حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

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

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

الحولية الرابعة والثلاثون

الرسالة ٣٩٣

١٤٣٥هـ / ٢٠١٣م (ديسمبر)

جامعة الكويت

مجلس النشر العلمي

University of Kuwait

Academic Publication Council

ISSN: 1560 - 5248

الرسالة ٣٩٣ - الحولية ٣٤

١٤٣٥هـ/٢٠١٣م (ديسمبر)

ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES

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

ISSN: 1560 - 5248

Monograph 393 - Volume 34

1435 A.H/2013 (Dec.)

أبو تمام : الصداقة ولادة روح وإنجاب كلمات

قراءة نصية في شعره لابن حسان : الهمزية أنموذجاً

أ.د. عبدالقادر الرباعي

قسم اللغة العربية - كلية الآداب

جامعة اليرموك

الأردن

Abu Tammam: Friendship Generates Soul and Words

A Textual Reading of his Poetry Praising Ibn-Hassan: «Alhamziya» as a Model

Prof. Abdul-Qader Ahmed Rabbai

Department of Arabic Language - Faculty of Arts

Yarmouk University

Jordan

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

ANNALS of 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 والخدمة الاجتماعية، الجغرافيا، علم النفس، العلوم السياسية.

الحولية الرابعة والثلاثون
الرسالة الثالثة والتسعون بعد المئة الثالثة
١٤٣٥هـ/ ٢٠١٣م

هيئة التحرير

د. فاطمة إبراهيم آل خليفة

رئيسة هيئة التحرير

أ.د . بدر محمد الأنصاري

قسم علم النفس

أ. د. شفيق الغبرا

قسم العلوم السياسية

أ. د. جمال بدر القناعي

قسم اللغة الإنجليزية وآدابها

د. حسين أحمد بوعباس

قسم اللغة العربية وآدابها

د. جاسم سليمان الفهيد

قسم اللغة العربية وآدابها

د. علي زيد الزعبي

قسم الاجتماع والخدمة الاجتماعية

د. أحمد الشربيني

قسم التاريخ

د. مناور بيان الراجحي

قسم الإعلام

مها إبراهيم المسعد

مديرة التحرير

الهيئة الاستشارية

أ. د. إبراهيم السعافين
قسم اللغة العربية – الجامعة الأردنية

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 الكويت

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 دون الهوامش والمراجع)**.

٣ – **قواعد تسليم البحوث:**

أ – يقدم البحث **مطبوعاً من ثلاث نسخ**، على ورق (A4)، وعلى مسافة واحدة، 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 على النحو التالي:
اسم المؤلف، عنوان الكتاب **(بالبنط الأسود)**، رقم الطبعة/ رقم الجزء، مكان النشر، اسم الناشر، سنة النشر/ رقم الصفحة.

مثال:

- أحمد محمد عبدالخالق، **معجم الألفاظ الشخصية**، الطبعة الأولى - دولة الكويت، مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت، ٢٠٠٠م/ ص١٥.

* المرجع السابق، ص٢٦.

- وفي حالة وجود فاصل **هامش مختلف** يذكر على النحو التالي:

* أحمد عبدالخالق، **معجم الألفاظ الشخصية** - ص٣٥.

ثانياً - المصادر والمراجع:

يرتب ثبت المصادر والمراجع **ترتيباً ألفبائياً**، بحسب 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 إهداء.

٦ - ترسل البحوث وجميع المراسلات الخاصة بالحوليات إلى:

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

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

الرسالة ٣٩٣

أبو تمام : الصداقة ولادة روح وإنجاب كلمات

قراءة نصية في شعره لابن حسان : الهمزية أنموذجاً

أ.د. عبدالقادر الرباعي

قسم اللغة العربية - كلية الآداب

جامعة اليرموك

الأردن

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية - الحولية الرابعة والثلاثون - ١٤٣٥ هـ / ٢٠١٣م

المؤلـف

أ. د. عبدالقادر الرباعي:

- دكتوراه ١٩٧٦م في الأدب والنقد، تخصص الشعر العباسي، جامعة القاهرة.
- أستاذ الدراسات العليا في جامعة اليرموك، وجامعة العلوم الإسلامية العالمية – الأردن.

الإنتاج العلمي:

أولاً – الكتب:

١ – صريع الغواني مسلم بن الوليد (حياته وشعره)، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٣م.

٢ – الصورة الفنية عند أبي تمام، نشر جامعة اليرموك، ١٩٨٠م، بيروت، ١٩٩٩م.

٣ – الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، دار العلوم بالرياض، ١٩٨٤م.

٤ – مقالات في الشعر ونقده، مكتبة عمّان، الأردن، ١٩٨٥م.

٥ – في تشكل الخطاب النقدي، الأهلية للنشر، عمّان، الأردن، ١٩٩٧م.

٦ – الطير في الشعر الجاهلي، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٧٧م.

٧ – الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم بالرياض، ١٩٨٤م، إربد، ١٩٩٥م.

٨ – جماليات المعنى الشعري (التشكيل والتأويل) المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٩٨م.

٩ – عرار: الرؤيا والفن (قراءة من الداخل) دار أزمنة للنشر، عمّان، ٢٠٠٢م.

١٠– شعر آل أبي عيينة (جمع وتحقيق ودراسة) نشر أمانة عمّان الكبرى، ٢٠٠٣م.

١١– شعر آل أبي أمية (جمع وتحقيق ودراسة) نشر جامعة اليرموك، إربد، ٢٠٠٢م.

١٢– تحولات النقد الثقافي، نشر دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٦م.

١٣– جهود استشراقية في قراءة الشعر العربي القديم – ريناتا ياكوبي نموذجاً، دار جرير، عمان، ٢٠٠٨م.

ثانياً – البحوث:

١ – قراءة ثانية لنماذج من النقد الشعري التطبيقي وفق نظرية التأويل: المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، مجلد ٣٠، العدد: ١٨، ربيع ٢٠١٢م.

٢ – ثقافة النقد ونقد الثقافة، نشر في مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد ٣٣، عدد ٣، ٢٠٠٥م.

٣ – التأويل: قراءة في آفاق المصطلح، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد ٢، عدد ٣١، ٢٠٠٢م.

٤ – حماسة أبي تمام: دراسة في شاعرية الاختيار، مجلة علامات، جدة، السعودية، مجلد ١ عدد ٢، ١٩٩٩م.

٥ – تشكيل المعنى الشعري، مجلة علامات، جدة، السعودية، مجلد ٧، عدد ٢، ١٩٩٣م.

٦ – التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، مجلد ٥، عدد ١٧، ١٩٨٥م.

٧ – دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، مجلد٢، عدد ٦، ١٩٨٢م.

٨ – الطير والمعتقد الجاهلي في الشعر، نشر المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت.

المحتوى

الملخص ١١

١ – الصداقة ١٣

٢ – أجواء الصداقة والصديق شعراً ١٣

٣ – صداقة ابن حسان ٢٣

٤ – نص الهمزية ٣٢

٥ – مسار التحليل: ٣٤

أ – البكاء/ خذلان وانكسار ٣٥

ب – الطبيعة/ فضاء واعتبار ٣٩

ج – الخمر (الراح)/ رؤيا وارتياح ٤٣

د – الرحلة/ عزيمة وانتصار ٥٣

هـ – ابن حسان/ إخاء وثناء ٥٧

٦ – وحدة النص والموسيقى الشعرية ٦٤

أ – دوائر الإيقاع الموسيقي ٦٤

ب – القافية والروي ٧٦

٧ – الخاتمة ٨٠

الهوامش ٨١

المصادر والمراجع ٩١

الملخص

من المعروف أن أبا تمام شاعر إشكالي؛ لأنه كان قد كسر النهج المتبع في أغلب شعر عصره وجاء بنهج شعري جديد هو الذي سمي بالبديع. لكن ذلك أوجد له من داخل مجتمعه خصوماً رأوا فيما جاء به مخالفة لما اعتادوا على قوله أو سماعه، لذا كان بحاجة إلى أصدقاء من متنفذي عصره يأخذون بيده ويسندونه ليكون قادراً على إنفاذ مشروعه الشعري التجديدي. ولما كان ابن حسان واحداً من هؤلاء الأصدقاء الأصفياء مدحه بأربع قصائد كانت الهمزية أشهرها وأكثرها نضجاً. لقد حققت هذه القصيدة فناً رفيعاً؛ لأن الشاعر أظهر فيها مهارة فائقة في صياغة القول الشعري. لقد بناها على ألوان من الصراع داخل إحساس مكين انتابه إزاء صديقين سلكا إليه سلوكين متناقضين: أحدهما صديق خصيم، وثانيهما صديق حميم. إن هذا التناقض جلب أنواعاً متعددة من الكلمات والأشياء مدفوعة بحوافز متضادة شكلت نصاً حيوياً جديداً: صورة وإيقاعاً وأفانين أخرى من القول. وقد انتهت القراءة الداخلية لهذه القصيدة إلى نتيجة مؤداها أنها تؤلف نصاً درامياً بدأ سلبياً بانكسار النفس وانتهى إيجابياً بعلو الهامة والهمة، وبين البداية والنهاية صراع عنيف مع الذات والآخر قاد إلى إيجاد وحدة نصية مع تنوع في العناصر وتعدد في الأشكال التي تآلفت وتنافرت وتشابكت في داخلها، لقد أسعف المنهج التأويلي المتبع في قراءة أبي تمام في الصداقة والصديق بعامة، والهمزية منه بخاصة في إبراز الفنية العالية لشعرية الصداقة بجانبيها السلبي والإيجابي عند هذا الشاعر الفذ.

إن الإخـــاء ولادة وأنـــا امـرؤ ممن أواخي حيث ملت فأنجب

أبو تمام

١ - الصداقة :

الصداقة نوع من الحاجات الروحية للإنسان السوي، وجدت لتمتين الأخوة الإنسانية وبناء العلاقات بين البشر على مبدأ المساواة والتكافؤ؛ فكانت مجالاً للتواد والتراحم والتواصل والتشارك والتكافل في شؤون الحياة.

كانت تلك هي الغاية المثلى للصداقة / الأخوة؛ فصديقك من صدقك، لكن سلوك الناس الحياتي في الصداقة معقد تعقيد الحياة نفسها؛ لأن أخلاق الناس في الحياة تحددها نظرتهم إليها، وحاجاتهم منها، والناس في هذه وتلك مختلفون اختلافات تتساوق ونفسياتهم: فمنهم الملتزم، ومنهم المتحلل، ومنهم الثابت ومنهم المتقلب، ومنهم الموثوق ومنهم المراوغ. وبناء عليه، تغدو العلاقات بين الناس بمن فيهم الأصدقاء محكومة بالتقارب أو التباعد؛ بالتواؤم أو التنافر. وقد تنتهي العلاقة بالانسجام في الحالة الأولى والخصام في الحالة الثانية. وهكذا تسير الحياة وتستمر.

٢ - أجواء الصداقة والصديق شعراً :

إن ما قاد هذا البحث إلى النظر في معنى الصداقة وطبائع الأصدقاء هو أن المتبصر في شعر أبي تمام يدرك أن هذا الشاعر قد خبر هذا الجانب الروحي في إنسان عصره، وأسعفته خبرته تلك إلى أن ينشئ مجموعة قصائد متمايزة في معاناته للصداقة وابتلائه بالأصدقاء: الحميم منهم/ والخصيم؛ مما منح شعره نزعات متآلفة حيناً، و متنافرة حيناً ثانياً، أو مجتمعة على حد المراوحة بين الائتلاف والاختلاف حيناً ثالثاً. وقد خلف هذا توتراً أكسب شعره حيوية قلما نجدها في شعر شعراء عصره. وربما حلا لبعضهم أن يسمي هذا التوتر الذي غدا صفة عامة لشعره (تنافر الأضداد)[١]. والواقع أن هذا المصطلح النقدي مجلوب من بيت لأبي تمام في مدح صديقه أبي عبد الله أحمد بن أبي دواد. قال يمدحه وقومه:[٢]

قد بثَثْتُم غرسَ المودةِ والشحـ ـناءِ في قلب كل قارٍ وبادِ

لا عدِمْتمْ غريبَ مجدٍ ربقْتمْ في عُراه نوافرَ الأضدادِ

فإذا كانت تبعات الحكم تولد الحب والبغض في آن، مثلما أشارت الأبيات، فإن اجتماع شعورين متنافرين في جوف رجل واحد ممكن أيضاً. كما أن تجربة التقاء نوعين مختلفين من الأصدقاء ممكن كذلك، لكن هذا الالتقاء في الشعر قد يمنحه ألواناً من القول الغريب والمدهش إذا ما أحسن الشاعر استثماره، كما فعل أبو تمام في أبياته السابقة.

تجربة أبي تمام في الصداقة عميقة ومتلونة تلون أصدقائه؛ ومن هؤلاء الأصدقاء الحسن بن سهل الذي وصف أخلاقه بأنها غدت قرة «عين المجد والحسب»؛ لأنه سجل في صداقته إياه وفاء غير مسبوق، قال:[٣]

خلائقَ الحسنِ استوفي الوفاءَ فقد أصبحتِ قُرةَ عينِ المجدِ والحسبِ

كانت قد انعقدت بين الحسن وأبي تمام صداقة قوية لكن أبا تمام انصرف عنه لبعض الوقت، مثلما تظهره الأبيات التالية من القصيدة. ولما عاود الاتصال به وجده على عهده من الوفاء والمودة، فقال فيه شعراً يعترف فيه بتقصيره بحقه، وزاد إحساسه بالتقصير استمرار الحسن على حاله من الولاء والإخاء – قال:[٤]

صدفْتُ عنه فلم تصدُفْ مودتُه عني وعاوده ظني فلم يخِبِ
كالغيثِ إن جئتَه وافاكَ ريِّقُه وإن تحمَّلتَ عنه كان في الطَّلبِ

فبين العبارتين: صدفْتُه وصدفتُ عنه، معارضة في المعنى مبنية على مبدأ الضد الذي ولع به أبوتمام. وهي تثير في المتلقي مفاجأة بين المعهود وغير المعهود، أو المتوقع وغير المتوقع. لقد اعتاد المتلقي أن يقرن معنى «صدَفَه» باللقاء مصادفة، ولكن الشاعر صدمه وخيب توقعه حين عنى به «الابتعاد» بعد أن قرنه بحرف الجر «عن»، ثم أعاده ثانية إلى معنى آخر أقرب إلى توقعه بعد أن قصد به «الثبات» على اللقاء حين صدره بحرف الجزم «لم». إن هذا التّلعب بالحروف على حد التناقض يوقظ حس المتلقي فيشعره بتوتر غريب لكنه ممتع بحيويته وحركيته. وهذه هي الوظيفة الجمالية لـ«خيبة التوقع» التي أشارت نظرية التلقي إلى فاعليتها في العملية الإبداعية

والنقدية على حد سواء[٥]. ولما كان أبو تمام يعرف بالطبيعة سر الفن الشعري المثير فقد استمر في اختيار ألفاظه الخاصة غير المألوفة ؛ ومن ذلك قوله «وعاوده ظني فلم يخب» . لقد بنى هذا التركيب على فكرة المناقضة مع القول المعتاد «خيبت ظني»، وبذلك أوحى للمتلقي أن يضيف إلى ما يسمع بعضاً مما تختزنه ذاكرته من توارد الخواطر بنفيه خيبة الظن هنا.

هذا، ولما استشعر أن النزعة الإنسانية كبيرة عند صديقه ابن سهل، فإنه لم يجد صورة تعدله أكرم من صورة الغيث؛ فالغيث أثير لدى كل إنسان، لأن الحياة لا تدوم من دونه؛ فهو الذي خبرت نفعه البشرية جمعاء. إنه المغيث وقت الحاجة إليه، والحاجة إلى الغيث لا تنقطع؛ لذا يأتي ملبياً دون أن يسأل بدلاً أو ثمناً. إنه الغيث الذي يأتيك طائعاً حين تطلبه ولاحقاً بك حين تبتعد عنه؛ ذاك هو الغيث وهذا هو الحسن بن سهل شبيهه في العطاء والوفاء. لكن الشاعر بنى البيت على أساس التوازي[٦] بين الشطرين الأول والثاني بحد حرف الشرط «إن» فكان توازياً فنياً مؤلفاً من حركتين متخالفتين بين المجيء إليه والتحمل عنه، وحركتين متحدتين في السلوك ؛ فمانح الخير يمنحك الخير إن جئته ، وهو يطلبك ليمنحك الخير إن فارقته. هذه حالة من حالات المفارقة الحميدة المألوفة للغيث وغير المألوفة عند البشر إلا من تسامت روحه في المودة وتحكم في النوال طبعه. حالة التسامي تلك هي التي تعهدتها مثالية الحسن بن سهل صديق الشاعر.

فالصداقة في عرف أبي تمام أخوة تغذوها مودة كامنة في نياط القلب، هكذا وصف الصداقة المعقودة بينه وبين ابن سهل. قال:[٧]

بلـوتُ منكَ وأيـامـي مذَمَّمَةٌ ... مودةً وُجِدَتْ أحلى من النشبِ
من غيرِ ما سبب ماضٍ كفى سبباً ... للحرِّ أن يَعْتفي حراً بلا سببِ

ربما كانت كلمة «بلوت» نفسها تثير في النفس مفارقة؛ لأنها من البلاء والبلوى أي المصيبة؛ لكن معنى «بلوت» في البيت معاكسة لهذا المعنى؛ فهي فيه مزيلة للبلوى

لأنها جالبة لمودة كان وقعها على الشاعر مسعداً، خصوصاً أنها أتت ساترة لأيام عاشها بمرارة، ثم إنها ألهمته معنى إنسانياً مفيداً هو أن أجمل ما في الحياة أن يكون اختيار الصديق اختياراً عفوياً ومتكافئاً ومبرأً من الأسباب والغايات. ثم إن بناء هذا البيت من ألفاظ تعاقبت على الصدر والعجز وفر له إيقاعاً موسيقياً تكافأ فيه ترديد كلمتي «حر» و «سبب»؛ فأبو تمام لا يتخلى عن منهجه في الصورة والإيقاع ولا يشغله إلا استغلال أدواتهما حيثما تطلبها الموقف والفن معاً.

الصداقة – كما يقدمها أبو تمام – جانب إنساني نبيل المقاصد، وإن وقع نفع ما في مجراها فهو نتيجة وليس سبباً. إن هذا ما أوحى به بيته الثاني في ابن سهل، وهو الدافع إلى قول مماثل له في مدح صديقه سليمان بن وهب. وكان لأبي تمام صداقة متينة مع آل وهب بعامة؛ فقد مدح منهم سليمان والحسن ابني وهب. قال في معرض مدحه لسليمان:[٨]

كلّ شِعْبٍ كنتم به آلَ وهْب ... فهو شِعبي وشِعب كل أديبِ
لم أزلْ باردَ الجوانحِ مذ خَضْـ ... ـخَضْتُ دلوي في ماءِ ذاك القَليبِ
بنتُمُ بالمكروه دوني وأصبحـ ... ـتُ الشريكَ المختارَ في المحبوبِ
لا تُصيبُ الصديقَ قارعةُ التأ ... نيبِ إلا من الصديقِ الرغيبِ

لقد تحول من ذكر خصال سليمان إلى آله (آل وهب). ويبدو أن وجه القوم كان ناصعاً له ولأمثاله من الأدباء؛ فكانوا لهم رعاة حين عزت الرعاية.

يستوقفنا البيت الأخير الذي نظر فيه إلى الصداقة نظرتين متضادتين: الأولى صداقة مودة منزهة عن الطمع تستوجب مدحاً صادقاً هي صداقته لآل وهب. والثانية صداقة منفعة قد ينصرف الشعر فيها إلى الذم حين لا تحقق لصاحبها الإشباع المادي المأمول. ومن إحساس أبي تمام بخصوصية العلاقة مع آل وهب رسم صوراً معادلة لكفاية هذا الإحساس : إن صورة «برد الجوارح» مثلاً صورة لمسية تعني السكينة والأمان ، لكنها أدت إلى ولادة صورة أخرى هي صورة «القليب» رمزاً لما لآل وهب من

فيض خير وسماحة نفس، وصفاء ود. وتستوقف المتلقي صورة «خضخضت دلوي في ماء ذاك القليب»؛ فخضخضة الدلو في البئر حركة معتادة تعني الاطمئنان على امتلائه، فإذا كان القليب رمزاً لكل ذاك الجانب الندي في الإنسان فإن الدلو رمز لحاجة الامتلاء والإشباع من ذلك الجانب. وهذا ما تحقق للشاعر؛ إذ إن صفاء مودة آل وهب دفعهم إلى أن يعاملوه معاملة الأخ والقريب بتحملهم عنه كل مكروه وإشراكه في كل محبوب.

يبدو أن أمثال هذه المودة التي تحول الصداقة إلى أخوة هي مطمح أبي تمام، لكنها بعيدة المنال إلا عند من يؤمن بها حقيقة ممكنة، ثم يصيِر الممكن واقعاً معيشاً. وعندما وجد هذا محققاً في آل وهب لم يكتف بمدحهم، وإنما اكتسب منهم بعض صفاتهم فيه أيضاً. ومما قاله في الحسن [٩]:

إنَّ الإخـــاءَ ولادةٌ وأنـا امـرؤٌ ممن أُواخي حيثُ مِلْتُ فأُنجِبُ

من براعات أبي تمام أنه يوفر دائماً معادلاً موضوعياً [١٠] للمعنى أو وضع المعنى في صورة حسية تستوفي الإيحاء بما فيه؛ فعبارة «الإخاء ولادة» صورة مثيرة لغرابتها وطرافتها وبعد معناها؛ فالولادة تخلق حياة جديدة هي غاية الوجود البشري، واستمرار تدفق الحياة به ومعه. ومن هنا كانت الولادة مضرب المثل في المعادلة المستحيلة؟!: اقتران البشارة بالألم في آن. من أجل هذا غدت قيمة هذه الصورة عظيمة، بل إن عظمتها تزداد حين جعلها الشاعرمطلقة لا مقيدة : «الإخاء ولادة» ثم أردفها بخصوصية تحقيقه هو واجب المؤاخاة بصورة الإنجاب: «أنجب».، مضيفاً إلى غرابة صورة الولادة غرابة صورة الإنجاب هذه التي تحسب على فن الانزياح[١١]؛ لأن إنجابه يعني ثناءه الصادق ليكتمل به المشهد: ولادة هناك وإنجاب هنا. لكن الإخاء اختيار؛ وهو إذا آخى فإنه يؤاخي من كان على خلق حسن، كالحسن بن وهب:[١٢]

ولـه إذا خَلُـقَ التَّخلُّـقُ أو نـبا خُلُقٌ كروضِ الحَزْن أو هو أخْصَبُ

فبين الخصب والإنجاب صلة وثيقة في إنشاء النفع الكثير، كما أن ما تمنحه الأرض الحزون/ البكر مماثل لما تأتي به الولادة من خلق جديد. لكن في البيت من جهة أخرى مثالاً جديداً يؤكد ولع أبي تمام بعنصري الخيال والتضاد؛ فهما

مجتمعان في تمثيل الخلق بصورتين: صورة: الخَلَق/ ثوب خَلَق في ناحية، وصورة نقيضها: الخُلُق روض خصيب من ناحية ثانية. كما أنه أثار نقيضاً إيقاعياً بين خَلُقَ/ وخُلُقٌ فجاء بما سمي في البلاغة العربية بالجناس.

وقد ينظر إلى اقتران صورة خصب الأرض الحزون في هذا البيت ، وصورة الإنجاب في بيته السابق من زاويتين: أولاهما إنتاج عطاء بكر، وثانيتهما إنتاج شعر بكر؛ فهما متناظرتان ومتكافئتان، لكنهما معاً ولادة في الروح استوجبت إنجاباً للكلمات؛ من هنا أكثر الشاعرمن وصف شعره فيمن صافاه المودة بالشعر الغريب. إن هذا يشير إلى كونه يعلم يقيناً أنه ينشئ شعراً ليس معهوداً، وإنما غريب في زمانه اختط لنفسه أرضاً حزوناً / بكراً تستحث من متلقيه فهماً غريباً مختلفاً. قال في محمد بن عبد الملك الزيات وهو من هو بلاغة وفهماً:[١٣]

خُذْها مُغَرَّبَةً في الأرض آنسةً ... لكل فَهْمٍ غريبٍ حين تغْتربُ
الجدُّ والهزْلُ في توْشيعِ لُحْمتِها ... والنُّبلُ والسُّخْفُ والأشجانُ والطَّرَبُ
لا يَسْتقِي من جَفِيرِ الكتْب رونقُها ... ولم تزل تَستقي من بحرِها الكتُبُ

فغرابتها أنها تؤلف بين المتنافرات: الجد والهزل، النبل والسخف، الشجن والطرب؛ إنها ولادة للحياة بتناقضات الحياة، ومن ذلك جمعُها الغرابة والأنس في توافق مثير، وأنها لا تستمد كلماتها مما هو كائن وموجود، وإنما تمده هي بكون شعري جديد لم يعرف له مثيل من قبل. فقصائده عذارى تأتيه سهلة الانقياد لقدرته عليها فهو أبو «عذرها» لا يحتاج لها تكلفاً أو غصباً؛ ذلك لأنها مهداة لمن هو أهل لها. قال لخالد بن يزيد بن مزيد الشيباني:[١٤]

عَذارى قوافٍ كنتُ غيرَ مدافَعٍ ... أبا عُذْرِها لا ظلمَ ذاك ولا غصْبُ

إن كلمات مثل «عذارى»، و «أبكار» و«غرائب» – أوصافاً لقصائده – تمنح مدح من صادقه، صداقة مودة وإخاء، خصوصية خاصة في جمال المعنى والفن، محاكياً جمال صنيع ذاك الصديق. ومن هذا ما قاله في محمد بن سعيد الثغري:[١٥]

وغـرائـب تـأتـيـكَ إلا أنـهـا لصَنيعِك الحسنِ الجميلِ أقاربُ

وما قاله في أبي دلف القاسم بن عيسى العجلي:[١٦]

غرائب لا قتْ في فِنائِك أُنْسَها من المجدِ فهي الآنَ غيرُ غرائبِ

فبين غرائب في مفتتح البيت ومنتهاه إيقاع لفظي تكراري، سمي برد العجزعلى الصدر، لكنه انقلاب معنوي تناقضي. وبين اللفظين مسافة للتوتر تسوغ هذا الانقلاب بل هي التي أوجدته. ينبئنا هذا التعقيد الفني بأنه من الجلي في المسألة أن أبا تمام كان يشعر أن عليه مسؤولية أخلاقية كبيرة في صياغة شعر مدحي غريب مبتكر، ذلك أنه كان يستحث موهبته الشعرية كي يأتي بهذاَ الشعر غير المألوف ليسعد به من يلقاه بالبشر من الممدوحين بعامة، ومن أصدقائه بخاصة. لكأنه كان يشعر أن طريقه إلى قلوب الآخرين هي إمتاعهم بشعر مدهش لم يعهدوا غرابة كغرابته ولا جدة كجدته. إن هذا زاده المطلوب؛ وكلما كان زاده أشهى كان استقباله أكمل. فقد شهد العصر العباسي الأول – عصر أبي تمام – منافسة شديدة بين الشعراء؛ نظراً لأن الخلفاء والأمراء والقادة والمتنفذين كانوا يطلبون الشعر الأجود؛ فهو الأبقى لذكرهم على الأيام، وهذا مطمح الإنسان ما وجد الإنسان. إنهم يعرفون – والشعراء كذلك يعرفون – أن المنح والأعطيات أثمانها غالية لا تقدر بمادة ولكنها تكافأ بقول جميل هو «صوب العقول» الذي لا يفنى على الدهر كما قال هو نفسه في مدح أبي دلف:[١٧]

ولو كان يَفْنى الشعرُ أفناه ما قَرَتْ حِياضُكَ منه في العصور الذّواهبِ
ولكنه صَوْبُ العقولِ إذا انْجَلتْ سحـائبُ منـه أُعْقِبتْ بسحـائبِ

فالقصيدة عند أبي تمام ولادة في العقل والروح لمن أرادها عذراء لم تفترعها موهبة شاعر آخر قبله، وقد يبسط كد ذهنه وعقله ومعرفته وموهبته أمام ممدوحيه عامة وأصدقائه خاصة لا من أجل أن تزداد أعطياتهم ولكن كي يدرك الواحد منهم أنه شاعر أصيل ما تراخى في نظم قصيدته فيه، وإنما اجتهد أن تكون بكراً وغير معهودة حتى تكون على قدر قدره عنده. إن هذا الإبداع غير المعهود في زمنه – كما يبدو – جعله

محط الأنظار والاستقطاب، والحظوة أكثر من غيره، فقد روي على لسان يزيد المهلبي قوله: «ما كان أحد من الشعراء يقدر أن يأخذ درهماً واحداً في أيام أبي تمام، فلما مات اقتسم الشعراء ما كان يأخذه»[١٨]، لكن تلك الحظوة أشعلت الغيرة والحسد والبغض في نفوس كثير من شعراء عصره، فراحوا وبعض النقاد المتعصبين للقديم يطعنون في شعره ويحاولون جاهدين إسقاطه بالتشكيك في امتلاكه موهبة الشعر أساساً[١٩].

لكن ذلك لم يفت في عضده ولم يدفعه إلى التخلي عن منهجه التجديدي ؛ بل زاده اندفاعاً في المضي في مشروعه الذي رسخ فيه مفهومه للشعر على أنه ولادة في الروح والكلمات، وبخاصة شعره في أصدقائه. ومن ذلك ما قاله في صديقه أحمد بن أبي دواد:[٢٠]

إليك بعثتُ أبكارَ المَعاني ... يليها سائقٌ عَجِلٌ وحادي
جوائرَ عن ذُنابى القومِ حيْرى ... هواديَ للجَماجِمِ والهوادي
شِدادَ الأسْرِ سالمَةَ النَّواحي ... من الإقْواءِ فيها والسِّنادِ
يذلِّلُها بذكركَ قَرْنُ فِكْرٍ ... إذا حَرَنَت فتَسْلَسُ في القيادِ
لها في الهاجِسِ القِدْحِ المُعلَّى ... وفي نظمِ القوافي والعِمَادِ
منزهةً عن السَّرقِ المُوَرَّى ... مكرمةً عن المعنى المُعادِ

كان قد مر بنا نعته لقصيدته في ابن الزيات «بالغريبة»، وها هو هنا يصف قصيدته بأوصاف تعني في مجملها ما عناه هناك، لكنه هنا يضيف إلى وصف القصيدة وصفاً لمعاناته في تغريبها تقديراً لمقام ابن أبي دواد الذي يعد من صنف ابن الزيات عقلاً وفصاحة وعلماً.

من المهم أن نقف عند بعض العلامات كما يشير علينا السيميائيون [٢١] لنتعرف دخيلة الشاعر وغاياته وعبقريته الشعرية التي ألحت على أساسيات فنه في تجسيم المعاني وتشخيصها لإحداث صور جديدة غريبة من ناحية، واجتهاده في تجميل ذلك بألوان من الإيقاع الداخلي من خلال وسائل البديع المتعددة من ناحية ثانية.

١ – القصيدة هدية كما يتخيلها منشئها؛ لذا عليه سرعة إهدائها لصديقه ابن أبي دواد.

٢ – وهي هدية على قدر المهداة إليه، فمنشئها، وإن تعجل في إهدائها «سائق عجل»، فإنه لم يتعجل في إنشائها، لذا هيأ لها معاني مبتكرة « أبكار المعاني» تليق بفهم ابن أبي دواد.

٣ – وقصيدته هذه أوصافها تستحق أن يكون منشئها «حادي» ركب الشعراء، فحادي الركب رائده الذي يفوقه قدرة ومعرفة ودراية، فالرائد لا يكذب أهله.

٤ – إن قصيدة ذات مستوى عال من المعاني كهذه القصيدة تهدى لقادة الفكر من علية القوم أصحاب العقول المعتادة هداية الآخرين صواب المعنى وتأويله «هوادي للجماجم».

٥ – ولما كان معناها دقيق الفهم فإنها – وهي تهدى لأصحاب العقول البصيرة – تتجاوز «ساقة» القوم ولا تتوقف عندهم؛ لأن أمثالها لا يهدى لأمثالهم، فهم أقل شأناً من أن يرهق الشاعر موهبته لتأليفها ووضعها بعد ذلك بيد من لا يفهمها ولا يدرك جمال فنها وجلال فكرها. كأني به هنا يشير إلى من عادى شعره فيتهمه بالفهاهة وعدم النباهة.

٦ – ولأنها تهدى لعلية القوم كانت سليمة من العيوب التي لا تقبلها أذواقهم كالإقواء، والسناد.

٧ – ثم إن صورة ابن أبي دواد بنباهته ومكانته كانت تطوف في مخيال الشاعر «ذكرك».

فيتكلف لها نهجاً فكرياً أو ما سماه «قرن فكر» يتوازى وفكر صديقه المعهود، بل إن ذكره إياه يكون له معيناً على ترويضها «يذللها «كلما» حَرَنَتْ» حتى «تسلس» قيادتها.

٨ - إن الذي حكم نظم القصيدة على ما وصف أمران أساسان: أولهما هاجس الشاعر الذي ما انفك يستحضر طيف الصديق (روحه) وقد كان عنده القدح المعلى. وثانيهما: موهبته التي اعتادت توليد (الكلمات) الشعرية الغريبة المثيرة.

٩ - وما المعتمد في الشعرعنده إلا طبيعة شاعريته في قدرتها على الإبداع الذاتي الذي اعتاد به أن ينشئ قصائد تمتاز بميزتين اثنتين: أولاهما ترفعها «منزهة» عما يفعله الآخرون قليلو الحيلة من الشعراء الذين اعتمدوا إخفاء ما يسرقون: «السرق الموري» لعجزهم ونُضْب مواهبهم. وثانيتهما: تكريمها «مكرَّمة» بابتعادها عن مكرور المعاني: فشاعرها ذو قدرة على توليد معان جديدة بكد الموهبة وتحليق الخيال ، لذا يأتي بما يحتاج تقليده الآخرون، لكنه بعيد عن أن يحتاج هو تقليد الآخرين، كما قال سابقاً. تلك كانت أبياتاً جامعة لمبدأ الولادة في الروح والكلمات، الذي رأيناه نهجاً شعرياً متكرراً عند أبي تمام في وصفه للعلاقة بين الحاجات الإنسانية وتداعياتها الشعرية على حد سواء، وخاصة علاقاته مع أصدقائه وأصفيائه.

إن وقوفه على تفرد شعره وغرابة أسلوبه قول اعتاده في كثير من قصائده، لذلك قد يحتاج بحثاً خاصاً، لكن الغالب على هذا الصنيع أنه غلبت عليه الأجواء الإخوانية التي سادت بعض قصائده؛ فكثيرة هي الموضوعات التي كرر فيها ذكر شعره وثناءه عليه: من ذلك شعره في صديقه الأعز محمد بن يوسف الثغري، ومما قاله فيه:[٢٢]

أنا ولهانُ في ودادِكَ ما عشـــ ـتُ ونشوانُ فيكَ غيرُ مُفيقِ
راحتي في الثناءِ ما بقيتْ لي فَضْلةٌ من لسانِيَ المفتوقِ

وله مثلها في سليمان والحسن ابني وهب. ومن أقواله في الحسن:[٢٣]

أنـت أخـونـا وسيدٌ ملِكٌ نخلعُ ما نستزيدُ من خِلَعِهْ
فالْبَسْ بـه مثلَها لمثـلكَ مـن فضفاضِ ثوبِ القريضِ مُتّسَعِه

٣ - صداقة ابن حسان :

كانت تلك جولة عامة في حق الصداقة أو الأخوة الصافية من الشعر المكافئ لها كما أحس به وحققه أبو تمام. لكننا في الصفحات التالية سنتوقف عند شعره في صديقه ابن حسان وخاصة القصيدة الهمزية التي تجلت فيها الصداقة بنوعيها : الصداقة ولادة شؤم/ والصداقة ولادة فأل.

أما ابن حسان هذا فمن قبيلة ضبة ومن سكان الرقة. كان صديقاً لأبي تمام الذي ذكره في قصائد أربع. لقد أفاض فيها كلها بمدحه فتى شهماً كريماً راقه جمال شعره، وأدرك قيمة الجدة فيه، فكافأه أبو تمام على ذلك بتجويد غير معهود، ومما قاله من الميمية:[٢٤]

لم يذْعَرِ الأيـام عنك كمُـرْتَدٍ بالعقلِ يَفْهَمُ عن أخيه ويُـفْهِمُ
ممن إذا ما الشعرُ صافَحَ سمعَه يـوماً رأيـتَ ضمـيرَه يتبسَّـمُ

يبدو أن تعلق أبي تمام بابن حسان واتخاذه أخاً له لم يأت من حسن تقدير ابن حسان لشعره وفهمه إياه فهم إدراك وتذوق وإعجاب فحسب، وإنما أتى أيضاً من أنه كان يتصدى لمن يعيب شعره عن غير فهم ومحاولته إفهامه إياه طمعاً في تحوله من إعابته إلى مدحه بعد فهمه[٢٥].

وهذا ما وضح من خلال فعلي: «يَفْهَمْ» و «يُفْهِمْ». ففهم شعر أبي تمام كان قد واجه معضلة كبرى في زمانه، وليس أدل على ذلك من مقولة أبي سعيد الضرير، أو أبي العميثل:

«لم لا تقول من الشعر ما يعرف (أو يفهم)» وإجابته: «لم لا تعرف من الشعر ما يقال (أو يفهم)»[٢٦]. أما المثير في البيتين السابقين في ابن حسان فذكره لعبارة «ضميره يتبسم» والموضع الذي وردت فيه. إنها قد تشير إلى (انبساط الروح)،

فالشعر تتلقاه الروح بالسرور الذي دلت عليه صفة التبسم «يتبسم». والروح هنا هي مولود الصداقة / الأخوة المعقودة مع ابن حسان، وهي في الوقت نفسه تتجاوب مع فلسفة أبي تمام العامة تجاه الأخوة كما أظهرها قوله «إن الإخاء ولادة».

أما صورة مصافحة شعره لسمع ابن حسان «الشعر صافح سمعه» وكذلك صورة تبسم ضمير الأخير «رأيت ضميره يتبسم» إعجاباً بذلك الشعر، فإن فيهما – خلا الفن الرفيع – إشارة على تلاقي روحيهما على المودة والحب؛ لأن المصافحة علامة التصالح والتحابب؛ وبذا تكتمل دائرة الولادة والإنجاب في بيته الأنموذج:

وقد تشير الصورتان إلى أمر آخر هو أن ابن حسان يمثل نفراً ممن كانوا معجبين بشعر الشاعر وهو في الوقت نفسه يشكل مع هذا النفر نقيضاً لآخرين ممن كانوا لشعره عائبين. وهذا يؤكد أن الصدام بين هاتين الفئتين كان ملمحاً واضحاً ض قصائده الأربع في هذا الصديق وبخاصة قصيدته الهمزية التي ستكون محور قراءتنا الأخيرة.

ولما كانت القصائد الأربع ذات سمة مدحية واحدة موجهة لمدح صديق حميم فإن استخلاصنا بعض الملامح العامة لهذه السمة يمكن أن يكون مفيداً في قراءتنا للهمزية بعد ذلك:

١ – من الاحتمالات الممكنة أن القصيدتين النونيتين كانتا سابقتين على الأخريين: الميمية والهمزية، ومن الإشارات على ذلك أنهما أقامتا الروي على اسم ابن حسان؛ فمطلع الأولى هنا (وترتيبها في الديوان الثانية) قوله:[٢٧]

ألقتْ على غاربِي حبلَ امرئٍ عانِ نوىً تُقلِّب دوني طرفَ ثعبانِ

ومطلع الثانية هنا (وترتيبها في الديوان الأولى) قوله: [٢٨]

ما اليومُ أول توديعٍ ولا الثاني البينُ أكثر من شوقي وأحزاني

أما الجامع بينهما فارتحاله في الآفاق، وقد صاحب هذا الارتحال ألم ومعاناة من ضيق ذات اليد.

٢ – إن هذا يؤشر على أن اتصاله بابن حسان كان مع بداية حياته الفنية التي قاسى فيها همين متلازمين: أولهما صدمة تجديده الشعري غير المألوف؛ فقد كان قبول هذا التجديد بحاجة إلى وقت لم يكن قد حان أوانه بعد. وثانيهما الفقر الذي جلبه صد العفاة عنه؛ لهذا كانت فرحته كبيرة حين تلقى ابن حسان شعره بحبور وترحاب، وحين فتح له بابه وأغناه. وبذا كان له عوناً على الزمان الذي لازمته محن أيامه، قال:

لمَّا تواترتِ الأيامُ تعبثُ بي وأسقَطتْ ريحُها أوراقَ أغصاني
وصلْتُ كفَّ مُنًى مِنِّي بكف غِنىً فارقْتُ بينهما هَمِّي وأحزاني

٣ – المرجح أن ابن حسان هذا بعمله ذاك قد فك عقدته فخلصه من الهمين اللذين كانا مصدر قلقه الدائم: عدم قبول جديده، وصد باب المانحين أبوابهم دونه، لذا وجدناه في قصيدته الأولى يعبر عن تحسن أحواله، وبغير نمط أقواله؛ فقد تعززت ثقته بشعره إلى درجة مكنته من التصدي لمناهضي هذا الشعر، قال:

فاليومَ سالَمَني دهري وذكَّرني من المدائِح ما قد كان أنساني
ثم انتضَتْ للعِدا الأيامُ صارمَها واستقبلتْها بوجْهٍ غيرِ حُسَّان

فبفضل ابن حسان تصالح والزمان، إذ غدا معه حرباً على أعدائه (شخص الزمان فجعله إنساناً يصالح ويحارب) كما سالمه وأعانه على استعادته روح المدح في شعره بعد أن كان قد أنساه إياه يوماً ما، وكذلك فعلت الأيام؛ إذ امتشقت السيف وواجهت أعداءه بوجه عبوس.

٤ – ومن الاحتمالات الأخرى أن الثانية قيلت بعد الأولى كما تظهره بعض أبياته في كل منهما، ومن ذلك قوله من الأولى:

تَواتَرتْ نكباتُ الدهرِ تَرشُقُني من كلِّ صائبةٍ عن قوسِ غضبانِ
مَدَّتْ عِنَانَ رجائي فاسْتقَدْتُ له حتى رَمَتْ بي في بحرِ ابن حسانِ

وقوله من الثانية:

إساءةَ الحادثاتِ اسْتَبْطِئي نَفَقاً فقد أظلَّكِ إحسانُ ابنِ حسانِ
أمسكْتُ منه بودٍّ شدَّ لي عُقَداً كأنما الدهرُ في كفِّي بها عانِ

فبين القولين فرق في درجة المعاناة؛ فهي في الأولى أشد وأقسى مع تواتر لنكبات، وإصاباته الكثيرة بسهام قوس غضبان، أما في الثانية فقد أصبح يميل إلى الارتياح والأمان بعد استبطاء إساءة الحادثات بفضل ظل ابن حسان الذي قيدها وبعد استقوائه بوده الذي شدّ به أزره حتى غدا الزمان عاجزاً عن أن ينكبه كما كان قادراً على فعل ذلك في الأولى.

٥ – وهناك دلالة أخرى على أن الثانية ربما قيلت بعد الأولى، هي أن فحوى بعض الأبيات في الثانية تشير إلى اعتياده الغربة وابتعاده عن بلده ووطنه حتى باتت ظهور العيس له «أوطاناً»، فقال مثلاً:

خليفةَ الخِضْرِ مَنْ يَرْبَعْ على وطَنٍ في بلدةٍ فظُهورُ العِيسِ أوْطاني
بالشام أهلي وبغدادُ الهَوى وأنا بالرَّقَّتين وبالفُسطاطِ إخواني
وما أظنُّ النَّوى ترضَى بما صَنَعَتْ حتى تُطَوِّحَ بي أقصى خُراسانِ
خلَّفْتُ بالأُفُقِ الغَربيِّ لي سَكَناً إذ كان عيشي به حُلْواً بِحُلْوَانِ

فهذه القصيدة الثانية قالها بعد عودته من مصر إذ ترك بالفسطاط إخواناً، كما كان عيشه حلواً بحلوان، وما «الأفق الغربي» الذي خلف له به «سكناً» سوى مصر. وفي ديوانه قصيدة يصف فيها تعذر الرزق عليه في مصر، ومنها قوله:[٢٩]

لقد طَلَعَتْ في وجهِ مِصْرَ بوجْهِهِ بِلا طالعٍ سَعْدٍ ولا طائرٍ سهلِ
وســاوِسُ آمالٍ ومَذْهَبُ هِمَّةٍ تَخَيَّلُ لي بين المَطِيَّةِ والرَّحْلِ

فقصيدته النونية الثانية قالها بعد عودته من مصر، لكن أجواء قصيدته الأولى تتيح القول بأنها قد تكون قيلت قبل ذلك؛ لأنها خالية من ذكر لغير وطنه كما في بيت النهاية.

إليك ساقَتْنِيَ الآمالُ يَجْنُبُها سحائب جودك من أرضي وأوطاني

٦ – ومن الإيحاءات الأخرى التي تشير إلى أن حالته قد تعدت مرحلة العنت في قصيدته الثانية – تنامي طموحه وتفكيره الانتقال إلى أماكن أخرى وعفاة آخرين، فابن حسان ربما كان البداية، لكنه كان مهماً؛ لأنه بقبوله شعره عزز ثقته بفنه فاندفع يحلم بتحقيق أمانيه؛ فهو ككل شعراء عصره يطمح أن يكون له مكانة في بغداد كي يكون قريباً من الخلفاء وعلية القوم، وهذا ما عبر عنه بقوله «وبغداد الهوى»، لكن أياً من هؤلاء الشعراء الطامحين – وهو منهم – يحتاج أن يجرب حظه الشعري في أمكنة أخرى، ولدى رجال آخرين كي يطمئن على أن لشعره وقعاً حسناً، لذا كان ما قدمه ابن حسان له عظيماً؛ إذ رفع من درجة توقعه لقبول الآخرين لشعره؛ وقد يؤكد هذا وضعه «أقصى خراسان» – على بعده – ضمن الأمكنة التي قد تقوده آماله إليه. ونحن نعلم أنه حقق ذلك واتصل هناك بعبد الله بن طاهر ومدحه بقصيدته الشهيرة[٣٠]:

هُنَّ عَوادي يوسفٍ وصواحبُهْ فعزماً فقِدْماً أدركَ النُّجْحَ طالبُهْ

٧ – وأياً كان الأمر فإن من العلامات التي قد تؤكد أن القصيدتين قيلتا في المراحل الأولى من تجربة أبي تمام السمة البادية على مذهبه الشعري (البديع). وهي سمة تؤشر على أن مذهبه الشعري كان في طور التشكل لكنه لم يصل إلى الاكتمال بعد. نعم لقد توافر فيهما جوانب بديعية كتجسيم المعاني وتشخيصها مثل: النوى طرف ثعبان، ونكبات الدهر ترشق عن قوس غضبان، والبخل يطوي كل إحسان، والعسر مشى في شخص عريان، وكالجناس مثل: كان العيش حلواً بحلوان، وكف منى بكف غنى، والطباق كذكرني وأنساني، وغير ذلك، لكن هذا كله صيغ بلغة سلسة لا تحمل تعقيداً أو غموضاً أو نوافر أضداد كما عرف عن الأسلوب البديعي المتكامل للشاعر.

وحين النظر في قصيدته الثالثة (الميمية)، ومطلعها[٣١]:

أزَعَمْتَ أنَّ الرَّبْع ليس يُـتَـيَّـمُ والدَّمْعُ في دِمَنٍ عَـفَـتْ لا يَسْجُمُ

نجد أنها نقلة نوعية متقدمة عن النونيتين من عدة وجوه، أهمها: أنها تنحو نحو تجربة شعرية أكثر وثوقية، ومن ذلك ميله في القصيدة إلى التعقيد، قال:

بيضاءُ تَسْري في الظلامِ فيَكْتسي نوراً وتَسْرُبُ في الضِّياءِ فيُظْلِمُ

كما استطاع أيضاً أن يوجه بعضاً من أبياتها جهة الرمز. فمقدمة القصيدة ظاهرياً عودة إلى وصف الأطلال بما تحمله من ذاكرة ملأى بعبق المكان، وجلال الإرث الشعري والثقافي، لكن هذه العودة رمزية كما أفسرها؛ فإذا كان بكاء الشاعر القديم هيجه فقده المرأة بارتحالها عن المكان، فإن تحسر أبي تمام في المكان ربما كان بسبب فقده القصائد الجديدة المبتكرة المثيرة. فحرارة فقدها في زمانه لا تقل عن حرارة فقد الشاعر القديم للمرأة في ذلك الزمان:

ولقد أراكَ من الكَواعِبِ كاسياً واليومَ أنتَ من الكواعبِ مُحْرِمُ
لَحَظَتْ بَشاشتَك الحَوادِثُ لحْظةً مـا زلـت أحـلـمُ أنـهـا لا تسلَم
أين التي كانتْ إذا شاءتْ جرَى من مُقْلتِي دَمْعٌ يُعَصْفِرُهُ دَم
بيضاءُ تسْري في الظلامِ فيكْتسي نُوراً وتسْرُبُ في الضِّياءِ فيُظْلِمُ
يسْتعذِبُ المِقْدامُ فيها حتْفَهُ فتراهُ وهْوَ المُسْتَميتُ ا لمُعْلِمُ
مَقْسومَةٌ في الحُسْنِ بل هي غايةٌ فالحُسْنُ فيها والجمالُ مُقَسَّمُ
مَلْطُومةٌ بالوَرْدِ أُطْلِقَ طَرْفُها في الخَلْقِ فهْوَ مع المَنُونِ مُحَكَّمُ

فالكواعب هنا رمز للقصائد الحية النضرة نضارة الفتاة في مقتبل نضجها. إنه مشغول في موازنة مأساوية بين وفرة هذه القصائد في الأزمنة الماضية التي كانت بها مشوقة «كاسياً»، وخلو عصره هو منها «محرم». فهو في البيت الأول اعتمد ثبات المكان «الربع» وتغير الزمان، ومع تغير الزمان استقبل سوء ما كان، وهذا ما أقلقه ودفعه إلى أسئلة حرى عما جرى، فكانت الأبيات مجالاً لتفريغ محنته وأسئلته

معاً. كان سؤاله الكبير عن فقده القصيدة الجديدة المؤثرة. وقد استحدث لتأثير تلك القصيدة المفقودة صورتين تبدوان متناقضتين: إحداهما تبكيه بكاء يختلط فيه الدمع بالدم «جرى... دمع يعصفره دم». وثانيتهما صورة تنعشه لحسنها، فهي «مقسومة في الحسن»، ملطومة بالورد «بل إن» جمالها المقسَّم لا تتسع له كلمة «الحسن» لأنه فاق كل حسن. إن الجمع بين النقيضين على التواؤم في الصورتين هو «غاية الحسن» والتكامل. هذا هو الشعر الذي افتقده في عصره، وهو ماض في إيجاده من جديد، بل هو قادر على أن يعيده حياً كما كان حياً في عصور غبرت.

إن حلمه الشعري ذاك ابتعد به كثيراً حين رآه خارقاً للمألوف حتى أصبح والمنون يتحكمان وحدهما بسيرورة الحياة: «فهو مع المنون محكَّم». وقد يكون هذا المنزل العالي في التأثر الإنساني بالشعر، هو الذي كان يدفع الأبطال استعذاب الموت حين سماعهم قصائده، أو تغنيهم بها، كما في بيته التالي:

يَسْتَعْذِبُ المِقْدامُ فيها حتفَهُ فتراهُ وهْوَ المُسْتَمِيتُ المُعْلِمُ

إن هذه الصورة التي رسمها الشاعر للشعر الحلم، التي قد تصل حد الأسطورة، لا يمكن أن يرسم كلماتها إلا شاعر فذ يدرك تأثير الشعر الجديد المتجدد في الإنسان، هذا التأثير الذي لا يختلف عن تأثير الحياة الجديدة التي تتمثل بمولود جديد يبهج النفوس والقلوب؛ فكلاهما يعني استمرار الحياة وتجددها فالأشياء تحيا وتموت، وإذا كان الماء الآسن يشعر بسكون الموت فإن الماء الجاري يبعث في الحياة حراكاً أبدياً.

هذا وإن الإحساس بفقد هذا الشعر في عصر ما لا يتأتى إلا لشاعر يدرك الفرق بين شعر وشعر، ويرى أن القصيدة المحسوبة على الشعر المثال لا بد أن تكون عصرية ومثيرة ومؤثرة في الزمان والمكان والإنسان. فإذا كان الشعر الحي أبكاه فإن الشعر الراكد كالدمن العافية التي يستعصم دونها الدمع. لذا قال في مطلع القصيدة: «والدمع في دمن عفت لا يسجم» (أي لا يسيل)[٣٢]؛ لأجل هذا قرن صنع هذا الشعر الجديد به حين قال مخاطباً المرموز لها بالكاعب وهي القصيدة نفسها:

إنْ كانَ وصْلُكِ آضَ وهْوَ مُحَرَّمٌ منكِ الغَداةَ فما السُّلُوُّ مُحَرَّمُ
عَزْمٌ يَفُلُّ الجَيْشَ وهْوَ عَرَمْرَمٌ ويَرُدُّ ظُفْرَ الشّوْقِ وهْوَ مُقَلَّمُ

كأني به في البيتين يوجه نقداً للمسموح والممنوع في شعر عصره، ويؤكد ، في الوقت نفسه، موقفه من الشعر المتحرك والراكد. فإن كان الشعر الحيوي المتحرك قد أصبح محرماً في المكان والزمان فإن نسيان ذلك الشعر الراكد الموات ليس محرماً على أحد. فالمهم هو عدم استسلامه أو فتور همته، وهذا ما أشار إليه في البيت الثاني؛ فعزمه على إنفاذ مشروعه الشعري الجديد لا يكل، وإنما هو ماض مضاء شجاع مقدام يفل وحده قوة جيش عرمرم. وهذا إيحاء بأنه كان يواجه موجة عداء عاتية من أنصار الشعر التقليدي القديم، لكن صورة رد «ظفر الشوق وهو مقلم» توحي ببسالة غير مسبوقة على التصدي للموجة وإعادة الحياة إلى الشعر بعد أن أفقده إياها أولئك الاتباعيون العاجزون.

إن من يتبصر في علاقة أبي تمام بابن حسان سيحدوه شعور بأن ابن حسان هو ممن بثوا روح العزيمة في الشاعر؛ الأمر الذي أغراه على الاستمرار في إعادة سبك الشعر بآلية حيوية جديدة. لقد انفتح ذاك الصديق على شعره بسرور بالغ في وقت كان الشاعر قد لاقى العنت في قبول آخرين له، وقد عد ذلك بدافع الود الذي لقيه عنده:

أمْسَكْتُ منه بِوُدٍّ شَدّ لي عُقَداً كأنَّما الدَّهرُ في كَفِّي بها عَانِ

كما أن المتبصر في علاقتهما أيضاً يدرك أن هذا الترحاب وتلك المساندة قد تركا في نفس الشاعر تقديراً عظيماً تولد منه ود كبير غدا فيه ابن حسان مثالاً للصداقة الحقة والأخوة المثلى. لأجل هذا نظن أن ابن حسان كان من أوائل – إن لم يكن أول – من تلقى شعر الشاعر المختلف بمثل هذا الحبور الجميل. ومن هنا كان استقبال الشاعر لهذه الحفاوة بشعره بهيجاً؛ لأنه عدها من باب تذوق الشعر لذاته، وأنها لم تكن من جهة ثناء عابر، أو من قبل مساندة قربى؛ فابن حسان لم يكن طائياً شأن بعض

ممدوحيه في هذه المرحلة الأولى من حياته[٣٣]، فهو من قبيلة ضبة كما في قوله فيه:

يَحْتلُّ في سعدِ بنِ ضَبَّةَ في ذُرا عــادِيَّةٍ قـد كَلَّـلَـتْـها الأنْجُـمُ

وهو يقطن الرقة بعيداً عن بلد الشاعر[٣٤]:

لولا ابنُ حسانَ المُرَجَّى لـم يَكُنْ بالـرَّقَّــةِ البيضـاءِ لــي مُتَلَـوَّمُ

لقد أتت مساندته إياه وقت أن غدر به نفر من أصدقائه الذين تخلوا عنه حين حاجته لهم:

يـابنَ الأكارِمِ والمَرْجُوّ من مُضَرٍ إذا الزَّمانُ جَلَا عن وَجْهِ خَوَّانِ

تكلفتُ هذا الوقوف المتأني مع شعر أبي تمام في ابن حسان لغايتين مهمتين :

أولاهما : أن العلاقة الصادقة الصافية بينهما أنتجت قيمة كبرى للشاعر، تمثلت في إنجاز ما طمح إليه وهو رعاية سيد كبير له ولشعره، تمثلت في رضاه عنه ومساندته إياه وإكرامه له؛ مما عزز ثقة الشاعر بفنه الجديد في وقت عابه فيه أصدقاء آخرون ممن كان يتلقى منهم خيانات وإحباطات وخذلاناً. ثم إن ذاك الموقف المعزز لفن الشاعر وثق العلاقة الإنسانية بينهما، فلم يعد ابن حسان منيلاً والشاعر نائلاً فحسب، وإنما أصبحا أخوين يسعد كل منهما بأخوة الآخر. وكان هذا مبعث سرور للشاعر؛ لأنه حرره من ذلة الطلب، وتكلف الخطاب؛ ذلك لأن الأخوة أنجبت في خطابه له لغة أخرى وكلمات مختلفات. إنها لغة إلى الحب أقرب منها إلى الثناء الواجب :

شافَهْتُ أسبابَ الغِـنَى بمحمدٍ حـتـى ظَنَـنْـتُ بأنَّـهـا تَـتَـكَـلَّـمُ
قد تُـيِّـمَـتْ منـه القَـوافِي بامْرِئٍ مـا زالَ بالمَعْـرُوفِ وهـو مُـتَـيَّـمُ

وبذا كانت الأخوة ولادة في مشاعرهما الحرى قبل أن تكون جالبة للمعروف عند ابن حسان ولكلمات الشعر الجديدة عند أبي تمام.

وثانيتهما: أن المعاني والأحوال في القصائد الثلاث المشار إليها تعد تمهيداً أساسياً

وضرورياً للقصيدة الهمزية التي سيخصص الجزء التالي من التحليل لقراءتها؛ فبالهمزية تتكامل حلقات الفن الشعري الجديد عند أبي تمام؛ فهي منتهية إلى امتلاكه كل أدوات مذهبه الشعري؛ لذا هي تتقدم في النضج الفني عن الأخريات من جهة، وتعالج واقع الصداقة ببعديها: الإيجابي المنتج، والسلبي المحبط، معالجة تفصيلية، وفي العمق مثلما تعاين ذلك أبياتها كما سنرى:

٤ – نص الهمزية :

قال أبو تمام يمدح ابن حسان[٣٥]:

– ١ –

١- قَدْكَ اتَّئِبْ أرْبَيْتَ في الْغُلَوَاءِ كَمْ تَعْذِلُونَ وأنتُمُ سُجَرَائِي

٢- لاتَسْقِنِي ماءَ المَلامِ فإنَّنِي صَبٌّ قَدِ اسْتَعْذَبْتُ ماءَ بُكَائِي

– ٢ –

٣- ومُعرَّسٍ للغيثِ تخفِقُ بينَه راياتُ كلِّ دُجُنَّةٍ وطْفَاءِ

٤- نشَرتْ حدائقَه فصِرْن مآلفاً لطَرائفِ الأنْواءِ والأنداءِ

٥- فَسَقاه مِسْكَ الطَّلِّ كافورُ الندى وانْحَلَّ فيه خَيْطُ كلِّ سماءِ

٦- عُنيَ الربيعُ برَوْضِهِ فكأنما أهْدَى إليه الوشيَ من صَنْعاءِ

– ٣ –

٧- صَبَّحْتُهُ بِسُلافَةٍ صَبَّحْتُهَا بِسُلافَةِ الخُلَطَاءِ والنُّدَمَاءِ

٨- بِمُدامَةٍ تَغْدو المُنَى لكُؤُوسِها خَوَلاً على السَّرَّاءِ والضَّرَّاءِ

٩- راحٌ إذا ما الراحُ كُنَّ مَطِيَّها كانت مَطَايا الشَّوْقِ في الأَحْشَاءِ

١٠- عِنَبِيَّةٌ ذَهَبِيَّةٌ سَبَكَتْ لها ذَهَبَ المَعَانِي صاغَةُ الشُّعَراءِ

١١- أكَلَ الزّمَانُ لطُولِ مُكْثِ بَقائِها ما كان خَامَرَها من الأقْذَاءِ

١٢- صَعُبَتْ وراضَ المَزْجُ سيِّئَ خُلْقِها فتعَلَّمَتْ من حُسْنِ خُلْقِ المَاءِ
١٣- خَرْقَاءُ يَلْعَبُ بالعقولِ حَبَابُها كَتَلَعُّبِ الأفعال بالأسْماءِ
١٤- وضَعِيفَةٌ فإذا أصَابَتْ فُرْصَةً قَتَلَتْ كذلك قُدْرَةُ الضُّعَفَاء
١٥- جَهْمِيةُ الأوْصافِ إلاّ أنَّهُمْ قَدْ لَقَّبُوهَا جَوْهَرَ الأشياء
١٦- وكأنَّ بهْجَتَهَا وبَهْجَةَ كأسِها نارٌ ونورٌ قُيِّدا بِوِعَاء
١٧- أو درةٌ بيضاءُ بِكْرٌ أُطْبِقَتْ حَبَلاً على يا قُوتَةٍ حَمْراءِ

– ٤ –

١٨- ومسافةٍ كمسافةِ الهجْرِ ارتقى في صدرِ باقي الحُبِّ والبُرَحاءِ
١٩- بيدٌ لنَسْلِ البيدِ في أُملُودِها ما ارتيدَ من عيدٍ ومن عُدَواءِ
٢٠- مزَّقْتُ ثوبَ عُكُوبِها بِرُكُوبِها والنارُ تنْبُعُ من حَصَى المَعْزَاءِ

– ٥ –

٢١- وإلى ابنِ حَسَّانَ اعْتَدَتْ بي هِمَّةٌ وقَفَتْ عليهِ خُلَّتي وإخائي
٢٢- لمَّا رأيْتُك قَدْ غَذَوْتَ مَوَدَّتي بالبِشْرِ واسْتَحْسَنْتَ وَجْهَ ثَنائِي
٢٣- أنْبَطْتُ في قلْبي لِوَأْيِكَ مَشْرَعاً ظَلَّتْ تَحُومُ عليه طَيْرُ رَجَائِي
٢٤- فَثَوَيْتُ جاراً لِلْحَضِيضِ وهِمَّتِي قد طُوِّقَتْ بكَواكِبِ الجَوْزَاء
٢١- إيهِ فَدَتْكَ مَغَارِسِي ومَنابِتِي اطْرَحْ غَنَاءَكَ في بُحُورِ عَنَائِي
٢١- يَسِّرْ لِقَوْلِكَ مَهْرَ فِعْلِكَ إنَّه يَنْوِي افْتِضَاضَ صَنِيعَةٍ عَذْرَاءِ
٢١- وإلى محمدٍ ابْتَعَثْتُ قصائِدي ورَفَعْتُ لِلْمُسْتَنْشِدِينَ لِوَائي
٢١- وإذا تَشاجَرَتِ الخُطُوبُ قَرَيْتَهَا جَدَلاً يَفُلُّ مَضَارِبَ الأعْداءِ
٢١- ياغايَةَ الأُدَبَاءِ والظُّرَفَاءِ بَلْ يا سَيِّدَ الشُّعَرَاءِ والخُطَبَاءِ
٢١- يحيى بنُ ثابتٍ الذي سنَّ الندى وحَوَى المكارمَ من حياً وحياءِ

٥ – مسار التحليل :

تمثل الهمزية في مدح ابن حسان مرحلة متقدمة من تجربة أبي تمام الفنية قياساً بقصائده الثلاث المذكورة سابقاً، ولهذا فقد تمثل فيها نضج مذهبه الفني بوسائله المتعددة، كما وظفت هذه الوسائل في القصيدة على نحو فني متكامل أظهر تفاعلها وتواصلها إيجابياً لتأليف نص حيوي بأشكال تتوافق حيناً وتتجاذب حيناً وتتناقض تناقضاً حاداً حيناً ثالثاً ، لكنها معاً تنهض بمواضعات جمالية ذات إيحاءات تبرز صراع الإنسان في الحياة: زماناً ومكاناً وإنساناً. ثم إنها في النهاية ترفع من قيمة التحدي وإثبات الذات أمام عاديات تلك الحياة بما يحفظ للنفس كرامتها وعزتها في الوجود.

فالحياة كانت وما زالت كتاباً مفتوحاً يسجل فيه الإنسان سطراً هو كل تاريخ مسيرته فيها: بدايته ولادته، ونهايته موته، وبين الولادة والموت فسحة كفاحه وسط تشابكات الحياة وتناقضاتها. هي رحلة الإنسان عبر الزمان والمكان، لكنها رحلة كفاح مرير بين الفشل والنجاح أو المرارة والبشارة. هكذا كان قدر أبي تمام بصفته إنساناً انخرط في الحياة فجرب مرها وحلوها و شرب من كأس الصديق ماء عذباً ومن كأس العدو ماء أجاجاً، لكنه كأي إنسان آخر قد عاش فترات مؤلمة حين عاندته الحياة فانقلب الصديق عدواً، بل أصبح الشراب من كأسه أكثر مرارة ووجعاً. كل هذا مسجل في قصيدته الهمزية التي سجل فيها أحوالاً من سلوك الأصدقاء بأسلوب واءم فيه بين الكلمة وموقعها من النص بما يتضمنه هذا النص من إبداع فني آسر؛ لأنه لا مس الإحساس الإنساني فاستثار من داخله هزات انفعالية بما يسمع أو يقرأ من شعر فيه إيقاع الحياة عالياً وصاخباً إزاء موضوع الصداقة الذي له مع كل إنسان تجربة ورأي:

تألف نص قصيدة أبي تمام الهمزية في ابن حسان من توحد مقاطع خمسة؛ توالت جوانب شعريتها، وتشابكت ألوان معانيها على النحو التالي:

١ – البكـــاء. ٢ – الطبيعة. ٣ – الخمر.

٤ – الرحلة. ٥ – ابن حسان.

أ – البكاء/ خذلان وانكسار

قال أبو تمام :

١- قَدْكَ اتَّئِبْ أرْبَيْتَ في الْغُلَوَاءِ كَمْ تَعْذِلُونَ وأنتُمُ سُجَرَائِي

٢- لا تَسْقِنِي مـاءَ المَلامِ فإنَّنِي صَبٌّ قَدِ اسْتَعْذَبْتُ مـاءَ بُكَائِي

يشكل هذان البيتان مقدمة النص؛ وهي مقدمة قلقة لكونها تمثل مفارقة مفاجئة في العلاقات الإنسانية؛ فالصديق يتحول فيها نقيضاً لا معيناً ، وقد أدى ذلك إلى انتكاسة في العلاقة الإنسانية؛ الصافية المعهودة بين الأصدقاء كما كان الشأن مع ابن حسان. وقد أتاحت هذه الحال المختلة المجال للغة شعرية صادمة بعد أن جلبت لها كلمات غريبة لم تعرفها لغة الشاعر السابقة في الصداقة؛ فالكلمات مثل «قدك» و«اتئب» و«أربيت» و«الغلواء» و«سجراء» و«ماء الملام» كلها كلمات لا بد أن يكون الشاعر فكر ملياً حين اختارها لتؤدي ما بداخله من انقلاب شعوري تجاه واقعة غير متوقعة ممن ادعى الصدق في صداقته. لقد ألف أبو تمام بين هذه الكلمات الغريبة فكانت – وهي فاتحة النص – ذات وقع مفاجئ ومستفز للمتلقي؛ إذ أتت على غير توقع منه في مجالها . أما أبو تمام فليس غريباً منه أن يعتمد مقدمة من ألفاظ غريبة صادمة في مجال القول تعبيراً عن الاستياء الذي يشعر به من جهة، وتسهيلاً للغة الضد التي طبعت جانباً مهماً من مذهبه الشعريِّ الجديد المرتكن إلى الغريب المثيرمن جهة ثانية.

إن هذه الفاتحة بغرابتها تمثل الإطار العام لكثير من مقدمات أبي تمام؛ إذ لم يعتد على أن يأتي بما عهده عصره من مقدمات مكرورة، حتى المقدمات الطللية التي بدأ بها بعض قصائده كانت إلى الرمز أقرب منها إلى الاتباع؛ مثلما رأينا في تحليلنا لواحدة منها. أما الإطار الخاص لهذه المقدمة المحفزة فقد أيقظ به همة متلقي شعره بمفاجأة تنبههم على جدته الفنية التي تعتمد الإبداع غير المألوف إمعاناً في إمتاعهم وتحريك فكرهم وذاكرتهم في آن.ربما يرد على الظن أن أبا تمام أراد إرادة تصميم

أن يوقعهم في شرك «خيبة التوقع» إعلاناً لرفض ما يدفعونه إليه، وتأكيداً لإيمانه بقيمة نهجه الفني، وتفضيلاً إياه على الدارج والعام.

وإذا عدنا إلى بيتي المقدمة نتفحص إيحاءاتهما قلنا: إن أبا تمام بناهما على علاقة الأنا / بالآخر، وأن فعل الأنا أتى رداً على فعل الآخر- الصديق الذي كان سلوكه مثيراً للغضب الشديد؛ فهو صديق بدلالة كلمة «سجرائي»، والصديق اجتماعياً وثقافياً وإنسانياً عضد صديقه لكنه - على العكس - كان بعذله المتكرر مع ادعائه الصداقة خاتلاً وخاذلاً، بل غدا مثيراً لسخرية الشاعر الذي عده خصيماً لا صديقاً، ولهذا جاءت سخرية الأنا من سلوكه المريب متساوقة مع الشعور بهذا التحول الإنساني من الصداقة إلى الخصومة. ثم إن هذا الشعور المحبط دفع الأنا إلى نفي هذا الآخر والانكفاء على النفس مع ما في هذا الانكفاء من مضاضة وألم.

علاقة الأنا / بالآخر في المقدمة أنتجت - إذن - تحولاً في كل منهما: أما الآخر فتحول من كونه صديقاً / إلى كونه خصيماً، وأما الأنا فتحول من قبول الآخر- الصديق / إلى رفضه ونفيه.

وبذا شكلت كل كلمة في البيتين جانباً من هذا التحول الضد:

فكلمة «قدك» منزاحة (بلغة الانزياح) عن المعنى الأقرب: كفاك ملامة، وهي على غرابتها بهذا الانزياح أدت فاعلية معنوية قوية على الردع من جهة، وعلى توفير حيز لتفريغ الانفعال من جهة أخرى؛ ذلك أن فعل الملامة المبالغ فيه قد وصل حده في التحمل، فهو لم يقترن بزمن القول حسب، وإنما امتد في الماضي إلى زمن أبعد بكثير. كما امتد التسامح فيه واحتماله وقبول فاعله على مدى ذلك الزمن المستغرق في الماضي البعيد، لكن الصبر نفد وآل إلى الانقلاب على التسامح والاحتمال والقبول. وهو انقلاب ولد كلمات من جنسه؛ لذا لا بد أن تنزاح عن المألوف فيها وأن تكون معادلة لفورة الغضب غير العادية أيضاً. من هنا انزاحت كلمة «قدك» عن كفاك، وكلمة « اتئب» عن استحِ، وكلمة «أربيت» عن «ازددت» و كلمة «الغلواء» عن المغالاة.

أما حرف التكثير «كم» الداخل على فعل الملامة «كم تعذلون» فهو تنميط للصلف في مستوى الفعل (فعل العذل) من الآخر، وتحريك للسخرية منه في مستوى فعل الذات بما يزيد عليه في المقدار ويعاكسه في الاتجاه.

بقي أن نذكر أن البيت الأول – وهو ميدان الانفعال الشديد – قد تحول الخطاب فيه من فاعلية المفرد في «قدك» إلى الفاعلية الجمعية في «كم تعذلون». والمدقق في ظلال الكلمات قد يذهب إلى أن الخطاب موجه لفرد؛ لأن أغلب الضمائر في أفعال البيت الأول والفعل «لا تسقني» في البيت الثاني ضمائر مفردة، لكن هذا لا يمنع من أن المخاطب أنموذج إنساني يحمل صفة سالبة من الشاعر قد يلتقي عليها آخرون في أي زمان، لهم السمة نفسها والسلوك ذاته. ولما كان الموضوع المختلف عليه – فيما تبديه القصيدة بعامة من احتمالات – هو مذهب الشاعر التجديدي فإن الموقف المضاد له لم يكن فردياً؛ لذا شكل له حساسية نافرة غدت جاهزة للتحدي والخصومة مع من يتضاد معه فيه ، بل تزداد انفعالاً مع من يدعي صداقته حين تبدو منه علامات توحي له أنه إلى الخصوم أقرب منه إليه.

أما صورته الانقلابية التي شكلتها سورة غضبه في قوله: «إنني صب قد استعذبت ماء بكائي» فقد بناها على المفارقة التي غدا فيها ماء البكاء عذباً / على ملوحته[٣٦]. إنها تشير إلى درجة انفعاله الشديد إزاء وضع لم يختره وإنما فرض عليه، لكن كلمة «صب» توحي بدلالة مهمة قد تفسر هذه الدرجة العالية من الانفعال. إنها لا تعني عند الشاعر الحب المتعارف عليه (حب الحبيب) ولكنها تعني حب فنه الذي غدا له مذهباً ثابتاً، بل حباً لا يقل حرارة عن ذلك الحب؛ فكلمة صب قد تعني في باب الحب استغراقاً فيه، لهذا كان مغرماً بفنه معتزاً به ، ومن هنا جاء جوابه على صديقه اللائم قاطعاً ورادعاً.

ويرتبط بهذا الجواب الرادع بناء ألفاظه الغريبة على الضد وخاصة عبارته «كم تعذلون وأنتم سجرائي»، بل إن بناء جانب من الإيقاع اللفظي كان على الضد أيضاً، كما في لفظتي التصريع: (غلوائي/ سجرائي) لكن الأدل على ذلك صورته

الاستعارية البعيدة الغريبة «لا تسقني ماء الملام» فغرابتها أقلقت نقاده قديماً؛ إذ انحاز بعضهم إلى معابتها، بينما مال آخرون إلى قبولها: قال الآمدي تعقيباً على «ماء الملام» : «قد عيب وليس بعيب عندي»[٣٧].

أما من عاب القول فقد حرك فيه انزياح الشاعر – في استعارته للملام ماء – عما ألفه من استعارات شعرية بسيطة وقريبة، كما أثاره أيضاً استغراق الشاعر لغرابة الاستعارة حين جعل «ماء الملام» قابلاً للسقيا عند بعضهم على سبيل السخرية: «لا تسقني ماء الملام»[٣٨].

والملاحظ أن إيقاع (التوازي) بين ماء الملام/ و ماء البكاء من جهة، وترديد همزتي (الماء) في كليهما مع همزتي (غلواء) و (سجرائي) من جهة ثانية قد جذرا المعنى في نفس الشاعر ومتلقي شعره في آن. كما أن الإيقاع المتناقض بين كلمات الشطر الأول/ وكلمات الشطر الثاني قد تساوق مع نفس الشاعر اللقسة نتيجة التناقض الحاد والمربك في سلوك الصديق. لقد عكس ذلك كله حالة الخطاب لدى الشاعر، ففي حين بدا متجهماً غاضباً منقبضاً في الشطر الأول كما دلت عليه الحركة البطيئة الجادة الحادة المتأرجحة بين أصوات الكلمات المحكومة بقلة الأحرف وشدة الحركات وقسوتها (قدك، اتئب، أربيت)، راح في الشطر الثاني ساخراً يمد النفس مع الكلمات ذوات الأحرف الممدودة والحركات المنسابة (كم، تعذلون، وأنتمُ، سجرائي) لكن ذلك لم يخفف من حدة حنقه، وإنما استعان على تفريغ ذلك الحنق بلون جديد يساير الإيقاع الجديد هو السخرية والتهكم على ذلك السلوك الشائن من صديقه اللائم. وهكذا واكب الإيقاع الداخلي التوتري حركة المعنى في النفس المنفعلة بالحدث انفعالاً مأزوماً. والإيقاع مالم يكن متماشياً مع تجليات المعنى لا تكون له القيمة الفنية المبتغاة منه[٣٩].

لكن الصورة تظل بغرابتها وانزياحها تمثل جزءاً من منهج أبي تمام لتجديد ثوب الشعر بعد أن أبلاه قدم الاستخدام، وفتور العادة؛ ففيها تشخيص للمعاني وتحريك للأشياء عن طريق خلق توترات ناشطة، واستنفار مضمرات مقلقة، واستخدام

سياقات غير متوقعة، واستيفاء إيقاعات مربكة. إن أبا تمام بذلك يقف في زاوية التحدي المنبئ عن إرادة قاطعة في ثباته على الخط الفني المتحرك والمحرك الذي يطيح بالسائد الراكد من الشعر في عصره.

وعلى الرغم من هذا الموقف المبدئي الجسور على المستوى الفني، فإن ما واجهه من خذلان بعض الأصدقاء كالأنموذج الذي دفعه إلى استعذاب ماء بكائه، آل به شعورياً إلى تجرع مرارة الخذلان والتشظي.

ب - الطبيعة/ فضاء واعتبار

لكن مرارة ذلك الشعور تجاوزتها وثبة النفس وإدامة الحياة فتحولت صدمة النقيض إلى إفاقة على ومضة في الطريق، وما تلك الومضة إلا علاقة فاعلة اتخذت مساراً مضاداً لكنه كان مبهجاً: هو مسار الطبيعة بتفاعل أشيائها وتشابك علاقاتها بما يؤدي إلى خلق جديد مفرح أو ولادة جديدة مسعدة كما في أبياته التالية:

٣- **ومُعرَّسٍ للغيثِ تخفِقُ بينَه رايـاتُ كـلِّ دُجُنَّـةٍ وطْفَـاء**

٤- **نشَـرتْ حدائقَه فصِرْن مآلـفاً لـطَـرائفِ الأنْـواءِ والأنـداء**

٥- **فَسَقاه مِسْكَ الطَّلِّ كافورُ الصَّبا وانْـحَلَّ فيه خَيْـطُ كلِّ سمـاءِ**

٦- **عُـنـيَ الربيـعُ برَوْضِـهِ فكأنما أهْدَى إليـه الوشْيَ من صَنْعـاءِ**

فإذا كان «الإخاء ولادة» مثلما قال، فإن النهاية التي انتهى إليها المقطع الأول قد أجهضت هذه المقولة؛ إذ وصل الإخاء هناك إلى العقم. ولما كان الذي أوصل الإخاء إلى هذا المصير هو الآخر/ الصديق الخصيم، فإن الشاعر - على الرغم من تجرعه ألم تدمير العلاقة - لم يكفر بمقولته وإنما دفعه إيمانه الدائم بها إلى أن يعيشها خيالاً في جو آخر وعلاقة أخرى.

لقد كان الانسجام في علاقات أشياء الطبيعة، هو ذلك الجو الفسيح الذي توقف عنده خياله وتنفست فيه إفاقته. لكن الملاحظ أن انتقاله من المقطع الأول إلى هذا المقطع الثاني كان انتقالاً مفاجئاً ؛ إذ لم يشعر المتلقي أن بينهما ارتباطاً؛ لا وثيقاً ولا

ضعيفاً، وهو أمر يدعو للسؤال ويتطلب تفسيراً. قد يتكلف أحدنا إجابة لها علاقة بالاختلاف الذي يصل حد التناقض بين محتوى المقطعين: فمادام المقطع السابق قد انتهى إلى عقم في الإخاء أو قطيعة في العلاقة، فإنه من المنطق أن ينسحب ذلك على العلاقة المتنافرة بينه وبين المقطع التالي له.

ومن علامات تلك القطيعة أن الشاعر بدأ هذا المقطع بـ «واو ربَ» المختصة بالدخول على بداية القول، ما يعني أنه نسي أو تجاهل ما آل إليه الحال هناك، وبدأ بداية جديدة مع رؤيته علاقة جديدة أو ولادة إخاء جديد. وهذا يعني – بلغة أكثر التصاقاً بالنفس الإنسانية – رحلة مع الذات من الانتكاسة إلى الإفاقة، أو من الألم إلى الأمل. إن الشاعر بإفاقته من صدمة الانكسار قد تولد لديه إحساس داخلي رفض أن يظل حبيس صداقة / أخوة عقيم، وانطلق يرود آفاقاً كونية جديدة يلامس خياله فيها حلمه، وتستوثق رؤياه عندها حقيقة أمرها. ومن باب استغراقه في الخيال لم يعد يفرق بين أشياء الكون: الإنسانية منها وغير الإنسانية؛ فكل منها يكرر الآخر في رؤياه، ولهذا أوصلته لغته الشعرية بما فيها من إبداع فني إلى أن يستعمل وسائل تقود إلى أنسنة الطبيعة بتحول أشيائها إلى سلوكات إنسانية تتوافر فيها نبضات الحياة ومشاعر الناس في التواد والإخاء الإنساني. فعقم علاقته بصديقه (اللوام) صرفه إلى أن يستوحي علاقات مضادة لها في مكان جديد هي علاقة المطر/ بالأرض. لكن التدقيق في كلماته تمنح المدقق مجالاً للاجتهاد والنظر فيما وراء هذه الكلمات من مقاصد محتملة؛ إذ اختار كلمة «الغيث» من مسميات المطر، كما اختار «المعرس» من المسميات المستحدثات في الأرض، فقال «ومعرس للغيث». إن للكلمتين امتداداً ثقافياً لدى الإنسان بشكل عام؛ فكلمة معرس التي ابتدأ بها الكلام مكان ذو نسق ثقافي معهود هو (العرس) وما يلازمه من مظاهر الفرح وبشارة ولادة جديدة وحياة ممتدة. أما الغيث الذي هو محور العرس فهو مانح «المعرس» خصوبته، لهذا عدل الشاعر (أو انزاح) عن لفظة المطر بلفظته. ولعل ما تلا صورة المعرس التي تممها الغيث – من «الرايات» التي تخفق بألوان المطر مثل: «الدجنة»

و«الوطفاء» – ليس إلا إلماعاً بمظاهر الفرح الجماعي المصاحب لكل عرس بشري بما يتضمنه من خصوبة مأمولة. من أجل هذا جاز أن يقال: لم تعد أجواء العلاقات في الطبيعة عند هذا الشاعر ببعيدة عن أجواء العلاقات الإنسانية ؛ فالروح التي تسري هنا هي هي الروح التي تسرب هناك، وهذا ما تؤكده صور العلاقات التي تبعت صورة الغيث / المعرس وارتبطت بها.

كانت إفاقة الشاعر من صدمته يقظة غنى وانفتاح أمل على وجود مختلف وأفق يتسع لكل أحلامه وآماله من العلاقات المتوائمة في الحياة، لذا نقله خياله من الصداقة الحلم إلى تكوين اجتماعي وإنساني حالم ؛ فإذا كان العرس البشري يبدأ بالرجل والمرأة ثم يكبر لينشئ أسرة تتكاثر وتتعاظم لتؤلف مجتمعاً ما في منظومة إنسانية أكبر، فإن خيال الشاعر جمح به إلى أن ينشئ في الطبيعة مجتمعاً يناظر ذاك المجتمع الإنساني النامي. بدأ مجتمع الطبيعة بالتقاء فردي بين الغيث والمكان لكنه امتد لولادات جديدة ألفت مجتمعاً أكبر جسدته كلمة «حدائقه» المسبوقة بكلمة «نشرت». فضمير الـ (هاء) وصيغة الجمع في الحدائق والفعل الملازم لها تشير كلها إلى اتساع الخصوبة من الفاعلية الفردية إلى الفاعلية الجماعية، بل إن الفاعلية الجماعية نفسها الممثلة بالحدائق تنشئ علاقة جديدة بينها وبين «طرائف الأنواء والأنداء» لتكوين مجتمع جديد متلائم ومنتج. تستثيرنا كلمة «طرائف» بما لها من دلالة لغوية: (الطريف/ الجديد) وقيمة معنوية لكونها ملائمة لهذه الولادة الجديدة الجميلة التي تمت للمكان فكان المولود طفلاً يحتاج غذاء لينمو وغذاء الولادات الجديدة في الحدائق الذي يهبها النماء والبهاء تشكله طرائف الأنواء والأنداء. وهكذا تظل الفاعلية الجماعية تنشئ أجيالاً جديدة متوالية تنشأ وتكبر في مجتمع متكافئ يأخذ ويعطي خيراً عميماً وجمالاً بهيجاً. تجسد هذا المجتمع الجديد المتكافل، الصورة الذوقية الشمية الجامعة بين طعم السقاية «فسقاه» ورائحة المسك والكافور «مسك الطل كافور الندى» وكذلك صورة العطاء اللا متناهي من السماء «وانحل فيه خيط كل سماء» تعاطفاً مع ذلك التراحم بين مكونات المجتمع الجديد بعلاقاته المتوائمة.

وما يدهش حقاً أن خيال الشاعر الواسع نظر إلى العلاقة الفردية التي أنشأت الغيث / والمعرس نظرة كونية إنسانية كبرى؛ فهو لم يكتف بما أنجبته هذه العلاقة من ولادات ومجتمعات بل أضاف إليها ضوابط وقواعد ، وراعياً مسؤولاً عن رعيته هو الربيع الذي كانت مهمته أن يرعى ذاك المجتمع وأن يضبط شؤونه: «عني الربيع بروضه»، بل من مهمته أيضاً إدامة الحياة زاهية جميلة فيه حتى لو كلفه ذلك جلب كل ما هو مفرح ومبهج من مكان قصي؛ وهذا ما تفصح عنه هدية الوشي المتخيلة من صنعاء: «فكأنما أهدى إليه الوشي من صنعاء».

إن سقاية حدائق المعرس بمسك الطل وكافور الندى التي أنجبت كل هذا التزاحم والتعاطف نتيجة الألفة بين عنصرين طبيعيين لتذكرنا بالنقيض الذي آلت إليه سقاية الشاعر من «ماء بكائه» بعد انعدام الألفة بين صديقين متنافرين. قد تدفع هذه الموازنة المقلقة بمحل القصيدة إلى الجزم في أن بناء هذا النقيض في صورة هذه السقاية المتنافرة كان في وجدان الشاعر بقطع النظر عن أنه وعاها أم لم يعها؛ أقول هذا لأن صور الطبيعة الأخرى ظاهرة البناء على نقيض ما كانت عليه الحال في المقطع الأول، أما صورة السقيا من «ماء/الملام» فلا يفسر بناؤها إلا على أساس العلاقة الوهمية بين مكوناتها؛ وذلك لعدم التقارب النوعي بين المكونين الأساسيين لها، وهما: الماء / مادة حسية، الملام/ معنى إضماري.

وانقلاب الرؤيا في مقطع الطبيعة إلى الضد من مقطع البكاء تجلى إيقاعياً؛ فبدلاً من العلاقة غير المتوافقة هناك سرت النغمات المتوائمة هنا مع الأنواء، والأنداء، والدجنة الوطفاء من ناحية، ومع الترديد من ناحية ثانية، بين أحرف (السين) في الكلمات: سقاه، مسك، سماء. و(اللام) في الكلمات: الطل، انحل، كل. و(العين) في الكلمات: عني، الربيع، صنعاء. و(الراء والباء) في كلمتي: الربيع، بروضه. فهذا التنغيم الناعم يشي بتواؤم النفس وتناغمها مع هذا التآلف بين أشياء الطبيعة التي غدت لعين خياله مشخصة بأناس عقدوا صداقتهم على التراحم والتآلف وصفاء الأنفس ظاهراً وباطناً.

وعلى أية حال فإن إفاقة الشاعر من تكور النفس على ذاتها نتيجة الخذلان، إلى فضاء الطبيعة واكتشاف ما فيها من علاقات إيجابية متآلفة متفاعلة، دفعته إلى أن يكتشف أن في مكان ما من الحياة أمثلة مغايرة لما حدث له، وهي أمثلة يمكنه أن يعتبر بها وأن يتأسى حيالها حتى يحيي في نفسه أملاً جديداً بعلاقة جديدة .

ج - الراح / رؤيا وارتياح

إذا كان الشاعر قد أفاق من نكسته على نقيض ما كانت عليه علاقته بصديقه/ الخصيم فإن تنامي العلاقات المحكومة بالتعاطف في مقطع الطبيعة قادته إلى أن ينفتح على مجال آخر قربه من الواقع المعيش لتتشرب روحه روح الحياة بكل أشكالها وتشابكاتها: ذاك المجال هو مجتمع الخمر أو الراح. ومن هذا الانفتاح على عالم الراح نظر للراح من خلال ثلاثة مستويات، أولها: علاقاتها (الأبيات ٧ - ١١)، وثانيها: أفعالها (١٢ - ١٤)، وثالثها: جوهرها (١٦-١٥).

- علاقاتها:

تبصرت تجربته علاقات الخمر وربطتها داخلياً بكامل رؤيته للعلاقات الإنسانية في إيجابياتها وسلبياتها بعد أن ابتلي بجانبها السلبي الذي احتاج أن يتجاوزه بإجالة النظر خارجه للتعالي فوقه، ولذا كانت الراح محطته الثانية بعد الطبيعة. فقال رابطاً بينهما:

٧- صَبَّحْتُـهُ بِسُلافَـةٍ صَبَّحْتُهَـا ... بِسُلافَـةِ الخُلَطَـاءِ والنُّدَمَـاءِ

٨- بِمُدامَـةٍ تَغْدو المُنَـى لكُؤُوسِهـا ... خَـوَلاً علـى السَّـرَّاءِ والضَّـرَّاءِ

٩- راحٌ إذا مـا الـراحُ كُـنَّ مَطِيَّهـا ... كانت مَطَايا الشَّوْقِ في الأَحْشَاءِ

١٠- عِنبِيَّـةٌ ذَهَبِيَّـةٌ سَبَكَـتْ لـهـا ... ذَهَـبَ المَعَـانِي صاغَـةُ الشُّعَراءِ

١١- أَكَلَ الزَّمَـانُ لطُـولِ مُكْثِ بَقائِهـا ... مـا كـان خَـامَرَها مـن الأَقْـذَاءِ

١٢- صَعُبَتْ وراضَ المَزْجُ سيِّئَ خُلْقِها ... فتعَلَّمَـتْ مـن حُسْنِ خُلْـقِ المَاءِ

أول ما يلفت نظر المتلقي هو هذا الاتصال الوثيق بين مشهد الطبيعة الذي تشابكت علاقاته وأنتجت انسجاماً رعاه الربيع، ومشهد الخمر بأشيائها وأفعالها المتآلفة على تنوعها والمتقاربة على تباعدها. لقد اتسم هذا الربط بالسلاسة والتلاحم؛ إذ جمعت بينهما كلمة «سلافة» فكانت حقيقية الدلالة على الخمر في موقعها الأول، وكانت مجازية الإيحاء على لطف العلاقة بين الأصدقاء: «الخلطاء والندماء» في موقعها الثاني، وهو إيحاء يستشف لغة ما بعد اللغة[٤٠] حين يكون نقيضاً لسوء ما صنعه صديقه / خصيمه.

ومن الجلي أن البيت الأول من هذا المقطع كان شفافاً في مرماه؛ لأنه جمع – لتوطيد العلاقة بينه وبين المقطع السابق – الطبيعة إلى الخمر عن طريق كلمة أخرى ذات بعد ذاتي ونسقي متجذر في العمق هي كلمة «الصباح» التي تستثير في النفس تحية ندية وخاصة حين تحولت من الاسمية إلى الفعلية؛ فجاءت فعلاً مكروراً بإيقاع، مقروناً بضمير الغائب المذكر ليعود على الربيع «صبحته»، وضمير الغائب المؤنث ليذكر بالخمر «صبحتها». والواقع أن الإيقاع التبادلي في إلقاء التحية بين الربيع والخمر، مشفوعاً بتحية الخلطاء والندماء، يجعلنا نستجلي عبقرية هذا الشاعر الفنية التي استطاع بها الجمع بين ثلاثة عوالم مختلفة على حد حاجته – إنساناً – إلى الصفاء والكياسة والانسجام في العلاقة. هذه العوالم هي: الطبيعة، والخمر، والإنسان. لهذا كان هذا المقطع غنياً باحتدام مشاعره، وتشعب آفاقه، وتوسع مداركه، وتجذرت رؤاه، حتى غدت نظرته للخمر نظرته للحياة بكلية أحوالها مثلما جسدها خياله في طاقة اللغة المشخصة لها، كما سيأتي. لا شك أن أفق الشاعر اتسع في هذا المقطع فتعمقت تجربته، وازدادت ثقته، وطوف خياله في أزمنة وأمكنة قريبة وبعيدة؛ لكنه مازال مؤرقاً بتخطي نكسته عن طريق إحداث معاينات تنقض مسبباتها من جهة، وتسير به إلى علاقات كونية مختلفة يرى فيها مثاله في الصداقات المبرأة من مثالب النفس وغايات النفع من جهة ثانية؛ فكان أن انتقل من الطبيعة التي منحته نموذجاً شاخصاً على ولادة علاقات متجاذبة، وتكوينات متآخية، إلى الراح التي أراحته، ومنحته خبرة أكمل، وبصيرة أحكم، ومعنى أبعد.

وتوافقاً مع النظرة الكلية للراح أصبح التآلف هو السمة الجامعة للاتصال بين أشياء هذه العلاقات وأحوالها التي أوجدت نفسها في صور تثير روابط الانسجام بين البشر؛ بل إن كل شيء خاص بها أو تابع لها اكتسب سمات بشرية بعد أن لامسته فنية الشاعر ووسائله كالإيقاع والتشخيص والتجسيم والتجسيد[٤١]:

١ - علاقة المنى/ بالكؤوس؛ هي علاقة تفاعل وتجاذب؛ فما تبتغيه كؤوس الخمر تلبيه المنى دون إبطاء. لكن الكلمات المستخدمة في هذه العلاقة تحدد طبيعة التفاعل بين طرفيها؛ فالمنى جمع، والكؤوس جمع؛ وهذا يعني تخطي فردية العلاقة الحسنة إلى اتساعها حتى تصل إلى أعلى طبقات الجماعة، هذا من زاوية، ومن زاوية أخرى فإن الزمن بين صدور الأمر وتلبيته معدوم، ثم إن التلبية لا تتوقف عند حد فاصل بين السراء والضراء، وهذان العاملان في التلبية يدلان على الثقة المطلقة بين الطرفين الرئيسين اللذين شكلا العلاقة. إن هذا يوحي بنقيض ما كانت عليه علاقة الشاعر بصديقه النقيض من جهة، مثلما يوحي بمونولوج داخلي يتولد منه سؤال وأمنية مكبوتة من جهة ثانية: كم هوجميل أن تكون علاقات الأصدقاء على هذا المنحى؟!

٢ - علاقة الراح/ بالراح: تشعر هذه العلاقة بصورة حسية استعارية تشخيصية حقيقتها تنقل كؤوس الخمر بين الشاربين بوساطة كف الساقي، لكن انتقاله من واقع الحال إلى فضاء الخيال، حين جعل الأكف مطية، وجعل الراح راكباً يمتطي مطيته، هوارتحال نفسي لغاية مجهولة؛ ولعل الصورة التالية تكشف جانباً من هذه الغاية: إنها ليست غاية مادية بقدر ما هي غاية روحية يملؤها «الشوق في الأحشاء» بعد أن حول خيال الشاعر صورة الراح الراكبة إلى مطية يركبها ذلك الشوق على حد الاستعارة التجسيمية. ونصل إلى أننا أمام صورة مركبة من راكب مركوب لكنها صورة لا تبتعد عن دلالة العلاقة التي سبقتها في خصوصية الرمز الذاتي الذي كان يملأ وجدان الشاعر/ الإنسان إزاء الصداقة، فالرحلة

على ظهر المطايا كما في التراث الشعري العربي، هي تجديد النفس الإنسانية لذاتها كما عبر عن ذلك أبو تمام في مكان آخر؛ حين قال [٤٢]:

وطولُ مُقامِ المرءِ في الحيِّ مُخْلِقٌ لديبـاجَتَيْـه فاغْـتـرِبْ تَتَجَـدَّدِ
فإني رأيتُ الشمسَ زيدَتْ محَبَّـةً إلى الناسِ أنْ ليستْ عليهِمْ بِسَرْمَدِ

والأمر ذاته محقق في تجربة هذا الشاعر الذي ستكون الرحلة إحدى محطات قصيدته. لكن المهم هو تأكيد أنها رحلة لبناء علاقة روحية أو تعزيز علاقة روحية قائمة، أو بكلام أقرب: هي رحلة لبناء الصداقة/ الحلم. وقد وثق العلاقة الروحية الحالمة هذه في النص علاقات لغوية قاعدتها النفسية توتر داخلي يبعث على التحفز من خلال تكرار كلمة «مطايا» في اختلافها جمعاً وإفراداً وكلمة «الراح» في تجانس حروفها وتباين معناها. لقد أوجد هذا التلاعب بالكلمات على نسق الائتلاف والاختلاف تناغماً إيقاعياً وتفاعلاً معنوياً أغنيا العلاقة وجعلاها أكثر قابلية للانشغال بالصداقة الحلم، وبجو النص.

٣ – علاقة الراح/ بالشعراء: وهي علاقة تتجاوز الظاهر إلى المضمر؛ فالشعراء كما صورت علاقتهم بالخمر هنا يرصدون فاعليتها في تغيير شاربيها إلى عالم من الأحلام والرؤى الكونية الذاهلة عن واقع الحياة اليومية. هذه الحالة هي التي توقف عند لغزها الشعراء وصاغوا منه «ذهب المعاني» كما قال: لم يكن شرب الخمر بحد ذاته هدف الشاعر يوماً، ولكن مسألة تغييب الواقع والتعلق بوهم الحلم هو الهدف. ولست بحاجة إلى القول إن الشاعر في تعلقه بصورة الخمر، رمزاً لهذا التحول العبثي، كان يفتش عن جوهر التحول الحقيقي الذي يصير فيه الحلم واقعاً جديداً مختلفاً، تماماً كما يتحول العنب في حال الخمر إلى سائل ذهبي على الحقيقة. إن إيراد كلمتي «عنبية ذهبية» بهذا التوازن التناغمي والتباعد التكويني يوفر نوعاً من اختصار الزمن التحويلي الداعي إلى الفأل اللحظي بالنسبة للشاعر. والكلمتان على أنهما تهيئان لجمال الفن جواً يتناسب تقنية وإيقاعاً مع هذا التفاؤل

اللحظي فإنهما تعززان مهمة الشعراء في تحويلهم الكلمات شعراً فائق المعنى. إن هؤلاء الشعراء الذين يصوغون «ذهب المعاني» هم صاغة لكنهم ليسوا كالصاغة. فالفرق بين هؤلاء وهؤلاء هو فرق بين شعراء يصوغون مسارب الروح وبين صناع يصهرون شذرات المادة. فأين تجربة الإبداع هناك من تجربة الصناعة هنا؟!

٤ – علاقة الخمر/ بالزمان: هي علاقة تلازم وتناغم، فبقاؤها الطويل في حضن الزمان «لطول مكث بقائها» أشعرذلك الزمان بمسؤولية الأب حتى غدا لها راعياً كما كان الربيع لروضه راعياً، والرعاية استوجبت التهذيب والتنضيد، تماماً مثلما يقوم الأب بواجب الأبوة تجاه من أنجب، وبذا التقت هذه الشخوص الثلاثة: الربيع، والزمان، والإنسان على نسق ثقافي إنساني متداخل ومتحد في وحدة شمولية كونية واحدة، حتى لم يعد هناك فرق بين الثلاثة في أداء المهمة العليا المترتبة على هذا التوحد تجاه المحتضَن أو المرعي لكل منهم. ومن المنطق أن تثير هذه الرعاية حاجة الشاعر إلى مثلها في الصداقة الحلم، بل من الممكن القول إن أفق الصداقة الحلم، الذي أثار في التجربة الشعرية رؤيا التوحد في رعاية كل منهم لما يرعى. لكن هذه العلاقة بين الخمر والزمان التي أخذت هذا البعد تطلبت من الشاعر فناً رفيعاً عن طريق استعمال الاستعارة التشخيصية التي صيرت الزمان شخصاً متطامناً يسلك سلوكاً لطيفاً ناعماً بعد أن عرف في الثقافة الشعرية متطاولاً متغطرساً لا يعرف للسماحة وجهاً ولا لليونة طريقاً. ثم إن صورته مع الخمر بنيت هنا على المقابلة الضدية بين «الأقذاء» اللائي توكل الزمان بإفنائها: (شخص الزمان ليأكل الأقذاء) وليجلب (الصفاء) الضد الذي أصبح نقاؤه وافراً. هذه هي العلاقة المثلى التي حلم الشاعر بها أنموذجاً لكل علاقة يمكن أن تبنى على الحقيقة وفي الواقع.

٥ – علاقة الخمر/ بالماء: إنها علاقة استعارية ثقافية تستند إلى التعلم بالاختلاط والقدوة؛ ففيهما يتم التحول من الثقافة البربرية إلى ثقافة التحضر، فينقلب

الخلق من سيىء إلى حسن. هكذا رأى قيمة مزج الخمر بالماء، فكان ذلك المزج في خياله رمزاً لاختلاط بشري تحدثه الصداقة الحلم؛ ففيها تسود ثقافة الوئام على نسق من الحق والجمال، ونتيجة لتلك الثقافة تتم هيمنة الخلق الرفيع على العلاقة السوية في تلك الصداقة.. وعندما اصطدم الشاعر بحال مناقضة فسدت الصداقة، وانحلت عرى العلاقة. لعل هذا هو سر نظرته غير المتوائمة بين وظيفة ماء/ الخمر هنا، وماء/ الملام هناك؛ فإذا كان ماء/ الملام أنتج بكاء بتصييره حسن الخلق سوءاً هناك، فإن ماء/ الخمر أنتج تحولاً إلى الأجمل فانقلب بفضله سوء الخلق حسناً هنا. إن هذا الترديد المتنافر للماء على بعد الشقة الشعرية بين مكوناته لا يلغي الغاية السرية السحرية الممكنة منه. إنه ترديد للجمع بين تناقضين على حد تأثيرهما الضدي في نفس الشاعر.

- أفعالها:

كأن فاعلية العلاقات وحراك الخمر النشط فيها منحا هذه الخمر في وجدان الشاعر صورة لقوة مذهلة استطاع بها رسم أبعاد لمفارقات عجيبة كسرت كل التوقعات المحتملة لأفعالها. قال:

١٣- خَـرْقَـاءُ يَلْعَبُ بالعقـولِ حَبَابُهـا كَتَلَعُّـبِ الأفعـال بالأسْمـاءِ

١٤- وضَعِيفَةٌ فـإذا أصَابَتْ فُرْصَـةً قَتَلَـتْ كذلـك قُـدْرَةُ الضُّعَفَـاء

١٥- جَـهْمِيـةُ الأوْصـافِ إلاّ أنَّهُـمْ قد لقَّبُـوهـا جوهـر الأشـياء

لا شك أن الصور التي رسمها الشاعر لأفعال الخمر في الأبيات قد وافقت طرح نظرية التلقي حين قالت: مهمة العمل الأدبي انتهاك أفق التوقع؛ إذ كيف لخرقاء أن تتلعب بالعقول؟! بل كيف لضعيفة أن تقتل؟! وما الذي جعل الاستكانة أو الانسحاب من الفعل جوهراً للأشياء؟ أسئلة يحتار القارئ العادي في الإجابة عنها؛ لكن القارئ الضمني - بحسب إيزر-[٤٣] يمكن أن يدركها في تعمقه بنية النص. من الممكن أن تتسق الإجابة عن كل من الأسئلة اللغز بمناقشة علاقات الأضداد المتوائمة التي تألفت

منها بنية كل سؤال ؛ لكن الذي يحكم كل تلك البنى هو نسق الشاعر المضمر[٤٤] .فإذا كنا وجدناه يطل برأسه من الخلف البعيد في علاقات الخمر فإنه هنا موجود بأظهر سطوة مما كان عليه هناك.

١- بنية الخرقاء/ العقول: يتضح من طرفي بنية التضاد هذه أنها تثير العلاقة غيرالمتسقة بين المتحول/ والثابت: وأياً ما كانت هذه العلاقة فإنها تبرز المعضلة التي كان الشاعر يواجهها في مشروعه التجديدي للشعر؛ فهو يمثل التحول أو الجديد مقابل الثبات أو القديم الممثل بصديقه الخصيم. إنه في هذه العلاقة يرسل رسالة قوية مؤداها أن لا شيء يمكن أن يبقى على حاله؛ فالدنيا تسير والتغيير واقع، ومع التغيير يمكن حدوث ما لا يتوقع حدوثه؛ إذ من الممكن في لحظة ما، أن يسود التحول/ الجديد ويتوارى الثابت/ القديم. وتبعاً لهذا يغدو فن البديع/ الجديد – على جموحه وخرقه للمتبع المألوف – يتضاد وعمود الشعر القديم على ثباته واعتماده واتباعه.

٢- ثنائية الأفعال/ الأسماء: وهي ثنائية الحركة/ والسكون؛ فالفعل هو الذي يحول المادة من حال السكون إلى حال الوجود؛ فليست المسألة خاصة بعلم النحو قدر ما هي متعلقة بسيرورة الحياة وفاعلية الإنسان. فأسماء الأشياء جامدة ساكنة لكن الفعل الإنساني – بحسب نظرة الشاعر – يصنع منها أداة للعمل؛ فالحجر اسم لمادة جامدة لكن الفعل يصنع منه وسيلة للعيش سمي بيتاً، والذهب اسم على مادة ساكنة، لكن الفعل يصنع منها سبائك للزينة، وهكذا كل الصناعات؛ فالفعل يتلعب بالأسماء حقاً حين يحركها أو يغيرها. وفي حال الشعر فإن الشاعر يرى أن من تعلق بالقديم استغنى بالتعلق بما كان، بدلاً من فعل ما يمكن أن يكون. ربما تبادر إلى خياله أن فعل البديع – جديده الشعري – ينتج إبداعات لم تكن قد عرفت أو جربت/ لكن ما يبقيه عمود الشعر من تقاليد جامدة ليس لها حظ من الإبداع في زمنه إلا التعلق بأسماء كان لها ابتكارات

وتجليات في زمانها. وقياساً على ذلك فإن زمن الشاعر – وفق تقديره – بحاجة إلى أفعال تترك فيه وله تجليات كما ترك أولئك لأزمانهم. هكذا هي حياة الفن والشعر: تدور إبداعاتها في مدار لعبة الأفعال والأسماء على الدوام.

٣ – ثنائية الضعف/ القوة: وهي ثنائية الهامش/ والمركز. ومن المركوز في الذهن أن الضعف سمة الهامش وأن القوة صفة المركز؛ إلا أن الشاعر نقض التوقع وأصاب الجميع بخيبة الظن؛ لأنه عكس الحال فمنح القوة للهامش وحول الضعف إلى المركز، لكنه قيد ذلك بمساندة الزمن للهامش حين هيأ له فرصة يهتبلها بجسارة: «وضعيفة فإذا أصابت فرصة قتلت» وما كان لهذه الفرصة أن تهتبل لو لم يكن الضعيف/ الهامش منتظراً لها ومهيأً نفسياً لاستغلالها سريعاً حين تأتي. لم تكن قدرة الضعيف/ الهامش لتظهر فجاءة لمجرد ظهور الفرصة إذن، ولكن هذه القدرة متجذرة في طبعه وهي تنتظر اللحظة المواتية للتنفيذ، كما قدر الشاعر: «كذلك قدرة الضعفاء». بدأ بالمفرد «وضعيفة» وانتهى بالجمع «الضعفاء» إشعاراً منه بأن الحالة الخاصة ما هي إلا علامة سيميائية على عالم كوني عام. ومن المهم النظر في تحوله عن كلمة القوة القريبة – بحسب أفق التوقع – إلى كلمة «القدرة» البعيدة كسراً لهذا الأفق؛ ففي حسابه أن القوة قد تنصرف إلى الفاعلية الجسدية حصراً، لكن القدرة تنصرف إلى الفاعلية العقلية نصاً، وهذه هي وحدها القادرة على قهر القوة الأولى بالمكر والحيلة والخداع. وفي حال الشعر فإن لغة الشعر المراوغة تشبه قدرتها قدرة الخمر أو الهامش قياساً بقوة المركز أو الجسد، ولما كانت فرصتها مواتية دائماً فإن التلويح بها يخيف كل من عاداها. كان الشاعر بحاجة إلى مثل هذا الجو كي يبدي فاعلية سلاحه الشعري في وقت عاداه نفر من أبناء زمانه بمن فيهم بعض أصدقائه. فالحكيم من تجنب مخاصمة الضعيف/ الهامش حتى لا يصاب بما لا يتوقع من سوء، لقول الشاعر القديم الموافق لتوقعات هذا الشاعر الجديد[٤٥]:

تـرى الرجـلَ النحيـلَ فتَـزْدريـهِ وفــي أثوابِــهِ أسَــدٌ هَصُــورُ

إن كلاً من الشاعرين يؤدي رسالة واقعية في زمانه. فلعل ذلك أن يكون رادعاً لكل من يخدع نفسه بقوة مادية ظاهرة قد لا تسعفه أمام قدرة كامنة في مكان ما تنتظر فرصتها للانقضاض والبطش. وقد ينصرف المعنى إلى أن الشاعر رأى في هذه النهاية غير المتوقعة تجسيداً لموقفه الشعري الذي استحال قوة بعد ضعف.

٤ – ثنائية المظهر/ المخبر: وهذه ثنائية تعتمد المفارقة المثيرة؛ إذ كيف لمن يبدو في الظاهر بعيداً عن القدرة والفعل والتأثير كما تقول الجهمية[٤٦] أن يعد جوهر كل شيء. ولا يفهم هذا إلا من باب المكر والخديعة التي تعتمد على ذكاء خارق أو تمثيل بارع يعين صاحبه على وعي عميق وتحليل دقيق لمجريات الأمور كي يستغل اللحظة المواتية فيجني ثمرتها في وقت غفل فيه غيره عن ذلك. إنه الذي يبدو في مظهره عبثياً لا حول له ولا طول، لكنه في حقيقة الأمر هو جوهر كل شيء، تماماً كما قال ابن المعتز يصور قدرة الفارس الخفية على خداع من يحسبونه في الظاهر مخدوعاً[٤٧]:

يُخْفـي مَكيدَتَه ويحْسِـبُ رايَهُ – وهْوَ الذي خَدَعَ الوَرَى – مَخْدُوعا

هكذا هي الخمر، فهي في ظاهر أمرها مجرد شراب ككل شراب يتناوله أناس هم بحاجة إليه لكن عملها فيهم مختلف. فهم يبدؤون شربها وهم في حالة، لكنهم ينتهون بعد شربهم إياها وهم على حالة مغايرة. إنها تمثل القدرة الخارقة على التحويل والتغيير، وهي قدرة تختلف فيها عن الأشربة الأخرى التي تتساوى معها في المظهر الخارجي.

وهكذا هو الشاعر: في ظاهره إنسان ككل البشر لكنه في مخبره مختلف عن الآخرين؛ واختلافه في قدرته على التأثير والتغيير. إن ما يهم الشاعر هنا أن يفهم الآخرون جوهر مهمته في الحياة؛ فما يؤذيه عدم وعي كثير منهم قيمة هذه المهمة، ومن ثم عدم تقديرهم له التقدير الذي يستحق، خصوصاً إذا ما ربط ذلك كله بالقيمة

الفضلى التي يراها في التجديد الشعري الذي ينتهجه. إذا كان توافق المتنافرات أو تماثل اللاتماثل هو السمة البارزة لكلمات هذا المقطع، فإن ذلك طبع النغمة الإيقاعية بطابعه أيضاً حين أحدث الترديد بين ألفاظ ظاهرها التماثل في النغمة وباطنها التضاد في إيحاء المعنى؛ فمثلاً فعل اللعب المكرر بين الشطرين الأول والثاني لم يعد يوحي بمتعة اللعب التي يعنيها أصل الكلمة، وإنما غدا يوحي بضد ذلك أو ما اصطلح على تسميته (المفارقة). وقس على هذه المفارقات تكرار الضعف بين الإفراد (وضعيفة) والجمع (الضعفاء)، وتكرار حرفي: (الجيم والهاء) في كلمتي جهمية/ وجوهر، وكذلك التوازي بين كلمتي (الأوصاف) المضافة إلى الأولى، والأشياء المضافة إلى الثانية. فهذا التوافق الإيقاعي بين الكلمات والحروف هو الأساس في بناء المفارقات أو تماثل اللاتماثل الذي وسم هذا المقطع.

- جوهرها :

لقد آلت رؤية أبي تمام للخمر في آخر المقطع إلى صورتين تمثلان جوهر الخمر؛ فهي في وجدانه وخياله تجمع بين عالمين متغايرين اجتماع توحد غريب، قال:

١٦- وكأنَّ بهْجَتَهَا وبَهْجَةَ كأسِها نـــارٌ ونـــورُ قُـيِّـدا بِـوِعَـاء

١٧- أو درةٌ بيضـــاءُ بِكْـــرٌ أُطْبِقَتْ حَـبَـلاً عـلـى ياقُـوتَـةٍ حَمْـراءِ

«فالنار والنور المقيدان في وعاء» و«الدرة البيضاء البكر/ الحبلى بياقوتة حمراء» صورتان لونيتان اقترن فيهما البياض بالحمرة على حد (الوحدة مع التنوع) بل إن هذا التنوع فريد في انسجام طرفيه المتغايرين؛ إذ كيف يمكن توحد البكر والحبل معاً؟! فتوحدهما على الواقع مستحيل، لكن الشاعر جعله ممكناً حين تحول من الحقيقة إلى الخيال. بل كيف تقرن النار الحارقة إلى النور البهيج ؟! لقد جعل الشاعر ذلك ممكناً عندما تجاوز واقع الحال إلى فاعلية الرمز، فالنص الشعري متناقض الفاعلية في إثارته للانفعال؛ إذ قد يدفع المتلقي للهيجان حيناً، وقد يهدئ من روعه فيسوقه إلى السكينة والأمان حيناً. و تبتعد هذه الفاعلية بالمتلقي إلى الوظيفة

الشعرية التي ما غابت أبداً عن مخيلة أبي تمام في القصيدة بشكل عام. فالشعر نار ونور معاً، والقصيدة منه حبلى بالغريب المدهش حقاً. إنها رسالة الشاعر الأبدية إلى الكون منذ أن وجد الكون. ومن حكم على الشعر بغير خاصيته ضل الطريق إلى فهم حقيقته. إن هذا هو المأزق الذي واجهه الشاعر مع من كان يقف من شعره موقف الضد كذاك الصديق اللوام المشار إليه في مفتتح القصيدة. ولست في حاجة – كما أظن – لأن أكرر الحديث عن توافق المتضادات إيقاعياً في هذا المقطع؛ لأن فيه تماثلاً مع المقطع السابق عليه مباشرة، لكن الجديد المختلف هنا هو طبيعة تشكيل ذلك؛ فالثماثل في تكرار البهجة في شطر البيت الأول أنتج ضدين؛ هما: النار والنور في الشطر الثاني، ومثل ذلك الدرة البيضاء أنتجت توازياً ضدياً مع ياقوتة حمراء بعد أن كانت هذه الثانية نتاج الضد بين البكر والحبل.

د – الرحلة /عزيمة وانتصار

من الواضح أن الشاعر استوحى من فاعلية الخمر – على الرغم من ضعفها الظاهر – رؤى داخلية لقوى خفية كامنة خلف ماتبدو عليه الأشياء والكائنات في قشرتها الخارجية. إن هذه الرؤى المستوحاة من الخمر ربما فتحت أمامه أفقاً تجلت فيه فاعلية الشعر وقدرته الكامنة كمون قدرة الخمر، فاستشعر داخلياً أنه يمتلك سلاحاً قادراً به – وحيداً – أن يجابه خصومه على كثرتهم حتى مع كون قدراتهم في ظاهرها كبيرة. أعتقد أن إحساسه بقوة ما يملك من الشعر هو الذي أوجد في مقطع الرحلة قدرة جامحة، وإصراراً عجيباً على التحدي:

١٨- ومسافـةٍ كمسافةِ الهجْـرِ ارتقى في صـدرِ باقي الحُـبِّ والبُرَحاءِ
١٩- بيـدٌ لنَسْلِ البِيـدِ فـي أُملُودِهـا مـا ارتيدَ مـن عيـدٍ ومن عُـدَواءِ
٢٠- مزَّقْـتُ ثـوبَ عُكُوبِهـا بِرُكُوبِها والنارُ تنْبُعُ من حَصَـى المَعْـزَاءِ

انشغل الشاعر في البيتين الأولين (الثامن عشر والتاسع عشر) من هذا المقطع بوصف اتساع المفازة وصعوبتها وخطورتها، فاتساعها – على عظمته – لم يقسه

قياساً مادياً، فالمسافة مهما كانت طويلة يمكن أن تقطع براحلة قوية وبزمن قد يطول وقد يقصر، وبجهد قد يخلف تعباً للجسد وألماً في الأعضاء، لكن ما يواجهه الشاعر هنا هو مسافة نفسية طولها غير محدد؛ لأنه كامن بين الانكسار والانتصار؛ لهذا خالف المعهود في وصف هذه المسافة؛ إذ لم يصف طولها بزمان قطعها ولا باتساع مكانها، لكنه وصفها معنوياً بمسافة هجر الحبيب وما يفرضه هذا الهجر من معاناة ومكابدة توجع القلوب وتدمي الصدور. وهو هجر تعرف بدايته ولا تعرف نهايته، ومن المفارقة فيه أن الحبيب قد يكون قريباً مكاناً لكنه بعيد معنى وروحاً. إن الرحلة، بكلمة موجزة، هي رحلة النفس المعذبة بالحب، وهي أقسى من أقسى رحلة حقيقية مهما كانت طويلة وشاقة.

أما البيت التاسع عشر ففيه معنى مضمر أعمق بكثير من «البيد» و«الأملود» و«العدواء»؛ فهذه الكلمات وما حولها ظواهر لمعان أبعد وأكمل؛ فظاهر شرح البيت أن الشاعر يتحدث عن الصحراء المترامية الأطراف التي أهلكت المرتحلين فيها مع رواحلهم لقساوتها. والشاعر، لو كان هذا المنحى هو غايته في الصورة، لما زاد عما اعتاد الشعراء أن يسلكوا هذا المسلك فيه. لكن غايته – كما أراها – ربط هذه البيد وما يتساقط من المرتحلين فيها بالحياة وما تفرضه على الإنسان من مواجهة لكل تعرجاتها ومشكلاتها وويلاتها ونكباتها. فالإنسان في الحياة رهين صراع لا ينتهي؛ فكلما خرج من معضلة واجهته معضلات أشد، وكلما تغلب على محنة اعترضته محن أخطر.

هكذا هو الإنسان؛ مبتلى بامتحان دائم للقدرة والتحدي والصمود؛ فإما أن يَغلِب (بفتح الياء) فينجو لحين وإما أن يُغلَب (بضم الياء) فيهلك. ومن هنا كانت البيد رمزاً للحياة، كما أن المصير المجهول للمرتحل في البيد هو رمز للمصير المجهول الذي كتب على الإنسان المرتحل الأبدي في الحياة أن يعيش التيه في مجاهيله.

ليس بعيداً أن تقود تجربة الشاعر الإنسانية المرة مع خصومه – ومنهم بعض مدعي صداقته – إلى أن يفكر هذا التفكير، وأن يبني لغته من كلمات وصور تؤشر عليه بطريقة إيحائية رمزية. ويبدو أنه كان يحس في داخله صراعاً مؤلماً، لأنه يجابه

أصواتاً لا تصغي إليه حتى تدرك مراميه الإيجابية من منهجه التجديدي. ولما وصل إلى حد اليأس من إقناع هذا النفر، فرض عليه يأسه أن يتحول إلى أسلوب القوة والتحدي، مثلما يشير إلى ذلك بيته العشرون.

إنه في هذا البيت قد جسد الثورة على الذات بأقسى الكلمات ، وكأنه يرفض الضعف والتقوقع الذي عاشه لفترة وعبر عنه في مطلع القصيدة بالصورة الانهزامية في جملته «إنني صب قد استعذبت ماء بكائي». لكأني به وصل من خلال صور الطبيعة وصور الخمر إلى أن البكاء سلاح الضعفاء، وأن القوة وحدها هي الطريق الأقدر والأمثل على فرض الذات. وهذا ما نتمثله من خلال الكلمات التي استخدمها في صورة قهره للبيد بما فيها من غمام ساتر لمجاهيل مخيفة: «مزقت ثوب عكوبها بركوبها»؛ فالكلمات بما حوته من انفعال وغرابة وفن وإيقاع سريع وعنيف؛ ترفع من درجة التأثير في المتلقي الذي لا يملك إلا أن يبهر بهذا التلوين في الخطاب، وبتلك الحدة المتسارعة لتصل أعلى طبقات الصوت المتسرب من تلاطم أحرف الكلمات؛ إذ لم يعد الشاعر يتحدث من بعد عن مدركاته في الطبيعة وما في فضائها من علاقات، ولا عن ذهوله من الخمر وما آلت إليه أفعالها الخارقة ، وإنما غدا مشاركاً يستوحي من الطبيعة علاقاتها السمحة، ومن الخمر قدرتها القاهرة؛ فيجدد في نفسه إيمانه بالعلاقات الإنسانية السامية – ومنها الصداقة/ الأخوة – ويحرك في داخله قوة شديدة ينتفض فيها على الاستكانة لينطلق في الحياة متحدياً الصعب والمجهول، معتمداً في كل ذلك على القيمة الكبرى لجدة شعره، وإيمانه الراسخ بصواب رأيه، وعزيمته الصادقة في شحذ همته، وحزمه الأكيد في شق الطريق وتطويعها لتحقيق غايته مهما كانت هذه الطريق عصية على التطويع.

فكلمة «مزقت» فيها اندفاع شديد وقسوة جبارة تشير إلى عنفوان التعبير عن ثورة نفسية داخلية مكبوتة منذ زمن ليس بالقريب. أما «ثوب عكوبها» الذي تلقى فعل التمزيق من ناحية، والركوب من ناحية، فهو كالغمام الساتر[٤٨] الذي كان يخفي حقائق لم تكن ترى، وحين تختفي الحقائق يضطرب الإدراك ويصبح الإنسان إزاءه

كالسائر في ظلام دامس لا يتبين موضع قدمه فيغرق في تيه لا آخر له. لكن الشاعر امتلك قدرة الكشف وجلاء الحقيقة حين مزق الظلمة وأنار السبيل ومضى يركب قدره إلى نهايته. إن هذا ما توحي به تلك الصورة الإيقاعية العنيفة الفريدة.

هكذا كانت حال الشاعر حين صدمته حقيقة صديقه الزائفة: استكان لفترة قبل أن تتبدى له خفايا الأشياء. ولما وقف على جوهر الحياة ومغزى الكون والوجود انطلق يبدد العتمة من حوله كي يرى نور الدرب فيسلكه بحزم إلى الهدف الأمثل، وهو التعلق بصداقة أصدق ومساندة أوثق.

ولعل من المهم الإشارة إلى أن هذا المقطع المفصلي بما فيه من عنفوان الداخل التقى على تشكيله حركة نفسية منفعلة من زاوية، ولغة فنية ذات طابع تشابكي في الكلمات والصور والإيقاع والرمز من زاوية ثانية؛ فالصورة «مزقت ثوب عكوبها بركوبها» تتشكل من كلمات متعددة ومختلفة تتساند معاً لتعبر عن اللحظة الشعورية الطافحة بالانفعال الشديد. فـ«ثوب عكوبها» هنا هو حاجز استعاري كان يقف في وجه الشاعر ساداً عليه تخطي محنة تتشظى فيها ذاته وهو يعيش صدمة الصديق الخصيم، وحين وصل إلى حد تمزيق ذاك الحاجز وصل إلى لحظة التخطي، وهي لحظة حاسمة في سيرورة حياته. من هنا انفتح له الأفق الذي كان مظلماً، فراح مزهواً بانتصاره. وقد ترك هذا الزهو تضارباً في الشعور وفي اللغة، فهو – من جانب – في حالة من التوافق الداخلي الناشئ عن الرضى بعد الغضب، وهو – من جانب آخر – متوائم مع الذات بعد تصادم نتج عن اقتران كلمتي «العكوب والركوب». إنه اقتران تجانس في الحروف وتصادم في المعنى؛ إذ جاء ركوبه الصحراء بعد تمزيقه ثوب عكوبها. لكأن ثوب العكوب ظل حائلاً دون انطلاقته إلى أن توافرت له دوافع التحفز والفأل والقدرة؛ الأمر الذي مكنه أخيراً من إزاحة هذا العائق للانعتاق والانطلاق بعيداً متجاوزاً كل حاجز وكل مانع. من هنا جاز له بعد هذا الواقع الجديد الذي صنعه بعزيمة ماضية أن يستخدم تلك االصورة الرمزية التي ذيل بها بيته: «والنار تنبع من حصى المعزاء»، فالنار طاقة كامنة في الحجر الأمعز الصوان، وهي

بحاجة إلى حركة واحتكاك لتتفجر شرراً ولهباً. هكذا كانت طاقة الشاعر كامنة تنتظر اللحظة والموقف المواتي لتنطلق جامحة تطيح بكل الموانع والمعوقات التي تحول دون اندفاعها إلى غاياتها.

وهكذا فإن الصورة الفنية المشكلة من «المعزاء والنار» والتي صيغت بلغة الحكمة، كانت إضافة نوعية حققت في النص جمالاً فنياً جديداً، وعبرة معنوية عميقة ارتفع بها نطاق الشعر من الخاص إلى العام؛ إذ لم يعد المعنى في محور تجربة الشاعر حسب، وإنما ارتفع إلى طرح معنى إنساني باق على الأيام؛ مؤداه أن العزم والحزم هما الأجدى والأجدر في حل مشكلات الحياة والاندحار.

من الملاحظ على أبيات الرحلة الثلاثة كثرة الإيقاعات التي راوحت بين التكرار والتوازي والتجانس اللفظي في جانب، والاختلاف أو التضاد، بل التنافر في جانب: فبين المسافة والمسافة تكرار في اللفظ واختلاف في المعنى، وبين الحب والبرحاء تجانس حروف واختلاف معنى، وبين بيد/ وبيد وكذلك عيد/ وعدواء توازٍ أو تجانس ألفاظ وتنافر معان. وبين هذه الكلمات الأربع وكلمة (أملود) ترديد لحرف الدال. والواقع أن هناك سيادة مطلقة لحرف الدال على غيره في هذا البيت، فهو – بصفته جزءاً من الكلمة – مكرر ست مرات، في وقت لم يكرر غيره من الأحرف تكراراً ملحوظاً، خلا حرف (اللام) تكرر– جزءاً من الكلمة – مرتين فقط في كلمتي (نسل وأملود). قد تفسر سيادة حرف الدال في البيت على أنها ظاهرة تتناسب وطبيعة الحدة في الحرف نفسه من جهة، وتتطابق مع قابليته للتسارع المطلوب في البيت والمقطع من جهة ثانية. لكن يظل الإيقاع في عموم الأبيات متناسباً في شدته وسرعته مع سيرورة المعنى وتوتر الذات في المقطع.

هـ – ابن حسان / إخاء وثناء

لقد انقلب الشاعر على ذاته إذن؛ فغير من مسارها، وتحول بثقة إلى الاحتفاء بصداقة ودود، وصديق حميم؛ ذلك هو ابن حسان الذي مرت بنا علاقته الدافئة به، و مدائحه السابقة فيه؛ لكن مدحه إياه هنا له مذاق خاص ومختلف؛ لأن ابن حسان

– كما أوحت لغة الشاعر في خطابه إياه – هو الصديق الذي لم يخذله يوماً كما فعل غيره، مثلما سجلت أبياته التالية:

٢١ - وإلى ابنِ حَسَّانَ اعْتَدَتْ بي هِمَّةٌ وقَفَتْ عليهِ خُلَّتي وإخائي
٢٢ - لمَّا رأيْتُك قَدْ غَذَوْتَ مَوَدَّتي بالبِشْرِ واسْتَحْسَنْتَ وَجْهَ ثَنائِي
٢٣ - أنْبَطْتُ في قلْبي لِوَأْيِكَ مَشْرَعاً ظَلَّتْ تَحُومُ عليه طَيْرُ رَجَائِي
٢٤ - فَثَوَيْتُ جاراً لِلْحَضِيضِ وهِمَّتي قَد طُوِّقَتْ بكَواكِبِ الجَوْزَاء
٢٥ - إيهِ فَدَتْكَ مَغَارِسي ومَنابِتي اطْرَحْ غَنَاءَكَ في بُحُورِ عَنَائِي
٢٦ - يَسِّرْ لِقَوْلِكَ مَهْرَ فِعْلِكَ إنَّه يَنْوِي افْتِضَاضَ صَنِيعَةٍ عَذْرَاءِ
٢٧ - وإلى محمدٍ ابْتَعَثْتُ قصائِدي ورَفَعْتُ لِلْمُسْتَنْشِدِينَ لِوَائِي
٢٨ - وإذا تَشاجَرَتِ الخُطُوبُ قَرَيْتَهَا جَدَلاً يَفُلُّ مَضَارِبَ الأعْداءِ
٢٩ - ياغايَةَ الأُدَبَاءِ والظُّرَفَاءِ بَلْ يا سَيِّدَ الشُّعَرَاءِ والخُطَبَاءِ

علينا – مثلما اعتدنا سابقاً – أن نفكر بدءاً بالرابط الذي يربط هذا المقطع بالمقطع الذي قبله، بل بالمقاطع الأخرى جميعاً؛ كونه مقطع النهاية للقصيدة. والشاعر – كما أظن – حريص – واعياً أو غير واع – على أن يكون لهذا المقطع صلة بغيره تحقيقاً لمبدأ الوحدة النصية. وفي اعتقادي أن كلمةً وحرفاً في البيت الأول هنا يحققان الرابط المأمول: أما الكلمة فهي «همة»؛ لأن جو المقطع السابق كان التركيز فيه على همته المندفعة إلى غايتها بكلمات وعبارات توحي بالهمة العالية. وإذا أضفنا إلى كلمة الهمة الفعل «اعتدَتْ» المصاحب لها وصلنا إلى العلاقة القوية التي تربط المقطعين ربطاً تلازمياً: فالإرادة الحازمة هناك قادته إلى ابن حسان؛ وهذا هو المعنى الذي تشير إليه جملة الشطر الأول «وإلى ابن حسان اعتدت بي همة»، بل إن هذه الهمة نفسها هي التي وكلت بأن توقف خلة الشاعر وإخاءه على ابن حسان كما في الشطر الثاني: «وقفت عليه خلتي وإخائي». وأما الحرف الرابط فهو «الواو» في بداية المقطع. قد يقال إن الواو هنا حرف استئناف نحوياً؛ أي هو حرف يفصل بين ما بعده عما قبله. وأقول

هذا صحيح نحوياً لكنه عملياً ليس رابطاً قوياً بين الطرفين مباشرة فقط، بل هو رابط بين أطراف متباعدة في القصيدة كلها؛ فقد جمع بين حالتين في الصداقة متناقضتين: حالة حسن الصداقة في النهاية، وحالة سوئها في البداية؛ الأمر الذي أبرز وفاء ابن حسان في خاتمة القصيدة مجتمعاً إلى خذلان الصديق اللوام في مقدمتها. والجمع بين المتناقضات في الشعر يؤدي وظيفة فنية ومعنوية مثيرة؛ لأن الضد يظهر حسنه الضد. وفي هذا تعزيز لمكانة ابن حسان في نفس الشاعر كونه صديقاً حافظاً للصداقة نبلها ومسؤوليتها، لكن الشاعر من جهته منح صديقه الوفي ما يستحقه من ثناء لقاء وفائه له ومودته إياه، بل لقاء استحسانه «وجه ثنائه» أيضاً. وهذا الاستحسان هو ما ينتظره من أصدقائه الخلص؛ لأنه كان صاحب مذهب شعري جديد يحتاج فيه إلى مساندة وتعزيز؛ وإذا لم تأت تلك المساندة من الأصدقاء فليس من المنتظر أن تأتي من غيرهم. هذه هي خلاصة تجربة الشاعر في القصيدة مع أنموذجين من أصدقائه: الأنموذج الخاذل، والأنموذج الباذل. بل إن جمال الفن في القصيدة آت من فاعلية هذا التناقض بين الصديقين، فسلبية الأول[٤٩] تركت في النفس جراحاً حركت الكلمات والأشياء والأفعال والخيال لريادة أجواء وخلق صور وعِبَرٍ أوصلت الشاعر إلى حالة من الرضا في كنف الثاني؛ ما أدى إلى مداواة النفس من جراحها وتحول الغم بشراً وانفتاحاً على حياة جديدة مختلفة تماماً.

لقد تبسط في علاقته بابن حسان – الأنموذج الباذل – فنزع من داخله التكلف ومضى يعرض حاجته إلى عطائه دونما تحفظ؛ فتمثل خطابه له بشفافية روح، وانكشاف حاجة وحال، ولكن بحسن مدخل ولطف مقال. إن هذا النوع من الخطاب الأخوي المنفتح على سماحة المخاطب وطيب معشره منح الشاعر سمات وأفعالاً ألهمته فيضاً من أشكال قولية تضمنت ألواناً فنية آسرة حقق فيها الشاعر متعته في إبراز فنه عن طريق رسم صور فنية غريبة ومحفزة موزعة بين رؤية كل من الشاعر والباذل للصداقة: فهذا يمتح من فنه ما يسعد، وذاك يمنح من نواله ما يسعف.

أولاً : كان ابن حسان في البيتين: الثاني والعشرين والثالث والعشرين قد قابل الشاعر بمودة وتمجيد فن؛ مما أمتع الشاعر ودفعه إلى أن يعقد له محبة ثابتة في قلبه استخرج منها ومن وعده إياه مورداً عذباً يحوم حوله طير رجائه. لقد أحدث في هذين البيتين صوراً استعارية عديدة:

أ – جعل لثنائه وجهاً حسناً «استحسنت وجه ثنائي» مستخدماً تجسيم معنى الثناء لغاية فنية اكتسب فيها المعنى جمالاً ناشئاً عن جمع الحسي والمعنوي معاً في صورة خيالية مثيرة.

ب – جعل للمودة غذاء معنوياً مثالياً هوالبشر؛ استمراراً لنبض الحياة عالياً فيها: «غذوت مودتي بالبشر» «مستخدماً تشخيص» المودة في صورة فنية جميلة أحيا فيها المعنوي ومنحه حياة حين جعله كائناً حياً يحتاج غذاء طيباً لينمو ويكبر.

ج – جسد الوعد وجعله مشرعاً؛ كما شخص الرجاء وتخيله طيراً يحوم بطيرانه حول مأربه وغايته، محدثاً بذلك صورة تركيبية وحركية تعادل شعوره بالتفاؤل في علاقته بممدوحه.

ثانياً: أما في البيت الرابع والعشرين فعبر عن فاعلية مساندة ابن حسان له؛ إذ عززت تلك المساندة المغلفة بود كبير، شحذ همته التي رسم لها صورة مثلى حلقت فيها عالياً لترود آفاقاً بعيدة تطاول نجوم السماء حتى غدت الأبهى بينهن. وقد أهلها هذا إلى أن تجذب إليها طوقاً من كواكب الجوزاء. ولكي يبرز جمال هذا التحول النفسي بفضل الصداقة الودود جمع الواقع والخيال في مفارقة ممتعة؛ فهمته المحلقة في أعالي السماء، جذبته إليها بعد أن كان واقعه يشده إلى أسفل القاع – إلى الحضيض – كما قال: «فثويت جاراً للحضيض وهمتي قد طوقت بكواكب الجوزاء».

أين هذه النتيجة التي آلت إليها صداقة هذا الصديق الحميم من صداقة ذاك الصديق الخصيم؟!.

ثالثاً: وفي البيت الخامس والعشرين الذي يفدي ابن حسان بمغارسه ومنابته يؤلف صورتين متشابكتين في موقعهما وإيقاعهما، وذلك حين شكل من غناء ابن حسان

وعنائه هو بحرين يصب أحدهما في الآخر: «اطرح غناءك في بحور عنائي» وفضلاً عن إيقاع التجانس الصوتي الذي جمّل الصورة فإن الشاعر وفر للصورة لوناً فنياً آخر مستفزاً هو التورية في كلمة «بحور»؛ فمع أن المعنى القريب هو بحور الماء، لكن المعنى الأبعد – وهو المرموز له – بحور الشعر.

رابعاً: وفي البيت السادس والعشرين الذي يشيرفيه إلى طلب نواله، استحضر في خياله مهراً غالياً، وهومن شروط زواج الفتاة البكر خاصة، فجعل فعل ابن حسان مهراً لقوله، دلالة على الوفاء بالوعد. مثلما جعل هذا المهر صنيعة لقصيدة عذراء لم يحظ بجمال فنها – قبل ابن حسان – ممدوح آخر.

خامساً: وفي البيت الثامن والعشرين الذي يشير فيه إلى جانب كاشف عن عقلية ابن حسان وقدرته في مقارعة الخصوم زمن أهل الكلام الذين امتهنوا الجدل لإعلاء أفكارهم وإسقاط أفكار سواهم. لقد استعاد لابن حسان هذه القدرة الفائقة ورسمها في أكثر من صورة: أما الصورة الأولى فشخص الخطوب وأحدث شجاراً فيما بينها. «وإذا تشاجرت الخطوب». وأما الصورة الثانية فمركبة من صورتين : جسد في أولاهما الجدل وجعله مادة للقرى: «قريتها جدلاً». كما جسم في ثانيتهما الجدل نفسه فصيره سيفاً يفل بمضربه مضارب الأعداء: «قريتها جدلاً يفل مضارب الأعداء».

لكن هذه الصور – على تنوعها واختلافها وتضاربها: مادة ومبنى – أدت وظيفة جمالية موحدة هي سعة البهجة التي عاشها الشاعر لدى احتفاء ابن حسان به صديقاً قديماً من ناحية، وشاعراً مجدداً ومجيداً من ناحية ثانية، وهي من ناحية ثالثة حلقة مكملة لحلقات النص الشعري الواحد على أساس أنها الحلقة الأخيرة التي تتناغم والحلقتين السابقتين عليها: أي الخمر والطبيعة، وتتضاد مع الحلقة المفتاح: أي مطلع النص وفاتحته.

نص القصيدة – كما أتصوره – نص درامي بدأ بأزمة نفسية خانقة من جراء سلبية الصدمة القاسية التي تلقاها الشاعر ممن كان يدعي صداقته. دفعت هذه الصدمة صاحبها إلى محاولة التغلب عليها بارتياد آفاق كونية وحياتية تمثلت العلاقات

فيها بالتواد الحميم (الربيع والطبيعة) والترابط العنيد (الخمر والراح والكؤوس) لكن هذه الآفاق – على الرغم من أنها علمته قيم العلاقات المتينة، وأهمية الترابط القوي – لم تكن كافية لإبراء الجرح الذي سببته تلك الصدمة؛ مما بث في عزمه القوة على الارتحال والاتصال بصديق قديم مجرب يكون قادراً على إنهاء أزمته وإبداله فرحاً بعد ترح. لقد شكلت هذه المقاطع الثلاثة الصراع المحتدم في النفس من خلال العلاقات الخارجية المتشابكة والتوترات الداخلية المصاحبة لها قلب الحدث في تفاعله وتطوره ومسيرته عبر الصور المتصارعة حيناً، والمتصالحة حيناً حتى انتهى الأمر إلى ابن حسان باعث الأمن وواهب الأمان.

وهكذا تم حل الحبكة الدرامية فكان ابن حسان هو الموئل والمنقذ؛ لهذا جعله في نهاية القصيدة البطل الذي انتشله من الحضيض ورفعه إلى القمة، بل هو البطل الموكل بإسعاف كل من يلوذ به من الشعراء حتى غدا «غاية الأدباء والظرفاء والشعراء والخطباء»، كما وصفه. إن الشاعر بجمعه هؤلاء الشخوص الأربعة في نهاية القصيدة قد قفل النص بما يتوافق معنى وإيقاعاً.

أما بيت النهاية الوارد في الديوان، وهو:

٣٠- يحْيَى بنَ ثَابِتٍ الَّذي سَنَّ النَّدَى وحَـوَى المكَارِمَ من حَياً وحَيَاءِ

فلا أجد له موقعاً في هذه القصيدة؛ لأنني لا أرى وجهاً لإقحام اسم يحيى بن ثابت وما حوى من مكارم كما وصفه أبو تمام في قصيدة مصروفة أساساً لابن حسان الصديق الصدوق الذي استحق ما أضفى عليه من صفات مثلى في «المكارم من حياً وحياء»، فهل هو بحاجة لأن يذكر غيره بالصفات ذاتها؟![٥٠].

* * *

وعلى أية حال فإن هذه القصيدة الهمزية أظهرت أن صداقة أبي تمام لابن حسان كانت نابعة من عقيدة روحية آمن بها أبو تمام بعيداً عن النفع المادي الذي يأتي على هامشها، وليس ركناً أساسياً لإقامتها أو إدامتها. إنها ولادة روح قبل أن تكون

إنجاب كلمات، كما أشار في بيته المركزي بهذا الشأن، وكما تشير الأبيات التالية في معنى الأخوة[٥١].

ذو الوُدِّ مني وذو القُرْبَى بمنزلةٍ وإخْوتي أُسْوَةٌ عندي وإخْوَاني
أرواحُنا فـي مكانٍ واحدٍ وغَدَتْ أبدانُنـا في شَـآمٍ أو خُراسـان
ورُبَّ نائِـي المَغَانِي رُوحُهُ أبَداً لصِيقُ رُوحِي ودَانٍ ليس بالدَّانِي

تؤكد هذه الأبيات الثلاثة صدق أبي تمام في رؤيته المثلى للصداقة، والتي انعقدت على أساسها صداقاته مع من ذكرهم من إخوانه وتابعهم هذا البحث وخاصة ابن حسان. فأبو تمام إنساني التوجه المجرد من أية منفعة اللهم إلا ما يفيء به الصديق على صديقه من الخير الذي بين يديه.

وإذا ما عدنا إلى تشريح الأبيات إلى ثنائياته وتقابلاتها وجدناها على النحو الآتي:

أ – الصديق ذو الود = يتساوى مع ذي القربى في النسب

ب – إخوانه من الأصدقاء = يتساوون مع إخوته في الدم.

ج – قد تتباعد أجساد الأصدقاء لكن الأرواح تجمِّعهم في الحب.

د – صديقه البعيد تقربه روحه؛ فهو «دانٍ و ليس بالداني» على حد التوافق روحاً والتباعد مادة.

إن عقد أبي تمام بين المتباينات واقعاً والمتحدات روحاً ليجسد سموالوجدان الإنساني لديه في تعاملاته الحياتية، حتى مع إقراره بالاختلافات الطبيعية الحقيقية بين البشر في المأكل والملبس والمواقع العملية والمكانية وشؤون الحياة اليومية. فالإنسان في إحساس الشاعر الداخلي يسمو بالروح ويحيا بالتآلف والحب والمودة. هذه هي جوهر الصداقة في عرف أبي تمام، وبها سلك في تعامله مع أصدقائه؛ لذا لم يستطع أن يتآلف مع من أحس بأنهم لا يسلكون إلى صداقته سلوكه هو إلى صداقتهم، فابتعد يبحث عن بديل أوفى، فكان ابن حسان.

٦ - وحدة النص والموسيقى الشعرية:

حاولنا، فيما مضى من تحليل، الربط بين الحافز الإيقاعي[٥٢]، والمعنى الإيحائي في المقاطع الشعرية، كلاً على حدة ؛ فاكتشفنا أن وراء التكرار، والتوازي والجناس، وترديد الأحرف، وتشديدها وحدتها أو سلاستها وتجانسها، معاني تحاكي لحظات الانفعال: انقباضاً أو انبساطاً، وأنها تتساند مع غيرها من وسائل التشكيل الفني في القصيدة كالصورة بألوانها، وأساليب القول بأنواعها. لكن ذلك كله ليس سوى جزء من دراسة الموسيقى الشعرية في القصيدة. وبقي أن ننظر في الجزء الآخر المكمل له، أو المشترك معه في البناء الكلي لها.

لقد جرب جماعة من الباحثين المختصين في دراسة الوزن الشعري العربي محاولات لتجديد هذا الوزن وتجاوز عمل الخليل بن أحمد الفراهيدي مستفيدين من دراسات أجنبية كالنبر Stress وغيره، لكنهم لم يتوصلوا إلى نظرية عامة مقنعة يمكن اعتمادها بديلاً عن عروض الخليل[٥٣]؛ لذا نحن ملزمون محاولة جادة لتطويع الإمكانات التي يوفرها هذا العروض في دراسة بنية القصيدة دراسة يتوحد فيها النغم مع كلية البناء في القصيدة.

كنت جربت استغلال هذه الإمكانات في دراسات سابقة[٥٤]، وسأتابع ذلك في دراسة موسيقى هذه القصيدة ضمن محاولة جديدة لاختبار مدى التوافق والتكامل بين بنائها داخلياً وخارجياً. أو مدى التناغم الإيقاعي في التحام الكلمة بمعناها، والفاعلية التي يحدثها هذا التلاحم وذاك التناغم في إيجاد وحدة نصية تامة ومتكاملة.

أ - دوائر الإيقاع الموسيقي :

لقد اعتمدت الشطر وليس البيت محور النغم الإيقاعي الذي تلتف حوله مجموع الوحدات الإيقاعية الأخرى في تعددها وتنوعها وتقاطعها وأطلقت عليه مصطلح الدائرة الموسيقية[٥٥]. وما دعاني إلى ذلك هو أن البحر الشعري يتألف - كما هو معلوم - من تفعيلات قد تكون أربعاً أو ثلاثاً أو اثنتين ترد في شطره الأول على

نمط خاص من أنماط تفعيلات ذلك البحر، ثم تتكرر التفعيلات ذاتها مماثلة للأولى أو محوّرة عنها بالزحافات والعلل التي يجيزها ذلك البحر في شطره الثاني. وهكذا تدور التفعيلات داخل الأشطر بنغمات موسيقية متنوعة تتواءم وتتقاطع؛ فيخبو نغم بعضها في لحظة ليبرز نغم غيرها. وقد يعود إلى البروز ما خبا، ويخبو ما برز في لحظة أخرى بحسب انفعال الشاعر وتغليب معنى على آخر حتى يكمل الشاعر آخر كلمة في بناء القصيدة لينتهي مع نهاية تلفظ هذه الكلمة صوت النغم. لقد قُدِّر للشطر أن يدور متعدد النغم ومتنوعه مع التفعيلات وزحافاتها في وحدات القصيدة ومقاطعها حضوراً وغياباً بحسب شروط المعنى ودرجات الانفعال، وتماسك البناء. إن هذا يظهر أهمية الشطر ودورانه بنغمات مختلفة ومتآلفة في البناء الكلي للنص. ومن هنا جاء اعتمادي له وحدة بنائية أساسية أسميتها الدائرة الإيقاعية الشعرية.

نظم أبو تمام قصيدته على بحر الكامل وتفعيلته الأساسية (متَفاعِلُنْ) تتكرر بزحافاتها وأسبابها وعللها في الأشطر حتى نهاية القصيدة. ومادامت القصيدة مؤلفة من تسعة وعشرين بيتاً فإننا أمام ثمانية وخمسين شطراً. لكن هذه الأشطر ترتد إلى مجموع دوائر ينضم بعضها إلى بعض اتفاقاً أو اختلافاً في سيمفونية نغمية كلية تحاكي تفاعلات المعني داخل نص متحد الأجزاء والعناصر على صيغة الوحدة مع التعدد والتنوع: فمثلاً التفعيلات الثلاث (مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ) دائرة قد تضم كل التفعيلات المتساوية معها في شكلها. كما أن (مستفعلن متَفاعلن مُتَفاعِلْ) المتفرعة عنها تؤلف مع ما يتوافق معها في شكلها دائرة أخرى. وهكذا تتشكل الدوائر وتسير داخل البناء النصي منذ الشطر الأول حتى الشطر الثامن والخمسين.

ولدى فحص نوعية التفعيلات المستخدمة، تبين أن الشاعر استخدم أربعة أنواع من التفعيلات، متوالية كالتالي: [مستفعلن (أولاً)، متَفاعِل (ثانياً)، متَفاعِلن (ثالثاً) مستَفْعِل (رابعاً)].

أما تشكيلات الدوائر الوزنية من هذه التفعيلات الأربع في النص فتتألف من ست عشرة دائرة موزعة بحسب ورودها تباعاً في الأشطر على نحو التخطيطة التالية:

الدائرة	تفعيلاتها			رمزها العددي
الأولى	مستفعلن	مستفعلن	متَفاعل	٢ ١ ١
الثانية	مستفعلن	متَفاعلن	متَفاعل	٢ ٣ ١
الثالثة	مستفعلن	مستفعلن	متَفاعلن	٣ ١ ١
الرابعة	متَفاعلن	مستفعلن	متَفاعلن	٣ ١ ٣
الخامسة	مستفعلن	متَفاعلن	مستفعل	٤ ٣ ١
السادسة	متَفاعلن	متَفاعلن	متَفاعلن	٣ ٣ ٣
السابعة	متَفاعلن	مستفعلن	مستفعل	٤ ١ ٣
الثامنة	متَفاعلن	مستفعلن	مستفعلن	١ ١ ٣
التاسعة	مستفعلن	مستفعلن	مستفعل	٤ ١ ١
العاشرة	مستفعلن	متَفاعلن	مستفعلن	١ ٣ ١
الحادية عشرة	متَفاعلن	متَفاعلن	متَفاعل	٢ ٣ ٣
الثانية عشرة	متَفاعلن	مستفعلن	متَفاعل	٢ ١ ٣
الثالثة عشرة	مستفعلن	متَفاعلن	متَفاعلن	٣ ٣ ١
الرابعة عشرة	متَفاعلن	متَفاعلن	مستفعلن	١ ٣ ٣
الخامسة عشرة	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	١ ١ ١
السادسة عشرة	متَفاعلن	متَفاعلن	مستفعل	٤ ٣ ٣

لعل هذه اللوحة التخطيطية للدوائر تترسم مسيرتها في النص ابتداء من الدائرة الأولى في الشطر الأول وتنامي ورود الدوائر الأخرى صعوداً ونزولاً لتستقر في آخر شطر من القصيدة، الدائرة المناسبة للمقام هناك. لقد توالى تكرار كل دائرة في عدد من أشطر القصيدة على النحو الآتي:

الدائرة	رمزها	توالي تكرارها في الأشطر	عدد تكرارها
الأولى	**٢١١**	**١، ٤، ١٠، ٣٢، ٣٦، ٣٨، ٤٤**	٧
الثانية	٢٣١	٢، ٤٦، ٥٠، ٥٨	٤
الثالثة	٣١١	٣، ١٧، ٤٥	٣
الرابعة	٣١٣	٥، ١٥، ٢٣، ٤٧	٤
الخامسة	٤٣١	٦، ٢٢، ٤٠، ٤٨، ٥٢	٥
السادسة	٣٣٣	٧، ١١، ١٩، ٢١، ٣١، ٥٣، ٥٥	٧
السابعة	٤١٣	٨، ١٦، ٢٤، ٢٦، ٣٤	٥
الثامنة	١١٣	٩، ٤١	٢
التاسعة	٤١١	١٢، ١٨، ٣٠	٣
العاشرة	١٣١	١٣	١
الحادية عشرة	٢٣٣	١٤، ٢٨	٢
الثانية عشرة	٢١٣	٢٠، ٤٢، ٥٤	٣
الثالثة عشرة	٣٣١	٢٥، ٣٩، ٤٣، ٤٩، ٥١، ٥٧	٦
الرابعة عشرة	١٣٣	٢٧، ٣٥	٢
الخامسة عشرة	١١١	٢٩، ٣٣، ٣٧	٣
السادسة عشرة	٤٣٣	٥٦	١
المجموعة			٥٨

ومن أهم ما يلاحظ على هذا التوزيع الداخلي العام للدوائر كثرتها وتعددها واختلافها وسعة توزيعها على مساحة النص؛ إذ كان الشاعر يتنقل في اختياراته من دائرة لأخرى دون أن يستقر عند واحدة ليكررها في شطري البيت الواحد. وهذا يدل على جموح مشاعره وعمق تأثره فيما حوله من مشاق الحياة وإيقاعاتها السلبية والإيجابية على حد سواء. كما أن هذا مؤشر على تنوع حالاته النفسية بين الغضب والرضا مثلما راوحت تلك الحالات في القصيدة. وقد رأينا أنه نتج عن ذلك كله تعقيد في اللغة الشعرية التي طبعت أسلوبه بطوابع غلب عليها التضاد والمفارقة والغموض. نستنتج من هذا التمازج بين الوزن الشعري في القصيدة أنه كلما تعقدت المشاعر اتسعت دوائر الوزن الشعري وازداد المعنى غنى وعمقاً وتعقيداً.

وإذا تحركنا صوب فحص فاعلية الدوائر في تشكيلاتها الخاصة داخل البناء الكلي للنص الشعري لاحظنا أن سعة انتشارها على رقعة النص قرّبها بعضها من بعض، في التوزيع العددي. فأعداده في الأشطر تراوح بين ورود دائرة واحدة (العاشرة، والسادسة عشرة) وتكرار ورود سبع دوائر (الأولى، والسادسة). وهذا التقارب – مع ذلك – لم يسمح بتوالي تكرار الدائرة الواحدة في شطرين لبيت شعري واحد كما ذكرنا. لكن قلة تكرار الدائرة الواحدة لم تكن مؤشراً على قلة فاعليتها في دفع المعنى وإغنائه؛ بل قد تكون فائدة وجودها – على قلته – توازي فائدة كثرة ورود غيرها.

فلو تبصرنا في الدائرتين العاشرة والسادسة عشرة اللتين وردتا مرة واحدة لكل منهما في الشطرين: الثالث عشر والسادس عشر لوجدنا أن بينهما اختلافاً في الإيقاع بدليل اختلاف تفعيلاتهما، واتفاقاً مضمراً في الإيحاء على الرغم من تباعدهما وجوداً .

فأولاهما: أول شطر في مقطع الخمر، وفيه ابتهاج بالربيع الذي ودع، واحتفاء بالسلافة التي استقبل. وقد اتخذت سعادته مداها الأوسع حين عبر عنها باستعمال السلافة وسيلته إلى تحية الصباح يلقيها على الربيع وهو يودعه ويستقبل بها إشراقة سلافة الوئام بين «الخلطاء والندماء» وهو الالتئام الذي افتقده عند صديق ويتوق إلى تذوقه عند صديق آخر.

وثانيتهما: الشطر الثاني للبيت الثامن والعشرين الذي يسبق بيت النهاية، وفيه ابتهاج الشاعر بصداقة ابن حسان واحتفاء بقدرات هذا الصديق العقلية التي يفل بجدله «مضارب الأعداء»، وربما كان لاحتفائه هذا منبت بهجة خفية في نفسه حين استقر به المقام في كنف صديق عوضته صداقته المبهجة عن تلك الصداقة الخائبة. فانتصاره هو من جنس انتصار ابن حسان؛ فكلاهما قد «فل مضارب الأعداء».

وعلى النهج ذاته نرى أن الدائرتين: الأولى، والسادسة كانت لهما السيطرة على غيرهما لكونهما احتلا الترتيب الأول؛ فعدد تكرار كل واحدة سبع مرات. ومن البدهيات أن نسأل ما الذي يجمع بينهما حتى يتوافقا هذا التوافق العددي؟ وحتى يحرزا قصب السبق على غيرهما؟ لننظر أولاً في ميزات كل منهما فرادى، ثم نقف عند التوافق أو الاختلاف بينهما مجتمعتين.

أما الأولى: فكانت موزعة على المقاطع جميعاً ولكن بنسب مختلفة، جاء تكرارها الأول في مقطع البكاء: فشطر نهاية المقطع من جنس شطر بدايته؛ وفي هذا إشارة إلى أن الألم الذي تسبب بالبكاء قد يكون هو نفسه الذي جلب لغة التقريع لمن كان السبب فيه. ثم وردت في الشطر العاشر من مقطع الربيع، وفيه إشارة إلى تواؤم بين السماء والأرض بلغة الماء والمسك والكافور، ولعل في هذا تعويضاً عن ماء البكاء الذي نشأ عن فشل العلاقة بين الإنسان والإنسان. وبعد هذا غابت إلى أن استوجب مقطع الخمر ورودها في الشطر الثاني والثلاثين وهو يصور الخمر في صورتين متغايرتين مقرونتين في قرن واحد؛ هما صورة النور، وصورة النار مقيدتين في وعاء. أما مقطع الرحلة فاحتلت منه شطرين هما السادس والثلاثون، والثامن والثلاثون؛ وهما ينبئان بالعزم والقدرة على اختراق الصعب من أجل غاية مثلى.

وفي مقطع ابن حسان حلت في الشطر الرابع والأربعين الذي يشير إلى استبشاره باستحسان صديقه لوجه ثنائه. وهكذا اجتمع في هذه الدائرة السار والضار لكن ذلك يمثل احتدام المشاعر وانفراجها في كامل سيرورة القصيدة.

وأما السادسة: فبدأ ورودها بداية مقطع الطبيعة في الشطر السابع مع رايات

الدجنة الوطفاء وتكررت نهاية هذا المقطع مع الربيع واعتنائه بروضه، مثلما بدأت الأولى وانتهت في مقطع البكاء ، ولكن في تناقض بين الدلالتين. ثم غابت قليلاً لترد في الشطر التاسع عشر والحادي والعشرين من مقطع الخمر، وفيهما اقتران جمالي بين صياغة المعاني الشعرية وصياغة الذهب، وتكفل الزمان بإبعاد الأقذاء عنها للوصول بها إلى النقاوة والصفاء. أما تكرار ورودها في مقطع الخمر فكانت في الشطر الحادي والثلاثين شريكة الأولى في وصف بهجة الخمر وبهجة كأسها. ولم يكن لها وجود في مقطع الرحلة. أما في مقطع ابن حسان فجاورت الأولى في الاحتفاء به عن طريق إهداء الشاعر إياه أجمل قصائده.

من الواضح أن الدائرتين تتكاملان في دلالتيهما، فإذا كانت الأولى قرنت مباهج الفرح إلى مثيرات الألم؛ فإن السادسة وكلت بنشر مواطن البهجة دائماً. وقد يكون هذا هو سبب غيابها عن مقطع البكاء بما فيه من هم وغم، ومقطع الرحلة بما فيه من شدة وقسوة. ومن مجالات الاتفاق والاختلاف والتكامل أنهما وجدا في أشطر متباينة السمة؛ فإذا كانت الأولى اختصت بأشطر زوجية ماعدا شطراً فردياً واحداً هو شطر افتتاح القصيدة، فإن السادسة اختصت بالأشطر الفردية مطلقاً كما نراه في اللوحة. وفي هذا تباين وتكامل إيقاعي في آن واحد.

وقد يكون من المفيد فحص القيمة الإيقاعية للدائرة الثالثة عشرة، التي سجلت ستة تكرارات – أي بأقل تكرار واحد عن السابقتين – فالملاحظة الأولى أنها اتفقت والسادسة في تكرارها في الأشطر الفردية لكنها اختلفت معها في الدلالة؛ لأنها اختصت – على الأغلب – بالأشطر ذات الدلالة الضدية. وهي تقترب بهذا من الدائرة الأولى دلالياً مع أنها تختلف عنها في نوعية الأشطر إفراداً وازدواجاً. إن هذا التشابه والاختلاف مع الدائرتين السابقتين يجعلها في موقف وسط ترتبط بهذه وتلك في تباين من ناحية وتوافق من ناحية، محققة بذلك مبدأ التواؤم الإيقاعي والدلالي للنص الواحد.

أما الدائرتان الخامسة والسابعة المتساويتان في عدد مرات الحضور [عدد كل

منهما خمس مرات] فإنهما تتفقان في الأشطر المزدوجة لكنهما متباينتان في درجة الحضور والغياب: لقد بدأتا الحضور متقاربتين في مقطع الطبيعة (الخامسة في الشطر السادس، والسابعة في الثامن) لكنهما تباينتا بعد ذلك؛ فالخامسة تباعد حضورها وامتد إلى نهاية القصيدة، لكن السابعة تقارب حضورها وتوقف عند نهاية مقطع الخمر. إلا أن هذا التباين لم يمنع من أن تتفقا إيقاعياً في ترتيب الحضور والغياب وتعاقبه؛ إذ كان من العدد [٢] ومضاعفاته؛ فبين غياب الخامسة للمرة الأولى وللمرة الثانية ثمانية عشر شطراً، وللمرة الثالثة ستة أشطر. أما الدائرة السابعة فبين حضورها وغيابها للمرة الأولى والثانية والرابعة ثمانية أشطر، أما الثالثة فشطران. وإذا تذكرنا أن العدد [٢] هو الفارق بين حضورهما لأول مرة في القصيدة حكمنا على أن قد يكون له تأثيرما في تعاقب حضورهما وترتيبه داخل النص.

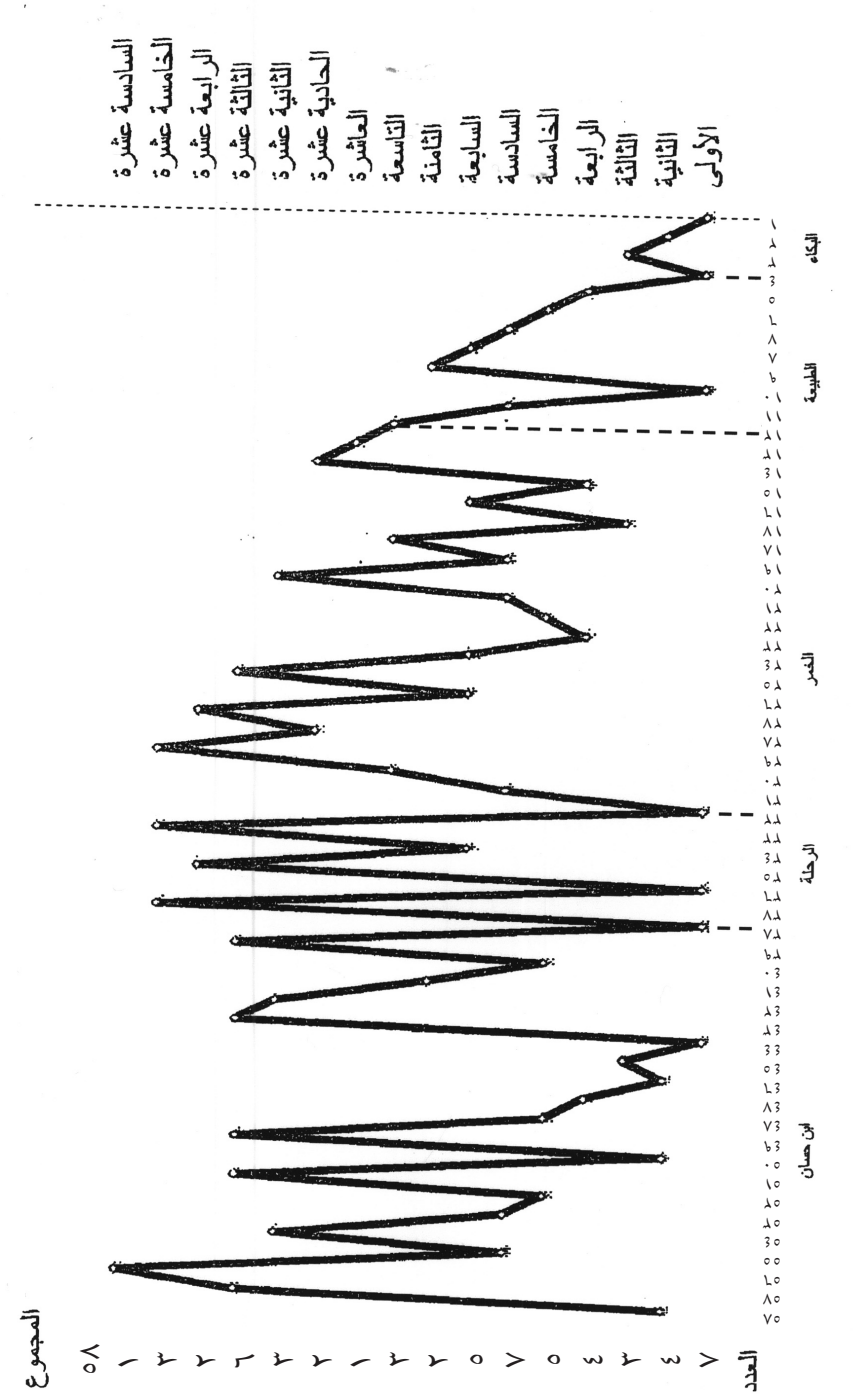
لكن تلك التوافقات الإيقاعية بينهما لم تقد إلى توافقات في نوعية الاختصاص الدلالي لكل منهما: فالدائرة الخامسة اتجهت إلى حمل التباينات الشعرية ؛ فعلى الرغم من ظهورها الأول في مقطع الطبيعة فإنها ابتعدت عنه إلى صور استعارية كثيفة في مقاطع الخمر والرحلة والمديح وهي صور مفصلية جادة وذات طبيعة ضدية في الدلالة والتركيب. أما الدائرة السابعة فظلت في حيز مقطعي الطبيعة والخمر تحمل صوراً استعارية ولكن ذات طبيعة مرحة ومتوائمة التركيب والدلالة. ويظل هذا الاختلاف وذاك التوافق محكومين بالتكامل الدلالي والإيقاعي ضمن وحدة النص فيما سمي بالوحدة مع التنوع.

قد يكون من المفيد – في آخر محطة من الجولة – أن ننظر إلى الخصوصية التي تميزت بها الدائرة الثانية؛ فقد أوجدت نفسها في شطر البكاء الذي انكفأت فيه الذات على نفسها نتيجة خذلان الصديق الخصيم، ثم غابت لتحضر في الشطر السادس والأربعين، وهو من مقطع ابن حسان الصديق الحميم، الذي زالت مع صدق صداقته وحسن معشره ونبل وفائه تلك الغمة؛ إذ استبدل الشاعر بالبكاء القديم حباً جديداً لامس نياط القلب، ووعداً ظلت تحوم عليه طيور رجائه .

أما الدوائر المتبقية فلا تبتعد عن الاتجاه العام الذي مثلته الدوائر المحللة، ويمكن أن ننظر إليها في الإطار الكلي لبناء القصيدة في موسيقاها ومعناها ضمن وحدة نصية هارمونية يمثلها رسم تخطيطي لشكل يحاكي مسار الدوائر الست عشرة كلها في تحركها تباعاً من بداية القصيدة حتى نهايتها.

لدى تبصرنا حركة الدوائر الوزنية في القصيدة وجدنا أنها تؤلف شكلاً نموذجياً موحداً خاصاً. وهو شكل لا يتكرر أبداً في أية قصيدة ثانية؛ لا لشاعر آخر بل لأبي تمام نفسه، حتى لو كانت تلك القصيدة الجديدة منظومة على البحر ذاته؛ ذلك لأنه يستحيل أن يكون مسار حركة دوائره الوزنية هو ذاته مسار حركة الدوائر في بحر هذه القصيدة، هذا إذا افترضنا جدلاً أن تتساوى أعداد الدوائر في المسارين، وهو افتراض بعيد جداً على أية حال.

سنلاحظ أن الشكل الذي يتخذه هذا المسار يماثل إلى حد ما الشكل الذي تتخذه ترسيمة مخطط نبضات القلب في انبساطه وانقباضه؛ مما يشير إلى أن الانفعال الداخلي للشاعر كان الدافع الأساس للحافز الإيقاعي، أما درجة ذلك الانفعال فتحدد نوعية الشكل الذي ترسمه مسيرة الخطوط في صعودها وهبوطها، وفي علاقاتها بعضها ببعض في تنقلها وتشابكها وتناظرها: قرباً أو بعداً. هذا، وقد اتخذ مسار الدوائر الوزنية في نص القصيدة مخططاً ترسيمياً نراه في الصفحة التالية:


السادسة عشرة
الخامسة عشرة
الرابعة عشرة
الثالثة عشرة
الثانية عشرة
الحادية عشرة
العاشرة
التاسعة
الثامنة
السابعة
السادسة
الخامسة
الرابعة
الثالثة
الثانية
الأولى
البكاء
الطبيعة
القمر
الرحلة
ابن حمدان
العدد
المجموع

أولى الملاحظات على الشكل أن الدوائر اتخذت فيه منحنيات مدببة الرؤوس (N) وليست أوضاعاً منبسطة الجوانب (Z). وهناك اختلاف بين الحالتين في حركة الدوائر انقباضاً وانبساطاً؛ لا في الأشكال فحسب، وإنما في درجة الانفعال؛ فالمنحنيات المدببة توحي بتوتر انفعالي شديد وسريع الحركة في التنقل من موطن لآخر لا يستقر أو يهدأ عند أحدهما، تماماً كنبضات القلب التي تشكل سرعتها وشدة انقباضها وانبساطها في حالة الانفعال مخططاً مدبب الرؤوس. أما الأوضاع المنبسطة فحركتها بطيئة تتوقف دوائره أوبعضها في مواطن لتؤلف منها حالة من التكرار لمرة أو أكثر؛ موحية – خلال ذلك – بالراحة والهدوء.

ولما كان شكل دوائر القصيدة المرسوم من النوع الأول فإنه يوحي بحدة الانفعال الذي غطى رقعة القصيدة كلها، مع الاختلاف في درجة هذه الحدة بين المقاطع بما فيها مقطع الرضا عند ابن حسان. فلا خلاف في أنه كان منفعلاً عنده ولكن انفعالاً مختلفاً، بل مناقضاً لانفعاله في المقطع الأول. فالانفعال يكون في الرضا مثلما يكون في الغضب؛ ولكنه مختلف في الحالتين بنوعيته ودرجته شدة ورخاوة.

وإذا استعرضنا الحركة في المقاطع جميعاً لاحظنا أن مقطع البكاء قد بدأ بالدائرة الأولى وصعد قليلاً إلى الثالثة ثم عاد فهوى سريعاً إلى الأولى، وكأنه انكفأ متكوراً على ذاته في بقعة مكانية ضيقة ومحدودة. لكن الدوائر في مقطع الربيع عاودت الصعود من جديد في حركة رأسية متباعدة حتى الحادية عشرة. وقد يكون في هذا دلالة على النهوض من الكبوة إلى التعافي.

ومن الدائرة الحادية عشرة هذه بدأت حركة الخمر التي سارت في تناظر تدرجي تعرجي ولكن بتصاعد منظم؛ إذ تحرك مسار الدوائر منها، ومر بالأعداد العشرية التالية لها تباعاً حتى وصل إلى الخامسة عشرة التي حط فيها مرتين قبل أن يستقر في السابعة.

ومن الجدير بالذكر أن الدوائر في المقاطع الثلاثة السابقة كانت تسيرفي تضاعف عددي متوال لأشطرها: (البكاء ٤، الطبيعة ١٠، الخمر٢٠). ويبدو أنه كلما

اتسعت المساحة الإيقاعية اتسعت معها رقعة التفاؤل وضاقت بقعة التشاؤم. لكن التفاؤل الذي قد يكون اكتمل مع نهاية مقطع الخمر بث في نفس الشاعر العزيمة القوية لاختراق الصعب من أجل تحقيق الغاية المثلى في لقاء ابن حسان. وربما كان الشكل التوتري التناظري المميز الذي رسمته حركة الدوائر في مقطع الرحلة استجابة داخلية عميقة لتلك العزيمة. إن مسار الرحلة الجامح هذا قد طوحت ترديدات دوائره من الأولى صاعدة إلى الدوائر العليا (الثالثة عشرة، والرابعة عشرة) وصولاً إلى الخامسة عشرة لتستقر عند الخامسة. لقد اتخذت حركة تلك الدوائر الجامحة – على قلة عدد أشطرها – صعوداً إلى الأعلى وهبوطاً عند القاعدة، شكلاً مختلفاً في تلازم دوائره واتساع مداها. و ليس لهذا الشكل الإيقاعي المختلف من دلالة – كما أعتقد – سوى أن مشاعر أبي تمام فيه قد وصلت من الانفعال والتعقيد حداً فائقاً للتحمل. ولعل توسط دوائر الرحلة بين دوائر المقاطع الأخرى أعطاه ميزة الأخذ مما قبله ومما بعده ، فكان ملتقى السابق ومنطلق اللاحق على اختلاف ما بينهما من أفكار ومشاعر.

أما مقطع ابن حسان فقد أخذ شكلاً يدل على الارتياح والرضا بدليل ميل أغلب دوائره إلى الحركة الهادئة بالنزول دائرتين عن نقطة الارتفاع التي وصل إليها مقطعا الخمر والرحلة؛ إذ لم تتعد دوائره في الارتفاع الثالثة عشرة، في حين وصلت دوائر المقطعين السابقين عليه إلى الدائرة الخامسة عشرة. ومن دلائل الارتياح النفسي فيه أيضاً سعة المساحة التي انفردت عليها دوائره . فاتساع المساحة الإيقاعية علامة على اتساع مساحة التفاؤل. هذا، وإن تفرد دائرته السادسة عشرة في صعودها المثير إلى نقطة هي الأعلى والوحيدة بين دوائر القصيدة أمر يدعو إلى الدهشة بل الغرابة. لكن ذلك يمكن أن يفسر على أنه إعلان مبكر عن النهاية القريبة لحركة الدوائر. وقد تدرجت بعدها هذه الحركة نزولاً وانتهت فعلاً لتستقر عند الدائرة الرابعة.

بقيت ملاحظتان اثنتان بارزتان في الشكل العام للدوائر: أولاهما أن دوائر المقاطع انتهت نزولاً، ماعدا دوائر الطبيعة فقد انتهت صعوداً عند الدائرة الحادية عشرة. وهذا يثير سؤالاً ملحاً، لكن قراءة متأنية للقصيدة قد تسعف في الإجابة

عنه. فالشاعر حين خرج من التجربة المؤلمة توجه إلى الطبيعة والخمر يستوحي من علاقات الأشياء فيهما ألواناً متآلفة، وأحوالاً مخالفة بل مضادة لعلاقته بصديقه اللوام. لذا فإن هذين المقطعين تساويا عنده شعورياً، وفي هذه الحالة لا ينفصل مقطع الخمر في إحساس الشاعر الداخلي عن مقطع الطبيعة بل هو امتداد له. وبناء عليه استمرتواصل المقطعين صعوداً حتى انتهيا نزولاً مع نهاية مقطع الخمر.

وثانيتهما: أن الدوائر تباعدت وتقاربت وانتشرت وفق نظام إيقاعي ناتج عن الحاجات التي تمس انفعال الشاعر المختلفة درجته بين مقطع وآخر، لكنها كلها توحدت عند الدائرة الأولى بصفتها النغمة الوحيدة الجامعة التي عادت إليها وانطلقت منها دوائر المقاطع الخمسة كلها في منظومة منظمة وفق مفهوم الوحدة مع التنوع. وهذا المفهوم هو سمة الوحدة الفنية للنص الشعري كله.

ب – القافية والروي :

على الرغم من كل ما قيل عن مفهوم القافية في الدراسات قديماً وحديثاً ، فإن القافية كما أراها هي آخر كلمة في البيت وليست جزءاً من كلمة أو كلمة وجزءاً من غيرها كما قد ذكر بعض العروضيين.[٥٦] والذي يدفعني إلى اعتماد ذلك هو ماذهبت إليه حتى الآن من ربط بين النغم والمعنى، وهذا لايتم من خلال تجزئة الكلمة إلى أجزاء؛ لأن فعلاً كهذا يلغي ذلك الربط. وبناء عليه فإن إمكانية التوفيق بين الكلمات وأنغامها في القافية قد تتم من خلال رد هذه الكلمات إلى الأوزان الشعرية للوقوف على مجالات الحياة التي تشد اهتمام الشاعر إليها، ثم ربط ذلك كله بالمعنى العام للنص، ورؤى الشاعر فيه. فالقافية جزء من الإيقاع الشعري، وهي مثله لا تنفصل عن المعنى العام للقصيدة أو البيت[٥٧].

أما لماذا ربطت القافية بالأوزان الشعرية فذلك لأن الموسيقى الشعرية – كما هو معلوم – حركة في الزمن، والوزن بعد زمني يتنوع بتنوع بنائه، فـ «أفعال» مثلاً تختلف زمناً وإيقاعاً عن «فِعال»، ومثلها عمرو، وعمر، تماماً مثل اختلاف تفعيلة «مُتَفاعِلُنْ» عن «مُتْفَاعِلُنْ»، وهكذا.

ولدى رد الكلمات إلى موازينها تبين أنها ترتد إلى الأوزان التالية:

الوزن	الكلمات	العدد
فُعَلاء	سُجَراءِ، نُدَماءِ، شُعَراءِ، ضُعَفاءِ، بُرَحاءِ، عُدَواءِ، خُطَباءِ.	٧
فَعْلاء	وَطْفاءِ، صَنْعاءِ، ضرَّاءِ، حَمْراءِ، مَعْزاءِ، جَوْزاءِ، عَذْراءِ.	٧
أفْعال	أنْداءِ، أحْشاءِ، أقْذاءِ، أسْماءِ، أشْياءِ، أعْداءِ.	٦
فَعال	سَماءِ، ثَناءِ، رَجاءِ، عَناءِ.	٤
فِعال	وِعاءِ، إخاءِ، لِواءِ.	٣
فُعال	بُكاءِ.	١
فال من (فَعْل)	ماءِ	١

يتضح من اللوحة أن لوزن (ف ع لا ء) بصورتيه (فُعَلاَء، فَعْلاء) السيطرة إيقاعياً (أربعة عشر تكراراً) خصوصاً أنه انتشر على مساحة القصيدة كلها يليه وزن (ف ع ا ل) بفروعه الثلاثة (فَعال، فِعال، فُعال) (ثمانية تكرارات) أما (أفعال) فجاء حلقة وصل بينهما (ستة تكرارات) وأما وزن (فال من فعْل) فجاء مكرراً مرة واحدة فقط، وسنحاول لاحقاً تفسير ذلك. لكننا نعتقد أن سيادة وزن (فعلاء) بعدد مضاعف لعدد غيره تقريباً جاء بتأثير إيقاع قافية المطلع للقصيدة: (سجرائي/ فُعَلاءِ). أما الأوزان الأخرى فكانت ذات أهمية إيقاعية؛ لأنها وفرت التعدد وكسرت الرتابة بالحد من جموح الوزن المسيطر، بل إن التلوينات الداخلية للأوزان بما فيها الوزن المسيطر عن طريق تغيير الحركات من الضم إلى السكون إلى الكسر، وتوزيع أمكنة الانتشار أدت مهمة تنويع النغم، تماماً كما فعلت الدوائر الوزنية في تعددها وتداخلها عبر النص كله.

وإذا نظرنا إلى المرجعيات الحياتية التي اجتمعت عليها هذه الأوزان وجدنا أنها ارتدت إلى قطبين رئيسين: أولهما الإنسان وصفاته وأدواته وأمكنته؛ وعدد كلماته ثلاث وعشرون. وثانيهما الطبيعة وعناصرها؛ وعدد كلماتها ست. من الواضح أن

حضور الإنسان بهذه الكثافة يشير إلى اهتمام الشاعر به، لكن هذا الاهتمام – على أهميته – موزع في النص بين الغضب والرضا؛ مما يعني أن حضوره يشكل معضلة في النص بنيت عليها أكثر العلاقات الفنية والمعنوية المعقدة والعميقة. أما إيقاعياً فإن هذا الحضور المكثف لم يؤد إلى رتابة في معاني كلمات القافية؛ لأنه وزع على رقعة النص كلها من زاوية وتعدد بتعدد الصفات والمواد والأمكنة من زاوية ثانية ، ومن ثم تداخل وعناصر الطبيعة من زاوية ثالثة.

بقي أن نتكلف تفسيراً لاختيار الشاعر كلمة (سُجَرائي) الغريبة فاتحة للقوافي بعدها. قد يكون الجواب الحاضر هو أن أبا تمام ينحو نحو الغرابة في شعره، ولما وجدها تحقق له ذلك بدأ بها ليقرع سمع المتلقي بما لا يتوقعه. وأقول قد يكون هذا صحيحاً بل يتفق مع ما ذهبت إليه في إبراز عنصر المفاجأة وكسر التوقع؛ لكني – مع ذلك – أظن أن هناك أمراً مضافاً هو أن الكلمة بوزنها أسعفته في جمعه المشتغلين في حرفة الأدب والفن في زمنه على رقعة شعرية واحدة: الشعراء والخطباء والأدباء والظرفاء والضعفاء والندماء؛ فكلهم كانوا حاضرين في نصه.

أما حضوركلمتي: (بكاء، وماء) في إيقاع القافية لمرة واحدة فقط، فأمر يدعو إلى الاستغراب. لكن إذاعدنا إلى النص وقرأنا بيتي هذا الحضور قد نجد جواباً محتملا؟!

قال في الأول:

لا تسْقِني ماءَ المَلامِ فإنَّني صَبٌّ قدِ اسْتَعْذَبْتَ ماءَ بُكائي

وقال في الثاني:

صَعُبتْ وراضَ المَزْجُ سِيِّئَ خُلْقِها فتَعلَّمَتْ من حُسْنِ خُلْقِ الماءِ

أعتقد أن العلاقة واضحة؛ فماء البكاء في الأول كان نتيجة إصرار الآخر على سوء الخلق في الصداقة ممثلاً بماء الملام؛ الأمر الذي أدى إلى العقم وعدم التغييرفي السلوك؛ لكن الماء في الثانية إشارة إلى فاعلية العلاقة الطيبة بين الأشياء ممثلة بماء المزج، تلك العلاقة التي نجحت في تغيير الخلق من سيىء إلى حسن. فبالتناقض بين

الماء/ والماء وفر الشاعربعداً معنوياً موجزاً مهماً في تكوين حالتي التنافر والتواؤم اللتين كانتا الطابع العام للنص. فالنتيجة التي لمسناها من خلال دراسة القافية في النص، أن هناك تأكيداً جديداً على إمكانية تلاحم النغم والمعنى فيه.

أما الروي وهو (الهمزة المكسورة) فقد كانت مهمته في النص هي المهمة التي أراها محتملة في هذه القصيدة مثلما هي محتملة في كل قصائد الشاعر. فهو الصوت الأخير أو النقرة الجامعة التي ترتد إليهاالأصوات السابقة عليها مهما اختلفت. «إنه الترجيعة الضابطة التي نتوقع مجيئها دائماً كما نتوقع مجيء غائب عزيز، ولولاها لحلت الفوضى محل النظام. بل إنها ومجموعة الضوابط الأخرى السابقة كالقافية والتفعيلة والدائرة الوزنية والبحر وتجاوب العناصر في الصورة، هي التي تشكل أساسيات الشعر»[٥٨].

٧ – الخاتمة :

قراءة النص وتشريحه وتأويله من أعقد المهمات النقدية؛ لأن الجهد في سبر أغوار الكلمات ومد الخيال والفكر بما يوازي خيال المبدع ذاته أو ينوف عمل شاق ومرهق، لكنه شيق وسار في الوقت ذاته؛ لأنه اكتشاف ذاتي بهيج. وهذا ما حاولته وما شاقني في قراءة هذا النص الحي المدهش شأن أغلب نصوص أبي تمام.

لقد أبرز أبو تمام الصداقة في أنموذجيها: الخاذل والباذل؛ فكان إنساناً يقطر أسى من سلوك الأنموذج الأول ، ويسعد مبتهجاً بسلوك الأنموذج الثاني، كما كان فناناً مبدعاً يجتهد في معالجة هذ التناقض فينفّر المتلقي من الأول ويحببه بالثاني في أسلوب صاخب محفز مشوق مدهش امتاز بالجدة والغرابة والحيوية والمتعة والجمال . كانت خطته تفضي إلى تنوع العناصر كالطبيعة والخمر والإنسان ، وتعدد أشكال المعنى والخطاب والفن في إطار الصورة والمفارقة والعلامة السيميائية والانزياح الفني وأشكال أخرى متنوعة من القول في إطار من التوقع وكسر التوقع أو خيبة الظن.

لقد برع في إحداث العلاقات المتشابكة المتآلفة على تبايناتها في الأشياء والمواد والبشر في تلوين عجيب من جمع المتضادات والمتشابهات على حد التنافر والتواؤم والتوحد في إطار من الانسجام والتعاضد.. كما برع أيضاً في سبك ذلك كله – مع تنوعه – داخل بوتقة واحدة تحكمها رؤية شمولية تعنى بحاجات الإنسان الروحية، ومشكلات الحياة، وتعقيدات الزمن في مجال الصداقة والصديق. لقد اتخذ الإيحاء والغموض والقناع والصورة والإيقاع أساليب متنوعة سادت أشكال النص بمنعرجاته وفجواته وتشوهاته ، ثم أتبعها بأساليب أخرى من التوازيات والتعارضات وغيرهما في معالجات لغوية وفنية معقدة ومثيرة وطريفة، فوفر لهذا النص براعة في القول، وغنى في الخيال، وعمقاً في المعنى، ورفعة في الفن وتكاملاً في الجمال.

الهوامش

(١) شوقي ضيف، **العصر العباسي الأول**، دار المعارف بمصر، ١٩٦٦م، ص ٢٧٧. وقد رأى أن أبا تمام «كان ينشر في معانيه الأضداد المتنافرة نشراً يدخل البهجة على النفس».

(٢) أبو تمام، **ديوانه**، شرح: الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، ط. دار المعارف بمصر، الطبعة الرابعة، جـ ١/ ٣٦٨. وأحمد بن أبي دواد (بضم الدال وفتح الواووبعد الألف دال ثانية) عربي إيادي من نزار نشأ في طلب العلم وخاصة الفقه والكلام، وكان معتزلياً من أصحاب واصل بن عطاء، كما كان شاعراً فصيحاً مجيداً. وولي القضاء للمعتصم، وكان بينه وبين محمد بن عبد الملك الزيات عداوة مستحكمة. لكن علاقته بأبي تمام أفضت إلى صداقة قوية. فُلج في آخر أيامه، ومات بالفالج عام ٢٤٠هـ. فرثاه أبو تمام، ومما قاله:

لقد آنسَتْ مساوئَ كل دهرٍ محاسنُ أحمدِ بنِ أبي دُواد.

– انظر ابن خلكان: **وفيات الأعيان**، تحقيق إحسان عباس، دارصادر، بيروت، ١٩٦٩، ج١ ص ٨١.

(٣) ديوان أبي تمام، جـ ١/ ١١٣. والحسن بن سهل أبو محمد السَّرَخْسي، تولى وزارة المأمون بعد أخيه الفضل بن سهل الملقب بذي الرياستين. تزوج المأمون بوران ابنة الحسن في حفل تاريخي بهيج. كان الحسن بن سهل عالي الهمة، كثير العطاء للشعراء. توفي عام ٢٣٦هـ في مدينة السَّرَخْسي من بلاد فارس.

انظر ترجمته في ابن خلكان: **وفيات الأعيان**، ج٢ ص ص ١٢٠–١٢٣.

(٤) ديوان أبي تمام، ج١/ ١١٣.

(٥) روبرت هولب: **نظرية التلقي – مقدمة نقدية**، ترجمة: عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، ص ص١٥٤ – ١٦٤. وانظر أيضاً فرانك شويرويجن: نظريات القراءة (ضمن كتاب: نظريات القراءة – من البنيوية إلى جماليات التلقي)، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية ٢٠٠٣م، ص ص ١٣٩ – ١٤٢. وبشرى موسى صالح: نظرية التلقي؛ أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط أولى، ٢٠٠١ م، ص ٤٦ وما بعدها.

(٦) المعنى الاصطلاحي للتوازي (Parallelism) في النقد الحديث هو تنظيم لأفكار مهمة في أبنية شعرية متساوية ، ويعمل على أساس جلب انتباه القارئ لعناصر يرغب الشاعر تأكيدها.
Karl Beckson & Arther Ganz, Literary Terms; A D ictionary, New York , Fourth Printing, 1977 p. 174. وكان ياكوبسون قد رأى من خلال علم اللغة البنيوي أن بنية أية لغة تتمحور دائماً حول ثنائية من التراكيب المتوازية. راجع أديث كيرزويل: عصر البنيوية – من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة: جابر عصفور، دار آفاق عربية، بغداد، ٥٨٩١م، ص ٦٢. والتوازي يقوم على تكرار

أجزاء متساوية تستطيع تحقيق مبدأ التناسب Proportion. انظر: موسى ربابعة ، **الشعر الجاهلي: مقاربات نصية**، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد – الأردن ٢٠٠٢ م، ص ٧٢١-٩٢١.

(٧) الديوان : جـ ١/١١٥.

(٨) المصدر السابق : جـ١ / ١٢٤ . وآل وهب عرفوا بالكتابة زمن الأمويين والعباسيين.قال دعبل: آل وهب كلهم كتّاب. وقد عقدت بينهم وأبي تمام صداقة عميقة، لذا مدحهم عائلةً، لكنه خص منهم بالمدح أيضاً الحسن وسليمان ابني وهب. أما سليمان فقد عرف بظرفه وحسن أدبه. سجنه الواثق ونكبه، فقال في نكبة سجنه:

نوائب الدهر أدّبتْني وإنما يُوعظ الأريبُ
قد ذقت حلواً وذقت مراً كذا عيشُ الفتى ضروبُ
ما مر بؤسٌ ولا نعيمٌ إلا ولي منهما نصيب

ثم استوزره المهتدي، لكن الموفق قبض عليه وعلى ابنه عبد الله بعد أن استكتبهما ليقف منهما على ذخائر موسى بن بغا، فلما استقصى ذلك نكبهما لكثرة مالهما فمات سليمان في محبسه.

وممن رثاه: البحتري، حيث قال:

هذا سليمانُ بن وهب بعدما طالت مساعيه النجومَ سُموكا
أغرت به الأقدار بغْتَ ملمةٍ ما كان رسُّ حديثها مأفوكا

الأغاني، ج٢٣ ص ص ١٤٣ – ١٥٢، والبيتان في ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية، ج٣ ص ١٥٧٩. ومأفوكا. مكذوبا.

(٩) الديوان: جـ ١/ ١٣٣. والحسن بن وهب بن سعيد بن حصين الكاتب ولد عام ١٨٦هـ . كان يكتب بين يدي محمد بن عبد الملك الزيات، ثم ولي ديوان الرسائل وبعض الأعمال في دمشق، وبها مات وهو يتولى البريد في آخر أيام المتوكل. نكب الواثق أخاه سليمان، فأقسم أن لا يذوق طعاماً طيّباً ولا يشرب شراباً بارداً حتى يتخلص أخوه سليمان من نكبته. ونفذ ما أقسم عليه. ولم يكن لإعجابه بشعر أبي تمام حدود. روي أنه كان في جماعة يتذاكرون الكتابة والشعر، فقال الحسن: «وأما الشعر فلا أعرف – مع كثرة مدحي له وشغفي به في قديمه ولا حديثه – أحسنَ من قول أبي تمام في المعتصم بالله، ولا أبدع معانِيَ، ولا أكمل مدحاً، ولا أعذب لفظاً، ثم أنشد:

فتح الفتوح تعالى أن يحيط به نظم من الشعر أو نثر من الخطب

وكان راجع دعبلاً فيما كان يتهم به أبا تمام، قائلاً له: هذا الرجل قد توفي، ولعلك كنت تعاديه في الدنيا حسداً على حظه منها، وقد مات الآن فحسبك من ذكره. فانخزل دعبل وأمسك عن ذكر أبي تمام بعدها. ولما مات الحسن بن سهل رثاه البحتري فقال:

أصاب الدهرُ دولةَ آلِ وهبٍ ونال الليلُ منهم والنهارُ

انظر في ترجمة الحسن خاصة في: (ابن خلكان: **وفيات الأعيان**، دار صادر، ط ١٩٧٣، ج١، ص ٣٦٧، والصولي/ أبو بكر: **أخبار أبي تمام**، تحقيق: خليل محمود عساكر وزميليه، لجنة الترجمة والتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٣٧، ص ١٠٩، والأغاني، ج٢٣، ص٩٨ – ١١٦، وبيت البحتري في ديوانه، ج١، ص٩٦١.

(١٠) المعادل الموضوعي (Objectiv Correlative): وهو مصطلح اجترحه إليوت في دراسته لهملت. كتب .S. Eliot في Hamlet يقول: إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن المشاعر في الشكل الفني هي في إيجاد معادل موضوعي لتلك المشاعر. انظر المصطلح في مقالته (Hamlet) من كتابه:

Selected Essaays, Faber & Faber,London, 1976, p 145.

(١١) الانزياح (Deviation) وهو انحراف عن الأساليب المتبعة، أو انتهاك الأنساق المعتادة. انظر جان كوهين: **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨م، ص ١٥.

(١٢) الديوان: جـ ١/ ١٢٧.

(١٣) المصدر السابق: جـ ١/ ٢٥٨. ومحمد بن عبد الملك الزيات، أبو جعفر. اتصل بالمعتصم ووزر له، وكذلك استوزره الواثق. كان أديباً فاضلاً عالماً بالنحو واللغة. ذكره دعبل بن علي الخزاعي في كتاب: **طبقات الشعراء**، وأورد له شعراً في رثاء أبي تمام. كانت بينه وبين أحمد بن أبي دواد عداوة شديدة. ولما ولي المتوكل الخلافة أغراه بابن الزيات، فأمر فصودر ماله وعذب حتى مات عام ٢٣٣هـ. انظر الخطيب البغدادي، **تاريخ بغداد**، دار الكتاب العربي، بيروت، د. ت، ج٢ص٣٤٢.

(١٤) الديوان: جـ ١/ ١٩٦. وخالد بن يزيد بن مزيد الشيباني. كان والياً على أرمينيا أيام الواثق. كان كريماً معطاء حتى وهو مدين. وفي هذا يقول عُمارة بن عقيل:

أأتـرك إن قلَّت دراهـم خالدٍ زيـارتَـــه، إنـــي إذاً للئـيمٌ

وكان سأل أبا تمام مرة: ما فعلت بالمال الذي منحتك إياه؟ فأجاب أبوتمام شعراً:

علَّمني جودُكَ السماحَ فما أبـ ـقيتُ شيئاً لديَّ من صِلتك.

فأنعم عليه بمثل المال الذي أنفقه. وتوفي خالد عام ٢٤٠هـ. انظر في ترجمته: **الأغاني**، ج ٢٣، ص ص ٥٣–٥٤. والصولي: **أخبار أبي تمام**، ص ص ١٥٨ – ١٦٦. البيت ليس في ديوانه.

(١٥) الديوان: جـ ١/١٧٤.. ومحمد بن يوسف الثغري، هو أبو سعيد طائي بالولاء – بحسب الطبري – من أهل مرو وينسب إليها أحياناً فيدعى المروزي، كان من قادة الحرب زمن المعتصم. وهو من قواد محمد بن حميد الطوسي في حملته على بابك الخرمي. كما اشترك في حملة الأفشين الناجحة على بابك، فأبلى بلاء حسناً أكسبه ثقة الأفشين الذي أرسله على رأس جماعة للقبض على بابك فنجح واقتاد الخرمي إلى الأفشين. وكان المعتصم كلف أبا سعيد إعادة بناء الحصون التي أخربها بابك الخرمي. توفي فجأة عام ٢٣٦ بعد أن عُقد له على أرمينيا وأذربيجان. تأثر

المتوكل لموته فولى ابنه يوسف ما كان إلى أبيه. انظر في هذا الطبري : **تاريخ الطبري** :ج ٥، ص ٥٠ و١٨٥، وابن الأثير، ج٦ ص ٤١٢ و ٤٤٧، وج٧ ص ٥٦-٥٧.

مدحه أبو تمام بأفضل شعر، ونال من جوائزه أكثر مما نال من سواه، « ليس أنه كان يكثر له، ولكن كان يديم ما يعطيه». الصولي: **أخبار أبي تمام**، ص٢٢٧ وما بعدها.

(١٦) الديوان : جـ ١/ ٢١٤ . وأبو دلف، هو القاسم بن عيسى العجلي. أحد قواد المأمون ثم المعتصم من بعده. وكان كريماً جواداً ممدّحاً شجاعاً مقداماً، ذا وقائع مشهورة. أخذ عنه الأدباء، وله صنعة في الغناء. وله كتاب: «**سياسة الملوك**»، وكتاب: «**السلاح**». مدحه أبو تمام بمديح حسن، ونال أعطياته. كان قد ركبته الديون لكرمه واشتهر عنه ذلك. أنشده بعضهم:

لقـد خُبِّرْتُ أن عـليك دَيْـناً فزدْ في رقْم دَيْنك واقْضِ ديني

فوصله وقضى دينه. توفي عام ٢٢٥ أو ٢٢٦هـ في بغداد. انظر ترجمته في وفيات الأعيان، ج٤ ص ٧٣ وما بعدها، والأغاني، ج١٥، ص ٣٨٩ – ٣٩٠.

(١٧) الديوان/ ٢١٤.

(١٨) الأصفهاني/ أبو الفرج: **الأغاني**، دار الكتب المصرية، القاهرة، جـ١٦، ص ٣٨٨ .

(١٩) المصدر السابق، جـ ١٦، ص ٣٨٣. وانظر في هذا محمود الربداوي: **الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام** (في القديم)، دار الفكر، والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م . ص ٤٧ – ٦٦ .

و نجيب محمد البهبيتي: **أبو تمام الطائي: حياته وحياة شعره**، دار الفكر ومكتبة الخانجي، ١٩٧٠م، ص ١٧٢ – ٢٠٠.

(٢٠) الديوان : جـ ١/ ٣٨٠. ذكر الشاعر خلو قصيدته من عيوب الشعر كالإقواء والسناد: فالإقواء هو اختلاف حركة الروي في قصيدة واحدة، وهو أن يجيء بيت مرفوعاً وآخر مجروراً مثل (مُزَوِّدِ) و(الأسودُ) في بيتين معروفين للنابغة، أما السناد فهو عيب في القافية وهو تغير حرف فيها. مثل أن تجيء قافية (تُوصِهِ) مع قافية (تعْصِهِ).

انظر: **الوافي في العروض والقوافي**، صنعة الخطيب التبريزي، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ط٤، ١٩٨٦ ، ص ٢١٥ و٢١٩ وما بعدها.

(٢١) إمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٥م. وفيه : «العلامة هي شيء نعرف، من خلال التعرف عليه، شيئاً إضافياً... فالكلمة أو العلامة التي يستعملها الإنسان هي الإنسان نفسه». ص ٦٨ و ١١٢. يقول بيرس الفيلسوف الأمريكي: «العلامة أو الممثل هي شيء ما من شأنه أن يقوم مقام شيء آخر، ويقوم مقامه بطريقة محددة بالنسبة إلى شخص معين». أما البنية الدلالية العلاماتية فتتألف – بحسب بيرس– من: «العلامة بوصفها ممثلاً ينوب أو يحل محل شيء آخر، والمحلل المدرك لأبعاد الإشارة، والطريق

المحددة التي تكتمل بها العملية النيابية الإشارية» انظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي: **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.٣، ٢٠٠٢م ص ١٧٩.

(٢٢) الديوان : جـ ٢/ ٤٤٥.

(٢٣) المصدرالسابق : جـ ٢/ ٣٤٩.

(٢٤) المصدر نفسه: جـ ٣/ ٢١٧. أما ابن حسان فلم أعثر له على ترجمة شافية، وكل ما يمكن أن يقال فيه، هو أنه من فضلاء الرقة ومن قبيلة ضبة. ولولا مكانته العالية في قومه، وإكرامه الشعراء، وتقديره الشعر الحسن ما مدحه أبو تمام بقصائد أربع، يمجد نبله وكرمه وفضله، ويعتز بصداقته.

(٢٥) الصولي / أبو بكر: **أخبار أبي تمام**، تحقيق خليل محمود عساكر وزميليه، لجنة الترجمة والتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٣٧، ص ١٠١. قال: «وكان الذين يعيبون شعره لا يحسنون فهم شعره». ويروى – في هذا الصدد – عن عبيد الله بن عبد الله بن طاهر أنه قال: «جاءني فضل اليزيدي بشعر أبي تمام فجعل يقرؤه علي، ويعجِّبني ممن جهل مقداره، فقلت له: الذين جهلوه كما قال:

لايدْهمنَّك من دهمائهم عدد فـإن أكثرهـم أو كلـهـم بقر

فقال لي: قد عابه جماعة من الرواة، فقلت الرواة يعلمون تفسير الشعر، ولا يعلمون ألفاظه، وإنما يميز هذا منهم القليل، فقال: هذه العلة في أمرهم».

والبيت السابق في الديوان : جـ ٢ / ١٨٦ ورواية الشطر الثاني فيه: فإن جلَّهم بل كلَّهم بقر.

راجع في هذا جابر عصفور: **قراءة التراث النقدي**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، الطبعة الأولى ، ١٩٩٤م. ص ١٣٧ وما بعدها، وانظر كذلك حمادي صمود: **بلاغة الانتصار في النقد العربي القديم**؛ رسالة أبي بكر الصولي إلى مزاحم بن فاتك أنموذجاً، دار المعرفة للنشر، تونس، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م، ص١٢٩، وفي الرسالة قول الصولي حول من عاب شعر أبي تمام: « أما ما حكي عن بعض العلماء في اجتناب شعره وعيبه ... وقصروا فيه فجهلوه وعادوه كما قال عز وجل: ﴿ بَلْ كَذَّبُوا۟ بِمَا لَمْ يُحِيطُوا۟ بِعِلْمِهِۦ ﴾ وكما قيل: الإنسان عدوُّ ما جهل، ومن جهل شيئاً عاداه».

(٢٦) الصولي: أخبار أبي تمام، ص١١٥، والآمدي/ أبو القاسم الحسن بن بشر : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق، السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ١٩٦٥م، جـ ٢/ ١٨ وما بعدها.

وانظر شرح التبريزي على مطلع القصيدة:

هن عوادي يوسفٍ وصواحبُهْ فعزماً فقِدْماً أدركَ النجحَ طالبُهْ

الديوان: جـ١/ ٢١٧ وما بعدها، وكذلك المرزباني في الموشح: تحقيق: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، ١٩٦٥م، ص ٤٩٩ وما بعدها.

(٢٧) القصيدة في الديوان رقم ١٦٤، جـ ٣، ص ص ٣١٢ – ٣١٤ وسأكتفي بتوثيقها هنا، دون أن أعود لتوثيق أبياتها المفردة فيما يلي من ذكر.

(٢٨) القصيدة في الديوان رقم ١٦٣، جـ ٣، ص ص ٣٠٨ – ٣١١ وسأكتفي بتوثيقها هنا، دون الحاجة لتوثيق أبياتها المفردة تالياً.

(٢٩) الديوان جـ٤/ ٥٢٣.

(٣٠) المصدر السابق: جـ ٢١٦/١. وأبو العباس عبدالله بن طاهر بن الحسين، كان سيداً نبيلاً عالي الهمة شهماً، وكان المأمون كثير الاعتماد عليه. كان والياً على الدَّيْنَوَر، ثم ولي خراسان، وهناك زاره أبو تمام، ومدحه بقصيدته البائية السابقة الذكر في هامش (٢٦). عرف بكثرة جوده وكرمه، ومن أقواله في هذا المعنى: «سِمَنُ الكيس ونُبْل الذكر لا يجتمعان في موضع واحد».
تولى الشام مدة، والديار المصرية مدة. توفي عام ٢٣٠هـ. انظر في ترجمته: **وفيات الأعيان**، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٠، ج٣ ص ٨٣.

(٣١) القصيدة في الديوان رقم ١٤١ ، جـ ٣ ص ص ٢١٢ – ٢١٧. سأكتفي بتوثيقها هنا.

(٣٢) الفيروز أبادي: قاموس المحيط، لا يسجم: من سَجَم الدمع سُجوماً وسِجاماً : قَطَر وسال قليلاً أوكثيراً. لا يسجُم: انحبس عن القَطْر والسيلان. مادة (سَجَمَ).

(٣٣) راجع البهبيتي: أبو تمام الطائي: حياته وحياة شعره (مرجع سابق)، ص٦١.

(٣٤) الرَّقة: بفتح الراء والقاف المشددة ؛ مدينة مشهورة على الفرات، ويقال لها الرَّقَّة البيضاء، بين العراق والشام، معدودة في بلاد الجزيرة؛ لأنها من جانب الفرات الشرقي، وهي قرية كبيرة ذات بساتين كثيرة. والرَّقَّتان: الرَّقَّة والرَّافِقَة. يراجع شهاب الدين ياقوت الحموي الرومي البغدادي: **معجم البلدان**، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٧٩م، جـ ٣، ص ص ٥٨–٦٠.

(٣٥) القصيدة في الديوان رقم ٢، جـ ١، ص ص ٢٠ – ٣٨. سأكتفي بهذا التوثيق هنا كما فعلت في القصائد الثلاث السابقة فيه.

(٣٦) المفارقة (Irony) هي حيلة بلاغية يعبر بها الشاعر أو الكاتب عن معنى خفي يتناقض تماماً مع المعنى الظاهر وذلك ببناء اللغة على أساس التعارض بين المتوقع والواقع المنجز بما يثير التهكم. انظر في المفارقة Literary Terms, p.119 : وكذلك كتاب د. س. ميويك: المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢م، ص ص ٢٦ – ٣١.

(٣٧) الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، (مرجع سابق) جـ ١/ ٢٦١ .

(٣٨) انظر ضياء الدين بن الأثير: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق وتقديم: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط.٢، القسم الثاني، ص١٥٢ وما بعدها. قال ابن الأثير: «جعل للملام ماء، وذلك تشبيه بعيد، وما هذا التشبيه عندي من بأس، بل هو من التشبيهات المتوسطة التي لا تحمد ولا تذم... وقد روي أن بعض المجانة أرسل إلى أبي تمام

قارورة، وقال: ابعث في هذا شيئاً من ماء الملام، فأرسل إليه أبو تمام وقال: إذا بعثت إليّ ريشة من «جناح الذل» بعثت إليك شيئاً من ماء الملام «أما ابن الأثير فلا يعجبه رد أبي تمام لأن جناح الذل مناسب، وذاك أن الطائر إذا وهن أو تعب بسط جناحه وخفضه وألقى نفسه على الأرض.... فحسن عند ذلك جعل الجناح للذل.... وأما الماء للملام فليس كذلك في مناسبة التشبيه».

ورأيي أن ابن الأثير كان يمكنه الاعتراض على أبي تمام لأنه قاس كلامه على كلام الله تعالى، أما وقد علل للاختلاف فتعليله مبني على قياس عقلي منطقي؛ وهوقياس لا يصلح للشعر؛ فقياس الشعر والفن: الخيال والشعور وخصوصية اللغة الإيحائية العالية المتجاوزة للمنطقي والعادي والمألوف.

(٣٩) رينيه ويليك، وأوستن وارن: **نظرية الأدب**، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، الطبعة الثالثة، د.ت.ترددت فيه أقوال تربط ربطاً لا ينفصم بين الإيقاع والمعنى من مثل قوله: «كل عمل أدبي فني هو – قبل كل شيء – سلسلة من الأصوات ينبعث منها المعنى». ص٢٠٥. أو قوله: «إن لكل لغة نسقها من التصويت وبالتالي من المتعارضات الصوتية أو المتوازيات أو صلات الأحرف الصامتة، وأخيراً لا ننسى أن مثل هذه التأثيرات الصوتية قل أن تنفصم عن النغمة العامة لمعنى القصيدة أو البيت» ص ٢٠٨. وقال في موضع آخر: «ونحن نرى أن الصوت والوزن يجب أن يدرسا كعنصرين في مجمل العمل الفني، وليس بمعزل عن المعنى» ص٢٢١. وانظر أيضاً كتاب شكري محمد عياد: **موسيقى الشعر العربي** – مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٨م، الفصل الأخير بعنوان : موسيقى الشعر ومعناه، ص ص ١٣٣ – ١٤٧، وينقل فيه قولاً لريتشاردز – الناقد الإنجليزي، يقول فيه: «إننا نرى أن دراسة الإيقاع في الشعر بمعزل عن المعنى محاولة مشكوك في قيمتها»، ص ١٣٩.

(٤٠) وليم راي في كتابه: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨م . قال راي: «يغدو إتقان المعنى أمراً يعتمد على إتقان نوع عميق من لغة ما بعد اللغة»، ص ٢٣٢.

(٤١) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، الطبعة الثانية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م. ص ٢٨١. قيل هناك: «الشطر وحدة بنائية يعتمد عليها في تأليف القصائد موسيقياً؛ إذ أصبح البيت الواحد مؤلفاً من دوائر وزنية أساسها الشطر. وتثور داخل القصيدة بشكل متباعد أو متقارب، لكنه متجاوب ومتناغم. ولا فرق هنا أن تكون الأشطار أولى او أشطاراً ثانية ولكن المهم هو ترجيع النغم في المكان الذي يطلبه». وقد طبقت هذه الرؤية ثانية في دراسات تالية وأثبتت نجاعتها في اكتشاف مبدأ التوحد الإيقاعي لنماذج من القصيدة العربية القديمة. انظركذلك كتاب : **الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى**، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٤م، ص ٢٠٢. وكتاب: جماليات المعنى الشعري – التشكيل والتأويل، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان / الأردن، ص ٩٠ وما بعدها، و ص ١٦٢ وما بعدها.

(٤٢) الديوان: جـ ٢/ ٢٣.

(٤٣) الناقد الضمني (The Implide Reader) مصطلح أطلقه إيزر وعنى به القارئ الافتراضي الذي تنبت جذوره في بنية النص أو القدرة الكامنة في النص؛ إذ كل الحقائق المحتملة يمكن بوساطته أن تتصور أو تتخيل. وانظر حول القارئ الضمني الكتب التالية:

Wolfgang Iser, The Implide Reader, in The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response, (Baltimor & London), Johns Hopkins University Press, 1978, pp 20 – 50.

وروبرت هولب: نظرية التلقي، ص ص ١٩٧–٢٣٦. ورامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤م ، ص ص ١٦٤–١٧٠.

والقارئ الضمني، **قراءة في قصيدة المسافر لعبد المنعم الرفاعي نموذجاً**، ضمن كتاب : تحولات النقد الثقافي، دار جرير، عمان – الأردن ، ٢٠٠٧ م، ص ص ١٥٧ – ١٦٠.

(٤٤) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي– قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٠ م. يفترض الغذامي احتواء النص الشعري العربي على نسقين أو نظامين «من أنظمة الخطاب؛ أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضاً وناسخاً للظاهر».

ولست معه في هذا الافتراض المسبق للنسق المضمر؛ لأنه افتراض ضد منطق التحليل النصي الذي تتحدد الأنساق فيه بحسب سيرورة القراءة وليس من خلال التوجيه المسبق للقراءة. أقول هذا؛ لأن كل ما ورد في كتاب الغذامي مبني على هذا الافتراض المسبق الخاطئ، وما بني على خطأ فهو خطأ بالضرورة. انظر حول رؤية أخرى للنقد الثقافي كتاب : تحولات النقد الثقافي(مرجع سابق)، ص ص ١٥– ٧٢.

(٤٥) ينسب الشعر لمعود الحكماء، وهو معاوية بن مالك العامري. انظر كتاب: **أشعار العامريين الجاهليين**، جمع وتحقيق: عبد الكريم يعقوب، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٨٢م، ص ٥٦. وينسب لكثير عزة أيضاً. انظر ديوان كثير عزة، جمع وشرح إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧١. وقد نسب لغيرهما. جاء في سمط اللآلئ، لأبي عبيد البكري، تحقيق: عبدالعزيز الميمني،دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٣٦ ج١ ص١٩٠ ما نصه: «اختلف العلماء في عزو هذا الشعر؛ فأنشده أبوتمام لعباس بن مرداس السلمي، ونسبه ابن الأعرابي والرياشي إلى معود الحكماء، وقال عمرو بن أبي عمرو التوقاني: وقد نسب إلى ربيعة الرقي، والصحيح من هذا، والله أعلم، أنه لمعود الحكماء».

(٤٦) الجهمية : فرقة تنسب إلى جهم بن صفوان وهو من أهل الجبرية الخالصة. ومن آرائه أن الإنسان لا يقدر على شيء، ولا يوصف بالاستطاعة، وإنما هو مجبور في أفعاله؛ لا قدرة له، ولا إرادة، ولا اختيار... وتنسب إليه الأفعال مجازاً كما تنسب إلى الجمادات، كما يقال: أثمرت الشجرة، وجرى الماء، وتحرك الحجر، وطلعت الشمس. راجع كتاب **الملل والنحل**، لأبي الفتح الشهرستاني، تحقيق: عبد العزيز محمد الوكيل، نشر مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٨م ، جـ ١، ص ٨٦ وما بعدها.

(٤٧) ديوان أشعار الأمير أبي العباس، تحقيق: محمد بديع شريف، دار المعارف بمصر، ١٩٧٧م، جـ ١، ص ٢٦٩.

(٤٨) الفيروز أبادي: **القاموس المحيط**، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٧م. مادة: (عكب) العُكُوب: الازدحام، والغبار، والاعتكاب: إثارة الغبار وثورانه .

(٤٩) السلبية: مصطلح أطلقه إيزر. وتوصف السلبية بأنها «القوة الأساسية في النص الأدبي» فوجوه السلب والفراغات هي الأدوات الجوهرية التي يتم الاتصال عن طريقها. وعلى الرغم من أنها لا يمكن تعريفها أو تحديدها بشكل دقيق فإنها في الممارسة «شبيهة ببنية النص العميقة» وبأنها عامل محدد للقيمة الأدبية. إن السلبية – بحسب إيزر–: «هي في وقت واحد السبب المكيف للتشويهات ولعلاجها الممكن كذلك. إنها تترجم الأوضاع المشوهة إلى قوة دفع تمكن السبب غير المصاغ من أن يصبح مداراً لفكرة الموضوع الخيالي الذي تصوره القارئ». هولب: نظرية التلقي (مرجع سابق) ص ٢٢٤ وما بعدها.

(٥٠) أظن هذا البيت من قصيدة للشاعر أو لغيره أقحم على نص هذه القصيدة للتوافق بينهما في الوزن والقافية؛ لذلك رأيت أن البيت التاسع والعشرين هو البيت الذي انتهت إليه قصيدة الشاعر في ابن حسان.

(٥١) الديوان، جـ ٣، ص ٣٣٤ وما بعدها.

(٥٢) يتحدث صاحبا كتاب: **نظرية الأدب**، ص ٢٢٠، عن أن الروس يفرقون بين النمط والحافز الإيقاعي. «فهم يتصورون الشعر على أنه نمط من التناغم [وهو] سكوني ترسيمي والحافز الإيقاعي ديناميكي تقدمي... يؤثر في اختيار الكلمات وتركيبها، ومن ثم في المعنى العام للشعر». والسبب في ميلهم للحافز الإيقاعي هو أنهم يرونه السمة الأقرب إلى طبيعة الشعر الذي هو « عنف منظم يرتكب بحق اللغة اليومية».

(٥٣) قال إبراهيم أنيس: «وقد ظل الناس يتدارسون قواعد الخليل ويتفهمونها حتى أيامنا هذه، ولم يزد واحد عليها حرفاً» راجع كتابه: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثالثة، ١٩٦٥م، ص٤٩. وانظر في هذا شكري محمد عياد في كتابه: **موسيقى الشعر العربي** (مرجع سابق)، ص٥٨؛ إذ جاء فيه بعد استعراض المؤلف لأهم الدراسات الحديثة حول موسيقى الشعر العربي: «قد يسأل القارئ المتشكك، وقد بلغنا هذه النقطة من بحثنا، ماذا أفدنا إذن من هذا البحث ؟ أرانا لم نتجاوز عروض الخليل إلا وجدنا أنفسنا مضطرين للرجوع إليه؟».

(٥٤) راجع كتاب: **الصورة الفنية في شعر أبي تمام** (مرجع سابق) ص ص ٢٧٦– ٢٩٩. وكتاب: **الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى**، (مرجع سابق) ، ص ٢٠٢.

(٥٥) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، (مرجع سابق) ص ٢٨١.

(٥٦) جاء في العمدة «اختلف في القافية: فقال الخليل : القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قَبْله مع حركة الحرف قبل الساكن، والقافية تكون على هذا المذهب... مرة بعض كلمة،

ومرة كلمة، ومرة كلمتين... وقال الأخفش: القافية آخر كلمة في البيت واستدل على صحة ذلك بأنه لو قلت لإنسان: اكتب لي قوافي قصيدة لكتب لك كلمات، نحوكتاب، لعاب، ركاب، صحاب، وما أشبه ذلك. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تأليف: أبي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٦٣م، جـ ١، ص ١٥١ وما بعدها. أما التبريزي فبعد أن كرر قول الخليل وقول الأخفش قال:

«ومنهم من يسمي البيت قافية، ومنهم من يسمي القصيدة قافية، ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية. والجيد المعروف من هذه الوجوه: قول الخليل والأخفش». انظر كتاب: **الوافي في العروض والقافية**، (مرجع سابق)، ص ١٩٩.

(٥٧) جاء في كتاب **نظرية الأدب**، ص ٢٠٨ أن الناحية الجمالية للقافية «ترجح أهميتها ووظيفتها الوزنية باعتبار أنها تشير إلى ختام بيت الشعر أو تقوم مقام المنظم أو المنظم الوحيد... ويفوق ذلك أهمية أن للقافية معنى، وأنها بذلك عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشعري».

(٥٨) انظر وظيفة الروي وقيمته الإيقاعية في كتاب: **الصورة الفنية في شعر أبي تمام** (مرجع سابق) ص ٢٩١.

المصادر والمراجع

(١) الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٥م.

(٢) ابن الأثير، ضياء الدين: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، الطبعة الثانية، القسم الثاني.

(٣) الأصفهاني، أبو الفرج : **الأغاني**، دار الكتب المصرية، القاهرة، الجزء السادس عشر.

(٤) إيكو، إمبرتو: **السيميائية وفلسفة اللغة**، ترجمة: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٥م.

(٥) أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثالثة، ١٩٦٥م.

(٦) بارت، رولان بارت وآخرون: **نظريات القراءة**، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.

(٧) البحتري: **ديوان البحتري**، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية.

(٨) البغدادي، الحافظ أبو بكر: تاريخ بغداد، دار الكتاب العربي، بيروت، د. ت.

(٩) البكري، أبو عبيد: **سمط اللآلئ**، تحقيق: عبد العزيز الميمني، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٣٦.

(١٠) البهبيتي، نجيب محمد: **أبو تمام الطائي – حياته وحياة شعره**، دار الفكر ومكتبة الخانجي، القاهرة،١٩٧٠م.

(١١) التبريزي، الخطيب: **الوافي في العروض والقوافي**، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ط٤، ١٩٨٦.

(١٢) أبو تمام، حبيب بن أوس: **ديوان أبي تمام**، شرح: الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف المصرية، القاهرة، الطبعة الرابعة.

(١٣) الحموي، ياقوت: **معجم البلدان**، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٧٩م.

(١٤) راي، وليم: **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيك**، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨م.

(١٥) ربابعة، موسى : **الشعر الجاهلي – مقاربات نصية**، دار الكندي، إربد، الأردن، ٢٠٠٣ م.

(١٦) الرباعي، عبد القادر :

– تحولات النقد الثقافي، دار جرير، عمان، الأردن ، ٢٠٠٧م.

– الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م.

– الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٤م

– جماليات المعنى الشعري – التشكيل والتأويل، دار جرير، ٢٠٠٩م.

(١٧) الربداوي، محمود : **الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام** (في القديم)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٧.

(١٨) الرويلي، والبازعي: **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٢م.

(١٩) سلدن، رامان: **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤م.

(٢٠) الشهرستاني، أبو الفتح: **الملل والنحل**، تحقيق: عبد العزيز محمد الوكيل، مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٨م.

(٢١) صالح، بشرى موسى: **نظرية التلقي – أصول وتطبيقات**، المركز الثقافي العربي، بيروت، طبعة أولى، ٢٠٠١م.

(٢٢) صمود، حمادي: **بلاغة الانتصار في النقد العربي القديم – رسالة أبي بكر الصولي إلى مزاحم ابن فاتك أنموذجاً**، دار المعرفة للنشر، ٢٠٠٦م.

(٢٣) الصولي، أبو بكر: **أخبار أبي تمام**، تحقيق: خليل محمود عساكر وزميليه، لجنة الترجمة والتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٣٧.

(٢٤) ضيف، شوقي: **العصر العباسي الأول**، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٦م.

(٢٥) العامريون: **أشعار العامريين الجاهليين**، جمع وتحقيق: عبد الكريم يعقوب، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٨٢م.

(٢٦) عصفور، جابر: **قراءة التراث النقدي**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.

(٢٧) عياد، شكري :

– فن الشعر لأرسطوطاليس، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م.

– موسيقى الشعر العربي – مشروع دراسة علمية، دار المعرفة بالقاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٨م.

(٢٨) الغذامي، عبدالله : **النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٠م.

(٢٩) الفيروز أبادي: **القاموس المحيط**، مؤسسة الرسالة، بيروت، طبعة ثانية، ١٩٨٧م.

(٣٠) القيرواني، أبو الحسن ابن رشيق : **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٦٣م.

(٣١) كثير عزة: **ديوان كثير عزة**، جمعه وشرحه: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧١م.

(٣٢) كوهين، جان : **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨م.

(٣٣) كيرزويل، أديث : **عصر البنيوية – من ليفي شتراوس إلى فوكو**، ترجمة: جابر عصفور، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥م.

(٣٤) المرزباني، أبو عبد الله محمد بن عمران: **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر**، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٥م.

(٣٥) ميويك، د. س : **المفارقة** ، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢م.

(٣٦) ابن المعتز، عبدالله: **ديوان أشعار الأمير أبي العباس عبدالله بن المعتز**، تحقيق: محمد بديع شريف، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٧م.

(٣٧) هولب، روبرت : **نظرية التلقي – مقدمة نقدية**، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.

(38) Beckson \ Karl & Ganz\ Arther. *Literary Terms: A Dictionary* New York, Forth Printing, 1977.

(39) Iser \ W0lfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, (Balitmor & London), Johns Hopkins University Press, 1978, pp 20 – 50.

(40) T. S.Eliot, *Selected Essays*, Faber & Faber, London, 1976.

Abu-Tammam: Friendship Generates Soul and Words

A Textual Reading of his Poetry Praising Ibn-Hassan: «Alhamziya» as a Model

Abstract

It is well known that Abu Tammam was a conflicting poet, as he broke regular or habitual poetic styles thet were known in his era. He was involved in composing a new form of poems named "AL-Badee'a". However, this had created him, from within his society, many adversaries who found in his individual poetic style the opposite direction of what they used to say and hear. As a result, Abu Tammam needed high socially ranked friends to support and enforce his poetic innovation. "Ibn-Hassan" was one of those true and close friends. Consequently, Abu Tammam composed four poems to praise him, one of which was ("Al- hamziyah") the best known and most mature. This poem has made a fine art, because the poet highlighted a great skill in the formulation of the poem.

The poem was based on the sorts of inner struggle about two different kinds of friends: one, an open adversary, and second, a close friend. This paradox brought a wide variety of words and things driven by opposite incentives formed a vital new text, image, rhythm and others. The result of the internal reading to this poem came to the conclusion that this poem composes a dramatic text, began negatively and ended positively, and between the start and the end, a violent conflict with the self and the other led to a unity of text with a variety of elements and a multiplicity of forms thet are combined and interwoven together.

The Author

Abdul-Qader Ahmad Rabbai

- Ph.D in Literature & Criticism, Abbasid period. Cairo University. 1976.
- A Postgraduate lecturer at Yarmouk University, & the World Islamic Sciences University. Jordan.

Publications :

Books

1 - *The Imagery of Adu Tammam's Poetry*, Yarmouk University, 1980. Amman, 2ed.1990.

2 - *The Imagery in Poetic Criticism*, Riyadh, S.A.K. 1983.

3 - *The Imagery in Zohair's Poetry*, Riyad, S.A.K. 1984.

4 - *Essays on Poetry and Criticism*, Amman, 1986.

5 - *The Forming of Criticsm Discourse*, Amman, 1989.

6 - *Arar : Art & Vision, Inside Reading*, Amman, 2002.

7 - *Poetry of Aal abi Omayyah*, Collection, investigation & Study, university of Yarmouk, Jordan, 2002.

8 - Poetry Aal abi Oyaynah, Collection investigation & Study, Ammancity, 2003.

9 - *Orientalist Efforts in Reading old Arabic Poetry, Rinata Yaqobi as Ible*, Amman, 2008.

10 - *Aesthetic of the Poetry Meaning*, Amman, 2. edition, 2009.

Articles :

1 - "Re-reading of Some Patterns in Arabic Traditional Applied Criticism in Light Hermeneutics", *Arab Jornal for the Humanities*, University of Kuwait, no.188-vol.30, Spring 2012.

2 - "Cultural Criticism and Critical Culture", *Aalam-Alfikr*, Kuwait, Vol.33, No 3. 2005.

3 - "Hermeneutic: A Reading of the Term", *Aalam-Alfikr*, Kuwait. Vol.31, No 2. 2002.

4 - "Hamasah of Abi-Tammam: Reading of Poetic Choice", *Alamat*, Vol.1, No. 2, 1999.

5 - "The Formalise of Poetic Meaning", *Alamat*. Vol.7, No 2. 1993.

6 - "The Birds and Beliefs in pre-Islamic Poetry", *Arab Journal for the humanities*, Kuwait. Vol. 8, No 29. 1988.

7 - "The Circular Simile in pre-Islamic Poetry", *Arab Jornal for the Humanities*. Vol. 5, No. 17. 1985.

8 - "The Study of Meaning by Imagery in Jahili's Poetry", *Journal for Humanities*. Vol.2, No. 6, 1982.

Monogragh 393

Abu Tammam: Friendship Generates Soul and Words

A Textual Reading of his Poetry Praising Ibn-Hassan: «Alhamziya» as a Model

Prof. Abdul-Qader Ahmed Rabbai
Department of Arabic Language - Faculty of Arts
Yarmouk University
Jordan

استبانة آراء القارئ

عزيزي القارئ:

يسر أسرة تحرير حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية أن ترحب بكم وتتقدم لكم بأطيب التحيات، شاكرين لكم سلفاً تعاونكم من أجل تطوير الحوليات؛ وذلك من خلال إجابتكم عن هذه الأسئلة:

١ – العمر: ..... سنة

٢ – الجنس: ذكر ☐ أنثى ☐

٣ – بلد الإقامة: الكويت ☐ خارج الكويت (اذكر) .....

٤ – التعليم:

ثانوي ☐ جامعي ☐ ماجستير ☐ دكتوراه ☐

٥ – طبيعة المهنة:

أكاديمي ☐ إداري ☐ مهني ☐ أخرى (واذكرها)...

٦ – مواضيعك المفضلة:

أدبية ولغوية ☐ سياسية ☐ اجتماعية ونفسية ☐

تاريخية ☐ ثقافية ☐ أخرى (واذكرها) ...

٧ – كيف تحصل على الحوليات؟

شراء ☐ اشتراكاً ☐ استعارة ☐

٨ – هل تصلك الحوليات في الوقت المناسب؟ نعم ☐ لا ☐

٩ – رأيك في حجم الحوليات؟

كبير ☐ متوسط ☐ صغير ☐

١٠ – كيف ترى موضوعات الحوليات؟

متنوعة ☐ غير متنوعة ☐

١١ – ما الطابع العام للحوليات من وجهة نظرك؟

لغوي ☐ اجتماعي ☐ تاريخي ☐ جغرافي ☐ متنوع ☐

١٢ – هل تقرأ الحوليات بانتظام؟ نعم ☐ لا ☐

١٣ – هل تقرأ الحوليات فقط إذا كان موضوعها له علاقة بتخصصك؟ نعم ☐ لا ☐

١٤ – هل تقرأ الحوليات فقط إذا كنت ستستعين بمادتها كمرجع لبحث؟ نعم ☐ لا ☐

١٥ – هل تحتفظ بالحوليات بعد قراءتها؟ نعم ☐ لا ☐

١٦ – اقتراحاتك لتطوير الحوليات وتطوير خدماتها للقارئ:

.....

.....

.....

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت

ص. ب: 17370 الخالدية
الكويت 72454
دولة الكويت

البريد الجوي
BY AIR MAIL
PAR AVION

المجلة العربية للعلوم الإدارية

Arab Journal of Administrative Sciences

رئيس التحرير: أ. د. آدم غازي العتيبي

- صدر العدد الأول في نوفمبر ١٩٩٣ .
- First issue, November 1993.
- علمية محكمة تعنى بنشر البحوث الأصيلة في مجال العلوم الإدارية.
- Refereed journal publishing original research in Administrative Sciences.
- تصدر عن مجلس النشر العلمي في جامعة الكويت ثلاثة إصدارات سنوياً (يناير - مايو - سبتمبر).
- Published by Academic Publication Council, Kuwait University, 3 issues a year (January, May, September).
- تسهم في تطوير الفكر الإداري واختبار الممارسات الإدارية وإثرائها.
- Contributes to developing and enriching administrative thinking and practices.
- مسجلة في قواعد البيانات العالمية.
- Listed in several international databases.
- تخضع للتقييم الأكاديمي الخارجي.
- Reviewed periodically by international referees for high academic standards.

الاشتراكات

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

توجه المراسلات إلى رئيس التحرير على العنوان الآتي:

المجلة العربية للعلوم الإدارية - جامعة الكويت ص.ب: 28558 الصفاة 13146 - دولة الكويت
هاتف: Tel: (965)24827317 - أو 4734 / 4416 /24984415(965) - فاكس: Fax: (965)24817028
E-mail: ajas@ku.edu.kw - Web Site: http://www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/ajas

إصدار شهري

«تصدر مؤقتاً كل ثلاثة أشهر»

تعنى بشؤون الأنظمة والمحاماة

رئيس التحرير :
المحامي / طارق المزيني

سكرتير التحرير :
حسين العسكر

مسؤول إشتراكات :
خالد يس

الهيئة الاستشارية :
فضيلة الشيخ / عبد الله البسام
فضيلة الشيخ / مصطفى الزرقا
فضيلة الشيخ / سعد البريك
سعادة الدكتور / سعود الدريب
سعادة الأستاذ / عبدالله السبهان
سعادة الدكتور / عبدالفتاح خضر
سعادة المستشار / أحمد منير فهمي

أهداف المجلة :

* طرح ومعالجة شتى قضايا العصر ذات الطابع الشرعي والقانوني مع التركيز على إبراز الفقه الإسلامي وتبيان تميزه وشموليته في معالجة تلك القضايا .
* أن تكون ساحة إعلامية لذوي الإختصاص الشرعي والقانوني يقدمون من خلالها البحوث والدراسات ، فضلاً عن التحقيقات الصحفية المتميزة ذات العلاقة .
* نشر الوعي بأهمية المحاماة ، وحاجة الناس إليها والتأكيد على أن المحاماة علم ، وفن ، ورسالة .

دعوة للمشاركة :

* يسر «المحامي» دعوتكم للمساهمة عبر صفحاتها في كل الشؤون الشرعية والقانونية من بحوث ودراسات ومقالات أو تحقيقات .
* تقدم المجلة مكافأة عن المقالات والمواضيع التي تقبلها للنشر .

الاشتراكات : **المملكة العربية السعودية :** ١٠٠ ريال في السنة (للأفراد والمؤسسات)

الدول الأخرى : ٢٧ دولار أمريكي (للأفراد والمؤسسات)

تدفع الاشتراكات باسم المجلة ، بشيك مسحوب على أحد المصارف السعودية أو بتحويل مصرفي باسم رئيس التحرير : حساب رقم ٥٦٤٩/١ ـ شركة الراجحي المصرفية للاستثمار ـ الرياض ـ فرع الروضة .

توجه جميع المراسلات إلى رئيس التحرير : ص . ب ٦٨٧٤ الرياض (١١٤٥٢)

هاتف : ٤٦٥٢٧٢٥ (٩٦٦١) / فاكس : ٤٦١٣١٥٢ (٩٦٦١)

مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

مجلة علمية فصلية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت
صدر العدد الأول منها في يناير عام 1975م

رئيس التحرير

أ. د. بدر عمر العمر

ترحب المجلة بنشر البحوث والدراسات العلمية المتعلقة بشؤون منطقة الخليج والجزيرة العربية في مختلف علوم البحث والدراسة .

ومن أبوابها

- البحوث العربية.
- البحوث الإنجليزية.
- عرض الكتب ومراجعتها .
- البيبلوجرافيا العربية.
- ملخصات الرسائل الجامعية: ماجستير - دكتوراه.
- التقارير: مؤتمرات - ندوات

الاشتراكات

ترسل قيمة الاشتراك مقدماً بشيك لأمر - جامعة الكويت
مسحوب على أحد المصارف الكويتية

داخل دولة الكويت : للأفراد : 3 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً
الدول العربية : للأفراد : 4 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً
الدول الغير عربية : للأفراد : 4 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً

توجه جميع المراسلات باسم رئيس تحرير مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

Tel.: (+965) 24833215 - 24984066 - 24984067 Fax: (+965) 24833705 P.O. Box 17073 Al-Khaldiah, 72451 Kuwait
www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/jgaps E - mail : jgaps@ku.edu.kw
www.ku.edu.kw

مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية

فصلية علمية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت
تعنى بالبحوث والدراسات الإسلامية

رئيس التحرير الأستاذ الدكتور: عبدالعزيز خليفة القصار

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: ٢٤٨١٢٥٠٤ – ٢٤٩٨٤٧٢٣ – ٢٤٩٨٨٠٩٥
فاكس: ٢٤٨١٠٤٣٤

العنوان الإلكتروني: E-mail - jsis@ku.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

جامعة الكويت
مجلس النشر العلمي

- تشكلت لجنة التأليف والتعريب والنشر - التابعة لمجلس النشر العلمي بجامعة الكويت في عام 1976 م .

* أهداف اللجنة :

1- توسيع دائرة النشر العلمي بمختلف التخصصات العلمية لأعضاء هيئة التدريس في جامعة الكويت .

2- إثراء المكتبة الكويتية بالكتب والمؤلفات العلمية والتخصصية والثقافية وكتب التراث الإسلامي باللغات العربية والأجنبية .

3- دعم وتنشيط عملية التعريب التي تعد من الأهداف الرئيسة التي انعقد عليها الإجماع العربي .

* مهام اللجنة :

طبع ونشر المؤلفات العلمية والدراسية والأكاديمية والكتب الجامعية(Text Book) .و المترجمة لأعضاء هيئة التدريس التي يرغب أصحابها في نشرها علي نفقة الجامعة.ويراعى التوازن في نشر هذه المؤلفات بحيث تغطي مختلف الاختصاصات في الكليات الجامعية .

توجه جميع المراسلات باسم رئيس اللجنة على العنوان التالي :
لجنة التأليف والتعريب والنشر / جامعة الكويت
ص.ب : 28301 الصفاة 13144 - دولة الكويت
تلفون : 4843185 / فاكس : 4843185
البريد الإلكتروني : atape @kuc01.kuniv.edu.kw

مجلة فصلية أكاديمية
محكّمة تعنى بنشر البحوث
والدراسات القانونية والشرعية

مجلة الحقوق

تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

رئيس التحرير
الدكتور/ فيصل عبدالله الكندري

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: ٢٤٨٣٥٧٨٩ - ٢٤٨٤٧٨١٤ فاكس: ٢٤٨٣١١٤٣
E.mail: jol@ku.edu.kw

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

ISSN 1029 - 6069

التعاون
Attaawun

رئيس التحرير
الدكتور مرزوق بشير مرزوق

صدر العدد الأول
في ربيع الآخر ١٤٠٦ هـ ـ يناير ١٩٨٦ م

ـ تقبل الدراسات والبحوث والمقالات ذات الصلة المباشرة بقضايا دول مجلس التعاون في جميع المجالات السياسية والإقتصادية والإجتماعية والثقافية والإعلامية سواء كانت مكتوبة باللغة العربية أو الإنجليزية .

ـ تشمل على بحث أو دراسة رئيسية إضافة إلى الأبواب الثابتة الأخرى تحت عنوان : بحوث ـ آراء ووجهات نظر / تقارير / وثائق / عرض كتب / يوميات مجلس التعاون / بيليوغرافيا مجلس التعاون / إحصاءات مجلس التعاون

يحررها نخبة من الباحثين والمختصين
يمنح المشارك مكافأة مالية وفق نظام المكافآت الخاصة بالمجلة

توجه جميع المراسلات الى : رئيس التحرير ـ مجلة التعاون
ص . ب : ٧١٥٣ ـ الرياض : ١١٤٦٢
هـاتف : ٤٨٨٠٤١٢ (٩٦٦١)
فـاكس : ٤٨٢٩١٠٩ (٩٦٦١)
Email : attaawun@gcc-sg.org

Advisory Board

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

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 Kuwait

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. Fatima Ibrahim AL - Khalifa

Editor-in-chief

Prof. Bader M. Al-Ansari

Department of Psychology

Prof. Shafeeq Al-Ghabra

Department of Political Science

Prof. Jamal B. Al-Qenaee

Department of English Language and Literature

Dr. Husain A. Bo-Abbass

Department of Arabic Language and Literature

Dr. Gassem S. Al-Fehaid

Department of Arabic Language and Literature

Dr. Aly Z. Alzuabi

Department of Sociology and Social Work

Dr. Ahmed EL-Sherbini

Department of History

Dr. Menawer B. EL-Raghy

Department of Mass Communication

Maha Ibrahim Al-Mes'ad

Acting Editor

ANNALS of

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 and Social Work
- Department of Geography
- Department of Psychology
- Department of Political Science

Volume 34, 2013

ثمن العدد

- **الكويت**: ٥٠٠ فلس
- **البحرين**: دينار واحد
- **قطر**: ١٠ ريالات
- **الإمارات**: ١٠ دراهم
- **السعودية**: ١٠ ريالات
- **عمان**: ريال واحد
- ثمن النسخة في دول الوطن العربي ما يعادل دولاراً واحداً
- ثمن النسخة في الدول الأجنبية ما يعادل ثلاثة دولارات

الاشتراك السنوي لعدد (١٢) رسالة

سنوات الاشتراك	نوع الاشتراك	الكويت	الدول العربية	الدول الأجنبية
سنة واحدة	أفراد	٤ دنانير	٦ دنانير	٢٢ دولاراً
	مؤسسات	٢٢ ديناراً	٢٢ ديناراً	٩٠ دولاراً
سنتان	أفراد	٧ دنانير	١٠ دنانير	٣٧ دولاراً
	مؤسسات	٣٧ ديناراً	٣٧ ديناراً	١٥٠ دولاراً
٣ سنوات	أفراد	١٠ دنانير	١٤ ديناراً	٥٢ دولاراً
	مؤسسات	٥٣ ديناراً	٥٢ ديناراً	٢١٠ دولارات
٤ سنوات	أفراد	١٣ ديناراً	١٨ ديناراً	٦٧ دولاراً
	مؤسسات	٦٧ ديناراً	٦٧ ديناراً	٢٧٠ دولاراً

جميع المراسلات الخاصة بشروط النشر أو أية استفسارات أخرى
توجه إلى رئيس تحرير حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية
ص. ب: ١٧٣٧٠ الخالدية - الكويت: 72454 - ت: ٢٤٨١٠٣١٩ - فاكس ٢٤٨١٠٣١٩

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

إصدارات مجلس النشر العلمي

مجلة العلوم الاجتماعية ١٩٧٣، مجلة الكويت للعلوم والهندسة ١٩٧٤، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية ١٩٧٥، لجنة التأليف والتعريب والنشر ١٩٧٦، مجلة الحقوق ١٩٧٧، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية ١٩٨٠، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ١٩٨١، مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية ١٩٨٣، المجلة التربوية ١٩٨٣، المجلة العربية للعلوم الإدارية ١٩٩١.

Rates

- **Kuwait**: K.D 0.500
- **Bahrain**: BD 1
- **Qatar**: RQ 10
- **Emirates**: DH 10
- **Saudi Arabia**: RS 10
- **Oman**: RO 1
- **Cost per issue in Arab Countries: Equivalent to one US dollar**
- **Cost per issue in other Countries: Equivalent to three US dollars**

Subscription for 12 Monographs

Subscription Period	Subscription Type	Kuwait	Arab Countries	Foreign Countries
1 Year	Individuals	4 K.D	6 K.D	22 $
	Institutions	22 K.D	22 K.D	90 $
2 Years	Individuals	7 K.D	10 K.D	37 $
	Institutions	37 K.D	37 K.D	150 $
3 Years	Individuals	10 K.D	14 K.D	52 $
	Institutions	52 K.D	52 K.D	210 $
4 Years	Individuals	13 K.D	18 K.D	67 $
	Institutions	67 K.D	67 K.D	270 $

All correspondence and enquiries must be addressed to:

Editor
ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES
P.O Box 17370 El-Khaldiah - KUWAIT 72454
Tel: 24810319 - Fax: 24810319

ISSN 1560-5248 Key title: Hawliyyat Kulliyyat al-Adab
E-mail: aass@ku.edu.kw
http://Pubcouncil.kuniv.edu.kw/AASS/

The Publications of The Academic Publication Council

Journal of the Social Sciences 1973, Kuwait Journal of Science and Engineering 1974, Journal of the Gulf and Arabian Peninsula Studies 1975, Authorship Translation and Publication Committee 1976, Journal of Law 1977, Annals of the Arts and Social Sciences 1980, Arab Journal for the Humanities 1981, The Educational Journal 1983, Journal of Sharia and Islamic Studies 1983, Arab Journal of Administrative Sciences 1991.