"السيميائيات الماسوشية في شعر أبي تمام"

د.حسين عبدالكريم البطوش*

تاريخ الوصول:٢٠٢٢/٤/٢٤م تاريخ القبول:٢٠٢٢/٧/٢٠م

الملخّص

يروم هذا البحث تقصّي السيميائيات الماسوشية في شعر أبي تمام علاماتٍ لافتةً، عكستْ بفيض الذاتية والتوجّد أبرزَ هذه الملامح في شعره الغنائي سايكولوجيًا على مستوى: الإحساس الذي تجلّى من خلال شعور الأنا بلذة الألم، والذنب، والوحدة والخوف. والصورة التي تجلّت بتقديس الآخر، وعبودية الأنا الضحية التي تعاقب نفسها متعة خفيّة ماسوشية. وخلُص البحث إلى حقيقة هذه الملامح في شعره على أنها ليست ماسوشية شهوية أو أنثوية، بل معنوية تأطرت بانفعالات الوعي واللاوعي نتيجة اضطراب نفسي عصابي بسبب توتره وقلقه من كثرة ترحاله سعيًا وراء الطموح والسموّ اللذين لم يتحققا تمامًا، وأنها انعكاس واضح لأثر الثقافة المجتمعية للشعراء بشكل عام، وبشكل خاص للتحوّل القيمي على مستوى دائرة الفرد الإنسانية القائم على المتعة الخفية بالرغم من الشكوى الظاهرية وفقًا لمفهوم الظواهر اللغوية القائمة على الاعتبارات الموروفولوجية والبنائية القياسية التي قدّمنا فيها البنيوية السانكرونية (التزامن) على الدايكرونية (التطوّر).

الكلمات الدالة: العصر العباسي، أبو تمام، السيمياء، الماسوشية، السانكرونية، الدايكرونية

* أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم، جامعة العلوم الاسلامية العالمية.

"The semiotics of masochism in the poetry of Abu Tammam"

Abstrcat

This research aims to investigate the semiotics of masochism in Abi Tammam's poetry, with remarkable signs, which reflected the abundance of subjectivity and presence. And the image that was manifested in the sanctification of the other, and the slavery of the ego of the victim, which punishes itself, is a hidden masochistic pleasure. The research concluded that these features in his poetry are morally masochistic and not lustful or feminine- framed by the emotions of consciousness and subconsciousness as a result of a neurotic psychological disorder due to his tension and anxiety over his frequent travels in pursuit of ambition and transcendence that have not been fully achieved, and that it is a clear reflection of the impact of the societal culture of poets in general. As well as for the value transformation at the level of the human circle of the individual based on hidden pleasure despite the apparent complaint according to the concept of linguistic phenomena based on standard morphological and structural considerations in which we presented the synchronic (synchronicity) over the dacronism (evolution).

Keywords: Abbasid era, Abu Tammam, semiotics, masochism, sanchronic, dacronism.

تمهيد:

لقد شهدت الحركة الأدبية في العصر العباسي تطورًا كبيرًا نتيجة تأثرها بالحركات العلمية والثقافية والفكرية في ظلّ انقباض النزعات الحزبية والقبلية والطائفية وتوجهها نحو الاتصال المثمر بثقافات الأمم الأخرى، علاوة على تشجيع ذوي الشأن لأصحاب العلم والأدب وفقًا لقدراتهم الإبداعية المتباينة، لاسيّما حاملي راية الأسلوب والفنّ مع تمسّكهم بجزالة اللفظ وقوة تراكيبه من مثل أبي تمام إيذانًا ببداية مرحلة جديدة، جمعت له اتجاهات متعددة وفقًا لأفضلية الأسبقية الزمنية؛ فابن الرومي (ت ٢٨٣هـ) عقليّ، وابن المعتز (٢٩٦هـ) بديعيّ، والمتنبي (٣٥٤هـ) ذاتيّ، والمعريّ (٤٤٩هـ) فلسفي، لما شفّ عن بواعث سيكولوجية لملامح شعرية متعددة، وقف على بعضها الباحثون، ومنها ما توارت عنهم من مثل العلامات الماسوشية في شعر أبي تمام حبيب بن أوس الطائي الذي ترجمت له جلّ كتب المصادر والتاريخ والأدب كالأعلام، والأغاني، وتاريخ الأدب العربي لبروكلمان، وتهذيب التهذيب، وسير أعلام النبلاء، وشذرات الذهب في أخبار من ذهب، ومرآة الجنان، ومعجم المؤلفين، والوافي بالوفيات، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان...

وفي الحقّ؛ فإن تقصّي الشواهد الشعرية/ الدّال بوصفها فرضية البحث على وصف هذه الملامح/ المدلول وتحليلها بغض النظر عن جنس المُخَاطب (Gender) غُلامًا كان أم أنثى، وأيضًا عن نوع الغرض الشعري غزلًا كان أم غيره - بُغيةُ بحثنا المتمثلة في الوقوف على سيميائيات الماسوشية فيها. ولكن قبل هذا كله علينا الوقوف أولًا عند هذين المصطلحين: السيمياء (Semantics) بشتّى مسمياتها: السيموطيقيا، أو السيميوزيس، أو السيميولوجيا، أو علم الدلالة؛ فتكمن أهميتها هنا في دورها القائم على تأصيل دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، وجدوى هذا بوصفها طريقة منهجية تقدّم لنا شفافية التأويل وموضوعية التلقّي، فضلًا عن إيماننا العميق في ارتباط الشعر بذاتية الفرد في حياتنا اليومية ذات الارتكاز الخطابي التواصلي الساعي إلى التوافق التامّ ومقوماتِ روح العصر.

وتجدر الإشارة وفقًا لما سبق إلى أهمية هذه الآلية التي لفتت بعض النقّاد المحدثين الغربيين من مثل: (بوفون، وجيماس، وفونتاني، وبنيفست، ولاندوفسكي، ومارون، ومولينيي، وبالي، وغييرو، وريفاتير، وشارل، وآيزر، وياوس، وجاكبسون، وتودروف، وروبرت شولز) إلى آلية التشكيل العلاماتي (Sign) من خلال اقتران الدالّ/ الصورة الصوتية بالمدلول/ الصورة الذهنية وفق ثنائيات ألسنية تقابلية (Language)، تجمع المسَبَّب الكلام (Parole) بالمسبِّب اللسان (Langue)، وكذا المدلول بالدالّ عندما لا تنطوي اللغة على بُعد زمني، يفسّر الأسبقية التاريخية/ الدياكروني، بل على بُعد تزامني بُنيوي/ السانكروني، يترجم إلى حدّ قريب صدارة المحور التركيبي/ الأفقي المقترن باللغة الآنية

في الجملة على المحور الاستبدالي/ العمودي القائم على مكنون الذاكرة من لغة معجمية قياسية نمطية تتأثر بسسيولوجيا العصر.

وعطفًا على ما سبق من حيث أهمية هذه الآلية؛ فإن ثمّة نقادًا محدثين لم يكتفوا بالالتفات لهذه الآلية فحسب، بل أفردوا لها دراسات متخصصة بشأنها، كان من أبرزها على سبيل المثال لا الحصر من مثل: لويس دي سوسير في دراسته: "دروس في اللسانيات العامة". وأيضًا كلود كوكي في دراسته: "السيميائية "مدرسة باريس"". وكذلك رولان بارت من خلال دراسته: "مبادئ في علم الأدلة". كما نالت هذه الآلية نصيبًا كبيرًا من دراسات ساندرس بيرس، تمثّلت بثلاث دراسات: "السيميائيات السردية"، و"السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها"، و"السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات". وأيضًا سعيد بنكراد من خلال دراسته: "الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة". وكذلك إيكو في دراسته: "العلامة". وأيضًا داسكال من خلال دراسته: "التأويل بين السيميائية والتفكيكية".

أما مصطلح الماسوشية بشتّى مسمياته: المازوخية، المازوكية؛ فما هو إلا مصطلح نفسي حديث، يُضادّ السادية. ويعود اشتقاقه إلى رواية "فينوس في الفراء"؛ إحدى روايات الأديب النمساوي (فون زاخر مازوخ) الذي عرض شخصيته من خلال هذه الرواية بملامح ماسوشية، وصفها الطبّ العقلي والنفّسي فيما بعد من خلال الطبيب النمساوي الألماني (فون كرافت إيبينج) على أنها التلذّذ بالقسوة والعنف من أجل الوصول إلى نشوة الجنّس. ولا ننكر هذا، بيد أننا نشايع فقط مَن وقف عند لفظة "المتعة" المطلقة غير المقيّدة بالجنس وفقًا لما ذهب إليه بعضهم من مثل الطبيب والمحلل النفسي الفرنسي (إيمانويل ساشا ناخت) مؤلف كتاب المازوخية - على أنها اضطراب نفسي عصابي، يسعى إلى المعاناة من أجل المتعة (ناخت، ١٩٧٦). فقد لفتنا هذا حقًا إلى شواهد شعرية كثيرة لأبي تمام تجسّد هذا الاضطراب من خلال علامات الماسوشية المعنوية التي تعكس وحدة الشاعر وخوفه، وعبوديته إلى جانب استعذاب ألم الصدّ والهجران مقابل تقديسه للآخر والشكاية منه. ولعلّ هذا أثرى قريحته أكثر انعكاسًا لمقولة: المعاناة رحم الإبداع. بيد أننا لنقرّ بأن مثل هذه السيميائيات لم تأتِ حكرًا على شاعرنا، بل ظهر بعضها إن لم يكن جلّها في شعر العذريين، ولكن صاحبنا ربا عليهم بعض الشيء وهو ليس منهم؛ لهذا استدعينا - على سبيل المثال لا الحصر - تلك الشواهد الشعرية الدالة على ما يؤكد فرضية البحث بالرغم من تماهيها بين الوجدانيات والانفعالات الذاتية. وبناء على ما أسلفنا؛ فتكمن إجابتنا عن سبب اختيارنا لهذا البحث حول مَن ترك بصمة جليّة في الشعر العربي عامة والعباسي خاصة.

إن ثمَّة دراسات كثيرة دخلت هذا المضمار؛ فقد تناول بعضها أبا تمام: حياته، أو شعره أو كلاهما معًا، أو جانبًا نقديًا معينًا بنتاجه الشعري. كما اهتمّت بعض هذه الدراسات بالماسوشية بشكل عام في الأدب العربي أو عند شاعر آخر. فمن أبرز هذه الدراسات: (ناخت، ١٩٨٣)، (الشملان، ٢٠٠٠)،

(الكعيدي، ٢٠٠٢)، (بوخميس، ٢٠١٠)، (هلال، ٢٠١١)، و(زمالي، ٢٠١٨)، و(مجموعة، ٢٠٢٠). وليس مجمل ما سبق بُغية بحثنا. وعليه؛ فإن دراسة واحدة في حدود اطلاعنا لم تقترب من دلالة عنوان بحثنا المتمثل بهذا التمهيد الذي بسّطنا فيه بإيجاز كلمات البحث الدالة، والطرح الذي يقف على علامات الماسوشية في شعر أبي تمام على سبيل الوصف والتحليل منهجًا رئيسًا، استنار بنظريات المنهج النفسي بعض الشيء، وتعاضد له المنهج البنيوي في تلقّي أنساق الشواهد الشعرية التأويلية والدلالية على فرضية البحث. وبخاتمة تتذيّل البحث بأهمّ النتائج والتوصيات.

السيميائيات الماسوشية في شعر أبي تمام

تشكّل الأجناس الأدبية مرآة، تعكس صورة الأُمة وروح العصر من خلال الأدباء والفنانين الذين أمكنتهم قرائحهم من تصوير مشهد ما بمستوييه الحقيقي والتخيلي وفق انفعالات خاصة، تتبلّر لديه على نحو ما يُقال على سبيل المثل اختيار المرء جزء من ذاته، علاوة على أن الباطن واللاوعي، ينشد كلاهما ضالته في بوح الأديب وإن لم يعِ أو يتقصّد ببوحه كل ما يريد؛ ما يلفت الناقد إلى مثل هذه الفرضية التي نستدعي لها من نتاجه الشعري على سبيل التوثيق البحثي حوله بوصفه عنصرًا مجتمعيًا، تتجلّى به أمته وعصره ومجتمعه معًا من مثل أبي تمام الذي لفتتنا بعض أشعاره إلى ملامحها الماسوشية الأخلاقية/ المعنوية التي لا ندعي أنها انغلقت عليه وحده، بل على كثير من أقرانه بشكل متفاوت وجزئي، بيد أنها ظهرت لديه من زوايا متعددة بشكل لافت، ولطالما أظهرته على النقيض من هذا مسَبَّقًا في غير ما موضع معتزًا معتدًا بذاته التي يفضّل من أجلها هجر الحبيبة/ الباعث سعيًا وراء الطموح على القرب منها، لكن لمثل هذا المقام كلمة أخرى نقف من خلالها على حقيقة هذا الأمر من قبيل التطبيق والدلالة؛ فرضيةً تستند إلى ملامحَ متعددةٍ سيميائيًا، أمكنتنا من استجلاء المعنى الدينامي للنصّ، تشي بخلاف ذلك (الخفاء والتجلّي)؛ ليكون من أبرز هذه السيميائيات على مستويّ الإحساس والصورة ما يلي:

أ) الشعور بلذة الألم:

يُعدّ هذا الشعور مظهرًا جليًّا على الشخصية الماسوشية في حقيقتها من حيث تجد متعتها في تلقي الإيذاء النفسي والبدني من قبل الآخر/ الحبيب، بيد أن حال الشاعر في هذا المقام مختلفة بعض الشي في كونه يكتفي بمتعة الإيذاء النفسي فقط على سبيل أمر حبيبته على وجه الدعاء مزيدًا من العذابات النفسية الوجدانية خلافًا لطبائع البشر؛ أليس دعاء واحدنا لنفسه إلا بخير؟ بلى، ولكن أبا تمام ينشدها أن تجعل من التسهيد نصيبًا لعينيه؛ ويكأن الأمر الحسن والمكروه لديه سيّان؛ ما يجعله يستعذبهما على نحو طريف، يتمثل بدعوتها إلى ممازجة بكائه بنومه! ما يكون في محصلته رقاد بقدر التسهيد. فليس ثمّة ما ينكر عليه "اجْعَلِي، أشْرِكِي، واجْعَلِي" استعذاب مثل هذا الألم بمستوييه: النفسي والجسدي، كما تصف الأبيات التالية على بحر الخفيف(التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٥٢).

اجْعَلِي فِي الكَرَىْ لِعَيِنِي نَصِيبَا
كَيْ تَنَالَ المَكْرُوهَ والمَحْبُوبَا
أشْرِكِي بَيْنَ دَمعِ عَينِي وَنَومِي
واجْعَلِي لِي مِنَ الرُّقَادِ نَصِيبَا

وترتبط الصورة المعنوية في ذهن شاعرنا لإدراكه التامّ للاختبار الحقيقي له "مِحْنَةُ" من خلال صورة إيحائية – على سبيل الحكمة/ الحقيقة - التي سوّغت له قبول إذلال المعشوق بكل خضوع وستر دونما أي إفصاح لهذا السرّ حتى لا يخرج عن سرب العاشقين المنهكين بعشقهم كما العذريين "لَيْسَ مِنَّا مَن شَكَا"، وإن يفعل، يكن ظالمًا لها! فلا تخفى في هذا المقام بعض علامات المازوخية الواشية بشعور اللّذة في ذلّ الحبيب له "مِحْنَةُ، ذُلِّ، كَتَمَا، لَيْسَ مِنَّا، شَكَا، ظَلَمَا"، كما يصف البيتان التاليان على بحر الرمل (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٩٨):

مِحْنَةُ العَاشِقِ فِي ذُلِّ الهَوَى
وَإِذَا اسْتُودِعَ سِرًّا كَتَمَا
لَيْسَ مِنَّا مَن شَكَا عِلَّتَهُ
مَن شَكَا ظُلْمَ حَبِيبٍ ظَلَمَا

وتبدو لنا المعاناة دافعًا ملهمًا للشعر الغنائي فضلًا عن الألم؛ "ما يحمل الشاعر على البوح بما في نفسه من شعور بالألم أو الوحدة أو الحبّ أو غير ذلك من عواطف صادقة، تلهب القلب وترقق الحسّ وتصفّي الذات" (ناصيف، ١٩٩٦، ١٢) لهذا لم ينكر الشاعر يد السَّهَرِ/ سوطَ التسهيد فحسب، بل لم يعتب على انشغال فكره بالمعشوق/ لذّة الرضا حتى غدت ذكرى الآخر نديمًا/ الجليس في زمكانية الظلام (الشقاء) لما هو ألذّ وأحلى من السمر المستطاب في زمكانية النور (السعادة)، ولعلّ هذا يعود إلى تعويض الحبيب عن أيام انشغاله عنه بسبب الطموح والسموّ، كما يصف البيتان التاليان على بحر البسيط (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٦٦):

سَهِرْتُ فِيكَ فَلَمْ أَجْحَدْ يَدَ السَّهَرِ
وَطَالَ فِكْرِي وَلا عَتْبٌ عَلَى الفِكَرِ
نَادَمْتُ ذِكْرَكَ وَالظَّلْمَاءُ عَاكِفَةٌ
فَكَانَ يَا سَيِّدي أَحْلَى مِنَ السَمَرِ

وإذا ما جرى النوم من عيون شاعرنا مجرى الدمع؛ فليس لقلبه المشوق لمحبوبه من سبيل إلا لذّة الاستئناس بهذا التسهيد، وذلك الأرقّ عذوبة خاصة، تشي بسيميائيات التضادّ "جَرَى النَّوْمُ، مَجْرَى الدَّمْعِ، اسْتَأنَسَ الفُؤَادُ المَشُوقُ" مظهرًا جليًا من مظاهر الاضطراب النفسي المعروف بالعصاب (Neurosis)، ما يفسّر مخالفة هذا التضادّ لأفق منطق الأشياء (الأرق، الاستئناس)، ولعلّ مردّ هذا

يعود إلى خيبة أمله في تحقيق السموّ المراد الذي قام على الترحال وهجر الأحبة مسبّقًا، كما يصف البيت التالي على بحر الخفيف (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٨٦):

وَجَرَى النُّوْمُ مِن جُفُونِي مَجْرَى الـ

ـدَّمْعِ واسْتَأْنَسَ الفُؤَادُ المَشُوقُ

ولا يبرح شاعرنا تصوير استعذاب الألم حتى في شعر الإخوانيات وفق خطابه التوجدي هذا على سبيل النهي المطلق بعد أن أدمنتْ عيناه الدمع "لا تَسْقِنِي" المتمثل برفضه اللوم في كونه يتلذذ بماء دموعه بديلًا مناسبًا عن ماء العتاب على وجه تأكيد القناع الماسوشي "فَإِنَّنِي، قَدْ" إلى جانب ماضوية الحدث التامّ "اسْتَعْذَبْتُ"، كما يصف البيت التالي على بحر الكامل (التبريزي، ١٩٩٤، ١، ٢٤):

لا تَسْقِنِي مَاءَ المُلَامِ فَإِنَّنِي

صَبٌّ قَدِ اِستَعذَبْتُ مَاءَ بُكَائِي

ويقرّ أبو تمام باستحسانه لمثل هذه العبرات وصفًا نفسيًا، يشي بماسوشية خطابه الشعري "حَسُنَتْ" من فرط حبه للغلام لدرجة النحيب عليه، وأي نحيب في ظلّ هذا العشق الذي يستعذب "طَابَ" على سبيل السائل المقرّ المتعجب "أيُّ" من بكاء عاشق أديب (الأنا) أصبح على أديب (الآخر) طَيْبًا؟ ولا غرو في العشق، ولكنْ مَن يرى البكاء (المعاناة) حُسنًا طيبًا بالتأكيد يعاني من اضطراب نفسي، تحاكي ترجمة انفعالاته وفيض وجدانه شخصية ماسوشية أو لنقل مَن يحاكي الماسوشي الحقيقي الذي يستعذب شقاء تعلّقه بالآخر وفق شعور قلبي لا يستوعبه العقل! وكان وصف (باسكال) مثل هذه الحالة عندما قال بأن للقلب أسبابًا خاصة به، لا يمكن للعقل أن يدركها (ديورانت، ١٩٧٩، ٣٥٣)، ولعلّ هذا حقًا ما يعزز حقيقة ماسوشية أبي تمام المعنوية إن لم تثبت الشواهد الأخرى غير ذلك. وعلى سبيل الشيء بالشيء يُذكر؛ فإن الصولي لم ينتصر لأبي تمام عندما أُتهم بحبّ غلامه (الصولي، ١٩٣٧، ١٩٤)، ولكن انتصر له فيما بعد شوقي ضيف بقيله: "ولعلّ غلام أبي تمام المذكور هو الذي كان ينشد شعره، والحقّ أنه كان وقورًا وكان يترفع عن الدنايا وكان مخلصًا لدينه كما كان مخلصا لعروبته" (ضيف، ١٩٦٧، ٢٧٦). وشاهد ما أسلفنا ما يصف البيتان التاليان على بحر الخفيف (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٥٦):

حَسُنَتْ عَبْرَتِي وَطَابَ نَحِيبِي

فِيكَ يَا كَنْزَ كُلِّ حُسْنٍ وَطِيبِ

أَيُّ شَيءٍ يَكُونُ أَحْسَنَ مِن صَبٍّ

أَدِيبٍ مُتَيَّمٍ بِأَدِيبِ

ولا ينتهي تدوير الصور الفنيّة لدى شاعرنا من خلال تأكيدها على تلذذه بعذابات العاشقين المتيمين استنادًا لرفد تلك الصور بمعاني شقائه كما أسلفنا مُسَبّقًا: النحيب، العبرات، البكاء،

العشق، الزفرات، القلق، التسهيد،...إلخ، وكأنه قال هذه الأبيات المتفرقة في قصيدة واحدة بالرغم من اختلاف مقاماتها وتبايّن أزمنتها؛ فإنه يأنس في هذا المقام بحرقة الجوى وبعهد البكاء المستمر في ظلّ افتقار الصبر للميثاق والعهد! خلافًا لما كان عليه مسبقًا عندما هجر الحبيب لمنافع شخصية؛ ويكأنه بهذا الخطاب يريد تعويض ذاته عن هذا الشقي وكذا الحبيب عن تلك القسوة، كما يصف البيتان التاليان على بحر السريع (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٦٣):

آنَسَنِي مِن بَعْدِكَ الوَجْدُ
وَعَبْرَةٌ تَطْرُقُ أَو تَغْدُو
وَفَىْ البُكَا بِالعَهْدِ إِذ لَمْ يَكُنْ
لِلصَبْرِ مِيثَاقٌ وَلا عَهْدُ

ويصف شاعرنا حالة من واقع حلم يقظته في الكرى، تجلّت في مجافاة المعشوق عن لقائه، ولم ينزعج ظلّه من تقبليه إياه فحسب، بل توارى الآخر عندما علم بمروره به؛ ما كسر أفق توقعنا حول زيادة قبح أفعال الآخر/ المعشوق إلى جانب صدّه وإعراضه محبةً، تشي باستعذاب الشاعر (العاشق) قبحَ هذه الأفعال؛ لأنه يعمل بمقتضى مبدأ اللّذة في كونه يستخدم ما يُعرف بالفعل المنعكس (Reflex) كردة فعل طبيعية، "تؤدي إلى خفض التوتر مباشرة، والعمليات الأولية (Elementary Processes) التي تحاول خفض التوتر بطريقة غير مباشرة بتكوين صور للموضوع من شأنها إزالة هذا التوتر كما في الأحلام" (الحفني، ٢٠٠٥، ١٧١)؛ فيكون شعوره بمثل هذه اللّذة (الألم) ما يجهض به توتره من كثرة ترحاله واختزال قلقه من لهثه خلف الطموح والسموّ، وهو القائل من خلال مدح محمد بن يوسف الطائي على بحر الطويل (التبريزي، ١٩٩٤، ١، ٢٤٥):

وَلكنَّني لَمْ أَحْو وَفْرًا مُجَمَّعًا
فَفُزْتُ بِهِ إلّا بِشَمْلٍ مُبَدَّدِ
لَمْ تُعْطِنِي الأَيَامُ نَوْمًا مُسَكِّنًا
أَلَذُّ بِهِ إِلَا نَوْمٌ مُشَرَّدِ

وصفوة القول -بناء عمّا سلف– فلا يبدو لنا الشاعر ماسوشيًا بحقيقة نفسه، إنما تجلّت في أشعاره ردة فعل لما عُرف عنه مسبقًا من تجاهل الحبيبة ما كان يقرّبه من السادية التي أشغلته رؤاه وطموحاته عن أحبته؛ فغدا على سبيل النظرة التعويضية أن يعيش ظاهرة مجتمعية يعني بها الشعراء العاشقين من جهة، ويعوض الحبيب أيضًا من جهة ثانية، كما تصف الأبيات التالية على بحر الكامل (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٥٤):

تَلَقَّاهُ طَيْفِي فِيْ الكَرَىْ فَتَجَنَّبَا
وَقَبَّلتُ يَومًا ظِلَّهُ فَتَغَضَّبا

وَخُبِّرَ أَنِّي قَدْ مَرَرْتُ بِبابِهِ
لِأَخلِسَ مِنهُ نَظرَةً فَتَحَجَّبَا
وَمَا زَادَهُ عِنْدِي قَبِيحُ فَعَالِهِ
وَلا الصَدُّ وَالإِعْرَاضُ إِلّا تَحَبُّبَا

ب) الشعور بالوحدة والخوف:

يُعد شعور الماسوشي بالوحدة والخوف بشكل عام متلازمة قهرية، تنتابه وسواسًا قهريًا كلّما اشتدت به الحاجة إلى الحبيب الذي يرى في قسوته وتعنيفه هدأة له وسكنًا فضلًا عن استعذابه لهذا المقرون بالشكاية من جهة، ويبثّ بعض ملامح تقديس الآخر من جهة أخرى كما سبق، والشعور بالذنب كما سيأتي لاحقًا. وعليه؛ فغالبًا ما يشكو خوفه ووحدته بشكل مباشر، وعلى صيغة الأمر "دَعْنِي"؛ كأن يدعه شارب الكأس وسبيلَ شرب هوى الحبيب الذي أفضى به إلى السقام والتفكير والخلوة التي يخاف؛ ما أورثه في المقام الأول الوباءَ والوسواسَ مظهرًا جليًا يكتنفه من خلال خطابه الشعري، وفي الثاني مهلكته بسبب صده وقطع أنفاسه من نظراته بوصفه رقيق القلب لولا قسوة قلوب العاذلين؛ ما يدفعه باعث الخوف إلى تمنّي العيش على أمل مقطوع رجاءه في يد الطبيب/ الحبيب، كما تصف الأبيات التالية على بحر البسيط (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٧٤):

دَعْنِي وَشُرْبَ الهَوَى يَا شَارِبَ الكَاسِ
فَإِنَّنِي لِلَّذِي حُسّيتُهُ حَاسِي
لا يُوحِشَنَّكَ مَا اِسْتَسمَجْتَ مِن سِقَمِي
فَإِنَّ مُنزِلَهُ بِي أَحسَنُ النَّاسِ
مِن خَلْوَتِي فِيهِ مَبْدَا كُلِّ جَائِحَةٍ
وَفِكرَتِي مِنهُ مَبدا كُلِّ وَسواسِ
مِن قَطْعِ أَلفَاظِهِ تَوصِيلُ مَهْلَكَتِي
وَوصُلُ أَلحَاظِهِ تَقْطِيعُ أَنْفَاسِي
رُزِقْتُ رِقَّةَ قَلْبٍ مِنّهُ نَغَّصُهُ
مُنَغِّصٌ مِن رَقِيبٍ قَلبُهُ قَاسِي
مَتَى أَعِيشُ بِتَأمِيلِ الرَّجَاءِ إِذَا
مَا كَانَ قَطْعُ رَجَائِي فِي يَدَيّ يَاسِي؟

ويتضرّع الشاعر بدافع الوحدة إلى ربه "يَا رَبِّ، يَا ذَا العُلاَ، يَا رَبِّ" في دعوات "فَاصْفَحْ، لَا تَتْرُكْنِي، فَأَلْحِقِ" ويكأنها خالصة في أن يُبقي له حبيبه الأوحد/ البقاء، فإن لم...؛ فالنتيجة فراق (الفناء)، يفضي به أحدوثة للناس وحكاية للشامت وللحاسد؛ ما يتمخّض عنه تضرّعه بالموت

(الخلاص) بسبب قلقه من ابتعاد حبيبه أولًا، وتواليًا تمنيّه الموت على ألّا يشمت به حاسدٌ! فإن يدلّ هذا على شيء؛ فإنما يدلّ على سيميائية الخوف والوحدة التي يكتنف مظهر شعر صاحبنا، كما تصف الأبيات التالية على بحر السريع (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٦٤):

وَلِي مِنَ الدُّنْيَا هَوَىً وَاحِدٌ
يَا رَبِّ فَاصْفَحْ لِي عَنِ الوَاحِدِ
لَا تَتْرُكْنِي فِيهِ يَا ذَاْ العُلاْ
أُحْدُوثَةَ الصَّادِرِ والوَارِدِ
يَا رَبِّ إِنْ فَارَقْتُهُ بَعْدَمَا
أَضْرَعَنِي للشَّامِتِ الحَاسِدِ
فَأَلْحِقِ الرُّوحَ وَجُثْمَانَهُ
بِوَهْدَةِ المُحْتَفِرِ اللاحِدِ

ونرى الشاعر يسرف - من فرط شعوره بالوحدة والشقاء - في تكرار لفظة (كَمْ) الخبرية التكثيرية التي تدلّل على وحدته ليلًا "لَيْلِي" وخوفه من طغيان "يَتَمَادَى" هذا الليل، فضلًا عن امتداده "الأَطْوَلُ"؛ لما في محصلته تنافس "يَتَبَارَى" الدمع المنهمر "المُسْبَلُ" المقرون أيضًا بفردية الأنا وحدها (دَمْعِي)، وأنّى يكون هذا إلا بطول الهجر دونما رفض أو حتى أدنى عتاب؟ ولا يخفى قلق الشاعر وخوفه من هذ وذاك؛ ما ألجأه إلى التعجب من فظاعة هذا الصنيع "يَا طُولَ"! لنراه وظّف من زاوية أخرى لفظة "يا" الندبة تجاه هذا الألم الذي يعاني ويقاسي، ولكن بخطاب مونولوجي، ينسجم واختيارَه لبحر السريع في مثل هذه الحالة التي تترجم ألمًا صارخًا متواليًا باعثه الهجر الذي لا ينقضي على الدوام، ولا يترك مجالًا للعتب، كما يصف البيتان التاليان على بحر السريع (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٩١):

كَمْ يَتَمَادَى لَيلِيَ الأَطْوَلُ
كَمْ يَتَبَارَى دَمْعِيَ المُسْبَلُ
يَا طُولَ هَجْرٍ مَالَهُ آخِرُ
مِنْكَ لِعَتَبٍ مَا لَهُ أَوَلُ

ويظهر بشكل جليّ شعور أبي تمام بالوحدة والخوف علمًا بأن مثل هذا الشعور لم يقتصر على أغراض شعرية معينة كالغزل أو الرثاء وفق ما تؤكد هذه الأبيات التي ندّيل بها هذا الملح الذي يقرّ من خلاله الاتحاد مع ذاته المتكلفة بمظاهر الماسوشية؛ وهي نتيجة حتمية كما يرى علماء النفس بمؤدى شعور المرء بالوحدة والقلق؛ ما يوصله إلى مرحلة الاكتئاب وبالتالي الموت المبكر بسبب تصديق العقل الباطن لهذا الإيهام، وكانت أشارت لهذا الزعم العديدُ من الدراسات السيكولوجية التي لا

حصر لها، ومنها ما ذهب إلى وجود أدلة قوية على الوفاة المبكرة للأشخاص الذين يشعرون بالوحدة (Holt & Others، ٢٠١٥). وبدورنا نكتفي هنا بسؤالين أولهما: ألا تؤكد شواهد أبي تمام الشعرية بشكل عام والتالية بشكل خاص اكتئابَه؟ وثانيهما: ألم يمت أبو تمام مبكرًا؟ وعليه؛ فتكمن الإجابة الموضوعية في ظلّ هذه الحلقة (وحدة + خوف = اكتئاب قد يصل إلى الوفاة المبكرة)؛ إذا ما التفتَ المتلقي الكريم إلى معاني بُنية هذا الخطاب الذي لا يحتاج منّا إلى تفسير أو توضيح أو حتى تعقيب (الوحدة، الخوف، الاكتئاب، الاستشراف، الموت) وفق تقابل معنوي لخطاب بنيوي، لا يمكن لنا فهمه بالفعل إلا إذا أدركنا ذلك الاختلال النفسي الباعث على سيميائيات ماسوشية في بعض أشعاره مع الأخْذ بعين الاعتبار عدم تجزئة الكلمات عن بعضها في كونها ذات صلة واحدة، تترجم المعنى المراد إذا ما نظرنا إليها من زاوية دلالية، تمكّننا من فهم البنية المعجمية لها؛ لأنها "شبكة واسعة معقدة من علاقات المعنى، أي أنها تشبه نسيج العنكبوت الواسع المتعدد الأبعاد، يمثّل كلّ خيط فيه إحدى هذه العلاقات، وتمثّل كل عقدة فيه وحدة معجمية مختلفة" (لاينز، ١٩٨٧، ٨٣)، تقرّبنا من سبر عمق مثل هذه الملامح وتأثيرها على الدائرة الفردية، كما تصف الأبيات التالية على بحر الطويل (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٦٦):

أَلَمْ يَأْنِ تَركِي لا عَلَيَّ وَلا لِيَا
وَعَزْمِي عَلى مَا فِيهِ إِصْلاحُ حَالِيَا
وَقَدْ نَالَ مِنّي الشَّيْبُ وَابيَضَّ مَفْرِقِي
وَغَالَتْ سَوادِي شُهبَةٌ فِي قَذَالِيَا
أُصَوِّتُ بِالدُنيَا وَلَيسَتْ تُجِيبُنِي
أُحَاوِلُ أَنْ أَبْقَى وَكَيْفَ بَقائِيَا
وَأَبْقَى صَرِيعًا بَيْنَ أَهْلِي جَنَازَةً
وَيَحْوِي ذَوُو المِيرَاثِ خَالِصَ مَالِيَا
أَلَيسَ اللَيَالِي غَاصِبَاتِي بِمُهْجَتِي
كَمَا غَصَبَتْ قَبْلِي القُرُونَ الخَوالِيَا
وَمُسْكِنَتِي لَحْدًا لَدَى حُفْرَةٍ بِهَا
يَطُولُ إِلى أُخْرَى اللَيَالِي ثَوائِيَا
فَقَدْ أَنِسَتْ بِالمَوتِ نَفْسِي لِأَنَّنِي
رَأَيْتُ المَنَايَا يَخْتَرِمْنَ حَيَاتِيَا
فَيَا لَيْتَنِي مِنْ بَعْدِ مَوْتِي وَمَبْعَثِي
أَكُونُ رُفَاتًا لا عَلَيَّ وَلا لِيَا

أَخَافُ إِلَهِي ثُمَّ أَرْجُوْ نَوالَهُ
وَلَكِنَّ خَوْفِي قَاهِرٌ لِرَجَائِيَا

ج) الشعور بالذنب:

يُعد الشعور بالذنب أحد المشاعر التي تنتاب الفرد كالحزن والسعادة والندم مع مراعاة أنه شعور طبيعي انفعالي، يبثّ مشاعر الألم أو الندم أو الأسف على فعلٍ ما، يخالف منظومة الأخلاق أو الدين أو لنقل القيم الإنسانية بشكل عام، إلا أنه يُعتبر إشكالية لدى علماء النفس؛ إذا ما تجلّى لهم من جهة سيكولوجية شعورًا خاصًا، يتكرر من قبيل تأنيب الأنا لذاتها الماسوشية تجاه الحبيب، كما نراه يبيّن لوعته وشدة حزنه بسبب صدّه "شَادِنٌ" وفقًا لشكايته، وكذلك يُجسد من خلالها شعوره بالذنب/ الخطيئة؛ ما يستوجب التطهير/ الشقاء، كما ذنب آدم...، بيد أن شاعرنا غير نادم على أنه ضحية الإغواء والفتنة؛ إذن هي حلقة تتبلّر في الماسوشي متكاملة في التأطير (الباعث/ الحركة، النتيجة/ الطاقة) وتواليًا (الطاقة/ الباعث، الحركة/ النتيجة) ضمن ارتباط وثيق وعميق، تنشّأ بفعل مكنونات نفسية/ القلق، تسعى إلى توظيف ثنائية التوالي (الذنب؛ العقاب)؛ فالوصال جنّة الخُلد/ السموّ، وأما الهجر فشقاء الدنيا/ الدنوّ الذي يجد من خلاله الماسوشي وابلًا من المتعة واللذة، كما تصف الأبيات التالية على بحر الخفيف (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٦١):

أَنَا فِي لَوعَةٍ وَحُزنٍ شَدِيدِ
لَيْسَ عِنْدِي لِلَوعَةٍ مِن مَزِيدِ
بِأَبِي شَادِنٌ تَنَسَّمتُ مِن عَيْ
نَيْهِ يَومَ الخَمِيسِ رِيْحَ الصُدُودِ
صَارَ ذَنْبِي كَذَنْبِ آدَمَ يَا عَمْ
رُو فَأُخْرِجْتُ مِن جِنَانِ الخُلُودِ

ويعرّض الشاعر بغلامه مشيرًا إلى تحلله "أَطفَأتُ، أبرأتُ" من وثاق حبه له قنوطًا من وصاله الذي يرتجي، وأنّى له؛ وقد تجلّى عشقه من خلال سيميائيات "نارَ هَواكَ، قَرحَةَ لَوعَةٍ، كَقَرحَةِ الجَنبِ" معللًا هذا على أنه شعور بالذنب "لَكِنَّهُ ذَنْبِي" ملمحًا ماسوشيًا، من قبيل التطهير من ذنب العشق بحقّ الحبيب بفعل صراع قُوى شخصيته التركيبية المتمثلة، كما ذهب لهذا سيغموند فرويد على غرار ما تصف الأبيات التالية على بحر الكامل (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٥٣):

أَطْفَأْتُ نَارَ هَوَاكَ مِنْ قَلْبِي
وَحَلَلتُنِي مِنْ عُرْوَةِ الحُبِّ
أَبْرَأتُ قَرْحَةَ لَوْعَةٍ نَبَتَتْ
بَيْنَ الشِغَافِ كَقَرْحَةِ الجَنْبِ

مَا الذَّنْبُ يَا كَنْزَ الذُّنُوبِ مَعًا
لَكَ فِي الهَوَىْ لَكِنَّهُ ذَنْبِي

ولا يبرح أبو تمام -بوعي أو بغيره- شعورَه بالخطيئة "بالذُّنُوبِ مُعْتَرِفٌ، جِنَايَتِي" حتى في مواطن الغزل في معشوقه؛ ما يستوجب عطف هذا المعشوق إذا ما قدّر له افتتانه به، علاوة على اعترافه بالذنب، فضلًا عن بكائه المستمر دمًا بسبب ذنبه وذلّه "فَهَبْ لِذُلِّي" إلى جانب استعطافه له "وَجُدْ" من فيض مازوخيته بهذه الدلالة التي لا تحتاج إلى حُجة أو برهان، كما يصف البيتان التاليان على بحر المنسرح (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٧٤):

هَا أَنَا ذَا بالذُّنُوبِ مُعْتَرِفٌ
فَهَبْ لِذُلِّي جِنَايَتِي أَمْسِ
وَجُدْ لِمُسْتَمْطِرِ الجُفُونِ دَمًا
شَغَلَتْهُ عَن صَلَاتِهِ الخَمْسِ

د) الأنا الضحية:

لعلّ إيمان المرء بأنه ضحية على الدوام؛ يفقده بعض اتزانه، بل يسقطه في دائرة الماسوشية من قبيل افتخاره بذاته بوصفه يتحمّل هذه العذابات دونما أدنى رفض صريح لتلك الهالة التي يصنعها من معشوقه المقرّب؛ إذ نلفي شاعرنا في غير ما مقام - على سبيل المثال لا الحصر- ضحيةَ العشق وفق ترجمة شعورية وجدانية، تدلل بصورة أو بأخرى على ملامح ماسوشية، وإن كان هذا من قبيل التكلّف، كما تشي شواهده الشعرية بصبره على بُعد معشوقه طويلًا دونما ملل تشايعه الدموع السواكب حتى صار مستقرًا للحبّ، ووطنًا للحزن بشهادة جروحه وعذاباته الباعثة على توالي زفراته حتى انعكست لديه منطق الطبيعة؛ فالجاني ظبي يعدو عليه ذئبًا! فهذا من الغرابة بمكان! ولكن على نحو فنتازيا العاشقين الذين يتكلفون صور الماسوشيين، كما تصف الأبيات التالية على بحر البسيط (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٥١):

صَبَرْتُ عَنْكَ بِصبْرٍ غَيرِ مَغْلُوبِ
ودَمْعِ عَينٍ علَى الخَدّيْنِ مَسْكُوبِ
صَيَّرتَنِي مُسْتَقَرًّا للهَوَى وَطَنًا
لِلحُزْنِ يَا مُسْتَقَرَّ الحُسْنِ والطِّيبِ
لَئِنْ جَحَدْتُكَ مَا لاقِيتُ فِيكَ فَقَدْ
صَحَّتْ شُهُودُ تَبَارِيحِي وتَعْذِيبِي
بزَفْرةٍ بَعْدَ أُخْرَىْ طَالَمَا شَهِدتْ
بِأَنَّهَا أُنْتزِعَتْ مِن صَدْرِ مَكْرُوبِ

لَكِنْ عَدْوتَ علَى جِسْمِي فَبْنَتَ بِهِ
يَا مَن رَأَى الظَّبْيَ عَدَّاءً عَلى الذِّيبِ؟!

ولعلّنا لا نغلو إذا ما وصفنا أبا تمام بأنه ذو فاقة، يستعطف حصرًا "إِيَّاكَ" سالبَ عينه الرقاد ومبكيها، وقاتله ظلمًا بإعراضه عنه، بكل تقبّل على نحو انغماسه بمشاعر الشفقة من لدن الآخر تُجاه ذاته التي يريد لها مثل هذا الخضوع والإذلال من جهة، ويفتخر بقوة صبره وتحمّله الأذى دونما رفض من جهة أخرى، وهذا ما يدلل على سيميائية المازوخي في هذا المقام، وإن بدا لنا تكلفًا أو قناعًا من خلال تصوير الأبيات التالية على بحر السريع (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٨٠):

سَالِبَ عَينِي لَذَّةَ الغُمْضِ
وَمُبكِيًا بَعضِي عَلى بَعضِ
وَقَاتِلِي ظُلْمًا بِإِعْرَاضِهِ
وَلَحظِهِ بِالنَظَرِ المُغْضِي
إِيَّاكَ يَستَعْطِفُ ذُو فَاقَةٍ
جُرْتَ عَلَيهِ فِي الَّذِي تَقضِي

ويستغيث شاعرنا الضحية ذو القلب المستهام من شدّة الأرق والسقام والقتل ظلمًا - الحبيبَ البعيدَ "يَا سَقَمَ، أَلبَسَنِي، يَا مَنْ، قرّبَ، رَوِيتَ" بعد أن ارتوى من دمه، وما كان ذنبه إلا الإفراط في غرام لحظيّه على حدّ ما تصف الأبيات التالية على مخلّع بحر البسيط (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٩٤):

يَا سَقَمَ الجَفْنِ مِن حَبيبِي
أَلبَسَنِي حُلَّةَ السَّقَامِ
كَمْ قَتَلَتْ لَحظَتَاكَ ظُلْمًا
مِن عَاشِقِ القَلبِ مُستَهَامِ
يَا مَنْ بِعَينَيهِ لِي غَرَامٌ
قَرَّبَ مِن مُهجَتِي حِمَامِي
قَدْ رَوِيتَ مِن دَمِي فَحَسبِي
مِن صَائِبِ النَبْلِ والسِهَامِ

وتنضوي ألفاظ الشاعر في هذا المقام على نحو ما يؤكد معاني العنف والتنكيل بالضحية؛ فلا يعنّفها المعشوقُ لساديته فحسب، بل لمجرد أن براه الهوى وأسقمه في ظلّ ما يرزح تحت وطأتي العشق والعاشق معًا؛ فالأول جريء قاسي القلب؛ فقد أسقم الشاعرَ حتى براه وأهزله حتى أفقده عقله. أما الثاني فظلوم مجافٍ، وما كان له أن يقوى عليهما في ظلّ افتقارهما لعهد الحب والرحمة؛

ما أحلّ به بلاء عظيم أورثه السهاد والأرق بسبب هذه القطيعة وفقًا لما يصف على بحر الخفيف (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٩٥):

الهَوَى ظَالِمٌ وأَنْتَ ظَلومٌ
كَيفَ يَقْوَى عَليكُمَا المَثلُومُ
لِلهَوَى جُرأةٌ وَمِنكَ صُدُودُ
لَيسَ لِي مِنْكُمَا مُحِبٌ رَحيمُ
قَدْ بَرانِي الهَوَىْ وَدَلَّهَ عَقْلِي
حَلَّ بِي مِنْكُمَا البَلاءُ العَظِيمُ
إِنَّمَا يَعرِفُ السُهادَ وطولَ الليْ
لِ مَن حَبلُ وَصْلِهِ مَصْرُومُ

ولعلّ الشاعر يدرك فطريًا ما للعلامة (السيمياء) من دور كبير في إيصال رسالة الأنا إلى الآخر من خلال بعض مفردات الماسوشية ومعانيها، فضلًا عن مظاهرها التي أصبغتْ الشاعر الضحية (بَرٌّ، رَحِيمُ، وَالهَوَى ثَابِتٌ مُقِيمُ) بألوان السادية (فالصَّدُ، سَالٍ، الإِسَاءةَ، الظُّلْمُ)، وما زال لا يرفض هذا بالرغم من شكايته! بل راضيًا بعبوديته له مستمرًا في بناء ذاته على مرتكز الخضوع والإذلال على نحو هذه السيمياء التي تحمله على الافتخار بقدرة تحمّله الأذى دونما رفض أو نأي في ظلّ تنامي استعطافه على سبيل الدعاء بتنوع خطابي تماهى بالإنشاء: النهي (لَا تَصُدِّي) والأمر (وَارْحَمِي) والاستفهام الإنكاري (أَمِنَ العَدْلِ) – والخبر: (فالصَّدُ أَمرٌ، وَالهَوَى ثَابِتٌ، أَلحَقتِ بِي، وَغَيري هُوَ، مَا اجْتَرَمنَا، وَلَكِنْ حُبُّ)! فإن يدلّ هذا الخطاب على شيء؛ فإنما يدلّ على شكاية وتحسّر، ولا تجرؤ على رفض فِعال الجاني، وهذا مخالف تمامًا لما كان عليه الشاعر مُسَبقًا؛ وقد وقف على هذا (الكعيدي، ٢٠٠٢) من خلال قول الشاعر على بحر الطويل (التبريزي، ١٩٩٤، ١، ٢٤٥):

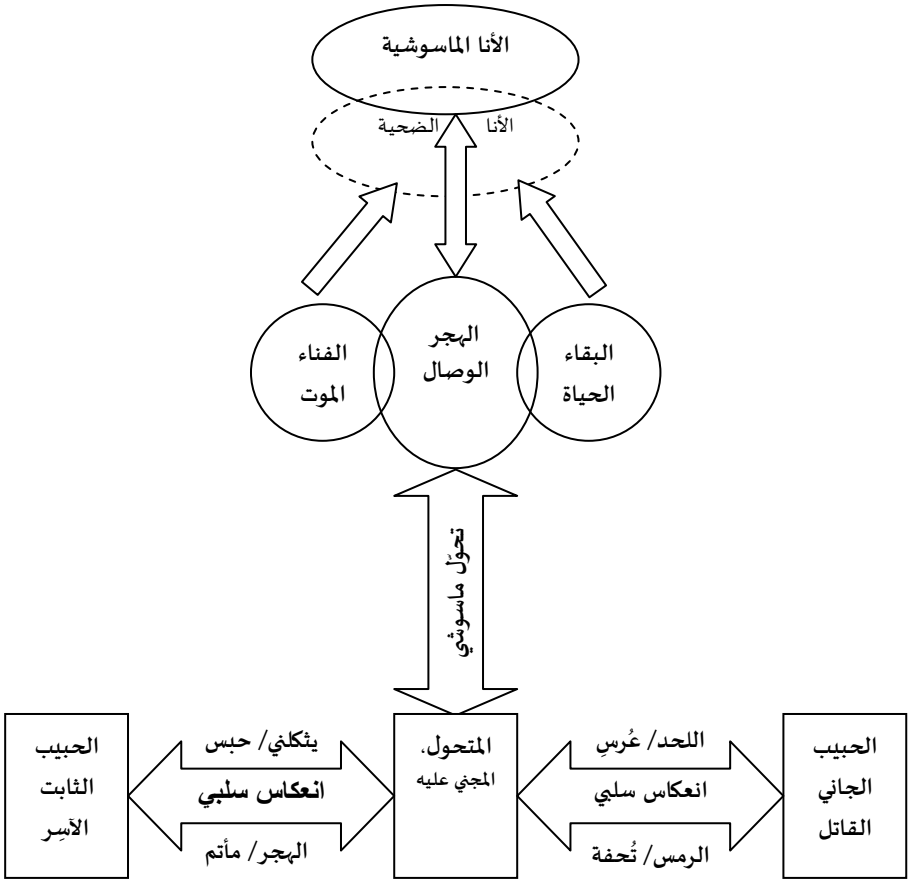
سَرَتْ تَسْتَجِيرُ الدَّمْعَ خَوْفَ نَوَى
غَدٍ وَعَادَ قَتَادًا عِنْدَهَا كُلُّ مَرْقَدِ
وَأَنْقَذَهَا مِنْ غَمْرَةِ المَوتِ أَنَّـــهُ
فراق صُدُودُ لا صُدُودُ تَعَمّـدِ

ويأتي المقام في بحثنا هذا مناهضًا تمامًا على سبيل المفارقة كما أسلفنا حول الأبيات السابقة وما تصفه الأبيات التالية على بحر الخفيف (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٩٧):

لا تَصُدِّي فالصَّدُ أَمرٌ عَظيمٌ
وَارْحَمِي فالمُحِبُ بَرٌّ رَحِيمُ

أَمِنَ العَدْلِ أَنَّ قَلبَكِ سَالٍ
وَالهَوَى ثَابِتٌ بِقَلبِي مُقِيمُ؟!
ثُمَّ أَلحَقتِ بِي الإِسَاءةَ والظُّلـ
ـمَ وَغَيرِي هُوَ المُسِيءُ الظَلومُ
مَا اجْتَرَمنَا إِليكَ جُرْمًا وَلَكِنْ
حُبُّ هَذا الزَمانِ لَيسَ يَدومُ

ولا يراوح الشاعر المجني عليه (بِنَفْسِي، نَفسِي، جِسْمِي، عَلَيَّ، أُسَكِّنُ، عَينِيَ) الإقرار بجناية الحبيب (يُثكِلُنِي، يَجعَلُ، بِهِجرانِهِ) حتى تكتمل صورتاهما؛ فالأول (المتحول) في تقابل بين ثنائية البقاء/ الحياة: (ضَاقَتِ الدُنيَا، فِي حَبْسِ، قَلبًا هَائِمًا، فِيهِ مَأتَمٌ، عَينِيَ فِي عُرْسِ) والفناء/ الموت: (يُثكِلُنِي، اللَحْدِ وَالرَمْسِ، مأتمٌ). أما الثاني (الثابت) في حقيقته (حَبِيبٌ، بِهِجرانِهِ)، كما يوضح الرسم التالي:



وما دلالة معطيات الشكل السابق ونتائجه إلا سيميائية تدلل بكل وضوح على الضحية المازوخية وفقًا لما تصفه الأبيات التالية على بحر الطويل (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٧٥):

بِنَفْسِي حَبِيبٌ سَوْفَ يُثْكِلُنِي نَفسِي
وَيَجعَلُ جِسْمِي تُحفَةَ اللَحْدِ وَالرَمْسِ
لَقَدْ ضَاقَتِ الدُنيَا عَلَيَّ بِأَسْرِها
بِهِجرانِهِ حَتّى كَأَنّيَ فِي حَبْسِ
أُسَكِّنُ قَلبًا هَائِمًا فِيهِ مَأتَمٌ
مِنَ الشَوقِ إِلّا أَنَّ عَينِيَ فِي عُرْسِ

هـ) عبودية الأنا:

وتجلَّى الحبيب لدى شاعرنا في هذا المقام تحديدًا غلامًا (**Homosexuality**)، وقد شاع هذا عند أغلب الشعراء آنذاك – إلى جانب المرأة التي تجلّت في أربع صور: المرأة العاذلة التي يرفض ما تدعو له من دَعة وخمول؛ ونرى بأن هذه الصورة تجهض ماسوشية الأنا؛ وإن تجلّت في أشعاره التي ندلّل بها على فرضية بحثنا هذا. والمرأة الباعثة على طلب العلا والسعي وراء الطموح. والمرأة التي قدحها وهجاها لمجرد أنها زوجة عدو أو أخت له أو ابنته. والمرأة التي ندم على ابتعاده عنها فغدا عبدًا لها (الشملان، ٢٠٠٠، ٢٢٠) على غرار الماسوشيين، ولا يبعدنا ما أسلفنا عن سيميائية عبودية الأنا وفقًا للشواهد لاحقًا؛ إنما توطئة لهذه السِّمة التي برزت في شعره في كونها أوهمتنا أنه من زمرة الماسوشيين الذين يترجمون مشاعرهم بما يعكس عبوديته لهذه المرأة، أو لذلك الغلام، وقد عمد شاعرنا التصريح والتلميح إلى بثّ ملمح عبوديته للآخر (المحبوب)، كما تشي أشعاره الكثيرة التي نكتفي ببعضها لضيق المقام، إذ يلتفت أبو تمام إلى مَن يُكْبِرُ عليه إدمانه في عيادته لربع الحبيب، وإسرافه في حبه له وشوقه حتى تنهال عليه الملامة؛ وأي حبيب هذا الذي يجعله يعكف على زيارة أطلاله وما هو بصنم؟! إنما بشر؛ ما يشي بتبريره المنطقي للعاذل على أنه إن يعكف؛ فإنما يعكف على غير وثن؛ وما دلالة هذا إلا عبوديته لما هو أسمى مما عكف عليه الوثنيون مُسبّقًا، ولكنه يحاكيهم في تقديس المقصود بالزيارة (الوثن: الحبيب)؛ فما عبدة الأوثان ببعيدين عن عابد الحبيب، كما يشي البيتان التاليان على بحر البسيط (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٧١):

أَرَاكَ أَكْبَرْتَ إِدْمَانِي عَلى الدِمَنِ
وَحَملِي الشَوقَ مِن بَادٍ وَمُكْتَمِنِ
لاْ تُكْثِرَنَّ مَلامِي إِنْ عَكَفْتُ عَلى
رَبْعِ الحَبيبِ فَلَمْ أَعْكِفْ عَلى وَثَنِ

ويدعو الشاعر في صورة العبد (إِذْ صِرْتُ عَبْدًا، العَبْدَاْ) قاتله السادي (قَاتِلًا ظُلْمًا) بسلاح العشق الذي جعله عبدًا له ضمن خطاب شعري عفوي، يدلّل بكل وضوح على مظهر عبودية الأنا دونما حاجة منا إلى تفسير أو تأويل، كما يصف البيت التالي على بحر السريع (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٦٠):

يَا قَاتِلًا ظُلْمًا بِسَيْفِ الهَوَى
إِذْ صِرْتُ عَبْدًا فَارْحَمِ العَبْدَا

ويعكس أبو تمام صورة ذاته (العبودية) من خلال إصراره على اختيار مفردات ذات دلالة مازوخية (صَيَّرَنِي، عَبدًا، صَيَّرَهُ، عَبْدِي، دَمْعِي، يَجلِدُهُ) من أجل تأكيد عبوديته في ظلّ تكراره لمفردة العبد في غير ما مقام - كما بيّنا آنفًا - فضلًا عمّا سيأتي لاحقًا. وإننا لا ننكر عليه محاكاة بعض العذريين الذين يستشعرون جنّة الخلد في عينيّ الحبيب، بيد أنه لم يرتقِ برقيّهم بالترفّع عن صورة مَن يتهم عينه بالزنا (طَرْفُكَ زَانٍ)، بل دنا من نزعة الماسوشيين، فضلًا عن توظيفهم لمفردات التعنيف (يَجلِدُهُ، دَمْعِي)، كما تصف الأبيات التالية على بحر السريع (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٦٢):

صَيَّرَنِي عَبدًا لَهُ حُسْنُهُ
وَالطَّرْفُ قَد صَيَّرَهُ عَبْدِي
قَالَ وَعَينِي مِنْهُ فِي عَينِهِ
رَاتِعَةٌ فِي جَنَّةِ الخُلدِ
طَرفُكَ زَانٍ قُلْتُ: دَمْعِي إِذَنْ
يَجلِدُهُ أَكثَرَ مِن حَدِّ

ولا يبرح الشاعر في مقام آخر معجمَ الماسوشية (عَبْدُكَ)؛ ما يجعله يدعو ربه في الهوى (الحبيب) مبتهلًا ألّا يسلاه مؤكدًا بهذا التضرّع عبوديته في ظلّ تكراره لمفردة العبد؛ ما يؤكد زعمنا حول مشاطرته العذريين معجَمهم في أحايين كثيرة (يَدْعُو، مُبْتَهِلًا، حَسْرَةٍ، أَطَلْتَ، سِجْنِ، حَبْسَهُ، أَوْحَشْتَهُ)، ولكن سرعان ما ينفلت من دائرتهم إلى دائرة الماسوشيين (عَبْدٌ) الذي لا يستغني بأنس الناس عن قسوة حبيبه إن أوحشه؛ ما يعكس يشي بسيميائية هذه الدائرة، كما تصف الأبيات التالية على بحر السريع (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٧٦):

عَبْدُكَ يَدْعُو بَاسِطًا خَمْسَهُ
مُبتَهِلًا يَدْعُو فَلا تَنسَهُ
كَمْ حَسْرَةٍ لِي فِي الفُؤَادِ الَّذِي
أَطَلْتَ فِي سِجْنِ الهَوَى حَبْسَهُ
عَبْدٌ إِذَا أَوْحَشْتَهُ لَمْ يَجِدْ

فِي النَّاسِ لَوْ حَفّوا بِهِ أُنْسَهُ

ولا يبالي الشاعر (عَبْدَهُ) بقسوة حبيبه (مَوْلَىً)؛ هذا الذي يؤدبه ولا يقوى على نهيه أو زجره بقدر ما يخشى قدح الشامتين له لما يصنع به من هجر وصدّ؛ فينهاهم عن مثل هذا التشمّت إذعانًا وقبولًا، بل نراه استحسانًا واستعذابًا لعبوديته تجاه الآخر، كما يصف البيتان التاليان على مجزوء بحر الكامل (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٦٠):

يَا شَامِتًا بِي إِذْ رَأَى

هَجَرَ الحَبِيبِ وَصَدَّهُ

لا تَشْمَتَنَّ فَإِنَّهُ

مَوْلىً يُؤَدِّبُ عَبْدَهُ

ويميل صاحبنا إلى التمنّي كثيرًا (فَعَسَاهُ) على سبيل مَن يؤكد حقيقة ما يعاني من سقم بسبب عشقه للحبيب بعد أن يتبدّل ودّه (بَعْدَ التَمَنُّعِ) القائم على رثاء مولاه له (يَرْثِي لِعَبْدِهِ)؛ لأن في البعد فناءَه على سبيل ثنائية: (الوصال/ حياة، الهجر/ موت)، حاله حال الماسوشيين الذين يقبلون بهذا دون أدنى علامة للرفض، ويكتفون فقط - على أعلى تقدير - بالشكاية التي لا يساورها إلا قبول العبودية والتذلل للحبيب، كما يصف البيتان التاليان على مجزوء بحر الخفيف (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٦١):

إِنْ يَكُنْ أَسْقَمَ الهَوَى

بَعْدَ تَصْحِيحَ وُد

فَعَسَاهُ بَعْدَ التَمَنـ

ـنُعِ يَرْثِي لِعَبدِهِ

ونلفي شاعرنا يُسهب في وصف الحبيب الذي تطاول في صدّه، واستشرى في هجره حتى أدركه الموت (يَا قَابِرِي)؛ ليأمره على سبيل الدعاء أن يعطف عليه فقط لمجرد أنه عبده، ولا يسعه حينها إلا استغاثة الناس (وَيْلَاه مِن ظَبْي) على فعل هذا الظبي، كما يصف البيتان التاليان على بحر السريع (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٦٩):

قَدْ قُلْتُ لَمَّا لَجَّ فِي صَدِّهِ

اعْطفْ عَلى عَبْدِكَ يَا قَابِرِي

إِنْ لَمْ تَجُدْ لِي صِحْتُ بَيْنَ الوَرَى

وَيْلاهُ بَنِي عَامِرِ

و) تقديس الآخر:

لا شكّ بأن تقديس الآخر أو لنقل تأليه الآخر على وجه الحقيقة اختلال نفسي، يحتاج إلى علاج واقعي وفَهم حقيقي لانحراف النفس عن منطق كينونتها - ولاتَ حين مناص لذلك - لكن تبقى على سبيل الوصف في أشعاره علامة حاضرة، تؤكد استجابة صاحبنا لها عبدًا مخلصًا مطيعًا، يبكي مريرًا حبيبه الذي أسقمه بالرغم من طاعته دونما عصيان، وليس من خلاص لهذا العشق الذي تترجمه ألفاظ التأليه وطاعة التقديس (لَبَاكَ، عَبْدُكَ، مُخْلِصًا، بَكَى، أَطَاعَكَ، المُطِيعُ، عَصَى) كما يصف أبو تمام على مجزوء بحر الكامل (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٧٩):

لَبَّاكَ عَبْدُكَ مُخلِصَا
وَبَكَى دَمًا عَدَدَ الحَصَى
عَبْدًا أَطَاعَكَ قَلْبُهُ
لَيسَ المُطِيعُ كَمَنْ عَصَى
رَامَ التَخَلُّصَ مِن هَوَا
كَ فَمَا أَطَاقَ تَخَلُّصَا

ويصوّر شاعرنا قدسيّة الآخر من خلال سموّه على الشمس والقمر من لدن ربّ العالمين توطئةً لبثّ شكوى المولى (مَوْلَاكَ، مَوْلَايَ) وفق معاناة العشق التي جعلته بخيلًا عليه بنفسه السقيمة من قبيل استعطاف ما بُني على متلازمة تقديس الحبيب وتأليهه حتى أخرجه من دائرة البشر وفق ما يصف على بحر الكامل (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٧٥):

لَمْ يُعْطِكَ اللَهُ الَّذِي أَعْطَاكَهُ
حَتّى اِسْتَخَفَّ بِبَدرِهِ وَبِشَمسِهِ
مَوْلاكَ يَا مَوْلايَ صَاحِبُ لَوْعَةٍ
فِي يَومِهِ وَصَبابَةٍ فِي أَمْسِهِ
دَنِفٌ يَجُودُ بِنَفسِهِ حَتّى لَقَدْ
أَمْسَى ضَعِيْفًا أَنْ يَجُودَ بِنَفسِهِ

كما يترجم أبو تمام مدى حزنه وحبه وتفانيه في فداء الحبيب عندما يصور نفسه ميتًا، لا يكتفي بتلبية نداء الشوق فحسب، بل ينسلّ له من لحده! وتبدو لنا متلازمة التأليه عندما تسيطر عليه انفعالات نفسية واعية، يدرك من خلالها حقيقة فلسفة الحياة القائمة على الاتحاد المطلق لما بين الناس؛ فلسفة أساسها الاتحاد الكامن بين الفرد والإله، تكمن في وعيه الديني (إسكندر، ١٩٦٤، ٦٤)؛ ولا غرو من صور لديه بعثها واقع نفسي ذاتي فلسفي، تماهى بإدراك تامّ لربوبية الخالق (القوي)

وعبودية المخلوق (الضعيف)، كما يصف في البيتين التاليين على بحر البسيط (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٣٥٠):

جَاءَتْ بِهَا قَينَةٌ مِن عِندِ غَانِيةٍ
نَفْسِي مِنَ السُقْمِ وَالأَحْزَانِ تَفْدِيهَا
لَوْ كُنْتُ مَيْتًا وَنَادَتْنِي بِنَغْمَتِهَا
لَكُنْتُ للشَّوقِ مِن لَحْدِي أُلَبِيهَا

ونجد حبيب الشاعر يرتقي في عينيه – كما العادة - تيهًا بجماله على البشر؛ ما يقسم الشاعر من أجله بالله لولا خوفه من عقابه على أن يربو بفرضين آخرين على الخمسة المفروضة هيبة وتقديسًا لهذا الحبيب وفق ترجمة شعرية خطابية، تعكس ملمحًا مازوخيًا وإن لم يتقصّده، كما يصف في الأبيات التالية على بحر السريع (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٧٤):

يَا شَادِنًا صِيغَ مِنَ الشَمْسِ
تِهْ بِالمَلاحَاتِ عَلى الإِنْسِ
وَاللَهِ لَوْلا اللَهُ لا غَيْرُهُ
وَخَوْفِيَ النَّارَ عَلى نَفسْي
صَلَّيْتُ خَمْسًا لَكَ مِن هَيبَةٍ
وَازدَدْتُ ثِنتَينِ عَلى الخَمْسِ

ز) معاقبة النفس:

لا شكّ بأن سُلطة الضمير (الداينميكا النفسيّة)، تدفع المرء إلى معاقبة نفسه (الفضيلة) نتيجة إحساسه الخلّاق بالذنب (الرذيلة)؛ وكأنها حاجة ضمنية، وصفها علماء النفس بأنها من أبرز ملامح الماسوشية الأخلاقية (المعنوية) القائمة على التقويم غير الواعي لأفكار شخصية، عادة ما تُوصف بالمنهزمة أو لنقل المتشظّية بدافع الشعور السائد (الذنب). وعليه؛ فإن مثل هذه الحاجة، لا تقوم إلا على نهج فكري (خريطة فكرية)، تتنشّأ لديه منذ الطفولة بواقع التربية وما رافقها من أحداث متعددة، أثّرت فيه أشدّ التأثير حتى تعلق بها سيميائية معاقبة النفس كهذه التي تشي بها شواهد أبي تمام الشعرية - التي نكتفي بالتدليل على بعضها لضيق المقام – عندما ترينا النقص في نفس صاحبها دونًا عن حبيبه؛ فيدعو أن لا ينتهي مثل هذا العشق بالرغم من سوء حالته، بيد أنه لا ينشد الحبيب أن يعاقبه بسحق قلبه وكفى، بل أن يقتصّ من عشقه له موضوعية وعدلًا؛ ليكون بهذا قانعًا مطمئنًا كما تصف الأبيات التالية على بحر الخفيف (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٧٩):

لِيَ لا كَانَ مِن هَوَاكَ خَلاصُ
وَبِجِسمِي وَلا بِكَ الانتِقَاصُ
دُونَكَ السُّوءَ بِي وَهَذَا فُؤادِي
فَأَذِبْهُ كَمَا يُذَابُ الرَصَاصُ
هَاكَ فَاقتَصَّ مِن هَوَاكَ فَإِنَّ
السِنَّ بِالسِنِ وَالجُرُوحُ قِصَاصُ

ومن الغرابة بمكان أن يستولي على المتلقي موقف أبي تمام من ذاته التي ينكرها عندما لا يطلب الخلاص من مثل هذا الجاني (الحبيب) بالرغم مما حلّ به من بلاء بسببه! وما نرى إلا تناقضًا وجدانيًا (Ambivalence)، يقوم على متلازمة الحبّ والكره؛ ولا عُجب في هذا لدى مَن يحاكي الماسوشيين من خلال أشعاره التي تدلل وصفًا على عقاب المذنب لنفسه لمجرد أنه ضحية، ولا نجزم بماسوشية صاحبنا بالرغم من أن (هيلين، ١٩٩٠) وصفت مثل هذه الحالة بالعصاب؛ أي مرض نفسي حلّ به آنذاك، كما يصف البيت التالي على بحر الخفيف (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٦٨):

لا سَأَلْتُ الخَلاصَ مِنْكَ وَإِن كُنْ
تَ بَلاءَ الهَوَى عَلَيَّ تُثِيرُ

ولا تقتصر معاقبة النفس على التأنيب الذات وجلدها (العقاب المعنوي) إنما على المواءمة بينه والحرمان عندما يحرّم على ذاته فاكهة التفاح أبدًا، وإن كان من الجنة على سبيل العقاب عن ذنب عشقه لذي الخدود التفاحية لونًا وطعمًا سمة ماسوشية أخلاقية، تجلّت في خَلق أدبي "مرده إلى الشعور والذوق لا إلى الفكر" (هلال، ١٩٩٧، ٣٦٠)؛ ولو كان غير ذلك لوُصف أبو تمام بالذهان؛ لهذا دخل فقط في دائرة العصاب (لاجاش، ١٩٥٧)، كما يصف البيتان التاليان على بحر السريع (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٦٤):

لا آكُلُ التُفَاحَ دَهرِي وَلَوْ
جَنَيتَهُ لِي مِن جِنَانِ الخُلُودِ
وَاللَهِ مَا أَتْرُكُهُ مِنْ قِلَىً
لَكِنَّنِي أَكْرَهُهُ لِلخُدُودِ

ويبدو ليس من العسير على شاعر مثل أبي تمام أن يوجّه عينيه في خطاب الذات للذات (المونولوج) على سبيل أنسنة الجوارح (يَا طَرْفِي، يَا كَبِدِيَ، يَا وَجْهَ) إلى تحريم النوم فرصة لسكب الدموع أكثر عقابًا لهما (الباطن) من أجل إطفاء الوجد الذي يشعر، أما كبده؛ فعلها أن تذوب؛ وليس ثمّة لائم! ويتحوّل الخطاب (الديلوج) إلى وجه الحبيب؛ يذكرها بالوجوه (الظاهر) التي ذُلت بعد عِزة، ومنها وجه العاشق الذي يحاكي بشعره وجه الماسوشي الذي لم يجد غير إجارة السادي

جوابًا تمثّل بمعاقبة نفسه (رُقَادُكَ...حَرَامٌ، فَخَلِّ دُمُوعًا، وَيَا كَبِدِيَ...ذُوبِي)، وتقديس الآخر مقابل عبوديته له (أَجِرْ مُسْتَجِيرًا، بَاسِطًا إِلَيْكَ يَدَيْهِ، ذَلَّتْ وُجُوهُ أَعِزةٍ لَهُ) على سبيل شكاية الضحية (دُمُوعًا، لِنَارِ صَبَابَةٍ، تَصَدَّعَتْ) حتى ينجلي في النهاية الخطابُ عن استعذاب هذا الذلّ بهذا الصَّغار وفقًا لمبدأ (الليبدو) القائم على ارتباطه في البداية بالطاقة الجنسية والتلذّذ وفقًا للشهوة الحسيّة، ولكن بعد تطوّر التحليل النفسي الذي اهتدى إلى غرائز الموت والحياة، أصبح يرتبط بالطاقة النفسية الأساسية لأي كائن حيّ، ولقد تجلّى هذا في واقع ما تصف الأبيات التالية على بحر الطويل (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٩٦):

رُقَادُكَ يَا طَرْفِي عَلَيْكَ حَرَامُ
فَخَلِّ دُمُوعًا فَيْضُهُنَّ سِجَامُ
فَفِي الدَّمْعِ إِطْفَاءٌ لِنَارِ صَبَابَةٍ
لَهَا بَيْنَ أَثْنَاءِ الضُلُوعِ ضِرَامُ
وَيَا كَبِدِيَ الحَرَّى التي قَدْ تَصَدَّعَتْ
مِنَ الوَجْدِ ذُوبِي مَا عَلَيكِ مَلامُ
وَيَا وَجْهَ مَن ذَلَّتْ وجوهُ أَعِزةٍ
لَهُ وَسَطًا عِزًا فَلَيسَ يُرامُ
أَجِرْ مُسْتَجِيرًا فِي الهَوَى بِكَ بَاسِطًا
إِلَيْكَ يَدَيْهِ والعُيُونُ نِيَامُ

ويتجلّى للمتلقي أيضًا عقابُ الشاعر لنفسه من حيث يأمر الجاني بأن يعاقبه أكثر دون أدنى قيد (أَنْتَ فِي حِلٍّ) من خلال مضاعفة مرضه وإفناء صبره على أن يجعل دمعه دمًا، وأن يرتضي له الموت بمضاعفة هجره له؛ فإن لم يمت الشاعر شوقًا؛ فعليه زيادة الألم من حيث لا ينبغي لإحساس الشاعر أن ينصرف عن ترجمة تقاطع سمة معاقبة النفس مع الخضوع الموائم للتلذذ بالعذاب وقبول الذلّ والهوان في كونه يعبأ بملمح مازوخي معنوي، تكتنفه بكل تأكيد على نحو سلبي، وإن بدت له غير ذلك وفقًا لما ذهب إليه ابن قيّم الجوزية في إطار حديثة عن المحبة وعلامتها التي منها: استكانة المحب لمحبوبه وخضوعه وذلّه له؛ والحبّ مبني على الذلّ، ولا يأنف العزيز الذي لا يذلّ لشيء من ذله لمحبوبه، ولا يعده نقصًا ولا عيبًا، بل كثير منهم يعدّ ذلّه عزًا" (ابن قيم، ٢٠٠٣، ١٩٩)؛ لهذا يتراءى من خلال ما سبق ملمح الثقافة المجتمعية للشعراء الذين يبثون الخضوع للمحبوبة ومدى شكواه من ألم ما يجد، وقد أسهمت هذه الثقافة لا سيما لدى العذريين والصوفيين من الشعراء كثيرًا في خلق مثل هذه السيميائيات لدى شاعرنا الذي ما زال يطلب مزيدًا من عذابات الحبيب التي

تغمسه في ذله أكثر فأكثر على غرار ما يصف البيتان التاليان على بحر الرمل (التبريزي، ١٩٩٤، ٢، ٢٩٨):

أَنْتَ فِي حِلٍّ فَزِدْنِي سَقَمَا
أَفْنِ صَبْرِي وَاجْعَلْ الدَّمْعَ دَمَا
وَارْضَ لِيَ المَوْتَ بِهَجْرَيْكَ فَإِنْ
لَمْ أَمُتْ شُوْقًا فَزِدْنِي أَلَمَا

الخاتمة:

لقد خلص البحث إلى حقيقة الماسوشية المعنوية دونًا عن الشهوية أو الأنثوية في شعر أبي تمام شعورًا وجدانيًا لافتًا وانفعالًا ذاتيًا بارزًا، ترجم إحساسه المفعم بالاضطراب النفسي (العصابي) على مستوى الديلوج والمونولوج. وقد تجلّت هذه السيميائيات في خطابات شعرية ذاتية تجريدية وفق بُعد سانكروني، ترجم معاناة الأنا الضحية الملتزمة بمعاقبة نفسها محورًا تركيبيًا أفقيًا، اقترن بلغة آنية لم تأبه بالمعقول من اللامعقول في بثّ شعورها بالذنب، ولذة الألم، وعبودية الأنا، وتقديس الآخر، والوحدة والخوف من قبيل الثقافة المجتمعية على مستوى الشعراء. وقد خالفت هذه الخطابات تمامًا خطابات أخرى صورته ساديًا متعاليًا على الآخر بسبب سعيه وراء الطموح والسموّ اللذين لم يتحققا؛ فجاء بالفعل المنعكس ردة فعل طبيعي، رسمته بصور جديدة مغايرة لمنطق الأشياء وفق هذه السيميائيات، وبعثت على خفض توتره وإجهاض قلقه من كثرة ترحاله من جهة، وعملت من جهة ثانية على رأب الصدع بينه والحبيب الذي بدت له قسوته التي عُرف بها؛ ما عكس تحوّله القيمي من الإيجاب القائم على السموّ والكبرياء إلى السلب القائم على الدنوّ والخضوع وفق شعر غنائي، كاد أن ينغلق على باب الغزل لولا أن نال حظًا يسيرًا من غرضيّ المديح والفخر بسبب كلاسيكية القصيدة العربية التي بثّ من خلال مقدمتها الغزلية والطلليّة نوازعه النفسية المضطربة بوعي وبدونه من أجل استمرارية الاتحاد المطلق المؤطر بمتعة الأنا المتفاني والآخرَ العاذل. ونؤكد بأن ثمّة نتائج فرعية لا تخفى على المتلقي الكريم. كما لا ندَّعي الإحاطة التامة بهذا البحث وإغلاقه؛ ما يجعل المجال مفتوحًا أمام دراسات أخرى، تحقق ما لم نحققه، وتنجز ما قصرنا في إنجازه؛ إذ نوصي بدراسة ملامح نفسية أخرى في شعر أبي تمام وفقًا للمنهج السسيولوجي.

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربِّ العالمين.

المراجع:

-إسكندر، ف.، (١٩٦٤)، النقد النفسي عند أ.أ.ريتشاردز، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

-بوخميس، ب.، (٢٠١٠)، مدخل لقياس السادية والمازوخية "دراسة في علم النفس المرضي"، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية.

-الحفني، ع.، (٢٠٠٥)، موسوعة عالم علم النفس "الموسوعة النفسية: علم النفس والطب النفسي في حياتنا اليومية"، دار نوبليس، بيروت، م٢.

-ديورانت، و.، (١٩٧٩)، قصة الفلسفة، ترجمة محمد فتح الله المشعشع، مكتبة المعارف، بيروت، ط٦.

-الشملان، ن.، (٢٠٠٠)، المرأة في شعر أبي تمام، مجلة كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، ع٢٣.

-الصولي، أ.، (١٩٣٧)، أخبار أبي تمام، تحقيق مجموعة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة.

-ضيف، ش.، (١٩٦٧)، تاريخ الأدب العربي "العصر العباسي الأول"، دار المعارف، القاهرة، ط٨.

-ابن قيم الجوزية، ش.، (٢٠٠٣)، روضة المحبين ونزهة المشتاقين، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط٣.

-الكعيدي، م.، (٢٠٠٢)، الرفض في شعر أبي تمام "دراسة تأويلية"، رسالة جامعية، جامعة الموصل، العراق.

-لاجاش، د.، (١٩٥٧)، المجمل في التحليل النفسي، ترجمة مصطفى زيور وعبد السلام القفاش، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

-لاينز، ج.، (١٩٨٧)، اللغة المعنى السياق، ترجمة عباس صادق الوهاب، مراجعة يوئيل يوسف عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

-ناخت، س.، (١٩٧٦)، المازوخية، ترجمة مي طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت.

-ناصيف، إ.، (١٩٩٦)، أروع ما قيل في الوجدانيات، دار الجيل، بيروت.

-هلال، ع.، (٢٠١١)، السادية والمازوخية في الشعر العربي، مجلة القافلة، م٦٠، ع٥.

-هلال، م.، (١٩٩٧)، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط٣.

-هيلين، د.، (١٩٩٠)، محاضرات في التحليل النفسي والعصاب، ترجمة فرج أحمد فرج، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

-Holt-lanstad, Julianne & Others, (2015), Loneliness and Social Isolation as Risk Factors for Mortality, Perspectives on Psychological Science, March 2015 10(2): p. 227-237