الفصـل الأول
فضـاءات النص

البعد الانفعالى وحضور الذات.

الممدوح وطبيعة حوار الآخر.

الخصم فى استكمال المشهد.

التواصل الفنى وتجليات الموروث.

قياس الصنعة ومستوى الأداء.

الرموز الغالبة ومستويات الدلالة.

obeikandl.com

obeikandl.com

البعد الانفعالى وحضور الذات

أحس الشاعر أنه بصدد موقف مدحى من نمطى مغاير، ربما لم يتهيأ مثله إلا لشعراء المدح الحربى فحسب، كما أحس نمطا من خصوصية الانفعال بالموقف، لم يكن مهيأ لكل من نظم فى هذا الموضوع بنفس الدرجة، وعلى هذا اختلف أسلوب المعالجة الفنية للقصيدة منذ استهلها مبدعها بمقدمة جاءت (حكمية)، تتناسب مع عظمة الموقف، وتتسق مع ما اطمأن إليه الشاعر من حقائق بعيدا عن دائرة الوهم وعالم التنجيم .. وعلى هذا استعان الشاعر فى مقدمة مدحته بما أكده الواقع وفرضته الحقائق، من تكذيب المنجمين ممن أشاروا على المعتصم بأن يرجئ زحفه على قلعة الروم حتى موسم نضج العنب والتين ! فلم يستجب الخليفة لنصائحهم، وكان خروجه إلى " عمورية " تحديا لمزاعمهم، فكان فتحا إسلاميا مبينا، حاصر خلاله المدينة، وقضى على أهلها، فثأر بذلك للكرامة العربية التى امتهنت فى شخص المرأة العربية المسلمة حين سبيت فى "زبطرة ".

سيطر الانفعال (الخاص والعام) على أبى تمام فى القصيدة منذ سطر بيت المطلع، متجاوزا به المستوى التقليدى، حيث كرر فيه ما اقتنع به من فلسفة (القوة)، وهو ما يشهد به التاريخ أيضا، فنحن هنا أمام موقف خاص، ورؤية خاصة، تستشهد بالتاريخ، وتصدر عن الواقع، دون أن تستسلم للوهم أو تستجيب للخرافة .. وإذا كان لكل شاعر رؤيته الخاصة، ولكل موقف ملابساته التى تفرض على الشاعر نمطا معينا، فإن هذا يبرر الحد الفاصل بين فلسفة أبى تمام ـ مثلا ـ فى هذه المقدمة،

وبين مقدمة أخرى للمتنبى فلسف فيها رؤيته من منظور مختلف، رأى فيه وهو بصدد مدح سيف الدولة :

الرأى قبل شجاعة الشجعان هو أول وهى المحل الثاني
فإذا هما اجتمعا لنفس مرة بلغت من العلياء كل مكان

ولم يقف أبو تمام عند حد المفاضلة بين الرأى والقوة، كما وقف المتنبى بعد ذلك، ولكنه بدا بصدد الفصل فى قضية أخرى تتعلق بالتنجيم، وتغليب الوهم أو النبوءة على القوة، الأمر الذى أثبتت الغزوة فشله تماما، وهو ما اتخذ منه الشاعر تكأة فى مستهل منظومته الخالدة.

ولكى يطمئن الشاعر إلى صدق ما يصوغه فى المقدمة، ولكى يضمن مزيدا من تأثيره فى جمهوره، وتفاعله معه جعلها حكمية عامة، لأنها تتعلق بتسجيل حقائق ثوابت، لا تقبل جدلا أو مناقشة أو تشكيكا من وجهة نظره، فهى حقائق وشواهد يقينية استغلها فى صياغة الحكم العامة التى غلب عليها التعميم أحيانا، وانتشر فيها التخصيص فى كثير من الأحيان، على نحو ما ظهر فى حدود معالجته لقضية التنجيم والمنجمين، وفى موقفه القوى ضد فلسفتهم وفكرهم الغامض بصفة محددة.

ومن مقدمة القصيدة إلى موضوعها، بدأ أبو تمام يتغنى تغنيا (انفعاليا) بذلك الفتح الذى بالغ فى تصويره من هذا المنظور، حيث جاء نتيجة إيجابية لفلسفة القوة التى آمن بها الشاعر، فهو فتح أسعد الشاعر والمسلمين جميعا معه، كما سعدت به السماء والأرض سعادة الدين والدنيا معا .. وكان من حق أبى تمام فى مثل هذا الموقف الانفعالى أن تحكمه المبالغة، وأن يشيع فى صوره طابع التعميم والإطلاق، وهو ما سيطر على كثير منها، وكان اعتماده فى تلك الصورة على التشخيص عاملا مساعدا على إبراز طبيعة انفعاله بالموقف، وقد اعتمد فى معطيات صوره على مصادرها المختلفة من (الطبيعة) و(الدين) و(التاريخ) و(التقاليد) و(المجتمع)، واختار منها فى كل صورة ما يتناسب مع الموقف محاولا من خلاله الإيهام، أو

الإيحاء بما يثير الدهشة والإعجاب إزاء جوانب الصورة؛ الأمر الذى يبدو ـ مثلا ـ فى تعديل نواميس الطبيعة من وجهة نظره، وخاصة فى تصوره تفتح أبواب السماء، أو تزين الأرض، أو نظائر ذلك عبر صوره الفنية الكثيرة التى انتشرت بين كل أبيات القصيدة تقريبا.

كان الطبيعى أن يسيطر استقراء التاريخ على ذاكرة الشاعر ووجدانه فى دعم هذا الجزء من القصيدة، حيث يفيد فيها من تلك الإيحاءات التاريخية التى يشير فيها إلى كسرى، وأبى كرب، والإسكندر، ثم تكملها تلك المشاهد التى التقطها من التاريخ الأدبى على غرار ما أورده فى مشهد " ربع مية "، وطواف " ذى الرمة " به، ثم الصدور عن ذلك الحس العام الذى أخذ به العرب فى منطق التشاؤم والتفاؤل، أو توقع السعد والنحس.

وقد وظف الشاعر هذا الفتح من خلال هذا المستوى التصويرى ـ بالتحديد ـ فى خدمة قضية المدح، وكأنه راح يسترجع مشاهد التاريخ الأدبى، ويتحاور من خلالها، فلم ير غضاضة فى تصوير عظمة عدو ممدوحه، كما صور عظمة ممدوحه نفسه؛ الأمر الذى انتشر عند العرب منذ الجاهلية فى فن "المنصفة". وقد طور أبو تمام منطلق الصورة حين أدخل عمورية طرفا فيها فصور حصانتها، واستوقفته قدرتها على مقاومة الزمن، وتحديها لكثير من القادة ممن عرفت لهم مكانتهم فى التاريخ السياسى والحربى، فكان المشهد كله هادفا إلى مدح المعتصم بالله الذى استطاع فتحها، فكان أقدر على قهر من قهرتهم المدينة عبر سياق ذلك الماضى الممتد، بل بدا قادرا حتى على الانتصار على (الدهر)، الذى انسحب أمام صلابتها أيضا، ثم عاد فصنع بها ما صنعه حين أحالها إلى قفر خرب على أيدى المعتصم بالله، وكأنه يذكرنا بموقف الفارس العربى القديم حين يأتى خصمه بطعنة واحدة، يبرز من خلالها معالم بطولته وشجاعته، فإذا هو يهزمه حين تجود له يداه " بعاجل طعنة " على حد تصوير عنترة بن شداد فى معلقته المشهورة منذ الجاهلية.

وقد جعل الشاعر من صورة " عمورية " لوحة فنية كبرى، بما لها من وضع

خاص فى وجدان أبنائها، وبين ميزان القلاع الحصينة التى عرفت بها، مما ساعده على الصمود ومقاومة الفاتحين فى عصور التاريخ المختلفة، ومن واقع المنظور الحربى الخالص وقف عند تصوير حصونها وقلاعها وأسوارها، معتمدا فى هذا كله على الصور التشخيصية التى تميز بها شعره عامة، وازدحمت بها القصيدة هنا بصفة خاصة.

وبين ماضى عمورية وبين حاضرها، وزع أبو تمام الصور توزيعا منطقيا، عرض من خلاله مشاهد الخراب ولوحات الدمار، وركز على تصوير دوافع ممدوحه إلى هذا كله، من خلال بيان حقيقة معركة (الكفر) مع (الإيمان)، وكأن الطابع العام لصوره بدا قائما على المنطق، أو تحويل (أقيسته المنطقية) إلى (أقيسة فنية) تحتاج ضروبا من الكد الذهنى للوقوف على مراده من ورائها، وكشف أبعادها ودلالاتها، والإبانة عن تجلياتها ومكنونها.

وأشد ما ظهر انفعال أبى تمام وصدقه، فى تصوير إحساسه الخاص فى هذا الموقف برمته، ثم فى امتداد ذلك المشهد الخاص بالتغنى بخراب عمورية، بعد المشاهد التى رسمها لفتحها فى زحام وبطولات ممدوحه، وكأن الشاعر هنا يعجب منها بكل قبيح، لأنه رمز من رموز تشفى المسلمين فى أهلها.

ويشتد إعجاب الشاعر بمشاهد الخراب والدمار، فيلتمس لبيان موقفه بعضا من تداعيات صور التراث، فيجد فى استدعاء ديار مية العامرة، وموقف ذى الرمة منها خير معين على بيان تلك الصورة، وخير معادل لتصوير موقفه منها، مع بيان ما فى موقف ذى الرمة من صاحبته من لهفة وشوق، خاصة حين يدور حول ديارها، وما فى الموقف النفسى لأبى تمام هنا، بما يشف عن سعادته وفرحته بطبيعة المشهد الذى رسمه، حيث تسيطر عليه روح التشفى، وتتجلى رغبته فى الانتقام من أعداء الإسلام الذين كادوا للخلافة كيدا وحاولوا امتهان كرامة امرأة مسلمة، فكان واجبا ضرورة الثأر لها.

ومن حواره حول عمورية يعود أبو تمام إلى الخليفة (المعتصم)، ليركز عدسته

على تصوير موقفه الدينى، موقفه البطولى حيث يرسم أكثر من لوحة حول شجاعته، وجسارته، يعتمد فيها ـ بالطبع ـ على حد الإفراط فى عرض جوانب الصورة، مع الإغراق فى المبالغة، ويحرص على بيان خصوصية التأييد الإلهى له فى حروبه وانتصاراته، تأكيدا لحسن النيات، وإلحاحا على تصوير إخلاص الخليفة فى خروجه لهذا القتال أو غيره محتسبا لا مكتسبا.

ولاشك أن لهذا المقطع أهميته فى توصيف اتجاه القصيدة كلها، وإدراجها ضمن فن المدح الحربى، أو الحماسى تحديدا .. فلم يكن حديث المقدمة وما تلاه من تصوير إلا مدخلا لطبيعة الفتح ومكانته، وكذا ما أعقبه به الشاعر من تصوير لما أصاب مدينة " عمورية " من دمار، أو تعرضه لموقعها التاريخى من أبنائها، أو سعادته ـ هو نفسه ـ بخرابها؛ إذ لم يكن هذا كله إلا وسيلة ناجحة للوصول إلى هدف الشاعر من القصيدة؛ أعنى المدح، ولكنها تعد من أنجح وسائل الشعراء فى هذا الاتجاه، لأنها حملت ـ كما رأينا ـ دفقات شعورية وطاقات انفعالية بدت صادقة إلى حد بعيد، حيث برز فيها موقف الشاعر، وتكشفت رؤيته الخاصة للحديث والحدث، واستطاع إضفاء ذاته عليه بما هيأه له من حس فردى خالص، وانفعال جماعى صادق فى آن واحد.

يقول المؤرخون فى مثل هذا السياق عن الشعراء من هذا النمط :

ـ "وكثيرا ما يتغنون فى أشعارهم بفعال أبطالهم للممدوحين فى حرب الروم"[1]، فإنهم لم يكتبوا أشعارهم ليقصوا التاريخ، ولكن ليمدحوا، فيحيطون ما يذكرون من الوقفات بعبارات شعرية حتى لنتكلف الجهد قبل أن نستخلص منها شيئا يسيرا من التاريخ، وقد لا نخرج بعد العناء إلا بمجرد فروض، ومع ذلك فإن قراءة هذين الشاعرين تدلنا على أن المؤرخين أهملوا بعض الوقائع المهمة وقدرا كبيرا من التفاصيل ".

(1) ماريوس كنار تحت عنوان : إشارات الشاعرين أبى تمام والبحتري إلى حروب الروم، ضمن كتاب فازيليف العرب والروم، ص٣٤٦.

المدوح وطبيعة حوار الآخر

وفى الجزء الخاص بمدح المعتصم، لم يتوان أبو تمام عن تصويره بطلا أسطوريا، يكاد يذكرنا بأبطال السير التاريخية، أو أبطال الملاحم عند غير العرب، وإن كان لا يخفى حرصه على إضفاء الصفات الدينية عليه، خاصة حين جسد فى شخصه كل آمال الأمة الإسلامية وطموحات أبنائها، حيث جعله رمزا لها، وهو رمز تسنده الإرادة الإلهية التى أخلص لها الخليفة منذ خرج مقاتلا فى سبيل نصرة دينه، دون أن يبغى من وراء ذلك الخروج غرضا دنيويا ولا غنيمة حرب.

واستكمالا لفكرة (تنافر الأضداد) أو الجمع بين المتناقضات فى فن أبى تمام، راح يعرض كل جوانب الموضوع بما فيها من إيجاب وسلب، فكانت السلبية البارزة فى جانب الممدوح بمثابة إضاءة تزيد من إشراق الدور البطولى للمعتصم؛ ذلك أن أمر عدوه قد انتهى إلى ما انتهى إليه ميدان خصمه من صور الخراب والدمار والموت، وكل ذلك حقق للممدوح وقومه نصرا عزيزا مؤزرا، تحولت من خلاله أدوات الموت إلى وسائل حياة ضمنت للأمة الإسلامية بقاءها وسيادتها. وفى عرضه لوسائل الحياة لم يزل الشاعر يضرب بخياله فى أعماق البادية العربية، لاسيما حين قصد إلى التقاط أدواته التصويرية من الدلو، والماء، والعشب، والسيوف، والرماح وغيرها من أدوات الجاهليين، فى وسائل تعاملهم مع واقعهم وصدروهم عنه فى معترك الصحراء ومشقات الحياة.

ورغبة منه فى تصوير أبعاد الموقف، عاد أبو تمام فجمع دوافع المعتصم إلى حتمية الخروج، بعد أن أبرز منها سطوة الجانب الدينى، حيث صور ذلك الجانب

الأخلاقى أو الذاتى الذى ارتسمت أبعاده فى نفس الممدوح، بما اشتملت عليه شخصيته من مروءة، ونجدة، ونخوة عربية أصيلة، تأبى أن تفرط فى كرامة امرأة مسلمة، فسجل لنا الشاعر دور ذلك الصوت " الزبطرى " الذى صدر عن تلك المرأة العربية، فكان داعية المعتصم إلى هذا المعترك إصرارا عليه دون تراجع .. ومعه يزداد حرص الشاعر حين يكرر دائما صدوره عن الطابع الدينى لذلك الفتح، وقد قضى به المعتصم على عمود الشرك، وأنهى أمره إلى الأبد فى منطقة الثغور.

والحق أن حظ الممدوح هنا من المدح المباشر، بدا قليلا إذا قيس بعدد أبيات القصيدة ذاتها. ولكن الشاعر شغل بمعطيات المشاهد الحربية، مستهدفا من ورائها استكمال مدائحه، وكأن المعتصم ـ كقائد ـ يظل قابعا من وراء كل الصور البطولية التى أسداها الشاعر عبر مجمل أبياته.

والحق ـ أيضا ـ أن الشاعر لم يغير منهجه الفنى فى سياق المدح، حيث ظل صادرا عن تنافر أضداده، حين أخذ يعرض موقف الممدوح بين "مطعم النصر" و"لو رمى بك غير الله لم يصب"، وبين منطق قوته الأسطورية، " لغدا من نفسه وحدها فى جحفل لجب "، جامعا بذلك بين قوة القائد وقوة الخليفة المسلم، ومنصرفا منهما معا إلى تعميق البعد الدينى من وراء المعركة، ومن هنا يأتى تمايز أبى تمام مادحا فى طبيعة حواره حول الآخر الذى لم يفن فيه على المستوى الشخصى، كما فعل صناع التكسب أو هواة الاحتراف المدحى، بقدر ما وقف الشاعر محايدا عند حدود البيان الحربى الذى أذاعه من واقع مشاهد القتال، وعندئذ سمح لنفسه أن يصوره أو يضخم الصورة صدورا عن انفعال حقيقى تجاه الخليفة، متخذا من حريق المدينة ومحاولات قائد الروم الفرار أساسا لتصوير طبائع الحدث التى لابد أن تنتهى ـ بشكل منطقى ـ فى صالح جيش المعتصم بالله.

فلم تكن المشاهد المرسومة للحريق والممتدة إلى تيوفيل نفسه إلا جزءا مكملا

للوحة انتصار الخليفة القائد، وتصوير بطولته الأسطورية التى لم يتكرر لها نظير عبر وقائع التاريخ من قبل ؟! مرة أخرى يردد المؤرخون :

"ورحل المعتصم من ذلك الموضع يريد "الثغر" حتى دخل "طرسوس" وكان قد نصب له الحياض من الأدم حول العسكر من الماء إلى العسكر بعمورية، والحياض مملوءة، والناس يشربون منها، لا يتعبون فى طلب الماء، وكانت إناخة المعتصم على عمورية يوم الجمعة لست خلون من شهر رمضان، وقفل بعد خمسة وخمسين يوما".

"وكثيرا ما يتغنون فى أشعارهم بفعال أبطالهم للممدوحين فى حرب الروم" وقد يقع أن نجد فى بعض أبياتهم ذكرا لاسم مكان فى آسيا الصغرى، أو الغور لا نجده عند غيرهما (يقصد أبا تمام والبحرى) ولهذا رجع إليها الجغرافيون مثل ياقوت والبكرى)[1].

(1) العرب والروم، ص٢٦٩، ٣٤٦.

obeikandl.com

توظيف الخصم فى استكمال المشهد

وعلى طول القصيدة، وعلى مدار صورها الجزئية يستمر أبو تمام فى تكرار المواقف، وكأنه يأبى إلا أن يقرن موقف الممدوح بموقف عدوه، وهو ما دفعه دفعا إلى التردد بين المشاهد، وشجعه على الاستطراد فيها بين كلا الطرفين، ففى مقابل موجب الكرم والشجاعة فى شخص المعتصم بالله، يصر على عرض سالب الصفتين لدى قادة الروم من أعدائه، ومن تفاصيل صورة المنتصر يصر على إبراز موقف المنهزم وجبنه ومحاولته الفرار، أو افتداء نفسه من كوارث الهزيمة التى حلت به على أيدى المعتصم، ثم يؤكد ما يذهب إليه من واقع ذلك القوام العددى الذى يصوره فى جيش العدو المنهزم، ثم ما حل بجنده من قتل أدى إلى تناثر الجثث، وتمزق الأشلاء؛ بل إلى نضجها من شدة نيران المعركة وهول أحداثها الجسام، ومن خلال تلك العلاقة الجدلية المطردة راح يعرض جوانب المعركة موزعة بين المعسكرين فى وضوح فنى، وتمايز تصويرى دال على تمايز انفعاله تجاه شقى الرحى خلال الحدث العظيم.

وعلى ما فى هذه الصور من عنف ووحشية، نجدها تتسق مع نفسية أبى تمام التى امتلأت ضيقا وغيظا من خصوم الخلافة باعتبارهم كفارا، فآن لها أن تتشفى منهم، وهو ما يعد مقبولا ومبررا إذا ما تصورنا معه موقف المرأة العربية المسلمة، وما صنعه معها جند الروم من وحشية وعنف بات من واجب القائد المسلم أن ينتقم لها ولعروبته ودينه جميعا.

ومن تأثير المنطق على الشاعر راح يصور النتائج النهائية لهذا الموقف القتالى، بعد

أن استوقفه منها طويلا ذلك الشق الحسى أو المادى، فانتقل بصوره تركيزا على الجانب المعنوى الذى سعدت فيه نفوس المسلمين بما وقع فى صفوف الروم، ليأتى بعده إلى مقاصد الختام التقليدى لقصيدة المدح العربية، حيث يدعو للخليفة، ويحمد له ما حققه للدين الإسلامى، وعندئذ تسيطر عليه من الصور التاريخية ما يحكى قصة الصلة بين غزوة " بدر " الكبرى، وبين هذا الفتح "المعتصمي" المبين، ثم أضاف فى سياق هذا الختام تلك الموازاة الطريفة بين مشهد وجوه الروم وقد سيطرت عليهم الذلة من هول أشباح الهزيمة، وبين مشهد وجوه المسلمين وما بدا عليها من البشر والسعادة بنتائج الفتح وما كشفه من عظمة صاحبه وقوة جنده وعزة دينه.

ومن الواضح. فى القصيدة كلها، وعبر صورها الكلية أو الجزئية على السواء، حرص أبى تمام على تشكيل مواد صنعته الفنية، وتسجيل قدرته على التعامل مع المادة التاريخية التى تزيد من توثيق مادته الجديدة، فكان على درجة من التمكن، مع قدر واضح من المرونة والدقة فى انتقاء المادة الإسلامية التى ترددت عبر كثير من ألفاظه وصوره، وهو يتدرج بالمواقف التاريخية من لدن الأكاسرة، إلى الإسكندر، إلى الأحداث الإسلامية الكبرى التى اختار منها غزوة بدر، ومعها لا يخفى ـ أيضا ـ ما صنعه الشاعر من مزاوجة هادئة وهادفة بين التراث الأدبى الذى استلهمه وعاش فى إطاره فكرا وفنا، وبين إحساسه الخاص وموقفه الانفعالى واقعا وحسا، وكأنه يبرز أمامنا قادرا على التوفيق بين ذاته وموضوعه وتراثه فى آن .. ثم يظل له بعد هذا كله ابتكاره الخاص فيما لجأ إليه من مبالغات، ساد من خلالها طابع الاطلاع والتعميم والغلو الملحمى، ومحاولة الجمع حتى بين المتناقضات، إلى جانب كثافة التشخيص الذى فرضته على الشاعر طبيعة النزعة الوصفية التى استعان بها فى تصوير أبعاد المعركة موزعة بين مقدماته ونتائجه.

ويظل لأبى تمام ما عرف به فنه من صنعة (بديعية) خاصة أسرف فى معالجة الصورة الشعرية من خلالها، وكأن الموقف بدا مشجعا له على أن يبدع فيها بألوانها

المختلفة من جناس وطباق ومقابلات، ورد الأعجاز على الصدور وغيرها من ألوان البديع، وهو مما أدار حوله النقاد كثيرا من الحوار، حيث يكفيه أن يعد زعيم المدرسة البديعية العباسية، منذ حمل على عاتقه أعباءها بعد أستاذه مسلم بن الوليد، حتى تظل لهذه القصيدة أهميتها الخاصة فى تاريخ الأدب العربى انطلاقا من ذلك الحس التاريخى الذى سيطر عليه، وانطلق منه، فنهل من ثقافته، وأبرزها مزيجا جديدا من خلال فنه، كما يظل لها دورها فى توثيق التاريخ من خلال تصوير (عمورية) أو غيرها من وقائع أخرى شهدها التاريخ العربى والإسلامى، ليظل مثل هذا التوثيق أو التوظيف الجديد للمدحة العباسية قادرا على الإسهام فى رد اعتبارها، مضيفا إليها مزايا جديدة وملامح خاصة، ربما لم تتوافر لدى كثير من شعراء المدح، كما تحتفظ بقيمتها الفنية فى تسجيل المسلك الفنى الذى ارتضاه الشاعر المثقف لنفسه مسلكا من خلال عمق الأبعاد الفكرية المختلفة التى استوعبها، وأفاد منها، وأعاد صياغتها فنا شعريا عذبا بهذا التفرد حين استدعاها ذوبا فنيا جديدا .. ونعود إلى ترديد مقولة المؤرخ :

(وإنما ذكرنا هذه الشواهد لأن فريقا ممن لا علم لهم بسير الملوك وأيامهم، ذهبوا إلى أن الموقع للأفشين، والذى فتحت عمورية الكبرى فى أيامه هو نقفور الذى كان أيام الرشيد وما ذكرنا أشهر وأوضح، إذا كان من الكوائن التى يشترك الناس فى علمها بسبب شهرتها، واستفاضة أبنائها ولكن الحاجة دعت إلى الاستشهاد)[1].

(ويبدو المدح واحدا فى تناول حالتى السلام والحرب على السواء، ولكن تلك القسمة تظل بمثابة مؤشر للكشف عن طبيعة علاقة الموضوع هنا بموضوع المقدمة هناك، من حيث أوجه الاتفاق أو التناقض بينهما، وقد تبلور نظام الموضوعات فى شكل شبه ثابت وإن بقيت لكل قصيدة ماهيتها الخاصة)[2].

---

(1) العرب والروم، ٢٩١.

(2) Stephan Spearl : Panagiric poetry.

التواصل الفنى وتجليات الموروث

يبدو أن أبا تمام قد التمس لقصيدته من التراث شكلا يصوغها على أساسه، ـ ولا ضير فى ذلك ولا غرابة ـ لاسيما إذا وضعنا فى الاعتبار ـ وهذا ضرورى وطبيعى ـ حجم ثقافته المركبة المختلفة عبر مصادرها العربية وغير العربية، بل ربما بدا من أكثر صورها اتساعا إلمامه الواسع بما سجله الشعراء فى دواوينهم من مادة العصر الجاهلى، وما تلاه من عصور الأدب حتى عصره، ومن هنا بدت ثقافته الأدبية موسوعية إلى حد بعيد، ولعله قد أفاد من تلك البائية التى نظمها ذو الرمة، والتقط بعضا مما ورد فيها من الألفاظ والصور والمعانى التى أعاد صياغتها، وأحسن فى توزيع نسقها، حتى غدت شديدة الالتصاق بإبداعه فى بائيته، وإن كان لا يخفى صلتها بذلك التراث الذى ألمح إلى شيء منه فى إعجابه بفن ذى الرمة نفسه فى بيته المشهور، حين صور شدة إعجابه بخراب المدينة ودمارها :

ما ربع مية معمورا يطيف به غيلان أبهى ربا من ربعها الخرب

فلعل فى هذه الإشارة التاريخية مؤشرا، يلمح إلى طبيعة ذلك المصدر الذى استغله أبوتمام فأجاد .. ومع أبيات ذى الرمة قد نتبين أوجه التشابه، حيث يقول فى بائيته:

جاءت من البيض زعرا لا لباس لها إلا الدهاس وأم برة وأب[1]

(1) ديوان ذي الرمة، ١٣٣، زعرا : أي لا ريش عليها؛ الدهاس : الرمل السهل اللين.

فربما اقتبس منها أبو تمام صورة الأم البارة والأب، وقد أطلقها على أبناء المدينة فى قصيدته، وعلى نفس النحو من الإفادة نجده وقد وضع فى الاعتبار قول ذى الرمة أيضا وقد نقله أبو تمام إلى مشهد هرب قائد الروم وفراره أمام جيوش المعتصم:

حتى إذا دومت فى الأرض أدركه كبر ولو شاء نجى نفسه الهرب[1]

والخليفة عند أبى تمام كان مطعم النصر، بوصفه قائدا للمعركة لا يهمه منها الاكتساب، بقدر ما يهمه الاحتساب، وكأنه نظر إلى الصيغة المطروحة لدى ذى الرمة أيضا فى قوله :

ومطعم النصر هبال لبغيته ألفى أباه بذاك الكسب يكتسب[2]

ولعله فى تشخيصه الشهب التى أكثر منها، قد لفت نظره واستوقفته تلك اللمحة السريعة التى استوقفت ذا الرمة فى البيت :

ربلا وأرطى نفت عنه ذوائبه كواكب الحر حتى ماتت الشهب[3]

وكذلك كان حال التشخيص الذى اعتمد عليه أبو تمام فى تصوير الزمن، ليله ونهاره وظلامه قريبا مما رصده قول ذى الرمة :

فغسلت وعمود الصبح منصدع عنها وسائره بالليل محتجب[4]

وعلى غراره ورد مشهد الاحتجاب، وهو ما حرص أبو تمام على تصويره ضمن تجليات نتائج المعركة، ومن قبله جاءت صورة ذى الرمة :

---

(1) يقصد أن الثور راجعه كبر فرجع إلى الكلاب، التدويم : في السماء.

(2) مطعم الصيد: يريد الصائد برزق الصيد؛ هبال : محتال؛ أطلس اللون : يضرب إلى السواد.

(3) نفسه، ٣/ ٨٦.

(4) غسلت : يعني حمر الوحش؛ عمود الصبح : بياضه؛ التغليس : السواد في الليل.

إذا أخو لذة الدنيا تبطنها والبيت فوقهما بالليل محتجب
سافت بطيبة العرنين مارنها بالمسك والعنبر الهندى مختضب[1]

ولعل فى هذا اللمح الخاطف ما يعكس إحدى صور الإفادة التى عمد إليها أبو تمام من خلال صلته الوثيقة بالمصادر الأدبية المختلفة، وقد انكب عليها فاحصا متأملا، حتى تركت بذلك رصيدا واضحا فى إبداعه، تكتمل به صنعته، ويتكشف ما أخذ به نفسه من الكد الذهنى فى لحظة الإبداع.

وتبقى ظاهرة أخرى يمكن تلمسها فى قصائده ـ أيضا ـ حول تكرار بعض الصور التى ألحت على ذاكرته، فبدت قادرة على أن تشغل من فكره حيزا كبيرا، وإذا بها تتكرر بين القصيدة والأخرى مسجلة تواصل فنه عبر قصائده المتعددة، كما تواصل من قبل مع إبداع سلفه، وكأنما كانت صور (بائيته) فى عمورية مصدرا للكثير من تلك الألفاظ والصور، والمكررة فى غيرها من قصائده، على نحو ما يمكن تبينه من صور " جيش الرعب " التى رصدها للمعتصم قائدا لجنده، وزاحفا إلى عمورية، حيث يعيد رسم المشهد فى موقف آخر قائلا :

مشت قلوب أناس فى صدورهم لما تراءوك تمشى نحوهم قدما[2]

أو ما كان من تشخيص " الأمانى " على نفس النسق أيضا فى قوله :

لما مخضت الأمانى التى احتلبوا عادت هموما وكانت قبله همما[3]

وكأنما أعجب أبو تمام فى فنه بصيغ التثنية التى رددها حول " الحمامين " و" الحياتين " فراح يرسم على نهجها من منطق الإجمال والتفصيل البديعى ما صوره فى مثل قوله :

---

(1) أخو لذة الدنيا : صاحبها، تعطفها : تلبس بها أي جعلها عطاف نفسه؛ تبطنها : علا فوقها؛ سافت : شمت؛ العرنين : الأنف كله؛ المارن : ما لا ن من عظام الأنف.
(2) ديوان أبى تمام، ٢/ ١٧٠.
(3) ديوان أبى تمام، ٣/ ١٧١.

خذوا هنيئا مريئا يا بنى جشم منه أمانين: من خوف ومن عدم
لولا مناشدة القربى لغادركم حصائد المرهفين: السيف والقلم[1]

وكذلك كان الموقف إزاء فلسفة (القوة) التى أخذ بها الشاعر نفسه فى صدر البائية، ثم أصل لها مرارا، حتى جعلها مصدرا لهذا التكرار الذى أعاده ترسيخا إلى الأذهان قوله:

هو الحق إن تستيقظوا فيه تغنموا وإن تغفلوا فالسيف ليس بغافل(٢)

وكذلك كان الحال فى إضاءة الموقف الدينى حول حركة الممدوح، وتصوير انتصاراته، على نحو ما ردده أيضا فى قوله :

فتوح أمير المؤمنين تفتحت لهن أزاهير الربا والخمائل
وعادات نصر لم تزل تستعيدها عصابة حق فى عصابة باطل
وما هو إلا الوحى أو حد مرهف تميل ظباه أخدعى كل مائل[3]

وكذلك تكرر الموقف بين صور الاستحسان والاستهجان للمشهد من وجهة نظر الشاعر، انطلاقا من منطقه الانفعالى الذى يصدر عنه، على نحو ما رسمه أبو تمام من صور مشرقة لخراب عمورية !! تكاد تلتقى مع نظائر لها فى يوم "الخرمية" الذى قال فيه :

سمجت ونبهنا على استسماجها ما حولها من نضرة وجمال![4]

وكذلك كان ما جاء من قوله عن يوم " الخرمية " أيضا على نهج سعادة الأرض والسماء بفتح عمورية :

---

(1) نفسه، ٣/ ١٨٧.
(2) نفسه، ٣/ ٨٧٦.
(3) ديوان أبى تمام، ٣/ ٨٦.
(4) نفسه، ٣/ ١٤٣.

يوم أضاء به الزمان وفتحت فيه الأسنة زهرة الآمال[1]

ثم كانت صور الأسرى والسبايا بوصفها نتيجة إيجابية أحرزتها صفوف جند الإسلام، فكما صورها فى عمورية عرض نظيرا لها يوم الخرمية :

أبنا بكل خريدة قد أنجزت فيها عدات الدهر بعد مطال[2]

وكذلك صنع فى تصوير فرار قائد العدو، وهو على رأس جنده من أعداء الدين والدولة، فكما أحذى " تيوفيل " قرابينه فى يوم عمورية (يوم الردي)، تكرر المشهد فى يوم " الخرمية " :

هتكت حشاشته القنا عن واحق أهدى الطعان له خليقة قال[3]

وعلى غرارها جاءت صورة " آساد الشرى " ممن نضجت جلودهم فى "عمورية"، حيث تقترب من نظيرتها فى يوم الخرمية :

أساد موت مخدرات مالها إلا الصوارم والقنا آجام[4]

ثم هو يفسر ما رآه فى عمورية من أن الله قد رمى بالمعتصم فكان قريبا مما رسمه قوله، وإن جنح به إلى منعطف آخر حول اعتداد الدين بالخليفة :

ويوم "خيزج" والألباب طائرة لو لم تكن ناصر الإسلام ما سلما[5]

ثم كان ما صوره من قوة عمورية وعراقتها، وعلو شأنها ومكانتها فى نفوس أبنائها أقرب شبها مما عرضه فى تصوير " موقان " وعلاقتها بالقائد والجند فى

---

(1) نفسه، ٣/ ١٣٩.

(2) ديوانه، ٣/ ١٤٢.

(3) نفسه، ٣/ ١٤٣، أي شقت الرماح غباره عن محب لأصحابه تركهم ترك المبغض لما خاف على نفسه.

(4) ديوانه، ٣/ ١٥٦.

(5) نفسه، ٣/ ١٦٩.

قولـه:

وانصاع عن موقان وهى لجنده وله أب بر وأم عيال[1]

وعلى هذا النحو بدت الصورة متشابهة فى ذاكرة أبى تمام، وهو حين يكرر نفسه من خلالها إنما يكشف عما استقر فى خياله ووجدانه وعقله من طابع خاص لتلك الحروب التى صورها، كما تكشف عن تشابه انفعالاته ـ بنفس الصدق ـ وتقارب درجاتها ـ بذات المستوى ـ إزاء الأحداث، ألم تكن حروبا إسلامية ينهض بها قائد مسلم وجند مسلمون ضد أهل الشرك ؟ فمع تقارب الواقع الانفعالى والفكرى بدا للتكرار أهميته وفعاليته الفنية، مما يظل دليلا حيا على وحدة الفكر والشعور، ومؤشرا من مؤشرات تشابه المصادر الثقافية التى أخذ منها، وراح يخرجها فى بناء جديد له تميزه وخصائصه فى كل مرحلة من مراحل نظمه على حدة.

(1) نفسه، ٣/ ١٣٧.

obeikandl.com

قياس الصنعة ومستوى الأداء

وتكشف القصيدة عن كثير من ملامح القدرة الفنية لدى أبى تمام على المعالجة من منظور عقلى، حرص فيه على تداخل الألوان التى اختارها بشكل دقيق، منذ اختار لها بحر (البسيط) الذى استوعب كما هائلا من انفعالاته، وأسهم فى استيعابها، ثم فى تفريغ شحناتها لدى جمهوره المتجانس معه، بما امتلأت به أبياته من الضجيج والعنف، ومعه جاء تداخل حرف الروى الذى عمد فيه إلى الباء المكسورة التى ربما التقت مع البحر فى نفس العنف ونفس الحدة.

ومع هذا الحرص استطاع ـ أيضا ـ أن يجعل من القصيدة معرضا طيبا للكشف عن أصول ثقافته بألوانها المختلفة والمركبة بكل تقاطعاتها. منذ راح يدير حواره حول الشهب السبعة، وترتيب الأبراج، وتوزيعها، وما تدور فيه من الأفلاك والأقطاب، وغير ذلك من مصطلحات التنجيم، مما كان له دور بارز فى التقاطها من البيئة المتخصصة التى نهضت بتلك العلوم، ووضعت لها مصطلحاتها، ورددت دلالاتها المتغايرة.

ومن التاريخ القديم راح أبو تمام يذيع معرفته بتفاصيله، ويكشف عن خبرته الواسعة بأحداثه، فنشر منه معرفته بتاريخ كسرى وأبى كرب والإسكندر، كما نشر من حسه بالتاريخ الإسلامى من مصادره العريقة ما يعرفه عن أحداث غزوة بدر الكبرى، ودوافعها ونتائجها، وكأنما أراد أن يمزج معارفه التاريخية بحسه الدينى حتى حين استوقفه مشهد (الخضاب) باعتباره سنة عرفها المسلمون وغابت عن الروم، إلا ما بدا منها مفروضا عليهم من خضاب الدماء !

وكأن الشاعر لم يشأ أن يبخل بأى من معارفه على شعره، فإذا به يأبى إلا أن يأخذ من كل منها بطرف، وكأن القصيدة تصبح فرصة سانحة لعرض أنماط مختلفة من تلك المعارف، حيث يأخذ من القصص الدينى ما يسجله من قصة "يوشع" حال تصويره لنيران المعركة التى خيلت له أن الشمس لم تغب، كما راح يطرح ما أفاده من الحديث النبوى الشريف مما أظهره فى حديثه عن انتصار الخليفة، من خلال الرعب الذى أثاره فى نفوس الأعداء، مما كشف استعانته بمعنى الحديث النبوى الشريف " نصرت بالرعب " .. ثم ظهرت ثقافته الأدبية التى وقف عند ملامح منها حول إعجابه " بذى الرمة " وصاحبته " مية "، وكذا كان ما أفاده من فكر أدبى تشابهت مصادره من خلال معالجته لقصائده. وربما اقترب أيضا من صورة أبى نواس المشهورة حول الأمين :

وأخفت أهل الشرك حتى إنه لتخافك النطف التى لم تخلق

ويحرص الشاعر على دقة التصوير، بما يدفعه إلى الاستقصاء فى طرح مزيد من صوره المختلفة، فما إن يتحدث عن الشعر حتى يخطر بباله النثر، فيعرضه ليكمل به المشهد ويستقصى أطرافه، ومع بهجة الفتح وسعادة المسلمين به يجمع شتات الصورة من العالم العلوى والأرضى، حيث تلتقى سعادة الأرض بتفتح أبواب السماء له، كما يحرص على التعليل، وكشف المبررات حول معطيات صوره ومقوماتها، حتى تستكمل هيئتها وجزئياتها، على نحو ما عرض من مشهد الشمس التى لم تشرق بعد المعركة على متزوج من الروم، لأن المسلمين قد استطاعوا الإيقاع بنسائهم سبايا بعد انتهاء المعركة، وبالتالى لم تغرب شمس ذلك اليوم على عزب من شباب المسلمين، فقد وجد كل منهم سبية ـ على الأقل ـ كانت من نصيبه من سبايا الروم، على ما فى هذا الانتقاء التصويرى من ربط واضح بين المشهد، وبين صورة المرأة المسلمة التى استغاثت بالخليفة من قبل (لبيت صوتا زبطريا) ...

وهكذا بدا الحرص الفنى عند أبى تمام على استكمال جزئيات الصورة، ورصد

كل مقوماتها، وأبعادها، حتى تحول المشهد على يديه إلى صنعة عقلية محكمة، أساسها العمق الفنى، وتلمس الدقة التى تكشف عنها الألفاظ وتتسق من خلالها الصور، لاسيما حين يعمد إلى نشر الألوان المتناقضة التى تكشف عن جوانب فكره، بما فيها من ثقافات متعددة الاتجاهات ومتنوعة المصادر.

وربما أسهمت الألوان البديعية التى عمد إليها الشاعر وعرف بها، وعرفت به فى استيعاب تلك المقومات العقلية، خاصة ما اعتمد عليه من طباقات، وما قصد إلى طرحه من مقابلات معنوية وتصويرية كانت أساسا للرصيد الفنى فى معظم أبيات القصيدة، وهى ألوان زاد من إفساح المجال لها ما تداخلت معه من عناصر تصويرية كان أساسها " التشخيص " الذى سيطر على الصورة الكبرى فى القصيدة، وملأ أركانها منذ صور الشاعر عمورية " فتاة " عذراء، برزة الوجه، متمنعة، إلى ما كان من إعياء كسرى والتأبى على الخضوع له، وصدودها عن أبى كرب، إلى حرصها الدائب على أن تظل فتية أمام الحوادث الجسام التى عجزت عن افتراعها، فظلت خير مدائن الأرض، وكأن الله مخض لها السنين لتملأها بخيراتها، حتى أصبحت (زبدة الحقب) ـ على حد تعبيره ـ وأخيرا تحطم فيها عمود (الشرك) على أيدى المعتصم وجنده من المسلمين، فلم تقم لها من بعد قائمة.

كما يمثل الجانب اللونى من الصورة عنصرا رئيسا، يكشف عن شدة حرص الشاعر على أن يوفر لمشاهده كل ألوانها، ابتداء من البياض والسواد الذى طرحه من خلال السيوف والكتب، إلى سواد الكربة التى عاشتها عمورية مع قدوم جيش المعتصم، إلى ذوائب فرسان الروم من الجرحى والقتلى، وما غطاها من الحمرة القانية، إلى سواد ظلمة الدخان الذى غطى المدينة حين حجب عنها ضوء الشمس، إلى الضحى شاحب اللون نتيجة استمرار القتال، إلى بياض السيوف وسواد الرماح فى مشهد الضرب والطعن، إلى ما عرضه من مشهد وجوه الأعداء، وقد غشيتها الصفرة والشحوب الذى يشير إلى مرضها التاريخى، وخوفها، وفزعها من هول الوقائع التى أصابها بها الخليفة لحظة انتصاره.

ومن الواضح أن أبا تمام لم يحمل سيف العداء للشكل القديم للقصيدة، ولا هو خرج على روح النمط الموروث، على الرغم مما عرف عن مكانته نموذجا من قمم التجديد الثقافى فى عصره، حيث استطاع تطويع العناصر القديمة ليخرجها فى صورة جديدة من خلال فنه، على نحو ما انتشر عنده من صور البداوة التى التمس معطياتها من معاجم القدماء فى مشهد " الحلب " و" المخض " ليصور من خلالهما أصداء توالى السنين على عمورية، وما تجمع فيها من خيراتها، ثم ظاهرة " الجرب " فى إبل البادية، وكيف أصابت المدينة بعد انهيارها نتيجة عدوى ما حدث فى أنقرة، ثم صورة " الورد " و" الصدر " التى عرفتها البادية العربية بإبلها، وعيون مياهها، وتنازع القبائل حولها، ثم ظهور ذلك الكم من الملامح البدوية الأخرى التى استوقفت أبا تمام من " الخيمة " التى شغله من أجزائها " عمودها " و" أوتادها " و" طنبها " فبدت المواد قديمة موروثة استطاع أبو تمام أن يعرضها فى نسق فنى جديد ـ تماما ـ من خلال عنصر التشخيص الذى عرف بإجادته له حتى تميز به فنه جمعا بين منطقتى الفكر والوجدان معا.

وظل حرصه واردا على إبراز كثير من التناقضات فى فن القصيدة، ولعله استطاع من خلالها أن يعكس من فنه موقفا مهما، يلخص طبيعة تلك الازدواجية التى فرضت عليه نفسها، أو فرضها هو على نفسه، منذ جمع فيها بين الفكر والشعور فى فضاء منظومته، ومن خلالهما معا استطاع تطويع الأقيسة المنطقية لمنطق الفن، فأحالها إلى أقيسة فنية دقيقة متجددة، جمعت بين الوضوح والبساطة، كما جمع صاحبها بين تناقضات الحياة التى التمسها من واقعه بقدر مدركاته، وكشف من خلالها طبيعة رؤيته لقضايا الموت والحياة، وما فى الحياة ذاتها من مفارقات الخير والشر، إلى جانب ما شاع فى عالمه الحربى من تناقضات معترك الإسلام والكفر، وهو ما راح يفلسفه تاريخا، ويعرضه فنا فى القصيدة منذ أوقفها عند لوحتين متناقضتين : امتلأت أولاهما بإشراقة الحياة من خلال النور والأمل والانتصار والجمال، وعجت الثانية بمشاهد الكآبة والظلام، وملأها ضيق الحياة حين يشد

إليها الموت رحاله، مؤذنا بانتهائها، وهى المتناقضات الكاشفة عن الموجب والسالب معا، فإن لم يعثر على الطباق جاء بمقابلاته المعنوية والتصويرية موزعة بين شطرى البيت، ومن الموقفين كليهما ينفذ إلى (تنافر الأضداد) التى يستطيع عن طريقها تصوير أقصى درجة من درجات التناقض بين الأشياء، التى يقف بصدد تصويرها تفصيلا انطلاقا من حكمته (وبضدها تتميز الأشياء).

وفى موقف الخليفة (المعتصم بالله)، لجأ أبو تمام إلى اصطناع تلك الازدواجية بين مسلك العنف والجد الذى آثره، وبين مسلك لاه مترف كان يمكنه الركون إليه؛ إلى الخلود إلى المتعة الفانية من خلاله، فلا يخرج ـ آنئذ ـ إلى حرب أو قتال، وهو ما رفضه الخليفة فخرج مجاهدا فى سبيل الله والذب عن دينه وعقيدته وأمته.

وفى موقف الحرب راح أبو تمام يستخرج المتناقضات بعضها من بعض توليدا من الصورة، إذ راح يتبين إشراقة (الحسن) من أعمق ملامح القبح، ويستخرج (العمران) من مشاهد الخراب والدمار، ويتعرف على الجمال من الدمامة، وكأنما راح يمسك بريشته، وينتقى للوحاته اللونية أصباغا بعينها، وإن بدا فى غير حاجة من تلك الأصباغ إلا إلى لونين اثنين : الأسود والأبيض، أو الملائكى والشيطانى، وهما اللذان طرحهما عبر صور القصيدة كلها خاصة فى مشاهد الحرب، وتوزيع أرصدة الهزيمة والانتصار بين معسكر الشرك من جانب، ومعسكر الإسلام من جانب مقابل.

وحين استجمع الشاعر صور القديم فى مخيلته، ومنها المصدر الدينى لم يجد منها ما يلائم الموقف أيضا، إلا المزيد من المتناقضات، فأخذ من الجانب الملائكى ما يحقق من خلاله الاتساق بينه وبين شخص ممدوحه خليفة للمسلمين، ومعه راح يمزج المشاهد كلها من خلال ذلك الانتماء المقدس والسند الدينى المرجح، وما يدل عليه من مدد السماء .. ليظهر فى الطرف الآخر الجانب (الشيطاني) الكئيب بما يحمله من مؤشرات الكفر، وصور الإلحاد، وضروب التمرد على العقيدة .. ونتيجة هذا كله

كانت المحصلة النهائية لصورة المدينة، وكان ما انتهى إليه أمرها بما جللها من القتامة والسواد بعد الحريق المدمر الذى أصابها على أيدى المسلمين انتقاما لكرامة المرأة المسلمة !

استطاع أبو تمام أن يلخص أهمية المتناقضات فى عالمه وفلسفته فى سياق تلك الحكمة التى استمد من البادية مادتها التصويرية ـ كما أرينا آنفا ـ ومن عقله استغل محتواها المعنوى، ومن واقعه الحكمى أكد دلالتها التوثيقية حين رصد دلوى الحياة من الماء والعشب، كما صور طبيعة الموت الذى يتجسد مرة فى حد السيف وثانية فى سنان الرمح.

ولاشك أن استجابة أبى تمام لهذه المتناقضات بدت أكثر اتساقا مع طبيعة الموقف الذى فرض نفسه على تجربته الانفعالية ابتداء من مشهد ممدوح ومهجو، إلى دين ودنيا، إلى إسلام وشرك، أو عرب وروم، أو سيف وتنجيم، أو هزيمة وانتصار ... إلخ.

وهكذا أحال أبو تمام المتناقضات إلى سياقات متميزة تستوعب أبعاد انفعاله، وتعكس وقائع عصره، وتحكى طبيعة ثقافته وفكره، ومن الطريف أن يطرح هذا الاتساق من خلال قصيدة المدح التى كثر توجيه سهام النقد والاتهام إليها. حيث استطاع ـ بصدقه الانفعالى ـ أن يتجاوز مستوى ذلك الاتهام، وأن يعلو عليه منذ صور انفعالاته، وتخلص من آفاق قلقه وتجاوز صراعاته، فوجد ضالته فى أشد الموضوعات غيرية، ليحيله ـ بذكاء وصدق ـ إلى موضوع ممعن فى الذاتية، يستوعب تلك الانفعالات التى انطلق منها، ووجد من خلالها سبيله إلى مدح الخليفة المسلم الذى أنقذ للمرأة العربية شرفها، فأفضى إليه الشاعر بشحنته العاطفية الصادقة، جاعلا من الموضوع الغيرى صورة راقية من ذاتية الأداء، وعمق التعبير وصدق التصوير.

فالشاعر هنا يجد ذاته بمعناها الخاص والعام، إذ يجد فيها شخصية الشاعر

العربى الذى ينتصر لقومه على أعدائهم، وينتصف لهم منهم، ويرتدى معهم جميعا ثوب الانتصار، ثم شخصية الشاعر المسلم الذى يحفل بالانتصار لقضايا (الدين)، مما يحقق له راحة نفسية وأمنا كان يطمح إليهما، ويعيش على أمل تحقيقهما مجسدين فى قائد مسلم لا يعرف إلا الحق.

وأخيرا يجد الشاعر ذاته بكل مقوماتها الفكرية والثقافية، وما عاشته من إعجاب خالص بمصادر ثقافات وافدة من فلسفة ومنطق وغيرها، إلى جانب ثقافات عربية عميقة أصلت لها علوم الأوائل، فكانت قصيدة المدح معرضا جامعا لتلك الألوان الفكرية، مما هيأ لها مجالا برزت من خلاله فتحولت القصيدة عنده إلى نسيج فكرى وجدانى متداخل، تتعدد فيه الخيوط، ويشد بعضها بعضا بشكل دقيق لا يكاد يوجد له نظير عند أسلافه أو معاصريه، ولعل هذه القسمات الخاصة كانت من وراء فن المعارضات الشعرية التى اتخذت من بائية أبى تمام مثلا شعريا متميزا تلهج بأنساق فنية متعددة، كانت أصداء مؤكدة لصوت أبى تمام، وترنما يشير إلى مصداقية أدائه الانفعالى والفكرى معا.

الرموز الغالبة ومستويات الدلالة

أما عن المناطق الرمزية التى احتوتها القصيدة، فيمكن تأملها من خلال عدة محاور لا تحجب ـ بحال ـ استكشاف جوانب أخرى منها، ولعل أبرز ما صوره منها:

الرمز الأنثوى : الذى شغل به الشاعر بصورة بارزة ومؤكدة، من خلال لغة الاستطراد التى أخذ نفسه بها فى معالجته، منذ اختفاء الطلل والغزل من مقدمة القصيدة، على الرغم من دخولها ضمن باب المديح، وكأنما وجد الشاعر ضالته فى إطار البحث عن رموز نسائية فى أنماط أخرى بدا جادا فى تناولها، على نحو ما كشفه ـ مثلا ـ تصويره للمدينة فى صور مؤنثة متعددة الجوانب، ابتداء من تعرضه لها فى صورة قلعة حصينة ممنعة، أو معالجته ليوم وقعتها، أو اعتبارها دارا للشرك على تأنيث الدار أيضا، ثم تصويرها من خلال وقعها فى نفوس أبنائها باعتبارها الأم الكبرى البارة بهم، وهم أيضا شديدو البر بها إلى حد الاستعداد لفدائها بكل الأمهات والآباء.

ثم يمتد لديه بعد (الرمز النسائي) لتظهر المدينة فى ثوب الفتاة الحسناء حين يشتد إعجابها بشبابها وجمالها، وإذا هى تتأبى على الملوك، ويعجز كبار الفاتحين عن مجرد الاقتراب منها، أو التعرض لها، لما عرفوه من عنفها وقسوتها وحصانتها، ليتكرر نفس الرمز ـ أو يكاد ـ من خلال مشهد الفتاة البكر وقد استطاعت أن تحافظ على عذريتها على مدار الزمن وتوالى الخطوب والحقب، ولم يستطع أى منها ـ الزمن أو

الخطوب ـ أن ينال منها شيئا، فكانت سيدة الموقف فى منطقة الصراع الحرجة التى بدت طرفا عنيدا من خلالها.

ثم يأتى الشاعر بمشهد الليالى ـ على لغة التأنيث بالطبع ـ ويصور موقفه أمامها وهى فى صراع دائب لا يهدأ ولا يكاد، وإذا هى تقاوم تلك الليالى مقاومة شرسة على غير قياس لنظائرها عند غيره من الشعراء، وكأنه يمهد لانتصارها على كل ما حولها بشكل مطلق ومتجدد !

وبذا تتحقق للمدينة ـ فى ظل رموزها الأنثوية ـ كل الانتصارات، وصور الانتشار والغلبة للمؤنث، على غرار ما بدا من مغالبتها للرجال من قبل، ولعلها لغة (الاستقصاء) التى دفعت أبا تمام إلى اصطناع مثل هذا التدرج قصدا إلى جمع أطراف الصور حتى أراد تتويجها، فشغله صراعها مع الحوادث والنوب ـ على حد تعبيره ـ ولم يخل لديه رمز (البخيلة) من إشارة إلى هذا البعد النسائى حين يتعلق المشهد ـ فى بساطته ـ بالمادة البدوية للصورة بما فيها من ظهور المرأة البدوية أيضا، فلعلها بدت أقرب إلى ذهنه بحكم امتداد الخط النفسى الواحد عبر الجزئيات من واقع ذلك الانشغال المتكرر بأرصدة الرموز النسائية.

وفى سياقها يرد رمز الأخت مشهدا آخر يكمل اللوحة، ويحكى قصة الامتداد الحربى لانتصارات الخلفاء من خلال تجاوب مدن الروم فيما بينها من أواصر وصلات، فجعل بين (عمورية) و(أنقرة) من أواصر القربى ما حلا له إطلاقه تحت صورة " أختها " التى لم تأنف من التجاوب معها، ولم تتردد فى مشاركتها أحزانها، فكانت عدوى الحريق بينهما أسرع من عدوى جرب الإبل يسرى فى القطيع، وكأنها بدت اللمحة الوجدانية التى أدت إلى توحد المدينتين من خلال مدلول الرمز النسائى المتكرر على مدار النص تقريرا أو تصويرا.

فإذا ما استوقفت الشاعر صورة (الأمنيات المحطمة) بدا قريبا إلى عالم

الرمـوز الأنثوية ـ أيضا ـ نظرا لتوقفه الطويل عند أحداث المدينة من واقع ما أصابها من صور الدمار نتيجة تداعيات الحريق الضخم الذى أتى على كل ما فيها ومن فيها.

ولاشك أن أول تلك الملامح (النسائية) يظل مرهونا بذلك الصوت "الزبطري" الذى انطلقت على أساس منه المعركة، وقد صرف ذلك الصوت الخليفة العباسى عن حلائله ومجالس طربه وندمائه إلى حيث يجيب نداء المرأة المسلمة التى استغاثت به، فكان صوتها بمثابة شرارة النصر التى أودت بالمدينة وأهلها فى غير رحمة أو هوادة.

ويتردد لديه ذلك الاستطراد الظاهر حول (المخدرة العذراء)، وقد أصابها من ألوان الدمار ما أصابها، وهو ما يكمله الشاعر بملامح تصويرية أخرى غلبت عليها الرموز النسائية ـ أيضا ـ حول الروميات من سبايا أو ضحايا قتال، ولعله بذلك قد اشتفى من عمورية التى رآها أهلها من قبل (فراجة الكرب).

وانتقالا من الرموز النسائية المتنوعة والمكررة تظل فى القصيدة "رموز" متشابهة تكاد تتوحد معالمها من خلال الأنسقة التصويرية التى ازدحمت بها، وبدت هذه " الأنماط " أقرب إلى الرمزية الدالة على انشغال نفسية الشاعر بمواقف بعينها، وقد تتحول إلى فلسفات عامة ـ أحيانا ـ يصدرها فى لون حكمى ينضح بطبيعة الحدث، أو يترجم موقف الشاعر إزاءه، على نحو يمكن أن تتلمسه فى حواره حول أدوات القتال، حين يختار منها رمزين اثنين من رموز القوة القديمة والحديثة على السواء، وربما بدا من غير قبيل المصادفة أن يوزع الشاعر الرمزين على نسق كمى واحد إذا ما أحصينا تكرار السيف لديه سبع مرات على مدار القصيدة (١، ٢، ٢٤، ٣٦، ٤٤، ٤٥، ٤٨)، ليأتى فى حدود نفس (الكم) حديثه عن الرمح سبع مـرات أيضا (٣، ٢٤، ٣٦، ٣٨، ٤٤، ٤٥، ٥٠).

ثم تستكمل لديه المشاهد الحربية من خلال رموز القوة فى صـورة الجيـش (٣،

٤٠)، ومشهد الفتح (١١، ١٢، ١٣)، صورة الثغور (٤٧)، والحديث عن الكربة والسلب (٥٤)، إذ تبدو ـ فى مجملها ـ محاور رمزية تجمعها بوتقة القوة التى انتصر لها الشاعر على كل ما عداها.

ولم ينس الشاعر أن يطرح الصورة المفارقة لهذا الرمز، كلما آن له أن يتحدث عن الروم، أو المدينة، أو عن قائدهم ابتداء فى ذلك من تركيزه على مشهد الخراب والعدوى (٢١، ٢٢)، إلى صورة البطل القتيل من فرسان الروم (٢٣)، إلى امتداد الذل، الذى أصاب الصخر والخشب (٢٥)، إلى ما أصاب قائدهم من صور الفزع والخوف (٥٠) وعندها يتوقف الشاعر عند رؤيته ـ أى القائد ـ للحرب وهلعه منها (٥٠) إلى صرفه للمال. ومحاولته رشوة الخليفة (٥١)، إلى مشهد فراره وجبنه (٥٥)، إلى خفة الخوف والبحث عن وسائل الهرب (٥٦، ٥٧) ليتوج المشهد الممزق بصورة الضعف الجماعى الذى عرضه من خلال قتلى الروم جميعا (٦٠، ٦٣، ٦٨).

ثم تتجلى لديه الرموز (الكونية) علامة أخرى دالة ـ بطبيعتها ـ على الانشغال النفسى بمظاهر الطبيعة، باعتبار توحدها مع الوقائع، وتحريكها عبر الأحداث إلى حيث يريد الشاعر نفسه، وإذا به يبدأ قياسه الرمزى من حديثه عن لوحة التنجيم من خلال عرضه للكتب والصحائف، والسبعة الشهب، والنجوم والتخرص، والكذب، وشهرى صفر ورجب، والمذنب، والأبرج، والفلك، والقطب، مما اقتحم من خلاله الشاعر علم المنجمين، حيث راح يزاحمهم من خلال رموز التحدى التى راح يفرض عليها نفسه فى مشهدين متميزين:

أولهما : لوحة الليل والنهار، وقد راحت تحكمه فى تصويرها بمقياسه الخاص، منذ بدا الليل لديه ضحى، وآثرت الشمس ألا تغيب، وإذا الشمس طالعة وغير طالعة فى آن واحد، وإذا الظلماء عاكفة وقد تخلت لها الشمس عن إشراقها المعهود، فكان التحريك الرمزى لقوى الطبيعة بمثابة استجابة محددة للبعد الانفعالى الذى أراد تصويره أبو تمام من خلال يوم المعركة.

وثانيهما : تترجم له لوحة الجمال والقبح، من خلال توقفه عند اختلال المعايير منذ تحدث عن السماجة والجمال، إلى الخد الترب، والربع العامر، والمشهد الخرب، إلى خروجه من سياق التصوير إلى مناطق التقرير والتصريح حول حسن المنقلب وسوء المنقلب، ليشكل خلاصة حواره إزاء واقع المدينة من خلال مشاعره الحقيقية تجاه كل ما فيها بعد دمارها.

obeikandl.com