جامعة
المنصورة
كلية الآداب

# جدلية الشعرى و المروى عند الاحوص الانصارى

***إعداد***

الدكتورة / عبير عليوه إبراهيم

**مدرس بقسم اللغة العربية**

**كلية الآداب – جامعة الزقازيق**

مجلة كلية الآداب – جامعة المنصورة
العدد الثانى و الخمسون – يناير ٢٠١٣

# جدلية الشعرى و المروى عند الأحوص الأنصارى

د . عبير عليوة إبراهيم

يعد شعر الأحوص الأنصارى[١] و ما يحيط به من مدونة سردية حافلة بأخبار الشاعر ، و المناسبات التى أنشد فيها قصائده نموذجاً لافتًا للاهتمام ، و جديرًا بالدراسة من جهة علاقة الشعر بأخباره السردية ، ذلك لأنه ( من السمات الأساسية للثقافة العربية القديمة هى تصاحب الحكى مع الشعر فى المرويات و المدونات، وما من شاعر ولا قصيدة إلا و هناك بإزائهما حكاية ، و المدونة العربية هى مدونة شعرية / سردية فى حال تلازم تام و مثالها الأبرز هو كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى الذى أخذ هذا التقليد الثقافى إلى أقصى مجالاته ) [٢]

جمع الأحوص الأنصارى بين البنية الشعرية للقصيدة و بين خطاب بلاغى محمل بطاقة تعبيرية متعددة الأوجه ، تتجاوز فكرة الغرض إلى ما هو ابعد من ذلك و أخفى ، ولقد بدا السياق الإخبارى الذى يروى هذا الشعر و كأنه يشكل أصداء لهذا الصوت الشعرى ، فهو بناء أدبى يوازى البناء الشعرى ، يصاحبه و ينافسه و يكشف بعض أسراره الأسلوبية ، و المتأمل للشعر و لأخباره النثرية سوف يدرك وجود ملامح فنية مشتركة بينهما ، قد لا تبدو واضحة لأول وهلة ، بل قد لا تبدو واضحة فى بعض القصائد وضوحها فى غيرها ، لكن خفاء هذا الملامح و مراوغتها لاينفى وجودها .

تسعى الدراسة الراهنة إلى بيان أن الأخبار التى صاحبت شعر الأحوص الأنصارى شديدة الصلة بالشعر الذى ترويه من الناحية الفنية ، وأن هذا الشعر بعيداً عن انتمائه لأغراضه التقليدية كالغزل و المديح و الهجاء يلعب دوراً فعالاً فى تشكيل نصوصه النثرية ، و فى توجيه دفة هذه النصوص نحو وجهة بعينها بما يشتمل عليه

من ملامح و إشارات أسلوبية ، يعزز هذا الفهم أن النص السردى الذى تديره الثقافة حول الشعر و الشعراء هو (نص له وضع خاص فليس له مؤلف منتج ، بل تعدد مؤلفوه و كثروا ، و اختلفوا فى زوايا الرؤية ، ولم يتكون كالنص المنسوب إلى مؤلف واحد محدد )[٣] ، و مع وجود الأخبار التى تتعارض أو تتناقض فيما بينها حول القصيدة الواحدة ، فإن القول بالصدق التاريخى هنا قد لا يستوعب بنية صنع هذه النصوص و إنما يستوعبها كونها شكلاً أدبياً له خصوصيته.

اكتسبت بعض النصوص التى نسجها الرواة حول شعر الأحوص الأنصارى أهميتها و طرافتها أيضاً من أنها و هى تؤرخ أحداثاً مهمة فى حياة الشاعر تصبح بنية الشعر هى الأساس المولد للخبر ، أى أن السرد النثرى يبنى على البنية نفسها التى بنى عليها الشعر ، فهو يقوم بتكرار رسالته الشعرية عبر صياغة نثرية دالة على مهارة الرواة فى جمع النصين معاً فى إطار واحد .

و من اللافت للاهتمام أنه فى جميع القصائد التى سوف تتناولها الدراسة لم يكتف الرواة بذكر المناسبة التى أنشد فيها الأحوص شعره ، أو ذكر الغرض الشعرى للقصيدة ، بل كان هناك اهتمام بسرد الأحداث التى تتعلق بتلقى الشعر عند من يتوجه إليهم الشاعر بالخطاب ، فبدا الرواة و كأنهم بإصرارهم على رواية الأحداث التى تلت القصائد ، يصوغون المشهد الأخير فى جدلية الشعرى و المروى عند الأحوص الأنصارى ، ومن ثم فإنه عندما يكون الشعر هو النص المركزى الذى يمثل مركز الثقل فى خطاب الثقافة عن الشاعر ، فإن النص السردى أيضا يشكل جزءًا مهماً فى هذا الخطاب ، و يدعو ذلك إلى ( تحليل نص الخبر بوصفه نصاً أدبياً ،و اكتشاف دلالته الرمزية أو التفسيرية فى علاقته بالنص الشعرى )[٤] .

تتناول هذه الدراسة بعض القصائد التى يمكن من خلالها استكشاف جدلية الشعرى و المروى عند الأحوص الأنصارى و هى : قصائده الغزلية فى سيدة من حرائر الأنصار ، خصص أبو الفرج الأصفهانى مساحة لافتة للانتباه من كتابه

لأخبار الأحوص معها ، و لأشعاره فيها [٥] ، و كذلك ثلاث قصائد ذائعة الشهرة فى المصادر الأدبية التى تروى شعر الأحوص و أخباره ، حيث أنها تمثل علامات بارزة فى تجربته الشعرية لارتباطها بأحداث مهمة فى حياته : الأولى قصيدته التى مدح بها عمر بن عبد العزيز عندما كان أميراً على المدينة ،و فيها يعرِّض بأخيه أبى بكر بن عبد العزيز[٦] ، و هذه القصيده فيما يبدو كانت من بين الأسباب التى أدت إلى إحداث جفوة بين الشاعر و عمر بن عبد العزيز بعد أن صار خليفة ، ففى خلافته كان الأحوص منفياً فى دهلك ( فكتب إليه يستأذنه فى القدوم يمدحه ، فأبى أن يأذن له )[٧] ، و يذكر رواة الأخبار ( أن الأحوص لم يزل مقيماً بدهلك حتى مات عمر بن عبد العزيز ) [٨] ، و الثانية قصيدته التى نظمها فى مدح الخليفة الأموى يزيد بن عبد الملك، و كانت هذه القصيدة فى بعض الروايات سبباً فى إعادة الأحوص من منفاه [٩] ، أما القصيده الثالثة فهى قصيده اخرى فى مدح يزيد بن عبد الملك [١٠]، اعتبرتها بعض المصادر قصيدة مدح [١١] ، و عدَّها أبو الفرج الأصفهانى قصيدة هجاء لأن الأحوص يهجو فيها يزيد بن المهلب بناء على دعوة الخليفة الشعراء إلى هجائه ، و لقد تعرض الأحوص بسبب نظمه لهذه القصيدة – فى الوقت الذى أحجم غيره من الشعراء عن ذلك – لكثير من الأذى ، مما دعا بأبى الفرج الأصفهانى للدفاع عن شعره بقوله ( و ليس ما جرى من ذكر الأحوص إرادة للغض منه فى شعره و لكنا ذكرنا من كل ما يؤثر عنه ما تعرف به حاله من تقدم و تأخر و فضيلة و نقص ، فأما تفضيله و تقدمه فى الشعر فمتعالم مشهور ، و شعره ينبئ عن نفسه و يدل على فضله فيه و تقدمه و حسن رونقه و تهذبه و صفائه )[١٢] .

فالعلاقة بين الشعر و أخباره النثرية عند الأحوص الأنصارى علاقة جدل تمنح خطاب الثقافة عنه ملامحه المتميزة ، و من ثم سوف تهتم الدراسة الراهنة فى المقام الأول بما يتصل بأهداف المبدع و مقاصده ، و كيفيات التلقى و القبول ، و

هما – أى القصد و القبول – معياران من بين معايير أخرى يتحقق بها النص الشعرى باعتباره حدثاً تواصلياً .[١٣]

بنية الحنين :

للأحوص الأنصارى تجربتان شعريتان يحتويهما إطار الشعر الغزلى ، الأولى غزله بالإماء و الجوارى ، والثانية غزله بالحرائر من سيدات الأنصار ، وأشهرهن سيدة من قبيلة الأوس – و هى قبيلة الأحوص – تدعى ( أم جعفر ) [١٤] ، لكنه على الرغم مما تؤكده أخبار الأحوص مع أم جعفر من انقطاع الصلة الفعلية بينهما، فقد تميز غزله فيها بالنقاء و حرارة العاطفة ، قال الدكتور طه حسين : ( وأنا أوصيك بكل ما قال الأحوص فى أم جعفر ، فهو على قلته كثير الغَناء ) [١٥] ، و قال الدكتور شوقى ضيف عن الأحوص إن ( أشعاره فى أم جعفر الأوسية أنقى غزلياته ) [١٦] ، و قال الدكتور عبدالقادر القط : ( على أننا لو استقرأنا شعر الأحوص لتبين لنا أنه شعر لا يختلف فى أغلبه عن شعر العذريين فى حرارته و عاطفته و أسلوبه الفنى ، حتى لنذكر عند سماعه بعض شعر المجنون أو جميل أو ابن الدمينة ، كقوله مثلاً :

وإنى ليَدْعَونى هَوَى أُمِّ جَعْفر و جَارَاتِها مِنْ ساعةٍ فأُجِيبُ ) [١٧]

و حقيقة فإن المتأمل فى شعر الأحوص الغزلى فى أم جعفر ينتهى من تأمله إلى القول بانتساب هذا الشعر إلى الشعر العذرى ، فالأحوص لم يتعرض فى وصف أم جعفر أو فى وصف علاقته بها لما يخدش الحياء ، ولم يفصح فى خطاباته الشعرية لها عن رغبة حسية ، بل وصف وصلها بأنه {طهور للواصلين } فى قصيدة تقع بكاملها من حيث الموضوع ضمن وحدة النسيب ، قال الأحوص فى مفتتحها : (الطويل)

١–ألا نَوِّلِى قبْلَ الفِراقِ قَذُورُ فقد حانَ من صَحْبِى الغَداةَ بُكُورُ
٢– نَوالَ مُحبٍّ ، غَيْرِ قالٍ ، مُوَدِّعِ وَداعَ الفِراقِ ، و الزمانُ خَتُورُ

٣- إذا أَدْلَجَتْ منكم بنا العيسُ أوغَدَتْ فلا وَصْلَ إلا ما يُجِنُّ ضميرُ
٤- مَوَدَّةَ ذى وُدٍّ تَعَرَّضَ دُونَهُ تَشائِى نَوًى لا تُسْتَطاعُ طَحُورُ
٥- فإنْ تَحُلِ الأشغالُ دُونَ نَوالِكمْ و يَنْأَ المَزارُ ، فالفُؤادُ أسيرُ
٦- و يَرْكُدُ لَيْلٌ لا يَزالُ تَطاوُلاً فقَدْ كانَ يَجْلُو اللَّيْلُ وَ هْوَ قَصِيرُ

لعل أهم ما يلفت الانتباه فى هذه القصيدة هو تعدد أسماء المحبوبة التى يتوجه إليها الشاعر بالخطاب ، فهى ( قذور ) فى البيتين (١ ، ٧) و هى (ليلى) فى البيت (١٤) و هى (سودة) فى البيت (٣٢) و هى ( سعدى ) فى البيت (٣٦) و أخيراً هى أم جعفر فى البيتين (٤١ ، ٤٦) ، و من ثم يمكن القول أنه ليس هناك دليل من النص الشعرى يشير إلى أن الشاعر يقصد إمرأه بعينها إلا مجئ اسم ( أم جعفر) فى نهايات القصيدة ، كذلك يلفت الانتباه أن هذه القصيدة خرجت عن المألوف فى قصائد الشعر الجاهلى حيث نسبت الرحيل إلى الشاعر و صحبه بدلاً من رحلة المحبوبة التقليدية بعيداً عن الديار ، و أعطت لهذا المنحى الأسلوبى ما يبرره (الزمان ختور – تحل الأشغال دون نوالكم ) ، و تبدو عبارة ( و يركد ليل لا يزال تطاولاً ) مختارة بعناية للدلالة على عتمة المسلك الذى اختار الشاعر السير فيه ، و مهما أشارت هذه العبارة على نحو مجازى إلى حالة الحزن التى سوف تعيشها الذات لابتعادها عن المحبوبة فإنها فى الوقت نفسه تلمح إلى فكرة الوطن الذى تركه الشاعر وراءه و انساق نحو هذا الاختيار على الرغم مما ينطوى عليه من حزن ، و الشاعر فى هذا العصر ( لا يسلم بهذه الفرقة على أنها ضرورة لطبيعة الحياة البدوية كما كان يفعل الشاعر الجاهلى ، بل هى عنده عمل " إرادى " قد يندم عليه بعد ، و لكنه يعلم ألا رجعة فيه بعد أن اختاره ، و هو مع ذلك يدرك مدى المفارقة البعيدة بين ما كان عليه فى وطنه من قبل و ما أصبح فيه بعد أن طوَّحت به النوى إلى هذه الهجرة البعيدة) [١٩] .

و فى سياق القراءة الراهنة للقصيدة يبدو أن الأحوص يبث فى غزله حنينه إلى الحياة التى حرم منها ، و إلى السعادة التى حالت الأشغال دون نوالها ، و لهذا جاءت الأبيات مطبوعة بطابع من الحنين ( حيث الحنين هو حالة اجترار عاطفى لما لا يمكن الإمساك به أو الاتصال معه ، و إذا كان الحب هو نوع من الوصل أو الاتصال فإن الحنين هو حب معكوس ، حب من خلال الانفصال ) [٢٠] ، و لهذا فإنه عندما يستهل الأحوص قصيدته باسم من الأسماء النادرة فى الشعر العربى القديم ، ذكره امرؤ القيس فى شعره بقوله [٢١] :

فجِزْعُ مُحَيَّاةٍ كأنْ لم تقُم بها سَلاَمَةُ حوْلاً كاملاً وقذور

فهو بهذا الاختيار يعود بقصيدته إلى الماضى الشعرى ، يستدعيه من الذاكرة ليجعل من المحبوبة التى تنتمى باسمها إلى الزمن القديم علامة دالة على ما تنطوى عليه القصيدة من حنين إلى الماضى الذى ولّى ، فالنوال الذى يطلبه الشاعر من قذور قبل الفراق هو الزاد الذى يمثل ذكرياته السعيدة التى سوف يحيا بها ، و يستدعى الشاعر فى الأبيات التالية الأيام الخوالى ليضع المشهد الشعرى داخل حالة من الحزن و الحنين و الشعور بالفقد ، قال الأحوص :

٧-ويُسعِدُنا صَرْفُ الزمانِ بِوَصْلِكُمْ ليالىَ مَبْداكُمْ قَذورُ حَصِيرُ
٨- و نَغْنَى ، ولا نَخْشَى الفِراقَ ، و نَلْتَقِى و ليس علينا فى اللقاءِ أَمِيرُ
٩- كذلك صَرْفُ الدهرِ فيهِ تَغَلُّظٌ مِراراً ، و فيهِ للمُحبِّ سُرُورُ
١٠- إذا سَرَّ يوماً بالوِصالِ فإنَّهُ بإِسْخاطِهِ بَعْدَ السُّرورِ جَدِيرُ

استخدم الأحوص بكثرة فى هذا المقطع المفردات الدالة على السعادة و السرور :

( يسعدنا – نغنى – لا نخشى – نلتقى – سرور – سر – السرور) ، إلا أن مجئ هذه المفردات عقب الفعل الماضى ( كان) الذى ورد فى البيت السادس قد جعلها منتمية إلى الزمن الماضى ، و جعل ذكرها ليس إلا محاولة نفسية لاستعادة الماضى

من خلال التذكر ، و لأنه لا شيء سوف يثنى الذات عن اختيارها الارتحال بعيداً ، فإن إلقاء اللوم على كاهل الزمان : (الزمان ختور – كذلك صرف الدهر) سوف يمهد للشاعر أن يقدم نفسه فى القصيدة بوصفه محباً مظلوماً و محروماً من السعادة التى كان ينعم بها من أجل رغبات مادية و متطلبات حياتية (الأشغال) كما ذكر فى الأبيات الافتتاحية ، فالتأكيد على فعل الدهر هنا يؤدى وظيفة انتقالية مهمة فى القصيدة ، حيث تنتقل الأبيات من نغمة الحنين إلى نغمة العتاب الذى طال كل أحد بما فيهم المحبوبة التى تحول اسمها من قذور إلى ليلى ، قال الأحوص :

١١- لَعَمْرُ أبِيها ما جَزَتْنا بِوُدِّها ولا شَكَرَتْهُ ، و الكَرِيمُ شَكُورُ
١٢- و تَنْأى يكادُ القَلْبُ يُبْدِى تَشَوُّقاً لَوَ انَّ اشْتِياقاً للمُحبِّ يَضيرُ
١٣- و تَدنُو فتَوْبِلى إذا الدارُ أَصْقَبَتْ قليلٌ ، و عَذلٌ بَعْدَ ذاكَ كَثِيرُ
١٤- فإنْ زُرْتُ لَيْلَى بَعْدَ طُولِ تَجَنُّبٍ تَأَبَّضَ مَنْقُوصُ اليَدَيْنِ غَيُورُ
١٥- يَرَى حَسْرَةً أنْ تَصْقَبَ الدّارُ مرَّةً ولوْ حالَ بابٌ دُونَها و سُتُورُ
١٦- هَجَرتُ ، فقالَ النَاسُ ما بالُ هَجْرِها و زُرْتُ ، فقالُوا : ما يَزالُ يَزُورُ
١٧- أزورُ على أنْ ليسَ ينفكُّ كُلَّما أَتَيْتُ عَدُوًّا بالبَنانِ يُشِيرُ
١٨- وما كُنتُ زَوَّاراً و لكنَّ ذا الهَوَى إذا لَمْ يُزَرْ لابُدَّ أنْ سيَزُورُ
١٩- و قدْ أَنْكَرُوا بعدَ اعترافٍ زيارتى و قد وَغِرَتْ فيها عَلَيَّ صَدُورُ
٢٠- و شَطَّتْ دِيارٌ بعدَ قُرْبٍ بأَهْلِها و عادَتْ لَهُمْ بَعْدَ الأُمُورِ أُمُورُ
٢١- و لستُ بِآتٍ أهلَها غَيْرَ زائِرٍ، ولا زائِرٌ إلا عَلَيَّ نَصِيرُ
٢٢- و قَدْ جَهَدَ الواشُونَ كَيْما أُطِيعَهُمْ بِهِجْرَتِهَا إنِّى إذَنْ لصَبُورُ

تكمن بلاغة هذا المقطع فى تأطيره لحالة الشاعر النفسية عبر القصيدة كلها ، و فى كشفه عما تنطوى عليه علاقته بالمحبوبة من المراوحة بين الإقبال والإدبار ، فالأبيات تعرض تفاعلاً واضحاً بين المعانى المتقابلة من القرب و البعد ، سواء فيما يخص

المحبوبة ( تنأى ..وتدنو ) أو الشاعر ( زرت .. هجرت ) أو المكان / الدار (أصقبت .. شطت) ، و من اللافت للانتباه الاستخدام المكثف للجذر (ز – و – ر) الذى ورد عشر مرات فى مقابل الجذر (هـ – ج – ر) الذى ورد ثلاث مرات فقط ، و كأنما أراد الشاعر الإيحاء بموقفه الإيجابى ، و بمحاولاته المتعددة لبلوغ ما يحب ، و هنا يصبح التكرار شيئاً له دلالته فى هذا السياق ، و خاصة عندما تفسح الأبيات مساحة واسعة لصورة الآخر (منقوص اليدين غيور) و أنه فى مقابل غيرة الآخرين و حقدهم ( وغرت فيها علىَّ صدور) يتسلح الشاعر بالصبر (إنى إذن لصبور) ، و يكثف الأحوص فى الأبيات التالية فكرة الصبر بقوله :

٢٣- و قد علِمُوا و اسْتَيْقنوا أنَّ سُخطَهم علىَّ جميعاً فى رضاكِ يسيرُ
٢٤- و قد عَلِمَتْ أنْ لنْ أطيعَ بصُرْمِها مقالةَ واشٍ ما أقام ثبِيرُ
٢٥- و أنْ ليسَ للوُدِّ الذى كان بَيْنَنا ولوْ سَخِطَتْ أُخْرَى المَنُون ظهُورُ
٢٦- لعَمْرُ أبيها إنَّ كتمانَ سِرِّها لها فى الذى عِندى لها لَيَسيرُ
٢٧- و مازلتُ فى الكتمانِ أكْنِى بغيرِها فيُنْجِدُ ظنُّ الناسِ بِى و يَغُورُ
٢٨- أحَدِّثُ أنِّى قدْ سلوتُ ، و كلَّما تذَكَّرتُها كانَ الفؤادُ يطيرُ
٢٩- يقولون : أظْهِرْ صُرْمَها و اجْتنابَها ألا وصلها للواصلينَ طَهُورُ
٣٠- أبَى اللهُ أنْ تلْقَىْ لوصْلِكِ غِرَّة كما بعضُ وصلِ الغانياتِ غُرُورُ
٣١- تصيبُ الهُدَى فى حُكمِها غيرَ أنَّها إذا حكمتْ حُكْماً علىَّ تَجُورُ

تتضح أهمية هذه الأبيات بالنسبة إلى المسار الشعورى للقصيدة عند تأمل الثنائيات المتقابلة من السخط و الرضا ( سخطهم – سخطت – رضاك ) و من الصرم و الوصل ( بصرمها – صرمها – وصلها – للواصلين – لوصلك – وصل ) ، ومن الظهور و الكتمان ( ظهور – أظهر – كتمان – الكتمان ) ، فهذه الثنائيات المتقابلة تشكل إحساساً بحركة مكبلة ، و بسعادة لم يأن لها الاكتمال ، و يفصح استخدام

المقابلة بين المعانى بهذا الإلحاح عن غرض هذه " الكناية " عن المحبوبة ، حيث تكررت عبارة (أكنى بغيرها ) مرتين فى القصيدة ، فى البيتين ( ٢٧ و ٣٧ ) ، وذلك مما يمكن اعتباره إشارة أسلوبية لتعدد الدلالة و غموض المعنى ( و التعبير من خلال التجربة العاطفية عن مشاعر أخرى شيء مألوف فى الشعر ، و بدون افتراضه لا يمكن أن يفسر إلحاح الشعراء على تصوير الحب و كل ما يتصل به من مشاعر ، على مدى العصور و اختلاف ظروف الشعراء و طباعهم ، فالحب تجربة تمتزج فيها الغرائز الطبيعية بالتسامى الروحى امتزاجاً يجعل منه وسيلة صالحة للتعبير عن أشواق الإنسان و حنينه المبهم و طموحه و مشاعره غير الواعية نحو الحياة و الكون ) [٢٢] ، و لهذا لم يستخدم الأحوص فى تشكيل صورة المحبوبة مفردات الترف و الزينة و الرفاهية الدالة على المكانة الاجتماعية للمرأة الحرة ، و إنما جعل صفاتها المميزة مستمدة من عالم الطبيعة و ما يتصل به من جمال و خصب و رى ، قال الأحوص :

٣٢- و ما زالَ فى قلبى لسَوْدَةَ ناصرٌ يكونُ على نفسِى لها ووزيرُ
٣٣- فما مُزْنَةٌ بَحْرِيَّةٌ لاح بَرْقُها تهلَّلَ فى غمٍّ لهُنَّ صَبيرُ
٣٤- ولا الشمسُ فى يومِ الدُّجُنَّةِ أشرقتْ ولا البدرُ بالميساقِ حين ينيرُ
٣٥- ولا شادنٌ ترنُو به أمُّ شادنٍ بجوٍّ أنيقِ النَّبْتِ و هو خَضِيرُ
٣٦- بأحسنَ من سُعدى غَداةَ بدَتْ لنا بوجهٍ عليهِ نضْرَةٌ و سُرورُ
٣٧- لعمرُك إنِّى حين أكْنِى بغيرِها وأتركُ إعلاناً بها لصبورُ
٣٨- أغارُ عليها أنْ تقبِّلَ بعْلَها لعَمْرُ أبيها إننى لغيُورُ

جاءت الصورة الشعرية للمحبوبة مقترنة من خلال الصيغة البديعية ( ما .. بأحسن من) بسحابة بيضاء ذات ماء ، يتلألأ برقها وسط السحاب الذى يغطى وجه السماء، و بالشمس التى تشرق فى يوم ذى مطر كثير دائم ، و بالبدر الذى ينير فى يوم شديد الظلام ، و بولد الظبى الذى يرعى فى واد كثير النبات يعجب العين حسنه ، و قد

تحول اسمها فى نهاية الصورة إلى (سعدى) ، و بالنظر إلى الأبعاد الاشتقاقية لهذا الاسم من الجذر ( س – ع – د ) ومنه " السعادة " يمكن النظر إلى القصيدة باعتبارها لوحة فنية يرثى الشاعر من خلالها حبه الضائع و سعادته المفقودة ، و هو من استخدم لفظة السرور فى وصف هذا الوجه الحبيب الغائب (غداة بدت لنا بوجه عليه نضرة و سرور) .

و كما وصف الشاعر سعادته المفقودة عبر صورة شعرية نابضة بالحياة والرى و النضارة فقد ضمن صورتها أيضا فكرة الأمومة : ( ولا شادن ترنو به أم شادن ... بأحسن من سعدى ) ، و هذا مما يلفت الانتباه نحو فكرة الأمومة التى ينطوى عليها اسم المحبوبة ( أم جعفر ) فى نهايات القصيدة ، قال الأحوص :

٣٩- أقولُ لعمرٍو وهْوَ يلْحَى على الصِّبا و نحنُ بأعْلى السَّيِّرِيْن نسيرُ
٤٠- عشيةَ لا حلمٌ يردُّ عن الصِّبا ولا صاحِبى فيما لقيتُ عذورُ
٤١- لقد منعتْ معروفَها أمُّ جعفرٍ و إنِّى إلى معروفِها لفقيرُ
٤٢- و قد جَعَلتْ ممّا لقيتُ من الذى وجدتُ ، بِىَ الأرضُ الفضاءُ تمورُ
٤٣- أطاعتْ بنا من قد قطعتُ من اجلِها ثلاثاً تباعاً ، إنها لكَفُورُ
٤٤- فلا تلحَيَنْ بعدِى محبًّا ولا تُعِنْ على لومهِ ، إنَّ المحبَّ ضريرُ
٤٥- أزورُ بيوتاً لاصقاتٍ ببيتها و نَفْسِىَ فى البيتِ الذى لا أزورُ
٤٦- أدورُ ولولا أن أرى أمَّ جعفرٍ بأبياتكمْ ما دُرْتُ حيثُ أدورُ

على الرغم من أن الصفات التى أسندها الأحوص إلى المحبوبة منذ بداية القصيدة تدعو فى مجملها إلى اليأس : (ما جزتنا بودها ولا شكرته – إذا حكمت حكماً علىَّ تجور – منعت معروفها أم جعفر – جعلت ... بى الأرض الفضاء تمور – أطاعت بنا .. إنها لكفور ) إلا أنه لا يبدو الشاعر يائسا من وصالها ، و إنما يحتال على تحقيق ذلك بالطواف حول المكان الذى يحتويها ، فالبيتان الأخيران يعزفان صوتياً

على مادة (ز – و– ر ) و مادة ( د – و – ر ) من خلال تكرار الفعل ( أزور ) و الفعل ( أدور ) فى مفتتح البيتين و فى نهايتهما :

أزور ..... ..... أزور

أدور..... .....أدور

و فى لسان العرب ( يقال : دار يدور و استدار يستدير بمعنى إذا طاف حول الشيء ، و إذا عاد إلى الموضع الذى ابتدأ منه ) [٢٣] ، و هذه الحركة المتكررة على المستويين الواقعى و الخيالى تدل على أن الشاعر رازح تحت عبء الحنين إلى المكان الذى يمثل ذكرياته السعيدة ، و هو المكان الذى ينبنى شعرياً فى بنية تعتمد على التكرار بصورة واضحة ، ( و فى الأدب قد يكون تكرار بعض المقاطع و العبارات و الصور تعبيراً عن ثيمات أسطورية تؤكد دائرية الواقع و الحياة والعود الأدبى لهما بشكل مغلق متكرر لا يتغير ولا ينقطع ) [٢٤] .

مما تجدر الإشارة إليه فى هذا السياق أن لفظة " البيت " التى تكررت هنا أربع مرات ، قد تكررت فى الديوان بشكل لافت للاهتمام ، و جاءت دوماً لتعزيز مفهوم المجد و المكانة الاجتماعية العالية ، فالأحوص يفتتح إحدى قصائده المدحية التى تدور حول علاقته بالبيت الأموى الحاكم بالنداء ( يا بيت عاتكة ) [٢٥] ، و عندما يقارن بين علو مكانته و وضاعة الآخرين فإنه يقابل بين بيته و بيوت أصحاب المكانة العالية ، بقوله[٢٦]:

أولئك أكفاءٌ لبيتى بيوتُهُم ولا تسْتوى الأعلاثُ و الأقدُحُ القُضْبُ

و عندما يهجو سعد بن مصعب بن الزبير بن العوام يستخدم مفردة " البيت " من أجل الحط من مكانة الآخر و الانتقاص من قدره : [٢٧]

فما يبتغى بالشرِّ لا درَّ درُّهُ و فى بيتهِ مثلُ الغزالِ المُربَّبِ

و عندما يمدح قريشاً بالمجد و الشرف ، تؤدى لفظة البيت دوراً جوهرياً فى تشكيل صورتهم [٢٨] :

إذا قريشٌ تسامتْ كان بيتهُمُ منها إليه يصير المجدُ و العددُ

كذلك وظف الأحوص ما للفظة البيت من أبعاد دينية واضحة ، للتعبير عن أزمة الذات التى تشعر بالظلم و الاستلاب ، و تسعى إلى طلب القوة و الإحتماء بقوة تفوق قدرات البشر ، تستوعب ما فى النفس من حزن ، و تعين على تجاوزه ، كقوله [٢٩] :

إننى والذى تحجُّ قريشٌ بيتَه سالكينَ نَقْبَ كَدَاءِ
لمُلِمٌّ بها و إنْ أُبْتُ منها صادراً كالذى وَرَدْتُ بِدَاءِ

و قوله [٣٠] :

و إنِّى و أيْدِى الخِفافِ يُعْمِلُها شُعْثٌ إلى البيتِ قَلّ ما هَجَعُوا
ما إنْ أردْنا وصالَ غيرهمُ ولا قطعناهُمْ كما قَطَعُوا

و قوله [٣١] :

حلفتُ لكِ الغداةَ فصدِّقينى بربِّ البيتِ و السَّبعِ الطِّبَاقِ
لأنتِ إلى الفؤادِ أشدُّ حبًّا مِنَ الصَّادِى إلى الكأسِ الدِّهاقِ

و قوله [٣٢]:

و لعَمْرُ من حجَّ الحجيجُ لبيتهِ تهْوِى بِهِمْ قُلُصُ المطىِّ الذُّمَّلُ
إنَّ امرأ قد نالَ منكَ قرابةً يبغِى منافعَ غيرِها لمُضَلَّلُ

يعطى الحلف برب البيت للذات الشاعرة مدداً و قوة ، فتتحمل المشقة لبلوغ ما تبغى كما يحتملها أولئك الذين يحجون لبيت الله الحرام (سالكين نقب كداء – قل ما هجعوا – تهوى بهم قلص المطى الذمل) و قد بدت المعانى التى اختارها الشاعر للتعبير عن واقعه الحزين موحية بحاجة الذات إلى الاتصال بالحياة فى أرقى مستوياتها ، و لهذا ينافس حب الصادى إلى الكأس الدهاق و يفوقه شدة حب الذات للمحبوبة .

و للأحوص قصيدة غزلية أخرى فى أم جعفر ،و قد وردت مفردة البيت مرتين فى أبياتها الافتتاحية ، قال [٣٣] :

١- وإنِّى لَيَدْعُونى هَوَى أمِّ جعفرٍ و جاراتِها من ساعةٍ فأجيبُ
٢- وإِّنى لآتى البيتَ ما إنْ أحبُّه و أُكْثِرُ هجرَ البيتِ و هْوَ حبيبُ
٣- تطيبُ لىَ الدنيا مراراً و إنها لَتَخْبُثُ حتَّى ما تكادُ تطيبُ

على الرغم من أن هذا المفتتح يعد بمثابة الإعلان عن البعد الاجتماعى للقصيدة من خلال الإشارة إلى اسم المحبوبة ( أم جعفر )إلا أن الجمع بينها و بين جاراتها فى هذا السياق الغزلى يشكل بداية جاذبة للانتباه ، ربما أراد الأحوص أن يفصح من خلالها عن التناقضات التى يحياها اضطراراً ، مستخدماً فى ذلك مفردة " البيت "للتعبير عن المكان الحبيب إلى النفس (أتى البيت – أكثر هجر البيت و هو حبيب)، و تتسع التناقضات التى تحياها الذات فى المكان لتشمل الدنيا كلها ( تطيب لى الدنيا – و إنها لتخبث )، و تتسع معها الدلالات التى يحتويها شعر الأحوص الغزلى فى أم جعفر التى قد تكون رمزاً لهذه الدنيا التى تطيب و تخبث ، و قد تكون رمزاً لهذا المجتمع الذى تفتقده الذات و تسعى إلى الاتصال به، و قد تكون رمزاً لقوم الشاعر و علاقته الشائكة معهم ، و هذا التعدد تسمح به طبيعة الرمز باعتبار أن الرمز هو (الدلالة على ما وراء المعنى الظاهرى ، مع اعتبار المعنى الظاهرى مقصوداً أيضاً)

[٣٤] ، ولعل مجئ (أم جعفر) فى سياق الشمس و البدر و السحاب – فى القصيدة السابقة – ما يجعل القول بكونها رمزاً أمراً مقبولاً .

تتوجه القصيدة عقب هذه الأبيات بخطاب إلى المحبوبة ، استخدم فيه الشاعر ضمير المخاطب الجمع فى بداية الخطاب ثم عاد إلى المخاطب المفرد فى نهايته ، قال الأحوص :

٤- و إنِّى إذا ما جئتكمْ مُتهللاً بدا منكُمُ وجهٌ علىَّ قَطُوبُ
٥- و أُغْضِى على أشياءَ منكمْ تسُوءُنِى و أُدْعَى إلى ما سَرَّكُمْ فأُجيبُ
٦- و أحبسُ عنكِ النفسَ و النفسُ صَبَّةٌ بقربكِ ، و المَمْشَى إليكِ قريبُ
٧- و مازلتُ من ذكراكِ حَتَّى كأَنَّنِى أمِيمٌ بأفْياءِ الديارِ سَليبُ
٨- أبُثُّكِ ما ألْقَى ، و فى النفسِ حاجة لها بين جِلْدِى و العِظَام دَبِيبُ
٩- هَبِينِي امْرَأً إمَّا بريئاً ظَلَمْتِهِ و إمَّا مُسيئاً مُذنباً فيتوبُ
١٠- فلا تتركِى نَفْسِى شَعَاعاً فإنَّها مِنَ الحُزْن قد كادتْ عليكِ تذوبُ
١١- لكِ اللهُ إنِّى واصلٌ ما وصَلْتِنِى و مُثْنٍ بما أوْلَيْتنى و مُثِيبُ
١٢- و آخُذُ ما أعطيتِ عفواً ، و إنَّنى لأزْوَرُ عمَّا تَكْرَهِينَ هَيُوبُ

يجعل السياق الشعرى من المحبوبة التى يتوجه إليها الشاعر بالخطاب سبباً مباشراً فى إيلام الذات و استلاب حقها فى السعادة حتى كادت ( من الحزن .. تذوب ) ، و لقد كان تكرار لفظة " النفس " بمثابة المحور الذى ينتج دلالة الفقد لشيء عزيز ، و ينبيء أيضاً عن الحركة النفسية المتناقضة التى تحياها الذات ، فالأحوص يحرص من خلال الإمعان فى رصد حالات النفس المتراوحة بين الإقبال و الإدبار على أن يعطى حنينه معنى يؤكده و يبرزه من جهة كقوله : ( فى النفس حاجة لها بين جلدى و العظام دبيب ) ، و يرفضه و يقاومه من جهة أخرى كقوله : ( أحبس عنك النفس ) ، فرغبته تقابل دائما بعدم القدرة على تحقيقها ، و أفعاله الإيجابية بصدد مقاومة

دائمة ، و شعوره بالقهر يدعوه لالتماس أسباب القوة و التماسك ، فيظهر صوته الشعرى فى البيتين الأخيرين عبر مجموعة من أسماء الأفعال الدالة على الحنين الدفين فى أغوار النفس إلى تحقيق الاتصال : (إنِّى واصلٌ – و مُثْنٍ – و مُثِيبُ – و آخُذُ – و إنَّنى لأزْوَرُ – هَيُوبُ ) .

و هى فى الوقت نفسه تكرس لتصعيد النبرة الذاتية المشحونة بإحساس الظلم و القهر ، فكل أفعال الذات ما هى إلا طرف فى ثنائية السيطرة / الخضوع : (واصل ما وصلتنى – مثن بما أوليتنى – آخذ ما أعطيت – لأزور عما تكرهين ) .

من اللافت للانتباه أن تظل المقابلة بين الحنين و الرفض موقفاً متكرراً فى عالم الأحوص الشعرى ، يجاوز الإطار الغزلى ليكون محوراً لعلاقة تتشكل من طرفين: الذات / الشاعر و الآخر / القبيلة ، و هنا ( لابد أن يكون بيننا حد أدنى من الاتفاق على إمكانية تناول الفكرة الواحدة فى صياغات متعددة ، و تعدد الصياغة سوف يقود حتماً إلى إدراك التمايز كما يقود إلى تحديد الفروق على المستوى السطحى أو على المستوى العميق ) [٣٥] ذلك لأنه بذات النبرة المنطوية على الحنين و العتاب يخاطب الأحوص قومه كما خاطب " أم جعفر " خطاباً شعرياً قال فيه [٣٦] :

١- أرَانى إذا عاديْتُ قوماً ركنْتُمُ إلَيْهِمْ ، فآيَسْتُمْ مِنَ النَّصرِ مَطْمَعِى
٢- فكَمْ نزلتْ بى منْ أمورٍ مهمَّةٍ خَذَلْتُمْ عليها ، ثُمَّ لمْ أتَخَشَّعِ
٣- فأدْبَرَ عنِّى كَرْبُها لمْ أُبَالِه ولمْ أدْعُكُمْ فى جُهدِها المُتَطَلَّعِ
٤- و إنِّى لَمُسْتَأنٍ و مُنْتَظِرٌ بكُمْ و إنْ لمْ تقولُوا فى المُلِمَاتِ دَعْ دَعِ
٥- أُؤَمِّلُ فيكُمْ أنْ تَرَوْا خَيْرَ رأْيِكُمْ وَشِيكاً ، وكَيْما تَنْزِعُوا خيْرَ مَنْزَعِ
٦- و قد أَبْقَتِ الحَرْبُ العَوَانُ وعضُّها على خذْلِكُمْ منِّى فتًى لمْ يُضَعْضَعِ
٧- فعانيتُ ما بى إذْ رأيتُ عشيرتى بِمَرْأى معاً ممَّا كرهتُ و مَسمعِ
٨- فأدركتُ ثأرِى و الذى قد فعلتمُ قلائدُ فى أعناقكمْ لمْ تُقَطَّعِ

الخطابان معاً يعبران عما يتعرض له الأحوص على المستوى الشخصى من خسارة و فقدان لسعادة كان يأملها من محبوبته أو من قومه ، و هو يصف التأثيرات العاطفية لهذه الخسارة وصفاً دالاً على مدى معاناة النفس ، فيقابل المعانى الدالة على الحنين و الود و الاحتياج بالمعانى الدالة على الغدر و الخذلان والتخلى ، و كما كان الأحوص فى خطاب أم جعفر مؤملاً للخير و منتظراً له ( ما زلت من ذكراك ) فكذلك حاله فى خطاب قومه : ( و إنِّى لَمُسْتَأنٍ و مُنْتَظِرٌ بكُمْ ) ، و كما لم ينقطع الأمل و الرجاء فى أم جعفر ( هبينى امرأ إما بريئاً .. و إما مسيئاً فيتوب )، فقد أراد من قومه الرأى السديد (أؤمل فيكم أن تروا خير رأيكم وشيكاً ) ، و كما يدارى ما تكنه النفس تجلداً فى خطابه لأم جعفر : ( و أحبس عنك النفس ، و النفس صبَّة بقربك ، و الممشى إليك قريب ) ،فهو يخفى ما به تجلداً أمام قومه :

فعانيتُ ما بى إذْ رأيتُ عشيرتى بِمَرْأى معاً ممَّا كرهتُ و مَسمعِ

و إذا كان الأحوص فى القصيدة الأولى قد وصف أم جعفر بصفتى الجوْر و منع المعروف فقد خاطب قومه معاتباً بصفات الظلم و الخذلان و التخلى :

( أرانى إذا عاديت قوماً ركنتم إليهم – كم نزلت بى من أمور مهمة خذلتم عليها – رأيت عشيرتى بمرأى معاً مما كرهت و مسمع).

يكشف التشابه بين الخطابين عن رغبة الذات و قدرتها على التعبير عن نفسها بأوجه متعددة ( و ما دام الوعى فى كل تعبير لغوى يتقاطع مع اللاوعى ، يعطيه و يأخذ منه ، ينتظمه و ينتظم من خلاله ، ففى الوسع أن نطلق على هذه العلاقة – بقليل من التصرف – تناصاً )[٣٧] ، و فى ظل فكرة التلاحم بين الوعى واللاوعى يتعدد المعنى الشعرى ، و تنتفى العلاقة الجامدة بين الدال و مدلوله و تلتقط مرويات الشعر معناه البعيد ، فتتواكب خصوصية الصورة التى يكونها الشاعر لنفسه مع الحضور الإبداعى لنصوصه السردية و مع مشاركتها الفعالة فى تقديم الشعر للمتلقى تقديماً باعثا على إعادة قراءة الشعر و استخراج المضمر فيه ، و من بين الأخبار

التى صاحبت أشعار الأحوص فى أم جعفر ما أورده أبو الفرج الأصفهانى و هو ( أن أم جعفر لما أكثر الأحوص فى ذكرها جاءت منتقبة ، فوقفت عليه فى مجلس قومه ولا يعرفها ، و كانت امرأة عفيفة ، فقالت له : اقض ثمن الغنم التى ابتعتها منى ، فقال : ما ابتعت منك شيئاً ، فأظهرت كتاباً قد وضعته عليه و بكت و شكت حاجة و ضراً و فاقة و قالت : يا قوم كلموه ، فلامه قومه و قالوا : اقض المرأة حقها ، فجعل يحلف أنه ما رآها قط ولا يعرفها ، فكشفت و جهها وقالت : ويحك ! أما تعرفنى ! فجعل يحلف مجتهداً أنه ما يعرفها و لا رآها قط ، حتى إذا استفاض قولها و قوله و اجتمع الناس و كثروا و سمعوا ما دار و كثر لغطهم و أقوالهم ، قامت ثم قالت : أيها الناس ، اسكتوا ، ثم أقبلت عليه و قالت : يا عدو الله ! صدقت ، والله ما لى عليك حق ولا تعرفنى و قد حلفت على ذلك و أنت صادق ، و أنا أم جعفر و أنت تقول : قلت لأم جعفر و قالت لى أم جعفرفى شعرك ! فخجل الأحوص و انكسر عن ذلك و برئت عندهم ) [٣٨]

أتت الحكاية بالأحوص و بأم جعفر معاً ، و جعلت القوم شهوداً على بلاغة الكناية التى اتبعها الأحوص و نص عليها بقوله :

ومازلت فى الكتمان أُكنى بغيرها فيُنْجد ظن الناس بى و يغور

لم يكن هدف الحكاية أن تمسك بالحقيقة فحسب و إنما أن تشارك الشعر خصيصة من خصائصه فتضع أمام الاحتيال الشعرى صورة أخرى من صور الاحتيال ، تؤازر السياق الشعرى وتنافسه وتؤكد على قوته المتمثلة فى(سلطة البلاغة و قوة الادعاء) [٣٩] و من ثم يلفت الانتباه بشدة استخدام الرواة لفظة ( برئت ) من أجل الدلالة على ثبوت انقطاع الصلة الواقعية بين الأحوص وأم جعفر ، لأن معنى البراءة من الذنب قد ورد فى خطاب الأحوص بقوله مخاطباً أم جعفر :

هبينى امرأ إما بريئاً ظلمته و إما مسيئاً مذنباً فيتوب

لكنه إذا كانت الحكاية قد رجحت كفة الإساءة ، و منحت أم جعفر البراءة عن طريق احتيالها لنفسها بالوسيلة التى استخدمها الأحوص شعرياً ، فمن المفارقة أنه على الرغم من أن الحيلة قد أفقدت شعر الأحوص الغزلى فى أم جعفر صفة الواقعية ، فإن الصوت الشعرى لم يخفت بل ازداد قوة ، و بقيت أصداؤه مصاحبة لخطاب شعرى يتوجه إلى جهة أخرى غير معلومة ، قد يبدو من الصعب تحديد مصدرها أو وجهتها ، فأمام انكسار الصوت الواقعى يتم إثراء الصوت الشعرى ، و أمام تمزق العلاقة على أرض الواقع تتمازج الأنغام الشعرية ، و تتراكب مستوياتها ، و يتلاحم بها نسيج العلاقات بين أجزاء النص لتدعم هدفها الغامض و غايتها الخبيئة ، و تؤدى إلى إنتاج دلالة متعددة المستويات ، فهذا النمط من الشعر الغزلى كما قال الدكتور طه حسين : ( يلبس عليك أمر الشاعر و يجعل حكمك على عاطفته عسير جداً ، فأنت لا تكاد تتبين أجاد هو فى غزله أم لاعب ؟ أمادح هو صاحبته لأنه يحبها أم لأنه يكره أهلها ؟ و أنت مضطر إلى أن تنظر إلى هذا الغزل من حيث هو فن مجرد من النفسية الصادقة للشاعر ، و من عواطفه الحقيقية )[٤٠]، فهو فن الكذب الشعرى و المراوغة ، لأنه فى مقابل الظاهر الذى ينكره الواقع ، يشير الباطن إلى حقيقة أخرى ، و معرفة متعددة الأبعاد تتخذ من الواقع وسيلة لعرض التجربة الشعرية و الخبرة الجمالية و إنتاج الدلالة .

تؤكد بعض الأخبار التى صاحبت شعر الأحوص الأنصارى فى أم جعفر حرصه و إصراره على التشبيب بها على الرغم مما يتعرض له من لوم أخيها له و من عقاب السلطة الأموية أيضاً فقد أورد أبو الفرج الأصفهانى أنه ( لما أكثر الأحوص التشبيب بأم جعفر و شاع ذكره فيها توعده أخوها أيمن و هدده فلم ينته ، فاستعدى عليه والى المدينة – و قال الزبير فى خبره : فاستعدى عليه عمر بن عبد العزيز – فربطهما فى حبل و دفع إليهما سوطين و قال لهما : تجالدا ، فتجالدا فغلب أخوها .

و قال غير الزبير فى خبره : و سلح الأحوص فى ثيابه و هرب و تبعه أخوها حتى فاته الأحوص هرباً . و قد كان الأحوص قال فيها :

لقـــد منعـــت معروفهـــا أمُّ جعفـــر وإنِّـــى إلـــى معروفهـــا لفقيـــرُ
..... .....

فقال السائب بن عمرو ، أحد بنى عمرو بن عوف يعارض الأحوص فى هذه الأبيات و يعيره بفراره :

لقـد منـع المعـروفَ مـن أمِّ جعفـر أخـــو ثقـــة عنـــد الجـــلاد صـــبورُ
..... .....

فقال الأحوص :

إذا أنا لم أغفر لأيمن ذنبه فمن ذا الذى يعفو ذنبه بعدى
أريد انتقام الذنب ثم تردُّنى يدٌ لأدانيه مباركة عندى)[٤١]

وضع الرواة سياقاً خبرياً ذا دلالة لشعر الأحوص الغزلى فى أم جعفر ، يكشف عن وضع الشاعر السياسى فى ظل السلطة الأموية الحاكمة التى خذلته ولم تسانده فى موقفه مع أيمن / قومه ، و أمام تخلى السلطة السياسية لم يجد الشاعر أمامه إلا سلطته الثقافية التى تمثلها القوة التأثيرية لشعره يعلن من خلالها عفوه عمن ظلمه ، و رفضه انتقام (الذنب) مؤسساً بذلك لبعد من أبعاد علاقته بقومه و هو ما تجلى بوضوح فى هذه الأبيات التى قالها (حين جلده ابن حزم و طاف به و غربه إلى دهلك) [٤٢] :

١- ما منْ مُصيبة نَكْبَةٍ أُمْنَى بها إلا تُعَظِّمُنِى و ترفعُ شانِى
٢- و تزولُ ، حين تزولُ ، عن مُتَخَمِّطٍ تُخْشَى بوادِرُهُ على الأقْرانِ
٣- إنِّى إذا خَفِىَ اللِّئَامُ رأيتَنِى كالشمسِ لا تخْفَى بكُلِّ مكانِ

٤- إنِّى على ما قدْ تَرَوْنَ مُحَسَّدٌ أَنْمِى عَلَى البَغْضَاءِ و الشَّنَآنِ
٥- أصبحتُ للأنصار فيما نابَهُمْ خَلَفاً ، و للشعراءِ من حسَّانِ

تطغى على تشكيل الأبيات نبرة الفخر والتعالى على الهموم و يجد الشاعر فى الشمس ملاذه الذى يحقق من خلاله مفهوم الاتصال عبر ثنائية القرب والبعد ، فالتشبيه (كالشمس لا تخفى بكل مكان) لا يثبت التفرد فحسب ، لأنه فى هذا السياق الشعرى الذى تحفه المشكلات من كل جانب (مصيبة – نكبة – اللئام – البغضاء – الشنآن) يحقق نوعاً من التوازن و التكيف الاجتماعى ، فمع وجود الاختلاف هناك صلة لا تخفى آثارها كما لا يخفى ضياء الشمس بكل مكان ، تلك الصلة هى التى يحاول الأحوص أن يحافظ عليها ، ماسكاً بأهدابها ، مستنفراً كل قواه لاستعادتها ، و يساعده الإبحار فى ذاكرة الماضى على أن يقدم ذاته الشعرية قرباناً لهذه الصلة :

أصبحتُ للأنصار فيما نابَهُمْ خَلَفاً ، و للشعراءِ من حسَّانِ

افتقد الأحوص اتصاله بقومه من الأنصار ، فهم بيته الأليف إلى نفسه ، و لم يكن ارتحاله إلى بنى أمية إلا ارتحال الكاره المضطر ، ليس من أجل العطاء المادى فحسب (فبنو أمية هم ثروة الأحوص و تجارته ) [٤٣] و إنما أيضاً من أجل أن يكسبه التقرب من السلطة الحاكمة منزلة ومكانة عند قومه ، فبنو أمية كما يظن الأحوص ( هم الذين يستطيعون إذا قربوه أن يفرضوه على قومه فرضاً ) [٤٤] ، و لهذا بدت المراوحة بين الاتصال و الانفصال خيطاً دقيقاً ممتداً فى تجربة الأحوص الشعرية و فى بناء عالمه الشعرى ، و كذلك فى بناء الأخبار السردية المصاحبة لقصائده .

بنية الانفصال :

مدح الأحوص الأنصارى عمر بن عبدالعزيز عندما كان أميراً على مصر بقصيدة اشتهرت ببيتها الافتتاحى الذى قال فيه [٤٥] :

يا بيتَ عاتِكَةَ الذى أتعزَّلُ حَذَرَ العِدَى ، و بِهِ الفُؤادُ مُوكَّلُ

و قد أورد أبو الفرج الأصفهانى أبيات القصيدة كاملة ، و كذلك أورد ما قاله الرواة عن الأسباب التى أدت إلى نظمها ، و عن كيفية تلقيها لدى الممدوح ، و فيما يتعلق بظروف نتاج القصيدة جاء الخبر فى الأغانى على النحو التالى :

(أخبرنى بخبر الأحوص فى هذا الشعر الحرمىّ عن الزبير قال : حدثنى عمر بن أبى بكر المؤمِّلى ، و أخبرنا به الحسين بن يحيى،عن حماد عن أبيه ،عن مصعب الزبيرى ، عن المؤملى ، عن عمر بن أبى بكر الموصلى ، عن عبدالله بن أبى عبيدة بن عمار بن ياسر : قال : خرجت أنا و الأحوص بن محمد مع عبد الله بن الحسن إلى الحج ، فلما كنا بقُدَيْد قلنا لعبد الله بن الحسن : لو أرسلت إلى سليمان بن أبى دُباكل ، فأنشدنا شيئاً من شعره ،فأرسل إليه فأتانا ، فاستنشدناه ، فأنشدنا قصيدته التى يقول فيها :

يا بيتَ خَنْساءَ الذى أتجنَّب ذهب الشباب و حُبُّها لا يَذْهب

..... .....

قال : فلما كان من قابل حج أبو بكر بن عبد العزيز بن مروان ، فقدم المدينة ، فدخل عليه الأحوص ، و استصحبه فأصحبه ، فلما خرج الأحوص قال له بعض من عنده : ماذا تريد بنفسك ؟ تقدُم بالأحوص الشام ، و بها من ينافسك من بنى أبيك ، و هو من الأفَن والسَّفَه على ما قد علمت فيعيبونك به . فلما رجع أبو بكر من الحج دخل عليه الأحوص متنجزاً لما وعده من الصحابة فدعا له بمائة دينار وأثواب و قال : يا خال ، إنى نظرت فيما سألتنى من الصحابة فكرهت أن أهجم بك على أمير المؤمنين من غير إذنه فيجبهك فيشمت بك عدوى من أهل بيتى ، و لكن خذ هذه الثياب و الدنانير ، و أنا مستأذن لك أمير المؤمنين ، فإذا أذن لك كتبت إليك ، فقدمتَ علىّ ، فقال له الأحوص : لا و لكن قد سُبِعْتُ عندك ، ولا حاجة لى بعطيتك ، ثم خرج من عنده ، فبلغ ذلك عمر بن عبدالعزيز ،فأرسل إلى الأحوص و هو يومئذ أمير المدينة ، فلما دخل عليه أعطاه مائة دينار ، و كساه ثيابًا فأخذ ذلك ، ثم

قال له : يا أخى هب لى عرض أبى بكر ، قال : هو لك ، ثم خرج الأحوص ، فقال فى عروض قصيدة سليمان بن أبى دبا كل قصيدة مدح بها عمر بن عبدالعزيز ). (٤٦)

بدا أن الغضب هو محرك القصيدة و باعثها النفسى ، فقد استشعر الأحوص المذلة من قبل أبى بكر بن عبد العزيز الذى أطاع فيه الوشاة و خذله و لم يحقق مطلبه و هو أن يصحبه إلى بلاط أمير المؤمنين ، لكن المفارقة أن القصيدة ليست قصيدة هجاء ،و هى ليست كذلك لأن عمر بن عبد العزيز قد افتدى عرض أخيه من الأحوص ( قال له : يا أخى هب لى عرض أبى بكر ) ، و من ثم لم يكن أمام الأحوص إلا الاستجابة لرجاء عمربن عبدالعزيز ( قال : هو لك ) ، لكنه بعد خروجه من عنده أنشد كما قال الرواة :

( قصيدة مدح بها عمر بن عبد العزيز ) و هى قصيدة تكاد توجز موقف الشاعر الغاضب الذى اختار قصيدة المدح وسيلة شعرية فى تعامله مع السلطة الحاكمة ، و إنه لتوجد أصداء لهذا الاختيار فى قصائد المدح العربية القديمة حيث ( هناك الاتقاء والرفض و التقنع بقناع المدح من أجل أن نغنى أغنية ماكرة، ساذجة ، خطرة ، موحشة ) (٤٧)، فالأحوص يدفع بعمر بن عبدالعزيز إلى استخدام سلطته و قوته من أجل إنجاز المهمة التى رفض غيره / أخوه أداءها ، و يستلزم ذلك الجانب الغرضى للقصيدة استراتيجية بلاغية تعيد تأسيس العلاقة بين الشاعر والسلطة الحاكمة ، فى إطار عقد شعرى / اجتماعى ، بين طرفين هما المادح و الممدوح .

بدأ الأحوص قصيدته بالنسيب ،و قد بنى على معنى الفقد لشيء عزيز حيث الحرمان من المحبوبة ، و من زيارة بيتها ، قال : ( الكامل )

١- يا بيتَ عاتكةَ الذى أتعزَّلُ حَذَرَ العِدَى ، و به الفؤادُ موكَّلُ
٢- أصبحتُ أمنحُكَ الصُدُودَ و إننى قَسَماً إليكَ ، مع الصدودِ لأمْيَلُ
٣- و لقدْ نزلتَ من الفؤادِ بمنزلٍ ما كانَ غيرُكَ و الأمانةِ ينزلُ

٤- و لقد شكوتُ إليكَ بعضَ صَبَابَتِى و لَمَا كتمتُ من الصَّبَابةِ أطْوَلُ
٥- فصَدَدْتُ عنكَ ، و ما صددتُ لبِغْضَةٍ أخْشَى مقالةَ كاشِحٍ لا يَعْقِلُ
٦- هلْ عيْشُنَا بكَ فى زمانكَ راجعٌ فلقد تقاعَسَ بعدَكَ المُتَعَلِّلُ
٧- إنى إذا قلتُ استقامَ يَحُطُّهُ خُلْفٌ ، كما نَظَرَ الخِلافَ الأقْبَلُ
٨- لو بالذى عالجتُ لينَ فؤادِهِ فأبَى يلينُ به لَلانَ الجنْدَلُ
٩- و تجنُّبِى بيتَ الحبيبِ أودُّهُ أُرْضى البغيضَ به حديثٌ مُعْضِلُ
١٠- و لئِنْ صددتُ لأنتَ ، لولا رِقْبَتى أهْوَى مِنَ اللائِى أزورُ و أدخلُ
١١- إنَّ الشَّبابَ و عيشَنَا اللَّذَّ الذى كُنَّا به زمناً نُسَرُّ و نَجْذَلُ
١٢- ذهبتْ بَشَاشَتُه و أصبحَ ذِكْرُهُ حَزَناً يُعَلُّ به الفؤادُ و يُنْهَلُ
١٣- إلا تذكُّرَ ما مَضَى و صبابةً مُنِيَتْ لِقَلْبٍ مُتَيَّمٍ لا يَذْهَلُ
١٤- أوْدَى الشبابُ و أخْلَقَتْ لذَّاتُهُ و أنا الحَزِينُ على الشبابِ المُعْوِلُ
١٥- يبكى لِمَا قَلَبَ الزمانُ جَدِيدَهُ خَلَقاً ، و ليسَ على الزمان مُعَوَّلُ
١٦- و الرأسُ شاملهُ البياضُ كأنَّهُ بعدَ السَّوادِ به الثَّغَامُ المُحْوِل

افتتح الأحوص قصيدته بأسلوب النداء " يا بيت عاتكة " الذى يعبر على نحو إيحائى عن العالم المغلق الذى عجز الشاعر عن دخوله ، إذ يضع النداء الذات خارج هذا العالم ، لا تملك دخوله أو التواصل معه ، و هذه البداية تمثل شحنة افتتاحية فعالة للقصيدة تكشف عن ثرائها الدلالى ، و عن نسبها الشعرى لقصائد الطلل فى الشعر العربى الجاهلى ، التى كثيراً ما ابتدئت بالنداء الدال على الحنين و التطلع إلى استعادة الصلة المفقودة ، لأنه ( إذا كان النداء يدل على مشقة الصلة ، فإنه يوميء فى الوقت نفسه إلى الحاجة إليها ، أو السعى نحوها ) (٤٨) .

تؤكد إضافة البيت إلى " عاتكة " فكرة الإلماح الشعرى إلى السلطة الأموية الحاكمة، وقد أوردت الأخبار المصاحبة للقصيدة أن (عاتكة التى يشبب بها الأحوص عاتكة

بنت عبد الله بن يزيد بن معاوية ) [٤٩]، و ليس ذلك مستغرباً فى العصر الأموى الذى اشتهر شعراؤه بشعرهم الذى يخلطون فيه بين الغزل و السياسة ( أو هو غزل أريد به إلى السياسة ) [٥٠] ، لكنه على حين تغزل ابن قيس الرقيات الشاعر الأموى بعاتكة ( ليؤذيها و يؤذى وقارها و وقار زوجها ) [٥١] ، فإن الأحوص لم يشبب بها إلا ليعبر عن حالة الغضب التى ألمت به لحرمانه من الاتصال بالبيت الأموى ، فبيت عاتكة المنادى فى البيت الأول هو ( بيت الحبيب أودُّهُ ) فى البيت التاسع .

أدرك الأحوص المفارقة بين الخارج و الداخل ، أو بين الظاهر والخفى ، و لكنه احتفل بالتداخل بينهما ، و تكوين تشكيل جمالى يلعب فيه التضاد دوراً واضحًا ، هذا التشكيل مرده قوة السلطان الذى ( تتلاقى فى ظله المتباينات ، و لا تحتفظ المتباينات بتباينها ، بل تختلط فيما بينها فتكون ما يمكن أن نسميه الإحساس التقليدى بقسوة التثنية ) [٥٢] ،

و لهذا يقابل الأحوص الرغبة بالحذر (أتعزَّلُ حَذَرَ العِدَى ، و به الفؤادُ موكَّلُ) البيت ١ ، و يقابل الميل بالصدود (أمنحُكَ الصُدُودَ و إننى ، مع الصدودِ لأمْيَلُ) البيت ٢ ، و يقابل الشكوى بالكتمان ( شكوت.... كتمت) البيت ٤ ، و يقابل رجوع السرور بإحجامه( عيشنا بك فى زمانك راجع ... فلقد تقاعس ) البيت ٦ ، و يقابل استقامة الزمان باعوجاجه ( إذا قلت استقام يحطُّه خلف ) البيت ٧ ، و يقابل اللين بالقسوة ( عالجت لين فؤاده فأبى يلين به ) البيت ٨ ، و يقابل المودة بالاجتناب ( و تجنبى بيت الحبيب أودُّه ) البيت ٩ ، و يقابل الهوى بالصدود ( ولإن صددت لأنت ... أهوى) البيت ١٠ ، و يقابل السرور بالحزن ( كنا به زمناً نسر و نجذل ... ذهبت بشاشته و أصبح ذكره حزناً ) البيتان ١١، ١٢ ، و يقابل الجدة بالبلى ( قلب الزمان جديده خلقاً ) البيت ١٥ ، و يقابل سواد الرأس ببياضه ( و الرأس شاملُهُ البياض ... بعد السواد ) البيت ١٦ .

لا تجسد هذه المقابلات فعل الدهر القسرى و أثره على الذات فحسب ، و أنما هى بما تنطوى عليه من نغمة الحزن تبرز وضع الشاعر الذى يتخفى أمام قوة قاهرة لا يملك معها إلا اتخاذ جانب الحذر والمداراة ( و تجنُّبى ... أُرْضِى البغيض به )، و الأبيات فى مجملها باستخدام التقابل سمة أسلوبية لتشكيلها تحقق المفارقة بين وضع الشاعر الحزين ( و أنا الحزين ) و وضع الآخر / سلطة الأفراد و الزمان و ما تحمله صورة هذه السلطة من تداعيات القهر (وليس على الزمان مُعَوَّلُ ) . عندما تتضافر قوى الخارج على بعث الحزن و الأسى ، لا يكون أمام الشاعر – كما هو مألوف فى الشعر العربى الجاهلى – سوى أن يرحل بحثاً عن سعادته بعيداً عن المكان ، لكنه فى القصيدة الراهنة لا يبدو الشاعر راغباً فى أن يقطع صلته بالماضى الذى يجسده " بيت عاتكة " ، و على الرغم من أنه يسلم بانقطاع الصلة بينه و بين من يحب إلا أن القصيدة سوف تنحو منحى غير مألوف ، فهى تدعم البقاء و ترك الرحلة التى تمثل فى الشعر الجاهلى رمزاً لمحاولات الذات الدخول فى عالم بديل تتجاوز به ضعفها ، و عبر صوت العاذلة المرسل إلى النص من الماضى الشعرى القديم يقدم الشاعر الحجة المنطقية لغياب الرحلة فى قصيدته :

١٧– و سَفِيهَةٍ هبَّتْ عليَّ بسُحْرَةٍ جهلاً تلومُ على الثَّواءِ و تَعْذِلُ
١٨– فأجبتُها أنْ قلتُ : لستِ مُطَاعَةً فذرِى تَنَصُّحَكِ الذى لا يُقْبَلُ
١٩– إنى كفانِىَ أنْ أُعَالِجَ رحلةً عُمَرٌ و نَبْوَةَ مَنْ يضنُّ و يبخَلُ

ترجع أهمية هذه الأبيات إلى أنها تمثل بداية انتقال القصيدة من نغمة الضعف التى سادت الأبيات السابقة (١٦:١) إلى نغمة القوة ، بدا ذلك فى امتلاك الجرأة لوصف العاذلة – التى هى غالباً رمز لصوت المجتمع – بالسفاهة و الجهل ( و سفيهة ... جهلاً تلوم ) ، و امتلاك الصرامة و الحسم فى الرد عليها ( لست مطاعة – فذرى تنصحك – لايقبل ) ، بل و امتلاك القدرة على تحدى عمر بن عبدالعزيز بوضع صنيعه فى مجال المقارنة الواضحة مع صنيع أخيه ( من يضن و يبخل ) ، حتى و

إن كان ذلك فى إطار المدح ، و تكاد توجز هذه العبارة : ( إنى كفانى أن أعالج رحلة عمر ) رسالة النص الشعرية حيث يعلن الأحوص أنه ليست هناك أهداف جديدة تضطره إلى الرحيل و ترك الماضى وراء ظهره ، ولا معنى لهذا المفهوم إلا بالنظر إلى أن عمر بن عبدالعزيز هو أحد أفراد البيت الأموى (بيت عاتكة/بيت الحبيب) ، و عليه يعقد الشاعر أماله فى تحقيق الصلة المفقودة ، و لهذا كانت فكرة النسب العريق لعمر بن عبدالعزيز من أوضح الأفكار فى تشكيل أبيات المدح ، قال الأحوص :

١٩- إنى كفانِىَ أنْ أُعَالِجَ رحلةً عُمَرٌ و نَبْوَةَ مَنْ يضنُّ و يبخَلُ
٢٠- بنوالِ ذِى فَجَرٍ تكونُ سِجَالُهُ عَمَماً ، إذا نزلَ الزمانُ المُمْحِلُ
٢١- ماضٍ على حدثِ الأمورِ كأنَّهُ ذُو رَوْنَقٍ عَضْبٌ جَلاهُ الصَّيْقَلُ
٢٢- تُبْدِى الرجالُ ، إذا بَدَا ، إعْظَامَهُ حَذَرَ البُغَاثِ هَوَى لهنَّ الأجْدَلُ
٢٣- فيروْنَ أنَّ له عليهمْ سَوْرَةً و فضيلةً سبقتْ له لا تُجْهَلُ
٢٤- مُتَحَمِّلٌ ثِقَلَ الأمورِ ، حَوَى له سَبْقَ المكارِمِ سابقٌ متمهِّلُ
٢٥- ولهُ إذا نُسِبَتْ قريشٌ منهمُ مجدُ الأرُومَةِ و الفَعَالُ الأفضلُ
٢٦- و له بمكةَ ، إذْ أميَّةُ أهلُها إرثٌ ، إذا عُدَّ القديمُ ، مُؤثَّلُ
٢٧- أغْنَتْ قَرابتُهُ ، و كان لزومهُ أمراً أبانَ رشادَهُ منْ يعقِلُ
٢٨- و سموتُ عن أخلاقِهِمْ فتركتُهُمْ لنَداكَ ، إن الحازمَ المتحوِّلُ
٢٩- و لقد بدأتُ أريدُ وُدَّ مَعَاشِرٍ وَعَدُوا مواعدَ أُخْلِفَت إذْ حُصِّلوا
٣٠- حتى إذا رَجَعَ اليقينُ مطامِعى يأساً ، و أَخْلَفَنِى الذين أُؤمِّلُ
٣١- زايلتُ ما صنعوا إليكَ برحلةٍ عجْلَى ، و عندَكَ عنهُمُ مُتَحَوَّلُ
٣٢- و وعدْتَنى فى حاجَتى فصدقتَنى و وفيْتَ إذْ كذبُوا الحديثَ وبدَّلوا
٣٣- و شكوتُ غُرْماً فادحاً فحملتَهُ عَنِّى ، و أنتَ لمثلِهِ مُتَحَمِّلُ

كرم الممدوح و نسبه معاً يؤكدان استحقاقه للمكانة العالية و المهابة من الآخرين ،

و تأتى الصورة الشعرية للممدوح / الصقر – و إن كانت صورة تقليدية للقوة – لتوحى فى هذا السياق بفكرة الهيمنة ، و القدرة على إخضاع الآخرين الذين يحذرون الممدوح (حذر البغاث هوى لهن الأجذل ) البيت ٢٢ ، و لعل فى اختيار بغاث الطير و هى التى ما لا يصيد منها صورة للآخرين ما يتجه بصفات الممدوح نحو معنى التهديد بالقوة ، وهو ما تؤازره عبارة : ( له عليهم سطوة ) البيت ٢٣ .

ظهر واضحاً فى الأبيات الإلحاح على استخدام الجذر ( ح – م – ل ) الذى تمكن الأحوص أن يوظفه بمهارة بلاغية للدلالة على تحمل الأمير ثقل الأمور ( متحمل ثقل الأمور – شكوت غرماً فادحاً فحملته – أنت لمثله متحمل ) ، و لعل ما يقصد إليه الشاعر من ( ثقل الأمور ) هو ما عبر عنه بقوله فى البيت ٢٩ :

و لقد بدأتُ أريدُ وُدَّ مَعَاشِرٍ وَعَدُوا مواعدَ أُخْلِفَت إذْ حُصِّلوا

و فى ضوء السياق الشعرى للقصيدة يمكن أن يعد هذا القول إشارة إلى البيت الأموى الذى أغلق أبو بكر بن عبد العزيز أبوابه فى وجه الأحوص ، وبهذه الإشارة يمهد الأحوص الطريق لعرض مطالبه على عمر بن عبدالعزيز الذى (أغنت قرابته ) عن الآخرين الذين ( وعدوا مواعد أخلفت إذ حصلوا ) و ( كذبوا الحديث و بدلوا ) ، و بذلك يتحمل الممدوح عبء تحقيق المطالب غير المنجزة ، و استرداد الهيبة ، ليس للأحوص فحسب و إنما للبيت الأموى الذى تم التعريض به على يد المادح ، و قد استغل الأحوص هذا الملمح ليبنى عليه الجزء الأخير من القصيدة :

٣٤- فأعِدْ ، فِدًى لك ما أحوزُ بنعمةٍ أخرى يُرَبُّ بها نداكَ الأوَّلُ
٣٥- فلأشكرنَّ لكَ الذى أوليْتَنِى شكراً تَحُلُّ به المَطِىُّ و ترحلُ
٣٦- مِدَحاً تكونُ لكمْ غرائبُ شِعْرِها مبذولةً ، و لغيرِكُمْ لا تُبْذَلُ
٣٧- فإذا تَنَخَّلْتُ القريضَ فإنَّهُ لكُمُ يكونُ خيارُ ما أتَنَخَّلُ
٣٨- أُثْنِى عليْكُمْ ما بقيتُ فإنْ أمُتْ تخلُدْ غَرَائِبُهَا لكُمْ تُتَمَثَّلُ

يبدأ الأحوص هذا الجزء من القصيدة بصيغة أمر بلاغى : ( فأعد ... ما أحوز بنعمة أخرى ) ، و يبدو أن وراء الاستعطاف أو التوسل غاية أخرى ، لأن هذا الأمر البلاغى يجمع الخيوط المعنوية للمديح ، فهو موصول بما جاء قبله فى البيت ٣٣ ( و شكوت غرماً فادحاً فحملته ... فأعد ) و هو كذلك موصول بما جاء بعده فى البيت ٣٥ ( فأعد ... فلأشكرن ) باعتبار أن الشكر مترتب على أداء الفعل ، و هنا لأول مرة فى القصيدة يأتى تلميح بقوة الشعر و بقدرته على تحديد مسار العلاقة بين المادح و الممدوح ، وهو الأمر الذى فطن إليه بنو أميه ، و دفعهم إلى أن يتألفوا الشعراء رغبة فى مدائحهم ، و اتقاء لهجائهم ، فقد كان من المألوف أنه ( قد يحرم ممدوح مادحاً من نواله فيسرع إلى هجائه ... و قد يحجب الممدوح مادحه فلا يأذن له بلقائه فيصب عليه نار هجائه ) . (٥٣)

إذا كان ما يصفه الشاعر من خلال الأمر البلاغى ( أعد ) هو الدلالة على ما سوف يقوم به الأمير من إعادة لشيء كان يحوزه الشاعر ثم خسره ، فالأحوص قد صنف تلك الإعادة ضمن متوالية من العطاء كما نص على ذلك قوله ( بنعمة أخرى يرب بها نداك الأول ) ، و هنا تؤدى فكرة " التكرار " دوراً أساسياً فى بناء هذا المقطع ، و يعزز ذلك ما يحمله الجذر اللغوى ( ع – و – د ) من معنى التكرارية ، جاء فى لسان العرب ( تعود الشيء و عاده و عاوده معاودة و عواداً و اعتاده و استعاده و أعاده ، أى صار عادة له ) . (٥٤)

يلفت النظر الدور الذى تؤديه فكرة التكرار فى الأبيات لأنها تقوم بوظيفتين فى الوقت نفسه ، تتصل الأولى بتقدير مكانة الأمير عمر بن عبدالعزيز و الإشارة إلى عطائه المتصل و المتكرر ، و تتصل الثانية – بشيء من الخفاء – بتقدير مكانة الشعر الذى سوف تكون إعادة انشاده بمثابة تكرار مدحى يتجاوز حدود الزمن ، بل و يتجاوز حياة قائله :

أُثْنِى عليْكُمْ ما بقيتُ فإنْ أمُتْ تخلُدْ غَرَائِبُهَا لكُمْ تُتَمَثَّلُ

و كما أحدث الأحوص مقارنة خفية بين ما يقوم به الأمير من تكرار العطاء و ما تقوم به القصائد من تكرارية المدح كلما أعيد إنشادها ، فهو أيضاً يحدث مقارنة خفية بين الأمير و غيره ممن أخلفوا الوعد ، فهو يعلن اقتصار المدائح على عمر بن عبدالعزيز دون غيره ، مما يمكن أن يدخل فى إطار التحدى غير المباشر للسلطة الأموية ، بدا ذلك فى الإلحاح المتكرر على استخدام لفظة ( لكم ) فى مقابلة مع ( غيركم ) فى أمثال هذه العبارات :

( مدحاً تكون لكم غرائب شعرها مبذولة – لغيركم لا تبذل – لكم يكون خيار ما أتنخل – تخلد غرائبها لكم ) و تؤدى الصورة الشعرية : ( شكراً تحل به المطى و ترحل ) دوراً مهماً فى الدلالة على قوة الشعر و الإلماح الماكر بقوة الشاعر المتمثلة فى وعده بمدائح قادمة ( فلأشكرن لك ... شكراً ) ، و أن هذه المدائح سوف تحل بها المطى و ترحل لجودتها و جمالها من حيث الشكل ، و لقدرتها على إعادة تأكيد صفات الممدوح و تخليد ذكره من حيث المضمون .

استدعت الصورة الشعرية للمطى التى تحل و ترحل بقصائد الأحوص المدحية فى عمر بن عبد العزيز ، صورة المطى التى تهوى بالحجيج إلى بيت الله الحرام ،قال الأحوص :

٣٩- ولعَمْرُ منْ حجَّ الحجيجُ لبيتهِ تهوِى بهمْ قُلُصُ المطىِّ الذُّمَّلُ
٤٠- إنَّ امْرأً قدْ نالَ منكَ قرابة يبغِى مَنَافِعَ غيرِها لمُضَلَّلُ
٤١- تعفُو إذا جهِلُوا بِحِلْمِكَ عنهمُ و تُنِيلُ إنْ طلبُوا النَّوالَ فتُجْذِلُ
٤٢- و تكونُ معقلَهُمْ إذا لمْ يُنْجِهِمْ منْ شرِّ ما يخشَوْنَ إلا المَعْقِلُ
٤٣- حتى كأنكَ يُتَّقى بكَ دونهمْ منْ أُسْدِ بيشَةَ خَادِرٌ مُتَبَسِّلُ
٤٤- و أراكَ تفعلُ ما تقولُ ، و بعضهمْ مَذِقُ الحديثِ يقولُ ما لا يفعلُ
٤٥- و أرى المدينةَ حينَ صِرْت أميرَها أَمِنَ البريءُ بها و نامَ الأعزلُ

يعاود الأحوص للمرة الثالثة فى القصيدة ذكر لفظة ( البيت ) الذى سبق أن ذكرها فى البيت الأول ( بيت عاتكة ) و فى البيت التاسع ( بيت الحبيب ) ، و كما أنها تشير فى مقام الحلف بالله إلى دلالة الشرف التى يحظى بها البيت الحرام فإنها كذلك تلمح إلى فكرة السعى إلى المكان الشريف من أجل تحقيق المنافع ، و ذلك مما يتجاوب مع سعى الشاعر و مناجاته لبيت عاتكة / بيت الحبيب ، ومن ثم يثبت الأحوص أن الوظيفة الأدائية للمدح ليست الإقرار بفضل الممدوح فحسب ، و إنما هى أيضاً مقترنة بتحقيق المنافع ، و عندما تجتمع الرغبة و الرهبة معاً فى هذا السياق فإنهما ينتجان هذه الصورة المهيبة للمدوح :

حتى كأنكَ يُتَّقى بكَ دونهمْ منْ أُسْدِ بيشَةَ خَادِرٌ مُتَبَسِّلُ

صورة الأسد المقيم فى عرينه ، العابس من الغضب تؤكد المجرى الدلالى الذى تسير فيه القصيدة لأنها تقرن الممدوح بالرغبة ( فى عدله و كرمه و حمايته ) وبالرهبة ( من غضبه و سخطه ) ، و لعل وصف ساكن المدينة فى عهد إمارة عمر بن عبدالعزيز بصفتى ( البريء ) و ( الأعزل ) لا يبتعد كثيراً عن وصف الذات الساعية إلى الاحتماء من أعدائها بقوة تكون معقلها و حصنها و سبيلها إلى النجاة ، ولا يستمد الممدوح قوته فى القصيدة إلا بحيلة بلاغية ، حيث يضعه الأحوص فى موضع مقارنه مع أخيه على أساس فكرة الوفاء بالوعد فى البيت ٤٤:

( تفعل ما تقول ... يقول ما لا يفعل )

يبدو أن هذه الحركة المزدوجة من المدح لعمر بن عبدالعزيز و التعريض بأخيه أبى بكر بن عبد العزيز كانت صادمة لعمر بن عبد العزيز لأنها كشفت عن جرأة الشاعر المادح فى عرض مطالبه ، وعن محاولاته التصعيد الدرامى للموقف الذى تعرض له ،و عن ثقته أنه بإنجازه عمله الشعرى يستحق المكافأة التى تجاوز العطاء المادى

الذى كان قبله من عمربن عبد العزيز قبل إنشاد القصيدة ، إلى العطاء المعنوى و المادى معاً ، و هو الاتصال بالبيت الأموى .

تواجه القصيده من أخبارها النثرية المصاحبة مواجهة غاضبة إن صح التعبير ، لأنها كشفت القناع الزائف لهذا الوجه المدحى للقصيدة ، فإذا كان أبوبكر بن عبدالعزيز قد أخلف وعده للأحوص ، فكذلك أخلف الأحوص وعده لعمر بن عبد العزيز لما سأله أن يهب له عرض أخيه ، و ذلك مما دعا عمر بن عبدالعزيز إلى مقولته التى لا تخلو من غضب و عتاب : ( ما أراك أعفيتنى مما استعفيت منه) (٥٥) ، و ذلك بعد إنشاد الأحوص القصيدة ، ولا يكتفى السياق الخبرى بالإشارة إلى غضب عمر و إنما يقدم للغضب أسباباً ترتكز على الدلائل الداخلية للنص الشعرى: (قال : لأنه مدح عمر و عرض بأخيه أبى بكر ) (٥٦)

تلفت الاهتمام هذه العبارة التى ذكرها الراوى تعليلاً – من عنده – لغضب عمر بن عبد العزيز ، ذلك لأنها جمعت المدح و التعريض معاً و وصلت بينهما بالواو العاطفة، وجعلتهما بذلك سبباً مباشراً لمقولة عمر بن عبد العزيز الغاضبة ، كما أن الفعل(مدح) الذى ابتدئت به الجملة التعليلية لا يجعل المدح مساوياً للتعريض فحسب، و إنما يضع المدح نفسه فى مظنة الاتهام باعتباره أول ما ذكر من أسباب الغضب ، ولعل كراهية عمر بن عبدالعزيز للمدح بغير الحق تؤكدها رواية صاحبت قصيدة للأحوص فى مدحه قال فى مفتتحها :

وما الشعرُ إلا خطبةٌ من مؤلفٍ بمنطقِ حقٍّ أو بمنطقِ باطلِ
فلا تَقْبَلَنْ إلا الذى وافقَ الرِّضَا و لا تَرْجِعَنَّا كالنساءِ الأراملِ
رأيناكَ لم تعدلْ عن الحقِّ يمنةً ولا يسرةً فِعْلَ الظَّلُومِ المُجادِلِ
ولكنْ أخذتَ القصْدَ جهدكَ كلَّهُ و تقفُو مثالَ الصالحينَ الأوائلِ
فقلنا ، و لم نكذبْ ، بما قد بدا لنا و منْ ذا يَرُدُّ الحقَّ من قولِ عَاذِلِ

ذكر أبو الفرج الأصفهانى فى خبر هذه القصيدة رواية طويلة تعرض ظروف نتاجها و تشير إلى علاقة عمر بن عبدالعزيز بالشعراء المداحين من خلال ما قاله مسلمة بن عبدالملك للشعراء الذين أرادوا مدح الخليفة : [٥٨] ( أما علمتم أن إمامكم لا يعطى الشعراء شيئاً ؟ )

و كذلك ما قاله عمر نفسه للشعراء : ( فقال لى : يا كثير إن الله سائلك عن كل ما قلت ،ثم تقدم إلى الأحوص فاستأذنه فقال : قل و لا تقل إلا حقاً ، فإن الله سائلك ، فأنشده : وما الشعرُ إلَّا خطبةٌ من مؤلفٍ بمنطقِ حقٍّ أو بمنطقِ باطلِ

فقال له عمر : يا أحوص إن الله سائلك عن كل ما قلت ، ثم تقدم إليه نصيب فاستأذن فى الانشاد ، فأبى أن يأذن له و غضب غضباً شديداً و أمره باللحاق بدابق، و أمر لى و للأحوص لكل واحد بمائة و خمسين درهماً ) . [٥٩]

تسمح قراءة هذا الخبر من خلال دلالته الدينية باستنتاج أن النمط الذى يكمن وراءه هو نمط الحق و الباطل الذى يؤدى دوراً مهماً فى علاقة الخليفة بالشعراء ، فإنشاد الشعر (المدح بالحق) كفيل بأن يجعل الخليفة فى حالة من الرضى يقدم على إثرها عطاياه للشعراء ، و هكذا يكون المدح بالباطل باعثاً على غضب الخليفة لما يمثله من إهانة لقيم الإسلام ، و لعل ما قام به الأحوص فى قصيدته السابقة ( يا بيت عاتكة ) من مدح لعمر بن عبدالعزيز و تعريض بأخيه أبى بكر بن عبد العزيز مما يمكن فهمه داخل هذا السياق ، فمن الواضح أن الخبر الذى صاحب القصيدة قد ألمح من خلال ما قاله عمر بن عبد العزيز إلى فشل القصيدة المدحية فى أن تحوز رضا الممدوح ، و هو ما يعنى فشل المادح فى تحقيق مقاصده .

بنية الاتصال :

نظم الأحوص قصيدة شعرية حظيت بشهرة واسعة و باستحسان فى المدونات الأدبية لدلالتها على قوة الشعر على افتداء صاحبه و هى القصيده التى نظمها فى منفاه بدهلك و قد غلبه حنينه إلى قومه ، فأراد أن يعود إليهم ، و أن يستعيد مكانته

الاجتماعية و الشعرية معاً ، و قد ربط الأحوص فى هذه القصيدة – كما ربط غيره من الشعراء – بين الحنين و اللوم و الشعور بالانفصال ، و هى أفكار تأتى متآزرة فى كثير من قصائد الشعر العربى تعبيراً عن منظومة القهر التى تتعرض لها الذات ، و عما تحمله علاقة الذات بالآخرين من تداخل و تعقيد ، ففى حضور اللائم فى القصائد تظهر المسافة الواضحة بين الشاعر ومجتمعه ، و يبرز من خلالها شعوره الحاد بالانفصال ، و قديماً قال طرفة بن العبد : (٦٠)

يَلوم و ما أدْرى عَلامَ يلومُنى كما لامنى فى الحى قُرطُ بن معْبدِ
فمالِى أرَانى و ابْن عمى مالكاً متى أدنُ منهُ ينأى عنى و يبعُدِ

و قال عبد يغوث بن وقاص : (٦١)

ألا لا تَلُومَانِى كَفى اللَّوْمَ ما بِيَا وما لَكُما فى اللَّوْم خَيْرٌ ولا لِيَا
أَلَمْ تَعْلَمَا أنَّ المَلامَةَ نَفْعُها قليلٌ ، و ما لَوْمِى أخِى مِن شِمَالِيَا

وقد وظف الأحوص البنية الثنائية للقصيدة العربية المدحية ( نسيب – مديح ) للتعبير عن رغبته فى تحقيق الاتصال ، جاعلاً من فكرة اللوم محوراً تدور حوله المعانى فى جزء النسيب ، تبدأ به و تنتهى لتقوم بدور الرابط المعنوى بين النسيب و المديح .

قال الأحوص : (٦٢) ( الطويل )

١- ألا لا تَلُمْهُ اليومَ أنْ يتبلَّدا فقد مُنِعَ المحزونُ أنْ يتجلَّدا
٢- نظرتُ رجاءً بالمُوَقَّرِ أنْ أرى أكاريسَ يحتلُّونَ خاخًا و مُنْشِدا
٣- و أوفيتُ من نشْزٍ من الأرضِ يافعٍ و قد يشْعَفُ الإيفاءُ منْ كان مُقْصَداً
٤- فحَالتْ لطرْفِ العينِ من دونِ أرضِها و ما أتَّلِى بالطَّرْفِ حتَّى تردَّدا
٥- سهوبٌ و أعلامٌ ، كأنَّ سرابَها إذا اسْتَنَّ يُغْشِيها المُلاءَ المُعَضَّدا
٦- و قلتُ : ألا ياليتَ أسماءَ أصْقَبَتْ و هل قَوْلُ لَيْتٍ جامعٌ ما تبدَّدا
٧- و إنِّى لأهْواها و أهْوَى لُقِيَّها كما يشتهِى الصَّادِى الشَّرابَ المُبَرَّدَا
٨- علاقةُ حبٍّ لَجَّ فى سَنَنِ الصِّبا

٩- و كيفَ و قدْ لاحَ المشيبُ ، و قطَّعَتْ فأبْلَى و ما يزدادُ إلا تَجَدُّدَا
١٠- لكُلِّ مُحِبٍّ عِنْدَها مِن شِفائِهِ مَدَى الدَّهْرِ حَبْلاً كانَ للوصْلِ مُحْصَدَا
١١- أتَحْسَبُ أسماءُ الفؤادَ كعهدِهِ مشارعُ تَحْمِيها الظَّمانَ المُصَرَّدا
١٢- لياليَ لا نَلْقَى ، و للعيشِ لذَّةٌ و أيَّامِهِ ، أمْ تحسبُ الرَّأْسَ أسْودَا
من الدَّهْرِ إلا صائِداً أو مُصَيَّدَا

حافظ الأحوص فى هذا المقطع على الجمع بين مفهومين قد يبدوان للوهلة الأولى متضادين و هما الانفصال و الاتصال ، فهو يقدم نفسه فى الأبيات بوصفه ضعيفاً مغلوباً على أمره تباعد السبل بينه و بين من يحب ، و باستخدامه أساليب الاستفهام الدالة على تحاور الذات تعلو النبرة المنطقية الداعية إلى اليأس و الاستسلام : ( و هل قول ليت جامع ما تبددا ؟ – و كيف و قد لاح المشيب ؟ – أتحسب أسماء الفؤاد كعهده ؟ ) لكن وعى الذات و إدراكها لحتمية الفراق لم يقض على محاولات التطلع للاتصال و استعادة المفقود ، و تجسد صورة النزاع بين البلى و التجدد إحدى تلك المحاولات :

علاقةُ حبٍّ لَجَّ فى سَنَنِ الصِّبا فأبْلَى و ما يزدادُ إلا تَجَدُّدَا

و تأتى الصورة الشعرية لأسماء مقترنة بالرى الذى تهفو إليه النفوس لتعبر عن هذا العالم الذى تتطلع الذات لاستعادته :

و إنِّى لَأهْواها و أهْوَى لُقِيَّها كما يشتهِى الصَّادِى الشَّرابَ المُبَرَّدَا

كذلك ينافس شوق الذات إلى المحبوبة شوق الصادى إلى الكأس الممتلئة المترعة ، لا ليطغى أحدهما على الآخر و إنما ليمتزجا معا و يجسدا عالم الحاجات التى تتجدد دومًا و لا تنتهى ، و لا يكاد ينجو من هذا العطش أحد ، فالجميع يهفون إلى مورد الماء ، و لدى أسماء سخاء لكل محب ، يتباهى به الأحوص فى قوله :

لكُلِّ مُحِبٍّ عِنْدَها مِن شِفائِهِ مشارعُ تَحْمِيها الظَّمانَ المُصَرَّدا

التطلع إلى الاتصال بأسماء هو التطلع إلى الحياة التى تتجدد بعطائها دوماً ولا تبلى، و كما اقترن حب أسماء بالزمان ( فأبلى و ما يزداد إلا تجددا) ، فكذلك لم يدرك المكان بمعزل عنها ، فالأرض التى حالت الموانع دونها هى (أرضها) و موارد الماء(عندها) و لأن رى الجسم الذى أرهقه الظمأ هو الوجه الآخر لرى الروح التى أرهقها البعد و الانفصال فقد جاءت صورتها الشعرية مقترنة بالرى الذى تهفو إليه النفوس الظمأى ، قال الأحوص :

١٣- وعَهْدِى بها صفراءَ رُودًا كأنَّما نَضَا عَرَقٌ منها على اللونِ مُجْسَدَا
١٤- مُهَفْهَفَةُ الأعْلى ، و أسفلُ خَلْقِها جَرَى لحْمُهُ ما دونَ أنْ يَتَخَدَّدَا
١٥- من المُدْمَجاتِ الحُورِ ، خَوْدٌ ، كأنَّها عِنانُ صَناعٍ أنْعَمَتْ أنْ تُخَوِّدَا
١٦- كأنَّ ذَكِيَّ المِسْكِ تحتَ ثيابِها و ريحَ الخُزامَى طَلَّةً تَنْضَخُ النَّدَى
١٧- كأنَّ خَذُولا فى الكِناسِ أعارَها غداةَ تَبَدَّتْ عُنْقَها و المُقَلَّدَا

تشير مفردات الصورة الشعرية إلى أن ما ينسجه الأحوص فى الأبيات هو توظيف للجزء النسيبى فى القصيدة من أجل استثارة المشاعر العاطفية ، و التعبير عن كيان مفقود ذى أصداء رمزية ، فقد لجأ الأحوص إلى الصور التشبيهية كى يقدم صورة لكائن متفرد ذى حظ وافر من تعدد صفات الكمال دون نقص ، و صفات النداوة و المائية ، ثم رمز إليه فى نهاية هذا المقطع بلفظ " الخذول " ( و الخذول من الظباء و البقر التى تخذل صواحباتها و تنفر من ولدها ... و الخذول التى تتخلف عن القطيع ) [٦٣] ،

و من ثم لا تخلو صورة أسماء من معنى الترك و التخلى ، و هى بهذا التشكيل تصبح مبرراً لما تستشعره الذات نحوها من حنين ، و بقدر ما تتذرع الذات بالصبر

تتصاعد قوتها و تتضاءل قوة الآخر / اللائم لينتهى النسيب بطرحه خارج سياق اللوم و الدفع به نحو سياق التحدى ، قال الأحوص :

١٨- بَكَيْتُ الصِّبا جَهْدِى فمنْ شاءَ لامنِى و منْ شاءَ آسَى فى البكاءِ و أسْعَدَا
١٩- فإنِّى وإنْ أجريتُ فى طلبِ الصِّبا لأعلمُ أنِّى فى الصِّبا لستُ أوْحَدَا
٢٠- إذا كنتَ عِزْهاةً عن اللهوِ و الصِّبا فكُنْ حَجَراً من يابسِ الصَّخْرِ جَلْمَدَا
٢١- هلِ العيشُ إلا ما تلذُّ و تشتهِى و إنْ لامَ فيهِ ذو الشَّنانِ و فَنَّدَا

يصل الأحوص إلى حل يعينه على ما يتهدده من لوم اللائمين ، و هو أن يواجه الآخر مستعيناً بصورة أسماء ذات الرى و المائية و يحوله برفضه لها إلى حجر من يابس الصخر و كأنه يصب عليه غضبه الممتزج بلعنات محبى أسماء / الحياة باستخدام أسلوب الأمر : (فكُنْ حَجَراً من يابسِ الصَّخْرِ جَلْمَدَا).

و إذ يتمتع كل شاعر بالحرية فى اختيار عناصره الموضوعية و صوره الشعرية للتعبير عن تجربته الخاصة داخل التقليد المدحى المتوارث فقد آثر الأحوص فى هذه القصيدة ألا يخلو المشهد الشعرى فى خطاب الممدوح من وجود الآخر الذى تواتر حضوره بكثافة لافتة:

٢٢- لعَمْرِى لقدْ لاقيتُ يومَ مُوَقَّرٍ أبا خالدٍ فى الحىِّ نجمكَ أسْعُدَا
٢٣- و أعطيتَنِى يومَ التقيْنا عطيَّةً من المالِ أمسَت يسَّرتْ ما تَشَدَّدَا
٢٤- و أوقدْتَ نارِى باليَفاعِ ، فلَمْ تَدَعْ لنيرانِ أعدائِى ، بِنُعْماكَ ، مُوقِدَا
٢٥- و أصبحت النُّعْمَى التى نِلْتَنِى بها و قدْ رَجَعَتْ أهلَ الشَّماتةِ حُسَّدَا
٢٦- ولمْ أكُ للإحسانِ لمَّا اصْطَفَيْتَنِى كَفُوراً ولا لاعاً من المصر قُعْدُدَا
٢٧- فلمَّا فَرَجْتَ الهمَّ عنِّى و كُرْبَتِى حَبَوْتُكَ منِّى ، طائعاً مُتَعَمِّدَا
٢٨- ثناءَ امْرِئ أثْنَى بما قد أنَلْتَهُ و شكرَ امرئٍ أمْسَى يرى الشكرَ أرشَدَا
٢٩- فأُقْسِمُ ما أنْفَكُّ ما عشتُ شاكراً لِنُعْماكَ ما طافَ الحمامُ و غَرَّدَا
٣٠- و قدْ قلتُ لمَّا سِيلَ عمَّا أنَلْتَنِى ليزدادَ رَغْماً منْ يحبَّ لىَ الرَّدَى

٣١- عطاءُ يزيدٍ كلُّ شيءٍ أحُوزُهُ مِنَ ابْيَضَ من مالٍ يُعَدُّ و أسودَا
٣٢- و ما كانَ مالِى طارِفاً عن تجارةٍ و ما كان ميراثاً من المالِ مُتْلَدَا
٣٣- و لكنْ عطاءٌ من إمامٍ مباركٍ مَلا الأرضَ معروفاً و عدلاً و سُؤْدُدَا
٣٤- شكوتُ إليهِ ثِقْلَ غُرْمٍ لَوَ انَّهُ و ما أشتكِى منهُ علَى الفِيلِ بَلَّدَا
٣٥- فلمَّا حَمِدْناهُ بما كان أهْلَهُ و كان حقِيقاً أنْ يُسَنَّى و يُحْمَدَا
٣٦- فإنْ أشكرِ النُّعْمَى التى سَلَفَتْ لهُ فأَعْظِمْ بها عِنْدِى ، إذا ذُكِرَتْ ، يَدَا
٣٧- تبلَّجَ لِى و اهتزَّ حتَّى كأنَّما هَزَزْتُ به للمجدِ سيفاً مُهَنَّدَا

قدم الأحوص الآخر / العدو فى ضوء فكرة المنع و نقيضها العطاء ، فكان التنافس بين الفكرتين تنافساً كاشفاً عن فاعلية المقاومة التى يتضمنها الخطاب المدحى ضد محاولات تغييب الذات الشاعرة و تهميش وجودها ، و إزاء رغبة الآخر فى حرمان الذات من الحياة تتعدد محاولات المقاومة و تصل فاعليتها إلى إضافة هذا الملمح الذى يجلى فكرة الصراع ، و هو التعلق بفكرة العطاء من أجل مقاومة الآخر / المبغض و الانتقاص من قدرته على قمع الذات ، لأنه بإيقاد نار المادح على يد الممدوح تنطفىء نار الأعداء :

٢٤- و أوقدْتَ نارِى باليَفاعِ ، فلَمْ تَدَعْ لنيرانِ أعدائِى ، بِنُعْماكَ ، مُوقِدَا

و بالإنعام عليه من الممدوح تتحول شماتة الشامتين إلى حسد :

٢٥- و أصبحت النُّعْمَى التى نِلْتَنِى بها و قدْ رَجَعَتْ أهلَ الشَّماتةِ حُسَّدَا

و بالنوال الذى يحظى به من الممدوح يزداد قهراً من أحب له الردى:

٣٠- و قدْ قلتُ لمَّا سِيلَ عمَّا أنَلْتَنِى ليزدادَ رَغْماً منْ يحبَّ لىَ الرَّدَى

لم يكن التنعم بالعطاء هو الغاية التى سعى الأحوص لتحقيقها على يد الممدوح ، و إنما أراد أن يجعل من العطاء وسيلة للكيد من الأعداء ، و لهذا تكررت الألفاظ الدالة على العطاء سبع مرات فى الأبيات من (٢٣ : ٤٤ )، و كذلك من أجل التأكيد على عطاء الخليفة الدائم ، غير المنقطع ، إذ جعله الأحوص متصلاً بعاداته فقال فى خاتمة القصيدة مادحا الخليفة :

٣٨- أخُو فَجَرٍ ، لمْ يدرِ ما البخلُ ساعةً ولا أنَّ ذا جُودٍ على البذْلِ أنْفَدَا
٣٩- أهانَ تلادَ المالِ للحمدِ ، إنَّهُ إمامُ هُدًى يجرِى على ما تعوَّدَا
٤٠- يُشَرِّفُ مجْدًا من أبِيهِ و جدِّهِ و قدْ أوْرَثا بُنيانَ مجدٍ مُشَيَّدَا
٤١- شريفُ قريشٍ حينَ يُنْسَبُ و الذى أقرَّتْ لهُ بالملكِ كهلاً و أمْرَدَا
٤٢- و ليسَ عطاءٌ كانَ فى اليومِ مانِعِى إذا عُدْتُ من إعطاءِ أضعافِهِ غَدَا
٤٣- أقيمُ بحمْدٍ ما أقمتُ ، و إنْ أَبِنْ إلى غيرِكُمْ لَمْ أحْمَدِ المُتَوَدَّدَا
٤٤- و كمْ لكَ عندِى مِن عطاءٍ و نِعْمَةٍ تسوءُ عدوًّا غائبينَ و شُهَّدَا
٤٥- تسُورُ بهِ عندَ العَطِيّةِ شِيمَةٌ هى الجُودُ منهُ غيرَ أنْ يَتَجَوَّدَا
٤٦- ولى منكَ موعودٌ طلبتُ نجاحَهُ و أنتَ امرؤٌ لا تُخْلِفُ الدهرَ مَوْعِدَا
٤٧- و عَوَّدْتَنِى أنْ لا تزالَ تُظِلُّنِى يَدٌ منكَ قد قدمتَ منْ قبلِها يَدَا
٤٨- ولَوْ كانَ بذلُ المالِ و الجودِ مُخْلِداً مِن الناسِ إنساناً لكُنْتَ المُخَلَّدَا

اختار الأحوص الجذر ( ع – و – د ) لبناء المقطع الأخير من المديح صوتياً و دلالياً ، فهو يقرنه بالخليفة فى قوله :

٣٩- أهانَ تلادَ المالِ للحمدِ ، إنَّهُ إمامُ هُدًى يجرِى على ما تعوَّدَا

و من خلال تقنية القلب و الإبدال للجذر نفسه يثبت الأحوص المقارنة بين الخليفة / المعطى و الآخر العدو و ذلك من الجذر ( ع – د – و ) :

٤٤- و كمْ لكَ عندِى مِن عطاءٍ و نِعْمَةٍ تسوءُ عدوًّا غائبينَ و شُهَّدَا

و يحقق الإبدال الاشتقاقى غايته حين يستخدم الأحوص الجذر ( و – ع – د ) للإشارة إلى مقاصده من الخطاب المدحى بقوله :

٤٦- ولى منكَ موعودٌ طلبتُ نجاحَهُ و أنتَ امرؤٌ لا تُخْلِفُ الدهرَ مَوْعِدَا

و هو فى الوقت نفسه يوحد بين الممدوح و المادح باشتراكهما فى الجذر ( و – ع – د ): ( لى منك موعود ... و أنت .. موعدا ) ثم فى اشتراكهما فى الجذر ( ع – و – د ) فى قوله :

٤٧- و عَوَّدْتَنِى أنْ لا تزالَ تُظِلُّنِى يَدٌ منكَ قد قدمتَ منْ قبلِها يَدَا

هنا يأخذ المادح مكانه فى عادات الخليفة المرتبطة بعطاياه ، و هى عادة مرتبطة بالاستمرارية ( عودتنى .. لاتزال تظلنى) ، و بذلك فإن القصيدة تقوم بحيلة بلاغية لتحقيق مقاصدها ، لأنه فى الوقت الذى يقدم فيه الشاعر نفسه ضعيفاً متوسلاً لاستعادة مكانته فإنه يجبر الخليفة على الاستجابة لطلباته و إلا فقد الخليفة سلطته المعنوية و مكانته ، و ذلك حيث ( إمكان أن يقوم طقس التوسل أو قصيدة التوسل بدور تحدى أو اختبار للقوة ) [٦٤]، فالمدح يضع الخليفة فى موضع اختيار بين أمرين ، إما الاستجابة للشاعر المتوسل الذى يطالب الخليفة بأن يعيده إلى مكانته السابقة و ما ينتج عن تلك الاستجابة من تأكيد على كفاءة القصيدة و بالتالى التأكيد على ما تحتويه من صفات تنسب إلى الخليفة ، و إما عدم الاستجابة لمطالب الشاعر و هنا تتهاوى كفاءة القصيدة و قدرتها البلاغية على تحقيق رسالتها الشعرية ، و يفقد الخليفة صفاته التى أصبحت مشروطة باستجابته لطلبات الشاعر .

إن ما سوف تطرحه الأخبار المصاحبة لهذا الشعر هو كشف عن البعد السياسى للقصيدة و عن كفاءتها البلاغية ، واعتمادها على أسلوب شعرى لا يخلو من مكر حيث يربط الشاعر بين حنينه و إحساسه بالفقد و تعرضه للّوم فى جزء النسيب و بين قوة الخليفة الذى لايخلف للدهر ( موعدا ) كى يدعوه إلى المبادرة والفاعلية ، لأنه لو

( عجز الممدوح عن الارتفاع إلى المستوى المثالى المعبر عنه فى المديح ، فإن قصيدة المدح ، مهما كانت فائقة الجودة ، سوف تصبح مثالاً للسخرية ) [٦٥] و هذا ما لم يحدث فى حالة القصيدة الراهنة ، حيث جاء الخبر المصاحب لأبياتها الشعرية فى طبقات فحول الشعراء على النحو التالى : [٦٦]

(حدثنى أبى سلام [بن عبيد الله] ، قال : بلغنى أن مسلمة بن عبد الملك قال ليزيد بن عبدالملك : يا أمير المؤمنين ! ، ببابك وفود الناس ، و تقف ببابك أشراف العرب ، فلا تجلس لهم ! و أنت قريب العهد بعمر بن عبدالعزيز ! و قد أقبلت على هؤلاء الإماء . قال : أرجو أن لا تعاتبنى على هذا بعد اليوم . فلما خرج مسلمة من عنده ، استلقى على فراشه و جاءت حبابة جاريته فلم يكلمها ، فقالت : ما دهاك عنى ؟ فأخبرها بما قال مسلمة و قال : تنحى عنى حتى أفرغ للناس ، قالت : فأمتعنى منك مجلساً واحداً ، ثم اصنع ما بدا لك . قال : نعم . فقالت لمعبد : و كيف الحيلة ؟ قال : يقول الأحوص أبياتا و تغنى فيها . قالت : نعم . فقال الأحوص :

ألا لا تلمه اليوم أن يتبلدا ....

فغنى فيه معبد و قال : مررت البارحة بدير نصارى و هم يقرأون بصوت شجٍ ، فحكيته فى هذا الصوت ، فلما غنته حبابة هذا الصوت ، قال : لعن الله مسلمة ! صدقتِ ، و الله لا أطيعهم أبدا ) .

جعلت الحكاية من شخصية الأحوص الأنصارى طرفاً رئيساً فى لعبة الاحتيال من أجل استعادة الجارية " حبابة " مكانتها لدى الخليفة ، و ذلك بعد موقف الاستبعاد الذى تعرضت له ، فهى تسأل معبد المغنى ( و كيف الحيلة ؟ ) ، فيعرض عليها أن يقول الأحوص أبياتاً ترقق قلب الخليفة و تلين جانبه ، و بهذا الحل توازى الحكاية بشكل خفى بين الموقف العاطفى للجارية " حبابة " و بين الموقف السياسى للأحوص شاعر بنى أمية ، صحيح أن هذه الحكاية لم تشر إلى تعرض الأحوص لما يشبه أن تعرضت له الجارية من فقد المكانة عند الخليفة ، لكنها بانتصارها للجارية ، و التأكيد

على نجاحها فى تحقيق مطمعها و غايتها تكون أيضاً قد أظهرت الشاعر فى صورة المنتصر الذى استطاع بشعره / بحيلته أن يحظى بإعجاب الخليفة ، و يدفعه إلى تلبية رغباته ، و مما يؤكد على نجاح المسعى تلك العبارة التى قالها الخليفة فى نهاية الحكاية ( لعن الله مسلمة ، صدقت و الله لا أطيعهم أبدا ) ، و تكاد تتفق أخبار هذا الشعر على فكرة الخداع البلاغى المصاحب لقصيدة المدح فقد ورد فى الأغانى : ( أن الأحوص دس إلى حبابة ، فغنت يزيد قوله :

كريم قريش حين ينسب والذى أقرت له بالملك كهلاً و أمردا

..... .....

فقال يزيد : ويلك يا حبابة ! من هذا من قريش ؟ قالت : من يكون ! أنت هو يا أمير المؤمنين ، فقال : و من قال هذا الشعر ؟ قالت : الأحوص يمدح به أمير المؤمنين ، فأمر به أمير المؤمنين أن يُقدم عليه من دهلك ، و أمر له بمال و كسوة)[٦٧] ، وفى هذه الحكاية تحتال الجارية بغنائها لشعر الأحوص المدحى فى يزيد من أجل أن يعود الأحوص من منفاه ، و يستعيد مكانته الشعرية لدى الخليفة الأموى ، و تتفق الحكايتان فى التأكيد على فكرة الاحتيال سواء من الجارية حبابة فى الحكاية الأولى حين سألت معبد ( و كيف الحيلة ؟ ) ، أو من الأحوص فى الحكاية الثانية حين ( دس إلى حبابة ) و كأنما يشارك الاحتيال – على المستوى الإنسانى – كما ورد فى أخبار الشعر النثرية ، الاحتيال البلاغى ، يكشف عنه و يشير إليه ، و ينبه إلى قوته ، و يعرض نجاحه بأسلوب أدبى يزاحم به الصوت الشعرى و بلاغته لأنه ( مهما ضاق الفضاء الهامشى المحصور للفن فى كتابة التحقيق أو تقلص حضور الوظيفة الأدبية بالقياس إلى هيمنة الوظيفة الإشارية فإن الفضاء المحصور للفن يظل متخللاً سرد السيرة الذاتية فى أكثر تجلياتها التاريخية)[٦٨] .

تناولت المدونات و المصادر الأدبية قصيدة الأحوص السابقة " ألا لا تلمه " بوصفها قصيدة انتصار ، تؤكد بها قدرة الشعر و حيله البلاغية على استعادة الحقوق و

المكانة و الاقتصاص من الآخر ، و كانت فى تناولها أكثر اقتراباً من " الأدبية " عندما عرضت الحدث المصاحب للشعر بطريقة درامية متنوعة الرؤى داخل نفس الإطار الجوهرى الذى يحدد ملامح الصراع بين أطراف ثلاثة هم :

الذات التى استلب حقها و تسعى لاستعادته ( الأحوص أو الجارية ) ، و الآخر الذى انتقص حق الذات و أسهم فى استبعادها ( عمر بن عبدالعزيز الذى نفى الأحوص إلى دهلك أو مسلمة بن يزيد الذى نصح الخليفة يزيد بن عبدالملك باستبعاد الجوارى ) ، و الحاكم الذى يتوجه إليه الطرفان لرفع الظلم ( الخليفة يزيد بن عبدالملك فى الروايتين) ثم إنها جعلت فكرة الاحتيال هى الخيط الدقيق الذى يربط الأحداث باعتباره محوراً أساسياً لنجاح المسعى على المستويين الإنسانى و الشعرى .

## بنية الاغتراب

مدح الأحوص الخليفة الأموى يزيد بن عبدالملك بقصيدة قال فى مطلعها : [٦٩]

أقولُ بعمّانٍ و هلْ طَرَبِى بهِ إلى أهلِ سَلْعِ إنْ تَشَوَّقْتُ نافِعُ

و تعد الأخبار المصاحبة للقصيدة بمثابة تعليل لنظمها جاء فى منتهى الطلب ( وقال الأحوص و هو بالشام ، و أقام بعمان ، و هى مدينة البلقاء فأرق ليلة ، وقال و يمدح فيها ) [٧٠] ، و على حين اعتبر هذا الخبر أن القصيدة مدحية ، و أن الأمر فى إنشادها لا يخلو من فكرة ( الأرق ) فقد اعتبرها أبو الفرج الأصفهانى قصيدة هجاء ، و تحدث عن ظروف نتاجها بقوله على لسان الرواة : ( بعث يزيد بن عبدالملك حين قتل يزيد بن المهلب فى الشعراء ، فأمر بهجاء يزيد بن المهلب ، منهم الفرزدق و كثير و الأحوص ، فقال الفرزدق لقد امتدحت بنى المهلب بمدائح ما امتدحت بمثلها أحداً ، و إنه لقبيح بمثلى أن يكذب نفسه على كبر السن ، فليعفنى

أمير المؤمنين ، قال : فأعفاه ، و قال كثير : إنى أكره أن أعرض نفسى لشعراء أهل العراق إن هجوت بنى المهلب ، و أما الأحوص فإنه هجاهم ) [٧١] .

إذا كان الخبر المسرود فى الأغانى يكشف عن مدى قوة الشعر فى تثبيت شرعية الحاكم بمدحه و هجاء أعدائه فإنه من أجل رفع درجة التأثير النفسى للخبر المسرود وضع السياق الروائى قبول الأحوص أمر الخليفة و امتثاله له فى مقابلة مع رفض الفرزدق و كثير للأمر نفسه ، صحيح إن موقف الأحوص من الخليفة يزيد بن عبدالملك لا يخلو فى جانب منه من فكرة الإجلال و التعظيم ، ولكن الإشارة إلى الضرورة أو الاضطرار قد تكون مفيدة هنا ، فما يبغيه الأحوص بشكل أساسى هو ألا يخسر مكانته عند بنى أمية و قد علق الدكتور طه حسين على نظم الأحوص لهذه القصيده بقوله ( و قد يظهر أن الأحوص أدركه الطمع فى آخر أيامه و أراد أن يكون مقرباً من يزيد ، فوقف موقفاً لم يشرفه ، و لم يجن له إلا شراً ) [٧٢] ، و سوف يتبين عند تحليل القصيدة أن المفردات الدالة على المداراة و التصنع تظهر بكثرة فى القصيدة ، ولعل الأرق الذى ذكره الخبر المصاحب للشعر فى منتهى الطلب يعزز ذلك ، و يدفع إلى الاهتمام ببعض مستويات المعانى داخل هذا الإطار المدحى البراق ، خاصة لوضوح نغمة الحنين الرثائى المنطوية على حس الاغتراب فى مفتتح القصيدة ، إذ ( لا يستطيع المرء أن يتجاهل التقابل بين الاغتراب و وظيفة الإقبال على رموز المجتمع ، و يجب أن نعطى لكل تعبير عن الغربة دلالة المواجهة النشيطة ، و الذى يحول دون ذلك هو الفصل المصطنع بين أجزاء الشعر ، و اعتبار بعض الأغراض أصولاً و بعضها فروعاً أو عذوبة تسترعى الأسماع ) [٧٣] ، و عندما يضع النسيب " الأنا الغنائية " فى حالة من الأسى و الشجن بعد الفراق عن موطنها القديم ، و ارتحالها بعيداً عنه ، و ينبئ عن إحساسها بالاغتراب فى مفتتح قصيدة تمدح انتصار الخليفة الأموى و تهجو عدوه ، فإن ذلك مما يدفع باالقصيدة المدحية

إلى منطقة شائكة تحفها المخاطر تأتى معبرة عن موقف الشاعر العاطفى و السياسى معاً ، قال الأحوص فى مفتتح قصيدته : (الطويل)

١- أقولُ بعمّانٍ و هلْ طَرَبِى بهِ إلى أهلِ سَلْعٍ إنْ تَشَوَّقْتُ نافِعُ
٢- أصاحِ ، أَلَمْ تَحْزُنْكَ ريحٌ مريضةٌ و برقٌ تلالا بالعقيقيْن لامِعُ
٣- فإنَّ غريبَ الدارِ مِمَّا يَشُوقُهُ نسيمُ الرياحِ والبروقُ اللَّوامعُ
٤- نظرتُ على فوْتٍ ، و أوْفَى عشيَّةً بنا منظرٌ مِن حصْنِ عمّانَ يافعُ
٥- لأُبْصِرَ أحياءً بِخاخٍ ، تضمَّنتْ منازلَهُمْ منها التِّلاعُ الدَّوافِعُ
٦- ومنْ دونِ ما أسْمُو بطَرْفِى لأرْضِهِمْ مَعانٌ ، و مُغْرٌ من البيد واسعُ
٧- فأبْدَتْ كثيراً نظْرَتِى من صبابَتِى و أكْثَرُ مِنْهُ ما تُجِنُّ الأضالِعُ
٨- و كيفَ اشْتياقُ المرءِ يَبْكى صبَابَةً إلى مَنْ نَأَى عن دارِهِ وَهْوَ طائِعُ
٩- و للعينِ أسرابٌ تفيضُ ، كأنَّما تُعَلُّ بكُحْلِ الصَّابِ منها المدامِعُ
١٠- لَعَمْرُ ابنةِ الزَّيْدِىّ إنَّ ادِّكارَها على كلِّ حالٍ للفؤادِ لرائِعُ
١١- و إنِّى إليْها ، حيثُ طارتْ بها النَّوى من الغَوْرِ أو جَلْسِ البِلادِ ، لنازِعُ
١٢- لقدْ كنتُ أبكِى ، و النَّوَى مُطْمَئِنَّةٌ بنا و بكمْ ، من علمِ ما البَيْنُ صانِعُ
١٣- وقدْ ثبتتْ فى القلبِ منكِ مودَّةٌ كما ثبتتْ فى الرَّاحتيْنِ الأصابعُ
١٤- أَهُمُّ لأَنْسَى ذِكْرَها فيَشُوقُنِى رِفاقٌ إلى أهْل الحجازِ نَوازِعُ

تتبنى أبيات النسيب السابقة على التقابل بين الذات و الآخر ، فالشاعر من خلال اختياره مجموعة من الذوات التى يتعامل معها فى إطار القصيدة يضئ فكرة الاختلاف بنماذج متعددة تتراوح ما بين الصاحب الذى لايبدو حزيناً لحزن صاحبه:

٢- أصاحِ ، أَلَمْ تَحْزُنْكَ ريحٌ مريضةٌ و برقٌ تلالا بالعقيقيْن لامِعُ

و الذات المفارقة :

٨- و كيفَ اشْتياقُ المرءِ يَبْكى صبَابَةً إلى مَنْ نَأَى عن دارِهِ وَهْوَ طائِعُ

و المحبوبة النى يروع القلب تذكرها ، و يدخل عليه الاضطراب و القلق :

١٠- لَعَمْرُ ابنةِ الزَّيْدِىّ إنَّ ادِّكارَها على كلِّ حالٍ للفؤادِ لرائِعُ

و الرفاق الذين يدفعون الذات مرة أخرى إلى الوراء و الاستغراق فى ماضيها ، مما يؤدى إلى إبطال محاولتها للنسيان :

١٤- أَهُمُّ لأَنْسَى ذِكْرَها فيَشُوقُنِى رِفاقٌ إلى أهْل الحجازِ نَوازِعُ

و من المفارقة أن الخليفة نفسه سوف يأتى به الشاعر فى بداية أبيات المديح ، ليحمله عبء الانفصال عن بلاد يحبها :

و إنَّا عَدانا عن بلادٍ نُحِبُّها إمامٌ طَبانا خَيْرُهُ المُتَتابِعُ

و مهما أشار البيت على نحو مجازى إلى كرم الخليفة فهو يعزز أيضاً فكرة الاحتياج المادى الذى يدفع بالمرء إلى الاغتراب عن بلاد يحبها ، و هذا التقابل بين الذات و الآخر يتشكل عبر مستويين ، أحدهما مكانى حيث الشاعر بعمان (أقول بعمان – من حصن عمان ) و أحبته فى أماكن أخرى بعيدة ( أهل سلع – أحياء بخاخ تضمنت منازلهم – الغَوْرِ أو جَلْسِ البلاد – أهل الحجاز) و يبدو الأحوص من خلال تعدد ذكر أمكنة الأحبة أنه رازح تحت عبء الحنين إلى الماضى و ذكرياته ، لأنه على المستوى الشعرى ( فإن التكرار قد يكون محاولة لاستعادة الحب المفقود ، الأصل المفقود ، المكان المفقود ، الوطن ، البيت الذى بدونه يكون الإنسان غريباً و يسعى أيضاً بغرابة فى عالمه ) [٧٤] ، و هذا هو ما أفضى إلى وجود المستوى الثانى من مستويات التقابل بين الذات و الآخرين الذين يجمعهم بها مكان واحد و هو المستوى النفسى حيث الشعور بالوحدة و الاغتراب ، و لهذا قدم الشاعر نفسه فى أبيات النسيب بوصفه ( غريب الدار ) البيت (٣) .

دفع حس الاغتراب بالذات إلى استبطان أعماقها كنوع من المحاسبة ، فالنأى عن الديار كان طوعاً و استسلاماً لأحلام بدا فى نهاية المطاف أنها خادعة ، و أن الحياة الجديدة البعيدة عن الديار قد منحت الذات بيد ما أخذته بالأخرى ، و لقد دل الاستفهام البلاغى فى البيت الثامن على هذا المعنى ، و دل أيضاً على أن الشاعر يفتقد شجاعة المواجهة و الكشف عن مكنون نفسه، ولهذا فإنه يتوسل بعالمه الشعرى و بمفرداته للتعبير عن الرفض و الاحتجاج على واقعه ، و بقدر ما تتصاعد نغمة الاغتراب بقدر ما يتصاعد معها موقف الرفض و الاحتجاج ، ذلك (لأن الاغتراب موقف من مواقف الاحتجاج ) [٧٥] ، و لهذا كان الأحوص مهتماً بالتأكيد على وجود حواجز مكانية بينه و بين أحبته :

ومنْ دونِ ما أسْمُو بطَرْفِى لأرْضِهِمْ مَعانٌ ، و مُغْرٌ من البيد واسعُ

لعل فى اختيار الفعل أسمو دون غيره فى هذا السياق ما يوحى بعلو شأن ما يفتقده الشاعر ، و هذا ما يبرراستخدام اسم الفاعل الذى يضفى على شوقه إلى من يحب استمرارية و تجدداً فى قوله : ( و إنى إليها .... لنازع ) البيت (١١) .

الإحساس بالندم على الارتحال بعيداً تجسده صورة اكتحال العين بعصارة شجر الصاب المر ، مما أدى إلى أن تفيض دموعها أسراباً ، و هى صورة تتشكل لا على مستوى الخارج فحسب و إنما تمزج الظاهر بالكيان الداخلى المنفطر بأحاسيس الألم و العناء لتوحى بأن عائد ما يبدو جميلاً ليس إلا مرارة و لوعة ، و لهذا تعود صورة العين الباكية مرة ثانية فى البيت (١٢) من أجل إلقاء اللوم على الزمان الذى أبكى العيون قبل أن يصنع البين صنيعه و ذلك لعلم الذات بعلاماته المنذرة بالفراق:

لقدْ كنتُ أبكِى ، و النَّوَى مُطْمَئِنَّةٌ بنا و بكمْ ، من علمِ ما البَيْنُ صانِعُ

جاء فى شرح البيت : ( النوى هنا : الدار ، و اطمأنت به الدار : استقرت ، فأقام و لم يبرح ) [٧٦] ، و بذلك يحدث الأحوص مقابلة خفية باستخدام فكرة الديار بين

الماضى حيث ( النوى مطمئنة ) و الحاضر الذى أفضى إلى أن يصف الشاعر نفسه بأنه ( غريب الدار ) .

إن تأمل الدور الشعرى لفكرة الديار فى هذه القصيدة و فى غيرها من قصائد الأحوص يفصح عن أشكال الهيمنة التى يتعرض لها الشاعر من قوى خارجية تجعله يبدو فى حالة انقطاع ظاهر عن الماضى، بينما يستمر التواصل النفسى مع الماضى عبر خط الحنين الذى يدفع بالذات إلى استعادة الزمن عبر الخيال ، و مما تجدر الإشارة إليه فى هذا الصدد أن لفظة الديار قد تكررت ثلاثاً و ثلاثين مرة فى ديوان الأحوص ، و كانت فكرة الاغتراب من أكثر الأفكار المرتبطة بها ، خاصة عندما تأتى الديار فى شكل الفاعل الذى يمنحها قوته على الفعل كما فى هذه النماذج:

- هلْ تُبْلِغَنِّى بَنِى مَرْوانَ ، إنْ شَحَطَتْ عنِّى ديارُهُمُ ، عَيْرَانَةٌ أُجُدُ (٧٧)
- و إنَّكِ إنْ تَنْزَحْ بكِ الدَّارُ آتِكُمْ وَشِيكاً وإنْ يُصْعِدْ بكِ العِيسُ أُصْعِدِ(٧٨)
- خُلَيْدَ لا تَبْعُدِى ، ما عنكِ إقْصَارٌ و إنْ بَخِلْتِ و إنْ شَطَّتْ بكِ الدَّارُ (٧٩)
- يَرَى حَسْرَةً أنْ تَصْقَبَ الدَّارُ مَرَّةً و لَوْ حالَ بابٌ دُونَها و سُتُورُ (٨٠)
- و شَطَّتْ دِيارٌ بَعْدَ قُرْبٍ بأَهْلِها و عادَتْ لَهُمْ بَعْدَ الأُمُورِ أُمُورُ (٨١)
- هَلْ هَيَّجَتْكَ مَغَانِى الحَىِّ و الدُّورُ فاشْتَقْتَ ، إنَّ البعيدَ الدَّارِ مَعْذُورُ (٨٢)
- إذْ شَطَّتِ الدَّارُ عن دِيارِهِمُ أأمْسَكُوا بالوِصالِ أمْ قَطَعُوا (٨٣)

ينبئ هذا التكرار عن عمق الدور الذى يؤديه استخدام الديار فى التجربة الشعرية ، فهى وحدة معجمية أساسية تستدعى بدورها عدداً من الكلمات المنتمية إليها و المتفرعة عنها ، و ذلك مثل المفردات الدالة على الشوق و الصبابة و النزوع ، و هذه الأخيرة تكررت مرتين فى القصيدة ، الأولى وصفاً للذات ( و إنى إليها ... لنازع )البيت (١١) ، و الثانية حين أراد الشاعر أن يجعل من تجربة الحنين إلى المكان الأليف تجربة إنسانية مشتركة فوصف الرفاق بأنهم رفاق نوازع :

أَهُمُّ لأَنْسَى ذِكْرَها فيَشُوقُنِى رِفاقٌ إلى أهْل الحجازِ نَوازِعُ

جاء هذا الوصف فى القصيدة بعد تشبيه ثبات المودة و تمكنها فى القلب بثبات الأصابع فى الراحتين ، و هو تشبيه إذا نظر إليه باعتباره أحد حصون الذات الدفاعية لمواجهة الواقع فهو أيضاً يدل على أن الحسم العقلى و التسليم بحتمية النأى عن المحبوبة لم يتبعهما حسم نفسى يساعد الذات على أن تقطع صلتها بالماضى الذى ثبتت مودته فى القلب ، و لهذا يعيدها الخيال إليه تشتاقه و تتبع ذكرياته السعيدة ، و يعيدها الواقع إليه كذلك ( فيشوقنى رفاق إلى أهل الحجاز نوازع ) ، و هذا النزوع الذى تعانيه الذات يوحى بأن مكانها الذى تحيا فيه هو مكان يهدد أمنها و سلامتها ، لأن ( مكان النزوع هو المكان الذى يكون فيه الإنسان فاعلاً و مفعولاً معاً ، و يستطيع الإنسان فى مكان النزوع أن ينظر إلى ذاته المهددة بالاستلاب نازعاً إلى عبور فجوة اليأس أو فجوة العدم ، و هو يفعل ذلك بغريزة حب الحياة ، و برغبته فى إختبار إحساسه بهذه الحياة ) [٨٤] .

جسد الأحوص نزوعه إلى عبور فجوة اليأس بهذه اللوحة الفنية ذات الإطار المكبل بالتمنى ، قال :

١٥- فياليتَ أنَّا قد تعسَّفَت المَلا بِنا قُلُصٌ يَلْحَبْنَ ، و الفجرُ ساطعُ
١٦- موارِقُ من أعناقِ ليلٍ ، كأنَّها قَطًا قاربٌ ماءَ النُّمَيْرَةِ ساطعُ
١٧- رَوايا تَأَنِّيها على كلِّ مَنْهَلٍ قليلٌ ، إذا ما أمْكَنَتْها المَشارعُ
١٨- طَوَيْنَ أدَاوَى أحكَمَ اللهُ صُنْعَها إذا لمْ تُعالِجْ خَرْزَهُنَّ الصَّوانِعُ
١٩- بفَتْوَى نُحُورٍ ما يُكَلِّفْنَ مُمسكاً حناجِرُها لما اسْتَقَيْنَ المقامِعُ
٢٠- يُغِثْنَ بها زُغْباً برأْسِ مَفازَةٍ تضَمَّنَها منها رُباً و أجارِعُ
٢١- مُلَبَّدَةً غُبْرًا جُثُوماً ، كأنَّها أفانِيءَ لَوْلا رُوسُها و الأكارِعُ
٢٢- تَبَوَّأْنَ بَيْضاً فى أفاحِيصِ قَفْرَةٍ فهُنَّ بِفَيْفاءِ الفلاةِ ودائعُ

إن ما ينجزه الأحوص فى هذه الأبيات يمكن اعتباره " خدعة بلاغية " إن جازت التسمية ، فجزء الرحيل التقليدى فى الشعر الجاهلى قد تحول بإطاره اللافت ( ليت أنا ) إلى " رحيل زائف " لا يتقدم بالقصيدة إلى الأمام و إنما يعود بها إلى ما وراء الواقع بمعنى ( يا ليت حدث هذا المتخيل ولم يحدث هذا الواقع ) ، و كأنما تحاول الذات رسم معالم جديدة لحياتها تكسبها حالة من الأمن تعوضها عما تفتقده ، و لكن المفارقة أن ذلك الحلم لا يتخطى حدود الأمنيات .

تؤدى صورة الناقة دوراً مهماً فى إطار المجرى الدلالى للقصيدة حيث يعكس تشكيلها حالة الندم و ما يواكبها من حنين أدخله اليأس إلى حيز التمنى ، و هى صورة ذات بعدين ، لأنها وحدها صورة دالة و موحية بالرغبة فى الخروج السريع من الضيق إلى السعة ( موارق من أعناق ليل ) ، و هى أيضاً استدعت صورة القطا : (موارق من أعناق ليل كأنها قطا ) ، كذلك تتجانس صفة القطا ( ساطع ) التى استعيرت للدلالة على انتشار القطا ، و صفته ( قارب ) الدالة على طلبه الماء ليلاً ، مع صورة النوق ذات الخلفية المضيئة ( و الفجر ساطع ) ، و مع صورتها ذات الخلفية المعتمة (موارق من أعناق ليل ) ، و كما أنه سوف ترتوى القطا فى غدها بالماء الذى وردته ليلاً ، فكذلك سوف تسير النوق بعد خروجها من الظلام سيراً مستقيماً ، دل عليه اللفظ ( يلحبن ) ، و لن يكون سيرها معتدلاً و مستقيماً فحسب ، بل واضحاً و مرئياً بعد التخفى برداء الليل ( يلحبن و الفجر ساطع ) .

تمضى صورة القطا فى الأبيات مؤكدة على هذا التوازى بينها و بين صورة النوق، فيستعير الأحوص للقطا صورة الإبل الحوامل للماء ( روايا تأنيها على كل منهل قليل ) و كأن الصورة فى تراوحها بين وصف الناقة و وصف القطا تتشكل فى مجملها من نسيج متعدد الخطوط و الألوان دون أن تركن إلى وجهة بعينها ،وهنا تبدو فكرة الارتواء بالماء من أهم المشكلات التى تواجه الناقة / القطا فالقطا (قارب) يطلب الماء ليلاً ، و ورود الإبل للماء ( قليل ) تحكمه عوامل المكان ( إذا ما أمكنته

المشارع ) ، و حواصل القطا تحفظ الماء لسقيا فراخها ( يغثن بها زغباً ) البيت (٢٠) ، و تسهم صورة صغار القطا :

مُلَبَّدَةً غُبْرًا جُثُوماً ، كأنَّها أفانِيءَ لَوْلا رُوسُها و الأكارِعُ

فى تجسيد المعاناة التى يحياها القطا مع صغاره ، و لكن الصورة تنطوى فى الوقت نفسه على إسناد الفاعلية للقطا من خلال استخدام الفعل ( يُغثن ) الدال على قدرة القطا على حماية ما يملك ، و تتأكد فاعلية القطا و قدراته على مواجهة مشكلات الحياة فى البيت الأخير ، عبر صورة شعرية تنهض بوظيفة مهمة فى تشكيل مسار القصيدة :

تَبَوَّأْنَ بَيْضاً فى أفاحِيصِ قَفْرَةٍ فهُنَّ بِفَيْفاءِ الفلاةِ ودائِعُ

تعيد هذه الصورة تشكيل السياق الزمنى فى القصيدة ، و ترد بالإيجاب على الاستفهام البلاغى الذى افتتح به الشاعر قصيدته :

أقولُ بعمّانٍ و هلْ طَرَبِى بهِ إلى أهلِ سَلْعٍ إنْ تَشَوَّقْتُ نافِعُ

فهى توحى بأن الزمن لم يغلق أبواب الماضى ليمحوه ، و إنما هو يتحرك حركة دائرية ، فالسياق المكانى لأفاحيص القطا يعطى الصورة امتداداً لا نهائياً ، و أبعاداً منفتحة بلا قيود ، و يجعل المكان كله ملكاً لهذه الحياة القادمة ، و لهذا الميلاد الجديد ، و لهذا البقاء الآمن الذى يجسده احتضان القطا لبيضه إلى أن يخرج مكتملاً قادراً على الحياة و المواجهة .

هذه الصورة تدعم التخفى إلى حين ، و تؤكد على أهميته و ضرورته من خلال هذه الودائع التى تفتقد القدرة على التصدى للحياة ، و هى أيضاً تؤدى إلى بعث الأمل و التفاؤل عبر هذه الحركة غير المرئية التى تتهيأ من خلالها صغار الطير لميلادها المرتقب ، و قد أسهم اختيار لفظة ( ودائع ) فى التأكيد على الانتظار من أجل

الاستعداد و التهيؤ للمواجهة ، باعتباره حركة مضادة على المستوى الخيالى لحركة الاغتراب الذى تم على المستوى الواقعى .

تتنامى فكرة الانتظار وما تحمله من معانى المداراة و المداهنة و التصنع فى جزء المديح حيث وجود سلطة الآخر التى دفعت الذات نحو هذا الاختيار ، قال الأحوص:

٢٣- و إنَّا عَدانا عن بلادٍ نُحِبُّها إمامٌ طَبانا خَيْرُهُ المُتَتابِعُ
٢٤- أَغَرُّ لِمَرْوانٍ و حربٍ كأَنَّهُ حُسامٌ جَلَتْ عنهُ الصَّياقِلُ قاطِعُ
٢٥- هو الفرعُ من عَبْدَىْ مَنافٍ كأَنَّهُ إليهِ انتهتْ أحسابُهُمْ و الدَّسائِعُ
٢٦- إذا ما بَدا للنَّاظِرِينَ كأَنَّهُ هِلالٌ بَدا فى ظُلمةِ اللَّيلِ طالِعُ
٢٧- فكُلُّ غَنِيٍّ قانِعٌ بنَوالِهِ و كُلُّ عزيزٍ عندَهُ مُتواضِعُ
٢٨- هو الموتُ أحياناً يكونُ ، و إنَّهُ لَغَيْثٌ حَياً يَحْيَى به الناسُ واسِعُ
٢٩- فما أحدٌ يَبدو لهُ من حِجابِهِ فيَنْظُرُ إلا وهْوَ بالذُّلِّ خاشِعُ
٣٠- فنَحْنُ نُرَجِّى نَفْعَهُ و نَخافُهُ و كِلْتاهُما منهُ برفْقٍ نُصانِعُ
٣١- له دِسَعٌ فيها حياةٌ ، و سَوْرَةٌ تُمِيتُ ، و حِلْمٌ يَفْضُلُ الحِلْمَ بارِعُ

صورة الممدوح هى صورة الحاضر الماثل الذى تتيقن العين وجوده ، و فيه تتصل الذات بشكل جديد من أشكال الحياة ليس خالصاً كله لوجه الخير ، لأنه فى الوقت الذى كان من المتوقع أن تعرض الأبيات صوراً لخير الخليفة المتتابع بدا الإلحاح على إبراز جانب القوة و جعله متوازياً مع جانب الخير و العطاء ، فقد أكد الشاعر فى وصفه للخليفة / الخير من وجهين : أولهما وجه إيجابى يتصل بالعطاء ( كأنه هلال – و إنه لغيث حيا – له دسع فيها حياة .... و حلم يفضل الحلم بارع ) ، و ثانيهما وجه يتصل بالقوة و بث الرهبة فى النفوس ( كأنه حسام جلت عنه الصياقل قاطع – هو الموت أحياناً يكون – فما أحد ... إلا و هو بالذل خاشع – له ... سورة تميت ) ، و هذه الصفات مجتمعة أنتجت صورة الذات الشاعرة المتراوح حالها بين الرجاء والخوف فى علاقتها بالخليفة :

فنَحْنُ نُرَجِّى نَفْعَهُ و نَخافُهُ و كِلْتاهُما منهُ برفْقٍ نُصانِعُ

يعبر هذا البيت عن مأزق الذات فى تعاملها مع السلطة ، حيث يقترن العطاء بالخوف ، و تقترن الحماية بالتهديد ، ولا فرار من هذا المأزق إلا بالمداراة و المداهنة برفق ، جاء فى لسان العرب ( صانعه : داراه و لينه و داهنه ... و المصانعة أن تصنع له شيئاً ليصنع لك شيئاً آخر ) .[٨٥]

استخدم الأحوص الضمائر فى هذا البيت استخداماً لافتاً للتأمل حيث قرن ذاته المفردة بالذات الجماعية ، و عبر عن ذلك بصيغة الجمع ( نحن ) ، و ذلك فى مقابل ضمير المفرد الغائب والعائد على الخليفة ( نفعه – نخافه – منه ) ، و تترادف ( نحن ) فى هذا البيت مع ( إنّا ) فى البيت (٢٣) :

و إنَّا عَدانا عن بلادٍ نُحِبُّها إمامٌ طَبانا خَيْرُهُ المُتَتابِعُ

و مع ( كل غنى ) و ( كل عزيز ) فى البيت (٢٧) :

فكُلُّ غَنِيٍّ قانِعٌ بنَوالِهِ و كُلُّ عزيزٍ عندَهُ مُتواضِعُ

ومع ( الناس ) جميعاً فى البيت (٢٨) :

هو الموتُ أحياناً يكونُ ، و إنَّهُ لَغَيْثُ حَياً يَحْيَى به الناسُ واسِعُ

ومع ( كل أحد ) فى البيت (٢٩) :

فما أحدٌ يَبدو لهُ من حِجابِهِ فيَنْظُرُ إلا وهْوَ بالذُّلِّ خاشِعُ

هذا الترادف يعبر عن وحدة المصير ، و يلتمس القوة و الثبات فى محنة لا تستهدف الشاعر وحده ، و إنما تستهدف الناس جميعاً ، و لعل وضع الذات المتأزم مع خليفة ( هو الموت أحيانا يكون ) كان مبرراً لهذه المداراة التى عبرت عنها بدقة بلاغية متناهية عبارة ( برفق نصانع ) ، لكنه على الرغم من الرفق المشار إليه فى علاقة

الشاعر بالخليفة فقد انتقل الشاعر عقب هذا البيت انتقالاً مفاجئاً من المدح إلى الهجاء ، جاعلاً الهجاء جزءًا من بنية المديح و ليس تابعاً له ، قال الأحوص :

٣٢- رَمَى أهْلَ نَهْرَىْ بابِلٍ إذ أَضَلَّهُمْ أَزَلُّ عُمانِيٌّ ، به الوَشْمُ راضِعُ
٣٣- بِتِسْعِينَ أَلْفاً كُلُّهُمْ حينَ يُبْتَلَى جميعُ السِّلاحِ ، باسِلُ النَّفْسِ ، دارِعُ
٣٤- من الشامِ حتَّى صَبَّحَتْهُمْ جُمُوعُهُ بأَرْضِهِمُ و المُقْرَباتُ النَّزائِعُ
٣٥- فلمّا رَأَوْا أهلَ اليقينِ تخاذَلُوا و رامُوا النَّجاةَ ، و المَنايا شوارِعُ
٣٦- على ساعةٍ لا عُذْرَ فيها لظالمٍ و لا لهُمُ من سَطْوَةِ اللهِ مانِعُ
٣٧- فظَلَّ لَهُمْ يومٌ بِهِمْ حَلَّ شَرُّهُ تَزُولُ لَهُمْ فيهِ النُّجومُ الطَّوالِعُ
٣٨- يَحُوسُهُمُ أهلُ اليقينِ ، فكلهمْ يلوذُ حِذارَ الموتِ ، و الموتُ كانِعُ
٣٩- و كمْ غادرتْ أسيافُهُمْ من منافقٍ يَمُجُّ دَماً أَوْداجُهُ و الأخادِعُ
٤٠- قتيل نَرَى مالا يَنالُ وفاتُهُ ولاقَى ذَمِيماً مَوْتَه وَهْوَ خالِعُ
٤١- عَوَى ، فاستجابتْ إذْ عَوَى لِعُوائِهِ عبيدٌ لهمْ فى كلِّ أمْرٍ بدائِعُ
٤٢- و مازالَ يَنْوِى الغدرَ من نَوْكِ رَأْيِه بعَمْياءَ حتَّى احْتُزَّ منهُ المسامِعُ
٤٣- و حتَّى اسْتُبِيحَ الجمعُ منهمْ فأصبحُوا كبَعْضِ الأُلَى كانتْ تُصيبُ القوارِعُ
٤٤- فأَضْحَوْا بنَهْرَىْ بابِلٍ ، و رُءُوسُهُمْ تُجِيزُ بها البيدَ المَطايا الخواضِعُ
٤٥- فريقانِ : مقتولٌ صريعٌ بذَنْبِهِ شَقِيٌّ ، و مأْسُورٌ عليه الجوامِعُ
٤٦- لَعَمْرِى لقد ضلّتْ ، و دَارَتْ عليهمُ بِما كَرِهُوا تلكَ الأمورُ الفظائِعُ

يتمثل البعد المهم للهجاء فى هذه القصيدة فى علاقته التقابلية مع المديح ، فالهجاء يؤسس لتدنى منزلة الأعداء من خلال المديح الذى يكشف عن علو المكانة الاجتماعية للخليفة ، و لجيشه ، و لخيله المنحدرة من سلالة عريقة ، ثم تضع الأبيات فى المقابل صورة هجائية تنال من الأعداء ، إما من خلال أوصافهم : (ظالم – منافق – ضالع – مقتول – صريع – شقى – مأسور ) ، و إما من خلال أحوالهم

خلال المعركة : ( يحوسهم أهل اليقين – رُءُوسُهُمْ تُجِيزُ بها البيدَ المَطايا الخواضِعُ ) .

وظف الأحوص وصف المعركة الحربية التى خاضها جيش الخليفة للتأكيد على اغتراب الذات و ضعفها و عدم قدرتها على المواجهة أو التغيير ، فهو حين كان يمتدح قوة الخليفة و جيشه كان فى الوقت نفسه يوحى بأن هذه القوة تتواكب و قوة القدر التى لا طاقة لأحد بدفعها ، بدا ذلك فى قوله : ( لا لهم من سطوة الله مانع – تزول لهم فيه النجوم الطوالع – كبعض الألى كانت تصيب القوارع – دارت عليهم بما كرهوا تلك الأمور الفظائع ) صحيح أن الخلفاء كانوا يدفعون الشعراء إلى المدح بهذه المعانى لكى تكون صورة الخليفة الأموى ( صورة مقدسة لها جلالها و خطرها فهو الإمام الذى تجب طاعته لأن طاعته من طاعة الله ) [٨٦] ، إلا أن الأحوص قد استطاع أن يستثمر هذه المعانى ليعبر عن رفضه للواقع المقترن بقوى الدمار و الموت و من ثم يبرر موقف الذات التى اتخذت المداهنة طريقاً للتعامل مع سلطة حاكمة تتحكم فى حياة البشر ، فالخليفة ( له دسع فيها حياة .. و سورة تميت) البيت (٣١) .

ينهى الأحوص قصيدته بخطابين شعريين ، يتوجه بأولهما إلى يزيد بن المهلب عبر خمسة أبيات متتالية ، ثم يتوجه بثانيهما إلى الخليفة يزيد بن عبدالملك ، قال فى خطابه ليزيد بن المهلب :

٤٧- عَصائِبُ وَلَّتْكَ ابْنَ دَحْمَةَ أمْرَها و ذلكَ أمرٌ يا ابْنَ دَحْمَةَ ضائِعُ
٤٨- أفَالآنَ لمَّا بايَعُوا ، بِضَلالَةٍ دعوتَ ، فَهلا قبلَ إذْ لمْ يُبايِعُوا
٤٩- و مِنْ دونِ ما حاوَلْتَ ، مِنْ نَكْثِ عَهْدِهِمْ و أُمِّكَ ، موتٌ يا ابْنَ دَحْمَةَ ناقِعُ
٥٠- فَذُقْ غِبَّ ما قد جِئْتَ ، إنَّكَ ، ضِلَّةً إلى جَزْمِ ما لاقَيْتَ عطشانُ جائِعُ
٥١- كَفَرْتَ الذى أَسْدَوْا إليكَ و سَدَّدُوا من الحُسْنِ و النُعْمَى ، فَخَدُّكَ ضارِعُ

مما تجدر الإشارة إليه أن الأحوص قد نظم قصيدته بعد انتهاء المعركة ، و بعد انتصار الخليفة و مقتل يزيد بن المهلب على يد مسلمة بن عبد الملك ، و من ثم فإن الخطاب الذى يتجه ظاهرياً إلى يزيد بن المهلب يحقق بالنظر إلى السياق البنيوى للقصيدة وظيفة دعم مبدأ الولاء السياسى للخليفة ، و لعل استخدام الخطاب الشعرى بدلاً من العرض المباشر لصفات المهجو هو أبلغ فى التعبير عن تدنى المكانة الاجتماعية و السياسية للمهجو ، لأنه بقدر الحدة و القوة التى يتضمنها خطاب الشاعر / الصوت الإعلامى للخليفة ، بقدر ما تتضاءل قوة المهجو و مكانته أيضاً ، و يبدو كذلك أن الأحوص قد اتخذ من الخطاب وسيلة أسلوبية لإعلاء ذاته عبر منحها قوة الصوت الشعرى ، و كأن الاتهام يوجه إلى عدو الخليفة بلسان الخليفة نفسه .

من اللافت للانتباه أن يتبع الشاعر خطابه للمهجو – الذى قتل – بخطابه إلى الممدوح – الذى أمر بالقتل – قال فيه :

٥٢- هَلَ انْتَ أَمِيرَ المؤمنينَ ، فإنَّنِى بوُدِّك مِن وُدِّ البَرِيَّةِ قانِعُ
٥٣- مُتَمِّمُ أَجْرٍ قَدْ مَضَى و صنَيِعَةٍ لكُمْ عِنْدَنا إذْ لا تُعَدُّ الصنائِعُ
٥٤- و كَمْ من عَدُوٍّ كاشِحٍ ذُو كُشاحَةٍ و مُسْتَمِعٍ بالغَيْبِ ما أنتَ صانِعُ

إن مجئ خطاب الشاعر لممدوحه تالياً خطابه للمهجو يشير إلى أن الأمر المتعلق بالمادح و ممدوحه لم ينته بعد ، و أن الأحوص يريد أن يتقدم فى هذه الأبيات بمطالبه إلى الخليفة جزاء ما قدم من مدح و هجاء ، و من ثم فهو يتبع استراتيجية بلاغية فى الأبيات حيث يذكر صفاته التى تتضاد و صفات المهجو فى الأبيات الهجائية ، فقد وصف الأحوص يزيد بن المهلب بأنه ( عطشان جائع ) البيت (٥٠)، و نعت نفسه هنا بالقناعة ( فإنى بودك ....قانع ) ، و كذلك وصف يزيد بأنه كفر الذى أسداه إليه الخليفة ( من الحسن و النعمى ) فى البيت (٥٢) ، على حين وصف نفسه هنا بالوفاء و حفظ المعروف ( متمم أجر قد مضى ... و صنيعة لكم

عندنا ) ، و من خلال المقارنة بين الغدر و حفظ العهد يكون المهجو مثالاً للخيانة ، و يكون الشاعر مثالاً للوفاء ، و يكون على الخليفة ذى المكانة الاجتماعية و السياسية العالية أن يعطى و يكرم من حفظ العهد كما عاقب و قتل من خانه ، و يلمح البيت الأخير إلى أهمية الدور الذى يسنده الشاعر لأمير المؤمنين بتساؤله : (ما أنت صانع ) أمام ( عدو كاشح ... و مستمع بالغيب ) .

تستدعى عبارة ما أنت صانع إلى الأذهان عبارة ( ما البين صانع ) التى وردت فى جزء النسيب البيت (١٢) و بذلك يجمع الشاعر بدهائه الشعرى و بمهارته البلاغية بين ما يصنعه الخليفة و ما يصنعه البين ، كذلك ورد فى القصيدة ثمة معنى آخر لهذا الجذر ينطوى على معنى العمل ، ورد فى القرآن الكريم ( صنع الله الذى أتقن كل شيء ) [٨٧]، و فى لسان العرب : ( صنعه يصنعه صنعاً ، فهو مصنوع و صنيع : عَمِلَه ) [٨٨] ، وقد وصف الأحوص الإبل بقوله :

طَوَيْنَ أدَاوَى أحكَمَ اللهُ صُنْعَها إذا لمْ تُعالِجْ خَرْزَهُنَّ الصَّوانِعُ

ينتصر البيت لصنعة الله المحكمة – حيث تشبيه حواصل الإبل بآنية محكمة الصنع – و ذلك فى مقابل الصوانع / الفعل البشرى القاصر ، و لهذه المقابلة التى يتدنى بها الصنع البشرى ، تتدنى أيضاً كل صنيعة بما فى ذلك صنيعة الممدوح ، و لعل اختيار لفظة " صنيعة " فى أبيات المديح له أهميته فى هذا السياق فدلالته تحمل معنيين متناقضين حيث ( الصنع : الرزق ، والصنع بالضم : مصدر قولك صنع إليه معروفاً .. و صنع به صنيعاً قبيحاً أى فعل ) [٨٩] ، و من ثم فإنه يلحق بالممدوح ما يحمله هذا المعنى من دلالة سلبية تؤدى إلى غياب المعانى التى أراد الأمويون أن يصوغ الشعراء من خلالها مدائحهم ( فقد كان شعراؤهم يقررون دائماً حقهم و أفضليتهم فى إرث النبوة ، و أنهم أولى قريش بهذا الإرث ، و أخذوا يبدأون و يعيدون فى أن الله اختارهم لخلقه ) [٩٠] ، و بهذه الإشارات الأسلوبية تهتز الصورة

المقدسة للممدوح ، و تصبح أقرب إلى الهيمنة المرفوضة و التسلط الطبقى المنبوذ ، و لهذا فإنه إذا كان من المتوقع أن تحظى قصيدة الأحوص " أقول بعمان " بالاهتمام و التقدير من قبل الخليفة يزيد بن عبدالملك فإن بعض إشاراتها الأسلوبية تدفع أيضاً إلى توقع فشل القصيدة فى أن تحوز رضا الخليفة و من ثم عطاياه .

لقد أراد الخليفة أن تتحول المعركة التى خاضها جيشه ضد يزيد بن المهلب إلى حدث تاريخى يتم تصويره فى قصيدة شعرية مما يؤدى إلى إسباغ صفة الشرعية على فعل القتل الذى تم بناء على طلب / أمر الخليفة نفسه و هو ما يعنى أن يقوم هذا البناء الشعرى بدعم فكرة الهيمنة الأموية و يحول الحملة العسكرية التى أرسلها الخليفة إلى حدث تاريخى يحظى بالتقدير ، و يتجاوز وجوده اللحظى إلى البقاء فى ذاكرة الأمة ، لكن القصيدة قد أضفت على هذه المعانى ما يجاوزها إلى ما يشبه أن يكون نقيضاً له .

استحضر الأحوص فى أبيات القصيدة الختامية الجذر اللغوى ( ص- ن- ع ) ثلاث مرات ( صنيعة – الصنائع – صانع ) و كان الجذر نفسه قد ورد أربع مرات بمشتقات مختلفة فى أبيات النسيب ( ١٢ ، ١٨ ، ٣٠ ) ، و فى إطار الإلحاح المتكرر على استخدام هذا الجذر اللغوى وصف الشاعر نفسه بأنه ( متمم أجر .... و صنيعة لكم ) و من ثم تصبح القصيدة عملاً اضطرارياً أكثر منها معبرة عن ود حقيقى للخليفة ، و لعل خطاب الأحوص إلى ممدوحه بهذه العبارة فى البيت (٥٢) ( بودك من ودك البرية قانع ) التى و إن أشارت إلى معنى الرضا فهى تحمل أيضاً دلالة اكتفاء المادح المضطر و ليس دلالة اكتفاء المادح المستغنى عن الآخرين و ذلك لما تحمله لفظة " قانع " من معنى الرضا بالقليل ( قال بعض أهل العلم : إن القنوع يكون بمعنى الرضا ، و القانع بمعنى الراضى .. و فى الحديث : فأكل و أطعم القانع و المعْتر ، هو من القنوع الرضا باليسير من العطاء ) [٩١] ، و تسهم فكرة الاغتراب التى أبرزتها أبيات النسيب عن وضعية الذات التى و إن أظهرت الود

للخليفة فالموقف بكليته فى إطار وضعه فى حيز تمنى الهروب من إشكاليته ( ياليت أنا ... موارق من أعناق ليل ) قد استدعى معنى الاضطرار ، و بدهائه الشعرى أراد الأحوص أن يضع الخليفة فى الموقف ذاته فالبيت الأخير من القصيدة يضع الخليفة فى اختبار حقيقى يجعله مضطراً إلى تنفيذ المطالب باستخدام لغة مراوغة تتداخل معها الأزمان فى قوله :

و كَمْ من عَدُوٍّ كاشِحٍ ذُو كُشاحَةٍ و مُسْتَمِعٍ بالغَيْبِ ما أنتَ صانِعُ

إن العبارة الموجهة إلى الممدوح ( ما أنت صانع ) لا تعبر عن المضارع فحسب و إنما المستقبل أيضاً و كأنما تدفع بالخليفة إلى تحقيق المقاصد و المطالب التى لم تتحقق بعد .

كشف الخبر النثرى الذى ورد فى الأغانى عن البعد السياسى الذى أدى إلى نظم القصيدة و كشف الخبر النثرى الذى ورد فى منتهى الطلب عن الحالة النفسية التى دعت الشاعر إلى نظمها ، و ما بين الأمر بالهجاء ( البعد السياسى ) و الأرق (البعد النفسى ) تشكلت القصيدة الشعرية التى لم تكد تخرج فى ملامحها عن هذين الأمرين ، فإذا كانت القصيدة هى قصيدة هجاء أو مدح فهى أيضاً هذا الأرق الذى هو ملتبس بالهجاء و ملتبس بالمدح ، و كان النسيب أوضح الأجزاء تعبيراً عنه ، هذا الأرق هو الذى دعا إلى أن يختلط الخير و الشر ، و يتوازى الخوف و الرجاء فى أبيات المديح، صحيح أن قصيدة المديح هى قصيدة تصاغ فى إطار تقاليد فنية أو كما يقول " رينيه ويليك " و " أوستن وارين " بأن ( القصيدة ليست إلا بناء من التقاليد ) [٩٢] إلا أنه لا ينبغى إغفال ( أن فى كل تقليد ثغرة ) [٩٣] ، و يبدو أن الرواة الذين يكتبون الأخبار المصاحبة لهذه القصائد يعلمون بهذه الثغرة ، بل و يتجاوز الأمر محض العلم إلى مواجهة بين طرفين أحدهما الشعر والآخر مروياته.

لقد تبين كيف انتظمت قصيدة الأحوص بنية دلالية مهيمنة هى بنية الاغتراب ، فالكثير من مفردات القصيدة و صورها تتضافر من أجل التعبير عن هذه الدلالة فقد استخدم الأحوص على سبيل المثال مفردة الديار مرتين للتعبير عن غربته ( غريب الدار – نأى عن داره ) ثم استخدم الجذر اللغوى نفسه للتعبير عن الهزيمة التى لحقت جيش الأعداء ( دارت عليهم بما كرهوا ) ، و إذا كانت بنية الاغتراب قد تشكلت و انتشرت فى أرجاء النص و نسيجه و صوره و رموزه ، فإنها قد تشكلت بشكل مماثل لتشكلها الشعرى فى الحكاية التى أوردتها الأخبار المصاحبة للقصيدة ، إذ ينتقل السرد الخبرى فى كتاب الأغانى إلى حكاية الحدث الذى تعرض له الشاعر بعد إنشاده القصيدة و هجائه بنى المهلب ، يقول أبو الفرج الأصفهانى على لسان الرواة : [٩٤]

( وأما الأحوص فإنه هجاهم ، ثم بعث به يزيد بن عبد الملك إلى الجراح بن عبدالله الحكمى و هو بأذربيجان ، و قد كان بلغ الجراح هجاء الأحوص بنى المهلب، فبعث إليه بزق من خمر ، فأدخل منزل الأحوص ، ثم بعث إليه خيلاً فدخلت منزله فصبوا الخمر على رأسه ، ثم أخرجوه على رءوس الناس فأتوا به الجراح ، فأمر بحلق رأسه ولحيته ، و ضربه الحد بين أوجه الرجال وهو يقول: ليس هكذا تضرب الحدود ، فجعل الجراح يقول : أجل ! و لكن لما تعلم ، ثم كتب إلى يزيد بن عبد الملك يعتذر فأغضى له عليها )

لم يذكر الرواة أسباب ابتعاث الأحوص إلى أذربيجان من قبل الخليفة ، و هذا أمر لا يخلو من غموض و غرابة ، و كأنما يسير الخبر السردى فى نفس المجرى الدلالى للقصيدة ، فيقابل الاغتراب الشعرى باغتراب آخر يلحق بالشاعر على المستوى النثرى ، و كما تعرض الأحوص فى غربته الشعرية لإحساس العجز عن المواجهة و استلاب الذات فإن الحكاية قد وضعته فى الموقف ذاته من خلال ما لحق به من إيذاء جسدى و إيذاء نفسى لم يملك لها دفعاً أو مقاومة ، كما أن الخليفة حين أنكر على شاعره حقه فى الحماية عندما أغضى للجراح على ما فعله معه فإن إغضاءه

هذا يحمل موافقة ضمنية على عقاب الأحوص ، و بذلك يفاجئ الخبر المتلقى بأن جزاء القصيدة المدحية لم يكن إلا العقاب الذى ارتضاه الخليفة .

يقف الخبر السردى فى مواجهة مع الشعر يجادله بأساليبه نفسها ، فالمادح أفصح عن ابتعاده عما يحب ( بلاد يحبها ) ثمناً لعطاء مادى ، و ألمح إلى أنه استبدل بمحبة حقيقية محبة زائفة ، و هى زائفة لاقترانها بالخوف و التهديد و الإرهاب ، و من ثم فإن يزيد بن عبد الملك كما جاء فى الخبر النثرى ، بقبوله – عمداً أو بغير عمد – أن يقام حد الخمر على الأحوص و هو البرئ من هذا الذنب ، يكون قد تعامل مع شاعره و كأنه غريب عنه و ليس بوصفه شاعراً موالياً للخليفة ، و هكذا يصبح الشاعر مطروداً من دائرة الحماية التى يفترض أن تقدمها له السلطة الحاكمة، و هنا تبدو الحكاية و كأنها تصدق على المعانى التى عرضها الشاعر فى قصيدته.

قد يبدو فى الظاهر أن نسج الحكاية على هذه الصورة هو محاولة خطاب الثقافة للثأر من الأحوص لأنه هجا بنى المهلب فى الوقت الذى رفض فيه الفرزدق و كثير أمر الخليفة بالهجاء ، و قدما للخليفة عللاً تمنعهما من ذلك ، لكن المتأمل للمغزى الذى انطوت عليه الحكاية سوف يدرك أنه هو المغزى نفسه الذى قدمه الأحوص فى قصيدته ، فالحكاية تستحضر مضمون النص و بنيته ، و تكاد تفصح عن دلالته التى تتخفى بأردية المدح أو الهجاء أو غيرهما ، فهى تؤكد حس الاغتراب الذى انبنى عليه النص فترسل الأحوص إلى أذربيجان بأمر الخليفة و تؤكد معنى افتقاد الأمن و الحماية بتخلى الخليفة عن شاعره و بإغضائه عما حدث له ، و بتغليبه المصالح السياسية على الانتصار لما هو أخلاقى ، فالجراح الحكمى يحتال على الأحوص من أجل أن يقتص منه لهجائه بنى المهلب ، و يقف الأحوص عاجزاً عن التصرف أمام الحيلة بمقولته الغاضبة : ( ما هكذا تضرب الحدود ) و يكشف قول الجراح الحكمى : ( أجل ! ولكن لما تعلم ) الغاية من الاحتيال و لكن تبقى الوسيلة التى اتخذتها الرواية لعقاب الأحوص لافتة للاهتمام ، و داعية إلى ملاحظة أنها تتكرر فى

أخبار الأحوص المصاحبة لشعره ، و هى الاحتيال من أجل الوصول إلى الغرض ، فقد احتالت أم جعفر من أجل الكشف عن الرمز الشعرى فى غزليات الأحوص ، و احتالت الجارية " حبابة " من أجل أن تستعيد مكانتها عند الخليفة الأموى يزيد بن عبدالملك بعدما نصحه أخوه " مسلمة بن يزيد " بالحفاظ على مكانته السياسية أمام الرعية ، و احتال الأحوص نفسه فى إحدى الروايات المتعلقة بالقصيدة نفسها عندما دس للجارية حبابة أبياته لتتغنى بها أمام الخليفة من أجل الحصول على عفوه و إعادته من منفاه ، و فى هذه القصيدة الراهنة يحتال الجراح الحكمى من أجل أن يعاقب الأحوص على هجائه بنى المهلب ، و قد لا يبدو من المستغرب أن يقال أن الخليفة نفسه بإرساله الأحوص إلى قوم بنى المهلب الذين هجاهم فى قصيدته يكون قد قام بحيلة ما من الناحية السياسية ، حيث قدم الأحوص قرباناً لامتصاص غضب أعدائه و سخطهم على ما فعله معهم .

إن هذا التكرار الواضح لفكرة الاحتيال فى أخبار الأحوص المصاحبة لشعره ليحمل دلالة مهمة تؤكد علاقة الجدل بين شعره و أخباره النثرية ، و لعله من المفيد فى هذا السياق تذكر ما ورد فى قصائد الأحوص وما نص هو عليه كالكناية عن الشىء بغيره ، و المصانعة ، و إظهار شىء فى الوقت الذى يكون المعنى متصلاً بشىء آخر تحشد له الأدوات و تدار نحوه بدقة بلاغية متناهية .

أجاد الأحوص لغة المدح و بلاغة الاحتيال و المداراة ، و انشغل بمصالحه المادية، تاركاً فؤاده أسير الماضى : (٩٥)

فإنْ تَحُلِ الأشغالُ دُونَ نَوالِكمْ و يَنْأَ المَزارُ ، فالفُؤادُ أسيرُ

و لم يملك سوى الشكوى و الحنين و الأسى على ما فات ، لأنه طوعاً لا كرهاً كان قد استسلم للأحلام الخادعة : (٩٦)

و كيفَ اشْتياقُ المرءِ يَبْكى صبَابَةً إلى مَنْ نَأَى عن دارِهِ وَهْوَ طائِعُ

و لأنه افتقد شجاعة المواجهة و الكشف عن مكنون نفسه ، فهو يتوسل بعالمه الشعرى يبثه رفضه للواقع بأساليبه البلاغية الماكرة ، ذلك (أن كل موقف يتركب من ظاهر و باطن ، لا يستبعد أحدهما استبعاداً عنيفاً ، بل تتحاور الوجوه أو تتبادل الظهور والخفاء ، أو تتبادل الخضوع و السيطرة ، أو تتبادل بعض الاعتراف و بعض الإنكار) [٩٧] و كانت نصوصه النثرية مصاحبة له على المستوى الدلالى ذاته ،و من ثم فإنه إذا كان التجاوب بين النصوص الشعرية و مروياتها فى المصادر الأدبية يرجح عند بعض النقاد (أن هذه الروايات ليست إلا نصوصاً تولدت عن استبطان عميق للمرامى البعيدة التى ينطوى عليها الشعر) [٩٨] فقد بدا أن بعض قصائد الأحوص قد ولّدت الأخبار التى صاحبتها ، و أوحت بما اشتملت عليه من إشارات أسلوبية بأنها مصدر للسرد النثرى الذى قام بدور الشرح و التفسير للبنية الشعرية .

هوامــش البحث :

١ – انظر ترجمة الشاعر فى :

– كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠١٠ م – الجزء ٤ – ص ٢٢٤ و ما بعدها

– طبقات فحول الشعراء – محمد بن سلام الجمحى – طبعة دار المدنى بجدة – المؤسسة السعودية بمصر – ص ٦٤٨

– الشعر و الشعراء لابن قتيبة ، تحقيق و شرح – أحمد محمد شاكر – طبعة دار المعارف – ج ١– ص ٥١٨

– الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء – تأليف أبى عبيد الله محمد بن عمران المرزبانى – عنيت بنشره جمعية نشر الكتب العربية بالقاهرة ، ١٣٤٣ هـ ، المطبعة السلفية و مكتبتها – ص١٨٧

– خزانة الأدب و لب لباب لسان العرب – تأليف عبدالقادر بن عمر البغدادى – تحقيق و شرح عبدالسلام محمد هارون – الناشر مكتبة الخانجى بالقاهرة – ط ٤ – ١٩٩٧ م – مطبعة المدنى – ج٢ – ص١٦

٢ – النقد الثقافى – قراءة فى الأنساق الثقافية العربية – د. عبدالله محمد الغذامى – ط الهيئة العامة لقصور الثقافة – ٢٠١٠ م – ص ٢١٢

٣– بلاغة الكذب – نصوص على نصوص – محمد بدوى – ط المجلس الأعلى للثقافة – ٢٠٠٧ م – ص ٢١

٤– القصيدة و السلطة – الأسطورة ، الجنوسة ، و المراسم فى القصيدة العربية الكلاسيكية – تأليف و مراجعة : سوزان بينكنى ستيتكيفيتش – ترجمة و تقديم :

حسن البنا عز الدين – ط المركز القومى للترجمة – ط١ – ٢٠١٠ م – ص ١٠٥

٥- الأغانى – ج٦ – ص ٢٥٤ : ٢٦٣

٦- شعر الأحوص الأنصارى – جمعه و حققه : عادل سليمان جمال – قدم له : د. شوقى ضيف – الناشر مكتبة الخانجى بالقاهرة – ط٢ مطبعة المدنى ١٤١١ هـ ، ١٩٩٠ م – ص ٢٠٧ : ٢١٤

٧- الأغانى ج ٤ – ص ٢٤٧

٨- نفسه ج٤ – ص ٢٤٩

٩- نفسه ج٤ – ص ٢٥٠

١٠- ديوان الأحوص – ص ١٨٣ : ١٩١

١١- منتهى الطلب من أشعار العرب – جمع محمد بن المبارك بن محمد بن ميمون – تحقيق و شرح : د . محمد نبيل طريفى – دار صادر بيروت – ط ١ ١٩٩٩ م – المجلد السابع – ص ٣٩

١٢- الأغانى – ج٤ – ص٢٥٦

١٣- انظر فى تفصيلات هذه المعايير :

" Introduction to text Linguistics" Robert Alain de Beaugrande and Wolfgang Ulrich Dressle Longman, London , NewYork , p.3

١٤- الأغانى – ج٦ – ص ٢٥٤

١٥- حديث الاربعاء – د. طه حسين – ط دار المعارف – ط ١٣ – ج١ – ص ٢٧١

١٦- تاريخ الأدب العربى – العصر الإسلامى – د. شوقى ضيف – ط١٠ – دار المعارف – ص ٣٥٥

١٧- فى الشعر الإسلامى و الأموى – د. عبدالقادر القط – الناشر مكتبة الشباب بالمنيرة – ط ١٩٨٤ م – ص ٢٠٧

١٨- ديوان الأحوص- ص ١٥٤

١٩- فى الشعر الإسلامى و الأموى – د. عبدالقادر القط – ص ١١٥

٢٠- دراسات و قضايا فى قصيدة النثر العربية – تحولات النظرة و بلاغة الانفصال – عبدالعزيز موافى – ط الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٥ م – ص ١٢١

٢١- ديوان امرئ القيس – ضبطه و صححه : الأستاذ. مصطفى عبد الشافى – ط دار الكتب العلمية – بيروت لبنان – ص ٨٢

٢٢ – فى الشعر الإسلامى و الأموى – د. عبدالقادر القط – ص ١٢٠

٢٣- لسان العرب – لابن منظور – تحقيق عبدالله على الكبير و آخرون – ط دار المعارف – باب الدال – مادة : دور

٢٤- الغرابة – المفهوم و تجلياته فى الأدب – د. شاكر عبدالحميد – ط عالم المعرفة ٢٠١٢ م – ص ٢١٧ ، ٢١٨

٢٥- ديوان الأحوص- ص ٢٠٧

٢٦- نفسه – ص ٩٠

٢٧- نفسه – ص ١٠٥

٢٨- نفسه – ص ١١٥

٢٩- نفسه – ص ٨٨

٣٠- نفسه – ص ١٨٣

٣١- نفسه – ص ٢٠٧

٣٢- نفسه – ص ٢١٤

٣٣- نفسه – ص ٩٤

٣٤- فن الشعر – د. إحسان عباس- نشر و توزيع دار الثقافة – بيروت – لبنان – ص ٢٣٨

٣٥- قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث – د. محمد عبدالمطلب – ط الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٥ م – ص ٨٥

٣٦- ديوان الأحوص – ص ١٩٦

٣٧- دور الآخر فى الإبداع الجمالى – د. وليد منير – ص ١١٢ – ضمن : فصول – مجلة النقد الأدبى – المجلد العاشر – العددان الأول و الثانى – ١٩٩١ م – ج ١

٣٨- الأغانى – ج ٦ – ص ٢٥٨

٣٩- النقد الثقافى – د. عبدالله الغذامى – ص ٢٣٥

٤٠- حديث الاربعاء – د. طه حسين – ج ١ – ص ٢٥٢

٤١- الأغانى – ج ٦ – ص ٢٥٤

٤٢- ديوان الأحوص – ص ٢٥٧

٤٣- الشعر و الغناء فى المدينة و مكة لعصر بنى أمية – د.شوقى ضيف – ط ٤ دار المعارف – ص ١١٧

٤٤- نفسه – ص ٩٤، ٩٥

٤٥- ديوان الأحوص – ص ٢٠٧

٤٦- الأغانى – ج٢١ – ص ٩٦

٤٧- النقد العربى نحو نظرية ثانية – د. مصطفى ناصف – ط عالم المعرفة – ٢٠٠٠ م – ص ١١٠

٤٨- صوت الشاعر القديم – د. مصطفى ناصف – ط الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٢ م – ص ٨٠

٤٩- الأغانى – ج ٢١ – ص ١١٢

٥٠ – الشعر و الغناء فى المدينة و مكة لعصر بنى أمية – د.شوقى ضيف – ص ٢٩٧

٥١- نفسه – ص ٢٩٨

٥٢- النقد العربى نحو نظرية ثانية – د. مصطفى ناصف – ص ٩٨

٥٣- تاريخ الأدب العربى – العصر الإسلامى – د. شوقى ضيف – ص ٢٣٣ ، ٢٣٤

٥٤- لسان العرب – باب العين – مادة عود

٥٥- الأغانى – ج ٢١ – ص ١٠١

٥٦- نفسه – ج ٢١ – ص ١٠١

٥٧- ديوان الأحوص – ص ٢٢٨

٥٨- الأغانى – ج ٩ – ص ٢٥٧

٥٩- نفسه – ج ٩ – ص ٢٥٩

٦٠- شرح المعلقات السبع – للزوزنى – راجعه د. محمد عبدالمنعم خفاجى – مكتبة القاهرة – ص ٦٥

٦١- المفضليات – المفضل بن محمد بن يعلى الضَبِّى – تحقيق و شرح أحمد محمد شاكر و عبدالسلام محمد هارون – ط ٧ دار المعارف – ص ١٥٥

٦٢- ديوان الأحوص – ص ١١٧

٦٣- لسان العرب – باب الخاء – مادة خذل

٦٤- القصيدة و السلطة – سوزان بينكنى ستيتكيفيتش – ص ١٦٢

٦٥- نفسه – ص ٢٤٥

٦٦- طبقات فحول الشعراء – محمد بن سلام الجمحى – ج ٢ – ص ٦٦٣ ، ٦٦٤

٦٧- الأغانى – ج ٤ – ص ٢٥٠

٦٨- زمن الرواية – د. جابر عصفور – ط الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٢م – ص ٢١٤ ، ٢١٥

٦٩- ديوان الأحوص – ص ١٨٣

٧٠- منتهى الطلب من أشعار العرب – ص٣٩

٧١- الأغانى – ج ٤ – ص ٢٥٥ ، ٢٥٦

٧٢- حديث الاربعاء – ج ١ – ص ٢٦٩

٧٣ – اللغة بين البلاغة و الأسلوبية – د. مصطفى ناصف – ط النادى الأدبى الثقافى بجدة – ١٩٨٩ م – ص ٣٢٢

٧٤- الغرابة – المفهوم و تجلياته فى الأدب – د. شاكر عبدالحميد – ص ٢١٨

٧٥- اللغة بين البلاغة و الأسلوبية – د. مصطفى ناصف – ص ٣٢١

٧٦ – ديوان الأحوص – ص ١٨٦

٧٧– نفسه – ص ١١٣

٧٨– نفسه – ص ١٣١

٧٩– نفسه – ص ١٥٠

٨٠– نفسه – ص ١٥٦

٨١– نفسه – ص ١٥٧

٨٢– نفسه – ص ١٦١

٨٣– نفسه – ص ١٨١

٨٤– جدلية اللغة والحدث فى الدراما الشعرية الحديثة – د.وليد منير – ط الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٧ م – ص ١٧٤

٨٥– لسان العرب – باب الصاد – مادة صنع

٨٦– التطورو التجديد فى الشعرالأموى– د. شوقى ضيف – ط دارالمعارف – ط٨ –ص ٩٧

٨٧– القرآن الكريم – سورة النحل الآية ٨٨

٨٨– لسان العرب – باب الصاد – مادة صنع

٨٩– نفسه – باب الصاد – مادة صنع

٩٠– التطورو التجديد فى الشعر الأموى– د. شوقى ضيف – ص ٩٨

٩١– لسان العرب – باب القاف – مادة قنع

٩٢– Theory of Literature - René Wellek and Austin Warren – London, 1936, p.150.

٩٣- النقد العربى - نحو نظرية ثانية – د. مصطفى ناصف – ص ١٠٧

٩٤- الأغانى – ج ٤ – ص ٢٥٦

٩٥- ديوان الأحوص – ص ١٥٥

٩٦- نفسه – ص ١٨٥

٩٧- النقد العربى - نحو نظرية ثانية – د. مصطفى ناصف – ص ٧٩

٩٨- الملكة الشعرية و التفاعل النصى – دراسة تطبيقية على شعر الهذليين – د.محمد بريرى – ص ٣٨ – ضمن فصول – مجل