الآخـر في شعـرنا القديم
قراءة في الصورة الشعرية في شعر البحتري (285هـ)
(شخصية الواشي نموذجاً)

"لَصَـدقَ مَنْ قَالَ : إنَّ الإنْسَانَ حَيْـوَانٌ شِعْري، وَإنْ لَـمْ يُلَقَّـنْ قَوَاعِدَ النَّظْمِ وَأُصُولَه!" [1]

عبدالقادر المازني.

د. الهادي عمر الفيتوري النجار
أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة مصراتة

استلمت الورقة بتاريخ 2021/11/5
وقبلت بتاريخ 2021/12/20
ونشرت بتاريخ 2022/02/06
الكلمات المفتاحية:
تذكر هنا أهم الكلمات المفتاحية (الآخر ، الصورة الفنية ، الخيال الشعري ، الواشي و الوشاية ، السياق المجتمعي)

الملخص

تقوم فكرة البحث على محاولة نقل شخصية (الواشي) من التصنيف السلبي الراسخ في العقل الجمعي في السياق الاجتماعي ، إلى التصنيف الإيجابي في السياق الشعري ، ذلك أن هذه الشخصية الشعرية الجدلية حين تخضع لقوانين المؤسسة الاجتماعية فإنها لا تتحرك إلاَّ بين قطبي ثنائية (المسموح و الممنوع)، دون أن يكون لها موقع في المساحة الافتراضية بينهما ، أما عندما تنتظم في منظومة المؤسسة الشعرية فإنها تحرر من ثنائيات مناظرة يُظن أنها تكبل التدفق الشعري ، وتقيد الإبداع الفني من مثل ثنائيات : (الحلال و الحرام) و (المقبول و المرفوض) و (الدنيوي و الأخروي) ، فإنها بمكن أن تنتقل ـ شعرياً ـ إلى الجانب الإيجابي ، حين تسبح في فضاء الشعر اللامتناهي، وهذا ما يبدو واضحاً في اختيار مصطلح الواشي من الوشي وهو الزينة و الجمال، والذي هو ـ اصطلاحياً على المستوى الاجتماعي ـ يعني نقل الكلام بين المحبين لغرض الإفساد بينهما ، أما بلغة النقد الشعري الذي يعني (كشف جوانب النضج الفني في العمل الشعري) فإنه يعني صناعة الشعر وتزيينه وتجميله بالمحسنات البديعية ، وهي الفكرة التي تلقفها شوقي ضيف من أستاذه طه حسين وبنى عليها رسالته للدكتوراه بإشراف أستاذه ، الموسومة بـ(الفن ومذاهبه في الشعر العربي) .

ومع الاعتراف الشديد من هذه الصفحات بفضل الشاعر على هذه الشريحة المجتمعية (الوشاة) بهذه النقلة الإيجابية بلفت النظر إليه، لكن الشاعر يبدو مدَّعياً عليها ، دون أن يتيح الفرصة للواشي نفسه بمقابلة هذا النص الشعري بنص آخر قد يكون ذا قيمة إبداعية على النحو الذي نراه في النقائض الشعرية على نحو ما ، أو على الأقل فإن هذه الشخصية كانت وراء التحفيز نحو انتاج شعري أكثر إبداعاً، بوصفها أثارت الانفعال الشعري، وخلقت روح التحدي في السباق في مضمار التنافس للوصول إلى المحبوب .

المقدمة

ربما تكون من أولويات مهام البحوث الأكاديمية ـ كما هو معلوم ـ مواكبة التطور البحثي الذي يحدثه العقل البشري الإنساني باتجاه دقة المعرفة وسهولة الوصول إليها، وربما يكون من محاسن المناهج البحثية الحداثية مسابقة الزمن في تقديم المنتج الفكري و العلمي إلى المتلقي ، بحيث يتمكن من مراقبة الفكرة في مهدها عند ولادتها، ومتابعة مراحل وأشكال تطورها في دائرة بحثية صغيرة ، في وقت لايسمح فيه الفضول لدى المثقفين و الباحثين بالصبر حتى يحتضنها سفر من الأسفار، وسط دورة إدارية متمهلة ، إلى حين ظهورها وتمكن القارئ اللحوح منها ، ومن هنا فإن الدوريات العلمية المحكمة تمثل ـ في الحقيقة ـ النشاط العلمي للمؤسسة العلمية خارج إطار المدرجات و القاعات الدراسية ، وإن كانت كثير من أفكارها تولد في تلك المدرجات و القاعات خاصة عند

[1] تتمة النص "فالطفل الذي يستمع إلى أساطير العجائز شاعر ، والقروي الذي يرى قوس الغمام فيجعله قيد عيانه شاعر ، و الحضري الذي يخرج ليرى موكب الأمير شاعر ، والبخيل الذي يقبض كفه على الدراهم شاعر ، و الرجل الذي يتندّى على إخوانه ويتسخَّى على أصحابه شاعر ، وصاحب الملك الذي ينوط آماله بابتسامة ، و المتوحش الذي ينقش معبوده بالدم ، و الرقيق الذي يعبد سيده ، و الظالم الذي يحسن نفسه إلهاً ، و المزهو و الطامح و الشجاع و الجبان و السائل و السلطان و الغني و الفقير و الشاب و الشيخ وسائر من خلق الله ، ما منهم إلاّ يعيش في عالم من نسج الخيال وسرح الأوهام!" المازني ، عبد القادر، الشعر غاياته ووسائله ، تحقيق فايز ترحيني ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط(2) ، 1990م ، صـ34 ، 35 .

مناقشة بعض الأفكار مع طلاّب الدراسات العليا (درجة الدكتوراه) ، الذين نطمح إلى تلقفهم أفكاراً كهذه الأفكار التي تقدمها هذه الأوراق ، ثم التوسع فيها أفقياً بجمع مادة بحثية أوسع ، والغوص فيها عمودياً لكشف مزيد مما تستبطنه النصوص الشعرية المتخفية وراء بريق الإبداع الفني الشعري ،ولذا فإن هذه الأوراق ـ أيضاً ـ تستدعي الفكر الاجتماعي الذي يسكن الكيان الشعري ، المتمثل في تناول قضية لاتخلو ـ على طرافتها ـ من شيء من الجدة في طريقة التناول؛ أعني من جهة الشاعر "الذي لايصور الشيء كما هو ، ولكن كما يبدو له ، ولايرسم منه هيكله العريان ، بل يخلع عليه من حلل الخيال بعد أن يحركه الإحساس"[1] ، ولذا ـ أيضاً ـ فإن اللوحة الفنية التي يقدمها الشاعر لرسم شخصية الواشي ، تجعل المتلقي المتمعن في تفاصيلها يحب الشيء ويكرهه في الوقت نفسه ، وذلك عندما يعيد الشاعر ترتيب الأشياء وتركيبها ليقدمها على نحو يختلف عن واقعها الاجتماعي في الحياة اليومية ـ بعيدا عن قصدية الشاعر، وهكذا فإنه أي المتلقي ينتقل مع الواشي في رحلة الحياة التي لاتخلو من منافسة وحسد وكراهية وغيرها من المشاعر السلبية ، ليجد الصورة الشعرية قد قدمته بشكل فني تحببه وهو مكروه ، هذا وغيره هو ندر هذه الأوراق على نفسها الوصول إليه من خلال مهاد نظري يقدم الفكرة ، وجانب تطبيقي ينطلق من النص ليعود إليه مرة أخرى ، ولئن كان التطبيق جاء تالياً للتنظير ، لكنه هو الأصل في اعتماد الفكرة على نحو نظري، لأنها ـ كما هو معلوم ـ منه انطلقت وإليه تعود .

مهاد نظري :

يبدو الشاعر ذاتاً حائرة باحثة عما يحرك كوامنها الشعرية ، من أجل الوصول إلى المخاض الشعري الذي يبشر بولادة القصيدة أو المقطوعة أو البيت أو الأبيات ، فهو الذي يبحث عن حالات الفقد و الضياع ، فيقصد ـ مثلاً ـ الديار الخالية بعد أن غادرها المحبوب ليجدها خالية مقفرة إلاَّ من بعض المعالم الباهتة ، والآثار الباقية ، وبالكيفية نفسها يستحدث للشعر ما يكفل تدفقه عليه ليستنطق الذات الشاعرة ، ويصل إلى اللحظة الشعرية التي هي ابنة الانفعال ،الذي وجده الشاعر في حالة الخوف التي تنتابه من وجود المنافس أو القاطع لحبل التواصل ، أو الحائل بينه وبين محبوبه ، وهو المتمثل في شخصية (الواشي) ، ومن هنا كانت محاورة النصوص الحبلى بهذه المادة وفقاً لهذا المبدأ الإبداعي ،وهل الشعر ـ كما يرى إبراهيم المازني ـ إلاَّ خاطر لايزال يجيش في الصدر حتى يجد مخرجاً ويصيب متنفساً؟[2].

وقد وقع الاختيار على شعر البحتري نموذجاً للدراسة بوصفه من الشعراء الذين ربما لامسوا هذه الظاهرة في شعره ومسَّوها مساً خفيفاً بحكم انشغاله ببلاط خلافة المتوكل على الله ، ليكون شعر غيره من الشعراء مادة أخصب للبحث في هذه الظاهرة ، وفي هذه المساحة الضيقة من شواهد الوشاية في شعر البحتري تحاول هذه الدراسة أن تتخذ لنفسها موقعاً بين الجهود البحثية لكثير من الناظرين في التراث الأدبي و النقدي عند العرب القدامى ، ليكون الباب مشرعاً بشكل أوسع أمام القاصدين بناء أفكار أكثر سعة مع شعراء آخرين ، وذلك بوضع الذات الباحثة في مواجهة نقدية مع النصوص القديمة التي ربما تتعسّر مواجهتها بأدوات بحثية تقليدية وفق نموذج القراءة النمطي المعتاد، الذي لا تسعى هذه الصفحات إلى كسره بقدر ما ترمي إلى أن تجتمع الجهود معه[3]، لتلتقي حول غاية واحدة هي إضاءة المعتم ، وإيضاح الغامض ، وتقديم المهمَّش و المسكوت عنه من ذلك المنجز الأدبي للمتلقي بخطاب لغوي جديد ، وبمنطق تأويلي عصري حديث يراعي حركة التطور و التحول و التغير لمنظومة الإبداع الإنساني من التلقائية إلى التعقيد وفقاً لحالة التغير و التلون المستمرين في المزاج الإبداعي، دون الانفصال التام عن تلك الجهود ، التي لاشك أنها لبَّت رغبة وسدّت نقصاً في وقتها ،"فإن كل نقد إنما يقوم باستدعاء كتابات نقدية سابقة ويعيد إنشاءها داخل نص جديد . هذه العملية المعقدة لاتعني أننا داخل حلقة من الاستعادات ، بل على العكس من ذلك ، تعني أن الاستعادة تُعيد إنتاج السابق عبر هدمه في لغة الحاضر التي تعيد بناءه"[4] و ذلك لايتم ـ في تقديري المستلهم من الفكر الحداثي ـ إلاَّ بالتغيير و التنويع في آليات الخطاب النقدي وأدوات التلقي ، وفقاً لما تقتضيه طبيعة المنظومة الشعرية القائمة ـ أيضاً ـ على التطور و التغير كما سبق، وفي ضوء ما قدمه الفكر الإنساني الفلسفي من آليات حداثية ملهمة تعطي القارئ نظرة

[1] السابق ، صـ39 .
[2] انظر ، السابق ، صـ50 .
[3] يقول طه حسين في رده على عتاب الأستاذ مصطفى صادق الرافعي :"لسنا أبناء القرن الخامس للهجرة ، ولسنا أبناء القرن السادس عشر للهجرة ، وبيننا وبين الماضي أسباب متصلة ، وبيننا وبين المستقبل أسباب ستصل ، فما بالنا لانحتفظ بهذه المكانة التي وضعتنا فيها الطبيعة ، فلا نسرف في التقدم ولانسرف في التاخر؟!" حسين ، طه ، حديث الأربعاء ، دار المعارف ، القاهرة ، 1989م ، صـ12.
[4] خوري ، إلياس ، الذاكرة المفقودة "دراسات نقدية" ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، طـ(1) ، 1982م ، صـ11 .

الصقر، ليرى التفاصيل كلها بعمق ، فيشعر أنه على أرضية صلبة حين يخلص المفردة من القاموسية المغلقة ، فالمعنى القاموسي ،أو المعنى المعجمي ـ كما يقول محمود السعران تحت عنوان (قصور المعنى القاموسي) ـ :" ليس كل شيء في إدراك معنى الكلام ، فثمة عناصر "غير لغوية" ذات دخل كبير في تحديد المعنى ، بل هي جزء أو أجزاء من معنى الكلام : وذلك كشخصية المتكلم ، وشخصية المخاطب ، وما بينهما من علاقات ، وما يحيط بالكلام من ملابسات وظروف ذات صلة به ، كالجو مثلاً ، أو الحالة السياسية ، ...الخ"[1]، يتخلص من القاموسية المغلقة وينطلق مع المفردة الشعرية في حركتها العشوائية داخل الفضاء الشعري المنفتح على فضاءات العلوم و الفنون الأخرى ذات العلاقة والمتداخل معها، يستعين بأدوات اللغة المكتوبة ذات القوة الخارقة في فك طلاسمها دون أن يستسلم للبقاء في دائرتها، إذ تظل المدونة التراثية عابقة كالمسك ، كلما اهتزت بفعل القرَّاء و المتذوقين تضوعت رائحة الطيب منها ، "ومن هنا شُرعت المقاربات النقدية الحديثة للنص الشعري القديم ، وفق قاعدة المداخل الحديثة لقراءة النص القديم ، أو إعادة إنتاج المعنى ، وبعثه من سباته ، والدخول معه في حوار تتجدد أسئلته وتتعدد أطرافه"[2]

ومن وحي القناعة التي تعد الأداة النظرية مطلباً بحثياً ملحاً، يعين على معالجة الموضوع وقضاياه ، بتنظيم تلك المفاهيم و التعريفات التراثية ، وإدراجها ضمن ما يُدرج عند دراسة النص الشعري[3] ، فإنه يتعيّن إلقاء الضوء على بعض المصطلحات المفتاحية ، للولوج عبرها إلى العالم الشعري المكبوتة فيه ، وعلى رأسها مفهوم الصورة الشعرية، أوالصورة الأدبية بشكل عام ، فللصورة (Imagery) " مفهومان : قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه و المجاز ، وحديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما : الصورة الذهنية، و الصورة باعتبارها رمزاً"[4].

والصورة ابنة الخيال(Imagination) ، وفق ما يُفهم من تعريف عبد القادر الرباعي بقوله عنها:"هي مولود نضر لقوة خلاَّقة هي الخيال"[5]، وإذا كان الخيال ـ وفقاً لما يذهب إليه جابر عصفور ـ هو:"تحوُّل المحسوسات إلى صور تمكث في الذهن بعد غياب المحسوسات عن مجال الإدراك المباشر"[6] فإن الصورة الفنية(Image) هي إعادة إنتاج للرؤية بأدواتها المادية لتتحول إلى رؤيا بأدواتها بأدواتها المعنوية ، أي أنها تعبير عن الحسي باللاحسّي ، أو تحول الحسِّي إلى لاحسّي ، وهو المفهوم الذي كان قد أسسه الجرجاني(471هـ) للصورة بقوله :"واعلم أن قولنا (الصورة)، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"[7] ، وبذلك فإن"الصورة الفنية تتألف من حدين

---

[1] السعران ، محمود ، علم اللغة"مقدمة للقارئ العربي" ، دار النهضة العربية للنشر و التوزيع ، بيروت ، لاتاريخ له ، صـ263 . وفي المضمون نفسه يقول محمد عابد الجابري متخذاً ابن منظور نموذجاً للحديث عن قصور المعنى المعجمي في إضاءة كل جوانب المفردة : "...وابن منظور ـ كما نعرف من رجالات القرن السابع الهجري (630هـ ـ 711هـ) جمع في معجمه مادة اللغة العربية كما تم تدوينها وضبطها منذ بداية عصر التدوين (منتصف القرن الثاني الهجري) ، وقد حرص كما فعل غيره من أصحاب المعاجم الذين سبقوه على الاقتصار فيما جمع على مادة اللغة العربية "الأصل" أعني المادة اللغوية التي كانت متداولة عند عرب الجزيرة قبل أن تختلط ألفاظها ومعانيها مع لغات الشعوب الأخرى التي دخلت الإسلام ، حين الفتح وبعده . وبذلك ابعد من مجال اهتمامه جميع الكلمات بو المعاني المستجدة التي "دخلت" اللغة العربية مع ازدهار الحضارة العربية الإسلامية وانتشارها سواء منها ما اعتبر "غير فصيح" أو ما كان مصطلحاً علمياً أو فنياً . وإذاً فنحن عندما نرجع بكلمة من الكلمات العربية إلى معناها اللغوي مستندين في ذلك إلى المعاجم القديمة كمعجم "لسان العرب" الواسع الشامل ، فإننا نرجع بها في الحقيقة إلى مجالها التداولي الأصلي ، أي إلى الحقل المعرفي الخاص الذي ظلت اللغة العربية الفصحى تحمله معها عبر العصور على الأقل داخل تلك المعاجم..." الجابري ، محمد عابد ، بنية العقل العربي ، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية ، مركز دراسات الوحدة العربية "نقد العقل العربي (2) ، ط(3) 1990م ، صـ15.

[2] الوشمي ، عبد الله بن صالح ، وجه الشعر قراءة في مآخذ النقاد على معاني أبي تمام ، مكتبة الرشيد ناشرون ، الرياض ، ط(1) ، 2009م ، صـ7 .

[3] انظر ، بن إدريس ، عمر خليفة ، البنية الإيقاعية في شعر البحتري ، جامعة قاريونس ، بنغازي ، ليبيا ، ط(1) ، 2003م ، صـ11 .

[4] البطل ، علي ، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري "دراسة في أصولها وتطورها" ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط(1) ، 1980م ، صـ15 .

[5] الرباعي ، عبدالقادر أحمد ، الصورة الفنية في النقد الشعري "دراسة في النظرية و التطبيق"دار ومكتبة الكنَّاني للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط(2) ، 1992م ، ص69 .

[6] عصفور، جابر أحمد ، الصورة الفنية في التراث البلاغي و النقدي عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط(3) ، 1992م ، صـ14 .

[7] تتمة النص قوله :"فلمَّا رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة ، فكان تبيُّن إنسانٍ من إنسان وفرسٍ من من فرس ، بخصوصية تكون في صورة هذا لاتكون في صورة ذاك ، وكذلك كان الأمر في المصنوعات ، فكان تبيُن خاتَمٍ من خاتم وسوار من سوار بذلك ." الجرجاني ، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ،تحقيق أبوفهر/ محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة ، دار المدني ، جدة ، ط(3) ، 1992م ، صـ508 .

أساسيين: أحدهما حاضر ماثل أمام الشاعر يريد وصفه ، والآخر مُختزن في الداخل يماثله أو يضاده"[1] ، "يضم أولهما مواد الصورة ، بينما يضم الثاني أشكال بنائها الفني "[2]، وهو المعنى الذي ربما يلامس معنى التركيب للصورة الوارد في قوله تعالى :{فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ}[3]، أي أن هناك صوراً كثيرة يمكن أن تُركَّب المشيئة الإلهية صورة الإنسان وفقاً لها، ويكمن التفاوت بين المبدعين في إجادة الصورة الشعرية(Poetic imagery) في"القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن الحس"[4] ، وعلى ذلك فإن (الواشي) ـ بوصفه المصطلح المفتاحي المفصلي ، والقضية المحورية في البحث ـ كيان حسي يتمثل ـ في الغالب ـ في شخصية صنعها الشاعر لتحول بينه وبين حبيبته لتصنع في ذاته الشاعرة التحفز الشعري المنتج، وهي شخصية ربما يترجح لدينا أنها شخصية ذكورية ، وإن كان غير مستبعد أنثويتها ، بسبب شح المعلومات الواردة في النصوص الشعرية في هذا الخصوص ، فهي شخصية يحيطها الشاعر بأسوار من التكتم ، محتكراً الحديث عنها ، إذ ليس لدينا من بيانات حولها إلاَّ ما يسمح الشاعر نفسه بإذاعته عنها ، أو ما نتوقعه عنها .

وإذ تبدو شخصية الواشي شخصية مركبة تركيباً نفسياً واجتماعياً وسلوكياً خاصاً يصل إلى مستوى التعقيد ، فإنها تحتاج للكشف عن طبيعة ذلك التركيب دراسة نفسية قد لا تكون هذه الصفحات معنية بالبحث فيها إلاَّ بقدر ما يفرضه السياق الشعري الذي ترد فيه ، مما يعني أن المنهج النفسي له الصدارة في معاينة النصوص الشعرية المعنية بتقديم هذه الشخصية للمتلقي ، مع الاعتراف بحق "بعض العناوين التي تذهب إلى أن الأدب القديم لايجوز أن يُفسّر في ضوء المعارف الحديثة ، ما دام هذا الأدب القديم لم يشهد هذه المعارف ولم يعاصرها ، ونتيجة لذلك لم يتأثر بها"[5] ،إضافة إلى ما يمكن أن يضيء بعض الزوايا النصية الباقية خلف تعقُّب المنهج النفسي من أدوات المناهج الأخرى ، أي أن منهاج هذه الدراسة في تذوق الكلام على نحو من منهج محمود شاكر في النظر إلى الشعر العربي [6]، وتقتضي الموضوعية محاولة التخلص من الذاتية السلبية التي قد تتكون في لاوعي المتلقي تجاه هذه الشخصية على النحو الذي ذهب إليه ابن حزم (456هـ) الذي عقد باباً خاصاً بالواشي من أبواب كتابه طوق الحمامة في الألفة و الألاَّف ، بقوله :"ومن آفات الحب الواشي"[7]، فينساق النص النقدي وراء الانطباعية في تقديمها،أو وراء دسائس الشاعر التي وضعها في النص الشعري تجاه هذه الشخصية ، أو قد تنطلي عليه حيل النص الشعري المراوغ في تناول هذه الشخصية [8]، إذ أن الشاعر يمارس إقصائية واضحة بتفرده بالمشهد الشعري ، الذي لانشك أن لشخصية الواشي نصيباً في التشكيل الشعري ، فالتسمية في حد ذاتها ذات قيمة إبداعية تميل نحو قسم من أقسامها وهو (فن البديع) الذي يضطلع بواجب الزخرفة و التوشية للنص الإبداعي ،والذي يذهب إلى العمق الإبداعي بوصف البديع مدرسة شعرية تبوأت مكانة بارزة في العصر العباسي بشكل خاص ، على يدي مسلم بن الوليد(208هـ) الذي يعد ـ حسب رأي عبدالله بن المعتز(296هـ)

[1] الرباعي ، عبدالقادر أحمد ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط(2) ، 1999م ، صـ 30،31 . يقول المؤلف عن مصنّفه هذا :"الدراسة المفردة المتخصصة ويمثلها كتابي :(الصورة الفنية في شعر أبي تمام) و الذي كان أصله رسالة دكتوراه في جامعة القاهرة عام 1976م ، لعل الرسالة كانت أول رسالة مخصصة لدراسة الصورة عند شاعر بعينه...الخ" الرباعي ، عبد القادر أحمد ، في تشكل الخطاب النقدي "مقاربات منهجية" ، الأهلية للنشر و التوزيع ، عمَّان ، ط(1) ، 1998م ، صـ163 .

[2] المرجع السابق، صـ165 .

[3] سورة الانفطار ، الآية(13) .

[4] عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث البلاغي و النقدي عند العرب ، صـ13 .

[5] اسماعيل ، عزالدين ، التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ، بيروت ، ط(4) ، 1988م ، صـ21 .

[6] أعد أبوفهر بحثاً مطولاً في رسالته(رسالة في الطريق إلى ثقافتنا) التي مهَّد بها للحديث عن المتنبي بعنوان (الرحلة إلى المنهج) نقتطف منها قوله :"أجعل منهجي في تذوق الكلام منهجاً جامعاً شاملاً متشعب الأنحاء والأطراف ، يزداد مع تطاول الأيام رحابة وسعة ، وحدَّة ومَضَاء ، ونفاذاً ودقة وشمولاً واستقصاء .... حتى استطعت بعد لأي أن أمهد لفكري طريقاً لاحباً مستتباً يسير فيه ، أي : صيَّرته مهجاً التزمت به فيما أقرأ وما أكتب" شاكر ، محمود محمد ، كتاب المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا ، شركة القدس للنشر و التوزيع ،1987م ، مطبعة المدني ، القاهرة ، دار المدني ، جدة ، صـ8 .

[7] ابن حزم ، أبو محمد علي ، رسائل ابن حزم الأندلسي ، تحقيق إحسان عبّاس ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط(2) ، 1987م ، صـ170 .

[8] يقول محمود شاكر (أبوفهر) متنبهاً في وقت مبكر للسلوك الشعري عند الشعراء :".. بدأت بإعادة قراءة الشعر العربي كله أو أو ما وقع تحت يدي منه يومئذ على الأصح ، قراءة متأنية طويلة الأناة عند كل لفظ ومعنى .... كأني أطلب فيهما خبيئاً قد أخفاه الشاعر الماكر بفنه وبراعته ..." كتاب المتنبي "رسالة في الطريق إلى ثقافتنا" ، صـ6 .

"أول من وسّع البديع ، لأن بشار بن برد أول من جاء به ، ثم جاء مسلم بن الوليد فحشا شعره به ، ثم جاء أبوتمام فأفرط فيه وتجاوز المقدار".[1]

وإن كان الشعر قد مارس شيئاً من المكر تجاه شخصية الواشي ، فأظهر أفعال الواشي ، وتكتّم عن أقواله ، وإن كان العرب ــ على حد قول الجاحظ(255هـ) ــ "وصفوا كلامهم في أشعارهم فجعلوها كبرود العصْب ، وكالحلل و المعاطف ، والديباج والوشي، وأشباه ذلك "[2] فالوشي الشعري ربما يكون ذا قيمة إبداعية لا تقل عن القيمة الإبداعية لشعر الشاعر ، بل ربما يكون الواشي شاعراً من الشعراء بلغ من الشعر منزلة يفوق بها منزلة كثير من الشعراء ، وربما يكون هذا هو السبب الأول في هذا الإغفال لأقوال الواشي ، لأن المتأمل في الأصل اللغوي لهذه التسمية يلاحظ أن مادة الوشاية هي مادة قولية وليست فعلية ، يقول ابن منظور: "و الوشيُ في اللون خلْط لون بلون ، وكذلك في الكلام ... وأصله استخراج الحديث باللطف و السؤال "[3]ومن المجاز ــ كما يقول الزمخشري(538هـ) "هو واشٍ من الوشاة : لأنه يشي كلامه بالزور ويزخرفه ؛ وقد وشى به إلى السلطان وِشايةً، وهو كثير الوِشايات. وما زال فلان يمشي ويشي"[4] ــ الواشي شخصية لطيفة مقابلة ــ على المستوى الإبداعي ــ للشاعر ومنافسة له ، ولابد أنها تمتلك بعضاً من الأدوات التي تتطلبها تلك المنافسة لتحقيق طموحها في إحلال محل الشاعر عند الطرف الثالث في مثلث التنافس بينهما في الوصول إليه، وبذلك فغننا ربما نذهب إلى ضياع رصيد شعري ضخم قيل بشكل ما ، لكن التخفي الذي يمارسه الواشي أبعد شعره عن رواة الشعر ، فهو عادة ما يتجه بشعره إلى المحبوب بنية إبعاد الشاعر عنه ، وإفساد ما بينهما من علاقة ، وبذلك ــ أيضاً ــ فإن التسمية لاتخلو ــ في معناها الحقيقي ــ من قيمة جمالية وإن كانت مصطنعة ، وتحمل في معناها المجازي قيمة سلبية غطت سلبيتها التسمية الضدية التي اتجهت إليها شخصية الواشي في تسمية نفسها ، أو تسمية الآخرين لها ، وذلك على عادة العرب في التلطف في تسمية السلبي بوسم الإيجابي[5]، وبالدراسة قد يتخذ المتلقي موقفاً سلبياً تجاهها مع بقاء جوانب كثيرة من هذه الشخصية غامضة ، بسبب نيابة الشاعر في الحديث عنها ، بل ربما يقود السياق الشعري المتلقي إلى شيء من التضليل ،بسبب الخصومة المفترض وجودها بينهما، بالنظر إلى كونها المنافس للشاعر نحو هدفه ، ولذلك فقد استحدث الشاعر شخصية مؤيدة له استعان بها في معادلة الكفة وهي شخصية "الرقيب" يسترضيه ليكون له عوناً على لقاء المحبوبة[6] به .

<u>جانب تطبيقي :</u>

يرصد البحتري ــ أولاً ــ وجود ظاهرة الوشاية بين الناس ، وكثرة شيوعها بكثرة الوشاة و اللائمين في المجتمع ، إذا تهيأت الظروف لميلادها ونموها وهي وجود عاطفة الحب التي تمثل أعلى معاني الإنسانية :

شَـدَّ مَـا كثَّـرَ الْـوُشَـاةُ وَلاَمَ الـ * نَّـاسُ فِـي حُـبِّ ذَلِـكَ الإِنْسَـانِ[7]

فالوشاية هي الوجه السلبي للتعبير عن الحب ، والواشي لايكره كراهية فعلية ، ولايبغض بغضاً حقيقياً، وإنما هو محب منافس للشاعر ، وبذلك فإذا كان الشاعر يمثل وجهاً ظاهراً لهذه العاطفة ،فإن الواشي يمثل ــ بالضرورة ــ الوجه الخفي بحكم تكتم الشاعر عن بيان طبيعتها عن خصمه ، ومن هنا فقد كثر الوشاة واللوّام ، بسبب نقطة

---

[1] ابن المعتز ، عبد الله ، طبقات الشعراء ، تحقيق عبد الستار أحمد فرَّاج ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، طـ(3) ، 1976م ، صـ235 .

[2] الجاحظ ، أبوعثمان عمرو بن بحر ، البيان والتبيين ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي للطبع و النشر و التوزيع ، القاهرة ، طـ(5) ، 1985م ، 222/1 .

[3] ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب ، ، تحقيق عبدالله علي الكبير ، محمد أحمد حسب الله ، هاشم محمد الشاذلي ، دار دار المعارف ، القاهرة ، 1981م ، مادة (وشى) .

[4] الزمخشري ، جار الله أبوالقاسم محمود بن عمر ، أساس البلاغة ، تحقيق عبد الرحيم محمود ، دار المعرفة ، بيروت ، 1982م 1982م ، صـ500 .

[5] من ذلك تسمية الصحراء مفازة ، فالمفازة هي البريَّة القفر ، وتسمى المهلكة ، لأن من ركبها ولايعلم دروبها هللك ، وسميت مفازة لأن لأن من دخلها ونجا منها فاز . انظر ، لسان العرب مادة (فوز) .

[6] يعقد ابن حزم باباً خاصاً للرقيب في رسالته طوق الحمامة ، وهو عنده ثلاثة أنواع : رقيب مثقِل بالجلوس ، في مكان اجتمع فيه المرء مع محبوبه ، وعزماً على إظهار شيء من سرهما و البوح بوجدهما و الانفراد بالحديث ... ثم رقيب قد أحسَّ من أمرهما بطرف ، وتوجَّس من مذهبهما شيئاً ، فهو يريد أن يستقرئ حقيقة ذلك ، فيُدمن الجلوس ويطيل القعود ، ويتقفَّى الحركات ويرمق الوجوه ويحصي الأنفاس ، وهذا أعدى من الجرب ...ثم رقيب على المحبوب ، فذلك لا حيلة فيه إلاَّ بترضَّيه ، وإذا أُرضي فذلك غاية اللذة ، وهذا الرقيب هو الذي ذكرته الشعراء في اشعارها " . رسائل ابن حزم الأندلسي "طوق الحمامة" صـ167 ، 168 .

[7] البحتري ، ديوان البحتري ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف ، القاهرة ، طـ(2) ، 1977م ، 2270/4 .

الارتكاز التي بُني عليها مبدأ الوشاية ، وهي تمثل الإنسانية فيمن يتنافس الوشاة اللوّام ــ إضافة للشاعر نفسه ــ في التقرّب منه ، وربما تعود هذه الكثرة ــ أيضاً ــ في عدد الوشاة إلى شيوع هذه الظاهرة ، واكتسابها الصبغة الإنسانية بحكم الملاصقة ذات الطبيعة السببية بينها وبين الإنسانية ، مع مراعاة الفرق بين الوشاة و اللوّام في العدد والكم لكل منهما ، إذ اللوم ــ بوصفه أخف وطأة من الوشاية ــ هو أكثر شيوعاً يشمل الناس جميعاً ، في حين لا تختص الوشاية ــ على كثرتها ــ إلاَّ ببعضهم ، وبعد هذه التوطئة لشريحة الوشاة في المجتمع يقدم البحتري الناقدُ مفهومه العملي للواشي بقوله :

لَقَدْ قَطَعَ الْوَاشِي بِتَلْفِيقِ مَا وَشَى * مِنَ الْقَوْلِ مَا لاَيَقْطَعُ الصَّارِمُ الْغَضْبُ [1]

فالواشي اسم فاعل من الفعل (وَشَى) الذي ـ كما يذكر ابن منظور ـ يقع في اللون بخلْط لون بلون ، حتى لايُعلم الأصل الحقيقي الذي يمكن الركون غليه ، فالتلفيق الذي يقع في الكلام بتلفيق القول المتنوع بين الحقائق و الأباطيل، وعلى ذلك فالقاسم المشترك بينه وبين الشاعر هو(القول الملفَّق) أي الأحاديث الكاذبة المزخرفة البعيدة عن الحقيقة ، وإذا كان الوشي ملازماً للثياب فإن التلفيق مختص كذلك بالثياب ، إذ يقال "لفقت الثوب أَلْفِقَه لَفْقاً : وهو أن تضُمَّ شُقَّةً إلى أخرى فتُخيطها"[2] ، و تشبه الإنسان في تلونه بتلون الثوب ، ليس غريباً في الأدب العربي ، فقد أورد الهمذاني (398هـ) في مقاماته على لسان بطل مقاماته؛ أبي الفتح الإسكندري قوله عن نفسه :

أَنَا أَبُو قَلَمُون * فِي كُلِّ لَوْنٍ أَكُونُ[3]

وأبو قلمون ــ معجمياً ــ هو"ضرب من ثياب الروم يتلون ألواناً للعيون"[4]، ولعل من المفارقة أن يؤدي التلفيق وهو القِطَعُ المنفصلة التي يحاول الواشي الملفِّق المواءمة بينها، إلى قطع ما لايستطيع السيف الصارم الغضب قطعه ، وهي المساحة التي يتحرك فيها الشعر باعتراف البحتري نفسه بقوله :

كَلَّفْتُمُونا حُدُودَ مَنْطِقِكُمْ * فِي الشِّعْرِ يُلْغَى عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهْ [5]

والذي أورد الجرجاني(474هـ) عجز البيت :(فِي الشِّعْرِ يَكْفِي عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهْ) وأورد في تأويله هذا القول :" أراد كلفتمونا أن نُجري مقاييس الشعر على حدود المنطق ، ونأخذ نفوسنا فيه بالقول المحقق ، حتى لاندعى إلاَّ ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع به ، ويلجيء إلى مُوجبه"[6] ، وقد بين الشاعر حجم التحدي الذي يواجهه به خصمه الواشي ، فالواشي فارس آلته القول الذي هو أقوى وأحدَّ وأشد من السيف ، وذلك للمهارة الفائقة التي يمتلكها في توشية الكلام الملفق ، فهو فنّان يمتلك مهارة التلوين ، بحيث يفوق دور الكلمة عنده دور السيف الصارم الغضب ، أي أنه يجمع من الأقوال المتناثرة هنا وهناك ، فيؤلف بينها ليصنع منها قولاً واحداً(الْقوْل) ، ثم ما يزال يزينه حتى يُذهب عنه صفة التلفيق ، إذاً فهو صانع ماهر حاذق يستطيع أن يضع التماثل في اللاتماثل ، بحيث يجمع الأقوال الملفقة التي لارابط بينها ، فيصنع منها سيفاً قولياً يقطع به ما لم تستطع قطعه السيوف الصوارم ، وهذا ما يؤكد نجاحه في عملية الوشاية على نحو جعل الشاعر يعترف بذلك وكأنه يشير إلى مضمون قوله تعالى :{وَالْفِتْنَةُ أَشَدُّ مِنَ الْقَتْلِ}[7]، إذاً فالمضمار بين الشاعر وخصمه في الفوز بالمحبوب هو الكلمة ، ولنتأمل الجملة الشعرية:(كَلَّفْتُمُونا حُدُودَ مَنْطِقِكُمْ فِي الشِّعْرِ) ، فالشعر لا يخضع لثنائية (الخطأ و الصواب) ،لأن تخطي هذين المفهومين ما يجعل الشعر شعراً من جهة ، ومن جهة أخرى فإن التخلَّص من قيود المنطق التي عبر عنها بـ(الحدود) ، والتي وظيفتها ــ إذا ولجت العالم الشعري ــ هي إدخاله عالم التكلَّف المعيب للشعر هو ما يجعل الشاعر يجرّد سلاحاً مقابلاً لسلاح الواشي ، فإذا كان الواشي قد لفّق القول فإن الشاعر قد التجأ إلى الكذب . وربما يكون الواشي قد هدَّأ من حدة الخصومة بينه وبين الشاعر حين عدل عن الحرب بالسيف إلى

[1] السابق، 123/1 .
[2] لسان العرب ، مادة(لفق) .
[3] الهمذاني ، أبو الفضل ، أحمد بن الحسين ، مقامات بديع الزمان الهمذاني ، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لا تاريخ له ، صـ93 .
[4] لسان العرب ، مادة (قلم) .
[5] المصدر السابق ، 209/1 .
[6] الجرجاني ، عبد القاهر ، أسرار البلاغة ، تحقيق محمد رشيد رضا ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1978م صـ235 . وتكملة النَّص قوله :" لاشك أنه إلى هذا النحو قصد ، وإياه عمد ، إذ يبعد أن يريد بالكذب إعطاء الممدوح حظاً من الفضل و السؤدد ليس له ، ويبلغه بالصفة حظاً من التعظيم يجاوز به من الإكثار محله ... "صـ235 .
[7] سورة البقرة ، من الآية (190) .

حرب بأداة ناعمة وهي (الكلمة) أدت إلى فعل ما عجز السيف عن القيام به ، وهنا تكمن القوة التأثيرية للكلمة حين يحسن الواشي اختيارها وتلفيقها مع سابقتها ولاحقتها لصناعة الكلام الموشّى ، ولكن ـ كما سبق ـ يبدو جزء من النص مفقوداً (بالتعبير العصري) إذ أخفى الشاعر نص غريمه المنافس وقدّم ـ فقط ـ ما يشبه القراءة له وهو النتيجة المترتبة عليه ، ولذلك فإن الشاعر لم يجد بداً من المراوغة بديلاً عن المواجهة ، فقد أخفى النص الموشَّى على المستوى الإبداعي ، التجأ ـ على المستوى العملي ـ إلى اللقاء مع المحبوب مستغلاً جانبين مهمين هما غفلة المحبوب عن النص الموشّى في مقابل النص الشعري ، وغفلة الواشي عن ساعات اللقاء :

يَعِزُّ عَلَى الْوَاشِينَ لَوْ يَعْلَمُونَهَا * لَيَالٍ لَنَا نَزْدَانُ فِيهَا وَنَلْتَقِي[1]

تبدو لغة التشفي من الشاعر تجاه الواشين واضحة في هذا البيت ، فوسط كثرة من سُلّط علية من الوشاة اضطر الشاعر إلى إخفاء لقاءاته بالمحبوب ، و الهروب من سهام الملاحقة باختيار الليل ستاراً بظلامه للقاء ، ولنا أن نتصوَّر حجم الحملة الكلامية الموشاة التي جرى تكثيفها من الواشي وأنصاره الواشين للوقوف في وجه الشاعر في طريقه للوصول إلى محبوبته ، وهي التي دفعته إلى تحويل القيمة السلبية للظلام (في الواقع الاجتماعي) إلى قيمة إيجابية (في الواقع الشعري) ، فانتقلت القيمة الترميزية التي يختزنها في الذات المتلقية في الحياة المعاشة وهي الظلم و الخداع و الغش وما أشبه ، إلى قيمة أخرى مضادة لها وهي أن يكون أداة من أدوات التواصل ، وهنا يمكن أن نتصور المعادل الموضوعي الشعري للظلام بديلاً عن المعادل الموضوعي الاجتماعي ، ولنا أن نستنطق النص بما سكت عنه ، وهو أن الشاعر قد استعاض عن ضوء النهار بنور المحبوبة الذي لابد أنه كان سبيلاً لإنارة طريق الوصول إليها ، وأنه وظف هدوء الليل للمناجاة و البوح بأرق عبارات الحب ، التي ربما كانت تضيع في صخب النهار وتتبدد في ضوئه بوصفه يبدي مادية الأشياء ، دون الليل الذي هو مساحة مثلى لاختفاء الموجودات من علم الحس وانتقالها إلى عالم الإحساس ، ومن هنا فإن اللحظة الشعرية تتحد مع اللحظة الزمنية (الليل) منتجة اللحظة الإبداعية البوحية التي لو علمها الواشون لكان عزيزاً عليهم وقوعها ، بمعنى أن الخوف الذي يسكن أعماق طرفي اللقاء(الشاعر ـ المحبوبة) قد طرده الظلام ، بل هو بعيد عنهما وإن كان قريباً ، إذ ليس المهم في القضية البوحية وجود الواشي أو الواشين من عدمه قدر أهمية الإحساس بوجودهم الذي نفاه الظلام ، إذ الظلام مبعث طمأنينة ولو كانت متخيلة ، بسبب ركون الشاعر إلى الأهمية البالغة للظلام في كونه البديل الراعي للقاء بدل الواشي المخرب له ، وبالعودة إلى البيت الأول وقراءة هذا البيت في ضوء بعض دلالته يمكن تصور المشهد الشعري بشكل أشمل وأوسع ، إذ يبدو أن قطع الطريق أمام الوشاة للتلفيق في الكلام للمحبوب ، أ وصل الشاعر إلى المحبوبة بهدي من نورها الذي لايراه إلاَّ هو ، بحكم صدق العاطفة التي تسكن ذاته ، ففي الوقت الذي حال الظلام دون الوشاة والمحبوبة ، كان الوسيلة للقاء الشاعر بها وكان وسيلتها في زيادة تعلقه بها حين لم يحل الظلام دون الوقوف على معالم حسنها وسمات جمالها (لَيالٍ نَزْدَانُ فِيهَا وَنَلْتَقِي)، يضاف إلى ذلك أن الظلام بوصفه ظاهرة كونية ـ يدفع الآخر إلى مزيد من الفضول و البحث لاكتشاف المخفي ، وهو دافع من دوافع التحدي وبذل المزيد من أجل الوصول إلى تحقق الغاية وهي الظفر بلقاء المحبوبة في الحالة الشعرية ، وعدم الاستسلام لحالة القطع التي أنجزها الواشي في حق الشاعر ومحبوبته ، وهو ما يذكرنا ببيت المتنبي (345هـ) المشهور الذي اتخذه النقاد شاهداً على بلوغ الصنعة البديعية الشعرية مداها من الإجادة والإتقان ، وهو قوله :

أَزورُهُمْ وَسَوادُ اللَّيْلِ يَشْفَعُ لِي * وَأَنْثَنِي وَبَيَاضُ الصُّبْحِ يُغْرِي بِي [2]

إذ جعل الشاعر بهذه التوشية البديعية ـ من الناحية الإبداعية ـ طريق الذهاب للقاء الأحبة مساوياً لطريق العودة منهم ، أما من حيث المعنى فإن الذي حمى الزيارة ورعاها في طريق الذهاب(سَوَادُ اللَّيْلِ) وجد من يكشفها ويفضح أمرها في طريق العودة(بَيَاضُ الصُّبْحِ) وكأنه بهذا التقابل المتطابق بين مفردات صدر البيت وعجزه يوحي بإشارة الشاعر إلى طبيعة الحياة البشرية المبنية على الضدية ، و التساوي أصحاب الخير ودعاة الشر ، إذ كل زيارة بعدها عودة ، وكل سواد بعده بياض ، وكل ليل بعده صبح ، وكل شفاعة من أحد لابد أن تتبعها إغراء ووشاية ، ولعل المقابل لهذا الجمال الشكلي في بناء مفرداته على هذا النحو من التقابل المتطابق ، تساويه ـ إبداعياً ـ القيمة الجمالية التي تشي بها المفارقة في جعل الظلام معادلاً موضوعياً للتواصل ، برغم ما يوحي به من العتمة وعدم تبين الأشياء ، وجعل البياض الذي يشي به نور الصبح معادلاً موضوعياً للوشاية و الفتنة التي عادة ما يُرمز إليها بـ(العمل في الظلام) في مقابل (العمل في النور) ، وهو ما يحدث قيمة جمالية إضافية تتمثل في كسر التوقع لدى المتلقي حين يستبطن النص فيقف على هذا التعامل الفني مع المسلَّمات وإعادة تشكيلها

[1] ديوان البحتري ، 1508/3 .
[2] شرح ديوان المتنبي ، عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1980م ، 290/1 .

بإفراغها من المعنى الحرفي القريب إلى المعنى الترميزي البعيد الذي يُجهد المتلقي ليصل بنفسه إلى إنتاج المعنى ، وهنا تتحقق إبداعية التلقي مكمن متعة استقبال النص وإنتاج المعنى . وفي كل الأحوال لايخلو البيت من نزعة استعراضية مبعثها الوعي التام من الشاعر بطبيعة النص الافتراضي الذي يضطلع به الواشي لإمالة المحبوب ناحيته ، أي أن هذه المغالاة في تزيين هذا القول الشعري بهذه الزينة البديعية ، هي ـ بشكل ما ـ رسالة مضادة لنص ضمني مفترض من الواشي يفترض الشاعر غلواً في التوشية و التزيين و التنميق ، إذا اعتمدنا أن التوشية والزينة مما تحبه المرأة وترغبه ،على رأي العقاد الذي يرى أن المرأة تحب الزينة لكنها تشتهيها من الرجل وليس من نفسها[1] لتتحقق الاستمالة في كونها مطلوبة وليست طالبة للقرب و التواصل .

وبالعودة إلى الحديث عن البحتري بوصفه يرسم المشهد المتوتر بينـه وبين الوشاة ، فإن الشاعر يستلهم موقفه الشعري من إيجابية الأشياء ، ومن الإيجابية الأ يعترف الشاعر بالهزيمة بوصفها تمثل الانتكاسة في الحياة ، والشاعر ـدائماً ـ منحاز بطبيعة وظيفته الشعرية للحياة بمختلف مناحيها وتعدد جوانبها ، ومن هنا جاءت نغمة التشفي تجاه الوشاة التي يشي بها قوله:

بِتْنَـا عَلَـى رَقَبَـةِ الْـوَاشِيـنَ مُكْتَـنفَـيْ * صَبَـابَـةٍ نَتَشَـاكَـى الْبَـثَّ وَ الْكَمَـدَا[2]

فقد تحولت تلك الليالي إلى مبيت على رقبة الواشين ، لتتحول الوشاية من المفهوم السلبي عائدة إلى دلالتها الإيجابية وهي الوشي و الزخرفة و الزينة ، يفترشها الشاعر ويبيت عليها ، إذ المبيت يقتضي ـ بالضرورة ـ بيتـاً ، والبيت يستند في تبني معناه ودلالته إلى دلالة إيجابية في الغالب ، فالمسجد بيت ، و المساجد بيوت [3]، وسفينة النجاة عند نوح هي بيت[4] ، وهي الفرصة المواتية لمناقشة أمر الوشاة ، وكيفية التغلب على مضايقاته (نَتَشَاكَى) فصيغة التفاعل التي يشي بها الفعل تفضي إلى الحوارية المزعجة التي يتبادلان فيها الرأي حول(الْبَثَّ) أي الفراق [5]الذي سببه الواشي ، أي أن كلاً منها رفع شكواه لصاحبه ، ليصبح أمر الوشاة وهو الكمد ـ الذي هو الحزن المكتوم[6] ـ مكشوفاً بحكم طول اللقاء ، وبالنظر إلى الطاقة اللغوية في التركيب الشعري (رَقَبَـةِ الْـوَاشِيـنَ) تتضح نشوة النصر ، وترتسم بهذه الإضافة صورة التشفي ، فالرقبة بوصفها رمزاً للعبودية و الرق اللذين أمست عليهما حالة الواشين ، وبوصفها أداة للمراقبة عند امتدادها بقصد النظر والترقب ومنها جاء الرقيب و المراقب ، أصبحت ـ بالفعل الشعري ـ تمثل حالة من الانتقال من القوة إلى الضعف ، فبعد أن كانت الرقبة أعلى ما في الوشاة وبها يتطلعون إلى الشاعر ، أصبحت هي السفلى بحكم مبيت الشاعر ورفيقته عليها ، وليست خافيـة حالة الرق التي أمسى عليها الوشاة من هذا التركيب الشعري ، بل إن الشاعر لم يتوقف عند هذا الموقف ، وإنما تعداه إلى مرحلة لاحقة تمثلت في قوله :

تَخَـطَّـى رَقَبَـةَ الْوَاشِيـنَ وَهْنـاً * وَبُعْـدَ مَسَـافَـةِ الْخَـرْقِ الْمَجُـــوبِ[7]

فبعد المبيت على رقبة الوشاة ، أصبح لابد من الانصراف دون شعور أو إحساس من الوشاة ، وذلك ما استدعى من الشاعر أن (تَخَطَّـى رَقَبَـةَ الْوَاشِيـنَ وَهْنـاً) ، فالذي يبدو أن النوم قد غطى على أعينهم ، فباتوا كما بات ، لكن مبيته كان في كنف محبوبه (مُكْتَـنفَـيْ صَبَـابَـةٍ نَتَشَـاكَـى الْبَـثَّ وَ الْكَمَـدَا) أي بين أحضان صبابته ، في حين كان مبيتهم على(بُعْـدَ مَسَـافَـةِ الْخَـرْقِ الْمَجُـــوبِ) ، إذاً فالشاعر انتقل إلى تخطّي تلك الرقاب دون مبالاة بهم ، إذ غدا تجاوز الوشاة أمراً سهلاً ميسراً ، بل إن مسافة البعد بينهم وبين الشاعر ومحبوبته صارت واسعة يحتاج الوشاة إلى أن يصبح كل منهم(جوَّاباً) يقطع المسافات الطوال للوصول إليهما ، وهو ما يعطيه الأمان في لقاءات تالية ، إذ أصبح الخرق بين الوشاة وغايتهم من إفساد العلاقة بين الشاعر ورفيقته واسعاً ، و المسافة بعيدة ، فلا

[1] يقول العقاد تحت عنوان (المرأة في القرآن) : "... ولكنها تعوّل على الرجال في أزيائها ، ولاتعول على نفسها ، وتفضّل معاهد التفصيل التي يتولاها الرجال على المعاهد التي يتولاها بنات جنسها ، وكذلك تفضل معاهدهم على معاهد النساء في أعمال التجميل و الزينة عامة ، ومنها تصفيف الشعر وتسريحه واختيار الأشكال المستحبة لتضفيره وتجميعه . وقد عنيت المرأة بألوان الطلاء منذ عرفت الزينة والتحلية الصناعية، ولكنها تحسن من هذه الصناعة ما أحسنه الرجل في سنوات قصار ..." العقاد ، محمود عباس ، المرأة في الإسلام، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط(19 ، 1975م ، سلسلة المجموعة الكاملة الإسلاميات مج 8 ، صـ16.

[2] ديوان البحتري ، 718/2 .

[3] وردت كلمة البيت بمعنى المسجد مفردة ومجموعة في مواضع كثيرة من القرآن الكريم ، منها قوله تعالى في سورة البقرة الآية (125):{وَإِذْ جَعَلْنَـا الْبَيْـتَ مَثَابَـةً لِلنَّاسِ وَأَمْنـاً...} .

[4] قوله تعالى على لسان نوح :{رَبِّ اغْفِرْ لِي ولِوَالِدَيَّ ولِمَـنْ دَخَـلَ بَيْتِي مُؤْمِناً} إذ ذهب المفسرون في تأويل معنى البيت مذاهب عدة ، منها المسجد ومنها بيت نوح الحقيقي ومنها شريعته الدينية ومنها سفينته . انظر ،الألوسي البغدادي ، شهاب الدين السيد محمود، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم و السبع المثاني ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، لاتاريخ له ، 81/29 .

[5] انظر ، لسان العرب مادة (بثث) .

[6] انظر ، السابق ، مادة (كمد) .

[7] ديوان البحتري ، 98/1.

يمكن رقع هذا الخرق و العودة إلى الاستماع إلى الوشاية من جديد ، ولذلك فقد كان العهد بينهما و الميثاق مقترناً بالقسم بأن لايُسمع قول الواشي مهما أسرف وأكثر وغمر بعبارات الإفساد الموشاة بالدعاء :

أَجِـرْنِـي مِـنَ الْـواشِـي الذِي جَـارَ وَاعْتَـدَى * وَغَـابِرِ حُـبٍّ غَارَ بِـي ثُـمَّ أَنْجَدَ

وَإِلاَّ فَأَسْعِـدْنِي بِدَمْعِـكَ إِنَّـهُ * يُهَـوِّنُ مَـا بِي أَنْ أَرَى لِيَ مُسْعِدا[1]

يمثل هذان البيتان نهاية المطاف عند الشاعر في رحلته الشاقة مع الوشاية والوشاة ، وهي نهاية رحلة هذه الأوراق في تتبع العلاقة بين الشاعر وهذه الشخصية التي لم تخلو من طرافة ،ولايخفى أن هذين البيتين يشيان بعجزه الواضح عن إفشال مخططات الوشاة ، فيلجأ إلى المؤسسة الرئاسية المتمثلة في الخليفة العباسي عبد الله بن المعتز(296هـ) ، فالواشي قد جار عليه وظلمه (جَارَ واعْتَدى) في علاقته بمحبوبه(غَـابِرِ حُـبٍّ غَارَ بِـي ثُـمَّ أَنْجَدَ)، ليوظفها في الاستنجاد بمن يجيره من هذا الظلم ، وهنا تبدو القيمة الإيقاعية في المفردات :(أجرني ، جار) ، (غابر ، غار) ، غار ، أنجد) وبالقسم و المودة والإجارة تتمثل المرجعيتان: الاجتماعية و الدينية ، والتي تبدو واضحة في مفردات :(أقسم ، مودتي ، أجرني) ، فالشاعر يبدو عاجزاً أمام جور الواشي وظلمه ، منذ زمن غابر كان يسير وراء حب ذي مشوار طويل يغور وراءه في الأغوار حيناً وينجد في الأنجاد حيناً آخر ، ولذلك فإنه يلجأ إلى القوة الأشد(الخليفة) بأن يجيره من هذا الظلم والجور ، والبيت يمثل بهذا العطف التوبة من الجري في هذه الرحلة التي تقاذفه فيها (الواشي و الحب الغابر) ، وهي نهاية المطاف وختام الرحلة، عندها يلجأ الشاعر للبكاء استجلاباً للسعادة .

الخاتمة

بعد هذه الرحلة البحثية توصلت إلى تدوين بعض النتائج التي ربما يمكن تطويرها والإضافة إليها في عمل بحثي أكثر توسعاً ، وأشد تعمقاً ، وهذه هي النتائج :

1. ما من شك في أن الشعر ـ بوصفه من الفنون الجميلة ـ فإنه يبحث عن الجمال ، فهو أنشودة الحياة ، وأغنية الجمال ، لذا فإنه ينحاز إلى كل ما يدفع إلى الحياة والحب و الجمال ، ومن هنا فقد كان في تصدّيه لشخصية الواشي محاولاً نقلها من القائمة السلبية التي تكونت في الواقع الاجتماعي ، إلى القائمة الإيجابية في الواقع الشعري موقفاً يُحسب للفن الشعري في وظيفة التطهير الأرسطية المشتهر بها .

2. إن تكتم الشاعر عن أقوال افتراضية للواشي حرم المتلقي من نصوص إبداعية قد تتساوى بشكل ما في مستوى النضج الفني مع أقوال الشعراء ،. فالشاعر اكتفى بالإخبار عن أثر الأقوال وخوفه من إفساد الواشي العلاقة ، دون أن يتيح الفرصة له لتقديم أقواله التي هي الأهم في باب الدراسات الأدبية و الشعرية بوجه خاص ، والتي يخبر عنها دون ذكرها من أفعاله التي يقدمها الشاعر ، إذ قد يكون الواشي من خصوم الشاعر من الشعراء ، فيتحقق بذلك فن شعري جديد قريب فن فن النقائض في العصر الأموي .

3. لقد كان دور الواشي كبيراً في استدعاء اللحظة الشعرية لدى الشاعر ، فهو الذي أذكى قوة التدفق الشعري عنده، وذلك باستحداث شخصية (افتراضية) منافسة له في طريق وصوله للمحبوب ، وصولاً إلى صناعة موقف شعري يتسم بالتحدي والإصرار على تحقيق الهدف ، وهو ما كانت نتيجته هذا العمل الإبداعي الشعري ، فالواشي استطاع تحريك الكوامن الشعرية عند الشاعر عن طريق خلق حالة من الانفعال المنتجة للحالة الشعرية .

4. تؤكد هذه الأوراق القيمة الفنية المترتبة على إعادة قراءة المنتج الشعري ، بما يحقق إعادة النظر في المواقف الاجتماعية المترتبة على النظر إلى الظواهر الاجتماعية (الوشاية نموذجاً) من زاوية واحدة ، إذ تأكد أن القيمة الحقيقية للأشياء تكمن ـ بشكل كبير ـ في قراءتها ، ومن هنا فإن الشعر دعوة إلى إعادة النظر فيما هو سلبي لاستخراج الجوانب الإيجابية المتخفية تحت ستارمن الاستماع إلى جهة واحدة بأذن واحدة .

[1] السابق ، 670/2 .

المصادر و المراجع :

1. الألوسي البغدادي ، شهاب الدين السيد محمود، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم و السبع المثاني ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، لاتاريخ
2. ابن حزم ، أبو محمد علي ، رسائل ابن حزم الأندلسي ، تحقيق إحسان عبّاس ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط(2) ، 1987م .
3. ابن المعتز ، عبد الله ، طبقات الشعراء ، تحقيق عبد الستار أحمد فرَّاج ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ط(3) ، 1976م .
4. ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب ، ، تحقيق عبدالله علي الكبير ، محمد أحمد حسب الله ، هاشم محمد الشاذلي ، دار المعارف ، القاهرة ، 1981م
5. اسماعيل ، عزالدين ، التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ، بيروت ، ط(4) ، 1988م
6. البحتري ، ديوان البحتري ، تحقيق كامل حسن الصيرفي ، دار المعار بمصر ، القاهرة ، القاهرة ، ط(2) ، 1977م .
7. البرقوقي ، عبد الرحمن ، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1980م .
8. البطل ، علي الصورة في الشعر العربي حتى بخر القرن الثاني الهجري "دراسة في أصولها وتطورها" ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط(1) ، 1980م
9. بن إدريس ، عمر خليفة ، البنية الإيقاعية في شعر البحتري ، جامعة قاريونس ، بنغازي ، ليبيا ، ط(1) ، 2003م .
10. الجاحظ ، أبوعثمان عمرو بن بحر ، البيان والتبيين ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي للطبع و النشر و التوزيع ، القاهرة ، ط(5) ، 1985م .
11. الجابري ، محمد عابد ، بنية العقل العربي ، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية ، مركز دراسات الوحدة العربية "نقد العقل العربي (2) ، ط(3) 1990م .
12. الجرجاني ، عبد القاهر ، أسرار البلاغة ، تحقيق محمد رشيد رضا ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1978م .
13. الجرجاني ، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ،.تحقيق أبوفهر/ محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة ، دار المدني ، جدة ، ط(3) ، 1992م .
14. حسين ، طه ، حديث الأربعاء ، دار المعارف ، القاهرة ، 1989م .
15. خوري ، إلياس ، الذاكرة المفقودة "دراسات نقدية" ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط(1) ، 1982م .
16. الرباعي ، عبدالقادر أحمد ، الصورة الفنية في النقد الشعري "دراسة في النظرية و التطبيق" ، دار ومكتبة الكتَّاني للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط(2) ، 1992م .
17. الرباعي ، عبدالقادر أحمد ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط(2) ، 1999م .
18. الرباعي ، عبد القادر أحمد ، في تشكل الخطاب النقدي "مقاربات منهجية" ، الأهلية للنشر ،والتوزيع ، عمَّان ، ط(1) ، 1998م .
19. الزمخشري ، جار الله أبوالقاسم محمود بن عمر ، أساس البلاغة ، تحقيق عبد الرحيم محمود ، دار المعرفة ، بيروت ، 1982م .
20. السعران ، محمود ، علم اللغة"مقدمة للقارئ العربي" ، دار النهضة العربية للنشر و التوزيع ، بيروت ، لاتاريخ له
21. شاكر ، محمود محمد ، كتاب المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا ، شركة القدس للنشر و التوزيع ،، مطبعة المدني ، القاهرة ، دار المدني ، جدة ، 1987م .
22. عصفور، جابر أحمد ، الصورة الفنية في التراث البلاغي و النقدي عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط(3) ، 1992م .
23. العقاد ، محمود عباس ،المرأة في الإسلام، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط(19) ، 1975م ، سلسلة المجموعة الكاملة الإسلاميات .
24. المازني ، عبد القادر، الشعر غاياته ووسائله ، تحقيق فايز ترحيني ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط(2) .
25. الهمذاني ، أبوالفضل ، أحمد بن الحسين ، مقامات بديع الزمان الهمذاني ، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لاتاريخ له .
26. الوشمي ، عبد الله بن صالح ، وجه الشعر قراءة في مآخذ النقاد على معاني أبي تمام ، مكتبة الرشيد ناشرون ، الرياض ، ط(1) ، 2009م .