

القسم الثاني

الشعر والشعراء

obeikandi.com

المبحث الأول

اتجاهات الشعر العباسي وأطواره إلى أبي الطيب المتنبي

هذه تقلمه هامة بين يدي دراسة الشعر والشعراء الكبار الذين يمثلون الاتجاهات الكبرى في الشعر العباسي إلى أبي الطيب المتنبي.

والباحثون المتخصصون في دراسة تاريخ الأدب العربي، يعرفون جيداً أن مبحث التطور في هذا العصر مترامى الأطراف متعدد السمات، ولكن الجهود العلمية التي بذلت في دراسة الشعر والشعراء، وتحديد الأطوار والاتجاهات، تجعل من الميسور الآن على دارس متخصص أن ينعم النظر فيصل إلى تحديد الأطوار والاتجاهات الأساسية في تاريخ الشعر، ويبقى الخلاف بعد ذلك في تحديد طبيعة الأدوار، ونوع السمات والخصائص، فثلاً سوف نرى في دور بشار وجوهاً من الرأي، وفي فهم أبي نواس أنواعاً من التحليل والتأويل في شرح دوره الفني، وأما أبو تمام والبحترى فكانا مجالاً للوان من الفهم والتأمل والتحليل بل الجدل النقدي لدى القدماء قبل المحدثين إلى آخر ما هو معروف ومتوقع في مسائل البحث الأدبي.

ولكن المهم في دراسة الاتجاهات والأطوار ليس الوقوف عند السمات والخصائص الفنية التي هي بطبيعتها موضع أخذ ورد لتعدد زوايا النظر إليها، بل المهم تحديد الاتجاهات بسماتها الكبرى ومعالمها الواضحة، ودراسة أبرز أعلامها من الشعراء، بحيث إذا قرئ شعر الشاعر في طوره واتجاهه الذي ينسب إليه كان شعره دالاً عليه ومميزاً له. والاتجاهات الشعرية الكبرى يمكن تحديدها في تصوري على النحو التالي :

أولاً: الاتجاه التجديدي المحدث:

وأبرز زعماء هذا الاتجاه: بشار بن برد، وأبو نواس، وأبو العتاهية، وسوف ندرس هؤلاء الشعراء دراسة تاريخية فنية مطولة. لكن لماذا هؤلاء الثلاثة؟

إن بشار بن برد يقول القدماء عنه أنه: زعيم المحدثين، وأبو نواس كما تدل الدراسات ويؤكد شعره، كان يمثل طاقة مبدعة لأنماط وأساليب مفعنة في الحداثة متطورة بها، ثم هو زعيم اتجاه فني في الثورة على بعض تقاليد القصيدة العربية الموروثة، وسوف نقف طويلاً مع ثورته على الأطلال، ونؤصل البعد الفني لموقعه، وليس الشعوى كما ذهب كثير من الدارسين. وأبو العتاهية وَرَّ آخر متميز تماماً في حركة التجديد المحدث في تطور الشعر العباسي، فقد كشف عن عبقرية خاصة في استخدام اللغة من حيث البساطة المفعنة في السهولة، ومن حيث توظيف لغة الخطاب العادى لإبداع تشكيل شعري، وكذلك غزارة الإيقاع الموسيقى واتساع مداه بحيث تطوَّح ليتجاوز عروض الخليل، يضاف إلى ذلك اتجاهه إلى تسخير المعنى الواحد في مسالك متعددة مع التزديد والتكرار، مما يدل على ولوع بالبحث عن مسارب جانبية لإخراج المعنى الواحد في سياقات متعددة.

فهؤلاء الشعراء الثلاثة يجمعون في فهم الشعري أبزر سمات التجديد والحداثة، ولا ينكر أحد جهد إخوانهم من الشعراء المعاصرين لهم، ولكن هؤلاء الثلاثة يُغنون تماماً في تمثيل طبيعة هذا الاتجاه وتأصيله.

ثانياً: اتجاه التعميق والإثراء الفني

(للتجديد المحدث وللمقديم الموروث):

وهذا الاتجاه يُعنى بتحرير الفن الشعري بشيات الصنعة التي تزيد المعنى عمقاً، والبناء الفني زخرفة في تشكيلاته اللغوية والصوتية التي لها علاقتها

التبانية بعمق المعنى أو غرابته، وبجدته أو توليده يستوى في ذلك ما هو محدث الإبداع وما هو تراثي المنزع، فهذا اتجاه إلى إثراء الصناعة الفنية بالزخرف اللفظي والعمق العقلي، كما ظهر ذلك في أرقى صوره وأعلاها فناً عند أبي تمام - ولا ننسى طبعاً دور كل من مسلم بن الوليد وابن المعتز.

وفي اتجاه الإثراء الفني لصناعة الشعر لا بد أن يلفتنا بقوة ابن الرومي في براعة التصوير وبساطته، وقوة إبهاره أو أسره بفضل عناصره التي تثرى الشعر العربي بحلاوة جذتها وبراعة تأملها وجمال سبكها، كما في قصيدته (في وحيد المغنية) التي يعلق عليها الأستاذ إبراهيم عبد القادر المازن بقوله: «إننا لا نعرف قصيدة أخرى في لغة العرب - وقد كدنا نقول أو في سواها - أجمع منها لمعان الحب والجمال»^(١).

وفي داخل الإطار العام لاتجاه الإثراء الفني لصناعة الشعر العربي ظهر البحرى ليؤصل ميزة الإثراء الفني للتراث الشعري اعتماداً على الطبع الصفي في فهم التراث وتلقوه وتناوله مع رفده بمعطيات العصر الثرية في بعدها الحضاري والاجتماعي، بحيث أصبح الفن الشعري على يديه يحاكي التراث وينسج على ضوء تقاليده وأعرافه الفنية، ولكن بإبراز أصنى عناصر جمالياته وصقلها، بحيث أطل الشعر العربي على يديه صفى الوجه واضح القسماات بهى الطلعة، يضيف إلى أصالته من الطبع والفترة زاده العصري في إيقاع موسيقى مكثف صفى، وفي معان وموضوعات وطُرف من الأفكار والإحساسات تصله بعصره ويومه وشاعره، ولكن ذلك كله في إطار التقاليد المرعية في القصيدة العربية، فالجمال عنده ليس كثافة في الوشى والأصباغ وبراعة في العمق والتوليد، ولكنه تدفق الطبع وفتنة الطبيعة الفنية العارية عن التحبير المتكلف، المتجملة بتكوينها الخلقى الذى يستغنى بنفسه عن تكثيف الأصباغ والخلقى، ومن أجل ذلك سوف نتوقف مع سينته كاملة نتاولها بالتحليل الأدبى والتذوق الفنى.

وهذا الاتجاه بشعرائه الكبار هو الذى وسعه ابن رشيق في كتابه العمدة

(١) بشار بن برد ص ٥٥ ط دار الشعب.

«بالصنعة والتصنيع» وتابعه في ذلك أستاذنا الدكتور شوقي ضيف^(١)، وهو الذى عناه الأستاذ الدكتور يوسف خليف^(٢) بأنه اتجاه الصراع بين القديم والحديد كما تمثل فى زعيم الصنعة أبى تمام، وزعيم عمود الشعر البحترى.

ولكننى آثرت التسمية باتجاه التعميق والإثراء لأن دور هؤلاء الشعراء كان يتجه حقيقة إلى التعميق وإثراء الطبيعة الفنية بأصباغ وشيات منها العقلى واللفظى، ومنها التصويرى، ومنها صفاء الديباجة وغزارة الطبع، وكانت كدها تتآزر على نحو بعيد المدى بحيث تصبح الصناعة اللفظية المقصودة تعميقاً للمعنى المختار بدقة عند أبى تمام، وكان يقابله على الطرف الآخر من العناية بإثراء القيم الجمالية للشعر البحترى الذى لم يأخذ بمذهب أستاذه أبى تمام، بل اتجه إلى جماليات أخرى يطرزها ويوشّتها بغير أصباغ فى تحبير اللفظ وتعميق المعنى، بل بإبراز قسائم الجمال الفطرى الذى يسيطر ويدهش دون معاناة لإدراك قيمه الجمالية، لأنها قوية الدلالة على نفسها بالغة التأثير بذاتها، وبهذا الفهم أصبح الطرفان المتنافران فى الأسلوب الجمالى «أبو تمام» و«البحترى» سعيان لغاية واحدة، كلٌ بوسائله ومواهبه الفنية.

من أجل هذا اكتفينا فى دراسة هذا الاتجاه بهؤلاء الثلاثة الكبار: أبى تمام شاعر العمق الفنى والعقل، والبحترى صاحب الطبع والموهبة فى إبداع جمالياته، وابن الرومى ذلك المصور اللبق، والفنان الموهوب فى انتزاع وتركيب عناصر صورته السهلة المتمتع القريبة البعيدة، ذات النفاذ والسيطرة والتأثير.

ثالثاً: اتجاه التاصيل

(للقيم الفنية فى الشعر العربى حديثه وموروثه):

لعل الموهبة الفنية لشاعر العربية الأكبر الذى انتزع لنفسه التاج والصولجان فى دنيا الشعر العربى أبى الطيب المتنئى تكن فى أنه أصل وأرسى مجموعة من

(١) راجع الفن ومذاهبه: الفصلين الثالث والرابع، وراجع أصل هذه التسمية فى العمدة لابن

رشيق ص. ١٣-١٢٢ تحقيق محمد محى الدين

(٢) راجع تاريخ الشعر فى العصر العباسى ص ٧.

التقاليد الفنية لشعرنا العربى - من بدايته إلى يوم انتهى إليه - فرضت نفسها على هذا الشعر بطريقة لا نظير لها، حيث أصبح الناظر فى شعر أبى الطيب ينظر إليه وقيسه بالسابقين عليه منذ كان الشعر الجاهلى إلى يوم أبى الطيب، وما يزال أبى الطيب ذا منزلة عالية وعُجِبَ فى هذا القياس، وذلك التأمل، ثم يقيسه الناظر إلى من بعده لما يزال أبى الطيب عنده صاحب غلب وسبق. وأفضل اللاحقين على المنتهى من الشعراء مَنْ كان يتفياً فى فنه ظلال فن المتنى كأمير الشعراء أحمد شوق فى عصرنا الحديث، وعند التأمل سوف نجد أن الإمارة الشعرية عند شوق ترجع فى بعض أسبابها الفنية الواضحة إلى نسه الفنى بأبى الطيب المنتهى، فكان إمارة شوق فى بعض جوانبها إمارة لأبى الطيب مرة أخرى فى عصرنا الحديث، ونحن فى ذلك لا نشكر على شوق أصالته فى فنه، ولكن أبى الطيب كان محبباً لدى شوق فوثق الحب بين فنيهما بوشائج فنية عالية، للسابق فيها فضل الابتكار والتأصيل، وللأحق فيها فضل الاهتمام بها والإضافة إليها إضافة تحسب لشوق، ولا تتجاوز قدر المتنى ولا تغمى عرشه الشعرى.

فإذا اقترنا أكثر من طبيعة دور أبى الطيب المتنى أمكن القول بثقة، بأنه بموهبته الفنية استخلص مجموعة من القيم الفنية هداه إليها حسه الفنى بالشعر العربى الموروث والمحدث معاً، وقد جمع تلك القيم بموهبته وحاسته الفنية الفاحصة، من شتى الاتجاهات والنماذج الشعرية الرفيعة، مذ كان الشعر العربى قيامة فنية يعزف عليها الشاعر البدوى والحضرى معاً.

لقد ابتكر المتنى مصالحة فنية واعية بين القيم الجمالية الموروثة والمحدثة، وفى الصيغة الجديدة أرسى دعائم الشعر العربى، وثبتت تقاليده وجعلها تفرض نفسها إلى يومنا هذا حتى بعد تطور الشعر المحدث الجديد إلى مجالات وقيم فنية بعيدة الشقة عن شعر المتنى، ولكن المتنى ما يزال وسيظل فى تاريخ الشعر العربى قادراً على منافستها وتلقيها درماً قاسياً إذا كانت أرض المباراة مشتركة بينهما، وعلى سبيل المثال ما يزال باب الحكمة بمعناها الفلسفى والنفسى والتجريبى أو

بمعناها الإنسانى الضارب بجذوره فى أعماق الحياة بآبًا من أبواب الإبداع الفنى قديمًا وحديثاً وفى كل اللغات، يفوز فيه المتنئ بالتاج والصولجان معاً. والحكمة هى القيمة الحقيقية فى إدراك تجربة ما، وتحليل موقف ما، وكثيراً ما نجد أشد الشعراء المعاصرين حدائة يُثرى فنه ويعمق ثقافته ويشهر هوية الدراية والمعرفة حين يُبحر فى الاستخدام التراثى بأسلوب عصرى للحكمة عند المتنئ^(١).

إن روح المصالحة أو المزاوجة الفنية التى اهتدى إليها المتنئ وأصلها بفنه الإبداعى هى تلك الصيغة التى وصفها الأستاذ الدكتور يوسف خليف بسوله : «إنه أعاد للقسيمة العربية روحها البدوى فى غير انفصال عن روح العصر الجديد بما يحمله من ثقافات عقلية، فحقق بهذا مزاوجة عبقرية بين ساطة البداوة وصفائها، وفطريتها، وبين ثقافات عصره العقلية بقضاياها المعقدة»^(٢).

وهذا الشاعر علّم هذا الاتجاه وسيدته والفارس الذى لم يلحق على دربه، بل ظل الفرسان يعدون وراءه، وهو يغيب عنهم فى لفائف الغبار العاتى الذى يثيره عدو جواده الشعرى.

من أجل هذا سوف نتوقف مع المتنئ نحاول أن نستمل بعض القيم الجمالية فى شعره عندما نصل إليه فى خاتمة هذه الدراسة.

(١) انظر : استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر د. على عشرين زايد ص ٢٥٠

ط طرابلس.

(٢) تاريخ الشعر فى العصر العباسى ص ٨.

المبحث الثاني

ثلاثة من شعراء الاتجاه التجديدي المحدث

١ - بشار بن برد

(٩٦ - ١٦٧ هـ)

هو بشار بن برد بن برجوخ. والملاحظ أن سلسلة نسبه تصله ببعض بيوت الملك الفارسي^(١)، ولعل معرفته بهذا النسب كان لها بعض الأثر في تكوين شخصيته وغط أخلاقه، وكان (برجوخ) جده من طخارستان من سبي المهلب بن أبي صفرة^(٢)، وأما أبوه (برد) فكان طيئاً يضرب اللبن، وقد هجا حماد عجرد بشاراً بصناعة أبيه^(٣) وكان أبوه هذا أول الأمر في عداد رقيق «خيرة القشيرة» وقد زوجته سيده هذه أمة رومية كانت مملوكة لرجل من الأزدي فولد بشار رقيقاً، ويقال إن مولى أم بشار الأزدي تزوج امرأة من بني عقيل، فقدم: الأمة الرومية أم بشار، ولدها في صداق زوجته العقيلية، فأعتقت هذه الزوجة بشاراً وأمه لأنه أثر في نفسها كون الوليد الصغير أعمى، ولذا كان ولاء بشار في بني عقيل، وقد جاء في أخبار بشار ما يفيد أن أمه كانت تسمى «غزالة» وكان له أخوان أحدهما يسمى بشرا والآخر بشيرا، وكانا قصايين، ويفيد الجاحظ أنهما كانا أخويه لأمه، ويقال إن أحد أخويه كان أعرج والآخر ناقص اليد فهم ذرية مشوفة^(٤).

(١) راجع ديوان بشار ص ٣ شرح محمد الطاهر بن عاشور وتعليق محمد رفعت فتح الله، ومحمد شوق أمين ط ٢ سنة ١٩٦٧. وراجع أيضاً الأغاني ١٢٩/٣ الثقافة بيروت وانظر تاريخ بغداد ١١٢/٧ ط ١٩٣١.

(٢) الأغاني ١٢٩/٣ الثقافة بيروت.

(٣) الأغاني ١٣١/٣ الثقافة بيروت.

(٤) ديوان بشار ٧-٨ محمد الطاهر بن عاشور.

وكان بشار يكنى أبا معاذ، وكان يلقب بالمرعث (بفتح العين المشددة) والرعث (بالتحريك) : الاسترسال والتساقط، أو هو مشتق من رَعْنَة الديك وهي اللحمية الحمراء المتدلية تحت حنك الديك. وقيل : لقب بذلك بسبب وقوع هذه الكلمة في شعره حيث يقول :

قال ريم مرعث ساحر الطرف والنظر
لست والله نائلي قلت : أو يغلب القدر
أنت إن رُمْتُ وصلنا فأنج، هل تُدرك القمر

فيكون من جملة الشعراء الذين لقبوا بكلمات وقعت في أشعارهم، وقيل : لأنه حين كان صغيراً كان في أذنيه قرطان، والقرط يسمى الرعنة، وقيل لأنه كان لقميصه جيبان يميناً وشمالاً فشبهت تلك الجيوب بالرُعَاث لاسترسالها وتدلها وسمى من أجلها المرعث.

وقد صرح بشار في شعره بهذا اللقب حيث يقول :

أنا المرعث لا أخفى على أحد تَرْتُ ب الشمس للقاصي وللذان
وقوله :

فَتَرَّ المرعث بعد طول تصلح وصبا وملّ مقالة النصّاح
وغير ذلك من أشعاره^(١).

وقد ولد بشار بالبصرة سنة ست وتسعين تقريباً، ولم يكن بشار محكم عاهته التي ولد بها مهياً لتعلم صناعة أو حرفة غير التردد على المساجد نطلب العلم، وقد ظهر نبوغه المبكر في قول الشعر، وكان المريد بالبصرة سوقاً للشعر وساحة للهجاء، فكان أول غرض من أغراض الشعر يتعلق به بشار هو الهجاء، ويبدو أن الوسط الأدبي في المريد ليس هو وحده الذي وجه بشاراً إلى حب الهجاء والتعلق به، بل طبيعة بشار العنيفة الغضوب المعتدية غير المحببة،

(١) راجع في ذلك الأغاني ١٣٣/٣ وما بعدها، وتاريخ بغداد ١١٣/٧ وراجع أيضاً ديوان بشار ص ٦-٧ شرح محمد الطاهر بن عاشور.

كان حب العلوان في طبعها سجية تلذ لها، وكان الهجاء أوفق الأسلحة التي ترضيها، ويقال إن والده كان يضربه بسبب تعرضه للناس، وكثرة شكواهم منه، وهو يقول لأبيه إن الله يقول: «ليس على الأعمى حرج»^(١).

ويروى عن الأصمعي أنه قال: «قال بشار الشعر وله عشر سنين، لما بلغ الحلم إلا وهو مخشى معزة اللسان بالبصرة. قال: وكان يقول: هجوت جريراً فاستصغرن وأعرض عني، ولو أجابني لكنت أشعر أهل زمان»^(٢) وفيما يرويه صاحب العملة يقول: «... لم أهجه لأغلبه، ولكن ليحييني فأكون من طبقته ولو هجاني لكنت أشعر الناس»^(٣).

وقد رغب بشار في أن يكون متمكناً من العربية خبيراً بها فيُتم نحو البادية ليكون ذا باع في اللغة مشهوداً له بتمكنه واقتداره.

«وكان بشار ضخماً عظيم الخلفة مجلدور الوجه طويلاً جاحظ المقلتين، يفشاهما لحم أحمر، فكان أقبح الناس عموً ومنظراً، وكان إذا أراد أن ينشد صفق يديه وتنحى ويصق عن يمينه وشماله ثم أنشد فيأكل بالمعجب»^(٤).

ويقال إن بشاراً كان نظيفاً في ملبسه، وكان ذا طابع خاص في اختيار لباسه ليسهل عليه ارتداؤه، وكان أخواه كما سبق القول قصابين، وكان يلين لهما بأنهما أغنياه عن التكسب بالشعر والتعرض للملوك^(٥) في مطلع حياته، ولذا كان عطوفاً عليهما، وكانا بدورهما يعمدان إلى ملابسه النظيفة ويرتديانها دون إذن منه، فيصيبها التلوث والاتساخ وتفوح منها أحياناً رائحة كريهة، ومن كثرة ما تعرض لهذا الأسلوب منها، كان يضطر إلى ارتداء الملابس بهذا الاتساخ، فقليل له ما هذا يا أبا معاذ فلجاب بقوله: «هذه صلة الرحم»^(٦).

(١) راجع الأغاني ٢٠٢/٣ - ٢٠٣ ثقافة. وانظر تاريخ بغداد ١١٣/٧.

(٢) الأغاني ١٣٨/١ ثقافة.

(٣) العملة لابن رشيقي ص ١١٠/١ تحقيق محمد محي الدين.

(٤) الأغاني ١٣٥/٣ ثقافة.

(٥) راجع في تفاصيل الخبر ص ٨ مقدمة ديوان بشار - محمد الطاهر بن عاشور.

(٦) انظر الأغاني ٢٠٨/٣، وانظر في وصف ثياب بشار ٦١/٣ من البيان والبيان للجاحظ

ط دار الكتب العلمية بيروت.

وهكذا كان بشار قبيع المنظر والأخلاق معاً حيث لم يكن مهذباً، بل كان ينقاد لكل نزعاته السيئة، وكما يقول الأستاذ حنا الفاخوري: «ورأس عيبره الإباحة فهو مغرم بالخروج على قيود الفضيلة والتقاليد المرسومة، لا يريد لنفسه قيذاً ولا وازعاً، ولا يرمى حرمة لأحد، ولا يعترف بمبدأ أو ضمير أو ديس، وهو متقلب، لا يثبت على عهد ولا مذهب، لا اكتراث غير مبال بأى شيء يفعله ما دام يرضى نزواته وغرائزه»^(١).

وكان يرى الهجاء سبيلاً إلى التخفيف وإستراز الأموال، يروى صاحب الأغاني فيقول: قيل لبشار إنك لكثير الهجاء فقال: «إن وجدت الهجاء المؤلم آخذ بضيق»^(٢) الشاعر من المديح الرائع، ومن أراد من الشعراء أن يُكرّم في دهر اللثام على المديح فليستعد للفقر، وإلا فليبالغ الهجاء ليخاف فيعطى»^(٣)، وسوف يأتي مزيد بحث لذلك عند كلامنا عن شعره في الهجاء.

وكان بشار شديد الاعتداد بنفسه وشديد الغرور بها، يروى أن رجلاً قال لبشار إني أنشدت فلاناً قولك:

إذا أنت لم تشرب مراراً على القَدَى ظَمِئْتُ. وأئى الناس تصفو مشاريه؟

فقال المستمع ما كنت أظن هذا البيت. إلا لرجل كبير مجرب، فقال بشار لمن يحكى له: وبلك! أفلا قلت له: هو والله أكبر الجن والإنس»^(٤).

ومع ذلك كان جريئاً في الحق الذى يعتقده، وأولى من ذلك جرأته في الحق الذى هو حق لذاته. يحكى أن رجلاً يقال له «المُعَلَّى بن طريف» كان جالساً مع بشار في دار المهدي في انتظار الإذن بالدخول، فتوجه إلى الحاضرين بالسؤال عن معنى النحل في الآية الكريمة: «وأوحى ربك إلى النحل أن

(١) تاريخ الأدب العربى ص ٣٧٣ ط بيروت. ملاحظة: ل تحفظ على عبارته: «ولا يعترف بمبدأ أو ضمير أودين» فهذا وصف فيه ظلم كبير لبشار.

(٢) الضج: الكنف والناحية. وهو يريد هنا العصد.

(٣) الأغاني ٢٠٢/٣ ثقافت.

(٤) راجع الأغاني ١٤٨/٣ ثقافت.

اتخذى من الجبال بيوتاً ومن الشجر ومما يعرشون^(١) فقال له بشار: النحل التى يعرفها الناس. فقال الرجل: هيهات يا أبا معاذ. النحل: بنو هاشم. وقوله تعالى: ﴿يُخْرِجُ مِنْ بَطُونِهَا شَرَابٌ مُخْتَلَفٌ أَلْوَانُهُ فِيهِ شِفَاءٌ لِلنَّاسِ﴾^(٢) يعنى العلم. فقال بشار: أراى الله طعامك وشرابك وشفاءك فيما يخرج من بطون بنى هاشم، فقد أوسعنا غثاثة. فغضب الرجل وشم بشارا، وبلغ المهدي الخبر فدعا بهما، فحدثه بشار بالقصة، فضحك المهدي حتى أمسك بطنه، وأيد بشارا وقال للرجل: أجل جعل الله طعامك وشرابك مما يخرج من بطون بنى هاشم^(٣).

هكذا كان بشار واضحاً صريحاً حتى لو كان الموقف يُخفى التورط فيه لصلته بالخلافة، وهذه نادرة، ونادره في ذلك كثيرة لا تكاد تحصى.

آفة العمى في حياة بشار وأثرها في فنه الشعري:

يقول أستاذنا الدكتور طه حسين: «قد كان من العقول أن تكون الآفة التي ابتلى الله بها بشارا مصدراً لحب الناس إياه وعطفهم عليه، ورفقهم به، لو أن بشارا عرف كيف يتلقى هذه الآفة، وكيف يحتملها، وكيف يعرف مكانته منها، ولكن من البائسين من يجعل الله البؤس مصدر النقمة منهم، والسخط عليهم، لأنهم يُسيئون احتمال هذا البؤس، أو يضعونه في غير موضعه... أصاب الله بشارا بهذه الآفة... ولكنه أساء احتمال آفته، كما أساء الانتفاع بذكائه وحدة ذهنه فأصبح بغيضاً إلى الناس، مذمماً عندهم، ثقيلاً عليهم^(٤)». ولم يقف الأمر ببشار عند سخطه على آفته بل تجاوز ذلك إلى الاستعلاء والتملُّح بها ومن أمثلة ذلك قوله:

عَمِيْتُ جَنِينًا وَالدَّكَاؤُ مِنَ الْعَمَى فَجِئْتُ عَجِيبَ الظَّنِّ لِلْعَمِّ مَعْقِلًا

(١) الآية ٦٨ سورة النحل (رقم ١٦).

(٢) هذا جزء من الآية ٦٩ سورة النحل.

(٣) الأغاني ١٥٢/٣ ثقافة.

(٤) حديث الأربعاء ج ٢ ص ١٨٨ - ١٨٩ د. طه حسين ط ١٢.

وغازى ضياء العين للقلب فاعْتدى بقلب إذا ما ضيغ الناس حصلاً
وشعر كثور الروض لاءمت بينه بقول إذا ما أحرز الشعر أسهلاً^(١)

وأيضاً فإن هذه الآفة شكلت رؤيته الفنية، لأنه كان يعمد إلى بعض الصور الفنية التي يريد أن يظهر بها براعته الفنية التي تفوق براعة المبررين، من ذلك بيته الشهير:

كأن مئاز النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه
بل إنه يكثر في شعره من حديث المبررين، من ذلك جملة هذه النماذج التالية:

ونبدأ هنا برواية الخطيب البغدادي حيث يقول:

«أخبرني الأزهرى.. قال كنا عند ابن الأعرابي فأنشده رجل لحالد الكاتب:

رقدت ولم تترك للساھر ولیلُ الحبِّ بلا آخر
فاستحسنه، ثم أنشد رجل لبشار:

خليلى ما بال الدجى لا يزخرجُ؟ وما بال ضوء الصبح لا يتوضحُ؟
أضل الصبح المستقيم طريقه؟ أم الدهر ليل كلُّه ليس يبرجُ؟
أظن الدجى طالت، وما طالت الدجى ولكن أطال الليل هم مبرجُ

فقال ابن الأعرابي للذى أنشده بيت خالد: نَح بيتك لا تأكله هذه الأبيات، فإن بيتك طفل وهذه الأبيات سبع»^(٢).

ومن النماذج الواضحة في هذا المقام قوله:

يا منظراً حسناً رأيته من وجه جارية فديته

(١) الديوان ص ١٨٠ رقم القطعة ٢٧٥ تحقيق السيد محمد بدر الدين العلوى. وراجع النص في تاريخ بغداد ١١٤/٧ بصورة مختلفة قليلاً.
(٢) تاريخ بغداد ١١٤/٧.

وقوله :

أَبَيْتُ أَزْمَدَ مَا لَمْ أَكْتَجِلْ بِكُمْ وَفِي اكْتِحَالِي بِكُمْ شَافٍ مِنَ الرَّمَدِ

وقوله :

وَأَحْوَرَ عَمُودٍ عَلَى حَسَنِ وَجْهِهِ يَزِينُ السَّمُوطَ نَحْرُهُ وَتَرَائِيهِ

وقوله :

حُورَاءُ إِنْ نَظَرْتُ إِلَيْهِ كَ سَقَتَكَ بِالْعَيْنِ خَمْرًا
وَكُنَّ رَجْعَ حَدِيثِهَا قَطَعَ الرِّيَاضَ كُسْبِيْنَ زَهْرًا

وأكثر من هذا نراه يواجه الاعتراض على استخدامه أسلوب المبصرين، في التصور والتخيل والإحساس، حيث يقول :

يَا قَوْمُ أَذُنٌ لِبَعْضِ الْحَى عَاشِقَةٍ وَالْأُذُنُ تَعْتَشِقُ قَبْلَ الْعَيْنِ أَحْيَانًا
قَالُوا بَيْنَ لَا تَرَى تَهْدِي؟ فَقُلْتُ لَهُمْ الْأُذُنُ كَالْعَيْنِ تُوفِّي الْقَلْبَ مَاكَانَا
ويقول أيضًا متحديًا آفته :

عَجِبْتُ فَطَمَةُ مِنْ نَعَى لَهَا هَلْ يَجِدُ النَّعْتَ مَكْفُوفُ النَّظَرِ^(١)

ومع ذلك فإن له مواقف لا تخلو من طرافة وتحدٍ، من ذلك ما يرويه صاحب الأغاني، حيث يقول على لسان راوٍ: «كنا مع بشار فأتاه رجل فسأله عن منزل رجل ذكره له، فجعل يُفهمه ولا يفهم، فأخذ بيده وقام يقوده إلى منزل الرجل وهو يقول :

أَعْمَى يَقُودُ بَصِيرًا لَا أَبَالُكُمْ قَدْ ضَلَّ مِنْ كَانَتِ الْعُمَيَّانِ تَهْدِيهِ

حتى صار به إلى منزل الرجل، ثم قال له: هذا هو منزله يا أعمى^(٢).

ومع ذلك فإن بشارا كان شديد الشعور بأفة العمى، فقد حكى عنه أنه

(١) الديوان ص ١٩٥ جمع السيد محمد بدر الدين العلوي.

(٢) الأغاني ٢٢٠/٣ ط الثقافة بيروت.

سأل صانعاً أن يصنع له جملًا^(١) فيه صورة طيور تطير فلما وافاه الصانع بمطلبه، سأله بشار هل رسمت فوق هذه الطيور طائرًا من الجوارح كأنه يريد صيدها، فقال الرجل لم أعلم ذلك، فقال بشار: بلى قد علمت، ولكن علمت أنني أعمى لا أبصر شيئًا^(٢).

شعوبية بشار:

عندما نقرأ كتاب الأغاني، ونراجع ديوان بشار، ونقف على أخباره وأشعاره التي تتصل بشعوبيته تارة، وبولائه للعرب ومدحه لهم تارة أخرى، فإننا نخرج بملاحظات تتهدى إلى نتيجة لعلها تكون مقبولة في تحرير القول في شعوبيته.

وقضية الشعوبية في التاريخ عامة، وفي التاريخ العربي في العصور الإسلامية بعد الفتوحات الواسعة قضية إنسانية إلى جانب كونها سياسية، ولها في الدولة الإسلامية جانب ديني يضاف إلى بعدها الإنساني والسياسي.

ذلك أن الشعوب التي تدخل في حوزة دولة أخرى بالفتوحات لا بد منها تتطلع إلى نفسها وإلى الترقب لساعة الخلاص، ولا يمكن لأي فكر إنسان أن ينكر على الأفراد والجماعات داخل الدولة المقهورة هذا الحق، بل إن كل فكر إنسان منصف ينكر عليها تنكرها في إخلاصها لقوميتها ولاستقلالها بوطنها، حتى إذا انحط أبناء الدولة المغلوبة في شعب الدولة الغالبة، وأخلصوا في هذا التداخل وذلك الاندماج، فإن ذلك لا يمثل جبههم للعنصر الجديد وتفضيله على أرومتهم، وهذا أيضًا حق إنسان مقرر لهم، فإذا اعتدى أحد من أفراد الشعب الغالب على أحد من أفراد الشعب المغلوب فلا بد للمغلوب أن يشور ويتصدى للدفاع، وهو أعرف من غيره بميزات أمته ووجوه سؤدها وشرفها، وعندئذ لا يمكن لمنصف أن ينكر عليه ثورته وتمسكه بهذا الحق الفطري، بل الذي ينكر عليه ألا يكون كذلك.

(١) الجاهل: إثناء للشراب أو الطعام من فضة أو نحوها.

(٢) ربيع: بشار بن برد ص ٢١ إبراهيم عبد القادر المازني ط دار للشعب.

لكن للمسألة بعداً آخر في ظل الدولة الإسلامية إذا كانت هي الغالبة، ذلك أن الإسلام كدين سماوى له شريعته الإلهية المحكمة، التى لم تترك للبشر حكماً أو محكومين التصرف فى الأصول العامة للعلاقات الإنسانية، بل شرعت لكل العلاقات تشريعات دينية ودنيوية تحكمها، وهى تشريعات قابلة لمواجهة كل المتغيرات فى جميع الأمكنة والأزمنة، وهذه حقيقة يدرك أبعادها الكبرى كل من استوعب دراسة الفقه الإسلامى وأصول التشريع فى مصادرها الأساسية.

والإسلام بالنسبة للدولة المغلوة تناول حقوق أهل الذمة، وهم أولئك الذين يعيشون فى ظل الدولة الإسلامية على دياناتهم القديمة ولم يدخلوا فى دين الإسلام، وقرر تأمينهم المطلق فيما يتصل بعبادتهم وعقائدهم، وجعل الدولة مسئولة بعد ذلك عن رعايتهم فى الشئون الدنيوية بمثل ما نرعى به أبناءها المسلمين، وفى سبيل تحقيق ذلك على الوجه الأمثل أوجب على أهل الذمة جزية، وهى نوع من الضريبة المدنية تناسب الخدمات التى تقدمها الدولة للأفراد والجماعات، وجعلها على القادرين فقط من أهل الذمة طبقاً للأحكام الشرعية الخاصة بها.

فالإسلام يجعلهم أهل ذمة : أى أنهم فى ذمة وضمير الجماعة المسلمة ^(١)، وهذا معنى شديد التطهر من ظلمهم أو الحيف عليهم، لأن ما يتصل بهم ينبغى أن يكون موضع مراجعة الضمير، والضمير يتعامل بالدرجة الأولى مع الله الذى يعلم خائنة الأعين وما تخفى الصدور. وفى الوقت نفسه يسمى الضريبة المطلوبة منهم «جزية» فهى جزاء مقابل لعمل تقوم به الدولة من أجلهم ^(٢)،

(١) يحسن هنا أن نقل نص المادة اللغوية لكلمة (الذمة) وهى : العهد والامتنان والكفالة. وفى الحديث : «المسلمون تتكافأ دماؤهم ويسعى بذمتهم أدناهم» و - الحق والحرمه. وفى الحديث : «فإن من ترك صلاة مكتوبة متعمداً فقد برئت منه ذمة الله» و - (عند الفقهاء) : معنى يصير به الإنسان أهلاً لوجوب الحق له أو عليه. ويقال : فى ذمتى لك كذا. (ج) دمر.

(وأهل الذمة) : للماهدون من أهل الكتاب ومن جرى مجرىهم.

(الذمتى) المأمند الذى أعطى عهداً يلمس به على ماله وعرضه ودينه. وهى ذمية.

(٢) فى هذا السياق يُذكر بالآية الكريمة : «فجاءته إحداهما تمشى على استحياء قالت إن ابن يدعوك

ليجريك أحر ما سقيت لنا... الآية ٢٥ من سورة القصص. وانظر فى معالم اللغة مادة «جرى».

وهذا يجعل الذى يدفع فى مقام من السيادة، لأنه يدفع لمن يعمل فى سبيله وهو الدولة، وحتى هذا الذى يعمل فى سبيله يقدم له خدمات أخرى عامة دون أجر أو مقابل أو جزاء.

وقد خُصِّصَتْ على هاتين اللّمتين فى تفسير هاتين الكلمتين، لأن الدلالة العامة لهما - بغير وجه حق - اصطُيغت فى أذهان الكثيرين بالقهر والغصب وضرب الذلة عليهما، والأمر على غير ذلك تمامًا كما أوضحناه.

وهناك صنف آخر من أبناء الدولة الإسلامية، وهم أولئك الذين دخلوا فى دين الإسلام مقتنعين راضين غير مكرهين، لأنه لا إكراه فى الدين كما يقرر ذلك القرآن الكريم فى غير موضع. وهذا الصنف له ما لإخوانه المسلمين وعليه ما عليهم، وضريبة المسلم فى ظل الدولة الإسلامية متعددة متنوعة، تبدأ بالزكاة بأنواعها، والمكوس بأشكالها، وتنتهى بالصدقات ووجوه البر، ثم هناك فريضة الجهاد والبناء، وهذه كلها يعود نفعها وخيرها على المجتمع بكل عناصره البشرية من مسلمين وأهل ذمة.

وفى ظل الإسلام فإنه لا يحق لمسلم أن يفتخر على غيره من خلق الله مسلمين كانوا أو غير مسلمين، أو أن يسخر من أحد، فإن فعل وُضِعَ مريض المسألة والمحاسبة، وليس فى الإسلام عنصرية، بل الإسلام منذ أيامه الأولى قطع بوضوح لا يقبل اللبس أنه ليس لعربى فضل على أعجمى إلا بالتقوى، والتقوى ميزة يظهر أثرها الحق بين يدى الله عندما يجازى الناس بأعمالهم، والناس سواسية كأسنان المشط، لا قيمة للجنس أو اللون فى تفضيل شخص على آخر، وهذه قضية مازالت شعوب متحضرة تعاني من ويلاتها إلى اليوم، بينما حسمها الإسلام على نحو قاطع منذ اللحظات الأولى^(١).

وإذن فالإسلام قطع دابر العنصرية وتصدى لها بإغلاق الطريق عليها بوضوح وحسم، بلغ حد العنف أحياناً فى تأديب الرسول عليه السلام لبعض أصحابه،

(١) راجع فى فلسفة الأخلاق والآداب الإنسانية مبحث «آداب القرآن» من كتاب «إعجاز القرآن»

مصطفى صادق الرافعى ص ٩٩-١٢٥ ط الاستقامة ١٩٥٢.

الذين انحطثوا ولبثوا إلى العنصرية واتخذوها سلاحاً في المساس ببعض إخوانهم المسلمين مثل بلال رضى الله عنه.

من كل هذا يتضح أن دفاع أى فرد من الشعوب المغلوبة عن أصله وأرومته واعتداده بها أمر لا ينكر عليه على المستوى الإنسانى، ولكنه بالطبع ينكر عليه على المستوى السياسى لأنه حينئذ يتخذ شكل التخريب فى الدولة. فإذا وصلنا إلى المستوى الدينى فى ظل الإسلام فإنه لا وجود أصلاً لفكرة العنصرية بين الجماعة المسلمة لأن القاعدة هى القول المأثور:

أب الإسلام لا أب لى سواه إذا افتخروا بقيس أو تميم

ومن إدراكنا لجملة هذه الحقائق يمكن أن نستعرض ونناقش ما هدت إليه أخبار بشار وأشعاره فى سياق الشعوية ويمكن أن نحدد تحديداً واضحاً ما له وما عليه فى هذه القضية.

إن مراجعة أخبار بشار فى مصدر كالأغانى مثلاً تدل دلالات واضحة على أنه قال أقوالاً متفرقة تدل على نزعته الشعوية، ولكن موقفه فيها جميعها له ما يبرره، ويجعلها أقوالاً لا تدل على كراهية للعرب ورفض لتاريخهم وترفع عليهم وتغن لزوال ملكهم، إلى آخر ما يمكن أن يرذ من هذه الصفات عند إرادة التحدى والاصرار على الخلاص من الشعب الغالب والحكومة المسيطرة، وإنما سوف نجد كل قول عنده يمثل رد فعل مشروع أمام موقف فى الأعم الأغلب غير مشروع^(١).

يروى صاحب الأغانى أن بشاراً دخل على الخليفة، فسأله المهدي: فيمن تَعَتَّد يا بشار؟ فأجابه بقول: «أما اللسان والزى فعريان، وأما الأصل فعجمي كما قلت فى شعري يأمر المؤمنين:

وَنَشْتُ قَوْمًا بِهِمْ جِنَّةٌ يَقُولُونَ مَنْ ذَا وَكُنْتُ الْعَلَمُ

(١) هذه الفكرة تخالف ما أورده أستاذنا الدكتور طه حسين، وكثرة من حلة الباحثين الذين تابعوه رايه. راجع حديث الأربعاء ص ١٩٣/٢ ط ١٢.

ألا أيها السائل جاهداً ليعرفني أنا أنفُ الكرم
نمتُ في الكرام بنى عامر فروعى وأصلى قريش العجم
فإنَّ لأغنى مقامَ الفنَى وأصبى الفتاةَ فما تَعْتَصم^(١)

يضاف إلى هذا النص جملة أخبار تدل على أن بعض الحاضرين كان يستثير بشاراً بانتقاصه في خلقته، وأصله، في مجلس المهدي، وكان بشار عفيف الرد على منتقصيه.

لكن النص الشعري السابق في سياقه من سؤال المهدي له، وفي دلالاته الصريحة يكشف عن التوازن والصدق مع النفس، وعدم مجاوزة الحق، بل يدل على أن ميزان بشار في العربية أرجح من ميزانه في غيرها، ذلك أنه أحاب المهدي بقوله: «أما اللسان والزى فعريان» واللسان ليس أترأ عارضاً في حياة الإنسان بل هو فكره ووجدانه وعواطفه وشيت أبعاد ذاته، فما الظن بالشاعر الأديب؟!، وأما الزى فصدى النفس وترجمان الشخصية، وكم من أناس نحكم عليهم بمظهرهم في الزى فإذا اقتربنا منهم ودخلنا حياتهم نجد حكماً الأول عليهم صحيحاً. ثم أضاف بشار: «وأما الأصل فعجمي» وهو صادق كل الصدق لأن نسبه من جهتي أبيه وأمه في غير النسب العرب فأى غضاضة أو عيب أو انتقاص في هذا. وإن بشاراً لوا تجه إلى الولاء لأصله وتخلص من كل شيء عرب حوله لغة وزناً وسر نفسه لذلك لما كان موضع إنكار عليه من الناحية القومية والإنسانية.

ولكن بشاراً يعيش واقعه وتخلص له، إنه منذ اللحظة الأولى يجد لعتة العربية فيحبها وتخلص لها، ويقبل عليها ويصبح واحداً من أتبع شعرائها، وليس لإنسان أن ينغمس في الكيان العربى إلى أدقائه أكثر من هذا، وهو إلى جانب ذلك يعيش الحياة العربية بكل أبعادها الاجتماعية والسياسية، فيسعى إلى الخلفاء والحكام والولاة يمدحهم ويتصل بهم، وهذا يدل على إدعائه نظام

(١) الأغانى ١٣١/٣-١٣٢ ثقافة. وهذه الأبيات من قصيدة من عيون شعره راجع السديوان

الحكم ورغبته الشديدة في الاقتراب منه، وأكثر من هذا سوف نرى البعد الإسلامي في مواقف أخرى له، ثم هو يقول: إنه كريم بل هو أنف الكرم لأن فروعه وأصوله القريبة غمت في الكرام بنى عامر، ولا عجب في ذلك فقد التقت فروعه وأصوله القريبة بأصوله البعيدة، وهو حتى حين يرفع شأن آبائه في العجم يجعل منزلتهم تسامى منزلة قريش في العرب، فيقول «قريش العجم» وكأنما التكريم الأعلى الذي لا يدانيه تكريم عنده هو مقام قريش، وفي ذلك اعتراف وإيمان منه بفضل قريش وسموها، ولو لم يكن الأمر عنده كذلك لعدل عن التشبيه بهم إلى معنى آخر، ولكنه كان أقرب إلى تكريم العرب من قول البحترى على استقامته في آخر سنينه:

وأراى من بعدُ أَكْلَفُ بِالْأَشْءِ رَافِطُراً من كل سَنَحٍ وَأَسْرَ

فبشار فيما قال متوازن تميل كفته العربية في قوله السالف لترجح الكفة الأخرى.

ثم هناك موقف آخر لبشار فيه هجوم صريح على العرب ولكنه بكل المقاييس لا يحسب عليه، ولا يشكل طبيعة نزعته وعواطفه، بل قاله في سياق الدفاع عن النفس أمام هجمة وقحة لأعرابي غُف عليه.

يروى صاحب الأغاني فيقول^(١).

«دخل أعرابي على تجرة بن ثور السدوسي، وشار عنده وعليه بزة الشعراء، فقال الأعرابي: من الرجل؟ فقالوا رجل شاعر، فقال: أموي هو أم عربي؟ قالوا: بل مولى، فقال الأعرابي: وما للموال وللشعر! فغضب بشار وسكت هنيه ثم قال: أتأذن لي يا أبا ثور؟ قال: قل ما شئت يا أبا معاذ، فأنشأ بشار يقول:

خَلِيلِي لَا أَسْأَلُ عَلَى اقْتِصَارِ وَلَا أَبِى عَلَى مَوْتِي وَجَارِ
سَاحِرٌ فَاحِرَ الْأَعْرَابِ عَنِّي وَعَنْهُ حِينَ تَسْأَلُنِ بِالسَّخَارِ

أَحِينُ كُسِبَتْ بَعْدَ الْعُرَى خَزًّا وَنَادَمْتُ الْكِرَامَ عَلَى الْعُقَارِ
تُفَاخَرُ يَا ابْنَ رَاعِيَةٍ وَرَاعٍ بَنَى الْأَحْرَارَ حَسْبِكَ مِنْ خَسَارِ
وَكُنْتَ إِذَا ظَمِئْتَ إِلَى قُورَاحٍ شَرَكْتَ الْكَلْبَ فِي وَلُغِ الْإِطَارِ^(١)
تُرِيغُ^(٢) بِخُطْبَةٍ كَسَرَ الْمَوَالِي وَيُنْسِيكَ الْمَكَارِمَ صَيْدُ فَارِ
وَتَغْدُو لِلْقَافِذِ تَدْرِيهَا^(٣) وَلَمْ تَعْقِلْ^(٤) بِدَرَجِ^(٥) الذِّبَارِ
وَتَشْخُ الشَّمَالُ لَلْأَبْسِيهَا وَتُرْعَى الضَّأْنُ بِالْبَلَدِ الْقِفَارِ
مُقَامِكَ بَيْنَا دَنْسَ عَلَيْنَا فَلَيْتَكَ غَائِبٌ فِي حَرِّ نَارِ
وَفَخْرِكَ بَيْنَ خَنْزِيرٍ وَكَلْبٍ عَلَى مِثْلِي مِنَ الْحَدَثِ الْكُبَارِ^(٦)

فقال عجزاة للأعرابي: قبحك الله! فسأنت كسبت هذا الشر لنفسك ولأمثالك.

هذا النص بكل ما فيه واضح الدلالة في أن بشارًا كان يدفع عن نفسه الإهانة بل الشتائم والسباب والاحتقار الذي صُبَّ عليه في مجلس مضيفه ذلك السيد العري «عجزاة ابن ثور».

وفي النص دلالات يحسن أن نشير إليها. أولها قول الأعرابي: «أَمْوَلُ هُوَأْمُ عَرِي؟» ففي التساؤل تجريح مباشر إنه في لسان ذلك الأعرابي يساوى العول: أَمِنْ السَّادَةِ هُوَ أَمٍ مِنَ الْعَبِيدِ؟. وكأنما عَزَّ عَلَى الْأَعْرَابِ تِلْكَ الْهَيْئَةُ الْخَاصَّةُ الَّتِي رَأَى بِهَا رَجُلًا لَا يَعْرِفُهُ، حَيْثُ كَانَ بَشَارٌ يَلْبَسُ بَرَّةَ الشَّعْرَاءِ وَكَانَ الْأَوَّلَى بِالْأَعْرَابِ أَنْ يَعْرِفَ قَدْرَهُ، وَأَنْ يَتَّجِهَ إِلَى تَكْرِيمِهِ، لِأَنَّهُ شَاعِرٌ وَضَرِيرٌ، وَلِعَرَبٍ

(١) من معان الإطار: ما حول البيت، فلعل المراد أن الكلب يلغ في المياه الراكدة حول الدور. والأوفى عندي أن تفهم بمعنى الإثناء.

(٢) تريغ: تريد وتطلب.

(٣) تدريها: تغلطها لتصيدها.

(٤) يقال: إنها كذا في جميع النسخ، ولعله «تعلق» يريد أنه يحاول صيد القناذ ولا يلحقها. انظر الأغاني هامش ٤ ص ١٦٠ - ٣. الثقافة.

(٥) الدراج: القنفذ.

(٦) الكبار: المفرط في الجسامة والعظم، وتقول هو كبر قسومه: أكبرهم في السن أو الرياسة أو النب.

ذو المنزلة يعرف للشاعر قدره، ويعرف لذى العامة كرامة صوته عن التجريح، بل وجوب الترفق والسمو به فوق آفته.

وثانيها قول الأعرابي: «وما للموالى وللشعر؟!» إذن الأعرابي برغم الأمر الواقع من تفوق الموالى في اللغة والأدب، وبرغم إقبالهم على الإسلام ديناً وعلماً، ما يزال يعيش فكرة موهومة هي أن العرب أصحاب الشعر وأصحاب لغة الشعر وغيرهم لم يخلق لهذا ولم يؤهل له.

والواضح تماماً أن بشاراً حينما له لبسه الغضب لم يكن متوافقاً مع طبعه الحاد، حيث لبث ساكناً هنيئاً، ثم استأذن مضيفه أبا ثور، وأبو ثور لم ينكر عليه غضبه، ولا تحفزه للثأر، بل تلطف معه، وأفسح الطريق أمامه ونفى عنه كل حرج بقوله: «قل ما شئت يا أبا معاذ».

وثالثة الدلالات تستفاد من تعليق «عجزة بن ثور» ذلك السيد المضيف حيث قال للأعرابي: «فبحك الله! فأنت كسبت هذا الشر لنفسك ولأمثالك» فأبو ثور. دعا عليه بأشنع ما يدعى به على إنسان سقط في القحة حيث يقول له: فبحك الله. وأبو ثور يوضح أن ما أصابه من عقوبة أو شر على يد بشار إنما هو خاص به وبأمثاله من أهل الجفوة الجهلاء إذ هم جديرون به، وهذه القولة الأخيرة من ابن ثور تؤكد أنه لم يفهم من قول بشار انتقاصاً عاماً للعرب، بل فقط لأولئك الجهلاء منهم، وكم عانى العرب ذوو المنزلة والكرامة وما أكثرهم من أمثال ذلك الأعرابي، بل في سيرة النبي عليه السلام أخبار ماثورة تدل على أن بعض الأجلاف من البدو كان يحتملهم الرسول عليه السلام ويصبر عليهم. والمهم في هذا السياق أن السيد المضيف العربي تصدى لإفساح الطريق لبشار ليدفع عن نفسه، ثم أقره على كل ما قال ثم جعله خاصاً بذلك الأعرابي المختلف وأمثاله.

وموقف بشار شديد الوضوح في أنه دفاع عن النفس. والبيت الأول من شعر بشار قوى الدلالة على أن بشاراً يفهم العلاقات الإنسانية فهماً عميقاً الدلالة في وجوب المساواة ورفض أى تفكير عنصري أو طبقى وذلك حيث يقول:

خليلي لا أنام على اقتصار" ولا ابى" على مولى وجار
فهو ينادى مطلق صديق، ولكنه يبدو لى وكأنما ينادى مُضيفه أبا ثور. ثم
يقرر أنه لا يقبل الضيم، خاصة إذا كان إكراهاً وقحاً على قول إهانة جارحة،
كالتى وجهت إليه فى مجلس عام ومع هذه القوة فى الشخصية والحد فى
الطبع، وكلها أمور مشروعة، فإنه يوضح أيضاً أنه ليس ذلك الشخص الذى
الخلق الذى يترفع على أى فرد من الناس مولى كان أو قرينا بالجوار، فهو
يعرف حقوق الإنسانية العامة، ويعرف قيم الأخلاق ومبادئ الاجتماع، وهو فى
ذلك يمثل روح الإسلام وجوهره فى الإيمان بمطلق المساواة بين الناس، دون أى
اعتراف بتمييز يرجع إلى اللون أو الجنس. ثم بعد ذلك أوجع الأعراب بما
يستحق هاء بهاء.

وفى الأغاني موقف يشابه الموقف السابق إلى حد كبير، وهو الموقف الذى
هجا فيه الرجل «الزيدى، وبنى زيد» وذلك عندما هاجمه هذا الرجل هجوماً
شخصياً^(١). ولعل الجديد فى هذا الخبر، أن الرجل الزيدى الذى هاجم بشاراً،
بنى هجومه على تهمة محورها: أن بشاراً كان يجرّس الموالى على عدم صاعة
سادتهم، وعبارة الزيدى تقول: «يا بشار قد أفست علينا موالينا، تدنوههم
إلى الانتفاء منّا، وترغبهم فى الرجوع إلى أصولهم، وترك الولاء»^(٢).

وقد يقال إن هذه التهمة تدل دلالة واضحة على أن بشاراً كان يقوم بعمل
إيجابى يؤكد شعوبيته بالمعنى السياسى والقومى، ولكن ذلك أمراً ليس من السهل
قبوله، لأن بشاراً صاحب الطبع الحاد والمزاج الفنى والرؤية الإنسانية للعلاقات،
كان يعيش أبعاد الحياة الاجتماعية، التى أُرهِقَ فيها الموالى - لدى بعض العرب
على الأقل - بمظالم غير مشروعة داخل البيوت، وفى مواقع العمل الشاق التى

(١) قس فلاناً على كذا: فهره على فعله.

(٢) أبى: استعصى وكره وترفع.

(٣) الأغاني ٨٩/٣ - ١٩٩ ثقافة، وانظر النص الشعرى فى الديوان رقم ١٥٩ ص ١١٥.

(٤) السابق.

كانوا يُسَخَّرُونَ فيها، بحكم أنهم من ممتلكات ساداتهم العرب، وللناس في ذلك - كأفراد - حكايات توجع القلوب، ونفس كنفس بشار لا تسمع الحكايا وتعيش أبعادها دون أن تكون بعيدة الأثر عميقة الإجماع فيها.

وهو إذا اشتكى إليه شك دعاه إلى ما يؤمن به هو نفسه من وجوب ألا ينأى عن اقتسار. كما حدثنا في أبياته السابقة من قبل.

فالسبب الذى يؤخذ على بشار له فيه منلوحه عذر بعيدة السعة في مشروعية قوله، وفعله، ورأيه.

وبشار يقف من قضية العنصرية التى أرهق بها العربُ الموالى موقفاً يلوذ فيه بالإسلام ديناً وعقيدة، لأن العبودية لله وحده لا غير، وذلك في قوله العميق الساخر^(١):

أصبحتُ مولى ذى الجلال وبعضهم مولى العُربِ فخذ بفضلك فافخر
مولاك أكرم من تميم كلِّها أهل الفِعال ومن قريش المشعر
فأرجع إلى مولاك غير مُدافع سبحان مولاك الأجل الأكبر

هكذا يُعلَى الصوت بأنه لا عبودية إلا لله - وأولى بالعرب وهم حملة الدين الجديد أن يبالغوا في إدراك هذا المعنى، وأن يكونوا قدوة فيه، ويخر من الافتخار بنسب الولاء إلى هؤلاء وأولئك، فانه أجل من الجميع مهما كان ترفعهم ورفعهم، فتميم كلِّها وقريش المشعر الحرام - سادة البيت والمكرمة به - لا قيمة لها ولا عبرة، إذا كان المقام مقام الانتماء إلى الحضرة العلية فإنه المولى الأجل الأكبر.

ويشار في هذه الأبيات يضع القضية في موضعها العادل الجاد لأصحاب الدين وحملته إلى الشعوب الأخرى.

على أن للقضية بالنسبة لبشار وجهاً آخر، يتضح في قصائد ولائه للعرب

وفخره بهم، من ذلك ما قاله مفتخرًا بولائه لقيس :

أَنتُ مُضِرَّةُ الْفَحْشَاءِ أَنِي أَرَى قَيْسًا تَضُرُّ وَلَا تَضَارُ
لَقَدْ عَلِمَ الْقَبَائِلُ غَيْرَ فَخْرٍ عَلَى أَحَدٍ وَإِنْ كَانَ افْتِخَارُ
بَأَنَّا الْعَاصِمُونَ إِذَا امْتَحَرْنَا وَأَنَا الْحَازِمُونَ إِذَا اسْتَشَارُوا
ضَمِنًا بَيْعَةَ الْخُلَفَاءِ فِينَا فَنَحْنُ لَهَا مِنَ الْخُلَفَاءِ جَارُ
بِحِيٍّ مِنْ بَنِي عَجْلَانَ شُومِي يَسِيرُ الْمَوْتُ حَيْثُ يُقَالُ سَارُوا
إِذَا زَخَرْتُ لَنَا مُضِرٌّ وَسَارَتْ رَبِيعَةٌ ثَمَّتْ اجْتَمَعَتْ نِزَارُ
أَقَامَ الْغَابِرُونَ عَلَى هَوَانَا وَإِنْ رَغِمَتْ أَنْوْفُهُمْ وَسَارُوا
تَبَغُّ جَوَارِنَا إِنْ خَفَتْ أَرْأَا نُجَيْرُ الْخَائِفِينَ وَلَا نُجَارُ
لَنَا بِطَحَاءِ مَكَّةَ وَالْمَصَلَى وَمَا حَازَ الْحَصْبُ وَالْجِمَارُ
وَسَاقِيَةُ الْحَجِيجِ إِذَا تَوَافَوْا وَمُتَبَدِّرُ الْمَوَاقِبِ وَالنِّفَارُ
وَمِيرَاثُ النَّهْيِ وَصَاحِبِيهِ تِلَادًا لَا يُسَاعَ وَلَا يُعَارُ
وَالْوَلُوحُ السَّرِيرُ وَمَنْ تَنَمَّى عَلَى أَلْوَاكِهِ تِلْكَ الْخِيَارُ
كَأَنَّ النَّاسَ حِينَ نَغِيْبُ عَنْهُمْ نَبَاتُ الْأَرْضِ أَخْلَفَهَا الْقِطَارُ

إن هذه القصيدة كما يقول الأستاذ الدكتور مصطفى الشكعة هـ ... صيغت في هذا الثوب من الفحول، وهذا النهج من الإيقاع الجميل ... وإن المعاني الفخرية المنساحة على مدرجة القصيدة حتى آخرها من أرفع درجات الفخر نزار وما تفرع منها من قبائل^(١).

والذي يلفت نظري في هذا النص أن قائله لو لم يكن بشارًا وكان عربي النسب خالصه لقليل : وَمَنْ غَيْرُهُ يَسْتَطِيعُ أَنْ يَدْعِيَ هَذَا الْإِبْدَاعَ الَّذِي هُوَ أَصْلُ مَا يَكُونُ عَرَبِيَّةً فِي لِسَانِهِ وَنَبْضِ هَوَايِهِ، وَأَعْرِقَ مَا يَكُونُ مَعْرِفَةً بِتَسَارِيخِ الْقَبَائِلِ وَتَقَالِيدِ الْعَرَبِيَّةِ وَعَقِيدَةِ الْإِسْلَامِ ! أَمَا وَأَنْ قَائِلَهُ بَشَارٌ فَلِإِنَّهُ قَيْنٌ وَجَدِيرٌ بِتِلْكَ الْأَوْصَافِ مَعَ زِيَادَةِ وَصْفِ عَلَيْهَا هُوَ أَنَّهُ يَنَافِسُ الْعَرَبَ فِي عَرَوِيَّتِهِ :

(١) الشعر والشعراء في العصر العباسي ص ١٢٨ د. مصطفى الشكعة ط دار العلم للملايين (بيروت) والديوان للعلوي ص ١٠.

لسانًا وتاريخًا وتقاليده وحمى بالإسلام. ثم يُلج على سؤال لا يخلو - لدى البعض - من جرأة أو تطرف لكنه يفتح بابًا للمناقشة والتأمل هو: أليس من هؤلاء الموالي من هو حفي بالعربية لغة وتقاليده وتاريخًا كالعرب أنفسهم؟ وأن لهم تحت راية الإسلام مكانًا لا ينازع حتى لو كان منهم من لا يلزم نفسه بشعائر الدين وسمات الناسكين؟!!

وهناك قصائد أخرى لبشار في مدح العرب والافتخار بولائه العرب، ومن أقواها وأخطرها قصيدته التي مطلعها:

جفا وده فازور أو ملّ صاحبه وأزى به أن لا يزال يعاتبه

وهي التي يمدح فيها مروان بن محمد بن مروان ويمدح قيس عيلان، وقال صاحب الأغاني يمدح فيها ابن هبيرة قائد جيش قيس، ومعروف أن ولاء بشار كان في قيس عيلان، وهي قصيدة تدل على التحمك النفسي البعيد المدى: لغة وفنًا وتاريخًا وتقاليده وحكمة، وتعدّ واحدة من عيون الشعر العربي^(١).

ولاشك أن مدائحه العربية، وفخره بمواليه العرب الذي يعتبر نفسه واحدًا من المعروفين في نسبهم من أقوى الأدلة على أنه قد ذاب في مجتمعه الجديد ولاءً، وهذا الولاء هو النسب الذي يرتضيه، وتلك آية من آيات الامتزاج في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية لم تتوفر في تاريخ الشعوب بين شعبي مغلوب وغالب، ولكن روح الإسلام التي تمحق العنصرية والعرقية، هي التي جعلت الموالي من الفرس يمتزجون هذا الامتزاج النفسي والقلبي بالعرب المسلمين. حتى مع ظهور حوادث خلاف ومواقف احتجاج إذا استشيرت عرقية الأنساب، أو غيرها من نوازع الشقاق، على أن ذلك أمرًا لم يحدث بين الناسكين في الإسلام من أي جنسية كانوا.

(١) انظر: ديوان بشار تحقيق السيد محمد بدر الدين العلوي ص ٤٢، وانظر الديوان تحقيق محمد الطاهر بن عاشور بتعليق محمد رفعت فتح الله ومحمد شوقي أمين ص ٣٠٦، مع إحالتها على الأغاني وطبقات ابن المعتز.

فنه الشعري :

إن بشاراً أبدع إبداعاً متميزاً في الأغراض الشعرية التي تناولها، وبرزها عنده : الملاح والفخر والهجاء والغزل، وأضاف إلى هذه الأغراض التقليدية المفردات الشعرية الشعبية التي تمثل أقوى ما تمثل في مقطوعاته الخفيفة التي تستوعب نماذج من مفردات الحياة اليومية، وينبغي أن نلاحظ جيداً أن شعر الحكمة كان مبنوياً في أغراضه الشعرية وأخذ بثمته القوى وصورته الحية في شعر الملاح كما سوف يتضح ذلك.

ونلفت النظر في البداية إلى أن الأغراض التقليدية التي أكثر بشار من القول فيها، تعتمد على الطرز الأساسية أو التقليدية في الشعر العربي، ولكنه مع ذلك يضيف إلى ذلك النسيج التقليدي خصائص عصره الثقافية والاجتماعية ثم يترك على ذلك بصماته الشخصية بكل أبعادها.

لثلاً مدحه يتميز بالقوة والأصالة والجزالة وفخامة التعبير وغرابته أحياناً، ويستوعب فيه الخيال العربي القائم على التراث العربي في تقاليد الملاح، ولكنه في الوقت ذاته جديد بما يجعله من جدة الحياة الفكرية والاجتماعية، وحدة الأحداث وعلاقاتها وتفسيراتها المعقدة، وجديد بما يحمل من سمات خاصة أبدعها بشار نفسه، وكما أشرنا من قبل فتح بشار في مدحه باباً واسعاً وجديداً في لون الحكمة التي يعتمد كثيراً على العناية بها.

وكذلك أبدع بشار بدعاً جديداً في شعر الغزل، وفي مقدماته الغزلية وقد أحس الناس في قوله بالجددة والطرافة كما أنفتحت كثرتهم الغشائية في معانيه غير الأخلاقية. ومهما يكن الأمر في سعة التجديد وضيقه في شعر بشار، فإن القدر المتفق عليه أنه أضاف إلى النسيج التقليدي في الشعر خصائص عصره وسمات نفسه، وهو بما أدخله في المعاني والأخيلة والصور من إبداع يتفق وحدة الحياة الحديثة، ويتفق وطبيعته الشخصية، يعدّ صاحب الخيوط الأولى البارزة في تيار الشعر العربي الحديث، الذي انتشر في العصر العباسي ومن ثم يكتب الدارسون

على ديوانه عبارة «أبو المحدثين»^(١) نعم إنه ليس أوسع المحدثين عطاءً في سمات التجديد والتحديث، ولكنه من أصا لهم وأسبقهم في فتح باب التجديد في المعان والأخيلة والنسيج الفني، إذ نجد لديه في كل ذلك المذاق المحدث الذي يمثل الحياة الجديدة في أبعادها الثقافية والاجتماعية، والذي يمثل خلائق نفسه وسمات شخصيته والظروف التي كونتها. وسوف نواجه فيما يلي أهم فنونه الشعرية التي نقف معها على أبعاد فنه الشعرى بكل سماته وخصائصه. ولكننا قبل دراسة هذه الفنون لديه لابد من البحث في قضية تاريخية وفيه تتصل به، وهي تحديد مكانه بين الأموية والعباسية.

بشار بين الأموية والعباسية :

نقصد من وراء عرض هذه الفكرة في هذه الدراسة أن نوضح طبيعة الظروف التي كانت تحيط ببشار، والتي لا بد أنها تركت بعض اثرها في شخصه وفنه، وإن كنا نميل إلى قبول فكرة أن بشاراً من ذلك النوع المتطرف الجسور في تطرفه، الذي تدفعه جوارته الغريزية إلى أن يكون منمرداً على الظروف والعوامل المحيطة به، ولكن قيمة النظر إلى الظروف أنها أحياناً تكون قاهرة بطبيعتها لشيء من نوازع الفطرة والتطرف، أو محورة له مغيرة لمظهره، وأحياناً أخرى تكون الظروف المحيطة عاملاً مساعداً لانطلاق التطرف والجسارة والتطوح بهما.

ويبدو لي أن العصر الأموي بالنسبة لبشار كان أكثر تضيقاً عليه في الحرية الشخصية، بينما العصر العباسي كان أكثر إفساحاً له وإن كان بشار قد ذهبت حياته نتيجة تشدد المهديّ معه في حرته الشخصية - كما قيل - وسوف يأتي درس ذلك ومناقشته، وسوف نكتشف ساعتها أن السبب سياسي في الأعم الأغلب.

ولذا يمكن أن نتنبأ ابتداءً بأن العصر الأموي لم يكشف لنا عن تحديدات

(١) العملة لابن رثيق ١٣١/١ تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ط دار الجيل لبنان

بشار الفنية كما كشف عنها العصر العباسي، وسوف يتضح ذلك أكثر في العرض التالي وفيما نستوعب من الدراسة.

فإذا تذكرنا أن بشاراً، ولد سنة ٩٦ هـ، وتوفي سنة ١٦٧ هـ أمكن القول بأنه عاش في العصر الأموي سبعة وثلاثين عاماً، منها عشرون على الأقل قبل نضجه الفني العالي، وبذلك تكون حياته الفنية المعتمد بها حوال سبعة عشر عاماً في ظل الدولة الأموية يضاف إلى ذلك أن الدراسات توضح أنه «لم يبق لنا إلا أقل القليل من أخباره وشعره في العهد الأموي»^(١)، بينما عمره الفني الأكثر ارتفاعاً ونضجاً يبلغ خمسة وثلاثين عاماً في ظل الدولة العباسية، وإذن فلا بد أن نسلم أن ميزانه الشعري، ودرجته الفنية في ظل الدولة العباسية هما الأقوى والأرجح في طاقته الفنية، وليس معنى ذلك أن تغفل حياته الأدبية في ظل الدولة الأموية، خاصة وأنه لم يستطع الوصول إلى بلاط الخلافة العباسية إلا في عهد المهدي، ولكن شاعراً شاعياً مثل بشار لا يُسخر طاقته الفنية لمدح الخلفاء فقط، بل هو يمارس بموهبته تصوير كل نواذعه ونزعاته، وجميع مشوّهة وضروب علاقاته، فإذا أضيف إلى ذلك شدة توقُّد حسه، وعمق سخطه وحسه للتسلط والتصدي، فلا بد أن يكون عطاؤه الفني موفوراً دائماً، ولكن تطلعه إلى بلاط الخلفاء والولاء أمر مقرر في حياة الشعراء في عصره، لتقدير منزلتهم وإغناء ثرواتهم، وتثبيت مكانتهم في الحياة العامة، وكان بشار شديد الحرص على ذلك.

ومن الصعب على الباحث أن يفرق بين شعر بشار الأموي وشعره العباسي، تفريقاً واضحاً إذا كان المقام مقام شعر المدح، اللهم إلا في بعض المضامين والمواقف التي يقتضيها اختلاف الدولتين سياسياً واجتماعياً؛ ذلك أن المذخّة أموية كانت أو عباسية، تتجه إلى الجزالة والفخامة وإلى اتباع التقاليد العامة الموروثة في المذائح، لأن الشعراء كانوا يتنافسون في الجودة من جهة، وفي الالتزام بالإطار التقليدي للمدح من جهة أخرى، ولكنهم يتفاوتون في

(١) بشار بن برد لإبراهيم عبد القادر المازني ص ١٦ ط الشعب القاهرة.

الإبداع الفني داخل هذا الإطار المسلم به. وما يجذ من أحداث ومناسبات داخل قصيدة الملح، فإنها معان وتوليدات كان يملئها الواقع، أو يتنبه إليها الشاعر، ولكنه يفرغها داخل الإطار الفني المتعارف عليه^(١).

وفي تصوري أن الشعر الذي ينبغي أن نلتفت إليه في مجال التطور والتجديد هو شعر الطبائع والخلائق والنوازع أو ما يمكن أن يسمى بالمفردات الشعرية الإنسانية تلك التي تهتم الإنسان أبا كان موقعه ووصفه، ويمكن أيضاً أن نطلق عليها اسم المفردات الشعرية الشعبية إذا لاحظنا مقابلتها بالشعر الرسمي.

ويبدو لي أن هذا النمط الشعري بشتى فروع ومستوياته هو الذي نعثر فيه على فروق فنية بين جيل وجيل، وبيئة وأخرى، بل بين شاعر وآخر من حيث التخیل والصياغة، واختيار المعاني وطرق الأداء، وخصوصية الطبيعة الفنية بكثرة الممارسة واتساع مشارب الحياة وتنوع التجارب.

ونظراً لأن الحرية الاجتماعية والفكرية في ظل العصر العباسي قد اتسعت بدرجة أكبر وأعمق، ونظراً لأن الموالى أخذوا أوضاعاً جديدة لم تكن كذلك في ظل الدولة الأموية، فلا بد أننا في المستويين الشخصي والاجتماعي سنجد بشاراً في رحابة من نفسه ومجتمعه تجعله يقول بحرية أكبر، وهنا تبدو آراؤه وأفكاره كما تظهر نوازع طبيعه في حديثه وسخطه وعبه، وخروجه على الآداب العامة، حيث يجد جماعات من ذوي اللهو يستمعون إليه ويرددون مساحره وعبيثاته.

أما حيث يكون الحكم والإمارة في بلاط الدولة ودواوين الولاة فهناك تقاليد لا بد أن يقف عندها بشار ملتزماً منافساً للشعراء الملتزمين بالتقاليد الفنية، لا يتجاوزون حدودها، وإنما يبدعون في إطارها ومع ذلك فإن هذا الشعر الملتزم لا بد أن يشهد ألواناً من التطور في وسائل الإبداع وتوليد المعاني، وتركيب

(١) يمكن مراجعة طبيعة التطور والالتزام في قصيدة الملح لدى البحري وابن المعتز في كتاب «قضايا الفن في قصيدة الملح العباسية» د. عبد الله عبد الفتاح التطاوى ص ٥٥ ومبعدها ط دار الثقافة القاهرة ١٩٨١.

الصور، وذلك غط من التطور يتم داخل العصر الواحد والمجتمع الواحد، ولكنه يتسع باتساع الفروق بين عصر وعصر، ومجتمع وآخر، ويتسع كذلك بتعدد المواهب الفنية كما يشهد بذلك العصر العباسي نفسه.

وبناءً على هذه الملاحظات يمكن القول بأن بشاراً العباسي كان أبعد فناً من بشار الأموي، وأن قوله القدماء بأنه «أبو المحدثين»^(١) - بمعنى أنه فاتح الطريق أمامهم لأنماط من القول الجديد في فن الشعر - فإنها قوله حق لها ما يؤيدها من واقع التطور التاريخي والفني، ومن شخصية بشار المخرقة. ولا يفوتنا هنا أن نشير إلى البحث القيم الذي قلّمه الأستاذ الدكتور مصطفى الشكعة عن بشار، والذي حرص فيه على القول بوجوب التنبيه إلى رفض المبالغة «التي تذهب مذهباً متطرفاً بنسبة كل جديد من المعاني وكل طريف من الشعر. وكل مستحدث من القول إلى بشار بن برد»^(٢). فهذه القولة احتراص جيد، ولكن مع كل الاحتراصات التي تدور حول الأخبار والأحكام الفنية المتصلة ببشار^(٣) فإن بشاراً سيظل كما قال الأقدمون «أبا المحدثين» حيث فتح باب الجدة، ورغب فيه وتوافد الشعراء في عصره وبعده من هذا الباب يؤصلون لطور جديد في حداثة الشعر وجدته.

والآن نمضي إلى دراسة فنونه الشعرية لنضع أيدينا من قريب على طبيعة فنه الشعري:

الهجاء:

إن بشاراً كما عرفنا بدأ حياته هجاءً بفعل غمّوه في مريد البصرة وتأثير كبير من طبيعته النفسية وظروفه الاجتماعية.

(١) العمدة لابن رشيقي ١٣١/١ تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. المجلد الأول ص ٤٦٩ - ٤٧٤ ط دار الكتاب العربي بيروت.

(٢) الشعر والشعراء في العصر العباسي ص ٩٩ ط دار العلم للملايين.
ونظر تاريخ الشعر العربي ص ٣٣٦ د. نجيب محمد البيهقي ط دار الكتب ١٩٥٠.
(٣) راجع: بشار بن برد ص ٤ إبراهيم عبد القادر المازني ط دار الشعب القاهرة.

وهجاءً بشار يتسم بالعنف والفحّة والخروج على الآداب، لأنه يتناول الأعراض بأقبح وأحط ألفاظ السباب، ولم يكن بشار وحده صاحب هذا اللون من الهجاء، ولكنه أسلوب تفشى في عصره وتعرض هو نفسه له، من ذلك ما هجاه به أبو هشام الباهلي مما لا يمكن الاستشهاد به^(١).

ومن هنا بدأت درية بشار الشعرية في هذا اللون من القول، وقد سبق أن ذكرنا أن أباه كان يرده فلا يرتد^(٢)، وهذه الدرية الباكّة في قول الهجاء أطلقت لسانه وحفيظته فكان مرهوب الجانب، ولكنه هو نفسه كان يحشى أبا الشمقمق لأن هذا الأخير كان قد أقذع في هجاء بشار، وكانت أقواله مختصرةً سيّارة، فكان بشار يسكت عن إجابته^(٣).

ومن أقبح شعر بشار ما رواه الأغاني من أن قائلاً قال لبشار إن فلاناً سبّك، فلم يلبث في مجلسه إلا ساعة ثم قال قولاً شائناً وأحد يفتخر بنفسه^(٤).

نبئت يغتابني	عند الأمير وهل على أمير
نارى مُحرقَةً ويبى واسعُ	للمُعْتَفِينَ ومجلى معمر
وَلِي المَهَابَةُ فِي الأَحْبَةِ والعِدَا	وكأننى أسد له تسامور ^(٥)
غَرِثٌ حَلِيلَتُهُ وأخطا صيده	فله على لقم الطريق زئير ^(٦)

يقول خلف الرواية وهو يحكى قصة هذا الموقف : « فارتعدت والله فرائصى واقشعر جلدى، وعظم في عيني جدًا، حتى قلتُ في نفسى : الحمد لله الذى أبعدنى من شرك »^(٧).

(١) الأغاني ١٣٥/٣.

(٢) راجع الأغاني ٣/٣٠-٢٠٣ ثقافة.

(٣) راجع الأغاني ٣/١٨٨-١٨٩.

(٤) الأغاني ٣/١٨٥-١٨٦ ثقافة.

(٥) التلمود : عرين الأسد.

(٦) غرث : جاءت. لقم الطريق : منه ووسطه.

(٧) الأغاني ٣/١٨٦.

وبشار لم ينج من هجائه أحد اتجهت نفسه إلى هجائه فما هو ذا يستمنح
«العباس ابن محمود بن علي بن عبد الله بن عباس فلم يمنحه، فقال يهجو»
بأبيات منها^(١).

ظَلُّ اليَسَارِ عَلَى العَبَّاسِ مَمْدُودٌ وَقَلْبُهُ أَبَدًا فِي الْبُخْلِ مَعْقُودٌ
إِنْ الْكَرِيمُ لِيُخْفِيَ عَنْكَ عُسْرَتَهُ حَتَّى تَرَاهُ غَنِيًّا وَهُوَ نَجْهُودٌ
وَلِلْبَخِيلِ عَلَى أَمْوَالِهِ عِلَلٌ زُرْقُ الْعَيُونِ عَلَيْهَا أَوْجَةٌ سَوْدٌ
إِذَا تَكْرَهْتَ أَنْ تَعْطِيَ الْقَلِيلَ وَلَمْ تَقْدِرْ عَلَى سَعَةٍ لَمْ يَظْهَرْ الْجُودُ

وكان يهجو القبائل كما يهجو الأفراد وكانت القبائل فضلاً عن الأفراد
تتحاشاه لعنفه وفحشه. يروى صاحب الأغاني: أن بني عقيل الذين كان ولاء
بشار فيهم استعانوا به على هجاء «بني سدوس» فقال فيهم:

كَأَنَّ بَنِي سَدُوسٍ رَهْطُ ثَوْرٍ خَنَافِسُ تَحْتَ مُنْكَسِرِ الْجِدَارِ
تُحَرِّكُ لِلْفَخَارِ زِمَانِيَّهَا وَفَخْرُ الْخُنُفَسَاءِ مِنَ الصَّغَارِ

«فوثب بنو سدوس إليه فقالوا: ما لنا ولك يا هذا نعوذ بالله من شرك،
فقال: هذا دأبكم إن عاودتم مفاخرة بني عقيل فلم يعاودوها»^(٢) وهو يهجو
أيضاً بني زيد فيقول فيهم فسقا من القول، ثم يتبعه بأبيات مقذعة منها
ما أنشدته رجل يوماً ليونس النحوي^(٣).

بَلَوْتُ بَنِي زَيْدٍ لَمَّا فِي كِبَارِهِمْ حُلُومٌ وَلَا فِي الْأَصْغَرَيْنِ مُطَهَّرٌ
فَأَبْلَغُ بَنِي زَيْدٍ وَقَلُّ لِسَرَاتِهِمْ وَإِنْ لَمْ يَكُنْ فِيهِمْ سَرَاءٌ نُوقِرُ
لَأَمْكُمُ الْوَيْلَاتُ إِنْ فَصَائِدِي صَوَاعِقُ مِنْهَا مُنْجِدٌ وَمُعَوِّرُ
أَجَدْتُهُمْ لَا يَتَقَوْنَ دَنِيَّةً وَلَا يُؤْثِرُونَ الْخَيْرَ وَالْخَيْرُ يُؤْثِرُ^(٤)
يَلْفُونَ أَوْلَادَ الزَّنَى فِي عِزَادِهِمْ فَعَدَّتْهُمْ مِنْ عَدَةِ النَّاسِ أَكْثَرُ

(١) الأغاني ٣/١٨٩-١٩٠.

(٢) الأغاني ٣/٢٠٥.

(٣) الأغاني ٣/١٨٤-١٩٩. وراجع الديوان ص ١١٥-١١٦ قطعة رقم ١٥٩. تحقيق العنوي.

(٤) من قال أجلك بكسر الجيم فإنه يستحلفه بجده، وإذا فتح الجيم استحلفه بمظه.

ولو فارقوا من فيهم من دِعارية لما عرفتهم أمهم حين تُنظرُ
لقد فحروا بالملحقين عشية فقلت افخروا إن كان في اللؤم مَفخرُ
يريدون مُنْعاق ودون لقائِها قناديلُ أبوابِ السَّموات ترهُرُ
فقل في بني زيد كما قال مُعربُ قواريرُ حُجَّام غداً تتكسرُ

« فقال يونس للذي أنشده: حبك حبك! من هيج الشيطان عليهم؟!... ».

وهجاء بشار في الأعم الأغلب ليس فيه جمال فني وإنما فيه قحة الشتم، وفيه توليد للمعانى القبيحة، وفيه هجمة النفس حين يعتصرها الحقد، وإذا كان الدكتور طه حسين يراه صادقاً في هجائه كاذباً في مدحه^(١) فإنه يبدو لي أنه في هجائه كان يعتمد إلى أسلوب الإثارة، والإعاطة وليس وراءه في ذلك صدق نفسى أو شعورى اللهم إلا في حالات قليلة تعرف من سياقتها، ولكن صدق نفسه هذا لم ينهض به إلى مقاومة موجعه أبى الشمقمق، بل لعل مصدر الصدق عنده هو حدة طبعه الثائر، ولكنه صدق عارض كالحقد العارض الذى يتكوى عليه عند إرادة القول. ونبيل غاية الإنصاف في توضيح هذه القضية عندما نعرض مذهب إليه فيها الأستاذ عباس محمود العقاد^(٢).

لقد أوضح الأستاذ العقاد أن بشاراً مع إقذاعه في الهجاء « لم يكن مطبوعاً ولا كان هذا الباب من الشعر مجاله الذى يبرز فيه بين الشعراء »^(٣). وقد فصل الأستاذ العقاد فكرته عن المقصود بالهجاء المطبوع حيث يقول: « وأريد بالهجاء المطبوع ذلك الشاعر الذى يولد بفطرته هاجئاً لا يرضى عن شيء، ولا يستريح إلى مدح أحد، ولا يكف عن النقد والعيب، كلّفها بها واندفاعاً إليهما، لا جلباً لكسب أو درءاً لمساءة »^(٤).

(١) حديث الأبناء ص ٢٠٢ ج ٢ ط ١٢ دار المعارف. وانظر أيضاً رايه في ص ١٤ بشار ابن برد جمع احمد حسين القون ط ١٩٢٥.

(٢) انظر: مراجعات في الآداب والفنون ص ٢٨-١٤٢ ط دار الكتاب العربى بيروت

(٣) السابق ص ١٢٨.

(٤) السابق ص ١٢٨-١٢٩.

وحدد الأستاذ العقاد أن هذه السمات تنطبق تماماً على الشاعر «دعبل الخزاعي» وهناك سمات أخرى تنطبق على شاعر آخر هو «ابن الرومي» بتلك السمات هي أنه: «ذلك الشاعر الذي أوق من الفطنة وسعة الخيلة واستعداد الطبع، ما يفتح معان الهجاء، إذا أَرَادَهُ نَاقِماً أو غير نَاقِم، ومَعْتَمِداً ما يقول أو عَابِثاً فِيهِ»^(١).

أما بشار فغير ذلك إنه ليس من طراز «دعبل» ولا من طراز «ابن الرومي» إنه لم يكن ذا مرارة في الخلق أو عقيدة في الكراهية والحقد كما هو الشأن عند «دعبل»، «ولم يكن له أداة ابن الرومي من ملكة التصوير المطبوعة»^(٢).

ولكن بشاراً كان «رجلاً يحب المجتمع وينغمس فيه، وكان كل بضاعته من الهجاء أن يجمع أقبح العيوب، وأشين الرذائل التي تزرى بصاحبها... فإذا هو هجاء لا عمل فيه لقريحة الشاعر غير نظم الكلمات وجمع العيوب. وكلما أعوزته البراعة وصدق الشعور بالغ في الإقذاع وأفحش في الهجو، وجاء بكلام لا يصلح منه للنقل... إلا القليل الذي لا طعم له، وما كان ليخيف الناس لولا شناعة المثالب التي يلصقها بهم. وخبث الدعاوى التي يفتريها عليهم، أما قدرته على التصرف في معان النقد. وفنون الهجاء فلم تظهر في شيء من شعره»^(٣) الذي بقى لنا من هجائه، وكذلك لا يُظن أنها ظهرت في شيء من شعره المفقود.

أما الأسباب التي دعت بشاراً إلى الإكثار من الهجاء - على قلة أدوته عنده وضعف سليقته فيه - على حد تعبير الأستاذ العقاد، فيمكن إيجازها في الآت:

أولاً: ظروف عصره حيث أدرك الشعراء الهجائيين في صدر الدولة الأموية، حيث سوق المرید عامرة بكبار شعراء التهاجي.

(١) السابق ص ١٢٩.

(٢) السابق ص ١٤٠.

(٣) السابق ص ١٤٠.

ثانيًا : ميل نفسه وأسباب معيشته إلى ذلك اللون، ومن ثم دخل حلبة الهجاء مسرعًا ليُنَبِّه شأنه. وفكر في هجاء جرير لعله يجيبه، ويذيع بذلك صيته.

ثالثًا : كان الهجاء كما يقرر هو أوسع أسباب الكسب، وكان الهجاء على حدّ تعبيره أخذ بضيع الشاعر، وأوفى سبيل للكسب في زمن اللثام.

رابعًا : كان الهجاء في عصره كالامتحان للشعراء المتنافسين، أفدرهم وأبلغهم في رأى الناس من يفهم خصمه.

خامسًا : كان الإيقاع بين الشعراء من لذة بعض الولاة، والأمراء. طلبًا للهو بالاستماع إلى نواذرهم.

سادسًا : كان بشار يحكم تكوينه الخلق. وطبقته الاجتماعية من أحوج الشعراء إلى أسلوب الهجاء ليخيف الناس فيسكتوا عنه، فقبح منظره، وضخامة جسده، وقذاره ثوبه، ومجائته، كلها كانت تغرى الآخرين به، فكان لابد من سلاطة لسانه، ليُخاف ويُخشى. وكما يقول الأستاذ العقاد «فقد تمت له بذلك أسباب الميل إلى الهجاء والإكثار منه، وإن لم تتم له فيه سليقة مستعدة، ومنكة مجيدة»^(١).

نعم لم يكن الهجاء أوفق الفنون لبشار، ومن ثم كان هذا حظه منه، ومنزله فيه.

الملح :

إن من يقرأ شعر بشار في الملح يجده يجمع بين خطين واضحين : الأول منهما : أنه يتأسى أسلوب الملح التقليدى في الشعر العربى من حيث بناء القصيدة في البدء بالغزل والرحلة ومشاهد الصحراء وما إليها، ثم الانتقال إلى الملح وقد تطول المقدمات وقد تقصر في مدائحه، وهو في كل ذلك يمتلح من

الخيال القديم، والمعاني المطروقة المتداولة بعد أن يترك عليها بصماته الفنية.

والثاني منها: الفحولة والجزالة وقوة السبك، بل الإغراب أحياناً، لدرجة أنه ينظم بعض مدائحه على غرار أراجيز رؤية. وشار في هذا ينافس الفحول من شعراء الملح السابقين عليه، بل إنه في تصوري، كان يعتصر روح الملح عندهم في أقوى نماذجه، ويتخذ من خلاصة الملح في بناء القصيدة وقوة النحت التعبيري أسلوباً يضارع به شعر الملح كما استقر في النفوس والصبائع الفنية، ونماذجه في ذلك كثيرة. وهذه قصيدته في مدح عقبة بن سلم^(١) التي مطلعها:

يا طَلَلُ الحَيِّ بِذَاتِ الضَّمَدِ	بِالله حَدَّثَ: كَيْفَ كُنْتُ بَعْدِي ^(٢)
أَوْحِشْتُ مِنْ دَعْدٍ وَنُؤَى دَعْدٍ	بَعْدَ زَمَانٍ نَسِيعٍ وَمُرْدٍ ^(٣)
عَهْدًا لَنَا، سَقِيًّا لَهُ مِنْ عَهْدٍ	إِذْ نَحْنُ أَخْيَافٌ بِمَا نُؤَدِي ^(٤)
يُخْلَقْنَ وَعَدَا وَتَنِي بِوَعْدٍ	فَنَحْنُ مِنْ جَهْدِ الْهَوَى فِي جَهْدٍ
نَلْهُو إِلَى نُورِ الْخُرَامَى الثَّغْدِ	فِي زَاهِرٍ مِنْ سَبِطٍ وَجَعْدٍ ^(٥)

ولهذه القصيدة الطويلة^(٦) قصة وردت في عديد من المصادر الأدبية دل عليها جامع الديوان^(٧) وخلاصة الخبر ما رواه صاحب الأغاني من أن: عقبة بن رؤية بن العجاج أشد رجلاً يمتدح به عقبة بن سلم، وشار حاضر، فأظهر بشار استحسانه الأرجوزة، فقال عقبة بن رؤية: هذا طراز بما أبا معاذ لا تنسجه. فقال بشار: أَلَيْسَ يُقَالُ هَذَا الْكَلَامُ؟ أَنَا وَاللَّهِ أَرْجَزُ مِنْكَ وَمَنْ

(١) كان عقبة أيام خلافة أبي جعفر المصور والياً على البصرة ١٤٧-١٥١ هـ. هامش الترجمة ص ١٠٧.

ج ١ ديوان بشار تعليق رفعت فتح الله ومحمد شوقي أمين.

(٢) الضمد: مكان.

(٣) المراد: مصدر مرد: بمعنى الإقدام والاجترار.

(٤) الأخياف: المختلفون.

(٥) الثغد: الرطب. السبط: الطليق الشعر المتطيلة. الجعد: التقصير الشعر.

(٦) الديوان ج ٢ ص ٢١٨-٢٤٢ تعليق محمد رفعت فتح الله ومحمد شوقي أمين ط ١٩٥٤.

(٧) السابق ص ٢١٨. المفسر، رراجع على سبيل المثال تاريخ بغداد ١١٦/٧-١١٧.

أبيك ومن جدك، فقال عقبة: أنا والله وأبى فتحنا للناس باب الغريب وباب الرجز، والله إني لخلق أن أسده عليهم - يعنى بمجودة نسجه في ذلك وعجزهم عن مجاراته - فقال له بشار إرحمهم رحمك الله... ثم خرج عقبة مغضباً، فلما كان من غد غداً بشار على عقبة بن سلم، وعنده بن رؤية، فأنشد بشار أرجوزته التي أولها (يا طلل الحى بذات الضمد) فطرب عقبة ابن سلم وأجزل صلته، وقام عقبة بن رؤية فخرج عن المجلس بخزي، وهرب تحت ليلته^(١).

وهناك أشعار أخرى قالها بشار في الملاح تتصف بهذا الأسلوب القوى الجزل الذى تمكن وراءه روح التحدى بالتقليد والمحاكاة، لكن عن أصالة واقتدار في طاقة بشار الشعرية، ومن ذلك ما قاله أيضاً في ملاح عقبة بن سلم في قصيدته التى مطلعها:

حيّا صاحبي أمّ العلاء واحذرا طرف غيها الحوراء
إن في غيها دواء وداء لئلم والداء قبل الدواء
رُبّ ممسى منها إلينا على رءم إزاء، لا طاب غيئ إزاء^(٢)

ونعرض هنا لقصيدة أخرى هي مدحه لعمر بن هيرة، وقيل إنها في مدح مروان بن محمد وهو الأصح عندنا^(٣)، ومطلعها^(٤):

جفا ودّه فازورّ أوملّ صاحبه وأزرى به أن لا يزال يعاتبه
خليلى لا تستكرا لوعة الهوى ولا سلوة المحزون شطّ حباته
وقد رابى قلبٌ يكلّفنى الصبا وما كل حين يتبع القلب صاحبه

(١) راجع ديوان بشار ص ٥٢/١ بتعليق محمد شوق أمين.

(٢) الإزاء: هنا الرقيب. راجع الديوان ج ١ ص ١٠٧ بتعليق محمد شوق أمين مع وتحقيق محمد

الطاهر بن عاشور.

(٣) راجع جملة الأخبار والنصوص التى أوردها محمد رفعت فتح الله، ومحمد شوق أمين ٣٠٥/١ -

٣٢٣.

(٤) الديوان ص ٤٢ الملوى، الديوان ٣٠٦/١ ابن عاشور.

وهذه القصيدة تلفت النظر بما فيها من حكمة راقية صافية تدل على خبرة بالحياة، وهى فى الوقت ذاته تمثل طابعاً فنياً صفيّاً عميق الغور سهل المأخذ، ففيها السهولة والقوة، والصفاء والعمق وهى بصياغتها الفنية المعجبة تمثل خطوة من خطى بشار طليعة الشعراء المحدثين، علماً بأن القصيدة مقولة فى أواخر العصر الأموى.

ولنستمع إليه يقول فيها :

أخوك الذى لا ينقض الدهرَ عَهْدَه	ولا عند صرف الدهر يزورُ جنبه
أخوك الذى إن ريتَه قال إنما	أزيتُ، وإن لا يئته لأن جنبه
يخونك ذو القُرْبى مراراً وربما	وق لك عند الجهل من لا تقاربه
كأن حقوق الناس حين ضَمِنَها	قذى فى حقوق العين متى أواربه
فخذ من أخيك العفوَ واغفر ذنوبه	ولا تكُ فى كل الأمور تُجانبه
وأجد على مولاك فى الفقر والغنى	ولا تقرب الخلق الذى أنت عائبه
إذا كنت فى كل الأمور معاتباً	صديقك لم تلقَ الذى لا لعائبه

ويستمر شعر الحكمة فى أبيات سبعة لاحقة بعد هذه مباشرة^(١)، تتسم كلها بالسهولة والخفة والعمق والسلاسة، بحيث تبدو شعراً شديداً الصفاء عليه رونق الحدائث والجدّة، وحتى عندما انتقل إلى أبيات المدح فإن نفس الطابع لم يفترقه حيث يقول ابتداءً من البيت العشرين :

رؤيدُ تصاهلٍ بالعراق جِئنا	كأنك بالضحّاك قد قام ناديه
وسامٍ لمروانٍ ومن دونه الشّجا	وهو كُليج البحر جاشت غواربه
أحلّيت به أم المنايا بناتِها	بألفنا إنّنا ردّى من تُجاربه
وكنا إذا دبّ العدو لسُخطنا	وراقبنا فى ظاهرٍ لا نُراقبه
ركبنا له جهراً بكل مُثَقَفٍ	وأبيض تستشقى الدماء مضاربه

(١) راجع فى ذلك نسخة الديوان جمع السيد محمد بدر الدين العلوى فهى تختلف عن نسخة الطاهر بن عاشور فى نعر القصيدة.

عَذُونَا لَهُ وَالشَّمْسُ فِي خَلْدِ أُمِّهَا تُطَالِعُنَا وَالسُّطُلُ لَمْ يَجْسِرْ ذَائِبُهُ
بَضْرِبٍ يَذُوقُ الْمَوْتَ مِنْ ذَاقِ طَعْمِهِ وَتُدْرِكُ مِنْ نَجَى الْفِرَارِ مِثَالُهُ
كَأَنَّ مُتَارَ النَّفْعِ فَوْقَ رِءُوسِنَا وَأَسَافَتَنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ
بَعَثْنَا لَهُمْ مَوْتَ الْفُجَاءَةِ إِنَّمَا بَنُو الْمَوْتِ خَفَاقٌ عَلَيْنَا مَبَائِثُهُ^(١)

وهذه القصيدة تؤكد أن بشارا كان يتطوح بشعره في ظل العصر الأموي إلى درب جديد في الشعر العربي يتسم بالعمق والرصانة والسهولة والرونق الصفي، ذي المنحى المحدث الجديد.

فإذا انتقلنا إلى قصيدته في مدح عُمر بن العلاء وهي تضم إلى جانب الملح الافتخار، رأينا نغماً طروباً من بحر المتقارب يفيض رقة سلاسة، وجدة وحدائث مع تمكن واقتدار من ناصية اللغة، إلى جدة في مادة الحياة التي يأخذ منها معانيه. ويلفت النظر تلك المقدمة الغزلة الجديدة الفريدة في مبناها ومعناها، وذلك حيث يستهل القصيدة بقوله^(٢) :

وَجَارِيَةٌ خُلِقَتْ وَحَدَاها كَانَ النِّسَاءُ لَدَيْهَا خَدَمٌ
دُورُ الْعَذَارَى إِذَا دُزْنُهَا أَطْفَسَ بِحُورَاءَ مِثْلَ الصُّنَمِ
يَظَلْنَ يُسْحَنُ أَرْكَانُهَا كَمَا يَمَسُّ الْحَجَرُ الْمُسْتَلَمِ
وَبِيضَاءُ يَضْحَكُ مَاءُ الشَّبَا بَ فِي وَجْهِهَا لَكَ أَوْ تَبْتَسِمِ
ظَلَمْتُ إِلَيْهَا فَلَمْ تَسْقِنِي بِرِيٍّ وَلَمْ تَشْفِنِي مِنْ سَقَمِ

ثم يمضي بعد ذلك في محاوراة - على نسق محاورات عمر بن أبي ربيعة - بينه وبينها ولكنها أسلس وأخف وقعاً من محاورات ابن أبي ربيعة، بما فيها من خفة الروح وفكاهة المأخذ وعبثية المزاج، وهو يبرع براعة طريفة حين ينفذ من خلال رابطة موضوعية - بين المقدمة والقصيدة - إلى مدح ابن العلاء، فهو يصور أنه تزوجها حيث يقول : «فراح وحل لنا ما حرم»، ثم بعد ذلك يوضح

(١) السبائب: الشقة من الثوب وللقصود الرايات، والاولى: بنو الملك. بدلاً من بنو الموت وكلاماً صحيح في المعنى.

(٢) الديوان ص ٢١٤ قطعة رقم ٣٣٥ جمع وتحقيق السيد بدر الدين الملوحي طائفة بيروت.

لها أنه إذا قل الثراء وضاع المال ودعت الحاجة فعلينا أن نَجِدَ الخطى إلى ابن العلاء، يقول :

أقول لها حين قل الثراء وضاق المراد وأودى النعم
إذا ما افتقرت فأخبي السرى إلى ابن العلاء طيب العدم
دعان إلى عمر جوده وقول العشيرة بحر حسن

وهذا النقط من عقد صلة موضوعية بين المقدمة الغزلية وموضوع القصيدة ظاهرة عظم شأنها في الشعر العباسي لاسيما عند أبي تمام والمتنبي وهذا واحد من الموضوعات التي لفتت نظري منذ فترة طويلة وهي ظاهرة تستحق عناية خاصة في درسها وإخراجها في بحث مستقل، والأمل أن يضيف إلى البحوث المنشورة الآن شيئاً آخر جديداً.

وإذا كان مدح بشار للبرامكة وزراء الدولة العباسية ومدنيتها امتد لمدة غير قليلة، فإننا نجد مدحاً حقيقياً، يمتاز بالسهولة والجلدة في استنباط معان المدح.

يقول في مدح خالد البرمكي^(١) :

حذا خالد في فعله خذو برمك فجد له مستطرف وأصيل
وكان قو الأمال يُدعون قبله بلفظ على الإعدام فيه دليل
يُسَمَّونَ بالسؤال في كل موطن وإن كان فيهم نسابه وجليل
فسأهم الزوار سراً عليهم فاستاره في المُجْتَبِينَ سُدُول

وفي مرات أخرى كان شعره مع خالد البرمكي أقرب إلى التهديد والهجاء منه للمدح، وهذه طبيعة بشار إذ قد يخرج من المدح إلى الافتخار على ممدوحه، وأحياناً يمدح ويتوعد ممدوحه إن لم يأخذ طلبته منه، ومن ذلك هذه الأبيات الذاخرة بالتحرش والتهديد للمدوح حيث يقول^(٢) :

أخالد لم أنخبط إليك بذمة سوى أنني عاف وأنت جواد

(١) الأغاني ١٦٧/٣ ثقافة. وانظر نموذجاً آخر في مدحه لخالد ص ١٨٦/٣ الأغاني.

(٢) الأغاني ١٩٧/٣ ثقافة.

أَحَالِدُ بَيْنَ الْأَجْرِ وَالْحَمْدِ حَلَجْتُ فَأَيُّهَا تَأَنَّى فَانْتَ عِمَادُ
فَإِنْ تُعْطِنِي أَفْرِغْ عَلَيْكَ مَدَائِحِي وَإِنْ تَأَبَّ لَمْ يُضَرْبْ عَلَى سِدَادُ
رِكَابِي عَلَى حَرْفٍ وَقَلْبِي مُشْتَعٍ^(١) وَمَالِي بِأَرْضِ الْبَاخِلِينَ بِلَادُ
إِذَا أَتَكْرَنْتَنِي بِلَدُهُ أَوْ نَكِرْتَنِي خَرَجْتُ مَعَ الْبَايِزِيِّ عَلَى سَرَادُ

وخلاصة القول في مدح بشار أنه يجمع أصالة التراث الشعري في تقاليده وعمقه وجزالته وفخامته، وأحياناً يتعمد في ذلك الإغراب والصعوبة اللغوية، ليدل على تمكنه ويفاخر بموهبته اللغوية والشعرية معاً. ولكن طبعه الحر وميله إلى الطبيعة السلسلة المرنّة في فن الشعر كل ذلك كان يعليه ويجعله يقول الجديد الذي يعد بحق باباً متميزاً في السهولة والرقّة والحدائنة، كما أن له إلى جانب ذلك خصائص وسمات تلفت النظر منها قدرته على تفجير الحكمة المعجزة التي ما تزال تفرض نفسها على قلب وأذن المستمع العربي. وله أيضاً نفسه في مداخلة المقدمة التقليدية لموضوع الملح مداخلة موضوعية كما رأينا في بعض نماذجه السابقة، وكما يشهد بذلك ديوانه. فبشار إذن كما يقول النقاد القدماء بحق: خاتمة الشعراء التقليديين ورأس الشعراء المحدثين. بمعنى أنه بدائتهم وفتح الطريق أمامهم إلى الشعر الحديث الذي ملأ ديوان الشعر العباسي فيما بعد.

الغزل عند بشار:

كان بشار شاعراً مكثراً في الغزل، والغزل في حياة بشار يعد من وجهة نظري القسم لكل أغراضه الشعرية، ذلك أن الغزل كان استجابة لزرعة فطرية جسدية لم يهذبها بشار، ولم يأخذها بالقيمة الاجتماعية الراقية، بل إنه أفصح لها المجال لتمارس قمردها واستهتارها، إرضاءً لذواته وتعويضاً لحرمانه من رؤية الجمال والاستمتاع به عن طريق العين، بما يؤدي إلى الرى منه والقدرة على رد النفس عن الإفصاح بما تود وتشتهى، وهذا الحرمان جعله أكثر اجترأً وتطلعاً، بل

(١) الحرف: الناقة الغوية، والمشتع: الشجاع.

عدوانًا طلبًا للعوض النفسى والجسدى، لأن رؤية الجمال تؤدى إلى نوع من الرى النفسى والجسدى حتى مع ما يقال من أنها سبيل إلى الإقبال والإثارة. والحرمان ضرورة هو الذى يباشر فعله فى ردود الفعل الحادة، هذا جانب. وجانب آخر فى شخصيته هو حدة طبعه وأنايته، وقد زادهما عمقًا عنده بالنسبة للمرأة رداءة شكله وقبح منظره بما فيه من ضخامة وغلظة وبعد عن المنظر الأنيق.

إنه قد أحس أنه خسر المرأة مرتين. الأولى حين حرم من التمتع بحس مرآها، والثانية حين حرم من ثنائها عليه وإعجابها بمنظره الحسن، بل كبيرًا ما قُبِحَ بشار من الرجال والنساء معًا بسبب غلظ هيئته وقبحها. وصاحب هذه السمات إما أن يلوذ بالانكسار ويتكيف فى تواضع ورضا مع الأمر الواقع - وهذا يحدث للإنسان السوى - وإما أن تذلل نفسه ويألم مما يعانى من امتهانها - وهذا يحدث للإنسان الضعيف الخوار - ولكن بشارًا لم يكن واحدًا من هذين النوعين، بل كان ذلك الشخص العنيف الذى يتزعج بحدثه وسخفه وجرائته وقبحته حقوقه، بل يغتصب فوقها ما ليس من حقه، وهذه النزعة العدوانية كانت خير وسيلة لإثبات ذاته ورد الكيد عنها ودفع الاستهانة بها، وتلك سمة لازمة منذ صغره، لذا رأيناه بدأ حياته هجاءً حتى لكبار الشعراء، وتلك الحدة جعلته يتزعج إلى العدوان حتى يطلب الناس اتقاءه، وإلى الابتزاز حتى يهرع الناس إلى إرضائه، وإلى التحدى والتصدى حتى يتحاشى الآخرون سخطه. هذه النزعة هى التى جعلت بشارًا - من وجهة نظرنا - يجعل من شعر الغزل المعادل الموضوعى لكل فنون الشعر عده، بمعنى أنه فى هذا الشعر بدا صادقًا مع نفسه صريحًا مع نزواته ملتدًا مع تخيلاته، ونتيجة الحدة العدوانية ونتيجة إسرافه على نفسه فى الاستحابة لنزواتها، رأينا ديوان بشار يضم مجموعة من الشعر العارى الفاضح، الذى يتناول الغرائز على نحو سافر، فهو يتكلم عن الغريزة النوعية بطريقة لا يمكن قبولها، ولا يمكن التمثيل بشيء من شعره فيها.

ولكن هذا الشعر الحسى كان يمتد بين أطراف متباعدة من المعرى الحسى

في الجسد، إلى العرى النفسى في القول، وهذا الأخير يمكن تقديم شيء من نماذجه. يقول فيما يرويه صاحب الأغاني^(١):

درةً بَخْرِيَّةٌ مَكْنُونَةٌ	مازها التاجرُ من بين الدُررِ
عَجِبْتُ فَطْمَنَةً مِنْ نَعْنَى لَهَا	هل يُجِيدُ النَّعْتُ مَكْنُوفُ الْبَصَرِ
أَمَّا بِدَّدَ هَذَا لُقْبَى	ووشاحي حلَّه حتى انتشر
فَدَعَيْنِي مَعَهُ يَا أَمَّا	علنا في خَلْوَةٍ نَقَضِي الْوَطَرِ
أَقْبَلْتُ مُغْضَبَةً تَضْرِبُهَا	واعتراها كَجُونٍ مُسْتَعِرٍ
بِأَيِّ وَاللَّهِ مَا أَحْسَنَهُ	دمعُ عَيْنٍ يَغْسِلُ الْكَحْلَ قَطْرُ
أَيُّهَا النَّوَامُ هُبُوا وَيَحْكَمْ	وَأَسْأَلُونِي الْيَوْمَ مَا طَعِمَ الشَّهْرُ

ومع ذلك فهذه الأبيات تذكرنا بأنفاس عمر بن أبي ربيعة في غزله الحسى. لكن ما تقصده في هذا الباب ليس مستوى المحاورات وحكاية المغامرات، بل المستوى اللا أخلاقي الذي اشتهر به بشار، ويكفى أن نشير إليه كظاهرة في شعر الغزل أو شعر الغريزة عند بشار.

لكن بشارًا إذا كان في ذلك يذكرنا بشيء قد وجدناه من قبل في شعر امرئ القيس، فإن ما قاله بشار في هذا الباب يصل في بعض نماذجه إلى غاية السقوط.

نتقل بعد ذلك إلى تناول الجانب الآخر من شعر الغزل عنده، ويبدو للدارس أن بشارًا نظر فوجد في الساحة نماذج لشعر الغزل مما قاله القدماء في الغزل الواله العفيف الذي رأيناه واضحًا في الشعر الجاهلي، فنسج على طرازه ومن ذلك قوله: ^(٢).

- ١ - أَخْشَابُ حَقًّا أَنْ دَارَكَ تُزْعَجُ وَأَنْ الَّذِي بَيْنِي وَبَيْنَكَ يَنْهَجُ
- ٢ - فَوَاكِبًا قَدْ أَنْضَجَ الشَّرْقُ نَصْفَهَا وَنَصْفُ عَلَى نَارِ الصَّبَاةِ يَنْضَجُ

(١) الأغاني ١٦٥/٣ - ١٦٦ ثعلفة.

(٢) الديوان ص ٥٨ نموذج ٧٣ جمع وتحقيق السيد محمد بدر الدين العلوي.

- ٣ - وواحرنا مهننْ يَحْفَقْنَ هودجًا وفي الهودج المحفوف بذُرْ مُتَوِّجٌ
 ٤ - فإن جنتها بين النساء فقل لها عليك سلامٌ مات من يتوَّج
 ٥ - بكيتُ وما في الذمّ منك خليفة ولكن أحزان عليك توَّج

فهذا الشعر في غزله العفيف يذكرنا بالغزل الجاهلي لا سيما في مطلع القصائد التي يمتاز غزلها بالسهولة والرقّة والوضوح والقرّة مثل قول دي الأصمعي العدواني: (١).

يا من لقلبٍ شديدٍ الهمّ تحزون أمسى تذكرٌ ربّا أم هارون
 أمسى تذكرها من بعد شحطت والدهر ذو غلظ حيناً وذو ولين
 فإن يكن حبها أمسى لنا شجناً وأصبح الولي منها لا يوتى
 فقد غنياً وشمل الدهر يجمعنا أطيع ربّا وربّا لا تعاصي

ولغة نموذج من شعر بشار أدخل في باب الشعر القديم من النموذج السابق، وهو قوله: (٢)

لعبدة دار ما تكلمنا الدار تلوح معانيها كما لاح أسطار
 أسائل أحجاراً ونؤيّا مهتما وكيف يجيب القول نؤدى وأحجار
 وما كلمتني دارها إذ سألتها وفي كبدى كالنقش شئت له الـ
 وعند مفان دارها لو تكلمت لمكتتب بادي الصباية أحبار
 تحمّل جيران فغنى لبيهم تفيض بهتان إذ لاحت الدار
 بكيت على من كنت أحظى بقربه وحق الذي حاذرت بالأمر إذ صاروا

وغير هذا نماذج أخرى في شعره يمكن الرجوع إليها (٣).

(١) انظر المفضليات للصبي ١٥٧/١ تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون. وانظر كتاب الشعر الجاهلي ص ٨١ وما بعدها.

(٢) الديوان ص ١٠٢ - ١٠٣ نموذج ١٤٠ جمع وتحقيق السيد محمد بدر الدين العلوي.

(٣) راجع هل سبل لثال واحدة من روايته بديوانه ٢٦٣/١ ومطلعا:

يا صاحبي أعينان على طرب قد أب ليل وليت الليل لم يؤب

واتجه بشار أيضاً إلى ذلك اللون الذى شاع فى مغامرات عمر بن أب ربيعة وفى حكاياته ومحاوراته النسائية ينسج على منواله من ذلك قوله: ^(١).

قد لامنى فى خليلتى عُمرُ وللوم فى غير كُتبه ضَجُرُ
قال: أَقْبَى، فقلت: لا، فقال: بلى قد شاع فى الناس مُنْكَما الحَبْرُ
قلت: وإذا شاع ما اعتذارك مم ١ ليس فيه عندهم عُذْرُ
ماذا عليهم وما لهم خِرْسوا لو أنهم فى عيوسهم نظروا

ثم يتجه بشار فى أبيات القصيدة اتجاهاً حياً يقوم على فجوره الذى لم أجد له نظيراً فى شعر ابن أب ربيعة. ولكن بشاراً أكثر إلى حد ما من الاحتذاء بنماذج المحاورات عند ابن أب ربيعة ولعل من أبرز نماذجه ما يرويه صاحب الأغاني فى أبيات طويلة مطلعها: ^(٢)

وذات دُلْ كان البدرَ صورُها باتت تغنى عميدَ القلب سكرانا
وهى أبيات بارعة الحوار نافذة فى مقدرتها الذهنية والفنية معاً ^(٣).

وهناك اتجاه ثالث من شعر الغزل كان يملأ الساحة ويأخذ مكان الصدارة فى تاريخ الغزل العذرى على يد زعمائه المشهورين: جميل بثينة، وكثير عزة، وقيس بن ذريح صاحب لبنى، وقيس بن الملوّج صاحب ليل.

وهذا النسق الشعري أو النمط الفنى لا يوافق حسية بشار النهمة الخسعة التى تحس الحرمان وتجدّ فى إرضاء الذات. لكن بشاراً من الناحية الفنية اتجه إليه، ولم يتجه إليه تقليداً بل إرضاء لفرقة حبه للمرأة، مطلق امرأة، لحبه لها جدّاً. وتعطشه لها روحاً ووجدّاً، من خلال بعدها الحسى ورفايتها النفسية والشعورية، ومن ثم نجده قال شعراً ينم عن هذا الشوق العارم إليها، وتلك

(١) الديوان ص ٩٩ نموذج ١٣٦ جمع وتحقيق السيد محمد بدر الدين العلوى. والقصيدة طويلة وبها مغامرات شبه عارية.

(٢) الأغاني ١٥٨/٣ - ١٥٩. وسوف يأتي ذكرها بعد قليل من الدراسة.

(٣) وانظر نموذجاً آخر بالأغاني ١٦٤/٣ - ١٦٥ نقافة.

الفتنة الحادة بها، ومن أمثلة شعره العفيف الذى يداخل فى اللون والمنزع الشعر العذرى العفيف قوله: ^(١)

أَيْتُ أَرْمَدَ مَالِمْ أَتَحِلَّ بِكُمْ وَفِى اكْتِحَالِ بِكُمْ شَافٍ مِنَ الرِّمْدِ
رَقْتُ لَكُمْ كَبْدَى حَتَّى لَوْ أَنْكُمُ تَهْوُونَ أَلَا أُرِيدُ الْعَيْشَ لَمْ أُرِدْ
كَأَنَّ قَلْبِي إِذَا ذَكَرْتُكُمْ عَرَضْتُ مِنْ سَحَرِ هَارُوتَ أَوْ مَارُوتَ فِى غَفْدِ
مَا هَبْتَ الرِّيحَ مِنْ تَلْقَاءِ أَرْضِكُمْ إِلَّا وَجَدْتُ لَهَا بَرْدًا عَلَى كَبْدِى

ومن ذلك أيضًا هذا القول الجديد التصوير البارع التوليد ^(٢)

سَلَبْتُ عِظَامِي لِحَمَاهَا فَتَرَكْتُهَا عَوَارِيَّ فِى أَجْلَادِهَا تَكْسَرُ
وَأَحْلَيْتُ مِنْهَا غُحَاهَا فَتَرَكْتُهَا أَنَابِيَّ فِى أَجْوَاهَا الرِّيحُ تَضْفَرُ
خَذَى بِيَدِي ثُمَّ أَرْفَعِى الثَّوبَ فَانْظُرِي ضَنْىَ جَسَدِي لَكُنِّى أُنْسَرُ
وَلَيْسَ الَّذِى يَجْرِى مِنَ الْعَيْنِ مَأْوَها وَلَكِنهَا نَفْسُ تَذَوُّبٍ فَتَقْصُرُ

لكن الانماط الغزلية السابقة لا تشكل الجوهر الأصيل لغرض الغزل فى أعماق بشار، بل تمثل طاقته الشعرية أولاً، وتمثل جوانب أشبه بالحيات الصغيرة فى هواجس هواه الغزل تجاه المرأة. والتيار العام أو المجرى الرئيس فى غزل بشار الذى يطابق نفسه أعدل المطابقة، هو ذلك الذى يمثل عسره ومجتمعه وشخصيته، وهو الغزل اللاهى العايب البذى يُشيع روح الفجور والخلاعة فى نفوس الشبية من النساء قبل الرجال، لأنه تحريض على الفسق وتهوين لشأن التصون، وإذكاء لروح الغرائز وتطاول على التقاليد والحياء، وهذا اللون من غزله هو الذى كان يمثل الحياة المترفة اللاهية والذى أخذ فى انمو الازدهار وكان متنوع الأشكال مختلف المستويات لكنه فى النهاية رقيق عذب، فيه توليد للمعانى ورشاقة فى الوزن، وسهولة وجمال فى الصياغة، ومن ذلك قوله ^(٣) :

(١) الديوان ص ٩٠ قطعة رقم ١١٨ جم وتحقيق السيد محمد بدر الدين العلوى.

(٢) السابق ص ١١٤ رقم ١٥٧.

(٣) السابق ص ١١٨ رقم القطعة ١٦٥.

يأليتي تزداذ نُكُرا من حُبٍّ من أحييتُ بُكُرا
 حوراءُ إنْ نظرتُ إلي لك سقتك بالعَيْنِ نُكُرا
 تُنسى الفروى معاده وتكون للحكاء ذِكُرا
 وكانَ رَجَعَ حديثها قطعَ الرِياصِ كُسينَ زُهْرا
 وكانَ نَحَتْ لسانها هاروتُ ينفثُ فيه سِخْرا
 وتخالُ ما جَمَعْتُ علي ثيابها ذُهْبا وعُطْرا
 وكأنها بَرْدُ الشرا ب صفاً ووافقَ منك فِطْرا
 جَنِيَّةُ إنْسِيَّةٍ أو بين ذاكِ أجلَ امْرا

وهو يحرض على عدم اليأس من إغراض المرأة وتمسكها بالعفة، بل يحرص على دوام مطاردتها، وهو بذلك يشيع روح الفسق والفجور في المجتمع ويحرض عليه ويقول في ذلك: ^(١)

قاسي الهُموم تنل بها نُجْحا والليل إن وراءه صُبْحا
 لا يُؤَيِّسُكَ من مُخْبِئَةٍ قولُ تغلظُه وإن جَرَحَا
 عُسر النساءِ إلى مُياسِرَةٍ والصعبُ يُمكنُ بعِلْمِا نَجْحا

ويلحظ القارئ لأخباره أن روح الاستهتار والولع بنزواته يسيطران عليه، يحكى صاحب الأغاني أن بشاراً كان في استضافة رجل باهلي فأكمل وشرب النبيذ، فلما أراد الانصراف قامت جارية صاحب الدار فأخذت بيده، فلما صار إلى صحن الدار مال عليها وقبلها فنفضت يدها منه، فجعل يدور في صحن الدار كاللفزع وخرج سيد الدار إليه يقول مالك يا أبا معاذ فقال: أذنبت ذنباً ولا أبرح حتى أقول شعراً، فقال: ^(٢)

أتوبُ إليك من السيئات واستغفر الله من فعلتي
 تناولت ما لم أرِدْ نيلَه على جهلِ أمرى وفي سَكْرَتِي
 ووالله والله ما جئتُه لعمد ولا كان من هُمَتِي

(١) الديوان ص ٦٣ قطعة رقم ٧٩ العلوى.

(٢) الأغاني ١٧٥/٣ ثقافة.

وَالَا فِئْتُ إِذَا ضَائِعًا وَعَذْبِي اللَّهُ فِي مَيْتِي
فَمَنْ نَالَ خَيْرًا عَلَى قُبْلَةٍ؟ فَلَا بَارِكَ اللَّهُ فِي قَبْلَتِي

وهو مصر على مقابلة المحبوبات راغب فيهن يشيع الهوى في جدّة وطرافة وسهولة طبع وحدائمه أسلوب يقول: ^(١)

أَيُّهَا السَّاقِيَانِ صُوبًا شَرَابِي وَاسْقِيَانِ مِنْ رَيْقِ بَيْضَاءِ رُودِ
إِنْ دَانِي الظُّلْمَا وَإِنْ دَوَانِي شَرِبْتُ مِنْ رُضَابِ ثَغْرِ بَرُودِ
وَلَهَا مَضْحَكُ كَفَرِ الْأَقَاخِي وَحَدِيثُ كَالْوَشَى وَشَيْءِ الْبُرُودِ
نَزَلْتُ فِي السَّوَادِ مِنْ حَبَّةِ الْقَلْبِ بَ وَنَالْتُ زِيَادَةَ الْمُتَزِيدِ
ثُمَّ قَالَتْ نَلِّقَاكَ بَعْدَ لَيْلَالِ وَاللَّيَالَى يَبْلُغُ كُلُّ جَدِيدِ
عِنْدَهَا الصَّبْرُ عَنْ لِقَائِي وَعِنْدِي زَقَرَاتُ يَأْكُلُنَ قَلْبَ الْحَدِيدِ

ويبدو أن بشارا بإشاعته التطري والتطرف كانت مداعباته وأشعاره في إشاعة روح اللهو والعبث محيية لدى أنواع من الناء، ويحكى عنه في ذلك حكايات متنوعة، من بينها أن خمسة نسوة طرقت باب بشار، وطلبن من غلامه مقابله لسماع شيء من شعره، فسمح لهن على أن يأكلن من أكله ويشربن من شرابه، ثم سمع الحسن البصري بخبرهن فعاب ذلك عليهن وعلى بشار وكان بشار يلعب الحسن البصري «بالقرص» فقال بشار هذه الأبيات: ^(٢)

لَمَّا طَلَعْنَ مِنَ الرَّفْرِ قِ عَلَى الْبَرْدَانِ ثَمًّا ^(٣)
وَكَاثَرْنَ أَهْلَهُ تَحْتَ الثِّيَابِ زَفَقْنَ شَمًّا
بَاكَرْنَ عِبْطَ لَطِيمَةٍ وَغَمَسْنَ فِي الْجَادِي غَمًّا ^(٤)
لَمَّا طَلَعْنَ حَقَّقْنَهَا وَأَصْحَرْنَ مَا يَهْمَسْنَ هَمًّا
فَنَالْنِي مِنَ الْبُيُوتِ ت فَقَلْتُ مَا يُؤْوِينِ إِنْسَا

(١) الأغان ١٨١/٣ ثقافة.

(٢) راجع الديوان ص ١٤١ رقم ٢٠٦ العلوي.

(٣) الرقيق والبردان: أسماء لحجرات بمنزله.

(٤) اللطيمة نافذة المسلك. الجادى: الزعفران.

لَيْتَ الْعَيُونَ الطَّارِفَا تَ طُمِسْنَ عَنَّا الْيَوْمَ طُمَسَا
فَأَصْبَحْنَا مِنْ طَرْفِ الْحَدِيدِ ثَ لَذَاذَةً وَخَرَجْنَا مُلْسَا
لَوْلَا تَعَرُّضُهُنَّ لِي يَا قَسُّ كُنْتُ كَأَنْتَ قَسَا

إن هذا النص يعكس روح الحياة الاجتماعية المشبعة باللهم والتطرى، والمتساحة في التقاليد والآداب الاجتماعية والحدود الدينية، وسبب مثل هذا السلوك نهاء المهدي عن التعرض للنساء، وعن إشاعته لخلق التطرى واللهم.

وهناك نص آخر رواه صاحب الأغاني ومهد له بقوله^(١): «وكانت بالبصرة قينة لبعض ولد سليمان بن علي وكانت عمسة بارعة الظرف وكان يشار صديقاً لسيدها ومداخاً له، فحضر مجلسه يوماً والجارية تغنى، فسر بحضوره وشرب حتى سكر وقام، ونهض يشار فقالت يا أبا معاذ أحب أن تذكر يومنا هذا في قصيدة، ولا تذكر فيها اسمي ولا اسم سيدي» ويشار يهوى الاستجابة لمطالب الرقيقات الجميلات فأجابها بقصيدة ذات مستوى فني رفيع في الإبداع الشعري متمكن من ملح المعاني وتوليدها، وبدل أبلغ دلالة على روح الحياة الاجتماعية التي يجيهاها ويتمى إليها، إنها الحياة المشبعة باللهم والترف والتطرى في توليد أحاديث النساء، ولا تتصل بحقيقة العشق والحب، وإنما تدل على خيرة وتجربة في إشاعة روح اللهم والعبث المحبة لدى أنواع من النساء يعشقن اللهم السابغ والهوى المباح، وهذه القصيدة يقول فيها:

وَذَاكَ دَلٌّ كَانَ الْبَسْدَرُ صَوْرَتَهَا
(إِنَّ الْعَيُونَ الَّتِي فِي طَرْفِهَا حَوْرٌ)
فَقُلْتُ أَحْسَنْتَ يَا سُوْلِي وَيَا أُمْلِي
يَا حَبْدًا جَبَلُ الرِّثْيَانِ مِنْ جَبَلِ
قَالَتَ فَهَلْأُفْدَتَكَ النَّفْسُ أَحْسَنُ مِنْ
(يَا قَوْمُ أَذْنِي لِبَعْضِ الْحَيِّ عَاشِقَةٌ)
فَقُلْتُ أَحْسَنْتَ أَنْتِ الشَّمْسُ طَالَعَةٌ
بَاتَتْ تُغْنِي عَمِيدَ الْقَلْبِ سَكْرَانَا
قَتَلْنَا ثُمَّ لَمْ يُجَيِّسْ قَتْلَانَا
فَأَسْمَعْنِي جَزَاكَ اللَّهُ إِحْسَانَا
وَحَبْدًا سَاكِنُ الرِّثْيَانِ مَنْ كَانَ
هَذَا لِمَنْ كَانَ صَبُّ الْقَلْبِ حَيْرَانَا
وَالْأُذُنُ تَعَشَّقُ قَبْلَ الْعَيْنِ أَحْيَانَا
أُضْرِمْتَ فِي الْقَلْبِ وَالْأَحْشَاءِ نِيرَانَا

فَأَسْمِعِينِي صَوْتًا مُطْرِبًا هَزْجًا
يَا لَيْتَنِي كُنْتُ تَقْصَا حَا مُفْلَجَةً
حتى إذا وَجَدْتُ رَيْحِي فَأَعْجِبَهَا
فَحَرَكْتُ عَوْدَهَا ثُمَّ انْتَشْتُ طَرِبًا
(أَصْبَحْتُ أَطْوَعُ خَلْقَ اللَّهِ كُلَّهُمْ
فَقُلْتُ أَطْرِبْتَنَا يَارَبِّنَا بِمَجْلِسِنَا
لَوْ كُنْتُ أَعْلَمُ أَنَّ الْحَبَّ يَقْتُلُنِي
فَغُنْتُ الشَّرْبَ صَوْتًا مَوْبِقًا رَمَلًا
لَا يَقْتُلُ اللَّهُ مَنْ دَامَتْ مَوَدَّتُهُ

يَزِيدُ صَبًا مُحِبًا فِيكَ أَشْجَانَا
أَوْ كُنْتُ مِنْ قُضْبِ الرِّيحَانِ يَحَانَا
وَنَحْنُ فِي خَلْوَةٍ مُثَلَّتْ إِنْسَانَا
تَشْدُو بِهِ ثُمَّ لِأَنْحَفِيهِ كِتَابَا
لَأَكْثَرَ الْخَلْقِ لِي فِي الْحَبِّ عَصِيَانَا
فَهَاتِ إِنَّكَ بِالْإِحْسَانِ أَوْلَانَا
أَعْدَدْتُ لِي قَبْلَ أَنْ أَلْقَاكَ أَكْفَانَا
يُذَكِّي السَّرُورَ وَيُبْكِي الْعَيْنَ أَلْوَانَا
وَاللَّهُ يَقْتُلُ أَهْلَ الْغَدْرِ أَحْيَانَا)

ونحن لو ذهبنا ننقصي هذا اللون الحديث من الغزل، الذي يمثل طبيعة
بشار، ومزاج العصر من الناحية الاجتماعية لما انتهينا من ذكر الأمثلة، وبهنا
من الناحية الفنية القول بأن بشاراً يعد بحق في شعر الغزل زعيم المحدثين في
إشاعة هذا الأسلوب المحدث فنياً واجتماعياً وهذا الباب في شعره وكل ما يمت
إليه بصلة هو باب المفردات الشعرية الشعبية التي أشرت إليها في الحديث عن
فنه الشعرى بين الأموية والعباسية. ثم كان إلى جواره رجال أسهموا وأصانوا
ووسعوا القول في هذه الحداثة الفنية والاجتماعية من أشهرهم على الإطلاق أبو
نواس، وشار يتنزل في شعره إلى شعبية يراها نوعاً من الطرافة والتسط، لأنه
بالفعل يخاطب روح ومزاج طبقة شعبية منتشرة، تهوى مسلكه وتروج لديها
بضاعته في مجالسها ومتدلياتها، من أجل ذلك نراه يهبط في نظر المعنى اسحق
الموصلى حيث يقول صاحب الأغاني^(١): «كان اسحاق الموصلى لا يعتد بشار
ويقول: هو كثير التخليط في شعره، وأشعاره مختلفة لا يشبه بعضها بعضاً
أليس هو القائل:

إِنَّمَا عَظُمَ سُلَيْمَى جَبَّتِي
وَإِذَا أَدْنَتْ مِنْهَا بَصَلَا
قَضْبُ السُّكَّرِ لِاعْظَمِ الْجَمَلِ
غَلَبَ الْمَسْكُ عَلَى رِيحِ الْبَصَلِ

وبشار نفسه خوطب في شأن سهولته المفرطة أحياناً، التي يظهر فيها الفرق شاسعاً بين فحولته وساطته، وأجاب عن ذلك. يحكى صاحب الموشح فيقول :
« قبل لبشار يا أبا معاذ إنك لتجىء بالأمر المهجن . قال : وما ذاك ؟ قيل :
إنك تقول :

إذا ما غَضِبْنَا غَضْبَةً مُضْرِبَةً هَتَكْنَا حِجَابَ الشَّمْسِ أَوْ مَطَرْتُ دُمَا
إذا ما أَعْرَضْنَا سَيِّداً مِنْ قَبِيلَةٍ ذُرَى مَنْبَرٍ صَلَّى عَلَيْنَا وَسَلَّمَا
ثم تقول :

رياسةُ ربةِ البيتِ تصبُّ الخلُّ في الزيتِ
لها عشرُ دجاجاتٍ وديكٌ حسنُ الصوتِ

فقال : كل شيء في موضعه، ورياسة هذه جارية لى، وأنا لا أكل البيض من السوق... ولها عشر دجاجات وديك... فكان هذا من قولي أحب إليها... من «قفانبك من ذكرى حبيب ومزل» وقيل له كذلك : إذا شئت أن تثير العجاجة أثرتها في شعرك، ثم تقول : «رياسة ربة البيت...» قال إنما أخطب كلاً بما يفهم^(١).

مكانة بشار لدى نقاد عصره ومن بعدهم :

حين ننظر في نماذج الشعرية التي عرضنا لها في مدحه وغزله، وكذلك عندما نتقصى بقية الأغراض الأخرى كالغزل والهجاء نرى أننا أمام طاقة شعرية مقتدرة، تستوعب فيه الخصائص والسمات والتقاليد الفنية للشعراء السابقين عليه، وتضيف إلى جانب ذلك لوناً من الفن المحدث السمات والخصائص، الذي تمده في حديثه روافد ثلاثة هي : طبعه وشخصيته، ثم الحياة الاجتماعية الجديدة التي غمرت طبقات جديدة، ثم الحياة الفكرية بروافدها القديمة والمحدثة. وما استيعب ذلك كله من تغير في المفاهيم والقيم والعادات والأخلاق.

(١) الموشح للرمزيان ص ٢٤٨ - ٢٤٩ ط القاهرة ١٣٤٣ هـ.

لكل ما سبق جاء شعر بشار خلافاً بقوته الأسرة، حيث النسج على منوال النماذج السابقة الأصيلة بكل تقاليدھا وثقل تبعاتها، وجاء جذاباً لافتاً للنظر بحدائثه ورقته وسهولته وبدائع توليداته، وصدق إحساسه وتنوع أفكاره، بما يوافق إيقاع الحياة الجديدة اللاهية، وكأنما أصبح بشار في نظر معاصريه ومن جاء بعدهم نموذجاً فريداً في الأصالة والإبداع، في التقليد والحدائث. على أنه فيما نهج فيه نهج القدماء من فحول الشعراء كانت له بصماته الشخصية التي تمثل طاقته الفنية في جدتها وطرافتها وتوليداتھا، فاستحق بذلك أن يكون زعيم المحدثين أو كما يقولون «أبو المحدثين»^(١) والقصد أنه أول من شق الطريق أمام الاتجاه المحدث في الشعر العباسي الذي يعد زعماءه: بشار وأبو نواس وأبو العتاهية ولقيف من شعراء العصر العباسي الأول.

وقد ذهبنا نتقصى ما جاء بخصوص مكانة بشار فوجدنا وفرة هائلة من الأقوال والأخبار التي تُعلي مكانته. يقول صاحب الأغاني في مقدمة ترجمته لبشار: «ومحلّه في الشعر وتقدمه طبقات المحدثين فيه بإجماع الرواة، ورياسته عليهم من غير اختلاف في ذلك، يغني عن وصفه وإطالة ذكر محبه، وهو من مخضرمي شعراء الدولتين العباسية والأموية، وقد شُهر فيهما ومدح وهجا وأخذ سنَى الجوائز»^(٢) وبشار نفسه كان شديد الدّل والعُجب بموهبته التجديدية في الشعر يقول: ^(٣)

عَمِيْتُ خَنِينًا وَالذِّكَاؤُ مِنَ الْعَمَى فَجِئْتُ عَجِيبَ الظَّرِّ لِلْعَلَمِ سُرُتًا
وَعَاضَ ضِيَاءُ الْعَيْنِ لِلْعَلَمِ رَافِدًا لِقَلْبٍ إِذَا مَا ضَيَّعَ النَّاسُ حَصْلًا
وَشِعْرِ كَنُوزِ الرُّوضِ لَأَمْتُ بَيْنَهُ بِقَوْلٍ إِذَا مَا أَحْزَنَ الشَّعْرُ أَسْهَلًا

وكان الأصمعي يقول: «بشار خاتمة الشعراء، والله لولا أن أيامه تأخرت لفضلته على كثير منهم»^(٤).

(١) العمدة لاس رشيق ١٣١/١ تحقيق محمد عيسى الدين طدار طرابلس لبنان

(٢) الأغاني ١٢٩/٣. ثقافة.

(٣) السابق ١٣٦/٣. ثقافة.

(٤) السابق ١٣٧/٣. ثقافة.

ويحدث «الرياشي» قال : سئل الأصمعي عن بشار، ومروان أيهما أشعر؟ فقال : بشار. فسئل عن السبب في ذلك فقال : لأن مروان سلك طريقاً أكثر من يسلكه فلم يلحق من تقدمه، وشركه فيه من كان في عصره، وبشار سلك طريقاً لم يسلكه وأحسن فيه وتفرد به وهو أكثر تصرفاً، وفنوناً شعراً، وأغزراً وأوسع بديعاً، ومروان لم يتجاوز مذاهب الأوائل^(١).

وأبو عمرو بن العلاء كان يعدّه أبلغ الناس شعراً^(٢)، وبالفعل كان شعر بشار سياراً ومُعْتَنًى، وهذا قمة الرواج لشاعر في كل عصر من العصور.

ومع ذلك فقد جاء الباحثون والدارسون وأشاروا إلى أن بشاراً توسع بعض الشيء في الاستعمال اللغوي فكانت لديه بعض ألفاظ لعلماء اللغة عليها ملاحظات كما توسع أيضاً في العروض وفي الضرورات الشعرية^(٣).

اتهامه بالزندقة وقتله :

كان بشار رقيق الدين «قال بعض أصحاب بشار كلنا نكون عنده فإذا حضرت الصلاة قمنا إليها ونجعل على ثيابه تراباً حتى ننظر هل يقوم يصلي؟ فتعود والتراب بحاله وما صلى»^(٤).

وهو نفسه يقول في شعره ما يشرح حقيقة، أو طبيعة علاقته بفريضة الصلاة مستغلاً في ذلك آفة فقدته بصره، ولكننا نعلم كم من مكفوف البصر في مقدمة أهل التقى والورع. يقول^(٥) :

(١) الأغاني ١٤١/٣. ثقافة. وانظر أقوالاً أخرى للأصمعي حوله ١٤١/٣.

(٢) الأغاني ١٤٤/٣.

(٣) راجع البحث القيم المسهب الذي كتبه الأستاذ محمد الطاهر ابن عاشور في مقدمة ديوان بشار ص ٥٤ - ٦٤ ط دار التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٧.

وانظر في ملاحظة سيويه عليه الأغاني ٢٢٧/٣، وانظر في ملاحظات الأحفش عليه وخوفه من هجانه الأغاني ٢٠٣/٣ - ٢٠٤ ثقافة.

(٤) الأغاني ٢١٧/٣. ثقافة.

(٥) الديوان ص ٧٥ قطعة ١٠١ جمع وتحقيق السيد محمد بدر العلوي.

وَأُنْتَى فِي الصَّلَاةِ أَحْضَرُهَا ضُحْكَةً أَهْلِ الصَّلَاةِ إِنْ شَهِدُوا
 أَقْعَدُ فِي سَجْدَةٍ إِذَا رَكَعُوا وَأَرْفَعُ الرَّأْسَ إِنْ هُمْ قَعَدُوا
 أَسْجُدُ وَالْقَوْمُ رَاكِعُونَ مَعًا وَأَسْرِعُ الْوُثْبَ إِنْ هُمْ قَعَدُوا
 فَلَسْتُ أَدْرَى إِذَا إِمَامُهُمْ سَلَّمَ كَمْ كَانَ ذَلِكَ الْعَدَدُ

وهو نفسه يتناول قائلًا لمروان بن أبي حفصة : «أما عَلِمْتَ أَنَّهُ لَمْ يَبْقَ أَحَدٌ أَعْلَمُ بِالْغَيْبِ مِنْ عَمِّكَ وَبِشَارٍ يَعْنِي بِكَلِمَةِ «عَمِّكَ» نَفْسَهُ، لِأَنَّهُ كَانَ قَدْ نَصَحَ مَرْوَانَ بِأَن يَذْهَبَ بِقَصِيدَتِهِ الَّتِي مَطَّلَعَهَا : طَرَفَتُكَ زَائِرَةٌ فَحَى خِيَالَهَا إِلَى بَغْدَادٍ وَهَنَّاكَ سَوْفَ يَثَابُ عَلَيْهَا بَعْشَرَةُ آلَافٍ دَرَاهِمٍ، وَحَدَّثَ ذَلِكَ بِالْفِعْلِ، فَعَادَ مَرْوَانُ يَنْجِرُهُ، فَقَالَ لَهُ الْعِبَارَةُ السَّابِقَةُ^(١) وَهِيَ قَوْلُهُ لَا يَقُولُهَا إِلَّا رَقِيقُ الْبُيُوتِ قَلِيلُ الْحَيَاءِ مَعَ اللَّهِ عَزَّ وَجَلَّ.

وكان يتظاهر بالحج ولا يحج، حيث يروى صاحب الأغاني : أن بشرا وواحدًا من ندمائه، اتفقا على التظاهر بالحج دفعًا لتهمة الزندقة عنها، فاشتريا بعيرًا، ثم مالا في الطريق إلى زراة، وأخذوا يشربان الخمر ويفسقان، وفي نهاية المدة مع عودة الحجيج حلقا رأسيهما وعادا وتلقاهما الناس مهينين^(٢).

ويروى صاحب الأغاني أن بشارا كان «متحيرًا مغلطًا» في عقيدته وأنه كان من أصحاب الكلام وكان واحدًا من ستة منهم واصل بن عطاء^(٣).

وبشار نفسه يدل على حيرة نفسه ففما يروى عن أحمد بن خالد قال حدثني أبي قال : «كنت أكلّمُ بِشَارًا وأرد عليه سوء مذهبه بميله إلى الإلحاد، فكان يقول : لا أعرف إلا ما عانيته أو عاينت مثله، وكان الكلام يطول بيننا، فقال لي : ما أظن الأمر يا أبا خالد إلا كما تقول وأن الذي نحن فيه حلال، ولذلك أقول :

(١) الأغاني ٢١٦/٣. ثقاته.

(٢) الأغاني ١٧٩/٣. ثقاته.

(٣) الأغاني ١٤٠/٣. ثقاته.

طُبِعْتُ عَلَى مَا فِى غَيْرِ مُخَيَّرِ هَوَاىَ وَلَوْ خُيِّرْتُ كُنْتُ الْمَهْدُبَا
أُرِيدُ فَلَا أُعْطَى وَأُعْطَى وَلَمْ أُرِدْ وَقَصَّرَ عِلْمِى أَنْ أُنَالَ الْمُغَيَّبَا
فَأَصْرَفُ عَنْ قَصْدِى وَعِلْمِى مُقَصَّرُ وَأُمِّى وَمَا أُعْقِبْتُ إِلَّا التَّعَجُّبَا^(١)

وسبب رقة دين بشار وجهه للهو وميله للمجانة وعشفه للمرأة وتطلعه إليها، وسبب أشعاره التي كان يذيعها وشيعها كانت تنتشر روح اللهو لدى الشبية من الرجال والنساء وكان يحرض بشعره المرأة على التطلع إلى الرجل وكذلك يحرض الشبان على الإصرار فى السعى وراء إفساد العقيفات، وكان أهل الورع وأهل الحرمان يحاولون إسكاته، ويحكى صاحب الأغاني أن مالك بن دينار، وهو المعروف بورعه وتقواه ذهب إلى بشار فى منزله، وقال له: «يا أبا معاذ أنتم أعراض الناس وتشيب بنسائهم؟! فلم يكن عندى إلا أن دفعت عن نفسى وقلت لا أعود، فخرج عني، وقلت فى أثره:»^(٢)

غَدَا مَالِكٌ بِمَلَامَاتِهِ عَلَى وَمَا بَاتَ مِنْ بَالِيَةٍ
تَنَاولَ خَوْذًا^(٣) هَضِيمَ الْحَشَا مِنَ الْخَوَرِ مُحْظُوظَةً عَالِيَةٍ
فَقُلْتُ ذِعَ اللَّوْمُ فِي حَبِّهَا فَقَبْلَكَ أَغَيَّبْتُ غُدَالِيَةٍ
وَأُنِّى لِأَكْنَمِهِمْ سِرُّهَا غَدَاةٌ تَقُولُ لَهَا الْجَالِيَةِ^(٤)
عِيْدَةُ مَالِكٍ مَسْلُوبَةٍ وَكُنْتُ مُعْطَرَةً حَالِيَةٍ
فَقَالَتْ عَلَى رِقْبَةٍ^(٥) إِنِّى رَهْنَتْ الْمُرْعَثِ^(٦) خُلْخَالِيَةٍ
بِمَجْلِسِ يَوْمٍ سَأَوْفَى بِهِ وَلَوْ أَجْلَبَ النَّاسُ أَحْوَالِيَةٍ^(٧)

وهكذا هاب بشار مالك بن دينار، ثم سخر منه سخرية من شأنها أن

(١) الأغاني ٢٢١/٣ - ٢٢٢ ثقافة.

(٢) الأغاني ١٦٤/٣.

(٣) الخود: الشابة الناعمة الحسة الخلق ج: خود، وخودات.

(٤) الجالية: الماشطة التي تجلو المرأة وترينها.

(٥) على رقية: على تحفظ واحتباس.

(٦) المرعث: لقب بشار كما تقدم.

(٧) أحواليه: من حول.

تعمق اتجاه الفسوق والإثارة والإيغال في التشبيب الذي جاء مالك يطلب إليه الكف عنه.

والمسألة لم تقف عند طلب مالك، فكثير من البيوتات الشريفة كانت صبح من أذى بشار، وتخاف على بناتها ونسائها، والكثرة الغالبة تخشى لسانه إن تعرضت له، لأنه كان يفحش القول في الأعراض، فيسجل على من يتصدى لهم تصدياً سافراً عاراً لا يحصى، حتى لو قتلوا به بشاراً فإنهم لن يقتلعوا بذلك ما سار من شعره على الألسنة.

ولكن أمر بشار انتهى إلى المهدي «قال سوار بن عبد الله الأكبر ومالك بن دينار: ما شيء أدعى لأهل هذه المدينة إلى الفسق من أشعار هذا الأعمى، وما زالا يعظانه، وكان واصل بن عطاء يقول: إن من أخدع حبائل الشيطان وأغواها لكلمات هذا الأعمى الملحد، فلما كثر ذلك وانتهى خبره من وحوه كثيرة إلى المهدي، وأنشد المهدي ما مدحه به، نهاه عن ذكر النساء وقول التشبيب، وكان المهدي من أشد الناس غيرة»^(١) ويواصل أبو عبيدة الرواية قائلاً وكان «بشار يقارب النساء حتى لا يخفى عليهن ما يقول وما يريد، وأى حرة حصان تسمع قول بشار فلا يؤثر في قلبها فكيف بالمرأة الغزلة والفتاة التي لا هم لها إلا الرجال»^(٢) ثم أنشد قصيدته التي مطلعها: «قد لامني في خليلتي عمر، ثم قال: «يمثل هذا الشعر تميل القلوب ويلين الصعب»^(٣)

ويروى صاحب الأغاني أيضاً: أن بشاراً دخل على المهدي بالرصافة في بستان فمدحه، فأعطاه خمسة آلاف درهم، وجعل له وفادة في كل سنة، ونهاه عن التشبيب البتة، ولكن بشاراً يدخل على المهدي في السنة الثالثة وينشده قصيدة يقول فيها إنه ترك التشبيب ومواصلة المحبوبات من أجل عهده بين يدي المهدي، ولكن القصيدة نفسها طافحة بما يسرى بين الرجال والنساء

(١) الأغاني ١٧٦/٣ ثقافة.

(٢) الأغاني ١٧٧/٣.

(٣) الأغاني ١٧٨/٣.

بالفساد الشديد^(١) يقول فيها :

وقالت سُلَيْمَى فَيْك عَنَّا جِلَادَةٌ محلُّكَ دَانٍ وَالزِّيَارَةُ مِنْ عُفْرِ^(٢)
أَخِي فِي الْهُوَى مَا لِي أَرَاكَ جَفَوْتَنَا وقد كنت تقفوناً على العسر واليسر
قَرَبٌ نَقَالَ الرَّدْفِ هَبْتُ تُلْوَمُنِي ولو شهدت قبري لصلَّتُ على قبري
تَرَكْتُ لِمَهْدَى الْأَنَامِ وَصَالَهَا وراعيتُ عهداً بيننا ليس بِالْخَيْرِ^(٣)
وَلَوْلَا أَمِيرُ الْمُؤْمِنِينَ مُحَمَّدٌ لَقَبَلْتُ فَاها أَوْ لَكَانَ بِهَا فِطْرِي

فهى توبة تصور شغفه بالنساء، وواضح أن استجابته أوفق للمخالفة.

ويبدو لى أن مقتل بشار ليس بسبب من شعر اللهو والغزل والتشبيب، وليس بسبب رقة دينه أو زندقته، وهذا الذى يبدو لى يخالف الشائع فى كتب التراث التى روت أخباره، ولكن حجتى فيما أذهب إليه مجموعة أخبار متفرقة فى هذه المصادر من أبرزها وأهمها عندى قصة خلافة مع يعقوب بن داود وزير المهدي، حيث يخل على بشار عما يدل على كراهيته له، ويشار يحاول معه وهو لا يتحول، فغضب بشار وقال بهجوه^(٤) :

بَنَى أَمِيَّةٌ هُبُوا طَالَ نَوْمُكُمْ إِنْ الْخَلِيفَةُ يَعْقُوبُ بْنُ دَاوُدَ
ضَاعَتْ خِلَافَتُكُمْ يَا قَوْمَ فَالْتَمَسُوا خَلِيفَةَ اللَّهِ بَيْنَ الرِّقِّ وَالْعُودِ

وهذه الآيات نصٌّ فى التحريض على الخلافة العباسية، وسبق أن عرفنا فى دراستنا التاريخية أن الخلفاء ما كانوا يتهاونون فى شئ يسير من ذلك، بل يأخذون بالظنة ويحاسبون على الشبهة، وكان القتل هو السبيل الوحيدة لهذه التهمة، فإذا أضيف إلى ذلك ما يروى من أن بشاراً جاء إلى حنقة يونس النحوى فقال : «هل ها هنا أحد يُحتشم؟» قالوا له : لا، فأشأ بيتاً بهجوه فيه المهدي، فسعى به أهل الحلقة إلى يعقوب، فقال يونس للمهدي : إن بشاراً

(١) الأغاني ٢١٣/٣ - ٢١٤. ثقافة.

(٢) العفر: الحين وطول العهد.

(٣) الختر: العذر والخديعة.

(٤) الأغاني ٢٤٠/٣.

زنديق، وقامت عليه البيعة عندي بذلك وقد هجا أمير المؤمنين^(١) فأمر به المهدي فقتل، حيث طرح في سفينة وضرب بالسياط، وكان يسترجع الله فلما ضرب سبعين سوطاً مات منها^(٢) ودُفِعَتْ جثته إلى أهله فدفنوه «وأخرجت جنازته لما تبعها أحد إلا أمة له سوداء سنديّة عجباء ما تفصح»^(٣).

ويرى صاحب الأغاني شماتة الناس فيه وفرحهم بموته فيقول: «لما سأت بشار ونعى إلى أهل البصرة تباشر عامتهم، وهنأ بعضهم بعضاً، وحمدوا الله وتصدقوا، لما كانوا سُنوا به من لسانه»^(٤).

أما ما يروى من أن المهدي ندم على قتله لأنه وجد في داره ما يدل على عدم زندقته، فهذه قصة لها عندي أيضاً تفسير سياسي، كذلك التفسير الذي انتهت إليه في بحثي عن عبد الله بن المظفر^(٥).

القصة تقول: «لما ضرب المهدي بشاراً بعث إلى منزله من يفتشه وكان يتهم بالزندقة فوجد في منزله طوماراً فيه:

«بسم الله الرحمن الرحيم. إني أردت هجاء آل سليمان بن علي لخطيئهم، فذكرت قرابتهم من رسول الله ﷺ، فأمسكت عنهم إجلالاً له صلى الله عليه وسلم... فلما قرأه المهدي بكى وندم على قتله، وقال لا جرى الله يعقوب بن داود خيراً فإنه لما هجاه لفق له عندي شهوداً على أنه زنديق فقتلته، ثم ردمت حين لا يغني الندم»^(٦).

هذه القصة تؤكد أن القتل بسبب الزندقة، وفي الوقت ذاته تدبر الذين شهدوا بزندقته، ومعنى ذلك أن زندقته كانت غير معلنة، ومن الناحية السياسية

(١) الأعر ٢٤١/٣ - ٢٤٢

(٢) الأعر ٢٤٣/٣

(٣) السابق ٢٤٣

(٤) السابق

(٥) هلال سنم ١٩٧٣

(٦) الأعر ٢٤٤/٣ - ٢٤٥

فإن القتل الحقيقي بالزندقة كان لمن يُعلن زندقته ومحارب الإسلام، أما شاعر لاهٍ مثل بشار فإن لوهو شيءٌ، وزندقته دعوى تحتاج إلى دليل، ولم يكن الخلفاء يطلبون الدليل على الزندقة حيث تقوم التهمة السياسية لديهم، فالسياسة أساساً هي التهمة وليست الزندقة، والمهدي قتله بسبب تحريضه على الخلافة العباسية وامتنهاضه للخلافة الأموية، وجعل الزندقة ستاره الديني المخيف الذي كان يلجأ إليه الحكام لا سيما مع الشعراء والعلماء، مصادرةً لفكرهم وقوة تأثيرهم وحتى يظهر أمام المجتمع بأنه يحمي الدين ويدفع عن الإسلام فإنه يتخذ الزندقة سبباً وحيلة، ولا بأس بعد ذلك من أن يجعل دم المقتول في عنق مسئول في الدولة زور الأمر عليه. هذا مما يزيد في عدالته، والاطمئنان إليه.

ويبدو لي أيضاً أن عدم وجود أحد في جنازة بشار مرده إدراك الناس للتهمة السياسية سراً ولتهمة الزندقة علناً، وأى واحدة منهما أو هما معاً يمنعان الناس من السعي في جنازته حتى لا يتعرضوا للمحاسبة السياسية أو الدينية، لأن المعقول والمقبول أن نجد عشاقاً لفنه ول مذهبه في اللهو يحزنون عليه ويرغبون في توديعه.

وهكذا كانت ملكته الفنية مصدر حياته بكل أحداثها وسبب موته بكل فاجعته.

٢ - أبو نواس

الحسن بن هانئ

(١٤٥ هـ - ١٩٨)

ولد الحسن بن هانئ في الأهواز إحدى قرى خوزستان في فارس ويقال إن والده من دمشق من جنود مروان آخر الخلفاء الأمويين^(١) وسجل البغدادى نسبه فيقول: هو أبو علي الحسن بن هانئ بن عبد الأول بن الصلاح الحكى (بفتح الحاء والكاف) نسبة إلى الحكم بن سعد العشيرة، وهي قبيلة كبيرة منها الجراح بن عبد الله الحكى أمير خراسان، وكان جدُّ أبي نواس من مواليه^(٢).

والأغلب لدى الدراسين أنه فارسي، أما أمُّه فاسمها «جليان» فارسية الأصل، وقد انتقلت أسرته إلى البصرة، وكان الحسن وقتها في الثانية أو السادسة من عمره، وأقام بالبصرة حتى الثلاثين، ثم كانت رحلته مع ولية بن الحباب، ثم رحلته إلى البادية مع بني أسد.

واختلف في مولده فقبل سنة ١٣٦ وقيل سنة ١٤٥ وقيل سنة ١٤٨ هـ وقيل سنة ١٤٩، واختلف أيضاً في موته فقبل سنة ١٩٥ وقيل سنة ١٩٦ وقيل سنة ١٩٨^(٣).

وأما سبب اشتهاره بكنيته «أبو نواس» فيروى ابن منظور أكثر من رواية أقربها إلى القبول ما أفاد به «أبو نواس» نفسه من أن جاره طلب إليه أن يذهب في طلب رجل إليه، فأخذ يعدو في طلبه وذؤابة شعره تتحرك على

(١) راجع: أبو نواس لابن منظور ص ١٨ - ٢١. نقدم عمر أبو الصر دار الجبل بيروت. انظر ترجمة موسوعة في طبقات الشعراء لابن المعتز ص ١٩٣ وما بعدها تحقيق عبد الستار قراج.

(٢) راجع خزائن الأدب ٣٤٧/١ تحقيق عبد السلام هارون.

(٣) السابق: ص ٢٠، ٢٦.

جيينه، فلما عاد بالرجل إلى جاره قال له «أحسنت يا أبا نواس (لتحرك ذؤابتك) فلزمته هذه الكنية^(١) فإذا رجعنا إلى كتب اللغة أفادت بأن (النواس) : ما تعلق وتدلّى من السقف من خيوط سود ونحوها. يقال : أزال ونواس الدخان نواس العنكبوت.

(والنؤاسة) : الذؤابة تنوس. و (النواس) : المضطرب المسترخى^(٢).

ومن الألقاب التي عرف بها أبو نواس لقب «الحكمي» نسبة إلى الجراح الحكمي مولى جده - كما سبق القول - وكان الجراح هذا واحداً من أمهر قواد بني أمية، وما يذكر أيضاً أن الخطيب البغدادي ذكر نسباً عربياً لأبي نواس^(٣) وجهور الدارسين لا يقبل صحة ذلك.

«نشأ أبو نواس بالبصرة وقرأ القرآن على يعقوب الحضرمي، فلما قرأ القرآن رمى إليه يعقوب بخاتمه وقال له : اذهب فأنت أقرأ أهل البصرة»^(٤).

والذي يتتبع أخبار الحسن بن هانئ يجد أنه تثقف ثقافة واسعة فقد أخذ يختلف إلى حلقات المسجد الجامع بالبصرة فطلب علم الحديث على جلة من شيوخه منهم الإمام أحمد بن حنبل، وأما النحو فقد أخذه عن أبي زيد النحوي وكتب عنه الغريب والألفاظ^(٥) ويقول ابن المعتز : «كان أبو نواس عالماً فقيهاً، عارفاً بالأحكام والفتيا، بصيراً بالاختلاف، صاحب حفظ ونظر ومعرفة بطرق الحديث، يعرف ناسخ القرآن ومنسوخه ونحوه ومثابه وقد تأدب بالبصرة، وهي يومئذ أكثر بلاد الله علماً وفقهاً وأديباً، وكان أحفظ لأشعار القدماء والمخضرمين وأوائل الإسلاميين والمحدثين»^(٦).

(١) راجع : «أبو نواس» لابن منظور ص ١٩. وراجع تفسيراً جبر للبعددي في حوزة الأدب ٣٤٧/١ تحقيق عبد السلام هارون.

(٢) المعجم الوسيط ٩٦٢/٢ (ناس).

(٣) تاريخ بغداد ٤٣٦/٧.

(٤) أبو نواس لابن منظور ص ٢١.

(٥) تاريخ بغداد ٤٣٦/٧.

(٦) طبقات الشعراء لابن العز ص ٢٠١.

ويقول الجاحظ عنه « ما رأيت أحداً كان أعلم باللغة من أبي نواس ولا أفصح لهجة منه، مع حلاوة ومجانبة الاستكراه^(١) » وكان إلى جانب ذلك صاحب صلة قوية بعلماء الكلام.

والعجيب أن هذه النشأة الثقافية لم توجهه الوجهة الصالحة، بل غلب عليه المحنون والفسق نتيجة انغماسه مع الحبان العابثين وفي مقدمتهم والبة بن الحباب.

وكان أبو نواس في بداية حياته قد أسلمته أمه إلى تاجر بخور، فكان يعمل عنده برأء يبرى أعواد البخور، وتصادف أن جاء والبة بن الحباب من الأهواز إلى البصرة، وذهب يشتري بخوراً فتعرف بأبي نواس، وكان والبة فاسقاً مجانناً، فاصطحب أبا نواس ومهد له سبيل الغواية والفساد، وضمه إلى ساحة أهل المحنون والخلاعة، وفتح الطريق أمامه، بحيث أصبح أبو نواس علماً بين الحبان والعباثين.

شعره وشاعريته

ليس من همنا أن نسرف في دراسة تاريخ أبي نواس فأخباره على أهمية الشخصية وشهرتها تعدّ قليلة، لدرجة أن صاحب الأغانى أغفل جمع أخباره فلم يفعل معه مثل ما فعل مع بشار وغيره. ولكن هذه الشخصية التى تحولت في كثير من أخبارها وسيرتها إلى شخصية أسطورية أو على حد تعبير أستاذنا العقاد إلى شخصية غموضيّة^(٢) تهمن من حيث فنّها الشعرى ومنزلة هذا الفن في تاريخ الشعر العربى.

إن أبا نواس يعدّ بحق شخصية ذات منزلة رفيعة في التطوح بالشعر العربى إلى مستوى جديد من الحداثة المبتكرة المتأنقة الهلّة يقول ابن المعتز فيما يرويه

(١) أبو نواس، لابن منظور ص ٢١.

(٢) راجع في تحليل هذه الفكرة: أبو نواس دراسة في التحليل النفسى والنقد التاريخى ص ٣ -

من أخباره : « إنما نفق شعر أبي نواس على الناس لسهولة وحسن ألفاظه وهو مع ذلك كثير البدائع والذي يراد من الشعر هذان »^(١).

ويمكن تحديد ملامح الحداثة على يديه بأنه صاحب فكرة العصرية والشخصية معاً، فهو الذى دافع عن ضرورة أن يكون الشاعر صدى لعصره، كما سيأتى بيان ذلك عند تحليل ومناقشة موقفه من الثورة على المقدمة الطللية، وهو فى عصره كان يتصر لطوايح شخصيته وخصائصها، فالخمر وإدمانها والتفنن فى عشقها - والحنان وكل ما يدور فيها - هى أولى المطالع الفنية عنده بالتناول ومداعبة أشواق المتلقى للشعر، وهو فى ذلك يمثل مزاجه الشخصى ويصدر عن عالمه الذى يعتز به ويحيا فيه، وهو عالم الحانة الذى محوره الخمر ودواعيها، والمعابثة ومقتضياتها، وهذه المحاور تمثل انتصاراً لوجوده الشخصى بكل علاقته ونوازه دون تقيد فى منزعه الوجودى بخلائق الاجتماع وشرائع الدين.

وإنما يمارس أبو نواس وجوده ويغرق فيه إلى أذقانه جهرة ومكاشفة، انتصاراً له وغيطاً ومعابثة لرافضيه، فإذا عزت المجاهرة والعلانية، قبل الممارسة سراً إذ لم يعد ممكناً سواها، وجماع هذا الهوى بعكسه قوله :

ألا فاسقنى خراً، وقل لي : هـى الخمرُ ولا تسقني سراً إذا أمكن الجهرُ^(٢)

ونقطة أخرى فى شخصيته من علائق الخمر ودواعيها هى الغزل بالمذكر، وفى التحليل العلمى والفنى الذى كتبه الأستاذ العقاد تحت عنوان « الجنس والنفس »^(٣) ثم ما تلا ذلك من تطبيقات خاصة بأبي نواس، ما يؤكد تراكم وتعدد العناصر التى تقود إلى هذا النوع من الشذوذ.

ومن كل ذلك يتضح لنا أن الطبيعة النفسية لأبي نواس وشتى عناصر

(١) طبقات الشعراء، ص ٢٠٤ تحقيق عبد الستار فراج.

(٢) الديوان ص ٢٤٢.

(٣) أبو نواس ص ٦٢ - ٨٦.

مكوناته البيئية الخاصة والعامة هي التي كانت تطفح بغزارة في أفكاره وهواجسه وتوجهاته، التي يُمثلها بكل أصقاعها الوجودية لديه إبداعه الفني الذي هو صدئ لشخصيته في نوازعها ووقائعها التي يرغبها ويرتضيها للحياة من حوله؛ شغفًا ورضا أو معاناة ومكابدة لخالفه ممن يشجبون هواه ومعابته.

فإذا أردنا أن نتقدم بعد العصرية والشخصية اللذين هما قوام مادته الفنية، فإننا نستطيع أن نتوقف لإلقاء نظرة على أبرز الخصائص لطبيعة الفروق التي يمكن أن يبتدى إليها قارئ لديوان بشار بن برد ثم ديوان أبو نواس، وتلك نقطة في تصوري لا بد أن يغرم بها الباحث عن طبيعة الحداثة الفنية في الشعر العباسي، وأن يتوقف عندها - وهي جديرة ببحث فني مستقبل - لأن هذين الشاعرين قطبا رحاها، وهي فروق تكتسب أهميتها من أنها فروق تقع بين بطلين من أبطال الحداثة في الشعر العباسي، أولهما يحظى بلقب «أبى المحدثين» والآخر يمكن أن يحظى بلقب «مُؤصل الحداثة ومطورها» بطوابعه الشخصية والعصرية أو كما قال أبو عبيدة فيما سبق: «أبو نواس للمحدثين مثل مرئى القيس للمتقدمين»^(١) أى أنه: رائد يُحتذى وإمام يقود.

وطبيعة الفروق التي تلفت النظر في مجال التشخيص العام - وليس في سياق النقد التحليلي لتماذج أشعارهما، فذلك أمر يطول فحصه وتفصيله - تدل على أن بشار بن برد كان في حد ذاته يتجه أكثر ما يتجه إلى الابتكار من داخل الموروث، وقد عني شيئًا من ذلك ودلّ عليه في قوله:

وشعر كنُورِ الروضِ لاءَمْتُ بينه بقولٍ إذا ما أَحْزَنَ الشُّعْرُ أسْهلاً^(٢)

وكان بشار يُضيف من عناصر شخصيته سمات تدل عليه، وتسوِّع مواقف وطبائعه وتجاريه وتطلعاته، تُحسب له في باب الحداثة والابتداع، وهي في جملتها مُميّزة تمامًا عن أبي نواس ذلك العرييد القوي، الخفيف الظل،

(١) خزائن الأدب ٣٤٨/١.

(٢) الديوان ص ١٨٠ قطعة رقم ٢٧٥ بدر الدين العلوي والبيت في تاريخ بغداد ١١٤/٧ - لا مت

بينه نق القول...

الواسع الحيلة المتدفق الظرف، الحلو المنادمة. على حين كان بشار عنيف الطبع حاد المزاج، شديد الاعتداد بنفسه^(١)، ثم أحاطت به ظروف ومواقف خاصة جعلته يبحث عن ردود فعل يتوازن فيها مع نفسه ذات الجمال، ومع الحياة من حوله التي ترغمه على التوازن. وهذه الظروف أو المواقف كانت أسبابها وبواعثها من خارج ذاته، فاتجه للبحث عن موازنة يُرضى بها ذاته في حدثها وينجو منها في الوقت نفسه من الحصار الذي فرضته الأسباب والعوامل الخارجية ورمود الفعل عنده تبيينها مرة في شعر المدح، وأخرى في شعر الغزل.

أما الملح فإن طبيعة الاعتداد بنفسه والشموخ بها مع حدة الطبع، كانت تعلو عليه أن يزاحم الممدوح بذاته المعتدة المُستعِلية الحادة، ولكن بأسلوب لا يُعرضه للمخاطر، بل استطاع بموهبته وصدقه مع نفسه أن يُخرج ما يريده في إطار فني مقنع حيث كان يمزج نفسه بسياق المدح أو بالممدوح ذاته، حتى ليلو كأنه والممدوح معًا يمثلون القيمة الممدوحة، إذ أنه كان يتدسر في معاني الملح إلى ملح ذاته باعتبار أن ولاءه في ذلك النسب الممدوح.

فهو يقول ضمن قصيدته في ملح مروان بن محمد^(٢) في بعض أبياتها:

٢٣ - وَكُنَّا إِذَا دَبَّ الْعَدُو لَسُخْطُنَا وراقبنا في ظاهر لا نُراقِبُه

٢٤ - رَكِبْنَا لَهُ جَهْرًا بِكُلِّ مُتَقَفٍ وأبيضُ تَسْتَشْقِي الدَّمَاءَ مَضَارِيه

٢٨ - بَعَثْنَا لَهُم مَوْتَ الْفُجَاءَةِ إِنَّا بنو الموتِ خَفَاقٌ عَلَيْنَا سَبَائِبُه

ولاشك أن مراجعة النص برمته أقوى في الدلالة والوضوح. ثم نراه في سياق الملح العباسي يدرك مطالب الدولة الجديدة، ولعله يخشى - بحق - أن تقعد به روحه الشاعرة في مدائحه العباسية عنها في الأموية فتفصح هواه

(١) راجع ما سبق ذكره في ص ٩٩، وانظر بعض نماذج الشعرية ص ٩٩.

(٢) انظر ص ١٥٥ ملحق ٣، وراجع بعض أبيات القصيدة في ص ١٥٧ (الأبيات ٢٢ - ٢٨).

وراجع ديوانه ٣٠٥/١ - ٣٢٣ تحقيق محمد رفعت، ومحمد شوق لمين.

الأموى، وما يزال لدى غلبة ظن في أن وفاءه وحبه للأموى يُمثل أقوى الأسباب وراء قتله وليس زندقته وتهكته، على نحو ما عرضنا ذلك في سياق الدراسة السابقة^(١).

ومن إدراك بشار لمطالب الدولة الجديدة، أنه كان يعزف على وترها المحب الذى تفضله وتحرص على بثه وإذاعته، وهو حقها الشرعى فى الخلافة^(٢)، ومن ثم كان يسترضى الخلافة بتأكيد حقها الشرعى فى الإمامة والحكم، وأيضاً بمحب من خلّاتق وطبائع فهو حين يمدح المهدي يعلن توبته عن هوى نفسه وجاحها؛ لأنه يعرف أن الإسراف فى المجانة باب من أبواب الوصول إلى الهمة بالزندقة، ولأن المهدي برغم اعتداله كان يأخذ بالشدة ولا يسمح للفساق والمجان بالانتشار وإذاعة الحنا، ومن ثم نرى بشاراً يبدأ قصيدته فى المدح بآيات طويلة يُلح فيها على أنه تاب وأناب، وأقلع عن فجوره واستهتاره؛ استجابة لنداء أمير المؤمنين المهدي. يقول فى بداية قصيدة المدح للمهدي:

١ - أَفْنَيْتُ عُمْرِي وَتَقَضَّى الشَّبَابُ بَيْنَ الْحَمِيَّاءِ وَالْجَوَارِي وَالْأَوَابِ^(٣)

ويطيل فى شرح علاقته بالمهوى ثم يقول:

- ١٣ - لَهَوْتُ حَتَّى رَاعَيْتُ غَايَةً صَوْتُ أَمِيرِ الْمُؤْمِنِينَ الْمُجَابِ
١٤ - لَيْتَ لَيْتِكَ هَجَرْتُ الصَّبَا وَنَامَ عُذَالِي وَمَاتَ الْعَتَابِ
١٥ - لَا نَاكِثًا عَهْدًا وَلَا طَالِبًا سَخَطَكَ مَا غَنَى الْحِمَامُ الطَّرَابِ
١٦ - أَبْصَرْتُ رَشْدِي وَهَجَرْتُ الْمُنَى وَرَبَّمَا ذَلَّتْ لَكُنَّ الرِّقَابِ

ثم ينتقل إلى مكانة العباسيين فى بيت رسول الله صلى الله عليه وسلم، وفى تلك النقطة التى يحرص العباسيون على تجليتها وإبرازها يقول بشار

(١) انظر ص ١٤٣ وما بعدها.

(٢) انظر خطبة ابن عبد الله السفايح ص ٣٥ وما بعدها.

(٣) الأواب جمع أوبه. حذفت منها لباية تخفيفاً راجع هلمش رقم (٢٢) ص ٢٧٥ من هوامش تحقيق الديوان عند بحث هذه النقطة لغويًا. تحقيق محمد رفعت ومحمد شوقي أمين.

٢١ - إذا غدا المهدي في جنبه أو راح في آل الرسول الغضائب

ثم يستمر في معاني الملح بالمحامد والتعالى عن النقائص، والانصاف بالقوة والجبروت على الأعداد.

ويلاحظ على القصيدة - فيما يبدو لى - خوف مُقنَع يسرى داخل بشار، أتوقع أن يكون مرده ما سبقت الإشارة إليه، من تخوفه من أن يقع في التفسير في مدائحه الجديدة إذا قيست بالمدائح الأموية القديمة ولذا نراه يقع عند معنيين كبيرين، أولهما العدول عن الهوى إلى الجد والتوبة اقتضاء لرغبة الإمام المهدي، وهو يوضح أنها تضحية ليست يسيرة عليه. وثانيهما الحق القائم على صلة العباسيين بالرسول صلى الله عليه وسلم، ثم التحول على الفور إلى المعاني العامة من المعروف، والشرف، والقوة.

ولو قارنا ذلك بمدائحه في الأمويين لكان الفرق واضحاً وشاسعاً وعلى سبيل المثال نراجع مدحته في سليمان بن هشام بن عبد الملك التي مطلعها:

ناتك على طول التجاور «زينب» وماشعرت أن النوى سوف تصقب^(١)

فالفرق الفنى بينها يدل على أن الشاعر في مدحته الأموية كان يعاقر فناً محبوباً، وهو في مدحته العباسية لا سيما في عصر الخلفاء المؤسسين للدولة كان يلعب فناً يخشى معه الهزيمة والهلاك، ومن ثم كانت مدحة المهدي لا تتجاوز ثمانية وعشرين بيتاً بينما كانت مدحته الأموية التي أشرنا إليها هنا تبلغ سبعة وستين بيتاً. والفرق الفنى واضح لمن يمارس القراءة الفنية لهاتين القصيدتين على سبيل المثال، وهذا الفرق ليس في النسيج الذى يحمل بصمات بشار، ولكن فيما يشى به هذا النسيج ويدل عليه من أفكار وإحساسات ومشاعر.

ومع ذلك فإننا نجده بعيداً عن مقام الخلافة العباسية وبعيداً عن شخصية

لها قوة المهدي وخطرها، يكون أكثر قدرة واستجابة لطبيعته الفنية، بل أكثر توفيقاً لمعاني المدح في طول نفس وتمكن وسيطرة على معانيه وأسلوب تأتبه لها.

مثال ذلك مدحته لسليمان بن داود الهاشمي^(١)، ومطلع القصيدة :
 ثَابِتَتْ بُرْقَةُ الرُّوحَاءِ فَالْلَبِّبُ فَاَلْمَحْدَثَاتُ بِحَوْضَى. أَهْلُهَا ذَهَبُوا
 والقصيدة تتمتع بكل خصائص بشار في شعر المدح من حيث القوة
 والجزالة، والبحث عن المبتكرات من معانيه، والارتباط بنهج قصيدة المدح
 وتقاليدها، مع طول نفس يصل بها إلى اثنين وسبعين بيتاً.
 ونراه يطيل النفس في مقدمة مهية في بنائها وتمكنها من نسيب عالٍ، به
 مفردات جديدة من المعاني اللافتة للنظر بجديتها ورونقها وبدعها الفني.
 يقول في وقوفه على أماكن المحبوبة :

- ٥ - كَانَتْ مَعَايَا مِنْ الْأَكْبَابِ فَانْقَلَبَتْ عَنْ عَهْدِهَا بِهِمُ الْأَيَّامُ فَانْقَلَبُوا^(٢)
 ٦ - أَقُولُ إِذْ وَدَّعُوا نَجْدًا وَسَاكِنَهُ وَخَالَفُوا غُرْبَةً بِالْدارِ فَاغْتَرَبُوا
 ٧ - لَا غَرَزُوا إِلَّا حِمَامًا فِي مَسَاكِنِهِمْ تَدْعُو هَدِيلاً فَيَسْتَفْرِى بِهِ الطَّرَبُ
 ١٦ - لَا يَغْفُلُ الْقَلْبُ عَنْ أَلِيلَى وَقَدْ غَفَلَتْ عَمَّا يُلَامِي شَجَّ بِالْحُبِّ مُغْتَرَبُ
 ١٧ - فِي كُلِّ يَوْمٍ لَهُ هَمٌّ يُطَالِيهِ عِنْدَ الْمُلُوكِ فَلَا يُزْرَى بِهِ الطَّلَبُ

(١) هو سليمان بن داود بن علي بن عبد الله بن العباس، وهو فيما يبدو عم السفاح والصور، وقد ولاه السفاح الكوفة سنة ١٣١ هـ. وولاه بعد ذلك على الحجاز واليمن والجملة سنة ١٣٢ هـ. وتوفي سنة ١٣٣ هـ. راجع الديوان ص ٢٢٩/١. وانظر هامش الترجمة بالصفحة ذاتها، بتحقيق محمد رفعت، ومحمد شوق أمين.

(٢) معاني: جمع معية، وهو من العياء وهو التعب... وصف بشار الأماكن بالإعياء لأنها من كثرة السكان كأنها كلبلة تاعية، وهي استعارة حسنة لا نعرفها لغيره... راجع تعليق المحققين في الديوان في هذه النقطة فهو يرى نافع ٢٢٩/١ هامش (١) (تحقيق الأستاذين محمد رفعت فتح الله، ومحمد شوق أمين).

إلى أن يصل في البيت الثان والثلاثين إلى الممدوح فيقول :

- ٣٢ - إلى «سليمان» راحت تفتلي جزقا والخير متبع والشّر مُجْتَنَبُ
٣٣ - تزود من ذوى الأحساب أونة وخير من زرت سلطان له حَسَبُ
٣٤ - أغر أبلج تكفينا مشاهدته في القاعدين وفي الهيجاء إذا ركبوا

إلى أن يصل إلى ما يسم البيت العباسي في تأكيد حقه الشرعي في الخلافة :

- ٥٥ - ساقى الحجاج أبوه الخير قد علمت علما «قرشي» له الغايات والقصب
٥٦ - وأنى «حُثَيْنا» بأسياف ومقرية^(١) شعث النواصي براها القود والخب
٥٧ - يعطى العدا عن رسول الله مهجته حتى ارتدى زينها والسيف مخضب
٥٨ - وكان «داود» طودا يستظل به وفي «علي» لأعداء الهدى هرب
٥٩ - والفضل عند «ابن عباس» تعد له فدعوة الذين آثار ومختضب
٦٠ - قل للمبامى «سليمانا» وأسرته ميهات ليس كعود النبعة الغرب
٦١ - رشع أباك لأخرى من صنائه واعرف لقوم براس دونه أئنب
٦٢ - أبناء أملاك من صلى إقبلتنا فكلهم ملك بالتاج مغتصب
٦٣ - دم النبى مشوب في دماهم كما يخالط ماء المزة الضرب
٦٤ - لو ملك الشمس قوم قبلهم ملكوا شمس النهار ويذر الليل لا كذب
٦٥ - أعطاهم الله ما لم يخط غيرهم فهم ملوك لأعداء النهى ركب

هكذا في براعة وطول نفس، وحسن تأت وتمكن من موضوعه، وسيطرة على مفرداته، وعناية بالموقف الجديد الذى يسم الممدوح بل الدولة الجديدة في الإقناع بأحقيتها من الوجهة الشرعية الدينية، ولعل سوانق مدحه لسليمان بن داود الهاشمي (عم السفاح والمنصور) وغيره من بنى العباس كانت تركى مدائح القصار بين يدي المهدي.

فإذا عدنا لأبن نواس فإننا نستحضر على الفور أنه لم يواجه بأزمة في تاريخه

(١) المقرية (يفتح الراء) الأفراس التي تقترب من بيت صاحبها وتكرم.

الفنى فى شعر الملح، كما وجه بشار بذلك، وتلك نقطة يجب فى تصوورى أن توضع فى الحسبان عند دراسة شعر الملح لبشار وعند رصد الفوارق بينه وبين أبى نواس فى دراستهما كشعراء فى العصر العباسى الأول - فبشار مخضرم بين الأموية والعباسية - وأبو نواس خالص فى عباسيته لم يواجه بذلك الموقف الحرج الذى فرض نفسه تاريخيًا وفنيًا على بشار بن برد، والذى ربما كانت بعض أسرارهِ سببًا فى تخلص الدولة العباسية منه فيما يبدو لى.

وفى شعر الغزل نقطة فرق هامة بين بشار وأبى نواس سوف نوضحها، ولكننا بين يدي الحديث عنها نذكر ونؤكد أن شعر الغزل عند بشار كان يمثل ميدانًا أفسح من شعر الملح لتداعى الحداثة والابتكار فيها، لأن شعر الغزل بعيد عن ساحة السياسة إذا قيس بشعر الملح، وكانت الحرية الفردية لدى بشار بكل نوازعها ورغائبها تدفعه إلى التفنن فى إرضاء نزعاته ونزعاته الممكنة له والبعيدة عليه، التى يتطلع إليها ويعجز عنها، وقد سبق تقديم نماذج شتى لأنماط غزله الفنى.

ونقطة الفرق بينه وبين أبى نواس تكمن فى الفرق بين التكوين الشئى والشخصى لكل منهما، ولعل أبرز نقطة عند بشار ما سبق تحليله من إحساسه بأنه حُرَم من المرأة مرتين، مرة بسبب عجزه عن رؤيتها، وأخرى بسبب دمامته التى صرفت الجميلات عن الرغبة فيه، وهذا لا يمنع من قبول بعض الحكايات التى كانت تصور بعض النسوة راغبات فى مضاحكته للفوز ببعض أشعاره فهن أو المُسَعِدَة هنَّ على نحو ما سبق ذكره فى الأبيات التى مطلعها:

لَمَّا طَلَعْنَ مِنَ السُّرْقِ ق عَلَى (بالبردان) نَحْمًا^(١)

أما ساحة المرأة عند أبى نواس فلها شأن آخر، إنها ساحة المجانة فى دنيا الحانة التى تطفئ فى نزقها فتجعل الجوارى يشدون صورة الغلام، حيث تقدم فى الحانة عليهن فى مجال الفتنة والغواية.

وعند التأمل نجد المحور لدى أبي نواس في الغزل بالمذكر والمؤنث يرجع إلى تكوين شخصي خاص وبيئة عصرية خاصة، ومنها معاً كان ظُرفه وخروجه الاجتماعي، الذي يمثل في حقيقته تكوينه وتطور حياة المجانة في عصره داخل الحانات المرفقة، ومن ثم كان في تناوله يُعنى بالمداعبات المضحكة أو المخجلة يدفعه إلى ذلك شغفه بالعرّض والمخالفة كما يقول الأستاذ العقاد^(١).

وأبو نواس فيما نعرف لم يغرم بطابع عمر بن أبي ربيعة، حيث تنغزل المرأة بالرجل - وهذا المعنى أَرْضَى شخصية بشار في تسلطها واستعلائها - فبينما يختار بشار أن تنغزل المرأة بفحولته نجد أبا نواس يُغْرِق نفسه في أساليب الغزل بالمذكر إلى المدى الذي يعرض نفسه غلاماً مرغوباً فيه، ويُغْرِقُ في المعاشة والمجانة إلى ذلك الحد الذي يفتق معه ذهنه عن رسم صورة غاية في البساطة، والعبث والمجانة، والجرأة على الحرمات والمقدسات، حيث يرسم صورة لامرأة تقدّمت في طوافها حول الكعبة لتلم الحجر الأسود، فتبّعها وألصق خده بحذّها، وكانت هذه حيلته إلى لَمْسها والقرب منها، وهو إنسان تُغنيه الحانة وعالمها عن كل حرمان، ولكنه يعتمد إلى المعاشة والخروج والتطاول على كل مألوف جدير بالرعاية والاحترام، وحتى بالتقديس، ما دام الأمر أمر مجانة ومُعاشة، وهو في ذلك تحركه بواعث العرّض والمخالفة، لأنه يُعنى بتأكيد عالمه، حيث ذلك هواء الذي يريد حمل الآخرين عليه أو تقريبه منهم، من باب الظُرف والفكاهة والمعاينة، مستعيناً بموهبته.

والصورة التي يقدمها في ذلك ملفقة مكذوبة، ولكن عبثه الذي يوشك أن يكون عقيدة وأسلوب حياة يدفعه - كما يدفع اليقين أصحابه - إلى اللعب الفني بهذه المعاشات، يمدّه وهجُ قريحته وصدقُ طويته في المجانة والمعاينة، يقول في المقطوعة التي نتحدث عنها^(٢):

وعاشِقَيْنِ التَفَّ خَدَاهُمَا عند الشّامِ الحجرِ الأسودِ

(١) أبو نواس ص ٤٨.

(٢) ديوانه ص ١٩٨.

فاشتفيا من غير أن يائما كأنما كانا على مؤءـ
لولا دفاع الناس إياهما لما استفاقا آخر المُسند^(١)
ظَلْنَا كِلَانَا سَاتِرٌ وَجْهَهُ مِمَّا يَلِي جَانِبَهُ، بِالِيـ
نَفْعُلُ فِي الْمَسْجِدِ مَا لَمْ يَكُنْ يَفْعَلُهُ الْإِبْرَارُ فِي الْمَسْجِدِـ

هكذا يتمكن أبو نواس بموهبته الفنية من كل معنى يسعى إليه خيله أو يقع عليه مهما كانت حدود عبثه ومجاثته.

وهذا ليس موضع الرصد الخاص في فن أبي نواس الشعرى، بل الذى يهم بصفة أساسية هو أسلوبه المتميز بالابتكار والتمكن من سعة التشكيل الجمال، والذى يتسم في جلته بالسهولة الممتعة والحدة المدهشة، أو بالمحولة والقوة إذا قصد إليهما، وهو في تميزه الفنى يتنص بإدراك العلاقات في المعنى الواحد من وجوه شتى، مع القدرة على تحليل المشهد البسيط والمعنى البسيط من عدة زوايا يتعامل معها الناس بكثرة وسعة، وهو يلتقط أجزاءها ويقدمها، فتبدو جديداً معجباً أو غريباً ملفتاً أو بسيطاً مدهشاً؛ من فرط تنبهه كشاعر متميز إلى أجزاء المعنى في علاقات خاصة، مع براعته في الكشف عنها وفرط قدرته على تفجير عناصرها وإعادة تشكيلها التى تبدو مبتكرة بسبب إدراكه الخاص لها، وهى في ذلك كله جميلة في مبنائها الفنى، وتصل أحياناً إلى حد الاستحالة الفنية على غيره.

وثمة مثال آخر لفرط تشقيقه لعلاقات المعانى وسهولة البناء الفنى، الذى يسلك معه أبو نواس بصولجان الموهبة الفنية المحدثه المبتدعة في الشعر العباسى والعربى على إطلاقه يقول: ^(٢) "تحت ما يمكن اختيار عنوان له بأنه «تُمَثِّل الحبيب»

سَأَشْكُرُ لِلذُّكْرَى صَنِيعَتَهَا عِنْدَى وَتُمَثِّلُهَا لِي مَنْ أَحَبُّ عَلَى شُعْدِ
يُقْرِبُهُ التَّذْكَارُ، حَتَّى كَأَنَّنِي أَعْيَانُهُ فِي كُلِّ أَحْوَالِهِ عِنْدَى

(١) آخر المسند: آخر الدعوى

(٢) ديوانه ١٩٨.

فقد كانت الذكري تكون كأنها مشاهدة لولا التوحش للفقد
تمثل لي أن لا أقول على النوى فياليت شعري ما الذي أحدثت بعدى ؟
لأن وإن كانت من الناس - واثق لتفي منها بالدوام على العهد

والخلاصة الهامة هنا أن أبا نواس كان قفزة جديدة بالشعر العربي في باب الحداثة التي تعني التمكن والاقتدار والسهولة والرونق، والتأثير القوي المعتمد على صدق الحس ورهافة الشعور وسهولة التعبير مع ارتفاع سيطرته الفنية وتمكنه. وقد اكتسب منزلة أدبية رفيعة، قال أبو عبيدة : أبو نواس للمحدثين مثل امرئ القيس للمتقدمين، وشعره عشرة أنواع، وهو مجيد في الكل، ومازال العلماء والأشرف يروون شعره ويتفكهون به، ويفضلونه على أشعار القدماء. وقال أبو عمرو الشيباني : لولا أن أبا نواس أفسد بهذه الأقدار - يعني الخمر - لاحتججنا به، لأنه كان محكم القول لا يخطئ^(١).

ولعل حب الحداثة والجدة، بل المبالغة في الظهور بكل ما هو جديد مستحدث، والتشكر لكل ما هو شائع مستقر، أو موروث موقر، كانت كلها تقف وراء ثورته على الأطلال، يضاف إلى ذلك شغفه المبالغ فيه بالخمريات وكذلك جنوحه الشاذ إلى الغزل بالمذكر. ويقف وراء هذا كله رغبته الأكيدة في أن يكون صادقاً مع نفسه فيما يقول.

ثورته على الأطلال :

إن بناء القصيدة العربية ظل يفرض نفسه، كما استقرت تقاليدته في العصر الجاهلي، وظلت قداسة هذه التقاليد سائدة طوال العصر الأموي، فلما كان العصر العباسي وجاء دور أبي نواس على مدرجة الشعر العربي، وجدناه قد حمل لواء الثورة على المقدعة التقليدية للقصيدة العربية، ومعروف أن أبرز عناصر هذه المقدمة : الوقوف على الأطلال والحنين إلى المحبوبة، وبكاء

(١) خزانة الأدب للبغدادى ٢٤٨/١ تحقيق عبد السلام هارون.

الديار والدمن، ولكن أبا نواس رفض تقديس هذه الأمور والالتزام بها، بل استهجنها وسخر منها، وبعد أبو نواس صاحب اللواء في الثورة على هذه المقدمة. نعم هناك محاولات سابقة ولكن دوره كان الدور الرئيس كان المعلم البارز في هذا الباب بحيث، يمكن للدارس أن يتجاوز من عداه عند الكلام على هذا الدور ولكننا نُلَمِّح في سرعة إلى تلك المحاولات الأخرى ما دنا في سياق مراجعة التاريخ، وتبين طبيعة الدور العميق العريض الذي نواس في هذا المضمار.

كان الكميت بن زيد شليد الحب لآل البيت، قد نادى بترك الوثوف على الاطلاع، ولكن دعوته آنذاك لم تكن دعوة فنية أو اجتماعية بل كان مردها هواه السياسي الديني، ولكن صوته في الساحة الفنية لم يلق استجابة ولم يترك أثراً.

ثم جاء أشجع السلمي، ونادى بأن مسارح الشباب، وضروب الملاهي وأنماط الحياة الاجتماعية الجديدة أولى بأن تكون موضوع القول في المقدمات. ومن ذلك قوله :

مالي وللريح والرسم	هنَ طريقُ إلى الهموم
للحظ طرفٍ وغمرُ كفٍ	وخمرة من بنات ريم
وريحُ ريحانةٍ بمكٍ	تدعو ندماً إلى نديم
أحسنُ من خيمةٍ ورثع	تجرّحه الريح بالنسيم ^(١)

وواضح أن أساس فكرته وجوب اتجاه الشعراء إلى ما يملأ حياتهم الاجتماعية بالأخذ عنها، وتصويرها، فن واقع هذه الحياة تتكون تجاربهم وتمو عواطفهم فكيف يطرحونها ويتجهون إلى التقليد الذي لا يربطهم به سوى التلقين.

ونجد في طبقات ابن المعتز آياتاً لأبي حيان الموسوس، يدعو فيها إلى نكران

(١) ربيع : الأوراق للصول ص ١١٢ تم إخبار الشعراء طبع ١٩٣٤.

الوقوف على الأطلال وبكائها بل يتجه إلى وصف الحياة من حوله، وبخاصة مناظر الطبيعة في «قطر بل» حيث يقول^(١) :

لا تَبْكْ ههنا ولا المواعيسا ولا لِرِيعِ عهدت مأنوسا
وقفت بقطر بل ونزعتها واحبس بها عن مسيرك العيسا
ثم يأتى ديك الجن فيقول :

قالوا السلام عليك يا أطلال قلت السلام على الحيل محال
عاج الشق مرأته بعن اليل ومرأه عيني قللة وحجال
لأغادين الراح وهى زلازل ولا طروق اليت فيه غزال

وهكذا يدعو للخمر وللفتنة بالجماليات العصريات. وهناك نماذج أخرى لشعراء آخرين يمكن الرجوع إليها في البحث القيم للدكتور حسين عطوان^(٢).
فإذا جاء دور أبي نواس فإنه يبدو في الساحة وكأنما حل الراية وحده لأنه صاحب دعوة، لا فكرة، وصاحب ثورة وليس مجرد رأى، وإن دعوته لعميقة عريضة موجعة ساخرة فهي هو ذا يسخر من اتهمك بتقليد الوقوف على الأطلال من ذلك قوله :^(٣)

قل لمن يتكى على رسم دُرْس واقفا ماضر لو كان جلس
أترك الريع وسلمى جانباً واصطح كزخية مثل القبس
هكذا يسخر ويدعو إلى الشراب، وهو يكرر ذلك ويصر عليه :^(٤)

إنس رسم الديار ثم الطلولا واهجر الريع دارسا ومحلا
هل رأيت الديار ردت جوابا وأجابت لدى سؤال سؤلا
وأشربتها كأنها عين ديك يطردهم طعمها والغليلا

(١) طبقات ابن المعتز ص ٣٨٥ تحقيق عبد الستار فراج ط المعارف.

(٢) راجع مقدمة القصيدة العربية في العصر العلمي الأول ص ١٠٢ وما قبلها وما بعدها.

(٣) ديوانه ص ١٤٣.

(٤) ديوانه ص ١٧٢.

وهو يدعو في غمادج متكررة إلى رفض حياة البدو بما فيها من عناء وشظف
فيقول: ^(١).

دع الأطلال تَسْفِيها الجنوبُ وتلى عهد جدتها الخطوبُ
إلى أن يقول في النص ذاته :
دع الألبان يشرها رجالُ إذا راب الحليب قبل عليه
فأطيب منه صافية شمولُ يكاد من الدلال إذا تثنى
فهذا العيش لا خيم البوادي وهذا العيش لا اللئ الخليلُ
ثم نجد لديه هذه الحلة والسخرية من الأطلال وأصحابها حيث يقول: ^(٢)

عاج الشق على دار يسائلها وعجت أسأل عن خمار الند
لا يرقأ الله عيني من بكى حَجْرًا ولا شق وجد من يضبو إلى وتد
قالوا ذكرت ديار الحى من أسد لادر دُرْك قل لى من بنو سد
ومن تميم ومن قيس وإخوتهم ليس الأعراب عند الله من حم
دع ذا عديمتك واشربها معتقة صفرا تعنق بين الماء والسريد

ولعل قصيدته الرائية أكثر وضوحاً وإفصاحاً في حملته على الأطلال وأهلها.
وفي إقباله على الحياة الجديدة، بل إنه يؤكد أنه لو كان المحبون العرب القدامى
أحياء في هذا الزمان لأجوا حباً يواكب طبيعة العصر في تطوره وواقعه مهما
كان أليماً مسقاً، فلو كان المرقش حياً لما أحب سمية محبوبته بل أحب غلاماً،
يقول في رائيته: ^(٣)

(١) ديوانه ص ٣٥ دار صادر بيروت.

(٢) الحوب : الإثم.

(٣) الديوان ص ١٨١.

(٤) الديوان ص ٣٣٨.

دَعِ الرُّسْمَ الَّذِي ذَرَا يُقَاسِي الرِّيحَ وَالْمَطَرَا
وَكُنْ رَجُلًا أَصْلَحَ الْعَدَا م^(١) فِي اللَّذَاتِ وَالْخَطَرَا
فَإِنَّكَ أَيْمًا رَجُلًا وَرَدَتْ فَلَمْ تَجْزُ صَدْرَا
وَمَنْ عَجِبَ لِعَشيقِهِمْ أَلَا جَفَاءَ الْجَلْفَ وَالصَّحْرَا
فَقِيلَ مَرَقْتُ أَوْى وَلَمْ يَتَّعِزْ وَقَدْ قَدَّرَا
أَمَّا وَاللَّهِ لَا أَشْرَا حَلَفْتُ بِهِ وَلَا بَطَرَا
لَوْ أَنَّ مُرَقَّتَا حَيٍّ تَعْلُقُ قَلْبَهُ ذَكَرَا

هكذا أبو نواس واقع الحياة ورَّده وملاذه، والعدول عنه شطط وسفاهة، والذي ييمنا الآن هو تفسير موقف ابن نواس من ثورته على الاطلال، والدراسون لهم في ذلك وجهات نظر متعددة تعرضها بإيجاز وندلى برأينا في هذه القضية :

١ - يرى أستاذنا الدكتور طه حسين أن أبا نواس كان يدعو إلى مذهب جديد، وهذه الجدة التي يدعو إليها لم تكن أمراً طارئاً في حياته وحياة الناس بل كانت هي الأمر الواقع في التطور الاجتماعي والثقافي والأدبي، ولكن الفرق يبقى في التنبه لهذا الجديد وفي الاعتراف به والدعوة إليه^(٢).

ولكن أستاذنا الدكتور طه حسين يضيف إلى مقتضيات التجديد الفسنى والحضارى اللذين أغرم بهما أبو نواس، سبباً سياسياً حيث يقول : «على أن المذهب الجديد على حسنه واستقامته، وعلى أن أبا نواس موفق فيه، لم يسل من أشياء تمكنتنا من أن نفهم بُغض الناس له ونعيبهم عليه، فهو ليس مذهباً شعرياً فحسب، وإنما هو مذهب سياسي أيضاً. يذم القديم لا لأنه قديم - بل لأنه قديم ولأنه عربي، ويمدح الحديث - لا لأنه حديث - بل لأنه حديث، ولأنه فارسي، فهو إذن مذهب تفضيل الفرس على العرب مذهب الشعوية المشهورة^(٣)».

(١) الأوفى ما يروى : إذا أصاح العمر.

(٢) راجع تفصيل ما أوجزناه هنا في حديث الأربعاء ٩٤/٢ - ٩٧.

(٣) حديث الأربعاء ص ٩٠/٢.

ونحن لا نتفق مع أستاذنا الدكتور طه حسين في أن مذهب أبي نواس كان مذهباً شعوبياً، بل كان مذهباً فنياً أساسه حب الحضارة التي يحياها، وحب الصدق الفني والصدق النفسى، وأستاذنا الدكتور طه حين قد أطلال القول فيها يتصل بصدق أبي نواس النفسى والفنى. من ذلك قوله: «كان أبو نواس إذن... حين يصف الخمر أو حين يتغزل، يقصد إلى ما يقصد إليه الشعراء المحميدون من وصف الحس والشعور، وتمثيل العاطفة تمثيلاً صحيحاً...» كان أبو نواس يريد أن ينجح بالشعر منهجاً جديداً، لم ينتهجه المتقدمون، أو قل إنهم نهجوه ولكنهم لم يشعروا بذلك، ولم يتخذوه عقيدة أو مذهباً في الأدب، كان يريد أن يتخذ الشعر لساناً للحياة الحاضرة... أن يعدل عن أساليب القدماء في وصف الأطلال والبكاء عليها، وفي تغنى الإبل والشاء، إلى وصف حياة التي يحياها الشعراء والمستمعون لهم، إثارة للصدق وبعداً عن الكذب، بل كان أبو نواس إذن في هذا الشعر المخالف للأخلاق وأصول الفضيلة، محمداً للأخلاق وأصول الفضيلة. كان يؤثر الصدق ويكر الكذب...»^(١).

فالأصل عندنا في مذهب أبي نواس هو التجديد الذى أساسه الصدق الفنى والنفسى، والتعلق بتطور الحياة إلى حضارة جديدة شُغف منها أبو نواس بحياة اللهو واللذة والترف، ومستحيل على مثله أن يتجه بهواه النفسى إلى تقاليد الحياة الجاهلية الجافة، يعشقها ويتغنى بها ويكون فيها صادقاً مع نفسه وحياته وفنه وسوف يأتي مزيد بيان لرفض فكرة الشعبوية عنده بمعناها السياسى الحاد. وذلك عندما نعرض لبقية الآراء في تفسير اتجاهه ومذهبه النفسى.

٢ - يرى أستاذنا العقاد: أن مركب النقص كان يتطور أبا نواس بسبب اقتناعه بالظلم في نفسه، وأبو نواس تثبت بسبب هذا الإحساس بكينته فراراً من نسبة المدخول، وكانت العقدة تعمق في باطنه أكثر وأكثر نتيجة اهتمام العصر بالنسب^(٢).

(١) حديث الأربعة ص ٤٣/٢.

(٢) أبو نواس: للعقاد ص ١٤١ - ١٤٢ ط الانحلو.

ونتيجة مركب النقص الذى لزمه من الطعن فى تسبه، وسط مجتمع شديد الاهتمام بالنسب ومراتب شرفه ووجاهته، كان إدعائه الخمر وهيامه بها وحفاوته بمجتمعها «فهو يشرب الخمر لأنها شراب الملوك، أو الشراب العريق الذى عاش مع أجداده الأكاسرة والقيصرة... وهو يستريح إلى شربها حيث لا فخار بالآباء والأجداد، وبين الندامى الذين يهابونه وتذللون بين يديه... وجنونه المتسلط أن يفتح كل خمرية، أو يتخللها، بالنمى على الطلول والرسوم، ومن يذكر الطلول والرسوم... ويت القصيد من هذا الهوس بالنمى على الرسوم والطلول إنما هو الإزراء بأهلها، ويعيشهم وفخارهم الذى عزَّ عليه أن يجاريهم فيه، والإشادة بالخمر التى لا يدرك الكفاءة لها كل شارب ولا يسمو الشاربون لها إلى مثل شمائل أى نواس... لا جرم تصيح المنادمة قرابةً تُغنى عن قرابة النسب بين أناس لا يتغخرون ولا يتعاضمون»^(١).

واضح إذن أن جانباً من جوانب أمراض أى نواس النفسية كانت تربطه بالخمر، وكانت تحرَّضه فى الوقت نفسه على ذم الطلول والسخرية منها ومن أصحابها.

لكن هجوم أى نواس على الطلول وأصحابها اتخذ فى بعض أبعاده بعداً سياسياً لدى معاصريه. يقول أستاذنا العقاد: «ولم يخف على أحد من أبناء عصره ما كان يعنيه بالإنحاء على الطلول، وباللجاجة فى هذا الإنحاء، ولم يكن هو يخفى مقصده منه وهو يُتبعه بالإنحاء على الأعراب من كل قبيل، ويقابل بين الخيام وإيوان كسرى وبين الزروب والميادين، فلهذا نهى الخليفة عن الاستمرار فى هذه اللجاجة، وأمره بوصف الطلول فقال:

دعانى إلى وصف الطلول مسلطاً لقد ضيقتُ ذرعاً أن أجوز له أمراً

فليس اللهج بالنمى على الطلول دعوة إلى الجديد كما يترأى من النظرة السطحية إلى ظاهر العبارة، ولم يأمره الخليفة بالكف عنه لأنه تجديد ينكره،

ولكنه فهمه على معناه الذى لا يفهم سواه من هذا التّهوس بتحقيق الأصول وأهل الاطلال، وخشى منه مغبته بين القبائل المتحفزة فى تلك الآونة، منهاه عنه نهياً عن هجاء سياسى لا تحمد عقباه. وبعد فهل كان أبو نواس يتحجب بكاء الاطلال إثارةً للتجديد أو إثارةً لمذهب كائن ما كان من المذاهب الفنية؟ كلا، فإنه لم يدع إلى تجنبها إلا ليستطرد من ذلك إلى النعى على أهلها ومفاخر أنسابها، فمطالعه فى بكاء الاطلال تزيد على مطالع الشعراء من معاصريه، أو المتقدمين عليه^(١).

ولنا وجهة نظر فى فهم أبى نواس، وفى فهم كلام أستاذنا العقاد: فأبو نواس صاحب مذهب فنى واتجاه تجديدى حضارى، قوامهما الصدق الفنى والنفسى، وأما كلام أستاذنا العقاد فإن قوله: بأن الناس فى عصره ولا سيما الخلفاء قد فهموا موقفه من السخرية من الطلول وأهلها فهمًا سياسياً. فهذه قوله حق، لأن هذا الفهم السياسى حق العصر الذى عاش فيه أبو نواس، خاصة وأن بنى العباس كانوا يعتمدون على العنصر الفارسى فى تدبير شئون الدولة، وكانوا إلى جانب ذلك يحرصون بشدة على احترام كل ما هو عربى، وتثيته والدفاع عنه، حتى لا يتهموا عند شعبيهم العربى الذى هو أساس الدولة وقوامها، وحتى لا يتهموا من وراء تنكركم للعروبة فى إسلامهم، فكانوا يؤكدون عروبة التقاليد كما سبق الشرح لذلك فى الحان السياسى عند الكلام عن الخلافة والخلفاء.

ولكن هل التفسير السياسى من الخلفاء، ومن الشعب العربى ومن انتقاد حماة التراث وسدنة اللغة والتقاليد هو التفسير الفنى الصحيح الذى قبله بعيداً عن عصرهم، حيث لا نخضع للعوامل والظروف التى جعلتهم يتجهون هذا المتجه فى تفسيرهم لموقف أبى نواس؟

ليس الأمر كذلك عندنا، فتفسير أهل العصر هو التفسير المناسب

لظروفهم الاجتماعية والسياسية، أما نحن فالذى يعيننا هو التفسير النفسى لموقف أبى نواس، وهو عندنا موقف فنى واضح يمثل الاستجابة الصحيحة لصدق نفسه مع واقعه الاجتماعى وواقعه الفكرى والنفسى وواقعه السلوكى، وموهبته الفنية ذات الطاقة التعبيرية القادرة على تصوير كل ما تحسه وتلذه وتحياه.

وأما مذهب العقاد فى التفسير النفسى فهو على أصوله واقتداره اتجه إلى الكشف عن العقد النفسية المتصلة بمرض النرجسية عند أبى نواس وفى حدود الكشف عن العقد المختلفة التى أورثته الرغبة فى المخالفة لما هو شائع مستقر، والتى شكّلت أنماطاً شتى من سلوكه وتفكيره، منها إدمانه الخمر، واحتقاره الأنساب أو تذويبه لقيمتها رغبة فى التعلق بقيم أخرى، فهذه المباحث أصيلة فى تحليلها، وفى كشفها عن تفسيرات علمية لأنماط سلوكه، هذا بحث فى التحليل النفسى فى تكوين الشخصية فى خلائقها وأنماط سلوكها وطريقة تفكيرها.

لكن، ليكن الشخص بكل خصائصه وخلائقه وأنماط سلوكه على أى نحو من الأنحاء، ويخضع لآى تفسير من التفسيرات، فالمهم عندنا أنه مقتنع بنمط سلوكه وتفكيره، وأنه صادق مع نفسه وكثيراً ما يكون الإنسان صادقاً مع نفسه وتخفى عليه دوافعه ومكونات عقده، ومنايع اعتقاده وتفكيره، لكن المهم أنه بكل مكوناته يكون صاحب فكر وإحساس وشعور وسلوك، هذا الأمر الواقع الذى بشكل المعادل لذاته، بل هو ذاته بالفعل، يظهر واضحاً جلياً فى فنه، فهو يقول فى نهاية الأمر بصدق نفسى وشعورى، ولهذا الصدق وحده يسخر ملكته الفنية أو طاقته الإبداعية، وهكذا كان أبو نواس. أما التفسير النفسى لمكوناته فهذا أمر يحمله أبو نواس ولا يقيم فنه عليه.

وبهذا الفهم نختلف مع أستاذنا العقاد فى جهة البحث، وعند التحرى لهذا الاختلاف فى الجهة لا يكون بيننا وبينه خلاف فى درسه النفسى وإنما الخلاف محصور فى تفسير الظاهرة الفنية لدى أبى نواس، فهى سياسية عند

أهل عصر أبي نواس وعند الأستاذ العقاد، أى هى شعبية آخر الأمر، وهى ليست كذلك عندنا.

بقيت جزئية أخرى فى المناقشة هى قول الأستاذ العقاد: بأن مطالع قصائد أبي نواس فى بكاء الأطلال تزيد على مطالع غيره من الشعراء من معاصريه، أو المتقدمين عليه.

نعم التزم أبو نواس المطالع التقليدية لا سيما فى شعر المدح يقول: الأستاذ الدكتور مصطفى الشكعة: «إن أبا نواس الذى أسرف على نفسه فى السخرية بالعرب، والوقوف على الأطلال... من العجيب حقاً أنه يجود فيه كل الإجابة، وما من قصيدة من عيون مدائحه إلا وسار فيها على الهج التقليدى القديم، وقدم من خلالها ما يعجب وما يطرب»^(١).

والتفسير الفنى والتاريخى عندنا لكثرة المطالع التقليدية فى شعر أبي نواس هو أن أبا نواس كان بالضرورة يحب أن يكون مقدماً لدى الخلفاء والولاة، ليحظى بالقرب منهم ويجزىل عطاياهم وهذا موقف سياسى واجتماعى، ومن ناحية أخرى فإن كبار الشعراء وعلماء اللغة كانوا يحتذون ويحبذون انشاء التقليدى للقصيدة العربية، وأبو نواس كان بطاقته الشعرية يحاول دائماً التفوق عليهم، ولا بد له لإثبات مكانته المقتدرة فى إبداع الشعر من أن يبرزهم بطاقته الشعرية، ولا يترك لهم فرصة للتفوق عليه، وكان لا بد له أيضاً - وهذا أمر هام - أن يقع عند الذوق الفنى العام الذى تُسيغه كل الطبائع والنفوس وهو الغزل بالمرأة، فأبو نواس من ناحية فنية محضة لم يكن قادراً على هجر المقدمة الغزلية؛ لأن مقدمة الخمر لها جمهور خاص. أما مقدمة الغزل فهى تمثل الطبيعة البشرية العامة، وهى الأسلوب المؤثر الأخاذ، على النحو الذى لفت إليه النظر ابن قتيبة حيث قال: «ولما قد جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل والفرح بالنساء»^(٢) وهذا الموقف بكل بواعثه فنى

(١) الشعر والشعراء ص ٢٨١ د. مصطفى الشكعة.

(٢) الشعر والشعر لابن قتيبة ص ٧٤ - ٧٥ تحقيق أحمد محمد شاكر.

الطابع أدبي المتنوع، يمثل ذوق العصر وقيمه الفنية. أما إذا كان الأمر بعيداً عن رضا الخلفاء والولاة وعن منافسة الشعراء واعتراض النقاد، فإن أبا نواس كان يمارس هواه الفني الذي يرتضيه بإبداع الجديد والترويج له، في اقتدار فني يسجل فيه تفوقاً جديداً ليس لهم فيه مثل ابتداعه ولا طاقته.

والإتجاه إلى رفض الشعوبية ونفيها عن أبي نواس سبق إليه نخبة من الباحثين الأجلاء منهم الأستاذ الدكتور شوقي ضيف حيث يقول: «وأبو نواس لا يشغب على العرب شغب شعوبية... ذلك أنه لا يوازن بين خشونة البدو وحضارة الفرس... إنما يوازن بين تلك الخشونة والحضارة العباسية المادية وما يجري فيها من خمر ومجون كان يعكف عليهما عكوفاً»^(١).

وفصل الأستاذ عبد الحليم عباس في بحثه عن أبي نواس ويذكر أسباباً تستحق العناية في إبرازها، وهي توضح أنه لم يكن شعوبياً وإنما كان ذا مزج يحب فيه حياته المعاصرة دون الخوض في تفضيل الفرس على العرب، إنما الأساس عنده تفضيل حياة مترفة يحياها، على حياة خشنة يطلب منه التمسك بأهدابها، والتغنى بمعالمها، يقول: «إنه لا يذكر للأعراب إلا عيشهم النكد وصحراءهم المجردة، كما أنه لم يتعرض للعقل الفارسي والمناقب الفارسية، ولا فضلها على ما عند العرب، وهو يفرق بين الأعراب والعرب، فالأعراب سكان البادية لا صلة له بهم ولا وشيجة بينه وبينهم، أما العرب سكان الحضارة فكان لا يضمن عليهم بالمدح، ومن ناحية أخرى فإنه أراد أن يتجاوز عن طريقة الشعر القديم. وأن يغرق في وصف المناعم والمباهج التي كانت بين يديه... وهذه... أكثرها أعجمية، فهو يذكر أهلها بالخير. وطريقة الطلول والدمن عربية والزراية بها زراية بالعرب وذوقهم، فخيّل إلى العرب أنه يمدح الفرس ويتعاجم، مع أنه لم يردها أعجمية أو عربية، وإنما

(١) العصر العباسي الأول ص ٢٣١.

(٢) أبو نواس ص ١٠٨، ١١٤ ط دار المعارف.

أرادها حقاً وصدقاً، أى صدق نفس وحقيقة شعور، وتجارب حياة يحياها
ويعشقها، ولا يملك التكرار لها والبعد عنها.^(١)

وأبو نواس نفسه يؤكد فيما يقول أن مذهبه فنى، وأن اتجاهه إلى حصاره
عصره ومجتمعه، وكما يقول الدكتور حسين عطوان^(٢): «حرى بنا أن ننصفه
اعتماداً على أقواله التى صدرت عنه، والتى تثبت^(٣) أنه لم يكن يهدف
إلا إثارة الصدق فى الفن».

من ذلك قوله:^(٤)

صفه الطُّلُولُ بلاغةً القِدْمِ فاجعل صفاتك لابنةِ الكَرَمِ
لا تُخْذَعَنَّ عَنِ التَّيِّ جُعِلَتْ سَقَمُ الصَّحِيحِ وَصَحَّةُ السُّقَمِ

ويطيل فى الحديث عن الخمر ثم يقول فى نفس القصيدة:

فَعَلَامَ تُذْهِلُ عَنِ مُشْعَشَعَةٍ وَتَهَيِّمُ فِي ظِلِّ وَفِي رَشْمِ
تَصِفُ الطُّلُولَ عَلَى السَّمَاعِ بِهَا أَفْذُرُ الْعِيَانِ كَأَنْتَ فِي الْعِلْمِ
وَإِذَا وَصَفْتَ الشَّيْءَ مُتَّبِعًا لَمْ تَحُلْ مِنْ زَلَلٍ وَمِنْ وَهْمِ

فأساس الدعوة عنده ترجع إلى ضرورة الصدق مع النفس ومع الفن
وتتصل اتصالاً قوياً بعالمه الخاص الذى يعيشه فى الحانات والخمرات
وبالتالى بموقفه من رفض المجتمع والثورة عليه، الذى يتمثل أقوى ما يتمثل
فى تنكره للتقاليد الاجتماعية، إذ يجد متعة ولذة فى المخالفة للعرف
والتقاليد، وهذه المخالفة تقف وراء شذوذه فى الغزل بالمذكر ووراء إسرافه فى
اللهو والمجون، وهكذا تنوع الخيوط والأسباب فى شخصية أبى نواس، لكنها
تفرز فى النهاية ظواهر سلوكية وفكرية وفنية تتسق تمام الاتساق مع شخصيته.

(١) وراجع فى هذا المنحى أيضاً: تاريخ النقد الأدبى عند العرب طه أحمد إبراهيم ص ١٠٧.

(٢) مقدمة القصيدة العربية فى العصر العباسى الأول ص ١١٤.

(٣) الأولى عدى أن يقول: (توصح) بدلاً من (تنت).

(٤) الديوان ص ٥٣٩ - ٥٤٠ ط دار صادر بيروت. (فى رواية أخرى: بلاغة القدم).

لكن شيئاً هاما يجب التنبيه له والوقوف معه في هذا السياق من الدرس والتحليل، وهو أن موقف أبي نواس برمته من رفض المقدمة التقليدية لم يكتب له الغلب لأسباب فنية محضة، وهي أن أبا نواس كان يمثل نفسه ومجتمعهم الخاص في الخمرات والحانات، ولا يمثل النفس البشرية: طبيعتها العامة ونوازعها المركوزة فيها التي تلتقي حولها الأنماط البشرية المتعددة على شتى منازعها، بل كان يمثل فئة خاصة منها دلّ عليها ودلّت عليه.

يقول الدكتور نجيب محمد البهيتي في سياق دراسته الحية لهذه النقطة^(١):
«الخمر والمعانى الدائرة حولها مما يتصل بإحساس الإنسان بالجمال، أمور تتصل بأوساط بعينها، وطبقات من الناس تقف عندهم، دون طبقات أخرى سواهم لا تعرف الخمر معرفة البلاء والتجربة، ولا تجد في هذا الذي يقدمه لهم أبو نواس من شعره إلا صوراً طريفة من حياة جماعة لا تتصل بحياتهم، ولا تقارب نفوسهم مقاربتها من نفوس أولئك، وفي ذلك ما لا يجعل وصف الخمر ملوكاً مشاعاً لجمهور الناس، وفي ذلك ما يُفقد العنصر العام المشترك الموزع بين النفوس...»

أما الحب وذكرياته في النفس البشرية فأمرٌ مختلف يقول أيضاً الدكتور نجيب البهيتي: ^(٢) «فالحب لا يزال العاطفة الأولى، والشعور الأكبر الذي ترسم حوله الصور الأدبية الكبرى في كل العصور، فهو نصيب مفرق بين النفوس يقع فيه الكبير والصغير، والغنى والفقر، لأنه موضوع مُتَنَزِع من صميم النفس البشرية متصل بأعمق أعماقها. ليس أمراً طارئاً عليها، متعلقاً بمهيات وشرائط قد تتوفر في حياة جماعة، ولا تتوفر في حياة أخرى كما هي الحال في الخمر، ومن هنا كان الفرق بين قيمته، وقيمة وصف الخمر، وما يتصل بها في عمومية العاطفة واتصالها بالناس».

«ومن هنا بقى الاستفتاح التقليدي في ميزان التقدير أثقل وأرجح، واتصل

(١) تاريخ الشعر العربي ص ٤٦١ ط الطبعة الدار البيضاء.

(٢) السابق ص ٤٦١ - ٤٦٢.

بقاؤه ومن هنا... لم يكن الاحتفاظ بالقديم صادراً عن عصبية مجردة، ولكنه كان أيضاً بدافع من صلاحية هذا القديم للبقاء، وصدق تعبيره عن الحياة الجديدة كما كان يعبر عن الحياة القديمة».

وأضيف في هذا السياق أن الشعر الحديث بالرغم من تخلصه من التمسك بمثل هذه الافتتاحيات التقليدية، فإن بعض القصائد حتى من الشعر الحر عندما تنجح إلى توظيف المقدمة طبقاً لموضوعها الجديد فإنها تُغلى شأن الشاعر وموهبته، ويكون لسلطانها من التأثير والنفوذ والسيطرة ما يلذ ويعجب، ويتوقف ذلك كله على أسلوب وطبيعة توظيف الشاعر لهذا العنصر الفني. وهذا بحث أرجو أن أوفق إلى إخراجه بنفسى أو مع واحد من طلاب الدراسات العليا من خلال رؤية تاريخية وفنية تحليلية.

فنونه الشعرية :

إن أبا نواس شاعر كبير في تاريخ الشعر العربي، وهو صاحب دور كبير في دفع الشعر العربي على مدرجة التطور والحدائق، التي ما تزال تجعل الشعر العباسي ذا منزلة وبريق، بل تجعله الحلقة الذهبية في تاريخ الشعر العربي.

وشعر أبي نواس بكل مستوياته، فيه السهل الممتنع، وفيه الجديد المعجب وفيه الرديء المسف وتبقى طاقته الشعرية طاقة عليا شديدة الحصوة قادرة على العطاء الفني دائماً، مهما اختلفنا معه في المضمون من الجهة الأخلاقية.

والأغراض الشعرية التي أبدع فيها أبو نواس هي الأغراض التقليدية ومنها أغراض توسع فيها وطورها وأضاف إليها وهي حيثنث تعد بإضافاته ذات عبغة محدثة. هذا إلى جانب مقطوعات الخواطر التي تعد شعراً شعبياً بما تمس من شغاف وتجارب الأفراد الذين يمثلهم أبو نواس والذين يمثلون أبعاد واقعه الخاص بشتى مستوياته، وتنوع مفرداته المتعددة المظاهر.

والملاح - من بين الأغراض التقليدية - أجاد فيه إجادة بالغة، وبرغم

تكره لتقاليد القصيدة العربية وثورته عليها، فإنه في شعر الملاح سار على النهج التقليدي للقصيدة العربية، محافظاً على التقاليد الموضوعة والمتداولة في ذلك، ونراه يمدح هارون الرشيد بقصيدة مطلعها: ^(١).

حَيُّ الدِيَارِ إِذِ الزَّمَانُ زَمَانُ وَإِذِ الشُّبَاكُ لَنَا خُوى وَمَعَانُ ^(٢)
يَا حَبْدَا سَفَوَانُ مِنْ مُتَرَيِّعٍ وَلَرَبَّمَا جَمَعَ الْهُوى سَفَوَانُ ^(٣)

وهو في هذه القصيدة يقف على ديار المحبوبة، ثم ينتقل إلى الحديث عن رحلته إلى ممدوحه على ناقه قوية سريعة ويصف الناقة وصفاً دقيقاً ثم يصل إلى ممدوحه أبى الأمان حيث يقول:

وَالِىَ أَبِى الْأَمْنَاءِ هَارُونَ الَّذِى يَخِيَا بِصَوْبِ سَمَائِهِ الْحَيَّوَانِ
هَارُونَ أَلْفَنَا اثْتَلَاَفَ مَوْدَةٍ مَا تَتْ لَهَا الْأَحْقَاذُ وَالْأَضْغَانِ

لكن الخليفة الذى كان أبو نواس أقرب ما يكون إليه هو الأمين فقد كان أبو نواس نديماً وصديقاً له.

وهو في مدحه للأمين يتخذ من شعر الملاح ربابة غناء يمزج في ترانيمه عليها حباً لممدوحه من جهة وإبداعاً في تقاسيم فنه ذى السمات التجديدية في المعانى والأخيلة والنسيج من جهة أخرى، وهذه واحدة من أفضل مدائحه في الأمين يقول في مطلعها: ^(٤).

يَا دَارُ مَا فَعَلْتَ بِكَ الْأَيَّامُ ضَامَتِكَ وَالْأَيَّامُ لَيْسَ تُضَامُ
عَرَمَ الزَّمَانُ عَلَى الَّذِينَ عَهْدَتْهُمْ بِكَ قَاطِنِينَ وَلِلزَّمَانِ عُرَامُ
أَيَّامٌ لَا أَعْشَى لَاهِلِكَ مَنَزَلاً إِلَّا مَرَاقِبَةً ، عَلَى ظَلَامُ
دِمْنُ السَّمِّ بِهَا فَقَالَ سَلَامُ كَمْ حَلَّ عُقْدَةً صَبْرِهِ الْإِلْمَامُ

(١) الديوان ص ٦٤٢-٦٤٣.

(٢) الشباك طريق حاج البصرة قرية من سفوان. الخوى: الأرض اللينة. المعان: المنزل.

(٣) سفوان: ماء قرب البصرة.

(٤) الديوان: ص ٥٧٥.

ولقد نهزت مع القنوة بدلوهم وأسئت شرح اللهو حيث أساموا
 وبلغت ما بلغ امرؤ بشبابه فإذا عصارة كل ذلك أنام
 وإذا المطى بنا بلفن محمدا فظهورهن على الرجال حرام
 ملك اغر إذا شربت بوجهه لم يعمك التبجيل والإعظام

والحقيقة أن المعاني في جدتها وبراعة التقاطها تدل على خصوصية الطاقة
 الشعرية التي تقف وراءها، فهي طاقة مقتدرة مبتكرة، متمكنة لديها براعة
 التفات وبراعة توليد، وبراعة تأصيل، وذلك يتضح أكثر بمداورة القصيدة
 كلها.

ففي شعر الملح عند أبي نواس أصالة واقتدار وبراعة ابتكار وتوليد وبراعة
 التفات، ووثاقة نسيج يجمع إلى جانب الأصالة والفحولة وشئ الجدة والضرافة،
 ونعومة التوليد وحلاوة الابتكار لكن هذه السمات الجديدة تتم داخل السيج
 الملتزم بالإطار العام للتقاليد الفنية.

ومن توليداته هذه الأبيات في ملح الفضل بن يحيى البرمكي^(١):

إذا ضن رب المال أعلن جوده يحيى على مال الأمير وأذنا
 فللفضل صولات على صلب ماله ترى المال فيها بالمهانة مذلنا
 ومن شعره المرق في التقليد والاحتذاء والتحدى شعره في الصيد والطرود
 يقول مثلاً: ^(٢)

قد أغتدى والليل ذو غياطل هامي النجى، مضرج الخصائل^(٣)
 يتوجي، مرف المعاول حامى الحمى، مخلط، مزابيل^(٤)

(١) النيران ص ٦٥٣.

(٢) النيران ص ٥٣٤.

(٣) الغياطل: الظلمات. هامي: مغبر.

(٤) التوجي: المنسوب إلى توج من بلاد فارس. المخلط: الكثير المخالطة. المزابيل: المفلوق
 ، أراد بهما اختلاف الألوان.

ومن ذلك قوله: ^(١)

قد أَغْتَدَى واللَّيْلُ في مَكْتَمِهِ يُؤْزِيْزُ اسْتَفْعَ يُذْعَى بِاسْمِهِ ^(٢)
مَقَابِلُ مَنْ خَالَه وَعَمَّهُ فَأَيَّ عِرْقٍ صَالِحٍ لَمْ يُنْمِهِ
وَقَانَصِيْ أَحَقَى بِهِ مِنْ أُمِّهِ لَوْ يَسْتَطِيعُ قَاتَهُ يُلْحِمُهُ

ومن ذلك النسيج المتحدى المقتدر قوله: ^(٣)

يَارُبُّ ظَنِيْ بِمَكَانِ خَالٍ صَبَحْتُهُ وَاللَّيْلُ ذُوْ أَهْوَالٍ
بِأَغْضَفِ غُنَى بِحَنِيْ خَالٍ مُسَوِّدِ الْعَمِّ حَسِيبِ الْخَالِ

وهو يصف مشاهد الصيد وجهد الكلاب وبراعتها بما يدل على ترفه وصحبته للمتفرفين، ولكن طاقته الشعرية في ذلك تستلفت النظر لتؤكد أن أبا نواس حجة دامغة في معرفته الأصلية بالعربية معجهاً، وتراكيب وبعد تخيل وافتنان تعبير وأصالة منزع.

أما الغزل عند أبي نواس فهو هواه الذي أسرف فيه ولكنه اشتهر بنوعين من الغزل: الغزل الأنثوي الذي يتوجه فيه بالقول والنجوى إلى محبوبة، كما هو معروف في الشعر ومقرر في الطبائع والغرائز، وغزل آخر شاذ هو الغزل بالذكور، وأبو نواس من أرق الشعراء في الغزل، ومن أقدرهم عليه. ومن أكثرهم تفنناً فيه، فإذا أضيف إلى ذلك أنه خليع ماجن فهو بالضرورة يُدْخِلُ فيه من افتنان الخلاعة واللهو ما يجعله أكثر تأثيراً وإثارة.

وهذه مقطوعة من افتنانه المقتدر وشغفه بالمحبة وإقباله عليها في خيال مهذب بعيد عن الإسفاف يقول: ^(٤)

أَتَانِيْ عَنْكَ سُبُّكَ لِيْ قُسِيْ أَلَيْسَ جَرَى بِفِيكَ اسْمِيْ؟ فَحَسْبِيْ

(١) الديوان ص ٥٩٠.

(٢) البيز: من الطيور القنصة.

(٣) الديوان ص ٥٣٣.

(٤) الديوان ص ٥٣.

وقولي ما بدأ لك أن تقولي لما ذا كله إلا لحى
 قصارك الرجوع إلى وصالي لما ترجين من تعذيب قلبي؟
 تشابهت الظنون عليك عندي وعلم الغيب فيها عند ربي

ويسرف كثيرًا في وصف الجمال الجسدى، وهو حين يبعد عن الإنارة
 يستطيع أن يبدع صورًا شتى من المحاسن الجسدية التى تدل على إسرائفه على
 نفسه فى تتبع مجالى المرأة والإعجاب بها من ذلك قوله: ^(١)

وعارى النفسى من حُلل العيوب غدا فى ثوب فتان ريب
 تفرّد بالجمال، وقال: هذا من الدنيا ولذتها نصيبى
 براه الله حين برى هلالاً وخفف عنه منقطع القضيب
 فيهتز الهلال على قضيب ويهتز القضيب على كتيب
 ومن مداعباته الغزلية قوله: ^(٢)

يساقضيًا فى كتيب تم فى حُسن وطيب
 يا قريب الدار ما وص لك منى بقريب
 يا حبيبى بأبى إذ سئنى كل حبيب
 لشقائى صاغك الله حيا للقلوب

وأبو نواس رقيق عذب فى غزله، مجدد مبتكر فى معانيه، مولد لمُح قريب
 الخاطر، ذو سعة فى الاقتراب من المعنى الواحد والموقف الواحد، ومن ثم
 فغزله يتسم بالركة والموسيقية ويلذ القارئ تريده والاستماع إليه، وأنت لا تجد فى
 شعره قلبٌ يحب هذه الشوق وبراء الوجد، ولكنك تجد قلبًا أسرع بالزوة،
 وحببت إليه الشهوات حتى وإن بشم منها، فهو حليس تحلل وجليس شذاذ
 منحرفين غارقين فى لجة الإباحة والغى، فهو يحب كل جملة ويمشق كل
 مليحة ويتوق إلى معنى الأنوثة فى عُجبه واكتماله، بله فى تبدله وتهالكه.

(١) الديوان ص ٥٣.

(٢) الديوان ص ٦١.

والعجيب أنه بارع في الغزل الشاذ الذي يعرف باسم « الغزل بالمذكر »
 نفس البراعة في الغزل بال مؤنث، وهو باب لا نرى التعرض لدراسته ولكننا
 نكتفي بنموذج واحد، يدل على إسرافه على نفسه في توليد المعاني المتصلة بهذا
 الموضوع، ويدل على فرط هواه الذي يبدو فيه لكثير من الدارسين كأنما يدفع
 عن نفسه عارًا لحق به، ولا يجد وسيلة سوى أن يشبع روح هذا التحلل حتى
 يبدو هذا المرض المنحط سمة عامة تغمر أفرادًا متعددين في المجتمع، وبذا يبدو
 صاحب هذه الآفة إنسانًا متساويًا مع الآخرين في وجهى التهمة، إذا التهم
 الأخلاقية تعظم حيث تسود الفضيلة، وتهون حيث تشيع الرذيلة. وهذا نموذج
 يمكن تقديمه لنمط أسلوبه الفنى. يقول فيه: ^(١)

قال الرُّشَاءُ: بَدَتْ فِي الْحَدِّ لِحْيَتُهُ فَقُلْتُ: لَا تُكْثِرُوا مَا ذَاكَ عَائِي
 الْحَسَنُ مِنْهُ عَلَى مَا كُنْتُ أَعْهَدُهُ وَالشَّعْرُ جَزَزَ لَهُ بِمَنْ يُطَالِبُهُ
 أَبْهَى وَأَكْثَرُ مَا كَانَتْ مَحَاسِنُهُ أَنْ زَالَ عَارِضُهُ وَاحْضَرَّ شَارِبُهُ
 وَصَارَ مَنْ كَانَ يَلْحَى فِي مَوَدَّتِهِ إِنْ سَبِيلَ عَنِّي وَعَنْهُ قَالَ: صَاحِبُهُ

وهو باب من الفساد لم يكن أبو نواس وحده فيه، لكنه كان مفسدة
 اختلاط أم لم ينفذ الإسلام من بعض مجانها إلى شغاف القلوب.

لهريات أبي نواس:

نعرض أخيراً بنفس القدر من الإيجاز لهذا الغرض من أغراضه الشعرية
 وقد تناول أستاذنا الدكتور طه حسين هذا الموضوع تناولاً خاصاً أوضح فيه
 كيف تناول الشعراء الخمر قبل أبي نواس « فالجاهليون كانوا يصفون الخمر.
 ولكنهم لم يكونوا يُمعنون في هذا الوصف إمعانهم في وصف الخيل والإبل...
 لأنهم لم يكونوا من النعمة ولين العيش بحيث يستطيعون أن يعكفوا عليها » ^(٢)

(١) الديوان ص ٦٦.

(٢) حديث الأربعاء، ٧٥/٢.

والشعراء الجاهليون كانوا يَلْمُونَ بالخمير إمامًا، ولا يَلْحُونَ ولا يَفْصَلُونَ، إنما يعرضون لها مع شيء من الاحتياط، وهم أيضًا لم يتخذوا وصف الخمير فنًا مستقلًا كما فعلوا مع الملح والهجاء وغيرها^(١).

ولما جاء عصر بنى أمية وضعف سلطان الدين بعد عصر الخلفاء الراشدين، حيث انصرف الولاة إلى السياسة ومشاكلها وأعبائها، وحيث جنحت الحياة الأموية إلى ضروب من اللهو واللوان من اللذة لاسيما في الحجاز ظهر في الساحة مسلمون يشربون الخمر ويلهون، ولكنهم كانوا في الجملة يحششون، والاختل شاعر بنى أمية كان مسيحيًا وكان كلفًا بالخمير شغوفًا بها، حتى كره ذلك منه القساوسة، ويقال إنهم ضربوه على ذلك وكان شديد الخضوع لأوامر دينه، فكان يقبل منهم ما يفعلونه به، ومع ذلك فالاختل على إكثاره في وصف الخمر وإقباله عليها، لم يتجاوز ما سبقه إليه الأعشى وغيره من شعراء الجاهلية^(٢).

ولكن الحياة كانت قد تغيرت في نهاية القرن الأول للهجرة حتى إذا كان الوليد بن يزيد وجدناه أول من اتخذ وصف الخمر وسيلة إلى إعلان المعجون والتلذذ به.

ولما استقر العصر العباسي وتطورت فيه الحياة الاجتماعية تطورًا واسعًا، وجدنا أن الشاعر الذي تميز بالخمريات هو أبو نواس وهو في نظر مؤرخي الأدب «زعيم فن الخمريات» لقد جعلها فنًا مستقلًا وتفنن في تفتيق معانيها، وحنّ في الهيام بها، وجعلها راية الجديد عندما رفع المِغُول لهدم القديم في بناء القصيدة، وهي مطيته إلى كل لهوه وعبثه ومجونه، وهي ميدان إبداعه المحدث جدّة صياغة ووفرة معان، والمتصفح لديوان أبي نواس يجد أفانين من العجب في خمرياته يقول مثلاً^(٣) :

(١) حديث الأربعماء ٧٦/٢.

(٢) حديث الأربعماء ٧٧/٢ - ٧٨.

(٣) الديوان ٢٥٢.

لما أتوني بكأسي من شرابهم يُدعى الطلاء، صلياً غير خوار
أظهرت نُسكاً، وقلت الخمر أشرُّها والله يعلم أن الخمر إضماري
ألى زعيمهم بالنار قد طيخت يريد مدحها بالثين والعار
قلت: مَنْ ذا الذى بالنار عذبها لا خفف الله عنه كربة النار

نعم كان حبّ ابن نواس الخمر، وجنونه بها، ورفع له شأنها بل تقديسها
أمراً يتفرد به فهو القاتل^(١):

اتن على الخمر بالآثها وسمها أحسن أسمائها
والخمر قد يشربها معشر ليوا إذا عُدوا بأكفائها

ولاشك أن هوسه بها كان في بعض أسبابه يرجع إلى آفة نفسية كما سبق
توضيح ذلك فيما نقلناه عن أستاذنا العقاد^(٢)، ولا شك أن مجنون ابن نواس
كله، الذى يقع بين الطرفين القادحين: الخمر، والغزل بالذكر، تقف وراءه
«فكرة الثورة على المجتمع وعلى الأوضاع السائدة فيه...» إنه يتعنى بشهواته تلك
رغم شدوذها، لأنه لا يعترف بكائن حتى يسمى المجتمع ولا بشيء يسمى
التقاليد، بل إنه ليجد متعة ولذة في العبث بذلك الصم الذى يسميه الناس
بالعرف والتقاليد، وقد تكون سعادته باطلاع الجماهير على غزله الشاذ وفورهم
منه، وضيقهم به أعظم كثيراً كثيراً من متعه به حين ينشده بينه وبين
نفسه^(٣):

ولكن كل تفسير وكل مذهب سيبقى محاصراً بإعجاب النقاد ومؤرخي الأدب
بفته، والمبرّد نفسه قد فضله على المحدثين جميعاً، لأنه شبيب... ومدح في أربعة
أبيات حيث يقول^(٤):

(١) الديوان ص ٨.

(٢) ابن نواس ص ١٩٤ وما بعدها.

(٣) تاريخ الشعر العربى د. عبد العزيز الكفراوى ص ٩٤ - ٩٥ ج ٢ دار نهضة مصر.

(٤) حديث الأربعاء ٥٦/٢ - ٥٧.

تقول غداة البين إحدى نسايتهم
وقد خضبتُها عبرةً فلدمعها
وقالت : إلى العباس قلت : فمن إذن
فهل يكلفن إلا براحتي المدي ؟

في الكبد الحري فسر ولك الصبر
على خدّها خدّ وفي نحرها غمر
ومالي من العباس معدى ولا قصر
وهل يزهدون إلا بأوصافه الشعر !

٣ - أبو العتاهية

(١٣٠ هـ - ٢١٣ هـ)

شخصيته وسيرته الأولى:

هو «إسماعيل بن القاسم بن سويد بن كيسان مولى عنزة، وكنيته أبو اسحاق، وأمه أم زيد بنت زياد المحاربي مولى بني زهرة»^(١) وأبو العتاهية كنية جديدة لزمته وغلبت عليه^(٢).

ويحدثنا أبو الفرج الأصفهاني عن سبب كنيته التي غلبت عليه حتى اشتهر بها دون اسمه وكنيته الأولى، فيقول: «قال المهدي يوماً لأبي العتاهية: أنت إنسان متحذلق معته، فاستوت له من ذلك كنية غلبت عليه دون اسمه وكنيته، وسارت له في الناس. قال: ويقال للرجل المتحذلق عتاهية، كما يقال للرجل الطويل شتاجية، ويقال أبو عتاهية، بإسقاط الألف واللام»^(٣).

وقد ولد أبو العتاهية في «عين التمر» القرية من الكوفة سنة ١٣٠ للهجرة، وتدل الأخبار على أن نشأته كانت بالكوفة وليس بمسقط رأسه. وكان نسبه في الموالى وولائه من جهة أبيه لعنزة، ومن جهة أمه في بني زهرة^(٤) والظاهر أنه كان من الأنباط لأن جده الثاني (كيسان) من أهل عين التمر، وفيما يذكره ياقوت الحموي^(٥): «أنها بلدة قريبة من الأنبار غربي الكوفة، تقع في

(١) الأغاني ٣/٤ ثقافة.

(٢) السابق. ومعلوم أن الكنية ما صدر باب أو أم، وأما اللقب فهو صفة تدل على سمة بارزة فيه.

(٣) الأغاني ٤/٤ ثقافة، وهناك تعليقات أخرى منها أنه كان يحب الشهرة، والمجون والتعنت. نفس المصدر ٥/٤ ويقال أيضاً أن ولده اسمه «العتاهية»، راجع ترجمته ٣٦٤ في طبقات الشعراء لابن المعتز. تحقيق عبد الستار فراج ط المعارف.

(٤) الأغاني ٤/٣.

(٥) معجم البلدان ٢٥٣/٦.

المنطقة الأرامية التي كان يزلها الأنباط.

وينبغي أن نذكر جيداً في هذا السياق أن عناصر التكوين في الكوفة كانت عربية وفارسية ثم نبطية وسريانية^(١)، وأبو العتاهية يكره أن ينسب إلى الأنباط لأنهم كانوا يمثلون طبقة اجتماعية مُتَدَنِّية المنزل في مجتمع الكوفة، ذى الطبقة العربية الاستقرائية، وطبقة الموالي التي تليها في الرتبة والمكانة، ولا تجد مناصاً من الاحتماء بالولاء العرب. ثم طبقات عامة تتفاوت درجاتها، منها الأنباط الذين كانوا في مؤخرة الطبقات العامة، ولعل هذا الوضع الاجتماعي للأنباط هو الذى كان يجعل أبا العتاهية يألم من الانتساب إليهم، في عصر كانت الطبقة الاجتماعية فيه حادة الدلالة قاسية الأثر، والعجيب أن يتفوق الموالي على بعض العرب في إدراك المعنى الإسلامى الذى يشجب الأحساب والأنساب ويجعل المعيار تقوى الله^(٢) وأبو العتاهية يحتكم إلى هذا ويقول^(٣) :

ألا إنما التَّقْوَى هي العِزُّ والكَرَمُ وحبك للدنيا هو الفقر والعَدَمُ
وليس على عبدٍ تقىٍّ نَقِيصَةٌ إذا صحَّحَ التَّقْوَى وإن حَاكَ أَوْحَجَمُ

ويقول أيضاً^(٤) :

ذَعْبَى مِنْ ذِكْرِ أَبٍ وَجَدَ وَنَسِبَ يُغْلِيكَ سُورَ الْمُجَدِّ
مَا الْفَخْرُ إِلَّا فِي التَّقَى وَالزُّهْدِ وَطَاعَةِ تَعَطَّى جِنَانِ الْحُلْدِ
لَأَبْدَ مَنْ وَرِدَ لِأَهْلِ الْوَرْدِ إِمَّا إِلَى ضَحْلٍ وَإِمَّا عِدٍّ^(٥)

(١) راجع في تفصيل ذلك : حياة الشعر في الكوفة د. يوسف خليف ص ١٥٢ - ١٥٧ ص ١٩٦٨ ط وزارة الثقافة وانظر في طبقات المجتمع بالكوفة نفس المرجع ص ١٥٨ - ١٧٨. وانظر : أبو العتاهية د. محمد محمود الدش ص ٩٠ ط وزارة الثقافة ١٩٦٨.

(٢) راجع في ذلك المعنى : إعجاز القرآن لمصطفى صادق الرافعي مبحث : الجنسية العربية في القرآن، ومبحث : آداب القرآن لاسياً صفحات ٩٢ - ١٦٤، ١٠٦ - ١١١ ط ٥.

(٣) الأغال ٦/٤ - ٧ الثقافة.

(٤) الأغال ٧/٤ ثقافة.

(٥) العدد : الماء الجارى الذى له مادة لا تقطع كهاء العين.

وهذه الأقوال توضح تمامًا أن أبا العتاهية ينكر أن يكون التفاضل في المجتمع الإسلامي بالأحساب والأنساب بل بالتقوى التي عنها القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿إِنْ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ﴾^(١). وينبغي أن نتذكر هنا ما سبق توضيحه عند الكلام عن شعوية بشار^(٢).

وَيُعَمَّقُ مَسْأَلَةَ الإحساس بالنسب والطبقة الاجتماعية لدى أبي العتاهية أنه نشأ نشأة متواضعة، حيث كان أهله يعملون في صناعة الجرار وأن والده كان أيضًا يعمل بالحجامة^(٣).

وأبو العتاهية كما تدل أوصافه الخلقية: «كان قضييًّا (أي دقيق العظم قليل اللحم) أبيض اللون أسود الشعر، له وفرة جعدة»^(٤) وهيئة حسنة^(٥).

والذي يعنينا بعد الإشارات السابقة التي تتصل بنسبه ونشأته وظروفه الاجتماعية أن نفوذ إلى سماته النفسية تلك التي لعبت دورها في تكوينه الفنى والعقلى والشعورى، وبالتالي شكَّلت مسيرته وطبعت سيرته بطوايعها التي سنقف عليها تفصيلًا.

واضح في أخبار أبي العتاهية أنه رزق رهاقة الحس منذ صغره، وأنه وجد في نفسه غزارة الطبع التي تمكنه من نظم الشعر، يقول عنه صاحب الأغاني: إنه كان ذا «لباقة وحصافة»^(٦)، وكان هو نفسه يعرف موهبته ويعتد بها، فقد سئل عن نفسه، فقال: «أنا جرار القوافي، وأخى جرار التجارة»^(٧).

ومن أخباره أن أحداث المتأدين كانوا يأتونه فينشدهم أشعاره، فيأخذون ما تكرر حوله من خزف الجرار ويكتبون عنه فيها ما أعجبهم من قوله^(٨).

(٢) راجع بحث شعوية بشار ص ١٠٨.

(١) سورة الحجرات الآية ١٣.

(٣) الأغاني ٦/٤.

(٤) الوفرة: الشعر المجمع على الرئس أو ما سأل على الأتئين، أو ما جاوز شحمة الأذن والجمدة:

التي فيها التواء وتقبض.

(٥) الأغاني: ١١/٤ ثقافة.

(٥) الأغاني: ١٠/٤ ثقافة.

(٨) الأغاني: ١١/٤ ثقافة.

(٦) الأغاني: ١٠/٤ ثقافة.

ومما يروى من أخباره أنه كان يجوز الكوفة وعلى ظهره قفص فيه فخار يدور به ويبيع منه، فمرّ بفتيان يتذكرون الشعر ويتناشدونه، فوضع القفص وجاذبهم أطراف الحديث، وقال لهم: أقول لكم شيئاً تجيزونه، فإن فعلتم فلکم عشرة دراهم وإن لم تفعلوا فعليكم مثلها فسخروا منه ثم أجابوه، فقال: أجزوا:

ساكني الأجداث أنتم

فلما انتهى الوقت المحدد لهم، ولم يجيزوا عزموا وجعل هو يسخر منهم، ثم أتمه قائلاً:

..... مثلنا بالأمس كنتم
ليت شعري ما صنعتم أريختم أم خسرتم^(١)

ويبدو لي أن مثل هذه الحادثة توافق مطلع حياة شاعر موهوب، وإن كنت أشك في أن هذا النص بذاته هو الذي قيل فيها لأنه يشي بأنه قاله في مرحلة زهله ونسكه، وهي متأخرة. لكن الأمر الذي يهم الآن ليس توثيق النص بل دلالة الحادثة..

وينبغي أن نتذكر في هذا السياق أن نفسه الموهبة الحس، كانت تعاني معاناة تبلغ حجم المأسى الناتجة عن مفارقات الحواجز الاجتماعية، وهذا في حد ذاته منبع من منابع عبقرية الفنان، إذ المفترض في البحوث والدراسات النفسية «أن الصراع الذي تتعرض له الشخصية، بين أهدافها الخاصة والهدف المشترك للجماعة يمكن أن يكون منشأ العبقرية»^(٢).

ونقطة الارتكاز في هذه المعاناة فيما يبدو جاءت نتيجة المخدار منيته في مجتمع يعيش عصبية الأنساب، وتقديم السادة بأنسابهم وأحسابهم على غيرهم، ولو كان الغير من قوى المواهب والمكارم. يضاف إلى ذلك أن أسرة الشاعر كان

(١) أبو العتية محمد أحمد برائق ص ٨ - ٩ ط ١٩٤٧.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني د. مصطفى سيف ص ١٢٣ ط المعارف ١٩٥٩.

تعمل في حرفة لا تكتسب بها قدرًا أو فضلًا، لدرجة أن «عتبة» وهي تتوسل إلى الرشيد ألا يهبها لأبي العتاهية انتقصته بأنه بائع جرار، وهي في هذا الموقف لا ترفعه فوق هذه المنزلة بشاعريته ويفرط غزله بها.

ويبدو لي أن مجموع المفارقات التي وعاما جعلته شديد الإحساس بالواقع الاجتماعي الذي يزخر بكثير من المتناقضات التي كانت تباشر فعلها في نفسه، فتزيد رعب جراحه وتعمق حساسيته بالسخط، وسوف نجد أن فرط هذه الحساسية لديه قد حمله فيما بعد على أن يبحث عن مخرج لينال به من تلك المتناقضات التي ترعاها وتباركها طبقات السيادة في المجتمع، فكان اتجاهه إلى الزهد وسوف نوضح هذه الحقيقة في حينها.

بيته وعصره:

إن الحديث في هذه الفقرة هو استكمال للحديث عن سيرته وبناء شخصيته بمقوماتها ونوازعها التي وجهتها وأثرت فيها.

ولد أبو العتاهية كما عرفنا قرب الكوفة سنة ١٣٠ هـ، أي أنه ولد والدولة الأموية تعيش أخريات أيامها، وتواجه محنة سقوطها، فولده ونشأته الأولى كانت إبان صراع العباسيين مع الأمويين ومن والآهم، والشيعة ومن ناصرهم^(١)، وعلى سبيل المثال، فقد «وضع الخليفة المنصور الكوفة تحت رقابة صارمة، وفرض عليها نوعًا من الحكم العرفي، كما فعل الحجاج من قبل، بل لعله كان أشد دهاءً من الحجاج، فقد اتخذ له في الكوفة جاسوسًا من أهلها، يتجسس عليهم ويتقصى له أخبارهم، ويسأله عن تطور الأمور فيها»^(٢).

لقد اندلعت الثورات في جنبات الدولة الإسلامية في مواجهة العباسيين، وفي سبيل تأمين العباسيين لأنفسهم أسرفوا في سفك الدماء منذ بدأ أبو

(١) كانت الكوفة كما هو معروف مهد الشيعة، بل حاضرة خلافة علي بن أبي طالب. انظر حياة الشعر في الكوفة د. يوسف خليل ص ٥١ وما بعدها وص ١١٩ وما بعدها ط وزارة الثقافة ١٩٦٨.

(٢) وهذا الجاسوس كان من الصيارفة، ويدعى ابن مقرن. راجع في ذلك المرجع السابق

عبد الله السفاح إلى عهد الرشيد الذي يعد مفخرة العصر العباسي كله، وما مذبحة البرامكة بسرّ، وإذا كانت الكوفة قد هدأت بعض الشيء عن مقاومة الدولة الجديدة نظرًا لوقوعها تحت العين الفاحصة من رقابة الدولة لها، فإنها كانت تَزَخَّرُ بفكرها وثاراتها المختبئة المترصة، ولذا خرج السفاح منها ليعسكر بقرىها وسط جند خراسان شيعة العباسيين الأوفياء^(١).

والذي يحنا هو القول بأن شاعرنا أبا العتاهية كان يعيش جو التوتر والتطلع أيضًا، وظهر الخوف والنقمة في شعر الزهد عنده فيما بعد، كما ظهر التطلع في سعيه إلى نسج صلته بالخلفاء العباسيين وحظوته عندهم أحيانًا غير قليلة. ولكن في جو الترقب والصراع بمستوياته أشرت حواسه الصغيرة والشابة معًا أنفاس الرعب والفرع، والخوف؛ حتى من الشبهة الباطلة تأكل الناس أحيانًا بغير منطق أو بيئة، ولعل ذلك الخوف هو الذي أملى عليه مثل قوله^(٢) :

بلوتُ النَّاسَ قَرْنًا بعد قَرْنٍ فلم أَرِ غيرَ خِلاِبٍ وقَالِي
ولم أَرِ في الأمور أشدَّ هَوْلًا وأَقْطَعَ من مُعَادَاةِ الرُّجَالِ

ولعل ريع البطش، وارتياح الأعيان العامة والخاصة للناس في مثل هذه الظروف السياسية، هو الذي حدا بأبي العتاهية أن يطلب سبيل السقوط والحجاة في رحاب الخشنة في مطلع شبابه، ففي مجالسهم وحاناتهم يدفن الناس مآسيهم ويفرون من ويلات حياتهم، ويُسْقِطُونَ دورهم في الحياة العامة التي ترصد حركات الإيجابيين الجادين من أصحاب الاتجاهات والميول والنزعات، ونوى التأثير أو القدرة عليه، ولعل أبا العتاهية كان يفرّ من أمور عامة تتصل بالحياة السياسية ويفرّ من أمور خاصة فرضتها عليه رهاقة حسه وقسوة المفارقات الاجتماعية التي لا تسيغها مشاعر فنان ورؤاه.

وأبو العتاهية نفسه عندما سئل كيف يضع نفسه مع الخشنة أجاب بما يفيد

(١) حياة الشعر بالكوفة د. يوسف خليف ص ١٠٨ - ١١٢.

(٢) طبقات ابن المعتز ص ٢٣٤ تحقيق عبد الستار فراج.

أنه ليس منهم، ولكنه محتال أو محتاج إلى صحبتهم، وهى إجابة نرشح استنتاجنا السابق حيث أجاب سائله قائلاً: «أريد أن أعلم كيادهم، وأنحفظ كلامهم»^(١).

كانت الأحداث المارة في منشا حياته تعمق لديه حاسة الخوف وعدم الاطمئنان إلى شيء، ولعل هذا الخوف المركز في طبيعته وأعماقه البعيدة هو الذى يفسر لنا ظاهرة التناقض الحاد بين زهده وبخله، وسوف يأتي حديث ذلك وتفصيل دراسته على أننا في هذا السياق من الحديث أحوج ما نكون للتعريف بلمحات يسيرة من شخصية الكوفة في مناحيها المتعددة حتى نعرف بدقة طبيعة المؤثرات التي كانت تحيط بشاعرنا، ونتبين حظه منها إيجاباً وسلباً^(٢).

كان التيار السياسى في الكوفة كما أسلفنا تياراً عنيفاً يترصد بها إن حاولت الانتصار لتشييعها، ولكن الكوفة أيضاً كانت من قبل تنسم تصرفاتها مع أئمتها بطابع التقلب والتذبذب والتخاذل، فقد خذلوا على بن أب طالب حتى قتل، والحسن من بعده، وعندما هم الحسين بالخروج إلى الكوفة نُصح بعدم الثقة فيها، وقال الفرزدق له عبارته المشهورة «قلوب الناس معك وسيوفهم مع بنى أمية»^(٣).

ولما همت السيدة: سكينه بنت الحسين رضى الله عنهما بالرحيل من الكوفة إلى المدينة المنورة بعد مقتل زوجها مصعب بن الزبير، أحاط بها أهل الكوفة وقالوا: «أحسن الله صحابتك يا ابنة رسول الله صلى الله عليه وسلم، فقالت: لا جزاكم الله خيراً من قوم، ولا أحسن الخلافة عليكم، قتلتم أبى وجدى، وأخى وعمى وزوجى، أَيْتَمُّونى صغيرة. وأَيْتَمُّونى كبيرة»^(٤).

(١) الأغاني ٨/٤ - ٩ وانظر قبل ذلك ص ٤ ط الثقافة.

(٢) نعتد في السياق الآن من الحديث عن شخصية الكوفة على البحث الفريد في بابه وهو «حياة الشعر في الكوفة» للدكتور يوسف خليف.

(٣) الطبرى ٢٧٧/٢ ط ١، وانظر ص ٢٧٨.

(٤) العقد الفريد لابن عبد ربه ٢٥٠/٦.

وكما يقول الأستاذ الدكتور يوسف خليف : « كان من نتيجة سيطرة هذه الفكرة على الأذهان أن اشتهر أهل الكوفة عند القدماء والمحدثين بالغدر، والنفاق، ووصف الحجاج لهم بذلك مشهور معروف، فهم عنده أهل اشفاق والنفاق، ومساوئ الأخلاق. وبنو اللكيعة، وعبيد العصا، وأولاد الإماء والفقع بالقرقر^(١) ».

ورصد الحوادث تاريخياً يوضح لنا أن الكوفة « مدينة الثورة » فنوراتها ضد الحكم الأموي ذائعة معروفة، ولكنها لم تحقق أهدافها ضد بني أمية، فلما جاء الحكم العباسي، وحقق لهم ما يريدون ضد البيت الأموي كان في الوقت نفسه قد سرق منهم آمالهم مع العلويين، وبهذا بقيت الكوفة ضد السلطة، ولسلطة واعية لها مريضة بها.

وتلك الخواص السياسية التي كانت تعكس حياة بيثة الكوفة، هي في تصوري عامل هام في تكوين شخصية أبنى العتاهية بالذات حيث أورثته الخوف وحب الانتقام معاً، أو إن شئت فقل حب الانتصار لنفسه وللناس حرله من القهر والعجز معاً، كما أورثته التطلع إلى بلاط الحكام والسادة طلباً للأمن والانتفاع، كما أغرته بالهروب إلى أحضان المجانة والتخث حيناً من الدهر. هذا جانب سياسي من حياة الكوفة، وهناك جانب هام هو الجانب الاجتماعي.

أما الشخصية الاجتماعية للكوفة فقد سبق القول بأنها كانت تتكون من طبقات متعددة تنصدها طبقة الأرستقراطية العربية، ثم الموالي، ثم العامة من عرب وفرس، وأنباط وسريان، على تفاوت بينهم، .

والطبقة الأرستقراطية منها أرستقراطية دنيوية وأخرى دينية ذلك أن الكوفة منذ تأسيسها توافد عليها عدد من صحابة رسول الله صلى الله عليه وسلم، وقام من حول هؤلاء جماعات من التابعين وأتباع التابعين « وليس من شك في

(١) انظر : حياة الشعر بالكوفة ص ١٢٩، وانظر من المستشرقين رأى : Vellhausen

أن هذه العناصر الشديدة التدين.. كانت عاملاً قوياً في انتشار روح التدين العميق في الكوفة، كما كانت من العوامل الأساسية في انتشار موجة قوية من الزهد فيها... وقد بلغت هذه الموجة من الزهد درجة المد العالى في العراق^(١).

ومن كبار زهاد الكوفة «الربيع بن خيثم»^(٢)، وكان هؤلاء الزهاد طلاب الآخرة بحق، ولم يكونوا سلبين في الحياة السياسية، فقد كانوا يشاركون في الحرب وحمل السلاح، وامتدت موجة الزهد في الكوفة من العصر الأموي إلى العصر العباسي، ويحدثنا ابن سعد في طبقاته عن العديد منهم^(٣)، ويرجع ذلك إلى نزول نفر من جلة الصحابة والتابعين بها، يضاف إلى ذلك أن الكوفة في أصلها بيئة مسيحية، وأنها بعد تأسيسها لم ترفض وجود عناصر مسيحية بها «فلم يكن هناك مفر من أن تتأثر حياة زهاد الكوفة بالزهد المسيحي»^(٤) وبالطبع لنا مع المستشرق جولد تسيهر في أن مدرسة الزهد في الإسلام مسيحية الأصل والنشأة^(٥) ولكن الصحيح أن نشأة الزهد في الإسلام نشأة إسلامية خالصة^(٦) أما ما داخلها مما لم يقره الإسلام فهو بفعل هذه التأثيرات مرة، وبفعل الإضافات الشخصية التي مبعثها المغالاة من الزهاد والخروج عن حدود القصد الذي ترعاه الشريعة الإسلامية بكل مقوماتها الإيجابية للحياة، وهذا قدر يشترك فيه فعل الرهبان - كما أشار القرآن الكريم «ورهبانية ابتدعوها ما كتبناها عليهم»^(٧) - والزهاد المسلمين الذين أسرفوا على أنفسهم ابتداعاً وليس اتباعاً، ومن هذه النقطة في تصوري يكون اللقاء الذي نجده أيضاً في أفعال العامة في الديانات المختلفة في البيئات المتباعدة والأعصر

(١) حياة الشعر في الكوفة د. يوسف خليف. ص ١٨٧.

(٢) الطبقات الكبرى لابن سعد ١٢٦/٦ وما بعدها.

(٣) راجع الطبقات الكبرى الجزء السادس.

(٤) حياة الشعر بالكوفة د. يوسف خليف ص ١٩٨.

(٥) العقيدة والشريعة في الإسلام ص ١٣١ جولد تسيهر.

(٦) انظر التطور والتجديد في الشعر الأموي د. شوقي ضيف ص ٣٢ وما بعدها ط ٦.

(٧) سورة الحديد الآية : ٢٧.

المتناكرة. وعلى أية حال فإن تيار الزهد والتصوف استطاع أن يجذب إليه نفراً غير قليل، لأنه في عصور الاضطراب السياسى يفقد الناس طمأنينتهم، ولا بد لهم من ملاذ يهرعون إليه ويلقون فيه بأثقالهم وينسجون في عالمه خيام الطمأنينة والاستقرار، ويجدون فيه العوض والراحة.

وفي رجاء الفوز بطلب العوض والراحة والهروب من الضياع والظلم ينجه آخرون إلى كئوس الحياة يعبون منها، ويسرفون على أنفسهم في حياة النهر والخلاعة، ولذا كان بالكوفة تيار آخر مضاد للزهد والتصوف، بدأت مرجته على استحياء من خلافة عثمان، ثم نمت في العصر الأموى، ولكنها عظمت واتسع مداها في أيام العباسيين.

كانت بيوت «القيان» بالكوفة متشرة وكانت أشد خطراً وأبعد أثراً من دور اللهو في عصرنا الحديث، للدرجة أن الجاحظ يقول عنها: «لو لم يكن لإبليس شرك يقتل به، ولا علم يدعو إليه، ولا فتنة يستهوى بها، إلا القيان، لكفاه»^(١).

ولعل أشهر دار للقيان بالكوفة دار ابن «رامين»^(٢) وهذه الدار كانت أكبر مصدر لإشاعة الإغراء والفساد بالكوفة، وكان هذا الرجل وأمثاله يُحصلون من وراء هذا الخنا الأموال الطائلة من سراة القوم وأوساطهم، وفي هذا الوسط الفاسد انتشر الشذوذ والفتنة بالغللمان للدرجة أن الجوارى كن يتشبهن بهن ويطلق عليهن الغلاميات، وتخصصت بعض دور الفساد في تقديم الفتيان دون الفتيات لروادها الشذاذ، للدرجة أنه شاع في تلك البيئة عشق الغلمان^(٣).

ومما لا شك فيه أن وفرة العناصر الأجنبية غير العربية في تكوين هذه البيئة هي التي ساعدت على انتشار هذه الفتن الأخلاقية، يضاف إلى ذلك

(١) انظر رسالة الجاحظ عن القيان ضمن ثلاث رسائل نشرها (يوشع فشكل) ص ٥٢ - ٧٦ نقلًا عن حياة الشعر بالكوفة د. يوسف خليف.

(٢) الأغنى ١٣/١٣٣، (بولاق).

(٣) راجع: حياة الشعر في الكوفة د. يوسف خليف ص ٢١٠ - ٢١٤.

ما سبق توضيحه من قهر الحياة السياسية واضطرابها، على أن طبقات السادة في هذه المجتمعات استطاعت براثها أن تشعل نيران هذه الأخلاق الفاسدة بما تملك من ثراء عريض، لا سيما وأن هذه الأماكن لم تكن عاكفة على تجارة الجنس وحده بل كانت تَبْرِع في تقديمه من خلال الطرب والغناء وفنون اللهو التي تفتق عنها مواهب هؤلاء المحترفين من تجار اللهو.

وليس غريباً أن يَسْخَر اللاهون من المتسكين وأن ينالوا منهم، ولذا ارتبط اللهو في هذه البيئة بالزندقة على تفاوت في الدرجة، فتارة تكون الزندقة تطرفاً اجتماعياً، وتارة تكون فكراً وعقيدة، وعلى أية حال فإن المناهضين للإسلام بقلوبهم وأفئدتهم وللعرب في عزهم ومنعتهم كان يهمهم بالدرجة الأولى إسقاط تعاليم الإسلام في النفوس، فهذا الباب في كل عصر وبئس هو باب إسقاط عزة الإسلام بإضعاف أهله بالشهوات والنزوات المفسدة للإنسان، والميلدة لتوازن الخير فيه.

وفي مقابل هذا كان النساك والزهاد والمتصوفة يتشددون أكثر ويعنفون بهؤلاء ويتوسعون في رميهم بالزندقة والضلال بل الكفر، ولذا ساع في هذه العصور وتلك البيئات أن يتخلص الحكام من مناوئهم بتهمة الزندقة، ذلك أن طرقاتها متسعة ووسائلها مبسطة، ويكفى في ذلك شهادة ضد المتهم يتم بها القضاء في أمره.

ويهمنا إلى جانب الحياة السياسية والاجتماعية في شخصية الكوفة أن نوضح مكان العلم والفكر والثقافة فيها.

وفي البداية يجب أن نتذكر أن الكوفة قامت بالقرب من الحيرة، وأنها ورثت أحجار قصورها وهي ترفع قواعد الجليدة^(١)، وورثت ثقافتها الفارسية واليونانية حيث كان الناصطورية بالحيرة على صلة وثيقة بالثقافة الفارسية

(١) راجع فكرة د. نجيب محمد البيهقي في أن عمر رضى الله عنه حين أمر ببناء البصرة والكوفة إنما كان يحقق مطلب الجنس العربي ويوح كمت فلقد ككت هذه الأرض كلها أرضاً عربية منذ القدم ص ٣٣ - ٢٠٤ من كتبه الشعر العربي ط ١٩٥٠.

«والظاهر أن... التيارات الثقافية: الفارسية والرومانية الإغريقية أو جددت في الحيرة حياة عقلية على حظ غير قليل من الرقي، ويذكر الرواة أن قريشا تعلموا الكتابة من أهل الحيرة...»^(١).

ولما وفد العرب إلى الكوفة وفي مقدمتهم جلة من الصحابة على رأسهم ابن مسعود كانواهم حملة العلم وسدنته، وكان لهم تابعون من تلاميذهم وأحبابهم، ومن بين هؤلاء الأتباع من هم من الموالى، وقد استطاع هؤلاء الموالى أن يساهموا بجد في ميدان النهضة العلمية كما هو معروف.

كانت الكوفة عامرة بالحياة الدينية خاصة مذ بعث عمر بن الخطاب بابن مسعود إليها، والتف حوله تلاميذه وأصحابه، واتجه نشاط مدرسته إلى القرآن الكريم، وإلى أحكام التشريع، وقد أوصى عمر رضى الله عنه مَنْ توجه إلى الكوفة من الصحابة بأن يوجهوا عنايتهم إلى القرآن الكريم، وألا يشتغلوا عنه بحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم، وقامت بالكوفة مدرسة الراى التى كان على رأسها الإمام أبو حنيفة النعمان.

وكما كانت الكوفة معقلاً للدراسة القرآن والإقبال على حفظه وتلاوته وفهمه - ثم منارة لمدرسة الراى فى التشريع كما هو معلوم فى مباحث أصول الفقه وتايخ التشريع - وكانت أيضاً مدرسة لجمع اللغة وتدوينها، واستنباط القواعد النحوية، وقد ظهر بها الكسائى إمام مدرسة الكوفة، وكذلك الفقهاء وأبو عمر الشيبانى وابن الأعرابى.

وكان إلى جانب هذا المدرسة الأدبية: مدرسة الرواية التى تروى الشعر وتجمع الأخبار، ومن أشهر رجالها المفضل الضبى، وحماد الراوية، وإذا كانت مدرسة البصرة النحوية قد تفوقت على مدرسة الكوفة.. فإن المدرسة الأدبية أو مدرسة الرواية الكوفية كانت أكثر اهتماماً برواية الشعر وأخبار العرب من البصريين^(٢).

(١) حياة الشعر فى الكوفة د. يوسف خليف ص ٢٣٤.

(٢) راجع حياة الشعر بالكوفة د. يوسف خليف ص ٢٧٣ وما بعدها.

ونظر: ضحى الإسلام أحد أمين الجزء الثانى، وانظر تاريخ الشعر العربى د. نجيب البيهقى.

لكن جانباً هاماً من الحياة الفكرية كان يزحم الكوفة أيضاً هو المذاهب الفكرية السياسية والعقائدية، والمذهب الأساسي بالكوفة هو «التشيع» وقد تفرع إلى مذاهب وطوائف كما هو معروف قديماً وحديثاً، من أبرزها السبئية نسبة إلى عبد الله بن سبأ، ومذهبه يقوم على: الوصية والرجعة، وتأليه على، وكذلك فرقة الكيسانية، والمختارية إلى غير ذلك من فرق الغلاة والمتطرفين^(١).

وإلى جانب ذلك من فرق التشيع ومذاهبه ظهرت مذاهب ونحل سياسية، ثم أصبحت دينية مثل مذهب «الإرجاء» الذي ظهرت جذوره الأولى في فتنة القتال بين علي ومعاوية. ثم تطور هذا المذهب وأصبح مذهباً دينياً يبحث في حقيقة الإيمان، هل هو الإيمان القلبي وإن لم يصدقه العمل أو هو تصديق قلبي وإقرار باللسان؟ والمرجئة يرون أن العمل ليس ركناً من أركان الإيمان^(٢).

ويرى الباحثون أن أبا العتاهية كان من الشيعة الزيدية من ناحية عقيدته، وهي عقيدة لا تتجه إلى الطعن في الصحابة كالشيعة الإمامية^(٣) ومذهب العلامة نيكلسون^(٤) إلى نفي تشيعه استناداً إلى نصي شعري لأبي العتاهية يذكر فيه أن أهل التقى هم: أبو بكر وعمر وعثمان، وعلي، والنص هو^(٥).

بَلْ أَيْنَ أَهْلُ التَّقَى وَالْأَنْبِيَاءِ وَمَنْ جَاءَتْ بِفَضْلِهِمُ الْآيَاتِ وَالْأَوَّلُ
أَعْدَدُ أَبَا بَكْرٍ الصَّدِيقَ أَوْلَهُمْ وَنَادٍ مِنْ بَعْدُ فِي الْفَضْلِ أَيَا عَمْرُ
وَعَدُّ مِنْ بَعْدِ عَثْمَانَ أَبَا حَسَنِ فَإِنْ فَضَّلَهُمَا يُرَوِّى وَيُذَكِّرُ

ومن خلال دراستي لهذه الشخصية فإن أطمئن إلى القول بأنها شخصية لا يناسبها الاتجاه المذهبي، خاصة إذا كان ذا طابع سياسي أو ديني، فقد لاحظناه يفر من الخوف، والذي طبيعته كذلك لا يقرب السياسة، ولا حظناه

(١) راجع: الملل والنحل للشهرستاني الجزء الأول.

(٢) راجع: الملل والنحل للشهرستاني الجزء الأول. وصحى الإسلام أحمد أمين الجزء الثاني.

(٣) أبو العتاهية وشعره ص ١٢٦ د. محمد محمود الدش.

(٤) Literary History of the Arabs; Nicholson, p.: 298 London 1907.

(٥) الديوان ص ١٠٤ ط ١٨٨٦ و ط ١٩٠٩.

يتخنت ويتحلل، ومثله يكره الالتزام المنهني ما دام التّاماً ذا طابع ديني، ومتى قَبِلَ الشيعة في صفوفهم المختلئين^(١) لهذا فلن أراه غير شيعي وغير مذهبي، وهذا الرأي بناء على درس شخصيته وفهمها وتحليلها وليس تأثراً بالعلامة نيكلسون الذي استدل بالنص الشعري السابق.

وإذن فالكوفة كانت مدينة القرآن ومدرسة التشريع، كما أنها اشتغلت بحفظ التراث اللغوي والأدبي «كما نقلت الصراع السياسي من صورته الحزبية إلى صورة عقلية، أو - بتعبير آخر - من صورته العملية إلى صورة نظرية، وقد رأينا أن الكوفة ظهر بها مذهبان أساسيان: التشيع، والإرجاء، وهما - في حقيقة أمرهما - ليسا إلا فراراً من الحياة الواقعية بما فيها من عمل إيجابى إلى حياة خيالية تسيطر عليها النزعة النظرية والاتجاه السلبي»^(٢)

ويتساءل الأستاذ الدكتور يوسف خليف عن الحكم الذى يمكن إصداره على شخصية الكوفة ثم ينتهى إلى قوله: «أما أنا فلا أتردد فى القول بأن مدينة الكوفة: مدينة الدين والفن والأوهام. وقد دفعها هذا إلى أن تكون مدينة... لا تنظر إلى الأشياء نظرة واقعية إيجابية، وإنما تنظر إليها نظرية سلبية وأهمّة. وهى من هذه الناحية تختلف اختلافاً أساسياً عن البصرة مدينة: العلم والفلسفة والنظرة الواقعية إلى الأشياء»^(٣)

من تلك العناصر المتناقضة والمتنافرة معاً كانت تنسج الكوفة حياة أبنائها لا سيما من أهل العلم والفن، وقد وقع شاعرنا أبو العتاهية الموقع الذى يناسبه تماماً من حياة الكوفة، وجاءت شخصيته طرازاً من شخصيتها. فكما جمعت الكوفة بين الدين واللهو فعل أبو العتاهية، وكما جمعت بين العلم والهوى فعل أبو العتاهية.

ونظراً للقلق السياسى الذى كانت تعاني منه الكوفة، وللهزائم المتصلة فى

(١) حياة الشعر فى الكوفة ٣٢١ د. يوسف خليف.

(٢) السابق من ٣٢٦.

تحقيق أمانها، وللتفاوت بين طبقاتها، اتجه أبو العتاهية أول ما اتجه للخروج من هذه الصعوبات التي تشكل الواقع العملي، والهواجس النفسية عنده، إلى مهرب يأمن فيه سياسياً حيث لا تتجه الدولة في حربها السياسية إزاء المتربصين بها والساعين ضدها، إلى دور اللهو والمجانة، فأهل هذه الأماكن منصرفون عنها غاية الانصراف، مشغولون بشهواتهم التي هي خير صارف لهم عن الحياة السياسية بتبعاتها الثقيلة، ومن ثم كانت المجانة مأمناً له.

وفي هذا الجو أيضاً كان يجد الرضا الاجتماعي حيث لا طبقة داخل الحانات والخمارات ودور اللهو والمجانة، فهناك تتساوى الرؤوس حيث يلعب بها سلطان الكئوس، ولا تبقى إلا حرية الفعل والقول في مجتمع تسوده حرية واقعية، وتعمه مساواة سلوكية، وتسقط فيه كل الحواجز الاجتماعية حيث يترك الناس عند أبواب الحانات كل القيود والتقاليد والمراسم، وفي هذا الجو يتحقق له الرضا النفسي عن ذاته وحياته، ولذا شاع في أخباره أنه كان مخملاً مع المختئين في عصره وبسته^(١).

غزله ورحلته إلى بغداد:

في رحاب التخنث والمختئين كان الغناء والشعر الفاحش زاداً لدى الغواة، ولا بد أن نتوقع من شاعر قوى الشاعرية يستطيع أن يجعل كلامه كله شعراً، أن يكون ذا سهم وافر في باب المفردات الشعرية الشعبية بين هؤلاء الغواة، لما ائظن إذا كان لهذا الشاعر قصة حب وغرام؟ لا بد أن يتسع مجال القول لديه. وفيما تحكيه الأخبار أنه في حادثته وقع في حب امرأة نائحة من أهل الحيرة يقال لها: «سعدى» ذات حسن وجمال، وكانت مولاة لآل معن وكان يحبها أيضاً عبد الله بن معن بن زائدة الكني بأبي الفضل، ونهاه ابن معن عن التعرض لها وتوعدته، خاصة بعد أن هجاها أبو العتاهية واتهمها بالنساء وقال

فيها شعراً فاحشاً^(١) ولكن أبا العتاهية لم يستحب للنهي وهجا ابن معن هجاء موجعاً، منه^(٢):

ألا قل لابني معن ذا الذي في الود قد حالا
لقد بُلغْتُ ما قال فما باليتُ ما قالا
ولو كان من الأسد لما صال ولا هالا
فصنع ما كنت حليت به سيفك خلخالا
وما تصنع بالتيف إذا لم تك قئالا
ولو مد إلى أذنيه م كفيه لما نالا
قصير الطول والطيلة م لا شب ولا طالا
أرى قومك أبطالا وقد أصبحت بطلا

وتحدث الأخبار أن ابن معن سلط عليه غلمان فضربوه مائة سوط ليست مبرحة، ويقال إنهم فعلوا به الشنعة، وهذا يدل على مدى انحدار حرمة في هذا الطور من حدائته، ومدى هياج طبعه في التحدى والتعرض للأقوياء، خاصة وأن الأغاني يروى له هجاء مقذعاً في ابن معن^(٣) لكن الذي يعيننا في هذا السياق هو حبه لسعدى..

إن سعدى كانت نائحة، وكان لها صوت مؤثر ومثير، ولكنه لا يشير غير الحزن والجزع. ولا يؤثر بغير الهم والحزن. ولعلها هي التي أثرت خياله الباكر ليحسن القول في الموت، ووجهته إلى مناجاة المقابر، من مثل قوله:

مَا لِلْمَقَابِرِ لَا تُحِيبُ م إِذَا دَعَاهُنَّ الْكَثِيبُ
خُفِرَ مُسَقِّفَةٌ عَلَيْهِنَّ م الْجَنَادُ الْكَثِيبُ
فِيهِنَّ وَلَدَانِ وَأَطْفَالُ م وَشَبَّانُ وَشَيْبُ
كَمْ مِنْ حَيٍّ لَمْ تَكُنْ م نَفْسٍ بَفُرْقَتِهِ تَسْطِيبُ

(١) الأغاني ٢٥/٤ - ٢٦ ثقافة.

(٢) السابق ص ٢٦.

(٣) الأغاني ٢٥/٤، ٢٧ ثقافة.

غادرته في بعضهن م مجذلاً وهو الحبيب
وسلوت عنه وإغما عهدي برؤيته قريباً^(١)

وأتفق تماماً في هذا الصدد مع ما قاله الأستاذ الدكتور يوسف خليف من أنه «ليس من شك في أن نفسه المتفتحة قد تأثرت بما كانت تنوح به صاحبه من شعر يصور قصة الحياة الفانية، ويرسم صورة حزينة للمصير المحتوم، ومن يدرى فعله هو نفسه قد نظم لها شعراً تنوح به، ولعل بعض شعره الذي وصل إلينا في ذكر الموت والمصير من نتاج هذه الفترة»^(٢) وهذا هو الراجح لدينا إذا لا يعقل أن يكون متيماً بها راغباً فيها، ولا يمدّ غناءها الحزين بوتر من فنه الشعبي المتمكن في هذه السيل، فإذا أضيف إلى ذلك أن شعره في الموت لم يكن له من نتاج فترة زهده ونسكه، بل بعضه كان من نتاج الفترة الباكورة من حياته^(٣). كان ذلك أمراً معقولاً.

ولكن قصة حبه معها انتهت بالفشل، إذ يبدو أنها أعرضت عنه لأنه هجأها هجاءً ينال فيه من أنوثتها حيث وصمها بالشذوذ واتهمها بالنساء، يضاف إلى ذلك أن مواليتها كانوا يحبونها، وقد نهاه عنها عبد الله بن معن، وأغرى به عبيده فضربوه وفعلوا به^(٤) كما سبق القول.

وهذا الفشل المصحوب بالإهانة الفاحشة، لا بد أنه قد دفعه إلى المزيد من اللهو والعبث، ليغرق نفسه في لهو ومتاع ينسيه فشله وإهاتته، ولعل هذا كله كان سبباً في رحيله إلى بغداد وهناك التقى بحب جديد وفشل جديد.

لكن رحلته إلى بغداد لم تكن طلباً للحب، بل كانت طلباً للمسجد والحياة في بلاط الخلافة، حيث يسعى الشعراء المحيّدون إليها، لتقديم مدائحهم وطلب

(١) الأنوار الزاهية في ديوان أبي العتاهية ص ٢٥ الأب لويس شيخو اليسوعي بيروت سنة ١٩٠٩ وهو ما نشير إليه دائماً بكلمة ديوانه.

(٢) حياة الشعر في الكوفة ص ٥١١.

(٣) راجع الأغاني الجزء الثالث في ترجمة أبي العتاهية وسوف نحصى المواطن التي تحدث فيها عن الموت كما جاءت في الأغاني في سياقها من البحث.

(٤) الأغاني ٢٥/٤ - ٢٦.

النوال عليها والشهرة بها والمكآة لدى الخلفاء عن طريقها، ويغلب على اظن لدى المؤرخين والدارسين^(١) أنه رحل إلى بغداد في أوائل خلافة المهدي (١٥٨-١٦٩ هـ) وكانت سنه إذ ذاك ما بين الثلعة والعشرين والثلاثين.

وكانت ثمة صداقة بينه وبين الموسيقى إبراهيم الموصلي، ربطت بينهما في صدر حياتهما، ونزلا معاً إلى بغداد، ثم افترقا، حيث ذهب أبو العتاهية إلى الحيرة، وبقي إبراهيم ببغداد. ولعل سبب إعراضه عن بغداد واختياره الحيرة أن الخلفاء ببغداد قبل عصر المهدي كانوا يتعقبون المجان والزنادقة، ويقضون عليهم^(٢)، وكان الأمر كذلك بالكوفة فآثر الاتجاه إلى الحيرة حيث النصارى والمناوية يقيمون على عاداتهم وعقائدهم، فلما كان عصر المهدي أمّنوا وعادوا إلى بغداد وفي بغداد كان يباشر حياة اللهو والمجانة وكان في بيت القراطيسي متسع له ولأمثاله من الشعراء المجان يقول أبو الفرج عنه^(٣) : «هو إسماعيل بن معمر الكوفي مولى الأشاعنة، وكان مألّفاً للشعراء فكان أبو نواس وأبو العتاهية ومسلم وطبقتهم يقصّون منزله، ويجتمعون عنده ويقصّفون، ويدعو لهم القيان وغيرهن من الغلمان ويساعدهم. وإياه يعنى أبو العتاهية بقوله :

لقد أسمى القراطيسي رئيساً في الكشّاحين^(٤)

ويروى أيضاً أنه «اجتمع يوماً أبو نواس، وحسين الخليل، وأبو العتاهية في الحمام، وهم مخمورون، فقالوا : أين نجتمع؟؟ فقال القراطيسي :

ألا قوموا بأجمعكم إلى بيت القراطيسي
لقد هيا لنا النزل غلام فاره طوسي
وقد هيا المزجلات لنا من أرض بلقيس
وألوانا من الطير وألوانا من العيس

(١) أبو العتاهية د. محمد محمود القش ص ١٠٤. وحيلة الشعر بالكوفة د. يوسف خليف

ص ٥١٣.

(٢) الأغاني ٨٧/١٢ س١.

(٣) الأغاني ٧٢/٢٣ ثقلة.

(٤) الكشّاحين : القوادون.

وَقَيْنَاتٍ مِنَ الْحُورِ كَأَمْثَالِ الطَّوَائِرِ
.. .. فِي ذَاكُمُ وَفِي طَاعَةِ إِبْلِيسَ^(١)

وأقاصيصه في هذا البيت وفي غيره من البيوت تفيض بها أخباره^(٢) وفي بغداد كان مدحه للخفاء من المهدي إلى المأمون، وكانت قصة حبه مع «عتبة» وفيما يلي نسوق الحديث عن علاقته بعتبة وما جرت عليه من ويلات.

وعتبة هي جارية «ريطة» بنت أبي العباس السفاح، ثم جارية الخيزران زوج المهدي وأم هارون الرشيد، تربت، وترعرعت في بيت الخلافة الهاشمية، وظلت في رحابه في عهود خمسة من الخلفاء العباسيين، ويبدو أنها كانت تتمتع بمزايا جعلتها موضع العطف والرعاية في بلاط الخلافة العباسية^(٣).

ولعل فيما يحكيه الخطيب البغدادي سعة من القول في خبر أبي العتاهية مع عتبة، وخلاصته^(٤):

إن أبا العتاهية قدم بغداد مع ثلاثة فتيان وليس لهم فيها من مأوى فكانوا يلجئون إلى المسجد الذي يقع بباب الجسر وذات يوم مرت بهم امرأة في خدمها. فقالوا: من هذه؟ فقيل: «خالصة» فقال أحد الشبان: أنا أحب «خالصة» وأعشقها، وقال فيها شعراً، وأعانته أصحابه في القول ثم مرت امرأة أخرى وسط خدمها. فقالوا هذه «عتبة» فقال أبو العتاهية: وأنا عشقت «عتبة» ثم يحكى بعد ذلك أنه لبس ثياب راهب ومضى في السوق وعتبة في متاجر الجواهر، وطلب أبو العتاهية وهو في زينة التنكرى إلى شيخ من شيوخ الصاغة أن يرغبه في الإسلام على يد هذه المرأة «عتبة» فأخذه إليها قائلين لها: إن الله ساق إليك أجراً، فتقدم أبو العتاهية ونطق الشهادتين وقَبَلَ يدها،

(١) الأغاني ٧٤/٢٣ ثقافة.

(٢) انظر الأغاني: ٨٨/٤ بيروت، ٥/٥، ٩ ساسي وراجع ما بسطه عنه الدكتور محمد محمود الدش ص ١٠٨ - ١١٠ في كتابه: أبو العتاهية.

(٣) أبو العتاهية محمد أحمد برائق ص ٧٨ - ٧٩ ط القاهرة ١٩٤٧.

(٤) تاريخ بغداد ٢٥٦/٦ وما بعدها ط القاهرة ١٩٣١.

ولم يكن يحتمل لغير هذه القيلة^(١).

وتدل تفصيلات القصة على أن «عتبة» عرفت خبره، فاستدرجته لتفريه بالمال ليتوب عن حبها، ولكنه كان أنصح من زميله في حب «خالصة» التي استدرجته هي الأخرى فسال لعبه للمال فأمرت غلمانها فضربوه حتى تورمت أذناه، ولكن أبا العتاهية تعرض لهذا الامتحان مرات من «عتبة» وأتباعها فصمد صمود المهين، مما جعلها تطلب إليه أن يأخذ شيئاً يصلح به هيئته الرثة، ليكون إنساناً جديرًا بالتطلع إليها والقول فيها، فقبل منها ثلاثمائة دينار اكتسى منها واشترى حماراً.

ولكن محمدًا بن أبي العتاهية يذكر أن أباه أحب أن يشترى وأن يصل خبره إلى الخليفة، فأقبل يشبب بعتبة، ويتعرض لها في كل مكان وبذلك توثقت حباله بالخليفة المهدي الذي كان يسترضيه تارة ويعاقبه أخرى^(٢).

ومهما قيل في تصنع أبي العتاهية في حب عتبة، فإن الواضح أنها مسّت شغاف قلبه، وكيف لشاعر حسّاس قد جرب فتنة النساء ألا ييم بواحدة من الجميلات، لا سيما وأنها إذا قبلته رفعت من وضعته الاجتماعية التي يحسها في أعياقه، لأنه عندما يفوز بها إنما يظفر بها من بيت الخلافة ومن أعتاب سيدتها الخيزران زوج المهدي وأم الرشيد. فكيف إذا تذكرنا أن الخيزران في ماضيها الأول لم تكن أكثر من عتبة في حاضرها، إن أبا العتاهية سيكون شأنه في ذلك شأن الخلفاء.

والواضح من الأخبار والروايات أن ولعه بعتبة استمر معه عشرين عامًا، ثم كان موقف أخير أيام الرشيد.

(١) وتدل الأخبار على أنه احتال لقبلة أخرى انظر: مروج الذهب للمسعودي ٣/٣٢٩ تحقيق محمد محي الدين.

(٢) تاريخ بغداد للخطيب البغدادي، ٦/٢٥٦.

وانظر مروج الذهب للمسعودي ٣/٣٢٥ وما بعدها تحقيق محمد محي الدين ط ١٩٦٤.

يذكر السعودي رواية عن أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب يقول فيها^(١)
 كان أبو العتاهية قد أكثر على الرشيد في شأن عتبة، فوعده الرشيد بتزويجها،
 وأنه سوف يسألها في ذلك.. وكان أبو العتاهية يُذكِّره الوعد في ذكاء وخفة
 روح وإلحاح أيضاً، وكتب له ذات مرة على واحدة من مراوح ثلاث كان قد
 أهداها إليه :

ولربما استيأست ثم أقول : لا إن الذي ضَمِنَ النجاحَ كريمٌ

وانتهى الأمر بأن طلب الرشيد إلى عتبة أن تنتظره في دارها «فأكبرت ذلك
 وأعظمتَه وصارت إليه تستعفيه... فلما كان الليل سار إليها ومعه جماعة من
 خواص خدمه، فقال لها : لست أذكر حاجتي أو تضمين قضاءها، قالت : أنا
 أمتك وأمرك نافذ في ما خلا أمر أبي العتاهية، فلما حلفت لأبيك رضى الله
 عنه بكل عيب يحلف بها بر وفاجر، وبالمشي إلى بيت الله الحرام حافية، كلما
 انقضت عني حجة وجبت على أخرى لا أقصر منها على الكفارة، وكلما أفدتُ
 شيئاً تصدقت به إلا ما أصَلَّ فيه، وبكت بين يديه، فَرَّقَ لها ورحمها وانصرف
 عنها. وغدا عليه أبو العتاهية وهو لا يشك في الظفر بها، فقال له الرشيد :
 والله ما قصرت في أمرك... وشرح له الخبر. قال أبو العتاهية : فلما أخبرني
 بذلك مكثت ملياً لا أدري أين أنا، ثم قلتُ : الآن يشئ منها إذ ردتك،
 وعلمت أنها لا تجيب أحداً بعدك، فلبس أبو العتاهية الصوف، وقال في ذلك
 من أبيات له :

قَطَعْتُ مِنْكَ حَبَائِلَ الْأَسَالِ وحطَّطْتُ عَنْ ظَهْرِ الْمَطْيُ رِحَالِي
 وَوَجَدْتُ بَرْدَ الْيَأْسِ بَيْنَ جَوَانِحِي فَنَيْتُ عَنْ جِلٍّ وَغَنٍّ تَرْحَالِي^(٢)

وواضح في مجمل الأخبار أنه جاء إلى بغداد صعلوكاً خاوياً مع صاحبه
 وأنه كان يلوذ بالمسجد، وأن «عتبة» جادت عليه بشمن الكساء والدابة لتحسن
 هيئته، وأنه بعد أن اغتنى بسبب هبات المهدي وكثر ماله حتى أيام الرشيد،

(١) مروج الذهب ٣/٣٩٦ وما بعدها تحقيق محمد محي الدين.

(٢) مروج الذهب ٣/٣٦٧ - ٣٦٨ تحقيق محمد محي الدين.

وأصبح ذا دالة يستوهِب معها الرشيد «عتبة» وهي مَنْ هي في بلاط الخلافة، ولدى سيدتها «الخيزران»، فإذا بعته ترفضه بحجة وشدة، تقبل معها هلاك نفسها، ولا تكون لأبي العتاهية، وأيام المهدي حقرته بأصله وبأنه بائع جرار، وها هي ذى تعود لتؤكد ما أكدته للمهدي من قبل، وهكذا لم يرتفع أبو العتاهية في نظرها بماله وفنه ومزله الاجتماعية الجديدة في بلاط الخلفاء، حيث قربه ووصلوه، لا عجب أن تكون صلوة أبي العتاهية نافذة بعيدة الغور حيث أيقظت عتبة فيها جراحه كلها دفعة واحدة، فكان لا بد من رد فعل يتعالى به الشاعر على جراحه، وعلى كل مَنْ يمكن أن ينال منه ويتناول عليه، بل على الحياة برمتها فأعلن نسكه وتزهده.

الزهد عند أبي العتاهية

هذا المبحث في أبي العتاهية هو أهم ما يتصل بشخصيته الإنسانية والفنية معاً، لأن تحوله من أقصى المجون إلى التمسك بالزهد والدعوة له والحرص عليه يعني أن تحولاً ضخماً قد وقع في حياته، وأن هذا التحول قد وضعه على طريق جديدة ومناقضة تماماً لمسلكه في المجانة والتخث، بل قد نقله من التعلق بهوى المحبوبات إلى ترك الغزل وشجونه.

وأبو العتاهية من الناحية الفنية هو الذى فتح باباً فنياً واسعاً من أبواب الشعر العربى هو شعر الزهد، ولم يكن هذا الغرض قبل هذا الجانب من شخصيته باباً واسعاً مستقلاً حتى كان أبو العتاهية شاعر الزهد، لكن المشكلة في دراسة هذا الجانب من شخصيته دون شعراء عصره تركز في الكشف عن بواعث زهده، وتفسيره في تلك الصورة التي استقر عليها، وسط أحداث عصره وظروفها، ومع طبيعة تكوينه وتعدد مراحلها، وهذا ما سوف نحاوله الآن :

بواعث زهده وتفسير مناحيه :

بعد قراءة أخبار أبي العتاهية في مصادرها العربية الكبرى، وبعد مراجعة كثير من البحوث التي تناولته وبعضها على مستوى متخصص في درسه وبحشه،

وبعد الوقوف على آراء الدارسين من المستشرقين في أهم ما يتصل بشخصه وعصره، وبعد الركون إلى ديوانه المرة بعد المرة، تكونت لدى رؤيا مستقلة في فهم بواعث زهده، وتفسير جوانب هذا الزهد لديه، وهذه الرؤيا تتفق وتختلف مع الدراسات السابقة، وقيمة اتفاقها أنها تؤكد ما سبق الوصول إليه، وقيمة اختلافها أنها تضيف رأياً أو وجهة نظر، والدراسات الإنسانية تكتمل بتلك المخالفات أكثر من اكتمالها بالموافقات، لأن المخالفة تعنى إضافة رأى، أو طرح تساؤل، أو إدراك علاقة ما، تحتاج إلى دراسة جديدة لعلها تضيف ولو ظلاً في طريق إدراك الحقيقة.

والدارس لأيى العتاهية يجد نفسه يدور في بحيرات غير مقفلة، ما يكاد يحيط بأبعاد واحدة منها حتى يجد علاقتها المتشابكة ذات التأثير والتأثر ممتدة إلى جيرانها، وتظل كل دائرة منها تسلمه إلى أكثر من دائرة، ويجد نفسه في سبيل الوصول إلى دراسة أدب هذا الرجل قد طوّف بأنواع من الدراسات المتشابكة المعقدة، ولكن هذا النوع من الممارسة في دراسة تاريخ الأدب له متعته كما أن له صعوباته ومخاطره. ورغبة في التركيز والتوضيح حتى لا تبعثر ركائز الفهم والدراسة وسط موجات التحليل التى تندلج واحدة تلو الأخرى، سوف أبدأ بتحديد النقاط التى وجهت أبا العتاهية إلى الزهد، وهى فى الوقت نفسه تضع تفسيراً لنواحي هذا الزهد عنده، ثم أنتقل بعد ذلك إلى عرض أهم الآراء التى قلّمها الدارسون من أساتذتنا وزملائنا أملين أن نصل فى النهاية إلى صورة واضحة لجوانب هذا الموضوع فى دراسة أيى العتاهية.

بواعث زهده ومكوناته

(١) الخوف والضعة:

عندما ولد أبو العتاهية وجد نفسه من طبقة الأنباط، وهو نفسه يشهد في شعره بأنهم الطبقة الدنيا، حيث يقرر أن الموت أو القبر أو الآخرة هي الدار التي تسوى بين علية القوم وأدناهم، فيقول: ^(١)

وصرت إلى دارٍ هي الدارُ لا التى أقمْتُ بها حياً وأنت نشيط
محلٌ به الأقدامُ ونحكُ تستوى فصيدٌ كرام سادةٌ ونيطُ

وتلك الضعة هي التي جعلته يضطرب في تحديد ولاءه في القبائل والأنساب العربية، فهو تارة في ولاء عطاء بن محجن العنزي، وأخرى في ولاء عبادة بن رفاعة العنزي، وثالثة في ولاء مندل وحبان من أبناء العنزي، وهذا نوع من الاضطراب والحيرة في تحديد ولاءه بين العنزيين، ولكن الأكثر دلالة في هذا السياق أنه لما تغيرت به الأحوال ورحل عن الكوفة إلى بغداد جعل ولاءه في اليمانية أخوال المهدي؛ لأن يزيد بن منصور الحميري قام بحمايته والدفاع عنه عندما حبسه المهدي، ولأبى العتاهية في ذلك أشعار واضحة ^(٢). وضمَّته لم تكن قاصرة على نسبة النبطى بل تجاوزت ذلك إلى صناعة أبيه في الحجابة، وحرفته مع إخوته في صناعة الجرار، وحملها في أقفاص المرور بها في الطرقات لبيعها، وقد ظلت هذه الصنعة تطارده حتى عندما أصبح شاعراً مرموقاً في بلاط خلافة المهدي، فقد مرَّ بنا أن عتبة ردت له لأنه بائع جرار متكسب بالشعر، وما رأينا غانية ترد شاعراً بمثل ما ردت به عتبة حب أبى

(١) ديوانه ص ١٤٢.

(٢) راجع تفصيل ذلك في «أبو العتاهية» د. محمد محمود النش ص ١٠٦ - ١٠٧.

وانظر الأغاني ٣٤/٤ في علاقته بيزيد بن منصور.

العتاهية، نعم لعتبة يواعثها في الرفض^(١) ولكن ما أصاب أبا العتاهية هو ما يعيننا.

وقبل عتبة أنكرته «سعدى» مولاة آل معن بن زائدة، وبسببها ضُرب مائة صوت، وتعرض للشنعة في نفسه، وما هجاؤه لها أقذع هجاء في عرضها إلا دليل الانتقام منها بسبب إعراضها الذي لا بد أن مبعثه كان إهانة له في شخصه^(٢) فهو في كلتا التجريتين مع سعدى بالكوفة، وعتبة ببغداد يُردّ مهين يعاني ضعة أصله، ومِمَّنْ؟ من جاريتين من الموالى، فما الظن به في رحاب السادة وأهل الجاه العلوى والنسب الرفيع؟!

(ب) نيران المظالم ورائحة الموت:

تعرفنا فيما سبق على الكوفة وظروفها القاسية من حرب الأمويين والعباسيين لها، وحينما يكون الصراع على سقوط نظام الحكم فإن جزارة الموت تباشر فعلها في شراسة وكفران، يحكمها ويحركها منطق الدفاع عن النفس، لأن الذى يتخلف يتظره نفس المصير، والأمر أشد خطورة في المصور السابقة حيث كانت تعتمد على وسائل بدائية في كشف الخصوم والمترصين، ولذا فهم يأخذون بالشبهة والظنة معاً، إيفالاً في الاحتياط لحماية أنفسهم، وأبو العتاهية عاش مظالم هذه المجازر وزكمت أنفه رائحة الموت، وترسبت في أعماقه حقارة الدنيا وهوان العُمر، وهوان الإنسان مهما كان قَدْرُهُ ومنزلته، ومهما كانت درجة تعلقه بالحياة ورغبته فيها، ومن هنا كان ليأذه بأهل المجون والخلاعة حيث يسقط حساب هؤلاء من دنيا السياسة ودسائس المذاهب والتحزب وكيلها.

وحتى عندما انتقل من الكوفة إلى بغداد، فإنه لم يستطع الاستقرار بها

(١) عتبة كانت تتطلع إلى منزلة عليّة في بلاط الخلافة، وتلم أن يواتيها حظ الخيزران، فكلاهما بدأت جلوية رفيعة المنزلة في بلاط الخلافة.

(٢) الأغاى ٢٦/٤ ثقافة.

إلا في عهد المهدي، وحتى بعد أن توثقت علاقته بهذا الخليفة الذي منحه وقربه، فإنه دخل على يديه السجن وضرب فيه^(١).

وفي ثانياً أخبره ما يدل على أن ضربه وسجنه قد تكرر، فإذا كان عهد الرشيد فإن السجن يزداد حدة، والضرب يزداد إيجاعاً، والهول يفرى الحُشاشة حيث يشهد في السجن قتل سجين أمام عينيه، ويسأله الرشيد نفسه عن وقع الكارثة عليه.

على أنه رأى وشاهد في مجلس المهدي مَنْ ضرب وجُرَّ من رجله إلى داخل السجن وكان قبل لحظات في مجلس المهدي مُكرِّماً مهيباً^(٢).

وبرغم عدم حبه للبرامكة وميله إلى منافسهم الفضل بن الربيع^(٣) وعدم مدحه لهم وعدم استجابة يحيى البرمكي لمن توسط عنده لأبى العتاهية^(٤)، نقول برغم هذا كله فلا بد أن مصرعهم بما فيه من بشاعة وفداحة وغدر قد راع أعماقه المخوفة المذعورة بتراكم مشاهد الموت في داخلها.

فهو في مراحل متعددة ومواقف لا تقع تحت الحصر شاهد المظالم واصطلى بنيرانها وروّعت مشاهد الموت، وهاله أكثر من مرة سقوط أهل المنعة والكرامة في ساحة الردى كأنهم حشرات يجب التخلص منها دون حرمة أو إعذار.

(ج) غريزة الدفاع والتكيف:

قلنا من قبل إن أبا العتاهية قد دفعته المظالم السياسية في الكوفة إلى عالم المجانة والتخنث؛ ليفرق همومه ويفرّ من معاناته، وينتقم لنفسه من كل

(١) راجع في أخبار حبه في عهدى المهدي والرشيد الأغاني ٣١/٤، ٤٢، ٥٠، ٥٣، ٦٥ - ٦٨ - ٧٠، ٧١، ٧٥ ثقافة.

(٢) الأغاني ٥٨/٤.

(٣) انظر في علاقته بالبرامكة: الأغاني ٩٨/٤ ثقافة. وانظر: اسطورة الزهد عند أبي العتاهية د.

محمد عبد العزيز الكفراوى ص ٥٨.

(٤) الأغاني ٩٨/٤.

معنى كريم؛ انتقاماً من الدنيا التي لم تحفظ كرامته، وهو في الواقع انتقام من المجتمع؛ بإهدار قِيَمَةٍ التي يُفترض فيه دائماً أنه يتمسك بها ويتطلع إليها، وهذا السلوك من ناحية أخرى يوفر له الأمن السياسي حيث لا يطلبه العسر، ولا تتعقبه الجاسوسية بل يظل خارج الدائرة لا هو في العير ولا في النُفِير.

وحين انتقل إلى بغداد اجتهد في توثيق علاقاته ببلاط الخلافة من عهد المهدي إلى عهد المأمون، وأمن نفسه سياسياً واجتماعياً وأدبياً ومادياً ما أمكنه ذلك. ولكن ذلك جميعاً لم يشف غيظ نفس حساسة، تتطلع إلى المجد بموهبتها، وتذكر من حقائق الحياة برهافة شاعريتها ما يجعل تقاليد المجتمع ومقرراته الاجتماعية أمراً باطلاً، لأنها تقوم على غلبة أهل الجاه بالسلطة تارة وبالثراء أخرى وبالنسب ثالثة، سواء اجتمعت تلك أم افرقت على تفاوت في النوع والدرجة. فأصبحت آلام نفسه البعيدة الغور، المتراكمة الآثار، السوعة الأحداث، والمتعددة الدلالات، تتطلع إلى انتصار تحققه كلمة حق تروج أهل الجاه على اختلاف درجاتهم، وأسباب جاههم فلم يجد غير أسلوب النسك والزهد والوعظ، ولم يجد حقيقة تقهر الجميع وتخضع رقابهم غير الموت، ولم يجد مذلة لهم غير القبر ذلك المَهْوَى السحيق في باطن الأرض، الزاخر بكل هوان ومذلة لا سيما لأهل الجبروت والجاه ممن يظلمون بغير حق، وظلمهم لا يتخلى عنهم حتى في ساعات صفوهم وإحسانهم، إذ ما يزالون يُشْعِرُونَ الآخرين بتمييزهم وتجبرهم، فامتشق أبو العتاهية سوط الموت وسامهم به أشد النكال على مقارع الهامات العزيزة منهم، ثم دفع بهم بعد إذلالهم واسقاطهم عن أريكة الحياة إلى مهوى في باطن الأرض سحيق حيث التَّجَيَّف وانفراد الدود بأجسادهم.

وأبو العتاهية في دوره الجديد ينعم بحياة المساواة التي طلبها من قبل في حياة اللهو، ولكنها كانت قاصرة على مجتمعه داخل الحانة، أما هنا فإنه يخرج للمجتمع كله وينال كبار العتاة فيه بما يريد من القول وفي مقدمتهم

الخليفة أيًا كان ومَنْ كان، وهكذا يسعد بهذا الوضع الجديد الذى يمكنه من رقاب الجميع لا سيما أهل التسلط والمنعة.

وهو فى هذا الدور الجديد يعود ليقذف فى وجه المجتمع بما أنكره عليه من قبل من تواضع أصله، وضآلة حرفته، فيبدو سافراً لهم يلبس الصوف ويجلس للحجامة، ويعلن أنه يرى نفسه بذلك السلوك، وكأنه يؤكد لهم أنه أصبح فى مقام ومقال يستدعى التخلص من الغرور والكبرياء، وما هو ذا يسلك مسالك أهل الطريق الذين يتجهون لإذلال أنفسهم طلباً لتأديبها وتواضعها، وكأننا عمد أبو العتاهية لاتخاذ هذا السلوك الصوفى لأنه به يعارض كل ما تواضع المجتمع عليه باعتباره حقاً وهو باطل، أو كأننا يهدم ما يراه من مظالم مجتمعه، وهو فى الوقت ذاته يغسل أمام مجتمعه آثام لهوه وتخشته ومجانبته، بما يقوم به عملياً من تربية نفسه وإخضاعها وتطهيرها.

(د) مجتمع العامة نسبه وحصنه :

فى هذا الدور من أدوار أبى العتاهية فى الزهد يعرف كيف يُحكم موقفه، لأنه يقع الموقع المناسب من ذوق العامة، وهم القاعدة العريضة فى طبقات الأمة، إنه يهون عليهم بعظاته مشقات الحياة وويلات المعاناة وحدة المفارقات والمظالم، وهو يسوى بينهم وبين كل الكبار فى مصير الموت ولقبر الحساب، ويبقى للعامة فضل على كل الكبار فى أن العامة أبرياء من الظلم، محرومون من النعم، صابرون على كل المحن والغير، ولا شئ أن مآلهم فى الموت وما بعده أرفع منزلة وأوفى كرامة، وفى هذا تمييز لهم عنى السادة وأهل الجاه، فأبو العتاهية يرضى العامة من ناحية، ويعلى شأنهم من ناحية أخرى، وأبو العتاهية من هذه الناحية كان استجابة حقيقية لمجتمع العام، وهذا جانب من جوانب العبقرية فى أبى العتاهية الفنان والإنسان.

إذ «أن الخطوة الأولى نحو تعليل الإبداع الفنى، سواء أكان إبداع قصيدة أم إبداع صورة أم كان غير ذلك، هى الكشف عما شهده الشاعر من نقص

في يمينه، وكيف دفعه شعوره بهذا النقص إلى تفقد الحل الذي يرضيه^(١).

فالإبداع نشاط اجتماعي من بعض نواحيه، والفنان يريد أن يوقظ استجابات بذاتها فيمن يشهد فنه أو يستمع إليه ويرتفع إلى تلقيه، ومن براعة أبي العتاهية تمكنه من السيطرة على العامة في تلقيهم لفنه لأنه كان شاعراً شعبياً، وفي هذا إحكام لتلك الصلة التي ينشدها مع مجتمعه، ويقول علماء الإبداع الفني: «إن الخطوة الأولى في الكشف عن العبقرى الشاعر، وعن العبقرية بوجه عام، هي الكشف عن علاقة العبقرى بمجتمعه»^(٢).

ولا غرابة في ذلك فأبو العتاهية كان في صراعه مع مجتمعه وفي آلامه النفسية يمثل القاعدة العريضة التي نطلق عليها اسم «مجتمع العامة» وبراعته تكمن في أنه مدرك تماماً أن أهدافه الخاصة في الدور الذي يقوم به هي أهداف مشتركة بينه وبين مجتمع العامة، فهو يمثله أو ينوب عنه، ويتوجه إليه فهو نسبه الجديد وحصنه المتين، وهذا وجه من وجوه عبقرية الفنان «فقيام الشاعر العبقرى رهن بقيام علاقة معينة بينه وبين مجتمعه»^(٣).

وإذن فاحتماء أبي العتاهية بالزهد ليشفى جراح نفسه، وجراح الطبقة العامة من مجتمعه، ليس تزييفاً وكذباً ومراوغة في سبيل أهداف أخرى غير ما قصد إليه فيما قاله في زهدياته، على حداثتها وشراستها في النيل من الإنسان عامة وإنسان طبقة العتاة والمتجبرين والسادة بنوع خاص، وإذا صح أن أبا العتاهية كانت له أغراض أخرى سياسية ومادية^(٤) حققها من وراء زهدياته، فقد جاء تحقيقه لها تبعاً، ولم تكن تلك الأغراض السياسية والمادية هي التي حولته إلى الزهد فلسفة وواقعاً فنياً على الأقل.

(١) الأسر النفسية للإبداع الفني في الشعر د. مصطفى سويف ص ١١٧-١١٨ ط المعارف ١٩٥٩.

(٢) السابق ص ١١٨ - ١١٩.

(٣) السابق ص ١٢٣.

(٤) سوف يأتي توضيح هذا الرأي ونحن نعرض رأي أستاذنا الأستاذ الدكتور محمد عبدالعزيز

(هـ) بخله وحرصه ومكانهما من زهده :

تفيض أخبار أبي العتاهية بالحرص وشدة البخل وقد أحصيت لها في الأغاني اثني عشر موضعاً^(١) بلغ من قسوته فيها أنه أجاع خادمه حتى مات فيما يملو جوعاً^(٢)، فقد كان يُجرى عليه في اليوم رغيفين بغير إدام، ولما عوتب في ذلك قال : «من لم يكفه القليل لم يكفه الكثير، وكل من أعطى نفسه شهوتها هلك، وهذا خادم يدخل إلى حرّمي ويناتي، فإن لم أعوّده الاقتصاد أهلكني، وأهلك عيالي». ومالي^(٣) ولما مات هذا الخادم كفّته في إزار وفراش خلّتي، فقال له قائل : «خادم قديم الحرمة طويل الخدمة واجب الحق تكفّته في خلّتي، وإنما يكفّيك له كفّن بدينار! فقال : إنه بصير إلى البلى والحقّ أولى بالجديد من الميت. فقلت له : يرحمك الله يا أبا اسحق! فلقد عودته الاقتصاد حياً وميتاً^(٤).

على أنه شديد البخل على نفسه وأولاده، ولم يكن يُخرج الزكاة وله حكايات ونوادر بعضها يضحك^(٥)، وبعضها يوجع القلب حصة عليه وعلى ما آل إليه حاله في البخل على نفسه وأولاده^(٦)، وقد أخرج معصروه وهاجمده، وكانت له إجابات عليهم، منها ما يرويه صاحب الأغاني من أنه قيل لأبي العتاهية : «ما لك تبخل بما رزقك الله؟ قال : والله ما بخلت بما رزقني الله قط. قيل له : وكيف ذاك وفي بيتك من المال ما لا يحصى. قال ليس ذلك رزقي، ولو كان رزقي لأنفقته^(٧).

تري هل كان يرى هذا رزقاً خاصاً بأولاده يواجهون به الأيام بعد موته

(١) الأغاني ١٨/٤، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٩٧، ١٠١ ثقافة.

(٥) الأغاني ١٩/٤.

(٢) الأغاني ٢٠/٤.

(٦) الأغاني ١٨/٤ - ١٩.

(٣) الأغاني ٢٠/٤.

(٧) الأغاني ٩٧/٤ ثقافة.

(٤) السابق.

لا سيما بناته، وقد عودهن البخل وشدة الاقتصاد، ورياهن عليه حتى يظل المال بعد موته في أيديهن أمناً وحماية، بدليل أنه يرغب عن تزويجهن من الفقراء، ذلك أنه لما تقدّم له خاطب لإحدى بناته قال: «ما كنت لأزوجها إلى بائع خزف وجرار! ولكنى أختار لها موسراً»^(١).

وأقوال أمي العتاهية في زهدياته عن المال تخالف تماماً واقع سلوكه وعقيدته الشخصية، فهو يقول مثلاً: (٢).

إذا المرء لم يُعَيِّقْ من المال نفسه تملّكهُ المالُ الذي هو مالُكهُ
الإنما مالى الذى أنا منفقٌ وليس لى المالُ الذى أنا تاركهُ
إذا كنت ذا مال فبادرْ به الذى يحقُّ وإلا استهلكته مهالكهُ

وهو في النص الواحد يناقض نفسه، فحيث يرغب في البذل، يعترف بأن نفسه لا تسمو إلى منزلة التورع عن المال والفرج بالظفر به، يقول: (٣)

إن للخير لَرَسْمًا يَتَنَبَّأُ طبع الله عليه ما طبع
قد بَلَّوْنَا النَّاسَ فِي أَخْلَاقِهِمْ فَرَأَيْنَاهُمْ لِذِي الْمَالِ تَبَعُ
وَحَبِيبُ النَّاسِ مِنْ أَطْعَمَهُمْ إِنَّمَا النَّاسُ جَمِيعًا بِالطَّمَعِ
إِخْبِدَ اللَّهُ عَلَى تَذْيِيرِهِ قَدَّرَ الرِّزْقَ فَاَعْطَى وَمَنَعَ
سُمْتُ نَفْسِي وَرَزَعًا تَصَدَّقُهُ فَهَامَا النِّقْصُ عَنْ ذَاكَ الْوَرَعِ
وَلِنَفْسِي حِينَ تُعْطَى فَرَحٌ واضطرابٌ عِنْدَ مَنَعٍ وَجَرَعِ
وَلِنَفْسِي غَفْلَاتٌ لَمْ تَزَلْ وَلَهَا بِالشَّيْءِ أَحْيَانًا وَلَعِ

فالأبيات الثلاثة الأخيرة تكشف عن أنه ليس ممن طبعهم الله على الخير الذى وضحه في البيت الأول، وليست نفسه قادرة على الاستجابة للتورع في صدق بسبب ما فيها من نقص الطمع كما في البيت الرابع، ويوضح صراحة في البيتين بعده أنه حمل نفسه على صدق الورع فردّها نقصّها، وإنها لنفس تفرح

(٣) الديوان ١٥١/١ (الأنوار الزاهية).

(١) الأغاني ٨٩/٤ ثقافة.

(٢) الأغاني ١٨/٤ ثقافة.

بالأخذ وتنجزع ويضطرب أمرها بالمتع، وهى نفس ولوعة بالأشياء، ذلك أن غفلاتها - عن المثل الأعلى - لم تنزل مائلة فيها تردّها وتقهرها.

وهو يتفق مع فلسفة البخل والبخلاء^(١) حيث يؤمن بأن المال الهائل العظيم إنما هو درهم على درهم، ولكنه بقوله أيضاً في سياق متناقض: ^(٢)

عَبْدُ الْمَطَامِعِ فِي لِبَاسِ مَذَلَّةٍ إِنَّ الذَّلِيلَ لَمَنْ تَعَبَّدَهُ الطَّمَعُ
وَلَرَبَّمَا يُحَقِّقُ الْكَثِيرَ وَرَبَّمَا كَثُرَ الْقَلِيلُ إِلَى الْقَلِيلِ إِذَا اجْتَمَعَ

إنه يرى الطمع لباس مذلة وأن الذليل هو الطماع، ومع ذلك فقد رأيناه في النص الأنف ذكره يعترف بعجزه عن الوصول إلى ورع العفة، لأنه يحزن إذا منع ويفرح إذا أُعطي، كما يعترف أن غفلات نفسه تقوده إلى الطمع:

ولذا ساغ لنا أن نعتبر شعره مترجماً عن نفسه حين يقول في البيت اشاق هنا «ولربما... كثر القليل إلى القليل إذا اجتمع».

وفرق شاسع بين مفهوم أبي العتاهية للفقر والغنى، ومفهوم عروة بن اسود حيث يقول: ^(٣)

فَرَيْتُ لِلْغِنَى أَمْنِي فَإِنِّي رَأَيْتُ النَّاسَ شَرَّهُمْ الْفَقِيرُ
وَأَخْفَرَهُمْ وَأَهْوَنَهُمْ عَلَيْهِمْ وَإِنْ أَمَى لَهُ كَرَمٌ وَجِيرُ
يُبَاعِدُهُ الْغَرِيبُ وَتَزْدْرِيه حَلِيلَتُهُ وَنَهْرُهُ الصَّغِيرُ
وَتَلْقَى ذَا الْغِنَى وَلَهُ جَلَالُ يَكَاذُ فَوَاذُ صَاحِبِهِ يَطِيرُ
قَلِيلُ ذَنْبُهُ وَالذَّنْبُ حَتْمٌ وَلَكِنْ لِلْغِنَى رَبٌّ غَفُورُ

هذا سياق مختلف تماماً عن أبي العتاهية الذي كان يُرَغِبُ الْبَذْلَ لِمَنْ يَرِغِبُ فِي عَطَائِهِمْ، ومع ذلك، ومع كثرة ما أخذ من صلوات، فإنه يرى الناس جميعاً

(١) راجع البخلاء للمحافظ عند الحديث عن سهل بن هارون.

(٢) ديوانه ١٥٥/١ (الأنوار الزاهية).

(٣) راجع عنه الأغان ٣٦/٣ - ٧٠ و ٣٠٣/١ و ٦٤/١٣.

بجلاء، حيث يقول: ^(١)

فاضربْ بِطَرْفِكَ حَيْثُ شِئْتَ مَ فَلَنْ تَرَى إِلَّا بِخَيْلًا
وواضح أيضًا في أقوال أبي العتاهية أنه كان يخاف الفقر ويخاف السؤال،
ومن هذا المنطلق كان شحيحًا بما يصل إلى يده. ومن أقواله في ذلك:
فَالْمَالُ مِنْ حِلِّهِ صَيَانٌ لِلْوَجْهِ وَالْعِرْضِ وَاللِّسَانِ
وَالْفَقْرُ يَبِيتُ عَلَيْهِ قَفْلٌ مِفْتَاحُهُ الْعَجْزُ وَالتَّسْوَانِ ^(٢)
ويقول أيضًا: ^(٣)

وَذَقْتُ مَرَارَةَ الْأَشْيَاءِ جَمْعًا فَمَا شَيْءٌ أَمْرٌ مِنَ السَّوَالِ
فهذا القول يوضح أنه جُبِلَ على حب المال والحرص عليه والضمن به،
والسَّبَبُ في تصوُّر خوفه العميق من الحياة، وسوء ظنه بالناس ^(٤). وعدم ثقته
في يومه وغده، هذا مع رِقَّةِ إيمانه وليونة تدينه، ومع ذلك فلإننا نجد في
مواعظه يهْوَنُ شأن الحياة والمال، وكأنَّ به يهْوَنُ المال في نظر الآخرين ويدعو
نفسه للحرص عليه والضمَّن به، ومن مواعظه العامة قوله: ^(٥)

الْمَوْتُ بَيْنَ الْخَلْقِ مُشْتَرِكٌ لَا سُوقَةَ تَبْقَى وَلَا مَلِكٌ
مَا ضُرَّ أَصْحَابَ الْقَلِيلِ وَمَا أَغْنَى عَنِ الْأَمْلاكِ مَا مَلَكَوا

ولكن المتبع لمواقفه في الحرص على المال، يستطيع القول بأن زهده أصبح
في بُعدٍ من أبعاده يُثَلُّ صيغة جديدة في تهوُّن شأن المال لدى الآخرين،
ودعوة نفسه للحرص الشديد عليه.

(١) الأغانى ٧٩/٤ نقلاً.

(٢) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ٢٣٣ تحقيق عبد الستار فراج ط المعارف.

(٣) السابق ص ٢٣٤.

(٤) بلغ من سوء ظنه بالناس: أن سأل سأل ماذا ينقش على خاتمه فقال كتب عليه: لعنة الله

على الناس. الأغانى ٣٩/٤ نقلاً.

(٥) الأغانى ١٠٠/٤ نقلاً.

ومن هذا يتضح لنا أن زهده يمثل موقفاً نفسياً وشعورياً، يتحدد آخر الأمر في أنه تأمل عقلي لحالة خاصة، اختارها من ركाम الحياة الهائل ليحقق بها التوازن الاجتماعي الذي عانى من فقدانه، والتقمة النفسية التي تثار من ظالميه، وهم كثرة لا تُحصى، ليكون بذلك في موضع رضا وتنفيس عن أوجاعه، لكن فيها الحياة من خلال ذاته، ووضعها في إطار فلسفة تدينها وتُعدّل من مسيرتها، بل هو مجرد تأمل وتفكير انتهى من خلالها إلى الإمساك بسوط الموت ليوّجع به الخلق لا سيما طبقة السادة المتجبرين، وهو في كل ذلك لم يجاوز كلمة الحق الموجعة التي تقهر من تُقال له، وهو في أعماقه ليس متنسكاً أو عابداً، ومن ثمّ صح أن يكون حريصاً على الدنيا والمال وصح أن يجمع بين ترهيد الآخرين في المال وحرصه هو عليه.

وهذه الرؤية السابقة تفسر لنا بوضوح موقف أبي العتاهية الذي يجمع فيه بين الزهد والبخل والحرص، وتفتح أعيننا جيداً على هذا التناقض الذي يتمثل في أنه في صدر حياته أقبل على حياة اللهو والمجانة والترف، وهي حياة لا تعرف غير البذل والسفاهة في الإنفاق ثم يختار بعد الخمسين حياة الزهد، ومن أبسط مبادئ الزهاد إسقاط الدنيا والإعراض عن متاعها، وفرط لثقة والتوكل على ضامن الأرزاق ومجريها، وما كان أحراه أن يكون بريئاً من البخل والحرص والطمع في هذا الدور الأخير، كما كان متلافاً في صدر شبابه، وهذا التناقض هو الذي دفع شيخنا أبا العلاء عندما يتكلم عنه يقول: «قال الدّاهية أبو العتاهية»، ويقول عنه في لزومياته^(١).

الله يَنْقُلُ مَنْ شَاءَ مِنْ رَبِّةٍ بَعْدَ رَبِّهِ
أَبْدَى الْعَتَاهَى نُسْكًا وَتَابَ عَنْ حَبِّ عُتْبِهِ

وهو يرى أن زهد أبي العتاهية كضلال أبي نواس في هيامه بالخمير:

أما قاله الكوفي في الزهد مثلاً قاله البصري في صفة الخمر^(٢)

(١) اللزوميات ١١٨/١.

(٢) اللزوميات ٢٢١/١.

فوجه الشبه ليس صدق كل منها في مقولته بل ضلال الأول في الزهد كضلال الثاني في الرّجس.

ولا عجب أن يذهب العلامة نيكسلون^(١) إلى أن شعر أبي العتاهية في الزهد يتجه اتجاهاً خطيراً نحو الأفكار المتحررة، وهو يشير إلى أنه يتابع في هذا الرأي «جولد تسيهر».

من آراء الباحثين والدارسين لقضية زهد أبي العتاهية

يمينا نعرض في هذه الفقرة جوانب قيمة من آراء الباحثين والدارسين لقضية الزهد عند أبي العتاهية، وبعض هذه الدراسات لأساتذتنا وبعضها لزملائنا، والقصد من هذا العرض هو استجلاء جوانب فهم هذه القضية، فالإنصاف العلمي يقتضى ألا أنفرد بتصوري وحده للموضوع، حتى يمكن للقارئ أن يقف على جميع وجهات النظر ليوازن ويختار ما يراه.

أولاً: نعرض هنا جوانب من وجهة نظر أستاذنا الدكتور محمد عبد العزيز الكفراوي في بحثه القيم «أسطورة الزهد عند أبي العتاهية»^(٢). لأنها تضيف بعداً سياسياً جديداً في فهم هذه القضية. ونبداً القول بأن كتابه هذا يعدّ في جلته متعة فنية وعلمية لمن يستمتع بقراءته، ويستفيد من محاولاته القيمة في التحليل - العبقري - القائم على التيسير وربط الأفكار والقضايا بعضها ببعض مع أطراح الحشو ومع النفاذ إلى الغاية في وعى وبصيرة وسيطرة.

والجوانب التي ييمينا عرضها هنا - من ذلك البحث القيم - لنستكمل بها

Literary History of the Arabs; Nicholson, P. 298 London. 1907

(١)

(٢) هذا البحث كان موضوعاً لرسالته للدكتوراه في جامعة لندن سنة ١٩٥١، ولكنه أخرجه في اللغة العربية في وقت متأخر سنة ١٩٧٢، وقد أدخل عليه بعض التعديلات التي رآها، وهو من هو في دراسة أدبنا العربي لا سيما في كتابه القيم «تاريخ الشعر العربي» في أربعة أجزاء، وله بحوث ودراسات أخرى يعرفها الدارسون له بالتقدير والعرفان، وهو من متصف السهولة في العمل في الجامعات الأجنبية.

فهم قضية الزهد عند أبي العتاهية هي :

(أ) عدم قبول الربط الظاهري بين رفض عتبة حب أبي العتاهية والزواج منه عندما عرض عليها الرشيد ذلك، وبين زهد أبي العتاهية وتنسكه، فليس هذا الرفض هو السبب الحقيقي وراء زهده^(١).

(ب) «أبو العتاهية ظل يحتفظ في نفسه بشيء من الاهتمام بعتبة حتى بعد أن رفضته أيام المهدي، وتحت تأثير ذلك الاهتمام طلب من الرشيد مرة بعد أخرى أن يعينه بمجولته وطوله على الزواج منها... ولكن حبه ليس ذلك الحب البسيط المعروف بين الناس... ولكنه حب مركب معقد، فعتبة هنا صارت مجرد نواة لشكاوى كثيرة، وعتاب طويل بين شاعرنا والدهر»^(٢) فرفض عتبة كان في هذا الميقات من عمره (خمسون عاما) مُفجراً لثورة قديمة في نفسه، فهو اتخذ الزهد وسيلةً ظاهرية لإخفاء عوامل السخط على المجتمع، وذلك التحول إلى الزهد عنده كان نتيجة لأمرين فقط :

الأول : نابع من نفسه، ويمثل نقمته على الحياة، وعلى الطبقات العليا في المجتمع، وعلى الأوضاع الاجتماعية السائدة في عصره، والتي كان يراها مجحفة به وبأمثاله.

الثاني : عامل خارجي سياسي صنعتها الظروف السياسية، وهو تحريض الفضل بن الربيع له، لأنه وجد أبا العتاهية ورقة رابحة في حربه ضد البرامكة، يضاف إلى ذلك رغبة زبيلة في صرف الرشيد عن متاع الدنيا ليفبل عليها هي وينصرف عن ملائمة الأخرى في صحبة جعفر البرمكي بعيداً عنها.

ذلك أن الفضل بن الربيع كان ينقم على البرامكة صلتهم بالرشيد وموقعهم الحبيب من قلبه والرفيع في دولته، وكان دائم الدسّ لهم، حتى انتهى الأمر بعصف الرشيد بهم على نحو ما أوضحنا ذلك في القسم الأول من هذا الكتاب.

(١) أسطورة الزهد عند أبي العتاهية ص ٣٤.

(٢) السابق ص ٣٦.

وأما زبيدة فكانت هي الأخرى تكرههم للأسباب السابقة ولأن العنصر الفارسي الذي منه المأمون يناقش ابنها الأمين على الخلافة، فهناك سبب سياسي مشترك بين زبيدة والفضل، وسبب آخر تنفرد به، هو أن أسلوب أبي العتاهية في التهديد يقلل من السلطان العاطفي للجواري على الرشيد. وفي التيار السياسي المشترك بين زبيدة والفضل بن الربيع تصبح أشعار الزهد سلاحاً من الأسلحة التي تباعد أو تؤثر على الأقل في إصراف الرشيد وإقباله على ليال المسرات مع البرامكة وفي مقدمتهم جعفر البرمكي^(١).

(ج) هناك مجموعة من العوامل توضح حقيقة تحول أبي العتاهية إلى الزهد وهي في بعض جوانبها الهامة تمثل دوراً سياسياً، وهذا بيانها في إيجاز:

١ - إن سَجَنَ الرشيد لأبي العتاهية وضربه له، ليس كما يحكى الرواة أن ذلك كان لامتناع أبي العتاهية عن قول شعر الغزل، فالرشيد أولاً ليس الرجل الذي يُبين الزهاد بل كان يُجلِّهم ويكرمهم، ولكن أبا العتاهية في نظر الرشيد كان يمضي داخل دائرة سياسية تتحرك حول الرشيد، إذ كان الرشيد يحس بما تمارسه زبيدة وأمراء البيت العباسي من ضغط عليه لإخراجه من دائرة البرامكة والفرس، وإبعاده عن حياة التفاوض والترف، وإذا لم يكن من السهل في العلاقات أن يصطدم الرشيد بأمراء البيت العباسي، وسزوجته وابنة عمه، فلا أقل من أن يقسو بالتأديب على ذلك المرتزق العاق المخادع بنسكه^(٢).

٢ - في أخبار أبي العتاهية مع الفضل بن الربيع ما يدل على وجود علاقة خاصة، مبعثها المصلحة المشتركة، ويحكي الأصفهاني أن الرشيد وهو بالرقعة وجَدَ على أبي العتاهية وكان بمدينة السلام، وكان أبو العتاهية يبرجو أن يتدخل الفضل عند الرشيد ليصفح عنه، فأبطأ الفضل في هذا التدخل فكتب إليه أبو العتاهية يقول:

(١) السابق ص ٣٨ - ٤١.

(٢) رابع في تفاصيل تحليل هذه الفكرة ص ٤٣ - ٤٦ المرجع السابق.

أَجْفَوْتَنِي فِيمَنْ جَفَانِي وَجَعَلْتَ شَأْنَكَ غَيْرَ شَانِي
وَلَسَطَلْنَا أُمْتُنِي بِمَا أَرَى كُلَّ الْأَمَانِ
حَتَّى إِذَا انْقَلَبَ الزَّمَانُ مَ عَلَى صِرَتٍ مَعَ الزَّمَانِ

والبيت الثانى يدل دلالة صريحة على خفايا العلاقات بينهما، وهناك أخبار ونصوص أخرى تدل على المحابة المفرطة من الفضل بن الربيع لأبي العتاهية لدى الرشيد ولدى الأمين^(١).

٣ - إن حكايا الرشيد مع زبيدة شقيقة لا سيما فى تلك المحاولات التى كانت تبذلها زبيدة عن جانبها للاحتفاظ بالرشيد بعيداً عن عالم الجوارى بكل مفاته وسحره وقد بلغ من حبها وعنايتها بأبى العتاهية أن القاسم ولد الرشيد غضب من أبى العتاهية، فضربه مائة مفرقة، وسبه، وحبسه فى داره، فتوسطت زبيدة لدى الرشيد، فأحضره ووصله وطيب خاطره، ولم يرُضَ عن القاسم حتى يبر أبى العتاهية ويسترضيه^(٢).

٤ - علاقة أبى العتاهية بالبرامكة لم تكن علاقة طيبة، وكان الفضل بن يحيى البرمكى يقول: «والله ما على الأرض أبغض إلى من إساءة عارفة إلى أبى العتاهية...»^(٣) وهناك تفاصيل تدل على أن البرامكة كانوا يعرفون دور أبى العتاهية من لعبة السياسة فى دائرة الفضل بن الربيع، وكانوا ينصبون شاعراً آخر ليلعب دوراً يؤصل موقفهم عند الرشيد هو: أبان بن عبد الحميد اللاحقى^(٤).

(١) السابق: راجع التفاصيل ص ٤٦ - ٤٩.

(٢) راجع على سبيل المثال قصة: قرد زبيدة «أبو خلف» وتحليل مدلولها، وكذلك إهداء زبيدة بعض الجوارى للرشيد لترضيته، بقصد إبعاده عن دنابر جارية يحيى البرمكى.

Two Queens of Baghdad, P. 168, 40

وراجع تفاصيل المواقف فى الصفحات ٤٩ - ٥٨ من كتاب «أسطورة الرهد عند أبى العتاهية».

(٣) السابق.

(٤) راجع فى تفاصيل ذلك المرجع السابق ٥٨ - ٦١.

تلك هي الأدوار التي كانت تحبس أبا العتاهية في شباكها وتحركه لدور أو أكثر من الأدوار مستغلة فيه بركان النعمة النفسى الذى كان يحركه ضد الحياة وضد الطبقات العليا، وضد الأوضاع الاجتماعية السائدة.

من أجل هذا ينعب أستاذنا الدكتور محمد عبدالعزيز الكفراوى إلى أن زهد أبى العتاهية يمثل أكنوبة محكمة الأطراف، وأسطورة لقيت رواجاً وفهمت على غير حقيقتها لدى من ذهب إلى تصديق نسكه وزهده.

ثانياً : نعرض فيما يلى بعض الأفكار والآراء الهامة التى انتهى إليها أستاذنا الدكتور يوسف خليف فى بحثه القيم الفريد عن «حياة الشعر فى الكوفة» وقيمة هذه الأفكار أنها تضع البحث الأدبى موضع التحليل العلمى الذى لا يخطو خطوة دون دليل موثق يؤيدها ويدل عليها، وصاحب البحث فى الوقت ذاته يتمتع بنفاذ رؤية ورهافة حس فى التحليل الفنى والنفسى والتاريخى بحيث تبدو الأفكار شديدة الوضوح عميقة الغور قوية الحجة بارعة الاستنتاج.

(١) الخطوة الأولى التى تلفت النظر أنه كشف من حياة أبى العتاهية عن سلسلة متصلة الحلقات متآزرة العرى تُسلمه إلى الدور الذى انتهى إليه من الزهد، فقد نشأ وسط جو تسيل فيه الدماء وتتساقط الرؤوس، ثم مضى يلهو مع المختشين، ثم أحب نائحة جذبت به إلى ألحان الموت والنحيب والبكاء، ثم احترف فى حياته صناعة الجرار الخضر، ومن هذه المهنة أدرك معنى المصير، لأنه يرى الطينة تتشكل ويلقى بها فى النار ثم تمضى بها الحظوظ من قصور الخلفاء إلى أكواخ الفقراء، ولأدنى ملايه تتحطم كأن لم تكن ويلقى بها إلى التراب، ثم كانت رحلته إلى بغداد، وتجربة حبه لعبه، ودخوله السجن أكثر من مرة، وتعدد المرات التى ضرب فيها، فقرّر أن يُطلق الدنيا إلى غير رجعة، فودعها وداع فنان فى ليلة ختامية ينقع فيها غلته باللهو والطرب مع صديقه المغنى مخارق، ورغم أنه سجن بعد ذلك ليُحمّل على قول الغزل وترك الزهد فإنه صمد وانتصر^(١).

(١) راجع حياة الشعر فى الكوفة من ٥١٠ - ٥١٨.

(ب) يقدم هذا البحث تفسيراً غزيراً للملاحية حول فكرة أن الرشيد سجن أبا العتاهية بعد تزهدِه لأنه طلب إليه أن يقول شعر الغزل فامتنع، ويرفض في هذا السياق قبول الرواية القائلة بأن أبا العتاهية قال في رفضه: «لا أقول شعراً بعد موسى الهادي أبداً» فصلة أبي العتاهية بالرشيد أكبر من صلته بموسى الهادي، ولكن المهم هو تفسير سجن الرشيد لأبي العتاهية، لقد كان الشعراء غير أبي العتاهية كثر حول الرشيد يمدونه بالقول فيما يريد ويحب، وإنما تفسير المسألة: أن أبا العتاهية كان يكثر ويلج في معانيه على طغيان الملوك وغفلتهم في الدنيا، ثم زوال ملكهم مهما طال وتسايهم بالسوق أمام الموت، ويجعل الحديث عنهم موضوعاً لاستخلاص العبرة، وأيضاً فإن الإلحاح على هذه المعاني وانتشارها في الأوساط الشعبية في شعر أبي العتاهية يضع من قدر الخليفة وهيته في النفوس التي تترك هذه المعاني وتمثل بها^(١)، ويبدو لي أنه يمكن أن يتولد عن ذلك أيضاً إسقاط لهيئة الدنيا والخلافة معاً، فإذا ما حانت فرصة ظهر سخط النفوس وهانت الدنيا على الناس فنهضوا للمقاومة إذا جدت أسبابها دون هيئة للملك أو حرص على الحياة، فرغبة الرشيد إذن كانت متجهة إلى أن يقلل الشاعر اندفاعاته وراء معاني الزهد^(٢)، ويبدو لي أن الرشيد طلب منه القول في شعر الغزل لأنه عندما يقول في الغزل ويقول في الزهد معاً يصبح كلامه في الزهد لدى العامة أقل شأنًا بل ساقط القيمة، لأنه يغدو مُجَرَّحاً في زهدِه ومواعظه لأنَّ عزله سيخرجه من طبقة الزهاد والتاسكين الذين لا شأن لهم بهوى المرأة وغرامها والتغنى بها، وإذن فالرشيد سجنه ليعلمه عن الأوساط الشعبية لاعتبارات تتصل بسياسته للرعية.

وهكذا نرى هنا تفسيراً سياسياً جديداً يضاف إلى التفسير السابق للأستاذ الدكتور محمد عبدالعزيز الكفراوي ليس مبعثه تسخير الفضل بن الربيع أو

(١) حياة الشهر في الكوفة ص ٥١٧ - ٥١٩.

(٢) السابق ص ٥١٩ - ٥٢٠.

زبيدة لأبى العتاهية، بل مبعثه سياسة الخليفة للرعية التى تخشى مسلك أبى العتاهية.

(ج) قدم البحث فى صبر واستقصاء دراسة وافية لمضامين شعر أبى العتاهية فى الزهد^(١) ثم انتهى إلى تحديد ثلاثة ألوان فى شعر الزهد عنده.

١ - عظات دينية تشبه تلك العظات النثرية التى كانت تجرى على ألسنة الزهاد قبله.

٢ - الحِكمُ الأخلاقية التى تلور حول محور النفس الإنسانية وما يعتمل فيها من صراع بين الخير والشر.

٣ - ابتهالات إلى الله تشبه الابتهالات الصوفية التى نراها عند صوفية العصور المتأخرة^(٢).

(د) ومضامين شعره واتجاهات القول لديه يريد من ورائها «أن يرتفع بالناس إلى المستوى الروحى الذى وصل هو إليه، وأن يقوم من نفوسهم وأخلاقهم حتى يكونوا جديرين بهذا المستوى الروحى الذى يريد أن يرفعهم إليه»^(٣).

ويرى البحث أن عظات أبى العتاهية «تلور كلها فى جو دينى إسلامى يستمد معانيه تارة من القرآن، وتارة من الحديث، وتارة من آرائه فى الحياة والموت والمصير»^(٤) وهو فى الحِكمُ الأخلاقية يقف موقف الواعظ الدينى والحكيم المجرب وأما ابتهالاته فهى تلك «الابتهالات الصوفية التى يمجدها الله فيها ويسبح له... (وهى) تتردد فى شعره من حين إلى حين أنغاماً روحانية صافية تحلق بالنفس فى أجواء رفيعة سامية... إنها نجوى صادقة يساجى بها الشاعر ربه ليرتفع بنفسه عن المستوى المادى الذى يعيش فيه إلى مستوى روحانى يطمح فى الوصول إليه. إنها نداء النفس المطمئنة التى تريد أن ترجع

(٢) السابق ص ٥٥٢ - ٥٦٣.

(٤) السابق ص ٥٥٥ - ٧٥٧.

(١) السابق ص ٥٢١ - ٥٥٢.

(٣) السابق ص ٥٥٣.

إلى ربه راضية مرضية لتدخل في عباده وتدخل جنته»^(١).

وهكذا يتضح لقارئ هذا البحث القيم أن أبا العتاهية يصدر في رده عن المنابع الإسلامية فهو زاهد مسلم يلجأ في فلك الأفكار الإسلامية ويصدر عنها. «إن الزهد عند أبي العتاهية - كما هو عند زهاد المسلمين - صورة من مجاهدة النفس الأثارة بالسوء، ورفض لزخرف الدنيا وزينتها، وعزوف عن متعها وملذاتها، وحرص على العمل الصالح الذي ينتهي بصاحبه إلى السعادة في الآخرة. وتفرغ للعبادة والتبذل، تفرغاً قد يؤدي إلى شيء من المبالغات التعبدية يفرضها الزاهد على نفسه بمحض رغبته ورضاه، دون أن يكون مطابقاً بها، أو دون أن تكون مفروضة عليه. على هذا النحو كان يعيش أبو العتاهية في حياته الزاهدة»^(٢).

ونتيجة لهذا كله «خلا شعره من كل أثر لتلك النزعة الفلسفية الشائكة، أو لتلك الحيرة العقلية التائهة، ودار كله في فلك الدائرة الإسلامية، دائرة الإيمان واليقين...»^(٣).

ثالثاً: هناك بحث ثالث له قيمته وخطره أيضاً في تناول هذه الشخصية هو «أبو العتاهية وشعره» للأخ الدكتور محمد عمود الدش^(٤) وتلك أهم الأفكار التي يعيننا عرضها منه.

(١) فيما يتصل بثقافة أبي العتاهية نجد - في هذا البحث الجاد - أن مفتاح الفهم لهذه الشخصية، يكمن في فهم دور التكوين الثقافي فيها. وأن نقطة التطور في تاريخه تبدأ بعد رحيله عن الكوفة، حيث كان فيها بمعزل عن النشاط العقلي، لكن شخصيته منحت قدرًا كافيًا من الاستعدادات والقدرات الفطرية، بالإضافة إلى النضج المبكر في ملكاته الفنية، ونرجح أنه

(١) السابق ص ٥٦٣.

(٢) السابق ص ٥٦٩ - ٥٧٠.

(٣) حياة الشعر في الكوفة ص ٥٧٢.

(٤) طبع هذا الكتاب سنة ١٩٦٨. وزارة الثقافة. القاهرة.

نال القسط الأوفر من معرفته ببغداد^(١).

ويرى الدكتور الدش أن أبا العتاهية اتصل بموارد الفلسفة ونهل منها «كما أفاد أيضا من الحكمة والزهد اللذين انتقلا مع ما نقل من الهندية والفارسية واليونانية، ومن مصادر أخرى غير إسلامية، مثل النصانية، والمائوية بحيث يتضح ذلك في سلوكه وشعره»^(٢).

ويرى سيادته أن أبا العتاهية يتأثر تأثراً واضحاً بالمائوية في فكرته عن تكوين الخلق وعن جبرية الإنسان^(٣)، كما يرى أنه يشايح الزيدية البترية أصحاب كثير النوى الأبر، وكان أبو العتاهية ذا مهارة في اختيار المذاهب التي تضمن له الأمان في حياته بحيث لا يعرف إلا أنه معتدل الرأي زاهد «وبذلك يطبق مبدأ التقيّة الذي يؤمن به المائوية، لينجو بحياته من أيدي طالبي الزندقة، ويضمن لأرائه ومذاهبه أن تشيع في الناس ممن يستطيع أن يغرر بهم ويخدعهم عن حقيقة أمره، ويبث فيهم مذهب في الزهد المائوي، وفكرته التي يجد لها صدى في مذهب الجبرية من تفضيل النبط على العرب»^(٤).

ومما يدل على ثقافة أبي العتاهية أنه «كان بينه وبين المعتزلة عداوة مذهبي يبدو في طائفة من محاوراته معهم، إذ كان يقول بالجبر، ويقولون بالاختيار»^(٥).

ولعل من أدق الأدلة على لمحية أبي العتاهية إجابته في مسألة خلق القرآن التي لجج الناس فيها في عصره لجأجا طويلاً، وامتنحن الناس فيها امتحاناً قاسياً حتى أسموها محنة القول بخلق القرآن، فقد حدث أبو شعيب

(١) أبو العتاهية حياته وشعره ص ١١٩ - ١٢٠.

(٢) السابق ص ١٢٣.

(٣) أصل هذا الرأي ذهب إليه من قبل أستاذنا الدكتور شوق ضيف في كتابه العصر العباسي الأول انظر ص ٢٤١ وما بعدها ط ١٧ المعارف.

(٤) أبو العتاهية حياته وشعره ص ١٢٤ - ١٢٨. وانظر في هذا النص بداته ص ١٢٧ - ١٢٨.

(٥) السابق ص ٢٩.

صاحب أحمد بن أبي دؤاد قال: «قلت لأبي العتاهية: القرآن عندك مخلوق أم غير مخلوق؟ فقال: أسألتني عن الله أم عن غير الله؟ قلت: عن غير الله. فأمسك، وأعدت عليه، فلجأني هذا الجواب، حتى فعل ذلك مراراً فقلت له: مالك لا تُجيبني؟ قال: قد أجبتك، ولكنك حمار»^(١).

ويتهى الدكتور الدش في ذلك إلى أن أبا العتاهية في شخصيته وسلوكه كان صاحب اضطراب وتخليط «نتيجة للصراع النفسي العقل الذي ظل يعانيه ويكابد طول حياته من جزاء تأثره بآثار متباينة متناقضة»^(٢).

(ب) يرى هذا البحث أن المال في حياة أبي العتاهية كان هدفاً من الأهداف الكبيرة وغاية من الغايات المرموقة، ويتهى الدكتور الدش إلى أن يقول: «والواقع أنه كان بخيلاً بخلاً يدل على فساد اعتقاده، وعشه بالإسلام»^(٣)، وهكذا يصبح بخله دليلاً من أدلة فساد عقيدته، وعشه بالإسلام.

(ج) يربط البحث بين زهد وزنلقته في أماكن متعددة ويحتشاد يدل على اقتناع كبير بأبعاد هذه الفكرة: فأفكار أبي العتاهية وثقافته أقوى ما فيها تلك الآثار الماثوية^(٤)، «والزهد والرهبة عنصر مهم في عقيدة الثنوية الماثوية الذين يرون أن العالم شر ينبغي الابتعاد عن كثير من مظاهر الحياة والبقاء فيه، وهذا يفسر لنا كيف أراد أبو العتاهية أن يسلك طريق الزهد ويؤم سمت الزاهدين، وقد قوى هذه الرغبة عنده أسباب وحوافز أخرى، تأتي في مرتبة تالية لتأثره بالرهبة الثنوية»^(٥) ويركز البحث على مخالفته للاستاذ الجليل محمد خلف الله في أن فشل أبي العتاهية في حبه لعتبة كان سبباً في التحول الذي أخرجه من زمرة المجان واللاهين إلى عصبة الوعاظ والزاهدين، وأن

(١) انظر أغار بيروت ١٠/٤.

(٢) أبو العتاهية حياته وشعره ص ١٣٠.

(٣) السابق ص ١٣١ وانظر ص ١٣٢ فقيماً ما يشبه الإحصاء عن موارده المالية إلى جانب أنه كان

يملك في داره مائتي ألف وسبعين ألف درهم.

(٤) السابق ص ١٣٤.

(٥) السابق ص ١٣٧.

هذا التحول خرج به من عصيان إلى طاعة، ومن علم إلى تصوف، ومن ركون للدنيا إلى عمل للآخرة^(١).

ويؤكد البحث أن هذا القشل «لم يحدث تحولاً وإنما قوى رغبته في النزوع إلى الزهد، وأنه ليس السبب الحقيقي في هذه التقربة وإن كان يعتبر سبباً مباشراً في هذا المقام فهناك أسباب أخرى كتأثره بحياة الزهاد في عصره في عبادان وغيرها، وبخياة الرهبان والنصارى في الحيرة وعين التمر حيث ولد ونشأ، وتعلقه بفكرة الموت منذ عشق نائحة الحيرة، ثم بما هو أهم وأعمق في حياته وهو الرهبة المانوية»^(٢).

ولا يمل البحث العثور على الشواهد والأدلة التي ينتهي من ورائها إلى أن زهد أبي العتاهية كان غريباً كل الغرابة عن الإسلام^(٣) بل إنه «أراد أن يتزهد باعتبار الزهد عنصراً من العناصر المهمة التي تقوم عليها الشنوية المانوية»^(٤).

(د) يرى الباحث أن أبا العتاهية اتجه إلى التوبة بعد سن السبعين، ومن ثم «ينبغي أن نفرق في شعره بين نوعين من الزهد، زهد لا يتفق مع الروح الإسلامي قاله أيام العيب والتفاق، وزهد فيه توبة واستغفار بعد ذلك قاله بعد السبعين أو نحو ذلك من عمره حتى مات»^(٥) ومن شعره الذي يستدل به على توبته ما حدث به عنه ولده محمد: بأن آخر شعر قاله والده في مرض مات فيه^(٦)، هو قوله:

إلهي: لا تُعَذِّبْنِي فَإِنِّي مَقَرُّ بِاللَّئِي قَدْ كَانَ مِنْي

(١) راجع كتاب «دراسات في الأدب الإسلامي للأستاذ محمد خليف الله ص ٨٩ ط ١٩٤٧.

(٢) أبو العتاهية حياته وشعره ص ١٣٩.

(٣) السابق ص ١٤١.

(٤) السابق ١٤٥.

(٥) انظر السابق ص ١٥٥ - ١٦٠، وانظر في هذا النص بلغات ص ١٥٨.

(٦) السابق ص ١٥٥ وانظر الديوان ص ٢٦٣ فهي أوف وقد نقلت عنه.

فمالي حيلة إلا رجائي
فكم من زله لي في البرايا
إذا فكرت في نلبي عليها
يظن الناس بي خيرًا وإنسى
أجنُّ بزهرة الدنيا جُنُونًا
وبين يدي ميقات عظيم^(١)
ولو أن صدقت الزهد^(٢) فيها

بعفوك إن عفوت وحسن ظني
وأنت على ذو فضل ومن
عضضت أناملی وقرعت سني
لشر الناس إن لم تعف عني
وأفنى العمر فيها بالتعني
كأن قد دُعيت له كأن
قلبت لأهلها ظهر الحزن

وهكذا يتضح لنا أن الدكتور اللش ينتهي في دراسته إلى إدانة أبي العتاهية في عقيدته وزهده، ويلهب إلى أنه لم يكن مسلمًا صحيح الإسلام بل زنديقًا متواريًا، يحرص على التقيّة، وأن زهده ليس إسلاميًا بل يهدف أولاً وأخيرًا لخدمة العقيدة المانويّة، وأن ما يؤثر عنه في آخر حياته من توبة واستغفار كان اعترافًا بحقيقة زندقته ومروقه من قبل^(٣).

وبعد : فإن خلاصة الاتجاهات والآراء في تفسير زهد أبي العتاهية تدور حول محاور محددة يمكن تشخيصها على النحو التالي :

- ١ - زهده حالة عقلية ونفسية دفعته إليها عوامل معقدة، في مقبـمتها إرادة الانتصار والنيل من الإنسان في طغيانه، وهذا ما ذهب إليه.
- ٢ - كان مسخرًا في زهده سياسيًا بالإضافة إلى رغبته في النيل من ذوي السلطان والجاه وهذا ما ذهب إليه أستاذنا الدكتور محمد عبد العزيز الكفراوي.

- ٣ - كان في زهده ناسكًا عابدًا نتيجة لأسباب مكثفة وطبيعية قادته إلى

(١) في رواية «محبس لقبيل».

(٢) في رواية «الله».

(٣) يلاحظ أن أبا العتاهية مات في سن الثالثة والستين والباحث يرى أنه انجبه إلى التوبة في حوالي السبعين من عمره فكانه قضى في رحاب التوبة ثلاثة عشر عامًا.

هذه النتيجة، وزهده إسلامي تمامًا^(١). وهذا ما ذهب إليه أستاذنا الدكتور يوسف خليف.

٤ - زهده ونسكه هو الوجه الحقيقي لمأثورته وزندقته^(٢)، ولا يتعارض ذلك مع توبته بعد من السبعين، وهذا ما ذهب إليه الأخ الدكتور محمد محمود الدش.

ومن أجل هذا الخلاف في الفهم والتحليل في تفسير ظاهرة الزهد عند أبي العتاهية كان حرصنا على عرض هذه الآراء، حتى تتكامل الصورة في محاولة فهم شخصية هامة جديرة بالبحث والدرس ومؤهلة بحكم سيرتها ودورها لألوان من الخلاف تثري الفهم لها وللظروف المحيطة بها، وهذا واحد من الأدلة اليسيرة على أن البحث في فرع تاريخ الأدب إثراء واسع المدى لكثير من فروع الحضارة الإنسانية.

(١) هذا الرأي يتفق مع ما ذهب إليه أستاذنا الأستاذ محمد خلف الله في كتابه دراسات في الأدب الإسلامي ص ٨٣ - ١٣٥ ط ١٩٧٤ لجنة التأليف والترجمة والنشر.

(٢) هذا أيضاً رأى أستاذنا الدكتور شوقي ضيف في كتابه: العصر العباسي الأول ص ٢٤١ ط ٧.

فنه الشعري

أغراضه الشعرية وتحليل نماذج منها :

باستعراض التاريخ الأدبي لأبي العتاهية، وبالرجوع إلى ديوانه وإلى المصادر الكبرى المتاحة في دراسة أدبه يمكن الوقوف عند الأغراض الشعرية التي قال فيها مع العناية بالأغراض الكبرى عنده وهي الغزل والملح والزهد.

١ - الغزل :

بدأ الشاعر حياته لا هيًا ملجأً ومحور المجانة المرأة في الحانات ومظان السوء، ولكن المجانة شيء وتعلق القلب وميل الهوى نحو إنسانة بذاتها شيء آخر، فإذا ما حدث التعلق بلعرة واحدة سواء كانت تبادل الهوى أو لا تبادل كان ذلك هو الهوى والعشق والغرام أو ما اصطلاح على تسميته «بالحب»، وقد بدأ شاعرنا تجربة حبه الأولى مع «امرأة نائحة من أهل الحيرة لها حسن وجمال يقال لها سعدى، وكان عبد الله بن معن بن زائدة المكنى بأبي الفضل يهواها أيضًا، وكانت مولاة لهم»^(١)

وسبب منافسة عبد الله بن معن له، فقد طلب من أبي العتاهية عدم التعرض لها، ويبدو أن أبا العتاهية حاول استلاب قلبها وميل هواها، ولكنها ما كانت لتشتري حبه بحب ماداتها، فأعرضت عنه وترفعت عليه فهاها مقذعًا حيث اتهمها بالشذوذ بطريقة تذكرنا بهجاء بشار في تعريته العورات واستباحته الحرمات، ويحكي صاحب الأغاني ما تعرض له أبو العتاهية من عبد الله بن معن : مِنْ ضَرْبٍ وَمِنْ فَعْلٍ السَّوْءَ بِهِ حَيْثُ أَغْرَى بِهِ ابْنَ مَعْنٍ عَيْلَهُ فَلَقَنُوهُ دَرْمًا قَاسِيًا^(٢).

(١) الأغاني ٢٦/٤ ثقلة.

(٢) الأغاني ٢٦/٤ - ٢٧ ثقلة.

وتطوحت بأبى العتاهية الأيام وذهب إلى بغداد في حوالى الثلاثين من عمره ثم وقع نظره على عتبة جارية ريطة بنت السفاح ثم جارية الخيزران زوج المهدى، وراعه جمالها وبدأ الحب معها معاينة بسبب إعجابه بفتنها، ثم تطور شعوره إلى تعلق وهوى وأخذ يهيم بها، وبلغ من حظوته في بلاط الخلافة في عهد المهدى أنه كان يقول قصائده في عتبة في بلاط الخلافة بل طلب من المهدى أن يزوجهها له، وفعل ذلك مع الرشيد من بعد، ورفضته عتبة، ودامت قصة الحب هذه عشرين عامًا، وهي تتمتع بنوع من البناء الدرامى في قصة غرامية أو عمل مسرحى تشاهد فصوله، وتتقل أخباره في بغداد وتقع كبرى حوادثه ومفردات نواته ببلاط الخلافة أو قريبًا منه^(١).

والملاحظ أن أشعاره التى قالها في صدر حياته في محبته الأولى «سعدى» لم تصل إلينا، لأسباب لعل بعضها يتصل بأبى العتاهية لأنها وقعت في فترة من حياته لا يشرفه أن يُروى تاريخها وتُحكى تفاصيلها، وهو شاعر الزهد فيما بعد، ولعل قصة حبه لعتبة التى طالت فصولها على مدى عشرين عامًا هى التى أملت عليه أن ينسى، ويُشَيِّ الناس معه ما قاله في «سعدى» من قبل، ومع ذلك فللينا بعض المقطوعات الأولى التى قالها في حب «عتبة» تذكر طرفًا من حبه «لسعدى» من ذلك قوله^(٢):

راعنى يازيد صوت الغراب	بحذارى للين من أجبابى
يا بلاتى وما تَقَلُّقُلى أحسا	نى وتعى لطائر نئاب
أفصح البين بالنعيب وما أف	صح لى فى نعيه بالإياب
فاستهلّت مدامى جَزَعًا من	بلعم ينهل بالتكاب
وئمنت الرقاد حتى كأتى	أزمت العين لو كُحِلْتُ بصاب ^(٣)
قلت للقلب إذ طوى وصل سعدى	لهواه البعيد بالأناب

(١) راجع في تفاصيل أخباره في ذلك: تاريخ بغداد الجزء السادس، وروج اللعب للمسعودى الجزء الثالث، الأغاني الجزء الرابع. وقد سبق عرض تلك في الدراسة الآتية عنه.

(٢) تاريخ بغداد للخطيب البغدلى ٢٥٦/٦ ط القاهرة ١٩٣١.

(٣) الصاب: شجر مر له صلوة يهواه كلالين بلغة الرولة إذا أصابت العين تلتفتها.

أَنْتَ مِثْلُ الَّذِي يَفِرُّ مِنَ الْقَطْرِ - رَجَدَارَ النَّدى إِلَى الْمِرْزَابِ
فهذه الأبيات توضح أنه أحب «سعدى» من قبل، وعانى ما عانى في
هجرها وفي الإكراه على الابتعاد عنها، لأنها كانت جارية في بيت من بيوت
السادة آل معن فضرب واعتدى على عرضه تأديباً له فيما يقال. فما الظن وهو
الآن على اعتاب غرام جديد لجارية في بلاط الخلافة، بل إنها في النورة من
مكان الجوارى، ومثلها يطمع في الأمراء والخلفاء، ويطمع فيها منهم، ألم تكن
الخيرزان مثلها من قبل، ثم أصبحت زوجة للمهدى!! وبله إذن إن أعرضت
عنه أو نهضت لحمايتها خليفة أو أمير. وهو يخاف من هذا ويستطلع من أجله
الغيب، ولكن الغراب نذير السوء - كما هو معروف في التراث العربى - رآه
بمستقبل العلاقة، حيث أفصح له عن الين، ولم يفصح عن أمل في العود إلى
الحب المرمى. والشاعر شغوف بالحب ميال إليه، ومن ثم تدفقت دموعه
جزعاً، وحرم لذة النوم وأصبح أزمع العين أو كأنها كُحِّل بصاب^(١) فالتف
عينيه، ولكنه يرى مصيره المحتوم في أنه لا نجاة من مزيد من الحب، إنه بفراره
من حب «سعدى» مرغماً ثم بإقباله على حب «عتبة» مضطراً كمن يفر من
بلل قطرات الندى إلى ميزاب متدفق الماء يفرقه من رأسه إلى القدم.

وهذا الشاعر فتن بالجمال في «عتبة» قبل أى شيء، وما هو ذا يتملى شيئاً
من فتنه بهذا الجمال فيقول: «^(٢)

وإني لمعذورٌ على فرط حبها	لأن لها وجهاً يدل على عُذْرِي
إذا ما بدت - والبدر ليلة - تمه	رايت لها فضلاً مينا على لبني
وتهتز من نحت الثياب كأنها	قضيبت من الريحان في ورق خضر
أبى الله إلا أن أموت صباة	بساحرة العينين طيبة الشر
وتبسم عن نغم نقى كأنه	من اللؤلؤ المكنون في صدف البحر
يخبرنى عنه السواك بطيبه	ولست به - لولا السواك - بلدى خبر

وهذه الأبيات على فرط رقتها، وشدة تمكّنها في معاني الغزل بالجماليات، فإنها تتجه في خفة إلى معان مطروقة متداولة في التغنى بجمال المحبوبات، ولكن الشاعر يتناولها فتصبح ذات جدة وطرافة بفضل صدقه النفسى، وتأتيه الفنى، وبصمات روحه الشاعرة.

والشاعر اعتمد على الإجمال دون التفصيل في البيت الأول وهو يعلل لعذره في الفتنة بها حيث يقول: «لأن لها وجهاً يدل على عُذرى» فجماها بين لكل ناظر، وهذا الوجه فيه من آيات الجمال حيثيات العذر لمن يُفتن به، وهذه لفظة ذكية من الشاعر عميقة الدلالة بسيطة التركيب والتعبير في آن معاً، ولكن المعانى الباقية لا سيما ابتداءً من البيت الثالث إلى آخر الأبيات - وربما الثانى أيضاً - كلها تذكرنا من حيث المعانى والأفكار بشبهات لها رُدها الشعراء من لدن طرفة بن العبد حيث قال في معلقته «وتبسم عن المي»، «وجهه كأن الشمس ألقت رداءها عليه» إلى آخر ما يمكن مطالعته لدى الشعراء الأمويين والعباسيين قبل ومع أبى العتاهية، ولعل هذا الاتجاه إلى المعانى المطروقة كان منه في بداية قول الشعر ببغداد حيث التقاليد الفنية تفرض نفسها، ولا بد له حتى يثبت أقدامه بين معاصريه من الشعراء أن يتجه هذا المتجه ولو قليلاً، ومع ذلك فالأبيات عليها طابع السهولة المبتكرة، والرقعة غير المصطنعة، التى يتمتع بهما أبو العتاهية، وهى لا تخلو كما قلت من رنة صدق واضحة تشى بغرام مقبل وفتنة زاحفة..

على أن فنته بجيهاها تجاوزت حدود اللياقة في الخروج على مقتضيات الآداب الدينية التى توجب التزام الحشمة والوقار، إذا ما جدّف الشاعر بمعانيه في عالم الغيب المتصل بحكمة الله فيما قضى ويقضى به، ولكن الشاعر مضى وراء اندفعاته ومبالغاته العاطفية ليقول معبراً عن إحساسه بجمالها وتقديره لهذا الجمال الذى لا نظير له فيما يرى^(١).

كَأَنَّ عُتَابَةً مِنْ حَسَنَهَا دَمِيعَةً قَرْنٌ فَتَشَتْ قُفْهَا
يَارَبُّ لَوْ أَنَسَيْتِيهَا بِمَا فِي جَنَّةِ الْفَرْدَوْسِ لَمْ أَنْسَهَا
ولا عجب فقد قال شوقي وهو مَنْ هو ثقافة وخلقا في سياق جبه لوطنه
مصر:

وَلَطَنِي لَوْ شِغَلْتُ بِالْخُلْدِ عَنْهُ نَازَعْتَنِي إِلَيْهِ فِي الْخُلْدِ نَفْسِي
وَهَمًّا بِالْفُؤَادِ فِي سَلَسِيلٍ ظَلَمًا لِلسَّوَادِ مِنْ عَيْنِ شَمْسِي^(١)

بل يزيد أبو العتاهية في هذا المعنى متجاوزاً الحد فيقول:

إِنَّ الْمَلِيكَ رَأَى أَحَدًا مِنْ خَلْقِهِ وَرَأَى جَمَالَكَ
فَحَدَا بِقُدْرَةِ نَفْسِهِ حُورَ الْجَنَانِ عَلَى مِثْلِكَ^(٢)

ويقول أيضاً:

يَاعْتَبُ مَا أَنْتَ إِلَّا بَدْعَةٌ خُلِقْتَ مِنْ غَيْرِ طِينٍ وَخُلِقَ النَّاسُ مِنْ طِينٍ^(٣)
وأبو العتاهية يصرخ ويشكو تباريح الهوى من فرط صباهه، وإعراض المحبوبة
عنه، فيقول^(٤):

أَخْلَايَ بِي شَجَوٌ وَلَيْسَ بِكُمْ شَجَوٌ وَكُلُّ أَمْرٍ عَنِ شَجَوٍ صَاحِبِهِ خَلَوُ
رَأَيْتُ الْهَوَى جَمَرَ الْغَضَى غَيْرَ أَنَّهُ عَلَى جَمْرِهِ فِي صَدْرِ صَاحِبِهِ خَلَوُ
أَذَابَ الْهَوَى جِسْمِي وَعَظْمِي وَقَوْتِي فَلَمْ يَبْقَ إِلَّا الرُّوحُ وَالْبَدَنُ النَّضْوُ
وَمَا مِنْ حَبِيبٍ نَالَ مِمَّنْ يُجِبُّهُ هَوًى صَادِقًا إِلَّا يُدَاخِلُهُ زَهْوُ
وَأَنْتَ لِنَائِي الطَّرْفِ مِنْ غَيْرِ خِلْتَنِي وَمَالِي سِوَاهَا مِنْ حَدِيثٍ وَلَا لَهْوُ

(١) راجع في دراسة هذين البيتين وبقية القصيدة كلها: قراءة في الشعر العربي الحديث. « مكتبة

الشباب.

(٢) الأغاني ٥٤/٤ ثقافة.

(٣) مروج الذهب للمسعودي ٣/٣٤٠ ط القاهرة ١٩٣٨.

(٤) راجع في هذا النص: الأغاني ٤٣/٤ ثقافة، ومروج الذهب للمسعودي ٣/٣٥٩. وبينها اختلاف

في أبيات النص.

لها دون إخواني وأهل موتي من الود منى فضله ولها العفو
بليت وكان المزج بدء بليت فأحييت حقاً والبلاء له بذو
وعلفت من يزهو على تجبراً واتى في كل الخصال له كفو

هكذا يفيض فؤاده بعذاباته من صدأ وإعراضها، وصوت الاستغاثة مردد في شعره وأخباره، ومن ذلك أيضاً قوله: ^(١)

خليلى مالى لا تزال مضرى تكون على الأقدار حنماً من الحتم
يُصاب فؤادى حين أرمى ورميتى تعود إلى نخري ونسلم من أرمى
صبرت ولا والله ما بي جلافة على الصبر لكنى صبرت على رغمي
كفاك بحق الله ما قد ظلمتني فهذا مقام المستجير من الظلم

تلك شكايات الشاعر المحب من الحب المعنى، ومن الحبيب المعروض المتجبر، وأسلوبها بسيط واضح، لا يلجأ إلى الصور المركبة، والاستعارات الموشاة، ولكنه ييوج بمعانيه في بساطة وتلقائية، وطابع الجدة والطرقة شديد الوضوح في صناعته الفنية ذات السيطرة والنفاذ بوهج العاطفة وصدق الإفضاء.

وتتضح في النص السابق وفي غيره من النصوص سمة الحوار مع المحبوبة والصالحين، ولكنه حوار يتجه إلى الشكوى والأنين أكثر من اتجاهاه إلى حكاية أحداث أو محاور حول موضوع من موضوعات اللهو والعبث والشوق كما هو معروف لدى عمر بن أبي ربيعة ثم بشار من بعده، بل هو حوار محوره بث الشكوى و فرط معاناة الهوى والشوق ومن ذلك أيضاً قوله متوجهاً فيه بالخطاب إلى عتبة ^(٢).

يا عتُبْ مالى ولك يا ليتنى لم أرك
ملكنتى فانتهمكى ما شئت أن تنتهمكى

(١) الأغنى ١١/٤ ثقافة.

(٢) مروج الذهب للمسعودى ٣/٢٣٥٩ ط ١٩٣٨ القاهرة.

أَيْتُ نَيْلِي سَاهَرًا أَرْغَى نَجُومَ الْفَلَكَ
مُقْتَرِشًا جَمْرَ الْغَضَى مُلْتَحِفًا بِالْحَسَنِكَ

فهذه الأبيات كما نرى تسم بالسهولة المفرطة حتى لكانها تأخذ مادتها الأسلوبية من مادة الحديث اليومي في البيتين الأول والثاني، وحتى عندما تنزع إلى خيال ومادة تراثية فإنها لا تبعد عن طابع السهولة المفرطة، والرنة الحسوة، مع التميز بالبصمات الشخصية للشاعر.

وهو تارة أخرى يتجه بالحديث إلى عتب وإلى الصاحيين معاً يشكرو إليهما واليهما كما في قوله: (١).

يا عتبُ هَجَرُكَ مُرِرتُ الأَدْوَاءَ والهجَرُ ليس لودُنَا بِجَزَاءِ
يا صاحبيْ لَقَدْ لَقِيتُ مِنَ الهَوَى جَهْدًا وَكُلَّ مَذَلَةٍ وَعَنَاءِ
عَلِقَ الفَوَادُ بِجَهْتِهَا مِنْ شِقْوَتِي والحبُّ دَاعِيَةٌ لِكُلِّ بِلَاءِ
إِنِّي لَارْجُوها وَأَحْذَرُها ، فَقَدْ أَصْبَحْتُ بَيْنَ مَخَافَةٍ وَرَجَاءِ
بَخَلْتُ عَلَى بَوْدِها وَصَفَائِها وَمِنْحَتُها وَدَى وَمَحْضَرُ صَفَائِي
فَتَخَالَفَ الأَهْوَاءُ فِيمَا بَيْنَنَا وَالْمَوْتُ عِنْدَ تَخَالُفِ الأَهْوَاءِ

وله أيضاً مقطوعة أخرى بين الفتنة بجمالها، والتضرع بين يديها لعلها نجيب وتعطف مطلعها :

بِاللهِ بِأَحْلَوَةِ العَيْنَيْنِ زُورِينِي قَبْلَ المَمَاتِ وَإِلَّا فَاسْتَزِيرِينِي
هَذَا أَمْرَانِ فَاخْتَارِي أَحَبَّهُمَا إِلَيْكَ، أَوْ لَا فِدَاعِي الْمَوْتِ يَدْعُونِي
إِنْ شِئْتَ مَوْتًا فَأَنْتِ الدَّهْرُ مَالِكَةٌ رَوْحِي، وَإِنْ شِئْتَ أَنْ أَحْيَا فَأَحْيِينِي
يَا عَتَبُ مَا أَنْتِ إِلَّا بِدْعَةٌ خُلِقْتُ مِنْ غَيْرِ طِينٍ وَخُلِقْتُ النَّاسُ مِنْ طِينٍ
إِنِّي لَأَعْجَبُ مِنْ حَبِّ يُقَرِّئُنِي مِمَّنْ يُسَاعِدُنِي عَنْهُ وَيُقْصِيْنِي
يَا أَهْلَ وَدَى إِنِّي قَدْ لَطَفْتُ بِكُمْ فِي الْحَبِّ جَهْدِي، وَلَكِنْ لَا تُبَالُونِي
أَمَّا الْكَثِيرُ فَلَا أَرْجُوهُ مِنْكَ وَلَوْ أَطْفَعْتَنِي فِي قَلِيلٍ كَانَ يَكْفِينِي^(٢)

(١) تاريخ بغداد للخطيب البغدادى ص ٢٥٨/٦ ط ١٩٣١ القاهر.

(٢) مروج الذهب للمسعودى ٣/٢٢٧ - ٣٢٨ تحقيق محمد عيسى الدين عبد الحميد.

ومن أبرز السمات في غزله ذلك الخضوع للمحبوبة بحيث جعل الجلوس عند قدميها والاستجابة لسلطانها أمراً مقررًا مشروعا في دنيا الحب، ومن ثم فهو يناديها بسيدتي وأميرتي^(١).

يا عتب يا سيدتي أما لك دينٌ حتى متى قلبى لديك زهيرٌ
وأنا الذلول لكل ما حملتني وأنا الشقي البائس المسكين
يا عتب أين أفر منك أميرتي وعلى حصن من هواك حصين
إلى هنا يمكن الوقوف على سمتين واضحتين أشد الوضوح في غزله. الأولى
تصل بالأسلوب حيث السهولة المفرطة والبساطة المستعصية والرنين الموسيقى
الآخاذ.

والثانية تصل بالوتر الذي يعزف عليه والنع الذي يغترف منه وهو
الضراعة والشكوى والأنين بين يدي المحبوبة ولدى غيرها من مستمعيه لعلها
تعطف عليه وترق له، وإذن فغزله يمتاز - مع السهولة العذبة الراقصة -
بالصدق والنفاذ والسيطرة؛ وبالحوار الضارع مرة، وبالشجى المرتعف أخرى.

لكن سؤالاً يفرض نفسه: ما الذي جعل أبا العتاهية دون شعراء عصره
- وكلهم له مكانته الفنية العالية^(٢) - هو المقدم في بلاط الخلافة في شعر
الغزل لاسيما عند هارون الرشيد؟ الذي جعله شاعر بلاطه، واستصحبه في
سفره وحضره، وأجرى عليه خمسين ألف درهم سنوياً، واستدفاً بعواطفه الحارة
فترة طويلة من الزمن. وكانت مزاميره في عتبة عملاً أبهاء القصر، ويصدق بها
المغنون والمغنيات، ولما أضرب عن شعر الحب قامت قيامة الخليفة وأرسله إلى
السجن...^(٣).

(١) الأغانى ٦٧/٤ ثقافة. راجع في هذه الطبعة من نماذج غزله على سبيل المثال صفحات ١٦،

٣٥، ٤٣، ٤٤، ٤٧، ٥٣، ٦٠، ٦٢، ٧٧، ٧٦، ٨٩، ٩٩، ١٠٤.

(٢) كاهن نواس، والعباس ابن الأحف وغيرهما.

(٣) أسطورة الزهد عند أبي العتاهية ص ١٢٨ د. محمد عبد العزيز الكفراوى.

لعلنا نعرف الإجابة حين نقترّب من سمات خاصة اتضحت في شعر الغزل عند أبي العتاهية :

أولها : أنه يعيش تجربة الحب التي يتحدث عنها، ويسرد تفاصيلها وأفاعيلها، وردود الفعل الحادثة فيها لتوها، فكأنما يشاهد المستمع له حدثاً أو فصلاً في مسرحية حيّة، بل أكثر من هذا تتفوق تجربة أبي العتاهية على العمل الفني في المسرحية والقصة، في أن أبطالها أحياء يعيشون التجربة داخل أهباء القصر، فهي قصة حية أبطالها الحقيقيون هم فنّانوها، إنهم لا يقومون بتمثيلها وتمثيلها بل تصدر عنهم حدثاً حياً نابضاً، ومن ثم كان حديث أبي العتاهية في حبه حديثاً مباشراً كالثمرة يقطفها صاحبها من فوق شجرتها داخل الحديقة يده، ولذا اكتسب غزله نكهة خاصة تميزه في عصره، بل في مجلده بين يدي الخلفاء لا سيما الرشيد.

ثم في شعره ضراعة يدلى بها بين يدي المحبوب، وهو كما رأينا يسوّد المحبة ويخاطبها بقوله : أميرن سيدن، ويجعل هذه الضراعة وتلك الاستكانة، وذلك التسليم لها بتدلّلهما، بل بقسوتها عليه أمراً مقبولا، ويبدو أن الرشيد كان يريد إقرار هذه المعاني في دنيا الحب وإشاعتها، حتى إذا ما التقي بمحبوباته من جواريه، وجواري زبيدة، وجواري آل برمك، وتدلّلن عليه، ودلّلهن، وهو المهيب، يصبح ذلك السلوك منه سلوكاً مقررّاً في علاقات الحب والمحبين، ولا يصبح نقطة ضعف ينجل منها عند المحبوبات، ويضطر للقسوة عليهن، وتفسد بذلك العلاقات النفسية التي يطلبها في خلوات هذا اللقاء وجلواته^(١)، ذلك أن الرشيد بحكم تكوينه الأول قبل الخلافة كان شاباً مترفاً مدللًا عاطفياً النزعة مولعاً بالمرأة مستكثرّاً من الجواري.

ولعل في تلك القصة الصغيرة التي يرويها صاحب الأغاني ما يؤيد ذلك.

(١) راجع في أصل هذه الفكرة : أسطورة الزهد عند أبي العتاهية ص ١٣٠ د. محمد عبد العزيز الكفرأوى. فهو الذي سبق إل أصل هذه الفكرة.

يقول^(١) : «غضب الرشيد على جارية له فحلف ألا يدخل إليها أياماً، ثم ندم فقال :

صَدُّ عَنِّي إِذْ رَأَيْتَنِي مُفْتَتِنَ وَأَطَالَ الصَّدُّ لَمَّا أَنْ فَطِنَ
كَانَ مَمْلُوكِي فَأُضْحَى مَالِكِي إِنَّ هَذَا مِنْ أَعَاجِبِ الزَّمَنِ

وقال لجعفر بن يحيى : اطلب لى مَنْ يزيد على هذين البيتين : فقال له :
ليس غير أبي العتاهية، فبعث إليه فأجاب...

عِزَّةُ الْحَبِّ أَرْتَهُ ذِلَّتِي فِي هَوَاهُ وَلَهُ وَجْهُ حَسَنُ
وَلِهَذَا صِرْتُ مَمْلُوكًا لَهُ وَلِهَذَا شَاعَ مَا بِي وَعَلَنُ

يمكن إلى هنا الاكتفاء بالحديث عن غزله، وأهم ما يلفتنا فيه بساطة اللفظ وسهولته، وبساطة المعنى وعمقه أو طرافته وهاتان سمتان مصدرهما الصدق النفسى، والبعد عن التكلف فى تصوير المشاعر والتعبير عنها، ثم تلك المقدرة الموسيقية ذات السيطرة والنفاذ فى أبسط التعابير والتراكيب، ومع ذلك فإن شعر الغزل عنده يرتفع فوق شعر الزهد فى مستوى الأداء اللغوى مع ميل بسيط أحياناً لترديد معان سابقة فى التراث الشعرى، ويبدو ذلك أمراً منطقياً لدى الشاعر لأنه كان جزءاً من الثقافة العامة والتكوين الفنى، ولم يكن قصد الشاعر الاحتذاء والمعارضة، لأن الشاعرية فى أعماقه النفسية وسليقته اللغوية كانت ينبوعاً متدفقاً سخى العطاء.

ولا غرابة بعد ذلك أن يقول ابن المعتز عن غزل أبي العتاهية : «غزله
لن جدّاً مشاكل لكلام النساء، موافق لطباعهن»^(٢).

٢ - الزهد :

فى البداية أشير بوضوح إلى أننى لست من القائلين بكذب هذا الرجل فى

(١) الأغاني ٧٦/٤ ثقافة.

(٢) طبقات الشعراء ص ٢٢٨ تحقيق عبد الستار فراج ط المعارف مصر.

زهده وأن زهده يمثل أسطورة غير حقيقية، ولست من القائلين بأنه كن في زهده استجابة لعقيدته المانوية، كما أني لست من القائلين بأن زهده كان مرحلة روحية عالية ارتفع إليها بنسكه وأراد أن يرفع إليها الآخرين بأشعاره وموعظه، ولكني بالتحديد أرى زهده مرحلة تأمل عقلي تحفزها إرادة رغبة في الدفء عن نفسها وطبقتهما، ونتيجة التأمل العقلي كان التفكير في مصير الإنسان هو أقوى السياط التي يمكن أن يجلد بها من شاء دون أن يتناول عليه، أو يفر من قبضته، ويمكن عن طريقها تحقير المظالم، والتشفي بالانتقام من أصحابها بجرهم بفكرة المصير بالموت والمثول في القبر والخروج إلى هول الحساب^(١)، ولمرحلة العقلية والنفسية التي شدت أبا العتاهية إلى هذا الطريق - كانت نتيجة تراكمات متعددة في حياته سبق عرضها وتحليلها - يمكن القول بأنها رقت من عواطفه الدينية، وجعلته لا سيما بعد سن السبعين يقول ابتهالات ضارعة يكثر فيها من تمجيد عفو الله وطلب المغفرة لديه.

وفكرة الموت، ذلك المصير المحتوم للإنسان - بل لكل حي - كانت أقوى أسلحته للتخويف الموجه والزجر القاسي حتى للثقة الراغبين في التطهر من أجل هذا المصير، وهذه الفكرة كان أبو العتاهية يعزف عليها فيزلزل قلوب العصاة والمؤمنين على سواء من ذلك قوله^(٢):

أَتَاكَ مَجِيَاكَ الْمَمَاتَا فَطَلَبْتَ فِي الدُّنْيَا الثَّبَاتَا
أَوْثَقْتَ بِسَالِدُنِيَا وَأَنْتَ م تَرَى جَمَاعَتَهَا شَتَاتَا
وَعَزَمْتَ مِنْكَ عَلَى الْحَيَاةِ م وَطَوَّلَهَا عَزْمًا بَتَاتَا
يَا مَنْ رَأَى أَبَوَيْهِ فَيَمُنُّ م قَدْ رَأَى كَانَسَا فَمَاتَا
هَلْ فِيهِمَا لَكَ عِبْرَةٌ أَمْ خِلْتَ أَنَّ لَكَ انْفِلَاتَا

(١) ما يزال هذا الموقف في كل الأجيال والمصور هو موقف الضمءاء في الدفاع عن أنفسهم حيث يلجئون إلى الدعاء بالصائب، والتحذير بالموت أو طلب الاعتناء بعناء الدنيا، والتذكير بمسقة الحساب وهول القبر، في الدفاع عن أنفسهم والانتقام من التجبرين عليهم.

(٢) الأغاني ٥٥/٤ ثقافة. ديوانه ص ٥٣.

وَمَنِ الَّذِي طَلَبَ التَّقَلُّتَ مَ مِنْ مَنِيَّتِهِ فَقَاتَا
كُلَّ نُسُجُحِهِ الْمَنِيَّةُ مَ أَوْ تَبَيَّنَتْهُ بَيَاتَا

تلك صيحة تسوق بين جميع الأحياء من بنى الإنسان في أن المصير محتوم،
ومع ذلك فالحياة تنسبهم الموت زورًا وهتانًا. ومن صيحاته العامة الشاملة
قوله: (١)

يَذُوقُوا لِلْمَوْتِ وَابْنُوا لِلْخَرَابِ فُكِّلْكُمْ يَصِيرُ إِلَى تَبَابِ
تَبَيَّنَتْ وَنَحْنُ إِلَى تُرَابِ نَصِيرُ كَمَا خُلِقْنَا مِنْ تُرَابِ
يَسَامُوتُ لَمْ أَرِ مِنْكَ بُدَا أَتَيْتَ وَمَا تَحِيفُ وَمَا تُحَابِي
كَانَكَ، غَدٌ هَجَمَتْ عَلَى مَشِيبي كَمَا هَجَمَ الْمَشِيبُ عَلَى شَابِي

وهو يتقدم ليوجع أكثر وينذر أشد، ولا يفوته أن يغمز بمسئولية الراعى
والرعية، كما نرى في المقطوعة التالية (٢).

طَوَّلُ التَّعَاشُرِ بَيْنَ النَّاسِ مَمْلُوءُ مَا لِابْنِ آدَمَ إِنْ فَتَشْتَ مَعْقُولُ
يَارَاعِي الشَّاءَ (٣) لَا تُفْغِلْ رِعَايَتَهَا فَأَنْتَ عَنْ كُلِّ مَا اسْتَرْعَيْتَ مَشُولُ
إِنِّي لَقَبِي مَنْزِلَ مَا زِلْتُ أَعْمُرُهُ عَلَى يَقِينٍ بِسَأْنِي عَنْهُ مَنَقُولُ
وَلَيْسَ مِنْ مَوْضِعٍ يَأْتِيهِ ذُو نَفْسٍ إِلَّا وَلِلْمَوْتِ سَيْفٌ فِيهِ مَسْلُوقُ
لَمْ يَشْغَلِ الْمَوْتُ عَنَّا مُذْ أَعِدْنَا لَنَا وَكُنَّا عَنْهُ بِاللَّذَاتِ مَشْغُولُ
وَمَنْ يَمُتْ فَهُوَ مَقْطُوعٌ وَمُجْتَنَّبُ وَالْحَيُّ مَا عَاشَرَ مَفْشُوقُ وَمَوْصُولُ
كُلُّ مَا بَدَا لَكَ فَالْكَأَلُ فَانِيَّةُ وَكُلُّ ذِي أَكْلٍ لَا يَبْدُ مَأْكُولُ

ويتضح في ثنايا شعره النبل من ذوى المكانة والجاه والملوك والأكابر، ونكتفي
باختيار بعض النماذج الدالة على ذلك ومنها:

وَكَمْ مِنْ عَظِيمِ الشَّانِ فِي قَعْرِ حَفْرَةٍ تَلَحَّفَ فِيهَا بِسَالْتَرَى وَتَسْرَلَا (٤)
وقوله:

(١) الديوان ص ٢٣.

(٢) الديوان ص ١٩٣.

(٣) في رواية أخرى ياراعى النفس.

(٤) الديوان ص ٢١٢.

كَمْ مِنْ مُلُوكٍ زَالٍ عَنْهُمْ مُلْكُهُمْ فَكَأَنَّ ذَاكَ الْمَلِكُ كَانَ خَيْلًا^(١)
وقوله :

سَلِ الْقَصْرَ : أَوْدَى أَهْلُهُ ، أَيْنَ أَهْلُهُ ؟ أَكُلُّهُمْ عَنْهُ تَبَدَّدَ شَمْلُهُ ؟^(٢)
وقوله :

أَمَّا وَاللَّهِ إِنَّ الظُّلُمَ لَوُومٌ وَلَكِنَّ الْمُسِيءَ هُوَ الظُّلُومُ
إِلَى دِيَانِ يَوْمِ الدِّينِ نَمَضَى وَعِنْدَ اللَّهِ تَجْتَمِعُ الْخُصُومُ^(٣)
وقوله :

أَيْنَ الْقُرُونُ بَنُو الْقُرُونِ وَذَوُو الْمَدَائِنِ وَالْحَصُونِ
وَذَوُو التَّجْبَرِ فِي الْمَجَا لِسِ وَالتُّكْبَرِ فِي الْغَيُونِ
كَانُوا الْمُلُوكَ فَأَيُّهُمْ لَمْ يُفْنِهِ رَبُّ الْمُنُونِ
صَارُوا حَدِيثًا بَعْدَهُمْ إِنْ الْحَدِيثُ لَنُؤْ شُجُونُ^(٤)
وقوله :

وَكَمْ مِنْ مُلُوكٍ قَدْ رَأَيْنَا تَحَصَّنَتْ فَعَطَّلَتْ الْأَيَّامُ مِنْهَا حَصُونَهَا^(٥)
وهو كما يوجع بالموت يرهب ويعذب بالمصير داخل القبر من ذلك قوله^(٦) :

إِنِّي سَأَلْتُ الْقَبْرَ مَا فَعَلْتُ بَعْدِي وَجْوهَ فَيْكِ مُنْعِفِرُهُ
فَأَجَابَنِي : صَيَّرْتُ رِيحَهُمْ تُؤْذِيكَ بَعْدَ رَوَائِحِ عَطِرُهُ
وَأَكَلْتُ أَجْسَادًا مُنْعَمَةً كَانَ النِّعِيمُ يَهْزُهَا نَضِيرُهُ
لَمْ أَتُبْ غَيْرَ جَمَاحِمٍ - عَرِيَتْ - بِيضٍ تَلُوحُ وَأَعْظَمُ نَخِرُهُ

وقال، في نسيان الناس للبيت وعزوفهم عنه وهي مقطوعة تدل على اقتدار

(١) الديوان ص ٢١٤ .

(٢) الديوان ص ٢٤٦ .

(٣) الديوان ص ٢٣٤ .

(٤) الديوان ص ٢٥٤ .

(٥) الديوان ص ٢٨٣ ، وانظر أيضًا صفحات : ٧٥ ، ٧٧ ، ٩٢ ، ١٠٣ ، ١٢٨ ، ١٣٣ ، ١٣٩ .

(٦) الديوان ص ١٢٩ .

فنى في التقاط المعاني البسيطة من جهة وفى براعة إيقاعها من جهة أخرى،
يقول من مجزوه الرَّمْل^(١) :

رُبَّ مَذْكُورٍ لِقَوْمٍ	غَاب عَنْهُمْ فَتَسُوهُ
وَإِذَا أَقْنَى سَنِيهِ م	الْمَرْءُ أَفْتَتَهُ سَنُوهُ
وَكُنَّ بِالْمَرْءِ قَدْ يَنْكِي م	أَقْرَبُوهُ عَلَيْهِ
وَكُنَّ الْقَوْمُ قَدْ قَا	مُوا فَقَالُوا : أَدْرَكُوهُ
سَائِلُوهُ كَلَّمُوهُ	حَرَّكُوهُ لَقَّوهُ
فَإِذَا اسْتَيْأَسَ مِنْهُ م	الْقَوْمُ قَالُوا : أَخْرِفُوهُ
حَرَّفُوهُ وَجَّهُوهُ	مَدَّدُوهُ غَمَضُوهُ
عَجَّلُوهُ لِرَحِيلٍ	عَجَّلُوا لَا تَخْبِسُوهُ
أَرْفَعُوهُ غَسَّلُوهُ	كَفَّنُوهُ حَطَّطُوهُ
فَإِذَا مَا لَفَّ فِي الْآ	م كَفَّانٍ قَالُوا : فَاحْمِلُوهُ
أَخْرِجُوهُ فَوْقَ أَعْمُوا	د الْمَنَايَا شَيَّعُوهُ
فَإِذَا صَلُّوا عَلَيْهِ	قِيلَ : هَاتُوا وَاقْبُرُوهُ
فَإِذَا مَا اسْتَدْعُوهُ الْ	أَرْضَ رَهْنًا تَرْكُوهُ
خَلَقُوهُ تَحْتَ رَمِي	أَوْقَرُوهُ أَثْقَلُوهُ
أُبْعَدُوهُ أَسْحَقُوهُ	أَوْحِدُوهُ أَقْرَدُوهُ
وَدَّعُوهُ فَارْقُوهُ	أَسْلَمُوهُ خَلَفُوهُ
وَأَنْتَنُوا عَنْهُ وَخَلُّو	هُ كَانَ لَمْ يَغْرِفُوهُ
وَكُنَّ الْقَوْمُ فِيمَا	كَانَ فِيهِ لَمْ يَلُوهُ

هذه الأبيات كما نرى شديدة الإيجاع بالمشهد الجنائزى الذى يبدأ بمرض الموت وينتهى بانسحاب المشيعين من حول القبر، والتركيز فيها ليس على الجانب الوعظى، بل على جانب الإيجاع بعقوبة الموت فى الحياة، وما يتبعها من نسيان الناس لموتاهم. وأما الأبيات الوعظية، وأبيات التسامُل والحكمة ففى بقية

القصيد حيث تبلغ أبياتها ثلاثة وأربعين بيتاً.

وهو لا ينسى أن الموت في حد ذاته ليس بالكارثة الكبرى، ولكنه أصبح كذلك بسبب مسئولية الحساب، يقول^(١):

قَلَوْنَا إِذَا مِتْنَا تُرَكْنَا لَكَانَ الْمَوْتُ رَاحَةً كُلُّ حَيٍّ وَلَكِنَّا إِذَا مِتْنَا بَعَثْنَا وَنُسْأَلُ بَعْدَهُ عَنْ كُلِّ شَيْءٍ

ولديه كثير من المواعظ والابتهالات ولكنها أقل مما قاله في الموت والقبر والإيحاء بالمصير المحتوم، وفي مجال المواعظ نفضل الإشارة هنا إلى أرجوزته ذات الأمثال التي يقول في تقديمها جامع الديوان: «قال صاحب الأغاني: وهذه الأرجوزة من بدائع أبي العتاهية، ويقال إن فيها أربعة آلاف مثل (أ هـ) وهي طويلة جداً وإنما ذكرنا منها ما أمكننا الحصول عليه»^(٢).

ونختار هنا بعض أبيات منها^(٣):

حَسْبُكَ مَا تَبْتَغِيهِ الْقَوْتُ مَا أَكْثَرُ الْقَوْتُ لِمَنْ يَمُوتُ
إِنْ كَانَ لَا يُغْنِيكَ مَا يَكْفِيكَ فَكُلْ مَا فِي الْأَرْضِ لَا يُغْنِيكَ
مَا آتَنَعَ الْمَرْءُ بِمَثَلِ عَقْلِهِ وَخَيْرُ دُخْرِ الْمَرْءِ حَسَنُ فِعْلِهِ
يُغْنِيكَ عَنْ كُلِّ قَبِيحٍ تَرْكُهُ يَزْنِيهِ الرَّأْيُ الْأَصِيلُ شُكُّهُ
لَنْ يَصْلَحَ النَّاسُ وَأَنْتَ فَايِدُ هِيَّاتِ مَا أَبْعَدُ مَا تُكَابِدُ
لِكُلِّ مَا يُؤْفَى وَإِنْ قُلُ أَلَمْ مَا أَطْوَلَ اللَّيْلَ عَلَى مَنْ لَمْ يَنْمِ
مَازَالَتِ الدُّنْيَا لَنَا دَارَ أَذَى مَمْرُوجَةَ الصُّفُو بِالْوَانِ الْقَدَى
مَنْ جَعَلَ الثَّمَامَ عَيْنًا هَلَكَا مُتْبَلِّغُكَ الشَّرَّ كِبَاغِيهِ لَكَ
أَسْتَوْدِعُ اللَّهَ أُمُورِي كُلَّهَا إِنْ لَمْ يَكُنْ رَبُّهَا قَدْ لَهَا
وَلِلْكَلامِ بَاطِنٌ وَظَاهِرٌ فِي سَاعَةِ الْعَذَابِ يَمُوتُ الْخَائِرُ

(١) الديوان ص ٣٠٢ ط ١٣٠٩ وليس في ط ١٨٨٦ وهذا خلاف يسير بين الطبعين.

(٢) الديوان ص ٣٦١ الجزء الثاني ط ١٩٠٩. ملاحظة هامة حول ط الديوان ١٩٠٩ هي أنه مكتوب

على غلافه الخارجي ط ١٨٨٦ والغلاف الداخلي مكتوب عليه ١٩٠٩ وهو الصحيح .

(٣) السابق.

مفسدة للمرء أى مفسده
فالمرء منسوب إلى القارين

إن الشباب والفراغ والجدة
أصبح ذوى الفضل وأهل الدين
وأما الابتالات فلها قوله^(١) :

مقر بالذى قد كان منى
وعفوك إن عفوت وحن ظنى
وأنت على ذو فضل ومن
عضضت أناملى وقرعت منى
لشر الناس إن لم تغف عنى
وأفنى العمر فيها بالئنى
كأن قد دُعيت له كأن
قلبت لأهلها ظهر المحن

إلهى لا تعذبنى فإنى
ومالى حيلة إلا رجائى
فكم من زلة لى فى البرايا
إذا فكرت فى ندى عليها
يظن الناس بى خيراً وإن
أجن بزهره الدنيا جئونا
وبين يدي تحبس ثقل
ولو أن صدقت الزهد فيها

وحكمه منتزعة من سياق مواعظه، وما بلفتنا فى حكمه العناية المركزة فى
الكلام عن الصديق، مما يدل على أنه كان يعانى قلة الأصدقاء ويشتهى توافر
معنى الصداقة الحق فيمن يصادقهم، وهو القائل للمعنى الشهير بيننا :

إن أخاك الصديق من معك ومن يضُر نفسه لينفعك
ومن إذا رب الزمان صدعك شئت فيه شمله ليجمعك^(٢)

ويروى جامع الديوان قائلًا : « قال المسعودى : ولو لم يكن لأبى العتاهية
إلا هذه الأبيات التى أبان فيها صدق الإخاء ومَحَض الوفاء لكان مبرزًا على
غيره من كان فى عصره^(٣) »، ويقول شارحًا للصديقين الطريقة المثل للإبقاء على
الصداقة^(٤) :

(١) الديوان ص ٢٦٣ .

(٢) الديوان ص ١٩٠ .

(٣) الديوان ص ١٩٠ .

(٤) الديوان ص ١٤٠ . (فى الديوان : يتواهب، يتقارضا . ولكنى أميل إلى أن ذلك من التصحيف
لأن البيت الأول بالخطاب وليس الغيبة ولذا جعلت الكلمتين بالخطاب).

خَلِيلِي إِنْ لَمْ يَفْتَفِرْ كُلُّ وَاحِدٍ عِشَارَ أَخِيهِ مِنْكُمَا فَتَرَاغُصَا
وَمَا يَلْبَثُ الْجَبَانُ إِنْ لَمْ يُجَوِّزَا كَثِيرًا مِنَ الْمَكْرُوهِ أَنْ يَتَبَاغُصَا
خَلِيلِي بَابُ الْفَضْلِ أَنْ تَتَوَاهَبَا كَمَا أَنَّ بَابَ النِّقْصِ أَنْ تَتَقَارِصَا

ويبدو أنه مرَّ بمرحلتين في طلب الصديق وتحديد صفاته التي تروقه، وفي المرحلة الأولى كان يرضى من الصديق أن يقاسمه همومه وأن يكون عسرنًا في الدفاع عنه، يرمى من يرميه، من ذلك قوله^(١):

صَدِيقِي مَنْ يُقَاسِمُنِي هُمُومِي وَيَرْمِي بِالْعَدَاوَةِ مَنْ رَمَانِي
وَيَحْفَظُنِي إِذَا مَا غَبْتُ عَنْهُ وَأَرْجُوهُ لِنَائِبَةِ الزَّمَانِ
ويقول أيضًا^(٢):

أَحِبُّ مِنَ الْإِخْوَانِ كُلِّ مُوَاتِي وَفِي بَعْضِ الطَّرَفِ عَنْ عَشْرَاتِي
يُرَافِقُنِي فِي كُلِّ خَيْرٍ أُرِيدُهُ وَيَحْفَظُنِي حَيًّا وَبَعْدَ مَاتِي
تَصَفَّحْتُ إِخْوَانِي فَكَانَ أَقْلَهُمْ عَلَى كَثَرَةِ الْإِخْوَانِ أَهْلُ ثِقَاتِ
ويبدو أنه كان يبرأ بالناس شديد المعاناة منهم، وها هو ذا يجار بالشكاية من الناس عامة ومن قلة الأصدقاء خاصة حيث يقول^(٣):

يَا خَلِيلِي لَا أَذُمُّ زَمَانِي غَيْرَ أَنِّي أَذُمُّ أَهْلَ زَمَانِي
لَسْتُ أَحْصِيكُمْ مَنْ أَخْكَانَلِي م مِنْهُمْ قَلِيلُ الْوَفَاءِ حُلُوُ اللَّسَانِ
لَمْ أَجِدْهُ مُوَاتِيًا فَتَصَدَّقْتُ م بِحَظِّي مِنْهُ عَلَى الشَّيْطَانِ

ويبدو أنه اتجه إلى العزلة واجتنب الناس حيث يقول^(٤):

(١) الديوان ص ٢٦١.

(٢) الديوان ص ٤٢ - ٤٣.

(٣) الديوان ص ٢٦٠. ويمكن مراجعة الإشارات المختلطة في ديوانه حول الصداقة والأصدقاء في الصفحات: ٤٢، ٤٣، ٩٠، ١٠٨، ١٧٠، ١٧١، ١٧٣، ١٧٥، ١٩٠، ٢١٤، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٨٠.

(٤) الديوان ص ٩٠ ط ١٩٠٩ ولا يوجد في ط ١٨٨٦ وهذا فرق آخر من الفروق بين الطبعتين

بَرِئْتُ بِالنَّاسِ وَأَخْلَاقِهِمْ فَصَرْتُ أَسْتَأْنِسُ بِالْوَحْدَةِ
مَا أَكْثَرَ النَّاسَ لِعَمْرَى مَا أَقْلَهُمْ فِي حَاصِلِ الْعِدَّةِ

ولا عجب فقد رأيناه قبل ذلك يسأله سائل ماذا ينقش على خاتمه فقال له
أكتب عليه: «لعنة الله على الناس»^(١).

وأما المرحلة الثانية^(٢) من رؤيته للصديق فهي مرحلة متأخرة تأتي عندما انجبه
إلى الابتهالات وطلب المغفرة. في ذلك الطور الذي جاء بعد سن السبعين كما
سبق الإشارة، إذ نراه يقدم رؤيته الجديدة في تلك المرحلة فيقول^(٣)

أَلَا إِنَّمَا الْإِخْوَانُ عِنْدَ الْحَقَائِقِ وَلَا خَيْرَ فِي وَدِّ الصَّدِيقِ الْمُتَمَازِقِ
لِعَمْرُكَ مَا شِئْتُ مِنَ الْعَيْشِ كُلِّهِ أَقْرُ لِعَيْنِي مِنْ صَدِيقٍ مُوَافِقِ
وَكُلُّ صَدِيقٍ لَيْسَ فِي اللَّهِ وَدَّةٌ فَإِنِّي بِهِ فِي وَدِّهِ غَيْرُ وَائِقِ
أَحِبُّ أَخًا فِي اللَّهِ مَا صَحَّ دِينُهُ وَأَفْرَشُهُ مَا يَشْتَهِي مِنْ خِلَافِقِ
وَأَرْغَبُ عَمَّا فِيهِ ذَلِكَ ذَنْبِيَّةٌ وَأَعْلَمُ أَنَّ اللَّهَ مَا عَشْتُ رَازِقِي
وفي هذا الاتجاه يقول أيضًا^(٤):

أَحِبُّ الْفَتَى يَنْفَى الْفَوَاحِشَ سَمْعُهُ كَأَن بِهِ عَنْ كُلِّ فَاحِشَةٍ وَقَرَا
سَلِيمٌ قَوَاعِي النَّفْسِ لَا بَاسِطًا يَدَا وَلَا مَانِعًا خَيْرًا وَلَا قَائِلًا هُجْرَا
إِذَا مَا بَدَتْ مِنْ صَاحِبٍ لَكَ زَلَّةٌ فَكُنْ أَنْتَ مُرْتَادًا لِزَلَّتْهُ عُذْرَا

وهكذا يبدو شعره في هذا الدرب بشعابه المختلفة، وهو يتسم بطابع
السهولة المقتدرة، والإيقاع المؤثر السريع الخطو النافذ التأثير، وهو يتكىء على
الحوار تارة والمناقشة أخرى والحكمة ثالثة، ومعانيه التي يقدمها تدل على أنه
غزير التأمل قادر على التقاط مفردات كثيرة من المعاني التي يقدمها في صيغ

(١) الأغاني ٣٩/٤.

(٢) استبطاء المراحل هنا من تطور دلالة المضمون. فكل مضمون قلناه يتناسب مع مرحلة من
مراحل حياته كما أوضحنا لنا الدراسة السابقة.

(٣) الديوان ص ١٧٣ - ١٧٤.

(٤) الديوان ص ١٠٨.

أسلوبية متنوعة، وهو ما يزال يلح على وجوه متعددة للمعنى الواحد يدور بها في سياقات مختلفة ومتشابهة، لكن غزارة موهبته تسعفه بأصباغ في تلوينها، وتفريع لظلال المعنى الواحد في سياقات مختلفة رغم تشابهها.

وبلاحظ أيضاً أن مفرداته اللغوية تلفت النظر بوفرتها وخفتها وشدة عسلتها بلغة الخطاب العادى، وهو يعتمد كثيراً على اللفظة المصدرة والجملة البسيطة ذات الدقة في الدلالة، والخفة في النغم. والسرعة في الإيقاع، وهو حين يلجأ للصورة يقدم الصورة البسيطة غير المركبة، القريبة المأخذ المألوفة العناصر، وهى ورغم ذلك حية مستوعبة للدلالة المقصودة منها، وهى عصية ببساطتها وحدة نفاذها وقوة تأثيرها. ويكل ذلك تيسر لهذا الشاعر في هذا الباب الشعرى ما لم يتيسر لغيره من الشعراء في تاريخنا الأدبى.

٣ - المدح :

إن أبا العتاهية عندما تحول عن الكوفة إلى بغداد كان يرمى إلى مناصرة الشعراء في الاقتراب من بلاط الخلافة، فهذا هو باب الرزق، والشهرة والكانة الأدبية في المجتمع، والمنافسة الشاقة مع الشعراء، وقد عاش في بلاط المهدي ثم في بلاط موسى الهادي، ثم هارون الرشيد، ثم المأمون، وقد أسقطنا فترة لأمين لاضطراب الأحوال فيها، ولكنه على كل حال عاصر خمسة خلفاء منهم ثلاثة من كبار خلفاء العصور هم المهدي والرشيد والمأمون^(١).

وأبو العتاهية كان له مطلب أساسى من صلته بالخلافة والخلفاء هو المال والشهرة وحكاياته كثيرة^(٢) في طلب المال والإحلاح عليه والتقنين في نيله، والغضب لمجرد تأخر العطاء عنه.

لكن الذى يهمنا في دراسة شعر المدح عنده هو ما يميز هذا الشعر لديه،

(١) راجع في صلته بالخلفاء العباسيين: أبو العتاهية محمد أحمد برائق ص ١٠١ ط ٤٧.

(٢) راجع الأغاني ج ٤ صفحات: ٥٢، ٨٠، ٩٨ في إلحاحه في طلب المال، وصفحات: ٢١،

٢٢، ٢٣، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ١٠١ في مجله. وانظر الأخبار المتفرقة في ديوانه.

ولعل الميزة الأولى لديه وهي توفيقه في وقوعه على غرضه في يسر وبراعة، ترجع إلى أن أبا العتاهية كما يقول بعض الرواة كان قليل الزاد من الثقافة^(١) فهو كما نعرف لم يتبد كما تبدى بشار، وأبو نواس، ولذا كان حفاظه على التقاليد الشعرية الموروثة في باب الملح أقل كثيراً من بشار وأبي نواس، ومن ثم فهو لا يصنع صنيعهما في التزام التقاليد الشعرية في شعر الملح، بل يمضي إلى غرضه في خفة وسهولة ونفاذ لأنه كان قد وضع أمام عينيه تلك الحكمة القائلة: ^(٢)

والصمتُ أجملُ بالفتى من منطقٍ في غير حينه
لا خيرَ في حشوِّ الكلا م إذا اعتديتْ إلى عيونه

ومن ثم كان يمضي إلى هدفه من الملح يبرزه ويركز عليه^(٣)، وتلك السمة لفتت نظر بشار بن برد وكان ينفس عليه منزلته في بلاط المهدي. يروى صاحب الأغاني: «أن المهدي جلس يوماً للشعراء فأذن لهم، وفيهم بشار، وأشجع، وكان أشجع يأخذ عن بشار ويعظمه... وكان في القوم أبو العتاهية، قال أشجع: فلما سمع بشار كلامه قال: يا أبا سليم، أهذا ذلك الكوِّق الملقب؟ قلت: نعم؛ قال: لا جزى الله خيراً من جمعنا معه، ثم قال له المهدي: أنشد؛ فقال: (أى بشار): وبحك أَوْ يبدأ فَيُسْتَشَدُّ أَيْضاً قِبلنا، فقلت (أى أشجع): قد ترى. فأنشد:

ألا ما لِسَيْلَتِي مَالُهَا أَذْلاً فَأَحْمِلْ إِذْلالُهَا
وإلا ففيمَ تَجَنُّتُ وما جَنَيْتُ سَقَى الله أَطْلالُهَا
ألا إنَّ جاريةَ لِإمام قد أَسْكِنَ الحُبَّ مِرْبالِهَا
مشتَ بين حُورٍ قِصارِ الخطا تُجَاذِبُ في المَشَى أَكْفَالُهَا
وقد أَتَعَبَ الله نَفْسِي بها وَأَتَعَبَ بِاللُّومِ عُذَالُهَا

(١) راجع الأغاني ٨١/٤ ثقافة.

(٢) الديوان ص ٢٨٢.

(٣) راجع في ذلك: أسطورة الزهد عند أبي العلاء د. محمد عبد العزيز الكفراوى ص ١٤٤.

قال أشجع : فقال لي بشار : ويحك يا أخا سليم ! ما أدرى من أي شعريته أعجب : أمّن ضعف شعره، أم من تشبيهه بجارية الخليفة، بسمع ذلك بأذه ! حتى أتى على قوله :

أنته الخلافة منقادة إليه تُجَرَّجُرُ أذيالها
ولم تك تصلح إلا له ولم يك يصلح إلا لها
ولو رامها أحد غيره لزلزلت الأرض زلزالها
ولو لم تُطغِ بنات القلوب لما قبل الله أعمالها
وان الخليفة من بغضي «لا» إليه ليغض من قالها

قال أشجع : فقال لي بشار وقد اهتز طرباً : ويحك يا أخا سليم ! أتري الخليفة لم يطّر عن قُرْشِهِ طرباً لما يأتي به هذا الكوفي؟^(١)

إن بشاراً لم يعجبه أمران، وأعجبه أمر. أما الأمران اللذان أنكرهما بشار فأولهما : ضعف شعره في الغزل باعتبار أن الشاعر يقول مقدمة غزله في قصيدة مدح ولقدمات الملح جلالها واحتشادها، وهذا ما أشرنا إليه في صدر الحديث بأن أبا العتاهية لم يكن كصاحبيه بشار وأب نواس وأصرا بهما من الشعراء في إخلاصه أو آلترامه بتقاليد قصائد الملح في بنائها وجلالها الفنى. وثانيهما : جرأة أبى العتاهية الاجتماعية والسياسية في تشبيهه بجارية الخليفة وفي مجلسه وأمام جمهوره الخاص في مجلس الإنشاد.

وأما الأمر الذى أعجبه فهو ذلك النفاذ المباشر إلى المعنى الذى يهتز له الممدوح في خفة وزن وسهولة عبارة وإحكام معنى، يراعى فيه الشاعر مجموعة من القضايا والعوامل السياسية التى تهّم خليفة عباسياً، فالشاعر هنا يشير إلى شيء معروف لمعاصريه فى ذلك التاريخ وهو : أن الخلافة بعد المنصور لم تكن للمهدى، بل كانت لعيسى بن موسى بناءً على اتفاق تم بين أمراء البيت العباسى، واستطاع المنصور أن يقنع عيسى بالتنازل عنها للمهدى، وهذا أمر

لا يمر دون أن يترك آثاره ورواسبه في النفوس والقلوب، من أجل ذلك كانت براعة الشاعر حين يقول: إن الخلافة هي التي جاءت إلى المهدي ساعة راغبة تجرر أذيالها في بهجة وسعادة كأنها عروس تمضي إلى عرسها فرحة مغتبطة، وبكل المقاييس فلم تك تصلح لأحد سواه، وأخطر من ذلك أن يؤيد هذا المعنى حين يخلع عليه صفة شرعية من إجماع الأمة حيث يقول: لو لم يحدث ذلك لزلزلت الأرض زلزالها، وما زلزالها في ذلك السياق غير تحرك الجماهير رافضة لغيره، مطالبة به، ثم يتقل بعد هذا البعد السياسي إلى بعد ديني هو أن القلوب إذا لم تطعه فإن الله لا يقبل أعمالها، وهو هنا يشير إلى قرابته ومكانته في بيت النبوة، وهكذا يبرع أبو العتاهية براعة فائقة في اختيار المعنى ذي العمق والغور من الزاوية الحساسة في الموقف الخاص بالخلافة، ويدرك بشار إصابته للمرمى المؤثر في براعة وبلاغة وخفصة لفظ وعذوبة إيقاع فيقول لصاحبه: ألم يطر الخليفة عن قُرْشِهِ؟.

لا عجب أن يكون أبو العتاهية الشاعر المدلل في بلاط الخلافة يتغزل في جوارى البلاط، ويقحم نفسه على الخليفة ليحل له مشكلات حبه مع جاريته عتبة، ويحبس ويضرب، ثم يعود يكرّم المرة بعد المرة، لأنه بفنه كان ينال الرضا والإعجاب من الخلفاء لا سيما عند المهدي والرشيد.

فإذا تقدمنا بعد المهدي خطوة كان عهد ولده موسى الهادي، ومن أشهر مدائحه للهادي تلك القصيدة التي يقول فيها^(١):

لَهْفَى عَلَى الزَّمَنِ الْقَصِيرِ	بَيْنَ الْخَوَرْتَقِ وَالسَّادِرِ
إِذْ نَحْنُ فِي غَرْفِ الْجَنَّا	نِ نَعُومُ فِي بَحْرِ السُّرُورِ
فِي فِتْيَةِ مَلَكُوا عِنَّا	نَ الدُّهْرِ أُمُثَالِ الصُّقُورِ
مَا مِنْهُمْ إِلَّا الْجَسُورُ	رُ عَلَى الْهَوَى غَيْرُ الْحَصُورِ
يَتَعَاوَرُونَ مُدَامَةً	صَهَاءَ مِنْ حَلَبِ الْعَصِيرِ
عِزَاءَ رَبَّاهَا شُعَا	عُ الشَّمْسِ فِي حَرِّ الْهَجِيرِ

(١) الأغاني ٦٢/٤ - ٦٤ ثقافة والنص مختلف عن رواية الديوان ص ٣١٤ ج ٢ ط ١٩٠٩.

لم تُذَنِّ من نارٍ ولم	يغلقُ بها وضُرُّ القُدُورِ
ومُقَرَّطٍ يمشى أما	م القومِ كالرُشَا الغريرِ
بـزجاجةٍ تـُستَخْرِجُ السرَّ	الذَّفينِ من الضُّميرِ
ومحصراتٍ زُرُنَّا	بعد الهدوءِ من الخُدُورِ
.....	
متعماتٍ في النعيمِ	مُضْمَخَاتٍ بالعيرِ
يرْقُلُنَ في حُلُلِ المحا	سينَ والمجاسيدِ والحريرِ
.....	
والى أمينِ الله مَهْرٍ	بُنا من الدُّهرِ العُثُورِ
والبهِ اتَّعَبْنَا المَطَا	يا بالروحِ وبالبُكورِ
صُغرِ الخدودِ كأنما	جُنَحْنَ أجنحةَ النُّسُورِ
مُتَسَرِّلاتٍ بالظلا	م على السَّهولةِ والسُّعُورِ
حتى وصلنَ بنا إلى	رَبِّ المدائنِ والقُصُورِ
ما زال قبلَ فِطامِهِ	في سِنِّ مُكْتَهِلٍ كبيرِ

والذي يلفت النظر في هذه القصيدة أنه جعل مقدمتها في الخمر ومجالس الهوى حيث الفتيان والفتيات موضع الغزل والمعابنة في الحان يرحن ويمش بالخمير ذات الأوصاف النادرة، ومعنى ذلك أن طابع العصرية، وليس الوفاء بالتقاليد الفنية في شعر الملح هو الذي أُملي عليه هذه المقدمة التي تشاكل تمام المشاكلة مقدمات أبي نواس صاحب الدعوة إلى العصرية في مقدمات القصائد، وأبو العتاهية لم تكن في ذهنه فكرة الثورة على الموروث والمقاومة له كما فعل أبو نواس استجابة لنزعة العصرية من جهة، والصدق الفني من جهة أخرى، على نحو ما حللنا ذلك وسطنا القول فيه، ولكن أبا العتاهية هو بطبيعته وبموهبته الفنية كان مغرَقاً في عصره، وطبعه هو الذي قاده إلى النزعة الشعبية التي هي في الحق أدخل ما تكون في العصرية، والسبب في ذلك أن ثقافته الفنية كانت تقف عند حدود عصره، فلم يشرُثب إلى غير عصره، ومن ثم جاءت لغته

أقرب ما تكون إلى لغة الخطاب بالفصحى في عصره، أو فُصِّحِي العامة من المُحدثين في ذلك العصر.

تلك سمة تلفتنا في هذه القصيدة، وسمة أخرى أيضاً هي التركيز في المدح على ما يلائم الموقف والممدوح في خفة وسرعة وسهولة لفظ وحلاوة إيقاع على نحو مشابه لما تبيناه في النص السابق للمهدى، وهو هنا يأخذ المعاني القديمة في المدح ولكنه يجعل أسلوبها غاية في السهولة، فالمطايا إليه تجدد في الرواج مبكرة وهي تصغرُ حدودها بسرعة كأنما قد لبست أجنحة النسور، فهي تسرع في تمكن واقتدار وعلى نحو غير مألوف إلا في كواسر الطير، وهي من فرط اقتدارها وحرصها على المضي إليه تحترق الظلام وتكتسى به، وسط المضارب السهلة أو الضاربة في الوعورة على سواء، وتنتهي الرحلة إلى رب المدائن والقصور وهو الممدوح، ثم لا ينسى الموقف السيامي حيث كانت رغبة المهدى في أن يعهد بالخلافة للرشد وينحى عنها الهادى، فيرد الشاعر في خفة ولماحية على من يراه غير جدير بها، وذلك حيث يؤكد صفات النضج المبكر والاكتمال العال للممدوح فهو مازال قبل فطامه في سن رجل مكتمل كبير له الحكمة والخبرة والتجربة. فالشاعر كما نرى من أبرز صفاته في المدح أنه مُركَّز مختصر نفاذ إلى ما ينبغي أن يقال في الموقف، ويعرف جيذاً ماذا يقول. وهو في سياق آخر يؤكد منزلة الهادى في الخلافة واقتداره عليها فيقول^(١) :

يضطربُ الخوفُ والرجاءُ إذا حركَ موسى القضيْبَ أو فكرَ

وبذلك الاقتدار في التنبيه إلى ما ينبغي أن يقال كان ينتزع مكانه ومكانته لدى الخلفاء. ومرد ذلك في تصويرى : اتساع موهبته لالتقاط المضمون من واقع الفكر العصرى الذى يُحسِّن الوصول إليه والعناية به، في أسلوب عصرى أيضاً هو الخفة مع نعومة اللفظ وجمال الإيقاع، وهو في كل ذلك ينجح في تجميع لحظة التنوير لفكرته في صياغتها الفنية، فتصبح آياته أكثر جرياناً على الألسنة.

وأكثر علوًا بالأذهان والأفئدة، بل هي تصلح للغناء والتلحين مما يمتنع وجودها في ساحة الجماهير، وتلك ساحة ما كان العالی من الشعر ينفذ إليها بمثل هذه الخفة والسرعة والاقتدار.

لا عجب بعد ذلك أن يثق الشاعر بنفسه وأن يدلّ أحيانًا على الخلفاء إلى المدى الذي يعاتب فيه الرشيد وهو في سجنه فيقول: ^(١)

أما والله إنَّ الظلمَ لُومٌ وما زال المنيءُ هو المظلوم
إلى ديّانِ يوم الدين ثمضى وعِنْدَ الله تجتمعُ الخصوم

ومع ذلك فقد كان الشاعر من أوسع الشعراء نفوذًا وقرنًا لدى الرشيد، ألم يحمل الرشيد كما رأينا من قبل على أن يتوسط له عند عُتْبَة لتقبله زوجًا لها؟ على أن مدائحها في الرشيد وافرة، وكثيرًا ما سجل مناسباته المظفرة في شعره، وهو في شعره مع الرشيد أكثر سعة وعطاء وتنوع مادة، من ذلك قوله: ^(٢)

جَرى لك من هارون بالسَّعد طائِرةٌ	إمامٌ أعتِزامٌ لا تُخافُ بواحدةٌ
إمامٌ له رأى حَميدٌ ورَخمَةُ	مُوارِدُهُ محمودَةٌ ومُصادِرُهُ
هو المَلِكُ المَجْبُولُ نَفْسًا على التَّقَى	مُسلِّمةٌ من كلِّ سوءٍ عَساكِرُهُ
ليغمِدَ سيفَ الحربِ فالله وحدهُ	ولى أمير المؤمنين وناصِرُهُ
وهارونُ ماءُ المَزنِ يشقى من الصدى	إذا ما الصدى بالرَّيقِ غَصَّتْ حَاجِرُهُ
وأوسطُ بيتٍ في قريشٍ لَبِثُهُ	وأوَّلُ عَزٍّ في قريشٍ وأخِرُهُ
وزحفٌ له تحكى البروقُ سُيوفُهُ	وتحكى الرُّعودُ القاصفاتِ حوافِرُهُ
إذا نُكِبَ الإسلامُ يومًا بِنَكْبَةٍ	فهارونُ مِن بين البريةِ نائِرُهُ
ومن ذا يفرَّتْ الموتُ والموتُ مدركُ	كذا لم يفتُ هارونُ ضِدَّ يُنافِرُهُ

وهذه النقطة وحدها تحمل كل السمات والخصائص الفنية لطريقة أبي العتاهية في المدح حيث نرى عصرية المعنى، والدقة في اختياره والنَّجَع في

(١) الأغاني ٥٣/٤.

(٢) الديوان من ٣١٥ ط ١٩٠٩.

نفاذه، والعناية بمفردات هذا الاختيار مع التركيز والوضوح وخفة الأداء وعذوبة الإيقاع، ونجد شيئاً زائداً تشي به هذه المقطوعة الشعرية، وهى ميله النفسى والقلبي إلى الرشيد أكثر من غيره من الخلفاء وهذه حقيقة تؤيدها العلاقة القديمة مع الرشيد حتى قبل تولي أخيه موسى الهادي الخلافة. فهذا البعد النفسى أو القلبي تجده كثيراً في شعره للرشيد وعنه.

وينبغى في هذا السياق العناية بالنص على أن أبا العتاهية في شعر الملح كان يمثل خطوة جديدة تتضح في أنه لا يقف عند المعاني الموروثة والشائعة في شعر الملح يرددها، وينافس القدماء والمحدثين بمحاولة تجديدها والابتكار فيها، بل كان خطوة في طريق جديدة تتجه إلى العصرية بمعناها السياسى والشخصى والشعبي، واللغوى، وحتى عندما يجعل هارون كياء الزن، فإنه يسطر المعنى، ويعمله يشقى من العطش إذا عصت الخلق بالريق الجاف ذى المارة والألم، وعندما تلمع سيوفه فهى تحكى البروق، ولا يبالغ فيستخدم التشبيه المعكوس بل يظل دائراً في سياق البساطة المؤثرة، وكذلك وقع حوافر جياده تحكى الرعود القاصفات لأنها هى الأخرى في جلبتها تمضى إلى قصف الرؤوس والأعناق، وهارون الرشيد لا يفوت أحداً من أصداده ومناوئيه لأنه كالموت لا يخطئ أحداً بالتخطي والسيان فهذا النفاذ وتلك السيطرة على المعاني عمها ذوق عصرى وبساطة فنية واقتدار أماسه الطبع الخصب التمكن بفضل موهبة فنية تقوم على ركائز من السهولة الممتعة.

وليس الدارس لشعر أبى العتاهية وأغراضه بحاجة بعد ذلك إلى باقى الأغراض التى تشكل مناسبات متعددة كان يواجهها أبو العتاهية بموقف شعري، ذلك أن أكبر أبواب الشعر فى نتاجه: الغزل والزهد والملح، وهى تتفاوت فيما بقى بين أيدينا من نصوصها. وأكبر تراث منها بقى فى غرض الزهد.

وأهمية الأغراض الأخرى التى تمثل مناسبات مختلفة فى شعره تتضح فى

دراسة أسلوبه، فالدارس للطبيعة الفنية في شعره عليه أن يتتبع شعر المناسبات لديه لعله يضيف بسبب هذا التبع بعض السمات الفنية التي ينبغي الالتفات إليها.

السمات والخصائص الفنية لشعر أبي العتاهية

لفت أبو العتاهية أدباء عصره بتميزه بخصائص يتفرد بها بين طلبة الشعراء المحدثين، وقد أحصيت في الأغاني وحده حوالي عشرين موضوعاً تناول الحديث عن تقويم فنه الشعري^(١).

والمسائل البارزة في تناول القدماء تدور حول سهولة كلامه حيث يرى من الخشونة والنقص، وأنه مجدد في أوزان العروض، وأنه شاعر الطبع والرفقة، وأنه يتناول أشعاره من كنهه لأنه قريب المأخذ، ومع أنه ليس جزل الألفاظ فإن الأعناق تنقطع دون هذا الطبع الفني الفياض، وهو شاعر البديهة والارتجال، والمعنى يجتمع لديه دون أن يكلف نفسه الدوران حوله، وشعره في النهاية كساحة الملوك يقع فيها الجواهر والذهب والتراب.

تلك خلاصة مركزة لتصور الأدباء والنقاد له في عصره، فإذا تقدمنا من خلال قراءتنا لشعره، وتبعنا للدراسات التي سبقت حوله فيمكننا أن نحدد أبرز السمات والخصائص الفنية في فنه الشعري على النحو التالي:

١ - قرب المعنى وسهولة اللفظ:

كان أبو العتاهية كما تدل الأخبار وتشهد النصوص شاعر الفطرة والموهبة، ويبدو لى أن طاقته الفنية تنبع من موهبته في الإحساس بسعة وتوخي التشكيل الموسيقي في مفردات اللغة وتراكيبها، فهو بعبقريه فطرية اكتشف خصوصية اللغة في تشكيلاتها الموسيقية الواسعة العطاء، ودلالاتها الخصبية حتى فيما تيسر من شائع اللفظ.

(١) الأغاني ٤٠ صفحات: ٤، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ٢٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٥٩.

٦٠، ٦٤، ٧٠، ٧٢، ٧٣، ٨٦، ٩٦، ١٠٠ ثقافة.

يضاف إلى ذلك أنه لم يكن من طبقة اجتماعية ذات شأن، بل كان فيما يبدو - كما سبق توضيح ذلك - من أدنى الطبقات الاجتماعية من النبط، وكان في وقت مبكر من نشأته يشتغل بصناعة الجرار وبيعها، وقد عرفنا في أخباره أنه كان يطوف بالجرار على رأسه، ومثله من الباعة يتوددون أذن المستمع لجذب انتباهه وهم دائما على وعى بقاموسه الفني، وبينما كان يتردد في الطرقات يصادف الشعراء أو المتشاعرين، ويجاذبهم أطراف الحديث وينشدهم من فيض موهبته الفطرية ما يجعلهم يكتبون عنه ويتحلقون حوله، ولا تدل أخباره على أنه كان يلزم شاعراً أو يجلس إلى عالم أو أديب كما أنه لم يذهب إلى البادية كما فعل بشار، وأبو نواس، وإذن ثقافته الفنية هي الثقافة الشعبية الحديثة في الشعر آنذاك، فهو يسمع، ويقرأ ويستوعب وتسلط عليه موهبته التي أساسها طبع يستوعب عبقرية اللغة في تشكيلاتها الموسيقية والدلالية، من أجل هذا كان أبو العتاهية يدرك المعنى ويضع يده عليه، في بساطة ووضوح، ويمضي إليه قصداً في لفظ سهل وإيقاع عذب، فيجد الاستجابة والاستحسان لدى المستمع، خاصة ذلك المستمع الذي يمثل القاعدة الشعبية من جمهور الشعر والشعراء. لأن هذا المستمع يجد لدى قرب المأخذ وسهولة اللفظ وجمال الإيقاع ووضوح المعنى وبلاغة التأثير.

وقد شخص ذلك عمر بن العلاء - صاحب المهدي - حيث مدحه أبو العتاهية، فأمر له بسبعين ألف درهم، فأنكر ذلك بعض الشعراء عليه فأجابهم بقوله: «والله إن الواحد منكم ليدور على المعنى فلا يصيبه، ويتعاطاه فلا يحسنه، حتى يشبَّ بخمسين بيتاً ثم يمدحنا ببعضها. وهذا كأن المعاني تجتمع له، مَدَحْنِي فَقَصِّرُ التشبيب، وقال:

إِنِّي أَمِنْتُ مِنَ الزَّمَانِ وَرَيْبِهِ لَمَّا عَلِقْتُ مِنَ الْأَمِيرِ حَبَالَا
لَوْ يَسْتَطِيعُ النَّاسُ مِنْ إِجْلَالِهِ لَحَدَّثُوا لَهُ خُرَّ الْوُجُوهِ نَعَالَا^(١).

وفي بيان قرب المعنى وسهولة اللفظ عنده يقول صاحب الأغاني: «كان

غزير البحر، لطيف المعاني، سهل الألفاظ، كثير الافتنان، قليل التكلف إلا أنه كثير الساقط المزدول مع ذلك...»^(١).

وقرب المعنى وسهولة اللفظ صفة يمكن أن تعم هذا الشاعر. وغيره من الشعراء، بمعنى أن هذه صفات عامة قد يشترك فيها أكثر من شاعر، لكن إذا كان السياق سياق الكلام عن أبي العتاهية فإن الأمر يحتاج إلى مزيد من التحديد، لأن هذا الشاعر يتميز بسمات أشد إيضاحاً أو إيضالاً في هذا الباب، من أجل هذا فإن السمة التالية تزيد الأمر وضوحاً.

٢ - الشعبية الشعرية :

يرصد البحث الأدبي تطور الشعبية في الشعر العربي، ويرى أن الشعر «جزيئاً» كان يتجه إلى قلوب الناس أكثر ومن ثم راجت شعبية جرير في قسط كبير من شعره^(٢) ولكن «الوليد بن يزيد» هو صاحب الاتجاه الأصيل في إبراز وقيادة الشعبية الشعرية، إذ به «لم تلبث هذه الشعبية أن وجدت قائدها، وصاحب لوائها، الذي يقول الشعر في بابها، لأنه لا يجد السبيل إلا إليه، ولأنه يعبر عن صميم نفسه، وخالص انفعاله»^(٣).

ويعد الوليد أستاذاً لأبي نواس في الخمریات، إلى المدى الذي يقال معه إن أبا نواس سلخ معاني الوليد في هذا الباب وجعلها في شعره، وإلى جانب هذا فالوليد كان متنوع الموضوعات، وكانت له ثقافة خاصة في الموسيقى، فقد كان يُلحِّن ويغنى ويطرب، وهو صورة للحياة الحجازية التي انتقلت إلى الشام، وهو نوع من الاستمرار لشعر عمر ابن أبي ربيعة، والمهم أن أثر الوليد في العصر العباسي كان واسعاً عميقاً، لأن العصر العباسي كان معجباً به يتساوى في ذلك الخلفاء والعامة^(٤) والمقصود على وجه التحديد في فهم معنى

(١) الأغاني ٤ / ٤ ثمانية.

(٢) تاريخ الشعر العربي د. نجيب محمد البيهقي ص ٢٨٧ ط ١٩٥٠.

(٣) السابق ص ٢٩٥.

(٤) انظر في ذلك تاريخ الشعر العربي د. نجيب البيهقي ص ٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٢، ٣٢٣.

الشعبية لدى الوليد بن يزيد أنها «معالجة العواطف المشتركة الخالصة التي تتوارد على قلوب الناس جميعاً، وتتعلق بتفكيرهم جميعاً، لا فارق فيهم بين عامة وخاصة، ولا تمييز فيهم بين شيعي وأموي، أو أعجمي وعربي، وإنما هي معالجة للمشاعر الإنسانية قائمة على الإحساس بها وتجربتها، واتساع مدى هذه التجربة بما سبق إلى حياة الشاعر من اختلاف ألوانها»^(١).

فهل هذا هو معنى الشعبية عند أبي العتاهية؟ الإجابة عن ذلك: لا، إن أبا العتاهية يمتاز في شعبيته بالشعبية اللفظية أو اللغوية، وكذلك شعبية الفكرة في قربها وبساطتها، إنه يعتمد إلى المعاني والأفكار المطروحة في طرقات العامة ومنتشلتها ويستطيع بموهبته النادرة أن يحليها إلى عمل شعري، يتميز بسهولة اللفظ وحلاوة الإيقاع، وهو في ذلك يتجاوز التقاليد الفنية في التصوير والتعبير، ويصبح الشاعر الشعبي في لفظ عربي وموسيقى تستوعب العروض وتتجاوزها أحياناً.

وأبو العتاهية كان يعرف تماماً ماذا يعني، وقد هُوجِم بأنه سوقى اللفظ، بالنظر إلى التقاليد الفنية في التصوير والتعبير الشعري، حتى لدى المحدثين في عصره من الشعراء أمثال أبي نواس، وشار، فقد ذهب سلم الخاسر إلى أبي العتاهية، وأسمعه هذا الأخير مقطوعة هذا مطلعها:

نَغْصُ الْمَوْتِ كُلُّ لَذَّةٍ عِشِي يَا لَقَوْمِي لِلْمَوْتِ مَا أَوْحَاهُ^(٢)
عَجِبَا إِنَّهُ إِذَا مَاتَ مَيِّتٌ صَدَّ عَنْهُ حَيُّهُ وَجَفَّاهُ

ثم قال أبو العتاهية: كيف رأيتهما؟ فقال له سلم الخاسر: «لقد جودتها لو لم تكن ألفاظها سوقية. فقال (أى أبو العتاهية): والله ما يُرَغَّبِي فيها إلا الذي زهدك فيها»^(٣).

(١) السابق ص ٣٢٨.

(٢) ما أوحاه: هذا مثل بضرب لمن يعير آخر بعيب هو فيه.

(٣) الأغاني ٩٦/٤ ثقافة.

وفي مواضع أخرى من الأغاني نرى تعليقات حول شعره تقول :
« وكان أصحابنا يقولون : لو أن طَبَعَ أبى العتاهية بجزالة اللفظ لكان
أشعر الناس »^(١).

ولكن الواضح أن أبا العتاهية كان يعنى ما يقول، ويدرك أهميته ويحرص عليه ويقف عنده، لأنه وجد نفسه في ساحة الإعجاب المطلق والرضا العميم بعيداً عن منافسة المنافسين وكيد الكائدين، لأنه يستحوذ على الرضا الشعبي، والأوساط الشعبية لا تدين إلا لفطرتها المتعطشة إلى شيء يشبعها ويسنولى عليها، لذلك قال أبو العتاهية لسلم الخاسر : إن الذى زهدك فيها هو الذى رغبني فيها، فهو يرغبها لسبب وهدف، ومن ثم كان يتحدى بهذه الملكة الشعبية ويقول : « لو أردت أن أجعل كلامي كله شعراً لفعلت »^(٢).

وبهذه الموهبة الخاصة التي اكتشفها أبو العتاهية في نفسه - والتي أُرْضَتْ بل أسعدت جمهوره العريض من الطبقات العامة، وحيته كثيراً لدى الخاصة من غير المنافسين له، أو المتشددين في التمسك بالتقاليد الموروثة في الفن الشعري - لغت نظر معاصريه، ودارسيه حتى من المستشرقين فهو يتمتع بمنزلة خاصة في ميدان سهولة اللفظ في الشعر العربي عند العلامة نيكلسون حيث يرى : أن أبا العتاهية قد برهن للمرة الأولى في تاريخ الشعر العربي - ويمكن أن يعد ذلك لآخر مرة أيضاً - أنه في استطاعة الشاعر أن يستعمل لغة عادية، واضحة تمام الوضوح، وتبقى له رغم ذلك مكانته بين الشعراء^(٣).

ولا شك أن عوامل نشأته وتكوينه جعلت مادته الشعبية مادة واسعة وصيغة كما سبق الحديث عن ذلك.

ويلحظ الدارس أن هذه الشعبية الفنية في شعره وضعته في مواضع امتحان

(١) السابق ٦٤. الفكرة مكررة في الصفحة ١٠٧ من موقفين مختلفين.

(٢) الأغاني ١٥/٤ ثقافة.

حاول هو نفسه أن يتصدى لها ويدفع عنها، وهذا يقودنا بدوره للحديث عن نقطة جديدة في سماته الفنية الشعبية :

وهي منزعه الخطابي^(١)، لأنه يتوجه إلى العامة والخاصة معاً ولغة الخطابة قوية التأثير شديدة الجذب، لها سيطرتها وجلالها في نفس المتلقى، إذا كان الذى يستخدمها يعرف كيف يحرك الأوتار ويستثير المشاعر والقلوب، وأبو العتاهية كان يتكلم على الوعظ في شعره، والوعظ في جوهره أسلوب خطابي.

ومن أبرز سماته الخطابية : التكرار، لأن الواعظ بطبعه ملح على إيصال فكرته وتوضيحها، وهو يلجأ إلى الأساليب الإنشائية من نداء، وتعجب واستفهام وأمر ونهى، لأنه يهدف إلى السيطرة على انتباه السامع وإثارته، وهو بهذه التساؤلات يحمل المستمع على التفكير والاتفات، فيمضى المستمع عنه ولا تزال تلك الإثارات عالقة بنفسه، وكأنها عوض لدى أبى العتاهية الشاعر عن تلك الصور الجليلة والمعاني الموبصة التى نجدها لدى الشعراء الكبار الآخرين.

٣ - الصنعة بين الموهبة والاصطناع فى شعره :

إن الفطرة الفنية التى قادت أبا العتاهية إلى تبوء الساحة الشعبية، والنفوذ منها إلى ذوق المحدثين وكثير من خاصة المتذوقين للشعر المحيين له، وفى مقدمتهم جملة ممدوحيه، قد جرت عليه ألواناً من النقد والمنافسة، وجرت به بدوره إلى ألوان من ردود الفعل نحاول توضيحها فيما يلى :

(١) يروى صاحب الأغاني أن مسلم بن الوليد اجتمع مع أبى العتاهية فى بعض المجالس، فقال مسلم : « والله لو كنت أرضى أن أقول مثل قولك :

(١) راجع فى هذه الفكرة : أبو العتاهية د. محمد عمود الدش ص ٢٨٨ وما بعدها فقد سبق إلى الحديث عنها.

« الحمدُ والنعمةُ لك * والملكُ لا شريكُ لك * ليك إن الملكُ لك »

لقلت في اليوم عشرة آلاف بيت، ولكني أقول :

موفٍ على مُهَجٍ في يومٍ ذى رَهَجٍ كأنه أجلٌ يسمى إلى أمرٍ^(١)
ينالُ بالرفقِ ما يغيا الرجالُ به كالموتِ مُستعجلاً يأتي على مهلٍ
يكسو السيوفَ نفوسَ الناكثينِ به ويجعلُ ألْهَامَ تَبْجَانِ القَنَا الذُّلَّ

فقال أبو العتاهية : قل مثل قولي : « الحمد والنعمة لك » أقل : مثل

قولك : « كأنه أجلٌ يسمى إلى أملٍ^(٢) ».

وكان أولى بأبي العتاهية أن يقول له شيئاً آخر كالذى قاله من قبل -
وسبق ذكره آنفاً - لسم الخاسر : « والله ما رَغَبْنِي فيها إلا الذى زَهَدَك فيها »
ولكن أبا العتاهية أراد أن يدفع عن نفسه صفة العجز عن مجازاة شعراء
العصر في إخلاصهم لتقاليد فنية ذات طوابع مرعية، حتى في حوادثهم واقترابهم
من العصر، إنهم كانوا يراعون التقاليد الفنية الموروثة في مسيرة الشعر العربي -
وهذا شأن الشعر العربي يمضي إلى الأمام وعنقه ملتفتة إلى الخلف -
وأبو العتاهية يريد أن يُثَبِّت لنفسه أنه مساوٍ لمعاصريه في ملكاتهم وطريقتهم في
الإبداع، وهو إلى جانب ذلك يتميز عليهم بهذه السهولة أو تلك الشعبية
الشعرية، من أجل ذلك كان مُقاوِماً ومُعانِداً في رده على مسلم بن الوليد، ومن
الإنصاف أيضاً أن نقول إن مسلم بن الوليد كان كأبي العتاهية متجاوزاً عندما
قال : لو كنت أقول مثل قولك، لقلتُ في اليوم عشرة آلاف بيت. ذلك أن
مسلم بن الوليد لم يرزق تلك الطبيعة الشعبية التي يتمتع بها أبو العتاهية بل
كانت موهبة مسلم بن الوليد الفنية على النقيض من ذلك.

لكن الذى يهمنا والذى من أجله سقنا القصة السالفة هو ردود الفعل عند
أبي العتاهية أمام تلك الصيحات ضده من الشعراء والنقاد في عصره ممن عابوا

(١) القصيدة في مدح يزيد بن يزيد الشيباني من كبار قواد الرشيد.

(٢) الأغاني ٢٩/٤ - ٣٠ نفاة.

سهولته وبعده عن الجزالة، ومن ردود الفعل عنده تلك المحاولات التي برزت في شعره كرد فعل فنى تتضح فيما يلى :

(ب) توجد في أشعار أبي العتاهية بعض نماذج شعرية تحاول تكلف البديع مثل قوله^(١).

الدهر ذو كُؤَلٍ، والموت ذو عِلَلٍ والمرء ذو أَمَلٍ، والنَّاسُ أَشْبَاهُ
ولم تَزَلْ عِبرٌ فِيهِنَّ مُعْتَبَرٌ يَجْرَى بِهَا قَدَرٌ، والله أَجْرَاهُ
فقد اتجه أبو العتاهية هنا إلى ظاهرة الترصيع^(٢)، كما اتجه إلى الجناس في نموذج آخر وهو قوله :

لَا تَحْقِرَنَّ مِنَ الْمَعْرُوفِ أَصْغَرَهُ أَحْسِنَ فَعَاقِبَةُ الْإِحْسَانِ حُسْنَاهُ
وهذه النماذج وأشباهاها تمثل اصطناع الصنعة التي ليست من شأن أبي العتاهية في إبداع الشعر. ومع ذلك فإننا نجد أنواعاً من الصنعة يهتدى إليها طبعه الفنى حيث كان يلتزم أحياناً في شعره حرفاً قبل حرف الروى الأخير وهو ما يعرف بلزوم ما لا يلزم^(٣) ولكنه ما كان يعتمد ذلك بل كان حسه الموسيقى يهديه إليه. لذا يمكن القول بأن أبا العتاهية قليلاً ما كان يلجأ إلى الصنعة تصنعاً وافتعالاً دفاعاً أمام مهاجيه، ولكنه كان في الأعم الأغلب مستجيباً لفطرته الفنية ولموهبته الموسيقية دون وقوف لاستجلاب الصنعة اللفظية.

وكان أبو العتاهية يلجأ إلى ظاهرة أسلوبية أخرى يبرهن فيها على مدى حسه الفنى واقتداره اللغوى في استخدام التضمين الشعرى بطريقة تبدو فيها

(١) ديوانه ص ٢٩٢.

(٢) الترصيع : عبارة عن مقابلة كل لفظة من صدر البيت أو فقرة النثر بلفظة على وزنها ورويها، وهو مأخوذ عن مقابلة ترصيع العقد. ومن أمثله في القرآن الكريم : « إن الأبرار لى نعم، وإن الفجار لى جحيم » انظر ص ٤٢٢ من خزانة الأدب للحموى طدار البيان لبنان، وانظر قصيدته في السديوان (ص ٢٤٣) التي مطلعها :

من سالم الناس سلم من شاتم الناس شتم

(٣) راجع أيضاً : حياة الشعر في الكوفة د. يوسف خليف ص ٥٧٣ - ٥٧٤

الآيات آخذةً بعناق بعضها في حلقات متوائمة العرى متجاذبة الأطراف، حيث تبدأ الجملة في بيت ويتم معناها في البيت التالي، بحيث لو انزلت فوصل الجمل لخرج الكلام عن الشعر إلى أسلوب نثرى موضوعه الغزل، ولناخذ هذا المثال الصارخ الدلالة: ^(١)

يا ذا الذى فى الحب يُلحى، أما	والله لو كُلفت منه، كما
كُلفتُ، مِنْ حُبِّ رَحِيمٍ، لَمَّا	لُمتُ على فى الحب، فذُرْبِي وما
ألقى، فإِنى لستُ أَفْرِى بما	بُليتُ، إلا أَننى، بينما
أنا بباب القصر، فى بعض ما	أطوفُ، فى قصرهم، إفرمى
قلبى غزالٌ، بِسَهامٍ، فما	أخطأ بها قلبى، ولكُنَّا
سَهْماءُ عَيْنانٍ لَهُ، كُلُّما	أراد قَتلى بهما سَلَمًا

هكذا يقدم أبو العتاهية في هذه المقطوعة على مستوى الشطر الواحد من البيت الواحد الدليل على أنه متمكن غاية التمكن من اللعب بتوزيع اللغة توزيعاً موسيقياً يُخضع فيه تركيب الجملة الواحدة إلى مدى من التقطيع يصدق معه قوله: «لو ردت أن أجعل كلامى كله شعراً لفعلت».

ويلفت النظر بصفة خاصة إلى أنه يخرج تماماً على القافية التقليدية في نظام القصيدة العربية.

وتلك سمة أسلوبية أبرز دلالاتها هذا التمكن الذى يعلو إلى الموهبة الخارقة في معرفة أسرار التنغم والتوزيع الغزير لموسيقى الأصوات في اللغة، إلى الدرجة التى يصبح معها التوزيع لهذا التنغم نوعاً من اللعب القاسى، ولكنه عميق الدلالة على طبيعة اللغة فى أنها لغة شاعرة ابتداءً من الحرف، إلى الكلمة، إلى الجملة ^(٢) ولعل استخدامه لهذه الطريقة كان نوعاً من التحدى فى إسراز مقدرة لغوية تدل على تمكنه من اصطناع أسلوب لغوى يعجز عنه غيره. لكن

(١) الموشح للمريزبان من ٢٦٦ ط ١٣٤٣ هـ.

(٢) راجع فى هذه القضية: اللغة الشاعرة للأستاذ العقاد، دفاع عن البلاغة أحمد حسن الزيات

الاصطناع والصنعة في شعر أبي العتاهية لا يشكلان ظاهرة فنية من حيث الكم أو الكيف، ولكننا أشرنا إلى ذلك لتأكيد أن موهبته الشعرية تدور في فلك الموهبة الشعبية في إبداع الشعر وتأليفه حتى عندما تصطبغ زخرفاً خاصاً بها فإننا نجد غمطاً من اللعب الشعبي باللغة.

وهناك غمط آخر من صناعته اللفظية هو اتجاهه للتأثر بالقرآن الكريم من ناحية اللفظ، ويحكى أنه قال ذات مرة: «قرأت بالأمس سورة «عم يتساءلون...»^(١) ونجد في شعره قصيدة متأثر بالآلفاظ والكلمات التي وردت في هذه السورة الكريمة، فلعل مقولته السابقة كانت تقدمة بين يدي خبر هذه القصيدة ليوضح للمستمع بأنه صاحب موهبة فنية تستطيع الاهتداء نوعاً ما بآلفاظ من النظم القرآن المعجز، وما كان له أن يزيد في دعواه عن ذلك، والظاهرة من الناحية الفنية تقف عند حدود استخدامه لفواصل ومفردات ورد بعضها - أو ما يُذكر به - في هذه السورة المباركة، والقصيدة التي نعينها منها قوله: ^(٢)

أَذَلُّ الْحَرَصِ وَالطَّمَعِ الرَّقَابَا	وَقَدْ يَغْفُو الْكَرِيمُ إِذَا اسْتَرَابَا
إِذَا انْتَضَحَ الصَّوَابُ فَلَا تَدْعُهُ	فَإِنَّكَ كُلُّمَا دُقَّتِ الصَّوَابَا
وَجَدْتُ لَهُ عَلَى اللَّهَوَاتِ بَرْدًا	كَبُرِدِ الْمَاءِ جِيْنٍ صَفَا وَطَابَا
وَلَيْسَ بِحَاكِمٍ مَنْ لَا يِيَالِي	أَخْطَا فِي الْحُكُومَةِ أَمْ أَصَابَا
وَأَنْ لِكُلِّ حَادِثَةٍ لَوْقَتَا	وَأَنْ لِكُلِّ ذِي عَمَلٍ جَسَابَا
وَكُلُّ سَلَامَةٍ تَعُدُّ الْمَنَابَا	وَكُلُّ عِمَارَةٍ تَعُدُّ الْخَرَابَا
وَكُلُّ مُمْلِكٍ سَيَصِيرُ يَوْمًا	وَمَا مَلَكَتْ يَدَاهُ مَعَا تُرَابَا
كَأَنَّ مُحَاسِنَ الدُّنْيَا سَرَابٌ	وَأَيُّ يَدٍ تَنَسَّوَلَتْ السَّرَابَا

(١) الخبر في الأغاني ٣٦/٤ ونصه: «قرأت البارحة (عم يتساءلون) ثم قلت قصيدة لحسن منها، ولكن الملاحظ أن أخبار زينتته في الأغاني تحمل ما يدل على أنها من باب التشجيع ومنها هذا الخبر. والمقبول أنه قال ذلك وقصد أنه تأثر بها في فنه الشعري. ونص القصيدة بنق صفة ما ينسب إليه من كفر في رواية الأغاني.

(٢) الديوان ص ١٤.

فِيَا عَجَبًا تَمُوتُ وَأَنْتَ تَبْنَى وَتَتَّخِذُ الْمَصَانِعَ وَالنَّبَابَا
أَلَمْ تَرَ أَنَّ غُدُوَّةَ كُلِّ يَوْمٍ تَزِيدُكَ مِنْ مَنِيِّكَ أَقْسَرَابَا
يُذَبِّرُ مَا تَرَى مَلِكٌ عَزِيزٌ بِهِ شَهِدَتْ خَوَادِئُهُ وَغَابَا

والقصيدة تقع في تسعة وعشرين بيتاً والسمة الفنية تقف عند حدود نظره اللفظي في ألفاظ وردت في سورة «عم يتساءلون...»، وأبو العتاهية فيما يبدو كأنما يريد أن يلفت النظر إلى أنه في نسيجه اللفظي لقصائده كان يستطيع الاهتمام بالوقوف عند ألفاظ وفواصل وردت في سورة معينة، وهذا النوع من الاقتباس اللفظي من شأنه أن يرفع منزلته الفنية في نظر مستمعيه، وكأنما كان أبو العتاهية يدفع عن السهولة التي آتته بها لدى بعض الشعراء والنقاد، وكأنما يقول هذه سهولة عصبية عليكم، وهي في بدعها الفني تضع أمام ناظرها ألفاظاً عذاباً وردت في آي القرآن الكريم وسوره، لاسيما المكية منها لما تتميز به من جرس إيقاعي خاص بها.

٤ - الموسيقى في شعره:

يقول صاحب الأغاني: «وله أوزان طريفة قالها مما لم يتقدمه الأوائل فيها»^(١) وقد سئل أبو العتاهية هل تعرف العروض فقال: «أنا أكبر من العروض»^(٢) ويضيف صاحب الأغاني قوله: «وله أوزان لا تدخل في العروض»^(٣).

ومن أوزانه التي لا تدخل بحور الخليل بن أحمد تلك الأبيات التي قالها تنغياً مع صوت مدقة القصار ومنها:

لِلْمُنُونِ دَائِرَا تَ يُدِرْنَ صَرْفَهَا
هَنْ يَنْتَقِيْنَا وَاحِدَا فَوَاحِدَا

(١) الأغاني ٤/٤ ثقافة.

(٢) (٣، ٢) الأغاني ١٥/٤ ثقافة.

ويعلق ابن المعتز على هذا المعنى فيقول : « كأنه نظر إلى القصَّار أخذ ثوبا بعد ثوب، فشبهه بأخذ الموت إنسانا بعد إنسان وأخذ الوزن من وقع الكدِّين »^(١).

وجرى شعره في الأوزان المحدثه كالمتدارك الذي استدركه الأخفش على الخليل حيث لم يذكره من جملة البحور ووزنه الصحيح (فاعلن) أربع مرات، والقطع في حشو هذا البحر جائز، وقد يعبر عنه بالتشعيت أو بالإضمار بعد الحين وشاهده :

مَالِي مَالٌ إِلَّا ذِرْهَمٌ أَوْ بِرْدَوْنِي ذَاكَ الْأَذْهَمُ^(٢)

فوزنه «فَعْلُنْ» أربع مرات، وقد جاء منه في ديوان أبي العتاهية مثل قوله :^(٣).

هُمُ الْقَاضِي بَيْتٌ يُطْرَبُ قَالَ الْقَاضِي لَمَّا عُوتِبَ
مَا فِي الدُّنْيَا إِلَّا مُذْنِبٌ هَذَا عُذْرُ الْقَاضِي وَأَقْلَبَ
فهو على «فَعْلُنْ» أربع مرات أيضا^(٤).

ومن نماذج خروجه على العروض أيضا قوله :^(٥)

عُتِبَ مَا لِلْخِيَالِ خَبَرْنِي وَمَا لِي
لَا أَرَاهُ أَتَانِي زَائِرًا مُذْ لَيْلِي

(١) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ٢٢٩ - ٢٣٠ تحقيق عبد الستار فراج، وانظر الشعر والشعراء لابن قتيبة ص ٤٩٧ ط ١٩٠٤ وبينها خلاف في النص الشعري. (الكديين : مدقة القصار).

(٢) راجع : العروض والغافية لعبد السلام الشراقي ص ٥٦ - ٥٧ ط ١٩٤٩.

(٣) الديوان ص ٣٤٤ ط ١٩٠٩.

(٤) يريد بكلمة «واقلب» أنه إذا قلبت لفظة «عذره» بالتصحيح نصير «عذره» انظر الديوان ص ٣٤٤ ط ١٩٠٩، وليس صحيحًا ما قيل من أن هذا الوزن لم يذكره الخليل ولا غيره من العروضيين، انظر أبو العتاهية د. محمد محمود اللبس ص ٢٨١. والصحيح أن الأخفش ذكره واستدركه على الخليل بن أحمد.

(٥) الشعر والشعراء ص ٤٩٨ ط ١٩٠٤ يلاحظ أن الوزن هنا فاعلاتن، فعول، وفاعلاتن فعولن. وهذا الوزن ليس مجزوءا للمديد أو الرمل، وبذا يكون خارجا عن عروض الخليل.

لَوْ رَأَى صَدِيقٌ رَقًّا لَى أَوْ رَثَالِي
أَوْ يَرَانِي عَدُوًّا لَّأَن مِنْ سَوْءِ حَالِي

ولم يكن يحرك أبا العتاهية في تجديداته في الوزن ثورة على الموروث أو تنكر له أو عزوف عنه، ولا حتى رغبته في إظهار مهارة، بل غزارة طبعه الموسيقي كانت تدفعه لإبداع كلام موزون منغم يشاكل الشعر ويشابهه تمامًا، ثم كان يحدث بعد ذلك اكتشاف هذه الأوزان عند العارفين بتفاصيل الأوزان الشعرية في عروض الخليل بن أحمد، ولا شك أن أبا العتاهية كان يشعر أمام ذلك بالقبضة والسرور، لأنه يضيف إلى موسيقى الشعر العربي أوزانًا جديدة ومن ثم قال: أنا أكبر من العروض.

وانطلاقًا من تلك الحاسة الموسيقية المتدفقة لديه كان خروجه على الترام القافية في مزدوجته المعروفة بذات الأمثال والتي سبق الاستشهاد بها ومطلعها:

حَسْبُكَ مَا تَبَغَّيَ الْقَوْتُ مَا أَكْثَرَ الْقَوْتُ لِيَنَّ يَمُوتُ^(١)

وكذلك خروجه على غط القافية في تَضَمُّمِهِ الملفت للنظر الذي سبق الاستشهاد به في مقطوعته التي مطلعها^(٢):

يَاذَا الَّذِي فِي الْحَبِّ يَنْلَحِي، أَمَا وَاللَّهِ لَوْ كَلِفْتُ مِنْهُ، كَمَا
كَلِفْتُ مِنْ حَبِّ رَحِيمٍ، لَمَا لَمْتُ عَلَى فِي الْحَبِّ فَذَرْنِي وَمَا

فهو في هذين النموذجين يخرج على القافية تارة بإهمال الترامها وأخرى بإهمال نظامها المعروف وإخضاعها لنظام جديد هو أشق أداءً ولكنه اصطدام بالأنس المألوف المتبع في ذلك.

وتلك الطاقة الفنية في إحساسه بالإيقاع الموسيقي في اللغة هي التي جعلته يحسّ بالبعد الموسيقي في لغة الخطاب اليومي أو ما نسميه لغة العامة والباعة،

(١) الديوان ص ٣٦١ ط ١٩٠٩.

(٢) الموشح للعرزيان ص ٢٦١ ط ١٣٤٣ هـ.

يروى صاحب الأغاني^(١) عن شيخ من أهل بغداد قال : «قال أبو العتاهية :
أكثر الناس يتكلمون بالشعر وهم لا يعلمون، ولو أحسنوا تأليفه كانوا شعراء
كلهم. قال فبينما نحن كذلك إذ قال رجل لآخر عليه مسح^(٢) :

ياصاحبَ المسحِ تبعِ المسحا

فقال لنا أبو العتاهية : هذا من ذلك، ألم تسمعه يقول : (ياصاحب
المسح تبع المسحا) قد قال شعرا وهو لا يعلم، ثم قال الرجل :

تعالَ إن كنتَ تريدُ الرُّنحا

فقال أبو العتاهية، وقد أجاز المصراع بمصراع آخر وهو لا يعلم.

ومن هذه الغزارة في طبعه بالإحساس الموسيقى كان يقع في رذيلة نظم
الكلام المنشور، وقد علّق عليه جامع ديوانه الأب لويس شيخو اليسوعي بقوله :
«وكان أبو العتاهية لا يكاد يخلى شعره عما تقدم من الأخبار والآثار، فينظم
ذلك الكلام المنشور، ويتناوله أقرب مُتَنَاول، ويسرقه أخفى سرقة، ومن رثائه
البارد المستهجن ما رواه عنه أبو هلال العسكري في سعيد بن وهب :

مات والله سعيدُ بنُ وهبٍ رَجِمَ الله سعيدَ بنَ وهبٍ
يا أبا عُثْمَانَ أبَكَيْتَ عَيْنِي يا أبا عُثْمَانَ أوجعتَ قَلْبِي»^(٣)

وشاهد ذلك كله تلك الموهبة الفريدة في الإحساس بالتوزيع الموسيقى داخل
التركيب اللغوية على شتى مستوياتها العالية والهابطة، وهذا يدل على موهبة
فريدة وطبع غزير هو الذى مكن أبا العتاهية من تلك التجديدات الموسيقية،
وأوقعه أحيانا في تلك الهنات النظمية.

لكن المهم في سعة طاقته الموسيقية تلك الأصالة في الاستخدام الموسيقى

(١) الأغاني ٤١/٤ ثقافة.

(٢) المسح : كساء من شعر كتوب الرهبان.

(٣) الديوان ص ٣٥٣ ط ١٩٠٩.

الغزير في شعره، وكثيراً ما نجد لديه التماوج الداخلى في موسيقاه أو ما نسميه عادة بالموسيقى الداخلية، ومن ذلك قوله^(١) :

الدَّهْرُ ذُو دَوْلٍ والمَوْتُ ذُو عَلَلٍ والمرءُ ذُو أَمَلٍ والنَّاسُ أَشْبَاهُ
ولم تَزَلْ عِبْرٌ فِيهِنَّ مُعْتَبَرٌ يَجْرِي بِهَا قَدَرٌ وَاللهُ أَجْرَاهُ
يَتَكَبَّرُ وَيَضْحَكُ ذُو نَفْسٍ مُصَرِّفَةٍ وَاللهُ أَضْحَكُهُ وَاللهُ أَبْسَكُهُ

والقصيدة طويلة وهى من بحر البسيط، وبحس القارئ لها من خلال الإيقاع الصوتى بحرس زائد ووقفات منعمة تتجاوز إيقاع التفاعيل المنغومة لبحر البسيط، وذلك فرط إشباع موسيقى ذى موج يعلو ويهبط ويتوازن فى حركته الداخلية للإيقاع الصوتى، وموسيقاه الداخلية لا تخلو من نغم يغزر به المعنى ويرتفع الإجماء على نحو ما سوف نجد ذلك فى سينية البحرى، وما سوف نقصده هناك عن المعنى الفنى للموسيقى الداخلية، مع ملاحظة أن الإيقاع والموسيقى الداخلية هنا أبرز عناصرها التماوج الموسيقى فى اللفظ لاسيما فى وحدة الحمل الصوتية مثل : الدهر ذو دَوْلٍ / والموت ذو عَلَلٍ / والمرءُ ذو أَمَلٍ / والناس أشباهُ / ولم تَزَلْ عِبْرٌ / فِيهِنَّ مُعْتَبَرٌ / يَجْرِي بِهَا قَدَرٌ / وَاللهُ أَجْرَاهُ /، ولا شك أن الحاسة الموسيقية عند ابن العنّاية قد نَمَّأها وصقلها حبه للموسيقى والغناء وإقباله عليها فترة طويلة من حياته، لكن موهبته وطبعه هما أساس الغزارة ثم جاءت الممارسات صقلًا لها، ولذلك كان المغنون يحبون شعره وكان من أذيع شعراء عصره غناءً.

المبحث الثالث

ثلاثة من شعراء الاتجاه إلى التعميق والإثراء الفني

١ - أبو تمام

حبيب بن أوس الطائي

(١٨٨ هـ - ٢٢٨ هـ)

يقول صاحب الأغاني هو «من نفس طيء صليبة مولده ومنشؤه بناحية مَنبج»^(١) بقرية منها يقال لها جاسم، شاعر مطبوع لطيف الفطنة دقيق المعاني غواص على ما يُستصعب منها، ويعبر متناوله على غيره»^(٢).

وقد اختلف في سنة مولده، ف قيل سنة ١٧٢ هـ، وقيل ١٨٢ هـ، وقيل ١٨٨ هـ، وقيل ١٩٢ هـ، وينسب إليه أنه قال ولدت سنة ١٩٠ هـ.

وذهب أستاذنا الدكتور طه حسين إلى أن أباه كان نصرانيًا يسمى «تدوس»^(٣) أو «بدوس» وصواب الاسم «تيودوس»^(٤) وهو اسم يوناني، وأن هذا الرجل كان يبيع الخمر في دمشق وأن ابنه نشأ في حجره نصرانيًا، ولكنه أسلم بعد ذلك وذهب إلى مصر وبقي فيها فترة غير قليلة.

«ونصرانية أبيه - إن صحت - لا تنفي من العرب، ولا من طيء، فقد كانت النصرانية شائعة من قديم، وجمهور من ترجموا له من الثقافات يذهبون إلى أنه طائي صليبة، ويشهد لذلك فخره العارم بطيء، وأنه اختار منها أكثر

(١) صليبة: خالص النسب، ومنبج: في شمال سوريا.

(٢) الأغاني ٣٠٣/١٦.

(٣) راجع دائرة المعارف الإسلامية، ترجمة ابن غمام وراجع الأصول ص ٢٤٦ والنجوم الزاهرة

٢٦١/٢.

(٤) من حديث الشعر والنثر د. طه حسين ص ٩٣.

ممدوحيه، ونوّه تنويهاً عظيماً بمن سجلوا لها في عصره أمجاداً حربية، مما يدل على أنه طائى عريق وعربى أصيل^(١).

وكما تضاربت الآراء في مولده، وفي تحديد ديانة والده تضاربت كذلك في نشأته فقيل، ولد في دمشق ثم حضر إلى مصر، وقيل إنه نشأ بها يسقى الناس في مسجد الكبير - ويقال إنه نشأ بدمشق وأن أباه كان عطاراً بها وأنه ألحق ولده بحانوت حائك يُحسِن حياكة الثياب، ولكن المهم في ذلك كله أن أخباره تدل على أنه منذ طفولته كان يختلف إلى حلقات العزم بالمساجد ينهل منها علماً وفكراً، وأدباً، وسرعان ما تنبّهت ملكته الفنية، وتفجّر ينبوع الشعر في نفسه، وتعددت رحلاته وسياحته المتصلة بين مصر والشام والعراق، واتصل بالمعتصم والوائق، وأحمد بن المعتصم، وكذلك اتصل بالوزراء: أحمد بن داود، ومحمد بن عيد الملك الزيات، وبجماعة من كبار الكتاب منهم: الحسن بن وهب، والحسن بن رجاء، وتحوّل في أطراف الاقطار الاسلامية فذهب إلى الجزيرة، وإلى أرمينية، وخراسان والحجاز، وكما يقال عنه كانت أوطانه ظهور العيس، ويقول أستاذنا الدكتور طه حسين: «ومما لا شك فيه أن هذا السّفر المتصل إذا صادف عقلاً كمقل أبى تمام، وقلباً كقلبه، وشعوراً رقيقاً حاداً كشعوره، ترك في هذا العقل، وفي هذا القلب والشعور أشد الأثر وأحدّه، وظهر هذا كله في شعره»^(٢).

ونحن لن نُسرف في السيرة الشخصية لأبى تمام، لأن السيرة الشخصية لهذا الرجل تهمنا أكثر ما تهمنا فيما يتصل بتكوين شخصيته في طبعها وخلاتها ومكوناتها التي أبدعت منه شاعراً فذاً متميزاً في تاريخ الشعر العربى، وتهمنا أيضاً في تصوّر رأى معاصريه وخالفهم، لأن هذا الشاعر الفذ تعرض

(١) العصر العباسى الأول د. شوق ضيف ص ٢٦٩ ط ٧ للعارف.

(٢) من حديث الشعر والنثر د. طه حسين ص ٩٩ - ١٠٠ ط ١١ للعارف.

لطرفين متبايعين من التعصب، له والتعصب عليه، ويعنيان بعد ذلك أن نضع أيدينا على أبرز السمات الفنية التي تميز بها.

السمات الشخصية التي تميز أبا تمام:

تجمع أخبار أبي تمام على أنه رجل حاد الذكاء، ويقولون عنه إنه كان يُحسن الشيء قبل أن يقع، وكان لا يُمهّل من يتحدث إليه حتى يتم حديثه، فما يكاد المتحدث يبدأ حديثه حتى يفهم أبو تمام مراده للدرجة أنه يُتمّه له.

وهناك حكايات مشهورة تدل على توقّد ذهنه وحضور بديهته ومن ثم كان قادرًا على أن يفهم الذين يتناولون عليه بقصد إحراجهم والنيل منه، لا سيما في مواقف صعبة يكون فيها أبو تمام قد حمى وطيس نفسه في إلقاء مدحته بين يدي ممدوحه، فإذا بالاعتراضات تقاطعه، فلم يكن يستسلم لشيء منها ولم يكن ينال منه خصمه، بل كان أبو تمام بقوة عارضته يفحّمه، من ذلك هذه القصة الشهيرة التي كنا نحفظها صغارًا.

كان أبو تمام ينشد مدحته بين يدي أحمد بن المعتصم وهي السبئية التي مطلعها^(١):

ما في وقوفك ساعة من بآس نقضى ذمام الأرتع الأذراس
فلعل عينك أن تُعين بمائها والدّمع منه خاذل ومواس
لا يُسعد المشتاق وستان الهوى يئس المدامع بارد الأنفاس

حتى وصل إلى قوله:

إقدام عمرو في ساحة حاتم في جلم أحف في ذكاء إياس
فإذا بالفيلسوف يعقوب الكندي يقاطعه قائلًا: الأمير فوق من ذكرت:
فأجابه أبو تمام على البديهة:

(١) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي تحقيق د. عبده عزام ٢٤٢/٢ قطعة ٨٥ ط وانظر، طبعة
نظارة المعارف مراجعة عمى الدين الحياط ص ١٩٧٢، وطبعة دار الشعب بيروت تعليق د. شاهين عطية
ص ١٥٢.

لا تُنْكروا ضَرْبِي لَهُ مَنْ دُونَهُ مثلاً شُرودًا فِي النَّدَى وَالْبَاسِ
فَالله قَدْ ضَرَبَ الْأَقْلَّ لِنُورِهِ مثلاً مِنَ الْمَشْكَاتِ وَالنِّبْرَاسِ^(١)

وإلى جانب ذلك كله كان أبو تمام حاد الشعور، وهذا سبب من أسباب قوة شخصيته وشدة استعلائه، لدرجة أن كثيراً مما سنقف عليه من صفات القوة والعنف في شخصية المتنبي تُرجعها بعض الدراسات إلى أنه كان يقلد فيها صفات القوة والعظمة عند أبي تمام^(٢)، وهذه قضية نسوقها هنا للدليل بها على أن نفاذ شخصية أبي تمام كان أمراً بعيد المدى، لدرجة أن هذه الحدة فيه كانت سيرة مُتَحَدِّى مَنْ يروقههم هذا النوع من السلوك في تأكيد شخصيتهم ونفاذها والتحدى بها، ومع ذلك لا أسلم شخصياً بهذه المقولة عن المتنبي.

ويمتاز أبو تمام أكثر ما يمتاز بالعمق الذهني الذي لم نر لونه ومزاجه لغيره من شعراء العربية، اللهم إلا في عصرنا الحديث، فقد رأينا ضريبه وقرينه في ذلك أستاذنا عباس محمود العقاد، وهو تشابه في المزرع مع اختلاف في طبيعة الثقافة ونوع الاهتمام. إن التفلسف في الشعر كان أمراً بعيد المدى عند أبي تمام، في استقصاء المعاني والإغماض فيها نتيجة الإغراق في توليدها، ونتيجة الإغراق في البحث عن مُشَاكِلتها وضريبها، ونتيجة التطلع بها في إدراك علاقات ليست مطروقة من قبل، وليست واضحة عند إرادة تقصُّبها والتنبه إليها، أما العقاد فكان عمقه نتيجة ثقافة وتأمل يضربان به في وإد أكثر خصوبة وعطاء^(٣) ولكنه نفس الوادي الذي ضرب فيه أبو تمام من قبل بيزاد ثقيل من ثقافة عصره وعمق ذهنه وبعد تأمله وتقاليده مجتمعته في ضرورة الارتباط بشعر المدح باباً للمجد وللحياة.

وهذا التعمق من أبي تمام كما يقول أستاذنا الدكتور طه حسين : « من مزايا أبي تمام ومن عيوبه في وقت واحد، من مزاياه لأنه من أظهر الدلائل على قوة

(١) راجع في هذا الخبر : العمدة لابن رشيق ١٩٢/١ ط ٤ تحقيق عيسى الدين دار الجيل بيروت

(٢) راجع : العصر العباسي الأول د. شوقي ضيف ط ٧ ص ٢٨٠.

(٣) راجع نماذج في دراسة شعر العقاد في كتابي : قراءة في الشعر العربي الحديث ط مكتبة الشباب.

العقل، ومن أحسن الوسائل لفهم الأشياء، ومن أقوم الطرق التي تحول بين الإنسان وبين الخطأ في الفهم، وفي التقدير، ولكنه في الوقت نفسه كان يضطره إلى ألوان من الإغراب في المعاني وفي الألفاظ أيضاً فكان يصل إلى أشياء لم يتعود الناس أن يرووها، ولا أن يصلوا إليها، كان يُدهش الناس بما يظهر من هذه المعاني المختلفة ثم كانت تُعوّزُه اللغة أيضاً.

«كان الناس قد تعودوا أن يَسْدُلُوا بساللغة على معاني قريبة لا سيما في الشعر، وكانوا قد ألفوا - ولا سيما في هذا العصر - أن يجدوا التعمق والتقصي وتغيير الألفاظ والمعاني الجديدة عند الفلاسفة وعند المتكلمين، فلما رآوه عند شاعر كأبي تمام يجد من اللغة مشقة فيتكلف بعض الغريب، أو يُحمّل الألفاظ أكثر مما تحمّل، وجدوا في ذلك حرجاً ومشقة، ولذلك أنكروا على أبي تمام هذا الإغراب وهذا التكلف في التعبير، فقد كان إذن هذا الذكاء الحاد مصدر مزية ومصد عيب يأخذون به أبا تمام»^(١).

ومن أخبار أبي تمام أنه عندما نظر يعقوب الكندي في شعر أبي تمام قال : «هذا رجل يموت قبل حينه لأنه حمل على كيانه بالفكر»^(٢) وهي قولة من رجل لا يجب أبا تمام، ومع ذلك يلفت نظره هذا التميز فيه.

والحق أننا عندما نراجع الموازنة للأمدى فإننا نرى عجباً من الهجوم على أبي تمام ونقده في مئات من أبياته التي قالها، كما نجد سعة في اختيار الجيد مما قال، ولكن الواضح أنه في حوالي مائة وأربعين عاماً بعد أبي تمام (حيث توفي الأمدى ٣٧٠ هـ) كانت هناك دراسات مفصلة تقارن بين أبي تمام والبحتري، وكانت تستقصي شعر أبي تمام بالنقد والتحليل في مفردات وجزئيات من النظر النقدي، تدل على أن الذوق العربي الغالب لم يرض عن طريقة أبي تمام في التعمق وكذّ الذهن، أو لم يرض عن إقرار هذا التشكيل الفني الذي لا يناسب جماليات اللغة العربية، في الإبداع الشعري الذي يحتفى أول ما يحتفى

(١) من حديث الشعر والنثر د. طه حسين ص ٩٧.

(٢) الموشح للمرزبان في ص ٢٩٤ ط ٢ السلفية.

بالسمات البيانية المشرقة ذات الرنين العذب والجرس الأخاذ، والمضمون السَّمَح، أما أن يَضِيع البعدُ البيانى وَنَجْدُ في البحث عن المضمون، فإن مذاق الشعر وجمالياته العربية لم تألف هذا ولم تَسْبِق إليه، ومن ثم قال ابن الأعرابي - وقد أنشد شعراً لأبي تمام «إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل»^(١) ومن ثم كان ميزان البحترى أرجح لدى كثرة من متذوق الشعر العربي وعبيبه، ف أن جاء عصرنا الحديث وعمقت الثقافة لدى المفكرين من الأدباء والنقاد حتى استرد أبو تمام كثيراً من حقه الذى ضاع منه، ومع ذلك فهناك قدر مشترك سوف يبقى موضع اتفاق بين الناقد المحدث والناقد العربى القديم فى أخذ أبي تمام بشيء من تشكيلاته اللغوية، وغموض مضمونه، أو ضآلة وزنه إزاء هذا الإغراب وذلك التعقيد، ولكنه قدر مهما بلغ لا يمثل عبثاً على التراث الفنى لأبي تمام.

ولكن رأى الأمدى لم يكن وخذه فى الساحة فقد سبقه أبو بكر الصولى (المتوفى ٣٣٦ هـ) وأخرج كتابه «أخبار أبى تمام» وفيه دافع دفاعاً مجيداً عن أبى تمام وأدان الذين نقدوه ووصفهم بالعجز والجهل عن فهم شعره والارتفاع إلى مستوى فنه، وسوف نعرض الكثير من فكر المؤلف ومادة الكتاب عندما نعرض للخصائص والسمات الفنية لشعر أبى تمام.

ونعود الآن لمواصلة الحديث عن أبرز وأهم السمات التى تتعلق بشخصية أبى تمام.

من أبرز مزاياه روح المغامرة وشدة البأس فى طلب العلا وصبره على المشاق فى سبيل بلوغ مراده، ومن ثم كان يركب الهول فى أسفاره فى صبر وجلد ومشقة لا يرتفع إليها إلا كبار الفرسان، وهو يعبر عن طمّاحه إلى ركوب المخاطر فى سبيل آماله وأمجاده فيقول: ^(٢)

(١) الموشح للمرزماني ص ٢٧٤ ط ٢ السلفية.

(٢) الديوان ص ٤٤ طبع نظارة المعارف العمومية فسر ألفاظه محيى الدين الخياط. وانظر نسخة

دار الصعب بيروت تعليق د. شاهين عطية ص ٤٣.

فَرَيْسَى وَأَهْوَالِ الزَّمَانِ أَفَانِهَا فَأَهْوَالُهُ الْعُظْمَى نَلِيهَا رَغَائِبُهُ^(١)
 أَلَمْ تَعْلَمْ أَنَّ الزَّمَاعَ عَلَى السَّرَى أَخُو النُّجَحِ عِنْدَ الْحَادِثَاتِ وَصَاحِبُهُ^(٢)
 دَعَيْنَى عَلَى اخْلَاقِي الصُّمْلِ الَّتِي هَمَى الْوَفْرُ أَوْ سَرَبُ نَرْنُ نَوَادِيهِ^(٣)
 فَإِنَّ الْحُمَامَ الْهِنْدَوَانِيَّ إِنَّمَا خَشَوْتُهُ مَا لَمْ تُفْلَلْ مَضَارِيهِ^(٤)

وهو يعرف جيداً أن ما أحرزه من مجد ومتاع ومنزلة إنما حصل عليه بشدة الجَلَاد وطول الصبر على المكاره فيقول^(٥) :

وَلَكِنِّي لَمْ أَخِرْ وَفَرًّا مُجْمَعًا فَفُزْتُ بِهِ إِلَّا بِشَمْلٍ مُبَدَّدٍ^(٦)
 وَلَمْ تُغْطِنِي الْأَيَّامُ نَوْمًا مَسْكَنًا أَلَدُّ بَسَمِهِ إِلَّا بِسُورٍ مُبَدَّدٍ

وهو يقاوم كل إغراء يمكن أن يقعد به عن ركوب الصعاب والهجوم على المخاطر، ومن ثم ينادي المرأة في حياته قائلاً :

ذَاتَ الشَّيَا الْغُرِّ لَا تَتَغَرَّضِي عِنْدَ الْفِرَاقِ بِمَقْلَتَيْنِ وَجِيدِ
 مَا أَبْيَضَ وَجْهُ الْمَرْءِ فِي طَلَبِ الْعُلَا حَتَّى يُسَوِّدَ وَجْهَهُ فِي الْبِيدِ

وفيما يرويه صاحب الأغاني ما يدل على مدى اعتزاز أبي تمام بنفسه ومبالغته في تقديرها وقدرها، يقول^(٧) : «لما قدم أبو تمام إلى خراسان اجتمع الشعراء إليه وسألوه أن يشدهم فقال وعدني الأمير أن أنشده غداً وتستمعونني. فلما دخل على عبد الله أنشده :

أَهْنُ عَوَادِي يُوسُفَ وَصَوَاحِبُهُ فَعَزُّمًا فَقَدُّمًا أَدْرَكَ السُّؤْلَ طَالِبُهُ

(١) دريس : أتركس. نليها : تبعها. الرغائب : المطالب.

(٢) الزماع : العزم. السرى : سير الليل.

(٣) الصمل : الشديدة. الوفرة : الكاملة. السرب : القطيع.

(٤) تفلل : تلثم. مضاربه : حدوده.

(٥) أحجاز أبي تمام للصولي ص ٦٠ بتحقيق خليل عساكر وآخرين ط المكتبة التجارية بيروت
 وص ١٠٠ من الديوان طح نظارة المعارف وص ٩٠ من الديوان ط دار الصعب بيروت.

(٦) الوفرة : المال الكثير.

(٧) الأغاني ٣٠٨/١٦، وانظر الديوان ط نظارة المعارف ص ٤٣ ط دار الصعب د. شاهين عطية

فلما بلغ قوله :

وَقَلَقَلْ نَابِي مِنْ خِرَاسَانِ جَاشُهَا فقلتُ اطمئني أَنضُرُ الرُّوضِ عَازِيَهُ^(١)
وَرَكِبْ كَأَطْرَافِ الْأَسْنَةِ عَسْرُسُوا على مثلها والليلُ تَسْطُو غِيَاهُهُ^(٢)
لَأَمِيرٍ عَلَيْهِمْ أَنْ تَتَمَّ صُدُورُهُ وليس عليهم أَنْ تَتَمَّ عِرَاقُهُ

فصاح الشعراء بالأمير أبي العباس : ما يستحق مثل هذا الشاعر غير الأمير أعزه الله، وقال شاعر منهم يعرف بالرياحي : لى عند الأمير أعزه الله جائزة وعَدَنِي بها، وقد جعلتها لهذا الرجل جزاءً عن قوله للأمير، فقال له بل تُضعفها لك، ونقوم بما يجب له علينا فلما فرغ من القصيدة نشر عليه ألف دينار، فلقطها الغلمان، ولم يمس منها شيئاً فوجد عليه عبد الله، وقال : يترفع عن برى، ويتهاون بما أكرمه به.

فأبو تمام ترفع عن الألف دينار تُقدم له لأنه يرى نفسه أكبر من ذلك منزلة وتقديراً.

وهو نفسه يعرف مدى رفعة فنه، ويفتخر على ممدوحه بعلو فنه ورفعته، ويقول معنى ما أظن أن شاعراً قبل أبي تمام كان يتجه إلى قوله بهذا الأسلوب العلمي حيث يقول^(٣) :

خُذْهَا مَغْرِبَةً فِي الْأَرْضِ أَنْسَةً بكلِّ فهم غريب حين تَغْتَرِبُ
مِنْ كُلِّ قَافِيَةٍ فِيهَا إِذَا اجْتَنَيْتُ مِنْ كُلِّ مَا يَشْتَهِيهِ الْمُذْنَفُ الْوَصْبُ^(٤)
لَا يَسْتَقِي مِنْ حَفِيرِ الْكُتُبِ رَوْنَقُهَا وَلَمْ تَنْزَلْ تَشْتَقِي مِنْ بَحْرِهَا الْكُتُبُ
حَسِيَّةٌ فِي صَمِيمِ الْمُنْحِ مَنْصِبُهَا إِذْ أَكْثَرَ الشُّعْرُ مُلْقَى مَالُهُ حَسْبُ

ويمكن القول بأن أبا تمام كان يتمتع في الجزء العام من شخصيته بطابع

(١) نابي : نافى السنة. الجاش : القلب. عازيه : بعيد.

(٢) عرسوا : نزلوا ليلاً. غياهه : ظلامه.

(٣) الديوان طبعة نظارة المعارف ص ٥٠ - ٥١ وط دار الشعب د. شاهين عطية ص ٤٩.

(٤) المذنف : المريض. الوصب : الموضع.

مترفع، كان عزة وأنفة واعتداد بنفسه يصل إلى حد الكبر، فهو يجالس العظماء من نوى المتزلة والجاه، ويمدحهم في اعتزاز ودون تزلف لهم، وهو يعرف درجة الارتفاع التي يتميز بها فنه ويعلم أنه منفرد بين شعراء عصره بل بين شعراء العربية، ولذا فهو يبالغ في تقدير جوائزته وصلاته، ويرى التهاون فيها اعتداءً على قدره الشخصي ومقامه الفنى.

ولا شك أن روح المغامرة كانت تسنده في كل مطامحه، وأيضاً فإن طمّاحه الشديد فرض عليه عدم الاستقرار ودوام الرحلة، وهو يربح في أسفاره وصلاته المال الكثير والصلات الوافرة، حيث كانت تصل إثائته عن القصيدة إلى خمسين ألف درهم^(١) إلى جانب انتشار صيته ورفعة مجده، بين الشعراء والعلماء الذين يجتمعون إليه في كل واد ينزل به، ليتعرفوا تلك الظاهرة الفنية التي طوّف خبرها البلاد.

والى جانب ذلك كان لشخصية أبى تمام وجه آخر يظهر عندما يخلو إلى نفسه، ويبيح لها الارتواء من لذاتها، حيث كان مغرمًا بالطرب والشراب يقول عنه المسعودي^(٢): «وكان خليعاً ماجناً في بعض أحواله، وربما أداه ذلك إلى ترك موجبات فرضه، تماجناً لا اعتقداً».

وكان كريماً متلاًفاً، يحب الألفة، ويرعى حقوق الصداقة، دمث الأخلاق.

أبو تمام والتراث الشعري:

تدل أخبار أبى تمام على أنه أطال النظر في التراث الأدبي عامة والشعري منه بصفة خاصة، ويبدو أن تعمقه وحرصه على التشبع بالتراث والتزود منه هو الذى جعله يفتح باباً جديداً في تاريخ الشعراء، حيث رأيناه يتحده إلى

(١) راجع في ذلك ما رواه الأغاني ٣٠٩/١٦. وراجع الصولى.

(٢) مروج الذهب ٦٨/٤ بتحقيق محمد محيى الدين ط ٤. هناك خلاف بين المراجع في حبه للشراب، ولعله كان يشرب النبيذ فقط أخذاً بمذهب أبى حنيفة فيه.

تأليف كتب موضوعها اختيار المجموعات الشعرية ذات القيمة الأدبية العالية وهي^(١) :

١ - كتاب «الاختيار من أسفار القبائل».

٢ - كتاب «الاختيارات من شعر الشعراء».

٣ - كتاب «الفحول».

٤ - كتاب «الحماسة».

٥ - «مختارات من الشعراء المحدثين»

٦ - «نقائض جرير والأخطل»

والذى وصل إلينا من هذه الكتب : الحماسة، والنقائض.

وهذه المؤلفات تدل دلالة واضحة على أن أبا تمام أطلال صحبة الشعر والشعراء، ولعل هذا هو ما دعا «الأمدي» وغيره إلى البحث عن سرقات أبي تمام، لأن أبا تمام نتيجة صلته الشديدة بالتراث الشعري، كان تسوقه المعانى والصور والأخيلة وكان يعمل فيها ذهنه الجبار، ثم يستدرك عليها بما يراه إضافة أو عمقاً أو تصحيحاً، ولعل تروى أبي تمام في فهم الشعر السابق عليه ثم إدراكه لعمق إضافاته هو الذى جعله يقول عن قصائده البيت الأنف الذكر :

لا يستقى من حفير الكتب رونقها ولم تزل تستقى من بحرها الكتب

الخصائص والسمات لفنه الشعري :

في البداية لا مناص من توضيح أبرز آراء القدماء في مذهبه الفنى. ومن أبرز المؤلفين القدماء الذين عنوا بأبى تمام : الحجة الثبت «أبو بكر محمد

(١) راجع تاريخ الأدب العربى : حنا الفاخرى ص ٤٨٣ - ٤٨٤ ط البوليسية لبنان.

بن يحيى الصولي^(١) المتوفى ٣٣٦ هـ، وقد كتب رسالة مطولة إلى «أبى الليث مزاحم بن فالك» يحدثه فيها عن موقف الناس من شعر أبى تمام، وخلاصة ما أطل شرحه وتحليله في هذه الرسالة: أن الناس قسمان: قسم يرفعه ويقدمه، وقسم يعيبه ويستقصه، وهذا القسم عاجز تمامًا عن فهم شعره، بل حتى عن القدرة على قراءته، ونفر كبير من هذا القسم يفر من جهله بالمستوى الفنى واللغوى الذى وصل إليه أبو تمام برفض شعره والهجوم عليه، بل منهم من يفعل ذلك الصنيع مع جملة الشعراء المحدثين^(٢).

يقول الصولى فى رسالته: «وعجبتُ من افتراق الناس فيه، حتى ترى أكثرهم، والمقدم فى علم الشعر وتمييز الكلام منهم، والكامل من أهل النظم والثر فيه، يوفيه حقه فى المدح، ويعطيه موضعه من الرتبة، ثم يكبر بإحسانه فى عينه، ويقوى بإبداعه فى نفسه حتى يلحقه بعضهم بمن يتقدمه، ويفرط بعض فيجعل له نسج وحده، وسابقًا لا مساوى له.

وترى بعد ذلك قومًا يعيونه، ويطعنون فى كثير من شعره ويستنون ذلك إلى بعض العلماء، ويقولون^(٣) بالتقليد والادعاء إذ لم يصح فيه دليل، ولا أجابهم إليه حجة... وما يتضمن أحد منهم القيام بشعره، والتبيين لمواده، بل لا يحسر على إنشاد قصيدة واحدة له، إذ كانت تهجم - لا بد - به على خير لم يروه ومثل لم يسمعه، ومعنى لم يعرف مثله^(٤).

ثم يواصل شرح فكرته فى موضع آخر فيقول^(٥): «أما ما حكى عن بعض العلماء فى اجتناب شعره وعيبه، ولا أسمى منهم أحدًا لصيانتى لأهل العلم جميعًا... لأن أشعار الأوائل قد ذُلَّتْ لهم، وكثرت لها روايتهم، ووجدوا أئمة قد ماشوها لهم، وراضوا معانيها فهم يقرءونها سالكين سبيل غيرهم فى تفاسيرها واستجادة جيدها وعيب رديتها.

(١) راجع كتابه: أخيار أبى تمام. تحقيق خليل عساكر وآخرون ط المكتب التجارى بيروت.

وسوف نحيل عليه بلسم الصولى فيما يلى.

(٢) الصول ص ٣ - ٤.

(٣) راجع الصولى ص ٣ ومابعدها.

(٤) الصول ص ١٤ - ١٥.

(٥) الكلمة بالأصل «ويقولونه».

«وَأَلْفَاظُ الْقَدَمَاءِ وَإِنْ تَفَاضَلَتْ فَإِنَّمَا تَتَشَابَهُ، وَبَعْضُهَا أَخَذَ بِرِقَابِ بَعْضٍ، فَيَسْتَدِلُّونَ بِمَا عَرَفُوهُ مِنْهَا عَلَى مَا أَنْكَرُوهُ، وَيَقْوُونَ عَلَى صَعْبِهَا بِمَا ذَلَّلُوهُ، وَلَمْ يَجِدُوا فِي شِعْرِ الْمُحَدِّثِينَ مَذْهَبَ عَهْدِ بَشَارِ أُمَّةٍ كَأَتَمَّتْهُمْ، وَلَا رِوَاةَ كِرَوَاتِهِمْ، الَّذِينَ تَجْتَمِعُ فِيهِ شَرَائِطُهُمْ، وَلَمْ يَعْرِفُوا مَا كَانَ يَضْبُطُهُ وَيَقْوُمُ بِهِ، وَقَصَّرُوا فِيهِ فَجْهُوهُ فَعَادَوْهُ، كَمَا قَالَ اللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ: «بَلْ كَذَّبُوا بِمَا لَمْ يُحِيطُوا بِعِلْمِهِ»^(١)، رَكِبَا قَبِيلَ: الْإِنْسَانُ عَدُوٌّ مَا جَهِلَ. وَفَرَّ الْعَالَمُ مِنْهُمْ مِنْ قَوْلِهِ إِذَا سُئِلَ أَنْ يُقْرَأَ عَلَيْهِ شِعْرُ بَشَارٍ وَأَبِي نَوَاسٍ وَمُسْلِمٍ، وَأَبِي غَمَامٍ، وَغَيْرِهِمْ مِنْ (لَا أَحْسَنُ) إِلَى الطَّعْنِ، وَخَاصَّةً عَلَى أَبِي غَمَامٍ، لِأَنَّهُ أَقْرَبُهُمْ عَهْدًا، وَأَصْعَبُهُمْ شِعْرًا».

هكذا يدين أبو بكر الصولي أولئك الذين قعدوا عن العناية في فهم شعر أبي تمام، وكلامه له قيمته وخطره إذا كان السياق سياق بحث في تطور علم النقد وتاريخ الأدب في التراث العربي، ونظرًا لأهمية الدراسة الأدبية التي قدسها أبو بكر الصولي حول أبي تمام فإننا نستزيد هنا من أقواله لأنها مدروسة ولأنها متقدمة في الزمن، وهو حجة ثبت في الدراسات الأدبية في تراثنا العربي.

إنه يوضح مكانة أبي تمام ودوره في تاريخ الشعر العربي فيقول: «وقد كان الشعراء قبل أبي تمام يُبَدِّعُونَ فِي الْبَيْتِ وَالْبَيْتَيْنِ مِنَ الْقَصِيدَةِ فَيُعْتَدُّ بِذَلِكَ لَهُمْ مِنْ أَجْلِ الْإِحْسَانِ، وَأَبُو تَمَامٍ أَخَذَ نَفْسَهُ وَسَامَ طَبْعَهُ أَنْ يُبَدِّعَ فِي أَكْثَرِ شِعْرِهِ، فَلَعَمْرِي لَقَدْ فَعَلَ وَأَحْسَنَ، وَلَوْ قَصَّرَ فِي قَلِيلٍ - وَمَا قَصَّرَ - لَغَرِقَ فِي مَحْوَرِ إِحْسَانِهِ... وَإِنَّمَا أُجْرِيَتْ هَذَا الْكَلَامُ لثَلَاثِ مَجَرِّ عَلَى الْحُكْمِ عَلَى الشُّعْرَاءِ... مَنْ لَمْ يَكُنْ أَعْلَمَ النَّاسَ بِالْكَلَامِ...»^(٢).

«وَمَا ضَرَّ أَبَا تَمَامٍ قَوْلُ هَؤُلَاءِ كَمَا أَنَّهُ لَا يَضُرُّ الْبَحْرَ أَنْ يُقَذَّفَ فِيهِ حَجَرٌ، وَلَا يُنْقَضُ الْبَدْرُ أَنْ يُنْبَحَ الْكَلْبُ»^(٣).

ثم يشخص الظاهرة التي جعلت الناس حقيقة يقفون من أبي تمام هذا الموقف المتباعد الأطراف فيقول: «وليس أحد من الشعراء - أعزك الله -

(٣) الصول ص ٤٦.

(١) سورة يونس الآية ٣٩.

(٢) الصول ص ٣٨.

يعمل المعاني ويخترعها ويتكىء على نفسه فيها أكثر من أبي تمام، ومتى أخذ معنى زاد عليه، ووشحه ببديعه، ونعم معناه فكان أحق به، وكذلك الحكم في الأخذ عند العلماء بالشعر^(١).

وأبو تمام هو القائل في هذا المعنى النقدي: ^(٢)

فلو كان يَفْنَى الشعرُ أَفْنَهُ مَا قَرَّتْ حِيَاضُكَ مِنْهُ فِي الْعُصُورِ الدُّوَاهِبِ
ولكنَّ صَوْبَ الْعُقُولِ إِذَا أَتَتْ سَحَابٌ مِنْهَا أَعْقَبَتْ بِسَحَابٍ
وقد سبقت الإبانة عن موقف الإمام أبي القاسم الحسن بن بشر بن يحيى
الأمدي المتوفى سنة ٣٧٠ - أي بعد الصول بحوالى خمسة وثلاثين عاما^(٣).

أما جهد «الأمدي» فيتَّجِه إلى تفصيل القول في عيوب أبي تمام، ونتَّجِه
أيضاً إلى تفضيل البحترى عليه. ولكننا عند المراجعة نجد أن موقف الصول
أكثر تطوراً وتقدماً في فهم أدب أبي تمام. وأن موقف الأمدي أكثر التزاماً
بالموروث من المقاييس الفنية التي لا عهد لها بالإضافات الجديدة التي اتجه إليها
أبو تمام «ذلك أن أبا تمام خرج على الناس بنوع جديد من الشعر أخرجه من
رأسه لا من قلبه فهو يغوص على المعاني العقلية غوصاً ثم يرفعها إلى السماء
ويعمل فيها خياله البعيد ويختار لها الألفاظ ويعني ببديعها، وجناسها فتم له من
معاني العميقة إلى القلاع، وخياله المرتفع إلى السماء، وألفاظه المتجانسة المزوقة،
نوع جديد من الشعر لم يسبق إليه، نعم إن كل جزئية من هذه الجزئيات قد
سبق إليها... ولكن كل هذه الجزئيات - مبالغاً فيها - لم تجتمع لأحد قبل
ما اجتمعت لأبي تمام»^(٤).

إذن أول الظواهر التي يجب أن نواجهها عند أبي تمام هي :

(١) الصول ص ٥٣.

(٢) الصول ص ٥٤.

(٣) وينبغي أن نتذكر في هذا السياق سبق ابن المعتز (٢٤٧ - ٢٩٦ هـ) إلى تقدير شعر أبي تمام حيث يقول في سياق طويل : «... وأما أن يكون في شعره شيء يخلو من المعاني اللطيفة والخاصات والبدع الكثيرة فلا... وأما أن يشق غبار الطائر في الخلق بالمعاني والخاصات فهيات بل يعرف في بحر»
ص ٢٨٦ طبقات ابن المعتز.

(٤) مقدمة الدكتور أحمد أمين. لكتاب الصول. تحقيق خليل عساكر وآخرين.

التعمق العقلي :

يقول الناقد الفرنسى بول فاليرى عن الشاعر مالارميه عندما أراد بول فاليرى أن يحدد مفهوم الشعر : « إن الشعر هو الكلام الذى يُراد منه أن يحتمل من المعانى ومن الموسيقى أكثر مما يحتمل الكلام العادى ، والشاعر المجيد حقاً يمتاز من غير المجيد بأنه إذا تحدث إليك لم يُمكنك من أن تسير معه كما تسير مع نفسك ، وإنما يضطرك أن تفكر وأن تُجهد نفسك فى أن تفهمه وتحمسه وتشعر معه »^(١).

وتلك نماذج فنية من شعر أبى تمام تكشف لنا عن ضروب من عمقه الذهني تدل على أنه مشغول ومشغوف ، بالبحث عن لباب المعانى فى علاقاتها العميقة ، ذات الوقع النفسى والشعورى ، لمن يحبون الفكر ويرغبون فى المزيد من فهم علاقات الأشكال والمعانى ، التى هى بالضرورة باب جديد فى طلب فهم الحياة والإنسان ، وتلك مريثته التى قالها يرثى عمداً ، وقحطية وأباً نصر حتى حميد الطوسي^(٢) ومطلعها :

- ١ - كَذَا فَلْيَجْلِ الخَطْبُ وَلِيَفْذَحِ الأمر فليس لعيني لم يَقْضُ ماؤُهَا عُذْرُ
 - ٢ - تُوفِّتِ الآمَالُ بَعْدَ مُحَمَّدٍ وَأَصْبَحَ فِي شُغْلٍ عَنِ السَّفَرِ السَّفَرُ^(٣)
- ثم يقول :

- ٣ - فَتَى كَلِمَا قَاضَتْ عَيُونَ قَبِيلَةٍ دَمَا ضَحَكَتْ عَنْهُ الْأَحَادِيثُ وَالذُّكُرُ
- ٤ - فَتَى دَهْرُهُ شَيْطَانٍ فِيمَا يَنْوِيهِ فَفَى بَأْسِهِ شَيْطَرٌ وَفِي جُودِهِ شَيْطَرُ

إلى هنا حدة الفاجعة واضحة وعمق المقابلة بين المعانى يزيدها غزارة وجمالاً . ثم انظر إلى التحول التالى فى تعمقه العقلى :

(١) من حديث الشعر والنثر د. طه حسين ص ١٠٥ .

(٢) ديوانه ص ٣٦٨ بتصحيح عمى الدين الخياط طبع نظارة المعارف .

(٣) السفر : المسافرون . وذكر صاحب الموشح (ص ٢٧٥) أن أول بيت فى الفصيلة هو قوله :

حرام لعين أن يحف لها سفر وأن تطعم النعيب ما أتى الدهر

- ٥ - فَنُيِّمَاتُ بَيْنَ الطُّغْيَانِ وَالضَّرْبِ مَيْتَةٌ
 ٦ - وَمَامَاتٌ حَتَّى مَاتَ مَضْرُوبٌ سِيفِهِ
 ٧ - وَقَدْ كَانَ فُوتُ الْمَوْتِ سَهْلًا فَرَّدَهُ
 ٨ - وَنَفْسٌ تَعَاثُ الْعَارَ حَتَّى كَانَتْهَا
 ٩ - فَاقْتَبَتْ فِي مُسْتَفْجِعِ الْمَوْتِ رِجْلَهُ
 ١٠ - غَدَا غُدُوَّةَ وَالْحَمْدُ نَسْجُ رَدَائِهِ
 ١١ - تَرْقَى ثِيَابُ الْمَوْتِ حُمْرًا فَمَا دَجَى
 تَقُومُ مَقَامَ النَّصْرِ إِنْ فَاتَهُ النَّصْرُ
 مِنْ الضَّرْبِ وَاعْتَلَّتْ عَلَيْهِ الْقَنَالُ السُّفْرُ
 إِلَيْهِ الْجِغَافُ الْمَرُّ وَالْخُلُقُ السُّوْعَرُ
 هُوَ الْكَفَرُ يَوْمَ الرُّوْعِ أَوْ ثُونُهُ الْكُفْرُ
 وَقَالَ لَهَا مَنْ تَحْتَ أَخْمَصِكَ الْحَشْرُ
 فَلَمْ يَنْصَرَفْ إِلَّا وَأَكْفَانُهُ الْأَجْرُ
 لَهَا اللَّيْلُ الْآوَى مِنْ سُنْدُسٍ خُضْرُ^(١)

في هذه الآيات الأخيرة بدع من الفن، أسامه التعمق العقلي الذي لا يتأتى لشاعر لا يحيل النظر ويعيد التفكير، ويدرك بعميق تأمله أنواعاً من العلاقات، أساسها الثقافة والفلسف والغوص وراء المعاني، في دروب من البصر الذهني والنفسى، فلتنظر في الآيات ابتداء من الثالث :

٣ - هذا الفتى الذى تفيض عليه عيون قبيلته دماً من فرط أساها وحزنها، وكذلك غيرها من القبائل - الكثيرة - التى تعرف فضله ومقامه ومنزلته؛ لأن التكثير فى لفظ قبيلة يفيد الشيوع الذى مراده الكثرة.

إنه كلما فاضت عليه عيون قبيلة دماً، فإن سيرته العطرة وأحاديث ذكره المشرفة تضحك من فرط السرور بسيرته ومآثره، التى يفرح ويسر بها الذاكرون لها، وأبو تمام أدق منا فى التعبير حين نسب الضحك إلى الأحاديث ذاتها، لأنها أحاديث فى ذاتها ما يجعلها مغرقة فى الضحك بله السرور.

فانظر إلى المقابلة بين المعنيين فى كلا الشطرين، بين بكاء العيون دماً منهمراً، وضحك الأحاديث والذكر حيث تفيض بذاتها بهجة من فرط رفعتها، ومسرة من غزارة بهجتها، وما الشأن إلا شأن المتحدثين بها الناشئين لذكره فيها. ولا ينبغي أن تغيب عنا تلك المقابلة البصرية بين وجه تبكى عيونه ويضحك ثغره، الوجه نفسه يجمع بين بكاء الحسرة، وحديث التجلّة، أو بكاء

(١) راجع إعراب الآية (٢١) من سورة الإنسان (في كتب إعراب القرآن).

الإعزاز وسهجة الإعظام وهكذا تقع المقابلة في المعنى والإحساس، في الصورة المعبرة والوسيلة المؤدية.

٤ - وهذا الفتى حياته موزعة بين شطرين : شطر بأس وجلاذ وبلا- لأنه شجاع مغوار، وشطر آخر في الكرم والعطاء ووفرة الجود، هذا المعنى البسيط الشديد الوضوح يجعله أبو تمام موزعاً بين طرفين؛ لأنه مغرم بالمقابلة التي نفذ إليها حيث يبرز بها المعنى ويستخرجه من أطرافه.

٥ - ثم نتقدم لهذا البدع في الأبيات ابتداءً من الخامس :

هذا الفتى وهو مقبل على هول العراك، يطعن ويضرب، ويتلقى الطعن والضرب، وهو في معترك الهول لا يحتال للنجاة، بل يقتحم كبد الهول، وإنك لو رأيته وسط الهول، وقد وافاه الموت فإنك ترى موته النصر عينه، فهو فتى لا يعرف غير النصر حتى عندما يفوز بالموت فإنه يفوز به على ذلك النحو الذي يفوز فيه بالنصر، حيث يفعل ما لا يستطيعه غيره. أرايت شاعراً بهذا الاقتدار يبرز معنى النصر من الهزيمة ويقنعك به، ويستخرج معنى الحياة من الموت، بما فيه من هول البطولة وفداحة الملاقاة التي لا يسطيفها ولا يقوى عليها إلا من عظمت الحياة في جنباته، عظمة خلود وبقاء، وليس عظمة فوز ونجاة؟! بل نرى في هذا السياق أن عظمة الفوز بالنصر والنجاة تتصاغر أمام عظمة البطل بالصمود والموت، ومن ثم أتم الشاعر حيثياته في هذا المعنى فيما يلي :

٦ - إنه ليستقصى معنى البطولة في موته فيوضح أنه لم يمت إلا بعد أن مات الحديد في يده، فمضرب سيفه من فرط إعماله في رقاب وأبدان خصومه قد مات، ومتى يموت حذ سيف يواجه اللحم والدم ودفع السيوف، لاند أنه قد أحدث وقرأ من الجراح وأفنى عديداً من الأرواح وردّ كثرة من المهاجمين، ولما مات الحديد من فرط إعماله وعمله في الضرب والمقاومة مات الفارس، ولم يمت بسيف. فأى فارس لا يستطيع أن يقربه بسيفه، وإنما تكاثرت الرماح عليه حيث تُقذف من بعيد، ومات، لكنها ميتة أبلغ من

كل حياة، إنها تقوم مقام النصر لا محالة. أرأيت كيف يعمق المعنى في يديه، وكيف يحيط به من أطرافه، وكيف تتبَّعُه في تقصُّ وعمق، أشبه ما يكون بريشة فنان يعرف جيدًا كيف يوزع الأصباغ والأصواء؟!

٧ - وهو لا يقف عند الحدود السابقة من أبعاد المعنى، بل يمضي في تعميقها تعميقًا يلذه الإدراك الفنى والاستقصاء العقلى، حيث يقول : لقد كان في إمكان هذا الفتى أن يفوت الموت، وهو لا يقول «يفر من الموت» فالفرار لمن يخافه وبخشاه، والفوت وهو الترك لمن يوازن ويقرر ويختار، لأنه يملك هذا وذاك، نعم لقد كان فوت الموت سهلا فرده إليه - أى إلى الإقبال على الموت - وأبو تمام يلعب بصيغة الفعل من فرط اقتداره في توزيع لغته. إن الفعل «رد» يمكن أن يفهم منه - بالسكتة العارضة قبل نطق : إليه - بأنه رد الفوت، ولكنه يتعدى هذا الفهم المتوهم إضمارًا بالنفس قبل تمام الجملة، ويجعل الفارس رادًا نفسه إلى الموت، إنه كما قلنا من قبل كان يوازن ويقرر ويختار فلم يختار فوت الموت بل اختار الإقبال عليه، ومن ثم رد نفسه إليه، والسبب الذى حمله على هذا الاختيار أنه حريص على الدفاع عن المحارم، فسلامتها هو حقيقة النصر والظفر، بل هو لب لباب الحياة لمن يطلبون الحياة، وهو فتى صاحب حفاظ مرّ لا يقبل التهاون، وصاحب خلق شديد الصعوبة في التمسك بالحفاظ على حرّماته، هكذا اختار الموت وردّه إليه حفاظه المرّ وخلقه الوعر. وليس غير كلمة (الوعر) هنا ما يسد مسدها ويرتفع إلى عمق تصويرها وسابغ إيحائها، بل إنها لجديدة كل الجِدّة محكمة أدق الإحكام في استخدام الشعر لها.

٨ - ورده أيضًا نفس تكره العار وترى غير الحفاظ على المحارم يوم الهول كفرًا أو عارًا قبل الوقوع فيه يكون الوقوع في الكفر، فهو إن فعل كان صاحب مذلتين الكفر والعار.

٩ - من أجل حفاظه على محارمه وحرّماته، ثبّت في مستنقع الموت قلمه، وبالبراعة الاستعارة حين جعل الموت الكريه مستنقعًا، والمستنقع حتى

ثبت فيه قدمٌ لابد أن تكون قدمٌ مارد مهول حتى يستطيع تمكينها واستقرارها في قاع مستنقع من ألزم صفاته اللينة والرخاوة إلى قلع بغير قرار، ثم بعد أن ثبتت قدمه قال لها - أو لنفسه - تحت باطن قدمك الحشر. هنا مسألك وهنا الطريق إلى مبعثك الأخير مع الناس يوم الحشر، فهو اختار الهول وقرر الموت في موقف لا يستطيعه غيره ولا يرتفع إليه سواه.

أى بدع من الشاعر في تركيب الصورة على هذا النحو؟! وأى عمق ذهني وأى خصوصية فنية تلك التي أملت عليه عناصر الصورة بهذا الوضوح وتلك القوة وذلك العمق، وهذا الجمال الفني المشبع؟!

١٠ - إن هذا الفتى بَكر إلى هدفه وغايته في المعركة والرضا منه نسيج رداءه وسدى لحمته، وقد ثَبَّتَ للهول الذي سبق وصفه، ولم ينصرف عن إقباله ومغناه إلا ورداؤه كفته، وأى كفن لَفَّ به؟ إنه الأجر والمثوبة عند الله وعند الناس. إن الصورة التي صور بها أبو تمام المعنى تصل حد العصيان في سهولتها وعمقها، في نفاذها وبساطتها، في بعدها وتألقها.

١١ - وهو لا يكف عن الإحاطة ببعد جديد من المعنى، إنه لا يقف عند حدود أنه ترقى كفته وهو أجر المثوبة، وأجر الذكر، بل يمتد إلى تعميق المعنى بإضافة بعد جديد فيه، فيقرر أن هذا الفتى تردى ثياب الموت أحمر قانيًا بدماء البسالة والشهادة، هكذا كان في ضوء الشمس أحمر قانيًا، فما أن جاءت ظلمة الليل إلا وأصبح ثيابه في خضرة السندس، لباس أهل الجنة هكذا يتحول الأجر والمثوبة في البيت السابق إلى سندس أخضر في رياض الجنة في هذا البيت. على أن هذا الانتقال بالمعنى لا يخلو من خلفية ثقافية، وبعد نظر في لمح الأشكال والألوان وتوظيفها توظيفًا فنيًا، ذلك أن الدماء في بداية الأمر تكون حمراء قانية اللون، حتى إذا مضى عليها وقت مالت إلى السواد، وما تزال بطول الوقت، تميل إلى لون داكن هو خليط من السمرة والخضرة وفيه من تكوين «البلازما» ذرات سندسية فيها عناصر من أكسيد الحديد فاستغل أبو تمام هذه الصورة المرئية للعين لَلَوْنُ الدم بعد

جفافه، ومع اختلاطه بظلمة الليل حيث لا تستخرج الشمس بقايا بريق الحمرة فيه، وشاكل مشكلة قوية بين هذا الدم وثياب السندس الأخضر^(١).

وهكذا أبو تمام يتقصى ويتعمق كأنما لا يريد الوقوف عند حد، هو يأتي بالجديد المدهش غير المعروف أو غير المطروق، وحتى ما كان معروفاً أو مطروقا من قبل فإنه ليس بهذا التشكيل وذلك التكتيف الذى وزع عناصره أبو تمام، فالعمق والتقصى، والتبع والتوليد، والإضافة والاعتماد على عناصر التصوير القائم على المقابلة نى البعد الذهني والفنى، كلها تشهد بأن أبا تمام شاعر لم يسبق فيما وصل إليه، ولم يُلحق فيما انتهى إليه.

براعة التفنن والتوليد والاختراع في معانيه :

لم يكن أبو تمام منقطع الصلة عن التراث الشعري قبله، ولم تكن صلته بالتراث قديمه وحديثه صلة الحفظ والتثوق، بل كانت صلة النظر والمدارسة، وصلة المُعَانَاة، في الفهم والتقصى وطلب التميّز، يحدثنا عن ذلك ابن رشيقي في كتابه العمدة فيقول: ^(٢).

«وكان أبو تمام يُكره نفسه على العمل حتى يظهر ذلك في شعره... حكى ذلك عنه بعض أصحابه، قال استأذنت عليه - وكان لا يستتر عنى - فأذن لى فدخلت [فإذا هو] في بيت مُصَهَّرَج قد غُسل بالماء يتقلب يمينا وشمالا، فقلت: لقد بلغ بك الحر مبلغا شديدا، قال: لا، ولكن غيره، ومكث كذلك ساعة ثم قام كأنما أطلق من عقال، فقال: الآن أردت، ثم استمدّ وكتب شيئا لا أعرفه، ثم قال: أتدرى ما كنت فيه الآن؟ قلت: كلا، قال: قول أبى نواس (كالدهر فيه شراسةٌ وليان) أردت معناه فشمس على، حتى أمكن الله منه فصنعت:

(١) وإخواننا في السودان يصفون من عمقت سمره وجهه بقولهم: فلان أخضر . لى شديد السمره.

(٢) العمدة ٢٠٩/١ تحقيق عبي الدين ط ٤١.

شَرِسْتَ بَلْ لَنْتَ بَلْ قَانَيْتَ ذَاكَ بِذَا فَأَنْتَ لَا شُكَّ فِيكَ السَّهْلُ وَالْجَبَلُ

ويروى ابن المعتز عن محمد بن قدامة عناء أبي تمام بالنظر والتأمل والتروى في التراث الشعري طلباً للتضيق والتوليد والإضافة والتجديد فيقول: «دخلت على حبيب بن أوس بقزوين وحواليه من الدفاتر ما غرق فيه فما يكاد يُرى، فوقفت ساعة لا يعلم بمكانى لما هو فيه، ثم رفع رأسه فنظر إلى وسلم على، فقلت له: يا أبا تمام إنك لتنظر في الكتب كثيراً، وتلمن الدرس فما أصبرك عليها!! فقال: والله ما لى إلف غيرها، ولا لغة سواها وإنى لخليق إن أنفقها أن أحسن. وإذا مجزمتين: واحدة عن يمينه وواحدة عن شماله وهو منهك ينظر فيها ويميزهما من دون سائر الكتب، فقلت: فما هذا الذى أرى من عنايتك به أوكذ من غيره؟ قال: أما التى عن يمينى فاللغات، وأما التى عن يسارى فالعزى، أعبدهما منذ عشرين سنة، فإذا عن يمينه شعر مسلم ابن الوليد صريع الغواني، وعن يساره شعر أبي نواس»^(١)

هكذا أبو تمام يحترق ويعنى نفسه بالتأمل البصير في الشعر، في أرقى ما وصل إليه من الصنعة على يد مسلم بن الوليد وفي آنق ما وصل إليه من السهولة والجمال الفنى، وبراعة الالتفات إلى علاقات الواقع النفسى والشعورى والاجتماعى في شعر أبي نواس، وهو كذلك أخذ نفسه بالتأمل في أوابد الشعر العربى فى شتى عصوره ومراحله، مولع بالغريب والقريب، فلتنظر إليه فى فننه فى معانيه.

يقول أبو تمام فى إحلى مدائحه لخالد بن يزيد الشيبانى^(٢).

(١) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ٢٨٣ - ٢٨٤. والخبر المروى هنا يوضح أنه كان ينظر فى كتب القدماء لينالهم ويستدرك عليهم بالتوليد والابتكار والإضافة. كما فى المثال هنا. وهذا يوضح أن نصاء فى التوليد والابتكار يتجأل قصد السرعة، ويجب أن توضع هذه الفكرة فى سياق دراسة موضوع الرقات. لاسيما فى شعر أبى تمام، وهذا ما لم يحرص عليه الأملى بالنسبة لآبى تمام، ومع ذلك فقد أفادت الدراسة الأدبية من موقف الأملى، وليس هنا تفصيل ذلك.

(٢) ديوانه ص ١٠٠ طبع نظارة المعارف. عمل بحمى الدين الحياط.

غدث تستجيرُ اللمعَ خوفَ نَوَى غَدٍ وعادَ قَتَادًا عندها كلُّ مَرْقَدٍ^(١)
 وأنقذَها من غَمرةِ الموتِ أَنَسَ صُدودُ فراقٍ لا صدودُ تَعَمُّدٍ^(٢)
 فأجرى لها الإشفاقُ دمعًا مُورِدًا من الدَّمِ يَجْرى فوقَ خَدِ مُورِدٍ^(٣)
 هي البدرُ يُغْنِيها تَوَدُّدٌ وجهها إلى كلِّ من لاقَتْ وإن لم تَوَدِّ

إنها تبكى مستجيرة باللمع خوف نوى غدٍ، وأصبح فراشها شوكة كشوك المهراس عند النابغة، ويوشك حزنها بالفراق المتوقع أن يقضى عليها بالموت، ولكن الذى ثجأها إدراكها أن الصدود أو الإعراض منه سيه فراق الرحلة، وليس الإعراض المتعمد، ولكن خوفها من الفراق أجرى لها دمعًا من الدم، فوق خد مورد بجماله الخلق، وإنها لجميلة كالبدْر، وتورد وجهها وسماحتة وسحره وجاذبيته يجعل كل من يلقاها يتودد إليها بسحر جلالها، وهى منصرفة عنه غير متوددة إليه.

هكذا المعنى من كل أطرافه فيه تفنن وتوليد وجدّة، مرجعها كلها عمقه العقلى، وحسه الفنى، وبصيرته فى إدراك العلاقات بين المعانى فى وشائجها المتعددة، التى لا تكاد توجد بين يدى أمثاله من دهاقنة الفن العالى.

ولأبى تمام غير ذلك نماذج شديدة السهولة والوضوح مع ارتفاع فنى وبراعة توليد وتفننها وتوليدها من ذلك قوله :

وإذا أرادَ اللهُ نشرَ فضيلةٍ طُوِّتْ أُنْحَ لها لِسَانُ حُسُودٍ
 لولا اشتعالُ النارِ فيما جاورَتْ ما كانَ يُعْرِفُ طِيبُ عَرَفِ العُودِ

وهو يحتاج لما يُصيب الكرماء من فاقة أو عنت بكثرة العطاء فيقول :

لا تُكْرِى عَطْلَ الكَريمِ من الغنى فالسِّلُّ حَرْبٌ للمكانِ العَلى

ولهذه القصيدة قصة يرونها صاحب الأغاني تؤكد افتتان الناس بتفنن أبى

(١) النوى : الفراق. القتاد : شجر صلب له شوك كالإبر.

(٢) غمرة الموت : الغمرة معظم الماء.

(٣) الإشفاق : الخوف.

تمام، فيما يقدم في شعره من قُورِ المعاني وغُرَرها، يقول حكاية عن الصولي^(١):

«قدم أبو تمام مادحاً للحسن بن رجاء، فرأيت منه رجلاً عَقْلَةً وعِلْمة فوق شعره، فاستشده الحسن... اللامية التي امتدحه بها فلما انتهى إلى قوله:

أنا مَنْ عرفتَ فإنْ عَرَتِكَ جهالةٌ فأنا المقيّمُ قيامَةَ العُدَلِ
عادتْ له أيامه مَـوَدَّةٌ حتى توهمَ أنهمْ لِيالي
فقال الحسن: والله لا تنوِّدُ عليك بعد اليوم، فلما قال:

لا تُنكرى عَظْلُ الكَريمِ من الغنى فالسيلُ حَرِبَ للمكان العَلِي
وتنظري حيثُ الرِكابُ يُنصُّها مُحى القريضُ إلى مِيتِ المالِ^(٢)
قام الحسن بن رجاء على رجله، وقال والله لا أتممتها إلا وأنا قائم فقال أبو تمام لقيامه:

لما بلغنا ساحةَ الحسنِ انقضى عنا غمُّكَ دولةَ الإتحالِ
بَسَطَ الرِجاءُ لنا بِرغمِ نوائِبِ كَثُرَتْ بَيْنَ مِصارعِ الأمالِ
أغلى عَذارَى الشُّعرِ. إنْ مهورها عِنْدَ الكَرامِ وإنْ رُخِصْنَ غِوارِ
تَرَوُ الطُّنُونُ به على تَصْلِيقِها وَبِحُكْمِ الأمالِ في الأَمَـوَابِ
أضحى سَميَّ أبِيكَ فِـيكَ مُصَدِّقا بِأَجَلِ فائِدةٍ وأَمْسِ فارِ
ورأيتني فـالَّتِ نَفْسُكَ سَـيِّها لِي، ثُمَّ جُدَّتْ وما انتظرتِ سَوائِ
كالغيثِ لَيسَ له - أريدُ غمامه أو لم يُرد - بَدُّ من التَّهْطالِ

فتعانقا وجلسا وقال له الحسن: ما أحسن ما جلوت هذه العروس فقال والله لو كانت من الحور العين لكان قيامك لها أوفى مهورها... وأقام شهرين

(١) الأغاني ٣١١/١٦ - ٣١٢.

(٢) ينصها: يستحقها.

فأخذ على يدي عشرة آلاف درهم، وأخذ غير ذلك مما لم أعلم به، على بحل كان في الحسن بن رجاء».

هكذا كان أبو تمام صاحب تفنن وجدة وتوليد وإبداع، وديوانه يزخر بالكثير، وآياته في شعر الحكمة وأسانيه في الاستدلال على فكرته لا حصر لها في ديوانه وفيما رواه الصولي في أخبار أبي تمام.

الزخرف في فن أبي تمام:

لأب تمام نوعان من الزخرف يمزج بينهما مزجاً عجيباً هما زخرف اللفظ وزخرف المعنى، وزخرف اللفظ عنده مسخر لتعميق المعنى وتجميله، فيصبح له زخرفان في صناعته أحدهما ظاهر في اللفظ تستريح إليه الأذن وترتلح إليه الشاعر، وثانيهما كامن في المعنى تلتذذ النفس ويضطرب له العقل ويتغذى به الوجدان الفني الرفيع، وليس بينهما في التسيج فاصل أو حاجز، ولكن ذلك فقط قول يقال في سياق الدرس والتحليل، حيث لا فرق في الأصل بين الشكل والمضمون.

وثقافة أبي تمام العميقة وصبره على مجالدة النظر ومداومة التأمل كل ذلك أعده إعداداً خاصاً في طاقته الفنية، وكان ذوقه ذوقاً متأنقاً يعشق الإسراف في التأنيق والجمال، فهو مغرم بالتصنيع حتى في ثيابه ومطعمه، يقول الأستاذ الدكتور شوقي ضيف «لقد كان ذوقه ذوق نحات أصيل يتمسك بالأسلوب الجزل الرصين، فهو الذي يلاثم ما يريد من ضخامة البناء ومتانته وقوته، وقد تحولت عنده معاني الشعراء إلى ما يشبه جذاذات العلماء، فهو يتناولها عن سبقه، ويخرجها إخراجاً جديداً... ونحس كأن الشعر أصبح تنميقاً وزخرفاً خالصاً، فكل بيت في القصيدة إنما هو وحدة من وحدات هذا التنميق والزخرف، وهو ليس زخرفاً لفظياً فحسب، بل هو زخرف لفظي ومعنوي يروعا فيه ظاهره وباطنه وما يودعه من خفيات المعاني وبراعات اللفظ، وبذلك انتهى عنده مذهب التصنيع إلى غايته، وهو يقف فيه علماً شامخاً لا تتناول إليه الأعناق،

فكل من قلده من بعده كانوا يقعون دونه على السفح^(١) ولا عجب بمد ذلك أن يصف أبو تمام أنه الشعرى فيقول:

خُذْهَا مَثَقَّةَ القَوَاقِ رُبَهَا لسَوَابِغِ النُّعْمَاءِ غَيْرُ كُنُودٍ^(٢)
 حَدَاءَ تَمَلَّا كُلُّ أَدْنٍ حَكْمَةً وبِلَاغَةٍ وَتُبْدِرُ كُلَّ وَرِيدٍ^(٣)
 كَالطَّعْنَةِ النَّجْلَاءِ مِنْ يَدِ ثَائِرٍ بِأَخِيهِ أَوْ كَالضَّرْبَةِ الْأَخْدُودِ^(٤)
 كَالدُّرِّ وَالْمَرْجَانِ أَلْفَ نَظْمَةٍ بِالشُّنْثَرِ فِي عُتْقِ الْكَعَابِ الرُّودِ^(٥)
 كَشَقِيَّةِ الْبُرْدِ الْمُتَمَنِّمِ وَشَيْءٍ فِي أَرْضِ مَهْرَةٍ أَوْ بِلَادِ نَزِيدٍ^(٦)

كان أبو تمام يعتمد على الطباق والجناس والمشاكلة والتصوير، وهذه حين لفظية، وهي مشهورة في الشعر العربي، ولكن كثافتها برزت في الشعر العباسي لا سيما عند مسلم بن الوليد^(٧) ولكن أبا تمام يوظف الحلى اللفظية توظيفاً يزداد المعنى به عمقاً وجمالاً ونفاذاً من ذلك قوله: ^(٨)

يَا مَوْضِعَ الشَّدْنِيَّةِ الْوَجْنَاءِ وَمُصَارِعَ الْإِدْلَاجِ وَالْإِسْرَاءِ^(٩)

(١) العصر العباسي الأول د. شوق صيف ص ٢٢٣.

(٢) (ديوانه ص ٨٥ ط نظارة المعارف) مثقفة: مهلبة مقومة. السوابغ: الكوامل. الكنود: كافر النعمة ناكرها.

(٣) حداء: سريعة السير، والفيوع: الوريد: عروق في العنق. وإدراار الوريد كناية عن التدحج، أي أنها تقتل من يجسدها.

(٤) الجلاء: الواسعة. الثائر: طالب الثأر. الأخدود: النافذة المؤثرة العميقة.

(٥) الشنثر: حرز يفصل نظم حبات الدر والمرجان في العقد ليزيدها بهاء. الكعاب: بادررات اليهود. الرود: الطوافات.

(٦) الشقيقة: ما يشق ويفصل من الثياب. البرد: الثوب. المتئم: المشوي. النقر: أرض مهرة: في جنوب جزيرة العرب يصنع بها خيط القصب للزينة. بنوزيد: من قضاة وإليه تنسب اليهود ذات الوشي ويقال: برود نزيدي.

(٧) راجع عنه العصر العباسي الأول د. شوق صيف ص ١٨٠.

(٨) ديوانه ص ١ طبة نظارة المعارف.

(٩) الإبصاع: نوع من السير أو التيسير، إذا حمل الراكب الباقية على السير السريع، الشدنية: الباقية الأصلية. الوجناء: العظيمة الوجنتين الضخمة. الإدلاج: سير الليل كله، الإسراء: سير جزء منه.

أَفَرَّ السَّلَامَ مَعْرِفًا وَغَضَبًا مِنْ خَالِدِ الْمَعْرُوفِ وَالْمُهْجَاءِ^(١)
 سَيَّلَ طَمْسِي لَوْ لَمْ يَنْفَعْ ذَائِدُ لَتَبَطَّحَتْ أَوْلَاهُ بِالْبَطْحَاءِ^(٢)
 وَغَدَتْ بَطُونُ مِثْنَى مِثْنَى مِنْ سَيْبِهِ وَغَدَا جِرًا مِنْهُ ظُهُورُ خِرَاءِ^(٣)
 وَتَعَرَّفَتْ عِرْفَاتُ زَاخِرَةٍ وَلَمْ يُحْصَصَنَّ كَدَاءُ مِنْهُ بِالْإِكْدَاءِ^(٤)
 وَلَطَابَ مُرْتَبَعٌ بِطَيْبَةٍ وَاكْتَسَتْ بُرْقَتَيْنِ: بُرْدَ ثَرَى وَبُرْدَ ثَرَاءِ^(٥)
 لَا يُحْرَمُ الْحَرَمَانُ خَيْرًا مِنْهُمْ حُرُمُوا بِهِ نَوًّا مِنَ الْأَنْوَاءِ^(٦)

فهو هنا يملح خالد بن يزيد الشيباني، وكان واليًا على الثغور فغضب عليه المعتصم وأراد نفيه. فطمع خالد في أن يكون خروجه إلى مكة، ثم تشفع له من قُبَلت شفاعته، فأبقاه الخليفة على ولاية الثغور^(٧).

والنص كما هو واضح صعب على من يتناوله ولا يكون ذا خبرة به، لكننا نلفت النظر إلى مدى استغلال أبي تمام لمعنى بسيط هو رغبة خالد في أن يخرج إلى مكة بعد إقصائه عن الثغور، فيرى أبو تمام أن مجرد إقباله إلى عرفات ومِثْنَى يستحق أن يسبق بإقراءهما السلام منه، فهو خالد البطولة والعطاء، وإنه بعظم عطائه سيملاً بطاح مكة بالمزيد منه، وعرفات هي الأخرى تعرف وفَرَّ عطائه، وجبل كَدَاءَ سيناله الخير ولن يلحقه إكْدَاءُ، والمدينة المنورة ستكون منزل القوم

(١) أتر: أبلغ. معرّفًا: قاصدًا عرفات، محصيًا أي قاصدًا المحصب موضع رمى الجمار خالد المعروف والمهجاء: المعروف بها.

(٢) السيل: معروف خالد. طمس: زاد وارتفع. البطحاء: بطن مكة. تبطحت: انسلطت. أولاه: نعمه.

(٣) مِثْنَى الثانية جمع أمية. والمعنى لاصبحت بطون المكان مِثْنَى أمية تقصد لسب عطائه. ولأصبحت حراء فناء واسعًا يقصده الناس، فحراء الأولى جبل حراء، والثانية المقصود بها الأبنية الواسعة وهي في الأصل اسم لماوى العزلان، والمقصود هنا مجرد ماوى لجمع كثير ولا يكون كذلك إلا الماء الواسع.

(٤) تعرفت: عرفت. زاخرة: عطاء الكثير. كداء: جبل بمكة. الإكداء السجل وقلة الخير.

(٥) طيبة: المدينة المنورة. المرتبع منزل القوم في الربيع. البردين الثوبين. الثرى: الأرض. الثراء:

الغنى. ويقصد ببرد الثرى النبات والخضرة والقاء ويرد الثراء: المال وهو وردة عطاء المدح.

(٦) التواء: المطر والغيث. والمعنى يدعو لأهل الحرمين أن لا يمنحوا الخير بعد أن حرّموا من جود خالد بعدم انتقاله إلى ولاية مكة، ويقال على ولاية الثغور.

(٧) راجع تقديم الديوان للقصيد. طنظارة للمعارف.

في الربيع لأنها ستلبس بردين : برد النظرة والثمّاء بزروعها، وبرد عطاء خالده بوفرة ماله.

لكن انظر إلى الخلى اللفظية ومدى كثافتها في هذه الأبيات القليلة إنه يجانس بين : ينود وزائد، ويطحاء وتبطحت، ومِنَى وَمُنَى، وجرًا وخراء، وتعرّفت وعَرَقات، وكذاء وإكذاء، وطيبة وطابت والحرمَان ويحرم.

وهذه الشيات ليست بعدًا لفظيًا لا تعمّق به المعنى، بل هي إضافة في أداء المعنى، وأكثر من هذا إنها نسيج داخل صورة مكتملة، والتماذج في شعر أبي تمام كثيرة وافرة لا يتسع المقام هنا لتقصيها والزيادة منها^(١).

ولكن هذا الفن عند أبي تمام يسترعى النظر أكثر ما يسترعى إلى جانب ما تقدم في قدرته الفائقة دائمًا على التصوير والوصف. من ذلك قوله يمدح المأمون^(٢) :

يَمَنْ أَلَمَ بِهَا فَقَالَ سَلَامٌ كَمْ حَلَّ عَقْدَةً صَبَرَهُ الْإِلَامُ
وَقَفُوا عَلَى اللَّوْمِ حَتَّى خُلُوا أَنَّ الْوُقُوفَ عَلَى الدِّيارِ حَرَامُ
وَلَقَدْ أَرَاكَ فَهَلْ أَرَاكَ بِغَبْطَةٍ وَالْعِشْرُ غَضٌّ وَالزَّمَانُ غَلَامُ
أَعْوَامٌ وَصَلِّ كَانَ يُنْجِي طَوْلَهَا ذَكَرُ النَّوَى فَكَانَهَا أَبَامُ

ثم انبرت أيام هجر أرقت
ثم انقضت تلك السّون وأهلها
أتحدّرت عبرات عينك أن دعت
لا تشجّين لها فإن بكاءها
من الحمام فإن كرت عيافه
نحوى أسي فكانها أعوام
فكانها وكانهم أحلام
ورقاء حين تضعض الإظلام؟
ضحك وإن بكاءك استغرام
من خائهن فإنهن حمام

هكذا أبو تمام وهو يوشى فنه داخل صورة فيها مناجاة نفس وأنين

(١) راجع البحث التفيض الذي كتبه الأستاذ الدكتور شوق ضيف عن هذه الظاهرة عند أبي تمام

ص ٢٢٧ وما بعدها من كتاب الفن ومذاهبه ط. المعارف مصر.

(٢) ديوانه ص ٢٧٩ ط. نظارة المعارف.

وجدان، لا تحجب صناعته مشاعره الصافية وأحاسيسه الخفية من أن تغمرك
بفنها وتستولى عليك بأسرها، ويتم هذا حتى وهو يصنع مقدمة غزلة لقصيدة
مدح، لأنه يدرك أسرار فنه، فتقرأ المقدمة وكأنها تجربة معاناة شخصية، لأن
العمق الفني عند أبي تمام يمتلح من رؤية إبداعية يستغرقها الوجد الفني،
فيصبح تمثلاً في الموقف وإفضاؤه بها نوعاً من معاقرة اللذة والألم داخل
وهج شعوري ونفسي، يتحدثك عن معاناة هذا الإبداع الخاص، فتتلقى عنه
وقد نقلك إلى مثل ما هو فيه.

وهاهو ذا يصف الخمر - وهي من أضعف أغراضه الشعرية - فيقول في
سياق مدح يحيى بن ثابت^(١):

بمدامة تغدو المنى لِكُثُوبِهَا	خَوَلَا عَلَى السَّاءِ وَالضَّرَاءِ ^(٢)
زَاحَ إِذَا مَا الرُّوحُ كُنَّ مَطِيَّهَا	كَانَتْ مَطَايَا الشَّوْقِ فِي الْأَحْشَاءِ ^(٣)
عَنِيَّةٍ ذَهَبِيَّةٍ سَبَكَتْ لَهَا	ذَهَبَ الْمَعَانِي صَاعَةً الشُّعْرَاءِ ^(٤)
صَنَعَتْ وَرَاضَ الْمَرْجُ سِئَاءَ خُلُقِهَا	فَتَعَلَّمَتْ مِنْ حُسْنِ خُلُقِ الْمَاءِ

وأبو تمام فنان في وصف الطبيعة وفي تشخيص مشاعر الطير وأحاسيسه من
ذلك وصفه لمشاعر قُمَرِيَّة، وقُمَرِيَّ يتساقيان رحيق الهوى والغرام بينما الشاعر
محزون، وكأنما السماء تحزن فتبكي له، والطبيعة من حوله متشحة بثياب
الربيع زاهية مشرقة، والطواريس تروح وتغدو وتومض بألوانها الزاهية المزركشة،
وكانها خدم في عرس الطبيعة المشرقة كل ذلك في مقدمة المدح من قصيدته
التي يمدح فيها داود بن محمد فيقول^(٥):

غَنَى فَشَاقَكَ طَائِرٌ غَرِيْدٌ لَمَّا تَرْتُمُ وَالْغُصُونُ تَمِيْدُ

(١) ديوانه : ص ٣ طبعة نظارة المعارف.

(٢) الخول : الأصحاب أو الخدم.

(٣) الروح الأولى الخمر، والثانية جمع راحة وهي بطن الكف.

(٤) الصاعقة جمع : صانع.

(٥) الديوان ١٤٨/٢ شرح التبريزي تحقيق د. محمد عبده عزام ط المعارف.

ساقٌ على ساقٍ دَعَا لُحْرِيَّةً فَدَعَتْ تُقَاسِمُهُ الْهَوَى وَتَصِيدُ^(١)
 إلفان في ظِلِّ الغُضُونِ تَالِفًا وَالتَّفُّ بَيْنَهُمَا هَوَى مَعْقُودُ
 يَتَطَعَّمَانِ بِرِيقِ هَذَا هَذِهِ وَذَلِكَ بِرِيقِ بَلَكٍ مُعِيدُ^(٢)
 يَا طَائِرَانِ تَمَتُّعًا هُنَيْنًا وَعِمَا الصَّبَاحِ فِلَانِي مَجْهُودُ
 أَبْكِي وَقَدْ سَمَحَ الْبُرُوقُ مَضِيَّةً مِنْ كُلِّ أَقْطَارِ السَّمَاءِ رُعُودُ
 وَاهْتَزَّ رِيحَانُ الشُّبَابِ فَأَشْرَقَتْ لَتَهْلُلَ الشَّجَرِ الْقَرَى وَالْيَسْدُ^(٣)
 وَمَضَتْ طَوَارِيسُ الْعِرَاقِ فَأَشْرَقَتْ أَذْنَابُ مُشْرِقَةٍ وَهْنُ حُفُودُ^(٤)
 يَرْقُلْنَ أَمْثَالَ الْقَذَارَى طُورًا حَوْلَ الدُّوَارِ وَقَدْ تَذَانَى الْعَبْدُ

الغموض والإغراب في شعره:

في بداية الحديث هنا نسوق كلام ابن المعتز لتوضيح طبيعة الغموض والاستغراق في شعره، يقول: «إن الرجل كثير الشعر جدًا، ويقال إن له سبائة قصيدة ولما غائاة مقطوعة، وأكثر ماله جيد والردى الذى له إنما هو شيء يستغلق لفظه فقط فأما أن يكون في شعره شيء يخلو من المعانى اللطيفة والمحسن والبدع الكثيرة فلا»^(٥).

ولكن غرام أب تمام بالمحسنات اللفظية وبالعمق العقلي، والتعقيد في الشكل والمضمون كان سبباً من أسباب غموضه وإغراقه في الغرابة. وقد أكثر عليه الأمدى في ذلك، وذكر أمثلة متعددة مدعومة بالشرح والتحليل والموازنة، وهى في جملتها تمثل مجوفاً مطولة^(٦). ومن أمثلة ذلك قوله^(٧):

(١) الساق الأولى: القمرى، أر ذكر الحمام، والساق الثانية ساق الشجرة.

(٢) مجعا: حسوا.

(٣) ريعان الشباب ها: الربيع.

(٤) ومضت: لعت وتلالت. الحفود: جمع حائد وهو الخادم.

(٥) طبقات ابن المعتز ص ٢٨٥ - ٢٨٦. تحقيق عبد الستار فراج ط ٤

(٦) راجع على سبيل المثال الموازنة ص ١٢٣ وما بعدها، ٢٢٧ وما بعدها، ٢٦١ وما بعدها.

(٧) راجع الموازنة في البيتين الأول والثالث ص ٢٦٢، ٢٦٣. ثم راجع ديوانه في الأبيات الباقية على

ترتيب ذكرها هنا ص ٤٣، ١٥، ٤١، ١٧٢. وانظر: أمراء الشعر العربى في العصر العباسى ص ٢٠٩

أنيس المقدس.

فالشَّمْسُ طالعةٌ من ذا وقد أَفَلَتَ والشمسُ واجبةٌ في ذا ولم تَجِبِ
وقوله :

خَانَ الصَّفَاءُ أُنْجَ خَانَ الزَّمَانُ أَخَا عنه فَلَمْ يَتَخَوْنَ جِسْمَهُ الْكَمَدُ
وقوله :

يَوْمَ أَفَاضَ جَوَى أَغَاضَ تَعَزُّبًا خَاضَ الْهَوَى بَحْرَى حِجَاهِ الْمُزِيدِ
وقوله :

عَرَّتْ خِلَافَتُهُ وَأَغْرَبَ شَاعِرٌ فِيهِ فَأَحْسَنَ مُغْرَبٌ فِي مُغْرِبِ
وله من ذلك نماذج ذات كثافة فنية مثقلة بالإغراب، منها :

وَرَكِبَ يُسَاقُونَ السَّرَكَابَ زَجَاجَةً مِنَ السَّيْرِ لَمْ تَقْصِدْ لَهَا كَفَّ قَاطِبِ
فَقَدْ أَكَلُوا مِنْهَا الْغَوَارِبَ بِالْمَرَى وَصَارَتْ لَهُمْ أَشْبَاهُ كَالْغَوَارِبِ
وقد أطلال الأمدى - كما ذكرنا آنفاً - في عقد أبواب لنقد شعر أبى تمام منها ما يتصل بالردل من ألفاظه، والساقط من معانيه، والقيح من استعارته، والمستكره المعقد من نسجه ونظمه. وهذا كله وغيره يعد من أسباب غموض أبى تمام، وقد سبق القول بأن «الأمدى» كان متحاملاً عليه، لكن المادة العلمية التي قدمها مادة خصبة جدية بدراسات في مجال النقد الأدبي والتاريخ للأدب تضعها في موضعها الصحيح. وهي لم تظفر بالجهد اللائق بها على نحو يرتفع إلى جهد الأمدى رحمه الله

ومن أمثلة إغراقه في استعمال الغريب :

أَهَيْسُ أَلَيْسُ لَجَاءٌ إِلَى هِمَمٍ تُغْرِقُ الْأَسَدَ فِي آذِيهَا اللَّيْسَ

مطالع القصائد عند أبى تمام :

ونختم حديثنا عن أبى تمام بالوقوف عند ظاهرة فنية احتشد لها أبو تمام احتشاداً فنياً عجباً، تلك الظاهرة هي مطالع قصائده لا سيما في شعر الملاح،

حيث كان يبرع براعة فائقة في خلق علاقة موضوعية فنية بين المقدمة وموضوع القصيدة.

لقد سبق لى في بحث متخصص حول المقدمة التقليدية للقصيدة العربية في العصر الجاهلى^(١) الوصول إلى نتائج محددة منها أن الشاعر الجاهلى كان يعتمد إلى خلق علاقة فنية موضوعية بين المقدمة والتجربة موضوع القصيدة من ذلك قصيدة ندى الأصبع العدوانى التى مطلعها^(٢):

يا مَنْ لقلبٍ شديدٍ الهمُّ مخزون أمسى تذكُّرُ ربِّا أمْ هارون
وهناك تطور في مطالع القصائد وسمات خاصة متعددة، تناول جوانب شتى منها البحث القيم للأستاذ الدكتور حسين عطوان^(٣).

وبهنا الآن أن نكشف عن جانب من صنعة أبى تمام في خلق علاقاته الفنية بين المقدمة وموضوع القصيدة.

وسوف نأخذ هنا إحدى قصائده في ملح محمد بن حسن الزيات وهذا نص المقدمة موصولاً بموضوع القصيدة^(٤).

- ١ - دَبَفْتُ بِكَيِّ آيَاتٍ رَتَجَ مُدَنَّفٍ لَوْلَا نَسِيمُ تُرَابِهَا لَمْ يَغْرِفْ^(٥)
- ٢ - طَابَتْ لِأَقْدَامٍ وَطَرَّتْ تُرَابِهَا فَتَقَحَّنَ نَشْرَ لَطِيمَةٍ مَعَ قَرَقَفٍ^(٦)

(١) راجع كتابي الشعر الجاهلى ٣٤٣ وما بعدها مع الإحالات على دراسة النماذج الشعرية. ط مكتبة الشباب.

(٢) كتابي الشعر الجاهلى ص ٨١ وما بعدها والدراسة الفنية ص ١١٣ وما بعدها، والنص بالمتفصلات بشروحه المختلفة للأبيارى والتبريزى.

(٣) راجع سلسلة كبة المتخصصة في هذا الموضوع بعنوان (مقدمة القصيدة العربية).

(٤) راجع ديوان أبى تمام بشرح الخطيب التبريزى > ٢ ص ٣٩٤ تحقيق د. عبده عزام طدار المعارف.

(٥) الدبف: المرض النقل والمريض الذى لزمه المرض الشديد. والمدنف من ألقفه المرض، ونقول: دبف المريض - دبفاً اشتد مرضه.

(٦) النطيمة: وعاء المسك. والقرقف: الحمر والماء البارد الصافي.

- ٣ - أَرُجُ أَقَامَ مِنَ الْأَخِيَّةِ فِي الثَّرَى
٤ - أَخَذَ الْبَلَى آيَاتَهَا فَرَمَى بِهَا
٥ - وَخَدَى وَقَفْتُ وَلَمْ أَقْلُ - مِنْ عَبْرَةٍ
٦ - وَخَذْتُ مَا غَادَزْتُ فِيهَا مِنْ رِيْلٍ
٧ - وَظَلَلْتُ الْخَفْ فِي السُّؤَالِ رُسُومَهَا
٨ - فَلِنُؤْمَا فِي الْقَلْبِ نُؤَى شَفَهُ
٩ - وَكَأَنَّمَا اسْتَشَقَّ لِمَنْ مُحَمَّدٌ
١٠ - سَأَلَ السَّهَّاءَ فَجَادَهَا بِحَيَاتِهِ
١١ - مُتَعَانِقُ الْخُزْدَانِ تَشْرُهُ الصُّبَا
١٢ - وَنُؤَى الرَّيْعُ بِهَا فَلَيْسَ يُقْلَهُ
- وَصَرَى أَرَيْقَتْ بِاللُّعُوعِ الذَّرْفِ^(١)
يَبْدُ الْبَوَارِجِ فِي وَجْهِهِ الصَّفْصَفِ^(٢)
وَقَفْتُ حَشَائِي بِهَا - لِجَادِنَا قَفِ^(٣)
وَلِنُؤْمَا بِوَيْضِ طَرْفِ مُوسَفِ^(٤)
وَالنُّعْ مِنْ مُخَفِ السُّؤَالِ الْمُلْحَفِ^(٥)
وَلَهُ بِظَاغِنَا وَبِالْمُتَخَلَّفِ^(٦)
فَرُسُومُهُنَّ مِنَ الْحَيَا فِي زُخْرَفِ^(٧)
بِنَهُ يَنْزِلُ ذِي وَبَيْضِ أَوْ طَفِ^(٨)
خَضِلًا وَتَطْوِيهِ كَطَى الرَّفْرِفِ^(٩)
عَنْهَا نَيْجُ تَكُومِ قَبِظِ مُعْصِفِ^(١٠)

- (١) أَرَجُ الطَّيْبُ - أَرَجَا وَأَرَجَمَا : فَاحَ وَ - الْمَكَانَ انْتَشَرَ فِيهِ الطَّيْبُ فَهِيَ أَرَجٌ وَ - النَّاسُ اضْطَرَبُوا وَضَجُوا بِالْكَاءِ . الْعَصْرُ : الْحُمْرُ .
(٢) الْبَوَارِجُ هُنَا : الرِّيحُ الْحَارَةُ فِي الْعَيْفِ : الصَّفْصَفُ : الْمُنَى مِنَ الْأَرْضِ .
(٣) الْخَادِي : قَائِدُ الرِّكَبِ ، أَوْ مَغْنِيهِ لَتَهْوِينَ الطَّرِيقِ عَلَيْهِ .
(٤) حَسَدٌ : تَمَنَّى أَنْ تَتَحَوَّلَ إِلَيْهِ نَعْمَتُهُ أَوْ أَنْ يُسَلِّبَهَا . الْوَيْضُ : اللَّمَعَانُ الْخَاطِفُ لِلرَّقِ .
الْمُوسَفُ : تَقُولُ وَصَفَ الشَّيْءَ : قَشَرَهُ . وَالْوَسَفُ : تَشَقَّقَ يَبْدُو فِي مَقْدَمِ نَحْدِ الْبَعِيرِ حَتَّى يَبْعَمَ حَسَدَهُ فَيَقْشَرُ جِلْدَهُ .
(٥) الْإِخْلَافُ : شِدَّةُ الْإِلْخَالِجِ . الْحَفَهُ : أَعْطَاهُ تَحْفَةً . وَالتَّحْفَةُ الطَّرْفَةُ ، وَيُقَالُ لِمَا لَهُ قِيَمَةٌ فَنِيَّةٌ أَوْ أَثَرِيَّةٌ تَحْفَةٌ .
(٦) النُّؤَى : هُوَ الْحَفِيرُ حَوْلَ الْخِيَمَةِ تَنْزِلُ بِهِ الْمَاءُ .
وَتَقُولُ : شَفَ الثَّوْبَ وَغَوَّهُ - شَفَوْنًا : رَقَ حَتَّى يَرَى مَا خَلْفَهُ وَ - الشَّيْءَ لَمْ يَجِبْ مَا وَرَاءَهُ .
وَشَفَ تَحْلَ وَدَقَ مِنْ هَمٍّ أَوْ مَرَضٍ وَ - تَحْرُكُ لَحْفَةً وَيُقَالُ شَفَهُ الْحَبَّ أَوْ أَهْمَ : ذَهَبَ بَعْضُهُ .
(٧) الْحَيَا : الْحَصْبُ وَ - الْمَطَرُ .
(٨) السَّهَّاءُ : كُلُّ مَا سَمَكَ حَائِطًا كَانَ أَوْ مَسْقَفًا . وَالسَّهَّاءَانِ : نِجْمَانِ لَيَرَانِ أَحَدُهُمَا فِي الشِّمَالِ وَهُوَ السَّهَّاءُ الرَّامِحُ وَالْآخَرُ فِي الْجَنُوبِ وَهُوَ السَّهَّاءُ الْأَعَزَلُ ، وَسَمَكَ الشَّيْءُ سَمَكًا : رَفَعَهُ .
وَيَقُولُ التَّرِيزِيُّ : السَّهَّاءُ لَا يُخْلَفُ نَوْؤُهُ . الْوَيْضُ : لَمَعَانُ الْبَرَقِ . الدِّيَّةُ الْوُطْفَاءُ : هِيَ الَّتِي تَتَابَعَتْ قَطَرَاتُ مَائِهَا حَتَّى كَانَتْهَا خِيُوطٌ مُتَدَلِّةٌ مِنْهَا وَيُقَالُ إِنَّهُ تَشْبِيهُ لَخِيُوطِ مَائِهَا بِطُولِ الْأَهْدَابِ .
(٩) الْخُزْدَانُ : نَبَاتٌ بَرِيٌّ مِنْ فَوَاتِ الْفَلَقَتَيْنِ . مِنْهُ أَنْوَاعٌ تَرَوِّعُ لَوْرُهَا وَأُخْرَى نَبَتٌ بَرِيَّةٌ .
الرَّفْرِفُ : يَقْصَدُ كُلُّ مَا يَفْصَلُ عَنِ الشَّيْءِ كَالْجَنَاحِ مَثَلًا .
(١٠) نَاجَتِ الرِّيحُ : إِذَا اضْطَرَبَتْ وَالرِّيحُ الشَّيْخُ هُوَ الَّذِي مَرَّ سَرِيعًا مَعَ إِحْدَاثِ صَوْتٍ .

١ - وقف المحب المريض على آثار ريع هو الآخر شديد المرض لأن المحب والريع كلاهما مُبتلى بفراق المحبوبة، وقد عرف المحب الريع بشذى رائحة المحبوبة الموجود في تراب ريعها، ولولا نسيم ترابها لم يعرف الريع. ٢ - وإن أرض الريع قد لذت لأقدام وطئن ترابها، ومن فرط تضيئها بالطيب - الذى هو أثر من آثار المحبوبة - فقد انتشر الأرج بالمكان كم لو كانت لطيفة مسك قد فُتحت فتضوّع بها المكان، وامتزجت رائحة المسك برائحة الخمر المعطر هو الآخر، وهكذا ريح المحبوبة بذلك المكان يجمع بين طيب الرائحة ولذة مداخلة السكر للنفس بخمر مزجت بالطيب، ولعلها سكرة الهوى والشوق.

٣ - وتلك الرائحة المنتشرة بالمكان إنها عطر كُمن في ثرى الريع، وانتشرت هذه الرائحة منه بفعل الحركة تارة، ولأن دموع المحب التى أغرقت التراب أثارت كوامن عطره تارة أخرى، بل هذه الدموع هى التى أراقت الخمر التى استوعبها التراب، وهكذا أضحى الثرى وعاءً للمسك وللخمر معاً في خيال الشاعر وتصوره.

وهذا المعنى الذى تقدمه الأبيات الثلاثة السابقة وإن كان يحتذى جيداً الوقوف على الأطلال منذ العصر الجاهلى لكنه يتخطى معانى الجاهليين ومن ولاهم، بهذه الجودة المبكرة التى ولدها أبو تمام بذنه المتعمق، ووشاها بتطريزه المبهر، في لفظه ومعناه، لقد نشر الشاعر بين أيدينا نسيجاً فنياً يحمل نفس الاسم القديم، ولكنه يختلف عنه في لحمته وسداه، فالخيوط والألوان وبراعة التصوير والتشخيص كلها تجعلنا أمام مذاق فنى جديد في إطار الوقوف على الأطلال.

أما الأبيات من الرابع إلى الثامن فقد عرضها الشاعر على النحو التالى :

٤ - إن البلى أخذ العلامات المميزة للريع، وطوّج بها في الصحراء المعتدة القسيحة، لكن الشاعر يجسد المعنى ويشخصه. فالبلى استخدم يد الريح الحارة العاصفة المهلكة في سعار الصيف، وهذه اليد طوحت، بعيداً

في الفلاة الواسعة المستوية، آثارَ المحبوبة، وهكذا لم يبق منها إلا نعمة قليل.

٥ - وهو كما أخبرنا من قبل عرف الآثار بنسيم ترابها، وتمسكت بها قدماء التي ألتذت المكان وعرفته بطيب عَرَفَه، ومن فرط لهفته وتعلقه وقف وحده دون الركب، ولماذا لَمْ يستوقف أصحابه - كما فعل امرؤ القيس وَمَنْ تابعه - إنه يوضح علة ذلك فيقول: «إِنْ غَبَرَنِي التي كادت تهلكُ بها أحشائي منعنى القدرة على مناداة الحادى لأطلب منه الوقوف، ولتنظر إلى الدقة والسرعة والسيطرة في تصويره وتشخيصه: «ولم أقل من عبرة - وقفت حشاي بها -...» هكذا العبرة أحدثت الغصة في أحشائه فتوقفت، وكأنما أوشكت الحياة كلها أن تغيب من أعماقه، وهذا توليد جديد وتطوير ذكى يعتمد على منطق عاطفى شديد الإقناع، كما هو شأن أبى تمام دائماً في براعة الحجة، وجدة الاستدلال.

٦ - وقف الشاعر، ثم كان لا بد له أن يغادر، وأن يمضى مع الركب أو يلحق به، وهو يصور لنا إحساسه حين أنصرف عن الريح فيقول: لقد حَزَنْتُ البلى الذى احتوى عليه الريح - وهو بهذا الحسد تمنى أن يكون هو نفس الشيء الثانوى بالريح - وحين همّ بالانصراف رَمَقَ الديار ورمق البلى أيضاً بوميض طرف هو الآخر موجع اليم لأنه من فرط بكائه السابق تشققت جفونه، هكذا دفعه التوليد وتعمق المعنى أن يجعل البلى غريماً محسوداً على مكثه بلبار المحبوبة، وهو لا ينسى أن يصف طَرَفَه بأنه موسف، لأنه من قبل سال غَرَّتْهُ حتى بلل التراب وكأنما أُرِيقت بها الخمر.

وليس منضبطاً تماماً في تصويرى ما ذكره الخطيب التبريزى عند تعليقه على هذا البيت بقوله^(١): «ويلوتها. أى تعرفتها لتكرار النظر فيها مرة بعد أخرى، كقوله:

«فَلَأَيَّا عرفت الدار بعد توهم»

(١) ديوان أبى تمام بشرح الخطيب التبريزى تحقيق د. عبد عزام ٣٩٥/٢.

إذ الواضح أن الخطيب التبريزي يفهم المعنى هنا اعتمادًا على فهمه لقول زهير في معلقته.

وقفت بها من بعد عشرين حجة فكلًا عرفت الدار بعد توهم

والذي سيطر على التبريزي مجرد المشابهة في لفظ «ولوتها» مع معنى زهير الذي يقول فيه إنه عرفها بعد «توهم» وإبطاء، وجهد، وهو في ذلك التوهم والإبطاء ظل يتعرف الديار بمعاودة النظر، ولو أن التبريزي رضى الفهم في حدود المعنى اللغوي الذي شرحه، لما قبل الوقوف عند هذه المشابهة السطحية، لقد عرف أبو تمام الدار بنسيم ترابها، وألتذت قدماء التراب عندما وطته بل تنسمته، وتضوع المكان مسكًا وخمرًا بمجرد حركة القدمين وتذراب الدموع عليه وهو هنا يغادر البلى والمكان معًا في صحبة لأزية، ومن ثم فهو بحسد البلى ويودع المكان بنظرة يرتوى فيها من آثار الربيع، ويتغلغل في حناياه إشباعًا لأشواقه واستشارة لذكرياته، فالموقف الفني جدّ مختلف في تيار التدقيق الفني والفهم الموضوعي عن معنى زهير الذي عرف الديار بعد مشقة وجهد^(١).

٧ - والشاعر وقد حسد البلى على إقامته بالمكان، ظل يلح في سؤال الرسوم عن المحبوبة؛ لأن الذي يمازج نفسه من حب الديار هو المحبوبة، فهي موضع العناية بالسؤال لا غيرها، ولكن الحياة من سستها الفاشية أنها تمنع شديد الرغبة واللهفة من نيل مراده، هكذا يقول أبو تمام، ولكنه لا يقوله بهذه البساطة، بل يرسل قوله في سخرية عميقة الألم والأسى، إذ يقرر أن المنع هو آلتحفة الثمينة والهدية القيمة، التي يحظى بها دائمًا المُلح في سؤاله الحريص على مطلبه.

٨ - إنه مضى مكلومًا بحسده البلى على إقامته بربيع المحبوبة، مُضَيعًا بسؤاله الذي لم يلق إلا الخيبة بالمنع - بدلًا من الإجابة عليه - هدية

(١) راجع دراسة معلقة زهير في كتابي: الشعر الجاهلي ص ٢١٥ وما بعدهما.

مُوجِعةً له. ولكن ما حصيلة الواقع النفسى، والشعورى فى وجدان المحب المذنب، ذلك ما يصوره فى هذا البيت، فيقول: إن لنوى ديارها حفيرا مثله فى القلب، وإنه لنوى براه ونحله الوله بالحبيبة الراحلة وبقايا آثارها التى تخلفت عنها وأقامت بالمكان بعدها. وهكذا أصبحت المحبوبة وآثارها وحدة متكاملة تُلْهب الشاعر وتَأْكُل قلبه، وتأتى عليه تفريه وتبريه.

وهكذا ولّد الشاعر بعمق ذهنى ووهج فنى - ارتفع ليصبح بين أيدينا وهجاً عاطفياً - جملة معان لا عهد للشاعر العربى القديم بها، وقد ولّدها أبو تمام داخل اطار مقدمة النسيب ذاتها، وجملة هذه المعانى الدقيقة الجديدة التى تعمقها الشاعر تَعْتَمِدُ على التصوير والتشخيص والتجسيد والإقناع، وهذا كله يشكل الظاهرة الأولى فى مقدمة النسيب هذه.

أما الظاهرة الثانية فتبدأ بهذا الربط الذكى بين هذه المقدمة الغزلة والمدح الذى هو الغرض الأساسى فى القصيدة. والآن نوضح كيف حدث ذلك:

لقد تعود الشاعر القديم ألا يُعْنَى نفسه بالبحث عن رابطة تربط المقدمة بموضوع القصيدة، ومع ذلك فلدينا نماذج لأنواع من الروابط^(١) لكنها تعتمد على السليقة الفنية، وليس على الصناعة أو التصنيع فى سبيل الوصول إلى ذلك، وسوف نرى الآن كيف صنع أبو تمام تلك الصلة، وذلك إذ يقول:

٩ - وكأنا أستنقِ لهنَّ محمدُ فرسومهنَّ من الحيا فى زُخرفِ

إنه يصور الرسوم الباقيات من الربيع زاخرة بالحياة، وهى لفرط ما دبّ فى أوصالها من عناصر النماء والخصوبة، قد أخذت زينتها وزخرفها، ولكن كيف أتاه المطر بكل هذا العطا من السقيا، إن ذلك لا يحدث إلا بفعل يكون من كريم، ويبدو أن الممدوح هو سبب هذا الخير العميم، فكل خير واسع العطاء له به سبب وصلة، إذن، لكأنما هو الذى استسقى للربيع ففاضت عليه

(١) راجع كتابى: الشعر الجاهلى ص ٢٤٣.

مياه الحيا بالسقيا، ولكن كيف تم ذلك؟ يتعقب الشاعر بقية المعنى بالتوضيح فيقول:

١٠ - لقد سأل الممدوح السَّمَاءَ فجاءَ الريحَ بمائه، وإنه لمطر غزير مصحوب بوميض برق خاطف، وذلك الوميض يصحب المطر الغزير المسد وليس المدمر، وإنه لمطر تتدلى خيوط مياهه من السماء لكثرة عطائه ووفرة تنابعه.

ويمكن في تصوري طرح فهم آخر في عَوْد الضمائر في كلمتي «بحياته منه» على النحو التالي: كيف جاد السَّمَاءُ بهذا العطاء الكريم النليل؟ إنه فعل ذلك حياءً من سؤال الممدوح له، لأن الممدوح شديد الكرم لا يُحَارَى في عطائه، فاستحيا السَّمَاءُ منه فجاءَ الرسوم بمائه الهتان، أي أجاب سائله بما يليق بكرمه ونبل عطائه ثم يمضي الشاعر ليكمل أبعاد الوصف لهذا الغيث الهائل فيقول:

١١ - لقد أصبح المكان بفضل دعاء الممدوح مخضرًا مونيًا بنبات الحودان، وإن ريح الصبا تنثر عطر هذا النبات الندى المبتل، بل إنها تطويه وتنشره طي الجناح ونشره من فرط خصوبة أعواده ومائها.

١٢ - وإن الريح قد أقام بهذه الرسوم، ولم يعد في وسع ريح السموم أن تعصف بوجود الريح أو أن ترحزحه عن استمراره بهذه الرسوم. وواضح أن السبب في ذلك هو تصدئ الممدوح للسؤال بالسقيا لهذه الديار، فأصابها من فضله وكرمه الشيء الكثير.

وهكذا ينجح أبو تمام إلى حد بعيد في خلق علاقة فنية بين المدح الذي هو موضوع القصيدة والمقدمة الطللية التي هي تقليد فني يبدأ به الشاعر قصيدته، بل إنه يُسَخِّرُ هذه المقدمة لرفع شأن الممدوح، في الوقت الذي يحتفظ فيه للمقدمة بكل خصائصها وموقعاتها الفنية.

إن أبا تمام يكاد يكون نسيجًا منفردًا بمذاقه وأصباغه الفنية في توظيف

المقدمات توظيفاً فنياً وعقلياً لقصائده، ومثل ذلك الإبداع الفنى الذى لجأ إليه أبو تمام فى مقدمة النسب، فعله فى وصف الناقة اللاحق فى الأبيات التالية لهذا النسب، ومن ثم نراه اكتفى فى الممدح بتسعة أبيات فقط بينما استغرق النسب اثنى عشر بيتاً، ووصف الناقة ثلاثة عشر بيتاً، وهما معاً قاما بوظيفة الممدح على نحو فنى جديد، ولا يفوتنى أن أشير هنا بعناية إلى أننى آهتديت إلى ضرب من هذا اللون الذى تكون العلاقة فيه موضوعية بين مقدمة النسب ووصف الناقة من جهة والممدح من جهة أخرى، أى يصبح النسب ووصف الناقة موظفين توظيفاً حقيقياً للممدح وذلك فى قصيدة المسيب بن علس الشاعر الجاهلى التى مطلعها: ^(١)

أرحلت من سلمى بغير متاعٍ قبل العطاس ورعتها بدواعٍ

ولكن الفرق بين فن الجاهليين وفن أبى تمام يحتفظ لكل منهما بمكانه وطابعه وخصائصه بحيث تبدو المسافة بينهما واسعة للغاية.

وثمة سمة أخرى فى هذه المقدمة تتضح فى موقف أبى تمام من طريقة الدعاء بالسقيا للآثار والدمن، فقد كان الشاعر الجاهلى يكتفى بالدعاء أو يصف بعض الآثار والمناظر التى ترتبت على نزول القطر بالدمن، وكان فى وصفه يقف عند حدود الحقيقة البسيطة التى شاهدها، يصورها ولا يتجاوزها.

أما أبو تمام فقد جعل السقيا غامرة، ومستمرة على نحو مبالغ فيه، لعب فيه الخيال دوراً جديداً ليكون الوصف مع جدته مقبولاً، ومقنعاً حيث جعل الربيع مقيماً وجعل النبات مزدهراً، لا يدركه الجفاف، لأن الربيع قد ثوى بالمكان لا يتحول عنه ولا يريم، على نحو ما أوضحنا ذلك فى تحليل الأبيات، وهذا النحو من وصف السقيا يمثل فرقاً كبيراً بين الطبيعة فى بساطتها وصدقها وبين تصنع الفن فى توزيع خطوطه وتكثيف ألوانه.

ومهما طال بنا الحديث أو قصر عن أبى تمام فإن روائعه تستدعى وقفات

(١) راجع كتاب: الشعر الجاهل ص ٢٧٣ وما بعدها.

خاصة، وأرجو أن أوفق إلى تقديم دراسة تحليلية لمختارات واسعة من شعره، تكشف بتوسع عن أدق سماته الفنية، وتعدد طرائق إبداعه العالى، وحسبنا أن نشير هنا إلى تعليق الأستاذ الدكتور شوقي ضيف على واحدة من روائع أبى تمام وهى قصيدته فى فتح عمورية التى مطلعها:

السيف أصدق أنباء من الكتب فى حده الحد بين الجد واللعب^(١)

حيث يقدم الأستاذ الدكتور شوقي ضيف تعليقاً مجملًا على هذه القصيدة، فيقول: «والحق أن قصيدة عمورية تربنا كيف تطورت قصيدة المديح فى العصر العباسى، فقد أخذت تستوعب عناصر الثقافات المختلفة من عربية وإسلامية وفارسية ويونانية، وتحولها إلى زخرف علقى جديد. وسيطر عليها التعبير بهذا اللون الفلسفى من (نوافر الأضداد) وهى مع ذلك ما تزال تغمر أبياتها بالزخرف الحسى الذى تركه مسلم، فإذا هى تزهى بثروة زخرفية، ففى كل جانب منها لون أو زخرف، فيه جمال وفيه فن، وفيه فلسفة وثقافة على ضروب مختلفة»^(٢).

وبعد فإن أبا تمام ظاهرة فى تاريخ الشعر العربى استوت وبقيت معلما بارزا من معالم هذا الشعر، وهى ما تزال مع الجهود التى بذلت حولها تحتاج إلى جهود أكاديمية متنوعة، لتقريب هذه القمة الفنية من محبى الشعر ومتذوقيه، ولتضعه عن بيئة مفصلة فى مكانه الصحيح من تذوق الشعر وفهمه وإدراك ملكاته المبدعة، فإن له يدا على الشعر العربى تجعله فى القمة بين القلة من عمالقة تراثنا الشعرى قديمه وحديثه، وأرجو أن أوفق إلى الإسهام فى هذا .

(١) ديوانه ص ٧ طبعة نظارة المعارف.

(٢) الفن ومذاهب ص ٢٦٢ ط ١٠.

٢ - البحتري

أبو عبادة الوليد بن عبيد

(٢٠٤ - ٢٨٤ هـ)

مولده ونشأته :

«هو الوليد بن عبيد بن يحيى بن عبيد... بن بحتري بن عتود بن عمير...»^(١) طائى، ينتهى نسبه إلى قحطان، وكنيته أبو عبادة. ولد عام ٢٠٤ هـ - وتوفى عام ٢٨٤ هـ، وكان مولده ببلدة منبج بين حلب والفرات، وهى بلدة يقال إنها مشهورة بجمال مناظرها وحسن موقعها، وفيها كانت نشأة البحتري، وكانت ثقافته الأولى، ولا عجب أن نراه طوال حياته شديد الحنين إليها معلق القلب بها، وفي هذه المرحلة الأولى من حياته زار بعض المدن السورية مثل حلب وحمص والمعرة، ويقال إنه التقى لأول مرة مع أبى تمام فى حمص.

ويقال إن البحتري كان رجلاً أسمر طويل اللحية، وفي هذه المرحلة الأولى من حياته لا بد أن يكون قد توفّر على حفظ القرآن الكريم مثل أقرانه من العرب الخلفاء فى البيئات العربية الإسلامية، كما حفظ كثيراً من الأشعار والخطب، واختلف إلى حلقات العلم والمدرس بالمساجد، وسرعان ما استيقظت فيه ملكته الشعرية والمرحلة الثانية من حياته كانت بالعراق، وفيها اتصل بالخلفاء وبكبار رجال الدولة من العرب والموالى، وكان عصره الذهبي مع الخليفة المتوكل وكذلك المعتر.

أما المرحلة الثالثة فتبدأ بعد موت المتوكل وقد تقلبت به الأحوال،

(١) الأغانى ٣٩/٢١ ثقافة.

وضاقت به نفسه في كثير من المواقف الصعبة، وفيها انتهى به المطاف إلى الرجوع إلى أرض الوطن والإقامة فيه حيث مات عن ثمانين عامًا.

ثقافته :

قلنا إن البحتري تلقى دراسته الأولى على نحو لا يكاد يختلف عن أقرانه، ولكن حين تقدمت به الأيام واشتد عوده وجالس العلماء، وخالط الدارسين، وأدرك أنواع الثقافات التي تزحم الحياة من حوله لم يقبل عليها جميعًا، فلم يكن ذا حظ من الدراسات الحديثة كالمنطق والفلسفة والرياضيات، وعلوم الفلك والنجوم، كانت رغبته المنصرفة عن هذه لعلوم سببًا من أسباب المنافسة الظاهرة والمستورة بينه وبين ابن الرومي، ويقول إن العلاقة ساءت بين البحتري، وعبيد الله بن عبد الله بن طاهر صاحب شرطة بغداد، ولمح البحتري إليه في بعض شعره بما يشبه الدم، فرد عليه بمساعدة صديقه ابن الرومي ولعلهما نددا بضعف ثقافة البحتري في الفلسفة والمنطق^(١)، فرد البحتري بالأبيات المشهورة عنه التي يقول فيها :

كَلَفْتُمُونَا حَدُودَ مَنْطِقِكُمْ والشعرُ يُغْنِي عن صِدْقِهِ كَذِبُهُ
ولم يكن ذو القُروح يُلْهِجُ به المنطق ما نَوَّعَهُ وما سَيَّئُهُ
والشعر لمح تكفى إشارته وليس بالهذر طَوَّلْتُ خُطْبُهُ

والبيت الأخير واضح فيه أنه يهاجم السمات والخصائص الفنية التي اشتهر بها ابن الرومي؛ لأنه يلح ويبسط وناقش على نحو ما سوف نعرف ذلك في دراسة شعره.

ولا شك أن البحتري قد أخذ حظًا وافراً من الثقافة العربية والإسلامية في عصره، ولكنها تلك الثقافة التي تهيئه للشعر ولم تكن في مستوى علم المتخصصين من الدارسين لفروع اللغة والدراسات الإسلامية، ولا شك أن علمه بالشعر كان يمثل جبهه وهواه، وقد ترك لنا ديوانه الشعري، وأنه لديوان

(١) انظر العصر العباسي الثاني د. شوقي ضيف ص ٢٨٦.

كبير الحجم وقد شرحه قديماً أبو العلا، المعري، وهو من هو، وسماه «عبث الوليد» وألف البحتري «كتاب الحماسة».. وقد حذا فيه حذو أستاذه أبي تمام، وله كتاب ثالث لكنه لم يصل إلينا واسمه «معاني الشعر».

ومعلوم أن المدارس النقدية التي تكونت آنذاك في البلاغة والنقد الأدبي كانت تتنوع اتجاهاتها طبقاً لثقافة أصحابها : فاتجاه محافظ يرى أن الشعر يقاس بتقاليده لدى كبار الشعراء في العربية من لدن امرئ القيس، وهو اتجاه اللغويين، ويقابله اتجاه آخر مسرف في التجديد بحكم اتجاهه للثقافات الحديثة، وهناك اتجاه ثالث معتدل يقف موقفاً يأخذ فيه أفضل ما لدى كل اتجاه منهما ويمثله الجاحظ. وقد غلب هذا الاتجاه الاتجاهين السابقين، ولا شك أن البحتري غلبت كفته عند الاتجاه المحافظ وعند عدد غير قليل من الاتجاه المعتدل، لأن البحتري كان يتمتع بسمات ليس من السهل التفریط في قيمتها، وكان في الساحة شعراء آخرون يغلبونه في أمور لم يُعَد لها ولم يقوَ عليها، ولهذا غلب البحتري في الساحة الفنية ابن الرومي، بل تطاول كثير من النقاد على أبي تمام بسبب إعجابهم بفن البحتري في أصلاته، وصقله، وعذوبة موسيقاه^(١).

ومن المعروف أن البحتري كان يجلب أستاذه أبا تمام، وتُعَد صلة البحتري بأبي تمام جزءاً هاماً من ثقافته، وكان البحتري يعترف له بهذا المقام وذلك الفضل.

ويحدث البحتري عن أول صلته بأبي تمام فيقول: ^(٢) «كان أول أمرى في الشعر ونباهتى أنى صرت إلى أبي تمام، وهو بحمص، فعرضت عليه شعري، وكان الشعراء يعرضون عليه أشعارهم، فأقبل عليّ وترك سائر من حضر، فلما تفرقوا. قال لى: أنت أشعر من أشدنى، فكيف بالله حالك، فشكوت خلّة، فكتب إلى أهل معرة النعمان، وشهد لى بالحقق بالشعر، وشفع لى إليهم،

(١) راجع في هذه القضية الموازنة للأملى.

(٢) الأغنى: ٤٢/٢١.

وقال : امتدحهم فصرت إليهم ، فأكرموني بكتابه ، ووظفوا لى أربعة آلاف درهم فكانت أول ما أصبته ، ولما تقدمت الأحوال بالبحترى ووافقه السعد قال له أبو تمام : بلغنى أن بنى حميد أعطوك مالا جليلا فيما مدحتهم به ، فأنشدنى شيئا ، فلما سمعه ، قال : ظلموك والله . وما وفوك حقك ، ثم قال له : « وأنت والله يا بنى أمير الشعراء غدا بعدى ، فقامت فقبلت رأسه ويديه ورجليه ، وقلت له : والله لهذا القول أسر لقلبي ، وأقوى لنفسي مما وصل إلى من القوم » وفي سياق آخر يروى صاحب الأغاني أن أبا تمام قال للبحترى : « نعت والله إلى نفسى ، فقلت أعيزك بالله من هذا القول ، فقال : إن عمرى لن يطول وقد نشأ فى طي مثلك ، أما علمت أن خالد بن صفوان رأى شيب شية وهو من رهطه يتكلم ، فقال : يا بنى ، لقد نعى إلى نفسى إحسانك فى كلامك ، لأننا أهل بيت ما نشأ منا خطيب قط إلا مات من قلبه ، فقلت له : بل يقيقك الله ، ويجعلنى فداك ، قال : ومات أبو تمام بعد سنة » .

والبحترى يعترف بفضل أبى تمام وأستاذيته فى مواقف أخرى . يروى صاحب الأغاني^(١) : أن البحتري أنشد شيئا من شعره أمام المبرد وكان أبو تمام قال فى مثله ، فقال المبرد « أنت والله أشعر من أبى تمام فى هذا ، فقال : كلا ، والله إن أبا تمام للرئيس والأستاذ ، والله ما أكلت الخبز إلا به . فقال المبرد : لله درك يا أبا الحسن ، فإنك تأبى إلا شرفا من جميع جوانبك » .

وتضيف رواية أخرى فى نفس السياق قولاً عن البحتري^(٢) : « والله ما أكلت الخبز إلا به ، ولوددت أن الأمر كما قالوا ، ولكننى والله تابع له وأخذ منه ، لائد به ، نسيى يركد عند هوائه ، وأرضى تنخفض عند سمائه » .

ويروى أيضاً أن أبا تمام هو الذى علمه كيف يكون فنانا مبدعا صاحب

(٣) الأغاني : ٤٢/٢١ .

(٤) الأغاني : ٤٢/٢١ .

(١) الأغاني : ٤٢/٢١ .

(٢) الأغاني : ٥٣/٢١ .

مستقبل زاهر يقول^(١): «كنت في حدائتي أروم الشعر... حتى قصدت أبا تمام فانقطعت إليه، واتكلت في تعريفه عليه، فكان أول ما قال لي: يا أبا عبادة تخير الأوقات وأنت قليل الهموم، صفر من الغموم، واعلم أن العادة في الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السحر، وذلك أن النفس قد أخذت حظها من الراحة، وقسطها من النوم فإذا أردت النسيب فاجعل اللفظ رقيقاً والمعنى رقيقاً، وأكثر فيه من بيان الصبابة، وتوَجَّع الكآبة، وقلق الاشواق، ولوعة الفراق، وإذا أخذت في ملح سيد ذي أباد، فأشهر مناقبه... وتقاَصَّ المعاني واحذر المجهول منها... وكن كأنك خباط يقطع الثياب على مقادير الأجسام» والحق أنه نص طويل وجميل ومفيد، ويدل على خبرة واسعة، ودرية باهرة، ونهج في النقد أصيل لفنان مبدع، وإن كان أبوتمام قد وقع في مخالفة شيء مما نادى به حيث قال: تقاَصَّ المعاني واحذر المجهول منها، ولكن الواضح أن تقدير المجهول عند غير أبي تمام ليس كتقدير المجهول عنده.

ويقترَبُ البحتري أكثر من تحديد الطبيعة الفنية لكل منهما، حيث يُسأل عن شعره وشعر أبي تمام فيقول^(٢): «جيده خير من جيدي، ورديتي خير من رديته، قال أبو بكر، وقد صدق البحتري في هذا. جيد أبي تمام لا يتعلق به أحد في زمانه وربما اختلف لفظه قليلاً لا معناه، والبحتري لا يختل».

ويذكر الأمدى أن صديقاً للبحتري قال^(٣): «سئل عن نفسه وعن أبي تمام فقال: كان أغوص على المعاني مني، وأنا أقوم بعمود الشعر منه» ويرى الدارسون أن انكباب البحتري على تعمق ودراسة شعر أستاذه أبي تمام قد عوضه كثيراً مما فاتته من ثقافة عصره، لأن أهم ديوان ألح عليه البحتري هو ديوان أبي تمام، يقول الأستاذ الدكتور شوقي ضيف^(٤): «وفي

(١) ديوانه ٢٧٩٤/٥ تحقيق حسن كامل الصيرفي ط دار المعارف وسجل عليه دائماً بكلمة ديوانه.

(٢) أخبار أبي تمام للصولي ص ٦٧.

(٣) ديوان البحتري ٢٧٦٦/٥.

(٤) العصر المملوكي الثاني د. شوقي ضيف ص ٢٨٧.

وأينا أنه استطاع بذلك أن يتلافى نقص ثقافته الحديثة فقد خالط الشعراء المحدثين، وخاصة أبا تمام مخالطة نادرة، بحيث تمثل المعاني والأخيلة الحديثة، بل قلّ بحيث استخلصها لنفسه، وأخذ يصدر عنها كما يصدر الضوء عن الشمس والشدى عن الزهرة، وحقاً إنه يوجد بون بعيد بين عرض هذه الأخيلة والمعاني عنده وعند أبي تمام، فقد كان أبو تمام يغمس أفكاره وأشعاره في لينة المنطق... على حين تكثر الممرات والخنادق عند البحترى، ولاحظ ذلك القدماء^(١) فقالوا إنه لا يُحسن الخروج من موضوع إلى موضوع في الشعر، لسبب بسيط وهو أنه لم يكن يخضع في شعره للمنطق.

علاقات البحترى ومدائحه :

عاش البحترى فترة متلاحقة الأحداث في أيام الدولة العباسية، فقد كانت الخلافة في حال انتقال من طور إلى طور، وكان عصر المتوكل (٢٣٢-٢٣٧ هـ) يمثل فترة الانتقال، التي تلت عصر الرشيد والمأمون - حيث الازدهار والقوة - وعصر الضعف الذي أعقب المتوكل حيث الاضمحلال والتسلط على الخلافة، وقد عاش البحترى مع المتوكل - خمسة عشر عاماً - أمجد أيامه، وأكثرها امتلاءً بالرفاهية والنعمة، ثم شهد مصرعه مع وزيره المتع بن خاقان، وقال فيه مرثيته الشهيرة، التي تعد من عيون شعر المراثي لصدق فاجعته وشهوده المأساة وكان أبو العباس ثعلب يقول : ما قليت هاشمية أحسن منها، وقد صرح فيها تصريح من أذهلت المصائب عن تخوف العواقب،^(٢) ومطلعها^(٣).

محلّ على القاطول أخلق دائره وعادت صروف الدهر جيشاً تغوره



تغير حسن الجعفرى وأنسه وقوض بادى الجعفرى وحاضره

(١) يعنى العملة لاس رشيق رابع ١٥٩/١.

(٢) الديوان ٢٧٧٣/٥.

(٣) الديوان ١٠٤٥/٢.

تَحْمَلُ عَنْهُ مَا كُنُوهُ فُجَاءَةً فَعَادَتْ سَوَاءَ ثَوْرُهُ وَمِقَابِرُهُ
إِذَا نَحْنُ زُرْنَاهُ أَجَدًا لَنَا الْأَمَى وَقَدْ كَانَ قَبْلَ الْيَوْمِ يَتَهَجُّ زَائِرُهُ
وَلَمْ أَتَسَّ وَخَشَّ الْقَصْرَ إِذْ رِيعَ مَرْيُهُ وَإِذْ دُعِرْتُ أَطْلَاؤُهُ وَجَافَرُهُ
وَإِذْ صَبَحَ فِيهِ بِالرَّحِيلِ فَهَتُّكَتْ عَلَى عَجَلٍ أَسْتَارُهُ وَسَتَائِرُهُ

وقد أحصى الأستاذ أنيس المقدسي^(١) مَنْ مدحهم البحترى من الخلفاء
ومدائحهم على النحو التالى:

المتوكل = ٣٥ قصيدة. المعتر = ٣٠ قصيدة.
المعتمد = ٥ قصائد. المهتدى = ٤ قصائد.
المستعين = ٤ قصائد.

وكذلك أعطى بياناً لكبار ممدوحيه من العرب، وآخر لكبار ممدوحيه من
الموالى وهو إحصاء يدل على أنه كان من كبار شعراء الملح، وأنه كان حريصاً
على منافعه، وجمع الكثير من الأموال بهذه الصلوات، ومعروف أنه أثرى ثراءً
فاحشاً من المتوكل ومن المعتر، وأنه كان يستخدم نفوذه لإعفاء ضياعه من
الضرائب، بل كان يكسح في سبيل إضافة غيرها إليها وكثيراً ما أفلح، ويقال
إنه أيضاً حضر إلى مصر ومدح خمارويه، غير أنه لم يَقم بها طويلاً وعاد إلى
بلده منبج وظل بها أيامه الأخيرة حيث وافاه أجله عام ٢٨٤هـ.

ومع ذلك كله فالبحترى كان صنّاجة عصره وقد أثرى من الشعر ثراءً
واسعاً، يقول ابن رشيّق^(٢) «وكان البحترى ملياً فاض كسبه من الشعر، وكان
يركب في موكب من عبيده».

ومع كثرة ضياعه كما يُفهم من ترجمته في وفيات الأعيان^(٣) فإنه كان بخيلاً
شديد التقدير، يحكى صاحب الأغاني فيقول^(٤) «كان البحترى من أوسخ خلق

(١) أمراء الشعر العباسى ص ٢٣٩ وما بعدها ط دار العلم للملايين.

(٢) العمدة ١٥٠/٢، راجع ديوان البحترى ٢٧٨٤/٥.

(٣) ج ٢ حرف الواو. (٤) الأغاني ٤٥/٢١ - ٤٦ ثقافة.

الله ثوبًا وآلة، وأبخلهم على كل شيء، وكان له نخ وغلام معه في داره، فكان يقتلها جوعًا، فإذا بلغ منها الجوع أتياه يبكيان، فيرمى إليهما بسمن أقسواتهما مضيقًا مقترًا، يقول كَلَّا أجعل الله أكبادكما، وأعزى أجلاذكما، وأطال إجهادكما،

وهناك حكاية أخرى لا تضيف جديدًا إلى الظاهرة وإنما تحكى جانبًا من نواذر بخله^(١) وسميه الحثيث في الوصول إلى المال، لدرجة أنه أجهد نفسه ليأخذ ضيعة جاره هبةً ليضمها إلى ضيعته فيصبح صاحب الاثنين، وتم له ما أراد^(٢).

البحترى في ميزان النقد العرب:

يقول الشريف المرتضى في أماليه (٤٥/١): «... سمعت بعض أهل الأدب يقول للزجاج: قد كنت تعرف أبا العباس المبرد وكبره، وأنه لم يكن يقوم لأحد، ولا يتناول له، ونُشد إذا أشرف عليه الرجل: «تَهْلَانْ ذُو الْمَضْبَاتِ لَا يَتَحَلَّلْ»

ولقد رأيته يومًا وقد دخل عليه رجل متدرع، فقام إليه أبو العباس فاعنقه وتنحى عن موضعه وأجلسه، فجعل الرجل يكفه ويستغفبه من ذلك، فلما كثر من ذلك عليه أنشده:

أَتُنَكِّرُ أَنْ أَقْرَمَ وَقَدْ بَدَأَ لِىَ لِأَكْرَمِهِ وَأَعْظَمِهِ هِنَامُ
فَلَا تُنَكِّرُ مُبَادِرَى إِلَيْهِ فَإِنْ يُلْثِمِهِ خُلُقَ الْقِيَامِ

فلما انصرف الرجل سألت عنه، فقل لي: هذا البحترى^(٣) وهذا يوضح المنزلة الأدبية التي أنتزعتها البحترى من كبار علماء عصره وأهل الثقة والألفة والكبر فيه، وهذا يذكرنا بما سبق قوله من أن المدرسة المحافظة من علماء اللغة كانت تُجَلِّ البحترى وتقدمه.

(١) راجع الأغاني ٤٦/٢١ - ٤٧.

(٢) ديوانه ٢٧٨٥/٥.

(٣) ديوان البحترى ٢٧٦٠/٥.

ويقول عنه ابن المعتز في كتابه طبقات الشعراء^(١) : «... ألفاظه كالعسل حلوة، فأما أن يشق غبار الطائ في الحنق بالمعان والمحاسن فهيهات، بل يفرق في مجره، على أن للبحترى المعان العزيزة، ولكن أكثرها مأخوذ من أبي تمام ومسروق من شعره»

ويقول أيضا عنه «لو لم يكن للبحترى من الشعر إلا قصيدته السينية في وصف إيوان كسرى، فليس للعرب سينية مثلها، وقصيدته في وصف البركة»^(٢). ولما بنى الخليفة المعتز قصره «الكامل» دخل عليه البحتري، فأثنته قصيدته التي مطلعها^(٣).

لو كان يُقْتَبُ هاجرٌ في واصلٍ أو يُسْتَقَادُ لِمُعَرِّمٍ من ذاهلٍ
لَحَرَجَتْ من وَشَلٍ بَقِيْنِي سافحٍ وَجَنَفَتْ من خَبَلٍ بِقَلْبِي خابلٍ
فلما أتى على آخرها قال له الخليفة «يا وليد، ما أنشدتني قط إلا أطرتني، ولا رأيتك إلا سررت للملك بيقائك»^(٤).

فإذا اقتربنا من تحليلات النقاد وجدنا ما هو أكثر دقة وتحليلاً في تقويم شعره.

يقول ابن رشيق في كتابه العمدة^(٥) : «وأحسن الناس طريقاً في عتاب الأشراف، شيخ الصناعة، وسيد الجماعة، أبو عبادة البحتري، الذي يقول :

يُرِيْنِي الشَّيْءُ تَأْتِي بِهِ وَأَكْبَرُ قَدْرَكَ أَنْ أَسْتَرِيَا
والذي يقول أيضاً :

وَأَصْبَحَ إِنْ نَزَاعَتَهُ اللَّحْظَ رَدَّهْ كَلِيلاً، وَإِنْ رَاجَعَتَهُ الْقَوْلَ جَمَّجَمَا

(١) ص ٢٨٦ تحقيق عبدالستار فراج.

(٢) ديوانه ٢٧٧٥/٥. والسينية سوف نتاولها في هذا البحث. بدراسة مفصلة. وأما البركة فانظر الديوان ٢٤١٤/٤ ومطلعها :

ميلوا إلى الدار من ليس نحييها نعم، ونسألها عن بعض أهلها
(٣) ديوانه ١٦٤٢/٣. (٤) ديوانه ٢٧٧٧/٥.

(٥) العمدة ١٦٠/٢ (باب العتاب) ط دار الجيل بيروت.

وفيها عاتب الفتح بن خاقان واعتذر إليه، يقول ابن رشيق «فهذا عتاب كما قال :

عَتَابٌ بِأَطْرَافِ الْقَوَافِ كَأَنَّهُ طِعَانٌ بِأَطْرَافِ الْقَنَا الْمُتَكَرِّرِ^(١)
وأما ابن الأثير فيقول في كتابه «المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر»^(٢) وهو يشير إلى أبي تمام والبحترى، وأبى الطيب المتنبي^(٣) «وأما أبو عبادة البحترى فإنه أحسن في سبك اللفظ على المعنى، وأراد أن يَشْعُرَ فغنى، وقد حاز طرفي الرقة والجزالة على الإطلاق، فبينا يكون في شَطَفٍ نَجْدٍ إِذْ تَشَبَّهَتْ بريف العراق! وسئل أبو الطيب المتنبي عنه، وعن أبي تمام، وعن نفسه، فقال: أنا وأبو تمام حكيمان، والشاعر البحترى. ولعمري إنه أنصف في حكمه، وأعرب بقوله هذا عن متانة علمه، فإن أبا عبادة أتى في شعره بالمعنى المَقْدُود من الصخرة الصماء، في اللفظ المصوغ من سلاسة الماء، فأدرك بذلك بعد المرام، مع قربه إلى الأفهام، وما أقول إلا أنه أتى في معانيه بأخلاق الغالية، وورقى في دياجة اللفظ إلى الدرجة العالية».

هكذا البحترى يجمع بين طرفي الرقة والجزالة؛ والرقعة ماء رقراق في الشعر العربي مذ كان فطرة وسليقة، وفناً موجهاً إلى الجماعة، وعزفاً يدفع عن النفس آلامها، أو يغنى أفراحها، أو يسكن جراحها. وكان جزلاً فحماً مذ نزع إلى التحدى والاقتدار، والتعاضد في اللفظ والمعنى، ولم تكن المخامة في قوالبه ومعانيه إلا جناحيه يحلق بهما في سماء الصنعة والفطرة معاً، فالبحترى يجمع عناصر الأصالة التراثية من أطرافها المتباعدة التي تورثه الكمال، وإنه ليرتقى بعد الكمال مرتبة إلى الجمال بل مراتب، لأنه يدرك بلفظه سلاسة الماء والقرب من الأفهام، كل ذلك مع بُعد المرام، وكأنما يجمع في فنه أخلاط الطيب من المسك والعنبر التي تفوح من دياجة لفظ رُقٍّ

(١) ديوانه ٢٧٧٨/٥.

(٢) راجع منه ٣٦٩/٢ ط الحلي ٢٢٧/٣٠ نهضة مصر.

(٣) ديوانه ٢٧٧٨/٥.

مَلَمَسه، وجادت سدها ولحمته، إنه يجمع بين جمال المعنى وجمال اللفظ، أو بين الفطرة والصناعة، أو بين القرب والامتناع، وهذه آية الإبداع في الأجنحة التي يُحَلِّقُ بها الشعر والشاعر معاً، هكذا يراه ناقد ذواقة هو ابن الأثير.

فإذا اقترنا من ابن شرف القيرواني في كتابه «رسائل الانتقاد»^(١) وجدناه يقول: «وأما البحرى فلفظه ماءٌ تُجَاج، ودرُّ رَجْراج، ومعناه سراج وهُاج، على أهدى منهاج، يسبقه شعره إلى ما يجيش به صدره، يُسرُّ مُراد، ولينُ قِياد، إن شربته أَرَوَاك، وإن قدحته أَوَزَاك، طَبَع لا تَكُلِّف يَغِيبه، ولا العناد يَنْبِيه، لا يَمَلُّ كثيره، ولا يُسْتَكَلِّفُ غزيره ولم يَهْفُ أيام الحُلُم، ولم يُصَفِّ^(٢) زمن الهَرَم».

وهذا الكلام قطعة أدبية جديرة بالإعجاب، وهو في الوقت ذاته رؤية نقدية تعكس مطلق الرضا وعميم الإعجاب بفن البحرى، ولكن المهم لدينا أنها تعكس جوهر الرؤية النقدية للذوق العربى الذى فرض نفسه حتى عصر أحمد شوقى أمير الشعراء، الذى كان يقتاس هذا الذوق الفنى يحتذيه ويخلص له، لأن شيئاً في طبيعة التراث الأدبى للغة العربية، وهى اللغة الشاعرة، يجعلها أكثر بهاءً وأكثر سيطرة وجاذبية في هذا النسق البيانى، وذلك الوقع الموسيقى الذى كان يجعل البحرى بحق صنَّاجة العرب في عصره وما بعده عصره.

إن الجمال في اللفظ والمعنى وحلاوة الإيقاع، والصدق النفسى والشعورى، والالتقاء مع عواطف وأفكار جمهور المتلقين، كل هذه النعوت كانت وما تزال عنوان جودة الشعر لدى عامة المحبين للشعر المتذوقين له، وقد فرضت نفسها على ذوق الشاعر العربى المتمكن منها، وما تمكن شاعر منها وعدل عنها إلى طريق أشق وتُعد أعلى. ولستنا بذلك ننكر هذه المقاييس، ولكننا لا نرى الوقوف عندها هو ميزان الشعر العالى، بل هو ميزان الشعر الواضح

(١) راجع مجموعة رسائل البلغاء وانظر ديوان البحرى ٢٧٧٩/٥.

(٢) أصفى الشاعر: انقطع شعره.

الجميل، ولكن الوضع مستويات ومراتب، وإدراك العلاقات والكشف عن الحقائق وشائج وأخلاط معقدة. ليس مقياسها فقط أن تكون سراجاً وهاجاً موافقاً لأهدى سناهج متسقاً مع الطبع الحسن الشائع، وليس الشاعر الحق هو الذى يسبقك إلى ما يجيش به صدرك، وهذا كله فى حد ذاته حسن جميل، ولكن الأروع منه، بل الأولى، أن يكشف لك الشاعر من نفسك ما تجده وتعجز عنه، أو ما تجهله، أو ما يرشدك ويهديك إلى منابع عصية تقوى بها إنسانيتك، وتعظم بها الحياة فى جنباتك ورؤاك ومسعاك وغاياتك.

ومع ذلك فنحن إذا أضفنا المقاييس التى ذكرها القيروانى إلى عصره، وثقافته الأدبية فلا بد أن نسلم بصحتها وجمالها، وبذلك استحق البحتري مكانته لديهم عن صدق وجدارة.

وهناك أقوال أخرى للنقاد العرب ولكنها فى جملتها مع غيرها من لاخبار والروايات لا تكاد تضيف إلى جوهر ما ذكرناه ونقلناه. ونختتمها بهذا النص للامدى، يقول^(١): «البحترى أعراي الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الأنفاظ، ووحشى الكلام... فإن كنت... ممن يفضل سهل الكلام وقربه ويؤثر صحة السبك، وحسن العبارة وحلو اللفظ، وكثرة الماء والرونق، فالبحترى أشعر عندك ضرورة».

- فهذا النص تلخيص لكل الآراء السالفة وجمع لها.

أبرز السمات والخصائص الفنية لشعر البحتري :

يعدّ البحتري ظاهرة فنية تستحق الإعجاب والإشادة، وهو واحد من كبار الشعراء، ليس فى القرن الثالث فحسب بل فى تاريخ الشعر العربى على الإطلاق، وهو ينافس العملاقة الكبار من لدن بشار إلى المتنبى ونعنى بذلك

كبار الشعراء المحلثين الذين عمّقوا الشعر العربي وطوروه، ومن باب أولى سابقهم.

والمشهور بوضوح أن البحترى انتهى إليه جماع المنهج القديم الذى نصطلح عليه بتعبير «عمود الشعر العربى» فكل الخصائص والسمات الفنية، وكل التقاليد التى رعاها العرب شعراء ونقاداً وأخلصوا لها وحضّوا عليها وتمسكوا بها انتهت إلى يد البحترى التى اعتزت بها وحافظت عليها، وسطت لها مزيد العناية والرعاية والصقل، وأضافت إليها أبرع ما أضافه الشعراء المحلثون من لدن بشار إلى أبى تمام، دون احتذاء لصناعة المحلثين، بل مجرد وقوف عند أيسر جمالياتهم التى توافق جماع المنهج القديم، وتخصب جمالياته الفنية : إشراقه ببيان، ورونة إيقاع، وجدة معنى، وطرافة فكرة.

وقد برع البحترى فى فنون الشعر وأغراضه المختلفة، ولكنه لم يسرع فى الهجاء، وهذا عجز يضاف إلى محالمة، ولكنه كان يجيد التكسب بالشعر، لدرجة أنه كان عندما يسافر من مدينة إلى أخرى لم يكن يترك فى الطريق مملوحاً يقدر على النوال إلا ومدحه ونال جوائزته.

والمدح فى العربية فن مقل مُبتلى بالتكرار ونسق القوالب، ومع ذلك فإنه كان ميدان التنافس وابتزاز المعانى، إلى جانب ابتزاز الأموال، ومع ذلك فأنت تقرأ شعر البحترى فى المدح، فتجد متعة أدبية باقتداره على التصوير والتنويع إلى جانب الرونق الفنى، وكما يقول الأستاذ حنا الفاخورى^(١) : «إن كل شاعر نابغ تمكن من إخراج (شعر المدح) فى صورة خاصة ظهرت فيها نزعة الشعرية الفردية، وآثار عصره، وهذه الصورة الخاصة، هى التى نجدها فى ملح البحترى وهى قوام المتعة الأدبية فى شعره، ومن ثم فَمَلَح البحترى يقدم لنا : فوائد نفسية، وفوائد تاريخية، ومتعة أدبية».

وقد سبق أن أحلنا على ثبث بعدائحه للخلفاء ومن ولاهم من العرب

(١) تاريخ الأدب العربى ٥١١. ط البولسية بيروت.

والموالى، ولا بد أن تكون مساحة شعر المدح عند شاعر متكسب كالبحتري غير قليلة.

أما الفوائد النفسية : التى أشار إليها الأستاذ حنا الفاخورى فترجع إلى أنه يتمثل نفوس مملوحيه، فيصورها في أتم كمالاتها التى يتطلعون إليها، وهو في الوقت نفسه يدلنا على سلوكه النفسى حيث يمدح اليوم من يذمه غداً، نتيجة أن العصر عصر تقلبات واضطرابات، ومع ذلك فهو لا يخلو من وفاء.

وأما الفوائد التاريخية : فلا شك أن في مدح البحتري فوائد تاريخية وافرة، لأن اتصاله بسبعة من الخلفاء في زمانه، ونحو مائة من الأمراء والوزراء والقواد، وتسجيله لحوادث ثبت بالبحث والدرس أن التاريخ لم يهتم بها ولم يشر إليها^(١)، كل ذلك قد ترك صورة واسعة للحوادث السياسية والاجتماعية التى زخر بها عصره، ولمشاهد الحروب وتقدم العمران والفنون والعلاقات الشخصية.

وأما المتعة الأدبية : فإن البحتري وإن قلد في الأسلوب، وصنّ مدائحه بمقدمات تقليدية تنكّى على جمال أسلوبه وعلو جرسه الموسيقى وتناسب أصواته وتناغمها، وبراعته في إظهار الرقة واللفظ، فإن مدائحه ترفعت في الأعم الأغلب على آثار الصنعة الباردة بفضل براعته في انتقاء المعانى والأساليب، مما جعل منه ذا قدرة على الإمتاع، هذا وقد كانت مدائحه في الخلفاء موجزة لأن عصرهم لم يكن عصر الولاة المتأدبين، بل عصر الخلفاء المأزومين سياسياً بفعل الصراعات الحادة، ولذلك كان البحتري لا يضيّرهم بطول قصائده، وقد بلغ المدح كماله في شعر البحتري في أيام الخليفة المتوكل، ونماذج المدح يمتلئ بها ديوانه، ولكننا نشير إلى بعضها هنا :

قال يمدح المتوكل في قصيدة مطلعها :^(٢)

(١) راجع الاستدراكات التى أشار إليها الأستاذ حسن كحلل الصيرفي محقق ديوانه في الجزء الخامس ص ٢٧٤٦ وما بعدها.

(٢) ديوانه ١٦٢٥/٣.

- ١ - قَبِ الْعَيْسِ قَدْ أَذْنَى خُطَاهَا كَلَالُهَا وَنَلْ دَارِ سَعْدَى إِنْ شَفَاكَ سُؤَالُهَا
٢ - وَمَا عَرَفْتُ الْأَطْلَالَ مِنْ بَطْنٍ «تَوْضِيح» لِيَطُولَ تَعْقُيْهَا وَلَكِنْ إِخَالُهَا
٣ - إِذَا قُلْتُ: أُنْسَى دَارَ لَيْلَى عَلَى النَّوَى تَصَوَّرَ فِي أَقْصَى ضَمِيرِي مِثَالُهَا
٧ - تَمَنَيْتُ لَيْلَى بَعْدَ فُرُوبٍ وَإِنَّمَا تَمَنَيْتُ مِثْلَهَا خُطَّةً لَا أَنَالُهَا
٨ - زَهَتْ «سُرٌّ» مَنْ رَأَى بِالْخَلِيفَةِ جَعْفَرٍ وَعَادَ إِلَيْهَا حُسْنُهَا وَجَمَالُهَا
١١ - إِذَا غَبَّتْ عَنْ أَرْضِي وَيَمُتُّ غَيْرَهَا فَقَدْ غَابَ عَنْهَا شَمْسُهَا وَهَلَالُهَا
- وقال أيضاً يمدحه ويذكر مُتَصَرِّفَهُ من دمشق: ^(١)

- ١ - أُمِّي اللَّيْلُ إِلَّا أَنْ يَعُودَ بِطُولِهِ عَلَى عَاشِقٍ تَزُرُّ الْعَنَامَ قَلِيلِهِ
٢ - إِذَا مَا نَهَاكَ الْعَاذِلُونَ تَتَابَعْتُ لَهُ أَتَمُّعُ لَا تَزْعُورِي لِعَدُولِهِ
.....
٨ - بِنَعْمَى أَمِيرِ الْمُؤْمِنِينَ وَفَضْلِهِ غَدَا الْعَيْشُ غَضًّا بَعْدَ طُولِ ذُبُولِهِ

وشعره في المديح يمتاز بقوة الأداء مع رقة وعدوته، ويتحدد الفرق بينه وبين أبي تمام والمنتبي في الطوايع الشخصية والفنية التي تميز كلا منهم عن الآخر.

وله في شتى الأغراض الأخرى شأن كل شعراء عصره: له في الغزل، والعتاب والرتاء، وأقل فنونه الهجاء، وهو في كل أغراض الشعر يتراوح بين مستويات الجودة المعهودة لشاعر كبير في الشعر العربي، ولكن غرضاً واحداً تميز فيه البحترى تميزاً ظاهراً هو الوصف.

البحترى شاعر الوصف:

لعل البيئة الجميلة التي نشأ فيها البحترى في «منبج»، ثم استجابة طبعه لتذوق الجمال والافتتان به: هما اللذان أهلاه ليكون شاعر الوصف على نحو متميز بين شعراء العربية، ولعل إلحاح طبعه الفني في أن يكون حراً طليقاً

بعيداً عن عبودية الملح، ومرارة الضعف في الغزل، وهياج الطبع في المخمر والهجاء، وأتت النفس في العتاب والرثاء، لعل الرغبة الكامنة في عشق الحرية والتغنى بها، ولها في أعماق الفتان والإنسان مكانها الأصيل ونبعها الثر، هي التي جعلت البحترى يُحسّ ذاته الإنسانية وكيانه الفني عندما يركب جواد الوصف يعانق جمال الكون والطبيعة ويفتخر منهما ويتغنى بهما ولهما، غناء ملؤه الطهر والبهجة، لعل ذلك كله هو الذي أوزى زناد الشعر الجميل في أعماقه فكان شاعر الوصف غير منازع، وشعر الوصف هو المعادل الموضوعي لفكرتي الحرية والجمال، وقد عاش بيئة الجمال الطبيعي في الشام والعراق، وبيئة الجمال المصنوع حيث القصور والمتزهات والبُرك ومباهج الحضارات التي التقت في حواضر الدولة العباسية.

ويُفرّق النقاد بين الوصف الحسي، والوصف الخيالي^(١):

أما الأول: فهو وصف المشاهد والمجالي والأشياء المنظورة، وأما الثاني فالشاعر ينظر فيه إلى ما وراء المحسوسات حيث يجعل المراتب أساساً لغيرها، ويولد من المحسوسات صوراً مجردة وعوالم تصبح في فنه مشاهد حية، لكنها تستمد وجودها من خياله العبقري، ويدخل في هذا تصويره للتاريخ والطبائع والتزعات والخواطر، ثم فنه الخاص في إبداع الصور الفنية.

وشاعرنا البحترى وصّاف ملهم وصنّاع ذكي، ومجال إبداعه الواسع: في باب الوصف الحسي، وهذا وصفه الشهير للربيع ضمّنه قصيدة في ملح الهشم بن عثمان الغنوي ومطلعها^(٢):

أَكَانَ الصَّبَا إِلَّا خَيْالًا مُسَلِّمًا أَقَامَ كَرَجْعِ الطُّرْفِ ثُمَّ تَصَرَّمَا
والقصيدة حقاً يشيع فيها روح الوصف ومزاجه، ويغمر أبيات الملح فيها مذاق الوصف وطبيعته الفنية، وهذه بعض أبيات الملح موصولة بأبيات الوصف:

(١) راجع لمراء الشعراء أثير المعنسي ص ٢٥٠. دار المعلم بيروت.

(٢) ديوانه ٢٠٨٧/٤.

- ١٣ - فَتَى لَيْسَتْ مِنْهُ اللَّيَالِي مَحَلِّينَا
 ٢١ - سَلَامٌ وَإِنْ كَانَ السَّلَامُ تَحِيَّةً
 ٢٢ - أَلَسْتَ تَرَى مَدَّ الْفُرَاتِ كَأَنَّهُ
 ٢٤ - وَمَا نَوَّرَ الرُّوضُ الشَّامِيَّ بَلْ فَتَى
 ٢٥ - أَتَاكَ الرِّيحُ الْعُلُقُ يُخْتَالُ ضَالِحًا
 ٢٦ - وَقَدْ نَبَّهَ النِّيروزُ فِي غَسَقِ السُّجَى
 ٢٧ - يُفْتَحُهَا بِرَدِّ النَّسَى فَكَأَنَّهُ
 ٢٨ - وَمِنْ شَجَرٍ رَدَّ الرِّيحُ لِبَلِّهِ
 ٢٩ - أَحَلَّ فَأَبْدَى لِلْعَيُونِ بَشْلَةً
 ٣٠ - وَرَقٌ نَسِيمُ الرِّيحِ حَتَّى حَمِيَّتْهُ
- أَضَاءَ لَهَا الْأَفَقُ الَّذِي كَانَ مُظْلِمًا
 فَوَجَّهَكَ تَوْنَ الرَّدِّ يَكْفِي الْمُسْلِمًا
 جِبَالُ شَرْوَرِي جِثْنَ فِي الْبَحْرِ عَوْمًا
 تَبَسُّمٌ مِنْ شَرْقِيهِ فَتَبَسُّمًا
 مِنَ الْحَسَنِ حَتَّى كَادَ أَنْ يَتَكَلَّمَ
 أَوَائِلَ وَرْدٍ كُنَّ بِالْأَمْسِ نُومًا
 يَبْتُ حَلِيقًا كَانَ أَمْسٍ مَكْتَمًا
 عَلَيْهِ كَمَا نَشَرَتْ وَشْيًا مُنْمَمًا
 وَكَانَ قَذَى لِلْعَيْنِ إِذَا كَانَ مُحْرَمًا
 يَجِيءُ بِأَنْفَاسِهِ الْأَحْبَةَ نَعْمًا

وهذا نموذج آخر في وصف قصر «الكامل» للمعتر، وهو ضمن قصيدة في ملح المعتر ومطلعها^(١):

- ١ - لَوْ كَانَ يُعْتَبُ هَاجِرٌ فِي وَاصِلٍ
 ٢ - لَخَرَجْتَ مِنْ وَشَلٍ بَغْنَى سَافِحٍ
- ثم يقول:

- ١٦ - لَمَّا كَمَلْتَ رَوِيَّةً وَعَزِيمَةً
 ١٨ - دُعِرَ الْحَمَامُ وَقَدْ تَرْتَمَ فَوْقَهُ
 ١٩ - رُفِعَتْ لِمُنْخَرِقِ الرِّيحِ سُمُوكُهُ
 ٢٠ - وَكَأَنَّ حَيْطَانَ الزُّجَاجِ بِجَوِّهِ
 ٢١ - وَكَأَنَّ تَقْوِيفَ الرُّخَامِ إِذَا أَلْقَى
 ٢٢ - حُبُّكَ الْغَمَامِ رُصِفْنَ بَيْنَ مُنْمِرٍ
 ٢٣ - لَبَسْتُ مِنَ اللَّهَبِ الصَّقِيلِ سُقُوفَهُ
 ٢٤ - فَتَرَى الْعَيُونَ يَجُلْنَ فِي ذِي رَوْنِي
- أَعْمَلْتَ رَأْيَكَ فِي آيَتِنَا الْكَامِلِ
 مِنْ مَنَظَرِ خَطَرِ الْمَزَلَّةِ هَائِلِ
 وَزَهَتْ عَجَائِبُ حُسْنِهِ الْمُتَخَايِلِ
 لُجَجٌ يَمَجِّنُ عَلَى جَنُوبِ سَوَاحِلِ
 تَأْلِيفُهُ بِالْمَنْظَرِ الْمُتَقَابِلِ
 وَمُسِيرُ وَمَقَارِبِ وَمُشَاكِلِ
 نُورًا يُضِيءُ عَلَى الظَّلَامِ الْحَافِلِ
 مُتَلَهَّبُ أَلْعَالِي أُنَيْقُ السَّافِلِ

- ٢٥ - فَكَأَنَّمَا نُثَرْتُ عَلَى بُسْتَانِهِ سِيرَاءُ وَشَى الْيُمْنَةِ الْمُتَوَاصِلِ
٢٦ - أَغْتَتُهُ وَجِلْدُهُ إِذْ تَلَا حَقَّ قَيْضُهَا عَنْ قَيْضِ مُنْجِمِ السُّحَابِ الْهَاطِلِ

وهذا الوصف رغم وقوفه عند المشاهد الحسية والأبعاد الشكلية فإنه يتميز بالركة والسلاسة ودكاء الملاحظة ودقة المشابهة وسرعة الرسم بالألوان والتجسيد بالحركة، وللبحتري نماذج أخرى شتى تدل على ثرائه وقدرته على المعطاء حتى مع مجرد الوقوف عند الأبعاد الحسية والمشابهات الشكلية، وهو فيها يمزج أو يشاكل أحياناً بين نفسه والشئ الموصوف ويخلط أحدهما بالآخر إلى حد ما، ومن ذلك قوله^(١):

ابْكِيَا هَذِهِ الْمَقَانِي الَّتِي أَخْ	لَقَهَا بَعْدُ عَهْدِهَا بِالْعَوَانِي
أُسْعِدَا الْغَيْثَ إِذْ بَكَاهَا وَإِنْ كَا	نَ خَلِيًّا مِنْ كُلِّ مَا تَجْدَانِ
جَادَ فِيهَا بِنَفْسِهِ فَاسْتَجَدْتُ	حُلَا مِنْهُ جَمَّةَ الْأَلْوَانِ
فِي سَمَاءٍ مِنْ خُضْرَةِ الرُّوضِ فِيهَا	أَنْجَمٌ مِنْ شَقَائِقِ النُّعْمَانِ
وَأَصْفَرَارٍ مِنْ لَوْنِهِ وَأَبْيَضَاضِي	كَاجْتِمَاعِ اللَّجَيْنِ وَالْعَقِيَانِ
وَتُورِيكَ الْأَحْبَابِ يَوْمَ تَلَاقِي	بِاعْتِنَاقِ الْحَوَازِنِ وَالْأَفْحَوَانِ
قَدْ تَصَايَيْتُ فَاغْذِرِي أَوْ قُلُومِي	لَيْسَ شَيْءٌ سِوَى الصَّبَا مِنْ شَأِي
وَتَذَكَّرْتُ وَافِدَ الشَّيْبِ فَاسْتَعِ	جَلْتُ حَظِّي فِي الرُّجَحِ وَالرَّيْحَانِ

فالصورة هنا فيها تراحم في الألوان - خاصة إذا راعينا الأبيات المحذوفة - وهو قد عقد صلة بين وصف الطبيعة والممدوح، وبين شئ من هواه وأحاسيسه، وله فصيدة مشهورة في وصف الذئب^(٢) الذي لقيه في طريقه، وهو يشق البادية ساعياً دعوياً في مواجهة الحياة، وهو فيها يطابق بين نفسيهما حيث يضرب كلاهما في مجاهل البيداء، والجوع والخوف والشرور كلها تتابهما.

(١) ديوانه ٢١٩٧/٤.

(٢) راجع الديوان ٧٤٠/٢. وراجع ما كتبه الأستاذ حسن كامل الصيرفي في مقدمة ديوان البحتري عن فن الوصف عند ص ١٥ - ٢٥ ج ١.

وسوف نلتقى بنموذج آخر من شعره، هو أكثر خصوبة وغناءً في تبين طبيعة الوصف عنده، ونعنى به سينته التي سنفرد لها دراسة فنية واسعة تختص بها.

طبيعة الزخرف الفني في شعر البحتري :

كان القرن الثالث الهجري قد شُغف أهله بالزخرف في صناعة الكلام، لأن الحضارة كانت قد عمُقت في حياتهم، فالأبنية الفخمة والقصور المتعددة والصناعات المتقدمة، في العمران والمأكل والملبس، وأدوات الزينة ومظاهر الترف، كانت كلها قد تحولت من طور البهجة بها والإقبال عليها والشغف بجديتها، إلى التفنن والتعقيد حيث بات مجوّجا ساقطاً كلُّ مألوف، فلا بد من التعقيد والإضافة شأن كل الحضارات حتى عصرنا الحديث حيث تتطلع إلى التطور والتجديد والعطاء.

بل إن أسلوب التعقُّق في الصنعة كان قد داخل الحياة السياسية بكل مكائدها ودسائسها، فحتى يتمكن الماكرون من النُجج في مكرهم لا بد لهم من التعقيد في خيوط المكر، والتفنن في أساليب الحيلة والدهاء.

وكان مسلم بن الوليد (١٤٠ هـ - ٢٠٨ هـ) قد بدأ الاتجاه في القرن الثاني للهجرة إلى البحث عن أدوات البديع وتصنيع أسلوب مزركش منها، يعتمد فيه إلى التجنيس والطباق والمشاكلة وما إليها من فنون البديع ذات الرنين والرونق، وهو أول من اتخذ البديع مذهباً، يخلص له ويحرص عليه بعد أن كان يأتي دون تعمد ظاهر مقصود، ثم جاء أبو تمام وعمق ذلك وطوره وأصبح شيخ هذه الصناعة وإمامها الفذ الذي لا يجارى، والبحتري كان تلميذاً لأبي تمام شاخصاً إليه حريصاً على دراسة شعره والعكوف عليه، ولكنه لم يستطع أن يجارى أستاذه ولا أن يقع قريباً منه في مذهبه وفنه، ولكنه وقع موقعاً آخر يحفزه إليه طبعه ومواهبه^(١).

كان البديع عند البحرى يقف عند حدود وظيفته اللفظية في الأعم الأغلب، فهو لم يوظفه توظيف أى تمام في تعميق المعنى وتفلسفه، وهذا نموذج من بديع البحرى:

مَنْى وصلَ ومنكَ هجرُ	وفى ذلَّ وفيك كبرُ
وما سواءَ إذا التقينا	سهلَ على خلةٍ ووغرُ
قد كنتَ حرًّا وأنتَ عبدُ	فصرتَ عبدًا وأنتَ حرُ
برح بى حُبك المعنى	وغرني منك ما يغرُ
أنتَ نعيمى وأنتَ يؤمى	وقد يسوءُ الذى يسرُ

فتحن نجد الطباق يقف عند البعد اللفظى وهو يدل بنفسه على أنه ليس وراءه عمق ذهنى، بل اللفظة تقود أختها: فالوصل يُذكر بالهجر، والذلَّ يقابله الكبر، والسهل والوعر، والحر والعبد، والنعيم والبؤس، والإساءة والسرور. فكل واحدة منها تدعو أختها إلى السياق، وهى مما تجرى به السنة العامة في سياقات الكلام اليومى، ومع ذلك فإن لها وقعًا موسيقيًا يلذّه العامة والخاصة، وهذا الوقع الموقّع يكسب شعر البحرى رونقًا وخفة وجمالًا، ولكنها في النهاية لا تُكوّن صورة، ولم ترم إلى بعد ذهنى أو نفسى أو شعورى، كما شرحنا ذلك عند أبى تمام وهذا بيت أبى تمام العجيب في وصف بعيره:

رَعَنَ الفياضَ بعد ما كان حِقْبَةً رَعَاها وماءُ الرُوضِ يَنْهَلُ ساكبه

ومع ذلك سوف نرى عند البحرى بعض ألوان البديع ذات الجرس والمعزى لا سيما في سنيته الشهيرة التى سوف نخلص لدراستها دراسة مفصلة.

وينبغى أن نعترف للبحرَى بأن ألوان البديع عنده بهرته من حيث وقعها الموسيقى، وهذا عنصر له سحره في العرية، ولعل في البحث القيم الذى أخرجه الأستاذ العقاد تحت عنوان «اللغة الشاعرة» ما يكشف عن جوانب

شتى من أسرار هذه الحقيقة في اللغة العربية، والبحترى كانت لديه حاسة مفرطة بجمال الوقع والإيقاع في موسيقى اللغة فذهب يحتشد لها، وهو إلى جانب ذلك ليس له ذهن فلسفى عميق كأبى تمام، وليست له ثقافة أبى تمام ومن ثم انصرف إلى ما هُئى له، ونحن لا نطلب من البحترى أن يكون صورة مكررة من أبى تمام أو أى شاعر آخر، ولكن سياق المقارنة بينهما فرض نفسه من لدن القلماء إلى اليوم لأسباب فنية وتاريخية، وفي مقدمة الأسباب الفنية اختلاف أسلوب الصنعة بينهما وأحدهما تلميذ الآخر، وقرب أحدهما من الذوق لأنه أراد أن يضيف بعداً جمالياً إلى الاستخدام اللغوى معتمداً على موهبته ذات الثراء العقلى والفنى، حيث لا قيمة للتعبير السطحى الذى لا يقود إلى عمق أو لفنة ذكية، وفي مقدمة الأسباب التاريخية، تعاصرهما، واشتغال النقاد بالموازنة بينهما.

ومع ذلك كله فإن البحترى ترك بصماته الموسيقية والصوتية والجمالية بارزة في تاريخ الشعر العربى.

وفي لقائنا مع نص أدبى طويل في تحليل فنى يتبع الجزئيات ما يوقفنا تماماً على أجمل السمات والخصائص الفنية في شعر البحترى فإلى سينية البحترى في الصفحات التالية، تلك التى قال عنها ابن المعتز «ليس للعرب سينية مثلها»^(١).

قراءة فنية لسينية البحتری^(١)

- ١ - صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدْنِسُ نَفْسِي
 - ٢ - وَتَمَاسَكْتُ حِينَ زَعَزَعَنِي الدُّهُ
 - ٣ - بُلُغَ مِنْ صُبَابَةِ الْعَيْشِ عِنْدِي
 - ٤ - وَيَعِيدُ مَا يَتْنِ وَارِدَ رَفِيهِ
 - ٥ - وَكَأَنَّ الزَّمَانَ أَصْبَحَ مَحْمُومًا
 - ٦ - وَأَشْتَرَانِي «الْعِرَاقَ» خُطَّةً غَبْنِي
 - ٧ - لَا تَرُزْنِي مُزَاوَلًا لِاخْتِيَارِي
 - ٨ - وَقَدِيمًا عَهْدَتِي ذَا هُنَاتٍ
 - ٩ - وَلَقَدْ رَأَيْتُ نُبُوَ آبِي عَمِّي
 - ١٠ - وَإِذَا مَا جُفِيتُ كُنْتُ جَدِيرًا
 - ١١ - حَضَرْتُ رَحْلِي الْهَمُومَ فَوَجَّهَ
 - ١٢ - أَسْلَى عَنِ الْخُطُوبِ، وَأَسَى
 - ١٣ - أَذْكَرْتِيهِمُ الْخُطُوبَ التَّوَالِي
 - ١٤ - وَهُمْ خَافِضُونَ فِي ظِلِّ عَالٍ
 - ١٥ - مُغْلَقِي بَابَهُ عَلَى «جَبَلِ الْقَبْرِ»
 - ١٦ - جَلَلٌ لَمْ تَكُنْ كَأَطْلَالٍ «سُعْدَى»
 - ١٧ - وَمَسْلَعٍ، لَوْلَا الْمُحَابَاةُ مِنِّي
 - ١٨ - نَقَلَ الدُّهْرُ عَهْدَهُنَّ عَنِ الْجِدِّ (م)
 - ١٩ - فَكَانَ «الْجِرْمَانُ» مِنْ عَدَمِ الْأَذَى
- وَتَرَفَعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جَنْبِي
رُ التَّمَاسَا مِنْهُ لِنَفْسِي وَنَكْسِي
طَفَفْتُهَا الْأَيَّامُ تَطْفِيفَ بَخْسِي
عَلَى شَرِيهِ، وَوَارِدَ خُمْسِي
لَا هَوَاءَ مَعَ الْأَخْسَرِ الْأَخْسَرِ
بَعْدَ بَيْتِي «الشَّامَ» بَيْعَةً وَكُفِي
بَعْدَ هَذِي الْبُلُوَى فَتَكْرَمِي
آيَاتِ عَلَى الدُّنْيَا شَمْسِي
بَعْدَ لَيْلٍ مِنْ جَانِبِي وَأَنْسِي
أَنْ أَرَى غَيْرَ مُصْبِحٍ حَيْثُ أَمْسِي
تُ إِلَى «الْبَيْضِ الْمَذَائِنِ» غَنَمِي
لِمَحَلٍّ مِنْ «آلِ سَاسَانَ» دَرْسِي
وَلَقَدْ تُذَكِّرُ الْخُطُوبُ وَتَنْسِي
مُشْرِفٍ يَخْشِرُ الْعَيْوَنَ وَيُخْشِي
قِي، إِلَى دَارَتِي «خِلَاطَهُ» مُكْسِي
فِي قَفَارٍ مِنَ الْبَسَاسِي مُلْسِي
لَمْ تَطْفِئْهَا مَسْعَاةً «عَنْسِي» وَ«عَنْسِي»
لَمَّةً حَتَّى رَجَعْنَ أَنْضَاءَ لُبْسِي
مِنْ وَاخْلَالِهِ بَيْتُهُ رَمْسِي

(١) الديوان ١١٥٢/٢ تطبيق حسن كامل الصيرفي.

- ٢٠ - لو تراه عِلِمْتَ أَنَّ اللَّيَالِي
 ٢١ - وَهُوَ يُنِيكَ عَنْ عَجَائِبِ قَوْمٍ
 ٢٢ - وَإِذَا مَا رَأَيْتَ صُورَةَ «أَنْطَا
 ٢٣ - وَالْمَنَيا مَوَائِلُ، وَ «أَنْوَشِيرُ
 ٢٤ - فِي اخْضِرَارٍ مِنَ اللَّبَاسِ عَلَى أَمَةِ
 ٢٥ - وَعِرَاكُ الرِّجَالِ بَيْنَ يَدَيْهِ
 ٢٦ - مِنْ مُشِيحٍ يَهْوِي بِعَامِلٍ رَمَحَ
 ٢٧ - تَصِفُ الْعَيْنُ أَنَّهُمْ جِدُّ أَحْيَا
 ٢٨ - يَغْتَلِي فِيهِمْ ارْتِيَايَ حَتَّى
 ٢٩ - قَدْ سَقَانِي وَلَمْ يَصُرْ «أَبُو الْغَوْ
 ٣٠ - مِنْ مُدَامَ تَطَلُّهَا وَهِيَ نَجَمٌ
 ٣١ - وَتَرَاهَا إِذَا أَجْدَلْتُ سُورًا
 ٣٢ - أَفْرِغْتَ فِي الرُّجَاجِ مِنْ كُلِّ قَلْبٍ
 ٣٣ - وَتَوَهَّمْتُ أَنَّ «كَسْرَى أَبْرُو
 ٣٤ - حُلُمٌ مُطْبِقٌ عَلَى الشُّكِّ غَيْثِي
 ٣٥ - وَكَانَ «الْإِيوَانُ» مِنْ عَجَبِ الصَّنْ
 ٣٦ - يُتَطَنَّى مِنَ الْكَاتِبَةِ إِذْ يَبِ
 ٣٧ - مُزَعَجًا بِالْفِرَاقِ عَنْ أَنَسٍ إِلْفِ
 ٣٨ - عَكَمَتْ حَظَّهُ اللَّيَالِي، وَبَاتَ ال
 ٣٩ - فَهُوَ يَيْدِي تَجَلَّدًا وَعَلَيْهِ
 ٤٠ - لَمْ يَعْبه أَنْ بَرَّ مِنْ بُسْطِ الدِّ
 ٤١ - مُشْمِجَرٌ، تَغْلُو لَهُ شُرَفَاتُ
 ٤٢ - لَابَاتٍ مِنَ الْبِيَاضِ فَمَا تَبِ
 ٤٣ - لَيْسَ يُدْرَى أَصْنَعُ إِنْسِي لِجِنٍّ
 ٤٤ - غَيْرَ أَنِّي أَرَاهُ يَشْهَدُ أَنَّ لَمْ
 ٤٥ - فَكَأَنِّي أَرَى الْمَرَاتِبَ وَالْقَوُ
- جَعَلَتْ فِيهِ مَائِمًا بَعْدَ عُرْسٍ
 لَا يُشَابُّ الْبَيَانَ فِيهِمْ بِلَبْسٍ
 كَيْةً، ارْتَعَتْ بَيْنَ «رُومٍ» وَ«فَرْسٍ»
 وَأَنَّ «يَزْجِي الصُّفُوفَ تَحْتَ الدُّرُفِ
 قَرَيْخَتَالُ فِي صَبِيغَةٍ وَرْسٍ
 فِي خُفُوتٍ مِنْهُمْ وَإِعْمَاضٍ جُرْسٍ
 وَمُلبِحٍ مِنَ السَّنَانِ بُتْرُسٍ
 لَهُمْ بَيْنَهُمْ إِشَارَةُ خُرْسٍ
 تَتَفَرَّاهُمْ بِكَدَائٍ بَلْعَسٍ
 بَ، عَلَى الْمُسْكِرَيْنِ شَرَّةٌ خُلْسٍ
 ضَوْأُ اللَّيْلِ أَوْ مُجَاجَةٌ شَمْسٍ
 وَارْتِيَاخًا لِلشَّارِبِ الْمُتَحَنِّنِ
 فَهِيَ مَخْبُوءَةٌ إِلَى كُلِّ نَفْسٍ
 زَ، مُعَاطِي، وَ«الْبَلَهْبَذُ» أَنَسِي
 أَمْ أَمَانٌ غَيْرَنَ ظَنِّي وَحَدَمِي؟
 عَةِ جَوْبٌ فِي جَنْبِ أَرْعَنَ جَلْسٍ
 لِدَوِ لِعَيْنَيِ مُصْبِحٍ أَوْ مُمَسَّى :
 عَزَّ، أَوْ مُرْهَقًا بِتَطْلِيحِ عُرْسٍ
 مُشْتَرَى فِيهِ وَهُوَ كَوَكَبٌ نَحْسٍ
 كَلْكَلَ مِنْ كَلَاكِلِ الدَّهْرِ مُرْمِي
 بِلَاجٍ، وَاسْتَلَّ مِنْ سُتُورِ الدَّمَقْسِ
 رُفِعَتْ فِي رُؤُوسٍ «رَضْوَى» وَ«قُدْسٍ»
 صَرٌّ مِنْهَا إِلَّا غَلَاظِلَ بُرْسٍ
 سَكْنُوهُ، أَمْ صُنْعُ جِنٍّ لِإِنْسٍ
 يَكُ بَانِيهِ فِي الْمُلُوكِ يِنْكَسِ
 مَ إِذَا مَا بَلَغَتْ آخِرَ حَيِّ

- ٤٦ - وَكَأَنَّ الْوُفُودَ ضَاحِكِينَ خَسِرَى مِنْ وَثُوفٍ خَلْفَ الزَّحَامِ وَخُسِرَى
 ٤٧ - وَكَأَنَّ الْقِيَانَ وَمَسْطَ الْمَقَاصِيهِ رَ يُرْجَعْنَ بَيْنَ حُوسٍ وَلُغْسِ
 ٤٨ - وَكَأَنَّ اللَّقَاءَ أَوَّلَ مِنْ أَمِ سِرٍّ، وَوَشَكَ الْفِرَاقُ أَوَّلَ أَمْسِ
 ٤٩ - وَكَأَنَّ الَّذِي يُرِيدُ اتِّبَاعًا طَامِعٌ فِي لُحُوقِهِمْ صَنِيعَ خُمْسِ
 ٥٠ - عُمَرَتْ لِلسُّرُورِ دَهْرًا، فَصَارَتْ لِلتَّعْزَى رِسَاعَهُمْ وَالتَّأْسَى
 ٥١ - فَلَهَا أَنْ أَعْيْنَهَا بِلُحُوعٍ مُوقَفَاتٍ عَلَى الصَّبَابَةِ حُبْسِ
 ٥٢ - ذَاكَ عِنْدِي، وَلَيْسَتْ الدَّارُ دَارِي بِاقْتِرَابٍ مِنْهَا، وَلَا الْجَنَسُ جِنْسِي
 ٥٣ - غَيْرَ نَعْمَى لِأَهْلِهَا عِنْدَ أَهْلِي غَرَسُوا مِنْ زَكَائِهَا خَيْرَ غَرَسِ
 ٥٤ - أَيْدُوا مُلْكَنَا، وَشَلُّوا قُوَاهُ بِكَمَاةٍ تَحْتَ السُّنُورِ خُمْسِ
 ٥٥ - وَأَغَانُوا عَلَى كَتَائِبِ «أَزْيَا» طًا، بِطَغْنٍ عَلَى النُّحُورِ وَدَغْسِ
 ٥٦ - وَأَزَانِي مِنْ بَعْدُ أَكْلَفُ بِالْأَشْ رَافٍ طُرًّا مِنْ كُلِّ سِنَخٍ وَأَسَّ



ونبدأ هنا بتسجيل كلمة أبي العلاء المعري التي يقول فيها: «المتنبى وأبو تمام حكيمان والشاعر البحتري»^(١).

ولعل قول ابن الأثير أعمق دلالة وأكثر إيضاحاً لطبيعة الشاعرية عند البحتري حيث يقول: «شعره هو السهل الممتنع الذي تراه كالشمس قريباً ضوءها بعيداً مكانها، وكالقناة لنا منها خشناً سنانها وهو على الحقيقة قينة الشعراء في الإطراب، وعنقاؤهم في الإغراب»^(٢).

ويقول عنه أيضاً: «وترى ألفاظ البحتري كأنها نساء حسان عليهن غلائل مُصْبَغَاتٌ وَقَدْ تَحَلَّيْنَ بِأَصْنَافِ الْحَلَى»^(٣).

والحق أن تحليل ابن الأثير لشاعرية البحتري تحليل جيد، وقد وقفنا على رأيه، ورأى ابن رشيق في الفقرة السابقة الخاصة بحديثنا عن البحتري في ميزان النقاد العرب

(١) المثل السائر لابن الأثير ٣٦٩/٢ ط الحلبي.

(٢، ٣) السابق.

والآن نحاول أن نتناول القصيدة في ضوء قراءة فنية مثالية^(١):

هذه القصيدة من عيون الشعر العربي، وقد نظمها البحتري في حوالي سنة ٢٧٠ هـ وذلك بعد أن قصد إلى زيارة ذلك القصر العظيم المعروف بإيوان كسرى بناحية المدائن وكان من عجائب الدنيا وقد بقي قائماً إلى سنة ٢٩٠، وكانت قد دالت دولته في فتوحات عمر بن الخطاب^(٢).

وقد ذاع بين جمهور الدارسين والباحثين أن هذه القصيدة قالها الشاعر في وصف إيوان كسرى بالمدائن، ومع أن الشاعر وصف القصر فيها وصفاً لافتاً للنظر، لكننا سنقدم في الدراسة رأينا في تحديد موضوع القصيدة.

كان البحتري كما سنفهم من القصيدة قد ألمت به أزمة نفسية حادة فذهب يزور الإيوان ويتسلى بهموم هذا الإيوان عن هموم نفسه، لأن يد الابتلاء قد ربطت بينهما.

وسوف نرى في القصيدة آيات من فن البحتري، ومن آلامه النفسية التي جعلته يقف لرثاء الإيوان، ويُنفّس عن همومه وأحزانه في هذا الرثاء الذي فاضت به نفسه في زفرة فنية رائعة، هي التي جعلت أحمد شوقي فيما بعد يتأساه ويقف في سنيته الشهيرة - هو الآخر - لينسج على منواله مع سعة الفرق بين عمليهما، رغم تقارب الأنفاس وإيقاع الألفاظ ووسوسة الموسيقى، وتشابه الأزمة وملابسة التاريخ^(٣).

وابتداءً أشير بعناية بين يدي هذه القراءة إلى أنني سأقف في تناول أبيات القصيدة أمام كل بيت ما أمكن ذلك، وهذا الوقوف يشكل عناية جزئية بكل بيت، والقصد من ذلك أن تُروى التأمل في تذوق النص ومعالجته ولا نحتمى بالكليات عن مواجهة الجزئيات، وسوف نقف بعد كل مجموعة لنُدلّ على

(١) انظر في مفهوم القراءة الفنية للشعر: مقدمة كتابي قراءة في الشعر العربي الحديث ط مكتبة الشباب.

(٢) راجع في أخباره معجم البلدان لياقوت الحموي.

(٣) انظر عن سينية شوقي كتابي: قراءة في الشعر العربي الحديث.

وجوه علائق المعنى بينها، وبعد هذه القراءة الجزئية سوف نقدم دراسة كلية تحت عنوان : «الرؤية الفنية لهذه القصيدة» وعندئذ لا تكون هذه الرؤية قد نتجت من الوهم والتخيل، والفهم والإحساس للكاتب فيما تقدمه، ولكنها تقدم ما تراه بناءً على رصد الجزئيات والنفاذ منها إلى الكليات :

١ - صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدْنُسُ نَفْسِي وَتَرَفُّعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جَبْسِي

الجدَا : العطاء. الجبس : الجبان والليثيم، والفاسق، وثقل الروح.

والشاعر هنا يرتد إلى ذاته قبل أن يشنا معاناته وتجربته، فيطمئن إليها ويشمخ بها إذ يقرر قائلاً : حفظت نفسي وصتها عن كل ما يدنسها، وترفعت بها عن عطاء كل لثيم وأشباهه من الثقلاء.

٢ - وَتَمَاسَكْتُ حِينَ زَعَزَعَنِي الدُّهُرُ الْتِمَاساً مِنْهُ لِنَفْسِي وَنَكْسِي

وتقويت وتماسكت حين هزني وزعزعني الدهر محاولاً تعاسي ونمسي بالقوط والانتكاس كلما نهضت وتماسكت.

٣ - بُلُغَ مِنْ صُبَابَةِ الْعَيْشِ عِنْدِي طَفَقَتْهَا الْأَيَّامُ تَطْفِيفَ بَخْسِي

البُلُغَ : جمع بُلْغَة وهو ما يُبْلَغُ به في العيش ولا يبقى منه شيء. الصُّبَابَة : البقية من المال. التطفيف : النقص في الوزن والتقدير.

يقول : عندي من بقايا المال ما أعيش به فقط، ومع ذلك لم تتركها الأيام لي بل أنقصتها وجعلتها دون التُّبْلُغ للعيش، ويمكن القول لعل المراد بصباة العيش أسباب الحياة الهادئة المطمئنة، لأن البحرى لم يكن فقيراً ولكنه كان شحيحاً. وسنعرف بعد قليل عند دراسة البيت التاسع أن الشاعر قد أَلَمَّت به محنة في أمواله كانت من أسباب إبداعه هذه القصيدة :

٤ - وَبَعِيدُ مَا يَتَّسِنُ وَارِدِ رَفِهِ غَلَلِي شُرْبَةً، وَوَارِدِ جَفْسِي

الرفه : طيب العيش ولينه. الغلل : ورود الماء ثانية بعد الورد الأول

الذى يسمى النهل. الخُمس : من أظماء الإبل وهى التى ترعى ثلاثة أيام وتورد فى اليوم الرابع.

يقول : فرق بعيد بين من يعيش حياة الترف والرفاهية بحيث يرد موارد النعمة كما يحلو له، ومن يعيش الضيق والضعف لدرجة أنه لا يملك ردّ الظلم عن نفسه. وهذا كلام يشى بأنه يعنى أزمة مادية ضمن ما يعنى.

٥ - وكانَ الزَّمانَ أصبحَ مخموراً لا هواهُ معَ الأخسِّ الأخسِّ

يلو ويظهر لى أن الزمان أصبح ميله وهواه متجهين فقط إلى الأخساء الأدنياء بالحظوظ الوافرة الواسعة. وهكذا تؤلم الشاعر منافسة الأدنياء له، وفوزهم بالحظوظ دونه، ودون غيره من الشرفاء الأفاضل أيضاً.

٦ - واشترائى «العراق» خُطَّةً غَيبِيَّ بَعْدَ بَيْعِي «الشَّامَ» بَيْعَةً وَكُسِي

الغَبْنُ : الخداع فى البيع والشراء. الكُوسُ النقصان والخسارة يقول : لقد خُدعتُ فى حُبِّى للعراق واتجاهى إليه وتعلقى به، وكانت هذه الخسارة بعد خسارة سابقة هى تفريطى فى الشام ويبيعى له.

٧ - لا تَرزُنِي مُزَاوِلًا لاختِبَارِي بَعْدَ هَذِي البُلُوِي قَتَّكَرَ مَسِي

رازه يروژه : جربه واختبره.

يقول : حذار أن تضعنى موضع التجربة محاولاً اختبارى، لأنك إن فعلت ذلك بعد ما أصابنى من ابتلاء الأيام لى بهذه البلوى - الأنفة - فإنك سوف تنكرنى ولا ترضى عنى. (ثم يواصل بقية المعنى فى البيت التالى) :

٨ - وَقَدِيمًا عَهْدَتْنِي ذَا هَنَاتٍ آيَاتٍ عَلَى الدُّنْيَاتِ شُمْسِي

الهَنَات : العيوب. الشُّمْس : العنيدة التى لا تذل.

يقول : مواسلاً إتمام المعنى فى البيت السابق : إنك من قبل عهدتني وعرفت أن عيوى ليست من الدنيايا، بل من هَنَاتِ البَشَرِ الشائعة التى تتعالى فى مَعْنَدَةٍ وكبرياءٍ على كل صغار ودناءة. فهى إذن عيوب الكبراء الشرفاء.

٩ - ولقد رآبني نُبوُ ابني عَمَى بعدَ لبني مِنْ جَابِيَتِهِ وَأَسَى
الربة: الشك والإنكار. التَّبُو: الجَفْوَة والنفور.

ابن عمى: يقصد الشاعر به «الراهب عبدون بن مخلد» لأنه من أصل
يمنى مثل الشاعر ولذلك أطلق عليه صفة ابن العم.

يقول: لقد ألمنى وزعزع ثقتى فى استقرار الحياة لى نفور ابن عمى منى
وجفاؤه لى بعد مواصلة كريمة ومؤانسة ودود، ويقصد الشاعر بابن عمه هنا:
الراهب عبدون بن مخلد فهو من أصل يمنى مثله. ولكننا لن نفهم هذا
البيت وموضوع القصيدة حتى نرؤى القول فى طبيعة علاقته بالراهب عبدون،
وسنوضح ذلك فى هامش طويل له أهمية خاصة ومراجعته ضرورية فى الفهم
والتحليل^(١).

(١) يبدو أن هناك قصة تربط بين الراهب عبدون بن مخلد وشاعرنا البحرى.

وعبدون بن مخلد هو أخو صاعد بن مخلد الذى ولى الوزارة للموفق والمعتمد، أسلم أخوه
صاعد، ومضى هو على دينه، وبلغ مبلغاً عظيماً فى أيام أخيه، وفى سنة ٢٧٢ هـ عندما قبض احموق
على صاعد بواسط، وعلى أسبائه، واتَّهَبَتْ منازلهم يوم الإثنين لتسع حلون من رجب وقبض على أبيه
أبى عيسى، وأبى صالح ببغداد، وقبض كذلك على عبدون، وعلى أسبائه بأسرهم، وعند وفاة أخيه سنة
٢٩٥، وإطلاق حبه صار إلى دير قُتِّي فأقام فيه وتعبَّد، ومات فى سنة ٣١٠ هـ وهو مترهب بهذا
الدير.

وحكى البحرى أنه كان مع عبدون فى هذا الدير (دير عبدون وهو بئر من رأى جاب المطيرة،
وسمى دير عبدون لكثرة إمام عبدون به) فى يوم فصع ومعه ابن خردابه، قال البحرى فأشدته قصيدتى
التي مدحته بها ومطلعها:

لا جَبِيذُ الصَّبَا ولا زَمَانُهُ راجِعَ بَعْدَ ما تَقضى زَمَانُهُ

(راجع القصيدة بالديوان ٢٢٩٤/٤ قطعة رقم ٨٦٣).

فلمر لى بمائة دينار وثياب خز، ويردون بسرجه ولجامه.

(راجع الديوان ٤٥٦/١).

وفى جملة الأخبار ما يدل على أنه مدحه أكثر من مرة (راجع الديوان ١١٥٣/٢ هامش ٩) ولكن
قصيدة بعينها جاءت فى الجزء الثالث من الديوان (ص ١٩٣٦ ورقمها ٧٥٢) يمثل فيها لابن عبدون،
وشير فى اعتذاره إلى حوادث وحكايات جرت له، ولعل هذه القصيدة بالذات هى التى تستطيع الكشف
لنا عن طبيعة العلاقة بينهما، ونوع الأزمة وطبيعة الظروف التى كانت تحاصر الشاعر وتسرف فى إيذائه
نفسه، وتختار منها هذه الأبيات التى تدل على عناصر الأزمة التى أحاطت به. =

= يقول فيها مخاطباً (عبدون بن مخلد):

- ١ - أراك الحبيب خاطئاً وهم
- ٢ - بلك «نعم» لو أنعمت بوصال
- ٦ - ظلمتني نجيباً ومُدوداً
- ٨ - أجد النار تُنتار من النا
- ٩ - لعب ما أثبت من ذلك الص
- ١٣ - خارتني الأيام حتى لقد اص
- ١٤ - غير أن أدبغ الدهر عني
- ١٥ - وحديتي نقي بأن سوف أكن
- ١٦ - إن أحسنت تلك الحقائق حطى
- ١٧ - وإذا ما أرى الحبيب مؤثماً
- ثم أراذك أصالي خلم
- لشكرنا في الوصل إنعام «نعم»
- غير مُرتاحة الجنان لظلم
- ر، ويشو من شقم عيتك سُقى
- بد فركضه أم صرعة عزم
- بيع حزن من كنت أغتد بلمى
- باحتقارى لصره المتندم
- حبف قاصي واستبالة خصم
- أخرلت هذه الأسار قسم
- ن تلغى بالخيال الملم

ثم يصل بعد هذه المقدمة الوثيقة الصلة بموضوع القصيدة والتي تضرب بهم وافر في الفن العال الذي رسخه أبو تمام حيث نسج المقدمات نسجاً يحكم الوصل بموضوع قصائده، وهذه المقدمة وغيرها عند البحترى من روائع فنه العال الذي يحمل سماته وخصائصه المميزة، ثم يمضي البحترى إلى الكلام عن «عبدون» وعاطفته ابتداءً من البيت الثامن عشر فيقول:

- ١٨ - من غطاء الإله بلغت نفسي
- ٢٠ - قلته من مدانحي حكمه الأز
- ٢٣ - وجهولي رمى لديي مكان
- ٢٦ - بأر أنت عتباً وقليل
- ٢٧ - لفتي أن رميت في غير مرمى
- ٢٨ - إن أكن خبت في سؤال يحيل
- ٢٩ - والذي خطي إلى أن بلغت أ
- ٣٠ - وإبان على مملك أرضي
- ٣١ - ثم حالت حال تكلفتني قد
- ٣٢ - فأرى أين موضع الجود في القو
- ٣٣ - فعلام الثريب واللوم إذ عا
- ٣٤ - وكان الإعراض غنى قصاء
- ٣٥ - حين لاملجاً سواك أرجو
- صوبها ثم من عطاء إنسي عسى
- ق، ولي من نواله الفخر حكي
- قلت: أقصر ما كل رام، يُضم
- لك مئى أب - بداء - وأسى
- وعزير على تضيق منهي
- فيكرمي - ذاك السؤال - ورغمي
- ماء ما كان من ترفع قمي
- ما تولأ، من عطاء وشكمي
- مة حمدي بين الرحال وذمي
- م مكان، ومير الناس غنمي
- ملك فيا أقوله بشل علمي؟
- فاصل عن أليبة منك حنم
- ه تحبنتي ولنت بجهنم

فهذه الأبيات التي يلخص فيها البحترى عناصر أزمته التي ألت به، توضح أنه كان يبال من عطاء عبدون بن مخلد الكثير، وأن وشاية من جهول جعلته موضع اللوم والكثير والإعراض من =

١٠ - وَإِذَا مَا جُفِيتُ كُنْتُ جَدِيرًا أَنْ أَرَى غَيْرَ مُصْبِحٍ حَيْثُ أُمِسِي

يقول مواصلاً إتمام المعنى : أنا إنسان إذا ما أحسست الجفوة والإعراض عني بمكان كنت قعينا بهجره، ولا أرى فيه مصبحا إذا كنت قد أمسيت، بل أتحوّل عنه لا محالة^(١).

١١ - حَضَرَتْ رَحْلَى الْهَمُومِ فَوَجَّهَتْ إِلَى «أَبْيَضِ الْمَدَائِنِ» عَنِّي

الْعَنَسُ : الناقاة القوية.

يقول : عندما نزلت الهموم علىّ ولزمت رحلى مقيمة به أثرت الرحلة فوجهت ناقتي القوية إلى قصر المدائن.

* وقبل المضي إلى تناول الأبيات التالية نشير هنا إلى أن الشاعر ابتداءً من أول القصيدة إلى نهاية البيت العاشر : يَجَارُ بشكوى الزمان، لحظوظه من الحياة، ويعلن اعتزازه بخلقه وسجايه رغم رب الزمان وتوالي المحن، ومن أجل ذلك تحوّل عن موطنه الجديد بالعراق إلى المدائن طلباً للتسلي والتعزى

=عدون، والبحرئى يترصاه في أبيات أخيرة في القصيدة (سيأت ذكرها في هامش (١) ص ٤٠١) والواضح أن البحرئى كانت قد ألت به أُرمة في صياحه التي يملكها كما يدل البيت الثلاثون، وأنه ألت به عُثرة أبلغته الماء على حدّ نعيه، وإذن فشكايته في البيت الثالث من السبئية من أنه لا يملك سوى صياحة العيش ليس مرجعها بله كما يمكن أن يسبق إلى ذهن القارئ الملم بمعرفة سابقة عن صياحه إثرائه. وعكس القول بأن أُرمته المالية بالاعتداء على ممتلكاته أو شيء منها، وعثرته التي طرأت عليه، وإعراض وتزيب عدون بن علك عنه كلها قد جسّمت محنته، فذهب في رحلته إلى المدائن ليتعذّب بإبوان كسرى وشاكل أو بإظربين مأساتيها أو على حد قول شوق :

وعط البحرئى إبروان كسرى وشفقنى القصورُ من عبد شمس

من أجل ذلك كله يمكن القول بأن الدراسة ستحدد على وجه الدقة رأياً في موضوع القصيدة، ولا يصح أن نطلق عليها دائماً الوصف الشائع الذى يقول : سبئية البحرئى في وصف إبوان كسرى. هـ

(١) وهو قد عاتب عدون من قبل بقوله في القصيدة السابق ذكرها في الهامش السابق مباشرة :

٣٦ - وَإِذَا مَا سَجَطْتُ وَالْمُخُ رَارُ رَفَى عَنْ أَنْ يُطْبِقَ سُخْطُكَ عَظُمِي

٣٧ - لَا تُجَارِزُ بِمَقْدَارِ سَطْوِكَ إِنْ لَمْ تَطْوُرْ بِالْمُفْجَعِ مَقْدَارَ حُرْمِي

٣٨ - وَأَخْتَرَسَ مِنْ ضَلَالِ جَلْبِكَ فِي الْجَدِّ وَفَ الْإِقْصَارِ إِنْ صَاعَ حُلْمِي

* مع رار وزير : ذائب فاسد من الهزال.

عما أَلَمَ بنفسه من آلام وأحزان، وفي المدائن أثرٌ عملاق هو الآخر تجثم على أنفاسه نكبات الزمان، فليطلب السلوى إلى جواره فالمصائب رحم ماسة بين المصابين.

١٢ - أَسْلَى عَنْ الْخُطُوبِ، وَأَسَى لِمَحَلٍّ مِنْ «آلِ سَاسَانَ» دُرْسِ

المكان الدرس: هو المُندرس، أى ما عفا أثره.

يقول موضحاً سبب توجهه إلى قصر المدائن: انجهد إليه أَسْلَى وأتغزى عن الخطوط السيئة التى نزلت بى، وأظهر الأسى واللوعة لذلك المكان العزيز وهو إيوان المُلْك لآل ساسان الذى أناخت عليه الخطوب والمحن حتى اندثرت معالمه الزاهية الشامخة.

١٣ - أَذَكَّرْتَنِيهِمُ الْخُطُوبُ التَّوَالِي وَلَقَدْ تُذَكِّرُ الْخُطُوبُ وَتُنْسِي

يقول وكأنما يجيب على سؤال وُجِّه إليه فحواه: ولماذا كان اختيارك هذا؟ فيجيب: إن الخطوب المتوالية التى نزلت بى ذكرتنى بهم، ومن شأن الخطوب أحياناً أن تجمع بين المصابين في تذكر المصائب والعيش بها ومعها، وقد يحدث العكس فتسى، لكن الأثر الأول قدرى الآن معها.

١٤ - وَهُمْ خَافِضُونَ فِي ظِلِّ عَالٍ مُشْرِفٍ يَخِيرُ الْعَيُونَ وَيُخَيِّ

ظِلِّ عَالٍ: يشير بذلك إلى بلاد فارس بحدودها الواسعة وما يكتنفها من الجبال الشاهقة، كما يشير إلى باب الأبواب، وذلك أن «أنو شروان» بنى في القرن السادس للميلاد سوراً يمتد من «درند» حتى الغرب بالصخر والرصاص وجعل عرضه ثلاثمائة ذراع وعلاه حتى ألحقه برؤوس الجبال ثم قاده في البحر وجعل عليه باباً ووكل به الحراس.

والشاعر ابتداءً من هذا البيت يتحدث عن آل ساسان وملكهم فيقول: لقد أصبحوا خافضى رؤوسهم في ظل مُلْك عَالٍ رفيع العماد، آثاره الباقية مازالت تدل عليه، وإنه لَمُلْك آثاره لا يحيط البصر بعظمة امتدادها بل يرتد عنها خاسئاً قليلاً.

١٥ - مُغْلَقٌ بَابُهُ عَلَى «جَبَلِ الْقَبْرِ» إِلَى دَارَتِي «خِلَاطُهُ» وَ«مُكْسِي»

الْقَبْرِ : جبل متصل بالسور الذي به باب الأبواب، يبلاد اللآن، وهو آخر حدود أرمينية وهو جبل القوقاز. الدَّارَةُ : المحلّ يجمع البناء والعروة. وهي كل أرض واسعة بين جبال، وهي ما أحاط بالشئ. خِلَاطٌ ويقال لها خِلَاطٌ : وهي قصبة أرمينية الوسطى كانت على الشاطئ الغربي لبحيرة «وان» وبطل عليها الجبل العظيم «كوه سيان» مكس : موضع بأرمينية.

يقول الشاعر مواصلاً إتمام المعنى السابق : إنهم خافضو رؤسهم في ظل عال هو ذلك السور المحيط بملكهم الشاسع والمغلق بابه على امتداد جبال القوقاز إلى أرمينية الوسطى قرب بلاد الروم.

١٦ - حِلَلٌ لَمْ تَكُنْ كَأَطْلَالٍ «سَعْدَى» فِي قِفَارٍ مِنْ أَلْبَسَابِ مُلْسِي

الْبَسَابِ : الصحراء الرملية المنبسطة الواسعة المقفرة. المُلْس لتي لا نبات فيها، وهو في هذا البيت يقارن بين حياة الفرس الناعمة وحياة العرب الْمُتَشَقِّقَةِ.

يقول : منازل هذا المُلْكِ العالى ليست كمنازل العرب من أطلال سعدى التى تملأ القفار المُلْس الجرداء، فستان بين ملك آل ساسان وخنونة الحياة العربية الفقيرة التى هى حياة عُدَم وفقر إذا قيسَت إليه.

١٧ - وَمَسَاعٍ، لَوْلَا الْمُحَابَاةُ مِنِّي، لَمْ تُطَقِّهَا مَسَعَاةُ «عَنْسٍ» وَ«عَبْسٍ»

المساعى : المكرمات واحدها مسعاة. عَنْس : قبيلة قحطانية من اليمن. عَبْس : قبيلة عدنانية من نجد.

يقول متمماً المعنى السابق : ولآل ساسان مكرمات ومآثر لا محال لمقارنتها ومقابلتها بمكرمات ومآثر العرب من أمثال عنس وعبس ولكن الذى يمنع من مزيد الاعتراف بذلك محابأتنا لأمّتنا وأصولنا.

١٨ - نَقَلَ الذَّهْرُ عَهْدَهُنَّ عَنْ أَلْجِمِ مَدَّةٍ حَتَّى زَجَفْنَ أَنْصَاءَ بُسْرِ

الجِدَّةُ : الحَدَاثَةُ. الانْتِضَاءُ : جمع نِضْو وهو المهزول من الحيوان والبالى من الثياب. اللَّبْسُ : الاستعمال : مصدر لَبَسَ الثوب.

هنا يتحسر الشاعر على مُلْك آل ساسان فيقول : بَدَل الدهر عهدهن الزاهى من الجِدَّة والنَّماءِ إلى تلك الحال الخَلِقة البالية.

١٩ - فَكَأَنَّ الْجِرْمَازَ مِنْ عَدَمِ الْإِذْ مَسَّ وَأَخْلَلَهُ نَيْبُهُ رَأْسَ

الجِرْمَاز : الإيوان. الأُنْس : يجوز فيها كسر الهمزة بمعنى الخلو م من السكان، ويجوز الضم بمعنى الوحشة.

الإخلال : التَّرك والغِيَاب من أُخِلَ بالمكان : غاب عنه وتركه.

النَيْبَةُ : الشيء المُنِي. الرَّمْس : القبر مستويًا مع وجه الأرض والأصل فيه التغطية.

يواصل الشاعر وصف حال ذلك المُلْك المُرَلَّى فيقول : إن الإيوان ذلك القصر الهائل الذى كان مستقر أبهة الملك كأنه اليوم فى وحشته بخلوّه من ساكنيه وغيابهم عنه قبر تُجَلِّلُهُ رائحة الموت، وقد أصبح قِرْمًا فى مستوى الرَّمْس معنى لا حجمًا.

٢٠ - لَوْ تَرَاهُ عَلِمْتَ أَنَّ اللَّيَالِي جَعَلْتَ فِيهِ مَاتَمًا بَعْدَ عُرْسٍ

إلى درجة أنك لو تراه الآن تعرف أن الليالى أخلت فيه الماتم وأحزانه بعد العرس وأفراحه.

٢١ - وَهُوَ يَنْبِكَ عَنْ عَجَائِبِ قَوْمٍ لَا يُشَابُ أَلْيَانُ فِيهِمْ بَلَسٍ

وهذا الإيوان الهائل بآثاره المائلة، ينبك ويخبرك عن عجائب قومه وعظمتهم، بحيث لا تجد لبسًا أو غموضًا فى دلالته وبيانه عن هذه العظمة الضارية فى دنيا العجائب والغرائب.

٢٢ - وَإِذَا مَا رَأَيْتَ صُورَةَ «أَنْطَا» كَيْفَ ارْتَفَعَتْ بَيْنَ «رُومٍ» وَ«فَرْسٍ»

أنطاكية : مدينة فى شمال سورية على مقربة من مصب نهر المعاصى وهى الآن من مدن تركيا.

وعلى جدران هذا الإيوان تبصر شيئاً من عجائبهم، حيث ترى صورة تُخلد موقف كسرى أنو شروان، وهو يحاصر أنطاكية ويحارب الروم وقيصرهم، وقد بدت الصورة للشاعر على الجدار، لشدة ما فيها من بأس وضراوة، تهز بالخوف والارتياح أعماق من يراها.

٢٣ - وَالْمَنَايَا مَوَائِلُ، وَأَنْوُشِيرُ وَأَنْوَشِيرُ الصُّفُوفِ تَحْتَ الدَّرْفَسِ

موائل : قائمات شاخصات. يُزجى : يسوق. الدرفس : العلم الكبير.

وانك ترى من آثار الرهبة والروعة المنايا قائمات شاخصات، وأنو شروان قائم يُوجّه ويسوق صفوف الجند تحت اللواء، وهم يخصوصون المعارك ويواجهون المنايا.

٢٤ - فِي أَخْضِرَارٍ مِنَ اللَّبَاسِ عَلَى أَصْفَرٍ يَخْتَالُ فِي صَبِغَةٍ وَرْسِي

الورس : جاء في اللسان ما يفيد أنه نبت أصفر باليمن يُصبغ به الثياب.

وأنو شروان حين يزجى الصفوف : تبدو الرجال بين يديه في لباس يجمع بين لون الخضرة، ولعله دليل النعمة والرخاء، ولون الصفرة الراهي لفرقاق الذي هو من صبغة نبت الورس، ولعله لون المصّى إلى الموت دون خشية منه. ولا مانع من أن يكون تحديد اللون هنا وصفاً للواقع دون معنى مقصود.

٢٥ - وَعِرَاكُ الرُّجَالِ يَبِينُ يَدَيْهِ فِي خُفُوتٍ مِنْهُمْ وَأَغْمَاضِ جَرَسِ

الخفوت : سكون الصوت. الجرس الصوت.

يقول : إن الرجال من جنوده بين يديه منهمكون في العراك والقتال وليس ثمة مجال لقول أو حديث بل سكون مطلق، فليس ثمة صوت يسمع بل همس خافت لا يبين، إنهم مستغرقون في القتال إلى آخر نأمة صوت، وجميل أن يعتمد الشاعر على ما يسمى بتراسل الحواس حين يضيف إلى الصوت ما يضاف للعين حيث يقول : «وأغماض جرس».

٢٦ - مِنْ مُشِيحٍ يَهْوِي بِعَامِلِ رُمَحٍ وَمُليحٍ مِنَ السَّانِ يَتْرُسِ

المشيح : الحذر المُجَدِّ. عامل الرمح : صدره.

المُليح : الخائف المدعور. السنان : نصل الرمح. الترس : الدرع الواقى.

يمضى الشاعر ليطمئ المعنى فى البيت السابق فيقول : وإنك لتشاهد أفعالهم وحركاتهم فى القتال فترى المُجَدَّ الحذر منهم يحرك صدر رمحہ تسديداً لرمية جديدة، وترى بينهم من يتقى مخاطر القتال، فيحكم الدرع على جسده ليتقى به وقع ألسيوف والسهام من الأعداء.

٢٧ - نَصِفُ أَلْعَيْنُ أَنَّهُمْ جَدُّ أَحْيَا لَّهُمْ يَنْتَهُمْ إِشَارَةُ خُرْسِ

وإن الرائي لصورة هذه المعركة المسجلة على جدران الإيوان تحس عينه أنهم جدُّ أحياء، وأنهم يتكلمون، ولكن بإشارات الخرس، وذلك لفرط انشغالهم بتبعات القتال وحرصهم على الغلبة والنصر.

وبلغت النظر تلك المقدرة الفنية التى جعلت الشاعر يتأمل هذه الجوانب المعنوية التى يعز على الناقد الفنى استنباطها من صورة على جدار مهما كانت روعة الصورة فى التجميل والتعبير ولا شك أن التعبير الفنى للشاعر هنا يسمو بتلك الصورة وينزلها منزلة رفيعة.

٢٨ - يَغْتَلِي فِيهِمْ أَرْيَابِي حَتَّى تَقْرَأَهُمْ يَدَايِ يَلْمَسِ

يَغْتَلِي : من الغلو، أى يتجاوز الحد ويزيد عليه : تَقْرَأَهُمْ : تتبّعهم وتَحَسُّهُمْ.

والشاعر لا يكاد يصدق أنهم صور فيقول : إن شكى يجاوز الحد، فلا أكاد أصدق أن ما أراه صوراً صامتة بل يخيل إلى أنها شخوص متحركة، ومن ثم أتحمسهم بيدي لأتبين حقيقة ما أرى.

٢٩ - قَدْ سَقَانِي وَلَمْ يُصَرِّدْهُ أَبُو الْغَوِّ ث عَلَى الْعُسْكَرَيْنِ شَرْبَةَ خُلْسِ

لم يُصَرِّد : لم يقلل . شَرَّةٌ خَلَسَ : أى مُخْتَلَسَةٌ سريعة .

يبدو أن الشاعر كان يصحب ولده يحيى المكنى بأبى الغوث في هذه الرحلة ، ولعل ولده كان يدرك العناية النفسى الذى أَلَمَ بوالده ، وكان بين حين وآخر يخفف عنه حدة معاناته فيقدم له الكأس عليها تُخَفَّفُ شيئاً مما أَلَمَ به ، وهنا يشير الشاعر إلى أن ولده أدرك انبهار والده بصورة معركة أنطاكية ، إلى المدى الذى أَلْبَسَ عليه الأمر ، وهنا أقبل ولده بمنحه الكأس ليخفف عنه درجة أنبهاره . نفترض هذا كله من ظاهر لفظ البيت . يقول : لقد سقاني كثيراً ولدى أبو الغوث نُخِبَ الانبهار بصورة هذين العسكرين المتحاربين ، وحتى يخفف من درجة التأثير والانبهار لم يقلل الشراب ولم يجعلها كأساً سريعة ، لأنه رأى أن الاستفاقة من أثر الانبهار لا تكون إلا بشراب زَوَى داهق ، فكانه داواه من سُكَّر طاغ بسكر أقل حدة وأخف وقعاً مع أن كأسه طافحة .

٣٠ - مِنْ مُدَامٍ تَنْظُنْهَا وَهَى نَجْمٌ ضَوْأُ اللَّيْلِ أَوْ مُجَاجَةٌ شَمْسٍ

مُجَاجَةُ الشَّمْسِ : عَصَاةُ الشَّمْسِ .

يقول : وأى خمر تلك التى سقانيها أبو الغوث ؟ ! إنها خمر تخالها من شدة صفاتها وتلالثها كأنها نجم ضَوْأُ الليل أو كأنها عصااة ضوءِ الشمس .

٣١ - وَتَرَاهَا إِذَا أَجْدَتْ سُرُورًا وَأَرْيَاخًا لِلشَّارِبِ أَلْمُنْحَسَى

٣٢ - أَفْرِغَتْ فِي الزُّجَاجِ مِنْ كُلِّ قَلْبٍ فَهِيَ مَحْبُوءَةٌ إِلَى كُلِّ نَفْسٍ

أَجَدَتْ : أَحْدَثَتْ .

يواصل في هذين البيتين وصف هذه الخمر وآثارها فيقول : وإنك نجدها إذا أحدثت أثرها من السرور والارتياح لشاربيها الذى يتعاطاها حَسُوءَ لفرط تلذذه وشغفه كأنما عُصِرَتْ وَصَبَّتْ في كئوسها من كل حنايا القلوب وشغافها ، ومن ثم فهي محبوبة لكل نفس كأنها ماء الحياة في القلوب والنفوس .

٣٣ - وَتَوَهَّمْتُ أَنْ «كِسْرَى أَبْرُو» ز، مُعَاطِيٌّ، وَ«الْبَلَهْدُ» أَنِّي
(الْبَلَهْدُ): مُغْنَى كَسْرَى.

ثم يواصل الحديث عن نشوته بما شرب فيقول: ومن فرط نشوتي وَسَبَحَ
خيالاتي تَوَهَّمْتُ أَنْ الْمَلِكُ كَسْرَى يُعَاطِنِي الشَّرَابَ وَأُعَاطِيهِ، وَأَنْ مَغْنِيهِ وَعَوَادِهِ
«الْبَلَهْدُ» يُطْرِنِي وَيُؤْنِسُنِي بِشَجَى أَلْحَانِهِ وَعَذْبَ غَنَائِهِ

٣٤ - حُلُمٌ مُطَبِّقٌ عَلَى الشُّكِّ عَيْنِي أَمْ أَمَانٍ غَيْرِنَ ظَنِّي وَخَذِيي؟ ! .
الحُدْسُ: التَّوَهُّمُ.

إن الشاعر ترنح من عَجَبٍ ما رأى، ولعل سُكْرَهُ هنا ليس شيئاً غير
ما أصابه من انبهار، فخيّل إليه أن ولده قد سقاه، وهكذا اختلطت الواقع
بالوهم، وتناول الوهم على الواقع من فرط تأثره بعجائب الرؤى في آثار
الإيوان، وهو يحاول أن يستبين حقيقة أمره فيقول: ترى هل ما أنا فيه الآن
حُلُمٌ يضرب في تيه الخيالات المجنحة التي تعلو على الواقع فتنتحت لنفسها
عالمًا مصنوعًا من خيالات بحتة، وأنتى مغمض العينين وكل ما أراه ليس من
الحقيقة في شيء. أم أن ما يحدث وهمٌ من أمانٍ تتراءى لى وتفوق كل
ما عندى من ظنون وتخيلات كانت تخطر لى عن طبيعة هذا الإيوان،
وما فيه من روعة وعظمة.

٣٥ - وَكَانَ «الْإِيوَانُ» مِنْ عَجَبِ الصَّنْءِ هُوَ جَوْبٌ فِي جَنْبٍ أَرْعَنَ جِلْسِ

الجُوبُ: مصدر جَابَ الشَّيْءُ: خَرَقَهُ، وَالصَّخْرَةُ: نَقَبُهَا. الْأَرْعَنُ الْجِبِلُ
الَّذِي لَهُ أَنْفٌ تَتَقَدَّمُهُ. الْجِلْسُ: الْجِبِلُ الْعَالِي.

هنا يرتد الشاعر إلى إلقاء نظرة عامة وشاملة على القصر وهو لفرط
انبهاره ينتقل من روعة التفاصيل التي شَدَّخَتْ إحساسه وتَعَقَّلَهُ إلى الروعة
الكُلِّيَّةُ لِلْإِيوَانِ التي تركته مذهولاً مُتَحَيِّرًا من فرط ضخامة وفداحة المقدرة
فيقول: إن هذا الإيوان من فرط العُجْبِ والروعة والضخامة في صناعة بنائه

كانه منحوت داخل جبل صخرى عملاق، وهذا الإيوان كأنما يشكل أنف الجبل أو مقدمته.

٣٦ - يُنْظَنِي مِنَ الْكَاتِبَةِ إِذْ يَدُولِعَيْنِي مُصْبِحًا أَوْ مُمَسًّى :

٣٧ - مُزْعَجًا بِالْفِرَاقِ عَنْ أَنْسِ الْفَبِ عَزَى، أَوْ مَرْهَقًا بِتَطْلِيلِ عِرْسِي

٣٨ - عَكَسَتْ حَظَّهُ اللَّيَالِي، وَبَاتَ الْ مُشْتَرَى فِيهِ وَهُوَ كَوَكَبٌ نَحْسِي

٣٩ - فَهُوَ يُتَبَدَّى تَجَلُّدًا وَعَلَيْهِ كَلْكَلٌ مِنْ كَلَالِكِ الدَّهْرِ مُرْسِي

يُنْظَنِي : يُظَنُّ. الْمُشْتَرَى، كوكب سعد. الْكَلْكَلُ : الصدر أو ما يس الترقوتين.

يعكس الشاعر صورة لما آل إليه حال القصر في أرجاء حسه ومزاج نفسه فيقول : يخيل لرائيه صباحًا أو مساءً من فرط الكتابة البادية عليه أنه كإنسان شديد الانزعاج والألم، بالافتراق عن أليف حبيب إليه عزيز عليه، أن كأنما هو مرهق بتطليق عُرْسِهِ، وهو لا يكون كذلك إلا وعُرْسُهُ تَسُدُّ عَلَيْهِ منافذ الاستغناء بغيرها عنها. لقد بات الإيوان بعد سَعْدٍ موصول وعَزَى مودور، وقد قَلَبَتِ اللَّيَالِي حَظَّوْظَهُ وبَدَّلَتْهَا إِلَى نَحْسٍ وَتَعَاسَةٍ لَا يَفْكَانَ، حَتَّى أَضْحَى لَهُ كُلُّ بَشِيرٍ خَيْرٍ نَذِيرٍ شَرٍّ وَنَحْسٍ. وَلَكِنَّ لِفَرْطِ قُوَّتِهِ وَضَخَامَةِ طَاقَتِهِ يُظْهِرُ التَّجَلُّدَ وَتَمَاسُكَ عَلَى مَصَائِبِ الْأَيَّامِ، وَعَلَيْهِ مِنْ بَلَاءِ الدَّهْرِ حَظُوظٌ ثَقَالٌ جَائِمَاتٌ. وَالشَّاعِرُ فِي كُلِّ ذَلِكَ يَصِفُ نَفْسَهُ مِنْ خِلَالِ وَصْفِهِ لِلْقَصْرِ.

٤٠ - لَمْ يَعْبه أَنْ بُزِمَ مِنْ بُسْطِ الدِّيِّ بَاجٍ، وَاسْتَلَّ مِنْ سُتُورِ اللَّعْمَقِ

٤١ - مُشْمَجَرٌ، تَغْلُو لَهُ شُرَفَاتُ رُفَعَتِ فِي رُؤُوسِ «رَضْوَى» وَ«قُدُسٍ»

٤٢ - لَأَبْسَاتُ مِنَ الْبِيَاضِ فَمَا تُبِّ صَرٌّ مِنْهَا إِلَّا غَلَاثِلُ بُزْمِي

٤٣ - لَيْسَ يُنْذَرَى أَصْنَعُ إِنْسِي لِجِنٍّ سَكُونُهُ، أَمْ صُنْعُ جِنٍّ لِإِنْسِي

٤٤ - غَيْرَ أَنِّي أَرَاهُ يَشْهَدُ أَنَّ لَمْ بِكَ بَابِيهِ فِي الْمُلُوكِ يَنْكِي

بُزٌّ : سُلْبٌ. اسْتَلَّ : انْتَزَعَ وَأَخْرَجَ. الثَّوبُ الَّذِي سَدَاهُ وَلَحِثَهُ

حَرِيرٌ. اللَّعْمَقُ : الْحَرِيرُ الْأَبْيَضُ الْمُشْمَجَرُ : الْعَالِي. رَضْوَى وَقُدُسٌ : جِلَانٌ.

الغلائل : جمع غلالة وهي شعار يلبس تحت الثوب. البُرْس : القطن.
النَّكْس : الضعيف الدنيء...

ثم يشئى الشاعر ليصور أن القصر رغم مآسيه الجاثمة عليه فإن آيات
عظمته ما تزال قائمة تدفع عنه، يقول :

إن الإيوان لم يُنْقَصْ ولم يُخْلَ بِقَدْرِهِ أَنْ سُلِبَتْ مِنْهُ الْبَسْطُ الْحَرِيرِيَّةُ
الْفَاخِرَةُ وَأَنْ عُرِّيَ مِنْ سَتَائِرِ الدَّمَقْسِ الْبَيْضَاءِ النَّاعِمَةِ، وَهُوَ يَصُورُ الْمَعْنَى
تصويراً مقصوداً في قوله (استلّ) فهذه الكلمة تعنى أن القصر كلّهُ مُغْلَقٌ
غارق في التغطية بهذه الستائر التي تغمره كما يغمر الغمدُ السيفَ، فالقصر
الذي سُحِبَ من بين الستائر، وليست هي التي سحبت عنه، وهذا يعنى سعة
الترف والثراء، والقصر برغم آلامه وأحزانه ما زال عملاقاً شامخاً تعلو شرفاته
وكأنما برزت مرفوعة في رؤوس جبلى : رضوى وقدس، وهذه الشرفات تبدو
في لونها الأبيض الصافي الرقراق كأنما قد لبست شفوف الغلائل من نسيج
قطنى أبيض فاخر، وهذا الإيوان من فرط عظمته وغرابته لا يُدْرَى أَهْوُ صِنَاعَةِ
الْإِنْسِ لِلْجَنِّ أَمْ هُوَ صِنَاعَةُ الْجَنِّ لِلْإِنْسِ. وكأنما صنعه جنس منهما للآخر
لِيُدِلَّ عَلَيْهِ بِقُوَّتِهِ وَغَرَابَةِ مَقْدَرَتِهِ، فليس من شأن الجنس الواحد أن يبذل كل
هذا الجهد ليجعله خاصاً بنفسه، فالإنسان في ذاته والجن في ذاته يستكثر
على ذاته وجنسه أن يفعل له مثل هذا الصنيع، لكنه في باب التحدى لجنس
آخر يفعل هذا الفعل. ومع هذه الحيرة في أمر هذا الإيوان فإنه يدلّ دلالة
قوية كما يظهر لى أن بانيه في الملوك ليس إلا ملكاً بلغ الرفعة والقوة.

- ٤٥ - فَكَأَنِّي أَرَى الْمَرَاتِبَ وَالْقَوُ
٤٦ - وَكَأَنَّ الْوُفُودَ ضَاحِكِينَ حَسْرَى
٤٧ - وَكَأَنَّ الْقِيَانَ وَسَطَ الْمَقَاصِي
٤٨ - وَكَأَنَّ اللَّقَاءَ أَوَّلَ مِنْ أَمْ
٤٩ - وَكَأَنَّ الْأَذَى يُرِيدُ اتِّبَاعًا
مَ إِذَا مَا بَلَغْتُ آخِرِ حَيِّ
مِنْ وَقُوفٍ خَلْفَ الرِّحَامِ وَخَسِي
ر يُرْجَعْنَ بَيْنَ حَوْ وَلُغْسِي
س، وَوَشْكُ الْفِرَاقِ أَوَّلُ أَمْسِي
طَامِعٌ فِي لُحُوقِهِمْ صُبْحِ خَفْسِي

المراتب: يقصد أصحاب المنزلة والمكانة الرفيعة الذين هم حاشية الملك وسدنته. الضاحى: البارز للشمس. حَرَى جمع خَيْر وهو المُغَيى. والخُنس: المتأخرون. القيان: الإماء المغنيات، واحدها قَيْن. المقاصير: جمع مَقْصورة، والمقصورة من النساء: المُنْعَمَة في بيت لا تتركه لتعمل. والجمع مَقْصورات. قال تعالى: «حَوْرٌ مَقْصُورَاتٌ فِي الْخِيَامِ» والمقصورة من الدار أو المسرح: حجرة خاصة مفصولة عن الغرف المجاورة وتكون فوق الطابق الأرضي، وهو المقصود هنا في سياق النص. الحَوْر: ذوات الحَوَّة. وهي سواد يضرب إلى الخضرة أو حُمرة تضرب إلى السواد، وهي صفة للشفاء أو العين. اللُّعس: ذوات اللُّعس وهو سواد مستحسن في الشفاء. صبح خُنس: يقصد خمس ليال.

في هذه الأبيات يرسم الشاعر صورة جديدة لمظاهر العظمة وأبهة الملك التي ما تزال ماثلة بين ردهات الإيوان وفي شتى أرجائه ومشاهده فيقول: إن كل شيء فيه ينشئ عن أبهة الملك، وكأنني أرى أصحاب الرتب الرفيعة من سَدَنَةِ الْمَلِك ووجوه القوم يأخذون مواقعهم في الإيوان، وهذه الحقيقة بادية لى مهما راجعتُ الحواسَ ورددتُها بالشك فإنها تُطالعي بيقين ما أرى. وكأنني أرى ضِمنَ ما أرى الوفودَ التي تتزاحم على الإيوان ترقب دورها في الإذن بالمشول وهي لكثرتها وشدة تزاحمها تقف تحت وهج الشمس مرهقة، وكثير منها سيطول به الانتظار نتيجة الزحام وطول الصفوف. وكأنني أرى ضمن ما أرى من أبهة الملك القيان وسطَ المقاصير يرجعن رخييم الصوت وعذب الغناء وهن أخذات زيتهن ما بين حَوْر الشفاء ولُعسها، (أو حَوْر العيون لعس الشفاء)، وكأنني بكل ما أرى من لقاءات المراتب والوفود ومن صلح الغناء، كأنني بكل هذا كان ماثلاً في القصر أول أمس، وكأنني أرى أيضاً أن انتهاء ذلك كله كان أول أمس، فالملك لم يغب عن أروقة الإيوان وردهاته، إن آثار ضجته ما تزال ماثلة في العين مدوية في الأذن. وكأنني بمن يريد اللحاق بالوفود والجموع التي كانت هنا طامعاً في ذلك لا محالة، وأنه يُقدَّر للحاق

بهم خمس ليال يلقاهم بعدها في أول الليلة الخامسة.

- ٥٠ - عَمُرْتُ لِلسَّرُورِ دَهْرًا، فَصَارَتْ
لِلتَّعَزَّى رِبَاعُهُمْ وَالتَّأْسَى
٥١ - فَلَهَا أَنْ أُعَيْنَهَا بِدُمُوعٍ
مُوقَفَاتٍ عَلَى الصَّبَابَةِ حُبِّي
٥٢ - ذَاكَ عِنْدِي، وَلَيْسَتْ الدَّارُ دَارِي
بِاقْتِرَابِ مِنْهَا، وَلَا الْجَنْسُ جَنْبِي
٥٣ - غَيْرُ نَعْمَى لِأَهْلِهَا عِنْدَ أَهْلِي
غَرَسُوا مِنْ زَكَائِهَا خَيْرَ غَرَسٍ
٥٤ - أَيْدُوا مُلْكَنَا، وَشَدُّوا قُوَاهُ
بِكَمَاةٍ تَحْتَ السَّنُورِ حُمِّي
٥٥ - وَأَعَانُوا عَلَى كِتَابِ «أَرِيَا»
طَه بِطَعْنٍ عَلَى النُّحُورِ وَدَغْسٍ
٥٦ - وَأَرَانِي مِنْ بَعْدِ أَكَلْفٍ بِالْأَشْه
رَافٍ طُرًّا مِنْ كُلِّ سِنَخٍ وَأَسْرٍ

أساه : يؤاسيه ويواسيه. إيساء : أحزنه. رباعهم : دروهم ومنازلهم.
الصبابة : الشوق أو رفته، وحرارته. الزكاء : النمو. الكماة : جمع كمي وهو
الشجاع لأنه يكمي نفسه بالدروع أي يسترها. السنور : كل سلاح من حديد
أو هو الدروع. الحُمس : الشجعان. «أرياط» : قائد حبشي غزا اليمن،
والشاعر يشير في ذلك إلى العون الذي قدمه الفرس في عهد أنوشروان إلى
اليمنيين الذين يرجع نسب الشاعر إليهم - أمام غزو الأحباش بقيادة «أرياط»
لبلادهم. الدغس : اللئوس، والطعن. والسنخ : الأصل والمنبت، والأس :
أصل البناء وأساسه وهي بثليث الهمزة.

في هذه الأبيات يعلل الشاعر لحزنه وبكائه على هذه الآثار غير العربية
فيقول : هذه الديار عاشت عامرة بالسرور وأبهة الملك دهرًا، ثم تحول حالها
فصارت مثوى للغزاة والحزن، ومن حق هذه الديار على أواسيها بدموع
خالصة لها موقوفة عليها، حزنًا صادقًا على مجدها المولى وأساها المقيم،
وأنا أفعل ذلك لمجرد اقترابي من هذه الديار بالزيارة، وهي ليست ديساري
وليس أصحابها أهلي وقومي، وإنما أفعل ذلك وفاءً وعرفانًا، لأن لأهلها يداً
زاكية على أهلي باليمن، حيث أبدوا ملكنا وآزروه بجنود شجعان مدججين
بالسلاح وأعانونا على صد وهزيمة جنود «أرياط» القائد الحبشي، وقد فعلوا
بجنوده الأفاعيل ما بين طعن في النحور ودوس بالأقدام، ترك فيهم أبلغ آثار

الهزيمة، هذا سبب مباشر أشعر معه بالعرفان لهم، وهناك سبب إنساني وأخلاقي يشدني إليهم ويربطني بهم ويجعلني حزينا على ما أصابهم، وهو أنني محب ومقدر لمقام ومكانة الأشراف جميعا مهما كان نسبهم أو جنسهم.

الرؤية الفنية لهذه القصيدة

١ - موضوع التجربة :

إن موضوع القصيدة كما هو شائع في كثير من البحوث والدراسات «وصف إيوان كسرى»، وليس الأمر كذلك عندي، إنما يصح ذلك لو أن الشاعر توجه بكل طاقته الفنية وقصده الذهني إلى وصف هذا القصر أو الإيوان في أبعاده المختلفة. فلا بد إذن لكي تصح هذه التسمية أو هذا الإطلاق أن يوجد قصد الوصف لذاته.

ولكن الملاحظ أن الوصف هنا كان وسيلة لغاية. هي استرواح نفسه مما ألم بها من معاناة جعلته يكره البقاء في العراق. ويسخط حظه فيه، ويندم لإقامته به، وأزمة البحتری كما تدل قصيدته التي استشهدنا بها عند دراسة البيت التاسع أزمة مالية، في بعض جوانبها، وأزمة إنسانية في علاقته بالراهب عبدون بن مخلد، وأيضاً في تنكر بعض الناس له، وفي قبوله ما يكره منهم، على نحو ما أوضح هو نفسه ذلك في القصيدة المشار إليها.

إذن يمكن القول بأن الغرض الأساسي في القصيدة: البوح بسالالام والشكوى من الزمان وأفاعيله السيئة، بالكبار الذين يستحقون منه كل عون، بينما هو يعيل ظلمًا وجهالة مع الأخس الأخس.

هذه الفكرة هي محور التجربة، ولقد دعاه ضيقه ببغداد وسالاقارب والأصدقاء وبأفاعيل الزمن، أن يفكر في أنسب متجه يساعده على التنفيس، أو يشاركه وجيعته، فتكون المشاركة عزاءً ومسرًا للتنفيس وهو موقف قريب نفسيًا من موقف الخنساء في قولها:

ولولا كثرة الباكين حولي على إخوانهم لقتلت نفسي

رأى البحتری أن الزمن قد جار عليه وهو خفي بالتكريم والإجلال، وهذا

نفسه ما فعله الدهر مع الإيوان وملوكه من آل ساسان، فجمعه الحنيس إليه طبقاً للقول المصادق «إن المصائب يجمعن المصائبنا».

فهذه المشاركة في المأساة من الناحية النفسية هي النقطة التي جمعت بينه وبين الإيوان، وليس قصده الرئيس وصف الإيوان والتغنى بعجائمه، والكشف عن بدائعه وتخليدها في صورة فنية مبعثها مطلق الإعجاب والانبهار، بل نجد الشاعر يختار للوصف عناصر ذات ظلال محددة، هي تلك التي تكشف عن مأساة العظماء حين يجور الزمان عليهم بغير منطق مقنع ولا حجة بينة، ولذا فإننا نرى البحترى دائماً يدور وصفه حول هذا المحور الذي حددناه. إنه الوصف الذي يخفف عنه هو آثار محتته، أو يعكس جانبا من جوانبها، فمحور الوصف منبثق من محور التجربة الأساسية التي قصد لشاعر إلى التعبير عنها، وإذن فليست القصيدة في وصف الإيوان قصداً - على نحو ما فعل البحترى في وصف قصر الكامل للمعترز - ولكن نظراً لغلبة ما وصف في السينة من مظاهر الإيوان وما صُوِّرَ من علاقته النفسية به غلب أن يقال سينية البحترى في وصف إيوان كسرى.

إن مجموع القصيدة ستة وخمسون بيتاً منها أربعة وثلاثون في الإيوان وأمى الشاعر من أجله، والباقي وهو عشرون بيتاً تخلصت للكلام عن الأزمة النفسية التي يعانها الشاعر، وهي الأبيات العشرة الأولى، ثم ستة أبيات (٢٩ - ٣٤) تصف موقفاً نفسياً من مواقفه التأثرية أمام صورة معركة أنطاكية التي حفرت على جدران الإيوان، ثم ستة أبيات (٥١ - ٥٦) في تعليقه لبكائه القصر وهو ليس من آثار قومه وعشيرته، وهذا الموقف من أعمق المواقف دلالة على أنه لم يقصد قصداً إلى وصف القصر بل إلى البكاء له وعليه، لأن محنة الإيوان تعكس أو تمثل على نحو مجسم محنة الشاعر مع زمانه ولذا يقول :

- ٥٠ - عُمِرْتُ لِلسُّرُورِ دَهْرًا، فَصَارَتْ لِلتَّعْزَى رِيعَهُمُ وَالتَّأْسَى
٥١ - فَلَهَا أَنْ أُعِينَهَا بِسُلُوعِ مَوَاقِفَاتٍ عَلَى الصُّبَابَةِ حُبْسِ

النتيجة الفنية البسيرة هي أنه لا يصح أن نفهم موضوع هذه التجربة الإنسانية على أنه الوصف، فالوصف هنا كان وسيلة لا غاية، على أننا لو عدنا القصيدة في وصف الإيوان لكانت شديدة الارتكاس في النهوض بغاياتها الفنية، فللوصف وسائل فنية جد مختلفة إذا قصد إليه قصداً ولم يكن وسيلة إلى هدف أو غاية فنية أخرى كما حدث هنا وكما هو معروف في المزاجية أو الإسقاط الرومانسي عندما يمزج الشاعر بين نفسه ومظهر من مظاهر الطبيعة، حيث يجعل كل واحد من الطرفين الشاعر والطبيعة أو الأثر معادلاً موضوعياً ومُنَظِّراً للطرف الآخر.^(١)

أدوار الإفضاء بالتجربة وأهم سماتها الفنية :

أوضحنا فيما سبق أن وصف الإيوان انفرد بأربعة وثلاثين بيتاً، وأن وصف حالته النفسية انفرد في مطلع القصيدة بعشرة أبيات (١ - ١٠) ثم عاد لوصف تأثيره أمام مشاهداته لمعركة أنطاكية المصورة على الجدران في ستة أبيات (٢٩ - ٣٤) ثم انتهى في ستة أبيات من (٥١ - ٥٦) بالتعليل لبكائه القصر وهم ليس من آثار العروبة، ولكن هذا الإجمال ليس هو مسانئيه بأدوار الإفضاء بالتجربة ومراحلها الفنية، فذلك الذي قدمناه هو محتوى القصيدة، والدراسة الفنية تُعرّف بالمحتوى، ثم توجه عنايتها لرصد العناصر الفنية التي استطاع الشاعر بها أن يقدم تجربته وأن ينقلها إلينا في مراحل وأحوال فنية، ومن خلال العملية الفنية ذاتها ندرك المراحل ونقف على طبيعتها، وعناصرها المميزة لها، ولذلك سوف نرى داخل عنصر واحد من عناصر المحتوى وهو الكلام عن الإيوان في أربعة وثلاثين بيتاً أن الشاعر قد مرّ بأدوار ومراحل ذات سمات مميزة لها. فعلينا إذن أن ندرك هذا الفرق الدقيق الذي يميز المحتوى - الذي هو مجموع العناصر العامة التي تضمنتها أو شملتها التجربة - عن طبيعة الأداء الفني لعناصره، وهذا الأداء الفني له

(١) راجع : الرماتيكية ص ١٣٩ - ١٤٠ د. محمد غنيمي هلال ط أولى.

أدوار أو مراحل يمرّ بها ينبغي النظر إليها من حيث هي عناصر فنية - ذات سمات مميزة - قدم بها الشاعر محتويات التجربة.

واذن فمناطق الفرق بين المحتوى وأدوار الأداء يتركز في الجانب الفني وليس في تحديد المعاني العلة التي استوعبها الشاعر بل في طريقة أدائها فنياً. وهنا علينا أن نلاحظ كيف تترايط وتنمو الأفكار والمشاعر والإحساسات وكيف عبّر الشاعر عنها، وما وسائله الفنية المختلفة التي اعتمد عليها في عملية الإبداع الفني، وهل هناك ترابط فني بين الجزئيات والكلّيات، ثم هل كانت عناصر الصياغة ووسائلها ناجحة فنياً، وإلى أى مستوى كان هذا النجاح وما سماته، وهل استوى العمل فصار وحدة فنية لا نستطيع معها فصل الشكل عن المضمون، لأن وسائل الشاعر الفنية بارعة وخصبة، أو أن هناك جوانب شكلية اعتمد عليها الشاعر ولم يوفق إلى ما هو أبعد منها خطراً وأعلى فناً. هذا ما سوف نحاول الكشف عنه فيما يلي :

أولاً: بدأ الشاعر بتجسير مأساته النفسية التي تلح عليه فتمزق أعماقه وهو يستمسك بعزّته إلى مدى بعيد.

- ١ - صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدْنِسُ نَفْسِي وَتَرَفَعْتُ عَنْ جِذَا كُلِّ جَنَسِي
- ٢ - وَتَمَاسَكْتُ حِينَ زَعَزَعَنِي اللَّهُ رَأَيْتُ مَا مِنْهُ لِنَفْسِي وَنَكْسِي

وجميل من الشاعر أن يلقي إلينا بالآلامه مبهمة ومحددة في آن معاً، فالإيهام آت حيث لا تحديد ولا تعريف بذلك الأمر الذي صان نفسه عنه، والتحديد آت من أنه ترفع عن الدنيا الشديدة الخساسة، والارتكاس التي يتجاف عنها الشرفاء مجافاة حاسمة لا تعرف التردد أو الضعف، وجمال هذا الإيهام أنه يجعل النفس تتخيل التفاصيل وتقيس الأبعاد فهي كما يقول أهل البلاغة: معان تذهب فيها النفس كل مذهب، أو كما يقول البحري نفسه.

وَالشُّعْرُ لَمْ يَحْ تَكْفِي إِشَارَتُهُ وَلَيْسَ بِالْهَذَرِ طَوَّلْتُ خُطْبُهُ

ولكن الشاعر يمضي بعد هذين البيتين ليلقي الضوء على جور الزمان

عليه وصلابته أمام التجربة القاسية. فيقول: إن الزمان يقسو ويُلْحِف في قسوته في جهة ويزيد في ترفه ونعمته في أخرى، وقد خصنى بالأولى منهما:

٣ - بُلَغَ مِنْ صُبابَةِ الْعَيْشِ عِنْدِي طَفَقَتْهَا الْأَيَّامُ تَطْفِيفَ بَخْسِ

٤ - وَبَعِيدُ مَا بَيْنَ وَارِدِ رَفَةٍ عَلَّلَ شَرُّهُ، وَوَارِدِ خِمْسِ

ويندم على ما آل إليه أمره في العراق بعد أن باع الشام ببيعة غبن ووكنس.

ويرتد الشاعر إلى ذاته ليدافع عنها، لأنه عندما شكّا من الزمان سجل على الفور أنه متماسك قوى (١ - ٢) وهنا (٧ - ٨) يكشف عن طبيعته الإنسانية الخصبة فيلفت نظر محدثه إلى أمر إنساني يدل على خبرة الشاعر بطباع النفوس فيما عبر عنه هنا، حيث يقول: لا تجعلني وأنا في محتى هذه موضع الاختبار والتجربة، لأنك قد تجد مني بسبب ما أصابني من بلاء الأيام أموراً تنكرها عليّ، وأنا في الحقيقة إنسان طبيعي، هنائه ومعانيه إنسانية، وهي في إنسانيتها فوق كل الدنایا وجميع الرذائل.

٧ - لَا تَرُزْنِي مُزَاوِلًا لِاخْتِبَارِي بَعْدَ هَذِي الْبُلُوِي قَتَّكَرَ مَنِي

٨ - وَقَدِيمًا عَهْدَتِي ذَا هَنَاتٍ آيَاتٍ عَلَى الدَّنِيَّاتِ شُمْسِي

وجه الخصوبة ومقياس الإنسانية في هذا المعنى، أنه يملح نفسه بفضائل الإنسان السوي الذي له من المعايير والهنات ما هو معهود في الإنسان صاحب الشرف والمروءة والقلدر والمقام، ولا يتجه في تكريم ذاته إلى أوصاف مثالية يقررها لنفسه، لئلا يتعد عن الطبيعة البشرية المكتملة، التي تطير بجناحين من المحاسن والهنات معاً، ولكنها هنات ليست ساقطة تافهة.

ثم يعود الشاعر ليعطى فكرة عن تريض الزمن به وتنكره له إذ يقرر أن أبناء عمومته وأصحاب النعمة عليه قد جفوه بعد مودة، وقاطعوه بعد مؤانسة ومواصلة (البيت ٩).

وإلى هنا نجح الشاعر في طرح مأساته على نحو فني وإنساني معاً، فنى

في هذا الطابع الذي فجر به آلامه بجور الزمان عليه وظلمه له، وفي الوقت نفسه يكشف فيه عن صلابته ونقاء عنصره وخلاتقه الإنسانية التي لا تبدل مهما طرأ عليها من المحن.

أما إنسانيته في عَرَضِ مأساته فهي أنه لم يَجْنَحْ إلى المبالغة والتهويل في مأساته من جهة، وفي خلأته وطبائعه من جهة أخرى، وكلما كان الشاعر قريباً من الطبع الإنساني في خلأته الصحيحة أمدنا ببصيرة تزيدنا معرفة بالحياة وبإنسان، والشعر الصحيح كما يقول الأستاذ العقاد «هو مرآة النفوس الصحيحة» والصحة هنا ليست مقابلًا للمرض، بل تمنى الطبع الصحيح، والفهم الصحيح، والتجربة الصادقة، وبالتالي يكون استنباط المقياس الحق لأنماط السلوك ولحقائق التصور والحكم، ومن ثم صح أن يقول سقراط: «شعراؤنا هم أساتذتنا في فهم النفس البشرية» وصح إلى مدى بعيد أن يقول العقاد: «وأنت إذا استطعت أن تهدي الطبقة المتأدبة من أمة إلى القياس الصحيح في تقدير الشعر، فقد هديتهم إلى القياس الصحيح في كل شيء»، ومنحتهم ما لا مزيد لمانح عليه... فليس إصلاح نماذج الآداب بسالامر المحدود أو القاصر على القشور لكنه أعم أنواع الإصلاح وأعماها^(١).

بقيت ملاحظة فنية تتصل بعنصر الموسيقى الداخلية في هذه الأبيات (وفي القصيدة كلها): والموسيقى الداخلية نغم نفسي يتماوج نتيجة انفعال الشعور الإنساني مع جزئيات التجربة، أعنى جزئياتها الشعورية والنفسية، وهذا الضرب من الموسيقى أدق وأعمق وأخصب من أن يقاس بمقياس عروضي.

وهذا الموج الداخلي من موسيقى النص قد يكون في النثر كما يكون في الشعر، ولكنه في الشعر أعلى فناً وأكثر وضوحاً، لأن الموسيقى الخارجية وأعنى بها موسيقى العروض تساعدنا على تبين ظلال هذه النغمات النفسية والشعورية التي تتماوج بها النفس نتيجة التلاقي الحقيقي بين جزئيات التجربة

(١) أنظر كتابي: قراءة في الشعر العربي الحديث (المقدمة).

في أبعادها الإنسانية ونفس المبدع والمتلقى لها معاً، إذ نفسها هي النفس الإنسانية العامة الخالدة المؤهلة لإبداع عمل فني وتلقّيه.

وهذا التلاقى بين الإيقاع الموسيقي الخارجى للتجربة ومسارب النفس والشعور، يحدث من خلال تلاحم حقيقى بين طبيعة النغم الخارجى، وطبيعة الموج الموسيقي الداخلى للشعور من الإحساس بالمعنى وتمثله، إذ يوجد إيقاع ذاتى في التجربة يكشفه الفنان الأصل نتيجة صدق المشاعر ورهافة الحس، وهذا الإيقاع يتعلق بصور ودرجات مختلفة بأدق عناصر التجربة، وبشكل لغة خاصة داخل الوجدان، لأن لكل تجربة يد تعرف على وتر من الشعور. وبالطبع فإنه لكل تجربة وقع معين بشكل ذبذبة أو إيقاعاً نفسياً وشعورياً مميزاً لها وخاصاً بها.

فلنتفق إذن على أن الموسيقى الداخلية هي الإيقاع الشعورى للإحساس بالتجربة.

ويمكن تبين ذلك في هذه الأبيات في مظهرين :

أولهما : الموسيقى الخارجية البارزة التى تستولى علينا متجاوزة مجرد النظم العروضى.

وثانيهما : انتخاب أصوات ذات إيقاع مميز وذلك حينما نستمع إلى صوت «السين» في تماوجه وانسيابه وحلاوة إيقاعه وشدة قرابته مع صوت الصاد وتناسبه مع الحديث عن أزمة نفس إنسانية في موقف معاناة، وهذه السين في تردها الغزير في مطلع القصيدة، تعكس حيرة النفس، وكأنما يرددنا إنسان في موقف حيرة قد سدت عليه كل الطرق، فلا هو بقادر على التفكير أو التصرف فتدور رأسه بهواجسها ووشواسها في كل اتجاه في هدوء مبعثه الحيرة وتتقاطر النظرات من عينيه في ضياع كأنه اليأس وتصبح كأنما هي نظرة واحدة من طول ما تُعانى من ضياع الرؤية في تيه لا محدود^(١).

(١) وصدق العلة عندما يقولون عن المازوم الذى ارتج عليه في موقف فلا يعرف كيف =

فهذا الصوت هنا كان صدى مناسباً لحالته النفسية، ولكن ليس كل استخدام صوتي يعطى هذه الميزة، فلماذا كان هذا الاستخدام هنا ثرياً على هذا النحو خصباً إلى هذا المدى؟ يبدو لي أن مرجع ذلك هو أن المظهر الموسيقي الخارجى كان تكثيفاً لتلك الإيقاع الشعورى الداخلى، ونحن لا نستطيع أن نسرف في وصف هذا الإيقاع الشعورى بعد شرحنا السابق له، وإنما علينا هنا أن نحاول تبيته بأنفسنا ولن نستطيع ذلك إلا إذا قرأنا الشعر بإيقاعه الصحيح، وقراءتنا هذه لا يشترط دائماً أن تكون بصوت مسموع، بل كثيراً ما نستطيع ذلك في القراءة الصامتة، إذ لا فرق حقيقة في إدراك هذا الإيقاع بين قراءة ناطقة وأخرى صامتة، فالإحساس بالإيقاع في أبعاده الخارجية أو الشعورية مسئولية القدوة الصحيحة على إنشاد الشعر من جهة، وتذوقه والإحساس به ووعى إيقاعاته من جهة أخرى.

ولهذا كله صح ما يقوله النقاد من أن «موسيقى الشعر لا تنفك عن معناه وباختلاف المعنى تتنوع موسيقى الإنشاد مع اتحاد الوزن والإيقاع، فلا وجود لمقطع صوتي، أو تفعيلة مستقلة، بل وجودها رهين بالبيت في معناه وموقعه من أخواته»^(١).

ونحن بغير مرء نحس الإيقاع الخارجى والإيقاع الشعورى معاً وقد امتزجا امتزاج ألوان الطيف بحيث أصبح كل منهما هو الآخر في هذه الوحدة الجديدة، ولنعاول القراءة بهذه الحيلة الناقصة التي أحاول بها الإشارة إلى نمط القراءة الإيقاعية للنص على النحو التالى :

صنت نفسي T عما يلدنس نفسي / وترفعت // عن جدا // كل
جس*^(٢) فهذه المقاطع ليست عروضية كما هو واضح، بل هي محاولة

= ينصرف وينطق بأصوات متقطعة لا تين، يقولون عنه : وأخذ «يسر» أى يصدر أصواتاً أساسها حرف السين المتقطع في كلمة «يسر» بس «حيرة ولا جواب، ومعاناة ولا مخرج.

(١) النقد الأسمى ص ٤٧٤. د. محمد غنيمى هلال.

(٢) العلامة الشبه لحرف T تنمى سكة خفيفة ثم وصل بدون أخذ نفس، والعلامة (/) تنمى سكة

كاملة مع أخذ النفس، والعلامة (//) تنمى سكة شبه كلمة بدون أخذ نفس.

لإبراز الحدود التي يتغير عندها الأداء رغم تدخله.

وثمة ملاحظة أخيرة خاصة بالبناء الفني في هذه الأبيات من حيث تسلسلها الطبيعي الذي له منطق فني طبقاً لما هو معروف في قانون الوحدة العضوية.

يلفت النظر أن البيت السادس يمكن حذفه تماماً أو تغيير مكانه من السياق ولا يحدث خلل «ما» ومع ذلك فهناك تعليل فني لظهور مثل ذلك في الشعر العربي كثيراً وهو أن الشاعر كان يردد إلى نفسه يلتقط منها ما يطرأ عليها مما هو داخل في تجربته دون التنبيه الفني إلى ضرورة نمو المعاني فيما يشبه الوحدة العضوية بوجه من وجوه الاحتمال، وهو في موقفه هذا فطري مع نفسه إذ يتركها على سجيته عندما يعبر عن انفعالاتها. والإنسان في مواقف الأداء الفني يلجأ إلى القفز وتداعى المعاني بل إلى التكرار وترديد المعنى الواحد^(١)، ومع إمكان القول بأن هذه الظاهرة تشكل عيباً فنياً بمقياس النقد الحديث لكن مثل هذه المؤاخلة ليست حادة ضد الشعر القديم من جهة، ومن جهة أخرى يمكن القول بأن ثمة وحدة نفسية وشعورية بين هذا البيت وطبيعة التجربة، وهذه الوحدة النفسية أو الشعورية هي التي أقنعت الشاعر أن فعله صحيح وأن البيت في موضع صحيح لا سيما وأن معناه يشكل حدثاً داخل موقف المعاناة.

ثانياً: وضع الشاعر أزمته النفسية التي تلح عليه وتعذب أعماقه وفي الوقت نفسه كشف عن متانة أخلاقه وشموخ طبعه، ثم أحس بعد ذلك أنه لا بد له من حركة أو فعل يخرج بهما من حصار أزمته النفسية من جهة، ومن ضيقه بالعراق من جهة أخرى، لأنه أبقى كما حدثنا في البيت العاشر، فاتجهت نفسه إلى موئل يشاركه مأساته، وقل في الناس من يشرك الإنسان معاناته خاصة وأنه فقد النصير والحبيب في موطنه وأهل قرابته، أو مع

أصدقائه من أبناء عمومته أولئك الذين حدثنا عنهم، فاتجه إلى المدائن حيث «الإيوان» قصر المُلْك الكِسْرَوِيّ، ففي الإيوان نفسه العزاء لأنه هو الآخر يعاني من وُكُس الزمان له.

وجميل من الشاعر أن يستعمل المجاز استعمالاً واضحاً بسيطاً ولكنه مصور ومعبر حيث يقول: «حضرت رحلى الهموم» (البيت ١١).

فقد نزلت الهموم برحله، وربما بعد أن فاضت عن طاقته هو نفسه، استقرت بالرحل لتملاه حتى يكون على مقربة من الرّى منها وبها فهي قدره.

وهكذا أصبح هذا المجاز البسيط صورة للمعنى تملأ الحس والنفس معا.

حينئذ طلب الشاعر هذا المكان ليتسلى عن حظوظه السيئة، بحظوظ هي بالضرورة أبلغ سوءاً من حظوظه عند النظر والاعتبار، والشاعر يُصرّح في وضوح فيقول:

١٣ - أَذْكَرْتَنِيهِمُ الْخُطُوبُ التَّوَالِي وَلَقَدْ تُذَكِّرُ الْخُطُوبُ وَتُنَبِّي

ولا شك أن خُطُوبَ الشاعر هي التي ذُكِّرَتْ، فذاته ومحتته هي محور التجربة، وهي داعية الوقوف على الإيوان.

وفي هذا الدور من التجربة (الآيات ١١ - ١٣) شرح طبيعة العلاقة أو الباعث على وقوفه على أطلال الإيوان، وهي كما رأينا بواعث مردها ذاته ومحتته أولاً وأخيراً، وإذن فالكلام عن الإيوان ليس غاية في ذاته بل وسيلة لتعزية نفسه.

ثالثاً: يصور الشاعر في الآيات من (١٤ - ٢١) جلال ملك الفرس وروعته في آثارهم ويخص بالذكر ذلك السور العملاق الذي تعرفناه في شرح القصيدة، وهو ينفذ على غير المتوقع منه إلى معنى خطير هو مقارنة هذه الآثار في روعتها وضخامتها بأطلال سعدى ولبنى، في القفار والبساتين العربية المفلسة، من كل أثر شامخ أو ملك عتيق، بل طور سخريته أو نقده للعرب

بما هو أفصح من الآثار الحسية لأن الإنسان قد يفقد الممتلكات المادية، ويكون عظيم الثراء في مآثره ومحامده المعنوية، وهذا هو في الحق ميراث الأمة العربية كما تشهد بذلك آثارها الأدبية، وسيرتها الأخلاقية، ولكن الشاعر العربي اليمنى يُسقط هذه القيمة حيث يقول:

١٧ - وَمَسَاعٍ، تَوَلَا الْمُحَابَاةُ مَنَى، لَمْ تُطْفِئْهَا مَسْعَاةُ عَنَسٍ، وَعَنَسٍ،

وينبى أن نتذكر هنا لو أن هذا الشاعر كان بشاراً مثلاً لأسرعنا إلى اتهامه بالشعوية دون هوادة^(١).

ويبدو لي أن هذا السخط مرته أن الأزمات أو الهموم على حد تعبيره (في البيت ١١) قد واثته بفعل العرب، سواء كانوا خلفاء أو غير خلفاء، من أهله وقرباته أو حتى من الترك الذين جاء بهم الخلفاء لحماية ملكهم، فعاثوا في الأرض فساداً وظلماً، خاصة وأن العرب والفرس معاً أصبحوا موضع اضطهاد الأتراك، الحماة الجدد للخلافة، وهم اللصوص الذين أحاطوا بها وقضوا على هيبتها، إذ جعلوا الخلفاء قبل غيرهم مسلاة لصنوف العذاب، وطُرُقة لتجارب أنواع القتل وفنون السحل.

إن هذا السخط سخط سياسي في أعماق الشاعر، وليس ازدراءً للعرب وللعروية فيما مضى من تاريخها، بل هو ازدراء واستنكار لما آل إليه حالها، ولكن الشاعر كان على وعى كبير بالمصير المحتوم الذي ينتظره بل يمتد إليه بأقصى سرعة لو أفصح عما ترسب في أعماقه من غيظ واستنكار، ولذا قال مقولته بخفة وسرعة، وحسبه أنه علقها على مشاجب التاريخ القديم من أطلال سعدى ومساعى أو مكرمات عنس وعبس، ومرة أخرى سيعود الشاعر إلى شيء من ذلك في آخر القصيدة عندما يعلل لبكائه أطلال الفرس.

لكن المهم من الناحية الفنية أنه لم يقحم هذا المعنى السياسي على سياق النص بل أوجده كنبذة موفقة في بيتها وترتبتها وزمن إخصابها فللمعنى

(١) راجع الحديث عن الشعوية عند دراسة بشار ص ١٠٨.

سياقه الفنى المقنع، ونعجب إذ نَلَمَح أن كلمة واحدة فى صدر البيت السادس عشر وهى كلمة «حلل» تسوّج له من الناحية الفنية الإنيان بهذا المعنى، إذ هى فى الشعر القديم تعنى المنازل والآثار والأطلال، وعلى ذكر الآثار والأطلال وجد مساعًى واسعاً إلى التنبيه بأنّها ليست كالأطلال والآثار التى عرفها فى الشعر العربى قديمه وحديثه، بل هى ذلك الخلود العبقريّ فى طاقة ذلك المُلك الكبير الذى كان. وهكذا يتكىّ الإنسان على عكازته ليقوم من عجز قدمه فتغوص العصا فى الأرض فيستخرجها فإذا هى بشير الخير إلى كثر مخبوء أو بشير الأمن لاتقاء خطر مَخُوف أو هى سبب للسقوط والكلمة كانت هنا عكازة الشاعر إلى إحكام العلاقة بالمعنى اللاحق، وعلى الساقد دائماً أن يلاحظ هذه الملاحظات الفنية اليسيرة لأنها دليل خصوصية حسن الشاعر ورهافته، ودقة لمحه التى هى فى الحق صدى لعوالم الإلهام النفسى التى هبطت عليه بوعى منه يشبه اللاوعى، فهذا نفسه من الوعى رتبة ذات مقام ومقال.

رابعاً: هناك موقف مركب للشاعر فى الأبيات (٢١ - ٣٤) ذلك أن الشاعر فى هذا الدور من أدوار التجربة كان أكثر عمقاً وأكثر احترافاً لفنه، وما احترافه هنا الا آية صلق انفعاله وتأمله، واختلاط حسه فى ظاهره وباطنه بروعة المشهد الذى استولى عليه، والذى وفق إلى حد بعيد فى نقله إلينا. ذلك أن الشاعر أراد بفراصة بسيطة وعيقة أن يقول لنا أن لسان الحال فى الإيوان أبلغ من كل مقال فهو ينبئنا بعجائبهم، وأى نبأ!!!.

٢١ - وهو يُنبئكَ عن عَجَائِبِ قَوْمٍ لا يُشَابُ أَلْيَانُ فِيهِمْ بَلْبَسِي

ثم توقف أمام صورة معركة أنطاكية بين الفرس والروم وقد عرفنا تفاسيلها فى شرح القصيدة، ولكننا بصدد تلمس سمات فنية فى البناء العام للقصيدة، ومن خلال هذا التناول، فإنه ينبغى أن نلتفت جيداً إلى عناصر القوة والجمال وآيات الفن الرفيع فى شعر الوصف فى هذه الأبيات.

٢٢ - الصورة تُروِّع الرائي وتخيفه بعمق تعبيرها ودلالاتها، هذا معنى مباشر ولكنه جيد، فليس كل مباشر رديء إذا وقع موقعه الحسن، وكان عنصراً من عناصر صورة كلية وهذا ما نلاحظه هنا.

٢٣ - المصارع والمنايا موائل، وحركة كسرى يزجى الصفوف وبوجهها تحت العلم ووهج السلاح ووطأته، هذه عناصر حركة في الصورة ولكنها حركة تتوزع بين طرفين متباعين هما حركة المعاني وحركة المشاهد، أما الأولى فنلمسها في حركة المنايا، وأى صورة معجبة ومدهشة قديماً أو حديثاً تلك التي تمثل في حيوية سقوط الموت وشخصه، إنها بغير شك تدل على أن شاعرنا رفيع الذوق لأبلغ وأدق آيات الإيحاء في صورة معركة على جدار، وأما الثانية وهي حركة المشاهد فإنها مع يسر دلالاتها في مَرَأَى العين لا تخلو من دلالات معقدة متشابكة، وضَّحها الشاعر في بساطة عفوية، ذلك حيث وفق إلى كلمة واحدة استطاع أن يرسم من خلالها الحركة وأن يبعث فيها الحياة تلك هي كلمة «يُزجى» ثم غمَّق رهبة الحرب وكاد أن يعقد الدهشة بأطراف أنفاسنا حين جعل كسرى هو الذى يحرك ويُزجى الجنود وهم مُدْججون بالسلاح في ميدان حرب وفي حالة اشتباك مسلح يتفرق الطرفان فيه بالسلاح وبالدم، وهكذا نجح الشاعر في رسم الحركة والإيحاء بكل دلالات المشهد ولوازمه النفسية والشعورية والعقلية والحسية في آن معاً.

٢٤ - ثم عمد إلى وصف ملابس الجنود بهذين اللونين اللذين يدلان كما سبق القول على النعمة وأبهة الملك من جهة وعلى السعى إلى الموت والاستعداد له من جهة أخرى، وليس لنا أن نضيف إلى الشاعر دلالة «ما» في اختيار هذه الألوان فهو يصف ما يرى، وإنما الدلالة تضاف إلى آل ساسان في ذلك الاختيار.

٢٥- ٢٦ - في هذين البيتين نلمح بوضوح قدرة الشاعر على تصوير الحركة في تتابع وتدفق وحيوية، ولكن يلفت النظر أن الشاعر يسوق من خلال الحركة معاني ودلالات جليدة، ولعلها ليست كذلك لمن مارسوا شرف

الحرب وخاضوا غمارها لا سيما في حروب المواجهة التي توشك أن تكون قريبة الشبه بالحروب القديمة، فهو يصورهم في حالة انهماك تام بحيث لا يوجد ثمة مجال لنأمة صوت إذ استولت عليهم تبعات القتال وريشته واستغرق ذلك كل وجودهم، وجميل منه أن يقول: «واغماض جرس» فالإغماض للجفن وليس للصوت وقد سبق بيان ذلك.

وينبغي أن نلاحظ أنه لا يقصد بخفوت الرجال بين يدي كسرى خوفهم منه أو رهبتهم لديه، بل يعنى أنهماكهم في أداء رسالتهم، إذ لو فهم المعنى إلى الرهبة والخوف لكان هجاء وذمًا.

ثم يواصل وصف الحركة في البيت السادس والعشرين، وهو وصف تصويري لعناصر المهام الحربية المتنوعة، بالنسبة للمقاتلين على اختلاف مواقعهم وأسلحتهم، ونوع ملاقاتهم، والواضح حتى الآن أن الشاعر سيطر بالكلمات القليلة على خلق أبعاد كثيرة للحركة الظاهرة والمضمرة معًا، وهذا توفيق يحسب له ويتميز به.

٢٧ - ٢٨ - ومن توفيقه أن يأتي بعد تجسيد الحركة في الأبيات السابقة بهذين البيتين، إنه بما صور فيهما يؤكد أن إحاسه بالحركة كان عميقًا شديد التأثير عليه، إلى درجة أنه لا يرى ما يرى على أنه صورة، بل يراه حياة متحركة شاخصة، ونعم هو لا يسمع صوتًا، وقد سبق أن قال إنه لا مجال في المعركة لنأمة صوت، ومع ذلك فالتفاهم بينهم يتم بإشارة الخرس، وهو لفرط ما يلح عليه من شك في حقيقة أن ما يراه صورة فإنه يتلمسها بيديه لعله يدرك الحقيقة، لأن شكه جاوز كل حد؛ إذ فيض للدلالة والإيحاء في الصورة غشى على حقيقة أنها صورة وجعلها حياة حية ويست صورة تحاكيها.

٢٧ - تَصِفُ أَلْعَيْنُ أَنَّهُمْ جَدُّ أَحْيَا هُ لَّهُمْ بَيِّنُهُمْ إِشَارَةُ خُرْسِ
٢٨ - يَنْتَلِي فِيهِمْ أَرْتِيَابِي حَتَّى تَنْقَرَاهُمْ يَسْدَايْ بَلْمَسِ

ومن أبداع ما قال الشاعر في سياق هذين البيتين قوله : «تقراهم يدأى»
 إن البراعة كاملة في كلمة «تَقْرَاهُمْ» إن عبارة «قرا الكتاب» في اللغة
 معناها : تتبع كلماته ونظر إليها و«تقرأ» معناها : تفقه . والكلمة بهذين
 المعنيين المتكاملين ذات خصوصية وبذع ، في سياقها المحكم من عمل الشاعر ،
 لأنه لفرط ارتياحه تتبع الحقيقة ليزداد علماً بها ، وهذا في جوهره هو معنى تتبع
 وتفقه ، فما الظن عندما يكون الإسناد إلى البدين ليكون بهما مناط القراءة
 والتفقه لمبصر لا يشكو علة وهو على مقربة شديدة للغاية مما يرى ويتأمل ،
 إن المعنى بهذه الدقة أعطى الشك قيمةً وأصبح الشك نفسه ذا دلالة فائقة
 على بدع فن التصوير - في تلك الصورة الماثلة على الجدار - لهذه المعركة
 التي كان عنصر الحركة فيها مثار الدهشة ومبعث الشك ، وسبب فقدان الثقة
 في العين البصيرة المتمكنة ، ومن ثم كان استدعاء اليد لترى وتحس معها
 طلباً لتتبع الحقيقة والتيقن منها .

والشاعر يُعقّد الموقف تعقيداً نفسياً بعد أن عقده حسياً حيث استعان
 باليد مع العين ليصير الحقيقة ، والتعقيد النفسى الذى نعينه هو ما تضمنته
 الأبيات (٢٩ - ٣٤) وليس في وسعنا أن نفصلها عن المشهد الذى نحن
 بصدده ؛ ذلك أنها جزءٌ منه وجزءٌ عميق الدلالة على روعة المشهد وشدة
 تأثيره على الشاعر .

فالشاعر كما عرفنا في شرح القصيدة بصور في هذه الأبيات مدى ما أصابه
 من دهشة ويدل على ذلك دلالة لا تخلو من حركة أيضاً .

ويبدو أن نفسه المواره بالأسى جعلته ينجح في تحريك كثير مما يرى
 خارج ذاته وما يحسه داخلها ، ولذا فإن ولده أبا الغوث سقاه كثيراً ، ولكن
 مقولته «على العسكرين» لا تخلو من غموض فهل يفهم أنه سقاه على هول
 ما يرى من فزع الحرب بين العسكرين ، وكأنما يدلنا على أن تأثير الصورة
 بحيويتها الدافقة جعلته في موضع تأثر كما لو كان حاضراً بين العسكرين في
 ميدان الحرب ، فغشاه الخوف والرعب ، وحينئذ سقاه أبو الغوث ليفيق من

سكرة الروعة أو الرهبة يسُكر الخمر على حد القول الشائع : «قَدَاوْنِي بِالنِّى
كانت هى الداء». إنه فهم على كل حال يتفق مع طبيعة السياق من داخل
النص ذاته.

ثم انتقل إلى وصف الخمر التى شربها، وهو وصف يساعدنا إلى حد
ما على أن نفهم أنها خمر القلوب المترعة بمآسيها المترنحة بخطوب الأيام
والليالى على حد قوله : «أفرغت فى الزجاج من كل قلب».

ولكن الملاحظ أيضًا فى وصف الخمر أنه وصف يشتمل على جملة
عناصر من الحركة : فضوء النجم، ومجاجة الشمس، ونشوة السرور، وارتياح
الشارب، وإفراغ الخمر من كل قلب فى الكأس الزجاجى، وشغف كل نفس
بحبها، هذه كلها عناصر من الحركة المادية. والمعنوية معًا.

ثم يصل الشاعرُ حديثَ بمشاهد الصور على نحو أكثر التصاقًا وذلك
حيث يقول :

٣٣ - وَتَوَهَّمْتُ أَنَّ «كِسْرَى أَبْرُوِي زِي» مُعَاطِي وَأَلْبَلَهَيْدَا أَتْنِي

فهو فى نشوته أو غشيته بما رأى وما تَمَلَّ، توهم أن كسر يعاطيه
الشراب، والتعبير بالمعاطاة هنا أجمل وأدق من التعبير بكلمة أخرى إذ تعنى
أن كلا منهما قد اندمج فى صفة الآخر ورفقته فأخذ يساقيه الشراب يمد يده
ليعطى ويأخذ، وهذا معنى يتجاوز حد الوقوف عند المساقاة التى قد تتم
بواسطة ندماء آخرين أوقيان أو غلمان، فالمعاطاة أدق دلالة على القرب
والانفراد أثناء الشراب بينهما، وهو مجلس لا يخلو من حركة أيضًا فالتعاضى
مصحوب بالغناء والطرب وما يلزم ذلك من جو خاص يزيد التلذذ بالشراب،
وهكذا تسرى الحركة فى أبعاد الموقف ظاهرة وباطنة.

والشاعر متحير مما غشيه من التأثير بمشاهد التصاویر وبما شرب من خمر
حقيقة أو مجازًا، فالواقع أنه تائه بين هذا الحلم الذى أطبق عينه فملئت
بالشك ومن ثم راح يستبصر بيده مع عينه.

خامساً : في مشهد طويل تمتد أبياته من (٣٥ - ٤٩) يعرض الشاعر لوحة مركبة العناصر قوامها الوصف المادى لعجائب القصر والأسى النفسى لما أصابه والإشادة بما بقى له من دلالات الشموخ في ذاته ومعناه : (٣٥ - ٣٩) فالإيوان من فرط روعته وشموخته كأنما نحت في بطن جبل صخرى، ولكنه يتخايل لمن يراه من فرط الكآبة مزعجاً بفراق الأحبة أو مُطلقاً عُرسه، وهكذا باتت الأيام وقد حولته عن السعد إلى النحس، وهو صامد يظهر القوة والتجلد.

٤٠-٤٤ - ولكن ما أصابه من عدوان لم ينقص مقداره، إنه ما يزال مهيباً رفيع الشرافات، وهو لعظمته لا يُدْرِى أهو صنع إنس لجن أو صنع جن لإنس، وهو يبدو لرائيه غزير الدلالة على عظمة بانيه بين الملوك.

٤٥-٤٩ - وهو لفرط جلاله وشموخ الباقي من آثاره كأن حياة المُلك لم تبح أرجاءه ويخيل لرائيه كأن الوفود ما تزال تتراحم ضاحية حسرى حتى يأتى دورها في الإذن بالمشول، وكأن لقاء الوفود والحياة بكل أنباضها كانت هنا أول أسس فقط، وكأني بمن يحاول اللحاق بالوفود طامع في اللحاق بهم في أول الليلة الخامسة من سعيه خلفها، وأبرز ما يتميز الوصف به هنا فرط الحركة في شتى عناصر مبناه ومعناه.

وإذن فعناصر هذا المشهد الخامس جمعت بين الحديث عن عظمة البناء وشموخ ما بقى له من آثار ودلالات، وبين الأسى له، وهذان العنصران هما الأصل لبقية المعانى الفرعية وقد وزعها الشاعر في ثلاث مراحل كما رأينا في عرض العناصر السابقة للمعانى، ومع أنه يمكن نقل معنى مكان آخر فإن لجميع المعانى كما أوردتها الشاعر في سياقها من النص وجه من وجوه القبول والاحتمال، ومن ثم فلا معنى لمؤاخذة الشاعر بانهيار البناء الفنى في هذا المشهد حتى مع إمكان تقديم اقتراحات بتقديم وتأخير بين جزئيات المشهد، ومع كل ذلك يبقى القول ممكناً بأن طريقة مزج المعانى واختيار عناصرها

وأسلوب تقديمها على النحو الذى اقترحه ورضيه الشاعر مرضية وناجحة إنسى حد بعيد.

والمشهد يتميز بأن الشاعر يجمع فيه بين الهيئة واللون والحركة، التى تتداخل فيما بينها فى وحدة فنية، لتعطى آخر الأمر دلالات شديدة الوضوح، خصبة الإيحاء، فالإيوان منحوت فى جبل لفرط ضخامته وصلابته، والكأبة بادية عليه، والتجلد واضح على قسماته، والعدوان عليه لم يُنْقِصْ، فما يزال مهيباً مشمخراً، وشرفاته اكتست بغلائل بيضاء، وأمره محير أهو صنع جنة لإنس أو صنع إنس لجن، لكن رواء العظمة يفيض بين جنباته، وحياة المُنك لم تجف بعد فى أبهائه، فالوفود متزاحمة والمغانى صادحة، والذى يريد أن يمسك بآثار الوفود الصادرة عنه يجدها مرمى البصر ومسعى القدم بعد أيام قلائل.

فالهيئة واللون والحركة، تعانقت وتداخلت فى صورة مركبة، لتعطى دلالات تجمع بين الوضوح والإيحاء، وهذه العناصر كما مزجها الشاعر واختار خطوط ألوانها وشيات حواشيها تدل على فرط شاعرية، مرهفة الحس، بارعة فى رسم الصورة بالكلمات، لتنافس بإبداعها الفنى ليقنة الرسام، وإزميل النحات، وهكذا فالنقاد على حق عندما يقررون: أن الأدب يلتقى مع جميع الفنون الأخرى من ناحية العناصر التى تؤلفها ولكنه يمتاز عليها بميزة التعبير بالكلمة التى تذكى إحساسنا بالعاطفة والفكرة والتخيل الموسيقى^(١).

سادساً: فى آخر مشاهد القصيدة يفرغ الشاعر لتعليل بكائه على هذا الأثر الشامخ من آثار الفرس، وهم ليسوا قومه أو عشيرته فهو عربى خالص العربية.

وبداً بهذا الوتر الحزين الذى يصل فيه الشاعر بين نفسه وتلك الآثار أو الديار.

(١) راجع فى ذلك النقد الأسمى للأستاذ أحمد الشايب - الفصل الخامس ص ٥٦ - ٧٥ ط أولي.

٥٠ - عُمَرْتُ لِلسُّرُورِ دَهْرًا، فَصَارَتْ لِلتَّعْزَى ، رِبَاعُهُمْ وَالتَّائِسَى

ومناطق الصلة بنفس الشاعر هنا يتضح في أمرين : أولهما جور الزمان عليهم، وعليه، وثانيهما طلب التعزى بمأساتهم لتخفيف مأساته، ولهذه العلاقة رأى أن من حق هذه الرباع أن يُعَيَّنَها بدموع خاصة بها في الظاهر، ولكنها تجمع بينه وبينها في اللب والحشاشة، وقد ألمح إلى ذلك بجودة في قوله «على الصبابة حُبْس» (البيت ٥١) فهي حينئذ دموع من أجل الشوق إلى مجهول أو مفقود ولّى، وهما معًا لديهما الشوق إلى الماضي : ذلك المفقود الضائع، وإلى الأمل ذلك المجهول الذي يتراءى، والشاعر يعترف في صراحة تامة أن ما فعل من الحزن والصبابة على هذه الديار - التي عكست في الواقع مأساة نفسه وجرح فؤاده، وهي ليست ديار أهله وقومه - إنما فعله لأنه ذات مرة كان لأهلها تُعْمَى عند أهله، ولدينا تفسير تاريخي لهذه الإشارة وهو ما عرف من عون «أنوشروان» لليمنيين ضد القائد أرباط الحبشى، لكن الموقف الشعري يبقى مستعًا لمعنى أكبر من هذا المعنى هو تأييد الفرس للخلافة العباسية، ثم قيامهم على شئون الخلافة الإسلامية والنهوض بتبعاتها في ظل الإسلام دينًا ودولة، ولعل هذه المآثر الواسعة على يد الفرس في مجال الحكم والسياسة والعلم والحضارة كانت أقوى بروزًا أمام مخيلة الشاعر في ذلك الحين، نظرًا لمفاسد ومهازل وجرائم الترك الذين سيطروا على الخلافة واستبدوا وأجرموا، ولكنها إشارة يمكن حصرها في زمن الشاعر في معنى العون الفارسي لليمن ضد الحبشة حتى لا تفصل عنق الشاعر عن جسده إذا فُرت بغير ذلك، ولذا حرص الشاعر على النص على أن المقصود هو ذلك العون التاريخي القديم.

ثم يرتقي الشاعر إلى معنى إنساني عام يليق بشاعريته وإنسانيته وهو النص على أنه يحب الأشراف والعظماء من كل أصل وكل جنس، لأن الشرف والعظمة قيمة تحب لذاتها، أين كان منبتها وأتى كان قومها، وهذا المعنى نفسه هو الذى يشد عضد الملاحظة السابقة التى ندعى أنها فى بطن

الشاعر، والمعنى الأخير في مقولته يبرئ ساحة الشاعر من أن يكون ضيق الحس والفهم في تقدير القيم وحب المكرمات، إن رحابة حسه الإنساني تتسع لتعانق مع الإنسان العلى في كل مكان وزمان وتلك قيمة الثراء الإنساني في إنسان، ومبلغ التحضر الراقى في الأفراد والمجتمعات.

ويعد :

فالقصيدة كما نرى وحدة فنية متماسكة ما عدا هنات يسيرة للغاية مثل موقع البيت السادس على نحو ما حللنا ذلك، وما بقى بعد ذلك كله يمكن قبول المنطق الفني فيه لدى الشاعر قبولاً واسعاً، وإن أمكن أيضاً الاقتراح عليه والمخالفة له، ولكن القصيدة الذاتية يكفى فيها مجرد صحة اقتراح الشاعر للمعنى أو الإحساس بوجه من وجوه الاعتبار الصحيح.

والقصيدة كما رأينا تعتمد عناصر الصور فيها على الهيئة واللون والحركة ولعل الحركة كانت أبرع العناصر وأقواها علماً بأن تصوير الحركة ورصدها على نحو نافذ قوى يحتاج إلى طاقة فنية هائلة.

ثم تعتمد بعد ذلك على الموسيقى التى تتأزر من الشكل الخارجى إلى الإيقاع الشعورى الداخلى الذى يمثل طبيعة التجربة.

وكذلك فإن استخدام اللغة كان استخداماً جمالياً يتجه إلى إبداع الألوان في الصور البادية للعين والحس، ولكنه لم يذهب مذهب أبى تمام في استخدام اللغة لتوليد المعانى وتجسيد الهواجس وتفجير ألوان من الفكر والإحساس، نستدعى كثيراً من التأمل والتروى الذى يقود إلى لذة فنية نصف إلى الاستخدام الجمالى للغة. وهذا فرق هام بينهما في مذهب الإثراء الفنى بالعمق والتوشية أو مذهب التصنيع الذى يتميز به أبو تمام، بينما يعتمد الباحثرى على وسائل فنية أخرى يسبح بها وسط بحيرة جميلة، بحيث يبعث فينا نشوة الإحساس بالجمال من تملئ الجمال ذاته، ولا يضيف إلى ذلك إثارة عقولنا وخواطرننا بلطائف المعانى، وغرائبها، تلك التى تدغدغ فينا منابع

الفكر والحس معاً، وتقود خطانا إلى رؤى لم تكن نتوقعها، والبحثى بفنه كان تمثيلاً قوياً لطبيعة الشاعرية العالية الموروثة في مزاج الشعر العربى وطبيعته الفنية المقتدرة، بينما كان أبو تمام يبحر في بحار عالية الموج مجهولة الشواطئ لا يقوى على مواجهتها إلا ريان خبير واسع المعرفة والتجربة.

٣ - ابن الرومي أبو الحسن علي بن العباس (٢٢١ - ٢٨٣ هـ)

نعجب حين نجد كبار المؤرخين القدامى قد أغفلوا ترجمة ابن الرومي، ومع ذلك فإن وضوح الرؤية التاريخية للعصر الذي عاشه (وهو القرن الثالث الهجري)، وكذلك وفرة أشعاره، وفرط تقصّيه لأخلاقه وطبائعه وظروفه وعلاقاته وآرائه وخواطره، كلها فيها غنية واسعة لمن يدرس هذه الشخصية.

وفي البداية فإن القارئ للدراسة التاريخية والفنية لابن الرومي وعصره للأستاذ عباس محمود العقاد يجد متعة واسعة، ويجد لذة وجدة، وكلها تدعوه إذا كان قارئاً متعمقاً أن يستعيد القراءة طلباً للمزيد وللمتعة الفنية والعقلية معاً، ومع ذلك فهناك دراسات جيدة ومتنوعة منها: ما كتبه الأستاذ المازني في حصاد الهشيم، ومنها ما كتبه الدكتور طه حسين في «من حديث الشعر والنثر»، ثم الدراسة الفنية الممتازة للأستاذ إلبا حاوي^(١) هذا بالإضافة إلى كتابات المؤرخين للأدب وهي متعددة موفورة لا سيما ما ظهر منها في العصر الحديث في مختلف مجالاتها التاريخية والفنية^(٢).

وسوف نعرض لأبرز السمات والخصائص التاريخية والفنية التي توضح لنا هذه الشخصية مع الدخول في مناقشات لبعض الجوانب التي أثّرت حيوها.

(١) راجع: ابن الرومي حياته من شعره: عباس محمود العقاد. وحصاد الهشيم: إبراهيم عبدالقادر المازني.

وابن الرومي: فنه ونفسه من خلال شعره، إلبا حاوي.

(٢) راجع على سبيل المثال: د. شوقي ضيف العصر العباسي الثاني، وحنّا الساخوري تاريخ

الأدب العربي.

نشأته وأصله :

ولد ابن الرومي في بغداد يوم الأربعاء (٢١ حزيران سنة ٨٣٥ م - ٢٢١ هـ) واسمه على بن العباس بن جريج، وكنيته «أبو الحسن» ويظهر أن من أسلم من آبائه كان قريب العهد به، وجده جريج يدل على أنه يوناني الأصل وهو ينسب نفسه إلى اليونان، وقد يطلق عليهم اسم الروم، وهو يفخر بنسبه فيهم فيقول :

ونحنُ بنو اليونانِ قومٌ لنا حِجْى ومجدٌ وعيدانُ صِلابِ المعاجمِ
وما تترأى في المرايا وجوهنا بلى في صِفايحِ المُرَهفاتِ الصَّوارِمِ

ولكن هذه الأبيات لا تثير من وجهة نظرنا أية قضية شعوبية، بل هي دفاع عن النفس وتأكيد للذات في بيئة تعتر بالأنساب، ومع ذلك فالشاعر في البيت الثاني هنا يمتلح أجداده اليونان بمقياس ومزاج عربي، وأكثر من ذلك فإن ما فصلناه في كلامنا عن الشعوبية عند بشار يطل شيء منه برأسه هنا، حيث نجد ابن الرومي يعتز بنسبه العباسي ويحتسب في ذلك بمنطق الإسلام حيث يقول :

أنا منهم بقضاء من خُتِمْتُ رسلُ الإله بهِ وهمُ أهلي
مولاهم وغذِي نِعْمَتَهُم والروم - حين تُصَنَّى - أصلي

فقد كان ولاؤه في آل عبد الله بن عيسى بن جعفر بن المنصور. وهو حين يستثار، أو يُعير بأصل آبائه السابقين فلا بد أن يدفع عن نفسه، وليس في دفاعه إثارة للشعوبية، بل الإثارة في استثارته، فهو يقول قولاً يدل على ما نحن بسيله :

قد تُحسِنُ الرومُ شِعْراً ما أحسنته عُرَبُ
يسا مُنْكَرُ المَجْدِ فيهم أليس منهم صُهْبُ

والبيت الثاني يؤكد اعتزازه بعرق أجداده في الإسلام، وهكذا تصبح قضية الشعوبية التي تثيرها مثل هذه النصوص قضية لا تفهم من وجهة نظرنا إلا على النحو الذي أبناه في حديثنا عن بشار.

وقد نشأ ابن الرومي فيما يبدو في ظروف صعبة، فقد مات والده على الأرجح وهو صغير، وبقي له أخ أكبر منه كان يعول عليه، ولكنه هو الآخر مات وابن الرومي في حوالي الثلاثين من عمره، وقد توالى عليه فواجع. فقد ماتت زوجته ومات ثلاثة من أبنائه فجزع عليهم جزعاً شديداً، وسوف ندرس على نحو مفصل مراثيه في ابنه محمد، وهي في مقدمة شعر الرثاء في اعربية قديماً وحديثاً.

والأستاذ العقاد^(١) يرجح أن ابن الرومي تزوج بعد وفاة زوجته، وهذا أمر متوقع دون حاجة إلى دليل عليه، وإنما غير المتوقع هو ما يحتاج إلى دليل، فعصره ما كان يجعل من أمر الزواج المتعدد مشكلة يحسب لها حساب، فكيف بالزواج الثاني بعد زوجة راحلة.

طوايع شخصية :

عملاً بمذهب الأستاذ العقاد في قوله^(٢) «إن فراسة الظاهر جزء من فراسة الباطن. وكلتاها لازمة لفهم السيرة وإتقان الدراسة النفسية» فإننا نرصد بعض السمات الجسدية لهذه الشخصية : «كان ابن الرومي صغير الرأس مستدير أعلاه، أبيض الوجه، يخالط لونه شحوب في بعض الأحيان وتغير، ساهم النظرة بادياً عليه وجوم وحيرة، وكان نحيلاً بين العصبية في نحوله، أقرب إلى الطول، أو طويلاً غير مفرط، كث اللحية، أصلع بادر إليه لصلع والشيب في شبابه، وأدركته الشيخوخة الباكرة فاعتل جسمه، وضعف نظره وسمعه، ولم يكن قوى البنية في شباب ولا شيخوخة، ولكنه كان يحرس القوة

(١) ابن الرومي ص ٩٠.

(٢) ابن الرومي ص ٩٦.

السيرة في الحين بعد الحين، كما يحس غيره العلل والسقام، فكان إذا مشى اختلج في مشيته، ولاح للناظر كأنه يدور حول نفسه، أو يغربل لاختلال أعصابه، واضطراب أعضائه، وكان على حظ من وسامة الطلعة في شبابه، معتدل القسما لا يأخذه الناظر بعيب بارز ولا حسنة بارزة في صفحة وجهه، أما في الشيخوخة فقد تبدلت ملامحه، وتقوس ظهره، ولحق به ما لا بد أن يلحق بمثله من تغيير السقام والهموم^(١).

هذه الصورة المفصلة التي جمعها الأستاذ العقاد لهذه الشخصية - من أخبارها ومن دراسة شعرها باستقصاء وإفاضة - واضحة الدلالة على مزاج الشخصية ومنزعها العصبي الحاد فإذا أضيف إلى هذه الأبعاد الظاهرة، بُعد داخلي هو توقد الذهن وشدة الملح، والقدرة على التحليل والتفسير والمناقشة، إلى غاية الاستقصاء مع رقة التدوين، والرغبة الجامحة في الإقبال على الشهوات، والاستزادة منها، بالإضافة إلى ملكة تعبيرية. غاية في الشاعرية، فلا بد أن نتوقع فنا شعرياً متميزاً وفريداً ذا مذاق شديد الجذب لأي إنسان، لأنه يتناول البعد الإنساني في واقعه الصريح، من خلال علاقته بالحياة، فهو إذن تناول للإنسان والحياة معاً، من خلال عُزِّي نفسي وشعوري وعقلي وغريزي.

كان ابن الرومي مسرفاً على نفسه في كل ما ترغّب، وهو غير قابل للنصح رافض له. وكما يقول الأستاذ العقاد^(٢): «كان دَيْدَنه في كل أمر من أموره: إسراف واستقصاء في النكتة وفي المعنى، وفي الدرر، وفي الطعام والشراب والشهوات، لا حدّ لها إلا البَشْمُ والامتلاء، واستفاد ما بين يديه من مادة في ساعتها حتى لا سؤر ولا صباية:

إِنْ يَكُنْ عِنْدَكَ لِي نَصٌّ حُجٌّ فَمَا عِنْدِي أَنْتِصَحُ
لَا تَلْمِزْنِي فَالْهَوَى فِي جَمَلُحْ وَطِمَحُ

مَا عَلَى الْمُفْتُونِ فِي مَا غَلَبَ الصَّبْرَ جُنَاحُ
كُلِّ شَيْءٍ غَلَبَ الصَّبْرُ إِلَيْهِ فَمَبْلُحُ
إِنَّمَا الدُّنْيَا مَلَاهِ وَاغْتَبَاقُ وَأَصْطَبِاحُ
وَالْمِزْلُحُ الْجَدُّ - إِنْ فَكَ رَتْ - وَالْجَدُّ الْمِزْلُحُ

وهكذا كان ابن الرومي «أسير إحساس اللحظة التي هو فيها، لا يترك له استغراقه في مؤثراتها الحاضرة منفذاً إلى التفكير في قابل أو غابر، ولا يعدن بما يزينه الحس، والخيال حظاً تزيه له الحكمة والحصافة»^(١).

وعلى سبيل المثال فنحن نراه يقبل على الطعام ويلاحقه حتى بعد الرى منه، والحُصْرَى^(٢) يعزو موته إلى شراسته وشدة نهمه، وابن الرومي في أشعاره يعبر عن ذلك الشغف بأقوال متعددة منها:

يَا سَائِلِي عَنْ مَجْمَعِ الْمَلَذَاتِ سَأَلْتُ عَنْهُ أَنْعَتِ النُّعَاتِ
خُذْ يَا مَرِيدُ الْمَأْكُلِ اللَّذِيذُ جِرْدَاقَتِي خُبِرَ مِنَ السَّمِيدِ
لَمْ تَرِ عَيْنٌ نَاطِرَ مَثَلَيْهِمَا فَقَشَّرَ الْحَرْفَيْنِ عَنْ وَجْهَيْهِمَا

وهو يذم الصوم ويكرهه ويقول:

إِذَا بَرَكْتَ فِي صَوْمٍ لِقَوْمٍ دَعَوْتُ لَهُمْ بِتَطْوِيلِ الْعَذَابِ
وَمَا التَّبَرُّكُ فِي شَهْرِ طَوِيلٍ يُطَاوَلُ يَوْمُهُ يَوْمَ الْحَسَابِ
فَلَيْتَ اللَّيْلَ فِيهِ كَانَ شَهْرًا وَمَرَّ نَهَارُهُ مَرَّ السَّحَابِ
فَلَا أَهْلًا بِمَنْعِ كُلِّ خَيْرٍ وَأَهْلًا بِالطَّعَامِ وَالشَّرَابِ

ومن حبه للخمر وشغفه بها وأجوائها والملذات المنرطة بها قوله:

وَمَدَامَةٍ كَحُشَاةِ النَّفْيِ لَطَفْتُ عَنِ الْإِثْرِكِ بِاللَّمْيِ
لِنَسِيمِهَا فِي قَلْبٍ شَارِبِهَا رُوحُ الرَّجَاءِ وَرَاحَةُ الْيَأْسِ

(١) ابن الرومي للعقاد ص ١١١.

(٢) زهر الآداب ص ٢ - ٩.

وتمدّ في أمل ابنِ نشوتها حتى يؤمّل مَرَجع الأملِ
ومُهَفِّفٍ كملت محاسنُه حتى تجاوز مُنِيّة النّفسِ
أبصرتُها والكأس بينَ فم منه وبين أناملِ خَمسِ
فكانَها وكانَ شاربها قمرُ يُقبِل عارضِ الشّمسِ

وهو يستخدم الجدل العقلي - الذي سنعرض له في شعره كظاهرة يتميز بها تميزاً خاصاً - استخداماً ينفذ منه إلى ما يشبه العثور على دليل لتحليل الخمر لنفسه، يقول هذا القول الشديد الذكاء :

أحلّ العِواقِي النّبِيذَ وشُرْبَه وقال : الحَرَامان : المدامَةُ والسُّكْر
وقال الحِجَازِي الشُّرابِانِ واحِدُ فحلّت لنا بَينَ آخِتلانِهما الخَمْرُ
سأخذ من قَوْلَيهما طَرَفَيهما وأشربُها لا فارِقَ الوائِزَ الوِزْرُ

فهذا نفاذ في القياس على ما فيه من مغالطة، ففيه استخدام جيد للمنطق والرياضة، فيما يعرف بقياس التّساوي، وفيما يعرف بتساوي الأضلاع المتناظرة في مثلث واحد أو في مثلثين متقابلين. والقياس الفقهي يعنى النفاذ من قول أبي حنيفة بحل النبيذ إلى القول بحل الخمر عند مخالفته؛ إذ النبيذ مختلف فيه بين الطرفين، والخمر كالنبيذ في الحرمة سواء بسواء إذن فهما متساويان في العلة، وأحدهما مختلف في حله وحرمة فيكون الآخر مثله خاضعاً لنفس الخلاف، وبالتالي يمكن القول بالحل في الخمر عملاً بالقياس على النبيذ، وذلك كقولنا في المقولات المنطقية : (ا = ب، وا مقول بحله إذن : ب) لا بد أن يكون مقولاً بحله وما ينطبق على أحد المثلين يلزم للآخر، هي مغالطة ولكنها ذكية، وسوف نعرض لأصل الظاهرة في فن ابن الرومي.

وابن الرومي على شدة ذكائه وسعة اقتداره الفنى، لم يربح بشعره كما ربح كثيره من معاصريه، كالبحتري مثلاً، وكان ابن الرومي يشكو حظه في ذلك، ويتصدى بالإلحاح على ممدوحه ولكنه لم يوفق إلى غنى أو ثراء يقول :

وَفِيمَ اجْتِهَادِي فِي مُحَاوَلَةِ الْغِنَى وَمَا لِلْغِنَى عِنْدَ الْجَوَابِ بِهِ قَدْرُ
وَمَا أَنَا إِلَّا مُحَرِّزُ الْمَجْدِ وَالْعُلَا وَفَكَ كَتَرِي لَا اللَّجَيْنِ وَلَا التَّثَرُ

وعلى كل حال فهو رجل لم يكن مغامراً في طلب الرزق كأبى نمام أو
البحترى مثلاً، وأيضاً فإنه كان هجاءً مقدعاً للغاية وكان متطيراً يُضَيِّعُ أسباب
الحياة تَضْيِيعاً أساسه الوهم بل المرض، وكل ذلك قعد به عن مجلبة الرزق
لنفسه.

وفيما يتصل بِتَطْيِرِهِ كان يتشائم بشكل شديد الإسراف: فالكلمة،
والحادثة، واللون والاسم، والوهم، كل هذه أمور تكفى لعدوله عن الخروج
من بيته، وعن لقائه بأحد، وتكفى لتفويت أشد المصالح وأخطرها بالنسبة
له، يقول ابن رشيق^(١) «كان ابن الرومي كثير الطيرة، ربما أقام المدة الطويلة
لا يتصرف تطيراً بسوء ما يراه ويسمعه، حتى إن بعض إخوانه من الأمراء
افتقدته فأُعْلِمَ بحاله في الطيرة، فبعث إليه خادماً اسمه «إقبال» ليتفأل به،
فلما أخذ أهبطه للركوب قال للخادم: انصرف إلى مولاك فأنت ناقص
ومنكوس اسمك: لا بقاء» (أي لا بقاء. أي فناء وهكذا يكون نطق اسمه إذا
قرئ من آخر الحروف إلى أولها).

إلى هذا الحد كان متطيراً، وحاداً، عصي المزاج، غير مبال بعواطف
وآراء الآخرين ومن ثم كان سعى الحظ، ولم يكن محيياً إلى الناس لسوء
طبعه، وكما يقول أستاذنا الدكتور طه حسين^(٢): «فهو إذن محب للحياة أشد
الحب وهو في الوقت نفسه مبغض للأحياء قبيح الرأي فيهم، يتبرم بهم أشد
التبرم، ويود لو استطاع أن يتخلص منهم» وبالتالي كان الناس يبغضونه، وإن
كان المتوقع أن يحبوا فيه نمط شخصيته كباب من أبواب السخرية والاستهزاء
بالتماذج العصبية الشاذة، خاصة إذا كانت هذه النماذج فيها موهبة فنية، وبها

(١) المدة ٦٩/٢ ط دار الجليل بيروت.

(٢) من حليث الشعر والنثر ص ١٣١ - ١٣٢ ط ١١.

دكاء، وفيها ميل للدعابة والسخرية، ورغبة مفرطة في النقد والتطاول، وهذه كلها كانت سمات واضحة في ابن الرومي.

حول السمات والخصائص الفنية لابن الرومي:

لعل أيسر السبل التي تُوقفنا على الخصائص والسمات الفنية لهذا الشاعر، هو أن ننظر إليه في ضوء السمات والخصائص التي اتضحت للشعر والشعراء في القرن الثالث الهجري، خاصة وأنا نعرفنا جيدًا على عملاقين هما: أبو تمام الذي أدرك ثمانية وعشرين عامًا من هذا القرن، والبحتري الذي عاش فيه ثمانين حولًا كَمَلَة.

ولا شك أن أبا تمام هو حجر الزاوية في إرساء تقاليد التحول الفني للشعر في هذا العصر إلى طور آخر بعد بشار والناسي وأبي العتاهية ومسلم بن الوليد... والبحتري تلميذ أبي تمام وإن لم يقع موقعه، وابن الرومي بينه وبين أبي تمام وجوه شبه ووجوه خلاف، وقد سبق أستاذنا الدكتور طه حسين^(١) وحدد أبرز معالم هذه المقارنة، وانتهى إلى سمات تميز ابن الرومي عن غيره، ولا شك أننا سنستفيد كثيرًا من فهم أقواله وآرائه، ومع ذلك سوف نقف معه وقفات طويلة للمناقشة والتعليق والخلاف في تحليل بعض هذه السمات وتلك الظواهر الخاصة بابن الرومي.

أولاً: يبين ابن الرومي وأبي تمام:

كل من هذين الشاعرين يتجه إلى التعمق العقلي، فهما يتعمقان المعاني، ويمضيان إلى استقصائها على نحو من المبالغة التي تأتي بالغريب والطريف، وهما يستخدمان قوة التخيل عندهما في الوصول إلى هذه الغاية وهما لا يرضيان أن يكون أحدهما عبدًا للغة، وإنما يبحثان لنفسيهما تصريحًا كما يريدان، وكما تريد المعاني^(٢) ويرى الدكتور طه حسين أنهما:

(١) من حديث الشعر والنثر ص ٢٣.

(٢) من حديث الشعر والنثر ص ١٣٣.

لا يخضعان للتشدد في أصول اللغة ومراعاة قواعدها، ولكن هذا الحكم ليس على إطلاقه عندنا، فأبو تمام أكثر دقة وأشد التزاماً، ولعل الجديد في الاستخدام اللغوي عند أبي تمام هو تطوير الدلالات، وهذا بحث من أقم البحوث والدراسات التي يمكن الكشف عنها في درس أبي تمام، وهو ميزة تضاف إلى فن أبي تمام، ذلك أن قضية تطور الدلالات اللغوية في مجال الاستعمال الأدبي مبحث من مباحث المجاز اللغوي، والدراسات اللغوية الحديثة تسعى جاهدة لكي تضع يدها على قاموس يرصد هذا النوع من التطور اللغوي، وإذا تم ظهور مثل هذا المعجم فسوف يحتل فيه جهد أبي تمام مساحة واسعة ومفضية لمن يقومون بالكشف عنها^(١).

أما ابن الرومي فإن ما يقوله أستاذنا الدكتور طه حسين عن مسألة اللغة وإباحة التصرف فيها فحظ ابن الرومي منه غير قليل، لأن المزاج الشخصي والواقع العصي لهذا الشاعر كان يجعله لا يلزم نفسه بشيء، بل يسخر كل شيء لمزاجه الشخصي وطبيعته الفنية، ومع ذلك فإن ابن الرومي لم يكن يتطوح باللغة بعيداً عن مجراها أو تيارها الخلاق المتمكن، ولكن أسلوبه الشعبي في تناول الإحساسات والأفكار التي تدق وتسهل وترخص سوف يترك آثاراً كثيرة مما أشار إليه أستاذنا الدكتور طه حسين.

وقد يفهم من هذا الكلام أن ابن الرومي كان ضعيفاً في العربية غير متمكن منها. وليس الأمر كذلك. فهذا شيخنا وأستاذنا العقاد الذي عكف عكوفاً واسعاً وعميقاً على دراسة شعره وسيرته، يوضح لنا حقيقة صلة ابن الرومي باللغة ومكانته منها، فيقول^(٢): «أما حفظه من علوم العربية والدين فمن الفضول أن تتعرض لإحصاء الشواهد عليه في كلامه، لأنه آيين من أن يحتاج

(١) راجع في ذلك علم الدلالة د. إبراهيم إنيس.

دور الكلمة في اللغة د. كمال بشر.

وراجع البحوث والدراسات التي قمتها د. رمضان عبد التواب، والتي كتب عنها المقال العلمي الذكي الأستاذ محمد فهمي عبد اللطيف يوميات الأخبار ١٧/٣/١٩٨٢ ص ١٠، ١٢.

(٢) ابن الرومي ص ٩٣.

إلى تبين. وندر في قصائده المطولة قصيدة تقرأها ولا تخرج منها وأنت موقن باستبحار ناظمها في اللغة، وإحاطته الواسعة بغريب مفرداتها، وأوزان اشتقاقها وتصريفها، ومواقع أمثالها وأسماء مشاهيرها، وما يصحب ذلك من أحكام في الدين ومقتبسات من أدب القرآن فليس في شعراء العربية من تبدو هذه الشواهد في كلامه بهذه الغزارة والدقة، غير شاعرين اثنين أحدهما صاحبنا، والثاني المعري^(١).

وإذن فما يمكن أن يقبل - في الحكم على لغة ابن الرومي - في ظل كلام الدكتور طه حسين، وفي ظل التكوين الشخصي لابن الرومي، وفي ضوء المزاج الفنى - الذى يمكن أن يتجه إلى العبث، بل إلى المعابثة - هو أن هذا الذى يَرُدُّ عنه ليس فيه مطعن على أصالة وتعمق شاعرنا في العربية. وهذا الرجل كان يمدح بعض الرؤساء والأدباء وكان يفسر لهم غريب كلماته في الصفحات التى يدون بها قصيدته، وهو في ذلك إنما يخشى أن تفوتهم دقائق لفظه وأسرار لغته، وكان يخشى إخراجهم بذلك فيعتذر عن هذا الصنيع من تفسير الكلمات ويقول:

لَمْ أَفْهَمْ غَرِيبَهَا لَكَ لَسْتُ لَامِرِي بِجَهْلِ الْغَرِيبِ سِوَاكَ
لَغَيْرِكَ لَا لَكَ التَّضْيِيرُ أَنَّى يُفَسِّرُ لَابِنِ بَجْدَتِهَا الْغَرِيبُ

ولكن معابثاته اللغوية شاخصة تدل على مزاجه وطبعه، وتطابق شخصيته أعدل المطابقة، من ذلك «إحدى هذه المعابثات التى تدل على غيرها من قبيلها، فقد سأله بعضهم في مجلس القاسم بن عبيد الله ما الجرامض؟ فارتجل مجيباً:

وَسَأَلْتُ عَنْ خَبَرِ الْجَرَا مِضٍ طَالِبًا عَلِمَ الْجَرَامِضُ
هُوَ الْخَزَاكِلُ! وَالْفَوَا مِضٌ قَدْ تَفَسَّرَ بِالْغَوَامِضِ
هُوَ السَّجَلُ كُلُّ شَيْءٍ ذَ لَكَ أَمْ أَبَيْتَ بِفَرْضِ فَارِضٍ

وكلها كلمات... لا معنى لها ولا وجود^(٢).

ولا شك أنه من الفروق اللغوية بين أي تمام وابن الرومي أن أبا تمام كان شديد الحرص على متانة اللفظ ودروعه في الأعم الأغلب، بطبيعة العلاقات اللغوية في المفردات والتراكيب عنده تميل إلى الفخامة والاقتدار، أما ابن الرومي فهو سهل في شعره لا يريد أن يشق على نفسه أو على سامعيه، بل هو طبقاً لشخصيته يستجيب لسجيته ومزاجه كما أوضحنا ذلك من قبل وحتى مع استعماله الغريب كثيراً فإنه كان أقل كلفاً به وأقل استخداماً له، ويبدو لي أنه كان يتجه إليه أحياناً ليدل على تمكنه ومعرفته، ولكنه من ناحية البعد الشخصي لا يستخدمه إلا عابثاً بمستمعيه متحدياً لهم، كما كشفنا عن ذلك فيما سبق حيث يشرح للأدباء والأمراء مفرداته ليدل على أنه أعلى شأنًا وأرسخ قدمًا من غيره في التمكن من اللغة، وأنه بحق تلميذ ثعلب، وابن حبيب وغيرهما، فالاستخدام للغريب عنده امتداد لشخصيته الساخرة المتحدية الواثقة، أما الطبع الغالب على شعره فالسهولة التي تروك وتلد لك، ومع ذلك فأنت لا تقرأ «قصيدة كاملة دون أن تجد في هذه القصيدة من الألفاظ ما يغيظك أحياناً ويضيق به صدرك أحياناً أخرى» ولا عجب فإنه يركب المطولات.

والشاعران بعد ذلك يختلفان من ناحية الزخرف اللفظي أي استخدام البديع. فبينما كان أبو تمام - كما عرفنا - شديد الولوع بالبديع، شديد الحرص عليه يستخدمه استخداماً جمالياً بعيد المرئى، حيث يجمع إلى جمال اللفظ عمق المعنى، بل يُسخر الجمال اللفظي لتفلسفه وتعمقه. نجد شاعرنا ابن الرومي لا يتحرج من استخدام البديعيات، وهو أيضاً لا يعمد إليها، ولا يتهالك عليها، كما أنه لا يتكلف الجزالة والرصانة ومتانة اللفظ وعربته إلا على النحو الذي سبق توضيحه.

ويختلف الشاعران أيضاً من ناحية طول القصائد، فأبو تمام لا يسرف في طول قصائده، أما شاعرنا ابن الرومي فشديد الإطالة والإسراف، وقصائده التي

تزيد عن المائة بيت أو تقرب من المائة كثيرة جدًا.

ويتشابه الشاعران في أمر ثم يختلفان فيه أشد الاختلاف : يتشابهان في أن كلا منهما مفرم بالغوص على المعاني وتعمقها وتتبعها والإلحاح عليها، ولكنهما يختلفان في هذا الأمر اختلافًا بينًا، فأبو تمام يعمد إلى المعنى يبحثه ويستقصيه لغاية فكرية وجمالية فالشعر عنده ليس لمحا تكفى إشارته، وليس هذرًا طولت خطبه، ولكنه عمق وأصالة وإضافة وإحاطة من خلال تروية فكرية وجمالية معًا، على نحو ما أوضحنا ذلك وفصلناه من قبل عند الحديث عنه.

أما ابن الرومي فإنه شديد البسط والتفصيل والإلحاح على المعاني وسوف نلتقى به في واحدة من روائعه وهي مريثته لابنه الإوسط محمد، وعندها سنقف على هذه الظاهرة في فنه على نحو من العمق والسعة، إن طبيعة الخلاف بينهما كما يقول «أستاذنا الدكتور طه حسين»^(١) : «أما أبو تمام فهو يبحث عن المعنى ويجد في التماسه ويظفر به ويعرضه عليك عرضًا متوسطًا، لا يطيل فيه ولا يسرف، بل في نفسه شيء من الاحترام لك والاعتراف بأن لك عقلًا يستطيع أن يتم ما لم يتمه هو، والاطمئنان إلى أنك ستتم هذا المعنى إتمامًا حسنًا دون أن تقصر أو دون أن تغلو، فهو إذن يفصل المعنى، ولكنه لا يسرف في التفصيل ويهمل الزوائد ويتجاف عن الأطراف. أما ابن الرومي فالأمر في شعره ليس كذلك فهو يمضي مع أبي تمام في الغوص على المعنى والتفتيش والجد في طلبه، حتى يبلغ المعنى الجيد، فإذا ظفر بهذا المعنى ساء ظنه بالناس في الأدب، كما يسوء ظنه بهم في الحياة العملية... فهو إذن حريص على أن يتم معانيه بنفسه ويستقصي البحث والعرض».

ومع أن الأستاذ العقاد يدافع جيدًا عن علم ابن الرومي باللغة وتمكنه منها وتلمذته على يد جهابذتها، فإن الدكتور طه حسين يجعل حظ ابن الرومي في الجانب اللغوي أقل من مستوى أبي تمام، يقول^(٢) : «بينما ابن

(١) من حديث الشعر والشعر ص ١٣٤.

(٢) من حديث الشعر والشعر ص ١٣٥.

الرومى لم يعرف عنه تعمق كتعمق أبى تمام فى الرواية ولا فى اللغة وإنما حظه من هذا كحظ غيره من الشعراء الذين عاصروه، فهو إذن لا يمتاز بكثرة الرواية كما يمتاز البحترى وأبو تمام فليس غريباً أن يظهر أثر هذا فى شعره، وأن يكون شعره من أسهل الشعر الذى نعرفه فى القرن الثالث الهجرى.

إن كلام الدكتور طه حسين يجمع بين أطراف من المعنى تتعارض فى ظاهرها مع فكرة الأستاذ العقاد، وليس الأمر كذلك عندى، ولا شك أن فكرة الأستاذ العقاد مركزة ومحددة وواضحة وتحمل أدلتها، أما فكرة الدكتور طه حسين فهي تعنى بتوزيع الخطوط العامة، ولكن جوهرها لا يتعارض مع ما قرره الأستاذ العقاد، ذلك أن الدكتور طه حسين فى الوقت الذى يفرق فيه بين منزلة أبى تمام والبحترى فى اللغة من جهة وابن الرومى من جهة أخرى، فإنه يحتفظ لابن الرومى بحقه كاملاً، لأن حظه فى الرواية، وما إليها كان كحظ غيره من شعراء عصره، ولم يكن حظهم بالهين.

ولا أجدنى مستريحاً إلى أن العناية بالرواية هى التى تفرق بين طبيعة شاعر كأبى تمام وآخر كابن الرومى، إنما الأساس عندى طبيعة الشخصية فى خلاقتها وفوقها الفنى، فشخصية أبى تمام وطبيعته الفنية - التى هى امتداد لشخصيته وصدى لها - هما معا الأساس فى أن يكون أبو تمام كما كان، والأمر كذلك بالنسبة لابن الرومى، وما كانت العناية بالرواية والذاكرة الحافظة الواعية - وهى أمور أقرّ بها الأستاذ العقاد لابن الرومى^(١) - لتغير من شخصية ابن الرومى وطبيعته الفنية، فالسهولة العجيبة والتقصى النادر للذات يتميز بهما ابن الرومى مردهما وسببهما هو نفسه مرد نقيضهما عند أبى تمام.

ثانياً : قضية ومناقشة :

تتميز المعانى فى الفن الشعرى لابن الرومى بالبساطة والسهولة، مع اللفتة الذكية، والحجة البارة، وهو فى هذا كله يتسم بكثرة الإلحاح على تقصى

المعنى بإسراف شديد، يفعل هذا مهما كان المعنى واضحاً ويسبب هذا كانت قصائد ابن الرومي تطول طويلاً مسرفاً.

وشيء آخر يتصل بالسماط الفنية لشعر ابن الرومي هو أنه يشخص المعاني ويلبسها حياة ويجعلها أناساً يتوجه إليها بالحديث وتوجه إليه بالمناقشة، فهو يجرى معها الحوار الإنساني الذي يجرى مع الأحياء ومن أوضح أمثله الشعرية في ذلك قصيدته في «الشطرنجى»^(١).

ولكن الدكتور طه حسين يردُّ سمة الإلحاح في استقصاء المعاني عند ابن الرومي وكذلك ميله الشديد إلى تشخيص المعاني وتصويرها في صورة من يعقل - يرد ذلك كله إلى التكوين العقلي لابن الرومي وعلاقة ذلك التكوين بالوراثة اليونانية، وتعبير أدق، بالثقافة الإسلامية اليونانية. ويوضح ذلك على النحو التالي حيث يقول^(٢):

«أريد أن ألفتكم إلى الخصائص التي تميز شعر ابن الرومي من الشعر العربي عامة، والتي تظهر فيها آثار طبيعته اليونانية وآثار ثقافته اليونانية، فقد يكون من الحق علينا أيضاً ألا نغفلوا في إضافة خصائص ابن الرومي إلى طبيعة جنسه اليوناني أو إلى الوراثة اليونانية فيه، بل قد يكون من الحق أن نلاحظ أن التأثير اليوناني في شعر ابن الرومي، إن عاد إلى الوراثة فهو في الوقت نفسه يعود إلى الثقافة اليونانية الإسلامية... وابن الرومي ليس يونانياً خالصاً، ولكنه يوناني من ناحية، وفارسي من ناحية أخرى، فإذا كان أبوه أو جده يونانياً فأمه فارسية، وإذن فالطبيعة اليونانية التي تؤثر فيه ليست هي الطبيعة الخالصة، وإنما الذي كون عقله وملكته الشعرية هي ثقافته، وهذه الثقافة فيما يظهر كانت متأثرة جداً بما عرفه المسلمون من الثقافات الأجنبية والعربية، وكانت في الوقت نفسه ثقافة عربية إسلامية، فهو على حظ لا بأس

(١) راجع التعليقات الفنية التي قلمها حولها الدكتور طه حسين في كتابه «من حديث الشعر

والشر» ص ١٣٩.

(٢) من حديث الشعر والشر ص ١٣٦ - ١٣٧.

به من العلم بالعربية ولغاتها، وهو على حظ لا بأس به من الدين الإسلامي وأحكامه، وحظ عظيم مما كان يعرفه الرجل المثقف من علوم اليونان غير الإسلامية، وأنا أضيف تكوين عقل ابن الرومي إلى الثقافة الإسلامية اليونانية أكثر مما أضيفه إلى وراثته اليونانية، ومن المحقق أن اجتماع الثقافة إلى تلك الوراثة هو الذي كَوَّن هذه الطبيعة الخالصة التي تجدها في شعر ابن الرومي.

ومع هذا التوضيح، وذلك الإلحاح من الدكتور طه حسين على فكرته، فإنه يعود ويرد ظاهرة التشخيص عند أبي تمام وابن الرومي مع اختلاف طبيعتها وحجمها بينهما - يردّها إلى الطبيعة اليونانية حيث يقول: " : ... وإطالة التفكير وهذا الحوار من الأشياء التي تدل على أنها نتيجة من نتائج الطبيعة والثقافة اليونانية عند أبي تمام وابن الرومي، وهي هذه الطبيعة التي أنشأت فن التمثيل عند اليونان، والتي لم تستطع أن تتصور الشعر الغنائي نفسه كما تصوره العرب على أنه مجرد التعبير عن الآراء المختلفة والميول المتباينة، وإنما اضطرت إلى أن تثبت الحركة واضطرت إلى أن يكون غناؤه نفسه تمثيلاً، وأن يتكلف غير واحد إنشاد الشعر الغنائي. "

واضح لمن يقرأ هذا الكلام المذهب من تحليل الدكتور طه حسين أن الظواهر الفنية الكبرى في شعر ابن الرومي : الاستقصاء والتشخيص ترجع إلى تأثير يوناني ضعيف من جهة الوراثة، وتأثير قوى من جهة الثقافة الإسلامية اليونانية. والدكتور طه حسين يسلم آخر الأمر بأن التأثير الأقوى يرجع لهذه الثقافة اليونانية.

والرأي عندي أن التأثير الضعيف الذي مرده الوراثة اليونانية المختلطة بالفارسية من جهتي أبيه وأمه لا قيمة له، لأن هذا الشاعر ولد ونشأ وترعرع في بيئة عربية إسلامية، ذات خصائص معينة من حيث التكوين العربي الإسلامي، والثقافات والأجناس التي هضمها الوجود العربي الإسلامي في

القرن الثالث، وعوامل البيئة التي نشأ فيها الشاعر أولى به من كل عرقية ونسب، فلا قيمة للنسب في ظل البيئة الغالبة، تلك البيئة العربية التي انفردت بأن جعلت النابهين من الموالى حريصين على أن يكونوا ذوى ولاءٍ عربى، به يفتخرون وإليه يتسبون، وعنه يدافعون، تلك البيئة التي تميزت بأن جعلت هؤلاء الموالى حتى - رفاق الدين منهم - يلدزون بالفكر الإسلامى فيرفض الواحد منهم فكرة العنصرية والعرقية - بينما كان إثمها على العرب قبل مناوئتهم - لأن الدين هو النسب الأعلى والأوثق، وقد رأينا ذلك في غاذج شعربة سابقة عند بشار وابن الرومى^(١).

وينبغى أن نلاحظ أن الدكتور طه حسين يبرز في كلامه عنصر الثقافة اليونانية، ويميزها على غيرها في التأثير في الحضارة الإسلامية، مع أن الحضارة الإسلامية امتصت وأخذت من كل الثقافات التي أتيج لها الاتصال بها، وليست اليونانية وحدها، فالهندية والبريانية والمصرية والفارسية كل هذه الثقافات فتحت لها الحضارة العباسية الجديدة الأبواب على مصراعها، ولكن الحب الشخصى من الدكتور طه للثقافة اليونانية هو الذى جعله يميزها على غيرها، ويذهب إلى أن طابعها هو الطابع الذى تميز على غيره في التأثير في الثقافة الإسلامية، مع أن الفارسية والهندية كان لهما تأثير قوى وانتشار واسع في فروع من المعرفة متنوعة، ولعل الفارسية كانت أقوى الحضارات جميعها. ولا يغيب عن الذهن القول بأن الفرس «قد دخلوا الاسلام وهم خلو من مفاخر الحضارة الذاتية»^(٢).

على أن هناك فكرة هامة لا بد من إبرازها، وهى أن الثقافة الإسلامية هى التى طبعت الثقافات الأخرى بلونها ومزاجها. كالليث يهضم الخراف لتصبح في نسيجه الحى كياناً لئب، وليست شتياً من أشلاء الخراف كما يقول المثل «ما الليث إلا علة خراف مهضومة» ومن جهة أخرى فإن الثقافة

(١) انظر ص ١٣٨ - ١٣٩، ص ٤٤٤ - ٤٤٥.

(٢) راجع تاريخ الشعر العربى د. نجيب البهيق ص ٢٣ وما بعدها.

الإسلامية الخالصة لها بعدها وعمقها الذى يستوعب الأصول الفكرية فى الحضارات القديمة ويضيف إليها بفضل القرآن الكريم.

ثم علينا أن ننظر بعناية إلى فكرة بسيطة وواضحة، وهى أن السبب الذى جعله الدكتور طه حسين مؤثرًا وعاملاً قوياً فى تشكيل عقلية ابن الرومى، وهو الثقافة اليونانية الإسلامية (أو الطبيعية اليونانية كما حدد ذلك فى سياق آخر) إنما هو عامل يشمل العصر ويعم جميع الشعراء، ويشمل فيما يشمل أباً تمام، فلماذا ظهر أثر هذا العامل بهذه القوة وتلك السعة عند ابن الرومى دون غيره، إن حظ أبى تمام إذا قيس إلى حظ ابن الرومى فى كلام الدكتور طه يعدّ ضئيلاً، مع أن عقلية أبى تمام وعمقه أقوى فى طبيعتهما من ابن الرومى، فلماذا كان الأثر اليونانى فى أبى تمام يظهر فقط - تقريباً - فى طابع التشخيص حيث يجعل للدهر ألدعين وغير ذلك من أنماط تشخيصاته؟ نرى هل السبب الضعيف عند الدكتور طه حسين، وهو العرقية والنسب هو الذى لعب هذا الدور فى سعة ظهور الآثار اليونانية عند ابن الرومى؟! إن الدكتور طه أبرز أثر هذا السبب العرقى فى ابن الرومى لكنه عاد فجعله ضعيفاً، وقد سبق أن رفضنا من جانبنا دور العرقية، لأن الأصل هو عندنا البيئة العامة الغالبة خاصة وأن دور الأم الفارسية حتى لو كانت لا تتلحم الفارسية - وهذا هو الواضح من سياق التاريخ - لا بد أن يكون ذا تأثير أخطر من دور الأجداد اليونانيين، ومع ذلك فهذا دور مهمل، والتاريخ يؤكد أن أباء الذى يرجع أصله إلى جد يونانى لم يكن يعرف شيئاً عن اليونانية لغة أو ثقافة، بل كانت تقاليده عربية، وولأوه فى أقوى البيوت العربية آنذاك وهو بيت الخلافة العباسية.

فالبيئة العربية الغالبة بكل ما تحويه هى التى صنعت التأثير الأكبر، ولكن البيئة أى بيئة كما أنها مؤثر قوى فإنها هى الأخرى تتلون بلون الشخصية فى مزاجها وطبيعتها وبالشخصية تكون الفوارق المتعددة بين الأفراد حتى فى أبناء الرجل الواحد والأم الواحدة حيث تلعب الطبائع والأمزجة المختلفة دورها مع

اتحاد النشأة في كل شيء داخل البيئة بكل مؤثراتها الخاصة والعامة، ومعنى ذلك أن دور الذات إيجابي في تلوين عوامل البيئة.

إن كل ذلك يشهد لنا بأن المميزات والسمات الخاصة لابن الرومي ليس مردها كما يقول الدكتور طه حسين الثقافة الإسلامية اليونانية، التي هي مؤثر عام يشمل كل الشعراء والأدباء، بل مردها التكوين الشخصي لابن الرومي الذي تميز بالحساسية والشك والحذر، والتشاؤم، كل هذا في عصر مشحون بالفتن السياسية والمخاطر التي تأخذ الناس جميعاً لا سيما الشعراء والأدباء، والساسة والقادة، فهم رجال المجتمع البارزون والعناصر المؤثرة فيه.

إن هذا التكوين الشخصي في رأيي هو الذي جعل ابن الرومي يستقصي، ويوضح ويسهب في تتبع معانيه، لأنه حذر شاك ملح - تستغرقه اللحظة - ولذا فهو شديد الاستيعاب لنفسه أو لعالمه البساطي وكما يقول أستاذنا العقاد^(١): هناك «شدة مزج بين حياته وفنه» فإذا أضيف إلى ذلك شدة صراحته، ونزعة الهجوم والفحة التي لا تعرف اللف والدوران والمواربة والموازنة بين المصالح التي تعني اختيار ما يقال وما لا يقال، فإن المتوقع منه أن يكون هياجه النفسي والشعوري موضع بؤح مستمر وكذلك تأمله النفسي والعقلي خاصة وأن جهازه العصبي من شدة حساسيته لا يحتمل الكتمان والغيب الداخلي.

ولعل أقوى العناصر في التكوين الشخصي لابن الرومي كما يقول العقاد^(٢): «أنه كان شديد المراقبة لنفسه، وما خامر طويته خلق عمود أو مذموم إلا شهد به على نفسه كأنه في حرج من أمر كتمان. يقول:

أَقْرُ عَلَى نَفْسِي بِعَيْبِي لِأَنِّي أَرَى الصَّدْقَ يَحْوِيُنَاتِ الْمَغَائِبِ
لَوُئْتُ لَعَمَرَ اللَّهُ فِيمَا أَتَيْتُهُ وَإِنْ كُنْتُ مِنْ قَوْمٍ كَرَامِ الْمُنَاصِبِ

(١) ابن الرومي - ص ٩٨.

(٢) ابن الرومي ص ٧٣ - ٧٥.

ولا بد من أن يلزم المرء نازعاً إلى الحما المستون ضربة لازب
على أنه يشهد بخلة الكذب على نفسه كما يشهد لها بهذا الصدق
المقرون بإظهار العيوب، فيقول في أصرح عبارة:

وإني لآذو خليف كاذب إذا ما أضطرت وفي الأمر ضيق
وهل من جناح على مرهق يدافع بالله مالا يطيق

... وهكذا في الصغائر والكبائر، وفي وقائع العيش وخواطر الرسيرة،
وفيما يلقي به الناس ويلقى به الله... وابن الرومي لا يحوجك إلى التعرف
والاستطلاع لأنه يغنيك عن الملاحظة بما يقوم به هو من ملاحظة نفسه
وتقييد شوارد فكره وهمسات فؤاده وسبحات أحلامه.

وهذا التبع الباطني الدقيق لابن الرومي هو الذي جعله يسرف في
التفاصيل وتتبع جزئيات المعاني، وهذا الرجل كما سبق القول «أسير إحساس
اللحظة التي هو فيها لا يترك له استغراقه في مؤثراتها الحاضرة منفذاً إلى
التفكير في قابل أو غابر»^(١). ومن هذا المنطلق كان استغراقه أو إسرافه على
نفسه في شهواتها.

وإذن فالأمر الواضح لنا أن شخصية ابن الرومي في أبعادها الخاصة نفسياً
وشعورياً، وفكرياً من خلال عصره ومجتمعه هي التي كونته ولونته، وحددت
سماته الخاصة به على المستويين الشخصي والفني، وهذا السبب الشخصي
هو نفسه الذي يقوم به مناط الفرق بين أبي تمام وابن الرومي في الخصائص
الفنية التي جمعت بينهما في الأصل العام ثم تميز كل منهما بخصائصه لتي
تبعده عن صاحبه كثيراً، وهي نفس القاعدة التي تجعل كل إنسان يتميز عن
غيره من بني الإنسان.

وبعد: فإن هذه السمات والخصائص الفنية التي تكلمنا عنها، والتي أثرتنا
حول بعضها نقاشاً سوف نتبين طبيعتها الفنية في تلك الرائعة من روائع ابن
الرومي وأعنى بها مراثيته لابنه الأوسط «محمد» فإلى القصيدة:

قراءة فنية

لقصيدة ابن الرومي في رثاء ولده «عمد»

- ١ - بُكَاءُ كَمَا يَشْفِي وَإِنْ كَانَ لَا يَجْدِي
 - ٢ - بَنِي الَّذِي أَهَذَتْهُ كَفَّاءُ لِلشَّرِّ
 - ٣ - أَلَا قَاتِلَ اللَّهِ الْمَنِيَا وَرَمِيهَا
 - ٤ - تَوَخَّى جَمَامَ الْمَوْتِ أَوْسَطَ صَبِيئِي
 - ٥ - عَلَى حِينِ شَبْتُ الْخَيْرِ مِنْ لَمَحَاتِهِ
 - ٦ - طَوَاهُ الرَّدَى عَنِّي فَاصْخَى مَزَارُهُ
 - ٧ - لَقَدْ أَنْجَزْتَ فِيهِ الْمَنِيَا وَعَيْدَهَا
 - ٨ - لَقَدْ قَلَّ بَيْنَ الْمَهْدِ وَاللَّحْدِ لَبْثُهُ
 - ٩ - تَغْصُرُ قَبْلَ الرُّيِّ مَاءُ حَيَاتِهِ
 - ١٠ - الْحُجَّ عَلَيْهِ الشَّرَفُ حَتَّى أَحْيَاهُ
 - ١١ - وَظَلَّ عَلَى الْأَيْدِي تَسَاقُطُ نَفْسُهُ
 - ١٢ - فَيَا لَكَ مِنْ نَفْسٍ تَسَاقُطُ أَنْفُسًا
 - ١٣ - عَجِبْتُ لِقَلْبِي كَيْفَ لَمْ يَنْفَطِرْ لَهُ
 - ١٤ - يَوْدَى أَنِّي كُنْتُ قَدَمْتُ قَلْبُهُ
 - ١٥ - وَلَكِنْ رَبِّي شَاءَ غَيْرَ مُشِيئِي
 - ١٦ - وَمَا سَرَّنِي أَنْ يَغْتَمَّ بِشَوَابِهِ
 - ١٧ - وَمَا يَغْتَمُّ طَوْعًا وَلَكِنْ غَضَبُهُ
 - ١٨ - وَإِنِّي وَإِنْ مُتُّ بَأَنِي بَعْدَهُ
 - ١٩ - وَأَوْلَادُنَا مِثْلُ الْجَوَارِحِ أَيُّهَا
 - ٢٠ - لِكُلِّ مَكَانٍ لَا يَسُدُّ اخْتِلَالَهُ
 - ٢١ - هَلِ الْعَيْنُ بَعْدَ السَّمْعِ تَكْفِي مَكَانَهُ
- فَجُودًا فَقَدْ أَوْدَى نَظِيرُ كَمَا عُنْدِي
فِيَا عِزَّةَ الْمُهْدَى وَبِاحْصِرَةِ الْمُهْدَى
مِنْ الْقَوْمِ حَبَابِ الْقُلُوبِ عَلَى عَمْدٍ
فَلَّهُ كَيْفَ اخْتَارَ وَاسِطَةَ الْعَقْدِ
وَأَنْتُ مِنْ أَفْعَالِهِ آيَةُ الرُّشْدِ
بَعِيدًا عَلَى قُرْبٍ قَرِيبًا عَلَى بُعْدِ
وَأَخْلَفْتَ الْأَمَالَ مَا كَانَ مِنْ وَعْدِ
فَلَمْ يَسِرْ عَهْدُ الْمَهْدِ إِذْ ضُمَّ فِي اللَّحْدِ
وَفُجِعَ مِنْهُ بِالْعُدُوَّةِ وَالْبَرْدِ
إِلَى صُغْرَةِ الْجَادِي عَنْ حُمْرَةِ الْوَرْدِ
وَيَذَى كَمَا يَذَى الْقَضِيبُ مِنَ الرُّنْدِ
تَسَاقُطُ دُرٌّ مِنْ نِظَامٍ بِلَا عَقْدِ
وَلَوْ أَنَّهُ أَقْبَى مِنَ الْحَجَرِ الصَّلْدِ
وَأَنْ الْمَنِيَا دُونَهُ صَمَدٌ صَمْدِي
وَلِلرَّبِّ انْصَاءُ الْمَشِيئَةِ لَا الْعَبْدِ
وَلَوْ أَنَّهُ التَّخْلِيدُ فِي جَنَّةِ الْخُلْدِ
وَلَيْسَ عَلَى ظَلَمٍ الْحَوَادِثُ مِنْ مُعْدِي
لِلذَّاكِرَةِ مَا حَسَبَ النَّبِيُّ فِي نَجْدِ
فَقَدْ نَاهُ كَانَ الْفَاجِعَ الْبَيْنَ الْقَعْدِ
مَكَانُ أَخِيهِ مِنْ حُرُوجٍ وَلَا جَلْدِ
أَمْ السَّمْعُ نَعْدَ الْعَيْنِ يَهْدِي كَمَا يَهْدِي ١٩

- ٢٢ - لغمرى : لقد حَالَتْ بى الحال بَعْدَهُ
 ٢٣ - ثَبَلْتُ مُرُورَى كُلَّهُ إِذْ ثَبَلْتُهُ
 ٢٤ - أَرْبَحَانَةُ الْعَيْنَيْنِ وَالْأَنْفِ وَالْحَشَا :
 ٢٥ - سَأَسْفِيكَ مَاءَ الْعَيْنِ مَا أَسْعَدْتُ بِهِ
 ٢٦ - أُعْنِي : جُودًا إِلَى فَقْدٍ جُدْتُ لِلثَّرَى
 ٢٧ - أُعْنِي : إِنْ لَا تُسْعِدَانِي أَلْمَكُمَا
 ٢٨ - عَذَرْتُكُمَا لَوْ تَشْفَلَانِ عَنِ الْبُكََا
 ٢٩ - أَقْرَةً عَيْنِي : قَدْ أَطَلْتُ بُكَاءَهَا
 ٣٠ - أَقْرَةً عَيْنِي : لَوْ قَدَى الْحَى مِنَا
 ٣١ - كَانَنِي مَا اسْتَمْتَعْتُ مِنْكَ بِنَظَرَةٍ
 ٣٢ - كَانَنِي مَا اسْتَمْتَعْتُ مِنْكَ بِضَمَّةٍ
 ٣٣ - الْأَمَّ لَمَّا أَبْدَى عَلَيْكَ مِنَ الْأَمَى
 ٣٤ - مُحَمَّدٌ : مَا شَيْءٌ تَوَهَّمُ سَلْوَةً
 ٣٥ - أَرَى أَخَوْنِكَ الْبَاقِيَّ فَمَا إِنَّمَا
 ٣٦ - إِذَا لَعِبَا فِي مَلْعَبٍ لَكَ لَدَعَا
 ٣٧ - فَمَا فِيهِمَا لَى سَلْوَةً بَلْ حَزَازَةٌ
 ٣٨ - وَأَنْتَ وَإِنْ أَقْرَدْتَ فِي دَارٍ وَحْشَةٍ
 ٣٩ - أَوْدٌ إِذَا مَا الصَوْتُ أَوْقَدَ مَغْشَرَا
 ٤٠ - وَمَنْ كَانَ يَسْتَهْدِي حَيًّا هَدِيَّةً
 ٤١ - عَلَيْكَ سَلَامُ اللَّهِ مِنْ نَحِيَّةٍ
- فَيَا لَيْتَ شِعْرَى كَيْفَ حَالَتْ بِهِ تَعْدَى ؟
 وَأَصْبَحْتُ فِي لَذَاتِ عَيْشِي أَخَازُهُدِ
 أَلَا لَيْتَ شِعْرَى هَلْ تَغَيَّرَتْ عَنْ عَهْدِي
 وَإِنْ كَانَتْ السُّقْيَا مِنَ الدَّمْعِ لَا تُجْدِي
 بِأَنْفَسٍ مِمَّا تُسَالِّانِ مِنَ الرُّفْدِ
 وَإِنْ تُسْعِدَانِي الْيَوْمَ تَسْخَرَانِي حَمْدِي
 بِنَوْمٍ ، وَمَا نَوْمُ الشَّجَى أَحْسَى الْجَهْدِ ؟
 وَغَادَرَتْهَا أَقْدَى مِنَ الْأَعْيُنِ الرُّمْدِ
 فَدَيْتُكَ بِالْحَوْبَاءِ أَوَّلَ مَنْ يَفْدَى
 وَلَا قَبْلَةَ أَهْلَى مَذَاقًا مِنَ الشَّهْدِ
 وَلَا شَمَّةً فِي مَلْعَبٍ لَكَ أَوْ مَهْدِ
 وَإِنِّي لِأَخْفَى مِنْهُ أَصْعَافَ مَا أُنْدِي
 لِقَلْبِي إِلَّا زَادَ قَلْبِي مِنَ الْوُجْدِ
 يَكُونَانِ لِلْأَخْزَابِ أَوْزَى مِنَ الزُّنْدِ
 فَوَادَى بِمَثَلِ النَّارِ عَنْ غَيْرِ مَا قَصْدِ
 يَهْجَانِهَا دُونِي وَأَشَقَى بِهَا وَخْدِي
 فَإِنِّي بَدَارُ الْأَنْسَى فِي وَحْشَةٍ الْفَرْدِ
 إِلَى عَسْكَرِ الْأَمْوَاتِ أَنِّي مِنَ الْوَفْدِ
 فَطَيْفُ خَيَالٍ مِنْكَ فِي النَّوْمِ أَسْتَهْدِي
 وَمَنْ كُلُّ غَيْبٍ صَادِقِ الْبَرْقِ وَالرُّعْدِ

* * *

فِي مَطْلَعِ الْقَصِيدَةِ حَيْثُ يَقُولُ الشَّاعِرُ^(١) :

١ - بِكَأَوْكُمَا يَشْفَى وَإِنْ كَانَ لَا يُجْدِي فُجُودًا فَقَدْ أَوْذَى نَظِيرُكُمَا عِنْدِي

(١) نَبِهَ هُنَا إِلَى ضَرُورَةِ الرَّجُوعِ إِلَى الْفِكْرَةِ الَّتِي شَرَحَهَا بَيْنَ يَدَيِ سَيِّدَةِ الْبَحْرِ فِي أَسْرَابِ
 الدِّرَاسَةِ الْجَزْئِيَّةِ لِكُلِّ بَيْتٍ مَا أَمَكَّنَ ذَلِكَ ص ٣١٦ .

يكشف لنا عن ذلك النبع الدَّفَاق - ولا أقول الشَّر - في أعماقه من اللوعة والحزن، والأسى العميق، وهذا الكشف نَبِيئُهُ في مخاطبة عينيه الباكيتين بكاءً موصولاً كما تدل على ذلك صيغة الإخبار التى لجأ إليها الشاعر، وهو يوضح لنا أنه محتاج إلى بقاء البكاء موصولاً غير منقطع، وكأنما يعنى في ذلك السياق أنه محتاج إلى الألم ذاته، وهذه الحاجة لن تَرَدَّ عليه ما فقد، وإنما هي فقط مرببٌ للتنفيس بل شَعْبَةٌ الأسى ولحن والألم. وينبغى في هذا السياق أن نبين فداحة إحساس الشاعر في ارتباط مصيره بالألم لأنه جعل شفاء نفسه في الألم ذاته، حيث يطلب إلى عينيه الاستمرار في البكاء على نحو غزير العطاء؛ إذ يقول لهما «جوداً» وكأنما يؤكد لنا أنه لا مناص من صحة الآلام والأحزان إلى آخر حياته.

وعلينا أن نتنبه إلى أن هذا المطلع لا يصور من الناحية التعبيرية إحساس الشاعر بالفاجعة التى تدرك الإنسان عند الوهلة الأولى لوقوع المصيبة عليه، بل الصياغة التعبيرية هنا تطلعنا على مأساته المَوَّارة في أعماقه، المتدفقة في جنباته، التى باشرت بعمق فعلها في وجدانه ومشاعره، وهو ليس في موقف الفاجعة المفاجئة. وهذا الفرق الذى نهتم بإبرازه تبدو قيمته في الجانب النفسى، إذ يتضح لنا معه أن الشاعر سيقى ضحية ألم موصول، ورفيق فاجعة مستمرة، وهو ليس ذلك الشخص الذى فاجأته الفاجعة فترنح من هول فُجَاءَتِها، والأمل كبير في أن يخفَّ وقعها عليه إذا ما تخطى دور المفاجأة بها، على حد قول شوقي: «اختلاف النهار والليل ينسى» ولكنه مقيم معها معذب بصحبتها ولا أمل في التحول عنها.

٢ - بُنَى الذى أَهْدَتْهُ كَفَّائى لِلشَّرِّ قِيَاةَ المُهْدَى وباحسرة المُهْدَى

هنا تحول من طلب الألم والتعلق به إلى النظر في سببه ومبعثه، وهو يعبر عن ذلك السبب الذى هو فقد ابنه تعبيراً يعمق فيه جراح نفسه واستمرار لوعتها، إنه ولده العزيز كنور عينيه به يرى ويحيا حياته المضئية، وبغيره يغمى ويقع في ظلمات الحياة وآلامها، ومن ثم ساغ - في البيت الأول - أن يطلب

ضيمًا فَقَدَ عينيه بكثرة البكاء فقد أودى نظيرهما عنده، ويستخدم - في الشطر الثاني هنا - أسلوبًا تهكميًا ليس مرده الإضحاك، بل مرده تعميق المفارقة بشدة الفاجعة حيث يقول:

بُنَى الَّذِي فَقَدْتَهُ، أَهْدَتْهُ كَفَايَ لِلْحَدِّ، إِنَّهُ بِالطَّبْعِ رَافِضٌ لِمَوْتِ وَلَدِهِ
فَكَيْفَ يَقُولُ أَهْدَتْهُ كَفَايَ؟! هُنَا عَمَقُ الْمَفَارِقَةِ وَحِدَّةُ الْفَاجِعَةِ، فِي نَهْ أَكْرَهُ
عَلَى تَقْدِيمِ وَلَدِهِ إِلَى الْحَدِّ فِي صُورَةٍ غَايَةِ فِي الْأَسَى وَالْمَرَارَةِ، إِنَّهُ يَعَانِي أَلَمَ
الْفَقْدِ لَوَلَدِهِ، وَمَعَ ذَلِكَ قَلَعَهُ لِلْحَدِّ كَأَنَّمَا يُهْدِيهِ، وَهَذِهِ الْكَلِمَةُ وَحْدَهَا «أَهْدَتْهُ
كَفَايَ» تَجْعَلُنَا نَسْتَحْضِرُهُ وَهُوَ يُسَلِّمُهُ شَدِيدَ الْحَنُو عَلَيْهِ، وَالضَّنُّ بِهِ، وَمَعَ ذَلِكَ
يُسَلِّمُهُ فِي رَفَقٍ وَأَنَاةٍ وَحَدَبٍ وَرَحْمَةٍ وَكَأَنَّمَا يُرِيحُهُ فِي مِهَادِهِ، فِي الْحَدِّ، مَشْهَدُ
كَأَنَّهُ الرِّضَا وَهُوَ الْعَذَابُ وَالثَّبُورُ، وَمَنْ ثُمَّ يَصْرُخُ مِنْ حِدَّةِ الْمَفَارِقَةِ: فَيَاعِزَةُ
الْمُهْدَى، وَيَا حَسْرَةَ الْمُهْدَى، وَهَذِهِ الْمَفَارِقَةُ الْحَيَسَةُ فِي نَفْسِهِ يَعْبُرُ عَنْ فِدَاخَةٍ
ظَلَمَهَا فِي الْبَيْتَيْنِ ١٧، ١٨ فِيمَا بَعْدَ.

٣ - أَلَا قَاتَلَ اللَّهُ الْمَنَايَا وَرَمَيْهَا مِنْ الْقَوْمِ حَبَاتِ الْقُلُوبِ عَلَى عَمْدٍ

يلتفت الشاعر إلى المنايا ساخطاً عليها لسوء فعلها معه، ويعلم تمرده على الأقدار وكأنما لا يعنيه من قسوة مصائب الحياة سوى اختطاف المنايا للابناء أو فلذات الأكباد، أو حبات القلوب كما يقول:

٤ - تَوَخَّى جِمَامُ الْمَرْتِ أَوْسَطَ صَبِيئَتِي فَلِلَّهِ كَيْفَ اخْتَارَ وَاسِطَةَ الْعَقْدِ

يوحي إلينا الشاعر في هذا البيت الإخباري التعجبي الوالهِ أَنَّهُ كَانَ فِي وَسْعِهِ أَنْ يَتَحَمَّلَ اخْتِطَافَ الْمَوْتِ لِفَتَى ابْنِهِ الْأَوْسَطِ، وَهَذَا الْمَعْنَى الْمَتَبَادَرُ مِنْ ظَاهِرِ الْعِبَارَةِ فِي الْبَيْتِ غَيْرُ مَقْصُودٍ لِلشَّاعِرِ الْبَتَّةَ، وَهَذِهِ مِلَاحَظَةٌ ضَدَّ الشَّاعِرِ مِنَ النَّاحِيَةِ الْفَنِيَّةِ لِأَنَّهُ لَمْ يَنْجَحْ فِي التَّعْبِيرِ عَنْ نَفْسِهِ بَلْ أَعْطَى فِي هَذَا الْبَيْتِ مَعْنَى مَتَبَادَرًا يَرْفُضُهُ هُوَ نَفْسُهُ فِي مَوَاضِعَ كَثِيرَةٍ مِنْ قَصِيدَتِهِ، لِأَنَّا نَجِدُ فِي بَقِيَّةِ الْقَصِيدَةِ مَا يَدُلُّ دَلَالَةً وَاضِحَةً عَلَى أَنَّهُ لَا يَسْتَطِيعُ الْاسْتِغْنَاءَ عَنْ أَحَدٍ مِنَ

أبنائه كما لا يستطيع الاستغناء عن جارحة من جوارحه^(١) وأن ما يبقى للمرء من أبنائه لا يخفف الحزن عمن ذهب منهم بل يكون سبباً لزيادة الحزن واشتغاله^(٢).

ولعل الأقرب إلى القبول أن يقال هنا: إن الشاعر يخادع الموت أو القضاء في تقديم حجة يدينه بها، وكأنما يقول له إني لأعجب!؟ ما دمت تأخذ بغير إذن أو اتفاق سابق - وبغير ثمن أو مقابل^(٣) - أما كان ينبغي أن تأخذ شيئاً أقل؟! إنك كمن يهجم على عقد فيأخذ أعلى جواهره وأبهاها، وربما لو سأل صاحب العقد لأعطاه شيئاً آخر وأبعده عن أصغر حبة في ذلك العقد، وكأنما يخيل إلى الشاعر أنه لو كان الموت أو القضاء يُخَيِّرُهُ ماذا يأخذ منه لأمكن له الهروب من قبضته والنجاة بأولاده ولو إلى حين (ولكن هيهات...!!) ومهما قلبنا المعنى على وجوهه ووافقنا الشاعر أو أخذناه فيبقى أن البيت يعكس مرارة الألم وحسرة الوجدان.

٥ - على حين شمت الخيز من لمحاته وأنست من أفعاله آية الرشد

يواصل الشاعر التعبير عن لوعته على ولده فيوضح أن الموت اختطفه وهو في سن يؤنس فيها رشد، ويرجى معها خيره، وكأنما يشير الشاعر فيما مزيداً من التعاطف معه والرتاء له، لأنه لم يكن تربطه بولده عاطفة الأبوة فقط، بل يضاف إليها علامات جديدة تثرى الحب وتعمق الحنين، تثنى بمنافع مرتبة وآمال مرجوة، كلها ضاعت، وكأنها سراب وافاه الظمان فلم يجده شيئاً.

٦ - طواه الردى عنى فأضحى مزاره بعيداً على قرب قريباً على بُعد

٧ - لقد أنجزت فيه المنايا وعيدها وأخلفت الآمال ما كان من وعد

(١) راجع الأبيات ١٩ - ٢١.

(٢) انظر الأبيات من ٣٤ - ٣٧.

(٣) راجع البيتين ١٦ - ١٧.

في هذين البيتين يوضح الشاعر أنه وقع ضحية مفارقة هائلة تمزقه بين أطرافها المتباعدة، إذ يقول: لقد طوى الموت - بل الهلاك - ولدى عنى فأصبح مزاره: بعيداً، بعيداً، وأنى للأحياء أن يلتقوا بالأموات، علماً بأن قبورهم ومشوى أجسادهم قريبة لا تردُّ زائراً ولا تدفع نباشاً، وفي إطار هذه المناقضة الشكلية بين القرب والبعد يعمق الشاعر إحساسه بالآلام التي وقع ضحيتها إذ يصور أن المنايا أنجزت وعيدها، وما كان في خاطره توقع لشرها، بينما أخلفت الآمال المتوقّعة - في مشاعره والتي تعايشه وتستولى عليه - ما كان من وعدٍ مُرتجى فيها، وهكذا ضاع ما كان يؤمله وكأنه يمسكه ويملكه، وأقبل ما كان ينسأه ولا يتوقعه بل ما يرفضه ويكرهه. وهكذا يكشف الشاعر عن تمزقه بالمفارقة بين الأمل المرتجى الذي ضاع، والواقع المؤلم البغيض الذي حلّ وملاً الأرجاء

٨ - لَقَدْ قَلَّ بَيْنَ الْمَهْدِ وَاللُّحْدِ لُبُّهُ فلم ينس عهد المهد إذ ضمَّ في اللُحْدِ

يشير الشاعر مشاعر الحسرة في نفسه وكأنما يستعطف الأقدار ويقول لها: كان الأولى بك الإعراض عن هذه الضحية لأنها ضحية ضعيفة رقيقة كم كانت محتاجة للتمتع بعبير الحياة. إن ولدى هذا قد قَلَّ بين المهد والحد مكثه فهو لم يبرح عهد المهد إلا قليلاً حتى ضمه اللُحد، وهو بعدُ ضعيف رقيق لا يقوى على قبضته.

٩ - تَنْغَصُّ قَبْلَ الرُّىِّ مَاءَ حَيَاتِهِ وَفُجِعَ مِنْهُ بِالْعُدُونَةِ وَالْبَرْدِ

هذا الصغير الضعيف ماء حياته كُدِّرَ عليه قبل الرى منه بما أَلَمَ به من مرض، ثم كانت فاجعة الحرمان مما كان يحب الاستكثار منه من نعم الحياة

(١) من المناسب هنا أن نوضح المعنى اللغوي لبعض الكلمات:

(أ) فُجِعَ (بالتحريك): أَلَمَ إلماً شديداً، وفجعه (بالتشديد) فجعه شديداً، وتنجع (بالتشديد): نال من المصيبة.

(ب) نغص عليه (بالتحريك): كدر، ونغص فلاناً منه نصيبه من الماء، ونغص فلاناً (بالتشديد) كدر حيث، ونغص علينا (بالتشديد): قطع علينا ما كنا نحب الاستكثار منه.

العذبة الهنية، واستعمال فعلى : التنغيص والفجعة، فيه عمق الألم ومرارة الحرمان مما أَلَم به وأصابه، وهما ينصهما اللغوى مثيران لكل المعانى المؤلمة المتصلة بهما من التكدير والحرمان وشدة الايلام، وفيهما ظلال لاستحضار معنى التنغيص في تنوعه، ومعنى الفجعة في إيجاعه، وهو استحضار لا يخلو من تصور نفسى لمشاهد وأنواع من الألم نسيبها الدواهى التى لا تطاق، وهذا الاستحضار نفسه جرثومة الصورة ونبع الإيحاء، والاستخدام اللغوى بدقته فى الدلالة وإحاطته بالمعنى يلد ويعجب دون استحضار لعناصر مركبة لصورة موحية، وتلك طاقة من طاقات اللغة فى التعبير ينبغى التنبه إليها.

- ١٠ - أَلَحَّ عَلَيْهِ النَّزْفُ حَتَّى أَحَالَهُ إِلَى صُفْرَةِ الْجَادَى عَنْ حُمْرَةِ الزَّوْدِ
 ١١ - وَظَلَّ عَلَى الْأَيْدَى تَسَاقُطُ نَفْسُهُ وَيَذْوَى كَمَا يَذْوَى الْقَضِيبُ مِنَ الرَّنْدِ
 ١٢ - فَيَالِكَ مِنْ نَفْسٍ تَسَاقُطُ أَنْفُسًا تَسَاقُطُ دُرٌّ مِنْ بَظَامٍ يَلَا عَقْدَ

يصور الشاعر آلام ولده المرضية وقد أَلَحَّ عليه النزف حتى حوله عن حال الحيوية المتوردة إلى صفرة الزعفران.

ويصور خروج روحه تصويراً بسيطاً جيداً يعتمد فيه على التشبيه الذى يعلو ويتحول إلى تمثيل فيقول : قد كنا نحمله على أيدينا حباً له وإشفاقاً عليه وكانت نفسه تتساقط منه قطرة قطرة كأنما هى سائل، وكان الدبول والجفاف يريان فى جسده فيذوى، كأنه غصن من الرند الأخضر اللون يزحف عليه الجفاف شيئاً فشيئاً، حيث تسرب منه قطرات الحياة قطرة بعد قطرة.

ثم يعمق هذا المعنى نفسه إذ يقول متعجباً متهاكاً من فرط آلامه ولوعته : واحتراته لك من نفس تتساقطين شيئاً فشيئاً أو جزءاً، فجزءاً، وكأنما تموتين بذلك مرات متعددة، وإنه لعزيز علينا كل ما يتساقط منك كعقد نفيس غال تهوى حياته واحدة بعد الأخرى فى سرعة ومفاجأة، وهو يُلمح هنا إلى أنه لم يمكث فى مرضه طويلاً بل مضى إلى نهايته مسرعاً.

وينبغي أن نلاحظ هنا أن التشبيه للنفس العزيزة عليه في تساقطها بتساقط العقد تشبيه رديء لأنه يكشف عن قيمة الروح العزيزة عليه بمقياس مادي نافه إذا قيس بمعزة الحياة والروح، وهناك من يرى^(١) أن المعنى في هذا البيت : « فيالك من نفس تذوى .. فتذوى معها نفوس كثيرة » ولكن سياق البيت لا سيما في النصف الثاني منه لا يساعد كثيرًا على قبول هذا المعنى على وجاهته في ذاته، وليس في سياقه.

ومع أننا انتقدنا التشبيه الذي لجأ إليه الشاعر فإن لهذا التشبيه جانبًا محمودًا يمكن التنبيه إليه على النحو التالي :

إن تساقط حبات العقد الغالي الثمين على نحو من الفجأة والسرعة، يجعل صاحبه المعترّ به الحريص عليه يقع في حال من الارتباك المفاجيء، فيهوى في سرعة ودهشة وراء حبات العقد يلتقطها، وهو في سرعته ولهفته في جمع الحبات يخيل لرائيه كأنما الحبات لم تسقط على الأرض فحسب، بل هناك عفريت يسابقه نحوها وهو يستبق معه ليفوز بعقده، مكتملا غير منقوص، فمذاق التشبيه هنا فيما يتصل بسرعة الحركة وشدة اللفتة أمر محمود، في أنه يعكس لنا طبيعة وقع المفاجأة على نفس الشاعر بفقدانه ولده، وطبيعة لهفته على استرداده، وإن كان الفرق ما يزال كبيرًا إذا نظرنا إلى المشبه في منزلته واعزازه وحب الشاعر له، وأنه فوق المشبه به في ذلك درجات بعد درجات، بل إنه لا مجال للمقارنة بين الفاجعة في قلدة الكد فقد العقد الثمين.

- ١٢ - عَجِبْتُ لِقَلْبِي كَيْفَ لَمْ يَنْقَطِرْ لَهُ وَلَوْ أَنَّهُ أَقْبَى مِنْ الْحَجَرِ الصَّلْدِ
 ١٤ - يَوْفَى أَنَّى كُنْتُ قَدْ مَتَّ قَلْبُهُ وَأَنْ الْمَنَایَا تُؤَنُّ صَمَدَتْ صَمْدِي^(٢)
 ١٥ - وَلَكِنْ رَأَى شَاءَ غَيْرَ مَشِيئِي وَلِلرَّبِّ إِمْعَاءُ الْمَشِيئَةِ لَا الْعَبْدِ

(١) ليس المقصود : أمراء الشعر العربي في العصر العباسي ص ٣١٢ هامش ٤ ط بيروت ١٩٦٨.

(٢) رده : أحبه، وتمناه.

لا يقنع الشاعر ببيكاء عينيه ولوعة قلبه وحسرة نفسه، وإنه ليعجب كيف لم يتصدع قلبه تصدعاً حسيّاً، مهما كانت طبيعة هذا القلب في تكوينه، حتى لو سأمى الحجارة الصلد في ضلة بأسها وقساوتها فما الظن وهو غير ذلك!! ما باله يخذل صاحبه فلا ينظف ولا يتقطع!!.

واستمراراً لتطلعه في تمنى أن لو كان مات قبل ولده يتشوف إلى تلك الأمنية غير الحبيبة التي أصبح يحزن لحرماته منها حيث يقول:

كان حبي ومناي أن أموت قبل ولدي فداءً له، وهذا مطلبى الآن فراراً مما أعانيه من الفجيعة عليه. وليت المنايا هي الأخرى كانت قد تركته، واستعاضت بي عنه، لينها ثبّت ثبوتى في تنفيذ هذه الأمنية وأخذت نفس اتجاهي في افتدائه بي.

ولكن ما حدث كان مشيئة الله، وهو وحده صاحب المشيئة النافذة. وهذا البيت يطلعننا على أن الإيمان يحيط بموقفه، لكن تُرى، هل هو إيمان التسليم والرضا، والامثال والصبر، أو أنه بيان للحقيقة القائمة في تصريف المشيئة القابضة على زمام الحياة، وأنها مشيئة الله وحده؟! سوف تكشف الأبيات التالية مباشرة عن أن المقصود بيان الحقيقة وليس الامثال.

١٦ - وما سُرِنِي أَنْ يَغْتَهُ بِسَوَابِهِ وَلَوْ أَنَّهُ التَّخْلِيدُ فِي جَنَّةِ الْخُلْدِ

١٧ - وما يَغْتَهُ طَوْعًا وَلَكِنْ غَصِبَتْهُ وَلَيْسَ عَلَى ظُلْمِ الْحَوَادِثِ مِنْ مُعَذِّبِ

هنا يعلن الشاعر تمرده على الأقدار تمرّدًا واضحًا ليس فيه غموض ولا لبس، مع أن الشاعر كان يعلن في حياته عن أن عقيدته الدينية هي عقيدة التوحيد صافية نقية، ولكننا لا ننس في هذا السياق أنه شيعي ولا ننس أن عصره كان عصر النقية الدينية حيث يضمّر الناس عقائدهم ويتظاهرون بأخرى^(١) وليس معنى هذا أننا نطعن في عقيدته الدينية، ونقول بأن ثورته على القضاء والقدر كانت صدى لما يخفيه من عقيدة غير مؤمنة، ليس الأمر

(١) ابن الرومي، المقاد ص ٤٨ - ٤٩ كتب الهلال رقم ٢١٤.

كذلك، بل الأقرب إلى الرجحان عندنا أن يقال: إنه مؤمن غير ورع، وكما هو معلوم من الدراسة التحليلية لنفسيته التي قلمها أستاذنا العقاد فإن هذا الشاعر كان دائماً يقع «أسير إحساس اللحظة التي هو فيها، لا يترك له استغراقه في مؤثراتها الحاضرة منفذاً إلى التفكير في قابل أو غابر، ولا يعدل بما يزينه الحسن والخيال حفظاً تزيينه له الحكمة والحصافة»^(١).

من هذا المنطلق في فهم الرجل فإنه يعلن هنا تمرده في خروج ظاهر على مقتضيات الآداب المتعلقة بعقيدة التوحيد في الإسلام، وهى الإيمان المطلق بالقضاء والقدر لا سيما في الأجال، وذلك إذ يعلن أنه لا يبره ولا يرضيه أن يبيع ولده بأى ثمن حتى لو كان الثمن هو التخليد الأبدى في جنة الخلد، ويعمق الشاعر تمرده، وثورته، بل قل: يستسلم لإحساسه النائر وآلامه الجامحة فيقول دون رادٍ من حصافة أو حكمة: إن ما حدث لم يكن يبعاً بل الذى حدث اغتصاب محض؛ إذ المبايعه تقتضى رضا الطرفين وهذا ما لم يتم، فالقدر في رأيه مغتصب، وليس هناك من يُعينه على ردّ مظلّم الحوادث التى يجريها القدر.

- ١٨ - وإنى وإن مُتعتُ بآبئى بعده لَذَاكره ما حنتُ النيبَ فى نجد
١٩ - وأولادنا مثلُ الجوارح أيها فَقَدْناه كان الفاجعُ البينُ الفقدُ
٢٠ - لكلِّ مكانٍ لا يسدُّ احتِلالُهُ مكانُ أخيه من جَزوعٍ ولا جَلْدٍ^(٢)
٢١ - هلِ العينُ بعد السَّمعِ تكفى مكانهُ أم السَّمعُ بعد العينِ يهْدَى كما تهْدَى

في هذه الأبيات يرد الشاعر في مناقشة مسرفة ملحّة أى عزاءٍ يقدم له، أو إقناع يحاول به محاولة تخفيف وقع المصيبة عليه، فيقرر قائلاً: إننى وإن مُتعتُ بوجود ولدئى بعد الفقيد فإن ذلك لا ينسينيه يقول: إننى سأظل أذكره «ما حنت النيب فى نجد» وهذه العبارة الأخيرة تنكّى على الموروث من الخيال العربى فى العصر الجاهلى وتذكرنا على سبيل المثال بقول طرفة ابن

(١) ابن الرومى عيسى محمود العقاد ص ١١١ كتاب الهلال رقم ٢١٤.

(٢) الجزوع من الرجال الشباب، والجلد: القوى، والمقصود هنا: الصغير والكبير.

العبد في وصفه لصوت المغنية :

إِذَا رَجَعْتَ فِي صَوْتِهَا خِلْتَ صَوْتَهَا تَجَاوَبَ أَظْأَرٌ عَلَى رُغٍ رَدَى^(١)
فطرقة هنا يشبه صوت المغنية التي أشجته بأنه صوت هادئ وادع حنون،
ولكن حنانه بما فيه من نغمة حزينة يذكره بأصوات مجموعة من النوق فقدت
جميعها أو إحداها ولذا الذي ولدته، وكانت ترضعه أيام الربيع فتصاعد منها
أنين في وقت واحد، أو من إحداها ثم تتابعتم الأخباريات مشاركات لها في
أنين البكاء والشكل، وصرن يُرجعن الأنين ترجيعاً عميق التأثير في نغمة قوى
الدلالة في إيحائه وشجته.

واضح إذن أن الخيال العربي في شعرنا القديم كان يتخذ صوت النوق
الباكيات مثلاً لرنه الحزن ونغمة الأسى، وشاعرنا العباسي الذي توفي في الثلث
الأخير من القرن الثالث الهجري، يتجه إلى هذا التراث الأدبي ويحتذيه،
عندما يقول : « وإني لذاكره ما حنت النيب في نجد »، وكان أولى بالشاعر -
بعد تطور الحياة تطوراً هائلاً - أن يعدل عن هذا التعبير الفاشل فنياً - في
هذا السياق - إلى تعبير آخر يصور لنا صدق لوعته وعميق آلامه على النحو
الذي يحسه ويعيشه في مأساته.

ولعل إلحاح النقاد وعلماء اللغة في العصر العباسي، على الشعراء والأدباء
بضرورة احتذاء الشعر القديم في عصر الوثائق لا سيما الجاهلي هو الذي كان
جعل رصيد الشاعر العباسي من التراث غير قليل، وكان يسعده أو يسره
أحياناً أن يتعمد احتذاء التراث واستلهامه في تعبير هنا، أو فكرة هناك، ومهما
يمكن الأمر فإن التراث الشعري واللغوي كان حقيقة بارزة بل أكبر الحقائق في
ثقافة الشعراء والأدباء، فلا تخدعنا فكرة الحداثة عن حجم هذه الحقيقة.

١٩ - في هذا البيت يقدم الشاعر حجة قوية تكشف طبيعة تعلق الإنسان
بأبنائه، إذ يوضح أنهم يشغلون من عواطف الآباء مكاناً لا يتنازعون فيه، وهم

(١) انظر كتابي الشعر الجاهلي في دراسة معلقة طرفة.

في التصاقهم بحياة الآباء ولزومهم لهم كالجوارح للجسد، بها يقوم تمام الجسد وكماله، وعندما يفقد الإنسان جارحة من جوارحه تصبح الحياة منغصة شائكة، ويلزمه الألم في كل وقت ويتجدد وقعه - وربما زاد نفادًا وعمقًا ومرارة - لأدنى ملابسة بسبب هذا الفقد المفجع، وذلك النقص المؤذي. وكذلك الأبناء لا تغنى كثرتهم عند فقد أحدهم إذ يظل الألم والحزن يسيان في كيان الآباء مسرى الدم في العروق... وهكذا ينجح الشاعر في استخدامه لهذا التشبيه نجاحًا فنيًا يوشك أن ينفرد به لأنه تشبيه يكشف لنا عن بعد نفسي وشعوري وحسي أيضًا في علاقة الآباء بالأبناء، وربما كان الشاعر أسبق من قال هذا المعنى في الشعر.

٢٠ - يلح الشاعر على شرح ما ذكره في البيت السابق فيقول: لكل جارحة مكانها ووظيفتها، وإذا أصابها خلل أو نقص فإن الجارحة الأخرى لا تسد مسدها ولا تغنى غنائها فما الظن عند فقدها؟!... وهكذا الأبناء بالنسبة للآباء، فإذا فقد الآباء صغيرًا أو كبيرًا فإن الباقي من الإخوة لا يغنى عنه حتى لو كان فيهم من هو أهم منه وأنفع.

٢١ - ولا يكتفى الشاعر بالتوضيح السابق بل يمضي إلى الإلحاح في تعقب المعنى وشرحه، علمًا بأن المعنى بين كل الإبانة واضح أشد الوضوح، ولكن ذلك الإسراف في الإلحاح على المعنى سمة من السمات الفنية في شعر ابن الرومي.

إنه في هذا البيت يسأل ويتساءل: هل العين بعد فوات السمع تغنى غنائَه وتقوم بوظيفته، أو هل السمع بعد فقد البصر يستطيع أن يهدي هدايته وينير السبيل مكانه. وهو في تساؤله هذا يتزعج من كل من يتوجه إليه بالحديث اعترافًا بصحة دعواه بل بصدق إحساسه في أن الباقي من الأبناء لا يمسح جراح الذهاب منهم، وهو في هذا الانتزاع إنما يهدف إلى شيء ذي قيمة هو أنه في حزنه هذا يصور الطبيعة الإنسانية في أدق خلجاتها، ومن ثم فهو ليس شاذًا في موقفه بل إنه إنسان سوى غير مسرف في حزنه مهما

بدا قاسياً، ومن هذه اللوحة الأخيرة تظهر قيمة هذا الإلحاح الذى يبدو منكراً أحياناً.

٢٢ - لَعَمْرَى : لقد حَالَتْ بى الحالُ بَعْدَه فَيَالَيْتَ شِغْرِى كَيْفَ حَالَتْ بِهِ بَعْدَى

٢٣ - فَكَلْتُ سُورَى كُلَّهُ إِذْ نَكَلْتُهُ وَأَصْبَحْتُ فِي لَذَاتِ عَيْشَى أَخَا زَهْدٍ

٢٤ - أَرِيحَانَةَ الْعَيْنَيْنِ وَالْأَنْفِ وَالْحَشَا : الْإِلَيْتَ شِغْرِى هَلْ تَغَيَّرَتْ عَنْ عَهْدَى

٢٢ - هنا يلتفت الشاعر إلى نفسه يتأمل مأساته، ولكن ولده هو محور تأمله لذاته ومن ثم فهو يقارن ويقابل بين حالتين يفرق في أساهما : حالة نفسه، وحالة ولده. وهو يقرر مقسماً بحياته الكدّة أنه قد تغيرت حياته بعد موت ابنه إلى الأسوأ، وهو يتساءل في حيرة : تُرى كيف تغيرت حال ولدى بعد فراقه لى ؟! وهو تساؤل يشير إلى أنه يحمل من همّ سوء الحال الذى آل إليه ولده، أكثر مما يحمل من همّ سوء الحال الذى صار هو إليه.

٢٣ - ثم يشرح كيف تغيرت حالة نفسه فيقرر : أنه فقد سروره كله في الحياة بسبب فقدته لولده، وأنه أصبح زاهداً في لذات عيشه زهداً متصلاً بحيث أصبح هو نفسه ملازماً للزهد.

٢٤ - ثم يشرح أيضاً كيف تغيرت حال ولده بعد تحوله عن أبيه بالموت. ولكنه هنا لا يقع في الأسلوب التقريرى المباشر كما حدث في البيت السابق، بل ينادى ولده نداءً لا يخلو من اللهفة التى تشى بالحيرة والفجعة، وهو يناديه بأجمل ما فيه من بهجة له فيقول يا بهجة العين، وطيب الأنف، ومعاودة القلب والنفس (أريحانة العينين والأنف والحشا) تُرى هل ما نزال ريحانة أريحة طيبة مُبهجة أم أنك تغيرت عن عهدى بك... إتنى لا أعرف ما صرتَ إليه.. ليتنى أعرف؟ وهكذا يشير الشاعر في ذهن المتلقى بطريق الإيحاء ما صار إليه ابنه وهو جثة ملقاة في مهوى من الأرض سحيق (هو اللحد) وهى إثارة تبرز الفرق بين طرفين متباعدين هما الريحانة البهيج الزاكية، والجيفة العفنة الممتنة، ومن إدراك الفرق بين هذين الطرفين

المتناكرين تكون الوجيعة النافذة، والأذى الذى يمرق فى الأحشاء كجمرات النار.

- ٢٥ - سَأَسْقِيكَ مَاءَ الْعَيْنِ مَا أَسْعَدَتْ بِهِ وَإِنْ كَانَتْ السُّقْيَا مِنَ الدَّمْعِ لَا تُجِدُنِي^(١)
 ٢٦ - أَعَيْنِي : جُودًا إِلَى فَقْدِ جُذْتُ لِلثَّرَى بَأَنْفَسٍ مِمَّا تُسْأَلَانِ مِنَ الرَّفْدِ^(٢)
 ٢٧ - أَعَيْنِي : إِنْ لَا تُسْعِدَانِي الْمَكْمَا وَإِنْ تُسْعِدَانِي الْيَوْمَ تَسْتَوِجِبَا حَمْدِي
 ٢٨ - عَذَرْتُكُمَا لَوْ تَشْغَلَانِ عَنِ الْبُكَاءِ يَنْوِمُ، وَمَا نَوْمُ الشَّجَى إِخَى الْجَهْدِ؟^(٣)

٢٥ - وبعد التساؤل المفجع عما آل إليه حال ولده بالموت يتوجه إليه بالقول : إنه سوف يستمر يُرْوِيهِ من دموع عينيه، ما أمدته العين بالبكاء وأسعفت به، ولكن ما قيمة هذه السُّقْيَا وهى لا خير فيها لولده ولا جدوى من وراثتها، وهكذا يتعلق الشاعر بالألم من أجل ولده فلا سبيل له إلا الألم الذى يضره ويتلفه، وفى الوقت ذاته لا ينفع ولده ولا يُجديه.

وينبغى أن نلاحظ أن كلمة «أسعدت به» برغم مدلولها اللغوى المحدد فى السياق فإن أصل معناها من مفهوم السعادة ما يزال يترقق، وفائدة هذا اللمح أن الرجل ما عاد يجد سبيلا لسعادته بعد فواتها بموت ولده إلا أن يفرق فى الألم والبكاء، وهذا موقف يكشف عن عمق مأساته وفداحتها.

٢٦ - وكأنما يُلْمَح الشاعر عجز عينيه عن الوفاء بمطلبه المبالغ فيه الخارج عن طبيعة تكوينها ومدى قدرتها، ولذا فهو يتوجه إليهما بالإقناع للاستجابة لمطلبه الذى يراه عادلا فيقول : يا عيني جودا لى باللمح دائما فقد جُذْتُ للتراب بما هو أعز وأغلى مما تُسْأَلَانِ من عطاء.

والشاعر حقيقة لم يَجُذْ للقبر بولده، ولكنه اضطر إلى ذلك بحكم القضاء ثم أنزل اضطرابه للعطاء منزلة الذى يعطى عن رضا ويجود فى

(١) أسعد الله : وفقه، وأسعد فلانا، أعاته. ويقال أسعدت الناحية الشكلى إعانتها على البكاء

والنوح.

(٢) الرفد : العطاء والصلة.

(٣) الشجن : الهم والحزن والحاجة الشاغلة.

عطائه، لأنه حتى وهو يرفض الموت في ذاته فإن أى رافض له لا يرفض مُوَارَاةَ فقيله اللَّحْدَ بل يسعى إلى ذلك، وكأنما هو في سعيه يشابه أو يشاكل من يسعى في عطاء عن رضا، وفي استخدام كلمة الجود هنا فَيُضُّ مرارةً لأنه وجود بما هو به ضنين، كما أنه في البيت السابق لا يجد سعادته إلا في استمرار ألمه بالبكاء الثَّرى، الذى يفيض من نبع حزن دفين لا ينضب إلا بنضوب حياته.

٢٧ - ويواصل مخاطبته لعينه قائلاً: يا عيني إلا تسعداني وتمدّاني بالبكا الموصول أوجّه اللوم والعتب إليكما، وإن تستجيباً لمطلبي عندكما فلإنكما تستحقان منى الحمد الواجب والثناء الموصول.

٢٨ - وكأنما يدرك الشاعر أن مطلبه ضد وظائف التكوين الطبيعي للعنين ومن ثم فهو يستترك على نفسه ويوضح لهما أنه يعذرهما لو شغلا عن البكاء بسبب النوم، ولكنه على ثقة من أن ذلك لن يحدث، وما يحدث منه لا عبرة به، ولذا فهو يتساءل تساؤلاً لا يخلو من إنكار وحيرة وفجعة حين يقول: أى نوم ينامه الحزين المجهود؟

ومع أننا ندرك أن الحزن وشدة الجهد والمشقة يورث بعض الناس نوماً فإن بعض النماذج الأخرى من البشر يتسلط عليها - لنفس السبب - مزيد من الأرق، وابن الرومي كما هو معروف كانت خواصه النفسية والعصية تفرض عليه التوتر والقلق والأرق، ومن ثم فإن تساؤله نابع من تجربته الشخصية.

٢٩ - أَثْرَةَ عَيْنِي: قَدْ أَطْلَتُ بُكَاءَهَا وَغَادَرَتْهَا أَقْدَى مِنَ الْأَعْيُنِ الرُّمْدُ^(١)

٣٠ - أَثْرَةَ عَيْنِي: لَوْفَلْتِى الْحَيُّ مَيِّتًا فَدَيْتُكَ بِالْحَوْبَاءِ أَوَّلَ مَنْ يَقْدَى^(٢)

٣١ - كَأَنِّي مَا اسْتَمْتَعْتُ مِنْكَ بِنَظْرَةٍ وَلَا قُبْلَةٍ أَحَلَى مَذَاقًا مِنَ الشَّهْدِ

٣٢ - كَأَنِّي مَا اسْتَمْتَعْتُ مِنْكَ بِضَمَّةٍ وَلَا شَمَّةٍ فِي مَلْعَبٍ لَكَ أَوْ مَهْدِ

(١) القلى: جمع القلاء وهو ما يتكون في العين من رمص، وغمص.

(٢) قرينه: سرورضى، فهو قرير العين، ومنه قر بهذا الأمر عيناً وفي القرآن الكريم (كى نقر منها ولا تحزن). الحوباء: النفس والجمع حويلوات.

٢٩ - وبعد النجوى مع عينيه يلتفت فيناجى ولده قائلا : يا قرة العيس
وسرورها ورضى النفس وجورها، لقد أطلت بكاءً عيني عليك وتركها وهى
أشد ألمًا وإجاعًا من كل عين أصابها الرمد، وعلينا فى هذا البيت أن نلمح
البعد الزمنى حيث يقول : (وغادرتها) إنه تركها ومضى بالموت، وهى فى حالة
من الألم والمرض جدًّا قاسية، ويلزم من ذلك أن البكاء عليه بدأ قبل
الفراق، فما أن كان الفراق حتى كانت حالة العين على هذا النحو، فما
الظن بحالتها فيما جدّ، وفيما يستقبل ١١٩.

٣٠ - يا قرة العين : لو فدى حى ميتًا لكنت أول الفادين لك بنفسى،
ومعنى ذلك أنه يتقدم كل من يقبلون فداءً هذا الصغير، وأنه ما كان يترك
لواحد غيره فرصة هذا الفداء لو حدث.

٣١، ٣٢ - وبمعنى فى تحسره عليه قائلا : كم رأيتك بفرحة ولذة ولكنى
بعد الحرمان منك كأنى اليوم - من فرط لهفتى وحسرتى - لم أستمع منك
من قبل بنظرة واحدة ذات مرة، وكأنى أيضًا ما قبلتك قبلةً هى أحلى من
كل مذاق يشتهى، وأيضًا كأنى ما استمعت منك بضمة حب، ولا بشمة شوق
وأنت تقلب بين مهدك وملعبك فى مرأى وبين أحضانى.

٣٣ - ألا لم أبدي عليك من الأسى	وانى لأخفى منه أضعاف ما أبدي
٣٤ - محمد : ما شئء تؤمهم سلوة	لقلبي إلا زاد قلبي من الوجدي
٣٥ - أرى أخوتك الباقيين فلنما	يكونان للأحرار أوزى من الزند
٣٦ - إذا لعبا فى ملعب لك لدعا	فوادى بمثل النار عن غير ما قصد
٣٧ - فما فيهما لى سلوة بل حرازة	يهيجانها دوى وأشقى بها وحدى

يعود الشاعر إلى مناقشة فكرة أن أى عزاء يُصور شافيًا له أو مُحففاً عنه
فإنه لا نفع فيه ولا جدوى من ورائه، وما هو ذا يطرح أقوى الأفكار
والتصورات التى يمكن القول بأنها تخفف عنه ما نزل به، وينتهى من
مناقشتها إلى أنها هى الأخرى تلعب دورها فى تأريث أحزانه وهياجها، ولنمض
بعد نستمع إليه ونفهم قوله :

٣٣ - إنه يتوقع أو بالأحرى يفهم : أن الآخرين يسوجهون إليه اللوم والعتب لما يُظهر من الأسى الشديد والحزن البالغ على ولده، وكأنما يسخر من أولئك الآخرين حين يقول في النصف الثاني من البيت : « وإنسى لأخفى منه أضعاف ما أبدى ، أى أن ما ظهر من حزنه وآلامه الذى يمكن أن يلام على إفراطه فيهما ما هو إلا قليل جدًا بالنسبة لما يكتمه في نفسه ويخفيه في جوانبه، فكيف لو عرف أو اطلع هؤلاء على ما في أعماقه من جحيم أسى مكتم ونيع بكاءٍ حبيس ؟ ؟ ووجه السخرية تلمحه في المقابلة بين اللوم على ما ظهر وهو قليل والجهل بما خفى وهو كثير مهول. فإذا تجاوزت ما تفيد الصياغة من مقابلة فإن المعنى لا يخلو من إيجاع أو غمز للآخرين لأن الشاعر يفيد بطريق اللزوم أنه ثرى الحس خصب المشاعر جيش العاطفة، والآخرين ليسوا كذلك وإلا لما لا موه ظاهرًا أو باطنًا بل كان أولى بهم أن يدركوا أفعال نفسه التى تمزق حشاه وتكاد تودى به.

٣٤ - ثم يتوجه إلى ولده الفقيد بالنداء ويُدخله طرفًا في موضوع لوم الآخرين له، وكأنما يُشبهه على صدق معاناته حيث يقول : يا محمد : أئى ولدى العزيز الذاهب عنى. ما شئ يمكن أن يُظن أو يُتوهم أنه سلوان وتطبيب للنفس بعد فراقك إلا وهو في حقيقة الأمر عامل وسبب من أسباب ازدياد حزنى عليك وألمى بك.

وفي ندائه لولده في صدر البيت ومخاطبته أو إخباره بحقيقة مشاعره في مسألة السلوى، ما يشير إلى أنه يعلم أن ولده الفقيد هو نفسه الذى سوف يصدق، ومن ثم انصرف عن المخالفين له العاتيين عليه، وتوجه إليه، لأنه في حبه هو الذى يعلم حقيقة مأساة أبيه فيه ومن ثم كان صدق التسوجه إليه. وفي الإعراض عن مخالفه والتوجه إلى ولده الفقيد مزيد إثارة لحسرة السامع ومزيد إعذار للرجل في بالغ حزنه وشدة أساه.

٣٥ - والشاعر لا يكتفى بما سبق من إجمال الحقيقة وشرحها في البيتين السابقين، بل يبسط المسألة أكثر وشرحها تفصيلاً، ويصرح بشئى عناصرها

فيقول : ماذا يمكن أن يتصور اللّوام ؟ إنهم لن يتصوروا شيئاً غير أن أخويك الباقيين فيهما السلوة والعزاء أو بعضهما. وهذا غير صحيح، بل الصحيح : أننى أرى أخويك الباقيين في الحياة بعدك يشعلان نار الحزن في أعماقى على نحو حاد ومتجدد، أشد إشعالاً للنيران من الزناد.

٣٦ - وهو يشرح الحقيقة السابقة إذ يقول : «إنهما إذا لعبا في منع حرقا قلبى ومشاعرى، وكلّ كيانى بلهيب من الآلام مثل لهيب النار، وهما إذ يفعلان ذلك لا يقصدان ألقى وإلجاعى، ولكنهما يشيران أشواقى إليك وذكرياتى معك ومن أجل ذلك قال :

٣٧ - فما فيهما لى سلوة بل تقطيع لأعماقى، إذا قرأنا الكلمة (حرارة) أو فيهما حرقه النار، إذا قرأناها (حرارة) وهما يهيجان آلامى وأشقى بهما وحدى. دون سواى ولعل النص بكلمة (وحدى) إشارة إلى أن غيره لا يعيش معه مأساته، ومن ثم فهم يعتبرون عليه لأنهم خارج المأساة وليسوا في أثرها. وكأنما يقول : ويل للشجى من الخلى.

- ٣٨ - وأنت وإن أفردت في دار وخشة فإنى بدار الأنس في وخشة الفرد
٣٩ - أود إذا ما الموت أوفد معشراً إلى عسكر الأموات أنى من الوفد
٤٠ - ومن كان يستهدى حبياً هدية فطيف خيال منك في النوم استهدى
٤١ - عليك سلام الله منى تحية ومن كل غيب صادق البرق والرعد

٣٨ - ويتوجه من جديد إلى ابنه الفقيد بالخطاب قائلاً : أنت يا ولدى إذا كنت توجد مفرداً في دار الوحشة بالموت، فلتعلم أنى مثلك أعيش مسرداً مع أنى موجود في دار الأنس بالحياة، وهكذا أفقدنى موتك حياتى.

٣٩ - وتهيج أحزانه وأشواقه إلى لقاء ولده فيقول : إنى أود إذا ما بعث الموت أو أرسل جماعة إلى معسكر الأموات أن يرسلنى معهم. وما دام الموت سوف يرمل الوفد فإن رسله قطعاً من الموتى، وهذا يعنى أنه عجل إلى الموت راغب في سرعة وقوعه ليذهب إلى لقاء ولده، وكان الأولى به

حينئذ ألا ينتظر من الموت أن يوفد معشراً، بل كان الأليق بشدة ولهه وأساه أن يقول: أود لو أن الموت أسرع بي وجعلني أول الذاهبين بعد ولدي إلى عسكر الأموات.

ومهما تكن الملاحظة على صياغة البيت وتفصيل دقائق المعنى فإن المعنى جيد صادق مبتكر في جملته لأنه يصور شدة حزنه ورغبته في لقاء ولده بالموت أو زيارته والعودة إلى الحياة إذا صح أن رسل الموت يمكن لهم أن يقوموا بمثل هذه الزيارة ثم العودة منها، ولا تريب على الشاعر لأن وهج العاطفة وجمال الصورة وصدق الأداء أولى بها أن تأخذنا بعيداً عن هذه المناقشة الجزئية. فالمعنى كما قدمه نفاذ موجع ويدل على حس ثرى مرهف، لا يكف رعف جراحه عن نرف الآمها.

٤٠ - وإذا كان البيت السابق يمثل المستحيل أو الصعب من الأمنيات فقد انتقل الشاعر إلى الممكن اليسير منها وذلك حيث يقول: إذا كان من شأن المحب أحياناً أن يطلب هدية من حبيبها فأنا أطلب منك، وهديتي لديك أن يزورني في نومي طيف خيالك.

وهذا البيت على بساطة معناه عميق العاطفة شديد الرقة، فيه ذوب نفس مقروحة بالشوق اليأس، جريحة بوخزات الحب الضائع، ومع ذلك فإن صياغته تجعله غراساً في باب الحكمة يركن إليه كل صاحب شوق هارب وحب مول.

٤١ - وفي نهاية ملحمة الألم والحزن، والشوق والحنين ينهى الشاعر قصيدته بيت تقليدي في معناه ومبناه إنه: يلقي عليه السلام تحية، ويستمطر له كل غيث صادق البرق والرعد.

وكان الأولى طبقاً لعمق عاطفته وفداحة مأساته، واتساقاً مع معانيه المبتكرة وتفصيلاته المقتدرة أن يأتي بتحية مبتكرة في معناها ومبناها، ومع ذلك فإن ختامه ليس معيياً بالمقياس الفني لعصره وإنما بالمقياس الفني لأصالة شاعريته واقتدارها في براعة التصوير والتعبير.

أبرز السمات الفنية في هذه القصيدة

في هذه القصيدة كما نرى فجيعة نفس جياشة بالحزن مواراة بالشجن مولّمة بفقد ولها الذى مضى عنها وهى مشغوفة به حريصة عليه، وهى لا تجد طريقاً إلى السلوى عنه، بل كل ما حولها يُلذّعها بمثل النار من كثرة ما يثير من ذكريات التعلق به والحنين إليه. وهكذا سقطت تلك النفس فى أتون تجربة حزينة ليس لها منه فكاك أو مهرب، إذ ما يمكن تصوّره على أنه مخرج يتحول فى وعى الشاعر وحسه إلى يد تُطوّح به فى قاع العذاب والألم. وواضح لمن يتأمل القصيدة ويتلوّقها ويمضى معها فى تحليل فنى بطيء الخطى عميق النفاذ إلى المعنى ولسوازمه، والإشارة وإحساءاتها، والكلمة ومدلولاتها المتنوعة الظلال، فإنه يكشف أن أبرز ما يسيطر علينا فنياً فى القصيدة حرارة العاطفة بل سُعارها، فالشاعر نجح إلى حد بعيد فى الكشف عما يعتل فى ذاته من العاطفة المواراة بلهب الحزن وفجيعة الفقد.

وعلىنا ونحن نرصد عاطفة الشاعر فى عمل فنى ألا نكتفى بوصفها العام وتصويرها الخارجى فإن ذلك عمل هين ميسور لكل من يزاوِل الدراسة الفنية. ولكن العمل المهم والشاق معاً هو أن نحدد الأوصاف الخاصة بهذه العاطفة، وكأنما نسعى فى هذه المحاولة لتحديد درجة اللون وطبيعة المذاق وكل أبعاد الكم، وكل مميزات الكيف، إننا نحاول من جديد أن نتبين نوع الأوتار ودرجة ضبطها وتفاصيل النوتة الموسيقية التى كونت مادتها الفنية لنسلك عن كتب كل الخصائص والأسرار التى تميز هذا اللحن عن سواه، ولا نكتفى بالمعرفة الشكلية البسيطة التى يسهل بها على العوام معرفة القطعة الموسيقية بمجرد عزفها بل يستطيع كثير منهم تقليدها بأنواع من المحاكاة والترديد. فمثل هذه المعرفة العامة قاصرة مادامنا بصدد الدراسة الفنية والتحليل الأدبى، وهذا النوع من الجهد هو ما يجعل الدراسة الأدبية فى مجال النقد التطبيقي علماً وفناً فى آن معاً.

(١) أبرز المعالم التي اتكأ عليها الشاعر في تصوير عاطفته :

في استهلال الشاعر على النحو الذي شرحناه، ما يلفتنا إلى أن البكاء والحزن معاً لم ينجحا في علاج ويلاته وهو يطلب إلى عينيه المزيد، وهكذا يسجل الشاعر منذ اللحظة الأولى أن حزنه أبدى وبكاءه يجب أن يكون كذلك مكافئاً له.

وهذه العاطفة القياضة في أعماقه تدفعه إلى الدعاء على المنايا وهو دعاء على القضاء نفسه إذ المنايا عمل من أعمال القضاء ولكن هذا الإدراك الدينى لا يمنع الشاعر من التعبير عما في نفسه. إذ المسألة بالنسبة له صدق عاطفى في موقف معاناة، وقد عاد الشاعر إلى الثورة على القضاء والقدر بما هو أفصح من ذلك في البيتين (١٦، ١٧) حيث تأجج سعار العاطفة في نفسه فذهب إلى رفض ما جرى من القضاء بل استنكاره، وذلك رغم اعترافه (في البيت ١٥) بأن مشيئة الله هي الغالبة والنافذة، ولكنه اعتراف لتقرير الحقيقة وليس للتمسك والالتزام بمقتضاه من الإيمان، حيث يقرر في وضوح أنه لا يسره ولا يخفف عنه ما يعرفه من أن الدين الإسلامى يجزل الشواب للصابرين أمام البلاء، إذ يقول : وما سرنى أن بعته بثوابه حتى لو كان الثمن هو الخلود المطلق في جنة الخلد، وهذا يعنى بحساب المنافع الشخصية أن الشاعر في قمة الوهج العاطفى الثائر، لأن المرء العاقل المؤمن يخفف عنه عند البلاء الشديد مثل هذا المقابل الثمين وهو الخلود في جنة الخلد، لكن الشاعر يرفض هذا وكأنما هو في شك منه، وليس من حقنا أن نحاسب الشاعر على عقيدته في مثل هذا الموقف ولكن من واجبنا أن نستدل برد الفعل على الفعل ذاته، والفعل هنا هو ذلك الهياج العاطفى الحاد الذى يثير الإنسان أحياناً إلى درجة يمضى معها إلى تحطيم ما حوله، وهو على يقين من أن ذلك التحطيم لن يردّ عليه شيئاً قد تحطّم من قبل، بل سيزيد الخسارة، ولكنها خسارة تورثه التطهير والهدوء، لأنه يحس مع هياجه المجنون

أنه فعل شيئاً لا معقولاً أمام ذلك اللامعقول الذى وقع له - من وجهة نظره .
ويمضى الشاعر إلى تمرد أبعد من الدعاء على المنايا ورفض الثواب أو
الثمن وتمسكه ببقاء السلعة فى يده، فيقول : إئننى لم أقبل البيع وأخذ الثمن
وإنما الذى حدث أن ولدى اغتُصِبَ مِنّى، والأساس فى البيع أنه لا يتم
إلا برضا الطرفين وما خرج على هذا الأصل فهو غصب، وهكذا يقرر الشعر
أنه ظَلِمَ . ولا يُعفى الشاعر هنا أنه جعل الفعل مبنياً للمجهول (ولكن غُصِبَتْه)
إذ هو بناء يدل أوضح الدلالة على الفاعل هو قضاء الله سبحانه وتعالى

والشاعر ينجح فى الهروب من مواجهة المجتمع المسلم فى هذا السياق
مرتين : مرة فى بناء الفعل للمجهول والأخرى فى قوله (وليس على ظلم
الحوادث من معد) أى من معين على الهرب أو النجاة، فقد جعل الفاعل فى
ظاهر الأمر هو الحوادث أو المصائب ولكن ذلك ليس صحيحاً إذ الحوادث
نفسها مفعول لفاعل والفاعل فى هذا السياق هو الله سبحانه وتعالى، ولكن
هذا الهروب فى صيغة المبنى للمجهول مرة وفى إسناد الفعل إلى الحوادث
ما يجعل الشاعر فى منجاة من الكفر الصراح، وهناك سبب آخر جعل كلامه
مقبولاً فى ظاهره لَدَى من يسمعه وهو هذا الهياج العاطفى المُسْتَعِزِّز الذى
يجعل الشاعر موضع رثاءٍ وحنوٍ وعطف، وكذلك نص البيت (١٥) حيث
الاعتراف بأن مشيئة الله هى النافذة الغالبة، وقد سبق تحليله والتحفظ على
ما فيه على فكرة الإيمان.

فوهج العاطفة هنا كما كان دافعاً إلى التمرد الدينى كان فى الوقت نفسه
سائراً لهذا التمرد مخففاً من وقعه لدى من يستمع إلى القصيدة ويحس وقع
المصيبة على نفس صاحبها، لأنه يُنْصَع إلى التعاطف معه وينسى أو يتناسى
تمرد الشاعر، وهكذا كان الجموح العاطفى لدى الشاعر مؤثراً عليه وعلى
المتلقى معاً.

وهناك ملاحظة لا بد من التنبيه إليها وهى أن الشاعر قد فصل بين بداية
تمرده فى البيت الثالث وبين ذروته فى البيتين (١٦ - ١٧) وكأنما هداه حبه

الفنى إلى أن قمة الثورة لن تقبل منه إلا بعد أن يشحذ فى المتلقى عواطفه ويُدغِغها ويستميله تماماً إلى مشاركة الشاعر أحزانه وآلامه، فراح الشاعر يصف لنا مدى تعلقه بولده، وكيف أن المنايا أنشبت فيه وعيدها وأخلفت الآمال ما كان يطمح إليه من وعد فيه، على أن الضحية رقيقة ضعيفة، إنها لم تبرح المهد متفتحة للحياة حتى اختطفها وطواها اللحد، وأهم من ذلك فى استشارة السامع تصويره لمعاناة الموت ونفس الطفل تتساقط منه كأنما يموت فى كل مرحلة من مراحل ذبوله موتاً جديداً.

حتى إذا تمكن الشاعر من أن المستمع أصبح حزيناً متعاطفاً معه أعلن تمرده فى طمأنينة ووضوح.

ونلمح آثاراً أخرى من آثار وهج العاطفة المستعبر فى أعماق الشاعر، إذ نراه يتصدى لأى محاولة فهم أو تحليل من شأنها أن تجعل المتلقى لتجربته ينكر عليه هذا الهياج العاطفى الشديد وذلك الحزن العميق، إذ ينساقش الأفكار التى يمكن أن يطرحها عليه الآخرون لتخفف عنه وتُطامن من حدته فيقرر على الفور: «وإنى وإن متعت بولدى بعده فلإن ذلك لن ينسينى حينى إلى الفقيد وحزنى عليه شأنى فى ذلك شأن القطرة فى المخلوقات التى لا عقل لها (وهى النيب فى نجد) ونظراً لأنه اعتمد على أسلوب تراثى فى النصف الثانى من البيت رقم (١٨) وهو اعتماد غير مقنع عاطفياً وعقلياً فقد قفز إلى تقديم صورة تملك الدليل العقلى والنفسى والحسى من جميع أطرافه وذلك حيث يقول: «وأولادنا مثل الجوارح» إذ بقاء البعض منها لا يغنى عن فقد بعض آخر لأنه لكل جارحة مكانها ووظيفتها التى لا يغنى عنها غيرها فيما خلقت له.

وكأنما الشاعر بهذا المنطق القوى يجذب المستمع إلى حالة من التعاطف معه والإعذار له، وقد نجح الشاعر فى سد الذرائع على مناقشه بهذا المنطق البسيط المتمع الصدوق الأخاذ.

ثم يستمر الشاعر فى بث آلامه ولوعته واستشارة المتلقى عنه ليظل محتفظاً

بهذا التعاطف وذلك الإقناع أو التأثير العاطفى، بل إنه يذكر فيما يذكر أن ما يُخفى فى أعماقه من اللوعة أضعاف ما يبدى، وكأنه يُرضى من ينكر عليه هذا الإسراف فى الحزن، فيعلن له أنه يخفى الكثير وأن ما يراه هو القليل، وعندئذ فإن من ينكر عليه يُراجع نفسه ولو فى ظاهر الأمر.

ثم يعود الشاعر للضغط على الإقناع بأن ما يتوهمه الآخرون سلوةً وتخفيفاً إنما هو فى الحقيقة عكس ما يتصورون، ذلك أنه وإن تمتع بابنيه بعد ولده الفقيد فإن هذه المتعة نفسها مبعث لتهيج نار الحزن عليه؛ فولداه إذا لعبا فى ملعب للفقيد لدعا فؤاد والدهما، بمثل النار عن غير ما قصد، وهكذا تصبح السلوى التى لا يفرط فيها مبعثاً لآلام مستمرة، فوجودهما معه - وهو لا شك حريص عليهما حرصاً مضاعفاً - هو نفسه من أعظم مصادر آلامه وعذابه، وهكذا ندرك فى هذا الوهج العاطفى أن سعار النار قد اشتعل فى كل شيء فى حياته، إذ أصبح كلُّ شيء مسعياً مصدرًا للشقاء، فالراحة تعنى العناية، والطعام يعنى الغصة، والنوم يعنى الأرق، والسلوى تعنى العذاب، وهكذا تستحيل الحياة فى طبيعتها إلى عذاب متصل وشقاء مرمدى لا ينقضى.

ثم نرى أخطر أمانيه فى المضى مع وفد الموت إلى عسكر الأموات، فنترى لفجيئته وآلامه، ثم تكون آخر أمنيته فى لقاء مع طيف ولده فى حلم من أحلام النوم. والشاعر نفسه حين ينهى قصيدته بيت ضعيف تعرضنا من قبل لتحليله والتعليق عليه (٤١): نلمح أن هذا الوهن فى بيته آت من نضوب العاطفة التى تعودناها ميطرة علينا مقنعة لنا ولكن مردّ ذلك الوهن، كأنما يعود إلى احتراق الوهج العاطفى من شدة سعاره بسبب هول المصيبة وفداحة استمرارها، كالنار يأتى بعضها على بعضها، ومن هنا يصبح الضعف أية قيمة نفسية وشعورية استغرقت الشاعر وأفقدته القدرة على استلها طاقته الفنية فيما ينبغى أن يصوره وينقله إلينا.

وأبرز ما يلفت النظر فى هذه الرحلة من رصد عواطفه وأفكاره: اعتماده

البارع على تصوير أفكاره وعواطفه ومشاعره ببساطة أسامها الصدق دون تقيّد بما يرضى وما يغضب، بما يصح وما لا يصح. وتلك آية الصدق النفسى والفنى لدى شاعر يقضى بذاته فى موقف معاناة.

(ب) الصياغة الأسلوبية :

إن السهولة فى المعانى التى يلجأ إليها ابن الرومى أعلى منزلة من السهولة التى يلجأ إليها فى اللفظ، إذ سهولة المعانى عنده يعززها تأمل فكرى وقدرة على اقتناص الدليل الواضح ذى النزعة الفطرية المقنعة ببساطتها وعمق تأثيرها وهذه ميزة فى معانيه ينفرد بها وتعد بصمة من بصماته الشخصية فى عمله الفنى.

أما الألفاظ عنده فهى أكثر سهولة إنها توشك - أحياناً غير قليلة - أن تكون اللغة العادية لكنها تلبس لباس الفصحى ولا تنحدر إلى سقوط العامة وهو فى ذلك أرفع منزلة فى المستوى اللغوى من أبى العتاهية. وتبدو لنا طبيعة السهولة فى اللفظ والعبارة مع البعد عن زخرف الصنعة اللفظية التى تأخذ أعلى مراتب التصنيع عند أى تمام « فأبو تمام كان شديد الحرص على البديع والمحسنات البديعية، أو بعبارة أصح : كان شديد الحرص على جمال الصنعة الفنية فى الشعر. فهو كان يتبع الاستعارة ويسرف فى تتبعها، ويجد ما استطاع فى طلب الجناس والمطابقة، وما إلى هذه الأنواع من المحسنات البديعية، كان يجد فى هذه الأشياء جمالاً لا بد منه، وكان يحرص على أن يلازم بين جمال الألفاظ وجمال المعانى.

« أما ابن الرومى فهو لا يتخرج من البديع، ولكنه لا يتهالك عليه، وكما أنه لا يكلف بالغريب ولا متانة اللفظ ولا جزالته ولا رصانته، فهو كذلك لا يكلف بهذا الطباق أو الجناس، إن وفق إلى هذه الأشياء فذاك، وإن لم يوفق فلا يعنيه»^(١).

(١) من حديث الشعر والنثر ص ١٣٣ - ١٣٤ ط ١٩٦١ م.

والآن نتوقف لتلمس أبرز السمات الأسلوبية الخاصة بالنص الشعري الذى نحن بسبيل قراءته قراءة فنية.

١ - البعد عن الغريب من الألفاظ والتراكيب مع الاعتماد على السهولة الممتنعة التى تدل على تمكن الشاعرية وارتفاع طاقة النظم لديه. وفي ظل هذه السهولة تبدو بعض التراكيب شديدة النقاء مع أنها من التراكيب العامة في معناها وكثير من مبنائها من مثل قوله :

حبات القلوب (البيت : ٣) فهي مع صفائها في مكانها من البيت وسياقها من المعنى فإن جوهر التعبير مما هو شائع على ألسنة العامة (ولا أقول العوام) وربما قاربه في ذلك التعبيرات الآتية :

واسطة العقد	(البيت : ٤).
ألح عليه النزف	(البيت : ١٠).
عجبت لقلبي كيف لم ينفطر له	(البيت : ١٣).
ولو أنه أقسى من الحجر الصلد	(البيت : ٢٣).
نكلت سرورى كله	(البيت : ٢٤).
أريحانة العينين	(البيت : ٣١ ومثل ذلك ٣٢).
كأنى ما استمعت منك بنظرة	(البيت : ٣١).
أحلى مذاقا من الشهد	(البيت : ٣٣).
الأم لما أبدى عليك من الأسى	

فهذه التعبيرات تجمع بين صفتين هامتين :

أولاهما : قوة الشاعرية التى تمكنت من صياغتها على نحو واضح السهولة والرقّة، وهى مع ذلك مؤثرة بما يغمرها من صدق عاطفى ونأمل عقلى وتشخيص حسى يمثل انعكاساً صادقاً لطبيعة المشاعر.

وثانيتهما : قربها في المأخذ بحيث يستطيع العامة من محبى التعبير عن أنفسهم من غير الشعراء والأدباء الاهتداء إليها بذاتها أو بما يقاربها في

صياغتها وبطابقها في معناها، وعبقرية الشاعر تكمن في أنه انتشلها من شيوعها واستخدمها في تجربة مترعة بالصدق فياضة بالعاطفة مرتكزة على دعائم من التصوير الفني في بعض مراحلها.

٢ - التعبيرات التراثية :

تضم هذه القصيدة نماذج من التعبيرات التراثية في معناها وعناصر بنائها منها :

- ١٤ - وَإِنِّي وَإِنْ مُنَعْتُ بِإِبْنِي بَعْدَهُ لَذَاكِرُهُ مَا حُصِّنَ الْيُبُّ فِي نَجْدِ
٣٠ - عَلَيْكَ سَلَامٌ اللَّهُ مِنْهُ تَحِيَّةٌ وَمِنْ كُلِّ غَيْثٍ صَادِقِ الْبَرْقِ وَالرَّغْدِ

ويتصل بهذه التعبيرات التراثية قوله : أنجزت فيه المنايا وعيدها (٧)،
القضيب من الرند (١١)، أقى من الحجر الصلد (١٣)، من جزوع
ولا جلد (٢٠)، سأسقيك ماء العين ما أسعدت به (٢٥)، أوزي من الزند
(٣٥).

ومما يدخل في هذا اتكاؤه على مثل : لعمرى، أعينى، أقرّة عينى، لبت
شعري.

وهذه التعبيرات التراثية - نصها أو ظلالها أو طابعها - لم تكن في عصر
الشاعر مستنكرة بل كانت تمثل قيمة فنية. فالأخذ عن القدماء والتأسي بهم
كان أمراً محبباً بل إن علماء اللغة كانوا يقفون بالمرصاد يطلبون إليهم توخي
القديم والاهتداء به، وكان الشعر العباسي يتردد بين طرفي الأسلوب الجزل
الرصين الذى يتجه إلى الفخامة والروعة اهتداءً بالأساليب القديمة القوية،
والأسلوب المولد الجديد الذى كان يجنح إلى اللغة المتداولة على ألسنة
الناس ويجعلها عربية في شتى مظاهرها التركيبية.

لكن الملاحظ على ابن الرومي فيما يبدو لى أنه لم يوجه طاقته كثيراً
إلى الأخذ من النماذج القديمة كما فعل ذلك البحترى وأبو تمام والمتنبى

وإنما كان ابن الرومي يملك سليقة اللغة في صحتها وسلامتها وكان قاموسه ذلك القاموس الوسط بين لغة البدو الزاخرة بالكلمات الغريبة ولغة العامة المترعة بالكلمات المبتذلة وهو ينحت منهما أسلوباً وسطاً ويتخبط فيه ما يروق في السمع ويسهل في الفهم.

وهكذا كان صاحب أسلوب مولد يمثل لغة العصر وذوق الحضارة العربية التي امتزجت وتطورت مع بيئات جديدة وثقافات جديدة غلبها الترف والطرب، ومع ذلك كله كان متمكناً في عريته.

ونظراً لأن ابن الرومي يعرف أن ذوق الخاصة من علماء اللغة ومن شايعهم يحب الاتجاه إلى التراث الأدبي، فكأنما كان يتهز الفرصة أحياناً لإدخال بعض التعبيرات التراثية إرضاء للأنواق المتجهة إلى التراث المعترزة به، ومع ذلك فيجب التنبيه إلى أن الأخذ من التراث والاتجاه إليه كان أمراً ضرورياً وفطرياً في كثير من جوانبه الفنية - في عملية الإبداع الشعري لدى عامة الشعراء، لأن ثقافة الشعراء كانت تقوم على التشبع به ومدارسته.

وينبغي أن نلاحظ أن اعتماد ابن الرومي على الموروث من التعبيرات وبعض الصور والأخيلة والمعاني جاء قليلاً من حيث الكم، وبعضه كان غير موفق من حيث دلالاته النفسية وقيمته الشعورية، أو ما نسميه بالصدق الفني، كما أوضحنا ذلك في التحليل والدراسة للنص.

٣ - التكرار:

هناك أنواع من التكرار استخدمها ابن الرومي في هذه القصيدة كما هو الشأن في فنه الشعري - وسوف نتعرض لأبرز نماذجها هنا:

«النوع الأول»: ظاهر مستور لما فيه من خفة ورشاقة ووجه للقبول: وهو ذلك الإلحاح على المعنى بشدة استقصائه بحيث يدخل الشاعر به في حد الإطناب والإطالة في ظاهر الأمر وهذا في الحقيقة تكرار لما فهم المتلقى من المعنى وليس تنمية له. ولكن ابن الرومي كان يحلو له أن يفعل ذلك

لإحساسه برشاقة المعنى واللفظ معًا وقدرتهما على تقديم مزيد من الإقناع والتأثير لدى المتلقى كما في قوله :

٢١ - هل العين بعد السمع تكفى مكانه أم السمع بعد العين يهدى كما تهدى

« النوع الثاني » : ظاهر في اللفظ ليست له مندوحة في القبول كالنوع السابق ويتضح لنا مثاله عند قراءة البيت التالى :

١ - بكاؤكما يشفى وإن كان لا يجدى فجودًا فقد أودى نظيركما عندى

ثم قراءة البيتين :

٢٥ - سأسقيك ماء العين ما أسعدت به وإن كانت السقيمان الدمع لا تجدى

٢٦ - أعينى جودا لي فقد جُدت للثرى بأقصر مما يسألان من الرقد

فالشطر الأول من البيت الأول والشطر الثانى من البيت (٢٥) يضقان في المغزى الأساسى فى المعنى بل فى بعض الألفاظ، فالأول (بكاءكما...) لا يجدى) والآخر (وإن كانت السقيا من الدمع لا تجدى).

والنصف الثانى من البيت الأول يركز أيضًا على طلب البكاء من العينين لأنه قد فقد نظيرهما عنده. والبيت رقم (٢٦) يركز أيضًا على طلب البكاء منهما وبنيهما بأنه لا يحق لهما أن يبخلا بالبكاء بل عليهما أن يجودا به لأنه قد جاد للثرى بأعز مما يسألان من العطاء، وفكرة الجود ولفظه وهما أساس المعنى مكرران فى البيتين.

وهكذا نجد أن البيتين ٢٥، ٢٦ تكرر لما جاء فى البيت رقم (١) وهو تكرر لا تخطئه العين والأذن فضلًا عن القواد ولذا نعدّه تكرارًا ظاهرًا فى اللفظ والمعنى معًا.

« النوع الثالث » : تكرر يمثل بعدًا فنيًا ونفسيًا وشعوريًا وفكريًا، وهو بمقياس عصره يعد حسنة من حسنات ابن الرومى، ونظرًا لقيمتة الفنية فى ذاته يجد فيه المتلقى المعاصر متعة فنية خاصة.

ويتضح ذلك حيث يلج ابن الرومي على المعنى ويصوره بوضوح وتفصيل مثل الأبيات (من ١٨ - ٢١).

ثم نراه يعود إلى نفس المعنى في سياق آخر من القصيدة في الأبيات (من ٣٤ - ٣٧) وهو في هذا العود يفصل المعنى، ويوضحه، ويستخرج منه أبعادًا جديدة، فالخط العام تكرر للمعنى الرئيس، ولكن التفاصيل فيها شبات جديدة ومذاق جديد وبعد جديد ويصبح المعنى المكرر حيثئذ ذا جاذبية طريفة مؤثرة.

ولو كان ابن الرومي يعرف ضمن ما يعرف من المقاييس الفنية فكرة الوحدة العضوية في بناء القصيدة لكان تشكيل البناء الفني عنده أكثر اتساعًا وأكثر عمقًا وصعوبة، وأبعد تأثيرًا وعُجبًا، ولكن حسب أنه ابن عصره بأنه متميز بأسلوبه وبإخلاصه للصدق مع نفسه ومع طريقته في الإبداع.

٤ - البناء الفني في القصيدة :

واضح تمامًا أن الوحدة العضوية في القصيدة منهارة لأنه يمكن تقديم بعض الأبيات أو تأخيرها دون خلل يذكر، بل كان الأوفق ضم الأبيات من ٢٥ - ٢٨ إلى الأبيات ١٤ - ١٧، لأنه من الأسس الفنية في قانون الوحدة العضوية أن يستكمل الشاعر كل فكرة في موضعها فلا يقطعها ثم يعود إليها مرة أخرى في قصيدته. وجوهر قانون الوحدة العضوية يتلخص في «وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع وما يلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيبًا تتقدم به القصيدة شيئًا فشيئًا حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية لكل جزء وظيفته فيها ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر»^(١).

(١) النقد الأدبي د. محمد غنيمى هلال ص ٤٥١.

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن القصيدة ليس فيها وحدة عضوية، ومع ذلك فإنها ذات موضوع واحد إذ لم يتناول الشاعر أكثر من عاطفة واحدة هي عاطفة الحزن على فقد ولده، ويمكن القول بأن القصيدة فيها وحدة نفسية وشعورية لأن ترديد الشاعر للفكرة أو الشعور في أكثر من موقف (بمعنى القول فيه ثم الانقطاع عنه ثم العود إليه) يعكس بلبلة نفسه وفوران مشاعره وهياج عاطفته مما يجعل شفاء نفسه من الشعور أو الفكرة أو الإحساس لا يتوفر له بمجرد الإقضاء به مرة واحدة، ويبدو لى أن مرد ظاهرة التكرار أو العود إلى تناول المعنى هو تلك البساطة التي نلاحظها في أنفسنا عندما ننفلج بموضوع يؤلمنا بما فيه من مفارقة - غير متوقعة أو فاجعة قاسية - فنلجأ إلى اجترار الموقف من جوانبه المختلفة ونظل مشاعرنا وأفكارنا وأحاسيسنا تكرر أو تردد أفكارها وتصوراتها المختلفة، والإنسان يلجأ أو يضطر إلى ذلك التردد لأن أعماقه لا تستريح حتى يتطهر من معاناته الأليمة، وهذا التكرار سبيل واضحة لإقضاء النفس بالأمها والحصول على التطهير منها، ومن ثم يجد الإنسان نفسه مشدوداً إلى اجترار مشاعره بطريقة التكرار^(١). مرد ذلك بساطة الطبع في سلوكنا، ولكن الفنان لا يسمح له بهذه البساطة في إبداعه الفني، بل عليه أن يخرج عمله الفني مستوفياً لسمات الكمال الفني التي من أهم أسسها الخضوع لقانون الوحدة العضوية لأن عمله إبداع على نسق جميل متكامل وليس تلقائى الطبع ولا عشوائى البناء والتخطيط، فالشاعر مفكر حتى في ساع تلقيه الإلهام العبقري، ومع ذلك فابن الرومي غير مؤاخذ بذلك في ضوء مفاهيم عصره الفنية.

(١) انظر: كتابي الشعر الجاهلي ص ٢٠٦ - ٢٠٧ ط مكتبة الشباب.

المبحث الرابع
شاعر التأصيل للقيم الفنية في الشعر العربي
أبو الطيب المتنبى
(٣٠٣ - ٣٥٤ هـ / ٩٢٥ - ٩٦٤ م)

أصله ونسبه :

هو أحمد بن الحسين بن الحسن بن عبد الصمد الجُعْفَى الكندي الكوفي، أو هو أحمد بن الحسين بن مرة بن عبد الجبار الجُعْفَى، أو هو أحمد بن محمد الحسين بن عبد الصمد الجُعْفَى.^(١)

أما فيما يتصل بكونه من كندة، فقد جاء في إيضاح المشكل قال :
«حدثني ابن النجار ببغداد أن مولد المتنبى كان بالكوفة في محلة تعرف
بكندة بها ثلاثة آلاف بيت من بين رِوَاء ونساج»^(٢)

ومع وضوح القول بأن أبا الطيب كان من قبيلة كندة، ومن ثم قالوا بُدِيَ
الشعر بكندة - يعنون امراً القيس - وختم بكندة، يعنون المتنبى والرمادي،
فإن بعض المعاصرين لأبي الطيب المتنبى من منافسيه كانوا ينكرون عليه
ذلك. فقد روى أن أبا فراس الحمداني قال لأبي الطيب في مجلس سيف
الدولة : «يادعَى كندة»^(٣).

وببدو لى أنه من الصعب الممارسة في أنه كندى النسب لسبب يسير هو

(١) المتنبى محمود محمد شاكر ١٣/١، وراجع الإحالات الواردة به، وانظر أيضاً : ذكرى أبي
الطيب عبد الوهاب عزام ص ٢٩ ط ٣ المعروف.

(٢) السابق ص ٢٩.

(٣) السابق ص ٢٩ تصرف.

أن الكوفة عندما نزلها العرب منذ عهد الخليفة عمر بن الخطاب اختطت القبائل فيها منازلها، وكانت مسألة النسب مسألة حادة في النظام الاجتماعي في الكوفة، وقد سبق أن أسهبنا في الحديث عن شخصية الكوفة ونظامها الاجتماعي عند الكلام عن أبي العتاهية^(١).

وما دام أبو الطيب كان في محلة بالكوفة تعرف بكنة بها ثلاثة آلاف بيت فإنه من الواضح أن أصل هذه البيوت يرجع إلى كنة القبيلة، فإذا جاء في نفس الرواية ما يدل على أن أهل هذه البيوت كانوا ما بين رؤا ونساج، فإن ذلك يعنى أنهم لم يكونوا من سراة القوم بل من الطبقة العاملة المنتجة في المجتمع.

وليس من السهل التسليم بذلك فلين سراة القوم وأشرافهم؟ وأين علمائهم وشعراؤهم؟ وهم لاشك كثرة، إن مناقشة الرواية في ذلك تدل على أن شائئ المتنئ تعملوا الدس والتهوين في الأخبار المتصلة به^(٢).

وقد سبق أن وقفنا في دراستنا لأبي العتاهية على أن مجتمع الكوفة كان مجتمعاً تتوزعه طبقات كثيرة تبدأ بالأوسطراطية العربية من ذوى المنزلة في النسب والثراء والعلم والسبق في الإسلام إلى طبقة الأنباط التى كانت تعد أفنى الطبقات، وبينهما طبقات متعددة، وعرفنا أيضاً أن النسب كان ميراناً اجتماعياً حاداً عانى منه أبو العتاهية^(٣) وأيضاً كان مجتمع الكوفة يتميز الناس فيه بالمنزلة الاجتماعية وليس من السهل في سياق قراءة تاريخ العرب قبول تدنى أهل كنده... وتاريخهم بين القبائل العربية حافل على.

وفي ضوء الروايات التى تذهب إلى جعل الطبقة الاجتماعية لأبى الطيب المتنئ طبقة متلنية، يمكن القول بأن هذه الروايات كان لها صدى ضئيل في عصره؛ ومن ثم أحدثت بعض الآثار الهزيلة التى لم يفزع لها المتنئى

(١) راجع في ذلك المتنئى للأستاذ محمود شاكر ١٥/١ - ١٧.

(٢) راجع ص ٢١٥ وما بعدها.

(٣) راجع الصفحات من ٢١٥ وما بعدها.

مما يدل على عدم صحتها - على لسان خصومه، روى الخطيب البغدادي عن أبي الحسن محمد بن يحيى العلوي الكزبي قال: «كان المتنبى وهو صبي ينزل في جوارى بالكوفة وكان يعرف أبوه بعبدان السقاء»^(١)، يسقى لنا ولاهل المحلة....

ولكن صحة هذه الرواية تسقط أمام كبرياء المتنبى واستعلائه الذي سنعرض له فيما بعد، ومع ذلك نرى الوزير المهلبى بالعراق يكره المتنبى لأنه لم يمدحه، فأغرى به الوزير بعض أعوانه فهجاه بقوله:

أَيُّ فَضْلٍ لِشَاعِرٍ يَسْطَلُبُ الْقَصْدَ لِمَنِ النَّاسُ بُكْرَةً وَعَشِيًّا
عَاشَ حِينًا يَبِيعُ فِي الْكُوفَةِ الْمَاءَ وَحِينًا يَبِيعُ مَاءَ الْمُحِيَّا^(٢)

والمتنبى نفسه كان يكتنم نسه، وسئل عن ذلك فقال: «إني أنزل دائماً على قبائل العرب، وأحبُّ ألا يعرفوني، خيفة أن يكون لهم في قسومي ترة»^(٣)، وهذه القولة من المتنبى تدل على أمور في مقدمتها ذكاؤه إذا كان راغباً حقاً في كتمان نسه، وثانيها أنه كان سيء الظن بالناس، ومن ثم كان صادقاً مع نفسه في أنه يخشى الثأر والثرة، خاصة وأنه جاب البادية في رقت مبكر، وكان بدوى الطبع والأخلاق.

وثالثها أنها قولة ترجح نسه في العلويين ومن ثم كانت أوامر جدته له بكتمان نسه. وكان هو في هذا الكتمان يحيمى نفسه منهم حتى لا يكون مهلر الدم عندهم.

والمتنبى كان يتخطى مشكلة الكلام عن النسب بكبريائه وتعاليه، وكان

(١) يذهب أساندا محمود شاكر بعد مناقشة هذه الرواية إلى إسقاطها ٢١/١. ويذهب أيضاً إلى أن اسم الرجل عبدان، ويرى أنه من الممكن أن يكون «عبدان السقاء» هذا حده لأمه، وأما نسبه تزوج أمه بواحد من كبار العلويين». راجع المتنبى ٤٥/١، وانظر قبل ذلك ص ٤١.

(٢) وفيات الأعيان ٥٠/١ بولاق. وانظر المتنبى محمود شاكر ٣٢/١ - ٣٣.

(٣) الصبح المسمى عن حيثيات المتنبى للشيخ يوسف البليعى ص ٢٠ ط ٢ المعارف تحقيق مصطفى السقا وآخرين. وانظر في مناقشة ذلك وإسقاطه رأى الأسناد شاكر ٢٢/١ وص ٢٧٢.

يرى الفخر بالأباء للعاجزين بأنفسهم المتخلفين بمواهبهم وذواتهم، ويقول في ذلك^(١).

أَنَا ابْنُ مَنْ بَعْضُهُ يَفُوقُ أَبَا الْبِ
وَأِنَّمَا يَذْكُرُ الْجُدُودَ لَهُمْ
فَخَرًّا لِعَضْبٍ إِذْوَجٍ مُشْتَمِلَةٍ
وَلِيَفْخَرَ الْفَخْرُ إِذَا غَدَوْتُ بِهِ
أَنَا الَّذِي بَيْنَ الْإِلَهِ بِهِ الِ
جَوْهَرَةٍ يَفْرَحُ الْكَرَامُ بِهَا
إِنَّ الْكِذَابَ الَّذِي أَكَاذِبُهُ
فَلَا مُبَالَ وَلَا مُدَاجٍ وَلَا
وَدَارِعٍ سِفْتُهُ فَخْرٌ لَقَى
وَمَامِعٍ رُغْنُهُ بِقَافِيَةٍ

بَاحِثٍ وَالنَّجْلُ بَعْضُ مَنْ نَجَلَهُ
مَنْ نَقَرُوهُ وَأَنْفَدُوا حِيلَهُ
وَسَمَهَرِي أَرْوَحُ مُغْتَمِلَةٍ
مُرْتَدِيًا خَيْرَةً وَشَتَمِلَةٍ
أَقْدَارَ وَالْمَرْءُ حَيْثُمَا جَعَلَهُ
وَعُصَّةٌ لَا تُسَيِّفُهَا السُّفِلَةُ
أَهْوَنُ عِنْدِي مِنَ الَّذِي نَقَلَهُ
وَأَنْ وَلَا عَاجِزٌ وَلَا تُكَلَّةُ
فِي الْمُتَقَى وَالْعَجَاجِ وَالْعَجَلَهُ
يَحَارُ فِيهَا الْمُتَّقِحُ الْقَوْلَهُ

هكذا يرى المتنبي أن بعض فضائله ومفاخره تفوق آباء وأجداد الباحثين عن نسبه المتعقبين لأمره، وهم كما يدل سياق التاريخ من شائبه وحاسديه، أولئك الذين ورثوا مفاخر النسب والاحتماء به عن حسب الذات وفخارها، لأنهم أمام القهر في الحياة والعجز فيها لا يجدون وسيلة للرد على من يقهرهم ويعلو عليهم سوى الاحتماء بالأباء والأجداد. أما المتنبي فحسبه أن يتسب إلى بعض فضائله وقليلها يغنى عن الكثير. إنه ينتسب إلى البأس والشدة والجلاد، إن السيف الذي يشتمله يفتخر بالانتساب إليه، وكذلك الرمح يفتخر عندما يعتقله المتنبي في حوزته، بل إن الفخر ليفخر إذا ارتداه المتنبي أو انتعله، إنه الرجل الذي أعلى به الله الأقدار والمقامات وتلك منزلته التي شاءها له وأنزله إياها.

والذين يخوضون في أمر نسبه ومنزلته في هذا النسب من باب الكيد له

(١) راجع نصيذته في ملح أبي العشائر التي مطلعها: «لا تحسبوا ربكم ولا ظننه» الديوان

والحقد عليه هم أهون عنده من ذلك الأمر الذي يكيلون له به. إنه ذلك الفارس الذي يصنع المدججين بالدروع، لأنه يارع البلاء إذا حرك السيف أو هز الرمح، وهو من يروع المستمعين لقصائده ويعجز النقاذ والشعراء عن اللحاق به والارتفاع إلى مستواه مهما كانوا من ذوى التقيح والإبداع على حد قوله «يحار فيها المُنقحُ القول».

وهذا الاستعلاء الحاد الذي سنقف عليه في شخصيته دفعه أيضًا إلى أن يقول في رثاء جدته لأمه^(١):

ولو لم تكوني بنتَ أكرمٍ والدٍ لكانَ أباك الضَّخَمَ كَوْنُكَ لى أُمّا
والمسألة لا تقف عند فخر جدته به بل الفخر به يشمل قومه بأسرهم، فهو يقول^(٢):

لَا يَفْخُومِي شَرُفْتُ بَلْ شَرُفُوا بِسِي وَيَنْفِي فَخَرْتُ لَا بِجُدُودِي
وَبِهِمْ فَخَرُ كُلُّ مَنْ نَطَقَ الضَّأ ذَ وَعَوُذُ الْجَانِي، وَعَوُثُ الطَّرِيدِ

وقضية نسب المتنبي خاض فيها الباحثون والدارسون، وقد تصدى لها أستاذنا الدكتور طه حسين وأطال فيها الحديث والمحاورة. ورأيه نوضحه عبارته التي تقول: ^(٣) ونحن إذا انتهينا إلى قرارة الأشياء لا نكاد نشك في أن المتنبي قد كان عربياً، ولكن بشرط أن نفهم من لفظ العربى معنى أوسع وأعمق وأصدق مما كان يفهمه النسابون في العصور الأولى، ومما يفهمه المقلدون من الأدباء في العصر الحديث.

ويذهب شيخنا العلامة الأستاذ محمود محمد شاكر إلى ما يريح القلب ويطمئن الخواطر في بحثه القيم الموثق^(٤) إلى ترجيح نسب أبى الطيب المتنبي

(١) الديوان ٢٢٦/٤ وهو من عيون شعره نعرضه بحمد الله ونرجو أن لا يهمل.

(٢) الديوان ٤٦/٢.

(٣) مع المتنبي ص ١٨ - ١٩ ط ١١ المعروف.

(٤) المسمى شعر لأول وثاني طبعه في القاهرة.

في العلويين حيث يقول: «وأنا لا أرى بأساً من ترجيح الظن بأن المتنى من أبناء العلويين فإن هذا يفسر كل غموض في حياة الرجل، وفيما روى عن نسيبه من الملققات، وحسى هنا أن أمر بك مرأ على مواضع بعينها، لتري رأيك، وفقك الله، فيما أردنا من القول به، فإن رأيت حجتنا ساقطة فأسقطها، ولا تؤاخذنا بما ظلمنا، فإن رجحت ما نقول به... فأَنْ نَدْعُو النَّاسَ لِأَبَائِهِمْ أَقْسَطُ عِنْدَ اللَّهِ»^(١).

ويضيف أستاذنا الأستاذ محمود شاكِر بُعداً جديداً في مسألة نسيب العلوى، حيث يوضح لنا أن والد المتنى كان رجلاً من كبار العلويين وهو (الحسن) أيضاً ولكنه غير (الحسين بن عيدان السقاء) الذى سبق الحديث عنه ثم يقول: «ولأمر ما أريد هذا الرجل العلوى على طلاق امرأته وفراقها، وحمله العلويون على ذلك فقارقتها وطلقها، فرجعت إلى أمها بجنينها أو طفلها، وحزنت حزناً أهلكها، فاستلها الموت وذهب بها، وبقي الطفل فكفلته جدته وتمهدت به، وقامت بأمره، حتى بلغ مبلغ الفتيان، ودلته على الطريق بعد أن صرحت له بحقيقة أمره، وصحیح نسبته، وكان من خزمها أن حذرت الفتى عواقب التصريح بأمر نسيب وأخذت عليه الموائيق والعهود، بحبها له ووجه لها، وأنه إن فعل كان في ذلك هلاكها وهلاكه، فبقى على ذلك متمسكاً حتى كان من أمره ما كان من ادعائه العلوية بالشام، فقبض عليه، فاضطر إلى الإخلاء والتسليم، وحرص على أن يطيع أمر جدته، بعد أن علم خزمها وصواب رأيها. وإخلاصها له المشورة، مخضها له النصيحة»^(٢)، وكل هذا يدلنا على أن نسب المتنى كان يمثل مشكلة اجتماعية على التفسير الذى أدلينا به في أول الحديث والذى ترويه لنا المراجع القديمة وتبعها كثير من الدراسات الحديثة ويمثل مشكلة سياسية عقائدية على التفسير الذى قدمه لنا الأستاذ محمود محمد شاكِر، وهو الأصح والأولى من كل وجه آخر عندنا.

ومن أى النواحي أتيت القضية فهي تمثل فى نهاية الأمر مشكلة عاشها المتنبى وحسم أمره فيها بفرط جبروته واستعلائه الذى يُعدّ مفتاح الفهم لشخصيته. والذى لا يستقيم معه للخطة أن يكون وضع النسب مُتدنى الطبقة، ثم يستعلى هذا الاستعلاء الحاد على الأمراء والشعراء والسادة، وهو استعلاء يكاد يضرب بسهم وافر فى باب جنون العظمة، فكيف يستقيم له هذا التحدى باستعلائه دون رادٍّ له من نفسه أو من منتقصيه المترصين به. أليس هو القاتل لسيف الدولة: «كم تطلبون لنا عيًّا فيعجزكم...»^(١)

وينبغى أن نتوقف قليلاً للحديث عن هذه الجدة العظيمة فى حياة المتنبى التى كانت أمًّا لأمه، ثم وليت شئونه بعد موت أمه فكانت أمه وجدته فى آن واحد وكان يناديها بأمه، وواضح فى سيرتها ومفردات الأخبار عنها أنها سيدة ذات شخصية وتقى ودين، وأنها حبيت إليه الكثير من الفضائل التى يعظم بها الرجال وواضح، فى سيرة المتنبى أنه خرج من الكوفة بسبب أزمات حادة بينه وبين مشيخة العلويين^(٢)، ولما عاد من الشام إلى الكوفة ليلقى جدته، وبلغ الخبر مشيخة العلويين أجمعو رأيهم على منعه من دخول الكوفة بعد ما كان من أمره بالشام من إظهار العلوية ولذا طلبوا إليه ألا يدخلها، وأن يتجه إلى بغداد، فلما استقر ببغداد، وزاد حنينه وشوقه إلى جدته، وبكى وأن من خوفه عليها كتب إليها يسألها أن تسير إليه ببغداد «ففرحت العجوز فرح اليائس من أمر، ثم أتته البشرى بالظفر من وجه آخر، فاشتد ذلك عليها، واستبدت العواطف المعتلجة المتنازعة المتضادة بذلك البيان السهْم الضعيف، فانقض بعضه على بعض فماتت رحمة الله عليها، وأثابها بما صبرت»^(٣).

وقد رثاها المتنبى رثاءً يهتاجه الألم وتعصره المرارة، ويفيض بالحب،

(١) راجع نص القصيدة ودراستها فى الصفحات التالية.

(٢) المتنبى للأستاذ محمود محمد شاكر ص ١٢٣ - ١٢٤.

(٣) السابق ص ٤٧.

ويتوعد بالندّر، ودلالة هذا الرثاء إذا تجاوزنا المعاني التي ساقها الشاعر، وإشاراتنا المتنوعة، أن هذه الجدة كانت تحلاً عليه أقطار نفسه، علماً بأن شخصية المتنبي في استعلائها وتفردا بذاتها لا يناسبها مثل هذا الموقف إلا أن تكون عواطفه نحوها أصلاً من أصول شخصيته، ولعلها بعظمة عطايتها لها وتوافق خلقتها القوية مع خلأته، وتناسب آرائها مع قوة شخصيته وشدة طمأحه كانت تقع من نفسه هذا المرقع الحبيب الجليل، وتلك أبيات من هذه المراثية الرائعة^(١):

أَلَا لَا أَرَى الْأَحْذَاثَ حَمْدًا وَلَا دَمًا	فَمَا نَطَّشَهَا جَهْلًا وَلَا كَفَّهَا حِلْمًا
لَكَ اللَّهُ مِنْ مَفْجُوعَةٍ بِحَبِيبِهَا	قَتِيلَةٌ شَوْقٍ غَيْرِ مُلْحِقِهَا وَضَمًا
أَجِنُّ إِلَى الْكَأْسِ الَّتِي شَرِبْتُ بِهَا	وَأَهْوَى لِمَشْوَاهَا التُّرَابَ وَمَضَمًا
بَكَيْتُ عَلَيْهَا خَيْفَةً فِي حَيَاتِهَا	وَذَاقْتُ كِلَانًا تُكَلِّ صَاحِبِ قَدَمًا
أَتَاهَا كِتَابِي بَعْدَ بَأْسٍ وَتَرْجَةٍ	فَمَاتَتْ سُرُورًا بِي فَمَتُ بِهَا عَمًا

والقصيدة من روائع المتنبي في صدق عواطفه وحدة نابعته وقوة شخصيته وإصراره على الجلال والنيل من خصومه.

شخصية المتنبي:

إن مفتاح الفهم لأدب هذا الرجل، وتاريخه كله مرتبط أوثق الارتباط بالوقوف على ملامح شخصيته وعناصر تكوينها، وطبيعتها الخاصة بها التي بلغت حد الإسراف والشذوذ في الخروج على المألوف والتشدد في حب الذات والارتفاع بها إلى قمة المعالي التي يرى نفسه جديرًا بها.

وليس من الصواب أن يتجه دارس في مثل هذا البحث من الدرس الأدبي لتطور الشعر العباسي على يد زعمائه الكبار - إلى الاستفاضة والتقصي في تاريخ المتنبي وأخباره، وعرض وجوه الرأي حول كل ما ينسب إليه أو يعرف به، فقد حظي المتنبي دون شعراء العربية بقسط وافر من الدراسات

(١) راجع القصيدة بديوان المتنبي بشرح البرقوقى ٢٢٦/٤ ط الكتاب العربي بيروت.

أننى تخلّصت له ووقفت نفسها عليه لدى القدماء والمحدثين على سواء، ولذا فإن الأخذ منها مبهماً بلغ شأنه فهو قاصر، وتكرار لا قيمة له، وإنما الشأن أن نمضى إلى أسور تصعنا مع الرجل في الهدف الذى قصدنا إليه، ولن يمنعا ذلك من الوقوف عند بعض الأخبار التى تتصل به ما دامت هى سبيلنا إلى دراسة شخصيته، ولعل أول نقاط فى ذلك هو الحديث عن خبر نبوءته.

هل تنبأ المتنبى؟

ليس هدفنا هنا أن نكرر ما قيل، وأن نجمع الأخبار، بل الغاية أن نحاذر رأينا فى صدق هذه الدعوى، ورفضها، ثم نبين علاقة ذلك بشخصيته فى حالى الإثبات والرفض أو القبول والشك.

أولاً يذهب أستاذنا العقاد إلى أن أبا العلاء يقف موقف الشاك المتردد فى قبول ما نسب إلى أبى الطيب المتنبى من دعوى النبوة ويوضح أنه لم يكن بين أبى الطيب وأبى العلاء غير فترة قصيرة من الوقت، إذ قتل الأول قبل ميلاد الثانى بنحو سبع سنوات ويقول الأستاذ العقاد عن أبى العلاء «فهو أحق أن يثبت من صدق الخبر لو كان إلى الثبوت منه سبيل»^(١).

ولكن الأستاذ العقاد يوضح رأيه هو صراحة فيقول: «غير أننى والحق يقال لا أستبعد دعوى النبوة على المتنبى، ولا أجدها غريبة منه، ولو أنها ثبتت عليه لما رأيت فى ذلك ما يدعو إلى شيء من دهشة أو غرابة... ولكنى ظننت ذلك الظن لأن نشأة المتنبى وحالة عصره، وشعره وجملة ترجمته كلها مما يوسع العذر للمشتبه، ويوائم مقتضيات الدعوى التى نسبت إليه»^(٢).

ثم يوضح ذلك بأن المتنبى نشأ بالكوفة، وهى مقر الشيعة ومبأة

(١) انظر كتاب العقاد: مطالعات فى الكتب والحياة ص ٨ المطبعة التجارية.

(٢) السابق: ص ١١٨ - ١١٩.

المناوئين للخلافة العباسية من العلويين ومن غيرهم من طلاب المغانم ودعاة النحل، والمتنبى عاصر شيعة القرامطة حيث قويت شوكتهم وملكوا البحرين وغزوا البصرة، وقطعوا طريق الحج أعواماً، ثم أغاروا على مكة، ونقلوا الحجر الأسود من الكعبة إلى هَجْر، وألقوا جثث القتلى في بئر زمزم، فهم طغام لا أخلاق لهم، والعجيب أنهم كانوا يعلنون الإسلام، ويدَّعون أن روح الله، وأرواح أنبيائه تحل في أئمتهم، ويعتقدون بعودة إمامهم الغائب المهدي، وادعى بعض رؤسائهم عند موته أنه عزم على النقلة وأنه بعث من قبل: موسى، وعيسى، ومحمدًا، وأنه لا بد له أن يبعث غيرهم.

ويرى الأستاذ العقاد أنه في مثل هذا الجو الفاسد يهون على المتنبى دعوة النبوة إذا حلته نفسه بهذا المطمع، فإذا صح أنه جهر بهذه الدعوى وأنه مع ذلك كان يتسب إلى على رضى الله عنه فلا تناقض في الأمر فربما ادعى أنه الإمام الذى ينتظره القرامطة، وطائفة من الشيعة الإمامية، وتحل روح الله وأرواح أنبيائه فيه^(١).

ويضيف الأستاذ العقاد أنواعاً من الأدلة يستأنس بها لوجهة نظره، وهى تدور حول أن المتنبى لم يكن يصلى، ولا يصوم، ولا يؤدي الزكاة، ولا يقرأ القرآن - بالطبع متعبداً لأنه لا بد أنه قرأه في تعلمه ودراساته، وكيف لأديب عربى ألا يقرأ القرآن - وهو بالجملة لم يكن متورعاً، وهو صاحب مطلع دنيوية واسعة، وترى في شعره عدم توقيره للأنبياء، حتى إنه كان يقرن نفسه بهم من ذلك قوله: ^(٢)

مَا مَقَامِي بِأَرْضِي نَخْلَةً إِلَّا كَمَقَامِ الْمَسِيحِ بَيْنَ الْيَهُودِ

وكما في قوله في القصيدة نفسها:

أَنَا فِي أُمَّةٍ - تَذَارِكُهَا اللَّهُ مِ غَرِبٍ كَصَالِحٍ فِي ثَمُودِ

(١) مطالعات من ١٢٠.

(٢) الديوان: ٤٤/٢، ٤٨ البرقوقى.

ولعل الأفصح من ذلك عندى قوله في مدح سيف الدولة :

إِنْ كَانَ مِثْلَكَ كَانَ أَوْ هُوَ كَائِنْ فَبَرِئْتُ حَيْثُ مِنْ الْإِسْلَامِ^(١)

وكقوله في بدر بن عمار :

لَوْ كَانَ لَفُطِكَ فِيهِمْ مَا أُنْزِلَ الْقُرْآنَ وَالتَّوْرَةَ وَالْإِنْجِيلَ^(٢)

ويضيف الأستاذ العقاد إلى أدلته التي يستأنس بها : أن المتنبي نظر في كتب الفلاسفة واستعرض بعض آرائهم وشكوكهم، وأكبر الشواهد على ذلك أن عصره عصر الفارابي الذي لقب بالمعلم الثاني لكثرة ما لخص وشرح من كتب أرسطو وأفلاطون.

ثم يقول الأستاذ العقاد في سياق الأدلة « ولا ننسى غيظ المتنبي ممن كان يذكر له دعوى النبوة وسكوته على الخوض في هذا الحديث ورغبته في دمن الخبر ونسيانه، فربما كان ذلك كأقوى ما تقدم في تعزيز الشبهة عليه^(٣) ».

ويتهى رأى عند الأستاذ العقاد بوضوح إلى ترجيح أنه ادعى النبوة إلا فكيف استطاع أن يحرك « بنى كلب » إلى الفتنة ويظفر منهم بطاعته بغر الشعوزة والحيلة الدينية.

ويبدو لى أنه مع التسليم بكل هذه الأدلة وتلك الملابسات فإنها لا تنهض إلا إلى القول بأن المتنبي رجل له طمح مسرف وطمع شديد في عصر عصفت به الفتن، وتوَجَّر فيه بالعقائد، وزُيِّت النحل، وافترى فيه عسى محجة الإسلام البيئة البيضاء، وفي بيئة الكوفة إفراخ قديم لدعوات هذامة وبين أبى الطيب المتنبي والشيعة ثأر النسب، وظهر القرامطة الشيعة الجدد قوة غالبية، وفي أخبار أبى العتاهية أنه تقرط بعض الوقت فإذا صح ذلك فهو موقف سياسى منه ينال به من خصومه الشيعة القدامى - الذين أنكروا عليه

(١) الديوان : ١٢٤/٤ البرقوقى.

(٢) الديوان : ٣٦١/٣ البرقوقى.

(٣) مطالعات ص ١٢٢.

علوته - ويتقى به الغزاة السفاحين الجدد.

ولعله أمام دعاوى شيوخ القرامطة وأئمتهم ادعى شيئاً من مراتب الإمامة عندهم أو عند الشيعة العلوية بصفة عامة، والرجل له كارهون حاقدون، وقد حورب بأقوى الأسلحة من الحسد والموجدة عليه، وهو وإن كان سيطر على بنى كلب فذلك من باب إقناعهم بمصالح ومطامع لا سيما وأنه كان فارساً شهماً مغامراً يتمتع بصفات القيادة والثورة والاستثارة، ولا بأس من أن يكون ادعى عندهم منزلة من منازل أئمة الشيعة وذلك إذا صح أن بنى كلب أصحاب الطابع البدوي كانت تستهويهم وتؤثر فيهم العقائد السرية.

فملابسات التاريخ تسمح بحدوث كل ما حدث دون أن تُعَبِّد الطريق أمام دعوى النبوة بالنسبة للمتنبي، وإنما أقصى ما يقال: ادعاء منزلة أو درجة من درجات الإمامة على نحو ما يصح به الادعاء في صفوف الشيعة العلوية.

وأما سكوت المتنبي أمام هذه الدعوى عندما يُرمى بها من أعدائه وخصومه فلباب الحكمة في ذلك الأمر أن يسكت، وأن يُفَوِّت عليهم غرضهم من الإثارة عليه، لأنهم بما يملكون من الكراهية له والحقد عليه جندبوا بتزوير الأدلة وتوثيقها بالشهود الكذبة والحوادث الملققة، ولا شك أن تجارب المتنبي في حربهم له منذ أخرج من الكوفة وصُدَّ عنها قد علمته أن الحكمة تقتضي أن يُفَوِّت هذا الأمر الذي لا يملك ردهم عنه، وفيما يبدو من وقائع سيرته وجملته أخباره أنه كان يتحدى في الأمور التي لا يملك غيرها فيها أن يجرده من كل أسلحته أو الأمور التي لا يملك غيرها فيها أن يغلبه فيها بمكيدة - سهلة رخيصة - بل بمواجهة يملك هو نصفها الآخر على الأقل، وهذه الفرية عندما يُحَارَبُ بها يجد نفسه أمام أمر لا يملك فيه مواجهة الرد والدفاع خاصة وأن سلوكه الديني لا يسعفه بيئته.

ونحن في كل ذلك لا نُكْذِبُ خبر ادعاء أعدائه النبوة عليه فهذه كانت أروع أسلحتهم في النيل منه والكيد له، ولكن الواضح لى أنه ما كان لرجل يعيش عصر الفتن أن يلقي بنفسه في أتون نيران المسلمين الذين عاشوا أحقاباً

طوالاً يقتلون بتهمة الزنقة الكثير من خصومهم حقاً كان ذلك أم باطلاً، فقد وضع ذلك بالدراسة كما رأينا في الحديث عن بشار ومقتله، وكما أشرت، في غير موضع للاستشهاد بتاريخ ابن المقفع^(١).

فإذا ذهبنا بعد ذلك نستطلع خبر نبوته كما جمعها وحققها عالم حجة ثبت هو الأستاذ محمود محمد شاكر، فإنه عرض كل الروايات التي وردت وتذكر خبر نبوته ثم تصدى لها فأسقطها جميعاً بالمناقشة المقتنة^(٢).

والحق أن جملة هذه الأخبار واضح فيها الكذب والسذاجة والادعاء ووراءها خصومة العلويين له، وفيها التضارب والوهن والتلفيق، ويلفت النظر أنها أخبار تجمع بين اتهامه بادعاء النبوة، واتهامه بادعاء إمامة علوية من نوع ما، وهنا يتضح تماماً أن وراء الاتهام أعداءه من العلويين وغيرهم من جمعت بينهم كراهيتهم للرجل، ونحن نطمئن تماماً إلى ما ذهب إليه الأستاذ محمود محمد شاكر من الشك في أصل هذه الأخبار ورفضها.

وأما سجن أي الطيب فلا شك عندي في أن وراءه أسباباً سياسية تتسلل بأمر حمص الذي سجنه لمدة عامين^(٣)، لأن مثل أي الطيب لا بد أن تقلّم أظفاره حتى لا يكون خطراً على الإمارات والولايات ومشهور في أخباره وسيرته وشعره أنه كان يحلم بالإمارة وما إليها من مناصب الحكم، وما تراجع عن ذلك وهو يطرح أمانيه عند سيف الدولة فيما بعد، وما قصد «كافوراً» بمصر وغضب منه إلا بسبب من طمعه في الولاية وعدم وصوله إليها.

وأما أن يسجن ويقال هذا لادعائه النبوة، فتلك في تصوري هي أساس الفرية ضده ودليلها، لأن هذا الأسلوب كان الوسيلة المثلى لدى الخلفاء

(١) انظر في الحديث عن بشار من هذا الكتاب وانظر عن ابن المقفع دراسة بهلان سببر ١٩٧٣.

(٢) المتن من ٧٧ - ٩٢.

(٣) راجع الدراسة القيمة للأستاذ محمود شاكر في أسباب سجنه وعلاقة ذلك بعلوونه : المتن من ٩٢ وما بعدها. السفر الأول.

والولاة في التخلص من خصومهم السياسيين أو الذين يشكلون خطرًا سياسيًا عليهم، وأبرع الأدلة في ذلك مقتل عبد الله ابن المقفع لأنه كان صاحب رأي وفكر في إدارة الدولة وأسلوب الحكم^(١).

فإذا وصلنا إلى هذه النقطة من درس دعوى نبوته وردها أمكن القول بأن هذه التهمة التي لا بد أنها لاحقت في حياته من أقوى الأدلة على فهم نوازع شخصيته وعلى حد قول الأستاذ العقاد: «ولئن كانت باطلة لا أساس لها، ولا نار لدخانها ليكون الذي رماه بها من شياطين المفترين الذين يعرفون كيف يتخيرون التهم لأربابها ويحركون الأقاويل على قدر لابسها، وما كان هؤلاء قليلين في ذلك العصر المضطرب الخبيث الذي صار فيه نشر الدعوة فتنًا والتقول على الخصوم سلاحًا مدبريًا»^(٢).

ولب الدلالة عندى في هذا الإتهام الذي رمى به أنه كان رجلًا خطرًا له مغامرات وعداوات باهظة، وأنه أخذ من قبل عداوته بتهمة تطابق شخصيته أعدل المطابقة مع الغلو فيها والتلفيق في عناصرها، فذلك كان عصر المبالغة في التهم والإيغال في الكيد مهما بدت عناصر المفارقة فيه، لأن لهم من كيدهم وتقولهم ما أصبح فتنًا وسلاحًا مدبريًا.

وبعد الانتهاء إلى هذه النتيجة، هناك تنمة لا بد من الوقوف عندها، وهي أنه يمكن التسليم ابتداءً بأن هذه التهمة كان من آثارها إطلاق هذا اللقب عليه، ولو كان للتهمة ظل من الحقيقة لكان رد الفعل المنطقي أن يكره أبو الطيب لقب المعتنى ولا يرتاح إليه، ولكن الواضح أنه صار يذكر به وهو لم ينكره، وهنا أجدنى مستريحًا ومقتنعًا بما ذكره الأستاذ محمود شاكر في تحليل هذه التسمية لشاعرنا إذ يقول: «وعندنا أن أبا الطيب لما عاد من الكوفة سنة ٣٢٦، وأتصل سبيه بيدر بن عمار ولزمه، وعلا عنده وأصاب كرامة لم يصيب مثلها من قبل، فناوشه الشعراء إذ خافوه على أرزاقهم،

(١) راجع بحثى عن الهلال سنة ١٩٧٣ (الرجل الأسلوب).

(٢) مطالعات ص ١١٩.

وطفقوا ينتقصون الرجل، ويطلبون له العيوب، وأغرامهم بذلك ما وجَلُّوا من تَرْفَعُه عن مجالس لهوهم، وانصرافه عن الهزل الذي يَكُونون فيه، وظَنُّوا به الكثير فأخذوا يذكرون شعره ويتنادرون به، فلَمَّا وقعوا على كثرة كَوَرَانِ أَسْمَاءِ الْأَنْبِيَاءِ فِي هذا الشعر وتشبيهه نَفْسَه بهم، وما هو فيه من التَعَفُّفِ والتَوَعُّعِ، أَرَادُوا لَهُ لِقَبًا يَنْبِزُونَهُ بِهِ، فَلَقَّبُوهُ (المتنبى) يريدون المتشبه بالأنبياء، وأخذوا يَذْكُرُونَهُ بهذا الاسم، وويتداولونه بينهم. ثم استفاضت شهرته به لَمَّا اتصل بأبى العشائر سنة ٣٣٦، وصار لا يذكر إِلَّا به، بل لَعَلَّهُ سَرَّهُ هذا اللقب فلم ينكره... وتلقيه بالمتنبى كان بعد سنة ٣٢٥... وبذلك يتفَى أَنْ يَكُونَ قد حَسِبَ من أَجْلِ دَعْوَةِ النُّبُوَّةِ^(١).

والسؤال الآن هل نظامن الرجل بعد هذا الدرس القاسى أم سار فى طريق القوة والعنف والتصدى بالتناول والغلب؟ إن فى سماته الغالبة ما يوضح ذلك تمامًا دون لبس أو غموض.

أبرز السمات فى خلأقه ونوازع طبيعه :

أول ما يطالع القارئ فى هذه الشخصية من مجرد قراءة شعرها فضلًا عن تتبع سيرتها : صفة القوة والاستعلاء وفرط الإعجاب بالنفس والغرور بها. فهو يقول مثلاً^(٢) :

إِنْ أَكُنْ مُعْجَبًا فَعُجِبْ عَجِيبٌ لَمْ يَجِدْ فَوْقَ نَفْسِهِ مِنْ مَزِيدٍ

ومن فرط إحساسه بالقوة وتصديه للمغامرة يقول^(٣) :

فَازِمِ بَى مَا أَرَدْتَ مِنْى فَاِنِّى أَسَدُ أَلْقَلْبِ آتَمَى الرُّوَاءِ
وَقُوَادِى مِنَ الْمُلُوكِ وَإِنْ كَا نَ لِسَانِى يُرَى مِنَ الشُّعْرَاءِ

(١) المتنبى الأستاذ محمود شاكر ١١٥/١ - ١١٦.

(٢) الديوان ٤٧/٢ البرقوتى.

(٣) الديوان ١٥٩/١ البرقوتى.

ويستعلى بقومه وإن كان الأصل عنده أن قومه به يرتفعون كما سبق
الحديث عن ذلك في نسبه وأصله، ولكن في شعره ما يوضح استعلاءه
بقومه :

وَأَنَا لِمَنْ قَوْمٍ كَأَن نُّفُوسَنَا بِهَا أَنْفٌ أَنْ تَسْكُنَ اللَّحْمَ وَالْعَظْمَا^(١)
وفي هذا أشم رائحة التعليل لما يملأ ذاته من همة وعزم، وهكذا يصبح
الفخر بقومه غير خارج على الأصل العام في افتخاره بنفسه.
وهو يتناول في إيمانه بنفسه وغروره بها على الزمن وأفاعيله، فيقول^(٢) :

وَفِي الْجِسْمِ نَفْسٌ لَا تَشِيبُ بِشَيْبِهِ وَلَوْ أَنَّ مَا فِي الْوَجْهِ مِنْهُ حِرَابٌ
يُغَيِّرُ مِنِّي الدَّهْرُ مَا شَاءَ غَيْرَهَا وَأَبْلُغُ أَقْصَى الْعُمُرِ وَهِيَ كَعَابٌ
وَأَنَا لَنَجْمٍ يَهْتَدِي بِسَى صُحْبَتِي إِذَا حَالَ مِنْ ثَوْنِ النُّجُومِ سَحَابٌ

ومن الخصائص العامة في بني البشر الحنين إلى الأوطان والركون إليها
حتى وإن لاقى المرء فيها أليماً لا تسره. لكن المتنبي لا يفرح ولا يالم أن
يفارق وطنه إذا نبا به فيه المقام، ولا يهمله أن يجد في أسفاره الشاقة
ما يركبه، ففي طاقته السير على الأقدام وملاقة أهوال الطبيعة التي لا تطاق
والقدرة على تحطيلها يقول^(٣) :

غَنِيٌّ عَنِ الْوُطَانِ لَا يَسْتَفْرِزُنِي إِلَى بَلَدٍ سَافَرْتُ عَنْهُ إِيَابٌ
وَعَنْ فَمَلَانِ الْعِيسَى إِنْ سَامَحْتُ بِهِ وَالْأَفْئِدَةُ أَكْوَارُهُنَّ عُقَابٌ

إن شأنه أن تلذ له المغامرة وأن يستخف بالنصب والعناء وأن يهجم
على المصاعب والمخاطر ولو كانت تقذفه بها يد الطبيعة العاتية يقول^(٤) :

فَرَانِي وَالْفَلَاةَ بِلَا دَلِيلٍ وَوَجْهِي وَأَلْهَجِيرَ بِلَا لِسَامٍ

(١) الديوان ٢٣٥/٢ البرقوقي.

(٢) الديوان ٣١٦/١ البرقوقي.

(٣) الديوان ٣١٦/١، ٣١٧ البرقوقي.

(٤) الديوان ٢٧٣/٤ البرقوقي.

فَأَيْ أَنْتَرِيحُ بِنِي وَمَهَذَا وَأَتَعَبُ بِالْإِنَاخَةِ وَالْمَقَامِ
وهو لا يبالي لأن مطالبه ضخمة وآماله عراض ومراحه جليل، وهو لعظم
إحساسه بذات نفسه يعرف جيداً أنه وحيد من الخلان إذ مَنْ يناميه في
طلابه المعالي والمخاطر يقول: (١).

أَهْمُ بِشَيْءٍ وَاللَّيَالِي كَأَنَّهَا تُطَارِدُنِي عَنْ كَوْنِهِ وَأَطَارِدُ
وَحِيدٌ مِنَ الْخِلَانِ فِي كُلِّ بَلَدَةٍ إِذَا عَظَمَ الْمَطْلُوبُ قَلَّ الْمُسَاعِدُ
وكان في أعماقه إحساس بفرط قوة وثقة يشعر معها بقدرته على التحدي
للجميع وأنه يستطيع أَنْ يَغْتَوِ وَيَسْطُو عَلَى الْعَاتِينَ أَوْ عَلَى حَدِّ قَوْلِهِ «عَتُوتُ
عَلَى مَنْ عَتَا» وهو يستطيل في ذلك على كل المقامات والقوى بما فيها
الملوك وعتاة الجبابرة. يقول: (٢).

لِتَعْلَمُ مِصْرُ وَمَنْ بِالعِرَاقِ وَمَنْ بِالعَوَاصِمِ أَنِّي الْفَتَى
وَأَنَّى وَفَيْتُ وَأَنَّى آيَيْتُ وَأَنَّى عَتُوتُ عَلَى مَنْ عَتَا
وإنه يرى الراحة مرضاً وسقماً، ويرى طبيه مخطئاً إذا شخص داءه بغير
ذلك حيث يقول: (٣).

يَقُولُ لِي الطَّبِيبُ أَكَلْتَ شَيْئاً وَدَاؤُكَ فِي شَرَابِكَ وَالطَّعَامِ
وَمَا فِي طَبِّهِ أَنَّى جَوَادُ أَضُرُّ بِجَنَمِهِ طُولُ الْجِمَامِ
ويبلغ من جلاده وشموخه أنه يستهين بالسجن وهو في أعماقه فيقول وقد
أهدى إليه سجنه أبو دُلف هدية: (٤)

أَهْوَنُ بِطُولِ الثَّوَاءِ وَالتَّلَفِ وَالسَّجْنِ وَالْقَيْدِ يَا أَبَا دُلْفِ
غَيْرَ اخْتِيَارٍ قَبِلْتُ بِرُكِّ بِي وَالْجُوعِ يُرْضَى الْأَسْوَدَ بِالْجَيْفِ

(١) الديوان ٣٩٢/١ - ٣٩٣ البرقوقى.

(٢) الديوان ١٦٥/١ البرقوقى.

(٣) الديوان ٢٧٩/٤ البرقوقى.

(٤) الديوان ٢٣/٣ - ٢٤ البرقوقى.

كُنْ أَتِيهَا السَّجُنُ كَيْفَ شِئْتَ فَقَدْ وَطَنْتُ لِلْمَوْتِ نَفْسَ مُعْتَرِفٍ
لَوْ كَانَتْ سَكُنَائِي فِيكَ مُنْقَصَةً لَمْ يَكُنِ الدُّرُّ سَاكِنَ الصُّدْفِ

وهذه الشخصية التي تحسن ضخامة ذاتها ترى نفسها فوق الجميع. فنراه يقول: ^(١)

أَيُّ مَحَلِّ أَرْتَقَى أَيُّ عَظِيمٍ أَتَقَى
وَكُلُّ مَا قَدْ خَلَقَ الْمَلَأَ وَمَا لَمْ يَخْلُقِ
مُخْتَقِرٌ فِي هِمَّتِي كَشَعْرَةٍ فِي مَفْرِقِي

بل إنه ليوشك أن يستبد به جنون العظمة. إذ نراه يقول:

أَمِطْ عَنْكَ تَشْبِيهِ بِمَا وَكَانَ فَمَا أَحَدٌ فَرَّقِي وَلَا أَحَدٌ مِثْلِي
وهو لا يقبل الدنية ولا يتصور غير العزة والرفعة:

فَلَا عَبَرْتُ بِسِ مَاعَةٍ لَا تُعْزِي وَلَا صَحْبَتِي مُهْجَةً تَقْبَلُ الظُّلْمَا ^(٢)

ومن ثم فهو يستصغر القانعين والضعفاء، ويرى نفسه خلقاً آخر من البشر لا تقف رغائبه وطماحه عند حد. يقول: ^(٣)

وَفِي النَّاسِ مَنْ يَرْضَى بِمَيْسُورِ عَيْشِهِ وَمَرْكُوبِهِ رِجْلَاهُ وَالثَّوْبُ جِلْدُهُ
وَلَكِنْ قَلْبًا يَتَنَبَّأُ جَنْبِي مَا لَهُ مَدَى يَنْتَهِي بِسِ فِي مُرَادِ أَحَدِهِ
ويقول أيضاً: ^(٤)

لَيْسَ التَّعَلُّلُ بِالْأَمَالِ مِنْ أَرِسِي وَلَا الْقَنَاعَةُ بِالْإِقْلَالِ مِنْ شَيْسِي

وهناك زاوية أخرى في شخصية هذا العملاق الهمام المستعلى بنفسه الهجّام على الهول والبلاء، وتلك الزاوية تتصل بمفهومه للعظمة والمجد أو

(١) الديوان ٨١/٣ البرقوقى.

(٢) الديوان ٢٣٥/٤ البرقوقى.

(٣) الديوان ١٢٣/٢ البرقوقى.

(٤) الديوان ١٥٥/٤ البرقوقى.

بتطلعه للآمال التى يرجوها. إنه فى إيمانه بشعره وشاعريته يقول^(١) :

إِنْ هَذَا الشُّعْرُ فِي الشُّعْرِ مَلَكٌ سَارَ فَهُوَ الشَّمْسُ وَالذُّنْيَا فَلَكُ

بل يرى نفسه فوق الشعراء مذكأن الشعر فيقول هذا القول العجيب^(٢) :

لَا تَجْرُ الْفَصَحَاءُ تَنْشِدُ هَهُنَا بَيْتًا وَلَكِنِّي الْهَزْزُ الْبَاسِلُ
مَانَالُ أَهْلِ الْجَاهِلِيَّةِ كُلُّهُمْ شِعْرِي وَلَا سَمِعْتُ بِشِعْرِي بَابِلُ

ولكنه بكل أسف كان يرى الشعر دون الغاية التى يرجوها ويتطلع إليها، بل يراه وسيلة إلى الظفر بالملك عن طريق حد السيف وهو يعبر عن ذلك صراحة فيقول^(٣) :

حَتَّى رَجَعْتُ وَأَقْلَامِي قَوَائِلُ لِي الْمَجْدُ لِلسَّيْفِ لَيْسَ الْمَجْدُ لِلْقَلَمِ
اَكْتُبْ بِنَا أَبَدًا بَعْدَ الْكِتَابِ بِهِ فَإِنَّمَا نَحْنُ لِلْأَسْيَافِ كَالْخَدَمِ

وهو يحفز نفسه إلى غايته تلك التى يحلم بها من طلب الملك والجلاد فى سبيل آماله ويستنكر ما هو فيه من بيع الشعر فى سوق الكساد يقول^(٤) :

إِلْسَى كَمْ ذَا التَّخَلُّفُ وَالتَّوَانِي وَكَمْ هَذَا التَّمَايُ فِي التَّمَايِ
وَشُغْلُ النَّفْسِ عَنْ طَلِبِ الْمَعَالِي يَبِيعُ الشُّعْرُ فِي سُوقِ الْكُسَادِ
وَمَا مَاضِي الشُّبَابِ بِمُسْتَرِدٍّ وَلَا يَوْمٌ يَمُرُّ بِمُسْتَعَادِ

وهو يرى أنه جدير بالملك، وإن كان قد حشر فى زمرة الشعراء يقول^(٥) :

وَقُوَادِي مِنَ الْمُلُوكِ وَإِنْ كَا نَ لِسَانِي يُرَى مِنَ الشُّعْرَاءِ

ولو أنصف المتنى لرأى نفسه بشعره ملكاً فوق الملوك، فكم من الملوك

(١) الديوان ١١٣/٣ البرقوقى.

(٢) الديوان ٣٧٦/٣ البرقوقى.

(٣) الديوان ٢٩١/٤ - ٢٩٢ البرقوقى.

(٤) الديوان ٧٧/٢ - ٧٨ البرقوقى.

(٥) الديوان ١٥٩/١ البرقوقى.

من كان ذا حول وطول ثم مضى ولا قيمة له في التاريخ وطوته السنون بغير ذكر وشأن أو بذكر هو العار والخيبة، ولكن المتنبي صار بشعره مخلصاً يفوق في تاريخه وحفاوة الدنيا به - لا سيما في اللسان العربي - العديد من الأمراء والملوك وللاستاذ العقاد في هذه النقطة تحليل فوق الإعجاب بمقام ومقال يقول^(١) :

«والحقيقة أن المتنبي جهل نفسه، ولم يكن صادق النظرة في أمله فأضله الأمل الكاذب عن كنه قدرته وطبيعة عظمته، وأحس من نفسه السمو والنبالة فظن أن السمو لا يكون إلا بين المواكب والمقانب وأن النبالة لا تصح إلا لدى تاج وصولجان وعرش وإيوان، وسيف يضرب الأعناق، ورمح يرتوى بالدماء، وقد كان الحال كذلك في عصره، وكان هذا مقياس المجد الذي لا مقياس غيره... وظل يسعى طول حياته إلى شيء وأراد الله به شيئاً آخر فأحسن الله إليه من حيث أراد هو أن يسئ إلى نفسه، وفرح محبوبه بعد موته من حيث شمت به الأعداء في حياته، فهو اليوم أظفر ما يكون خائباً وأخيب ما يكون ظافراً ليس بملك ولا أمير ولا قائد ولا صاحب جاء ولكنه فخر العرب وترجمان حكمتهم، والرجل الفرد الذي نظم في ديوان واحد ما نشرته الحياة في سائر دواوين التجارب والحياة والعظات فكان كلامها كلامه، وحقائقها حقائقه، وساغ له أن يحتجن لنفسه ما هو من حصة الناس جميعاً أو حصة العرب من تجارب الحياة ووقائع الأيام - إن استكثرنا نصيب الإنسانية كلها على رجل واحد - فأى كلام أمير من الأمراء أو عاهل من العواهل كانت له هذه الرعاية والصيانة، وأى كلمة مسموعة تتخطى الأيام والقرون وتسمع من وراء القصر والقبر كما تسمع كلمات المتنبي، صاحب هذه البضاعة الكاسدة، وذلك الطامع الذي كان يعد قنوعه بتجارة الكلام وعكوفه على قرص الشعر تخلفاً وتوانياً؟! هذا هو الفخر الذي ضل عنه المتنبي واستصغره، ولو عاد اليوم ليختار حظه من الدنيا لما لام نفسه على

الرضا به، ولطلبه أشد الطلب واستصغر غيره من الحظوظ ليظفر به، وما هو بمسرف إن باع أكبر مملكة من ممالك عصره واشتراه»^(١).

حقاً لقد حظى المتنبي بشهرة واسعة في عصره ثم لقي عناية من الباحثين والدارسين بعد رحيله لم يلقها شاعر قبله أو بعده في تراث العربية إلى اليوم، إلى مدى تصبح معه الإحاطة بكل ما كتب عند قديماً وحديثاً أمراً شاقاً للغاية.

وحسبه أن أبا العلاء كان يعظمه ويجله، فشرح ديوانه وسماه معجز أحمد^(٢). «وقيل كان أبو العلاء المعري إذا ذكر الشعراء يقول: قال أبو نواس كذا، قال البحتري كذا، قال أبو تمام كذا فإذا أراد المتنبي قال: قال الشاعر كذا تعظيماً له»^(٣).

ويقول عنه ابن رشيق في كتابه العمدة: «ثم جاء المتنبي فملاً لدينا وشغل الناس»^(٤).

وتلك الشهرة المستفيضة وراءها أمران: شخصيته المتميزة التي لم نجدها عند شاعر غيره، وفنه الشعري الذي جاء مطابقاً أعدل المطابقة لهذه الشخصية في سمات قوتها وتميزها.

والمتنبي مع هذا لم يكن أكثر الشعراء نتاجاً أدبياً بل من المقلين «وهو على إقلاله لا يظيل قصائده، وقد حسب له الواحدى ما اشتمل عليه ديوانه فبلغت عدة أبياته خمسة آلاف وأربعمائة وتسعين وهذا كل ما قاله في أكثر

(١) لقد اطلنا نوعاً من الإطالة في نص العقاد لقيمته، وله بقية ممتعة عن منزلة المتنبي ودره في تاريخ الأدب العربي (المطالعات ص ١٢٥ - ١٢٦). [من معاني المتنبي: جماعة من الفرسان ولخيل دون المائة نجتمع للغارة والجمع: مقاب].

(٢) راجع هذا الشرح بمكتبة كلية دار العلوم دراسة وتحقيق في رسالة دكتوراه إعداد عبد المجيد دياب.

(٣) الصبح المصنوع عن حبشة المتنبي للشيخ يوسف البديعى ص ٧٢ تحقيق مصطفى السقا وآخرين ط ٢ دار المعارف.

(٤) العمدة ١٠٠/٢ تحقيق محمد يحيى الدين عبد الحميد ط دار الجيل لبنان.

من خمس وثلاثين سنة، وقد قال ابن الرومي مثلاً في ثلاثين من قصائده الطوال أكثر من هذا^(١).

وبلغ من مكانة هذا الرجل وإدلاله بنفسه أنه لما اتصل بسيف الدولة الحمداني اشترط «أنه إذا أنشده مديحه لا ينشده إلا وهو قاعد، وأنه لا يُكَلَّفُ تقبيل الأرض بين يديه...» ودخل سيف الدولة تحت هذه الشروط^(٢)، وسوف نرى عندما نحلل قصيدته «واحر قلباه» كيف كان يجزو المتنبي على سيف الدولة في حبه وعتابه، وهو فيها وفي غيرها من قصائده مدحه لمملوحيه كان شديد التقدير لنفسه والاستعلاء والفخر بها والملح لها.

وجه آخر من شخصيته وأخلاقه:

رأينا فيما سبق ذلك البعد الشاق من شخصيته المفتونة بنفسها المدلة بقوتها وتحديها واستعلائها، ذات الهمة بل الهمم الشامخة إلى أفلاك الجوزاء، وذات المقدرة في التحدى والثقة بالنفس إلى الحد الذى يراه الإنسان وقد أصابه حظ كبير من جنون العظمة، ولكنه ليس جنون المرضى الراهمين بل ثقة القادرين الراضين الذين عاشوا الأهوال ولا قوها وهجموا عليها ولم يفروا منها فحق لهم أن يشمخوا وأن يسرفوا في شموخهم، وإن أصبح هذا الشموخ وذلك التحدى - من المتنبي وأمثاله - إزعاجاً وإسرافاً فقد أمهروه صداقه في درب حياتهم بالمواجهات العنيفة ثم أمهروه ما هو أفدح وأعلى من وهج قرائحهم التى تميزت، وتفردت فيما قدمت من فن شعري خالده على مرّ العصور والأجيال وفي ساعة التريض بالمتنبي لقتله أعطى مثلاً فذاً في معركة هي معركة دون سواه^(٣).

ولكن الوجه الآخر الذى نعينه هنا هو سمات اللين والوقار، وصفحة

(١) حصاد الهيم إبراهيم عبد القادر المازني ص ١٨٦ - ١٨٧ ط ١٩٢٤ المطبعة المصرية.

(٢) الصبح المتنبي يوسف البديعى ص ٧١.

(٣) راجع في خبر مقتله: المتنبي للأستاذ محمود شaker ص ٢٨٣ وما بعدها.

الأخلاق التي يأنسها الإسيواء ويلتذونها ويقدرونها ويحبون لها أن تشيع وتغمر
بنى الإنسان لا سيما الإفذاذ منهم.

يقول أستاذنا العلامة محمود محمد شاكر^(١) : «كان أبو الطيب من أول
أمره متورعاً في خلقه، لا يخرج من حدود الوقار، مترمماً لا يلين للشهوات
ولا يلقي إليها مقاده، مترفعاً عن سفاف الأخلاق، متمسكاً بمعاليها أخذاً
نفسه بالجد الذي لا يفتر، وكان لا يقرب التهم ولا يداينها، فم كذب
ولازنا ولا لاط ولا أتى منكراً يؤخذ عليه أُوْزُنْ به، واستمر على ذلك حياته
كلها، وخالف الأدباء والشعراء من أهل عصره فما شرب الخمر ولا حمل
وزرها، ولولا اضطرابه فيما نرى لما حضر مجلسها. وكان متصرفاً إلى العلم
قارئاً له، محققاً لدقائقه، طويل النظر والتدبر فيما يمر به من أحداث الزمان،
كثير الاهتمام بأمر الأمة التي هو منها لا يفوته مغمز يتقده أو خلق
يستسقطه، وكان أهل العصر على خلاف له في ذلك، وخاصة من انتسب إلى
الأدب واعتزى إلى الشعراء .

وكان المتنبي قد تعرض مرة لحلف بالطلاق من صديق له حتى يناركة
شرب الخمر، فرأى نفسه مضطراً لإحلال صاحبه من يمينه حتى لا تطلق
زوجته^(٢) وأنشد المتنبي في ذلك مدافعاً عن نفسه فيما فرط منه^(٣) :

وَأَخْ لَنَا بَعَثَ الطَّلَاقَ أَلِيَّةٌ لِأَعْلَلَنَ بِهِذِهِ الْخُرْطُومِ
فَجَعَلْتُ رَدِّي عِزِّمَهُ كَفَّارَةً عَنْ شُرْبِهَا وَشَرِئْتُ غَيْرَ أَيْمِ

وهو في موضوع طلب اللذة وأخذ حظه منها يضع نفسه موضعاً محدداً
تناوله بالتوضيح والدراسة أستاذنا العقاد فقال^(٤) : «والمتنبي لا يكره اللذة

(١) المتنبي ١١٣ - ١١٤ .

(٢) راجع : مع المتنبي د. طه حسين ص ٩١ - ٩٢ .

(٣) الديوان ١٦٥/٤ البرقوقي .

(٤) مطالعات ص ١٤٨ - ١٤٩ .

والسرور فهو يشتهيها ويحضر عليهما فيقول في أسلوبه المعتاد من النصيحة المبينة والحكمة المشفوعة بالحجة.

انعمم وَلَذَّ فِلْأُمُورٍ أَوَاجِرُ أَبَدًا إِذَا كَانَتْ لَهُنَّ أَوَائِلُ
مَافُتٌ مِنْ أَرْبِ الْجِسَانِ فَإِنَّمَا رَوَّقُ الشُّبَابِ عَلَيْكَ ظِلُّ زَائِلٌ^(١)
وهو يطلب اللذة والسرور بشرط أن لا يعرضاه للذل ولا يصماه بالذنس.
ولا أقيم على مالٍ أَذِلُّ بِهِ ولا أَلَذُّ بِمَا عَرَضِي بِهِ كَرِنٌ^(٢)
بل هو لا يستطيع اللذة التي لا تصحبها الكرامة ولا يجد معها
التبجيل :

وَمَا مَنَزِلُ اللَّذَاتِ عِنْدِي بِمَنَزِلٍ إِذَا لَمْ أُبْجَلْ عِنْدَهُ وَأَكْرَمُ^(٣)
لهذا لا يستنيم للذة ولا يسلمها زمامه ولا يعطيها من نفسه غير ساعة ثم
يمضي في شأنه الذي عقد العزيمة عليه.
وَاللَّخُودِ مِنِّي سَاعَةً ثُمَّ بَيْنَنَا فَلَاةٌ إِلَى غَيْرِ اللَّقَاءِ تُجَابُ^(٤)
وهو كما سبق القول في إجمال يحب العلم والمعرفة يحرص عليهما وهو
يطرى ذلك ويقول^(٥) :

أَعَزُّ مَكَانٍ فِي الدُّنْيِ سَرَجٌ سَابِجٌ وَخَيْرُ جَلِيسٍ فِي الزَّمَانِ كِتَابٌ
فهكذا العلم والمجد الذي يحمله إليه جواده مكانهما في نفسه عزيز،
ويبدو هنا وكأنما يسوى بين العلم والسيادة التي قضى عمره على ظهور الجياد
يسعى لها، ولكنه عند التحقيق لا يجعل الحكمة والعلم غاية في ذاتها وإنما

(١) الديوان ٣٧٠/٣ الرقوقى.

(٢) الديوان ٣٦٩/٤ الرقوقى.

(٣) الديوان ٢٦٣/٤ الرقوقى.

(٤) الديوان ٣١٧/١ الرقوقى.

(٥) الديوان ٣١٩/١ الرقوقى.

هما واسطة إلى غايته التي سخر لها نفسه^(١) وعاش جلاده كله في سبيلها وهي الغلب والسؤدد والظفر بآماله في الملك والولاية، فهو يقول^(٢) :

الرَأْيُ قَبْلَ شَجَاعَةِ الشُّجْعَانِ هُوَ أَوَّلُ وَهْيِ الْمَحِلِّ الثَّانِي

ولكنه كما سبق الاستشهاد في سياق آخر لا يلبث أن يصرح قائلاً^(٣) :

حَتَّى رَجَعْتُ وَأَقْلَامِي قَوَائِلُ لِي الْمَجْدُ لِلسَّيْفِ لَيْسَ الْمَجْدُ لِلْقَلَمِ

ومن صفاته التي تعد له : أنه تغنى فيما تغنى بحياة الأقوياء، وصبر الأشداء، وكرم القادرين المترفعين عن المحاكاة، وكذلك بصدق من يقدم بصدقه على المخاوف، وتغنى بالوفاء والأمانة والحفاظ على العهد^(٤).

وكما يقول الأستاذ العقاد^(٥) : « والعتى كان وفيًا بخلقه كما كان وفيًا بكلامه ومنهجه، يدل على ذلك صفحه عن أبي العشائر الذي ألحق به بعض خدمه لاغتياله ليلاً، وقيل إن ذلك كان برضا من سيف الدولة أو بإيعاز منه، فرماه أحدهم بسهم وناداه : خذه وأنا غلام أبي العشائر. فغفرها له أبو الطيب وأغضى عن يد سيف الدولة في هذه المكيدة وقال متجملًا :

فَإِنْ يَكُنِ الْفِعْلُ الَّذِي سَاءَ وَاحِدًا فَأَفْعَالُهُ السَّائِي سَرَزَنُ السُّوفِ

ورثي بعد ذلك أبا شجاع رثاء يدل على حزن وحفظ للجميل، وهو برغم كل ما حدث وبرغم غضبه من سيف الدولة وخروجه إلى كافور في مصر، فقد كان شديد الحنين لسيف الدولة كما يدل على ذلك شعره الذي قاله في مصر عند كافور، وهذه كلها من آيات الوفاء فيه.

والحق أن كل هذه الخصال الخيرة فيه إنما هي لازمة لخلق القوة الذي

(١) راجع مطالعات العقاد ص ١٥٠ - ١٥١.

(٢) الديوان ٣٠٧/٤ البرقوقي.

(٣) الديوان ٢٩١/٤ البرقوقي.

(٤) انظر مطالعات العقاد ص ١٥٢ - ١٥٣.

(٥) السابق ص ١٥٣.

تميز به . بقى شيءٌ أخير نشير إليه هنا لأن الحديث عن المتنبي مهما طال فهو قليل . وهذا الشيء هو اتهمه بالبخل وشرهه للغان ويبدو حقيقته أن هذه الصفة كانت نتيجة حبه للعلا وطماحه إلى المجد وحرصه على أن يتحص بتبعاته الثقال التي يعد نفسه لها خاصة وإن مثل المتنبي في طباعه وخلائفه لا يصادق الضعفاء أو المتوسطين من الناس بل شأنه أن يكون في تعامله على اختلاف ألوانه ومشاربه مع الكبار من ذوي الشأن والغلب، ومثل هؤلاء يدفعونه في صراعه معهم ومع الحياة إلى التسليح بالاستغناء، والمال عصت في هذا الدور من أطوار الصمود والكفاح، فلم يكن ظروف شخصيته تجعل منه ذلك الشخص الذى يفرغ للنظر في شئون المحتاجين وذوى العسرة أو تجعل مسألة الإحسان والعطاء همًا من همومه بل ذلك شأن الآخرين الذين ليس هو منهم .

ولعل أقوى تفسير في فهم هذه الخلّة لديه ما ذكره البرقوقى بين يدي شرح الديوان حيث قال^(١) : « وقد مثل (أى المتنبي) في ذلك فقال : إن للبخل سيّئاً ، وذلك أنى أذكر - وقد وَرَدَتْ في صباى من الكوفة إلى بغداد - فأتخذت خمسة دراهم في جانب منديل ، وخرجت أمشى في أسواق بغداد ، فمررت بصاحب دكان يبيع الفاكهة فرأيت خمس بطيخات باكورة فاستحسنها ونويت أن أشتريها بالدراهم التى معى ، فتقدمتُ إليه : بكم هذه الخمس بطاطيخ ؟ .. فقال - بغير اكترات - اذهب ، فليس هذا من أكلك ، فتماسكتُ معه وقلتُ : أيها الرجل دع ما يغيظ واقصد الثمن ، فقال : ثمنها عشرة دراهم ؛ فلشدة ما جبهنى به ما استطعتُ أن أخاطبه في المساومة ، فوقفْتُ حائرًا ، ودفعْتُ له خمسة دراهم فلم يقبل ، وإذا بشيخ من التجار قد خرج من ألحان ذاهبًا إلى داره ، فوثبُ إليه صاحبُ البطيخ من دكانه ودعا له وقال : يا مولاي : ها بطيخ باكورة ، بإجازتك أحمله إلى منزلك فقال الشيخ ويحك ! بكم هذا ؟ فقال : بخمسة دراهم ، فقال : بل بدرهمين ، فباعه

الخمسة بدرهمين، ودعا له، وعاد إلى دكانه مسروراً بما فعل؛ فقلتُ : يا هذا ما رأيتُ أعجب من جهلك ! استمّت علىّ في هذا البطيخ وفعلتُ فَعَلْتِكَ التي فَعَلْتُ، وكنتُ قد أعطيتُكَ في ثمنه خمسة دراهم فبِعْتَهُ بدرهمين محمولاً !! فقال : اسكت. هذا يملك مائة ألف دينار... وأنا لا أزال على ما تراه حتى أسمع الناس يقولون : إن أبا الطيب قد ملك مائة ألف دينار.

وهذه القصة ومحور الصفات التي تدور عليها حللته كلها هي بسبب عصره، وهكذا كان المتنبي ابن عصره، فهذا عصر الدويلات الذي كان محتدماً بالصراع، ولعل أبرز شخصية أعجب بها المتنبي وكانت تشمل كل الإسقاطات التي يحلم بها من الفروسية والمجد هي شخصية سيف الدولة^(١) بمعنى أن المتنبي كان يرى مجده ونفسه في هذه الشخصية التي كأنما فُذِّتْ منه أو كان ينبغي أن يكون المتنبي هو الاثنين معاً سيف الدولة الأمير المحارب الفارس المنتصر المظفر، والمنتبي الشاعر المبدع. الاثنين معاً.

ولكن حسب المتنبي أنه كان المتنبي، وحسبه ما يقول عنه أستاذنا لعقاد وهو يحلّه مكانه الصحيح في التاريخ العربي حيث يقول^(٢) : «فلحسن حظ المتنبي أن رياحه أتت بما لا تشتهي سفنه، ولحسن حظ العرب أن هذه السفن جنحت بالمتنبي إلى البر الذي استقر عليه، وإلا فماذا كان يفيدهم أن تصل به إلى سلّم العرش أو ساحل الغنى ؟ أفكان يضيرهم أن ينقص ملوكهم ملكاً أو يحذف من سجل فرسانهم اسم فارس ؟ كلا. ولكن قد كان يضير آدابهم - ولا جدال - أن يسقط من بينها ديوان المتنبي، وأن ينقص من عداد شعرائهم هذا الشاعر العظيم القليل الظير».

(١) هذه الفكرة هداني إليها شعر المتنبي، دون الرجوع إليها في دراسة، ثم وجدتها بعد ذلك في كتاب المتنبي للأستاذ محمود شاكر ١٩١/١ وقد حدثني سيادته في منزله العامر بأن المشرق الأسواني العلامة إميليو غريبه غوث قد أخذها عن كتابه راجع لإميليو غريبه كتابه «شعراء الأندلس والمنتبي» ترجمة د. طاهر أحمد مكي ص ٤٦.

(٢) مطالعات ص ١٢٥ - ١٢٦.

فنه الشعرى

إن الحديث عن الفن للشعرى للمتنى لا يمكن استيفاءه في فصله من بحث، ذلك أن أبا الطيب يمثل قمة وقيمة في فن الشعر العربى، وهو بخصائصه الذاتية كان نبضاً ومذاقاً بل تياراً ومجرى في مسيرة هذا الشعر وتطوره.

والمتنى كما يقول واحد من محبيه في رثائه هو أبو القاسم مظفر بن على الطبرى^(١):

لَا رَعَى اللهُ سِرْبَ هَذَا الزَّمَانِ إِذْ دَهَانَا فِي مِثْلِ ذَلِكَ اللُّسَانِ
مَا رَأَى النَّاسُ ثَانِيَّ الْمُتَنَّبَى أَيْ ثَانٍ يُرَى لِيُكْرَ الزَّمَانِ
كَانَ مِنْ نَفْسِهِ الْكَبِيرَةِ فِي جَيْهِ شَوْفَى كِبْرِيَاءِ ذِي سُلْطَانِ
هُوَ فِي شِعْرِهِ نَبِيٌّ وَلَكِنْ ظَهَرَتْ مُعْجَزَاتُهُ فِي الْمَعَانِي

والمتنى رجل شغل معاصريه وخالفه، وشغل الدارسين للادب في كل البقاع، يقول صاحب يتيمة الدهر: «وألقت الكتب في تفسير شعره وحل مشكله وعويصه، وكثرت الدفاتر على ذكر جيله ورديشه، وتكلم الأفاضل في الوساطة بينه وبين خصومه، والإفصاح عن أبكار كلامه وعيونه، وتفرقوا فرقاً في مدحه، والقلح فيه، والنصح عنه، والتعصب له وعليه»^(٢).

وهكذا أصبح التعامل مع التقييم الفنى للمتنى أمراً طويلاً وشاقاً، وهو لكثرة إسهام الدارسين فيه يستحق إذا أُريدَ تقصيه بحثاً مستقلاً ولن يكون ميسور الكيف والكم لكثرة ما يحمل من آراء وأفكار، وصدق صاحب العمدة

(١) ديوان المتنى للبرقوقى ٤/١.

(٢) يتيمة الدهر للثعالى ٧٨/١ وانظر له أيضاً «أبو الطيب المتنى ماله وما عليه» ط ١

حين قال: «... ثم جاء المتنبي فملأ الدنيا وشغل الناس»^(١) نعم إن شعر المتنبي قد حظى بدراسات مفصلة لدى النقاد العرب القدامى وقد بذل الجرجاني^(٢) جهداً مشكوراً في الكشف عن أبعاد الآراء والدراسات التي تناوت المتنبي، ومن الإنصاف أن نشير بعناية إلى كتاب الأستاذ عباس حسن^(٣) الذي بذل فيه جهداً فذاً في دراسته لفن المتنبي مقارناً بفن أحمد شوقي بحيث يمكن للدارس أن يقرأ هذا الكتاب فيصل إلى لباب الرأي حول المتنبي قديماً وحديثاً فيما يتصل بتسجيل ما له وما عليه في سماته وخصائصه الشعرية طبقاً لمفهومات النقد العربي والبلاغة العربية وهي أصيلة في منزعتها لدى ارتضته وسارت في دروبه.

ومن سوء الرأي عندي أن أعود إلى هذه الموضوعات هنا لأتناولها بالعرض والتحليل فهي مستوفاة في أماكنها ولكن ما هدفت إليه في هذه الدراسة هو العناية بتحديد دور المتنبي في تطوير الفن الشعري إلى أسلوب ينسب إليه ويعرف به، وهو تلك المصالحة الفنية الواعية بين جملة القيم الجمالية في التراث الشعري الموروث منذ العصر الجاهلي حتى ظهور المدرسة الحديثة في العصر العباسي التي رادها بشار وأبو نواس وأضرابهما ثم القيم الفنية التي بدأتها هذه المدرسة نفسها والتي تطورت وعمقت على يد أسي تمام وابن الرومي والبحري كل واحد بطريقته وأسلوبه. فأصبح المتنبي يستعيد من حسنات كل اتجاه وعيوبه وينسج طريقة يؤصل بها لكل هاتيك القيم الجمالية في مصالحة فنية ارتفع بها أحياناً كثيرة ومال بها أحياناً قليلة.

وبذلك استحق المتنبي أن يكون أمير الشعر العربي ورسوله المبين في بلاغه عنه في كل العصور التي أعقبته، وليس معنى ذلك أن الشعر أسلم قياده إلى المتنبي وغلّ حركته عن السيج الأبدى الخالد بعده فتلك استحالة

(١) المعلقة ١٠٠/١ تحقيق محمد عيسى الدين.

(٢) راجع: الوساطة ط. ١.

(٣) للتنبي وشوقي دار المعارف القاهرة.

تأياها لغة الضاد العملاقة المعطاءة، واستحالة يأياها الفن الشعري الذى هو لب لباب الحياة فى الإنسان ذلك الحيوان الشعرى المتطلع المقتدر وإذن فنحن فى هذا الدور من الدراسة نجعل نصب أعيننا الهدف الذى رصدناه للمتنبى عند الكلام عن اتجاهات الشعر العباسى وأطواره^(١). حيث قلنا: لعل الموهبة الفنية لشاعر العربية الأكبر أبى الطيب المتنبى تكمن فى أنه أصّل وأرسى مجموعة من التقاليد الفنية لشعرنا العربى، وأنه ابتكر مصالحة فنية واعية بين القيم الجمالية الموروثة والمحدثة^(٢). وخير سبيل وأقربها حتى لا يتشعب الدرس ويطول التنظير بين المتنبى وسابقيه على وجه الخصوص أن ننفذ إلى نموذج من شعر المتنبى نتناوله بالعرض والتلوق لنرى الشاعر حقاً من خلال فنه الشعرى.

ويحسن عندى أن أختار له شيئاً من شعره مع سيف الدولة وكما يقول المستشرق الأسباني الكبير إميليو غرسيه غومث: «إن قصائد (المتنبى) فى ملح سيف الدولة وحده يمكن أن يقال عنها إنها وليدة مشاعر حقّة، وقالها صادق الإحساس»^(٣).

ونختار هنا رائعة المتنبى التى مطلعها «وآخر قلباء ممن قلبه شبيب» نستعرضها استعراضاً فنياً - وليس قراءة فنية واسعة على نحو ما فعلنا فى نماذج أخرى لشعراء آخرين من قبل - الهدف منه الوصول إلى جوهر الخصائص العامة التى تميز شعر المتنبى وشاعريته. ولأن فى خطتنا بمشيئة الله تعالى أن نتناول مختارات من شعر المتنبى نقرأها قراءة فنية جمالية على نحو موسع، فقد دُرِسَ المتنبى وطال درسه وأن أن يجد القارئ العربى فى المكتبة الأدبية لوحات فنية متعددة تتناول شعر المتنبى فى تحليل جمالى يقره أكثر، ويجعل شيوعه أعم.

(١) ص ١٠٩ وما بعدها.

(٢) ص ١١٢ - ١١٤.

(٣) انظر: مع شعراء الأندلس والتهنى ص ٤٦. ترجمة الدكتور الطاهر أحمد مكى مكتبة وهبة

مع القصيدة :

يقول جامع ديوانه في مقدمة هذه القصيدة : « وقال يعاتب سيف الدولة - وأنشدنا في محفل من العرب - وكان سيف الدولة إذا تأخر عنه ملحه شق عليه وأحضر من لا خير فيه، وتقدم إليه بالتمريض له في مجلسه بما لا يحب، وأكثر عليه مرة بعد مرة فقال يعاتبه* : وذكر القصيدة. وسيف نقسمها في عرضها هنا إلى أجزاء متناسبة طبقاً للمعاني التي تضمنتها ما أمكن ذلك وتناولها بالعرض والتحليل.

- ١ - وَآخِرُ قَلْبَاهُ مِمَّنْ قَلْبُهُ شَيْمٌ وَمَنْ يَجْنَمِي وَخَالِي عِنْدَهُ سَقَمٌ
- ٢ - مَالِي أَكْتَمْتُ حُبًّا قَدْ بَرَى جَسَدِي وَتَدْعِي حُبَّ سَيْفِ الدُّوَلَةِ الْأُمَمُ
- ٣ - إِنْ كَانَ يَجْمَعُنَا حُبٌّ لِفُرَّتِهِ فَلَيْتَ أَنَا بِقَدْرِ الْحُبِّ نَقْتَسِمُ
- ٤ - قَدْ زُرْتُهُ وَسَيُوفُ الْهِنْدِ مُغَمَّةٌ وَقَدْ نَظَرْتُ إِلَيْهِ وَالسُّيُوفُ دَمٌ
- ٥ - فَكَانَ أَحْسَنَ خَلْقِي اللَّهُ كُلَّهُمْ وَكَانَ أَحْسَنَ مَا فِي الْأَخْسَنِ الشَّيْمُ

ابتداءً يهجم الشاعر على كبد المعنى الذي يريده حيث يكشف عن حرقه قلبه واحتراقه في أسلوب من التوجع والفجيجة والاستغاثة بحبه لسيف الدولة صاحب القلب الهاجع البارد الخالي من حرقه الحب وعذابات، بل المطاشن يبرد الراحة وفراغ البال عن هذا الحب الملتهب نحوه من الشاعر أبي الطيب الذي برحت به آلام حبه فألحقت السقم والفساد بجسمه وجميع أحواله.

* الديوان ٨٠/٤ شرح البرقوقى.

وراجع القصيدة أيضاً بديوانه بشرح أبي الملاء المسمى «معجز أحمد» ١٢٣/٢ تحققي تحقيق عبد المجيد دياب رسالة دكتوراه على الآلة الكتبية بمكتبة كلية دار العلوم.

(١) وآخر قلباه: واحتراقه حباً وهياماً. شيم: بارد. السقم: المرض.

(٢) براه: أحله.

(٣) الغرة: الطلعة.

(٤) والسيف دم: مُخَضَّبَةٌ بالدم.

(٥) الشيم: جمع شيمة وهي المخيفة والخلق.

ويعجب الشاعر كيف يُكْتَم هذا الحب، وإن تَكْتَمَهُ لمعاناة مؤلمة، وبينما هو يحب سيف الدولة كل هذا الحب الصادق المعنى فإن هناك كمثرة كاثرة تدعى حبه، وليس لها صدق الشاعر في حبه ومودته.

ويرجع الشاعر إلى مناقشة ادعائهم الحب له، ويرضى أن يقتسم المحبون فيأخذ كل محب بقدر حبه في ذلك المحبوب المهيّب صاحب الحول والطول، والشاعر بارع في التدليل الضمني على أنه سيأخذ النصيب الأوفى في هذه القسمة العادلة.

والمتنبي الشاعر الفارس عاشق البطولة والمجد والظفر يحب سيف الدولة ويكبره، ويجلّ طلعته من أجل مقامه في الحرب وجلاده في البطولة ومن ثم يقول: قد زرت سيف الدولة والسيوف الهندية - أرفع أنواع السيوف - في أغمادها وذلك وقت السلم - أو لعله قبيل معركة لم يحن وقتها بعد - ثم شاهده والسيوف تعمل عملها وسط المعركة وقد خضبتها الدماء فماذا رأى في الحالين: حال السلم وحال الحرب:

رأى إنساناً هو أحسن خلق الله جميعاً في مهاد السلم والحرب معاً. ولكن الشاعر ينفذ إلى معنى جليل حيث لا يقف عند استحسان الشكل والمظهر والبطولة والفداء وما أجْلُهُما، فقد يرتفع بهما أحياناً من لا رفعة له في شيمه وخلاتقه، ومن هنا كانت براعته في الالتفات إلى هذا المعنى القيم الذي عبر عنه بقوله: «وكان أحسن ما في الأحسن الشيم» فهذا فرط تنبه يدل على وعى ثقافى وإنسانى بالقيمة الأخلاقية التى تتصل بالشيم والمناقب والمكارم المعنوية التى هى الجوهر الحق للإنسان.

في هذا المطلع الذى تضمه هذه الأبيات الخمسة تحديد لجو الموضوع في الحب والعتاب، وهو تحديد يمثل مدخلاً في الوقت نفسه لقضية أو قضايا يمكن أن يطرحها الشاعر ويكون قد نجح أتم النجاح في السيطرة على الموقف، لأنه حتى لو قسا في العتاب فإنه يكون قد حمى نفسه من لوم أو غضب أو سوء ظن، لأنه لبس عباءة هذا الحب الذى ينافس به كل المحيين

لسيف الدولة ويتفوق عليهم، ويكاد ينفرد في حبه لسيف الدولة دون الخلق جميعاً.

تُرى هل يمكن القول بأن المتنبي طور في مقدمات قصائده بحيث جعل بذكائه مقدمة الموضوع جزءاً صريحاً منه وعمله ليس احتذاءً لمطلع تقليدى حتى على طريقة أبى تمام في تسخير المطلع التقليدى ليصبح جزءاً موضوعياً داخلًا في بناء قصيدة الملح كما رأينا في مدحه لمحمد ابن حسن الزيت*.

الحق أن المتنبي لم يفعل هنا فعل أبى تمام، وهذه إضافة تحسب له وتراعى في فنه، وفي تطور الشعر بعده لا سيما في عصرنا الحديث لدى شعراء الاتجاه المحافظ البياني ومن والاهم، وهو صاحب أفانين في مطالعه. واحطالعه عنده جديرة بدراسة مستقلة أرجو أن أوفق لإخراجها قريباً.



٦ - قَوْتُ العَدُوِّ الذِي يَمْتَنُّهُ ظَفَرُ	فِي طَيْهِ أَسْفَ فِي طَيْهِ نَعْمُ
٧ - قَذَابُ عَنكَ شَدِيدُ الْخَوْفِ وَاصْطَنَعْتَ	لَكَ الْمَهَابَةَ مَا لَا تُصْنَعُ الْبُهِمُ
٨ - أَلَزَمْتُ نَفْسَكَ شَيْئًا لَيْسَ يَلْزِمُهَا	أَنْ لَا يُوَارِيَهُمْ أَرْضُ وَلَا عِلْمُ
٩ - أَكَلْنَا رُمْتَ جَيْشًا فَانْتَشَى هَرَبًا	تَصَرَّفَتْ بِكَ فِي آثَارِهِ الْهَمَمُ
١٠ - عَلَيَّكَ هَرَمُهُمْ فِي كُلِّ مُعْتَرِكٍ	وَمَا عَلَيَّكَ بِهِمْ عَارٌ إِذَا انْهَزَمُوا
١١ - أَمَا تَرَى ظَفَرًا حُلُوا سِوَى ظَفَرِ	تَصَافَحَتْ فِيهِ بِيضُ الْهِنْدِ وَاللَّمَمُ

ثم انتقل الشاعر في هذه المجموعة إلى مدح سيف الدولة بالبطولة الساحقة، وبكلمه عن واقعة بعينها حيث تتبع سيف الدولة بعض ملوك الروم

● راجع ص ٣٤٨ وما بعدها.

(٦) القوت : الترك. يمتنه : قصده. الأسف : الحزن.

(٧) البهم : الأبطال الذين تناهت شجاعتهم، ويقال فلان فارس بهم، وجيش بهم.

(٨) يوارىهم : يسترهم.

(٩) رمت : طلبت. انتشى : ارتد.

(١٠) المعترك : ملحق الحرب.

(١١) بيض الهند : السيوف. اللمم : جمع لمة وهي شعر الرأس المجاوز شحمة الأذن.

ففات العدو من قبضته لاثذا بالفرار، وسيف الدولة لا يحب غير الظفر في مواجهة دموعه، وشاعره يعرف هذه الخلائق البطولية فيه، ومن ثم فهو يواسيه بل يقنعه بأن ما حدث هو أيضًا ظفر، فيقول له: إن العدو قصدته ففاتك وولّى وهذا القوت نفسه ظفر وغلب لك، وإن كان مصحوبًا منك بأسف عدم القضاء عليه، ولكنه فوت أيضًا يحمل في طياته نعمة لأن الله صرف عنك مئونة الحرب وتبعاتها، فليس المنتصر في الحرب بناج من شرورها.

ويستمر يولد المعنى ويستجليه ويعمق حواشيه فيقول: إن شديد خوف أعدائك منك قد ناب عنك فأرغمهم على الفرار والهروب مخافة لقائك، يضاف إلى ذلك إجلالك ومهابتك المرعبة فهذا الخوف وتلك المهابة قد صنعا لك من النصر مالا تصنعه جيوشك المهابة الظافرة، لأن الجيوش مهما كان نصرها ساحقًا فلا بد أن تلحقها خسائر من نوع ما، أما الخوف الذى ناب عنك في أداء المهمة فقد ردّ الأعداء دون أدنى خسارة من جسانبك. وما يزال يتعقب المعنى في الموقف الذى يرصده ذهنه القوى العميق فيقول: إنك تلزم نفسك أمرًا لا يلزمها تبعته حيث إنك لا تحب أن يُوارى أعداءك أرضًا أو جبلًا يحول بينك وبينهم، فأنت تأبى إلا قتلهم حتى بعد هربهم، وهذا أمر لا يلزمك لأنه يكفيك أن تكون قد هزمتهم وهل فرارهم إلا أشنع الهزائم.

وهذا المعنى الذى يُلزم به الممدوح نفسه يؤكدّه الشاعر ويلج عليه ويحاول تنميته فيقول: أكلما طلبت جيشًا وفرّ منك هاربًا دفعتك همتك إلى التفتن في اللحاق به طلبًا للقضاء عليه، والاستفهام في صدر البيت لا يخلو من إنكار وتعجب، وقيمة الإنكار أنه يستكثر عليه مبالغته في مفهوم النصر، وقيمة التعجب أنه يعلى من شأن هذه الهمة التى ترتفع فوق كل الهمم بفرط شجاعتها واقتدارها.

ثم يؤكد له ما سبق أن شرحه فيحدد بوضوح المهمة والمسئولية التى عليه دائما أن ينهض بها وهى هزم أعدائه في كل معترك يلقاهم فيه،

وما عليه من مسئولية أو عار إذا انهزموا بفرارهم ولم يهزموا في معركة.
ثم بدأ يداعبه مداعبة تُعلَى من شأنه في شدة طِمَاحه وفرط غلبته وشدة
عزمه وقوة شكيمة فيقول: إنك لا يحلو لك ولا يصحّ عندك إلا أن تنظر
بأعدائك ظفر عراك، تصانح فيه سيوفك سيوف الأعداء وهاماتهم وهو في هذا
البيت يشخص أقصى فضائله في شدة البأس والغلب.



١٢ - يا أعدلَ النَّاسِ إلّا في مُعاملتي	فيكَ الخصامُ وأنتَ الخصمُ والحكمُ
١٣ - أعيذُها نظراتِ مِنكَ صادقة	أنْ تحسبَ الشُّحْمَ فيمنْ شُحْمُهُ ورَمُ
١٤ - وما انتِفَاحُ أُنْجى الدُّنيا يَناظره	إذا استوتْ عنْدَهُ الأنوارُ والظُّلُمُ
١٥ - أنا الَّذي نَظرُ الأعمى إلى أدبى	وأسمعتْ كَلِمَاتِي مِنْ بِهِ صَمَمُ
١٦ - أَنامُ مِلءَ جُفُونِي عَنْ شِوارِدها	ويسهرُ الخَلْقُ جِراها وَيَتَخَصِمُ
١٧ - وَجاهِلٌ مَدَّةً في جَهْلِهِ ضَجْجِي	حَتّى أَنتَه يَدُ فَراسَةٍ وَفَمُ
١٨ - إذا نَظَرْتَ نُيوبَ اللَّيْلِ بارِزة	فَلَا تَظُنَّ أَنَّ اللَّيْلَ مُبْتَسِمُ
١٩ - ومُهْجَةٍ، مُهْجَتِي مِنْ هَمِّ صَاحِبِها	أَذْرَكْتُها بِجِوادٍ ظَهَرَهُ حَرَمُ
٢٠ - رَجُلَاهُ في الرُّكْضِ رَجُلٌ وَالْيَدَانِ يَدُ	وَفِعْلُهُ ما تُريدُ الكَفَّ وَالْقَدَمُ
٢١ - ومُرْهَفٍ سِرْتُ بَيْنَ الجَحْفَلَيْنِ بِهِ	حَتّى صُرْتُ وَمَوْجُ المَوْتِ يَلْتَطِمُ
٢٢ - فالخَيْلُ واللَّيْلُ والبَيْداءُ تَعْرِفُنِي	والسَّيْفُ والرُّمْحُ والقِرْطاسُ والقَلَمُ
٢٣ - صَحِبْتُ في القَلَوَاتِ الوُحْشَ مُنفَرِداً	حَتّى تَعَجَّبَ مِنِّي القُورُ والأَكَمُ

(١٣) أعيذها: أي النظرات.

(١٦) الشوارد: سوائر الأشعار من قولهم شرد البعير إذا نفر. والضمير في «شواردها» للكلمات.

(١٧) الفرس: دق العنق، ومنه سمي الأسد فراساً.

(١٩) المهجة: الروح. والهم: ما اعتصمت به. الجواد: الفرس الكريم. والحرم: ما لا يحل انتهاكه.

(٢٠) الركض: العدو. رجلاه رجل: كان رجله رجل واحدة.

(٢١) المرهف: السيف الرقيق الشفرتين. الجحفل: الجيش الكثير.

(٢٢) البياء: الفلاة.

(٢٣) القلوات: القفار. القور: أعلى المكان في الأرض ذات الحجارة السوداء. الأكَم: الجبل الصغير.

في هذه الأبيات الطويلة يكشف المتنبي سافراً عن طبعه الذي لا يداريه ولا يواريه، والذي يصدر عنه في اعتزاز ومعندة حيث يعاتب ويفخر بنفسه وينظر بينه وبين الآخرين المُستصغرين دائماً عنده من المتشاعرين والحاقدين. ويبدأ بالعودة في العتاب قائلاً: يا أعدل الناس إلا في معاملتي فعدلك غير قائم، لكن كيف أحاكمك فأنت الخصم وأنت الحكم لأنك الملك الذي أحبه وأجله وأخاصه في قضية حبي له وجه لي، وأنا لا أحتكم إلى سواك فأنت الخصم وأنت القاضي. ومع ما يستفاد من الاستطالة على الأمير في هذا البيت فإنها استطالة يغفرها الحب المبعوث في حناياها والإجلال المرفوع في أرجائها.

ثم يعرض في سياق كلامه من طلب العدل، والعدل لا يقوم إلا بفحص البيئة، والبيئة هنا إدراك لباب الحقيقة في موقف الشاعر وموقف المنافسين له عند الأمير، ومن ثم يطلب إلى الأمير أن يدقق البحث والنظر في قصيته فيقول: أجب نظراتك للأمور عن الخطأ فيها، فحاشاها أن تُخطئ بل الصدق في التميز ذينها، فلا تحسب الورم شحماً بل هو مرض وزيف، وهو يلفته إلى منافسيه من المتشاعرين وحاشا الخليفة أن يعدهم شعراء فضلاً عن أن يقرنهم بالشاعر أبي الطيب.

ثم يبلح على المعنى السابق ويغلظ القول في هذا الإلحاح، لأنه تطویر للمعنى يدخل في باب اللوم والتفريع، وإن كان أسلوب الحكمة يستر هذه الخشونة في المعنى، وكذلك العدول عن الخطاب إلى الإطلاق حيث يقول: وما قيمة النظر وما نفعه إذا لم يفرق بين النور والظلمة، إنه إذا سوى بينهما يكون قد فقد أبسط وأهم وظائفه ومميزاته، والشاعر هنا يجعل نفسه مُمَيِّزاً أشد التميز بالنسبة لغيره من الشعراء بله المتشاعرين لأنه في تميّزه نور، وهم في تخلفهم عنه ظلام ومثل هذا لا تصعب معرفته عند كل صاحب نظر، فما الظن إذا كان الأمير !! وهو أهل لكل فهم وبصيرة وإدراك. وهكذا طبع المتنبي في غفٍ قصده، ودكاؤه في تحبير صياغته التي تقتنص الحكمة الجليلة والمثل السيار.

ثم هو يمضي في حدة أشد وبيان أوضح وأوجع حيث يقول: إن شعره وبلاغته الأدبية ومستواه الرفيع في شاعريته مسألة لا يلتبس أمرها على شدة وضوحها كوضوح النور إلى الظلمة، فإنها أبعد وضوحاً من هذا؛ فأدب. يراه الأعمى وكلماته يسمعها الأصم. هكذا لا مناص ولا محيص من أنه المميز المقدم، وليس ثمة احتمال للبس فعدم التقديم له ضرب من المنحيل.

والشاعر على ثقة من أن أدبه يفرض نفسه إلى آخر المدى، ومن ثم فهو ينام ملء جفونه عن سوائر أشعاره، لا يحفل بإذاعتها أو تقديمها أو الدفاع عنها، ويسهر الخلق جميعها بسبب أشعاره التي تبههم وتشغلهم، أو يسهر الشعراء الآخرون يحملون هموم أشعارهم في إبداعها تارة وفي ذاعتها وإشاعتها وثباتها والدفاع عنها أخرى، لأنهم لا يملكون مثل موهبته ولا يرتفعون إليها.

ويعمق الشاعر فرط ثقته واقتداره، وأن الآخرين أقل شأنًا من إراك عظم موهبته، ومستوى عبقريته ومن ثم يقول: رُبَّ جاهل تخدعه مجاملتي له وحلمي عليه، حين أتركه سادرًا في جهله بي، وجهله بنفسه حتى يفاحاً بيد الحقيقة من جانبي تعصف به، وبكلمة الفن الرفيع عندي تمحقه.

ثم يستمر في لفت نظر ذلك الجهول فيقول له: إذا كثر الأسد عن أنيابه ورأيت أنيابه بارزة فلا يحملك جهلك على الظن بأنه يتسم لك، وينبغي أن نتذكر في هذا السياق أن «كثُر» في اللغة تستعمل بمعنى الابتسام من ذلك قول المثقّب العبدى.

إِنْ شَرَّ النَّاسِ مَنْ يَكْثُرُ لِي حِينَ يَلْقَانِي وَإِنْ غَبْتُ شَمًّا^(١)
ويكثر هنا بمعنى يتسم.

(١) الفضليات للفي شرح الأبارى ص ٥٧٤، وشرح الخطيب التبريزي، تحقيق فخر الدين قباذه

٧٠٤/٢، وتحقيق أحمد شاکر وعبد السلام هارون ١٤٧/١ وخزانة الآداب للبغدادي ٣٤١/٤.

وإذن فالشاعر ينبه الجاهل بأمر نفسه بأن عليه أن لا يُخدع بحلم المتنبي عليه وضحكه في وجهه:

ثم يأتي البيت التاسع عشر وهو قوله :

وَمُهْجَةٍ، مُهْجَتِي مِنْهُمْ صَاحِبِهَا، أَدْرَكْتُهَا بِجَوَادٍ ظَهَرَهُ حَرَمٌ

والبيت عندي لا يخلو من غموض ومعاظلة والشاعر يريد القول : رب مهجة من هم صاحبها أن يلحق بي لقتلى، ولكنى أنا الذى أفتك بهذا العدو وأدركه بجواد من ركه كان آمناً، كأن ظهره أرض الحرم من لاذ بها كان فى مأمنه، والشاعر يعنى أنه يركب جواداً من طراز خاص وهو كذلك فارس من طراز خاص فهو حين يقصد أحد إدراكه أو قتله : يستعصى ذلك عليه بل هو الذى يدرك خصمه. ويكون ترتيب الكلام فى تصورى كالآتى :

ومهجة من هم صاحبها مهجتي أى طلبها وقتلها، وأنا أدرك هذه المهجة التى همها قتلى، أدركها بجواد ظهره جمى^(١).

هذا الجواد الذى أركبه والذى ظهره حرم رجلاه من فرط سرعتهما وثباتهما كأنهما رجل واحدة ويداه كأنهما يد واحدة، وفعل هذا الجواد يُغْنِيكَ عن تحريك اليد بالسوط والقدم بالهز أو الركل لتحته، فهو يعطيك من العدو ما أنت فى غنى عن طلبه منه. أو هو يفعل بعدوه وكأن رجله رجل راكمه ويده يد راكمه فيضع قوائمه حيثما شاء صاحبه، أى أن صاحبه يتصرف بجوارح فرسه كأنما يتصرف بجوارح نفسه، فهو موافق لاختيار صاحبه، وتصريف كف راكمه وقدمه*.

وبزید فيقول : وأنا أيضاً رب سيف أمضى به بين الجيشين أضرب به وألتظأ أو تصادم موج الموت أى مقدماته من الضرب والطمع مشتجرة، فهو

(١) راجع أيضاً شرح البيت فى «معجز أحمد» لأبى العلاء ١٢٨/٢ تحقيق عبد المجيد دياب رسالة دكتوراه على الآلة الكاتبة بمكتبة كلية دار العلوم) وانظر الديوان شرح البرقوقى ٨٥/٤.

* راجع وجوه المعنى فى «معجز أحمد» ١٢٩/٢.

فتاك في الهول هجّام عليه بسيفه ذى الحول والطول.

وهكذا أنا الفارس الشاعر فالخيّل في الحرب والمهامه والليل كل هذه المخاطر العاتية تعرفنى، وكذلك السيف والرمح في مواطن الضرب والطمع والجَلاد، ثم العِلْم والفكر والشُّعر، أو القرطاس والقلم. هكذا يبلغ الشاعر قمة الفخر بنفسه.

ولقد ضربت في الصحراء مسافراً وحدى وصحبت الوحش منفرداً به في المهامه والفلوات على نحو تعجّب منى فيها كل نجد وغور، ولا يفعل ذلك إلا شجاع يهجم على مخاوف الطبيعة التى لاتطاق والتي هى أشدّ هولاً من الإنسان بطقها اللا محدودة، وهو في الوقت ذاته ليس ربيب المدن انعامه المترفة بل بنوى رزق القوة والجَلاد فهو يمتاز بأخلاق البداوة في قوتها وضراوتها ويحتقب ميزات المدن في علمها ومعرفتها.



٢٤ - يَا مَنْ يَمِزُّ عَلَيْنَا أَنْ نَفَارِقَهُمْ	وَجَدَاتْنَا كُلَّ شَيْءٍ بَعْدَكُمْ عَدَمُ
٢٥ - مَا كَانَ أَخْلَقْنَا مِنْكُمْ بِتَكْرَمٍ	لَوْ أَنْ أَمَرَكُمْ مِنْ أَمْرِنَا أَمَمُ
٢٦ - إِنْ كَانَ سُرُّكُمْ مَا قَالَ حَاسِدُنَا	فَمَا لَجُرْجٍ إِذَا أَرْضَاكُمْ أَلَمُ
٢٧ - وَتَيْنَا لَوْ رَعَيْتُمْ ذَاكَ مَعْرِفَةً	إِنَّ الْمَعَارِفَ فِي أَهْلِ النَّهْيِ ذِمَمُ
٢٨ - كَمْ تَطْلُبُونَ لَنَا عَيْبًا فَيَنْعِجُكُمْ	وَيَكْرَهُ اللَّهُ مَا تَأْتُونَ وَالْكَرَمُ
٢٩ - مَا أَبْعَدَ الْعَيْبِ وَالنُّقْصَانِ عَنْ شَرَفٍ	أَنَا الثَّرِيًّا وَذَاكَ الشَّيْبُ وَالْهَرَمُ
٣٠ - لَيْتَ الْغَمَامَ الَّذِي عِنْدِي صَوَاعِقُهُ	يُرِيْلُهُنَّ إِلَى مَنْ عِنْدَهُ الدَّمُ

يعرض الشاعر برحيله عن سيف الدولة ويعترف بأن ذلك من أشق الأمور

(٢٤) يمز: يشتد. وجداتنا: كل شيء وجدناه بعدكم.

(٢٥) ماكان: ماكاننا. ما كان لجدرنا وأولانا. الامم: القصد والقرب.

(٢٧) النهي: العقول. والنم: العهود.

(٣٠) الغمام: السحاب. والصواعق: جمع صاعقة وهي النار التي تسقط إثر رعد شديد.

والديم: جمع ديمة وهي مطر يلوم في سكون.

وأشدها عليه لأن الشاعر يحبه حقًا، ويؤكد أنه في فراقه ورحيله سيجد كل شيء بعده عددًا أى وجوده كعلمه.

والشاعر ما كان يحب هذه الفقرة، وذلك الرحيل، ولكنه كما عرفنا شديد الاعتداد بذاته، بالغ الحساسية والشموخ في تقديرها، ومن ثم كان يرجو عند سيف الدولة تقديرًا خاصاً يُرضيه ويُسعدّه، ولكنه لم يظفر بذلك ويقول: ما كان أجدرنا وأولانا منكم بحب وتكريم كالذى لكم عندنا لأننا بحق أهل للتكريم والكرامة، وكان ذلك يحدث لا محالة لو أن أمركم في حينا مقصود لكم مرعى منكم كما هو الحال في حينا لكم.

ثم يقترب من تحديد نقطة العتاب صراحة فيقول: إن كان سرُّكم وأسعدكم ما قال حاسدنا عندكم، فقد رضينا بما يرضيكم، فما لجرح يصينا منكم ألم إذا كان فيه رضاكم، وهذا معنى رقيق برغم ما فيه من مكاشفة حادة.

ثم يوجب لنفسه على الأمير حقوقًا إذ يقول له: إن بيننا معرفة - حب مودة ومواصلة كريمة - تجب عليكم رعايتها، وكيف لا؟ والمعارف عهود ومواثيق عند أصحاب العقول، ويمتنع معها على أحد من المتعارفين أن يسئ إلى صاحبه، هكذا يُفضى بالحب بين يديه وينفذ منه إلى الجحة البينة الموجعة يشفى الشاعر بها جراح نفسه في جسارة وجراءة لا تمنعه من قول ما في نفسه.

ثم يواجهه مواجهة حاسمة حيث يقول: إنكم ما تزالون تطلبون عيبا فينا فتمجزون عن ذلك، وهذا الذى تفعلونه من البحث عن عيب قى - وهو غير موجود - أمر يكرهه الله وينكره، وكذلك نكرهه وتبأه عليكم مكارم الأخلاق، والشاعر لم يقل صراحة مكارم أخلاقكم وإنما أطلق وفى ذلك نوع من التعريض والإيجاع.

ويؤكد المعنى السابق فيقول: إن العيب والنقص أبعد الأشياء عن خلّاتقى وشرقى، تمامًا كالثريا لا يلحقها شيب أو شيخوخة، وكذلك أخلاقى وشرقى لا يلحقها عيب أو نقصان.

وهو يعود ويتمنى أن لو كان الأمر بينه وبين الأمير على غير ما هو عليه حيث يظفر الوشاة بخيره ويبقى للشاعر منه الأذى والسخط فيقول: ليت الأسير الذى يشبه الغمام عندى أنا خيرُهُ، وليت صواعقه التى هى عندى الآن بالفعل يزيلها عنى ويصُبُّها على أهل الشر من الوشاة الذين يَحْطُون بخيره وهم جديرون بعقابه.

- ٣١ - أَرَى النَّوَى تَقْتَضِينِ كُلَّ مَرْحَلَةٍ لَا تَسْتَقِلُّ بِهَا الْوَحَادَةُ الرَّسْمُ
٣٢ - لَيْتَ تَرَكْنِ ضَمِيرًا عَنْ مِيَامِنَا لِيَحْدُثَنَّ لِمَنْ وَدَّعْتَهُمْ نَدْمُ
٣٣ - إِذَا تَرَحَّلْتَ عَنْ قَوْمٍ وَقَدْ قَدَّرُوا أَنْ لَا تُفَارِقَهُمْ فَالرَّاحِلُونَ هُمْ
٣٤ - شَرُّ الْبِلَادِ مَكَانٌ لَا صَدِيقَ بِهِ وَشَرُّ مَا يَكْسِبُ الْإِنْسَانُ مَا يَصِمْ
٣٥ - وَشَرُّ مَا قَنَصْتَهُ رَاحَتِي قَنَصُ شَهْبُ الْبِرَازَةِ سَوَاءٌ فِيهِ وَالرَّحْمُ
٣٦ - بَلَى لَقِظْ تَقُولُ الشَّعْرَ زَغَفَةً تَجُوزُ عَنْكَ لَا عُرْبَ وَلَا عَجَمُ
٣٧ - هَذَا عِتَابُكَ إِلَّا أَنَّهُ مَقَّةٌ قَدْ صُمِنَ الدَّرُّ إِلَّا أَنَّهُ كَلِمُ

هنا يصرح الشاعر بأنه مضطر إلى الرحيل والمفارقة، ولكنه رحيل شاق، ومفارقة باهظة فالبعد عنكم يكلفنى مشقة باهظة، يكلفنى أن أقطع مرحلة لا تقطعها إلا بل السريعة المقتدرة لبعدها وشدة أهوالها.

والشاعر يحذر سيف الدولة من التفريط فيه لأنه محب وق وليس شأنه شأن الآخرين بل هو أهم وأخطر، ومن ثم يقول له: لكن حدث المحطور ولحقت بمصر لينتقن سيف الدولة.

- (٣١) النوى: البعد. تقتضين: تطالبين، وتكلفين وتجشمن. الوحادة: الإبل التى تسير الوحده وهو ضرب سريع من السير. والوسم: ضرب من السير تؤثر فيه الباقه فى الأرض بأخفافها لشدة سيرها.
(٣٢) ضميرًا: اسم ماء فى بداية السماء، وقيل جبل عن يعين طالب مصر.
(٣٤) ما يصم: ما يعيب.
(٣٥) الشهب: جمع أشهب وهو ما فيه بياض يصدعه سواد، وأيضًا البرازة الشهب: البيض.
الرحم: جمع رخمه. وهى طائر يشبه السر يأكل الجيف ولا يصيد، وهو من لئام الطير.
(٣٦) الزعقت: اللئام سقاط الناس.
(٣٧) العتاب: أذى الملامة. والمقة: المحبة.

ثم يدفع الشاعر عن نفسه بحجة بليغة، وتوليد ذهني حاد حيث يلزم سيف الدولة الحجة من خلال حكمة يسوقها ومثل يطلقه، وهو في تصوري لم يسبق إليه ولم يخلق فيه حيث يقول :

« إِذ قَلْبَرِ قَوْمٌ عَلَى أَنْ لَا يَضْطَرُّوكَ إِلَى مَفَارِقَتِهِمْ وَالرَّحِيلَ عَنْهُمْ، ثُمَّ اضْطَرُّوكَ إِلَى ذَلِكَ، فَهُمْ مُخْلَوْنَ بِحَقِّكَ، فَيَكُونُونَ بِمَنْزِلَةِ الْمَرْتَحِلِينَ عَنْكَ، لِرَغْبَتِهِمْ عَنْكَ، فَلَا فَرْقَ بَيْنَ رَحِيلِهِمْ عَنْكَ، وَإِلْجَائِهِمْ إِلَيْكَ إِلَى فِرَاقِهِمْ »^(١).

وهو يوضح أنه معذور في الرحلة لأنه كيف يسكن إلى مكان يلتقى فيه الكيد ويفقد فيه النصير بل الصديق، ومن ثم يقرر: « إِنَّ شَرَّ الْبِلَادِ بِلَادٌ لَا يَجِدُ فِيهَا الْإِنْسَانَ الصَّدِيقَ الَّذِي يَسْتَرْحِ إِلَيْهِ وَيَأْنَسُ بِهِ، يَعْنِيهِ عَلَى مَا يَرِيدُهُ وَيُدْفَعُ عَنْهُ مَا يَضُرُّهُ، كَمَا أَنَّ شَرَّ كَسْبٍ يَكْسِبُهُ الْإِنْسَانُ مَا يَعَابُ بِهِ، وَمَا يَكْسِبُهُ الْمَنَلَةُ وَالْعَارُ.

ثم يقترب من هدفه أكثر ويعرى مقصده حين يقول: « إِنَّ شَرَّ صَيْدٍ أُصِيدَ هُوَ مَا يَشَارِكُنِي فِيهِ اللَّثَامُ، يَرِيدُ بِذَلِكَ أَنَّ سَيْفَ الدَّوْلَةِ يَجْرِي عَلَيْهِ مِنَ الْعَطَاءِ مَا يَجْرِيهِ عَلَى غَيْرِهِ مِنَ الْأَخْيَاءِ الشُّعْرَاءِ وَأَدْنِيائِهِمْ، وَهُوَ يَكْرَهُ أَنْ يَتَسَاوَى مَعَهُمْ لِأَنَّهُ لَا يَصِحُّ أَنْ يَتَسَاوَى بَزَاةُ الطَّيْرِ مَعَ رُخْمِهِ، فَفَرْقٌ بَيْنَ الْجَوَارِحِ الْفَارَسَةِ الْمُعْلَمَةِ الشَّامِخَةِ وَلَثَامِ الطَّيْرِ الَّتِي تَأْكُلُ الْجَيْفَ. وَهَذَا هُوَ الْفَرْقُ الْأَسَاسِيُّ بَيْنَ جَوْهَرِ الشَّاعِرِ وَجَوْهَرِ مَنَافِسِهِ. فَكَيْفَ يُقْبَلُ مِنْ سَيْفِ الدَّوْلَةِ هَذِهِ التَّسْوِيَةُ بَيْنَهُمَا، ثُمَّ يَعْدِلُ عَنِ التَّلْمِيحِ إِلَى التَّصْرِيحِ حَيْثُ يَهَاجِمُ مَنَافِسِهِ مِنَ الشُّعْرَاءِ الْأَخْيَاءِ فِي بِلَاطِ سَيْفِ الدَّوْلَةِ فَيَقُولُ مُسْتَنَكِرًا: كَيْفَ تُقْبَلُ مِنْ هَؤُلَاءِ الْأَخْيَاءِ الْأَدْنِيَاءِ شَعْرُهُمْ وَهُمْ لَا لَفْظَ لَهُمْ لِأَنَّهُمْ لَيْسُوا بِعَرَبٍ وَلَا عَجَمٍ.

ثم ينهى المشهد الأليم والصرخة الموجهة بقوله: « هَذَا عَتَابِي لَكَ وَلَكِنَّهُ حُبٌّ، فَالْعِتَابُ أَسَاسًا مَبْعَثُهُ الْحُبُّ، وَهُوَ ثَمِينُ الْقِيَمَةِ إِنَّهُ دَرٌّ عَزِيزٌ غَالٍ جَاءَ فِي صُورَةِ كَلَامٍ.

وبعد فتلك واحدة من غوالي الدرر في شعر أبي الطيب المتنبي ومثلها في شعره كثير، وهي مجرد قيسة غير مقصودة ولكنها كالعينة الصادقة من البضاعة الجيدة التي لا غش فيها ولا زيف، تنظر في جزء منها وتعرفه فكأنك تعرفت جميع ما أردت معرفته عن معدن الشيء وجوهره الذي أنت بسبيل الوقوف عليه.

ولو أن الناقد الأدبي قرأ هذه القصيدة وحدها ثم قال: هذا شاعر يمتاز بوهج الصديق الفني الذي يمتلح من تجربة عاشها ودبت في نفسه حُمَيَّاهَا، وأخذ يَهْلِرُ، بها لأنها تجربته التي تتخلل ذرات دمه لقلنا: هذا حق، وهذا أمر شائع في كثير من شعر المتنبي لا سيما في شعره مع سيف الدولة، ولكن ذلك ليس على إطلاقه في كل ما أبدع وأنتج.

ولو قال الناقد هذا طراز من الشعر يمتاز بالقوة في اللفظ والمعنى وصوغ العبارة، لقلنا: نعم يمتاز بالقوة والعمق، ولكنه لا يخلو في بعض أبياته ومعانيه من معازلة وغموض ولكنها قليلة لأن فؤاد الشاعر يهدر بما يحسه ويعيه، وكأنما الشاعر لا يتمهل من فرط إلحاح عاطفته وفكره عليه، فيأخذ ما يقع بخاطره كأنه لا يراجع، لأن في حدة طبعه وسعة تجاربه ما يجعل مادته غزيرة، وهو لا يتوقف أحياناً لصقل عبارته حتى تصبح لباساً مناسباً لمادته الفكرية والشعورية. على أنه تقع عليه جملة المعاني المتشابكة المعقدة أو التي يولدها ذهنه العميق فيستخلصها في بيت واحد فيعز - على المتلفئ - نيلها من لفظها الضيق كما في البيت التاسع عشر.

ومع ذلك كله فالأكثر عند الشاعر السهولة والوضوح ورشاقة العبارة ودقتها وعجبها بحيث تصبح في تعاليها ضرباً من الجمال الأخاذ بجودة السبك وحلاوة الإيقاع ووضوح اللفظ وجمال المعنى. بل إنه يرتفع بها كثيراً إلى الحكمة المعجبة والمثل السيار.

وهو يوزع علاقات المعاني تارة توزيعاً حسياً كالكلام عن الفرس والسيف، وأطراف هذه العلاقات قد تكون قريبة كالنزة والرخم (البيت ٣٥) وهذا النوع

أكثر شيوعاً لديه، وتارة تكون بعيدة على نحو ما صوّر بُعْدُ العيب عنه يبعد الشيب والشيخوخة عن نجم الثريا (البيت ٢٩).

وخلاصة ما يلاحظ عليه وجماع القول فيه أن هذا الشاعر استطاع بعفوية شخصية وثقافة أدبية واسعة أن يصل إلى مصالحة جديدة بين الصيغ الفنية التراثية الأساسية في إبداع الشعر والاتجاهات المحدثّة التي جذّت فيما بعد من حيث الكلمة والجملة والصورة وعلاقات المعاني بأبعادها الحسية والمعنوية وأن يجمع إلى ذلك كله العمق وبراعة التوليد وجمال السبك في العبارة والحلاوة في اللفظ بحيث ارتفع إلى أن يصبح العديد من شعره يجرى مجرى المثل والحكمة بفضل العمق والبساطة والوضوح والإحاطة بأطراف المعاني بل يلبّ لباب الحقيقة القائمة في ضمير الحياة، والمتجلية في خلاصة التجارب الإنسانية والتي أصبحت بفضل اجتهاده فيها وسيطرته عليها وتمكنه منها أن تكون خالدة في درب الحياة الإنسانية .

من أجل هذا استحق المتنبي أن يكون ممثلاً لاتجاه ودور في تساريخ الشعر العربي، واستطاع بعضاً سحرية أن يتزعززع لنفسه شارة التفوق والنبوغ في تاريخ الشعر العربي، واستطاع أن يشتهر شهرة لم يحظ بها شاعر سواه غير أحمد شوقي مع اختلاف العصر والوسيلة والطابع وهكذا عاش المتنبي وهو رب الشيف والقلم ومضى وهو على عرش الشعر العربي صاحب التساج والصولجان.

قائمة بأهم المصادر والمراجع

- ✱ ابن الرومي حياته من شعره :
عباس محمود العقاد سلسلة كتاب الهلال (٢١٤).
- ✱ أبو الطيب المتنبي. ماله وما عليه :
الثعالبي (أبو منصور عبد الملك) ط : الأولى ١٩١٥.
- ✱ أبو العتاهية :
محمد أحمد برانق - القاهرة ١٩٤٧.
- ✱ أبو العتاهية حياته وشعره :
د. محمد محمود الدش - ط وزارة الثقافة - القاهرة ١٩٦٨.
- ✱ أبو نواس :
ابن منظور - تقديم - عمر أبو النصر - ط بيروت - دار الجليل.
- ✱ أبو نواس :
عباس محمود العقاد - ط دار المعارف.
- ✱ أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم :
للمقدسي (شمس الدين أبو عبد الله) ط ١.
- ✱ أخبار أبي تمام :
الصولي (أبو بكر محمد بن يحيى) تحقيق - خليل عساكر - ط بيروت،
المكتب التجاري.
- ✱ الأدب العربي وتاريخه في العصر العباسي :
عمود مصطفى - ط ٢.
- ✱ استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر :
الدكتور علي عسري زايد - ط طرابلس.

- ✽ الأسس النفسية للإبداع الفنى :
مصطفى سويف - ط القاهرة : المعارف ١٩٥٩ .
- ✽ أسس النقد الأدبى :
أحمد بدوى - ط القاهرة ١٩٦٣ .
- ✽ أسطورة الزهد عند أبى العتاهية :
الدكتور محمد عبد العزيز الكفراوى - ط القاهرة .
- ✽ إعجاز القرآن :
مصطفى صادق الرافعى - ط ٥ القاهرة .
- ✽ الأغاني :
للأصفهانى (أبو الفرج على بن الحسين) - ط دار الكتب المصرى - ط
سالى ط الثقافة .
- ✽ أمراء الشعر العربى العصر العباسى :
أنيس المقدسى - بيروت، دار العلم للملايين .
- ✽ الأنوار الزاهية فى ديوان أبى العتاهية :
الأب لويس شيخو اليسوعى - ط بيروت - ١٨٨٦ م - ١٩٠٩ م .
- ✽ الأوراق :
للصولى (أبو بكر محمد بن يحيى بن عبد الله) - ط ١ .
- ✽ بحوث ودراسات :
(للدكتور رمضان عبد التواب) - مقال للأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف
(يوميات الأخبار فى ١٧/٣/١٩٨٢) .
- ✽ البخلاء :
لللجاحظ (أبو عثمان بن عمرو بن بحر بن محبوب) ط ١ .
- ✽ بشار بن برد :
إبراهيم عبد القادر المازن - ط القاهرة مطبعة الشعب .

● **البيان والتبيين :**

للجاحظ (أبو عثمان بن عمرو بن بحر بن محبوب) - ط دار الكتب العلمية، بيروت.

● **تاريخ آداب اللغة العربية :**

جرجى زيدان، مراجعة وتعليق - د. شوقي ضيف - ط القاهرة، مطبعة دار الهلال.

● **تاريخ الأدب العربى :**

بروكلمان - ط ٤ المعارف

● **تاريخ الأدب العربى :**

حنا الفاخورى - ط بيروت المطبعة البوليسية.

● **تاريخ الإسلام :**

الدكتور حسن إبراهيم حسن - ط القاهرة - ط ٤.

● **تاريخ الأمم والملوك المشهور بتاريخ الطبرى :**

للطبرى (أبو جعفر محمد بن جرير) - ط القاهرة - الحسينية ط أولى.

● **تاريخ بغداد :**

لأبى بكر الخطيب (أبو بكر أحمد بن على بن ثابت بن أحمد) - ط القاهرة ١٩٣١.

● **تاريخ الشعر العربى :**

الدكتور محمد عبد العزيز الكفراوى - الجزء الرابع - ط أولى نهضة مصر.

● **تاريخ الشعر العربى :**

د. نجيب محمد البهيلى - ط دار الكتب ١٩٥٠ القاهرة.

● **تاريخ الشعر العربى فى صدر الإسلام وبنى أمية :**

الدكتور محمد عبد العزيز الكفراوى - ط القاهرة.

- ✽ تاريخ الشعر في العصر العباسي :
الدكتور يوسف خليف - ط القاهرة - مطبعة دار الثقافة ١٩٨١ .
- ✽ تاريخ النقد الأدبي عند العرب :
طه أحمد إبراهيم ط ١ .
- ✽ التطور والتجديد في الشعر الأموي :
د. شوقي ضيف - ط ٦ المعارف .
- ✽ حديث الأريعاء :
الدكتور طه حسين - ط ١٢ القاهرة - دار المعارف .
- ✽ حصاد المهشم :
إبراهيم عبد القادر المازني - ط ١٩٢٤ .
- ✽ حضارة الإسلام في دار السلام :
جميل نخله المدور - ط القاهرة ١٩٣٢ .
- ✽ حياة الشعر في الكوفة :
الدكتور يوسف خليف - ط القاهرة - وزارة الثقافة ١٩٦٨ .
- ✽ خزانة الأدب للبغدادى :
(عبد القادر) ط ١ القاهرة بولاق .
- ✽ خزانة الأدب وغاية الأرب :
الحموى (تق الدين أبو بكر بن على بن محمد) - ط لبنان - دار البيان .
- ✽ دائرة المعارف الإسلامية :
ط القاهرة - التأليف والترجمة والنشر .
- ✽ دراسات في الأدب الإسلامى :
محمد خلف الله - ط القاهرة ١٩٤٧
لجنة التأليف والترجمة والنشر .

- ✽ دفاع عن البلاغة :
- أحمد حسن الزيات - ط ١٩٤٥ .
- ✽ دور الكلمة في اللغة :
- د. كمال بشر - ط ١٩٦٢ .
- ✽ الدولة العباسية :
- حسن خليفة - ط أولى .
- ✽ ديوان أبي تمام - شرح الخطيب التبريزي :
- تحقيق د. عبده عزام، ونسخة أخرى
- مراجعة محي الدين الحياط - ط نظارة المعارف ١٩٧٢، ونسخة أخرى
- بتعليق شاهين عطية - ط بيروت .
- ✽ ديوان البحتري :
- تحقيق حسن كامل الصيرفي - ط القاهرة دار المعارف .
- ✽ ديوان بشار بن برد :
- نسخة بتحقيق السيد محمد بلر الدين العلوي - ونسخة بتحقيق محمد
- الطاهر ابن عاشور - ونسخة بتحقيق محمد رفعت فتح الله ومحمد شوقي
- أمين .
- ✽ ديوان اللزوميات :
- أبو العلاء المعري - ط ١ .
- ✽ ديوان المتنبي :
- شرح عبد الرحمن البرقوق - ط دار الكتاب العربي - بيروت .
- ✽ ذكرى أبي الطيب :
- عبد الوهاب عزام ه ط ٣ دار المعارف .
- ✽ الرجل الأسلوب (عبد الله بن المقفع) :
- الدكتور محمد أبو الأنوار - بحث بمجلة - الهلال - سبتمبر ١٩٧٣ .
- ✽ رسالة الجاحظ: نشر - يوشع فنكل .

- ✽ رسائل البلغاء :
اعتناء محمد كرد علي - ط القاهرة مطبعة الظاهر.
- ✽ رسائل الجاحظ :
السندون - ط القاهرة.
- ✽ الرومانتيكية :
د. محمد غنيمي هلال - ط ٣ نهضة مصر الفجالة
- ✽ زهر الآداب :
الحصري القيروان ط ١.
- ✽ الشعر الجاهلي مادته الفكرية وطبيعته الفنية :
الدكتور محمد أبو الأنوار - ط القاهرة مكتبة الشباب.
- ✽ الشعر والشعراء :
ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم) - ط القاهرة.
- ✽ الشعر والشعراء في العصر العباسي :
د. مصطفى الشكعة - ط بيروت مطبعة دار العلم للملايين.
- ✽ الصبح المنبى عن حيثيات المتنبي :
الشيخ يوسف البديعى - ط ٢ مطبعة دار المعارف.
- ✽ ضحى الإسلام :
أحمد أمين - ط أولى.
- ✽ طبقات الشعراء :
ابن المعتز - تحقيق عبد الستار فراج - ط القاهرة - المعارف.
- ✽ الطبقات الكبرى :
ابن سعد (أبو عبد الله محمد بن سعد بن منيع ط ١.
- ✽ العروض والقافية :
عبد السلام الشراق - ط ١٩٤٩.

- ✽ **العصر العباسي الأول :**
د. شوقي ضيف - ط ٧ القاهرة، دار المعارف.
- ✽ **العصر العباسي الثاني :**
د. شوقي ضيف - ط ٣ القاهرة، دار المعارف.
- ✽ **عصر المأمون :**
الدكتور أحمد فريد الرفاعي - ط القاهرة مطبعة دار الكتب المصرية
١٩٢٧.
- ✽ **العقد الفريد :**
لابن عبد ربه (أبو عمر جمال الدين يوسف بن عمر) - ط القاهرة.
- ✽ **العقيدة والشريعة في الإسلام :**
جولد تسيهر (إيجناس) ط القاهرة ١٩٤٦، ١٩٥٩ م.
- ✽ **علم الدلالة :**
د. إبراهيم أنيس.
- ✽ **العمدة في صناعة الشعر ونقده :**
لابن وشيق (أبو الحسن بن علي) تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد -
ط بيروت - مطبعة دار الجيل لبنان.
- ✽ **الفن ومذاهبه :**
د. شوقي ضيف - ط القاهرة دار المعارف.
- ✽ **الفهرست (أو) فهرس العلوم :**
لابن النديم (أبو الفرج محمد بن إسحاق بن أبي يعقوب) - ط القاهرة.
- ✽ **قراءة في الشعر العربي الحديث :**
الدكتور محمد أبو الأنوار - ط مكتبة الشباب القاهرة.
- ✽ **قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية :**
الدكتور عبد الفتاح التطاوى - ط القاهرة - مطبعة دار الثقافة ١٩٨١.

✱ اللغة الشاعرة :

عباس محمود العقاد ط ١.

✱ المتنبي :

عمود عماد شاعر - ط القاهرة مطبعة المدنى.

✱ المتنبي وشوقي :

عباس حسن - ط القاهرة مطبعة دار المعارف.

✱ المثل السائر :

ابن الأثير الكاتب (ضياء الدين أبو الفتح نصر الله بن أبي الكرم) - ط القاهرة مطبعة الحلبي.

✱ مراجعات في الأدب والفنون :

عباس محمود العقاد - ط دار الكتاب العربى - بيروت.

✱ مروج الذهب ومعادن الجوهر :

المسعودى (أبو الحسن على بن الحسين بن على) تحقيق محيى الدين عبد الحميد - ط رابعة - القاهرة.

✱ المزهر :

السيوطى (أبو الفضل عبد الرحمن بن الكمال أبى بكر جلال جلال الدين) - ط القاهرة، مطبعة الحلبي.

✱ المستوى اللغوى للفصحى واللهجات للنثر والشعر :

د. محمد عيد - ط القاهرة - مطبعة عالم الكتب.

✱ مطالعات فى الكتاب والحياة :

عباس محمود العقاد ط ١٩٢٤.

✱ مع شعراء الأندلس والمتنبي :

اميليو غرسية غومث - ترجمة د. الطاهر أحمد مكى - ط القاهرة - مطبعة ومكتبة وهبه.

✱ مع المتبني :

الدكتور طه حسين - ط القاهرة، مطبعة دار المعارف ط ١١.

✱ معجز أحمد :

أبو العلاء المعري - تحقيق عبد المجيد دياب (رسالة دكتوراه على الآ
الكاتب بمكتبة كلية دار العلوم).

✱ معجم البلدان :

ياقوت (أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الحمدي) - ط ١.

✱ المعجم الوسيط :

مجمع اللغة العربية.

✱ المفضليات :

للضبي - نسخة شرح الأبناري تحقيق كارلس يعقوب لايل ونسخة بشرح
الخطيب التبريزي تحقيق الدكتور فخر الدين قباده ونسخة تحقيق وشرح أحمد
شاكر، وعبد السلام هارون.

✱ مقدمة ابن خلدون :

ط أولى.

✱ مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول :

د. حسين عطوان.

✱ الملل والنحل :

الشهرستان (أبو الفتح محمد بن أبو القاسم عبد الكريم).

✱ من حديث الشعر والنثر :

الدكتور طه حسين - ط ١١ المعارف.

✱ منهج البحث في الأدب واللغة :

لانسون، ترجمة الدكتور محمد مندر - ط ١٩٤٦ - بيروت.

- ✱ الموازنة بين أبي تمام والبحتري :
الأمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر) تحقيق محمد عيسى الدين عبد الحميد
- ط القاهرة ١٩٤٤.
- ✱ الموشع في مأخذ العلماء على الشعراء :
المرزبان (محمد بن عمران بن موسى بن سعيد) - ط القاهرة.
- ✱ النجوم الزاهرة في أخبار مصر والقاهرة :
ابن تغر بردى (جمال الدين أبو المحاسن يوسف).
✱ نظرية الأنواع الأدبية :
فستت، ترجمة الدكتور حسن عون - ط ١٩٥٨.
- ✱ النقد الأدبي :
أحمد الشايب - ط أولى.
- ✱ النقد الأدبي :
د. محمد غنيمي هلال - ط ٣.
- ✱ الوساطة بين المتنبي وخصومه :
المرجاني (القاضي أبو الحسن علي بن عبد العزيز بن الحسين ابن علي) -
ط ١.
- ✱ وفيات الأعيان :
لابن خلكان (قاضي القضاة شمس الدين أبو العباس أحمد بن محمد بن
إبراهيم بن أبي بكر).
- ✱ يتيمة الدهر :
للثعالبي (أبو منصور عبد الملك ابن محمد بن إسماعيل الثعالبي النيسابوري).

مراجع أجنبية :

- 1 -- The Arab Kingdom and its Fall. by; WELLHAUSE.
- 2 -- Literary history of the Arabs by: NICHOLSON. LONDON, 1907.
- 3 -- Mrs, Dalloway. by: VIRGINIA WOOLFE.