتَ مُلْهٍ ... لكَ عن كلِّ طارفٍ وتِلادِ
٩ – تَتَداعى بها حمائمُ شتى ... كالبواكي وكالقِيانِ الشَّوادي
١٠ – من مَثانٍ مُمَتِّعاتٍ قرانٍ ... وفِرادٍ مُفَجِّعاتٍ وحادِ
١١ – تَتَغنّى القِرانُ منهنَّ في الأيـ ... ـكِ وتبكي الفِرادُ شَجْوَ الفِرادِ
١٢ – فهتافُ الممتِّعاتِ أهازيـ ... ـجُ يُقفّينَهُنَّ بالهَدْهادِ
١٣ – وهتافُ المُفَجِّعاتِ أرانيـ ... ـمُ شجا البائساتِ فيهنَّ بادي
١٤ – فإذا ما القِرانُ حَثْحَثَتِ الأهـ ... ـزاجَ في كلِّ ناعمٍ مَيّادِ

١٥ – حَرَّكَتْ لوذعيَّةَ الفِتْيَةِ الأنْـ ـجادِ أو أرْيَحيَّةَ الأجْوادِ
١٦ – وإذا ما الفِرادُ رَجَّعَتِ الأر نانَ تبكي لوحشةِ الإفْرادِ
١٧ – حرّكَتْ شَجْوَ كلِّ فاقدِ إلفٍ وأخي مَعْشَقٍ عميدِ الفؤادِ
١٨ – وكلا المَسْمعينِ يُلْتَذُّ منه قرعُه للقُلوبِ والأكبادِ

القصيدة الثانية:

- في مدح وحيد، وهي مغنية.
- ثمانية وخمسون (٥٨) بيتاً من بحر الخفيف.
- تعد هذه القصيدة هدفاً للنقاد المهتمين بالصورة في شعر ابن الرومي.
- الجزء الثاني – ص٧٦٢.

" كانت هذه القينة مملوكة لإسماعيل بن بلبل، أحد وزراء العصر العباسي".

١ – يا خليليَّ تَيَّمتْني وَحيدُ فؤادي بها مُعنّىً عَميدُ
٢ – غادَةٌ زانَها من الغُصْنِ قَدٌّ ومِنَ الظَّبْيِ مُقلتانِ وَجيدُ
٣ – وزهاها مِنْ فَرْعها ومِنَ الخدْ دَيْنِ ذاكَ السّوادُ والتَّوْريدُ
٤ – أَوْقَدَ الحُسْنُ نارَه مِنْ وحيدٍ فوقَ خدٍّ ما شانَه تَخْديدُ
٥ – فَهْيِ بَرْدٌ بِخَدِّها وَسَلامٌ وَهْيَ لِلعاشِقينَ جُهدٌ جَهيدُ
٦ – لم تَضِرْ قطُّ وجهَها وَهْوَ ماءٌ وَتَذيبُ القلوبَ وَهْيَ حديدُ
٧ – ما لِماءٍ تَصْطَليهِ مِنْ وَجْنَتَيْها غيرَ تَرْشافِ ريقِها تَبْريدُ
٨ – مِثْلُ ذاكَ الرُّضابِ أطفأَ ذاكَ الـ ـوَجْدَ لولا الإباءُ والتّصْريدُ
٩ – وَغَريرٍ بِحُسْنِها قالَ: صِفْها قُلْتُ: أمرانِ: هَيِّنٌ وشَديدُ
١٠ – يسهُل القوْلُ إنَّها أحسنُ الأشْـ ـياءِ طُرّاً، ويَعْسُر التَّحديدُ
١١ – شَمْسُ دَجْنٍ، كلا المنيرَيْنِ مِنْ شَمْـ ـسٍ وبَدْرٍ من نورِها يَسْتَفيدُ
١٢ – تَتَجلّى للناظرين إليها فَشَقِيٌّ بِحُسْنِها وَسَعيدُ
١٣ – ظَبْيَةٌ تَسْكُنُ القلوبَ وَتَرْعا ها، وَقُمْرِيَّةٌ لها تَغْريدُ

١٤ – تَتَغَنّى كأنَّها لا تُغَنّي ... من سكونِ الأوْصالِ وَهْيَ تُجيدُ
١٥ – لا تَراها هناكَ تَجْحَظُ عَيْنٌ ... لكَ منها ولا يدِرُّ وَريدُ
١٦ – من هُدُوٍّ وليس فيه انْقِطاعٌ ... وشُجُوٍّ وما به تَبْليدُ
١٧ – مَدَّ في شَأْوِ صَوْتِها نَفَسٌ كا ... فٍ كأنْفاسِ عاشِقيها مَديدُ
١٨ – وَأَرَقَّ الدَّلالُ والغُنْجُ منه ... وبَراه الشّجا فكادَ يبيدُ
١٩ – فتراهُ يموتُ طَوْراً ويَحْيا ... مُسْتَلَذّاً بَسيطُه والنَّشيدُ
٢٠ – فيه وَشْيٌ، وفيه حَلْيٌ مِنَ النَّغْـ ... ـمِ مَصوغٌ يَخْتالُ فيه القَصيدُ
٢١ – طابَ فوها وما تُرَجِّعُ فيه ... كلُّ شيءٍ لها بذاكَ شَهيدُ
٢٢ – ثَغَبٌ يَنْقَعُ الصَّدى، وغِناءٌ ... عنده يوجدُ السُّرورُ الفَقيدُ
٢٣ – فلها الدَّهْرَ لاثِمٌ مُسْتَزيدٌ ... ولها الدهرَ سامِعٌ مُسْتَعيدُ
٢٤ – في هوى مِثْلِها يَخِفُّ حَليمٌ ... راجِحٌ حِلْمُهُ، ويَغْوي رَشيدُ
٢٥ – ما تُعاطي القلوبَ إلّا أصابَتْ ... بهواها مِنْهُنَّ حيثُ تُريدُ
٢٦ – وَتَرُ العَزْفِ في يَدَيْها مُضاهٍ ... وَتَرَ الزَّحْفِ فيه سَهْمٌ شَديدُ
٢٧ – وإذا أَنْبَضَتْهُ للشَّرْبِ يَوْماً ... أَيْقَنَ القَوْمُ أنَّها سَتَصيدُ
٢٨ – مَعْبَدٌ في الغِناءِ وابْنُ سُريجٍ ... وَهْيَ في الضَّرْبِ زَلْزَلٌ وعَقيدُ
٢٩ – عيبُها أنَّها إذا غَنَّتِ الأحْـ ... ـرارَ ظلّوا وهُم لَديها عَبيدُ
٣٠ – واستزادتْ قلوبَهُم من هواها ... بِرُقاها، وما لَدَيْهم مَزيدُ
٣١ – وحِسانٍ عَرَضْنَ لي قلتُ: مهلاً ... عن وَحيدٍ، فحقُّها التَّوحيدُ
٣٢ – حسنُها في العيونِ حُسْنٌ وحيدٌ ... فَلَها في القلوبِ حُبٌّ وَحيدُ
٣٣ – ونَصيحٍ يلومُني في هَواها ... ضَلَّ عنه التَّوفيقُ والتَّسديدُ
٣٤ – لو رَأى من يلومُ فيه لَأَضْحى ... وهُو المُسْتَريثُ والمُسْتَزيدُ
٣٥ – ضَلَّةً للفؤادِ يَحْنو عَلَيْها ... وهْيَ تَزْهو حياتَه وتَكيدُ
٣٦ – سَحَرَتْه بمقْلَتيْها فَأَضْحَتْ ... عنده والذميمُ منها حَميدُ
٣٧ – خُلِقَتْ فِتْنَةً: غِناءً وحسناً ... ما لَها فيهما جَميعاً نَديدُ

٣٨ – فَهْي نُعْمى يَميدُ منْها كبيرٌ وهْـي بَلـوى يَشـيبُ مِـنْـها وَلـيدُ
٣٩ – لِيَ حَيْثُ انصرفْتُ عَنْها رفيقٌ مِـنْ هَـواهـا، وحـيـثُ حَـلَّـتْ قَـعـيدُ
٤٠ – عن يميني وعن شِمالي وقُدّا مـي وَخَـلْـفـي، فـأيـنَ عـنـه أَحـيـدُ؟
٤١ – سَدَّ شَـيْـطـانُ حُـبِّـهـا كلَّ فَـجٍّ إن شَـيْـطـانَ حُـبِّـهـا لَـمَـريـدُ
٤٢ – لَيْتَ شِـعْـري إذا أدامَ إلـيـهـا كَـرَّةَ الـطَّـرْفِ مُـبْـدِئٌ ومُـعـيـدُ
٤٣ – أهْيِ شَيْءٌ لا تَسْأَمُ العَينُ مِنْهُ أم لـهـا كـلَّ سـاعـةٍ تَـجْـديـدُ؟
٤٤ – بل هِيَ العَيشُ لا يزالُ متى استُعْـ ـرِضَ يُـمـلـي غـرائِـبـاً ويُـفـيـدُ
٤٥ – مَنْظَرٌ، مَسْمَعٌ، مَعانٍ، مِنَ اللَّهْـ ـوِ عَـتـادٌ لـمـا نُـحِـبُّ عَـتـيـدُ
٤٦ – لا يَدِبُّ المَلالُ فيها ولا يَنْـ ـقُصُ من عقدِ سِحْرها تَوْكيدُ
٤٧ – حُسْنُها في العيونِ حُسْنٌ جَديدٌ فـلـهـا فـي الـقُـلـوبِ حُـبٌّ جَـديـدُ
٤٨ – أخذَ اللهُ يا وحيدُ لِقَلْبي منكِ ما يأخذُ المُديل المُقيدُ
٤٩ – حَظُّ غَيْري من وصْلِكُم قُرَّةُ العَيْـ ـنِ وحظّي البُكاءُ والتَّسْهيدُ
٥٠ – غيرَ أنّي مُعَلِّلٌ مِنكِ نَفْسي بِـعِـداتٍ خـلالُـهُـنَّ وَعـيـدُ
٥١ – ما تزالينَ نَظْرَةٌ منكِ مَوْتٌ لـي مـمـيـتٌ، ونَـظْـرَةٌ تَـخْـلـيـدُ
٥٢ – نَتَلاقى فلحظةٌ منكِ وَعْدٌ بـوصـالٍ، ولـحـظـةٌ تَـهْـديـدُ
٥٣ – قَدْ تَرَكْتِ الصِّحاحَ مَرضى يَميدو نَ نُـحـولاً، وأنـتِ خُـوطٌ يَـمـيـدُ
٥٤ – والهوى لا يزالُ فيهِ ضعيفٌ بـيـنَ ألـحـاظِـه صَـريـعٌ جَـلـيـدُ
٥٥ – ضافَني حبُّكِ الغَريبُ فألوى بـالـرُّقـادِ الـنَّـسـيـبِ فـهْـوَ طَـريـدُ
٥٦ – عَجَباً لي أنَّ الغريبَ مُقيمٌ بَـيْـنَ جـنـبـيَّ والـنـسـيـبُ شَـريـدُ!
٥٧ – قد مَلَلْنا من سَتْرِ شَيءٍ مليحٍ نَـشْـتَـهـيـه، فـهـل لـه تَـجْـريـدُ؟
٥٨ – هو في القَلْبِ وَهْوَ أبعدُ من نَجْـ ـمِ الثُّرَيّا، فَهْوَ القَريبُ البَعيدُ

القصيدة الثالثة:

- في مدح دريرة.
- ستون (٦٠) بيتاً من بحر الخفيف، وهي من أطول قصائده وصفاً للقيان.
- الجزء السادس – ص٢٤٦٨.

"دريرة (مصغر درّة) وهي جارية عوادة، كان يتعشقها أبو العباس بن أبي بكر محمد بن عبد الله بن بشر المرثدي، فسأل ابن الرومي أن يصفها ويمدحها".

١ – حبَّبَتْ درَّةُ القِيانَ إلينا ... مثلَ ما بَغَّضَتْ إلينا القِيانا

٢ – حَبَّبتْهُنَّ أنْ غَدَتْ وهْيَ منْهنْـ ... ـنَ وإنْ كنَّ دونَها أوْزانا

٣ – ولقد فُزْنَ إذْ يناغينَ فاها ... ويَدَيْها وعودَها الألحانا

٤ – وَتَحَرَّمْنَ إذ غَدَونَ إماءً ... مُذْعِناتٍ بحقِّها إذْعانا

٥ – تَلبَسُ التّاجَ فالقِيانُ لَدَيْها ... واضِعاتٌ لِتاجِها الأذْقانا

٦ – تاجُ حُسْنٍ يَثْنيهِ تاجٌ مِنَ الإحْـ ... ـسانِ تاجان طالَما مَلَكانا

٧ – غيرَ أنّي رأيتُها بَغَّضَتْهُنْـ ... ـنَ بأنْ لم تَدَعْ لَهُنَّ مَكانا

٨ – نَزَلَتْ في الدّورِ مَنزِلَ مَنْ بَرْ ... رَزَ حُسناً ومَنْ عَلا إحْسانا

٩ – فَنَفَتْهُنَّ عن قُلوبٍ وقد كُنْـ ... ـنَ تَبَوَّأْنَ حُبَّها أوْطانا

١٠ – فغدا البائِساتُ مِنْهنَّ يَطْلُبْـ ... ـنَ على دَفعِ ظُلْمِها أعْوانا

١١ – ظَلَمَتْ مَنْ صَبا وغَنّى فكُلٌّ ... يَشْتكي مِنْ دُرَيرَةَ العُدْوانا

١٢ – أَنْصَفَ اللّهُ صاحبَ العَذْلِ مِنْها ... عاشِقاً والمُحْسناتِ الحِسانا

١٣ – ما نبالي إذا دُرَيْرَةُ أَبْدَتْ ... نُزْهَتَيْها ألّا نَرى بُسْتانا

١٤ – نُزْهةُ الطَّرْفِ شَفْعُها نُزْ ... هَةُ السَّمْعِ إذا ناغَمَتْ لكَ العيدانا

١٥ – ذاتُ وَجْهٍ كأنَّما قيلَ كُنْ فَرْ ... داً بَديعاً بلا نَظيرٍ فَكانا

١٦ – فيهِ عينانِ تَرْميانِ بِلَحْظٍ ... نافِذِ النَّبلِ يَصْرَعُ الأقْرانا

١٧ – فوقَ غُصْنٍ مُهَفْهَفٍ تَلْثَمُ التُّفْـ ... ـاحَ فيه وَتَلْمَسُ الرُّمّانا

١٨ – تَجْتَلي خلقَها فَتلْقى قَواماً ... خَيْزَراناً وصبغَةً أُرْجُوانا

١٩ – لونُها الدَّهْرَ واحدٌ كَجَنى الوَرْ ... دِ وإنْ كـــانَ ودُّهـــا ألْـــوانـــا

٢٠ – بينما وَصْلُها لذي الوُدِّ وَصْلٌ ... إذْ أحـالـتْـه بـالـقِـلـى هِـجْـرانـا

٢١ – كَمُلَتْ كُلُّها فلسْتَ ترى فيـ ... ـها سوى سوءِ عَهْدِها نُقصانا

٢٢ – فمتى ما أجَلْتَ طَرْفَكَ فيها ... فَهْيَ كالشَّمْسِ صُوِّرَتْ إنْسانا

٢٣ – ومتى ما سَمِعْتَ منها فشدوٌ ... يـطـرُدُ الـهَـمَّ عـنـكَ والأحْـزانـا

٢٤ – قادرٌ أن يُميتَ أشْجانَ قومٍ ... قـادرٌ أن يُـهَـيِّـجَ الأشْـجـانـا

٢٥ – ومتى ما لَثَمْتَ فاها فشيءٌ ... تـجـدُ الـرّاحَ فـيـه والـرّيْـحـانـا

٢٦ – ريقةٌ كالشَّمولِ طيباً ونشرٌ ... كنسيمِ الشَّمالِ خاضَ الجِنانا

٢٧ – صغَّروها مخافةَ العينِ عَمْداً ... وهْي أعلى القِيانِ قَدْراً وشانا

٢٨ – فدعَوها دُرَيرَةً وهِي الدُّرْ ... رَةُ تـغـلـو فـتـأخـذُ الأثْـمـانـا

٢٩ – لو رآها في الجاهليةِ قومٌ ... عَـبَـدوهـا وجـانَـبـوا الأوْثـانـا

٣٠ – هي حُلْمي إذا رَقَدْتُ، وَهَمّي ... و سُـروري ومُـنْـيـتـي يَـقْـظـانـا

٣١ – مع أنَّ الرُّقاد قد خانَ عهدي ... مـذْ تـكـلّـفْـتُ حَـبْـلَـهـا الـخَـوّانـا

٣٢ – لا تزالُ القلوبُ تَصْبو إليها ... أو تَـراهـا تُـقَـلِّـبُ الأجْـفـانـا

٣٣ – فإذا تابَعْتَ سهامَ الهوى المَحْـ ... ـضِ طـلـبْـنـا هـنـاكَ مـنـهـا الأمـانـا

٣٤ – غيرُ حَنّانَةٍ على عاشقيها ... حـيـن تـحـتـثُّ عـودَهـا الـحَـنّـانـا

٣٥ – غيرَ أنّا نُحِبّها كيفَ كانتْ ... مـا أحـبـتْ أرواحُـنـا الأبْـدانـا

٣٦ – إنْ تُسَلِّطْ على القُلوبِ بلا جُرْ ... مٍ فـأحْـلـى مُـسَـلَّـطٍ سُـلْـطـانـا

٣٧ – قل لمن عابَها: أحلْتَ وأبطلْـ ... ـتَ، وناقضْتَ، بل بهَتَّ العِيانا

٣٨ – ليتَ شِعري أوجهَها عِبتَ كلّا ... أمْ تـنـقَّـصْـتَ جـيـدَهـا الـحـسّـانـا؟

٣٩ – أم شَواها إذا أغصَّ بُراها ... أم حشاها أم فرعَها الفَيْنانا؟

٤٠ – أم ندى صوتِها إذا رَجَّعَتْه ... فـي الـمَـثـانـي، أم دلّـهـا الـفَـتّـانـا؟

٤١ – ليس فيها شيءٌ يعابُ لدينا ... غـيـرَ بُـخْـلٍ بـنَـيْـلِـهـا قـد شَـجـانـا

٤٢ – عندها البخلُ بالنّوال ولو بالطْـ ... ـطَـيْـفِ مـنـهـا يـزورُنـا أحْـيـانـا

٤٣ – نعمةً كالغَرامِ أوسَعَنا اللّـ ـهُ امتناناً بِوَصْلِها و امْتِحانا
٤٤ – طالَ ما طَوَّلَتْ على حُبِّها اليو مَ وما قَصَّرَتْ عليه الزَّمانا
٤٥ – تَتَغنّى فالدهرُ يومٌ قصيرٌ وإذا ما جَفَتْ عَدِمْنا كَرانا
٤٦ – أيُّها السائِلي بها كيفَ حَمْدي لِجَداها لقيتَ عندي بَيانا
٤٧ – قد أَرَتْنا وأسْمَعَتْنا ولكنْ تَرَكَتْ كُلَّ عاشِقٍ ظَمْآنا
٤٨ – أفَلا قائِلٌ لها ذو احتسابٍ حين تحمي رُضابَها العَطْشانا
٤٩ – متِّعي هذه المراشِفَ من ريـ ـقِكِ يا من يُمَتِّعُ الآذانا؟
٥٠ – واقْسِمي العدلَ في جوارِحِ قومٍ تركَ الظلمُ بَعْضَها هَيْمانا
٥١ – لا تُنيلي جَوارحاً ما تمنَّتْ وتُنيلي جَوارحاً حِرْمانا
٥٢ – أَرْشفينا كما أَرَيْتِ وَأَسْمَعْـ ـتِ ولا تتْركي الهوى صَدْيانا
٥٣ – أنا – واللهِ يا دريرةُ – أهوا كِ، وإن ذُقْتُ في هواكِ الهَوانا
٥٤ – يا كثيباً عليه غصنٌ من البا نِ وفَرْعٌ يمجُّ مِسْكاً وبانا
٥٥ – أشتهي أن أعَضَّ منك بَناناً طالَ عضّي عليه منّي البَنانا
٥٦ – حين تَسْتمطرينَ أوتارَكِ الدُّرْ رَ، على السامعينَ والمَرْجانا
٥٧ – لم أنَلْ منك مذ هَوَيْتُكِ حَظّاً من نوالٍ سِرّاً ولا إعْلانا
٥٨ – غيرَ أنّي أَبِيتُ ليليَ حيْرا نَ أُراعي مِنْ نجمِه حَيْرانا
٥٩ – قد وَصَفْنا فمن غدا يَتَمارى فليزُرْنا، نُقِمْ له البُرْهانا
٦٠ – عندنا مَنْظرٌ لها وسَماعٌ كَفَيانا لطالبٍ تِبْيانا

القصيدة الرابعة:

- في تهنئة عبيد الله بن عبد الله بعيدي المهرجان والنيروز، وفيها وصف بديع للقيان ومجلس الغناء.
- مطولة مائتان واثنان وسبعون (٢٧٢) بيتاً من بحر الخفيف يتوسطها مشهد الغناء من (البيت رقم ٦٩ إلى البيت رقم١٢٦).
- الجزء السادس – ص٢٤٩٢.

"تقترن الدلالة الحضارية الاحتفالية، بخبرة الشاعر بفنون الغناء وآداب الاجتماع في محافل علية القوم".

٦٩ – وتجلّى على السريرِ جَبينٌ ... نو شعاعٍ يحولُ دونَ العِيان
٧٠ – يُمْكِنُ العينَ لَمْحَةً ثم يَنْهى ... طرفَها عن إدامَةِ اللَّحَظانِ
٧١ – فله منه حاجبٌ قد حماه ... كلَّ عينٍ ترومُه بامْتِهانِ
٧٢ – عُقِدَ التّاجُ منه فوقَ هِلالٍ ... ليسَ مثلَ الهلالِ في النُّقْصانِ
٧٣ – بل هو البدرُ كلّلته سُعودٌ ... طالعاتٌ في ليلةٍ إضحيانِ
٧٤ – فاستوى فوقَ عَرْشِهِ بوقارٍ ... وبحِلمٍ من الحُلومِ الرِّزانِ
٧٥ – وأصاخَتْ لهُ السَّماواتُ والأرْ ... ضُ ومن فيهما مِنَ السُّكانِ
٧٦ – ثم قام المُمَجَّدون مُثولاً ... ضاربينَ الصدورَ بالأذْقانِ
٧٧ – ليسَ من كبرياءَ فيه ولكنْ ... كلُّ وجهٍ لذلك الوجهِ عاني

.....

.....

٨٤ – فوقه الطيرُ في الصِّحافِ وحاشا ... ذلك الذي من جفاءِ الجِفانِ
٨٥ – ما رأى مثلَه ابنُ جُدعانَ لا بلْ ... ما رأى مثلَه بنو الدَّيانِ
٨٦ – ثم سامَ الأميرُ سومَ الملاهي ... وخلا بالمُدامِ والنُّدمانِ
٨٧ – لا المُدامُ الحرامُ لكنْ حلالٌ ... سورُ نارٍ يحثُّها طابِخانِ
٨٨ – شاركَ الخَمْرَ في اسْمِها ليسَ إلا ... أنْ أداموه مثلَها في الدِّنانِ
٨٩ – وحكاها في اللَّونِ والرّيحِ والطَّعْـ ... ـم ولطفِ الدبيبِ في الجُسمانِ
٩٠ – فهو لا خمرَ في الحقيقةِ لكنْ ... هوَ خمرٌ في الظَّنِّ والحُسْبانِ
٩١ – لم تُلِحْه النّارُ التي طَبَخَتْه ... بل أفادَتْه صِبغةَ الأُرْجُوانِ
٩٢ – وقيانٍ كأنّها أمّهاتٌ ... عاطفاتٌ على بنيها حَواني
٩٣ – مطفِلاتٌ و ما حملنَ جَنيناً ... مُرْضِعاتٌ ولسنَ ذاتَ لَبانِ

٩٤ – مُـلْـقِـمـاتٌ أطـفـالَـهُـنَّ ثُـدِيّـاً نـاهـداتٍ كَـأَحْـسـنِ الـرُّمّـانِ
٩٥ – مُـفْـعَـمـاتٍ كـأنّـهـا حـافـلاتٌ وَهْـيَ صُـفْـرٌ مِـنْ دِرّةِ الألْـبـانِ
٩٦ – كلُّ طفلٍ يُدعى بأسماءَ شَتّى بـيـنَ عـودٍ ومِـزْهَـرٍ وكِـرانِ
٩٧ – أمُّـه دَهْـرَهـا تُـتَـرْجِـمُ عـنـه وهـو بـادي الـغِـنـى عـن الـتَّـرْجُـمـانِ
٩٨ – غيرَ أنْ ليسَ ينطقُ الّدهرَ إلّا بـالـتِـزامٍ مـن أمِّـه واحْـتـضـانِ
٩٩ – أوتي الـحُـكْـمَ و البَيان صَبيّاً مثلَ عيسى ابْنِ مريمٍ ذي الحنانِ
١٠٠ – فتراه يَفْري الفَرِيَّ بلفْظٍ قـائـمِ الـوزنِ عـادلِ الـمـيـزانِ
١٠١ – لو تُسلّى به حديثةُ رُزءٍ لـشـفـى داءَ صـدرِهـا الـحـرّانِ
١٠٢ – عجباً منه كيف يُسْلي ويُلْهي مـع تـهـيـيـجِـهِ عـلـى الأشْـجـانِ
١٠٣ – يذكرُ الشَّجوَ مُسْلياً عنه و السلـ ـوانُ مـمّـا يـكـونُ فـي الـنِّـسـيـانِ
١٠٤ – فترى في الذي يُصيخُ إليه أمـراتِ الـمـحـزونِ والـجَـذْلانِ
١٠٥ – لو رقا المخبتينَ أصغَوا إليه ولـجـرّوا لـه ذيـولَ افْـتِـتـانِ
١٠٦ – يعتري السامعين منه حنينُ النْـ ـنـيـبِ فَـرَّقْـتَـهُـنَّ بـعـدَ اقـتِـرانِ
١٠٧ – أو حنينُ العوذ الروائمِ بالدهْـ ـنـاءِ أفـردتَـهُـنَّ مـن جـيـرانِ
١٠٨ – فكأنّ القلوبَ إذ ذاكَ يذكرْ نَ عُـهـوداً لـهـنَّ فـي أوطـانِ
١٠٩ – فَنَفَثْنَ السماعَ في أُذْنِ خِرْقٍ أريَـحِـيٍّ عـلـيـه ثـرِّ الـبَـنـانِ
١١٠ – وتـغـنـتْـه بـالـمـدايـحِ فـيـه كـلُّ غـيـداءَ غـادةٍ مِـفـتـانِ
١١١ – ذاتِ صوتٍ تهزُّه كيف شاءَتْ مثلَ ما هزَّت الصَّبا غصنَ بانِ
١١٢ – يتثنّى فينفُضُ الطَّلَّ عنه فـي تَـثَـنّـيـه مـثـلَ حَـبِّ الـجُـمـانِ
١١٣ – ذلك الصوتُ في المسامِعِ يَحْكي ذلك الـغـصـنَ فـي الـعـيـونِ الـرّوانـي
١١٤ – جَهْوَرِيٌّ بلا جَفاءٍ على السمْـ ـعِ مـشـوبٌ بـغُـنَّـةِ الـغِـزلانِ
١١٥ – فيه بَمٌّ وفيه زيرٌ من النَّغْـ ـمِ وفـيـه مـثـالـثٌ و مَـثـانـي
١١٦ – فتراهُ يَجِلُّ في السمعِ حيناً وتـراهُ يَـدِقُّ فـي الأحـيـانِ
١١٧ – رخَّمتْه ورقْرَقَتْه و ضاهى فـعـلَـهـا الأحْـمـرانِ والأسْـمـرانِ

١١٨ – فهو يَحْكي تَرَقْرُقَ النِّهي في الريـ ـح لـعـيـنَـيْ ذي غُـلَّـةٍ صـديـانِ
١١٩ – يَلِجُ السَّمْعَ مُسْتمرّاً إلى القلـ ـبِ بـــلا آذِنٍ ولا اســـتـــئْـــذانِ
١٢٠ – غيرُ مبهورةِ المراجيعِ كلّا إنـمـا الـبُـهْـرُ آفـةٌ فـي الـسِّـمـانِ
١٢١ – ليس تُخْفي أنفاسُها أنها أنـ ـفاسُ مـهـضـومةِ الـحشـا خـمـصـانِ
١٢٢ – بين خلقِ الضئيلة الشَّخْتَةِ الجسـ ـمِ وخـلـقِ الـثـقـيـلـةِ الـمِـبْـدانِ
١٢٣ – فهي كالسابق المُضَمَّرِ يَجْري لاحـقَ الأيـطـلـيـنِ غَـوْجَ الـلَّـبـانِ
١٢٤ – صيغَ من طبع صوتِها كلُّ لَحْنٍ مَـعَـهـا مـن لـحـونِ تـلـك الأغـانـي
١٢٥ – مثلَ ما صيغَ لحنُ ساقٍ وحرٍّ مـن طـبـاعِ الـحـمـامَـةِ الـمِـرْنـانِ
١٢٦ – فـأقامَ الأميرُ فـي ظلِّ يومٍ فـيـه مـن كـلِّ نـعـمـةٍ زَوْجـانِ

القصيدة الخامسة:

- في بدعة الكبرى.
- واحد وسبعون (٧١) بيتاً من بحر السريع، وهي أطول قصائده في مدح القيان.
- الجزء الرابع – ص١٤٩٩.

"هذه القينة كانت مملوكة لقينة أخرى من كبار قيان زمانها وهي المعروفة (عَرِيب) – بفتح العين وكسر الراء".

١ – بدعةٌ عندي كاسمها بدعَهْ لا إفـكَ فـي ذاك ولا خُـدعَـهْ
٢ – يجتمع الظَّرفُ لجُلّاسها والحُسْنُ والإحسانُ في بُقْعَهْ
٣ – يا أيّها السّائلُ عن حظِّها للنّاس جزءٌ ولها تسعَهْ
٤ – كأنّما غَنَّتْ لشمسِ الضُّحى فألبَسَتْها حُسنَها خِلْعَهْ
٥ – ممّن قضى اللّهُ بإحسانِهِ ما أحسنتْ قُمْرِيَّةٌ سَجْعَهْ
٦ – لها مَسيرٌ في أغانيها توسَّطَ الإبطاءَ والسُّرْعَهْ
٧ – كأنّما رِقَّةُ مسْموعها رِقَّةُ شكوى سَبَقَتْ دَمْعَهْ
٨ – تُهدي إلى قلبِك ما يشتهي كأنّها قد أُطْلِعَتْ طَلْعَهْ

٩ – تُحسنُ في البدأة لكنّها أحسنُ من بدأتِها الرَّجْعَهْ
١٠ – لو أسندتْ مَيْتاً إلى نحرِها أو عودِها ثابَ من الضَّجْعَهْ
١١ – غنّت فلم تُحْوج إلى زامرٍ هل يحوج الصبحُ إلى شَمْعَهْ
١٢ – وشيعَ الزمرُ أعاجيبها من ظبيةٍ أوفتْ على تَلْعَهْ
١٣ – فكانَ تاجاً زادَ في بهجةٍ لا كُمَّةً غَطّتْ على صَلْعَهْ
١٤ – ويحَ ابْنِ أيوبَ لقد فاتَه منها السَّماع اللّذُّ والصَّنْعَهْ
١٥ – فما يبالي بعدَ ما نالَه ممّا وَصَفْنا ما دهى سَمْعَهْ
١٦ – وكم شقيٍّ مَلَكَتْ قَلْبَهُ فقطَّعَتْهُ قِطْعَةً قِطْعَهْ
١٧ – عانَدَه في أمرها نحسُه وساعدتها الأَنْجُمُ السَّبْعَهْ
١٨ – كذاك من يَقْرُبُ من خُطَّةٍ تكنْ له الخُطَّةُ بالشُّفْعَهْ
١٩ – ظلّت وقد أبدت لنا وجهَها في ضَحْوَةِ الجُمْعَةِ كالجُمْعَهْ
٢٠ – كأنّما تجلو لأبصارِنا من شمسِ يومٍ غائمٍ لَمْعَهْ
٢١ – أَقْسَمْتُ لو مكَّنَتْ من شدوِها وكان وِتراً لا أرى شَفْعَهْ
٢٢ – لم أحفِلِ الملكَ ولا مُلْكَه ما حنَّتِ النّيبُ ولا نَزْعَهْ
٢٣ – وكان قلبي أبَداً ظرفَه وكان سمعي أبداً قَمْعَهْ
٢٤ – وخِلْتني ما دمتُ تِلقاءَها من جَنَّةِ الخُلدِ على تُرْعَهْ
٢٥ – طفِّلْ على من حَصُلتْ عنده فبعضُ تطفيلِ الفتى رِفْعَهْ
٢٦ – واستفْتِحِ البابَ الذي دونها تَفْتَحْ لدى فَتْكَهُ قَلْعَهْ
٢٧ – تلك ربيعٌ فانتجعْ روضَه فلن يعابَ الحرّ بالنُّجْعَهْ
٢٨ – حافظْ على مجلِسِها جاهداً فإنَّه ناهيكَ من مُتْعَهْ
٢٩ – وحدِّثِ النّاسَ به فاخراً فإنه ما شئتَ من سُمْعَهْ
٣٠ – أسْمَعنيها سَيِّدٌ ماجِدٌ يفوزُ بالمجدِ لدى القُرْعَهْ

القصيدة السادسة:

- قصيدة مضفرة من المدح والهجاء والرثاء.
- في مدح القاسم بن عبيد الله، وهجاء كاتبه عمرو، ورثاء القينة (بستان) التي كانت زوجاً لعمرو.
- أربعة وتسعون (٩٤) بيتاً من بحر الطويل، تختص ذكرى القينة ووصف غنائها بالأبيات: (من ٣١ إلى ٥٦).

"كان عمرو (النصراني) كاتباً للقاسم، ويبدو أنه لم يكن يستطيب حضور ابن الرومي مجالس سيده، فكان يبعده عنها، وهذه القصيدة ضرب خاص من فنون المدح المصحوب بالهجاء والممزوج بالذكريات".

٣١ – ألا يا لقومٍ من عذيريَ من عمرِو ... غدا ثعلباً يستطعمُ الموتَ من بَبْرِ
٣٢ – عَزَمْتُ على طيِّ الأهاجي مُنَغَّماً ... عليه ومثلي جادَ بالصَّفْحِ والغَفْرِ
٣٣ – فعاودَ ما أنكرتُ منه بقَطْعِهِ ... كلامَ شفيعي، كاده الله ذو المَكْرِ
٣٤ – ومن عادَ عدنا طالبينَ بحقِّنا ... ولابدَّ للمُستَنْبطِ الماءَ من حَفْرِ
٣٥ – فلا يتعرضْ لي بكيدٍ يخالُه ... خفِيّاً فينكأ فيه بالضِّرْسِ والظُّفْرِ
٣٦ – لعمرو اليد المقروف شرى بظُفْرِها ... لقد غُرِّرَتْ تَغْريرَ قارِفَةِ البَتْرِ
٣٧ – سقى الله "بستانَ" الأنيقةَ مَنْظَراً ... ومُخْتَبَراً سُقْيا من الدَّمْعِ والخَمْرِ
٣٨ – لَعهدي بها يوماً و قد بَصُرَتْ به ... فقالتْ: تعالى مالِكُ الخلقِ والأمْرِ
٣٩ – ولو لم تألَّفْ قَلْبَها ببَنانها ... – وقد ريع من عمرٍو – لطارَ من الصَّدْرِ
٤٠ – على أنّها قالتْ: دعوه حيالنا ... ففي وجهِه مَلْهىً عن النَّغْمِ والزَّمْرِ
٤١ – دعوا الفيلَ ذا الخرطومِ يَفْرَحُ ساعةً ... بخُرْطومِهِ المقْبوحِ لا وَجْهِهِ النَّضْرِ
٤٢ – دعوه يُذَكِّرْنا نَكيراً ومُنكراً ... وصيحةَ إسرافيلَ في صبحةِ النَّشْرِ
٤٣ – دعوه يعوّذْنا من العينِ إنّه ... هو العُوذة الكبرى المنوطةُ في النَّحْرِ
٤٤ – دعوه نردِّدْ لحظَنا فيه إنه ... من النُّزَهِ المغْفولِ عَنْهُنَّ في القَفْرِ
٤٥ – وما مثلُه يَبْقى علينا لأنه ... لنا من هدايا الدّهرِ ذي الغَدْرِ والخَتْرِ

٤٦ – وغنَّتْهُ صَوْتاً طَيِّباً وهْو قولُها: لَصَفْعُ أبي الخُرْطومِ أحلى مِنَ القَمْرِ
٤٧ – عَشقنا قَفا عمرٍو وإن كان وجهُه يـذكِّـرُنـا قُـبْـحَ الـخِـيـانَـةِ والـغَـدْرِ
٤٨ – فتىً وَجْهُه كالهجرِ لا وصلَ بَعْده وأمـا قَـفـاه فَـهْـو وَصْـلٌ بـلا هَـجْـرِ
٤٩ – وَغَنَّتْهُ صَوْتاً ثانِياً وَهْوَ قَوْلها: طرِبتُ إلى أنفٍ صَبورٍ على النَّقْرِ
٥٠ – رأى أنفُ عمرٍو أن يطولَ كطولِهِ لـنـذرٍ جـرى مـنـه فـزادَ عـلـى الـنَّـذرِ
٥١ – وعوَّجَ من عمرٍو تَمَكُّنُ خَبْله كما عَوَّجَتْ كفُّ الصَّبيِّ من السَّطْرِ
٥٢ – وغَنَّتْه صوتاً ثالثاً وهْوَ قولُها: غدا أنفُ عمرٍو وهْو نهدٌ على قَعْرِ
٥٣ – ولُوِّيَ عمرٌو ليَّ لبلابِ غيضةٍ وطـالَ فـمـا يـفـنـى بِـذَرْعٍ ولا حَـزْرِ
٥٤ – إذا ما مشى عمرٌو ولجَّ اضْطِرابُه فعيناه في شَطْرٍ ورجلاه في شَطْرِ
٥٥ – ثلاثَةُ أصواتٍ تَغَنَّتْ مُجيدةً بـهـنَّ لِـعـمـرٍو، وهْـو أفـردُ مِـنْ وِتْـرِ
٥٦ – ولو أنها عاشتْ قليلاً لأسمعتْ طـنـينَ قَـفـاهُ كلَّ مـسـتـحـكَمِ الـوَقْـرِ

القصيدة السابعة:

- في "رذاذ" المغني.
- ثلاثة عشر (١٣) بيتاً من بحر الرمل.
- هي أقصر مدائحه في أهل الغناء، ولعله ليس له في مدح مغن (رجل) ما ينافسها.
- الجزء الثاني – ص٨١٢.

"لهذا الإيجاز في المدح مغزاه من اختلاط صفات الطرب بالغزل، على أن تعبيراته هنا أقرب إلى لغة عصرنا".

١ – ربِّ هبْ لي في أبي الفضلِ رذاذِ عُـوذةَ الـصّـحّـةِ يـا خـيـرَ مَـعـاذِ
٢ – واصـطـنـعْـه، واتّـخـذْه لـلـعُـلا إنّـه أهـلُ اصْـطـنـاعٍ واتِّـخـاذِ
٣ – مـاجـدٌ، يَـنْـفُـذُ فـي حـكـمـتِـهِ ومـسـاعـي بِـرِّه، كـلَّ الـنَّـفـاذِ
٤ – أنـعـمَ الـلّـهُ عـلـى أَخْـلاقِـهِ وغـذاه بـنـعـيـمِ الـعـيـشِ غـاذي
٥ – فـهـو مـن ظَـرْفٍ وحِـلـمٍ وندىً تـسـتـوي أفـعـالُـه مـثـلَ الـقِـذاذِ

٦ – لـجـوابِ الـعـودِ مـنـه حـقُّـه حين يَهذي في جوابِ العودِ هاذي
٧ – اسقِني واشربْ على صِحَّته إنّــه عـيـدُ اصْـطـبـاحٍ والْـتِـذاذِ
٨ – من شَمولٍ ذاتِ صِبْغٍ قانئٍ نَـحَـلَـتْـهـا الـلَّـونَ أحـجـارٌ بـجـاذي
٩ – يـنـزِلُ الـهـمُّ عـلـى أحـكـامِـهـا فـتـرى أحـكـامَ سـعـدِ بـنِ مُـعـاذِ
١٠ – تلك أو صفراءَ صافٍ لونُها عُتِّقَتْ من عهد كسرى بنِ قُبـاذِ
١١ – وأبـي الـفـضـلِ، يـمـيـنـاً، إنّـه لـوصـولٌ غـيـرُ ذي حَـبْـلٍ جِـذاذِ
١٢ – عاذَ أهلُ الظَّرفِ منه بفتىً مُـثْـقـبِ الـزَّنْـدِ، ولاذوا بـمَـلاذِ
١٣ – عَـمَـرَ الـلّـهُ الـلّـذاذاتِ بـه تـحـت أيـامِ اسـمِـه ذاتِ الـرّذاذِ

ثانياً
في هجاء بعض الغناء والقيان والمغنين

القصيدة الأولى:

- هجاء غناء أبي سليمان المغني.
- ستة وعشرون (٢٦) بيتاً من بحر المنسرح.
- الجزء السادس – ص٢٢٤٠.

"في الهجائية يذكر ابن الرومي أشطراً تدل على القصائد التي كان يغنيها أبو سليمان، وتكشف عن سطوة القديم (بالنسبة لزمانه)، ولعل هذا بعض أسباب هجائه له".

١ – ومُسمِعٍ لا عدمتُ فُرقَتَه ... فإنّها نعمةٌ من النِّعَمِ
٢ – يطول يومي إذا قُرِنْتُ به ... كأنّني صائمٌ ولم أَصُمِ
٣ – إذا تَغَنّى النديمُ ذَكَّرَهُ ... أَخْذَ السِّياقِ الحثيثِ بالكَظَمِ
٤ – يفتحُ فاه من الجهادِ كما ... يفتحُ فاه لأعظَمِ اللُّقَمِ
٥ – مجلسُه مأتم اللّذاذاتِ والـ ... ـقَصْفِ، وعُرْسُ الهمومِ والسَّدِمِ
٦ – ينشدنا اللهو عند طلعته: ... (من أوحشته البلادُ لم يُقِمِ)
٧ – كأنّني طولَ ما أشاهدُه ... أشربُ كاسي ممزوجةً بدمي
٨ – تشهدُه فَرْط ساعتين فيُنْـ ... ـسيكَ عُهوداً لم تُؤْتَ من قِدَمِ
٩ – يريكَ ما قد عَهِدْتَ في أمسك الْـ ... أدنى كشيءٍ في سالِفِ الأُمَمِ
١٠ – عِشرتُه عِشْرَةٌ تُبارِك في الأعـ ... ـمارِ لولا تعجُّلُ الهَرَمِ
١١ – إذا النّدامى دَعَوْه آونةً ... تنادموا كأسَهُمْ على نَدَمِ
١٢ – نبردُ حتى يَظَلَّ يُنْشِدُنا ... (هل بالديارِ الغداةَ من صَمَمِ)
١٣ – يَستطعِمُ الشَّربَ أن يقالَ له ... أحسنتَ والقومُ منه في وَكَمِ

١٤ – وكيف للقومِ بالتَّصَنُّعِ لا ... كيف ولو صُوِّروا من الكَرَمِ؟
١٥ – تَظْهَرُ في وجهِه إساءتُه ... كأنّها مَسْحَةٌ من الحُمَمِ
١٦ – يَسْوَدُّ من قُبْحِ ما يجيءُ به ... حتى كأنْ قد أُسِفَّ بالفَحَمِ
١٧ – ما نقتُ شيئاً ولستُ ذائِقَه ... أوقعَ من صَمْتِه على القَرِمِ
١٨ – نرتاحُ منه إلى الأذان كما ... يرتاحُ ذو شُقَّةٍ إلى عَلَمِ
١٩ – يشدو بصوتٍ يسوءُ سامعَه ... تباركَ اللهُ بارئُ النَّسَمِ
٢٠ – أبَحَّ فيه شذورُ حَشْرَجَةٍ ... منظومةٍ في مقاطِعِ النَّغَمِ
٢١ – نَبْرتُه غُصَّةٌ وهَزَّتُه ... مثلُ نبيبِ التيوسِ في الغَنَمِ
٢٢ – لو قُدِّسَ اللهُ ذو الجلالِ به ... لم يَرْفَعِ اللهُ طَيِّبَ الكَلِمِ
٢٣ – يُفَزَّعُ الصِّبْيَةُ الصِّغارُ به ... إذا بكى بَعْضُهُمْ ولم يَنَمِ
٢٤ – يقسو له القلبُ حينَ يَسْمَعُه ... على أحبّائِه بلا جرمِ
٢٥ – أحلفُ باللّهِ لا شريكَ له ... فإنها غايةٌ من القَسَمِ
٢٦ – ما عرَّفَ اللهُ قبلَه أحَداً ... ما فضلُ نعمائِهِ على النِّقَمِ

القصيدة الثانية:

- في هجاء أبي سليمان (الطنبوري)، وهو نفسه الذي وصف في الهجائية السابقة بالمغني.
- ثمانية وعشرون (٢٨) بيتاً من بحر البسيط.
- الجزء السادس – ص٢٥٤٨.

"في القصيدة دلالة حضارية تشير إلى وجود مدارس لتعليم الموسيقا والغناء، وفي هذه الهجائية مزج عيوب المهجو الخلقية بعيوبه الفنية".

١ – أبو سليمانَ لا تُرضى طريقتُه ... لا في غناءٍ ولا تعليمِ صِبيانِ
٢ – شيخٌ إذا علَّمَ الصبيانَ أفْزَعَهُمْ ... كأنّه أمُّ صِبيانٍ وغيلانِ
٣ – وإن تغنّى فسلحٌ جاء مُنْبثِقاً ... في لونِ خِلْقَتِهِ مِنْ سَلْحِ سَكْرانِ
٤ – له إذا جاوبَ الطنبورَ مُحْتَفِلاً ... صوتٌ بمصرَ وضربٌ في خراسانِ

٥ – عُواءُ كلبٍ على أوتارِ مِنْدَفَةٍ في قبحِ قِرْدٍ و في استكبارِ هامانِ
٦ – وتَحْسَبُ العينُ فكّيهِ إذا اختلفا عند التنَغُّم فَكَّيْ بَغْلِ طحّانِ
٧ – لاحظْ لهازِمَه واضْحَكْ مُسارَقَةً فإنّه عِبْرَةٌ ما إنْ لها ثاني
٨ – وأقذَرُ الناسِ أسْناناً وأطفَسُهم وأشبهُ الناسِ أخلاقاً بإنسانِ
٩ – عربيدةٌ صلِفٌ بالنُّقلِ مُنْصَرِفٌ في كُمِّهِ أبداً آثارُ رُمّانِ
١٠ – واللوزُ لا فارقتْه لوزتا وَرَمٍ فشرطه منه عند الشَّربِ ريعانِ
١١ – نُقْلٌ وَنفلٌ إلى نبت له وضرٌ كأنه منه في حانوتِ سَمّانِ
١٢ – وإن سألنا ابنه: ماذا أتاكَ بهِ أبوك؟ قالَ لنا: إكرارُ حِرْمانِ
١٣ – هيهاتَ هيهاتَ ما من طامعٍ أبداً في زادِ زُهْمانَ إلا بطنُ زُهْمانِ
١٤ – وأضرَبُ الناس في قومٍ بجائحةٍ شُؤماً وأكثرُ من عمرو بن دَهْمانِ
١٥ – وإن رأى حيَّةً تهتزُّ في رَكَبٍ هوى لها بعصا موسى بن عِمرانِ
١٦ – لا بل بِكُوَّةِ وثّابٍ بكوتِهِ بلّاعةِ كل تنّينٍ و ثُعْبانِ
١٧ – أبصرتُه ساجداً..... مُبْتَهِلاً فقلتُ: أعظمتَ كفراً بعد إيمانِ
١٨ – فقالَ: قد سَجَدَتْ قبلي ملائكةٌ لمن سوى اللهِ دعوى ذاتِ بُرهانِ
١٩ – فقلتُ: ذاكَ أجلُّ الخلقِ كلِّهِمُ أبوكَ آدمُ، هل هذانِ سِيّانِ؟
٢٠ – فقال: آدم إنسانٌ وإن عَظُمَتْ زلفاه.....، أيضاً بعضُ إنسانِ
٢١ – نهى الكتابُ عن الأوثان نعبدُها وما..... إذا قامتْ بأوثانِ
٢٢ – ما جاء في..... نهيٌ عن عبادته لا في زَبورٍ و لا تنزيلِ فُرقانِ
٢٣ – فامنحْ مَلامَكَ من صلّى إلى وَثَنٍ وامنعْ مَلامك مَنْ صلّى لجُرْذانِ
٢٤ – يالهفَ نفسي ولهفَ الناسِ كلِّهِمُ على سليمانَ مخزي كلِّ شيطانِ
٢٥ – لو كان حياً لهابَ الجنُّ سطوتَه و ما تعاتَوا عليه بعد إذْعانِ
٢٦ – أبو سليمانَ شيطانٌ وكُنْيتُه أبو سليمانَ أمناً مِنْ سُليمانِ
٢٧ – ....
٢٨ – إن يُشْقِني الله بعد المحسنينَ به فكم شقيتُ بحسنٍ بَعْدَ بُستانِ

الهوامش والمصادر والمراجع

أولاً – الهوامش:

١ – عمرو بن بحر الجاحظ، **رسائل الجاحظ: الرسائل الأدبية – رسالة طبقات المغنين،** تحقيق: علي أبو ملحم، بيروت، دار ومكتبة الهلال، ١٩٩١م، ص٢١٩.

٢ – الجاحظ، **الرسائل الكلامية – كتاب القيان**، بيروت، دار ومكتبة الهلال، ١٩٨٧ م، ص٧٩.

٣ – ولا يعني هذا أن فنون الغناء قد استحدثت في العصرين الأموي والعباسي، أو أن أهل الغناء من المغنين والقيان لم يكن لهم وجود في الحياة الاجتماعية قبل العصرين، ويعد كتاب الدكتور ناصر الدين الأسد، "**القيان والغناء في العصر الجاهلي**" أهم مرجع حديث في هذا الموضوع: ط١، مصر، الناشر: دار المعارف، ١٩٦٨ م/ ط١، بيروت، ١٩٦٠م.

٤ – حسين نصار، **ديوان ابن الرومي** (تحقيق)، جـ١، دار الكتب المصرية، ١٩٧٣م، ص٥.

٥ – قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق: كمال مصطفى، ط٣، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٧٨ م، ص٨٧.

٦ – عباس محمود العقاد، **ابن الرومي – حياته من شعره**، ط٣، القاهرة، مطبعة حجازي، المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٥٠م، ص١٧٦.

٧ – المرجع السابق، ص١٧٧.

٨ – غير أن نسخة **ديوان ابن الرومي** التي حققها الدكتور حسين نصار أوردت النصوص بتمامها، دون استثناء من أي نوع أو مستوى.

٩ – ومطلعها:

بكاؤكما يَشْفي وإن كانَ لا يُجْدي فجودا، فقد أَوْدىٰ نَظيرُكما عندي

وهي من واحد وأربعين بيتاً:

انظر: **ديوان ابن الرومي**، تحقيق: حسين نصار، جـ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مطبعة دار الكتب، ص٦٢٤.

١٠ – وهي قطعة مشهورة، آثرها العقاد فيما تخيّر من شعر ابن الرومي، ونعدها قصيدة كاملة، وإن جاءت مقدمة لقصيدة مادحة، ومطلعها:

أَجَنَّتْ لك الوَجْدَ أغصانٌ وكُثبانُ فيهنَّ نوعانِ تفاحٌ ورمّانُ

وهذه المقدمة الخاصة بالمرأة من اثنين وثلاثين بيتاً.

انظر: **ديوان ابن الرومي**، جـ٦، ص٢٤١٩.

١١ – **ديوان ابن الرومي**، جـ٢، ص٧٦٢.

١٢ – **ديوان ابن الرومي**، جـ٦، ص٢٤٦٨.

١٣ – في **ديوان ابن الرومي** أكثر من قصيدة قالها رداً على شاعر آخر، نائباً في هذا الرد عن بعض ممدوحيه، وهنا – في هذا المقام – يحل الشاعر في موقع "الكاتب" الذي كان يتولى تحرير الرسائل نائباً عن أهل السلطان، ولكن الطريف حقاً أن الكتابة بالنيابة – هذه المرة – تناولت الغزل، أو إبداء الإعجاب الذي هو حق خالص للمعجب بذاته، ولعلنا نستعيد تلك الرواية القديمة – التي لا تخلو من دواعي الشك – التي تزعم أن النعمان بن المنذر طلب من النابغة أن يصف المتجردة، فوصفها بما أوقع الشك في قلب الملك، من ثم كانت المطاردة، انظر شوقي ضيف في استنكاره لهذه الرواية: **العصر الجاهلي**، ط ١٢، مصر، دار المعارف، ص٢٧٢.

وانظر الأبيات في: **ديوان النابغة الذبياني**، تحقيق: شكري فيصل، دمشق، دار الفكر، ١٩٦٨م، ص٣٧، بدءاً من قوله: " زعم الهمام بأن فاها بارد".

١٤ – عامر الحلواني، **أساليب الهجاء في شعر ابن الرومي**، صفاقس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠٢ م، ص١٣.

١٥ – **ديوان ابن الرومي**، جـ٦، ص٢٤٧٩، أما القطعة الأخرى ففي الجزء نفسه، ص٢٥١٢، وهي من ستة أبيات.

١٦ – جحظة البرمكي: من أحفاد الوزير يحيى بن خالد البرمكي، نديم أديب مغن من أهل بغداد، كان في عينيه نتوء فلقبه ابن المعتز بجحظة، فلزمه اللقب، وكان

كثير الرواية للأخبار، متصرفاً في فنون من العلم، مليح الشعر، حاضر النادرة، عارفاً بالموسيقا، لم يكن أحد يتقدمه في صناعة الغناء.
انظر: **الأعلام** – للزركلي..

١٧ – لابن الرومي غير قصيدة قالها في جحظة، تصور حالات مختلفة:
فقال يستبطي جحظة: ٣/ ٩٨٤.
وقال في هجائه ٣/ ١١٠٩.
وقال فيه مدحة (نونية) ضافية، من ستين (٦٠)، بيتاً مطلعها:

غابنُ الحمدِ حقّه مغبونُه وهوانُ العلا على المرءِ هونُه

وفيها يحبب إليه البذل والعطاء بصورة نادرة:

لا تظنَّنَّ أنَّ مالكَ شيءٌ كدَمِ الجوفِ خيره محقونُه

وينعته بعراقة الأصل ونبل المحتد:

ماجدٌ ساخَ عرقُه في ثرى المجـ ـدِ وأوفتْ على الغصونِ غصونُه

ويختم ابن الرومي مدحته بما يجاوز بممدوحه أعلى الذرا:

بين ثوبيه شمسُ رأيٍ وغيثٍ مستهلُّ الحيا علينا هتونُه
فالهدى حيثُ تطلعُ الشمسُ منه والندى حيث تستهِلُّ دجونُه(!!)

١٨ – باستثناء قصيدة واحدة قالها مادحاً لرذاذ المغني، وهي في ثلاثة عشر (١٣) بيتاً، وقد أشار إلى جمال عزفه على العود في بيت واحد:

لجوابِ العودِ منه حقُّه حين يَهْذي في جواب العودِ هاذي

وهذا مدح مقتصد لا براعة فيه ولا انفراد، فهو يحسن الجواب في مقابل: القرار، حيث لا يحسن غيره أن يفعل، أما رائحة الاستجداء فتبدو في الأبيات الثلاثة الختامية، والفرق بين الحالتين أنه مدح جحظة وهجاه، وهنا مدح "رذاذ" ولم يهجه.
انظر: **ديوان ابن الرومي**، جـ٢، ص٨١٢.

١٩ – من المحتمل أن الوصفين للشخص ذاته، أو لرجلين أحدهما يغني، والآخر يضرب على الطنبور، وهو آلة عزف ذات عنق وأوتار تشبه الربابة، أو ما

يعرف في بعض البلاد العربية بالسمسمية.
انظر **المعجم الوسيط** (مادة: الطنبور) والرسم الموضح بها.

٢٠ – **ديوان ابن الرومي**، جـ٤، ص١٥٨٢.

٢١ – **ديوان ابن الرومي**، جـ٣، ص١٠٧٨.

٢٢ – **ديوان ابن الرومي**، جـ٣، ص٩٩٠.

٢٣ – **ديوان ابن الرومي**، جـ٤، ص١٤٢٤.

٢٤ – وقد ذكر منهن صاحب الأغاني: بذل، وبصبص، ودنانير، وشارية، وعبيدة الطنبورية، وعريب، وفريدة، وقلم الصالحية، ومتيم الهشامية، ومحبوبة. انظر **فهرس الأغاني**..

٢٥ – **ديوان ابن الرومي**، جـ٤، ص١٦١٨.

٢٦ – آرثر بولارد، **الهجاء: موسوعة المصطلح النقدي**، ترجمة:عبد الواحد لؤلؤة، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩م، ص١٣.

٢٧ – المرجع السابق، ص١٥.

٢٨ – أشرنا إليها سابقاً، وهي بعنوان: "**أساليب الهجاء في شعر ابن الرومي – مقاربة أسلوبية في جمالية القبح**".

٢٩ – **أساليب الهجاء في شعر ابن الرومي**، ص٢٥.

٣٠ – **الهرم الأول**، ص٤٢، وهو مكون من ١٥ آلية للسخرية الكاريكاتورية، تتدرج من القاعدة إلى القمة: التأليف بين ما هو إنساني وما هو آلي – التأليف بين ما هو إنساني وما هو حيواني – المبالغة – التشويه المطلق – التأليف بين المقدس والمدنس – الافتراض – الإرداف الخلقي – الاستدراك – التأليف بين ما هو إنساني والطبيعة الجامدة – عكس دلالة القول – القص – فصل عضو عن سائر الأعضاء – المفاجأة – قطع الصلة بين المهجو وعضو من أعضائه الجسدية – المفارقة بين النتيجة والسبب.
الهرم الثاني، ص١١٧، وهو مكون من ثماني آليات للسخرية الذهنية، تتدرج من القاعدة إلى القمة: عكس دلالة القول – التصحيف – الإرداف الخلقي – التأليف بين المقدس والمدنس – المفارقة بين المقام والسلوك والمقال – المحاكاة

– التسوية الوهمية بين وضعيتين نفسيتين أو مستويين ذهنيين – الافتراض. **الهرم الثالث**، ص٢٠٥، وهو مكون من سبع آليات للسخرية بوصف الواقع تتدرج من القاعدة إلى القمة: التأليف بين المقدس والمدنس – الإرداف الخلقي – التأليف بين المأساة والملهاة – المفارقة بين المقام والمقال – عكس دلالة القول – المفارقة بين النتيجة والسبب – المفارقة بين السلوك والمقال.

٣١ – المرجع السابق، ص٧٧، أتان وديق: بها وداق، أي: أرادت الفحل والبيت من قصيدة (٩ أبيات)، **ديوان ابن الرومي**، جـ٤، ص١٧٠٧.

٣٢ – المرجع السابق، ص٨٢، الحوصاء: التي في مؤخر عينها ضيق – الخوصاء: الغائرة العين – المضيرة: لحم يطبخ باللبن المضر: الحامض. البيت في **ديوان ابن الرومي**، جـ٣، ص١٠٧٦، وهو البيت الثالث عشر في مطولة من ثمانية وثلاثين (٣٨) بيتاً.

والحلواني انتقد على هذا البيت أنه مرتب، بحيث يهوّن من لذة التوقع والتخيل لدى المتقبل، لأنه إذا قرأ الدال الأول فالثاني وتمثل صورتيهما توقع ما بعدهما بما يفضي لاكتمال الصورة عنده. ثم يعقب: "ونعتقد أن جوهر شعرية الشعر يعادي التوقع الذي لا يخيب ظن المتوقع" وهذا صحيح في عمومه، ولكن إشباع الصورة هدف يسعى إليه الشاعر أيضاً، وتبقى المحاكاة شاهدة على درجة الدقة في الرسم، ثم يأتي إخلاف ظن التوقع في ذكر العيون التي هي مجال الحسن الأنثوي عادة، لتكون علامة قبح مشهرة.

٣٣ – المرجع السابق، ص٨٢ – ٨٣، والأبيات في **ديوان ابن الرومي**، جـ٥، ص١٩٣٢.

٣٤ – المرجع السابق، ص٩٦.

وانظر نظام الأبيات في **ديوان ابن الرومي**، جـ٤، ص١٥٢٨.

٣٥ – إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ط٤، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٢م، ص١١٨ – ١١٩.

٣٦ – المرجع السابق، ص٩٠.

٣٧ – المرجع السابق، ص٩١.

٣٨ – **ديوان ابن الرومي**، جـ٦، ص٢٥٤٨، وهي من ثمانية وعشرين (٢٨) بيتاً، وليس له في الهجاء الخالص للمغنين (الرجال) ما ينافس في امتداده هجوه للمغنيات من النساء، وإنما هي قطع أو أبيات لا تصل إلى القصيدة إلا نادراً.

٣٩ – لم نقصد بالنقل أن نجزم بسبق قصيدة على أخرى، فالديوان مرتب على صوت الروي وليس على تاريخية القصائد، وإنما أردنا تكرار الصورة، وإذا صح الاستنتاج فإن الصورة هنا أكثر امتداداً، وأوغل في التعقيد الفني، حيث يجري بشأنها حوار وأخذ ورد وتعقيب. الأبيات: ١٧ – ٢٣.

٤٠ – **ديوان ابن الرومي**، جـ٦، ص٢٢٤٠.

٤١ – وهذه الأبيات الختامية:

١٩ – يشدو بصوتٍ يسوء سامعَه تـبـارَكَ الـلّـهُ بـارئُ الـنَّـسـمِ
٢٠ – أبحُّ فيه شذورُ حشرجَةٍ مـنـظـومـةٍ فـي مـقـاطـع الـنَّـغَـمِ
٢١ – نـبـرتُـه غُـصَّـةٌ وهـزتُـه مثلُ نبيبِ التيوسِ في الغَنَمِ
٢٢ – لو قُدِّسَ اللهُ ذو الجلال به لـم يَـرْفـعِ الـلـه طَـيِّـبَ الـكَـلِـمِ
٢٣ – يُفَزَّعُ الصبيةُ الصِّغارُ به إذا بـكـى بـعـضُـهـم ولـم يَـنَـمِ
٢٤ – يقسو له القلبُ حين يسمعُه عـلـى أحـبّـائِـه بـلا جـرمِ
٢٥ – أحلف باللهِ لا شريكَ له فـإنّـهـا غـايـةٌ مـن الـقـسَـمِ
٢٦ – ما عرَّفَ اللهُ قبْله أحداً مـا فـضـلُ نـعـمـائِـه عـلـى الـنِّـقَـمِ

٤٢ – **ديوان ابن الرومي**، جـ٣، ص١١٥٧.

٤٣ – أهاجي كنيزة في المواقع الآتية: جـ١، ص١٢٩، ٣٨٢ – جـ٤، ص٥٥٥، ١٤٦٣ – جـ٥، ص٢١٢١، ومجموع ما قيل في هجائها ثلاثة وثلاثون (٣٣) بيتاً.

٤٤ – انظر **القصيدة**، جـ٤، ص١٥٥٥، والهامش بالصفحة.

٤٥ – **ديوان ابن الرومي**، جـ٣، ص٩٦١.

٤٦ – **المرثية في ديوان ابن الرومي**، جـ٣، ص٩١٤، وقد كانت مملوكة لسيدة تدعى: أم علي بنت الرأس.

٤٧ – انظر: **العصر العباسي الأول**، ط١٠، مصر، دار المعارف، ١٩٩٠م، ص٥٦، وما بعدها، تحت عنوان: "الرقيق والجواري والغناء". وانظر أيضاً: **العصر العباسي الثاني**، ط٦، مصر، دار المعارف، ١٩٨٦م، ص٣١٢ وما بعدها.

٤٨ – **العصر العباسي الثاني**، ص٣١٢.

٤٩ – محمد سامي الدهان، **الغزل**، ط٢، جـ ٢، مصر، دار المعارف، ١٩٦٩م، ص٤٦.

٥٠ – عبد الله الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ط٢، جـ١، بيروت، دار الفكر، ١٩٧٠ م، ص١٩٢.

٥١ – المرجع السابق، ص١٩٥.

٥٢ – هذه الجناسات في الأبيات رقم:٢١، ١٧، ١٥، ١٤، ٥، ٤، ٣١، ٣٢، ٤٥، ٥٣.

٥٣ – مرتان من هذه المرات الست جاءت "وحيد" صفة بمعنى منفرد، وليست علماً على هذه القينة – البيت٣٢.

حسنُها في العيونِ حُسْنٌ وحيدٌ فلها في القلوبِ حبٌّ وحيدُ

٥٤ – **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، جـ١، ص٢٠٨، وما بعدها.

٥٥ – المرجع السابق، ص٢١١، وننبه إلى اختلاف في ترتيب الأبيات، وفي بعض الألفاظ.

٥٦ – **ديوان ابن الرومي**، جـ٤، ص١٤٩٩.

٥٧ – إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص٩٠.

٥٨ – عبد الله الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، جـ١، ص١٤٣ – ١٤٩.

أما وجه القرابة بين بحر السريع والرجز، فلأن وزن السريع: مستفعلن + مستفعلن + فاعلن، ووزن الرجز: مستفعلن + مستفعلن + مستفعلن، فالاتفاق أقوى من الاختلاف.

٥٩ – **ديوان ابن الرومي**، جـ٦، ص٢٤٦٨.

٦٠ – **ديوان ابن الرومي**، جـ٢، ص٦٨٣.

٦١ – ما نعنيه من المرجعية الإنسانية الغالبة أن المعنى المعجمي، الموضوعي المحايد لكلمة جسد أو أجساد، كل ما يتجسّد، أي له كيان مادي، ولكن خبرة الإنسان بالجسد البشري تجعل اللفظة ذاتها أقرب إلى استدعاء ما هو بشري إنساني، فحين يسمع كلمة "الأجساد" يسبق إلى إحساسه جسد بشري، وهنا تتشكل الصورة في هيئة إنسانية.

وبالنسبة للبيت المذكور أوردناه كما جاء في الديوان، وإن كنا نرجح أن "الأرواح" الأولى صحتها: الأدواح – جمع دوحة – وبهذا يستقيم التشبيه، ويسلم البيت من التكرار، ويصح المعنى بأن سريان النسيم بين الشجر – وهنا الكلام عن روضة – يشبه سريان الروح في الجسد.

٦٢ – هناك قطع أخرى ذات سياق مختلف، غير أنها لا تقدم إنجازاً في نطاق البناء الفني، لأنها جزئية، مثل قوله في وصف ناعورة:

تغرقُ بالكيزانِ ناعورةٌ حنينُها كالبربَطِ النّاعِرِ
فتارةً تحسبُها قَيْنةً تردِّد اللّحنَ على الزامِرِ
كأنّما كيزانُها أنجمٌ دائرةٌ في فلكٍ دائِرِ

الصورة فيها قدر من الجدة، ولكنها جزئية، تعاني شيئاً من الانقطاع.
ديوان ابن الرومي، جـ٣، ص١١٥٠.

٦٣ – وهنا تلاعب ابن الرومي بلفظ "بستان"، فهو في الأبيات الأولى اسم القينة، وفي الأخرى: الحديقة. وفي القصيدة ذاتها إشارات أخرى إلى الغناء – انظر البيتين رقم:١٤١، ورقم ١٤٣.

٦٤ – كأن يقول:

٣ – ما رأتْ مثلَ مهرجانِك عينا أردشيرٍ ولا أنوشروانِ

أو يقول:

٥٩ – لو رآه النّعمانُ أو ملكُ النّعـ ـمانِ ما استنكفا من الإذعانِ

بل تمضي المبالغة إلى أقصى ما يقال في مدح ملك:

٧٤ – فاستوى فوق عَرشِهِ بوَقارٍ وبحِلمٍ من الحُلومُ الرِّزانِ

٧٥ – وأصاخَتْ له السمواتُ والأر ضُ ومَنْ فيهما من السّكان

٧٦ – ثم قام المُمَجَّدون مُثولاً ضاربينَ الصدورَ بالأذْقانِ

٧٧ – ليسَ من كبرياءَ فيه ولكنْ كلُّ وجهٍ لذلك الوجهِ عاني

٦٥ – يذكر العقاد – في تعقيبه على هذه الأبيات المشار إليها – أن ابن الرومي كان إذا ذكر الخمر في مديح أمير أسرع فاستدرك قائلاً إنها الشراب الحلال لا الشراب الحرام، وأن مثل هذا لا يقال إلا وللدين هيبة وللفرائض رعاية. انظر: **ابن الرومي: حياته من شعره**، ص٥٢ – ٥٣.

٦٦ – عبدالله الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، جـ١، ص٢٢٦.

٦٧ – عباس محمود العقاد، **ابن الرومي: حياته من شعره**، ص٢٨١.

٦٨ – وهنا نتذكر ما تأوله الفرزدق في قصيدة جرير التي رثى بها امرأته، ومطلعها:

لولا الحياءُ لهاجَني استعْبارُ وَلَزُرْتُ قَبْرَكِ والحبيبُ يُزارُ

٦٩ – انظر القصيدة في "**الشوقيات**"، جـ٣، القاهرة، مطبعة الاستقامة، ١٩٥٠م، ص٤٩.

٧٠ – وهذه هي الأبيات المعنية:

ضجَّتْ لمصرَعِ غالبٍ في الأرضِ (مملكةُ النَّبات)

أمست (بتيجانٍ) عليـ ـه من الجِدادِ مُنَكَّسات

قامتْ على (ساق) لغيـ ـتِه وأقْعَدَتِ الجِهات

في مأتمٍ تلقى الطبيـ ـعَةَ فيه بين النّائِحات

وترى (نجومَ الأرضِ) من جزعٍ موائدَ كاسِفات

والزهرَ في (أكمامه) يبكي بدمعِ الغانيات

حبست أقاحي الرّبا والعهد فيها مومِضات

وشقائقُ النعمان آ بَتْ بالخدودِ مخمَّشات

ونشير إلى أن الشاعر هو الذي أضاف الأقواس حول الكلمات (الدال) الذي ينطوي على مدلولين، وبهذا وجّه التلقي نحو المعنى المجازي فجعل من جنازة

تقوم بها هذه النباتات مثاراً لشعور مضاد لما ينبغي إثارته في الرثاء من الحزن والتوقير لشخص المتوفى.

٧١ – وقد وطأ العقاد لحديثه عن هذه القصيدة بعبارات حادة، إذ يقول:"من فساد الذوق أن يقصد المرء المدح فيقذع في الهجاء، وأشد من ذلك إيغالاً في سقم الذوق وتغلغلاً في رداءة الطبع شاعر يهزل من حيث أراد البكاء..إلخ. عباس محمود العقاد، **الديوان**، ط٣، القاهرة(د.ت)، مطبعة الشعب، ص٢٧.

٧٢ – إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص٩٤ – ٩٥.

٧٣ – عبدالله الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، جـ١، ص١٧٥.

٧٤ – وعبارة قدامة تقول: "إنه ليس بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك، مثل كان، وتولى، وقضى نحبه، وما أشبه ذلك، وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه، لأن تأبين الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح به في حياته".
انظر: **نقد الشعر**، ١٠٠.

٧٥ – عبدالله الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، جـ١، ص١٨٤، والشطر المقصود في القصيدة التي نحن بصددها (البيت رقم١١٥).

٧٦ – وقد شرح طريقته هذه أبين شرح من ناحية تلاعبه بالكلمة في قوله من قصيدة مدح:

عظُمتْ تلكُمُ الأيادي وجَلَّتْ فاذكرِ الموزَ، واتْركِ الأشياءَ
إنما الموزُ حين تُمْكَنُ منه كاسمِه مُبدَلاً من الميم فاءَ
وكذا فقدُه العزيزُ علينا كاسمِه مُبْدلاً من الزايِ تاءَ
فهو الفوزُ مثلما فَقْدُه المو تُ، لقد بانَ فضلُه، لا خفاءَ

ديوان ابن الرومي، جـ١، ص٦١.

ثانياً – المصادر:

١ – ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس بن جريج، **ديوان ابن الرومي**، تحقيق: حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٤ – ١٩٨٨ م.

٢ – الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **رسائل الجاحظ**:

– **الرسائل الأدبية**، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٩١م.

– **الرسائل الكلامية**، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٧م.

٣ – الذبياني، النابغة / زياد بن معاوية، **ديوان النابغة الذبياني**، تحقيق: شكري فيصل، دار الفكر، دمشق، ١٩٦٨ م.

٤ – شوقي، أحمد، **الشوقيات**، جـ٣، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ١٩٥٠م.

٥ – الفيروزآبادي، محمد بن يعقوب، **القاموس المحيط**، ط ٢، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٧م.

٦ – **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية، القاهرة.

ثالثاً – المراجع:

١ – الأسد، ناصر الدين، **القيان والغناء في العصر الجاهلي**، دار المعارف، مصر، ١٩٦٨م.

٢ – أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ط٤، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٢م.

٣ – بولارد، آرثر، **الهجاء، موسوعة المصطلح النقدي**، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩م.

٤ – الحلواني، عامر، **أساليب الهجاء في شعر ابن الرومي – دراسة أسلوبية في جمالية القبح**، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، ٢٠٠٢ م.

٥ – الدهان، محمد سامي، **الغزل**، ط٢، دار المعارف – مصر، ١٩٦٩م.

٦ – الزركلي، خير الدين، **الأعلام**، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩١م.

٧ – ضيف، شوقي، **العصر العباسي الأول**، ط١٠، دار المعارف، مصر، ١٩٩٠م.
– **العصر العباسي الثاني**، ط٦، دار المعارف، مصر، ١٩٨٦م.
٨ – الطيب، عبد الله، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ط٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠م.
٩ – العقاد، عباس محمود،
– **الديوان**، ط٣، مكتبة الشعب، القاهرة (د.ت١).
– **ابن الرومي – حياته من شعره**، ط٣، مطبعة حجازي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٥٠م.
١٠ – النص، إحسان، **اختيارات من كتاب الأغاني**، جـ٦ (**المغنون والقيان**)، مؤسسة الرسالة، الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت(د.ت).

مجلة الحقوق

مجلة فصلية أكاديمية
محكّمة تعنى بنشر البحوث
والدراسات القانونية والشرعية

تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

رئيس التحرير
الأستاذ الدكتور/ إبراهيم الدسوقي أبو الليل

صدر العدد الأول في
يناير ١٩٧٧

الاشتراكات

	في الكويت	في الدول العربية	في الدول الأجنبية
الأفراد	٣ دنانير	٤ دنانير	١٥ دولاراً
المؤسسات	١٥ ديناراً	١٥ ديناراً	٦٠ دولاراً

المراسلات

توجه جميع المراسلات إلى رئيس التحرير على العنوان الآتي:
مجلة الحقوق - جامعة الكويت ص.ب: ٦٤٩٨٥ الشويخ - ب 70460 الكويت
تلفون: ٤٨٣٥٧٨٩ - ٤٨٤٧٨١٤ فاكس: ٤٨٣١١٤٣
E-mail: jol@kuc01.kuniv.edu.kw

عنوان المجلة في شبكة الإنترنت http://www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/jol

ISSN 1029 - 6069

مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

مجلة علمية فصلية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت
صدر العدد الأول في يناير ١٩٧٥

رئيسة التحرير
د. فاطمة حسين يوسف العبد الرزاق

ترحب المجلة بنشر البحوث والدراسات العلمية المتعلقة بشؤون منطقة الخليج والجزيرة العربية في مختلف مجالات البحث والدراسة (باللغتين العربية والانجليزية).

ومن أبوابها:

- البحوث (باللغتين العربية والانجليزية)
- عرض الكتب ومراجعتها
- البيبلوجرافيا العربية

الإشتراكات

داخل دولة الكويت
٣ دنانير للأفراد - ١٥ دينار للمؤسسات.
الدول العربية
٤ دنانير للأفراد - ١٥ دينار للمؤسسات.
الدول غير العربية
١٥ دولار للأفراد - ٦٠ دولار للمؤسسات.
ترسل قيمة الاشتراك للأفراد مقدماً باسم مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية مسحوب على أحد المصارف الكويتية

ISSN: 0254-4288

المراسلات

توجه جميع المراسلات باسم رئيسة تحرير
مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية
ص.ب : 17073 الخالدية
الرمز البريدي 72451 الكويت
تلفون : 4984067 - 4984066 - 4833215 (965+)
فاكس : 4833705 (965+)
E-mail:jotgaaps@kuc01.kuniv.edu.kw
Http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/jgaps

مجلة العلوم الاجتماعية

مجلة العلوم الاجتماعية

Journal of the Social Sciences

فصلية – أكاديمية – محكّمة

تصدر عن مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت

تعنى بنشر الأبحاث والدراسات في تخصصات السياسة والاقتصاد والاجتماع والخدمة الاجتماعية وعلم النفس والأنثروبولوجيا الاجتماعية والجغرافيا وعلوم المكتبات والمعلومات

رئيس التحرير: الدكتور **خالد أحمد الشلال**

تفتح أبوابها أمام

- أوسع مشاركة للباحثين الاجتماعيين العرب للإسهام في معالجة قضايا مجتمعاتهم.
- التفاعل الحي مع القارئ المثقف والمهتم بالقضايا المطروحة.
- المقابلات والمناقشات الجادة ومراجعات الكتب والتقارير.
- تؤكد المجلة إلتزامها بالوفاء والانتظام بوصولها في مواعيدها المحددة إلى جميع قرائها ومشتركيها.

توجه جميع المراسلات إلى:

رئيس تحرير مجلة العلوم الاجتماعية

جامعة الكويت

ص.ب 27780 الصفاة، 13055- الكويت

تليفون: 00965-4810436

فاكس 4836026

E-mail:JSS@kuc01.kuniv.edu.kw

الاشتراكات

	الكويت والدول العربية		الدول الأجنبية
أفراد	3 دنانير سنوياً ويضاف إليها دينار واحد في الدول العربية	أفراد	15 دولاراً
مؤسسات	15 ديناراً في السنة 25 ديناراً لمدة سنتين	مؤسسات	60 دولاراً في السنة 110 دولارات لسنتين

تدفع اشتراكات الأفراد مقدماً نقدا أو بشيك باسم المجلة مسحوباً على أحد المصارف الكويتية ويرسل على عنوان المجلة، أو بتحويل مصرفي لحساب مجلة العلوم الاجتماعية رقم 07101685 لدى بنك الخليج في الكويت (فرع العديلية).

Visit our web site: http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/jss

مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية

فصلية علمية محكّمة تصدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت
تُعنى بالبحوث والدراسات الإسلامية

رئيس التحرير الأستاذ الدكتور: مبارك سيف الهاجري

صدر العدد الأول في رجب ١٤٠٤هـ - أبريل ١٩٨٤م

* تهدف إلى معالجة المشكلات المعاصرة والقضايا المستجدة من وجهة نظر الشريعة الإسلامية.
* تشمل موضوعاتها معظم علوم الشريعة الإسلامية: من تفسير، وحديث، وفقه، واقتصاد وتربية إسلامية، إلى غير ذلك من تقارير عن المؤتمرات، ومراجعة كتب شرعية معاصرة، وفتاوي شرعية، وتعليقات على قضايا علمية.
* تنوع الباحثون فيها، فكانوا من أعضاء هيئة التدريس في مختلف الجامعات والكليات الإسلامية على رقعة العالمين: العربي والإسلامي.
* تخضع البحوث المقدمة للمجلة إلى عملية فحص وتحكيم حسب الضوابط التي التزمت بها المجلة، ويقوم بها كبار العلماء والمختصين في الشريعة الإسلامية، بهدف الارتقاء بالبحث العلمي الإسلامي الذي يخدم الأمة، ويعمل على رفعة شأنها، نسأل المولى عز وجل مزيداً من التقدم والازدهار.

جميع المراسلات توجه باسم رئيس التحرير

ص.ب ١٧٤٣٣ - الرمز البريدي: 72455 الخالدية - الكويت هاتف: ٤٨١٢٥٠٤ - فاكس: ٤٨١٠٤٣٤
بدالة: ٤٨٤٦٨٤٣ - ٤٨٤٢٢٤٣ - داخلي: ٤٧٢٣

العنوان الإلكتروني: E-mail - JOSAIS@KUC01.KUNIV.EDU.KW

issn: 1029 - 8908

عنوان المجلة على شبكة الإنترنت: http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/JSIS

اعتماد المجلة في قاعدة بيانات اليونسكو Social and Human Sciences Documentation Center

في شبكة الإنترنت تحت الموقع www.unesco.org/general/eng/infoserv/db/dare.html

المجلة العربية للعلوم الإنسانية

أكاديمية - فصلية - محكمة

بحوث باللغة العربية والإنجليزية

مناقشات - عروض كتب - تقارير

مجلس النشر العلمي

رئيس التحرير: د. مرسل فالح العجمي

P.o.Box: 26585-Safat.13126 kuwait

Tel: (+965)4817689 – 4815453 Fax: (+965) 4812514

E-mail:ajh@kuc01.kuniv.edu.kw http://www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/ajh/

المجلة التربوية

مجلة فصلية، تخصصية، محكّمة

تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

رئيس التحرير: أ. د. صالح عبدالله جاسم

تُنشر:

- البحوث التربوية المحكمة
- مراجعات الكتب التربوية الحديثة
- محاضر الحوار التربوي
- التقارير عن المؤتمرات التربوية وملخصات الرسائل الجامعية

- تقبل البحوث باللغتين العربية والإنجليزية.
- تنشر لأساتذة التربية والمختصين بها من مختلف الأقطار العربية والدول الأجنبية.

الاشتراكات:

في الكويت: ثلاثة دنانير للأفراد، وخمسة عشر ديناراً للمؤسسات.
في الدول العربية: أربعة دنانير للأفراد، وخمسة عشر ديناراً للمؤسسات.
في الدول الأجنبية: خمسة عشر دولاراً للأفراد، وستون دولاراً للمؤسسات.

توجه جميع المراسلات إلى:

رئيس تحرير المجلة التربوية - مجلس النشر العلمي ص. ب. ١٣٤١١ كيفان - الرمز البريدي 71955
الكويت هاتف: ٤٨٤٦٨٤٣ (داخلي ٤٤٠٣ - ٤٤٠٩) - مباشر: ٤٨٤٧٩٦١ - فاكس: ٤٨٣٧٧٩٤
E-mail: TEJ@kuc01.kuniv.edu.kw.

المجلة العربية للعلوم الإدارية

Arab Journal of Administrative Sciences

رئيس التحرير : أ.د. عبد الكريم عبد العزيز الصفار

- صدر العدد الأول في نوفمبر ١٩٩٣ ● First Issue, November 1993
- علمية محكمة تعنى بنشر البحوث الأصيلة في مجال العلوم الإدارية ● A refereed Journal Publishes Original Research in Administrative Sciences
- تصدر عن مجلس النشر العلمي في جامعة الكويت كل أربعة أشهر (يناير، مايو، سبتمبر) ● Published by the Academic Publication Council, Kuwait University, 3 Issues (January, May, September)
- تهدف المجلة إلى الإسهام في تطوير الفكر الإداري واختبار الممارسات الإدارية وإثرائها ● The Journal Intends to Develop and Exchange Business Thoughts
- مسجلة في قواعد البيانات العالمية ● Listed in Several International Databases

ISSN:1029-855X

الاشتراكات

الكويت : 3 دنانير للأفراد - 15 ديناراً للمؤسسات الدول العربية : 4 دنانير للأفراد - 15 ديناراً للمؤسسات
الدول الأجنبية : 15دولاراً للأفراد - 60 دولاراً للمؤسسات

توجه المراسلات إلى رئيس التحرير على العنوان الآتي :

المجلة العربية للعلوم الإدارية - جامعة الكويت ص.ب. : 28558 الصفاة 13055 - دولة الكويت
هاتف : 4827317 (965):Tel بدالة : 4846843 (965) داخلي : 4415 - 4416 - 4734 فاكس: 4817028 (965) :Fax
E-mail: ajoas@kuc01.kuniv.edu.kw Web Site:http://www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/ajas

محتوى الحولية الرابعة والعشرين:

٢٠٢ - شعر أيمن بن خريم الأسدي. (جمع وتحقيق)	د. عبدالله القتم
٢٠٣ - أثر التدريب في سلوك الموظفين كما يراه رؤساء العمل «دراسة ميدانية مقارنة بين الجهات الحكومية والجهات الخاصة بدولة الكويت»	د. فهد يوسف الفضالة
٢٠٤ - التحول الوبائي في دولة الإمارات العربية المتحدة «دراسة في الجغرافيا الطبية»	أ. د. محمد مدحت جابر عبدالجليل
٢٠٥ - عولمة الأنشطة الإعلامية قضايا وآراء. (بحث مستكتب)	أ. د. حمدي حسن أبو العينين
٢٠٦ - (السرديات) مقدمة نظرية.	د. مرسل فالح العجمي
٢٠٧ - تعاطي المواد المؤثرة في الأعصاب بين طلاب مرحلة التعليم الجامعي بدولة الكويت «دراسة وبائية»	د. فريح عويد العنزي، ود. الحسين محمد عبدالمنعم
٢٠٨ - في محدّدات العقل العمراني الخلدوني. (بحث باللغة الإنجليزية)	د. محمود بن حبيب الذوادي
٢٠٩ - «إلياذة» هوميروس الملحمة الأنموذج أو ينبوع الإلهام الشعري منذ القدم وإلى اليوم. (بحث مستكتب)	أ. د. أحمد عتمان
٢١٠ - العلاقة بين الأمان العاطفي والاستقلال عن المجال الإدراكي لدى أطفال الروضة الكويتيين في ضوء إدراك الأمهات والمعلمات.	د. معصومة أحمد إبراهيم
٢١١- (ذات القوافي) قصيدة في ثلاثين قافية بمدح سيد الوجود محمد ﷺ، لعلي بن محمد بن عبدالعزيز المعروف بـ (ابن الدريهم). (تحقيق)	د. محمد حسان الطيان
٢١٢ - المرأة في البلاط الأموي في الأندلس (١٣٨هـ/ ٧٥٥م - ٤٢٢هـ/١٠٣٠م) دراسة في سيرتها ودورها السياسي والاجتماعي والثقافي.	د. يوسف بن أحمد حوالة
٢١٣ - الأشياء وتشكلاتها في الرواية العربية.	د. مصطفى إبراهيم الضبع
٢١٤ - اتجاهات الشباب والمراهقين نحو العمل الفني الصناعي في المجتمع القطري.	د. كلثم علي الغانم.
٢١٥ - التاريخ السياسي لإمارة بني مسافر في أذربيجان والران وبعض مظاهر الحضارة (٣٣٠-٤٤٠هـ/ ٩٤١-١٠٢٩م).	د. سليمان عبد العبدالله الخرابشة
٢١٦ - (موت النص) جدلية التحقيق والتخييل في النص الشعري في ضوء النقد الأدبي القديم، والشعراء النقدة.	د. محمد أبو الفضل بدران

محتوى الحولية الخامسة والعشرين:

٢١٧- سلوك تدخين السجائر لدى طلبة جامعة الكويت: دراسة في شخصية المدخنين	د. بدر محمد الأنصاري
٢١٨- مصادر المياه و دورها في التنمية الاقتصادية والاجتماعية في دولة الكويت: دراسة في الجغرافيا الاقتصادية	د. عبيد سرور العتيبي
٢١٩- قراءة نقدية في شعرية القصيدة الجديدة في الكويت ملامح من المستويات الأسلوبية والتعبيرية و الدلالية و المعنوية	د. محمود جابر عباس(رحمه الله)
٢٢٠ - بناء القصيدة العربية في العصر المملوكي: البنية الإحالية	د. يوسف إسماعيل
٢٢١ - موقف ابن الشجري من شعر المتنبي	د. ليلى خلف السبعان
٢٢٢ - ديانة شهداء نجران قراءة جديدة للمصادر الأولية	د. عائشة سعيد أبو الجدايل
٢٢٣ - دور بني العباس في إدارة البلدان، وإمارة الحج في العصر العباسي الأول (١٣٢هـ/٧٥٠م - ٢٣٢هـ/٨٤٦م).	د. فيصل عبد الله بني حمد
٢٢٤ - تجاوز ضفاف المألوف: دراسة في شعر الأعشى الكبير	د. نسيمة راشد الغيث
٢٢٥ - أصول النحو عند البغدادي: دراسة في شواهد الخزانة	د. فاطمة راشد الراجحي
٢٢٦ - وثائق الوقف الكويتية وأهميتها التاريخية (١٢٦٣ - ١٣٨٢ هـ / ١٨٤٧ - ١٩٦٣ م)	د. فيصل عبد الله الكندري
٢٢٧ - من ظواهر الأشباه بين اللغويات العربية والدرس اللساني المعاصر "الترادف"	د. عبد الرحمان بودرع
٢٢٨ - ظاهرة السفر للسياحة خارج الكويت أسبابها والعوامل المؤثرة فيها: دراسة تحليلية تطبيقية في جغرافية السياحة	د. غانم سلطان أمان
٢٢٩ - التوظيف الفنّي للنجوم والكواكب في شعر أبي العلاء	د. جاسم سليمان حمد الفهيد
٢٣٠ - النظرية القصدية في المعنى عند جرايس	د. صلاح إسماعيل
٢٣١ - العلاقات المصرية الخيتية في عصر الدولة الحديثة (١٥٥٠-١٠٦٩ ق.م) بحث مرجعي	د. فايزة محمود صقر

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الرسائل ذات الصلة بدولة الكويت:

١٠ – الروابط العائلية – القرابية في مجتمع الكويت المعاصر	فهد ثاقب الثاقب
٣٥ – اتجاهات الآباء والأمهات الكويتيين في تنشئة الأبناء وعلاقتها ببعض المتغيرات	عبد الفتاح القرشي
٥٧ – التغير الاجتماعي في الدول المنتجة للنفط (مجتمع الكويت)	نورة الفلاح
٦٣ – نجاح الشيخ أحمد الجابر في الإفادة من التنافس الإنجليزي الأمريكي بشأن نفط الكويت	ميمونة خليفة العذبي الصباح
٦٧ – النفط والنمو الحضري بدولة الكويت – دراسة حضرية	أمل يوسف العذبي الصباح
٧٢ – خبرات الكويت: توزيعها، نشأتها، تصنيفها	عبد الحميد أحمد كليو
٧٧ – الاتجاه نحو الدين وعلاقته ببعض سمات الشخصية لدى عينه من الطلبة الجامعيين في الكويت	نزار مهدي الطائي
٨٢ – مشكلة الحدود الكويتية بين الدولتين العثمانية و البريطانية (١٨٩٩ -١٩١٣ م)	ميمونة خليفة العذبي الصباح
٩٤ – الاغتراب في الشعر الكويتي	سعاد عبد الوهاب العبد الرحمن
٩٦ – سياسات الاتصال في دولة الكويت	نبيل عارف الجردي – علي الدشتي(باحث اعلامي) (البحث باللغة الإنجليزية)
٩٨ – موقف المشاهدين في دولة الكويت من القناة الفضائية المصرية بعد التحرير (دراسة ميدانية)	محمد معوض إبراهيم وياسين طه الياسين
١٠٠ – شعر العدواني في مرايا بعض معاصريه	نسيمة راشد الغيث
١٠٤ – اتجاهات الكويتيين نحو ظاهرة الزواج من غير الكويتية	فهد عبد الرحمن الناصر
١٠٥ – انتخاب المجلس الوطني الكويتي لعام ١٩٩٠ (دراسة في الجغرافية السياسية)	جاسم محمد كرم
١٠٨ – الأعراض الاضطرابية المصاحبة لمشكلة الطلاق في الأسرة الكويتية بعد صدمة العدوان العراقي	بشير صالح الرشيدي
١١٦– المهارات الاجتماعية في علاقتها بالقدرات الإبداعية و بعض المتغيرات الديموجرافية لدى طالبات الجامعة	عبد اللطيف محمد خليفة

١١٨- قياس الحرج الموقفي: لدى طلاب المرحلة الجامعية من الجنسين وعلاقته ببعض متغيرات الشخصية في المجتمع الكويتي	بدر محمد الأنصاري
١٢١- اتجاهات المواطنين الكويتيين نحو الآثار المترتبة على العمالة الوافدة	نضال حميد الموسوي
١٢٥- تفضيلات الاختيار الزواجي ومعوقاته في المجتمع الكويتي	خالد أحمد مجرن الشلال
١٢٧- الاتجاه نحو بعض وظائف الأسرة الكويتية	عدنان عبد الكريم الشطي
١٣٠- الآثار الاقتصادية للغزو العراقي (دراسة مسحية تحليلية)	غانم سلطان أمان و فتحي عبد الله فياض
١٣٢- عدم الاستقرار الأسري (دراسة ميدانية مقارنة بين الزوجات المتفرغات (ربات البيوت) والعاملات في المجتمع الكويتي	هادي مختار رضا
١٣٧- الطفل، المدرسة، التلفزيون: دراسة تحليلية لمحتوى برامج الأطفال في تلفزيون دولة الكويت ودورها في دعم القيم المراد غرسها في طفل المدرسة	محمد محمود العبد الغفور
١٣٩- دافع الإنجاز وعلاقته بالقلق والاكتئاب والثقة بالنفس لدى الموظفين الكويتيين وغير الكويتيين في القطاع الحكومي	عويد سلطان المشعان
١٤٢- نسق المعتقدات حول تدخين السجائر وعلاقته ببعض سمات الشخصية لدى عينة من طلاب جامعة الكويت (دراسة مقارنة بين المدخنين وغير المدخنين)	حصة عبد الرحمن الناصر و عبد اللطيف محمد خليفة
١٤٣- الثقافة في الكويت والغزو العراقي	عبد الله حمد محارب
١٤٦- مظاهر السلوك العدواني لدى طلبة المدارس الثانوية في دولة الكويت (دراسة استطلاعية)	فهد عبد الرحمن الناصر
١٥٣- بعض الأدلة التاريخية والشواهد الجغرافية على استقلال دولة الكويت	فتحي عبد الله فياض
١٥٧- المخاوف المرضية عند طلاب الجامعة الكويتيين	بدر محمد الأنصاري
١٦٢- قراءة في ديوان "قصائد في قفص الاحتلال للشاعرة غنيمة زيد الحرب" نموذج من شعر المقاومة الكويتية"	عبد الستار ضيف

١٦٦- الآثار والانعكاسات المتزايدة للأمن الاجتماعي في المجتمع الكويتي	محمد سليمان الحداد
١٧٤- حجم وأنماط استهلاك المياه بدولة الكويت والعوامل الجغرافية المؤثرة فيها (دراسة تحليلية نقدية في جغرافية الاستهلاك).	غانم سلطان أمان
١٩٢- " التفاؤل والتشاؤم " قياسهما وعلاقتهما ببعض متغيرات الشخصية لدى طلاب جامعة الكويت	بدر محمد الأنصاري
١٩٨- مستويات المرجعية وتجلياتها التراثية في الشعر الكويتي الحديث	سعاد عبد الوهاب العبد الرحمن
٢٠٣ - أثر التدريب في سلوك الموظفين كما يراه رؤساء العمل (دراسة ميدانية مقارنة بين الجهات الحكومية والجهات الخاصة بدولة الكويت)	فهد يوسف الفضالة
٢٠٧ - تعاطي المواد المؤثرة في الأعصاب بين طلاب مرحلة التعليم الجامعي بدولة الكويت دراسة وبائية	فريح عويد العنزي و الحسين محمد عبد المنعم
٢١٠ - العلاقة بين الأمان العاطفي والاستقلال عن المجال الإدراكي لدى أطفال الروضة الكويتيين في ضوء إدراك الأمهات والمعلمات	معصومة أحمد إبراهيم
٢١٧- سلوك تدخين السجائر لدى طلبة جامعة الكويت: دراسة في شخصية المدخنين	بدر محمد الأنصاري
٢١٨- مصادر المياه ودورها في التنمية الاقتصادية والاجتماعية في دولة الكويت: دراسة في الجغرافيا الاقتصادية	عبيد سرور العتيبي
٢١٩- قراءات نقدية في شعرية القصيدة العربية الجديدة في الكويت ملامح من المستويات الأسلوبية والتعبيرية والدلالية والمعنوية.	محمود جابر عباس الجنابي (رحمه الله)
٢٢٦- وثائق الوقف الكويتية و أهميتها التاريخية ١٢٦٣م - ١٣٨٢هـ / ١٨٤٧- ١٩٦٣م	فيصل عبدالله الكندري
٢٢٨- ظاهرة السفر للسياحة خارج الكويت أسبابها و العوامل المؤثرة فيها دراسة تحليلية تطبيقية في جغرافية السياحة	غانم سلطان أمان
٢٣٦- توجهات المرأة الكويتية بشأن المشاركة السياسية (دراسة استشرافية)	خالد أحمد الشلال
٢٣٨- تحديد الاحتياجات التدريبية ودورها في تخطيط المسار الوظيفى والتدريبي في المؤسسات الحكومية بدولة الكويت (دراسة ميدانية على مؤسسات العمل الحكومي بدولة الكويت)	فهد يوسف الفضالة

3 - Satirical poems

The majority of Ibn El-Rumy's poetry about singing and singers are satirical and represent 71.5 % of his poems, whereas 28.5 % are laudatory. In his defamatory poems, Ibn El-Rumy was severe in satirizing certain concubines, exposing their follies and the bad qualities of their singing and character.

This type of poetry had three aims:

A - Disfiguring and making funny caricatures of these singers by magnifying their obvious and hidden physical defects. This satirical style is often exaggerated to reach degrees of banality and even degradation that occasionally comes close to pornography.

B - Focusing on moral defects in a way that reveals the dark sides in the character of the satirized sinner or concubine.

C - Portraying realistic aspects in a way that exceeds the commonly accepted forms of satire according to literary and moral standards. Combinations of the above mentioned aims are found in Ibn El-Rumy's satirical poems which occasionally go beyond satirizing a certain singer or concubine and manage to disfigure her image completely.

Finally, concentrating on stylistic and statistical analyses of a considerable number of Ibn El-Rumy's poems , this study has tried to reveal the main characteristics of his poetry.

Singing, Concubines and Singers In Ibn El-Rumy's Poetry

Abstract

Ibn El-Rumy (Ali-Ben El-Abbas ben Goraieg)(221-283.A.H), one of the great poets of the second Abbasid area , was contemporary with Al-Buhtory as well as his rival in panegerical poetry.

This critical study focuses on investigating the following:

1 - Laudatory Poems

In praising singing women (concubines) , Ibn El-Rumy demonstrates his poetic skills by using various poetic devices such as analogy, antithesis, juxtaposition, assonance and rhyme. Describing their beauty and their singing, the fantastic qualities of the praised concubine are marvelously expressed by well-chosen diction, parallelism and other poetic devices. Occasionally the poet shifts from praising to depicting philandering, flirting and amorous hints.

Tackling these themes, Ibn El-Rumy pays special attention to the balance between meanings, poetic devices and the musical pattern of his lines.

2 - Singers described in other contexts

While describing people of power and wealth, Ibn El-Rumy often includes lines that describe festivals and ceremonies which focus on features of elegance and luxury. In this context, he describes singing concubines, portraying their beauty and charming movements and melodies. In an 18 line poem he describes a beautiful garden, comparing it to a lovely girl who walks proudly to show off her ornamented garment. This celebrated poem also higlights the effects of colour, sound and smell in a way that confirms the poet's awareness of the beauty of natural elements together with his knowledge of musical tones.

Lamenting the tragic death of a concubine called Bustan (meaning "garden") in a 150 line poem., Ibn El-Rumy expresses his deep sorrow for her untimely death using a combination of various statements and poetic forms. He skillfully shifts from one image to another in verse that highlights her beauty, character and her artistic soul.

The Author

Dr. Nassima Rashed Al-Gaith

- Ph.D in Arabic Literature and Criticism, 1987, Cairo University, Arab Republic of Egypt.
- Associate professor of Arabic Literature & Criticism - Department of Arabic Language & Literature, Kuwait University.

Publications:

A- Books:

1- *From the Author to the Text*. Cairo: Kebaa Publishing House, 2001.

2- *Interrelationships in the poem 'Al Ba'iya Al Kubra' by Thi Al Rumma,* Cairo: Egyptian - Saudi Publishing House, 2004.

Research and publications

Articles:

1- "Dramatic Formation in the Poems of "Agmat", Risalat Al Mashreq". Center of Oriental Studies, Cairo University, Vol. 2, Issues 1-4, 2003.

2- "Exceeding the shores of the Common: A Study in the Poetry of Al-A'sha Al-Kabir". *Annals of the Arts and Social Sciences*. Monograph 224, Vol. 25, March 2005.

3- The Folktale Element in Layla - Al-Othman's Short Stories. *Journal of the Gulf and Arabian Peninsula Studies, Kuwait University. (accepted for Publication)*.

Monograph 240

Singing, Concubines and Singers In Ibn El-Rumy's Poetry

Dr. Nassima Rashed Al-Ghaith
Department of Arabic Language & Literature
Faculty of Arts - University of Kuwait

Advisory Board

Prof. Ibrahim Al-Sa'afin
Department of Arabic Language and Literature - University of Sharja

Prof. Hayat N. Al-Hajji
Department of History
University of Kuwait

Prof. Ahmed Etman
Department of Greek and Latin Studies - University of Cairo

Prof. Abdul Qader Al-Fasi Al-Fehri
Department of Arabic Language and Literature - University of Mohamed V

Prof. Ismail S. Muqlad
Department of Political Science - University of Assiout

Prof. Marie-Therese Abdul Messieh
Department of English Language and Literature - University of Cairo

Prof. Imam Abdul Fattah Imam
Department of Philosophy
University of Ain-Shams

Prof. Mohammed Ghanem Al-Rumeihi
Department of Sociology
University of Kuwait

Prof. Hamdi Hasan Abul-Enein
Dean, Faculty of Mass Communication Misr International University

Prof. Mohammed M. I. Al-Dib
Department of Geography
University of Ain-Shams

Prof. Mahmoud Al-Sayed Abul-Nil
Department of Psychology - University of Ain Shams

Editorial Board

Dr. Nassima R. AL-Ghaith

Editor-in-chief

Prof. Ahmed Abdul-Khalek

Department of Psychology

Prof. Abdullah Sayed Hadyia

Department of Political Science

Dr. Yagoub Yousif Al-Kandari

Department of Sociology

Dr. Obaid Surur Al-Utaibi

Department of Geography

Dr. Dr. Hussain Al-Messri

Department of History

Dr. Al-Zawawi Baghurah Bin Al-Sa'di

Department of Philosophy

Dr. Antony Johae

Department of English Language and Literature

Dr. Hesham Mahmoud Mesbah

Department of Mass Communication

Haifa'a H. AL-Meshari

Managing Editor

ANNALS OF THE

ARTS AND SOCIAL SCIENCES

Issued by the Academic Publication Council - University of Kuwait

A REFEREED ACADEMIC QUARTERLY THAT PUBLISHES MONOGRAPHS ON TOPICS RELEVANT TO THE SCHOLARLY CONCERNS OF THE VARIOUS DEPARTMENTS IN THE FACULTIES OF ARTS AND SOCIAL SCIENCES:

FACULTY OF ARTS & HUMANITIES:

- Department of Arabic Language and Literature.
- Department of English Language and Literature.
- Department of History.
- Department of Philosophy.
- Department of Mass Communication

FACULTY OF SOCIAL SCIENCES.

- Department of Sociology
- Department of Geography
- Department of Psychology
- Department of Political Science

Volume 26, 2006

ANNALS OF THE
ARTS AND SOCIAL SCIENCES

A Refereed Academic Quarterly, Published by the Academic Publication Council - University of Kuwait

Singing, Concubines and Singers In Ibn El-Rumy's Poetry

Dr. Nassima Rashed Al-Ghaith
Department of Arabic Language & Literature
Faculty of Arts - University of Kuwait

Academic Publication Council

ISSN: 1560 - 5248

Monograph 240 - Volume 26

1427 A.H - 2006 (March)