مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد10 العدد 1ب 2013، ص ص 327- 362

قراءة النص الشعري التراثي وتأويله - عينية ابن المعتز أنموذجاً

عبد القادر الرباعي

ملخص

نظرية التأويل؛ نظرية حديثة في النقد الفني تركز على القارئ بصفته محور عملية القراءة للنص الأدبي. وتعتمد في إنجاز مهمتها على ثلاثة أسس: الفهم والتفسير والتطبيق، ولكن من منطلق التفاعل الحيوي بين هذه الأسس المشتركة في إنتاج المعنى .

إن إعادة قراءة موروثنا الشعري وفق نظرية التأويل هذه ذات فائدة كبرى إذا أحسنا توظيف مساراتها الفاعلة. ومن هنا قرأ هذا البحث نصا شعرياً تراثياً هو قصيدة ابن المعتز العينية قراءة تأويلية مجدية، وتوصل إلى رؤى عميقة امتزج فيها الفن والتاريخ وسارا معاً في تناغم تأويلي لغاية واحدة هي الوصول إلى فهم أفضل للنص وأبعاده الإنسانية الممكنة.

المقدمة

التأويلية (Hermeneutics) نظرية تعنى بفهم النص وتأويل معناه. يقول بول ريكور: "إن التأويلية نظرية تعنى بعمليات الفهم في علاقتها بتأويل النصوص "[1]. وهي ذات أصول قديمة في تأويل الكتب المقدسة عند الغرب[2]. ثم ان التأويل اقترن بالقرآن الكريم حيث وردت كلمة التأويل ومشتقاتها فيه سبع عشرة مرة[3] ومنها قوله تعالى:**(وكذلك مكنا ليوسف في الأرض ولنعلمه من تأويل الأحاديث)**[4]، ومجمل ما تعنيه كلمة (التأويل) في القرآن الكريم هو جلاء ما غمض من المعاني، التي تنقل بوساطة الأفعال أو الأقوال. ومنها تعمية ما قام به الرجل الصالح على موسى، الأمر الذي احتاج منه كشفاً عن مكنون ما جرى، بعد أن عجز موسى عن فهم غرابة ما فعل. وحين بدأ بكشف ما غمض، قال لموسى: **(سأنبئك بتأويل مالم تستطع عليه صبرا)** وبعدما أزال الغموض الذي اعتراه، قال له: **(ذلك تأويل ما لم تستطع عليه صبرا)**[5].

ويبدو أن الغاية نفسها هي هدف التأويلية مع مراعاة خصوصية النص المؤول، والفلسفة التي بثّت منهجية معاصرة، وأفكاراً جديدة تتعلق بالنص Text والفهم Understanding والتفسير

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2013.

* جامعة العلوم الإسلامية العالمية، عمان، الأردن.

Interpretation والتطبيق Application. وهذه هي أهم القضايا التي ناقشها أشهر أعلام التأويلية، أمثال شلير ماخر، دلتاي، هيدغر، غادامر، إنجاردن، بول ريكور، وإمبرتو إيكو، روبرت شولتز وغيرهم[6].

يقول هانز جورج غادامر: "النصوص هي تعبيرات ثابتة وباقية عن الحياة ينبغي فهمها؛ وهذا يعني أن طرفاً واحداً في محادثة تأويلية؛ أي النص، يتكلم من خلال الطرف الآخر فقط؛ أي المؤول، ومن خلال المؤول فقط تتحول العلامات المكتوبة إلى علامات ذات معنى"[7].

أما بول ريكور فيرى أن التأويل هو كل خطاب دال، وهو الذي يؤول الواقع، ويقول شيئاً عن شيء. "فإذا كان ثمة تأويل؛ فذلك لأن النص يعد استحواذاً واقعياً بوساطة التعبيرات الدالة، وليس خلاصة مزعومة من الانطباعات الآتية من الأشياء نفسها "[8]. أي أن التأويل فلسفة عميقة تفحص النصوص وتقرأ ما تخفيه من معان كامنة، وتعبر عن مكنوناتها. فليست القراءة التأويلية مجرد انطباعات أولية تتحصل من الكلمات في مستواها اللغوي وإنما الحفر في العمق والاستعانة بالتقنيات الكتابية كالمجاز والاستعارة والمقايسة والانصار والإيقاع والتحيزات والفراغ وكل الكلمات المحفزة الدالة على ما خلفها من معانٍ. ومن هنا احتاج التأويل إلى الفهم والتفسير. " والتفسير يتطلب نظرية كاملة في الإشارة والمعنى ... وإلى مفهوم في المعنى أكثر تعقيداً من ذلك الذي يكون للإشارات في المشترك اللفظي الذي يتطلب منطق البرهنة"[9]. ثم إن التفسير لا يتم إلا بعد فهم صحيح للنص أو تجنب فهمه فهماً خاطئاً.فالفهم هو العنصر المركزي في عملية التأويل، بل إن التأويل هدفه الأساس حل مشكلة الفهم. وعلى هذا ندرك أبعاد ما يقوله غادامير: " الفهم والتأويل مرتبطان معاً في علاقة لا يمكن فصمها"[10].

وكان هيدجر يقول: إن الفهم هو، في حقيقته، لغوي الطبيعة، ولهذا رأى أن التحليل النهائي لأبنية الفهم والتأويل الأساسية يرتبط ارتباطاً جوهرياً باللغة والكلام [11].

اما التطبيق فليس سوى تجسيد للمعنى وتطبيقه في ذات المؤول، ولهذا يقول غادامر: إن الانصهار الداخلي للفهم والتأويل يقود إلى العنصر الثالث في المشكلة التأويلية، أي إلى التطبيق[12].وقد كنت اقترحت في بحث سابق عن التأويل أن مصطلح (التمثل) ربما يكون أقرب إلى فهمنا من التطبيق: على أساس أن مرحلة التأويل " مرحلة معقدة، لأنها تتركز على فاعلية الذات بإقامتها حواراً داخلياً مع أبنية النص وفراغاته، ولا يكفي لهذه المهمة الصعبة الفهم الأولي، والتفسير الظاهري لمجموع تلك الأبنية. من أجل هذا لا بد من مرحلة تمتزج فيها الذات بكل حيثيات النص الداخلية، وأبعاده الممكنة – وهي مرحلة التمثل- لاتخاذ موقف يبلوره نصاً جديداً ولده التأويل" [13].

إننا نحتاج التأويل لكي نفهم النص بشكل أفضل؛ ففهم النص كما يرى مصطفى ناصف: ليس قراءته الأولى، فالقراءة الأولى عاجزة. والفهم يحتاج إلى قراءات وصبر وكبح الانطباعات الأولية...فتجربة الحياة هي تجربة قراءة نص أكثر من مرة. لأن الحياة قراءات وعمليات تكيف مع أنفسنا ومع الناس... وحين نفهم نجد طريقنا إلى التأويل، وعندما نؤول نصاً نحدث علاقة حميمة بين تجربتنا وتجربة الآخر، فالفهم تجربة الاكتشاف وتجلي الذات ومعرفة النفس وانفتاح الأفق، واستقطاب المعنى الإنساني الأعمق في النص[14].

ومن هذا الوعي لإنتاجية التأويل نحن مدعوون لقراءة النصوص قديمها وحديثها قراءة تأويلية تمنحنا فهماً أعمق لذواتنا ولتراثنا وللوجود؛ فنحن لا نقرأ النص لنشوهه ولكن لنجدد تركيبه، ولنعمق تبصرنا فيه.

ولما كان عبد الله بن المعتز صاحب تجربة عميقة ومؤثرة في الحياة الأدبية والسياسية فإننا نتوخى أن يكون لذلك تأثير في بناء تجربة شعرية عميقة. إننا لا نريد أن نطابق بين حياته الشخصية والمدلولات الأولية لجمله الشعرية، ولكننا نحتاج إلى أن نؤول شعره في مستوى التجربة الإنسانية الحياتية الفنية التي يكون لها إسقاطات مميزة وخصوصية خاصة في الفهم والتأويل الشعري[15].

لقد اخترت من شعره قصيدته العينية لأنها أثارت لدي أسئلة حول تلوين الخطاب فيها من جهة، ومدى تكاملية البناء الثلاثي المقاطع من جهة ثانية، وموقع الشكل التقليدي القديم (الأطلال) في البناء من جهة ثالثة. وفاعلية المعنى المضمر في تشكيل البناء النصي: خارجياً وداخلياً من جهة رابعة.

ونحن إذ نقرأ تجربة ابن المعتز في عينيته، فإنما نقرأ نموذجاً شعرياً تراثياً يمنحنا رؤية قد تكون خاصة في بعض جوانبها، لكنها في جوانب أخرى تعمق فينا الإحساس بفاعلية القراءة التأويلية في النبش خلف الكلمات للوصول إلى معنى أبعد مما تقدمه ظاهرية اللغة وبساطة التفسير. ثم إن هذه القراءة تفتح بوسائلها وآلياتها الحديثة أفقاً نطل منه على أسرار نص تراثي بتقنياته وإشكالاته وأساليبه النوعية من جهة. لكننا - من جهة أخرى - قد ندرك بَعدها أن فاعلية الأفكار النقدية الراهنة قابلة لأن تكون مفيدة في قراءة التراث الشعري القديم مثلما هي مفيدة في قراءة الشعر المعاصر سواء بسواء.

وفي عملية القراءة الآتية لنص ابن المعتز ستلتئم أساليب الشعر وأشكاله الفنية، ودوائره الإيقاعية بأجوائه التاريخية وخلفياته الفكرية للسير معاً في وحدة تفاعلية تعددية يرتد فيها الجميع إلى عالم واحد في بناء شعري واحد، يحكي قصة الإنسان في زمانه ومكانه وأحواله.

وبهذا يغدو النص الشعري أفقاً يتسع لأشياء متباعدة ومتقاربة ومتنافرة ويتجه بها إلى جماليات لغوية ورؤى كونية وإنسانية لا تقف عند حدود القول والقائل، وإنما تحاكي التجربة الإنسانية السالكة إلى تحقيق وجودها على الأرض بسلاح الإرادة والعزيمة فتكبو حيناً وتنهض حيناً. وهكذا تمضي الحياة بانكسارات، أو انتصارات، أو بتناوبهما معاً.

ما سيقدمه نص العينية هو لون من ألوان هذه الحياة الإنسانية، كما يتجلى في تأويلات مفاصله التالية.

النص

أولاً **الحاضر**

الدارُ أعرفُها ربى وربوعـا حتى أساءَ بها الزمانُ صَنيعا
لبثتْ ذيولُ الريحِ تعفو رسمَهـا ومَصيفَ عَـامٍ قد خلا ورَبيعا
وبَكيتُ من طرَبِ الحمائمِ غُدْوةً تدْعُو الهَديلَ وما وجَدْنَ سَميعَـا
ساعدتُهُنَّ بنَوْحـةٍ وتَفَجُّـعٍ وغَلَبْتُهُنَّ تنَفُّسـاً ودُموعـا
أفْنَى العزاءَ هُمومُ قلبٍ مُوجَـعٍ لو كُنَّ في صخْرٍ لكُنَّ صُدُوعـا
يا قلْبُ ليسَ إلى الصِّبا من مَرْجعٍ فاحْزَنْ فَلسْتَ بمثْلِهِ مَفْجوعـا
صَرَمتْكَ آرامُ الصَّريمِ وقَطَّعتْ حبْلَ الْهَوى ونَزَعْنَ عنكَ نُزُوعا

ثانيًا **الماضي**

إنّا لننْتابُ العِداةَ وإنْ نـأَوْا وَنَهُزّ أَحشاءَ البِلادِ جُمُوعا
ونقُولُ فوقَ أسِرَّةٍ ومنابرٍ عـجَباً من القَوْلِ المُصِيبِ بَدِيعا
قوْمٌ إذا غَضِبُوا على أعدائهِمْ جَرُّوا الحديدَ أزِجَّةً ودُروعـا
حتىً تُفارقَ هامُهُمْ أجسامَهُمْ ضَرْباً يُفَجِّرُ من دَمٍ يُنبُوعـا
وكأَنَّ أيْدينـا تُنَفِّرُ عنهُمُ طيراً على الأبْدانِ كُنَّ وُقُوعـا

وإذا الخُطوبُ رأيْنَ منًا مَطْرَقاً ... نَكَصَتْ على أعْقابِهِنَّ رُجُوعا

ونُصيبُ بالجودِ الفقيرَ وذا الغِنى ... والغيثُ يَسْقي مجدِباً ومُريعا

ومتىَ تشَأْ في الحرْبِ تلقَ مُؤَمَّراً ... مِنَّا مُطَاعاً في الورى مَتْبُوعا

يَعْدُو بهِ طِرْفٌ تخَالُ جَبِينَهُ ... بِبَيَاضِ غُرَّةِ وجْهِهِ مَصْدُوعا

وكأنَّ حدَّ سِنانِهِ من عَزْمِهِ ... هذا وهذا يَمْضِيانِ جَمِيعا

يُخْفي مَكِيدَتَهُ ويَحْسِبُ رأْيَهُ ... وهوالذي خَدَعَ الوَرَى مَخْدُوعا

ثالثاً **الثابت**

وهُمُ فِرَنْدُ الناسِ دونَ سِواهُمُ ... والأطْيَبُونَ منابتاً وفُروعا

لا تعْدِلَنَّ بهِمْ فذلكَ حقُّهُمْ ... والشمسُ لا تَخْفَى عليكَ طُلُوعا

وإذا غَدَتْ شُفَعاءُ جُودٍ مُبْطِئٍ ... قد كَدَّ طالِبَ حاجَةٍ مَمْنوعا

سَبَقَ المَوَاعِدَ والمِطَالَ عطاهُمُ ... وأتى رجاءُ الرَّاغِبينَ سريعا

يا مَنْ رَجَا دَرَكاً بوجْهِ شَفاعةٍ ... مَلَكْتَ رِقَّكَ مُنْعِماً وشَفيعا

يتألف نص ابن المعتز [16] في القراءة الأولية أو قراءة الظاهر من:

أولاً: مقدمة طللية، أو وصف للآثار الدارسة.

ثانياً:غرض القصيدة، أوالفخر القبلي .

ثالثاً: خاتمة، خلاصة مبادئ أومفاضلات.

إن من يتبنى هذه القراءة الأولية (قراءة الظاهر) لن يحيد كثيراً عن الالتزام بمحددات خارجية ثلاثة تضبطها، وهي: التفسير اللغوي أولاً، والاحتكام إلى التوافق العقلي أو مقتضى الحال ثانياً. والوقوف ثالثاً عند بعض الظواهر البلاغية المقررة من جمال اللغة، وعذوبة الأسلوب، وما في النص من تشابيه واستعارات، ووسائل البديع الأخرى، و كذلك الانتباه إلى بحر القصيدة (الكامل) وقافيتها أو رويها (العين).

لكن القراءة التأويلية، التي سيخضع لها نص ابن المعتزهنا، مختلفة تماماً؛ إنها تنفذ من السطح لتغوص في العمق؛ فتخترق جوانيَّة النص وتقلب وجوهه ظهراً لبطن من أجل اكتشاف عالمه الآخر المتمثل بالمعاني المختبئة خلف ظواهره كما تحوكها الكلمات، والأشياء، والفن معاً.

إنها قراءة فاحصة تمنح قارئ النص فرصة يبذل فيها جهداً استثنائياً يفكك به خطوط المقايسات والتقاطعات والعلاقات الباطنية، ويملأ فجوات ذلك النص، ويستجلي التحيزات، وتماثل المختلفات، وتواؤم المتضادات لاستقطاب المضمر والوصول إلى التجانس العام، والمعنى المثالي الأكمل .

والمؤول هنا يستند إلى مخزونه الثقافي والمعرفي وأساليب النقد ومناهجه، وآليات التلقي والتأويل، للوقوف عند اساليب النص المراوغة في استغلال طاقات اللغة، والإمكانت اللا محدودة للكلمة الشعرية، وطرق استخداماتها المخاتلة وما إلى ذلك من فنون الخطاب وأشكاله. إن عمله هذا يحتمل التحايل على اللغة للسير بها إلى مبتغاه في حمل ما في النفس من شعور كامن، وما في العقل من أفكار ينبهرلها المتلقي بعد أن تقدم له ما لا يتوقعه من فن القول الشعري المدهش، وما لايتنبأ به من احتمالات الأفق الأبعد.فالشعر هو لغة الشعور والخيال والممكن والمدهش والعميق، وليس لغة التسطيح والوصف والمنطق، وواقع الحال. وانطلاقاً من هذا الفهم يشكل نص ابن المعتز في القراءة التأويلية رحلة روحية مع الزمان، والمكان، والخيال، والتاريخ. ولهذه الرحلة محطات ثلاث في كل منها معنى مضمر هو لغيره المحور كالتالي:

النص رحلة:

حاضرها / محنة	الأبيات 1 – 7.
وماضيها / قدرة	الأبيات 8 – 18.
وثابتها / قدوة	الأبيات 19 – 23.

ومما يلحظ على هذه الرحلة أنها حركة تتسامى من ضياع إلى وجود، ومن غياب إلى حضور. وهي تخالف حركة الواقع التاريخي الذي بدأ معكوساً في مسيرته إلى انحدار، فمن وجود إلى ضياع، ومن حضور إلى غياب. قد يكون هذا من منطق الشعر؛ إذ يغدو الشاعرفيه أقرب إلى الحلم منه إلى الحقيقة، وأبعد في الخيال من وصف واقع الحال.

في مقطع الزمن الحاضر يعيدنا ابن المعتز إلى التراث الشعري الجاهلي الذي لم يكد يغيب عن لغة الشعراء بعده حتى يعود إليها بقوة. وقد أغرى وجوده قارئي الشعر في القديم فرأوه تقليداً محموداً؛ لأنه يبقي التواصل بين الحاضر والماضي حياً، وقد انتهى ببعضهم إلى الاعتقاد بأن حاضر الشعر يعتمد أبداً على اتباع ماضيه، لأن للماضي قصب السبق وفضيلة التفوق.

أما القراءة التأويلية الحديثة فترى في المقطع تناصاً مع الماضي وامتصاصاً له، لا اتباعاً إياه؛ ذلك لأن النصوص يتناسل بعضها من بعض، وأن النص في عرفها إن هو إلا فسيفساء نصوص؛ ولكنها تؤمن – في الوقت ذاته - أن للنص المبدع في راهن تشكيلاته اللغوية، خصوصية التجربة التي تختار وتمزج لتخرج نصاً على قدر مواضعات المعنى وجمالية الفن. وفي هذا يظل لهذا النص ميزة الاختلاف عن أي نص سابق عليه، لأنه وجد في عالم مختلف، ونسجه شاعر مختلف في تجربة مختلفة الشعور والإرادة، والخيال، والفن. وإذا كانت حاجات الإنسان الروحية والحياتية جامعة للبشر في كل زمان ومكان؛ فإن تصورهم لها، وسلوكهم إليها، وتعبيرهم عنها يختلف فيه الواحد منهم عن الآخر. وهكذا ساروا في الحياة والكون وما زالوا متفقين ومختلفين في آن.

قلنا إن ابن المعتز ارتحل روحياً في زمن قصيدته ليحاكي الحياة بخيال يأخذه بعيدا، ويأتي به قريبا، لكنه في الحالتين يدخل تجربة شعرية مثيرة؛ نتوقف عند محطاتها لنعاين تشابكاتها اللغوية ونؤول ترابطاتها المحورية في كل محطة، ثم نسأل أسئلة تتشعب وتتداخل لتصل إلى أجوبة تمتد إلى كل المحطات على أساس أنها تؤلف مداميك بناء متنوع لكنه موحد الأشياء والأجزاء.

فالنص بكليته نفثة مصدوع على ضياع ملك بناه أجداده بالدم والمجد فكان منارة، حتى جاءت لحظة انقلب فيها الحال حين تسلل نفر من الأتراك – جند العباسيين ومواليهم – إلى مجلس الخليفة المتوكل فقتلوه ووزيره الفتح بن خاقان[17]. فكانت هذه الحادثة بوابة الانقلاب الرهيب، والشر المستطير، وكان ابن المعتز وآله هم الضحايا، وكان ملكهم هو المسلوب.

لقد غدا بين ليلة وضحاها ملك العباسيين مُلْكاً ضائعاً يتلعب به من لا يستحقون حتى وصل أذاهم إلى ابن المعتز نفسه فقتلوا أباه الخليفة بعد أن خلعوه، ونفوا ابنه الصغير عبد الله مع جدته قبيحة إلى مكة بعد أن صادروا أملاكها." وهاتان محنتان قاسيتان كان لهما في نفس الصبي آثار بعيدة: محنته ... في أبيه الذي منحه الحياة وكان يغمره ببره وحنانه وعطفه، ومحنته بالنفي وعذابه ونكاله "[18]. فهذه تجربة مريرة عاش تفاصيلها ابن المعتز الإنسان والشاعر، فغدا تعامله معها تعامل مفجوع سخر الكلمة الشعرية التي امتلك زمامها ليستعيد بها تفاصيل المأساة فكانت هذه القصيدة، بمحطاتها الثلاث، رحلة مع الكلمة، وحنيناً في الروح إلى المجد الذي كان بعد أن لم يعد كما كان.

والمحطات الثلاث تنفرد كل واحدة منها بمعناها الخاص، لكنها تؤلف مع غيرها أغصاناً لشجرة واحدة تأصل جذرها في أعماق أرض واحدة، يستمد منها الماء والحياة ليغذي بهما أغصانه في امتداداتها وفضاءاتها. وإذا كنا سنؤول كل محطة في علاقاتها الخاصة فإننا ننفذ من

هذا التصور للوحدة الجامعة التي لا تغيب عن الحضور أبدا، لأنها الأصل وغيرها الفرع. ومن هنا يبدأ الفعل، ويستمر العمل حتى الاكتمال.

مقطع المحنة:

الدارُ أعـــرفها ربى وربوعـــا	حتى أساءَ بها الزمان صنيعا
لبثت ذيولُ الريح تعفو رسمَــها	ومصيفَ عام قد خلا وربيعا
وبكيتُ من طرب الحمائم غدوةً	تدعو الهديلَ وما وجدن سميعا
ساعدتُهن بنـــوْحةٍ وتفجُّــعٍ	وغلبتُهن تنفُّساً ودموعـا

في بدايات التعبير عن المحنة يصادفنا في النص كلمة (الدارُ!): فهي المكان الذي ابتدأت رحلة الشاعر الروحية منه، وهي الكلمة التي افتتح بها نصه، لكن أموراً تشدنا إليها وتطرح أسئلة عن غموض يتراءى لنا في إفرادها أول النص! وعلاقاتها النحوية والمعنوية مع كلماته الأخريات؟!

أولاً: ما علاقتها بغيرها من كلمات النص؟، أو ما موقعها نحوياً؟ أهي مبتدأ وجملة أعرفها خبرها، أم أن لها موقعاً نحوياً آخر؟ أعتقد أن إلقاء ابن المعتز لها يستوجب التوقف عندها قبل المضي إلى ما بعدها، وهذا يوحي بالنظر إليها كلمة قائمة بذاتها.كأني بالشاعر،وهو يلقيها كلمة مفردة، يجيب عن سؤال متخيل مفاجئ غريب يسأله أحدهم عن الدارأيعرفها؟ فيجيب باستغراب: أتسألني عن الدار؟! ووجه الغرابة هنا في أن يُسأل الإنسان عن داره، أيعرفها؟! فما الذي يتوقعه السائل من جواب صاحب الدار وهو يسأله عن داره؟ وجاءه الجواب غريباً كسؤاله الغريب: الدار؟! أي أن الجواب ارتد سؤالاً إنكارياً: أتسألني عن الدار؟! وعلى السائل أن يجيب. ثم تأتي التكملة: الدارُ المسؤولُ عنها؟! " أعرفها ...."". طبعاً أعرفها إنها داري. إذن (الدار!) في هذه الحال مبتدأ لخبر محذوف مقدرجلبه السؤال الغريب المفاجئ الذي بعثت فيه هذه الكلمة المفردة حواراً مثيراً. وهكذا بدأنا بالدار كلمة مفردة وانتهينا إلى أنها عالم من الأسئلة، وأفق انفتح على حقل من الحوار.

أما الأمر الثاني الذي يشدنا إلى الكلمة فدلالتها قياساً إلى ما يناظرها في المقدمات القديمة. إذ ليس من المعتاد أن يقف الشاعر الجاهلي على آثار ديار معمورة، وإنما كان يقف على آثار دمن وأطلال ترتبط غالباً بالخيام: مواطن سكناهم بعد رحيلهم عنها. لكن ابن المعتز شأنه شأن أقرانه في عصره العباسي يقف على ديار كانت معمورة هي قصور ملكهم وسكناهم.

ولا يتوقع من ابن المعتز غير ذلك؛ فقد تربى في القصور الفاخرة بعد أن كانت له سكناً، وحين يصف يأتي وصفه على قدر خبرته وسكناه. روي عن ابن الرومي، حين سأله أحدهم: لم لا تشبِّه تشبيهَ ابن المعتز، أنه قال: " وا غوثاه ! لا يكلف الله نفساً إلا وسعها، ذاك إنما يصف ماعون بيته لأنه ابن الخلفاء، وأنا مشغول بالتصرف في الشعر وطلب الرزق به".[19].

والأمر – كما يبدو - يتعدى هذا إلى طبيعة الشعر عموماً؛ فقد ذهبت ريناتا ياكوبي المستشرقة الألمانية إلى تسمية القصيدة الجاهلية " بقصيدة القبيلة " بينما أطلقت على القصيدة العباسية والأموية قبلها" قصيدة البلاط " [20]. وأظن أنها محقة فيما ذهبت إليه، لأن العارف لظروف الحياة وطبيعة النظام في كل من الزمنين يدرك ذلك الاختلاف النوعي بينهما، وهو اختلاف كان له مداه في طبيعة الشعر، وتتأليف القصيدة.

لكن الاختلاف المشار إليه لا يلغي التقاء الشاعرين: العباسي والجاهلي في موقع المكان من نفسيهما بصفتهما الإنسانية لهما معه في عصريهما تجربة ملتاعة فرضت عليهما ما بعدها من مواقف تساير الحالة الموضوعية الخاصة به عند كل منهما. ثم إن ابن المعتز شاعر عاين شعر الشعراء السابقين عليه وثقف نفسه على تراث الشعراء الجاهليين بخاصة، وتأثر به بلا شك. لذا يمكن أن يقربنا هذا من الحكم بتناصه معه وامتصاصه أحوالا وأشكالاً منه. ومن هنا تصبح الدار لدى ابن المعتز، والأطلال عند الشاعر الجاهلي معاً، انفتاحاً على آفاق رحبة من الرؤى الكونية يوقع فيها كل منهما خطوط تجاربه في الحياة وإدراكه الخاص لما فيها من تجليات لحقيقة الإنسان في فرحه وحزنه أو سعادته وشقائه، وكذلك تفسيره كنه الحياة ولغز الموت.

الأمر الثالث المهم في كلمة (الدار) عند ابن المعتز هو رمزيتها. فهو لا يجيب السائل عن دار عادية، وإنما عن دار هي – كما أرى – تحمل رمز الملك الذي كان، والذي آل إلى سوء مآل. الأمر الذي خلف في نفس الشاعر غصة لم تنطفئ نارها الملتهبة في صدره مدى العمر[21].

ويتابع بعد تذكر الملك المفقود وما ترك من جروح في النفس بليغة بسط معرفته به في جملته الشعرية التالية: " أعرفها ربى وربوعا ". لقد رسم للدار/ الرمزفي زمن مجدها صورتين: إحداهما فنية، وثنيتهما إعرابية، لكنه اختصرهما في كلمتين:(ربى) و (ربوعا). إنهما صورتان في كلمتين لكنهما تثيران في المتلقي عوالم كبيرة وفسيحة: العزة الشامخة (ربى)، والعيش الرغيد (ربوعا). أما صورة الربى وهي المقدمة على أختها فتؤول بما يتسع له معناها اللغوي: الرفعة والإباء والشموخ. هكذا هي الدولة العباسية العظيمة في خيال الشاعر تحرسها مشاعر كبريائه. وأما صورة الربوع فتؤول بكل ما تعنيه مفردتها: الربع، أي الأرض الفسيحة الممرعة بالخير والربيع. دولة بني العباس في خياله ووجدانه إذن تجمع إلى علو مجدها وفرة الخير في أرضها والرفاه لشعبها. كما أن الصورتين تذكراننا – تاريخياً - بمجد الدولة العباسية وامتداد

سلطانها، وتعدد مواردها ؛ حيث تباهى في ذلك الرشيد حين قال لسحابة عبرت المكان: " اذهبي حيث شئت يأتني خراجك " [22].

لكن الشاعر فيما تلا ذلك يحدد استمرار هذه الصورة المشرقة إلى زمن انتهت إليه حين أتبعها بحرف (حتى). وهذا الحرف ينتهي عنده حدث ويبدأ من عنده حدث مضاد يوحي به قول الشاعر: " حتى أساء بها الزمان صنيعاً ". فالزمان المشخص هنا صنيعه الغدر؛ إذ غالباً ما يفجأ الإنسان بما يكره ليفسد عليه بهجة الرضى بما يحب. وها هو يفسد كل ما كان في الدار (الملك) من ألق وبهاء، لينقلب ذلك شراً وبلاء. لكأني بالشاعر حمّل مسؤولية إفساد الدار إلى الزمان خوفاً من عاقبة الإفصاح عن حقيقة ماجرى. والخوف حالة لها مسوغاتها لدى من عاش تجربة دامية مع سلطة جائرة. قال في قصيدة ثانية يحمل فيها الدهر أو الزمن جناية الباغين في حق داره [23]:

يادارُ يادارَ إطرابي وأشجاني	أبلى جديدَ مغانيكِ الجديدانِ
في كل يوم أرى لي من جنايتها	فيضُ أما ينتهي عن ذنبه الجاني
فما أقول لدهر شتّتَتْ يدُه	شملي وأخلى من الأحباب أوطاني

لكن ذلك الخوف لدى ابن المعتز العباسي يفصح عن انكسار مرّ يعتمل في داخله، وداخل كل عباسي شهد الوضعين: العزة في زمن، والضياع في زمن تالٍ، لأن هذا الوضع الأخير كان من عمل اليد؛ سواء بفعل مباشر أم بغير مباشر. فبيت الافتتاح للنص – كما أراده خيال الشاعر في هذه الأبيات وفي مطلع القصيدة - مبني من علاقة الدار بالزمان في حالتيه: العزة / والذلة. وهو بهذه العلاقة الضدية أوجز إشكالية الشعر هناك وهنا في طرح محنته العامة التي جسدها تاريخه عملياً في نكبة الخلفاء الذين كانوا يُخلعون من كراسي ملكهم العالية ليرمى بهم في قاع السجون الهابطة. وليس بعيداً أن تكون هذه النكبات، التي شاهدها وعايشها في مأساته بأبيه- بصفته واحداً ممن مورست عليهم المهانة التي انتهت بقتله- قد شكلت في شعوره أو لا شعوره أرضية لهذا الضعف الحادث في النفس والانهزامية التي قد لا تغيب عن الحضور حتى لو تلبست لبوساً من البطولة الأسطورية كما سنرى في بعض صورالقصيدة. فهذا الإيجاز والتكثيف للأحداث المروعة تتلوه صور ورموز وفنون من القول والأساليب ملأى بالانفعالات المؤثرة في تشكيلاتها المتنوعة.

إن ذلك كله يحتاج من مؤوله إلى مجموعة أسئلة تدفعها مؤثرات نفسية وعقلية عميقة: مثل كيف حرك ذلك الانقلاب المروع شعرية الشاعر فألهمته القدرة على تجسيده ؟! فمأساته في

الدار(الملك) مستثارة من مأساته بمقتل أبيه. أو بكلمة أخرى: إن مأساته بمصير أبيه المؤلم جسد عملياً مأساة أكبر وأشد لوعة هي مأساته ومأساة قومه بضياع ملك عريض. من هنا تصدق عليه مقولة: الشجى يبعث الشجى، ومن هنا أيضاً ندرك عمق الحسرة عند هذا الشاعر الذي قد يكون صدر في القصيدة عن تجريب مأساة مضاعفة في مستوييها: الفردي والجماعي في آن. قال بأسى عميق، وثأر لا تنطفئ ناره، أبياتاً في رثاء أبيه[24]:

لو به أَقْتُلُ كلَّ قريبٍ وبعيدٍ لمْ يَنَمْ لي ثارُ
مطَلَتْهُ النصرَ مني سنٌ لم تصِلْ بي فخطاها قِصارُ
ولَعَمْري لو تمطَّت بجسمي مدَّةُ ما ذلَّ للمُلْكِ جارُ

إن شكل الأبيات يمنحنا قدراً وافراً من الإيحاءات التي تعزز إيحاءات الألم المضاعف في بعض أبيات القصيدة. فمن الجلي أن ابن المعتز يحمل بعض مسؤولية ضياع الملك من جهة، والمآل الذي انتهى إليه مقتل أبيه من جهة ثانية لأسلافه العباسيين؛ فهم الذين استحقوا منه قتلاً متساوياً لما استحقته قوى الغدر المتسببة فعلياً في ذلك. إنه يجمع هنا بين الحاجة إلى نصرة أبيه وإنقاذ ملكه؛ لذا تمنى لو أسعفه الزمان، وأعانته سنه، وأمده جسده بخطى تُطاول الحدث كي ينافح عنهما معاً، لكن الخذلان طاله وطال داره معاً. وإذا كانت العلاقة الضدية بين زمانين في الدار(الملك) انتهت بتدمير وجهها الحسن، فإن الفاجعة بأبيه انطلقت من بشاعة ذلك القتل [25]. من هنا ندرك أن الأسى كان عنده أعمق بكثير مما يمكن تخيله حقاً، ذلك أنه جمع بين مأساتين توحدا داخل الشاعر.

ونحن في الدار العافية أمام سؤال بدهي هو: كيف صور ابن المعتز تدمير الدار(الملك) وتشويه صورتها؟ وتأتي الإجابة من صورة الرياح، المستعارة من المقدمة الطللية، لكن تشكيلها هنا مختلف ؛ إذ لم ينسب التدمير إلى الرياح نصاً، لكن نسبه إلى " ذيول الريح " جاعلاً منها الصورة المحورية في عفاء رسم الدار: " تعفو رسمها ". فما هي هذه الذيول؟. فإذا كانت الرياح في المقدمة الطللية لا تثير استغراباً حين كان الشعراء ينسبون إليها تدمير الخيام في أرض صحراوية رملية، فإن عزو الدمار إلى الريح في المكان العباسي المعمور أمر بعيد عن الإقناع. فكيف وقد نسب الشاعر ذلك إلى ذيولها؟! أظن أن الصورة لا تدرك إلا بتأويلها رمزياً؛ على أساس أن الشاعر يستنفر في خياله مجريات التاريخ. والتاريخ يسجل أن موالي السلطة الشرعية هم الذين انقلبوا على أسيادهم وعاثوا في ملكهم فساداً.. فهم إذن ليسوا في شعوره وخياله إلا أذناباً لأسياد، وهم السبب في تغيير وجه الدولة من الإشراق إلى الظلمة. وبهذا يمكن أن يتم تأويل صورة: " ذيول الريح " في مكانها من النص.

وتبعاً لهذا التصور نحن أمام ثنائية مختلفة الطرفين: الريح/وذيولها. فإذا استحضرنا أبعاد الصورة كلها كما يقدمها النص نكون أمام أصيل هو الريح/وأتباع هم الذيول. أو أمام سيد /وموالٍ، وأن من قام بتدمير الملك هم الأتباع في غفلة من سيدهم. وهكذا تغيرت صفة الريح عما كانت عليها في موضوعة الطلل القديم فغدت صفة للسيادة والملك الأصيل، وأما ذيولها فهم الموالي والأتباع.

ويبقى في النص تحيزات ملازمة للصورة إياها مثل كلمة: " لبثت " و عبارة: " مصيفَ عام قد خلا وربيعا" في نهاية البيت الثاني. أما كلمة" لبثت " فتعني هنا المكوث المستمر زمناً ما كي ينتهي أجله، وحين نقرن ذلك بما فعلته ذيول الريح في الديار نستنتج أن تأويل الأشياء معاً في النص يقودنا إلى أن تدبير الفعل المشؤوم لم يكن ابن ساعته وإنما دبر بليل وبغدر مبيت، وإعداد استمرردحاً من الزمن قبل التنفيذ. يمكن لأحد آخر أن يؤول الأمر على نحو مختلف هو أن الدار أو (الملك) الذي تطاول بنيانه، وامتد سلطانه احتاج من قوى الشر: " الذيول " زمناً ليس بالقصير حتى أتت عليه. وفي كلتا الحالتين تتمثل للشاعر القوة التي لا تفكر إلا بالشر أسلوباً لتقويض الخير وما ينتج من أعمال ينتفع بها الناس. وما " مصيف العام " و " ربيعه " المشار إليهما إلا ناتج ذلك الخير المقوَّضة أصوله. إنهما بالصيغة اللغوية ليشيران إلى انتفاع الإنسان بالأرض (صيفاً) وقت اتخاذه إياها مصيفاً للراحة، و(ربيعاً) وقت استمتاعه بمناظرها الأخاذة. وفي هذا إيحاء بمدى سرور الناس في ظل الخلافة العباسية كما أوحى به النص.

وتتواصل انفعالات الشاعر لإنتاج المعاني المجسدة لأفعال من يتلقى حجم الشر الذي صنعته يد الغدر، فتبرز لنا صورة مضادة هي صورة " الحمائم الطروب " وما يرتبط بها من أفعال ينسبها الشاعر لنفسه. أما هذه الصورة فقد جيئ بها تذكيراً بالخرافة التي يُقرن صوتها الصباحي الشجي بفقدها الهديل (وهو ابنها أو زوجها)[26] الذي ما زالت تناديه به آملة أن يسمعها، ولكن ما من سميع. صوت الحمائم المستوحى صورة هنا هو صورة الشاعر الستنطقة التي رسمها له خياله فزعا يستصرخ الآخرين ليردعوا الشر قبل استفحال الخطر، لكنه - شأن الحمائم – لم يصغ لصوته أحد.وعندها لم يجد ما يتعلل به سوى البكاء: " وبكيت من طرب الحمائم غدوة " فخاب رجاؤه بمن أمَّل فيه النصرة، كما قال الكميت:

وما مَنْ تهْتُفينَ به لِنصْرٍ بأقربَ جابةً لكِ من هديلِ [27].

لكن حزن الحمائم الأبدي على ضياع الهديل لم يكن عنده ليساوي حزنه على ضياع ملك آبائه، بل إن حزنه فاق حزنهن؛ فإذا كان ساواهن نواحاً وتفجعاً، فقد غلبهن تنهداً وانهمار دمع. ومقصده الإيحاء ببلوى المصاب، وعظمة المفقود.

لكن ذلك الخذلان ممن رجاهم للنصرة زاد همه وجعاً على وجع؛ فرسم لهموم قلبه صورتين للفاجعة يجسدان أعلى درجات الألم والوجع:

أولاهما: لهيب الهموم / أفنى العزاء، وثانيتهما: صدمة القلب/ كتصدع الصخر:

أفنى العزاءَ همومُ قلبٍ موجعٍ	لو كنَّ في صخر لكنَّ صدوعا
ياقلبُ ليس إلى الصبى من مرجعٍ	فاحزن فلستَ بمثْله مفجوعا
صرمتك آرامُ الصريمِ وقطَّعت	حبلَ الهوى ونزَعْنَ عنك نُزوعا

يثيرنا هذا التركيب للصورة المجسمة التي أنسن فيها المعنويات وأدخلها في نزاع كنزاع البشر الماحق. فاختياره كلمة " أفنى" بدلاً من أي مرادف أقل حدة، إيهام منه بأن أزمته النفسية تنامت شدتها إلى أقصى مدى. ويؤكد ذلك إصراره في بناء الصورة على تقديم ما حقة التأخير: " أفنى العزاءَ همومُ قلبٍ مُوجَعٍ "؛ فإذا كان من طبيعة العزاء إزالةُ الهم أوتخفيف بلواه ،فإن الأقرب أن يكون هو الفاعل المقدم على الهم الزائل؛ لكن الشاعر فعل العكس؛ إذ أبقاه مقدماً ولكن جعله فانياً (مفعولاً به) بفاعلية الهم (الفاعل) الأقوى والأبقى. وفي هذا كسر للتوقع مثير.

أما الصورة الثانية التي تغالب الأولى في تجسيم قسوة الهموم ففي قوله: " لو كن في صخرلكنَّ صدوعاً ". إن تصدع الصخر يحتاج قوة ضخمة تفعل في داخله فعل التفجير الهائل، فكيف يمكن أن يكون وقع تلك القوة في قلبه؟! هي طاقة للهموم تتراءى لمن يعانيها بمثل هذا الشعور المدمر.

إن هذا نفسه هو المعادل الموضوعي[28] للهموم، الذي تراءى لإحساس الشاعر وهو يتحسس ألم تلك الهموم داخل قلبه. قد يكون مثل هذا التصوير مبالغاً فيه لدى كثير من مؤولي الشعر؛ لكن المبالغة في قياس الواقع غير قياسها في الشعر، لأن الشعر في حسابها مبني على تزييف الواقع ،. والتعبير الشعري في الطبقات العالية من الشعور ينزاح عن الواقع أو ينحرف عنه إلى قول يرضي إحساس الشاعر دون الالتزام بالحقيقة وصحتها.

وعلى المستوى التركيبي هناك تجانس بين: لَوْ كُنَّ / لَكُنَّ ؛ على أساس أن حدوث الثاني مرهون بحدوث الأول. وهذه وظيفة الحرف (لو)، لكن هذه الوظيفة الناجعة قد أحدثت توازناً بين كل من كلمات الشطر الأول والشطر الثاني؛ ففي كل منهما ثلاث كلمات بثلاث حالات: (ساعدتهنَّ/غلبتهنَّ). و(نوحةٍ/ تنفساً). و(تفجعٍ/ دموعا). إن الحزن العميق في داخله أحدث توازناً واتحاداً بين الحالات الشعورية المتباينة. ومثل هذا التوازن المتراوح بين تنوين النصب،

وتنوين الكسر لايصدر إلا عن تجربة مختمرة ومنتظمة. انظر إلى تركيزه الإيقاعي على النون المشددة والحرف المضموم قبلها أيضاً: (هُنّ / كُنّ).

ومن الملاحظ أن عمق المأساة في غياب النجاة أوصلت الشاعر حد اليأس. وهذا ما خاطب به قلبه: "يا قلبُ ليس إلى الصِّبا من مَرجعٍ ". إن كلمة الصبا في ظاهر قوله قد توحي بتحسر شيخ على ما فات من أيام صباه، لكن تأويل كلمة الصبا هنا مختلف تماماً. إنها هنا رمز لصبا الدولة أو شبابها في أوج قدرتها وبهائها. فهذا ما أوحت به الكلمة في موضعها من النص. وكان البحتري قد سبقه إلى استخدام الكلمة ذاتها (الصبا) في الإيحاء نفسه، بل في تحسره المشابه على ضياع مجد الدولة الإسلامية بعد تحكم الأتراك في مقاديرها، فقال:

أكان الصبا إلا خيالاً مُسَلِّما أقام كرجع الطرف ثم تصرّما [29]

إذن يخاطب ابن المعتز قلبه بعد أن شخصه واتخذه صاحباً يناجيه، ويبث إليه وجده، معلناً له يأسه من عودة ذلك المجد المفقود (الصبا).بل دعاه إلى الحزن. فالمفقود لا يماثله في القيمة شيء مهما كان نفيساً؛ لذا حريٌّ بالقلب أن يحزن، لأن حجم الفاجعة به لن تتكرر بغيره، فهوالأعلى والأغلى: " فاحزن فلست بمثله مفجوعاً". وتأكيدا لما ذكر من مسألة التوازن التركيبي، انظر إلى الكلمات المتوازية في نهاية الأشطر الأولى من الأبيات الثلاثة الأخيرة: (تفجعٍ.موجعٍ.مرجعٍ). إن هذا التوازي الإيقاعي المقترن بنغمة الحزن العميق في قلبه، إنما صدر عن نفس مقهورة؛ لكنها ارتضت- مكرهة – أن تستسلم لقدرها، وأن تغرق في ألم مطبق.

ويختلف ابن المعتز في مواجهة المحنة عن البحتري في قصيدته الميمية المشار إليها؛ إذ أوحى للبحتري أمله هناك في إزالة المحنة واسترجاع مجد الأمة المفقود، خطةً استوحى فيها الهجرة النبوية التي كان فتح مكة من أجلِّ ثمارها: فالبحتري في قصيدته تلك " ... انتقل بخياله إلى هجرة الرسول الكريم وما اعتمدته من أسلوب في التحدي، وتكوين القوة المتآلفة على الحق والعدل حتى تحقق الفتح المبين وتغير كل شيء إلى الضد الحسن، فانقلبت القطيعة لحمة، والحرب أمناً وسلاماً[30].

أما في نص ابن المعتز فقد جسم كلاً من الماضي والحاضر ليحدث بينهما علاقة وحواراً مضمراً رفض فيه الماضي أي اتصال مع الحاضر. فالفعل "صَرَمَ " يعني (قطع) قطيعة معتادة تتكرر في فراق الأحبة،

وهو متضمن إمكانية اللحمة من جديد. أما الفعل " قطّعت " بتضعيف حرف الطاء، ففيه استغراق للقطيعة، باستعادة صورة حبل الوصال وقطعه قطَعاً. فمن اكتفى للتعبير عن القطيعة، بالفعل الثلاثي " قَطَعَ" أشعر المتلقي بإمكانية الوصل، لأن الحبل يمكن إذا انقطع أن يربط من

جديد. لكن حين يُستخدم الفعل مضعفاً " قَطَّعَ " كصيغته المستخدمة هنا، فإنه يوحي بانعدام الوصل نهائياً لأن الحبل في هذه الحالة قد قُطِّع أجزاء صغيرة لا يمكن إيصالها، وهذا ما رمز إليه الشاعر في إصراره على هذه الصيغة. وهو- استحالة - أي تفكير في أية علاقة مهما كانت صغيرة بين ما كان وما أصبح كائناً. لهذا استخدم الفعل الثالث مقروناً بتأكيده في المفعول المطلق المشتق منه: " ونزعن عنك نزوعا "، بل إن حرف (نون النسوة) العائد إلى آرام الصريم جاء إشعاراً بتصميم من الماضي أن لا تكون بينه وبين الحاضر أدنى علاقة ؛ مادية كانت أم روحية. فإذا كانت القطيعة المشار إليها في الفعلين: (صرم، وقطّع) قطيعة مادية، فإن الفعل (نزعن) وتأكيده بالمفعول المطلق (نزوعاً) أضاف إلى تلك القطيعة، قطيعة روحية.

مقطع القدرة:

ومن المحنة إلى القدرة. وهذه مفارقة؛ إذ كيف ينتفض الشاعرعلى ذاته؟! لقد وصل في نهاية المقطع السابق إلى أعلى مواقف اليأس، وها هو هنا يبدأ من أعلى درجات القوة!، كما في النص:

إنا لننتابُ العداةَ وإنْ نـأوْا	ونَهُزُّ أحْشاء البلاد جُموعا
ونقولُ فوقَ أسرَّةٍ ومنابرٍ	عَجَبأ من القولِ المُصيبِ بديعا
قومٌ إذا غضِبُوا على أعدائهمْ	جَرُّو ا الحديدَ أزجَّةً ودُرُوعا
حتى تفارقَ هامُهُمْ أجسامَهُمْ	ضَرْباً يفَجِّرُ من دَمٍ يُنْبُوعا
وكأنَّ أيدينا تُنَفِّرُ عنْهُمُ	طيْراً على الأبدانِ كُنَّ وُقوعا
وإذا الخُطُوبُ رأينَ مناً مَطْرَقاً	نكَصَتْ على أعقابِهِنَّ رجوعا

والواقع أن هذا من ذاك. فهو لا يستطيع الاستمرار في حالة اليأس إلى ما لا نهاية، وإنما هو بحاجة إلى أن تُكسر هذه الحال وأن تتحول إلى ما يشكل معها توازناً نفيسا يعيد لذاته الثقة في مكسب ما، كي يعادل تلك الخسارة التي غدت واقعاً مقضياً. وما دام الحاضر لن يمنحه ذاك المكسب فإن الخيال هو البديل النقيض الجاهز للانطلاق وإحداث التوازن حتى لو كان تعلّة..

تحوي بداية المقطع غرابة محفِّزة؛ إذ بدأ الشاعر بجملة مؤكدة في الزمن المضارع (الحاضر):

" إنا لننتاب العداة وإن نأوا". وهو لم يكتف بمؤكد واحد(إن) بل أتبعه بمؤكد ثان(اللام) ليعزز بتكرار التوكيد قدرة الـ (نحن) - أي قومه - على الفتك بأعدائهم مهما ابتعدوا مكاناً.

ومن يستمع إلى القول بصيغته هذه قد لا يشك - في لحظة تلقيه إياه ـ أن ابن المعتز يتحدث عن قدرة القوم في حاضرهم التاريخي، لكن من عاش جو النص بعمقه لن يتردد في الجزم أنه يتحدث عن الماضي مستعيداً أمجاد أجداده العباسيين وبطشهم فيمن عاداهم أينما كانوا. إن قوله هذا بصيغته الحالية، وبكونه مفتاح المقطع الثاني يثيرمجموعة من الأسئلة:

- لماذا جاءت صيغته في الحاضر مع أن دلالته في الماضي؟

- ما دلالة المبالغة في وصف قوة القوم الرهيبة هنا؟

- ما الرابط اللغوي المتوافر في افتتاحية هذا المقطع ونهاية المقطع السابق عليه؟

أعتقد أن الشاعر عزف عن صيغة الماضي إلى الحاضر بدافع داخلي له مسوغاته الوجدانية لا العقلية الواعية؛ فلو لجأ إلى الماضي لكان كمن يصف حدثاً مضى وانتهى أمره، لكن داخل الشاعر يرفض أن يقبل هذا، وإنما يصر على أن قدرة القوم قدرة هي إلى الطبع والشيمة أقرب منها إلى الحدث ؛ فالطبع له دوام الثبات أما الحدث فهو وقتي آني متغير. إن في هذا المنحنى انتفاضة على الاستكانة، التي أصابته بانكسار كبير في المقطع الأول مثلما رأينا. لكنها في واقع حاله انتفاضة زائفة ولذلك اقترنت بتصوير مبالغ فيه لتلك القدرة التي كمن ضعفها فيها، ولما أن حان وقت حضور ذاك الضعف حضر فانهار كل شيء.

كانت المبالغة في افتتاح المقطع وباقي الشعر فيه إذن تحاكي – مثلما أظن - مشاعر جوّانية كامنة في أعماقه تحاول الالتفاف على اليأس الذي انتهى إليه المقطع السابق، وأنها تحركت في داخله فأخرجت في هذا المقطع معنى ينقض في ظاهره معنى الانكسار، لكنها في جوهرها ترسيخ لذلك الانكسار الحاد في نفسيته. وما المبالغة في القوة والقدرة التي تعلو فوق الضعف والاستسلام إلا قفز على الانكسار ومحاولة لاسترجاع الإرادة والعزيمة والتحدي، ولكن هيهات، فإن مضمرات النص تشي بعكس ما يحاول إظهاره تماماً.

أما الرابط اللغوي في مضمون السؤال الثالث فغير موجود. وعدم وجوده ينسجم مع ماقلناه جواباً للسؤالين الآخرين حول الرفض الزائف في دخيلة الشاعر أن تكون قوة قومه مجرد فعل كان وانتهى، وكذلك رفضه اليأس الذي تملكه في المقطع الأول أيضاً. هذان الرفضان الظاهريان قد يكونان أديا إلى رفض ثالث أشمل هو العلاقة بين مضمون المقطع الأول جملة، ومضمون المقطع الثاني جملة. لقد خالف غيره من الشعراء الذين كانوا حراصاً على إيجاد علاقة لغوية ظاهرة أوخفية بين مقدمات القصائد وما يتلوها من مقاطع. فمثل هذه العلاقة اللغوية في هذه القصيدة مقطوعة تماماً. وقد نرى أن هذه القطيعة أصبحت لازمة إذا أعدنا الوعي بما قاله في البيت الأخير من المقطع السابق.

لقد استخدم كل وسيلة لغوية ممكنة (مثل صورة الحبل المتقطع أجزاء مبعثرة غير القابلة للوصل) ليؤكد أن لا علاقة ممكنة أبداً بين الحاضر والماضي. وبما أنه توهم الخلاص من ذكر الحاضر ومآسيه، وعاد إلى أمجاد الماضي ومباهجه، فمن الطبيعي أن تكون القطيعة لا التواصل هي السمة التي بين المقطعين. لكن انقطاع العلاقة ظاهرياً لا ينفي حضور العلاقة الباطنية بين المقطعين وما يرمز إليه كل منهما؛ فمن الانكسار في المقدمة نبع خيال القدرة والقدوة في المقطعين التاليين، ليكونا قناعين ظاهرين لمعنى خفي هو امتداد لذلك الإحباط النفسي الذي رأيناه عميقاً جداً داخل الشاعر.

لقد تألف وجه القدرة لقومه في إدارة الملك وحمايته في المقطع الثاني من مستويين متلازمين:

أولهما: المستوى العام. وثانيهما: المستوى الخاص؛ ففي المستوى العام تصدرت صفات القوة الماحقة لمن أراد بهم وبملكهم شراً كل الصفات. ففضلاً عن صورة البطش بالأعداء وإن نأوا السالفة جسّم مهابة قومه لتغزو كل البلاد التي غدت ترتعد منها خوفاً: " ونهز أحشاء البلاد جموعا"؛ مستخدماً بلاغته الشعرية في تهويل ذلك الخوف؛ إذ استعار للبلاد أحشاء بعد أن شخصها وتخيلها إنساناً، ونسب إليها الخوف وصور حركة ارتعادها منه بالفعل:"نهز". بل أضاف إلى المعنى ما يزيد في قوتهم حين شخص البلاد وقد أصابها الهلع حتى في حالتها مجتمعة لا متفرقة: مثلما أوحت كلمة: "جموعا".

إنه في تصويره بطش قومه يلجأ أحياناً إلى دفع أعدائهم إياهم إلى إبداء هذا الجانب الماحق من العقاب؛ فمثلاً حين صورهم: "يجرون الحديد أزجة ودروعا" لضرب أعدائهم، أضاف أن الضرب أدى إلى أن "يفجر من دم ينبوعا". لقد جعلهم يفعلون ذلك بعد أن دفعهم أولئك الأعداء إلى الغضب الشديد.وبناء على هذا ورد ذكر كل تلك الأفعال المهلكة بالصور المروعة كصورة ينبوع الدم المتفجر من الأجساد بعد قوله: " قوم إذا غضبوا على أعدائهم "، بل زاد عليها صورة رهيبة لهامات الأعداء وهي تفارق أجسامهم من شدة الضرب، وذلك بأن صور رؤوس هؤلاء الأعداء تتطاير عن الأبدان تطاير الطير عن الأمكنة التي كانت تحط عليها. وختم الصور المروعة تلك بصورة خيالية تجسمت فيها الخطوب جيوشاً قدمت للحرب حتى إذا رأت (مَطْرَقاً) من قومه نكصت على أعقابها تجر إذيال الخيبة وذل الانكسار:

وإذا الخطوب رأين منا مَطْرَقاً [31] نكصت على أعقابهنّ رجوعاً.

وقد أضاف إلى القوة الرهيبة صفات أخرى لقومه تأكيداً لقدرتهم على الملك، وتميزهم من غيرهم فيه:

أولاها: علو مقامهم. وثانيتها: شمول عطائهم. أما علو المقام فمنحها ثلاثة أوصاف مختلفة الدلالة: فقولهم عجيب، ومصيب، وبديع؛ وهي أوصاف لها في ذهنه أبعاد يجمعها إلهام مميزيخصهم حكاماً، وتأثير نفسي عميق يخص جمهور المستمعين الذين يتلقون القول ويتأثرون به إيجاباً.

فأما القول العجيب فإنه يأخذ بالألباب ويسير بها نحو الافتتان بما تسمع، وبالتالي يُحكم على صاحبه بالحنكة الفائقة التي لا تبارى، وهذا مكسب عظيم لمن أراد أن تكون له السيطرة على قلوب الناس.

وأما القول المصيب ففيه مصداقية قائله؛ والمصداقية هي الدرب السالكة إلى اكتساب ثقة الجمهور، لأنه استنفار للرغبة المستقرة بالصدق والحكمة والمنطق، كما أن فيه اقتران القول بالعمل ؛ وفي هذا مكسب جديد لمن أراد أن يمتلك عقول الناس وإيمانهم به.

وأما القول البديع فهو الجديد الذي لم يعهده المستمعون من قبل وفي هذا إلهام مثير لمن يلقيه وانبهار المتلقين بما يتلقون. إن فيه أعلى المكاسب، لأن الجمهور يغدو - مع جدة ما يسمع من قول- مبهوراً لتلك القدرة النافذة المدهشة، وهو في ظل ذلك الانبهار يغدو مؤهلاً للتعلق بصاحب الخطاب العجيب، والتنكر لمناوئيه الذين يظلون في ظنه أدنى درجات منه قولاً وفكراً وعملاً.

ويبدو أن الشاعر أراد أن تظهر سمات القول عالية المستوى في باب الإلهام لأنه أراد لقومه أن يحافظوا على تفردهم وتفوقهم في الذي كان يهم الناس ويأخذ بألبابهم وعقولهم . وللإلهام في زمنه تأثير السحرفي نفوس أغلب الناس، ولذا كانت لمن امتلكه مكانة عالية وتقدير رفيع، وخاصة حين يقترن بالهداية الربانية التي اعتمدها العباسيون سمة خاصة بملكهم كما سيأتي.

لقد أراد – لحسابات سياسية دينية - أن يبدي قومه علواً لقدرهم بالأوصاف المشار إليها في مكانين اثنين محددين لما لهما من تأثير في القلوب: أولهما أسِرَّةُ المُلك، وثانيهما المنابر الدينية.

وفي هذا تأكيد أن مهمتهم، بصفتهم - حسب ادعائهم - خلفاء لله [32] في قيادتهم للأمة أن يجمعوا بين السلطة الدينية والدنيوية في توازن محكم، مثلما قال جعفر المنصور: " أيها الناس

إنما أنا سلطان الله في أرضه، أسوسكم بتوفيقه وتسديده، وأنا خازنه على فيئه، أعمل بمشيئته، أقسِّمه بإرادته،وأعطيه بإذنه" (33).

ولأنهم كذلك! فقد منحوا أنفسهم مرتبة عليا يرتفعون بها على غيرهم من الناس. فهم الذين فوضوا من الله – حسب زعمهم – ليسوسوا الناس بإرادته وتوفيقه. ومن هنا تأتي أعطياتهم التي لا يخصون بها الفقراء فحسب، وإنما يعمون بها الناس جميعاً حتى لا يبقى في الناس من يدانيهم منزلة ومكانة. فالأغنياء، في حسبتهم السياسية، يظلون بحاجة إلى جودهم حاجة الفقراء إليه. وهذا ما أشار إليه ابن المعتز في الجانب الآخر من أعطياتهم الشاملة حين قال:

ونصيب بالجود الفقير وذا الغنى والغيث يسقي مجدباً ومريعا

إن صورة الغيث للأرض، التي نقلها بالتشبيه الضمني، أراد أن تكون صورتهم في الناس؛ فإذا كان الغيث يغيث الأمكنة عامة لا يفرق بين أرض مجدبة وأرض ممرعة، فإنهم، كما أرادهم، يغيثون بكرمهم الغني والفقير لأنهم سادة يحتاجهم الجميع. لكن في الصورة إيحاء أهم هو موقع الغيث الأعلى من الأرض وموقعهم الأعلى مقاماً فوق الناس جميعاً!

كانت تلك جولة تأويلية في المستوى العام الذي اختاره الشاعر مسرحاً شعرياً يحرك فيه صوراً لقدرة قومه في موقعهم السياسي العالي قادةً للأمة، ومنارة للحق، وميزاناً للعدل.

لكنه تابع خط العلو والتميز ذاته في المستوى الخاص أيضاً: لقد رسم في الأبيات الأربعة الأخيرة من هذا المقطع صورة مثلى لفارس من قومه العباسيين ومنحه أكمل صفات الفروسية، وأكثرها تميزاً، وهي صفات أربع حمل كل بيت واحدة منها تختلف عن أختها.

ومتي تشأ في الحرب تلق مؤمَّراً منّا مُطاعاً في الورى متبُوعا
يعدو به طِرفٌ تخالُ جَبينَهُ بباضِ غُرَّةِ وجْهِهِ مَصْدُوعا
وكأنّ حدّ سِنانِهِ من عزْمِهِ هذا وهذا يمضِيانِ جميعا
يُخْفي مَكيدَتَهُ ويَحْسِبُ رأْيَهُ وهُوَ الذي خدَعَ الورى، مَخْدوعا

أما الصفة الأولى فإمارة الحرب. وفيها اعتمد ابن المعتز على إتقانه لعبة اللغة، فلم يكن يعطي فارسهم اللقب المعتاد: (الأمير) وإنما اختار له لقبا مستحدثاً هو (المؤمَّر/ اسم مفعول) وذلك إشعاراً باختيار الناس إياه تلقائياً أميراً لهم في الحرب. وأن هذا الاختيار جاء نتيجة رضا هؤلاء الناس جميعاً عن درايته، وكفاءته، ومقامه. ولهذا أتبع تلك الصفة بصفتين أخريين من جنسها (مُطَاعُ. ومتبوع) كما أشار إلى أن رضا (الورى) عنه (مؤمراً) عليهم لا مراء فيه.

أما الصفة الثانية لفارسهم فحنكته في اختيار نوع المهر الذي يتخذه فرساً في المعركة. وأول سمات المهر (معنوية) هي أنه طِرْفٌ(وهو الكريم من الخيل) [34] وثاني صفاته (جمالية) وهي تحليه ببياض يتوسط جبينه كأنه به مصدوع، وقد ترمز هذه السمة (مصدوع) إلى الفأل بالنصر: لكأن فارسهم " يعدو به طِرْفٌ " إلى النصر في طريق ناصع نصاعة البياض الذي ي}لف في جبين مهره صدعاً كصدع الطريق، جامعاً في الصورة الوصفية جوانب أسلوبية مثيرة، مثل: الحركة واللون، مضيفاً بهما لوناً جديدا من تنوع الصور وتفاعلها بحيوية داخل النص الواحد.

أما الصفة الثالثة فصورة (العزيمة) التي قرنها بصورة (حد السنان) بعد أن جسدها ورأى لها حداً، بل إن الشاعر قلب الصورة كما أرادها شعوره، فإذا كانت طبائع الصور تعتمد الحسي معادلاً موضوعياً للمعنوي، فإنه عكس الحال بجعله حد العزيمة مقياساً لحد الحسام، وكأنه يوحي بأن لا قيمة للسلاح الحاد في المعركة إن لم تكن العزيمة التي تحركه حادة. ففاعلية العزيمة مقدمة لكنها – مع ذلك - لا تصول دونما سلاح. ومن هنا قرنهما معاً: ثنائياً متحداً في كسب الحرب فقال: " هذا وهذا يمضيان جميعاً".

ورابع الصفات صورة " مكيدته ". وهذه من فنون الحرب الناجعة، فقديماً قيل: الحرب خدعة. ولكي يخدع هذا الفارس عدوه أوحى لهذا العدو بأنه رجل يسهل خداعه (مخدوع) كي يأخذه على حين غرة. لقد فعل ذلك مكيدة لأن أحداً لا يستطيع – على الحقيقة - خداعه، وإنما هو القادر على خداع الآخرين مع كثرتهم؛ كما في كلمة " الورى". واستعان الشاعر هنا بلاغياً بجملة احتراس (وهو الذي خدع الورى) فكان بارعا في ذلك حقاً لأنه استوعب المعنى على غناه وتعقيده في بيت مفرد.

إن السمة التي لا تغيب عن هذا المقطع، هي المغالاة في أوصاف قدرة قومه وأفعالهم ؛ فقد ارتفع بها إلى المستوى المثالي الذي يدرك معه مؤول النص أنه أمام بطولة ليست عادية، وإنما هي بطولة تنتمي إلى نماذج عليا من عالم الأساطير. ولهذا معنى خفي مهم سيناقش تالياً:

مقطع القدوة:

وفي المحطة الأخيرة من القصيدة يصل إلى طرح الحقيقة التي يؤمن بها الشاعر. لقد ترك الخيال، لأنه يعالج مسألة اجتماعية تصدرعن إيمان ولا تحتاج إلا إلى قناعة أومحاولة إقناع.

وهمُ فِرنْدُ الناسِ دونَ سِواهمُ والأطيبونَ منابتاً وفُروعا
لا تَعْدلنَّ بهمْ فذلك حقُّهُمْ والشمسُ لا تَخْفى عليك طُلوعا
وإذا غدتْ شفعاءُ جودٍ مْبطِئٍ قد كدَّ طالبَ حاجةٍ ممنوعا

سبقَ المَواعِدَ والمِطالَ عطاهُمُ وأتى رجاءُ الراغبين سـريعـــا

يامَنْ رجا درَكاً بوجْهِ شِفاعَـةٍ ملَكْتَ رِقَّكَ مُنْعِماً وشَفيعـا

إنه – كما يبدو من أبياته في هذه المحطة- يريد أن ينهي جدلاً، وأن يصل فيه إلى فصل الخطاب. فاللغط في أحقية العباسيين للخلافة والملك، مثلما تظهره الأخبار والحركات السياسية وواقع الأمر، كان مدار نقاش وخلاف، خصوصاً في وقت ضعفهم زمن نفوذ الأتراك وغيرهم الذي أدى إلى حالة من التخبط السياسي، والانحدار الأخلاقي، وكثرة الثائرين وخاصة العلويين. كل ذلك كان له تأثير سيء على ابن المعتز؛ أحد المتضررين، وأكثر المعنيين بإعادة الحال إلى ما كانت عليه أيام أجداده الأقوياء الذين واجهوا المتشككين بحقهم في الخلافة بعملين حاسمين:

أولهما: فكري على أساس أنهم أحق بالخلافة من أبناء عمومتهم؛ لأنهم من أبناء العباس وأولئك من أبناء فاطمة، والرجال أحق بالوراثة في هذا الأمر حسبما نادى به أبو جعفر المنصور[35]: وكان شاعرهم مروان ابن أبي حفصة قال تأكيداً لما قاله المنصور[36]:

أنى يكون وليس ذاك بكائنٍ لبني البنات وراثةُ الأعمام

وثانيهما:حربي؛ فقد واجهوا كل الثورات التي قام بها العلويون بالقوة وقضوا عليهم وأشهر تلك الثورات: ثورة محمد النفس الزكية في الحجاز، وثورة أخيه إبراهيم في العراق. والثورتان أجهضتا وقتل كل من محمد وإبراهيم [37].

فالملك - حسب العباسيين - لهم وليس لأحد الحق في مزاحمتهم عليه، ذلك لأنهم كما قال: " الأطيبون منابتاً وفرعاً " موحياً بانتسابهم إلى العباس عم رسول الله صلى الله عليه وسلم ؛ فالعباس بهذه العمومة هو الأكرم منبتاً. والعباسيون بانتسابهم إليه هم الأطيبون فروعاً. بل هم بهذا النسب غدوا - حسب اعتقاده -" فرند [جوهر] الناس دون سواهم".أظن أن في عبارته الأخيرة (دون سواهم) تلميحاً إلى فئتين: أولاهما العلويون الطامعون في ملكهم، وثانيهما الأتراك الذين يزاحمونهم فيه ويغالبونهم عليه.

ومن الأساليب التي اتخذها ابن المعتز في شعره هنا؛ تكثيف المعنى بامتلاكه روح اللغة، وشدة إحساسه بكلماتها، فضلاعن غنى معجمه اللفظي، وعلو شاعريته. لقد أدت صيغة التفضيل، " الأطيبون " وتكرار التميز" منابتاً وفروعاً"، وكذلك التعميم " فرند الناس"، ثم التخصيص " دون سواهم" مهمة ذلك التكثيف المثير في البيت الأول من هذا المقطع الحاسم. لقد مكنته كفاءته اللغوية من اختيار تراكيب خاصة، وتحريك أشكال هذه التراكيب في مواقع معينة. إن هذا هو الأسلوب الذي اعتمده في هذا المقطع والمقطع السابق عليه من أجل استثارة المعنى، وتحفيزالكامن منه، تحقيقاً للغاية ذاتها في تجاوز الانكسار، وإنعاش الروح، بدلاً من العيش في

الماضي، وترديد لغته. فإذا كان الخيال تكفل بالمبالغات في استعادته روح التاريخ في المقطع السابق، فإن الأسلوب اللغوي المثير أدى وظيفة المراوغة وإخفاء ما في الباطن من معان خبيئة غير مكشوفة.

لقد رأيناه في مطلع هذا المقطع يستخدم بعضاً من تلك الأشكال الأسلوبية، وها هو فيما تلاه يلجأ إلى استخدام غيرها: " لا تعدلنَّ بهم " معتمداً حرف " لا" الناهية، وحرف " نون " التوكيد الثقيلة في فعل للمقايسة: "عَدَلَهُ أي ماثله". إن الفئتين: العلويين والأتراك، هما اللذان كانا يشكلان تهديداً لسلطة قومه العباسيين، لذا لا أظن أنهما بعيدان عن أن يفرضا ذاتيهما في كل معنى مضمر في هذه القصيدة بعامة وهذا المقطع بخاصة. لكن لجوء ابن المعتز إلى المقايسة في جملته المؤكدة: " لا تعدلن بهم " ربما أشار إلى فئة واحدة من الفئتين، هي فئة العلويين؛ لأن الأتراك - تاريخياً - فئة مهيمنة، لكنها – دينياً - ليست مكافئة. أما العلويون فإنهم هم التهديد الحقيقي؛ لأنهم الساعون إلى انتزاع الملك بدعوى الحق الشرعي. ومن هنا يأتي تأكيد الشاعر حق العباسيين" دون سواهم " بالخلافة والملك، حين أتبع جملته السابقة بجملة تؤكد شرعيتهم: " فذلك حقهم ". ولم يكتف بها وإنما أتبعها بصورة ضمنية تؤكدها: هي صورة " الشمس " التي " لا تخفى عليك طلوعا ". إذ ليس هناك أوضح من الشمس ولا أوكد منها دليلاً ساطعاً على شرعية حقهم في الملك كما تنبئ به صورة النصر.ويتوافق هذا مع ما أشارإليه في قصيدة يرثي بها أهله، إلى العلويين مبدياً مشاعراختلط فيها النصح بالتهديد، كما أن فيها التذكيربانتسابهم إلى الأنثى دون الذكر مع التأكيد - في الوقت نفسه- بحبه علياً [38]:

أَبَنِي عليٍّ أين حِلمُكُمُ إياكمُ والبغيَ والبطَرا

لا تضجروا إن كان فخركمُ أُنثى وفخرُ سواكمُ ذكَرا

أهوى علياً والإله ولا أقْلَى أبا بكر ولا عمرا

إن في هذا شعوراً عباسياً راسخاً في داخله هو الخوف من تهديد العلويين الثابت لملكهم، خاصة في زمنه الذي وصل الضعف بدولتهم درجة التهديد بالانهيار. فإذا كان التمسك بخلافتهم يمنحها ما تحتاجه من الشرعية الدينية، فإن البديل الشرعي – لو زال ملكهم – هو في أبناء عمومتهم من العلويين. إن هذا الاحتمال لا أظنه كان بعيداً عن خيال ابن المعتز، بل إن الخوف من إمكانية تحقيقه هو الذي فرض نفسه على مجرى النص وأبعاده كما أظن. لأجل ذلك حاول في تأكيد حبه علياً أن يجرب لعبة سياسية ذكية هي أن شرعية العباسيين بالخلافة لا تتنافى مع حبهم لعلي وجميع أبناء عمومتهم المنتسبين إليه من جهة، بل إنه ابتعد أكثر، من جهة أخرى حين ساوى في منظور الحكم العباسي بين علي وأبي بكر وعمر.

لكأني به يحاول تمرير لغة سياسية مضمرة يقول فيها: لا خلاف بين هؤلاء الخلفاء الثلاثة؛ فإذا كان أبناء أبي بكر وعمر لا يملكون حقاً شرعياً في منازعة العباسيين هذا الحق فإن أبناء علي يتساوون معهم في عدم المنازعة تلك. لكنني أعتقد أن ابن المعتز في استخدام لغة السياسيين الملتوية يحاول تجاوز الشعور بالخوف من خطر أبناء عمومته العلويين المتأصل في داخله من خلال الظهور بالتماسك الواثق مما عليه واقع الحال.

ولكننا، انطلاقاً من هذا الخوف، واستمراراً للرغبة العباسية في الاستفراد بالملك، وجدناه في نص رثائه لأبيه يحمل أسلافه مسؤولية ضياع الملك، كما وجدناه في نص القصيدة ينهض من اليأس الراسخ في القلب واقعاً في المقطع الأول، إلى استحضار القوة الأسطورية للعباسيين خيالاً في المقطع الثاني. ثم لولا هذا الخوف ما احتاج ابن المعتز إلى تذكير العلويين بفخرهم بالأنثى وفخر العباسيين بالذكر بعد مرور زمن طويل على أصل هذه المفاخرة في عهد أبي جعفر المنصور. ولولاه ما كان بحاجة إلى كل تلك التأكيدات الأسلوبية لحقهم في الملك في البيت الأول من هذا المقطع كما مر سابقاً. وقد يذهب بنا التأويل أبعد من هذا لنقول: إن العباسيين–على الرغم من انتصاراتهم العسكرية على العلويين وانتزاع الملك منهم–فإنهم في دخيلة أنفسهم يشعرون سياسياً أن أبناء عمومتهم المنتسبين إلى علي وفاطمة هم أحق منهم بالخلافة؛ وهذا بحد ذاته مدعاة لزيادة الخوف الذي قد لا يشك في أنه كان وراء توجيه أسلوبه في النص كاملاً .

وإذا كان المنصور حاول – تحت ضغط هذا الشعور - استمالة قادتهم بالمال والأعطيات والوعود لخداعهم وإجهاض دعوتهم في مهدها، مثلما فعل مع محمد النفس الزكية كما أوردنا، فإنه ومن جاء بعده من الخلفاء لجأوا إلى إغراق أتباعهم من الموالي بالمال والجاه، والرفاهية، والتحرر من عبودية العرب لهم، بل بإعلائهم على العرب، وتقليدهم المناصب العالية كقيادة الجيوش، وتدبير شؤون الحكم. حتى جرّت عليهم سياستهم إلى ذلك المصير المهين زمن ابن المعتز. ولعل هذا ما دفعه إلى تحميلهم المسؤولية عن ضياع الملك، والإذلال الذي أصاب الخلافة والخلفاء في زمنه كما قال في رثائه أباه. وهو نفسه الذي بعث الخوف في نفسه من انهيار ما بقي من هذا الملك المتهاوي. وإن كان الخلفاء في زمنه قد ضعفت قدرتهم على تقليد الآخرين مناصب عالية، فإنهم – كما يوحي شعره – ما زالوا – في محاولة لإنقاذ ما بقي من الملك - متعلقين بسياسة الإغواء بالمال والأعطيات والجاه. وما دام التنافس بينهم و العلويين مستمراً فإن المفاضلة تميل إلى صالحهم في هذا المجال؛ لذا وجدنا الشاعر يتعلق بأفضليتهم في هذا الشأن على غيرهم في البيتين الحادي والعشرين، والثاني والعشرين:

وإذا غدتْ شفعاءُ جودٍ مُبْطِئٍ قد كدَّ طالبَ حاجةٍ ممنوعا

سبقَ المَواعِدَ والمِطالَ عطاهُمُ وأتى رجاءُ الراغبين سريعا

إنها مفاضلة بينهم و منافسيهم على اسحواذ الآخرين بالأعطيات على أساس: أولئك الأبطأ جوداً / وهم الأسرع جوداً، وكد طالب الحاجة في مطال المواعيد عند غيرهم / مقابل إراحة الراغبين في عطاء سابق على المواعيد عندهم، وأيضاً خيبة الظن في المنع هناك / مقابل البذل السريع المحقق للأمل والرجاء في المنح هنا. وهي مفاضلة تحسب له ولقومه في كسب الود وتحقيق الغاية/ مقابل خسارة الأنداد في الغاية ذاتها.

وفي جانب الأسلوب لهذه المفاضلة احتاج الشاعر للاتكاء على ألوان من التشكيلات اللغوية، كأسلوب الشرط الملائم للموازنة من جانب، وتعدد الأوصاف في مستوى الكلمة والجملة من جانب ثان. ومثل هذا استغراقه في الإيقاعات المعتمدة على التوازي والتوازن بين بعض الأحرف كالجيم في (جود، حاجة، رجاء، رجا، بوجه) والطاء في (مبطئ، طالب، مطال، عطاهم) وبعض الكلمات في (مواعيد/ مطال) و (شفاعة ناقصة / شفاعة كاملة) و(ممنوعا/ سريعا).

قلنا إن العباسيين توسلوا إلى الاستحواذ على الآخرين من غير العرب بالأعطيات والتحرر من عبودية العرب لهم. ويبدو أن هذه السياسة قد تشربها كل واحد منهم حتى غدت لازمة مواتية للشعور أو اللا شعور عنده. أقول هذا وأمامي البيت الأخير الذي أنهى به ابن المعتز قصيدته. إنني أشعر أن فيه إغراء لهؤلاء المعنيين بالجانبين المذكورين: فالخطاب موجه إلى فئة محتاجة لهما معاً: إنها الفئة المغلوبة على أمرها التي تعلم أنها عاجزة عن تحقيق أمنياتها بقدراتها المحدودة؛ لذا فهي ترجو أن تدرك غايتها بشفاعة عظمى. وهاهو ابن المعتز العباسي يوجه خطابه لها: " يامن رجا دركاً بوجه شفاعة ".وماذا سيقدم لها؟ سيقدم لها الشفاعة العظمى التي تمنتها من خلال عباره " ملكت رقك" أي أن شفاعتك بيد صاحب الملك، وهل هناك شفاعة أعظم؟! أما ما سيتشفع به صاحب الملك هذا فأمران لا ينافسه غيره فيهما حسبما أشار إليهما البيتان السابقان السابقان، وذلك لما له من أفضليته على غيره فيهما: التحررمن الرق والعبودية أولاً، وإغداق النعيم على محتاجيه ثانياً " ملكت رقك منعماً وشفيعاً ".

لقد اجتهد ابن المعتز في هذه المحطة الثالثة من محطات القصيدة أن يجعل من قومه العباسيين قادة الآخرين وقدوتهم في القيم الأخلاقية والاجتماعية والسياسية تجاوزاً للانتكاسات التي مني حكمهم بها، باذلاً في ذلك جهداً مضاعفاً تمثل في استغلال إمكانية اللغة التي أتقن، فأضفى في المقطع جانباً من المثالية المطلقة في القدوة لقومه، كما أكسبهم في السابق جانب البطولة الأسطورية، وذلك ليديم للعباسيين تلك المهابة التي كانت لهم في الماضي، مؤكداً في الوقت نفسه التعالي على مكنون النفس الذي يشعره بالخوف الشديد من ذهاب ملكهم بعد أن

أصبح على حافة الانهيار. ومما يزيد الخوف لديه، الإحساس بأن البديل الشرعي من أبناء عمومته العلـويين يتـربص بقومـه الـدوائر، وقـد يمـنح الضـعف الـذي آل إليـه ملكهـم هـذا البـديل فرصـة الانقضاض عليهم وانتزاع الملك منهم.إن هذا كله هو ما حاول ابن المعتز مداراته بأقنعة لغوية وفنية وخيالية حملها نص قصيدته العينية مثلما اجتهدنا في تأويله.

تأويل الإيقاع وتكامل المعنى:

من الخصائص الأساسية للشعر أنه بناء موسيقي. والموسيقى فيه موقعة النغم والمعنى معاً؛ إذ لا قيمة للموسيقى في النص الشعري إن لم تعضد معناه وتتفاعل معه وتتكامل وإياه في وحدة تجمعهما معاً. وبناء على هذا نحاول قراءة الإيقاع الكلي للنص ممثلاً بالبحر الشعري ووحداته النغمية التي اصطلح على تسميتها بالتفعيلات. فبحر القصيدة هو الكامل الذي تتكرر تفعيلته (مُتَفَاعِلُنْ) بتعدد أشكالها من الزحافات والعلل ثلاث مرات في كل شطر. وبناء على هذا يمكننا – مثلما فعلنا في دراسات سابقة [39] – اعتماد الشطر دائرة موسيقية تتكرر بتنوعاتها النغمية داخل البحر كله. وبعد تحليل النص موسيقياً وجدناه مؤلفاً من أربع عشرة دائرة تتحرك فيه تتابعياً كالتالي:

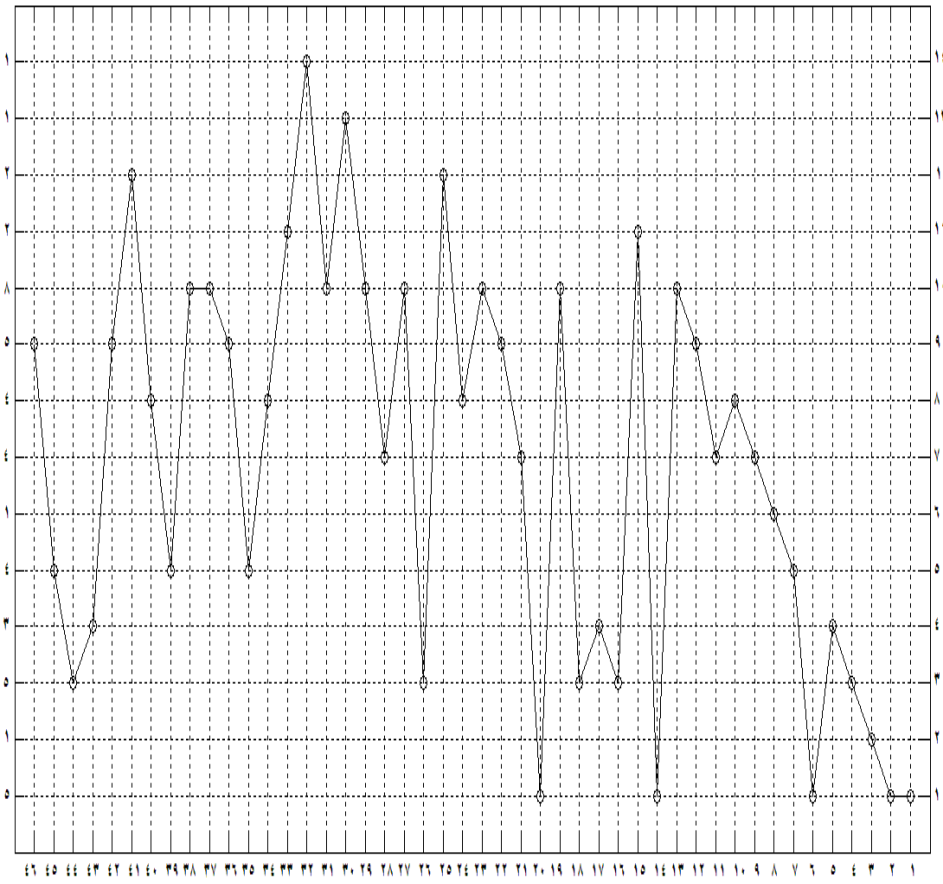
الدائرة	أشكالها			رموزها		
الأولى	مستفعلن	متَفاعلن	متَفاعل	1	2	3
الثانية	متَفاعلن	مستفعلن	مستفعلن	2	1	1
الثالثة	متَفاعلن	مستفعلن	متَفاعلْ	2	1	3
الرابعة	متَفاعلن	متَفاعلن	متَفاعلن	2	2	2
الخامسة	مستفعلن	متَفاعلن	متَفاعلن	1	2	2
السادسة	متَفاعلن	متَفاعلن	متَفاعل	2	2	3
السابعة	مستفعلن	متَفاعلن	مستفعلن	1	2	1
الثامنة	مستفعلن	مستفعلن	متَفاعل	1	1	3
التاسعة	مستفعلن	متَفاعلن	مستفعل	1	2	4
العاشرة	متَفاعلن	مستفعلن	متفاعلن	2	1	2
الحادية عشرة	مستفعلن	مستفعلن	متفاعلن	1	1	2
الثانية عشرة	متَفاعلن	متَفاعلن	مستفعلن	2	2	1
الثالثة عشرة	مستفعلن	مستفعلن	مستفعل	1	1	4
الرابعة عشرة	متَفاعلن	متفاعلن	مستفعل	2	2	4

إن لكل دائرة خصوصية في موقعها تتناسب وعدد تكراراتها من جهة، وطبيعة انتشارها في الرقعة المكانية في النص من جهة ثانية.

سأورد تالياً رسماَ يظهر مسار الدوائر عبر النص كله بدءاً من أوله، وعبوراً بأوسطه، وانتهاء بآخره، وذلك بشكل جلي في الترسيمة التالية:

عدد الدوائر

مجموعها



المحنة ___* القدرة ____* القدوة ___*

مسار الأشطر

لقد بان في هذا الترسيمة لسيرورة الدوائر في النص، أن القصيدة – على الرغم من أنها متوسطة الطول (23 بيتاً) فإن عدد الدوائر فيها كبير نسبياً (14 دائرة). إن هذا يؤشر على أن مشاعر الشاعر كانت محتدمة ومتضاربة؛ لأن الانفعال – قياساً بتسارع ضربات القلب – يتناسب طردياً مع عدد الدوائر قياساً بعدد أبيات النص الشعري. وقد ظهر في الرسم أيضاً أن لكل مقطع شكلاً مختلفاً عن غيره، وهذا منطقي لأن مشاعر الشاعر امتازت بالتنوع، وخاصة بين المقطع الأول والمقطعين الثاني والثالث ،كما بينا ذلك فيما سبق.

ومن الأمور التي تستوقف الناظر إلى شكل مسار الدوائر في المقطع الأول (المقدمة/المحنة) أنها في تصاعد مستمر إلى درجة أن سجلت هذه الدوائر رقماً عددياً كبيراً وصل إلى عشر دوائر في أبيات لم تزد على سبعة.لقد بدأ التصاعد من نقطة البداية، وكان الشاعر فيها متسائلا عن حقيقة الدار في زمنيها المتناقضين: زمن الرخاء، ثم زمن الشقاء التالي له. لكن هذا التساؤل انقلب عاصفة هوجاء من الحزن الصاعد في دوائر متتالية حتى وصل إلى العاشرة. ومع ذلك فإن الشاعر في خضم التصاعد عاد إلى دائرة البداية مرتين: إحداهما الدائرة السادسة، وثانيتهما الدائرة االعاشرة. أما السادسة ففي الشطر الثاني من البيت الثالث في قوله عن الحمامة: " تدعو الهديل وما وجدن سميعاً " وهوقول أوحى بحاله هو لأنه كالحمامة افتقد المعين على إنقاذ ملكه مثلما افتقدت الحمامة من يعينها على استعادة هديلها. والخلاصة أنهما معاً وصلا إلى حد اليأس من المساعدة في وقت حاجتهما إليها.

وأما الدائرة العاشرة فهي في وصوله إلى حد القطيعة التامة مع الماضي المجيد، ومن ثم إغراق النفس في يأس نهائي قنوط من إمكانية تغيير السوء الذي غرقت فيه دولته، والذلة التي حلت بملكه. فالموقفان في الدائرتين متشابهان، بل إن سوء أولهما قاد الثاني إلى انتكاسة أشد.

وفي انتقالنا إيقاعياً إلى صورة المقطع الثاني تفاجئنا حركة الصعود رأسياً من الدائرة الأولى إلى الدائرة الحادية عشرة، لكننا حين نعود إلى النص نجد هذا محتملاً، لأن الشاعر انتقل في رحلته مع الخيال من وصف حالة الإحباط في راهن ملكه المهان إلى التغني بمجد دولته التليد الذي غدا طيف خيال يعاش في الوجدان ذكرى عظمة عبرت ثم طويت. إنها نقلة من الضد إلى الضد اتخذت النفس فيها مكاناً قصياً مبتعدة به عن واقعها المؤلم. وهكذا غدت الرحلة المتباعدة الأطراف قدراً مقضياً تجسد في الانتقال من الدائرة الأولى إلى الحادية عشرة؛ أي إلى نقطة بعيدة جداً عنها.

أما بقية الدوائر فقد ظلت في مراوحة مستمرة بين الصعود والهبوط، ولكنها كانت تتخذ مساراً علوياً مبتعدة عن الدوائر الدنيا، فأغلبها محصور بين الدائرة السادسة والرابعة عشرة،

وقد يكون في هذا تجاوب مع التعالي النفسي الذي كان الطابع الغالب على هذا المقطع بشكل عام. لكن ذلك لم يمنع الشاعر من العودة مرة واحدة إلى الدائرة الأولى في الشطر العشرين نزولاً من الدائرة العاشرة في الشطر التاسع عشر. فماذا في شطري هاتين الدائرتين؟! لقد كان الجامع لهما البيت العاشر، وفيه يقول:

قوم إذا غضبوا على أعدائهم جروا الحديد أزجة ودروعا

يحمل شطرا هذا البيت ظاهرة أسلوبية مثيرة تسمى في البلاغة العربية: (الالتفات)، [40] فقد انتقل من ضمير الـ (نحن) في بداية المقطع: " إنا لننتاب العداة وإن نأوا ... " إلى ضمير الغائب في هذا البيت: " قوم إذا غضبوا على أعدائهم ..."، وفي هذا تغيير مثير لنمط الخطاب، لكن الأكثر إثارة هو المشابهة بين نزوله الشاقولي إلى الأولى من العاشرة، ونزوله المماثل في خاتمة المقطع الأول كما تبرزه الترسيمة. إن هذا قد يعني رغبة داخلية في نقض الجو النفسي الحزين الذي سيطرعليه هناك بما يماثله هنا كي يمحو آثاره، وبذا تتحقق مماثلة ضدية بين نقيضين.

كأني بالشاعر استعاد توازنه هنا، لذا راح يصعد ثانية من الأولى إلى السابعة فالتاسعة ليستقر في العاشرة التي بدأ منها الانحدار إلى (الأولى).وإذا واصلنا المسير مع المقطع الثاني وجدنا أن دوائره تتصاعد وتيرتها لتسجل ثلاثة أرقام جديدة متقاربة هي الثانية عشرة في الشطر الخامس والعشرين، والثالثة عشرة في الثلاثين، والرابعة عشرة في الثاني والثلاثين. أما الثانية عشرة ففي الشطر الأول من البيت الثالث عشر، وفيه بداية لصورة عنيفة الوقع؛ إذ جسم فيها الخطوب وأكسبها صفة المهزوم هلعا من مهابتهم قبل الصدام ؛ فما أن رأت أثرهم على الأرض " مَطْرَقاً" حتى تملكها الرعب فعادت تجر أذيال الهزيمة.

وأما الثالثة عشرة ففي بداية الفخر الفردي: (ومتى تشأ في الحرب تلق مؤمراً ... منا) وقد تلتها وتكاملت معها الرابعة عشرة في الشطر الأول من البيت الثاني لهذا الفخر. لقد كانت الدائرة الرابعة عشرة هي آخر الدوائر، بل هي قمة الدوائر كلها، ومنها بدأ النزول تهيئة إلى دوائر المقطع الأخير.

إن هذا التنوع والتصاعد في حركة الدوائر التي امتاز بها المقطع الثاني قد يتوازى إيقاعياً مع النبرة العالية لصوت الشاعر الصاخب في كل من فخره الجمعي والفردي.

لقد هدأ صوته في المقطع الثالث كما لاحظنا في تتبعنا لمعاني شعره فيه، وقد انعكس ذلك على مسار الدوائر التي تراجعت نزولاً إلى مواقع متدنية لم تتجاوز الدائرة العاشرة إلا مرة واحدة ارتفعت إلى الدائرة الثانية عشرة في الشطر الواحد والأربعين، ثم بدأت بالنزول حتى الثالثة، لتنتهي عند التاسعة. ومن علامات هذه النهاية للنص في دوائر هذا المقطع الأخير أن الشاعر

اعتمد فيها على ترديد دوائر من المقطعين السابقين دون أن يحدث دائرة جديدة واحدة، مما يشير إلى توحد الدوائر في المقطع والنص معاً. وهكذا فقد سجلت دوائر النص إذن توافقاً بين المعنى والموسيقى في حركة تموجية داخلية أساسها الكلمة الشعرية الموقعة بانفعال يحاكي ضربات القلب ارتفاعاً وانخفاظاً، لتصل إلى وحدة تكاملية بين النغم والمعنى الكلي للنص.

ومما يلاحظ على سيرورة الدوائر أنها منذ البيت العاشر، وهو بيت (الالتفات) السابق الذكر، في الدائرة العشرين من مقطع القدرة، ابتعدت كلياً عن العودة إلى الدائرة الأولى التي كانت قد عادت إيها خمس مرات قبل ذلك. إن هذا يوضح إيقاعياً ما ذهبنا إليه تأويلياً من أن الشاعر، منذ في مقطعي القدرة والقدوة، ابتعد تماماً عن جو الإحباط واليأس في المقطع الأول - مقطع المحنة. والسبب - مثلما يبدو للمؤول – أن ماهو كامن في داخل الشاعر من ذخيرة تاريخية وسياسية ودينية تعالى ظاهرياً على اليأس، وشكلت له صورة أسطورية مثالية للماضي. ومن الممكن أن تعد عدت انتصاراً (زائفاً !) حاول به قفزاً فوق الحاضرالذي كان صورة رامزة للانكسار.

لقد سجلت دوائر النص إذن توافقاً بين المعنى والموسيقى في حركة تموجية داخلية أساسها الكلمة الشعرية الموقعة بانفعال يحاكي ضربات القلب ارتفاعاً وانخفاظاً، لتصل إلى وحدة تكاملية بين النغم والمعنى الكلي للنص.

إن المسار العام للدوائر يشير إلى أننا في النص أمام شكل ثلاثي الأبعاد: بدايته مقدمة قادتنا إلى قلب، فخاتمة، لكن المقدمة كانت ذات إيقاع سالب، نهض منه الشاعر إلى يقظة تصاعدت إيقاعاتها إلى أعلى مدى في أفق شعري متنامٍ، حتى إذا استقرت مشاعره وهدأ انفعاله، بدأ تراجع الإيقاع إلى نهايته التي توقف عندها. كأني بالشاعر سلك في نصه شكلاً قصصياً تتابعت أحداثه تراجعاً وتقدماً، وتعددت أشكال صراعه انكساراً وانتصاراً، وتنوع انفعاله سلباً وإيجاباً،جسدتها جميعا حبكة متشابكة معقدة،عاد منها إلى نهاية هادئة قانعة.

ومن اللافت في عدد الدوائر أن الدائرة العاشرة وعدد تكراراتها ثمانية لها الغلبة على غيرها، مما يشعر أنها الإيقاع العام الموحد لكل الدوائر الأخرى. ولا أظن أن هذه الدائرة التي انتهت عندها دوائر المقطع الأول بعيدة عن أن تكون الناظمة للإيقاع في دوائر المقطعين التاليين. فقد تكررت خمس مرات بتوال منظم ومتباعد في المقطع الثاني، ومرتين متتاليتين في الثالث.

وبهذا انتهت رحلة ابن المعتز الروحية الخيالية والإيقاعية التي عَبَرَ بها التاريخ ليتجاوز بعضاً من حقائقه المؤلمة. مستعيداً طروحات قديمة لم تصمد طويلاً أمام النكبات التي ابتلي بها هو وكل أحفاد أولئك العباسيين المؤسسين الذين اجترحوها حججاً قاسية، وخاضوها حروباً طاحنة مع أبناء عمومتهم من آل علي، بعد أن آلت إليهم مآلاً قدَرياً حين عهد بها إليهم واحد من

أولئك الأبناء هو أبو هاشم بن محمد الحنفية بن علي بن أبي طالب، الذي قيل إنه كان على فراش الموت في بيت محمد بن علي بن عبد الله بن عباس حين أوصى لمحمد ابن علي هذا بحمل الأمر الذي سعى وسعى غيره فيه، قائلاً له: " إن هذا الذي نطلبه ونسعى فيه، وطلبه آخرون وسعوا فيه، فيك وفي ولدك. حدثني أبي أن علياً قال له: يابني لا تسفكوا دماءكم فيما لم يقدر لكم بعد، فإن هذا الأمر كائن بعدكم في بني عمكم من ولد عبد الله بن عباس ....إلخ" [41] .وقد شكك بعضهم في هذه الوصية ونظر إليها على أنها أسطورة من صنع العباسيين، وخاصة زمن أبي جعفر المنصور" الذي سعى بكل جهد لتأكيد شرعية العباسيين ضد العلويين" والمتشككون يرون أن مبتدعي هذه الوصية هم"مجموعة محدودة... استفادت من حقيقة أن محمد بن علي العباسي كان هو آخر من شاهد أبا هاشم قبل وفاته "(42). ولربما كان لهذا الشك حظ كبير من الحقيقة، لأن منطق الأشياء يوحي به. ففي بقية الوصية خبر عن الرسول الكريم يقول لعلي:" يا علي هون على نفسك، فليس لك في الأمر نصيب بعدي إلا نصيب خسيس " فلو كان علي يعلم أن حظه من الأمر نصيب خسيس ما كان خاض من أجله حرباً طاحنة مع معاوية وجماعة الأمويين.

الخاتمة

إن هذا النص الشعري المختار لابن المعتز ليؤشر - وفق معطيات التأويل - إلى عقيدة سياسية مهمة لا تخص ابن المعتز وحده، وإن جاءت على لسانه وأوحى بها نصُه، وإنما هي عامة في سياسة الحكم العباسي برمته اختبأت على نحو خفي في مقاطع النص الثلاثة. أظن أن عقدة شرعية الحكم داخل العباسيين أمام أبناء عمومتهم من آل علي جعلهم يعتمدون سياسة الترهيب والترغيب أو ما أصبح مصطلحاً سياسياً عاما في عصرنا الحديث: سياسة (العصا والجزرة)؛ فهم كما صورهم ابن المعتز رهيبو القوة فعلا لا قولا يدمرون بها إلى حد القتل والتنكيل والتشريد كل من ناوأهم، أو زاحمهم الملك، وهم في الوقت ذاته أسخياء كرماء فعلاً لا قولاً يغدقون الأموال على من تقربوا منهم وأخلصوا لسياستهم مكافأة لهم على طاعتهم، وإغراء لهم على متابعة ولائهم وتنفيذ أوامرهم. ولهذا فإن البطولة الأسطورية في القوة والمثالية المطلقة في القدرة التي تكلف ابن المعتز إشهارهما شعراً مستفَزاً (في المقطعين: الثاني والثالث)، إنما جاءتا في النص محاولة لتغطية الانهيار السياسي والانكسار النفسي الذي عانى هو وآله منه إلى درجة الإحباط واليأس (في المقطع الأول) نتيجة الانهيار الذي بدأ يدب في أوصال دولتهم بعد أن أفلت من أيديهم زمامها إثر سطوة الأتراك وبسط نفوذهم فيها؛ لذا لا يملك المؤول للنص إلا أن ينظر إلى تلك البطولة الارتدادية على أنها معادل موضوعي نقيض للشعور بالإخفاق الداخلي للشاعر، أو لحظة تعويضية عن الإحساس بالمرارة نتيجة للسياسة التي سلكها العباسيون تحت ما

يمكن أن يكون إحساساً ثابتاً بالخوف من اهتبال أبناء عمومتهم الفرصة للانقضاض عليهم مثلما فعلوا هم بالأمويين، خصوصاً أنهم كانوا يعلمون في قرارة أنفسهم أن ثورتهم نفسها بدأها واحد من أولئك الأبناء، وأن تحولها إليهم كان تحولاً قَدَرياً كما ذكرنا .

لعل هذه السياسة التي تشربها ابن المعتز وسقطت آثارها في نصه هي التي حكمت معانيه الخلفية برموزها المضمرة المتحركة انكساراً وانتعاشاً ضمن تشكيلات أبنيتها القلقة الثائرة المثيرة على النحو الذي بيناه في تأويل هذا النص العميق.

Poetry the Reading and Interpretation of Heritage Qaseidat – (Alayniyah of Ibn Almoataz as a Model)

Abd AlQader Al-Rabaee, *The World Islamic Sciences and Education University, Amman, Jordan.*

Abstract

Hermeneutic is anew criticism theory that interest on the reader as a center of the main issue in the reading text of art. To achieve its goal Hermeneutic theory depends on the interaction of three elements including: Understanding, interpretation, and application.

It is worth to re- reading our heritage poetries in the light of this theory based on the effectiveness of reading and multiplicity of meaning.

According that, this research is reading a poetry text which is: Qaseidat – Alayniyah of Ibn Almoataz, in the light of hermeneutics considering its interest in the vital reading and the open text. This vital reading got deep vision which could be better than any other reading.

قدم البحث للنشر في 2011/3/1 وقبل في 2011/10/9

الهوامش:

1 Blasheir, Josef ,Contemporary hermeneutics . Hermeneutics: method, philosophy, and critic, Rautledge & Kegan paul,1980 ,pp11-13.

2 Ricoeur, Paul, Hermeneutics and the Human sciences, Essays on Language, action and interpretation, Edited ,translated and introduced by Thompson, J0hn B. Cambridge University press ,Cambridge, 1982, p. 43.

3 محمد فؤاد عبد الباقي، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار إحياء التراث العربي، بيروت،1945، ص97.

4 سورة يوسف ، آية 21.

5 سورة الكهف، الآيتان: 78 ، 82.

6 الرباعي: التأويل قراءة في آفاق المصطلح، عالم الفكر، الكويت، م31، عدد2 ،2002، ص ص 151 182.

7 غادامر: كتابه : الحقيقة والمنهج، ترجمة حسن ناظم و علي حاكم صالح، دار أويا، طرابلس، ليبيا،2007. ص 510.

8 بول ريكور: صراع التأويلات : دراسة هرمنيوطيقية، ترجمة منذر عياشي،دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2005، ص34.

9 ريكور: صراع التأويلات، ص34.

10 غادامر:الحقيقة والمنهج، ص522.

11 Kurt, Mueller-Vollmer, The hermeneutics Reader, Oxford, UK,1986, p35.

12 غادامر:الحقيقة والمنهج، ص418 .

13 الرباعي: التأويل: قراءة في آفاق المصطلح، ص156.

14 مصطفى ناصف: نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 2000، ص 9.

15 ولد عبدالله بن الخليفة المعتز عام 247 هـ. عاش طفولة تراوحت بين السعادة في خلافة أبيه، والشقاء بعد أن خلع والده وعذب وقتل عام 256هـ . وكان عمره ثماني سنوات حين تم إبعاده مع جدته قبيحة زوج المتوكل إلى مكة. وأعيد إلى بغداد ليعيش حياة كريمة في ظل عميه الخليفة المعتمد والموفق. انصرف في شبابه إلى طلب اللهو، لكنه اهتم أيضاً بالعلم والتأليف فيه، وانشغل كذلك بنظم الشعر الذي حمل جروحاً لم تندمل حتى قتل عام 296هـ بعد أن ولي الخلافة ليوم وليلة. الأصفهاني:الأغاني، دار المعارف بمصر، ط2، ج10 ص ص 274-287 وابن الأثير ، الكامل في التاريخ، دار صادر، بيروت، 1966 ، ج8 ص ص 14-17 .و محمد عبد المنعم خفاجي: ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان، القاهرة، 1958 ص ص58-110

16 ابن المعتز: ديوان أشعار الأمير أبي العباس، تحقيق محمد بديع الشريف، دار المعارف بمصر،1977، ج1 ص268.

17 الطبري، محمد بن جرير: : تاريخ الرسل والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار سويدان، بيروت، 1967، مجلد 9 ، ص ص 222- 228.

18 شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، دار المعارف بمصر،ط2، 1975، ص326 وما بعدها.

19 ابن تغري بردى الأتابكي: النجوم الزاهرة، دار الكتب والوثائق الوطنية – مركز تحقيق التراث، مصر، 2005، ج3 ص ص 96-97.

20 ياكوبي، ريناتا: الناقة مقطعاً من قصيدة المديح، ترجمة عبد القادر الرباعي في كتابه: جهود استشراقية معاصرة في قراءة الشعر العربي القديم، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان/الأردن، 2008، ص108.

21 يصف شوقي ضيف أوار هذه الغصة بقوله: "إذ يطالعنا فيها الإحساس بآلام الحياة وما تكتظ به من كوارث وفواجع كبرها في نفسه وخياله ما كان ينعم به في صباه من ترف وحياة لاهية لم تلبث أن حفّت بها الدماء المسفوكة، دماء أبيه، كما حف بها النفي والتشريد، فإذا النعيم يصبح جحيماً. العصر العباسي الثاني، ، ص237.

22 القلقشندي، أبو العباس أحمد: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، دار الكتب المصرية، القاهرة، ج3 ص270.

23 ابن المعتز: ديوان أشعار الأمير أبي العباس، ج1 ص 293.

24 ابن المعتز: المصدر السابق، ج2 ص34.

25 وصف ابن الأثير مقتل والده على يد الأتراك فقال: " دخل إليه جماعة منهم فجروه برجله إلى باب الحجرة وضربوه بالدبابيس وخرقوا قميصه. وأقاموه في الشمس في الدار، فكان يرفع رجلاً ويضع أخرى لشدة الحر، وكان بعضهم يلطمه وهو يتقي بيده، وأدخلوه حجرة ثم أحضروا ... جماعة أشهدوهم على خلعه .... وسلموه إلى من يعذبه، فمنعه الطعام والشراب ثلاثة أيام....ثم أدخلوه سرداباً وجصصوا عليه، أي جعلوه في بيت وسدوا بابه فمات. وكان ذلك سنة 255هـ. ابن الأثير، علي بن أحمد: االكامل في التاريخ، دار صادر، دار بيروت، ج7 ص ص 159 – 197.

26 قال ابن قتيبة: " العرب تجعل الهديل مرة فرخاً، تزعم الأعراب أنه كان على عهد نوح [عليه السلام] فصاده جارح من جوارح الطير، قالوا فليس من حمامة إلا وهي تبكي عليه... ومرة يجعلونه الطائر نفسه... ومرة يجعلونه الصوت .انظرأدب الكاتب، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد،مطبعة السعادة بمصر، ط4، 1963ص ص 160.

27 المصدر السابق، ص 161.

28 المعادل الموضوعي (Objective Correlative): وهو مصطلح اجترحه إليوت في دراسته لهملت . كتب 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 Essays, Faber &Faber, London, 1976, p 145

29 البحتري: ديوان، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف بمصر، ط2،ج4 ص2087 وانظر تفسيرها في كتاب عبد القادرالربّاعي: جماليات المعنى الشعري: التشكيل والتأويل، دار جرير للنشر،

عمّان/ الأردن، 2009. فقد جاء فيه: " لم يعد هناك فرق بين صبا الإنسان، وصبا الدولة ما دام كل منهما في موضعه يعني القدرة والبهجة " انظر ص 53.

30 الرباعي : جماليات المعنى الشعري، انظر تحليل قصيدة البحتري ، ص ص 47- 98.

31 مَطْرَقاً من المطاريق، وتعني: القوم المشاة.أو مكان طرقهم. القاموس المحيط مادة (طرق). ولعلّها مُطْرِقاً صفة للفارس منهم.

32 سخنيني، عصام: العباسيون في سنوات التأسيس ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت / عمان، 1998، ص 182. وفيه أن العباسيين ورثوا لقب (خليفة الله) ليؤكدوا أنهم مستخلفون من الله لحكم عباده.

33 الطبري، محمد بن جرير: تاريخ الرسل والملوك، مجلد 8 ص89.

34 انظرمادة (طرف) من القاموس المحيط.

35 قال في رسالة جوابية لمحمد النفس الزكية:" قرأت كتابك فإذا جل فخرك بقرابة النساء، لتضل به الجُفاةَ والغوغاءَ. ولم يجعل الله النساء كالعمومة والآباء، وكالعصبة والأولياء، لأن الله جعل العم أباً". وكان محمد أرسل إليه:" فإن الحق حقنا، وإنما ادعيتم هذا الأمر بنا، وخرجتم له بشيعتنا ...إن أبانا علياً كان الوصي وكان الإمام، وإنا بنو بنته فاطمة في الإسلام دونكم". الطبري، ج7 ص ص 566- 570.

36 مروان بن أبي حفصة: شعر مروان بن أبي خفصة،جمع ونحقيق حسين عطوان، دار المعارف بمصر، 1973، ص 104

37 حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام السياسي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1965 ص 121 - 150 .

38 ابن المعتز: ديوان أشعار الأمير أبي العباس، ج2 ص338.

39 انظرالربّاعي: جماليات المعنى الشعري ،ص 162.

40 الالتفات: هو التعبير عن معنى بطريق من الطرق الثلاثة (أي استخدام ضمير المتكلم، أو المخاطب، أو الغائب) بعد التعبير عنه بطريق آخر. كما في الآية الكريمة (22) من سورة يونس : " حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم " إذ انتقل الكلام من الخطاب (كنتم) إلى الغياب (بهم) . انظر الخطيب القزويني في كتاب : الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني،1980 ص ص157-158 .

41 انظر بقية الوصية في كتاب: أخبار الدولة العباسية، وفيه أخبار العباس وولده، لمؤلف مجهول من القرن الثالث، تحقيق عبد العزيز الدوري، وعبد الجبار المطلبي، دار الطليعة ، بيروت، 1971،ص ص186-187.

42 عصام سخنيني: العباسيون في سنوات التأسيس ،ص ص 53-57.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

ابن أبي حفصة، مروان، **شعر مروان بن أبي حفصة**، جمع وتحقيق حسين عطوان، دار المعارف بمصر، القاهرة،1973.

ابن الاثير، علي بن أحمد، **الكامل في التاريخ**، دار صادر، ودار بيروت، بيروت، 1965.

ابن المعتز، عبد الله، ديوان أشعار الأمير أبي العباس، تحقيق محمد بديع الشريف، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1977.

ابن تغري بردى، **النجوم الزاهرة**، دار الكتب والوثائق الوطنية- مركز تحقيق التراث، مصر، 2005.

ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، **أدب الكاتب**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر، القاهرة، ط4، 1963.

الأصفهاني، أبو الفرج، **الأغاني**، ج10، مصور عن طبعة دار المعارف بمصر، القاهرة.

حسن، حسن إبراهيم، **تاريخ الإسلام السياسي**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ،1965.

خفاجي، محمد عبد المنعم، **ابن المعتز وتراثه في الادب والنقد والبيان**، القاهرة، ط2، 1958.

الربّاعي، عبد القادر، **التأويل؛ قراءة في آفاق المصطلح**، عالم الفكر، مجلس النشر العلمي، الكويت، مجلد 31، العدد2، 2002.

الرباعي،عبد القادر، **جماليات المعنى الشعري**؛ التشكيل والتأويل، دار جرير للنشر، عمّان – الأردن، ط2، 2009.

ريكور، بول، **صراع التأويلات**؛ دراسة هرمنيوطيقية، ؛، ترجمة منذر عياشي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2005.

سخنيني، عصام : العباسيون في سنوات التأسيس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت وعمّان، 1998.

ضيف، شوقي، **العصر العباسي الثاني**، دار المعارف مصر، ط2، 1975.

الطبري، محمد بن جرير، **تاريخ الرسل والملوك**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار سويدان، بيروت، 1967.

عبد الباقي، محمد فؤاد : المعجم المفهرس لألفاظ القرآن، دار إحياء التراث العربي، بيروت،1945.

غادامر، هانس جورج، **الحقيقة والمنهج**، ترجمة حسن ناظم، وعلي خاكم صالح، دار أويا ، طرابلس ـ ليبيا، 2007.

الفيروز أبادي، جمال الدين، **القاموس المحيط**، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، القاهرة، 1306هـ.

القزويني، الخطيب، **الإيضاح في علوم البلاغة**، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكاتب اللبناني، بيروت، ط5، 1980،

القلقشندي، أبو العباس أحمد، **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، طبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1913.

مجهول، من القرن الثالث، أخبار الدولة العباسية وفيه أخبار العباس وولده، تحقيق عبد العزيز الدوري وعبد الجبار المطّلبي، دار الطليعة، بيروت، 1971.

ناصف، مصطفى، **نظرية التأويل**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2000.

ياكوبي، ريناتا، الناقة مقطعاً من قصيدة المديح ، ترجمة عبد القادر الرباعي (ضمن كتابه: جهود استشراقية معاصرة في قراءة الشعر العربي القديم، دار جرير للنشر، عمّان-الأردن،2008.

Blasheir, Josef, Contemporary hermeneutics . Hermeneutics: method, philosophy, and critic, Rautledge & Kegan paul,1980.

Eliot, Selected Essaays, Faber&Faber,London, 1976.

Kurt, Mueller-Vollmer, , The Hermeneutics Reader, U K.1986Recoeur, Paul, Hermeneutics and the Human Sciences essays On language , action and interpretation . Edited, translated by John B.Thompson, Cambridge University press, Cambridge,1982.