تبدُّل الخطاب في شعر المدح عند أشجع السُّلَمي القصيدة "النونيّة أنموذجاً"

الدكتور إبراهيم عبد الرحمن النعانعة* **الدكتور فؤاد فياض شتيّات** **

الملخص

يتناول البحث قضية جوهرية تتعلق بجدلية العلاقة بين الشاعر السياسي والرّعية من جهة والعلاقة بين الشاعر والوالي المُعيَّن من هرم السلطة (الخليفة) من جهة أخرى، وإمكانية توظيف اللغة الشاعرة في التعبير عن هذه العلاقة من خلال امتلاك الشاعر لتقنيات اللغة المختلفة التي استطاع من خلالها الكشف عن هشاشة تلك العلاقة التي تقابلها قدرة الشاعر في توجيه المفردات اللغوية وسياقاتها المختلفة في التعبير عن وَهَن هذا النسيج وضعفه.

* قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب- جامعة الحسين بن طلال – الأردن

** قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب- جامعة حائل – السعودية

مقدمة:

تنسرب قصيدة أشجع السلمي النونية[1] التي مطلعها:

1.أَمُفْسِدَةٌ سعادُ عليّ ديني ولائمتي على طولِ الحنينِ

تنسرب في ثلاثة محاور أساسية، وهي كالآتي:في الأبيات الخمسة الأولى يتحدث عن رحيل السعادة بعد أن تتلبسها المحبوبة، وفي الأبيات من السادس إلى الثامن عشر تتحدث عن دور الخطاب اللغوي في إرجاء السعادة بعيداً عن الشاعر، وفي الأبيات من التاسع عشر إلى التاسع والعشرين يمر الشاعر بامتلاك الخطاب اللغوي الجسر الذي أوصله إلى شرف الولاية، فهل يعيده إليها؟

وتطرح القصيدة بشكل عام إشكالية العلاقة بين الخليفة العباسي والوالي من جهة، وإشكالية العلاقة بين الرعية في الولاية والوالي المعيّن ليسوس القوم، والقصيدة من حيث الشكل تنسرب في محورين أساسيين كالآتي: الأبيات من الأول حتى الثامن عشر وتبحث في العلاقة المترجرجة والمضطربة بين الوالي والخليفة بسبب انحيازه نحو أنماط اللغة التي استخدمها أفراد الوفد الذي شكا الوالي (أشجع السلمي) إلى الخليفة أو من ينوب عنه من أسرة البرامكة (جعفر بن يحيى) إذ يرى جعفر بن يحيى أشجع عملاً فرفع إليه أهله وقائع كثيرة، وتظلموا منه وشكوه فصرفه جعفر عنهم، فلما رجع إليه من عمله مثل بين يديه[2] ثم أنشده القصيدة موضع الحديث.

أمَّا المحور الثاني فيبدأ من البيت التاسع عشر- إلى نهاية القصيدة، وفيه عتاب مُرٌّ لجعفر بن يحيى يصلُ إلى درجة اللَّوْمِ على استدعائه من الولاية إرضاءً للوفد المشتكي، ومحاولةً من الشاعر لدفع جعفر بالعدول عن قراره، وكلا المحورين يبدأان بالتصريع والاستفهام والاستغراب والتعجب، لكن الخطاب في مطلع المحور الأول

1 - الحسون، خليل بنيان: أشجع السّلمي حياته وشعره، دار المسيرة، بيروت، ط1، 1981 ص262.

2 - الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، دار الفكر، ج18 ص236.

يتجه نحو (المرأة) والخطاب في مطلع المحور الثاني يتجه نحو جعفر بن يحيى، ومع أنها تستخدم الاستفهام للاستغراب من موقف جعفر غير أنها تغمز بمجموعة الود من خلال الخطاب اللغوي للاستفهام والتأنيث لاسم الفاعل (مائلة) وجمع التكسير (رجالات) إذْ يبدأ بقوله:

19.أمائلةٌ بوِّدكَ يا بْنَ يحيى رجالاتٌ ذوو ضِغْنٍ كمينِ

وتتمحور القصيدة بشكل عام حول ثنائية القدرة على استخدام الحاضر للغة وتحقيق المكاسب السياسية أمام احتجاب القدرة على استخدام الغائب للغة، وفي القصيدة الحاضر هم مجموعة الوفد التي استغلت اللغة وطاقاتها في التأليب والتحريض على الشاعر في منْعِهِ من عرض بضاعته وإمكانياته اللغوية في ذلك الموقف للرد على التحريض ودحض الأقوال التي زعمها أعضاء الوفد بحسب رؤية أشجع السلمي.

يلج القارئ النص الشعري، ويشتهي أن يقسمه إلى ثلاث دفعات شعرية اختلجت في أعماق أشجع السلمي، ليستطلع طبيعة العلاقة التي تربط بين الشاعر (الوالي) و(جعفر بن يحيى) سلطة الخليفة والرعية في الولاية المقهورة المغلوبة على أمرها، وضمن هذه الثلاثية يحاول القارئ تعرّف محاولة الشاعر/ الوالي أنسنة قضيته السياسية وشعرنتها، وإخضاع الخطاب السياسي الفج للشعر وتبديد الخطاب ضمن (استراتيجيات) فن الاعتذار والعتاب والتعنيف الشعري الذي يمتح من الموروث الشعري لتلك الفنون ويمزجها بالأحداث الجارية، محاولاً استغلال الشعر أنموذجاً لغوياً راقياً في ذلك العصر لرسالته السياسية التي تسعى إلى تكذيب الرعية وتحويل ممارسة الظلم نحوها وتحويلها من ضحية إلى جلاّد.

رحيل السعادة:

يقول أشجع السلمي:

1.أمفــسدةٌ ســعادُ علــيّ دينــي ولائمتَــي علــى طــول الحنــينِ

2.وما تَــدْري ســعادُ إذا تخلّــتْ مِن الأشْجانِ كيف أخــو الــشُّجونِ

3.تنامُ ولا أنــامُ لطــولِ حُزْنــي وأينَ أخو الــسُّرورِ مِــنَ الحــزينِ

4.لقد راعَتْكَ عند قطــينِ سُــعْدى رواحــلُ غاديــاتٌ بــالقطينِ

5.كأنَّ دموعَ عينــي يَــوْمَ بــانوا جــداولُ مِــنْ ذُرى وشْــلٍ معــينِ

يبدأ الشاعر تشكيل نصه الشعري منحازاً نحو أسلوب الاستفهام الذي يبرز ضيقه من الحدث الجاري، وتحمل هذه الأساليب دلالة قوية على الغرض المراد، وفيها طاقة قوية من شأنها أن تؤثر في نفس السامع الذي ألف الاستماع إلى هذا النوع من المطالع[3] وعلى الرغم من أن القراءة التقليدية لهذه الأبيات تجنح نحو القول بأن الشاعر بدأ قصيدته بمقدمة تقليدية غزلية فشبّب بسعاد محبوبته، ثم أشار في مقدمته إلى رحيل سعدى المحبوبة التي تستدرّ دمعه لرحيلها فيفيض بغزارة.

أمَّا الحديث عن سعاد وسعدى فيفسّر بأنَّه من باب التحبب، ويؤخذ أحياناً على أن سعاد وسعدى ليستا إلا نموذجين للمرأة الراحلة، وما يسببه رحيلها من يباب وقحل في نفس الشاعر، فالإنسان الذي يتمازج حياتياً مع الصحراء، ويعاين ما فيها من

3 - محمد، أحمد علي: أثر النزعة العقلية في القصيدة العربية، قطري بن الفجاءة للنشر، الدوحة، قطر، ط1، 1993 ص76.

انبتات، لا شك أنه يَحِنُّ إلى المرأة لأنها تضيّق المسافات الشاسعة، وتلغي حرّها اللافح وعطشها الحسي والمعنوي، فهل تشغل الشاعر/الوالي، سعاد وما جرى لها؟ سيقولون ذلك تقليد فني اعتاده الشاعر العباسي في حواضر بغداد وورثه عن أسلافه الجاهليين، وهو ديباجة لا تحلو القصيدة ولا يروق مذاقها إلا بتلك المقدمة، لكن الوالي يلوم، ويعاتب وليّ نعمته جعفر بن يحيى على حدث فصله من العمل، وإزاحه عن الولاية وكرسيّها الأثير، فهل يشغل عقله ووجدانه برحيل سعاد أو إقامتها؟

إنّ مطلع القصيدة في خطابه المعتمد على الاستفهام الاحتجاجي يكتنه بواطن نفس الشاعر/الوالي الذي يرى حلمه يتبدد أمام عينيه ويبرز اهتزازات نفسه، واضطراب روحه وهو في اختياره للألفاظ وفي تركيبه للجمل الاسمية في شطري المطلع، يفضح مستوره مع تقنّعه بثوب الموروث الفني للمقدمة الغزلية وعلى وجه العموم فإن الشاعر العباسي (يعاني من أزمة حقيقية، لأنه يعيش نمطاً جديداً من الحياة، وهو مضطر للتعبير عن قضايا عصره بأسلوب قديم، ومعتمد على التعابير الموروثة ومحكوم بقيم فنية فرضت عليه فرضاً، ومن الطبيعي أن ينحصر عمله في إيجاد نوع من التلاؤم بين القيم والأساليب الموروثة ومتطلبات العصر)[4]، فلفظتا (مفسدة ولائمة) المشتقتان للدلالة على اسم الفاعل، تمتاحان دلالاتهما الرأسية والأفقية من مواطن نفس الشاعر الذي يرى أن اللوم طريق إلى مفسدة العلاقة، وأن إفساد العلاقة بين الشاعر / الوالي وجعفر بن يحيى يودي بالسعادة ويميتها، وهو يهمس في جملته الاسمية (أمفسدة سعاد) ويستغل تكرار حرف السين لتلك الغاية، ويحاول التدرج في نقل رسالته إلى جعفر، لكن نفسه المضطربة، وصدره المتصعد غيظاً لا يسعفه، فتنفلت الحروف من حلقه معلنة الضيق المكبوت وتظهر في استخدامه الحرفين الحلقيين (ع، ح) في الكلمات (على طول الحنين). وحين ينحاز أشجع نحو الخطاب

4 - محمد، أحمد علي: أثر النزعة العقلية في القصيدة العربية، قطري بن الفجاءة للنشر، الدوحة، قطر، ط1، 1993 ص83.

الاحتجاجي يعي خطورة ذلك الخطاب، لكنه يحاول كبته داخل أبنية اللغة وأنساقها النحوية والصرفية وفساد السعادة المترتب على اللوم لوليّ النعمة، يقود إلى فساد الدين والمنهج الذي اختطه الشاعر لنفسه ليصل إلى تلك الرتبة السياسية والمتمثلة بالولاية، أمَّا اللوم المتلبس بتلابيب السعادة والمهلك لها، فقد استدره الزمن الذي تبدد في ميدان السعي نحو الولاية عمل لها الشاعر ردحاً من الزمن.

لم يقل الشاعر ذلك بخطابه المباشر، بل قاله في خطابه المراوغ والمتقنع بثوب (سعاد) المرأة والسعادة، فمطلع القصيدة يلخص الحكاية ويحمل مضموناً إبلاغياً قوامه أنّ السعادة فسدت وأنّ ما عمل له الشاعر وتمنى الوصول إليه ينهار الآن، وأنّ اللوم الذي ينوي تسريبه إلى جعفر بن يحيى قد يمعن في إفساد السعادة وانهيار الفرصة.

ويبدو ارتباك الشاعر جلياً في البيت الثاني، حين ينحاز نحو الخطاب اللغوي من نفي إلى أسلوب شرط، إلى خبر حيث استعمل الشاعر كيف بمعنى (حال)، ويظهر ذلك الارتباك في الدلالات المعنوية لأسلوب النفي (وما تدري سعادُ) وأسلوب الخبر (كيف أخو الشجون) وأسلوب الشرط (إذا تخلّت من الأشجان) الذي تخلّى عن جوابه. ففي استخدامه لأسلوب النفي "وما تدري سعاد " يعلن بخطابه المباشر ضبابية الرؤية وتشعب الطرق إلى السعادة، فسعاد (المرأة / السعادة) تقف أمام خطاب إبلاغي خطير، فهل تتخلى عن هذا الخطاب أم تخترق الجدار وترى ما وراءه؟ إنها لا تعرف إلى أين يصل بها هذا الأمر وهي إذا تخلّت من أشجانها لا تدري كيف ينعكس ذلك على المتلقي، ويسهم التقديم والتأخير والحذف الذي(يُعد من أساليب البلاغة، وهو دلالة على التمكّن وحسن التصرّف في الكلام)[5] في إبراز رجرجة النفس وبعثرتها، فجواب الشرط متقدم محذوف في البنية النحوية كما أن التفعيلة لجملة (وما تدري) أصابها

5 - أبو العدوس، يوسف: البلاغة والأسلوبية، مقدمات عامة، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999 ص71.

شيء من الاضطراب، فهي صورة فرعية للتفعيلة (مفاعلتن). أمَّا التكرار الظاهر لكلمتي (الأشجان والشجون) وميلهما نحو استخدام صيغة جمع التكسير فتعكس محاولة الشاعر تهدئة خواطر نفسه ساعة ينزاح نحو الحلم، ويبتعد عن السياسة وخطابها.

وفي البيت الثالث يتحول الشاعر نحو شعرنة الخطاب، فينكفئ نحو الداخل ويخاطب الإنسان الشاعر الكامن في داخله بعيداً عن فجاجة الخطاب السياسي، ويبني نيته على أساس الطباق والضديّة بين أنا والآخر. وتبرز الألفاظ المستخدمة في البيت ذلك التوازي والضدية فالفعل المضارع (تنام) الذي يشير إلى الغائب (هي) يقابله الفعل المضارع (أنام) المتكلم (أنا) والأول مثبت والثاني منفي.

وتبدو الضديّة بشكل حاد في ثنائية (السرور والحزين) ومع أن الخطاب التقليدي يوازي بين حال الشاعر وحال محبوبته سعاد (المرأة والسعادة) غير أن الشاعر / الوالي يبتعد عن فجاجة الولاية ويؤسف الخطاب، فيسبر أعماق نفسه لتخرج الألفاظ والجمل بشكل مرضٍ.

ويستفيد الشاعر في بناء بيته من التكرار الذي (يساعد في الانفعال القوي والتأثير الذي يقصد إليه الشاعر)[6]، فقد ختم شطر بيته الأول بكلمة (حزني) وختم عجزه بكلمة (الحزين) فيما يسمى بـ (رد العجز على الصدر)، كما أسلوب الخبر الذي يكوّن بنية الشطر الثاني السطحية، ينزاح باتجاه مغاير عن خطاب الخبر المعهود الذي يعمر القصيدة في مطلعها، ويتجه من الاحتجاج إلى الاستبعاد والنفي وربما التقرير والتسليم بأن هناك فرقاً واضحاً بين من يعمر قلبه السرور ومن يعمر قلبه الحزن. والبيت بصورة عامة يتساوق مع حالة الشاعر النفسية التي تواجه رحيل السعادة بسبب الاشتغال بالسياسة والحكم ومنازعة الرعية وذوي السلطان.

6 - عيد، محمد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط1، 1988 ص67.

وينتقل الخطاب التقريري المؤنسن إلى البيت الرابع، ويوجه الشاعر نحو استخدام أحرف التوكيد (اللام وقد) في افتتاح بنية شعرية، ثم تأتي الجملة الفعلية (راعتك) بدلالاتها الرأسية والأفقية لتنبش لا وعي الشاعر، وتسوّغ مدى الفزع والخوف الذي يسيطر عليه أمام رحيل سعدى (المرأة والسعادة) وينزاح نحو الموروث، ليغترف منه صورة النساء الراحلات المفزعة خلال الصحراء، فهل يخشى الشاعر من منظر تجهز المحبوبة وقومها للرحيل، ومن لحظة الوداع والفراق.

وأشجع السلمي إذ يتحدث عن الراحلين إنما يروعه ذلك الفعل ويخشاه، فتتحشرج الكلمات في حلقه، لذا يكرر حرف العين في (راعتك عند قطين) ثم يحاول تهدئة نفسه في الشطر الثاني، فيميل إلى استخدام حرف المد في (رواحل غاديات بالقطين) لكن الإشعاعات الدلالية لتلك الكلمات لا تشير إلى وصول الشاعر إلى حالة من الهدوء الثابت، فلفظة (رواحل) وحدها، تثير الفزع في النفس، وتؤكد الخوف الذي تكنّه نفس الشاعر/ الوالي، وتشير موسيقى التفعيلة المقابلة للفظة (رواحل) إلى رجرجة واضطراب في أعماق النفس فصورة مجموعة الراحلين والراحلات، تفصح عن عدم الاستقرار وزئبقية الواقع وضبابية المستقبل السياسي للشاعر/ الوالي، وتكرار لفظة (قطين) في شطري البيت، وارتباطها في الشطر الأول سعدى بعلاقة الإضافة، يدعم الزعم بأن الخوف يعمر قلب الشاعر، وهو يقف على عتبات جعفر بن يحيى، ويودّ أن ينصت له ويعيده إلى ملكه، والبيت يفصح عن ذلك والروعة التي تصيب نفس الشاعر عند (قطين سعدى) مسوّغة فهي واحدة من جمهرة الراحلين الذين سبقوها، ومن تعاود على الولاية كُثُر وجمهرة منهم راحلون وغادون، وهو يخشى أن يكون رحيله عنها نهائياً.

ويلوذ أشجع في نهاية الدفقة الشعرية الأولى بالبكاء، فيؤنسن خطابه الشعري، ويستعير الصورة أداة لرسم حالته التي انتهى إليها، ويحول خطابه إلى الذات باستخدام ضمير المتكلم في (عيني) ويمتاح من الموروث الشعري القديم أدوات تشكيل الصورة،

لتغدو دموع العين ساعة رحيلهم (مشبهاً) وجداول الماء المنسكبة من مرتفع في تدافعها وكثرتها (مشبهاً به)، وتعرف الصورة التشبيهية أدواتها البنائية من البنية وتتجذر بالمكان، وتقتنص لحظات الزمن، لتمزج الزمن بالمكان والحزن بالفرح، فالدموع النازلة من العين تشير إلى الحزن، وتتلبس بالأسى حين ترتبط بزمن الرحيل، لكن الماء المنسكب جداول من المرتفع في تدفقها، تتلبس بالحياة والنماء والرواء والفرح، ومع أن الشاعر يقضم جزءاً من مستلزمات المشبهة به، ليتشبث به وتعلق صفة المشبهة ويوضحها من خلاله وهي الكثرة والاستمرارية، فإن الشاعر يختم بهذا المشهد التمازج الموحي، لأنه سيتجاوز مرحلة المقدمة في القصيدة الممهدة للخطوة التالية، وهو غير متيقن من أن خطوته التالية، ستفضي إلى الفرح أم الحزن. لذا فإن لا وعي الشاعر، يقذف بهذه الصورة سابرة أعماق الشاعر ومعبرة عن معاناته التي يشعر بها نتيجة الحدث الجاري الذي يواجهه.

القصيدة الكلمة الشهد والعلقم:

علم أشجع أن السعادة قد خلعت أحد أوتادها حين استجاب الممدوح التقليدي جعفر بن يحيى لخصومه السياسيين فأبعده، فبكى لرحيلها، غير أنّه في هذه الجزئية الحزينة من القصيدة، يتلمس الجرح الغائر، ويحاول مداواته بمرهم الكلمة، وإذا كانت الكلمة والقصيدة أوصلت الشاعر إلى شرف الولاية فإنها هي التي أطاحته وأفقدته ذلك الشرف، حين امتلكها خصومه السياسيون, ويعي أشجع أن سيف الكلمة هو الذي أعان من وفدوا على جعفر على تحقيق مرادهم وإنهاء سعادته بالفصل من العمل السياسي , لذا يبدأ الشاعر بتقرير هذه الحقيقة إذ يقول:

6.لَقَدْ هزَّتْ سِنانَ القولِ مِنّي رجالُ وَقِيعَةٍ لَمْ يَعرفوني

7.هُمُ جازوا حجابَك يا بنَ يحيى فقالوا بالّذي يهوونَ دُوني

8.أطافوا بـــي لـــديك وغبـــتُ عـــنهم ولـــــو أدّنيْتَنـــــي لَتَجَنَّبُـــــوني

9.وَقَـــدْ شَـــهِدَتْ عُيـــونُهمُ فمالـــتْ علـــيَّ وغَيَّبَـــتْ عـــنهمْ عيـــوني

ويبدو الشاعر في هذه الأبيات التي يفتتح بها لباب قصيدته نزقاً، تتنازعه ثنائيات الحضور والغياب، وتطيح به اللغة التي امتلكها بسبب حضور تلـك الثنائيـة بـشكل واضح في الأبيات. فاللغة التي امتلكها الشاعر وحوّلهـا قـصيدة، تجـاوزت حجـب الحاضر وولجت ستائره، تغدو سلاحا قاتلا يمتشقه الآخر ويعمله في رقبـة أشـجع، والعتب كل العتب على الغياب والحضور.

تتمالك ثنائية غياب الشاعر وحضور خصومه عليـه نفـسه، ففـي البيـت الأول يستخدم لغة الخبر التقريري مشفوعة بمؤكدين (اللام وقد) وتصطك أسنانه غضباً حين يستخدم الفعل (هز) واسم الآلة (سنان) ولعل حرفي (الزاي والـسين) واهتزازاتهمـا الصوتية، يبرزان ذلك الغيض والحنق علـى الآخـر النكـرة الـذي يـسيطر علـى الشاعر ،ويدعم التقديم والتأخير ذلك الحس بالغضب، فـالمفعول بـه يتقـدم الفاعـل لتتساوق وقع موسيقى أحرفه مع الفعل (هز)، والفاعل النكرة المـضافة إلـى نكـرة (رجال وقيعة) يغيِّبان في باطنهما أمراً يعنيه الشاعر، أمَّا الجملة الفعلية المجزومة (لم يعرفوني)، فتحمل هي الأخرى في بنيتها العميقة ثنائية الحضور والغياب، ويتـساوق هذا مع تركيب الإضافة (رجال وقيعة) في أن عدم المعرفة تمتلك في بنيتهـا داخـل البيت إشعاعات دلالية، تتباعد نحو الجهل بحقيقة أن الشاعر يود أن يدفع عنه (حمولة المعاني التي امتلكها سنان القول لديهم) بدحض افتراءاتهم، لتصل إلى التهديد بأنّ عدم معرفتهم بقدرة الشاعر اللغوية هو الذي دفعهم إلى الإيقاع به، ولعل ذلك يتساوق مـع النزق الذي يتمالك لب الشاعر، وهو يواجه ممدوحه جعفر بن يحيى البرمكي، فيعاتبه ويلومه، وتعكس موسيقى البيت الخارجية ذلك النزق والاضـطراب الـذي يخفيـه

الشاعر، فتفعيلات البيت تميل نحو استخدام صور فرعية لـ (مفاعلتن) في التفعيلة الأولى والثانية والخامسة بموازاة تلك الرجة الصوتية التي اصطكّت لها أسنانه غضباً في الجملة الفعلية (لقد هزت سنان القول).

وتتصاعد في البيت السابع من هذه الجزئية الحزينة ثنائية الحضور والغياب، وتعبّر اللغة عن تلك الثنائية بالضمائر، فيستخدم الشاعر ضمير الغائب الجمعي للإشارة إلى فعل مناوئيه، وكاف الخطاب للممدوح التقليدي، ثم ياء المتكلم الخاصة بالشاعر، وتتشابك الضمائر في اتجاهاتها الثلاثة (الغائب، والمخاطب، والمتكلم) لحظة القول وصناعة القصيدة، غير أنها تكن في أثنائها شعور أشجع، بأن الغائبين في القصيدة، كانوا حاضرين حين كشفت لهم الحجب، وسمع قولهم، وسمح لهم صديق الشاعر وممدوحه بالقول. وعند غياب الشاعر أضحت اللغة والكلمة وفاعليتها طوعهم، فعبّر القوم الخصوم عن أهوائهم غير البريئة وبني على قولهم القرار السياسي بالعزل من العمل.

ويستخدم الشاعر في تصاعد خطابه وحدات معنوية ثلاث، تشف عنها طريقة صياغة الألفاظ وإشعاعاتها المعنوية، ففي الجملة الأولى (هم جازوا حجابك) إشارة إلى امتلاك تلك الجماعة المناوئة السطوة والقدرة على هتك الحجب، والوصول إلى هدفها بلا قدرةٍ للممدوح على منعها، وفي أسلوب النداء (يا بن يحيى) لوم ظاهرة العتب وإظهار لحميمية العلاقة التي تربط الشاعر بجعفر، وفي نيته العميقة دلالات وإشارات تشير إلى لوم وتعنيف مستور. أمَّا أسلوب القول (فقالوا بالذي يهوون دوني) ففيه إيهام لمناوئيه بأن ما حققوه بسلاح الكلمة آت من حضورهم وغياب الشاعر، ومن سماح جعفر لهم بالقول في غياب الشاعر ومن تزييفهم الحقيقة واعتمادهم الهوى طريقاً للوصول إلى مبتغاهم.

ويستعر اللوم والعتاب في البيتين الثامن والتاسع، وتطغى ثنائية الحضور والغياب لتفضح المكنون في النفس، فأشجع الذي راوغ مع نزقه وغضبه في البيتين السابقين،

يصرح ويعلي صوته، فيضع اللوم على ممدوحه جعفر بن يحيى، وتبرز طريقة صياغة الألفاظ بشكل مباشر مراد الشاعر لكنها لا تفقد شعريتها، ويبني الشاعر مجموعة من الثنائيات الضدية تعزز ثنائية الحضور والغياب ومنها (أطافوا/وغبت) و(أدنى / وتجنب) و(شهد/ وغاب) وتكسو هذه الثنائيات البيتين ثوباً موسيقياً على صعيد الألفاظ، وتمنحها عمقاً دلالياً يخدم رؤية الشاعر القائمة على ضرورة أن تقرع الحجة بالحجة، وأنْ لا يتخذ القرار السياسي بالفصل عن العمل بلا سماع وجهة النظر الأخرى. وفي البيتين ومضات تشي بأنَّ أشجع يدرك أن جعفراً لا يملك القرار السيادي، لذلك لا يتورع عن لومه إلى حد يصل إلى درجة التقريع، ويتجاوز أطر العتاب في الشعر، ومما يضفي على البيتين الشعرية استخدام الشاعر التكرار في البيت الرابع في لفظتي (عيونهم وعيوني) وتساوق التكرار مع التضاد، فقد ختم الشاعر هذه الديباجة بتسليط الضوء نحو همٍّ القصيدة ومراد مقصدها.

ثم يوجه الشاعر سهمه نحو الجرح الغائر الذي أحدثه قرار فصله وتبعات ذلك القرار، قائلاً:

10.ولمَّا أَنْ كتَبتُ بما أرادوا تدرَّعَ كلُّ ذي غَمْزٍ دفينِ

فقد وقعت الواقعة للشاعر نتيجة الرسالة الرسمية التي أرسلها جعفر بن يحيى، ينصر فيها أعداء أشجع ويحقق لهم مرادهم بفصل الشاعر من عمله.

ويعبّر الشاعر عن آثار هذا القرار بلغة شعرية تمتلئ حنقاً وعتباً، يصوغها الشاعر بأسلوب الشرط الذي يعطل لحظة النشوة لدى الوالي/الشاعر وينقلها باتجاه مناوئيه. وإذا كان الغياب سبباً فيما حدث، فإنَّ اللحظة الشعرية الحاضرة لحظة الأعداء، أمَّا لحظة الشاعر فقد ولت وانكفأت على ذاتها، والسبب في ذلك يعود إلى إرادة جعفر السياسية فهو من كتب لهؤلاء الحاقدين شعرياً، والمناوئين في واقع الحياة السياسية. وأشجع يعبّر في خطابه الشعري عن الآفة التي حلت به نتيجة الرسالة،

ويعبّر عن ذلك في جواب الشرط، لينيط ما يقوله الخصوم ويعلقه على مشجب رسالة جعفر، ويهاجم خصومه ويصفهم بأنهم اختلقوا الذرائع وتحينوا الفرص، ونفثوا حقدهم الدفين، وعبروا عنه بألوان متعددة. أمَّا من استجر الحقد وكشف عنه فهو زهوهم بالنصر الذي حققوه بإرادة جعفر السياسية.

ويرد أشجع على ما فعله جعفر بخطاب شعري يمتح من البيئة البدوية وأساليبها وصورها، فيعلي من ذاته، ويداوي جرحه، ويجعل بلسمه الشافي خطابه الشعري المتمثل بامتلاك ناصية القول، إذ يقول:

11.كففتُ عنِ المَقاتلِ باديـاتٍ وقد هيَّأتُ صخرةَ منجنونِ

12.ولو أرسلتُها دَمَغَتْ رجالاً وصالتْ في الأخشَّةِ والشؤونِ

13.وكنتُ إذا هززْتُ حُسَامَ قولٍ قطعتُ بحجةٍ علقِ الوتينِ

ويستغل الشاعر إمكانيات اللغة الشعرية التي يملكها ليبدل الخطاب نحو الذات الشاعرة، وينصرف نحو التشكيل الصوري، ويعتمد على الانزياح اللغوي في التعبير عن ضيقه بما فعل مناوئوه السياسيون وما أقره لهم جعفر بن يحيى ممدوحه. ويعلن بأسلوب تقريري قوامه الجملة الفعلية المبدوءة بالفعل الماضي بأنه استوعب الرسالة وهضم الزمان وتجاوز آثار الجروح التي تركتها تلك الطعنات القاتلة.

ولعل الشاعر في استخدامه لصيغتي الجمع (المقاتل) و (باديات) يومئ إلى أن سبب الجرح الدامي الذي يعانيه نتيجة الفصل من العمل لم يكن ناجماً عن فعل خصومه السياسيين بحسب. فجعفر بن يحيى شريك في العمل والصنيع. والمقاتل في هيئتها الظاهرة للعيان أحدثها الخصوم والممدوح، وهنا تتجلى عقلية الإنسان البدوي العادي غير المتمرس في مشكلات العمل السياسي في خطابه غير الموارب. إذْ لا يتخفى

خلف ستار اللغة الشعرية بل يعلن صراحة عما يعتمل في نفسه، فهل لشخصية الممدوح (المعاتب والملوم) دور في استخدام هذا الخطاب أم أن البرامكة رأوا في أشجع نصيراً إعلامياً عربياً يؤازرهم، فتغاضوا عن عنف خطابه الشعري. إذ يقال " إنّ جعفراً أعجب بحسن بديهته، وأصبح شاعره وشاعر أسرته ويمدح أباه يحيى، وأخاه الفضل، ويغدقون جميعاً عليه العطايا الجزيلة " بل يذهبون إلى أكثر من ذلك فيقولون إنَّ جعفراً بعد أن أنصت إلى خطابه الشعري في هذه القصيدة وصله وخلع عليه"[7].

فقد كف أشجع عن ندب الجروح البادية، وتوجه نحو سلاحه سلاح القصيدة الذي يتحول في خطابه الشعري إلى حسية تمتلك الصلابة والقوة، وتغدو القصيدة عنده صخرة من الصخور التي يرفعها (الدولاب) ويلقي بها خارج حيزها، وينقلها الشاعر بين يديه ليلقي بها فوق هامات خصومه فيهشمهم.

إنّه فعل القصيدة تلك الأداة التي أوصلت الشاعر إلى المكانة الرفيعة عند البرامكة، وهو يحلم أنها الأداة القادرة على إعادة جدولة الزمن وإيقاف حركته، فيتخيلها صخرة صلدة ضخمة، ويرسم لها أشكالاً خيالية تمتاح من السمت الشعري وخطابه الحالم، وهذا يشير تماماً إلى أن الشاعر يؤكد أنه اكتشف نقاط الضعف في خصومه ومدى خوفهم، ومعه صخرة ضخمة، وبإمكانه أن يرميهم بها لتُنْزِل بهم أذىً بالغاً مؤثراً، إلا أنه كفَّ عنهم وهو قادر على إيقاع الأذى بهم، وهذا خلق كريم من الشاعر استقاه من خلق العرب وطريقتهم في العفو عند المقدرة إن تمكنوا من العدو.

ويشكل أشجع أثر القصيدة تشكيلاً صورياً، ينزاح نحو التشكيل الاستعاري ليعلي من ذاته ويتعالى بها على سطوة البرامكة وخصومه السياسيين في الجملة الفعلية

7 - انظر: ابن المعتز، طبقات الشعراء ص251، وابن قتيبة، الشعر والشعراء ص857، والأصفهاني، الأغاني ج17 ص30، والصولي، الأوراق ص74، والمرزباني، الموشح ص295، والمرزوقي، الحماسة ص856، والمسعودي، مروج الذهب ج3 ص296.

"هززت حسام قول "فيجعل القول سيفاً يقطع بما يملك من ألق الحقيقة (علق الـوتين) وهو في قوله هذا تتحشرج في حلقه غصة غيابه وحضور خـصومه لـدى جعفـر، واتخاذ جعفر للقرارات دون سماع حجته، ذلك التعالي بالقصيدة وامتلاك أدوات اللغـة الذي يقلق الشاعر هو الذي يشكل مهمازاً يخزه كلما فاق من حلم الشعر ونظـر إلـى الواقع السياسي، ولسان حاله يقول: كيف استطاع خصومه أن يشغلوا الحيز الذي كان يملؤه عند جعفر ويزيحونه خارج الإناء بأدواتهم اللغوية، أو ليست القصيدة هي مـن جعلت أشجع مبرزاً متميزاً فلماذا تخذله الآن؟ هذه الرجرجة والتـشتت بـين الواقـع والحلم الشعري هو ما يمزق الشاعر من داخله، فيتوجه نحو التعالي بالقصيدة وإنكـار الآخر والتهوين من أمره.

ويملك عليه التعالي بالقصيدة والزهو بـامتلاك أدوات القـول وخطابـه نفـسه، فينصرف نحو الرجاء بأن تعود اللحظة المنصرمة، وتتشكل الجزئيـة الأخيـرة مـن القصيدة في إطار ثنائية الحضور والغياب التي تمحورت حولها لبابية القـصيدة كلهـا من البيت الرابع عشر حتى البيت الثامن عشر، يقول أشجع:

14.لعلَّ الدَّهْرَ يطلقُ مِـنْ لِـساني لهـمْ يَوْمَـاً ويبـسطُ مِـنْ يمينـي

15.فأقـضي دَيْـنَهُمْ بوفـاءِ قـولٍ وأُثْقِلُهُـمْ لـصِدْقي بالـدّيونِ

16.وَقَدْ عَلِمـوا جميعـاً أنَّ قـولي قريـبٌ حـينَ أدعـوهُ يُجِبْنـي

17.وكنتُ إذا هجوتُ رئـيسَ قـومٍ وسـمتُ علـى الذؤابـةِ والجبـينِ

18.بخطٍ مثلِ حَـرْقِ النّـارِ بـاقٍ يلـوحُ علـى الحواجِـبِ والعُيـونِ

يؤمن أشجع أن اللحظة الحاضرة ليست له، وأن اللحظة الماضية قد سلبتها مكنوناتها نتيجة الغياب، لكنه يرجو أن تكون اللحظة الآتية لحظته، وأن يكون الزمن الذي أقصاه وغيَّبه في الماضي مدنيه, ويربط بين الزمن المرجو وإطلاق لسانه.

يودُّ أشجع لو قُيِّضَ له مستقبلاً أن يكون المتحكم بالقول والسطوة باليد في خصومه لانتقم منهم، ولانقضَّ بأدواته اللغوية على خصومه فيذيقهم علقم القصيدة بعد أن قطفوا شهدها واستمتعوا بلذائذه، ويدرك الشاعر أن الزمن خذله ساعة اقتنص أعداؤه برهة منه فأسالوا كلماتهم على بساط جعفر بن يحيى، وتولت علقماً تجرعه، لذا يتوعدهم بأن الردّ آتٍ وأن الزمن مفتوحٌ على المستقبل، وحين يحدث ذلك فسيفرد الشاعر لهم القول، ويبسط لهم أدواته، وعندها تكون القصيدة قوام سداد الدين وأساسه. ويتوعَّدُ أشجع خصومه بأنه سيثقل ديونهم، وعماده في ذلك الصدق في القول.

وتتسع مساحة البيتين المتحدث عنهما لأمنيات الشاعر وتطلعاته، فتهدأ نفسه لحظياً ويتمالكه الرضا داخل زمن القصيدة، فيميل إلى تسطير ذاته باستخدامه الأفعال المضارعة (يطلقن ويبسط، وأفضي، وأثقل) وضمائر المتكلم المتصلة بالأفعال والأسماء ,وتبرز موسيقى الألفاظ ذلك الاتزان.

ويستخدم الشاعر في الأبيات ظاهرة التصريع (لساني... يميني) إيذاناً بأن اللحظة المقتنصة لحظته، وهي تستحق أن يغنى لها بشكل خاص، لكن الاتزان الخارجي الذي يحاول الشاعر الإيحاء بأدواته اللغوية تفضحه أسس موسيقى التفعيلات، إذ أن العلل الموسيقية تلاحق بعض تفعيلاته، وتبرز الخوف والقلق المعتمل داخل نفسه، فهو لم يصل مرحلة الحسم بعد، وهو لا يزال ينتظر أن يفسح له الدهر كوة يدخل من خلالها إلى خصومه فيرد لهم الصاع صاعين، وضبابية المستقبل تغطي المكان وتملؤه قتاماً.

ويتقدم الشاعر ثانية نحو التعالي بالقصيدة وامتلاك أدواتها واقتداره على تطويع لغتها، وركوب أجنحة القول؛ ليصل إلى خصومه، فيرى أن المعرفة متوافرة

لديهم عن حقيقة امتلاكه لعنان القول، وأن القصيدة بين يديه يزجيها، ويتلاعب بها بأصابعه، فينزاح نحو التذكير بلحظات القوة وامتلاكه لأدوات الزمان، ومنها امتلاكه لفن الهجاء وأدواته السحرية الموروثة عن الأسلاف ويبدو أن الشاعر ينتقل إلى لغة الوعيد والتهديد لخصومه السياسيين، والتهديد المبطن لممدوحه جعفر بن يحيى، ولبيان أثر هجائه في أعدائه أياً ما كانوا فقد عاد الشاعر إلى التذكير بالموروث القديم لدى الجاهليين عن فن الهجاء، فيعيش قصة لبيد بن ربيعة العامري ساعة وفد مع قومه بني عامر إلى بلاط الملك النعمان بن المنذر، فحلق شعره وأرخى ذوائبة ودهن رأسه، ولبس نعلاً في إحدى رجليه وترك الأخرى، ولبس نصف ثوب على جسده، ثم استمطر اللعنات على الربيع بن زياد العبسي، فوسمه سمة العار والذل بهجائه وجعل الملك النعمان بن المنذر يطرده من بلاطه من ساعتها[8]، و يستحضر أشجع اللعنات فنياً، ويستمطرها ويحولها إلى صورة حسية مجسدة واقعاً، لكنه يصوغ ذلك على شكل وقائع شعرية مارسها الشاعر على رؤوس القوم ووسمهم وسماً مستبشعاً شكَّله على هيئة حروق النار التي توسم بها الدابة أو غيرها ويبقى أثر الوسم باقياً على حاجبي المهجو وعينيه.

والصورة الحسية التي يشكلها الشاعر لآثار الهجاء الذي ينتظره خصومه السياسيون تمتح من بيئة البادية والصحراء، فالوسم تلجأ له القبائل العربية كعلامة فارقة لأنعامها من إبلٍ وماشية، ولكنها لا تبتعد كثيراً عن النظرة القديمة الموروثة لشعر الهجاء بوصفه استمطاراً للعنات[9].

أمَّا تشكيل الصورة البصرية على هذا الشكل ففيه استهانة وتحقير ونيل ممن سيقع عليهم هجاء أشجع، وتلك الصورة التي تتنقل من الذؤابة إلى الجبين وإلى

8 - الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني 353/15، وانظر العامري ، لبيد بن ربيعة: الديوان، شرح عمر فاروق الطبّاع، دار الأرقم، بيروت، ط1، 1997 ص82.

9 - بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ج1، ينظر موضوع الهجاء.

الحواجب والعيون تود أن تجعل ما هو حسي رهيب ذا أبعاد نفسية بعيدة، وذلك حين يسم الهجاء العيون فيجعلها ذليلة خاسئة.

والشاعر في الأبيات التي شكلت لباب القصيدة، والتي تلخص هَمَّ أشجع بعد أن فجع بفقد عمله السياسي، تبرز الجانب الإنساني من الشاعر الذي يرى نفسه مالكاً للقول ولأعلى أدواته في القصيدة، ومع ذلك يؤتى من قبلها وتخذله القصيدة ويخذله القول، ليس لأنه ضعيف ولكن الممدوح الذي استقبل خصومه، أفسح المجال لهم أن يستثمروا لغتهم، ومنعه من استثمار القصيدة، فأضحى نزقاً مضطرباً يعاتب الممدوح ويعنفه، خارج اللياقة الاجتماعية الخاصة بفن العتاب، فبدا في شعره بدوياً غاضباً امتاح من الموروث الشعري الجاهلي، والتقى أحياناً مع المثقب العبدي في نونيته المشهورة مع الفارق بينهما في الخطاب المدحي فأشجع يمزج بين العتاب واللوم والتعنيف، أمَّا المثقب العبدي فبدا أكثر التزاماً بقواعد العتاب والمدح، وقد استفاد أشجع من نص المثقّب، وبدا نص المثقب نصاً غائراً بين سطور خطاب أشجع الشعري وتكمن أهمية استحضار النصوص الماضية وتناصها في تجسيد الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر أشجع السلمي[10].

يقول المثقب:

إلى عمرٍو ومِنْ عمرٍو أتَتْني ... أخي النَّجداتِ والحِلْمِ الرَّصينِ
فإمّا أنْ تكونَ أخي بحقٍ ... فأعرِفَ منك غثّيٍّ مِنْ سَمِيني
وإلا فاطَّرحْني واتَّخذْني ... عدوّاً أتّقيكَ وتَتّقيني[11]

10 - الزعبي، أحمد: التناص نظرياً وتطبيقياً، مكتبة الكتاني، اربد، 1995، ص42.

11 - الضبي، المفضل: المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وآخرون، دار بيروت، ط3، 1963، مفضلية 76 ص292.

عتاب مر:

لم يبق لأشجع إلا الركون إلى العتب الرقيق، فنعى السعادة وودّع زمانهـا، ثـم ترحمّ على زمن القصيدة بامتلاكها وهدّد وتوعّد خصومه، ولم ينسَ ممدوحه جعفـراً من فضله، وسيطر عليه في تشكيله للجزئيتين الأولى والثانية مـن القـصيدة الأسـى المكنون والنزق الظاهر، لكنه حين وصل إلى الجزئية الأخيرة من القصيدة، استـشعر أن مقاليد الأمور السياسية تعود لممدوحه جعفر وأنه لا بدَّ له من الخـضوع بـالقول، فتوجَّه بخطابه الشعري إليه معاتبا، فقال:

19.أمائلةٌ بـودّكَ يـا بـنَ يحيـى رجـالاتٌ ذوو ضـغنٍ كمـينِ

20.يشيمونَ الـسيوفَ إذا رأونِـي وإنْ ولَّيـتُ سُـلَّتْ مِـنْ جفـونِ

21.ولو كُشِفتْ سـرائرُنا جميعـاً علمتَ مَـنِ البـريءِ مِـنَ الظّنّـينِ

يستثمر الشاعر إشعاعات أسلوب الاستفهام الدلالية في مطلع الجزئيـة الخاصـة بالعتاب وإيقاع همزة الاستفهام الباتر، ليقرع قلب الممدوح وحسّه ويمس قلبه، ويثنيـه عما فعل أو ينال منه أعطية مجزية، ولعل هذه (النزعة الخطابية ظلت تعرض نفـسها على الشعر في العصر العباسي، فإذا بالشاعر حريص على بنـاء إيقاعـات مجلجلـة تنتهي به من وقت إلى آخر إلى وقفات عالية النبرة، وكل هذا لكـي يحـدث التـأثير الأخاذ للجمهور[12]). ثم يشكل الشاعر بيته معتمداً أسـلوب التقـديم والتـأخير، إذْ إنَّ (مائلة) خبر مقدم سهَّل الاستفهام والمعنى البلاغي تقديمـه، وأن مبتـدأه (رجـالات)

12 - إسماعيل، عز الدين: في الأدب العباسي، الرؤية والفن، دار النهضة العربية، بيـروت، 1975 ص240.

النكرة الموصوفة، ويختار صيغة النكرة لاسم الفاعل مائلة، وكذلك تنكير معموله (رجالات) الذي يُعدُّ فاعلاً لاسم الفاعل (أمائلة) ثم إتباعه بتفصيلات وصفيه تفضح تلك الرجالات، ثم تأنيث جمع التكسير وتحويله إلى جمع مونت سالم، ويشكل أشجع ذلك مستغلاً اللغة إلى أقصى طاقاتها فيفجر مكنوناتها، أملاً في استمالة قلب المعاتب. أمَّا اختيار هذا الشكل من الخطاب، فيكن في بنيته الظاهرة استخفافاً بخصوم أشجع السياسيين، ويحض على إبرازهم أمام جعفر بن يحيى على أنهم لا يرقون إلى درجة الرجال وأنّ الدافع لفعلهم ليس الحق والعدالة وإنما الحقد الدفين، ثم إن الاستئثار بهم دونه لا يفيد جعفراً في شيء.

ويشحن أشجع البيت بأسلوب طلبي آخر ينادي فيه جعفراً بصيغة تبطن في أعماقها معاني عدة، تتقاطع مع الدعوة للتصالح والحميمية والأسى الشفيف والعتاب المر، وتحاول استثمار الشحنات الدلالية للاستفهام، وتتواشج معها في الوصول إلى كسر الجليد الذي غطّى مساحة القصيدة في جزئيتيها الأولى والثانية، والذي كاد يطيح بالشاعر في أتون خصومة جعفر إلى جانب خصومة من اشتكوه لجعفر ووصموه بالظلم والطيش[13]، وبذا يطوِّع الشاعر خطابه الشعري لخدمة فن العتاب باحتراف أدبي وإبداع فني، ثم يمعن النظر في تشخيص الحالة التي وصل إليها، ليطرحها على بساط عتابه، فخصومه قوم يناصبون أشجع العداوة، ويشهرون السيف في وجهه، ويتعمدون إيذاءه مراراً وتكراراً، أمَّا هو فيصبر على استفزازاتهم على مضض، ويشكل حالته النفسية أمام هذا الواقع تشكيلاً صورياً يعكس معاناته وآلامه، فالسيوف التي يشهرها هؤلاء الخصوم له وعلى مرأى منه، تستفزه وتسبب الأسى لصبره عليها، وتنعكس إلى سهام تمزِّق جفونه وعيونه، وعندما تبتعد مرأى السيوف تتحول أطيافها في عينيه إلى سهام تنزع منها بشدة، فتسبب له أذى مضاعفاً، وفي تكوينه

13 - الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني 238/18.

للصورة، يجعل لها وجهين مرئيين: الوجه المقابل للناظر، وفيه صورة لرجالات يحملون السيوف يهيمون بها نحو أشجع، فيؤذونه بهيئتهم وبإظهارهم العداء والبغضاء واستعداده لتفجير العداء دماً، والوجه الآخر صورة الظلال التي تعكسها الصورة الأولى وتتشكل في العين على هيئة تدرجات تنعكس في أثناء زوالها وتتكسّر في أعماق نفس الشاعر العربية، وتطيح بعقليته البدوية، وتجعله يتجرّع الخضوع للآخر في حين لم يتعود على هذا السلوك، ويلجمه عمله السياسي عن الرد والمواجهة، وقد استطاع الشاعر بهذا التشكيل الصوري أن ينقل ما يعمر أعماق قلبه إلى ممدوحه، ليستدَّر عطفه، فيتعاطف معه في محنته الإنسانية والسياسية.

ويستغل أشجع أسلوب الحذف في تكوين خطابه الشعري في البيت العشرين، ويتكئ على أسلوبين للشرط في تكوينه للبيت، ليبيّن أن خصومه هؤلاء جبناء، وبلغ بهم الجبن والخوف أنهم كانوا يغمدون سيوفهم عند رؤيته أو حضوره، وأنهم يسلونها من أغمادها حين يغيب عنهم ليتهددوه ويتوعدوه بالقتل.

ويكاد الشاعر يلمس استجابات عقل جعفر لما قدم، فتقدم خطوة إلى الأمام يؤكد فيها لممدوحه عدالة قوله، وصدق مراده، فيلجأ إلى أسلوب شرط آخر يتداخل مع اللامعقول وينحو منحى الأماني، ويزجي محاولة أخرى بين يدي جعفر يتنصل فيها ممَّا ادعاه خصومه السياسيون ويلصق بهم التهمة لكن المحاولة المشروطة بأداة امتناع لامتناع، لا يمكن تحقيقها، فالكشف عن السرائر أمر مستحيل، كما أن العلم المترتب على ذلك الكشف مستحيل أيضا، غير أن هذا الخطاب المتلبس ثوب الشرط يحمل في بنيته العميقة ألم أشجع النفسي العميق، ويودُّ أن يقنع ممدوحه بجدارة الاستجابة لذلك الألم وتخفيفه، بإعادة عجلات الزمن إلى الوراء وإعادته إلى عمله، الأمر الذي لا

يملكه جعفر على الأقل زمن القصيدة، لكنه يملك أن يتجاوز الماضي ويؤسس للمستقبل، وهذا ما فعله جعفر حين منح الشاعر أعطية واسترضاه[14].

ويحاول أشجع أن يحقن بيته الآتي بإيماءات دلالية عميقة، تستغل أدوات اللغة حين يستخدم كلمة (جميعاً) لتؤشر إلى الذات والخصم والوسيط بينهما، والكلمة تبرز الشك الذي يعمر قلب الشاعر تجاه خصومه وتجاه ممدوحه، ويستثمر الشاعر الثنائية الضدية (الطباق) في كلمتي (البريء والظنين) والتكرار الصوتي في لفظتي (من) و (من) ليمنح البيت شعريته، ويحمل الممدوح إمكانية معرفة الحقيقة والتمييز بين الكاذب والبريء في حكمه على الأمور السياسية، ويظهر ذلك في الأبنية العميقة للنص الشعري.

ويتقدم أشجع بخطابه الشعري نحو الوضوح الدلالي والفني في عتابه فيقول:

22.علامَ وأنتَ تعرفُ نُصْحَ حبّي وأخذي منكَ بالسَّببِ المَتينِ

23.وعَسّقي كلَّ مَهْمَهَةٍ خلاءٍ إليكَ بكلِّ يَعْمَلَةٍ أمونِ

24.وإحيائي الدُّجى لكَ بالقوافي أقيمُ صدورّهُنَّ على المتُونِ

25.وإيصالي إلى أقصى صلاتي بمكةَ بينَ زمزمِ والحجونِ

26.تقرَّبَ منكَ أعْدائي وأَنْأى وتُجْلِسُ مجلسي مَنْ لا يَلِيني

14 - الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني 246/18.

ويزجي الشاعر الاستفهام بين يدي ممدوحه، ويفتتح دفقة شعرية أخرى من جزئية العتاب، وترى المرارة بادية تطل عليك من إيقاع الاستفهام المكون من شبه الجملة (علام) المستفهم بها، ويؤخر المستفهم عنه حتى البيت الخامس والعشرين من هذه الدفقة، إن الخطاب الشعري المتلبس بأسلوب الاستفهام والفصل الواضح بين المستفهم به والمستفهم عنه، يشير إلى أن أشجع لم يصل بعد إلى قناعة تامة بأن جعفر بن يحيى بريء من المؤامرة التي حيكت ضد الشاعر وأبعدته عن عمله، فالفصل يومئ إلى أن الشاعر يحاول جاهداً إقناع نفسه وإقناع ممدوحه بأن ما حدث كان خطأ غير مقصود.

ويميل الشاعر إلى تذكير جعفر بإخلاصه ووفائه له، والركون إليه، في تدبير أموره، ثم يذكِّره بانشغاله به رحلة وقصيدة وعبادة. وعلى الرغم من أن الخطاب الشعري يميل إلى المباشرة وعدم المواربة غير أن هذه المباشرة لا تلغي شعريته، فهناك عناصر شعرية عديدة تبرز في خطاب أشجع الشعري لجعفر أوضحها تلك العاطفة الحزينة التي تتوقد تحت حطب الكلمات، وخطاب الإنكار التي تخبوه الكلمات في بنيتها التحتية فهو في أعماق كلماته ينكر على جعفر فعلته، ولسان حاله يقول: ما الذي يدفعك إلى تقريب من هو أدنى مني منزلة وتضعه مكاني ؟

ويتكئ الشاعر على فهم واضح وعميق لفن العتاب حين يستخدم بعض أدواته باقتدار فني متميز، ومنه التأكيد على الإخلاص بالحب والوفاء للمعاتب، وإبراز عرى الصداقة والأخوة التي تربطه به، وكذلك إظهار المتاعب التي يكابدها الشاعر حتى يصل إلى ممدوحه كركوب المخاطر وتجاوز الفيافي، واستخدام الناقة من أجل ذلك، يُضاف إلى ذلك تعب القصيدة التي يكابد تشكيلها الشاعر في الممدوح وله. وانقطاعه للمعاتب دون غيره، والسهر ليلاً من أجل تشكيل القصيدة وتجويدها فنياً لتليق

بالمخاطب، والدعاء للمعاتب في السر والعلن وفي أوقات استجابة الدعاء وأماكنه، وربط ذلك بالمكان المقدس.

ويحافظ النص على شعريته بالانحراف في استخدام بعض التراكيب نحو التشكيل الصوري (وهنا يقوم الانحراف الأسلوبي بخلق علاقات لغوية جديدة تصدم القارئ، وتدهش المتلقي، بل تجعله يتوقف ليتأمل ويعيد حساباته فيما كان يتلقاه من معارف أولية، وما كان يألفه ويسير عليه من أساليب عادية مألوفة وغير غريبة تحقق له متعة جمالية معهودة)[15] ومن قول الشاعر(وأخذي منك بالسبب المتين) فقد كوّن الشاعر معناه لهذه الجملة مغترفاً من تشكيل علاقته بالمعاتب من صوره التجسيدية التي تحول المعنوي إلى ملموس مجسد، ومتشرباً لمعنى النص القرآني الذي يشير إلى التمسك بحبل الله المتين، ومن ذلك أيضاً تصوير أشجع عملية إبداع القصيدة بصورة تعبيرية، تجعل من الانخراط في صنع القصيدة عملاً تعبدياً يصل إلى درجة إحياء الليل، لكنه إحياء قوامه تكوين قوافي القصيدة وتشكيلها وإقامة معانيها وحواشيها وصدور بيوتها. ومن شعرية النص أيضاً استغلال الشاعر لموسيقى الطباق للألفاظ التي يستخدمها الشاعر في تشكيل أبياته، ومنه تتابع المصادر الثلاثية في قوله (نصح وأخذ)، ثم التوازي الموسيقي والدلالي بين تركيبي (مهمهة خلاء، ويعملة أمون) والتوازي التقابلي بين (صدور ومتون) وكذلك بين زمزم والحجون.

ويبرز البيت الخامس والعشرون من هذه الدفقة الشعرية علامة فارقة في تشكيل الخطاب الشعري إذ يستغل الشاعر الثنائية الضدية في تكوين البيت في الفعلين المضارعين (أقرب وأنأى) ثم الموسيقى الهامسة التي تنبعث من تتابع (تجلس مجلسي)، ويأتي البيت ليلخص هدف الشاعر من السؤال الذي يطرحه، ويحمل

15 - النعيمي، مريم عبد الرحمن: ظواهر من الانحراف الأسلوبي من شعر العبّاس بن الأحنف، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، م4، ع2، 2008 ص168.

المعاتب تبعة الجواب بهدوء يستل به مكنونات نفسه ولا يؤذي المعاتب، ويصل إلى هدفه باقتدار أدبي.

وينهي أشجع الدفقة الشعرية من جزئية العتاب بالتمازج مع جعفر وإظهار يقينه بمتانة العلاقة بينهما وثباتها فيقول:

26.ولو عاينتَ نفسَكَ في مكاني إذنْ لنزلتَ عندكَ باليمينِ

27.ولكنَّ الشكوكَ نأيْنَ عنّي بودّكَ والمصيرُ إلى اليقينِ

28.فإنْ أنْصَفْتَنِي أحرقْتُ منهُمْ بنضجِ الكيِّ أثباجَ البُطونِ

ينهي الشاعر قصيدته متمنياً، ويستثمر الخطاب الشعري المتلبس بأسلوب الشرط أداة لذلك التمني، وأداة الشرط وجملته وجوابه على الرغم من أنهما يملآن الإشارة إلى امتناع المعاينة للمكان وجغرافيته، وامتناع الجواب وهو النزول عند جعفر باليمين غير أنهما يؤكدان متانة العلاقة بين الشاعر والممدوح، أو أن أشجع يريد من اللغة أن تشي بذلك، لكن البنى العميقة المخبوءة تحت جمر الكلمات تنهض بدلالات تومئ إلى أن أشجع ينهي قصيدته وهو غير مقتنع ببراءة جعفر من فصله عن العمل وأن السبب الذي تعلل به لم يقنع الشاعر بسلامة نيات المعاتب.

وتبرز ألفاظ البيت الثامن والعشرين بدلالتها الأفقية والعمودية ذلك، فالجملة المستدركة " ولكن الشكوك نأين عني بودك" توحي بأنّ قلب الشاعر معمور بالشكوك، وأنه يبعدها عنه زمن القصيدة أملا بالمودة والعطاء، وعند التدقيق في ارتباك شبه الجملة (بودك) وارتجاج معنى حرف الجر الباء، أهي الاستعانة أم السببية والتعليل ؟ ويمكن الزعم بأن الشاعر لم يصل إلى القناعة ببراءة جعفر من المؤامرة عليه،

فالشاعر يتقافز على أسطح الكلمات أملاً بالمودة المؤقتة من الممدوح. أمَّا استخدامه للجملة الاسمية " فالمصير إلى اليقين " فنظنها تدخل في سياق التمني، ومع أن الجملة خبرية، وتلقى لخالي الذهن، غير أنها تكتنز في أعماقها أمنية ساخرة يهدأ بها قلب الشاعر، ويتيقن من صدق نيات ممدوحه جعفر.

ويؤكد البيت الثامن والعشرين من هذه الدفقة الشعرية قلق الشاعر وعدم يقينه من نيّات جعفر بن يحيى، فبعد أن يتحدث عن ابتعاد الشك يعود إليه، وإلى استثمار أسلوب الشرط بدلالته العامة المبهمة، ويستغرق في استعارة الصورة من البيئة العربية الصحراوية، ويطلب من جعفر النصفة، ويحدد مطلبه بأن تكون النصفة صورتها صورة الكي الذي تكوى به أوساط البطون أيضاً، فتحرق قلوب الخصوم، وتثأر للشاعر فتملأ قلبه سعادة.

والقصيدة المقروءة تكتنز في خطابها الشعري فناً وإبداعاً وقدرة على استغلال أدوات القصيدة، وتؤشر في بنيتها السطحية غضب الشاعر نتيجة حادثة فصله ومحاولة استرجاع ما فقد أو بعضه، غير أنها تكنّ في بنيتها التحتية شرخاً ثقافياً واضحاً بين الشاعر وممدوحه، فالشاعر ذلك الإنسان العربي البدوي الطباع والثقافة، يواجه ممدوحا فارسياً يحاول استيعاب العقلية العربية وهضم متطلباتها مع الحفاظ على مصالحه السياسية. ويتعامل مع أشجع انطلاقاً من سياسة الربح والخسارة والموازنة بينهما من غير التفات إلى إنسانية الشاعر وعواطفه الجيّاشة وأحلامه المتمناة. أمَّا أشجع فينطلق من منطلق الإنسان الشاعر الحالم الذي يرى في تحويله عن عمله جريمة ارتكبها أعداؤه بحقه، من غير أن يبرئ منها ممدوحه، لكنه مع ذلك يوازن بين ما يمكن إدراكه وما لا يمكن إدراكه، ويحرص على مصلحته ويستغل القصيدة أداة تعبيرية تنفس عنه كربه، من غير أن تفقد ألقها. وقد كانت القصيدة حلم الشاعر وعنوانه في خطابها وتبدله وتموجها بين عاطفة الإنسان الشاعر ومتطلبات صاحب الولاية والعمل، وقد عكست فضاءات القصيدة البعثرة والرجرجة التي عمرت

نفس الشاعر، غير أن الشاعر استفاد من التراث الشعري القديم في تكوينها (فتحسّ أنه يلقي نفسه في قيد التقليد إلقاءً عن هوى ورغبة، وترى مع ذلك التقديس الشديد لشواخص البادية، حتى لكأنه يعد ما يراه وتداً من أوتاد الشعر لا يقوم إلا به ولا يحلّ الخروج عنه)[16]، ويمتاح الشاعر من بيئة الصحراء وألفاظها وقيمها ومعانيها في تشكيل خطابه الشعري.

نتائج البحث:

تكشف القصيدة النونية لأشجع السُّلمي عن قدرة الشاعر على المواءمة بين الامتداد في التراث الأدبي والاستفادة من معطياته وتجاربه، وبين الحاضر العبّاسي بإفرازاته الحضارية وتعقيداته المختلفة كلّها على الصُّعد جميعها السياسية والاجتماعية والثقافية والدينية، ويظهر هذا المنهج من خلال اتباع بناء القصيدة التقليدية والسّير على منوالها سواء أكان ذلك على مستوى المقدمة أم اللغة وتراكيبها، وعلى الرغم من ذلك فإن الشاعر لم ينسلخ عن واقعه، فقد سلّط الأضواء على تجربة حيّة وواقعية تتصل بالبعد السياسي المتمثل في شخصية الشاعر نفسه وعلاقته بالمسؤول.

ومن هنا استطاع الشاعر أن ينخرط في ركب التجديد وتطويع لغته للتعبير عمّا يعتمل في دواخله ووجدانه، وهذا يفسِّر البعد التجديدي لخطابه الشعري الذي يتمثل في الانحراف الأسلوبي والانزياح في توظيف مفردات اللغة التي استطاع من خلالها بيان الشرخ الثقافي بينه وبين ممدوحه، وهكذا تمكّن الشاعر من جعل القصيدة تحمل همَّه من خلال تقنيات اللغة وموسيقاها التي عبَّرت خير تعبير عن معاناة الشاعر، وأخيراً فقد نجح الشاعر في إحداث التناغم والانسجام بين اللغة وفكره ورؤيته السياسية.

ونشير هنا إلى أن أهمية النونية تتمثل في استبطان كثير مما كان الشاعر يعنيه فيما وراء معانيه وكلماته الظاهرة، فالنونية تعبير عن تجربة إنسانية فريد لدى شاعر قُيِّضَ له أن يتسنّم ولاية من الولايات، ثم يعزل منها.

16 - الحسون، خليل بنيان: أشجع السلمي حياته وشعره، ص173.

المصادر والمراجع

1. إسماعيل، عز الدين: **في الأدب العباسي، الرؤية والفن**، دار النهضة العربية، بيروت، 1975م.
2. الأصفهاني، أبو الفرج: **الأغاني**، دار الشعب، مصر، 1970م.
3. الأيوبي، ياسين: **معجم الشعراء في لسان العرب**، دار العلم للملايين، بيروت، 1982م.
4. بروكلمان: **تاريخ الأدب العربي**، نقله إلى العربية عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، د.ت.
5. الحسون، خليل بنيان: **أشجع السلمي حياته وشعره**، دار المسيرة، بيروت، ط1، 1981م.
6. الخطيب البغدادي، أحمد بن علي: **تاريخ بغداد**، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
7. الزعبي، أحمد: **التناص نظرياً وتطبيقياً**، مكتبة الكتاني، إربد، 1995م.
8. سزكين، فؤاد: **تاريخ التراث العربي**، نقله إلى العربية محمود علي حجازي وفهمي أبو الفضل، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1977م.
9. الضبي، المفضل: **المفضليات** ، مفضلية 76، تحقيق أحمد محمد شاكر وآخرين، دار بيروت، ط3، 1963م.
10. ضيف، شوقي: **العصر العباسي الأول**، دار المعارف، مصر ، ط2، 1966م.
11. العامري ، لبيد بن ربيعة: الديوان، **شرح عمر فاروق الطبّاع**، دار الأرقم، بيروت، ط1، 1997م.
12. أبو العدوس، يوسف: **البلاغة والأسلوبية، مقدمات عامة**، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1993م.

13. عيد، محمد: **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي**، دار المعارف، مصر، ط1، 1988م.
14. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: **الشعر والشعراء**، دار إحياء العلوم، بيروت، ط4،، 1991م.
15. محمد، أحمد علي: **أثر النزعة العقلية في القصيدة العربية**، قطري بن الفجاءة للنشر، الدوحة، قطر، ط1، 1993م.
16. المرزباني: الموشح، **تحقيق علي محمد البجاوي**، دار النهضة، مصر، 1965م.
17. المسعودي، علي بن الحسين: **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، دار الأندلس، بيروت، 1973م.
18. ابن المعتز: **طبقات الشعراء**، تحقيق عبد الستار أحمد فرّاج، دار المعارف، مصر، ط3، 1976م.
19. النعيمي، مريم عبد الرحمن: **ظواهر من الانحراف الأسلوبي من شعر العبّاس ابن الأحنف**، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، م4، ع2، 2008م.

تاريخ ورود البحث إلى مجلة جامعة دمشق 2011/3/15.