القسم الأول

في صحبة أبي فراس الحمداني

القسم الأول
في صحبة أبي فراس الحمداني

كان أبو فراس ظاهرة شعرية متميزة في تاريخ الشعر العربي الطويل الذي يعج بمن يقولون الشعر بين موهوبين وأدعياء ومبدعين ومجيدين أو دون ذلك، ومجددين أو مقلدين، وأصحاب طبع متدفق أو صنعة محكمة أو تكلف يقل أو يكثر، وأناس حظوا بمكانة في الشعر من خلال مكانتهم الموروثة في طبقاتهم الاجتماعية، أو أرادوا أن يرتقوا درجات في سلم الطبقات الاجتماعية من خلال مواهبهم الشعرية . في وسط هذا الخضم المتلاطم من أنماط الشعراء، يتألق أبو فراس ويستحق ما أسنده إليه زكي مبارك عندما وصفه بأنه واحد ممّن أطالوا «عمر اللغة» حين قال : «في كل لغة شعراء وكتاب وخطباء يخلقون أجواء من الفكر والعبقرية، فيزيدون في عمر لغتهم ويصلون بينها وبين القلوب والعقول، فتزداد تأصلاً وقوة وحيوية، فاللغة الفرنسية مدينة في حياتها لأمثال هوجو وميسيه ولامرتين، واللغة الإنجليزية مدينة لأمثال بيرون وشلي وشكسبير، واللغة الألمانية مدينة لأمثال شلر وجوت، والناس متفقون على أن اللغة الإيطالية مدينة لدانتي أثقل الدين، ولغة العرب مدينة لجماعة من الشعراء المفكرين منهم أبو فراس صاحب الروميات، أبو فراس الذي وصف الضعف الإنساني أجمل وصف . . ضحية الكبرياء الذي خلد على الدهر مجد الألم ومجد الأنين . . أبو فراس الذي أبكى كل عين وأحزن كل قلب وشغل كل بال . . الأسد الذي استعذب الدمع بعد الزئير وعلمته الليالي، كيف تعصف الخطوب بأحلام الرجال»[1] .

ولقد كادت رحلة الشاعرية، تواكب رحلة العمر القصير لأبي فراس (٣٢٠ - ٣٥٧ هـ) ويتشكل معها في عفوية تصور مغاير إلى حد ما لطريقة توجيه الطاقة الشعرية التي يحس كثير من الناس بحمياها تسري في دمائهم، أحياناً منذ الطفولة المبكرة، كما كان الشأن عند أبي فراس، ولقد يلاحظ أن أبا فراس عمد في أكثر من مرة إلى أن يحدد تصوره الخاص لمفهوم الشعر، وهو تصور يكاد يركز اهتمامه على عنصر النفي والدفع لبعض ماهو شائع من مفهوم للشعر وللشاعر، الذي كانت صورته العامة هي أنه مدّاح تابع لملك أو أمير أو ذي شأن، وإذا كان معاصره ومنافسه المتنبي قد حاول التمرد على منزلة الشاعر الاجتماعية، والتطلع إلى الانتماء إلى الطرف الآخر من المعادلة المستقرة (الشاعر - الملك) ولم يُخفِ سلوكه في ذلك عملاً وقولاً :

وفـــــؤادي مـن المـلـوك وإنْ كـــــا

ن لســـــاني يُرى مـن الشـــعـــــراءِ

فإن أبا فراس، الذي كان يجمع طرفي المعادلة في يديه باعتباره أميراً شاعراً، قد حاول أن يدفع عن اللصوق به بعض الصور التي التصقت بالشاعر :

الشِّـــعْـــرُ ديـوانُ العَـــرَبْ

أَبَـــدًا وعُـــنْـــوَانُ الـــنَّـــسَـــبْ

لم أَعْـــدُ فـــيـــهِ مَـــفَـــاخِـــرِي

وَمَـــــــــدِيـحَ آبـائـي الـنُّـجُـبْ

ومُـــــقـطَّـعـــــاتٍ رُبَّـمـــــا

حَـــلَّـيْـتُ مِـنْـهُـنَّ الـكُـتُـبْ

لا فـي المـديـحِ ولا الـهِـــــجـــــاءِ

ولا المُـجُـــــــــونِ ولا الـلَّـعِـبْ

وإذا كان الأمير قد حدد هنا بالنفي ما لا يريد أن يخوض فيه من أغراض الشعر مدحاً أو هجاء أو مجوناً أو لعباً، فإنه قد خطا خطوة أخرى في نهاية واحدة من أطول

قصائده التي بلغت مائتين وخمسة وعشرين بيتاً، أَوْقَفها على التمدح بمآثر قومه، وهي رائيته الشهيرة عندما خاف أن تلتصق به صنعة الشاعر بالمعنى الشائع، وقد خالف المحظور الأول من المحظورات الأربعة التي حددها في قصيدته السابقة وسوف يخالف المحظورات الأخرى في قصائد أخرى، فبادر إلى الانسلاخ جملة من زمرة من يطلق عليهم اسم «الشاعر» حتى لا يدرج في عداد المداحين فقال في نهاية القصيدة :

وَلَوْلا اجْتِنَابِي العَتْبَ مِنْ غَيْرِ مُنْصِفٍ
لما عَزَّني قَوْلٌ ولا خَانَ خَاطِرُ
ولا انا فيما قد تَقَدَّمَ طالبٌ
جزاءً ولا فيما تَأَخَّرَ وَازِرُ
يَسُرُّ صديقي انْ أَكْثَرَ واصفي
عَدُوِّي، وإنْ ساءته تلك المفاخرُ
وهل تُجْحَدُ الشمسُ المنيرةُ، ضَوْءَها؟
ويُسْتَرُ نورُ البدر، والبَدرُ زاهرُ
نطقتُ بفضلي وامتدحتُ عشيرتي
وما انا مدَّاحٌ ولا انا شاعرُ !

ولاشك أن النفي هنا ينصرف إلى الجانب الاجتماعي من الصفة لا إلى الجانب الفني منها، وهو نفي يؤكد التضاد المستمر بين قطبي الدائرة «الشعراء - الأمراء»، وهو تضاد أكدته كثير من الفترات التاريخية باستثناء مواقف قليلة، وإن كان قد شهد تداخلاً ساخناً في بلاط عصر أبي فراس وفي بلاط سيف الدولة وكان شاعرنا طرفاً بارزاً فيه، وكان المتنبي طرفه الآخر، فقد كان كل منهما يحاول أن يغض من قيمة الآخر، فأبوفراس يرى في المتنبي رجلاً من السوقة رفعه الشعر درجات، والمتنبي يرى في أبي فراس أميراً رفعت الإمارة من شعره درجات[٢]، لكن أبا فراس في كل الأحوال، يعتز بالشعر ذلك الفن الجميل، ويقدره حق قدره ويعتبره صورة من أجمل صور الكون، تأخذ مكانها إلى جانب

المورد العذب، والروض العطر، والمطر المنهمر، والبردة الحريرية الموشاة، يكتب إليه أبومحمد بن أملح كتاباً فيه نظم ونثر، فيجيبه أبو فراس بقوله :

وَوَارِدٍ مُـــورِدٍ أُنسُـــا يُؤَكِّـــدُهُ
صُـــدُورُهُ عن سَليم الوِرْدِ والصَّـــدَرِ
شُـــدَّت سَـــحَـــائِبُـــه منه على نُزَعٍ
تَقَسَّمَ الحُسْنُ بَيْنَ السَّمعِ والبَصَرِ
عُـــذُوبَةٌ صَـــدَرَتْ عن مَنْطقٍ جَـــدَرٍ
كالماء يخرُجُ يَنْبُوعًا من الحَجَرِ
وَرَوْضَـــةٌ من رياضِ الفكرِ دبَّجَـــهـــا
صَـــوْبُ القَـــرائِحِ لا صَـــوْبٌ من المطرِ
كـــأنَّمـــا نَشَـــرَتْ ايدي الربيعِ بهـــا
بُرداً مِنَ الوَشْيِ أو ثَوْباً من الحِـــبَـــرِ

ومع أن هذه المقطوعة الشعرية القصيرة تندرج في باب بطاقات المجاملة والرد على الإخوانيات، فإن بناءها الشعري يشف عما يحمله وراءه من روح التذوق الشعري، والبصر بدروبه وأدواته المختلفة، وفي مقدمة هذه الأدوات تأتي الإشارة الموجزة الموحية في صدر المقطوعة والمتمثلة في عبارة «ووارد مورد أُنْساً» حيث تتجسد المهمة المزدوجة للشاعر في الارتياد والإيراد أو الاستكشاف والإرشاد أو التمتع والإمتاع، وهي ازدواجية تؤكدها ازدواجية الورود والصدور المشهورة في التراث الشعري العربي مرتبطة بالماء رمز الحياة، كما يرتبط الارتياد والإيراد بالشعر رمز الجمال، وتضامن الرمزين قادهما إلى الالتحام في رمز «السحاب» حيث مصدر الماء، والواسطة بين الأرض والسماء، ومجال الخيال المجنح وساحة الشعراء، لكن الصعود إلى هذا الأفق لا يجعل الذي يرسم اللوحة يذوب في طياتها، بل يحاول السيطرة عليها، وبيان مصادر الإمتاع فيها موزعة بين الحواس توزع الحسن بين السمع والبصر، صادرة عن

عنصرين تحسبهما متقابلين وهما متكاملان : المنطق الجاد والخيال العذب ، لكن هذا التكامل لا ينفي الغرابة التي تؤكد التفرد وتفرز الدهشة ، كما ترى في لوحة الطبيعة الحية حين ينبجس الماء العذب الزلال ينبوعاً صافياً من بين طيات الحجر الصلب ، وهنا تعود رموز الطبيعة ورموز الشعر إلى الالتحام مرة أخرى من خلال التقابل الذي يشي ظاهرياً بالمخالفة ، ولكنه في واقع الأمر يؤكد التقارب أكثر مما يؤكد نقيضه :

وروضـــةٌ من رياض الفكر دبَّجـــهـــا

صـــوبُ القـــرائح لا صـــوبٌ من المطرِ

ولن يقلل من هذا الالتحام استخدام أداة التشبيه «كأنما» التي تجعل نتاج الطبيعة الجميلة والشعر الجميل وجهين لصورة واحدة ، وهذا النَفَس الجميل في التصور والتصوير أو الورود والإيراد لا يصدر عن قلم ينفي عن نفسه صفة الشاعر إلا في إطار التفسير الاجتماعي الذي أشرنا إليه والملابسات الخاصة التي أحاطت بأبي فراس .

وفى رد أبي فراس على قصيدة شعرية أخرى وردت من ابن عمه أبي زهير يتأكد نفس الحس المرهف في استقبال الشعر وتذوقه وربطه بمظاهر الجمال الكبرى في الطبيعة ، فقد كان ابن عمه أبو زهير المهلهل صديقَ شبابه المبكر لأن أبا زهير استشهد في عام ٣٣٩ هـ ، وأبو فراس في التاسعة عشرة من عمره ، وكانت بينهما رسائل شعرية كثيرة وعتاب وصفح وشوق ومودة ، وفي واحدة منها ترد هذه الأبيات التي تؤكد قدرة شاعر شاب دون العشرين على تصور جمال الشعر ، وتصويره في براعة وتمكن .

إنّ لـي مـــذ نـايتَ جـــسمَ مـــريضٍ

وُبـكـا ثـاكـل، وذُلٌ اسِـــيـــــرِ

لـم تَزَلْ مُـــشْـــتَكَايَ فـي كلّ أمْـــرٍ

ومُـــعـــيني وعُـــدَّتِي ومُـــجِـــيـــري

وَرَدَتْ مـنـك يـابـنَ عـــــمـي هـدايـا

تـتَـــهـــادى فـي سُنـدُسٍ وحـــرَيرِ

بـقـــــــــــواف ألـذّ مِـنْ بـاردِ المـاءِ
ولـفـظٍ كـــــــالـلُّؤلُـؤ المَـنْـثُـــــــورِ
مُـــحْكَمٍ قـــصْـــر الفـــرزدقُ والأخـ
ـطلُ عنه وفـــاقَ شِـــعْـــرَ جـــريرِ
هـاجَ شـــــــوقـي إليكَ حـينَ أتَـتْـنـي
«هاج شـــوقُ المتـــيّمِ المهـــجُـــورِ»

وأبو فراس يشير بالشطر الأخير من قصيدته إلى مفتتح قصيدة ابن عمه أبي زهير المهلهل، التي كان قد أرسلها إلى أبي فراس فرد عليه بقصيدة على نفس البحر والقافية اتباعاً لتقليد شعري مشهور .

وأبو فـراس الذي يتـأمل في اللوحـة الشـعـرية، ويلاحظ هذا التـداخل الدقـيق للعناصر هو الذي يرى مع ذلك فارقاً بين الشعر الذي يصدر طبعاً عن نفس موهوبة، فيظهر جماله طبيعياً غير متكلف، وبين التشاعر الذي لا يملك من الشاعرية إلا إقامة الوزن والقافيـة فيتكلف من خـلال ذلك قول الشـعـر، ويبـدو معـه كمن يتناهض إلى المكارم وهو ليس من أهلها وفرق بين التناهض والنهوض:

تَـنَـاهَـضَ الـقـــــومُ لـلـمَـــعَـــالـي
لـمـا رأوا نَـحْـــــــوَهـا نُـهـــــوضـي
تـكـلّـفُـــــوا المَـكْـرُمَـــــاتِ كـــــدّاً
تَـكَـلُّـفَ الشِّـــعْـــرِ بـالـعَـــرُوضِ

والبناء المحكم لهذه المقطوعة الصغيرة يصيب هدفين؛ أحدهما بالمباشرة والآخر بالمجـاورة، أمـا الهـدف المعلن فـهـو الإشـارة إلى أنه «ناهض» للمعـالي بطبـعـه وغـيـر «متناهض» إليـها بتكلفة، أما الهدف الآخر، فيشف عنه التشبيه المصاحب، فهو إلى جـانب كـونه من أهل «المعـالي» طبـعـاً، فـهـو كـذلك من شـعـراء الطبع وعـدم التكلف بالعـروض، شـأن غيـره ممن لم ينالوا مـوهبـة، ونحن إذن أمـام شـاعـر حـتى وإن أنكر، وأمام موهبة طبيعية حتى وإن استعانت بوسائل الصنعة المحكمة .

١ - الديـــــــوان:

كثيرة هي الطرائق التي كانت تجمع من خلالها دواوين الشعراء في تاريخ الشعر العربي الطويل، منذ عصر المشافهة وما قبل التدوين، حين كان راوي الشاعر أو رواته يحفظون عنه ما يقول، ويذيعونه في المجالس والأسواق، وربما تتلمذ الراوي نفسه على الشاعر من خلال حفظ قصائده وترديدها، فأصبح ينتمي إلى مدرسته الشعرية كما حدث بالنسبة إلى السلسلة المشهورة من الرواة الشعراء في أواخر العصر الجاهلي وأوائل صدر الإسلام: أوس بن حجر، وزهير بن أبي سلمى، وكعب بن زهير، والحطيئة، وهدبة بن خشرم العذري، وجميل بن معمر، وكُثَيِّر عزّة[٣].

وكذلك كان الشأن بالنسبة إلى شعراء آخرين كالأعشى الذي كان راوية لخاله المسيب بن علس، وأبي ذؤيب الهذلي الذي كان راوية لساعدة بن جؤية الهذلي، وطرفة الذي كان راوية لعمه المرقش الأصغر ولخاله المتلمس.

لكن مهمة الراوي اتسعت وتشعبت بعد مجيء الإسلام وشدة انتشار اللغة العربية واكتسابها مزيداً من القداسة، فقد أصبحت رواية الشعر احترافاً، ولم يقف بها البعض عند دور الحافظ الناقل، وإنما امتد بها إلى دور المصحح المقوّم.

وها هو أبو الفرج الأصفهاني ينقل عن شيخ من هذيل قوله: «جئتُ الفرزدق.. ودخلت على رواته، فوجدتهم يعدلون ما انحرف من شعره، ثم أتيت جريراً، وجئتُ رواته وهم يقومون ما انحرف من شعره وما فيه من السناد[٤]» وتلك وظيفة للراوي يتجاوز بها عمل الناقل إلى عمل الناقد، وهو سوف يتجاوز ذلك في مرحلة تالية إلى عمل المبدع أو «المنتحل» كما حدث مع الرواة المحترفين، وعلى نحو خاص مع حماد الراوية وخلف الأحمر اللذين ورد ذكرهما كثيراً خلال مناقشة قضية الانتحال على يد القدماء أو المحدثين، بل إن نزعة الانتحال تجاوزت الأفراد إلى المدن، فأصبحت مدن كالكوفة، تعرف بأنها مدن «الضرب» والانتحال كأنما تصك فيها نصوص لمن يبحث

عنها، وفى هذا يقول أبو الطيب اللغوي: « والشعر بالكوفة أكثر وأجمع منه بالبصرة ولكن أكثره مصنوع ومنسوب إلى من لم يقله، وذلك بيِّن في دواوينهم »[٥] .

وعلى أية حال فإن تدوين الدواوين الشعرية في عصر الكتابة كان يحظى باهتمام خاص من قبل الشعراء أنفسهم أو من قبل قبائلهم التي ينتمون إليها، أو أمرائهم الذين يسجلون أمجادهم من خلال شعرهم الذي يذيع بين الناس، وتذيع معه شهرة المكارم الحقيقية أو المصطنعة .

والطريقة التي اتبعت في تسجيل ديوان أبي فراس الحمداني تبدو مختلفة بعض الشيء عن الطرائق الأخرى المتبعة في هذا المجال، اختلاف تصوره لمفهوم «الشاعر» عن التصورات الشائعة، وحرصه على أن ينفي عن نفسه جوانب في صورة الشاعر - من الناحية الاجتماعية - لا يريدها أن تلتصق به كما أسلفنا القول .

ويجمع الدارسون لأبي فراس قديماً وحديثاً على أهمية الدور الذي قام به عالم النحو المشهور وأستاذ أبي فراس وصديقه ونصيره في معارك الأدب ضد المتنبي، أبو عبدالله الحسين بن خالويه، في جمع أشعار أبي فراس وفي شرحها وتقديمها إلى الناس. والعبارات التي يذكرها ابن خالويه في مقدمة الديوان، تبين طبيعة المهمة الدقيقة التي أسندت إليه وتؤكد التردد الذي لازم أبا فراس في أن ينسب نفسه إلى زمرة الشعراء، يقول ابن خالويه : «كان الشاعر إيجاباً لحق الأدب، ورعاية للصحبة، وعلماً بأهل المحافظة، يلقي إليَّ دون الناس شعره، ويحظر عليَّ نشره، حتى سبقتني وإياه الركبان، فجمعت منه ما ألقاه، وشرحته بما أرجو أن يقرنه الله عز وجل بالصواب والرشاد»[٦] .

وتلك العبارات على وجازتها تحمل كثيراً من الدلالات، فهي تؤكد أولاً تردد أبي فراس - في احتراف الشعر - إن صح التعبير لأنه في الوقت الذي يودع فيه القصائد لدى أستاذه، يحظر عليه نشرها، حتى لا يشيع أن صاحبها يعرض بضاعته من الكلام

على الناس، شأنه شأن باقي الشعراء، ولعله كان يريد لقصائده أن يظللن «حوراً مقصورات في الخيام» لا يسعين إلى أحد، وإنما يسعى إليهن من يملك مهورهن «ومن خطب الحسناء لم يغلها المهر» على حد تعبير أبي فراس نفسه، ولكن الراوي المؤتمن على الكتمان ابن خالويه يكتشف بعد فترة من الزمن أنه ليس الوحيد الذي يملك القصائد كما يظن، فقد ضوعت رائحتها الطيبة سائر الأرجاء، ومن يملك أن يحبس رائحة العطر في أوراق الزهر، فلا يجعلها تنداح إلا بأمره ؟

ومن هنا فقد اكتشف ابن خالويه أن القصائد تمردت على الشاعر وعلى الراوي «فسبقته وإياه الركبان» وأصبحت القصائد على كل لسان، وهنا خاف الراوي، وهو في الوقت ذاته الأستاذ والصديق، من عاقبة الذيوع غير الموجه، وما يترتب عليه من التصحيف والتحريف والخطأ وانتحال ما لم يقله الشاعر في مرحلة أولى، ثم ما يتبع ذلك من التشويه وسوء الشرح والتعبير .

فندب ابن خالويه نفسه إلى المهمة بشطريها، أي لتدوين النص الصحيح كما أودعه إياه أبو فراس، لمواجهة أي نص محرف شائع، ثم لتقديم القصائد ببيان مناسباتها التي يعرفها، وملابساتها التي عاشها أو اطلع عليها من قريب، ثم لإضاءة القصائد بألوان من الشروح، لا تقف عند الشروح اللغوية التي تكتسب أهميتها من كون صاحبها واحداً من أكبر نحاة عصره، ومن أبرز علماء اللغة في تاريخ العرب، وإنما تتعداها إلى الشروح التاريخية لرجل عاصر آل حمدان عن قرب، ووقف على دقائق أحداث عصرهم، وعلى تفاصيل أمجادهم التي لعبت دوراً هاماً في تاريخ الدولة العربية في القرنين الثالث والرابع الهجريين . وكما يقول الدكتور سامي الدهان[٧] أبرز محققي ديوان أبي فراس: « إذا كان ديوان أبي فراس سجلاً للقبيلة، وتاريخاً للأسرة، وصورة للعصر، فشرح ابن خالويه متمم لهذا السجل، مكمل لهذا التاريخ موضح لهذه الصورة» . ولقد أصبحت رواية ابن خالويه مصدراً لكل ما رواه المؤرخون والأدباء من شعر أبي فراس، وقد نقلوا عنها جميعاً وإن اختلفت درجة الدقة والأمانة في النقل أو التصرف والمخالفة،

فقد نقل عنها التنوخي في نشوار المحاضرة، والثعالبي في يتيمة الدهر، والحصري في زهر الآداب، وابن خلكان في وفيات الأعيان، وابن العماد في الشذرات، وياقوت في معجم الأدباء، وغيرهم كثيرون من القدماء والمحدثين.

وقد كثرت مخطوطات الديوان على اختلافات بينها في المكان والزمان والمحتوى نتيجة للشهرة التي أصابها صاحب الديوان، وتمرد قصائده منذ وقت مبكر على خزائن الرواة، مما تترتب عليه تعدد الروايات وكثرة التحريفات، وقد اهتم الدارسون المحدثون بمخطوطات ديوان أبي فراس التي تجمع منها نحو خمسين مخطوطة بين يدي محقق كالدكتور سامي الدهان، يشهد له كل دارسي أبي فراس بإخلاص الجهد، ودقة العمل، وحسن النتائج، واستفادته من جهد جامعي الديوان قبله، على اختلاف مدارسهم في الجمع، والتبويب حسب القوافي أو الأغراض، أو الأحداث، أو تفاوت التزامهم بشروح ابن خالويه، أو خروجهم عليها، وهو اختلاف جعل القصيدة الواحدة تبدو أحياناً في معارض شديدة التفاوت، كما يشير إلى ذلك السيد العاملي في كتابه «أعيان الشيعة»[٨]، وغيره من الدارسين، ويمكن أن يظهر اختلاف الروايات الواضح، عند مقارنة صور قصيدة واحدة مثل رائية أبي فراس في الأسر، في المخطوطات المختلفة، فقد اختلفت الروايات في عدد أبيات القصيدة وفى رواياتها، فعددها واحد وثلاثون بيتاً في مخطوطة المكتبة الأحمدية في حلب، وتسعة وثلاثون بيتاً في طبعة بيروت، وستة وأربعون بيتاً في مخطوطة برلين، وخمسون بيتاً في أعيان الشيعة، وأربعة وخمسون بيتاً في طبعة الدهان، وكما اختلف في عدد أبياتها، اختلف في مطلعها، فقيل مطلعها:

أراكَ عصيَّ الدمع شيمتكَ الصبرُ
أما للهوى نهي لديكَ ولا أمرُ

قيل:

مرام الهوى صعب وسهل الهوى وعرُ
وأوعر ما حاولتُه الحبّ والهجرُ

ومن الاختلافات في الألفاظ، رواية «نعم أنا مشتاق»، تقابلها رواية أخرى «بلى أنا مشتاق»، و «إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى» تقابلها «إذا الليل أضوى بي بسطت يد الرجا»، « ومعللتي بالوصل » «معللتي بالوعد»، و «إذا مت ظمآناً» تقابلها «إذا مت عطشاناً»، و «لآنسة في الحي» تقابلها «لإنسانة في الحيّ» وهكذا[٩] .

ومع أهمية طبعة سامي الدهان، فإنها لم تكن أول الطبعات ولا آخرها، أما أنها لم تكن أول الطبعات فلأن المستشرقين على نحو خاص قاموا بجهد علمي مشكور منذ أواخر القرن التاسع عشر في محاولة لإخراج ديوان أبي فراس الذي لقي لديهم إعجاباً خاصاً، وفضله كثير منهم على معاصره المتنبي الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، فقد قام المستشرق هانيزيس نوربكه سنة ١٨٨٩م، بمحاولة ضبط نسخة من ديوان أبي فراس بمقابلتها على مخطوطات في أكسفورد وتونبجن، وعلى ما ورد في يتيمة الدهر للثعالبي، وقد ظل عمله مخطوطاً حتى وقع عليه المستشرق التشيكي رودلف دفورجاك، فواصل عرضه على مخطوطات أخرى دون أن يطبعه، ثم ظهرت طبعات في أوائل القرن العشرين لم تقترب من الصورة الجيدة التي حققتها طبعة سامي الدهان[١٠] .

ومع أن طبعة الدهان كانت جيدة باعتراف الدارسين، إلا أنها لم تكن آخر الطبعات، فقد جاءت طبعات تالية تحاول التخفيف من الدقة الأكاديمية التي أظهرها الدهان، وهو يثبت الروايات المختلفة للأبيات والقصائد الواردة في المخطوطات المتعددة، مما جعل الطبعات التالية تعتمد عليها مع تخفيفها من بعض التكرار الوارد فيها، وإضافة شروح وتفسيرات للقارئ العادي لم ترد في طبعة الدهان .

يقول الدكتور خليل الدويهي أحد الذين قدموا طبعة لديوان أبي فراس سنة ١٩٩١م، اعتماداً على طبعة الدهان : « وفي سنة ١٩٤٤ نهض الدكتور سامي الدهان فنشر الديوان مستنداً إلى عشرات المخطوطات والكتب الأدبية التراثية، فجاءت طبعته محققة تحقيقاً علمياً رصيناً يندر مثله (صدرت عن المعهد الفرنسي بدمشق للدراسات

العربية بثلاثة مجلدات) لكن هذه الطبعة الفريدة في دقتها وشموليتها جاءت خالية من شروح المفردات الصعبة والأبيات التي يلتبس فهمها على القارئ العادي، أو على المثقف ثقافة عربية غير متعمقة »، ويضيف قائلاً : «وقد اعتمدنا في طبعتنا هذه على ما نشره الدكتور سامي الدهان مسقطين كثرة الروايات المختلفة للبيت الواحد، وشارحين كل ما رأينا أنه يلتبس على قراء العربية غير المتخصصين فيها»[١١]، وقد نهج هذا النهج آخرون مثل عباس إبراهيم الذي أصدر شرحاً للديوان، صدر عن دار الفكر العربي ببيروت سنة ١٩٩٤م، وعباس عبدالستار الذي أصدر طبعة للديوان صدرت عن دار الكتب العلمية ببيروت سنة ١٩٨٦م، والدكتور محمد ألتونجي الذي صدرت طبعته عن المستشارية الثقافية بدمشق، وقد اعتمدنا في نقل نصوص الاستشهاد هنا، وإحالة القارئ إليها على تحقيق الدكتور خليل الدويهي، نظراً لتداوله وسهولة العودة إليه ووفائه بالحد الضروري من متطلبات صحة النص .

وهكذا شاع شعر أبي فراس برغم أنه أودعه في البدء لدى ابن خالويه دون أن يأذن له بنشره .

وأمام وفرة الدراسات التي صدرت عن أبي فراس الحمداني وشعره من الدارسين العرب قديماً وحديثاً ومن المستشرقين، والتي انبهر كثير منها بتجربة أبي فراس الحياتية أميراً وفارساً وأسيراً . نود أن نعتني في الصفحات التالية بجانب من تجربته الشعرية من خلال الوقوف أمام الصور الرئيسية في شعره، والتي انطلقت دون شك من تجربته الإنسانية ذاتها مع محاولة التأمل في بعض جوانب البنية الفنية لهذه التجربة، وهي البنية التي أعطتها الخلود على امتداد أكثر من ألف عام بالرغم من تجربة الحياة القصيرة الخاطفة .

٢ - صورة الأب الغائب:

كان عمر أبي فراس قصيراً، كالشهاب الذي ما إن أضاء حتى انطفأ، فقد عاش بين عامي ٣٢٠، ٣٥٧ من الهجرة، أي أنه لم يتجاوز السابعة والثلاثين، وهو عمر لم

يكن بعض الشعراء فيه قد بدأت شهرته، ولقب النابغة الذي تكرر إطلاقه على من بدأت مواهبهم في الظهور في سن متأخرة شائع في الأدب العربي، وقد علل أبو الفرج الأصفهاني سر إطلاق هذا اللقب على زياد بن معاوية بن ضباب بن يربوع الملقب بالنابغة الذبياني بأنه سُمّي بذلك لأنه «قال الشعر بعد أن كبرت سنه، ومات قبل أن يهتر ويذهب عقله[١٢]»، وقد شاركه في اللقب شعراء آخرون مثل النابغة الجعدي والنابغة الشيباني والنابغة التغلبي.

وأياً ما كانت صحة تفسير اللقب، فإن شاعرنا أبا فراس، يدرج في طائفة من انقضى عمرهم ومازالوا شباباً، وهو نفسه قال في صيحته الأخيرة قبل الموت:

زَيْنُ الشبابِ أبو فراسٍ
لم يُمتّعْ بالشبابْ

لكننا في خلال هذا العمر القصير الذي غمرته الشاعرية والفروسية والمآسي نستطيع أن نميز بعض المراحل المتعاقبة المتداخلة، وأولها مرحلة الصبا التي فجرت فيها شاعرية أبي فراس في لحظات مبكرة.

والواقع أن طفولة أبي فراس لم تكن طفولة عادية، فقد عرف اليتم وهو ابن ثلاث سنين حين مات أبوه في عام ٣٢٣هـ. ولم يكن موتاً عادياً، فلقد اغتيل وهو في عنفوان شبابه وقمة مجده، وتم اغتياله على يد ابن أخيه ناصر الدولة في واحدة من مؤامرات السلطة والصراع على الحكم والمكائد المتبادلة بين الخلافة والأمراء، وبين الأمراء بعضهم والبعض الآخر. ومجمل الرواية كما يرويها ابن الأثير[١٣] وغيره من المؤرخين أن الضعف الذي حل بالبيت العباسي في أوائل القرن الرابع الهجري، جعل الأمراء يتصارعون فيما بينهم للاستيلاء على أقاليم الدولة، وجعل الخليفة يقر على الولاية من يتعهد «بضمان الأموال» وهو مصطلح كان يسود في العصر، وهو يشبه مصطلح «الالتزام» الذي شاع بعد ذلك في العصر التركي في ولايات الدولة العثمانية. ويعني ذلك ببساطة أن يشتري الوالي خراج الولاية بمبلغ يلتزم به لقصر الخلافة، ثم

يكون بعد ذلك مطلق اليد في إجبار الناس على دفع ما يشاء من الأموال وبالوسائل التي يراها مناسبة، وخلال هذا كانت ترتكب المظالم بأقسى أنواعها، والخليفة في شغل عنها بما يصله من أموال، لكن بعض الأمراء كانوا، بعد أن تستقر أمورهم في الولاية التي يلتزمون بها، يمتنعون عن دفع الأموال إلى الخليفة أو يقللون منها، ثقة بأنه عاجز عن أن يفعل شيئاً يجبرهم به على الالتزام، فكان الخلفاء بدورهم يلجأون إلى المكيدة للإيقاع بين الأمراء بعضهم والبعض الآخر، وكانت ولاية الموصل وديار ربيعة ونصيبين تشكل بعض المسارح التي جرت عليها أحداث إحدى هذه المكائد، وراح ضحيتها أبو العلاء سعيد بن حمدان والد أبي فراس فقد كانت هذه الولاية من الولايات التي تغل خيراً كثيراً، وكانت جبايتها أيام المأمون آلاف الآلاف من الذهب والفضة، ثم ولاها الخليفة الراضي العباسي لناصر الدولة ابن عم أبي فراس، ثم نقله عنها إلى ديار ربيعة ونصيبين، وولّى على الموصل والد أبي فراس، أبا العلاء سعيد، ويبدو أن ناصر الدولة فكر في الاستئثار بما بين يديه من أموال ديار ربيعة ونصيبين . فاستدعى الخليفة سراً والد أبي فراس، وولاه هذه الديار وأمره بأن يتوجه لاستلامها من ابن أخيه، فتوجه في نفر قليل من أتباعه، فأحاط بهم جيش ناصر الدولة، وقضوا على معظمهم، وقتل أبو العلاء سعيد على يد ابن أخيه .

ولابد أن تكون هذه الفاجعة هي أول ما تفتح عليه وعي هذا الغلام اليتيم، وهو يتلقى صدى دوي هائل لانهدام ركن من أركان الدولة الحمدانية، لكنه بالنسبة إليه الركن الأكبر للحياة ذاتها، الأب، ولابد أن الألم المكتوم في جوانب الأسرة يزيد من جذوة نار الألم المدفونة اضطراماً، فليس القاتل عدوّا صريحاً توجه إليه اللعنات وأضرب الوعيد، وتدبر ضده وسائل الانتقام فيخف عن الصدور بعض ما بها من كمد ولكن قاتله ابن أخيه، ولابد أن تلعق الجراح في صمت، وأن تكون الإجابات عن تساؤلات الصبي اليتيم ليست في اتجاه إذكاء نار الحقد ضد القاتل، ولكن في اتجاه تمجيد روح البطولة التي في سبيلها رحل أبوه، وتحافظ الأسرة الحمدانية من خلالها

على تأكيد مكانتها في صدارة القوميات والأسر المتنافسة في هذا العصر المضطرب، ومن الطبيعي أن تتشكل نفس الصبي الشاعرة والإنسانية والحمدانية في هذه الاتجاهات المتضاربة في وقت واحد، وأن يعكس شعره صوراً من هذا التضاد.

ومن اللافت للنظر أن يكون أول شعر قاله الصبي أبو فراس، وهو في العاشرة من عمره، كان حول موقف انتصار لناصر الدولة قاتل أبيه، فقد كان العصر يعرف صراعاً شديداً بين الأمراء المتنافسين على منصب «أمير الأمراء»، وهو المنصب الذي يكاد صاحبه يحل فعلياً محل الخليفة في التحكم في ثروات الأمصار والأقاليم وفي التولية والعزل، وكان الذي يتولى هذا المنصب في فترة صبا أبي فراس هو الأمير ابن رائق، وكان يرى في الحسن بن عبدالله بن حمدان منافسه الخطير الذي بدأ نفوذه يتسع بعد أن قتل عمه أبا العلاء سعيد بن حمدان والد أبي فراس وأصبح يتطلع إلى توسيع دائرة سلطانه، وأراد ابن رائق أن يتخلص من منافسه العنيد، وأن يقتله لكن الحسن بن حمدان سبقه فتغدى بابن رائق قبل أن يتعشى به، والخليفة العباسي «المتقي» ينتظر نتيجة الصراع ليقلد الغالب منهما قلادة النصر، ويمنحه لقب «أمير الأمراء»، وينتظر منه خراج الرعية السائمة، وأرسل ابن حمدان إلى المتقي يعلمه أن ابن رائق أراد أن يغتاله ففعل به ما فعل، فرد عليه المتقي رداً جميلاً، وأمره بالمسير إليه فسار ابن حمدان إلى الخليفة، فخلع عليه ولقبه: بـ«ناصر الدولة»، وجعله أمير الأمراء وتلك بداية مرحلة هامة في تاريخ بني حمدان، فقد استطاعوا من خلالها الوصول إلى الحكم الفعلي في بغداد عاصمة الخلافة، ولم يعودوا مجرد أمراء صغار يتنافسون في الأقاليم، ولعل هذه الأهمية التاريخية هي التي هزت أريحية الصبي الشاعر، فدفعته إلى أن ينظم أول مقطوعة تسجل له.

يقول ابن خلكان وهو يقدم لأول ما ينسب إلى أبي فراس من الشعر في صباه المبكر في عام ٣٣٠هـ عندما كان في العاشرة[١٤]: «ولما حصل ابن رائق بالموصل دبَّر

على ناصر الدولة ليقتله، فسبقه ناصر الدولة بالفتكة، وقد كان ابن رائق يدبر قتل عمارة العقيلي وجماعة من نمير، فقال وهو صبي:

لَقَدْ علمتْ «قيسُ بن عَيْلانَ» أنّنا
بنا يُدرَك الثأرُ الذي قَلَّ طَالِبُهْ
وأنّا نَزَعْنا المُلْكَ مِنْ عُقْرِ دَارِهِ
وَنَنْتَهِكُ القَرْمَ المُمَنَّعَ جانِبُهْ
وأنّا فَتَكْنَا بالأغرّ «ابْنِ رائقٍ»
عشيّةَ دبّتْ بالفَسَادِ عَقَارِبُهْ
أخَذْنا لكُم بالثارِ ثارِ «عُمَارَةٍ»
وقد نَامَ لم يَنْهدْ إلى الثار صاحِبُهْ

هذا الشعر الطفولي لا يحمل من المشاعر إلا أكثرها عموماً، فبنو حمدان انتصروا على أمير الأمراء الأغر ابن رائق فقتلوه، وأخذوا بذلك ثأراً لبني قيس بن عيلان، لم يستطيعوا هم أن ينهضوا بأخذه عندما قتل ابن رائق عمارة العقيلي.

هذا مجمل ما تدرب الصبي عليه بالنظم في مقطوعته الأولى، ولعله يلاحظ أنها لبست ثوب الجماعة من خلال ضمير الجمع المتكلم الذي تكرر ثماني مرات في هذه الأبيات الأربعة، وأنه لم يظهر فيها من الأعلام إلا اسم ابن رائق وعمارة العقيلي، وهما طرفان خارج الدائرة الحمدانية، أحدهما صيد كبير لم يكن من السهل اقتناصه لغير هذه الجماعة والثاني ضحية من ضحاياه جاء اسمه في معرض التدليل على شدة بأس المقتول وعجز القبائل الأخرى عن أن تثأر منه، وفى ذلك دلالة من ناحية على صعوبة الفتك به، وامتنان وتعال من ناحية أخرى على قبيلة «قيس بن عيلان»، لكن البناء الفني لهذه المقطوعة الأولى يشف عن بذرة فحولة مبكرة سواء على مستوى اختيار البحر والقافية، أو نمط التركيب اللغوي الشائع، أو بعض الصور الفنية، ولاشك أن نَفَس بحر الطويل المضفور التفاعيل أشق على الصبي من نَفَس بحر كالهزج

أو الرجز أو المتقارب، وأن القافية التي يتبع فيها حرف الرويّ بالهاء الساكنة تتطلب لوناً من «اللزوم» لا تتطلبه القافية التي تخلو من الهاء، ولعل من صعوبات هذا اللون اقترانه بأنماط من البنى اللغوية تربط من خلال الضمير الكلمة الأخيرة بما يسبقها من خلال اللجوء إلى صيغ خاصة، مثل صيغة النعت السببي الواردة في البيت الثاني: «وننتهك القرم الممنع جانبه» وهى صيغة ليست من صيغ اللغة النثرية (إلا في أمثلة النحاة المفتعلة)، ويتطلب الوصول إليها تشرب النمط الشعري استيعاباً أو استعداداً، أما الصورة الواردة في البيت الثالث: «دبت بالفساد عقاربه» فهي تحمل دلالة شعرية قوية بالنسبة إلى صبي في العاشرة، وتكاد تذكر بدلالة صورة النحلة التي لدغت عبدالرحمن بن حسان بن ثابت في صباه فعبر عنها تعبيراً صورياً جعلت أباه يهتف «شعر والله ابني»، وإن كانت كلمة «الأغر» في صدر البيت لا تحمل نفس الدقة في تصوير المشاعر التي تسعى إلى تصوير ثور كبير منهزم وليس فارساً أغر مستشهداً.

وإذا رجعنا إلى شخصيات المقطوعة فإننا نجد أن ناصر الدولة نفسه لم يرد اسمه لا ممدوحاً ولا معتزاً به في هذه المقطوعة الأولى، والواقع أن مشاعر الكراهية ظلت كامنة في نفس الأمير الصغير تجاه قاتل أبيه، وقد ينجح في مداراتها حيناً، ربما مراعاة لتقاليد البلاط والأسر الحاكمة، وتشف عن نفسها أحياناً ولكن من خلال كبح نبيل للجماح يتبدى من خلال صور الشاعر الفارس الأمير عندما يرى الظالم القاتل وقد وقع عاجزاً مطارداً يحتمي بأخيه سيف الدولة من غضبة الخليفة، وكان ذلك بعد سبعة عشر عاماً من انتصاره على ابن رائق، وبعد أربعة وعشرين عاماً من قتله لوالد أبي فراس الذي أصبح وقتها نجماً لامعاً في بلاط الفروسية والشعر العربي، ولندع ابن خالويه يقدم لنا هذه القصيدة الميمية التي تشير إلى الموقف الذي نتحدث عنه، يقول ابن خالويه[١٥]:

«وقال يمدح «سيف الدولة»، ويعرض «بناصر الدولة»، ويذكر مساوئه لما حصل عند أخيه سيف الدولة بالشام هارباً من معز الدولة، وقد قصده، وأخرجه من دياره، حتى أرسل إلى أخيه فتوسط سيف الدولة بينهما، وحمل عنه الأموال، وذلك في شهر

رجب سنة سبع وأربعين وثلاثمائة من هجرة نبينا محمد ﷺ»، ثم يورد القصيدة المشار إليها، وهى قصيدة ميمية في مدح سيف الدولة تتكون من عشرين بيتاً، لكن أبا فراس يخصص نحو ثلاثة أرباعها لينفس زفرة مكتومة في وجه قاتل أبيه، يقول لسيف الدولة:

هَذِي شُيُوخُ بني حَمْدَانَ قَاطِبَةً
لاذوا بِدَارِكَ عند الخَوْفِ واعْتَصَمُوا
حَلُّوا بِأَكْرَمِ مَنْ حَلَّ العِبَادُ بِهِ
بحيثُ حلَّ النَّدَى واسْتَوثَقَ الكَرَمُ
فكنتَ منهم وإن أصْبَحْتَ سَيِّدَهُمْ
تواضُعُ المُلْكِ في أصْحَابِهِ عِظَمُ
شَيْخُوخَةٌ سَبَقَتْ لا فَضْلَ يَتْبَعُها
ولَيْسَ يَفْضُلُ فينا الفَاضِلَ الهَرِمُ[16]
ولم يُفَضِّلْ «عَقِيلاً» في وِلَادَتِهِ
عَلَى «عليّ» أخيه، السِنُّ والقِدَمُ
وكيف يَفْضُلُ من أَزْرَى به بَخَلٌ
وَقَعْدَةُ اليدِ، والرِجْلَينِ، والصَمَمُ
لا تنكِرُوا يا بَنِيهِ ما أقولُ فلنْ
تُنْسى الثَّراتُ ولا إنْ حالَ شيخُكُمُ
كادَتْ مَخَازِيهِ تُرْديه فَأَنْقَذَهُ
منها بحُسنِ دفاعٍ عنه عَمُّكُمُ
أستودِعُ الله قومًا، لا أُفَسِّرهمْ
الظالمينَ ولو شِئْنا لما ظَلَمُوا
القائلين ونُغْضِي عن جَوَابِهِمُ
والجائرين وَنَرْضَى بالذي حكموا

إنّي على كلّ حـــال، لستُ اذكُـــرهُمْ

إلا وللشـــوق دَمْـــعي واكِفٌ سَـــجِمُ

الأنْفُسُ اجـتـمـعتْ يومًـا أو افْـتَـرَقَتْ

إذا تـامَّلْـتَ نـفسٌ والـدمـــــاءُ دمُ

رَعَـــاهُمُ اللـه مـــا ناحَتْ مُطَوّقـــةٌ

وَحَـــاطَهُم ابدًا مـــا أَوْرَق السَّلَمُ

البيت المفتاح في هذه النفثة التي تشف عن بعض ما كان يحمله الصمت الطويل ضد قاتل الأب، هو البيت الذي يحمل عبارة «لن تنسى الترات ولا إن حال شيخكم» والترات هي الثارات وهي ثارات منعت تقاليد الفروسية، والنبل أن يمد أبو فراس سيفه ليأخذها بنفسه، أو ليمنع وقوع الظلم قبل أن يقع عليه وعلى ذويه:

أَســـتـــودعُ اللـه قـــومًـــا لا أُفَـــسِّـــرُهُمْ

الظالمينَ ولو شِـــئْنَا لَمَـــا ظَلَمُـــوا

وشخصية القاتل الشبح ترسم هنا بطريقة فنية دقيقة، فهو الحاضر الغائب «الشيخ الصغير» المتقدم سناً والمتأخر فضلاً، وهو في كل حال لا يذكر اسمه كما كان الشأن في مقطوعة الصبي الصغير قبل سبعة عشر عاماً من كتابة هذه المقطوعة، وهو يمهد لمقطوعته بحجاج عقلي هادئ ينبعث من تاريخ مذهبه الشيعي، وإن كانت كل الأطراف فيه غير متساوية، فالشيخ الهرم لا يفضل بالضرورة أخاه الصغير، كذلك كان الشأن في أمر عقيل بن أبي طالب وأخيه الصغير الإمام علي، حيث سبق عقيل بالسن والقدم، لكن ذلك لا يفضله على الإمام عليّ:

ولـم يُفَـــضّلْ عـــقـــيـــلاً في ولِادتِهِ

عَلَـى «عليّ» اخـــيـــه السِّنُّ والقِـــدَمُ

لكن هذا القياس الشعري قياس موهم، وحجة منقوصة الأطراف، ودرجة لا يريد أبوفراس نفسه أن يتوقف عندها فعقيل كان مفضولاً فقط ولكنه لم يكن موضع

ازدراء واحتقار على النحو الذي كان ناصر الدولة قاتل الأب في تصوير أبي فراس ومن هنا فإن هذه الحجة كانت مجرد رأس الحربة التي طعنت قربة من الدم المختزن، فانفجرت، وأسرعت تنطلق لتمحو بنفسها أولاً كلمة «التفضيل والفضل» من خلال تحول دقيق في البنية اللغوية، فالفعل «يفضل» يستخدم هنا في ثلاث صور من حيث علاقاته اللغوية، صورة المتعدي دون الحرف، كما جاء في البيت :

شَيْخُوخَةٌ سَبَقَتْ لا فَضْلَ يَتْبَعُها

وَلَيْسَ يَفْضُلُ فينا الفَاضِلَ الهَرِمُ

ومن أجل هذا آثرنا أن نضبط البيت على عكس الشائع في معظم الروايات بإعراب الفاضل مفعولاً به، والهرم فاعلاً فيكون البيت قانوناً عاماً مؤداه : لا يفضل الهرم بمجرد السبق الزمني الفاضل المتأخر عنه زمنياً بصفاته المكتسبة وسلوكه النبيل، الصورة الثانية وفيها يستخدم الفعل فضَّل مضعفاً يتعدى للمفعول الأول بنفسه وللثاني بحرف الجر : «لم يفضّل السن والقِدَم في الولادة عقيلاً على أخيه عليّ» وهذه الصورة ليست قانوناً عاماً وإنما إشارة إلى حالة خاصة فيها فاضل ومفضول عليه دون أن ينزع عن المفضول عليه كل الفضل، وإنما يمنح درجته الملائمة على أن يظل الفضل الأعلى لعليّ الذي لم يمنعه صغر السن من الوصول إلى أعلى المراتب، أما الصورة الثالثة لاستخدام الفعل يفضل فهي استخدام الفعل «يفضل» لازماً وفي معنى النفي من خلال اللجوء إلى الاستفهام الإنكاري «وكيف يفضل ؟» واستخدام الفعل بهذه الصورة يخرجه من دائرة التفاضل أو المفاضلة التي شكلتها الحجة العقلية، وينطلق إلى نفي كل فضل إفراغاً للنفس المكتوم والدم المحبوس، ومن ثم تتطاير الصور في كل اتجاه لتؤكد عمق هذا النفي الإنكاري :

وكيف يَفْضُلُ مَنْ أَزْرَى به بَخَلٌ

وَقَعْدَةُ اليدِ والرِجْلَيْنِ والصَّمَمُ؟

والصور هنا تتطاير مشيرة إلى ألوان النقص التي تحول دون الفضل، وهي متنوعة يتداخل فيها المعنوي والحسي (البخل والصمم)، والمفرد والمثنى (اليد والرجلين)، والحاسة الخلقية والمكتسبة (الصمم والبخل)، والإشارة إلى العاهة التي توحي بالجارحة المعطلة كما يوحى الصمم بالأذن التي لا تسمع، أو إلى الجارحة المعطلة التي توحي بالعاهة كما توحي قعدة اليد والرجلين بالشلل، وكل ذلك يتداخل تداخل الحمم المنبعثة من البركان، لا يراد منه ترتيب بعينه بقدر ما يراد منه إعطاء صورة عن المجافاة الكلية بين الفضل، وذلك الكائن قاتل الأب، ومن عليه ترات لا تنسى ولا تمحى بالتقادم حتى وإن حوّل الزمن هذا الشيخ وبدله وحط من جبروته، وصيره هارباً ضعيفاً مطارداً، بعد أن كان جباراً قاتلاً:

لا تنكِرُوا يا بَنِيهِ ما أقولُ فلنْ
تُنْسى التِراتُ ولا إن حالَ شَيْخُكُمُ

وليلاحظ هنا ذلك الالتفات على مستوى الضمائر، فلم يعد ذلك الشيخ «منا» كما كان شأنه منذ أبيات «قليلة»، وليس يفضل فينا الفاضل الهرم وإنما أصبح منكم يا أبناءه الذين قد ينكرون ما أقول، ولم تعد فعاله مجرد نقص للفضل، وإنما أصبحت «مخازي» كادت ترديه لولا أن أنقذه «عمكم»:

كادَتْ مَخازِيهِ تُرْديه فأنْقَذَهُ
منها، بحُسنِ دفاعٍ عنه، عَمُّكُمُ

ثم تنكسر هذه الموجة الغاضبة قليلاً، يكبح الفارس النبيل جماحها من خلال اللجوء إلى عدالة الملأ الأعلى «أستودع الله»، وهو لجوء يكسر من حدة الغضبة، دون أن يقلل من مرارة الازدراء لهؤلاء «القوم» الذين «لن يفسرهم» امتداداً لمنهجه الشعري في عدم ذكر أسمائهم، ولكنه سيذكر صفاتهم فهم ظالمون، ونحن نغض طرفًا عن ظلمهم «ولو شئنا لما ظلموا» مراعاة للقربى، وهم قائلون سوءاً ونحن نغض عن جوابهم، وهم جائرون ونحن راضون بحكمهم.

ثم تنكسر الموجة الغاضبة درجة أخرى حين ينتقل الغضب الهادر من التغاضي إلى الإشفاق، ومن فورة الدماء إلى انسياب الدموع تأكيداً للمبدأ العربي الشائع في عداوة ذوي القربى الذي جسده شاعر قديم حين قال :

إذا احـــتـــربتْ يومـــاً فَـــسَـــالَتْ دِمَـــاؤها

تذكّـــرتِ الـقـــربى فَـــسَـــالَتْ دمُـــوعُـــهـــا

وفي نفس الاتجاه يقول أبو فراس :

إنّـي عـلـى كلِّ حـــــالٍ لستُ اذكُـــــرُهُمْ

إلا وللشَّـــــوقِ دَمْـــــعِي وَاكِفٌ سَـــــجِمُ

ذلك لأن أنفس بني حمدان هي نفس واحدة سواء اجتمعت أو تفرقت، ودماؤها في نهاية الأمر دم واحد:

الأَنْفُسُ اجْـتَـمَـعَتْ يومـاً او افْـتَـرَقَتْ

إذا تـامَّـلْـتَ نـفـسٌ والـدمـــــــــاءُ دمُ

ثم يكون قرار الموجة الهادئة للفارس النبيل الانتقال خطوة ثالثة من الإشفاق عليهم إلى الدعاء لهم :

رَعَـــاهُمُ الله مـــا ناحَتْ مُطَوَّقَـــةٌ

وَحَـــاطَهُم ابداً مـــا أَوْرَقَ السَّلَمُ

هذه هي صورة ابن العم القاتل في شعر أبي فراس حين تتم المواجهة بينهما على مستوى الأسرة، وتأخذ المشاعر جزءاً من امتداداتها الطبيعية، ويتم التعبير عنها على هذا المستوى الشعري الرفيع .

لكن درجة أخرى من درجات رسم صورة ناصر الدولة في شعر أبي فراس، كانت تتم عندما كان الحديث يوجه إلى من هم «خارج» الأسرة، ويكون مجد الحمدانيين هو موضع المفاخرة، وفي هذه الحالة تُنَحّى مواقف المشاعر الخاصة، ويتم

الإبقاء على الملامح العامة التي تفيد في رسم الصورة الكلية لمجد الأسرة، لكننا يمكن أن نلاحظ في هذه الحالة أن أبا فراس حرص على أن لا يلتقط أبداً لقاتل أبيه «صورة منفردة» يكون هو محورها وقطبها، بل أن يجعله في أحسن الأحوال جزءاً من «صورة جماعية» لا يكون هو أبرز من فيها، ويكون مفضولاً على من يجاوره .

ففي مرحلة زمنية قريبة من المرحلة التي رسم فيها أبو فراس الصورة المتفردة لناصر الدولة في القصيدة السابقة، كتب أبوفراس قصيدته الرائية المطولة في أمجاد بني حمدان، وكان ذلك نحو سنة ثلاثمائة وأربع وأربعين[١٧] وذلك أنه كما يقول ابن خالويه[١٨]، كان سيف الدولة قد ظفر ببني عامر بن صعصعة، ومن اجتمع معهم من «طيّ» و «كليب» على مخالفيه، فبلغ أبا أحمد عبدالله بن ورقاء **الشيباني** خبر ذلك، فقال قصيدة يهنئ فيها الأمير بغزاته هذه، ويفاخر مضر بأيام بكر وتغلب في الجاهلية والإسلام، فلما وقف أبو فراس على ما ذكر فيها عمل قصيدة على وزنها، ذكر فيها أيام أسلافه وآبائه وأعمامه وأهله والأقربين في الإسلام دون الجاهلية، وكان لابد أن يمر فيها على مفاخر الحمدانيين من أمثال الحارث بن لقمان بن راشد الذي سعى في الصلح بين قبائل تغلب، وتعهد بدفع دية من قتل في النزاع، وكانوا مائة قتيل :

وَدَى مِـــائَـةً لَـوْلاَهُ جَـرَّتْ دِمَـــاؤُهُـمْ

مَـــوَارِدَ مَـوْتٍ مَـــالَـهُـنَّ مَـــصَـــادِرُ

أو «حمدان بن حمدون» جد الأسرة الذي استضاف الخليفة المعتضد وجيشه مدة مقامه في الموصل وديار ربيعة، وهو في طريقه إلى الحرب مع ابن طولون، وهو الذي حين ألم القحط بهذه البلاد ثلاثة أعوام متتالية، تكفل بتوفير حاجة الناس من الطعام فأطلق عليه لقب «مكابد المَحْل» :

وَجَـــدِّي الذي انتـــاشَ الديارَ وأَهْلَهـــا

ولِـلدَّهْرِ نـابٌ فـــيـــهمُ وأَظَـافِـــرُ

ثَلاثَةَ اعـــوامٍ يُكَابِدُ مَـــحْلَهـــا
أَشَمُّ طويلُ الســـاعِـــدَيْنِ عُـــرَاعِـــرُ

وهو نفس الجد الذي أنفق سبعين ألف دينار في إقامة الحصون في وجه الروم، فبنى سوراً على «ملطية» ساعد في صد الروم، وكان أحفاده من أمثال سيف الدولة وأبي فراس يمرون على السور ليقرءوا اسم جدهم مكتوباً عليه، وفى القصيدة إشارة إلى عمه «الحسين بن حمدان» صاحب المآثر والبطولات في الدولة العباسية، فهو الذي ساعد الخلافة في القضاء على هارون الشاري الذي كان نفوذه قد اتسع، حتى إنه تمكن من استمالة والده أبي العباس حمدان بن حمدون إليه ضد الخليفة العباسي في خطوة هددت بقايا توازن القوى في صدر الدولة العباسية، وهددت أسس التعاون بين العباسيين والحمدانيين، فسارع «الحسين بن حمدان» اعتذاراً عن والده، الذي كان قد هرب واختفى ثم قبض عليه وحبس، فانضم إلى الخلافة وقضى على هارون الشاري، ثم طلب العفو عن والده فأجيب إلى ذلك، وهذا الحسين نفسه هو الذي وجهه الخليفة للتصدي للقرامطة بعد أن عاثوا في الأرض فساداً، فكسر شوكتهم وكذلك ساعد الخليفة في التغلب على «بني تميم» و «بني كلب» عندما تمردوا، كما ساعد الخليفة في حرب الطولونيين وفي فتح فارس، وقد كثرت قلائد الفتح التي كان يطوق بها الخليفة عنق الحسين بن حمدان كلما عاد منتصراً من غزوة حتى إن ابن خالويه يقول: [١٩] «سمعت من غير واحد، أنه كان في خزائن الحسين بن حمدان نيف وعشرون طوقاً لنيف وعشرين فتحاً فتحها بالمشرق والمغرب»، وهذا القائد الفاتح كان فارساً شجاعاً ينازل الأسد الضاري فيصرعه، ولقد «نازل الأسد، ثلاث مرات فقتله وإحداهن بين يدي المعتضد، فكان أحسن ما فعله أنه قتل الأسد، ومسح سيفه في جلده، ورده في غمده، وركب وسار في عرض الناس، ولم يلتفت إلى الخليفة ولا احتفل بما فعله[٢٠]» ويستمر أبوفراس في رسم «الصورة المنفردة» لأبطال الأسرة

الحمدانية ، فيقف عند عمه عبدالله بن حمدان المكنى بأبي الهيجاء وهو أخو الحسين بن حمدان ، وابن عميد الأسرة أبي العباس حمدان بن حمدون ، ثم هو في نهاية المطاف والد «ناصر الدولة» و«سيف الدولة» ويرسم أبو فراس لأبي الهيجاء صورة البطل المقدام حامي الحمى والمدافع عن الأهل ضد المتمردين والذى يستعان به لقهر الجيوش القوية عندما يستعصي على الجيوش قهرها كما كان الشأن في محاربة يوسف بن الديوداذ ، أما أبو سليمان بن حمدان ، وهو أخ لأبي الهيجاء وأبي العلاء سعيد والد أبي فراس فقد كان لشدة مهارته وسرعته في القتال يسمى «المزرفن» فقد كان كما يقول ابن خالويه يخترق الرماح فتسرع إليه فلا تعلقه فسُمِّي «المزرفن» :

وَعَـمِّي الذي سَـمَّـتْـهُ قَـيْسٌ مُـزَرْفَناً

وَقَـدْ شَـجَـرَتْ فـيـه الرِّمَـاحُ الشَّـوَاجِـرُ

وقد أصبح اسمه يضرب به المثل في مهارة القتال وسرعة تلافي الرماح حتى أن بعض الشعراء أراد أن يهجو رجلاً تأصل الجبن فيه ، فلم يجد مدخلاً أفضل من صورة «المزرفن» حيث يقول[٢١] :

لـو كُنْتَ في مِـائَتَي أَلْفٍ جَـمِـيـعُـهُمُ

مِـثْـلُ الْمُـزَرْفَـنِ دَاوُدَ بْـنِ حَـمْـدَانِ

وَتَـحْـتَـكَ الـريحُ تَمْـضي حَـيْثُ تَـامُـرُهَا

وفي يَمِـيـنِكَ مـاضٍ غَـيْـرُ خَـوَّانِ

لَـكُـنْـتَ أوَّلَ فَـارٍ إلـى «عَـدَنِ»

إذا تَـحَـرَّكَ سـيـفٌ في « خُـرَاسَـانِ»

أما أصغر أعمام أبي فراس وهو نصر الملقب بأبي السرايا فقد رسم له الشاعر صورة في محاربة أبي يوسف الشاري الذي كان ازداد نفوذه في مناطق «الموصل» و«ديار ربيعة» حتى هم أهلها بدفع المال إليه ، فتصدى له أبو السرايا نصر بن حمدان ، ومعه أخو أبي فراس المكنى بأبي عبدالله الحسين بن سعيد ، واستطاعا أن يقهرا جيشه ،

وأخذاه، واحتويا على ما كان جمعه، وكان أبو السرايا يضبط الجيش، وأبو عبدالله يمارس الحرب، وفي هذا يقول أبو فراس :

كَفَاهُ أَخِي والخَيْلُ فَوْضَى كَأَنَّها
وقد عَضَّتِ الحَرْبُ، النُّعَامُ النَّوَافِرُ
غُدَاةَ واحْتَزَابُ الشُّرَاةِ بمنزلٍ
يُعَاشِرُ فيه المرءُ مَنْ لا يُعَاشِرُ

ونحن هنا أمام صورة تختلف قليلاً عن الصور السابقة، فلسنا أمام صورة منفردة، كالتي رسمت للأبطال السابقين حمدان، أو الحسين أبي الهيجاء، أو أبي سليمان المزرفن، ولكننا أمام لقطة ثنائية تجمع بين أبي السرايا عم الشاعر وأبي عبدالله الحسين أخيه، ولسوف نقارن بين هذه الصورة الثنائية وصورة ثنائية أخرى سوف تؤخذ لسيف الدولة وناصر الدولة قاتل والد أبي فراس . ويعود أبو فراس إلى رسم الصور المنفردة لأبطال الحمدانيين، فيصور عمه إبراهيم بن حمدان المكنى بأبي إسحاق وقد استطاع أن يفتح مدينة «السمعية» معقل آل «حبيب» أعداء بني حمدان، وكانت السمعية معقلاً صعباً، لم يتمكن الحسين بن حمدان نفسه من قبل أن يفتتحه على الرغم من أنه حاول فاستحق إبراهيم أبو إسحاق الذي فتحها أن يخلده أبوفراس بلقطة مفردة سريعة :

وعَمِّي الذي ذَلَّتْ حَبِيبٌ لِسَيْفِهِ
وكانَتْ وَمَرْعَاها من العِزِّ نَاضِرُ

أما العم الأخير في معرض صور البطولة في قصيدة أبي فراس فهو سليمان بن حمدان المكنى بأبي الوليد، والملقب بالحرون لأنه كما يقول ابن خالويه :[٢٢] «كان شيخ بني حمدان وصاحب القلب في كل وقعة لعلو شأنه، فسُمِّي الحرون لذلك»، ولا يربط أبو فراس صورته بموقفه أو بموقف معين، ولكنه يجعل صورته متألقة عند كل كتيبة :

وَعَمِّي الحَرونُ عندَ كل كَتِيبَةٍ

تَخِفُّ جِبَالٌ وهو لِلْمَوْتِ صَابِرُ

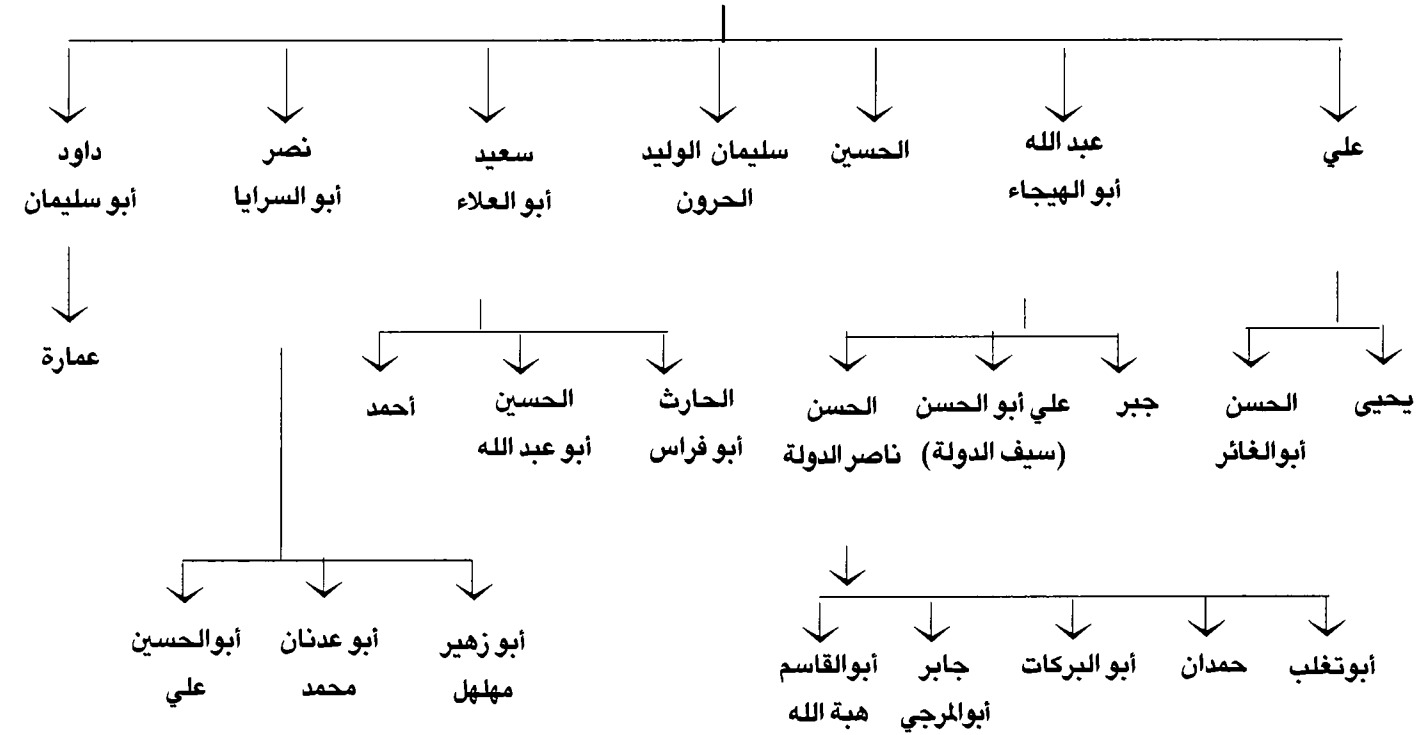
فنحن هنا إذن أمام ثماني صور للبطولة في آل حمدان، سبع منها منفردة، وواحدة مزدوجة قدمت بطلين هما عم الشاعر وأخوه، ومن خلال هذه الصور، قدم الشاعر صفحة من أعلام فرسان آل حمدان مؤسسي الإمارات والممالك، وهي الصفحة التي سوف يختتمها برسم صورة رائعة لأقرب هؤلاء الفرسان إليه، لأبي العلاء سعيد بن حمدان، والده الذي فقده في صباه، وهي صورة سوف نعود إليها فيما بعد، لكن أبا فراس سيرسم صفحة موازية لكوكبة أخرى من فرسان آل حمدان يمثلون الجيل الحاضر، كما مثلت اللوحة الأولى في مجملها الجيل الغابر . وسيرسم فيها اثنتي عشرة صورة يختلف نصيبها بين اللمحة العاجلة واللوحة المفصلة، ويرد فيها عشر صور منفردة لكل من :

يحيى بن علي بن حمدان الملقب بالغطريف، وعمارة بن داود بن حمدان، وأحمد بن سعيد بن حمدان أخي الشاعر، ومحمد بن نصر بن حمدان المكنى بأبي عدنان، وجبر بن أبي الهيجاء أخي ناصر الدولة، وسيف الدولة، وجابر بن ناصر الدولة المكنى بأبي المرجي، وأبي القاسم هبة الله بن ناصر الدولة، وأبي زهير مهلهل ابن نصر بن حمدان وقد كان من أقرب أصدقاء أبي فراس إليه وبينهما مكاتبات شعرية، وهو الذي سمى أبا فراس بفارس العرب، وأبي الحسين علي بن نصر بن حمدان، وأبي العشائر الحسن علي بن عبدالله بن حمدان، وأخيه ناصر الدولة الحسن بن عبدالله بن حمدان، وهو كما نعلم قاتل والد أبي فراس والذي رسم أبوفراس له من قبل صورتين وقفنا أمامهما . فما نوع التوازن بين هذه الصورة المزدوجة ونظيرتها السابقة التي أشرنا إليها (بين نصر أبي السرايا والحسين أبي عبدالله) ؟ وما نصيب ناصر الدولة في الصورة مع أخيه الأصغر سيف الدولة ؟

شجرة فرسان آل حمدان فى رائية أبى فراس

الحارث بن لقمان بن راشد (جد بعيد)

أبو العباس حمدان بن حمدون (رأس الأسرة)



وأول ما يلاحظ على الإطار العام لهذه الصورة المزدوجة أنها أكبر لوحة في القصيدة كلها، فقد استغرقت نحو سبعين بيتاً في القصيدة، تبدأ من البيت التاسع عشر بعد المائة وتنتهي مع البيت التاسع والثمانين بعد المائة، لكن هذه الأبيات السبعين ليست مشتركة بين سيف الدولة وناصر الدولة، وإنما يقتصر ذلك الاشتراك على نحو عشرة أبيات في البداية ويستقل سيف الدولة ببقية اللوحة، وتصور هذه الأبيات المشتركة الفترة التي كان فيها ناصر الدولة باعتباره الأخ الأكبر هو الأبرز في السلطة التي كان يعاونه فيها في البدء أخوه سيف الدولة قبل أن يستقل، ولكن أبا فراس يحرص وهو يرسم الصورة على أن يكون سيف الدولة في الصدارة تأكيداً لما أبداه في لوحة سابقة «وليس يفضل فينا الفاضل الهرم» :

فَـــفِـــيـنا لِدِينِ الله عِـــزٌّ وَمَـنْعَـــةٌ

وفـــيـنا لدينِ الله «سَـــيْفٌ» و «نَاصِـــرُ»

همـــا وأمـــيـــرُ المؤمنين مُـــشَـــرَّدٌ

أجَـــاراهُ لما لـم يَجِـــدْ مَنْ يُجَـــاوِرُ

وَرَدَّاه حـــــتَّى مَـلَّكَاهُ سَـــــرِيـرَهُ

بعـشـرينَ ألفًـا بينهـا الموتُ سَـافِـرُ

وَسَـاسـا أمـورَ المسلمين سـيـاسـةً

لهـا الله والإسـلامُ والدينُ شـاكـرُ

وهذا هو المشهد الأول الذي يشتركان فيه، وهو يشير هنا إلى استنجاد الخليفة «المتقي» بهما بعد أن استولى «البريديون» على بغداد ونهبوها، فخرج الخليفة ومعه وزيره ابن مقلة ومحمد بن رائق هاربين، فتلقاهم سيف الدولة بالتكريم وحمل إليهم ما عمهم من الأموال، وسار بهم إلى أخيه ناصر الدولة فأجارهم، وأقاما بقصره، ثم يذكر أبوفراس لقطة تالية في هذه الصورة والمجد فيها يتوزع في الواقع على ثلاثة لا على

اثنين لأنه سيشترك فيها مع سيف الدولة و «ناصر الدولة» أخو أبي فراس وهو الحسين المكنى بأبي عبدالله، وهو الذي ضرب ابن رائق ضربة، فخر منها ميتاً كما يقول ابن خالويه[٢٣] وهو الذي سار مع الأميرين لمطاردة أبي العلاء بن عمرو وحليفه «ما كرد الديلمي»، فانتصروا عليهم، وأبو فراس يسجل هذه البطولات في قوله :

ولما طغى عِجْلُ العراقِ «ابنُ رائقٍ»
شفى مِنْهُ لا طاغٍ ولا مُتَكَاثِرُ
إذِ العربُ العَرْبَاءُ تَنْسَى «عَمَارَةً»
ومِنَّا لَهُ طاوٍ على النارِ ذاكرُ
اذاقَ العَلاءَ التُّغْلَبِيَّ وَرَهْطَهُ
عَوَاقِبَ ما جرَّتْ عليه الجرائرُ

ويلاحظ هنا أن صفة المدح الوحيدة التي أضيفت إلى قاتل ابن رائق وهي «لا طاغ ولا متكاثر» إنما تنصرف في الحقيقة إلى الحسين أبي عبدالله . أخي أبي فراس وهو الذي قتل ابن رائق، لا إلى ناصر الدولة نفسه، وعلى ذلك النحو تغيب صورة ناصر الدولة فلا تظهر ناصعة مرة واحدة، وإنما تظهر دائماً متداخلة أو باهتة، يحجبها عن التألق في شعر أبي فراس غيمة الكراهية التي لا مفر منها والتي صنعت حاجزاً بين عيني الشاعر ووجه القاتل، فوجدت أنها لا تراه حين تراه إلا من منظور الكراهية، فآثرت أن تتلافى الحديث عنه ما وسعها ذلك .

وفي الوقت الذي تتوارى فيه الكلمات كرهاً وبخلاً أمام صورة ناصر الدولة، تكاد أيضاً تتوارى الكلمات مهابة وخجلاً أمام صورة سيف الدولة أو على الأقل تعلن في البدء أنها تعاني من ذلك :

الا قُلْ لسيفِ الدولةِ القَرْمِ «إنَّني
على كلّ شيء غيرُ وَصْفِكَ قادرُ
فلا تُلْزِمَنِّي خُطَّةً لا أطيقُها
فَمَجْدُكَ غلابٌ وفَضْلُك باهِرُ

ولو لم يَكُنْ فَـخْـرِي وَفَـخْـرُكَ واحـدًا
لما سَـارَ عنّي بـالمدَائحِ سـائرُ
ولكنَّني لا اعْـضِلُ القَـوْلَ عَنْ فَـتًى
أُسَـاهِمُ في عَلْيَـائِهِ وأُشَـاطِرُ
وعن ذكْـرِ أيّامٍ مَـضَتْ ومَـواقِفٍ
مكانِيَ فـيـهـا بيّنُ الفَـضْلِ ظاهرُ
مَـسَـاعٍ يَضِلُّ القـولُ فِـيـهِنَّ جُـهْـدَهُ
وتَهْلِكُ في أوصـافِـهِنَّ الخـواطرُ»

ونحن هنا أمام مقطع غريب يبدأ بالكلمات التي تتعثر خجلاً، وعجزاً، ولكنها في الوقت ذاته تغير من إيقاع السرد السائد منذ أول القصيدة، وتعلن أن الشاعر لم يعد يقوم بدور الراوي الذي يرتب فروع القبيلة وأغصانها من الجدود إلى الأعمام وأبناء الأعمام، ومن الأصول العتيدة إلى الفروع الفتية، ويضع على صدر كل منهم شارات المجد والفخار، إنما أصبح الشاعر «مشاركاً» في البطولة، صانعاً لها وقريناً لأبرز أعلامها «سيف الدولة»، وهو لا يصل إلى هذه النتيجة مرة واحدة، وإنما يجعل القول ذاته عاجزاً عن أن يحيط بالمجد الغلاب والفضل الباهر لسيف الدولة، وأنه لو لم يكن ممن ساهموا في هذه العلياء وشاطروه صنعها لما سارت عنه المدائح، لكن نغمة الاعتزاز تكاد تغلب على نغمة الاعتذار، ويكاد يتساوى المادح والممدوح في صنع المجد، ويبقى للمادح فضل التعبير عنه، ولا أعتقد أن تلك النغمة كانت لتُرضي سيف الدولة الأبر الشامخ المنتصر حتى من ابن عمه الذي يشاركه أحياناً في صنع النصر، وعلى امتداد نحو خمسين بيتاً تحرص اللوحة على ذكر كثير من وقائع سيف الدولة مع الروم والخارجين عليه من العرب، ولكنها تحرص أيضاً على أن تُنهي السرد ببيتين يؤكدان مشاركة أبي فراس في صنع هذه الوقائع كلها:

بِـنَـا وبِـكُـمْ يـا سـيـفَ دولـةِ هـاشِـمٍ
يَطُولُ بنو أَعْـمَـامِنَا ويُفَـاخِـرُ
فـإنّا وإيّـاكُـمْ ذُرَاهَـا وهَـامُـهَـا
إذِ الـنـاسُ أعـنـاقٌ لـهـا وكَـرَاكِـرُ

ولكن الذي يلاحظ على طريقة سرد أبي فراس الفني لهذه الأحداث أنها تتكاثر وتتراكم في ذاكرته وعلى طرف ريشته، فتتزاحم في صدور الأبيات وأعجازها، وتبدو أحياناً وكأنها مجرد سرد واقعي يفتقد روح المناخ الشعري، فمن مطاردة الديلمي في «أَرْزَن» إلى محاربة «الدمستق» في «قلونيّة» وأرض الشام، إلى ملاقاة «الإخشيد» ومطاردة الروم في «جُلْباط» و «العمق» و «اللُّكام» و «البُرْج»، إلى ملاقاة «قسطنطين» في «الدرب»، وغير ذلك من عشرات المواقع والأسماء التي تزحم أركان اللوحة، وتهدد لمساتها الشعرية بالخفوت.

لكن أبا فراس لا يفوته مع ذلك أن يدفع بين الحين والحين بواحدة من هذه اللمحات في شكل صورة مجسدة أو كلمة عابرة مثل قوله:

وَبَاتَ يُديرُ الرَّأْيَ مِنْ كلِّ وِجْهَةٍ
وَذُو الحَزْمِ نَاهِيهِ، وَذُو العَزْمِ آمِرُ
لهُ وعَلَيْهِ وَقْعَةٌ بَعْدَ وَقْعَةٍ
وَلُودٌ واطرافُ الأَسِنَّةِ عَاقِرُ
فلا هو فيما سَرُّهُ مُتَطَاوِلٌ
ولا هو فيما ساءَهُ مُتَقَاصِرُ

أو مثل قوله في وصف هروب «الدمستق»:

وَوَلَّى عَلَى الرُّسْمِ الدُّمُسْتُقُ هَارِباً
وفي وَجْهِهِ عُذْرٌ من السَّيْفِ عَاذِرُ
فَدَى نَفْسَهُ بابن عَلَيْهِ كَنَفْسِهِ
وللشِّدَّةِ الصَّمَّاءِ تُقْنَى الذَّخَائِرُ
وقد يُقْطَعُ العُضْوُ النفيسُ لغيرِهِ
وتُدفَعُ بالأَمْرِ الكَبِيرِ الكَبَائِرُ

وربما كان عذر أبي فراس في غلبة الوقائع والأسماء على قصيدته المطولة، يكمن في كثرة الأمجاد التي يريد أن يبينها لفرسان آل حمدان، ولسوف تخف هذه النزعة أو تختفي في القصائد الأخرى ذات النفس الغنائي على النحو الذي سنراه لاحقاً.

وأياً ما كان الأمر فإن هذه «الملحمة الغنائية» الطويلة تمثل إلى جانب قيمتها الفنية، قيمة كاشفة لأعماق أبي فراس وروافد البطولة والفروسية عنده، ومواطن الإعجاب والازدراء في الفروع المحيطة به، ومن ثم نماذج الامتداد والتلاقي في السلوك والفن.

وإذا كانت شخصية الأب المقتول على يد ابن العم، قد وجهت كثيراً من المشاعر، فإن صورة الأب البطولية والشعرية توسطت حلقات الملحمة كالدرة الثمينة وسط حبات العقد اللؤلؤية، فقد أفرد أبوفراس لصورة أبيه لوحة من عشرة أبيات، جاءت نهاية للوحة الكبرى التي ترسم أمجاد الغابرين، وتمهد لأمجاد المعاصرين التي فصّلها شطر القصيدة الثاني.

وقد بدأ اللوحة بصورة أبيه وهو في حضرة الخليفة المقتدر على غير تأهب، وقد فوجئوا بجيش من أربعين ألفاً من المتمردين، يهزمون طلائع الحرس ويولي أمامهم ابن ياقوت الحاجب ومعه نفر كبير من الحرس، فيطلب الخليفة من أبي العلاء سعيد بن حمدان أن يتصدى للأمر بغلمانه وبمن بقي من الجنود، فيتصدى للأمر ولا يتراجع، وقد التفوا حوله، وأثخنوه بالجراح، وظل ثابتاً على ذلك النحو حتى ردهم منهزمين، وكانت له وقعة بعد ذلك في دار ابن مقلة الوزير، وقد ولاه الخليفة بعدها من دجلة إلى سلمية وطريق خراسان[٢٤]، وفي ذلك يقول أبوفراس:

أُولَـئِكَ أعْـــمَـــامِـي وَوَالِـدِيَ الـذَي
حَـــمَى جَنَبَـــاتِ المُلْكِ والمُلكُ شـــاغِـــرُ
بِحَـــيْثُ نِسَـــاءُ الـغـــادرين طَـوَالِقٌ
وحـــيثُ إمـــاءُ النَّاكِـــثِينَ حَـــرَائِرُ

لكن شخصية أبي العلاء سعيد بن حمدان لا تقف لحظاتها المتألقة عند الفروسية وحدها، بل يمتزج معها الشعر في كثير من الأحايين امتزاجاً يشكل البذرة التي أورثها لابنه الشاعر الفارس، فها هو في واحدة من رحلات الحج يخرج حاجاً متطوعاً،

وتتعرض القافلة التي يرافقها لهجوم من بني سليم، فيتجرد أبوالعلاء للدفاع، ويوقع بالمهاجمين، ويقتل منهم، ويصدهم عن القافلة، ويكتب إليه أخوه «نصر أبوالسرايا»، وكان هو وأبو العلاء، كما يقول ابن خالويه[٢٥]، شاعري بني حمدان :

جاءَني المُخْبِرُ الخَبِيرُ بأنْ قَدْ
زَأَرَتْ نَحْوَكَ الأُسُودُ زَئِيرا
وَأَحَاطَتْ غَارَةٌ عَلَيْكَ سُلَيْمٌ
فَثَنَيْتَ العِنَانَ فيهم مُغيرا
لَمْ تَزَلْ بالحُسَامِ تَبْرِي لُحُومًا
وَبِحَدِّ السِّنَانِ تَفْرِي نُحُورا
فَبِبُودِّي أَنِّي حَضَرْتُ فَأَغْنَيْـ
ـتُكَ عن أن ترى لِغَيْرِي حُضُورا
كنتُ بالصَّارِمِ الحُسَامِ أُوَقِّـ
ـيكَ وما كُنْتُ أَحْذَرُ المَحْذُورا

لكن أبا العلاء سعيداً كان في مواطن أخرى هو المعبر شعراً عن موقف بطولي يخوضه، وهاهو في موقعة «سرح» بأرض نجد يعمل سيفه في بني عقيل، فيقتل ويأسر منهم، ثم يصوغ تجربته شعراً فيقول :

نُبِّئْتُهَا تَسْأَلُ عَنْ مَوقِفِي
بارضِ «سَرْحٍ» والقَنَا شُرَّعُ
وعن عُقَيْلٍ إذ صَبَحْناهمُ
وقد تلاقى الحَشْدُ والدُّرَّعُ
وقد أتانا منهمُ فَيْلَقٌ
حَمَّاهُ حامٍ ماله مَدْفَعُ
حَتَّى إذا ما كَشَّرَتْ نَابَهَا
وَعِيفَ كاسُ الموتِ لا يُكْرَعُ

وفُلِّقَتْ هامُ اسُودِ الوغى
وقُطِّعَ الأَسْوُقُ والأذْرُعُ
شَدَدتُ فِيهِم شدَّ ذي صَوْلَةٍ
قد جَرَّبَتْهُ الحربُ لا يُخْدَعُ
لا تَزْجُرَنِّي عن طِلابِ العُلا
فمَا يَنَالُ العِزَّ مَنْ يَضْرَعُ
انا سعيدٌ وابي احمدٌ
بالسيف ضُرِّي وبه انْفَعُ

وهي مقطوعة ذات نَفَس شعري رفيع، وهي تستند إلى البنية التي تشيع في شعر أبي فراس فيما بعد، وهي مخاطبة الأنثى في موقف التباهي بالبطولة، والإيحاء بأنه موضع اهتمامها، تسأل عن أخباره وتتابع انتصاراته، ثم اللجوء إلى ذلك التصوير المتدرج الذي تتجمع فيه الصور حتى تبلغ الذروة التي لا يصمد فيها إلا من جربته الحرب، فيشد شدة المخاطرة التي تذيب قلوب أعدائه هلعاً، وقلب أنثاه إشفاقاً، وهو يرجوها ألا تزجره عن مواصلة طلب العلا لأنه يكره الضراعة التي تحول بينه وبين طلب العز الذي ينتمي إليه بنسبه وسيفه، ولا شك أن ذلك النموذج وغيره في الفروسية والشعر لدى أبي العلاء سعيد قد قدم لأبي فراس نماذج تغذى عليها، وهو يجتر حزن اليتم على أبيه الفارس الشاعر، وتشير أبيات أبي فراس في قصيدته إلى هذه المواقف البطولية في حياة أبيه :

له «بسُلَيْمٍ» وَقْعَةٌ جَاهليَّةٌ
تُقِرُّ بِهَا «فَيْدٌ» وَتَشْهَدُ «حَاجِرُ»
وَأَذْكَتْ مَذَاكِيهِ «بِسَرْحٍ» وَأَرْضِهَا
مِنَ الضَّرْبِ نارًا، جَمْرُهَا مُتَطَايِرُ

ثم يتوج صورة البطولة في حياة أبيه بالحلم الذي راود كل فرسان آل حمدان، حماة «الثغور» وهو «غزو الروم» الذي شكل في حياة أبي فراس نفسه درة عطاء البطولة والشعر معاً، وها هو يعود بجذور ذلك الشوق في نفسه إلى أبيه :

غــزا الرُّومَ لم يَقْــصِـدْ جــوانبَ غِــرَّةٍ
ولا سَــبَــقَــتْــهُ بالمُرَادِ النُّذَائِرُ
فَلَمْ تَرَ إلا فَــالِقًــا هامَ فَــيْلَقٍ
وبَحْــرًا له تَحْتَ العَــجَــاجَــةِ مــاخِــرُ
وَمُــسْــتَــرْدَفَــاتٍ من نِسَــاء وَصِــبْــيَــةٍ
تَثنَّى على أَكْــتَــافِــهِنَّ الضَّــفــائرُ
بُـنَيَّــاتُ امــلاكٍ أُتِـينَ فُــجَــاءَةً
قُــهِــرْنَ، وفي اعناقِــهِــنَّ الجَــوَاهِرُ

وهل كانت حياة أبي فراس إلا تفصيلاً لذلك الإجمال ؟

وهل كان من بين بنيات الملوك المستردفات وراء الفارس المنتصر العائد من بلاد الروم، والمنثنيات على أكتافهن الضفائر، والمعلقات في أعناقهن القلائد، هل كانت بين هؤلاء البنات الأميرات، فتاة سوف تدعى صهبجة يصطفيها الفارس المنتصر لنفسه، ويتخذها زوجته وأم ولده، فتنجب له فتى وحيداً، يسميه الحارث ويلقبه بأبي فراس، ويرحل عنه وهو صبي في الثالثة ؟ .

٣ - صــورة الأم الحبيبــة:

فى رحلة العمر القصيرة، وحصادها الثري لأبي فراس الحمداني، لعبت الأم دوراً رائعاً في منظومة حياة يبدو أن كل شيء فيها كان كالشهب المضيئة، فجائي الظهور شديد التوهج، سريع الاختفاء .

لم تكن فتاة ربيت على عيني فتاها الذي يترقبها من بني العمومة، أو الخئولة، أو فروع القبيلة المتباعدة، أو المضارب المتقاربة، ولكنها ظهرت فجأة ذات يوم، ربما رديفة لفارس عاد من غزو الروم بعد أن امتلأ حلقه من غبار المعارك، وكاد بصره أن يزيغ من شدة الشرار المنبعث من حدود السيوف وأسنة الرماح حين تلتقي، وعبر باللحظة

الفاصلة بين الموت والحياة، فلما وجد نفسه ممن امتدت بهم الحياة جولة أخرى، أحب أن يزيد من التمتع بها في صحبة هذه الفتاة الرومية الجميلة، وأن يضيف إلى هذه المنظومة شهاباً آخر، وربما كان هو الهدف الذي تسعى إليه كثير من الشهب المحترقة في الأصلاب والصدور منذ أجيال مضت .

ولم يكن هذا الفارس في مقتبل العمر يعيش تجربته الأولى في الاقتران والسعي إلى الأبوة، ولكنه كان وقتها مكتمل الحياة الاجتماعية، أميراً في قوة سلطانه، وأباً لشباب يسعون بين يديه، ويشاركونه حياة الإمارة حيناً والحرب حيناً آخر، ولهم أمهاتهم اللاتي ينسجن لهم حاضرهم ويحلمن لهم بمستقبلهم، وفي جناح هادئ من القصر اختاره لجاريته، استقبلا وليدهما الذي لم يكن يعلم أنه آخر الفرسان، ولكنه كان يحمل بالنسبة إليه مذاق نتاج العمر الناضج وثمرة اللقاء بفتاة أهلته شجاعته وفروسيته لتكون له، لكن الأم كانت ترى في الوليد الصغير سيدها الذي حوّلها من أسيرة إلى أميرة وثبت أقدامها في بلاط الملك، وجسد لها الحظ السعيد الذي لولاه لكان يمكن، وقد دارت الحرب على قومها، أن تعود مع أحد سوقة الجنود، أو تكون سلعة في سوق النخاسين، ولاشك أن مشاغل الأمير المتتالية في السلم والحرب جعلته يقنع من وليده الصغير بإلقاء نظرة البهجة بين الحين والحين، ومتابعة مراحل النمو والابتهاج بالبسمة الأولى حين يلحظها، والكلمة الأولى عندما تتعثر على شفاهه .

ولكن الأم كانت تعيش لوليدها وأميرها وحبيبها الصغير كل فراغ وقتها، وتمتد معه بأحلامه، وتسعى إلى أن تندمج به ومعه في عالم الإمارة والفروسية، وتتخيل مكانه في قمتها، ولن يدوم الحال طويلاً، فبعد أقل من ثلاث سنوات سيستدعى الأب إلى قصر الخلافة في بغداد، فيذهب من دار إمارته ومعه بعض أبنائه الكبار، وهنالك يسند إليه الخليفة سراً قراراً بتوسيع منطقة إمارته على حساب إمارة ابن أخيه ناصر الدولة، وما إن يذهب كي ينفذ أمر الخليفة حتى يستقبله جنود ابن أخيه، فلا يعود منه

إلى البيت إلا خبر مصرعه، ومنذ هذه اللحظة سوف تأخذ الحياة مذاقاً خاصاً بالنسبة إلى الأمير الصغير وأمه فبعد أن تنتهي صدمة الحزن ومرارة الفجيعة، سوف تهدأ الأمور في القصور المتجاورة والمتباعدة، وسوف يلجأ كل إلى همومه وشواغله وتأمين حاضره ومستقبله بما فيهم الأخوة الكبار أبناء الأمير الراحل، الذين ستتفرق بهم السبل عملاً وولاء حتى إن بعضهم سيعمل في قصر ناصر الدولة قاتل أبيهم .

أما الأم الصغيرة والأمير الصغير فمن الطبيعي أن يلتفا على بعضهما البعض، وأن يغلقا أوراقهما ويتهامسا كما تصنع زهرة «عباد الشمس» عندما يحل الليل، وأي ليل أشد حلكة مما هما فيه ؟، أم أجنبية غريبة لا عهد لها بالبلاد ولا أخ ولا أخت ولا أهل ولا صديق، وأب يقتل في قمة شبابه وعز إمارته، وتنشغل كل زوجة ببنيها، وكل أخ عن أخيه، وطفل في الثالثة لا يدرك من حجم ما يحيط به شيئاً .

لم يكن أمام الأم والولد إلا أن يذوبا في بعضهما البعض، فهي تخاف عليه من كل شيء في وسط مناخ الريبة في القصر، وهي تحميه من كل شيء، وتعتقد أيضاً أنه هو الوحيد الذي يحميها، وتتمسك به لينجو وتنجو معه، ولسوف تستمر هذه الحالة عشر سنوات على الأقل ما بين مصرع الوالد أبي العلاء سعيد بن حمدان سنة ٣٢٣ هـ، واستقرار ابن العم سيف الدولة في إمارة حلب سنة ٣٣٣هـ، وقراره بأن يضم إليه في قصره الصبي وأمه حتى يكونا في كفالته ورعايته، وحتى يبدأ الصبي في الخروج من حضن أمه قليلاً للتدرب في مجالات الفروسية والحرب على يد فرسان سيف الدولة، يقول أحد دارسي[٢٦] أبي فراس في تصوره لنوع العلاقة بين أبي فراس وأمه : « ولعل أحداً لم يترك في نفس أبي فراس أثراً كالذي تركته أمه في تنشئته، فقد احتضنته بعد مقتل أبيه، ولأنه وحيدها فقد منحته كل حنانها وعطفها ودللته تدليلاً حاولت به أن تعوضه عما فقده من حنان الأبوة، ولابد أن تكون قد نشأت بينهما نتيجة لذلك علاقة متينة، ولابد أيضاً أن تكون قد حاولت أن تؤدبه وأن تثقفه ليشب أميراً سيداً كأبيه » وإذا كانت كتب التاريخ والسيرة لم تحدثنا كثيراً عن تفاصيل العلاقة بين الأمير وأمه فذلك لأننا كثيراً في تاريخنا العربي ما نهمل هذا اللون من العلاقات، وقد نستنكف أن نبين

أثره في تاريخ الرجال، بل إن المتنبي الشاعر الكبير المعاصر لأبي فراس، كان يرى أن أمه ينبغي أن تعتز بانتمائها إليه، لا أن يعتز هو بانتمائه إليها:

ولو لم تكوني بنتَ أكرم والدٍ
لكان أباكِ الضخم كونكَ لي أُمّا

أما شعر أبي فراس فقد قدم نموذجاً مختلفاً للاعتراف بعظمة الأم وحبها، وهو نموذج متألق في الشعر العربي، وربما تألقت هذه العاطفة على نحو خاص عندما مر أبوفراس بمحنة الأسر، وحيل بينه وبين أحبائه، ووجد نفسه وهو الفارس الحر لا يستقر به مكان، مقيداً بين جدران أربعة مكبلاً بالسلاسل يتألم لفراق أحبائه، ويعلم أن فراقه يؤلمهم وكان أحباؤه كثيرين، كان له أصدقاؤه وأبناء عمومته، ورفاقه في الحرب، وكانت له زوجته أو زوجاته وأبناؤه وبناته، ورفاق مجالس اللهو والشراب، ولكن من بين هؤلاء جميعاً بدت صورة «الأم» هي أنصع الصور، واستعادت الجدران الضيقة حول الشاعر كل جذور العاطفة الممتدة منذ انكفاء زهرة عباد الشمس حول نفسها، وفي لمسة نادرة في الشعر العربي كله عاد الفارس العظيم - كما يقول زكي مبارك - «طفلاً يتوجع من جراحه، ويشكو لأمه»[٢٧].

يقدم ابن خالويه لإحدى قصائد أبي فراس التي كتبها في أسره في بلاد الروم فيقول[٢٨]: «وقال وقد ثقل من الجراح التي نالته وهو أسير، وكتب بها إلى أمه يعزيها»، ثم يورد قصيدة ذات نفس جميل من أربعين بيتاً يبث فيها آلامه وأحزانه إلى أمه، ويفرغ ذات نفسه، ويشكو من الصحاب ومن الزمن، ولكنه يعود في نصف القصيدة الثاني حكيماً ومواسياً يعزي أمه، ويضرب لها الأمثال بالصابرات قبلها والمحتسبات آلامهن وآلام أبنائهن عند الله، وتبدأ القصيدة بهذه اللوحة العظيمة للضعف الإنساني من فارس طالما هز ساحات المعارك وزلزل قلوب الأعداء.

مُصَابي جَلِيلٌ والعزاءُ جَمِيلُ
وَظَنّي بأنّ اللهَ سوفَ يُدِيلُ

جِـــرَاحٌ وأَسْـــرٌ واشْـــتِـــيَـــاقٌ وغُـــرْبَةٌ
أُحَـــمِّلُ إِنِّي بَـعْـــدَهَا لَحَـــمُـــولُ
وَإِنِّيَ فِي هذا الصَّـــبَـــاحِ لَصَـــالِحٌ
ولَـكِـنَّ خَـطْـبِـي فِـي الـظَّـلاَمِ جَـلِـيـلُ
وَمَـــا نَـالَ مِنِّي الأَسْـــرُ مـــا تَرَيَـانِهِ
وَلَـكِـنَّـنِـي دامِـي الجِـــــــراحِ عَـلِـيـلُ
جِـرَاحٌ تَحَـامَـاهَا الأُسَـاةُ مَـخُـوفَـةٌ
وسُـقْـمَـانِ بادٍ مِنْهُـمَـا وَدَخِـيلُ
وَأَسْـرٌ أُقَـاسِـيـهِ وَلَـيْلٌ نُجُـومُـه
أَرَى كُلَّ شيءٍ غَـــيْـــرَهُنَّ يَـزُولُ

إن الآلام الأربعة التي يعاني منها البطل الباكي هي الجراح والأسر والاشتياق والغربة، وهي تتشكل في القصيدة على نحو قريب من العلب السحرية، كلما فتحت علبة فظننت أنها نهاية المطاف، اكتشفت بداخلها أخرى أدق منها حجماً، وأكثر أسراراً، وأشد استعصاء على الإحاطة، أو هي أشبه بالدوائر السحرية التي تشدك كل واحدة منها إلى محورها، فتدور معها، وتظن أن حواف قطرها هي نهاية المطاف، ولكنها لا تلبث أن تلج بك إلى دائرة أوسع منها لكي تدرك في النهاية أن الدوران في ذاته هو المقصود وليس قياس الأبعاد، إن الأسر فيما يبدو هو الدائرة النواة في هذه الحلقات المتداخلة، ومن الطبيعي أن يكون كذلك لأن باقيها تولد عنه، وهو لا يتشكل فقط في صورة الجدران المغلقة التي لا تكاد يشار إليها، ولكنه يتشكل في عناصر الزمن المحيطة من خلال قياس بعضها بالبعض الآخر، فالصباح حرية ينطلق معها البصر والخيال من أسرهما بالقياس على أسر الظلمة التي يحل فيها الخطب:

وَإِنِّيَ فِي هذا الصَّـــبَـــاحِ لَصَـــالِحٌ
ولَـكِـنَّ خَـطْـبِـي فِـي الـظَّـلاَمِ جَـلِـيـلُ

وإذا كان الليل المظلم خطبه جليل، فإن نقاط الضوء في نجومه لا تخفف من أسره بقدر ما تذكر بأسر آخر هو أسر خطوات الزمن التي تبدو وكأنها عاجزة عن الحركة، ويبدو القصير منها وقد تطاول حتى كأن لا نهاية له، فتجف ينابيع الأمل في بلوغ نهاية ليل الأسر ذاته باعتباره ليلة شديدة الطول في حياة الشاعر:

وَأَسْـــرٌ أُقَـــاسِـــيـــهِ وَلَـيْلٌ نُجُـــومُـــهُ

أَرَى كُلُّ شَـيْءٍ غَـــــيْـــــرَهُنَّ يَـزُولُ

تَطُولُ بيَ السَّـاعَـاتُ وهيَ قَـصِـيـرةٌ

وفـي كُـلِّ دَهْـرٍ لا يَـسُـــــــرُّكَ طُـولُ

ولكننا ما إن نبلغ نهاية أقطار هذه الدائرة، ونظن أنها غاية الآلام حتى يفتح لنا الشاعر دائرة أوسع من الأسر، هي دائرة الجراح التي تولدت عنه:

وَمَـــا نَـالَ مِنِّـي الأَسْـــرُ مـــا تَرَيَـانِه

وَلَـكِـنَّـنِـي دَامِـي الجِـــــــرَاحِ عَـلِـيـلُ

وكأن الجراح التي هي أوسع من الأسر وأنكى، ما نلبث حين نقترب منها أن نكتشف هولاً، لدرجة أن الأساة أنفسهم يتحامونها، ثم إذا بها تقودنا إلى دائرة داخلية أكثر ألماً، فهي لا تقف عند الجراح البادية التي قد يهون أمرها، ولكنها تتجاوزها إلى السقم الداخلي الذي لا نهاية له:

جِـرَاحٌ تَحَـامَـاهَا الأُسَـاةُ مَـخُـوفَـةٌ

وَسُـقْـمَـانِ بادٍ مِنْهُـمَـا وَدَخِـيـلُ

وهذا السقم الداخلي سوف يتجلى في الألمين الباقيين؛ الاشتياق والغربة:

تَنَاسَـانِيَ الأَصْـحَـابُ إلا عُـصَـيْـبَـةً

سَـــتَلْحَقُ بِالأُخْـرَى غَـــدًا وَتَحُـــولُ

وَمَنْ ذا الذي يَبْـقَى على العَـهْـدِ إنَّهُمْ

وَإِنْ كَـــثُـــرَتْ دَعْـــوَاهُـمُ لَـقَلِيلُ

وتظل الدوائر في اتساعها وتداخلها وهو اتساع يزيد من إحكام القبضة على النفس الجريحة والجسد المتألم لأنه يحاول أن يُحوّل البواعث الطارئة إلى قانون عام فإذا كان بعض الأصحاب قد تناساه فإن بقيتهم سينسونه غداً، وإذا كانوا قد خرجوا على العهد فمن ذا الذي يبقى عليه ؟ بل إن قانون الصحبة أصبح الميل مع الأيام حيث تميل، وأصبح الذي لا يؤذيك من أصدقائك يعد محسناً إليك والصديق الذي لا يضرك يعد خليلاً :

أُقَلِّبُ طَرْفي لا أَرَى غَيْرَ صَاحِبٍ
يَمِيلُ مع النُّعْمَاءِ حَيْثُ تَمِيلُ
وَصِرْنا نَرَى انّ المُتَارِكَ مُحْسِنٌ
وان صَدِيقاً لا يُضِرُّ خليلُ

بل إن الغدر هو قانون الزمان نفسه من قبل ومن بعد، وإن الدنيا دعت إلى الغدر فاستجاب لها العالم والجاهل فأصبح الغدر شيمة الناس، وصار الزمان مذموماً، واستحق كل الأخلاء اللوم، وأصبح البحث عن خل موافق يشارك في الشجو أمراً محالاً :

فَيَا حَسْرَتي مَنْ لي بخِلٍّ مُوافقٍ
اقولُ بِشَجْوي مَرَّةً ويقولُ ؟!

إن الشاعر عندما تتوالد لديه هذه الدوائر المتداخلة، فإنه يسلب منها أشعة الضياء الواحدة بعد الأخرى، أو فلنقل يسلط عليها أشعة الظلام زفرات من جراحه الجسدية والنفسية، وهو إذ يفعل هذا فإنه يُظلم كل جنبات المسرح لكي يترك بقعة واحدة يغمرها الضوء، لأنها منبع النور الحقيقي الذي لا يتغير ولا يتحول ولا يتأثر بدورة الزمان ولا بموقع المكان، إنها صورة الأم التي بقيت من بين كل الأخلاء والرفاق والصحاب، تحس به، ولا تحتاج حتى أن يقول لها الشجو أو تقول له الأسى، بل إن إحساسها بالألم أقوى منه هو، فأصبح وهو المتألم يواسيها، وهو الجريح يداويها :

وإنّ وراء السِّتْرِ أُمّاً بُكَاؤُهَا
عليَّ وإنْ طالَ الزَّمَانُ طويلُ

فَـيَـا أُمَّـتَـا لا تَعْـدَمي الصَّـبْـرَ إنَّهُ
إلى الخَـيْـرِ والنُّجْحِ القَـرِيبِ رَسُـولُ
وَيَا أُمَّـتَـا لا تُحْـبِطِي الأَجْـرَ إنَّهُ
على قَـدَرِ الصَّـبْـرِ الجَـمِـيلِ جَـزِيلُ
وَيَا أُمَّـتَـا صَـبْـراً فكلّ مُلِمَّـةٍ
تَجَلَّى على عِـلاَّتِهَـا وَتَزُولُ

إن صورة الأم لن تتجلى هنا بقدر ما يضاف إليها من لمسات الإيجاب، فموقعها الذي اختاره الشاعر لها في هيكل قصيدته جعلها تواجه كل الشخوص والأجرام السابقة، فتنعكس سلبيات هذه الشخوص عليها إيجاباً، ويصير نقصها بالنسبة إليها كمالاً، وغدرها وفاء، ومن ثم لم يكن الشاعر في حاجة إلى أن يشير إلى ذلك كله، وإنما فقط إلى الرمز الطبيعي الذي لا يكذب، إلى بحر الدموع في عين الأم الحزينة الوالهة، يمده من بعده سبعة أبحر، فيشكل بكاء يطول بطول الزمان، ولهذا فإن الشاعر انتقل إلى المواسي لكي يواسيه، وأصبح في كل بيت يهدهد فيه دموع الأم، يزيد من حنوها حنواً، ومن إشفاقها إشفاقاً، ويجعل من صورتها نوراً على نور كما يليق بصورة الأم العظيمة لشاعر عظيم.

ومن الأسر تتوالى بطاقات الشاعر إلى أمه أحياناً استجابة لحادث أو تعليقاً على موقف، وأحياناً دون مناسبة معينة، وإنما استمرار للحوار الدائم بين طيفيهما اللذين لا يفترقان، وقد تأتي هذه البطاقات غاضبة مزمجرة متوعدة، وقد تأتي وادعة هادئة مطمئنة أو مواسية مسلية، وقد تمتد فتأخذ شكل القصيدة المتكاملة، أو تقصر فتأخذ شكل المقطوعة، لا يكاد هيكل الصورة فيها يتفرع ويتشقق، وقد يكون الحديث فيها موجهاً طوال الوقت إليها بضمير المخاطبة، أو يكون الحديث موجهاً عنها بضمير الغائبة مع التفاته إليها بين الحين والحين.

كما حدث مع هذه المقطوعة التي يتحدث عنها فيها من أسره، فيدعوها بالعجوز، وهي تسمية لا تكاد تكون ضرورية لعمرها، بقدر ما هي ضرورية لهمها وحزنها اللذين

جللا دون شك بالشيب رأسها، ويقدم لها ابن خالويه بمقدمة قصيرة : « وقال وقد أرسل إلى أمه «بمنبج» من الأسر[٢٩] » :

لـولا الـعَـــــجُـــــوزُ بِـمَـنْـبِـجٍ
مَـــا خِـــفْـتُ أَسْـــبَـــابَ المَنِيَّـــةْ
وَلَـكَـانَ لِـــي عَـمَّـــا سَـــــأَلْـ
ـتُ مـن الـفِـــــدَا نَـفْسٌ أَبِـيَّـــــةْ

وتستمر المقطوعة على هذا الإيقاع الهادئ من هذا البحر المجزوء، وتلك القافية الوديعة التي يبدو إيقاع المقطوعة معها، وكأن الشاعر يخاطب نفسه، وتبدو صورة أمه وقد جللها الحزن، وتعلق كل أملها بتحقق الفداء من الأسر، وهو أمل لا يسعى الشاعر إليه إلا لأنه يرضيها ولا يحرص على البعد عن أسباب المنية إلا من أجلها، وتتدثر الصورة بالتقوى والإيمان والنوايا الجميلة وإحياء شعائر الدين، ومعرفة ثواب الصبر، لكنه الحزن الذي يعرف أنه يلازمها :

أَمْـــــــسَـــتْ بِـمَـنْـبِـجٍ حُـــرَّةٌ
بِـالحُـــــــزْنِ مِـــنْ بَـعْـدِي حَـــرِيَّـةْ

هو الذي يطالبها بأن تخفف من غلوائه على نفسها، وبأن تطرد اليأس ثقة بفضل الله المرتقب :

يـا أُمَّـــــتَـــــا لا تَـحْـزَنِـي
وَثِـقِـي بِـفَـــضْـلِ الـلـه فِـــيَّـةْ
يـا أُمَّـــــتَـــــا لا تَـيْـــأَسِـي
لِـلَّـهِ أَلْـطَـافٌ خَـــــفِـــيَّـةْ
أُوصِـــيكِ بِـالصَّـــبْـرِ الجَـمِـيـ
ـلِ فَـــإِنَّه خَـــيْـــرُ الـوَصِـيَّـــةْ

لكن هذه النغمة الهادئة سوف تتحول إلى ثورة عارمة، عندما يتغير المناخ الذي أوحى بقصيدة هادئة كالقصيدة السابقة التي كانت في واقع الأمر مراسلة بين موقعين :

غرفة الأسر وقد تعوّد ها الشاعر الأسير نسبياً بمرور الزمن، أو كان يمر بواحدة من لحظاتها العادية، تعوّد اجترار الصبر وانتظار الفرج وهو يدعو أمه إلى أن تفعل مثله حتى يقضي الله أمراً كان مفعولاً، أما الموقع الثاني فقد كان «منبج» موقع الرأس، وقرية الطفولة والمكان الذي رحل عنه مركز الإدارة إلى حلب، وقبعت فيه «العجوز» على مصلاها وبين يديها مسبحتها، وفي قلبها صورة فتاها وولدها الأسير، وفي عيونها بلل من دمع هادئ، وانعكس هذا في مقطوعة قصيرة من مجزوء الكامل، وقافية الياء المشددة والهاء الساكنة .

لكن كل شيء يتغير في بواعث القصيدة التالية، فيتغير معه من ثم نمط البحر، وإيقاع القافية، وحركة الصورة المواكبة لجيشان المشاعر، ودرجة حرارة الكلمات التي تصل أحياناً إلى الغليان، ولندع ابن خالويه يقدم إلينا القصيدة وملابساتها وهو يقول: (٣٠) وقال: « لما طال الأمر على والدته، خرجت من منبج إلى «حلب» وراسلت «سيف الدولة» ووافق ذلك أن البطارقة قُيّدوا في حلب، فقُيّد أبوفراس بـ «خرشنة»، ورأت الأمر فاعتلّت من الحسرة، فبلغ ذلك أبا فراس، فكتب إلى سيف الدولة بهذا» .

لقد تحرك كل شيء، فالمكانان تغيرا، والأم غادرت حالة السكون بمنبج إلى الحركة القلقة في حلب، والتردد إلى بلاط سيف الدولة، والابن الأسير غادر مجلس الأسير المضطجع في سجنه العادي، إلى تململ الأسير الذي يرسف في قيده الحديدي، والأم قد زايلتها حالة الدعاء والصبر إلى ازدياد الحسرة، وتمكن العلة، والأسد المقيد الجريح يصرخ من وراء أسوار «خرشنة»، ويريد أن تدوي صرخته في أرجاء قصور حلب وهي صرخة لا تستطيع أن تحملها الصورة الهامسة التي لبست مجزوء الكامل وقافية الياء المشددة والهاء الساكنة، إن المشاعر في حاجة إلى قافية أخرى مدوية وقد جاءت هنا مركبة من حرف رويّ هو اللام، يتكئ على الهاء المتلوة بألف الإطلاق، بعد أن يجول البيت جولة واسعة في بحر «المنسرح» بموسيقاه المتعرجة، فكأنه يجمع نفثه كاملة يمتلئ بهوائها الصدر، وترددها الجنبات قبل أن ترسلها الحنجرة عالية :

يَا حَسْرَةً مَا اكَادُ أَحْمِلُهَا

آخِرُهَا مُزْعِجٌ وأَوَّلُهَا

عَلِيلَةٌ، بالشآمِ، مُفْرَدَةٌ
بَاتَ بايدي العِدا مُعَلِّلُها
تُمْسِكُ أَحْشَاءَهَا على حُرَقٍ
تُطْفِئُهَا وَالْهُمُومُ تُشْعِلُها
إذا اطْمَأَنَّتْ وأَيْنَ ؟ او هَدَأَتْ
عَنَّتْ لها ذِكْرَةٌ تُقَلْقِلُها

وهذه صرخة الافتتاح التي تحمل صوراً أربع، يؤدي كل منها إلى زلزلة كيان الأسير، ويشكل كل منها حلقة محكمة يحوطها الإحباط لأنها تطرح في كل مرة باب الأمل المحتمل، ثم لا تلبث أن توصده بعنف، فالحسرة التي بلغت حداً لا يكاد الجلد القوي يستطيع أن يحملها معه، لا يكمن الإزعاج في أولها فحسب، ولو كان كذلك لأمكن تحمله مادامت هناك شمعة ولو خافتة، تضيء في نهاية النفق، ولكن الذي يجعل من أمر الحسرة أشد قسوة، أنها آخرها مزعج، وأولها، فهي محكمة الإغلاق من الطرفين اللذين يبعث كل منهما على الإزعاج، أما العلة فهي داء، وصاحبها مُبتلى، لكن العليل دائماً يبحث عن دوائه، وعمن يعينه عليه، ويساعده الأمل على تحمل الألم مادام الدواء الذي يعين على الشفاء في متناول اليد، أو في يد صديقه، ولكن إذا كان «في يد العدا معللها»، وكانت صاحبة الآلام «عليلة بالشآم مفردة»، فإن دائرة الإحباط سوف تطبق على الصدر لأنها أيضاً محكمة الطرفين.

والآلام نار حارقة، يتفاوت نصيب الأعضاء من تحمل آلامها، لكنها إذا نشبت في الأحشاء فهي لا تطاق، ومع ذلك فكل نار يمكن تحملها مادام هناك سبيل إلى إطفائها، لكن الدائرة تنغلق، فكلما أطفئت النار أشعلتها الهموم من جديد، أما دائرة القلق التي تحيط بهذا كله فإنها كالنار تتوق إلى زخة من السكينة تطمئن بها أو تهدأ، وأنى لها ذلك؟ ومنابع القلق تكمن في الذكريات فلا تلبث أن تنغلق الدائرة قبل أن يندّ عنها ما يسكن قليلاً توترها.

إن هذه الافتتاحية التي تثير التوتر في كل شيء، تدفع إلى الحركة في كل اتجاه، ولابد للتصور الشعري من أن يقيم جسور ربط فوق الهُوَى الفاصلة بين الأسير وأمه، ولابد لصرختها أن تصل إليه، ولجوابه أن يصل إليها، ومادام الطريق الفاصل الواصل هو درب الروم الذي أبكى امرأ القيس وصاحبه قديماً عندما رأياه :

بَكَى صَـــاحِـــبي لما رأى الدرب دونَهُ
وأيقن أنّا لاحـــقـــان بقـــيـــصـــرا
فـــقلتُ لـه لا تبكِ عـــينكَ إنّمـــا
نُـحـــاول مُلْكاً او نموتَ فنُعـــذرا

فإن بكاء جديداً يتجدد على طرفيه، وأسئلة حائرة توجها الأم إلى ركبان مجهولين لا يحملون رسالة من ابنها الأسير، وربما لا يعرفونه، لكنها تعطيهم ملامحه، وهو بدوره يعطي الإجابة لراكبين معلومين، لكنه في نفس اللحظة ما يلبث أن يتخطاهما، ويندمج في الحديث مع أمه الوالهة الحائرة المريضة :

تَسْـــأَلُ عَنّا الـرُّكْـــبَـــانَ جَـــاهِدَةً
بـأَدْمُعٍ مـــا تَكَادُ تُمْـــهِلُهَـــا
يـا مَنْ رَأَى لِي بِحِـــصْنِ خَـــرْشَنَةٍ
أُسْـــدَ شَـــرًى في القُـــيُـــودِ أَرْجُلُهَـــا
يَا مَنْ رَأَى لِي الـدُّرُوبَ شَـــامِـــخَـــةً
دُونَ لِقَـــاءِ الحَـــبِـــيبِ أَطْوَلُهَـــا
يـا مَنْ رَأَى لِي القُـــيُـــودَ مُـــوثَقَـــةً
عـلى حَـــبِـــيب الفُـــؤَادِ أَثْقَلُهَـــا
يـا ايُّهـــا الرّاكِـــبَـــانِ هلْ لَكُمَـــا
في حَـــمْلِ نَجْـوى يَخِفُّ مَـــحْـــمَلُهَـــا

قُـــوْلا لَـهَـــا إنْ وَعَـتْ مَـــقَـــالَكُمَـــا

وإنْ ذِكْـرِي لَـهَـــا لَيُـــذْهِلُـهَـــا

يَـا أُمَّـــــتَـــــا هَـذِهِ مَـنَـازِلُـنَـا

نَـتْـــرُكُـهَـــا تَـارَةً ونَـنْـزِلُـهـا

يَـا أُمَّـــــتَـــــا هَـذِهِ مَـوَارِدُنَـا

نَـعُـلُّـهَـــا تَـارةً ونَـنْـهَـلُـهَـــا

أَسْـلَـمَـنَـا قَـــوْمُـنَـا إلـى نُـوَبٍ

أَيْسَـــرُهَـا في الـقُـلُوبِ أَقْـــتَـلُـهَـــا

لقد كان كل شيء يجيش بالحركة والاضطراب في هذه اللقطة الأخيرة، وهو جيشان يضطرب معه جسد الابن الأسير، ويزداد اضطراب جسد الأم المنهكة المريضة، وهو اضطراب أشبه ما يكون بالرعشة القوية التي تسبق السكون الأخير الدائم، سكون الموت، وهو سكون لن يتأخر كثيراً، فسوف تغلب الحسرة على أمه وهو في الأسر - كما يقول ابن خالويه[٣١] - فتموت، فيكتب لها هذه المرثية المتميزة في تاريخ الشعر العربي كله، والتي يرسم من خلالها المشهد الحزين الجليل لهذه الأم الحزينة المكلومة التي جسدت حب الأمومة ومأساتها معاً:

أَيَا أُمَّ الأسِـــيـــرِ سَـــقَـــاكِ غَـيْثٌ

بِكُرْهٍ مِنْكِ مَـــا لَـقِـي الأَسِـــيـــرُ!

أَيَا أُمَّ الأسِـــيـــرِ سَـــقَـــاكِ غَـيْثٌ

تحـــيُّـــرَ لا يُـقِـيمُ ولا يَسِـيـــرُ!

أيا أُمَّ الأسِـــيـــرِ سَـــقَـــاكِ غَـيْثٌ

إلى مَنْ بالـفِـــدَا يـأتي الـبَـــشِـيـــرُ؟

أيـا أُمَّ الأسَـــيـــرِ لمـن تُـربِّـى

وقَـــدْ مِتِّ الذُّوَائِبُ والشُّـــعُـــورُ؟

إن المرثية تبدأ بهذا النداء ذي الدلالة الموحية يا «أم الأسير»، وهو نداء يختلف عن النداء الذي تعود أن يدعوها به في المقاطع والقصائد السابقة «يا أمتا»:

يَـا أُمَّـــــــتَـــا لا تَـيْـــــــأَسِـــي
لِـلُّـهِ أَلْـطَـافٌ خَـــــــفِـــــــيَّـــهْ

.....

يَـا أُمَّـــــــتَـــــــا .. هَـــذِهِ مَـنَـازِلُـنَـا
نَـتْـــــرُكُـهَـــــا تَـارةً وَنَـنْـزِلُـهَـــــا

لكن المضاف إليه هنا سوف يكون «الأسير»، سبب الحزن والقهر والموت، والذي عجز عن أن يدفع مكروهاً لأنه «أسد شرى في القيود أرجلها» لقد ماتت أم الأسير المكبل وهو غائب لم يستطع أن يخفف عنها ألماً، ولا أن يعالج جسداً، ولا أن يطمئن قلباً، ولم يستطع حتى أن يسبل لها جفناً في لحظة الوداع الأخير[٣٢]، ولا أن يواريها مضجعها الأخير أو يتلقى فيها العزاء، إن الأنين الذي يتردد في فاتحة القصيدة يبدو وكأنه رد فعل طبيعي لحالة الوجوم والذهول التي اعترت النفس والجسد، والشاعر يلجأ هنا إلى تقنية التكرار المحكم، وهو تكرار يتردد على مستويات مختلفة، وهو في مقطع مفتتح القصيدة، يأخذ شكل التكرار الرباعي الذي تتردد خلاله عبارة «أيا أم الأسير» بكل دلالتها في شكل نشيج متقطع في الأبيات الأربعة، وكأنها تعلن عن بؤرة المرارة للأسد المقيد العاجز عن الاقتراب من أحب الناس إليه، وعن قمة الفقد لضياع قمة الحب وليس هناك إلا طلب الغيث الذي يسقي التربة الطاهرة، ويلاحظ أن طلب الغيث يتكرر ثلاث مرات فقط، على حين يتكرر «يا أم الأسير» أربع مرات، وأن الشاعر يترك الدرجة الرابعة من سلالم التكرار خالية لكي يواصل عليها البناء المتدرج للقصيدة صعوده، ولعله يلاحظ من ناحية ثانية أن هذا المقطع الرباعي يتكون من نغمتين متقابلتين، إحداهما نغمة دائرية ثابتة، وهي النغمة التي تتكرر في السطر الأول من الأبيات الأربعة، وكأنها بذلك تشكل جزءاً من افتتاح سيمفونية موسيقية، تتكرر جملة موسيقية معينة فيها على مسافات ثابتة، تتوقعها الأذن وتنتظرها، وتحمل بذرة

الشحنة الرئيسية التي يريد الفنان أن يبثها في العمل كله، وفي المقابل تحمل الأشطر الأربعة الأخيرة في نفس المقطع ما يمثل النغمة المتغيرة النامية التي تشكل ضفيرة مع النغمة الرئيسية الثابتة في الأسطر الأولى، وكأننا أمام لحن جنائزي ثابت، وخطوات تتحرك على إيقاعه، وكأن الحزن في ذاته ثابت بينما أحداث الحياة تتحرك، لكن الأحداث المتحركة مرة أخرى تلتقي مع الحزن الثابت للابن الحزين في بؤرة معنوية واحدة هي «الحيرة» وعدم التسليم، بدءاً من الأم التي ظلت حائرة كارهة مرغمة أمام كل ما جرى لابنها «بكره منك ما لقي الأسير»، ومروراً بالظواهر الكونية الكبرى وفي مقدمتها الغيث الذي «تحير لا يقيم ولا يسير»، ووصولاً إلى البشير المأمول والذي كان يعرف من قبل طريقه، وهو يحمل نبأ فداء الأسير ليطرق به سمع الأم الوالهة، الحبيب الأول، ولكنه الآن تحير فلا يعرف «إلى من بالفدا يأتي البشير»، ثم انتهاء بالأسير نفسه الفتى العاشق المعشوق الذي كان يحلم بلقاء أمه، وبأن يخلع الرضا على نفسها عندما تراه صحيح البدن، مشرق الوجه، مرسل الشعور والذوائب، وهو يتأهب لهذا اليوم وكأنه يتأهب للقاء أمه ومحبوبته في وقت واحد، لكنه الآن يحار «لمن تربى الذوائب والشعور» وقَدْ مِتٌّ أيتها الأم الحبيبة .

إن الشاعر يكاد يتحرك في بناء القصيدة وفق نظام رباعي اختياري، فهو لا يغير القافية كل أربعة أبيات، كما هو الشأن في نظام «الرباعية»، ولكنه يرسل «موجة» متناسقة في البنية والمعنى تكاد تطرد في القصيدة التي بين أيدينا في ثلاث رباعيات وثلاثيتين وبيت للخاتمة، وإذا كانت الرباعية الأولى قد ميزها النداء «بأم الأسير» وكانت الأم محورها، فإن الرباعية الثانية سوف يكون الابن محورها وإن كان في مرآة الأم الراحلة :

إذا ابنُكِ سَارَ في بَرٍّ وَبَحْرٍ
فَمَنْ يَدْعُو لَهُ أَوْ يَسْتَجِيرُ ؟
حرامٌ أنْ يَبِيتَ قريرَ عينٍ
ولؤمٌ أنْ يُلِمَّ به السُّرُورُ

وقـــــــــد ذُقْـتِ المَـنَـايَـا والـرَّزَايـا
ولا وَلَـدٌ لـدَيْكِ ولا عَـــشِـــيـــرُ
وغَـــابَ حَـــبِـــيـــبُ قَلْبِكِ عَنْ مَكَانٍ
مَـــلاَئِكَةُ السَّـــمَـــاءِ بـه حُـــضُـــورُ

وقد يلفت النظر أنه وهو المتكلم، يضع نفسه في ضمير الغائب على امتداد الرباعية كلها «ابنك . . له . . بيت . . به» لكي يصرح في النهاية بفعل الغياب، وغاب حبيب قلبك عن مكان، وكأن غياب الأم الحبيبة قد خلع ظلاله وهيبته على كل شيء، حتى على الحي المتكلم الراثي، فأصبح بدوره غائباً .

أما الرباعية الثالثة فإنها تعود مرة أخرى إلى وحدة النسق البنيوي من خلال التكرار، فالأبيات الأربعة تفتح بكلمة واحدة :

لِيَـــبْكِكِ كلُّ يومٍ صُـــمْتِ فـــيـــهِ
مُـصَـابِرةً وقـد حَـمِيَ الهَـجِـيـرُ
لِيَـــبْكِكِ كلُّ لـيلٍ قـــمتِ فـــيـــهِ
إلى انْ يَبْـتَـدِي الـفَـجْـرُ المُنِيـرُ
لِيَـــبْكِكِ كلُّ مُـــضْطَهَـدٍ مَـخُـوفٍ
أَجَـــرْتِيـــهِ وَقَـــدْ قَلَّ المُجِـيـرُ
لِيَـــبْكِكِ كلُّ مِـــسْكِينٍ فَـقِـيـرٍ
أَغَـــثْـــتِـــيـــهِ وَمَـــا في العَظْمِ رِيرُ

والشاعر هنا يهتف بالكائنات كلها لكي تشاركه في البكاء على أمه، فالأيام التي صامتها، وتحملت الصبر فيها وقد اشتدت حرارة الهجير فلم تستجب لقسوة الظمأ فتبلّ ريقها، هذه الأيام تبكي الصائمة الصابرة في صمت، والليالي التي قامتها عابدة متبتلة، وأجهدت جسدها النحيل فلم تستجب لإغراء الفراش بالراحة حتى طلع الفجر، هذه الليالي تبكي القائمة المتبتلة في صمت، والمضطهدون الذين أجارتهم هذه

الأم القوية حين عز المجيرون، والمساكين الذين أغاثتهم، وربما لم يكن لديها ما تدخره لنفسها سوى ما قدمته لهم، هؤلاء جميعاً يبكون أمومتها الشجاعة البارة، وإذا كانت النغمة المكررة قد وسّعت من دائرة الأمومة ودائرة البنوة ودائرة البكاء، فإن الابن الحزين يعود لكي يحكم الدائرة من جديد حول نفسه وحبه وحزنه، وهو يعود أيضاً من خلال اللجوء إلى وسيلة التكرار، ولكنه يستبدل بنظام «الرباعية» الذي اتبعه في المقاطع الثلاثة الماضية، نظام «الثلاثية» الذي سيلتزم به في المقطعين الباقيين، مع ملاحظة أن نظام «الرباعية» أو «الثلاثية» هنا ليس نظاماً عروضياً بقدر ماهو نظام بنيوي، والثلاثية التالية تعتمد على تكرار النداء والمنادى في صدر الأبيات الثلاثة :

أَيَا أُمَّاهُ كَمْ هَمٍّ طَوِيلٍ
مَضَى بِكِ لَمْ يَكُنْ مِنْهُ نَصِيرُ!
أَيَا أُمَّاهُ كَمْ سِرٍّ مَصُونٍ
بِقَلْبِكِ مَاتَ لَيْسَ لَه ظُهُورُ !
أَيَا أُمَّاهُ كَمْ بُشْرَى بِقُرْبِي
أَتَتْكِ وَدُونَهَا الأَجَلُ القَصِيرُ !

ولنلاحظ أن صيغة النداء هنا «يا أماه» وأن الصوت يرتفع هنا بالقياس على الصوت القصير الخافت الذي حمله التكرار الأول «يا أم الأسير»، وكأن غليان الحزن قد بلغ مداه فارتفع معه الصوت من الأنين إلى البكاء، أما مجال الحركة في هذا المقطع مقارناً بمجالها في المقطع الأول «يا أم الأسير» فهو مجال الرحلة الداخلية هنا، والرحلة الخارجية هناك، لقد كانت الصور هناك تستمد من الغيث المحلق في السماء، والأسير المقيد في السجن، والهاتف البشير الذي يحمل خبر الفداء، لكن الصور هنا تستمد من الهم الذي تطوى عليه الصدور، والسر الذي تغلق عليه القلوب، والبشرى التي تتفاعل داخل نفس الأم، فتنفخ في جذوة الأمل الذاوية حتى تصير ناراً ودفئاً .

أما الثلاثية الأخيرة، فإنها تعتمد في وحدتها البنيوية على تكرير أداة الاستفهام :

إلَى مَنْ أشْتَكِي ؟ ولِمَنْ أُنَاجِي
إذا ضَاقَتْ بما فِيهَا الصُّدُورُ ؟
بِأيِّ دُعَاءِ دَاعِيَةِ أُوَقِّي
بِأيِّ ضِيَاءِ وَجْهٍ أَسْتَنِيرُ ؟
بِمَنْ يُسْتَدْفَعُ القَدَرُ المُوقَّى
بِمَنْ يُسْتَفْتَحُ الأمرُ العَسِيرُ ؟

إن أدوات الاستفهام توالت في المقطع الأخير، شأنها شأن سابقه دون أن تعنى بالبحث عن الجواب ولكنها تركز على عمق الصدمة واتساع دائرة الحيرة، التي كان المقطع الأول قد عكسها على الشاعر الحزين، وعلى السحاب الحائر، وعلى البشير الذي لا يعرف لمن يُلقي بالخبر السار . لكن الحيرة هذه المرة ترتد إلى الابن وحده، فهو الذي لا يعلم إلى من يشكو، ومن يناجي إذا ضاقت الصدر بما فيها وممن يطلب الدعاء الذي يحميه في حله وترحاله، وبأي قوة يستعين على الدهر، وبأي وجه صبوح يحمل التفاؤل في مسعاه، لكنها تساؤلات تحمل أيضاً العظمة اللامتناهية لصورة الأم في عين ابنها الحزين، وهي عظمة تجعل رحيلها يهز الثقة من الأعماق في كل مظاهر الحياة حوله، ويجعل صورتها تكتمل كأحب المخلوقات لديه .

٤ - صورة الفارس المحارب:

كثيرة هي المزايا التي تنسب إلى شخصية متفردة كشخصية أبي فراس، ومن بينها البطولة والفروسية . فبالرغم من عمره القصير الذي لم يجاوز به السابعة والثلاثين، وهي سن لم تدع له إلا نحو خمسة عشر عاماً أو أكثر قليلاً بعد سن العشرين التي يبدأ الأبطال بعدها عادة كتابة تاريخهم، وبرغم أن نحو ثلث هذه الفترة أيضاً قضاه أبوفراس حبيساً وراء جدران الأسر في بلاد الروم، استطاع أبوفراس أن يخط صفحة شديدة التألق في تاريخ البطولة العربية في عصر تراجعت فيه البطولات بانحسار المجد

العربي، وانتشار مجد العناصر الأخرى حتى في قلب الدولة العربية، واختلال موازين الصدارة والتقهقر، حتى أصبح «النسوان والخدم» كما يقول أبوفراس[٣٣] هم ملاك الأمر وحماة الشأن:

يا للرِّجَـــالِ ! أَمَـــا لِلّهِ مُنْتَـــصِفٌ
مِنَ الطُّغَـــاةِ ؟ امـــا لِلدِّينِ مُنْتَـــقِمُ ؟
بـنـو عَـلـيٍّ رَعَـــــايَـا فـي دِيَـارِهِـمُ
والأمـــرُ تملِكُهُ النِسْـــوانُ والخـــدَمُ
مُـــحَلَّؤونَ فَـــاَصْـــفَى شُـــرْبِهِمْ وَشَلٌ
عِـنْـدَ الـــوُرُودِ وَأَوْفَـــى وِدِّهِـــمْ لَـمَـــمُ
فـــالأَرْضُ إلاَّ عَلَى مُـــلأَكِـــهَـــا سَـــعَـــةٌ
والمـــالُ إلا عـــلـــى اربـــابِـــهِ دِيَـــمُ

وهي أبيات تعكس بعض مظاهر الاضطراب الذي كان يشهده العالم الإسلامي منذ منتصف القرن الثالث الهجري حيث بدأت هذه الفترة تشهد أفول بقايا التماسك الذي كانت قد شهدته الإمبراطورية الإسلامية، وتشهد تغيراً ملموساً لموازين القوى الرئيسية التي تتحكم في إدارة الإمبراطورية، فالعنصر العربي أخذ في التراجع في وجه زحف سيطرة الأتراك على السلطة، والعنصر العلوي يزداد اضطهاده أمام تعسف العباسيين، حلفائهم السابقين، في انتزاع السلطة من الأمويين، وأجنحة الدولة البعيدة تراقب ما يعانيه قلب الخلافة من ضعف يعجز معه عن أن يضخ دم الحيوية الضروري للأطراف، فتسارع إلى الانسلاخ طرفاً بعد طرف، ومع الاستقلال تولد حواضر جديدة: القرامطة في البحرين، والسامانيون في خراسان، والأمويون في الأندلس، والعلويون بأفريقيا، خلال ذلك كله يتولد عن الأجزاء المنعزلة شظايا جاءت نتيجة الانفجار الكبير، والانفجارات الصغرى، وأحدثت بدورها شرارات تمهد لانفجارات لاحقة.

وفي وسط هذا المناخ المضطرب وتداعي الأسر العربية الحاكمة، يتربص بنواة الدولة العربية التي تتشكل في أطراف الشام والعراق من بني حمدان، يتربص بها

عدوان، الأعراب المتمردون في الداخل من بني كلاب ونمير وأشياعهما يروعون الآمنين، ويقطعون طرق الحجيج والقوافل، ويتربصون للمسافرين، ولا يعنيهم إلا كسب عاجل، وولاء يباع لمن يدفع ثمناً أعلى، وهناك على الطرف الآخر الروم المتربصون، يشارفون حدود الدولة، وينتقصون من أطرافها كلما أتيحت لهم الفرصة، ويستجمعون قواهم لكي يثأروا لهزائم قرون خلت، وهم يحسون أن دورة الزمن تتجه نحوهم، وتتراخى قبضة خصومهم عليها، فتنتعش أحلامهم، ويعدون لما سيعرف فيما بعد بالحملات الصليبية المبكرة.

في وسط هذا المناخ ولد أبوفراس، وشبَّ في الظروف التي فصّلها دارسوه كثيراً، وأشرنا إلى بعضها في رسم صورة الأب الغائب والأم الثكلى، وإذا كانت أمه قد بذلت قصارى جهدها في رعايته وهو طفل يتيم، فغذت ملكاته النفسية، وأيقظت تطلعاته إلى البطولة والفروسية امتداداً لتاريخ حافل لأجداده وأعمامه، سجله في القصيدة الرائية المطولة التي أشرنا إليها من قبل، فإنه بدءاً من سن الثالثة عشرة سنة ٣٣٣ هـ، وضع تحت الرعاية المباشرة لابن عمه، فارس العصر الكبير، سيف الدولة الحمداني، وقربه من سيف الدولة الذي كان معجباً به إعجابًا دفعه إلى تفضيله على سائر بني عمومته من قومه، هذا التفضيل الذي استحال إلى اصطناعه، واصطحابه في غزواته، وما زال به يقدمه حتى استخلفه على عماله[٣٤].

ولاشك أن الأمير رأى في أبي فراس بذرة فارس، وأعجب بما فيه من صفات الإمارة والقيادة والفروسية والنجابة والشاعرية[٣٥]، ولهذا أحله محله المميز في صدر بلاط سيف الدولة، حيث كانت توجد مدرسة كبرى للفروسية والشعر والثقافة والتنافس في سبيل بلوغ المدى في هذه المجالات كلها.

كان بلاط سيف الدولة قد عرف بالكرم والترحيب بالشعراء والعلماء والمبدعين في كل مجالات الآداب والفنون والعلوم، فتداعى إليه صفوة هؤلاء من مختلف البقاع:

يسقط الطيرُ حيث ينتثر الحَبُّ

وتُغْشى منازل الكرماءِ

ويكفي في تصوير سمعة الكرم في بلاط سيف الدولة أن يتحدث عنه الناثرون فضلاً عن الشعراء ولمثل هذا الحديث، حين يتم في ذلك العصر، دلالة خاصة، فلقد كان الشعراء هم الذين يستأثرون غالباً بمجال مديح الكرم حتى ذلك الحين، وكان الناثرون يكتفون بإهداء كتبهم النثرية إلى من رعاهم وأكرمهم، دون أن يكون كرم الراعي موضوعاً للعمل النثري نفسه، كذلك كان شأن الجاحظ في إهداء رسائله، وأبي حيان التوحيدي في الاعتراف بفضل رعاته، وكانت الرسائل النثرية عندما تدور حول المناقب الشخصية تتجه غالباً إلى السلبي منها، كما كان الشأن في رسائل «التربيع والتدوير» للجاحظ، و«مثالب الوزيرين» لأبي حيان، لكننا نجد في مقامات بديع الزمان الهمذاني المتوفى ٣٩٨هـ، مقامة متفردة تحمل عنوان «المقامة الحمدانية»[٣٦] تتحدث عن شيوع الكرم في بلاط سيف الدولة الحمداني، ويدور محورها حول فرس جميل يصدق عليه قول امرئ القيس:

ورحنا وراح الطِّرف ينفض راسَهُ

مستى ما ترقُ العين فيه تَسَهَّلِ

وأن سيف الدولة قال لجلسائه: «أيكم أحسن صفته، جعلته صلته» فتبارى الحاضرون في وصفه، حتى ظفر به أبوالفتح السكندري، فمنحه إياه فقال له: «لازلت تأخذ الأنفاس وتمنح الأفراس»، والدلالة الأكيدة لعمل نثري مثل هذا يكتبه أديب يموت بعد خمسة وأربعين عاماً من وفاة سيف الدولة، أن عبق كرم البلاط الحمداني، وخصوصيته، وإكرامه للعلم، كان يملأ أرجاء الدولة الإسلامية.

وليس أقل منه دلالة، ماهو معروف من رحيل أبي الفرج الأصفهاني، يحمل أشهر كتاب أُلّف في العصر وهو كتاب «الأغاني»، ليهديه إلى سيف الدولة، فيجيزه عليه بألف دينار ويعتذر له عن قلة الصلة[٣٧]، هذا إلى جانب المؤلفين الذين كانوا يعكفون على التأليف في بلاط سيف الدولة ومنهم الخالديان اللذان كتبا: «حماسة

شعر المحدثين» و«أخبار أبي تمام ومحاسن شعره» و«أخبار الموصل» و«اختيار شعر ابن الرومي»، إلى جانب ماهو معروف من أن بلاط سيف الدولة كان يعج بالشعراء، وفي مقدمتهم، إلى جانب المتنبي، أبوفراس، وأبو زهير المهلهل، وأبو العشائر الحسين، وقد شهد لهما المتنبي كما يقول صاحب اليتيمة[٣٨]، ومنهم أبووائل تغلب بن داود بن حمدان، وأبو المطاع ذو القرنين بن ناصر الدولة وكلهم من بني حمدان[٣٩]، وقد عرف البلاط كذلك خيرة علماء العصر في اللغة والأدب من أمثال: ابن خالويه، وأبي علي الفارسي، وابن جني، وغيرهم، وكان لاختلاف الرأي بين ابن خالويه وابن جني تبعاً لميولهما نحو أبي فراس أو المتنبي أثر كبير في إثراء البحث اللغوي والأدبي آنذاك، ولم يكن الحوار حول الشعر تدعمه بحوث اللغويين والأدباء فحسب، وإنما آراء الفلاسفة أيضاً، ورحلة الفارابي إلى بلاط سيف الدولة مشهورة في هذا الصدد.

هذا المناخ الثقافي والفني الذي نشأ فيه أبوفراس، وازاه مناخ التهيئة الحربية للأمير الشاب على يد فرسان ابن عمه سيف الدولة، وقد كان سيف الدولة فيما يبدو حريصاً على أن يدعم الفروسية والشعر معاً في نفس ابن عمه الصغير، فإذا قال في أول عمره شعراً، ولو بيتاً واحداً، أقطعه بسببه ملكاً ليرتبط الشعر في ذهنه بالملك، وإذا أثبت قدمه في خطواتها الأولى في مجال البطولة، أمر شعراء البلاط بأن يمدحوه لكي يثبت فروسيته شعراً، يحكي صاحب اليتيمة[٤٠]، أن أبا فراس كان بين يدي الأمير ذات يوم في نفر من ندمائه، فقال سيف الدولة: أيكم يجيز قولي، وليس له إلا سيدي، يعني أبا فراس:

لكَ جسمي تُعِلُّهُ
فدمي لِمْ تُحِلُّهُ
لكَ من قلبيَ المكا
نُ فلِمْ لا تَحُلُّهُ

فارتجل أبوفراس:

انا إنْ كنتُ مالكاً
فليَ الأمرُ كلُّهُ

فاستحسنه الأمير، وأعطاه ضيعة بمنبج تغل ألفي دينار .

ومن ناحية ثانية يروي ابن خالويه أن أبا فراس عندما شارك في تأديب قبائل كعب الذين شمخوا واستفحل أمرهم، فردهم أبوفراس إلى الطاعة، أمر سيف الدولة كاتب الحضرة أبا محمد بن الفياض أن يكتب إليه شعراً مكافأة له فقال مشيداً بأبي فراس :

أصلحتَ أمرَ عُقَيْلٍ
وسستَ أمرَ قُشَيْرِ
وكنتَ أيمنَ خلقٍ
على خلال نميرِ
ولا تزال نزارٌ
مادمتَ فيها بخيرِ

والعملان معاً يؤكدان تلازم الفروسية والشعر في نفس سيف الدولة وأبي فراس، وربما لم تكن أهمية تحية «كاتب الحضرة» تكمن في قيمتها الفنية، فصياغتها أشبه بلغة «الدواوين»، وإنما تكمن فيما تحمله من دلالة اعتراف سيف الدولة بأحقية أبي فراس بأن يُحَيّا شعراً على فروسيته وبطولته، وعلى أية حال فلم تكن هذه التحية الشعرية الوحيدة لفروسيته التي تلقاها أبوفراس في صباه، فقد تلقى تحية من ابن عمه الفارس الشاعر أبي زهير منحه فيها لقب «فارس العرب» حين رآه وهو بعد صبي لم تخط عوارضه، يقف في وجه القرامطة وقفة أشداء الفرسان، فكتب إليه زهير بعد المعركة :

يا خيرَ منتجبٍ يَنميه خيرُ أبٍ
مَخيلتي فيكَ لم تكذب ولم تخبِ
إنْ كان وجهكَ لم تخطط عوارضُهُ
فانتَ كهل الحجى والفضل والأدبِ
وقفتَ بابن سعيدٍ وقفة شهرتْ
لازلتُ أدعوكَ فيها «فارس العربِ»

وقد اعتز أبوفراس باللقب الذي خلعه عليه فارس شاعر مشهود له، وكان موضع فخر له في مقطوعة رفعها إلى سيف الدولة، يقول ابن خالويه[٤١]: «ولما أوقع سيف الدولة ببني عقيل ونمير وكلاب حين عاثوا في أعماله، واستبدوا، أنفذ أبا فراس في بعض السرايا، فظفر، وانتصر، فكتب إلى سيف الدولة بهذه الأبيات:

يا ضارب الجيش بي في وسط مفرقِهِ
لَقَدَ ضَرَبْتَ بِنَفْسِ الصَّارِمِ الغَضِبِ
لا تحرُزُ الدِّرعُ عنّي نفسَ صاحبها
ولا أُجِيرُ ذِمَامَ البِيضِ والْيَلَبِ
ولا أعود برمحي غير مُنحطِمٍ
ولا أَرُوحُ بِسَيْفي غَيْرَ مُخْتَضِبِ
حتى تقول لكَ الأعداء راغمةً
«أَضْحَى ابن عمِّك هذا فارِسَ العربِ»

وقد لازمه لقب الفروسية ليس فقط عند أصدقائه ومعاصريه، ولكن عند قارئيه ودارسيه في مختلف العصور: «وقد غلب القدماء صفات الفروسية فيه على ما سواها، فهو النجيب الذي برع في كل فضل، وهو مع حسن خلقه الذي لم يُر في عصره أحسن منه، وطهر خلقه الباطن والظاهر، فارس تام الفروسية، وشجاع كامل الشجاعة على حد تعبير القاضي التنوخي، ويجعل ابن خالويه أبرز صفاته الشجاعة، ويشهد له الثعالبي بالفروسية، والإقدام، وينعته ابن شرف القيرواني بفارس الميدان ضرباً وطعناً ولفظاً ومعنى، ويتفق المحدثون مع القدماء في تقديم صفات الفروسية وشيمها على غيرها من الصفات في شخصيته، فيصفونه بأنه فارس الشعراء، وأنه كان أنجب أهل الفروسية في كل عصره، وأنه كان جندياً منقطع النظير، وقد شهد له بالبطولة كل من تعرضوا له بالدراسة، ولم تكن بطولته موضع مناقشة بأي حال لدى كل من درسوا شعره»[٤٢].

وقد رسمت لوحة الفروسية في شعره من خلال لقطات متعددة، وكان منها لقطة الإعجاب بالبطولة عند الآخرين، وبخاصة عند سيف الدولة الذي كان نموذجه فارساً ومحارباً وأميراً، وكان دائم الاعتراف بأستاذيته له في الفروسية والشجاعة[٤٣] :

أســـــــيفَ الدولـةِ المـامُـــــــولِ إنّـي
عن الدُّنيـــا إذا مـــا عِـــشْتَ سَـــالِ
وانـتَ أَرَيْـتَـنِـي خَـــــــوْضَ المـنـايـا
وَضَـــربِي تحتَ هَبْـــوَاتِ القِـــتَـــالِ
فَـــضَـــرْبي من قِـــتَـــالِكَ لا قِـــتَـــالي
وخَـــوْضِي مِنْ فَـــعَـــالِك لا فَـــعَـــالي
وفي إرْضَـــاكَ إغْـــضَـــابُ العَـــوَالي
وإكْـــــــرَاهُ المنَـاصِلِ والنِّـصَـــــــالِ
ضَـــرَبْتَ فَلَمْ تَدَعْ لـلسَّـــيْفِ حَـــدّاً
وَجُلْتَ بِحَـــيْثُ ضَـــاقَ عَنِ المَجَـــالِ

وهذا المعنى يتكرر في لوحات شعرية كثيرة عند أبي فراس، تمتزج فيها أطراف المحتذي والمحتذى به، الأصل والنموذج، ويصير الفارسان في حومة الوغى حسامين متعاونين متعاقبين، قد يكون أبوفراس ثانيهما اقتداء، أو أولهما حماية وافتداء، وعندما يُبْليان بلاء حسناً في فتح «عرقة»، ومنازلة ابن الدمستق، ونصب الكمائن للأعداء، يسجل أحد شعراء البلاط دور أبي فراس بجوار سيف الدولة، ويتم هذا بالطبع بإيعاز من سيف الدولة أو بأمر منه :

طلعتْ لهم فـــوق الدروع ســـحـــابةٌ
تَهْـمي بصـوبَيْ عِـثْـيَـرٍ وقَـتَـامِ
وأبو فـــراس في الهـــيـــاج أمـــامَـــهُ
مـــثل الحـــســـام بدا أمـــام حـــســـامِ

أما أبوفراس نفسه، فكان يرجع بين الحين والحين إلى صورته الأثيرة التي ترسم ملامح فروسيته من خلال فروسية سيف الدولة وبطولته في صور قدمت لرصيد الشعر العربي زاداً جمالياً وفيراً .

يقول ابن خالويه[٤٤] : «كثرت وقائع سيف الدولة في كل صقع، فتجمعت نزاريّها ويمانيّها، وتشاكت مالحقها وتراسلت، واتفقت على الاجتماع لمقاتلته ومناجزته . . فنهض «سيف الدولة» ومعه ابن عمه أبوفراس حتى أوقع بهم، وقتل وجوههم وسراتهم . . وقدَّم أبا فراس في قطعة من الجيش، فلم يزل يتبعهم يقتل ويأسر . . فلم ينج إلا من سبق به فرسه . . فقال أبوفراس، يذكر الحال والمنازل »:

ثم يورد قصيدة تزيد على الخمسين بيتاً، ترد فيها هذه اللوحة التي أشرنا إليها :

ولمّا ثَارَ «سيفُ الدينِ» ثُرْنَا
كما هَيُجْتَ آسادًا غِضَابا
أسِنَّتُهُ إذا لاَقَى طِعَاناً
صَوَارِمُهُ، إذا لاَقَى ضِرَابا
دَعَانَا والأَسِنَّةُ مُشْرَعَاتٌ
فَكُنَّا عِنْدَ دَعْوَتِهِ الْجَوَابا
صَنَائِعُ فَاقَ صَانِعُهَا فَفَاقَتْ
وغَرْسٌ، طَابَ غَارِسُهُ، فَطَابَا
وَكُنَّا كالسِّهَامِ إذا أَصَابتْ
مَرَامِيهَا فَرَامِيهَا أَصَابَا
ولمّا اشْتَدَّتِ الهَيْجَاءُ كُنَّا
أَشَدَّ مَخَالِبًا وأَحَدَّ نابا
وَأَمْنَعَ جَانِبًا وأَعَزَّ جَارًا
وَأَوْفَى ذِمَّةً وأَقَلَّ عَابَا

ويعلق الثعالبي على صورة «السهام التي إذا أصابت مراميها، فراميها أصابا» قائلاً[٤٥] : «هذا أحسن ما قيل في معناه، وقد أخذه الأستاذ أبوالعباس أحمد بن إبراهيم الضبي، فكتب في كتاب فتح تولا للصاحب بأصبهان : «وهنأ الله مولانا . . فما يرى سائر من يكنفه ظله، وتريشه عنايته، نفوسهم إذا وقفوا لمذهب من مذاهب الخدمة، وهدوا لأداء حق من حقوق النعمة، إلا سهاماً إذا أصابت فراميها المصيب، ومالها في المحمدة نصيب» . لعل هذا يفسر جانباً من العبارة التي أطلقها زكي مبارك على أبي فراس، وسبق أن أشرنا إليها : «إنه واحد ممن أطالوا عمر اللغة العربية» .

إن صور سيف الدولة في شعر أبي فراس تتوالى مجسدة مفهوم الفارس من منظور الفارس الذي يرى ذاته في مرآة ابن عمه[٤٦] :

قد ضَجَّ جَيْشُكَ مِنْ طُولِ القِتَالِ بِهِ
وقد شَكَتْكَ إِلَيْنَا الخَيْلُ والإبلُ
وَقَدْ دَرَى الرُّومُ مُذْ جَاوَرْتَ أَرْضَهُمُ
أَنْ لَيْسَ يَعْصِمُهُمْ سَهْلٌ ولا جَبَلُ
في كُلِّ يَوْمٍ تزورُ الثَّغْرَ، لا ضَجِرٌ
يَثْنِيكَ عَنْهُ، ولا شُغْلٌ ولا مَلَلُ
فالنفسُ جاهِدَةٌ والعَيْنُ سَاهِدَةٌ
والجيشُ مُنْهَمِكٌ والمالُ مُبْتَذَلُ
تَوَهَّمَتْكَ كِلاَبٌ غَيْرَ قَاصِدِها
وَقَدْ تَكَنَّفَكَ الأَعْدَاءُ والشُّغُلُ
حَتَّى رَأَوْكَ أمام الجَيْشِ تَقْدُمُهُ
وَقَدْ طَلَعْتَ عَلَيْهِمْ دُونَ ما أَمِلُوا

ونحن هنا أمام صورة الفارس القائد وحده، الذي يكاد يمثل الجيش كله، ويكاد الفرسان يتوارون خلفه، ويحمل هو عبء تجسيد الفروسية التي تكاد عناصرها تتداخل تداخل الإيقاعات المنفصلة المتصلة في قول أبي فراس:

فالنفسُ جاهدةٌ، والعينُ ساهدةٌ

والجيشُ منهمكٌ، والمالُ مُبْتَذَلُ

فالعقل المدبر، والجسد المضنى، والقوة المنظمة، واليد السخية، تشكل عناصر مهمة في منظومة الفروسية الجماعية، ويدخل بها ذلك اللون من التصريع غير المتكلف في تضافر موسيقي متساوي الأطراف، يذكر بحركة الخيل، وهي تتأهب تحت ظهور الفرسان، لترصد الهدف في صفوف العدو وأبوفراس يعود بين الحين والحين في بنائه الفني لهذه اللمسات المؤثرة، التي تبدو أحياناً وكأنها عفوية.

وصورة «الفارس النموذج» التي يرسمها أبوفراس لسيف الدولة، تأخذ جانباً من بعدها، من كونه في واقع الأمر كامناً في ظلال الصورة، ومن هنا فإن فزعه يزداد عندما يتم إخراجه من هذه الظلال، حتى ولو من باب الحرص عليه وادخاره لمهام أخرى، وبالقدر الذي يستريح فيه بعض الجنود عندما يمنحون راحة من عناء إحدى الجولات، كان حزن أبي فراس عندما يطلب منه الانشغال بأمور الدولة سلماً، بينما يقود «الفارس النموذج» فرسانه الآخرين في إحدى جولات المعركة.

يقول ابن خالويه[٤٧]: «قال أبوفراس: عزم سيف الدولة على مغاورة بلد «ابن شمشيق»، واستخلافي على «الشام»، فغلظ عليَّ القعود، دفعة بعد دفعة، وتفرده بالوقائع مع نفر من عساكره، فكتبتُ إليه بهذه المقطوعة:

أشِدَّةٌ مـا أرَاهُ مِنْكَ أمْ كَرمُ

تَجُودُ بالنَّفْسِ والأرْوَاحُ تُصْطَلَمُ

يا بَاذِلَ النَّفسِ والأموالِ مُبْتَسِمًا

أما يَهُولُكَ لا مَوْتٌ ولا عَدَمُ

لَقَـــدْ ظَنَنْتُكَ بين الجَـــحْـــفَلَيْنِ تَرَى
انّ السُّـــلاَمَـــةَ مِنْ وَقْعِ القَنَا، تَصِمُ
نَشَـــدْتُكَ الله لا تَسْـــمَحْ بِنَفْسٍ عُـــلاً
حَـيَـاةُ صَـاحِـبِـهَـا تَحْـيَـا بهـا الأُمَمُ
هيَ الشُّـــجَـــاعَـــةُ إلا أنّهَـــا سَـــرَفٌ
وكلُّ فَـــضْلِكَ لا قَـــصْـــدٌ ولا امَمُ
تفـدِي بنفـسِكَ اقـوامًـا صَنَعْـتَـهُمُ
وكـــان حـــقُّـــهُمُ انْ يفـــتَـــدُوك هُمُ
تضِنُّ بالحـــــربِ عنّا ضَنَّ ذي بَخَلٍ
ومِنْكَ في كلّ حـــال يُعْـــرَفُ الكرمُ
حـــقًّـــا لقـــد سَـــاءَنِي امـــرٌ ذُكِـــرْتُ لَهُ
لَـوْلاَ فِـــرَاقُكَ لَـمْ يُوجَـــدْ لَـهُ أَلَمُ
لا تَشْـــغَلَنِّي بامـــرِ الشّـــامِ أَحْـــرُسُـــهُ
إنَ «الشّـــام» على مَـنْ حَلّهُ حَـــرَمُ
لا يَحْـرِمَنِّيَ سـيفُ الدينِ صُـحْـبَـتَـهُ
فـهْيَ الحَـيَـاةُ التي تَحْـيَـا بهـا النَّسَمُ
ومـــا اعـــتـــرضتُ عليـــه في أَوَامِـــرِهِ
لَـكِنْ سَـــأَلتُ ومـن عَـــادَاتِـهِ نَـعَمُ

والمعادل الشعري في المقطوعة الذي يفسر عبارة أبي فراس في المقدمة «فغلظ عليّ القعود دفعة بعد دفعة»، هذا المعادل يكمن في قوله :

لَقَـــدْ ظَنَنْتُكَ بين الجَـــحْـــفَلَيْنِ تَرَى
انّ السُّـــلاَمَـــةَ مِنْ وَقْعِ القَنَا تَصِمُ

وهذا الظن ينعكس من نفس الفارس المتوثب أبي فراس على مرآة الفارس النموذج سيف الدولة فهو لا يريد أن يوصم بأنه سلم من وقع القنا، وتلك سمة قد تميز

الفارس عن المحارب فالأخير يستطيع أن يكون بارعاً في تلافي القنا، وأن يكون شجاعاً في التصدي لها، لكنه ليس من الضروري أن يحس بأنه «يوصم» بالعار، لأنه سلم من وقعها والتعرض لها .

ومع أن نسيج المقطوعة هو «القتال»، فإن لحمتها هو «الكرم» الذي يتجاوز معنى إنفاق المال وحده، لكي يتجلى في صور كثيرة من صور البذل والإنفاق، وتتجلى صوره المختلفة من خلال اللجوء إلى «النقيض المضاد»، أو «المترادف الموازي»، فهو في البيت الأول يبدو وكأنه مرادف للشجاعة أو الشدة، ولكنها موازاة محيرة غير مألوفة، استدعت أن يطرح الرابط بينهما في صيغة الاستفهام :

أشِـــــدَّةٌ مـــــا أراهُ مِنْكَ ام كَـــــرَمُ؟

تجـــــودُ بـالـنـفسِ والأرواحُ تُصْطَلَمُ

وحتى عندما يدفع السلوك غير العادي للفارس النموذج المعنيين إلى التقارب، ويجعل كلاً منهما بذلاً سواء كان للنفس أو للمال، يظل الاستفهام معلقاً، لكنه يغير مكانه، فينتقل من كونه سابقاً على جوهر الموازاة في صدر البيت الأول إلى كونه لاحقاً لها في عجز البيت الثاني :

يـا بـاذلَ الـنفسِ والأمـــوالِ مـبـتـسـمًـا

أمـــا يَـهُـــولُكَ لا مَـــوْتٌ ولا عَـــدَمُ ؟

ومن هنا فإن جوهر «الموازاة» التي أقرها البيتان الأولان، يتراجع للتراجع الطفيف أو للتركيز في فوارق في البيتين التاليين، فالسماح والكرم أمرٌ محبوب، لكن ليس السماح بالنفس العالية، والشجاعة مرغوبة لكن بدون سرف :

نَشَـــدْتُكَ الله لا تَسْـــمَحَ بِنَفْسٍ عُـــلاً

حـيـــاةُ صَـاحِـبِـهَـا تَحْـيَـا بهـا الأُمَمُ

هيَ الشـــجـــاعـــةُ إلا أَنَّهَـــا سَـــرَفٌ

وكُلُّ فَـــضْـلِكَ لا قَـــصْـــدٌ ولا أَمَـمُ

وإذا كان النص من خلال الاقتراب والابتعاد قد ثبت العلاقة بين الشجاعة والكرم في صورة الفارس النموذج، فإنه عاد في المقابل ليجعل حرمانه هو من شرف المشاركة في أعمال الفروسية «بخلاً» من أميره وقائده، وهو الذي عرف بالكرم:

تضنُّ بالحرب عنّا ضنَّ ذي بخلٍ
ومنكَ في كلّ حال يُعرف الكرمُ

وليس الحديث عن الكرم في الواقع إلا حديثاً عن صورة من صور أخلاق الفروسية الشائعة في الأدب العربي، وهي أخلاق تشكلت منذ العصر الجاهلي، وبدت واضحة في إنتاج شعرائه الفرسان[٤٨]، وكان من بين مفرداتها إلى جانب الكرم، الفخر والاعتزاز بالخيل والسلاح، واقتران قوة الفارس أمام خصمه بضعفه أمام المرأة وحمايته لها، وازدياد كرمه للآخرين بسببها، والإلمام بمجالس الشراب والغناء، وحماية الجار ومعاملة الأسرى بالحسنى، وإيواء الضيفان، وقد امتلأ شعر أبي فراس بكثير من صور الفروسية الجميلة حتى عده بعض دارسيه فارساً نموذجياً، يجمع خصال الفروسية كلها، ويتوجها بالشعر الذي يعد في ذاته واحداً من أرفع مقومات الفروسية «وقد كان من تمام هذه المقومات أن يكون الفارس وبخاصة إذا كان أميراً نبيلاً مثل أبي فراس، شاعراً ومثقفاً بثقافة عصره ومؤدباً بآدابه[٤٩]». وعلى الرغم من شيوع صور الفروسية بهذا المعنى في مقطوعات أبي فراس وقصائده في لوحات متفرقة أو متداخلة فإن رائيته الجميلة التي قالها في أوائل عهده بالأسر، وقد ضاق عليه مجال الحركة، واتسع أمامه مجال الذكرى حفاظاً على توازن النفس، هذه الرائية قدمت في جانب منها لوحة فروسية جميلة مكتملة، كان الفخر مدخلها بعد لوعة الغزل المضنية[٥٠]»:

فلا تُنْكِرِيني يا ابنةَ العَمّ إنّهُ
لَيَعْرِفُ مَنْ أنْكَرْتِهِ البدوُ والحَضْرُ
وإني لَجَرّارٌ لِكَلِّ كتيبةٍ
مُعَوَّدَةٍ انْ لا يُخِلَّ بها النصرُ

وإنّي لَنَزّالٌ بكلّ مَخُوفَةٍ
كثيرٌ إلى نُزّالِهَا النَّظَرُ الشَّزْرُ
فَأَظْمَأُ حَتَّى تَرْتَوِي البِيضُ والْقَنَا
وأسْغَبُ حَتَّى يَشْبَعَ الذِئْبُ والنَّسْرُ
ولا أُصْبِحُ الحيَّ الخَلُوفَ بِغَارَةٍ
ولا الجيشَ ما لم تَأْتِهِ قَبْلي النُّذْرُ
ويارِبَّ دارٍ لم تُخِفْني مَنِيعَةٍ
طلعتُ عليها بالرَّدَى أنا والفَجْرُ
وَحَيٍّ رَدَدْتُ الخَيْلَ حَتَّى مَلَكْتُهُ
هَزِيماً وَرَدَّتْنِي البَرَاقِعُ والخُمْرُ
وساحِبَةِ الأَذْيَالِ نَحْوِي لَقِيتُهَا
فَلَمْ يَلْقَهَا جَهْمُ اللقَاءِ ولا وَعْرُ
وَهَبْتُ لها ما حَازَهُ الجيشُ كُلُّهُ
وَرُحْتُ ولم يُكْشَفْ لأَثْوَابِها سِتْرُ
ولا رَاحَ يُطْغِينِي بِأَثْوَابِهِ الغنى
ولا بات يُثْنِينِي عن الكرمِ الفَقْرُ
وما حَاجَتِي بالمالِ أَبْغِي وُفُورَهُ ؟
إذا لم أَفِرْ عِرْضِي فلا وَفَر الوَفْرُ
أُسِرْتُ وما صَحْبي بِعُزْلٍ لَدَى الوَغَى
ولا فَرَسِي مُهْرٌ ولا رَبُّهُ غَمْرُ
ولكِنْ إذا حُمَّ القضاءُ على امرىءٍ
فَلَيْسَ له بَرٌّ يَقِيهِ ولا بَحْرُ
وقال أُصَيْحابي : الفِرَارُ أو الرَّدى
فقلتُ : هُما أمرانِ أَحْلاهما مُرُّ

ولكِنَّني امـــضي لِمَـــا لا يَعـــيـــبُني
وحَـسْـبُك مِنْ أَمْـرَيْنِ خَـيْـرُهُمـا الأسْـرُ
يَقُـــولُونَ لي بِعْتَ السَّـــلاَمَـــةَ بالرَّدَى
فَـــقُلْتُ أَمَـــا واللّه مـــا نَالَني خُـــسْـــرُ
وَهَلْ يَتَـــجَـــافَى عَنِّيَ المَوْتُ سَـــاعَـــةً
إذا مـــا تَجَـــافَى عَنِّيَ الأَسْـــرُ والضُّـــرُّ
هو الموتُ فَـاحْـتَـرْ مـا عَـلاَ لَكَ ذِكْـرُهُ
فلم يَمُتِ الإِنْسـانُ مـا حَـيِيَ الذِّكْـرُ
سَـيَـذْكُـرُني قَـوْمي إذا جَـدَّ جِـدُّهُمْ
وفي الليلةِ الظَّلْمَـاءِ يُفـتَـقَـدُ البَـدْرُ
وَلَوْ سَـدَّ غَـيْـرِي مـا سَـدَدْتُ اكْـتَـفَـوا بِهِ
ومـا كَـانَ يغلُو الثِّـبْـرُ لو نَفَق الصُّـفْـرُ
ونَـحْـنُ أُنـاسٌ لا تَـوَسَّـطَ عِـنْـدنـا
لنا الصَّـدْرُ دونَ العَـالَمَينَ أو القَـبْـرُ
تَهُـونُ علينا في المعـالي نُفُـوسُنَا
ومن خَطَبَ الحسناءَ لم يُغْلِهـا المَـهْـرُ
أعَـزُّ بَنِي الدُّنيـا وَأَعْلَى ذَوِي العُـلا
وَأَكْـرَمُ مَنْ فَـوقَ التُّـرابِ ولا فَـخْـرُ

لقد لقيت هذه القصيدة قدراً كبيراً من الذيوع والشهرة، وأصبحت واحدة من أكثر قصائد الأدب العربي القديم جرياناً على الألسن في شكل مقطوعات أو أبيات مفردة، بل إنها واحدة من القصائد القديمة على مستوى آداب العالم التي أمكن لعامة الناس بعد مضي أكثر من أحد عشر قرناً على كتابتها أن يتغنوا بها، وينفسوا عن همومهم اليومية، ويخلعوا عليها مشاعرهم المتجددة، وقد تمثل ذلك من خلال

تلحينها الموسيقي، وغنائها مرات عديدة وفي إيقاعات مختلفة خلال العصر الحاضر، ومن بين هذه المرات مرتان من خلال صوت «أم كلثوم» التي اختارت مقاطع رشيقة من لوحاتها الغزلية .

ولقد استطاعت البنية الشعرية للقصيدة أن تجعلها ملتقى للفردية والجماعية وللواقعية والمثالية في بساطة آسرة، لقد تكررت الأدوات اللغوية الدالة على المتكلم المفرد في الأبيات التي اخترناها سبعاً وثلاثين مرة، سواء من خلال ياء المتكلم مثل (تنكريني . . وإني . . تخفني . . نحوي . . قبلي . . يطغيني . . يثنيني . . إلخ) أو من خلال الفعل الدال على المتكلم المفرد مضارعاً أو ماضياً مثل : (أظمأ . . أسغب . . أصبح . . رددت . . وهبت . . رحت . . أسرت . . قلت . . أمضي . . إلخ)، ومع هذا الشيوع لرمز المتكلم الأول (أنا) فإن بنية النص الشعري، تلفتنا إلى أن «أنا» في النص الشعري الجيد لا تعني «الشاعر» المتكلم مؤلف النص فقط، وإنما ينبغي أن يمتد معناها إلى مجالات أخرى، ربما تكون كل «أنا» أو تكون «نحن»، والشعر هنا يختلف عن الأجناس الأدبية الأخرى كما يقول صاحب كتاب «بناء لغة الشعر»[٥١]، فالخطاب يحمل توقيعاً وكتاب الترجمة الذاتية يحمل اسم المؤلف، وفي الرواية المكتوبة على لسان الشخص الأول تشير «أنا» إلى ذات خيالية دون شك، ولكنها ليست أقل حضوراً وتميزاً داخل السياق، فماذا يمكن أن يقال إذن عن القصيدة ؟ وما معنى «أنا» . . . ؟ والقصيدة تحمل توقيعاً، ومؤلفها هو شخص محدد . . وهذا فيما يبدو يحمل لنا المرجع المطلوب، لكن كشف الهوية بهذه الطريقة يعد تبسيطاً، فالقصيدة ليست اعترافات عاطفية، ولا هي تسجيل للحالات النفسية لفرد ما، وإلا كانت تهم فقط أصدقاءه أو المحللين النفسيين .

إن هذا الشيوع في الوقت الذي أكسب فيه الصورة حميمية دافئة، جعل الصورة نفسها قابلة لتنتقل بسهولة من لسان إلى لسان على أنها صالحة للدلالة، لا على نفس

منشئها فقط ، وإن كانت تلك مرحلة أولى أكسبتها الحميمية ، وإنما أيضاً تصبح دالة على «الحال» الذي يندرج تحت عباءته كل متمثل بالصورة ، مردد لها ، وكأنها ملك له ، وأي نفس لا تنازع أبا فراس امتلاك أبيات مثل :

ومـــا حَـــاجَـــتِي للمـــالِ أَبْغِي وُفُـــورَهُ ؟
إذا لم أَفِـــرْ عِـــرْضِي فـــلا وَفَـــر الوَفْـــرُ
هُو الموتُ فَـــاخْـــتَـــرْ مـــا عَـــلاَ لَكَ ذِكْـــرُهُ
فلم يَمُتِ الإِنْســـانُ مـــا حَـــيِيَ الذِّكْـــرُ

ومن من الناس لم يتمثل في أزمة مر بها بقول أبي فراس :

سَـــيَـــذْكُـــرُنِي قَـــوْمِي إذا جَـــدَّ جِـــدُّهُمْ
وفي الليلةِ الظَّلْمَـــاءِ يُفْـــتَـــقَـــدُ البَـــدْرُ
ولو سَـــدَّ غَـــيْـــرِي مـــا سَـــدَدْتُ اكْـــتَـــفُـــوا بِهِ
ومـــا كَـــانَ يغلو الثَّـــبْـــرُ لو نَفَق الصُّـــفْـــرُ

ومن أجل هذا فإن دائرة «أنا» في الأبيات تكون أكثر اتساعاً من دائرة «نحن» التي ننسج عليها اللوحة الأخيرة في الأبيات التي اخترناها هنا ، وبخاصة إذا علت نبرة «المثالية» وسجل «الفخر التقليدي» على أنه «لا فخر» كما حدث في قوله :

اعَـــزُّ بَنِي الدُّنيـــا وَأَعْلَى ذَوِي العُـــلا
وَأَكْـــرَمُ مَنْ فـــوقَ التُّـــرابِ ولا فَـــخْـــرُ

في مثل هذا الموقف ، سوف يشعر المتلقي أنه خرج من الدائرة الحميمة أو أخرج منها ، ويستطيع أن يراقب من بعيد وقد يبقى معجباً بهذا الفخر التقليدي ، الذي يقال عنه إنه «لا فخر» به . إن نزعة «الصدق» بمعناه الفني والإنساني تغلف القصيدة أيضاً ، لكي تحدث نسيجاً متوازناً مع نزعة «الفخر المثالية» التي تميز بعض الصور ، وبخاصة الجماعية منها ، ولقد كان صدق أبي فراس الشعري الذي يصطدم أو يؤلم أحياناً موضع

تأمل الشعراء والنقاد بعده اتفاقاً أو اختلافاً، ولقد وقف أمير الشعراء أحمد شوقي أمام بيت من هذه القصيدة، وهو قول أبي فراس :

مُعَلِّلَتِي بالوَصْلِ والموتُ دُونَهُ

إذا مِتُّ ظَمْآناً فلا نَزَلَ القَطْرُ

ورأى أنه من صور «الأثرة» وفضل عليه قول أبي العلاء :

فلا هَطَلَتْ عليَّ ولا بأرضِي

سَحَائِبُ ليس تنتظم البلادا

وجاء زكي مبارك، فلم يتفق مع شوقي وفضّل صدق أبي فراس أو أثرته على مثالية أبي العلاء، يقول د. زكي مبارك[٥٢] : «ونحن نرى أبا فراس أصدق من أبي العلاء، فإن الأثرة من مظاهر الحيوية، والشاعر الحي لا يفكر إلا في نفسه، لأن الحياة تفرض الاستبداد، ونظرة أبي العلاء فيها كرم ولكنها تمثل الضعف، والأثرة هي سر كل شيء، فالشجرة العظيمة لم تعظم إلا بفضل ما استبدت في مصّ الأرض، واستنشاق الهواء، وهي لا تعظم إلا بعد أن تقتل ما حولها من شجر ونبات، والرجل العظيم لا يعظم إلا بفضل ما يغير على معاصريه، فهو لا يظهر إلا بعد أن يحمل الألوف والملايين، والشمس لم تعظم إلا منذ استطاعت أن تكشف بضيائها جميع الكواكب، فلا ترى العين غيرها في كبد السماء، وكان القمر أقل عظمة من الشمس لأنك ترى بجانبه نجوماً يخطئها العد، فتحكم بأنه عجز عن الاستبداد بملك السماء. . فقول أبي فراس :

إذا متّ ظمآناً فلا نزل القطرُ

من الكلمات القوية التي لا تصدر إلا عن رجل يحمل قلب الملوك، أما كرم أبي العلاء فهو كرم العاجز الذي لا يتصرف في شيء، وإنما يبذل عطايا الوهم بلا حساب، وقد فرح ناس بملاحظة شوقي، فراحوا يعيدونها في كل مجمع وهم لا يفقهون » وأياً

ما كانت صحة فلسفة زكي مبارك في الأثرة والتحكم، وهي متأثرة دون شك بفترة ما بين الحربين العالميتين التي كتب فيها مقالاته التي جمعها في كتابه «الموازنة بين الشعراء» بين عامي[٥٣] ١٩٢٥ - ١٩٣٦م، والتي كانت نزعة الرغبة في التفوق والغلبة على المستوى الفردي والأممي مسيطرة فيها، أياً ما كانت دقة الرأي، فإن الذي لا شك فيه أن نزعة الصدق التي تكمن وراء هذه الأثرة هي التي تُعطي مذاقاً خاصاً لهذه اللوحة، ولكثير من اللوحات الجميلة في شعر أبي فراس .

٥ - صورة المحب:

لو لم يكن أبوفراس شاعراً لتفجر الغزل على شفتيه نثراً، وفي عينيه ابتسامة، وفي يديه إيماءة، وفي قلبه بهجة أو لوعة، وفي نفسه شوقاً أو كبرياء.

ذلك لأن كل شيء حوله منذ ولد، كان ينمي فيه حاسة تذوق الجمال، بدءاً من «منبج» مسقط الرأس التي تحدث كثيراً عن جمال طبيعتها وجريان مائها وخضرة حدائقها، مروراً بتربيته في بيئة تقدر الجمال وتُعلي من شأنه، سواء في رعاية أمه وهو في صباه، أو في كنف سيف الدولة، صاحب البلاط الذي اشتهر برعاية الفن في مظاهره المختلفة مثل[٥٤] النقش والتصوير، فقد كان سيف الدولة يحب الفن ويولع به ويتذوقه، وكان مولعاً بالتصوير، فأمر بضرب دنانير للصلات عليها اسمه وصورته، ولعله استوحى ذلك من صورة دنانير الروم، ومما يدل على هذا الجانب، وصف المتنبي خيمة سيف الدولة، ففيها صورة بديعة لم يحكها السحاب، وإنما حاكها النساج، وفي ناحية منها صورة ملك الروم وصورة سيف الدولة وملك الروم يسجد لسيف الدولة ويخضع له ويتذلل ويقبل بساطه .

وكان يتصل بهذا المناخ حب الغناء والقيان والشراب، وما يحيط بهذا كله من مناخ الغزل الطبيعي، وهناك واقعة استثناء في ديوان أبي فراس تؤكد القاعدة التي كانت شائعة، وقد روى ابن خالويه عن أبي فراس قوله[٥٥] : «كان سيف الدولة لا يشرب

النبيذ، ولا يسمع القيان، ويحظرهما على نفسه، فوافت «ظلوم الشهراميَّة» وكانت إحدى المحسنات، وكان بحضرته «ابن المنجم» أحد المحسنين، فتاقت نفسي إلى سماع ظلوم فسألت الأمير أن يحضرهما لأسمعهما مجتمعين، فوعدني بإحضارهما مجلسه من يومه، فانصرفت وأنا غير واثق لعلمي بضعف نيته في مثله، ووجهت إلى «ظلوم» أتقدم لها باستعداد، وحصلت عندي «ابن المنجم»، وقمت أنتظر رسوله إلى أن غربت الشمس، فكتبت إليه هذه الأبيات :

مَـــــــــــحَـلُّـكَ الجَـوْزَاءُ بَـلْ أَرْفَـعُ
وَصَـــــــــــدْرُكَ الـدُّهْـنَـاءُ بـل أَوْسَـعُ
وَقَـلْـبُـكَ الـرُّحْـبُ الـذي لـم يَـزَلْ
لِـلْـجِـــــدِّ والـهَـــــزْلِ بِـهِ مَـــــوْضِعُ
رَفِّـــهْ بِقَـــرْعِ العُـــودِ سَـــمْـــعًـــا غَـــدًا
قَـــــرْعُ العَـــــوَالِي جُلُّ مـــــا يَسْـــــمَعُ
فَـــجُـــودُكَ الغَـــامِـــرُ، مـــا يَنْقَـــضِي
وَفَـــــــضْلُكَ البَـــــــاهِرُ لا يُـدْفَـعُ

قال فبلغت هذه الأبيات الوزير أبا محمد الحسن بن هارون المهلبي، فأمر بها فلحنت، وتغنى بها، فلم يزل يشرب عليها ويطرب بقية يومه . وإذا كان النص يدل من بعض زواياه على تردد سيف الدولة في الإقبال على مجالس الغناء، فإنه يدل دون شك على تحريض أبي فراس على حضور هذه المجالس ودعوته إليها وصياغة هذه الدعوة شعراً أصبح في ذاته مادة للغناء عند الوزير المهلبي .

ولاشك أن هذه جميعاً من شأنها أن تقترب بالفتى حتى وإن كان ناثراً من عالم التغزل بالجمال والتغني به، وعلى نحو خاص جمال المرأة .

لكن من أهم المظاهر التي تساعد على هذا الاقتراب نزعة الفروسية التي تلبست أبا فراس منذ صباه المبكر، وهي نزعة تقترن في العرف العربي بثنائية التعامل القائمة في

مجابهة كل من الرجال والنساء، فالطائفة الأولى هي مجال المنافسين الذين ينبغي أن يقابلوا بكل الصرامة والحذر، والطائفة الثانية هي مجال نمو «الحسان» اللاتي ينبغي أن يعاملن بكل الرقة والضعف، وبقدر ما تكون المبالغة في أحد الطرفين، يقابلها تطرف مماثل في الطرف الآخر، ومن أجل هذا كان من كمال الفارس أن يكون رقيقاً وغزلاً، وكان من كمال المتغزل أن يكون شاعراً «إنّ مقومات الفروسية هي التي قامت عليها أساساً شخصية أبي فراس المركبة والمتعددة الأبعاد والجوانب، وقد كان من تمام هذه المقومات أن يكون الفارس - وبخاصة إذا كان أميراً نبيلاً مثل أبي فراس - شاعراً ومثقفاً بثقافة عصره ومؤدباً بآدابه»[٥٦].

لقد جسد أبوفراس هذه الثنائية بين إقدامه في الحرب ومهابته أمام العيون الجميلة التي ترميه بالسهام التي لا يستطيع تلافيها، في حين أنه يستطيع أن يتلافى سهام الحرب حين قال[٥٧]:

أَغَـــرْنَ عَلَى قَلْبي بِخَـــيْلٍ من الهَـــوَى
فَطَارَدَ عَنْـهُنَّ الغَـــزَالُ المُغَـــازِلُ
بِأَسْـــهُمِ لفْظٍ لم تُرَكِّبْ نِصَـــالُهَـــا
وَأَسْـيَـافِ لحظٍ مـا جَلَتْـهـا الصَّـيَـاقِلُ
وَقَـائِعُ قَـتْلَى الحُبِّ فـيـهـا كَـثِـيـرَةٌ
ولم يَشْـتَـهِـرْ سَـيْفٌ ولا هُزَّ ذَابِلُ
أَرَامِـيَـتي كُلُّ السِّـهَـامِ مُـصِـيـبَـةٌ
وانتِ لـيَ الـرَّامي وكُلِّي مَـقَـاتِلُ
فـلا تُثْـبِـعِـيني إن هَلَكْتُ مَـلاَمَـةً
فَـأَيْسَـرُ مـا لاَقَـيْـتُـهُ مِنْكَ قَـاتِلُ
وإنِّي لِمَـقْـدَامٌ وَعِـنْـدَكِ هَـائِـبٌ
وفي الحيّ سَـحْـبَـانٌ وعندَكِ «باقِلُ»

وواضح أن لغة الحرب هي التي تعير لغة الحب مفرداتها هنا، فخيول الهوى وأسهم الألفاظ وأسياف الألحاظ، تثير وقائع يكثر فيها القتلى دون أن يستل سيف أو يهتز رمح، وكل السهام التي تأتي من الأعين الجميلة تصيب، وهي حيث أصابت تقتل، أما الفارس الذي تعود أن يكون مقداماً دائماً فيبدو هنا هائباً، والبليغ الذي تعود أن يكون «سحبان» فصاحة، يتلجلج لسانه أمام الحسناء، فيبدو وكأنه «باقل».

واستعارة لغة الحرب هنا في الحديث عن الحب، تبدو وكأنها الوجه الآخر لدينار الفارس الذي صك «عنترة» وجهه المقابل في أبياته الشهيرة:

ولقد ذكرتُكِ والرماح نواهلُ
منّي وبيض الهند تقطر مِنْ دمي
فوددتُ تقبيل السيوف لأنّها
لمعتْ كبارق ثغركِ المتبسِّمِ

حيث تستعير الصورة بوضوح لغة الحب خلال الحديث عن الحرب، والدلالة المستخلصة من كلا الوجهين هي شدة التلاحم بين الفروسية والغزل أو بين الحب والحرب، وشدة الحرص أيضاً على تقابل النتائج، فالفارس الذي يحرص دائماً على النصر هناك، ويعز عليه أن يتلقى الهزيمة أو أن يعترف بها، هو الذي يحرص هنا على أن يتلقى «الهزيمة» ويظهر الضعف في حالة المحب الواله، أو يتنازل عن القوة ويعفو في حالة الفارس المحايد.

وأبو فراس يستعير مفردات الحرب كثيراً في قصائده الغزلية، حتى دافع «الثأر» الذي يجعل الفارس مقدماً على الانتقام من عدوه، يستعيره أبوفراس في مقطوعة رقيقة عندما يتغزل في حسناء من بنات الفرس، أخذت تطلب منه ثأر قومها من هزيمة العرب لهم في يوم «ذي قار»، يقول[٥٨]:

قَاتِلي شَادِنٌ بديعُ الجمالِ
أَعْجَمِيُّ الهوى فَصِيحُ الدَّلالِ

سَلْ سَـــيْفَ الـهـــوى عَلَيَّ ونادى
يَالَثَـــارِ الأَعْـــمَـــامِ والأخـــوالِ
كَـــيْفَ ارْجُـــو مِـــمَّن يَرَى الثَّـــأْر عِندي
خُـلُـقـــاً مِنْ تَـعَطُّـف وَوِصَـــالِ
بَعْـــدَمَـــا كـــرُتِ السِّنُون وحَـــالَتْ
دُونَ «ذي قـــارٍ» الـدُّهُورُ الخـــوالـي
مـــا دَرَتْ أُسْـــرَتـي بـذي قَـــارَ أَنِّـي
بَـعْـضُ مـن جَـنْـدَلُـوا مـن الأَبْـطـالِ
أَيُّهـــا المُلْزِمِي جـــرَائِرَ قَـــوْمِي
بَعْـدَمَـا قـد مَـضَتْ عليـهـا اللَّيَـالي
لَـمْ أَكُنْ مـن جُـنَـاتِـهـــا عَـلِمَ اللـهُ
وَإِنِّـي لِحَـرِّهَـا الـيَـــوم صَـــالـي

إن الذي يقدم على الانتقام، وله اليد العليا هنا هو «الجمال والحسن»، وهو يملك قوة يرمز إليها بالغزال الشادن، في حين يرمز عادة إلى قوة الفروسية بالأسد الهصور، ولسوف نرى رمز الغزال يمتد كثيراً في غزليات أبي فراس تجسيداً لهذه القوة الناعمة الملتوية الغامضة، التي تمتزج فيها «عجمة الهوى» مع «فصاحة الدلال» وهو امتزاج غريب عبر عنه أبوفراس في البيت الأول من مقطوعته، ولعل من بعض أسرارها أنه يصيب المبارز المتحدي والعاشق بالحيرة والهيبة والعجمة الكلامية:

وإِنَّـى لَـمِـــــقْـــــدامٌ وعِـنْـدَكِ هَـائِـبٌ
وفي الحيّ سَـــحْـــبَـــانٌ وعندَكِ بـاقِلُ

وهذا «الظبي» الذي ينتصر دائماً على «الأسد» في غزل الشعراء والفرسان، يشيع في قصائد أبي فراس، ويستطيع أن يصل بسهامه المصيبة دائماً إلى مقاتل الفارس، وجسده كله مقاتل:

أَرَامِـيَـتي كلُّ السِّـهَـامِ مُـصِـيـبَـةٌ
وانـتِ لـيَ الـرَّامـي وكُـلِّـي مَـــقَـــاتِلُ

وعندما تصل سهام هذا الظبي الغرير إلى القلب فإنها تبعث السهاد وتحرم العينين النوم ويقع الفؤاد أسيراً :

يَا مَعْشَرَ النَّاسِ هل لِي
مِمَّا لَقِيتُ مُجِيرُ
أصابَ غِرَّةَ قلبي
هذا الغَزالُ الغَرِيرُ
فَعُمْرُ لَيْلي طويلٌ
وعُمْر نَوْمِي قَصِيرُ
أَسَرْتَ مِنِّي فُؤَادي
يَفْدِيكَ ذاكَ الأَسِيرُ

ويظل الأرق والدمع حليفين أمام ما تحدثه عيون الظبي في عيون ضحيته :

وَلِي إذا كلُّ عينٍ نامَ صَاحِبُهَا
عَيْنٌ تحالفَ فيها الدَّمْعُ والأَرَقُ
لولاكِ يا ظَبْيَةَ الأُنسِ التي نَظَرتْ
لَمَا وَصَلْنَ إلى مَكْرُوهيَ الحَدَقُ

والذي يثيره في الظبي ليس جمال الجيد والعينين فحسب ، وإنما يثيره أيضاً الطبع النافر المتمرد :

وَظَبْيٍ غَرِيرٍ في فُؤادِي كِنَاسُهُ
إذا اكتنسَ العِينُ الفَلاَةَ وحُورُهَا
فَمِنْ خَلْقِهِ لَبَّاتُها ونُحُورُها
ومِنْ خُلْقِهِ عِصْيَانُها وَنُفُورها

ونزعة النفار تلك غير مستغربة من الحسناء ، مادامت تنتمي في النهاية شعرياً إلى جنس الغزلان :

قَمَرٌ دونَ حُسْنِهِ الأقمارُ
وقَضِيبٌ مِنَ النَّقَا مُسْتَعَارُ

وغَـــزَالٌ فـــيـــه نِـفَـــارٌ ولابِـدْ
عَ فَـمِنْ شِـيـمَـةِ الظِّبَـاءِ النِّفَـارُ

وهذا النفور الجميل من الغزال يقابله «رضوخ» ورضا من الأسد، يتجلى خلاله «إذلال» كثير من الأشياء التي كانت متعودة على «الكبر»، ومن أجل هذا فإن أبيات أبي فراس الشهيرة: (٥٩)

الآنَ حـينَ عَـــــــــرَفْـــتُ رُشْـــ
ـدِي فـــاغـــتـــدَيْتُ على حَـــذَرْ
وَنَهَـــيْتُ نَـفْـــسي فَـــانْتَـــهَـتْ
وَزَجَـــرْتُ قـلـبـي فَـــــانْـزَجَـرْ
الحبُّ فِـــيـــه مَـــذلَّةٌ
إلا عَـلَـــى الـرَّجُـلِ الـذَّكَـــــرْ
هَـيْـــهَـــات لستُ أبا فِـــراسٍ
إنْ وَفَـــــيْـتُ لِـمَـنْ غَـــدَرْ

هذه الأبيات تمثل مغالبة لما يعانيه هو، ويعرب عنه بنهي النفس وزجر القلب والاعتراف بمذلة الحب، والصراخ بأنه لن يفي لمن غدر، وهو صراخ «الذكر» أكثر من اعترافات العاشق التي تتبدى على نحو جميل في مفتتح رائيته الرائعة التي كتبها لأول عهده بالأسر(٦٠):

أَراكَ عَـصِيَّ الدَّمْعِ شِـيـمَـتُكَ الصَّـبْـرُ
أمـــا لـلـهـــوى نَـهْيٌ عليكَ ولا أَمْـــرُ
بلى، أنا مُـشْـتَـاقٌ وعندِيَ لَوْعَـةٌ
ولـكـنَّ مِـــثْـلِي لا يُـذَاع لـه سِـــرُّ
إذا الليلُ أَضْـوَانِي بَسَطْتُ يدَ الهـوى
وَأَذْلَلْتُ دمـعـاً من خَـلائِقِـه الكِبْـرُ

تكاد تُضيءُ النارُ بين جَوانِحي
إذا هِي أذْكتها الصَّبابةُ والفِكْرُ
مُعَلَّلَتي بالوَصْلِ والموتُ دُونَهُ
إذا مِتُّ ظمآناً فلا نَزَلَ القَطْرُ
حَفِظْتُ وَضَيَّعْتِ المودّةَ بَيْنَنَا
وَأَحْسَنَ مِنْ بعضِ الوفاء لَكِ الغَدْرُ
بِنَفْسي منَ الغادِينَ في الحيِّ غادةٌ
هَوَايَ لها ذَنْبٌ وبَهْجَتُها عُذْرُ
تَرُوغُ إلى الوَاشِينَ فِيَّ وإنَّ لي
لأُذْناً بِها عن كلِّ واشِيَةٍ وَقْرُ
بَدَوْتُ وأَهْلِي حاضِرُون لأَنَّنِي
أرى أنّ داراً لستِ من أهلِها قَفْرُ
وحاربتُ قومِي في هواكِ وإنَّهمْ
وإيايَ لولا حُبُّكِ الماءُ والخمرُ
وَقَيْتُ وفي بعضِ الوفاءِ مَذلَّةٌ
لأنسةٍ في الحي شِيمَتُها الغَدْرُ
وقورٌ وَرَيْعانُ الصِّبا يَسْتَفِزُّها
فَتَأْرَنُ أحياناً كما يَأْرَنُ المُهْرُ
تُسائِلُنِي : من أنتَ ؟ وهي عَلِيمَةٌ
وهل بِفَتىً مِثْلي على حَالِه نُكْرُ
فقلتُ كما شاءتْ وشاءَ لها الهوى :
«قَتِيلكِ» قالتْ : أيُهُمْ فهمُ كُثْرُ
فقلتُ لها : « لو شِئْتِ لم تَتَعَنَّتي
ولم تَسْأَلي عنّي وَعِنْدَكِ بي خُبْرُ »

فـــقـــالَتْ:«لقـــد أزرى بكَ الدَّهْرُ بعـــدنا»

فـــقلتُ: «مَـــعَـــاذَ الله! بل انتِ لا الدهرُ»

وَقَـلَّبْتُ أَمْـــــــرِي لا ارى لـيَ رَاحَـــــــةً

إذا الـهَـمُّ أَسْـــلانـي أَلَحَّ بيَ الـهَـــجْـــرُ

كَـــأَنِّي انادي دُونَ مَـــيْـــثَـــاءَ ظَبْـيَـــةً

على شَـــرَفٍ ظَمْـــيَـــاءَ جَلَّلَهَـــا الذُعْـــرُ

تَـجَـــفَّلُ حِـــيناً ثم تَـدْنُو كـــانَمَـــا

تُنَادي طَلاً بالوَادِ أَعْـــجَـــزَهُ الحُـــضْـــرُ

وأياً ما كانت البواعث المباشرة لقول القصيدة أو تفسيرات رموزها التي قدمها دارسو أبي فراس انطلاقاً من الظروف الزمانية المحيطة بها، فإن اللوحة تبقى تعبيراً شعرياً متكاملاً تجسد حالة «الحب» عند فارس عاشق، وتحمل حيوية في التعبير وديناميكية في التصوير، تساعدها على تخليق مستقل للحالة الفنية دون حاجة إلى ربطها بالزمان أو المكان والحدث، وهو استقلال يمثل أول شرائط الديمومة والخلود للعمل الفني .

ولعل من أول ملامح هذه الحيوية وتلك الديناميكية في النص ما يمكن أن نطلق عليه : «الدرامية المرنة»، ونعني بالدرامية وجود خط حواري متصل يتخلل أبيات اللوحة جميعاً، ونعني بالمرونة تنوع أطراف الحوار والانتقال المستمر من المتكلم الأول إلى الثاني إلى الثالث إلى إيحاءات الإفراد والجمع والتذكير والتأنيث التي تظهر حيناً، وتشف عن نفسها حيناً آخر، ولكنها في كل الحالات تشعرك أن هنالك حواراً ما، وربما كنت أنت طرفاً فيه .

ويبدأ الحوار بصورة يظهر فيها المسؤول دون أن يظهر السائل، ولا تعطي الصياغة من ملامحه إلا أنه «صوت» لمتكلم مفرد دون أن يحدد إن كان سائلاً أو سائلة، ثم إنه «صوت» لا يطرح السؤال قبل أن يقرر الحالة التي تبدو له محيرة، وقبل أن يقررها بفعل «أراك» الذي يوحي بالملاحظة الطويلة الدائمة على عكس ما يمكن أن توحي به

عبارة مثل «لماذا أنت ؟» أو «ما بالك ؟» الصوت المجهول إذن مندهش لعدم تمكنه من الربط بين حقيقتين ؛ أولهما أن الهوى متمكن في الفؤاد يستطيع أن ينهى وأن يأمر ولابد أنه يعلم كذلك، وهو يقابل بالتجاهل والصدود، وأن من شأن ذلك أن يقود إلى نفاد الصبر وانهمار الدمع :

أراكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شِيمَتُكَ الصَّبْرُ

أمَا لِلهَوى نَهْيٌ عليكَ ولا أمْرُ

ومن هنا يأتي الصوت المجهول المتأكد المتسائل في بداية اللوحة وكأنه ينبعث من نتوء زمني سابق على القصيدة والحدث، موغل إلى لحظة غير محددة البدء، تخلخل من خلالها القصيدة مرجعية الإطار الزمني التقليدي لبداية الحدث التي تترتب عليها بالضرورة مرجعية مماثلة لنهايته، لكننا من خلال هذا البدء ندخل إلى ديمومة الحدث .

إن هذا لتساؤل يفجر «مونولوجاً» لا يتم فيه التوجه بالحديث إلى الصوت السائل، وإنما يحدث فيه الشاعر نفسه، فالشوق مشتعل واللوعة كامنة، ولكن بينها وبين ضوء النهار صرامة الكتمان، والتحكم في الملامح وقنوات الدموع، فإذا ماجاء الليل واسترخت عيون الرقباء انبسطت في الصدر يد الهوى، ونودي الدمع المتكبر المتأبي، والذي يزيد حبسه النار اشتعالاً، نودي فألحق به الذل، وأسيلت كبرياؤه على الخدود، ومع أن الدمع إذا سال من شأنه أن يخفف من وهج النار، فإن الصبابة تذكيها حتى لتكاد تضيء بين الضلوع من شدة توهجها .

ولن ينتهي هذا «المونولوج» بالعودة إلى «الصوت» السائل، وإنما سيعبر إلى بؤرة الحدث لكي يفتح «ديالوجاً» آخر، أو بتعبير أدق لكي يمهد للديالوج الآخر بتغيير دفة الحوار من الحديث الداخلي إلى الحديث الخارجي، منه إليها، والجملة التي يتم من خلالها ذلك التحول جملة صالحة من الناحية النحوية لأن تكون امتداداً للنغمة الأولى، أو أن

تكون بداية للنغمة الثانية، لأنها جملة نداء حذف منها حرف النداء، فأصبح صالحاً لأن تكون جملة إخبارية أو جملة نداء، وسوف يستمر البيت بأكمله صالحاً للأمرين :

مُـــــعلّلتي بالوصل والموت دونَهُ

إذا متُّ ظمـــــآناً فـــــلا نزل القطرُ

ولن يحدد المسار الجديد سوى الفعل الثاني من البيت التالي :

حـــــفظتُ وضَـــيّـــعتِ المودة بيننا

وأحـــسن من بعض الوفـــاء لكِ الغـــدرُ

إذا اعتبرنا الفعل «ضيعْت» موجهاً إلى المخاطبة وضمير الخطاب بعد اللام «لك» مكسوراً وحتى هذا الفعل صالح من الناحية العروضية والنحوية لأن يكون استمراراً للتمهيد السابق فيما لو قرأ الفعل «وضَيَّعَتْ» بفتح العين، على أن التاء للتأنيث، والفاعل ضمير غائب، وهي قراءة سوف يترتب عليها أن نعتبر كاف الخطاب بعد اللام مفتوحة، ويكون الخطاب فيها عاماً على طريقة شعر الحكمة، وربما يرجح من هذا التوجه شيوع صورة الغائبة في البيتين التاليين اللذين يكرسان التناقض بين سلوك «الظبي الظالم» «والأسد المظلوم» :

بنفـــسي من الغـــادِينَ في الحيِّ غـــادةٌ

هَوَايَ لهـــا ذَنْبٌ وَبَهْـــجَـــتُـــهـــا عُـــذْرُ

تَـــرُوغُ إلـــى الـــواشـــين فـــيٌ وإنّ لـــي

لأذناً بـهـــا عن كلِّ وَاشِـــيَـــةٍ وقـــرُ

ولسوف يقود هذا التمهيد إلى المواجهة الصريحة بين الضميرين «أنا» و «أنت»، وهي مواجهة تعلن عن رغبة في الاقتراب مع أن هذا الاقتراب لابد أن يُبْنَى على «الابتعاد» عن أحباء آخرين، وتعلن عن رغبة في «المودة» مع أن هذه المودة لابد أن تُبنى على «معاداة» أحباء آخرين :

بَدَوْتُ واهلي حَـــاضِـــرُونَ لأنّني

أرى أنّ دارًا لستِ من أهْلِهـــا قـــفـــرُ

وحـــــاربْتُ قـــــومِي فـي هَوَاكِ وإنَّهُمْ
وإيّايَ، لـولا حُـــبُّكِ، المـاءُ والخـــمـــرُ

لكن موجة التقارب بين الضمائر التي أدت إلى مواجهة بين العاشق والمعشوق من خلال ضميري المتكلم والمخاطبة، لا تلبث أن تعقبها موجة «تباعد» من خلال ظهور صور الغائبة بدلاً من المخاطبة، سواء تبدت هذه الصور في الصفات أو في الضمائر أو الأفعال، وتتراكم خلال هذا الخصائص الأثيرة لديه، الغدر في مقابل الوفاء، والأرن والنفور في مقابل الوقار والاستسلام، وهو ملمح يقود إلى صورة «المهر»، وهو يشكل في التصور مرحلة وسطاً بين وداعة «الغزال» المعشوق، وشراسة الأسد العاشق، غير أنه في الوقت الذي تشكل فيه موجة الغياب تباعداً، تظهر درامية الحوار لكي تحدث توازناً وتقارباً، ويتمثل هذا من خلال أفعال السؤال والإجابة التي تتردد بصورتها الصريحة ست مرات خلال أربعة أبيات متتالية، تبدأ بالتساؤل «تسائلني من أنت ؟» وهي صيغة تعكس في ذاتها رد فعل لجانب من الحوار غير القولي تجسد في صيغة الوفاء، واستشف من فعل «الأرن» الذي يدل ضمنياً على وجود فعل آخر لم يشر إليه، وهو فعل «التقرب» من العاشق الذي كان الرد عليه «الأرن» من المعشوق، وهكذا تسبق هذه الأفعال بمجموعة أفعال حوارية ضمنية، ويتلوها أيضاً امتدادات لصورة الحوار، لكنها تنقلب إلى حوار داخلي يتمثل في هذا الاستسلام الهادئ للصراع العنيف :

وَقَـلَّـبْـتُ امـــــرِي لا أَرَى لـيَ رَاحَـــــةً
إذا الـهَـمُّ أَسْـــلانِـي أَلَـحَّ بـيَ الـهَـــجْـــرُ

إن هذا الاستسلام سوف تتسع معه فجوة البعد، فتبدو كأنها فوهة متسعة في الوادي «ميثاء» تفصل بينهما، وسوف تظهر صورة الظبية من جديد، لكنها هذه المرة ليست الظبية المستأسدة، ولا حتى الظبية / المهر النافرة، وإنما هي الظبية المذعورة، التي تقترب في تلهف كأن المسافة بينها وبين ولدها تتسع لأن أقدامه لم تساعده في الوادي على الركض، وسوف يتشعب طرف الحوار وتتباعد الأصوات، فهو ينادي الظبية وهي تنادي ولدها، والهوة تتسع بين الجميع والوادي يمتص الأصوات المتداخلة، فيخلق منها صوتاً واحداً، هو صوت الفارس العاشق .

إن هذا الفارس العاشق القلق الذي لا يكاد يستقر به المقام في مكان، فهو دائماً طموح إلى ما هو أبعد وأصعب، يكاد يخلع قلقه على جمله الشعرية، وعلى شخصياته التي تكره الرتابة والاستسلام، ولعل شيوع الحوار عنده واحد من مظاهر هذا القلق والتوتر، حيث لا تجد الغنائية الطويلة المسترسلة ذات الصوت الأحادي طريقها إلى شعر أبي فراس، مع غلبة الوحدة وكثرة المناجاة في بعض فترات حياته .

إن حواريات الحب تحتل عنده أيضاً مطالع القصائد فيما يعرف بالمقدمات الغزلية، وهي غالباً ما كانت تكتب من باب «شد الأوتار» استعداداً للهدف الرئيسي للقصيدة الذي كان «المديح» غالباً، ومن هنا فقد كانت تمثل[٦١] «لدى النقاد ألواناً من التمحل والكذب، ولا تعدو أن تكون طقساً من طقوس الغناء، يرتفع به الشاعر إلى مقام الإنشاد، وليست كذلك مقدمات أبي فراس التي تصور عواطف صادقة ومشاعر حقيقية . . . وهذه المقدمات وثيقة الصلة بنفسه ومعبرة عنها، ومصورة لمشاعرها تصويراً صادقاً، ففيها حديث الحب الذي لا يصدر إلا عن معاناة وتجربة، وفيها دموع تسيل، وأكباد حرى، وقلوب جريحة، وحنين وأسى وشوق وصبابة» وفيها «حديث عن الحب لا يصدر إلا عن خبير به، وقلوب مجرحة، وحزن ودموع وحنين إلى الحبيبة يفوق كل حد[٦٢] » .

فى إحدى المقدمات الغزلية لقصيدة إخوانية[٦٣]، يثير أبوفراس صورة «طيف» المحبوبة، وهو يتوسل إلى النوم أن يحل بعينيه لكي يراه، لكن النوم يشارك الطيف التأبي والنفور والهجر :

كَيْفَ السَّبِيلُ إلى طَيْفٍ يُزاوِرُهُ
والنَّوْمُ في جُمْلَةِ الأَحْبَابِ هَاجِرُهُ
مَا بالُ لَيْلِيَ لا تَسْرِي كَوَاكِبُهُ
وَطَيْفُ «عَزَّةَ» لا يَعْتَادُ زَائِرُهُ؟
مَنْ لا يَنَامُ فَلا صَبْرٌ يُؤَازِرُهُ
ولا خَيَالٌ على شَحْطٍ يُزَاوِرُهُ

يا ســـاهرًا لَعِـــبَتْ أيدي الفِـــرَاقِ بِهِ
فـــالصَّـــبْـــرُ خَـــاذِلُهُ والدَّمْعُ ناصِـــرُهُ
إنَّ الحَـــبِـــيبَ الذي هَامَ الفُـــؤَادُ بِهِ
يَـنَـامُ عن طُولِ لَـيْـلٍ أَنْـتَ سَـــــاهِـرُهُ
مـــا أَنْسَ لا أَنْسَ يومَ البَـــيْنِ مَـــوْقِـفَنَا
والشَّـــوقُ يَـنْـهَى البُكا عَنِّي، وَيَأْمُـــرُهُ
وَقَـــوْلَـهَـــا ودُمُـــوعُ العينِ واكِـــفَـــةٌ
«هذا الفِـــرَاقُ الذي كُنَّا نُحَـــاذِرُهُ»
هَلْ أَنْتِ يا رِفْـقَـةَ العُشَّاقِ مُـخْـبِـرَتِي
عن الخَـلِـيطِ الذي زُمَّتْ أَبَـاعِـــــرُهُ
وَهَلْ رأيتِ أمـــــامَ الحيِّ جَـــــارِيَةً
كـــالجُـــؤْذَرِ الفَـــرْدِ، تَقْـــفُـــوهُ جـــاذِرُهُ
وانتَ يا رَاكِـــبُـــا يُزجِي مَطِيَّـــتَـــهُ
يَسْـــتَطِرِقُ الحَيَّ ليـــلاً أو يُبَـــاكِـــرُهُ
إذا وَصَلْتَ فَـــعَـــرِّضْ بي وَقُلْ لَهُمُ :
«هل وَاعِـــدُ الوَعْـــدِ يومَ البَـــيْنِ ذَاكِـــرُهُ»
مـــا أَعْـــجَبَ الحُبَّ يُمْـــسِي طَوْعَ جَـــارِيةٍ
في الحَيِّ مَنْ عَـــجَـــزَتْ عَنْهُ مَـــسَـــاعِـــرُهُ
وَيَـتَّـــقِّي الحيُّ مِنْ جـــاءٍ وغـــاديةٍ
كـــيف الوصـــولُ إذا مـــا نَامَ سَـــامِـــرُهُ
يا ايَـهـــا العـــاذِلُ الرَّاجِي إنابَتَـــهُ
والحُبُّ قـــد نَشِـــبَتْ فـــيـــه أظافِـــرُهُ
لا تُشْـــعِلَنَّ فـــمـــا تَدْري بِحُـــرْقَـــتِـــهِ
أأنـتَ عَـــــاذِلُهُ أم أنـتَ عَـــــاذِرُهُ؟

إن شيوع القلق والحيوية والدرامية هنا، لا يأتي فقط من اعتماد بنية التركيب على الحواريات المتصلة والمتداخلة، ولكنه إضافة إلى ذلك يأتي من شيوع صيغ الاستفهام والنداء، وهي صيغ تستدعي مشاعر القلق والبحث عن الآخر الذي يشكل طرف الحوار، وفي خلال هذه الصورة القصيرة تطرح سبع علامات استفهام وأربع صرخات نداء، وعلامات الاستفهام تبعث الحيرة في المكان والزمان والمطلق والمحدد، وحيرة المكان غالباً ما تشوبها ملامح مكانية، فالتساؤل: «كيف السبيل؟» و«كيف الوصول؟» يلحقهما ملمح زماني يتصل بالليل الذي عليه أن يقدم الغطاء الضروري لكي يتحقق المكان الشعري، فالسبيل إلى «الطيف» غطاؤه نوم «العاشق»، والسبيل إلى «الوصول» إلى المحبوب غطاؤه نوم «السامر» الرقيب، وهذا التشابك بين المكان والزمان، واعتماد كل منهما على الآخر، يزيد من درجة القلق، لأنه يقلل من إمكانيات اللقاء لكل من الطيف والمحبوب، وفي الوقت الذي تتعلق فيه صور الاستفهام السابقة بالمطلق لخلوها من صيغ النداء، تأتي صيغ أخرى مشفوعة بالنداء، فتحدد ذلك المطلق، وتبعث لوناً من الإيهام بأن التساؤلات الحائرة وجدت من يصغي إليها، ويطالب بالإجابة، ويزداد ذلك الإيهام عندما نجد المنادى مفردة مؤنثة: «هل أنتِ» فيثير الضمير صورة المحبوبة للوهلة الأولى، لكننا لا نلبث أن نكتشف أن الضمير موجه إلى رفقة العشاق، لكن بعد أن يكون الالتباس قد أحدث لوناً من التماس.

لكن هناك صيغاً أخرى يرتبط فيها النداء بصيغ خبرية أو إنشائية غير الاستفهام، وهي صيغ تلون في النسيج النفسي والبنيوي للنص، وتجعل الخطوط متداخلة فيه تداخل الألوان الدقيقة في اللوحة المحكمة.

إن النداء يرتبط في إحدى هذه الصور بجملة خبرية، تبرز التناقض الحاد بين العين الساهرة والعين النائمة الناعمة:

يا سَاهِراً لَعِبَتْ أيدي الفِرَاقِ بِهِ
فالصَّبْرُ خَاذِلُهُ والدَّمْعُ ناصِرُهُ

إنَّ الحـــبـــيبَ الذي هَامَ الفـــؤادُ بِهِ
يَـنَـامُ عـن طُـولِ لَـيْـلٍ انـتَ سَـــــاهِـرُهُ

وهو يرتبط مرة أخرى بجملة إنشائية متضرعة، تحمل المنادى رسالة، تستثير الذكرى، وتستحث الوعد:

وانتَ يـا رَاكِـــبُـــا يُزْجِي مَطِيَّـــتَـــهُ
يَسْـــتَطِرِقُ الحَيَّ لَيـــلاً او يُبَـــاكِـــرُهُ
إذا وَصَلْتَ فَـــعَـــرِّضْ بـي وَقُلْ لَـهُـمُ:
«هل وَاعِـدُ الوَعْـدِ يومَ البَـيْنِ ذاكِـرُهُ»

ثم يرتبط مرة ثالثة بمزيج من الصيغتين كما هو الشأن في الصيغة الأخيرة التي يرتبط فيها المنادى «العاذل» بصيغة من صيغ النهي «لا تشعلن»، تعقبها جملتان استفهاميتان قصيرتان «أأنت عاذره أم أنت عاذله؟».

وعلى ذلك النحو يستطيع الشاعر أن يصطاد «الطيف» النافر الذي هو صورة معادلة للغزال الشارد والمهر الأرن، وليس من الضروري أن يكون قد اصطاده في شبكة العاشق، فالمهم أن يكون قد جسده في شبكة الشعر.

يشير دارسو أبي فراس إلى إحدى الظواهر التعبيرية التي تتكرر في غزلياته، وهي ظاهرة «الفجريات»[٦٤] أو «الصبحيات»، وهي تلك الظاهرة التي تتخذ من الحد الفاصل بين الليل والنهار، حين يتبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود، موعداً لتسلل العاشق، عائداً من ديار محبوبته، بعد أن كان قد احتمى بجنح الليل، فتسلل إليها وقضى بالقرب منها ساعات من المتعة والسرور لا يصحبهما فيها إلا زق الخمر في بعض المواقف وقد يصحبهما العفاف أحياناً، وهذه الظاهرة تتكرر كثيراً في شعر أبي فراس، ويرسم خلالها لوحات من شعر الغزل الجميل في مثل قوله[٦٥]:

لَبِـــــسْنَـا رِدَاءَ اللَّيْـلِ واللَّيْـلُ رَاضِـعٌ
إلـى أن تَـرَدَّى رَأْسُـــهُ بِـمَـــشِـيـبِ

وَبَثْنَا كَـــغُـــصْنَيْ بانةٍ عَـــابَثَـــتْـــهُـــمَـــا
إلى الصُّـــبْحِ ريحـــا شَـــمْـــأَلٍ وَجَنُوبِ
بحـــالٍ تَرُدُّ الحـــاسِـــدِينَ بِغَـــيْظِهِمْ
وَتَـطْـرِفُ عـنّـا عَـينَ كـلِّ رقـــــيـبِ
إلى أَنْ بدا ضَـــوْءُ الصـــبـــاحِ كـــانَّهُ
مَـــبَـــادِي نُصُـــولٍ في عِـــذَارِ خَـــضِـــيبِ
فـــيـــا ليلُ قـــد فـــارَقْتَ غَـــيْـــرَ مُـــذَمّمٍ
ويا صُـــبْحُ قـــد أَقْـــبَلْتَ غَـــيْـــرَ حَـــبـــيبِ

أو قوله(٦٦) :

وكـم مـن لـيـلـةٍ لـم أَرْوَ مـنـهـــــــا
حَـنَـنْـتُ لـهـــــا وَأَرَّقَـنِـي ادِّكَـــــارُ
قـــضـــانـي الـدَّيـنَ مـــاطـلُه ووافـى
إليَّ بِـهَـــا الـفـــؤَادُ المُسْـــتَـطَـارُ
فـــبـتُّ أَعُلُّ خـــمـــراً مِـنْ رُضـــابٍ
لـهـــا سُكْرٌ ولَـيْسَ لـهـــا خُـــمَـــارُ
إلـــى أن رقّ ثـــوب الـلـيـل عـنّـا
وقـــالـتْ قُمْ فَـــقَـــدْ بَرَدَ السُّـــوَارُ
وولّتْ تســـرق الـلـحـظات نـحـــوي
على فَـــرَقٍ كـــمـــا الْتَـــفَتَ الصُّـــوَارُ
دنـا ذاك الـصُّـــبـــاح فـلـستُ أدري
أَشَـــوْقٌ كـــان مِـنْـهُ أم ضِـــرارُ
وقـــد عـــاديتُ ضـــوء الصـــبح حـــتّى
لِـطَـرْفِـي عـن مَـطَـالِـعِـــــــه ازْوِرَارُ

وهذا النمط من شعر الفجريات، أشار بروكلمان إلى أن أبا فراس متأثر فيه بنمط من أنماط شعر الغزل في القرون الوسطى، حيث يقول[٦٧] : «وجدير بالملاحظة في غزلياته معنى الألبة Alba، وهي غرض من أغراض شعر الغزل في القرون الوسطى يصور فراق الحبيب عند طلوع الصباح الذي يعلنه حراس الليل من أعالي الجبال» .

والواقع أن أبا فراس لم يكن بحاجة إلى أن يستعين بفنون الغزل في العصور الوسطى، فهذا النوع من الغزل والمغامرة شاع لدى الشعراء العرب وعلى نحو خاص في قصائد امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة اللذين تأثر أبوفراس دون شك بمغامراتهما الفجرية، وهو يرسم صورة المحب الفارس في بعض ملامحها، لكنه يظل دائماً محتفظاً بأصالته وملامحه الخاصة، وهو حين يمتص بعض الرحيق من بستان الأدب العربي قبله، فإنما يمتصه وهو يمتلك من قبل طاقة كرام النحل في التمثل، وإخراج أشهى ألوان الشهد.

٦ - صورة الطرد والصيد:

إذا كانت الفروسية هي الصفة «المفتاح» في شخصية أبي فراس، التي تجلت في فنون القتال وضروب الشجاعة، وتجسدت في التعبير عن مشاعر الحب والضعف أمام أعين «الظباء» من الصبايا الحسان، فإن من الطبيعي أن تتجلى كذلك في مطاردة الظباء والمها، واقتناص شوارد الحمر، واصطياد طيور السماء، والتعبير عن ذلك شعراً من خلال ذلك الفن الذي اشتهر في ذلك العصر، وأصبح من مكملات الشجاعة والفروسية والإمارة، وهو فن الطرد والصيد .

كان الطرد والصيد يمثل ثقافة طبقة الخلفاء والأمراء والفرسان وحاشيتهم، وكان كثير من الخلفاء يولعون به، ومن هؤلاء المهدي الذي كان يخرج للصيد في مواكب كبيرة ومعه الحرس والحاشية والشعراء الذين يسجلون لحظات الانتصار في معارك المتعة

والترويح، وقد شغف بالصيد كل من جاء بعد المهدي من الخلفاء، وكان يشغف به الفضل بن يحيى البرمكي شغفاً شديداً[٦٨] ومن الطبيعي أن يمتد الشغف إلى الإمارات القوية في الدولة كإمارة بني حمدان، وأن تكون فنون الصيد المختلفة ووسائله المتعددة جزءاً مما يهتم به البلاط الحمداني، ليس فقط على مستوى الممارسة، ولكن على مستوى التنظيم والتقنين، ويكفي للتدليل على ذلك أن نذكر أن واحداً من أهم الكتب التي ألفت في ذلك العصر حول هذا الفن كتبت في «بلاط الحمدانيين» على يد الكاتب الشاعر الأديب المنجم محمود بن الحسين الذي اشتق له اسم من حروف بدايات المواهب المتعددة التي اشتهر بها «كاتب، شاعر، أديب، منجم» فأطلق عليه «كشاجم» والذي كتب، من بين ما كتب، رسالة عن «المصايد والمطارد» عدت من المراجع الهامة في ذلك الصدد، إلى جانب دلالتها على شيوع ذلك الفن في العصر عامة، وفي بلاط الحمدانيين حيث محيط أبي فراس خاصة .

كان العصر عصر تباهي كبار الفرسان بالبراعة في فنون الصيد بدءاً من صيد ضواري الوحوش التي ترعب الصائد لشجاعتها وقوتها، وانتهاء بصيد صغار الطيور التي تدق على الصائد لسرعتها وروغانها، وكان عصر تباهي كبار الشعراء بأنهم بارعون في وصف الصيد وأدواته ورحلاته والتقاط دقائق لحظاته وسوانح فنونه، كان المتوكل يولع بالصيد ولعاً شديداً، وكان «المعتضد» يولع بصيد الأسود ويتقدم لصيدها وحده في بعض الأحايين كما يقول كشاجم[٦٩]، في الوقت الذي كانت فيه الصورة المثلى لصيد الأسد موضع التنافس في إبداع شعراء العصر وتأليف كتابه الذين كانوا يستحضرون الصور العربية القديمة في هذا الشأن لكي يعيدوا إمتاع معاصريهم بها، ومن الأعمال الأدبية ذات الدلالة في هذا الشأن أن يعمد كاتب مثل بديع الزمان الهمذاني[٧٠] وهو يكتب مقاماته فيستثير من بين صور الشعر القديمة صورة صيد الأسد على يد بشر بن عوانة، في إطار وصفه للشجاعة والفروسية والحب، حيث كان صيد الأسد مهراً ضرورياً لابنة عمه الحسناء فاطمة التي اشترط أبوها عليه أن يسوق مهراً لها

ألفاً من نوق خزاعة، وهو يعلم أن الطريق إلى خزاعة يمر بالأسد «داذ»، فيصرع بشر الأسد، ويكتب بدمه على قميصه قصيدته الشهيرة لابنة عمه :

أفاطمُ لو شهدتِ ببطن خَبْتٍ
وقد لاقى الهزبرُ أخاكِ بِشْرا
إذاً لرأيتِ ليثاً زار ليثاً
هزبراً اغلبياً لاقى هزبرا
فينهض إذْ تقاعس عنه مُهري
محاذرةً، فقلتُ عُقِرتَ مُهْرا
أنِلْ قدميَّ ظهرَ الأرض إنّي
رأيتُ الأرض اثبت منكَ ظهرا
وقلتُ له وقد أبدى نصالاً
محددة ووجهاً مُكفهِرّا
وفي يمنايَ ماضي الحدِّ أبقى
بمضربه قراع الموت أَثْرا
وقلبي مثل قلبكَ ليس يخشى
مصاولة فكيف يخاف ذُعْرا
وأنتَ تروم للأشبال قوتاً
وأطلب لابنة الأعمام مَهْرا

وعندما أشار بديع الزمان الهمذاني في مقامة أخرى إلى صيد الأسود[٧١]، اختار مدينة حمص التي كانت واحدة من مواطن أبي فراس مسرحاً لمقامته، وبديع الزمان كان يعكس بالتأكيد اهتماماً في عصره بالحديث حول الصور الشعرية المثلى للصيد، وفي قمتها الحديث عن شجاعة الأسد وصيده دون شك، والمقارنة بين فحول الشعراء في وصف هذه المشاهد، وهاهو صاحب «الصبح المنبي عن حيثية المتنبي» يختار وصف صيد الأسد لكي يقارن من خلاله بين قصيدة بشر بن عوانة التي أشرنا إليها، وقصيدة البحتري في وصف مبارزة الفتح بن خاقان للأسد وقصيدة المتنبي في مدح بدر بن عمار

وقد قتل أسداً، وهرب منه أسد آخر، ويضاف إلى ذلك ما تناقلته كتب الأدب من قصائد في وصف الأسد لابن المعتز، والشريف الرضي، وابن الرومي وأبي العلاء وغيرهم[٧٢]، وامتدت نزعة وصف الصيد في صوره المختلفة فيما عرف بالطرديات التي كانت تلبس غالباً صورة الأراجيز، ولأبي نواس نحو خمسين طردية من عيون شعره، وكان ينزع فيها غالباً نحو «الإغراب» على عكس ما سنراه عند أبي فراس الحمداني في طرديته الرجزية، وهذا النوع من القصائد يتميز بالاهتمام بالتفاصيل الدقيقة للصيد، وأدواته، وآلاته، ووسائله، والتقاط صور طريفة من خلال ذلك، فمنقار الصقر صولجان، وألسنة الكلاب اللاهثة لحى متدلية على الذقون، وأصابع حراس الكلاب وهم يعتنون بها كأنها أنامل دقيقة لسيدة تنقي ثمرة القطن من بذورها، والطيور التي تقع فريسة الصيد ترسم صورة السجد الركع كما يقول ابن الرومي، وهي بين من يريد المقام ومن يريد الرحيل فيحال بينها وبين ما تريد، وعند شعراء آخرين تبلغ كلاب الصيد من المهارة في الحركة في الظلام والزحف حداً يجعلها كالأفعى، ومقلتها تنطلق كالشهاب نحو الصيد، فلا تخطئ أبداً، أما البازي فمقلته صفراء لامعة كمسمار الذهب، وهو يرفع رأسه كالأمير، يفرق عطاياه، ويهب ما يصيد، ومنسره كسنان الرمح المخضب بالدماء، وسيقانه مكسوة بشعر متهدل كأنه الكتان الأبيض المسترسل الأهداب، وصدره كالرخام الناعم، أو كالمصحف المزخرف المسطور.

فى وسط هذا المناخ الشعري تجيء طردية أبي فراس، وهي تجيء على بحر الرجز شأن كثير من الطرديات في هذا المجال، لكنها تخالف أراجيز أبي فراس الأخرى من حيث عدم جنوحها للغريب كما كان الشأن في أرجوزته في وصف الطبيعة[٧٣] التي بنيت على مشطور الرجز وقافية القاف :

أَشَـــــاقَكَ الطَّيْفُ الـمُ طَارِقُـــهْ
آخِـــرَ لَيْلٍ لم يَنَمْـــهُ عـــاشِـــقُـــهْ
والصُّـــبح في أَعْـقَـــابِهِ يُسَـــاوِقُـهْ
طـالِبُ ثَـأْرٍ مـن ظـلامٍ لاحِـقُـــــهْ

وقد بلغت هذه الأرجوزة ثمانين بيتاً مشطوراً، وامتلأت بغريب الألفاظ المألوفة في هذا الفن، على حين بلغت أرجوزته الطردية المزدوجة مائة وسبعة وثلاثين بيتاً، وقد اعتمدت على نظام القافية المزدوجة التي يتوافق فيها الشطران في كل بيت في القافية التي تتغير من بيت إلى آخر.

وقد اعتمدت الطردية على تقنية القصص والحوار، مما أشاع فيها نمطاً من الدرامية والحيوية، ولكن المسحة اللغوية المألوفة جعلت هذه الدرامية تختلف قليلاً عما رأيناه من قبل في حواریاته في قصائده الغزلية حيث تضيق دائرة الحوار هناك بين العاشق المتوله والمعشوق المتدلل، وتقود المشاعر الدقيقة المتصارعة الحوار داخل مسارب النفس، فلا يقوى على التعبير عنه إلا اللفظة الخاصة والصورة الدقيقة غير الشائعة، أما دائرة الحوار هنا فقد اتسعت لتعكس جو المرح والبهجة والتبسط في رحلة استمرت سبعة أيام، فقد ظهر في الصورة «الصقار» الذي يعنى بصقور الصيد، و«الفهَّاد»، و«الطباخ»، و «صاحب الشراب» و«منسق الصحاب»، ومجموعة من «الغلمان»، وعشرون من الأصدقاء، وهذه الدائرة المتسعة لا تصلح لها لغة الحوار الموجز المكثف الذي رأيناه في رائيته الغزلية :

تســـائلني من انتَ وهي عليـــمـــةٌ
وهل لفـــتًى مـــثلي على حـــاله نُكْرُ
فـقلتُ كـمـا شـاءَتْ وشـاءَ لـهـا الـهـوى
قـــتـــيلُكِ، قـــالتْ : ايُّهُمْ فـــهمُ كُـــثْـــرُ

وإنما تصلح لها لغة أقرب إلى «اللغة الشعبية» وحوار أقرب إلى التبسط والمزاح بين الأمير وأتباعه وأصدقائه، وهو مزاح يندم الأمير نفسه على المبالغة فيه أحياناً :

ثُـمَّ نَـدِمْـتُ غَـــــايَـةَ الـنَّـدَامَـــــةْ
ولمتُ نَـفْـــسِي أكْـــثَـــرَ المَلاَمَـةْ
عَلَـى مُـــزاحِي والرِّجَـــالُ حُـــضُّـــرُ
وَهْوَ يَـزِيدُ خَـجَـــلاً وَيَـحْـصَـــرُ

إن القصيدة تبدأ بنغمة تقريرية عن أن العمر الحقيقي هو أيام السرور وليس طول أعوام الحياة، وأن هذه الأيام قليلة يكاد يعدها، ومنها رحلة الصيد هذه :

مـــا العُـــمْـــرُ مـــا طالَتْ بِهِ الدُّهُورُ
العُـــمْـــرُ مـــا تَمَّ به السُّـــرورُ
لو شِـــئْتُ مِـــمَّـــا قـــدْ قَلَلْنَ جِـــدًا
عَـــدَدْتُ أيَّامَ السُّـــرُورِ عَـــدًا

ثم تبدأ حركة الاستعداد لرحلة الصيد في شكل مجموعة من الأبيات تعتمد على اللغة المجردة المكونة من جمل بسيطة، تبدأ بأفعال الأمر في صور الإثبات والنفي، وتشكل مقاطع حوارية يتحرك فيها الصوت في اتجاه واحد، من الأمير إلى الصقار والفهاد والطباخ :

دَعَـــوْتُ بالصَّـــقَّـــارِ ذَاتَ يَوْمِ
عِنْدَ انْتِـــبَـــاهِي سَـــحَـــرًا مِنْ نَوْمِي
قُلْتُ له اخْـــتَـــرْ سَـــبْـــعَـــةً كِـــبَـــارا
كُلٌّ نَجِـــيـــبٌ يَرِدُ الغُـــبَـــارا
يَكُونُ لِلأَرْنَبِ مِـــنْـــهَـــا اثْـــنَانِ
وَخَـــمْـــسَـــةٌ تُفْرَدُ لِلْغِزْلَانِ
وَاجْـــعَلْ كِـــلَابَ الصَّـــيْـــدِ نَوْبَتَـــيْنِ
تُرْسِلُ مِـــنْـــهَـــا اثْـــنَيْنِ بَعْـــدَ اثْـــنَيْنِ

إن مستوى اللغة هنا يذكر بمقطوعة بشار المشهورة :

رَبَـــابَـــةُ رَبَّـــةُ الـــبَـــيْـــتِ
تَـــصُـــبُّ الخَـــلَّ فـــي الـــزَّيْـــتِ
لَـــهَـــا عَـــشْـــرُ دجَـــاجَـــاتٍ
وَدِيـكٌ حَـــسَـــنُ الصَّـــوتِ

وهو المستوى الذي خوطب بشار فيه من قبل بعض المتشددين، فأجابهم بأنه يخاطب جاريته بما تفهم، وأن هذا أفضل عندها من «قفا نبك»، وأبو فراس كان موفقاً أيضاً وهو يخاطب صقاره وفهاده وطباخه بهذه الكلمات السهلة .

ثم يعقب هذا المدخل وصف سريع لمسرح الأحداث مكاناً وزماناً وهدفاً، فالمكان «عين قاصرة»، وهو مشهور بغزارة الصيد، وزمان البدء هو ما بين شمسين، واحدة على وشك الأفول، وأخرى على وشك الطلوع، والهدف اللاهي عن مصيره، طيور الدراج التي تصيح في كل النواحي، وهي لا تعلم أن آجالها بيد زوارها الذين أناخوا في المكان، ثم يبدأ المشهد الأول في المعركة، يتحرك صف الرجال وبينهم القائد، ويكون قد سبقهم «مكتشف الصيد» وهو غلام خفيف، ويأتي عجلاً لكي يعلن عن اكتشاف الهدف الأول، ويتقدم الأمير وحده نحوه، فإذا هو بقرة وحشية جاثمة على البعد، فيعد نباله، ويدور دورتين، ثم يسدد فلا يخطئ الهدف :

وَسِـــــرْتُ فـي صَفٍّ مـن الـرِّجَـــــالِ
كَـــــأَنَّمَـــــا نَـزْحَـفُ لِـلْقِـتَـــــالِ
فـــمـــا اسْـــتَـــوَيْنَا كُلُّنَا حَـــتَّى وَقَفْ
غُـلَـيِّمٌ كـــانَ قَـــرِيـبُـــاً مـن شَـــرَفْ
ثُـمَّ أَتَـانِـي عَـــجِـلاً: قـــالَ السُّـــبَـقْ
فَـــقُـلْتُ إِنْ كـــانَ العِـيَـــانُ قـــد صَـدَقْ
سِـرْتُ إِلَـيْـــهِ فَـــأَرَانِـي جَـــاثِـمَـــهْ
ظَـنَـنْـتُـــهـــا يَـقْـظَـى وَكـــانَـتْ نَـائِـمَـــهْ
ثُـمَّ أَخَـــذْتُ نَـبْـلَـةً كـــانـتْ مَـــعِـي
وَدُرْتُ دَوْرَيْـــنِ وَلَـــمْ أُوَسِّـــعِ
حَـــتَّى تَـمَـكَّـنْـتُ فَـلَـمْ أُخْـطِ الـطُّـلَـبْ
لِـكُلِّ حَـــثْـفٍ سَـــبَـبٌ مِـنَ السُّـــبَـبْ

حقق الأمير إذن النصر في الجولة الأولى في مبارزة فردية أشبه ما تكون بالمبارزة التي تحدث في بدايات المعارك الحربية، وتحتاج إلى مهارات قريبة منها؛ من حسن اختيار اللحظة، ودقة الرصد قبل التوجيه، وفن المباغتة، وحسن استخدام السلاح، وهو يود أن يجيء المشهد الثاني مشاركة في إحراز النصر بل وأن يفتح هو باب المنافسة. والصورة الطريفة التي تقترب من اللغة الشعبية والتي ترصدها القصيدة، تصور الغلام وقد انتصر في الجولة الأولى، وتصور جلبة رفاق الصيد وصياحهم وتهليلهم لهذا النصر، وهو ما يسميه أبوفراس «العطعطة» مستخدماً لفظاً دارجاً، ويعكس المشهد وكأن الصحاب يشمتون فيه هو، وهو يقلل من أهمية النصر والصياح معاً:

ثُمَّ دَعَـــــوْتُ الـقَـــــوْمَ هذا بَـازِي
فَـــــأَيُّكُـمْ يَـنْشَـطُ لِـلْبِـــــرَازِ
فَـــــقَـــــالَ مِـنْـهُـمْ رَشَـأٌ: «أَنَـا أَنَـا»
وَلَـوْ دَرَى مـــــا بِـيَـــــدي لأَذْعَـنَـا
فَـــــقُـلْتُ: قَـــــابِلْنِي وَرَاءَ النَّهْـــــرِ
أَنْـــتَ لِـشَـطْـــرٍ وانـــا لِـشَـطْـــرِ
طَـارَتْ لَـهُ دُرَّاجَـــــةٌ فَـــــأَرْسَـــــلا
أَحْـسَنَ فِـيـــهَـــا بَازُهُ وأَجْـمَـــلا
عَلَّقَـــهَـــا فَـــعَطْعَطُوا وَصَـــاحُـوا
والصَّـــيْـــدُ مِنْ آلَتِـــهِ الصِّـــيَـــاحُ
فَـــقُلْتُ مـــا هَذَا الـصِّـــيَـــاحُ والقَلَقْ
أَكُلُّ هَـذَا فَـــرَحُـــا بِـذَا الـطُّـلَـقْ ؟!

وإذا كان الصحاب قد «عطعطوا» لأن بازي الغلام قد أصاب صيده وكأنه بذلك انتصر على أبي فراس ضمناً في إحدى جولات الصيد، فقد انتهز هو أول فرصة لإخفاق بازٍ آخر لكي يصب سيلاً من التهكم على البازي، فيتساءل إن كان بازياً أم

دجاجة، ويطالب صاحبه بأن يقص جناحيه ليكون مع الطيور الداجنة في البيت، ولا بأس بأن يعلق له جلجلاً في رقبته، ويجعله يرعى مع قطيع الماعز :

صَـــحْتُ : أَهَذَا البَـــازُ أَمْ دَجَـــاجَـــهْ
لَـيْتَ جَنَـاحَـــــيْـــــهِ عَـلَـى دُرَّاجَـــــهْ
قُصَّ جَـنَـاحَـــــيْـــــهِ يَـكُنْ فـي الـدَّارِ
مَـعَ الـدَّبَـاسِـي وَمَـعَ الـقَـــمَـــارِي !
وَاعْـــمِـــدْ إلى جُلْجُلِهِ الْبَـــدِيعِ
فَـــاجْـــعَلْهُ فـي عَنْزٍ من القَطِيعِ

وإذا كان الحوار الخفيف الذي يشي بالفرح والتحدي والسخرية والتهكم يسيطر على مقاطع القصيدة، فإن الشاعر لا ينسى أن يُعطي لفن التفاصيل الدقيقة الذي اشتهر به هذا اللون من الطرديات فرصة الظهور وهو يصف صقوره وكلابه، فهو في وصفه لأحد البزاة يتحدث عن حسنه وبهرجته وحجمه المتوسط، ويرسم صورة جميلة للنقوش الخفيفة على صدره وكأنها آثار مشي الذر في الرماد، ولعينيه اللتين تقدحان شرراً، وتنبعثان من غارين عميقين، ولمنسره الفخم، وفخذه الممتلئة، وراحته التي تغمر الكف :

جِـــئْتُ بِبَـــازٍ حَـسَـنٍ مُـبَـهْـرَجِ
دُونَ الـعُـــقَـــابِ وَفُـــوَيْقَ الـزُّمَّجِ
زَيْـنٍ لِـرَائِـيـــــــهِ وَفَـــوْقَ الـزَّيْـنِ
يَـنْـظُـرُ مـن نَـارَيْـن فـي غَـــــــارَيْـنِ
كَـــأَنَّ فَـــوْقَ صَـــدْرِهِ والـهَـــادِي
آثَـارَ مَـــسْـــعَـى الـذَّرِّ فـي الـرَّمَـــادِ
ذي مِـنْـسَـــرٍ فَـــخْـمٍ وَعَـيْـنٍ غَـــائِرَهْ
وَفَـــخِـــذٍ مِـلْءَ الـيَـــمِـينِ وَافِـــرَهْ
وَرَاحَـــةٍ تَـغْـمُـــرُ كَـــفِّي سَـبْـطَـهْ
زَادَ عَـلَـى قَـــدْرِ الـبُـــزَاةِ بَسْطَهْ

وعندما تنتقل الرحلة من صيد الطيور إلى صيد الوحوش والظباء، ينتقل معها مستوى اللغة من شاطئ النهر إلى عرض الصحراء، فنحس بالألفاظ الملائمة لوصف القطيع، يتقدمه عبل أفرع، ولوصف المرعى وقد تعهده الوسمي والولي، ولوصف المطر وقد أمده واكف السحاب المتصل الرباب، ويجيء هذا كله في إطار الاهتمام بتفاصيل اللوحة، واسترسال النفس الشعري:

ثُمَّ عَدَلْنَا نَطْلُبُ الصُّحْرَاءَ
نَلْتَمِسُ الوُحُوشَ والظِّبَاءَ
عَنَّ لَنَا سِرْبٌ بِبَطْنِ الوَادِي
يَقْدُمُهُ أَفْرَعُ عَبْلُ الهَادِي
قَدْ صَدَرَتْ عَنْ مَنْهَلٍ رَوِيٍّ
مِنْ غُبَرِ الوَسْمِيِّ والوَلِيِّ
لَيْسَ بِمَطْرُوقٍ وَلاَ بَكِيٍّ
وَمَرْتَعٍ مُقْتَبَلٍ جَنِيٍّ
رَعَيْنَ فِيهِ غَيْرَ مَذْعُورَاتِ
بِقَاعِ وَادٍ وَافِرِ النَّبَاتِ
مَرَّ عَلَيْهِ غَدِقُ السَّحَابِ
بِوَاكِفٍ مُتَّصِلِ الرَّبَابِ
مَا زَال في خَفْضٍ وَحُسْنِ حَالِ
حَتَّى أَصَابَتْهُ بِنَا اللَّيَالِي

وتعود اللوحة الطردية بين الحين والحين إلى الصحاب وهم يتصايحون أو يتعابثون، ويأكلون من صيدهم عجلى على ظهور خيولهم، يطمعون في مواصلة الصيد الذي يتراكم أمامهم بالمئات حتى لا يجد من يأكله، وهم حين يشربون ينسون تقاليد الشرب، فيعب كل منهم من الزق ما يشاء استجابة لروح المرح والسرور الذي يستمر سبع ليال متصلات:

ثُمَّ انْصَرَفْنَا والبِغَالُ مُوقَرَهْ
في لَيْلَةٍ مِثْلِ الصَّبَاحِ مُسْفِرَهْ

حـــــــتَّى أتَـيْـنَـا رَحْـلَـنَـا بِـلَـيْـلِ
وَقَـدْ سُـبِـقْـنَا بِجِـيَـادِ الخَـيْـلِ
ثُـمَّ نَـزَلْـنَـا وَطَـرَحْـنَا الـصُّـيُـدا
حَـتَّى عَـدَدْنَا مِـائَـةً وَزَيْـدَا
فَـلَـمْ نَـزَلْ نَـقْـلِـي وَنَـشْـوِي وَنَـصُـبْ
حَـتَّى طَلَبْـنَا صَـاحِـيًـا فلم نُصِبْ
شُـرْبًا كَـمَـا عَنَّ مِنَ الزُّقَـاقِ
بِغَـيْـرِ تَـرْتِيبٍ وَغَـيْـرِ سَـاقِ
فَـلَـمْ نَـزَلْ سَـبْـعَ لَـيَـالٍ عَـدَدَا
أَسْـعَـدَ مَنْ رَاحَ واحْظَى مَنْ غَـدا

لقد قدم أبوفراس، استكمالاً لصورة الفارس، صورة فريدة لعالم الصيد والقنص، وقدم للشعر العربي طردية متميزة، ربما لأنه لم يكن شاعراً في رحلة صيد يريد بقصيدته أن يزيد من متعة الأمير الذي يتبعه، ولكنه كان أميراً شاعراً، أراد بقصيدته أن يزيد من متعة الأصدقاء والغلمان المرافقين له .

٧ - صـــــورة الأســـير:

تتداعى بعض كلمات اللغة وتتجاذب وتشتد الصلة بينها، فإذا ذكرت إحداها استدعت الأخرى أو الأخريات نظراً لألفة الربط بينها، ومن بين هذه الكلمات: «أبوفراس - الأسير» فقد ارتبطت الكلمتان في تراث الفروسية والشعر العربي، وأصبح أبوفراس يُعدّ أشهر أسير أو نموذجاً لأسير، وربما لا يعود ذلك إلى أنه أطول من قضى في الأسر مدة، أو أشد من عانى ألماً، أو أرفع من أُسر رتبة، بقدر ما يعود إلى قدرة تعبيره الشعرية الرائعة عن هذه الفترة الدقيقة من حياته، وهي قدرة لم تتفجر داخل جدران السجن الضيقة فحسب، وإنما كانت قد تفجرت كذلك من قبل في فضاء الحرية الواسع الذى عبّ منه أبوفراس فروسية وصيداً وعشقاً، وعلى قدر ما بين الفضاءين من تباعد، ظهرت طواعية هذه الطاقة التعبيرية التي تجاوبت مع النفس الشاعرة لصاحبها،

فكانت أجنحته في السماوات المفتوحة بلا حدود، كما كانت شمعته حين ضاقت به الأرض بما رحبت، وعكست في الحالتين صورة من أجمل صور التعبير عن المشاعر الصادقة قوة وضعفاً في الأدب العربي .

لقد هزت روميات أبي فراس أو قصائده في الأسر مشاعر قراء الأدب العربي من بين أبناء اللغة أو من المترددين إليها من لغات أخرى، وأثارت كثيراً من التساؤلات، سال في سبيل الإجابة عنها كثير من مداد الدارسين مما قد نكون في غير حاجة إلى الحديث عنه إلا من باب الإجمال والتذكير، لكي نعطي مساحة أكبر للاتصال المباشر بيننا وبين النص الشعري ذاته، ولكي نتخفف قليلاً من مساءلة الأحداث، ونتحول إلى محاورة النصوص . كانت مشاعر بعض الأدباء والنقاد في مواجهة الروميات تبدو متوهجة، مع إحساسها بأنها لم تجد من الكلام ما يعبر تماماً عن وهج هذه المشاعر، يقول الدكتور زكي مبارك عند حديثه عن «الروميات»[٧٤] : « كن كيف شئت من قوة القلب، ثم اقرأ روميات أبي فراس فستعرف أن القوة الإنسانية في حاجة إلى من يبكيها حين تزول، وليت القلم يطاوعني لأشرح بعض ما أريد، وأنا أريد أن أقول : إنّ عنفوان الرجال من كنوز الحياة، ولكنها كنوز معرضة للتزييف حين يعروها الخمود، العنفوان في الرجل الشجاع هو أنضر من الصباحة في الوجه الجميل، والصباحة تجد من يبكيها حين تزول، أما العنفوان حين يخمد فلا يجد من يشيعه بطيف من الرثاء» ويضيف قائلاً : «ما قرأت روميات أبي فراس إلا تمثلت زوال الجبال، تمثلت عنفوان الفارس الفاتك الذي قضت الأقدار بأن يُمسي وهو في ظلمات من ذلة الأسر، وهزيمة القلب، وانصهار الروح . لا تذكروا آلام المتنبي، ولا أشجان المعري، ولا وجد ابن زيدون، كل أولئك أحمالهم خفاف بجانب ما حمل أبوفراس، وما ظنكم بقائد عظيم يذله الأسر حتى يعود طفلاً يتوجع من جراحه ويشكو لأمه» .

وما يقوله زكي مبارك ترجيع لصيحات الإعجاب التي لم تتوقف منذ عصر ابن خالويه حول هذه الروميات حتى اليوم، كما لم يتوقف النقاش حولها على يد الدارسين، بدءاً من تسميتها بالروميات التي يقول عنها الثعالبي :[٧٥] « ولاسيما

الروميات التي رمى بها هدف الإحسان، وأصاب شاكلة الصواب، ولعمري إنها كما قرأته لبعض البلغاء لو سمعته الوحش أنست، أو خوطبت به الخرس نطقت، أو استدعي به الطير نزلت » على حين يسميها غير الثعالبي، كابن شرف بالأسريات، ويثير بعض الدارسين المعاصرين تساؤلات حول التسمية[٧٦]، ومدى مشروعية علاقتها بالمكان الذى قيلت فيه مع أنها تكاد تخلو من تأثيرات المناخ الرومي من الناحية الثقافية والاجتماعية .

ولا تقل المناقشات كثرة وتشعباً حول فترة الأسر، وعدد مراته، وطريقة الخلاص منه، وهي مناقشات ملأت كثيراً من الصفحات قديماً وحديثاً، وسوف نكتفي بإيراد موجز انتهى إليه أحد دارسي أبي فراس البارزين بعد مناقشته التفصيلية لنحو ثلاثين رواية مختلفة حول فترة الأسر وعدد مراته، يقول الدكتور نعمان القاضي في دراسته حول أبي فراس[٧٧] :

«ويمكننا التماساً لوجه الحقيقة في هذه القضية الغامضة أن نصنف الروايات المختلفة التي عالجتها إلى ثلاثة اتجاهات : أولها أن الأسر وقع عام ٣٤٨هـ، وأنا أبا فراس قد اقتيد إلى خرشنة، وأصحاب هذه الوجهة هم: ابن النديم . . والشيخ المكين، وابن خلكان، والصفدي، وابن العماد، وابن جماعة، ومن المستشرقين صدر الدين في رده على دفورجاك، ومذهب هؤلاء جميعاً بأن أسر أبي فراس قد استمر سبع سنوات .

والاتجاه الثاني، يذهب أصحابه إلى أن الأسر قد وقع عام ٣٥١ هـ، وهم: ابن خالويه، والقاضي التنوخي، ومسكويه، والأنطاكي، وابن ظافر، وابن الأثير، وأبوالفدا، وابن الوردي، والذهبي، وابن تغري بردي، ومن المحدثين: زكي المحاسني، وشوقي ضيف، وسامي الدهان، وأحمد بدوي، وإنعام الجندي، ومن المستشرقين: رودلف دفورجاك، وماريوس كانار، وفازيليف، وهؤلاء جميعا تابعوا ابن خالويه في أن الأسر لم يتعد أربع سنين، انتهت في عام ٣٥٥ هـ بافتداء أبي فراس .

أما أصحاب الاتجاه الثالث، فيذهبون إلى أن الأسر قد وقع مرتين، أولاهما سنة ٣٤٨ هـ، وأن أبا فراس سجن بخرشنة، وأنه ركض بحصانه من أعلى الحصن فنجا . . والثانية أسره في منبج عام ٣٥١ هـ وحمله إلى القسطنطينية حيث أقام في الأسر أربع سنين، وأكد هذا بعض المؤرخين من المتأخرين مثل: أفرام البستاني، وبطرس البستاني، وأحمد الزين، وراغب الطباخ، وسليمان الصائغ، وسامي الكيالي، وفاروق عبود، وأسعد طلس، ومحسن العاملي، والأميني النجفي، وفون كريمر، وبروكلمان، وهوار، وفرتياخ، وبلاشير، وغيرهم » وبعد أن يناقش الباحث مختلف الروايات وأسانيدها، ينتهي إلى القول[٧٨] بأنه «لا يبقى أمامنا سوى أنه أسر في عام ٣٥١ هـ، وأن أسره استمر أربع سنوات حتى افتدي عام ٣٥٥م » ونحن نتفق معه فيما انتهى إليه .

وآخر النقاط التي يدور حولها النقاش هي كيفية الأسر، وأرجح الآراء فيها ما يرويه ابن خلكان في أكثر من موضع في الديوان، من أن ابن أخت ملك الروم خرج في ألف فارس من الروم إلى نواحي منبج، فصادف الأمير أبا فراس يتصيد في سبعين فارساً، فأراده أصحابه على الهزيمة، فأبى وثبت حتى أثخن بالجراح وأسر .

وعلى أية حال فقد وقع أبوفراس في الأسر لمدة أربع سنوات، كان أبرز رفاقه فيها الشعر الذي تنفس من خلاله كثيراً من المشاعر الإنسانية النبيلة التي حملت ألوان الطيف بين عتاب، وثورة وغضب، واعتداد، وافتخار، وشوق، وضعف، وحنين، وإباء، وتلونت اللغة الشاعرة لديه بهذه الألوان المتعددة للطيف النبيل، واكتسب تاريخ الشعر العربي بعداً جديداً من خلالها، بل أمد هذا في عمر اللغة ذاتها كما يقول زكي مبارك .

لقد كتب أبوفراس خلال فترة الأسر نحو خمس وأربعين قصيدة ومقطوعة، وقد ناقشنا بعضاً منها أثناء الإشارة إلى صورة الأم وإلى صورة الفارس، وسوف نكمل سريعاً الوقوف أمام بعض لمحاتها الفنية بقدر ما يسمح به الحيز المتاح، مدركين أن الوقوف التفصيلي أمام الملامح الفنية للروميات، ربما يتطلب كتاباً مستقلاً لاستجلاء

بعض جوانب أسراره الشعرية . إن قصائده الأولى فى الأسر تتصارع فيها المشاعر بين التجلد، والفزع، والرجاء، والاعتزاز بالنفس، وهو يخاطب بها سيف الدولة، معقد الأمل وفك الإسار، وفي قصيدته الدالية التي يقول ابن خالويه إن أبا فراس كتب بها إلى سيف الدولة أول ما أسر يسأله المفاداة بأخي امبراطور الروم الذي كان في أسر المسلمين[٧٩]، في هذه القصيدة تتداخل كثير من هذه المشاعر وتتجاذب في محاولة لإعطاء صورة للتوازن الشعوري :

دَعَـوْتُكَ لِلْجَـفْنِ القَـرِيحِ المُسَـهَّـدِ
لَـدَيَّ وَلِـلـنَّـوْمِ الـقَـلِـيـلِ المُشَـرَّدِ
وَمَـا ذَاكَ بُخْـلاً بـالحَـيَـاةِ، وإنَّهـا
لأَوَّلُ مَـبْـذُولٍ لأوَّلِ مُـجْـتَـدِ
وَمَـا الأَسْـرُ ممّا ضِـقْتُ ذَرْعًـاً بِحَـمْلِهِ
وَمَـا الخَطْبُ مِـمَّـا أَنْ أَقُـولَ لَهُ: قَـدِ
ومـا زَلَّ عنّي أنَّ شَـخْـصًـا مُـعَـرَّضًـا
لِنَـبْلِ الـعِـدَى إنْ لم يُصَبْ فكانْ قَـدِ
وَلَكِنَّنِي أَخْـتَـارُ مَـوْتَ بني أَبِي
عَلَى صَـهَـوَاتِ الخَـيْلِ غَـيْـرَ مُـوَسَّـدِ
وَتَـأْبَى وَابَى أَنْ أَمُـوتَ مُـوَسَّـداً
بِأَيْدِي النَّصَـارَى مَـوْتَ أَكْـمَـدَ أَكْـبَـدِ
نَـضَـوْتُ على الأَيَّـامِ ثوبَ جَـلاَدَتِي
وَلَـكِنَّـنِـي لَـمْ أَنْـضُ ثَـوْبَ التَّـجَـلُّدِ
وَمَـا أَنَـا إلاَّ بَـيْـنَ أَمْـرٍ وَضِـدِّهِ
يُـجَـدِّدُ لِـي في كُلِّ يَـوْمٍ مُـجَـدِّدِ
فَـمِنْ حُـسْنِ صَـبْـرٍ بالسَّـلامَـةِ وَاعِـدِي
وَمِنْ رَيْـبِ دَهْرٍ بِالـرَّدَى مُـتَـوَعِّـدِي

إن هذه النفثة القوية تبث التوتر الفني من خلال الصراع بين الأشياء وأضدادها على حد قول أبي فراس نفسه : «وما أنا إلا بين أمر وضدّه»، لكن مفهوم الضدّية في مرآة الشاعر ذات الحساسية البالغة، لا تتوقف عند ضدّية السواد والبياض، أو ضدّية الموت والحياة كما يمكن أن تحس بها رغَباً أو رَهَباً النفوس العادية، ولكنها تتجاوز ذلك إلى ألوان من الفروق الدقيقة بين طيوف الألوان المتآلفة أو المتفارقة، لا تستطيع أن تعبر عنها إلا اللغة الشعرية الدقيقة، وتشكل الأبيات السبعة الأولى نمطاً لهذه المتضادات التي تدور بصفة عامة في فلك التضاد المشهور للحياة والموت، ولكنها تحرص على نفي أن يكون هذا هدفها، وتسعى لبناء مفهوم التضاد الخاص لديها . إن الصورة تبدأ من خلال الرمز الشعري الدالّ على القلق، وهو يتكون في ذاته من صورتين متجاورتين تجسدان وحدة المدلول من خلال اختلاف الدال إن لم نقل تناقضه . فالمدلول هنا هو الأرق والقلق، وهو يعبر عنه بصورتين هما الجفن القريح والنوم القليل، ويلاحظ أن كلاً من الصورتين تعمل في اتجاه مضاد للأخرى، فالجفن قريح نتيجة لترسب مواد الدمع والبكاء التي «عششت فيه» وسكنت، لكن النوم قليل لأن عناصر الطمأنينة قد «فزعت» وشردت ولم تستقر في الجفن، وبين القرحة «الساكنة» والنوم «المشرَّد» يتولد الشعور بالقلق والأرق من خلال صراع الدال والمدلول، وينتقل ذلك إلى الصراع بين البخل والبذل، وهما من معجم أبي فراس في التعبير عن مفارقة الحياة والموت كما أشرنا إلى ذلك عند الحديث عن صورة الفارس، وتقيم الصورة لنفسها نقيضها الخاص من خلال تشكيل المنطق الشعري المتدرج الذي يتشكل هنا من ثلاث صور متعاقبة، تتمثل الأولى في تأكيد نفي الحرص على الحياة بمعناها المألوف (وإنها لأول مبذول لأول مجتد)، وتتمثل الثانية في إبعاد شبح الضيق ذرعاً بالأسر وما يمثله من الخطوب، فهو ليس ممن يقولون للخطوب كفى :

وَمَـا الأَسْـرُ مِـمَّـا ضِقْتُ ذَرْعًـا بِحَـمْلِهِ

وَمَـا الخَطْبُ مِـمَّـا أَنْ أَقُـولَ لـه: قَـدِ

وتتمثل الثالثة في استحضار رصيده من الحكمة التي اكتسبها من التجربة والتي تقضي بأن من تعرض لنبال الأعداء مصاب لا محالة، إن لم تكن السهام قد اخترقت جلده، فيقين الإصابة القادمة متحقق، حتى كأنها قد وقعت:

ومـازلْ عَنِّـي أَنَّ شَـخْـصـاً مُـعَـرَّضًـا

لِنَبْلِ العـدى . إنْ لم يُصَبْ فكأَنْ قَـدِ

وهذا المنطق الشعري المتدرج بقضاياه الثلاث، ينفي التخوف من النقيض الشائع (الموت - الحياة) (الأسود - الأبيض) ويؤسس لنقيض شعري جديد، يتشكل من خلال هذه الدرجات المتعاقبة من حلقات النفي المتصلة، وتستشعره النفوس الراقية وحدها وليست كل النفوس، ويتمثل في الإحساس بفكرة النقيض بين نمطين من الموت، يستريح الشاعر إلى أحدهما ويفزع من الآخر، ولسوف تأتي المفارقة الشعرية الأشد عندما يسرد الشاعر هذين النمطين فإذا بالنمط الذي يفزع منه هو الذي يستريح له عادة معظم الناس، وإذا بالنمط الذي يستريح إليه ويطلبه هو الذي يهرب منه معظم الناس، أما النمطان فهما «الموت الموَسَّد» و«الموت غير الموسّد»، وإذا كان الحلم العادي لسائر البشر أن يجدوا عند لحظة الموت من يوسدهم، ويسبل أجفانهم، ويكفنهم ويدفنهم، فإن الفرسان كانوا يستنكفون أن يموتوا على فراشهم كما يموت البعير، كما قال خالد بن الوليد في لحظة موته، ويفضلون أن يموتوا «غير موسدين» وهم على صهوات الجياد، ولكي يضيف أبوفراس إلى هذه اللمسة مذاقاً خاصاً فإنه يفزع أن يموت موسّداً بأيدي النصارى موت الأكمد الأكبد، وذلك ما يولد لديه كل هذا التناقض ويجعل الجفن قريحًا مسهداً والنوم قليلاً مسرداً .

إن الصراع والتوازن في القصيدة لا يتوقف عند جزئيات المقاطع المتجاورة التي تشكل بنية القصيدة، ولكنه يمتد إلى علاقات المقاطع بعضها بالبعض الآخر، فإذا ما

ساد «القلق مقطعاً مثل الافتتاحية التي أشرنا إليها، فإن الثقة والاعتزاز بالنفس تغلف مقطعاً آخر، فيولد التوازن في جو القصيدة، كما ولد في داخل المقطع:

مَـــتَى تُخْلِفُ الأَيَّامُ مِـــثْلِي لَكُمْ فَـــتًى
طويلَ نِجـــادِ السَّـــيْفِ رَحْبَ المُقلَّدِ
فـــإنْ تَفْـــتَـــدُوني، تَفْـــتَـــدُوا شَـرَفَ العُلَى
وَأَسْـــرَعَ عـــوَّادٍ إليْـــهَـــا مَـــعَـــوَّدِ
وإنْ تَفْـــتَـــدُوني تَفْـــتَـــدُوا لِعُـــلاَكُمُ
فَـــتًى غيْـــرَ مَـرْدُودِ اللِّسَـــانِ او الْـيَـــدِ
يُطاعِنُ عَـنْ أَعْـــرَاضِكُمْ بِلِسَـــانِهِ
وَيَضْـــرِبُ عَنْكُـمْ بِالحُـــسَـــامِ المُهَنَّدِ
وَمَـــا كُلُّ وَقَّـــافٍ لَهُ مِـــثْلُ مَـــوْقِـــفِي
وَلاَ كُلُّ وَرَّادٍ لَـهُ مِـــــثْـــلُ مَـــــوْرِدِي

وهي نغمة تذكر بما رأيناه من قبل في رائيته - التي كتبت في الأسر أيضاً - وفيها اعتزاز منه بمكانته ومعرفة لقدر نفسه:

سَـيَـــذْكـــرني قـــومِي إذا جِـــدَّ جِـــدّهمْ
وفي الليلةِ الظلمـــاء يُفْـــتَـــقَـــد البـــدرُ

وقد تزداد هذه النغمة عند ما يبلغه في الأسر كما يقول ابن خالويه «كراهية قوم من أهله خلاصه من الأسر» فينطلق صارخاً[٨٠]:

أَمَـــا أَنَا أَعْلَى مَنْ تَعُـــدُّونَ هِمَّـــةً ؟
وَإِنْ كُنْتُ أَدْنَى مَنْ تَعُـــدُّونَ مَـــوْلِدَا
إلى الله أَشْكُو عُـصـبـةً مِنْ عَـشِـيـرَتِي
يُسِيئُونَ لي في القَوْلِ غَيْبًا وَمَشْهَدا

وَإِنْ حَـــارَبُوا كُنْتُ المِجَنَّ أَمَـــامَـــهُمْ

وَإِنْ ضَـــارَبُوا كُنْتُ المُهَنَّدَ واليَـــدَا

وَإِنْ نَـابَ خَطْبٌ أو أَلَـمَّتْ مُلِمَّـــةٌ

جَـــعَلْتُ لَهُمْ نَفْـسِي وَمَـا مَلَكَتْ فِـدَا

والواقع أننا يمكن أن نميّز بين لونين من نسيج المشاعر التي ترد في إنتاج أبي فراس الشعري في الأسر، واحد منهما ينتمي إلى نمط المشاعر البسيطة أو المشاعر المفردة، والثاني ينتمي إلى نمط المشاعر المعقدة أو المشاعر المركبة، وغالبًا ما تتميز المقاطع باللون الأول، وتجنح القصائد إلى اللون الثاني، كما رأينا في النماذج التي أوردناها، والواقع أن المقطعات التي تحمل هذا اللون من المشاعر البسيطة أو المفردة يمكن بدورها أن تطلعنا على جانبين من صورة حياة الأسير، جانب منهما يعكس صورة الحياة في شكلها اليومي الرتيب والتي جرى تعوّدها خلال سنوات طويلة من الأسر تقترب من خمسين شهراً، ومن ألف وخمسمائة يوم، ومن خلال هذا النمط من الصور الهادئة، يقدم لنا الشاعر ما يكاد يشبه المذكرات أو الرسائل الصغيرة أو الرد على الرسائل التي ترد إليه من الأخلاء والأصدقاء شعراً، فيكتب مقطوعة صغيرة حول يوم السبت الذي جعلوه يوماً يتزاور فيه الأسرى[٨١] :

جَـــعَلُوا الالْتِـــقَـــاءَ في كلِّ سَـــبْتٍ

فَـــجَـــعَلْنَاهُ لِلزِّيَارَةِ عِـــيـــدَا

وَشَـــرِكْنَا اليَـــهُـــودَ فِـــيـــهِ فَكِدْنَا

رَغْـــبَـــةٌ فِـــيـــهِ أَنْ نَـعُـــودَ يَهُـــودَا

أو يرسم لوحة شعرية جميلة في لحظة تأمله خلال ساعات الأسر الطويلة عندما يسمع حمامة تنوح على شجرة عالية فيقول: [٨٢] .

أَقُـــولُ وَقَـــدْ نَاحَتْ بِقُـــرْبِي حَـــمَـــامَـــةٌ

أَيَا جَـــارَتَا هَـلْ بَاتَ حَـــالُكِ حَـــالِي

مَـعَـاذَ الهَـوَىَ مَـا ذُقْتِ طَارِقَـةَ النَّوَى
وَلاَ خَطَـرَتْ مِنْـكِ الهُـمُـومُ بِبَـالِ
أَتَحْـمِلُ مَـحْـزونَ الفُـؤَادِ قَـوَادِمٌ
عَلَى غُـصُنٍ نَـائِي المَسَـافَـةِ عَـالِ؟
أَيَا جَـارَتَا مَـا أَنْصَفَ الدَّهْرُ بَيْنَنَا
تَعَـالَيْ أُقَـاسِمْكِ الهُـمُـومَ تَعَـالِي
تَعَـالَيْ تَرَيْ رُوحًـا لَدَيَّ ضَـعِـيـفَـةً
تَـرَدَّدُ فِـي جِـسْـمٍ يُـعَـذِّبُ بَـالِ
أَيَضْـحَكُ مَـأْسُـورٌ، وَتَبْكِي طَلِيـقَـةٌ
وَيَسْكُـتُ مَـحْـزُونٌ وَيَنْدُبُ سَـالِ؟
لَقَـدْ كُنْتُ أَوْلَى مِنْكِ بِالدَّمْعِ مُـقْلَةً
وَلَكِـنَّ دَمْـعِـي فِـي الْـحَـوَادِثِ غَـالِ

إن مواجهة الحمامة الباكية من الحزين المُعنّى أمر مألوف في الشعر العربي منذ وقف عنترة العاشق أمام الحمام الذي يندب، فبكى معه، بل تفوق على الطيور الباكيات: [٨٣]

كـيف السلوّ؟ ومـا سـمـعتُ حَـمَـائِمـاً
يَـنْـدُبـن إلا كـنـتُ أوّل مُـنْـشِـدِ
ولقـد حَـبَـسْتُ الدَّمْعَ، لا بـخـلاً بِهِ
يومَ الوَدَاعِ، على رسـوم المعـهـدِ
وسـألتُ طيـر الدوح: كم مـثلي شـجـا
بـانـيـنـه وحـنـيـنـه المـتـردِّدِ
نـاديـتُـه ومـدامـعـي منـهـلـةٌ
أين الخليّ من الشـجيّ المكمـد؟
لو كنتَ مـثلي مـا لبـثتَ مـلاوةً
وهـتـفـتَ في غُـصُن النقـا المتـاوِّدِ

ومنذ وقف ابن دريد أمام الحمائم الوادعات المتعانقات على فرع نخلة، المطمئنات إلى عدم فراق أوطانهن وأعشاشهن، وكان هو وقتها قد خرج من وطنه عمان مسافرًا إلى الشمال فقال[٨٤] :

اقـــول لورقـــاوين في فـــرع نَخْلَةٍ
وقـد طفَل الإمـسـاءُ أو جَنَّح العـصـرُ
وقـــد بَسطتْ هاتا لتلكَ جناحـــهـــا
ومـــال على هاتيكَ من هذهِ النحـــرُ
ليـــهنكمـــا أنْ لَمْ تُراعـــا بفُـــرقـــةٍ
ومـــا دبَّ في تشـتـيت شـملكمـا الدَّهرُ
فلم أرَ مـــثلي قطَّع الشـــوقُ قلبَـــهُ
على انّه يحكي قـســاوتَه الصـخـرُ

وابن دريد ليس بعيدًا عن عصر أبي فراس ولا عن أصداء شهرته، فقد ولد أبوفراس في أواخر حياة ابن دريد، وعندما شب وجد علمه وشعره يملآن الآفاق، ووجد تلاميذه يفدون إلى بلاط سيف الدولة ومعهم مؤلفاتهم وقصائدهم ومنهم أبوالفرج الأصبهاني وأبوالطيب المتنبي .

وعلى أية حال فمشهد الشاعر والحمامة عند الشعراء الثلاثة يدعو إلى التأمل، فالحمامة مطلقة في كل الأحوال، سواء أكانت على غصن نائي المسافة عال، كما هو الشأن عند أبي فراس، أو كانت بين أغصان الدوح الملتف عند عنترة، أو على فرع نخلة عند ابن دريد، وفي الحالات الثلاث لا يوجد حولها أي سور أو جدار ولا يمنعها من الحركة شيء، وهي أيضًا تحلّ مكاناً مرتفعاً بالنسبة إلى شاعر لصيق بالأرض، وهي متأهبة لكي تكون في عنان السماء .

وفي مقابل حرية الحمامة، فإن الشاعر مقيد في إحدى الحالات الثلاث، وخالٍ من القيد الحسي على الأقل في الصورتين الأُخريين، فهو مقيد في حالة أبي فراس: «أيضحك مأسور وتبكي طليقة»، وهو في لحظة «وداع» عند عنترة: «ولقد حبستِ

الدمع لا بخلاً به عند الوداع »، وفي لحظة « فراق » عند ابن دريد « ليهنكما أن لم تراعا بفرقة » ومع أن اللحظتين تشكلان لوناً من القيد المعنوي، فإنهما تضعان الشاعرين في موقفين مختلفين هما موقف « العاشق المودع » و«المسافر المفارق» في مقابل موقف «الأسير المقيد» عند أبي فراس، ومع أن موقف أبي فراس أشد قسوة، فإن صورة التعبير عن تحمل القسوة عند الشعراء الثلاثة يمكن أن تظهر لنا بعض الفروق الدقيقة، وقد تجلى التعبير عن قسوة الحدث على الشاعر من خلال رمزين، هما الدمع والقلب، وعنترة هو صاحب الصورة الأولى وقد تعامل مع الدمع على مستويين، حبسه في البدء وهو غير بخيل به (ولقد حبست الدمع لا بخلاً به) لكن الدمع ما لبث أن غلب عليه عندما نادى طائر الدوح (ناديته ومدامعي منهلةٌ)، وعنترة الذي يقف هنا موقف العاشق لا موقف الفارس يبدو انهمار الدمع كمالاً له، لكن أبا فراس الأسير يظل فارساً، فيتعامل مع الدمع على نحو آخر، إنه لا يكتفي بأن يحبس الدمع لأن « دمعه في الحوادث غال » ولكنه يذهب إلى النقيض الآخر، فيضحك وهو المأسور، وتبكي وهي الطليقة، ويسكت وهو المحزون، وتندب وهي السالبة :

أيضحك ماسور وتبكي طليقةٌ

ويسكت محزون ويندب سالِ

على حين يعتصم ابن دريد بقساوة الصخر في قلبه في إشارة إلى تجلده وحبسه للدموع مع أن الصورة المضادة لديه ليس فيها دموع ولا شجن، وإنما تقدم نموذجاً لطمأنينة تعيشها الورقاوان في فرع النخلة ويفتقدها المسافر المفزَّع .

لكن موقع أبي فراس في مواجهة الصورة وهو ساكن، أعطاه فرصة الرسام الذي يكمن في مواجهة لوحة طبيعية، فيلم بتفاصيلها، إنه سيطر على مشاعره فكان يرسم وهو « يضحك »، ومن هنا فإن الشفافية الفنية نضجت على يديه وهو يلجأ إلى التعبير غير المباشر وإلى التصوير الفني الدقيق، إن اختيار لفظ «الجارة» في مفتتح المشهد، حوَّل الحركة الطليقة للحمام إلى لحظة سكون واستقرار نسبي، فلم تعد مجرد طائر

دوح ولا ورقاء على غصن ، وطرح التساؤل للنائحة : « هل بات حالك حالي ؟ » يعطي الإحساس بأن حالة الحزن الطارئة الجديدة للحمامة ، ينبغي أن تقاس إلى حالة الحزن القديمة المستمرة للشاعر ، انطلاقًا مما يوحي به الفعل « بات » من الصيرورة والتحول ، والبيت الذي يستعيذ بالهوى وهو ينفي عنها دوافع الحزن « ما ذقتِ طارقة الهوى ، ولا خطرت منك الهموم ببال » هو نفس البيت الذي يثبت هذه الدوافع للشاعر من خلال اللجوء إلى لغة الإيحاء والإثارة لا إلى لغة التوضيح والإشارة ، والصورة التي ترسم مشهداً حسياً للحمامة تعطي إيحاء فنياً بدقة المنظور الذي تم رصد الصورة منه ، فالصورة التقطت من أسفل حيث يقبع الشاعر على الأرض أسيراً ، والحمامة تكمن في موقع عال ناء ، ومن هنا فقد تم التقاط صورة الغصن النائي على مسافة عالية ، وفوقه تم التقاط صورة القوادم الدقيقة للحمامة ، وهي لا تكاد تُرى خاصة على ذلك الغصن النائي ، وفوق القوادم تم التقاط كائن دقيق لا يكاد يرصد منه إلا فؤاد حزين .

وتقود هذه اللقطات البصرية الدقيقة المتتابعة إلى التساؤل عن جدوى الصور البصرية في إيجاد حالة التأثير التي تدفع الشاعر إلى رسم لوحته ، ولكن الإجابة سوف تدفع بها كلمة في البيت الأول ، اقترنت بدافع القول : « أقول وقد ناحت » فالصورة السمعية المتمثلة في الفعل ناح هي التي فجرت بحر المشاعر لدى الأسير المقيد ، ومن هنا فإنه يرسم المفارقة بين دويّ البحر الهائل الذي انطلق في أذنيه وقلبه ، ودقة مشهد القوادم الرفيعة لكائن لا تكاد تحمله قوادمه على غصن ناء ، ولا يبدو منه إلا فؤادٌ حزين هو الذي يحمل الشجو إلى صوته ، فيدوي في الآفاق وفي قلب الشاعر معاً .

وتستمر اللوحة في البناء من خلال النهج غير المباشر وتفجير مواطن المفارقة ، فالجارة الضعيفة التي تنوح دون أن تذوق النوى أو تخطر الهموم على بالها مدعوة لأن تجيء إلى الشاعر لكي يقاسمها الهموم ، لكن السياق يكاد يدعوها لكي تقاسمه هي الهموم ، فهو برغم أنه صامت لا يحكي ، وضاحك لا يبكي ، سوف تكتشف عندما

تأتي إليه أنه لا يحمل إلا روحاً ضعيفة، تترد في جسد معذب بال، فإذا ما أرادت منه أن يشاطرها همها، فقد أعلن لها من قبل « أن الهموم لم تخطر ببالها » وإذا ما أرادت هي أن تشاركه همه، فيكفي أن يكون نواحها الذي يملأ الأفق ودموعها التي تملأ المقل، تعبيرًا عن جراح الأسير الصامت والحزين الضاحك .

☆☆☆☆

إذا كانت هذه اللوحة وأمثالها في شعر الأسر عند أبي فراس يمكن أن تقدم إلينا نموذجًا لحالة المشاعر الهادئة أو الكامنة، فإن لقطات أخرى في مقطوعات أبي فراس تقدم هذه المشاعر وهي في حالة استنفار، سواء في اتجاه الغضب أو في اتجاه الضعف والأنين، فهو حيناً يخاطب سيف الدولة وقد نفد صبره بمثل هذه الأبيات الثائرة[٨٥] :

زَمَـــانِي كُلُّهُ غَـــضَبٌ وعَـــتْبُ
وَأَنْـــتَ عَـــلَـــيَّ والأَيَّـــامُ إِلْـــبُ
وَعَـــيْشُ العَـــالَمِينَ لَدَيْكَ سَـــهْلُ
وَعَـــيْـــشِي وَحْـدَهُ بِفِنَاكَ صَـــعْبُ
وَأَنْـــتَ، وَأَنْـــتَ دَافِـــعُ كُـــلِّ خَـــطْـــبٍ
مَـــعَ الخَـــطْـــبِ المُـــلِـــمِّ عَـــلَـــيَّ خَـــطْـــبُ
إلى كَمْ ذا العِـــتَـــابُ وَلَـيْسَ جُـــرْمٌ
وَكَمْ ذا الاغْـــتِـــذَارُ وَلَـيْسَ ذَنْـبُ؟
فَـــلا بالشَّـــامِ لَذَّ بِفِيَّ شُـــرْبٌ
وَلاَ فِـــي الأَسْـــرِ رَقَّ عَـــلَـــيَّ قَـــلْـــبُ
فَـــلاَ تَحْـــمِلْ عَلَى قَلْبٍ جَـــرِيحٍ
بِـــهِ لِـــحَـــوادِثِ الأَيَّـــامِ نَـــدْبُ

وهي صورة لا تمكنها فورة الغضب من أن تهدأ وتتفاعل وتتماسك خيوطها على النحو الذي رأيناه في صورة الحمامة النائحة ، وإنما تتطاير شظاياها حمماً .

وربما تكون صور لحظات الضعف الخالصة أكثر تماسكًا من خلال هدوء الأنفاس الذي يحيط بها، وازدياد لحظات التأمل والاستسلام، يقدم ابن خالويه لإحدى مقطوعاته بقوله : « وقال وكتب بها إلى سيف الدولة من «الدرب» وقد اشتدت عليه علته : (٨٦)

هَلْ تَعْطِفَانِ عَلَى العَلِيلِ
لاَ بِالأَسِيرِ وَلاَ القَتِيلِ
بَاتَتْ تُقَلِّبُهُ الأَكُـ
ـفُ سَحَابَةَ اللَّيْلِ الطَّوِيلِ
يَرْعَى النُّجُومَ السَّائِرَا
تِ مِنَ الطُّلُوعِ إلى الأُفُولِ
فَقَدَ الضُّيُوفُ مَكَا
نَهُ وَبَكَاهُ أَبْنَاءُ السَّبِيلِ
وَاسْتَوْحَشَتْ لِفِرَاقِهِ
يَوْمَ الوَغَى سِرْبُ الخُيُولِ
وَتَعَطَّلَتْ سُمْرُ الرِّمَا
حِ وَأُغْمِدَتْ بِيضُ النُّصُولِ
يَا فَارِجَ الكَرْبِ العَظِي
مِ وَكَاشِفَ الخَطْبِ الجَلِيلِ
كُنْ يا قَوِيُّ لِذَا الضَّعِي
فِ وَيا عَزِيزُ لِذَا الذَّلِيلِ

إنها أنة الفارس في لحظة الضعف، ولكنها ليست أنّة الضعف الخالص ولا الفراغ المطلق، إن علائم القوة والمجد تبدو في خلفيات اللوحة شامخة كأنها بقايا معبد قديم مهيب أو هرم شامخ قاوم الزمن برغم عتوه وصمد، حتى وإن تشوهت بعض معالمه أو طمست الرمال بعض ملامحه، فالليل الذي كان مرعى للسمر واللهو وكانت

«فجرياته» تأتي بأسرع مما يريد العاشقان في صفحة عشق أبي فراس الأولى، هذا الليل أصبح لديه سحابة طويلة « تقلبه فيها الأكف »، وهي تشع بالرغم من غموضها، فمن أكف الهموم، إلى أكف العِلَل إلى أكفّ الاغتراب والأسر، إلى أكفّ الخوف من أن يموت موسداً في غير أرضه، إلى أكف الحزن على الأم والوحشة للزوجة والولد والصحاب، كل هذه الأكف تقلب الجسد العليل ذات اليمين وذات اليسار، وليس الليل فوقه إلا سحابة، ومع ذلك فهو يعد من وراء هذه السحابة النجوم عدّاً، وكأنه يتابع كل نجم سائر من لحظة الطلوع إلى لحظة الأفول، وما أكثر النجوم الطالعات والنجوم الآفلات في ليل الأسر الطويل .

أما خلفية الصورة التي توحي بما كان، ففيها مجالس الضيوف العامرة التي كان يقيمها وقد افتقدته، وجموع أبناء السبيل الذين كانوا يجدون لديه كل العون وقد غُصّت الجموع بالدموع، وأسراب الخيول التي عهدته في لحظات الوغى فارسها المجنح وبطلها المغوار وقد أدركتها وحشة الفراق، أما سمر الرماح فقد تعطلت، وأما بيض النصال فقد أغمدت، ولكنها ظلت جميعًا في خلفية اللوحة الفنية تواسي العليل وتشكل جزءًا من أكف الليل التي تقلبه، لكنها أيضًا تشكل جزءًا رئيسيًا من أعمدة النفس الشامخة التي لا تتوجه إلا إلى فارج الكرب العظيم، وكاشف الخطب الجليل، فهو وحده القوي الذي يمكن أن يقيل الفارس من عثرته، ويأخذ بيده من كبوته .

وعلى ذلك النحو لا نجد أنفسنا أمام صورة « الأسير » السجين، خامل الذكر منهمر الدمع، وإنما نجد أنفسنا أمام عظمة نفس الفارس وروعة قلم الشاعر، التي جعلت الروح المتوهجة تتخطى كل الأسوار، ولا يبقى وراء السور إلا الجسد الفاني، وجعلت كلمة الأسير أعلى من كل كلمات آسريه، ووجوده أبقى وأنصع من كل وجود الذين أرادوا له الخمول، وهنا تكمن عظمة الفن والنفس معًا .

****