

الفصل الثانی
بین الإمارة وقصة الأسر

أبو فراس الحمدانی

العام والخاص فى التصور النقدي لأبى فراس

من أصحاب التجارب الشعرية الخاصة والخصبة والمتميزة كان أبو فراس حين جمع بين فروسية الفارس الأمير وشاعرية الفنان الأصيل الذى وظف شعره فى خدمة فروسيته، فكان بمنطقه واعترافه الشعرى:

وصناعتي ضربُ السيوف وإنسى متعرضٌ فى الشعر والشعراء^(١)

وإن زاد على هذا المنطق تواضعًا فى تصور شاعريته التى اعترف له بها القدماء والمحدثون، منذ سجل له القدماء تفوقًا فى الفروسية والإقدام، وجعله بعض دارسيه فارس الشعراء على الإطلاق.

وقد يقال بأن هذا التفرد لأبى فراس مبالغٌ، فيه فقد سبقه عنتره فى الجاهلية منذ جمع بين فروسيته على المستويين الإنسانى العام والإبداعى الخاص، ولكن الفاصل يظل شاهدًا على نبوغ أبى فراس من واقع شاعرية الأمير فى أطروحة (الروميات) التى صاغها، وفروسية المقاتل الذى شهد بعضًا من أحداث الأسر على ما فيها من واقعية المعاشة للحدث العظيم، مما دفعه إلى تصوير أبعاد موقفه فى شكل تحليلى دقيق ضمن رائيته المشهورة حيث يضمنها قوله:

أسررت وما صَحْبِي بُعِزَ الوَغَى ولا فرسى مُهَرٌّ ، ولا رُئُهُ غَمَرُ
ولكن إذا حُمَّ القضاء على امرئ فليس له بَرِّيَقِيهِ ولا بَحْرُ
وقال أَصَيْحَابِي: الفرارُ أو الرُدَى فقلتُ: هما أمران أحلاهما مُرُ

(١) الديوان ١/٢.

ولكننى أمضى لما لا يعيننى وحسبك من أمرين خيرهما الأسرُ

حيث أبرز أبو فراس صورته الحقيقية، ورسم أبعاد صوته الأبقى الذى لا يقبل من خلاله هاجس الفرار، فبدأ جامعاً بين فروسية المقاتل الذى لا يُدبر حتى فى أحلك لحظات القتال، إلى جانب فروسية الشاعر الذى أجاد فهم صنعة من حيث طبيعتها وأدواتها ووظائفها، وقد بدت ممزوجة بتفرده القتلى وتميز نسبه إلى البيت الحمدانى الذى كثيراً ما اعتد به.

أما عن طبيعة رؤيته العامة للشعر فقد تبدو مختلفة عن غيره من الشعراء باعتبار إمارته، وما ترتب عليها من بُعد عن التكسب من خلالها، أو القصد إلى الاحتراف فيه، ومن ثم راح يطرح صورة من موقفه العام وفهمه لمكانة الشعر عند العرب بشكل نقدى فى مثل قوله:

الشعرُ ديوَانُ العرب	أبداً وعنوانُ الأدب
لم أغدُ فيه مفاخرى	ومديح أبائى النُجُب
ومقطعات رِيعاً	حلّيتُ منهن الكُتب
لا فى المديح ولا الهجاء	ء ولا المجون ولا اللعب

وكانها قصد من وراء صياغة هذا المعنى وإذاعته بين القوم ومنهم جمهور الشعراء الكبار - بالطبع - إلى تحديد أبعاد شعره على نحو ما رآه من خطر مكانة الشعر عامة عند العرب، ثم إبراز مكانته الخاصة - أى الشعر - بين الأنواع الأدبية، ولكنه يربأ بنفسه أن يتجاوز بشعره أبواب الفخر والمدح على المستويين الذاتى والقومى، فهو يفخر - حين يفخر - بنفسه، ويمدح - إذ يمدح - آباءه وأجداده، وهو يميل به - أى شعره - إلى منعطف متميز ومسار خاص ينأى به عن منطق (الغيرية) الذى رأيناه مكرراً لدى الآخرين من شعراء الاحتراف وأهل التكسب، وكأننا به يُشغل بإمارته وارتقاء منزلته حتى ليتخذ من الشعر - مقطعاته وقصائده - صورة يُزين بها كتبه،

ولعله قصد بالكتب هنا أيضًا مراسلاته مع ابن عمه (سيف الدولة) أو غيره، وكأنها شاء الشاعر (الفارس / الأمير) تسجيل خلاصة رؤاه صراحة حتى في تحديد أبواب الشعر وتوصيف موضوعاته بشكل يخالف به الآخرين، ويرضى من خلاله ذاته، وبخاصة حين يبرئ نفسه من شبهة الخوض في مدح الآخر، أو التورط في هجائه لعله أو لأخرى، أو حتى في المجون أو اللعب، مما يستتكمف أن يجعله ضمن مسالكة، وهو ما يتسق -أيضًا- مع مشهد من مشاهد افتخاره بالحمدانيين عامة حين ميزهم وأفردهم بين بقية الأقسام قائلاً:

لئن خُلِقَ الأنامُ لحسوَ كَاسٍ ومزمارٍ وطنـبور وعُود
فلم يُخلَقْ بنوُ حمدان إلا لمَجْدٍ أو لبأس أو لجود^(١)

وكانها عمد إلى هذا الحصر البلاغى المنضبط الذى ينقذ فيه قومه من مهانة ما وقع فيه بقية الأقسام، وصورة أقطاب الشعراء، فهم -أى الحمدانيين- من نمط خاص وطراز منفرد يكاد يذكرنا بخصوصية نمط سيف الدولة نفسه حين رسم له المتنبى فى قوله الذائع وتشبيهه الضمنى:

فإن تفق الأنام وأئت منهم فإن المسك بعضُ دم الغزال

أو مثل ما استصفى به المتنبى نفسه من هذا التفرد بين البشر فى قوله:

وما أنا منهم بالعيش فيهم ولكن معدنُ الذهب الرُغام

وعلى أية حال فإن أبا فراس قد استغرقه فخره بشعره من خلال إحساسه بفروسيته من خلاله، كما كان الحال فى فروسيته القتالية التى أسرف على نفسه فى تصويرها ومعالجة مشاهدتها، ويهمنى منها - تحديداً- هنا طبيعة ذلك الإعجاب بالفن الشعرى، والذى مال إلى الحوار حوله مراراً فى مثل قوله^(٢):

(١) الديوان ص ٦٢.

(٢) الديوان ٥٢.

وإن تقتلونى تقتلوا لعلاكم فتى غير مردود اللسان أو اليد
يدافع عن أعراضكم بلسانه ويضرب عنكم بالحسام المهند
فما كل من شاء المعالى ينالها ولا كل سيار إلى المجد يهتدى

وكانما استكمل جوانب فروسيته ورسم أطرها من واقع هذا المزج المقصود بين اللسان والقتال، ولم ينس الشاعر - ولو للحظة - أنه الشاعر الفارس الأمير معاً، وإن كان يُذكرنا هنا - إلى حد بعيد وواضح - بمنطق عبد يغوث بن وقاص الحارثى حين ارتدى ثوب (المفاوض السياسى) من خلال ما أداره من حوار مع خصومه يوم أن أسره بنو تيم فى يوم "الكلاب الثانى" فراح يخاطبهم بنفس المنطق ويهجو قومه "بنو مذحج"، وإن زاد عليه أبو فراس هنا انشغاله الدائب بشعره فى شكل مختلف، فقد قال عبد يغوث ضمن يائته الشهيرة:

فإن تقتلونى تقتلوا بى سيّداً وإن تطلقونى تحربونى بماليا
ويومئذ لم ينس يغوث نفسه، وهو يُذكر قومه بفضله عليهم قائلاً:

ولكننى أحمى ذمار أبىكم وكان الرماح يختطفن المحاميا
فإذا بأبى فراس هنا يشغله أمر المعالى وما يستتبعه من شرف العلا، وتزواج ريادته فيهما بلسانه وحسامه معاً، وهو ما شاء أن يختتمه بحكمة جاء بها من جنس قوله، وكانها تؤكد حقه المطلق فى فخره بشعره على هذا المستوى الرفيع من فن القول.

ويبدو الشاعر حريصاً على اصطناع صيغ من التفاعل، وتأکید المزج بين أنماط تفوقه حربياً وفنياً، وهو - عندئذ - يجعل من شعره - فى كل - سنده الذى يعتد به، حيث يختتم إحدى قصائده قائلاً فى نفس الإطار:

منعت جمى قومى وسدت عشيرتى وقلدت أهلى غر هذى القلائد

خلائق لا يُوجدن فى كل ماجد ولكنها فى الماجد ابن الماجد^(١)

إذ بات من الواضح لديه أنه يركن إلى أصالة نسبه وعراقة محتده، مما يدفعه دومًا إلى التأكيد على طرح هذا العمق غير الطارئ في علاقته بقومه وعشيرته من خلال اعتداده بقلائده .. وكأنها جاءت على نفس القياس الذى لم تخطئه جمعًا بين العمق والأصالة، ومن هنا يظل إحساسه شاعرًا وفارسًا متضخمًا حتى من واقع حاجة قومه إليه، ودوام تذكركم له أو استنجادهم به، على نحو قوله في الرائية المشهورة أيضًا:

سيذكرنى قومى إذا جدَّ جدُّهم وفى الليلة الظلماء يُفتقد البدر^(٢)

وهى ذات الثنائية التى ظل دائرًا بينها جمعًا وتوفيقًا، محققًا لنفسه ولقومه مجداً لا يكاد يبارى فيه، بل دائرًا ما ينتهى إليه من خلال نسبه:

أنا ابن الضارين الهامَ قدماً إذا كره المحامون الضرابا^(٣)

وغالبًا ما يلتقى منطق القوة والفروسية بمنطق القول والنبوغ فيه، وربما استند الشاعر إلى موروثه في بيان حدود مكانته في فن الكلام والتصوير وإبداع الشعر، حتى في موضع عتابه الذى يتوجه به إلى سيف الدولة مع فخره بشعره حيث نجده يقول:

وانسى لمقدامَ وعندك هائبٌ وفى الحى سَحْبَانٌ وعندك باقل^(٤)

حيث يعقد المفارقة بين موقعه الحقيقى كما يستشعره ويعيشه وبين موقعه الوهمى لدى ابن عمه حين أوعز إليه به حساده والحاقدون عليه، جامعًا في كُلِّ بين إقدامه

(١) الديوان ص ٥٥.

(٢) نفسه ٦٧.

(٣) نفسه ص ٢٠.

(٤) نفسه ص ١٢١.

وفروسيته وبين الخوف المفتعل حوله، وجامعاً أيضاً بين حقيقة بيانه الذى يفوق به (سحبان) وبين العيى والعجز الذى رمى به (باقل)، ولم يُعرف لأبى فراس منه شىء فى واقعه، ولذلك نجده، وكأننا أصر على ألا يختتم قصيدته تلك إلا بختام آخر جعل محوره تأكيد ذلك الفخر أيضاً فى قوله:

أصاغرنا فى المكرمات أكابرُ وأاخرنا فى المآثرات أوائلُ
إذا صُلْتُ يوماً لم أجد لي مُصاولاً وإن قلتُ قولاً لم أجد من يقاول^(١)

وكأنه البحث عن التفرد فى كل شىء، تتجاوز به أبو فراس منطق المادحين مع ممدوحهم ليصرفه إلى ذاته وهوموه فى كل مناحى تصويره وتقديره، وكأنه راح يتحدى الأسر والموت بما يجتره من عالم الذكرى على غرار هذا النحو المتكرر الذى اشتدت لديه وطأته فى كثير من حواراته بين أبيات قصائده، أو حتى ما احتوته خواتيمها على السواء منذ جعل المقال عنده جزءاً لا يكاد يتجزأ من المقام وحّد بينهما فى مثل قوله:

ألا هل منكراً بنى نزارٍ مقامى يوم ذلك أو مقالى^(٢)

أما عن موقفه من الأداة فقد ظل واعياً بخطرهما وأهميتهما فى إبداعه منذ شغله منطق الصنعة، ولكنها صنعة الشاعر المطبوع تعلقاً منه بضرورة التمتع بالفصاحة التى كثيراً ما ترنم بها، ولم يشأ أن يحيد عن فخره من خلالها فى قوله:

هل للفصاحة والسما حة والعلى عنى محيد؟^(٣)

إلى تصريحه بضرورة الاجتهاد والكد فى إبداعه الشعرى على طريقة الكبار الذين سبقوه أو حتى عاصروه، حيث يصطنع من الصيغ الحوارية ما يحكى جانباً من عمق

(١) الديوان ص ١٢١.

(٢) نفسه ص ١٢٨.

(٣) الديوان ص ٥٥.

الصنعة ورونق الأداء، ودقة التصوير فيقول في المقدمة الغزلية:

ما زال ينظم في الشعر مجتهداً فضلاً وأنظم فيه الشعر مجتهداً^(١)

وهو ما امتزج عنده أيضاً بزاوية الفكر التي طالما صدر عنها وأفسح لها مجالاً
رحباً في تصويره، حيث استهل بها إحدى رائياته قائلاً:

أجملو لمن لا صبر ينجده صبر إذا ما انقضى فكر ألم به فكر؟

ولعل تكرار صيغ الفكر لديه يظل جامعاً بين تجربة الرومانسي الصادق مع ذاته،
وبين قدرات الشاعر الصانع المتمكن من أدواته، وقد تحكم في أزمته، وأمسك
بيديه كل خيوطها وسيطر على مجمل أطرافها، ما يفسر لنا تردد الفكر عنده من هذه
الزوايا التي يطرحها مثل قوله أيضاً:

عذوبة صدرت عن منطق جدد كالماء يخرج ينبوعاً من الحجر
وروضة من رياض الفكر دبجها صوب القرائح لا صوب من المطر
كأنما نشرت أيدي الربيع بها برداً من الوشى أو برداً من الخبر

وطريف عنده - بالتأكيد - أن يمزج الفكر بمشاهد الطبيعة، وأن يجمعها معاً مع
منطقه المتجدد وطبعه الأرستقراطي ونزعة الوجدانية.

ثم يميل إلى اتخاذ الفكر والصنعة مجالاً يوظفه في منافسة القدماء، أو محاكاتهم،
وإذا هو - في كل - يستحسن مقومات صنعته من منظوره الخاص كلما قاسها
بصنعتهم على غرار ما عرضه من أمر جرير والفرزدق والأخطل في قوله وقد جاوز
كل فحول العصر السابق بصنعته وعمق أدائه على حد تصويره:

بقوافي ألد من بارد الماء ولفظ كاللؤلؤ المنثور

(١) نفسه ص ٥٧.

محكم قصر الفرزدق طلّ عنه وفاق شعر جرير

بل يزداد حرصه على عرض تفاصيل الصنعة من خلال تناول مقوماتها مُوزعة بين لفظ ومعنى، شأنه في ذلك شأن نقاد عصره ممن لم يقل عنهم خبرة حتى شغلته خبرة الناقد في واحد من أبياته يقول فيه^(١):

وخبّرتُ هذا الدهر خبرة ناقد حتى أنستُ بخيره وبشره

إلى ما راح يطرحه من أبعاد خبرته حول منطق الصدق في قوله جامعاً بين رؤيته للصدق الأخلاقي والصدق الفني وبين فخره بشعره إذ يجعل بينهما عرى وثيقة يصورها في مثل قوله :

فالعينُ ترتع فيما خط كاتبه والسمع ينعم فيما قال شاعره
فإن وقفتُ أمام الحى أنشده والسمع خائر لو تفنى جواهره
أبا الحصين وخيرُ القول أصدقُه أنت الصديق الذي طابت مخابره

ولا شك أن لمنطق الصدق عند أبي فراس معياراً آخر ينأى به عن مبالغات المحترفين من ذوى التكسب وأصحاب العطايا والهبات من شعراء البلاط على نحو ما رأيناه في رؤية البحرى لمقياس المبالغة في الشعر (وقد مر بنا في نظرية الشعر عنده).. ومن الصدق إلى تفاصيل مواد الصنعة ومقوماتها يميل الشاعر ميلاً إلى عرض مفاهيمه حين يتحدث عن القريض والشعر، والألفاظ ونظامها، والبديع ومعاله في قوله:

يا بُنَ الكرام الصيد جاءت كريمة أين الكرام الصيد والسادة الغر
فضلت بها أهل القريض فأصبحتُ تحية أهل البدو مؤنسة الحضر

(١) الديوان ص ٧٢.

ومثلك معدومُ النظر من الورى وشعرك معدوم الشبيه من الشعر
كان على ألفاظه ونظامه بدائعُ ما حاك الربيع من الزهر^(١)

وكذا كان موقفه من العروض كمصطلح نقدى، وكان مطلبه لبذل الجهد في صياغة الشعر من خلال موسيقاه التى اعتد بها سمة مميزة لفن الشعر فى قوله:

تناهضَ القومُ للمعالى لما رأوا غحوها نهوضى
تكلفوا المكرمات كذا تكلفَ الشعر بالعروض

وعلى هذا النهج تكرر حوارهِ فى فخرهِ بشعرهِ من خلال حرص واضح على توظيف المصطلح، والتوقف عند المديح نوعاً أدبياً شغل به كبار شعراء جيلهِ، فكأنها أراد أن يبلِّى بدلوهِ فى مشكلة قصيدة المدح موزعة بين التعقيد والبساطة توزيعها بين الاحتراف وغيرهِ فى قوله^(٢):

أما والله لا يمسين حسرى يلقفن الكلام ويعتذرنه
ولكن سوف أوجدن وصفا وأبسط فى المديح كلامهنه

ومثله كان ما عرضه من الكلام والمعانى فى تشبيهه:

كسونا أخوتنا بالصفاء كما كُسيَتْ بالكلام المعانى^(٣)

ولعل قضية (اللفظ والمعنى) راحت تطل على استحياء من وراء مثل تلك الإشارات التى عمد إلى رصدِها فى بعض قصائده ومقطعاتهِ.

ويلح علينا هنا سؤال حول موقف الشاعر من صناعة أسلافهِ، لاسيما إذا كان

(١) الديوان ص ٩٥.

(٢) نفسه ص ١٧٠.

(٣) نفس ص ١٧٢.

مَنْ مالوا إلى توظيف المصطلح النقدي في خدمة مفاهيمه - كما رأينا - وهل أبدى
تمردًا أو رفضًا للموروث أم أضاف إليه وجدّد فيه ؟ وما معايير التعامل معه
والمعالجة من خلاله؟ وما طبيعة التحفظ الذى طرحه حوله؟

لعله كان الحرص على تقليد القدماء فى كثير من مقدماته على اختلاف
موضوعات شعره، ولعله جمع أيضًا بين مقدمتين فى قصيدة واحدة على نحو ما
استهل به قصيدته الرائية قائلاً^(١):

كيف السبيلُ إلى طيف يزاوره والنوم فى جملة الأحباب هاجره
ليستمر بعدها فى عرض المشهد من خلال التعريج على تصوير رحلة الظعينة،
حيث يتوقف أمام المشهد كما صنع شعراؤه الكبار على طريقة كعب بن زهير ومن
قبله أبوه زهير، فإذا بأبى فراس ينحو نفس المنحى أمام ذكريات الظعينة وعالم
الرحيل ومشاهد البين فى قوله^(٢):

ما أنس لا أنس يوم البين موقفنا والشوق ينهى البكا عنه ويأمره
وقولها ودموع العين واكفة هذا الفراق الذى كنا نحاذره
هل أنت يا رفقة العشاق مخبرتى عن الخليط الذى زُمتْ أباعره
وهل رأيت أمام الحى جارية كالجوذر الفرد تقفوه جآذره؟
وأنت يا راكبًا يزجى مطيته يستطرق الحى ليلاً أو يباكره
إذا وصلت فعرض بى وقُلْ لهم هل واعد الوعد بين البين ذاكره؟

وفى مطلع قصيدته التى ينفى فيها عن نفسه الشاعرية إذا ما ارتبطت بالمدح
يتوقف أيضًا مع (الطيف) من منظور موروث أموى حين يعرض لخيال العامرية
على حد تصويره:

(١) الديوان ص ٧٨.

(٢) نفسه ص ٨٠.

لعل خيال العامرية زائر فيسعد مهجود ويسعد هاجر^(١)

ولكنه على مستوى الصراع بين القديم والمادة الجديدة لم يكن ليسير في أى من الاتجاهين إلا أن يحاول الجمع بينهما في صيغة فنية متوازنة قد يوهننا بعكسها أحياناً حين يقول وقد ارتدى ثوب الناقد:

أيسفلكم وصفُ القديم؟ ودونه مفاخرُ فيها شاغلٌ ومآثر^(٢)

فمع تلك الصراحة في احتكاكه بالقديم لم يكن لينأى عنه بقدر ما راح يدور في فلكه في مواقف كثيرة بدت أكثر عمقاً عما رأيناه في مشاهد الطيف إلى تعميق لوحة الظعنينة بشكل أكثر وضوحاً^(٣):

لولاك يا ظبية الأنس التى نظرت لما وصلن إلى مكروهى الحدق
لكن نظرتُ وقد سار الخليطُ ضحىً يناظر كلُّ حسن منه مُسترق

مما يكاد يذكرنا - على الفور - بمنطق زهير حول طبيعة التحديد الزمانى والمكانى وبقية أبعاد الموقف الغزلى في معلقته:

بكرنْ بكوراً واستحرنْ بسُخرة فهنْ لوادى الرُّس كاليد للفم
وفيهنْ ملهى للصيدق ومنظرٌ أنيقٌ لعَيْن الناظر المتوسم

فإن تعمقنا معه الصورة إلى أقصى درجات المحاكاة للقدمات استوقفنا عنده ذلك الطلل الصريح الذى لم يجد حرجاً ولا وجلّاً في عرض بعض لوحاته من خلاله على غرار قوله^(٤):

(١) الديوان ص ٨١.

(٢) نفسه ص ٨٤.

(٣) نفسه ص ١١٦.

(٤) نفسه ص ١٤٣.

قِفْ فِي الرُّسُومِ الْمُسْتَجَا	بِوَحْيٍ أَكْنَافَ الْمَصْلَى
فَالْجُوسُقِ الْمَيْمُونِ فَالْمُسْ	قُنْيَا بِهَا فَالنَّهْرُ أَغْلَى
تِلْكَ الْمَنَازِلُ وَالْمَلَا	عَبْ لَا آرَاهَا اللَّهُ مَخْلَا
أَوْطَنَتْهَا زَمَنَ الصَّبَا	وَجَعَلْتُ (مَنْبِج) لِي مَخْلَا

حيث يبدأ من صيغة الأمر وذكر الرسوم والأحياء، إلى تفصيل الأماكن عطفًا بالفاء بما توحى به من صور التقريب النفسى بين تلك الأماكن، وإن كان الشاعر قد حاول تلوين الصورة الطللية بلون جديد واقعى حين ربطها بماضى الصبا وذكريات الطفولة، مما يدفعه إلى الدعاء لها بالسقيا كما دعا القدماء من قبله، وكأنه تأكيد منه لاستدعاء الماضى فحسب.

وتتسع لديه دائرة الإحساس بجوهر الطلل، ويتكشف عنده مزيد من الوعى بحقائقه باعتباره مثيرًا صناعيًا لذكريات صاحبه القديمة، فيرمى إلى كشف صورة أكثر عمقًا من هذا الوعى فى مطلع القصيدة، ثم يعاود الحوار حول نفس البُعد من خلال خطابه للصاحبتين حيث يقول فى المطلع أولاً:

أَتَعَزَّ أَنْتَ عَلَى رُسُومِ مَغَانٍ	فَأَقِيمُ لِلْعِبَرَاتِ سَوْقَ هَوَانٍ
فَرَضٌ عَلَى، لِكُلِّ دَارٍ وَقْفَةٌ	تَقْضَى حَقُوقَ الدَّارِ وَالْأَجْفَانِ
لَوْلَا تَذَكُّرُ مَنْ هُوَ بِتِ بِحَاجِرٍ	لَمْ أَبْكُ فِيهِ مَوَاقِدَ النِّيرَانِ

ليستكمل به باللمح الآخر، وكأنها قصد من ورائه إلى تأكيد المشهد الأول:

يَا وَاقِفَانِ مَعَى عَلَى الطَّلَلِ اطْلُبَا	غَيْرِي لَهَا، إِنْ كُنْتُمَا تَقْفَانِ
مَنْعَ الْوُقُوفِ عَلَى الْمَنَازِلِ طَارِقُ	أَمْرَ الدَّمُوعِ بِمَقْلَتِي وَنَهَانِي
إِنَّا لِيَجْمَعُنَا الْبُكَاءُ وَكُلُّنَا	يَبْكِي عَلَى شَجْنٍ مِنَ الْأَشْجَانِ

فهو الوقوف - والوقوف تحديداً - على الطلل وهو التعليل لضرورته وحتميته، وهو الاستيقاف والاستعانة على تجاوز الموقف الكئيب لدى الشاعر من خلال الرفاق، وهو البكاء والاستبكاء من خلال مشهد الدموع، وهو الشجن الذى يبدو خيطاً جامعاً بين بكائيات الشاعر سواء أكانت على الطلل أم على غيره.

وفي قصيدة من قصائد فخره نراه يصرح ببيكائه الطللى - أيضاً - دون تردد حيث يقول:

أَبَتْ عِبْرَاتُهُ إِلَّا ائْسْكَابًا وَنَارَ غَرَامِهِ إِلَّا ائْتِهَابًا
وَمَنْ حَقَّ الطَّلُولُ عَلَى الْآ أَغْبَ مِنْ الدَّمُوعِ لَهَا سَحَابًا
وَمَا قَصُرْتُ فِي نَسَالِ رُبْع وَلَكِنِّي سَأَلْتُ فَمَا أَجَابَا

حيث يبنى المشهد على التشخيص لدموعه وعبراته ربطاً بتجربة الهوى والفراق التى عاشها، وإذا بالدموع تجد مساحة واسعة فى التصوير، ثم سرعان ما يربطها بالسؤال .. إنه سؤال الشاعر الإنسان للطلل الجهاد وإن كان يدرى - تأكيداً - بغيبة الإجابة !

وربما لاح له فى الأفق الشعري أن يذكر الطلل فى غير مقدمة ولا مطلع، وكأنها جدّد - نسبياً - فى حوارهِ من خلاله من حيث تلوين موقعه من القصيدة، ولكنه - فى معظم الأحوال - لم يكد يخرج عن السياق الغزلى من حيث المطلب الطللى ذاته على نحو ما يصطنعه بعد تمهيد فى الغزل، ليقول فى أعقابه وكأنه يتوجه به:

وَإِذَا مَرَرْتُ عَلَى الدِّيَارِ غُدِيَّة إِقْرَأِ السَّلَامَ عَلَى دِيَارِ الْهَيْثَمِ

حيث يشكل البيت تشكيلاً طللانياً تراثياً من واقع المرور على الديار، وواجب التحية التى لا بد أن يوجهها إليها، ونسبتها إلى أهلها، وتحديد البعد الزمانى للحدث وصاحبة الطلل، وكأنه يستوحى - فى كل - أركان الصورة من خلال أصدقاء تحية القدماء التى صاغ منها زهير جانباً فى قوله:

فلما عرفتُ الدار قلتُ لربها ألا عَمَّ صباحًا أيها الربُّ واسلم
أو قول عنتره:

يا دارَ عِبلَة بالجِواءِ تكلمى وعمى صباحًا دارَ عِبلَة واسلمى

ثم تمتد أمامه مشاهد الأطلال، وتتسع مساحاتها لتتلاقى مع صور الرحلة في نمطها التقليدي أيضًا، وكأننا أدرك الشاعر أهميتها كنموذج عريق يجب الإشارة إليه، أو التوقف عنده، فلم تبرأ منها منظوماته، بل أصَّل من خلالها لواجب الولاء لكل دقائق موروثة وتفصيله على اختلاف درجات التصوير، وتعدد مستوياته من مثل قوله في رائيته^(١):

أياراكبًا بأغواد رحله عذفرة عيرانة وعذافرُ
الكنى إلى أفناء بكر رسالة على نأيها وهى القوافى السوائر

على أن الرحلة هنا قد بدت موجزة مقتضبة، وكأنها مجرد معبر خاطف ظل دالاً على اعتداده بالقديم ابتداءً من مجرد الرغبة في الإشارة إليه فحسب، وربما أطل قليلاً في حوارات أخرى بدت أكثر دلالة على تمثله لقسمات المشهد الموروث على نحو من قوله^(٢):

يقولُ صحابتي والليلُ داج وقد هبَّت لنا ريحُ الصباح
لقد أخذ السرى والليلُ منا فهل لك أن تريح بجوَّراح
فقلت لهم على كُرو: أريحوا ففى الذملان رُوحى وارتياحى

حيث مال إلى تصوير الرحلة زمانًا ومكانًا، كما استوقفته ضروب سير الإبل

(١) الديوان ص ٨٤.

(٢) نفسه ص ٤٤.

حتى كاد يتوحد معها توحد أبى الطيب المشهور في قوله (من قصيدته الميمية في الحمى):

عيونٌ رواحلى إن جرّتُ عيني وكلُّ بغام رازحةٌ بغامى

وعلى كل فقد أراد أبو فراس أن يرضى في نفسه أشياء كثيرة تجاه الموروث من جانب تفاعله مع حس المعاصرة وعمق التجديد من جانب آخر، خاصة أن الرجل بدا شديد الحرص على عروبه التي لم تُشب بشائبة، ولم يكن من الشعوبين بقريب من قريب أو بعيد- بالتأكيد- وفي هذا الإطار من التجديد نظم عددًا كبيرًا من قصائده بلا طلل ولا رحيل، وكأنها انطلق من إسهاره فبدأ أحيانًا بمقدمات مغايرة، أو حتى ربما اختصر الطريق فبدأ بلا مقدمات، كما صنع في خطابه لسيف الدولة - مثلاً- في مطلع قصيدته^(١):

أسيف الهدى وقرى العُرب علام الجفأ؟ وفيم الغَضَب؟

وفي غير الطلل والظعائن تبدو شذرات أخر كاشفة عن تراثية الشاعر الأمير عربى النسب، والذي قد يتناص أحيانًا مع مقولات بعض الشعراء على نحو ما عرضه من تأثر واضح بطرفة بن العبد في قوله:

أيا قومنا لا تنشبوا الحرب بيننا أيا قومنا لا تقطعوا اليد باليد

عداوة ذى القربى أشد مضاضة على المرء من وقع الحسام المهند^(٢)

مما يقارب شدو ابن المعتز الذي مر بنا وقد تناص مع امرئ القيس:

خليلى بالله أقعدا نصطبح بلا (فقا نبك من ذكرى حبيب ومنزل)

وعلى طريقتهم في خطاب المثني والخليتين ترددت لديه الصيغة على نحو ما سبق

(١) الديوان ص ٣٠.

(٢) نفسه ص ٦٢.

وتردد من أشباهها، على منهج حوارى أجاد عرضه، وكشف فيه عن أبعاد نفسية عميقة كان يعيشها وجدانيًا في مثل قوله^(١):

خليلى خليانى وذمعى إن فى الدمع راحة المكروب
ما تقولان فى جهاد محب وقف القلب فى سبيل الحبيب
هل من الظاعنين مُهدٍ سلامى للفتى الماجد الأريب الأديب

بل ربما امتد التقليد إلى رصد توحّده مع بعض أعلام القدماء حين يذكرهم ويحكى فضلهم، أو يميل إلى سرد أخبارهم ويرصد جانبًا من الانتماء إليهم على نحو قوله^(٢):

وحكمى بكاء الدهر فيما ينونى وحكم "لبيد" فيه حول مجرم
وما نحن إلا "وائل" و"مهلهل" صفاً وإلا "مالك" ومتمم

إنه وجود الذات فى خضم القديم، ربما بنفس القدر الذى عاش الشاعر فى زحام عصره ومشكلات عالمه.

أما من حيث الوظيفة فكان من الطبيعى أن يختلف موقف أبى فراس عند شعراء الاحتراف والتكسب، حيث يظل الأقرب إلى التصوّر أن يستكمل حلقة المادحين الأمراء، فبدأ قريباً فيها إلى منهج عبدالله بن المعتز الذى مر بنا طرح نظريته ومنهجه وصيغ حوارهِ حول ممدوحيه، أو منطقهِ الانفعالى الصادق إزاء من يمدحهم، خاصة من كان منهم أقل منه منزلة ومكانة، وربما قاربت لهجة أبى فراس منطق مدح ابن المعتز لأسرته العباسية على الإطلاق، أو لابن عمه المعتضد بالله على وجه الخصوص.

(١) نفسه ص ٢٦.

(٢) الديوان، ص ١٤٩.

ولعل الدائرة هنا تقارب سالفها خاصة من زاوية الصلة الوثيقة التي تحكيها قصة العلاقة بين أبي فراس وابن عمه سيف الدولة، ثم من زاوية احتمائه بالبيت الحمداني الذي ينتمى إليه، فيختلط لديه المدح بالفخر - آنذاك - صراحة - على حد تعبيره - في قوله^(١):

وكيف أعيبُ مدحَ شمس قومي ومن أضحي امتداحهم امتداحي

فهى وظيفة ذاتية تتداخل فيها الأنا مع "نحن" في توحد شبه تام، فالشاعر يجد نفسه في قومه وفي مدح ابن عمه وفخره بذاته جميعاً، مما يكاد يذكرنا بدويان ذات عمرو بن كلثوم في تغليته الطاغية على مدار معلقته كلها.

ومن هنا سجل الشاعر لنفسه رؤية خاصة امتدت إلى منطق العطاء ودائرة التكبس، مما لا ينطبق عليه بحال، وإنما ينطبق على كبار المادحين من أهل الاحتراف وذوى الصنعة، وكأنها فلسف رؤيته لذلك العطاء في ذاته كموقف نقدي بدا مرتبطاً - إلى حد بعيد وواضح - بتوظيف الشعر في مثل قوله^(٢):

ليس جوداً عطية بسؤال قد يهزُّ السؤالُ غير الجواد
إنما الجودُ ما أتاك ابتداءً لم تذق فيه ذلة الترداد

بل قد يطول الموقف لديه، وربما تتعدد تفاصيله حول فهمه للوظيفة وطبيعة وعيه بأبعادها خاصة حين ينفي عن نفسه صراحة أن يكون مداخاً أو شاعراً في أبياته المشهورة.

ولا أنا فيما قد تقدم طالبٌ جزاءٌ ولا فيما تأخر وازرٌ
يسر صديقي أن أكثر واصفى عدوى وإن ساءته تلك المفاخرُ

(١) الديوان ص ٤٦.

(٢) نفسه ٦١.

نطقت بفضلى وامتدحت عشيرتى وما أنا مداح ولا أنا شاعر

إذ يابى أن ينتمى إلى كتائب المحترفين، أو يدرج ضمن قوائم المتكسبين بأشعارهم، ولذا ينفى عن نفسه الشاعرية إذا ارتهنت بهذا المنطلق المرفوض من جانبه ضمن كتائب الساعين وراء ممدوحيهـم.

وربما اختتم بعضاً من قصائده بحوار أكثر تفصيلاً حول مفهوم الوظيفة لدى أهل التكسب والاحتراف - أيضاً - كما أورد على لغة الخطاب التى صاغها قائلاً^(١):

يا منفق المال لا يريدُ به إلا المعالى التى يؤثّلها
أصبحت تشرى مكارمًا فضلاً فداؤنا قد علمت أفضّلها
لا يقبل الله قبل فرضك ذا نافلة عنده تنفلّها

وكأنما وحد بين مفهومه لمنطق المداح ومنطق الممدوح معاً فما شغل بضياح ذات المداح وتضاؤله، بل كأنما استهجن من الشعراء من صنع ذلك حتى اختفت ذاتيته اختفاء بشار أمام عُقبة بن سلم حين قال فى مدحه:

صنعتنى يداه حتى كأنى ذو ثراء من سرّ أهل الثراء

وكأن استهجانه قد امتد إلى المدح حين أصبح سوقاً للنفعية والارتزاق، ومجالاً رحباً للنفاق والمداهنة، وكأنما ظل رافضاً لمنطق بشار أيضاً فى نفس القصيدة:

يشترى الحمد بالثنا ويرى الذم م فظلياً كالحية الرقشاء

وهكذا تظل لرؤية أبى فراس خصوصيتها وتميزها كما تظل مصداقيتها دالة على صدورها عن إمارته الفذة التى لم يتنازل عنها تحت أى من ضغوط ظروفه وأحواله فى الأسر وغيره.

(١) الديوان ص ١٣٥.

وقد استطاع على مدار نظريته أن يتسق مع نفسه، وأن يبرأ من مغبة الانقسام الداخلي عليها، فأشبع فيها حس الإمارة ومنطق السيادة من خلال ضروب التزاوج التي أجاد صناعتها بين موروثة ومواد ثقافة عصره في آن واحد.