القسم الثانى

الشعر والشعراء

obeikandl.com

obeikandl.com

المبحث الأول

اتجاهات الشعر العباسى وأطواره إلى أبى الطيب المتنبى

هذه تقدمه هامة بين يدى دراسة الشعر والشعراء الكبار الذين يمثلون الاتجاهات الكبرى فى الشعر العباسى إلى أبى الطيب المتنبى.

والباحثون المتخصصون فى دراسة تاريخ الأدب العربى، يعرفون جيدًا أن مبحث التطور فى هذا العصر مترامى الأطراف متعدد السمات، ولكن الجهود العلمية التى بذلت فى دراسة الشعر والشعراء، وتحديد الأطوار والاتجاهات، تجعل من الميسور الآن على دارس متخصص أن ينعم النظر فيصل إلى تحديد الأطوار والاتجاهات الأساسية فى تاريخ الشعر، ويبقى الخلاف بعد ذلك فى تحديد طبيعة الأدوار، ونوع السمات والخصائص، فمثلاً سوف نرى فى دور بشار وجوهًا من الرأى، وفى فهم أبى نواس أنواعًا من التحليل والتأويل فى شرح دوره الفنى، وأما أبو تمام والبحترى فكانا مجالاً لألوان من الفهم والتأمل والتحليل بل الجدل النقدى لدى القدماء قبل المحدثين إلى آخر ما هو معروف ومتوقع فى مسائل البحث الأدبى.

ولكن المهم فى دراسة الاتجاهات والأطوار ليس الوقوف عند السمات والخصائص الفنية التى هى 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 فى طوره واتجاهه الذى ينسب إليه كان شعره دالاً عليه ومميزاً له. والاتجاهات الشعرية الكبرى يمكن تحديدها فى تصورى على النحو التالى:

أولا : الاتجاه التجديدى المحدث :

وأبرز زعماءِ 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 القدماءُ عنه أنه : زعيم المحدثين، وأبو نواس كما تدل الدراسات ويؤكد شعره، كان يمثل طاقة مبدعة لأنماط وأساليب ممعنة فى الحداثة متطورة بها، ثم هو زعيم اتجاه فنى فى الثورة على بعض تقاليد القصيدة العربية الموروثة، وسوف نقف طويلاً مع ثورته على الأطلال، ونؤصل البعد الفنى لموقفه، وليس الشعوبى كما ذهب كثير من الدارسين. وأبو العتاهية وَتَرٌ آخر متميز تمامًا فى حركة التجديد المحدث فى تطور الشعر العباسى، فقد كشف عن عبقرية خاصة فى استخدام اللغة من حيث البساطة الممعنة فى السهولة، ومن حيث توظيف لغة الخطاب العادى لإبداع تشكيل شعرى، وكذلك غزارة الإيقاع الموسيقى واتساع مداه بحيث تطوّح ليتجاوز عروض الخليل، يضاف إلى ذلك اتجاهه إلى تسخير المعنى الواحد فى مسالك متعددة مع الترديد والتكرار، مما يدل على ولوع بالبحث عن مسارب جانبية لإخراج المعنى الواحد فى سياقات متعددة.

فهؤلاء الشعراء الثلاثة يجمعون فى فنهم الشعرى أبرز سمات التجديد والحداثة، ولا ينكر أحد جهد إخوانهم من الشعراء المعاصرين لهم، ولكن هؤلاء الثلاثة يُغْنون تمامًا فى تمثيل طبيعة هذا الاتجاه وتأصيله.

ثانيًا : اتجاه التعميق والإثراء الفنى (للجديد المحدث وللقديم الموروث) :

وهذا الاتجاه يُعنى بتحبير الفن الشعرى بشيات الصنعة التى تزيد المعنى عمقًا، والبناء الفنى زخرفة فى تشكيلاته اللغوية والصوتية التى لها علاقتها

المتباينة بعمق المعنى أو غرابته، وبجدته أو توليده يستوى فى ذلك ما هو محدث الإبداع وما هو تراث المنزع، فهذا اتجاه إلى إثراء الصناعة الفنية بالزخرف اللفظى والعمق العقلى، كما ظهر ذلك فى أرقى صوره وأعلاها فنًا عند أبى تمام - ولا ننسى طبعًا دور كل من مسلم بن الوليد وابن المعتز.

وفى اتجاه الإثراء الفنى لصناعة الشعر لا بد أن يلفتنا بقوة ابن الرومى فى براعة التصوير وبساطته، وقوة إبهاره أو أسره بفضل عناصره التى تثرى الشعر العربى بحلاوة جدّتها وبراعة تأملها وجمال سبكها، كما فى قصيدته (فى وحيد المغنية) التى يعلق عليها الأستاذ إبراهيم عبد القادر المازنى بقوله: «إنّا لا نعرف قصيدة أخرى فى لغة العرب - وقد كدنا نقول أو فى سواها - أجمع منها لمعانى الحب والجمال»[1].

وفى داخل الإطار العام لاتجاه الإثراء الفنى لصناعة الشعر العربى ظهر البحترى ليؤصل ميزة الإثراء الفنى للتراث الشعرى اعتمادا على الطبع الصافى فى فهم التراث وتذوقه وتناوله مع رفده بمعطيات العصر الثرية فى بعدها الحضارى والاجتماعى، بحيث أصبح الفن الشعرى على يديه يحاكى التراث وينسج على ضوء تقاليده وأعرافه الفنية، ولكن بإبراز أصفى عناصر جمالياته وصقلها، بحيث أطل الشعر العربى على يديه صفى الوجه واضح القسمات بهى الطلعة، يضيف إلى أصالته من الطبع والفطرة زاده العصرى فى إيقاع موسيقى مكثف صفى، وفى معان وموضوعات وطُرف من الأفكار والإحساسات تصله بعصره ويومه وشاعره، ولكن ذلك كله فى إطار التقاليد المرعية فى القصيدة العربية، فالجمال عنده ليس كثافة فى الوشى والأصباغ وبراعة فى العمق والتوليد، ولكنه تدفق الطبع وفتنة الطبيعة الفنية العارية عن التحبير المتكلف، المتجملة بتكوينها الخَلْق الذى يستغنى بنفسه عن تكثيف الأصباغ والحِلَى، ومن أجل ذلك سوف نتوقف مع سينيّته كاملة نتناولها بالتحليل الأدبى والتذوق الفنى.

وهذا الاتجاه بشعرائه الكبار هو الذى وسمه ابن رشيق فى كتابه العمدة

---

(١) بشار بن برد ص ٥٥ ط دار الشعب.

«بالصنعة والتصنيع» وتابعه فى ذلك أستاذنا الدكتور شوقى ضيف[١]، وهو الذى عناه الأستاذ الدكتور يوسف خليف[٢] بأنه اتجاه الصراع بين القديم والجديد 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 كلها تتآزر على نحو بعيد المدى بحيث تصبح الصناعة اللفظية المقصودة تعميقًا 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 ويوشّيها بغير أصباغ فى تحبير اللفظ وتعميق المعنى، بل بإبراز قسمات 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 «أبوتمام، والبحترى» يسعيان لغاية واحدة، كلٌ بوسائله ومواهبه الفنية.

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

ثالثًا: اتجاه التأصيل
(للقيم الفنية فى الشعر العربى حديثه وموروثه):

لعل الموهبة الفنية لشاعر العربية الأكبر الذى انتزع لنفسه التاج والصولجان فى دنيا الشعر العربى أبى الطيب المتنبى تكمن فى أنّه أصّل وأرسى مجموعة من

---

(١) راجع الفن ومذاهبه: الفصلين الثالث والرابع، وراجع أصل هذه التسمية فى العمدة لابن رشيق ص. ١٣-١٣٢ تحقيق محمد محيى 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 ويقيسه بالسابقين عليه منذ كان الشعر الجاهلى إلى يوم أبى الطيب، وما يزال أبو الطيب ذا منزلة عالية وعُجْب فى هذا القياس، وذلك التأمل، ثم يقيسه الناظر إلى من بعده فما يزال أبو الطيب عنده صاحب غلب وسبق. وأفضل اللاحقين على المتنبى من الشعراء مَنْ كان يتفيأ فى فنه ظلال فن المتنبى كأمير الشعراء أحمد شوقى فى عصرنا الحديث، وعند التأمل سوف نجد أن الإمارة الشعرية عند شوقى ترجع فى بعض أسبابها الفنية الواضحة إلى نسبه الفنى بأبى الطيب المتنبى، فكأن إمارة شوقى فى بعض جوانبها إمارة لأبى الطيب مرة أخرى فى عصرنا الحديث، ونحن فى ذلك لا ننكر على شوقى أصالته فى فنه، ولكن أبا الطيب كان محبوبًا لدى شوقى فوثّق الحب بين فنيهما بوشائج فنية عالية، للسابق فيها فضل الابتكار والتأصيل، وللّاحق فيها فضل الاهتداء بها والإضافة إليها إضافة تحسب لشوقى، ولا تتجاوز قدر المتنبى ولا تمسّ عرشه الشعرى.

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

لقد ابتكر المتنبى مصالحه فنية واعية بين القيم الجمالية الموروثة والمحدثة، وفى الصيغة الجديدة أرسى دعائم الشعر العربى، وثبّت تقاليده وجعلها تفرض نفسها إلى يومنا هذا حتى بعد تطور الشعر المحدث الجديد إلى مجالات وقيم فنية بعيدة الشقة عن شعر المتنبى، ولكن المتنبى ما يزال وسيظل فى تاريخ الشعر العربى قادرًا على منافستها وتلقينها درسًا قاسيًا 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 بابًا من أبواب الإبداع الفنى قديمًا وحديثاً وفى كل اللغات، يفوز فيه المتنبى بالتاج والصولجان معًا. والحكمة هى القيمة الحقيقية فى إدراك تجربة ما، وتحليل موقف ما، وكثيراً ما نجد أشد الشعراء المعاصرين حداثة يُثرى فنَّه ويعمق ثقافتَه ويشهر هويّة الدراية والمعرفة حين يُبْحر فى الاستخدام التراثى بأسلوب عصرى للحكمة عند المتنبى[١].

إن روح المصالحة أو المزاوجة الفنية التى اهتدى إليها المتنبى وأصّله بفنه الإبداعى هى تلك الصيغة التى وصفها الأستاذ الدكتور يوسف خليف بقوله: «إنه أعاد للقصيدة العربية روحها البدوى فى غير انفصال عن روح العصر الجديد بما يحمله من ثقافات عقلية، فحقق بهذا مزاوجة عبقرية بين بساطة البداوة وصفائها، وفطريتها، وبين ثقافات عصره العقلية بقضاياها المعقدة»[٢].

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

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

---

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

(٢) تاريخ الشعر فى العصر العباسى ص ٨.

المبحث الثانى
ثلاثة من شعراء الاتجاه التجديدى المحدث

١ - بشار بن برد
(٩٦ - ١٦٧ هـ)

هو بشار بن برد بن برجوخ. والملاحظ أن سلسلة نسبه تصله ببعض بيوت الملك الفارسى[١]، ولعل معرفته بهذا النسب كان لها بعض الأثر فى تكوين شخصيته ونمط أخلاقه، وكان (برجوخ) جده من طخارستان من سبى المهلب بن أبى صفرة[٢]، وأما أبوه (برد) فكان طيّانًا يضرب اللبن، وقد هجا حماد عجرد بشارا بصناعة أبيه[٣] وكان أبوه هذا أول الأمر فى عداد رقيق «خيرة القُشَيْريّة» وقد زوجته سيدتُه هذه أمة رومية كانت مملوكة لرجل من الأزد فوُلد بشار رقيقًا، ويقال إن مولى أم بشار الأزدى تزوج امرأة من بنى عقيل، فقدم: الأمةَ الرومية أمَّ بشار، وولدَها فى صداق زوجته العُقيليّة، فأعتقت هذه الزوجة بشارًا وأمه لأنه أثر فى نفسها كون الوليد الصغير أعمى، ولذا كان ولاء بشار فى بنى عقيل، وقد جاء فى أخبار بشار ما يفيد أن أمه كانت تسمى «غزالة» وكان له أخوان احدهما يسمى بشرا والأخر بشيرا، وكانا قصابين، ويفيد الجاحظ أنهما كانا أخويه لأمه، ويقال إن أحد أخويه كان أعرج والآخر ناقص اليد فهم ذريّة مثوفة[٤].

---

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

(٢) الأغانى ٣/١٢٩ الثقافة بيروت.

(٣) الأغانى ٣/١٣١ الثقافة بيروت.

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

وكان بشار يكنى أبا معاذ، وكان يلقب بالمرعَّث (بفتح العين المشددة) والرعَث (بالتحريك): الاسترسال والتساقط، أو هو مشتق من رَعْثة الديك وهى اللحمة الحمراء المتدلية تحت حنك الديك. وقيل: لقب بذلك بسبب وقوع هذه الكلمة فى شعره حيث يقول:

قال ربّم مرعَّثٌ ساحرُ الطَّرفِ والنظرْ
لستَ والله نائلى قلت: أو يغلبُ القدرْ
أنت إن رُمْتَ وصلنا فانْجِ، هل تُدرك القمر

فيكون من جملة الشعراء الذين لقبوا بكلمات وقعت فى أشعارهم، وقيل: لأنه حين كان صغيرًا كان فى أذنيه قرطان، والقرط يسمى الرعْثة، وقيل لأنه كان لقميصه جيبان يمينًا وشمالاً فشبهت تلك الجيوب بالرُّعاث لاسترسالها وتدليها وسمى من أجلها المرعث.

وقد صرح بشار فى شعره بهذا اللقب حيث يقول:

أنا المرعَّث لا أُخْفى على أحد ذَرَّتْ بى الشمس للقاصى وللدّانى

وقوله:

فُتِنَ المرعّث بعد طول تَصَلُّح وصبا ومَلّ مقالةَ النصّاح

وغير ذلك من أشعاره[1].

وقد ولد بشار بالبصرة سنة ست وتسعين تقريبًا، ولم يكن بشار بحكم عاهته التى ولد بها مهيأ لتعلم صناعة أو حرفة غير التردد على المساجد لطلب العلم، وقد ظهر نبوغه المبكر فى قول الشعر، وكان المربد بالبصرة سوقًا للشعر وساحة للهجاء، فكان أول غرض من أغراض الشعر يتعلق به بشار هو الهجاء، ويبدو أن الوسط الأدبى فى المربد ليس هو وحده الذى وجه بشارا إلى حب الهجاء والتعلق به، بل طبيعة بشار العنيفة الغضوب المعتدية غير المحبة،

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

كان حب العدوان فى طبعها سجية تلذّ لها، وكان الهجاء أوفق الأسلحة التى ترضيها، ويقال إن والده كان يضربه بسبب تعرضه للناس، وكثرة شكواهم منه، وهو يقول لأبيه إن الله يقول: «ليس على الأعمى حرج»[1].

ويروى عن الأصمعى أنه قال: «قال بشار الشعر وله عشر سنين، فما بلغ الحلم إلا وهو يخشى معرّة اللسان بالبصرة. قال: وكان يقول: هجوت جريرًا فاستصغرنى وأعرض عنى، ولو أجابنى لكنت أشعر أهل زمان»[2] وفيما يرويه صاحب العمدة يقول: «.. لم أهجه لأغلبه، ولكن ليجيبنى فأكون من طبقته ولو هجانى لكنت أشعر الناس»[3].

وقد رغب بشار فى أن يكون متمكنًا من العربية خبيرًا بها فيمّم نحو البادية ليكون ذا باع فى اللغة مشهودًا له بتمكنه واقتداره.

«وكان بشار ضخمًا عظيم الخلقة مجدور الوجه طويلًا جاحظ المقلتين، يغشاهما لحم أحمر، فكان أقبح الناس عمى ومنظرًا، وكان إذا أراد أن ينشد صفق بيديه وتنحنح وبصق عن يمينه وشماله ثم أنشد فيأتى بالعجب»[4].

ويقال إن بشارًا كان نظيفًا فى ملبسه، وكان ذا طابع خاص فى اختيار لباسه ليسهل عليه ارتداؤه، وكان أخواه كما سبق القول قصابين، وكان يدين لهما بأنهما أغنياه عن التكسب بالشعر والتعرض للملوك[5] فى مطلع حياته، ولذا كان عطوفًا عليهما، وكانا بدورهما يعمدان إلى ملابسه النظيفة ويرتديانها دون إذن منه، فيصيبها التلوث والاتسلخ وتفوح منها أحيانًا رائحة كريهة، ومن كثرة ما تعرض لهذا الأسلوب منهما، كان يضطر إلى ارتداء الملابس بهذا الإتسلخ، فقيل له ما هذا يا أبا معاذ فأجاب بقوله: «هذه صلة الرحم»[6].

---

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

(٢) الأغانى ١/١٣٨ ثقافة.

(٣) العمدة لابن رشيق ص ١/١١٠ تحقيق محمد محيى الدين.

(٤) الأغانى ٣/١٣٥ ثقافة.

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

(٦) انظر الأغانى ٣/٢٠٨، وانظر فى وصف ثياب بشار ٣/٦١ من البيان والتبيين للجاحظ ط دار الكتب العلمية ببيروت.

وهكذا كان بشار قبيح المنظر والأخلاق معًا حيث لم يكن مهذبًا، بل كان ينقاد لكل نزعاته السيئة، وكما يقول الأستاذ حنّا الفاخورى: «ورأس عيبه الإباحة فهو مغرم بالخروج على قيود الفضيلة والتقاليد المرسومة، لا يريد لنفسه قيدًا ولا وازعًا، ولا يرعى حرمة لأحد، ولا يعترف بمبدأ أو ضمير أو دين، وهو متقلب، لا يثبت على عهد ولا مذهب، لا اكتراث غير مبال بأى شىء يفعله ما دام يرضى نزواته وغرائزه»[1].

وكان يرى الهجاء سبيلًا إلى التخويف وابتزاز الأموال، يروى صاحب الأغانى فيقول: قيل لبشار إنك لكثير الهجاء فقال: «إن وجدت الهجاء المؤلم آخذ بضبع[2] الشاعر من المديح الرائع، ومن أراد من الشعراء أن يُكرَّم فى دهر اللئام على المديح فليستعد للفقر، وإلا فليبالغ الهجاء ليُخاف فيعطى»[3]، وسوف يأتى مزيد بحث لذلك عند كلامنا عن شعره فى الهجاء.

وكان بشار شديد الاعتداد بنفسه وشديد الغرور بها، يروى أن رجلًا قال لبشار إنى أنشدت فلانًا قولك:

إذا أنتَ لم تشربْ مرارًا على القَذَى ظَمِئتَ. وأىُّ الناس تصفو مشاربه؟

فقال المستمع ما كنت أظن هذا البيت إلا لرجل كبير مجرّب، فقال بشار لمن يحكى له: ويلك! أفلا قلت له: هو والله أكبر الجن والإنس[4].

ومع ذلك كان جريئًا فى الحق الذى يعتقده، وأولى من ذلك جراته فى الحق الذى هو حق لذاته. يحكى أن رجلًا يقال له «المُعَلَّى بن طريف» كان جالسًا مع بشار فى دار المهدى فى انتظار الإذن بالدخول، فتوجه إلى الحاضرين بالسؤال عن معنى النحْل فى الآية الكريمة: ﴿وأوحى ربك إلى النحل أن

---

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

(٢) الضبع: الكتف والناحية. وهو يريد هنا العضد.

(٣) الأغانى ٣/٢٠٢ ثقافة.

(٤) راجع الأغانى ٣/١٤٨ ثقافة.

اتخذى من الجبال بيوتًا ومن الشجر ومما يعرشون»[١] فقال له بشار: النحل التى يعرفها الناس. فقال الرجل: هيهات يا أبا معاذ. النحل: بنو هاشم. وقوله تعالى: ﴿يخرج من بطونها شراب مختلف ألوانه فيه شفاءٌ للناس﴾[٢] يعنى العلم. فقال بشار: أراك الله طعامك وشرابك وشفاءك فيما يخرج من بطون بنى هاشم، فقد أوسعتنا غثاثة. فغضب الرجل وشتم بشارا، وبلغ المهدى الخبر فدعا بهما، فحدثه بشار بالقصة، فضحك المهدى حتى أمسك بطنه، وأيد بشارا وقال للرجل: أجل جعل الله طعامك وشرابك مما يخرج من بطون بنى هاشم[٣].

هكذا كان بشار واضحًا صريحًا حتى لو كان الموقف يُخشى التورط فيه لصلته بالخلافة، وهذه نادرة، ونوادره فى ذلك كثيرة لا تكاد تحصى.

آفة العمى فى حياة بشار وأثرها فى فنه الشعرى:

يقول أستاذنا الدكتور طه حسين: «قد كان من المعقول أن تكون الآفة التى ابتلى الله بها بشارا مصدرًا لحب الناس إياه وعطفهم عليه، ورفقهم به، لو أن بشارا عرف كيف يتلقى هذه الآفة، وكيف يحتملها، وكيف يعرف مكانته منها، ولكنّ من البائسين من يجعل الله البؤس مصدر النقمة منهم، والسخط عليهم، لأنهم يُسيئون احتمال هذا البؤس، أو يضعونه فى غير موضعه... أصاب الله بشارا بهذه الآفة... ولكنه أساء احتمال آفته، كما أساء الانتفاع بذكائه وحدة ذهنه فأصبح بغيضًا إلى الناس، مذمًا عندهم، ثقيلًا عليهم»[٤].

ولم يقف الأمر ببشار عند سخطه على آفته بل تجاوز ذلك إلى الاستعلاء والتمدُّح بها ومن أمثلة ذلك قوله:

عَمِيتُ جنينًا والذكاءُ من العمى ... فجئتُ عجيبَ الظن للعلْم معقلا

---

(١) الآية ٦٨ سورة النحل (رقم ١٦).

(٢) هذا جزء من الآية ٦٩ سورة النحل.

(٣) الأغانى ١٥٢/٣ ثقافة.

(٤) حديث الأربعاء جـ٢ ص١٨٨ - ١٨٩ د. طه حسين ط١٢.

وغاضَ ضياءُ العينِ للقلبِ فاغْتذى بقلبٍ إذا ما ضيَّع النَّاسُ حصَّلا
وشعرٍ كَنَوْرِ الروْضِ لاءمْتُ بينه بقولٍ إذا ما أَحْزنَ الشعرُ أَسْهَلا[1]

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

كأن مُثَارَ النقْع فوق رءُوسنا وأسيافَنا ليلٌ تهاوى كواكبه

بل إنه يكثر فى شعره من حديث المبصرين، من ذلك جملة هذه النماذج التالية:

ونبدأ هنا برواية الخطيب البغدادى حيث يقول:

«أخبرنى الأزهرى.. قال كنا عند ابن الأعرابى فأنشده رجل لخالد الكاتب:

رقدت ولم ترثِ للساهر وليلُ المحبِّ بلا آخر

فاستحسنه، ثم أنشد رجل لبشار:

خليليَّ ما بال الدّجى لا يزَحْزَحُ؟ وما بالُ ضوء الصبح لا يتوضحُ؟
أضلَّ الصباحُ المستقيمُ طريقَه؟ أمِ الدهر ليلٌ كلُّه ليس يبرحُ؟
أظنُّ الدجى طالتْ، وما طالت الدّجى ولكنْ أطالَ الليلَ همٌ مبرِّحُ

فقال ابن الأعرابى للذى أنشده بيتَ خالد: نَحِّ بيتك لا تأكلْه هذه الأبيات، فإن بيتك طفل وهذه الأبيات سباع»[2].

ومن النماذج الواضحة فى هذا المقام قوله:

يا منظرًا حسنًا رأيتُه من وجه جارية فديتُه

---

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

(٢) تاريخ بغداد ٧/١١٤.

وقوله :

أبيتُ أَرْمَدَ ما لم أكتحِل بكمُ ... وفى اكتحالى بكم شاف من الرَّمد

وقوله :

وأحورَ محسودٍ على حسن وجهه ... يزين السموطَ نحرُه وترائبُه

وقوله :

حوراءُ إن نظرتْ إليـ ... ـك سقتْك بالعينين خمرا
وكأن رجْع حديثها ... قطعُ الرياض كُسِين زهرا

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

يا قومُ أُذنى لبعض الحى عاشقةٌ ... والأُذْنُ تعشق قبل العين أحْيانا
قالوا بِمَنْ لا ترى تهذى؟ فقلتُ لهم ... الأُذْن كالعين تُوفِى القلبَ ماكانا

ويقول أيضًا متحديًا آفته :

عجبتْ فَطْمةُ من نعتى لها ... هل يجيدُ النعتَ مكفوفُ النَّظر[1]

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

أعمى يقود بصيرًا لا أبالكُمُ ... قد ضلَّ من كانت العُمْيان تهديه

حتى صار به إلى منزل الرجل، ثم قال له : هذا هو منزله ياأعمى»[2].

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

---

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

(٢) الأغانى ٣/ ٢٢٠ ط الثقافة بيروت.

سأل صانعًا أن يصنع له جامًا[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 تهدي 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 لابد وأنها تتطلع إلى نفسها وإلى الترقب لساعة الخلاص، ولا يمكن لأي فكر إنساني أن ينكر على الأفراد والجماعات داخل الدولة المقهورة هذا الحق، بل إن كل فكر إنساني منصف ينكر عليها تَنكُّرَها في إخلاصها لقوميتها ولاستقلالها بوطنها، حتى إذا انخرط أبناءُ الدولة المغلوبة في شعب الدولة الغالبة، وأخلصوا في هذا التداخل وذلك الاندماج، فإن ذلك لا يمثل حبهم للعنصر الجديد وتفضيله على أرومتهم، وهذا أيضًا حق إنساني مقرر لهم، فإذا اعتدى أحد من أفراد الشعب الغالب على أحد من أفراد الشعب المغلوب فلابد للمغلوب أن يثور ويتصدى للدفاع، وهو أعرف من غيره بميزات أمته ووجوه سؤددها وشرفها، وعندئذ لا يمكن لمنصف أن ينكر عليه ثورته وتمسكه بهذا الحق الفطري، بل الذي ينكر عليه ألا يكون كذلك.

---

(١) الجام: إناء للشراب أو الطعام من فضة أو نحوها.

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

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

والإسلام بالنسبة للدولة المغلوبة 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 بعباداتهم وعقائدهم، وجعل الدولة مسئولة بعد ذلك عن رعايتهم فى الشئون الدنيوية بمثل ما ترعى 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 طبقًا للأحكام الشرعية الخاصة بها.

فالإسلام يجعلهم أهل ذمة: أى أنهم فى ذمة وضمير الجماعة المسلمة [1]، 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 [2]،

---

(١) يحسن هنا أن ننقل نص المادة اللغوية لكلمة (الذمة) وهى: العهد والأمان والكفالة. وفى الحديث: «المسلمون تتكافأ دماؤهم ويسعى بذمتهم أدناهم» و - الحق والحرمة. وفى الحديث: «فإن من ترك صلاة مكتوبة متعمدًا فقد برئت منه ذمة الله». و - (عند الفقهاء): معنًى يصير به الإنسان أهلا لوجوب الحق له أو عليه. ويقال: فى ذمتى لك كذا. (ج) ذمم.

(وأهل الذمة): المعاهدون من أهل الكتاب ومن جرى مجراهم.

(الذمّى) المعاهد الذى أعطى عهدًا يأمن به على ماله وعرضه ودينه. وهى ذمية.

(٢) فى هذا السياق نُذكّر بالآية الكريمة: «فجاءته إحداهما تمشى على استحياء قالت إن أبى يدعوك ليجزيك أجر ما سقيت لنا...» الآية ٢٥ من سورة القصص. وانظر فى معاجم اللغة مادة «جزى».

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 خَرَصْتُ على هاتين اللمحتين فى تفسير هاتين الكلمتين، لأن الدلالة العامة لهما - بغير وجه حق - اصطبغت فى أذهان الكثيرين بالقهر والغصب وضرب الذلة عليهم، 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 وُضع موضع المساءلة 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 تعانى من ويلاتها إلى اليوم، بينما حسمها الإسلام على نحو قاطع منذ اللحظات الأولى[1].

وإذن فالإسلام قطع دابر العنصرية وتصدى لها بإغلاق الطريق عليها بوضوح وحسم، بلغ حد العنف أحيانًا 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 أخطئوا ولجئوا إلى العنصرية واتخذوها سلاحًا فى 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 يتّخذ 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:

أبى 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 الشعوبية ويمكن أن نحدد تحديداً واضحاً ما له وما عليه فى هذه القضية.

إن مراجعة أخبار بشار فى مصدر كالأغانى مثلا تدل دلالات واضحة على أنه قال أقوالا متفرقة تدل على نزعته الشعوبية، ولكن موقفه فيها جميعها له ما يبرره، ويجعلها أقوالاً لا تدل على كراهية للعرب ورفض لتاريخهم وترفع عليهم وتمن لزوال ملكهم، إلى آخر ما يمكن أن يَرِدَ من هذه الصفات عند إرادة التحدى والاصرار على الخلاص من الشعب الغالب والحكومة المسيطرة، وإنما سوف نجد كلَّ قول عنده يمثل رد فعل مشروع أمام موقف فى الأعم الأغلب غير مشروع[1].

يروى صاحب الأغانى أن بشارًا دخل على الخليفة، فسأله المهدى: فيمن تَعْتَدُّ يا بشار؟ فأجابه بقول: «أما اللسان والزى فعربيان، وأما الأصل فعجمى كما قلت فى شعرى ياأمير المؤمنين:

ونبئتُ قومًا بهم جِنَّةً يقولون مَنْ ذا وكنتُ العَلَم

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

أَلا أيها السائلي جاهدًا ... ليعرفني أنا أنفُ الكرم
نمتْ في الكرام بني عامر ... فروعي وأصلي قريش العجم
فإنّ لأُغْني مقامَ الفتى ... وأُصبي الفتاةَ فما تعْتصم[1]

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

لكن النص الشعرى السابق في سياقه من سؤال المهدى له، وفي دلالته 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 أجاب المهدى بقوله: «أما اللسان والزى فعربيان» واللسان ليس أمرًا 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 حكمنا الأول عليهم صحيحًا. ثم أضاف بشار: «وأما الأصل فعجمى» وهو صادق كل الصدق لأن نسبه من جهتى أبيه وأمه في غير النسب العربى فأى غضاضة أو عيب أو انتقاص في هذا. وإن بشارًا لوا تجه إلى الولاء لأصله وتخلص من كل شيء عربى حوله لغة وزيًا ويسّر نفسه لذلك لما كان موضع إنكار عليه من الناحية القومية والإنسانية.

ولكن بشارًا يعيش واقعه ويخلص له، إنه منذ اللحظة الأولى يجد لغته العربية فيحبها ويخلص لها، ويقبل عليها ويصبح واحدًا من أنبغ شعرائها، وليس لإنسان أن ينغمس في الكيان العربى إلى أذقانه 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 إذعانه نظام

(١) الأغانى ٣/١٣١-١٣٢ ثقافة. وهذه الأبيات من قصيدة من عيون شعره راجع الديوان ص ٢١٤ رقم ٣٥٤.

الحكم ورغبته الشديدة فى الاقتراب منه، وأكثر من هذا سوف نرى البعد الإسلامى فى مواقف أخرى له، ثم هو يقول: إنه كريم بل هو أنف الكرم لأن فروعه وأصوله القريبة نمت فى الكرام بنى عامر، ولا عجب فى ذلك فقد التقت فروعه وأصوله القريبة بأصوله البعيدة، وهو حتى حين يرفع شأن آبائه فى العجم يجعل منزلتهم تسامى منزلة قريش فى العرب، فيقول «قريش العجم» وكأنما التكريم الأعلى الذى لا يدانيه تكريم عنده هو مقام قريش، وفى 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 فى آخر سينيته:

وأرانى من بعدُ أُكْلف بالأشـ ـراف طُرًا من كل سِنْخٍ وَأُسّ

فبشار فيما قال متوازن تميل كفته العربية فى 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 فى سياق الدفاع عن النفس أمام هجمةٍ وقحةٍ لأعرابى عَنُف عليه.

يروى صاحب الأغانى فيقول[1].

«دخل أعرابى على نَجْزأة بن ثور السَّدوسى، وبشار عنده وعليه بزة الشعراء، فقال الأعرابى: من الرجل؟ فقالوا رجل شاعر، فقال: أمولًى هو أم عربى؟ قالوا: بل مولى، فقال الأعرابى: وما للموالى وللشعر! فغضب بشار وسكت هنيه ثم قال: أتأذن لى يا أبا ثور؟ قال: قل ما شئت يا أبا معاذ، فأنشأ بشار يقول:

خَليلى لا أَنسامُ على اقْتسار ولا آبى على مولًى وجار
سأُخبرُ فاخِرَ الأعرابِ عنّى وعنه حين تأذن بالفخار

(١) الأغانى ٣/١٦٠.

أحين كُسِيتَ بعد العُرْى خزًّا ... ونادمتَ الكرامَ على العُقار
تُفاخرُ يا ابن راعية وراعٍ ... بنى الأحرار حَسْبُك من خَسَار
وكنتَ إذا ظمئتَ إلى قُراح ... شَرِكْتَ الكلب فى ولْغ الإطار[1]
تُريغُ[2] بخُطْبةٍ كسرَ الموالى ... ويُنسيك المكارمَ صيدُ فار
وتغدو للقنافذِ تَدْريها[3] ... ولم تَعقِلْ[4] بدرّاج[5] الدّيار
وتتّشحُ الشمالَ لها وترعى ... الضأنَ بالبلد القفار
مُقامك بيننا دنس علينا ... فليتك غائبٌ فى حرّ نار
وفخرك بين خنزير وكلب ... على مثلى من الحدَث الكُبار[6]

فقال عجزأة للأعرابى : قبحك الله ! فأنت كسبت هذا الشر لنفسك ولأمثالك ».

هذا النص بكل ما فيه واضح الدلالة فى أن بشارًا كان يدفع عن نفسه الإهانة بل الشتائم والسباب والاحتقار الذى صُبَّ عليه فى مجلس مضيفه ذلك السيد العربى « عجزأة ابن ثور ».

وفى النص دلالات يحسن أن نشير إليها. أولها قول الأعرابى : « أمَولًى هو أم عربى ؟ » ففى التساؤل تجريح مباشر إنه فى لسان ذلك الأعرابى يساوى القول : أمن السادة هو أم من العبيد ؟. وكأنما عزّ على الأعرابى تلك الهيئة الخاصة التى رأى بها رجلا لا يعرفه، حيث كان بشار يلبس بزّة الشعراء وكان الأولى بالأعرابى أن يعرف قدره، وأن يتجه إلى تكريمه، لأنه شاعر وضرير، ولعربى

(١) من معانى الإطار : ما حول البيت، فلعل المراد أن الكلب يلغ فى المياه الراكدة حول الدور. والأوفق عندى أن تفهم بمعنى الإناء.

(٢) تريغ : تريد وتطلب.

(٣) تدريها : تختلها لتصيدها.

(٤) يقال : إنها كذا فى جميع النسخ، ولعله « تعلق » يريد أنه يحاول صيد القنافذ ولا يلحقها. انظر الأغانى هامش ٤ ص ١٦٠ ح ٣. الثقافة.

(٥) الدراج : القنفذ.

(٦) الكبار : المفرط فى الجسامة والعظم، وتقول هو كبر قومه : أكبرهم فى السن أو الرياسة أو النسب.

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

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

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

وثالثة الدلالات تستفاد من تعليق «مجزأة بن ثور» ذلك السيد المُضيِّف حيث قال للأعرابى: «قبحك الله! فأنت كسبت هذا الشر لنفسك ولأمثالك» فأبو ثور. دعا عليه بأشنع ما يُدعى به على إنسان سقط فى القحة حيث يقول له: قبحك 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 عامًا للعرب، بل فقط لأولئك الجهلاء منهم، وكم عانى العرب ذوو المنزلة والكرامة وما أكثرهم من أمثال ذلك الأعرابى، بل فى سيرة النبى عليه السلام أخبار مأثورة تدل على أن بعض الأجلاف من البدو كان يحتملهم الرسول عليه السلام ويصبر عليهم. والمهم فى هذا السياق أن السيد المضيِّف العربى تصدى لإفساح الطريق لبشار ليدفع عن نفسه، ثم أقرَّه على كل ما قال ثم جعله خاصاً بذلك الأعرابى المختلّف وأمثاله.

وموقف بشار شديد الوضوح فى أنه دفاع عن النفس. والبيت الأول من شعر بشار قوى الدلالة على أن بشارًا يفهم العلاقات الإنسانية فهمًا عميق الدلالة فى وجوب المساواة ورفض أى تفكير عنصرى أو طبقى وذلك حيث يقول:

خليلي لا أنـام على اقتسـار[١] ولا ابى[٢] على مـولى وجـار

فهو ينادى مطلق صديق، ولكنه يبدو لى وكأنما ينادى مُضيفه أبا ثور. ثم يقرر أنه لا يقبل الضيم، خاصة إذا كان إكراهًا وقحًا على قبول إهانة جارحة، كالتى وجهت إليه فى مجلس عام ومع هذه القوة فى الشخصية والحدة فى الطبع، وكلها أمور مشروعة، فإنه يوضح أيضًا أنه ليس ذلك الشخص السيء 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 الأعرابى بما يستحق هاءُ بهاء.

وفى الأغانى موقف يشابه الموقف السابق إلى حد كبير، وهو الموقف الذى هجا فيه الرجل «الزيدى، وبنى زيد» وذلك عندما هاجمه هذا الرجل هجومًا شخصيًا[٣]. ولعل الجديد فى هذا الخبر، أن الرجل الزيدى الذى هاجم بشارًا، بنى هجومه على تهمة محورها: أن بشارًا كان يحرِّض الموالى على عدم طاعة سادتهم، وعبارة الزيدى تقول: «يا بشار قد أفسدت علينا موالينا، تدعوهم إلى الانتفاء منَّا، وترغِّبهم فى الرجوع إلى أصولهم، وترك الولاء»[٤].

وقد يقال إن هذه التهمة تدل دلالة واضحة على أن بشارًا كان يقوم بعمل إيجابى يؤكد شعوبيته بالمعنى السياسى والقومى، ولكن ذلك أمرًا ليس من السهل قبوله، لأن بشارًا 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) قسر فلانًا على كذا: قهره على فعله.

(٢) أبى: استعصى وكره وترفع.

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

(٤) السابق.

كانوا يُسخّرون فيها، بحكم أنهم من ممتلكات سادتهم العرب، وللناس فى ذلك - كأفراد - حكايات توجع القلوب، ونفس كنفس بشار لا تسمع الحكايا وتعيش أبعادها دون أن تكون بعيدة الأثر عميقة الإيجاع فيها.

وهو إذا اشتكى إليه شاك دعاه إلى ما يؤمن به هو نفسه من وجوب ألا ينام على اقتسار. كما حدثنا فى أبياته السابقة من قبل.

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

وبشار يقف من قضية العنصرية التى أرهق بها العربُ الموالى موقفًا يلوذ فيه بالإسلام دينًا وعقيدة، لأن العبودية لله وحده لا غير، وذلك فى قوله العميق الساخر[1]:

أصبحتُ مولى ذى الجلال وبعضهم ... مولى العُرَيْبِ فخذ بفضلك فافْخر
مولاك أكرم من تميم كلّها ... أهل الفِعَال ومن قريش المَشْعَر
فارجع إلى مولاك غيرَ مُدافَع ... سبحان مولاكَ الأجلِّ الأكبر

هكذا يُعْلى الصوت بأنه لا عبودية إلا لله - وأولى بالعرب وهم حملة الدين الجديد أن يبالغوا فى إدراك هذا المعنى، وأن يكونوا قدوة فيه، ويسخر من الافتخار بنسب الولاء إلى هؤلاء وأولئك، فالله أجلّ من الجميع مهما كان ترفعهم ورفعتهم، فتميم كلها وقريش المشعر الحرام - سادنة البيت والمكرَّمة به - لا قيمة لها ولا عبرة، إذا كان المقام مقام الانتماء إلى الحضرة العلية فإنه المولى الأجل الأكبر.

وبشار فى هذه الأبيات يضع القضية فى موضعها العادل الجاد لأصحاب الدين وحملته إلى الشعوب الأخرى.

على أن للقضية بالنسبة لبشار وجهًا آخر، يتضح فى قصائد ولائه للعرب

---

(١) الأغانى ٣/١٣٣ ثقافة.

وفخره بهم، من ذلك ما قاله مفتخرًا بولائه لقيس :

أمنتُ مضرةَ الفحشاءِ أنّى ... أرى قيسًا تضرُّ ولا تضار
لقد علم القبائلُ غيرَ فخرٍ ... على أحدٍ وإن كان افتخار
بأنّا العاصمون إذا اشْتجرنا ... وأنا الحازمون إذا استشاروا
ضَمِنّا بيعةَ الخلفاءِ فينا ... فنحنُ لها من الخلفاءِ جارُ
بحي من بنى عَجْلانَ شُوسٍ ... يسير الموتُ حيث يقالُ ساروا
إذا زَخَرتْ لنا مضرٌ وسارتْ ... ربيعةُ ثَمَّتَ اجتمعت نِزار
أقام الغابرون على هوانا ... وإن رَغِمَت أُنوفهمُ وساروا
تَبَغَّ جوارنا إن خفتَ أزًّا ... نُجيرُ الخائفين ولا نُجار
لنا بطحاءُ مكة والمصلَّى ... وما حازَ المحصَّبُ والجِمارُ
وساقيةُ الحجيج إذا توافَوْا ... ومُبْتَدرُ المواقفِ والنِّفار
وميراثُ النَّبِيِّ وصاحبيْهِ ... تِلادًا لا يُباع ولا يُعارُ
وألواحُ السَّرير ومَنْ تنمَّى ... على ألواحه تلك الخِيارُ
كأنَّ الناس حين نَغِيبُ عنهمْ ... نباتُ الأرض أَخْلَفَهَا القِطار

إن هذه القصيدة كما يقول الأستاذ الدكتور مصطفى الشكعة «... صيغت فى هذا الثوب من الفحولة، وهذا النهج من الإيقاع الجميل... وإن المعانى الفخرية المنساحة على مدرجة القصيدة حتى آخرها من أرفع درجات الفخر بنزار وما تفرع منها من قبائل»[1].

والذى يلفت نظرى فى هذا النص أن قائله لو لم يكن بشارًا وكان عربى النسب خالصه لقيل : ومَنْ غيره يستطيع أن يبدع هذا الإبداع الذى هو أقل ما يكون عربية فى لسانه ونبض هواجسه، وأعرق ما يكون معرفة بتاريخ القبائل وتقاليد العروبة وعقيدة الإسلام! أما وأن قائله بشار فإنه قمين وجدير بتلك الأوصاف مع زيادة وصف عليها هو أنه ينافس العرب فى عروبتهم :

(١) الشعر والشعراء فى العصر العباسى ص١٢٨ د.مصطفى الشكعة ط دار العلم للملايين (بيروت) والديوان للعلوى ص١٠.

لسانًا وتاريخًا وتقاليد وحُمى بالإسلام. ثم يُلح علىّ سؤال لا يخلو - لدى البعض - من جرأة أو تطرف لكنه يفتح بابًا للمناقشة والتأمل هو: أليس مِنْ هؤلاء الموالى مَنْ هو حق بالعربية لغة وتقاليد وتاريخًا كالعرب أنفسهم؟ وأن لهم تحت راية الإسلام مكانًا لا ينازع حتى لو كان منهم من لا يلزم نفسه بشعائر التدين وسمات الناسكين؟!

وهناك قصائد أخرى لبشار فى مدح العرب والافتخار بولائه العرب، ومن أقواها وأخطرها قصيدته التى مطلعها:

جفا وِدُّهُ فازْورَّ أو ملّ صاحبُه وأزْى به أن لا يزال يعاتِبُه

وهى التى يمدح فيها مروان بن محمد بن مروان ويمدح قيس عيلان، وقال صاحب الأغانى يمدح فيها ابن هبيرة قائد جيش قيس، ومعروف أن ولاء بشار كان فى قيس عيلان، وهى قصيدة تدل على التمكن الفنى البعيد المدى: لغة وفنًا وتاريخًا وتقاليد وحكمة، وتُعدّ واحدة من عيون الشعر العربى[1].

ولاشك أن مدائحه العربية، وفخره بمواليه العرب الذى يعتبر نفسه واحدًا من المعروفين فى نسبهم من أقوى الأدلة على أنه قد ذاب فى مجتمعه الجديد ولاءً، وهذا الولاء هو النسب الذى يرتضيه، وتلك آية من آيات الامتزاج فى تاريخ الحضارة العربية الإسلامية لم تتوفر فى تاريخ الشعوب بين شعبين مغلوب وغالب، ولكن روح الإسلام التى تمحق العنصرية والعِرْقية، هى التى جعلت الموالى من الفرس يمتزجون هذا الامتزاج النفسى والقلبى بالعرب المسلمين. حتى مع ظهور حوادث خلاف ومواقف احتجاج إذا استثيرت عرقية الأنساب، أو غيرها من نوازع الشقاق، على أن ذلك أمرًا لم يحدث بين الناسكين فى الإسلام من أى جنسية كانوا.

---

(١) انظر: ديوان بشار تحقيق السيد محمد بدر الدين العلوى ص٤٢، وانظر الديوان تحقيق محمد الطاهر بن عاشور بتعليق محمد رفعت فتح الله ومحمد شوقى أمين ص٣٠٦، مع إحالتهما على الأغانى وطبقات ابن المعتز.

فنه الشعرى :

إن بشارًا أبدع إبداعًا متميزًا فى الأغراض الشعرية التى تناولها، وبرزها عنده : المدح والفخر والهجاء والغزل، وأضاف إلى هذه الأغراض التقليدية المفردات الشعرية الشعبية التى تتمثل أقوى ما تتمثل فى مقطوعاته الخفيفة التى تستوعب نماذج من مفردات الحياة اليومية، وينبغى أن نلاحظ جيدًا أن شعر الحكمة كان مبثوثًا فى أغراضه الشعرية وأخذ سِمَته القوى وصورته الحية فى شعر المدح كما سوف يتضح ذلك.

ونلفت النظر فى البداية إلى أن الأغراض التقليدية التى أكثر بشار من القول فيها، تعتمد على الطُرز الأساسية أو التقليدية فى الشعر العربى، ولكنه مع ذلك يضيف إلى ذلك النسيج التقليدى خصائص عصره الثقافية والاجتماعية ثم يترك على ذلك بصماته الشخصية بكل أبعادها.

فمثلاً مدحه يتميز بالقوة والأصالة والجزالة وفخامة التعبير وغرابته أحيانًا، ويستوعب فيه الخيال العربى القائم على التراث العربى فى تقاليد المدح، ولكنه فى الوقت ذاته جديد بما يحمله من جدة الحياة الفكرية والاجتماعية، وجدَّة الأحداث وعلاقاتها وتفسيراتها المعقدة، وجديد بما يحمل من سمات خاصة أبدعها بشار نفسه، وكما أشرنا من قبل فتح بشار فى مدحه بابًا واسعًا وجديدًا فى لون الحكمة التى يعتمد كثيرًا على العناية بها.

وكذلك أبدع بشار بدعًا جديدًا فى شعر الغزل، وفى مقدماته الغزلية وقد أحس الناس فى قوله بالجدة والطرافة كما أنِفَتْ كثرتُهم الغثاثة فى معانيه غير الأخلاقية. ومهما يكن الأمر فى سعة التجديد وضيقه فى شعر بشار، فإن القدر المتفق عليه أنه أضاف إلى النسيج التقليدى فى الشعر خصائص عصره وسمات نفسه، وهو بما أدخله فى المعانى والأخيلة والصور من إبداع يتفق وجدة الحياة الحديثة، ويتفق وطبيعته الشخصية، يعدّ صاحب الخيوط الأولى البارزة فى تيار الشعر العربى الحديث، الذى انتشر فى العصر العباسى ومن ثمَّ يكتب الدارسون

على ديوانه عبارة «أبو المحدثين»[1] نعم إنه ليس أوسع المحدثين عطاء فى سمات التجديد والتحديث، ولكنه من أصالهم وأسبقهم فى فتح باب التجديد فى المعانى والأخيلة والنسيج الفنى، إذ نجد لديه فى كل ذلك المذاق المحدث الذى يمثل الحياة الجديدة فى أبعادها الثقافية والاجتماعية، والذى يمثل خلائق نفسه وسمات شخصيته والظروف التى كونتها. وسوف نواجه فيما يلى أهم فنونه الشعرية التى نقف معها على أبعاد فنه الشعرى بكل سماته وخصائصه. ولكننا قبل دراسة هذه الفنون لديه لابد من البحث فى قضية تاريخية وفنية تتصل به، وهى تحديد مكانه بين الأموية والعباسية.

بشار بين الأموية والعباسية:

نقصد من وراء عرض هذه الفكرة فى هذه الدراسة أن نوضح طبيعة الظروف التى كانت تحيط ببشار، والتى لا بد أنها تركت بعض اثارها فى شخصه وفنه، وإن كنا نميل إلى قبول فكرة أن بشارًا من ذلك النوع المتطرف الجسور فى تطرفه، الذى تدفعه جسارته الغريزية إلى أن يكون متمردًا على الظروف والعوامل المحيطة به، ولكن قيمة النظر إلى الظروف أنها أحيانًا تكون قاهرة بطبيعتها لشىء من نوازع الفطرة والتطرف، أو محورة له مغيرة لمظهره، وأحيانًا أخرى تكون الظروف المحيطة عاملاً مساعدًا لانطلاق التطرف والجسارة والتطوح بها.

ويبدو لى أن العصر الأموى بالنسبة لبشار كان أكثر تضييقًا عليه فى الحرية الشخصية، بينما العصر العباسى كان أكثر إفساحًا له وإن كان بشار قد ذهبت حياته نتيجة تشدد المهدىّ معه فى حريته الشخصية - كما قيل - وسوف يأتى درس ذلك ومناقشته، وسوف نكتشف ساعتها أن السبب سياسى فى الأعم الأغلب.

ولذا يمكن أن نتنبأ ابتداء بأن العصر الأموى لم يكشف لنا عن تجديدات

(١) العمدة لابن رشيق ١٣١/١ تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ط دار الجيل لبنان.

بشار الفنيّة كما كشف عنها العصر العباسى، وسوف يتضح ذلك أكثر فى العرض التالى وفيما نستوعب من الدراسة.

فإذا تذكرنا أن بشارًا، ولد سنة ٩٦ هـ، وتوفى سنة ١٦٧ هـ أمكن القول بأنه عاش فى العصر الأموى سبعة وثلاثين عامًا، منها عشرون على الأقل قبل نضجه الفنى العالى، وبذلك تكون حياته الفنية المعتدّ بها حوالى سبعة عشر عامًا فى ظل الدولة الأموية يضاف إلى ذلك أن الدراسات توضح أنه «لم يبق لنا إلا أقل القليل من أخباره وشعره فى العهد الأموى»[1]. بينما عمره الفنى الأكثر ارتفاعًا ونضجًا يبلغ خمسة وثلاثين عامًا فى ظل الدولة العباسية، وإذن فلا بد أن نسلم أن ميزانه الشعرى، ودرجته الفنية فى ظل الدولة العباسية هما الأقوى والأرجح فى طاقته الفنية، وليس معنى ذلك أن نغفل حياته الأدبية فى ظل الدولة الأموية، خاصة وأنه لم يستطع الوصول إلى بلاط الخلافة العباسية إلا فى عهد المهدى، ولكن شاعرًا شعبيًّا مثل بشار لا يُسخِّر طاقته الفنية لمدح الخلفاء فقط، بل هو يمارس بموهبته تصوير كل نوازعه ونزعاته، وجميع شئونه وضروب علاقاته، فإذا أُضيف إلى ذلك شدة توقُّد حسه، وعمق سخطه وحبه للتسلط والتصدى، فلابد أن يكون عطاؤه الفنى موفورًا دائمًا، ولكن تطلعه إلى بلاط الخلفاء والولاة أمر مقرر فى حياة الشعراء فى عصره، لتقدير منزلتهم وإغناء ثرواتهم، وتثبيت مكانتهم فى الحياة العامة، وكان بشار شديد الحرص على ذلك.

ومن الصعب على الباحث أن يفرق بين شعر بشار الأموى وشعره العباسى، تفريقًا واضحًا إذا كان المقام مقام شعر المدح، اللهم إلا فى بعض المضامين والمواقف التى يقتضيها اختلاف الدولتين سياسيًّا واجتماعيًّا؛ ذلك أن المِدْحَة أموية كانت أو عباسية، تتجه إلى الجزالة والفخامة وإلى اتباع التقاليد العامة الموروثة فى المدائح، لأن الشعراء كانوا يتنافسون فى الجودة من جهة، وفى الالتزام بالإطار التقليدى للمدح من جهة أخرى، ولكنهم يتفاوتون فى

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

الإبداع الفنى داخل هذا الإطار المسلم به. وما يجدُّ من أحداث ومناسبات داخل قصيدة المدح، فإنها معان وتوليدات كان يمليها الواقع، أو يتنبه إليها الشاعر، ولكنه يفرغها داخل الإطار الفنى المتعارف عليه[1].

وفى تصورى أن الشعر الذى ينبغى أن نلتفت إليه فى مجال التطور والتجديد هو شعر الطبائع والخلائق والنوازع أو ما يمكن أن يسمى بالمفردات الشعرية الإنسانية تلك التى تهم الإنسان أيًا كان موقعه ووصفه، ويمكن أيضًا أن نطلق عليها اسم المفردات الشعرية الشعبية إذا لاحظنا مقابلتها بالشعر الرسمى.

ويبدو لى أن هذا النمط الشعرى بشتى فروعه ومستوياته هو الذى نعثر فيه على فروق فنية بين جيل وجيل، وبيئة وأخرى، بل بين شاعر وآخر من حيث التخيل والصياغة، واختيار المعانى وطرق الأداء، وخصوبة الطبيعة الفنية بكثرة الممارسة واتساع مشارب الحياة وتنوع التجارب.

ونظرًا لأن الحرية الاجتماعية والفكرية فى ظل العصر العباسى قد اتسعت بدرجة أكبر وأعمق، ونظرًا لأن الموالى أخذوا أوضاعًا جديدة لم تكن كذلك فى ظل الدولة الأموية، فلا بد أننا فى المستويين الشخصى والاجتماعى سنجد بشارًا فى رحابة من نفسه ومجتمعه تجعله يقول بحرية أكبر، وهنا تبدو آراؤه وأفكاره كما تظهر نوازع طبعه فى حدته وسخطه وعبثه، وخروجه على الآداب العامة، حيث يجد جماعات من ذوى اللهو يستمعون إليه ويردّدون مساخره وعبثياته.

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

(١) يمكن مراجعة طبيعة التطور والالتزام فى قصيدة المدح لدى البحترى وابن المعتز فى كتاب «قضايا الفن فى قصيدة المدح العباسية» د. عبد الله عبد الفتاح النطاوى ص ٥٥ وما بعدها ط دار الثقافة القاهرة ١٩٨١.

الصور، وذلك نمط 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 العباسى نفسه.

وبناءً على هذه الملاحظات يمكن القول بأن بشارًا العباسى كان أبعد فنًّا من بشار الأموى، وأن قولة القدماء بأنه «أبو المحدثين»[١] - بمعنى أنه فاتح الطريق أمامهم لأنماط من القول الجديد فى فن الشعر - فإنها قولة حق لها ما يؤيدها من واقع التطور التاريخى والفنى، ومن شخصية بشار المجترئة. ولا يفوتنا هنا أن نشير إلى البحث القيم الذى قدّمه الأستاذ الدكتور مصطفى الشكعة عن بشار، والذى حرص فيه على القول بوجوب التنبه إلى رفض المبالغة «التى تذهب مذهبًا متطرفًا بنسبة كل جديد من المعانى وكل طريف من الشعر. وكل مستحدث من القول إلى بشار بن برد»[٢]. فهذه القولة احتراس جيد، ولكن مع كل الاحتراسات التى تدور حول الأخبار والأحكام الفنية المتصلة ببشار[٣] فإن بشارًا سيظل كما قال الأقدمون «أبا المحدثين» حيث فتح باب الجدة، ورغّب فيه وتوافد الشعراء فى عصره وبعده من هذا الباب يؤصلون لطور جديد فى حداثة الشعر وجدته.

والآن نمضى إلى دراسة فنونه الشعرية لنضع أيدينا من قريب على طبيعة فنه الشعرى:

الهجاء:

إن بشارًا كما عرفنا بدأ حياته هجاءً بفعل نموّه فى مربد البصرة وبتأثير كبير من طبيعته النفسية وظروفه الاجتماعية.

---

(١) العمدة لابن رشيق ١/١٣١ تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد. المجلد الأول ص ٤٦٩ - ٤٧٤ ط دار الكتاب العربى بيروت.

(٢) الشعر والشعراء فى العصر العباسى ص ٩٩ ط دار العلم للملايين.

وانظر تاريخ الشعر العربى ص ٣٣٦ د. نجيب محمد البهبيتى ط دار الكتب ١٩٥٠.

(٣) راجع: بشار بن برد ص ٤ إبراهيم عبد القادر المازنى ط دار الشعب القاهرة.

وهجاءُ بشار يتسم بالعنف والقحة والخروج على الآداب، لأنه يتناول الأعراض بأقبح وأحط ألفاظ السباب، ولم يكن بشار وحده صاحب هذا اللون من الهجاء، ولكنه أسلوب تفشى فى عصره وتعرض هو نفسه له، من ذلك ما هجاه به أبو هشام الباهلى مما لا يمكن الاستشهاد به[١].

ومن هنا بدأت دربة بشار الشعرية فى هذا اللون من القول، وقد سبق أن ذكرنا أن أباه كان يرده فلا يرتد[٢]، وهذه الدربة الباكرة فى قول الهجاء أطلقت لسانه وحفيظته فكان مرهوب الجانب، ولكنه هو نفسه كان يخشى أبا الشمقمق لأن هذا الأخير كان قد أقذع فى هجاء بشار، وكانت أقواله مختصرةً سيارة، فكان بشار يسكت عن إجابته[٣].

ومن أقبح شعر بشار ما رواه الأغانى من أن قائلاً قال لبشار إن فلانًا سبّك، فلم يلبث فى مجلسه إلا ساعة ثم قال قولاً شائنًا وأخذ يفتخر بنفسه[٤].

نبئت ... ... يغتابنى عند الأمير وهل على أميرُ
نارى مُحرقةٌ وبيتى واسعٌ للمُعْتفين ومجلسى معمور
وَلِىَ المهابةُ فى الأحبَّة والعِدا وكأننى أسد له تسامُور[٥]
غَرِثَتْ حليلتُه وأخطأ صيدَه فله على لَقَم الطريقِ زئير[٦]

يقول خلف الرواية وهو يحكى قصة هذا الموقف: «فارتعدتْ والله فرائصى واقشعر جلدى، وعظم فى عينى جدًّا، حتى قلتُ فى نفسى: الحمد لله الذى أبعدنى من شرك»[٧].

---

(١) الأغانى ٣/١٣٥.
(٢) راجع الأغانى ٣/٣٠-٢٠٣ ثقافة.
(٣) راجع الأغانى ٣/١٨٨-١٨٩.
(٤) الأغانى ٣/١٨٥-١٨٦ ثقافة.
(٥) التامور: عرين الأسد.
(٦) غرثت: جاعت. لقم الطريق: متنه ووسطه.
(٧) الأغانى ٣/١٨٦.

وبشار لم ينج من هجائه أحد اتجهت نفسه إلى هجائه فها هو ذا يستمنح «العباس ابن محمود بن على بن عبد الله بن عباس فلم يمنحه، فقال يهجوه» بأبيات منها[١].

ظِلُّ اليسارِ على العباسِ ممدُودُ ... وقلبُه أبدًا فى البخْلِ مَعْقُودُ
إن الكريمَ ليُخْفِى عنك عُسرتَه ... حتى تراه غنيًّا وهو مَجْهُودُ
وللبخيلِ على أمـوالهِ عِللٌ ... زُرْقُ العيونِ عليها أوجهٌ سودُ
إذا تكرَّهْتَ أن تعطِى القليل ولـمْ ... تَقْدِر على سعةٍ لم يَظْهرِ الْجودُ

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

كأن بنى سَدُوسٍ رهطُ ثَوْرٍ ... خَنَافِسُ تحت مُنكَسِرِ الجدارِ
تُحرِّكُ للفخار زُبَانَيَيْها ... وفخْرُ الخُنْفُسَاءِ من الصَّغار

«فوثب بنو سدوس إليه فقالوا: ما لنا ولك يا هذا نعوذ بالله من شرك، فقال: هذا دأبكم إن عاودتم مفاخرة بنى عقيل فلم يعاودوها»[٢] وهو يهجو أيضاً بنى زيد فيقول فيهم فيقا من القول، ثم يتبعه بأبيات مقذعة منها ما أنشده رجل يومًا ليونس النحوى[٣].

بلوتُ بنى زيدٍ فما فى كبارِهم ... حُلُومٌ ولا فى الأصْغَرِينَ مُطهَّرُ
فأبلغْ بنى زيدٍ وقلْ لِسَرَاتِهم ... وإن لم يكنْ فيهم سراةٌ تُوقَّرُ
لأُمِّكُمُ الويلاتُ إن قصائدى ... صواعقُ منها مُنْجِدٌ ومُغَوِّرُ
أجَدُّهمُ لا يتقون دنِيَّةً ... ولا يُؤْثرون الخيرَ والخيرُ يُؤْثر[٤]
يَلفُون أولادَ الزِّنى فى عِدَادِهم ... فعِدَّتُهم من عِدَّةِ الناس أكثر

(١) الأغانى ٣/١٨٩-١٩٠.
(٢) الأغانى ٣/٢٠٥.
(٣) الأغانى ٣/١٨٤-١٩٩. وراجع الديوان ص ١١٥-١١٦ قطعة رقم ١٥٩. تحقيق العنوى.
(٤) من قال أجدك بكسر الجيم فإنه يستحلفه بجده، وإذا فتح الجيم استحلفه بحظه.

ولو فارقوا من فيهمُ من دِعارةٍ ... لما عرفتهم أُمُّهم حين تنظُرُ
لقد فخروا بالملْحقين عشيَّةً ... فقلتُ افخروا إن كان فى اللؤم مفْخَر
يريدون مَسْعاتٍ ودون لقائها ... قناديلُ أبواب السَّموات تزهرُ
فقلْ فى بنى زيد كما قال مُعْربٌ ... قواريرُ حجَّامٍ غدًا تتكسَّرُ

« فقال يونس للذى أنشده : حسبك حسبك ! من هَيج الشيطان عليهم ؟ ! . . . ».

وهجاء بشار فى الأعم الأغلب ليس فيه جمال فنى وإنما فيه قحة الشتم، وفيه توليد للمعانى القبيحة، وفيه هجمة النفس حين يعتصرها الحمق. وإذا كان الدكتور طه حسين يراه صادقًا فى هجائه كاذباً فى مدحه[1] فإنه يبدو لى أنه فى هجائه كان يعمد إلى أسلوب الإثارة، والإغاظة وليس وراءه فى ذلك صدق نفسى أو شعورى اللهم إلا فى حالات قليلة تعرف من سياقها، ولكن صدق نفسه هذا لم ينهض به إلى مقاومة موجِعِهِ أبى الشمقمق، بل لعل مصدر الصدق عنده هو حدَّةُ طبعه الثائر، ولكنه صدق عارض كالحمق العارض الذى يتكىء عليه عند إرادة القول. ونبلغ غاية الإنصاف فى توضيح هذه القضية عندما نعرض ماذهب إليه فيها الأستاذ عباس محمود العقاد[2].

لقد أوضح الأستاذ العقاد أن بشارا مع إقذاعه فى الهجاء « لم يكن مطبوعًا ولا كان هذا الباب من الشعر مجاله الذى برز فيه بين الشعراء »[3].

وقد فصّل الأستاذ العقاد فكرته عن المقصود بالهجاءِ المطبوع حيث يقول : « وأُريد بالهجَّاءِ المطبوع ذلك الشاعر الذى يولد بفطرته هاجيًا لا يرضى عن شىءٍ، ولا يستريح إلى مدح أحد، ولا يكفّ عن النقد والعيب، كَلِفا بهما واندفاعًا إليهما، لا جلبًا لكسب أو درءًا لمساءة »[4].

---

(١) حديث الأربعاء ص ٢٠٢ جـ ٢ ط ١٢ دار المعارف. وانظر أيضًا رأيه فى ص ١٤ بشار ابن برد جمع أحمد حسين القوفى ط ١٩٢٥.

(٢) انظر : مراجعات فى 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 الخزاعى» وهناك سمات أخرى تنطبق على شاعر آخر هو «ابن الرومى» وتلك السمات هى أنه: «ذلك الشاعر الذى أوتى من الفطنة وسعة المخيلة واستعداد الطبع، ما يفتح معان الهجاء، إذا أراده ناقما أو غير ناقم، ومعتمدًا ما يقول أو عابثًا فيه»[1].

أما بشار فغير ذلك إنه ليس من طراز «دعبل» ولا من طراز «ابن الرومى» إنه لم يكن ذا مرارة فى الخُلق أو عقيدة فى الكراهية والحقد كما هو الشأن عند «دعبل»، «ولم يكن له أداة ابن الرومى من ملكة التصوير المطبوعة»[2].

ولكن بشارا كان «رجلاً يحب المجتمع وينغمس فيه، وكان كل بضاعته من الهجاء أن يجمع أقبح العيوب، وأشين الرذائل التى تزرى بصاحبها... فإذا هو هجاء لا عمل فيه لقريحة الشاعر غير نظم الكلمات وجمع العيوب. وكلما أعوزته البراعة وصدق الشعور بالغ فى الإقذاع وأفحش فى الهجو، وجاء بكلام لا يصلح منه للنقل... إلا القليل الذى لا طعم له، وما كان ليخيف الناس لولا شناعة المثالب التى يلصقها بهم. وخبث الدعاوى التى يفتريها عليهم، أما قدرته على التصرف فى معان النقد. وفنون الهجاء فلم تظهر فى شىء من شعره»[3] الذى بقى لنا من هجائه، وكذلك لا يُظن أنها ظهرت فى شىء من شعره المفقود.

أما الأسباب التى دعت بشارا إلى الإكثار من الهجاء - على قلة أدوته عنده وضعف سليقته فيه - على حد تعبير الأستاذ العقاد، فيمكن إيجازها فى الآتى:

أولا: ظروف عصره حيث أدرك الشعراء الهجائين فى صدر الدولة الأموية، حيث سوق المربد عامرة بكبار شعراء التهاجى.

---

(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 ليُنْبِه شأنه. وفكر فى هجاء جرير لعله يجيبه، ويذيع بذلك صيته.

ثالثًا : كان الهجاء كما يقرر هو أوسع أسباب الكسب، وكان الهجاء على حدّ تعبيره آخذ بضبع الشاعر، وأوفى سبيل للكسب فى زمن اللئام.

رابعًا : كان الهجاء فى عصره كالامتحان للشعراء المتنافسين، أقدرهم وأبلغهم فى رأى الناس من يفحم خصمه.

خامسًا : كان الإيقاع بين الشعراء من لذّة بعض الولاة، والأمراء. طلبًا للهوّ بالاستماع إلى نوادرهم.

سادساً : كان بشار بحكم تكوينه الخلقى. وطبقته الاجتماعية من أحوج الشعراء إلى أسلوب الهجاء ليخيف الناس فيسكتوا عنه، فقبح منظره، وضخامة جثته، وقذاره ثوبه، وعجانته، 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 مُجيدة»[1].

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

المدح :

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

---

(١) السابق ص ١٤٢.

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

والثانى منهما : الفحولة والجزالة وقوة السبك، بل الإغراب أحيانًا، لدرجة أنه ينظم بعض مدائحه على غرار أراجيز رؤبة. وبشار فى هذا ينافس الفحول من شعراء المدح السابقين عليه، بل إنه فى تصورى، كان يعتصر روح المدح عندهم فى أقوى نماذجه، ويتخذ من خلاصة المدح فى بناء القصيدة وقوة النحت التعبيرى أسلوبًا يضارع به شعر المدح كما استقر فى النفوس والصنائع الفنية، ونماذجه فى ذلك كثيرة. وهذه قصيدته فى مدح عقبة بن سَلْم[١] التى مطلعها :

يـاطَلَلَ الحىّ بـذاتِ الضَّـمْدِ ... بالله حَدِّث : كيف كنتَ بعدى[٢]
أَوْحشْتَ من دعْد ونُؤْى دَعْدِ ... بعـد زمـانٍ ناعِم ومَـرْدِ[٣]
عهدًا لنا، سَقْيًا لـه مـن عَهْـد ... إذ نحـن أَخْيافٌ بما نُـؤْدى[٤]
يُخلفـن وعـدا ونَـفِى بـوعد ... فنحن من جَهد الهوى فى جَهْد
نلهـو إلى نَـوْرِ الخُزَامَى الثَّغْـد ... فى زاهِرٍ مـن سَبِطٍ وجَعْـد[٥]

ولهذه القصيدة الطويلة[٦] قصة وردت فى عديد من المصادر الأدبية دل عليها جامع الديوان[٧] وخلاصة الخبر ما رواه صاحب الأغانى من أن : عقبة بن رؤبة بن العجاج أنشد رجزًا يمتدح به عقبة بن سلم، وبشار حاضر، فأظهر بشار استحسانه الأرجوزة، فقال عقبة بن رؤبة : هذا طراز يا أبا معاذ لا تنسجُه. فقال بشار : ألمثلى يقال هذا الكلام؟ أنا والله أرجزُ منك ومن

---

(١) كان عقبة أيام خلافة أبى جعفر المنصور واليًا على البصرة ١٤٧-١٥١ هامش الترجمة ص ١٠٧ جـ ١ ديوان بشار تعليق رفعت فتح الله ومحمد شوق أمين.

(٢) الضَّمد : مكان.

(٣) المرد : مصدر مرد : بمعنى الإقدام والاجتراء.

(٤) الأخياف : المختلفون.

(٥) الثغد : الرطب. السبط : الطليق الشعر المسترسلة. الجعد : القصير الشعر.

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

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

أبيك ومن جدِّك، فقال عقبة: أنا والله وأبى فتحنا للناس باب الغريب وباب الرجز، ووالله إنى لخليق أن أسده عليهم - يعنى بجودة نسجه فى ذلك وعجزهم عن مجاراته - فقال له بشار إرحمهم رحمك الله... ثم خرج عقبة مغضبًا، فلما كان من غدٍ غَدَا بشار على عقبة بن سلم، وعنده بن رؤبة، فأنشد بشار أرجوزته التى أولها (يا طلل الحى بذات الضمد) فطرب عقبة ابن سلم وأجزل صلته، وقام عقبة بن رؤبة فخرج عن المجلس بخزى، وهرب تحت ليلته[١].

وهناك أشعار أخرى قالها بشار فى المدح تتصف بهذا الأسلوب القوى الجزل الذى تمكن وراءه روح التحدى بالتقليد والمحاكاه، لكن عن أصالة واقتدار فى طاقة بشار الشعرية، ومن ذلك ما قاله أيضًا فى مدح عقبة بن سلم فى قصيدته التى مطلعها:

حيِّيا صاحبىَّ أمَّ العلاء ... واحذرا طرفَ عَيْنها الحوْراءِ
إن فى عَيْنها دواءً وداءً ... لِمُليمٍ والداءُ قبل الدواءِ
رُبَّ مَمْسىً منْها إلينا عَلَى رغـ ... ـم إزاءٍ، لاَ طَابَ عَيْشُ إزاءِ[٢]

ونعرض هنا لقصيدة أخرى هى مدحه لعمر بن هبيرة، وقيل إنها فى مدح مروان بن محمد وهو الأصح عندنا[٣]، ومطلعها[٤]:

جفا ودُّه فازْورَّ أومَلَّ صاحبُه ... وأزرَى به أنْ لا يزالُ يُعاتِبُه
خليلىَّ لا تستنكرا لوعةَ الهوى ... ولا سلوةَ المحزونِ شَطَّت حبائبُه
وقد رابنى قلبٌ يُنكلِّفنى الصِّبا ... وما كلُّ حينٍ يتبعُ القلبَ صاحبُه

---

(١) راجع ديوان بشار ص٥٢/١ بتعليق محمد شوقى أمين.

(٢) الإزاء: هنا الرقيب. راجع الديوان جـ١ ص١٠٧ بتعليق محمد شوقى أمين جمع وتحقيق محمد الطاهر بن عاشور.

(٣) راجع جملة الأخبار والنصوص التى أوردها محمد رفعت فتح الله، ومحمد شوقى أمين ٣٠٥/١ - ٣٢٣.

(٤) الديوان ص٤٢ العلوى، الديوان ٣٠٦/١ ابن عاشور.

وهذه القصيدة تلفت النظر بما فيها من حكمة رائقة صفية تدل على خبرة بالحياة، وهى فى الوقت ذاته تمثل طابعًا فنيًا صفيًا عميق الغور سهل المأخذ، ففيها السهولة والقوة، والصفاء والعمق وهى بصياغتها الفنية المعجبة تمثل خطوة من خطى بشار طليعة الشعراء المحدثين، علمًا بأن القصيدة مقولة فى أواخر العصر الأموى.

ولنستمع إليه يقول فيها:

أخوك الذى لا ينقضُ الدهرَ عَهْدَه ... ولا عند صرف الدهر يَزْوِرُّ جانبه
أخوك الذى إن رِبْتَه قال إنَّما ... أَرَبْتُ، وإن لا يَبْتَه لأن جنبُه
يخونك ذو القُربى مرارًا وربما ... وفَّى لك عند الجهل من لا تُقاربُه
كأن حقوق الناس حين ضَمِنْتها ... قذًى فى حقوق العين منِّى أُواربه
فخذ من أخيك العفوَ واغفر ذنوبَه ... ولا تكُ فى كلّ الأمور تُجانِبُه
وأجدِ على مولاك فى الفقر والغنى ... ولا تقربِ الخُلْق الذى أنت عائبُه
إذا كنتَ فى كلِّ الأمورِ معاتبًا ... صديقَكَ لم تلقَ الذى لا تعاتبه

ويستمر شعر الحكمة فى أبيات سبعة لاحقة بعد هذه مباشرة[1]، تتسم كلها بالسهولة والخفة والعمق والسلاسة، بحيث تبدو شعرًا شديد الصفاء عليه رونق الحداثة والجدة، وحتى عندما انتقل إلى أبيات المدح فإن نفس الطابع لم يفارقه حيث يقول ابتداءً من البيت العشرين:

رُوَيدَ تَصاهَلْ بالعراق جيادُنا ... كأنك بالضَّحَّاكِ قد قام نادِبُه
وسامِ لمروانٍ ومن دونه الشَّجا ... وهولٌ كُلجِّ البحر جاشت غواربُه
أحلَّتْ به أُمُّ المنايا بَنَاتِها ... بأبيافنا إنَّا رذى مَنْ تُحاربُه
وكنَّا إذا دَبَّ العدوُّ لِسُخْطِنا ... ورَاقبْنَا فى ظاهرٍ لا نُراقِبُه
رَكِبْنا له جهرًا بكل مُثَقَّفٍ ... وأبيضَ تَسْتَسْقِى الدِّماءَ مَضاربُه

---

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

غَدْونا لـه والشمسُ فى خـدْرِ أُمِّهـا تُـطالعنا والـظِّلُّ لم يجـرِ ذَائِبُـه
بضربٍ يذوق الموتَ من ذاق طعمَه وتُدركُ مـن نَجَّـى الفِـرارُ مثـالبُه
كأن مُثَـارَ النقـع فـوق رءوسـنا وأسـيافَنَا ليـلٌ تهاوى كواكِبُـه
بعثنا لهـم مـوتَ الفُجَـاءَة إننـا بنـو الموتِ خفَّـاقٌ علينـا سـبائِبُه[1]

وهذه القصيدة تؤكد أن بشارا كان يتطوح بشعره فى ظل العصر الأموى الى درب جديد فى الشعر العربى يتسم بالعمق والرصانة والسهولة والرونق الصفى، ذى المنحى المحدث الجديد.

فإذا انتقلنا إلى قصيدته فى مدح عُمرَ بن العلاءِ وهى تضم إلى جانب المدح الافتخار، رأينا نغمًا طروبًا من بحر المتقارب يفيض رقة سلاسة، وجدة وحداثة مع تمكن واقتدار من ناصية اللغة، إلى جدة فى مادة الحياة التى يأخذ منها معانيه. ويلفت النظر تلك المقدمة الغزلية الجديدة الفريدة فى مبناها ومعناها، وذلك حيث يستهل القصيدة بقوله[2]:

وجـارية خُلِقَـتْ وحـدها كأن النسـاءَ لـديها خَـدَمْ
دُوارُ العَـذارى إذا زُرْنهـا أطفْـنَ بحـوراءَ مثـلِ الصَّـنم
يَـظَلْنَ يُمسِّـحنَ أركَانهَـا كمـا يمسـح الحَجَـر المُسْـتَلِم
وبيضَـاء يضـحك مـاءُ الشـبا بِ فى وجْهِهـا لكَ أو تَبْتَسِـم
ظمئـتُ إليهـا فلـم تَسْـقِنى بِرِيٍّ ولـم تَشْـفِنِى مـن سَـقَمْ

ثم يمضى بعد ذلك فى محاورة - على نسق محاورات عمر بن أبى ربيعة - بينه وبينها ولكنها أسلس وأخف وقعًا من محاورات ابن أبى 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، والأول: بنو الملك. بدلاً من بنو الموت وكلاهما صحيح فى المعنى.

(٢) الديوان ص٢١٤ قطعة رقم ٣٣٥ جمع وتحقيق السيد بدر الدين العلوى طالثقافة ببيروت.

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

أقول لها حين قلَّ الثراءُ وضاقَ المرادُ وأوْدَى النَّعَمْ
إذا ما افتقرتِ فَأَحْيِ السُّرى إلى ابنِ العلاء طبيب العدَمْ
دعاك إلى عُمَرٍ جُودُهُ وقولُ العشيرةِ بحرٌ خِضَمْ

وهذا النمط من عقد صلة موضوعية بين المقدمة الغزلية وموضوع القصيدة ظاهرة عظم شأنها فى الشعر العباسى لاسيما عند أبى تمام والمتنبى وهذا واحد من الموضوعات التى لفتت نظرى منذ فترة طويلة وهى ظاهرة تستحق عناية خاصة فى درسها وإخراجها فى بحث مستقل، والأمل أن يضيف إلى البحوث المنشورة الآن شيئًا آخر جديدًا.

وإذا كان مدح بشار للبرامكة وزراء الدولة العباسية ومدنتها امتد لمدة غير قليلة، فإننا نجدُ مدحًا حقيقيًا، يمتاز بالسهولة والجدة فى استنباط معانى المدح.

يقول فى مدح خالد البرمكى[1] :

حذا خالدٌ فى فعله حَذْوَ برمكٍ فمجدٌ له مستطرفٌ وأصيلُ
وكان ذَوُو الآمال يُدْعون قبله بلفظٍ على الإعدام فيه دليلُ
يُسَمَّوْنَ بالسُّؤّال فى كلّ موطنٍ وإن كانَ فيهم نسابةٌ وجليلُ
فسمَّاهُم الزوَّارَ سترًا عليهمُ فأستارُه فى المُجْتَدِينَ سُدول

وفى مرات أخرى كان شعره مع خالد البرمكى أقرب إلى التهديد والهجاء منه للمدح، وهذه طبيعة بشار إذ قد يخرج من المدح إلى الافتخار على ممدوحه، وأحيانًا يمدح ويتوعد ممدوحه إن لم يأخذ طِلْبته منه، ومن ذلك هذه الأبيات الذاخرة بالتحرش والتهديد للمدوح حيث يقول[2] :

أخالدُ لم أَخْبِطْ إليك بذِمة سوى أننى عافٍ وأنتَ جوادُ

(١) الأغانى ١٦٧/٣ ثقافة. وانظر نموذجا آخر فى مدحه لخالد ص١٨٦/٣ الأغانى.
(٢) الأغانى ١٩٧/٣ ثقافة.

أخالدُ بين الأجرِ والحمد حاجتي فأيهما تأتي فأنت عمادُ
فإنْ تُعطني أفرغْ عليك مدائحي وإن تأبَ لم يُضرَبْ عليّ سِدادُ
ركابي على حَرْفٍ وقلبي مُشَيَّعٌ[1] ومالي بأرضِ الباخلين بلادُ
إذا أنكرتْني بلدةٌ أو نَكِرْتُها خرجتُ مع البازي عليَّ سَوَادُ

وخلاصة القول فى مدح بشار أنه يجمع أصالة التراث الشعرى فى تقاليده وعمقه وجزالته وفخامته، وأحيانًا يتعمد فى ذلك الإغراب والصعوبة اللغوية، ليدل على تمكنه ويفاخر بموهبته اللغوية والشعرية معًا. ولكن طبعه الحر وميله إلى الطبيعة السلسلة المرنة فى فن الشعر كل ذلك كان يغلبه ويجعله يقول الجديد الذى يعد بحق بابًا متميزًا فى السهولة والرقة والحداثة، كما أن له إلى جانب ذلك خصائص وسمات تلفت النظر منها قدرته على تفجير الحكمة المعجبة التى ما تزال تفرض نفسها على قلب وأذن المستمع العربى. وله أيضًا تفننه فى مداخلة المقدمة التقليدية لموضوع المدح مداخلة موضوعية كما رأينا فى بعض نماذجه السابقة، وكما يشهد بذلك ديوانه. فبشار إذن كما يقول النقاد القدماء بحق: خاتمة الشعراء التقليديين ورأس الشعراء المحدثين. بمعنى أنه بدايتهم وفاتح الطريق أمامهم إلى الشعر الحديث الذى ملأ ديوان الشعر العباسى فيما بعد.

الغزل عند بشار:

كان بشار شاعرًا مكثرًا فى الغزل، والغزل فى حياة بشار يعد من وجهة نظرى القسيم لكل أغراضه الشعرية، ذلك أن الغزل كان استجابة لنزعة فطرية جسدية لم يهذبها بشار، ولم يأخذها بالقيمة الاجتماعية الراقية، بل إنه أفسح لها المجال لتمارس تمردها واستهتارها، إرضاءً لنزواته وتعويضًا لحرمانه من رؤية الجمال والاستمتاع به عن طريق العين، بما يؤدى إلى الرِّىّ منه والقدرة على رد النفس عن الإفصاح بما تود وتشتهى، وهذا الحرمان جعله أكثر اجتراءً وتطلعًا، بل

---

(١) الحرف: الناقة القوية، والمشيع: الشجاع.

عدوانًا طلبًا للعوض النفسى والجسدى، لأن رؤية الجمال تؤدى إلى نوع من الرِّى 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 وأنانيته، 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 بحسن مرآها، والثانية حين حرم من ثنائها عليه وإعجابها بمنظره الحسن، بل كثيرًا ما قُبِّح بشار من الرجال والنساء معًا بسبب غلظ هيئته وقبحها. وصاحب هذه السمات إما أن يلوذ بالانكسار ويتكيّف فى تواضع ورضا مع الأمر الواقع - وهذا يحدث للإنسان السوىّ - وإما أن تذل نفسه ويألم مما يعانى من امتهانها - وهذا يحدث للإنسان الضعيف الخوّار - ولكن بشارًا لم يكن واحدًا من هذين النوعين، بل كان ذلك الشخص العنيف الذى ينتزع بحدته وسخفه وجرأته وقحته حقوقه، بل يغتصب فوقها ما ليس من حقه، وهذه النزعة العدوانية كانت خير وسيلة لإثبات ذاته ورد الكيد عنها ودفع الاستهانة بها، وتلك سمة لازمته منذ صغره، لذا رأيناه بدأ حياته هجاءً حتى لكبار الشعراء، وتلك الحدة جعلته ينزع 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 عنده، بمعنى أنه فى هذا الشعر بدا صادقًا مع نفسه صريحًا مع نزواته ملتذًا مع تخيلاته، ونتيجة الحدة العدوانية ونتيجة إسرافه على نفسه فى الاستجابة 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 بشىء من شعره فيها.

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

فى الجسد، إلى العرى النفسى فى القول، وهذا الأخير يمكن تقديم شىء من نماذجه. يقول فيمايرويه صاحب الأغانى :[١]

درةٌ بَحْرِيّة مكنونةٌ ... مازَها التاجِرُ من بيْنِ الدّررْ
عَجبتْ فَطْمَةُ من نعْتِى لها ... هل يُجيدُ النَّعْتَ مكْفوفُ البصر
أمَتا بدَّد هذا لُعَبى ... ووشاحى حلَّه حتى انتثرْ
فدَعينى معه يا أمَتا ... علنا فى خَلْوةٍ نقضِى الوَطَر
أقْبلتْ مُغْضَبةً تضربها ... واعْتراها كَجُنون مُسْتعِرْ
بأبى والله ما أحسنَه ... دمعُ عينٍ يَغْسِل الكحلَ قطرْ
أيُها النُوامُ هُبُّوا ويحَكم ... وآسألونى اليومَ ما طعم السَّهر

ومع ذلك فهذه الأبيات تذكرنا بأنفاس عمر بن أبى ربيعة فى غزله الحسى. لكن ما نقصده فى هذا الباب ليس مستوى المحاورات وحكاية المغامرات، بل المستوى اللا أخلاق الذى اشتهر به بشار، ويكفى أن نشير إليه كظاهرة فى شعر الغزل أو شعر الغريزة عند بشار.

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

ننتقل بعد ذلك إلى تناول الجانب الآخر من شعر الغزل عنده، ويبدو للدارس أن بشارًا نظر فوجد فى الساحة نماذج لشعر الغزل مما قاله القدماء فى الغزل الواله العفيف الذى رأيناه واضحًا فى الشعر الجاهلى، فنسج على طرازه ومن ذلك قوله :[٢].

١ - أخشّابُ حقًا أنَّ دَارِكِ تُزْعِج ... وأن الذى بينى وبينك يَنْهَجُ
٢ - فَواكَبِدًا قد أنْضج الشوقُ نصفَها ... ونصفٌ على نار الصّبابة يَنْضَج

---

(١) الأغانى ٣/١٦٥ - ١٦٦ ثقافة.

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

٣ - وواحزنا منهنَّ يَحْفُفْنَ هودجًا وفى الهودج المحفوف بدْرٌ مُتَوَّجُ
٤ - فإن جِئْتها بين النساء فقلْ لها عليك سلامٌ مات من يتزوّج
٥ - بكيتُ وما فى الدّمع منك خليفةٌ ولكنّ أحزانى عليك تَوَهجُ

فهذا الشعر فى غزله العفيف يذكرنا بالغزل الجاهلى لا سيما فى مطالع القصائد التى يمتاز غزلها بالسهولة والرقة والوضوح والقوة مثل قول ذى الأصبع العدوانى :[1].

يا من لقلبٍ شديدِ الهمّ محزون أمسى تذكرَّ ريّا أمّ هارون
أمسى تذكّرها من بعدِ شَحْطَتْ والدهرُ ذو غِلظ حينًا وذو ولين
فإنْ يكنْ حُبها أمسى لنا شَجَنًا وأصبح الوُدُّ منها لا يوتينى
فقد غَنينَا وشملُ الدهرِ يجمعنا أُطيعُ ريّا وريّا لا تُعاصينى

ولنا نموذج من شعر بشار أدخل فى باب الشعر القديم من النموذج السابق، وهو قوله :[2]

لعبدةَ دارٌ ما تُكلِّمنا الدارُ تَلوحُ معانيها كما لاح أسطارُ
أسائلُ أحجارًا ونؤيًا مُهدّما وكيف يُجيبُ القول نؤىٌ وأحجارُ
وما كلَّمتْنى دارُها إذْ سألتُها وفى كَبِدى كالنَّقْط شَبَّتْ له النارُ
وعند مغانى دارها لوَ تَكلّمت لمكتئبٍ بادى الصبابةِ أحبارُ
تَحمّل جيرانى فَعْيى لِبَيْنهم تفيضُ بتهتان إذ لاحت الدّارُ
بكيتُ على مَنْ كنت أحظى بقربه وحقَّ الذى حاذرتُ بالأمس إذ صاروا

وغير هذا نماذج أخرى فى شعره يمكن الرجوع إليها[3].

---

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

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

(٣) راجع على سبيل المثال واحدة من روائعه بديوانه ٢٦٣/١ ومطلعها :

يا صاحبى أعيناك على طرب قد آب ليل وليت الليل لم يؤب

واتجه بشار أيضًا إلى ذلك اللون الذى شاع فى مغامرات عمر بن أبى ربيعة وفى حكاياته ومحاوراته النسائية ينسج على منواله من ذلك قوله:[١].

قد لامنى فى خليلتى عُمرُ ... وللُّوم فى غير كُنْهِهِ ضَجرُ
قال: أفِقْ، فقلت: لا، فقال: بلى ... قد شاع فى الناس مُنكرا الخبرُ
قلتُ: وإذا شاع ما اعتذارك مما ... ليس فيه عندهم عُذُرُ
ماذا عليهِمْ وما لهُمْ خَرِسوا ... لو أنَّهم فى عيونهم نظروا

ثم يتجه بشار فى أبيات القصيدة اتجاهًا حسيًّا يقوم على فجوره الذى لم أجد له نظيرًا فى شعر ابن أبى ربيعة. ولكن بشارًا أكثر إلى حد ما من الاحتذاء بنماذج المحاورات عند ابن أبى ربيعة ولعل من أبرز نماذجه ما يرويه صاحب الأغانى فى أبيات طويلة مطلعها:[٢]

وذات دلٍّ كأن البدرَ صورتُها ... باتت تغنى عميدَ القلب سكرانا

وهى أبيات بارعة الحوار نافذة فى مقدرتها الذهنية والفنية معًا[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 الملوّح صاحب ليلى.

وهذا النسق الشعرى أو النمط الفنى لا يوافق حسية بشار النهمة الجشعة التى تحس الحرمان وتجدّ فى إرضاء الذات. لكن بشارًا من الناحية الفنية اتجه إليه، ولم يتجه إليه تقليدًا بل إرضاء لنزعة حبه للمرأة، مطلق امرأة، لحبه لها جدًا. وتعطشه لها روحًا ووجدًا، من خلال بعدها الحسى ورفافيتها النفسية والشعورية، ومن ثم نجده قال شعرًا 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) الأغانى ١٥٨/٣ - ١٥٩. وسوف يأتى ذكرها بعد قليل من الدراسة.

(٣) وانظر نموذجًا آخر بالأغانى ١٦٤/٣ - ١٦٥ ثقافة.

الفتنة الحادة بها، ومن أمثلة شعره العفيف الذى يداخل فى اللون والمنزع الشعر العذرى العفيف قوله :[١]

أبيتُ أرْمَد مالم أكتحِلْ بكمُ ... وفى اكتحالى بكمْ شافٍ من الرمد
رَقَّتْ لكم كبدى حتى لوْ انكُمُ ... تَهْوُون ألا أُريدَ العيشَ لم أُرد
كأن قلبى إذا ذِكْراكُمُ عرضتْ ... من سحر هاروت أو ماروت فى عقد
ما هبت الريحُ من تلقاء أرضكمْ ... إلا وجدتُ لها بردًا على كبدى

ومن ذلك أيضًا هذا القول الجديد التصوير البارع التوليد[٢]

سَلبْتِ عِظامى لحمها فتركْتها ... عَوارِىَ فى أجلادِها تتكسَّر
وأخليتِ منها مُخَّها فتركتها ... أنابيبَ فى أجوافها الريحُ تصْفر
خذى بيدى ثم ارفعى الثوب فانظرى ... ضَنَى جسدى لكنَّنى أتستّر
وليس الذى يجرى من العين ماؤُها ... ولكنها نفسٌ تذوبُ فتقطُر

لكن الأنماط الغزلية السابقة لا تشكل الجوهر الأصيل لغرض الغزل فى أعماق بشار، بل تمثل طاقته الشعرية أولاً، وتمثل جوانب أشبه بالبحيرات الصغيرة فى هواجس هواه الغزلى تجاه المرأة. والتيار العام أو المجرى الرئيس فى غزل بشار الذى يطابق نفسه أعدل المطابقة، هو ذلك الذى يمثل عصره ومجتمعه وشخصيته، وهو الغزل اللاهى العابث البذى يُشيع روح الفجور والخلاعة فى نفوس الشبيبة من النساء قبل الرجال، لأنه تحريض على الفسق وتهوين لشأن التصون، وإذكاءٌ لروح الغرائز وتطاول على التقاليد والحياء، وهذا اللون من غزله هو الذى كان يمثل الحياة المترفة اللاهية والذى أخذ فى النمو والازدهار 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 جمع وتحقيق السيد محمد بدر الدين العلوى.
(٢) السابق ص ١١٤ رقم ١٥٧.
(٣) السابق ص ١١٨ رقم القطعة ١٦٥.

يـاليلتى تـزدادُ نُـكْرا من حبِّ من أحببتُ بِكْرا
حـوراءُ إنْ نـظرتْ إليـ ـك سقتْكَ بالعينيْن خَمْرا
تُنسى الغـوىَ مَعَـاده وتـكون للحـكماء ذِكرا
وكأنّ رَجْـع حـديثها قطعُ الرياضِ كُسِين زهْرا
وكأنّ تحْـتَ لسـانها هـاروتَ ينفثُ فيه سِحْرا
وتخـالُ مـا جَمعـتْ علي ـه ثيـابها ذهبًـا وعـطْرا
وكأنهـا بَـرْدُ الشرا ب صفًا ووافقَ منك فِطْرا
جِنيَّـةً إنْسـيةً أو بـين ذاك أجـلّ أمـرا

وهو يحرِّض على عدم اليأس من إعراض المرأة وتمسكها بالعفة، بل يحرص على دوام مطاردتها، وهو بذلك يشيع روح الفسق والفجور فى المجتمع ويحرضْ عليه ويقول فى ذلك :(١)

قاسِ الهُمُومَ تنلْ بها نُجْحـا والليـلَ إن وراءه صُـبْحا
لا يُـؤْيِسَنَّك مـن مُخبَّـأةٍ قـولٌ تغلظُه وإن جَـرَحَا
عُسر النسـاء إلـى مُيـاسَرةٍ والصعبُ يُمْكِنُ بعدما جَمَحَا

ويلحظ القارئ لأخباره أن روح الاستهتار والولع بنزواته يسيطران عليه، يحكى صاحب الأغانى أن بشارًا كان فى استضافة رجل باهلى فأكل وشرب النبيذ، فلما أراد الانصراف قامت جارية صاحب الدار فأخذت بيده، فلما صار إلى صحن الدار مال عليها وقبلها فنفضت يدها منه، فجعل يدور فى صحن الدار كالمفزّع وخرج سيد الدار إليه يقول مالك يا أبا معاذ فقال : أذنبت ذنبًا ولا أبرح حتى أقول شعرًا، فقال :(٢)

أتـوبُ إليـك مـن السـيئات واسـتغفر الله مـن فعلـتى
تـناولت مـا لم أُرِدْ نيْلَـه على جهـلِ أمرى وفى سـكْرتى
ووالله والله مـا جئتُـه لعمـد ولا كان مـن هِمَّـتى

(١) الديوان ص ٦٣ قطعة رقم ٧٩ العلوى.
(٢) الأغانى ٣/١٧٥ ثقافة.

وإلا فِسْتُ إذًا ضائعًا وعذَّبنى الله فى ميتتى
فمن نالَ خيرا على قُبْلة؟ فلا بارك الله فى قبلتى

وهو مصر على مقابلة المحبوبات راغب فيهن يشيع الهوى فى جدَّة وطرافة وسهولة طبع وحداثة أسلوب يقول:[١]

أيها الساقيان صُبَّا شرابى واسقيانى من ريق بيضاء رود
إن داءى الظَّما وإن دوائى شَرْبةٌ من رُضَاب ثَغْرٍ بَرُود
ولها مَضْحَك كغَرّ الأقاحِى وحديثٌ كالوَشْى وشْى البُرود
نزلتْ فى السواد من حبَّةِ القلـ ـب ونالتْ زيادة المُسْتزيد
ثم قالت نلقاك بعد ليالٍ والليالى يُبْلين كلَّ جديد
عندها الصبرُ عن لقائى وعندِى زَفَراتٌ يأكلنَ قلبَ الحديد

ويبدو أن بشارا بإشاعته التطرى والتطرف كانت مداعباته وأشعاره فى إشاعة روح اللهو والعبث محببة لدى أنواع من النساء، ويحكى عنه فى ذلك حكايات متنوعة، من بينها أن خمسة نسوة طرقن باب بشار، وطلبن من غلامه مقسمته لسماع شىء من شعره، فسمح لهن على أن يأكلن من أكله ويشربن من شرابه، ثم سمع الحسن البصرى بخبرهن فعاب ذلك عليهن وعلى بشار وكان بشار يلقب الحسن البصرى «بالقس» فقال بشار هذه الأبيات:[٢]

لمَّا طَلَعْنَ من الرَّقمِ تَ علىّ بالبردان خَمْسا[٣]
وكأنَّهنَّ أهلَّةٌ تحت الثياب زَفَفْنَ شَمْسا
باكَرْنَ عِطْرَ لَطِيمةٍ وغُمسنَ فى الجادى غَمْسا[٤]
لمَّا طَلَعْنَ حَفَفْنَها وأصَخْنَ ما يهمِسْنَ هَمْسا
فَسألْنِى من فى البيُو تِ فقلتُ ما يُؤوين إنْسا

(١) الأغانى ١٨١/٣ ثقافة.
(٢) راجع الديوان ص ١٤١ رقم ٢٠٦ العلوى.
(٣) الرقيق والبردان: أسماء لحجرات بمنزله.
(٤) اللطيمة نافجة المسلك. الجادى: الزعفران.

ليت العيون الطّارفا ت طُمِسْنَ عنا اليوم طَمْسا
فأصبنَ من طُرَف الحديـ ـث لذاذةً وخرجن مُلسا
لولا تعرُّضُهُن لى يا قَسُّ كنتُ كأنْتَ قَسَّا

إن هذا النص يعكس روح الحياة الاجتماعية المشبعة باللهو والتطرى، والمتساهلة فى التقاليد والآداب الاجتماعية والحدود الدينية، وبسبب مثل هذا السلوك نهاه المهدى عن التعرض للنساء، وعن إشاعته لخلق التطرى واللهو.

وهناك نص آخر رواه صاحب الأغانى ومهد له بقوله[1]: «وكانت بالبصرة قينة لبعض ولد سليمان بن على وكانت محسنة بارعة الظرف وكان بشار صديقًا لسيدها ومداحًا له، فحضر مجلسه يومًا والجارية تغنى، فسر بحضوره وشرب حتى سكر وقام، ونهض بشار فقالت يا أبا معاذ أحب أن تذكر يومنا هذا فى قصيدة، ولا تذكر فيها اسمى ولا اسم سيدى» وبشار يهوى الاستجابة لمطالب الرقيقات الجميلات فأجابها بقصيدة ذات مستوى فنى رفيع فى الإبداع الشعرى متمكنٍ من لمح المعانى وتوليدها، وبدل أبلغ دلالة على روح الحياة الاجتماعية التى يحياها وينتمى إليها، إنها الحياة المشبعة باللهو والترف والتطرى فى توليد أحاديث النساء، ولا تتصل بحقيقة العشق والحب، وإنما تدل على خبرة وتجربة فى إشاعة روح اللهو والعبث المحببة لدى أنواع من النساء يعشقن اللهو السابغ والهوى المباح، وهذه القصيدة يقول فيها:

وذاتُ دَلٍّ كأنّ البدْر صورتُها باتَتْ تُغَنّى عميدَ القَلْبِ سَكْرَانا
(إنّ العيونَ التى فى طرْفها حَورٌ قتلْنَا ثم لم يُحيينَ قتْلانَا)
فقلت أحسنْتِ يا سُؤْلى ويا أملى فأسمعينى جزاكِ اللهُ إحسانا:
(يا حبذَّا جبلُ الريَّان من جبلٍ وحبَّذا ساكنُ الريَّانِ مَنْ كانا)
قالت فهلًا فدتك النفسُ أحسن مِنْ هذا لِمَنْ كان صبَّ القلبِ حَيْرانا:
(يا قومُ أُذْنى لبعض الحىِّ عاشقةً والأُذْنُ تَعْشقُ قبلَ العَيْنِ أَحْيَانا)
فقلتُ أحسنتِ أنتِ الشمسُ طالعةً أضرمْتِ فى القلب والأحشاءِ نيرانا:

(١) الأغانى ٣/١٥٨ - ١٥٩ ثقافة.

فأسمعِينِيَ صوتا مُطْرِبا هَزَجًا ... يزيدُ صبًّا مُحبًّا فيكِ أشجانا
يا ليتني كنتُ تُفّاحًا مُفَلَّجةً ... أو كنتُ من قُضُبِ الريحانِ رَيْحانا
حتى إذا وَجَدَتْ ريحي فأعجبَها ... ونحن في خَلْوةٍ مُثِّلْتُ إنسانا
فحَرَّكَتْ عودَها ثم انثَنَتْ طربًا ... تشدُو به ثم لا تُخفيه كِتْمانا
(أصبحْتُ أطوعَ خلق الله كُلِّهم ... لأكثرِ الخلقِ لي في الحبّ عصْيانا
فقلتُ أطربْتِنا يا زَيْنَ مجلسنا ... فهاتِ إنك بالإحسان أَوْلانا
لو كنتُ أعلمُ أن الحبَّ يَقْتُلُني ... أعددْتُ لي قبل أن ألقاكِ أكفانا
فغنَّت الشَّرْبَ صوتًا مونقًا رَمَلًا ... يُذْكي السُّرورَ ويُبْكي العينَ ألوانا
(لا يقتل اللهُ مَن دامتْ مودَّتُه ... والله يقتُلُ أهلَ الغَدْرِ أحيانا)

ونحن لو ذهبنا نتقصى هذا اللون الحديث من الغزل، الذى يمثل طبيعة بشار، ومزاج العصر من الناحية الاجتماعية لما انتهينا من ذكر الأمثلة، ويهمنا من الناحية الفنية القول بأن بشارًا يعد بحق فى شعر الغزل زعيم المحدثين فى إشاعة هذا الأسلوب المحدث فنيًّا واجتماعيًّا وهذا الباب فى شعره وكل ما يمت إليه بصلة هو باب المفردات الشعرية الشعبية التى أشرت إليها فى الحديث عن فنه الشعرى بين الأموية والعباسية. ثم كان إلى جواره رجال أسهموا وأضافوا ووسعوا القول فى هذه الحداثة الفنية والاجتماعية من أشهرهم على الإطلاق أبو نواس، وبشار يتنزل فى شعره إلى شعبية يراها نوعًا من الطرافة والتبسط، لأنه بالفعل يخاطب روح ومزاج طبقة شعبية منتشرة، تهوى مسلكه وتروج لديها بضاعته فى مجالسها ومنتدياتها، من أجل ذلك نراه يهبط فى نظر المغنى اسحق الموصلى حيث يقول صاحب الأغانى[1] : «كان اسحاق الموصلى لا يعتد بشار ويقول : هو كثير التخليط فى شعره، وأشعاره مختلفة لا يشبه بعضها بعضا أليس هو القائل :

إنما عَظْمُ سُلَيْمى حبَّتي ... قَصَبُ السُّكَّرِ لا عَظْمُ الجمل
وإذا أدْنَتْ منها بصلا ... غلب المسكُ على ريح البصل

(١) الأغانى ٣/١٤٩.

وبشار نفسه خوطب فى شأن سهولته المفرطة أحيانًا، التى يظهر فيها الفرق شاسعًا بين فحولته وبساطته، وأجاب عن ذلك. يحكى صاحب الموشح فيقول: «قيل لبشار يا أبا معاذ إنك لتجىء بالأمر المهجن. قال: وما ذاك؟ قيل: إنك تقول:

إذا ما غَضِبْنَا غضْبةً مُضَرِيةً هتكْنَا حجابَ الشمس أو مَطَرتْ دما
إذا ما أَعَرْنا سيّدا من قبيلةٍ ذُرَى منبرٍ صلّى علينا وسلَّما

ثم تقول:

ربابةُ ربةُ البيتِ تصبُّ الخلَّ فى الزيتِ
لها عشرُ دجاجاتٍ وديكٌ حسنُ الصوتِ

فقال: كل شىء فى موضعه، وربابة هذه جارية لى، وأنا لا آكل البيض من السوق... ولها عشر دجاجات وديك... فكان هذا من قولى أحب إليها.. من «قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل» وقيل له كذلك: إذا شئت أن تثير العجاجة أثرتها فى شعرك، ثم تقول: «ربابة ربة البيت..» قال إنما أخاطب كلًا بما يفهم»[1].

مكانة بشار لدى نقاد عصره ومن بعدهم:

حين ننظر فى النماذج الشعرية التى عرضْنا لها فى مدحه وغزله، وكذلك عندما نتقصى بقية الأغراض الأخرى كالفخر والهجاء نرى أننا أمام طاقة شعرية مقتدرة، تستوعب فيه الخصائص والسمات والتقاليد الفنية للشعراء السابقين عليه، وتضيف إلى جانب ذلك لونًا من الفن المحدث السمات والخصائص، الذى تمده فى حداثته روافد ثلاثة هى: طبعه وشخصيته، ثم الحياة الاجتماعية الجديدة التى غمرت طبقاتٍ جديدة، ثم الحياة الفكرية بروافدها القديمة والمحدثة. وما استتبع ذلك كله من تغير فى المفاهيم والقيم والعادات والأخلاق.

---

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

لكل ما سبق جاء شعر بشار خلابًا بقوته الآسرة، حيث النسج على منوال النماذج السابقة الأصيلة بكل تقاليدها وثقل تبعاتها، وجاء جذابًا لافتًا للنظر بحداثته ورقته وسهولته وبدائع توليداته، وصدق إحساسه وتنوع أفكاره، بما يوافق إيقاع الحياة الجديدة اللاهية، وكأنما أصبح بشار فى نظر معاصريه ومن جاء بعدهم نموذجًا فريدًا فى الأصالة والإبداع، فى التقليد والحداثة، على أنه فيما نهج فيه نهج القدماء من فحول الشعراء كانت له بصماته الشخصية التى تمثل طاقته الفنية فى جدتها وطرافتها وتوليداتها، فاستحق بذلك أن يكون زعيم المحدثين أو كما يقولون «أبو المحدثين»[1] والقصد أنه أول من شق الطريق أمام الاتجاه المحدث فى الشعر العباسى الذى يعد زعماؤه: بشار وأبو نواس وأبو العتاهية ولفيف من شعراء العصر العباسى الأول.

وقد ذهبنا نتقصى ما جاء بخصوص مكانة بشار فوجدنا وفرة هائلة من الأقوال والأخبار التى تُعلى مكانته. يقول صاحب الأغانى فى مقدمة ترجمته لبشار: «ومحلّه فى الشعر وتقدمه طبقات المحدثين فيه بإجماع الرواة، ورياسته عليهم من غير اختلاف فى ذلك، يغنى عن وصفه وإطالة ذكر محنه، وهو من مخضرمى شعراء الدولتين العباسية والأموية، وقد شُهر فيهما ومدح وهجا وأخذ سَنَىّ الجوائز»[2] وبشار نفسه كان شديد الدَّل والعُجْب بموهبته التجديدية فى الشعر يقول:[3]

عَميتُ حنينًا والذكاءُ من العَمَى ... فجئتُ عجيبَ الظنّ للعلْم سُؤلا
وغاضَ ضياءُ العين للعلم رافدًا ... لقلبٍ إذا ما ضيَّع الناسُ حصّلا
وشعرٍ كنَوْرِ الروض لاءمتُ بينه ... بقولٍ إذا ما أحْزَن الشعرُ أسْهلا

وكان الأصمعى يقول: «بشار خاتمة الشعراء، والله لولا أن أيامه تأخرت لفضلته على كثير منهم»[4].

---

(١) العمدة لابن رشيق ١٣١/١ تحقيق محمد محيى الدين ط دار ط الجيل لبنان.
(٢) الأغانى ١٢٩/٣. ثقافة.
(٣) السابق ١٣٦/٣. ثقافة.
(٤) السابق ١٣٧/٣. ثقافة.

ويحدث « الرياشى قال : سئل الأصمعى عن بشار، ومروان أيهما أشعر؟ فقال : بشار. فسئل عن السبب فى ذلك فقال : لأن مروان سلك طريقًا كثر من يسلكه فلم يلحق من تقدمه، وشركه فيه من كان فى عصره، وبشار سلك طريقًا لم يُسْلك وأحسن فيه وتفرد به وهو أكثر تصرفًا، وفنونَ شعرٍ، وأغزر وأوسع بديعًا، ومروان لم يتجاوز مذاهب الأوائل »[١].

وأبو عمرو بن العلاء كان يعدّه أبدع الناس شعرًا[٢]، وبالفعل كان شعر بشار سيّارًا ومُغنّى، وهذا قمة الرواج لشاعر فى كل عصر من العصور.

ومع ذلك فقد جاء الباحثون والدارسون وأشاروا إلى أن بشارا توسع بعض الشىء فى الاستعمال اللغوى فكانت لديه بعض ألفاظ لعلماء اللغة عليها ملاحظات كما توسع أيضًا فى العروض وفى 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 ترابًا حتى ننظر هل يقوم يصلى؟ فنعود والتراب بحاله وما صلى »[٤].

وهو نفسه يقول فى شعره ما يشرح حقيقة، أو طبيعة علاقته بفريضة الصلاة مستغلا فى ذلك آفة فقده بصره، ولكننا نعلم كم من مكفوف البصر فى مقدمة أهل التقى والورع. يقول[٥] :

---

(١) الأغانى ١٤١/٣. ثقافة. وانظر أقوالا أخرى للأصمعى حوله ١٤١/٣.

(٢) الأغانى ١٤٤/٣.

(٣) راجع البحث القيم المسهب الذى كتبه الأستاذ محمد الطاهر ابن عاشور فى مقدمة ديوان بشار ص٥٤ - ٦٤ ط دار التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٧.

وانظر فى ملاحظة سيبويه عليه الأغانى ٢٢٧/٣، وانظر فى ملاحظات الأخفش عليه وخوفه من هجائه الأغانى ٢٠٣/٣ - ٢٠٤ ثقافة.

(٤) الأغانى ٢١٧/٣. ثقافة.

(٥) الديوان ص٧٥ قطعة ١٠١ جمع وتحقيق السيد محمد بدر العلوى.

وإنّنى فى الصلاةِ أحضرُها ضُحْكَةَ أهلِ الصلاةِ إن شهدوا
أقعُدُ فى سجدةٍ إذا ركعُوا وأرفعُ الرأس إن هُمُ قَعَدوا
أسجُدُ والقومُ راكعون معًا وأسرعُ الوثْبَ إنْ هُمُ قَعَدوا
فلستُ أدرى إذا إمامُهمُ سَلَّمَ كَمْ كان ذلك العددُ

وهو نفسه يتطاول قائلًا لمروان بن أبى حفصة: «أما عَلِمتَ أنه لم يبق أحد أعلم بالغيب من عمّك وبشار يعنى بكلمة «عمك» نفسه، لأنه كان قد نصح مروان بأن يذهب بقصيدته التى مطلعها: طرقتك زائرة فحى خيالها إلى بغداد وهناك سوف يثاب عليها بعشرة آلاف درهم، وحدث ذلك بالفعل، فعاد مروان يخبره، فقال له العبارة السابقة[1] وهى قولة لا يقولها إلا رقيق الدين قليل الحياءِ مع الله عز وجل.

وكان يتظاهر بالحج ولا يحج، حيث يروى صاحب الأغانى: أن بشارا وواحدًا من ندمائه، اتفقا على التظاهر بالحج دفْعًا لتهمة الزندقة عنهما، فاشتريا بعيرًا، ثم مالا فى الطريق إلى زرارة، وأخذا يشربان الخمر ويفسقان، وفى نهاية المدة مع عودة الحجيج حلقا رأسيهما وعادا وتلقاهما الناس مهنئين[2].

ويروى صاحب الأغانى أن بشارا كان «متحيرًا مخلطًا» فى عقيدته وأنه كان من أصحاب الكلام وكان واحدًا من ستة منهم واصل بن عطاء[3].

وبشار نفسه يدل على حيرة نفسه ففيما يروى عن أحمد بن خلاد قال حدثنى أبى قال: «كنت أكلّم بشارًا وأرد عليه سوء مذهبه بميله إلى الإلحاد، فكان يقول: لا أعرف إلا ما عانيته أو عاينت مثله، وكان الكلام يطول بيننا، فقال لى: ما أظن الأمر يا أبا خالد إلا كما تقول وأن الذى نحن فيه خلان، ولذلك أقول:

---

(١) الأغانى ٣/٢١٦. ثقافة.
(٢) الأغانى ٣/١٧٩. ثقافة.
(٣) الأغانى ٣/١٤٠ ثقافة.

طُبِعْتُ على ما فِيَّ غيرَ مُخَيَّسِر ... هوايَ ولو خُيِّرتُ كنتُ المهذَّبا
أُريدُ فلا أُعطَى وأُعطَى ولم أُرِدْ ... وَقصَّرَ عِلْمِي أن أنالَ المُغَيَّبا
فَأُصْرَفُ عن قصدِي وعلْمِي مُقَصِّرٌ ... وأُمْنِي وما أَعْقَبْتُ إلاَّ التعجّبا[1]

وبسبب رقة دين بشار وحبه للهو وميله للمجانة وعشقه للمرأة وتطلعه إليها، وبسبب أشعاره التى كان يذيعها ويشيعها كانت تنتشر روح اللهو لدى الشبيبة من الرجال والنساء وكان يحرض بشعره المرأة على التطلع إلى الرجل وكذلك يحرض الشبان على الإصرار فى السعى وراء إفساد العفيفات، وكان أهل الورع وأهل الحرمان يحاولون إسكاته، ويحكى صاحب الأغانى أن مالك بن دينار، وهو المعروف بورعه وتقواه ذهب إلى بشار فى منزله، وقال له: «يا أبا معاذ أتشتم أعراض الناس وتشبب بنسائهم؟! فلم يكن عندى إلا أن دفعت عن نفسى وقلت لا أعود، فخرج عنى، وقلت فى أثره:[2]

غَدَا مالكٌ بملاماتِه ... علىَّ وما بات من باليَهْ
تَناول خَوْدًا[3] هضيمَ الحشا ... من الحُور محظوظةً عاليَهْ
فقلتُ دَعِ اللَّوم فى حبِّها ... فقبْلك أُعْيِيتُ عُذَّاليَهْ
وإنِّى لأكتُمهم سِرَّها ... غداةَ تقولُ لها الجاليَهْ[4]
عبيدةُ مالكٍ مَسلوبةً ... وكنتِ مُعطَّرة حَاليَهْ
فقالتْ على رِقْبةٍ[5] إننى ... رهَنْتُ المُرَعَّثَ[6] خلخاليه
بمجلس يومٍ سأُوفِى به ... ولو أَجْلَب الناسُ أحواليَه[7]

وهكذا هاب بشارٌ مالكَ بن دينار، ثم سخر منه سخرية من شأنها أن

---

(١) الأغانى ٣/٢٢١ - ٢٢٢ ثقافة.
(٢) الأغانى ٣/١٦٤.
(٣) الخود: الشابة الناعمة الحسنة الخلق ج: خود، وخودات.
(٤) الجالية: الماشطة التى تجلو المرأة وتزينها.
(٥) على رقبة: على تحفظ واحتراس.
(٦) المرعث: لقب بشار كما تقدم.
(٧) أحواليه: من حولى.

تعمق اتجاه الفسوق والإثارة والإيغال فى التشبيب الذى جاء مالك يطلب إليه الكف عنه.

والمسألة لم تقف عند طلب مالك، فكثير من البيوتات الشريفة كانت تضج من أذى بشار، وتخاف على بناتها ونسائها، والكثرة الغالبة تخشى لسانه إن تعرضت له، لأنه كان يفحش القول فى الأعراض، فيسجل على من يتصدى لهم تصديًا سافرًا عارًا لا يمحى، حتى لو قتلوا به بشارا فإنهم لن يقتلعوا بذلك ما سار من شعره على الألسنة.

ولكن أمر بشار انتهى إلى المهدى «قال سوار بن عبد الله الأكبر ومالك بن دينار: ماشيء 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 وجوه كثيرة إلى المهدى، وأنشد المهدى ما مدحه به، نهاه عن ذكر النساء وقول التشبيب، وكان المهدى من أشد الناس غيرة»[1] وبواصل أبو عبيدة الرواية قائلًا وكان «بشار يقارب النساء حتى لا يخفى عليهن ما يقول وما يريد، وأى حرة حَصَان تسمع قول بشار فلا يؤثر فى قلبها! فكيف بالمرأة الغزلة والفتاة التى لا همَّ لها إلا الرجال»[2] ثم أنشد قصيدته التى مطلعها: «قد لامنى فى خليلتى عمر» ثم قال: «بمثل هذا الشعر تميل القلوب ويلين الصعب»[3]

ويروى صاحب الأغانى أيضًا: أن بشارًا دخل على المهدى بالرصافة فى بستان فمدحه، فأعطاه خمسة آلاف درهم، وجعل له وفادة فى كل سنة، ونهاه عن التشبيب البته، ولكن بشارًا يدخل على المهدى فى السنة الثالثة وينشده قصيدة يقول فيها إنه ترك التشبيب ومواصلة المحبوبات من أجل عهده بين يدى المهدى، ولكن القصيدة نفسها طافحة بما يسرى بين الرجال والنساء

---

(١) الأغانى ١٧٦/٣ ثقافة.

(٢) الأغانى ١٧٧/٣.

(٣) الأغانى ١٧٨/٣.

بالفساد الشديد[١] يقول فيها :

وقالت سُلَيْمَى فيك عنَّا جِلَادةٌ ... محلُّكَ دانٍ والزيارةُ من عُفْرِ[٢]
أخِي فى الهوىَ مالِى أراك جَفَوْتَنَا ... وقد كنت تقفُونا على العسْر واليسرِ
فربَّ ثَقالِ الرِّدفِ هبَّتْ تلُومنى ... ولو شهدتْ قبرى لصَلَّتْ على قبرى
تركتُ لِمهدىّ الأنامِ وصَالها ... وراعيتُ عهدًا بيننا ليس بالختْرِ[٣]
ولولا أميرُ المؤمنين محمدٌ ... لقبَّلتُ فاها أو لكان بها فِطْرى

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 المهدى، حيث يبخل على بشار مما يدل على كراهيته له، وبشار يحاول معه وهو لا يتحول، فغضب بشار وقال يهجوه[٤] :

يَبِى أميَّة هُبُّوا طال نومكُمُ ... إن الخليفة يعقوبُ بنُ داود
ضاعتْ خلافتُكُم يا قوم فالتمسوا ... خليفة الله بين الزَّقِّ والعود

وهذه الأبيات نَصٌّ فى التحريض على الخلافة العباسية، وسبق أن عرفنا فى دراستنا التاريخية أن الخلفاء ما كانوا يتهاونون فى شىء يسير من ذلك، بل يأخذون بالظنة ويحاسبون على الشبهة، وكان القتل هو السبيل الوحدة لهذه التهمة، فإذا أُضيف إلى ذلك ما يروى من أن بشارًا جاء إلى حلقة يونس النحوى فقال : «هل ها هنا أحد يُحتشم؟ قالوا له : لا، فأنشأ بيتًا يهجو فيه المهدى، فسعى به أهل الحلقة إلى يعقوب، فقال يونس للمهدى : إن بشارًا

(١) الأغانى ٣/٢١٣ - ٢١٤. ثقافة.
(٢) العفر : الحين وطول العهد.
(٣) الختر : الغدر والخديعة.
(٤) الأغانى ٣/٢٤٠.

زنديق، وقامت عليه البينة عندى بذلك وقد هجا أمير المؤمنين»[١] فأمر به المهدى فقتل، حيث طرح فى سفينة وضرب بالسياط، وكان يسترجع الله فلما ضرب سبعين سوطًا مات منها [٢] ودُفِعَتْ جثته إلى أهله فدفنوه «وأُخرجت جنازته فما تبعها أحد إلا أمة له سوداء سندية عجماء ما تفصح»[٣].

ويرى صاحب الأغانى شماتة الناس فيه وفرحهم بموته فيقول: «لما مات بشار ونعى إلى أهل البصرة تباشر عامتهم، وهنأ بعضهم بعضًا، وحمدوا الله وتصدقوا، لما كانوا سُنوا به من لسانه»[٤].

أما ما يروى من أن المهدى ندم على قتله لأنه وجد فى داره ما يدل على عدم زندقته، فهذه قصة لها عندى أيضًا تفسير سياسى، كذلك التفسير الذى انتهيت إليه فى بحثى عن عبد الله بن المقفع[٥].

القصة تقول: «لما ضرب المهدى بشارًا بعث إلى منزله من يفتشه وكان يتهم بالزندقة فوُجد فى منزله طومارا فيه:

«بسم الله الرحمن الرحيم. إنى أردت هجاء آل سليمان بن على لبخلهم، فذكرت قرابتهم من رسول الله ﷺ، فأمسكت عنهم إجلالاً له صلى الله عليه وسلم... فلما قرأه المهدى بكى وندم على قتله، وقال لا جزى الله يعقوب بن داود خيرًا فإنه لما هجاه لفق له عندى شهودًا على أنه زنديق فقتلته، ثم ندمت حين لا يغنى الندم»[٦].

هذه القصة تؤكد أن القتل بسبب الزندقة، وفى الوقت ذاته تدين الذين شهدوا بزندقته، ومعنى ذلك أن زندقته كانت غير معللة، ومن الناحية السياسية

---

(١) الأغانى ٣/٢٤١ - ٢٤٢

(٢) الأغانى ٣/٢٤٣.

(٣) السابق ٢٤٣.

(٤) السابق.

(٥) الهلال سبتمبر ١٩٧٣.

(٦) الأغانى ٣/٢٤٤ - ٢٤٥

فإن القتل الحقيق بالزندقة كان لمن يُعلن زندقته ويحارب الإسلام، أما شاعر لاهٍ مثل بشار فإن لهوه شيءٌ، وزندقته دعوى تحتاج إلى دليل، ولم يكن الخلفاء يطلبون الدليل على الزندقة حيث تقوم التهمة السياسية لديهم، فالسياسة أساسًا هى التهمة وليست الزندقة، والمهدى قتله بسبب تحريضه على الخلافة العباسية واستنهاضه للخلافة الأموية، وجعل الزندقة ستاره الدينى المخيف الذى كان يلجأ إليه الحكام لا سيما مع الشعراء والعلماء، مصادرةً لفكرهم وقوة تأثيرهم وحتى يظهر أمام المجتمع بأنه يحمى الدين ويدفع عن الإسلام فإنه يتخذ الزندقة سببًا وحيلة، ولا بأس بعد ذلك من أن يجعل دم المقتول فى عنق مسئول فى الدولة زوّر الأمر عليه. هذا مما يزيد فى عدالته، والاطمئنان إليه.

ويبدو لى أيضًا أن عدم وجود أحد فى جنازة بشار مرده إدراك الناس للتهمة السياسية سرًّا ولتهمة الزندقة علنا، وأى واحدة منهما أو هما معًا يمنعان الناس من السعى فى جنازته حتى لا يتعرضوا للمحاسبة السياسية أو الدينية، لأن المعقول والمقبول أن نجد عشّاقًا لفنه ولمذهبه فى اللهو يحزنون عليه ويرغبون فى توديعه.

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

٢ - أبو نواس
الحسن بن هانئ
(١٤٥هـ - ١٩٨)

ولد الحسن بن هانئ فى الأهواز إحدى قرى خوزستان فى فارس ويقال إن والده من دمشق من جنود مروان آخر الخلفاء الأمويين[١] ويسجل البغدادى نسبه فيقول: هو أبو على الحسن بن هانئ بن عبد الأول بن الصباح الحكمى (بفتح الحاء والكاف) نسبة إلى الحكم بن سعد العشيرة، وهى قبيلة كبيرة منها الجراح بن عبد الله الحكمى أمير خراسان، وكان جَدُّ أبى نواس من مواليه[٢].

والأغلب لدى الدراسين أنه فارسى، أما أُمُّه فاسمها «جلبان» فرسية الأصل، وقد انتقلت أسرته إلى البصرة، وكان الحسن وقتها فى الثانية أو السادسة من عمره، وأقام بالبصرة حتى الثلاثين، ثم كانت رحلته مع ولبة بن الحُباب، ثم رحلته إلى البادية مع بنى أسد.

واختلف فى مولده فقيل سنة ١٣٦ وقيل سنة ١٤٥ وقيل سنة ١٤٨هـ وقيل سنة ١٤٩، واختلف أيضاً فى موته فقيل 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 فى طلب رجل إليه، فأخذ يعدو فى طلبه وذؤابة شعره تتحرك على

---

(١) راجع: أبو نواس لابن منظور ص١٨ - ٢١. تقديم عمر أبو النصر دار الجيل بيروت. انظر ترجمة موسعة فى طبقات الشعراء لابن المعتزص ١٩٣ وما بعدها تحقيق عبد الستار فراج.

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

(٣) السابق: ص٢٠، ٢٦.

جبينه، فلما عاد بالرَّجل إلى جاره قال له «أحسنت يا أبا نواس (لتحرك ذؤابته) فلزمته هذه الكنية[١] فإذا رجعنا إلى كتب اللغة أفادت بأن (النُّواس): ما تعلق وتدلى من السقف من خيوط سود ونحوها. يقال: أزال ونُواس الدّخان نُواس العنكبوت.

(والنُّواسة): الذؤابة تنوس. و (النُّواس): المضطرب المسترخى[٢].

ومن الألقاب التى عرف بها أبو نواس لقب «الحكمى» نسبة إلى الجراح الحكمى مولى جده - كما سبق القول - وكان الجراح هذا واحدًا من أمهر قواد بنى أمية، ومما يذكر أيضا أن الخطيب البغدادى ذكر نسبًا عربيًا لأبى نواس[٣] وجمهور الدارسين لا يقبل صحة ذلك.

«نشأ أبو نواس بالبصرة وقرأ القرآن على يعقوب الحضرمى، فلما قرأ القرآن رمى إليه يعقوب بخاتمه وقال له: اذهب فأنت أقرأ أهل البصرة»[٤].

والذى يتتبع أخبار الحسن بن هانىء يجد أنه تثقف ثقافة واسعة فقد أخذ يختلف إلى حلقات المسجد الجامع بالبصرة فطلب علم الحديث على جلّة من شيوخه منهم الإمام أحمد بن حنبل، وأما النحو فقد أخذه عن أبى زيد النحوى وكتب عنه الغريب والألفاظ[٥] ويقول ابن المعتز: «كان أبو نواس عالمًا فقيهًا، عارفًا بالأحكام والفُتْيا، بصيرا بالاختلاف، صاحب حفظ ونظر ومعرفة بطرق الحديث، يعرف ناسخ القرآن ومنسوخه ومُحْكَمه ومتشابهه وقد تأدب بالبصرة، وهى يومئذ أكثر بلاد الله علما وفقها وأدبا، وكان أحفظ لأشعار القدماء والمخضرمين وأوائل الإسلاميين والمحدثين»[٦].

---

(١) راجع: «أبو نواس» لابن منظور ص١٩. وراجع تفسيرا آخر للبغدادى فى خزانة الأدب ٣٤٧/١ تحقيق عبد السلام هارون.

(٢) المعجم الوسيط ٩٦٢/٢ (نأس).

(٣) تاريخ بغداد ٤٣٦/٧.

(٤) أبو نواس لابن منظور ص٢١.

(٥) تاريخ بغداد ٤٣٦/٧.

(٦) طبقات الشعراء لابن المعتز ص٢٠١.

ويقول الجاحظ عنه «ما رأيت أحداً كان أعلم باللغة من أبى 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 المجون والفسق نتيجة انغماسه مع المجان العابثين وفى مقدمتهم وابة بن الحباب.

وكان أبو نواس فى بداية حياته قد أسلمته أمه إلى تاجر بخور، فكان يعمل عنده برّاءً يبرى أعواد البخور، وتصادف أن جاء والبة بن الحباب من الأهواز إلى البصرة، وذهب يشترى بخورًا فتعرف بأبى نواس، وكان والبة فاسقاً مجاناً، فاصطحب أبا نواس ومهد له سبيل الغواية والفساد، وضمه إلى ساحة أهل المجون والخلاعة، وفتح الطريق أمامه، بحيث أصبح أبو نواس علماً بين المجان والعابثين.

شعره وشاعريته

ليس من همنا أن نسرف فى دراسة تاريخ أبى نواس فأخباره على أهمية الشخصية وشهرتها تُعدّ قليلة، لدرجة أن صاحب الأغانى أغفل جمع أخباره فلم يفعل معه مثل ما فعل مع بشار وغيره. ولكن هذه الشخصية التى تحولت فى كثير من أخبارها وسيرتها إلى شخصية أسطورية أو على حد تعبير أستاذنا العقاد إلى شخصية نموذجية[٢] تهمنا من حيث فنها الشعرى ومنزلة هذا الفن فى تاريخ الشعر العربى.

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

---

(١) أبو نواس، لابن منظور ص٢١.

(٢) راجع فى تحليل هذه الفكرة: أبو نواس دراسة فى التحليل النفسانى والنقد التاريخى ص٣ - ٢٨.

من أخباره : « إنما نفق شعر أبى نواس على الناس لسهولته وحسن ألفاظه وهو مع ذلك كثير البدائع والذى يراد من الشعر هذان »[١].

ويمكن تحديد ملامح الحداثة على يديه بأنه صاحب فكرة العصرية والشخصية معًا، 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 عصريته كان يتصر لطوابع شخصيته وخصائصها، فالخمر وإدمانها والتفنن فى عشقها - والحان 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 انتصارًا لوجوده الشخصى بكل علائقه ونوازعه دون تقيّد فى منزعه الوُجودى بخلائق الاجتماع وشرائع الدين.

وإنما يمارس أبو نواس وجودَه ويغرق فيه إلى أذقانه جهرة ومكاشفة، انتصارًا له وغيظًا ومعابثة لرافضيه، فإذا عزّت المجاهرة والعلانية، قَبِل الممارسة سرًّا إذ لم يعد ممكنا سواها، وجماع هذا الهوى يعكسه قوله :

ألا فاسقنى خمرًا، وقلْ لى : هِىَ الخمرُ ولا تسقِنى سرًّا إذا أمكن الجهْرُ[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 بأبى نواس، ما يؤكد تراكم وتعقُّد العناصر التى تقود إلى هذا النوع من الشذوذ.

ومن كل ذلك يتضح لنا أن الطبيعة النفسية لأبى نواس وشتّى عناصرِ

---

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

(٢) الديوان ص ٢٤٢.

(٣) أبو نواس ص ٦٢ - ٨٦.

مكوناته البيئية الخاصة والعامة هى التى كانت تطفح بغزارة فى أفكاره وهواجسه وتوجّهاته، التى يُمثلها بكل أصقاعها الوجودية لديه إبداعه الفنى الذى هو صدًى لشخصيته فى نوازعها ووقائعها التى يرغبها ويرتضيها للحياة من حوله؛ شغفًا ورضا أو معابثة ومكايدة لمخالفيه ممن يشجبون هواه ومعابثته.

فإذا أردنا أن نتقدم بعد العصرية والشخصية اللذين هما قوام مادته الفنية، فإننا نستطيع أن نتوقف لإلقاء نظرة على أبرز الخصائص لطبيعة الفروق التى يمكن أن يهتدى إليها قارئ لديوان بشار بن برد ثم ديوان أبى نواس، وتلك نقطة فى تصورى لا بد أن يغرم بها الباحث عن طبيعة الحداثة الفنية فى الشعر العباسى، وأن يتوقف عندها - وهى جديرة ببحث فنىّ مستقبل - لأن هذين الشاعرين قطبا رحاها، وهى فروق تكتسب أهميتها من أنها فروق تقع بين بطلين من أبطال الحداثة فى الشعر العباسى، أولهما يحظى بلقب «أبى المحدثين» والآخر يمكن أن يحظى بلقب «مُؤصّل الحداثة ومطوّرها» بطوابعه الشخصية والعصرية أو كما قال أبو عبيدة فيما سبق: «أبو نواس للمحدثين مثل مرئ القيس للمتقدمين»[1] أى أنه: رائد يُحتذى وإمام يقود.

وطبيعة الفروق التى تلفت النظر فى مجال التشخيص العام - وليس فى سياق النقد التحليلى لنماذج أشعارهما، فذلك أمر يطول فحصه وتقصّيه - تدل على أن بشار بن برد كان فى حداثته يتجه أكثر ما يتجه إلى الابتكار من داخل الموروث، وقد عنى شيئًا من ذلك ودلّ عليه فى قوله:

وشعرٍ كنُورِ الروضِ لاءَمْتُ بينه ... بقولٍ إذا ما أحْزَنَ الشِّعْرُ أسْهلا[2]

وكان بشار يُضيف من عناصر شخصيته سمات تدل عليه، وتسوغ مواقفه وطبائعه وتجاربه وتطلعاته، تُحسب له فى باب الحداثة والابتداع، وهى فى جملتها مُمَيِّزَة تمامًا عن أبى نواس ذلك العربيد الغَوِى، الخفيف الظل،

(١) خزانة الأدب ١/٣٤٨.

(٢) الديوان ص ١٨٠ قطعة رقم ٢٧٥ بدر الدين العلوى والبيت فى تاريخ بغداد ٧/١١٤ «لاءمت بينه نق القول..».

الواسع الحيلة المتدفق الظَّرف، 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 الجماح، ومع الحياة من حوله التى ترغمه على التوازن. وهذه الظروف أو المواقف كانت أسبابها وبواعثها من خارج ذاته، فاتجه للبحث عن موازنة يُرضى بها ذاته فى حدتها وينجو منها فى الوقت نفسه من الحصار الذى فرضته الأسباب والعوامل الخارجية وردود الفعل عنده نتبينها مرة فى شعر المدح، وأخرى فى شعر الغزل.

أما المدح فإن طبيعة الاعتداد بنفسه والشموخ بها مع حدة الطبع، كانت تملى عليه أن يزاحم الممدوح بذاته المعتدَّة المُستعلية الحادة، ولكن بأسلوب لا يُعرِّضه للمخاطر، بل استطاع بموهبته وصدقه مع نفسه أن يُخرج ما يريده فى إطارٍ فنى مقنع حيث كان يمزج نفسه بسياق المدح أو بالممدوح ذاته، حتى ليبدو كأنه والممدوح معًا يمثلون القيمة الممدوحة، إذ أنه كان يتدسس فى معانى المدح إلى مدح ذاته باعتبار أن ولاءه فى ذلك النسب الممدوح.

فهو يقول ضمن قصيدته فى مدح مروان بن محمد[٢]فى بعض أبياتها:

٢٣ - وكنّا إذا دَبَّ العدو لسُخْطنا ... وراقبنا فى ظاهرٍ لا نُراقِبُه

٢٤ - ركبنا له جهرًا بكل مُثَقَّفٍ ... وأبيضَ تَسْتَسْقِى الدماءَ مضاربُه

٢٨ - بعثْنا لهم موتَ الفُجاءَةِ إنّنا ... بنو الموتِ خَفَّاقٌ علينا سَبَائِبُه

ولاشك أن مراجعة النص برمته أقوى فى الدلالة والوضوح. ثم نراه فى سياق المدح العباسى يدرك مطالب الدولة الجديدة، ولعله يخشى - بحق - أن تقعد به روحه الشاعرة فى مدائحه العباسية عنها فى الأموية فتفضح هواه

---

(١) راجع ما سبق ذكره فى ص ؟؟، وانظر بعض نماذجه الشعرية ص ؟؟.

(٢) انظر ص ١٥٥ هامش ٣، وراجع بعض أبيات القصيدة فى ص ١٥٧ (الأبيات ٢٢ - ٢٨) وراجع ديوانه ٣٠٥/١ - ٣٢٣ تحقيق محمد رفعت، ومحمد شوقى أمين.

الأموى، وما يزال لدىَّ غلبة ظن فى أن وفاءه وحبه الأمَوى يُمثل أقوى الأسباب وراء قتله وليس زندقته وتهتكه، على نحو ما عرضنا ذلك فى سياق الدراسة السابقة[١].

ومن إدراك بشار لمطالب الدولة الجديدة، أنه كان يعزف على وترها المحبب الذى تفضله وتحرص على بثّه وإذاعته، وهو حقها الشرعى فى الخلافة،[٢]، ومن ثم كان يسترضى الخلافة بتأكيد حقها الشرعى فى الإمامة والحكم، وأيضًا بما تحب من خلائق وطبائع فهو حين يمدح المهدى يعلن توبته عن هوى نفسه وجماحها؛ لأنه يعرف أن الإسراف فى المجانة باب من أبواب الوصول إلى النهمة بالزندقة، ولأن المهدى برغم اعتداله كان يأخذ بالشدة ولا يسمح للفساق والمجان بالانتشار وإذاعة الخنا، ومن ثم نرى بشارًا يبدأ قصيدته فى المدح بأبيات طويلة يُلح فيها على أنه تاب وأناب، وأقلع عن فجوره واستهتاره؛ استجابة لنداء أمير المؤمنين المهدى. يقول فى بداية قصيدة المدح للمهدى:

١ - أفنيتُ عُمْرى وتقضّى الشَّبَابْ بَيْنَ الحُمَيَّا والجوارى والأَوَابْ[٣]

ويطيل فى شرح علاقته بالهوى ثم يقول:

١٣ - لهوْت حتَى رَاعَنِى غَادِيًا صوتُ أَمير المؤمنين المُجَابْ
١٤ - لبّيك لبّيكَ هجرتُ الصِّبا ونام عُذّالى ومات العَتَابْ
١٥ - لا ناكثاً عهدًا ولا طالبًا سخطَكَ ماغَنّى الحمامُ الطُّرابْ
١٦ - أبصرْتُ رشْدِى وهَجَرْتُ المُنى وربما ذَلّتْ لهُنَّ الرِّقَابْ

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 ص١٤٣ وما بعدها.

(٢) انظر خطبة أبى عبد الله السفاح ص ٣٥ ومابعدها.

(٣) الأواب جمع أبيه. حذفت منها الياء تخفيفا راجع هامش رقم (٢٢ ص ٢٧٥ من هوامش تحقيق الديوان عند بحث هذه النقطة لغويا.) تحقيق محمد رفعت ومحمد شوقى أمين.

٢١ - إذا غـدا المهـدىُّ فى جُنْـدِه أورلحَ فى آل الرسول الغِضَنَابْ

ثم يستمر فى معانى المدح بالمحامد والتعالى عن النقائص، والاتصاف بالقوة والجبروت على الأعداد.

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

ولو قارنا ذلك بمدائحة فى الأمويين لكان الفرق واضحا وشاسعا وعلى سبيل المثال نراجع مدحته فى سليمان بن هشام بن عبد الملك التى مطلعها :

نـأتْكَ على طُـول التَّجـاوُرِ «زينـبُ» ومـاشَعَرَتْ أنَّ النَّـوى سَـوْفَ تَصْـقَبُ[1]

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

ومع ذلك فإننا نجده بعيدًا عن مقام الخلافة العباسية وبعيدًا عن شخصية

---

(١) ديوانه ٢٩١/١ تحقيق محمد رفعت ومحمد شوقى أمين.

لها قوة المهدى وخطرها، يكون أكثر قدرة واستجابة لطبيعته الفنية، بل أكثر تَوْفِيةً لمعانى المدح فى طول نفس وتمكن وسيطرة على معانيه وأسلوب تأتِّيه لها.

مثال ذلك مدحته لسليمان بن داود الهاشمى[1]، ومطلع القصيدة:

تَأَبَّدتْ بُرقَةُ الرَّوْحَاءِ فاللَّبب فالمحدثاتُ بحوْضَى. أهلُها ذهبوا

والقصيدة تتمتع بكل خصائص بشار فى شعر المدح من حيث القوة والجزالة، والبحث عن المبتكرات من معانيه، والارتباط بنهج قصيدة المدح وتقاليدها، مع طول نفس يصل بها إلى اثنين وسبعين بيتًا.

ونراه يطيل النَّفَس فى مقدمة مهيبة فى بنائها وتمكنها من نسيب عالٍ، به مفردات جديدة من المعانى اللافتة للنظر بجدتها ورونقها وبدعها الفنى.

يقول فى وقوفه على أماكن المحبوبة:

٥ - كانت مَعَايَا من الأحباب فانقلبتْ عن عهدِها بِهِمُ الأيامُ فانقلبُوا[2]
٦ - أقول إذْ ودَّعوا نجدًا وساكنه وخالفُوا غُربةً بالدار فاغتربُوا
٧ - لا غَرْوَ إلَّا حَمَامٌ فى مساكنهم تَدْعو هَدِيلًا فَيَسْتَغْرى به الطَّرَبُ
١٦ - لايَغْفُلُ القَلْبُ عَنْ «ليلى» وقد غَفَلَتْ عَمَّا يُلاقى شَجٍ بالحُبِّ مُغْتَربُ
١٧ - فى كلِّ يَوْمٍ لَهُ هَمٌّ يُطالِبُهُ عِنْدَ المُلُوكِ فلا يُزْرِى به الطَّلَبُ

---

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

(٢) معايا: جمع معية، وهو من العياء وهو التعب... وصف بشار الأماكن بالإعياء لأنها من كثرة السكان كأنها كليلة تاعبة، وهى استعارة حسنة لا نعرفها لغيره...»

راجع تعليق المحققين فى الديوان فى هذه النقطة فهو ثرى نافع ٢٢٩/١ هامش (١) (تحقيق الأستاذين محمد رفعت فتح الله، ومحمد شوقى أمين).

إلى أن يصل فى البيت الثانى والثلاثين إلى الممدوح فيقول :

٣٢ - إلى «سليمان» راحتْ تَغْتَدِى جِزَقًا ... والخيرُ مُتَّبَعٌ والشَّرُّ مُجْتَنَبُ
٣٣ - تزُورُهُ من ذوى الأحْسَابِ آونَةً ... وخيرُ مَنْ زُرْتَ سُلْطانٌ لهُ حَسَبُ
٣٤ - أغرُّ أبْلَجُ تَكْفِينَا مَشَاهِدُهُ ... فى القَاعِدينَ وَفِى الهَيْجَا إذَا رَكِبُوا

إلى أن يصل إلى ما يهم البيت العباسى فى تأكيد حقه الشرعى فى الخلافة :

٥٥ - سَاقِى الحجيج أبُوهُ الخيرُ قد عَلِمتْ ... عُلْيا «قريشٍ» له الغَايَاتُ والقَصَبُ
٥٦ - وَافَى «حُنَيْنًا» بأسيافٍ ومُقْرَبَةٍ[1] ... شُعْثِ النواصى براها القَوْدُ والخَبَبُ
٥٧ - يُعطى العِدا عَنْ رسُول الله مُهْجَتَهُ ... حتى ارتدَى زَيْنَها والسيفُ مُخْتَضِبُ
٥٨ - وكان «داودُ» طودًا يُسْتَظَلُّ به ... وفى «عَلِىٍّ» لأعداءِ الهُدَى هرَبُ
٥٩ - والفضل عِنْدَ «ابن عَبَّاسٍ» تُعَدُّ له ... فى دَعْوة الدِّين آثارٌ ومُحْتَسَبُ
٦٠ - قُلْ للمُبَاهِى «سُلَيْمانًا» واسْرَتَهُ ... هيهاتَ لَيْسَ كعود النَّبْعةِ الغَرَبُ
٦١ - رشِّحْ أباكَ لأُخرى من صنائعه ... واعرفْ لقومٍ براسٍ دُونَه اشْبُ
٦٢ - أبناء أملاكِ مَنْ صلَّى لِقِبْلَتِنَا ... فكلُّهُمْ مَلِكٌ بالتاج مُعْتَصِبُ
٦٣ - دمُ النبِّى مَشُوبٌ فى دِمَائِهِمُ ... كما يُخالِطُ مَاءَ المُزنَةِ الضَّرَبُ
٦٤ - لو مُلْكُ الشَّمسَ قومٌ قبلَهُم مَلَكُوا ... شمسَ النهارِ وبَدْرَ الليلِ لا كَذِبُ
٦٥ - أعطاهُمُ الله مَا لَمْ يُعْطِ غيرَهُمُ ... فهمْ ملوكٌ لأعداء النُّهى رَكَبُ

هكذا فى براعة وطول نفس، وحسن تأت وتمكن من موضوعه، وسيطرة على مفرداته، وعناية بالموقف الجديد الذى يهم الممدوح بل الدولة الجديدة فى الإقناع بأحقيتها من الوجهة الشرعية الدينية، ولعل سوابق مدحه لسليمان بن داود الهاشمى (عم السفاح والمنصور) وغيره من بنى العباس كانت تزكى مدائحه القصار بين يدى المهدى.

فإذا عدنا لأبى نواس فإننا نستحضر على الفور أنه لم يواجه بأزمة فى تاريخه

(١) المقربة (بفتح الراء) الأفراس التى تقترب من بيت صاحبها وتكرم.

الفنى فى شعر المدح، كما ووجه بشار بذلك، وتلك نقطة يجب فى تصورى أن توضع فى الحسبان عند دراسة شعر المدح 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 أسراره سببًا فى تخلص الدولة العباسية منه فيما يبدو لى.

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

ونقطة الفرق بينه وبين أبى نواس تكمن فى الفرق بين التكوين النفسى والشخصى لكل منهما، ولعل أبرز نقطة عند بشار ما سبق تحليله من إحساسه بأنه حُرم 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 فيهن أو المُسْعِدَةِ لهنّ على نحو ما سبق ذكره فى الأبيات التى مطلعها:

لَمّا طَلَعْنَ مِنَ الرُّقَيـ ـقِ علىّ (بالبردان) نُحْسا[1]

أما ساحة المرأة عند أبى نواس فلها شأن آخر، إنها ساحة المجانة فى دنيا الحانة التى تطغى فى نزقها فتجعل الجوارى ينشدن صورة الغلام، حيث يتقدم فتى الحانة عليهن فى مجال الفتنة والغواية.

---

(١) انظر ص ١٥٦.

وعند التأمل نجد المحور لدى أبى نواس فى الغزل بالمذكر والمؤنث يرجع إلى تكوين شخصى خاص وبيئة عصرية خاصة، ومنهما معًا كان ظَرْفُه وخروجه الاجتماعى، الذى يمثل فى حقيقته تكوينه وتطور حياة المجانة فى عصره داخل الحانات المفرّقة، ومن ثم كان فى تناوله يُعنى بالمداعبات المضحكة أو المخجلة يدفعه إلى ذلك شغفه بالعَرْض والمخالفة كما يقول الأستاذ العقاد[١].

وأبونواس فيما نعرف لم يغرم بطابع عمر بن أبى ربيعة، حيث تتغزل المرأة بالرجل -وهذا المعنى أرضى شخصية بشار فى تسلطها واستعلائها- فبينما يختار بشار أن تتغزل المرأة بفحولته نجد أبا نواس يُغْرِق نفسه فى أساليب الغزل بالمذكر إلى المدى الذى يعرض نفسه غلامًا مرغوبًا فيه، ويَغْرقُ فى المعابثة والمجانة إلى ذلك الحد الذى يتفتّق معه ذهنه عن رسم صورة غاية فى البساطة، والعبث والمجانة، والجرأة على الحرمات والمقدسات، حيث يرسم صورة لامرأة تقدّمت فى طوافها حول الكعبة لتلثم الحجر الأسود، فَتَبِعها وألصق خده بخدِّها، وكانت هذه حيلته إلى لَمْسها والقرب منها، وهو إنسان تُغنيه الحانة وعالمها عن كل حرمان، ولكنه يعمد إلى المعابثة والخروج والتطاول على كل مألوف جدير بالرعاية والاحترام، وحتى بالتقديس، ما دام الأمر أمر مجانة ومُعابثة، وهو فى ذلك تحركه بواعث العَرْض والمخالفة، لأنه يُعنى بتأكيد عالمه، حيث ذلك هواه الذى يريد حمل الآخرين عليه أو تقريبه منهم، من باب الظَّرْف والفكاهة والمعابثة، مستعينًا بموهبته.

والصورة التى يقدمها فى ذلك ملفقة مكذوبة، ولكن عبثه الذى يوشك أن يكون عقيدة وأسلوب حياة يدفعه - كما يدفع اليقينُ أصحابَه - إلى اللعب الفنّى بهذه المعابثات، يمده وهجُ قريحته وصدقُ طويّته فى المجانة والمعابثة، يقول فى المقطوعة التى نتحدث عنها[٢]:

وعاشِقَيْن التفَّ خَدّاهُما عند ٱلتثامِ الحجرِ الأسودِ

---

(١) أبو نواس ص ٤٨.

(٢) ديوانه ص ١٩٨.

فاشتفيا من غيرِ أنْ يأثَمَا كأنّما كانا على موْعد
لولا دِفاع الناسِ إيّاهما لما استفاقا آخر المُسْنَد[1]
ظِلّنا كِلانا ساترٌ وَجْهَه ممّا يلي جانبهُ، باليد
نفعلُ فى المسجد ما لمْ يكُنْ يَفعلُهُ الأبْرارُ فى المسْجِد

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

وهذا ليس موضع الرصد الخاص فى فن أبى نواس الشعرى، بل الذى يهم بصفة أساسية هو أسلوبه المتميز بالابتكار والتمكن من سعة التشكيل الجمالى، والذى يتسم فى جملته بالسهولة الممتنعة والجدة المدهشة، أو بالمحولة والقوة إذا قصد إليهما، وهو فى تميزه الفنى ينهض بإدراك العلاقات فى المعنى الواحد من وجوه شتّى، مع القدرة على تحليل المشهد البسيط والمعنى البسيط من عدة زوايا يتعامل معها الناس بكثرة وسعة، وهو يلتقط أجزاءها ويقدمها، فتبدو جديدًا معجبًا أو غريبًا ملفتًا أو بسيطًا مدهشًا؛ من فرط تنبهه كشاعر متميز إلى أجزاء المعنى فى علاقات خاصة، مع براعته فى الكشف عنها وفرط قدرته على تفجير عناصرها وإعادة تشكيلها التى تبدو مبتكرة بسبب إدراكه الخاص لها، وهى فى ذلك كله جميلة فى مبناها الفنى، وتصل أحيانًا إلى حد الاستحالة الفنية على غيره.

وثمة مثال آخر لفرط تشقيقه لعلاقات المعانى وسهولة البناء الفنى، الذى يمسك معه أبو نواس بصولجان الموهبة الفنية المحدثه المبتدعة فى الشعر العباسى والعربى على إطلاقه يقول:[2] تحت ما يمكن اختيار عنوان له بأنه «تمثُّل الحبيب»

سأشكرُ للذِّكرى صَنِيعَتها عِنْدى وتمثيلها لي مَنْ أحبُّ على البُعْد
يُقربهُ التَّذْكارُ، حتى كأنّنى أعاينُهُ فى كل أحوالِه عندى

(١) آخر المسند: آخر الدهر
(٢) ديوانه ١٩٨.

فقد كانت الذكرى تكونُ كأنها مُشاهدةٌ لولا التوحش للفقد
تمثّلُ لى أن لا أقولَ على النّوى فياليتَ شِعْرِى ما الذى أحدثتْ بعدى ؟!
لأنى وإن كانتْ من الناس - واثِقٌ لنفسِىَ منها بالدّوام على العهْد

والخلاصة الهامة هنا أن أبا نواس كان قفزة جديدة بالشعر العربى فى باب الحداثة التى تعنى التمكن والاقتدار والسهولة والرونق، والتأثير الفنى 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 فى الكلّ، ومازال العلماء والأشراف يروون شعره ويتفكهون به، ويفضلونه على أشعار القدماء. وقال أبو عمرو الشيبانى : لولا أن أبا نواس أفسد بهذه الأقذار - يعنى الخمور - لاحتججنا به، لأنه كان محكم القول لا يخطئ »[1].

ولعل حب الحداثة والجدة، بل المبالغة فى الظهور بكل ما هو جديد مستحدث، والتنكر لكل ما هو شائع مستقر، أو موروث موقّر، 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 فى أن يكون صادقًا مع نفسه فيما يقول.

ثورته على الأطلال :

إن بناء القصيدة العربية ظل يفرض نفسه، كما استقرت تقاليده فى العصر الجاهلى، وظلت قداسة هذه التقاليد سائدة طوال العصر الأموى، فلما كان العصر العباسى وجاء دور أبى نواس على مدرجة الشعر العربى، وجدناه قد حمل لواء الثورة على المقدمة التقليدية للقصيدة العربية، ومعروف أن أبرز عناصر هذه المقدمة : الوقوف على الأطلال والحنين إلى المحبوبة، وبكاء

(١) خزانة الأدب للبغدادى ٣٤٨/١ تحقيق عبد السلام هارون.

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

كان الكميت بن زيد شديد الحب لآل البيت، قد نادى بترك الوقوف على الأطلال، ولكن دعوته آنذاك لم تكن دعوة فنية أو اجتماعية بل كان مردها هواه السياسى الدينى، ولكن صوته فى الساحة الفنية لم يلق استجابة ولم يترك أثرًا.

ثم جاء أشجع السلمى، ونادى بأن مسارح الشباب، وضروب الملاهى وأنماط الحياة الاجتماعية الجديدة أولى بأن تكون موضوع القول فى المقدمات. ومن ذلك قوله :

مالى وللرَّبْع والرسوم هنَّ طريقٌ إلى الهموم
لَلَحْظُ طرفٍ وغَمْزُ كفٍّ وخمرةٌ من بنات رِيمْ
وريحُ ريحانةٍ بمسكٍ تدعو نديمًا إلى نديم
أحسنُ من خَيْمةٍ ورَبْع تجرحُه الريح بالنسيم[1]

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

ونجد فى طبقات ابن المعتز أبياتًا لأبى حيان الموسوس، يدعو فيها إلى نكران

(١) راجع : الأوراق للصولى ص ١١٢ قسم أخبار الشعراء طبع ١٩٣٤.

الوقوف على الأطلال وبكائها بل يتجه إلى وصف الحياة من حوله، وبخاصة مناظر الطبيعة فى «قَطْرَبُّل» حيث يقول[١]:

لا تَبْكِ هندًا ولا المواعيسا ... ولا لِرَبْعٍ عهدتَ مأنوسا
وقِفْ بقُطْرَبُّلٍ ونَزْهتِها ... واحبس بها عن مسيرك العيسا

ثم يأتى ديك الجن فيقول:

قالوا السلامُ عليكِ يا أطلال ... قلت السلام على المحيل مُحالُ
عاج الشقِىُّ مرادُه دِمَنُ البِلَى ... ومرادُ عيشى قُلَّةٌ وحجال
لأغادِيَنَّ الراحَ وهى زلازلُ ... ولأطْرُقَنَّ البيتَ فيه غزالُ

وهكذا يدعو للخمر وللفتنة بالجميلات العصريات. وهناك نماذج أخرى لشعراء آخرين يمكن الرجوع إليها فى البحث القيم للدكتور حسين عطوان[٢].

فإذا جاء دور أبى نواس فإنه يبدو فى الساحة وكأنما حمل الراية وحده لأنَّهُ صاحب دعوة، لا فكرة، وصاحب ثورة وليس مجرد رأى، وإن دعوته لعميقة عريضة موجعة ساخرة فها هو ذا يسخر من انمساك بتقليد الوقوف على الأطلال من ذلك قوله:[٣]

قل لمن يَبْكى على رسمٍ دَرَسْ ... واقفًا ما ضَرَّ لو كان جَلَسْ
أترك الربعَ وسَلْمى جانبًا ... واصطبحْ كَرْخِيَّةً مثل القبس

هكذا يسخر ويدعو إلى الشراب، وهو يكرر ذلك ويصر عليه:[٤]

إنْسَ رسمَ الدِّيارِ ثُمَّ الطُّلُولا ... واهجرْ الربع دارسًا وتُحيلا
هل رأيتَ الديارَ ردَّتْ جوابًا ... وأجابتْ لدى سُؤالٍ سُئُولا
واشربنْها كأنها عينُ ديكٍ ... يطْرُدُ الهمَّ طعمُها والغَليلا

(١) طبقات ابن المعتز ص ٣٨٥ تحقيق عبد الستار فراج ط المعارف.
(٢) راجع مقدمة القصيدة العربية فى العصر العباسى الأول ص ١٠٢ وما قبلها وما بعدها.
(٣) ديوانه ص ١٤٣.
(٤) ديوانه ص ١٧٢.

وهو يدعو فى نماذج متكررة إلى رفض حياة البدو بما فيها من عناء وشظف فيقول :[١].

دع الأطلال تَسْفيها الجَنُوبُ ... وتُبْلى عَهْد جدّتها الخُطُوبُ

إلى أن يقول فى النص ذاته :

دعْ الألبانَ يشْرُبُها رجالٌ ... رقيقُ العيشِ بينهمُ غَريبُ
إذا رابَ الحليبُ فَبَلْ عليه ... ولا تُحرج فما فى ذاك حُوب[٢]
فأطيب منه صافيةٌ شمولٌ ... يطوف بكأسها ساقٍ ربيب
يكادُ من الدَّلال إذا تَثَنَّى ... عليكَ، من تَناقُطِهِ يذوب
فهذا العيشُ لا خِيمُ البَوادى ... وهذا العيشُ لا اللَّبَنُ الحليبُ

ثم نجد لديه هذه الحدة والسخرية من الأطلال وأصحابها حيث يقول :[٣]

عاجَ الشقُّ على دارٍ يُسائلها ... وعجتُ أسألُ عن حَمارة النَّد
لا يُرقأ الله عَيْنَىْ من بَكى حَجَرًا ... ولا شَفَى وجْدَ مَنْ يَصْبُو إلى وَتِد
قالوا ذكرتَ ديارَ الحىّ من أسَدٍ ... لا درّ درُّك قل لى: مَن بنو سد
ومَنْ تميمٌ وَمَنْ قيسٌ وإخوتُهم ... ليسَ الأعاريبُ عند الله من أحد
دع ذا عَدِمْتُك واشربْها معتّقةً ... صفرا تعتقُ بين الماء والزَّبد

ولعل قصيدته الرائية أكثر وضوحًا وإفصاحًا فى حملته على الأطلال وأهلها. وفى إقباله على الحياة الجديدة، بل إنه يؤكد أنه لو كان المجون العرب القدامى أحياء فى هذا الزمان لأحبوا حبًا يواكب طبيعة العصر فى تطوره وواقعه مهما كان أثيما مسفًا، فلو كان المرقّش حيًّا لما أحبّ سميّة محبوبته بل أحب غلامًا، يقول فى رائيته :[٤]

---

(١) ديوانه ص ٣٥ دار صادر ببيروت.
(٢) الحوب : الإثم.
(٣) الديوان ص ١٨١.
(٤) الديوان ص ٣٣٨.

دَعِ الرَّسمَ الذى دَثَرَا ... يُقاسِي الريحَ والمطَرا
وكُنْ رجلاً أضاع العلـ ... ـم[1] فى اللذات والخطرا
فإنَّك أيَّما رجلٍ ... وردتَ فلم تجدْ صدَرا
ومن عَجَبٍ لعشّاقِهمُ الـ ... جفاةَ الجلفَ والصحرا
فقيلٌ مرقشٌ أودى ... ولم يَعْجِز وقد قَدَرا
أما والله لا أشرًا ... حلفتُ به ولا بَطَرا
لو أن مُرقِّشًا حيَّ ... تعلَّق قلبُه ذكرا

هكذا أبو نواس واقع الحياة وِرْدُهُ وملاذُه، والعدول عنه شطط وسفاهة، والذى يهمنا الآن هو تفسير موقف أبى نواس من ثورته على الأطلال، والدراسون لهم فى ذلك وجهات نظر متعددة نعرضها بإيجاز وندلى برأينا فى هذه القضية :

١ - يرى أستاذنا الدكتور طه حسين أن أبا نواس كان يدعو إلى مذهب جديد، وهذه الجدة التى يدعو إليها لم تكن أمرًا طارئًا فى حياته وحياة الناس بل كانت هى الأمر الواقع فى التطور الاجتماعى والثقافى والأدبى، ولكن الفرق يبقى فى التنبه لهذا الجديد وفى الاعتراف به والدعوة إليه[2].

ولكن أستاذنا الدكتور طه حسين يضيف إلى مقتضيات التجديد الفنى والحضارى اللذين أغرم بهما أبو نواس، سببًا سياسيًّا حيث يقول : «على أن المذهب الجديد على حسنه واستقامته، وعلى أن أبا نواس موفق فيه، لم يسلم من أشياء تمكننا من أن نفهم بُغْض الناس له ونَعْيهم عليه، فهو ليس مذهبًا شعريًّا فحسب، وإنما هو مذهب سياسى أيضًا. يذم القديم لا لأنه قديم - بل لأنه قديم ولأنه عربى، ويمدح الحديث - لا لأنه حديث - بل لأنه حديث، ولأنه فارسى، فهو إذن مذهب تفضيل الفرس على العرب مذهب الشعوبية المشهور»[3].

---

(١) الأوفق ما يروى : إذا أضاع العمر.

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

(٣) حديث الأربعاء ص ٢/٩٠.

ونحن لا نتفق مع أستاذنا الدكتور طه حسين فى أن مذهب أبى نواس كان مذهبًا شعوبيًّا، بل كان مذهبًا فنيًّا أساسه حب الحضارة التى يحياها، وحب الصدق الفنى والصدق النفسى، وأستاذنا الدكتورطه حسين قد أطال القول فيما يتصل بصدق أبى نواس النفسى والفنى. من ذلك قوله: «كان أبو نواس إذن.. حين يصف الخمر أو حين يتغزل، يقصد إلى ما يقصد إليه الشعراء المجيدون من وصف الحس والشعور، وتمثيل العاطفة تمثيلًا صحيحًا... كان أبو نواس يريد أن ينهج بالشعر منهجًا جديدًا، لم ينتهجه المتقدمون، أو قل إنهم نهجوه ولكنهم لم يشعروا بذلك، ولم يتخذوه عقيدة أو مذهبًا فى الأدب، كان يريد أن يتخذ الشعر لسانًا للحياة الحاضرة... أن يعدل عن أساليب القدماء فى وصف الأطلال والبكاء عليها، وفى تغنى الإبل والشاء، إلى وصف الحياة التى يحياها الشعراء والمستمعون لهم، إيثارًا للصدق وبعدًا عن الكذب، بل كان أبو نواس إذن فى هذا الشعر المخالف للأخلاق وأصول الفضيلة، محبًا للأخلاق وأصول الفضيلة. كان يؤثر الصدق وينكر الكذب...»[1].

فالأصل عندنا فى مذهب أبى 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 الفنى إلى تقاليد الحياة الجاهلية الجافة، يعشقها ويتغنى بها ويكون فيها صادقًا مع نفسه وحياته وفنه وسوف يأتى مزيد بيان لرفض فكرة الشعوبية عنده بمعناها السياسى الحاد. وذلك عندما نعرض لبقية الآراء فى تفسير اتجاهه ومذهبه الفنى.

٢ - يرى أستاذنا العقاد: أن مركب النقص كان يعْتور أبا نواس بسبب اقتناعه بالطعن فى نسبه، وأبو نواس تشبث بسبب هذا الإحساس بكنيته فرارًا من نسبة المدخول، وكانت العقدة تعمق فى باطنه أكثر وأكثر نتيجة اهتمام العصر بالنسب[2].

---

(١) حديث الأربعاء ص ٢/٤٣.

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

ونتيجة مركب النقص الذى لزمه من الطعن فى نسبه، وسط مجتمع شديد الاهتمام بالنسب ومراتب شرفه ووجاهته، كان إدمانه الخمر وهيامه بها وحفاوته بمجتمعها «فهو يشرب الخمر لأنها شراب الملوك، أو الشراب العريق الذى عاش مع أجداده الأكاسرة والقياصرة... وهو يستريح إلى شربها حيث لا فخار بالآباء والأجداد، وبين الندامى الذين يهابونه ويتذللون بين يديه... وجنونه المتسلط أن يفتح كل خمرية، أو يتخللها، بالنعى على الطلول والرسوم، ومن يذكر الطلول والرسوم... وبيت القصيد من هذا الهوس بالنعى على الرسوم والطلول إنما هو الإزراء بأهلها، وبعيشهم وفخارهم الذى عزَّ عليه أن يجاريهم فيه، والإشادة بالخمر التى لا يدرك الكفاءة لها كل شارب ولا يسمو الشاربون لها إلى مثل شمائل أبى نواس... لا جرم تصبح المنادمة قرابةً تُغْنى عن قرابة النسب بين أناس لا يتفاخرون ولا يتعاظمون»[1].

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

لكن هجوم أبى نواس على الطلول وأصحابها اتخذ فى بعض أبعاده بعدًا سياسيًا 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 نهاه الخليفة عن الاستمرار فى هذه اللجاجة، وأمره بوصف الطلول فقال:

دعانى إلى وصف الطلول مسلَّط لقد ضِقْتُ ذرعًا أن أجوزَ له أمرًا

فليس اللَّهج بالنعى على الطلول دعوة إلى الجديد كما يتراءى من النظرة السطحية إلى ظاهر العبارة، ولم يأمره الخليفة بالكف عنه لأنه تجديد ينكره،

---

(١) أبو نواس: للعقاد ص ١٤٢ - ١٤٤.

ولكنه فهمه على معناه الذى لا يفهم سواه من هذا التّهوس بتحقير الأصلال وأهل الأطلال، وخشى منه مغبته بين القبائل المتحفزة فى تلك الآونة، فنهاه عنه نهيًا عن هجاء سياسى لا تحمد عقباه. وبعد فهل كان أبو نواس يتحنب بكاء الأطلال إيثارًا للتجديد أو إيثارًا لمذهب كائنًا ما كان من المذاهب الفنية؟ كلا، فإنه لم يدع إلى تجنبها إلا ليستطرد من ذلك إلى النعى على أهلها ومفاخر أنسابها، فمطالعه فى بكاء الأطلال تزيد على مطالع الشعراء من معاصريه، أو المتقدمين عليه»[1].

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 سياسيًا. فهذه قولة 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، وتثبيته والدفاع عنه، حتى لا يتهموا عند شعبهم العربى الذى هو أساس الدولة وقوامها، وحتى لا يتهموا من وراء تنكرهم للعروبة فى إسلامهم، فكانوا يؤكدون عروبة التقاليد كما سبق الشرح لذلك فى الجانب السياسى عند الكلام عن الخلافة والخلفاء.

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

ليس الأمر كذلك عندنا، فتفسير أهل العصر هو التفسير المناسب

---

(١) أبو نواس للعقاد: ص ١٤٥.

لظروفهم الاجتماعية والسياسية، أما نحن فالذى يعنينا هو التفسير الفنى 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 أصالته 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 أنماطًا 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 لأى تفسير من التفسيرات، فالمهم عندنا أنه مقتنع بنمط سلوكه وتفكيره، وأنه صادق مع نفسه وكثيرًا ما يكون الإنسان صادقًا مع نفسه وتخفى عليه دوافعه ومكونات عقده، ومنابع اعتقاده وتفكيره، لكن المهم أنه بكل مكوناته يكون صاحب فكر وإحساس وشعور وسلوك، هذا الأمر الواقع الذى يشكل المعادِلَ لذاته، بل هو ذاته بالفعل، يظهر واضحًا جليًّا 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 يجهله أبو نواس ولا يقيم فنَّه 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 أبى نواس وعند الأستاذ العقاد، أى هى شعوبية آخر الأمر، وهى ليست كذلك عندنا.

بقيت جزئية أخرى فى المناقشة هى قول الأستاذ العقاد: بأن مطالع قصائد أبى 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 حقًا أنه يجوّد فيه كل الإجادة، وما من قصيدة من عيون مدائحه إلا وسار فيها على النهج التقليدى القديم، وقدم من خلالها ما يعجب وما يطرب»[1].

والتفسير الفنى والتاريخى عندنا لكثرة المطالع التقليدية فى شعر أبى نواس هو أن أبا نواس كان بالضرورة يحب أن يكون مقدمًا لدى الخلفاء والولاة، ليحظى بالقرب منهم وبجزيل عطاياهم وهذا موقف سياسى واجتماعى، ومن ناحية أخرى فإن كبار الشعراء وعلماء اللغة كانوا يحتذون ويحبذون انبناء التقليدى للقصيدة العربية، وأبو نواس كان بطاقته الشعرية يحاول دائمًا التفوق عليهم، ولا بد له لإثبات مكانته المقتدرة فى إبداع الشعر من أن يبزّهم بطاقته الشعرية، ولا يترك لهم فرصة للتفوق عليه، وكان لا بد له أيضًا - 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 قادرًا 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 قتيبه حيث قال: «لِمَا قد جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء»[2] 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 أدبى المنزع، يمثل ذوق العصر وقيمه الفنية. أما إذا كان الأمر بعيدًا عن رضا الخلفاء والولاة وعن منافسة الشعراء واعتراض النقاد، فإن أبا نواس كان يمارس هواه الفنى الذى يرتضيه بإبداع الجديد والترويج له، فى اقتدار فنى يسجل فيه تفوقًا جديدًا ليس لهم فيه مثل ابتداعه ولا طاقته.

والاتجاه إلى رفض الشعوبية ونفيها عن أبى نواس سبق إليه نخبة من الباحثين الأجلاء منهم الأستاذ الدكتور شوقى ضيف حيث يقول: «وأبو نواس لا يشغب على العرب شغب شعوبية... ذلك أنه لا يوازن بين خشونة البدو وحضارة الفرس... إنما يوزازن بين تلك الخشونة والحضارة العباسية المادية وما يجرى فيها من خمر ومجون كان يعكف عليهما عكوفًا»[1].

ويفصّل الأستاذ عبد الحليم عباس فى بحثه عن أبى نواس ويذكر أسبابًا تستحق العناية فى إبرازها، وهى توضح أنه لم يكن شعوبيًا وإنما كان ذا منزع يحب فيه حياته المعاصرة دون الخوض فى تفضيل الفرس على العرب، إنما الأساس عنده تفضيل حياة مترفة يحياها، على حياة خشنة يطلب منه التمسك بأهدابها، والتغنى بمعالمها، يقول:[2] «إنه لا يذكر للأعراب إلا عيشهم النكد وصحراءهم المجدبة، كما أنه لم يتعرض للعقل الفارسى 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 الحاضرة فكان لا يضن عليهم بالمدح، ومن ناحية أخرى فإنه أراد أن يتجاوز عن طريقة الشعر القديم. وأن يغرق فى وصف المناعم والمباهج التى كانت بين يديه... وهذه... أكثرها أعجمية، فهو يذكر أهلها بالخير. وطريقة الطلول والدمن عربية والزراية بها زراية بالعرب وذوقهم، فخيل إلى العرب أنه يمدح الفرس ويتعاجم، مع أنه لم يردها أعجمية أو عربية، وإنما

---

(١) العصر العباسى الأول ص ٢٣١.

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

أرادها حقًا وصدقًا» أى صدق نفس وحقيقة شعور، وتجارب حياة يحياها ويعشقها، ولا يملك التنكر لها والبعد عنها.[١]

وأبو نواس نفسه يؤكد فيما يقول أن مذهبه فنى، وأن اتجاهه إلى حضارة عصره ومجتمعه، وكما يقول الدكتور حسين عطوان[٢]: «حرى بنا أن نتصفه اعتمادًا على أقواله التى صدرت عنه، والتى تثبت[٣] أنه لم يكن يهدف إلا إيثار الصدق فى الفن».

من ذلك قوله:[٤]

صفهُ الطُّلول بلاغةُ القِدْمِ ... فاجعل صفاتك لابنةِ الكرْم
لا تُخْدَعَنَّ عنِ التى جُعِلت ... سُقْم الصحيح وصحَّةَ السُّقْم

ويطيل فى الحديث عن الخمر ثم يقول فى نفس القصيدة:

فعَلامَ تُذْهلُ عن مُشَعْشَعةٍ ... وتهيمُ فى طَلل وفى رَسْم
تصفُ الطُّلُولَ على السَّماعِ بها ... أَفْذُو العيان كأنت فى العِلْم
وإذا وصفت الشىء مُتَّبِعًا ... لم تخْلُ مِنْ زَلَل ومِنْ وَهْم

فأساس الدعوة عنده ترجع إلى ضرورة الصدق مع النفس ومع الفن وتتصل اتصالاً قويًا بعالمه الخاص الذى يعيشه فى الحانات والخمارات 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 تتنوع الخيوط والأسباب فى شخصية أبى نواس، لكنها تفرز فى النهاية ظواهر سلوكية وفكرية وفنية تتسق تمام الاتساق مع شخصيته.

---

(١) وراجع فى هذا المنحى أيضًا: تاريخ النقد الأدبى عند العرب طه أحمد إبراهيم ص ١٠٧.
(٢) مقدمة القصيدة العربية فى العصر العباسى الأول ص ١١٤.
(٣) الأولى عندى أن يقول: (توضح) بدلاً من (تثبت).
(٤) الديوان ص ٥٣٩ - ٥٤٠ ط دار صادر بيروت. (فى رواية أخرى: بلاغة القدم).

لكن شيئًا هاما يجب التنبه له والوقوف معه فى هذا السياق من الدرس والتحليل، وهو أن موقف أبى نواس برمته من رفض المقدمة التقليدية لم يكتب له الغلب لأسباب فنية محضة، وهى أن أبا نواس كان يمثل نفسه ومجتمعه الخاص فى الخمارات والحانات، ولا يمثل النفس البشرية: طبيعتها العامة وتوازعها المركوزة فيها التى تلتقى حولها الأنماط البشرية المتعددة على شتى منازعها، بل كان يمثل فئةً خاصة منها دلّ عليها ودلّت عليه.

يقول الدكتور نجيب محمد البهبيتى فى سياق دراسته الحية لهذه النقطة[1]: «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 فى هذا الذى يقدمه لهم أبو نواس من شعره إلا صورًا طريفة من حياة جماعة لا تتصل بحياتهم، ولا تقارب نفوسهم مقاربتها من نفوس أولئك، وفى ذلك ما لا يجعل وصف الخمر ملكا مشاعا لجمهور الناس، وفى ذلك ما يُفْقِده العنصر العام المشترك الموزع بين النفوس. . . »

أما الحب وذكرياته فى النفس البشرية فأمر مُختلف يقول أيضًا الدكتور نجيب البهبيتى:[2] «فالحب لا يزال العاطفة الأولى، والشعور الأكبر الذى ترتسم حوله الصور الأدبية الكبرى فى كل العصور، فهو نصيب مفرّقٌ بين النفوس يقع فيه الكبير والصغير، والغنى والفقير، لأنه موضوع مُنتزعٌ من صميم النفس البشرية متصل بأعمق أعماقها. ليس أمرًا طارئًا عليها، متعلقا بمهيّئات وشرائط قد تتوفر فى حياة جماعة، ولا تتوفر فى حياة أخرى كما هى الحال فى الخمر، ومن هنا كان الفرق بين قيمته، وقيمة وصف الخمر، وما يتصل بها فى عمومية العاطفة واتصالها بالناس».

«ومن هنا بقى الاستفتاح التقليدى فى ميزان التقدير أثقل وأرجح، واتصل

(١) تاريخ الشعر العربى ص ٤٦١ ط الثقافة الدار البيضاء.

(٢) السابق ص ٤٦١ - ٤٦٢.

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

وأضيف فى هذا السياق أن الشعر الحديث بالرغم من تخلصه من التمسك بمثل هذه الافتتاحيات التقليدية، فإن بعض القصائد حتى من الشعر الحرّ عندما تجنح إلى توظيف المقدمة طبقا لموضوعها الجديد فإنها تُعْلى شأن الشاعر وموهبته، ويكون لسلطانها من التأثير والنفاذ والسيطرة ما يلذ ويعجب، ويتوقف ذلك كله على أسلوب وطبيعة توظيف الشاعر لهذا العنصر الفنى. 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 فى تاريخ الشعر العربى، وهو صاحب دور كبير فى دفع الشعر العربى على مدرجة التطور والحداثة، التى ما تزال تجعل الشعر العباسى ذا منزلة وبريق، بل تجعله الحلقة الذهبية فى تاريخ الشعر العربى.

وشعر أبى نواس بكل مستوياته، فيه السهل الممتنع، وفيه الجديد المعجب وفيه الردىء المسف وتبقى طاقته الشعرية طاقة عليا شديدة الحصوبة قادرة على العطاء الفنى دائمًا، مهما اختلفنا معه فى المضمون من الجهة الأخلاقية.

والأغراض الشعرية التى أبدع فيها أبو نواس هى الأغراض التقليدية ومنها أغراض توسع فيها وطوّرها وأضاف إليها وهى حينئذ تعد بإضافاته ذات صبغة محدثة. هذا إلى جانب مقطوعات الخواطر التى تعد شعرًا شعبياً بما تمسّ من شغاف وتجارب الأفراد الذين يمثلهم أبو نواس والذين يمثلون أبعاد واقعه الخاص بشتى مستوياته، وتنوع مفرداته المتعددة المظاهر.

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

تنكره لتقاليد القصيدة العربية وثورته عليها، فإنه فى شعر المدح سار على النهج التقليدى للقصيدة العربية، محافظًا على التقاليد الموضوعة والمتداولة فى ذلك، ونراه يمدح هارون الرشيد بقصيدة مطلعها :[١].

حَيِّ الدِيارَ إذِ الزَّمانُ زمانُ ... وإذِ الشَّباكُ لنا خُوىً ومَعانُ[٢]
ياحبّذا سَفَوانُ من مُتَرَبَّعٍ ... ولربّما جمعَ الهَوَى سَفَوانُ[٣]

وهو فى هذه القصيدة يقف على ديار المحبوبة، ثم ينتقل إلى الحديث عن رحلته إلى ممدوحه على ناقة قوية سريعة ويصف الناقة وصفًا دقيقًا ثم يصل إلى ممدوحه أبى الأمناء حيث يقول :

وإلى أبى الأمناء هارون الذى ... يَحْيَا بِصَوْبِ سمائه الحيوان
هارون أَلَّفَنَا ائتلافَ مودّةٍ ... ماتَتْ لها الأحقادُ والأضْغان

لكن الخليفة الذى كان أبو نواس أقرب ما يكون إليه هو الأمين فقد كان أبو نواس نديمًا وصديقًا له.

وهو فى مدحه للأمين يتخذ من شعر المدح ربابة غناء يمزج فى ترانيمه عليها حبًا لممدوحه من جهة وإبداعًا فى تقاسيم فنه ذى السمات التجديدية فى المعانى والأخيلة والنسيج من جهة أخرى، وهذه واحدة من أفضل مدائحه فى الأمين يقول فى مطلعها :[٤].

يا دارُ ما فعلتْ بكِ الأيامُ ... صامتْك والأيامُ ليس تُضامُ
عَرَمَ الزَّمانُ على الذين عهدْتُهم ... بك قاطنينَ وللزَّمان عُرَامُ
أيامَ لا أغشى لأهلِك مَنْزلا ... إلّا مراقبةً ، علىّ ظلامُ
دِمَنٌ ألمّ بها فقال سلامُ ... كَمْ حلّ عُقدةَ صبرِه الإلمامُ

---

(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 نَهزْتُ مع الغُواة بِدلْوهم وأَسَمْتُ سَرْح اللّهو حيثُ أَسامُوا
وبلغتُ ما بلغَ امرُؤٌ بشبابه فإذا عُصارةُ كلِّ ذاكَ أثامُ
وإذا المَطيّ بنا بلغْنَ محمدًا فظهورُهُنّ على الرّجال حرامُ
ملكٌ أغرُّ إذا شربْتَ بوجْهِهِ لم يَعْدُكَ التَّبجيلُ والإعظَامُ

والحقيقة أن المعانى فى جدتها وبراعة التقاطها تدل على خصوبة الطاقة الشعرية التى تقف وراءَها، فهى طاقة مقتدرة مبتكرة، متمكنة لديها براعة التفات وبراعة توليد، وبراعة تأصيل، وذلك يتضح أكثر بمدارسة القصيدة كلها.

فى شعر المدح عند أبى نواس أصالة واقتدار وبراعة ابتكار وتوليد وبراعة التفات، ووثاقة نسيج يجمع إلى جانب الأصالة والفحولة وشى الجدة والطرافة، ونعومة التوليد وحلاوة الابتكار لكن هذه السمات الجديدة تتم داخل السيج الملتزم بالإطار العام للتقاليد الفنية.

ومن توليداته هذه الأبيات فى مدح الفضل بن يحيى البرمكى[1]:

إذا ضنّ ربُّ المال أعلن جُودَه بِحَقٍّ على مالِ الأمير وأذْنَا
فَلِلْفَضْل صولاتٌ على صُلْبِ مالِهِ ترىَ المالَ فيها بالمهَانةِ مُذْعِنا

ومن شعره المغرق فى التقليد والاحتذاء والتحدى شعره فى الصيد والطرد يقول مثلا:[2]

قد أَغْتدى والليلُ ذو غَياطِلِ هابى الدّجى، مُضرَّج الخصائِلِ[3]
بِتَوَّجِيٍّ، مُرْهَفِ المعَاوِل حامى الحُميَّا، مُخْلط، مُرايِلِ[4]

---

(١) الديوان ص ٦٥٣.

(٢) الديوان ص ٥٣٤.

(٣) الغياطل: الظلمات. هابى: مغبر.

(٤) التوجى: المنسوب إلى توج من بلاد فارس. المخلط: الكثير المخالطة. المرايل: المفارق، أراد بهما اختلاف الألوان.

ومن ذلك قوله :[١]

قد أَغْتَدى واللَّيلُ فى مكْتَمِه بيُزْيُزِ اسْفَعَ يُدْعى باسمِهِ[٢]
مقابَلٌ من خاله وعمِّهِ فأىّ عِرْقٍ صالح لم يُنْمِهِ
وقانِصٍ أَخْفَى بِهِ من أُمِّهِ لوْ يستطيع قاتَهُ بِلحْمِهِ

ومن ذلك النسيج المتحدِّى المقتدر قوله :[٣]

يارُبَّ ظَبْيٍ بمكان خالِ صبَّحتُه والليلُ ذو أَهْوالِ
بأَغْضَفٍ غُذِّى بِحسْنِ حالِ مُسَوَّدِ العمّ حسيب الخالِ

وهو يصف مشاهد الصيد وجهد الكلاب وبراعتها بما يدل على ترفه وصحبته للمترفين، ولكن طاقته الشعرية فى ذلك تستلفت النظر لتؤكد أن أبا نواس حجة دامغة فى معرفته الأصيلة بالعربية معجماً، وتراكيب وبعد تخيّل وافتنان تعبير وأصالة منزع.

أما الغزل عند أبى نواس فهو هواه الذى أسرف فيه ولكنه اشتهر بنوعين من الغزل : الغزل الأنثوى الذى يتوجه فيه بالقول والنجوى إلى محبوبة، كما هو معروف فى الشعر ومقرر فى الطبائع والغرائز، وغزل آخر شاذ هو الغزل بالمذكر، وأبو نواس من أرق الشعراء فى الغزل، ومن أقدرهم عليه. ومن أكثرهم تفننا فيه، فإذا أُضيف إلى ذلك أنه خليع ماجن فهو بالضرورة يُدْخِل فيه من افتنان الخلاعة واللهو ما يجعله أكثر تأثيرًا وإثارة.

وهذه مقطوعة من افتنانه المقتدر وشغفه بالمحبوبة وإقباله عليها فى خيال مهذب بعيد عن الإسفاف يقول :[٤]

أَتانِى عنْك سِبُّكِ لى فَسُبِّى أليس جَرىَ بفيكِ اسمى ؟ فَحَسْبِى

---

(١) الديوان ص ٥٩٠.
(٢) اليزيز : من الطيور القناصة.
(٣) الديوان ص ٥٣٣.
(٤) الديوان ص ٥٣.

وقولي ما بدا لكِ أن تقولي ... فما ذا كلُّه إلا لحيني
قُصاراكِ الرجوعُ إلى وصالي ... فما تَرْجِينَ من تعذيبِ قلبي؟
تشابهتِ الظنونُ عليكِ عندي ... وعِلْمُ الغَيْبِ فيها عند ربّي

ويسرف كثيرًا فى وصف الجمال الجسدى، وهو حين يبعد عن الإثارة يستطيع أن يبدع صورًا شتى من المحاسن الجسدية التى تدل على إسرافه على نفسه فى تتبع مجالى المرأة والإعجاب بها من ذلك قوله:[1]

وعارى النفسِ من حُلل العيوبِ ... غدا فى ثوْب فتّانٍ رَيبِ
تفرَّد بالجمالِ، وقالَ: هذا ... من الدنيا ولذَّتها نصيبى
براه الله حين بَرَى هِلالاً ... وخفَّفَ عنه مُنْقطَعَ القَضيبِ
فيهتزُّ الهلالُ على قضيبٍ ... ويهتزُّ القضيبُ على كَثيبِ

ومن مداعباته الغزلية قوله:[2]

يا قضيبًا فى كَثيبٍ ... تمَّ فى حُسْن وطِيب
يا قريب الدارِ ما وصـ ... ـلك منِّى بقريبِ
يا حبيبى بأبى أنـ ... ـتَ سَبَيْتَنى كلَّ حبيبِ
لِسَقَانى صاغَك اللـ ... ـه حبيبًا للقُلوبِ

وأبو نواس رقيق عذب فى غزله، مجدد مبتكر فى معانيه، مولد مُلح قريب الخاطر، ذو سعة فى الاقتراب من المعنى الواحد والموقف الواحد، ومن ثم فغزله يتسم بالرقة والموسيقية ويلذ القارئ تريده والاستماع إليه، وأنت لا تجد فى شعره قلبَ محب هدّه الشوق وبراه الوجد، ولكنك تجد قلبًا أترع بالزوة، وحببت إليه الشهوات حتى وإن بشم منها، فهو حليس تحلُّل وجليس شُذّاذ منحرفين غارقين فى لجاجة الإباحة والغى، فهو يحب كل جميلة ويعشق كل مليحة ويتوق إلى معنى الأنوثة فى عُجْبه واكتماله، بله فى تبذّله وتهالكه.

---

(١) الديوان ص ٥٣.

(٢) الديوان ص ٦١.

والعجيب أنه بارع فى الغزل الشاذ الذى يعرف باسم «الغزل بالمذكر» نفس البراعة فى الغزل بالمؤنث، وهو باب لا نرى التعرض لدراسته ولكنا نكتفى بنموذج واحد، يدل على إسرافه على نفسه فى توليد المعانى المتصلة بهذا الموضوع، ويدل على فرط هواه الذى يبدو فيه لكثير من الدارسين كأنما يدفع عن نفسه عارًا لحق به، ولا يجد وسيلة سوى أن يشيع روح هذا التحلل حتى يبدو هذا المرض المنحط سمة عامة تغمر أفرادًا متعددين فى المجتمع، وبذا يبدو صاحب هذه الآفة إنسانًا متساويًا مع الآخرين فى وجهى التهمة، إذا التهم الأخلاقية تعظم حيث تسود الفضيلة، وتهون حيث تشيع الرذيلة. وهذا نموذج يمكن تقديمه لنمط أسلوبه الفنى. يقول فيه:[1]

قال الوُشاةُ: بدَتْ فى الخَدِّ لِحْيَتُهُ ... فقلتُ: لا تُكثروا ما ذاك عائبُهُ
الحسنُ منه على ما كنت أعهدُهُ ... والشَّعْر جِزْرٌ له يمن يُطالِبُهُ
أَبْهى وأكثرُ ما كانتْ محاسِنه ... أَن زال عارضُه واخضرَّ شاربُه
وصار مَنْ كان يَلْحى فى مودّته ... إنْ سِيلَ عنّى وعنْه قال: صاحبُهُ

وهو باب من الفساد لم يكن أبو نواس وحده فيه، لكنه كان مفسدة اختلاط أمم لم ينفذ الإسلام من بعضُ نُجانِها إلى شغاف القلوب.

خمريات أبى نواس:

نعرض أخيرًا بنفس القدر من الإيجاز لهذا الغرض من أغراضه الشعرية وقد تناول أستاذنا الدكتور طه حسين هذا الموضوع تناولاً خصبًا أوضح فيه كيف تناول الشعراء الخمر قبل أبى نواس «فالجاهليون كانوا يصفون الخمر. ولكنهم لم يكونوا يُمعِنُون فى هذا الوصف إمعانهم فى وصف الخيل والإبل... لأنهم لم يكونوا من النعمة ولين العيش بحيث يستطيعون أن يعكفوا عليها»[2]

---

(١) الديوان ص ٦٦.

(٢) حديث الأربعاء ٢/٧٥.

والشعراء الجاهليون كانوا يلمّون بالخمر إلمامًا، ولا يلحّون ولا يفصّلون، إنما يعرضون لها مع شيء من الاحتياط، وهم أيضًا لم يتخذوا وصف الخمر فنًا مستقلا كما فعلوا مع المدح 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 وألوان من اللذة لاسيما فى الحجاز ظهر فى الساحة مسلمون يشربون الخمر ويلهون، ولكنهم كانوا فى الجملة يحتشمون، والأخطل شاعر بنى أمية كان مسيحيًا وكان كلفا بالخمر 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 فالأخطل على إكثاره فى وصف الخمر وإقباله عليها، لم يتجاوز ما سبقه إليه الأعشى وغيره من شعراء الجاهلية[٢].

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

ولما استقر العصر العباسى وتطورت فيه الحياة الاجتماعية تطورًا واسعًا، وجدنا أن الشاعر الذى تميز بالخمريات هو أبو نواس وهو فى نظر مؤرخى الأدب «زعيم فن الخمريات» لقد جعلها فنًا مستقلاً وتفنن فى تفتيق معانيها، وجنّ فى الهيام بها، وجعلها راية الجديد عندما رفع المِعْول لهدم القديم فى بناء القصيدة، وهى مطيته إلى كل لهوه وعبثه ومجونه، وهى ميدان إبداعه المحدث جدّة صياغة ووفرة معان، والمتصفح لديوان أبى نواس يجد أفانين من العجب فى خمرياته يقول مثلاً[٣]:

---

(١) حديث الأربعاء ٢/٧٦.

(٢) حديث الأربعاء ٢/٧٧ - ٧٨.

(٣) الديوان ٢٥٢.

لما أتـوْنى بـكأسٍ مـن شرابهـمُ ... يُدعى الطِّلاء، صليبًا غيرَ خـوَّارِ
أظهرتُ نُسكا، وقلتُ الخمرُ أشربُها ... والله يعلـم أن الخمْـرَ إضـمَارِى
آلى زعيمهـمُ بـالنار قـد طُبِخَـتْ ... يـريدُ مِـدْحتها بـالشيْنِ والعـارِ
فقلتُ: مَنْ ذا الـذى بـالنار عـذَّبَها ... لا خفَّفَ الله عنـه كُرْبَـةَ النَّـارِ

نعم كان حبّ أبى نواس الخمر، وجنونه بها، ورفعه لشأنها بل تقديسها أمرًا ينفرد به فهو القائل[1]:

اثـنِ على الخمـرِ بـالأئها ... وسمِّـها أحسـنَ أسمـائها
والخمرُ قـد يشربُهـا معشرٌ ... ليـوا إذا عُـدّوا بـأكفائها

ولاشك أن هوسه بها كان فى بعض أسبابه يرجع إلى آفة نفسية كما سبق توضيح ذلك فيما نقلناه عن أستاذنا العقاد[2]، ولا شك أن مُجون أبى نواس كلّه، الذى يقع بين الطرفين القادحين: الخمر، والغزل بالمذكر، تقف وراءه «فكرة الثورة على المجتمع وعلى الأوضاع السائدة فيه... إنه يتعنى بشهواته تلك رغم شذوذها، لأنه لا يعترف بكائن حى يسمى المجتمع ولا بشىء يسمى التقاليد، بل إنه ليجد متعة ولذة فى العبث بذلك الصنم الذى يسميه الناس بالعرف والتقاليد، وقد تكون سعادته باطلاع الجماهير على غزله الشاذ ونفورهم منه، وضيقهم به أعظم كثيرًا كثيرًا من متعه به حين ينشده بينه وبين نفسه»[3]:

ولكن كل تفسير وكل مذهب سيبقى محاصرًا بإعجاب النقاد ومؤرخى الأدب بفنه، والمبرّدُ نفسه قد فضله على المحدثين جميعًا، لأنه شبَّب.. ومدح فى أربعة أبيات حيث يقول[4]:

---

(١) الديوان ص٨.
(٢) أبو نواس ص ١٩٤ وما بعدها.
(٣) تاريخ الشعر العربى د. عبد العزيز الكفراوى ص٩٤ - ٩٥ ج٢ دار نهضة مصر.
(٤) حديث الأربعاء ٢/٥٦ - ٥٧.

تقول غداة البين إحدى نسائهم ... إلى الكبدُ الحرّى فسرْ ولك الأجرُ
وقد خضبتْها عبرةٌ فلدمْعها ... على خدِّها خدٌ وفى نحرها نحرُ
وقالتْ : إلى العباس قلت : فمن إذن ... ومالى من العباس معدًى ولا قصْرُ
فهل يكْلفَنْ إلا براحته النَّدى ؟! ... وهل يزهونْ إلا بأوصافه الشِّعرُ ؟!

obeikandl.com

٣ - أبو العتاهية

(١٣٠ هـ - ٢١٣ هـ)

شخصيته وسيرته الأولى:

هو «اسماعيل بن القاسم بن سويد بن كيسان مولى عنزة، وكنيته أبو اسحاق، وأمه أمّ زيد بنت زياد المحاربى مولى بنى زهرة»[١] وأبو العتاهية كنية جديدة لزمته وغلبت عليه[٢].

ويحدثنا أبو الفرج الأصفهانى عن سبب كنيته التى غلبت عليه حتى اشتهر بها دون اسمه وكنيته الأولى، فيقول: «قال المهدى يومًا لأبى العتاهية: أنت إنسان متحذلق معتّه، فاستوت له من ذلك كنية غلبت عليه دون اسمه وكنيته، وسارت له فى الناس. قال: ويقال للرجل المتحذلق عَتاهيةٌ، كما يقال للرجل الطويل شَناحِيةٌ، ويقال أبو عتاهية، بإسقاط الألف واللام»[٣].

وقد ولد أبو العتاهية فى «عين التمر» القريبة من الكوفة سنة ١٣٠ للهجرة، وتدل الأخبار على أن نشأته كانت بالكوفة وليس بمسقط رأسه. وكان نسبه فى الموالى وولاؤه من جهة أبيه لعنزة، ومن جهة أمه فى بنى زهرة[٤] والظاهر أنه كان من الأنباط لأن جده الثانى (كيسان) من أهل عين التمر، وفيما يذكره ياقوت الحموى[٥]: أنها بلدة قريبة من الأنبار غربى الكوفة، تقع فى

(١) الأغانى ٣/٤ ثقافة.

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

(٣) الأغانى ٤/٤ ثقافة، وهناك تعليلات أخرى منها أنه كان يحب الشهرة، والمجون والتعته. نفس المصدر ٥/٤ ويقال أيضًا أن ولده اسمه «العتاهية» راجع ترجمته ٣٦٤ فى طبقات الشعراء لابن المعتز. تحقيق عبد الستار فراج ط المعارف.

(٤) الأغانى ٤/٣.

(٥) معجم البلدان ٢٥٣/٦.

المنطقة الآرامية التى كان ينزلها الأنباط.

وينبغى أن نتذكر جيدًا فى هذا السياق أن عناصر التكوين فى الكوفة كانت عربية وفارسية ثم نبطية وسريانية[١]، وأبو العتاهية يكره أن ينسب إلى الأنباط لأنهم كانوا يمثلون طبقة اجتماعية مُتدنّيَة المنزلة فى مجتمع الكوفة، ذى الطبقة العربية الاستقراطية، وطبقة الموالى التى تليها فى الرتبة والمكانة، ولا تجد مناصًا من الاحتماء بالولاء العربى. ثم طبقات عامة تتفاوت درجاتها، منها الأنباط الذين كانوا فى مؤخرة الطبقات العامة، ولعل هذا الوضع الاجتماعى للأنباط هو الذى كان يجعل أبا العتاهية يألم من الانتساب إليهم، فى عصر كانت الطبقية الاجتماعية فيه حادة الدلالة قاسية الأثر، والعجيب أن يتفوق الموالى على بعض العرب فى إدراك المعنى الإسلامى الذى يشجب الأحساب والأنساب ويجعل المعيار تقوى الله[٢] وأبو العتاهية يحتكم إلى هذا ويقول[٣]:

ألا إنما التَّقوى هى العزّ والكرمْ ... وحبك للدنيا هو الفَقْر والعدَمْ
وليس على عبدٍ تقىٍّ نَقِيصةٌ ... إذا صحَّح التَّقوى وإن حَاكَ أوحَجَمْ

ويقول أيضًا[٤]:

دَعْنِى من ذِكْرِ أبٍ وجدّ ... ونسبٍ يُعْليك سُورَ المجْدِ
ما الفخرُ إلا فى التُّقَى والزُّهْد ... وطاعةٍ تُعْطِى جِنانَ الخُلْد
لابُدَّ من وِرْدٍ لأهل الوِرْدِ ... إما إلى ضَحْلٍ وإمَّا عِدّ[٥]

---

(١) راجع فى تفصيل ذلك: حياة الشعر فى الكوفة د. يوسف خليف ص١٥٢ - ١٥٧ ص١٩٦٨ ط وزارة الثقافة وانظر فى طبقات المجتمع بالكوفة نفس المرجع ص١٥٨ - ١٧٨. وانظر: أبو العتاهية د. محمد محمود الدش ص٩٠ ط وزارة الثقافة ١٩٦٨.

(٢) راجع فى ذلك المعنى: إعجاز القرآن لمصطفى صادق الرافعى مبحث: الجنسية العربية فى القرآن، ومبحث: آداب القرآن لاسيما صفحات ٩٢ - ٦٤، ١٠٦ - ١١١ ط٥.

(٣) الأغانى ٦/٤ - ٧ الثقافة.

(٤) الأغانى ٧/٤ ثقافة.

(٥) العد: الماء الجارى الذى له مادة لا تنقطع كماء العين.

وهذه الأقوال توضح تمامًا أن أبا العتاهية ينكر أن يكون التفاضل فى المجتمع الإسلامى بالأحساب والأنساب بل بالتقوى التى عناها القرآن الكريم فى قوله تعالى: ﴿إنَّ أكرمكم عند الله أتقاكم إن الله عليم خبير﴾[١]. وينبغى أن نتذكر هنا ما سبق توضيحه عند الكلام عن شعوبية بشار[٢].

ويُعمّق مسألة الإحساس بالنسب والطبقة الاجتماعية لدى أبى العتاهية أنه نشأ نشأة متواضعة، حيث كان أهله يعملون فى صناعة الجرار وأن والده كان أيضًا يعمل بالحجامة[٣].

وأبو العتاهية كما تدل أوصافه الخَلْقية: «كان قضيفا (أى دقيق العظم قليل اللحم) أبيض اللون أسود الشعر، له وفرة جَعْدة[٤] وهيئته حسنة»[٥].

والذى يعنينا بعد الإشارات السابقة التى تتصل بنسبه ونشأته وظروفه الاجتماعية أن ننفذ إلى سماته النفسية تلك التى لعبت دورها فى تكوينه الفنى والعقلى والشعورى، وبالتالى شكّلتْ مسيرتَه وطبعت سيرته بطوابعها التى سنقف عليها تفصيلاً.

واضح فى أخبار أبى العتاهية أنه رزق رهافة الحس منذ صغره، وأنه وجد فى نفسه غزارة الطبع التى تمكنه من نظم الشعر، يقول عنه صاحب الأغانى: إنه كان ذا «لباقة وحصافة»[٦]، وكان هو نفسه يعرف موهبته ويعتدّ بها، فقد سئل عن نفسه، فقال: «أنا جرار القوافى، وأخى جرار التجارة»[٧].

ومن أخباره أنّ أحداث المتأدبين كانوا يأتونه فينشدهم أشعاره، فيأخذون ما تكسّر حوله من خزف الجرار ويكتبون عنه فيها ما أعجبهم من قوله[٨].

---

(١) سورة الحجرات الآية ١٣.
(٢) راجع مبحث شعوبية بشار ص١٠٨.
(٣) الأغانى ٦/٤.
(٤) الوفرة: الشعر المجتمع على الرأس أو ما سال على الأذنين، أو ما جاوز شحمة الأذن والجعدة: التى فيها التواء وتقبض.
(٥) الأغانى ١٠/٤ ثقافة.
(٦) الأغانى: ١٠/٤ ثقافة.
(٧) الأغانى: ١١/٤ ثقافة.
(٨) الأغانى: ١١/٤ ثقافة.

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

ساكني الأجداث أنتم ....

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

..... مثلنا بالأمس كنتم
ليتَ شعري ما صنعتم أربحتم أم خسرتم[1]

ويبدو لى أن مثل هذه الحادثة توافق مطلع حياة شاعر موهوب، وإن كنت أشك فى أن هذا النص بذاته هو الذى قيل فيها لأنه يشى بأنه قاله فى مرحلة زهده ونسكه، وهى متأخرة. لكن الأمر الذى يهم الآن ليس توثيق النص بل دلالة الحادثة..

وينبغى أن نتذكر فى هذا السياق أن نفسه المرهفة الحس، كانت تعانى معاناة تبلغ حجم المآسى الناتجة عن مفارقات الحواجز الاجتماعية، وهذا فى حد ذاته منبع من منابع عبقرية الفنان، إذ المفترض فى البحوث والدراسات النفسية «أن الصراع الذى تتعرض له الشخصيةُ، بين أهدافها الخاصة والهدف المشترك للجماعة يمكن أن يكون منشأ العبقرية»[2].

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

(١) أبو العتاهية محمد أحمد برانق ص ٨ - ٩ ط١٩٤٧.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفنى د. مصطفى سويف ص ١٢٣ ط المعارف ١٩٥٩.

تعمل فى حرفة لا تكتسب بها قدرًا أو فضلاً، لدرجة أن «عتبة» وهى تتوسل إلى الرشيد ألا يهبها لأبى العتاهية انتقصته بأنه بائع جرار، وهى فى هذا الموقف لا ترفعه فوق هذه المنزلة بشاعريته وبفرط غزله بها.

ويبدو لى أن مجموع المفارقات التى وعاها جعلته شديد الإحساس بالواقع الاجتماعى الذى يزخر بكثير من المتناقضات التى كانت تباشر فعلها فى نفسه، فتزيد رعف 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 التى ترعاها وتباركها طبقات السيادة فى المجتمع، فكان اتجاهه إلى الزهد وسوف نوضح هذه الحقيقة فى حينها.

بيئته وعصره:

إن الحديث فى هذه الفقرة هو استكمال للحديث عن سيرته وبناء شخصيته بمقوماتها ونوازعها التى وجهتها وأثّرتْ فيها.

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

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

(١) كانت الكوفة كما هو معروف مهد الشيعة، بل حاضرة الخلافة على بن أبى طالب. انظر حياة الشعر فى الكوفة د. يوسف خليف ص ٥١ وما بعدها وص ١١٩ وما بعدها ط وزارة الثقافة ١٩٦٨.

(٢) وهذا الجاسوس كان من الصيارفة، ويدعى ابن مقرن. راجع فى ذلك المرجع السابق ص ١١٣.

عبد الله السفاح إلى عهد الرشيد الذى يعد مفخرة العصر العباسى 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 تزْخَر بفكرها وثاراتها المختبئة المتربصة، ولذا خرج السفاح منها ليعسكر بقربها وسط جند خراسان شيعة العباسيين الأوفياء[1].

والذى يهمنا هو القول بأن شاعرنا أبا العتاهية كان يعيش جوّ التوتر والتطلع أيضًا، وظهر الخوف والنقمة فى شعر الزهد عنده فيما بعد، كما ظهر التطلع فى سعيه إلى نسج صلته بالخلفاء العباسيين وحظوته عندهم أحيانًا غير قليلة. ولكن فى جو الترقب والصراع بمستوياته أُشربت حواسه الصغيرة والشابة معًا أنفاس الرعب والفزع، والخوف؛ حتى من الشبهة الباطلة تأكل الناس أحيانًا بغير منطق أو بيّنة، ولعل ذلك الخوف هو الذى أملى عليه مثل قوله[2]:

بلوتُ النَّاسَ قَرْنًا بعد قَرْنٍ فلم أرَ غيرَ خلابٍ وقالى
ولم أرَ فى الأمور أشدَّ هولاً وأفْظَع من مُعَاداةِ الرِّجالِ

ولعل ريح البطش، وارتياع الأعماق العامة والخاصة للناس فى مثل هذه الظروف السياسية، هو الذى حدا بأبى العتاهية أن يطلب سبيل السقوط والمجانة فى رحاب المخنثين فى مطلع شبابه، فقى مجالسهم وحاناتهم يدفن الناس مآسيهم ويفرّون من ويلات حياتهم، ويُسْقِطون دورهم فى الحياة العامة التى ترصد حركات الإيجابيين الجادين من أصحاب الاتجاهات والميول والنزعات، وذوى التأثير أو القدرة عليه، ولعل أبا العتاهية كان يفرّ من أمور عامة تتصل بالحياة السياسية ويفر من أمور خاصة فرضتها عليه رهافة حسه وقسوة المفارقات الاجتماعية التى لا تسيغها مشاعر فنان ورُؤاه.

وأبو العتاهية نفسه عندما سئل كيف يضع نفسه مع المخنثين 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 ترشح استنتاجنا السابق حيث أجاب سائله قائلاً: «أريد أن أتعلم كيادهم، وأتحفظ كلامهم»[١].

كانت الأحداث الموارة فى منشأ حياته تعمق لديه حاسة الخوف وعدم الاطمئنان إلى شيء، ولعل هذا الخوف المركوز فى طبيعته وأعماقه البعيدة هو الذى يفسر لنا ظاهرة التناقض الحاد بين زهده وبخله، وسوف يأتى حديث ذلك وتفصيل دراسته على أننا فى هذا السياق من الحديث أحوج ما نكون للتعريف بلمحات يسيرة من شخصية الكوفة فى مناحيها المتعددة حتى نعرف بدقة طبيعة المؤثرات التى كانت تحيط بشاعرنا، ونتبين حظه منها إيجابًا وسلبًا[٢].

كان التيار السياسى فى الكوفة كما أسلفنا تيارًا عنيفًا يتربص بها إن حاولت الانتصار لتشيعها، ولكن الكوفة أيضًا كانت من قبل تتسم تصرفاتها مع أئمتها بطابع التقلّب والتذبْذبُ والتخاذل، فقد خذلوا علىّ بن أبى طالب حتى قتل، والحسَن من بعده، وعندما همّ الحسين بالخروج إلى الكوفة نُصح بعدم الثقة فيها، وقال الفرزدق له عبارته المشهورة «قلوب الناس معك وسيوفهم مع بنى أمية»[٣].

ولما همت السيدة: سكينة بنت الحسين رضى الله عنهما بالرحيل من الكوفة إلى المدينة المنورة بعد مقتل زوجها مصعب بن الزبير، أحاط بها أهل الكوفة وقالوا: «أحسن الله صَحَابتك يا ابنة رسول الله صلى الله عليه وسلم، فقالت: لا جزاكم الله خيرًا من قوم، ولا أحسن الخلافة عليكم، قتلتم أبى وجدى، وأخى وعمى وزوجى، أيْتَمْتُمونى صغيرة. وأيْتَمْتُمونى كبيرة»[٤].

---

(١) الأغانى ٨/٤ - ٩ وانظر قبل ذلك ص٤ ط الثقافة.

(٢) نعتمد فى السياق الآتى من الحديث عن شخصية الكوفة على البحث الفريد فى بابه وهو «حياة الشعر فى 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، ووصْف الحجاج لهم بذلك مشهور معروف، فهم عنده أهل الشقاق والنفاق، ومساوئ الأخلاق. وبنو اللَّكيعة، وعبيد العصا، وأولاد الإماء والفقع بالقرقر»[1].

ورصد الحوادث تاريخيًّا يوضح لنا أن الكوفة «مدينة الثورة» فثوراتها ضد الحكم الأموى ذائعة معروفة، ولكنها لم تحقق أهدافها ضد بنى أمية، فلما جاء الحكم العباسى، وحقق لهم ما يريدون ضد البيت الأموى كان فى الوقت نفسه قد سرق منهم آمالهم مع العلويين، وبهذا بقيت الكوفة ضد السلطة، والسلطة واعية لها متربصة بها.

وتلك الخواص السياسية التى كانت تعكس حياة بيئة الكوفة، هى فى تصورى عامل هام فى تكوين شخصية أبى العتاهية بالذات حيث أورثته الخوف وحب الانتقام معًا، أو إن شئت فقل حب الانتصار لنفسه وللناس حوله من القهر والعجز معًا، كما أورثته التطلع إلى بلاط الحكام والسادة طلبًا للأمن والانتفاع، كما أغرتْه بالهروب إلى أحضان المجانة والتخنث حينًا من الدهر. هذا جانب سياسى من حياة الكوفة، وهناك جانب هام هو الجانب الاجتماعى.

أما الشخصية الاجتماعية للكوفة فقد سبق القول بأنها كانت تتكون من طبقات متعددة تتصدرها طبقة الأرستقراطية العربية، ثم الموالى، 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 فى

(١) انظر: حياة الشعر بالكوفة ص ١٢٩، وانظر من المستشرقين رأى: Veilhausen
The Arab Kingdom and its Fall, p. 117.

أن هذه العناصر الشديدة التدين.. كانت عاملاً قويًا فى انتشار روح التدين العميق فى الكوفة، كما كانت من العوامل الأساسية فى انتشار موجة قوية من الزهد فيها... وقد بلغت هذه الموجة من الزهد درجة المد العالى فى العراق»[١].

ومن كبار زهاد الكوفة «الربيع بن خيثم»[٢]، وكان هؤلاء الزهاد طلاب الآخرة بحق، ولم يكونوا سلبيين فى الحياة السياسية، فقد كانوا يشاركون فى الحرب وحمل السلاح، وامتدت موجة الزهد فى الكوفة من العصر الأموى إلى العصر العباسى، ويحدثنا ابن سعد فى طبقاته عن العديد منهم[٣]، ويرجع ذلك إلى نزول نفر من جلّة الصحابة والتابعين بها، يضاف إلى ذلك أن الكوفة فى أصلها بيئة مسيحية، وأنها بعد تأسيسها لم ترفض وجود عناصر مسيحية بها «فلم يكن هناك مفرّ من أن تتأثر حياة زهاد الكوفة بالزهد المسيحىّ»[٤] وبالطبع لسنا مع المستشرق جولد تسيهر فى أن مدرسة الزهد فى الإسلام مسيحية الأصل والنشأة[٥] ولكن الصحيح أن نشأة الزهد فى الإسلام نشأة إسلامية خالصة[٦] أما ما داخلها مما لم يقرّه الإسلام فهو بفعل هذه التأثرات مرة، وبفعل الإضافات الشخصية التى مبعثها المغالاةُ من الزّهادِ والخروجُ عن حدود القصد الذى ترعاه الشريعة الإسلامية بكل مقوماتها الإيجابية للحياة، وهذا قدر يشترك فيه فعل الرهبان - كما أشار القرآن الكريم «ورهبانية ابتدعوها ما كتبناها عليهم»[٧] - والزّهادِ المسلمين الذين أسرفوا على أنفسهم ابتداعا وليس اتباعا، ومن هذه النقطة فى تصورى يكون اللقاء الذى نجده أيضًا فى أفعال العامة فى الديانات المختلفة فى البيئات المتباعدة والأعصر

(١) حياة الشعر فى الكوفة د. يوسف خليف. ص١٨٧.

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

(٣) راجع الطبقات الكبرى الجزء السادس.

(٤) حياة الشعر بالكوفة د. يوسف خليف ص١٩٨.

(٥) العقيدة والشريعة فى الإسلام ص١٣١ جولد تسيهر.

(٦) انظر التطور والتجديد فى الشعر الأموى د. شوقى ضيف ص٣٢ وما بعدها ط٦.

(٧) سورة الحديد الآية: ٢٧.

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

وفى رجاءِ الفوز بطلب العوض والراحة والهروب من الضياع والظلم يتجه آخرون إلى كئوس الحياة يعبون منها، ويسرفون على أنفسهم فى حياة اللهو والخلاعة، ولذا كان بالكوفة تيار آخر مضاد للزهد والتصوف، بدأت موجته على استحياء من خلافة عثمان، ثم نمت فى العصر الأموى، ولكنها عظمت واتسع مداها فى أيام العباسيين.

كانت بيوت «القيان» بالكوفة منتشرة وكانت أشد خطرًا وأبعد أثراً من دور اللهو فى عصرنا الحديث، لدرجة أن الجاحظ يقول عنها: «لو لم يكن لإبليس شَرَك يقتل به، ولا علم يدعو إليه، ولا فتنة يستهوى بها، إلا القيان، لكفاه»[1].

ولعل أشهر دار للقيان بالكوفة دار ابن «رامين»[2] وهذه الدار كانت أكبر مصدر لإشاعة الإغراءِ والفساد بالكوفة، وكان هذا الرجل وأمثاله يُحصِّلون من وراءِ هذا الخنا الأموال الطائلة من سراة القوم وأوساطهم، وفى هذا الوسط الفاسد انتشر الشذوذ والفتنة بالغلمان لدرجة أن الجوارى كن يتشبهن بهم ويطلق عليهن الغلاميات، وتخصصت بعض دور الفساد فى تقديم الفتيان دون الفتيات لروادها الشذّاذ، لدرجة أنه شاع فى تلك البيئة عشق الغلمان[3].

ومما لا شك فيه أن وفرة العناصر الأجنبية غير العربية فى تكوين هذه البيئة هى التى ساعدت على انتشار هذه الفتن الأخلاقية، يضاف إلى ذلك

---

(١) انظر رسالة الجاحظ عن القيان ضمن ثلاث رسائل نشرها (يوشع فنكل) ص٥٢ - ٧٦ نقلا عن حياة الشعر بالكوفة د. يوسف خليف.

(٢) الأغانى ١٣/١٣٣، (بولاق).

(٣) راجع: حياة الشعر فى الكوفة د. يوسف خليف ص٢١٠ - ٢١٤.

ما سبق توضيحه من قهر الحياة السياسية واضطرابها، على أن طبقات السادة فى هذه المجتمعات استطاعت بثرائها 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 تَبْرع فى تقديمه من خلال الطرب والغناء وفنون اللهو التى تتفتّق عنها مواهب هؤلاء المحترفين من تجار اللهو.

وليس غريبًا أن يسْخَر اللاّهون من المتنسكين وأن ينالوا منهم، ولذا ارتبط اللهو فى هذه البيئة بالزندقة على تفاوت فى الدرجة، فتارة تكون الزندقة تطرُّفاً اجتماعيًا، وتارة تكون فكرًا وعقيدة، وعلى أية حال فإن المناهضين للإسلام بقلوبهم وأفئدتهم وللعرب فى عزهم ومنعتهم كان يهمهم بالدرجة الأولى إسقاط تعاليم الإسلام فى النفوس، فهذا الباب فى كل عصر وبيئة هو باب إسقاط عزة الإسلام بإضعاف أهله بالشهوات والنزوات المفسدة للإنسان، والمبيدة لنوازع الخير فيه.

وفى مقابل هذا كان النسّاك والزهّاد والمتصوفة يتشددون أكثر ويعنفون بهؤلاء ويتوسعون فى رميهم بالزندقة والضّلال بل الكفر، ولذا ساغ فى هذه العصور وتلك البيئات أن يتخلص الحكام من مناوئيهم بتهمة الزندقة، ذلك أن طرقاتها متسعة ووسائلها ميسوطة، ويكفى فى ذلك شهادة ضد المتهم يتم بها القضاء فى أمره.

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

وفى البداية يجب أن نتذكر أن الكوفة قامت بالقرب من الحيرة، وأنها ورثت أحجار قصورها وهى ترفع قواعدها الجديدة[1]، وورثت ثقافتها الفارسية واليونانية حيث كان النساطرة بالحيرة على صلة وثيقة بالثقافة الفارسية

(١) راجع فكرة د. نجيب محمد البهيتى فى أن عمر رضى الله عنه حين أمر ببناء البصرة والكوفة إنما كان يحقق مطلب الجنس العربى وروح أمته فلقد كانت هذه الأرض كلها أرضًا عربية منذ القدم ص٣٣ - ٢٠٤ من كتابه الشعر العربى ط١٩٥٠.

« والظاهر أن... التيارات الثقافية: الفارسية والرومانية الإغريقية أو جدت فى الحيرة حياة عقلية على حظ غير قليل من الرقى، ويذكر الرواة أن قريشا تعلموا الكتابة من أهل الحيرة... »[1].

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

كانت الكوفة عامرة بالحياة الدينية خاصة مذ بَعثَ عمر بن الخطاب ابن 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 الرأى التى كان على رأسها الإمام أبو حنيفة النعمان.

وكما كانت الكوفة معقلاً للدراسة القرآن والإقبال على حفظه وتلاوته وفهمه - ثم منارة لمدرسة الرأى فى التشريع كما هو معلوم فى مباحث أصول الفقه وتايخ التشريع - وكانت أيضًا مدرسة لجمع اللغة وتدوينها، واستنباط القواعد النحوية، وقد ظهر بها الكسائى إمام مدرسة الكوفة، وكذلك الفرّاء 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 اهتمامًا برواية الشعر وأخبار العرب من البصريين[2].

---

(١) حياة الشعر فى الكوفة د. يوسف خليف ص٢٣٤.

(٢) راجع حياة الشعر بالكوفة د. يوسف خليف ص٢٧٣ وما بعدها.

وانظر: ضحى الإسلام أحمد أمين الجزء الثانى، وانظر تاريخ الشعر العربى د.نجيب البهبيتى ٢١٣ - ٢١٥.

لكن جانبًا هامًا من الحياة الفكرية كان يزحم الكوفة أيضاً هو المذاهب الفكرية السياسية والعقائدية، والمذهب الأساسى بالكوفة هو « التشيع » وقد تفرع إلى مذاهب وطوائف كما هو معروف قديمًا وحديثًا، من أبرزها السبئية نسبة إلى عبد الله بن سبأ، ومذهبه يقوم على : الوصية والرجعة، وتأليه علىّ، 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 » الذى ظهرت جذوره الأولى فى فتنة القتال بين على ومعاوية. ثم تطور هذا المذهب وأصبح مذهبًا دينيًا يبحث فى حقيقة الإيمان، هل هو الإيمان القلبى وإن لم يصدقه العمل أو هو تصديق قلبى وإقرار باللسان؟ والمرجئة يرون أن العمل ليس ركنًا من أركان الإيمان[٢].

ويرى الباحثون أن أبا العتاهية كان من الشيعة الزيدية من ناحية عقيدته، وهى عقيدة لا تتجه إلى الطعن فى الصحابة كالشيعة الإمامية[٣] وذهب العلامة نيكلسون[٤] إلى نفى تشيعه استنادًا إلى نصٍ شعرى لأبى العتاهية يذكر فيه أن أهل التقى هم : أبو بكر وعمر وعثمان، وعلى، والنص هو[٥].

بل أينَ أهلُ التُّقى والأنبياءُ ومَنْ ... جاءتْ بفضلهمُ الآياتُ والسُّورُ
أعْدُدْ أبا بكرٍ الصدّيقَ أوّلَهم ... ونادِ من بعدُ فى الفضل أيَا عمرُ
وعُدَّ من بعدِ عثمان أبَا حسنٍ ... فإن فضْلَهما يُرْوَى ويُذْكَرُ

ومن خلال دراستى لهذه الشخصية فإنى أطمئن إلى القول بأنها شخصية لا يناسبها الاتجاه المذهبى، خاصة إذا كان ذا طابع سياسى أو دينى، فقد لا حظناه يفر من الخوف، والذى طبيعته كذلك لا يقرب السياسة، ولا حظناه

(١) راجع : الملل والنحل للشهرستانى الجزء الأول.
(٢) راجع : الملل والنحل للشهرستانى الجزء الأول. وضحى الإسلام أحمد أمين الجزء الثانى.
(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.

يتخنث ويتحلل، ومثله يكره الالتزام المذهبى ما دام التزامًا ذا طابع دينى، ومتى قَبِلَ الشيعة فى صفوفهم المخنَّثين؟! لهذا فإنى أراه غير شيعىّ وغير مذهبى، وهذا الرأى بناء على درس شخصيته وفهمها وتحليلها وليس تأثرًا بالعلامة نيكلسون الذى استدل بالنص الشعرى السابق.

وإذن فالكوفة كانت مدينة القرآن ومدرسة التشريع، كما أنها اشتغلت بحفظ التراث اللغوى والأدبى «كما نقلت الصراع السياسى 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 - فى حقيقة أمرهما - ليسا إلا فراراً من الحياة الواقعية بما فيها من عمل إيجابى إلى حياة خيالية تسيطر عليها النزعة النظرية والاتجاه السلبى»[1]

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 واهمة. وهى من هذه الناحية تختلف اختلافا أساسيًا عن البصرة مدينة: العلم والفلسفة والنظرة الواقعية إلى الأشياء»[2]

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

ونظرًا للقلق السياسى الذى كانت تعانى منه الكوفة، وللهزائم المتصلة فى

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

(٢) السابق ص ٣٢٦.

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

وفي هذا الجو أيضًا كان يجد الرضا الاجتماعي حيث لا طبقية داخل الحانات والخمارات ودور اللهو والمجانة، فهناك تتساوى الرءوس حيث يلعب بها سلطان الكئوس، ولا تبق إلا حرية الفعل والقول في مجتمع تسوده حرية واقعية، وتعمّه 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 مخنثًا مع المخنثين في عصره وبيئته[1].

غزله ورحلته إلى بغداد:

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

---

(١) الأغاني ٤/٤، ٨، ٩.

فيها شعرًا فاحشًا[١] ولكن أبا العتاهية لم يستحب للنهى وهجا ابن معن هجاء موجعًا، منه[٢]:

ألا قل لابن مَعْنٍ ذا الّذى فى الودِّ قد خَالا
لقد بُلِّغْتُ ما قال فما باليتُ ما قالا
ولو كان من الأسد لما صَال ولا هالاّ
فصُغْ ما كنت حلّيت به سَيْفَك خَلْخالا
وما تَصْنعُ بالسّيف إذا لم تَكُ قَتّالا
ولو مدّ إلى أُذنيه م كفّيه لما نَالا
قصيرُ الطُّول والطُّيلة م لا شَبّ ولا طالا
أرى قومك أبْطَالا وقد أصبحتَ بَطّالا

وتُحدِّث الأخبار أن ابن معن سلط عليه غلمانه فضربوه مائة سوط ليست مبرحة، ويقال إنهم فعلوا به الشّنعة، وهذا يدل على مدى انحدار حرمته فى هذا الطور من حداثته، ومدى هياج طبعه فى التحدى والتعرض للأقوياء، خاصة وأن الأغانى يروى له هجاءً مقذعًا فى ابن معن[٣] لكن الذى يعنينا فى هذا السياق هو حبه لسعدى..

إن سعدى كانت نائحة، وكان لها صوت مؤثر ومثير، ولكنه لا يثير غير الحزن والجزع. ولا يؤثّر بغير الهمّ والحزن. ولعلها هى التى أثّرتْ خياله الباكر ليحسن القول فى الموت، ووجهته إلى مناجاة المقابر، من مثل قوله:

مَا لِلْمَقابرِ لا تُجيبُ م إذا دعاهُنَّ الكئيبُ
حُفَرٌ مُسَقَّفَةٌ عليْهِنّ م الجنادلُ والكَثيبُ
فِيهِنَّ وِلْدانٌ وأطفالٌ م وشُبّانٌ وشيبُ
كَمْ مِنْ حبيبٍ لم تكُنْ م نَفْسى بفُرقَتِه تَطِيبُ

(١) الأغانى ٤/٢٥ - ٢٦ ثقافة.
(٢) السابق ص ٢٦.
(٣) الأغانى ٤/٢٥، ٢٧ ثقافة.

غـــادرْتُه فى بَعْضِـــهنَّ م مُجـدَّلاً وهـو الحبيـــبُ
وســلوتُ عنْــه وإنمـــا عَهْـدِى بـرُؤْيتِه قَـرِيبُ[1]

وأتّفق تمامًا فى هذا الصدد مع ما قاله الأستاذ الدكتور يـوسف خليف مـن أنه «ليس من شك فى أن نفسه المتفتحة قد تأثرت بما كانت تنوح به صـاحبته من شعر يصور قصة الحياة الفانية، ويرسم صورة حزينة للمصير المحتـوم، ومـن يدرى فعله هو نفسه قد نظم لها شعرًا تنوح بـه، ولعـل بعض شـعره الـذى وصل إلينا فى ذكر الموت والمصير من نتاج هذه الفـترة»[2] وهـذا هـو الـراجح لدينا إذا لا يعقل أن يكون متيمًا بها راغبًا فيها، ولا يمدّ غناءها الحـزين بـوتر من فنه الشعرى المتمكن فى هذه السبيل، فـإذا أُضـيف إلى ذلك أن شـعره فى الموت لم يكن له من نتاج فترة زهده ونسكه، بل بعضه كان من نتـاج الفـترة الباكرة من حياته[3]. كان ذلك أمرًا معقولا.

ولكن قصة حبه معها انتهت بالفشل، إذ يبدو أنهـا أعـرضت عنـه لأنـه هجاها هجاءً ينال فيه من أنوثتها حيث وصـمها بـالشـذوذ واتهمهـا بـالنساء، يضاف إلى ذلك أن مواليها كانو يحبونها، وقد نهاه عنهـا عبـد الله بـن معـن، وأغرى به عبيده فضربوه وفعلوا به [4] كما سبق القول.

وهذا الفشل المصحوب بالإهانة الفاحشة، لا بد أنه قـد دفعـه إلى المزيـد من اللهو والعبث، ليغرق نفسه فى لهو ومتاع ينسيه فشله وإهانته، ولعـل هـذا كله كان سببًا فى رحيله إلى بغداد وهناك التقى بحب جديد وفشل جديد.

لكن رحلته إلى بغداد لم تكن طلبًا للحب، بل كانت طلبًا للمجد والحياة فى بلاط الخلافة، حيث يسعى الشعراء المجيدون إليها، لتقديم مدائحهم وطلـب

(١) الأنوار الزاهية فى ديوان أبى العتاهية ص ٢٥ الأب لويس شيخو اليسوعى بيروت سنة ١٩٠٩ وهو ما نشير إليه دائما بكلمة ديوانه.

(٢) حياة الشعر فى الكوفة ص ٥١١.

(٣) راجع الأغانى الجزء الثالث فى ترجمة أبى العتاهية وسوف نحصى المواطن التى تحدث فيها عن الموت كما جاءت فى الأغانى فى سياقها من البحث.

(٤) الأغانى ٤/٢٥ - ٢٦.

النوال عليها والشهرة بها والمكانة لدى الخلفاء عن طريقها، ويغلب على الظن لدى المؤرخين والدارسين[١] أنه رحل إلى بغداد فى أوائل خلافة المهدى (١٥٨-١٦٩ هـ) وكانت سِنّه إذ ذاك ما بين الثامنة والعشرين والثلاثين.

وكانت ثمة صداقة بينه وبين الموسيقى إبراهيم الموصلى، ربطت بينهما فى صدر حياتهما، ونزلا معًا إلى بغداد، ثم افترقا، حيث ذهب أبو العتاهية إلى الحيرة، وبقى إبراهيم ببغداد. ولعل سبب إعراضه عن بغداد واختياره الحيرة أن الخلفاء ببغداد قبل عصر المهدى كانوا يتعقبون المجان والزنادقة، ويقْضون عليهم[٢]، وكان الأمر كذلك بالكوفة فآثر الاتجاه إلى الحيرة حيث النصارى والمانوية يقيمون على عاداتهم وعقائدهم، فلما كان عصر المهدى أمِنُوا وعادوا إلى بغداد وفى بغداد كان يباشر حياة اللهو والمجانة وكان فى بيت القراطيسى متسع له ولأمثاله من الشعراء المجان يقول أبو الفرج عنه[٣]: «هو إسماعيل بن معمر الكوفى مولى الأشاعثة، وكان مألفًا للشعراء فكان أبو نواس وأبو العتاهية ومسلم وطبقتهم يقصدون منزله، ويجتمعون عنده ويقْصِفون، ويدعو لهم القيان وغيرهن من الغلمان ويساعدهم. وإياه يعنى أبو العتاهية بقوله:

لقد أمسَى القراطِيسِي رئيسًا فى الكَشاخين[٤]

ويروى أيضا أنه «اجتمع يومًا أبو نواس، وحسين الخليع، وأبو العتاهية فى الحمّام، وهم مخمورون، فقالوا: أين نجتمع؟؟ فقال القراطيسى:

ألَا قُومُوا بأَجْمعِكُمْ إلى بيت القَراطِيسى
لقدْ هيّا لنا النُّزُلَ غلامٌ فارِهٌ طُوسى
وقد هيّا الزُّجاجاتِ لنا من أرض بِلْقِيسِ
وألوانًا من الطَّيْرِ وألوانًا من العِيس

(١) أبو العتاهية د. محمد محمود الفقش ص ١٠٤. وحياة الشعر بالكوفة د. يوسف خليف ص ٥١٣.

(٢) الأغانى ٨٧/١٢ بتصرف.

(٣) الأغانى ٧٢/٢٣ بتصرف.

(٤) الكشاخين: القوادون.

وقَيْنَـات مـن الحُـورِ كأمْثـالِ الـطوَاويس
.. .. .. فى ذاكمْ وفى طـاعة إبليس[١]

وأقاصيصه فى هذا البيت وفى غيره من البيوت تفيض بها أخباره[٢] وفى بغداد كان مدحه للخفاء من المهدى إلى المأمون، وكانت قصة حبه مع «عتبة» وفيما يلى نسوق الحديث عن علاقته بعتبة وما جرته عليه من ويلات.

وعتبة هى جارية «ريطة» بنت أبى العباس السفاح، ثم جارية الخيزران زوج المهدى وأم هارون الرشيد، تربت، وترعرعت فى بيت الخلافة الهاشمية، وظلت فى رحابه فى عهود خمسة من الخلفاء العباسيين، ويبدو أنها كانت تتمتع بمزايا جعلتها موضع العطف والرعاية فى بلاط الخلافة العباسية[٣].

ولعل فيما يحكيه الخطيب البغدادى سعةً من القول فى خبر أبى العتاهية مع عتبة، وخلاصته[٤]:

إن أبا العتاهية قدم بغداد مع ثلاثة فتيان وليس لهم فيها من مأوى فكانوا يلجئون إلى المسجد الذى يقع بباب الجسْر وذات يوم مرت بهم امرأة فى خدمها. فقالوا: من هذه؟ فقيل: «خالصة» فقال أحد الشبان: أنا أحب «خالصة» وأعشقها، وقال فيها شعرًا، وأعانه أصحابه فى 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 فى السوق وعتبة فى متاجر الجوهر، وطلب أبو العتاهية وهو فى زيّه التنكرى إلى شيخ من شيوخ الصاغة أن يرغبه فى الإسلام على يد هذه المرأة «عتبة» فأخذوه إليها قائلين لها: إن الله ساق إليك أجْرًا، فتقدم أبو العتاهية ونطق الشهادتين وقَبّلَ يدها،

---

(١) الأغانى ٢٣/٧٤ ثقافة.

(٢) انظر الأغانى: ٤/٨٨ بيروت، ٥/٥، ٩ ساسى وراجع ما بسطه عنه الدكتور محمد محمود الدش ص١٠٨ - ١١٠ فى كتابه: أبو العتاهية.

(٣) أبو العتاهية محمد أحمد برانق ص٧٨ - ٧٩ ط القاهرة ١٩٤٧.

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

ولم يكن يحتال لغير هذه القبلة[١].

وتدل تفصيلات القصة على أن «عتبة» عرفت خبره، فاستدرجته لتغريه بالمال ليتوب عن حبها، ولكنه كان أنصح من زميله فى حب «خالصة» التى استدرجته هى الأخرى فسال لعابه للمال فأمرت غلمانها فضربوه حتى تورّمت أُذناه، ولكن أبا العتاهية تعرّض لهذا الامتحان مرات من «عتبة» وأتباعها فصمد صمود المحبين، مما جعلها تطلب إليه أن يأخذ شيئاً يصلح به هيئته الرّثة، ليكون إنساناً جديرًا بالتطلع إليها والقول فيها، فقَبل منها ثلاثمائة دينار اكتسى منها واشترى حماراً.

ولكن محمدًا بن أبى العتاهية يذكر أن أباه أحب أن يشتهر وأن يصل خبره إلى الخليفة، فأقبل يشبب بعتبة، ويتعرض لها فى كل مكان وبذلك توثقت حباله بالخليفة المهدى الذى كان يسترضيه تارة ويعاقبه أُخرى[٢].

ومهما قيل فى تصنّع أبى العتاهية فى حب عتبة، فإن الواضح أنها مَسّتْ شغاف قلبه، وكيف لشاعر حسّاس قد جرب فتنة النساء ألا يهيم بواحدة من الجميلات، لا سيما وأنها إذا قَبلتْه رفعت من ضعته الاجتماعية التى يحسها فى أعماقه، لأنه عندما يفوز بها إنما يظفر بها من بيت الخلافة ومن أعتاب سيدتها الخيزران زوج المهدى وأم الرشيد. فكيف إذا تذكرنا أن الخيزران فى ماضيها الأول لم تكن أكثر من عتبة فى حاضرها، إن أبا العتاهية سيكون شأنه فى 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 للمسعودى ٣٢٩/٣ تحقيق محمد محيى الدين.

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

وانظر مروج الذهب للمسعودى ٣٢٥/٣ وما بعدها تحقيق محمد محيى الدين ط١٩٦٤.

يذكر المسعودى رواية عن أبى العباس أحمد بن يحيى ثعلب يقول فيها[1] كان أبو العتاهية قد أكثر على الرشيد فى شأن عتبة، فوعده الرشيد بتزويجها، وأنه سوف يسألها فى ذلك.. وكان أبو العتاهية يُذكِّره الوعد فى ذكاء وخفة روح وإلحاح أيضًا، وكتب له ذات مرة على واحدة من مراوح ثلاث كان قد أهداها إليه:

ولربما استيأستُ ثم أقولُ: لا إن الذى ضَمِنَ النجاحَ كريمُ

وانتهى الأمر بأن طلب الرشيد إلى عتبة أن تنتظره فى دارها «فأكبرت ذلك وأعظَمتْه وصارت إليه تستعفيه... فلما كان الليل سار إليها ومعه جماعة من خواص خدمه، فقال لها: لست أذكر حاجتى أو تضمنين قضاءها، قالت: أنا أَمتُك وأمرك نافذ فى ما خلا أمر أبى العتاهية، فإنى حلفت لأبيك رضى الله عنه بكل يمين يحلف بها بر وفاجر، وبالمشى إلى بيت الله الحرام حافيةً، كلما انقضت عنى حجّةٌ وجبت علىّ أخرى لا أقتصر منها على الكفارة، وكلما أفدْتُ شيئاً تصدّقْت به إلا ما أُصَلِّى فيه، وبكتْ بين يديه، فَرقَّ لها ورحمها وانصرف عنها. وغدا عليه أبو العتاهية وهو لا يشك فى الظفر بها، فقال له الرشيد: والله ما قصّرت فى أمرك... وشرح له الخبر. قال أبو العتاهية: فلما أخبرنى بذلك مكثت مليا لا أدرى أين أنا، ثم قلتُ: الآن يئستُ منها إذ ردَدْتَك، وعلمتُ أنها لا تجيب أحدًا بعدك، فلبس أبو العتاهية الصوف، وقال فى ذلك من أبيات له:

قطّعتُ منْكِ حبائل الآمال وحطَطْتُ عن ظهر المَطِىِّ رِحالى
ووجدتُ بَرْدَ اليأسِ بين جَوانحِى فَغنِيتُ عن حِلٍّ وعَنْ تَرْحالِ»[2]

وواضح فى مجمل الأخبار أنه جاء إلى بغداد صعلوكًا خاويًا مع صاحبيه وأنه كان يلوذ بالمسجد، وأن «عتبة» جادت عليه بثمن الكساء والدابة لِتُحسِّن هيئته، وأنه بعد أن اغتنى بسبب هبات المهدى وكثر ماله حتى أيام الرشيد،

(١) مروج الذهب ٣/٣٩٦ وما بعدها تحقيق محمد محيى الدين.
(٢) مروج الذهب ٣/٣٦٧ - ٣٦٨ تحقيق محمد محيى الدين.

وأصبح ذا دالّة يَسْتَوهِب معها الرشيد «عتبة» وهى مَنْ هى فى بلاط الخلافة، ولدى سيدتها «الخيزران»، فإذا بعتبة ترفضه بحدّة وشدّة، تقبل معها هلاك نفسها، ولا تكون لأبى العتاهية، وأيام المهدى حقّرته بأصله وبأنه بائع جرار، وها هى ذى تعود لتؤكد ما أكدته للمهدى من قبل، وهكذا لم يرتفع أبو العتاهية فى نظرها بمالِه وفنه ومنزلته الاجتماعية الجديدة فى بلاط الخلفاء، حيث قربوه ووصلوه، لا عجب أن تكون صدمة أبى العتاهية نافذةً بعيدة الغور حيث أيقظتْ عتبةُ فيها جراحه كلّها دفعة واحدة، فكان لابد من رد فعل يتعالى به الشاعر على جراحه، وعلى كل مَنْ يمكن أن ينال منه ويتطاول عليه، بل على الحياة برمتها فأعلن نسكه وتزهده.

الزهد عند أبى العتاهية

هذا المبحث فى أبى العتاهية هو أهم ما يتصل بشخصيته الإنسانية والفنية معًا، لأن تحوله من أقصى المجون إلى التمسك بالزهد والدعوة له والحرص عليه يعنى أن تحولاً ضخماً قد وقع فى حياته، وأنّ هذا التحول قد وضعه على طريق جديدة ومناقضة تمامًا لمسلكه فى المجانة والتخنث، بل قد نقله من التعلق بهوى المحبوبات إلى ترك الغزل وشجونه.

وأبو العتاهية من الناحية الفنية هو الذى فتح بابًا فنيًا واسعًا من أبواب الشعر العربى هو شعر الزهد، ولم يكن هذا الغرض قبل هذا الجانب من شخصيته بابًا واسعًا مستقلًا حتى كان أبو العتاهية شاعر الزهد، لكن المشكلة فى دراسة هذا الجانب من شخصيته دون شعراء عصره تتركز فى الكشف عن بواعث زهده، وتفسيره فى تلك الصورة التى استقر عليها، وسط أحداث عصره وظروفها، ومع طبيعة تكوينه وتعدد مراحلها، وهذا ما سوف نحاوله الآن:

بواعث زهده وتفسير مناحيه:

بعد قراءة أخبار أبى العتاهية فى مصادرها العربية الكبرى، وبعد مراجعة كثير من البحوث التى تناولته وبعضها على مستوى متخصص فى درسه وبحثه،

وبعد الوقوف على آراء الدارسين من المستشرقين فى أهم ما يتصل بشخصه وعصره، وبعد الركون إلى ديوانه المرة بعد المرة، تكونت لدى رؤيا مستقلة فى 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 رأيًا أو وجهة نظر، والدراسات الإنسانية تكتمل بتلك المخالفات أكثر من اكتمالها بالموافقات، لأن المخالفة تعنى إضافة رأى، أو طرح تساؤل، أو إدراك علاقةٍ ما، تحتاج إلى دراسة جديدة لعلها تضيف ولو ظلاً فى طريق إدراك الحقيقة.

والدارس لأبى العتاهية يجد نفسه يدور فى 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 فى سبيل الوصول إلى دراسة أدب هذا الرجل قد طوّف بأنواع من الدراسات المتشابكة المعقدة، ولكن هذا النوع من الممارسة فى دراسة تاريخ الأدب له متعته كما أن له صعوباته ومخاطره. ورغبة فى التركيز والتوضيح حتى لا تتبعثر ركائز الفهم والدراسة وسط موجات التحليل التى تتداخل واحدة تلو الأخرى، سوف أبدأ بتحديد النقاط التى وجّهت أبا العتاهية إلى الزهد، وهى فى الوقت نفسه تضع تفسيرًا لنواحى هذا الزهد عنده، ثم أنتقل بعد ذلك إلى عرض أهم الآراء التى قدمها الدراسون من أساتذتنا وزملائنا آملين أن نصل فى النهاية إلى صورة واضحة لجوانب هذا الموضوع فى دراسة أبى العتاهية.

بواعث زهده ومكوناته

(أ) الخوف والضّعة :

عندما ولد أبو العتاهية وجد نفسه من طبقة الأنباط، وهو نفسه يشهد فى شعره بأنهم الطبقة الدّنيا، حيث يقرر أن الموت أو القبر أو الآخرة هى الدار التى تسوى بين علية القوم وأدناهم، فيقول :[1]

وصرتَ إلى دارٍ هى الدارُ لا التّى ... أقمتَ بها حيًّا وأنت نشيط
مَحَلٌ به الأقْدَامُ ويْحكَ تَسْتَوى ... فصِيدٌ كرام سادةٌ ونَبيطُ

وتلك الضّعة هى التى جعلته يضطرب فى تحديد ولائه فى القبائل والأنساب العربية، فهو تارة فى ولاء عطاء بن محجن العنزى، وأخرى فى ولاء عبادة بن رفاعة العنزى، وثالثة فى ولاء مندل وحبان من أبناء العنزى، وهذا نوع من الاضطراب والحيرة فى تحديد ولائه بين العنزيين، ولكن الأكثر دلالة فى هذا السياق أنه لمّا تغيرّت به الأحوال ورحل عن الكوفة إلى بغداد جعل ولاءه فى اليمانية أخوال المهدى؛ لأن يزيد بن منصور الحميرى قام بحمايته والدفاع عنه عندما حبسه المهدى، ولأبى العتاهية فى ذلك أشعار واضحة[2].
وَضَعَتُه لم تكن قاصرة على نسبه النبطى بل تجاوزت ذلك إلى صناعة أبيه فى الحجامة، وحرفته مع إخوته فى صناعة الجرار، وحَمْلها فى أقفاص والمرور بها فى الطرقات لبيعها، وقد ظلت هذه الصّنعة تطارده حتى عندما أصبح شاعرًا مرموقًا فى بلاط خلافة المهدى، فقد مرّ بنا أن عتبة ردته لأنه بائع جرار متكسب بالشعر، وما رأينا غانية ترد شاعرًا بمثل ما ردت به عتبة حب أبى

(١) ديوانه ص ١٤٢.
(٢) راجع تفصيل ذلك فى «أبو العتاهية» د. محمد محمود الدش ص ١٠٦ - ١٠٧.
وانظر الأغانى ٣٤/٤ فى علاقته بيزيد بن منصور.

العتاهية، نعم لعتبة بواعثها فى الرفض[١] ولكن ما أصاب أبا العتاهية هو ما يعنينا.

وقبل عتبة أنكرته «سعدى» مولاة آل معن بن زائدة، وبسببها ضُرِب مائة صوْت، وتعرض للشنعة فى نفسه، وما هجاؤه لها أقذع هجاء فى عرضها إلا دليل الانتقام منها بسبب إعراضها الذى لا بد أن مبعثه كان إهانة له فى شخصه[٢] فهو فى كلتا التجربتين مع سعدى بالكوفة، وعتبة ببغداد يُردّ مهين يعانى ضعة أصله، ومِمّنْ؟ من جاريتين من الموالى، فما الظن به فى رحاب السادة وأهل الجاه العلىّ 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 فى شراسة وكفران، يحكمها ويحركها منطق الدفاع عن النفس، لأن الذى يتخلف ينتظره نفس المصير، والأمر أشد خطورة فى العصور السابقة حيث كانت تعتمد على وسائل بدائية فى كشف الخصوم والمتربصين، ولذا فهم يأخذون بالشبهة والظنة معًا، إيغالا فى الاحتياط لحماية أنفسهم، وأبو العتاهية عاش مظالم هذه المجازر وزكمت أنفه رائحة الموت، وترسبت فى أعماقه حقارة الدنيا وهوان العُمْر، وهوان الإنسان مهما كان قَدْرُه ومنزلته، ومهما كانت درجة تعلقه بالحياة ورغبته فيها، ومن هنا كان لِيادُه بأهل المجون والخلاعة حيث يسقط حساب هؤلاء من دنيا السياسة ودسائس المذاهب والنحل وكيدها.

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

---

(١) عتبة كانت تتطلع إلى منزلة علية فى بلاط الخلافة، وتأمل أن يواتيها حظ الخيزران، فكلاهما بدأت جارية رفيعة المنزلة فى بلاط الخلافة.

(٢) الأغانى ٤/٢٦ ثقافة.

إلا فى عهد المهدى، وحتى بعد أن توثّقت علاقته بهذا الخليفة الذى منحه وقرّبه، فإنه دخل على يديه السجن وضرب فيه[١].

وفى ثنايا أخباره ما يدل على أن ضربه وسجنه قد تكرر، فإذا كان عهد الرشيد فإن السجن يزداد حدة، والضرب يزداد إيجاعًا، والهول يفرى الحُشَاشة حيث يشهد فى السجن قتل سجين أمام عينيه، ويسأله الرشيدُ نفسُه عن وقع الكارثة عليه.

على أنه رأى وشاهد فى مجلس المهدى مَنْ ضرب وجُرَّ من رجله إلى داخل السجن وكان قبل لحظات فى مجلس المهدى مُكرَّمًا مهيبًا[٢].

وبرغم عدم حبه للبرامكة وميله إلى منافسهم الفضل بن الربيع[٣] وعدم مدحه لهم وعدم استجابة يحيى البرمكى 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 فى داخلها.

فهو فى مراحل متعددة ومواقف لا تقع تحت الحصر شاهد المظالم واصطلى بنيرانها وروّعته مشاهد الموت، وهاله أكثر من مرة سقوط أهل المنعة والكرامة فى 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 فى الكوفة إلى عالم المجانة والتخنث؛ ليغرق همومه ويفرّ من معاناته، وينتقم لنفسه من كل

(١) راجع فى أخبار حبه فى عهدى المهدى والرشيد الأغانى ٤/٣١، ٤٢، ٥٠، ٥٣، ٦٥ - ٦٨ - ٧٠، ٧١، ٧٥ ثقافة.

(٢) الأغانى ٤/٥٨.

(٣) انظر فى علاقته بالبرامكة: الأغانى ٤/٩٨ ثقافة. وانظر: اسطورة الزهد عند أبى العتاهية د. محمد عبد العزيز الكفراوى ص ٥٨.

(٤) الأغانى ٤/٩٨.

معنى كريم؛ انتقامًا من الدنيا التى لم تحفظ كرامته، وهو فى الواقع انتقام من المجتمع؛ بإهدار قِيَمِه التى يُفْتَرض فيه دائمًا أنه يتمسك بها ويتطلع إليها، وهذا السلوك من ناحية أُخرى يوفر له الأمن السياسى حيث لا يطلبه العسس، ولا تتعقبه الجاسوسية بل يظل خارج الدائرة لا هو فى العير ولا فى النَّفير.

وحين انتقل إلى بغداد اجتهد فى توثيق علاقاته ببلاط الخلافة من عهد المهدى إلى عهد المأمون، وأمّن نفسه سياسيًّا واجتماعيًّا وأدبيًّا وماديًّا ما أمكنه ذلك. ولكن ذلك جميعًا لم يشف غيظ نفس حساسة، تتطلع إلى المجد بموهبتها، وتدرك من حقائق الحياة برهافة شاعريتها ما يجعل تقاليد المجتمع ومقرراته الاجتماعية أمرًا باطلاً، لأنها تقوم على غلبة أهل الجاه بالسلطة تارة وبالثراء أُخرى وبالنَّسب ثالثة، سواء اجتمعت تلك أم افترقت على تفاوت فى النوع والدرجة. فأصبحت آلام نفسه البعيدة الغور، المتراكمة الآثار، النوعة الأحداث، والمتعددة الدلالات، تتطلع إلى انتصار تحققه كلمة حق توجع 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 فى باطن الأرض، الزاخر بكل هوان ومذلة لا سيما لأهل الجبروت والجاه ممن يظلمون بغير حق، وظلمهم لا يتخلى عنهم حتى فى ساعات صفوهم وإحسانهم، إذ ما يزالون يُشعِرون الآخرين بتميزهم وتجبرهم، فامتشق أبو العتاهية سوط الموت وسامهم به أشد النَّكال على مقارع الهامات العزيزة منهم، ثم دفع بهم بعد إذلالاهم وإسقاطهم عن أريكة الحياة إلى مهوى فى باطن الأرض سحيق حيث التَّجَيّف وانفراد الدود بأجسادهم.

وأبو العتاهية فى دوره الجديد ينعم بحياة المساواة التى طلبها من قبل فى حياة اللهو، ولكنها كانت قاصرة على مجتمعه داخل الحانة، أما هنا فإنه يخرج للمجتمع كله وينال كبار العتاة فيه بما يريد من القول وفى 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 سافرًا لهم يلبس الصوف ويجلس للحجامة، ويعلن أنه يربى نفسه بذلك السلوك، وكأنه يؤكد لهم أنه أصبح فى مقام ومقال يستدعى التخلص من الغرور والكبرياء، وها هو ذا يسلك مسالك أهل الطريق الذين يتجهون لإذلال أنفسهم طلبًا لتأديبها وتواضعها، وكأنما عمد أبو العتاهية لاتخاذ هذا السلوك الصوفى لأنه به يعارض كل ما تواضع المجتمع عليه باعتباره حقا وهو باطل، أو كأنما يهدم ما يراه من مظالم مجتمعه، وهو فى الوقت ذاته يغسل أمام مجتمعه آثام لهوه وتخثه ومجانته، بما يقوم به عمليا من تربية نفسه وإخضاعها وتطهيرها.

(د) مجتمع العامة نسبه وحصته:

فى هذا الدور من أدوار أبى العتاهية فى الزهد يعرف كيف يُحْكم موقفه، لأنه يقع الموقع المناسب من ذوق العامة، وهم القاعدة العريضة فى طبقات الأمة، إنه يهوّن عليهم بعظاته مشقات الحياة وويلات المعاناة وحدة المفارقات والمظالم، وهو يسوّى بينهم وبين كلّ الكبار فى مصير الموت والقبر والحساب، ويبقى للعامة فضل على كل الكبار فى أن العامة أبرياء من الظلم، محرومون من النعم، صابرون على كل المحن والغِيَر، ولا شك أن مآلهم فى الموت وما بعده أرفع منزلة وأوفى كرامة، وفى هذا تميز لهم على السادة وأهل الجاه، فأبو العتاهية يرضى العامة من ناحية، ويعلى شأنهم من ناحية أخرى، وأبو العتاهية من هذه الناحية كان استجابة حقيقية لمجتمعه 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

فى بيئته، وكيف دفعه شعوره بهذا النقص إلى تفقد الحلّ الذى يرضيه»[١].

فالإبداع نشاط اجتماعى من بعض نواحيه، والفنان يريد أن يوقظ استجابات بذاتها فيمن يشهد فنه أو يستمع إليه ويرتفع إلى تلقيه، ومن براعة أبى العتاهية تمكنه من السيطرة على العامة فى تلقيهم لفنه لأنه كان شاعرًا شعبيًا، وفى هذا إحكام لتلك الصلة التى ينشدها مع مجتمعه، ويقول علماءُ الإبداع الفنى: «إن الخطوة الأولى فى الكشف عن العبقرى الشاعر، وعن العبقرية بوجه عام، هى الكشف عن علاقة العبقرى بمجتمعه»[٢].

ولا غرابة فى ذلك فأبو العتاهية كان فى صراعه مع مجتمعه وفى آلامه النفسية يمثل القاعدة العريضة التى نطلق عليها اسم «مجتمع العامة» وبراعته تكمن فى أنه مدرك تماماً أن أهدافه الخاصة فى الدور الذى يقوم به هى 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 أبى العتاهية بالزهد ليشفى جراح نفسه، وجراح الطبقة العامة من مجتمعه، ليس تزييفًا وكذباً ومراوغة فى سبيل أهداف أخرى غير ما قصد إليه فيما قاله فى زهدياته، على حدتها وشراستها فى 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 تبعًا، ولم تكن تلك الأغراض السياسية والمادية هى التى حولته إلى الزهد فلسفة وواقعًا فنيًا على الأقل.

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر د.مصطفى سويف ص١١٧-١١٨ط المعارف١٩٥٩.

(٢) السابق ص١١٨ - ١١٩.

(٣) السابق ص١٢٣.

(٤) سوف يأتى توضيح هذا الرأى ونحن نعرض رأى أستاذنا الأستاذ الدكتور محمد عبدالعزيز الكفراوى.

(هـ) بخله وحرصه ومكانهما من زهده:

تفيض أخبار أبى العتاهية بالحرص وشدة البخل وقد أحصيت لها فى الأغانى اثنى عشر موضعًا[١] بلغ من قسوته فيها أنه أجاع خادمه حتى مات فيما يبدو جوعًا[٢]، فقد كان يُجرِّى عليه فى اليوم رغيفين بغير إدام، ولما عوتب فى ذلك قال: «من لم يكفه القليل لم يكفه الكثير، وكل من أعطى نفسه شهوتها هلك، وهذا خادم يدخل إلى حرَمى وبناتى، فإن لم أعوِّده الاقتصاد أهلكنى، وأهلك عيالى. ومالى»[٣] ولما مات هذا الخادم كفَّنه فى إزار وفراش خَلَقٍ، فقال له قائل: «خادم قديم الحرمة طويل الخدمة واجب الحق تكفِّنه فى خَلَقٍ، وإنما يكفيك له كفن بدينار! فقال: إنه بصير إلى البلى والحىّ أولى بالجديد من الميت. فقلت له: يرحمك الله يا أبا اسحق! فلقد عودته الاقتصاد حياً وميتًا»[٤].

على أنه شديد البخل على نفسه وأولاده، ولم يكن يُخرج الزكاة وله حكايات ونوادر بعضها يضحك[٥]، وبعضها يوجع القلب حسرة عليه وعلى ما آل إليه حاله فى البخل على نفسه وأولاده[٦]، وقد أحرجه معاصروه وهاجموه، وكانت له إجابات عليهم، منها ما يرويه صاحب الأغانى من أنه قيل لأبى العتاهية: «ما لك تبخل بما رزقك الله؟ قال: والله ما بخلت بما رزقنى الله قط. قيل له: وكيف ذاك وفى بيتك من المال ما لا يحصى. قال: ليس ذلك رزقى، ولو كان رزقى لأنفقته»[٧].

ترى هل كان يرى هذا رزقًا خاصاً بأولاده يواجهون به الأيام بعد موته

---

(١) الأغانى ٤/١٨، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٩٧، ١٠١ ثقافة.
(٢) الأغانى ٤/٢٠.
(٣) الأغانى ٤/٢٠.
(٤) السابق.
(٥) الأغانى ٤/١٩.
(٦) الأغانى ٤/١٨ - ١٩.
(٧) الأغانى ٤/٩٧ ثقافة.

لا سيما بناته، وقد عوّدهن البخل وشدة الاقتصاد، ورباهن عليه حتى يظل المال بعد موته فى أيديهن أمْنًا وحماية، بدليل أنه يرغب عن تزويجهن من الفقراء، ذلك أنه لما تقدّم له خاطب لإحدى بناته قال: «ما كنتُ لأزوجها إلى بائع خزف وجرار؟! ولكنى أختار لها موسرًا»[1].

وأقوال أبى العتاهية فى زهدياته عن المال تخالف تمامًا واقع سلوكه وعقيدته الشخصية، فهو يقول مثلًا:[2].

إذا المرءُ لم يُعتِق من المال نفْسه ... تملَّكَهُ المالُ الذى هو مالِكُهْ
ألا إنما مالى الذى أنا منفقٌ ... وليس لِمَ المالُ الذى أنا تاركُهْ
إذا كنتَ ذا مال فبادرْ به الذَّى ... يَحِقّ وإلا استهلكتْه مهالِكُهْ

وهو فى النص الواحد يناقض نفسه، فحيث يرغب فى البذل، يعترف بأن نفسه لا تسمو إلى منزلة التورع عن المال والفرح بالظفر به، يقول:[3]

إن للخير لَرَسْما بَيْنَنَا ... طَبَع الله عليه ما طَبَعْ
قد بَلَوْنا النَّاسَ فى أخْلاقِهِمْ ... فَرأيْناهُمْ لِذى المالِ تَبَعْ
وحَبِيبُ الناس من أطْعَمَهُمْ ... إنَّما النَّاسُ جميعًا بالطَّمَعْ
إحْمِد الله على تَدْبِيرِهِ ... قَدَّر الرِّزْق فأعْطى ومَنَعْ
سُمْتُ نَفْسِى وَرَعًا تَصْدُقُه ... فَنهاها النَّقْصُ عن ذاك الوَرَعْ
وَلِنَفْسى حين تُعطَى فرحٌ ... واضْطرابٌ عِنْد مَنْع وجَزَعْ
وَلِنَفسى غَفلاتٌ لم تَزَلْ ... وَلَها بالشَّىْء أحْيانًا وَلَعْ

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

(١) الأغانى ٨٩/٤ ثقافة.
(٢) الأغانى ١٨/٤ ثقافة.
(٣) الديوان ١٥١/١ (الأنوار الزاهية).

بالأخذ وتجزع ويضطرب أمرها بالمنع، وهى نفس ولوعة بالأشياء، ذلك أن غفلاتها - عن المثل الأعلى - لم تزل مائلة فيها تردها وتقهرها.

وهو يتفق مع فلسفة البخل والبخلاء[1] حيث يؤمن بأن المال الهائل العظيم إنما هو درهم على درهم، ولكنه يقوله أيضًا فى سياق متناقض:[2]

عَبْدُ المَطامعَ فى لِبَاسِ مَذِلَّةٍ ... إنَّ الذَّلِيلَ لَمَنْ تَعبَّده الطَّمَعْ
ولربَّما عُجِق الكثيرُ وربَّما ... كثُر القليلُ إلى القليلِ إذا اجْتَمَعْ

إنه يرى الطمع لباس مذلة وأن الذليل هو الطَّماع، ومع ذلك فقد رأيناه فى النصِّ الآنف ذكره يعترف بعجزه عن الوصول إلى ورع العفة، لأنه يحزن إذا منع ويفرح إذا أُعْطى، كما يعترف أن غفلات نفسه تقوده إلى الطمع:

ولذا ساغ لنا أن نعتبر شعره مترجماً عن نفسه حين يقول فى البيت الشاق هنا «ولربّما... كثر القليل إلى القليل إذا اجتمع».

وفرق شاسع بين مفهوم أبى العتاهية للفقر والغنى، ومفهوم عروة بن الورد حيث يقول:[3]

ذَرِينى للغِنَى أَسْعَى فإنِّى ... رأيت الناس شرُّهمُ الفقيرُ
وأَحْقَرَهمْ وأهونَهم عليهمْ ... وإن أمْسى له كَرَم وخِيرُ
يُباعِدُه الغريبُ وتَزْدريه ... حليلتُه وينهرهُ الصَّغيرُ
وتَلْقَى ذا الغنَى ولَه جَلالٌ ... يكادُ فُؤَادُ صاحِبِه يطيرُ
قليلٌ ذَنْبُهُ والذَّنْبُ حَتْمٌ ... ولكنْ للغِنَى ربٌّ غفُورُ

هذا سياق مختلف تمامًا عن أبى العتاهية الذى كان يُرَغِّبَ البذلَ لمن يرغبُ فى عطائهم، ومع ذلك، ومع كثرة ما أخذ من صلات، فإنه يرى الناس جميعًا

---

(١) راجع البخلاء للجاحظ عند الحديث عن سهل بن هارون.
(٢) ديوانه ١/١٥٥ (الأنوار الزاهية).
(٣) راجع عنه الأغانى ٣/٣٦ - ٧٠ و ٦/٣٠٣ و١٣/٦٤.

بخلاء، حيث يقول :[١]

فاضربْ بِطرْفِكَ حيثُ شئتَ م فَلَنْ ترى إلا بَخيلا

وواضح أيضًا فى أقوال أبى العتاهية أنه كان يخاف الفقر ويخاف السؤال، ومن هذا المنطلق كان شحيحًا بما يصل إلى يده. ومن أقواله فى ذلك :

فالمال من حِلِّه صيانٌ للوجه والعِرْضِ واللِّسانِ
والفقرُ بيتٌ عليه قُفْلٌ مفتاحُه العجْزُ والتَّوانى[٢]

ويقول أيضًا :[٣]

وذقتُ مَرارةَ الأشياءِ جَمْعًا فما شىءٌ أمرَّ من السّؤالِ

فهذا القول يوضح أنه جُبِل على حب المال والحرص عليه والضن به، والسّببُ فى تصورى خوفه العميق من الحياةِ، وسوء ظنه بالناس[٤]. وعدم ثقته فى يومه وغده، هذا مع رِقَّةِ إيمانه وليونة تديّنه، ومع ذلك فإننا نجده فى مواعظه يهوّن شأن الحياة والمال، وكأنّى به يهوّن المال فى نظر الآخرين ويدعو نفسه للحرص عليه والضنّ به، ومن مواعظه العامة قوله :[٥]

الموت بين الخلْقِ مُشْتَرَكٌ لا سُوقةٌ تَبْقى ولا مَلَكُ
ما ضرَّ أصحابَ القليلِ ومَا أغْنى عن الأملاكِ ما مَلَكوا

ولكن المتتبع لمواقفه فى الحرص على المال، يستطيع القول بأنّ زهده أصبح فى بُعْدٍ من أبعاده يُمثِّل صيغة جديدة فى تهوين شأن المال لدى الآخرين، ودعوة نفسه للحرص الشديد عليه.

---

(١) الأغانى ٤/٧٩ ثقافة.

(٢) طبقات الشعراء لابن المعتز ص٢٣٣ تحقيق عبد الستار فراج ط المعارف.

(٣) السابق ص٢٣٤.

(٤) بلغ من سوء ظنه بالناس : أن سائلا سأله ماذا ينقش على خاتمه فقال اكتب عليه : لعنة الله على الناس. الأغانى ٤/٣٩ ثقافة.

(٥) الأغانى ٤/١٠٠ ثقافة.

ومن هذا يتضح لنا أن زهده يمثل موقفا نفسيًا وشعوريًا، يتحدد آخر الأمر فى أنه تأمّل عقلى لحالة خاصة، اختارها من ركام الحياة الهائل ليحقق بها التوازن الاجتماعى الذى عانى من فقدانه، والنقمة النفسية التى تثأر من ظالميه، وهم كثرة لا تُحصى، ليكون بذلك فى موضع رضا وتنفيس عن أوجاعه، لكن فيها الحياة من خلال ذاته، ووضعها فى إطار فلسفة تَدينها وتُعدّل من مسيرتها، بل هو مجرد تأمل وتفكير انتهى من خلالها إلى الإمساك بسوط الموت ليوجع به الخلق لا سيما طبقة السادة المتجبرين، وهو فى كل ذلك لم يجاوز كلمة الحق الموجعة التى تقهر من تُقال له، وهو فى أعماقه ليس متنسكًا أو عابدًا، ومن ثم صح أن يكون حريصًا على الدنيا والمال وصح أنَ يجمع بين تزهيد الآخرين فى المال وحرصه هو عليه.

وهذه الرؤية السابقة تفسر لنا بوضوح موقف أبى العتاهية الذى يجمع فيه بين الزهد والبخل والحرص، وتفتح أعيننا جيدًا على هذا التّناقض الذى يتمثل فى أنه فى صدر حياته أقبل على حياة اللهو والمجانة والترف، وهى حياة لا تعرف غير البذل والسفاهة فى الإنفاق ثم يختار بعد الخمسين حياة الزهد، ومن أبسط مبادئ الزهّاد إسقاط الدنيا والإعراض عن متاعها، وفرط لثقة والتوكل على ضامن الأرزاق ومجريها، وما كان أحراه أن يكون بريئًا من البخل والحرص والطمع فى هذا الدور الأخير، كما كان متلافا فى صدر شبابه، وهذا التناقض هو الذى دفع شيخنا أبا العلاء عندما يتكلم عنه يقول: «قال الدّاهية أبو العتاهية»، ويقول عنه فى لزومياته[1].

الله يَنْقُلُ من شَاءٍ م رتْبةً بعْدَ رتْبه
أَبْدى العَتاهى نُسكًا وتاب عن حبّ عُتْبه

وهو يرى أنَ زهد أبى العتاهية كضلال أبى نواس فى هيامه بالخمر:

أما قاله الكوفىّ فى الزّهد مثْلَها قاله البَصْرىّ فى صفة الخمر[2]

(١) اللزوميات ١/١١٨.
(٢) اللزوميات ١/٢٢١.

فوجه الشبه ليس صدق كلٍّ منهما فى مقولته بل ضلال الأول فى الزهد كضلال الثانى فى الرّجْس.

ولا عجب أن يذهب العلامة نيكسلون[1] إلى أنّ شعر أبى العتاهية فى الزهد يتجه اتجاهاً خطيرًا نحو الأفكار المتحررة، وهو يشير إلى أنه يتابع فى هذا الرأى «جولد تسيهر».

من آراء الباحثين والدارسين لقضية زهد أبى العتاهية

يهمنا نعرض فى هذه الفقرة جوانب قيّمة من آراء الباحثين والدارسين لقضية الزهد عند أبى العتاهية، وبعض هذه الدراسات لأساتذتنا وبعضها لزملائنا، والقصد من هذا العرض هو استجلاء جوانب فهم هذه القضية، فالإنصاف العلمى يقتضى ألا أنفرد بتصورى 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 الكفراوى فى بحثه القيم «أسطورة الزهد عند أبى العتاهية»[2]. لأنها تضيف بعدًا سياسيًا جديدًا فى فهم هذه القضية. ونبدأ القول بأن كتابه هذا يعدّ فى جملته متعة فنية وعلمية لمن يستمتع بقراءته، ويستفيد من محاولاته القيمة فى التحليل - العبقرى - القائم على التيسير وربط الأفكار والقضايا بعضها ببعض مع اطّراح الحشو ومع النفاذ إلى الغاية فى وعى وبصيرة وسيطرة.

والجوانب التى يهمنا عرضها هنا - من ذلك البحث القيّم - لنستكمل بها

---

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

(٢) هذا البحث كان موضوعًا لرسالته للدكتوراه فى جامعة لندن سنة ١٩٥١، ولكنه أخرجه فى اللغة العربية فى وقت متأخر سنة ١٩٧٢، وقد أدخل عليه بعض التعديلات التى رآها، وهو من هو فى دراسة أدبنا العربى لا سيما فى كتابه القيم «تاريخ الشعر العربى» فى أربعة أجزاء، وله بحوث ودراسات أخرى يعرفها الدارسون له بالتقدير والعرفان، وهو من متصف الستينيات يقيم ويعمل فى جامعات انجلترا.

فهم قضية الزهد عند أبى العتاهية هى :

(أ) عدم قبول الربط الظاهرى بين رفض عتبة لحب أبى العتاهية والزواج منه عندما عرض عليها الرشيد ذلك، وبين زهد أبى العتاهية وتنسكه، فليس هذا الرفض هو السبب الحقيق وراء زهده[1].

(ب) «أبو العتاهية ظل يحتفظ فى نفسه بشىء من الاهتمام بعتبة حتى بعد أن رفضته أيام المهدى، وتحت تأثير ذلك الاهتمام طلب من الرشيد مرة بعد أخرى أن يعينه بحوْله وطوْله 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»[2] فرفض عتبة كان فى هذا الميقات من عمره (خمسون عاما) مُفجّرًا لثورة قديمة فى نفسه، فهو اتّخذ 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 فى المجتمع، وعلى الأوضاع الاجتماعية السائدة فى عصره، والتى كان يراها مجحفة به وبأمثاله.

الثانى : عامل خارجى سياسى صنعته الظروف السياسية، وهو تحريض الفضل بن الربيع له، لأنه وجد أبا العتاهية ورقة رابحة فى حربه ضد البرامكة، يضاف إلى ذلك رغبة زبيدة فى صرف الرشيد عن متاع الدنيا ليقبل عليها هى وينصرف عن ملاذّه الأخرى فى صحبة جعفر البرمكى بعيدًا عنها.

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

---

(١) أسطورة الزهد عند أبى العتاهية ص٣٤.

(٢) السابق ص٣٦.

وأما زبيدة فكانت هى الأخرى تكرههم للأسباب السابقة ولأن العنصر الفارسى الذى منه المأمون ينافس ابنها الأمين على الخلافة، فهناك سبب سياسى مشترك بين زبيدة والفضل، وسبب آخر تنفرد به، هو أن أسلوب أبى العتاهية فى الترهيد يقلل من السلطان العاطفى للجوارى على الرشيد. وفى التيار السياسى المشترك بين زبيدة والفضل بن الربيع تصبح أشعار الزهد سلاحًا من الأسلحة التى تباعد أو تؤثر على الأقل فى إسراف الرشيد وإقباله على ليالى المسرات مع البرامكة وفى مقدمتهم جعفر البرمكى[1].

(ج) هناك مجموعة من العوامل توضح حقيقة تحول أبى العتاهية إلى الزهد وهى فى بعض جوانبها الهامة تمثل دوراً سياسيًا، وهذا بيانها فى إيجاز:

١ - إن سَجْن الرشيد لأبى العتاهية وضربه له، ليس كما يحكى الرواة أن ذلك كان لامتناع أبى العتاهية عن قول شعر الغزل، فالرشيد أولا ليس الرجل الذى يُبين الزهّاد بل كان يُجلّهم ويكرمهم، ولكن أبا العتاهية فى نظر الرشيد كان يمضى داخل دائرة سياسية تتحرك حول الرشيد، إذ كان الرشيد يحس بما تمارسه زبيدة وأمراء البيت العباسى من ضغط عليه لإخراجه من دائرة البرامكة والفرس، وإبعاده عن حياة التفاؤل والترف، وإذا لم يكن من السهل فى العلاقات أن يصطدم الرشيد بأمراء البيت العباسى، وبزوجته وابنة عمه، فلا أقل من أن يقسو بالتأديب على ذلك المرتزق العاق المخادع بنسكه[2].

٢ - فى أخبار أبى العتاهية مع الفضل بن الربيع ما يدل على وجود علاقة خاصة، مبعثها المصلحة المشتركة، ويحكى الأصفهانى أن الرشيد وهو بالرقة وَجَد على أبى العتاهية وكان بمدينة السلام، وكان أبو العتاهية يرجو أن يتدخل الفضل عند الرشيد ليصفح عنه، فأبطأ الفضل فى هذا التدخل فكتب إليه أبو العتاهية يقول:

---

(١) السابق ص٣٨ - ٤١.

(٢) راجع فى تفاصيل تحليل هذه الفكرة ص٤٣ - ٤٦ المرجع السابق.

أجفَوْتَنِي فِيمَنْ جَفَانِي وجعلتَ شَأْنَكَ غير شَانِي
ولَطَالَمَا أَمَّنْتَنِي مِمَّا أَرَى كلّ الأَمَانِ
حتَّى إذا انْقلبَ الزمانُ م علىّ صرتَ مع الزَّمانِ

والبيت الثانى يدل دلالة صريحة على خفايا العلاقات بينهما، وهناك أخبار ونصوص أخرى تدل على المحاباة المفرطة من الفضل بن الربيع لأبى العتاهية لدى الرشيد ولدى الأمين[١].

٣ - إن حكايا الرشيد مع زبيدة شيِّقة لا سيما فى تلك المحاولات التى كانت تبذلها زبيدة عن جانبها للاحتفاظ بالرشيد بعيدًا عن عالم الجوارى بكل مفاتنه وسحره وقد بلغ من حبها وعنايتها بأبى العتاهية أن القاسم ولد الرشيد غضب من أبى العتاهية، فضربه مائة مقرعة، وسبه، وحبسه فى داره، فتوسطت زبيدة لدى الرشيد، فأحضره ووصله وطيّب خاطره، ولم يرْضَ عن القاسم حتى يبر أبا العتاهية ويسترضيه[٢].

٤ - علاقة أبى العتاهية بالبرامكة لم تكن علاقة طيبة، وكان الفضل بن يحيى البرمكى يقول: «والله ما على الأرض أبغض إلىّ من إسداء 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 شاعرًا آخر ليلعب دورًا يؤصل موقفهم عند الرشيد هو: أبان بن عبدالحميد 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 دنانير جارية يحيى البرمكى:

Two Queens of Baghdad. P 168.40

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

(٣) السابق.

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

تلك هى الأدوار التى كانت تحبس أبا العتاهية فى شباكها وتحركه لدور أو أكثر من الأدوار مستغلة فيه بركان النقمة النفسى الذى كان يحركه ضد الحياة وضد الطبقات العليا، وضد الأوضاع الاجتماعية السائدة.

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

ثانيًا : 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 لايخطو 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.

(أ) 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 الرءُوس، ثم مضى يلهو مع المخنثين، ثم أحب نائحة جذبته إلى ألحان الموت والنحيب والبكاء، ثم احترف فى حياته صناعة الجرار الخضر، ومن هذه المهنة أدرك معنى المصير، لأنه يرى الطينة تتشكل ويُلْقَى بها فى النار ثم تمضى بها الحظوظ من قصور الخلفاء إلى أكواخ الفقراء، ولأدنى ملابسه تتحطم كأن لم تكن ويلقى بها إلى التراب، ثم كانت رحلته إلى بغداد، وتجربة حبه لعتبة، ودخوله السجن أكثر من مرة، وتعدد المرات التى ضرب فيها، فقرر أن يُطلِّق الدنيا إلى غير رجعة، فودعها وداع فنان فى ليلة ختامية ينقع فيها غلته باللهو والطرب مع صديقه المغنى مخارق، ورغم أنه سجن بعد ذلك لِيُحْمَل على قول الغزل وترك الزهد فإنه صمد وانتصر[1].

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

(ب) يقدم هذا البحث تفسيرًا غزير اللّماحية حول فكرة أن الرشيد سجن أبا العتاهية بعد تَزهُّدِه لأنه طلب إليه أن يقول شعر الغزل فامتنع، ويرفض فى هذا السياق قبول الرواية القائلة بأن أبا العتاهية قال فى رفضه: «لا أقول شعرًا بعد موسى الهادى أبدا» فصلة أبى العتاهية بالرشيد أكبر من صلته بموسى الهادى، ولكن المهم هو تفسير سجن الرشيد لأبى العتاهية، لقد كان الشعراء غير أبى العتاهية كثر حول الرشيد يمدونه بالقول فيما يريد ويحب، وإنما تفسير المسألة: أن أبا العتاهية كان يكثر ويلح فى معانيه على طغيان الملوك وغفلتهم فى الدنيا، ثم زوال ملكهم مهما طال وتساويهم بالسوقة أمام الموت، ويجعل الحديث عنهم موضوعا لاستخلاص العبرة، وأيضا فإن الإلحاح على هذه المعانى وانتشارها فى الأوساط الشعبية فى شعر أبى العتاهية يضع من قدر الخليفة وهيبته فى النفوس التى تدرك هذه المعانى وتتمثل بها[1]، ويبدو لى أنه يمكن أن يتولد عن ذلك أيضًا إسقاطٌ لهيبة الدنيا والخلافة معًا، فإذا ما حانت فرصة ظهر سخط النفوس وهانت الدنيا على الناس فنهضوا للمقاومة إذا جدّت أسبابها دون هيبة للمُلْك أو حرص على الحياة، فرغبة الرشيد إذن كانت متجهة إلى أن يقلل الشاعر اندفاعاته وراءَ معانى الزهد[2]، ويبدو لى أن الرشيد طلب منه القول فى شعر الغزل لأنه عندما يقول فى الغزل ويقول فى الزهد معًا يصبح كلامه فى الزهد لدى العامة أقلّ شأنًا بل ساقط القيمة، لأنه يغدو مُجَرَّحًا فى زهده ومواعظه لأنّ غزله سيخرجه من طبقة الزُّهاد والناسكين الذين لا شأن لهم بهوى المرأة وغرامها والتغنى بها، وإذن فالرشيد سجنه ليبعده عن الأوساط الشعبية لاعتبارات تتصل بسياسته للرعية.

وهكذا نرى هنا تفسيرا سياسيًا جديدًا يضاف إلى التفسير السابق للأستاذ الدكتور محمد عبدالعزيز الكفراوى ليس مبعثه تسخير الفضل بن الربيع أو

---

(١) حياة الشعر فى الكوفة ص ٥١٧ - ٥١٩.

(٢) السابق ص ٥١٩ - ٥٢٠.

زيدة 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 - الحِكَمُ الأخلاقية التى تدور 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 يقوّم من نفوسهم وأخلاقهم حتى يكونوا جديرين بهذا المستوى الروحى الذى يريد أن يرفعهم إليه»[٣].

ويرى البحث أن عظات أبى العتاهية «تدور كلها فى جو دينى إسلامى يستمد معانيه تارة من القرآن، وتارة من الحديث، وتارة من آرائه فى الحياة والموت والمصير»[٤] وهو فى الحِكَم الأخلاقية يقف موقف الواعظ الدينى والحكيم المجرب وأما ابتهالاته فهى تلك «الابتهالات الصوفية التى يمجد الله فيها ويسبح له... (وهى) تتردد فى شعره من حين إلى حين أنغامًا روحانية صافية تحلّق بالنفس فى أجواء رفيعة سامية... إنها نجوى صادقة يناجى 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

(١) السابق ص ٥٢١ - ٥٥٢.
(٢) السابق ص ٥٥٢ - ٥٦٣.
(٣) السابق ص ٥٥٣.
(٤) السابق ص ٥٥٥ - ٧٥٧.

إلى ربها راضية مرضية لتدخل فى عباده وتدخل جنته»[١].

وهكذا يتضح لقارئ هذا البحث القيم أنّ أبا العتاهية يصدر فى زهده عن المنابع الإسلامية فهو زاهد مسلم يدور فى فلك الأفكار الإسلامية ويصدر عنها. «إن الزهد عند أبى العتاهية - كما هو عند زهاد المسلمين - صورة من مجاهدة النفس الأمّارة بالسوء، ورفض لزخرف الدنيا وزينتها، وعزوف عن متعها وملذاتها، وحرص على العمل الصالح الذى ينتهى بصاحبه إلى السعادة فى الآخرة. وتفرغ للعبادة والتّبتل، تفرغًا قد يؤدى إلى شىء من المبالغات التّعبدية يفرضها الزاهد على نفسه بمحض رغبته ورضاه، دون أن يكون مطالبًا بها، أو دون أن تكون مفروضة عليه. على هذا النحو كان يعيش أبو العتاهية فى حياته الزاهدة»[٢].

ونتيجة لهذا كله «خلا شعره من كل أثر لتلك النزعة الفلسفية الشاكّة، أو لتلك الحيرة العقلية التائهة، ودار كلُّه فى فلك الدائرة الإسلامية، دائرة الإيمان واليقين...»[٣]

ثالثًا: هناك بحث ثالث له قيمته وخطره أيضًا فى تناول هذه الشخصية هو «أبو العتاهية وشعره» للأخ الدكتور محمد محمود الدش[٤] وتلك أهم الأفكار التى يعنينا عرضها منه.

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

---

(١) السابق ص ٥٦٣.

(٢) السابق ص ٥٦٩ - ٥٧٠.

(٣) حياة الشعر فى 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 النصرانية، والمانوية بحيث يتضح ذلك فى سلوكه وشعره»[٢].

ويرى سيادته أن أبا العتاهية يتأثر تأثرًا واضحًا بالمانوية فى فكرته عن تكوين الخلق وعن جبرية الإنسان[٣]، كما يرى أنه يشايع الزيدية البترية أصحاب كثير النوى الأبتر، وكان أبو العتاهية ذا مهارة فى اختيار المذاهب التى تضمن له الأمان فى حياته بحيث لا يعرف إلا أنه معتدل الرأى زاهد «وبذلك يطبق مبدأ التَّقِيّة الذى يؤمن به المانوية، لينجو بحياته من أيدى طالبى الزندقة، ويضمن لآرائه ومذاهبه أن تشيع فى الناس ممن يستطيع أن يغرّر بهم ويخدعهم عن حقيقة أمره، ويبث فيهم مذهبه فى الزهد المانوى، وفكرته التى يجد لها صدى فى مذهب الجبرية من تفضيل النبط على العرب»[٤].

ومما يدل على ثقافة أبى العتاهية أنه «كان بينه وبين المعتزلة عداء مذهبى يبدو فى طائفة من محاوراته معهم، إذ كان يقول بالجبر، ويقولون بالاختيار»[٥].

ولعل من أدق الأدلة على لماحية أبى العتاهية إجابته فى مسألة خلق القرآن التى لج الناس فيها فى عصره لجاجًا طويلًا، وامتحن الناس فيها امتحانًا قاسيًا 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 الرأى ذهب إليه من قبل أستاذنا الدكتور شوقى ضيف فى كتابه العصر العباسى الأول انظر ص ٢٤١ وما بعدها ط ١٧ المعارف.

(٤) أبو العتاهية حياته وشعره ص ١٢٤ - ١٢٨، وانظر فى هذا النص بذاته ص ١٢٧ - ١٢٨.

(٥) السابق ص ٢٩.

صاحب أحمد بن أبى دؤاد قال: «قلت لأبى العتاهية: القرآن عندك مخلوق أم غير مخلوق؟ فقال: أسألتنى عن الله أم عن غير الله؟ قلت: عن غير الله. فأمسكَ، وأعدتُ عليه، فأجابنى هذا الجواب، حتى فعل ذلك مرارًا فقلتُ له: مالكَ لا تُجيبنى؟ قال: قد أجبتك، ولكنك حمار»[1].

وينتهى الدكتور الدش فى ذلك إلى أن أبا العتاهية فى شخصيته وسلوكه كان صاحب اضطراب وتخليط «نتيجة للصراع النفسى العقلى الذى ظل يعانيه ويكابده طول حياته من جزاء تأثره بآثار متباينة متناقضة»[2].

(ب) يرى هذا البحث أن المال فى حياة أبى العتاهية كان هدفًا من الأهداف الكبيرة وغاية من الغايات المرموقة، وينتهى الدكتور الدش الى أن يقول: «والواقع أنه كان بخيلاً بخلاً يدل على فساد اعتقاده، وعبثه بالإسلام[3]» وهكذا يصبح بخله دليلاً من أدلة فساد عقيدته، وعبثه بالإسلام.

(جـ) يربط البحث بين زهده وزندقته فى أماكن متعددة وباحتشاد يدل على اقتناع كبير بأبعاد هذه الفكرة: فأفكار أبى العتاهية وثقافته أقوى ما فيها تلك الآثار المانوية[4]، «والزهد والرهبنة عنصر مهم فى عقيدة الثنوية المانوية الذين يرون أن العالم شر ينبغى الابتعاد عن كثير من مظاهر الحياة والبقاء فيه، وهذا يفسر لنا كيف أراد أبو العتاهية أن يسلك طريق الزهد ويؤم سمت الزاهدين، وقد قوّى هذه الرغبة عنده أسباب ودوافع أخرى، تأتى فى مرتبة تالية لتأثره بالرهبنة الثنوية»[5] ويركز البحث على مخالفته للأستاذ الجليل محمد خلف الله فى أن فشل أبى العتاهية فى حبه لعتبة كان سببًا فى التحول الذى أخرجه من زمرة المجّان واللاهين إلى عصبة الوعاظ والزاهدين، وأن

(١) انظر أغانى بيروت ٤/١٠.

(٢) أبو العتاهية حياته وشعره ص ١٣٠.

(٣) السابق ص ١٣١ وانظر ص ١٣٢ ففيها ما يشبه الإحصاء عن موارده المالية إلى جانب أنه كان يملك فى داره مائتى 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 الفشل «لم يُحدث تحولاً وإنما قوى رغبته فى النزوع إلى الزهد، وأنه ليس السبب الحقيقى فى هذه التقربة وإن كان يعتبر سببًا مباشرًا فى هذا المقام فهناك أسباب أخرى كتأثره بحياة الزّهاد فى عصره فى عبادان وغيرها، وبحياة الرهبان والنصارى فى الحيرة وعين التمر حيث ولد ونشأ، وتعلقه بفكرة الموت منذ عشق نائحة الحيرة، ثم بما هو أهم وأعمق فى حياته وهو الرهبنة المانوية»[٢].

ولا يمل البحث العثور على الشواهد والأدلة التى ينتهى من ورائها إلى أن زهد أبى العتاهية كان غريبًا كل الغرابة عن الإسلام[٣] بل إنه «أراد أن يتزهد باعتبار الزهد عنصرًا من العناصر المهمة التى تقوم عليها الثنوية المانوية»[٤].

(د) يرى الباحث أن أبا العتاهية اتجه إلى التوبة بعد سن السبعين، ومن ثم «ينبغى أن نفرق فى شعره بين نوعين من الزهد، زهد لا يتفق مع الروح الإسلامى قاله أيام العبث والنفاق، وزهد فيه توبة واستغفار بعد ذلك قاله بعد السبعين أو نحو ذلك من عمره حتى مات»[٥] ومن شعره الذى يستدل به على توبته ما حدّث به عنه ولده محمد: بأن آخر شعر قاله والده فى مرض مات فيه[٦]، هو قوله:

إلهى: لا تُعَذِّبنِى فإنّى مقرٌّ بالّذى قَدْ كان مِنِّى

---

(١) راجع كتاب «دراسات فى الأدب الإسلامى للأستاذ محمد خلف الله ص ٨٩ ط١٩٤٧.

(٢) أبو العتاهية حياته وشعره ص ١٣٩.

(٣) السابق ص ١٤١.

(٤) السابق ١٤٥.

(٥) انظر السابق ص ١٥٥ - ١٦٠، وانظر فى هذا النص بلدات ص ١٥٨.

(٦) السابق ص ١٥٥ وانظر الديوان ص ٢٦٣ فهى أوفى وقد نقلت عنه.

فمالى حيلةٌ إلا رجائى ... بعفْوكَ إنْ عفوتَ وحسْنُ ظنّى
فكمْ من زلّةٍ لى فى البَرايَا ... وأنتَ علىّ ذو فضلٍ ومَنِّ
إذا فكرتُ فى نَدمِى عليها ... عضضْتُ أناملى وقَرعْتُ سِنّى
يظنّ الناس بى خيرًا وإنى ... لشرُّ الناسِ إنْ لمْ تعفُ عنّى
أُجَنُّ بزهرةِ الدُّنْيا جُنُونًا ... وأفْنى العمرَ فيها بالتَّمنّى
وبين يدى ميقاتٌ عظيم[1] ... كأنّى قد دُعيتُ له كأنّى
ولو أنى صدقتُ الزهدَ[2] فيها ... قَلَبْتُ لأهلها ظهْرَ المِجنّ

وهكذا يتضح لنا أن الدكتور الدش ينتهى فى دراسته إلى إدانة بى العتاهية فى عقيدته وزهده، ويذهب إلى أنه لم يكن مسلمًا صحيح الإسلام بل زنديقًا متواريًا، يحرص على التّقية، وأن زهده ليس إسلاميًّا بل يهدف أولاً وأخيرًا لخدمة العقيدة المانويّة، وأن ما يؤثر عنه فى آخر حياته من توبة واستغفار كان اعترافًا بحقيقة زندقته ومروقه من قبل[3].

وبعد : فإن خلاصة الاتجاهات والآراء فى تفسير زهد أبى العتاهية تدور حول محاور محددة يمكن تشخيصها على النحو التالى :

١ - زهده حالة عقلية ونفسية دفعته إليها عوامل معقدة، فى مقدمتها إرادة الانتصار والنيل من الإنسان فى طغيانه، وهذا ما ذهبتُ إليه.

٢ - كان مسخرًا فى زهده سياسيًا بالإضافة إلى رغبته فى النيل من ذوى السلطان والجاه وهذا ما ذهب إليه أستاذنا الدكتور محمد عبد العزيز الكفراوى.

٣ - كان فى زهده ناسكًا عابدًا نتيجة لأسباب مكثفة وطبيعية قادته إلى

---

(١) فى رواية «محتبس ثقيل».

(٢) فى رواية «الله».

(٣) يلاحظ أن أبا العتاهية مات فى سن الثالثة والثمانين والباحث يرى أنه اتجه إلى التوبة فى حوالى السبعين من عمره فكأنه قضى فى رحاب التوبة ثلاثة عشر عامًا.

هذه النتيجة، وزهده إسلامى تمامًا[1]. وهذا ما ذهب إليه أستاذنا الدكتور يوسف خليف.

٤ - زهده ونسكه هو الوجه الحقيقى لمانويّته وزندقته[2]، ولا يتعارض ذلك مع توبته بعد سن السبعين، وهذا ما ذهب إليه الأخ الدكتور محمد محمود الدش.

ومن أجل هذا الخلاف فى الفهم والتحليل فى تفسير ظاهرة الزهد عند أبى العتاهية كان حرصنا على عرض هذه الآراء، حتى تتكامل الصورة فى محاولة فهم شخصية هامة جديرة بالبحث والدرس ومؤهلة بحكم سيرتها ودورها لألوان من الخلاف تثرى الفهم لها وللظروف المحيطة بها، وهذا واحد من الأدلة اليسيرة على أن البحث فى فرع تاريخ الأدب إثراء واسع المدى لكثير من فروع الحضارة الإنسانية.

---

(١) هذا الرأى يتفق مع ما ذهب إليه أستاذنا الأستاذ محمد خلف الله فى كتابه دراسات فى الأدب الإسلامى ص٨٣ - ١٣٥ ط١٩٧٤ لجنة التأليف والترجمة والنشر.

(٢) هذا أيضًا رأى أستاذنا الدكتور شوقى ضيف فى كتابه : العصر العباسى الأول ص٢٤١ ط٧.

فنه الشعرى

أغراضه الشعرية وتحليل نماذج منها:

باستعراض التاريخ الأدبى لأبى العتاهية، وبالرجوع إلى ديوانه وإلى المصادر الكبرى المتاحة فى دراسة أدبه يمكن الوقوف عند الأغراض الشعرية التى قال فيها مع العناية بالأغراض الكبرى عنده وهى الغزل والمدح والزهد.

١ - الغزل:

بدأ الشاعر حياته لا هيًا ماجنًا ومحور المجانة المرأة فى الحانات ومظان السوء، ولكن المجانة شىء وتعلق القلب وميل الهوى نحو إنسانة بذاتها شىء آخر، فإذا ما حدث التعلق بامرأة واحدة سواء كانت تبادله الهوى أو لا تبادله كان ذلك هو الهوى والعشق والغرام أو ما اصطلح على تسميته «بالحب»، وقد بدأ شاعرنا تجربة حبّه الأولى مع «امرأة نائحة من أهل الحيرة لها حسن وجمال يقال لها سعدى، وكان عبد الله بن معن بن زائدة المكنى بأبى الفضل يهواها أيضًا، وكانت مولاة لهم»[1]

وبسبب منافسة عبد الله بن معن له، فقد طلب من أبى العتاهية عدم التعرض لها، ويبدو أن أبا العتاهية حاول استلاب قلبها وميل هواها، ولكنها ما كانت لتشترى حبه بحب سادتها، فأعرضت عنه وترفّعت عليه فهجاها مقذعًا حيث اتهمها بالشذوذ بطريقة تذكرنا بهجاء بشار فى تعريته العورات واستباحته الحرمات، ويحكى صاحب الأغانى ما تعرض له أبو العتاهية من عبد الله بن معن: مِنْ ضرب ومِنْ فعل السوء به حيث أغرى به ابن معن عبيده فلقنوه درسًا قاسيًا[2].

(١) الأغانى ٤/٢٦ ثقافة.

(٢) الأغانى ٤/٢٦ - ٢٧ ثقافة.

وتطوحت بأبى العتاهية الأيام وذهب إلى بغداد فى حوالى الثلاثين من عمره ثم وقع نظره على عتبة جارية ريطة بنت السفاح ثم جارية الخيزران زوج المهدى، وراعه جمالها وبدأ الحب معها معابثةً بسبب إعجابه بفتنها، ثم تطور شعوره إلى تعلق وهوى وأخذ يهيم بها، وبلغ من حظوته فى بلاط الخلافة فى عهد المهدى أنه كان يقول قصائده فى عُتبة فى بلاط الخلافة بل طلب من المهدى أن يزوجها له، وفعل ذلك مع الرشيد من بعد، ورفضته عتبة، ودامت قصة الحب هذه عشرين عامًا، وهى تتمتع بنوع من البناء الدرامى فى قصة غرامية أو عمل مسرحى تشاهد فصوله، وتتنقل أخباره فى بغداد وتقع كبرى حوادثه ومفردات نوادره ببلاط الخلافة أو قريبًا منه[1].

والملاحظ أن أشعاره التى قالها فى صدر حياته فى محبوته الأولى «سعدى» لم تصل إلينا، لأسباب لعل بعضها يتصل بأبى العتاهية لأنها وقعت فى 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 أَمْلَتْ عليه أن ينسى، ويُنْسِى الناس معه ما قاله فى «سعدى» من قبل، ومع ذلك فلدينا بعض المقطوعات الأولى التى قالها فى حب «عتبة» تذكر طرفًا من حبه «لسعدى» من ذلك قوله[2]:

راعنى يازيدُ صوتُ الغرابِ ... بِجذارِى للبيْنِ من أَحْبَابِى
يا بلائى ويا تَقَلْقُلَ أحشا ... ئى وتَعْنِى لطائرٍ نعَّابِ
أفصحَ البينُ بالنعيب وما أفـ ... ـصح لى فى نَعِيبِه بالإيَابِ
فاستهلَّتْ مدامعى جَزَعًا منـ ... ـه بدمعٍ يَنْهَلُّ بالتِّسْكَابِ
ومُنِعْتُ الرُّقادَ حتى كأنّى ... أَرْمدُ العينِ لو كُحِلْتُ بِصابِ[3]
قلتُ للقلْب إذْ طوَى وصْلَ سُعدى ... لهواه البعيدِ بالأنْابِ

(١) راجع فى تفاصيل أخباره فى ذلك: تاريخ بغداد الجزء السادس، ومروج الذهب للمسعودى الجزء الثالث، الأغانى الجزء الرابع. وقد سبق عرض ذلك فى الدراسة الآنفة عنه.

(٢) تاريخ بغداد للخطيب البغدادى ٢٥٦/٦ ط القاهرة ١٩٣١.

(٣) الصاب: شجر مر له عصارة يضاد كالتين يالفة الزاوة إذا أصابت العين أتلفتها.

أنْتَ مثلُ الـذى يفـرُّ مـن القَـطْـ ـر حِـذَارَ النَّـدى إلـى الميـزَاب

فهذه الأبيات توضح أنه أحب «سعدى» من قبل، وعانى ما عـانى فى هجرها وفى الإكراه على الابتعاد عنها، لأنها كانت جارية فى بيت من بيوت السادة آل معن فضُرِب واعتدى على عرضه تأديبًا له فيما يقال. فما الظن وهو الآن على أعتاب غرام جديد لجارية فى بلاط الخلافة، بل إنها فى الذورة من مكان الجوارى، ومثلها يطمعُ فى الأمراءِ والخلفاءِ، ويُطْمَع فيها منهمْ، ألم تكن الخيزران مثلها من قبل، ثم أصبحت زوجة للمهدى!! ويله إذن إن أعرضت عنه أو نَهضَ لحمايتها خليفة أو أمير. وهو يخاف من هذا ويستطلع من أجله الغيب، ولكن الغراب نذير السوءِ - كما هو معروف فى التراث العربى - راعه بمستقبل العلاقة، حيث أفصح له عن البين، ولم يفصح عن أمل فى العود إلى الحب المرتجى. والشاعر شغوف بالحب ميّال إليه، ومن ثم تدفّقت دموعه جزعًا، وحُرم لذة النوم وأصبح أرْمد العين أو كأنما كُحِّل بصاب[1] فتلف عينيه، ولكنه يرى مصيره المحتوم فى أنه لا نجاة من مزيدمن الحب، إنه بفراره من حب «سعدى» مرغمًا ثم بإقباله على حب «عتبة» مضطرًا كمن يفر من بلل قطرات الندى إلى ميزاب متدفق الماءِ يغرقه من رأسه إلى القدم.

وهذا الشاعر فُتن بالجمال فى «عتبة» قبل أى شىء، وها هو ذا يتملى شيئًا من فتنته بهذا الجمال فيقول:[1]

وإنى لمعـذورٌ علـى فـرط حبّهـا ... لأن لها وجهًـا يـدلّ علـى عُـذْرِى
إذا ما بدتْ - والبدرُ ليلةَ - تمِّه ... رأيتُ لها فضْـلًا مُبِيْـنًا علـى البـدْرِ
وتهتزُّ مـن تحـتِ الثيـاب كأنّهـا ... قضيبٌ مـن الـريْحانِ فى وَرَقٍ خُضرِ
أَبَـى الله إلّا أن أمـوتَ صـبابةً ... بسـاحرةِ الْعَيْنيـن طيّبـةِ النَّشْرِ
وتَبْسِم عـن ثغـرٍ نقًـى كأنّـه ... من اللُّؤْلؤِ المكنونِ فى صَدفِ البَحْرِ
يُخبـرُنى عنْـه السّـواكُ بـطيبِهِ ... ولسـتُ بـه-لولا السّـواكُ-بذى خُبْـرِ

---

(١) تاريخ بغداد للخطيب البغدادى ٢٥٧/٦ ط القاهرة ١٩٣١.

وهذه الأبيات على فرط رقتها، وشدة تمكنها فى معانى الغزل بالجميلات، فإنها تتجه فى خفة إلى معان مطروقة متداولة فى التغنى بجمال المحبوبات، ولكن الشاعر يتناولها فتصبح ذات جدة وطرافة بفضل صدقه النفسى، وتأنّيه الفنى، وبصمات روحه الشاعرة.

والشاعر اعتمد على الإجمال دون التفصيل فى البيت الأول وهو يعلل لعذره فى الفتنة بها حيث يقول: «لأن لها وجهًا يدل على عُذْرى» فجمالها بيّن لكل ناظر، وهذا الوجه فيه من آيات الجمال حيثيات العذر لمن يُفتن به، وهذه لفتة ذكية من الشاعر عميقة الدلالة بسيطة التركيب والتعبير فى آن معًا، ولكن المعانى الباقية لا سيما ابتداءً من البيت الثالث إلى آخر الأبيات - وربما الثانى أيضا - كلها تذكرنا من حيث المعانى والأفكار بشبيهات لها ردّدها الشعراءُ من لدن طرفة بن العبد حيث قال فى معلقته «وتبسم عن ألمى»، «ووجه كأن الشمس ألقت رداءَها عليه» إلى آخر ما يمكن مطالعته لدى الشعراء الأمويين والعباسين قبل ومع أبى العتاهية، ولعل هذا الاتجاه إلى المعانى المطروقة كان منه فى بداية قول الشعر ببغداد حيث التقاليد الفنية تفرض نفسها، ولا بد له حتى يثبّت أقدامه بين معاصريه من الشعراء أن يتجه هذا المتجه ولو قليلا، ومع ذلك فالأبيات عليها طابع السهولة المبتكرة، والرقة غير المصطنعة، التى يتمتع بهما أبو العتاهية، وهى لا تخلو كما قلت من رنة صدق واضحة تشى بغرام مقبل وفتنة زاحفة..

على أن فتنته بجمالها تجاوزت حدود اللّياقة فى الخروج على مقتضيات الآداب الدينية التى توجب التزام الحشمة والوقار، إذا ما جذّف الشاعر بمعانيه فى عالم الغيب المتصل بحكمة الله فيما قضى ويقضى به، ولكن الشاعر مضى وراء اندفعاته ومبالغاته العاطفية ليقول معبرًا عن إحساسه بجمالها وتقديره لهذا الجمال الذى لا نظير له فيما يرى[1].

(١) الموشح للمرزبانى ص ٢٦٣ ط القاهرة ١٣٤٣ هـ.

كأن عُتابةَ من حسنها دميةُ قسٍّ فَتَنتْ قسَّها
يا ربُّ لو أنسَيْتَنيها بما في جنَّةِ الفردوسِ لم أنسَها

ولا عجب فقد قال شوقى وهو مَنْ هو ثقافة وخلقًا فى سياق حبه لوطنه مصر:

وَطَنِى لو شُغلتُ بالخلْدِ عنه نازَعتْنى إليه فى الخُلْدِ نفسِى
وهفَا بالفؤادِ فى سَلْسَبِيلٍ ظمأً للسوَّاد من عيْنِ شمْسِ[1]

بل يزيد أبو العتاهية فى هذا المعنى متجاوزًا الحدّ فيقول:

إن المليكَ رآكِ أحـ ـسن خَلْقِه ورأى جمالكْ
فَحذَا بقدرةِ نفسِه حُورَ الجنانِ على مِثَالكْ[2]

ويقول أيضًا:

ياعتبُ ما أنتِ إلا بدعةٌ خُلقتْ من غيرِ طينٍ وخلْقُ الناسِ من طينِ[3]

وأبو العتاهية يصرخ ويشكو تباريح الهوى من فرط صبابته، وإعراض المحبوبة عنه، فيقول[4]:

أخِلاَّىَ بِى شَجْوٌ وليس بكمْ شَجْوُ وكلُّ امرىءٍ عن شَجْو صاحِبه خِلْوُ
رأيتُ الهوَى جمْرَ الغَضَى غير أنَّه على جَمْرِهِ فى صَدْرِ صاحِبه حُلْوُ
أذابَ الهوَى جِسْمِى وعظْمِى وقوَّتى فلمْ يَبْقَ إلا الرّوحُ والبَدنُ النِّضْوُ
وما مِنْ حبيبٍ نالَ مِمَّنْ يُحِبُّه هوىً صادقًا إلا يُداخلُه زَهْوُ
وإنِّى لنائِى الطَّرْفِ من غَيْرِ خِلَّتِى ومالِى سواها من حديثٍ ولا لهوُ

---

(١) راجع فى دراسة هذين البيتين وبقية القصيدة كلها: قراءة فى الشعر العربى الحديث. ط مكتبة الشباب.

(٢) الأغانى ٥٤/٤ ثقافة.

(٣) مروج الذهب للمسعودى ٣٤٠/٣ ط القاهرة ١٩٣٨.

(٤) راجع فى هذا النص: الأغانى ٤٣/٤ ثقافة، ومروج الذهب للمسعودى ٣٥٩/٣. وبينها اختلاف فى أبيات النص.

لها دونَ إخوانى وأهلِ مودّتى ... من الودِّ منّى فضلُه ولها العفْوُ
بُليتُ وكان المزْحُ بدءَ بليّتى ... فأحببتُ حقًا والبلاءُ له بَذْوُ
وعُلّقتُ مَنْ يزهُو علىَّ تجبُّرًا ... وإنّىَ فى كلّ الخصالِ له كُفْوُ

هكذا يفيض فؤاده بعذاباته من صدّها وإعراضها، وصوت الاستغاثة مردد فى شعره وأخباره، ومن ذلك أيضاً قوله :[1]

خليلىّ مالِى لا تَزالُ مَضرّتى ... تكونُ على الأقدارِ حَتْمًا من الحتْمِ
يُصاب فؤادى حين أرْمى ورَمْيَتى ... تعودُ إلى نَحْرِى ويَسْلَمُ مَنْ أرْمِى
صبرتُ ولا والله ما بى جَلادَةٌ ... على الصّبْرِ لكنّى صبرتُ على رَغْمِى
كفاكِ بحَقّ الله ما قد ظلمْتنِى ... فهذا مقامُ المستجيرُ من الظُّلمِ

تلك شكايات الشاعر المحب من الحبّ المعنىّ، ومن الحبيب المعرض المتجبر، وأسلوبها بسيط واضح، لايلجأ الى الصور المركبة، والاستعارات الموشاة، ولكنه يبوح بمعانيه فى بساطة وتلقائية، وطابع الجدة والطرافة شديد الوضوح فى صناعته الفنية ذات السيطرة والنفاذ بوهج العاطفة وصدق الإفضاء.

وتتضح فى النص السابق وفى غيره من النصوص سمة الحوار مع المحبوبة والصاحبين، ولكنه حوار يتجه إلى الشكوى والأنين أكثر من اتجاهه إلى حكاية أحداث أومحاورةحول موضوع من موضوعات اللهو والعبث والشوق كما هو معروف لدى عمر بن أبى ربيعة ثم بشار من بعده، بل هو حوار محوره بث الشكوى و فرط معاناةالهوى والشوق ومن ذلك أيضًا قوله متوجهًا فيه بالخطاب إلى عتبه[2].

يا عُتْبُ مَالِى ولَكِ يا ... لَيْتَنِى لَمْ أرَكِ
مَلَكْتِنِى فانْتَهكِى ... ما شِئتِ أنْ تَنْتَهكِى

---

(١) الأغانى ٤٤/٤ ثقافة.

(٢) مروج الذهب للمسعودى ٣٥٩/٣ ط ١٩٣٨ القاهرة.

أَبِيتُ لَيْلِى ساهرًا أَرْعَى نُجومَ الْفَلَكِ
مُفْتَرِشًا جَمْرَ الغَضَى مُلْتَحِفًا بالحسَكِ

فهذه الأبيات كما نرى تتسم بالسهولة المفرطة حتى لكأنها تأخذ مادتها الأسلوبية من مادة الحديث اليومى فى البيتين الأول والثانى، وحتى عندما تنزع إلى خيال ومادة تراثية فإنها لا تبعد عن طابع السهولة المفرطة، والرنة الحلوة، مع التميز بالبصمات الشخصية للشاعر.

وهو تارة أخرى يتجه بالحديث إلى عتب وإلى الصاحبين معًا يشكو إليها وإليهما كما فى قوله:[1].

يا عتبُ هجْرُكِ مُورِثُ الأدواءِ والهجرُ ليس لودِّنا بجزاءِ
يا صاحبىّ لقد لقيتُ من الهوَى جَهدًا وكلَّ مذلةٍ وعَناءِ
عَلِقَ الفؤادُ بحبِّها من شِقْوتى والحبُّ داعيةٌ لكل بلاءِ
إنى لأرجُوها وأَحْذرُها ، فقد أصبحتُ بين مخافةٍ ورجاءِ
بَخِلتْ علىّ بودِّها وصفائها ومنحتُها ودّى ومحضَ صفائى
فتَخالَفَ الأهواءُ فيما بيننا والموتُ عند تَخالُفِ الأهواءِ

وله أيضًا مقطوعة أخرى بين الفتنة بجمالها، والتضرع بين يديها لعلها تجيب وتعطف مطلعها:

بالله يا حُلوةَ العيْنيـن زُوريـنى قبل الممات وإلَّا فاستزيرينى
هذان أمران فاختارى أَحَبَّهما إليكِ، أَوْ لا فداعى الموتِ يَدْعونى
إن شئتِ موتًا فأنتِ الدهرَ مالكةً روحى، وإن شئتِ أن أحيا فأحيينى
يا عتبُ ما أنتِ إلا بِدْعة خُلِقتْ من غير طينٍ وخلقُ الناسِ من طين
إنى لأعجبُ من حبٍ يُقرِّبُنى ممن يُباعِدُنى عنه ويُقصينى
يا أهل ودّى إنى قد لَطُفْتُ بكمْ فى الحبِّ جَهْدى، ولكن لا تُبالُونى
أمّا الكثيرُ فلا أَرْجُوه منكِ ولوْ أطعْتِنى فى قليلٍ كان يكفينى[2]

(١) تاريخ بغداد للخطيب البغدادى ص٢٥٨/٦ ط١٩٣١ القاهر.
(٢) مروج الذهب للمسعودى ٣٢٧/٣ - ٣٢٨ تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد.

ومن أبرز السمات فى غزله ذلك الخضوع للمحبوبة بحيث جعل الجلوس عند قدميها والاستجابة لسلطانها أمرًا مقررًا مشروعًا فى دنيا الحب، ومن ثم فهو يناديها بسيدتى وأميرتى[١].

يا عتبُ يا سيدتى أما لك دِينُ ... حتَّى مَتَى قلبِى لديكِ رَهِينُ
وأنا الذَّلُول لكلِ ما حمَّلْتِنِى ... وأنا الشَّقىّ البائسُ المسكينُ
يا عتْبُ أين أفرُّ منكِ أميرتِى ... وعلىَّ حصنٌ من هواكِ حصِينُ

إلى هنا يمكن الوقوف على سمتين واضحتين أشد الوضوح فى غزله. الأولى تتصل بالأسلوب حيث السهولة المفرطة والبساطة المستعصية والرنين الموسيقى الأخاذ.

والثانية تتصل بالوتر الذى يعزف عليه والنبع الذى يغترف منه وهو الضراعة والشكوى والأنين بين يدى المحبوبة ولدى غيرها من مستمعيه لعلها تعطف عليه وترق له، وإذن فغزله يمتاز - مع السهولة العذبة الراقصة - بالصدق والنفاذ والسيطرة؛ وبالحوار الضارع مرة، وبالشَّجَى المُرْتَعِف أخرى.

لكن سؤالاً يفرض نفسه: ما الذى جعل أبا العتاهية دون شعراء عصره - وكلّهم له مكانته الفنية العالية[٢] - هو المقدم فى بلاط الخلافة فى شعر الغزل لا سيما عند هارون الرشيد؟ الذى «جعله شاعر بلاطه، واسْتَصْحَبَه فى سفره وحضره، وأجرى عليه خمسين ألف درهم سنويًا، واستدفأ بعواطفه الحارة فترة طويلة من الزمن. وكانت مزاميره فى عتبة تملأ أبهاءَ القصر، ويصدح بها المغنون والمغنيات، ولما أضرب عن شعر الحب قامت قيامة الخليفة وأرسله إلى السجن...»[٣].

---

(١) الأغانى ٦٧/٤ ثقافة. راجع فى هذه الطبعة من نماذج غزله على سبيل المثال صفحات ١٦، ٣٥، ٤٣، ٤٤، ٤٧، ٥٣، ٦٠، ٦٢، ٧٧، ٧٦، ٨٩، ٩٩، ١٠٤.

(٢) كأبى نواس، والعباس ابن الأحنف وغيرهما.

(٣) أسطورة الزهد عند أبى العتاهية ص١٢٨ د. محمد عبد العزيز الكفراوى.

لعلنا نعرف الإجابة حين نقترب من سمات خاصة اتضحت فى شعر الغزل عند أبى العتاهية :

أولها : أنه يعيش تجربة الحب التى يتحدث عنها، ويسرد تفاصيلها وأفاعيلها، وردود الفعل الحادثة فيها لتوِّها، فكأنما يشاهد المستمع له حدثًا أو فصلاً فى مسرحية حيّة، بل أكثر من هذا تتفوق تجربة أبى العتاهية على العمل الفنى فى المسرحية والقصة، فى أن أبطالها أحياء يعيشون التجربة داخل أبهاء القصر، فهى قصة حية أبطالها الحقيقيون هم فنَّانوها، إنهم لا يقومون بتَمثُّلِها وتمثيلها بل تصدر عنهم حدثًا حيًا نابضًا، ومن ثم كان حديث أبى العتاهية فى حبه حديثًا مباشرًا كالثمرة يقطفها صاحبها من فوق شجرتها داخل الحديقة بيده، ولذا اكتسب غزله نكهة خاصة تميزه فى عصره، بل فى مجلسه بين يدى الخلفاءِ لا سيما الرشيد.

ثم فى شعره ضراعة يدلى بها بين يدى المحبوب، وهو كما رأينا يسوِّدَ المحبوبة ويخاطبها بقوله : أَميرتى سيدتى، ويجعل هذه الضراعة وتلك الاستكانة وذلك التسليم لها بتدللها، بل بقسوتها عليه أمراً مقبولا، ويبدو أن الرشيد كان يريد إقرار هذه المعانى فى دنيا الحب وإشاعتها، حتى إذا ما التقى بمحبوباته من جواريه، وجوارى زبيدة، وجوارى آل برمك، وتَدَلَّلْنَ عليه، ودَلَّلَهُن، وهو المهيب، يصبح ذلك السلوك منه سلوكًا مقررًا فى علاقات الحب والمحبين، ولا يصبح نقطة ضعف يخجل منها عند المحبوبات، ويضطر للقسوة عليهن، وتفسد بذلك العلاقات النفسية التى يطلبها فى خلوات هذا اللقاءِ وجلواته[1]، ذلك أن الرشيد بحكم تكوينه الأول قبل الخلافة كان شابًا مترفًا مدللاً عاطفى النزعة مولعًا بالمرأة مستكثرًا من الجوارى.

ولعل فى تلك القصة الصغيرة التى يرويها صاحب الأغانى ما يؤيد ذلك.

---

(١) راجع فى أصل هذه الفكرة : أسطورة الزهد عند أبى العتاهية ص ١٣٠ د. محمد عبد العزيز الكفراوى. فهو الذى سبق إلى أصل هذه الفكرة.

يقول[1] : «غضب الرشيد على جارية له فحلف ألا يدخل إليها أيامًا، ثم ندم فقال :

صَدَّ عنّى إذْ رَآنِى مُفْتَتَن ... وأطالَ الصدَّ لما أن فَطِنْ
كان مَمْلُوكِى فأضْحى مالكى ... إنَّ هذا من أعاجِيب الزَّمن

وقال لجعفر بن يحيى : اطلب لى مَنْ يزيد على هذين البيتين : فقال له : ليس غير أبى العتاهية، فبعث إليه فأجاب...

عِزَّةُ الحبِّ أرتْه ذِلَّتى ... فى هواهُ ولَهُ وجْهٌ حَسَنْ
ولِهذا صِرتُ مملوكًا لَهُ ... ولهذا شَاعَ مَا بِى وعَلَنْ»

يمكن إلى هنا الاكتفاءُ بالحديث عن غزله، وأهم ما يلفتنا فيه بساطة اللفظ وسهولته، وبساطة المعنى وعمقه أو طرافته وهاتان السمتان 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 أحيانًا لترديد معان سابقة فى التراث الشعرى، ويبدو ذلك أمرًا منطقيا لدى الشاعر لأنه كان جزءاً من الثقافة العامة والتكوين الفنى، ولم يكن قصد الشاعر الاحتذاء والمعارضة، لأن الشاعرية فى أعماقه النفسية وسليقته اللغوية كانت ينبوعًا متدفقًا سخّى العطاء.

ولا غرابة بعد ذلك أن يقول ابن المعتز عن غزل أبى العتاهية : «غزله لين جدًا مشاكل لكلام النساء، موافق لطباعهن»[2].

٢ - الزهد :

فى البداية أُشير بوضوح إلى أننى لست من القائلين بكذب هذا الرجل فى

---

(١) الأغانى ٤/٧٦ ثقافة.

(٢) طبقات الشعراء ص٢٢٨ تحقيق عبد الستار فراج ط المعارف مصر.

زهده وأن زهده يمثل أسطورة غير حقيقية، ولست من القائلين بأنه كان فى زهده استجابة لعقيدته المانوية، كما أنى لست من القائلين بأن زهده كان مرحلة روحية عالية ارتفع إليها بنسكه وأراد أن يرفع إليها الآخرين بأشعاره وموعظه، ولكنى بالتحديد أرى زهده مرحلة تأمل عقلى تحفزها إرادة راغبة فى الدفاع عن نفسها وطبقتها، ونتيجة التأمل العقلى كان التفكير فى مصير الإنسان هو أقوى السياط التى يمكن أن يجلد بها من شاءَ دون أن يتطاول عليه، أو يفرّ من قبضته، ويمكن عن طريقها تحقير المظالم، والتشفى بالانتقام من أصحابها بزجرهم بفكرة المصير بالموت والمثول فى القبر والخروج إلى هول الحساب[1]، ولمرحلة العقلية والنفسية التى شدت أبا العتاهية إلى هذا الطريق - كانت نتيجة تراكمات متعددة فى حياته سبق عرضها وتحليلها - يمكن القول بأنها رققت 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 حى - كانت أقوى أسلحته للتخويف الموجع والزجر القاسى حتى للتقاة الراغبين فى التطهر من أجل هذا المصير، وهذه الفكرة كان أبو العتاهية يعزف عليها فيزلزل قلوب العصاة والمؤمنين على سواء من ذلك قوله[2]:

أَنَساكَ محياكَ المماتَا ... فطلبت فى الدُّنيا الثَّباتَا
أَوَثِقْتَ بسالدنيا وأَنتَ م ... تَرى جماعَتها شَتَاتا
وعزمْتَ منك على الحياةِ م ... وطُولِها عزْمًا بَتاتا
يا مَنْ رأى أبويْه فيمنْ م ... قد رأى كانَسا فماتَا
هل فيهما لك عِبْرةٌ ... أم خِلْتَ أنَّ لك انفلاتا

---

(١) ما يزال هذا الموقف فى كل الأجيال والعصور هو موقف الضعفاء فى الدفاع عن أنفسهم حيث يلجئون إلى الدعاء بالمصائب، والتحذير بالموت أو طلب الاتعاظ بفناء الدنيا، والتذكير بمشقة الحساب وهول القبر، فى الدفاع عن أنفسهم والانتقام من المتجبرين عليهم.

(٢) الأغانى ٤/٥٥ ثقافة. ديوانه ص٥٣.

ومَنِ الَّذى طلبَ التَّفلُّتَ م مـن مَنيَّتِـه ففَـاتَا
كلُّ نُصـبُّحُه المنيَّـةُ م أوْ تُبيِّتُـه بَيَـاتَا

تلك صيحة تسوى بين جميع الأحياء من بنى الإنسان فى أن المصير محتوم، ومع ذلك فالحياة تسيهم الموت زورًا وبهتانًا. ومن صيحاته العامة الشاملة قوله :(١)

نُـدُوا للمـوْتِ وابنـوا لِلْخـراب فَـكُلُّكُمُ يصـيرُ إلـى تَبَـابِ
نُبِّئِـى ونَحْـنُ إلـى تُـرابٍ نصيرُ كَمَـا خُلِقْنَـا مـن تُـرابِ
يـاموتُ لَـمْ أرَ مِنْـكَ بُـدًّا أتَيْـتَ ومـا تَحِيفُ ومَـا تُحـابى
كأنَّكَ قَدْ هجمتَ علـى مَشِـيبى كما هَجَمَ المشيبُ على شَـبابِى

وهو يتقدم ليوجع أكثر وينذر أشد، ولا يفوته أن يغمز بمسئولية الراعى والرعية، كما نرى فى المقطوعة التالية(٢).

طولُ التعـاشر بيـن النـاسِ مَمْلـولُ مـا لابـن آدم إن فتَّشـتَ معقـولُ
يـاراعى الشـاءِ(٣) لا تُغْفِـل رعـايتَها فأنتَ عن كلّ ما استرعيتَ مسئولُ
إنى لَفِى منزلٍ مـا زلـتُ أعْمُـرُهُ على يقيـنٍ بـأنّى عنْـه منْقـول
وليـس مِـنْ مَـوْضعٍ يـأتيه ذو نَفَسٍ إلا وللموتِ سـيفٌ فيـه مسـلولُ
لم يُشْغَل الموتُ عنّا مُـذْ أُعِـدَّ لنـا وكلُّنـا عنـه بـاللَّذاتِ مشْـغول
ومَن يَمُـتْ فهـو مَقْـطُوعٌ ومُجْتَنَـبٌ وألْحىُّ مـا عـاشَ مَغْشـىٌ ومَـوْصُولُ
كُلُّ مَـا بـدَا لكَ فـالأكَالُ فـانيةٌ وكلُّ ذِى أكْلٍ لابـدّ مَـأكُولُ

ويتضح فى ثنايا شعره النَّيْل من ذوى المكانة والجاه والملوك والأكابر، ونكتفى باختيار بعض النماذج الدالة على ذلك ومنها :

وكَمْ من عظيمِ الشأنِ فى قَعْرِ حفْرةٍ تَلحَّفَ فيهـا بالثَّرى وتَسَرْبَـلاَ(٤)

وقوله :

---

(١) الديوان ص٢٣.
(٢) الديوان ص١٩٣.
(٣) فى رواية أخرى ياراعى النفس.
(٤) الديوان ص٢١٢.

كَمْ من ملوكٍ زال عنْهمْ مُلكهمْ فكأنَّ ذاكَ الملك كان خَيالاَ[1]

وقوله :

سَلِ القصْرَ : أوْدَى أهلُه ، أين أهلُه ؟ أكُلُّهُمُ عنْهُ تبدَّدَ شَمْلُه ؟[2]

وقوله :

أمَا واللهِ إنَّ الظلْم لؤْمٌ ولكنّ المُسِيءَ هو الظَّلوم
إلى دَيانِ يَوْمِ الدِّينِ نمضى وعندَ اللهِ تَجتمعُ الخصُومُ[3]

وقوله :

أينَ القرونُ بَنُو القرون وَذَوو المدائنِ والحصُون
وَذَوُو التجبّر فى المجَا لِسِ والتَّكبُّرِ فى العُيُون
كانُوا الملوكَ فأيُّهمْ لم يُفْنِه ريبُ المنُون
صارُوا حديثًا بَعْدَهمْ إن الحديثَ لَذُو شُجون[4]

وقوله :

وكَمْ من مُلوك قد رأينا تحصّنَتْ فعطَّلتْ الأيامُ منها حصُونَها[5]

وهو كما يوجع بالموت يرهب ويعذب بالمصير داخل القبر من ذلك قوله[6] :

إنى سألتُ القبرَ ما فعلَتْ بعدِى وجوهٌ فيكَ مُنْعفِره
فأجابنى : صيَّرْتُ ريحهُمُ تُؤْذيك بعْد روائح عطِرهْ
وأكلتُ أجسادًا مُنَعَّمةً كان النعيم يهزُّها نَضِرهْ
لمْ أبْقِ غير جماجم - عَرِيَتْ - بيضٍ تلوحُ وأعْظُمٍ نخِره

وقال، فى نسيان الناس للميت وعزوفهم عنه وهى مقطوعة تدل على اقتدار

---

(١) الديوان ص ٢١٤.
(٢) الديوان ص ٢٣٤.
(٣) الديوان ص ٢٤٦.
(٤) الديوان ص ٢٥٤.
(٥) الديوان ص ٢٨٣، وانظر أيضًا صفحات : ٧٥، ٧٧، ٩٢، ١٠٣، ١٢٨، ١٣٣، ١٣٩.
(٦) الديوان ص ١٢١.

فنى فى التقاط المعانى البسيطة من جهة وفى براعة إيقاعها من جهة أخرى، يقول من مجزوء الرّمل[1] :

رُبَّ مذكورٍ لِقومٍ غاب عنْهُمْ فَنَسُوهُ
وإذا أفْنى سَنِيـ م المرْءُ أفْنَتْهُ سَنُوهُ
وكأنْ بالمرْءِ قد يبْـ كى م علَيْهِ أقْرِبُوهُ
وكأنَّ القوم قد قا مُوا فقالوا : أدْرِكُوهُ
سائِلُوهُ كَلِّمُوهُ حرِّكُوهُ لَقِّنُوهُ
فإذا اسْتَيأس مِنْهُ م القومُ قالوا : أحْرِقُوهُ
حرِّقُوهُ وجِّهُوهُ مدِّدُوهُ غَمِّضُوهُ
عجِّلُوهُ لِرحيلٍ عجِّلُوا لَا تَحْبِسُوهُ
ارْفَعُوهُ غَسِّلُوهُ كَفِّنُوهُ حنِّطُوهُ
فإذا ما لُفَّ فى الأ م كْفانِ قالُوا : فاحملُوهُ
أخْرِجُوهُ فوق أعْوا د المنايا شَيِّعُوه
فإذا صلُّوا عليهِ قيل : هاتُوا واقْبِرُوه
فإذا ما استودعُوه الـ أرضَ رهْنًا تركُوه
خَلِّفُوهُ تَحْتَ رَمْسٍ أوْقِرُوهُ أثْقِلُوهُ
أبْعِدُوهُ أسْحِقُوهُ أوْحِدُوهُ أفْرِدُوهُ
ودِّعُوهُ فارقُوهُ أسْلِمُوهُ خَلِّفُوهُ
وانْثَنَوْا عنْهُ وخلُّو هُ كأنْ لمْ يعْرِفُوهُ
وكأنَّ القوم فيما كانَ فيهِ لم يلُوهُ

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 التأمل والحكمة فى بقية

(١) الديوان ص ٢٩٣، ٢٩٤، ٢٩٥.

القصيدة حيث تبلغ أبياتها ثلاثة وأربعين بيتًا.

وهو لا ينسى أن الموت فى حد ذاته ليس بالكارثة الكبرى، ولكنه أصبح كذلك بسبب مسئولية الحساب، يقول[1] :

فَلَوْ أَنَّا إذا متْنَا تُرِكْنا ... لَكانَ الموتُ راحةَ كُلِّ حَيِّ
ولكنَّا إذا متْنَا بعثْنا ... ونُسْأَلُ بعْدهُ عن كل شَيِّ

ولديه كثير من المواعظ والابتهالات ولكنها أقل مما قاله فى الموت والقبر والإيجاع بالمصير المحتوم، وفى مجال المواعظ نفضل الإشارة هنا إلى أرجوزته ذات الأمثال التى يقول فى تَقْدِمتها جامعُ الديوان : «قال صاحب الأغانى : وهذه الأرجوزة من بدائع أبى العتاهية، ويقال إن فيها أربعة آلاف مثل (ا هـ) وهى طويلة جدًا وإنما ذكرنا منها ما أمكننا الحصول عليه»[2].

ونختار هنا بعض أبيات منها[3] :

حسْبُكَ مما تَبْتَغيهِ القوتُ ... ما أكثر القُوتَ لِمَنْ يموتُ
إن كان لا يُغْنيك ما يكْفيكَا ... فكل ما فى الأرض لا يُغْنيكا
ما انتفع المرءُ بمثْل عقْله ... وخيرُ ذُخْر المرء حسنُ فعلِه
يُغْنيك عن كلِّ قبيحٍ تركُهُ ... يرْتَهِنُ الرأىَ الأصيلَ شكُّهُ
لَنْ يَصلُحَ النَّاسُ وأنتَ فاسِدُ ... هيهاتَ ما أبعدَ ما تُكابِدُ
لِكلِّ ما يُؤذى وإنْ قلَّ أَلَمْ ... ما أطْوَل الليلَ عَلَى مَنْ لَمْ يَنَمْ
مَازالتِ الدُّنيا لنا دارَ أذَى ... ممزوجةَ الصَّفْو بألوانِ القَذى
من جعل الثمامَ عِنَّا هَلَكا ... مُبْلِغُكَ الشرَّ كَبَاغِيهِ نكا
أَسْتَودِعُ الله أُمورى كلَّها ... إن لم يكنْ ربّى لَها فَمَنْ لَها
وللكلام بَاطِنٌ وظَاهرُ ... فى ساعة العَاْل يموتُ الخَاثِرُ

(١) الديوان ص٣٠٢ ط١٣٠٩ وليس فى ط ١٨٨٦ وهذا خلاف يسير بين الطبعتين.

(٢) الديوان ص٣٦١ الجزء الثانى ط١٩٠٩. ملاحظة هامة حول ط الديوان ١٩٠٩ هى أنه مكتوب على غلافه الخارجى ط١٨٨٦ والغلاف الداخلى مكتوب عليه ١٩٠٩ وهو الصحيح .

(٣) السابق.

إن الشَّبابَ والفراغَ والْجِدَة مفسدةٌ للمرء أيُّ مفسده
إصْحبْ ذوى الفضلِ وأهلِ الدينِ فالمرءُ منسوبٌ إلى القَرين

وأما الابتهالات فمنها قوله[1] :

إلهى لاَ تُعذِّبنى فإننّى مقرٌّ بالّذى قد كانَ منِّى
ومالِى حيلةٌ إلا رجائى وعفوُكَ إنْ عفوتَ وحسنُ ظنِّى
فكمْ مِنْ زلَّةٍ لى فى البرايا وأنْتَ علىَّ ذو فضلٍ ومنِّ
إذا فكرتُ فى نَدمِى عليها عضَضْتُ أناملِى وقَرعْتُ سِنِّى
يظُنُّ الناسُ بى خيرًا وإنّى لشرُّ الناسِ إنْ لم تَعْفُ عنِّى
أجنُّ بزهرةِ الدُّنيا جُنُونًا وأفْنِى العمرَ فيها بالتَّمنِى
وبين يدىَّ مُحْتَبِسٌ ثقيلٌ كأنِّى قد دُعيتُ له كأنِّى
ولوْ أنِّى صدَقْتُ الزُّهْدَ فيها قَلَبْتُ لأهلِهَا ظهْرَ المجنِّ

وحكمه منتزعة من سياق مواعظه، ومما يلفتنا 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 :

إنَّ أخاكَ الصدْقَ مَنْ مَعَكْ ومن يَضُرُّ نفسَه لينْفعكْ
ومَن إذا ريْبُ الزمانِ صَدَّعك شتَّت فيه شملهُ ليجْمعكْ[2]

ويروى جامع الديوان قائلًا : « قال المسعودى : ولو لم يكن لأبى العتاهية إلا هذه الأبيات التى أبان فيها صدق الإخاء ومَحْض الوفاءِ لكان مبرزًا على غيره ممن كان فى عصره »[3]، ويقول شارحًا للصديقين الطريقة المثلى للإبقاء على الصداقة[4] :

---

(١) الديوان ص ٢٦٣.
(٢) الديوان ص ١٩٠.
(٣) الديوان ص ١٩٠.
(٤) الديوان ص ١٤٠. (فى الديوان : يتواهبا، يتقارضا. ولكنى أميل إلى أن ذلك من التصحيف لأن البيت الأول بالخطاب وليس الغيبة ولذا جعلت الكلمتين بالخطاب).

خَليلَىَّ إنْ لـم يغْتفِـرْ كلُّ واحـدٍ عِثـارَ أخيـه مِنْـكما فَتَـرَافضَا
وما يَلْبثُ الحِبَّانِ إنْ لـم يُجـوِّزا كثيـرًا مـن المـكروه أنْ يَتَبَـاغَضَا
خليلَىّ بـابُ الفضْـل أن تَتَـواهبَا كَما أنَّ بـابَ النَّقْصِ أن تَتَقَـارضا

ويبدو أنه مرّ بمرحلتين فى طلب الصديق وتحديد صفاته التى تروقه، وفى المرحلة الأولى كان يرضى من الصديق أن يقاسمه همومه وأن يكون عونًا فى الدفاع عنه، يرمى من يرميه، من ذلك قوله[1] :

صـديقى مَـنْ يُقـاسِمُنى هُمـومى ويـرْمِى بـالعداوة مَـنْ رمـانى
ويحْفَـظنى إذا مـا غبْـتُ عنْـه وأرجُـوهُ لنـائبةِ الـزَّمان

ويقول أيضًا[2] :

أُحبُّ مـن الإخـوانِ كلَّ مُـوَاتِى وَفِـىٍّ يَغُضُّ الطَّرْفَ عـن عَثَـراتى
يُـرافِقُنى فى كلِّ خيـرٍ أُريـدُهُ وَيَحْفـظُنى حيًـا وبعـدَ مَـماتى
تصـفَّحْتُ إخـوانِى فـكان أقلَّهـم على كثْـرةِ الإخـوانِ أهـلُ ثِقـاتِ

ويبدو أنه كان بَرِما بالناس شديد المعاناة منهم، وهـا هـو ذا يجـأر بالشكاية من الناس عامة ومن قلة الأصدقاء خاصة حيث يقول[3] :

يـا خليلَـىَّ لا أَذُمُّ زمـانى غيـرَ أنـى أَذُمُّ أهـل زمـانى
لسـتُ أُحصى كمْ مـن أَخٍ كانَ لى م منهمْ قليل الـوفاء حُلْـو اللِّسـانِ
لم أجـدْهُ مُـوَاتيا فتصـدَّقْتُ م بحـظِّى منـهُ على الشَّـيْطانِ

ويبدو أنه اتجه إلى العزلة وآجتناب الناس حيث يقول[4] :

---

(١) الديوان ص ٢٦١.

(٢) الديوان ص ٤٢ - ٤٣.

(٣) الديوان ص ٢٦٠. ويمكن مراجعة الإشارات المختلفة فى ديوانه حول الصداقة والأصدقاء فى الصفحات : ٤٢، ٤٣، ٩٠، ١٠٨، ١٧٠، ١٧١، ١٧٣، ١٧٥، ١٩٠، ٢١٤، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٨٠.

(٤) الديوان ص ٩٠ ط ١٩٠٩ ولا يوجد فى ط١٨٨٦ وهذا فرق آخر من الفروق بين الطبعتين

بَرِمْتُ بالناس وأخلاقِهم ... فصرتُ أستأنِس بالوَحْدَهْ
ما أكثر الناسَ لعمرى مَا ... أقلَّهمْ فى حاصِل العِدَّهْ

ولا عجب فقد رأيناه قبل ذلك يسأله سائل ماذا ينقش على خاتمه فقال له أكتب عليه: «لعنة الله على الناس»[1].

وأما المرحلة الثانية[2] من رؤيته للصديق فهى مرحلة متأخرة تأتى عندما اتجه إلى الابتهالات وطلب المغفرة. فى ذلك الطور الذى جاء بعد سن السبعين كما سبقت الإشارة، إذ نراه يقدم رؤيته الجديدة فى تلك المرحلة فيقول[3]

ألا إنَّما الإخوانُ عند الحقائق ... ولا خيرَ فى ودِّ الصديق المُمَاذِقِ
لعمرُك ماشىءٌ من العيش كلِّه ... أقرَّ لعينى من صديقٍ مُوافِق
وكلُّ صديقٍ ليس فى الله ودُّهُ ... فإنِّى به فِى وُدِّه غيرُ واثِق
أحبُّ أخًا فى الله ما صحَّ دينُهُ ... وأفرشُه ما يَشْتهى من خَلائِقى
وأرغب عمَّا فيه ذُلُّ دَنِيَّةٍ ... وأعْلَمُ أنَّ الله ما عشْتُ رازِقِى

وفى هذا الاتجاه يقول أيضًا[4]:

أُحبُّ الفَتَى ينْفى الفواحشَ سَمْعُهُ ... كأن بهِ عَنْ كُلِّ فاحشةٍ وَقْرَا
سَليمَ دَواعِى النَّفْسِ لا بَاسِطًا يدًا ... ولا مانِعًا خيرًا ولا قائلًا هُجْرا
إذا ما بَدتْ من صاحبٍ لكَ زلَّةٌ ... فكنْ أنتَ مُرْتادًا لِزَلَّتِه عُذْرا

وهكذا يبدو شعره فى 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 التى يقدمها تدل على أنه غزير التأمل قادر على التقاط مفردات كثيرة من المعانى التى يقدمها فى صيغ

---

(١) الأغانى ٤/٣٩.

(٢) استنباط المراحل هنا من تطور دلالة المضمون. فكل مضمون قدمناه يتناسب مع مرحلة من مراحل حياته كما أوضحتها لنا الدراسة السابقة.

(٣) الديوان ص ١٧٣ - ١٧٤.

(٤) الديوان ص ١٠٨.

أسلوبية منوعة، وهو ما يزال يلح على وجوه متعددة للمعنى الواحد يدور بها فى سياقات مختلفة ومتشابهة، لكن غزارة موهبته تسعفه بأصباغ فى تلوينها، وتفريع لظلال المعنى الواحد فى سياقات مختلفة رغم تشابهها.

ويلاحظ أيضًا أن مفرداته اللغوية تلفت النظر بوفرتها وخفتها وشدة عملتها بلغة الخطاب العادى، وهو يعتمد كثيرًا على اللفظة المفردة والجملة البسيطة ذات الدقة فى الدلالة، والخفة فى النغم. والسرعة فى الإيقاع، وهو حين يلجأ للصورة يقدم الصورة البسيطة غير المركبة، القريبة المأخذ المألوفة العناصر، وهى برغم ذلك حية مستوعبة للدلالة المقصودة منها، وهى عصية ببساطتها وحدّة نفاذها وقوة تأثيرها. وبكل ذلك تيسر لهذا الشاعر فى هذا الباب الشعرى ما لم يتيسر لغيره من الشعراء فى تاريخنا الأدبى.

٣ - المدح :

إن أبا العتاهية عندما تحول عن الكوفة إلى بغداد كان يرمى إلى مغامرة الشعراء فى الاقتراب من بلاط الخلافة، فهذا هو باب الرزق، والشهرة والمكانة الأدبية فى المجتمع، والمنافسة الشاقة مع الشعراء، وقد عاش فى بلاط المهدى ثم فى بلاط موسى الهادى، ثم هارون الرشيد، ثم المأمون، وقد أسقطنا فترة الأمين لاضطراب الأحوال فيها، ولكنه على كل حال عاصر خمسة خلفاء منهم ثلاثة من كبار خلفاء العصور هم المهدى والرشيد والمأمون[1].

وأبو العتاهية كان له مطلب أساسى من صلته بالخلافة والخلفاء هو المال والشهرة وحكاياته كثيرة[2] فى طلب المال والإلحاح عليه والتفنن فى نيله، والغضب لمجرد تأخر العطاء عنه.

لكن الذى يهمنا فى دراسة شعر المدح عنده هو ما يميز هذا الشعر لديه،

---

(١) راجع فى صلته بالخلفاء العباسيين : أبو العتاهية محمد أحمد برانق ص١٠١ ط٤٧.

(٢) راجع الأغانى جـ٤ صفحات : ٥٢، ٨٠، ٩٨ فى إلحاحه فى طلب المال، وصفحات : ٢١، ٢٢، ٢٣، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ١٠١ فى بخله. وانظر الأخبار المتفرقة فى ديوانه.

ولعل الميزة الأولى لديه وهى توفيقه فى وقوعه على غرضه فى 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 فى باب المدح أقل كثيرًا من بشار وأبى نواس، ومن ثم فهو لا يصنع صنيعهما فى التزام التقاليد الشعرية فى شعر المدح، بل يمضى إلى غرضه فى خفة وسهولة ونفاد لأنه كان قد وضع أمام عينيه تلك الحكمة القائلة :[٢]

والصمتُ أجملُ بالفتى مِنْ منطقٍ فى غير حينه
لا خيرَ فى حشْوِ الكلا م إذا اهتديتَ إلى عيونهِ

ومن ثم كان يمضى إلى هدفه من المدح يبرزه ويركز عليه[٣]، وتلك السمة لفتت نظر بشار بن برد وكان ينفس عليه منزلته فى بلاط المهدى. يروى صاحب الأغانى : «أن المهدى جلس يومًا للشعراء فأذن لهم، وفيهم بشار، وأشجع، وكان أشجع يأخذ عن بشار ويعظّمه... وكان فى القوم أبو العتاهية، قال أشجع : فلما سمع بشار كلامه قال : يا أخا سُلَيم، أهذا ذلك الكوفى الملقّب؟ قلت : نعم؛ قال : لا جزى الله خيرًا من جمعنا معه، ثم قال له المهدى : أنشد؛ فقال : (أى بشار) : ويحك! أوَ يبدأ فيُسْتَنشدَ أيضًا قبلنا، فقلت (أى أشجع) : قد ترى. فأنشد :

ألا ما لِسيِّدتى مالَها أدَلاًّ فأحْمِلَ إدْلالَها
وإلا ففيمَ تجنَّتْ وما جَنيْتُ سَقَى الله أطلالَها
ألا إنَّ جاريةً للإمام قد أسْكِن الحبُّ سِربالها
مشتْ بين حُورِ قصارِ الخُطا تُجَاذِبُ فى المشْىِ أكْفالها
وقد أتْعَبَ الله نفسِى بها وأتعبَ باللَّوم عُذَّالَها

(١) راجع الأغانى ٨١/٤ ثقافة.
(٢) الديوان ص٢٨٢.
(٣) راجع فى ذلك : أسطورة الزهد عند أبى العلاء د. محمد عبد العزيز الكفراوى ص١٤٤.

قال أشجع : فقال لى بشار : ويحك يا أخا سُلَيم ! ما أدرى من أى شِعْرَيْه أعجب : أمِنْ ضعف شعره، أم من تشبيه بجارية الخليفة، يسمع ذلك بأُذنه ! حتى أتى على قوله :

أتتْـه الخـلافةُ منقـادةً إليـهِ تُجَـرْجِرُ أذْيـالَها
ولـم تـكُ تصـلحُ إلا لـه ولـم يَـكُ يَصْـلُحُ إلا لهـا
ولـو رامَهـا أحـدٌ غيـره لَـزُلْزِلتْ الأرضُ زِلْـزَالَها
ولو لَمْ تُـطِعْه بنـاتُ القلـوب لمـا قَبِـلَ الله أعمَـالَها
وإن الخليفةَ مـن بُغْضِ «لا» إليْـه ليُبْغِضُ مَـنْ قَـالَها

قال أشجع : فقال لى بشار وقد اهتز طربًا : ويحك يـا أخـا سُـلَيم ! أترى الخليفة لم يَطِرْ عن فُرُشِه طَرَبًا لما يأتى به هذا الكوفى ؟ »[1].

إن بشارًا لم يعجبه أمران، وأعجبه أمر. أما الأمران اللذان أنكرهما بشار فأولهما : ضعف شعره فى الغزل باعتبار أن الشاعر يقول مقدمة غزله فى قصيدة مدح ولمقدمات المدح جلالها واحتشادها، وهذا ما أشرنا إليه فى صدر الحديث بأن أبا العتاهية لم يكن كصاحبيه بشار وأبى نواس وأضرا بهما من الشعراء فى إخلاصه أو آلتزامه بتقاليد قصائدُ المدح فى بنائها وجلالها الفنى. وثانيهما : جرأة أبى العتاهية الاجتماعية والسياسية فى تشبيه بجارية الخليفة وفى مجلسه وأمام جمهوره الخاص فى مجلس الإنشاد.

وأما الأمر الذى أعجبه فهو ذلك النفاذ المباشر إلى المعنى الذى يهتز له الممدوح فى خفة وزن وسهولة عبارة وإحكام معنى، يراعى فيه الشاعر مجموعة من القضايا والعوامل السياسية التى تهم خليفة عباسيًا، فالشاعر هنا يشير إلى شىء 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

(١) الأغانى ٤/٣٥ - ٣٦ ثقافة.

لا يمر دون أن يترك آثاره ورواسبه فى النفوس والقلوب، من أجل ذلك كانت براعة الشاعر حين يقول: إن الخلافة هى التى جاءت إلى المهدى ساعية راغبة تجرر أذيالها فى بهجة وسعادة كأنها عروس تمضى 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 فى ذلك السياق غير تحرك الجماهير رافضة لغيره، مطالبة به، ثم ينتقل بعد هذا البعد السياسى إلى بعد دينى هو أن القلوب إذا لم تطعه فإن الله لا يقبل أعمالها، وهو هنا يشير إلى قرابته ومكانته فى بيت النبوة، وهكذا يبرع أبو العتاهية براعة فائقة فى اختيار المعنى ذى العمق والغور من الزاوية الحساسة فى الموقف الخاص بالخلافة، ويدرك بشار إصابته للمرمى المؤثر فى براعة وبلاغة وخفة لفظ وعذوبة إيقاع فيقول لصاحبه: ألَمْ يطر الخليفة عن فُرُشِه؟.

لا عجب أن يكون أبو العتاهية الشاعر المدلل فى بلاط الخلافة يتغزل فى جوارى البلاط، ويقحم نفسه على الخليفة ليحل له مشكلات حبه مع جاريته عتبة، ويُحبس ويُضرب، ثم يعود يكرّم المرة بعد المرة، لأنه بفنه كان ينال الرضا والإعجاب من الخلفاء لا سيما عند المهدى والرشيد.

فإذا تقدمنا بعد المهدى خطوة كان عهد ولده موسى الهادى، ومن أشهر مدائحه للهادى تلك القصيدة التى يقول فيها[1]:

لَهْفى على الزَّمن القَصير ... بين الْخَوَرْنَق والسَّدير
إذْ نحنُ فى غُرفِ الجنا ... نِ نعومُ فى بحرْ السُّرُورِ
فى فِتْيةٍ مَلكُوا عِنَا ... نَ الدَّهر أمثال الصُّقور
ما منْهُمُ إلا الجسُو ... رُ على الهوى غيرُ الحصُور
يتعاورُون مُدامةً ... صهباء من حَلَبِ العصير
عذراءَ ربَّاها شُعا ... عُ الشمس فى حرِّ الهَجير

(١) الأغانى ٦٢/٤ - ٦٤ ثقافة والنص مختلف عن رواية الديوان ص ٣١٤ جـ ٢ ط ١٩٠٩.

لم تُدْنَ من نارٍ ولم يعْلَقْ بها وضَرُ القُدُور
ومُقَرْطَقٍ يمشى أمام القَوْمِ كالرِّئْبَالِ الغَرير
بزجاجةٍ تَسْتخْرِجُ السرّ الدَّفين من الضَّمير
ومحصَّرات زُرْنَنَا بعْد الهُدوّ من الخُدُور
. . . . . .
متنعمات فى النعيم مُضَمَّخَاتٍ بالعبير
يرْفُلْنَ فى حُلَل المحا سِن والمجاسِدِ والحرير
. . . . . .
وإلى أمين الله مهْر بُنَا من الدَّهر العَثُور
وإليه أتْعبَنَا المطَا يا بالرواح وبالبُكور
صُعْر الخدودِ كأنَّما جُنِّحْن أجْنحة النُّسور
مُتسرْبلاتٍ بالظلا م على السَّهُولة والوُعور
حتى وصلْن بنَا إلى ربِّ المدائن والقصُور
ما زال قبل فِطامِه فى سِنِّ مُكْتَهِلٍ كبيرِ

والذى يلفت النظر فى هذه القصيدة أنه جعل مقدمتها فى الخمر ومجالس الهوى حيث الفتيان والفتيات موضع الغزل والمعابثة فى الحان يرحن ويجئن بالخمر ذات الأوصاف النادرة، ومعنى ذلك أن طابع العصرية، وليس الوفاءُ بالتقاليد الفنية فى شعر المدح هو الذى أملى عليه هذه المقدمة التى تشاكل تمام المشاكلة مقدمات أبى نواس صاحب الدعوة إلى العصرية فى مقدمات القصائد، وأبو العتاهية لم تكن فى ذهنه فكرة الثورة على الموروث والمقاومة له كما فعل أبو نواس استجابة لنزعة العصرية من جهة، والصدق الفنى من جهة أخرى، على نحو ما حللنا ذلك وبسطنا القول فيه، ولكن أبا العتاهية هو بطبيعته وبموهبته الفنية كان مغرقًا فى عصره، وطبعه هو الذى قاده إلى النزعة الشعبية التى هى فى الحق أدخل ما تكون فى العصرية، والسبب فى ذلك أن ثقافته الفنية كانت تقف عند حدود عصره، فلم يشرئب إلى غير عصره، ومن ثم جاءت لغته

أقرب ما تكون إلى لغة الخطاب بالفصحى فى عصره، أو فُصْحَى العامة من المُحْدثين فى ذلك العصر.

تلك سمة تلفتنا فى هذه القصيدة، وسمة أخرى أيضًا هى التركيز فى المدح على ما يلائم الموقف والممدوح فى خفة وسرعة وسهولة لفظ وحلاوة إيقاع على نحو مشابه لما تبيناه فى النص السابق للمهدى، وهو هنا يأخذ المعانى القديمة فى المدح ولكنه يجعل أسلوبها غاية فى السهولة، فالمطايا إليه تجد فى الرواح مبكرة وهى تصعرّ خدودها مسرعة كأنما قد لبست أجنحة النسور، فهى تسرع فى تمكن واقتدار وعلى نحو غير مألوف إلا فى كواسر الطير، وهى من فرط اقتدارها وحرصها على المضى إليه تخترق الظلام وتكتسى به، وسط المضارب السهلة أو الضاربة فى الوعورة على سواء، وتنتهى الرحلة إلى رب المدائن والقصور وهو الممدوح، ثم لا ينسى الموقف السياسى حيث كانت رغبة المهدى فى أن يعهد بالخلافة للرشيد وينحى عنها الهادى، فيرد الشاعر فى خفة ولماحية على من يراه غير جدير بها، وذلك حيث يؤكد صفات النضج المبكر والاكتمال العالى للممدوح فهو مازال قبل فطامه فى سن رجل مكتهل كبير له الحكمة والحنكة والتجربة. فالشاعر كما نرى من أبرز صفاته فى المدح أنه مُركِّز مختصر نفّاذ إلى ما ينبغى أن يقال فى الموقف، ويعرف جيدًا ماذا يقول. وهو فى سياق آخر يؤكد منزلة الهادى فى الخلافة واقتداره عليها فيقول[1]:

يضْطربُ الخوفُ والرجاءُ إذا حرَّك موسى القضيبَ أو فكَّر

وبذلك الاقتدار فى التنبه إلى ما ينبغى أن يقال كان ينتزع مكانه ومكانته لدى الخلفاء. ومرد ذلك فى تصورى: اتساع موهبته لالتقاط المضمون من واقع الفكر العصرى الذى يُحسِن الوصول إليه والعناية به، فى أسلوب عصرى أيضًا هو الخفة مع نعومة اللفظ وجمال الإيقاع، وهو فى كل ذلك ينجح فى تجميع لحظة التنوير لفكرته فى صياغتها الفنية، فتصبح أبياته أكثر جريانًا على الألسنة.

---

(١) الديوان ص ٣١٣ ط ١٩٠٩ بيروت.

وأكثر علوقًا بالأذهان والأفئدة، بل هى تصلح للغناء والتلحين مما يعمّق وجودها فى ساحة الجماهير، وتلك ساحة ما كان العالى من الشعر ينفذ إليها بمثل هذه الخفة والسرعة والاقتدار.

لا عجب بعد ذلك أن يثق الشاعر بنفسه وأن يدلّ أحيانًا على الخلفاء إلى المدى الذى يعاتب فيه الرشيد وهو فى سجنه فيقول:[1]

أما والله إنَّ الظلْمَ لُؤمُ ... ومازال المسيءُ هو الظلوم
إلى ديّانِ يوم الدين نمضى ... وعِنْد الله تجتمعُ الخصوم

ومع ذلك فقد كان الشاعر من أوسع الشعراء نفوذًا وقربًا لدى الرشيد، ألم يحمل الرشيدَ كما رأينا من قبل على أن يتوسط له عند عُتبة لتقبله زوجًا لها؟! على أن مدائحه فى الرشيد وافرة، وكثيرًا ما سجل مناسباته المظفرة فى شعره، وهو فى شعره مع الرشيد أكثر سعة وعطاء وتنوع مادة، من ذلك قوله:[2]

جَرى لك من هارونَ بالسَّعْد طائِرُهْ ... إمامُ اعتزامٍ لا تُخافُ بوادرهْ
إمامٌ لَهُ رأىٌ حَميدٌ ورَحْمةٌ ... مَوارِدُهُ محمودَةٌ ومَصادِرُهْ
هو المَلِكُ المجْبولُ نَفْسًا على التُّقى ... مُسَلَّمةٌ من كلّ سوءٍ عَساكِرهْ
لِيغْمِدَ سيفَ الحرْبِ فالله وحْدَهُ ... ولىُّ أميرِ المؤمنين وناصِرُهْ
وهارونُ ماءُ المُزْنِ يشْفِى من الصَّدى ... إذا ما الصَّدى بالرِّيقِ غَصَّتْ حَاجِره
وأوْسطُ بيتٍ فى قريشٍ لَبَيْتُه ... وأوَّلُ عزٍّ فى قريشٍ وآخِرُهْ
وزحفٌ له تحكِى البروقَ سُيُوفُه ... وتحكى الرُّعودَ القَاصفاتِ حوافِرُهْ
إذا نُكِبَ الإسلامُ يومًا بِنَكْبَةٍ ... فهارُونُ مِنْ بينْ البريّةِ ثائِرُهْ
ومن ذا يفوتُ الموتَ والموتُ مدركٌ ... كذا لم يفتْ هارونَ ضِدٌّ يُنافِرُهْ

وهذه النقطة وحدها تحمل كل السمات والخصائص الفنية لطريقة أبى العتاهية فى المدح حيث نرى عصرية المعنى، والدقة فى اختياره والنُّجحَ فى

---

(١) الأغانى ٤/٥٣.

(٢) الديوان ص ٣١٥ ط ١٩٠٩.

نفاذه، والعناية بمفردات هذا الاختيار مع التركيز والوضوح وخفة الأداء وعذوبة الإيقاع، ونجد شيئًا زائدًا تشي به هذه المقطوعة الشعرية، وهي ميله النفسي والقلبي إلى الرشيد أكثر من غيره من الخلفاء وهذه حقيقة تؤيدها العلاقة القديمة مع الرشيد حتى قبل تولي أخيه موسى الهادي الخلافة. فهذا البعد النفسي أو القلبي تجده كثيرًا في شعره للرشيد وعنه.

وينبغي في هذا السياق العناية بالنص على أن أبا العتاهية في شعر المدح كان يمثل خطوة جديدة تتضح في أنه لا يقف عند المعاني الموروثة والشائعة في شعر المدح يرددها، وينافس القدماء والمحدثين بمحاولة تجديدها والابتكار فيها، بل كان خطوة في طريق جديدة تتجه إلى العصرية بمعناها السياسي والشخصي والشعبي، واللغوي، وحتى عندما يجعل هارونَ كماءِ المزن، فإنه يبسط المعنى، ويجعله يشفي من العطش إذا عصت الحلوق بالريق الجاف ذي المرارة والألم، وعندما تلمع سيوفه فهي تحكي البروق، ولا يبالغ فيستخدم التشبيه المعكوس بل يظل دائرًا في سياق البساطة المؤثرة، وكذلك وقع حوافر جياده تحكي الرعود القاصفات لأنها هي الأخرى في جلبتها تمضي إلى قصف الرءوس والأعناق، وهارون الرشيد لا يفوت أحدًا من أضداده ومناوئيه لأنه كالموت لا يخطئ أحدًا بالتخطي والنسيان فهذا النفاذ وتلك السيطرة على المعاني عمقها ذوق عصري وبساطة فنية واقتدار أساسه الطبع الخصب المتمكن بفضل موهبة فنية تقوم على ركائز من السهولة الممتنعة.

وليس الدارس لشعر أبي العتاهية وأغراضه بحاجة بعد ذلك إلى باقي الأغراض التي تشكل مناسبات متعددة كان يواجهها أبو العتاهية بموقف شعري، ذلك أن أكبر أبواب الشعر في نتاجه: الغزل والزهد والمدح، وهي تتفاوت فيما بقي بين أيدينا من نصوصها. وأكبر تراث منها بقي في غرض الزهد.

وأهمية الأغراض الأخرى التي تمثل مناسبات مختلفة في شعره تتضح في

دراسة أسلوبه، فالدارس للطبيعة الفنية فى شعره عليه أن يتتبع شعر المناسبات لديه لعله يضيف بسبب هذا التتبع بعض السمات الفنية التى ينبغى الالتفات إليها.

السمات والخصائص الفنية لشعر أبى العتاهية

لفت أبو العتاهية أدباء عصره بتميزه بخصائص ينفرد بها بين طبقة الشعراء المحدثين، وقد أحصيت فى الأغانى وحده حوالى عشرين موضعًا تتناول الحديث عن تقويم فنه الشعرى[1].

والمسائل البارزة فى تناول القدماء تدور حول سهولة كلامه حيث برئ من الخشونة والنقص، وأنه مجدد فى أوزان العروض، وأنه شاعر الطبع والرقة، وأنه يتناول أشعاره من كمه لأنه قريب المأخذ، ومع أنه ليس جزل الألفاظ فإن الأعناق تتقطع دون هذا الطبع الفنى الفياض، وهو شاعر البديهة والارتجال، والمعنى يجتمع لديه دون أن يكلف نفسه الدوران حوله، وشعره فى النهاية كساحة الملوك يقع فيها الجوهر والذهب والتراب.

تلك خلاصة مركزة لتصور الأدباء والنقاد له فى عصره، فإذا تقدمنا من خلال قراءتنا لشعره، وتتبعنا للدراسات التى سبقت حوله فيمكننا أن نحدد أبرز السمات والخصائص الفنية فى فنه الشعرى على النحو التالى:

١ - قرب المعنى وسهولة اللفظ:

كان أبو العتاهية كما تدل الأخبار وتشهد النصوص شاعر الفطرة والموهبة، ويبدو لى أن طاقته الفنية تنبع من موهبته فى الإحساس بسعة وتنوع التشكيل الموسيقى فى مفردات اللغة وتراكيبها، فهو بعبقرية فطرية اكتشف خصوبة اللغة فى تشكيلاتها الموسيقية الواسعة العطاء، ودلالاتها الخصبة حتى فيما تيسر من شائع اللفظ.

---

(١) الأغانى حـ٤ 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 فى وقت مبكر من نشأته يشتغل بصناعة الجرار وبيعها، وقد عرفنا فى أخباره أنه كان يطوف بالجرار على رأسه، ومثله من الباعة يتودّدون أُذن المستمع لجذب انتباهه وهم دائما على وعى بقاموسه الفنّى، وبينما كان يتردد فى الطرقات يصادف الشعراء أو المتشاعرين، ويجاذبهم أطراف الحديث وينشدهم من فيض موهبته الفطرية ما يجعلهم يكتبون عنه ويتحلّقون حوله، ولا تدل أخباره على أنه كان يلازم شاعرًا أو يجلس إلى عالم أو أديب كما أنه لم يذهب إلى البادية كما فعل بشار، وأبو نواس، وإذن فثقافته الفنية هى الثقافة الشعبية الحديثة فى الشعر آنذاك، فهو يسمع، ويقرأ ويستوعب وتتسلط عليه موهبته التى أساسها طبع يستوعب عبقرية اللغة فى تشكيلاتها الموسيقية والدلالية، من أجل هذا كان أبو العتاهية يدرك المعنى ويضع يده عليه، فى بساطة ووضوح، ويمضى إليه قصدًا فى لفظ سهل وإيقاع عذب، فيجد الاستجابة والاستحسان لدى المستمع، خاصة ذلك المستمع الذى يمثل القاعدة الشعبية من جمهور الشعر والشعراء. لأن هذا المستمع يجد لدية قرب المأخذ وسهولة اللفظ وجمال الإيقاع ووضوح المعنى وبلاغة التأثير.

وقد شخص ذلك عمر بن العلاء - صاحب المهدى - 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 يشبّب بخمسين بيتًا ثم يمدحنا ببعضها. وهذا كأن المعانى تجتمع له، مَدَحَنِى فقصَّر التشبيب، وقال:

إنى أَمنتُ من الزمان وريْبه ... لمّا عَلِقتُ من الأمير حبالا
لو يستطيعُ الناسُ من إجلاله ... لحذَوْ له حُرَّ الوجوه نعالا»[1].

وفى بيان قرب المعنى وسهولة اللفظ عنده يقول صاحب الأغانى: «كان

(١) الأغانى ٣٩/٤ - ٤٠ ثقافة.

غزير البحر، لطيف المعانى، سهل الألفاظ، كثير الافتنان، قليل التكلّف إلا أنه كثير الساقط المرذول 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 أبى العتاهية فإن الأمر يحتاج إلى مزيد من التحديد، لأن هذا الشاعر يتميز بسمات أشد إيضاحاً أو إبغالاً فى هذا الباب، من أجل هذا فإن السمة التالية تزيد الأمر وضوحًا.

٢ - الشعبية الشعرية :

يرصد البحث الأدبى تطور الشعبية فى الشعر العربى، ويرى أن الشعر «جريرًا» كان يتجه إلى قلوب الناس أكثر ومن ثم راجت شعبية جرير فى قسط كبير من شعره[٢] ولكن «الوليد بن يزيد» هو صاحب الاتجاه الأصيل فى إبراز وقيادة الشعبية الشعرية، إذْ به «لم تلبث هذه الشعبية أن وجدت قائدها، وصاحب لوائها، الذى يقول الشعر فى بابها، لأنه لا يجد السبيل إلا إليه، ولأنه يعبر عن صميم نفسه، وخالص انفعاله»[٣].

ويعد الوليد أستاذًا لأبى نواس فى الخمريات، إلى المدى الذى يقال معه إن أبا نواس سلخ معانى الوليد فى هذا الباب وجعلها فى شعره، وإلى جانب هذا فالوليد كان متنوع الموضوعات، وكانت له ثقافة خاصة فى الموسيقى، فقد كان يُلحِّنُ ويغنّى ويطرب، وهو صورة للحياة الحجازية التى انتقلت إلى الشام، وهو نوع من الاستمرار لشعر عمر ابن أبى ربيعة، والمهم أن أثر الوليد فى العصر العباسى كان واسعًا عميقًا، لأن العصر العباسى كان معجبًا به يتساوى فى ذلك الخلفاءُ والعامة[٤] والمقصود على وجه التحديد فى فهم معنى

(١) الأغانى ٤/ ٤ ثقافة.

(٢) تاريخ الشعر العربى د. نجيب محمد البهبيتى ص٢٨٧ ط ١٩٥٠.

(٣) السابق ص٢٩٥.

(٤) انظر فى ذلك تاريخ الشعر العربى د. نجيب البهبيتى ص٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٢، ٣٢٣، ٣٢٥

الشعبية لدى الوليد بن يزيد أنها «معالجة العواطف المشتركة الخالصة التى تتوارد على قلوب الناس جميعًا، وتتعلق بتفكيرهم جميعًا، لا فارق فيهم بين عامة وخاصة، ولا تمييز فيهم بين شيعى وأموى، أو أعجمى وعربى، وإنما هى 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 أبى العتاهية؟ الإجابة عن ذلك: لا، إن أبا العتاهية يمتاز فى شعبيته بالشعبية اللفظية أو اللغوية، وكذلك شعبية الفكرة فى قربها وبساطتها، إنه يعمد إلى المعانى والأفكار المطروحة فى طرقات العامة وينتشلها ويستطيع بموهبته النادرة أن يحليها إلى عمل شعرى، يتميز بسهولة اللفظ وحلاوة الإيقاع، وهو فى ذلك يتجاوز التقاليد الفنية فى التصوير والتعبير، ويصبح الشاعر الشعبى فى لفظ عربى وموسيقى تستوعب العروض وتتجاوزه أحيانا.

وأبو العتاهية كان يعرف تمامًا ماذا يعنى، وقد هُوجِم بأنه سوقىّ اللفظ، بالنظر إلى التقاليد الفنية فى التصوير والتعبير الشعرى، حتى لدى المحدثين فى عصره من الشعراء أمثال أبى نواس، وبشار، فقد ذهب سلمٌ الخاسر إلى أبى العتاهية، وأسمعه هذا الأخير مقطوعة هذا مطلعها:

نغّص الموتُ كلَّ لـذةِ عيشٍ ... يـالَقَوْمى للموتِ ما أَوْحـاه[٢]
عجبـا إنّـه إذا مـاتَ مَيْـتٌ ... صـدَّ عنـه حبيبُـه وجَفَـاه

ثم قال أبو العتاهية: كيف رأيتها؟ فقال له سلمٌ الخاسر: «لقد جوّدتها لو لم تكن ألفاظها سوقية. فقال (أى أبو العتاهية): والله ما يُرَغّبنى فيها إلا الذى زهّدك فيها»[٣].

---

(١) السابق ص٣٢٨.

(٢) ما أوحاه: هذا مثل يضرب لمن يعير آخر بعيب هو فيه.

(٣) الأغانى ٩٦/٤ ثقافة.

وفى مواضع أخرى من الأغانى نرى تعليقات حول شعره تقول :

«وكان أصحابنا يقولون : لو أن طَبْعَ 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 فى ساحة الإعجاب المطلق والرضا العميم بعيدًا عن منافسة المنافسين وكيد الكائدين، لأنه يستحوذ على الرضا الشعبى، والأوساط الشعبية لا تدين إلا لفطرتها المتعطشة إلى شىءٍ يشبعها ويستولى عليها، لذلك قال أبو العتاهية لسلم الخاسر : إن الذى زهّدك فيها هو الذى رغبنى فيها، فهو يرغبها لسبب وهدف، ومن ثم كان يتحدى بهذه الملكة الشعبية ويقول : «لو أردت أن أجعل كلامى كله شعرًا لفعلت»[٢].

وبهذه الموهبة الخاصة التى اكتشفها أبو العتاهية فى نفسه - والتى أرضت بل أسعدت جمهوره العريض من الطبقات العامة، وحببته كثيرًا لدى الخاصة من غير المنافسين له، أو المتشددين فى التمسك بالتقاليد الموروثة فى الفن الشعرى - لفت نظر معاصريه، ودارسيه حتى من المستشرقين فهو يتمتع بمنزلة خاصة فى ميدان سهولة اللفظ فى الشعر العربى عند العلامة نيكلسون حيث يرى : أن أبا العتاهية قد برهن للمرة الأولى فى تاريخ الشعر العربى - ويمكن أن يعد ذلك لآخر مرة أيضًا - أنه فى 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 وضيِّعة كما سبق الحديث عن ذلك.

ويلحظ الدارس أن هذه الشعبية الفنية فى شعره وضعته فى مواضع امتحان

---

(١) السابق ٦٤. الفكرة مكررة فى الصفحة فى موقفين مختلفين.

(٢) الأغانى ١٥/٤ ثقافة.

(٣) راجع : Literary History of the Arabs Nicholson, P: 299

حاول هو نفسه أن يتصدى لها ويدفع عنها، وهذا يقودنا بدوره للحديث عن نقطة جديدة فى سماته الفنية الشعبية :

وهى منزعه الخطابى[1]، لأنه يتوجه إلى العامة والخاصة معًا ولغة الخطابة قوية التأثير شديدة الجذب، لها سيطرتها وجلالها فى نفس المتلقى، إذا كان الذى يستخدمها يعرف كيف يحرك الأوتار ويستثير المشاعر والقلوب، وأبو العتاهية كان يتكىء على الوعظ فى شعره، والوعظ فى جوهره أسلوب خطابى.

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 التفكر والالتفات، فيمضى المستمع عنه ولا تزال تلك الإثارات عالقة بنفسه، وكأنها عوض لدى أبى العتاهية الشاعر عن تلك الصور الجليلة والمعانى العويصة التى نجدها لدى الشعراء الكبار الآخرين.

٣ - الصنعة بين الموهبة والاصطناع فى شعره :

إن الفطرة الفنية التى قادت أبا العتاهية إلى تبوُّء الساحة الشعبية، والنفاذ منها إلى ذوق المحدثين وكثير من خاصة المتذوقين للشعر المحبين له، وفى مقدمتهم جملة ممدوحيه، قد جرت عليه ألوانًا من النقد والمنافسة، وجرته بدوره إلى ألوان من ردود الفعل نحاول توضيحها فيما يلى :

(أ) يروى صاحب الأغانى 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 محمود الدش ص٢٨٨ وما بعدها فقد سبق إلى الحديث عنها.

« الحمدُ والنعمةُ لكْ * والملكُ لا شريكَ لكْ * لبيكَ إن الملكَ لكْ »
لقلت فى اليوم عشرة آلاف بيت، ولكنى أقول :

موفٍ على مُهجٍ فى يومِ ذى رَهَجٍ كأنَّه أجلٌ يسعى إلى أمل[1]
ينالُ بالرفْق ما يَعْيا الرجالُ به كالموتِ مُسْتعجلاً يأتى على مَهَلِ
يكسو السيوفَ نفوسَ النَّاكثينَ بِهِ ويجعلُ ٱلْهَامَ تيجانَ القَنَا الذُّبلِ

فقال أبو العتاهية : قل مثل قولى : « الحمد والنعمة لكْ » أقل : مثل قولك : « كأنه أجل يسعى إلى أمل »[2].

وكان أولى بأبى العتاهية أن يقول له شيئاً آخر كالذى قاله من قبل - وسبق ذكره آنفاً - لسلم الخاسر : « والله ما رَغَّبنى فيها إلا الذى زهَّدك فيها » ولكن أبا العتاهية أراد أن يدفع عن نفسه صفة العجز عن مجاراة شعراء العصر فى إخلاصهم لتقاليد فنية ذات طوابع مرعية، حتى فى حداثتهم واقترابهم من العصر، إنهم كانوا يراعون التقاليد الفنية الموروثة فى مسيرة الشعر العربى - وهذا شأن الشعر العربى يمضى إلى الأمام وعنقه ملتفتة إلى الخلف - وأبو العتاهية يريد أن يُثْبت لنفسه أنه مساوٍ لمعاصريه فى ملكاتهم وطريقتهم فى الإبداع، وهو إلى جانب ذلك يتميز عليهم بهذه السهولة أو تلك الشعبية الشعرية، من أجل ذلك كان مُقاوِمًا ومُعانِدًا فى رده على مسلم بن الوليد، ومن الإنصاف أيضًا أن نقول إن مسلم بن الوليد كان كأبى العتاهية متجاوزاً عندما قال : لو كنت أقول مثل قولك، لقلتُ فى اليوم عشرة آلاف بيت. ذلك أن مسلم بن الوليد لم يرزق تلك الطبيعة الشعبية التى 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 أبى العتاهية أمام تلك الصيحات ضده من الشعراء والنقاد فى عصره ممن عابو

---

(١) القصيدة فى مدح يزيد بن مزيد الشيبانى من كبار قواد الرشيد.
(٢) الأغانى ٤/٢٩ - ٣٠ ثقافة.

سهولتَه وبعدَه عن الجزالة، ومن ردود الفعل عنده تلك المحاولات التى برزت فى شعره كرد فعل فنى تتضح فيما يلى :

(ب) توجد فى أشعار أبى العتاهية بعض نماذج شعرية تحاول تكلّف البديع مثل قوله[1].

الدهر ذُو دُوَلٍ، والموتُ ذو عِلَلٍ والمرءُ ذو أملٍ، والنَّاسُ أَشْباه
ولم تَزلْ عِبرٌ فيهنَّ مُعْتَبَرٌ يَجرى بِها قدرٌ، والله أَجْراه

فقد اتجه أبو العتاهية هنا إلى ظاهرة الترصيع[2]، كما اتجه إلى الجناس فى نموذج آخر وهو قوله :

لا تَحقِرنَّ من المعروف أصغَرَهُ أَحْسِنْ فعاقبةُ الإحسانِ حُسْناه

وهذه النماذج وأشباهها تمثل اصطناع الصنعة التى ليست من شأن أبى العتاهية فى إبداع الشعر. ومع ذلك فإننا نجد أنواعاً من الصنعة يهتدى إليها طبعه الفنى حيث كان يلتزم أحيانًا فى شعره حرفًا قبل حرف الروى الأخير وهو ما يعرف بلزوم ما لا يلزم[3] ولكنه ما كان يتعمد ذلك بل كان حسه الموسيقى يهديه إليه. لذا يمكن القول بأن أبا العتاهية قليلا ما كان يلجأ إلى الصنعة تصنّعًا وافتعالا دفاعًا أمام مهاجميه، ولكنه كان فى الأعم الأغلب مستجيبًا 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 فى 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 أمثلته فى القرآن الكريم : « إن الأبرار لفى نعيم، وإن الفجار لفى جحيم » انظر ص ٤٢٢ من خزانة الأدب للحموى طدار البيان لبنان، وانظر قصيدته فى الديوان (ص ٢٤٣) التى مطلعها :

من سالم الناس يسلم من شاتم الناس يشتم

(٣) راجع أيضًا : حياة الشعر فى الكوفة د. يوسف خليف ص ٥٧٣ - ٥٧٤

الأبيات آخذةً بعناق بعضها فى حلقات متواثقة العرى متجاذبة الأطراف، حيث تبدأ الجملة فى بيت وتتم معناها فى البيت التالى، بحيث لو التزمت فواصل الجمل لخرج الكلام عن الشعر إلى أسلوب نثرى موضوعه الغزل، ولنأخذ هذا المثال الصارخ الدلالة :[1]

يا ذا الذى فى الحب يَلْحى، أمَا ... والله لو كَلِفْتَ منه، كما
كلِفْتُ، مِنْ حبٍّ رخيمٍ، لَمَا ... لُمْتَ عَلىَّ فى الحبّ، فذرْنى وما
ألقى، فإنى لستُ أدْرِى بما ... بُليتُ، إلا أنَّنى، بينما
أنا بباب القصرِ، فى بعض ما ... أطوفُ، فى قصرهم، إذْ رَمَى
قلبى غزالٌ، بسهامٍ، فما ... أخْطَا بها قلبى، ولكنَّما
سَهْماهُ عَيْنانِ لهُ، كلَّما ... أراد قَتْلى بهما سَلَّما

هكذا يقدم أبو العتاهية فى هذه المقطوعة على مستوى الشطر الواحد من البيت الواحد الدليل على أنه متمكن غاية التمكن من اللعب بتوزيع اللغة توزيعًا موسيقيًا يُخضع فيه تركيب الجملة الواحدة إلى مدى من التقطيع يصدق معه قوله : «لو ردت أن أجعل كلامى كله شعرًا لفعلت».

ويلفت النظر بصفة خاصة إلى أنه يخرج تمامًا على القافية التقليدية فى نظام القصيدة العربية.

وتلك سمة أسلوبية أبرز دلالاتها هذا التمكن الذى يعلو إلى الموهبة الخارقة فى معرفة أسرار التنغيم والتوزيع الغزير لموسيق الأصوات فى اللغة، إلى الدرجة التى يصبح معها التوزيع لهذا التنغيم نوعًا من اللعب القاسى، ولكنه عميق الدلالة على طبيعة اللغة فى أنها لغة شاعرة ابتداءً من الحرف، إلى الكلمة، إلى الجملة[2] ولعل استخدامه لهذه الطريقة كان نوعًا من التحدى فى إبراز مقدرة لغوية تدل على تمكنه من اصطناع أسلوب لغوى يعجز عنه غيره. لكن

---

(١) الموشح للمرزبانى ص ٢٦١ ط ١٣٤٣ هـ.

(٢) راجع فى هذه القضية : اللغة الشاعرة للأستاذ العقاد، دفاع عن البلاغة أحمد حسن الزيات

الاصطناع والصنعة فى شعر أبى العتاهية لا يشكلان ظاهرة فنية من حيث الكم أو الكيف، ولكنا أشرنا إلى ذلك لتأكيد أن موهبته الشعرية تدور فى فلك الموهبة الشعبية فى إبداع الشعر وتأليفه حتى عندما تصطنع زخرفا خاصا بها فإنا نجده نمطا من اللعب الشعبى باللغة.

وهناك نمط آخر من صناعته اللفظية هو اتجاهه للتأثر بالقرآن الكريم من ناحية اللفظ، ويحكى أنه قال ذات مرة: قرأت بالأمس سورة «عم يتساءلون..»[1] ونجد فى شعره قصيدة تتأثر بالألفاظ والكلمات التى وردت فى هذه السورة الكريمة، فلعل مقولته السابقة كانت تقدمة بين يدى خبر هذه القصيدة ليوضح للمستمع بأنه صاحب موهبة فنية تستطيع الاهتداء نوعًا ما بألفاظ من النظم القرآنى المعجز، وما كان له أن يزيد فى دعواه عن ذلك، والظاهرة من الناحية الفنية تقف عند حدود استخدامه لفواصل ومفردات ورد بعضها - أو ما يُذكِّر به - فى هذه السورة المباركة، والقصيدة التى نعنيها منها قوله:[2]

أَذَلَّ الحرصُ والطَّمعُ الرِّقابا ... وقدْ يَعْفُو الكريمُ إذا اسْتَرابَا
إذا اتَّضحَ الصوابُ فلا تَدعْه ... فإنَّك كُلَّما ذُقْتَ الصَّوابَا
وجدتَ له على اللَّهَوَاتِ بَرْدًا ... كبَرْدِ الماءِ حينَ صَفَا وطَابَا
وليس بحاكمٍ مَنْ لا يُبَالِى ... أَأَخْطأَ فى الحُكومةِ أَمْ أَصَابَا
وإنَّ لكلِّ حادثةٍ لَوقْتًا ... وإنَّ لكلِّ ذِى عَمَلٍ حِسَابَا
وكلُّ سلامةٍ تَعِدُ المَنَايَا ... وكلُّ عِمارةٍ تَعِدُ الخَرابَا
وكلُّ مُمَلَّكٍ سيصيرُ يومًا ... وما ملكتْ يَداهُ معًا تُرابَا
كأنَّ محاسِنَ الدُّنيا سرابٌ ... وأىُّ يَدٍ تناوَلتِ السَّرابَا

---

(١) الخبر فى الأغانى ٤/٣٦ ونصه: «قرأت البارحة (عم يتساءلون) ثم قلت قصيدة أحسن منها»، ولكن الملاحظ أن أخبار زندقته فى الأغانى تحمل ما يدل على أنها من باب التشنيع ومنها هذا الخبر. والمقبول أنه قال ذلك وقصد أنه تأثر بها فى فنه الشعرى. ونص القصيدة ينفى صحة ما ينسب إليه من كفر فى رواية الأغانى.

(٢) الديوان ص ١٤.

فيا عَجَبًا تموتُ وأنتَ تَبْنِى ... وتَتَّخِذُ المصَانِعَ والْقِبَابَا
أَلَم تَرَ أَنْ غُدْوَةَ كُلَّ يَوْمٍ ... تَزِيدُكَ مِنْ مَنِيَّتِكَ اقْتِرَابَا
يُدَبِّرُ مَا تَرَى مَلِكٌ عَزِيزٌ ... بِهِ شَهِدَتْ خَوَادِثُهُ وَغَابَا

والقصيدة تقع فى تسعة وعشرين بيتًا والسمة الفنية تقف عند حدود نظره اللفظى فى ألفاظ وردت فى سورة «عم يتساءلون..»، وأبو العتاهية فيما يبدو كأنما يريد أن يلفت النظر إلى أنه فى نسيجه اللفظى لقصائده كان يستطيع الاهتداء بالوقوف عند ألفاظ وفواصل وردت فى سورة معينة، وهذا النوع من الاقتباس اللفظى من شأنه أن يرفع منزلته الفنية فى نظر مستمعيه، وكأنما كان أبو العتاهية يدفع عن السهولة التى اتهم بها لدى بعض الشعراء والنقاد، وكأنما يقول هذه سهولة عصية عليكم، وهى فى بدعها الفنى تضع أمام ناظريها ألفاظًا عِذَابا وردت فى آى القرآن الكريم وسوره، لاسيما المكية منها لما تتميز به من جرس إيقاعى خاص بها.

٤ - الموسيقى فى شعره:

يقول صاحب الأغانى: «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 الأغانى قوله: وله أوزان لا تدخل فى العروض»[٣].

ومن أوزانه التى لا تدخل بحور الخليل بن أحمد تلك الأبيات التى قالها تنغيمًا مع صوت مِدَقَّةِ القصار ومنها:

لِلْمَنُونِ دَائِرًا ... تٌ يُدِرْنَ صَرْفَهَا
هِنَّ يَنْتَقِينَنَا ... واحِدًا فَوَاحِدَا

---

(١) الأغانى ٤/٤ ثقافة.
(٢، ٣) الأغانى 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 الكَدِين»[١].

وجرى شعره فى الأوزان المحدثة كالمتدارك الذى استدركه الأخفش على الخليل حيث لم يذكره من جملة البحور ووزنه الصحيح (فاعلن) أربع مرات، والقطع فى حشو هذا البحر جائز، وقد يعبر عنه بالتشعيث أو بالإضمار بعد الخبن وشاهده:

مَالِى مالٌ إلَّا دِرْهَمْ أَوْ بِرْذَوْنِى ذاكَ الأدْهَمْ[٢]

فوزنه «فَعْلُنْ» أربع مرات، وقد جاء منه فى ديوان أبى العتاهية مثل قوله:[٣].

هُمُّ القاضِى بيتٌ يُطْرِبْ قالَ القاضِى لَمَّا عُوتِبْ
ما فى الدّنيا إلا مُذْنِبْ هذا عُذْرُ القاضِى واقْلِبْ

فهو على «فَعْلُنْ» أربع مرات أيضًا[٤].

ومن نماذج خروجه على العروض أيضًا قوله:[٥]

عُتْبُ ما لِلخيالِ خبّرنى ومَالِى
لا أراه أتانِى زائرًا مُذْ لَيالِى

(١) طبقات الشعراء لابن المعتز ص٢٢٩ - ٢٣٠ تحقيق عبد الستار فراج، وانظر الشعر والشعراء لابن قتيبة ص٤٩٧ ط ١٩٠٤ وبينهما خلاف فى النص الشعرى. (الكدين: مدقة القصار).

(٢) راجع: العروض والقافية لعبد السلام الشراق ص٥٦ - ٥٧ ط ١٩٤٩.

(٣) الديوان ص٣٤٤ ط ١٩٠٩.

(٤) يريد بكلمة «واقلب» أنه إذا قلبت لفظة «عذر» بالتصحيف تصير «غدر» انظر الديوان ٣٤٤ط ١٩٠٩، وليس صحيحًا ما قيل من أن هذا الوزن لم يذكره الخليل ولا غيره من العروضيين، انظر أبو العتاهية د. محمد محمود الدش ص٢٨١. والصحيح أن الأخفش ذكره واستدركه على الخليل بن أحمد.

(٥) الشعر والشعراء ص٤٩٨ ط ١٩٠٤ يلاحظ أن الوزن هنا فاعلاتن، فعولن، وفاعلاتن فعولن. وهذا الوزن ليس مجزوءا للمديد أو الرمل، وبذا يكون خارجا عن عروض الخليل.

لَـــوْ رآنى صـــديقٌ رقَّ لـــى أو رثـــالى
أو يَـــرانِى عـــدوّى لَان مـن ســوء حَـالِى

ولم يكن يحرك أبا العتاهية فى تجديداته فى الوزن ثورة على الموروث أو تنكر له أو عزوف عنه، ولا حتى رغبته فى إظهار مهارة، بل غـزارة طبعه الموسـيقى كانت تدفعه لإبداع كلام موزون منغوم يشـاكل الشـعر ويشـابهه تمـامًا، ثم كان يحدث بعد ذلك اكتشاف هذه الأوزان عند العارفين بتفـاصيل الأوزان الشـعرية فى عروض الخليل بن أحمد، ولا شك أن أبـا العتـاهية كان يشـعر أمـام ذلك بالغبطة والسرور، لأنه يضيف إلى موسيقى الشعر العربى أوزانًا جـديدة ومـن ثم قال: أنا أكبر من العروض.

وانطلاقًا من تلك الحاسة الموسيقية المتـدفقة لـديه كان خـروجه على الـتزام القافية فى مزدوجته المعروفة بذات الأمثال والتى سبق الاستشهاد بها ومطلعها:

حَسْـبُك ممـا تَبْغَيـهِ الْقـوتُ مـا أكثَر القـوتَ لِمَنْ يمـوتُ[1]

وكذلك خروجه على نمط القافية فى تَضْمينه الملفـت للنـظر الـذى سـبق الاستشهاد به فى مقطوعته التى مطلعها[2]:

ياذَا الَّـذى فى الحـبّ يَلْحَى، أمـا والله لـو كَلِفْـتَ منـه، كَمَا
كَلِفْـتُ مـن حـبٍّ رخـيم، لَمَا لُمْتَ علىَّ فى الحـبِّ فَـذَرْنِى ومَـا

فهو فى هذين النموذجين يخرج على القافية تارة بإهمال التزامها وأخرى بإهمال نظامها المعروف وإخضاعها لنظام جديد هو أشق أداءً ولـكنه اصـطدام بـالمألوف المأنوس المتّبع فى ذلك.

وتلك الطاقة الفنية فى إحـاسه بالإيقاع الموسيقى فى اللغة هى الـتى جعلتـه يحسّ بالبعد الموسيقى فى لغة الخطاب اليومى أو ما نسميه لغة العـامة والبـاعة،

---

(١) الديوان ص ٣٦١ ط ١٩٠٩.
(٢) الموشح للمرزبانى ص ٢٦١ ط ١٣٤٣ هـ.

يروى صاحب الأغانى[١] عن شيخ من أهل بغداد قال: «قال أبو العتاهية: أكثر الناس يتكلمون بالشعر وهم لا يعلمون، ولو أحسنوا تأليفه كانوا شعراء كلهم. قال فبينا نحن كذلك إذ قال رجل لآخر عليه مسح[٢]:

ياصاحبَ المِسَح تَبِعْ المِسَحا

فقال لنا أبو العتاهية: هذا من ذلك، ألم تسمعوه يقول: (ياصاحب المسح تبع المسحا) قد قال شعرا وهو لا يعلم، ثم قال الرجل:

تعالَ إنْ كنتَ تريدُ الرِّبْحا

فقال أبو العتاهية، وقد أجاز المصراع بمصراع آخر وهو لا يعلم.

ومن هذه الغزارة فى طبعه بالإحساس الموسيقى كان يقع فى رذيلة نظم الكلام المنثور، وقد علّق عليه جامع ديوانه الأب لويس شيخو اليسوعى بقوله: «وكان أبو العتاهية لا يكاد يخلى شعره مما تقدم من الأخبار والآثار، فينظم ذلك الكلام المنثور، ويتناوله أقرب مُتَناوَل، ويسرقه أخفى سرقة، ومن رثائه البارد المستهجن ما رواه عنه أبو هلال العسكرى فى سعيد بن وهب:

مات والله سعيدُ بْنُ وَهْبِ رَحِمَ الله سعيدَ بن وَهْبِ
يا أبا عُثْمان أبكيتَ عَيْنِى يا أبا عثمانَ أوجعتَ قَلْبِى»[٣]

وشاهد ذلك كله تلك الموهبة الفريدة فى الإحساس بالتوزيع الموسيقى داخل التراكيب اللغوية على شتى مستوياتها العالية والهابطة، وهذا يدل على موهبة فريدة وطبع غزير هو الذى مكن أبا العتاهية من تلك التجديدات الموسيقية، وأوقعه أحيانًا فى تلك الهنات النظمية.

لكن المهم فى سعة طاقته الموسيقية تلك الأصالة فى الاستخدام الموسيقى

---

(١) الأغانى ٤/٤١ ثقافة.

(٢) المسح: كساء من شعر كثوب الرهبان.

(٣) الديوان ص ٣٥٣ ط ١٩٠٩.

الغزير فى شعره، وكثيرًا ما نجد لديه التماوج الداخلى فى موسيقاه أو ما نسميه عادة بالموسيقى الداخلية، ومن ذلك قوله[1]:

الدَّهْرُ ذُو دُوَلٍ والموتُ ذُو عِلَلٍ والمرءُ ذُو أَمَلٍ والنَّاسُ أَشْبَاهُ
ولم تَزلْ عِبَرٌ فِيهِنَّ مُعْتَبَرٌ يَجْرِى بها قدرٌ والله أَجْرَاهُ
يَبْكِى ويضْحَكُ ذو نَفْسٍ مُصَرَّفةٍ والله أَضْحَكَهُ والله أَبْكَاهُ

والقصيدة طويلة وهى من بحر البسيط، ويحس القارئ لها من خلال الإيقاع الصوتى بجرس زائد ووقفات منغمة 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 الإيحاء على نحو ما سوف نجد ذلك فى سينية البحترى، وما سوف نفصله هناك عن المعنى الفنى للموسيقى الداخلية، مع ملاحظة أن الإيقاع والموسيقى الداخلية هنا أبرز عناصرها التماوج الموسيقى فى اللفظ لاسيما فى وحدة الجمل الصوتية مثل: الدهر ذو دولٍ / والموت ذو علل / والمرءُ ذو أملٍ / والناس أشباهُ / ولم تزلْ عِبرٌ / فيهنّ معتبرٌ / يجرى بها قدرٌ / والله أجراهُ /، ولا شك أن الحاسة الموسيقية عند أبى العتاهية قد نمَّاها وصقلها حبه للموسيقى والغناء وإقباله عليهما 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.

---

(١) الديوان ص٢٩٢ - ٢٩٣.

المبحث الثالث

ثلاثة من شعراء الاتجاه إلى التعميق والإثراء الفنى

١ - أبو تمام
حبيب بن أوس الطائى
(١٨٨ هـ - ٢٢٨ هـ)

يقول صاحب الأغانى هو «من نفس طيىء صليبة مولده ومنشؤه بناحية مَنْبج[١] بقرية منها يقال لها جاسم، شاعر مطبوع لطيف الفطنة دقيق المعانى غواص على ما يُستصعب منها، ويعسر متناوله على غيره»[٢].

وقد اختلف فى سنة مولده، فقيل 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 يونانى، وأن هذا الرجل كان يبيع الخمر فى دمشق وأن ابنه نشأ فى حجره نصرانيًا، ولكنه أسلم بعد ذلك وذهب إلى مصر وبقى فيها فترة غير قليلة.

«ونصرانية أبيه - إن صحت - لا تنفيه من العرب، ولا من طَيّىء، فقد كانت النصرانية شائعة من قديم، وجمهور من ترجموا له من الثقات يذهبون إلى أنه طائى صليبة، ويشهد لذلك فخره العارم بطيىء، وأنه اختار منها أكثر

---

(١) صليبة: خالص النسب، ومنبج: فى شمال سوريا.

(٢) الأغانى ١٦/٣٠٣.

(٣) راجع دائرة المعارف الإسلامية، ترجمة أبى تمام وراجع الصول ص ٢٤٦ والنجوم الزاهرة ٢/٢٦١.

(٤) من حديث الشعر والنثر د. طه حسين ص ٩٣.

ممدوحيه، ونوّه تنويهًا عظيمًا بمن سجلوا لها فى عصره أمجادًا حربية، مما يدل على أنه طائى عريق وعربى أصيل»[١].

وكما تضاربت الآراءُ فى مولده، وفى تحديد ديانة والده تضاربت كذلك فى نشأته فقيل، ولد فى دمشق ثم حضر إلى مصر، وقيل إنه نشأ بها يسقى الناس فى مسجدها الكبير - ويقال إنه نشأ بدمشق وأن أباه كان عطارًا بها وأنه ألحق ولده بحانوت حائك يُحسن حياكة الثياب، ولكن المهم فى ذلك كله أن أخباره تدل على أنه منذ طفولته كان يختلف إلى حلقات العلم بالمساجد ينهل منها علمًا وفكرًا، وأدبًا، وسرعان ما تنبهت ملكته الفنية، وتفجّر ينبوع الشعر فى نفسه، وتعددت رحلاته وسياحته المتصلة بين مصر والشام والعراق، واتصل بالمعتصم والواثق، وأحمد بن المعتصم، وكذلك اتصل بالوزراء: أحمد بن داود، ومحمد بن عبد الملك الزيات، وبجماعة من كبار الكتاب منهم: الحسن بن وهب، والحسن بن رجاء، وتجوّل فى أطراف الأقطار الاسلامية فذهب إلى الجزيرة، وإلى أرمينية، وخراسان والحجاز، وكما يقال عنه كانت أوطانه ظهورَ العيس، ويقول أستاذنا الدكتور طه حسين: «ومما لا شك فيه أن هذا السَّفر المتصل إذا صادف عقلاً كعقل أبى تمام، وقلبًا كقلبه، وشعورًا رقيقًا حادًا كشعوره، ترك فى هذا العقل، وفى هذا القلب والشعور أشد الأثر وأحدّه، وظهر هذا كله فى شعره»[٢].

ونحن لن نُسْرف فى السيرة الشخصية لأبى تمام، لأن السيرة الشخصية لهذا الرجل تهمنا أكثر ما تهمنا فيما يتصل بتكوين شخصيته فى طبعه وخلائقها ومكوناتها التى أبدعت منه شاعرًا فذًّا متميزًا فى تاريخ الشعر العربى، وتهمنا أيضًا فى تصوّر رأى معاصريه وخالفيهم، لأن هذا الشاعر الفذ تعرض

---

(١) العصر العباسى الأول د. شوقى ضيف ص ٢٦٩ ط ٧ للمعارف.

(٢) من حديث الشعر والنثر د. طه حسين ص ٩٩ - ١٠٠ ط ١١ المعارف.

لطرفين متباعدين من التعصب، له والتعصب عليه، ويعنينا بعد ذلك أن نضع أيدينا على أبرز السمات الفنية التى تميز بها.

السمات الشخصية التى تميز أبا تمام:

تجمع أخبار أبى تمام على أنه رجل حاد الذكاء، ويقولون عنه إنه كان يُحسّ الشىءَ قبل أن يقع، وكان لا يُمهل من يتحدث إليه حتى يتمّ حديثه، فما يكاد المُتحدث يبدأ حديثه حتى يفهم أبو تمام مراده لدرجة أنه يُتمّه له.

وهناك حكايات مشهورة تدل على توقد ذهنه وحضور بديهته ومن ثم كان قادرًا على أن يُفحم الذين يتطاولون عليه بقصد إحراجه والنيل منه، لا سيما فى مواقف صعبة يكون فيها أبو تمام قد حمى وطيس نفسه فى إلقاءِ مدحته بين يدى ممدوحه، فإذا بالاعتراضات تقاطعه، فلم يكن يستسلم لشىءٍ منها ولم يكن ينال منه خصمه، بل كان أبو تمام بقوة عارضته يفحمه، من ذلك هذه القصة الشهيرة التى كنا نحفظها صغارًا.

كان أبو تمام ينشد مدحته بين يدى أحمد بن المعتصم وهى السينية التى مطلعها[1]:

ما فى وقُوفك ساعةً من بَاسِ ... نَقْضى ذِمامَ الأرْبُعِ الأدْراسِ
فلعلَّ عينَك أن تُعين بمائِها ... والدّمع منه خاذِلٌ ومُواسِ
لا يُبْعِدُ المشتاقَ وسنانُ الهوى ... يَبِسُ المدامع بارِدُ الأنْفاسِ

حتى وصل إلى قوله:

إقْدامُ عمرٍو فى سماحةِ حاتمٍ ... فى حِلْم أحنفَ فى ذكاءِ إياس

فإذا بالفيلسوف يعقوب الكندى يقاطعه قائلًا: الأميرُ فوق من ذكرت: فأجابه أبو تمام على البديهة:

(١) ديوان أبى تمام بشرح الخطيب التبريزى تحقيق د. عبده عزام ٢٤٢/٢ قطعة ٨٥ ط وانظر، طبعة نظارة المعارف مراجعة محيى الدين الخياط ص ١٩٧٢، وطبعة دار الشعب ببيروت تعليق د. شاهين عطية ص ١٥٢.

لا تُنْكِروا ضَرْبِـى لـه مَـنْ دونَـه مثـلاً شرودًا فى النَّـدى والبـاسِ
فـالله قـد ضربَ الأقـلَّ لنـورِه مثـلاً مـن المِشْـكاةِ والنِبْـراس[1]

وإلى جانب ذلك كله كان أبو تمام حاد الشعور، وهذا سبب من أسباب قوة شخصيته وشدة استعلائه، لدرجة أن كثيرًا مما سنقف عليه من صفات القوة والعنف فى شخصية المتنبى تُرجعها بعض الدراسات إلى أنه كان يقلد فيها صفات القوة والعظمة عند أبى تمام[2]، وهذه قضية نسوقها هنا لندلل بها على أنَّ نفاذ شخصية أبى تمام كان أمرًا بعيد المدى، لدرجة أن هذه الحدّة فيه كانت سيرة تُحتَذَى ممن يروقهم هذا النوع من السلوك فى تأكيد شخصيتهم ونفاذها والتحدى بها، ومع ذلك لا أُسلّم شخصيا بهذه المقولة عن المتنبى.

ويمتاز أبو تمام أكثر ما يمتاز بالعمق الذهنى الذى لم نر لونه ومزاجه لغيره من شعراء العربية، اللهم إلا فى عصرنا الحديث، فقد رأينا ضريبه وقرينه فى ذلك أُستاذَنا عباس محمود العقاد، وهو تشابه فى المنزع مع اختلافٍ فى طبيعة الثقافة ونوع الاهتمام. إن التفلسف فى الشعر كان أمرًا بعيد المدى عند أبى تمام، فى استقصاءِ المعانى والإغماض فيها نتيجة الإغراق فى توليدها، ونتيجة الإغراق فى البحث عن مُشاكِلها وضَرِيبِها، ونتيجة التَّطوح بها فى إدراك علاقات ليست مطروقة من قبل، وليست واضحة عند إرادة تقصِّيها والتنبه إليها، أما العقاد فكان عمقه نتيجة ثقافة وتأمل يضربان به فى وادٍ أكثر خصوبة وعطاءً[3] ولكنه نفس الوادى الذى ضرب فيه أبو تمام من قبل بزاد ثقيل من ثقافة عصره وعمق ذهنه وبعد تأمله وتقاليد مجتمعه فى ضرورة الارتباط بشعر المدح بابًا للمجد وللحياة.

وهذا التعمّق من أبى تمام كما يقول أُستاذنا الدكتور طه حسين: «من مزايا أبى تمام ومن عيوبه فى وقت واحد، من مزاياه لأنه من أظهر الدلائل على قوة

(١) راجع فى هذا الخبر: العمدة لابن رشيق ١٩٢/١ ط ٤ تحقيق محيى الدين دار الجيل بيروت
(٢) راجع: العصر العباسى الأول د. شوقى ضيف ط ٧ ص ٢٨٠.
(٣) راجع نماذج فى دراسة شعر العقاد فى كتابى: قراءة فى الشعر العربى الحديث ط مكتبة الشباب.

العقل، ومن أحسن الوسائل لفهم الأشياء، ومن أقوم الطرق التى تحول بين الإنسان وبين الخطأ فى الفهم، وفى التقدير، ولكنه فى الوقت نفسه كان يضطره إلى ألوان من الإغراب فى المعانى وفى الألفاظ أيضًا فكان يصل إلى أشياء لم يتعود الناس أن يرَوْها، ولا أن يصلوا إليها، كان يُدهش الناس بما يظهر من هذه المعانى المختلفة ثم كانت تُعْوِزه اللغة أيضًا.

«كان الناس قد تعودوا أن يَدلُّوا باللغة على معانٍ قريبة لا سيما فى الشعر، وكانوا قد ألفوا - ولا سيما فى هذا العصر - أن يجدوا التعمق والتقصى وتخيّر الألفاظ والمعانى الجديدة عند الفلاسفة وعند المتكلمين، فلما رأوه عند شاعر كأبى تمام يجد من اللغة مشقة فيتكلف بعض الغريب، أو يُحمِّل الألفاظ أكثر مما تحمل، وجدوا فى ذلك حرجًا ومشقة، ولذلك أنكروا على أبى تمام هذا الإغراب وهذا التكلُّف فى التعبير، فقد كان إذن هذا الذكاءُ الحاد مصدر مزية ومصد عيب يأخذون به أبا تمام»[1].

ومن أخبار أبى تمام أنه عندما نظر يعقوب الكندى فى شعر أبى تمام قال: «هذا رجل يموت قبل حينه لأنه حمل على كيانه بالفكر»[2] وهى قولة من رجل لايحب أبا تمام، ومع ذلك يلفت نظرَه هذا التميّزُ فيه.

والحق أننا عندما نُراجع الموازنة للآمدى فإننا نرى عجبًا من الهجوم على أبى تمام ونقده فى مئات من أبياته التى قالها، كما نجد سعة فى اختيار الجيد مما قال، ولكن الواضح أنه فى حوالى مائة وأربعين عامًا بعد أبى تمام (حيث توفى الآمدى ٣٧٠ هـ) كانت هناك دراسات مفصلة تقارن بين أبى تمام والبحترى، وكانت تستقصى شعر أبى تمام بالنقد والتحليل فى مفردات وجزئيات من النظر النقدى، تدل على أن الذوق العربى الغالب لم يرض عن طريقة أبى تمام فى التّعمق وكدِّ الذهن، أو لم يرض عن إقرار هذا التشكيل الفنى الذى لا يناسب جماليات اللغة العربية، فى الإبداع الشعرى الذى يحتفى أول ما يحتفى

(١) من حديث الشعر والنثر د. طه حسين ص ٩٧.

(٢) الموشح للمرزبانى فى ص ٢٩٤ ط ٢ السلفية.

بالسمات البيانية المشرقة ذات الرنين العذب والجرس الأخّاذ، والمضمون السَّمْح، أما أن يَضيع البعدُ البيانى ونَجِدُّ فى البحث عن المضمون، فإن مذاق الشعر وجمالياته العربية لم تألف هذا ولم تَسبق إليه، ومن ثَم قال ابن الأعرابى - وقد أُنشِد شعرًا لأبى تمام «إن كان هذا شعرًا فما قالته العرب باطل»[1] ومن ثم كان ميزان البحترى أرجح لدى كثرة من متذوق الشعر العربى ومحبيه، فما أنْ جاء عصرنا الحديث وعمقت الثقافة لدى المفكرين من الأدباء والنقاد حتى استرد أبو تمام كثيرًا من حقه الذى ضاع منه، ومع ذلك فهناك قدر مشترك سوف يبقى موضع اتفاق بين الناقد المحدث والناقد العربى القديم فى أخذ أبى تمام بشىء من تشكيلاته اللغوية، وغموض مضمونه، أو ضآلة وزنه إزاء هذا الإغراب وذلك التعقيد، ولكنه قدر مهما بلغ لا يمثل عبئًا على التراث الفنى لأبى تمام.

ولكن رأى الآمدى لم يكن وحْدَه فى الساحة فقد سبقه أبو بكر الصولى (المتوفى ٣٣٦ هـ) وأخرج كتابه «أخبار أبى تمام» وفيه دافع دفاعًا مجيدًا 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 طِماحِه إلى ركوب المخاطر فى سبيل آماله وأمجاده فيقول:[2]

---

(١) الموشح للمرزبانى 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.

ذَرينى وأهوالَ الزمانِ أفانِها ... فأهوالُه العُظمى تَليها رغائبُه[١]
ألَمْ تعْلمى أن الزِّماع على السُّرى ... أَخُو النُّجْحِ عنْد الحاذقاتِ وصاحبُه[٢]
دعينى على أخلاقِيَ الصُّمْلِ التى ... هَى الوَفْرُ أو سربٌ تَرِنُّ نوادبه[٣]
فإن الحُسام الهِنْدوانىَّ إنما ... خشونتهُ ما لم تُفَلِّلْ مَضَارِبُه[٤]

وهو يعرف جيدًا أن ماأحرزه من مجد ومتاع ومنزلة إنما حصل عليه بشدة الجلاد وطول الصبر على المكاره فيقول[٥] :

ولكنَّنى لم أَحْوِ وفْرًا مُجمَّعًا ... فَفُزْتُ به إلا بشملٍ مُبَدَّد[٦]
ولم تُعْطنى الأيامُ نومًا مسكِّنًا ... ألَذُّ به إلا بنومٍ مُبَدَّدِ

وهو يقاوم كل إغراءٍ يمكن أن يقعد به عن ركوب الصعاب والهجوم على المخاطر، ومن ثم ينادى المرأة فى حياته قائلاً :

ذاتَ الثنايا الغُرِّ لا تَتَعَرضِى ... عند الفراقِ بمقْلتين وجيد
ما أبيضّ وجْهُ المرءِ فى طَلبِ العُلا ... حتى يُسوَّدَ وجهُه فى البيد

وفيما يرويه صاحب الأغانى ما يدل على مدى اعتزاز أبى تمام بنفسه ومبالغته فى تقديرها وقدرها، يقول[٧] : «لما قدم أبو تمام إلى خراسان اجتمع الشعراءُ إليه وسألوه أن ينشدهم فقال وعدنى الأمير أن أنشده غدًا وستسمعوننى. فلما دخل على عبد الله أنشده :

أهُنَّ عوادى يوسفٍ وصواحِبُهْ ... فعزْمًا فقدْمًا أدرك السؤْلَ طالبُه

(١) ذرينى : اتركينى. تليها : تتبعها. الرغائب : المطالب.
(٢) الزماع : العزم. السرى : سير الليل.
(٣) الصمل : الشديدة. الوفر : الكاملة. السرب : القطيع.
(٤) تفلل : تثلم. مضاربه : حدوده.
(٥) أخبار أبى تمام للصولى ص ٦٠ بتحقيق خليل عساكر وآخرين ط المكتب التجارى ببيروت وص ١٠٠ من الديوان طبع نظارة المعارف وص ٩٠ من الديوان ط دار الصعب ببيروت.
(٦) الوفر : المال الكثير.
(٧) الأغانى ٣٠٨/١٦، وانظر الديوان ط نظارة المعارف ص ٤٣ ط دار الصعب د. شاهين عطية ص ٤٣.

فلما بلغ قوله :

وقَلْقلَ نـابى مـن خـراسان جـاشُها ... فقلتُ اطمئنى أَنْضرُ الروض عـازِبُه[١]
وركْبٍ كأَطـرافِ الأَسـنَّة عـرَّسُوا ... على مثْلها والليـلُ تَسْطو غياهِبُه[٢]
لأَمـرٍ عليهـمْ أن تتـمَّ صُـدُوره ... وليس عليهـم أن تتـم عـواقبُه

فصاح الشعراءُ بالأَمير أبى العباس : ما يستحق مثل هـذا الشـاعر غيـرُ الأمير أعزه الله، وقال شاعر منهم يعرف بالرِّياحى : لى عند الأمير أعزه الله جائزة وعَدَنِى بها، وقد جعلتُها لهذا الرجل جزاءً عن قوله للأمير، فقال لـه بل نُضعفها لك، ونقوم بما يجب له علينا فلما فرغ من القصيدة نثر عليه ألف دينار، فلقطها الغلمان، ولم يمسّ منها شيئًا فوجَد عليـه عبـد الله، وقال : يترفع عن برّى، ويتهاون بما أكرمته به.

فأبو تمام ترفع عن الألف دينار تُقدم له لأنه يرى نفسه أكبر من ذلك منزلة وتقديرًا.

وهو نفسه يعرف مدى رفعة فنه، ويفتخر على ممدوحه بعلو فنه ورفعته، ويقول معنى ما أظن أن شاعرًا قبل أبى تمام كان يتجه إلى قوله بهذا الأسلوب العلمى حيث يقول[٣] :

خُـذْها مغـرَّبةً فى الأرض آنسـةً ... بكلِّ فهـم غـريبٍ حيـن تَغْتَـربُ
مـن كلِّ قـافيةٍ فيهـا إذا اجتُنِيـتْ ... من كلِّ ما يَشْتَهِيه المُـدْنَف الـوَصِبُ[٤]
لا يَسْتَقى من حَفِير الكُتْبِ رونقُهـا ... ولم تَزَل تَسْتَقى من بَحْرها الكُتبُ
حسـيبةٌ فى صَمِيم المـجْد منْصـبُها ... إذْ أكْثر الشـعْرُ مُلقًى مـالَهُ حَسَـبُ

ويمكن القول بأن أبا تمام كان يتمتع فى الجزء العام من شخصيته بطابع

---

(١) نابى : نافى المسـة. الجأش : القلب. عازبه : بعيده.
(٢) عرسوا : نزلوا ليلاً. غياهبه : ظلامه.
(٣) الديوان طبعة نظارة المعارف ص ٥٠ - ٥١ وط دار الشعب د. شاهين عطية ص ٤٩.
(٤) المدنف : المريض. الوصب : الموجع.

مترفع، كان عزة وأنفة واعتداد بنفسه يصل إلى حد الكبر، فهو يجالس العظماء من ذوى المنزلة والجاه، ويمدحهم فى اعتزاز ودون تزلف لهم، وهو يعرف درجة الارتفاع التى يتميز بها فنه ويعلم أنه منفرد بين شعراءِ عصره بل بين شعرا العربية، ولذا فهو يبالغ فى تقدير جوائزه وصلاته، ويرى التهاون فيها اعتداءً على قدره الشخصى ومقامه الفنى.

ولا شك أن روح المغامرة كانت تسنده فى كل مطامحه، وأيضًا فإن طِماحه الشديد فرض عليه عدم الاستقرار ودوام الرحلة، وهو يربح فى أسفاره وصلاته المال الكثير والصلات الوافرة، حيث كانت تصل إثابته عن القصيدة إلى خمسين ألف درهم[1] إلى جانب انتشار صيته ورفعة مجده، بين الشعراء والعلماء الذين يجتمعون إليه فى كل واد ينزل به، ليتعرفوا تلك الظاهرة الفنية التى طوَّف خبرها البلاد.

وإلى جانب ذلك كان لشخصية أبى تمام وجه آخر يظهر عندما يخلو إلى نفسه، ويبيح لها الارتواءَ من لذاتها، حيث كان مغرمًا بالطرب والشراب يقول عنه المسعودى[2]: «وكان خليعًا ماجنًا فى بعض أحواله، وربما أداه ذلك إلى ترك موجبات فرضه، تماجنًا لااعتقادًا».

وكان كريمًا متلافًا، يحب الألفة، ويرعى حقوق الصداقة، دمث الأخلاق.

أبو تمام والتراث الشعرى:

تدل أخبار أبى تمام على أنه أطال النظر فى التراث الأدبى عامة والشعرى منه بصفة خاصة، ويبدو أن تعمقه وحرصه على التشبع بالتراث والتزود منه هو الذى جعله يفتح بابًا جديدًا فى تاريخ الشعراء، حيث رأيناه يتجه إلى

---

(١) راجع فى ذلك ما رواه الأغانى ٣٠٩/١٦. وراجع الصولى.

(٢) مروج الذهب ٦٨/٤ بتحقيق محمد محيى الدين ط ٤. هناك خلاف بين المراجع فى حبه للشراب، ولعله كان يشرب النبيذ فقط أخذًا بمذهب أبى حنيفة فيه.

تأليف كتب موضوعها اختيار المجموعات الشعرية ذات القيمة الأدبية العالية وهى[1] :

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 أطال صحبة الشعر والشعراء، ولعل هذا هو ما دعا « الأمدى » وغيره إلى البحث عن سرقات أبى تمام، لأن أبا تمام نتيجة صلته الشديدة بالتراث الشعرى، كان توقفه المعانى والصور والأخيلة وكان يعمل فيها ذهنه الجبار، ثم يستدرك عليها بما يراه إضافة أو عمقًا أو تصحيحًا، ولعل تَروِّى أبى تمام فى فهم الشعر السابق عليه ثم إدراكه لعمق إضافاته هو الذى جعله يقول عن قصائده البيت الأنف الذكر :

لا يستقى من حفير الكتْبِ رونَقُها ولم تزلْ تستقى من بحرها الكتُبُ

الخصائص والسمات لفنه الشعرى :

فى البداية لا مناص من توضيح أبرز آراءِ القدماءِ فى مذهبه الفنى. ومن أبرز المؤلفين القدماء الذين عنوا بأبى تمام : الحجةُ الثَّبت « أبو بكر محمد

(١) راجع تاريخ الأدب العربى : حنا الفاخورى ص ٤٨٣ - ٤٨٤ ط البوليسية لبنان.

بن يحيى الصولى»[1] المتوفى ٣٣٦ هـ، وقد كتب رسالة مطولة إلى «أبى الليث مزاحم بن فاتك» يحدثه فيها عن موقف الناس من شعر أبى تمام، وخلاصة ما أطال شرحه وتحليله فى هذه الرسالة: أن الناس قسمان: قسم يرفعه ويقدمه، وقسم يعيبه وينتقصه، 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[2].

يقول الصولى فى رسالته: «وعجبتُ من افتراق الناس فيه، حتى ترى أكثرهم، والمقدم فى علم الشعر وتمييز الكلام منهم، والكامل من أهل النظم والنثر 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 فيجعله نسيج وحده، وسابقًا لا مساوى له.

«وترى بعد ذلك قومًا يعيبونه، ويطعنون فى كثير من شعره ويسندون ذلك إلى بعض العلماء، ويقولون[3] بالتقليد والادّعاء إذ لم يصح فيه دليل، ولا أجابتهم إليه حجة... وما يتضمَّنُ أحد منهم القيام بشعره، والتبيين لمراده، بل لا يجسر على إنشاد قصيدة واحدة له، إذ كانت تهجم - لابد - به على خبر لم يرْوه ومثل لم يسمعه، ومعنى لم يعرف مثله»[4].

ثم يواصل شرح فكرته فى موضع آخر فيقول[5]: «أما ما حكى عن بعض العلماء فى اجتناب شعره وعيبه، ولا أسمى منهم أحدًا لصيانتى لأهل العلم جميعًا... لأن أشعار الأوائل قد ذُلِّلت لهم، وكثرت لها روايتهم، ووجدوا أئمة قد ماشوها لهم، وراضوا معانيها فهم يقرءُونها سالكين سبيل غيرهم فى تفاسيرها واستجادة جيدها وعيب رديئها.

---

(١) راجع كتابه: أخبار أبى تمام. تحقيق خليل عساكر وآخرون ط المكتب التجارى بيروت. وسوف نحيل عليه بلسم الصولى فيما يلى.

(٢) راجع الصولى ص ٣ ومابعدها.

(٣) الكلمة بالأصل «ويقولونه».

(٤) الصولى ص٣ - ٤.

(٥) الصولى ص١٤ - ١٥.

«وألفاظ القدماء وإن تفاضلت فإنها تتشابه، وبعضها آخذ برقاب بعض، فيستدلون بما عرفوه منها على ما أنكروه، ويقوّون على ضَعْبها بما دلّلوه، ولم يجدوا فى شعر المحدثين مذ عهد بشار أئمة كأئمتهم، ولا رواة كرواتهم، الذين تجتمع فيه شرائطهم، ولم يعرفوا ما كان يضبطُه ويقومُ به، وقصّروا فيه فجهلوه فعادَوْه، كما قال الله عز وجل: «بل كذّبوا بما لم يحيطوا بعلمه»[1]، وكما قيل: الإنسان عدو ما جهل. وفرّ العالمُ منهم من قوله إذا سئل أن يُقْرأ عليه شعر بشار وأبى نواس ومسلم، وأبى تمام، وغيرهم من (لَا أُحْسِنُ) إلى الطعن، وخاصةً على أبى تمام، لأنه أقربهم عهدًا، وأصعبهم شعرًا».

هكذا يدين أبو بكر الصولى أولئك الذين قعدوا عن العناء فى فهم شعر أبى تمام، وكلامُه له قيمتهُ وخطره إذا كان السياق سياق بحث فى تطور علم النقد وتاريخ الأدب فى التراث العربى، ونظرًا لأهمية الدراسة الأدبية التى قدّمها أبو بكر الصولى حول أبى تمام فإننا نستزيد هنا من أقواله لأنها مدروسة ولأنها متقدمة فى الزمن، وهو حجة ثبت فى الدراسات الأدبية فى تراثنا العربى.

إنه يوضح مكانة أبى تمام ودوره فى تاريخ الشعر العربى فيقول: «وقد كان الشعراء قبل أبى تمام يُبْدِعون فى البيت والبيتين من القصيدة فيُعْتدّ بذلك لهم من أجل الإحسان، وأبو تمام أخذ نفسه وسَامَ طبعه أن يُبدع فى أكثر شعره، فلعمرى لقد فعل وأحسن، ولو قصّر فى قليل - وما قصّر - لغرق فى بحور إحسانه... وإنما أجريتُ هذا الكلام لئلا يجسر على الحكم على الشعراء... من لم يكن أعلم الناس بالكلام...»[2].

«وما ضرّ أبا تمام قولُ هؤلاء كما أنه لا يضرُّ البحرَ أن يُقْذَف فيه حجر، ولا يُنْقِصُ البدرَ أن يَنْبَحه الكلب»[3].

ثم يشخص الظاهرة التى جعلت الناس حقيقة يقفون من أبى تمام هذا الموقف المتباعد الأطراف فيقول: «وليس أحد من الشعراء - أعزك الله -

(١) سورة يونس الآية ٣٩.
(٢) الصولى ص ٣٨.
(٣) الصولى ص ٤٦.

يعمل المعانى ويخترعها ويتكىءُ على نفسه فيها أكثر من أبى تمام، ومتى أخذ معنى زاد عليه، ووشّحه ببديعه، وتمم معناه فكان أحق به، وكذلك الحكم فى الأخذ عند العلماءِ بالشعر»[1].

وأبو تمام هو القائل فى هذا المعنى النقدى:[2]

فلو كان يَفْنى الشعرُ أفنتْه مَا قَرَتْ ... حياضُكَ منه فى العُصُورِ الذَّوَاهب
ولكنَّهُ صَوْبُ العُقُولِ إذا انْتَتَتْ ... سَحَائِبُ مِنْهَا أعْقِبَتْ بِسَحَائِبَ

وقد سبقت الإبانة عن موقف الإمام أبى القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدى المتوفى سنة ٣٧٠ - أى بعد الصولى بحوالى خمسة وثلاثين عاما[3].

أما جهد «الآمدى» فينتَجِهُ إلى تفصيل القول فى عيوب أبى تمام، وينتَجهُ أيضًا إلى تفضيل البحترى عليه. ولكننا عند المراجعة نجد أن موقف الصولى أكثر تطورًا وتقدّمًا فى فهم أدب أبى تمام. وأنَّ موقف الآمدى أكثر التزامًا بالموروث من المقاييس الفنية التى لا عهد لها بالإضافات الجديدة التى اتجه إليها أبو تمام «ذلك أن أبا تمام خرج على الناس بنوع جديد من الشعر أخرجه من رأسه لا من قلبه فهو يغوص على المعانى العقلية غوصًا ثم يرفعها إلى السماء ويُعمل فيها خياله البعيد ويختار لها الألفاظ ويُعنى ببديعها، وجناسها فتمّ له من معانيه العميقة إلى القاع، وخياله المرتفع إلى السماء، وألفاظه المتجانسة المُزوّقة، نوع جديد من الشعر لم يسبق إليه، نعم إن كل جزئية من هذه الجزئيات قد سُبِق إليها... ولكن كل هذه الجزئيات - مبالغًا فيها - لم تجتمع لأحد قبلُ ما اجتمعت لأبى تمام»[4].

إذن أول الظواهر التى يجب أن نواجهها عند أبى تمام هى:

---

(١) الصولى ص٥٣.
(٢) الصولى ص٥٤.
(٣) وينبغى أن نتذكر فى هذا السياق سبق ابن المعتز (٢٤٧ - ٢٩٦ هـ) إلى تقدير شعر أبى تمام حيث يقول فى سياق طويل: «... وأما أن يكون فى شعره شىء يخلو من المعانى اللطيفة والمحاسن والبدع الكثيرة فلا... وأما أن يشق غبار الطائل فى الحذق بالمعانى والمحاسن فمهيهات بل يعرق فى بحره» ص٢٨٦ طبقات ابن المعتز.
(٤) مقدمة الدكتور أحمد أمين. لكتاب الصولى. تحقيق خليل عساكر وآخرين.

التعمق العقلى :

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 الموسيق أكثر مما يحتمل الكلام العادى، والشاعر المجيد حقًا 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 وتحسه وتشعر معه »[1].

وتلك نماذجُ فنية من شعر أبى تمام تكشف لنا عن ضروب من عمقه الذهنى 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 مرثيته التى قالها يرثى محمدًا، وقحطبة وأبا نصر سى حميد الطوسى[2] ومطلعها :

١ - كذا فليجلّ الخَطْبُ وليفدح الأمر ... فليس لعينٍ لم يَفِضْ ماؤُها عُذرُ
٢ - تُوفِّيت الآمالُ بعد محمدٍ ... وأصبح فى شُغْلٍ عن السَّفرِ السَّفْرُ[3]

ثم يقول :

٣ - فتًى كلما فاضتْ عيونُ قبيلةٍ ... دماضحكتْ عنه الأحاديثُ والذِّكْرُ
٤ - فتًى دهره شِطرانِ فيما ينوبُه ... ففى بأسِه شِطْرٌ وفى جُودِه شِطْرُ

إلى هنا حدة الفاجعة واضحة وعمق المقابلة بين المعانى يزيدها غزارة وجمالا. ثم انظر إلى التحول التالى فى تعمّقه العقلى :

---

(١) من حديث الشعر والنثر د. طه حسين ص ١٠٥.

(٢) ديوانه ص ٣٦٨ بتصحيح محيى الدين الخياط طبع نظارة المعارف.

(٣) السفر : المسافرون. وذكر صاحب الموشح (ص ٢٧٥) أن أول بيت فى القصيدة هو قوله :

حرام لعين أن يجفّ لها شفر ... وأن تطعم التغميض ما أمتع الدهر

٥ - فتًى ماتَ بين الطَّعْن والضَّرْب ميتَةً ... تقومُ مقامَ النَّصْرِ إن فاته النَّصْرُ

٦ - ومامات حتَّى ماتَ مضْرِبُ سيفِهِ ... من الضَّرْب واعتلَّت عليه القَنَا السُّمْرُ

٧ - وقد كان فوْتُ الموتِ سهلًا فرَدَّه ... إليه الحِفاظُ المرُّ والخُلُقُ الوَعْرُ

٨ - ونفسٌ تعافُ العارَ حتى كأنَّما ... هو الكفرُ يومَ الرَّوْع أو دُونه الكُفْرُ

٩ - فأثْبتَ في مُسْتَنْقع الموتِ رِجلَهُ ... وقال لها من تَحْتِ أخْمَصِكِ الحشْرُ

١٠ - غَدا غُدوةً والحمْدُ نَسْجُ ردائِه ... فلم ينْصرف إلا وأكْفانُه الأجْر

١١ - تردَّى ثِيَابَ المَوْتِ حُمرًا فما دَجَى ... لها الليلُ إلا وهْي مِنْ سُنْدُس خُضْرُ[1]

في هذه الأبيات الأخيرة بدع من الفن، أساسه التعمق العقلي الذي لا يتأتى لشاعر لا يجيل النظر ويعيد التفكير، ويدرك بعميق تأمله أنواعًا من العلاقات، أساسها الثقافة والتفلسف والغوص وراء المعاني، في دروب من البصر الذهني والنفسي، فلننظر في الأبيات ابتداء من الثالث:

٣ - هذا الفتى الذي تَفيض عليه عيون قبيلته دمًا من فرط أساها وحزنها، وكذلك غيرها من القبائل - الكثيرة - التي تعرف فضله ومقامه ومنزلته؛ لأن التنكير في لفظ قبيلة يفيد الشيوع الذي مراده الكثرة.

إنه كلما فاضت عليه عيون قبيلة دمًا، فإن سيرته العطرة وأحاديث ذكره المشرِّفة تضحك من فرط السرور بسيرته ومآثره، التي يفرح ويسرّ بها الذاكرون لها، وأبو تمام أدق منا في التعبير حين نسب الضحك إلى الأحاديث ذاتها، لأنها أحاديث في ذاتها ما يجعلها مغرقة في الضحك بله السرور.

فانظر إلى المقابلة بين المعنيين في كلا الشطرين، بين بكاء العيون دمًا منهمرًا، وضحك الأحاديث والذكر حيث تفيض بذاتها بهجة من فرط رفعتها، ومسرة من غزارة بهجتها، وما الشأن إلا شأن المتحدثين بها الناشرين لذكره فيها. ولا ينبغي أن تغيب عنا تلك المقابلة البصرية بين وجه تبكي 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 وبهجة الإعظام وهكذا تقع المقابلة فى المعنى والإحساس، فى الصورة المعبرة والوسيلة المؤدية.

٤ - وهذا الفتى حياته موزعة بين شطرين: شطر بأس وجلاد وبلاء لأنه شجاع مغوار، وشطر آخر فى الكرم والعطاء ووفرة الجود، هذا المعنى البسيط الشديد الوضوح يجعله أبو تمام موزعًا بين طرفين؛ لأنه مغرم بالمقابلة التى نفذ إليها حيث يبتز بها المعنى ويستخرجه من أطرافه.

٥ - ثم نتقدم لهذا البدع فى الأبيات ابتداءً من الخامس:

هذا الفتى وهو مقبل على هول العراك، يطعن ويضرب، ويتلقى الطعن والضرب، وهو فى معترك الهول لا يحتال للنجاة، بل يقتحم كبد الهول، وإنك لو رأيته وسط الهول، وقد وافاه الموت فإنك ترى موته النصر بعينه، فهو فتى لا يعرف غير النصر حتى عندما يفوز بالموت فإنه يفوز به على ذلك النحو الذى يفوز فيه بالنصر، حيث يفعل ما لا يستطيعه غيره. أرأيت شاعرًا بهذا الاقتدار يبتز معنى النصر من الهزيمة ويقنعك به، ويستخرج معنى الحياة من الموت، بما فيه من هول البطولة وفداحة الملاقاة التى لا يطيقها ولا يقوى عليها إلا من عظمت الحياة فى جنباته، عظمة خلود وبقاء، وليس عظمة فوز ونجاة؟! بل نرى فى هذا السياق أن عظمة الفوز بالنصر والنجاة تتصاغر أمام عظمة البطل بالصمود والموت، ومن ثمّ أتم الشاعر حيثياته فى هذا المعنى فيما يلى:

٦ - إنه ليستقصى معنى البطولة فى موته فيوضح أنه لم يمت إلا بعد أن مات الحديد فى يده، فمضرب سيفه من فرط إعماله فى رقاب وأبدان خصومه قد مات، ومتى يموت حدُّ سيفٍ يواجه اللّحم والدم ودفع السيوف، لاسيما أنه قد أحدث وقْراً من الجراح وأفنى عديدًا من الأرواح وردّ كثرة من المهاجمين، ولما مات الحديد من فرط إعماله وعمله فى الضرب والمقاومة مات الفارس، ولم يمت بسيف. فأى فارس لا يستطيع أن يقربه بسيفه، وإنما تكاثرت الرّماح عليه حيثُ تُقذف من بعيد، ومات، لكنها ميتة أبلغ من

كل حياة، إنها تقوم مقام النصر لا محالة. أرأيت كيف يَعْمُق المعنى فى يديه، وكيف يُحيط به من أطرافه، وكيف تَتَبَعَهُ فى تقصٍّ وعمق، أشبه ما يكون بريشة فنان يعرف جيدًا كيف يوزع الأصباغ والأضواء؟!

٧ - وهو لا يقف عند الحدود السابقة من أبعاد المعنى، بل يمضى فى تعميقها تعميقًا يلذه الإدراك الفنى والاستقصاء العقلى، حيث يقول : لقد كان فى إمكان هذا الفتى أن يفوت الموت، وهو لا يقول «يفر من الموت» فالفرار لمن يخافه ويخشاه، 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 فى توزيع لغته. إن الفعل «ردّ» يمكن أن يُفهم منه - بالسكتة العارضة قبل نطق : إليه - بأنه رد الفوت، ولكنه يتعدى هذا الفهم المتوهم إضمارًا بالنفس قبل تمام الجملة، ويجعل الفارس رادًّا نفسَه إلى الموت، إنه كما قلنا من قبل كان يوازن ويقرر ويختار فلم يختر 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 فى التمسك بالحفاظ على حرماته، هكذا اختار الموت وردّه إليه حفاظُه المرُّ وخلُقه الوعُر. وليس غير كلمة (الوعر) هنا ما يسد مسدها ويرتفع إلى عمق تصويرها وسابغ إيحائها، بل إنها لجديدة كل الجِدّة محكمة أدق الإحكام فى استخدام الشعر لها.

٨ - ورده أيضًا نفس تكره العار وترى غير الحفاظ على المحارم يوم الهول كفرًا أو عارًا قبل الوقوع فيه يكون الوقوع فى الكفر، فهو إن فعل كان صاحب مذلتين الكفر والعار.

٩ - من أجل حفاظه على محارمه وحرماته، ثبّت فى مستنقع الموت قدمه، وبالبراعة الاستعارة حين جعل الموت الكريه مستنقعًا، والمستنقع حتى

تثبت فيه قدمٌ لابد أن تكون قدمَ مارد مهول حتى يستطيع تمكينها واستقرارها فى قاع مستنقع من ألزم صفاته الليونة والرخاوة إلى قاع بغير قرار، ثم بعد أن ثبّت قدمه قال لها - أو لنفسه - تحت باطن قدمك الحشر. هنا مماتُك وهنا الطريق إلى مبعثك الأخير مع الناس يوم الحشر، فهو اختار الهول وقرر الموت فى موقف لا يستطيعه غيره ولا يرتفع إليه سواه.

أى بدع من الشاعر فى تركيب الصورة على هذا النحو؟! وأى عمق ذهنى وأى خصوبة فنية تلك التى أملت عليه عناصر الصورة بهذا الوضوح وتلك القوة وذلك العمق، وهذا الجمال الفنى المشبع؟!

١٠ - إن هذا الفتى بكّر إلى هدفه وغايته فى المعركة والرضا منه نسيج ردائه وسدى لحمته، وقد ثَبَتَ للهول الذى سبق وصفه، ولم ينصرف عن إقباله ومغداه إلا ورداؤه كفنه، وأى كفن لُفّ به؟ إنه الأجر والمثوبة عند الله وعند الناس. إن الصورة التى صور بها أبو تمام المعنى تصل حد العصيان فى سهولتها وعمقها، فى نفاذها وبساطتها، فى بعدها وتألقها.

١١ - وهو لا يكف عن الإحاطة ببعد جديد من المعنى، إنه لا يقف عند حدود أنه تردّى كفنه وهو أجر المثوبة، وأجر الذكر، بل يمضى إلى تعميق المعنى بإضافة بعد جديد فيه، فيقرر أن هذا الفتى تردّى ثياب الموت أحمر قانيًا بدماء البسالة والشهادة، هكذا كان فى ضوء الشمس أحمر قانيًا، فما أن جاءت ظلمة الليل إلا وأصبح ثيابه فى خضرة السندس، لباس أهل الجنة هكذا يتحول الأجر والمثوبة فى البيت السابق إلى سندس أخضر فى رياض الجنة فى هذا البيت. على أن هذا الانتقال بالمعنى لا يخلو من خلفية ثقافية، وبعد نظر فى لمح الأشكال والألوان وتوظيفها توظيفًا فنيًا، ذلك أن الدماء فى 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 لِلَوْن الدم بعد

جفافه، ومع اختلاطه بظلمة الليل حيث لا تستخرج الشمس بقايا بريق الحمرة فيه، وشاكل مشاكلة قوية بين هذا الدم وثياب السندس الأخضر[١].

وهكذا أبو تمام يتقصى ويتعمق كأنما لا يريد الوقوف عند حد، هو يأتى بالجديد المدهش غير المعروف أو غير المطروق، وحتى ما كان معروفا أو مطروقا من قبل فإنه ليس بهذا التشكيل وذلك التكثيف الذى وزع عناصره أبو تمام، فالعمق والتقصى، والتتبع والتوليد، والإضافة والاعتماد على عناصر التصوير القائم على المقابلة ذى البعد الذهنى والفنى، كلها تشهد بأن أبا تمام شاعر لم يسبق فيما وصل إليه، ولم يُلْحق فيما انتهى إليه.

براعة التفنن والتوليد والاختراع فى معانيه:

لم يكن أبو تمام منقطع الصلة عن التراث الشعرى قبله، ولم تكن صلته بالتراث قديمه وحديثه صلة الحفظ والتذوق، بل كانت صلة النظر والمدارسة، وصلة المُعَاناة، فى الفهم والتقصى وطلب التَّميُز، يحدثنا عن ذلك ابن رشيق فى كتابه العمدة فيقول:[٢].

«وكان أبو تمام يُكْرِه نفسه على العمل حتى يظهر ذلك فى شعره... حكى ذلك عنه بعض أصحابه، قال استأذنت عليه - وكان لا يستتر عنى - فأذن لى فدخلت [فإذا هو] فى بيت مُصَهْرج قد غُسل بالماءِ يتقلب يمينًا وشمالاً، فقلت: لقد بلغ بك الحر مبلغًا شديدًا، قال: لا ، ولكن غيره، ومكث كذلك ساعة ثم قام كأنما أُطلق من عِقال، فقال: الآن أردت، ثم استمدَّ وكتب شيئاً لا أعرفه، ثم قال: أتدرى ما كنت فيه الآن؟ قلت: كلاّ، قال: قول أبى نواس (كالدهر فيه شَراسَةٌ ولِيَانُ) أردت معناه فشَمَسَ علىّ، حتى أمكن الله منه فصنعت:

---

(١) وإخواننا فى السودان يصفون من عمقت سمرة وجهه بقولهم: فلان أخضر . أى شديد السمرة.

(٢) العمدة ٢٠٩/١ تحقيق محى الدين ط٤.

شَرِسْتَ بلْ لِنْتَ بل قانيتَ ذاك بـذا فأنتَ لا شكَّ فيكَ السـهلُ والجَبَـلُ

ويروى ابن المعتز عن محمد بن قدامة عناء أبى تمام بالنظر والتأمل والتروى فى التراث الشعرى طلبًا للتفوق والتوليد والإضافة والتجديد فيقـول : «دخلـت 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 إلىّ وسلم علىّ، فقلت له : يا أبا تمام إنك لتنظر فى الكتب كثيرًا، وتدمن الدرس فما أصبرك عليها!! فقال : والله ما لى إلْف غيرها، ولا لذة سواها وإنى لخليق إن أتفقدْها أن أُحْسن. وإذا بحزمتين : واحدة عن يمينه وواحدة عن شماله وهو منهمك ينظر فيهما ويميزهما من دون سائر الكتب، فقلت : فما هذا الذى أرى من عنايتك به أوكدَ من غيره؟ قال : أما التى عن يمينى فالْلات، وأما التى عن يسارى فالْعُزى، أعبدهما منذ عشرين سنة، فإذا عن يمنيه شعر مسلم ابن لوليد صريع الغوانى، وعن يساره شعر أبى نواس»[1]

هكذا أبو تمام يحترق ويعنِّى نفسه بالتأمل البصير فى الشعر، فى أرقى ما وصل إليه من الصنعة على يد مسلم بن الوليد وفى آنق ما وصل إليه من السهولة والجمال الفنى، وبراعة الالتفات إلى علاقات الواقع النفسى والشعورى والاجتماعى فى شعر أبى نواس، وهو كذلك آخذ نفسه بالتأمل فى أوابد الشعر العربى فى شتى عصوره ومراحله، مولع بالغريب والقريب، فلننظر إليه فى نفسه فى معانيه.

يقول أبو تمام فى إحدى مدائحه لخالد بن يزيد الشيبانى[2].

---

(١) طبقات الشعراء لابن المعتز ص٢٨٣ - ٢٨٤. والخبر المروى هنا يوضح أنه كان ينظر فى كتب القدماء ليناقشهم ويستدرك عليهم بالتوليد والابتكار والإضافة. كما فى المثال هنا. وهذا يوضح أن نصيبه فى التوليد والابتكار يتجاوز قصد السرقة، ويجب أن توضع هذه الفكرة فى سياق دراسة موضوع السرقات. لاسيما فى شعر أبى تمام، وهذا مالم يحرص عليه الآمدى بالنسبة لأبى تمام، ومع ذلك فقد أفادت الدراسة الأدبية من موقف الآمدى، وليس هنا تفصيل ذلك.

(٢) ديوانه ص١٠٠ طبع نظارة المعارف. عمل محيى الدين الخياط.

غدتْ تستجيرُ الدمعَ خوفَ نَوَى غَدِ وعادَ قَتَادًا عندها كلُّ مَرْقَدِ[1]
وأنقذَها من غَمْرة الموتِ أنَّه صُدودُ فراق لا صدودُ تعمُّدِ[2]
فأجْرىَ لها الإشفاقُ دمعًا مُوَرَّدًا من الدَّم يَجْرى فوقَ خَدٍ مُوَرَّدِ[3]
هى البدرُ يُغْنيها تودُّدُ وجْهها إلى كلِّ من لاقتْ وإن لَم تَوَدُّدِ

إنها تبكى مستجيرة بالدمع خوف الفراق غدا، وأصبح فراشها شوكًا كشوك الهراس عند النابغة، ويوشك حزنها بالفراق المتوقع أن يقضى عليها بالموت، ولكن الذى نجّاها إدراكها أن الصدود أو الإعراض منه سببه فراق الرحلة، وليس الإعراض المتعمّد، ولكن خوفها من الفراق أجرى لها دمعًا من الدم، فوق خد مورد بجماله الخِلّق، وإنها لجميلة كالبدر، وتورد وجهها وسماحته وسحره وجاذبيّته يجعل كل من يلقاها يتودد إليها بسحر جمالها، 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 تفننها وتوليدها من ذلك قوله:

وإذا أرادَ اللهُ نشْرَ فضيلةٍ طُوِيَتْ أتاحَ لها لِسانَ حَسُودِ
لولا اشتعالُ النَّار فيما جَاورتْ ما كانَ يُعْرفُ طيبُ عَرْفِ العُودِ

وهو يحتج لما يُصيب الكرماء من فاقة أو عنت بكثرة العطاء فيقول:

لا تُنكرى عطَلَ الكريمِ من الغنَى فالسَّيْلُ حربٌ للمكان العَالى

ولهذه القصيدة قصة يرويها صاحب الأغانى 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 فى شعره من دُرَرِ المعانى وغُـرَرِها، يقـول حـكاية عـن الصولى[1]:

« قدم أبو تمام مادحًا للحسن بن رجاء، فرأيت منه رجلاً عُقَلة وعُلَمة فوق شعره، فاستنشده الحسن... اللامية التى امتدحه بها فلما انتهى إلى قوله:

أنا مَنْ عـرفتَ فـإن عَـرتْك جهـالةٌ ... فـأنا المقيـمُ قيـامةَ العُـذَّل
عـادتْ لـه أيـامه مسـودَّةً ... حتـى تـوهَّم أنهـنَّ ليـالى

فقال الحسن: والله لا تسْودُّ عليك بعد اليوم، فلما قال:

لا تُنكرى عَطَل الكريم من الغنى ... فـالسيلُ حـربٌ للمـكان العـالى
وتنـظَّرى حيـثُ الـركاب يُنصُّـها ... مُحيى القريضِ إلى ممِيت المال[2]

قام الحسن بن رجاء على رجليه، وقال والله لا أتممتها إلا وأنا قائم. فقال أبو تمام لقيامه:

لما بلغنـا سـاحةَ الحسـن انقضى ... عنـا تملُّك دولـة الإقبـال
بَسَط الـرّجاء لنـا بـرغم نسوائبٍ ... كثرتْ بهـنَّ مصَـارعُ الآمـال
أغلى عَـذَارَى الشِّـعرِ إن مهـورها ... عنـد الكرام وإنْ رَخُصْـن غـوالى
تَـرنُو الـظنونُ بـه على تصـديقها ... ويُحـكِّم الآمـالَ فى الأمْـوالِ
أضحى سمىُّ أبيـكَ فيـكَ مُصَـدَّقًا ... بـأجلّ فـائدةٍ وأيْمـن فـال
ورأيتَـنى فسـألتَ نفسـكَ سَـيْبَها ... لى، ثم جُدْتَ وما انتظرت سؤالى
كالغيـث ليس لـه - أُريـدَ غمامـه ... أو لم يُـرِد - بـدٌّ مـن الهُـطال

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) الأغانى ١٦/٣١١ - ٣١٢.

(٢) ينصها: يبعثها.

فأخذ على يدى عشرة آلاف درهم، وأخذ غير ذلك مما لم أعلم به، على بخل كان فى الحسن بن رجاء».

هكذا كان أبو تمام صاحب تفنن وجدَّة وتوليد وإبداع، وديوانه يزخر بالكثير، وآياته فى شعر الحكمة وأساليبه فى الاستدلال على فكرته لا حصر لها فى ديوانه وفيما رواه الصولى فى أخبار أبى تمام.

الزخرف فى فن أبى تمام:

لأبى تمام نوعان من الزخرف يمزج بينهما مزجًا عجيبًا هما زخرف اللفظ وزخرف المعنى، وزخرف اللفظ عنده مسخر لتعميق المعنى وتجميله، فيصبح له زخرفان فى صناعته أحدهما ظاهر فى اللفظ تستريح إليه الأذن وترتاح إليه المشاعر، وثانيهما كامن فى المعنى تلتذه النفس ويطرب له العقل ويتغذى به الوجدان الفنى الرفيع، وليس بينهما فى النسيج فاصل أو حاجز، ولكن ذلك فقط قول يقال فى سياق الدرس والتحليل، حيث لا فرق فى الأصل بين الشكل والمضمون.

وثقافة أبى تمام العميقة وصبره على مجالدة النظر ومداومة التأمل كل ذلك أعده إعدادًا خاصًا فى طاقته الفنية، وكان ذوقه ذوقًا متأنقًا يعشق الإسراف فى التأنق والجمال، فهو مغرم بالتصنيع حتى فى ثيابه ومطعمه، يقول الأستاذ الدكتور شوقى ضيف «لقد كان ذوقه ذوق نحات أصيل يتمسك بالأسلوب الجزل الرصين، فهو الذى يلائم ما يريد من ضخامة البناء ومتانته وقوته، وقد تحولت عنده معانى الشعراء إلى ما يشبه جذاذات العلماء، فهو يتناولها ممن سبقوه، ويخرجها إخراجًا جديدًا... ونحسّ كأن الشعر أصبح تنميقًا وزخرفًا خالصًا، فكل بيت فى القصيدة إنما هو وحدة من وحدات هذا التنميق والزخرف، وهو ليس زخرفًا لفظيًا فحسب، بل هو زخرف لفظى ومعنوى يروعنا فيه ظاهره وباطنه وما يودعه من خفيات المعانى وبراعات اللفظ، وبذلك انتهى عنده مذهب التصنيع إلى غايته، وهو يقف فيه علما شامخًا لا تتطاول إليه الأعناق،

فكل من قلدوه من بعده كانوا يقعون دونه على السفح»[١] ولا عجب بعد ذلك أن يصف أبوتمام فنه الشعرى فيقول:

خُذْها مثقّفَة القَواف ربُّها ... لسوابغ النَّعْماءِ غيرُ كَنُود[٢]
حَذّاءَ تملأ كلَّ أُذْن حكمةً ... وبلاغةً وتُبِرّ كلّ وَريد[٣]
كالطَّعنةِ النجْلاءِ مِنْ يَدِ ثائِرٍ ... بأخيه أو كالضَّرْبةِ الأُخدود[٤]
كالدُّرِّ والمرجان أُلِّفَ نَظْمُه ... بالشَّذْر فى عُنقِ الكَعاب الرُّود[٥]
كشقيةِ البُرْدِ المُنَمْنَمِ وَشْيُه ... فى أرض مَهْرَةَ أو بلاد تَزيد[٦]

كان أبو تمام يعتمد على الطباق والجناس والمشاكلة والتصوير، وهذه حلى لفظية، وهى مشهورة فى الشعر العربى، ولكن كثافتها برزت فى الشعر العباسى لا سيما عند مسلم بن الوليد[٧] ولكن أبا تمام يوظف الحلى اللفظية توظيفًا يزداد المعنى به عمقًا وجمالاً ونفاذًا من ذلك قوله:[٨]

يا موضعَ الشَّذَنِيَّةِ الوَجْناءِ ... ومُصارعَ الإدلاجِ والإسراء[٩]

---

(١) العصر العباسى الأول د.شوقى ضيف ص٢٢٣.

(٢) (ديوانه ص٨٥ ط نظارة المعارف) مثقفة: مهذبة مقومة. السوابغ: الكوامل. الكنود: كافر النعمة ناكرها.

(٣) حذاء: سريعة السير، والقبوع. الوريد: عرق فى العنق. وادرار الوريد كناية عن الذبح، أى أنها تقتل من يحسدها.

(٤) النجلاء: الواسعة. الثائر: طالب الثأر. الأخدود: الشقة المؤثرة العميقة.

(٥) الشذر: حرز يفصل نظم حبات الدر والمرجان فى العقد ليزيدها بهاءها. الكعاب: بارزات النهود. الرود: الطرافات.

(٦) الشقيقة: مايشق ويفصل من الثياب. البرد: الثوب. المُنَمْنَم: المنمق. الوشى: النقش. أرض مهرة: فى جنوب جزيرة العرب يصنع بها خيط القصب للزينة. بتوتزيد: من قضاعة وإليهم تنسب البرود ذات الوشى ويقال: برود تزيدية.

(٧) راجع عنه العصر العباسى الأول د.شوقى ضيف. ص١٨٠.

(٨) ديوانه ص١ طبعة نظارة المعارف.

(٩) الإيضاع: نوع من السَّيْر أو التيسير، إذا حمل الراكب الناقة على السير السريع، الشذنية: الناقة الأصيلة. الوجناء: العظيمة الوجنتين الضخمة. الإدلاج: سير الليل كله، الإسراء: سير جزء منه.

أقْـرِ السـلامَ معـرِّفًا وخَصِّـبًا ... مـن خـالدِ المعـروفِ والهيْجـاءِ[1]
سَيْلٌ طمَـى لـو لم يـذدْه ذائـدٌ ... لَتَبَـطَّحَتْ أولاهُ بـالبطحاءِ[2]
وغدتْ بطونُ مِنًى مُنًى من سَيْبِهِ ... وغدا حِـرًا منـه ظهـورَ حَـرَاءِ[3]
وتعـرَّفتْ عـرفاتُ زاخـرَهُ ولم ... يُخصَصْ كَدَاءُ منـه بـالإكداءِ[4]
ولـطابَ مُـرْتَبَعٌ بـطيبةَ واكتسـتْ ... بُرْدَيْن: بُـرْدَ ثـرًى وبـرْدَ ثـراءِ[5]
لا يُحْـرَم الحـرَمان خـيرًا إنهـم ... حُرِموا بـه نَـوْءًا مـن الأنـواءِ[6]

فهو هنا يمدح خالد بن يزيد الشيبانى، وكان واليًا على الثغور فغضب عليه المعتصم وأراد نفيه. فطمع خالد فى أن يكون خروجه إلى مكة، ثم تشفع له من قُبِلت شفاعته، فأبقاه الخليفة على ولاية الثغور[7].

والنص كما هو واضح صعب على من يتناوله ولا يكون ذا خبرة به، لكننا نلفت النظر إلى مدى استغلال أبى تمام لمعنى بسيط هو رغبة خالد فى أن يخرج إلى مكة بعد إقصائه عن الثغور، فيرى أبو تمام أن مجرد إقباله إلى عرفات ومِنًى يستحق أن يسبق بإقرائهما السلام منه، فهو خالد البطولة والعطاء، وإنه بعظم عطائه سيملأ بطاح مكة بالمزيد منه، وعرفات هى الأخرى تعرف وفْرَ عطائه، وجبل كَدَاء سيناله الخير ولن يلحقه إكْداء، والمدينة المنورة ستكون منزل القوم

(١) أقر: أبلغ. معرفًا: قاصدًا عرفات، خصبًا أى قاصدًا المخصب موضع رمى الجمار. خالد المعروف والهيجاء: المعروف بهما.

(٢) السيل: معروف خالد. طمى: زاد وارتفع. البطحاء: بطن مكة. تبطحت: انبسطت. أولاه: نعمه.

(٣) منى الثانية جمع أمنية. والمعنى لأصبحت بطون المكان منى أمنية تقصد لسبب عطائه. ولأصبحت حراء فناء واسعًا يقصده الناس، فحراء الأولى جبل حراء، والثانية المقصود بها الأفنية الواسعة وهى فى الأصل اسم لمأوى الغزلان، والمقصود هنا مجرد مأوى لجمع كثير ولا يكون كذلك إلا الفناء الواسع.

(٤) تعرفت: عرفت. زاخرة: عطاءه الكثير. كداء: جبل بمكة. الإكداء البخل وقلة الخير.

(٥) طيبة: المدينة المنورة. المرتبع منزل القوم فى الربيع. البردين الثوبين. الثرى: الأرض. الثراء: الغنى. ويقصد ببرد الثرى النبات والخضرة والماء، وببرد الثراء: المال وهو وفرة عطاء الممدوح.

(٦) النوء: المطر والغيث: والمعنى يدعو لأهل الحرمين أن لا يمنعوا الخير بعد أن حرموا من جود خالد بعدم انتقاله إلى ولاية مكة، وبقائه على ولاية الثغور.

(٧) راجع تقديم الديوان للقصيدة. طنطارة للعارف.

فى الربيع لأنها ستلبس بردين : برد النضرة والنماءَ بزروعها، وبرد عطاء خالد بوفرة ماله.

لكن انظر إلى الحلى اللفظية ومدى كثافتها فى هذه الأبيات القليلة إنه يجانس بين : يذود وزائد، وبطحاء وتبطحت، ومِنًى ومُنًى، وحِرًا وحَرَاء، وتعرّفت وعَرَفَات، وكدَاء وإكْداء، وطيبةَ وطابتْ والحرمانَ ويُحرم.

وهذه الشيات ليست بعدًا لفظيًا لا يَعْمُق به المعنى، بل هى إضافة فى أداء المعنى، وأكثر من هذا إنها نسيج داخل صورة مكتملة، والنماذج فى شعر أبى تمام كثيرة وافرة لا يتسع المقام هنا لتقصيها والزيادة منها[1].

ولكن هذا الفن عند أبى تمام يسترعى النظر أكثر ما يسترعى إلى جانب ما تقدم فى قدرته الفائقة دائمًا على التصوير والوصف. من ذلك قوله يمدح المأمون[2] :

دِمَنٌ أَلَمّ بها فقال سلامُ ... كَمْ حلّ عقدةَ صبرِهِ الإلْمام
وقفوا علىّ اللوم حتى خُيِّلوا ... أنّ الوقوفَ على الديار حَرام
ولقد أراكَ فهلْ أراكَ بغِبْطَةٍ ... والعيشُ غضّ والزمانُ غلامُ
أعوامُ وصْلٍ كان يُنْسِي طولَها ... ذكرُ النّوى فكأنّها أيامُ

ثم انبرتْ أيامُ هجْرٍ أردَفتْ ... نحوى أسًى فكأنّها أعوامُ
ثم انقضتْ تلك السنُونَ وأهلُها ... فكأنّها وكأنّهم أحلامُ
أتحدَّرتْ عبراتُ عينكِ أن دَعتْ ... ورقاءُ حين تَضعْضَع الإظلامُ ؟ !
لا تَشْجينَّ لها فإن بُكَاءها ... ضحكٌ وإن بكاءكَ استِغْرامُ
هُنَّ الحمَامُ فإن كسرت عِيَافةً ... من حَائِهِنّ فإنّهُنّ حِمام

هكذا أبو تمام وهو يوشى فنه داخل صورة فيها مناجاة نفس وأنين

---

(١) راجع البحث المستفيض الذى كتبه الأستاذ الدكتور شوقى ضيف عن هذه الظاهرة عند أبى تمام ص ٢٢٧ وما بعدها من كتاب الفن ومذاهبه ط. المعارف مصر.

(٢) ديوانه ص ٢٧٩ طنظارة المعارف.

وجدان، لا تحجب صناعتُه مشاعرَه الصافية وأحاسيسَه الخصبة 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 الفنى عند أبى تمام يمتلح من رؤى إبداعية يستغرقها الوجْد الفنى، فيصبح تمثُّلها فى الموقف وإفضاؤه بها نوعًا من معاقرة اللذة والألم داخل وهج شعورى ونفسى، يحدثك عن معاناة هذا الإبداع الخاص، فتتلقى عنه وقد نقلك إلى مِثْل ما هو فيه.

وهاهو ذا يصف الخمر - وهى من أضعف أغراضه الشعرية - فيقول فى سياق مدح يحيى بن ثابت[1]:

بمدامةٍ تَغْدُو المُنَى لِكُئُوسِها ... خَوَلًا على السّراء والضراءِ[2]
رَاحٍ إذا ما الرَّاح كُنَّ مَطِيَّها ... كانتْ مَطَايَا الشوقِ فى الأحْشَاءِ[3]
عِنَبيةٍ ذهبيةٍ سَبكتْ لها ... ذَهَبَ المعانى صاغةُ الشعراءِ[4]
صَعُبَتْ وراضَ المَزْجُ سيءَ خُلْقها ... فَتَعلَّمَتْ من حُسْن خُلْق الماءِ

وأبو تمام فنان فى وصف الطبيعة وفى تشخيص مشاعر الطير وأحاسيسه من ذلك وصفه لمشاعر قُمْرِيَّة، وقُمْرِىّ يتساقيان رحيق الهوى والغرام بينما الشاعر محزون، وكأنما السماءُ تحزن فتبكى له، والطبيعة من حوله متشحة بثياب الربيع زاهية مشرقة، والطواويس تروح وتغدو وتومض بألوانها الزاهية المزركشة، وكأنها خدم فى عرس الطبيعة المشرقة كل ذلك فى مقدمة المدح من قصيدته التى يمدح فيها داود بن محمد فيقول[5]:

غَنِّى فَشَاقَك طائرٌ غِرِّيدُ ... لَمَّا ترنَّم والغُصونُ تميدُ

---

(١) ديوانه : ص٣ طبعة نظارة المعارف.

(٢) الخول : الأصحاب أو الخدم.

(٣) الراح الأولى الخمر، والثانية جمع راحة وهى بطن الكف.

(٤) الصاغة جمع : صائغ.

(٥) الديوان ١٤٨/٢ بشرح التبريزى تحقيق د. محمد عبده عزام ط المعارف.

ساقٌ على ساقٍ دَعَا قُمْرِيَّةٌ ... فَدَعتْ تُقاسِمُهُ الهَوَى وتَصِيدُ[1]
إلْفان فى ظِلِّ الغُصُون تآلَفَا ... وألتَفَّ بَيْنَهما هَوىً مَعْقُودُ
يَتَطَعَّمَان بِرِيق هذا هذه ... مَجْعًا، وذاكَ بِرِيق تِلْكَ مُعِيدُ[2]
يا طائران تَمَتَّعَا هُنِّيتُمَا ... وعِمَا الصَّباحَ فإننى مَجْهُودُ
أبْكى وقد سَمِتِ البروقَ مضيئةً ... من كلّ أقطارِ السماءِ رُعُودُ
واهتزَّ ريعانُ الشَّباب فأشرقَتْ ... لتهلُّل الشَّجَرِ القُرَى والبِيدُ[3]
ومَضَتْ طواويسُ العراقِ فأشرقتْ ... أذْنابُ مُشرقَةٍ وهُنَّ خُفُودُ[4]
يَرْفُلْنَ أمْثَالَ العَذَارَى طَوْفًا ... حَوْلَ الدِّوار وقَدْ تَدَانَى العِيدُ

الغموض والإغراب فى شعره:

فى بداية الحديث هنا نسوق كلام ابن المعتز لنوضح طبيعة الغموض والاستغلاق فى شعره، يقول: «إن الرجل كثير الشعر جدًا، ويقال إن له ستمائة قصيدة وثمانمائة مقطوعة، وأكثر ماله جيد والردىء الذى له إنما هو شىء يستغلق لفظه فقط فأما أن يكون فى شعره شىء يخلو من المعانى اللطيفة والمحاسن والبدع الكثيرة فلا»[5].

ولكن غرام أبى تمام بالمحسنات اللفظية وبالعمق العقلى، والتعقيد فى الشكل والمضمون كان سببًا من أسباب غموضه وإغراقه فى الغرابة. وقد أكثر عليه الآمدى فى ذلك، وذكر أمثلة متعددة مدعومة بالشرح والتحليل والموازنة، وهى فى جملتها تمثل بحوثًا مطولة[6]. ومن أمثلة ذلك قوله[7]:

---

(١) الساق الأولى: القمرى، أو ذكر الحمام، والساق الثانية ساق الشجرة.

(٢) مجعا: حسوا.

(٣) ريعان الشباب هنا: الربيع.

(٤) ومضت: لمعت وتلألأت. الخفود: جمع خافد وهو الخادم.

(٥) طبقات ابن المعتز ص ٢٨٥ - ٢٨٦. تحقيق عبد الستار فراج ط٤

(٦) راجع على سبيل المثال الموازنة ص١٢٣ وما بعدها، ٢٢٧ وما بعدها، ٢٦١ وما بعدها.

(٧) راجع الموازنة فى البيتين الأول والثانى ص٢٦٢، ٢٦٣. ثم راجع ديوانه فى الأبيات السابقة على ترتيب ذكرها هنا ص٤٣، ١٥، ٤١، ١٧٢. وانظر: أمراء الشعر العربى فى العصر العباسى ص٢٠٩ أنيس المقدسى.

فالشمسُ طالعةٌ من ذا وقد أَفَلتَ والشمسُ واجبةٌ فى ذا ولم تَجبِ

وقوله :

خَانَ الصفاءَ أَخٌ خان الزمانُ أَخًا عنه فَلَمْ يتخوّن جسْمَهُ الكَمَدُ

وقوله :

يومٌ أفاضَ جوًى أغاضَ تعزِّيًا خاضَ الهوَى بَحْرَىْ حجاه المُزْبِد

وقوله :

غَرُبَتْ خلائقُه وأغربَ شاعرٌ فيه فأَحْسَنَ مُغربٌ فى مُغْرِب

وله من ذلك نماذج ذات كثافة فنية مثقلة بالإغراب، منها :

وركبٍ يُسَاقون الركاب زجاجةً من السيرِ لم تَقْصد لها كفّ قاطب
فقد أكلُوا منها الغواربَ بالسّرى وصارت لهم أشباهُم كالغوارب

وقد أطال الآمدى - كما ذكرنا آنفًا - فى عقد أبواب لنقد شعر أبى تمام منها ما يتصل بالرّذْل من ألفاظه، والساقط من معانيه، والقبيح من استعارته، والمستكره المعقد من نسجه ونظمه. وهذا كله وغيره يعد من أسباب غموض أبى تمام، وقد سبق القول بأن «الآمدى» كان متحاملا عليه، لكن المادة العلمية التى قدمها مادة خصبة جديرة بدراسات فى مجال النقد الأدبى والتاريخ للأدب تضعها فى موضعها الصحيح. وهى لم تظفر بالجهد اللائق بها على نحو يرتفع إلى جهد الآمدى رحمه الله

ومن أمثلة إغراقه فى استعمال الغريب :

أَهيَسُ أَلْيَسُ لجّاءُ إلى هِمَمٍ تُغَرِّق الأُسدَ فى آذِيِّها اللِّيسا

مطالع القصائد عند أبى تمام :

ونختتم حديثنا عن أبى تمام بالوقوف عند ظاهرة فنية احتشد لها أبو تمام احتشادًا فنيا عجبا، تلك الظاهرة هى مطالع قصائده لا سيما فى شعر المدح،

حيث كان يبرع براعة فائقة فى خلق علاقة موضوعية فنية بين المقدمة وموضوع القصيدة.

لقد سبق لى فى بحث متخصص حول المقدمة التقليدية للقصيدة العربية فى العصر الجاهلى[١] الوصول إلى نتائج محددة منها أن الشاعر الجاهلى كان يعمد إلى خلق علاقة فنية موضوعية بين المقدمة والتجربة موضوع القصيدة من ذلك قصيدة ذى الأصبع العدوانى التى مطلعها[٢]:

يا مَنْ لقلبٍ شديدِ الهمِّ محْزون أَمْسى تـذكّر ربّـا أمّ هـارون

وهناك تطور فى مطالع القصائد وسمات خاصة متعددة، تناول جوانب شتى منها البحث القيم للأستاذ الدكتور حسين عطوان[٣].

ويهمنا الآن أن نكشف عن جانب من صنعة أبى تمام فى خلق علاقاته الفنية بين المقدمة وموضوع القصيدة.

وسوف نأخذ هنا إحدى قصائده فى مدح محمد بن حسن الزيات وهذا نص المقدمة موصولا بموضوع القصيدة[٤].

١ - دنِفٌ بكَى آياتِ رَبْعٍ مُدْنَفِ لَوْلا نَسيمُ تُرابِها لَمْ يُعْرَفِ[٥]

٢ - طَابتْ لأقدامٍ وطِبْنَ تُرابَها فَنَفَحْنَ نَشْرَ لَطيمةٍ مع قَرْقَفِ[٦]

---

(١) راجع كتابى الشعر الجاهلى ٣٤٣ وما بعدها مع الإحالات على دراسة النماذج الشعرية. ط مكتبة الشباب.

(٢) كتابى الشعر الجاهلى ص٨١ وما بعدها والدراسة الفنية ص١١٣ وما بعدها، والنص بالمفضليات بشروحه المختلفة للأنبارى والتبريزى.

(٣) راجع سلسلة كتبه المتخصصة فى هذا الموضوع بعنوان (مقدمة القصيدة العربية).

(٤) راجع ديوان أبى تمام بشرح الخطيب التبريزى حـ ٢ ص ٣٩٤ تحقيق د. عبده عزام طدار المعارف.

(٥) الدنف: المرض المثقل والمريض الذى لزمه المرض الشديد. والمدنف من أثقله المرض، وتقول: دنف المريض - دنفًا اشتد مرضه.

(٦) اللطيمة: وعاء المسك. والقرقف: الخمر والماء البارد الصافى.

٣ - أَرِجُ أقام من الأَحَبَّةِ فى الثَّرى ... وصَرًى أُريقَتْ بالدُّموعِ الذُّرَّفِ[١]

٤ - أَخَذَ البِلَى آياتِها فَرمى بها ... بِيَدِ البَوَارِحِ فى وُجوهِ الصَّفْصَفِ[٢]

٥ - وَحْدِى وَقَفْتُ ولم أَقِلْ - مِن عَبْرَةٍ ... وَقَفَتْ حَشَايَ بها - لِحادِينَا قِفِ[٣]

٦ - وحَدَتْ ماغَادَرْتُ فيها من بِلًى ... وبِلَوْتُها بِوَمِيضِ طَرفٍ مُوسَفِ[٤]

٧ - وظَلِلْتُ أُلْحَفُ فى السُّؤال رُسُومَها ... والمَنْعُ من تُحَفِ السُّؤال المُلْحِفِ[٥]

٨ - فَلِنُؤْيِها فى القلبِ نُؤْيٌ شَفُّه ... ولَهٌ بِظاعِنِها وبالمُتَخَلِّفِ[٦]

٩ - وكأَنَّما اسْتَسْقَى لهُنَّ مُحَمَّدٌ ... فَرُسُومُهنَّ من الحَيَا فى زُخْرُفِ[٧]

١٠ - سأَلَ السِّماكَ فجادَها بِحَيائِه ... مِنْه بِوَبْلٍ ذى وَمِيضٍ أَوْ طَفِ[٨]

١١ - مُتَعانِقُ الحَوْذانِ تَنْشُرُه الصَّبا ... خَضِلًا وتَطْوِيه كَطَىِّ الرَّفْرَفِ[٩]

١٢ - وثَوَى الرَّبِيعُ بها فليس يُقِلُّه ... عَنْها نَئِيجُ سَمُومِ قَيْظٍ مُعْصِفِ[١٠]

---

(١) أرج الطيبُ - أرجا وأريجا: فاح و ـــ المكان انتشر فيه الطيب فهو أرِجٌ و ـــ الناس اضطربوا وضجوا بالبكاء. الصرى: الخمر.

(٢) البارح هنا: الريح الحارة فى الصيف: الصفصف: المستوى من الأرض.

(٣) الحادى: قائد الركب، أو مغنيه لتهوين الطريق عليه.

(٤) حدوه: تمنى أن تتحول إليه نعمته أو أن يُسْلَبها. الوميض: اللمعان الخاطف للبرق.

الموسف: تقول وسف الشيء: قشره. والوسف: تشقق يبدو فى مقدم فخذ البعير حتى يعم جسده فيقشر جلده.

(٥) الإلحاف: شدة الإلحاح. ألحفه: أعطاه تحفة. والتحفة الطرفة، ويقال لما له قيمة فنية أو أثرية تحفة.

(٦) النؤى: هو الحفير حول الخيمة تنزل به المياه.

وتقول: شف الثوب ونحوه ـــ شفوفًا: رق حتى يرى ما خلفه و ـــ الشيء لم يحجب ما وراءه. وشف نحل ودق من هم أو مرض و ـــ تحرك لخفته ويقال شفه الحب أو الهم: ذهب ببعضه.

(٧) الحيا: الخصب و ـــ المطر.

(٨) السماك: كل ما سمك حائطًا كان أو سقفًا. والسماكان: نجمان نيران أحدهما فى الشمال وهو السماك الرامح والآخر فى الجنوب وهو السماك الأعزل، وسمك الشيء سمكا: رفعه.

ويقول التبريزى: السماك لا يُخلف نوؤه. الوميض: لمعان البرق. الديمة الوطفاء: هى التى تتابعت قطرات مائها حتى كأنها خيوط متدلية منها ويقال إنه تشبيه لخيوط مائها بطول الأهداب.

(٩) الحوذان: نبات برى من ذوات الفلقتين. منه أنواع تزرع لزهرها وأخرى تنبت برية.

الرفرف: يقصد كل ما يفصل عن الشيء كالجناح مثلا.

(١٠) ناجت الريح: إذا اضطربت والريح النئيج هو الذى مرّ سريعًا مع إحداث صوت.

١ - وقف المحب المريض على آثار ربع هو الآخر شديد المرض لأن المحب والربع كلاهما مُبتلًى بفراق المحبوبة، وقد عرف المحب الربع بشذى رائحة المحبوبة الموجود فى تراب ربعها، ولولا نسيم ترابها لم يعرف الربع.

٢ - وإن أرض الربع قد لَذَّت لأقدام وطئن ترابها، ومن فرط تضمُّخها بالطيب - الذى هو أثر من آثار المحبوبة - فقد انتشر الأرجُ بالمكان كما لو كانت لطِيمةُ 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 سَكْرة الهوى والشوق.

٣ - وتلك الرائحة المنتشرة بالمكان إنها عطر كمُنَ فى ثرى الربْع، 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 الثَّرَى وعاءً للمسك وللخمر معًا فى خيال الشاعر وتصوُّره.

وهذا المعنى الذى تقدمه الأبيات الثلاثة السابقة وإن كان يحتْذى حيذَا الوقوف على الأطلال منذ العصر الجاهلى لكنه يتخطى معانىَ الجاهليين بمن وَلَاهم، بهذه الجدة المبتكرة التى ولَّدها أبو تمام بذهنه المتعمق، ووشَّاها بتطريزه المبهر، فى لفظه ومعناه، لقد نثر الشاعر بين أيدينا نسيجًا فنيًّا يحمل نفس الاسم القديم، ولكنه يختلف عنه فى لحمته وسداه، فالخيوط والألوان وبراعة التصوير والتشخيص كلها تجعلنا أمام مذاق فنى جديد فى إطار الوقوف على الأطلال.

أما الأبيات من الرابع إلى الثامن فقد عرضها الشاعر على النحو التالى:

٤ - إن البلى أخذ العلامات المميزةَ للربع، وطوّح بها فى الصحراء الممتدة الفسيحة، لكن الشاعر يجسد المعنى ويشخصه. فالبلى استخدم يد الرياح الحارة العاصفة المهلكة فى سعار الصيف، وهذه اليد طوحت، بعيدًا

فى الفلاة الواسعة المستوية، آثارَ المحبوبة، وهكذا لم يبق منها إلا ذماءٌ قليل.

٥ - وهو كما أخبرنا من قبل عرف الآثار بنسيم ترابها، وتمسكت بها قدماه التى ألتذتْ المكان وعرفته بطيب عَرْفه، ومن فرط لهفته وتعلقه وقف وحده دون الركب، ولماذا لَمْ يستوقف أصحابه - كما فعل امرؤ القيس ومَنْ تابعه - إنه يوضح علّة ذلك فيقول: إن عَبْرتى التى كادت تهلِكُ بها أحشائى منعتنى القدرة على مناداة الحادى لأطلب منه الوقوف، ولننظر إلى الدقة والسرعة والسيطرة فى تصويره وتشخيصه: «ولم أقل من عبرة - وقفت حشاى بها -..» هكذا العبرة أحدثت الغُصة فى أحشائه فتوقفت، وكأنما أوشكت الحياة كلُّها أن تغيض من أعماقه، وهذا توليد جديد وتطوير ذكى يعتمد على منطق عاطفى شديد الإقناع، كما هو شأن أبى تمام دائمًا فى براعة الحجة، وجِدَّةِ الاستدلال.

٦ - وقف الشاعر، ثم كان لا بد له أن يغادر، وأن يمضى مع الركب أو يلحق به، وهو يصور لنا إحساسه حين آنصرف عن الربع فيقول: لقد حسَدْتُ البِلَى الذى احتوى عليه الربع - وهو بهذا الحسد تمنى أن يكون هو نفس الشىء الثاوى بالربع - وحين همّ بالانصراف رمق الديار ورمق البلى أيضًا بوميض طرف هو الآخر موجع أليم لأنه من فرط بكائه السابق تشققت جفونه، هكذا دفعه التوليد وتعمق المعنى أن يجعلى البلَى غريمًا محسودًا على مُكْثه بديار المحبوبة، وهو لا ينسى أن يصف طَرْفه بأنه موسَف، لأنه من قبل سال غَرْبُه حتى بلل التراب وكأنما أريقت بها الخمر.

وليس منضبطًا تمامًا فى تصورى ما ذكره الخطيب التبريزى عند تعليقه على هذا البيت بقوله[1]: «وبلوتها. أى تعرفتها لتكرار النظر فيها مرة بعد أخرى، كقوله:

«فَلأْيًا عرفت الدار بعد توهم»

---

(١) ديوان أبى تمام بشرح الخطيب التبريزى تحقيق د. عبده عزام ٣٩٥/٢.

إذ الواضح أن الخطيب التبريزى يفهم المعنى هنا اعتمادًا على فهمه لقول زهير فى معلقته.

وقفت بها من بعد عشرين حجة فَلَأْيًا عرفتُ الدارَ بعد تَوهُّم

والذى سيطر على التبريزى مجرد المشابهة فى لفظ «وبلوتها» مع معنى زهير الذى يقول فيه إنه عرفها بعد «توهم» وإبطاء، وجهد، وهو فى ذلك التوهم والإبطاء ظل يتعرف الديار بمعاودة النظر، ولو أن التبريزى رضى الفهم فى حدود المعنى اللغوى الذى شرحه، لما قبل الوقوف عند هذه المشابهة السطحية، لقد عرف أبو تمام الدار بنسيم ترابها، وألتذّتْ قدماه التراب عندما وطئته بل تنسمته، وتضوّع المكان مسكًا وخمرًا بمجرد حركة القدمين وتَذْراف الدموع عليه وهو هنا يغادر البلى والمكان معًا فى صحبة لأزية، ومن ثم فهو يحسد البلى ويودع المكان بنظرة يرتوى فيها من آثار الربع، ويتغلل فى حناياه إشباعًا لأشواقه واستثارة لذكرياته، فالموقف الفنى جدّ مختلف فى تيار التذوق الفنى والفهم الموضوعى عن معنى زهير الذى عرف الديار بعد مشقة وجهد[1].

٧ - والشاعر وقد حسد البلى على إقامته بالمكان، ظل يلح فى سؤل الرسوم عن المحبوبة؛ لأن الذى يمازج نفسه من حب الديار هو المحبوبة، فهى موضع العناية بالسؤال لا غيرها، ولكن الحياة من سنتها الفاشية أنها تمنع شديد الرغبة واللهفة من نيل مراده، هكذا يقول أبو تمام، ولكنه لا يقوله بهذه البساطة، بل يرسل قولته فى سخرية عميقة الألم والأسى، إذ يقرر أن المنع هو ألتحفة الثمينة والهدية القيمة، التى يحظى بها دائمًا المُلِحُّ فى سؤاله الحريص على مطلبه.

٨ - إنه مضى مكلومًا بحسده البلى على إقامته بربع المحبوبة، مُضَيِّعًا بسؤاله الذى لم يلق إلا الخيبة بالمنع - بدلاً من الإجابة عليه - هديةً

(١) راجع دراسة معلقة زهير فى كتابى: الشعر الجاهلى ص ٢١٥ وما بعدها.

مُوجِعةٌ له. ولكن ما حصيلة الواقع النفسى، والشعورى فى وجدان المحب المدْنَف، ذلك ما يصوره فى هذا البيت، فيقول: إن لنوْى ديارها حفيرا مثلَه فى القلب، وإنه لنوْى براه ونحله الوله بالحبيبة الراحلة وببقايا آثارها التى تخلفت عنها وأقامت بالمكان بعدها. وهكذا أصبحت المحبوبة وآثارها وحدة متكاملة تُلْهب الشاعر وتأكل قلبه، وتأتى عليه تفريه وتبريه.

وهكذا ولَّد الشاعر بعمق ذهنى ووهج فنى - ارتفع ليصبح بين أيدينا وهجًا عاطفيًّا - جملة معان لا عهد للشاعر العربى القديم بها، وقد ولَّدها أبو تمام داخل اطار مقدمة النسيب ذاتها، وجملة هذه المعانى الدقيقة الجديدة التى تعمقها الشاعر تَعْتمِدُ 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 يُعنِّى نفسه بالبحث عن رابطة تربط المقدمة بموضوع القصيدة، ومع ذلك فلدينا نماذج لأنواع من الروابط[1] 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 - وكأنما آستسْقَى لهنّ محمدٌ فرسومُهنّ من الحَيَا فى زُخْرفُ

إنه يصور الرسوم الباقيات من الربع زاخرة بالحياة، وهى لفرط ما دبّ فى أوصالها من عناصر النماءِ والخصوبة، قد أخذت زينتها وزخرفها، ولكن كيف أتاها 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 العطاءِ له به سبب وصلة، إذن، لكأنما هو الذى استسقى للربع ففاضت عليه

(١) راجع كتابى: الشعر الجاهلى ص ٣٤٣.

مياه الحيا بالسقيا، ولكن كيف تم ذلك؟ يتعقب الشاعر بقية المعنى بالتوضيح فيقول :

١٠ - لقد سأل الممدوحُ السَّماكَ فجاد الربعَ بمائه، وإنه لمطر غزير مصحوب بوميض برقٍ خاطف، وذلك الوميض يصحب المطر الغزير المعد وليس المدمر، وإنه لمطر تتدلى خيوط مياهه من السماء لكثرة عطائه ووفرة تتابعه.

ويمكن فى تصورى طرح فهم آخر فى عَوْد الضمائر فى كلمتى «بحيائه منه» على النحو التالى : كيف جاد السَّماكُ بهذا العطاء الكريم النبيل؟ إنه فعل ذلك حياءً من سؤال الممدوح له، لأن الممدوح شديد الكرم لا يُجارى فى عطائه، فاستحيا السماكُ منه فجادَ الرسومَ بمائه الهتّان، أى أجاب سائله بما يليق بكرمه ونبل عطائه ثم يمضى الشاعر ليكمل أبعاد الوصف لهذا الغيث الهاطل فيقول :

١١ - لقد أصبح المكان بفضل دعاءِ الممدوح مخضرًا مونقًا بنبات الحوذان، وإن ريح الصبا تنشر عطر هذا النبات الندى المبتل، بل إنها تطويه وتنشره طى الجناح ونشره من فرط خصوبة أعواده ومائها.

١٢ - وإن الربيع قد أقام بهذه الرسوم، ولم يعد فى وسع ريح السموم أن تعصف بوجود الربيع أو أن تزحزحه عن استمراره بهذه الرسوم. وواضح أن السبب فى ذلك هو تصدّى الممدوح للسؤال بالسقيا لهذه الديار، فأصابها من فضله وكرمه الشيءُ الكثير.

وهكذا ينجح أبو تمام إلى حد بعيد فى خلق علاقة فنية بين المدح الذى هو موضوع القصيدة والمقدمة الطللية التى هى تقليد فنى يبدأ به الشاعر قصيدته، بل إنه ليُسخِّرُ هذه المقدمة لرفع شأن الممدوح، فى الوقت الذى يحتفظ فيه للمقدمة بكل خصائصها وموقوماتها الفنية.

إن أبا تمام يكاد يكوِّن نسيجًا منفردًا بمذاقه وأصباغه الفنية فى توظيف

المقدمات توظيفًا فنيًا وعقليًا لقصائده، ومثل ذلك الإبداع الفنى الذى لجأ إليه أبو تمام فى مقدمة النسيب، فعله فى وصف الناقة اللاّحق فى الأبيات التالية لهذا النسيب، ومن ثم نراه اكتفى فى المدح بتسعة أبيات فقط بينما استغرق النسيب اثنى عشر بيتًا، ووصف الناقة ثلاثة عشر بيتًا، وهما معًا قاما بوظيفة المدح 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 النسيب ووصف الناقة من جهة والمدح من جهة أخرى، أى يصبح النسيب ووصف الناقة موظفين توظيفًا حقيقيًا للمدح وذلك فى قصيدة المسيَّب بن عَلَس الشاعر الجاهلى التى مطلعها:[1]

أرحلتَ من سَلْمى بغيرِ مَتَاعِ قبلَ العُطَاسِ ورُعْتَها بِوَدَاعِ

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 ترتَّبت على نزول القطر بالدِّمن، 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 دورًا جديدًا ليكون الوصف مع جدّته مقبولاً، ومقنعًا حيث جعل الربيع مقيمًا وجعل النبات مزدهرًا، 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 فرقًا كبيرًا بين الطبيعة فى بساطتها وصدقها وبين تصنيع الفن فى توزيع خطوطه وتكثيف ألوانه.

ومهما طال بنا الحديث أو قصر عن أبى تمام فإن روائعه تستدعى وقفات

---

(١) راجع كتابى: الشعر الجاهلى 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 شوقى ضيف على واحدة من روائع أبى تمام وهى قصيدته فى فتح عمورية التى مطلعها :

السيف أصدقُ أنباءً من الكُتبِ فى حدِّه الحدُّ بين الجدِّ واللعبِ[1]

حيث يقدم الأستاذ الدكتور شوقى ضيف تعليقًا مجملاً على هذه القصيدة، فيقول : «والحق أن قصيدة عمورية ترينا كيف تطورت قصيدة المديح فى العصر العباسى، فقد أخذت تستوعب عناصر الثقافات المختلفة من عربية وإسلامية وفارسية ويونانية، وتحولها إلى زخرف عقلى 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»[2].

وبعد فإن أبا تمام ظاهرة فى تاريخ الشعر العربى استوت وبقيت معْلمًا بارزًا 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 بيِّنة مفصلة فى مكانه الصحيح من تذوق الشعر وفهمه وإدراك ملكاته المبدعة، فإن له يدًا 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 ومذاهبه ص ٢٦٢ ط ١٠.

٢ - البحترى
أبو عبادة الوليد بن عبيد
(٢٠٤ - ٢٨٤ هـ)

مولده ونشأته :

«هو الوليد بن عبيد بن يحيى بن عبيد... بن بحتر بن عتود بن عمير...»[1] 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 البحترى، وكانت ثقافته الأولى، ولا عجب أن نراه طوال حياته شديد الحنين إليها معلّق القلب بها، وفى هذه المرحلة الأولى من حياته زار بعض المدن السورية مثل حلب وحمص والمعرة، ويقال إنه الْتقى لأول مرة مع أبى تمام فى حمص.

ويقال إن البحترى كان رجلاً أسمر طويل اللحية، وفى هذه المرحلة الأولى من حياته لا بد أن يكون قد توفّر على حفظ القرآن الكريم مثل أقرانه من العرب الخلص فى البيئات العربية الإسلامية، كما حفظ كثيرًا من الأشعار والخطب، واختلف إلى حلقات العلم والدرس بالمساجد، وسرعان ما أستيقظت فيه ملكته الشعرية والمرحلة الثانية من حياته كانت بالعراق، وفيها اتصل بالخلفاء وبكبار رجال الدولة من العرب والموالى، وكان عصره الذهبى مع الخليفة المتوكل وكذلك المعتز.

أما المرحلة الثالثة فتبدأ بعد موت المتوكل وقد تقلبت به الأحوال،

---

(١) الأغانى ٢١/٣٩ ثقافة.

وضاقت به نفسه فى كثير من المواقف الصعبة، وفيها انتهى به المطاف إلى الرجوع إلى أرض الوطن والإقامة فيه حيث مات عن ثمانين عامًا.

ثقافته :

قلنا إن البحترى تلقى دراسته الأولى على نحو لا يكاد يختلف عن أقرانه، ولكن حين تقدمت به الأيام واشتد عوده وجالس العلماءَ، وخالط الدارسين، وأدرك أنواع الثقافات التى 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 الرومى، ويقال إن العلاقة ساءت بين البحترى، وعبيد الله بن عبد الله بن طاهر صاحب شرطة بغداد، ولمّح البحترى إليه فى بعض شعره بما يشبه الذم، فرد عليه بمساعدة صديقه ابن الرومى ولعلهما نَدَّدا بضعف ثقافة البحترى فى الفلسفة والمنطق[1]، فرد البحترى بالأبيات المشهورة عنه التى يقول فيها :

كلّفتمُونَا حدودَ مَنطقكُمْ ... والشعرُ يُغْنى عن صِدْقهِ كَذِبُهْ
ولم يَكنْ ذو القُروح يلهجُ بـ ... ـالْمنطقِ ما نَوْعُهُ وما سَبَبُهْ
والشعر لمحٌ تكفى إشارتُهُ ... وليس بالهذْرِ طُوِّلَتْ خُطَبُه

والبيت الأخير واضح فيه أنه يهاجم السمات والخصائص الفنية التى اشتهر بها ابن الرومى؛ لأنه يلح ويبسط ويناقش على نحو ما سوف نعرف ذلك فى دراسة شعره.

ولا شك أن البحترى قد أخذ حظًا وافرًا من الثقافة العربية والإسلامية فى عصره، ولكنها تلك الثقافة التى تهيئه للشعر ولم تكن فى مستوى علم المتخصصين من الدارسين لفروع اللغة والدراسات الإسلامية، ولا شك أن علمه بالشعر كان يمثل حبّه وهواه، وقد ترك لنا ديوانه الشعرى، وإنه لديوان

(١) انظر العصر العباسى الثانى د. شوقى ضيف ص ٢٨٦.

كبير الحجم وقد شرحه قديمًا أبو العلاء المعرى، وهو من هو، وسماه «عبث الوليد» وألف البحترى «كتاب الحماسة».. وقد حذا فيه حذو أستاذه أبى تمام، وله كتاب ثالث لكنه لم يصل إلينا واسمه «معانى الشعر».

ومعلوم أن المدارس النقدية التى تكونت آنذاك فى البلاغة والنقد الأدبى كانت تتنوع اتجاهاتها طبقًا لثقافة أصحابها: فاتجاه محافظ يرى أن الشعر يقاس بتقاليده لدى كبار الشعراء فى العربية من لدن امرئ القيس، وهو اتجاه اللغويين، ويقابله اتجاه آخر مسرف فى التجديد بحكم اتجاهه للثقافات الحديثة، وهناك اتجاه ثالث معتدل يقف موقفًا يأخذ فيه أفضل ما لدى كل اتجاه منهما ويمثله الجاحظ. وقد غلب هذا الاتجاه الاتجاهين السابقين، ولا شك أن البحترى غلبت كفته عند الاتجاه المحافظ وعند عدد غير قليل من الاتجاه المعتدل، لأن البحترى كان يتمتع بسمات ليس من السهل التفريط فى قيمتها، وكان فى الساحة شعراءُ آخرون يغلبونه فى أمور لم يُعدّ لها ولم يقوَ عليها، ولهذا غلب البحترىُّ فى الساحة الفنية ابنَ الرومى، بل تطاول كثير من النقاد على أبى تمام بسبب إعجابهم بفن البحترى فى أصالته، وصقله، وعذوبة موسيقاه[1].

ومن المعروف أن البحترى كان يجل أستاذه أبا تمام، وتُعدُّ صلة البحترى بأبى تمام جزءًا هامًّا من ثقافته، وكان البحترى يعترف له بهذا المقام وذلك الفضل.

ويحدث البحترى عن أول صلته بأبى تمام فيقول:[2] «كان أول أمرى فى الشعر ونباهتى أنى صرت إلى أبى تمام، وهو بحمص، فعرضت عليه شعرى، وكان الشعراءُ يعرضون عليه أشعارهم، فأقبل علىّ وترك سائر من حضر، فلما تفرقوا. قال لى: أنت أشعر من أنشدنى، فكيف بالله حالك، فشكوت خلّة، فكتب إلى أهل معرّة النعمان، وشهد لى بالحذق بالشعر، وشفع لى إليهم،

(١) راجع فى هذه القضية الموازنة للآمدى.

(٢) الأغانى: ٢١/٤٢.

وقال: امتدحهم فصرت إليهم، فأكرمونى 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 مالاً جليلاً فيما مدحتهم به، فأنشدنى شيئًا، فلما سمعه، قال: ظلموك والله. وما وفوك حقك، ثم قال له[1]: «وأنت والله يا بنى أمير الشعراء غدًا بعدى، فقمت فقبّلت رأسه ويديه ورجليه، وقلت له: والله لهذا القول أسرُّ لقلبى، وأقوى لنفسى مما وصل إلىّ من القوم» وفى سياق آخر يروى صاحب الأغانى أن أبا تمام قال للبحترى[2]: «نعيت والله إلىّ نفسى، فقلت أعيذك بالله من هذا القول، فقال: إن عمرى لن يطول وقد نشأ فى طيّ مثلك، أما علمت أن خالد بن صفوان رأى شبيب شيبة وهو من رهطه يتكلم، فقال: يا بنى، لقد نعى إلى نفسى إحسانك فى كلامك، لأنّا أهل بيت ما نشأ منا خطيب قط إلا مات من قلبه، فقلت له: بل يبقيك الله، ويجعلنى فداك، قال: ومات أبو تمام بعد سنة».

والبحترى يعترف بفضل أبى تمام وأستاذيته فى مواقف أخرى. يروى صاحب الأغانى[3]: أن البحترى أنشد شيئًا من شعره أمام المبرّد وكان أبو تمام قال فى مثله، فقال المبرد «أنت والله أشعر من أبى تمام فى هذا، فقال: كلا، والله إن أبا تمام لَلرئيس والأستاذ، والله ما أكلت الخبز إلا به. فقال المبرّد: لله درك يا أبا الحسن، فإنك تأبى إلا شرفًا من جميع جوانبك».

وتضيف رواية أخرى فى نفس السياق قولاً عن البحترى[4]: والله ما أكلت الخبز إلا به، ولوددْتُ أن الأمر كما قالوا، ولكننى والله تابع له وآخذ منه، لائذٌ به، نسيمى يركد عند هوائه، وأرضى تنخفض عند سمائه».

ويروى أيضًا أن أبا تمام هو الذى علّمه كيف يكون فنّانًا مبدعًا صاحب

---

(١) الأغانى ٢١/٤٢.
(٢) الأغانى: ٢١/٥٣.
(٣) الأغانى: ٢١/٤٢.
(٤) الأغانى: ٢١/٤٢.

مستقبل زاهر يقول[١] : «كنت فى حداثتى أروم الشعر... حتى قصدت أبا تمام فانقطعت إليه، واتّكلْت فى تعريفه عليه، فكان أول ما قال لى : يا أبا عبادة تخير الأوقات وأنت قليل الهموم، صفر من الغموم، واعلم أن العادة فى الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شىءٍ أو حفظه فى وقت السحر، وذلك أن النفس قد أخذتْ حظها من الراحة، وقسطها من النوم فإذا أردت النسيب فاجعل اللفظ رقيقًا والمعنى رشيقًا، وأكثر فيه من بيان الصبابة، وتوجع الكآبة، وقلق الأشواق، ولوعة الفراق، وإذا أخذت فى مدح سيد ذى أياد، فأشهر مناقبه... وتقاصّ المعانى واحذر المجهول منها... وكن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام» والحق أنه نص طويل وجميل ومفيد، ويدل على خبرة واسعة، ودربة باهرة، ونهج فى النقد أصيل لفنان مبدع، وإن كان أبوتمام قد وقع فى مخالفة شىءٍ مما نادى به حيث قال : تقاصّ المعانى واحذر المجهول منها، ولكن الواضح أن تقدير المجهول عند غير أبى تمام ليس كتقدير المجهول عنده.

ويقترب البحترى أكثر من تحديد الطبيعة الفنية لكل منهما، حيث يُسأل عن شعره وشعر أبى تمام فيقول[٢] : «جيده خير من جيدى، ورديئى خير من رديئه، قال أبوبكر، وقد صدق البحترى فى هذا. جيد أبى تمام لا يتعلق به أحد فى زمانه وربما اختل لفظه قليلًا لا معناه، والبحترى لا يختل».

ويذكر الآمدى أن صديقًا للبحترى قال[٣] : «سئل عن نفسه وعن أبى تمام فقال : كان أغوص على المعانى منى، وأنا أقوم بعمود الشعر منه»

ويرى الدارسون أن انكباب البحترى على تعمق ودراسة شعر أستاذه أبى تمام قد عوضه كثيرًا مما فاته من ثقافة عصره، لأن أهم ديوان ألح عليه البحترى هو ديوان أبى تمام، يقول الأستاذ الدكتور شوقى ضيف[٤] : «وفى

(١) ديوانه ٥/٢٧٩٤ تحقيق حسن كامل الصيرفى ط دار المعارف وسنحيل عليه دائمًا بكلمة ديوانه.

(٢) أخبار أبى تمام للصولى ص٦٧.

(٣) ديوان البحترى ٥/٢٧٦٦.

(٤) العصر العباسى الثانى د. شوقى ضيف ص٢٨٧.

رأينا أنه استطاع بذلك أن يتلافى نقص ثقافته الحديثة فقد خالط الشعراء المحدثين، وخاصة أبا تمام مخالطة نادرة، بحيث تمثَّل المعانى والأخيلة الحديثة، بل قُلْ بحيث استخلصها لنفسه، وأخذ يصدر عنها كما يصدر الضوءُ عن الشمس والشذى عن الزهرة، وحقًا إنه يوجد بون بعيد بين عرض هذه الأخيلة والمعانى عنده وعند أبى تمام، فقد كان أبو تمام يغمس أفكاره وأشعاره فى لِيقة المنطق... على حين تكثر الممرات والخنادق عند البحترى، ولاحظ ذلك القدماءُ[1] فقالوا إنه لا يُحسن الخروج من موضوع إلى موضوع فى الشعر، لسبب بسيط وهو أنه لم يكن يخضع فى شعره للمنطق».

علاقات البحترى ومدائحه:

عاش البحترى فترة متلاحقة الأحداث فى أيام الدولة العباسية، فقد كانت الخلافة فى حال انتقال من طور إلى طور، وكان عصر المتوكل (٢٣٢-٢٣٧ هـ) يمثل فترة الانتقال، التى تلت عصر الرشيد والمأمون - حيث الازدهار والقوة - وعصر الضعف الذى أعقب المتوكل حيث الاضمحلال والتسلط على الخلافة، وقد عاش البحترى مع المتوكل - خمسة عشر عامًا - أمجد أيامه، وأكثرها امتلاءً بالرفاهية والنعمة، ثم شهد مصرعه مع وزيره الفتح بن خاقان، وقال فيه مرثيته الشهيرة، التى تعد من عيون شعر المراثى لصدق فاجعته وشهوده المأساة «كان أبو العباس ثعلب يقول: ما قيلت هاشمية أحسن منها، وقد صرح فيها تصريح من أذهلته المصائب عن تخوف العواقب»[2] ومطلعها[3].

محلٌّ على القَاطُول أَخْلَقَ دَاثِرُه وعادتْ صروفُ الدَّهر جَيْشًا تُغِورُه

* * *

تَغيَّر حسنُ الجَعْفَرِىّ وأنسُه وقُوِّضَ بادِى الجَعْفَرِىّ وحاضِره

(١) يعنى العمدة لابن رشيق راجع ١٥٩/١.

(٢) الديوان ٢٧٧٣/٥.

(٣) الديوان ١٠٤٥/٢.

تحمَّـلَ عنـهُ سـاكِنُوهُ فُجـاءَةً فعـادتَ سـوَاءً دُورُهُ ومقـابرُهْ
إذَا نحـنُ زُرْنـاهُ أَجَـدَّ لنـا الأسَى وقد كان قبلَ اليوم يَبْهَـجُ زائـرُه
ولم أَنْسَ وحْشَ القَصْرِ إذْ ريعَ سِرْبُهُ وإذْ ذُعِـرتْ أَظْـلاؤُهُ وَجَآذِرُه
وإذ صِيحَ فيه بـالرَّحيل فَهُتِّـكَتْ علـى عَجـلٍ أَسـتارُهُ وسـتائرُه

وقد أَحصى الأستاذ أَنيس المقدسيّ[1] مَنْ مدحهم البحترى من الخلفاء ومدائحَهم على النحو التالى:

المتوكل = ٣٥ قصيدة. المعتز = ٣٠ قصيدة.
المعتمد = ٥ قصائد. المهتدى = ٤ قصائد.
المستعين = ٤ قصائد.

وكذلك أَعطى بيانًا لكبار ممدوحيه من العرب، وآخر لكبار ممدوحيه من الموالى وهو إحصاءٌ يدل على أَنه كان من كبار شعراءِ المدح، وأَنه كان حريصًا على منافعه، وجمع الكثير من الأموال بهذه الصلات، ومعروف أَنه أَثرى ثراءً فاحشًا من المتوكل ومن المعتز، وأَنه كان يستخدم نفوذه لإعفاءِ ضياعه من الضرائب، بل كان يكدح فى سبيل إضافة غيرها إليها وكثيرًا ما أَفلح، ويقال إنه أَيضًا حضر إلى مصر ومدح خمارويه، غير أَنه لم يُقم بها طويلاً وعاد إلى بلده منبج وظل بها أَيامه الأخيرة حيث وافاه أَجله عام ٢٨٤ هـ.

ومع ذلك كله فالبحترى كان صَنَّاجة عصره وقد أَثرى من الشعر ثراءً واسعًا، يقول ابن رشيق[2] «وكان البحترى مليًّا فاض كسبه من الشعر، وكان يركب فى موكب من عبيده».

ومع كثرةِ ضياعِه كما يُفهم من ترجمته فى وفيات الأعيان[3] فإنه كان بخيلاً شديد التقتير، يحكى صاحب الأغانى فيقول[4] «كان البحترى من أوسخ خلق

(١) أُمراء الشعر العباسى ص٢٣٩ وما بعدها ط دار العلم للملايين.
(٢) العمدة ١٥٠/٢، راجع ديوان البحترى ٢٧٨٤/٥.
(٣) جـ ٢ حرف الواو. (٤) الأغانى ٤٥/٢١ - ٤٦ ثقافة.

الله ثوبًا وآلة، وأبخلهم على كل شيء، وكان له لُخ وغلام معه فى داره، فكان يقتلهما جوعًا، فإذا بلغ منهما الجوع أتياه يبكيان، فيرمى إليهما بثمن أقواتهما مضيّقًا مقترا، يقول كُلَا أجاع الله أكبادكما، وأعرى أجلادكما، وأطال إجهادكما».

وهناك حكاية أخرى لا تضيف جديدًا إلى الظاهرة وإنما تحكى جانبًا من نوادر بخله[1] وسعيه الحثيث فى الوصول إلى المال، لدرجة أنه أجهد نفسه ليأخذ ضيعة جاره هبةً ليضمّها إلى ضيعته فيصبح صاحب الاثنتين، وتمّ له ما أراد[2].

البحترى فى ميزان النقاد العرب:

يقول الشريف المرتضى فى أماليه (٤٥/١): «... سمعت بعض أهل الأدب يقول للزجاج: قد كنت تعرف أبا العباس المبرد وكِبْرَهُ، وأنه لم يكن يقوم لأحد، ولا يتطاول له، ويُنشد إذا أشرف عليه الرجل:

«ثَهْلانُ ذو الهَضَباتِ لا يَتَحَلْحَلُ»

ولقد رأيته يومًا وقد دخل عليه رجل متدرع، فقام إليه أبو العباس فاعتنقه وتنحى عن موضعه وأجلسه، فجعل الرجل يكفّه ويستعفيه من ذلك، فلما كثر من ذلك عليه أنشده:

أَتُنْكِرُ أَنْ أقومَ وقَدْ بَسدالِي ... لأُكْرِمَهُ وأُعْظِمَهُ هِشَامُ
فلا تُنْكِرْ مُبادَرَتِي إليْهِ ... فإن بِمِثْلِهِ خُلِقَ القِيَامُ

فلما انصرف الرجل سألت عنه، فقيل لى: هذا البحترى»[3] وهذا يوضح المنزلة الأدبية التى انتزعها البحترى من كبار علماءِ عصره وأهل الثقة والأنسة والكِبْر فيه، وهذا يذكرنا بما سبق قوله من أن المدرسة المحافظة من علماء اللغة كانت تُجلّ البحترى وتقدمه.

---

(١) راجع الأغانى ٤٦/٢١ - ٤٧.

(٢) ديوانه ٢٧٨٥/٥.

(٣) ديوان البحترى ٢٧٦٠/٥.

ويقول عنه ابن المعتز فى كتابه طبقات الشعراء[١] : « . . ألفاظه كالعسل حلاوة، فأما أن يشق غبار الطائى فى الحِذْق بالمعانى والمحاسن فهيهات، بل يغرق فى بحره، على أن للبحترى المعانى العزيزة، ولكن أكثرها مأخوذ من أبى تمام ومسروق من شعره »

ويقول أيضا عنه «لو لم يكن للبحترى من الشعر إلا قصيدته السينية فى وصف إيوان كسرى، فليس للعرب سينية مثلها، وقصيدته فى وصف البركة »[٢].

ولما بنى الخليفة المعتز قصره «الكامل» دخل عليه البحترى، فأنشده قصيدته التى مطلعها[٣].

لو كان يُعْتَبُ هاجرٌ فى واصلٍ أو يُسْتَقَادُ لِمغْرَمٍ من ذَاهِلِ
لَحَرِجْتِ من وَشَلٍ بعَيْنِى سافح وجَنَفْتِ من خَبَلٍ بِقَلْبِى خابلِ

فلما أتى على آخرها قال له الخليفة «يا وليد، ما أنشدتنى قط إلا أطربتنى، ولا رأيتك إلا سررت للملك ببقائك »[٤].

فإذا اقتربنا من تحليلات النقاد وجدنا ما هو أكثر دقة وتحليلا فى تقويم شعره.

يقول ابن رشيق فى كتابه العمده[٥] : «وأحسن الناس طريقًا فى عتاب الأشراف، شيخ الصناعة، وسيد الجماعة، أبو عبادة البحترى، الذى يقول » :

يُرَيِّبُنى الشىءُ تَأْتى به وأَكْبِرُ قَدْرَكَ أَنْ أَسْتَرِيبَا

والذى يقول أيضاً :

وأَصْيَدَ إن نَازَعْتَه اللحظَ ردّه كليلًا، وإن رَاجعتَه القولَ جَمْجَما

(١) ص ٢٨٦ تحقيق عبدالستار فراج.

(٢) ديوانه ٢٧٧٥/٥. والسينية سوف نتناولها فى هذا البحث. بدراسة مفصلة. وأما البركة فانظر الديوان ٢٤١٤/٤ ومطلعها :

ميلوا إلى الدار من ليلى نحييها نعم، ونسألها عن بعض أهليها

(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 :

عِتَابٌ بِأَطْرافِ القَوافِي كأَنَّه طِعَانٌ بِأَطْرافِ الْقَنَا المُتَكَسِّرِ[1]

وأما ابن الأثير فيقول فى كتابه «المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر[2]» وهو يشير إلى أبى تمام والبحترى، وأبى الطيب المتنبى[3] «وأما أبو عبادة البحترى فإنه أحسن فى سبك اللفظ على المعنى، وأراد أن يَشْعُر فغنَّى، وقد حاز طرفى الرِّقَّة والجزالة على الإطلاق، فبينا يكون فى شَظَفِ نَجْد إذ تَشبَّث بريف العراق! وسئل أبو الطيب المتنبى عنه، وعن أبى تمام، وعن نفسه، فقال : أنا وأبو تمام حكيمان، والشاعر البحترى. ولعمرى إنه أنصف فى حكمه، وأعرب بقوله هذا عن متانة علمه، فإن أبا عبادة أتى فى شعره بالمعنى المقْدُود من الصخرة الصماء، فى اللفظ المصوغ من سلاسة الماء، فأدرك بذلك بعد المرام، مع قربه إلى الأفهام، وما أقول إلا أنه أتى فى معانيه بأخلاط الغالية، ورَقَى فى ديباجة اللفظ إلى الدرجة العالية».

هكذا البحترى يجمع بين طرفى الرقة والجزالة؛ والرقة ماء رقراق فى الشعر العربى مذ كان فطرة وسليقة، وفنًا موجهاً إلى الجماعة، وعزفًا يدفع عن النفس آلامها، أو يغنّى أفراحها، أو يسكّن جراحها. وكان جزلاً فخماً مذ نزع إلى التحدى والاقتدار، والتعاظم فى اللفظ والمعنى، ولم تكن الفخامة فى قوالبه ومعانيه إلا جناحيه يحلّق بهما فى سماء الصنعة والفطرة معًا، فالبحترى يجمع عناصر الأصالة التراثية من أطرافها المتباعدة التى تورثه الكمال، وإنه ليرتقى بعد الكمال مرتبة إلى الجمال بل مراتب، لأنه يدرك بلفظه سلاسة الماء والقربَ من الأفهام، كل ذلك مع بُعدْ المرام، وكأنما يجمع فى فنه أخلاط الطيب من المسك والعنبر التى تفوح من ديباجة لفظ رقَّ

---

(١) ديوانه٥/٢٧٧٨.

(٢) راجع منه ٣٦٩/٢ ط الحلبى ٢٢٧/٣٠ نهضة مصر.

(٣) ديوانه ٥/٢٧٧٨.

مَلْمسه، وجادت سداه ولحمته، إنه يجمع بين جمال المعنى وجمال اللفظ، أوَ بين الفطرة والصناعة، أوَ بين القرب والامتناع، وهذه آية الإبداع فى الأجنحة التى يُحلِّق بها الشعر والشاعر معاً، هكذا يراه ناقد ذواقة هو ابن الأثير.

فإذا اقتربنا من ابن شرف القَيْروانى فى كتابه «رسائل الانتقاد»[1] وجدناه يقول: «وأما البحترى فلفظه ماءٌ ثَجَّاج، ودرُّ رجْراج، ومعناه سراج وهَّاج على أهدى منهاج، يسبقه شعره إلى ما يجيش به صدره، يُسِّر مُراد، ولينُ قِيَاد، إن شربته أرْوَاكَ، وإن قدحته أوْرَاك، طَبْع لا تكلُّف يُعْيِيه، ولا العناد يَثْنيه، لا يُمَلُّ كثيره، ولا يُسْتَكلفُ غزيره ولم يَهْفُ أيام الحُلُم، ولم يُصْفِ[2] زمن الهَرَم».

وهذا الكلام قطعة أدبية جديرة بالإعجاب، وهو فى الوقت ذاته رؤية نقدية تعكس مطلق الرضا وعميم الإعجاب بفن البحترى، 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 شيئًا فى طبيعة التراث الأدبى للغة العربية، وهى اللغة الشاعرة، يجعلها أكثر بهاءً وأكثر سيطرة وجاذبية فى هذا النسق البيانى، وذلك الوقع الموسيقى الذى كان يجعل البحترى بحق صَنَّاجة العرب فى عصره وما بعده عصره.

إن الجمال فى اللفظ والمعنى وحلاوة الإيقاع، والصدق النفسى والشعورى، والالتقاءَ 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 وبُعْد أعلى. ولسنا بذلك ننكر هذه المقاييس، ولكنا لا نرى الوقوف عندها هو ميزان الشعر العالى، بل هو ميزان الشعر الواضح

(١) راجع مجموعة رسائل البلغاء وانظر ديوان البحترى ٢٧٧٩/٥.

(٢) أصفى الشاعر: انقطع شعره.

الجميل، ولكن الوضوح مستويات ومراتب، وإدراك العلاقات والكشف عن الحقائق وشائج وأخلاط معقدة. ليس مقياسها فقط أن تكون سراجاً وهاجًا موافقًا لأهدى منهاج متسقًا 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 عصيَّة تَقْوَى بها إنسانيتُك، وتعظم بها الحياة فى جنباتك ورؤاك ومسعاك وغاياتك.

ومع ذلك فنحن إذا أضفنا المقاييس التى ذكرها القيروانى إلى عصره، وثقافته الأدبية فلابد أن نسلم بصحتها وجمالها، وبذلك استحق البحترى مكانته لديهم عن صدق وجدارة.

وهناك أقوال أخرى للنقاد العرب ولكنها فى جملتها مع غيرها من الأخبار والروايات لا تكاد تضيف إلى جوهر ما ذكرناه ونقلناه. ونختتمها بهذا النص للآمدى، يقول[1] : «البحترى أعرابى الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ، ووحشى الكلام... فإن كنت... ممن يفضل سهل الكلام وقريبه ويؤثر صحةَ السبْك، وحسنَ العبارة وحلْوَ اللفظ، وكثرةَ الماءِ والرونق، فالبحترى أشعر عندك ضرورةً».

فهذا النص تلخيص لكل الآراء السالفة وجماعٌ لها.

أبرز السمات والخصائص الفنية لشعر البحترى :

يعدّ البحترى ظاهرة فنية تستحق الإعجاب والإشادة، وهو واحد من كبار الشعراء، ليس فى القرن الثالث فحسب بل فى تاريخ الشعر العربى على الإطلاق، وهو ينافس العمالقة الكبار من لدن بشار إلى المتنبى ونعنى بذلك

(١) الموازنة ص٤ ط١٩٤٤ بتحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد.

كبار الشعراءِ المحدثين الذين عمّقوا الشعر العربى وطوروه، ومن باب أولى سابقيهم.

والمشهور بوضوح أن البحترى انتهى إليه جماع المذهب القديم الذى نصطلح عليه بتعبير «عمود الشعر العربى» فكل الخصائص والسمات الفنية، وكل التقاليد التى رعاها العرب شعراء ونقادًا وأخلصوا لها وحضّوا عليها وتمسكوا بها انتهت إلى يد البحترى التى اعتزت بها وحافظت عليها، وبسطت لها مزيد العناية والرعاية والصقل، وأضافت إليها أبرع ما أضافه الشعراءُ المحدثون من لدن بشار إلى أبى تمام، دون احتذاء لصناعة المحدثين، بل مجرد وقوف عند أيسر جمالياتهم التى توافق جماع المذهب القديم، وتخصب جمالياته الفنية: إشراقة بيان، ورنة إيقاع، وجدة معنى، وطرافة فكرة.

وقد برع البحترى فى فنون الشعر وأغراضه المختلفة، ولكنه لم يبرع فى الهجاءِ، وهذا عجز يضاف إلى محاسنه، ولكنه كان يجيد التكسب بالشعر، لدرجة أنه كان عندما يسافر من مدينة إلى أخرى لم يكن يترك فى الطريق ممدوحاً يقدر على النوال إلا ومدحه ونال جوائزه.

والمدح فى العربية فن مثقل مُبتلًى 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[1]: «إن كل شاعر نابغ تمكن من إخراج (شعر المدح) فى صورة خاصة ظهرت فيها نزعته الشعرية الفردية، وآثار عصره، وهذه الصورة الخاصة، هى التى نجدها فى مدح البحترى وهى قِوام المتعة الأدبية فى شعره، ومن ثم فَمدح البحترى يقدم لنا: فوائد نفسية، وفوائد تاريخية، ومتعه أدبية».

وقد سبق أن أحلنا على ثبت بمدائحه للخلفاءِ ومن ولاهم من العرب

---

(١) تاريخ الأدب العربى ٥١١. ط البولسية بيروت.

والموالى، ولا بد أن تكون مساحة شعر المدح عند شاعر متكسب كالبحترى غير قليلة.

أما الفوائد النفسية : التى أشار إليها الأستاذ حنا الفاخورى فترجع إلى أنه يتمثل نفوس ممدوحيه، فيصورها فى أتم كمالاتها التى يتطلعون إليها، وهو فى الوقت نفسه يدلنا على سلوكه النفسى حيث يمدح اليوم من يذمه غدًا، نتيجة أن العصر عصر تقلبات واضطرابات، ومع ذلك فهو لا يخلو من وفاء.

وأما الفوائد التاريخية : فلا شك أن فى مدح البحترى فوائد تاريخية وافرة، لأن اتصاله بسبعة من الخلفاء فى زمانه، ونحو مائة من الأمراء والوزراء والقواد، وتسجيله لحوادث ثبت بالبحث والدرس أن التاريخ لم يهتم بها ولم يشر إليها[1]، كل ذلك قد ترك صورة واسعة للحوادث السياسية والاجتماعية التى زخر بها عصره، ولمشاهد الحروب وتقدم العمران والفنون والعلاقات الشخصية.

وأما المتعة الأدبية : فإن البحترى وإن قلد فى الأسلوب، وصدّر مدائحه بمقدمات تقليدية تتكىءُ على جمال أسلوبه وعلو جرسه الموسيقى وتناسب أصواته وتناغيها، وبراعته فى إظهار الرقة واللطف، فإن مدائحه ترفعت فى الأعم الأغلب على آثار الصنعة الباردة بفضل براعته فى انتقاء المعانى والأساليب، مما جعل فنه ذا قدرة على الإمتاع، هذا وقد كانت مدائحه فى الخلفاء موجزة لأن عصرهم لم يكن عصر الولاة المتأدبين، بل عصر الخلفاء المأزومين سياسيًا بفعل الصراعات الحادة، ولذلك كان البحترى لا يُضْجِرُهم بطول قصائده، وقد بلغ المدح كماله فى شعر البحترى فى أيام الخليفة المتوكل، ونماذج المدح يمتلئُ بها ديوانه، ولكننا نشير إلى بعضها هنا :

قال يمدح المتوكل فى قصيدة مطلعها :[2]

---

(١) راجع الاستدراكات التى أشار إليها الأستاذ حسن كامل الصيرفى محقق ديوانه فى الجزء الخامس ص ٢٧٤٦ وما بعدها.

(٢) ديوانه ١٦٢٥/٣.

١ - قِفِ ٱلْعِيسَ قد أَدْنَى خُطَاها كَلَالُها ... وسَلْ دارَ سُعْدى إن شَفَاكَ سُؤَالُها
٢ - وما أَعْرِفُ الأَطْلالَ من بطن «تُوضِحٍ» ... لِطُولِ تَعَفِّيها ولكنْ إخَالُهَا
٣ - إذا قلتُ: أَنَّى دارُ ليلى عَلَى النَّوَى ... تَصَوَّرَ فى أَقْصَى ضَمِيرى مِثَالُهَا
٧ - تَمَنَّيْتُ ليلى بَعْدَ فَوْتٍ وإنما ... تمنيتُ مِنْهَا خُطَّةً لا أَنَالُها
٨ - زَهَتْ «سُرَّ مَنْ رَا» بالخليفةِ جَعْفَرٍ ... وعاد إليها حُسْنُها وجَمَالُها
١١ - إذا غِبْتَ عن أَرضٍ ويَمَّمْتَ غَيْرَها ... فَقَدْ غاب عنها شَمْسُها وهِلالُها

وقال أيضًا يمدحه ويذكر مُنْصَرَفَهُ من دمشق:[1]

١ - أَبى الليلُ إلا أن يَعُودَ بِطُولِه ... عَلَى عاشِقٍ نَزْرِ المَنَامِ قَلِيلِهِ
٢ - إذا مَا نَهاهُ العاذِلُونَ تَتَابَعَتْ ... لهُ أَدْمُعٌ لا تَرْعوِى لِعَذُولِه
. . . . . .
٨ - بِنُعْمى أَمِيرِ المؤمنينَ وفَضْلِه ... غَدَا العَيْشُ غَضًّا بَعْدَ طُولِ ذُبُولِه

وشعره فى المدح يمتاز بقوة الأداء مع رقته وعذوبته، ويتحدد الفرق بينه وبين أبى تمام والمتنبى فى الطوابع الشخصية والفنية التى تميِّز كلًّا منهم عن الآخر.

وله فى شتى الأغراض الأخرى شأن كل شعراء عصره: له فى الغزل، والعتاب والرثاء، وأقل فنونه الهجاء، وهو فى كل أغراض الشعر يتراوح بين مستويات الجودة المعهودة لشاعر كبير فى الشعر العربى، ولكن غرضًا واحدًا تميز فيه البحترى تميزًا ظاهرًا هو الوصف.

البحترى شاعر الوصف:

لعل البيئة الجميلة التى نشأ فيها البحترى فى «منبج»، ثم استجابة طبعه لتذوق الجمال والافتتان به: هما اللذان أهلاه ليكون شاعر الوصف على نحو متميز بين شعراء العربية، ولعل إلحاح طبعه الفنى فى أن يكون حرًا طليقًا

(١) ديوانه ١٦٢٩/٣.

بعيدًا عن عبودية المدح، ومرارة الضعف فى الغزل، وهياج الطبع فى الفخر والهجاء، وأنين النفس فى العتاب والرثاء، لعل الرغبة الكامنة فى عشق الحرية والتغنى بها، ولها فى أعماق الفنان والإنسان مكانها الأصيل ونبعها الثَّر، هى التى جعلت البحترى يُحسّ ذاته الإنسانية وكيانه الفنى عندما يركب جواد الوصف يعانق جمال الكون والطبيعة ويغترف منهما ويتغنى بهما ولهما، غناءً ملؤه الطهر والبهجة، لعل ذلك كلّه هو الذى أورى زناد الشعر الجميل فى أعماقه فكان شاعر الوصف غير منازع، وشعر الوصف هو المعادل الموضوعى لفكرتى الحرية والجمال، وقد عاش بيئة الجمال الطبيعى فى الشام والعراق، وبيئة الجمال المصنوع حيث القصور والمتنزهات والبِرَك ومباهج الحضارات التى التقت فى حواضر الدولة العباسية.

ويفرّق النقاد بين الوصف الحسى، والوصف الخيالى[1]:

أما الأول: فهو وصف المشاهد والمجالى والأشياء المنظورة، وأما الثانى فالشاعر ينظر فيه إلى ما وراء المحسوسات حيث يجعل المرئيات أساسًا لغيرها، ويولّد من المحسوسات صورًا مجردة وعوالم تصبح فى فنه مشاهد حيّة، لكنها تستمد وجودها من خياله العبقرى، ويدخل فى هذا تصوره للتاريخ والطبائع والنزعات والخواطر، ثم فنه الخاص فى إبداع الصور الفنية.

وشاعرنا البحترى وصّاف ماهر وصناع ذكى، ومجال إبداعه الواسع: فى باب الوصف الحسى، وهذا وصفه الشهير للربيع ضمّنه قصيدة فى مدح الهيثم بن عثمان الغنوى ومطلعها[2]:

أكانَ الصَّبَا إلاَّ خَيَالا مُسَلَّما ... أقَام كَرَجْعِ الطَّرْفِ ثم تَصَرَّما

والقصيدة حقا يشيع فيها روح الوصف ومزاجه، ويغمر أبيات المدح فيها مذاق الوصف وطبيعته الفنية، وهذه بعض أبيات المدح موصولة بأبيات الوصف:

---

(١) راجع أمراء الشعراء أنيس المقدسى ص ٢٥٠. دار العلم بيروت.

(٢) ديوانه ٤/٢٠٨٧.

١٣ - فَتًى لَبِسَتْ مِنْه اللَّيالِى مَحَاسِنًا ... أَضاءَ لها الأُفْقُ الذَّى كان مُظْلِما

٢١ - سلامٌ وإنْ كان السلامُ تحيةً ... فَوَجْهُكَ دُونَ الردِّ يكفى المُسَلِّما

٢٢ - ألستَ تَرى مدَّ الفُراتِ كأنَّه ... جبَال شَرَوْرَى جِنَّ فى البَحْر عُوَّما

٢٤ - وما نَوْر الروضُ الشَّامِىُّ بَلْ فَتًى ... تَبَسَّم من شَرْقِيِّه فَتَبَسَّمَا

٢٥ - أَتاكَ الربيعُ الطَّلْقُ يَخْتَال ضاحِكًا ... من الْحسْنِ حتى كادَ أن يتَكَلَّما

٢٦ - وقد نَبَّه النَّيروزُ فى غَسَق الدُّجى ... أَوائلَ وَرْدٍ كُنَّ بالأَمْسِ نُوَّما

٢٧ - يُفَتِّقُهَا بَرْدُ النَّدَى فكأنَّه ... يبثُّ حديثًا كان أَمْسِ مكتَّمَا

٢٨ - ومِنْ شَجَرٍ ردَّ الربيعُ لباسَه ... عَلَيْه كَما نَشَّرْتَ وَشْيا مُنَمْنَما

٢٩ - أَحلَّ فأَبْدَى للعيون بَشَاشَةً ... وكانَ قَذًى لِلْعين إذْ كانَ مُحْرِما

٣٠ - ورقَّ نسيمُ الرِّيح حتى حَسِبْتُه ... يَجِىءُ بأَنفاسِ الأَحبَّةِ نُعَّمَا

وهذا نموذج آخر فى وصف قصر «الكامل» للمعتز، وهو ضمن قصيدة فى مدح المعتز ومطلعها[1]:

١ - لو كان يُعْتَبُ هاجرٌ فى واصِلٍ ... أَو يُسْتَفَادُ لِمُغْرَمٍ من ذَاهِلِ

٢ - لَحَرِجْتِ مِنْ وشَلٍ بَعْينى سافحٍ ... وجَنَفْتِ مِنْ خَبَلٍ بقَلْبِى خَابلِ

ثم يقول:

١٦ - لَمَّا كَمَلْتَ رَوِيَّةً وعَزِيمةً ... أَعْمَلْتَ رأْيَكَ فى آبْتِنَاءِ الْكامِلِ

١٨ - ذُعِرَ الْحَمامُ وقد تَرَنَّم فَوْقَه ... من مَنْظرٍ خَطِرِ المَزِلَّة هائِلِ

١٩ - رُفِعَتْ لمُنْخَرِقِ الرِّياح سُمُوكُه ... وزَهَتْ عجائبُ حُسْنِه المُتَخايل

٢٠ - وكأَنَّ حيطَانَ الزُّجاج بِجَوِّه ... لُجَجٌ يَمجّن على جنُوب سَوَاحل

٢١ - وكأَن تَفْوِيفَ الرُّخَامِ إذا آلْتقى ... تَأْلِيفُه بالمَنْظَر المتقابل

٢٢ - حُبُكُ الْغَمامِ رُصِفْنَ بين مُنَمَّرٍ ... ومُسَيَّرٍ ومُقَارِبٍ ومُشاكِل

٢٣ - لَبِستْ من الذَّهب الصَّقِيل سُقُوفُه ... نُورًا يُضِىءُ على الظَّلام الْحافِل

٢٤ - فَترى العيونَ يَجُلْن فى رَوْنَقٍ ... مُتَلَهِّب آلْعالِى أَنِيق السَّافِل

---

(١) الديوان ٣/١٦٤٢.

٢٥ - فكأنما نُثِرتْ على بُسْتَانِه سِيَرَاءُ وَشْيُ اليَمْنَةِ المُتواصِلِ

٢٦ - أغْنَتْهُ «دِجْلَةُ» إذْ تَلاَحَقَ فَيْضُها عن فَيْضِ مُنْسجِمِ السَّحَابِ الهَاطِلِ

وهذا الوصف رغم وقوفه عند المشاهد الحسية والأبعاد الشكلية فإنه يتميز بالرقة والسلاسة وذكاء الملاحظة ودقة المشابهة وبراعة الرسم بالألوان والتجسيد بالحركة، وللبحترى نماذج أخرى شتى تدل على ثرائه وقدرته على العطاء حتى مع مجرد الوقوف عند الأبعاد الحسية والمشابهات الشكلية، وهو فيها يمزج أو يشاكل أحيانًا بين نفسه والشيء الموصوف ويخلط أحدهما بالآخر إلى حد ما، ومن ذلك قوله[1]:

ابْكيا هذهِ المغَانِي الَّتى أخـ ـلقَهَا بُعْدُ عَهْدِها بالْغَوَانى

أَسْعِدَا الْغَيْثَ إذ بَكَاهَا وإنْ كا نَ خَلِيًّا من كلِّ ما تَجِدانِ

جادَ فيها بِنَفْسِه فاسْتَجَدَّتْ حُلَلاً مِنْهُ جَمَّةَ الأَلْوان

فى سماءٍ مِنْ خُضْرَةِ الرَّوضِ فيها أَنْجُمٌ من شَقَائِقِ النُّعمان

وأصفرارٍ من لَوْنِه وأبيضَاضٍ كاجْتماعِ اللُّجَيْنِ والعِقْيانِ

وتُرِيكَ الأحبابَ يومَ تَلاقٍ باعْتِناقِ الحَوْذانِ والأُقْحوانِ

قد تَصَابَيْتُ فاعْذُرِى أَوْ فَلُومِى لَيْس شيءٌ سِوَى الصِّبَا مِنْ شَانى

وتذكرتُ وافِدَ الشَّيبِ فاستعـ ـجلْتُ حَظِّى فى الرَّاحِ والرَّيْحانِ

فالصورة هنا فيها تزاحم فى الألوان - خاصة إذا راعينا الأبيات المحذوفة - وهو قد عقد صلة بين وصف الطبيعة والممدوح، وبين شيءٍ من هواه وأحاسيسه، وله قصيدة مشهورة فى وصف الذئب[2] الذى لقيه فى طريقه، وهو يشق البادية ساعيًا دءوبًا فى مواجهة الحياة، وهو فيها يطابق بين نفسيهما حيث يضرب كلاهما فى مجاهل البيداء، والجوع والخوف والشرور كلها تنتابهما.

---

(١) ديوانه ٤/٢١٩٧.

(٢) راجع الديوان ٢/٧٤٠. وراجع ما كتبه الأستاذ حسن كامل الصيرفى فى مقدمة ديوان البحترى عن فن الوصف عنده ص ١٥ - ٢٥ جـ ١.

وسوف نلتقى بنموذج آخر من شعره، هو أكثر خصوبة وغناءً فى تبين طبيعة الوصف عنده، ونعنى به سينيّته التى سنفرد لها دراسة فنية واسعة تختص بها.

طبيعة الزخرف الفنى فى شعر البحترى:

كان القرن الثالث الهجرى قد شُغف أهله بالزخرف فى صناعة الكلام، لأن الحضارة كانت قد عَمُقتْ فى حياتهم، فالأبنية الفخمة والقصور المتعددة والصناعات المتقدمة، فى العمران والمأكل والملبس، وأدوات الزينة ومظاهر الترف، كانت كلها قد تحولت من طور البهجة بها والإقبال عليها والشغف بجدتها، إلى التفنن والتعقيد حيث بات ممجوجًا ساقطًا كلُّ مألوف، فلا بد من التعقيد والإضافة شأن كل الحضارات حتى عصرنا الحديث حيث تتطلع إلى التطور والتجديد والعطاء.

بل إن أسلوب التعمّق فى الصنعة كان قد داخل الحياة السياسية بكل مكائدها ودسائسها، فحتى يتمكّن الماكرون من النُّجح فى مكرهم لا بد لهم من التعقيد فى خيوط المكر، والتفنن فى أساليب الحيلة والدهاء.

وكان مسلم بن الوليد (١٤٠ هـ - ٢٠٨ هـ) قد بدأ الاتجاه فى القرن الثانى للهجرة إلى البحث عن أدوات البديع وتصنيع أسلوب مزركش منها، يعمد فيه إلى التجنيس والطباق والمشاكلة وما إليها من فنون البديع ذات الرنين والرونق، وهو أول من اتخذ البديع مذهبًا، يخلص له ويحرص عليه بعد أن كان يأتى دون تعمد ظاهر مقصود، ثم جاءَ أبو تمام وعمقّ ذلك وطوره وأصبح شيخ هذه الصناعة وإمامها الفذّ الذى لا يجارى، والبحترى كان تلميذًا لأبى تمام شاخصًا إليه حريصًا على دراسة شعره والعكوف عليه، ولكنه لم يستطع أن يجارى أستاذه ولا أن يقع قريبًا منه فى مذهبه وفنه، ولكنه وقع موقعًا آخر يحفزه إليه طبعه ومواهبه[1].

---

(١) الديوان ٢/١٠٥٠.

كان البديع عند البحترى يقف عند حدود وظيفته اللفظية فى الأعم الأغلب، فهو لم يوظفه توظيف أبى تمام فى تعميق المعنى وتفلسفه، وهذا نموذج من بديع البحترى:

مِنًى وصلٌ ومنْكَ هجْرٌ ... وَفِىَّ ذُلٌّ وفيك كِبرُ
وما سواءٌ إذا ٱلتَقَيْنا ... سهلٌ علَى خُلَّة وَوَعْرُ
قد كنتُ حُرًّا وأنتَ عبْدٌ ... فصرتُ عبدًا وأنتَ حُرُّ
برُّح بى حُبُك المُعنَّى ... وغَرَّنى مِنْك ما يَغُرُّ
أنتَ نَعيمِى وأنتَ بُؤْسى ... وقدْ يَسُوءُ الذى يَسُرُّ

فنحن نجد الطباق يقف عند البعد اللفظى وهو يدل بنفسه على أنه ليس وراءَه عمق ذهنى، بل اللفظة تقود أختها: فالوصل يُذكر بالهجر، والذلّ يقابله الكبر، والسهل والوعر، والحر والعبد، والنعيم والبؤس، والإساءة والسرور. فكل واحدة منها تدعو أختها إلى السياق، وهى مما تجرى به ألسنة العامة فى سياقات الكلام اليومى، ومع ذلك فإن لها وقعًا موسيقيًّا يلذّه العامة والخاصة، وهذا الوقع الموقّع يكسب شعر البحترى رونقًا وخفة وجمالاً، ولكنها فى النهاية لا تُكوِّن صورة، ولم ترم إلى بعد ذهنى أو نفسى أو شعورى، كما شرحنا ذلك عند أبى تمام وهذا بيت أبى تمام العجيب فى وصف بعيره:

رعتْه الفيافى بعد ما كان حِقْبةً ... رَعَاهَا وماءُ الرَّوضِ يَنْهلّ ساكبه

ومع ذلك سوف نرى عند البحترى بعض ألوان البديع ذات الجرس والمغزى لا سيما فى سينيته الشهيرة التى سوف نخلص لدراستها دراسة مفصلة.

وينبغى أن نعترف للبحترى بأن ألوان البديع عنده بهرته من حيث وقعها الموسيقى، وهذا عنصر له سحره فى العربية، ولعل فى البحث القيمّ الذى أخرجه الأستاذ العقاد تحت عنوان «اللغة الشاعرة» ما يكشف عن جوانب

شتى من أسرار هذه الحقيقة فى اللغة العربية، والبحترى كانت لديه حاسة مفرطة بجمال الوقع والإيقاع فى 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 هُيئ 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 القدماء إلى اليوم لأسباب فنية وتاريخية، وفى مقدمة الأسباب الفنية اختلاف أسلوب الصنعة بينهما وأحدهما تلميذ الآخر، وقرب أحدهما من الذوق لأنه أراد أن يضيف بعدًا جماليًا إلى الاستخدام اللغوى معتمدًا على موهبته ذات الثراء العقلى والفنى، حيث لا قيمة للتعبير السطحى الذى لا يقود إلى عمق أو لفتة ذكية، وفى مقدمة الأسباب التاريخية، تَعاصرُهما، واشتغال النقاد بالموازنة بينهما.

ومع ذلك كله فإن البحترى ترك بصماته الموسيقية والصوتية والجمالية بارزة فى تاريخ الشعر العربى.

وفى لقائنا مع نص أدبى طويل فى تحليل فنى يتتبع الجزئيات ما يوقفنا تمامًا على أجمل السمات والخصائص الفنية فى شعر البحترى فإلى سينية البحترى فى الصفحات التالية، تلك التى قال عنها ابن المعتز «ليس للعرب سينية مثلها»[1].

---

(١) ديوان البحترى ٥/٢٧٧٥.

قراءة فنية
لسينية البحترى[1]

١ - صُنْتُ نَفْسِي عمَّا يُدنِّسُ نَفْسِي ... وترفَّعتُ عن جَدَا كلِّ جِبْسِ

٢ - وتَماسكْتُ حين زَعْزَعنى الدَّهـ ... ـرُ التِماسًا منهُ لِتَعْسى ونَكْسِي

٣ - بُلِّغَ مِنْ صُبابَة العَيْشِ عِنْدِى ... طَفَّفَتْها الأَيَّامُ تَطْفِيفَ بَخْسِ

٤ - وبَعِيدٌ ما بيْن وارِدِ رِفْهِ ... عَلَلٍ شُرْبُهُ، ووارِدِ خَمْسِ

٥ - وكأنَّ الزَّمانَ أَصْبحَ مَحْمُو ... لاً هَوَاهُ مع الأَخَسِّ الأَخَسِّ

٦ - واشْتِرائى «العِراقَ» خُطَّةُ غَبْنٍ ... بَعْدَ بَيْعِى «الشَّامَ» بَيْعَةَ وَكْسِ

٧ - لا تَرُزْنى مُزَاوِلاً لاخْتِبارى ... بعد هذى البَلْوى فَتُنْكِرَ مَسِّى

٨ - وقَدِيمًا عَهِدْتَنى ذَا هَنَاتٍ ... آبِيَاتٍ على الدَّنِيَّات شُمْسِ

٩ - ولقد رَابَنى نُبُوُّ ابْنِ عمِّى ... بَعْدَ لِينٍ مِنْ جانِبَيْهِ وأُنْسِ

١٠ - وإذا ما جُفِيتُ كُنْتُ جَدِيرًا ... أَنْ أَرَى غَيْرَ مُصْبِحٍ حيْثُ أَمْسِي

١١ - حضَرَتْ رَحْلِيَ الهُمومُ فوجَّهْـ ... ـتُ إلى «أَبْيَضِ المَدَائِنِ» عَنسِي

١٢ - أتسلَّى عن الحُظُوظِ، وآسَى ... لِمَحَلٍّ مِنْ «آلِ سَاسَانَ» دَرْسِ

١٣ - أَذْكرتْنِيهِمُ الخُطُوبُ التَّوالى؛ ... ولَقَدْ تُذْكِرُ الخُطُوبُ وتُنْسِي

١٤ - وهُمُ خافِضُونَ فى ظِلِّ عالٍ ... مُشْرِفٍ يَحْسِرُ العُيونَ ويُخْسِي

١٥ - مُغْلَقٍ بابُهُ علَى «جَبَلِ القَبْـ ... ـقِ» إلى دَارَتَىْ «خِلاطَ» و«مُكْسِ»

١٦ - حِلَلٌ لم تكُنْ كأَطْلالِ «سُعْدَى» ... فى قِفَارٍ من البَسَابِسِ مُلْسِ

١٧ - وَمَسَاعٍ، لَوْلاَ المُحاباةُ مِنِّى ... لم تُطِقْها مَسْعاةُ «عَنْسٍ» و«عَبْسِ»

١٨ - نَقَلَ الدَّهْرُ عَهْدَهُنَّ عن الجِدِّ (م) ةِ حتى رَجَعْنَ أَنْضَاءَ لُبْسِ

١٩ - فكأنَّ «الجِرْمازَ» مِن عدمِ الأُنـ ... ـسِ وإخْلالِهِ بَنِيَّةُ رَمْسِ

---

(١) الديوان ١١٥٢/٢ تحقيق حسن كامل الصيرفى.

٢٠ - لـو تـراهُ علِمْـتَ أنَّ اللَّيـالِى جعلَتْ فيهِ مأتَمًا بعْد عُـرْسِ
٢١ - وهْوَ يُنْبيك عَنْ عَجائِبِ قَـوْمٍ لا يُشَابُ الْبَيَانُ فِيهِـمْ بِلَبْسِ
٢٢ - وإذَا ما رأيْـتَ صُـورةَ «أنْطَا كِيَّةَ» ارْتَعْتَ بيْنَ «رُومٍ» و«فُرْسِ»
٢٣ - والمنَـايا مَـوَائِلٌ، و «أنُـوشيْـ رْوانُ» يُزْجِى الصُّفوفَ تَحْتَ الدِّرَفْـسِ
٢٤ - فى اخْضِرارٍ من اللِّبَاسِ على أصـ ـفَرَ يَخْتَـالُ فى صَـبِيغَةِ وَرْسِ
٢٥ - وعِـراكُ الـرِّجالِ بيْـنَ يَـدَيْهِ فى خُفُوتٍ مِنْهُمْ وإغْمَاضِ جَرْسِ
٢٦ - مِنْ مُشِيحٍ يَهْوِى بِعَامِلِ رُمْـحٍ ومُلِيحٍ مـن السِّـنَانِ بتُـرْسِ
٢٧ - تَصِفُ الْعيْنُ أنَّهُمْ جِدُّ أحْيَـا ءٍ لَهُمْ بيْنَهُـمْ إشَـارَةُ خُـرْسِ
٢٨ - يَغْتَلِى فِيهِـمُ ارْتِيَـابِى حتَّـى تَتَقَـرَّاهُمُ يَـدَاىَ بِلَمْـسِ
٢٩ - قَدْ سَقَانِي ولَمْ يُصَرِّدْ «أبُو الغَـوْ ثِ» علَى الْعسْكَرَيْن شَـرْبَةَ خُلْسِ
٣٠ - مِنْ مُدَامٍ تَـظُنُّها وَهْـىَ نَجْـمٌ ضَوْأَ اللَّيْلَ او مُجَاجَةُ شَمْسِ
٣١ - وتَـرَاها إذا أجَـدَّتْ سُـرُورًا وارْتِيَـاحًا للشَّـارِبِ المُتَحَسِّى
٣٢ - أفْرِغَتْ فى الزُّجاجِ مِنْ كُلِّ قَلْبٍ فَهْىَ مَحْبُـوبَةٌ إلَـى كُلِّ نفْسِ
٣٣ - وتَـوَهَّمْتُ أنَّ «كِسْرَى أبَـرْوِ زَ» مُعَـاطِىٌ، و«البَلَهْبَـذَ» أنْسِى
٣٤ - حُلُمٌ مُطْبِقٌ على الشَّكِّ عَيْنِى أمْ أمَانٍ غَيَّرْنَ ظَنِّى وحَـدْسِى ؟!
٣٥ - وكأنَّ «الإيوانَ» مِنْ عَجَبِ الصَّنـ ـعةِ جَوْبٌ فى جَنْبِ أرْعَنَ جِلْسِ
٣٦ - يُتَظَنَّى مـن الْـكَآبَةِ إذْ بِيـ ـدو لِعَيْنَىْ مُصَبِّحٍ أو مُمَسِّى :
٣٧ - مُزْعَجًا بالفِرَاقِ عـنْ أُنْسِ إلْفٍ عَزَّ، أو مُرْهَقًا بِتَطْلِيقِ عِـرْسِ
٣٨ - عَكَسَتْ حَظَّهُ اللَّيَالِى، وباتَ الـ ـمُشْتَرِى فيـهِ وَهْـوَ كَوْكَبُ نحْسِ
٣٩ - فهـو يُبْـدِى تَجَلُّـدًا وعَلَيْـهِ كَلْكَلٌ مِنْ كَلاكِلِ الدَّهْرِ مُرْسِى
٤٠ - لم يَعِبْهُ أنْ بُزَّ مِن بُسُطِ الدِّيـ ـباجِ، واسْتُلَّ من سُتُورِ الدِّمَقْسِ
٤١ - مُشْـمَخِرٌّ، تعْلُـو لـهُ شُرُفَـاتٌ رُفِعَتْ فى رُءُوسِ «رَضْوَى» و«قُدْسِ»
٤٢ - لَابَـاتٌ مِن البيـاضِ فَمـا تُبـ ـصِرُ مِنْهـا إلَّا غَـلائِلَ بُـرْسِ
٤٣ - لَيس يُدْرِى أصُنْعُ إنْسٍ لِجِـنٍّ سكَنُوهُ، أمْ صُنْعُ جِـنٍّ لإنْسِ
٤٤ - غَيْرَ أنِّى أراهُ يشْـهَدُ أنْ لَـمْ يكُ بانِيهِ فى المُلُـوكِ بِنِكْسِ
٤٥ - فـكَأنِّى أرَى المـراتِبَ والقَـوْ مَ إذَا مـا بَلَغْـتُ آخِـرَ حِسِّى

٤٦ - وكأنَّ الْوُفُودَ ضَاحِينَ حَسْرَى ... مِنْ وُقُوفٍ خَلْفَ الزحام وخُنْسِ

٤٧ - وكأنَّ القِيَانَ وَسْطَ المَقَاصِيـ ... ـرِ يُرَجِّعْنَ بَيْنَ حُـوٍّ ولُعْسِ

٤٨ - وكأنَّ اللِّقَـاءَ أوَّلُ مِـنْ أمـ ... ـسِ، ووَشْكَ الفِراقِ أوَّلُ أمْسِ

٤٩ - وكأنَّ الَّـذى يُـرِيدُ اتِّبَـاعًا ... طامعٌ فى لُحُوقِهِمْ صُبْحَ خَمْسِ

٥٠ - عُمِّرَتْ للسُّرُور دَهْرًا، فصَارتْ ... للتَّعَزِّى رِبَـاعُهُم والتَّـأَسِّى

٥١ - فَلَهَـا أنْ أُعِينَهَـا بِـدُمُوعٍ ... مُوقَفَاتٍ عَلَى الصَّبَابَةِ حُبْسِ

٥٢ - ذَاكَ عِندِى، وَلَيْسَتِ الدَّارُ دارى ... باقْتِرَابٍ مِنْهَا، ولا الجِنْسُ جِنْسِى

٥٣ - غَيْرَ نُعْمى لأَهْلِهَا عِنْدَ أَهْلِى ... غَرَسُوا من زَكَائِها خَيْرَ غَرْسِ

٥٤ - أَيَّدُوا مُلْكَنَا، وشَدُّوا قُواهُ ... بِكُمَاةٍ تَحْتَ السَّنَوَّرِ حُمْسِ

٥٥ - وأَعَـانُوا على كَتَـائِبِ «أَرْيَـا ... طَ» بِطَعْنٍ عَلَى النُّحُورِ ودَعْسِ

٥٦ - وأَرَانى مِنْ بَعْدُ أَكْلَفُ بـالأشـ ... ـرافِ طُرًّا من كُلِّ سِنْخٍ وأُسِّ

* * *

ونبدأ هنا بتسجيل كلمة أبى العلاء المعرى التى يقول فيها: «المتنبى وأبو تمام حكيمان والشاعر البحترى»[1].

ولعل قول ابن الأثير أعمق دلالة وأكثر إيضاحًا لطبيعة الشاعرية عند البحترى حيث يقول: «شعره هو السهل الممتنع الذى تراه كالشمس قريبًا ضوءُها بعيدًا مكانها، وكالقناة لينًا مسُّها خشنًا سنانها وهو على الحقيقة قَيْنة الشعراءِ فى الإطراب، وعنقاؤهم فى الإغراب»[2]

ويقول عنه أيضًا: «وترى ألفاظ البحترى كأنها نساءٌ حسان عليهن غلائل مُصْبغات وقد تَحَلَّيْن بأصناف الحَلْى[3]».

والحق أن تحليل ابن الأثير لشاعرية البحترى تحليل جيد، وقد وقفنا على رأيه، ورأى ابن رشيق فى الفقرة السابقة الخاصة بحديثنا عن البحترى فى ميزان النقاد العرب

---

(١) المثل السائر لابن الأثير ٢/٣٦٩ ط الحلبى.

(٢، ٣) السابق.

والآن نحاول أن نتناول القصيدة فى ضوءِ قراءَة فنية متأنية[١]:

هذه القصيدة من عيون الشعر العربى، وقد نظمها البحترى فى حوالى سنة ٢٧٠ هـ وذلك بعد أن قصد إلى زيارة ذلك القصر العظيم المعروف بإيوان كسرى بناحية المدائن وكان من عجائب الدنيا وقد بقى قائمًا إلى سنة ٢٩٠، وكانت قد دالت دولته فى فتوحاتِ عمر بن الخطاب[٢].

وقد ذاع بين جمهور الدارسين والباحثين أن هذه القصيدة قالها الشاعر فى وصف إيوان كسرى بالمدائن، ومع أن الشاعر وصف القصر فيها وصفًا لافتا للنظر، لكننا سنقدم فى الدراسة رأينا فى تحديد موضوع القصيدة.

كان البحترى كما سنفهم من القصيدة قد ألمت به أزمة نفسية حادة فذهب يزور الإيوان ويتسلى بهموم هذا الإيوان عن هموم نفسه، لأن يد الابتلاءِ قد ربطت بينهما.

وسوف نرى فى القصيدة آيات من فن البحترى، ومن آلامه النفسية التى جعلته يقف لرثاءِ الإيوان، ويُنفِّس عن همومه وأحزانه فى هذا الرثاء الذى فاضت به نفسه فى زفرة فنية رائعة، هى التى جعلت أحمد شوقى فيما بعد يتأسّاه ويقف فى سينيته الشهيرة - هو الآخر - لينسج على منواله مع سعة الفرق بين عَمَليهِمَا، رغم تقارب الأنفاس وإيقاع الألفاظ ووسوسة الموسيقى، وتشابه الأزمة وملابسة التاريخ.[٣]

وابتداءً أُشير بعناية بين يدى هذه القراءة إلى أننى سأقف فى تناول أبيات القصيدة أمام كل بيت ما أمكن ذلك، وهذا الوقوف يشكل عناية جزئية بكل بيت، والقصد من ذلك أن نُروِّى التأمل فى تذوق النص ومعالجته ولا نحتمى بالكليات عن مواجهة الجزئيات، وسوف نقف بعد كل مجموعة لندلّ على

---

(١) انظر فى مفهوم القراءة الفنية للشعر: مقدمة كتابى قراءة فى الشعر العربى الحديث ط مكتبة الشباب.

(٢) راجع فى أخباره معجم البلدان لياقوت الحموى.

(٣) انظر عن سينية شوقى كتابى: قراءة فى الشعر العربى 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 عمَّا يُدَنِّسُ نَفْسِي وَتَرَفَّعْتُ عن جَدَا كلِّ جِبْسِ

الجَدَا : العطاء. الجِبْس : الجبان واللئيم، والفاسق، وثقيل الروح.

والشاعر هنا يرتد إلى ذاته قبل أن يبثنا معاناته وتجربته، فيطمئن إليها ويشمخ بها إذ يقرر قائلاً : حفظت نفسى وصنتُها عن كل ما يدنِّسها، وترفعت بها عن عطاءِ كل لئيم وأشباهه من الثقلاء.

٢ - وتَمَاسَكْتُ حينَ زَعْزَعَنى الدَّهـ ـرُ الْتِماساً مِنْهُ لتَعْسى ونكْسِي

وتقويتُ وتماسكت حين هزنى وزعزعنى الدهر محاولاً تعاستى وسمىّ بالسقوط والانتكاس كلما نهضتُ وتماسكت.

٣ - بُلَغٌ مِنْ صُبَابَةِ العَيْشِ عِنْدِى طَفَّفَتْهَا الأَيَّام تَطْفِيفَ بَخْسِ

البُلَغُ : جمعُ بُلْغَة وهو ما يُتَبلَّغ به فى العيش ولا يبقى منه شىء. الصُّبابة : البقية من المال. التطفيفُ : النَّقْص فى الوزن والتقدير.

يقول : عندى من بقايا المال ما أعيش به فقط، ومع ذلك لم تتركها الأيام لى بل أنقصتها وجعلتها دون التَّبلُّغ للعيش، ويمكن القول لعل المراد بصبابة العيش أسباب الحياة الهادئة المطمئنة، لأن البحترى لم يكن فقيرًا ولكنه كان شحيحًا. وسنعرف بعد قليل عند دراسة البيت التاسع أن الشاعر قد ألمّت به محنة فى أمواله كانت من أسباب إبداعه هذه القصيدة :

٤ - وبَعِيدٌ ما بَيْنَ وَارِدِ رِفْهِ عَلَلٍ شُرْبُـةٌ، وَوَارِدِ خِمْسِ

الرفه : طيبُ العيش ولينه. العلَل : ورُود الماءِ ثانية بعد الورُود الأول

الذى يسمى النهْل. الخِمْس : من أظْماءِ الإبل وهى التى ترعى ثلاثة أيام وترد فى اليوم الرابع.

يقول : فرق بعيد بين من يعيش حياة الترف والرفاهية بحيث يرد موارد النعمة كما يحلو له، ومن يعيش الضيق والضنك لدرجة أنه لا يملك ردّ الظمإ عن نفسه. وهذا كلام يشى بأنه يعنى أزمة مادية ضمن ما يعنى.

٥ - وكأنَّ الزَّمانَ أصْبح مُحْمُو لاً هواهُ مع الأخسِّ الأخسِّ

يبدو ويظهر لى أن الزمان أصبح ميله وهواه متجهين فقط إلى الأخساءِ الأدنياء بالحظوظ الوافرة الواسعة. وهكذا تؤلم الشاعرَ منافسةُ الأدنياءِ له، وفوزهم بالحظوظ دونه، ودون غيره من الشرفاءِ الأفذاذ أيضًا.

٦ - واشْترائى «العِراقَ» خُطَّةُ غَبْنٍ بعْدَ بَيْعِى «الشَّامَ» بَيْعَةَ وَكْسِ

الغَبْنُ : الخداع فى البيع والشراءِ. الوكْس النقصان والخسارة يقول : لقد خُدِعتُ فى حبّ للعراق واتجاهى إليه وتعلقى به، وكانت هذه الخسارة بعد خسارة سابقة هى تفريطى فى الشام وبيعى له.

٧ - لا تَرُزْنى مُزَاوِلاً لاخْتِبارى بعدَ هٰذِى الْبَلْوَى فَتُنْكِرَ مَسِّى

رازَه يروزُهُ : جَرَّبه واخْتبره.

يقول : حذار أن تضعنى موضع التجربة محاولاً اختبارى، لأنك إن فعلت ذلك بعد ما أصابنى من ابتلاءِ الأيام لى بهذه البلوى - الأنفة - فإنك سوف تنكرنى ولا ترضى عنى. (ثم يواصل بقية المعنى فى البيت التالى) :

٨ - وقَدِيمًا عَهِدْتَنى ذَا هَنَاتٍ آبِيَاتٍ علَى الدَّنِيَّاتِ شُمْسِ

الهَنَات : العيوب. الشُّمْس : العنيدة التى لا تَذِل.

يقول : مواصلاً إتمام المعنى فى البيت السابق : إنك من قبل عهدتنى وعرفت أن عيوبى ليست من الدنايا، بل من هَنَاتِ البشِ الشائعة التى تتعالى فى مَعْنَدَةٍ وكبرياءٍ على كل صغَار ودناءة. فهى إذن عيوب الكبراءِ الشرفاء.

٩ - ولقد رَابنى نُبُوُّ ابْنِ عَمِّى بعْدَ لِينٍ مِنْ جَانِبَيْهِ وأُنْس

الريبة : الشك والإنكار. النُّبُوّ : الجَفْوة والنفور.

ابن عمى : يقصد الشاعر به « الراهب عبدون بن مخلد » لأنه من أصل يمنىّ مثل الشاعر ولذلك أطلق عليه صفة ابن العم.

يقول : لقد آلمنى 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 نُروِّى القول فى طبيعة علاقته بالراهب عبدون، وسنوضح ذلك فى هامش طويل له أهمية خاصة ومراجعته ضرورية فى الفهم والتحليل[1].

---

(١) يبدو أن هناك قصة تربط بين الراهب عبدون بن مخلد وشاعرنا البحترى.

وعبدون بن مخلد هو أخو ساعد بن مخلد الذى ولى الوزارة للموفق والمعتمد، أسْلَم أخوه ساعد، وبقى هو على دينه، وبلغ مبلغًا عظيماً فى أيام أخيه، وفى سنة ٢٧٢ هـ عندما قبض الموفق على ساعد بواسط، وعلى أسبابه، وانتُهِبَتْ منازلهم يوم الإثنين لتسع خلون من رجب وقبض على ابنيه أبى عيسى، وأبى صالح ببغداد، وقبض كذلك على عبدون، وعلى أسبابه بسامرّاء، وعند وفاة أخيه سنة ٢٩٥، وإطلاق حبسه صار إلى دير قُنّى فأقام فيه وتعبّد، ومات فى سنة ٣١٠ هـ وهو متوهب بهذا الدير.

وحكى البحترى أنه كان مع عبدون فى هذا الدير (دير عبدون وهو بسرّ من رأى جانب المطيرة، وسمّى دير عبدون لكثرة إلمام عبدون به) فى يوم فصح ومعه ابن خرداذبه، قال البحترى فأنشدته قصيدتى التى مدحته بها ومطلعها :

لا جَدِيدُ الصِّبا ولا رَيْعانُه راجِعٌ بَعْدَ ما تَقَضَّى زَمانُه

(راجع القصيدة بالديوان ٢٢٩٤/٤ قطعة رقم ٨٦٣).

فأمر لى بمائة دينار وثياب خز، وبرذون 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) يعتذر فيها لابن عبدون، ويشير 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 إيذاء نفسه، ونختار منها هذه الأبيات التى تدل على عناصر الأزمة التى أحاطت به. =

. . . . . .

= يقول فيها مخاطبًا (عبدون بن مخلد):

١ - أراكَ الحبيبَ خاطرُ وهْمِ ... أمْ أزارتْكَهُ أصاليلُ حُلْمِ؟
٢ - تِلْكَ «نُعْمٌ» لَوْ أنعمتْ بوصالٍ ... لشكرْنا في الوصْلِ إنعامَ «نُعْمِ»
٦ - ظلمتْني تجنُّبًا وصُدودًا ... غيرُ مُرْتاعةِ الجَنانِ لِظُلْمي
٨ - أجدُ النارَ تستعارُ من النا ... رِ، وينْمُو من سُقْمِ عيْنَيْكِ سُقْمي
٩ - لَعِبٌ ما أتيْتِ مِنْ ذلكِ الصـ ... ـدِّ فَرْضاهُ أمْ صريمةُ عزْمِ
١٣ - حارَبَتْني الأيامُ حتى لقدْ أصـ ... ـبحَ حرْبي مَنْ كنتُ أعْدُدُ سِلْمي
١٤ - غيْرَ أنّ أدافعُ الدهْرَ عني ... باحْتِقاري لصرْفِهِ المُسْتدِمْ
١٥ - وحديثي نفْسي بأنْ سوْفَ أكْفَى ... حيْفَ قاضٍ واسْتطالةَ خصْمِ
١٦ - إنْ أحَسْتُ بتلكَ الحقائقَ حظّي ... أجْزلتْ هذهِ الأمانيُّ قِسْمي
١٧ - وإذا ما أبَى الحبيبُ مُؤاتا ... ني تبلّغْتُ بالخيالِ المُلِمّ

ثم يصل بعد هذه المقدمة الوثيقة الصلة بموضوع القصيدة والتي تضرب بسهم وافر في الفن العالي الذي رسخه أبو تمام حيث نسج المقدمات نسجاً محكم الوصل بموضوع قصائده، وهذه المقدمة وغيرها عند البحتري من روائع فنه العالي الذي يجمل سماته وخصائصه المميزة، ثم يمضي البحتري إلى الكلام عن «عبدون» ومخاطبته ابتداءً من البيت الثامن عشر فيقول:

١٨ - مِنْ عطاءِ الإلهِ بلّغتُ نفْسي ... صوْنَها ثُمَّ مِنْ عطاءِ ابْنِ عمْرِ
٢٠ - فلَهُ مِنْ مدائحي حُكْمُهُ الأوْ ... فى، ولي مِنْ نوالِهِ الغَمْرِ حُكْمي
٢٣ - وجهولٍ رمى لديْهِ مكانٍ ... قلتُ: أقْصِرْ ما كلُّ رامٍ بمُصْمِ
٢٦ - بأبي أنْتَ عاتبًا! وقليلٌ ... لكَ مِنّي أبٍ - فِداءٌ - وأُمِّ!
٢٧ - لَمْنِي أنْ رميْتُ في غيْرِ مَرْمىً ... وعَزيزٌ عَلَيّ تضْييعُ سَهْمي
٢٨ - إنْ أكُنْ خُبْتُ في سُؤالٍ بخيلٍ ... فبِكَرْمي - ذاكَ السُّؤالُ - ورغْمي
٢٩ - والذي حَطّني إلى أنْ بلَغْتُ آلـ ... ـماءَ ما كانَ مِنْ تَرفُّعِ هَمّي
٣٠ - وإبانٍ عَلى مُمَلّكِ أرْضي ... ما تَولاّهُ مِنْ عطاءٍ وشكْرِ
٣١ - ثُمّ حالتْ حالٌ تُكَلّفُني قسـ ... ـمةَ خُلْدي بينَ الرِّجالِ ودُمّي
٣٢ - فأرى أينَ موْضعُ الجودِ في القو ... مِ مكاني، ومَيْزُ النّاسِ عُدْمي
٣٣ - فعَلامَ التّثْريبُ واللّومُ إذْ عِلْـ ... ـمُكَ فيما أقولُه مِثْلُ عِلْمي!؟
٣٤ - وكأنّ الإعْراضَ عَنّي قضاءٌ ... فاصِلٌ عَنْ أليّةٍ مِنْكَ حتْمِ
٣٥ - حينَ لاملجأٌ سِواكَ أرَجِّيـ ... ـهِ تجهّمْتَني ولسْتَ بجَهْمِ

فهذه الأبيات التي يلخص فيها البحتري عناصر أزمته التي ألمت به، توضح أنه كان ينال من عطاء عبدون بن مخلد الكثير، وأن وشاية من جهول جعلته موضع اللوم والتثريب والإعراض من =

١٠ - وإذ ما جُفِيتُ كُنْتُ جَدِيرًا أَنْ أُرى غَيْرَ مُصْبِحٍ حيْثُ أمسي

يقول مواصلاً إتمام المعنى: أنا إنسان إذا ما أحسست الجفوة والإعراض عني بمكان كنت قَمِينًا بهجره، ولا أَرَى فيه مصبحًا إذا كنت قد أمسيت، بل أتحول عنه لا محالة[1].

١١ - حَضَرَتْ رَحْلِيَ الْهُمومُ فَوجَّهْـ ـتُ إلى «أَبْيضِ الْمَدائنِ» عَنْسي

العَنْس: الناقة القوية.

يقول: عندما نزلت الهموم عليّ ولزمَتْ رحلي مقيمةً به آثرتُ 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: يَجْأر بشكوى الزمان، لحظوظه من الحياة، ويعلن اعتزازه بخلقه وسجاياه رغم ريب الزمان وتوالي المحن، ومن أجل ذلك تحول عن موطنه الجديد بالعراق إلى المدائن طلبًا للتسلي والتعزي

=عبدون، والبحتري يتربصاه في أبيات أخيرة في القصيدة (سيأتي ذكرها في هامش(١)ص٤٠١) والواضح أن البحتري كانت قد ألمت به أزمة في ضياعه التي يملكها كما يدل البيت الثلاثون، وأنه ألمت به عُسْرة أبلغته الماء على حدّ تعبيره، وإذن فشكايته في البيت الثالث من السينية من أنه لايملك سوى صابة العيش ليس مرجعها بخله كما يمكن أن يسبق إلى ذهن القارئ الذي بمعرفة سابقه عن ضياعه وثرائه.

ويمكن القول بأن أزمته المالية بالاعتداء على ممتلكاته أو شيء منها، وعبرته التي طرأت عليه، وإعراض وتثريب عبدون بن عبلد عنه كلها قد جسّمت محنته، فذهب في رحلته إلى المدائن ليتعهد بإيوان كسرى ويشاكل أو يناظر بين مأساتيهما أو على حد قول شوقي:

وعطف البحتريُّ إيوانَ كسرى وشغَفْتني القصورُ من عبد شمس

من أجل ذلك كله يمكن القول بأن الدراسة ستحدد على وجه الدقة رأيها في موضوع القصيدة، ولا يصح أن نطلق عليها دائمًا الوصف الشائع الذي يقول: سينية البحتري في وصف إيوان كسرى. هـ

(١) وهو قد عاتب عبدون من قبل بقوله في القصيدة السابق ذكرها في الهامش السابق عاشرة:

٣٦ - وإذا صا سخطت والمخ زارّ رقّ عن أن يُسخطك سُخطي

٣٧ - لا تُجاوز مقدارَ سخطك إنْ لم تتطوّلْ بالصفح مقدار حُرمي

٣٨ - واحترِسْ من ضياع جلبك في الجفـ ـوة والانقباض إنْ ضاع حلمي

* مخ زار وزير: ذائب فاسد من الهزال.

عما ألَمّ بنفسه من آلام وأحزان، وفى المدائن أثرٌ عملاق هو الآخر تجثم على أنفاسه نكبات الزمان، فَلْيطلب السلوى إلى جواره فالمصائب رحم ماسة بين المصابين.

١٢ - أتسلَّى عن الحُظُوظِ، وآسَى لِمَحَلٍّ مِنْ «آلِ سَاسَانَ» دَرْسِ

المكان الدرْس: هو المُنْدرِس، أى ما عفا أثره.

يقول موضحًا سبب توجهه إلى قصر المدائن: اتجهت إليه أتسلى وأتعزى عن الحظوظ 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 - أذْكَرَتْنِيهِمُ الخُطُوبُ التَّوالى ولَقَدْ تُذْكِرُ الخُطُوبُ وتُنْسِي

يقول وكأنما يجيب على سؤال وُجّه إليه فحواه: ولماذا كان آختيارك هذا؟ فيجيب: إن الخطوب المتوالية التى نزلت بى ذكرتنى بهم، ومن شأن الخطوب أحيانًا أن تجمع بين المصابين فى تذكر المصائب والعيش بها ومعها، وقد يحدث العكس فتنسى، لكن الأثرَ الأول قدرى الآن معها.

١٤ - وَهُمُ خافِضُونَ فى ظِلِّ عالٍ مُشْرِفٍ يَحْسِرُ العيونَ ويُخْسِي

ظِل عالٍ: يشير بذلك إلى بلاد فارس بحدودها الواسعة وما يكتنفها من الجبال الشاهقة، كما يشير إلى باب الأبواب، وذلك أن «أنو شروان» بنى فى القرن السادس للميلاد سورًا يمتد من «دربند» حتى الغرب بالصخر والرصاص وجعل عرضه ثلاثمائة ذراع وعلاّه حتى ألحقه برءُوس الجبال ثم قاده فى البحر وجعل عليه بابًا ووكل به الحراس.

والشاعر ابتداءً من هذا البيت يتحدث عن آل ساسان وملكهم فيقول: لقد أصبحوا خافضى رءوسهم فى ظل مُلك عال رفيع العماد، آثاره الباقية مازالت تدل عليه، وإنه لمُلْكٌ آثاره لا يحيط البصر بعظمة امتدادها بل يرتد عنها خاسئا كليلا.

١٥ - مُغْلَقٍ بَابُهُ عَلَى «جَبَلِ ٱلْقَبْـ ـقِ» إلى دارَتَىْ «خِلَاطَ» و«مُكْسِ»

القَبْقُ : جبل متصل بالسور الذى به باب الأبواب، ببلاد اللَّان، وهو آخر حدود أرمينية وهو جبل القوقاز. الدُّارَةُ : المحلّ يجمع البِنَاءَ والعرصة وهى كل أرض واسعة بين جبال، وهى ما أحاط بالشىء. خِلَاط ويقال لها خَلاط : وهى قصبة أرمينية الوسطى كانت على الشاطئ الغربى لبحيرة «وان» ويطل عليها الجبل العظيم «كوه سيبان» مكس : موضع بأرمينية.

يقول الشاعر مواصلاً إتمام المعنى السابق : إنهم خافضو رءوسهم فى ظل عال هو ذلك السور المحيط بملكهم الشاسع والمغلق بابه على امتداد جبال القوقاز إلى أرمينية الوسطى قرب بلاد الروم.

١٦ - حِلَلٌ لم تَكُنْ كأَطْلَالِ «سُعْدَى» فى قِفَارٍ من ٱلبَسَابِسِ مُلْسِ

البَسابِسُ : الصحراء الرملية المنبسطة الواسعة المقفرة. المُلْس التى لا نبات فيها، وهو فى هذا البيت يقارن بين حياة الفرس النّاعمة وحياة العرب المُتَقَشِّفة.

يقول : منازل هذا المُلْك العالى ليست كمنازل العرب من أطلال سعدى التى تملأ القفار المُلْس الجرداء، فشتان بين ملك آل ساسان وخشونة الحياة العربية الفقيرة التى هى حياة عُدْم وفقر إذا قيست إليه.

١٧ - وَمَسَاعٍ، لَوْلَا ٱلمُحاباةُ مِنِّى، لم تُطِقْهامَسْعَاةُ «عَنْسٍ» و«عَبْسِ»

المساعى : المكرمات واحدها مسعاة. عَنْس : قبيلة قحطانية من اليمن. عَبْس : قبيلة عدنانية من نجد.

يقول متممًا المعنى السابق : ولآل ساسان مكرمات ومآثر لا مجال لمقارنتها ومقابلتها بمكرمات ومآثر العرب من أمثال عنس وعبس ولكن الذى يمنع من مزيد الاعتراف بذلك محاباتُنا لأمّتنا وأصولنا.

١٨ - نَقَلَ الدَّهْرُ عَهْدَهُنَّ عن ٱلْجِـ ـمَّةِ حتى رَجَعْنَ أَنْضَاءَ لُبْسِ

الجِدَّةُ : الحَدَاثةُ. الأنْضَاءُ : جمع نِضْو وهو المهزول من الحيوان والبالى من الثياب. اللُّبْس : الاستعمال : مصدر لَبِس الثوب.

هنا يتحسر الشاعر على مُلْك آل ساسان فيقول : بدّل الدهر عهدهن الزاهى من الجِدَّةِ والنّماءِ إلى تلك الحال الخَلِقَةِ البالية.

١٩ - فكأنَّ «الجرْمَازَ» مِنْ عَدَمِ الإِنـ ـس وإخْلالِهِ بَنِيَّةُ رَمْس

الجِرْماز : الإيوان. الأُنس : يجوز فيها كسر الهمزة بمعنى الخلو م من السكان، ويجوز الضم بمعنى الوحشة.

الإخلال : التَرْك والغِيَاب من أَخلَّ بالمكان : غاب عنه وتركه.

البِنْيَة : الشىء المبْنِى. الرَمْس : القبر مستويًا مع وجه الأرض والأصل فيه التغطية.

يواصل الشاعر وصف حال ذلك المُلْك المُولّى فيقول : إن الإيوان ذلك القصر الهائل الذى كان مستقر أبهة الملك كأنه اليوم فى وحشته بخلوّه من ساكنيه وغيابهم عنه قبر تُجَلِّلُهُ رائحةُ الموت، وقد أصبح قِزْمًا فى مستوى الرمْس معنىً لا حجمًا.

٢٠ - لو تَرَاهُ عَلِمَتْ أنَّ اللَّيَالِى جَعَلَتْ فيهِ مَأْتَمًا بَعْدَ عُرْسِ

إلى درجة أنك لو تراه الآن تعرف أن الليالى أحلّت فيه المأتم وأحزانه بعد العرس وأفراحه.

٢١ - وَهْوَ يُنْبِيكَ عن عَجَائِبِ قَوْمٍ لا يُشَابُ ٱلْبيانُ فِيهِمْ بلَبْسِ

وهذا الإيوان الهائل بآثاره الماثلة، ينبئك ويخبرك عن عجائب قومه وعظمتهم، بحيث لا تجد لبسًا أو غموضًا فى دلالته وبيانه عن هذه العظمة الضاربة فى دنيا العجائب والغرائب.

٢٢ - وإذا ما رأيْتَ صُورةَ «أنْطَا كِيَّةَ» ٱرْتَعْتَ بيْنَ «رُومٍ» و«فُرْسِ»

أنطاكية : مدينة فى شمال سورية على مقربة من مصب نهر العاصى وهى الآن من مدن تركيا.

وعلى جدران هذا الإيوان تبصر شيئًا من عجائبهم، حيث ترى صورة تُخلِّد موقف كسرى أنو شروان، وهو يحاصر أنطاكية ويحارب الروم وقيصرهم، وقد بدت الصورة للشاعر على الجدار، لشدة ما فيها من بأس وضراوة، تهز بالخوف والارتياع أعماق من يراها.

٢٣ - وَالمَنَايَا مَوَائِلٌ، وَأَنُوشِرْ وَانُ يُزْجِي الصُّفُوفَ تَحْتَ الدِّرَفْسِ

موائل : قائمات شاخصات. يُزجِي : يسوق. الدِّرَفْس : العلم الكبير.

وإنك ترى من آثار الرهبة والروعة المنايا قائمات شاخصات، وأنو شروان قائم يُوجِّه ويسوق صفوف الجند تحت اللواء، وهم يخوضون المعارك ويواجهون المنايا.

٢٤ - فِي أَخْضَرٍ مِنَ اللِّبَاسِ عَلَى أَصْـ ـفَرَ يَخْتَالُ فِي صَبِيغَةِ وَرْسِ

الوَرْس : جاء في اللسان ما يفيد أنه نبت أصفر باليمن يُصْبَغ به الثياب.

وأنو شروان حين يزجي الصفوف : تبدو الرجال بين يديه في لباس يجمع بين لون الخضرة، ولعله دليل النعمة والرخاء، ولون الصفرة الزاهي البراق الذي هو من صبغة نبات الورس، ولعله لون المُضَيَّ إلى الموت دون خشية منه. ولا مانع من أن يكون تحديد اللون هنا وصفًا للواقع دون معنى مقصود.

٢٥ - وَعِرَاكُ الرِّجَالِ بَيْنَ يَدَيْهِ فِي خُفُوتٍ مِنْهُمْ وَإِغْمَاضِ جَرْسِ

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 : «وإغماض جرس».

٢٦ - مِنْ مُشِيحٍ يَهْوِى بِعَامِلِ رُمْحٍ ومُلِيحٍ مِن السِّنَان بِتُرْسِ

المشيح : الحذِر المُجِدّ. عامل الرُّمح : صدره.

المُليح : الخائف المذعور. السنان : نصل الرمح. التِّرْس : الدرع الواقى.

يمضى الشاعر ليتمم المعنى فى البيت السابق فيقول : وإنك لتشاهد أفعالهم وحركتهم فى القتال فترى المُجِدّ الحَذِر منهم يحرك صدر رمحه تسديدًا لرمية جديدة، وترى بينهم من يَتّقى مخاطر القتال، فيحكم الدرع على جسده ليتقى به وقع ٱلسيوف والسهام من الأعداء.

٢٧ - تَصِفُ ٱلْعَيْنُ أَنَّهُمْ جِدُّ أَحْيَا ءٍ لَهُمْ بَيْنَهُمْ إِشَارَةُ خُرْسِ

وإن الرائى لصورة هذه المعركة المسجلة على جدران الإيوان تحس عينه أنهم جدّ أحياء، وأنهم يتكلمون، ولكن بإشارات الخرس، وذلك لفرط ٱنشغالهم بتبعات القتال وحرصهم على الغلبة والنصر.

ويلفت النظر تلك المقدرة الفنية التى جعلت الشاعر يتأمل هذه الجوانب المعنوية التى يعز على الناقد الفنى استنباطها من صورة على جسدار مهما كانت روعة الصورة فى التجسيد والتعبير ولا شك أن التعبير الفنى للشاعر هنا يسمو بتلك الصورة وينزلها منزلة رفيعة.

٢٨ - يَغْتَلِى فِيهِمُ ٱرْتِيابِىَ حتّى تَتَقَرَّاهُمُ يَدَاىَ بِلَمْسِ

يَغْتلِى : من الغلو، أى يتجاوز الحد ويزيد عليه : تَتَقَّراهم : تَتَتَبّعهم وتَتَحَسَّسُهم.

والشاعر لا يكاد يصدق أنهم صور فيقول : إن شَكّى يجاوز الحد، فلا أكادُ أصدق أن ما أراه صورًا صامتة بل يخيل إلىّ أنها شخوص متحركة، ومن ثمّ أتحسسهم بيدى لأتبين حقيقة ما أرى.

٢٩ - قَدْ سَقَانِى ولَمْ يُصَرِّدْ «أَبُو ٱلْغَوْ ث» علَى ٱلْعسْكَرَيْنِ شَرْبَةَ خُلْسِ

لم يُصرَّد: لم يقلل. شَرْبَة خَلْس: أى مُخْتَلَسَة سريعة.

يبدو أن الشاعر كان يصحب ولده يحيى المكنى بأبى الغوث فى هذه الرحلة، ولعل ولده كان يدرك العناءَ النفسى الذى ألمّ بوالده، وكان بين حين وآخر يخفف عنه حدة معاناته فيقدم له الكأس علَّها تُخفف شيئًا مما ألمّ به، وهنا يشير الشاعر إلى أن ولده أدرك انبهار والده بصورة معركة أنطاكية، إلى المدى الذى ألْتبس عليه الأمر، وهنا أقبل ولده يمنحه الكأس ليخفف عنه درجة انبهاره. نفترض هذا كله من ظاهر لفظ البيت. يقول: لقد سقانى كثيرًا ولدى أبو الغوث نُخْب الانبهار بصورة هذين العسكرين المتحاربين، وحتى يخفف من درجة التأثر والانبهار لم يقلل الشراب ولم يجعلها كأسًا سريعة، لأنه رأى أنِ الاستفاقة من أثر الانبهار لا تكون إلا بشراب رَوِىٍّ داهق، فكأنه داواه من سُكْر طاغ بسكر أقلّ حدةً وأخف وقعًا مع أن كأسه طافحة.

٣٠ - مِنْ مُدَامٍ تَظُنُّها وَهْىَ نَجْمٌ ضَوْأً ٱللَّيْل أو مُجَاجةُ شَمْسِ

مُجَاجة الشمس: عُصارة الشمس.

يقول: وأى خمر تلك التى سقانيها أبو الغوث؟! إنها خمر تخالها من شدة صفائها وتلألئها كأنها نجم ضَوْأً الليل أو كأنها عصارة ضوء الشمس.

٣١ - وتَراها إذا أجدَتْ سُرُورًا وٱرْتِياحًا للشَارب ٱلْمُتَحسِّى

٣٢ - أُفْرِغَتْ فى الزُّجاجِ منْ كُلِّ قَلْبٍ فَهْى محْبُوبَةٌ إلى كُلِّ نَفْسِ

أجدَت: أحدثت.

يواصل فى هذين البيتين وصف هذه الخمر وآثارها فيقول: وإنك تجدها إذا أحدثت أثرها من السرور والارتياح لشاربها الذى يتعاطاها حَسْوة لفرط تلذذه وشغفه كأنما عُصرتْ وصُبّت فى كئوسها من كل حنايا القلوب وشغافها، ومن ثم فهى محبوبة لكل نفس كأنها ماءُ الحياة فى القلوب والنفوس.

٣٣ - وتَوهَّمْتُ أنَّ «كِسْرى أبَرْوِيـ ـزَ» مُعاطِيَّ، و«البَلَهْبَذ» أنسِي

(البَلَهْبَذ): مُغنِّى كسرى.

ثم يواصل الحديث عن نشوته بما شرب فيقول: ومن فرط نشوتى وسَبْح خيالاتى توهمتُ أن الملك كسرى يُعاطينى الشراب وأُعاطيه، وأن مغنيه وعواده «البَلَهْبذ» يُطربنى ويُؤنسنى بشجى ألحانه وعذب غنائه

٣٤ - حُلُمٌ مُطْبِقٌ علىَ الشَّكِّ عَيْنِى أمْ أمانٍ غَيَّرْنَ ظَنِّى وحَدْسِى؟!

الحدْس: التوهُم.

إن الشاعر ترنح من عُجْبِ ما رأى، ولعل سُكْرَه هنا ليس شيئًا غير ما أصابه من انبهار، فخيل إليه أن ولده قد سقاه، وهكذا اختلط الواقع بالوهم، وتطاول الوهم على الواقع من فرط تأثره بعجائب الرؤى فى آثار الإيوان، وهو يحاول أن يستبين حقيقة أمره فيقول: تُرى هل ما أنا فيه الآن حُلُم يضرب فى تيه الخيالات المجنحة التى تعلو على الواقع فتنحت لنفسها عالمًا مصنوعًا من خيالات بحتة، وأننى مغمض العينين وكل ما أراه ليس من الحقيقة فى شىء. 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 - وكأنَّ «الإيوانَ» مِنْ عَجَبِ الصَّنْـ ـعةِ جَوْبٌ فى جَنْبِ أرْعَنَ جِلْسِ

الجَوْب: مصدر جابَ الشىء: خرَقه، والصخرةَ: نَقَبها. الأرعن الجبل الذى له أنفٌ تتقدمه. الجِلْس: الجبل العالى.

هنا يرتد الشاعر إلى إلقاء نظرة عامة وشاملة على القصر وهو لفرط انبهاره ينتقل من روعة التفاصيل التى شَذَخَت إحساسه وتَعَقُّله إلى الروعة الكُلِّية للإيوان التى تركته مذهولاً مُتَحيِّرًا من فرط ضخامة وفداحة المقدرة فيقول: إن هذا الإيوان من فرط العُجب والروعة والضخامة فى صناعة بنائه

كأنه منحوت داخل جبل صخرى عملاق، وهذا الإيوان كأنما يشكل أنف الجبل أو مقدمته.

٣٦ - يُتَظَنَّى مِن الكَآبَةِ إذ يَبْـ ـدو لِعَيْنَىْ مُصَبِّح أو مُمَسِّى :
٣٧ - مُزْعَجًا بالفِراق عنْ أُنسِ إلْفٍ عزَّ، أو مُرْهقًا بتَطليقِ عِرْسِ
٣٨ - عكَسَتْ حَظَّهُ اللَّيالِى، وباتَ الـ ـمُشْتَرِى فيهِ وَهْوَ كَوْكَبُ نَحْسِ
٣٩ - فهو يُبْدِى تَجلُّدًا وعلَيْهِ كَلْكَلٌ مِنْ كَلاكِلِ الدَّهْرِ مُرْسِى

يَتظنى : يَظُن. المُشْترى، كوكب سعد. الكَلْكل : الصدر أو ما بين الترْقُوتَيْن.

يعكس الشاعر صورة لما آل إليه حال القصر فى أرجاء حسه ومسارب نفسه فيقول : يخيل لرائيه صباحًا أو مساءً من فرط الكآبة البادية عليه أنه كإنسان شديد الانزعاج والألم، بالافتراق عن أليف حبيب إليه عزيز عليه، أو كأنما هو مرهق بتطليق عُرْسِه، وهو لا يكون كذلك إلا وعُرْسه تَسُدّ عليه منافذ الاستغناء بغيرها عنها. لقد بات الإيوان بعد سَعْدٍ موصول وعزٍّ موفور، وقد قَلَبت الليالى حظوظه وبدّلتها إلى نحس وتعاسة لا ينفكان، حتى أضحى لديه كلُّ بشير خير نذيرَ شر ونحس. ولكنه لفرط قوته وضخامة طاقته يُظْهر التجلُّد ويتماسك على مصائب الأيام، وعليه من بلاء الدهر حظوظ ثقال جاثمات. والشاعر فى كل ذلك يصف نفسه من خلال وصفه للقصر.

٤٠ - لم يعِبْهُ أنْ بُزَّ مِنْ بُسُطِ الدِّيـ ـباجِ، واسْتَلَّ من سُتُورِ الدِّمَقْسِ
٤١ - مُشْمَخِرٌّ، تعْلُو لَهُ شُرُفاتٌ رُفِعتْ فى رُءُوسِ «رضْوَى» و«قُدْسِ»
٤٢ - لابساتٌ مِن البياضِ فما تُبْـ ـصرُ مِنْها إلاَّ غَلائلَ بُرْسِ
٤٣ - لَيس يُدْرَى أَصُنْعُ إنْسٍ لِجِنٍّ سكَنُوهُ، أَمْ صُنْعُ جِنٍّ لإنْسِ
٤٤ - غَيْرَ أنِّى أراهُ يشْهَدُ أنْ لَمْـ ـكُ بانِيهِ فى المُلُوكِ بِنكْسِ

بُزَّ : سُلب. استلّ : انتزع وأخرج. الديباج : الثوب الذى سداه ولحمته حرير. الدِّمَقْسُ : الحرير الأبيض المُشْمَخِرّ : العالى. رضوى وقدس : جبلان.

الغلائل : جمع غلالة وهى شِعار يلبس تحت الثوب. البُرْس : القطن. النِّكْس : الضعيف الدنيء..

ثم يثنى الشاعر ليصور أن القصر رغم مآسيه الجاثمة عليه فإن آياتِ عظمته ما تزال قائمةً تدفع عنه، يقول :

إن الإيوان لم يُنقصه ولم يُخلّ بقدره أن سُلِبتْ منه البسط الحريرية الفاخرة وأن عُرِّىَ من ستائر الدمقس البيضاء الناعمة، وهو يصور المعنى تصويرًا مقصوداً فى قوله (اسْتُلَّ) فهذه الكلمة تعنى أن القصر كلّه مُغْلغل غارق فى التغطية بهذه الستائر التى تغمره كما يغمر الغمدُ السيفَ، فالقصر الذى سُحِبَ من بين الستائر، وليست هى التى سحبت عنه، وهذا يعنى سعة الترف والثراء، والقصر برغم آلامه وأحزانه ما زال عملاقًا شامخاً تعلو شرفاته وكأنما برزت مرفوعة فى رءُوس جَبَلَى : رضوى وقدس، وهذه الشرفات تبدو فى لونها الأبيض الصاق الرقراق كأنما قد لبست شفوف الغلائل من نسيج قطنى أبيض فاخر، وهذا الإيوان من فرط عظمته وغرابته لا يُدْرى أهو صناعة الإنس للجنّ أم هو صناعة الجنّ للإنس. وكأنما صنعه جنس منهما للآخر ليُدِلّ عليه بقوته وغرابة مقدرته، فليس من شأن الجنس الواحد أن يبذل كل هذا الجهد ليجعله خاصاً بنفسه، فالإنسان فى ذاته والجن فى ذاته يستكثر على ذاته وجنسه أن يفعل له مثل هذا الصنيع، لكنه فى باب التحدى لجنسٍ آخر يفعل هذا الفعل. ومع هذه الحيرة فى أمر هذا الإيوان فإنه يدلّ دلالة قوية كما يظهر لى أن بانيه فى الملوك ليس إلا مَلِكاً بلغ الرفعة والقوة.

٤٥ - فكأنّى أرى المراتب والقَوْ ... مَ إذا ما بلَغْتُ آخِرِ حِسِّى

٤٦ - وكأنَّ الوُفُود ضَاحِين حَسْرى ... مِنْ وقُوفٍ خَلْف الزِّحام وخُنْسِ

٤٧ - وكأنَّ القِيانَ وسْطَ المقاصيـ ... ـر يُرجِّعْن بَيْنَ حُوٍّ ولُعْسِ

٤٨ - وكأن اللِّقَاءَ أوَّلُ مِنْ أمـ ... ـس، ووشْكُ الفِراقِ أوَّلُ أمْسِ

٤٩ - وكأنَّ الذى يُريدُ اتِّباعًا ... طامعٌ فى لُحُوقِهِمْ صُبْحَ خَمْسِ

المراتب : يقصد أصحابَ المنزلة والمكانة الرفيعة الذين هم حاشية الملْك وسدنتُه. الضّاحى : البارز للشمس. حَسْرى جمع حَسِير وهو المُعْيى. والخُنْس : المتأخرون. القِيان : الإماءُ المغنيات، واحدتها قَيْنه. المقاصير : جمع مَقْصورة، والمقصورة من النساءِ : المُنَعَّمة فى بيت لا تتركه لتعمل. والجمع مَقْصورات. قال تعالى : «حورٌ مَقْصُوراتٌ فى الخيام» والمقصورةُ من الدار أو المسرح : حجرة خاصة مفصولة عن الغرف المجاورة وتكون فوق الطابق الأرضى، وهو المقصود هنا فى سياق النص. الحُوّ : ذوات الحُوّة وهى سواد يضرب إلى الخضرة أو حُمرة تضرب إلى السواد، وهى صفة للشفاه أو العين. اللُّعْس : ذوات اللَّعس وهو سواد مستحسن فى الشفاه. صبح خَمْس : يقصد خمس ليال.

فى هذه الأبيات يرسم الشاعر صورة جديدة لمظاهر العظمة وأبهة الملْك التى ما تزال ماثلة بين ردهات الإيوان وفى شتى أرجائه ومشاهده فيقول : إن كل شىءٍ فيه ينبئ عن أبهة الملك، وكأنى أرى أصحاب الرتب الرفيعة من سَدَنة الملْك ووجُوه القوم يأخذون مواقعهم فى الإيوان، وهذه الحقيقة بادية لى مهما راجعتُ الحواسَ وردَدْتُها بالشكّ فإنها تُطالعنى بيقينٍ ما أرى. وكأنى أرى ضِمْن ما أرى الوفودَ التى تتزاحم على الإيوان ترقب دورَها فى الإذن بالمثول وهى لكثرتها وشدة تزاحمها تقف تحت وهج الشمس مرهقة، وكثير منها سيطول به الانتظار نتيجة الزّحام وطول الصفوف. وكأنى أرى ضمن ما أرى من أبهة الملك القيان وسْطَ المقاصير يرجِّعْن رخيم الصوت وعذب الغناءِ وهن آخذات زينتهن ما بين حُوِّ الشفاة ولُعْسها، (أو حوّ العيون لعس الشفاه)، وكأنى بكل ما أرى من لقاءات المراتب والوفود ومن صدح الغناءِ، كأنى بكل هذا كان ماثلاً فى القصر أول امس، وكأنى أرى أيضاً أن انتهاءَ ذلك كله كان أول أمس، فالمُلْكُ لم يغب عن أروقة الإيوان وردهاته، إن آثار ضجته ما تزال ماثلة فى العين مدوّية فى الأذن. وكأنى بمن يريد اللّحاق بالوفود والجموع التى كانت هنا طامعًا فى ذلك لا محالة، وأنه يُقدِّر للّحاق

بهم خمس ليال يلقاهم بعدها فى أول الليلة الخامسة.

٥٠ - عمَّرتْ للسُّرورِ دهْرًا، فَصارتْ ... للتَّعزِّى رِباعُهُمْ والتَّأسى
٥١ - فَلَها أنْ أُعينَها بِدُمُوعٍ ... مُوقَفَاتٍ علَى الصَّبابةِ حُبْسِ
٥٢ - ذَاكَ عِنْدِى، ولَيْستْ الدَّارُ دارِى ... باقْترابٍ مِنْها، ولا الجِنْسُ جِنْسِى
٥٣ - غَيْرَ نُعْمَىَ لأَهْلِها عِنْد أَهْلِي ... غَرسُوا مِنْ زَكَائِها خَيْرَ غَرْسِ
٥٤ - أَيَّدُوا مُلْكَنَا، وشَدُّوا قُواهُ ... بِكُماةٍ تَحْتَ السَّنَوَّرِ حُمْسِ
٥٥ - وأَعانُو علَى كَتَائبِ «أَرْيا ... طَ» بِطَعْنٍ علَى النُّحُورِ ودَعْسِ
٥٦ - وأَرانِى مِنْ بَعْدُ أَكْلَفُ بالأَسْـ ... ـرافِ طُرًّا من كُلِّ سِنْخٍ وأُسِّ

أساه: يؤاسيه ويواسيه. إيساءً: أحزنه. رباعهم: دروهم ومنازلهم. الصبابة: الشوق أو رِقَّته، وحرارته. الزَّكاء: النمو. الكماة: جمع كَمِى وهو الشجاع لأنه يكمى نفسه بالدروع أى يسترها. السَّنَوَّر: كل سلاح من حديد أو هو الدروع. الحُمْس: الشجعان. «أرياط»: قائد حبشى غزا اليمن، والشاعر يشير فى ذلك إلى العون الذى قدمه الفرس فى عهد أنوشروان إلى اليمنيين الذين يرجع نسب الشاعر إليهم - أمام غزو الأحباش بقيادة «أرياط» لبلادهم. الدَّعْس: الدَّوْس، والطعن. والسِّنْخ: الأصل والمنْبت، والأُسّ: أصل البناء وأساسه وهى بتثليث الهمزة.

فى 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 للعزاءِ والحزن، ومن حق هذه الديار علىّ أواسيها بدموع خالصة لها موقوفة عليها، حزنا صادقاً على مجدها المولى وأساها المقيم، وأنا أفعل ذلك لمجرد اقترابى من هذه الديار بالزيارة، وهى ليست ديارى وليس أصحابها أهلى وقومى، وإنما أفعل ذلك وفاءً وعرفانا، لأن لأهلها يداً زاكيه على أهلى باليمن، حيث أيدوا ملكنا وآزروه بجنود شجعان مدججين بالسلاح وأعانونا على صد وهزيمة جنود «أرياط» القائد الحبشى، وقد فعلوا بجنوده الأفاعيل ما بين طعن فى النحور ودوس بالأقدام، ترك فيهم أبلغ آثار

الهزيمة، هذا سبب مباشر أشعر معه بالعرفان لهم، وهناك سبب إنساني وأخلاقي يشدني إليهم ويربطني بهم ويجعلني حزينًا على ما أصابهم، وهو أني محب ومقدر لمقام ومكانة الأشراف جميعًا مهما كان نسبهم أو جنسهم.

obeikandl.com

الرؤية الفنية لهذه القصيدة

١ - موضوع التجربة :

إن موضوع القصيدة كما هو شائع فى كثير من البحوث والدراسات «وصف إيوان كسرى»، وليس الأمر كذلك عندى، إنما يصح ذلك لو أن الشاعر توجه بكل طاقته الفنية وقصده الذهنى إلى وصف هذا القصر أو الإيوان فى أبعاده المختلفة. فلا بد إذن لكى تصح هذه التسمية أو هذا الإطلاق أن يوجد قصد الوصف لذاته.

ولكن الملاحظ أن الوصف هنا كان وسيلة لغاية. هى استرواح نفسه مما ألم بها من معاناة جعلته يكره البقاء فى العراق. ويسخط حظه فيه، وينـدم لإقامته به، وأزمة البحترى كما تدلّ قصيدته التى استشهدنا بها عند دراسة البيت التاسع أزمة مالية، فى بعض جوانبها، وأزمة إنسانية فى علاقته بالراهب عبدون بن مخلد، وأيضًا فى تنكر بعض الناس له، وفى قبوله ما يكره منهم، على نحو ما أوضح هو نفسه ذلك فى القصيدة المشار إليها.

إذن يمكن القول بأن الغرض الأساسى فى القصيدة : البوح بسالآلام والشكوى من الزمان وأفاعيله السيئة، بالكبار الذين يستحقون منه كل عون، بينما هو يميل ظلمًا وجهالة مع الأخس الأخس.

هذه الفكرة هى محور التجربة، ولقد دعاه ضيقه ببغداد وبسالأقارب والأصدقاء وبأفاعيل الزمن، أن يفكر فى أنسب متّجه يساعده على التنفيس، أو يشاركه وجيعته، فتكون المشاركة عزاءً ومسربًا للتنفيس وهو موقف قريب نفسيًّا من موقف الخنساء فى قولها :

ولولا كثرةُ الباكين حولى على إخوانهم لَقتلتُ نفسى

رأى البحترى أن الزمن قد جار عليه وهو حَفِىٌّ بالتكريم والإجلال، وهذا

نفسه ما فعله الدهر مع الإيوان وملوكه من آل ساسان، فجمعه الحنين إليه طبقًا للقولة الصادقة «إن المصائب يجمعن المصابينا».

فهذه المشاركة فى المأساة من الناحية النفسية هى النقطة التى جمعت بينه وبين الإيوان، وليس قصده الرئيس وصف الإيوان والتغنى بعجائبه، والكشف عن بدائعه وتخليدها فى صورة فنية مبعثها مطلق الإعجاب والانبهار، بل نجد الشاعر يختار للوصف عناصر ذات ظلال محددة، هى تلك التى تكشف عن مأساة العظماء حين يجور الزمان عليهم بغير منطق مقنع ولا حجة بينة، ولذا فإننا نرى البحترى دائمًا يدور وصفه حول هذا المحور الذى حددناه. إنه الوصف الذى يخفف عنه هو آثار محنته، أو يعكس جانبًا من جوانبها، فمحور الوصف منبثق من محور التجربة الأساسية التى قصد لشاعر إلى التعبير عنها، وإذن فليست القصيدة فى وصف الإيوان قصدًا - على نحو ما فعل البحترى فى وصف قصر الكامل للمعتز - ولكن نظرًا لغلبة ما وصف فى السينية من مظاهر الإيوان وما صوَّرَ من علائقه النفسية به غلب أن يقال سينية البحترى فى وصف إيوان كسرى.

إن مجموع القصيدة ستة وخمسون بيتًا منها أربعة وثلاثون فى الإيوان وأسى الشاعر من أجله، والباقى وهو عشرون بيتًا تخلصت للكلام عن الأزمة النفسية التى يعانيها الشاعر، وهى الأبيات العشرة الأولى، ثم ستة أبيات (٢٩ - ٣٤) تصف موقفًا نفسيًا من مواقفه التأثرية أمام صورة معركة أنطاكية التى حفرت على جدران الإيوان، ثم ستة أبيات (٥١ - ٥٦) فى تعليله لبكائه القصر وهو ليس من آثار قومه وعشيرته، وهذا الموقف من أعمق المواقف دلالة على أنه لم يقصد قصدًا إلى وصف القصر بل إلى البكاء له وعليه، لأن محنة الإيوان تعكس أو تمثل على نحو مجسّم محنة الشاعر مع زمانه ولذا يقول :

٥٠ - عُمِّرْتَ لِلسُّرُورِ دَهْرًا، فصارتْ لِلتَّعَزِّى رِبَاعُهُم والتَّأَسِّى
٥١ - فَلَهَا أَن أُعِينَهَا بِدُمُوعٍ مُوقَفَاتٍ على الصَّبَابَةِ حُبْسِ

النتيجة الفنية اليسيرة هى أنه لا يصح أن نفهم موضوع هذه التجربة الإنسانية على أنه الوصف، فالوصف هنا كان وسيلة لا غاية، على أننا لو عددنا القصيدة فى وصف الإيوان لكانت شديدة الارتكاس فى النهوض بغاياتها الفنية، فللوصف وسائل فنية جدّ مختلفة إذا قصد إليه قصدًا ولم يكن وسيلة إلى هدف أو غاية فنية أخرى كما حدث هنا وكما هو معروف فى المزاوجة أو الإسقاط الرومانسى عندما يمزج الشاعر بين نفسه ومظهر من مظاهر الطبيعة، حيث يجعل كل واحد من الطرفين الشاعر والطبيعة أو الأثر معادلاً موضوعيًا ومُناظِرًا للطرف الآخر.[1]

أدوار الإفضاء بالتجربة وأهم سماتها الفنية :

أوضحنا فيما سبق أن وصف الإيوان انفرد بأربعة وثلاثين بيتًا، وأن وصف حالته النفسية انفرد فى مطلع القصيدة بعشرة أبيات (١ - ١٠) ثم عاد لوصف تأثره أمام مشاهداته لمعركة أنطاكية المصورة على الجدران فى ستة أبيات (٢٩ - ٣٤) ثم انتهى فى ستة أبيات من (٥١ - ٥٦) بالتعليل لبكائه القصر وهو ليس من آثار العروبة، ولكن هذا الإجمال ليس هو ما نعنيه بأدوار الإفضاء بالتجربة ومراحلها الفنية، فذلك الذى قدمناه هو محتوى القصيدة، والدراسة الفنية تُعرّف بالمحتوى، ثم توجه عنايتها لرصد العناصر الفنية التى استطاع الشاعر بها أن يقدم تجربته وأن ينقلها إلينا فى مراحل وأدوار فنيه، 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 فى أربعة وثلاثين بيتًا أن الشاعر قد مرّ بأدوار ومراحل ذات سمات مميزة لها. فعلينا إذن أن ندرك هذا الفرق الدقيق الذى يميز المحتوى - الذى هو مجموع العناصر العامة التى تضمنتها أو شملتها التجربة - عن طبيعة الأداء الفنى لعناصره، وهذا الأداءُ الفنى له

(١) راجع : الرمانتيكية ص ١٣٩ - ١٤٠ د. محمد غنيمى هلال ط أولى.

أدوار أو مراحل يمرّ بها ينبغى النظر إليها من حيث هى عناصر فنية - ذات سمات مميزة - قدم بها الشاعر محتويات التجربة.

وإذن فمناط الفرق بين المحتوى وأدوار الأداء يتركز فى الجانب الفنى وليس فى تحديد المعانى العامة التى استوعبها الشاعر بل فى طريقة أدائها فنيًا. وهنا علينا أن نلحظ كيف تترابط وتنمو الأفكار والمشاعر والإحساسات وكيف عبَّر الشاعر عنها، وما وسائله الفنية المختلفة التى اعتمد عليها فى عملية الإبداع الفنى، وهل هناك ترابط فنى بين الجزئيات والكليات، ثم هل كانت عناصر الصياغة ووسائلها ناجحة فنيًا، 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 خطرًا وأعلى فنًا. هذا ما سوف نحاول الكشف عنه فيما يلى:

أولًا: بدأ الشاعر بتفجير مأساته النفسية التى تلح عليه فتمزق أعماقه وهو يتمسك بعزّته إلى مدى بعيد.

١ - صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنِّسُ نَفْسِي ... وَتَرَفَّعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جِبْسِ

٢ - وَتَمَاسَكْتُ حِينَ زَعْزَعَنِى الدَّهـ ... ـرُ ٱلْتِمَاسًا مِنْهُ لِتَعْسِي وَنَكْسِى

وجميل من الشاعر أن يلقى إلينا بآلامه مبهمة ومحددة فى آن معًا، فالإبهام آت حيث لا تحديد ولا تعريف بذلك الأمر الذى صان نفسه عنه، والتحديد آت من أنه ترفع عن الدنايا الشديدة الخساسة والارتكاس التى يتجافى عنها الشرفاءُ مجافاة حاسمة لا تعرف التردد أو الضعف، وجمال هذا الإبهام أنه يجعل النفس تتخيل التفاصيل وتقيس الأبعاد فهى كما يقول أهل البلاغة: معان تذهب فيها النفس كل مذهب، أو كما يقول البحترى نفسه.

والشِّعرُ لَمْحٌ تكفى إشارتُه ... وليس بالهذرِ طُوِّلَتْ خُطَبُه

ولكن الشاعر يمضى بعد هذين البيتين ليلقى الضوءَ على جور الزمان

عليه وصلابته أمام التجربة القاسية. فيقول: إن الزمان يقسو ويُلْحِف فى قسوته فى جهة ويزيد فى ترفه ونعمته فى أخرى، وقد خصنى بالأولى منهما:

٣ - بُلِّغْ مِنْ صُبَابَةِ ٱلعَيْشِ عِنْدى طَفَّفْتها ٱلأَيَّام تَطْفِيفَ بَخْس
٤ - وبَعِيدٌ ما بَيْنَ وَارِدِ رِفَّةٍ عَلَلٍ شَرْبُهُ، وَوَارِدِ خِمْسِ

ويندم على ما آل إليه أمره فى العراق بعد أن باع الشام بيعة غبن ووكس.

ويرتد الشاعر إلى ذاته ليدافع عنها، لأنه عندما شكا من الزمان سجل على الفور أنه متماسك قوى (١ - ٢) وهنا (٧ - ٨) يكشف عن طبيعته الإنسانية الخصبة فيلفت نظر محدثه إلى أمر إنسانى يدل على خبرة الشاعر بطبائع النفوس فيما عبر عنه هنا، حيث يقول: لا تجعلنى وأنا فى محنتى هذه موضع الاختبار والتجربة، لأنك قد تجد منّى بسبب ما أصابنى من بلاء الأيام أمورًا تنكرها علىّ، وأنا فى الحقيقة إنسان طبيعى، هَناتُه ومعايبُه إنسانية، وهى فى إنسانيتها فوق كل الدنايا وجميع الرذائل.

٧ - لا تَرُزْنى مُزَاولاً لاخْتِبَارى بَعدَ هٰذِى ٱلْبَلْوَى فَتُنْكِرَ مَنِّى
٨ - وقَدِيمًا عَهِدْتَنى ذَا هَنَاتٍ آيَاتٍ عَلَى الدَّنِيَّات شُمْسِ

ووجه الخصوبة ومقياس الإنسانية فى هذا المعنى، أنه يمدح نفسه بفضائل الإنسان السوّي الذى له من المعايب والهنات ما هو معهود فى الإنسان صاحب الشرف والمروءة والقدْر والمقام، ولا يتجه فى تكريم ذاته إلى أوصاف مثالية يقررها لنفسه، لئلا يبتعد عن الطبيعة البشرية المكتملة، التى تطير بجناحين من المحاسن والهنات معًا، ولكنها هنات ليست ساقطة تافهة.

ثم يعود الشاعر ليعطى فكرة عن تربص الزمن به وتنكره له إذ يقرر أن أبناءَ عمومته وأصحاب النعمة عليه قد جفوه بعد مودة، وقاطعوه بعد مؤانسة ومواصلة (البيت ٩).

وإلى هنا نجح الشاعر فى طرح مأساته على نحو فنى وإنسانى معًا، فنّى

فى هذا الطابع الذى فجر به آلامه بِجوْر الزمان عليه وظلمه له، وفى الوقت نفسه يكشف فيه عن صلابته ونقاءِ عنصره وخلائقه الإنسانية التى لا تتبدل مهما طرأ عليها من المحن.

أما إنسانيته فى عَرْضِ مأساته فهى أنه لم يَجْنَحْ إلى المبالغة والتهويل فى مأساته من جهة، وفى خلائقة وطبائعه من جهة أخرى، وكلما كان الشاعر قريبًا من الطبع الإنسانى فى خلائقه الصحيحة أمدّنا ببصيرة تزيدنا معرفة بالحياة وبالإنسان، والشعر الصحيح كما يقول الأستاذ العقاد «هو مرآة النفوس الصحيحة» والصحة هنا ليست مقابلاً للمرض، بل تعنى الطبع الصحيح، والفهم الصحيح، والتجربة الصادقة، وبالتالى يكون استنباط المقياس الحق لأنماط السلوك ولحقائق التصور والحكم، ومن ثم صح أن يقول سقراط: «شعراؤنا هم أساتذتنا فى فهم النفس البشرية» وصح إلى مدى بعيد أن يقول العقاد: «وأنت إذا استطعت أن تهدى الطبقة المتأدبة من أمة إلى القياس الصحيح فى تقدير الشعر، فقد هديتهم إلى القياس الصحيح فى كل شىء، ومنحتهم ما لا مزيد لمانح عليه... فليس إصلاح نماذج الآداب بالأمر المحدود أو القاصر على القشور لكنه أعم أنواع الإصلاح وأعمقها»[1].

بقيت ملاحظة فنية تتصل بعنصر الموسيقى الداخلية فى هذه الأبيات (وفى القصيدة كلها): والموسيقى الداخلية نغم نفسى يتماوج نتيجة انفعال الشعور الإنسانى مع جزئيات التجربة، أعنى جزئياتها الشعورية والنفسية، وهذا الضرب من الموسيقى أدق وأعمق وأخصب من أن يقاس بمقياس عروضى.

وهذا الموج الداخلى من موسيقى النص قد يكون فى النثر كما يكون فى الشعر، ولكنه فى الشعر أعلى فنًا وأكثر وضوحًا، لأن الموسيقى الخارجية وأعنى بها موسيقى العروض تساعدنا على تبين ظلال هذه النغمات النفسية والشعورية التى تتماوج بها النفس نتيجة التلاقى الحقيقى بين جزئيات التجربة

---

(١) أنظر كتابى: قراءة فى الشعر العربى الحديث (المقدمة).

فى أبعادها الإنسانية ونفس المبدع والمتلقى لها معا، إذ نفساهما هى النفس الإنسانية العامة الخالدة المؤهلة لإبداع عمل فنى وتلقّيه.

وهذا التلاقى بين الإيقاع الموسيقى الخارجى للتجربة ومسارب النفس والشعور، يحدث من خلال تلاحم حقيقى بين طبيعة النغم الخارجى، وطبيعة الموج الموسيقى الداخلى للشعور من الإحساس بالمعنى وتمثّله، إذ يوجد إيقاع ذاتى فى التجربة يكتشفه الفنان الأصيل نتيجة صدق المشاعر ورهافة الحس، وهذا الإيقاع يتعلق بصور ودرجات مختلفة بأدق عناصر التجربة، ويشكل لغة خاصة داخل الوجدان، لأن لكل تجربة يد تعزف على وتر من الشعور. وبالطبع فإنه لكل تجربة وقع معين يشكل ذبذبة أو إيقاعا نفسيًّا وشعوريًّا مميزا لها وخاصًّا بها.

فلنتفق إذن على أن الموسيقى الداخلية هى الإيقاع الشعورى للإحساس بالتجربة.

ويمكن تبين ذلك فى هذه الأبيات فى مظهرين:

أولهما: الموسيقى الخارجية البارزة التى تستولى علينا متجاوزة مجرد النظم العروضى.

وثانيهما: انتخاب أصوات ذات إيقاع مميز وذلك حينما نستمع إلى صوت «السين» فى تماوجه وانسيابه وحلاوة إيقاعه وشدة قرابته مع صوت الصاد وتناسبه مع الحديث عن أزمة نفس إنسانية فى موقف معاناة، وهذه السين فى ترددها الغزير فى مطلع القصيدة، تعكس حيرة النفس، وكأنما يرددها إنسان فى موقف حيرة قد سدت عليه كل الطرق، فلا هو بقادر على التفكير أو التصرف فتدور رأسه بهواجسها ووسْواسِها فى كل اتجاه فى هدوء مبعثه الحيرة وتتقاطر النظرات من عينيه فى ضياع كأنه اليأس وتصبح كأنما هى نظرة واحدة من طول ما تُعانى من ضياع الرؤية فى تيه لا محدود[1].

---

(١) وصدق العامة عندما يقولون عن المأزوم الذى ارتج عليه فى موقف فلا يعرف كيف =

فهذا الصوت هنا كان صدى مناسبًا لحالته النفسية، ولكن ليس كل استخدام صوتى يعطى هذه الميزة، فلماذا كان هذا الاستخدام هنا ثريًا على هذا النحو خصبًا إلى هذا المدى؟ يبدو لى أن مرجع ذلك هو أن المظهر الموسيقى الخارجى كان تكثيفًا لذلك الإيقاع الشعورى الداخلى، ونحن لا نستطيع أن نسرف فى وصف هذا الإيقاع الشعورى بعد شرحنا السابق له، وإنما علينا هنا أن نحاول تبينه بأنفسنا ولن نستطيع ذلك إلا إذا قرأنا الشعر بإيقاعه الصحيح، وقراءتنا هذه لا يشترط دائمًا أن تكون بصوت مسموع، بل كثيراً ما نستطيع ذلك فى القراءة الصامتة، إذ لا فرق حقيقة فى إدراك هذا الإيقاع بين قراءة ناطقة وأخرى صامتة، فالإحساس بالإيقاع فى أبعاده الخارجية أو الشعورية مسئولية القدوة الصحيحة على إنشاد الشعر من جهة، وتذوقه والإحساس به ووعى إيحاءاته 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 صوتى، أو تفعيلة مستقلة، بل وجودها رهين بالبيت فى معناه وموقعه من أخواته»[1].

ونحن بغير مراءٍ نحس الإيقاع الخارجى والإيقاع الشعورى معًا وقد امتزجا امتزاج ألوان الطيف بحيث أصبح كل منهما هو الآخر فى هذه الوحدة الجديدة، ولنعاود القراءة بهذه الحيلة الناقصة التى أحاول بها الإشارة إلى نمط القراءة الإيقاعية للنص على النحو التالى:

صنت نفسى T عما يدنس نفسى / وترفعت // عن جدا // كل جبس* [2] فهذه المقاطع ليست عروضية كما هو واضح، بل هى محاولة

= ينصرف وينطق بأصوات متقطعة لا تبين، يقولون عنه: وأخذ «يبس» أى يصدر أصواتا أساسها حرف السين المتقطع فى كلمة «بس، بس» حيرة ولا جواب، ومعناه ولا مخرج.

(١) النقد الأدبى ص ٤٧٤. د. محمد غنيمى هلال.

(٢) العلامة المشبه لحرف T تعنى سكتة خفيفة ثم وصل بدون أخذ نفس، والعلامة (/) تعنى سكتة كاملة مع أخذ النفس، والعلامة (//) تعنى سكته شبه كاملة بدون أخذ نفس.

لإبراز الحدود التى يتغير عندها الأداءُ رغم تداخله.

وثمة ملاحظة أخيرة خاصة بالبناءِ الفنى فى هـذه الأبيـات مـن حيـث تسلسلها الطبيعى الذى له منطق فنى طبقا لما هو معروف فى قانون الوحدة العضوية.

يلفت النظر أن البيت السادس يمكن حذفه تمامًا أو تغيير مكانه من السياق ولا يحدث خلل «ما» ومع ذلك فهناك تعليل فنى لظهور مثل ذلك فى الشعر العربى كثيرًا وهو أن الشاعر كان يرتد إلى نفسه يلتقط منها ما يطرأ عليها مما هو داخل فى تجربته دون التنبه الفنى إلى ضرورة نموّ المعانى فيما يشبه الوحدة العضوية بوجه من وجوه الاحتمال، وهو فى موقفه هذا فطرى مع نفسه إذ يتركها على سجيتها عندما يعبر عن انفعالاتها. والإنسان فى مواقف الأداء الفنى يلجأ إلى القفز وتداعى المعانى بل إلى التكرار وترديد المعنى الواحد[1]، ومع إمكان القول بأن هذه الظاهرة تشكل عيبًا فنيًا بمقياس النقد الحديث لكن مثل هذه المؤاخذة 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 هى التى أقنعت الشاعر أن فعله صحيح وأن البيت فى موضع صحيح لا سيما وأن معناه يشكل حدثًا داخل موقف المعاناة.

ثانيًا : وضّح الشاعر أزمته النفسية التى تلح عليه وتعذب أعماقه وفى 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 أبِيٌّ كما حدثنا فى البيت العاشر، فاتجهت نفسه إلى موئل يشاركه مأساته، وقلّ فى الناس من يَشْرك الإنسان معاناته خاصة وأنه فقد النصير والحبيب فى موطنه وأهل قرابته، أو مع

(١) انظر رواية : Mrs. Dalloway; by VIRGINIA WOOLFE

أصدقائه من أبناءِ عمومته أولئك الذين حدثنا عنهم، فاتجه إلى المدائن حيث «الإيوان» قصر المُلْك الكِسْرَوِىّ، ففى الإيوان نفسه العزاء لأنه هو الآخر يعانى من وَكْس الزمان له.

وجميل من الشاعر أن يستعمل المجاز استعمالاً واضحًا بسيطًا ولكنه مصور ومعبر حيث يقول: «حضرت رحلى الهموم» (البيت ١١).

فقد نزلت الهموم برحله، وربما بعد أن فاضت عن طاقته هو نفسه، استقرت بالرحل لتملأه حتى يكون على مقربة من الرّى منها وبها فهى قدره.

وهكذا أصبح هذا المجاز البسيط صورة للمعنى تملأ الحس والنفس معا.

حينئذ طلب الشاعر هذا المكان ليتسلى عن حَظوظه السيئة، بحظوظ هى بالضرورة أبلغ سوءًا من حظوظه عند النظر والاعتبار، والشاعر يُصرِّح فى وضوح فيقول:

١٣ - أَذْكَرَتْنِيهِمُ الخُطُوب التَّوَالى ولَقَدْ تُذكِرُ الخُطُوب وتُنْسِى

ولا شك أن خُطُوبَ الشاعر هى التى ذكَّرتْه، فذاته ومحنته هى محور التجربة، وهى داعية الوقوف على الإيوان.

وفى هذا الدور من التجربة (الأبيات ١١ - ١٣) شرح طبيعة العلاقة أو الباعث على وقوفه على أطلال الإيوان، وهى كما رأينا بواعث مردّها ذاته ومحنته أولاً وأخيرًا، وإذن فالكلام عن الإيوان ليس غاية فى ذاته بل وسيلة لتعزية نفسه.

ثالثًا: يصور الشاعر فى الأبيات من (١٤ - ٢١) جلال ملك الفرس وروعته فى آثارهم ويخص بالذكر ذلك السور العملاق الذى تعرفناه فى شرح القصيدة، وهو ينفذ عِلى غير المتوقع منه إلى معنى خطير هو مقارنة هذه الآثار فى روعتها وضخامتها بأطلال سعدى ولبنى، فى القفار والبسابس العربية المفلسة، من كل أثر شامخ أو ملك عتيد، بل طوَّر سخريته أو نقده للعرب

بما هو أفدح من الآثار الحسية لأن الإنسان قد يفقد الممتلكات المادية، ويكون عظيم الثراء فى مآثره ومحامده المعنوية، وهذا هو فى الحق ميراث الأمة العربية كما تشهد بذلك آثارها الأدبية، وسيرتها الأخلاقية، ولكن الشاعر العربى اليمنى يُسْقط هذه القيمة حيث يقول :

١٧ - وَمَساعٍ، لَوْلاَ ٱلمُحَابَاةُ منّى، لم تُطِقْها مَسْعَاةُ «عَنْسٍ» و«عَبْسِ»

وينبغى أن نتذكر هنا لو أن هذا الشاعر كان بشّارا مثلاً لأسرعنا إلى اتهامه بالشعوبية دون هوادة[1].

ويبدو لى أن هذا السخط مردّه أن الأزمات أو الهموم على حد تعبيره (فى البيت ١١) قد واتته بفعل العرب، سواءٌ كانوا خلفاء أو غير خلفاء، من أهله وقرابته أو حتى من الترك الذين جاء بهم الخلفاءُ لحماية ملكهم، فعاثوا فى الأرض فسادًا وظلمًا، خاصة وأن العرب والفرس معًا أصبحوا موضع اضطهاد الأتراك، الحماة الجدد للخلافة، وهم اللصوص الذين أحاطوا بها وقضوا على هيبتها، إذ جعلوا الخلفاء قبل غيرهم مسلاة لصنوف العذاب، وطُرْفَة لتجارب أنواع القتل وفنون السحل.

إن هذا السخط سخط سياسى فى أعماق الشاعر، وليس ازدراءً للعرب وللعروبة فيما مضى من تاريخها، بل هو ازدراء واستنكار لما آل إليه حالها، ولكن الشاعر كان على وعى كبير بالمصير المحتوم الذى ينتظره بل يمتد إليه بأقصى سرعة لو أفصح عما ترسب فى 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 شىء من ذلك فى آخر القصيدة عندما يعلل لبكائه أطلال الفرس.

لكن المهم مّن الناحية الفنية أنه لم يقحم هذا المعنى السياسى على سياق النص بل أوجده كنبتة مونقة فى بيئتها وتربتها وزمن إخصابها فللمعنى

(١) راجع الحديث عن الشعوبية عند دراسة بشار ص ١٠٨.

سياقه الفنى المقنع، ونعجب إذ نَلْمَح أن كلمة واحدة فى صدر البيت السادس عشر وهى كلمة «حلل» تسوغ له من الناحية الفنية الإتيان بهذا المعنى، إذ هى فى الشعر القديم تعنى المنازل والآثار والأطلال، وعلى ذكر الآثار والأطلال وجد مساغًا واسعًا إلى التنبيه بأنها ليست كالأطلال والآثار التى عرفها فى الشعر العربى قديمه وحديثه، بل هى ذلك الخلود العبقرى فى طاقة ذلك المُلْك الكبير الذى كان. وهكذا يتكئ الإنسان على عكازته ليقوّم من عجز قدمه فتغوص العصا فى الأرض فيستخرجها فإذا هى بشير الخير إلى كنز مخبوء أو بشير الأمن لاتقاء خطر مَخُوف أو هى سبب للسقوط والكلمة كانت هنا عكازة الشاعر إلى إحكام العلاقة بالمعنى اللاحق، وعلى الناقد دائمًا أن يلاحظ هذه الملابسات الفنية اليسيرة لأنها دليل خصوبة حسّ الشاعر ورهافته، ودقة لمحه التى هى فى الحق صدى لعوالم الإلهام الفنى التى هبطت عليه بوعى منه يشبه اللاوعى، فهذا نفسه من الوعى رتبة ذات مقام ومقال.

رابعًا : هناك موقف مركب للشاعر فى الأبيات (٢١ - ٣٤) ذلك أن الشاعر فى هذا الدور من أدوار التجربة كان أكثر عمقًا وأكثر احترافًا لفنه، وما آحترآفه هنا الا آية صدق انفعاله وتأمله، واختلاط حسه فى ظاهره وباطنه بروعة المشهد الذى استولى عليه، والذى وفق إلى حد بعيد فى نقله إلينا.

ذلك أن الشاعر أراد بفراسة بسيطة وعيقة أن يقول لنا أن لسان الحال فى الإيوان أبلغ من كل مقال فهو ينبئنا بعجائبهم، وأى نبأ!!.

٢١ - وهْو يُنْبِيكَ عن عَجائِبِ قَوْمٍ لا يُشَاب ٱلْبيانُ فيهِمْ بلَبْسِ

ثم توقف أمام صورة معركة أنطاكية بين الفرس والروم وقد عرفنا تفاصيلها فى شرح القصيدة، ولكننا بصدد تلمس سمات فنية فى البناء العام للقصيدة، ومن خلال هذا التناول، فإنه ينبغى أن نلتفت جيدًا إلى عناصر القوة والجمال وآيات الفن الرفيع فى شعر الوصف فى هذه الأبيات.

٢٢ - الصورة تَرُوع الرائى وتخيفه بعمق تعبيرها ودلالتها، هذا معنى مباشر ولكنه جيد، فليس كل مباشر ردىء إذا وقع موقعه الحسن، وكان عنصرًا من عناصر صورة كلية وهذا ما نلحظه هنا.

٢٣ - المصارع والمنايا مواثل، وحركة كسرى يزجى الصفوف ويوجهها تحت العلم ووهج السلاح ووطأته، هذه عناصر حركة فى الصورة ولكنها حركة تتوزع بين طرفين متباعدين هما حركة المعانى وحركة المشاهد، أما الأولى فنلمسها فى حركة المنايا، وأى صورة معجبة ومدهشة قديمًا أو حديثًا تلك التى تمثل فى حيوية سقوط الموت وشخوصه، إنها بغير شك تدل على أن شاعرنا رفيع التذوق لأبلغ وأدق آيات الإيحاء فى صورة معركة على جدار، وأما الثانية وهى حركة المشاهد فإنها مع يُسْر دلالتها فى مَرْأى العين لا تخلو من دلالات معقدة متشابكة، وضَّحها الشاعر فى بساطة عفوية، ذلك حيث وفق إلى كلمة واحدة استطاع أن يرسم من خلالها الحركة وأن يبعث فيها الحياة تلك هى كلمة «يُزْجى» ثم عَمَّق رهبة الحرب وكاد أن يعقد الدهشة بأطراف أنفاسنا حين جعل كسرى هو الذى يحرك ويُزْجى الجنودَ وهم مُدَجَّجون بالسلاح فى ميدان حرب وفى حالة اشتباك مسلح يتفرَّى الطرفان فيه بالسلاح وبالدم، وهكذا نجح الشاعر فى رسم الحركة والإيحاء بكل دلالات المشهد ولوازمه النفسية والشعورية والعقلية والحسية فى آن معًا.

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» فى اختيار هذه الألوان فهو يصف ما يرى، وإنما الدلالة تضاف إلى آل ساسان فى ذلك الاختيار.

٢٥ - ٢٦ - فى هذين البيتين نلمح بوضوح قدرة الشاعر على تصوير الحركة فى تتابع وتدفق وحيوية، ولكن يلفت النظر أن الشاعر يسوق من خلال الحركة معانى ودلالات جديدة، ولعلها ليست كذلك لمن مارسوا شرف

الحرب وخاضوا غمارها لا سيما فى حروب المواجهة التى توشك أن تكون قريبة الشبه بالحروب القديمة، فهو يصورهم فى حالة انهماك تام بحيث لا يوجد ثمة مجال لنأمة صوت إذْ استولت عليهم تبعات القتال وهيبته واستغرق ذلك كل وجودهم، وجميل منه أن يقول: «وإغماضِ جرسِ» فالإغماض للجفن وليس للصوت وقد سبق بيان ذلك.

وينبغى أن نلاحظ أنه لا يقصد بخفوت الرجال بين يدى كسرى خوفهم منه أو رهبتهم لديه، بل يعنى انهماكهم فى أداءِ رسالتهم، إذ لو فُهِم المعنى الى الرَّهْبة والخوف لكان هجاءً وذمًا.

ثم يواصل وصف الحركة فى البيت السادس والعشرين، وهو وصف تصويرى لعناصر المهام الحربية المنوعة، بالنسبة للمقاتلين على اختلاف مواقعهم وأسلحتهم، ونوع مُلاقاتِهم، والواضح حتى الآن أن الشاعر سيطر بالكلمات القليلة على خَلْق أبعاد كثيرة للحركة الظاهرة والمضمرة معًا، وهذا توفيق يحسب له ويتميّز به.

٢٧ - ٢٨ - ومن توفيقه أن يأتى بعد تجسيد الحركة فى الأبيات السابقة بهذين البيتين، إنه بما صور فيهما يؤكد أن إحساسه بالحركة كان عميقًا شديد التأثير عليه، إلى درجة أنه لا يرى ما يرى على أنه صورة، بل يراه حياة متحركة شاخصة، ونَعَم هو لا يسمع صوتًا، وقد سبق أن قال إنه لا مجال فى المعركة لنأمة صوت، ومع ذلك فالتفاهم بينهم يتم بإشارة الخرس، وهو لفرط ما يلح عليه من شك فى حقيقة أن ما يراه صورة فإنه يتلمسها بيديه لعله يدرك الحقيقة، لأن شكه جاوز كلَّ حد؛ إذْ فيض لدلالة والإيحاء فى الصورة غَشَّى على حقيقة أنها صورة وجعلها حياة حيّة وليست صورة تحاكيها.

٢٧ - تَصِفُ ٱلْعَيْنُ أنهمْ جدُّ أَحْيَا ... ءٍ لَهُم بَيْنَهُمْ إشارةُ خُرْسِ

٢٨ - يَغْتَلِى فِيهِمُ ٱرْتِيابِى حَتى ... تَتَقَرَّاهُمُ يَدَاىَ بِلَمْسِ

ومن أبدع ما قال الشاعر فى سياق هذين البيتين قوله : «تتقراهم يداى» إن البراعة كامنة فى كلمة «تَتَقَرَّاهُهُم» إن عبارة «قرأ الكتاب» فى اللغة معناها : تتبع كلماته ونظر إليها و«تقرأ» معناها : تفقّه. والكلمة بهذين المعنيين المتكاملين ذات خصوبة وبِدْع، فى سياقها المحكم من عمل الشاعر، لأنه لفرط ارتيابه تتبع الحقيقة ليزداد علمًا بها، وهذا فى جوهره هو معنى تتبع وتفقه، فما الظن عندما يكون الإسناد إلى اليدين ليكون بهما مناط القراءة والتفقُّه 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 - فى تلك الصورة الماثلة على الجدار - لهذه المعركة التى كان عنصر الحركة فيها مثار الدهشة ومبعث الشك، وسبب فقدان الثقة فى العين البصيرة المتمكنة، ومن ثم كان استدعاء اليد لترى وتحس معها طلبًا لتتبع الحقيقة والتيقن منها.

والشاعر يُعَقِّد الموقف تعقيدًا نفسيًا بعد أن عقده حسيًا حيث استعان باليد مع العين ليبصر الحقيقة، والتعقيد النفسى الذى نعنيه هو ما تضمنته الأبيات (٢٩ - ٣٤) وليس فى 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 فى شرح القصيدة يصور فى هذه الأبيات مدى ما أصابه من دهشة ويدل على ذلك دلالة لا تخلو من حركة أيضًا.

ويبدو أن نفسه الموارة بالأسى جعلته ينجح فى تحريك كثير مما يرى خارج ذاته وما يحسه داخلها، ولذا فإن ولده أبا الغوث سقاه كثيرًا، 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 فى موضع تأثر كما لو كان حاضرًا بين العسكرين فى ميدان الحرب، فغشاه الخوف والرهبة، وحينئذ سقاه أبو الغوث ليفيق من

سكْرة الروعة أو الرهبة بِسُكْر الخمر على حد القول الشائع : «فَداوِنى بالتى كانت هى الداءُ». إنه فهمٌ 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 : «أُفرغت فى الزجاج من كل قلب».

ولكن الملاحظ أيضًا فى وصف الخمر أنه وصف يشتمل على جملة عناصر من الحركة : فضوءُ 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 - وَتَـوهَّمْتُ أنَّ «كِسْرَى أَبَـرْوِيـ ـزَ» مُعَاطِىْ و«ألْبَلْهَبَذ» أنْسِي

فهو فى نشوته أو غشيته بما رأى وما تَمِل، توهم أن كسر يعاطيه الشراب، والتعبير بالمعاطاة هنا أجمل وأدق من التعبير بكلمة أخرى إذ تعنى أن كلا منهما قد اندمج فى صحبة 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 فالتعاطى 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 التأثر بمشاهد التصاوير 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.

خامسًا : فى 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 فى ذاته ومعناه : (٣٥ - ٣٩) فالإيوان من فرط روعته وشموخه كأنما نحت فى بطن جبل صخرى، ولكنه يتخايل لمن يراه من فرط الكآبة مزعجًا بفراق الأحبة أو مُطلقًا عُرْسَه، 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 مهيبًا رفيع الشرفات، وهو لعظمته لا يُدرَى أهو صنع إنس لجن أو صنع جن لإنس، وهو يبدو لرائيه غزير الدلالة على عظمة بانيه بين الملوك.

٤٥ - ٤٩ - وهو لفرط جلاله وشموخ الباقى من آثاره كأن حياة المُلْك لم تبرح أرجاءَه ويخيل لرائيه كأن الوفود ما تزال تتزاحم ضاحيةً حسرى حتى يأتى دورها فى الإذن بالمثول، وكأن لقاء الوفود والحياة بكل أنباضها كانت هنا أول أمس فقط، وكأنى بمن يحاول اللِّحاق بالوفود طامع فى اللحاق بهم فى أول الليلة الخامسة من سعيه خلفها، وأبرز ما يتميز الوصف به هنا فرط الحركة فى 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 فى ثلاث مراحل كما رأينا فى عرض العناصر السابقة للمعانى، ومع أنه يمكن نقل معنى مكان آخر فإن لجميع المعانى كما أوردها الشاعر فى سياقها من النص وجه من وجوه القبول والاحتمال، ومن ثم فلا معنى لمؤاخذة الشاعر بانهيار البناء الفنى فى هذا المشهد حتى مع إمكان تقديم اقتراحات بتقديم وتأخير بين جزئيات المشهد، ومع كل ذلك يبقى القول ممكنًا بأن طريقة مزج المعانى واختيار عناصرها

وأسلوب تقديمها على النحو الذى اقترحه ورضيه الشاعر مرضية وناجحة إلى 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، والكآبة بادية عليه، والتجلد واضح على قسماته، والعدوان عليه لم يُنْقِصْه، فما يزال مهيبًا مشمخرًا، وشرفاته اكتست بغلائل بيضاء، وأمره محير أهو صنع جنة لإنس أو صنع إنس لجن، لكن رُواء العظمة يفيض بين جنباته، وحياة المُلْك 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 ليقة 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[1].

سادسًا: فى آخر مشاهد القصيدة يفزع الشاعر لتعليل بكائه على هذا الأثر الشامخ من آثار الفرس، وهم ليسوا قومه أو عشيرته فهو عربى خالص العربية.

ويبدأ بهذا الوتر الحزين الذى يصل فيه الشاعر بين نفسه وتلك الآثار أو الديار.

---

(١) راجع فى ذلك النقد الأدبى للأستاذ أحمد الشايب - الفصل الخامس ص٥٦ - ٧٥ ط أولى.

٥٠ - عُمِّرَتْ للسُّرُورِ دَهْرًا، فَصَارَتْ لِلتَّعَزِّى ، رِبَاعُهُمْ والتَّأَسِّى

ومناط الصلة بنفس الشاعر هنا يتضح فى أمرين : أولهما جور الزمان عليهم، وعليه، وثانيهما طلب التعزى بمأساتهم لتخفيف مأساته، ولهذه العلاقة رأى أن من حق هذه الرِّباع أن يُعينها بدموعٍ خاصةٍ بها فى الظاهر، ولكنها تجمع بينه وبينها فى اللب والحشاشة، وقد ألمح إلى ذلك بجودة فى قوله «على الصبابة حُبِّس» (البيت ٥١) فهى حينئذ دموع من أجل الشوق إلى مجهول أو مفقود ولّى، وهما معًا لديهما الشوق إلى الماضى : ذلك المفقود الضائع، وإلى الأمل ذلك المجهول الذى يتراءى، والشاعر يعترف فى صراحة تامة أن ما فعل من الحزن والصبابة على هذه الديار - التى عكست فى الواقع مأساة نفسه وجرح فؤاده، وهى ليست ديار أهله وقومه - إنما فعله لأنه ذات مرة كان لأهلها نُعمى عند أهله، ولدينا تفسير تاريخى لهذه الإشارة وهو ما عرف من عون «أنوشروان» لليمنيّين ضد القائد أرْياط الحبشى، لكن الموقف الشعرى يبقى متسعًا لمعنى أكبر من هذا المعنى هو تأييد الفرس للخلافة العباسية، ثم قيامهم على شئون الخلافة الإسلامية والنهوض بتبعاتها فى ظل الإسلام دينًا ودولة، ولعل هذه المآثر الواسعة على يد الفرس فى مجال الحكم والسياسة والعلم والحضارة كانت أقوى بروزًا أمام مخيلة الشاعر فى ذلك الحين، نظرًا لمفاسد ومهازل وجرائم الترك الذين سيطروا على الخلافة واستبدوا وأجرموا، ولكنها إشارة يمكن حصرها فى زمن الشاعر فى معنى العون الفارسى لليمن ضد الحبشة حتى لا تفصل عنق الشاعر عن جسده إذا فسرت بغير ذلك، ولذا حرص الشاعر على النص على أن المقصود هو ذلك العون التاريخى القديم.

ثم يرتقى الشاعر إلى معنى إنسانى 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 وأنّى كان قومها، وهذا المعنى نفسه هو الذى يشد عضد الملاحظة السابقة التى ندَّعى أنها فى بطن

الشاعر، والمعنى الأخير فى مقولته يبرئُ ساحة الشاعر من أن يكون ضيق الحس والفهم فى تقدير القيم وحب المكرمات، إن رحابة حسه الإنسانى تتسع لتتعانق مع الإنسان العلىّ فى كل مكان وزمان وتلك قيمة الثراء الإنسانى فى إنسان، ومبلغ التحضر الراقى فى الأفراد والمجتمعات.

وبعد :

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 الفنى فيه لدى الشاعر قبولاً واسعًا، وإن أمكن أيضًا 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 علمًا بأن تصوير الحركة ورصدها على نحو نافذ قوى يحتاج إلى طاقة فنية هائلة.

ثم تعتمد بعد ذلك على الموسيقى التى تتآزر من الشكل الخارجى إلى الإيقاع الشعورى الداخلى الذى يمثل طبيعة التجربة.

وكذلك فإن استخدام اللغة كان استخدامًا جماليًا يتجه إلى إبداع الألوان فى الصور البادية للعين والحس، ولكنه لم يذهب مذهب أبى تمام فى استخدام اللغة لتوليد المعانى وتجسيد الهواجس وتفجير ألوان من الفكر والإحساس، تستدعى كثيرًا من التأمل والتروّى الذى يقود إلى لذة فنية تضاف إلى الاستخدام الجمالى للغة. وهذا فرق هام بينهما فى مذهب الإثراء الفنى بالعمق والتوشية أو مذهب التصنيع الذى يتميز به أبو تمام، بينما يعتمد البحترى على وسائل فنية أخرى يسبح بها وسط بحيرة جميلة، بحيث يبعث فينا نشوة الإحساس بالجمال من تملّى الجمال ذاته، ولا يضيف إلى ذلك إثارة عقولنا وخواطرنا بلطائف المعانى، وغرائبها، تلك التى تدغدغ فينا منابع

الفكر والحس معًا، وتقود خطانا إلى رؤى لم نكن نتوقعها، والبحترى بفنه كان تمثيلاً قويًا لطبيعة الشاعرية العالية الموروثة فى مزاج الشعر العربى وطبيعته الفنية المقتدرة، بينما كان أبو تمام يبحر فى بحار عالية الموج مجهولة الشواطىء لا يقوى على مواجهتها إلا ربان خبير واسع المعرفة والتجربة.

obeikandl.com

٣ - ابن الرومى
أبو الحسن على بن العباس
(٢٢١ - ٢٨٣ هـ)

نعجب حين نجد كبار المؤرخين القدامى قد أغفلوا ترجمة ابن الرومى، ومع ذلك فإن وضوح الرؤية التاريخية للعصر الذى عاشه (وهو القرن الثالث الهجرى)، وكذلك وفرة أشعاره، وفرط تقصّيها لأخلاقه وطبائعه وظروفه وعلاقاته وآرائه وخواطره، كلها فيها غنية واسعة لمن يدرس هذه الشخصية.

وفى البداية فإن القارئ للدراسة التاريخية والفنية لابن الرومى وعصره للأستاذ عباس محمود العقاد يجد متعة واسعة، ويجد لذة وجِدَّة، وكلها تدعوه إذا كان قارئًا متعمقًا أن يستعيد القراءة طلبًا للمزيد وللمتعة الفنية والعقلية معًا، ومع ذلك فهناك دراسات جيدة ومتنوعة منها: ما كتبه الأستاذ المازنى فى حصاد الهشيم، ومنها ما كتبه الدكتور طه حسين فى «من حديث الشعر والنثر» ثم الدراسة الفنية الممتعة للأستاذ إليا حاوى[1] هذا بالإضافة إلى كتابات المؤرخين للأدب وهى متعددة موفورة لا سيما ما ظهر منها فى العصر الحديث فى مختلف مجالاتها التاريخية والفنية[2].

وسوف نعرض لأبرز السمات والخصائص التاريخية والفنية التى توضح لنا هذه الشخصية مع الدخول فى مناقشات لبعض الجوانب التى أثيرت حولها.

---

(١) راجع: ابن الرومى حياته من شعره: عباس محمود العقاد. وحصاد الهشيم: إبراهيم عبدالقادر المازنى.

وابن الرومى: فنه ونفسيته من خلال شعره، إليا حاوى.

(٢) راجع على سبيل المثال: د. شوقى ضيف العصر العباسى الثانى، وحنا الفاخورى تاريخ الأدب العربى.

نشأته وأصله :

ولد ابن الرومى فى 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 يونانى الأصل وهو ينسب نفسه إلى اليونان، وقد يطلق عليهم اسم الروم، وهو يفتخر بنسبه فيهم فيقول :

ونحنُ بنُو اليونانِ قومٌ لنا حِجًى ومجْدٌ وعيدانٌ صِلاب المَعَاجِم
وما تَتَراءى فى المَرايا وجُوهنا بَلَى فِى صِفَاحِ المُرْهفَاتِ الصَّوارِم

ولكن هذه الأبيات لا تثير من وجهة نظرنا أية قضية شعوبية، بل هى دفاع عن النفس وتأكيد للذات فى بيئة تعتز بالأنساب، ومع ذلك فالشاعر فى البيت الثانى هنا يمتدح أجداده اليونان بمقياس ومزاج عربى، وأكثر من ذلك فإن ما فصلناه فى كلامنا عن الشعوبية عند بشار يطل شيءٌ منه برأسه هنا، حيث نجد ابن الرومى يعتز بنسبه العباسى ويحتمى فى ذلك بمنطق الإسلام حيث يقول :

أنا منهمُ بقضاءِ مَنْ خُتِمتْ رسْلُ الإله بهِ وهمُ أهلى
مولاهُم وغَذِىُّ نِعمَتِهمْ والرّوم-حين تُنصّنى- أصْلِى

فقد كان ولاؤه فى آل عبد الله بن عيسى بن جعفر بن المنصور.

وهو حين يستثار، أو يُعيَّر بأصل آبائه السابقين فلا بد أن يدفع عن نفسه، وليس فى دفاعه إثارة للشعوبية، بل الإثارة فى استثارته، فهو يقول قولاً يدل على ما نحن بسبيله :

قد تُحْسِنُ الروم شِعْرًا ما أحسنْته عُرَيْب
يا مُنْكِرَ المجْدِ فيهم أليْس منهمْ صُهَيْب

والبيت الثانى يؤكد اعتزازه بعرق أجداده فى الإسلام، وهكذا تصبح قضية الشعوبية التى تثيرها مثل هذه النصوص قضية لا تفهم من وجهة نظرنا إلا على النحو الذى أبنّاه فى حديثنا عن بشار.

وقد نشأ ابن الرومى فيما يبدو فى ظروف صعبة، فقد مات والده على الأرجح وهو صغير، وبقى له أخ أكبر منه كان يعوّل عليه، ولكنه هو الآخر مات وابن الرومى فى حوالى الثلاثين من عمره، وقد توالت عليه فواجع. فقد ماتت زوجته ومات ثلاثة من أبنائه فجزع عليهم جزعًا شديدًا، وسوف ندرس على نحو مفصل مرثيته فى ابنه محمد، وهى فى مقدمة شعر الرثاء فى العربية قديمًا وحديثًا.

والأستاذ العقاد[1] يرجح أن ابن الرومى تزوج بعد وفاة زوجته، وهذ 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 الثانى بعد زوجة راحلة.

طوابع شخصية :

عملا بمذهب الأستاذ العقاد فى قوله[2] «إن فراسة الظاهر جزءٌ من فراسة الباطن. وكلتاهما لازمة لفهم السيرة وإتقان الدراسة النفسية» فإننا نرصد بعض السمات الجسدية لهذه الشخصية : «كان ابن الرومى صغير الرأس مستدير أعلاه، أبيض الوجه، يخالط لونه شحوب فى بعض الأحيان وتغير، ساهم النظرة باديًا عليه وجوم وحيرة، وكان نحيلاً بيِّن العصبية فى نحوله، أقرب إلى الطول، أو طويلا غير مفرط، كثُّ اللحية، أصلع بادر إليه لصلع والشيب فى شبابه، وأدركته الشيخوخة الباكرة فاعتل جسمه، وضعف نظره وسمعه، ولم يكن قوى البنية فى شباب ولا شيخوخة، ولكنه كان يحس القوة

(١) ابن الرومى ص ٩٠.

(٢) ابن الرومى ص ٩٦.

اليسيرة فى الحين بعد الحين، كما يحس غيره العلل والسقام، فكان إذا مشى اختلج فى مشيته، ولاح للناظر كأنه يدور حول نفسه، أو يغربل لاختلال أعصابه، واضطراب أعضائه، وكان على حظ من وسامة الطلعة فى شبابه، معتدل القسمات لا يأخذه الناظر بعيب بارز ولا حسنة بارزة فى صفحة وجهه، أما فى الشيخوخة فقد تبدلت ملامحه، وتقوس ظهره، ولحق به ما لابد أن يلحق بمثله من تغيير السقام والهموم»[1].

هذه الصورة المفصلة التى جمعها الأستاذ العقاد لهذه الشخصية - من أخبارها ومن دراسة شعرها باستقصاءٍ وإفاضة - واضحة الدلالة على مزاج الشخصية ومنزعها العصبى الحاد فإذا أضيف إلى هذه الأبعاد الظاهرة، بُعد داخلى هو توقد الذهن وشدة اللمح، والقدرة على التحليل والتفسير والمناقشة، إلى غاية الاستقصاءِ مع رقة التدين، والرغبة الجامحة فى الإقبال على الشهوات، والاستزادة منها، بالإضافة إلى ملكة تعبيرية. غاية فى الشاعرية، فلابد أن نتوقع فنا شعريًا متميزًا وفريدًا ذا مذاق شديد الجذب لأى إنسان، لأنه يتناول البعد الإنسانى فى واقعه الصريح، من خلال علاقته بالحياة، فهو إذن تناول للإنسان والحياة معًا، من خلال عُرْيِ نفسى وشعورى وعقلى وغريزى.

كان ابن الرومى مسرفًا على نفسه فى كل ماترغب، وهوغير قابل للنُصْح رافض له. وكما يقول الأستاذ العقاد[2] : «كان دَيْدنه فى كل أمر من أموره : إسراف واستقصاءٌ فى النكتة وفى المعنى، وفى الدرس، وفى الطعام والشراب والشهوات، لا حدَّ لها إلا البَشَمُ والامتلاءُ، واستنفاد ما بين يديه من مادة فى ساعتها حتى لا سؤر ولا صبابة :

إن يكنْ عَنْدَك لِى نُصْ ... حٌ فما عِنْدى آنْتِصاحُ
لا تَلُمْنى فالهوى فيـ ... ـه جِماحٌ وطِمَاحُ

مَا عَلَى المَفْتُون فى مَا غَلَبَ الصبْرَ جُنَاحُ
كلّ شىءٍ غُلِبَ الصبـ ـرُ إليه فَمُبَاحُ
إنما الدنْيا مَلاهٍ واغتباقٌ وٱصْطِبَاحُ
والمِزَاحُ الجَدُّ - إن فكـ ـرتَ - والجَدُّ المِزَاحُ

وهكذا كان ابن الرومى «أسير إحساس اللحظة التى هو فيها، لا يترك له استغراقه فى مؤثراتها الحاضرة منفذًا إلى التفكير فى قابل أو غابر، ولا يعدن بما يزينه الحسّ، والخيال حظًا تزينه له الحكمة والحصافة»[1].

وعلى سبيل المثال فنحن نراه يقبل على الطعام ويلاحقه حتى بعد الرِّى منه، والحُصَرى[2] يعزو موته إلى شراهته وشدة نهمه، وابن الرومى فى أشعاره يعبر عن ذلك الشغف بأقوال متعددة منها:

يا سَائِلى عن مَجْمع اللّذات ساءَلتَ عنْهُ أنعتَ النُّعَاتِ
خذْ يا مريدُ المأكلَ اللذيذْ جِرْدَاقَتَىْ خُبزٍ من السَّميذ
لم تَر عينُ ناظِر مثليْهما فقشّر الحَرْفين عن وجْهَيْهِما

وهو يذم الصوم ويكرهه ويقول:

إذا بركْتَ فى صَوْم لقومٍ دعوتَ لهمْ بتطْويل العذابِ
وما التبْريكُ فى شَهْر طويلٍ يُطاولُ يومُه يومَ الحسابِ
فليتَ الليلَ فيه كان شهرًا ومرّ نهارُه مرّ السحابِ
فلا أهلًا بمانِعِ كلّ خَيْرٍ وأهلًا بالطّعامِ وبالشّرابِ

ومن حبه للخمر وشغفه بها وبأجوائها والملذات المنوطة بها قوله:

ومدامةٍ كَحُشَاشَة النَّفْسِ لَطُفَتْ عن الإدْراكِ باللمْسِ
لِنَسيمها فى قَلْبِ شَارِبِها روحُ الرّجاءِ وراحةُ اليَأْسِ

(١) ابن الرومى للعقاد ص ١١١.
(٢) زهر الآداب ص ٢ - ٩.

وتمدّ فى أمل ابنِ نَشْوتِها حتى يُؤَمِّل مَرْجعَ الأَمْسِ
ومُهفْهَفٍ كملتْ محاسِنُه حتى تَجاوز مُنْيةَ النَّفْسِ
أبصرتُها والكأس بيْن فمٍ منه وبين أناملٍ خَمْسِ
فكأنّها وكأنّ شاربها قمرٌ يُقبِّل عَارِض الشَّمْسِ

وهو يستخدم الجدل العقلى - الذى سنعرض له فى شعره كظاهرة يتميز بها تميزًا خاصًا - استخدامًا ينفذ منه إلى ما يشبه العثور على دليل لتحليل الخمر لنفسه، يقول هذا القول الشديد الذكاء :

أحلّ العِواقىُّ النبيذَ وشُرْبَه وقال : الحَرامان : المدامةُ والسُّكْر
وقال الحِجازىّ الشَّرابانِ واحدٌ فحلّتْ لنا بَيْن اختلافهما الخَمْرُ
سآخذ من قَوْلَيْهما طَرَفَيْهما وأَشْرَبُها لا فارقَ الوازرَ الوِزْرُ

فهذا نفاذ فى القياس على ما فيه من مغالطة، ففيه استخدام جيد للمنطق والرياضة، فيما يعرف بقياس التّساوى، وفيما يعرف بتساوى الأضلاع المتناظرة فى مثلث واحد أو فى مثلثين متقابلين. والقياس الفقهى يعنى النفاذ من قول أبى حنيفة بحل النبيذ إلى القول بحل الخمر عند مخالفيه؛ إذ النبيذ مختلف فيه بين الطرفين، والخمر كالنبيذ فى الحرمة سواءً بسواء إذن فهما متساويان فى العلة، وأحدهما مختلف فى حله وحرمته فيكون الآخر مثله خاضعًا لنفس الخلاف، وبالتالى يمكن القول بالحل فى الخمر عملاً بالقياس على النبيذ، وذلك كقولنا فى المقولات المنطقية : (ا = ب، وا مقول بحله إذن : ب) لا بد أن يكون مقولاً بحله وما ينطبق على أحد المثلين يلزم للآخر، هى مغالطة ولكنها ذكية، وسوف نعرض لأصل الظاهرة فى فن ابن الرومى.

وابن الرومى على شدة ذكائه وسعة اقتداره الفنى، لم يربح بشعره كما ربح غيره من معاصريه، كالبحترى مثلاً، وكان ابن الرومىّ يشكو حظه فى ذلك، ويتصدى بالإلحاح على ممدوحه ولكنه لم يوفق إلى غنى أو ثراء يقول :

وَفِيمَ اجْتِهادِي فى مُحاوِلةِ الْغِنَى وما لِلْغِنَى عند الجَوابِ به قَدْرُ
وَمَا أَنَا إِلاَّ مُحْرِزُ المجدِ والْعُلا وذلك كَنْزِى لا اللُّجَيْن ولا التِّبْرُ

وعلى كل حال فهو رجل لم يكن مغامرًا فى طلب الرزق كأبى تمام أو البحترى مثلاً، وأيضًا فإنه كان هجّاءً مقذعًا للغاية وكان متطيرًا يُضيّع أسباب الحياة تَضْيِيعًا أساسه الوهم بل المرض، وكل ذلك قعد به عن مجلبة الرزق لنفسه.

وفيما يتصل بِتَطيّره كان يتشاءَم 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[1] «كان ابن الرومى كثير الطيرة، ربما أقام المدة الطويلة لا يتصرف تطيرًا بسوءِ ما يراه ويسمعه، حتى إن بعض إخوانه من الأمراء افتقده فأُعْلِم بحاله فى الطِّيَرَة، فبعث إليه خادمًا اسمه «إقبال» ليتفاءَل به، فلما أُخذ أُهْبته للركوب قال للخادم: انصرف إلى مولاك فأنت ناقص ومنكوس اسمك: لا بَقَا» (أى لا بقاء. أى فناء وهكذا يكون نطق اسمه إذا قرئ من آخر الحروف إلى أولها).

إلى هذا الحد كان متطيرًا، وحادًا، عصبى المزاج، غير مبال بعواطف وآراء الآخرين ومن ثم كان سيىء الحظ، ولم يكن محببًا إلى الناس لسوءِ طبعه، وكما يقول أستاذنا الدكتور طه حسين[2]: «فهو إذن محب للحياة أشدّ الحب وهو فى الوقت نفسه مبغض للأحياءِ قبيح الرأى فيهم، يتبرم بهم أشد التبرم، ويود لو استطاع أن يتخلص منهم» وبالتالى كان الناس يبغضونه، وإن كان المتوقع أن يحبوا فيه نمط شخصيته كباب من أبواب السخرية والاستهزاءِ بالنماذج العصبية الشاذة، خاصة إذا كانت هذه النماذج فيها موهبة فنية، وفيها

(١) العمدة ٦٩/٢ ط دار الجيل بيروت.
(٢) من حديث الشعر والنثر ص ١٣١ - ١٣٢ ط ١١.

ذكاءً، وفيها ميل للدعابة والسخرية، ورغبة مفرطة فى النقد والتطاول، وهذه كلها كانت سمات واضحة فى ابن الرومى.

حول السمات والخصائص الفنية لابن الرومى:

لعل أيسر السبل التى تُوقفنا على الخصائص والسمات الفنية لهذا الشاعر، هو أن ننظر إليه فى ضوء السمات والخصائص التى اتضحت للشعر والشعراء فى القرن الثالث الهجرى، خاصة وأننا تعرفنا جيدًا على عملاقين هما: أبو تمام الذى أدرك ثمانية وعشرين عامًا من هذا القرن، والبحترى الذى عاش فيه ثمانين حولاً كَمَلة.

ولا شك أن أبا تمام هو حجر الزاوية فى إرساء تقاليد التحول الفنى للشعر فى هذا العصر إلى طور آخر بعد بشار والنواسى وأبى العتاهية ومسلم بن الوليد.. والبحترى تلميذ أبى تمام وإن لم يقع موقعه، وابن الرومى بينه وبين أبى تمام وجوه شبه ووجوه خلاف، وقد سبق أستاذنا الدكتور طه حسين[1] وحدد أبرز معالم هذه المقارنة، وانتهى إلى سمات تميز ابن الرومى عن غيره، ولا شك أننا سنستفيد كثيرًا من فهم أقواله وآرائه، ومع ذلك سوف نقف معه وقفات طويلة للمناقشة والتعليق والخلاف فى تحليل بعض هذه السمات وتلك الظواهر الخاصة بابن الرومى.

أولاً: بين ابن الرومى وأبى تمام:

كل من هذين الشاعرين يتجه إلى التعمق العقلى، فهما يتعمقان المعانى، ويمضيان إلى استقصائها على نحو من المبالغة التى تأتى بالغريب والطريف، وهما يستخدمان قوة التخيل عندهما فى الوصول إلى هذه الغاية «وهما لا يرضيان أن يكون أحدهما عبدًا للّغة، وإنما يبحثان لنفسيهما تصريفًا كما يريدان، وكما تريد المعانى»[2] ويرى الدكتور طه حسين أنهما:

(١) من حديث الشعر والنثر ص ٣٣.

(٢) من حديث الشعر والنثر ص ١٣٣.

لا يخضعان للتشدد فى أصول اللغة ومراعاة قواعدها، ولكن هذا الحكم ليس على إطلاقه عندنا، فأبو تمام أكثر دقة وأشد التزامًا، ولعل الجديد فى الاستخدام اللغوى عند أبى تمام هو تطوير الدلالات، وهذا بحث من أقيم البحوث والدراسات التى يمكن الكشف عنها فى درس أبى تمام، وهو ميزة تضاف إلى فن أبى تمام، ذلك أن قضية تطور الدلالات اللغوية فى مجال الاستعمال الأدبى مبحث من مباحث المجاز اللغوى، والدراسات اللغوية الحديثة تسعى جاهدة لكى تضع يدها على قاموس يرصد هذا النوع من التطور اللغوى، وإذا تم ظهور مثل هذا المعجم فسوف يحتل فيه جهد أبى تمام مساحة واسعة ومضنية لمن يقومون بالكشف عنها[1].

أما ابن الرومى فإن ما يقوله أستاذنا الدكتور طه حسين عن مسألة اللغة وإباحة التصرف فيها فحظ ابن الرومى منه غير قليل، لأن المزاج الشخصى والواقع العصبى لهذا الشاعر كان يجعله لا يُلزم نفسه بشىء، بل يسخر كل شىء لمزاجه الشخصى وطبيعته الفنية، ومع ذلك فإن ابن الرومى لم يكن يتطوح باللغة بعيدًا عن مجراها أو تيارها الخلاق المتمكن، ولكن أسلوبه الشعبى فى تناول الإحساسات والأفكار التى تدق وتسهل وترخص سوف يترك آثارًا كثيرة مما أشار إليه أستاذنا الدكتور طه حسين.

وقد يفهم من هذا الكلام أن ابن الرومى كان ضعيفًا فى العربية غير متمكن منها. وليس الأمر كذلك. فهذا شيخنا وأستاذنا العقاد الذى عكف عكوفا واسعا وعميقا على دراسة شعره وسيرته، يوضح لنا حقيقة صلة ابن الرومى باللغة ومكانه منها، فيقول[2]: «أما حظه من علوم العربية والدين فمن الفضول أن نتعرض لإحصاء الشواهد عليه فى كلامه، لأنه أبين من أن يحتاج

---

(١) راجع فى ذلك علم الدلالة د. إبراهيم أنيس.
دور الكلمة فى اللغة د. كمال بشر.
وراجع البحوث والدراسات التى قدمها د. رمضان عبد التواب، والتى كتب عنها المقال العلمى الذكى الأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف يوميات الأخبار ١٩٨٢/٣/١٧ ص ١٠، ١٢.

(٢) ابن الرومى ص ٩٣.

إلى تبيين. وندر فى قصائده المطولة قصيدة تقرؤها ولا تخرج منها وأنت موقن باستبحار ناظمها فى اللغة، وإحاطته الواسعة بغريب مفرداتها، وأوزان اشتقاقها وتصريفها، ومواقع أمثالها وأسماء مشاهيرها، وما يصحب ذلك من أحكام فى الدين ومقتبسات من أدب القرآن فليس فى شعراءِ العربية من تبدو هذه الشواهد فى كلامه بهذه الغزارة والدقة، غير شاعرين اثنين أحدهما صاحبنا، والثانى المعرى».

وإذن فما يمكن أن يقبل - فى الحكم على لغة ابن الرومى - فى ظل كلام الدكتور طه حسين، وفى ظل التكوين الشخصى لابن الرومى، وفى ضوءِ المزاج الفنى - الذى يمكن أن يتجه إلى العبث، بل إلى المعابثة - هو أن هذا الذى يَرِدُ عنه ليس فيه مطعن على أصالة وتعمق شاعرنا فى العربية. وهذا الرجل كان يمدح بعض الرؤساء والأدباءِ وكان يفسر لهم غريب كلماته فى الصفحات التى يدون بها قصيدته، وهو فى ذلك إنما يخشى أن تفوتهم دقائق لفظه وأسرار لغته، وكان يخشى إحراجهم بذلك فيعتذر عن هذا الصنيع من تفسير الكلمات ويقول:

لم أُفسِّرْ غَرِيبها لَكَ لكنْ ... لامرئٍ يَجْهلُ الغريبُ سِوَاكَا
لغيرك لا لَكَ التفسيرُ أنىّ ... يُفَسَّرُ لابنِ بَجْدتِها الغَرِيبُ

ولكن معابثاته اللغوية شاخصة تدل على مزاجه وطبعه، وتطابق شخصيته أعدلَ المطابقة، من ذلك «إحدى هذه المعابثات التى تدل على غيرها من قبيلها، فقد سأله بعضهم فى مجلس القاسم بن عبيد الله ما الجرامض؟ فارتجل مجيبًا:

وسألتَ عن خَبَرِ الْجَرا ... مِضِ طَالِبًا عِلْمَ الجَرامِضْ
وهو الخَزَاكِلُ! والغوا ... مِض قد تُفَسَّر بالغوامِضْ
وهو السَّجَلْكَلْ شِئْتَ ذ ... لكَ أم أَبَيْتَ بِفرض فَارِض

وكلها كلمات... لا معنى لها ولا وجود»[1].

(١) راجع ابن الرومى للعقاد ص٩٣.

ولا شك أنه من الفروق اللغوية بين أبى تمام وابن الرومى أن أبا تمام كان شديد الحرص على متانة اللفظ وروعته فى الأعم الأغلب، طبيعة العلاقات اللغوية فى المفردات والتراكيب عنده تميل إلى الفخامة والاقتدار، أما ابن الرومى فهو سهل فى شعره لا يريد أن يشق على نفسه أو على سامعيه، بل هو طبقًا لشخصيته يستجيب لسجيته ومزاجه كما أوضحنا ذلك من قبل وحتى مع استعماله الغريب كثيراً فإنه كان أقل كلفًا به وأقل استخدامًا له، ويبدو لى أنه كان يتجه إليه أحيانًا ليدل على تمكنه ومعرفته، ولكنه من ناحية البعد الشخصى لا يستخدمه إلا عابثًا بمستمعيه متحديا لهم، كما كشفنا عن ذلك فيما سبق حيث يشرح للأدباء والأمراء مفرداته ليدُلّ على أنه أعلى شأنًا وأرسخ قدمًا من غيره فى التمكن من اللغة، وأنه بحق تلميذ ثعلب، وابن حبيب وغيرهما، فالاستخدام للغريب عنده امتداد لشخصيته الساخرة المتحدية الواثقة، أما الطبع الغالب على شعره فالسهولة التى تروعك وتلذ لك، ومع ذلك فأنت لا تقرأ «قصيدة كاملة دون أن تجد فى هذه القصيدة من الألفاظ ما يغيظك أحيانا ويضيق به صدرك أحيانًا أخرى»[1] ولا عجب فإنه يركب المطولات.

والشاعران بعد ذلك يختلفان من ناحية الزخرف اللفظى أى استخدام البديع. فبينما كان أبو تمام - كما عرفنا - شديد الولوع بالبديع، شديد الحرص عليه يستخدمه استخدامًا جمالياً بعيد المرْمَى، حيث يجمع إلى جمال اللفظ عمق المعنى، بل يُسخِّر الجمال اللفظى لتفلسفه وتعمقه. نجد شاعرنا ابن الرومى لا يتحرج من استخدام البديعيات، وهو أيضًا لا يعمد إليها، ولا يتهالك عليها، كما أنه لا يتكلف الجزالة والرصانة ومتانة اللفظ وغرابته إلا على النحو الذى سبق توضيحه.

ويختلف الشاعران أيضًا من ناحية طول القصائد، فأبو تمام لا يسرف فى طول قصائده، أما شاعرنا ابن الرومى فشديد الإطالة والإسراف، وقصائده التى

---

(١) من حديث الشعر والنثر د. طه حسين ص١٣٣.

تزيد عن المائة بيت أو تقرب من المائة كثيرة جدًا.

ويتشابه الشاعران فى أمر ثم يختلفان فيه أشد الاختلاف: يتشابهان فى أن كلا منهما مغرم بالغوص على المعانى وتعمقها وتتبعها والإلحاح عليها، ولكنهما يختلفان فى هذا الأمر اختلافا بيّنا، فأبو تمام يعمِد إلى المعنى يبحثه ويستقصيه لغاية فكرية وجمالية فالشعر عنده ليس لمحاً 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 الرومى فإنه شديد البسط والتفصيل والإلحاح على المعانى وسوف نلتقى به فى واحدة من روائعه وهى مرثيته لابنه الأوسط محمد، وعندها سنقف على هذه الظاهرة فى فنه على نحو من العمق والسعة، إن طبيعة الخلاف بينهما كما يقول أستاذنا الدكتور طه حسين[1]: «أما أبو تمام فهو يبحث عن المعنى ويَجِدّ فى التماسه ويظفر به ويعرضه عليك عرضًا متوسطًا، لا يطيل فيه ولا يسرف، بل فى نفسه شىءٌ من الاحترام لك والاعتراف بأن لك عقلاً يستطيع أن يتم ما لم يتمّه هو، والاطمئنان إلى أنك ستتم هذا المعنى إتمامًا حسنًا دون أن تقصر أو دون أنَ تغلو، فهو إذن يفصّل المعنى، ولكنه لا يسرف فى التفصيل ويهمل الزوائد ويتجافى عن الأطراف. أما ابن الرومى فالأمر فى شعره ليس كذلك فهو يمضى مع أبى تمام فى الغوص على المعنى والتفتيش والجد فى طلبه، حتى يبلغ المعنى الجيد، فإذا ظفر بهذا المعنى ساءَ ظنه بالناس فى الأدب، كما يسوءُ ظنه بهم فى الحياة العملية... فهو إذن حريص على أنَ يتمّ معانيه بنفسه ويستقصى البحث والعرض».

ومع أن الأستاذ العقاد يدافع جيدًا عن علم ابن الرومى باللغة وتمكنه منها وتلمذته على يد جهابذتها، فإن الدكتور طه حسين يجعل حظ ابن الرومى فى الجانب اللغوى أقل من مستوى أبى تمام، يقول[2]: «بينما ابن

(١) من حديث الشعر والنثر ص١٣٤.

(٢) من حديث الشعر والنثر ص١٣٥.

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 امتاز البحترى وأبو تمام فليس غريبًا 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 فهى 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 كاملا، لأن حظه فى الرواية، وما إليها كان كحظ غيره من شعراء عصره، ولم يكن حظهم بالهين.

ولا أجدنى مستريحًا إلى أن العناية بالرواية هى التى تفرق بين طبيعة شاعر كأبى تمام وآخر كابن الرومى، إنما الأساس عندى طبيعة الشخصية فى خلائقها وذوقها 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[1] - لتغير من شخصية ابن الرومى وطبيعته الفنية، فالسهولة العجيبة والتقصى النادر للذان يتميز بهما ابن الرومى مردهما وسببهما هو نفسه مرد نقيضهما عند أبى تمام.

ثانيًا: قضية ومناقشة:

تتميز المعانى فى الفن الشعرى لابن الرومى بالبساطة والسهولة، مع اللفتة الذكية، والحجة البارعة، وهو فى هذا كله يتسم بكثرة الإلحاح على تقصى

(١) ابن الرومى للعقاد ص٩٣ - ٩٤.

المعنى بإسراف شديد، يفعل هذا مهما كان المعنى واضحاً وبسبب هذا كانت قصائد ابن الرومى تطول طولا مسرفا.

وشيءٌ آخر يتصل بالسمات الفنية لشعر ابن الرومى هو أنه يشخص المعانى ويلبسها حياة ويجعلها أناسيّ يتوجه إليها بالحديث وتتوجه إليه بالمناقشة، فهو يجرى معها الحوار الإنسانى الذى يجرى مع الأحياءِ ومن أوضح أمثلته الشعرية فى ذلك قصيدته فى «الشطرنجى»[1].

ولكن الدكتور طه حسين يردُّ سمة الإلحاح فى استقصاءِ المعانى عند عند ابن الرومى وكذلك ميله الشديد إلى تشخيص المعانى وتصويرها فى صورة من يعقل - يرد ذلك كله إلى التكوين العقلىّ لابن الرومى وعلاقة ذلك التكوين بالوراثة اليونانية، وبتعبير أدق، بالثقافة الإسلامية اليونانية. ويوضح ذلك على النحو التالى حيث يقول[2]:

«أريد أن ألفتكم إلى الخصائص التى تيمز شعر ابن الرومى من الشعر العربى عامة، والتى تظهر فيها آثار طبيعته اليونانية وآثار ثقافته اليونانية، فقد يكون من الحق علينا أيضًا ألا نغلوا فى إضافة خصائص ابن الرومى إلى طبيعة جنسه اليونانى أو إلى الوراثة اليونانية فيه، بل قد يكون من الحق أن نلاحظ أن التأثير اليونانى فى شعر ابن الرومى، إن عاد إلى الوراثة فهو فى الوقت نفسه يعود إلى الثقافة اليونانية الإسلامية... وابن الرومى ليس يونانيًا خالصًا، ولكنه يونانى من ناحية، وفارسى من ناحية أخرى، فإذا كان أبوه أو جده يونانيًا فأمه فارسية، وإذن فالطبيعة اليونانية التى تؤثر فيه ليست هى الطبيعة الخالصة، وإنما الذى كون عقله وملكته الشعرية هى ثقافته، وهذه الثقافة فيما يظهر كانت متأثرة جدًا بما عرفه المسلمون من الثقافات الأجنبية والعربية، وكانت فى الوقت نفسه ثقافة عربية إسلامية، فهو على حظ لا بأس

---

(١) راجع التعليقات الفنية التى قدمها حولها الدكتور طه حسين فى كتابه «من حديث الشعر والنثر» ص ١٣٩.

(٢) من حديث الشعر والنثر ص ١٣٦ - ١٣٧.

به من العلم بالعربية ولغاتها، وهو على حظ لا بأس به من الدين الإسلامى وأحكامه، وحظ عظيم مما كان يعرفه الرجل المثقف من علوم اليونان غير الإسلامية، وأنا أضيف تكوين عقل ابن الرومى إلى الثقافة الإسلامية اليونانية أكثر مما أضيفه إلى وراثته اليونانية، ومن المحقق أن اجتماع الثقافة إلى تلك الوراثة هو الذى كوّن هذه الطبيعة الخالصة التى تجدها فى شعر ابن الرومى».

ومع هذا التوضيح، وذلك الإلحاح من الدكتور طه حسين على فكرته، فإنه يعود ويرد ظاهرة التشخيص عند أبى تمام وابن الرومى مع اختلاف طبيعتها وحجمها بينهما - يردها إلى الطبيعة اليونانية حيث يقول:[1]: «... وإطالة التفكير وهذا الحوار من الأشياء التى تدل على أنها نتيجة من نتائج الطبيعة والثقافة اليونانية عند أبى تمام وابن الرومى، وهى هذه الطبيعة التى أنشأت فن التمثيل عند اليونان، والتى لم تستطع أن تتصور الشعر الغنائى 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 الغنائى».

واضح لمن يقرأ هذا الكلام المسهب من تحليل الدكتور طه حسين أن الظواهر الفنية الكبرى فى شعر ابن الرومى: الاستقصاء والتشخيص ترجع إلى تأثير يونانى ضعيف من جهة الوراثة، وتأثير قوى من جهة الثقافة «الإسلامية اليونانية» والدكتور طه حسين يسلم آخر الأمر بأن التأثير الأقوى يرجع لهذه الثقافة اليونانية.

والرأى عندى أن التأثير الضعيف الذى مرده الوراثة اليونانية المختلطة بالفارسية من جهتى أبيه وأمه لا قيمة له، لأن هذا الشاعر ولد ونشأ وترعرع فى بيئة عربية إسلامية، ذات خصائص معينة من حيث التكوين العربى الإسلامى، والثقافات والأجناس التى هضمها الوجود العربى الإسلامى فى

(١) من حديث الشعر والنثر ص ١٣٨.

القرن الثالث، وعوامل البيئة التى نشأ فيها الشاعر أولى به من كل عرقية ونسب، فلا قيمة للنسب فى ظل البيئة الغالبة، تلك البيئة العربية التى انفردت بأن جعلت النابهين من الموالى حريصين على أن يكونوا ذوى ولاءٍ عربى، به يفتخرون وإليه ينتسبون، وعنه يدافعون، تلك البيئة التى تميزت بأن جعلت هؤلاءِ الموالى حتى - رقاق الدين منهم - يلوذون بالفكر الإسلامى فيرفض الواحد منهم فكرة العنصرية والعرقية - بينما كان إثمها على العرب قبل مناوئيهم - لأن الدين هو النسب الأعلى والأوثق، وقد رأينا ذلك فى نماذج شعرية سابقة عند بشار وابن الرومى[1].

وينبغى أن نلاحظ أن الدكتور طه حسين يبرز فى كلامه عنصر الثقافة اليونانية، ويميزها على غيرها فى التأثير فى الحضارة الإسلامية، مع أن الحضارة الاسلامية امتصت وأخذت من كل الثقافات التى أتيح لها الاتصال بها، وليست اليونانية وحدها، فالهندية والسريانية والمصرية والفارسية كل هذه الثقافات فتحت لها الحضارة العباسية الجديدة الأبواب على مصراعيها، ولكن الحب الشخصى من الدكتور طه للثقافة اليونانية هو الذى جعله يميزّها على غيرها، ويذهب إلى أن طابعها هو الطابع الذى تميز على غيره فى التأثير فى الثقافة الإسلامية، مع أن الفارسية والهندية كان لهما تأثير قوى وانتشار واسع فى 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»[2].

على أن هناك فكرة هامة لا بد من إبرازها، وهى أن الثقافة الإسلامية هى التى طبعت الثقافات الأخرى بلونها ومزاجها. كالليث يهضم الخراف لتصبح فى نسيجه الحى كيانَ لَيْثٍ، وليست شتيتًا من أشلاءِ الخراف كما يقول المثل «ما الليث إلا عدة خراف مهضومة» ومن جهة أخرى فإن الثقافة

(١) انظر ص ١٣٨ - ١٣٩، ص ٤٤٤ - ٤٤٥.

(٢) راجع تاريخ الشعر العربى د. نجيب البهبيتى ص٢٣ 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 قويًا 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 أبا 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 بن الرومى، فلماذا كان الأثر اليونانى فى أبى تمام يظهر فقط - تقريبًا - فى طابع التشخيص حيث يجعل للدهر أخدعين وغير ذلك من أنماط تشخيصاته؟ ترى 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 ضعيفًا، وقد سبق أن رفضنا من جانبنا دور العرقية، لأن الأصل هو عندنا البيئة العامة الغالبة خاصة وأن دور الأم الفارسية حتى لو كانت لا تتلكم 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 أباه الذى يرجع أصله إلى جد يونانى لم يكن يعرف شيئًا عن اليونانية لغة أو ثقافة، بل كانت تقاليده عربية، وولاؤه 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 فى كل شىء داخل البيئة بكل مؤثراتها الخاصة والعامة، ومعنى ذلك أن دور الذات إيجابى فى تلوين عوامل البيئة.

إن كل ذلك يشهد لنا بأن المميزات والسمات الخاصة بابن الرومى ليس مردها كما يقول الدكتور طه حسين الثقافة الإسلامية اليونانية، التى هى مؤثر عام يشمل كل الشعراء والأدباء، بل مردها التكوين الشخصى لابن الرومى الذى تميز بالحساسية والشك والحذر، والتشاؤم، كل هذا فى عصر مشحون بالفتن السياسية والمخاطر التى تأخذ الناس جميعًا لا سيما الشعراء والأدباء، والساسة والقادة، فهم رجال المجتمع البارزون والعناصر المؤثرة فيه.

إن هذا التكوين الشخصى فى رأيى هو الذى جعل ابن الرومى يستقصى، ويوضح ويسهب فى تتبع معانيه، لأنه حَذِر شاك ملح - تستغرقه اللحظة - ولذا فهو شديد الاستيعاب لنفسه أو لعالمه الباطنى وكما يقول أستاذنا العقاد[1] : هناك «شدة مزج بين حياته وفنه» فإذا أضيف إلى ذلك شدة صراحته، ونزعة الهجوم والقحّة التى لا تعرف اللف والدوران والمواربة والموازنة بين المصالح التى تعنى اختيار ما يقال وما لا يقال، فإن المتوقع منه أن يكون هياجه النفسى والشعورى موضع بَوْح مستمر وكذلك تأمله النفسى والعقلى خاصة وأن جهازه العصبى من شدة حساسيته لا يحتمل الكتمان والغيظ الداخلى.

ولعل أقوى العناصر فى التكوين الشخصى لابن الرومى كما يقول العقاد[2] : «أنه كان شديد المراقبة لنفسه، وما خامر طويته خلق محمود أو مذموم إلا شهد به على نفسه كأنه فى حرج من أمر كتمانه. يقول :

أُقِرُّ عَلَى نَفْسِي بِعَيْبِي لأَنَّنِي ... أرى الصِّدْق يمحو بيِّناتِ المَعايبِ
لَوُمْتُ لَعَمْرِ الله فيما أَتَيْتُه ... وإن كنتُ من قَوْمٍ كرامِ المَناصبِ

---

(١) ابن الرومى ص ٩٨.

(٢) ابن الرومى ص ٧٣ - ٧٥.

ولا بدّ مِنْ أن يَلْؤَمَ المرءُ نَازعًا إلى الحَمَا المَسْنُون ضربةَ لازِبِ

على أنه يشهد بخلة الكذب على نفسه كما يشهد لها بهذا الصدق المقرون بإظهار العيوب، فيقول فى أصرح عبارة:

وإنى لَذو حَلِفٍ كَاذِبٍ إذا ما اضْطُرِرْتُ وفى الأمْرِ ضِيق
وهَلْ مِنْ جُنَاح عَلى مرْهَقٍ يدافع بالله مالا يُطِيق

... وهكذا فى الصغائر والكبائر، وفى وقائع العيش وخواطر السريرة، وفيما يلقى به الناس ويلقى به الله... وابن الرومى لا يحوجك إلى التعرف والاستطلاع لأنه يغنيك عن الملاحظة بما يقوم به هو من ملاحظة نفسه وتقييد شوارد فكره وهمسات فؤاده وسبحات أحلامه».

وهذا التتبع الباطنى الدقيق لابن الرومى هو الذى جعله يسرف فى التفاصيل وتتبع جزئيات المعانى، وهذا الرجل كما سبق القول «أسير إحساس اللحظة التى هو فيها لا يترك له استغراقه فى مؤثراتها الحاضرة منفذًا إلى التفكير فى قابل أو غابر»[1]. ومن هذا المنطلق كان استغراقه أو إسرافه على نفسه فى شهواتها.

وإذن فالأمر الواضح لنا أن شخصية ابن الرومى فى أبعادها الخاصة نفسيًا وشعوريًا، وفكريًا من خلال عصره ومجتمعه هى التى كونته ولونته، وحددت سماته الخاصة به على المستويين الشخصى والفنى، وهذا السبب الشخصى هو نفسه الذى يقوم به مناط الفرق بين أبى تمام وابن الرومى فى الخصائص الفنية التى جمعت بينهما فى الأصل العام ثم تميز كل منهما بخصائصه التى تبعده عن صاحبه كثيرًا، وهى نفس القاعدة التى تجعل كل إنسان يتميز عن غيره من بنى الإنسان.

وبعد: فإن هذه السمات والخصائص الفنية التى تكلمنا عنها، والتى أثرنا حول بعضها نقاشًا سوف نتبين طبيعتها الفنية فى تلك الرائعة من روائع ابن الرومى وأعنى بها مرثيته لابنه الأوسط «محمد» فإلى القصيدة:

(١) ابن الرومى ص ١١١.

قراءة فنية

لقصيدة ابن الرومى فى رثاء ولده «محمد»

١ - بُكاؤُكما يَشْفِي وإنْ كانَ لا يُجْدِى ... فَجُودا فقد أَوْدَى نَظيرُكما عِنْدِى

٢ - بُنَيَّ الذى أَهْدَتْه كَفَّاىَ للثَّرى ... فَياعِزَّةَ المُهْدَى وياحسْرةَ المُهْدِى

٣ - ألا قاتَلَ اللهُ المَنايا ورَمْيَها ... مِنَ القَوْمِ حبَّاتِ القُلوبِ على عَمْدِ

٤ - تَوَخَّى حِمامُ الموْتِ أَوْسطَ صِبْيَتى ... فللّه كيفَ اخْتار واسِطَةَ العِقْدِ

٥ - على حينَ شِمْتُ الخيْرَ من لَمحاتِهِ ... وآنَسْتُ من أَفْعاله آيةَ الرُّشْدِ

٦ - طَواهُ الرَّدَى عنّى فأَضْحَى مَزارُهُ ... بعيدًا على قُرْبٍ قريبًا على بُعْدِ

٧ - لقد أَنْجَزَتْ فيه المَنايا وعيدَها ... وأَخْلفَتِ الآمالُ ماكان مِنْ وعْدِ

٨ - لَقَدْ قَلَّ بينَ المهْدِ واللَّحْدِ لُبْثُهُ ... فلم يَنْسَ عهْدَ المهْدِ إذْ ضُمَّ فى اللَّحْدِ

٩ - تَنَغَّصَ قَبْلَ الرِّىِّ ماءُ حَياتِهِ ... وفُجِّعَ منْهُ بالعُذُوبة والبَرْدِ

١٠ - أَلَحَّ عليهِ النَّزْفُ حتَّى أَحالَهُ ... إلى صُفْرَةِ الجَادِىِّ عن حُمْرةِ الوَرْدِ

١١ - وظَلَّ على الأَيْدِى تَسَاقَطُ نَفْسُهُ ... ويَذْوِى كما يَذْوِى القَضيبُ من الرَّنْدِ

١٢ - فَيالكَ من نَفْسٍ تَسَاقَطُ أَنْفُسًا ... تَساقُطَ دُرٍّ مِنْ نِظامٍ بلا عقْدِ

١٣ - عَجِبْتُ لقلبى كيفَ لم يَنْفَطِرْ لهُ ... ولَوْ أَنَّهُ أَقْسَى مِنَ الحجرِ الصَّلْدِ

١٤ - يُؤَدِّىَ أَنِّى كنتُ قَدَّمْتُ قَبْلَهُ ... وأَنَّ المَنايا دُونَهُ صَمَدَتْ صَمْدِى

١٥ - ولكنَّ رَبِّى شاءَ غَيْرَ مَشيئَتِى ... وللرَّبِّ إمْضاءُ المشيئةِ لا العَبْدِ

١٦ - وما سَرَّنِى أَنْ بِعْتُهُ بِثَوابِهِ ... ولو أَنَّه التَّخْليدُ فى جنَّةِ الخُلْدِ

١٧ - وما بِعْتُهُ طَوْعًا ولكنْ عُصِيتُهُ ... وليس على ظُلْمِ الحوادِثِ من مُعْدِى

١٨ - وإنِّى وإنْ مُتِّعْتُ بابْنَىَّ بَعْدَهُ ... لَذَاكِرُهُ ما حَنَّتِ النِّيبُ فى نَجْدِ

١٩ - وأولادُنا مِثْلُ الجَوارِحِ أَيُّها ... فَقَدْناه كان الفاجِعَ البَيِّنَ الفَقْدِ

٢٠ - لكلِّ مكانٍ لا يَسُدُّ اخْتلالَهُ ... مكانُ أَخيه مِنْ جَزُوعٍ ولا جَلْدِ

٢١ - هَلِ العَيْنُ بَعْدَ السَّمْعِ تَكْفِى مكانَهُ ... أَمِ السَّمْعُ بَعْدَ العَيْنِ يَهْدِى كما تَهْدِى ؟!

٢٢ - لعَمْرى : لقد حالَتْ بِىَ الحالُ بَعْدَهُ ... فَيالَيْتَ شِعْرى كيف حالَتْ به بَعْدى؟

٢٣ - ثَكِلتُ سُرُورى كُلَّهُ إذْ ثَكِلْتُهُ ... وأصبحتُ فى لذَّاتِ عَيْشِى أُحَازِهُدِ

٢٤ - أُرَيْحَانَةَ العَيْنَينِ والأنْفِ والحَشَا : ... أَلالَيْتَ شِعْرى هَلْ تغيَّرْتَ عَنْ عَهْدِى

٢٥ - سأُسْقِيكَ ماءَ العَيْنِ ما أَسْعَدَتْ به ... وإنْ كانتِ السُّقْيَا من الدَّمْع لا تُجْدِى

٢٦ - أُعَيْنَىَّ : جُودا لِى فَقَدْ جُدْتُ للثَّرَى ... بأَنْفَسَ مِمَّا تَسْأَلانِ مِنَ الرِّفْدِ

٢٧ - أُعَيْنَىَّ : إن لا تُسْعِدانِى أَلُمْكُما ... وإنْ تُسْعِدانى اليومَ تَسْتَوْجِبا حَمْدِى

٢٨ - عذَرْتُكُما لو تُشْغَلانِ عن البُكا ... بِنَوْمٍ، ومانَوْمُ الشَّجِىِّ أَخى الجَهْدِ؟!

٢٩ - أَقُرَّةَ عينى : قدْ أَطَلْتَ بُكاءَها ... وغادرْتَها أَقْذَى من الأَعْيُنِ الرُّمْدِ

٣٠ - أَقُرَّةَ عينى : لو فَدى الحىَّ مَيِّتا ... فَدَيْتُكَ بالحَوْباءِ أولَ مَنْ يَفْدِى

٣١ - كأَنِّىَ ما اسْتَمْتَعْتُ منك بنَظْرةٍ ... ولا قُبْلةٍ أَحْلَى مَذاقًا من الشَّهْدِ

٣٢ - كأَنِّىَ ما استمتعتُ منك بِضَمَّةٍ ... ولا شَمَّةٍ فى مَلْعَبٍ لك أو مَهْدِ

٣٣ - أَلامُ لما أُبْدِى عليك من الأسَى ... وإنى لأُخْفِى منهُ أَضعافَ ما أُبْدِى

٣٤ - محمَّدُ : ما شَىْءٌ تُوُهِّمَ سَلْوَةً ... لقَلْبِى إلَّا زاد قَلْبِى مِنَ الوَجْدِ

٣٥ - أَرَى أَخَوَيْكَ الباقَيَيْنِ فإنما ... يكونانِ للأَحْزانِ أَوْرَى مِنَ الزَّنْدِ

٣٦ - إذا لَعِبا فى مَلْعَبٍ لك لَذَّعا ... فؤادِى بمثلِ النَّارِ عَنْ غير ماقَصْدِ

٣٧ - فما فيهما لى سَلْوَةٌ بَلْ حَزازَةٌ ... يَهِيجانِها دُونِى وأَشْقَى بها وَحْدِى

٣٨ - وأنتَ وإنْ أَفْرَدْتَ فى دارِ وَحْشَةٍ ... فإنى بدار الأُنْسِ فى وَحْشَةِ الفَرْدِ

٣٩ - أُودُّ إذا ما الموتُ أَوْقَدَ مَعْشَرًا ... إلى عَسْكَرِ الأَمْواتِ أَنِّى مِنَ الوِفْدِ

٤٠ - وَمَنْ كانَ يَسْتَهْدِى حَبِيبًا هَدِيَّةً ... فَطَيْفُ خَيالٍ منك فى النَّوْمِ أَسْتَهْدِى

٤١ - عليكَ سلامُ اللهِ منى تحيةً ... ومِنْ كلِّ غَيْثٍ صادقِ البَرْقِ والرَّعْدِ

* * *

فى مطلع القصيدة حيث يقول الشاعر[1] :

١ - بكاؤكُما يشْفى وإن كان لا يُجْدِى ... فَجودا فقد أَوْدَى نظيرٌ كُما عندى

---

(١) نبه هنا إلى ضرورة الرجوع إلى الفكرة التى شرحناها بين يدى سينية البحترى فى أسلوب الدراسة الجزئية لكل بيت ما أمكن ذلك ص٣١٦.

يكشف لنا عن ذلك النبع الدّفاق - ولا أقول الثّر - فى أعماقه من اللوعة والحزن، والأسى العميق، وهذا الكشف نتبيّنه فى مخاطبة عينيه الباكيتين بكاءً موصولاً كما تدل على ذلك صيغة الإخبار التى لجأ إليها الشاعر، وهو يوضح لنا أنه محتاج إلى بقاءِ البكاء موصولاً غير منقطع، وكأنما يعنى فى ذلك السياق أنه محتاج إلى الألم ذاته، وهذه الحاجة لن تَردّ عليه ما فقد، وإنما هى فقط مسربٌ للتنفيس بل شَعيرة الأسى ولحن والألم. وينبغى فى هذا السياق أن نتبين فداحة إحساس الشاعر فى ارتباط مصيره بالألم لأنه جعل شفاء نفسه فى الألم ذاته، حيث يطلب إلى عينيه الاستمرار فى البكاء على نحو غزير العطاء؛ إذ يقول لهما «جودا» وكأنما يؤكد لنا أنه لا مناص من صحبة الآلام والأحزان إلى آخر حياته.

وعلينا أن نتنبه إلى أن هذا المطْلع لا يصور من الناحية التعبيرية إحساس الشاعر بالفاجعة التى تدرك الإنسان عند الوهلة الأولى لوقوع المصيبة عليه، بل الصياغة التعبيرية هنا تطلعنا على مأساته الموّارة فى أعماقه، المتدفقة فى جنباته، التى باشرت بعمق فعلها فى وجدانه ومشاعره، وهو ليس فى موقف الفاجعة المفاجئة. وهذا الفرق الذى نهتم بإبرازه تبدو قيمته فى الجانب النفسى، إذ يتضح لنا معه أن الشاعر سيبقى ضحية ألم موصول، ورفيق فاجعة مستمرة، وهو ليس ذلك الشخص الذى فاجأته الفاجعة فترنح من هول فُجَاءتها، والأمل كبير فى أن يخفّ وقعها عليه إذا ما تخطى دور المفاجأة بها، على حد قول شوقى: «اختلاف النهار والليل ينسى» ولكنه مقيم معها معذب بصحبتها ولا أمل فى التحول عنها.

٢ - بُنَىَّ الذى أَهْدَتْهُ كَفَّاىَ للثَّرَى فَيَاعِزةَ المُهْدَى وياحسْرةَ المُهْدى

هنا نحول من طلب الألم والتعلق به إلى النظر فى سببه ومبعثه، وهو يعبر عن ذلك السبب الذى هو فقد ابنه تعبيرًا يعمق فيه جراح نفسه واستمرار لوعتها، إنه ولدُه العزيز كنور عينيه به يرى ويحيا حياتَه المضيئة، وبغيره يعْمى ويقع فى ظلمات الحياة وآلامها، ومن ثم ساغ - فى البيت الأول - أن يطلب

ضِمنًا فَقْدَ عينيه بكثرة البكاءِ فقد أودى نظيرهما عنده، ويستخدم - فى الشطر الثانى هنا - أسلوبًا تهكمياً ليس مرده الإضحاك، بل مرده تعميق المفارقة بشدة الفاجعة حيث يقول :

بُنى الذى فقدته، أهدتْه كفاىَ لِلَّحْدِ، إنه بالطبع رافض لموت ولده فكيف يقول أهدته كفاى؟! هنا عمق المفارقة وحدّة الفاجعة، فى أنه أكره على تقديم ولده إلى اللَّحْد فى صورة غاية فى الأسى والمرارة، إنه يعانى ألم الفقد لولده، ومع ذلك قدّمه لِلَّحْد كأنما يُهديه، وهذه الكلمة وحدها «أهدته كفاى» تجعلنا نستحضره وهو يُسْلِمه شديد الحنو عليه، والضن به، ومع ذلك يُسْلِمه فى رفق وأناة وحدب ورحمة وكأنما يُريحه فى مهاده، فى اللَّحد، مشهد كأنه الرضا وهو العذاب والثبور، ومن ثمّ يصرخ من حدّة المفارقة : فياعزة المُهدَى، ويا حسرة المُهدى» وهذه المفارقة الحبيسة فى نفسه يعبر عن فداحة ظلمها فى البيتين ١٧، ١٨ فيما بعد.

٣ - ألا قاتَل الله المَنايَا ورمْيَها مِنَ القَوْمِ حبَّاتِ القُلوبِ على عَمْد

يلتفت الشاعر إلى المنايا ساخطاً عليها لسوء فعلها معه، ويعلن تمرده على الأقدار وكأنما لا يعنيه من قسوة مصائب الحياة سوى اختطاف المنايا للأبناءِ أو فلذات الأكباد، أوَ حبات القلوب كما يقول :

٤ - تَوخَّى حِمامُ المَرْتِ أَوْسطَ صِبْيَتى فَلِلَّهِ كيفَ اخْتار واسطَةَ العقْد

يوحى إلينا الشاعر فى هذا البيت الإخبارى التعجبى الوالهِ أنه كان فى وسعه أن يتحمل اختطافَ الموت لغير ابنه الأوسط، وهذا المعنى المتبادر من ظاهر العبارة فى البيت غير مقصود للشاعر البتة، وهذه ملاحظة ضد الشاعر من الناحية الفنية لأنه لم ينجح فى التعبير عن نفسه بل أعطى فى هذا البيت معنى متبادرًا يرفضه هو نفسه فى مواضع كثيرة من قصيدته، لأننا نجد فى بقية القصيدة ما يدل دلالة واضحة على أنه لا يستطيع الاستغناءَ عن أحد من

أبنائه كما لا يستطيع الاستغناءَ عن جارحة من جوارحه[١] وأن ما يبقى للمرء من أبنائه لا يخفف الحزن عمن ذهب منهم بل يكون سببًا لزيادة الحزن واشتغاله[٢].

ولعل الأقرب إلى القبول أن يقال هنا: إن الشاعر يخادع الموت أو القضاءَ فى تقديم حجّة يَدِينه بها، وكأنما يقول له إنى لأعجب!؟ ما دمت تأخذ بغير إذن أو اتفاق سابق - وبغير ثمن أو مقابل[٣] - أما كان ينبغى أن تأخذ شيئاً أقلّ؟! إنك كمن يهجم على عقد فيأخذ أغلى جواهره وأبهاها، وربما لو سأل صاحب العقد لأعطاه شيئاً آخر وأبعده عن أصغر حبة فى ذلك العقد، وكأنما يخيل إلى الشاعر أنه لو كان الموت أو القضاءُ يُخَيِّرُه ماذا يأخذ منه لأمكن له الهروب من قبضته والنجاة بأولاده ولو إلى حين (ولكن هيهات... !!) ومهما قلّبنا المعنى على وجوهه ووافقنا الشاعر أو آخذناه فيبقى أن البيت يعكس مرارة الألم وحسرة الوجدان.

٥ - على حينَ شمْتُ الخيْرَ من لَمَحَاتِهِ وآنَسْتُ من أفْعاله آيةَ الرُّشْد

يواصل الشاعر التعبير عن لوعته على ولده فيوضح أن الموت اختطفه وهو فى سن يؤنس فيها رشده، ويُرجى معها خيره، وكأنما يثير الشاعر فينا مزيدًا من التعاطف معه والرثاءِ له، لأنه لم يكن تربطه بولده عاطفة الأبوة فقط، بل يضاف إليها علامات جديدة تثرى الحب وتعمق الحنين، تشى بمنافع مرتقبة وآمال مرجوة، كلها ضاعت، وكأنها سراب وافاه الظمآن فلم يجده شيئاً.

٦ - طَوَاه الرَّدَى عنِّى فأضحَى مَزَارهُ بعيدًا على قُرْبٍ قريبًا على بُعْد
٧ - لقد أنْجَزَتْ فيه المنايا وعيدَها وأخْلفَتِ الآمالُ ما كان مِنْ وعْد

---

(١) راجع الأبيات ١٩ - ٢١.
(٢) انظر الأبيات من ٣٤ - ٣٧.
(٣) راجع البيتين ١٦ - ١٧.

فى هذين البيتين يوضح الشاعر أنه وقع ضحية مفارقة هائلة تمزقه بين أطرافها المتباعدة، إذ يقول: لقد طوى الموت - بل الهلاك - ولدى عنى فأصبح مزاره: بعيدًا، بعيدًا، وأنّى للأحياء أن يلتقوا بالأموات، علماً بأن قبورهم ومثوى أجسادهم قريبة لا تردُّ زائراً ولا تدفع نبَّاشًا، وفى إطار هذه المناقضة الشكلية بين القرب والبعد يعمق الشاعر إحساسه بالآلام التى وقع ضحيتها إذ يصور أن المنايا أنجزت وعيدها، وما كان فى خاطره توقع لشرّها، بينما أخلفت الآمال المتوقَّعَة - فى مشاعره والتى تعايشه وتستولى عليه - ما كان من وعدٍ مُرْتَجى فيها، وهكذا ضاع ما كان يؤمله وكأنه يمسكه ويملكه، وأقبل ما كان ينساه ولا يتوقعه بل ما يرفضه ويكرهه. وهكذا يكشف الشاعر عن تمزقه بالمفارقة بين الأمل المرتَجىَ الذى ضاع، والواقع المؤلم البغيض الذى حلّ وملأ الأرجاء

٨ - لقَد قلَّ بين المهْد واللَّحْد لُبْثُه فلم يَنْسَ عهْد المهد إذ ضُمَّ فى اللَّحدْ

يثير الشاعر مشاعر الحسرة فى 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 قلّ بين المهد واللحد مكثه فهو لم يبرح عهد المهد إلا قليلاً حتى ضمه اللَّحد، وهو بعدُ ضعيف رقيق لا يقوى على قبضته.

٩ - تَنَغصَ قَبْل الرِّىّ ماءُ حَياتِه وفُجِّعَ منْه بالعُذُوبة والبَرْدِ[1]

هذا الصغير الضعيف ماءُ حياته كُدِّر عليه قبل الرى منه بما ألَمّ به من مرض، ثم كانت فاجعة الحرمان مما كان يحب الاستكثار منه من نعم الحياة

---

(١) من المناسب هنا أن نوضح المعنى اللغوى لبعض الكلمات:

(أ) فُجِعَه (بالتحريك): آلمه إيلامًا شديدًا، وفجعه (بالتشديد) فجعه شديدًا، وتفجع (بالتشديد): تألم للمصيبة.

(ب) نغص عليه (بالتحريك): كدر، ونغص فلانا منعه نصيبه من الماء، ونغّص فلانا (بالتشديد) كدر عيشه، ونَغَّصَ علينا (بالتشديد): قطع علينا ما كنا نحب الاستكثار منه.

العذبة الهنية، واستعمال فعلى: التنغيص والفجيعة، فيه عمق الألم ومرارة الحرمان مما ألم به وأصابه، وهما بنصهما اللغوى مثيران لكل المعانى المؤلمة المتصلة بهما من التكدير والحرمان وشدة الايلام، وفيهما ظلال لاستحضار معنى التنغيص فى تنوعه، ومعنى الفجيعة فى إيجاعه، وهو استحضار لا يخلو من تصور نفسى لمشاهد وأنواع من الألم تسببها الدواهى التى لا تطاق، وهذا الاستحضار نفسه جرثومة الصورة ونبع الإيحاء، والاستخدام اللغوى بدقته فى الدلالة وإحاطته بالمعنى يلذ ويعجب دون استحضار لعناصر مركبة لصورة موحية، وتلك طاقة من طاقات اللغة فى التعبير ينبغى التنبه إليها.

١٠ - ألحَّ عليه النَّزْفُ حتَّى أحالَه ... إلى صُفْرَة الجادىِّ عن حُمْرَة الوَرْد

١١ - وظلَّ على الأيْدى تَساقَطُ نَفْسُه ... ويذْوى كما يذْوى القَضيبُ من الرَّنْد

١٢ - فيالكِ مِنْ نَفْسٍ تَساقطُ أنْفُساً ... تساقطَ دُرٍّ من نِظام بِلا عِقْد

يصور الشاعر آلام ولده المرضيّة وقد ألح عليه النزف حتى حوله عن حال الحيوية المُتوردُة إلى صفرة الزعفران.

ويصور خروج روحه تصويرًا بسيطًا جيدًا يعتمد فيه على التشبيه الذى يعلو ويتحول إلى تمثيل فيقول: قد كنا نحمله على أيدينا حبًا له وإشفاقًا عليه وكانت نفسه تتساقط منه قطرة قطرة كأنما هى سائل، وكان الذبول والجفاف يسريان فى جسده فيذوى، كأنه غصن من الرند الأخضر اللون يزحف عليه الجفاف شيئاً فشيئًا، حيث تتسرب منه قطرات الحياة قطرة بعد قطرة.

ثم يعمق هذا المعنى نفسه إذ يقول متعجبًا متهالكًا من فرط آلامه ولوعته: واحسرتاه لك من نفس تتساقطين شيئاً فشيئًا أو جزءًا، فجزءاً، وكأنما تموتين بذلك مراتٍ متعددة، وإنه لعزيز علينا كل ما يتساقط منك كعقد نفيس غال تهوى حباته واحدة بعد الأخرى فى سرعة ومفاجأة، وهو يُلْمح هنا إلى أنه لم يمكث فى مرضه طويلا بل مضى إلى نهايته مسرعًا.

وينبغى أن نلاحظ هنا أن التشبيه للنفس العزيزة عليه فى تساقطها بتساقط العقد تشبيه ردىء لأنه يكشف عن قيمة الروح العزيزة عليه بمقياس مادىّ نافه إذا قيس بمعزة الحياة والروح، وهناك من يرى[1] أن المعنى فى هذا البيت: «فيالك من نفس تذوى.. فتذوى معها نفوس كثيرة» ولكن سياق البيت لا سيما فى النصف الثانى منه لا يساعد كثيرًا على قبول هذا المعنى على وجاهته فى ذاته، وليس فى سياقه.

ومع أننا انتقدنا التشبيه الذى لجأ إليه الشاعر فإن لهذا التشبيه جانبًا محمودًا يمكن التنبه إليه على النحو التالى:

إن تساقط حبات العقد الغالى الثمين على نحوٍ من الفُجَاءَةِ والسرعة، يجعل صاحبه المعتزَّ به الحريص عليه يقع فى حال من الارتباك المفاجىء، فيهوى فى سرعة ودهشة وراءَ حبات العقد يلتقطها، وهو فى سرعته ولهفته فى 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 اللهفة أمر محمود، فى 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 فى منزلته واعزازه وحب الشاعر له، وأنه فوق المشبه به فى ذلك درجات بعد درجات، بل إنه لا مجال للمقارنة بين الفاجعة فى فلذة الكبد فقد العقد الثمين.

١٣ - عَجِبتُ لقلبِى كيف لم ينْفَطِرْ لهُ ... ولوْ أنَّهُ اتَّقَى مِنَ الحجرِ الصَّلد

١٤ - بودِّى أنِّى كنتُ قُدِّمْتُ قبْلَهُ ... وأن المنايا دُونَهُ صَمَدَتْ صَمْدِى[2]

١٥ - ولكنَّ ربِّى شاءَ غَيْرَ مَشِيئَتِى ... وللرَّبِّ إمْضَاءُ المشِيئَةِ لا العَبْدِ

---

(١) أنيس المقدسى: أمراء الشعر العربى فى العصر العباسى ص٣١٢ هامش ٤ ط بيروت ١٩٦٨.

(٢) رده: أجبه، وتمناه.

لا يقنع الشاعر ببكاء عينيه ولوعة قلبه وحسرة نفسه، وإنه ليعجب كيف لم يتصدع قلبه تصدعًا حسيًا، مهما كانت طبيعة هذا القلب فى تكوينه، حتى لو سامى الحجارة الصلد فى شدة بأسها وقساوتها فما الظن وهو غير ذلك!! ما باله يخذل صاحبه فلا ينفطر ولا يتقطع!!.

واستمرارًا لتطلعه فى تمنى أن لو كان مات قبل ولده يتشوف إلى تلك الأمنية غير الحبيبة التى أصبح يحزن لحرمانه منها حيث يقول:

كان حبى ومنای أن أموت قبل ولدى فداءً له، وهذا مطلبى الآن فرارًا مما أعانيه من الفجيعة عليه. وليت المنايا هى الأخرى كانت قد تركته، واستعاضت بى عنه، ليتها ثَبتتْ ثبوتى فى تنفيذ هذه الأمنية وأخذت نَفْس اتجاهى فى افتدائه بى.

ولكن ما حدث كان مشيئة الله، وهو وحده صاحب المشيئة النافذة. وهذا البيت يطلعنا على أن الإيمان يحيط بموقفه، لكن تُرى، هل هو إيمان التسليم والرضا، والامتثال والصبر، أو أنه بيان للحقيقة القائمة فى تصريف المشيئة القابضة على زمام الحياة، وأنها مشيئة الله وحده؟! سوف تكشف الأبيات التالية مباشرة عن أن المقصود بيان الحقيقة وليس الامتثال.

١٦ - وما سَرَّنى أنْ بِعْتُهُ بِشَوابِهِ ولو أنَّهُ التَّخْليدُ فِ جنَّةِ الخُلْدِ
١٧ - وما بِعْتُهُ طَوْعًا ولكنْ غُصِبْتُهُ وليس على ظُلْم الحوادِث من مُعْدِى

هنا يعلن الشاعر تمرده على الأقدار تمردًا واضحًا ليس فيه غموض ولا لبس، مع أن الشاعر كان يعلن فى حياته عن أن عقيدته الدينية هى عقيدة التوحيد صافية نقية، ولكننا لا ننس فى هذا السياق أنه شيعى ولا ننس أن عصره كان عصر التقية الدينية حيث يضمر الناس عقائدهم ويتظاهرون بأخرى[1] وليس معنى هذا أننا نطعن فى عقيدته الدينية، ونقول بأن ثورته على القضاء والقدر كانت صدى لما يخفيه من عقيدة غير مؤمنة، ليس الأمر

(١) ابن الرومى، العقاد ص ٤٨ - ٤٩ كتاب الهلال رقم ٢١٤.

كذلك، بل الأقرب إلى الرجحان عندنا أن يقال: إنه مؤمن غير ورع، وكما هو معلوم من الدراسة التحليلية لنفسيته التى قدمها أستاذنا العقاد فإن هذا الشاعر كان دائمًا يقع «أسير إحساس اللحظة التى هو فيها، لا يترك له استغراقه فى مؤثراتها الحاضرة منفذًا إلى التفكير فى قابل أو غابر، ولا يعدل بما يزينه الحسّ والخيال حظًا تزينه له الحكمة والحصافة»[1].

من هذا المنطلق فى فهم الرجل فإنه يعلن هنا تمرده فى خروج ظاهر على مقتضيات الآداب المتعلقة بعقيدة التوحيد فى الإسلام، وهى الإيمان المطلق بالقضاء والقدر لا سيما فى الأجسال، وذلك إذ يعلن أنه لا يسره ولا يرضيه أن يبيع ولده بأى ثمن حتى لو كان الثمن هو التخليد الأبدى فى جنة الخلد، ويعمق الشاعر تمرده، وثورته ، بل قل: يستسلم لإحساسه الثائر وآلامه الجامحة فيقول دون زَادٍ من حصافة أو حكمة: إن ما حدث لم يكن بَيْعًا بل الذى حدث اغتصاب محض؛ إذ المبايعة تقتضى رضا الطرفين وهذا ما لم يتم، فالقدر فى رأيه مغتصِب، وليس هناك من يُعينه على ردّ مظالم الحوادث التى يجريها القدر.

١٨ - وإنّى وإنْ مُتِّعْتُ بابْنىَّ بعْدهُ ... لَذَاكُره ما حنَّتِ النِّيبُ فى نَجْد

١٩ - وأولادُنا مثلُ الجَوَارح أيُّها ... فَقَدْناهُ كان الفاجعَ البيِّن الفقدْ

٢٠ - لكلِّ مكانٌ لا يُسدُّ اختِلالَهُ ... مكانُ أخيهِ مِن جَزُوعٍ ولا جَلْدِ[2]

٢١ - هَلِ العيْنُ بعْد السَّمْع تكْفِى مكانَهُ ... أم السَّمْعُ بعْد العيْن يَهْدِى كما تَهْدى

فى هذه الأبيات يرد الشاعر فى مناقشة مسرفة ملحة أىَّ عزاءٍ يقدم له، أو إقناع يحاول به محاولة تخفيف وقع المصيبة عليه، فيقرر قائلًا: إننى وإن تمتعت بوجود ولدىّ بعد الفقيد فإن ذلك لا ينسينيه يقول: إننى سأظل أذكره «ما حنت النيب فى نجد» وهذه العبارة الأخيرة تتكئُ على الموروث من الخيال العربى فى العصر الجاهلى وتذكرنا على سبيل المثال بقول طرفة ابن

(١) ابن الرومى عباس محمود العقاد ص ١١١ كتاب الهلال رقم ٢١٤.

(٢) الجزوع من الرجال الشباب، والجلد: القوى، والمقصود هنا: الصغير والكبير.

العبد فى وصفه لصوت المغنية :

إذا رجَّعَتْ فى صوتها خِلْتَ صوتَها تَجاوبَ أَظْآرٍ على رُبَعٍ رَدِى[1]

فطرفةُ هنا يشبّه صوت المغنية التى أشجته بأنه صوت هادئ وادع حنون، ولكن حنانه بما فيه من نغمة حزينة يذكره بأصوات مجموعة من النوق فقدت جميعُها أو إحداها ولدَها الذى ولدته، وكانت ترضعه أيام الربيع فتصاعد منها أنين فى وقت واحد، أو من إحداها ثم تتابعت الأخريات مشاركات لها فى أنين البكاء والثُّكل، وصرن يُرجِّعْن الأنين ترجيعًا عميق التأثير فى نغمه قوى الدلالة فى إيحائه وشجنه.

واضح إذن أن الخيال العربى فى شعرنا القديم كان يتخذ صوت النوق الباكيات مثالاً لرنة الحزن ونغمة الأسى، وشاعرنا العباسى الذى توفى فى الثلث الأخير من القرن الثالث الهجرى، يتجه إلى هذا التراث الأدبى ويحتذيه، عندما يقول : «وإنى لذاكره ما حنت النيب فى نجد»، وكان أولى بالشاعر - بعد تطور الحياة تطورًا هائلاً - أن يعدل عن هذا التعبير الفاشل فنيًّا - فى هذا السياق - إلى تعبير آخر يصور لنا صدق لوعته وعميق آلامه على النحو الذى يحسه ويعيشه فى مأساته.

ولعل إلحاح النقاد وعلماء اللغة فى العصر العباسى، على الشعراء والأدباء بضرورة احتذاء الشعر القديم فى عصر الوثاقة لا سيما الجاهلى هو الذى كان جعل رصيد الشاعر العباسى من التراث غير قليل، وكان يسعده أو يسره أحيانًا أن يتعمد احتذاء التراث واستلهامه فى تعبير هنا، أو فكرة هناك، ومهما يمكن الأمر فإن التراث الشعرى واللغوى كان حقيقة بارزة بل أكبر الحقائق فى ثقافة الشعراء والأدباء، فلا تخدعنا فكرة الحداثة عن حجم هذه الحقيقة.

١٩ - فى هذا البيت يقدم الشاعر حجة قوية تكشف طبيعة تعلق الإنسان بأبنائه، إذ يوضح أنهم يشغلون من عواطف الآباء مكانًا لا ينازعون فيه، وهم

(١) انظر كتابى الشعر الجاهلى فى دراسة معلقة طرفة.

فى التصاقهمّ بحياة الآباء ولزومهم لهم كالجوارح للجسد، بها يقوم تمام الجسد وكماله، وعندما يفقد الإنسان جارحة من جوارحه تصبح الحياة منغصة شائهة، ويلزمه الألم فى كل وقت ويتجدد وقعه - وربما زاد نفاذًا وعمقًا ومرارة - لأدنى ملابسة بسبب هذا الفقد المفجع، وذلك النقص المؤذى. وكذلك الأبناء لا تغنى كثرتهم عند فقد أحدهم إذ يظل الألم والحزن يسريان فى كيان الآباء مسرى الدم فى العروق.. وهكذا ينجح الشاعر فى استخدامه لهذا التشبيه نجاحًا فنيًا يوشك أن ينفرد به لأنه تشبيه يكشف لنا عن بعد نفسى وشعورى وحسى أيضًا فى علاقة الآباء بالأبناء، وربما كان الشاعر أسبق من قال هذا المعنى فى الشعر.

٢٠ - يلح الشاعر على شرح ما ذكره فى البيت السابق فيقول: لكل جارحة مكانها ووظيفتها، وإذا أصابها خلل أو نقص فإن الجارحة الأخرى لا تسد مسدها ولا تغنى غناءَها فما الظن عند فقدها؟!.. وهكذا الأبناءُ بالنسبة للآباء، فإذا فقد الآباء صغيرًا أو كبيرًا فإن الباقى من الإخوة لا يغنى عنه حتى لو كان فيهم من هو أهم منه وأنفع.

٢١ - ولا يكتفى الشاعر بالتوضيح السابق بل يمضى إلى الإلحاح فى تعقب المعنى وشرحه، علمًا بأن المعنى بيّن كل الإبانة واضح أشد الوضوح، ولكن ذلك الإسراف فى الإلحاح على المعنى سمة من السمات الفنية فى شعر ابن الرومى.

إنه فى هذا البيت يسأل ويتساءل: هل العين بعد فوات السمع تغنى غناءَه وتقوم بوظيفته، أو هل السمع بعد فقد البصر يستطيع أن يهدى هدايته وينير السبيل مكانه. وهو فى تساؤله هذا ينتزع من كل من يتوجه إليه بالحديث اعترافًا بصحة دعواه بل بصدق إحساسه فى أن الباقى من الأبناء لا يمسح جراح الذاهب منهم، وهو فى هذا الانتزاع إنما يهدف إلى شىء ذى قيمة هو أنه فى حزنه هذا يصور الطبيعة الإنسانية فى أدق خلجاتها، ومن ثم فهو ليس شاذًا فى موقفه بل إنه إنسان سوى غير مسرف فى حزنه مهما

بدا قاسيًا، ومن هذه اللمحة الأخيرة تظهر قيمة هذا الإلحاح الذى يبدو منكرًا أحيانًا.

٢٢ - لَعمْرى : لقد حالتْ بِىَ الحالُ بعْدَه ... فَيالَيْتَ شِعْرى كَيفَ حالَتْ به بعْدِى

٢٣ - ثَكِلتُ سُرُورى كُلَّهُ إذْ ثَكِلْتُهُ ... وأصبحتُ فى لذَّاتِ عيْشى أخا زُهْدِ

٢٤ - أَرِيْحانَةَ العيْنَيْن والأنفِ والحشَا : ... الا ليْتَ شِعْرى هَلْ تغيَّرتَ عَنْ عَهْدى

٢٢ - هنا يلتفت الشاعر إلى نفسه يتأمل مَأْساته، ولكن ولده هو محور تأمله لذاته ومن ثم فهو يقارن ويقابل بين حالتين يغرق فى أساهما : حالة نفسه، وحالة ولده. وهو يقرر مقسمًا بحياته الثُكدَة أنه قد تغيرت حياته بعد موت ابنه إلى الأسوأ، وهو يتساءل فى حسرة : تُرى كيف تغيرت حال ولدى بعد فراقه لى ؟! وهو تساؤل يشير إلى أنه يحمل من همٍّ سوءِ الحال الذى آل إليه ولده، أكثر مما يحمل من همٍّ سوءِ الحال الذى صار هو إليه.

٢٣ - ثم يشرح كيف تغيرت حالة نفسه فيقرر : أنه فقد سروره كله فى الحياة بسبب فقده لولده، وأنه أصبح زاهدًا فى لذات عيشه زهدًا متصلا بحيث أصبح هو نفسه ملازمًا للزهد.

٢٤ - ثم يشرح أيضًا كيف تغيرت حال ولده بعد تحوله عن أبيه بالموت. ولكنه هنا لا يقع فى الأسلوب التقريرى المباشر كما حدث فى البيت السابق، بل ينادى ولده نداءً لا يخلو من اللهفة التى تشى بالحيرة والفجيعة، وهو يناديه بأجمل ما فيه من بهجة له فيقول يا بهجة العين، وطيب الأنف، وسعادة القلب والنفس (أريحانة العينين والأنف والحَشا) تُرى هل ما تزال ريحانة أريحة طيبة مُبْهجة أم أنك تغيرت عن عهدى بك... إننى لا أعرف ما صرتَ إليه.. ليتنى أعرف ؟ وهكذا يثير الشاعر فى ذهن المتلقى بطريق الإيحاءِ ما صار إليه ابنه وهو جثة ملقاة فى مهوى من الأرض سحيق (هو اللَّحد) وهى إثارة تبرز الفرق بين طرفين متباعدين هما الريحانة البهيج الزاكية، والجيفة العفنة المنتنة، ومن إدْراك الفرق بين هذين الطرفين

المتناكرين تكون الوجيعة النافذة، والأذى الذى يمرق فى الأحشاءَ كجمرات النار.

٢٥ - سأُسْقِيكَ ماءَ العيْن ما أَسْعدتْ به ... وإن كانَتِ السُّقْيامن الدَّمْعِ لاتُجْدِى[1]

٢٦ - أعينىَّ : جُودا لى فقدْ جُدْتُ للثَّرى ... بأنْفَسِ مِمَّا تُسْأَلان مِنَ الرِّفْد[2]

٢٧ - أعينَىَّ : إن لا تُسْعِدانِى اليومَ تَسْتَوْجِبا حمْدى ... وإن تُسْعدانى اليوم تَسْتَوْجِبا حمْدى

٢٨ - عذَرْتُكُما لو تُشْغَلانِ عن البُكا ... بِنَوْمٍ، ومانَوْمُ الشَّجِىّ اخِى الجَهْد؟![3]

٢٥ - وبعد التساؤل المفجع عما آل إليه حال ولده بالموت يتوجه إليه بالقول : إنه سوف يستمر يُرَوِّيه من دموع عينيه، ما أَمدته العين بالبكاءِ وأسعفت به، ولكن ما قيمة هذه السُّقيا وهى لا خير فيها لولده ولا جدوى من ورائها، 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 يترقرق، وفائدة هذا اللمح أن الرجل ما عاد يجد سبيلا لسعادته بعد فواتها بموت ولده إلا أن يغرق فى الألم والبكاء، وهذا موقف يكشف عن عمق مأساته وفداحتها.

٢٦ - وكأنما يَلْمح 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 عينى جودا لى بالدمع دائمًا فقد جُدْتُ للتراب بما هو أعز وأغلى مما تُسْألان من عطاء.

والشاعر حقيقة لم يَجُدْ للقبر بولده، ولكنه اضطر إلى ذلك بحكم القضاء ثم أنزل اضطراره للعطاء منزلة الذى يعطى عن رضا ويجود فى

(١) أسعده الله : وفقه، وأسعد فلانًا، أعانه. ويقال أسعدت النائحة الثكلى أعانتها على البكاء والنوح.

(٢) الرفد : العطاء والصلة.

(٣) الشجن : الهم والحزن والحاجة الشاغلة.

عطائه، لأنه حتى وهو يرفض الموت فى ذاته فإن أى رافض له لا يرفض مُوَارَاةَ فقيده اللَّحدَ بل يسعى إلى ذلك، وكأنما هو فى سعيه يشابه أو يشاكل من يسعى فى عطاء عن رضا، وفى استخدام كلمة الجود هنا فَيْضُ مرارةٍ لأنه يجود بما هو به ضنين، كما أنه فى البيت السابق لا يجد سعادته إلا فى استمرار ألمه بالبكاء الثَّرّ، الذى يفيض من نبع حزن دفين لا ينضب إلا بنضوب حياته.

٢٧ - ويواصل مخاطبته لعينيه قائلا: يا عينى إلاَّ تسعدانى وتمدَّانى بالبكا الموصول أوجِّه اللوم والعتب إليكما، وإنِ تستجيبًا لمطلبى عندكما فإنكما تستحقان منى الحمد الواجب والثناءَ الموصول.

٢٨ - وكأنما يدرك الشاعر أن مطلبه ضد وظائف التكوين الطبيعى للعينين ومن ثم فهو يستدرك على نفسه ويوضح لهما أنه يعذرهما لو شغلا عن البكاءِ بسبب النوم، ولكنه على ثقة من أن ذلك لن يحدث، وما يحدث منه لا عِبْرة به، ولذا فهو يتساءَل تساؤلاً لا يخلو من إنكار وحيرة وفجيعة حين يقول: أى نوم ينامه الحزين المجهود؟!

ومع أننا ندرك أن الحزن وشدة الجهد والمشقة يورث بعض الناس نومًا فإن بعض النماذج الأخرى من البشر يتسلط عليها - لنفس السبب - مزيد من الأرق، وابن الرومى كما هو معرف كانت خواصه النفسية والعصبية تفرض عليه التوتر والقلق والأرق، ومن ثَمّ فإن تساؤله نابع من تجربته الشخصية.

٢٩ - أَقُرَّةَ عيْنِى: قد أطَلْتَ بُكَاءَهَا ... وغادرْتَها أقْذَى من الأعْيُنِ الرُّمد[1]

٣٠ - أقرةَ عَيْنِى: لو فَدَى الحَىُّ ميِّتًا ... فَديتُك بالحوْباءِ أولَ مَنْ يَفْدى[2]

٣١ - كأنَّىَ ما اسْتَمْتَعْتُ منكَ بنظْرةٍ ... ولا قُبْلةٍ أحْلَى مَذَاقًا من الشَّهد

٣٢ - كأنَّىَ ما استمتعتُ منك بضَمَّةٍ ... ولا شَمَّةٍ فى مَلْعبٍ لك أومَهْد

---

(١) القذى: جمع القذاة وهو ما يتكون فى العين من رمص، وغمص.

(٢) قر عينه: سر ورضى، فهو قرير العين، ومنه قر بهذا الأمر عينًا وفى القرآن الكريم (كى تقر عينها ولا تحزن). الحوباء: النفس والجمع حوبلوات.

٢٩ - وبعد النجوى مع عينيه يلتفت فيناجى ولده قائلا : ياقرة العين وسرورها ورضى النفس وحبورها، لقد أَطلْتَ بكاءَ عينى عليك وتركتها وهى أَشد ألمًا وإيجاعًا 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 جِدٌّ قاسية، ويلزم من ذلك أن البكاءَ عليه بدأ قبل الفراق، فما أن كان الفراق حتى كانت حالة العين على هذا النحو، فما الظن بحالتها فيما جدّ، وفيما يستقبل؟!!.

٣٠ - يا قرة العين : لو فدى حىٌّ ميتًا لكنت أول الفادين لك بنفسى، ومعنى ذلك أنه يتقدم كل من يقبلون فداءَ هذا الصغير، وأنه ما كان يترك لواحد غيره فرصة هذا الفداءِ لو حدث.

٣١، ٣٢ - ويمعن فى تحسره عليه قائلا : كم رأيتك بفرحة ولذة ولكنى بعد الحرمان منك كأنى اليوم - من فرط لهفتى وحسرتى - لم أستمتع منك من قبل بنظرة واحدة ذات مرة، وكأنى أيضًا ما قبلتك قبلة هى أحلى من كل مذاق يشتهى، وأيضًا كأنى ما استمعت منك بضمة حب، ولا بشمة شوق وأنت تتقلب بين مهدك وملعبك فى مرآىَ وبين أحضانى.

٣٣ - أَلامُ لما أُبْدى عليكَ من الأسَى ... وإنى لأُخْفى منهُ أضعافَ ما أُبْدى

٣٤ - محمَّدُ : ما شَىْءٌ تُوُهِّمَ سَلْوَةً ... لِقَلْبِىَ إلاَّ زادَ قَلْبِى مِنَ الوجْدِ

٣٥ - أرى أَخَوَيْك الباقِيَيْن فإنما ... يَكُونان للأحْزَانِ أَوْرَى مِنَ الزَّند

٣٦ - إذَا لَعِبَا فِى مَلْعَبٍ لكَ لذَّعا ... فؤادى بمثلِ النّار عنْ غَيْر ما قَصد

٣٧ - فما فيهما لى سَلْوَةٌ بَلْ حَزَازَةٌ ... يَهيجَانِها دُونِى وأَشْقَى بها وحْدى

يعود الشاعر إلى مناقشة فكرة أن أى عزاءٍ يُتصور شافيًا له أو مُخففا عنه فإنه لا نفع فيه ولا جدوى من ورائه، وها 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 يوجهون إليه اللوم والعتب لما يُظهر من الأسى الشديد والحزن البالغ على ولده، وكأنما يسخر من أولئك الآخرين حين يقول فى النصف الثانى من البيت : «وإنى لأخفى منه أضعاف ما أُبدى» أى أنّ ما ظهر من حزنه وآلامه الذى يمكن أن يلام على إفراطه فيهما ما هو إلا قليل جدًا بالنسبة لما يكتمه فى نفسه ويخفيه فى جوانبه، فكيف لو عرف أو اطلع هؤلاءِ على ما فى أعماقه من جحيم أسىً مكتم ونبع بكاءٍ حبيس؟ ؟ ووجه السخرية تلمحه فى المقابلة بين اللوم على ما ظهر وهو قليل والجهل بما خفى وهو كثير مهول. فإذا تجاوزت ما تفيده الصياغة من مقابلة فإن المعنى لا يخلو من إيجاع أو غمز للآخرين لأن الشاعر يفيد بطريق اللزوم أنه ثرى الحس خصب المشاعر جياش العاطفة، والآخرون ليسوا كذلك وإلا لما لا موه ظاهرًا أو باطنًا بل كان أولى بهم أن يدركوا أثقال نفسه التى تمزق حشاه وتكاد تودى به.

٣٤ - ثم يتوجه إلى ولده الفقيد بالنداءِ ويُدْخله طرفًا فى موضوع لوم الآخرين له، وكأنما يُشْهِدُه على صدق معاناته حيث يقول : يا محمّد : أىّ ولدى العزيز الذاهب عنى. ما شىء يمكن أن يُظن أو يُتوهم أنه سلوان وتطييب للنفس بعد فراقك إلا وهو فى حقيقة الأمر عامل وسبب من أسباب ازدياد حزنى عليك وألمى بك.

وفى ندائه لولده فى صدر البيت ومخاطبته أو إخباره بحقيقة مشاعره فى مسألة السلوى، ما يشير إلى أنّه يعلم أن ولده الفقيد هو نفسه الذى سوف يصدقه، ومن ثم انصرف عن المخالفين له العاتبين عليه، وتوجه إليه، لأنه فى حسه هو الذى يعلم حقيقة مأساة أبيه فيه ومن ثمّ كان صدق التوجه إليه. وفى الإعراض عن مخالفيه والتوجه إلى ولده الفقيد مزيد إثارة لحسرة السامع ومزيد إعذار للرجل فى بالغ حزنه وشدة أساه.

٣٥ - والشّاعر لا يكتفى بما سبق من إجمال الحقيقة وشرحها فى البيتين السابقين، بل يبسط المسألة أكثر ويشرحها تفصيلا، ويصرّح بشتى عناصرها

فيقول : ماذا يمكن أن يتصور اللُّوَّام؟ إنهم لن يتصوروا شيئاً غير أن أخويك الباقِيَيْن فيهما السلوة والعزاء أو بعضهما. وهذا غير صحيح، بل الصحيح : أننى أرى أخويك الباقِيينْ فى الحياة بعدك يشعلان نار الحزن فى أعماقى على نحو حاد ومتجدد، أشد إشعالاً للنيران من الزناد.

٣٦ - وهو يشرح الحقيقة السابقة إذ يقول : « إنهما إذا لعبا فى منعت حرقا قلبى ومشاعرى، وكلّ كيانى بلهيب من الآلام مثل لهيب النار، وهما إذ يفعلان ذلك لا يقصدان ألمى وإيجاعى، ولكنهما يثيران أشواقى إليك وذكرياتى معك ومن أجل ذلك قال :

٣٧ - فما فيهما لى سلوة بل تقطيع لأعماقى، إذا قرأنا الكلمة (حرازة) أو فيهما حرقة النار، إذا قرأناها (حرارة) وهما يهيجان آلامى وأشقى بها وحدى. دون سواى ولعل النص بكلمة (وحدى) إشارة إلى أن غيره لا يعيش معه مأساته، ومن ثم فهم يعتبون عليه لأنهم خارج المأساة وليسوا فى أتونها. وكأنما يقول : ويل للشجى من الخلى.

٣٨ - وأنتَ وإن أفردْتَ فى دار وَحْشَة ... فإنى بدار الأُنْسِ فى وحْشة الفَرْد

٣٩ - أودُّ إذا ما الموتُ أوْفَد معْشَراً ... إلى عَسْكَر الأمواتِ أنِّى مِنَ الْوفْد

٤٠ - ومن كانَ يَسْتَهْدِى حبيبًا هديَّةً ... فَطَيْفُ خَيالٍ منك فى النوم أَسْتَهْدى

٤١ - عليكَ سلامُ الله منى تحيةً ... ومِنْ كل غيثٍ صادقِ البرْقِ والرَّعْد

٣٨ - ويتوجه من جديد إلى ابنه الفقيد بالخطاب قائلاً : أنت يا ولدى إذا كنت توجد مفردا فى دار الوحشة بالموت، فلتعلم أنى مثلك أعيش مفردًا مع أنى موجود فى دار الأُنس بالحياة، وهكذا أفقدنى موتُك حياتى.

٣٩ - وتَهِيجُه أحزانه وأشواقه إلى لقاءِ ولده فيقول : إنى أود إذا ما بَعَث الموتُ أو أرسل جماعةً إلى معسكر الأموات أن يرسلنى معهم. وما دام الموت سوف يرسل الوفد فإن رسله قطعًا من الموتى، وهذا يعنى أنه عَجِل إلى الموت راغب فى سرعة وقوعه ليذهب إلى لقاءِ 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 بى وجعلنى أول الذاهبين بعد ولدى إلى عسكر الأموات.

ومهما تكن الملاحظة على صياغة البيت وتفصيل دقائق المعنى فإن المعنى جيّد صادقٌ مبتكر فى جملته لأنه يصور شدة حزنه ورغبته فى لقاءِ ولده بالموت أو زيارته والعودة إلى الحياة إذا صح أن رسل الموت يمكن لهم أن يقوموا بمثل هذه الزيارة ثم العودة منها، ولا تثريب على الشاعر لأن وهج العاطفة وجمال الصورة وصدق الأداءِ أولى بها أن تأخذنا بعيدًا عن هذه المناقشة الجزئية. فالمعنى كما قدمه نَفّاذٌ موجع ويدل على حس ثرى مرهف، لا يكفف رعف جراحه عن نزف آلامها.

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 أحيانا أن يطلب هدية من حبيبه فأنا أطلب منك، وهديتى لديك أن يزورنى فى نومى طيف خيالك.

وهذا البيت على بساطة معناه عميق العاطفة شديد الرقة، فيه ذوب نفس مقروحة بالشوق اليائس، جريحة بوخزات الحب الضائع، ومع ذلك فإن صياغته تجعله غراسا فى باب الحكمة يركن إليه كل صاحب شوق هارب وحب موءِل.

٤١ - وفى نهاية ملحمة الألم والحزن، والشوق والحنين ينهى الشاعر قصيدته ببيت تقليدى فى معناه ومبناه إنه: يلقى عليه السلام تحية، ويستمطر له كل غيث صادق البرق والرعد.

وكان الأولى طبقًا لعمق عاطفته وفداحة مأساته، واتساقًا مع معانيه المبتكرة وتفصيلاته المقتدرة أن يأتى بتحية مبتكرة فى معناها ومبناها، ومع ذلك فإن ختامه ليس معيبًا بالمقياس الفنى لعصره وإنما بالمقياس الفنى لأصالة شاعريته واقتدارها فى براعة التصوير والتعبير.

أبرز السمات الفنية فى هذه القصيدة

فى هذه القصيدة كما نرى فجيعة نفس جياشة بالحزن موارة بالشجن مولّهة بفقد ولدها الذى مضى عنها وهى مشغوفة به حريصة عليه، وهى لا تجد طريقًا إلى السلوى عنه، بل كل ما حولها يُلذِّعُها 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، إذْ ما يمكن تصوره على أنه مخرج يتحول فى وعى الشاعر وحسه إلى يد تُطُوِّحُ به فى قاع العذاب والألم.

وواضح لمن يتأمل القصيدة ويتذوقها ويمضى معها فى تحليل فنى بطىء الخطى عميق النفاذ إلى المعنى ولوازمه، والإشارة وإيحاءاتها، والكلمة ومدلولاتها المنوعة الظلال، فإنه يكتشف أن أبرز ما يسيطر علينا فنيًا فى القصيدة حرارة العاطفة بل سُعارها، فالشاعر نجح إلى حد بعيد فى الكشف عما يعتمل فى ذاته من العاطفة الموارة بلهب الحزن وفجيعة الفقد.

وعلينا ونحن نرصد عاطفة الشاعر فى عمل فنى ألا نكتفى بوصفها العام وتصويرها الخارجى فإن ذلك عمل هين ميسور لكل من يزاول الدراسة الفنية. ولكن العمل المهم والشاق معًا 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 لندرك عن كثب 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 مادمنا بصدد الدراسة الفنية والتحليل الأدبى، وهذا النوع من الجهد هو ما يجعل الدراسة الأدبية فى مجال النقد التطبيقى علماً وفنًا فى آن معًا.

(١) أبرز المعالم التى اتكأ عليها الشاعر فى تصوير عاطفته :

فى استهلال الشاعر على النحو الذى شرحناه، ما يلفتنا إلى أن البكاءَ والحزن معًا لم ينجحا فى علاج ويلاته وهو يطلب إلى عينيه المزيد، وهكذا يسجل الشاعر منذ اللحظة الأولى أن حزنه أبدىّ وبكاءهَ يجب أن يكون كذلك مكافئاً له.

وهذه العاطفة الفياضة فى أعماقه تدفعه إلى الدعاءِ على المنايا وهو دعاءٌ على القضاءِ نفسه إذ المنايا عمل من أعمال القضاءِ ولكن هذا الإدراك الدينى لا يمنع الشاعر من التعبير عما فى نفسه. إذ المسألة بالنسبة له صدق عاطفى فى موقف معاناة، وقد عاد الشاعر إلى الثورة على القضاء والقدر بما هو أفدح من ذلك فى البيتين (١٦، ١٧) حيث تأجج سعار العاطفة فى نفسه فذهب إلى رفض ما جرى من القضاء بل استنكاره، وذلك رغم اعترافه (فى البيت ١٥) بأن مشيئة الله هى الغالبة والنافذة، ولكنه اعتراف لتقرير الحقيقة وليس للتمسك والالتزام بمقتضاه من الإيمان، حيث يقرر فى وضوح أنه لا يسره ولا يخفف عنه ما يعرفه من أن الدين الإسلامى يجزل الثواب للصابرين أمام البلاء، إذ يقول : وما سرنى أن بعته بثوابه حتى لو كان الثمن هو الخلود المطلق فى جنة الخلد، وهذا يعنى بحساب المنافع الشخصية أن الشاعر فى قمة الوهج العاطفى الثائر، لأن المرء العاقل المؤمن يخفف عنه عند البلاء الشديد مثل هذا المقابل الثمين وهو الخلود فى جنة الخلد، لكن الشاعر يرفض هذا وكأنما هو فى شك منه، وليس من حقنا أن نحاسب الشاعر على عقيدته فى 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 تحطَّم 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 الدعاءِ على المنايا ورفض الثَّواب أو الثمن وتمسكه ببقاءِ السلعة فى يده، فيقول: إننى لم أقْبل البيع وأخْذ الثمن وإنما الذى حدث أن ولدى اغتُصِب منِّى، والأساس فى البيع أنه لا يتم إلا برضا الطرفين وما خرج على هذا الأصل فهو غصب، وهكذا يقرر الشعر أنه ظُلِم. ولا يُعْفى الشاعر هنا أنه جعل الفعل مبنيًا للمجهول (ولكن غُصِبْتُه) إذ هو بناءٌ يدل أوضح الدلالة على الفاعل هو قضاءُ الله سبحانه وتعالى

والشاعر ينجح فى الهروب من مواجهة المجتمع المسلم فى هذا السياق مرتين: مرة فى بناءِ 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 الحادثات أو المصائب ولكن ذلك ليس صحيحًا إذ الحادثات 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 المُسْتَعِرْ الذى يجعل الشاعر موضع رثاءٍ وحنو 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 دافعًا إلى التمرد الدينى كان فى الوقت نفسه ساترًا لهذا التمرد مخففًا من وقعه لدى من يستمع إلى القصيدة ويحس وقع المصيبة على نفس صاحبها، لأنه يَنْصاع إلى التعاطف معه وينسى أو يتناسى تمرد الشاعر، وهكذا كان الجموح العاطفى لدى الشاعر مؤثرًا عليه وعلى المتلقى معًا.

وهناك ملاحظة لابد من التنبه إليها وهى أن الشاعر قد فصل بين بداية تمرده فى البيت الثالث وبين ذروته فى البيتين (١٦ - ١٧) وكأنما هداه حسه

الفنى إلى أن قمة الثورة لن تقبل منه إلا بعد أن يشحذ فى المتلقى عواطفه ويُدَغْدِغَها ويستميلَهُ تماماً إلى مشاركة الشاعر أحزانه وآلامه، فراح الشاعر يصف لنا مدى تعلقه بولده، وكيف أن المنايا أنشبت فيه وعيدها وأخلفت الآمال ما كان يطمع إليه من وعد فيه، على أن الضحية رقيقة ضعيفة، إنها لم تبرح المهد متفتحة للحياة حتى اختطفها وطواها اللحد، وأهم من ذلك فى استثارة السامع تصويره لمعاناة الموت ونفس الطفل تتساقط منه كأنما يموت فى كل مرحلة من مراحل ذبوله موتًا جديدًا.

حتى إذا تمكن الشاعر من أن المستمع أصبح حزينًا متعاطفًا معه أعلن تمرده فى طمأنينة ووضوح.

ونلمح آثارًا أخرى من آثار وهج العاطفة المستَعِر 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 وتُطامِنَ من حدَّته فيقرر على الفور: وإنى وإن متعت بولدىّ بعده فإن ذلك لن ينسينى حنينى إلى الفقيد وحزنى عليه شأنى فى ذلك شأن الفطرة فى المخلوقات التى لا عقل لها (وهى النيب فى نجد) ونظرًا لأنه اعتمد على أسلوب تراثى فى النصف الثانى من البيت رقم (١٨) وهو اعتماد غير مقنع عاطفياً وعقليًا فقد قفز إلى تقديم صورة تملك الدليل العقلى والنفسى والحسى من جميع أطرافه وذلك حيث يقول: «وأولادنا مثل الجوارح» إذ بقاءُ البعض منها لا يغنى عن فقد بعض آخر لأنه لكل جارحة مكانها ووظيفتها التى لا يغنى عنها غيرها فيما خُلِقت 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 الممتع الصدوق الأخّاذ.

ثم يستمر الشاعر فى بث آلامه ولوعته واستثارة المتلقى عنه ليظل محتفظًا

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 وتخفيفًا إنما هو فى الحقيقة عكس ما يتصورون، ذلك أنه وإن تمتع بابنيه بعد ولده الفقيد فإن هذه المتعة نفسها مبعث لتهييج نار الحزن عليه؛ فولداه إذا لعبا فى ملعب للفقيد لذّعا فؤاد والدهما، بمثل النار عن غير ما قصد، وهكذا تصبح السلوى التى لا يفرط فيها مبعثًا لآلام مستمرة، فوجودهما معه - وهو لا شك حريص عليهما حرصاً مضاعفًا - هو نفسه من أعظم مصادر آلامه وعذابه، وهكذا ندرك فى هذا الوهج العاطفى أن سعار النار قد اشتعل فى كل شىء فى حياته، إذ أصبح كلُّ شىء مسعدٍ مصدرًا للشقاء، فالراحة تعنى العناءَ، والطعام يعنى الغصة، والنومُ يعنى الأرقَ، والسلوى تعنى العذاب، وهكذا تستحيل الحياة فى طبيعتها إلى عذاب متصل وشقاءٍ سرمدى لا ينقضى.

ثم نرى أخطر أمانيه فى المضى مع وفد الموت إلى عسكر الأموات، فنرثى لفجيعته وآلامه، ثم تكون آخر أمنياته فى لقاءٍ مع طيف ولده فى حلم من أحلام النوم. والشاعر نفسه حين ينهى قصيدته ببيت ضعيف تعرضْنا من قبل لتحليله والتعليق عليه (٤١:) نلمح أن هذا الوهن فى بيته آت من نضوب العاطفة التى تعودناها مسيطرة 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 آيةَ قِيمةٍ نفسية وشعورية استغرقت الشاعر وأفقدته القدرة على استلهام 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 أساسها الصدق دون تقيُّد بما يرضى وما يغضب، بما يصح وما لا يصح. وتلك آية الصدق النفسى والفنى لدى شاعر يفضى 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 - أحيانًا غير قليلة - أن تكون اللغة العادية لكنها تلبس لباس الفصحى ولا تنحدر إلى سقوط العامية 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 أبى تمام «فأبو تمام كان شديد الحرص على البديع والمحسنات البديعية، أو بعبارة أصح : كان شديد الحرص على جمال الصنعة الفنية فى الشعر. فهو كان يتتبع الاستعارة ويسرف فى تتبعها، ويجدّ ما استطاع فى طلب الجناس والمطابقة، وما إلى هذه الأنواع من المحسنات البديعية، كان يجد فى هذه الأشياء جمالاً لابد منه، وكان يحرص على أن يلائم بين جمال الألفاظ وجمال المعانى.

«أما ابن الرومى فهو لا يتحرج 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»[1].

(١) من حديث الشعر والنثر ص١٣٣ - ١٣٤ ط ١٩٦١م.

والآن نتوقف لتلمس أبرز السمات الأسلوبية الخاصة بالنص الشعرى 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. وفى ظل هذه السهولة تبدو بعض التراكيب شديدة النقاء مع أنها من التراكيب العامة فى معناها وكثير من مبناها من مثل قوله :

حبات القلوب (البيت : ٣) فهى مع صفائها فى مكانها من البيت وسياقها من المعنى فإن جوهر التعبير مما هو شائع على ألسنة العامة (ولا أقول العوام) وربما قاربه فى ذلك التعبيرات الآتية :

واسطة العقد (البيت ٤).
ألح عليه النزف (البيت : ١٠).
عجبت لقلبى كيف لم ينفطر له (البيت : ١٣).
ولو أنه أقسى من الحجر الصلد (البيت : ٢٣).
ثكلت سرورى كله (البيت : ٢٤).
أريحانة العينين (البيت : ٣١ ومثل ذلك ٣٢).
كأنى ما استمعت منك بنظرة (البيت : ٣١).
أحلى مذاقًا من الشهد (البيت : ٣٣).
ألام لما أبدى عليك من الأسى

فهذه التعبيرات تجمع بين صفتين هامتين :

أولاهما : قوة الشاعرية التى تمكنت من صياغتها على نحو واضح السهولة والرقة، وهى مع ذلك مؤثرة بما يغمرها من صدق عاطفى وتأمّل عقلى وتشخيص حسى يمثل انعكاساً صادقًا لطبيعة المشاعر.

وثانيتهما : قربها فى المأخذ بحيث يستطيع العامة من محبى التعبير عن أنفسهم من غير الشعراءِ والأدباءِ الاهتداء إليها بذاتها أو بما يقاربها فى

صياغتها وبطابقها فى معناها، وعبقرية الشاعر تكمن فى أنه انتشلها من شيوعها واستخدمها فى تجربة مترعة بالصدق فياضة بالعاطفة مرتكزة على دعائم من التصوير الفنى فى بعض مراحلها.

٢ - التعبيرات التراثية :

تضم هذه القصيدة نماذج من التعبيرات التراثية فى معناها وعناصر بنائها منها :

١٤ - وإنّى وإنْ مُتِّعْتُ بابنىَّ بعده لَذاكِرهُ ما حنَّتْ النِّيبُ فى نجد

٣٠ - عليك سلامُ الله منى تحيةً ومن كلِ غيثٍ صادقِ البرْق والرعْد

ويتصل بهذه التعبيرات التراثية قوله : أنجزت فيه المنايا وعيدها (٧)، القضيب من الرند (١١)، أقسى من الحجر الصلد (١٣)، من جزوع ولا جلد (٢٠)، سأسقيك ماءَ العين ما أسعدت به (٢٥)، أُوْرَى من الزند (٣٥).

ومما يدخل فى هذا اتكاؤه على مثل : لعمرى، أعينىّ، أقرّة عينى، ليت شعرى.

وهذه التعبيرات التراثية - نصها أو ظلالها أو طابعها - لم تكن فى عصر الشاعر مستنكرة بل كانت تمثل قيمة فنية. فالأخذ عن القدماءِ والتأسى بهم كان أمرًا محببًا بل إن علماءَ اللغة كانوا يقفون بالمرصاد يطلبون إليهم توخى القديم والاهتداءَ به، وكان الشعر العباسى يتردد بين طرفى 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 فى شتى مظاهرها التركيبية.

لكن الملاحظ على ابن الرومى فيما يبدو لى أنه لم يوجه طاقته كثيرًا إلى الأخذ من النماذج القديمة كما فعل ذلك البحترى وأبو تمام والمتنبى

وإنما كان ابن الرومى يملك سليقة اللغة فى صحتها وسلامتها وكان قامريه ذلك القاموس الوسط بين لغة البدو الزاخرة بالكلمات الغريبة ولغة العامة المترعة بالكلمات المبتذلة وهو ينحت منهما أسلوبًا وسطًا وينتخب منه ما يروق فى السمع ويسهل فى الفهم.

وهكذا كان صاحب أسلوب مولد يمثل لغة العصر وذوق الحضارة العربية التى امتزجت وتطورت مع بيئات جديدة وثقافات جديدة غلبها الترف والطرب، ومع ذلك كله كان متمكنًا فى عربيته.

ونظرًا لأن ابن الرومى يعرف أن ذوق الخاصة من علماء اللغة ومن شايعهم يحب الاتجاه إلى التراث الأدبى، فكأنما كان ينتهز الفرصة أحيانًا لإدخال بعض التعبيرات التراثية إرضاء للأذواق المتجهة إلى التراث المعتزة به، ومع ذلك فيجب التنبه إلى أن الأخذ من التراث والاتجاه إليه كان أمرًا ضروريًا وفطريًا فى كثير من جوانبه الفنية - فى عملية الإبداع الشعرى لدى عامة الشعراء، لأن ثقافة الشعراء كانت تقوم على التشبع به ومدارسته.

وينبغى أن نلاحظ أن اعتماد ابن الرومى على الموروث من التعبيرات وبعض الصور والأخيلة والمعانى جاءَ قليلاً من حيث الكم، وبعضه كان غير موفق من حيث دلالته النفسية وقيمته الشعورية، أو ما نسميه بالصدق الفنى، كما أوضحنا ذلك فى التحليل والدراسة للنص.

٣ - التكرار:

هناك أنواع من التكرار استخدمها ابن الرومى فى هذه القصيدة كما هو الشأن فى فنه الشعرى - 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 فى حدّ الإطناب والإطالة فى ظاهر الأمر وهذا فى الحقيقة تكرار لما فهم المتلقى من المعنى وليس تنمية له. ولكن ابن الرومى كان يحلو له أن يفعل ذلك

لإحساسه برشاقة المعنى واللفظ معًا وقدرتهما على تقديم مزيد من الإقناع والتأثير لدى المتلقى كما فى قوله :

٢١ - هل العين بعد السمع تكفى مكانه أم السمع بعد العين يهدى كما تهدى

« النوع الثانى » : ظاهر فى اللفظ ليست له مندوحة فى القبول كالنوع السابق ويتضح لنا مثاله عند قراءة البيت التالى :

١ - بكاؤكما يَشْفِى وإنْ كان لا يُجدى فَجُودَا فقد أَوْدَى نظيرُكما عِنْدى

ثم قراءة البيتين :

٢٥ - سأسقيكَ ماءَ العين ما أسعدتْ به وإن كانتْ السُّقْيا من الدّمع لا تُجدى

٢٦ - أعينىّ جودا لى فقد جُدْتُ للثرى بأنفسَ مما تَسْألانِ من الرِّفْدِ

فالشطر الأول من البيت الأول والشطر الثانى من البيت (٢٥) يتفقان فى المغزى الأساسى فى المعنى بل فى بعض الألفاظ فالأول (بكاؤكما... لا يجدى) والآخر (وإن كانت السقيا من الدمع لا تجدى).

والنصف الثانى من البيت الأول يركز أيضًا على طلب البكاءِ من العينين لأنه قد فقد نظيرهما عنده. والبيت رقم (٢٦) يركز أيضًا على طلب البكاء منهما وينبههما 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 تكرار لما جاءَ فى البيت رقم (١) وهو تكرار لا تخطئه العين والأذن فضلًا عن الفؤاد ولذا نعده تكرارًا ظاهرًا فى اللفظ والمعنى معًا.

« النوع الثالث » : تكرار يمثل بعدًا فنيًا ونفسيًا وشعوريًا وفكريًا، وهو بمقياس عصره يعد حسنة من حسنات ابن الرومى، ونظرًا لقيمته الفنية فى ذاته يجد فيه المتلقى المعاصر متعة فنية خاصة.

ويتضح ذلك حيث يلح ابن الرومى على المعنى ويصوره بوضوح وتفصيل مثل الأبيات (من ١٨ - ٢١).

ثم نراه يعود إلى نفس المعنى فى سياق آخر من القصيدة فى الأبيات (من ٣٤ - ٣٧) وهو فى هذا العود يفصل المعنى، ويوضحه، ويستخرج منه أبعادًا جديدة، فالخط العام تكرار للمعنى الرئيس، ولكن التفاصيل فيها شيات جديدة ومذاق جديد وبعد جديد ويصبح المعنى المكرر حينئذ ذا جاذبية طريفة مؤثرة.

ولو كان ابن الرومى يعرف ضمن ما يعرف من المقاييس الفنية فكرة الوحدة العضوية فى بناء القصيدة لكان تشكيل البناء الفنى عنده أكثر اتساعًا وأكثر عمقًا وصعوبة، وأبعد تأثيرًا وعُجبًا، ولكن حسبه أنه ابن عصره بأنه متميز بأسلوبه وبإخلاصه للصدق مع نفسه ومع طريقته فى الإبداع.

٤ - البناء الفنى فى القصيدة:

واضح تمامًا أن الوحدة العضوية فى القصيدة منهارة لأنه يمكن تقديم بعض الأبيات أو تأخيرها دون خلل يذكر، بل كان الأوفق ضم الأبيات من ٢٥ - ٢٨ إلى الإبيات ١٤ - ١٧، لأنه من الأسس الفنية فى قانون الوحدة العضوية أن يستكمل الشاعر كل فكرة فى موضعها فلا يقطعها ثم يعود إليها مرة أخرى فى قصيدته. وجوهر قانون الوحدة العضوية يتلخص فى «وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التى يثيرها الموضوع وما يلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيبًا تتقدم به القصيدة شيئًا فشيئًا حتى تنتهى إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور على أن تكون أجزاءُ القصيدة كالبنية الحية لكل جزءٍ وظيفته فيها ويؤدى بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل فى التفكير والمشاعر»[1].

---

(١) النقد الأدبى 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 هى عاطفة الحزن على فقد ولده، ويمكن القول بأن القصيدة فيها وحدة نفسية وشعورية لأن ترديد الشاعر للفكرة أو الشعور فى أكثر من موقف (بمعنى القول فيه ثم الانقطاع عنه ثم العود إليه) يعكس بلبلة نفسه وفوران مشاعره وهياج عاطفته مما يجعل شفاءَ نفسه من الشعور أو الفكرة أو الإحساس لا يتوفر له بمجرد الإفضاء به مرة واحدة، ويبدو لى أن مرد ظاهرة التكرار أو العود إلى تناول المعنى هو تلك البساطة التى نلحظها فى أنفسنا عندما ننفعل بموضوع يؤلمنا بما فيه من مفارقة - غير متوقعة أو فاجعة قاسية - فنلجأ إلى اجترار الموقف من جوانبه المختلفة وتظل مشاعرنا وأفكارنا وأحاسيسنا تكرر أو تردد أفكارها وتصوراتها المختلفة، والإنسان يلجأ أو يضطر إلى ذلك الترديد لأن أعماقه لا تستريح حتى يتطهر من معاناته الأليمة، وهذا التكرار سبيل واضحة لإفضاء النفس بآلامها والحصول على التطهير منها، ومن ثم يجد الإنسان نفسه مشدودًا إلى اجترار مشاعره بطريقة التكرار[1]. مرد ذلك بساطة الطبع فى سلوكنا، ولكن الفنان لا يسمح له بهذه البساطة فى إبداعه الفنى، بل عليه أن يخرج عمله الفنى مستوفيًا لسمات الكمال الفنى التى من أهم أسسها الخضوع لقانون الوحدة العضوية لأن عمله إبداع على نسق جميل متكامل وليس تلقائى الطبع ولا عشوائى البناء والتخطيط، فالشاعر مفكر حتى فى ساع تلقيه الإلهام العبقرى، ومع ذلك فابن الرومى غير مؤاخذ بذلك فى ضوء مفاهيم عصره الفنية.

---

(١) انظر: كتابى الشعر الجاهلى ص ٢٠٦ - ٢٠٧ ط مكتبة الشباب.

المبحث الرابع
شاعر التأصيل للقيم الفنية فى الشعر العربى
أبو الطيب المتنبى
(٣٠٣ - ٣٥٤ هـ/٩٢٥ - ٩٦٤م)

أصله ونسبه :

هو أحمد بن الحسين بن الحسن بن عبد الصّمد الجُعْفى الكندى الكوفى، أو هو أحمد بن الحسين بن مرة بن عبد الجبّار الجُعْفى، أو هو أحمد بن محمد الحسين بن عبد الصمد الجُعْفى.[1]

أما فيما يتصل بكونه من كندة، فقد جاءَ فى إيضاح المشكل قال: «حدثنى ابن النجار ببغداد أن مولد المتنبى كان بالكوفة فى محلة تعرف بكندة بها ثلاثة آلاف بيت من بين روّاء ونساج»[2]

ومع وضوح القول بأن أبا الطيب كان من قبيلة كندة، ومن ثم قالوا بُدِئَ الشعر بكندة - يعنون امرأ القيس - وختم بكندة، يعنون المتنبى والرمادى، فإن بعض المعاصرين لأبى الطيب المتنبى من منافسيه كانوا ينكرون عليه ذلك. فقد روى أن أبا فراس الحمدانى قال لأبى الطيب فى مجلس سيف الدولة: «يادعىّ كندة»[3].

ويبدو لى أنه من الصعب المماراة فى أنه كندى النسب لسبب يسير هو

---

(١) المتنبى محمود محمد شاكر ١٣/١، وراجع الإحالات الواردة به، وانظر أيضاً: ذكرى أبى الطيب عبد الوهاب عزام ص٢٩ ط ٣ المعارف.

(٢) السابق ص٢٩.

(٣) السابق ص٢٩ بتصرف.

أن الكوفة عندما نزلها العرب منذ عهد الخليفة عمر بن الخطاب اختطت القبائلُ فيها منازلها، وكانت مسألة النسب مسألة حادة فى النظام الاجتماعى فى الكوفة، وقد سبق أن أسهبنا فى الحديث عن شخصية الكوفة ونظامها الاجتماعى عند الكلام عن أبى العتاهية[1].

وما دام أبو الطيب كان فى محلّة بالكوفة تعرف بكندة بها ثلاثة آلاف بيت فإنه من الواضح أن أصل هذه البيوت يرجع إلى كندة القبيلة، فإذا جاء فى نفس الرواية ما يدل على أنّ أهل هذه البيوت كانوا ما بين روّام ونساج، فإن ذلك يعنى أنهم لم يكونوا من سراة القوم بل من الطبقة العاملة المنتجة فى المجتمع.

وليس من السهل التسليم بذلك فأين سراة القوم وأشرافهم؟ وأين علماؤهم وشعراؤهم؟ وهم لاشك كثرة، إن مناقشة الرواية فى ذلك تدل على أن شانئى المتنبى تعمدوا الدس والتهوين فى الأخبار المتصله به[2]

وقد سبق أن وقفنا فى دراستنا لأبى العتاهية على أنّ مجتمع الكوفة كان مجتمعًا تتوزعه طبقات كثيرة تبدأ بالأوستقراطية العربية من ذوى المنزلة فى النسب والثراء والعلم والسبّق فى الإسلام إلى طبقة الأنباط التى كانت تعد أدنى الطبقات، وبينهما طبقات متعددة، وعرفنا أيضاً أن النسب كان ميراثًا اجتماعيًا حاداً عانى منه أبو العتاهية[3] وأيضاً كان مجتمع الكوفة يتمايز الناس فيه بالمنزلة الاجتماعية وليس من السهل فى سياق قراءة تاريخ العرب قبول تدنى أهل كنده.. وتاريخهم بين القبائل العربية حافل علىّ.

وفى ضوء الروايات التى تذهب إلى جعل الطبقة الاجتماعية لأبى الطيب المتنبى طبقة متدنية، يمكن القول بأن هذه الروايات كان لها صدى ضئيلٌ فى عصره؛ ومن ثمّ أحدثت بعض الآثار الهزيلة التى لم يفزع لها المتنبى

(١) راجع فى ذلك المتنبى للأستاذ محمود شاكر ١/١٥ - ١٧.

(٢) راجع ص ٢١٥ وما بعدها.

(٣) راجع الصفحات من ٢١٥ وما بعدها.

مما يدل على عدم صحتها - على لسان خصومه، روى الخطيب البغدادى عن أبى الحسن محمد بن يحيى العلوى الزيدى قال: «كان المتنبى وهو صبى ينزل فى جوارى بالكوفة وكان يعرف أبوه بعبدان السقاء[1]، يسقى لنا ولأهل المحلة...».

ولكن صحة هذه الرواية تسقط أمام كبرياء المتنبى واستعلائه الذى سنعرض له فيما بعد، ومع ذلك نرى الوزير المهلبى بالعراق يكره المتنبى لأنه لم يمدحه، فأغرى به الوزير بعض أعوانه فهجاه بقوله:

أىُّ فَضْلٍ لِشاعرٍ يَطْلُبُ الفَضْـ ... ـلَ مِنَ النَّاسِ بُكْرَةً وعشِيًا
عاشَ حينًا يبيعُ فى الكوفةِ الما ... ءَ وحينًا يبيعُ ماءَ المُحَيَّا[2]

والمتنبى نفسه كان يكتم نسبه، وسئل عن ذلك فقال: «إنى أنزل دائماً على قبائل العرب، وأحبُّ ألا يعرفونى، خيفة أن يكون لهم فى قومى ترة»[3]، وهذه القولة من المتنبى تدل على أمور فى مقدمتها ذكاؤه إذا كان راغبًا حقًّا فى كتمان نسبه، وثانيها أنه كان سيىء الظن بالناس، ومن ثم كان صادقاً مع نفسه فى أنه يخشى الثأر والترة، خاصة وأنه جاب البادية فى وقت مبكر، وكان بدوى الطبع والأخلاق.

وثالثها أنها قولة ترجُحُ نسبه فى العلويين ومن ثم كانت أوامر جدته له بكتمان نسبه. وكان هو فى هذا الكتمان يحيمى نفسه منهم حتى لا يكون مهدر الدم عندهم.

والمتنبى كان يتخطى مشكلة الكلام عن النسب بكبريائه وتعاليه، وكان

---

(١) يذهب أستاذنا محمود شاكر بعد مناقشة هذه الرواية إلى إسقاطها ٢١/١. ويذهب أيضا إلى أن اسم الرجل عبدان، ويرى أنه من الممكن أن يكون «عبدان السقاء هذا جده لأمه، وأم الذى تزوج أمه فواحد 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 المنبى عن حيثيات المتنبى للشيخ يوسف البديعى ص ٢٠ ط٢ المعارف تحقيق مصطفى السقا وآخرين. وانظر فى مناقشة ذلك وإسقاطه رأى الأستاذ شاكر ٢٢/١ وص ٢٧٢

يرى الفخر بالآباءِ للعاجزين بأنفسهم المتخلفين بمواهبهم وذواتهم، ويقول فى ذلك[1].

أَنَا ابنُ مَنْ بَعضُه يفُوقُ أَبا الـ ... ـباحِثِ والنَّجْلُ بعْضُ مَنْ نَجلَهْ
وإنما يَذْكُرُ الجُدُودَ لَهُمْ ... مَنْ نَفَرُوْه وأَنْفَدُوا حِيَلَهْ
فَخْراً لِعَضْبٍ أَرُوحُ مُشْتَمِلَهْ ... وسَمْهَرِيٍّ أَرُوحُ مُعْتَقِلَهْ
ولْيَفْخَرِ الفخْرُ إِذَا غَدوتُ بِهِ ... مُرْتَدِيًا خَيْرَهُ ومُنْتَعِلَهْ
أَنا الَّذى بيَّن الإِلٰهُ بِهِ الـ ... ـأَقْدارَ والمرءُ حيْثُما جَعَلَه
جَوْهَرَةٌ يَفْرَحُ الكِرَامُ بِها ... وغُصَّةٌ لا تُسِيغها السَّفِلَة
إِنَّ الكِذَاب الذى أُكَادُبُه ... أَهونُ عِنْدِى مِن الذَّى نَقَلَه
فَلاَ مُبَالٍ ولاَ مُداجٍ وَلاَ ... وَانٍ ولاَ عاجِزٌ ولاَ تُكَلَهْ
ودَارِعٍ سِفْتُهُ فَخَرَّ لَقًى ... فى المُلْتَقَى والعَجَاجِ والعَجَلَه
ومَسامِعٍ رُعْتُه بِقَافِيَةٍ ... يحارُ فيها المُنَقِّحُ القَوَلَه

هكذا يرى المتنبى أن بعض فضائله ومفاخره تفوق آباءَ وأجداد الباحثين عن نسبه المتعقبين لأمره، وهم كما يدل سياق التاريخ من شانئيه وحاسديه، أولئك الذين ورثوا مفاخر النسب والاحتماء به عن حسب الذات وفخارها، لأنهم أمام القهر فى الحياة والعجز فيها لا يجدون وسيلة للرد على من يقهرهم ويعلو عليهم سوى الاحتماءِ بالآباءِ والأجداد. أما المتنبى فحسبه أن ينتسب إلى بعض فضائله وقليلها يغنى عن الكثير. إنه ينتسب إلى البأس والشدة والجلاد، إن السيف الذى يشتمله يفتخر بالانتساب إليه، وكذلك الرمح يفتخر عندما يعتقله المتنبى فى حوزته، بل إن الفخر ليفخر إذا ارتداه المتنبى أو انتعله، إنه الرجل الذى أعلى به الله الأقدار والمقامات وتلك منزلته التى شاءها له وأنزله إياها.

والذين يخوضون فى أمر نسبه ومنزلته فى هذا النسب من باب الكيد له

(١) راجع قصيدته فى مدح أبى العشائر التى مطلعها : «لا تحسبوا رسمكم ولا طلله» الديوان ٣٨١/٣ البرقوقى

والحقد عليه هم أهون عنده من ذلك الأمر الذى يكيدون له به. إنه ذلك الفارس الذى يصدع المدججين بالدروع، لأنه بارع البلاء إذا حرك السيف أو هز الرمح، وهو من يروع المستمعين لقصائده ويعجز النقادُ والشعراءُ عن اللّحاق به والارتفاع إلى مستواه مهما كانوا من ذوى التنقيح والإبداع على حد قوله «يحار فيها المُنَقِّحُ القَوْله».

وهذا الاستعلاءُ الحاد الذى سنقف عليه فى شخصيته دفعه أيضًا إلى أن يقول فى رثاءِ جدته لأمه[1]:

ولو لم تكونى بنتَ أكرمِ والدٍ لكانَ أباكِ الضَّخْمَ كونُكِ لى أُمًا

والمسألة لا تقف عند فخر جدّته به بل الفخر به يشمل قومَه بأسرهم، فهو يقول[2]:

لاَبِقَوْمِى شَرُفْتُ بَلْ شَرُفُوا بِى وَبِنَفْسِى فَخَرْتُ لاَ بِجُدُودِى
وبِهِمْ فَخْرُ كُلِّ مَنْ نَطَقَ الضَّا دَ وَعَوْذُ الجَانِى، وَغَوْثُ الطَّرِيدِ

وقضية نسب المتنبى خاض فيها الباحثون والدارسون، وقد تصدى لها أستاذنا الدكتور طه حسين وأطال فيها الحديث والمحاورة. ورأيه توضحه عبارته التى تقول:[3] ونحن إذا انتهينا إلى قرارة الأشياء لا نكاد نشك فى أن المتنبى قد كان عربيا، ولكن بشرط أن نفهم من لفظ العربى معنى أوسع وأعمق وأصدق مما كان يفهمه النسّابون فى العصور الأولى، ومما يفهمه المقلدون من الأدباء فى العصر الحديث».

ويذهب شيخنا العلامة الأستاذ محمود محمد شاكر إلى ما يريح القلب ويطمئن الخواطر فى بحثه القيم الموثق[4] إلى ترجيح نسب أبى الطيب المتنبى

---

(١) الديوان ٤/٢٢٦ وهى من عيون شعره لفرط صدقه وفرط لأمه فيه

(٢) الديوان ٢/٤٦.

(٣) مع المتنبى ص١٨ - ١٩ ط ١١ المعارف.

(٤) المتنبى الشعر الأول والثانى ط المدنى القاهرة

فى العلويين حيث يقول: «وأنا لا أرى بأساً من ترجيح الظن بأن المتنبى من أبناء العلويين فإن هذا يفسِّر كل غموض فى حياة الرجل، وفيما روى عن نسبه من الملفَّقات، وحسبى هنا أن أمرّ بك مرًّا على مواضع بعينها، لترى رأيك، وفقك الله، فيما أردنا من القول به، فإن رأيت حجتنا ساقطة فأسقطها، ولا تؤاخذنا بما ظلمنا، فإن رجَّحتَ ما نقول به... فأنْ نَدْعُوَ النَّاسَ لآبائِهم أقْسَطُ عِنْد الله»[1].

ويضيف أستاذنا الأستاذ محمود شاكر بُعدًا جديدًا فى مسألة نسبه العلوى، حيث يوضح لنا أن والد المتنبى كان رجلًا من كبار العلويين وهو (الحسن) أيضًا ولكنه غير (الحسين بن عيدان السقاء) الذى سبق الحديث عنه ثم يقول: «ولأمر ما أُريد هذا الرجل العلوى على طلاق امرأته وفراقها، وحمله العلويون على ذلك ففارقها وطلقها، فرجعت إلى أُمِّها بجنينها أو طفلها، وحزنت حزنًا أهلكها، فاستلَّها الموت وذهب بها، وبقى الطفل فكفلته جدَّتُه وتعهدت به، وقامت بأمره، حتى بلغ مَبْلَغ الفتيان، ودلته على الطريق بعد أن صرّحت له بحقيقة أمره، وصحيح نسبته، وكان من حَزْمها أن حذَّرت الفتى عواقب التصريح بأمر نسبه وأخذتِ عليه المواثيق والعهود، بحبها له وحبه لها، وأنه إن فعل كان فى ذلك هلاكها وهلاكه، فبقى على ذلك متململًا حتى كان من أمره ما كان من ادّعائه العلوية بالشام، فقبض عليه، فاضطر إلى الإخلاد والتسليم، وحرص على أن يطيع أمر جدته، بعد أن علم حَزْمها وصوابَ رأيها. وإخلاصَها له المشورَة، محْضَها له النصيحة[2]» وكل هذا يدلنا على أن نسب المتنبى كان يمثل مشكلة اجتماعية على التفسير الذى أدلينا به فى أول الحديث والذى ترويه لنا المراجع القديمة وتبعها كثير من الدراسات الحديثة ويمثل مشكلة سياسية عقائدية على التفسير الذى قدمه لنا الأستاذ محمود محمد شاكر، وهو الأصح والأولى من كل وجه آخر عندنا.

---

(١) السابق ص ٤٥.

(٢) المتنبى الجزء الأول ص٤٥-٤٦.

ومن أى النواحى أتيت القضية فهى تمثل فى نهاية الأمر مشكنة عاشها المتنبى وحسم أمره فيها بفرط جبروته واستعلائه الذى يُعدّ مفتاح الفهم لشخصيته. والذى لا يستقيم معه للحظة أن يكون وضيع النسب مُتَدنّى 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 المتربصين به. أليس هو القائل لسيف الدولة: «كم تطلبون لنا عيبًا فيعجزكم..»[1]

وينبغى أن نتوقف قليلًا للحديث عن هذه الجدة العظيمة فى حياة المتنبى التى كانت أمًا 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 حببت إليه الكثير من الفضائل التى يعظم بها الرجال وواضح، فى سيرة المتنبى أنه خرج من الكوفة بسبب أزمات حادة بينه وبين مشيخة العلويين[2]، 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 وأنّ 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 البنيان المهدّم الضعيف، فانقض بعضه على بعض فماتت رحمة الله عليها، وأثابها بما صبرت»[3].

وقد رثاها المتنبى رثاءً يهتاجه الألم وتعتصره 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 بالنُّذُر، ودلالة هذا الرثاء إذا تجاوزنا المعانى التى ساقها الشاعر، وإشاراتها المنوعة، أن هذه الجدة كانت تملأ عليه أقطار نفسه، علمًا بأن شخصية المتنبى فى استعلائها وتفردها بذاتها لا يناسبها مثل هذا الموقف إلا أن تكون عواطفه نحوها أصلاً من أصول شخصيته، ولعلها بعظمة عطائها لها وتوافق خلائقها القوية مع خلائقه، وتناسب آرائها مع قوة شخصيته وشدة طماحه كانت تقع من نفسه هذا المرقع الحبيب الجليل، وتلك أبيات من هذه المرثية الرائعة[1] :

أَلَا لَا أَرَى الأَحْدَاثَ حَمْدًا وَلَاذَمًّا ... فما بَطْشُها جَهْلاً ولا كَفُّها حِلْما
لَكِ اللهُ مِنْ مَفْجُوعَةٍ بِحَبِيبِهَا ... قَتِيلَةِ شَوقٍ غيرِ مُلْحِقِها وَصْمَا
أَحِنُّ إلى الكَأْسِ الَّتى شَرِبَتْ بِهَا ... وأَهْوَى لِمَثْوَاهَا التُّرابَ وَمَاضَمَّا
بَكيتُ عليْهَا خِيفَةً فى حَيَاتِها ... وذاقَ كِلَانَا ثُكْلَ صَاحِبِهِ قِدْما
أَتَاهَا كِتَابِى بَعْدَ يَأْسٍ وَتَرْحَةٍ ... فَمَاتَتْ سُرُورًا بى فَمُتُّ بِهَا غَمَّا

والقصيدة من روائع المتنبى فى صدق عواطفه وحدة ناجعته وقوة شخصيته وإصراره على الجلاد والنيل من خصومه.

شخصية المتنبى :

إن مفتاح الفهم لأدب هذا الرجل، وتاريخه كله مرتبط أوثق الارتباط بالوقوف على ملامح شخصيته وعناصر تكوينها، وطبيعتها الخاصة بها التى بلغت حد الإسراف والشذوذ فى الخروج على المألوف والتشدد فى حبِّ الذات والارتفاع بها إلى قمة المعالى التى يرى نفسه جديرًا بها.

وليس من الصواب أن يتجه دارس فى مثل هذا البحث من الدرس الأدبى لتطور الشعر العباسى على يد زعماته الكبار - إلى الاستفاضة والتقصى فى تاريخ المتنبى وأخباره، وعرض وجوه الرأى حول كل ما ينسب إليه أو يعرف به، فقد حظى المتنبى دون شعراء العربية بقسط وافر من الدراسات

(١) راجع القصيدة بديوان المتنبى بشرح البرقوقى ٤/٢٢٦ ط الكتاب العربى بيروت.

التى تخلصت له ووقفت نفسها عليه لدى القدماء والمحدثين على سواء، ولذا فإن الأخذ منها مهما بلغ شأنه فهو قاصر، وتكرار لا قيمة له، وإنما الشأن أن نمضى إلى أمور تصعنا مع الرجل فى الهدف الذى قصدنا إليه، ولن يمنعنا 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 نحدد 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 تسع سنوات ويقول الأستاذ العقاد عن أبى العلاء «فهو أحق أن يتثبت من صدق الخبر لو كان إلى التثبت منه سبيل»[1].

ولكن الأستاذ العقاد يوضح رأيه هو صراحة فيقول: «غير أنى والحق يقال لا أستبعد دعوى النبوة على المتنبى، ولا أجدها غريبة منه، ولو أنها ثبتت عليه لما رأيت فى ذلك ما يدعو إلى شىء من دهشة أو غرابة... ولكننى ظننت ذلك الظن لأن نشأة المتنبى وحالة عصره، وشعره وجملة ترجمته كلها مما يوسع العذر للمشتبه، ويوائم مقتضيات الدعوى التى نسبت إليه»[2].

ثم يوضح ذلك بأن المتنبى نشأ بالكوفة، وهى مقر الشيعة ومباءة

(١) انظر كتاب العقاد: مطالعات فى الكتب والحياة ص٨ المطبعة التجارية.

(٢) السابق: ص١١٨ - 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 أعوامًا، ثم أغاروا على مكة، ونقلوا الحجر الأسود من الكعبة إلى هَجَر، وألقوا جثث القتلى فى بئر زمزم، فهم طغام لا أخلاق لهم، والعجيب أنهم كانوا يعلنون الإسلام، ويدّعون أن روح الله، وأرواح أنبيائه تحلّ فى أئمتهم، ويعتقدون بعودة إمامهم الغائب المهدى، وادعى بعض رؤسائهم عند موته أنه عزم على النُّقْلة وأنه بعَثَ من قبلُ: موسى، وعيسى، ومحمدًا، وأنه لا بد له أن يبعث غيرهم.

ويرى الأستاذ العقاد أنه فى مثل هذا الجو الفاسد يهون على المتنبى «دعوة النبوة إذا حدثته نفسه بهذا المطمع، فإذا صح أنه جهر بهذه الدعوى وأنه مع ذلك كان ينتسب إلى على رضى الله عنه فلا تناقض فى الأمر فربما ادعى أنه الإمام الذى ينتظره القرامطة، وطائفة من الشيعة الإمامية، وتحلّ روح الله وأرواح أنبيائه فيه»[1].

ويضيف الأستاذ العقاد أنواعًا من الأدلة يستأنس بها لوجهة نظره، وهى تدور حول أن المتنبى لم يكن يصلى، ولا يصوم ، ولا يؤدى الزكاة، ولا يقرأ القرآن - بالطبع متعبدًا لأنه لا بد أنه قرأه فى تعلمه ودراساته، وكيف لأديب عربى ألا يقرأ القرآن - وهو بالجملة لم يكن متورعًا، وهو صاحب مطامع دنيوية واسعة، وترى فى شعره عدم توقيره للأنبياء، حتى إنه كان يقرن نفسه بهم من ذلك قوله:[2]

مَا مُقَامِى بِأَرضِ نَخْلَةَ إِلَّا كَمُقَامِ المسيح بَيْنَ الْيَهُودِ

وكما فى قوله فى القصيدة نفسها:

أَنَا فى أُمَّةٍ - تَدَارَكَهَا اللهُ م غَرِيبٌ كَصَالِحٍ فى ثَمُودِ

---

(١) مطالعات ص ١٢٠.

(٢) الديوان: ٤٤/٢، ٤٨ البرقوقى.

ولعل الأفدح من ذلك عندى قوله فى مدح سيف الدولة :

إن كان مِثْلُكَ كَانَ أَوْ هُوَ كَائِنٌ فَبِرِئْتُ حِينَئِذٍ مِنَ الإِسْلَامِ[1]

وكقوله فى بدر بن عمار :

لَوْ كَانَ لفظُك فِيهِمُ ما أُنْزِلَ القُرْ آنَ والتَّوْراةَ والإِنْجِيلا[2]

ويضيف الأستاذ العقاد إلى أدلته التى يستأنس بها : أن المتنبى نظر فى كتب الفلاسفة واستعرض بعض آرائهم وشكوكهم، وأكبر الشواهد على ذلك أن عصره عصر الفارابى الذى لقب بالمعلِّم الثانى لكثرة ما لخص وشرح من كتب أرسطو وأفلاطون.

ثم يقول الأستاذ العقاد فى سياق الأدلة «ولا ننسى غيظ المتنبى ممن كان يذكر له دعوى النبوة وسكوته على الخوض فى هذا الحديث ورغبته فى دفن الخبر ونسيانه، فربما كان ذلك كأقوى ما تقدم فى تعزيز الشبهة عليه»[3].

وينتهى الرأى عند الأستاذ العقاد بوضوح إلى ترجيح أنه ادعى النبوة. إلا فكيف استطاع أن يحرك «بنى كلب» إلى الفتنة ويظفر منهم بطاعته بغير الشعوذة والحيلة الدينية.

ويبدو لى أنه مع التسليم بكل هذه الأدلة وتلك الملابسات فإنها لا تنهض إلا إلى القول بأن المتنبى رجل له طموح مسرف وطمع شديد فى عصر عصفت به الفتن، وتُوجر فيه بالعقائد، وزُيِّفَت النحل، وافتُرِى فيه على محجة الإسلام البيِّنة البيضاء، وفى بيئة الكوفة إفراخ قديم لدعوات هدّامة وبين أبى الطيب المتنبى والشيعة ثأر النسب، وظهر القرامطة الشيعة الجدد قوة غالبة، وفى أخبار أبى العتاهية أنه تقرمط 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.

علويته - ويتّقى به الغزاة السفاحين الجدد.

ولعله أمام دعاوى شيوخ القرامطة وأئمتهم ادّعى شيئًا 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 فارسًا شهمًا مغامرًا 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 البدوى كانت تستهويهم وتؤثر فيهم العقائد السرية.

فملابسات التاريخ تسمح بحدوث كل ما حدث دون أن تُعبِّد الطريق أمام دعوى النبوة بالنسبة للمتنبى، وإنما أقصى ما يقال: ادّعاء منزلة أو درجة من درجات الإمامة على نحو ما يصح به الإدعاء فى صفوف الشيعة العلوية.

وأما سكوت المتنبى أمام هذه الدعوى عندما يُرمى بها من أعدائه وخصومه فلباب الحكمة فى ذلك الأمر أن يسكت، وأن يُفوِّت عليهم غرضَهم من الإثارة عليه، لأنهم بما يملكون من الكراهية له والحقد عليه جديرون بتزوير الأدلة وتوثيقها بالشهود الكَذَبَة والحوادث الملفقة، ولا شك أن تجارب المتنبى فى حربهم له منذ أُخرج من الكوفة وصُدَّ عنها قد علمته أن الحكمة تقتضى أن يُفوِّت هذا الأمر الذى لا يملك ردّهم عنه، وفيما يبدو من وقائع سيرته وجملة أخباره أنه كان يتحدى فى الأمور التى لا يملك غيرهُ فيها أن يجرده من كل أسلحته أو الأمور التى لا يملك غيرهُ فيها أن يغلبه فيها بمكيدة - سهلة رخيصة - بل بمواجهة يملك هو نصفها الآخر على الأقل، وهذه الفرية عندما يُحارَبُ بها يجد نفسه أمام أمر لا يملك فيه مواجهة الردّ والدفاع خاصة وأن سلوكه الدينى لا يسعفه ببينّة.

ونحن فى كل ذلك لا نُكذِّبُ خبر ادعاء أعدائه النبوة عليه فهذه كانت أبرع أسلحتهم فى النيل منه والكيد له، ولكن الواضح لى أنه ما كان لرجل يعيش عصر الفتن أن يلقى بنفسه فى أتون نيران المسلمين الذين عاشوا أحقابًا

طوالاً يقتلون بتهمة الزندقة الكثير من خصومهم حقًا كان ذلك أم باطلاً، فقد وضح ذلك بالدارسة كما رأينا فى الحديث عن بشار ومقتله، وكما أشرت فى غير موضع للاستشهاد بتاريخ ابن المقفع[1].

فإذا ذهبنا بعد ذلك نستطلع خبر نبوته كما جمعها وحققها عالم حجة ثبت هو الأستاذ محمود محمد شاكر، فإنه عرض كل الروايات التى وردت وتَذْكُر خبر نبوته ثم تصدى لها فأسقطها جميعًا بالمناقشة المقنعة[2].

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 تمامًا أنّ وراءَ الاتهام أعداءَه من العلويين وغيرهم ممن جمعت بينهم كراهيتهم للرجل، ونحن نطمئن تمامًا إلى ما ذهب إليه الأستاذ محمود محمد شاكر من الشك فى أصل هذه الأخبار ورفضها.

وأما سجن أبى الطيب فلا شك عندى فى أن وراءَه أسبابًا سياسية تتصل بأمير حمص الذى سجنه لمدة عامين[3]، لأن مثل أبى الطيب لا بد أن تقلّم أظفاره حتى لا يكون خطرًا على الأمارات والولايات ومشهور فى 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 «كافورًا» بمصر وغضب منه إلا بسبب من طمعه فى الولاية وعدم وصوله إليها

وأما أن يسجن ويقال هذا لادعائه النبوة، فتلك فى تصورى هى أساس الفرية ضده ودليلُها، لأن هذا الأسلوب كان الوسيلة المثلى لدى الخلفاء

---

(١) انظر فى الحديث عن بشار ص من هذا الكتاب وانظر عن ابن المقفع دراستى بالهلال سبتمبر ١٩٧٣.

(٢) المتنبى ص ٧٧ - ٩٢.

(٣) راجع الدراسة القيمة للأستاذ محمود شاكر فى أسباب سجنه وعلاقة ذلك بعلويته : المتنبى ص ٩٢ وما بعدها. السفر الأول

والولاة فى التخلص من خصومهم السياسيين أو الذين يشكلون خطرًا سياسيًا عليهم، وأبرع الأدلة فى ذلك مقتل عبد الله ابن المقفع لأنه كان صاحب رأى وفكر فى إدارة الدولة وأسلوب الحكم[1].

فإذا وصلنا إلى هذه النقطة من درس دعوى نبوته وردّها أمكن القول بأن هذه التهمة التى لا بد أنها لاحقته فى حياته من أقوى الأدلة على فهم نوازع شخصيته وعلى حد قول الأستاذ العقاد: «ولئن كانت باطلة لا أساس لها، ولا نار لدخانها ليكونن الذى رماه بها من شياطين المفترين الذين يعرفون كيف يتخيرون التهم لأربابها ويحركون الأقاويل على قدر لابسيها، وما كان هؤلاء قليلين فى ذلك العصر المضطرب الخبيث الذى صار فيه نشر الدعوة فنًا والتقول على الخصوم سلاحًا مدربًا»[2].

ولب الدلالة عندى فى هذا الإتهام الذى رمى به أنه كان رجلاً خطرًا له مغامرات وعداوات باهظة، وأنه أخذ من قبل عداواته بتهمة تطابق شخصيته أعدل المطابقة مع الغلو فيها والتلفيق فى عناصرها، فذلك كان عصر المبالغة فى التهم والإيغال فى الكيد مهما بدت عناصر المفارقة فيه، لأن لهم من كيدهم وتقوّلهم ما أصبح فنًا وسلاحًا مُدَربًا.

وبعد الانتهاء إلى هذه النتيجة، هناك تتمة لا بد من الوقوف عندها، وهى أنه يمكن التسليم ابتداء بأن هذه التهمة كان من آثارها إطلاق هذا اللقب عليه، ولو كان للتهمة ظل من الحقيقة لكان ردّ الفعل المنطقى أن يكره أبو الطيب لقب المتنبى ولا يرتاح إليه، ولكن الواضح أنه صار يذكر به وهو لم ينكره، وهنا أجدنى مستريحًا ومقتنعًا بما ذكره الأستاذ محمود شاكر فى تعليل هذه التسمية لشاعرنا إذ يقول: «وعندنا أن أبا الطيب لمّا عاد من الكوفة سنة ٣٢٦، واتّصل سببه ببدر بن عمار ولزمه، وعلا عنده وأصاب كرامةً لم يُصِبْ مثلها من قبل، فناوشه الشعراءُ إذ خافوه على أرزاقهم،

(١) راجع بحثى عنه الهلال سنة ١٩٧٣ (الرجل الأسلوب).

(٢) مطالعات ص ١١٩.

وطفقوا ينتقصون الرجل، ويطلبون له العيوبَ، وأغراهم بذلك ما وَجَدُوا من تَرَفُّعه عن مجالس لهوهم، وانصرافه عن الهزل الذى يكوَنون فيه، وظَنُّوا به الكثير فأخذوا يذكرون شعره ويتنادرون به، فلمَّا وقعوا على كثرة دَوَرَانِ أسماءِ الأنبياءِ فى هذا الشعر وتشبيهه نَفْسَه بهم، وما هو فيه من التعفُّف والتورع، أرادوا له لقبًا يَنْبِزُونَه به، فلَقَّبوه (المتنبى) يريدون المتشبه بالأنبياء، وأخذوا يَذْكرُونه بهذا الاسم، ويتداولونه بينهم. ثم استفاضت شهرته به لمَّا اتصل بأبى العشائر سنة ٣٣٦، وصار لا يذكر إلَّا به، بل لعلَّه سرَّهُ هذا اللقب فلم ينكره... وتلقيبه بالمتنبى كان بعد سنة ٣٢٥... وبذلك ينتفى أن يكون قد حبس من أجل دعوة النبوَّة»[1].

والسؤال الآن هل تطامن الرجل بعد هذا الدرس القاسى أم سار فى طريق القوة والعنف والتصدى بالتطاول والغلب؟ إن فى سماته الغالبة ما يوضح ذلك تمامًا دون لبس أو غموض.

أبرز السمات فى خلائقه ونوازع طبعه:

أول ما يطالع القارئ فى هذه الشخصية من مجرد قراءة شعرها فضلاً عن تتبع سيرتها: صفةُ القوة والاستعلاء وفرط الإعجاب بالنفس والغرور بها. فهو يقول مثلاً[2]:

إن أكُنْ مُعْجَبًا فَعُجْبُ عَجِيبٍ ... لَمْ يَجِدْ فوقَ نَفْسِهِ مِنْ مَزِيد

ومن فرط إحساسه بالقوة وتصديه للمغامرة يقول[3]:

فارْمِ بِى مَا أَرَدْتَ مِنِّى فَإِنِّى ... أَسَدُ ٱلْقَلْبِ آدَمِىُّ الرُّوَاء
وفُؤَادِى مِن المُلُوكِ وإِنْ كَا ... نَ لِسَانِى يُرى من الشعراء

(١) المتنبى الأستاذ محمود شاكر ١١٥/١ - ١١٦.
(٢) الديوان ٤٧/٢ البرقوقى.
(٣) الديوان ١٥٩/١ البرقوقى.

ويستعلى بقومه وإن كان الأصل عنده أن قومه به يرتفعون كما سبق الحديث عن ذلك فى نسبه وأصله، ولكن فى شعره ما يوضح استعلاءَه بقومه :

وإنّى لَمِنْ قَوْمٍ كأنَّ نُفوسنَا بها أَنَفٌ أنْ تَسكُن اللّحم والعظْما[1]

وفى هذا أشمُّ رائحة التعليل لما يملأ ذاته من همّة وعزم، وهكذا يصبح الفخر بقومه غير خارج على الأصل العام فى افتخاره بنفسه.

وهو يتطاول فى إيمانه بنفسه وغروره بها على الزمن وأفاعيله، فيقول[2] :

وَفى الجسْمِ نَفْسٌ لاَ تَشيبُ بِشَيْبه وَلو أنَّ مَا فى الْوَجْهِ مِنْهُ جِرَابُ
يُغَيِّرُ مِنّى الدَّهْرُ مَا شَاءَ غَيرَهَا وأَبْلُغُ أَقْصَى الْعمرِ وَهْىَ كَعَابُ
وإنّى لَنَجْمٌ يَهْتَدِى بِىَ صُحْبَتى إذَا حَالَ مِنْ دُونِ النُّجُومِ سَحَابُ

ومن الخصائص العامة فى بنى البشر الحنين إلى الأوطان والركون إليها حتى وإن لاقى المرءُ فيها أيامًا لا تسره. لكن المتنبى لا يفزع ولا يألم أن يفارق وطنه إذا نبا به فيه المقام، ولا يهمه أن يجد فى أسفاره الشاقة ما يركبه، ففى طاقته السير على الأقدام وملاقاة أهوال الطبيعة التى لا تطاق والقدرة على تخطيها يقول :[3].

غَنِىٌّ عَنِ الأَوْطَانِ لا يَسْتَفِزُّنِى إلى بَلَدٍ سَافَرْتُ عَنْهُ إيَابُ
وَعَنْ ذَمَلاَنِ الْعِيسِ إنْ سَامَحتْ بِهِ وإلاَّ فَفِى أَكْوَارِهِنَّ عُقَابُ

إن شأنه أن تلذّ له المغامرة وأن يستخف بالنصب والعناء وأن يهجم على المصاعب والمخاطر ولو كانت تقذفه بها يد الطبيعة العاتية يقول :[4]

ذَرَانِى والْفَلاَةَ بِلاَ دَليلٍ وَوَجْهِى والْهَجِيرَ بِلاَ لِثَامِ

(١) الديوان ٢/٢٣٥ البرقوقى.
(٢) الديوان ١/٣١٦ البرقوقى.
(٣) الديوان ١/٣١٦، ٣١٧ البرقوقى.
(٤) الديوان ٤/٢٧٣ البرقوقى.

فَإِنِّى أَسْتَرِيحُ بِذى وَهَذَا وَأَتْعَبُ بِالإِنَاخَةِ وَالْمُقَامِ

وهو لا يبالى لأن مطالبه ضخمة وآماله عراض ومراده جليل، وهو لعظم إحساسه بذات نفسه يعرف جيداً أنه وحيد من الخلان إذ مَنْ يناميه فى طِلابِه المعالى والمخاطر يقول:[1].

أَهُمُّ بِشَىءٍ وَاللَّيَالِى كَأَنَّهَا تُطَارِدُنِى عَنْ كَوْنِهِ وَأُطَارِدُ
وَحِيدٌ مِنَ الخِلَّانِ فِى كُلِّ بَلْدَةٍ إِذَا عَظُمَ المَطْلُوبُ قَلَّ المُسَاعِدُ

وكان فى أعماقه إحساس بفرط قوة وثقة يشعر معها بقدرته على التحدى للجميع وأنه يستطيع أن يَعْتُوَ ويسطو على العاتين أو على حد قوله «عَتُوتُ على من عتا» وهو يستطيل فى ذلك على كل المقامات والقوى بما فيها الملوك وعتاة الجبابرة. يقول[2].

لِتَعْلَمُ مِصْرُ وَمَنْ بِالْعِرَاقِ وَمَنْ بِالْعواصِمِ أَنِّى الْفَتَى
وَأَنِّى وَفَيْتُ وَأَنِّى أَبَيْتُ وَأَنِّى عَتُوتُ عَلَى مَنْ عَتَا

وإنه يرى الراحة مرضًا وسقماً، ويرى طبيبه مخطئًا إذا شخص داءهَ بغير ذلك حيث يقول:[3].

يَقُولُ لِىَ الطَّبِيبُ أَكَلْتَ شَيْئًا وداؤُك فى شَرَابِكَ والطَّعَامِ
وَمَا فِى طِبِّهِ أَنِّى جَوَادٌ أَضَرَّ بجِسْمِهِ طُولُ الْجِمَامِ

ويبلغ من جلاده وشموخه أنه يستهين بالسجن وهو فى أعماقه فيقول وقد أهدى إليه سجانه أبو دُلَف هدية:[4]

أَهْوِنْ بِطُولِ الثَّوَاءِ والتَّلَفِ والسِّجْنِ والْقَيْدِ يَا أَبَا دُلَفِ
غَيْرَ اخْتِيَارٍ قَبِلْتُ بِرَّكَ بِى والْجُوعُ يُرْضِى الأَسُودَ بِالْجِيَفِ

(١) الديوان ٣٩٢/١ - ٣٩٣ البرقوقى.
(٢) الديوان ١٦٥/١ البرقوقى.
(٣) الديوان ٢٧٩/٤ البرقوقى.
(٤) الديوان ٢٣/٣ - ٢٤ البرقوقى.

كُنْ أَيُّها السِّجْنُ كَيْفَ شِئْتَ فَقَدْ وَطَّنْتُ لِلْمَوْتِ نَفْسَ مُعْتَرِفِ
لَوْ كَانَ سُكْنَايَ فِيكَ مَنْقَصَةً لَمْ يَكُنِ الدُّرُّ سَاكِنَ الصَّدَفِ

وهذه الشخصية التى تحسّ ضخامة ذاتها ترى نفسها فوق الجميع. فنراه يقول :[1]

أَيَّ مَحَلٍّ أَرْتَقِي أَيَّ عَظِيمٍ أَتَّقِي
وَكُلُّ مَا قَدْ خَلَقَ اللـ ـهُ وَمَا لَمْ يَخْلُقِ
مُحْتَقَرٌ فِي هِمَّتِي كَشَعْرَةٍ فِي مَفْرِقِي

بل إنه ليوشك أن يستبد به جنون العظمة. إذ نراه يقول :

أَمِطْ عَنْكَ تَشْبِيهِي بِمَا وكَأَنَّهُ فَمَا أَحَدٌ فَوْقِي وَلَا أَحَدٌ مِثْلِي

وهو لا يقبل الدنيّة ولا يتصور غير العزة والرفعة :

فَلَا عَبَرَتْ بِي سَاعَةٌ لا تُعِزُّنِي وَلَا صَحِبَتْنِي مُهْجَةٌ تَقْبَلُ الظُّلْمَا[2]

ومن ثم فهو يستصغر القانعين والضعفاء، ويرى نفسه خَلْقًا آخر من البشر لا تقف رغائبه وطماحه عند حد. يقول[3] :

وَفِي النَّاسِ مَنْ يَرْضَى بِمَيْسُورِ عَيْشِهِ وَمَرْكُوبُهُ رِجْلَاهُ والثَّوبُ جِلْدُهُ
ولكنَّ قَلْبًا بَيْنَ جَنْبَيَّ مَا لَهُ مَدًى يَنْتَهِي بِي فِي مُرادٍ أَحُدُّهُ

ويقول أيضًا[4] :

لَيْسَ التَّعَلُّلُ بِالآمالِ مِنْ أَرَبِي وَلَا الْقَنَاعَةُ بِالإِقْلَالِ مِنْ شِيَمِي

وهناك زاوية أُخرى فى 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] :

إن هَـذَا الشِّـعْرَ فى الشِّـعرِ مَلَكْ سَارَ فَهْـوَ الشَّـمْسُ والـدُّنْيَا فَلَكْ

بل يرى نفسه فوق الشعراء مذكان الشعر فيقول هذا القول العجيب[٢] :

لاتَجْسُرُ الفُصَحَاءُ تُنْشِدُ هَهُنَا بَيْتًا ولـكنِّى الهِـزَبْرُ البَـاسِلِ
مَـانَالَ أَهـلُ الجَـاهِلِيَّةِ كُلُّهـم شِعْرِى ولا سَمِعَتْ بِسِحْرِىَ بَـابِلِ

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 رَجعتُ وأَقْـلامِى قـوَائِلُ لِـىْ المَجْدُ للسيْفِ لَيْس المَجْـدُ لِلْقَلَـمِ
اكْتُبْ بنا أَبـدًا بَعْـدَ الـكتابِ بـه فَـإِنَّما نَحْـنُ لِـلأَسْيَافِ كالْخَـدَمِ

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] :

إِلَـى كَمْ ذَا التَّخَلُّفُ والتَّـوَانِى وَكَمْ هَـذا التَّمَـادِى فى التَّمَـادِى
وشُغْلُ النَّفْسِ عَنْ طَلَبِ الْمَعَـالِى بِبَيْعِ الشِّـعْرِ فِى سُـوقِ الْـكَسَادِ
ومـا مَـاضِى الشَّـبَابِ بِمُسْـتَرَدٍ وَلَا يَـومٌ يَمُـرُّ بِمُسْـتَعَادِ

وهو يرى أنه جدير بالملك، وإن كان قد حشر فى زمرة الشعراء يقول[٥] :

وفُـؤَادِى مِـنَ الْمُلُـوكِ وإن كَا نَ لِسَـانِى يُـرَى مِـنَ الشُّـعَرَاءِ

ولو أنصف المتنبى 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 فى التاريخ وطوته السنون بغير ذكر وشأن أو بذكر هو العار والخيبة، ولكن المتنبى صار بشعره مخلدًا يفوق فى تاريخه وحفاوة الدنيا به - لا سيما فى اللسان العربى - العديد من الأمراء والملوك وللأستاذ العقاد فى هذه النقطة تحليل فوق الإعجاب بمقام ومقال يقول[1] :

« والحقيقة أن المتنبى جهل نفسه، ولم يكن صادق النظرة فى أمله فأضله الأمل الكاذب عن كنه قدرته وطبيعة عظمته، وأحسّ من نفسه السمو والنبالة فظن أن السمو لا يكون إلا بين المواكب والمقانب وأن النبالة لا تصح إلا لذى تاج وصولجان وعرش وإيوان، وسيف يضرب الأعناق، ورمح يرتوى بالدماء، وقد كان الحال كذلك فى عصره، وكان هذا مقياس المجد الذى لا مقياس غيره... وظل يسعى طول حياته إلى شىء وأراد الله به شيئاً آخر فأحسن الله إليه من حيث أراد هو أن يسىء إلى نفسه، وفرح محبوه بعد موته من حيث شمت به الأعداء فى حياته، فهو اليوم أظفر ما يكون خائبًا وأخيب ما يكون ظافرًا ليس بملك ولا أمير ولا قائد ولا صاحب جاه ولكنه فخر العرب وترجمان حكمتهم، والرجل الفرد الذى نظم فى ديوان واحد ما نثرته الحياة فى سائر دواوين التجارب والحياة والعظات فكان كلامها كلامه، وحقائقها حقائقه، وساغ له أن يحتجن لنفسه ما هو من حصة الناس جميعًا أو حصة العرب من تجارب الحياة ووقائع الأيام - إن استكثرنا نصيب الإنسانية كلها على رجل واحد - فأى كلام أمير من الأمراء أو عاهل مِنَ العواهل كانت له هذه الرعاية والصيانة، وأى كملة مسموعة تتخطى الأيام والقرون وتسمع من وراء القصر والقبر كما تسمع كلمات المتنبى، صاحب هذه البضاعة الكاسدة، وذلك الطامع الذى كان يعد قنوعه بتجارة الكلام وعكوفه على قرض الشعر تخلفًا وتوانيًا ؟ ! هذا هو الفخر الذى ضل عنه المتنبى واستصغره، ولو عاد اليوم ليختار حظه من الدنيا لما لام نفسه على

(١) مطالعات ص ١٢٥ - ١٢٦.

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 المتنبى بشهرة واسعة فى عصره ثم لقى عناية من الباحثين والدارسين بعد رحيله لم يلقها شاعر قبله أو بعده فى تراث العربية إلى اليوم، إلى مدى تصبح معه الإحاطة بكل ما كتب عند قديمًا وحديثًا أمرًا شاقًا للغاية.

وحسبه أن أبا العلاء كان يعظمه ويجله، فشرح ديوانه وسماه معجز أحمد[٢]. «وقيل كان أبو العلاء المعرى إذا ذكر الشعراء يقول: قال أبو نواس كذا، قال البحترى كذا، قال أبو تمام كذا فإذا أراد المتنبى قال: قال الشاعر كذا تعظيمًا له»[٣].

ويقول عنه ابن رشيق فى كتابه العمدة: «ثم جاء المتنبى فملأ لدنيا وشغل الناس»[٤].

وتلك الشهرة المستفيضة وراءها أمران: شخصيته المتميزة التى لم نجدها عند شاعر غيره، وفنه الشعرى الذى جاء مطابقًا أعدل المطابقة لهذه الشخصية فى سمات قوتها وتميزها.

والمتنبى مع هذا لم يكن أكثر الشعراء نتاجاً أدبيًا بل من المقلين «وهو على إقلاله لا يطيل قصائده، وقد حسب له الواحدى ما اشتمل عليه ديوانه فبلغت عدة أبياته خمسة آلاف وأربعمائة وتسعين وهذا كل ما قاله فى أكثر

---

(١) لقد أطلنا نوعا من الإطالة فى نص العقاد لقيمته، وله بقية ممتعة عن منزلة المتنبى ودوره فى تاريخ الأدب العربى (المطالعات ص١٢٥ - ١٢٦). [من معانى المقنب: جماعة من الفرسان والخيل دون المائة تجتمع للغارة والجمع: مقانب].

(٢) راجع هذا الشرح بمكتبة كلية دار العلوم دراسة وتحقيق فى رسالة دكتوراه إعداد عبد المجيد دياب.

(٣) الصبح المنبى عن حيثية المتنبى للشيخ يوسف البديعى ص٧٢ تحقيق مصطفى السقا وآخرين ط٢ دار المعارف.

(٤) العمدة ١٠٠/٢ تحقيق محمد يحيى الدين عبد الحميد ط دار الجيل لبنان.

من خمس وثلاثين سنة، وقد قال ابن الرومى مثلاً فى ثلاثين من قصائده الطوال أكثر من هذا»[١].

وبلغ من مكانة هذا الرجل وإدلاله بنفسه أنه لما اتصل بسيف الدولة الحمدانى 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 «واحرّ قلباه» كيف كان يجرؤ المتنبى على سيف الدولة فى حبه وعتابه، وهو فيها وفى غيرها من قصائد مدحه لممدوحيه كان شديد التقدير لنفسه والاستعلاء والفخر بها والمدح لها.

وجه آخر من شخصيته وأخلاقه:

رأينا فيما سبق ذلك البعد الشاهق من شخصيته المفتونة بنفسها المدلّة بقوتها وتحدّيها واستعلائها، ذات الهمة بل الهمم الشامخة إلى أفلاك الجوزاء، وذات المقدرة فى التحدى والثقة بالنفس إلى الحد الذى يراه الإنسان وقد أصابه حظ كبير من جنون العظمة، ولكنه ليس جنون المرضى الواهمين بل ثقة القادرين الواثقين الذين عاشوا الأهوال ولا قوها وهجموا عليها ولم يفروا منها فحق لهم أن يشمخوا وأن يسرفوا فى شموخهم، وإن أصبح هذا الشموخ وذلك التحدى - من المتنبى وأمثاله - إزعاجاً وإسرافًا فقد أمهروه صداقه فى درب حياتهم بالمواجهات العنيفة ثم أمهروه ما هو أفدح وأغلى من وهج قرائحهم التى تميزت، وتفرّدت فيما قدّمت من فن شعرى خالد على مرّ العصور والإجيال وفى ساعة التربص بالمتنبى لقتله أعطى مثالاً فذًا فى معركة هى معركته دون سواه[٣].

ولكن الوجه الآخر الذى نعنيه هنا هو سمات اللين والوقار، وصفحة

---

(١) حصاد الهشيم إبراهيم عبد القادر المازنى ص١٨٦ - ١٨٧ ط ١٩٢٤ المطبعة العصرية.

(٢) الصبح المنبى يوسف البديعى ص٧١.

(٣) راجع فى خبر مقتله: المتنبى للأستاذ محمود شاكر ص٢٨٣ وما بعدها.

الأخلاق التى يأنسها الإسوياء ويلتذونها ويقدرونها ويحبون لها أن تشيع وتغمر بنى الإنسان لا سيما الإفذاذ منهم.

يقول أستاذنا العلامة محمود محمد شاكر[١] : «كان أبو الطيب من أوّل أمره متورعًا فى خلقه، لا يخرج من حدود الوقار، متزمّتًا لا يلين للشهوات ولا يلقى إليها مقاده، مترفعًا عن سفاسف الأخلاق، متمسكًا بمعاليها آخذاً نفسه بالجد الذى لا يفتر، وكان لا يقرب التّهم ولا يداينها، فما كذب ولازنا ولالاط ولا أتى منكرًا يؤخذ عليه أويُزَنُّ به، واستمر على ذلك حياتَهُ كلّها، وخالَفَ الأدباءَ والشعراءَ من أهل عصره فما شرب الخمر ولا حملَ وزرها، ولولا اضطراره فيما نرى لما حضر مجلسها. وكان منصرفًا إلى العلم قارئًا له، محققًا لدقائقه، طويل النظر والتدبر فيما يمُر به من أحداث الزمان، كثير الاهتمام بأمر الأمة التى هو منها لا يفوته مَغْمَزٌ ينتقده أو خلق يستسقطه، وكان أهل العصر على خلاف له فى ذلك، وخاصة من انتسب إلى الأدب واعتزى إلى الشعر».

وكان المتنبى قد تعرض مرة لحلف بالطلاق من صديق له حتى يشاركه شرب الخمر، فرأى نفسه مضطرًا لإحلال صاحبه من يمينه حتى لا تطلّق زوجته[٢] وأنشد المتنبى فى ذلك مدافعًا عن نفسه فيما فرط منه[٣] :

وأخٍ لنا بعثَ الطّلاق أليّةً ... لأُعَلِّلَنّ بهذه الخُرْطُومِ
فَجَعَلْتُ رَدّىَ عِرْمَهُ كَفّارَةً ... عِنْ شُرْبِها وشَرِبْتُ غيْرَ أثِيمِ

وهو فى موضوع طلب اللذة وأخذ حظه منها يضع نفسه موضعًا محددًا تناوله بالتوضيح والدراسة أستاذنا العقاد فقال[٤] : «والمتنبى لا يكره اللذة

---

(١) المتنبى ١١٣ - ١١٤.
(٢) راجع : مع المتنبى د. طه حسين ص ٩١ - ٩٢.
(٣) الديوان ١٦٥/٤ البرقوقى.
(٤) مطالعات ص ١٤٨ - ١٤٩.

والسرور فهو يشتهيهما ويحضّ عليهما فيقول فى أسلوبه المعتاد من النصيحة المبينة والحكمة المشفوعة بالحجة.

انْعِمْ وَلَذَّ فِلأُمُورِ أَوَاخِرٌ أَبَدًا إِذَا كانَتْ لَهُنَّ أَوائِلُ
مَاذُمْتَ مِنْ أَرَبِ الْحِسَانِ فَإِنَّما رَوْقُ الشَّبَابِ عَلَيْكَ ظِلٌّ زَائِلُ[1]

وهو يطلب اللذة والسرور بشرط أن لا يعرّضاه للذل ولا يَصماه بالدَّنس.

ولا أُقِيمُ على مالٍ أَذِلُّ بِهِ ولا أَلَذُّ بما عِرْضِى بِهِ دَرِنُ[2]

بل هو لا يستطيب اللذة التى لا تصحبها الكرامة ولا يجد معها التبجيل :

وَمَا مَنْزِلُ اللَّذَّاتِ عِنْدِى بِمَنْزِلٍ إِذَا لَمْ أُبَجَّلْ عِنْدَهُ وَأُكَرَّمِ[3]

لهذا لا يستنيم للذّة ولا يسلمها زمامه ولا يعطيها من نفسه غير ساعة ثم يمضى فى شأنه الذى عقد العزيمة عليه.

وَلِلْخَوْدِ مِنِّى سَاعَةٌ ثُمَّ بَيْنَنَا فَلَاةٌ إِلَى غَيْرِ اللِّقَاءِ تُجَابُ[4]

وهو كما سبق القول فى إجمال يحب العلم والمعرفة يحرص عليهما وهو يطرى ذلك ويقول[5] :

أَعَزُّ مَكَانٍ فى الدُّنَى سَرْجُ سَابِحٍ وَخَيْرُ جَلِيسٍ فى الزَّمانِ كِتَابُ

فهكذا العلم والمجد الذى يحمله إليه جواده مكانهما فى نفسه عزيز، ويبدو هنا وكأنما يسوى بين العلم والسيادة التى قضى عمره على ظهور الجياد يسعى لها، ولكنه عند التحقيق لا يجعل الحكمة والعلم غاية فى ذاتها وإنما

---

(١) الديوان ٣٧٠/٣ البرقوقى.
(٢) الديوان ٣٦٩/٤ البرقوقى.
(٣) الديوان ٢٦٣/٤ البرقوقى.
(٤) الديوان ٣١٧/١ البرقوقى.
(٥) الديوان ٣١٩/١ البرقوقى.

هما واسطة إلى غايته التى سخّر لها نفسه[١] وعاش جلاده كله فى سبيلها وهى الغلب والسؤدد والظفر بآماله فى الملك والولاية، فهو يقول[٢] :

الرَّأْىُ قَبْلَ شَجَاعةِ الشُّجْعَانِ هُوَ أَوَّلٌ وهْىَ الْمَحَلُّ الثَّانِى

ولكنه كما سبق الاستشهاد فى سياق آخر لا يلبث أن يصرح قائلا[٣] :

حَتَّى رَجَعْتُ وأَقْلَامى قَوَائِلُ لِى المَجْدُ للسَّيْفِ لَيْسَ المجْدُ لِلْقَلَمِ

ومن صفاته التى تعدُّ له : أنه تغنّى فيما تغنّى بحياة الأقوياء، وصبْر الأشداء، وكرم القادرين المترفعين عن المحاكاة، وكذلك بصدق من يُقْدِمُ بصدقه على المخاوف، وتغنّى بالوفاء والأمانة والحفاظ على العهد[٤].

وكما يقول الأستاذ العقاد[٥] : «والمتنبى كان وفيًّا بخلقه كما كان وفيًّا بكلامه ومذهبه، يدل على ذلك صَفْحُه عن أبى العشائر الذى ألْحَقَ به بعضَ خدمه لاغتياله ليلاً، وقيل إن ذلك كان برضًا من سيف الدولة أو بإيعاز منه، فرماه أحدُهم بسهم وناداه : خذه وأنا غلام أبى العشائر. فغفرها له أبو الطيب وأغضى عن يد سيف الدولة فى هذه المكيدة وقال متجملا :

فإنْ يَكُنِ الفِعْلُ الَّذى سَاءَ وَاحِدًا فَأَفْعَالُهُ اللَّاتِى سَرَرْنَ أُلُونُ

ورثى بعد ذلك أبا شجاع رثاء يدلّ على حزن وحفظ للجميل، وهو برغم كل ما حدث وبرغم غضبه من سيف الدولة وخروجه إلى كافور فى مصر، فقد كان شديد الحنين لسيف الدولة كما يدل على ذلك شعره الذى قاله فى مصر عند كافور، وهذه كلها من آيات الوفاء فيه.

والحق أن كل هذه الخصال الخيّرة فيه إنما هى لازمة لخلق القوة الذى

---

(١) راجع مطالعات العقاد ص ١٥٠ - ١٥١.

(٢) الديوان ٣٠٧/٤ البرقوقى.

(٣) الديوان ٢٩١/٤ البرقوقى.

(٤) انظر مطالعات العقاد ص ١٥٢ - ١٥٣.

(٥) السابق ص ١٥٣.

تميز به. بقى شيءٌ أخير نشير إليه هنا لأن الحديث عن المتنبى مهما طال فهو قليل. وهذا الشيءُ هو اتهامه بالبخل وشرهه للمال ويبدو حقيقة أن هذه الصفة كانت نتيجة حبه للعلا وطماحه إلى المجد وحرصه على أن يتبع بتبعاته الثقال التى يعد نفسه لها خاصة وان مثل المتنبى فى طباعه وخلائقه لا يصادق الضعفاء أو المتوسطين من الناس بل شأنه أن يكون فى تعامله على اختلاف ألوانه ومشاربه مع الكبار من ذوى الشأن والغلب، ومثل هؤلاء يدفعونه فى صراعه معهم ومع الحياة إلى التسلح بالاستغناء، والمال عصبٌ فى هذا الدور من أطوار الصمود والكفاح، فلم يكن ظروف شخصيته تحمل منه ذلك الشخص الذى يفرغ للنظر فى شئون المحتاجين وذوى العسرة أو تجعل مسألة الإحسان والعطاء همًّا من همومه بل ذلك شأن الآخرين الذين ليس هو منهم.

ولعل أقوى تفسير فى فهم هذه الخلّة لديه ما ذكره البرقوقى بين يدى شرح الديوان حيث قال[1]: «وقد سئل (أى المتنبى) فى ذلك فقال: إن للبخل سببًا، وذلك أنى أذكر - وقد وَرَدْتُ فى صباى من الكوفة إلى بغداد - فاتخذت خمسة دراهم فى جانب منديل، وخرجت أمشى فى أسواق بغداد، فمررت بصاحب دكان يبيع الفاكهة فرأيت خمس بطيخات باكورة فاستحسنتها ونويتُ أن أشتريها بالدراهم التى معى، فتقدمتُ إليه: بكم هذه الخمس بطاطيخ؟.. فقال - بغير اكتراث - اذهب، فليس هذا من أكْلك، فتماسكتُ معه وقلتُ: أيها الرجل دع ما يغيظ واقصد الثمن، فقال: ثمنها عشرة دراهم؛ فلشدة ما جبهنى به ما استطعتُ أن أخاطبه فى المساومة، فوقفتُ حائرًا، ودفعتُ له خمسة دراهم فلم يقبل، وإذا بشيخ من التجار قد خرج من الخان ذاهبًا إلى داره، فوثب إليه صاحبُ البطيخ من دكانه ودعا له وقال: يا مولاى: ها بطيخ باكورة، بإجازتك أحمله إلى منزلك فقال الشيخ ويحك! بكم هذا؟ فقال: بخمسة دراهم، فقال: بل بدرهمين، فباعه

---

(١) ديوان المتنبى ١/٥ - ٦ البرقوقى.

الخمسة بدرهمين، ودعا له، وعاد إلى دكانه مسرورًا بما فعل؛ فقلتُ: يا هذا ما رأيتُ أعجب من جهلك! استَمْتَ عليّ فى هذا البطيخ وفعلت فَعْلَتك التى فعلْتَ، وكنتُ قد أعطيتُك فى ثمنه خمسة دراهم فبعتَه 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 التى تدور عليها جلائله كلها هى بنت عصره، وهكذا كان المتنبى ابن عصره، فهذا عصر الدويلات الذى كان محتدمًا بالصراع، ولعل أبرز شخصية أعجب بها المتنبى وكانت تمثل كل الإسقاطات التى يحلم بها من الفروسية والمجد هى شخصية سيف الدولة[1] بمعنى أن المتنبى كان يرى مجده ونفسه فى هذه الشخصية التى كأنما قُدَّتْ منه أو كان ينبغى أن يكون المتنبى هو الاثنين معًا سيف الدولة الأمير المحارب الفارس المنتصر المظفر، والمتنبى الشاعر المبدع. الاثنين معًا.

ولكن حسب المتنبى أنه كان المتنبى، وحسبه ما يقول عنه أستاذنا العقاد وهو يحلُّه مكانه الصحيح فى التاريخ العربى حيث يقول[2]: «فلحسن حظ المتنبى أن رياحه أتت بما لا تشتهيه سفنه، ولحسن حظ العرب أن هذه السفن جنحت بالمتنبى إلى البر الذى استقر عليه، وإلا فماذا كان يفيدهم أن تصل به إلى سُلَّم العرش أو ساحل الغنى؟ أفكان يضيرهم أن ينقص ملوكهم ملكًا أو يحذف من سجل فرسانهم اسم فارس؟ كلا. ولكن قد كان يضير آدابهم - ولا جدال - أن يسقط من بينها ديوان المتنبى، وأن ينقص من عداد شعرائهم هذا الشاعر العظيم القليل النظير».

---

(١) هذه الفكرة هدانى إليها شعر المتنبى، دون الرجوع إليها فى دراسة، ثم وجدتها بعد ذلك فى كتاب المتنبى للأستاذ محمود شاكر ١٩١/١ وقد حدثنى سيادته فى منزله العامر بأن المستشرق الإسبانى العلامة إميليو غرسيه غومث قد أخذها عن كتابه راجع لإميليو غرسيه كتابه «شعراء الأندلس والمتنبى» ترجمة د. طاهر أحمد مكى ص ٤٦.

(٢) مطالعات ص ١٢٥ - ١٢٦.

فنه الشعرى

إن الحديث عن الفن للشعرى للمتنبى لا يمكن استيفاؤه فى فِصْلَةٍ من بحث، ذلك أن أبا الطيب يمثل قِمّة وقيمة فى فن الشعر العربى، وهو بخصائصه الذاتية كان نبضًا ومذاقًا بل تيارًا ومجرى فى مسيرة هذا الشعر وتطوره.

والمتنبى كما يقول واحد من محبيه فى رثائه هو أبو القاسم مظفر بن على الطبسى[1]:

لاَ رَعَى اللهُ سِرْبَ هَذا الزَّمانِ ... إذْ دَهَانَا فى مِثْل ذَاكَ اللِّسَانِ
مَا رَأَى النَّاسُ ثَانِىَ المُتَنَبِّى ... أىُّ ثَانٍ يُرَى لِبِكْر الزَّمَانِ
كان مِنْ نَفْسِهِ الكَبيرةِ فى جَيْـ ... ـش وفى كِبْرِيَاءِ ذى سُلْطَانِ
هُوَ فى شِعْرِهِ نَبِىٌّ ولَكِنْ ... ظَهَرتْ مُعْجِزاتُه فى المعانِى

والمتنبى رجل شغل معاصريه وخالفيه، وشغل الدارسين للأدب فى كل البقاع، يقول صاحب يتيمة الدهر: «وألفت الكتب فى تفسير شعره وحل مشكله وعويصه، وكثرت الدفاتر على ذكر جيده ورديئه، وتكلم الأفاضل فى الوساطة بينه وبين خصومه، والإفصاح عن أبكار كلامه وعيونه، وتفرقوا فرقًا فى مدحه، والقدح فيه، والنصح عنه، والتعصب له وعليه»[2].

وهكذا يصبح التعامل مع التقييم الفنى للمتنبى أمرًا طويلاً وشاقًا، وهو لكثرة إسهام الدارسين فيه يستحق إذا أُريد تقصيه بحثًا مستقلاً ولن يكون ميسور الكيف والكم لكثرة ما يحمل من آراء وأفكار، وصدق صاحب العمدة

---

(١) ديوان المتنبى للبرقوقى ٤/١.

(٢) يتيمة الدهر للثعالبى ٧٨/١ وانظر له أيضًا «أبوالطيب المتنبى ماله وما عليه» ط ١ سنة ١٩١٥.

حين قال: «... ثم جاء المتنبي فملأ الدنيا وشغل الناس»[1] نعم إن شعر المتنبي قد حظي بدراسات مفصلة لدى النقاد العرب القدامى وقد بذل الجرجاني[2] جهدًا مشكورًا في الكشف عن أبعاد الآراء والدراسات التي تناولت المتنبي، ومن الإنصاف أن نشير بعناية إلى كتاب الأستاذ عباس حسن[3] الذي بذل فيه جهدًا فذًا في دراسته لفن المتنبي مقارنًا بفن أحمد شوقي بحيث يمكن للدارس أن يقرأ هذا الكتاب فيصل إلى لباب الرأي حول المتنبي قديمًا وحديثًا فيما يتصل بتسجيل ما له وما عليه في سماته وخصائصه الشعرية طبقًا لمفهومات النقد العربي والبلاغة العربية وهي أصيلة في منزعها الذي 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 أبي تمام وابن الرومي والبحتري كل واحد بطريقته وأسلوبه. فأصبح المتنبي يستفيد من حسنات كل اتجاه وعيوبه وينسج طريقة يؤصل بها لكل هاتيك القيم الجمالية في مصالحة فنية ارتفع بها أحيانًا كثيرة ومال بها أحيانًا 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 السبح الأبدي الخالد بعده فتلك استحالة

---

(١) العمدة ١/١٠٠ تحقيق محمد محي الدين.

(٢) راجع: الوساطة ط. ١.

(٣) المتنبي وشوقي دار المعارف القاهرة.

تأباها لغة الضاد العملاقة المعطاءَة، واستحالة يأباها الفن الشعرى 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[1]. 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[2]. وخير سبيل وأقربها حتى لا يتشعب الدرس ويطول التنظير بين المتنبى وسابقيه على وجه الخصوص أن ننفذ إلى نموذج من شعر المتنبى نتناوله بالعرض والتذوق لنرى الشاعر حقًّا من خلال فنه الشعرى.

ويحسن عندى أن أختار له شيئًا من شعره مع سيف الدولة وكما يقول المستشرق الأسبانى الكبير إميليو غرسيه غومث: «إن قصائد (المتنبى) فى مدح سيف الدولة وحده يمكن أن يقال عنها إنها وليدة مشاعر حقة، وقالها صادق الإحساس»[3].

ونختار هنا رائعة المتنبى التى مطلعها «واحَرَّ قلباه ممن قلبه شبم» نستعرضها استعراضًا فنيًّا - 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 نقرؤها قراءَة فنية جمالية على نحو موسع، فقد دُرِسَ المتنبى وطال درسه وآن أن يجد القارئ العربى فى المكتبة الأدبية لوحات فنية متعددة تتناول شعر المتنبى فى تحليل جمالى يقربه أكثر، ويجعل شيوعه أعم.

---

(١) ص ١٠٩ وما بعدها.

(٢) ص ١١٢ - ١١٤.

(٣) انظر: مع شعراء الأندلس والمتنبى ص ٤٦. ترجمة الدكتور الطاهر أحمد مكى مكتبة وهبة القاهرة.

مع القصيدة :

يقول جامع ديوانه فى مقدمة هذه القصيدة : «وقال يعاتب سيف الدولة - وأنشدها فى محفل من العرب - وكان سيف الدولة إذا تأخر عنه مدْحُه شق عليه وأحضر من لا خير فيه، وتقدم إليه بالتعريض له فى مجلسه بما لايحب، وأكثر عليه مرة بعد مرة فقال يعاتبه»* : وذكر القصيدة. وسوف نقسمها فى عرضها هنا إلى أجزاء متناسبة طبقًا للمعانى التى تضمنتها ما أمكن ذلك ونتناولها بالعرض والتحليل.

١ - وَاحَرَّ قَلْبَاهُ مِمَّنْ قَلْبُهُ شَبِمُ ... وَمَنْ بِجِسْمِى وَحَالِى عِنْدَهُ سَقَمُ
٢ - مَالِى أُكَتِّمُ حُبًّا قَدْ بَرَى جَسَدِى ... وَتَدَّعِى حُبَّ سَيْفِ الدَّوْلَةِ الأُمَمُ
٣ - إِنْ كَانَ يَجْمَعُنَا حُبٌّ لِغُرَّتِهِ ... فَلَيْتَ أَنَّا بِقَدْرِ الْحُبِّ نَقْتَسِمُ
٤ - قَدْ زُرْتُهُ وَسُيُوفُ الْهِنْدِ مُغْمَدَةٌ ... وَقَدْ نَظَرْتُ إِلَيْهِ وَالسُّيُوفُ دَمُ
٥ - فَكَانَ أَحْسَنَ خَلْقِ اللهِ كُلِّهِمِ ... وَكَانَ أَحْسَنَ مَا فِى الأَحْسَنِ الشِّيَمُ

ابتداءً يهجم الشاعر على كبد المعنى الذى يريده حيث يكشف عن حرقة قلبه واحتراقه فى أسلوب من التوجع والفجيعة والاستغاثة بحبه لسيف الدولة صاحب القلب الهاجع البارد الخالى من حرقة الحب وعذاباته، بل المطمئن ببرد الراحة وفراغ البال عن هذا الحب الملتهب نحوه من الشاعر أبى الطيب الذى برّحت به آلام حبه فألحقت السقم والفساد بجسمه وجميع أحواله.

---

* الديوان ٤/٨٠ شرح البرقوقى.

وراجع القصيدة أيضًا بديوانه بشرح أبى العلاء المسمى «معجز أحمد» ٢/١٢٣ تحقيق عبد المجيد دياب رسالة دكتوراه على الآلة الكاتبة بمكتبة كلية دار العلوم.

(١) واحر قلباه : واحتراقه حبًّا وهيامًا. شبم : بارد. السقم : المرض.

(٢) براه : أنحله.

(٣) الغرة : الطلعة.

(٤) والسيوف دم : مُخضبة بالدم.

(٥) الشيم : جمع شيمة وهى الخليقة والخلق.

ويعجب الشاعر كيف يُكتِّم هذا الحب، وإن تَكَتُّمَهُ لمعاناةٌ مؤلمة، وبينما هو يحب سيف الدولة كل هذا الحب الصادق المعنىّ فإن هناك كمثرة كاثرة تدّعى حبَّه، وليس لها صدق الشاعر فى حبه ومودته.

ويرجع الشاعر إلى مناقشة ادعائهم الحبَّ له، ويرضى أن يقتسم المحبون فيأخذ كل محب بقدر حبِّه فى ذلك المحبوب المهيب صاحب الحول والطول، والشاعر بارع فى التدليل الضمنى على أنه سيأخذ النصيب الأوفى فى هذه القسمة العادلة.

والمتنبى الشاعر الفارس عاشق البطولة والمجد والظفر يحب سيف الدولة ويُكبره، ويجلّ طلعته من أجل مقامه فى الحرب وجلاده فى البطولة ومن ثم يقول: قد زرت سيف الدولة والسيوف الهندية - أرفع أنوع السيوف - فى أغمادها وذلك وقت السلم - أو لعله قبيل معركة لم يحن وقتها بعد - ثم شاهده والسيوف تعمل عملها وسط المعمعة وقد خضبتها الدماء فماذا رأى فى الحالين: حال السلم وحال الحرب:

رأى إنسانًا هو أحسن خلق الله جميعًا فى مهاد السلم والحرب معًا. ولكن الشاعر ينفذ إلى معنى جليل حيث لا يقف عند استحسان الشكل والمظهر والبطولة والفداء وما أجلّهما، فقد يرتفع بهما أحيانًا من لا رفعة له فى شيمه وخلائقه، ومن هنا كانت براعته فى الالتفات إلى هذا المعنى القيم الذى عبر عنه بقوله: «وكان أحسن ما فى الأحسن الشيم» فهذا فرط تنبه يدل على وعى ثقافى وإنسانى بالقيمة الأخلاقية التى تتصل بالشيم والمناقب والمكارم المعنوية التى هى الجوهر الحق للإنسان.

فى هذا المطلع الذى تضمه هذه الأبيات الخمسة تحديد لجو الموضوع فى الحب والعتاب، وهو تحديد يمثل مدخلاً فى الوقت نفسه لقضية أو قضايا يمكن أن يطرحها الشاعر ويكون قد نجح أتم النجاح فى السيطرة على الموقف، لأنه حتى لو قسا فى العتاب فإنه يكون قد حمى نفسه من لومٍ أو غضبٍ أو سوء ظن، لأنه لبس عباءة هذا الحب الذى ينافس به كل المحبين

لسيف الدولة ويتفوق عليهم، ويكاد ينفرد فى حبه لسيف الدولة دون الخلق جميعًا.

تُرى هل يمكن القول بأن المتنبى طور فى مقدمات قصائده بحيث جعل بذكائه مقدمة الموضوع جزءًا صريحًا منه وعمله ليس احتذاءً لمطلع تقليدى حتى على طريقة أبى تمام فى تسخير المطلع التقليدى ليصبح جزءًا موضوعيًا داخلاً فى بناء قصيدة المدح كما رأينا فى مدحه لمحمد ابن حسن الزيدت*. الحق أن المتنبى لم يفعل هنا فعل أبى تمام، وهذه إضافة تحسب له وتراعى فى فنه، وفى تطور الشعر بعده لا سيما فى عصرنا الحديث لدى شعراء الاتجاه المحافظ البيانى ومن والاهم، وهو صاحب أفانين فى مطالعه. والمطالع عنده جديرة بدراسة مستقلة أرجو أن أوفق لإخرجها قريبًا.

* * *

٦ - فَوْتُ العدُوِّ الذى يَمَّمْتَهُ ظَفَرٌ ... فِى طَيِّهِ أَسَفٌ فِى طَيِّهِ نِعَمُ

٧ - قَدْ نَابَ عنْكَ شَدِيدُ الْخَوْفِ واصْطَنَعتْ ... لَكَ الْمَهَابَةُ مَالا تَصْنَعُ الْبُهَمُ

٨ - أَلْزَمْتَ نَفْسَكَ شَيْئًا لَيْسَ يَلْزَمُهَا ... أَنْ لا يُوارِيَهُمْ أَرْضٌ وَلا عَلَمُ

٩ - أَكُلَّمَا رُمْتَ جَيْشًا فَانْثَنَى هَرَبًا ... تَصَرَّفَتْ بِكَ فِى آثَارِهِ الْهِمَمُ

١٠ - عَلَيْكَ هَزْمُهُمُ فِى كُلِّ مُعْتَرَكٍ ... وَمَا عَلَيْكَ بِهِمْ عَارٌ إِذَا انْهَزَمُوا

١١ - أَمَا تَرَى ظَفَرًا حُلْوًا سِوَى ظَفَرٍ ... تَصَافَحَتْ فِيهِ بِيضُ الهِنْدِ واللِّمَمُ

ثم انتقل الشاعر فى هذه المجموعة إلى مدح سيف الدولة بالبطولة الساحقة، ويكلمه عن واقعة بعينها حيث تتبع سيف الدولة بعض ملوك الروم

---

* راجع ص ٣٤٨ وما بعدها.

(٦) الفوت: الترك. يممته: قصدته. الأسف: الحزن.

(٧) البهم: الأبطال الذين تناهت شجاعتهم، ويقال فلان فارس بهمه، وجيش بهمه.

(٨) يواريهم: يسترهم.

(٩) رمت: طلبت. انثنى: ارتد.

(١٠) المعترك: ملتقى الحرب.

(١١) بيض الهند: السيوف. اللمم: جمع لمة وهى شعر الرأس المجاوز شحمة الأذن.

ففات العدو من قبضته لائذًا بالفرار، وسيف الدولة لا يحب غير الظفر فى مواجهة دموية، وشاعره يعرف هذه الخلائق البطولية فيه، ومن ثم فهو يواسيه بل يقنعه بأن ما حدث هو أيضًا ظفر ، فيقول له : إن العدو قصدَته ففاتك وولّى وهذا الفَوْت نفسه ظفر وغلب لك، وإن كان مصحوبًا منك بأسف عدم القضاءِ عليه، ولكنه فوت أيضًا يحمل فى طياته نعمة لأن الله صرف عنك مئونة الحرب وتبعاتها، فليس المنتصر فى الحرب بناج من شرورها.

ويستمر يولّد 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 المهابةُ الظافرةُ، لأن الجيوش مهما كان نصرها ساحقًا فلا بد أن تلحقها خسائر من نوع ما، أما الخوف الذى ناب عنك فى أداءِ المهمة فقد ردّ الأعداء دون أدنى خسارة من جانبك. وما يزال يتعقب المعنى فى الموقف الذى يرصده ذهنه القوى العميق فيقول : إنك تُلْزم نفسك أمرًا لا يلزمها تبعته حيث إنك لا تحب أن يُوارىَ أعداءكَ أرضٌ اوَ جبلٌ 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 يُلْزم به الممدوحُ نفسَه يؤكده الشاعر ويلح عليه ويحاول تنميته فيقول : أكلما طلبت جيشًا وفرّ منك هاربًا دفعتْك همتُك إلى التفنن فى اللحاق به طلبًا للقضاء عليه، والاستفهام فى صدر البيت لا يخلو من إنكار وتعجب، وقيمة الإنكار أنه يستكثر عليه مبالغته فى 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 فى كل معترك يلقاهم فيه،

وما عليه من مسئولية أو عار إذا انهزموا بفرارهم ولم ينهزموا فى معركة.

ثم بدأ يداعبه مداعبة تُعلى من شأنه فى شدة طِمَاحه وفرط غلبته وشدة عزمه وقوة شكيمته فيقول: إنك لا يحلو لك ولا يصحّ عندك إلا أن تظفر بأعدائك ظفر عراك، تصافح فيه سيوفُك سيوفَ الأعداءِ وهاماتِهم وهو فى هذا البيت يشخص أقصى فضائله فى شدة البأس والغلب.

* * *

١٢ - يا أعْدلَ النّاس إلاّ فى مُعاملَتى ... فِيكَ الْخصَامُ وأَنْتَ الْخَصْمُ والْحكَمُ

١٣ - أُعِيذُها نَظَراتٍ مِنْكَ صادِقَةً ... أَنْ تَحْسِبَ الشَّحْمَ فِيمَنْ شَحْمُهُ وَرَمُ

١٤ - وما انْتِفَاعُ أَخِى الدُّنْيا بِنَاظِرِه ... إذَا اسْتَوَتْ عِنْدَهُ الأَنْوَارُ والظُّلَمُ

١٥ - أَنَا الَّذِى نَظَرَ الأَعْمى إلى أَدَبِى ... وأَسْمَعَتْ كَلِمَاتِى مَنْ بِهِ صَمَمُ

١٦ - أَنَامُ مِلْءَ جُفُونى عنْ شَوارِدِها ... ويَسْهَرُ الْخَلْقُ جَرَّاها وَيَخْتَصِمُ

١٧ - وَجَاهِلٍ مَدَّهُ فِى جَهْلِهِ ضَحِكى ... حتَّى أَتَتْهُ يَدٌ فَرّاسَةٌ وفَمُ

١٨ - إذَا نَظَرْتَ نُيُوبَ اللَّيْثِ بارِزَةً ... فَلا تَظُنَّنَّ أَنَّ اللَّيْثَ مُبْتَسِمُ

١٩ - ومُهْجَةٍ، مُهْجَتى مِنْ هَمِّ صَاحِبِها ... أَدْرَكْتُها بِجَوادٍ ظَهْرُهُ حَرَمُ

٢٠ - رِجْلاَهُ فِى الرَّكْضِ رِجْلٌ واليَدَانِ يَدٌ ... وفِعْلُهُ ما تُرِيدُ الكَفُّ والْقَدَمُ

٢١ - ومُرْهَفٍ سِرْتُ بَيْنَ الْجَحْفَلَيْنِ بِهِ ... حتَّى ضَرَبْتُ ومَوْجُ الْمَوْتِ يَلْتَطِمُ

٢٢ - فالْخَيْلُ واللَّيْلُ والْبَيْداءُ تَعْرِفُنِى ... والسَّيْفُ والرُّمْحُ والْقِرْطَاسُ والْقَلَمُ

٢٣ - صَحِبْتُ فِى الْفَلَواتِ الْوَحْشَ مُنْفَرِدًا ... حتَّى تَعَجَّبَ مِنِّى الْقُورُ والأَكَمُ

---

(١٣) أعيذها: أى النظرات.

(١٦) الشوارد: سوائر الأشعار من قولهم شرد البعير إذا نفر. والضمير فى «شواردها» للكلمات.

(١٧) الفرس: دق العنق، ومنه سمى الأسد فراسا.

(١٩) المهجة: الروح. والهم: ما اهتممت به. الجواد: الفرس الكريم. والحرم: ما لا يحل انتهاكه.

(٢٠) الركض: العدو. رجلاه رجل: كأن رجليه رجل واحدة.

(٢١) المرهف: السيف الرقيق الشفرتين. الجحفل: الجيش الكثير.

(٢٢) البيداء: الفلاة.

(٢٣) الفلوات: القفار. القور: أعلى المكان فى الأرض ذات الحجارة السوداء. الأكم: الجبل الصغير.

فى هذه الأبيات الطويلة يكشف المتنبى سافرًا عن طبعه الذى لا يداريه ولا يواريه، والذى يصدر عنه فى اعتزاز ومعندة حيث يعاتب ويفخر بنفسه ويناظر بينه وبين الآخرين المُسْتَصْغَرِين دائماً عنده من المتشاعرين والحاقدين.

وبدأ بالمودة فى العتاب قائلا: يا أعدل الناس إلا فى معاملتى فعدلك غير قائم، لكن كيف أُحاكملك فأنت الخصم وأنت الحَكَم لأنك الملك الذى أحبه وأُجِلُّه وأُخاصمه فى قضية حبى له وحبه لى، وأنا لا أحتكم إلى سواك فأنت الخصم وأنت القاضى. ومع ما يستفاد من الاستطالة على الأمير فى هذا البيت فإنها استطالة يغفرها الحب المبثوث فى حناياها والإجلال المرفوع فى أرجائها.

ثم يمضى فى سياق كلامه من طلب العدل، والعدل لا يقوم إلا بفحص البينة، والبينة هنا إدراك لباب الحقيقة فى موقف الشاعر وموقف المنافسين له عند الأمير، ومن ثم يطلب إلى الأمير أن يدقق البحث والنظر فى قضيته فيقول: أُجِلُّ نظراتِك للأمور عن الخطأ فيها، فحاشاها أن تُخْطئَ بل الصدق فى التمييز دَيْدَنُها، فلا تحسب الورمَ شحمًا بل هو مرض وزَيْف، وهو يلفته إلى منافسيه من المتشاعرين وحاشا الخليفة أن يَعدَّهم شعراءَ فضلاً عن أن يقرنهم بالشاعر أبى الطيب.

ثم يلحّ على المعنى السابق ويغلظ القول فى هذا الإلحاح، لأنه تطوير للمعنى يدخل فى باب اللوم والتقريع، وإن كان أُسلوب الحكمة يستر هذه الخشونة فى المعنى، وكذلك العدول عن الخطاب إلى الإطلاق حيث يقول: وما قيمة النظر وما نفعه إذا لم يفرِّق بين النور والظلمة، إنه إذا سوى بينهما يكون قد فقد أبسط وأهم وظائفه ومميزاته، والشاعر هنا يجعل نفسه مُمَيِّزًا أشد التميز بالنسبة لغيره من الشعراءِ بله المتشاعرين لأنه فى تميّزه نور، وهم فى تخلفهم عنه ظلام ومثل هذا لا تصعب معرفته عند كل صاحب نظر، فما الظن إذا كان الأمير!! وهو أهل لكل فهم وبصيرة وإدراك. وهكذا طَبْعُ المتنبى فى عُنْفِ قصده، وذكاؤه فى تحبير صياغته التى تقتنص الحكمة الجليّة والمثل السيّار.

ثم هو يمضى فى حدّة أشد وبيان أوضح وأوجع حيث يقول : إن شعره وبلاغته الأدبية ومستواه الرفيع فى شاعريته مسألة لا يلتبس أمرها على شدة وضوحها كوضوح النور إلى الظلمة، فإنها أبعد وضوحًا من هذا؛ فأدبه يراه الأعمى وكلماته يسمعها الأصم. هكذا لا مناص ولا محيص من أنه المميَّز المقدَّم، وليس ثمة احتمال للبس فعدم التقديم له ضرب من المستحيل.

والشاعر على ثقة من أن أدبه يفرض نفسه إلى آخر المدى، ومن ثم فهو ينام ملءَ جفونه عن سوائر أشعاره، لا يحفل بإذاعتها أو تقديمها أو الدفاع عنها، ويسهر الخلق جميعها بسبب أشعاره التى تبهرهم وتشغلهم، أو يسهر الشعراءُ الآخرون يحملون هموم أشعارهم فى إبداعها تارة وفى ذاعتها وإشاعتها وبثها والدفاع عنها أخرى، لأنهم لا يملكون مثل موهبته ولا يرتفعون إليها.

ويعمق الشاعر فرط ثقته واقتداره، وأن الآخرين أقل شأنًا من إراك عظَم موهبته، ومستوى عبقريته ومن ثم يقول : رُبَّ جاهل تخدعه مجاملتى له وحلمى عليه، حين أتركه سادرًا فى جهله بى، وجهله بنفسه حتى يفاجأ بيد الحقيقة من جانبى تعصف به، وبكلمة الفن الرفيع عندى تمحقه.

ثم يستمر فى لفت نظر ذلك الجهول فيقول له : إذا كشر الأسد عن أنيابه ورأيت أنيابه بارزة فلا يحملك جهلك على الظن بأنه يبتسم لك، وينبغى أن نتذكر فى هذا السياق أن «كَشَرَ» فى اللغة تستعمل بمعنى الابتسام من ذلك قول المثقِّب العبْدِى.

إنَّ شَرَّ النَّاسِ مَنْ يَكْشِرُ لى حِين يَلْقَانِى وإنْ غِبْتُ شَتَمْ[1]

ويَكْشِر هنا بمعنى يبتسم.

---

(١) المفضليات للضبى شرح الأنبارى ص٥٧٤، وشرح الخطيب التبريزى، تحقيق فخر الدين قباوه ٧٠٤/٢، وتحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون ١٤٧/١ وخزانة الأداب للبغدادى ٣٤١/٤.

وإذن فالشاعر ينبه الجاهل بأمر نفسه بأن عليه أن لا يُخْدع بحلم المتنبى عليه وضحكه فى وجهه.

ثم يأتى البيت التاسع عشر وهو قوله :

وَمُهْجَةٍ، مُهْجَتى مِنْ هَمِّ صَاحِبِها، أَدْرَكْتُهَا بِجَوادٍ ظَهْرُهُ حَرَمُ

والبيت عندى لا يخلو من غموض ومعاظلة والشاعر يريد القول : ربّ مهجةٍ من همّ صاحبها أن يلحق بى لقتلى، ولكنى أنا الذى أفتك بهذا العدو وأدركه بجوادٍ مَنْ ركبه كان آمنًا، كأن ظهره أرض الحرم من لاذ بها كان فى مأمنه، والشاعر يعنى أنه يركب جوادًا من طراز خاص وهو كذلك فارس من طراز خاص فهو حين يقصد أحدٌ إدراكه أوَ قتله : يستعصى ذلك عليه بل هو الذى يدرك خصمه. ويكون ترتيب الكلام فى تصورى كالآتى :

ومهجة من هم صاحبها مهجتى أى طلبها وقتلها، وأنا أدرك هذه المهجة التى همُّها قتلى، أدركها بجواد ظهره حِمىً[1].

هذا الجواد الذى أركبه والذى ظهره حَرَمٌ رجلاه من فرط سرعتهما وثباتاهما كأنهما رجل واحدة ويداه كأنهما يد واحدة، وفعل هذا الجواد يُغْنيك عن تحريك اليد بالسوط والقدم بالهزّ أو الركل لتحثه، فهو يعطيك من العَدْو ما أنت فى غنًى عن طلبه منه. أو هو يفعل بعدوه وكأن رجله رجل راكبه ويده يد راكبه فيضع قوائمه حيثما شاءَ صاحبه، أى أن صاحبه يتصرف بجوارح فرسه كأنما يتصرف بجوارح نفسه، فهو موافق لاختيار صاحبه، وتصريفُ كفِّ راكبه وقَدَمِه*.

ويزيد فيقول : وأنا أيضًا رُبَّ سيفٍ أمضى به بين الجيشين أضرب به والْتِطَامُ أو تصادمُ موج الموت أى مقدماته من الضرب والطعن مشتجرة، فهو

---

(١) راجع أيضًا 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 احمد» ١٢٩/٢.

فتاك فى الهول هجّام عليه بسيفه ذى الحول والطول.

وهكذا أنا الفارس الشاعر فالخيل فى الحرب والمهامه والليل كل هذه المخاطر العاتية تعرفنى، وكذلك السيف والرمح فى مواطن الضرب والطعن وَالجِلاد، ثم العِلْم والفكر والشِّعْر، أَو القرطاس والقلم. هكذا يبلغ الشاعر قمة الفخر بنفسه.

ولقد ضربت فى الصحراءِ مسافرًا وحدى وصحبت الوحش منفردًا به فى المهامه والفلوات على نحو تَعجَّب منى فيها كل نجد وغور، ولا يفعل ذلك إلا شجاع يهجم على مخاوف الطبيعة التى لاتطاق والتى هى أشد هولا من الإنسان بطاقتها اللا محدودة، وهو فى الوقت ذاته ليس ربيب المدن المناعمة المترفة بل بدوى رزق القوة والجِلَاد فهو يمتاز بأَخلاق البداوة فى قوتها وضراوتها ويحتقب ميزات المدن فى علمها ومعرفتها.

* * *

٢٤ - يَا مَنْ يَعِزُّ عَلَيْنَا أَنْ نُفَارِقَهُمْ ... وَجْدَانُنَا كُلَّ شَيْءٍ بَعْدَكُمْ عَدَمُ

٢٥ - مَا كَانَ أَخْلَقَنَا مِنْكُمْ بِتَكْرِمَةٍ ... لَو أَنَّ أَمْرَكُمُ مِنْ أَمْرِنَا أَمَمُ

٢٦ - إِنْ كَانَ سَرَّكُمُ مَا قَالَ حَاسِدُنَا ... فَمَا لِجُرْحٍ إِذَا أَرْضَاكُمُ أَلَمُ

٢٧ - وَبَيْنَنَا لَوْ رَعَيْتُمْ ذَاكَ مَعْرِفَةٌ ... إِنَّ المَعارِفَ فى أَهْلِ النُّهَى ذِمَمُ

٢٨ - كَمْ تَطْلُبُونَ لَنَا عَيْبًا فَيُعْجِزُكُمْ ... وَيَكْرَهُ اللهُ مَا تَأْتُونَ والْكَرَمُ

٢٩ - مَا أَبْعَدَ الْعَيْبَ والنُّقْصَانَ عَنْ شَرَفِى ... أَنَا الثُّرَيَّا وَذَانِ الشَّيْبُ والْهَرَمُ

٣٠ - لَيْتَ الْغَمَامَ الَّذِى عِنْدِى صَوَاعِقُهُ ... يُزِيلُهُنَّ إِلَى مَنْ عِنْدَهُ الدِّيَمُ

يعرض الشاعر برحيله عن سيف الدولة ويعترف بأن ذلك من أشق الأُمور

---

(٢٤) يعز: يشتد: وجداتنا: كل شىء وجدناه بعدكم.

(٢٥) ماكان أخلقنا: ما كان أجدرنا وأولانا. الأمم: القصد والقرب.

(٢٧) النهى: العقول. والذمم: العهود.

(٣٠) الغمام: السحاب. والصواعق: جمع صاعقة وهى النار التى تسقط إثر رعد شديد. والديم: جمع ديمة وهى مطر يدوم فى سكون.

وأشدها عليه لأن الشاعر يحبه حقًا، ويؤكد أنه فى فراقه ورحيله سيجد كلَّ شىءٍ بعده عدمًا أى وجوده كعدمه.

والشاعر ما كان يحب هذه الفرقة، وذلك الرحيل، ولكنه كما عرفنا شديد الاعتداد بذاته، بالغ الحساسية والشموخ فى تقديرها، ومن ثم كان يرجو عند سيف الدولة تقديرًا خاصاً يُرْضيه ويُسعده،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 فى حبنا مقصود لكم مرعى منكم كما هو الحال فى حبنا لكم.

ثم يقترب من تحديد نقطة العتاب صراحة فيقول: إن كان سرُّكم وأسعدكم ما قال حاسدنا عندكم، فقد رضينا بما يرضيكم، فما لجرح يصيبنا 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 يسيءَ إلى صاحبه، هكذا يُفضى بالحب بين يديه وينفذ منه إلى الجحة البينة الموجعة يشفى الشاعر بها جراح نفسه فى جسارة وجرأة لا تمنعه من قول ما فى نفسه.

ثم يواجهه مواجهة حاسمة حيث يقول: إنكم ما تزالون تطلبون عيبا فينا فتعجزون عن ذلك، وهذا الذى تفعلونه من البحث عن عيب قى - وهو غير موجود - أمر يكرهه الله وينكره، وكذلك تكرهه وتأباه 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 الأشياءِ عن خلائقى وشرفى، تمامًا كالثريا لا يلحقها شيب أو شيخوخة، وكذلك أخلاقى وشرفى 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 خَيْرُه، وليت صواعقه التى هى عندى الآن بالفعل يزيلها عنى ويصبُّها على أهل الشرّ من الوشاة الذين يَحْظَوْن بخيره وهم جديرون بعقابه.

٣١ - أَرَى النَّوَى تَقْتَضِينِى كلَّ مَرْحَلَةٍ ... لَا تَسْتَقِلُّ بِهَا الْوَخَّادَةُ الرُّسُمُ

٣٢ - لَئِنْ تَرَكْنَ ضُمَيْرًا عَنْ مَيَامِنِنَا ... لَيَحْدُثَنَّ لِمَنْ وَدَّعْتُهُمْ نَدَمُ

٣٣ - إِذَا تَرَحَّلْتَ عَنْ قَوْمٍ وَقَدْ قَدَرُوا ... أَن لَا تُفَارِقَهُمْ فَالرَّاحِلُونَ هُمُ

٣٤ - شَرُّ الْبِلَادِ مَكَانٌ لَا صَدِيقَ بِهِ ... وَشَرُّ مَا يَكْسِبُ الْإِنسَانُ مَا يَصِمُ

٣٥ - وَشَرُّ مَا قَنَصَتْهُ رَاحَتِى قَنَصٌ ... شُهْبُ الْبُزَاةِ سَوَاءٌ فِيهِ وَالرَّخَمُ

٣٦ - بِأَىِّ لَفْظٍ تَقُولُ الشِّعرَ زِعْنِفَةٌ ... تَجُوزُ عِنْدَكَ لَا عُرْبٌ وَلَا عَجَمُ

٣٧ - هَذا عِتَابُكَ إِلَّا أَنَّهُ مِقَةٌ ... قَدْ صُمِّنَ الدُّرَّ 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 الإبل السريعة المقتدرة لبعدها وشدة أهوالها.

والشاعر يحذر سيف الدولة من التفريط فيه لأنه محب وقّ وليس شأنه شأن الآخرين بل هو أهم وأخطر، ومن ثَمّ يقول له: لئن حدث المحظور ولحقت بمصر لَيَنْدَمَنّ سيف الدولة.

---

(٣١) النوى: البعد. تقتضينى: تطالبنى، وتكلفنى وتجشمنى. الوخادة: الإبل التى تسير الوخد وهو ضرب سريع من السير. والوسم: ضرب من السير تؤثر فيه الناقة فى الأرض بأخفافها لشدة سيرها.

(٣٢) ضميرًا: اسم ماء فى بادية السماة، وقيل جبل عن يمين طالب مصر.

(٣٤) ما يصم: ما يعيب.

(٣٥) الشهب: جمع أشهب وهو ما فيه بياض يصدعه سواد، وأيضًا البزاة الشهب: البيض. الرخم: جمع رخمة. وهى طائر يشبه النسر يأكل الجيف ولا يصيد، وهو من لئام الطير.

(٣٦) الزعانف: اللئام سقاط الناس.

(٣٧) العتاب: أدنى الملامة. والمقة: المحبة.

ثم يدفع الشاعر عن نفسه بحجة بليغة، وتوليد ذهنى حاد حيث يلزم سيف الدولة الحجة من خلال حكمة يسوقها ومثل يطلقه، وهو فى تصورى لم يسبق إليه ولم يحلق فيه حيث يقول:

«إذ قَدِرَ قومٌ على أن لا يضطروك إلى مفارقتهم والرحيل عنهم، ثم اضطروك إلى ذلك، فهم مُخِلُّون بحقك، فيكونون بمنزلة المرتحلين عنك، لرغبتهم عنك، فلا فرق بين رحيلهم عنك، وإلجائهم إياك إلى فراقهم»[1].

وهو يوضح أنه معذور فى الرحلة لأنّه كيف يسكن إلى مكان يلقى فيه الكيد ويفقد فيه النصير بل الصديق، ومن ثم يقرر: إن شرّ البلاد بلاد لا يجد فيها الإنسان الصديق الذى يستريح إليه ويأنس به، يعينه على ما يريده ويدفع عنه ما يضره، كما أن شر كسب يكسبه الإنسان ما يعاب به، وما يكسبه المذلة والعار.

ثم يقترب من هدفه أكثر ويعرى مقصده حين يقول: إن شر صيد أصيده هو ما يشاركنى فيه اللئام، يريد بذلك أن سيف الدولة يجرى عليه من العطاء ما يجريه على غيره من أخِسّاءِ الشعراءِ وأدنيائِهم، وهو يكره أن يتساوى معهم لأنه لا يصح أن يتساوى بزاة الطير مع رخمه، ففرق بين الجوارح الفارسة المُعَلَّمة الشامخة ولئام الطير التى تأكل الجيف. وهذا هو الفرق الأساسى بين جوهر الشاعر وجوهر منافسيه. فكيف يُقْبل من سيف الدولة هذه التسوية بينهما، ثم يعدل عن التلميح إلى التصريح حيث يهاجم منافسيه من الشعراءِ الأخِسّاءِ فى بلاط سيف الدولة فيقول مستنكرًا: كيف تقبل من هؤلاءِ الأخساءِ الأدنياءِ شعرهم وهم لا لفظ لهم لأنهم ليسوا بعرب ولا عجم.

ثم ينهى المشهد الأليم والصرخة الموجعة بقوله: هذا عتابى لك ولكنه حب، فالعتاب أساسًا مبعثه الحب، وهو ثمين القيمة إنه درّ عزيز غالٍ جاءَ فى صورة كلام.

---

(١) معجز أحمد ٢/١٣٣.

وبعد فتلك واحدة من غوالى الدرر فى شعر أبى الطيب المتنبى ومثلها فى شعره كثير، وهى مجرد قبسة غير مقصودة ولكنها كالعيّنة الصادقة من البضاعة الجيدة التى لا غش فيها ولا زيف، تنظر فى جزءٍ منها وتتعرفه فكأنك تعرفت جميع ما أردت معرفته عن معدن الشىء وجوهره الذى أنت بسبيل الوقوف عليه.

ولو أن الناقد الأدبى قرأ هذه القصيدة وحدها ثم قال: هذا شاعر يمتاز بوهج الصدق الفنى الذى يمتلح من تجربة عاشها ودبت فى نفسه حُمَيّاها، وأخذ يهْدِرُ، بها لأنها تجربته التى تتخلل ذرات دمه لقلنا: هذا حق، وهذا أمر شائع فى كثير من شعر المتنبى لا سيما فى شعره مع سيف الدولة، ولكن ذلك ليس على إطلاقه فى كل ما أبدع وأنتج.

ولو قال الناقد هذا طراز من الشعر يمتاز بالقوة فى اللفظ والمعنى وصوغ العبارة، لقلنا: نعم يمتاز بالقوة والعمق، ولكنه لا يخلو فى بعض أبياته ومعانيه من معاظلة 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 يراجعه، لأن فى حدة طبعه وسعة تجاربه ما يجعل مادته غزيرة، وهو لا يتوقف أحيانًا لصقل عبارته حتى تصبح لباسًا مناسبًا لمادته الفكرية والشعورية. على أنه تقع عليه جملة المعانى المتشابكة المعقدة أو التى يولدها ذهنه العميق فيستخلصها فى بيت واحد فيعز - على المتلقى - نيلها من لفظها الضيق كما فى البيت التاسع عشر.

ومع ذلك كله فالأكثر عند الشاعر السهولة والوضوح ورشاقة العبارة ودقتها وعجبها بحيث تصبح فى تعاليها ضربا من الجمال الأخّاذ بجودة السبك وحلاوة الإيقاع ووضوح اللفظ وجمال المعنى. بل إنه يرتفع بها كثيرًا إلى الحكمة المعجبة والمثل السيار.

وهو يوزع علاقات المعانى تارة توزيعًا حسيا كالكلام عن الفرس والسيف، وأطراف هذه العلاقات قد تكون قريبة كالبزاة والرخم (البيت ٣٥) وهذا النوع

أكثر شيوعًا لديه، وتارة تكون بعيدة على نحو ما صوّر بُعْدَ العيب عنه ببعد الشيب والشيخوخة عن نجم الثريا (البيت ٢٩).

وخلاصة ما يلاحظ عليه وجماع القول فيه أن هذا الشاعر استطاع بعبقرية شخصية وبثقافة أدبية واسعة أن يصل إلى مصالحة جديدة بين الصيغ الفنية التراثية الإساسية فى إبداع الشعر والاتجاهات المحدثة التى جدّت فيما بعد من حيث الكلمة والجملة والصورة وعلاقات المعانى بأبعادها الحسية والمعنوية وأن يجمع إلى ذلك كله العمق وبراعة التوليد وجمال السبك فى العبارة والحلاوة فى اللفظ بحيث ارتفع إلى أن يصبح العديد من شعره يجرى مجرى المثل والحكمة بفضل العمق والبساطة والوضوح والإحاطة بأطراف المعانى بل بلبّ لباب الحقيقة القائمة فى ضمير الحياة، والمتجلية فى خلاصة التجارب الإنسانية والتى أصبحت بفضل اجتهاده فيها وسيطرته عليها وتمكنه منها أن تكون خالدة فى درب الحياة الإنسانية .

من أجل هذا استحق المتنبى أن يكون ممثلا لاتجاه ودور فى تساريخ الشعر العربى، واستطاع بعصًا سحرية أن ينتزع لنفسه شارة التفوق والنبوغ فى تاريخ الشعر العربى، واستطاع أن يشتهر شهرة لم يحظ بها شاعر سواه غير أحمد شوقى مع اختلاف العصر والوسيلة والطابع وهكذا عاش المتنبى وهو رب السيف والقلم ومضى وهو على عرش الشعر العربى صاحب التاج والصولجان.

قائمة بأهم المصادر والمراجع

* **ابن الرومى حياته من شعره:**
عباس محمود العقاد سلسلة كتاب الهلال (٢١٤).
* **أبو الطيب المتنبى. ماله وما عليه:**
الثعالبى (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 الجيل.
* **أبو نواس:**
عباس محمود العقاد - ط دار المعارف.
* **أحسن التقاسيم فى معرفة الأقاليم:**
للمقدسى (شمس الدين أبو عبد الله) ط١.
* **أخبار أبى تمام:**
الصولى (أبو بكر محمد بن يحيى) تحقيق - خليل عساكر - ط بيروت، المكتب التجارى.
* **الأدب العربى وتاريخه فى العصر العباسى:**
محمود مصطفى - ط٢.
* **استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر:**
الدكتور على عشرى زايد - ط طرابلس.

obeikandl.com

* **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 - ط٥ القاهرة.

* **الأغانى :**
للأصفهانى (أبو الفرج على بن الحسين) - ط دار الكتب المصري - ط ساسى 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) - ط١.

* **بحوث ودراسات :**
(للدكتور رمضان عبد التواب) - مقال للأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف (يوميات الأخبار فى ١٩٨٢/٣/١٧).

* **البخلاء :**
للجاحظ (أبو عثمان بن عمرو بن بحر بن محبوب) ط١.

* **بشار بن برد :**
إبراهيم عبد القادر المازنى - ط القاهرة مطبعة الشعب.

obeikandl.com

* **البيان والتبيين :**
للجاحظ (أبو عثمان بن عمرو بن بحر بن محبوب) - ط دار الكتب العلمية، بيروت.

* **تاريخ آداب اللغة العربية :**
جرجى زيدان، مراجعة وتعلية - د.شوقى 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 - الحسنية 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 البهبيتى - ط دار الكتب ١٩٥٠ القاهرة.

* **تاريخ الشعر العربى فى صدر الإسلام وبنى أمية :**
الدكتور محمد عبد العزيز الكفراوى - ط القاهرة.

obeikandl.com

* **تاريخ الشعر فى العصر العباسى :**
الدكتور يوسف خليف - ط القاهرة - مطبعة دار الثقافة ١٩٨١.

* **تاريخ النقد الأدبى عند العرب :**
طه أحمد إبراهيم ط ١.

* **التطور والتجديد فى الشعر الأموى :**
د.شوقى ضيف - ط٦ المعارف.

* **حديث الأربعاء :**
الدكتور طه حسين - ط١٢ القاهرة - دار المعارف.

* **حصاد الهشيم :**
إبراهيم عبد القادر المازنى - ط ١٩٢٤.

* **حضارة الإسلام فى دار السلام :**
جميل نخله المدور - ط القاهرة ١٩٣٢.

* **حياة الشعر فى 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 فى الأدب الإسلامى :**
محمد خلف الله - ط القاهرة ١٩٤٧
لجنة التأليف والترجمة والنشر.

obeikandl.com

* **دفاع عن البلاغة :**
أحمد حسن الزيات - ط ١٩٤٥.

* **دور الكلمة فى اللغة :**
د.كمال بشر - ط ١٩٦٢.

* **الدولة العباسية :**
حسن خليفة - ط أولى.

* **ديوان أبى تمام - شرح الخطيب التبريزى :**
تحقيق د. عبده عزام، ونسخة أخرى
مراجعة محيى الدين الخياط - ط نظارة المعارف ١٩٧٢، ونسخة أخرى بتعليق شاهين عطية - ط بيروت.

* **ديوان البحترى :**
تحقيق حسن كامل الصيرفى - ط القاهرة دار المعارف.

* **ديوان بشار بن برد :**
نسخة بتحقيق السيد محمد بدر الدين العلوى - ونسخة بتحقيق محمد الطاهر ابن عاشور - ونسخة بتحقيق محمد رفعت فتح الله ومحمد شرق أمين.

* **ديوان اللزوميات :**
أبو العلاء المعرى - ط١.

* **ديوان المتنبى :**
شرح عبد الرحمن البرقوقى - ط دار الكتاب العربى - بيروت.

* **ذكرى أبى الطيب :**
عبد الوهاب عزام ، ط٣ دار المعارف.

* **الرجل الأسلوب (عبد الله بن المقفع) :**
الدكتور محمد أبو الأنوار - بحث بمجلة - الهلال - سبتمبر١٩٧٣.

* **رسالة الجاحظ:** نشر - يوشع فنكل.

* **رسائل البلغاء :**

اعتناء محمد كرد على - ط القاهرة مطبعة الظاهر.

* **رسائل الجاحظ :**

السندوبى - ط القاهرة.

* **الرومانتيكية :**

د.محمد غنيمى هلال - ط٣ نهضة مصر الفجالة

* **زهر الآداب :**

الحصرى القيروانى ط١.

* **الشعر الجاهلى 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 فى العصر العباسى :**

د.مصطفى الشكعة - ط بيروت مطبعة دار العلم للملايين.

* **الصبح المنبى عن حيثيات المتنبى :**

الشيخ يوسف البديعى - ط٢ 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 ط١.

* **العروض والقافية :**

عبد السلام الشراق - ط ١٩٤٩.

obeikandl.com

* **العصر العباسى الأول :**
د.شوقى ضيف - ط٧ القاهرة، دار المعارف.

* **العصر العباسى الثانى :**
د.شوقى ضيف - ط٣ القاهرة، دار المعارف.

* **عصر المأمون :**
الدكتور أحمد فريد الرفاعى - ط القاهرة مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٢٧.

* **العقد الفريد :**
لابن عبد ربه (أبو عمر جمال الدين يوسف بن عمر) - ط القاهرة.

* **العقيدة والشريعة فى الإسلام :**
جولد تسيهر (إيجناس) ط القاهرة ١٩٤٦، ١٩٥٩ م.

* **علم الدلالة :**
د.إبراهيم أنيس.

* **العمدة فى صناعة الشعر ونقده :**
لابن وشيق (أبو الحسن بن على) تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد - ط بيروت - مطبعة دار الجيل لبنان.

* **الفن ومذاهبه :**
د.شوقى ضيف - ط القاهرة دار المعارف.

* **الفهرست (أو) فهرس العلوم :**
لابن النديم (أبو الفرج محمد بن إسحاق بن أبى يعقوب) - ط القاهرة.

* **قراءة فى الشعر العربى الحديث :**
الدكتور محمد أبو الأنوار - ط مكتبة الشباب القاهرة.

* **قضايا الفن فى قصيدة المدح العباسية :**
الدكتور عبد الفتاح التطاوى - ط القاهرة - مطبعة دار الثقافة ١٩٨١.

obeikandl.com

* **اللغة الشاعرة:**
عباس محمود العقاد ط ١.

* **المتنبي:**
محمود محمد شاكر - 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 أبى الكرم) - ط القاهرة مطبعة الحلبى.

* **مراجعات فى 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 الحلبى.

* **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 غرسيه غومث - ترجمة د.الطاهر أحمد مكى - ط القاهرة - مطبعة ومكتبة وهبه.

* **مع المتنبى :**
الدكتور طه حسين - ط القاهرة، مطبعة دار المعارف ط ١١.

* **معجز أحمد :**
أبو العلاء المعرى - تحقيق عبد المجيد دياب (رسالة دكتوراه على الآلة الكاتبة بمكتبة كلية دار العلوم).

* **معجم البلدان :**
ياقوت (أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الحمدى) - ط ١.

* **المعجم الوسيط:**
مجمع اللغة العربية.

* **المفضليات :**
للضبى - نسخة شرح الأبنارى تحقيق كارلس يعقوب لايل ونسخة بشرح الخطيب التبريزى تحقيق الدكتور فخر الدين قباده ونسخة تحقيق وشرح أحمد شاكر، وعبد السلام هارون.

* **مقدمة ابن خلدون :**
ط أولى.

* **مقدمة القصيدة العربية فى العصر العباسى الأول :**
د.حسين عطوان.

* **الملل والنحل :**
الشهرستانى (أبو الفتح محمد بن أبو القاسم عبد الكريم).

* **من حديث الشعر والنثر :**
الدكتور طه حسين - ط ١١ المعارف.

* **منهج البحث فى الأدب واللغة :**
لانسون، ترجمة الدكتور محمد مندور - ط ١٩٤٦ - بيروت.

* **الموازنة بين أبى تمام والبحترى:**
الآمدى (أبو القاسم الحسن بن بشر) تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد - ط القاهرة ١٩٤٤.

* **الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء:**
المرزبانى (محمد بن عمران بن موسى بن سعيد) - ط القاهرة.

* **النجوم الزاهرة فى أخبار مصر والقاهرة:**
ابن تغر بردى (جمال الدين أبو المحاسن يوسف).

* **نظرية الأنواع الأدبية:**
فنسنت، ترجمة الدكتور حسن عون - ط ١٩٥٨.

* **النقد الأدبى:**
أحمد الشايب - ط أولى.

* **النقد الأدبى:**
د.محمد غنيمى هلال - ط٣.

* **الوساطة بين المتنبى وخصومه:**
الجرجانى (القاضى أبو الحسن على بن عبد العزيز بن الحسين ابن على) - ط١.

* **وفيات الأعيان:**
لابن خلكان (قاضى القضاة شمس الدين أبو العباس أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبى بكر).

* **يتيمة الدهر:**
للثعالبى (أبو منصور عبد الملك ابن محمد بن إسماعيل الثعالبى النيسابورى).

obeikandl.com

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.

obeikandl.com