عن قبيلتي أحدثكم

عن قبيلتي أحدثكم

- مقالـة -

غازي بن عبدالرحمن القصيبي

مكتبات وتقنية
العبيكان
Obeikan
Publishers & Booksellers

ح مكتبة العبيكان، ١٤٢٧هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

القصيبي، غازي عبدالرحمن

عن قبيلتي أحدثكم./غازي عبد الرحمن القصيبي.- ط ٢- الرياض ١٤٢٧هـ

١٠٦ ص؛ ١٤×٢١سم

ردمك: ٠ - ٠٦٥ - ٥٤ - ٩٩٦٠

١ - الشعر العربي - تاريخ ٢ - الشعر العربي - نقد

أ. العنوان

ديوي ٨١١,٠٠٩ ١٤٢٧ / ٣٩٩٨

ردمك: ٠ - ٠٦٥ - ٥٤ - ٩٩٦٠ رقم الإيداع: ٣٩٩٨ / ١٤٢٧

الطبعة الثانية الخاصة بمكتبة العبيكان

١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م

حقوق الطباعة محفوظة للناشر

الناشر

الرياض. العليا. تقاطع طريق الملك فهد مع العروبة

ص. ب: ٦٢٨٠٧ الرياض ١١٥٩٥

هاتف: ٤١٦٠٠١٨ - ٤٦٥٤٤٢٤، فاكس: ٤٦٥٠١٢٩

لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو نقله في أي شكل أو واسطة، سواء أكانت إلكترونية أم ميكانيكية، بما في ذلك التصوير بالنسخ «فوتوكوبي»، أو التسجيل، أو التخزين والاسترجاع، دون إذن خطي من الناشر.

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى

عبدالله الغذامي

شيء من «الشعرنة»

مدخل

يظلم بعض الباحثين المعاصرين الشعر العربيَّ القديم حين يعتبرونه مُجّرد «كلام موزون مقفّى يدّل على معنى». صحيح أن هذا كان هو التعريف التقليدي الشائع، إلاّ أن هذا التعريف، كأيّ تعريف، لا بدّ أن يعمم على نحو تتعذر معه التفرقة بين الظواهر المختلفة المندرجة تحت مظلّة التعميم. القول بأن «الإنسان حيوان ناطق» قول صحيح بلا شك، ولكنه لا يقول لنا شيئاً عن الفروق الكبيرة بين البشر، تلك الفروق التي تجعل من بعضهم – رغم القدرة على النطق – مخلوقات أقرب إلى الحيوان من الإنسان.

والحقيقة التي لا مراء فيها أن العرب – منذ أن بدأت علاقتهم بالشعر – كانوا يدركون أن هناك «شيئاً ما» غير الوزن والقافية يفرّق بين الشعر الجدير بالبقاء والنظم الذي يموت بمجرد ولادته. وفي محاولة نقدية لاصطياد هذا الشيء يقول ابن قتيبة: «وليس كل الشعر يختار ويحفظ على جودة اللفظ والمعنى، ولكنه قد يختار ويحفظ على أسباب». ويمضي ابن قتيبة محاولاً تلمّس هذه الأسباب فيذكر، ضمن ما يذكر، الإصابة في التشبيه وخفة الرويّ [١]، إلاّ أن ابن قتيبة يضع أصبعه على الجرح وهو يقول معلقاً على بيت لبيد بن ربيعة:

(١) ابن قتيبة، **كتاب الشعر والشعراء**، (ليون ١٩٠٢) ص ص ٢١ – ٢٤ .

مـــا عـــاتب المرء الكريم كنفـــســـه
والمرء يصلحـــه الجليسُ الصـــالحُ

«وهذا وإن كان جيد المعنى والسبك فإنه قليل الماء والرونق» [١].

«الماء والرونق»! لا بدّ أن نعود قليلاً إلى الوراء بحثاً عن السّر. قال الصحابي الشاعر عبدالله بن رواحة: إن الشعر «شيء يختلجُ في الصدر ويقذف به اللسان». غنيٌّ عن الذكر أن هذا الشيء «المختلج في الصدر» أمر أساسي ضروري لا تغني عنه فصاحة اللسان. هذا الإحساس العفوي تطور، في ما بعد، فتحدّثَ النقاد العرب عن «المعنى» (أو ما نسميه اليوم التجربة أو المعاناة) وعن «المبنى» (أو ما نسميه اليوم الشكل الفني). انعقد الإجماع النقدي، وإجماع القرّاء المتذوّقين على أن الشعر الحقيقي لا ينهض إلاّ على جناحيْن: الروح (التجربة) والجسد (التعبير الفني عن التجربة).

إلاّ أن العرب الذين اكتشفوا، بالغريزة، أن هناك «شيئاً ما» يفرّق بين الشعر والنثر لم يعرفوا، في البداية، من أين يجيء هذا الشيء. اعتقد شعراء الجاهلية، كما اعتقد شعراء الإغريق قبلهم، أن هذا الشيء يجيء من مصدر من وراء الطبيعة. وكما كانت آلهة الشعر تلهم شعراء الإغريق ملاحمهم، كانت شياطين الشعر تلهم شعراء الجاهلية معلقاتهم. هذا المصدر السحري غير البشري مسؤول إلى حد كبير عن تلك المكانة الهائلة التي ميّزت شعراء الجاهلية عن البشر العاديين:

---

(١) المرجع السابق، ص ٦ .

الشاعر هو الإنسان ذو المعرفة الخارقة الذي يفهم الأشياء الخافية عن أعين الناس، وكان يستلهم القوى الخفية، وله شيطان يأنس به، ويظهر ذلك أجلى ما يكون في فن الهجاء، وكان هذا الفن في نشأته هجوماً روحياً على الأعداء يؤازر الهجوم الماديّ بالسيوف ومحاولة إهلاكهم بقوى خارقة (١).

ربما كان هذا الجانب المخيف المرعب للهجاء هو الذي دفع النعمان إلى الانتقام الفظيع من كل شاعر هجاه، أو توهّم أنه هجاه.

كان الشعراء أول المرُوّجين للوهم القائل إن لديهم علاقة وثيقة بالقوى غير المرئية. يقول امرؤ القيس ببساطة متناهية وكأنه يصف حدثاً يومياً روتينياً:

تخيّرني الجنُّ أشعارها
فما شئتُ من شعرهن اصطفيتُ

وحذا كل شاعر جاهلي حذو كبير الشعراء. سرعان ما تكونت قائمة طويلة ظريفة بأسماء شياطين الشعراء، أو أصحابهم. صاحب امرئ القيس يُدعى لافظ بن لاحظ، وصاحب الأعشى مسحل بن أوثاثة، وصاحب النابغة هاذر بن ماذر. ولنا أن نتساءل،

---

(١) **دائرة المعارف الإسلامية** (يصدرها باللغة العربية أحمد الشناوي وإبراهيم زكي خورشيد وعبدالحميد يونس)، المجلد الثالث عشر، ص ٣٠٥، (لم يذكر مكان الطبعة أوتاريخها).

اليوم، عن السبب الذي جعل الشياطين التي تلهم أجمل الكلام تتسمّى بهذه الأسماء القبيحة المنكرة. ولنا أن نفترض أنها من قبيل الأسماء الحركية المعلنة للناس، ويبقى الاسم الحقيقي معروفاً للشاعر وحده.

هل كان الشعراء الجاهليون ضحيةً هيستيريا جماعية جعلتهم يتصوّرون ما تصوّروه عن أصحابهم؟ هل كان بعضهم بالفعل، لأسباب نفسية وعقلية، يتحدث مع أشباح؟ لا نعرف الجواب، وإن كنا نعرف أن الشعر ارتبط بالسحر ارتباطاً وثيقاً لم تفصم عراه، نهائياً، حتى هذه اللحظة.

يُوصَف الشعر في عبارة شهيرة، منسوبة إلى كثير من المشاهير، بأنه «ديوان العرب». ويذهب التفسير التقليدي للعبارة إلى أن الديوان يعني السّجل أو التاريخ، أو بالتعبير المعاصر، (الذاكرة الجماعية). ولا يوجد أدنى شك أن الشعر سجّل (أيام العرب)، ومفاخرهم ومآثرهم وعيوبهم ونكساتهم، على نحو ينافس الأراشيف المخزونة في كومبيوترات أيامنا هذه. إلا أن هذا التوثيق لا يكفي، في حد ذاته، لاعتبار الشعر «ديوان العرب»، خاصة بعد أن ظهر عصر التدوين وأصبحت كتب التاريخ (الديوان) الطبيعي. أرى أن العرب اعتبروا الشعر (ديوانهم) لأنهم أحسّوا، بالغريزة، أن الشعر يعبر عن روحهم - الخفية! - على نحو يعجز النثر بأنواعه عن الوصول إليه. كان هذا حال الشعر أيام الكلمة المرويّة، وظلّ

هذا حال الشعر بعد انتشار الكلمة المكتوبة. كلّ همّ شغل الروح العربية - عبر القرون - انعكس - على نحو أو آخر - في الشعر، كما لم ينعكس في النثر. والتوغل في أعماق الشعر العربي ليس رحلة علمية في الألفاظ والمعاني والأوزان، ولكنها مغامرة مثيرة في خلجات النفس العربية، وكل أشواقها الظاهرة والمكبوتة.

ظلّ الشعر منذ ولادته الغامضة في الجاهلية إلى عصرنا هذا، عبر مدّ وجزر لا ينقطعان، التعبير الأصدق عن الروح العربية، مع احترامي الشديد للقائلين إن زمان الرواية حلّ محلّ زمان الشعر. إلا أنه بخلاف ما يتصوّره البعض وما يتمناه الآخرون، لم يكن للشاعر نفسه دور واحد ثابت لا يتغيّر رغم التاريخ المتغيّر. تغير دور الشاعر، مراراً وتكراراً، مع فصول الملحمة العربية التاريخية التي لم تثبت على حال. كانت أروع عهود الشاعر العربي - في رأيي - فترة الجاهلية. كان الشاعر في هذه الحقبة ملكاً يبايع الأمراء ويبايعونه، ويرفع بعض القبائل إلى القمة، ويهبط بالبعض الآخر إلى الحضيض، ويشعل الحروب الدامية (وقد يزوّج بعض العوانس القبيحات!). كان الشعر أعظم نتاج تمخضت عنه العبقرية العربية في تلك الحقبة، ولم يكن من المستغرب - والحالة هذه - أن تكتب أجمل قصائده بماء الذهب وتعلق على جدار الكعبة [١].

(١) لا يعنيني الحسم في كون المعلقات قد علقت بالفعل، على جدار الكعبة أو كتبت، حقاً، بماء الذهب، وفي المسألة خلاف لا يزال محتدماً، بقدر ما يعنيني أن شيوع هذا الاعتقاد يكفي للتدليل على مكانة الشعر الاستثنائية في مجتمع الجاهلية.

إلا أن الشاعر/ الملك تحوّل في صدر الإسلام وفي العهد الأموي إلى شاعر/ فارس (قلتُ تحوّل وكان من الأدق أن أقول خُفّضتْ رتبته). خاض الشاعر/ الفارس مختلف أنواع المعارك، مع الدين الجديد وضده[١]، ومع الدولة الأموية البازغة وضدها. كان الخلفاء الأمويون حريصين على استقطاب ولاء الشعراء/ الفرسان. وكان هذا الولاء يقوم على المبدأ حيناً وعلى الرغبة والرهبة أحياناً. إلا أن الشاعر في هذه الفترة ظل وثيق الصلة بجذوره الملكية. وكان عشق الشاعر/ الفارس رقيقاً مؤثراً (وعفيفاً إن صدق الرواة!). إن أجمل قصائد الحب في تاريخنا الشعري كله هي أهازيج الحب التي تغنى بها الشعراء العذريون.

مع ظهور الدولة العباسية تحول الشاعر إلى موظف كبير في قصر الخلافة. كل عمالقة الشعر في العصر العباسي الأول - «الذهبي»! - كانوا يرتزقون من البلاط، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. غضب بشّار بن برد حين سأله قريب للخليفة المهدي عن مهنته. كانت المِهنة - مدح الخليفة مقابل المال - أوضح من أن تحتاج إلى بيان. نِعمَ الشاعر/ الموظف الكبير برخاء وافر في حياته، عَكَس حياة الترف السائدة في المجتمع حوله. ولم يكن من السهل على الشاعر الموظف الكبير المترف أن يتعاطف مع أسلافه

(١) انظر: غازي عبدالرحمن القصيبي، **من هم الشعراء الذين يتبعهم الغاوون؟** (لندن: مكتبة الساقي، الطبعة الثانية ١٩٩٤م).

من الشعراء، لا في أسلوب حياتهم ولا في أساليب تعبيرهم. أدت (صدمة الترف)، مع الاعتذار لأدونيس، إلى ظهور تغييرات واضحة في الشعر سنعرض لها في مواضعها من المقالة.

في هذه الأثناء ظهر، بطريقة يكتنفها الكثير من الضباب، في الأندلس شعراء/ تروبادور يرقصون ويغنون، شأنهم شأن شعراء التروبادور في أوروبا. وعبْر هذا الرقص والغناء، وبطريقة أرجّح أنها كانت عفوية، نجح هؤلاء الشعراء في خلق الموشّحات، الثورة الحقيقية الأولى في تاريخ الشعر العربي. هذه الثورة حطّمت سيطرة الوزن والقافية الحديدية، وخطّت للشعر العربي مساراً جديداً غير مألوف. وفوق ذلك كله كانت الموشّحات - في مجملها - احتفالاً شعرياً بالحياة لا يشابهه احتفال قبله أو بعده.

مع غروب الدولة العباسية، وانحسار سلطة الخلافة، وتحلل الإمبراطورية إلى مراكز قوى محلية تحوّل الشاعر من موظف كبير في قصر الخلافة إلى عامل أجير، واتجه الشاعر/ الأجير، شأنه شأن الأجراء في كل زمان ومكان، إلى أكثر أرباب العمل سخاءً. لم يصوّر شاعر الكابوس الخانق الذي جثم على صدور الشعراء في هذه الحقبة كما صوّره المتنبي، وإلى ظاهرة المتنبي لنا عودة في سياق الحديث.

إلاّ أن هذه الفترة الكئيبة في تاريخ الشاعر العربي لم تطل، وتبعتها فترة أشد كآبة. انتقلت السلطة في السرّ والعلن، بعد

انتقالها في السر، إلى نخب عسكرية - غير عربية (رعوية حسب تعبير الصديق الدكتور محمد جابر الأنصاري). قلّ في هذه النخب وجود من يفهم الشعر فضلاً عن تشجيعه وتبنّي قائليه. وجد الشاعر/ الأجير فرص العمل أمامه تتقلص وتتلاشى؛ مما أدّى إلى تحوله، بالتدريج، إلى شاعر/ حرفي صغير. وكان إنتاج الشاعر/ الحرفي الصغير يتحدد حسب الطلب. ازدحم الشعر بالألغاز والأحاجي، وأخذ أشكالاً هندسية بالغة الغرابة والتعقيد. إلا أن هذه الفترة الحزينة أنتجت ثورة شعرية حقيقية لم تنل ما تستحقه من اهتمام حتى هذ اللحظة، ألا وهي ثورة البند، وعند تلك الثورة سوف تكون لنا وقفة تأمل قصيرة.

شهد القرن العشرون انفصاماً هائلاً في شخصية الشاعر العربي. كانت كل الأدوار التاريخية تتصارع في نفس الشاعر الذي كان مشغولاً بالبحث عن دور يتلاءم مع متطلبات الحياة العصرية. على الرغم من التمرد الرومانسي في العشرينات والثلاثينات، وعلى الرغم من ثورة التفعيلة في الأربعينات والخمسينات، لا يزال الشاعر العربي - حتى كتابة هذه السطور - يبحث عن دور.

لا بد أن القارئ قد أدرك أن هذه التعميمات لا تستهدف تقديم صورة موضوعية للشعراءالعرب عبْر العصور، وهي مهمة كان الباحثون الأكاديميون - ولا يزالون - عاكفين عليها، بقدر ما تحاول إبراز الخصائص الرئيسية لدور الشاعر العربي في كل

عصر من هذه العصور، وإبرازها على نحو لا يختلف عما يفعله فنانو الكاريكاتير حين يضخّمون بعض ملامح الضحية على حساب بعضها، ويهملون البعض الآخر كلية. للقارئ، إذا شاء أن يعتبر كل ما قلته وسأقوله في هذه المقالة عن أسلافي وأقراني من الشعراء ضرباً كاريكاتيرياً من الهجاء، هذا الفن الجاني/ المجني عليه. بوسعي، باعتبار أنه يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره، أن أهجو أبناء قبيلتي الشعرية، محتفظاً، في الوقت نفسه، بحقي في رفض هذا الهجاء، والتصدي له، حين يجيء من خارج القبيلة.

الشعراء/ الملوك

من الظواهر التي تشد الانتباه، والتي لم يتنبه لها عدد من الباحثين، أن شعراء الجاهلية الكبار كانوا - حقيقة لا مجازاً - من الملوك أو أشباه الملوك. كان امرؤ القيس ابن ملك، وتحوّل، خلال رحلة الثأر الطويلة، إلى «الملك الضّليل». وكان عمرو بن كلثوم سيد بني تغلب. وكان عنترة، على الرغم من الرق والسواد، «فارس بني عبس». وكان الحارث بن حلزة من أعيان قومه. وكان لبيد بن ربيعة من سادات العشيرة. وكان طرفة بن العبد من أسرة أرستقراطية. وما كانت حرب البسوس لتنشب لولا وضع المهلهل القبلي المتميز. ولنا أن نلحظ في سجل الشعراء/ الملوك أن وجود من يتكسب بشعره، مثل الأعشى والنابغة، لم يكن القاعدة، بل كان أشبه ما يكون بالنشاز، الخروج عن السلوك الملكي المعتاد.

وإلى جانب هؤلاء الملوك الشرعيين كان هناك عدد من الشعراء ينتمون إلى فئة الملوك المضادّين (إن جاز التعبير). كان الشعراء الصعاليك يعتبرون أنفسهم - بدورهم - ملوكاً يتصرفون كما يتصرف الملوك. كان سخاء حاتم الأسطوري ملكياً بكل المقاييس. وكانت شجاعة عروة بن الورد خصلة ملكية بلا شك أو ريب. ولقد نتذكر هنا أن الخصال الملكية، في العصر الجاهلي،

وربما في العصور كلها، تدور حول الكرم والشجاعة والحكمة، وهي صفات كانت تتوفر في زعماء الصعاليك بقدر ما تتوفر في زعماء المؤسسات القبلية التي خرج هؤلاء الصعاليك عليها.

كانت المعلقات، في حقيقة أمرها أناشيد ملكية. تصف معلقة امرئ القيس ملكاً يلهو ويلعب. ومعلقة طرفة مرسوم شعري ملكي بالتنازل عن أعباء الملك لصالح الحياة العابثة (أو العبثية!). وفي معلقة زهير نجد أنفسنا أمام شاعر/ ملك يمنح جوائز السلام لأميرين من صانعي السلام. ومعلقة عنترة غزل في تلك الصفة الملكية العريقة، الشجاعة. وبوسعنا أن نعتبر معلقة عمرو بن كلثوم أول إعلان حربي ملكي في التاريخ يصدر شعراً.

والمتأمل في شعر المعلقات، والشعر الجاهلي عامة، يجده في أغلبيته متخماً بمدح الشاعر/ الملك نفسه قبل أي إنسان آخر. لا تكاد توجد في الشعر العربي كله نرجسية تعادل نرجسية امرئ القيس. هو الرجل الجذاب الذي لا تستطيع أي امرأة أن تقاومه حتى في الظروف التي تحول بين أي امرأة طبيعية والشبق:

فمثلك حبلى قد طرقتُ ومُرضع
فألهيتُها عن ذي تمائم مُحولِ (١)

---

(١) يقول لنا الرواة: إن حياة امرئ القيس الجنسية الحقيقية كانت أبعد ما تكون عن تصويره الشعري لها، وإن النساء كن يكرهنه، ولعل ما ينطبق على امرئ القيس ينطبق على عدد من شعراء الجنس النرجسيين.

وهو الآمر الناهي في أي علاقة مع الجنس الآخر:

وإن تك قد ساءتك مني خليقة

فسلّي ثيابي عن ثيابك تنْسلِ

وهو فوق ذلك البطل المقدام:

تجاوزت أحراساً إليها ومعشراً

عليّ حراصاً لو يُسرون مقتلي

وهو، من قبل ومن بعد، الملك المطاع:

خرجت بها أمشي.. تجرّ وراءنا

على أثرينا.. ذيل مُرط مرّجلِ

وفي معلّقة طرفة بن العبد لا نكاد نعثر على شيء يتجاوز الشاعر/ الملك وخريطته النفسية. هو المقدام الجريء:

إذا القوم قالوا من فتى؟ خلتُ أنني

عُنيتُ.. فلم أكسل.. ولم أتبلّدِ

وهو المنعّم المرفّه:

ندامايَ بيض كالنجوم.. وقينةٌ

تروح علينا بين بُرد ومجسدِ

وهو السخيّ المعطاء:

كريم يروّي نفسه في حياته

ستعلم إن متنا غداً أينا الصدي

وهو مرعب الأعداء (والأصدقاء):

أنا الرجل الضــربُ الذي تعــرفــونه

خــشــاشٌ كــرأس الحــيــة المتــوقــدِ

ربما كان هذا الغرور الملكي المتأجج هو الذي أثار حفيظة الملك الذي دبر لطرفة قتلته الشهيرة.

وفي معلقة عنترة يتغزل فارسنا بنفسه غزلاً لا يترك لابنة عمه الحسناء، ملهمة القصيدة!، من دور سوى دور الشاهدة على عظمة الشاعر/ الملك:

هلاّ ســألت الخــيل يا ابنة مــالك

إن كنت جــاهلــةً بما لم تعلمــي

تنتقل بنا المعلقة من بطولة عنترية إلى بطولة عنترية تفوقها. شاعرنا محط آمال الجميع:

يدعــون عنتــر والرمــاح كــأنهــا

أشطان بئــــرٍ في لِبــــان الأدهمِ

وهو الفارس المتعاطف مع حصانه (وعشق الخيول عادة ملكية تقليدية):

فــــازورَّ من وقع القنا بلبــــانهِ

وشكا إليّ بعــبــرة وتحــمــحمِ

وهو الملك الجواد الذي يترك الأسلاب للرعية:

يخبرك من شهد الوقيعة أنني

أغشى الوغى، وأعفّ عند المغنمِ

وحتى في البيتين الغزليين الشهيرين المنسوبين إلى عنترة نجد أنفسنا مدفوعين دفعاً إلى الإعجاب بشجاعة الفارس الذي يذكر حبيبته والرماح تنهل من جسده والسيوف تقطر من دمه إعجاباً يكاد ينسينا المعشوقة الحسناء المبتسمة على طريقة تختلف عن الطريقة الجوكندية.

وتصل النرجسية في معلقة عمرو بن كلثوم، التي «ألهت بني تغلب عن كل مكرمة»، حدوداً تدخلها عوالم الفنتازيا السريالية. قبيلة الشاعر، والله يعلم كم كان عددها، تملأ البر كله والبحر كله:

ملأنا البر حتى ضاق عنا

وظهر البحر نملؤه سفينا

وأطفال القبيلة يولدون بطاقة عجائبية خارقة:

إذا بلغ الفطام لنا صبيٌّ

تخّر له الجبابر ساجدينا

وإرادة القبيلة قدر لا يُرد:

وإنا المانعون لما أردنا

وإنا النازلون بحيث شينا

ونساء القبيلة أجمل النساء وأصعبهن منالاً:

على آثارنا بيضٌ حسانٌ

نحاذرُ أن تقسم أو تهونا

حاول شعراء لا يحصون عبر تاريخنا الأدبي أن يجاروا فخر ابن كلثوم ولم ينجح منهم أحد، والسبب بسيط: لم يكن أحد من هؤلاء ملكاً حقيقياً كما كان شاعر المعلقة.

ولا نستغرب، في حقبة الملوك، إذا وجدنا الأعشى الشره النهم المتكسب بشعره يحاول أن يتزيّا بزي الملوك. هو العاشق الذي لا يقاوم:

قالت هريرة لما جئت زائرها

ويلي عليك وويلي منك يا رجلُ!

وهو الشجاع الذي يُعجز عدوّه:

كناطحٍ صخرة يوماً ليوهنها

فلم يُضرها.. وأوهى قرنه الوعِلُ

وقبيلته أشد القبائل بأساً:

كلا.. زعمتم بأنا لا نقاتلكم

إنا لأمثالكم - يا قومنا! - قُتُلُ

ولعل التناقض الظاهر بين شعر الأعشى وحياته كان عاملاً من العوامل التي أدت إلى ظهور تلك المقولة الشريرة التي ترفض أن تموت: «أعذب الشعر أكذبه».

كان الشعراء/ الملوك، بالإضافة إلى التغني بالشجاعة والسخاء مصدر الحكمة، وكانوا ينثرونها في كل قصيدة بشجاعة وسخاء. عنترة يصف السلوك اللائق تجاه الجارات:

وأغضّ طرفي حين تبدو جارتي

حتى يواري جارتي مأواها

وحاتم طي (روبن هود الجاهلية) يقنّن قواعد الضيافة:

وإني لعبد الضيف مادام ثاوياً

وما فيّ إلاّ تلك من شيم العبدِ

وعروة بن الورد يوضح واجبات الملك العادل نحو رعيته:

أقسّم جسمي في جسوم كثيرةٍ

وأحسو قراح الماء.. والماء باردُ

ويمكننا أن نعتبر معلقة عبيد بن الأبرص سلسلة متصلة من الحكم المنظومة. كانت حكم الشاعر الجاهلي - في مجموعها - تأصيلاً وتأطيراً للقيم القبلية السائدة، ومن أجدر من الملوك بحماية الأوضاع القائمة؟ خلّد دريد بن الصمة أعلى القيم القبلية،

الولاء الأعمى، في بيت تاريخي دخل الذاكرة الجماعية العربية، ولا أحسبه ينوي الخروج منها:

وهل أنا إلاّ من غَـــزيّة إن غـــوت
غـويت.. وإن ترشـد غَـزيّةُ أرشـد (١)

وقعت النفس العربية في أسر الشعراء/ الملوك. لم يعد بوسع شاعر عربي أن يصف حصاناً ويفلت، نهائياً، من تشبيهات امرئ القيس. لا يزال منظّرو العبث، حتى وقتنا هذا، يجدون في معلقة طرفة التجسيد الأجمل لفلسفتهم. لم يظهر، عبر التاريخ العربي كله، منافس لحاتم وعروة في الكرم، ولا في أشعار الكرم. تحول شعر الملوك إلى ملك الشعر، وظل، إلى هذه اللحظة، النموذج المثالي، لما يجب أن يكون عليه الشعر الأصيل. يستعرض ابن قتيبة القوانين الحديدية التي تركها الشعراء/ الملوك تكبل من يجيء بعدهم من الشعراء:

وليس لمتأخر من الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين.. فيقف على منزل عامر أو يبكي عند مشيد البنيان؛ لأن

---

(١) يروي لنا الصحفي اللامع محمد حسنين هيكل أنه استشهد ذات يوم بهذا البيت أمام الرئيس جمال عبدالناصر، فما كان من الأخير إلا أن طلب منه أن يعفيه من «الشعر والفلسفة». هل كان التاريخ السياسي العربي سيتغير لو أن ذلك القائد الموهوب وجد قليلاً من الوقت للشعر والفلسفة؟ لا نعرف الإجابة، بطبيعة الحال، ولكننا نلاحظ أن الزعماء العرب المعاصرين يحسنون صنعاً لو ذكروا أنفسهم أن القبيلة تعرف، أحياناً، ما لا يعرفه زعيم القبيلة «الملهم».

المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل أو يصفهما؛ لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد المياه العذب الجواري؛ لأن المتقدمين وردوا الأواجن الطوامي، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد؛ لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح.. (١).

ويمضي ابن قتيبة فيروي لنا قصة الإحباط الذي أصاب شاعراً حاول الخروج على هذه القوانين الحديدية:

قال خلف الأحمر: قال لي شيخ من الكوفة:

أما عجبت من قول الشاعر. قال:

أنبت قيصوماً وجثجاثا

فاحتمل له، وقلت أنا:

أنبت أجاصاً وتفاحا

فلم يحتمل لي (٢).

حتى سخرية أبي نواس اللاذعة الشهيرة من الذين يبكون على الأطلال لم تفلح في جعل معاصريه يقلعون عن العادة. بل إن أبا نواس نفسه اضطر في قصيدة من قصائده إلى العودة إلى بكاء الأطلال بناء على أمر مباشر من الخليفة.

---

(١) ابن قتيبة، مرجع سابق، ص ١٦ .
(٢) نفس المرجع والصفحة.

الشعراء/ الفرسان

أنزل الإسلام الشعراء/ الملوك من عروشهم، فوجدوا أنفسهم أمام أوضاع جديدة لم يألفوها. أصبح القرآن الكريم والسنة النبوية، لا الشعر، مصدري الحكمة، وأصبح على الشاعر الذي يصبو إلى لقب الحكيم أن يستمد مادته من المنبع الإسلامي. أصبحت الأمة، لا القبيلة، مركز الثقل، وتحول الشعراء الذين يؤججون النزعات القبلية إلى مصدر إزعاج للأمة الوليدة. ظهر على الأفق منافسون أقوياء للشعراء: الفقهاء والقادة العسكريون والكتّاب واللغويون، وهؤلاء الأخيرون نغّصوا حياة الشعراء أكثر من أي منافس آخر. إلا أن التغيير الأهم والأكثر خطورة كان انتهاء المرحلة الشفوية وبداية حقبة التدوين. عندما كان الحفظ الوسيلة الوحيدة لنقل المعارف كان الشاعر سيد الحلبة. عندما جاء زمان الكلمة المكتوبة لم يعد ملك الكلمة المسموعة ملك الكلمة المدوّنة. إلاّ أن الشعراء كانوا، وأحسبهم لا يزالون، مخلوقات قادرة على التأقلم، وتأقلموا مع الواقع الجديد.

كان التأقلم، في بدايته، صعباً ومؤلماً بعض الشيء. كانت الخلافة الراشدة شديدة الوطأة على الشعراء. وجد الحطيئة نفسه في السجن عندما أطلق لسانه الطويل - والذي كان كما

يزعم الرواة طويلاً حقيقة ومجازاً! - في أعراض الناس كما كان يفعل في الجاهلية. ووجد شاعر آخر نفسه معزولاً من إمارته بعد أن تبجح في شعره بممارسات أغضبت الخليفة الثاني. ولم يكن الخليفة الرابع، وقد كان هو نفسه شاعراً، يرى للشعراء أي حق في بيت المال.

إلاّ أن الشعراء/ الفرسان استعادوا بعض أمجادهم الغابرة مع بزوغ الدولة الأموية. عادت التحزبات القبلية، ورفع الشعراء، من جديد، أعلام القبيلة. كان الخلفاء الأمويون يدركون أهمية الشعر في بناء الدولة العربية/ القبلية الجديدة التي أقاموها، واستعانوا بكتيبة ضخمة من الشعراء/ الفرسان، كان أقربهم إلى قلوب الخلفاء وأكثرهم فاعلية الشاعر المسيحي الأخطل.

تعامل خلفاء بني أميّة مع الشعراء/ الفرسان بكثير من السخاء ورحابة الصدر وقدر لا يستهان به من الاحترام. كان بوسع شاعر أن يقول للخليفة:

أيشتمني معاوية بن حربٍ
وسيفي صارمٌ ومعي لساني؟

فلا يحدث شيء سوى أن يسترضيه أمير المؤمنين. وكان بوسع شاعر آخر أن يتغزل بابنة الخليفة فلا يفعل شيئاً سوى تهدئة ابنه يزيد الذي همَّ أن يبطش بالشاعر. وكانت جرأة الأخطل مع الخلفاء الأمويين لا تعرف الحدود. في قصيدته

الحائية الشهيرة يقف الشاعر النصراني أمام أمير المؤمنين هازئاً بشعائر الإسلام، ويخرج بعطيّة الخليفة. بل إن الأخطل كان لا يني يذكّر خلفاء بني أميّة بأنه أعطاهم أكثر مما أخذ منهم:

أبني أميـــــة ! إن أخـــذت نوالكمْ
فلمـــا أخـــذتم من مـــديحي أكـــثـــرُ
أبني أُمـــيّـــة ! لي مـــدائح فـــيكمُ
تُنســـون إن طال الزمـــان.. وتُذكـــرُ

التحق عدد من الشعراء/ الفرسان بخدمة الدولة، وعاداها عدد آخر بكل شراسة. وإذا كانت قصائد الموالين قد جلبت لأصحابها الثراء والحظوة، فإن قصائد المعارضين جلبت لقائليها الكثير من الإعجاب الذي لا يزال صداه يتردد عبر التاريخ. وفي هذا المجال، المعارضة السياسية، أبلى شعراء الخوارج في الشعر بلاءً رائعاً يعادل بلاءهم في القتال. لا يزال شعر قطري بن الفجاءة، على سبيل المثال، محفوراً في الذاكرة العربية:

أقـــول لهـــا وقـــد طارت شـــعـــاعـــاً
مـــن الأبـــطـــال.. ويـــحـــك لا تُـــراعـــي
فـــــإنك لو ســـــألت بقـــــاء يومٍ
عـــن الأجـــل الـــذي لـــك.. لـــم تُـــطـــاعـــي

إلاّ أن ولاء الشعراء/ الفرسان لم يكن مضموناً، سواء في الموالاة أو في المعارضة. وخير مثال لهذا الولاء المتذبذب الفرزدق

الذي كان بوسعه، كما قالت عبارته الشهيرة، أن يضع سيفه - لسانه في هذه الحالة - مع رجل وقلبه مع رجل آخر. عندما تساءل أحد الخلفاء الأمويين مستخفّاً وقد رأى علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب يطوف بالبيت: «من هذا؟» جاء الرد عنيفاً عفوياً من الفرزدق:

هذا الذي تعرف البطحاء وطأته
والبيت يعرفُه والحِلّ والحرمُ
وليس قولك من هذا بضائره
العُرْبُ تعرفُ من أنكرت والعجمُ

لم يحظ أي خليفة أموي، على الرغم من العطاء السخي، بمديح جميل مؤثر كهذا المديح الذي انفجر، كالبركان، لا نتيجة طمع ولكن عن فروسية حقيقية. وجرير، على الرغم من ولائه الأموي المعروف، ينسى في لحظة من لحظات الفروسية متطلبات «التسلسل الإداري» فيجعل من «ابن عمه» الخليفة في دمشق مجرد جندي يسوق إلى جرير أعداءه سوقاً حين يصدر أمر الشاعر بذلك. وأغرب من فروسية جرير هذه رد فعل «ابن عمه» الخليفة الذي أبدى استعداده لتنفيذ الطلب لو أن الشاعر قال: «لو شاء» بدلاً من «لو شئت»!

وعندما وجد الشعراء/ الفرسان أنفسهم بلا معارك تستنفد طاقاتهم كلها انقض الواحد منهم على الآخر يهجوه هجاء مريرا.

كانت هذه المرحلة مرحلة «النقائض»، ملاحم الهجاء الشهيرة التي لم يشهد لها تاريخ الأدب مثيلاً. ورغم أن المعارك كانت تضم، أحياناً، عشرات الشعراء، كان جرير فيما يروى «ينهشه» ثمانون شاعراً!، إلا أن قصب السبق كان معقوداً للفرسان الثلاثة الفرزدق وجرير والأخطل. ورغم ما انحدرت إليه النقائض من فحش في بعض الأبيات، إلاّ أنه كان هناك، دوماً، جو «دون كيشوتي» من الفروسية يحيط بها. حقيقة الأمر أن الشعراء الثلاثة الكبار كانوا يكنّون، الواحد للآخر، الكثير من الحب والتقدير الذي لم تنجح كل الشتائم الشعرية في إخفائه.

بوسعنا أن نقول، إذن، إن الزعم الذي روّج له بعض المستشرقين من أن الشعر فقد أهميّته تماماً مع ظهور الإسلام زعم يعوزه الكثير من الدقة. كانت مرحلة الخلافة الراشدة والدولة الأموية التي ورثتها مليئة بالأحداث الكبرى: مولد الدين الجديد، والردّة، والفتوحات العظيمة، والخلافات الداخلية الدامية، وظل الشعر يتجاوب مع الأحداث، وظلت النفس العربية تتجاوب مع الشعر. كان بوسع بيت واحد من الشعر أن يعبر الصحاري الشاسعة بسرعة تكاد تعادل سرعة الفاكس في أيامنا هذه . أدّى بيت جرير الشهير إلى شطب اسم نمير من سلسلة نسب القبيلة المهجوة. وكان الشعر قادراً على إيقاظ كل القوى القبلية الغريزية التي حاول الإسلام القضاء عليها. كانت

النقائض، وهي في مجملها مباريات قبلية لا شخصية، تستهوي جمهوراً كبيراً من الناس كجمهور كرة القدم هذه الأيام. ولنا أن نتذكر أن أبياتاً معدودة من شاعر عادي أدت إلى مذبحة الأمويين المرعبة خلال وليمة الخليفة العباسي الدموية.

إلاّ أن النفس العربية فُتنت، كلية، بنوع آخر من الشعراء/ الفرسان، شعراء الحب العذري. مع هؤلاء الشعراء دخل اللغة مفهوم جديد للحب، مفهوم يكاد يفصله نهائياً عن الجنس، ولم يخرج منها حتى الآن. يصف جميل علاقة لم يكن بوسع امرئ القيس أن يتخيلها:

تعلّق روحي روحها قبل خلقنا
ومن بعد أن كنا نطافاً.. وفي المهدِ

ويمضي بهذه العلاقة الغريبة إلى نهايتها المحتومة:

ألا ليتنا نحيا جميعاً فإن نُمتْ
يجاور في الموتى ضريحي ضريحها

ويقدم لنا كُثيّر هذه الصورة النادرة المؤثرة للحبيبة الخجول:

تنيلُ قليلاً في تناء وهجرة
كما مسّ ظهر الحية المتخوّفُ

لو أدرك فرويد هذا البيت لرأى فيه أجمل تصوير للصراع المحتدم بين رغبات العقل الباطن وبين القيم والتقاليد.

كان قيس بن الملوّح، الشاعر المجنون، أشهر الفرسان العشاق. ألهمت قصة حبه المأساوية عشرات الأعمال الأدبية في عدد من اللغات، ولا تزال. تحوّلت ليلى في الذاكرة العربية الجماعية إلى رمز يمثل الحب والأنوثة والجمال، وتحول قيس إلى رمز العفاف والتضحية والعشق الخالد. لا يوجد عاشق عربي واحد لم يردد مع قيس بلسان الحال قوله:

قضاها لغيري.. وابتلاني بحبها
فهلاّ بشيء غير ليلى ابتلانيا؟

أو قوله:

يقولون ليلى في العراق مريضة
ألا ليتني كنت الطبيب المداويا

أو تساؤله الفاجع:

بربّك هل ضممت إليك ليلى
قبيل الصبح.. أو قبّلت فاها؟
وهل رفّت عليك قرون ليلى
رفيف الأقحوانة في نداها؟

عاد المجنون إلى الحياة في القرن العشرين بلسان شوقي، كما عاد زميله قيس بن ذريح بلسان عزيز أباظة، في عملين من أجمل الأعمال الشعرية التي شهدها القرن.

ولا بدّ هنا أن أتوقف لأقول إن الشعراء العذريين أدخلوا في الشعر العربي تجديداً لا يستهان به: تخصيص قصيدة من أولها إلى آخرها لموضوع الحب. كان «النسيب» قبل ظهور الشعراء العذريين، ورجع بعد اختفائهم، مجرد مقدّمة يعقبها «حسن التخلّص» للمديح. قرأت، مرة، رأياً عجيباً لناقد عربي ذهب فيه إلى أن قصيدة «صلوات في هيكل الحب» للشابي هي أول قصيدة عربية تخصص كلها للحديث عن الحب. لا بدّ أن هذا الناقد مرّ على قصائد العذريين مرور الكرام، أو لعله لم يمر بها على الإطلاق. لو توقف لديها لتبين له أن القصائد العذرية كانت بأكملها عن الحب. لم يشهد الشعر العربي، في رأيي، قصائد حب أرق أو أجمل أو أصدق من قصائد الشعراء/ الفرسان/ العشاق.

الشعراء/ الموظفون الكبار

مع ظهور الدولة العباسية على أنقاض الدولة الأموية تغيرت الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية تغيراً جذرياً. لم تعد الدولة مؤسسة عربية قبلية ترتدي ثياباً إسلامية، بل أصبحت مؤسسة دينية يستمد خلفاؤها الشرعية من الإسلام ومن النسب الهاشمي.

ظهرت الدولة العباسية نتيجة ثورات متلاحقة قادها آل البيت، وإذا كان الفرع العباسي هو الذي ظفر بالغنيمة، فقد كان التعاطف الجماهيري مع آل البيت عموماً، ومع أبناء علي رضي الله عنه خاصة، هو (الدينامو) الذي حرك الزحف الذي أسقط الأمويين. كان على الخلفاء الهاشميين الجدد - والحالة هذه - أن يظهروا أمام الناس بصورة شرعية جديدة تختلف عن صورة الخلفاء الأمويين، وكان لا بد للشعراء أن يتأقلموا مع الوضع الجديد.

وجد الشعراء أنفسهم أمام خلفاء يملكون كل شيء ويسيطرون على كل شيء، ويستندون إلى شرعية مقدسة لا تمس ولا تناقش. وسرعان ما اجتذب اللهيب الفراشات، معظم الفراشات لا كلها. لم يعد بوسع شاعر موهوب أن يحقق أي قدر من الشهرة - أو من الثراء - بعيداً عن البلاط. وسرعان ما تحول كل شعراء العصر

البارزين إلى موظفين في قصر الخليفة، يستوي في ذلك، من تمتع بوظيفة رسمية فعلاً أو من كان يحصل على دخله، كل دخله، عطايا من الخليفة ومن حاشيته. كان وجود شاعر لا يمدح، كالعباس بن الأحنف، الاستثناء الذي لفت أنظار الجميع.

في مناخ الشعراء/ الموظفين الكبار فقد المديح براءته القديمة. ذهبت أيام الجاهلية حين كان زهير لا يمدح إلاّ مستحقاً. ومضت الفترة التي كان فيها الشاعر يقول لقبيلته: «افعلوا حتى أقول». أخذ المديح منحى جديداً لا يكتفي بتمجيد الصفات الملكية التقليدية، بل يضفي على الخليفة هالة أسطورية ترفعه إلى مستوى فوق مستوى بقية البشر. المنبر، في بيت البحتري الشهير، يكاد «يسعى» شوقاً إلى أمير المؤمنين. والله لا يقبل عملاً من «بنات القلوب» إذا لم تطع الخليفة. والأحلام، حتى الأحلام، تطارد عدو «ابن عم محمد» في صورة ميتافيزيقية مرعبة. وفي صورة أخرى، لا تقل رعباً وغرابة، ترتجف «النطف التي لم تخلق» خوفاً من الخليفة. أصبح الخليفة «ظل الله في الأرض» في كل قصيدة عباسية في المديح. ولعل هذا، بالتحديد، هو ما أراده الخليفة المنصور حين طلب ممن «في الباب من الشعراء» ألاّ يشبهوه بالأسد أو الجبل أو البحر (فانصرفوا إلاّ واحداً شبّه نظرات الخليفة بالقضاء والقدر!).

لم يعد بوسع الشاعر العباسي الذي أصبح موظفاً كبيراً مترفاً أن يتعاطف مع الشاعر البدوي الجلف، ولا مع تعبيراته البدائية. ظهرت لغة شعرية معقدة حيرت السامعين. لا شيء يجسد هذ الحيرة مثل السؤال العفوي الذي وجهه متسمع لم يفهم شيئاً لأبي تمام: «لِمَ لا تقول ما يفهم؟»؟ ولا شيء يجسّد غطرسة الشاعر/ الموظف الكبير مثل جواب أبي تمام «لِمَ لا تفهم ما يقال؟».

في مرحلة الشعراء/ الملوك والشعراء/ الفرسان لم يكن التعقيد مطلباً في حد ذاته. حقيقة الأمر أننا إذا استثنينا الكلمات التي لم نعد نفهمها الآن لأنها لم تعد جزءاً من قاموسنا اللغوي اليومي لم نكد نعثر على أي تعقيد. أما في الحقبة الجديدة فأصبحت الصورة المغرقة في الغرابة والبعد عن المألوف طريدة يحرص عليها الشاعر. يروى أن زائراً دخل على أبي تمام فوجده يتلوّى كالأفعى في سرداب منزله، يتمتم ويهمهم، حتى انتبه للزائر الذي سأله مستغرباً، عن سبب تصرفه العجيب، كان ردّ أبي تمام أنه فكر في شطر بيت يصف الممدوح بأنه كالدهر في شدته ولينه فأراد أن «يصنع» شيئاً على منواله ومضى يتقلب حتى خرج بهذا البيت:

خشنتَ بل لِنتَ بل قاينت ذاك بذا

فأنت لا شك فيك السّهل والجَبلُ

وكان تعليق الزائر على المشهد ظريفاً: «ما ظننتُ أن عاقلاً يفعل هذا بنفسه».

قد تكون هذه القصة خيالية، ولكن الوصية الشهيرة التي تركها أبو تمام للبحتري لا تذر مجالاً للشك في الفلسفة الشعرية الجديدة:

تخير الأوقات وأنت قليل الهموم، صفر من الغموم..
وإن أردت التشبيه فاجعل اللفظ رشيقاً،
والمعني رقيقاً، وأكثر فيه من بيان الصبابة،
وتوجّع الكآبة وقلق الأشواق.. فإذا أخذت
في مدح سيد ذي أياد فأشهر مناقبه وأظهر مناسبه
ولكن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجساد (١)

ما أبعد الشقة بين شعر تقذف به الشياطين حين تشاء وبين شعر «يفصّل على مقادير الأجساد».

لا شيء يمثّل شعر هذ المرحلة مثل مطلع أبي تمام الشهير الذي لا يزال يتردد برتابة قاتلة في عالمنا العربي:

السيف أصدق أنباء من الكتُبِ
في حده الحد بين الجّد واللعبِ

هذا البيت الذي يبدو، لكثرة ما سمعناه، بسيطاً سهلاً هو، حين نمعن النظر، غاية في التعقيد. هناك، أولاً، المقابلة بين السيف والكتب. وهناك، ثانياً، المقابلة بين الجد واللعب. وهناك، ثالثاً، المقابلة بين حد السيف والحد بين الجد واللعب. وهناك،

(١) القيرواني، **زهر الآداب**، (بيروت: دار الجبل. د. ت) الجزء الأول ص ١٥٢.

رابعاً، كلمة الكتب التي تدلّ على الرسائل، كما تدل على المؤلفات، كما تدل على مخطوطات المنجمين الذين نصحوا الخليفة بالتريث قبل الهجوم. إذا أضفنا إلى هذا كله أن كلمة أنباء يمكن أن تقرأ بكسر الألف، إنباءً، كما يفعل البعض، أو بفتحها، أنباءً، كما يفعل البعض، وأنا منهم، جاز لنا أن نتخيّل كم تقلب أبو تمام في سردابه ليخلص إلى هذا البيت، ولعله صرخ بعد أن عثر عليه: «وجدته! وجدته!».

لم يكن التجديد مقصوراً على اللغة وحدها، فالمضامين، بدورها، تعرضت لتغييرات هائلة. الخمر، «أم الخبائث» عند الفقهاء، تحولت عند أبي نواس وأشياعه إلى معبودة مقدّسة يثني على آلائها وتُسمّى بأحسن أسمائها. الحب الجنسي المثلي الذي لم يخطر ببال الشعراء/ الملوك أو الشعراء/ الفرسان أن يلاحظوه فضلاً عن التغني به أصبح الموضوع الأثير لدى الشعراء/ الموظفين الكبار. حل الغلمان محل البدويات العذريات في مخيلة الشعراء العباسيين. يروي الرواة أن أول شعر نطق به البحتري كان في هجاء لحية صديقه التي نبتت، فجأة، وأفسدت مخططاته. والوصف الذي كان لا يتعدى الأطلال وبعض الحيوانات اتسع الآن ليشمل كُل شيء تقريباً. هناك مجلدات كاملة في وصف الورود والقصور والبرك وآلات الطعام والشراب والآلات الموسيقية والمجوهرات والأقلام ومختلف أنواع العود والبخور. وحتى عندما وصف الشاعر/ الموظف الكبير القمر لم يكن في حقيقة الأمر يصف، حسب تعبير ابن الرومي الظريف، سوى «آنية بيته».

وإذا كان المديح تحول إلى مديح من نوع جديد، والوصف تناول موضوعات جديدة، فإن الهجاء، بدوره، دخل في مرحلة جديدة. كان الهجاء، حتى هذه الحقبة، يتركز في المناوشات القبلية، وكان محور الهجاء الجوهري نقيض محور المدح. إذا كانت الشجاعة والكرم والحكمة هي الصفات التي تستحق المديح، فالجبن والبخل والحمق هي الصفات التي تستحق الهجاء. في هذه الحقبة لم يعد الهجاء مرتبطاً بالقبيلة ولا بالصفات المذمومة، بل تحول إلى حرب من لا يملكون، ضد من يملكون، واستخدمت في هذه الحرب كل الأسلحة. صوّب ابن الرومي، أعظم شعراء الهجاء في تاريخنا، وربما في كل تاريخ، مدفعيته الثقيلة مستعملاً كل مفردات الفحش والبذاءة الجنسية التي يمكن أن تخطر ببال أحد ضد الوزراء والكتّاب والحجّاب الذين نعموا بخيرات البلاط من دون أن يشاركوه فيها. واستمرت معركته البذيئة هذه حتى ضاق أحد المهجوّين به ذرعاً فدسّ له السم في أكلة كان شاعرنا النهم الهجّاء يعشقها.

تعامل الخلفاء العباسيون مع موظفيهم الكبار من الشعراء كما يتعامل أيّ رئيس طاغية مع مرؤوسيه. لا يجسّد أحد هذه العلاقة كما جسدها أبو العتاهية في تعامله مع البلاط. غضب الخليفة المهدي على الشاعر لأنه تغزل في جارية من جواري القصر (ذهبت أيام الغزل بابنة الخليفة!) وأمره بالكف عن الغزل نهائياً. ظل شاعرنا المسكين ممتنعاً عن الغزل حتى جاء الرشيد وأصدر

إلى الشاعر أمراً جديداً بالعودة إلى الغزل. حار الشاعر وقرر في نهاية المطاف، أن ينصرف إلى شعر الزهد الذي كان، جملة وتفصيلاً، خارج اهتمام الخلفاء. كانت أي هفوة من جانب الشاعر/ الموظف الكبير تقود إلى جزاء رادع. إلاّ أن جزاء الهفوات الدينية، كتلك التي تخصص فيها أبو نواس، لم يكن يتجاوز الحبس الخفيف. أما الهفوات السياسية فكانت أمراً يختلف كل الاختلاف. كان «صاحب الزنادقة» بالمرصاد لكل شاعر يتزندق (أي يتعرّض سياسياً للخلافة!). لم يقتل بشّار بن برد بسبب خلاعته أو ما نسب إليه من مروق بل قتل حين طالب بعودة بني أُميّة.

وجد الشعراء/ الموظفون الكبار الملاذ الآمن من المزالق العديدة في الانصراف إلى المحسّنات اللفظية بأنواعها. نشأ علم البديع، الذي أسمّيه «المكياج الشعري»، وسرعان ما تحول العلم الجديد إلى علم التشبيه. منذ أطلال خولة التي كانت «تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد» والشعر العربي مولع بالتشبيه. إلاّ أن التشبيه كان بمثابة الملح الذي لا يستغني الطعام عن قليل منه. في عصر الشعراء/ الموظفين الكبار تحول التشبيه إلى جواز سفر لا بد منه لدخول عالم الشعر. لا يكاد ينجو بيت واحد من أبيات مخترع البديع، ابن المعتز، من تشبيه كما نرى على سبيل المثال، في أرجوزته هذه:

في روضة كهامة العروس
وخدم كهامة الطاووسِ

وياســـــمين في ذرى الأغـــصـــانِ
منظم كـــقطع العـــقـــيـــانِ
والســـرو مـــثل قـــصب الزبرجـــدِ
قـــد اســـتـــمـــد الماء من ترب ٍ ند
عـــلـــى ريـــاض وثـــرى مـــنـــدّى
وجـــــدولٍ كـــــالبَـــــرد المحلى

وتكاد تجد الشيء نفسه عند أبي تمام:

مـن كـلّ زاهـرة تـقـطـرُّ بـالـنـدى
فـكأنـهـــا عين إلـيـــه تحـــدَّرُ
تبـدو ويحـجـبـهـا الجـمـيم كـأنهـا
عـــذراء تبـــدو، تارة وتخـــفَّـــرُ
خـلـقٌ أطـلَّ مـن الـربـيـع كـــــأنَه
خـلق الإمـــام وهـديه المتنشّـــرُ

ولا يختلف الأمر عند مسلم بن الوليد:

مـــوفٍ على مـــهـجٍ في يوم ذي رهـجٍ
كـــأنه أجلٌ يســـعى إلى أملِ
ينال بالرفق مـا تعـيـا الرجـال به
كـالموت مـسـتـعـجـلاً يأتي على مـهلِ

لا يرحل الناس إلا نحو حجرته
كالبيت يضحى إليه مُلتقى السُبُلِ

لم ينجح الشعر العربي في استرداد البراءة التي فقدها في هذه الفترة (الذهبية). لم يعد هناك شاعر، بعد العصر العباسي، يتحدث عن شيطان شعره. ولم يعد بوسع شاعر، بعد هذا العصر، أن يمدح دون أن يغلو في المديح. ولم يعد من الضروري، بعد هذه الحقبة، أن يجيد الشاعر إلقاء شعره. وأصبح الغزل بالمذكّر لعنة من لعنات الشعر العربي لم يتخلص منها إلا في القرن العشرين [1]. وأصبح الفحش خصيصة لابد منها في كل هجاء (حتى في القرن العشرين)!

(١) ظل صدى الغزل في المذكّر ينعكس في تسمية الحبيبة «حبيباً» حتّى يومنا هذا.

الشعراء/ التروبادور وثورة الموشحات

على أنه كائنة ما كانت أهمية التجديدات التي أدخلها الشعراء/ الموظفون الكبار، ولا يجادل في أهميتها أحد، فإنها لا ترقى إلى مستوى الثورة الحقيقية. كانت هذه الثورة تولد في مكان آخر بعيداً عن البلاط العباسي، في الأندلس وعلى يد شعراء لا نكاد نعرف عنهم شيئاً. لقد بُحث الأدب الأندلسي بحثاً مستفيضاً ولكننا لا نزال نجهل كيف بدأت ثورة الموشحات.

متى ظهر الموشح الأول؟ ومن الذي ابتكره؟ وهل كانت هناك تأثيرات أجنبية أم أن الموشح كان وليداً عربياً خالصاً؟ وهل بدأ الموشح زجلاً وانتهى شعراً، أم العكس؟ وهل حارب الخلفاء هذا النوع الجديد من الشعر أم تبنّوه ورعوا أصحابه؟ وما العلاقة بين الموشحات في المغرب والموشحات في المشرق؟ هل أثّر شعر الموشحات على الشعر الأوروبي؟ هذه مجرد أمثلة على أسئلة لا تزال بانتظار إجابات قاطعة وبوسعنا، بلا عناء، أن نضيف المزيد من الأسئلة [1].

(١) للمزيد من التفاصيل انظر: سليم الحلو، **الموشحات الأندلسية: نشأتها وتطوّرها**، (بيروت: مكتبة الحياة، ١٩٦٥)، ص ٤٤ - ٦٣ .

على أنني لست هنا، بصدد التأريخ للشعر العربي، ولا أملك، حتى لو شئت، الأدوات اللازمة لمهمة كبرى كهذه. ما يعنيني هنا، هو أن أسجل رأيي الشخصي: كانت الموشحات الثورة الحقيقية الأولى في الشعر العربي. وكانت هذه الثورة تتحرك في اتجاهين. الاتجاه الأول، أنها قضت نهائياً على قدسية «عمود الشعر»، وحدة الوزن ووحدة القافية، هذه القدسية التي لم يجرأ شاعر عربي حتى ظهور الموشحات على المساس بها. وكانت النتيجة المنطقية لانتهاء الاحتكار الذي تمتع به «عمود الشعر» أن ظهرت أشكال كثيرة متنوعة تختلف كلياً عن شكل القصيدة التقليدية [١]. أمّا الاتجاه الثاني فكان أعمق وأخطر، وهو الخروج، كلية، عن بحور الشعر التقليدية. بإمكان الباحث أن يبذل الكثير من الجهد ويستعين بكثير من الخيال لإرجاع كل موشح إلى أصل أو فرع من بحر تقليدي، ولكن مثل هذه المحاولة ستكون مجهوداً عبثياً [٢]. لا شك، عندي على الأقل، أن الموشحات خرجت بشكل واضح حيناً وخفي أحياناً، على البحور المألوفة. كيف حدث ذلك؟ أراني أميل، بشدة، إلى الرأي القائل إن الموشحات ولدت في أحضان الناي والعود لا في أحضان الخليل بن أحمد. كما أراني أتفق مع الباحث اللامع إحسان عباس حين يقول: «إن الموشح لا يمكن أن يدرس

(١) انظر الملحق رقم «١» الذي يتضمن نماذج من شعراء الموشحات.

(٢) كيف يمكن أن يدخل ضمن البحور التقليدية شعر «لا يستقيم إلاّ بأن يقول المغني لا لا بين أجزائه»؟ انظر المرجع السابق، ص ٤٧ .

منفصلاً عن القاعدة الموسيقية التي ألّف على أساسها [١]». كما أجد نفسي أميل، من دون أن أدّعي أني أملك الدليل، إلى ما ذهب إليه باحث إسباني قال عن الموشحات: «إننا أمام نوع أدبي جديد تماماً، مخالف لتقاليد الشعر العربي. ومن هنا استنتجنا أنه من المحتمل أن يكون مستوحى من شعر غنائي كان شائعاً في أوساط الإسبان من أهل البلاد الأصليين [٢]».

بالإضافة إلى هذه الثورة في الشكل، وهي ثورة بقي شقّها الأول حياً بعد غروب الموشحات، ومات شقها الثاني بذهابها، كان هناك تجديد لا يخلو من أهمية في المضمون. حاول البعض أن يصنف شعر الموشحات على أساس أنه وصف للطبيعة. حقيقة الأمر أن الطبيعة لا تستغرق شعر الموشحات الذي اتسع لكل الأغراض التقليدية ولم يضق حتى بشطحات الصوفية. ما يميّز شعر الموشحات عن غيره – في رأيي – هو أنه كان احتفالاً عفوياً حاراً بالحياة، الحياة في حد ذاتها وعلى علاتها. هذا الفرح بالحياة لم يكن معروفاً لدى الشعر العربي قبل الموشحات، ولم يزر الشعر العربي بعدها. تحول «زمان الوصل في الأندلس» في الذاكرة العربية الجماعية إلى رمز «للدولتشي فيتا»، الحياة الرغدة الهانئة. وحتى هذه اللحظة تثير الموشحات عندما تُغنّى في النفس العربية الحنين إلى حياة أكثر حلاوة وسعادة.

---

(١) المرجع السابق، ص٧ .

(٢) انظر محمود علي مكي (مترجم ومُقدّم)، **ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي**، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٩)، ص ٦١ .

الشعراء/ الأجراء

بنهاية العصر العباسي الأول تحول الخليفة إلى رمز لا حول له ولا قوة، «خليفةٌ في قفصٍ»، كما يقول الشطر الشهير. وانتقلت السلطة السياسية إلى دويلات تتقاسم العالم العربي، ويمتد نفوذها وينحسر حسب الأحوال وحسب مواهب الحاكم وقدراته. لم يعد هناك بلاط واحد يقصده الشعراء بحثاً عن المال والمجد، وتعددت القصور بتعدد السلالات الحاكمة. اضطر الشعراء إلى مواجهة هذا الوضع الجديد. لم يكن من سبيل أمامهم سوى أن ينتقلوا من حاكم دويلة إلى حاكم دويلة عارضين خدماتهم على من يريد شراءها. وهكذا تحوّل الشعراء/ الموظفون الكبار المثبتون على وظائف في بلاط أمير المؤمنين إلى أجراء يبحثون عن رب العمل السخي كما يبحث البدو الرحّل عن المطر.

كل خصائص الشعر العباسي في مرحلته الذهبية تبدو لنا في شعر الشعراء/ الأجراء. إلا أنها تبدو مصابة بتضخم شبيه بمرض الفيل. الغلو في المديح أصبح القاعدة الرئيسة التي تقاس بها جودة الشعر، ويكفي، هنا، أن أشير إلى هذا البيت «البشع»، لا أجد كلمة أخرى، للمتنبي:

لو الفلكُ الدوّار أبغَضت سعيه
لعوّقه شيءٌ عن الدورانِ

الغزل في الغلمان أصبح القاعدة العامة التي لا يخرج عنها سوى القلة. زاد شعر الهجاء بذاءة وفحشاً كما زاد شعر المجون مجوناً. ظهر صنف جديد من الشعراء لم يعرف من قبل وهم «شعراء الكدية»، أو التسول، ولجأ هؤلاء إلى سلاح الابتزاز. إذا لم يحصلوا على ما يريدون مقابل المديح لجؤوا إلى هجاء مقزز في إسفافه [١].

اتجه الشاعر/ الأجير شأنه شأن الأجراء في كلّ زمان ومكان إلى أكثر أرباب العمل سخاءً. وأصر أصحاب العمل - مثل شيلوك في تاجر البندقية - على أن يتقاضوا مقابل ما دفعوه. ولنا هنا أن نتذكر أن المتنبي تلقى مقابل قصيدة من أفضل قصائده ديناراً واحداً، ودخلت القصيدة التاريخ تحمل هذا الاسم: «القصيدة الدينارية». حقيقة الأمر أن المتنبي صوّر الكابوس الذي عانى منه الشعراء في هذه الحقبة بدقة تتركنا - وجهاً لوجه - أمام الكابوس.

حاول المتنبي أن يكون شاعراً/ ملكاً - هل يوجد سبب آخر يفسر إصراره المستميت على ولاية؟ - ولم ينجح. وحاول أن يكون شاعراً/ فارساً ولم يوفق. جرّب وظيفة في بلاط سيف الدولة إلا أنه ما لبث أن ملّها. كان المتنبي - شاء عاشقوه أو كرهوا - شاعراً/ أجيراً يتنقل بين مختلف أصحاب العمل [٢]. كانت النقمة

---

(١) انظر محمد عبدالعزيز الكفراوي، **تاريخ الشعر العربي**، (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٩٦٦) الجزء الثالث، ص ٥٤ - ٥٧ .

(٢) حتى لا يصاب أحد بصدمة عصبية نتيجة هذا القول أذكّر بأن شكسبير العظيم كان موظفاً كبيراً في البلاط الملكي الإنجليزي، وكتب عدداً من مسرحياته «في سبيل التاج».

المتأججة على هوان الشاعر/ الأجير هي الدافع الذي قاد حياة شاعرنا الصاخبة إلى نهايتها الدامية. الشاعر الذي فشل في أن يكون ملكاً، مات وهو يقاتل كالملوك، ولسان حاله يُردد:

وفـــؤادي من الملوك.. وإن كـــان
لســـاني يُرى من الشـــعـــراءِ

لولا كبرياء المتنبي الشهيرة لقال «من الأجراء»، ولعل هذا هو المعنى الذي كان في بطن الشاعر. لم يكن ليخطر ببال الشاعر الجاهلي أن هناك فرقاً يذكر بين الشاعر والملك، إلاّ أن دوام الحال من المحال.

لابد لنا، هنا، أن نتوقف قليلاً عند ظاهرة المتنبي. ما الذي حوّل شاعراً/ أجيراً إلى أعظم شعراء العربية، في نظر البعض، وإلى واحد من أعظمهم، في نظر الجميع؟ وما الذي يجعل منه، في أيامنا هذه، أكثر معاصرة من معظم المعاصرين؟ ولماذا يروي الناس، حتى العامة منهم، أبياته من المحيط إلى الخليج؟. كُتبتْ آلاف الرسائل والبحوث عن المتنبي، ولا تزال تكتب، ومن المستحيل في عجالة كهذه أن أضيف جديداً، وإن كان بوسعي أن أدلي بدلوي في الدلاء.

كان المتنبي، ككل شاعر عظيم، قادراً على تصوير النفس البشرية مجرّدة من قيود الزمان والمكان. لم يكن المتنبي يصور ضياعه وحده ولكن ضياع كل إنسان حين قال:

على قلق كـــأن الريح تحـــتي
أوجّـــهـــهـــا جنوباً أو شـــمـــالاً

ولم يكن يتحدث عن النهاية المأساوية لحب مر به شخصياً بل عن النهاية الفاجعة لكل حب عبر التاريخ حين أعلن:

نصـيـبك في حـيـاتك من حـبـيبٍ
نصـيـبك في منامك من خـيـالِ

وكان المتنبي يعبر عن شعور كل من جرّب هوان الرياء عندما قال:

ومن نكد الدنيـا على الحـر أن يرى
عـدواً له مـا من صـداقـتـه بدّ

إلا أن المتنبي، بجانب تناغمه مع النفس البشرية المجردة، كان يملك حاسة سادسة، لا نعرف كيف ولماذا جاءت، جعلته وثيق الصلة بالنفس العربية، تحديداً، وبكل همومها وتطلعاتها (ولعل هذا ما قصده الأستاذ إبراهيم العريض حين اعتبره ابن العربية «البكر»).

عبّر المتنبي بصدق عن ظمأ هذه النفس المتحرق إلى الأمجاد. وسخر من قيادات زمنه: الأصنام التي لا تحمل عفة الأصنام، والأرانب النائمة بعيون مفتوحة. ووصف باحتقار الشعوب الخانعة التي تُرعى وكأنها قطعان غنم. وتحدث بوجع عن عيش الذليل الذي يتحول إلى موت أسوأ من الموت الحقيقي. ولم يتورع عن

وصف الأمة بأسرها بأنها أضحوكة الأمم. هل يستطيع عربي معاصر أن ينكر أن هذه المشاهد العربية الأليمة لا تزال أمامنا بعد أكثر من ألف سنة من رحيل الشاعر؟ وهل يستطيع أحد أن ينكر أنه لا يوجد بين الشعراء المعاصرين من عبّر عن الفجيعة إزاء هذه المشاهد تعبيراً يرقى إلى مستوى المتنبي؟ (١).

أنتجت هذه الفترة الكئيبة شاعراً عملاقاً ثانياً هو المعرّي. يبدو لنا المعرّي في ديوانه الأول، «سقط الزنْد»، على وشك السقوط في إغواء الحقبة، مديح العظماء ورثائهم، إلاّ أنه سرعان ما يظهر لنا بوجه جديد لم يألفه الشعر العربي قبله، ولم يعرفه بعده، رغم محاولات الزهاوي الذي كان يملك الرغبة ولا يملك القدرة، وهو الشاعر/ الفليسوف. لأول مرة في الشعر العربي نجد أنفسنا أمام شعر يحمل بين طياته فلسفة متحررة من حدود العرق والدين والمكان، تشمل بتسامحها وحنوّها حتى الحيوانات (٢). كانت الحكمة، قبل المعرّي أبياتاً متفرقة لا رابط بينها ولا صلة، ولكنها تحولت مع المعرّي إلى رؤية وجودية شاملة. من المنطقي أن الشعر

---

(١) أعجب الناس كثيراً ببيت عمر أبو ريشه:

أمّتي! كم صنمٍ مجّدته لم يكن يحمل طهر الصنمِ

وفات الناس أن البيت «يلتفت» إلى بيت المتنبي:

أسيرها بين أصنام أشاهدها ولا أشاهد فيها عفّة الصنمِ

(٢) أجنحة الحب الطويلة هذه لا تظلّل المرأة التي تبدو في «اللزوميات» شريكة لإبليس، متواطئة معه على إغواء الرجل، ولعلماء النفس أن يبحثوا عن تعليل لهذه الظاهرة الغريبة.

الذي ينوء بحمل هذه الفلسفة لم يكن ليجيء بسلاسة الشعر الذي يحفل به كتاب «الأغاني» ولم يكن ليحظى بسيرورة كسيرورته. لم يكن المعرّي رهين سجون ثلاثة، الجسد والعمى والمنزل، كما قال عن نفسه، وإنما رهين سجون خمسة، إذا أضفنا الفلسفة ولزوم ما لا يلزم. ليس من المستغرب - والحالة هذه - أن يكون أشهر إنتاج للمعرّي عملاً نثرياً هو «رسالة الغفران».

أعتقد أن فترة الشعراء/ الأجراء من الفترات المظلومة في تاريخ الشعر العربي. ربما كان لانحدار الشعراء من عروش الجاهلية إلى ذل الكدية أثره في جعل الباحثين يبدأون دراسة الفترة بأحكام مسبقة في الأذهان. حقيقة الأمر أن هذه الفترة شهدت من الشعر الحقيقي، بمقاييسي الشخصية على أية حال، أكثر مما شهدته (الفترة الذهبية). لا أذهب مذهب صلاح عبدالصبور الذي اعتبر شعر المعريّ «نصف الشعر العربي»، ولا أرى رأي إبراهيم العريض: «ليس في دنيا العرب من ذروة الذرى أحد.. إلاّ أن يكون المتنبي وحده»[1]. ومع ذلك لا بد أن أقول إن شعر هذين الشاعرين، بالإضافة إلى شعر أبي فراس الحمداني الذي كان شاعراً/ ملكاً وجاء لسوء حظه في عصر الشعراء/ الأجراء، يُشكّل حصيلة فنية تفوق الحصيلة التي خلّفها شعراء البديع مجتمعين.

---

(١) انظر إبراهيم العريضّ، **نظرات جديدة في الفنّ الشعري**، (الكويت: د. ن، ١٩٧٤)، ص ٤٨٠ .

كان وضع الشاعر/ الأجير مزرياً، ومع ذلك لم يكن بمعزل عن هموم المجتمع الكبير المحيط به. تمكن الشاعر/ الأجير من تخليد الأبطال القلائل الذين شهدتهم الحقبة. وتمكن من تصوير تذمر النفس العربية من أوضاعها المزرية. وثمة ناحية لا بد من التنبيه إليها: تمتع الشاعر/ الأجير بخفة ظل لم يتمتع بها شاعر/ ملك أو شاعر/ فارس أو شاعر/ موظف كبير. وعندما ينصرف الباحثون إلى دراسة شعر السخرية في تاريخنا الأدبي سوف يفاجأون بأن هذه الفترة كانت أغنى فترات الشعر العربي بالشعر الساخر، وبالسخرية من النفس على وجه الخصوص، وهي أعلى مراتب السخرية. ويكفي، في هذا المجال، أن أشير إلى ملحمة الواساني الشهيرة التي تصف معاناته الطريفة مع هجوم مفاجئ شنّه على بيته وطعامه حشد غفير من الطفيليين [١].

(١) احتفى أدونيس في مختاراته بهذ الملحمة فأخذ منها قرابة ثلاثين بيتاً، وهو قدر لا تكاد قصيدة أخرى في المختارات تحظى به. انظر أدونيس، **ديوان الشعر العربي**، (بيروت: دار الفكر، الطبعة الثانية ١٩٨٦)، الكتاب الثاني ص ٤٢٤-٤٢٦ . كنت، دوماً من المؤمنين أن أدونيس في مختاراته أشعر منه في شعره، شأنه شأن شاعره المفضل أبي تمّام!

الشعراء/ الحرفيون الصغار

تُسمى الفترة من سقوط بغداد إلى بداية القرن العشرين الميلادي في الأدبيات الفكرية والسياسية عصور الانحطاط. ويغلب على ظني أن التعبير مقتبس من اصطلاح (العصور المظلمة) الذي يصف فترة ما قبل النهضة في أوروبا. وقد اكتشف الأوربيون الذين استخدموا الاصطلاح أنه يتجنى على الحقيقة عندما اكتشفوا جوانب عديدة مضيئة في الحقبة (المظلمة). وأحسبنا نحسن صنعاً لو أعدنا النظر في تسميتنا لأن الفترة التي نحن بصددها تحوي، إلى جانب انحطاط لا يجادل أحد في وجوده، جوانب إيجابية كثيرة لا ينبغي أن تسقط من الحساب.

صفة الانحطاط التي غلبت على هذه الفترة جعلت الباحثين في حلّ من التنقيب والتحليل، فظلت الفترة أشبه ما تكون بثقب أسود في تاريخنا (وهناك عدد من هذه الثقوب في هذا التاريخ). ولذلك أعترفُ أن التعميمات المخلّة التي تزخر بها مقالتي هذه تبلغ أوجها عند الحديث عن هذه الحقبة. هناك قرون عديدة مغمورة بالأتربة لا تزال في انتظار من يزيح عنها ما تراكم عليها ليصل إلى الكنوز المطمورة.

ما يعنينا، الآن هو أن السلطة التي هاجرت من قبل من بغداد، فعلاً، وبقيت في بغداد، رمزاً، انتقلت في هذه الحقبة،

رمزاً وحقيقة، إلى نخب عسكرية أجنبية لا تكاد تعثر بينهم على عنصر عربي واحد. لم يكن أمام الشعراء بلاط كبير، كبلاط الرشيد، أو بلاط صغير، كبلاط سيف الدولة يؤمّن لهم أسباب العيش. وإلى هذا الوضع المحزن أشار شاعر من شعراء الفترة:

أأمدح الترك أبغي الفضل عندهم

والشعر ما زال عند الترك متروكا؟!

لم يكن أمام الشاعر/ الأجير الذي لم يعد يجد أمامه رب عمل يستخدمه سوى أن يدخل السوق معتمداً على نفسه، يعرض منتجاته اليدوية على الزبائن دون أن يهتم، كثيراً أو قليلاً، بوضع الزبون الاجتماعي. ولّى زمان:

عطايا أمير المؤمنين ولم تكن

مجمعة.. من هؤلا.. وأولئكا

وجاء زمان.. «هؤلا وأولئكا!».

تحول الشاعر إلى حرفي صغير يجلس في دكانه الصغير محاطاً بما صنعه من منتجات يدوية صغيرة، شأنه شأن أي حرفي آخر في السوق. وتحول الشعر العربي إلى متجر يغص بالمعروضات البراقة الرخيصة أشبه ما يكون بالمتاجر التي تغوي السيّاح المفلسين في أيامنا هذه. كان شعر الشاعر/ الحرفي الصغير ينتج حسب الطلب: قصائد للمديح، وقصائد للرثاء، وقصائد للزواج (وربما قدمت قصيدة في الختان فوق البيعة!). ازدهر فن التأريخ الشعري، إن جاز

لنا أن نسميه فناً، وكان بوسع الشاعر/ الحرفي الصغير مقابل مبلغ تافه أن يدخل أي حادثة تافهة في التاريخ شعراً.

ربما كان أعظم إنجاز ظاهر لهذه الحقبة هو اختراع فن الزخارف اللفظية. يشير باحث كرس كثيراً من الجهد والوقت لدراسة شعر الحقبة إلى بيت واحد:

لقلبي حـــبـــيبٌ، مليحٌ، ظريفٌ
بديعٌ، جـــمـــيلٌ، رشـــيقٌ لطيفُ

ويقول: «وبطريقة تبادل مفردات هذا البيت وتقديمها وتأخيرها يمكن صنع أربعين ألفاً وثلاث مئة وعشرين بيتاً» [١].

ويستعرض هذا الباحث الأشكال الشعرية الجديدة التي شهدتها الحقبة، والتي تشمل، على سبيل المثال لا الحصر، التشجير، وذوات القوافي، والقوافي المشتركة والملونة، والمخلعات، وما لا يستحيل بالانعكاس، والشعر الهندسي، وشعر طرده مدح والعكس هجاء [٢]. ويشير الباحث إلى قطعة شعرية واحدة من اثني عشر بيتاً «تُقرأ طولاً وعرضاً وطرداً وعكساً في أنحاء شتى، ويمكن أن تكون منها مئات القصائد» [٣]. من واجبنا أن نعجب أيما إعجاب بالمجهود الفكري الهائل الذي يختفي وراء هذه الزخارف المذهلة، ولكن من حقنا أن نتساءل هل لهذا المجهود الفكري الهائل أي علاقة بالشعر؟!

---

(١) انظر: بكري شيخ أمين، **مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني**، (بيروت: دار الآفاق الجديدة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٠) ص ٢ من المقدمة.

(٢) المرجع السابق، ص ١٦١-٢٢٤ .

(٣) المرجع السابق، ص ١٩٩ .

ثورة البند المجهولة

تحدثتُ عن إنجاز الحقبة «الظاهر»، أما إنجازها الحقيقي المختفي فهو شعر البند، الذي يمثل الثورة الثانية في الشعر العربي بعد ثورة الموشحات. إن عجبي لا ينتهي من الجدل الذي لا يزال محتدماً عن ولادة شعر التفعيلة في هذا البلد العربي أو ذاك، وفي هذه السنة الميلادية أو تلك، من القرن العشرين الميلادي، وأمامنا شعر تفعيلة يعود أصله إلى قرابة ألف سنة. لابد من وضع الأمور في نصابها ولابد من أن أقول، بصراحة ما بعدها صراحة، إن شعر التفعيلة لم يولد في العشرينيات أوالثلاثينيات أو الأربعينات من القرن الماضي، بل ولد قبل عشرة قرون مع مولد شعر البند. قبل أن أمضي في الحديث عن شعر البند أودّ أن أتوقف عن مثل واحد من هذا الشعر:

أيها الراقد في الظلمة..
نبّه طَرف الفكرةِ..
من رقدة ذي الغفلة،
وانظرْ
أثر القُدرة
واجل..
غَسق الحيرةِ..

في فجر سنا الخبرةِ..

.....

.....

هذا الأفق الأدكنُ..

في ذا الصُنعِ المتقنِ..

والسبعِ السماواتِ.. ففي ذلك آثارُ هدى (١)

لنا أن نناقش المضمون كما نشاء، ولكن ليس لنا أن ننكر أن هذا هو شعر التفعيلة، بشحمه ولحمه!، شعر التفعيلة الذي لا زلنا مصرّين على أنه ولد في أربعينات القرن العشرين.

لا نعرف إلاّ أقل من القليل عن هذه الثورة الشعرية. ويكاد مجمل ما نعرفه يندرج، في هذه الفقرة التي كتبها باحث أولى شعر البند الكثير من الاهتمام:

> **ظهر البند في القرن العاشر الميلادي، وازدهر بعد حوالي قرن من ذلك في العراق والخليج العربي، كما عرفته بلاد فارس، وإن بشكل مختلف، وقد اختلف الباحثون في تعريفه وخصائصه وعروضه، كما اختلفوا في أصوله، لكن البند اختفى منذ نهاية عهد المماليك الأول ولم يعد يلجأ إليه الشعراء** (٢).

---

(١) انظر: جليل العطيّة، «فن البند.. لماذا هجره الشعراء؟»، **الشرق الأوسط**، ٢٠ / ١١ / ١٩٩٨، ص ٢٠ . وانظر المزيد من نماذج شعر البند في الملحق رقم ٢ .

(٢) انظر المرجع والصفحة نفسيهما.

ظهـرت ثورة البند، من غـيـر أن نعـرف كـيف ظهـرت ولماذا ظهرت، واختفت دون أن نعرف كيف ولماذا.

إن صمت الدارسين والنقاد أمام شعر البند ظاهرة مخجلة محيرة. هنا شعراء تمردوا - تماماً - على البحور القائمة ودخلوا في تجارب لغوية مذهلة، ومع ذلك يمر النقاد والدارسون عليهم، وعلى ما جاؤوا به من شعر جديد مرور الكرام، في الوقت الذي يحبّرون فيه مئات الصفحات عن تجربة واحدة في شعر التفعيلة وُلدتْ في عشرينات القرن العشرين. هناك عدة أسباب تذكر لتفسير هذا التجاهل منها: مضامين البند الضيقة وعزلته الأقليمية وظهور أنواع تجديد أخرى، كالمواليا، غطت عليه [١].

لا أستطيع أن أنكر صحّة هذا التعليل، ولكني أود أن أضيف سبباً جديداً ذا شقين. أما الشّق الأول فهو جهل الشعراء والنقاد، عموماً وإجمالاً، بشعر البند. وأكتفي، هنا، بمثلين: تذكر الشاعرة الباحثة العربية الكبيرة نازك الملائكة أنها لم تسمع بشعر البند إلاّ سنة ١٩٥٣ [٢]، أي بعد أن طبقت شهرتها الآفاق. وأعترف أنا، بخجل لا أخجل من إعلانه، أني قرأت أول نموذج من نماذج شعر البند، بالمصادفة، بعد أن تجاوزت الأربعين وأصدرتُ عدة دواوين

---

(١) انظر المرجع والصفحة نفسيهما. وقد بحثت مع أستاذي الشاعر الناقد الكبير إبراهيم العريّض سبب خمول شعر البند، وكان رأيه أن التزامه الضيّق بموضوعات محصورة من دون تجديد في المضمون هو سبب انطفائه، وفي نفسي من هذا التعليل شيء.

(٢) انظر المرجع والصفحة نفسيهما.

شعرية. والشق الثاني يتعلق بالتوقيت. كان البند ثورة جاءت قبل أوانها، في زمن لم يكن فيه أحد مستعداً لقبول هذا التجديد الجذري. كأي ثورة تجيء قبل الأوان، ذهبت ثورة البند دون أن تترك أثراً كبيراً خلفها.

وكم أسعدني في غمار مؤامرة الصمت المحيطة بشعر البند أن أجد شاعراً وباحثاً شهيراً هو مصطفى جمال الدين ينصف شعر البند ويعتبره البداية الفعلية لشعر التفعيلة:

> ***الخلاصة أن كلا من البند والشعر الحر جار على أساس التفعيلة الواحدة التي قد تتكرر في أشطره مرة أو مرتين أو أكثر، وأنهما في الواقع مصطلحان لفن واحد: هو الالتزام بإيقاع التفعيلة، في مقابل إيقاع الشطر في شكلنا التقليدي، وقد تواضع القدماء فسموه (بنداً) وترفع الشباب المحدثون - ولعل الحق معهم - فسموه (شعراً حراً) أو شعراً منطلقاً*** [١].

ويذهب الشاعر الباحث أبعد من ذلك فيعلن: «إذن فكل ما حدث من ضجة حول حركة الشعر وأنها حركة حديثة (ولد أول نموذج لها في بيت السيدة نازك الملائكة، أو بدر السياب أو خليل شيبوب) زوبعة لا واقع» [٢].

---

(١) مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البند إلى التفعيلة (النجف: الطبعة الثانية، د. ن. ١٩٧٤)، ص ٢٧٧ .

(٢) انظر المرجع والصفحة نفسيهما.

وبقدر ما سعدت بهذا الرأي الذي أتفق معه كلية، سعدت برأي مناقض نفى عن البند أية صفة إبداعية أو تجديدية: لم يكن البند خلقاً إيقاعياً ولا تمرداً ولا ثورة على حدود الأجناس الأدبية، إنه كان ضرباً من التلهي والعبث ووضع أشياء يغالطون بها.. [١].

ويرى هذا الباحث أن كل إيقاعات البند وتشكيلاته ما هي إلاّ «استنساخ إيقاعات غسل القدامى أيدهم (كذا) وآذانهم عنها ومنها» [٢] ويقتضي الإنصاف أن نضيف أن غضب هذا الباحث المنفعل على شعر البند هو جزء من غضب شامل على كل ما يخرج عن عمود الشعر الأصيل.

إن الدراسات التي تناولت شعر البند لا تكاد تتجاوز أصابع اليد الواحدة [٣]. وأعتقد أن الأوان قد آن لدراسات موضوعية جديدة تولي البند ما يستحقّه من اهتمام. كما أعتقد أن الأوان قد آن لصدور مجموعة من المختارات تُكرّس بأكملها لشعر البند. وحتى يتم ذلك، أجد أن واجبي يتطلب مني أن أقف هنا لأحيي الشعراء المجهولين الذي أشعلوا ثورة حقيقية كبرى في الشعر العربي ومضوا دون أن يشعر أحد بهم أو بثورتهم.

---

(١) قرشي عباس دندراوي، **البند واستنساخ الإيقاعات المزاحة**، (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٩٩م)، ص ٢٧٧ .

(٢) المرجع السابق، ص ٢١ .

(٣) تكاد تجد المراجع التي تناولت شعر البند كلها في مقال جليل العطية الذي سبقت الإشارة إليه.

وإذا كان شعر البند يحتاج إلى من ينقب، من جديد، في مناجمه المطمورة، فشعر الحقبة بأكمله يحتاج إلى المزيد من التحليل. أتفق كل الاتفاق مع بكري شيخ أمين حين يقول: «ليس بإمكان باحث منصف أن يصف هذا العصر بصفة واحدة، كما لا يستطيع أن يحكم عليه حكماً واحداً» [١]، وأضيف: وهل هناك أقلّ من الباحثين المنصفين؟!

(١) بكري شيخ أمين، مرجع سابق، ص ٣٢٠ .

القرن العشرون والشعراء الباحثون عن دور

كثيراً ما تصطبغ حركات التجديد في الأديان، كل الأديان، بصبغة سلفية: العودة إلى المصادر الأصلية وتجاوز ما تلاها من عصور التقليد والاتباع. وهكذا كان شأن التجديد في الشعر العربي. بدأت حركة النهضة الشعرية بنزعة قوية إلى القفز فوق حقب الألغاز والأحاجي والعودة إلى عصور الشعر المشرقة. قاد هذه الحركة، في بدايتها، محمود سامي البارودي، الذي كان ضابطاً يحب أن يُسمى «رب السيف والقلم». حاول البارودي، في حياته وشعره على حد سواء أن يعيد أمجاد الشعراء/ الفرسان:

وإني امـــرؤ لولا العـــوائقُ أذعنتْ
لسلطانه البـــدوُ المغـــيرة والحْـضـــرُ
من النفـــر الغـــرِّ الذين ســـيـــوفُـــهم
لهم في حـــواشي كل داجـــيـــةٍ فـــجـــرُ

لم تكن الحقبة حقبة شعراء/ فرسان، ومع ذلك عاش البارودي طيلة عمره فارساً حقيقياً [1] وتمكن، في شعره، أن يكسب المعركة ضد الزخارف اللفظية وأن يرفع راية الجزالة من جديد.

---

(١) كان دور البارودي في حركة عرابي أساسياً، وكان هذا الدور كفيلاً بإدخاله التاريخ حتى لو لم يكن شاعراً.

وكان الشاعر الكبير الذي جاء بعد البارودي، أحمد شوقي، أكبر حظاً من سلفه. تضافرت عوامل الميلاد والتربية والمزاج لتجعل من شوقي موظفاً كبيراً في البلاط الخديوي. وكتب شوقي قصائد تكاد أن تكون نسخاً عصرية من قصائد أسلافه الشعراء/ الموظفين الكبار. أعجب شوقي بهؤلاء الشعراء إعجاباً لا يعرف الحدود. سمّى منزله «كرمة ابن هاني»، وحاول مجاراة أبي نواس في عدد من قصائده. قد يبدو للقارئ العادي أن هذا البيت:

حف كأسها الحببُ

فهي فضّة ذهب

من شعر النواسي إلا أنه في الواقع من شعر شوقي. واستحضر شوقي روح البحتري في كثير من قصائده، وبالذات في سينيته الأندلسية. وكان أبو تمام رفيقاً دائماً لشوقي، وعندما نقرأ قصيدة شوقي في مدح مصطفى كمال تقفز أمام أعيننا بائية أبي تمام الشهيرة حتى نوشك أن نخلط بين القصيدتين. للقارئ أن يتساءل أي من الشاعرين القائل:

قوّاد معركة، روّاد مهلكة

أوتادُ مملكةٍ، آسادُ مُحتربِ

وقبل أن ينسبه للشاعر/ الموظف الكبير القديم أقول إنه للشاعر/ الموظف الكبير الجديد [1]. تجد في «الشوقيات» كل

---

(١) نبّه شوقي الجميع إلى علاقته الوطيدة بأبي تمّام حين بدأ قصيدة من قصائده بشطر يقول: «أُعدّت الراحة الكُبرى لمن تعبا»، وسرعان ما تذكّر الجميع أبا تمّام الذي قال:

بصرتَ بالراحة الكبرى فلم ترها تُنالُ إلاّ على جسرٍ من التَعبِ

خصائص الشعر العباسي «الذهبي». هناك ذاك الغلو البشع في المديح. كان المنصور سيسر أيما سرور لو سمع هذا البيت:

أحبّ خليفةَ الرحمن جهدي
وحبُ الله في حب الإمامِ

وهناك الافتتان الكبير بالبديع، ولا أشك أن ابن المعتز كان سيطرب لقصيدة شوقي في وصف الربيع:

لبست لمقدمهِ الخمائل وشيها
ومرحْن في كنف له وجناحِ
يغشى المنازل من لواحظ نرجسٍ
آناً وآناً من ثغورِ أقاحِ

جُنّ شوقي هياماً بالألقاب، شأنه شأن أي موظف كبير في البلاط. بدأ رحلته الشعرية وهو شاعر الأمير - أو شاعر العزيز حسب تعبيره - وأنهاها وهو أمير الشعراء. لا تزال إمارة الشعر تثير الكثير من اللغط، وإن كنت أحسب أن الغالبية العظمى من الباحثين الجادين لا تأخذها مأخذ الجد إلاّ باعتبارها هامشاً تاريخياً يدل على عقلية الحقبة التي لم تستطع التخلص من الطريقة العثمانية في التفكير. حين يُرقّى الكاتب يصبح باشكاتب، وحين يرقّى التمرجي يصبح باشتمرجي، وحين يرقّى الشاعر يصبح باششاعر، أو بعد تعريب المصطلح، أمير الشعراء!

لقي شوقي، في حياته، تكريماً مبالغاً فيه سرعان ما تحول إلى نقد عنيف قاس بعد موته. وتدور العجلة، الآن، لتضعه في موضعه الحقيقي. أحصى بعض النقاد لشوقي ٢٣,٥٠٠ بيت (مقارنة بـ ١٧,٠٠٠ بيت فقط للشاعر المكثار الآخر ابن الرومي). واعتبر باحث معاصر هذا التفوق الكمي من دلائل التفوق في الشاعرية [١]. حقيقة الأمر أن بوسعنا أن نحذف كل ما قاله شوقي في المناسبات، أي معظم «الشوقيات»، دون أن نفقد بيت شعر حقيقي واحد [٢]. لم يتجل لنا شوقي الشاعر بكل نبوغه، إلاّ عندما استطاع التخلص من ربقة الموظف الكبير، ولم يُتح له هذا إلاّ في مسرحياته وفي إخوانياته وفي الشعر الذي كتبه للأطفال. ومن المفارقات أن الشاعر الذي فتن بالألقاب لم يكتب شعراً حقيقياً إلاّ وهو يكتبه بلا لقب متقمصاً شخصية العاشق المجنون، أو ممازحاً أصدقاءه، أو مداعباً أطفاله. على أنه كائناً ما كان رأي الناقد في شوقي، ورأيي الشخصي أنه كان أعظم شعراء جيله، فليس بوسع أحد أن ينكر إنجازه الأكبر، فتح آفاق المسرحية أمام الشعر العربي، وهذا الإنجاز، وحده، يضمن له مكاناً في نادي الخالدين حين تزول الألقاب ويختفي ما نحوها.

---

(١) انظر عرفان شهيد، **العودة إلى شوقي**، (بيروت: الأهلية للنشر والتوزيع، ١٩٨٦م)، ص ٣٩٠ . في الكتاب محاولة جادة رصينة، ومستميتة أحياناً، لردّ الاعتبار إلى شوقي أميراً للشعراء الأحياء منهم والأموات، دون قيد أو شرط!

(٢) لا بد، حتى لا يفزع أحد، أن أقول إنني من المؤمنين برأي الشاعر الألماني ريكله الذي قال إنه يكفي الشاعر الموهوب بعد حياة طويلة مليئة بالتجارب أن يكتب «عشرة أبيات جميلة».

حين كان شعراء المشرق يتنادون، أو يُستدعون!، إلى مبايعة شوقي كان شعراء/ تربادور جدد يجوبون الأندلس الجديدة، المهجر، ويترنمون بأهازيج تذكرنا بأسلافهم من الشعراء/ التروبادور. كانت الحركة الرومانسية التي قادها جبران ونعيمة وماضي وأصحابهم، شَعَرتْ أو لم تَشعر، محاولة للعودة إلى عصر الموشّحات، مع شيء يسير من التأثيرات الغربية. كان الشعراء الذين أطلقوا على جمعيتهم «العصبة الأندلسية» أعرف بجذورهم وأصولهم من زملائهم المشرقيين الذين اختاروا لجمعيتهم اسم «أبوللو». سرعان ما امتزج التيار المهجري بتيار «أبوللو» ونشأ من امتزاج التيارين الطوفان الرومانسي الذي طغى على الشعر العربي في الثلاثينيات والأربعينيات وأوائل الخمسينيات.

كان من طبيعة التمرد الرومانسي أن يكون روّاده منتمين في حياتهم اليومية إلى مهن مختلفة. كان منهم رجل الأعمال (الصغير) والطبيب والموظف (الصغير)، والمدرّس، والدبلوماسي، والصحفي، والبوهيمي الحقيقي. كان الشيء الوحيد الذي يجمع بين الشعراء الرومانسيين، على اختلاف مواقعهم وأماكنهم، هو نظرتهم إلى الشاعر باعتباره الفنّان بامتياز، أعني «الفنان الشامل» الذي ينظم ويرسم ويعزف ويغني وينحت ويفعل ذلك كله في شعره (وبعضه بشخصه). كان كل من جبران ونعيمة رساماً موهوباً بالإضافة إلى كونه شاعراً. ويخبرنا نزار قباني في سيرته الشعرية أنه أتقن الرسم والخط قبل أن يبدأ في كتابة الشعر [1].

(١) وقد تبيّن، مؤخراً، أن أدونيس، بدوره، رسّام موهوب!

وشعر علي محمود طه مليء بإشارات إلى موسيقيين عالميين وإلى كرنفالات موسيقية، وكانت حياة ناجي العاطفية تدور، كلها، في فلك الفن والفنانين (والفنانات!). وحين ننظر إلى أسماء المجموعات الشعرية التي صدرت في الحقبة الرومانسية نجد أن «الغناء» يمثل القاسم المشترك الأعظم، بدأً «بأغاني الحياة»، وعبوراً «بالطائر الجريح» وانتهاءً «بأغاني الكوخ».

رغب الشاعر/ الفنان الشامل في التخلص الكامل من تهمة الصنعة والتصنع، وقادته هذه الرغبة إلى ردة شعورية أو لا شعورية إلى عهود ما وراء الطبيعة (من دون شياطين هذه المرة). كان الشاعر/ الفنان يعتقد أن إلهامه يجيء من مصدر مجهول في الغيب. أهم كتب جبران وأبعدها أثراً يحمل اسم «النبي». وشعر ناجي يجيء «من وراء الغمام». وتأتينا قصائد أبو شادي «من السماء». ولعل خير من يمثّل هذه النظرة – الغيبية إن صحّ التعبير – ما كتبه جبران في مقدمة ديوان لزميله إيليا أبي ماضي.

> ***.... أما الشاعر فهو مخلوق غريب ذو عين ثالثة معنوية ترى في الطبيعة ما لا تراه العيون، وأذن باطنية تسمع من همس الأيام والليالي ما لا تعيه الآذان.. فالشاعر يصعد إلى الملأ الأعلى.. ولكن على سُلّم أقوى وأبقى من الجبال.... طائر غريب يفلت من الحقول العلوية ولكنه لا يبلغ الأرض حتى يغرد حتى في سكوته...***[1].

(١) انظر ديوان إيليا أبو ماضي، (بيروت: دار العودة، ١٩٨٦) ص ٨٣ – ٩٤ .

برغم الضجيج الذي أثاره الطوفان الرومانسي، والذي ثار حوله، يمكنني أن أقول إن التمرد الرومانسي ترك خلفه أقل مما تراه العين، كما يقول التعبير الإنجليزي. ومن حيث الشكل، لم يستطع أي شاعر من شعراء التمرد الرومانسي أن يتجاوز التجديد الذي وصل إليه شعراء الموشحات. حقيقة الأمر أن معظم الشعراء الرومانسيين لم يستطيعوا الوصول إلى ما وصل إليه شعراء الموشحات من أشكال التجديد. من حيث المضمون، لا بد أن نحسب للتيار الرومانسي أنه حرر الشعر العربي من سجون المناسبات، ووضع الإنسان على عرشه الطبيعي، موضوع الشعر الأول والأخير. وهذا التمرد الرومانسي، الذي لم يتمكن من التحول إلى ثورة كاملة، لعب دوراً تاريخياً مهماً في التمهيد للثورة الحقيقية في الأربعينيات.

ثورة التفعيلة

كان شعراء البند، كما أسلفنا، روّاد شعر التفعيلة الأوائل إلا أنهم انتهوا - كما انتهت ثورتهم - دون أثر. لنا مع التسليم بفضل الرواد، أن نعتبر ما قام به الشعراء المجددون في الأربعينات ثورة حقيقية من وجهين. الأول، أن التجديد الذي جاء مع شعر التفعيلة تجاوز - بمراحل - تجديد الثورة الأولى، الموشحات، وتجديد الثورة الثانية، البند. فتحت الثورة الثالثة الباب على مصراعيه لأشكال وأنواع من التجديد لا تكاد تقع تحت حصر. ولامس هذا التجديد حدود إلغاء الشعر نهائياً مع قصيدة النثر [١]. ويتعلق الوجه الثاني بالمضمون. مع شعر التفعيلة جاء دور جديد للشاعر العربي لم يعرفه عبر تاريخه الطويل، وهو الشاعر/ المنقذ.

سرعان ما ارتدت ثورة التفعيلة - بعد طفولة رومانسية قصيرة - ثياباً واقعية/ سياسية/ اجتماعية/ فكرية صارمة في توجّهاتها ومنطلقاتها. تواكبت هذه الثورة مع الانتشار العالمي للأفكار الاشتراكية ولمبادئ التحرر والاستقلال، وسرعان ما

(١) يسخر إبراهيم العريض سخرية مبطنة من قصيدة النثر حين يلاحظ أن قُس ابن ساعدة الذي قال: «ليل داج. وسماء ذات أبراج. وأرض ذات فجاج. وبحار ذات أمواج» كان سيعتبر نفسه من المجددين لو عاش في أيامنا هذه. انظر إبراهيم العريض، مرجع سابق، ص ٤٩٢ .

وجدنا أنفسنا، في العالم العربي، أمام الشاعر/ المنقذ. نظر الشاعر الحر الجديد إلى نفسه نظرة من اختاره القدر لتحرير الأمة من قيودها المختلفة، قيد الاستعمار، وقيد الاستغلال، وقيد القيم الاجتماعية المتخلفة، وقيد الأشكال الشعرية البالية. أصبح الالتزام رديفاً للشاعرية، ولم يكن للشاعر غير الملتزم من دور في هذه الحقبة. يعبر أحد الباحثين عن روح هذه الفترة بدقة حين يقول:

> ***هذا الالتزام قد منح الأدب أبعاداً إنسانية جديدة... ولقّن أصحاب النزعات الفردية، وسكان الأبراج العاجية. والمصابين بلوثة التعالي على الشعب، وعدم المبالاة بما يشغل حياته ووجدانه، دروساً جيدة في مشاركة الناس همومهم، والعيش معهم، والتزام قضاياهم في شتى مجالات الحياة، والإسهام في تطويرهم وتوجيههم نحو التقدم والرقي*** (١).

عكست أسماء المجموعات الشعرية الجديدة روح الحقبة، من «أباريق مهشمة»، إلى «سفر الفقر والثورة»، إلى «مدينة بلا قلب»، إلى «الناس في بلادي»، إلى «حفار القبور». وسرعان ما تعلم عدد من شعراء الرومانسية الدرس الجديد، وتحولوا، بدورهم، إلى شعراء/ ملتزمين/ منقذين. نزار قباني الذي ولد في مخدع المرأة، وقال أجمل شعره في هذا المخدع، قرر أن يهجر «شعر الحب

---

(١) انظر أحمد أبو حاقه، **الالتزام في الشعر العربي**، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٩)، ص ٧٠٦-٧٠٧ .

والحنين» ويكتب «بالسكين». حقيقة الأمر أن الشعراء/ المنقذين لم يرحبوا بهذا القادم البرجوازي الجديد، خاصة عندما تبين أنه أقدر منهم على سرقة الأضواء (والجماهير!).

رغم التمرد الرومانسي وثورة التفعيلة ظل عدد من شعراء القرن العشرين البارزين يعيشون، خارج الموجة السائدة، حياة الشعراء/ الفرسان. نذكر من هؤلاء، على سبيل المثال لا الحصر، الرصافي والزهاوي والبردوني والزبيري والنجفي، ونتوقف عند أبرزهم، الجواهري. عاش الجواهري حياة طويلة مليئة بالفروسية المتقلبة المتذبذبة. بدأ الشاعر/ الفارس حياته بخدمة البلاط الهاشمي، ثم تمرد عليه وهجاه، وهادن كل حكومة شهدها العراق وعاداها، ودخل البرلمان، ذات يوم، برعاية حكومية، وعاد شاعراً موظفاً في البلاط القاسمي بعد الثورة، ثم انقلب عليه. جرب المنفى فالوطن فالمنفى في دورة لا تكاد تنتهي. لم تمنعه ميوله الثورية الدموية المتأصلة من مديح ملك الأردن وملك المغرب (وتسلم عطايا أمير المؤمنين!). أبدى في مقابلة تلفزيونية في أواخر حياته، ليتها لم تذع!، ما يشبه الندم لعدم تمكنه من الوصول إلى مقعد الوزارة!

ظل شعر التفعيلة الملتزم، بتنويعاته العديدة، سيد الساحة الشعرية في الخمسينات والستينات، حتى جاءت نكبة حزيران الأسود سنة ١٩٦٧م. مع استيعاب أبعاد «النكسة» وأغوارها في السبعينات عرف الشعر العربي ما يمكن أن نسميه، مع الاعتذار

لأدونيس مرة أخرى، «صدمة الهزيمة». ومع هذه الصدمة حدثت أشياء كثيرة غريبة للشعراء العرب. صمت بعضهم نهائياً، أو انتحر (ولصديقنا الدكتور محمد جابر الأنصاري كتاب كامل عن انتحار المثقفين العرب). واستمر بعضهم يرتدي عباءة المنقذ غير آبه بسقوط سور برلين وتطاير ما كتب في ظله من قصائد الكفاح مع الرياح. وركب نزار قباني موجة جلد الذات، وسرعان ما شجعه إقبال الجمهور على التمادي، حتى أصبحت النزاريات السياسية «ابن روميات» جديدة تنافس القديمة في الفحش والبذاءة. ارتد بعض الشعراء إلى أنفسهم ووجدنا أنفسنا أمام طلاسم وتهويمات شعرية، يمكن أن تقرأ على ثلاثين وجهاً كالإبداعات المملوكية، وإن كانت تجيء هذه المرة مطوّبة بماء الحداثة. انتهى القرن العشرون والشاعر العربي يبحث عن دور، وأطلّ القرن الجديد ولا يزال البحث مستمراً.

لم يعبر شاعر عربي عن إحباطات الشاعر العربي في القرن العشرين كما عبر عنها أمل دنقل. بصدق وبساطة، وباستلهام حي للتراث، وبموهبة كبيرة. تكلم أمل دنقل عن هزائم الشاعر العربي المتلاحقة، هزائم الشاعر/ الفارس، والشاعر/ الفنان الشامل، والشاعر/ المنقذ:

قيل ليَ اخرسْ!...
فخرست.. وعميت.. وائتممتُ بالخصيانْ
ظللت في عبيد عبسٍ أحرس القطعانْ
أجزّ صوفها..

أردّ نوقها..
أنام في حَظائرِ النسيانْ.
....
وها أنا في ساعةِ الطعانْ
ساعة أن تخاذل الكماة والرماة والفرسانْ
دُعيت للميدانْ!
أنا الذي ما ذقت لحَم الضانْ
أن الذي لاَ حول لي أو شانْ
أنا الذي أقصيت عن مجالس الفُتيانْ
أدعى إلى الموت... ولم أدع إلى المجالسة! (١)

بقي الشعر العربي لصيقاً بالروح العربية عبر أحداث القرن المنصرم ومآسيه. إلا أن تقلّبات الشاعر العديدة جعلت من الصعب على الجماهير العربية متابعة شعرائها. ما إن تعودت الأذن العربية على لغة «مضناك جفاه مرقده» حتى فاجأتها لغة أخرى هامسة خافتة تتحدث عن هيكل الحب والزورق التائه وعروس الجن التي تنام في كهفها المسحور. وما إن ألفت الأذن العربية هذه اللغة الرقيقة الناعمة حتى انفجرت ثورة التفعيلة،

---

(١) انظر - قصيدة - «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، في أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة (بيروت: دار العودة، الطبعة الثانية ١٩٨٥م) ص ١٣٤ . وانظر السيرة الجميلة للشاعر بقلم زوجته، عبلة الرويني، الجنوبي: أمل دنقل: (القاهرة، مكتبة مدبولي، د. ت).

وانتقل الحدث من «الجندول» إلى معاناة «المومس العمياء» في مجتمع من الإقطاعيين، وإلى الذعر النووي، وإلى جماجم الرأسماليين التي ستتحوّل، في القريب العاجل، إلى منافض للسجائر بمعرفة عبدالوهاب البياتي.

إلا أنه بالرغم من هذه التقلبات، وتأثيرها العنيف على الجمهور، أرى أن الحديث عن انتهاء زمن الشعر العربي وبدء زمن الرواية العربية حديث بعيد عن الدقة. لا تزال النفس العربية مشدودة، بحبل تاريخي سري غير مرئي، إلى وليدها (البكر)، وليدها السحري. يرى البعض كساد الشعر، خلو الأمسيات الشعرية من الرواد، وبقاء الدواوين مغطاة بالغبار في المكتبات، فيصابون باليأس، وينسون حقيقتين أساسيتين عن الشعر والشعراء. الحقيقة الأولى أن الشعراء الكبار، بطبيعة الأشياء، قلة قليلة في كل زمان ومكان. والحقيقة الثانية أن شعراء العرب الكبار (القلائل) في القرن المنصرم تمكنوا من اجتذاب جمهور كبير يفوق، بمراحل، جمهور الرواية. كان شوقي شاعراً جماهيرياً، وكان شعره ينتقل، بسرعة البرق، من المحيط إلى الخليج، «بكل محلّةٍ يرويه خلق». وكان الجواهري شاعراً شعبياً يستطيع حشد الجموع حيثما ذهب. ويلقى محمود درويش، اليوم، حيث يلقي شعره آلاف المعجبين. ولا ينبغي أن ننسى شاعرنا الجماهيري الأكبر نزار قباني الذي تجاوز عدد دواوينه التي بيعت (على نحو أو آخر) الرقم السحري: مليون نسخة. لم تفقد النفس العربية

شغفها بالشعر وإن كانت، بين الحين والحين، تعبر عن ضيقها بشعراء يقولون ما لا تفهم، شاهرة في أوجههم السلاح القاتل: التجاهل التام!

قبل ثلث قرن تساءلت: «هل للشعر مكان في القرن العشرين؟» [١]، ورددت على السؤال بالإيجاب. وأجد نفسي حين أتساءل السؤال نفسه عن مكان الشعر في القرن الجديد مدفوعاً إلى الإجابة ذاتها. لا أعتقد أن القرن الذي شهد مولد الإنترنت، والعولمة، وفك شفرة الجينات سيشهد انقراض الشاعر العربي. لقد أثبت الشعراء العرب، عبر تاريخ حافل طويل، قدرة خارقة على البقاء والتناسل والتناسخ والاستنساخ، مرة بعد مرة بعد مرة. هذا عن الشعر نفسه، فماذا عن الشاعر؟ أي دور ينتظره في المجتمع الجديد في الحقبة الجديدة مع أجيال جديدة من القراء؟ هنا أراني مضطراً، بجبن لا أحاول إخفاءه، إلى الاختفاء في حكمة الشعراء/ الملوك:

وأعلم علم اليوم والأمس قبله

ولكنني عن علم ما في غدٍ عمِ

(١) انظر: غازي عبدالرحمن القصيبي، «**هل للشعر مكان في القرن العشرين**» في: **عن هذا وذاك** (جدة: تهامة، الطبعة الثانية ١٩٨١) ص ٨١ -٩٢ .

الملاحق

ملحق (١)

نماذج من شعر الموشحات

النموذج الأول [١]

بَدر تمْ. شمسُ ضَحى. غصُن نقا. مُسك شمْ
ما اتمْ. ما أوضَحا. ما أورَقا. ما أَنَّمْ.
لا جَرَمْ. من لحا. قد عشقا. قد حُرِمْ.
فالوصالْ. ما قد خلا. من أَمَلٍ فائتِ
والخيالْ. ما قد علا. من نفسٍ خافتِ

*****

قاتلي! احقنْ دما. من قَد غدا. مُلحَدا
واصلي. كُنَت.. فَما. عمّا بدا.
قد عدا؟
سائلي. مستفهما. جيشُ الردى. لِمْ عدا؟
لا سُؤال. عن مُبتلى. ينحت في صامتِ
لينال. ما أمّلا. والأُمر للشامتِ

---

(١) جزء من موشح لابن القزاز، انظر سيد غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، (الأسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٧٩) المجلد الأول ص ١٦٤ .

النموذج الثاني [١]

من يُســـعد المعنّى بسكب الدموعْ
يا صـــاحبي.. إنّا أربـابُ الولـوعْ
كمَ وقفـــة وقفـنا بتلك الرُبـــوعْ
نطوي الضلوع مما نكابدُ.. أشجانا
وجـــــوى لازمٌ باللـــهِ أشـجانا

*****

طرْفي عليَّ جـرَّا أسـبَاب الغـرامْ
فلا أطيـق صَبـرا بحمـلِ السـقامْ
يا عاذلـي قَصْـرا من فـرط المـلامِ
فما يطيـق كتما أو يستطيعُ سلوانا
مدنـفٌ هـائـمٌ بـه وُجـد غَيلانا

(١) جزء من موشح للأصبحي انظر: سيد غازي، المرجع السابق، ص ١٩٦ .

النموذج الثالث [١]

هـل الوجـيبُ إلا كمـــا أجـدُ؟
قلـبٌ يـذوبُ ولوعـــةُ تقـدُ
ولـي حـبيبُ مَحلـــه الكَبـدُ
يدري الذي بي ويكتُـم الحَال علْمـا
وما نصـــيبي منه سوى الهجر قِسما

*****

يا مـن أنـادي منَ فـرط بلـــواهُ
هـل أنت هـادي من ضـــلّ مسـراَه؟
رُعـت فـؤادي لا راعـــك اللـــهُ
تذكـى وجيبي وتتلُف الجسم سُـقما
مـن للكئـيبِ إن لم يكن منك رُحمى؟

(١) جزء من موشح لابن نيق، سيد غازي، المرجع السابق، ص ٤٨٧ .

النموذج الرابع [١]

إني أنا العُبد كما هو الرّبُ
ولي بذا عهُد الفقرُ.... والذَنبُ
من قربُه بعُد وبعُده.. قْربُ
اعمَى الورى. فانُظر تَرى. ماذاَ ترى؟
تــرى العبَرْ. لمن نظْر. على سُررْ
يبدي العجابْ. خَلف الحجابْ. ولا تجابْ
عند الندى. إلا إذا تُملى
كأس النديمْ. بالموردِ الأحلى

(١) جزء من موشح لابن عربي، انظر سيد غازي، المرجع السابق، المجلد الثاني، ص ٢٨١ .

النموذج الخامس [١]

حيّ على الأنسِ حيّا وابتدارِ العقْار من راحتيْ بدْرِ
ولنرتشـــفها حميّا كالشهاب في التهابْ عطَرية النشَرِ

أما ترى الليل حاْئر قد تاه.. خَوفْ افتضاحِ
وطالع الشُهب غاْئر والنسرُ خفْقَ الجناحِ
وعنبر الدُجن عاطْر تذكيه نارُ الصباحِ
وريع ســـرب الثّريا إذ أنار للنهارْ طليعَة الفجرِ
والأرضُ تعبُـــق ريّا والسحابْ في انسكابْ على ربا الزهرِ

(١) جزء من موشح لابن خاتمة، سيد غازي، المرجع السابق، ص ٤٣٢ .

ملحق (٢)

نماذج من شعر البند

النموذج الأول [١]

سلامًا.. ما شَذى الزهر

وقد باكره القطرُ

ولا العُود على الجمرِ

ولا نغمتهُ المطربة النفسِ

ولا العُقد من الدّرِ

على جيد مها الأنسِ

ولا زُهر نُجوم الأفقِ..

قَد فَارقها البدرُ

ولا وشي الطواويسِ..

---

(١) جزء من بند للسيد نصرالله الحائري، انظر: مصطفى جمال الدين، مرجع سابق، ص ٢٣٨ .

ولا الخمرُ

وقد ناولها الساقي، بكأسٍ يشبه النَجْمَ،

ولا الوصل وقد جاء به الحبُ

بُعْيد القَطع والهجرِ

ولا مبسمه الأشنُب وهو اللؤلؤُ الرْطبُ

ولا ريقُ العذارى العذب

أبهى من تحياتٍ

نطاق الحصر عنها ضاق تُهدى

للفتى الندب

(على) ذي السجايا الغر...

النموذج الثاني [١]

وتثنَّى خوط بانٍ
بقميص الحسنِ يختالُ اختيال البدرِ..
في العَتْمةِ..
ثم اهتز رمح القدِّ..
في معترك الأرواح والأحداقِ كيْما
ينظر الأحداق بالغُنْجِ
مريضاتٍ..
على أن الجفون المُرْض
قد تفتحُ..
ما لا يفتحُ السيفُ..
فأولته القنا بالفتحِ نَصرا

(١) بند للسيد علي أباليل، انظر: يوسف البحراني، **الكشكول**، (بيروت: دار مكتبة الهلال، ١٩٨٦) المجلد الثالث ص ٢٤٥ .

النموذج الثالث [١]

رُبّ حسنَاء انجلتْ

في غسق الشَعْر..

انجلاء البدر في الظُلمةِ..

والشعلة في العتمةِ..

تهتز بدلٍّ الحسْنِ..

كالنَبقْة في النسمة..

قد أفضى بها التوديعُ للويلِ..

وشُق الثوبِ للذيلِ..

ولطم الخد بالأيدي إلى

أن فَصمَتْ منها سِوارا

وقني الخدَّ احمرارا

كالهوى أججّ جَمرا

(١) بند للسيد علي أباليل، المرجع السابق، ص ٢٥٤ .

النموذج الرابع [١]

أصبح الحسن إلى مُهجته..

مُفتَقر المعنى..

افتقار الحرف للضم

إلى الاسمِ أو الفعلِ..

وتعريفِ كلامِ القومِ

للتقييد بالوضْع..

وحَد الذاتِ لو تمَّ

بذاتِ الجنسِ.. والفصلِ..

ومحتاجاً إلى تلكِ الصفاتِ

اليُوسفياتِ..

احتياج الصلة الموصولَ..

أو يوسف يعقوبَ..

شكى في الحزن ضرّا

---

(١) بند للسيد علي أباليل، انظر: يوسف البحراني، **الكشكول**، (بيروت: دار مكتبة الهلال، ١٩٨٦) المجلد الثالث ص ٢٤٥ .

النموذج الخامس [١]

أيها الخلّ الخليّلُي..

الذي يعشبُ قلبي..

كلّما أقرأ ما يكتب..

أو أسمع ما يروي..

سلاما !

قدْر ما كان من البُرحيّ

في جنّتنا البصرة.. يوماً

قدر أحزاني وأفراح الندى

النائم في جمبدة الجورّي في

بَغدَاد..

والأصداءُ تنداحُ مع الريح إلى الروحِ..

من الحَضْرة.. في فجر الغرّي الأخضرِ

الفاتن.. برداً وسلاماً

أيها الخّل ! ومن غير الأخّلاء بهذا الزمنِ

---

(١) من قصيدة معاصرة نظمت على غرار البند للشاعر محمد سعيد الصكّار، انظر: جليل العطية، مرجع سابق، ص ٢٠ .

القِفر.. يعيد الأملَ الغارب للروحِ..

ويسترجع ألوان المدى..

يجلو مراياها..

ويلقيها على وحشة قلبين..

سلاما!

...

الإشارات

- إبراهيم العريّض، **نظرات جديدة في الفن الشعري**، (الكويت، د. ن، ١٩٧٤م).
- ابن قتيبة، **كتاب الشعر والشعراء**، (ليدز، ١٩٠٢م).
- أحمد أبو حاقه، الالتزام في الشعر العربي (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٩م).
- أدونيس، **ديوان الشعر العربي**، (بيروت: دار الفكر، الطبعة الثانية، ١٩٦٦م) الكتاب الثاني.
- القيرواني، **زهر الآداب**، (بيروت: دار الجيل، د. ت) الجزء الأول.
- أمل دنقل، **الأعمال الشعرية**، (بيروت، دار العودة، الطبعة الثانية، ١٩٨٥م).
- إيليا أبو ماضي، **ديوان إيليا أبو ماضي**، (بيروت: دار العودة، ١٩٨٦م).
- بكري شيخ أمين. **مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني**، (بيروت: دار الآفاق الجديدة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٠م).
- جليل العطيّة. «فن البند.. لماذا هجره الشعراء؟»، **الشرق الأوسط**، عدد ٢٠ / ١١ / ١٩٩٧م، ص٢٠ .

📖 سليم الحلو، **الموشحات الأندلسية: نشأتها وتطورها**، (بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٦٥م).

📖 سيّد غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، (الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٧٩م).

📖 عبلة الرويني، **الجنوبي**، (القاهرة: مكتبة مدبولي، د. ت).

📖 عرفان شهيد، **العودة إلى شوقي**، (بيروت: الأهلية للنشر والتوزيع، ١٩٨٦م).

📖 غازي عبدالرحمن القصيبي، **عن هذا وذاك**، (جدة، تهامة، الطبعة الثانية، ١٩٨١م).

📖 غازي عبدالرحمن القصيبي، **من هم الشعراء الذين يتبعهم الغاوون؟** (لندن: الساقي، الطبعة الثانية، ١٩٩٤م).

📖 قرشي عباس دندراوي، **البند واستنساخ الإيقاعات المزاحة**، (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٩٩م).

📖 محمد عبدالعزيز الكفراوي، **تاريخ الشعر العربي**، (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٩٦٦م).

📖 محمد علي مكّي (ترجمة وتقديم)، **ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي**، (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩م).

📖 مصطفى جمال الدين، **الإيقاع في الشعر العربي من البند إلى التفعيلة**، (النجف: الطبعة الثانية، ١٩٧٤م).

يوسف البحراني، **الكشكول**، (بيروت: دار مكتبة الهلال، ١٩٨٦م)، المجلد الثالث.

دائرة المعارف الإسلامية، يصدرها باللغة العربية أحمد الشناوي وإبراهيم زكي خورشيد وعبدالحميد يونس، المجلد الثالث عشر، (لم يذكر مكان الطبعة ولا تاريخها).

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مدخل	٩
الشعراء/ الملوك	١٩
الشعراء/ الفرسان	٢٩
الشعراء/ الموظفون الكبار	٣٧
الشعراء/ التروبادور وثورة الموشحات	٤٧
الشعراء/ الأجراء	٥١
الشعراء/ الحرفيون الصغار	٥٩
ثورة البند المجهولة	٦٣
القرن العشرون والشعراء الباحثون عن دور	٦٩
ثورة التفعيلة	٧٧

الملاحق

ملحق (١).. نماذج من شعر الموشحات

النموذج الأول	٨٧
النموذج الثاني	٨٨
النموذج الثالث	٨٩
النموذج الرابع	٩٠
النموذج الخامس	٩١

ملحق (٢) .. نماذج من شعر البند

النموذج الأول	٩٣

النموذج الثاني ـــــــــــــــــــ ٩٥
النموذج الثالث ـــــــــــــــــــ ٩٦
النموذج الرابع ـــــــــــــــــــ ٩٧
النموذج الخامس ـــــــــــــــــــ ٩٨
الإشارات ـــــــــــــــــــ ١٠١