مظاهر الإطلاق في شعر العصر العباسي الأول

الباحث/ محمود يوسف محمد محمود

المبحث الأول: الإطلاق ذاتيًّا

يُعنى هذا المبحث برصد محاولات الشاعر العباسي الخروج من حدود ملامحه الذاتية التي تمثل شخصيته الخاصةَ، وتبرز تفاصيلها، والشاعر حين يحاول تسلق هذه الحدود الذاتية فقد أعوزته لذلك -لا شك- بعض الضغوط النفسية أو المجتمعية التي جعلته يرغب في الخروج من جلده، والتنكر لشخصيته وثقافته، أما مسألة مركزية الذات وسلطتها الفعلية على النص فلا مكان لها هنا، فالنص بهذا المعنى ناطق بغير لسان صاحبه، بل تظهر فيه -للمتأمل- ذاتٌ أخرى غير ذات الشاعر، ولكنها ذاتُه مختبئةً تحت قناعٍ تُخفي تحته واقعًا مليئًا بالتناقض والرغبة في الانعتاق.

لقد كانت مشكلة بعض الشعراء العباسيين في عدم توازن الدوافع عند إنتاج العمل الإبداعي، فالعمل الإبداعي يكون في تمامه حين يوازن مبدعُه -حين إنتاجه- بين دوافعه الذاتية وبين رغبته في إرضاء المجتمع ومسايرته "ومن هنا جاءت أزمة الشاعر الحقيقية، وهي أزمة من التوتر الناشئ عن الصراع الحاد بين العالم الخارجي وما يتطلبه من متطلبات ترضي حاجة المجتمع والناس... وبين حاجة الشاعر النفسية التي تشكل وحدها عالمه الذي يبتهج له ويرضيه"[1].

فالشاعر إذن محاصرٌ بين دوافعه الذاتية واحتياجاته الخاصة من جهة وبين متطلبات المجتمع واحتياجاته من جهة أخرى، وفي هذا الحصار يقف الشاعر متأرجحًا بين ذاتية مفرطة تقذف به بعيدًا عن المجتمع، فيبقى وحيدًا منبوذًا خارجًا عن روح الجماعة، أو أن يختار الانحياز للمجتمع -بغض النظر عن انسجامه معه من عدمه- متنازلًا عن ذاتيته؛ فتصير شخصيته الشعرية ممسوخة ومشوهة، ولا تمثل شيئًا ذاتيًا... هذا هو مناط الإشكال، ولكي يتفاداه الشاعر فإنه مطالب بأن يقف على مسافة واحدةٍ

([1])**موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي**: محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٨١/ ١٩١.

بين هذا وذاك، لا لشيءٍ إلا لأن الإبداع قائمٌ على هذين الجناحين لا أحدهما، وهذا يدعونا أن نقر بأن "عالم الشاعر قد لا يتطابق مع الواقع (المجتمع)، وليس من الضروري أن يتطابق معه، وربما يكون هذا سببًا خالصًا من أسباب الصراع الداخلي"[١].

وتنطوي الانطلاقة الذاتية على مستويين رئيسين تدور حولها الذات الشاعرة في النص الشعري، ويشكلان علاقتها بداخله وخارجه، ويصوران انسجامها مع الواقع من عدمه:

المستوى الأول: وفيه تتقمص الذات الشاعرة شخصية الذاتِ الجمعية (المجتمع) بوصفها-أي الذات الشاعرة- جزءًا فعالًا من أجزائه، فتنسلخ من ملامحها وتتلبس ملامحه عن قصد أو غير قصد، فتبدي من خلال ذلك تماهيًا مع مبادئه وسلوكه.

المستوى الثاني: وفيه تتقمص الذات الشاعرة ذاتًا وحدوية أخرى، هي مَن خلقتها وأبدعتها، وانطلقت من خلالها، فكأن هذه الذات الجديدة منصة اطلاق للذات الشاعرة على حدودها الخاصة.

وفي هذين المستويين تبرز الذات الشاعرة غير مستقلةٍ بذاتها، ويبرز عدم الاستقلال في عدم استطاعتها الإفصاح عن ملامحها الخاصة، بل إنها تكون خارجة على هذه الملامح، ناطقة بغير لسانها، وعدم الاستقلالية لا يتنافى مع الرغبة في الانطلاق والانعتاق، بل هو مرتبط بها إيجابًا وسلبًا.

<u>المستوى الأول: تقمص الذات الجمعية</u>

وفيه يظهر مدى اتساق الذات الشاعرة مع المجتمع، لكنه اتساق مبني على حساب قفزها على مسلماتها الخاصة ومجاوزتها إياها، ومن ذلك قول أبي نواسيخاطب نفسه[٢]:

(الطويل)

أعِرْ شِعرَك الأطلالَ والمَنزلَ القَفْرَا فقدْ طالَ ما أَزرَى بِه وَصفُك الخَمرَا

([١])**حركية الصراع في القصيدة العباسية**: ناظم حمد السويداوي، دار العراب ودار النور، دمشق، ط١، ٢٠١٢/ ٦٢.

([٢])**ديوان أبي نواس**(برواية الصولي)**:** بهجت عبد الغفور الحديثي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتارث (دار الكتب الوطنية)، الإمارات، ط١، ٢٠١٠/ ١٠٣/ **أعر:** فعل أمر من الفعل أعارَ، أي أعطى الشيءَ على أن يعيده إليه المعار إليه- **الأطلال**: جمع طلل، وهي بقايا منازل المحبوبة بعد رحيلها عنها، **القفر**: غير المأهول، **أزرى**: عابَ وحقّـرَ.

رغم أنه بيت مفرد إلا أنه أبرز كل ما يمكن أن تبرزه قصيدة طويلةٌ في الدلالة على أننا أمام ذاتٍ أخرى بخلاف الذات التي عهدناها من أبي نواس، هذه الذات الجمعية التي تتحدث آمِرةً بلسان العادات والأعراف (أَعِرْ شعرَك...)، وهي حين تتحدث فليست تُحدث إلا الذات الشاعرة المغادَرة المهجورة، تلك الذات التقليدية التي عرفناها عند أبي نواس بملامِحها الرافضة للأعراف والتقاليد، والتي تمادت في تحقير كل ما يمثل قيمةً مجتمعيةً، ومن ذلك رفضها الوقوفَ على الأطلال واستبدال ذلك بالحديث عن الخمر، أليست هي القائلة: -تمردً-

(المنسرح)

- **سُقيا لغيرِ العَلياءِ والسند وغيرِ أطلالِ ميٍّ بالجردِ**[١]

(مجزوء الوافر)

- **دع الأطلال والربعا ورسم الدار لا تبكه**[٢]

(الخفيف)

- **لا تعرج بدارس الأطلال واسقنيها رقيقة السربال**[٣]

(البسيط)

- **قدْ مللتُ الحَلالَ من طولِ شُربي يا خَليلي فَداوِني بالحَرامِ**[٤]

فأين ذلك التمرد من هذا التماهي مع المجتمع الذي نراه في قولها:

أعِرْ شِعرَك الأطلالَ والمَنزلَ القَفْرَا فقدْ طالَ ما أَزرَى بِه وَصفُك الخَمرَا

فهل تخشى الذات الشاعرة من بطش السلطة المجتمعية لذا أظهرت مسايرتها لطريقتها؟ أم أن السلطة السياسية هي سبب هذا التحول في الخطاب حسبما ذُكِر أن أبا نواسٍ قال هذا البيت بعدما نهاه الأمير عن التمادي في المجون والحديث عن الخمر[٥]، أم أن الذات الشاعرة تخشى استكمال المسيرة المتمردة منفردة بعدما استوحشت طريقها

---

(١)**ديوان أبي نواس**(برواية الصولي)/٩٠ **/ سُقيَا:** مصدر منصوب على المفعولية على سبيل الدعاء- **العلياء، السند، الجرد**: أسماء أمكان.

(٢)**المصدر السابق/** ١٢٣**/ الرَّبع:** الدار الكبيرة أو الحي.

(٣)**نفسه/** ١٣٣**/ تُعرِّج**: تُقيم – **دارس الأطلال:** ما عفا وذهب أثره من بقية المنازل بعد أن تركها أهلها، **واسقنيها رقيقة السربال**: الضمير عائد على الخمر، ويقصد بكونها رقيقة السربال أن تخفف بالماء.

(٤)**نفسه/** ١٤٣**/ خليلي:** صاحبي، وهي صفة مشبّهة على وزن (فعيل) من الخُلّة أيّ المودّة والصداقة.

(٥)**ديوان أبي نواس**(برواية الصولي)/ ١٠٣**.**

من غير أنيس من الشعراء؟ أم هي هذه الأسباب مجتمعةً مع رغبة في مسايرة المجتمع لإرضائه، ورغبة أخرى في التنويع والانعتاق من الحدود الذاتية المألوفة؟

كان أبو تمام[١] شاعرًا إنسانًا، يستشعر هذا من يقرأ شعره ويذوق ما فيه من معانٍ إنسانية راقية.

ولكونه من الشعراء المداحين، فقد مدح كثيرًا من ذوي السلطة من خلفاء ووزراء وقادة عسكريين، وكان ممن مدحهم القائد العسكري (حيدر بن كاوس) الملقب ب(الأفشين)[٢]، وذلك بعد انتصاره على بابك الخرمي[٣] وأسره.

وتمضي الأيام ويشاع عن الأفشين زندقته تارة ومجوسيته تارة وخارجيته تارة أخرى، فيأسره المعتصم ويحبسه حتى يموت بذريعة القضاء على عدو من أعداء الدين، ويقف المجتمع مؤيدًا لموقف المعتصم بلا قيد ولا شرط، فيجتمع الناس ويحرقونه بعد موته وينثرون رماده في دجلة.

ينساق أبو تمام مع روح الجماعة، وينسى ولاءه للأفشين، ويقول قصيدة طويلة منها[٤]:

(الكامل)

ما زالَ سرُّ الكُفرِ بينَ ضُلوعِه حتَّى اصطَلى سرُّ الزنادِ الوارِي

نارًا يُساورُ جسمَه من حرِّها لهبٌ كما عصْفَرتُ شقَّ إزاري

---

[١] حبيب بن أوس بن الحارث الطائي، شاعر أديب، من أهم شعراء العصر العباسي الأول، (١٨٨هـ/٢٣١هـ)، ولد بسوريا، ورحل إلى مصر، ثم استقدمه المعتصم إلى بغداد، وكان مقدما على شعراء عصره، واختلف أهل الأدب حول شعره بالتفضيل والاستهجان، وذلك لأنه كان صاحب مذهب غريب في البديع، له عدة تصانيف، منها: فحول الشعراء، ديوان الحماسة، وله ديوان شعر كبير من جزءين/ شرح **ديوان أبي تمام**، الخطيب التبريزي، ت: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٤، ٨٩/٢.

[٢] الأفشين: هو قائد فارسي يمتد نسبه إلى ملوك الفرس القدماء، لمع اسمه في عهد المعتصم، وكان مقربًا منه موثوقًا فيه، وكان له سهم بارز في انتصارات الخليفة المعتصم ضد الزط وبابك الخرمي والروم، وشى به القادة الأتراك عند المعتصم، وأشاعوا زندقته ورغبته بالاستقلال بأشروسنة (تركستان)، فقبض عليه وسجنه حتى مات/ **موسوعة التاريخ الإسلامي والحضارة الإسلامية**، الخلافة العباسية: أحمد شلبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٩٤/ ١٩٥،١٩٦.

[٣] بابك الخرمي: قائد الحركة الخرَّمية، وهي أخطر حركة دينية المظهر، سياسية الغاية عرفتها إيران منذ قيام الدولة العباسية، وتتميز عن غيرها من الحركات السابقة بتوحيد خططها، واتصالها بالفرس وغيرهم من الأجناس غير العربية على نطاق واسع، وانتهت بمقتل بابك الخرمي على يد الأفشين ٢٢٢هـ/ **العصر العباسي الأول** (دراسة في التاريخ السياسي والإداري والمالي): عبد العزيز الدوري، ط٢، ١٩٨٨/ ١٧٩:١٨٦.

[٤] **ديوان أبي تمام/** ١٩٨/ **اصطَلَى**: احترق- **الزنَادُ الوَاري**: الأعواد المشتعلة- **تُساورُ**: تُصارعُ- **إزاري**: الإزار ثوب يحيط بالنصف الأسفل من البدن، وهو يذكر ويؤنث- **لَفْحُها**: حَرها، أي النار، **مَشْبُوبَة:** متوهجة- **الساري:** السائر ليلًا، أي أن النار موقدة للإحراق، وليست نارًا لإطعام المسافرين- **صلى لها حيًا:** إشارة لكونه مجوسيًا- **الأمصار:** البلاد، جمع مِصر- **رمقوا**: أي نظروا- **قُـتارًا**: دخان ينبعث من شواء اللحم- **نشْرُه**: رائحته.

طارتْ لها شُعَلُ يُهدِّمُ لفحها أركانَه هدمًا بغيرِ غبارِ
مَشبوبةٌ رَفِعَتْ لأعظمِ مُشركٍ ما كانَ يُرفعُ ضوءُها للسارِي
صلَّى لها حيًا وكانَ وقودَها ميتًا ويدخلُها معَ الفجارِ
وكذاك أهلُ النارِ في الدنيا همُ يومَ القيامةِ جلُّ أهلِ النارِ
يا مَشهدًا صدَرَتْ بفرحته إلى أمصارِها القُصوى بَنو الأمصارِ
رمقُوا أَعالي جذعِه فكأنَّما وجدوا الهلالَ عشيَّة الإفطارِ
واستنشقوا منه قُتارًا نشرُه من عنبرٍ ذَفِرٍ ومسكٍ دارِي

يصور أبو تمام مشهد حرق الأفشين-مع بشاعته- بصورة تحمل الرضا والاستحسان، وبغض النظر عن موقف الأفشين مع المعتصم وعن كونه مستحقًا للعقوبة أم وشِيَ به ظلمًا فذلك لا يغير من واقع الأمر شيئًا، فإن التمثيل بجثته على هذه الهيئة، والتشفي فيه بعد موته –هكذا- شيء تأباه الفطَر السوية، وتعافه النفوس الإنسانية السامية، فكيف للمجتمع أن ينقاد للأمر على هذه الشاكلة الموحشة اللا إنسانية؟ وأبو تمام شاعر مثقف مرهف الحس، فكيف سولت له نفسه أن ينساق مع الروح الجمعية هكذا؟ وكيف انسلخ من ذاته إلى ذات المجتمع بهكذا سهولة؟

لقد انتقلت الذات الشاعرة انتقالًا مروعًا من حالتها الإنسانية إلى حالة أكثر توحشًا وبهيمية من حالة المجتمع الذي انساقت وراءه، وذلك على الرغم من أن طبيعة الشعر تحتم على الشاعر في تصويره لأحداث المجتمع أن "يترسم ما يجب في مقابل عدم رضاه عما هو كائن، فثمة صور ذهنية تتشكل في ذهن الفنان (الشاعر) لما كان يجب أن يكون عليه الوجود، ومن الطبيعي أن يستمد تلك الصور الهنية من نفسه باعتبار أنه جزء نقي ومصفى من الطبيعة"[1]

وعلى الصعيد البنائي في النص تلعب الدوال اللغوية والتعبيرية دورًا مهمًا في إبراز هذه الحالة النفسية الاستثنائية لأبي تمام، فقد اعتمد النص على الأسلوب الحكائي (السردي) الذي تقف فيه الذات الشاعرة موقف الحاكي والمحكي عنه في آن، فتنوعت الصور الفنية التي تبرز انصهار الذات الشاعرة مع المجتمع في هذه البوتقة الفكرية القميئة.

(1)**سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب:** يوسف ميخائيل أسعد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ت/ ٨٦.

ومن يتتبع عاطفة الشاعر في النص يلمح هذا الكم الهائل من الشماتة، فقد ألصق النص بالأشفين الكفر والفجور والإشراك، وأظهر الفرحة والرضا بإحراقه، وذلك في عدد كبير من الدوال التي تحمل دلالات سلبية تتعلق به، ومن ذلك (الكفر بين ضلوعه- اصطلى- حرها- لهب- شعل-يهدم-لفحها-مشبوبة-مشرك-وقود-الفجار-النار-النار-هلكه) وجميعها دوال تعج بدلالات البغض والتشفي.

وعن طريق دوال الجملة الخبرية الفعلية يظهر موقف المجتمع صاخبًا على الرغم من سلبيته، حيث أحدثت الجمل الفعلية ضجيجًا قويًا في النص غطى على انسياق الصوت الجمعي للسلطة السياسية وانقياده لها بغير تفكير، كما أظهرته في صورة فاعلة مؤثرة في المشهد، وهذا يستشعره المتأمل في دلالات الجمل (صدرت بفرحته بنو الأمصار/رمقوا أعالي جذعه/وجدوا الهلال/استنشقوا منه قتارًا/وتحدثوا عن هلكه/ وتباشروا كتباشر الحرمين) حيث يظهر موقف المجتمع قويًا محرِّكًا ومغطيًا أجزاء المشهد كله، وكأنه صانع الحدث بداية من مقدماته إلى نتائجه .

إن الخطاب الوارد في النص يحمل إشارة إلى مضمونه النفسي والاجتماعي، حيث تبدو الذات الشاعرة عدائية ومتسلطة تبعًا للروح الجمعية، وهو ما يعزز المضمون الاجتماعي في النص، ويبدو هذا العداء في أشده في الدالة الفعلية (استنشقوا)، فهي مشتقة من الجذر اللغوي (نَ شِ قَ) أي: شم، وهذا الجذر على صورته الثلاثية يفيد الدلالة على الشم بغير نية من الفاعل، أي أن الفعل (نشِقَ) يحمل دلالة على أن الفاعل قام بالشم تلقائيًا بغير رغبة مسبقة لذلك، بخلاف الدالة اللغوية الواردة في النص (استنشق) فإن الحروف الزوائد في هذا الفعل (ا س ت) تفيد- ظاهريًا- الدلالة على الرغبة في الشم، وتحمل دلالة خفية على حالة التوحش التي ظهر بها المجتمع والذات معًا من استمتاع باستنشاق رائحة اللحم المحروق وتوقٍ إلى ذلك، وهي دلالة صادمة جدًا.

وفي البيت الخامس تبرز المقابلة بين صلاة الأفشين للنار حيًا وإحراقه بها ميتًا (صلى لها حيا/كان وقودها ميتًا)، وفي هذه المقابلة استدعاء لمعنى ديني الغرض منه التبرير لموقف الآخر السلطوي، وجلب تأييد مجتمعي إضافي لتصرفه، كما أن البيت

يحمل أسلوبًا بديعيًا آخر[1]؛ حيث استخدم الشاعر ضمائر النار في ثلاثة معانٍ مختلفة: نار المجوس (صلى لها حيًا)، ونار الإحراق (وكان وقودها)، ونار جهنم (ويدخلها مع الفجارِ)، وفي هذا الأسلوب إقرار بالمشهد وتأييد له، فاستحضار صورة النار في المواقف الثلاثة، والإشارة لما بينها من علاقةٍ بنائية قوامها الأسباب والنتائج، يُزيل من ذهن المتلقي أي تعاطفٍ مع الأفشين.

أما البيت السابع والثامن فيحملان صورة صادمة أخرى من خلال التشبيه التمثيلي الذي صور الجسد المحترق وقد اشتد به لهيب النار بهلال رمضان، ولا أدري ما وجه الشبه بين المشهدين؟ إلا إذا كان أبو تمام يقصد اشتراكهما في جلب السرور والفرح للرائي، وهو حينئذ يكون قد بلغ حدًا من البشاعة غير محدود!

لقد انتقلت الذات في هذا النص من كونها طاقة إنسانية مبدعة إلى مجرد لسان جمعي لا عقل له ولا غاية منه إلا التبرير لموقف السلطة حقًا كان أو باطلًا، وانطلقت من نفسها لتتلبس الروح الجمعية في انسياق يفتقد أدنى الملامح الإنسانية، ودون مراعاة لكون هذا الانسياق متسقًا وزواياها الحساسة أم لا، فقد كان أبو تمام صديقًا للأفشين، وامتدح بطولته ووفاءه للمعتصم، فلما أشيع عنه ما أشيع وجب أن يكون منه للأفشين الحد الأدنى من التعاطف الإنساني، فضلًا عن كون أبي تمام إنسانًا، وفوق إنسانيته فهو شاعر، وليس من الغوغاء كي ينساق هكذا دون تمييز أو نظر.

وقد ترتدي الذات الشاعرة ثياب ذات أخرى بملامح مغايرة لملامحها بعد يأسها في تغيير واقعها البائس، يظهر هذا في نصٍ لعلي بن الجهم[2] قاله في السجن بعدما استيأس من عفو الخليفة المتوكل، يقول فيه[3]:

---

(1) يسمى هذا الأسلوب البديعي (الاستخدام)، ومعناه: ذكر لفظ مشترك بين معنيين، ثم يعاد عليه ضمير أو إشارة بمعناه الآخر، أو يعاد عليه ضميران يراد بثانيهما غير ما يراد بأولهما/ **جوهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع:** أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي، ت: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ١٩٩٩/٣٠١.

(2) أبو الحسن علي بن الجهم، شاعر بدوي مطبوع، ولد بخراسان لأب وأم عربيين عام ١٨٨ه تقريبًا، ورحل إلى بغداد مع أبيه طفلًا، كانت أسرته من علية القوم، فقد كان أبوه واليًا على اليمن في خلافة المأمون، وكان أخوه محمد بن الجهم من علماء عصره، وكان علي بن الجهم صديقًا لأبي تمام الذي طالت ملازمته إياه حتى إنه رثاه بعد موته، كان مقربًا من الخليفة المأمون، ثم من المتوكل من بعده، وقد سُجن علي بن الجهم في خلافة المتوكل بوشاية، فلم خرج من سجنه ضاقت به السبل وتنكر له الصحب، ما جعله يزهد في الحياة، ويترك حياة اللهو، فخرج مع المسلمين لغزو الروم فقتل في حلب عام٢٤٩ه، في خلافة المستعين/ **ديوان علي بن الجهم**، ت: خليل مردم بيك، دار المعارف السعودية، المملكة العربية السعودية، د.ت/ ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ٥.

(3)**المصدر السابق**/ ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤/ **الغيْل**: موضع الأسد- **تردَّدُ**: أصله (تتردد) بتائين، حُذفت الأولى وهو كثير عند العرب، ومعنى البيت الثاني: أن الأسد يلزم موضعه أنفَةً وعزةً، أما أوباش السباع فتكثر التنقل خلف الفرائس، **الفَرقَد**: نجم يهتدى به، **السَّرار**: آخر الشهر، **الرَّيِّق**:

(الكامل)

قالتْ حُبِستَ فقلتُ ليسَ بضائرٍ حَبسي وأيُّ مهندٍ لا يُغمَدُ
أوَما رأيتِ الليثَ يألفُ غِيلَه كبرا وأوباش السباع تردد
والشمسُ لولا أنها محجوبةٌ عنْ ناظرَيك لما أضاءَ الفَرقدُ
والبدرُ يُدركُه السَّرارُ فتنجلي أيامه وكأنَّه مُتجددُ
والغيثُ يحصرُه الغمامُ فما يُرى إلا ورَيقُه يراحُ ويرعَدُ
والنارُ في أحجارِها مخبوءَةٌ لا تصطَلي إن لم تُثِرها الأزنُد
والزاعِبِيَّةُ لا يقيمُ كعوبَها إلا الثِّقافُ وجَذوةٌ تَتوقَّدُ
ولكلِّ حالٍ مُعقبٌ ولَربما أَجلَى لكَ المكروهُ عمَّا يُحمَدُ
لا يُؤيسنَّك مِن تَفَرُّجِ كُربةٍ خطبٌ رماكَ به الزمانُ الأَنكدُ

بدايةً؛ لا يطرح الشاعر في هذا النص تجربة شعرية نمطية ينفرد فيها الصوت الذاتي، وتتجسد فيها الذات في ضمير المتكلم، لا، بل عمد إلى ظاهرة الالتفات ليتنقل النص بين الضمائر المختلفة من تكلم وخطاب وغيبة، وهو ما يبرز حالة انقسام الذات، ويرسم في مطلع النص حالة من التفاعل الذاتي اعتمادًا على ظاهرة التجريد النفسي؛ فبرزت الذات في ثلاثة أنماط:

الأولى: صورة العاذل/ة (قالتْ)، وهي هنا تتجسد في ضمير الغائب (هي).

الثانية: صورة المعذول، (حُبِستَ)، وتتجسد في ضمير المخاطب (التاء).

الثالثة: صورة الذات المنطلقة التي تمثل المعادل الموضوعي للموقف (فقلتُ- حبسي)، وتتجسد في ضميري المتكلم (تاء الفاعل- ياء المتكلم).

وهذا الالتفات المباشر بين أجزاء الذات بصورها الضمائرية الثلاث يبرز الوازع النفسي الممهد لحالة انطلاق الذات واغترابها الإنساني عن نفسها، فإن الذات الشاعرة منقسمة لعدة ذوات، وقد نالت منها قيود الأسر، وأحست بالعجز عن التغيير، ومعلوم أن "الذين يشعرون بالعجز كثيرا ما يتفاوتون في تصرفهم، ويسلكون سبلا مختلفة بما فيها

أول المطر، **الزاعبية**: الرماح المنسوبة إلى (زاعِب) وهو رجل اشتهر بصناعتها قديمًا، **الثِّقاف**: أداة تقوم بها الرماح، أو يقصد بها هنا القتال، ومعنى البيت السابع: أن الرماح لا يقوم أسنتها إلا القتال أو لهيب النار، **أجلَى**: انفرَجَ.

اللجوء إلى العزلة، أو عدم المواجهة، أو إلى الخضوع للأمر الواقع وتقبله، أو إلى التمرد والثورة في سبيل تغيير الواقع جزئيًا أو كليًا"[١]

ومع تتبع الضمائر في بقية النص يبدو اختفاء الذات الثانية (المنكسرة)، ويبدو واضحًا أثر الذات الثالثة (المنطلقة) التي تتلبس سلوكًا رافضًا للقيود الواقعة على شقها الذاتي الثاني، حيث تشغل حيزًا كبيرًا في النص، تمثله صورة السارد الحكيم الذي يدفع قلق الذات الشاعرة الواقعة تحت نير الأسر، وذلك من خلال استحضار بعض الصور الذهنية المستهينة بالأغلال والقيود، والمتجاهلة رغبة الآخر في التضييق ومصادرة الحرية.

وعلى الجانب التصويري فقد استعان الشاعر بالطبيعة غير الناطقة في بناء صور فنية ناطقة بالتحرر والانعتاق، وزعها على كل بيت من أبيات النص، ليضعها في مقابل الصورة الواقعية التي تمثل حالة القمع والأسر، وهاتان الصورتان الكليتان (الواقعية والمتخيلة) تمثلان شقَّيِ الذات ما بين قابعة في الواقع المؤلم مستسلمة له، وأخرى منطلقة خارج حدود الواقع والذات معًا.

تجلب هذه الصور نماذج واقعية تمثل حالة الذات وهي في الأسر، فالأُسد حبيسة الغيل، والشمس حبيسة الليل، والقمر حبيس النهار، والمطر حبيس الغيوم، والنار حبيسة الصخور، وكل هذه الصور ما هي إلا محاولة من الذات الثالثة (المنطلقة) الخروج من ثوب الذات الثانية (العاجزة) المنسحقة تحت سطوة الآخر المغتصب، ولتعطي تلك الذاتَ المنسحقة أملا بالخلاص، وذلك من خلال عرض هذه التجارب الواقعية التي تنتهي جميعها بالتحرر والانعتاق، فالليث سيغادر غيله، والشمس ستطلع مع مجيء الصبح، والقمر سيجلبه الليل، والمطر سيغادر الغيمة منطلقًا لمعانقة الأرض، والنار المستكنة بين الصخور ستغادر سجنها لتمنح الكون دفئًها، وكلها صور نابضة بالتحرر جعلت أهل الأدب يعدون هذا النص فريدًا في بابه، عجيبًا في معناه[٢].

والملفت في هذا النص أنه يعبر عن ذاتٍ مغادِرة وحيدة منفصلة عن ذاتها، والطبيعي في مثل هذه الحالة أن تستحضر في تجربتها صورًا فنية تعبر عن مشاعر

([١])**الاغتراب في الثقافة العربية، متاهات الإنسان بين الحلم والواقع**: عبد الحليم بركات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٦/ ٥٩.

([٢])**ينظر: مروج الذهب ومعادن الجوهر**: المسعودي، ت: كمال حسن مرعي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ٩٢/٤ **/ وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**: ابن خلكان،ت: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٧٢، ٣٥٧/٣.

القهر والخيبة والعجز، وهو ما لم نره في هذا الكم الكبير من الصور المعبأة بمشاعر الطموح والثقة والاعتزاز بالذات، هذه المعاني التي يمتلئ بها النص في خطابٍ ذاتيٍ يقوم على الحكمة كوسيلة اتصالٍ بين الذات/الآخر الذات.

المبحث الثاني: الإطلاق زمكانيًّا

إن الزمان والمكان يمثلان هوية الإنسان وملامحه، ويرسمان معًا خط حياته وتفاصيلها، كما يمثلان بالنسبة للأديب قيمة كبيرة، حيث يُشكلان إبداعه حسب ما يمثلان بالنسبة إليه من قرب أو بعد نفسي، وبما يحيطانه من رمزيَّة وإيحاء وعاطفةٍ حادةٍ أو باردة يدفعها الانتماء إليه أو الاغتراب عنه، فهو عامل جوهري "ليس سلبيًا ولا صامتًا ؛ ولكنه يحمل دلالة تتخلل جميع الأبعاد والإحداثيات والأركان والظواهر الطبيعية ، والأشياء التي تحيط بنا"[١].

والزمان والمكان متصلان ضمنيًا، ممتزجان على اختلاف جنسيهما، أحدهما صديق الثاني، أو عدوه، أو متمثلٌ فيه بذاته، وهما كذلك بالنسبة للشاعر، يرى فيهما الود؛ فيمتزج معهما، أو يظهران له العداء؛ فينكرهما ويتمرد عليهما، أو يتحملُهما ويتعايش مع ما ينكره، ويتجاهل الأمر برمته، ويخلق عالمًا زمكانيًا جديدًا يعيشه.

لقد مثل الزمان والمكان للشاعر العباسي جزءًا لا ينفصلُ من إبداعه، بل مكونًا رئيسًا لا يمكنه تغافله، لاسيما وهو الشاعر الأكثر حريةً، والأوفر تحظيًا بالمكان والزمان معًا، إذْ أدرك فيهما ما لم يدركه شاعر قبله ولا بعده، وأعطياه من أسباب الشعر ودواعيه ما شغله في كثيرٍ أن يلحق بركب أسلافه من الشعراء.

ويرى جاستونبلاشار أن الزمان والمكان متداخلان بحيث لا يمكن دراسة أحدهما منفصلًا عن صاحبه، فيقول: " إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها يحتوي على الزمن مكثفًا"[٢]، وهو الرأي ذاته للأديب كمال أبو ديب الذي يرى استحالة الفصل بينهما، لذا جمع بينهما تحت مصطلح واحد أسماه (الزمكان)[٣] وهو ما تبعه الباحث في دراسته.

---

(١)**القارئ والنص العلامة والدلالة**: سيزا قاسم، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط، ٢٠٠٢/ ١٨٧.

(٢)**جماليات المكان**: غاستونبلاشار، ترجمة: غالب هلسا،المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، لبنان، ط٢، ١٩٨٤/ ٣٩.

(٣)**جدلية الخفاء والتجلي**: كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، لبنان، ط٣، ١٩٨٤/ ١٣.

ولعل أبرز ما يدعو الشاعر إلى الانطلاق الزمكاني هو إحساسه بالاغتراب، وعدم انسجامه مع الواقع، وانفصاله عنه، فيغدو منطلقًا في عالمٍ ابتدعته ذاته الشاعرة، فهو رهين حالته النفسية، منقادٌ لتقلباتها انطلاقًا وتقيُّدًا.

فهذا أبو الشيص[1]، رحل إلى الرقة، ومدح أميرها فأعطاه عطاء كفاه مذلةَ التنقلِ على الممدوحين في عاصمة الخلافة بغداد، فطاب له المقام في الرقة، لكنه حين رغب في إثبات نفسه في عالم الشعر رحل إلى بغداد ليبارز شعراءها، فغُلِب لبعد عهده عن ملامح فنها الشعري، فرحلَ عنها ساخطًا حين لم يجد فيها نفسه، وقال[2]:

(مجزوء الكامل)

بغداد بُعدًا لا سقى ساحاتِها صوبُ السحابْ

عَمرَ الإلهُ ديارَها بالعاوياتِ من الكلابْ

يقف القارئ لهذا النص تجاه حالةٍ من الصراع المزدوج الداخلي والخارجي، أما الصراع الداخلي فيتمثل في رغبة الذات في الوجود على ساحة الشعر البغدادية ورغبة أخرى في الاغتراب عنها إلى الرقة، وهو صراع أخلف اضطرابًا ذاتيًا لدى الشاعر، أما الصراع الخارجي (الذات/المجتمع) فيمكن توصيفه بأن الذات الشاعرة منتمية للمكان والزمان -المتمثل ببغداد وعصر بني العباس- غير أنها ناقمٌة عليهما، خارجة على حدودهما بسبب خسرانها معركة الشعر، فصارت الذات بين عاملي جذب كلاهما قوي، وقد خلق لها هذا مساحة جديدة أرحب تنطلق فيها من حدود المكان والزمان، وصارت بينها وبينهما علاقة يحكمها الاغتراب والرفض، فالذات مغتربة (داخليًا وخارجيًا) عن بغداد وأهلها، متجاهلة انتماءها لها، وبغداد - في المقابل- ترفضها وتلفظها.

ومن ناحية أخرى فإن الدوال اللغوية الواردة في النص تصب في ذات المعنى السابق، فدلالةُ المصدر الطلبي (بعدًا) المفهومة من تقدير الكلام (ابعد بعدًا) منفتحة على المستقبل المفهوم من أسلوب الطلب الدعائي، ولعله تناص قرآني مع قوله تعالى: ﴿**فَبُعْدًا**

([1])محمد بن عبد الله بن رزين، على خلاف في اسمه، كنيته أبو جعفر، والشيص هو رديء التمر، لم تذكر المصادر سنة مولده، هو شاعر ضرير من شعراء هارون الرشيد، وله فيه مدائح ومراثٍ عديدة، كان شاعرًا مجيدًا، مدحه كثير من أهل الأدب، توفي سنة مائتين للهجرة/ **ديوان أبي الشيص الخزاعي وأخباره**، ت: عبد الله الجبوري، المكتب الإسلامي، بيروت ودمشق، ط١، ١٩٨٤/ ٤٠.

([2])**المصدر السابق/٤٠/بُعدًا:** مصدر منصوب على المفعولية، الغرض منه الدعاء، **صوب السحاب:** المطر.

لِّلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾[1]، وكذا الفعل الماضي (لا سقى) فإن دلالته على المُضِي قد زالت عنه باستعماله في معنى الدعاء، واستغرق دلالته كاملة على الاستقبال ليعطي إيحاءً بانطلاقٍ على الزمن، وامتداد اغتراب الذات الشاعرة ، وتجاوزها للإطار المكاني.

وإلا فما الذي دعا الشاعر إلى الدعاء على بغداد - رمز الخلافة العباسية- التي طالما تغنى بتأييدها؟ هل هو انطلاق شعري خارج الحدود الزمكانية؟ فإن الدعاء على بغداد بالخراب يعني -ضمنيًا – زوال عصر بني العباس، أم هو تمرد فعلي مقصود على الآخر السلطوي الذي فضل عليه شعراء آخرين؟

أما علي بن الجهم فلا يتورع أن يغادر- انتمائيًا- بيئة أجداده، بل يهاجمها، ويتهمها بالقصور، قائلًا[2]:

(الطويل)

منازلُ لو أنَّ امرأَ القيسِ حلَّها لأقصرَ عن ذِكرِ الدَّخولِ فحَوملِ

إن المدلول الظاهري للبيت يشير إلى رغبة الذات الشاعرة في التندر والتظرف فحسب، وذلك من خلال الخطاب الساخر المنفتح وغير المباشر مع الآخر، ولا شك أن حالة التظرف والتماجن مناسبة لحالة المجون والشراب التي استدعت النص وأخرجته للحياة، وظاهريًا-أيضًا- ترسم الذات الشاعرة موازنة بين مكانين، أحدهما للشاعر القديم المتمثل في أطلالِ منازل المحبوبة (الدخول- حومل)، والثاني هو حانات الخمر التي تمثله هو، وهو هنا يشير إلى قول امرئ القيس في مطلع معلقته[3]:

(الطويل)

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسقط اللوى بين الدخول فحومل

وهي موازنة مجحفة في الواقع؛ إذ تستحضر مكانين ليسا على نمطٍ واحدٍ أو دلالة ظاهرية واحدة، فلو شاء الشاعر أن يكون منصفاً لوازن بين جلسة المجون عند امرئ القيس ونظيرتها عنده مثلًا، هذا لو أراد الموازنة والإنصاف فعلًا، غير أنه لم يرد ذلك، وإنما هو إفراز "لايمكن إلا أن يكون وعيًا إنسانيًا، بكل ما في الكلمة الإنسانية من الامتداد في الزمان والمكان"[4].

([1])**المؤمنون**/٤١.

([2])**ديوان علي بن الجهم/ ٥٦/ الدخول - حومل:** موضعان بنجد.

([3])**ديوان امرئ القيس** (ذخائر العرب)، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط٥، د.ت/٨.

([4])**تجارب في الأدب والنقد:** شكري عياد،دار الكتاب العربي، القاهرة، ط١، ١٩٦٧/ ١٩.

وتقف الدالة (منازل) -التي يقصد بها حانات الخمر- مركزًا دلاليًا رئيسًا تعلقت به بقية الدوال في البيت، وامتزجت معًا فيما يمثل بؤرة النص التي دارت حولها بقية الدوال بدلالاتها المعزِّزة، الأمر الذي يجعل من هذه المنازل (الحانات) قيمة ثابتة وراسخة ومسيطرة- بالنسبة للشاعر- على زمام الخطاب الشعري كله، وما يدعم هذا الرسوخ هو التداخل الحاصل بين العاملين الزماني والمكاني.

وعلى الصعيد الأسلوبي يبدو أسلوب الشرط الذي ينبني عليه البيت مناسبًا لتدعيم هذا المعنى، فاستخدام (لو) الشرطية يفيد امتناع حصول جوابها (لأقصر عن ذكر الدخول فحومل) لامتناع حصول شرطها (لو أن امرأ القيس حلها)، وكأن الشاعر يقيم هذه الموازنة اعتباطًا وهو يّعلم تعذر حصولها أصلًا، وهذا هو ما يبرز المدلول الغائر في النص، وهو إرادة الشاعر -تمردًا- أن ينطلق خارج حدود المكان القديم، وأن يفك آصرةً تقيده بالزمن القديم، وذلك باستدعائه شخصية تاريخية واقعية تحمل شكلًا رمزيًا، وهي شخصية امرئ القيس بزخمها واستحضارها للصورة الزمكانية القديمة، ليبين الشاعر رغبته في التخطي والانطلاق عبر العنصر الزمكاني الذي يمثله، ولعل هذه الرؤية تمثل الشاعر وطائفةً من الشعراء المعاصرين له، فهو ناطقٌ بلسانه ولسان فئة من الشعراء اتبعت سلوك التمرد على البيئة القديمة، ورغبت في الانطلاق إلى بيئة جديدة تلائم تطلعاتها.

وقد تنطلق الذات زمكانيًا لا على سبيل الواقع ولكن على سبيل التوهم والادعاء بدعمٍ من سلطة خارجية توهمها بالقدرة على المناورة والتخطي للحدود الزمكانية، ويتضح هذا المنحى في قول أبي نواسٍ في مدحية لمحمد بن الفضل بن الربيع[1]، يقول منها[2]:

(الطويل)

أَخذْتُ بِحبلٍ من حبالِ مُحمدٍ أَمِنتُ به مِن طارق الحَدَثَانِ
تَغطَّيْتُ من دَهري بِظِلِّ جَنَاحِه فَعَيني تَرى دَهْري وليسَ يَرانِي
فَلوْ تَسْأَلِ الأيامَ عنِّيْ ما دَرَتْ وأَينَ مَكانِي ما عَرَفْنَ مَكَانِي

([1])هو محمد بن الفضل بن الربيع، كان أبوه وزيرًا لهارون والأمين من بعده، ورث الحظوة والغنى عن أبيه، ولأبي نواس مدائح جيدة فيه وفي أبيه الفضل/ **البداية والنهاية**: ابن كثير، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط٩، ١٩٩٠، ــ١٠/٢٦٢.

([2])**ديوان أبي نواس**، رواية الصولي/ ٣٦٢/ **طارق:** ما يأتي غفلة- **الحدثان:** مصدر يدل على الاضطراب بمعنى: ما يحدث- **دهري:** الدهر هو الزمان طال أم قصر.

يتوزع هذا النص على محورين أساسيين: أحدهما: أثر الآخر السلطوي- إيجابًا- في الذات الشاعرة، فنصف النص يقوم على إبراز هذه العلاقة بما يعزز موقع الذات، ويقوي وجودها، والثاني: أثر الآخر السلطوي في علاقة الذات الشاعرة بالعامل الزمكاني، وهي علاقة عكسية كما يتضح من النص، فكلما قويت العلاقة بين الذات والآخر السلطوي ضعفت بين الذات والبيئة(المكان والزمان)، والشاعر وفق هذا المنظور قد اتخذ الآخر السلطوي منصة إطلاق له عبر الزمان والمكان.

لا شك أن هذا النص يشير إلى العداء القائم بين الذات والمكان والزمان، وهو عداء محسوم بهزيمة الذات تجاه هذه القوة الطبيعية المهيمنة، لذا حاولت الذات أن توجِد طريقة لتجاوزهما، ويتضح هذا العداء عند استحضار الدالتين المتضادتين مع الدالتين (تَغطَى-أَمِنَ) اللتين عبرتا عن أثر الآخر السلطوي في الذات الشاعرة، وهما الدالتان (تعرَّى- خاف)؛ والذي يعنينا من معرفة هذا التضاد هو الوقوف على حالة الذات قبل تدخل السلطة في الموقف، حيث يبدو أن الأثر السابق للزمان والمكان في الذات قد اختُصر في معاني التخويف والتعرية، وهو ما يشير إلى أن الآخر السطوي بالنسبة للذات هو مجرد جهة حماية من بطش الزمان والمكان.

ومن ناحية أخرى فإن الصور الفنية المكثفة التي أوردها الشاعر في النص - متمثلة في الاستعارة كأسلوب بلاغي- تؤكد على العداء بين الذات والزمكان، حيث يتضح هذا العداء ويتجلى من خلال تصوير الزمان والمكان بكائنات متوحشة توشك أن تفتك بالشاعر لولا تدخل الآخر السلطوي، وذلك من خلال الاستعارات المكنية (أمنتُ به من طارق الحدثان- تغطيت من دهري بظل جناحه- فعيني ترى دهري وليس يراني- فلو تسأل الأيام عني ما درت- ما عرفنَ مكاني)، كما ورد الآخر السلطوي على هيئة طائرٍ قوي يبسط جناحه موضعًا لحماية الذات الشاعرة، وكلها صور جزئية أغنت الصورة الكلية بمزيد من الواقعية بما تحمل من تجسيمٍ وتشخيص.

من هنا يتضح أن الشاعر قد استطاع الانتصار على الزمان والمكان في نهاية الأمر، أو استطاع-على الأقل- أن يهرب منهما، حيث انتفت عنهما أي فاعلية أو تأثير في النص (دهري..ليس يراني- فلو تسأل الأيام عني مادرت- ما عرفنَ مكاني)، هذا في الوقت الذي تمثلت فيه فاعلية الذات الشاعرة في ضمائر المتكلم المفصحة عن

الوجود والفاعلية من خلال اتصالها بالأفعال الموجبة (تغطيت- أمنت)، لتنطلق الذات في نهاية الأمر خارج حدود الزمان والمكان إلى مكان وزمان جديدين غير مرئيين.

على هذا النحو انطلق الشاعر العباسي زمكانيًا، وسعى لخلق بيئة جديدة إبداعية تضج بالحياة والحركة يستطيع أن يتعايش معها، ويرسي فيها مملكته الفنية المتفردة، وهو حينئذ يرسل خطابات فنية تتمركز حول ذاته وتجعل من وجود الآخر بتشكلاته المختلفة ضرورة حتمية مصاحبة لتجربته الشعرية، وتظل البيئة الزمكانية حلبةً للصراع في غالب نصوصه، ومسرحًا للصراعات الجانبية مع الآخر بمختلف تجلياته.

وقد يظهر الإطلاق الزمكاني مقترنًا بثنائية الاتصال/الانفصال، هذا إذا كانت الذات قد استنفدت كل محاولاتها للتعايش مع الوسط المحيط بها، فتلجأ إلى خلق بيئة زمكانية جديدة تحط فيها رحالها على أمل أن تعود منها إلى بيئتها الزمكانية القديمة، لتبقى الذات متأرجحة بين الاتصال والانفصال، يتضح هذا في قول علي بن الجهم بعدما سجنه المتوكل بوشاية من بعض منافسيه[1]:

(الطويل)

إلى اللهِ فيما نابَنا نَرفعُ الشَّكوى ففي يده كشف الضرورة والبلْوَى
خَرجْنا منَ الدُّنيا ونحنُ مِنَ اهلِها فَلسْنا مِنْ الأحياءِ فيها ولا المَوتَى
إذا جاءَنا السَّجانُ يَومًا لحاجةٍ عَجبنا وقُلْنا جاءَ هذا مِنَ الدُّنْيا
ونَفرحُ بالرُّؤيا، فَجُلُّ حَديثِنا إذا نَحْنُ أَصْبَحْنَا الحَديثُ عنِ الرُّؤيَا

إن خطاب الذات الشاعرة في هذا النص يعبر عن رؤية مأسوية تتراءى في انكسارها وخنوعها من أثر السجن، وهذا ما تشير إليه البنَى اللغوية في النص (نرفع الشكوى-الضرورة- البلوى- لسنا من الأحياء ولا الموتى- السجان).

ومن ثَم تنتقل الذات انتقالة نوعية خارج هذا الإطار المأسوي الذي فرضه السجن، لتنتقل من مرحلة إلى مرحلة، بدايةً من ملابسات(نرفع الشكوى) نهايةً إلى (خرجنا من الدنيا)، نلمح حينها شعورًا بانعتاق الذات وتحررها على الرغم من كونها ما زالت ترزح تحت ظلال القيود، لكنها أوجدت عالمًا زمكانيًا جديدًا مؤقتًا تفر إلى رحابته من عالم السجن الضيق؛ فتفرح به على الرغم من عدم واقعيته (ونفرح بالرؤيا..)، وآية

([1])**ديوان علي بن الجهم/** ٩٦ / **الضرورة**: الشدة، **الرؤيا**: ما يراه النائم.

هذا التحول الذي شهدته الذات في هذا النص "أن نفسية الشاعر السجين قلقة حائرة، تتأرجح بين تيارات نفسية متضادة، فهي مرة ثائرة أبية، ومرة خانعة ذليلة"[١]

ومن ناحية أخرى فإن إشكالية حضور الذات في النص تلفتنا إلى ضعف حضورها في مطلعه، حيث حضرت ضمائر الذات فيه مرتين إحداهما تبدو فيه مأسورةً تحت سلطة الآخر(نابنا)، وتبدو في الحالة الثانية ضعيفة متداعية تستحضر وازعًا دينيًا بالدعاء، وتقديم الجار والمجرور (إلى الله) على ضمير الذات الفاعل يشير إلى هذا الضعف والاحتياج، غير أن نسبة حضور ضمائر الذات تتغير بزوال رؤيتها المأسوية للمشهد، حيث تكررت ضمائر الذات في البيت الأخير أربع مراتٍ بصيغة الجمع (نفرح- حديثنا- نحنُ- أصبحنا)، وبهذه الانتقالة المهمة تكسب الذات جزءًا قيمًا من وجودها الإنساني لتبرز هيمنتها على النص من خلال فعالية هذه الضمائر وإيجابيتها، كما يتضح حرص الذات على استدعاء مجتمع جديد يناسب البيئة التي استحدثتها، وذلك من خلال الإلحاح على الضمائر التي تتحدث بصوت الجماعة.

ومن هنا فقد انعدمت سلطة الآخر على الذات بعدما انطلقت إلى بيئة زمكانية جديدة، وانعزلت عن الدنيا بأسرها، فلم تعد تشعر بالحبس والتقييد، بل صارت تنظر لتلك البيئة البائسة من علٍ لأنها تُذكِّرها بلحظات انكسارها وخنوعها (إذا جاءَنا السجان... عَجِبنا وقُلْنا جاءَ هذا مِنَ الدُّنْيا)، وهي بالرغم من ذلك تترك الحبل موصولًا بالبيئة القديمة أملًا في العودة إليها ذات يوم.

وقد يتحقق الانطلاق الزمكاني عكسيًا بحيث ينطلق الشاعر سلبًا من الحاضر إلى الماضي من خلال خاصية الاسترجاع الذاتي، كما يتضح من موقف الخريمي حين مات ولده، ومما قال فيه[٢]:

(الطويل)

أعاذلُ كمْ منفسٍ قدْ رُزيتُه وفارقَني شَخصٌ عليَّ كريمُ
وقاسيتُ من بَلوى زمانٍ وكُرْبَةٍ ووَدَّعَنِي مِنْ أَقْرَبَيَّ حَميمُ
فعزَّيتُ نفسي غَيرَ أنِّي بأَحمدَ بُنيٍّ لمسلوبِ العَزاءِ سَقيمِ

---

(١)**حركية الصراع في القصيدة العباسية/** ١٠٦.

(٢)**ديوان الخريمي**، ت: علي جواد الطاهر، ومحمد جبار المعيبد، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٦٥/ ٥٦/ **مُنفِس:** شيء نفيس- **رُزيته:** فقدته- **حَميم**: هو القريب الذي توده ويودك، **مستكنَّة**: مستترة، **يَريم:** يبرَح، **ومعنى البيت:** إن صبرَه على موتِ ولده كالجمرة المستترة في قلبه التي تحرق القلب ولا تفارقه.

أَرى الصبرَ عنْهُ جَمْرَةً مُستكنَّةً لها لَهبٌ في القلْبِ ليسَ يَرِيمُ

تتحرك زمنية هذا النص مباشرة إلى الماضي، حيث تقيم الذات رصدًا للحظاتها السوداوية الماضية منتقلةً من الحاضر الذي يمثله العاذل في أسلوب النداء (أعاذلُ) إلى الماضي من خلال تشكيلة من الأفعال المغرقة في المضي المشبعة بكمٍّ هائلٍ من مشاعر الوحشة والفقد (رُزيتُه/ فارقني/قاسيتُ/ ودّعني/ عزَّيتُ)، تنتقل الذات إلى الماضي من خلال تكاثف هذه الدلالات التي تجذبها إلى حالات ذهنية في الماضي تناسب حالة الحزن التي تستشعرها في الحاضر لفقدها الآخر (أحمد)، وكأنها تستدعي لحظات الماضي الحزينة التي تمثلها لتصبَّها في الحاضر الذي لا تتوافق معه.

ويبدو انشطار الذات في البيت الثالث جليًا حيث انقسمت إلى ذاتين إحداهما حكيمة معزية، والأخرى هي المنطلقة إلى الماضي متأثرةً بحزنها الذي لم يضعفه التعزي والتصبر، فاستسلمت لحالة الحزن التي ألمت بها، واستشعرت انعدام قدرتها على الصبر، وذلك في البيت الرابع حيث بدا الصبر جمرةً من النار تحرق قلبها، وذلك من خلال استعارة حسية يُستشعَر منها لهيب النار بدلالاته اللونية واللمسية الموحية بالألم.

وجدير بالذكر أن خطاب الذات في هذا النص متمركز على الآخر، وذلك من خلال الأسلوب القصصي المُنصَب على استدعاء الماضي ببيئته الزمكانية، وليس للذات دور في هذا الخطاب إلا في محاولة يائسة للانسلاخ من بيئتها والارتماء في البيئة الماضية التي تعبر عن رؤيتها السوداوية الخاصة، وعند التأمل في دوال الجمل الفعلية (فارقني شخص/ ودعني حميم) تبرز فاعلية الآخر على الرغم من تجسده في دلالة الغياب (شخص/ حميم)، ويتدعم هذا التوجه بالدالتين اللغويتين (مسلوب/ سقيم) حيث تعبران عن موقف الذات، وتمثلان حالتها بما تحملان من دلالات السلب والضعف.

وربما تحيلنا المقاربة السابقة مرة أخرى إلى طرح إشكالية اغتراب الذات، لكنها في هذه الحالة ليست في شكلها القالبي الناجم عن مشاعر الاضطهاد من البيئة الحاضرة، لكنه نمط من الاغتراب يعبر عن ذات مشحونة بالكآبة، راغبة في الهروب من الحاضر والتقوقع في الماضي.

المبحث الثالث: الإطلاق سلطويًّا

يعد العصر العباسي أكثر العصور تحولًا سياسيًا، فمنصب الخليفة متداول، يتنقل بين أبناء بني العباس سراعًا، فيذهب بخليفة، ويجيء بآخر، وما بين خليفة وآخر تتغير خريطة المجتمع، ويتغير الولاء، وتتغير المواقف، ويظهر الصرحاء والمتملقون.

والشاعر العباسي كغيره من الشعراء في كل عصر من العصور يؤثر في المجتمع، ويتأثر به، حيث إن ملامح عصره تنطبع في شخصيته وترتسم في حروف قصائده، فتبرز اتجاهاته، ومواقفه، ومعتقداته في شعره وإن أخفاها، وعلى الصعيد السياسي يبرز تعلقه بحبائل السياسة وانطياعه وانصياعه لأهلها، كما يبرز رفضه وخروجه وتجاوزه لهم.

ويستطيع الباحث حين يتحدث عن السلطة أن يصنفها إلى صنفين رئيسين:

(١) السلطة العامة أو (الخارجية)، وهي متمثلة في سلطة الحاكم، وسلطة العرف الاجتماعي.

(٢) السلطة الخاصة أو (الداخلية)، وهي سلطة الذات التي تحكم تصرفات الإنسان بناء على خصائصها الخاصة.

والباحث حين يتكلم عن السلطة في هذا المبحث فهو يتحدث عن السلطة في صورتها الأولى -سلطتا المجتمع والحاكم- لأنها السلطة الأبرز والأشد تأثيرًا في النص، ولأن الحديث عن سلطة الذات له موضع آخر في الرسالة.

السلطة السياسية:

لقد كان الشاعر العباسي –في تعامله مع السلطة السياسية- محصورًا بين طريقين "إما خدمة السلطان والاستسلام لأهوائه في مقابل ما ينال من جاه ومال، وإما الزهد في المال والجاه، والغنى بالنفس، ومعنى ذلك القبول بالفقر"[١].

من هذا المنظور فإن الشاعر ذا الأيدلوجية المناهضة للسلطة يعد صاحب خصوصية وتفرد يجعلان المجتمع ينظر إليه على أنه علا أقرانه، وتحرر من سطوة السلطة ونفوذها، واتخذ لنفسه طريقًا متفردًا.

---

[١] **المجموعة الكاملة لابن المقفع** (الأدب الصغير - الأدب الكبير -رسالة الصحابة-كليلة ودمنة): عبد الله بن المقفع، دار القاموس الحديث، بيروت، ط٤، ١٩٧٠/ ٨٧.

ومن الشعراء الذين خرجوا على السلطة السياسية دعبل بن علي الخزاعي، حيث كان صاحب توجه سياسي خاص اكتسبه من تشيعه الشديد ودفاعه عن حق العلويين في الخلافة، وهذا ما صنفه ضمن فئة قليلة أعلنت تمردها على السلطة السياسية، وصارحت بمذهبها في ذلك، كديك الجن والحميري.

كان الخليفة المعتصم مبغضًا لدعبل بن علي الخزاعي، فقد كان –دعبل- مخالفًا له في المذهب، كما أنه كان حاد اللسان هجَّاءً، وعلم دعبلُ أن المعتصم يريد قتله، فهرب إلى الجبل، وهجاه- من هناك- قائلًا[1]:

(الطويل)

بَكى لشتاتِ الدينِ مكتئبٌ صبٌّ وفاضَ بفرطِ الدمعِ من عينِه غَرْبُ
وقامَ إمامٌ لم يكنْ ذا هدايةٍ فليسَ له دينٌ وليسَ لهُ لُبٌّ
ومَا كانتِ الأنباءُ تأتي بمثلِه يُملَّكُ يومًا أو تدينُ لهُ العُربُ
ولكنْ كمَا قالَ الذينَ تتابعُوا من السلَفِ الماضينَ إذ عظُمَ الخطبُ
ملوكُ بني العباسِ في الكتْبِ سبعةٌ ولم تأتنا عنْ ثامنٍ لهمْ الكتبُ
كذلكَ أهلُ الكهفِ في الكهفِ سبعةٌ كرامٌ إذا عُدُّوا وثامنُهمْ كلبُ
وإني لأُعلي كلبَهمْ عنك رفعةً لأنكَ ذو ذنْبٍ وليس لهُ ذنْبُ

يباغتنا مطلع الأبياتِ بخبريته الحزينة القاتمة التي تكشف-للوهلة الأولى- ما انطوت عليه الذات الشاعرة من ألمٍ وتمزق ناجمَين عن وازعٍ ديني، ولعل الدوال الواردة في الأبيات كافيةٌ للدلالة على هذا (بكى- شتات- مكتئب- دمع) فكلها دوال محتشدةٌ بدلالات الحزن والألم، ولا شك أن المطلع هو مفتاح القصيدة، وكاشف خبيئتها، وقد جاء مصرعًا حاملًا إشارةً خفية لما يحمله النص في طياته من صراع وصدامٍ محتدمٍ مع السلطة، حيث انبنى التصريع على حرف الباء، هذا الصوت الشديد الانفجاري[2]، فإن انحباس الهواء عند النطق بهذا الحرف ثم تفجُّره وانطلاقُه لَمؤذنٌ بكل دلالات الغضب والتوحش.

---

[1] **ديوان دعبل بن علي الخزاعي:** ت: حسن حمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤/ ٢٧، **شتات الدين**: تفرقه وتمزقه، **صبٌّ**: من الصبابة وهي رقة الشوق، **غرب**: عرقٌ في العين، **لُبٌّ**: عقل، **يُملَّكُ**: أي يصير ملكًا، **الخَطْبُ**: الأمر الشديد، **الكتْب**: بتسكين التاء، لغةٌ في الكُتُب بضمها.

[2] **خصائص الحروف العربية ومعانيها:** حسن عباس، اتحاد الكتاب العرب، مصر، ط١، ١٩٩٨/ ١٠٢.

ومن ناحيةٍ أخرى وعند إحصاء الافعال التي ترسم زمنية النص يتبين أن الزمن الماضي قد سيطر عليه، إذ إن عدد الأفعال الماضية في الأبيات السبعة قد بلغ أحد عشر فعلًا (بكى- فاض- قام- ليس- ليس-كانتْ- قال- تتابَعَ- عَظُمَ- عُدُّوا- ليس)، في مقابل خمسة أفعالٍ مضارعةٍ، وهي (يكن- تأتي- يملك- تدين- تأتنا)، ومن الملفت أن غالبية الأفعال المضارعة في الأبيات قد وردت في سياق النفي، ونفي الفعل المضارع يصرفه عن ثبوتيته في زمنه ويُضعف دلالته على الحال أو الاستقبال، بحيث يتذبذب بدلالته بين أزمنة مختلفة منها المُضي، لذا إن أعدنا النظر في الأبيات سنجد خمسة عشر فعلًا تحمل الزمن الماضي في طياتها بدلالة النفي، ولا وجود صراحة للزمنين الحالي والمستقبل إلا في فعل واحد يحمل الدلالة الحاضرة قد أُسند إلى الذات ليشير إلى فاعليتها وسلطتها (وإني لأُعلي..)، وضعف القرينة الحاضرة في فعلية الأفعال- هكذا- يضعف تفاعليتها، لذا فإن خطاب الذاتِ الشاعرةِ السلطةَ السياسيةَ يشير إلى عدم الرغبة في أن يمتد خط التفاعل بينهما إلى الحاضر أو المستقبل، ويشير كذلك إلى الرغبة في قطع أية آصرة تربطهما، ويخبرُ ضمنيًا بتوقف الحياة واندحار الوصل.

وفي الأبيات ظاهرة أخرى أسلوبية تستحق التأمل، فقد اعتمدت الأبيات على الجمل الخبرية فقط، ولا وجود للجمل الإنشائية فيها، وفي ذلك إشارة أخرى خفية إلى انتهاء الحوار بين الذات الشاعرة وبين الآخر، لأن الإنشاء- بأساليبه المختلفة- يتطلب تفاعلًا وأخذًا وردًا واندماجًا إنسانيًا بين المخاطب والمتلقي، بخلاف الخبر الذي يعبر عن خطاب ثابتٍ أحادي الاتجاه، ينبع من المخاطب وينتهي عند المتلقي، وكأن الذات الشاعرة تصرخ –ضمنيًا- لتقول: أنا فقط من يتحدث، ولا نقاش.

وقد أجاد الشاعر في استخدامه ظاهرة التناص في البيت الخامس والسادس والسابع بحيث خدمت السياق العام للأبيات، وأضافت إلى دلالتها دلالة تصويرية جديدة بارزة اكتسبتها من النص القرآني في قوله تعالى: ﴿وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ﴾[1]، حيث جعل أهل الكهف السبعة ومعهم كلبهم في مقابل خلفاء بني العباس السابقين ومعهم المعتصم، وفي هذا التناص استحضارٌ للصورة الذهنية المتمثَّلة عند عموم المسلمين عن أهل الكهف من معاني القداسة والتبجيل والتشريف ليخلعها على خلفاء بني العباس السبعة

[1] الكهف/ ٢٢.

السابقين، ثم يقابل بين المعتصم والكلب استحضارًا لكل معاني المذلة والدناءة التي يتسم بها الكلب نيلًا من قدر المعتصم وكرامته.

ودعبل في مذهبه الخارج على السلطة العباسية –هذا- يحذو حذو طائفة غير قليلةٍ من الشعراء كانت ناقمة عليها في ذلك الوقت، فقد كان هؤلاء الشعراء علويين رافضين لحكم المعتصم، معارضين لجنوحه في قضية خلق القرآن، فالصراع بين هذه الفئة والسلطة صراعٌ ديني في أحد جوانبه، سياسيٌ في جانبٍ آخر.

لقد بلغ من سلطة الشاعر العباسي أنه صار يرى نفسه محركًا للسلطة السياسية خالقًا لشخصيتها بدلًا من أن تحركه وتخلق شخصيته، يقول أبو تمام[1]:

(الطويل)

ولولا خلالٌ سنَّها الشعرُ ما درى بغاةُ النَّدى مِنْ أينَ تؤتى المكارمُ

إن الشاعر العباسي شاعرٌ متطلعٌ، يسعى لنفسه قبل أي شيء، ويبحث عن المصلحة ويدور معها أينما تدور، فلا غرابة أن يستغل قدرته الشعرية على ترويض السلطة وإخضاعها لرغباته، فإن فكرة البيت السابق تهدم ما جرى عليه العرف من كون الشعر وسيلة لنيل المال من يد الممدوحين الجوادين، ويؤسس لقاعدة عباسية جديدة مفادها أن الشعر هو من يصنع هذه الشخصية الجوادة الندية في نفس الممدوح وينشئها فيه من العدم.

إن هذا البيت بمثابة قرينة على هيمنة الشاعر العباسي على زمام السلطة، وتطويعها لرغباته، فقد سلبت الذات الشاعرة أي فاعلية للسلطة حين أوردت الفعل الخاص بها منفيًا (ما درى..)، وحين أوردتها في صورة المجهول (تُؤتى المكارم).

لكن يلاحظ -أيضًا- رغبة الذات الشاعرة في عدم التصادم المباشر مع السلطة في هذا الطرح، يتبدى هذا في إسنادها الفاعلية في البيت إلى الشعر لا إلى قائله (خلالٌ سنَّها الشعر) ، فمفاد البيت أن الشعر هو الذي يحرك ويطوع ويفعل الأفاعيل، ولا وجود للشاعر في البيت ظاهرًا أو مضمرًا؛ وهذا حتى لا يكون الصراع في البيت صريحًا بين السلطة والشاعر.

---

[1] ديوان أبي تمام، ٢/ ٨٩.

سلطة المجتمع:

إن شخصية الشاعر العباسي شخصية متطلعة، وللمتأمل في شعره تتبين مركزية ذاته في مقابل المجتمع، وذلك حين يتحدث عن الإطار القيمي للمجتمع باستخفافٍ بتلك النبرة المستهترة التي شاعت في قصائده، ليرسم ملامح نتاجه الشعري المنطلقوالمعبر عن ذاته القافزة على حدود ذلك المجتمع.

وهذا النمط من الاغتراب مسبب عن المجتمع في الغالب، فإن" قلق الشاعر واغترابه لا يكون إلا عندما يشعر بأن قيمه الانية لم تعد متوافقة وقيم المجتمع، هنا يصبح الاغتراب همًا يختفي وراءه حلم الشاعر مثلما تختفي القوى المؤثرة في الواقع"[١]

ولعل الشعراء الموالي برزت لديهم هذه النزعة، وعلى رأسهم أبو نواس، فهو أشهر أقرانه في هذا الباب، وخمرياته ومجونه ملء ديوانه، ويشاركه في هذه النزعة جماعة كمسلم بن الوليد ومطيع بن إياس ووالبة بن الحباب وغيرهم، غير أنه أغرق في باب المجون وانغمس فيه حتى صار فيه رائدًا، يقول[٢]:

(الوافر)

فخذها إن أردتَ لذيذ عيشٍ ولا تِعدِل خليليَ بالمدامِ

وإنْ قالوا: حَرامٌ، قُل: حَرامٌ ولكنَّ اللذاذةَ في الحرامِ

لقد انتهى حوار الشاعر مع ذاته بهذه الفلسفة المتمردة التي استقاها من قرارة نفسه المتمردة العصية على الانقياد لسلطة المجتمع وخطابه الآمر الناهي، حيث يخاطب هذا الخليلَ الرمز (الذات) بشكل يتخطى مسألة التقليد الفني الذي اعتاده الشعراء من مخاطبة الصاحب كأسلوبٍ شعري يمثل ملمحًا من ملامحها الخاصة، بل ويتعدى أيضًا مسألة التجريد النفسي الذي يُقصدُ منه البوح الذاتي، والفضفضة النفسية، ليصل إلى التعبير عن سلطة ذاته المتمردة في مواجهة الأطر القيمية التي أسس لها المجتمع بجوانبه المختلفة.

وعلى الصعيد الأسلوبي يمثل الأسلوب الإنشائي الطلبي في البيتين أثارةً بارزةَ المعالم في الدلالة على طبيعة خطاب الأنا الشاعرة للآخر (المجتمع) وهذا بشكل يحمل تسلطًا ورفضًا للحدود والأطر القيمية، ومن هنا تبرز أهمية أساليب الأمر والنهي

---

[١] حركية الصراع في القصيدة العباسية/ ٩٨.

[٢] ديوان أبي نواس/ ٦٩٣.

(فخذها- لا تعدل- قل) في الدلالة على طبيعة هذا الخطاب الذي يوحي برغبة الذات الشاعرة في تبادل دورها مع المجتمع بأن تكون في موقف السلطة الفاعلة بدلًا من أن تكون في موقع المَسود المسيطَر على أفعاله وهذا بما يمثله أسلوبا الأمر والنهي من نبرة الاستعلاء على المخاطب، وهو ما يشير إلى صراع داخلي آخر يكتنف الذات في محاولاتها الانطلاق في فضاءاتها الخاصة بعيدًا عن تقييدات العادات والقيم المجتمعية، ويتأجج هذا الصراع بداخلها حتى يبات عصيًا على الكتمان والقمع، ويبات التطلع الذاتي لإعلان الخروج على المجتمع والرغبة في مجابهته فكرةً لا بأس بها في سبيل الضغط عليه لتقبلِ طموحاتها وفرض واقع جديد لا محدود، ويبرز ذلك في البيت الثاني الذي يحمل كمًا هائلًا من الصدمة والتمرد والاستخفاف، ويبدو هذا من خلال الدالة اللغوية (حرام) التي تنتمي للجذر اللغوي (ح ر م) بما يحمل من دلالات المنع والحظر والضغط، لتنصب هذه الدلالات بتأثيرها القوي في البيت الثاني ثلاث مراتٍ، إحداها على لسان المجتمع الذي يقوم بدوره القيمي المنوط به، فيرفض تطلعات الذات (وإن قالوا: حرامٌ)، أما الثانية (قل: حرام) فجاءت في سياق خطاب (الذات/الآخر الذات) كمحاولة لخطاب المجتمع بشكل غيرِ مباشرٍ يحمل كمًا أقل من التصادم، بما يحمله من إيهام بالموافقةِ والإقرار بما يفرضه المجتمع، أما الثالثة فهي ثالثة الأثافي (ولكن اللذاذة في الحرام)؛ إذ ترسي لقاعدةٍ صارخة تمثل تحديًا صريحًا لأمر المجتمع ونهيه، وخرقًا لكل الأطر المجتمعية والدينية.

لقد مارست الذات الشاعرة في هذا الشكل الخطابي نمطًا سلوكيًا عبَّر عن طائفة كبيرة من شعراء هذا العصر، إذ كان خطاب الآخر المجتمع لديهم ممزوجًا بالاستخفاف والرفض والتمرد، ولكن هذا الخطاب غالبًا ما كان يُخبأ في ثيابٍ من التفاكُهِ والتظرُّف، وذلك لدوافع متعددة لها خلفياتها الثقافيةٌ والاجتماعية لدى كل شاعر من شعراء هذه الطائفة، وهو ما يعبر عن مدى التباين البعيد بين تطلعات هذه الطبقة من الشعراء الماجنين وبين حدود المجتمع التي تقف حاجزًا بينهم وبين هذه التطلعات.

وقد يكون انطلاق الشاعر خارج حدود المجتمع مدفوعًا بعدم اتساقه فكريًا معه، ليس لعيبٍ فيه، بل لعدم تقبل المجتمع ملامحه الإنسانية المثالية-من وجهة نظره- ، وهكذا يتأكد لدى الشاعر عدم قدرته على البقاء داخل حدود هذا المجتمع، لا سيما وقد أيقن عدم توافقه وقيمه غير المثالية الغريبة عنه، فتصبح ثنائية الانتماء/الاغتراب

هاجسًا يسيطر عليه، بحيث تتصارع ذاته داخليًا على الانتماء قيميًا إلى هذا المجتمع مع عدم قدرتها على الاتساق معه، أو التحرر من حدوده لتمارس ملامحها الإنسانية في فضاءاتها الخاصة المبدَعة.

ويبرز هذا جليًا في خطاب الشكوى الذي بثه أبو العتاهية في صورة تساؤل ذاتي[1]:

(البسيط)

ماذا تُرَجِّى بقومٍ إنْ هُمُو غضِبُوا جارُوا عليكَ وإنْ أرضيتَهم مَلُّوا
وإنْ نَصَحْتَ لهمْ ظنُّوكَ تَخدعُهمْ واستثقلوكَ كما يُستثقلُ المَلُّ
فاستَغْنِ باللهِ عنْ أَبوابِهم كرَمًا إنَّ الوقوف على أبوابِهمْ ذُلُّ

لقد اعتمدت الذات الشاعرة الاغتراب حلًا لهذا الصراع المتأجج بينها وبين المجتمع، وهذا الاغتراب (الانطلاق الاجتماعي) يبين في ملمحين رئيسين في الأبيات:

الملمح الأول: يتضح من حالة انقسام الذات في النص ما بين ناصحة ومنصوحة، أو مخاطِبة ومخاطَبة، وهذا يمثل اغترابًا للذات عن نفسها، وهو ما يمكن تصنيفه انطلاقًا ذاتيًا، وهذا جلي في الأسلوب الإنشائي الطلبي الذي تقوم عليه الأبيات، والذي يمثل حالة المناصحة والمكاشفة بين الذاتين، كأسلوب الاستفهام الذي خرج مجازيًا إلى معنى الإنكار التوبيخي (ماذا ترجي...) وهو ما يوحي بعدم الاتساق ما بين الذاتين، وأن صراعًا آخر قائمٌ بينهما، أما عن أسلوب الأمر (استغنِ بالله عنهم...) فهو يظهر استعلاء الذات الناصحة (المغتربة) وضعف شطيرتها ورضوخها لها، لأن الدلالة الحقيقية لفعل الأمر لا تتحقق إلا بخطابٍ بين طرفين على جهة الاستعلاء والإلزام من أحدهما للآخر، فتكون الصورة النهائية دالةً على طرفٍ آمرٍ مسيطرٍ وآخرَ مأمورٍ ضعيف.

الملمح الثاني: ويظهره البيت الأخير بما يحمل من دلالات الإباء والاستغناء عن المجتمع، وعدم الخضوع له، والانطلاق على حدوده في ثوبٍ دينيٍ ينم عن جانب عقدي قوي.

ويبرز الصراع بين الذات الشاعرة والمجتمع بجلاءٍ في التقسيم الذي تقوم عليه البنية التركيبية للنص، حيث قام أسلوب الشرط بدور بارز في الدلالة على دافع

[1] **جمهرة الأمثال:** أبو هلال العسكري، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، عبد المجيد قطامش، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٩٨٨، ١/ ٣٠١.

الذات الشاعرة للانطلاق خارج حدود المجتمع، حيث انقسمت العلاقة بين الذات والمجتمع انقسامًا مجحفًا:

الفعل (جملة الشرط)	رد الفعل (جواب الشرط)
إن غضبوا	جاروا عليك
إن أرضيتهم	ملوا
إن نصحتَ لهم	ظنوك تخدعهم

هذا التعنت الذي يبدو من المجتمع تجاه الذات الشاعرة متمثلًا في صورة الفعل ورد الفعل (الشرط وجواب الشرط) كان دافعًا لها للقفز على ماهية هذا المجتمع، ولفظ مبادئه وقيمه، ويَبرز من هذا التقسيم أن الذات الشاعرة مقهورة، فهي مثالية دائمًا في فعلها مع المجتمع، إذ تحسن إليه بالإرضاء والنصح، وهو يسيئ إليها بالجور والإعراض وسوء الظن، ما دفعها إلى الانطلاق عليه وتجاوزه.

لم تجد عليَّة بنت المهدي[١] -بعد أن أتعبها الكتمان، وهدها الشوق- بُدًا من مجابهة المجتمع والإعلان عن حبيبها[٢]، فقد كانت تحب غلامًا لهارون-أخيها- يسمى طَلًّا، ولاشك أنها بهذا الإعلان ستصطدم بالقيم المجتمعية الصارمة، وستعبث بعادات المجتمع وقيمه الأخلاقية، تقول[٣]:

(الكامل)

قد طال ما كلفته زمنا يا طل من وجد بهم يكفي

حتى أتيتك زائرا عجلا أمشي على حتفي إلى حتفي

لقد ضاقت الذات بسطوة العادات والتقاليد، وضاق قلبها بما فيه من مشاعر إنسانية تأبى الكتمان، فخرجت عن وقارها وتجلدها، وصرحت باسم المحبوب، وهي

---

[١] هي علية بنت المهدي أخت هارون الرشيد، ولدت عام ستين ومائة للهجرة، كانت شاعرة مجيدة، رقيقة المعنى رقيقة الشعر حسنة مجاري الكلام، ولها شعر كثير مقطوعات كله، توفيت عام عشرة ومائتين في خلافة المأمون/**أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم من كتاب الأوراق**: أبو بكر بن يحي الصولي، ناشره: ج.هيورث.دن، مطبعة الصاوي، مصر، ١٩٣٦/ ٥٥/ **زهر الآداب وثمر الألباب**: الحصري القيرواني، ت: محمد علي البجاوي، دار إحياء الكتاب العربي، مصر، ط١، ١٩٧٠/ ١٠.

[٢] سيرد الحديث عن علية وطل مرة أخرى في مبحث (التقييد السلطوي).

[٣] **أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم من كتاب الأوراق**/ ٥٦.

تعلم أن في هذا التصريح خروج عن الحد الذي وضعه لها المجتمع، لقد تسورته ولم تبال بعقاب المجتمع الذي تتوقعه بقولها (أمشي على حتفي إلى حتفي).

ومن الناحية اللغوية يلعب الفعل (طال) دورًا مهمًا في إبراز الدافع الذي أوصل الذات إلى هذا الإطلاق المجتمعي، فقد طال عليها قمع المجتمع، وطال كتمانها لحبها الذي تراه حقًا لا يقبل المساومة مع مجتمع لا يراه حقًا، ولكنه يراه تجاوزًا للقيم الأخلاقية التي رسمها لها، ولكن الذات تُنهي اللعبة بينها وبين المجتمع، فالضغط الناجم عن حدة المجتمع معها ولد انفجارًا يناسبه قوة ويضاده اتجاهًا، حيث صرخت الذات في وجه المجتمع قائلة:(يكفي).

ثم تتمادى الذات في رد فعلها الخارج على القيم المجتمعية، وتخطو خطوة أخرى خارج أسوار المجتمع وأبوابه المغلقة، فتقول[1]:

(الوافر)

تَعالَوا ثم نَصطبحُ ونلهُوا ثمَّ نقتَدحُ

ونَجمحُ في ملذتِنا فإنَّ القومَ قد جمحُوا

إنها انطلاقة ذاتٍ قد انفلتت توًا من قيد عتيد قد أقعدها ردحًا من الزمن، إنها قفزة شاهقة من المعقول إلى اللا معقول، وكأن الذات قد انطلقت خارج حدود المجتمع انطلاقة اليائس من الرجوع، فقد امتزجت مع مجتمع آخر يمثل تطلعاتها، عبرت عنه في النص طائفة من الضمائر الجمعية (تعالوا/نصطبح/نلهوا/ نقتدح/ نجمح/ملذتنا) لتعلن الذات عن خلاصها من قيود المجتمع ورغبتها في التحرر والانعتاق، وما هذه الضمائر الجمعية إلا وسيلة من الذات لبناء مجتمع جديد تحرضه على مسايرتها في التحرر والخلاص من قيود المجتمع القديم.

ترتكز البنية اللغوية في النص على بنَى الفعل المضارع التي تمتلئ حيويةً وفعالية، وتُجاوز دلالتها على الحاضر للدلالة على المستقبل، ولا شك أن الدالة (نجمح) -بما تحمله من معاني الثورة والعصيان- لها وقع خاص يعزز رغبة الذات الشاعرة في الانتقال خارج أسوار القيم المجتمعية.

[1] أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم من كتاب الأوراق/ ٧٦.