



مؤسسة جائزة محمد العزيز سعود الباطين للدراسات والبحوث

أبو تمام الطائي فكره.. وفنه

د. عبد الله التطاوي

الكويت

2014



جائزة بيتان للغة العربية



التدقيق الطباعي

محمود إبراهيم البجالي

الصف والتنفيذ

أحمد متولي أحمد جاسم

علاء محمود

الإخراج وتصميم الغلاف

محمد العلي

تصدر هذه الطبعة بمناسبة انعقاد الدورة الرابعة عشرة للمؤسسة

«دورة أبي تمام الطائي»

واحتفال المؤسسة بيوبيلها الفضي (١٩٨٩ - ٢٠١٤)

مراكش / المغرب

٢١ - ٢٣ أكتوبر ٢٠١٤

حقوق الطبع محفوظة

هاتف: + ٩٦٥ ٢٢٤٣٠٥١٤

فاكس: + ٩٦٥ ٢٢٤٥٥٠٣٩

E-mail: kw@albabtainprize.org

تصدير

استطاع الشاعر الكبير أبوتمام أن يخطّ له طريقًا مميزًا في إبداعه الشعري،
هذا الطريق هو الذي جعل له اسمًا يدوّن في سجل الخالدين المتميزين.. فإذا كان
أمير الشعر العظيم المتبّي قد قال:

أَنَامُ مَلءَ جَفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا وَيَسْهَرُ الْخَلْقُ جَرَاهَا وَيَخْتَصِمُ

غير آبهٍ لمن لا يستطيع أن يدرك ما يبده من لآلئ الشعر الثمينة، فإن أبا تمام
قد قال أيضًا:

كَشَفْتُ قِنَاعَ الشَّعْرِ عَنْ حُرٍّ وَجْهِهِ وَطَيَّرْتُهُ عَنْ وَكْرِهِ وَهُوَ وَاقِعُ
بَغْرٍ يَرَاهَا مَنْ يَرَاهَا بِسَمْعِهِ وَيَذْنُو إِلَيْهَا ذُو الْحَجَا وَهُوَ شَاسِعُ
يَوْدٍ وَذَادًا أَنَّ أَعْضَاءَ جِسْمِهِ إِذَا أُنْشِدَتْ شَوْقًا إِلَيْهَا مَسَامِعُ

وقال:

فَدُونَكَهَا لَوْلَا لَيَانُ نَسِيبِهَا لَخَلَّتْ صِلَابُ الصَّخْرِ مِنْهَا تَصَدَّعُ

من دون شك، لم يأت أبوتمام بما أتى به في شعره من قوة وجزالة وعمق
واشتقاقات لغوية ابتداءً بلا سند أو مقومات، بل كان لقراءاته الواسعة، وإطلاعه على
الآداب العربية والمترجمة في عصره وما اكتنزه في ذاكرته من ثقافات الشعوب في
أثناء رحلاته التي كان يجوب فيها أماكن وبلدان عديدة، وكذلك فهمه العميق لمقومات
هذه الآداب والغوص فيها، ما مكّنه من نسج (تولييفته) الشعرية التي طغت على المقولة
المعروفة أن مجتمع الشاعر وعصره فقط هما المصدران اللذان يلهمان الشاعر إبداعه،

وربما يكون ذلك صحيحاً ونسلم به في مجالين محددين وهما الشكل والموضوع.. أما في غير ذلك، فكل شاعر ينبغي أن يكون إبداعه مختلفاً عن غيره وإلا سيكون هذا الشاعر نسخة طبق الأصل من ذاك الشاعر - لذلك - فقد أصرّ أبوتمام على التفرد وإبراز ذاته من خلال ألفاظ وصور تتناغم وموضوعاته.. ولكنها تحتاج إلى إعمال الذهن لفهمها وإدراكها..

لقد نشأت دراسات كثيرة تناولت فن أبي تمام في أغراض شعره أو مذهبه الأدبي أو في مؤلفاته أو في الحركة النقدية التي تبلورت حوله، وهذا الكتاب الذي بين أيدينا وهو: «أبوتمام الطائي .. فكره وفنه» للدكتور عبدالله التطاوي، يتناول في إضاءات كاشفة معمقة فن أبي تمام، كما يتناول فكره الذي انبثق منه هذا الشعر الجزل القوي الغزير المبهر، والذي شغل الدارسين والنقاد والشعراء على مدى قرون طويلة..

ويسرنا في مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري أن نقدم هذا الكتاب في الدورة الرابعة عشرة للمؤسسة «دورة أبي تمام» التي تقام في مدينة فاس على أرض المملكة المغربية وتحت الرعاية السامية لجلالة الملك محمد السادس، وهو يشتمل على خمسة فصول وخاتمة وهي: عصر أبي تمام والبطولة والتاريخ.. حوار عصره وشعره ونظرية الشعر في فكره ونقده، وتجديد آليات الخطاب الشعري وفي مراها النقد المتجدد، والفصل الختامي جاء بعنوان «في ذاكرة الشعر العربي»..

عزيزنا القارئ.. نرجو أن يكون هذا الكتاب إضافة مهمة لما عندك من مخزون عن الشاعر أبي تمام، وأن يكون كذلك إضافة مهمة للمكتبة العربية الشعرية في هذا المجال.. فشكراً للدكتور عبدالله التطاوي على جهده الكبير الذي بذله في تأليف هذا الكتاب القيم..

والله ولي التوفيق

عبدالعزیز سعود البابطين

الكويت في ١٤/٧/ ١٤٣٥ هـ

الموافق ١٣/٥/ ٢٠١٤ م

مقدمة

حين يعيش الشاعر عصر الحداثة في خضم اتجاهات التجديد فهذا يعني أن إعادة قراءته يجب أن تتجدد بكل ما يصدر عنها من تداعيات، وبكل ما تصدر عنه من دوافع لعل في صدارتها محاولة اكتشاف الطبيعة النوعية للفن والفكر، والحرص على تتبع ما بينهما من وشائج تقرب المسافات، وتختزل المساحة الافتراضية بين ثقافة الإبداع في الفن وثقافة الإبداع في نقده.

وحين يجنح المبدع إلى الجمع بين المتناقضات من خلال كشف حالاته الداخلية عبر وجدانه وشعوره في ضوء ثقافته العقلية ورؤاه الثقافية وجداوله الفكرية؛ فهذا يعني ضرورة تأمل كيفية تحوُّل قياس المنطق إلى قياس الفن بما يدعو إلى مراجعة حسابات الشاعر العالم من حيث تفضيله عن الشاعر غير العالم من ناحية، وحتى عن الناقد غير العالم - أيضًا - من ناحية أخرى.

وحين يُفضل شاعر الحداثة أن يخرج عن المألوف ويتجاوز المعروف والشائع إلى الغريب والبعيد والنادر في عصر الصراعات الفكرية المتعددة بين البداوة والحضارة، وبين لغة المدينة ولغة الصحراء، وبين المعنى الفلسفي والصورة الشعرية، وبين مذهب الأوائل وعمود الشعر إلى محاولة كسره وتجاوز شروطه إلى حيث يكون البُعد التصويري والعمق الاستعاري وغرابة الصورة؛ فهذا يعني ضرورة مراجعة ثورة الشاعر في طرائق الإبداع وسبل التفكير، وإعمال الكد الذهني مع طول التأمل والروية والتأني والمراجعة بما يحتاج المزيد من نظائر ذلك الجهد العقلي حتى يُوضع الشاعر في موقعه الطبيعي من ميزان النقد بما يتطلب حتمية صعود الجمهور إلى مستواه دون انتظار لهبوطه لحظة إلى مستوى الجمهور.

وحيث يستطيع الشاعر إعمال فكره وتفعيل أدواته وعلوم عصره تطويعاً في خدمة ميلاد النص وتخلق عمله الفني بمفرداته وفضاءاته ودلالاته وإحياءاته ورموزه وصوره فهذا يعني ضرورة الاقتراب من مدرسته النقدية وإعادة قراءة نظريته حول جوهر مفهوم الإبداع ومصادره وتشكيلاته الجمالية ووظائفه بقدر تسجيل تميزه وتفرد، حتى وإن أصابه كثير من الغبن - أو بعضه - في عصره وما بعده في الدراسات المعاصرة، فهذا يعني أن معاودة قراءة هذا الشاعر تظل محسوبة له من منظور تطور حركة النقد المنهجي الكاشف عن المحاسن والمساوئ في شكل التعبير متداخلاً مع معناه، إلى ترك مساحة واعدة للمتلقي لأن ينطلق من وعيه النقدي والثقافي من منطلق عمود الذوق الذي صاغه أكبر نقاد الموازنة حين وضع له شروطه من خلال الدربة والخبرة والوعي والتمرس وطول النظر في آثار السابقين.

وحيث تتجلى أمام الدارس لأبي تمام - من حين إلى آخر - صعوبة شعره لغةً وتصويرًا بحكم ما أحدثه من ثورة ثقافية فنية تركت ظلالها على علم المعاني بقدر ما تركته على مختاراته ومصنفاته وإبداعه فهذا يعني أن الوقت قد حان لخوض هذه المغامرة التي نفترض أن تكون مأمونة النتائج حيث تفتح الباب للدارسين للمزيد من تجديد القراءة لتأصيل الجديد وتحديث الموروث.

وحيث يتوقع القارئ العربي رؤى جديدة في زحام الدراسات المطروحة حول مثل هذا الشاعر الكبير - وهي كثيرة وعميقة - فهذا يعني احترام حقه في التجديد وترقب تجاوز المؤلف والمستهلك والمعروف على منهجية الشاعر نفسه.

والله ولي التوفيق والسداد،،،

عبدالله التطاوي

القاهرة - يناير ٢٠١٤م

تمهيد حول: تفرد النمط

١ - الافتتاح

لم يدخل أبوتمام - كثيرًا - في حساب القواسم المشتركة بين شعراء العربية، ولا حتى في عصره، بقدر ما شغل البيئات النقدية والمدارس الجدلية إما حول الموازنة بينه وبين البحتري، أو ما أثير من حوارات حول أثر إبداعه فيما تلاه من عصور الأدب، أو تحليل دوره في زعامة مدرسة البديع العباسية.

صحيح أن الدراسات النقدية قد شغلت بمفاتيح شخصية كل شاعر وصولاً إلى القالب الذي يمكن تصنيفه من خلاله والنسيج الذي يمكن في إطار اكتشافه، ولكن بعضاً من الشعراء ظل خارج هذا السياق، مما احتاج دراسات خاصة ربما تكون نفسية في بعض الأحيان لا لدراسة ظاهرة الاستواء الفني، أو الظاهرة الإبداعية، ولكن لدراسة طبيعة النمط المفرد الذي يُكتشف من خلاله الشاعر على غرار ما كان من دراسة الملك الضليل - مثلاً - والذي وجد نفسه خارج نطاق الملك في زحام لهوه ومجونه وغزله وخمره وفروسيته ورحلات صيده وجواده، وكذا ما ظهر من دراسات نفسية لشاعر بعينه على منهج الأستاذ العقاد في تحليله نفسية عمر بن أبي ربيعة (شاعر الغزل) أو نرجسية أبي نواس في (الحسن بن هاني) أو تحليل نفسية بشار من خلال مركب النقض لدى الدكتور النويهي في (بشار بن برد) شخصيته من شعره، أو في تتبع نفسية ابن الرومي لدى العقاد - أيضاً - أو فيما

دار حول (بارانويا) المتنبى من حوارات وجدل^(١)، ليظل أبوتماهم بمنأى عن كل هذه الانحرافات النفسية بقدر احتفاظه بتفرده في صناعة الثورة الثقافية التي شكلها وأصرَّ على استعراضها في شعره مخالفاً بذلك مطالب النقد والجمهور والموروث جميعاً ومكتفياً بتصالحه مع نفسه وفنه وفكره إلى حيث يكون الأداء.

وبذا ظل أبوتماهم مشغولاً بمسألة الثقافة والفكر والتكوين الشامل للوعي الفني من خلال حضوره مدارس العلوم العباسية، وإصراره على نقلها إلى عالمه الشعري، وتطويع موادها ومصطلحاتها إلى حيث يكون الإبداع وتجارب الشاعر العالم - إن جاز هذا الوصف - وبذلك ظل خارج دائرة الدراسات النفسية منذ خط لنفسه مدرسة تتوازي - بل تكاد تتناقض - مع ما سبقه من مدرسة أبي نواس، وتتوازي أمام اتجاهاته التي سبق فيها إلى عرض فلسفة المرجئة في شعره، أو بشار وقد اتكأ على مذهب الجبرية^(٢)، أو حتى ابن الرومي بعده وقد شغلته خلافت المذاهب الفقهية من منظور جدلي^(٣)، حيث أثر أبوتماهم تجاوز كل تلك الرؤى والاتجاهات لكي يجمع بين كل مصادر فكره دون انحياز لمصدر على حساب

(١) مداخل فكرية ونفسية إلى المتنبى للمؤلف مع التركيز على فصل الدراسة النفسية لشخصية الشاعر خلال منطق الفعل والقوة وأحلام اليقظة.

(٢) في مثل قوله:

خُلقت على ما في غير مخيرٍ هَوَّاءٍ ولو خيرتُ كنت المهذباً
أريد فلا أعطى وأعطى ولم أرُ ويقصُر علمي أن أنال المغيباً

(٣) على غرار أسلوبه في تبرير المسلك الخمرى من واقع عبثه باختلاف الفقهاء حول الخمر في مثل قوله:

أحلَّ العراقيُّ النبيذَ وشربه وقال الحرامان: الدامةُ والسُّكرُ
وقال الحجازيُّ الشرابان واحدٌ فحلَّ لنا من بين قوليهما الخمرُ
سأخذ من قوليهما طرفيهما وأشربها لا فارَقَ الوازرَ الوِزرُ

وهو ما يكمل البنية الفكرية الجدلية الاعتزالية التي انطلق منها قائلاً :

لذوي الجدل إذا غَدُوا لجدالهم حُجِّجْ تضلُّ عن الهدى وتجوُرُ
وهم كآنية الزجاج تقابلت فتصادمت وكل كاسير مكسورُ

الآخر، وكأنما شاء أن يصنع منها مشتركاً ثقافياً وإنسانياً تتعدد رواfade لتصب في نهر شعره مهما كلفه ذلك من جهد وعنت، ومهما كلف جمهوره من معاناة وكد ذهني، ومهما أصاب نقاده من ملل أو ضجر يرقى بالبعض إلى اتهام الشاعر بدلاً من اتهام نفسه.

ظل نمط أبي تمام نسيجاً متفرداً حتى عن النوابع من تلاميذه الباحثين عن مثل تفرده، فظهرت الأنا متضخمة صريحة لدى نفر منهم ظهورها عند أبي الطيب، وأبي العلاء مثلاً^(١).

حيث يتكرر حرص الشاعر منهم على أن يكون نسيجاً وحده في ميدانه، ولا مانع من تصريحه بذلك على الصراحة أو التوقع، إلى حد صناعة حالة من الاغتراب النفسي عن المجتمع أو البيئة على عكس مشهد الاغتراب الطبيعي والسفر والترحال الذي صاغه أبوتمام جمالياً بشكل حبّب الناس فيه لعل كلاً منهم يغترب ليتجدد على حد تصويره، ولتبقى الاتهامات الهامشية لأبي تمام - أحياناً - بالاضطراب مُعلقة بهذه الأزمة الثقافية التي أصرّ على صنعها لأن يجعل من إبداعه معرضاً لفكره وثقافته، وكأن النقاد وجدوا ضالتهم لديه في قراءة ظاهرة

(١) على منهجية المتنبي في تكرار الأنا بشكل مَرَضِي في مثل أقواله :

أنا الذي نظرَ الأعمى إلى أدبي وأسمعتُ كلماتي مَنْ به صَمٌ
أو مثل قوله لمدوحيه:

فأبلغُ حاسديَّ عليك أني كَبَا بَرَقٌ يُحاولُ بي لحاقا
أو قوله:

أجزني إذا أنشدتُ شعراً فإنما بشعري أتاك المادون مرددا
ودع كل صوت غير صوتي فأُنني أنا الطائرُ المحكي والآخرُ الصدى
ومن مثل القول المشهور عند أبي العلاء :

وإنني وإن كنتُ الأخيرَ زمانه لآتٍ بما لم تستطعهُ الأوائلُ
وإن لم يبرأ من شبهة التناقض النفسي في رؤيته لواقعه حتى من خلال اسمه :
دُعيتُ أبَا العلاءِ وذاك مَيَّنُ ولكنَّ الصحيحُ أبو النُّزولِ

الاستواء في معظم الأحيان، ودراسة ظاهرة التفاوت في شعره في نادرها، دون أن تشغلهم ذاتيته إلا في ضوء عرويته وتبني قضايا الأمة ضد الروم في روميته، مع كشف إيقاعات العصر وأصداء مقدرات الحضارة على إبداعه بمنأى - في كل - عن أزمة الشعوبية الحضارية أو المذهبية، أو تيارات المجون، أو سلم الزندقة، أو عبث السكاري، أو عريضة المخمورين، أو حوارات الملاحدة حول التلاعب بمقدرات الأديان أو حتى الوقوع في شَرَك (صريع الغواني) على الرغم من أستاذيته له في مدرسة البديع العباسية^(١).

٢ - العمق الثقافي

تدفقت الدراسات حول أبي تمام من منطلق الرغبة في تحليل طبيعة حياته واكتشاف خصائص شعره، وبيان طبيعة عصره وسياساته أو مذهبه الفني ودوره في مدرسة البديع، أو دراسة الصورة الفنية في شعره، أو دراسة البنية اللغوية عنده مدخلاً إلى تحليل خصوصية إبداعه، أو دراسة عبقرية أدائه الجمالي، إلى غيرها من الرؤى حول الطبيعة النوعية لثورته الثقافية التي لم يُسبق إلى مثلها فبدا مفتاح شخصيته كامناً في (حالة) التجديد، و(مطلب) الابتكار دون انقطاع عن الموروث رمزاً من رموز الأصالة وتشكيل الوعي العربي لدى الشاعر لاسيما أنه عربي صليبةً كما اجتمعت على ذلك المرويات التاريخية حول أخبار نشأته ونسبه إلى أب عربي وأم عربية.

وربما وجد الشاعر نفسه في مخالفة المؤلف - أو تجاوزه - بحثاً عن الغريب أو النادر، حتى وصفه بعض النقاد بأنه (ربُّ المعاني المبتكرة، حتى إنه لا يوجد أحد من الشعراء يعمل المعاني ويخترعها ويتكى على نفسه فيها أكثر من أبي تمام)^(٢).

(١) في مثل قول مسلم بن الوليد :

هَلِ الْعَيْشُ إِلَّا أَنْ أُرُوحَ مَعَ الصَّبَا وَأَغْدُو صَرِيحَ الرَّاحِ وَالْأَعْيُنِ النَّجْلُ

أو قوله:

وَمَا الْعَيْشُ إِلَّا أَنْ أَبِيتَ مُوسِداً صَرِيحَ مَدَامٍ كَفَّ أَحْوَزَ أَكْحَلِ

(٢) الصولي، أخبار أبي تمام.

وكذا كان ما نقله أبوبكر الصولي من شهادة عمارة بن عقيل من أنه وقع على ما أضلته الشعراء كأنه كان مخبوءاً له^(١) ... إلخ.

ولعل مثل هذا الطرح حول ريادته قد زاد كثيراً من أرصدة النقاد في مسألة السرقات الأدبية التي اتُّهم بها الباحثون أخذاً من شعره أو معانيه، وكذا ما ثار حول سرقات ابن الرومي وبعدها سرقات المتنبي وغيرهم مما انتهى إلى تسجيل صعوبة تكرار هذا النمط الساعي وراء الطريف والجديد، والمعنى البعيد، والاستعارة العميقة والألفاظ الغريبة مما دعا «الأمدي» صاحب «الموازنة» إلى تأليف كتابه في «تفسير الغامض من شعر أبي تمام» تمهيداً لتأليف كتاب الموازنة بين الطائيين.

ولعل هذا المذهب وما صحبه من اعتداده بشعره وبقدراته الفنية ومواهبه الفردية عبر الصنعة المطبوعة - إن جاز لنا هذا الوصف - بمنطق المرويات التي رشحت قلة انشغاله بتتقيح شعره من باب الثقة في قدراته العفوية مما أدَّى إلى التفاوت النسبي في شعره بين سماء الجودة وقاع الرداءة، وليظل الأرجح أنه كان موهوباً ومعتزاً بموهبته بدليل ردوده الارتجالية التي لم تقل في جودتها عما عكف عليه تنقيحاً وتهذيباً ومراجعة، وبذا جمع أبوتمام بين بديع عصره وكُلفته، وبين ولائه لموروثه وقدرته على التباري مع كبار أعلامه وإضفاء بصمته الشخصية عليها.

ولعل الخطاب الشعري عند أبي تمام يظل دافعاً وراء تعددية قراءة شعره وفقاً لأي مذهب نقدي بما يمثل إضافة من جانب المتلقي، إلى ما أفرزته قريحة المبدع؛ خاصة في حالة دراسة التناص القائم على العلاقات التأويلية بين اللاحق والسابق، أو مع تحليل أواصر الخطاب الشعري من واقع المنتج القديم مضافاً إليه شخصية الشاعر المجدد حتى يمكن دراسة تكامل سدى الخطاب الشعري، وبيان تجانسه تركيباً ودلالة وإيقاعاً عبر تلك القراءات العلائقية للنص من خلال نصوص أخرى

(١) نفسه، ص ١٢٠.

يحاورها الشاعر المجدد ويسائلها ويتفاعل معها، ويحرص على أن تكون إضافته إليها صادرة باسمه وحده، كاشفة عن خصوصية فكره وإبداعه معاً.

لقد جنح أبوتمام إلى استخدام تقنيات البديع مع كثرة ألوانه بقدر استخدامه المبالغة وصناعة مقومات اللوحة الفنية، وكذا كان استخدامه «نوافر الأضداد» حيث تزداد الأشياء ببياناً بأضدادها، مع بيان الطاقة السجالية بتعميق ما فيها من مفارقات يتوافر فيها المعجم البدوي، ويتداخل معه الحضاري دون إدانة للشاعر الذي يكفيه شرفاً نجاته من شَرَك الشعوبية أو غيرها، حيث يلتقي ضميره مع ضمير أمته عبر تلك الكثافة الجمالية ومستويات الأداء والتشكيل والزخارف اللفظية، مع فتح آفاق الخطاب على أبعاد دلالية أكثر رحابة وعمقاً في سياق مدرسة الروميات التي صار واحداً من أعلامها الكبار^(١).

وهكذا بدت الثقافة عند أبي تمام بمثابة الكلمة المفتاح وراء مغاليق شخصيته وشعره معاً، وهو ما دعاه إلى الجمع بين جماليات التضاد مع جماليات التكامل والإدماج، مع جمعه صوراً من دلالات الخطاب الشعري بين صيغ القص وعماده السرد والحوار أو أسلوب التقرير أو التصوير وأساسه رسم المشهد مما قرَّب المسافة بين فن الشعر وفن الرسم على حد تصوُّر الجاحظ وتصويره في بيانه وتبيينه^(٢).

لقد ظهر البدوي والقبلي مع المدينة والحضري في شعره بوضوح وجلاء من خلال إفادته من إحياء مصادر البداوة مع ساحات العطاء العصري المرحلي على

(١) امتدت مدرسة الروميات من قصائد مسلم بن الوليد إلى أبي تمام والبحري وابن المعتز وابن الرومي وصولاً إلى المتنبي وأبي فراس والشريف الرضي حيث حدث اللقاء الفني مع التجارب الكبرى لشعراء هذه المدرسة بصرف النظر عن مذهبهم الفنية على ما بينها من مفارقات.

(٢) على حد تشخيص الجاحظ لفن الشعر في قوله: «فإنما الشعر صناعة وضرب من الصبغ وجنس من التصوير» على طريقة هوراس في الشعر والرسم (إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٩٨).

غرار ما صوّره حين اتخذ (المدينة) موضوعاً لقصيدته مفارقاً بذلك شعراء مراثي المدن والممالك والأمم حيث ظلّت (عمورية) مفتاحاً لقصيدته البائية ورافداً أساسياً في بنائه الفني وخطابه الشعري موزّعاً صورها بين مساحات حربية أرضية في الكون الأرضي، وبين أخرى معنوية علوية في عالم السماء والروحانيات بعيداً عن صور الصراخ والنحيب التي طالما طرحها شعراء رثاء المدن^(١)، ربما لأن القصيدة ليست في هذا الباب، ولكن الأدق أن الشاعر صنّع منها مادة فنية تحكي شخصه، وتستوعب تجاربه الفردية والجمعية بقدر ما يعرضه من صور الحريق ومشاهد الدمار والانكسار التي أصابت أهلها جنداً وقادة فضلت القصيدة البائية مطبوعة باسمه، دالة على فنه ومذهبه وصدقه بكل صوره ومنطلقاته الفنية والاجتماعية والتاريخية والأخلاقية.

٣- التلقي

وربما يسهل استكمال حوار تفرد نمطه من واقع معاناته في الحياة والفن معاً، فما كان في ظروف نشأته مهياً لتلقي العلوم وإبداع الشعر، وهو يتلمّس ما يقتات به حول مساجد دمشق أو الفسطاط أو غيرها من بلاد العالم الإسلامي الذي شدّ الرحال بين مدنه في القرن الثالث الذي عُرف بكونه عصر التمثّل والازدهار للثقافة العربية في كل فروع علومها، وكذا ما تأثّر منها بالثقافات الأجنبية الوافدة، ومع يُسر الحصول على العلم والمعرفة لمن اشتدّ شغفه بهما وزاد حرصه عليهما في زحام عصاميته وبحته بصعوبة عن رزقه مما جعله شديد الحرص على علمه، شديد البخل به إلا بين طيات شعره أيّاً كانت درجة معاناته في إقحام مصطلحات العلوم في عمق تجارب الشعراء، مما دعا القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني إلى رصد أكثر ما عيب به أبوتمام في قوله «حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل

(١) سواء منهم شعراء المشرق أو المغرب والأندلس في مراثيات المدن مع ضعف الخلافة وسقوطها.

في كثير من ألفاظه، فحصل منه على توعير اللفظ، فقبح في غير موضع من شعره .. فتعسف ما أمكن وتغلغل في التعصّب كيف قدر، ثم لم يرضَ بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع فتحمّله من كل وجه، وتوصّل إليه بكل سبب، ولم يرض بهاتين الخُلّتين حتى اجتلب المعاني الغامضة، وقصد الأغراض الخفية، فاحتمل فيها كل غثّ ثقیل وأرصد لها كل الأفكار بكل سبيل، فصار هذا الجنس من شعره إلى قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر وكدّ الخاطر، والحمل على القريحة، فإن ظفر به فذلك من بعد العناء والمشقة وحين حسره الإعياء وأوهن قوته الكلال، وتلك حال لا تهش فيها النفس للاستماع بحسن أو الالتذاذ بمستطرف .. وهذه جريرة التكلف.

ومن الواضح أن الجرجاني كان شديد الانحياز للمتنبّي بدليل ما ألفه حوله في كتاب الوساطة بين المتنبّي وخصومه، وقد رأى المتنبّي محرّراً للشعر العربي من أغلال البديع وتعقيد الصور، فبدا طبيعياً له أن يسجل تلك الرؤية حول صعوبات شعر أبي تمام والتي يُخفف من حدّتها انشغاله بمسألة التلقي ومعاينة جمهوره من عمق صوره وصعوبة صنّعه، وإن انتهى في خطابه النقدي إلى تفضيل شاعريته على كل جيد تقديراً لمنزلته الأدبية وتفرد نظريته الناقدة، وتعزيز مشروع النمط المفرد الذي فرض من خلاله أبوتمام نفسه على الأوساط الأدبية والنقدية على الرغم من توعير اللفظ أحياناً وتحمّل البديع من كل وجه واجتلاب المعاني الغامضة، وقصد الأغراض الخفية وهو ما يحتاج - بدوره - من المتلقي إتعاب الفكر وكدّ الخاطر والعناء والمشقة.

وكأن الجرجاني قد أدرك تفرد النمط الخاص في أبي تمام بشعره وفكره وفي متلقيه - أيضاً - بوعيه وفكره على السواء، وبرؤيته ينتهي هذا التمهيد حتى يمكن بدء رحلة القراءة مع الشاعر وعصره.

الفصل الأول عصر أبي تمام

١ - الصراع

شهد العصر تناقضات السياسة العباسية بعد فتن الأخوين الأمين والمأمون وخراب مدينة بغداد التي حظيت بنصيب من رثائيات الشعراء، على غرار ما صاغته رثائية الشاعر الخريمي لبغداد وقد هزّته كوارثها حتى صوّر الفجائع التي حلّت بها، مُحذِّراً القوم من عصيان ربهم والانغماس في شهواتهم، وواقفاً عند ماضي المدينة يستدعيه ويتفاوض معه أمام حاضرها الأليم، فقد كانت:

جَنَّةٌ دُنْيَا وَدَارُ مَغْبُطَةٍ
قَلَّ مِنَ النَّائِبَاتِ دَائِرُهَا
وَانْفَرَجَتْ بِالنَّعِيمِ وَانْتَجَعَتْ
فِيهَا بِلْدَاتُهَا حَوَاضِرُهَا
دَارُ مُلُوكٍ رَسَتْ قَوَاعِدُهَا
فِيهَا، وَقَرَّتْ بِهَا مَنَابِرُهَا

ليراها بعد خرابها ومقتل الأمين، وانفراد المأمون بالحكم:
قَفَرًا خَلَاءَ تَغْوِي الْكَلَابُ بِهَا
يَنْكُرُ مِنْهَا الرِّسُومَ دَائِرُهَا
وَأَصْبَحَ الْبُؤْسُ مَا يَفَارِقُهَا
إِلْفًا لَهَا وَالسَّرُورُ هَاجِرُهَا

والقصيدة طويلة تحكي فصولاً قاتمة وصوراً أكثر قتامة من مشاهد المدينة
المنكوبة البائسة عبر كثير من تفاصيلها التي احتواها مائة وسبعة وثلاثون بيتاً
ينتهي فيها الشاعر إلى تصوير النحيب والبكاء على حاضر المدينة:

يا بؤس بغداد دار مملكةٍ
دارت على أهلها دوائرها
أمهلها الله ثم عاقبها
لما أحاطت بها كبائرها
بالخسف والقذف والحريق وبأل
حرب التي أصبحت تساورها

وكأن الخريمي قد فتح باباً مهماً في رثاء المدن والممالك والأمم^(١)، حيث رأى
خراب المدينة مؤشراً من مؤشرات تدهور الأمة، وهو ما وردت له نظائر فيما بعد
في رثاء مدينة الكوفة ورثاء البصرة جرّاء ثورة الزنج وكذا كان ما أبدعه الشعراء
في النظم التاريخي على طريقة علي بن الجهم، ثم ابن المعتز حيث نظم ابن الجهم
أرجوزة تاريخية تجاوزت ثلاثمائة بيت على نظام المزدوج، وكذا فعل ابن المعتز حين
طلب منه ابن عمه الخليفة المعتضد بالله أن يؤرخ للخلافة العباسية فنظم المزدوجة
المشهورة في أكثر من أربعمئة بيت^(٢).

كما حظيت فتنة الأخوين ذاتها بنصيب آخر ترجمه أحد شعراء المرحلة بقوله
على سبيل التعجب والسخط على مسار أحداث التاريخ وصراع الأخوين على
بساط الحكم والسلطة:

(١) وكأنها تحكي فصلاً من فصول الصراع بين العرب والفرس من خلال أحوال المأمون لأمه الفارسية ونهاية الأمين
وأمه عربية هاشمية.

(٢) الشاعر مؤرخاً للمؤلف في تفاصيل موضوع النظم التاريخي لدى الشاعرين مع تحليل مطول لمحتوى مزدوجة
ابن المعتز حول نظرية الخلافة وثورة الزنج والقرامطة وغيرها من أحداث الخلافة العباسية.

من رأى الناس له الفضل
لعل عليهم حسدوه
مثما حسد القاء
م بالملك أخوه

وتتغير المعادلة السياسية لصالح المأمون بعد مقتل أخيه الأمين، وتزدهر دار الحكمة على المستوى الفكري، ويشيع مذهب الاعتزال، وتظل سيادة الفرس قائمة، فمنهم أحوال الخليفة إلى أن يأتي المعتصم بالله فيحاول الخلاص من هيمنة الفرس، فاستبدل بهم الأتراك الذين عرفوا بالغلظة والجلافة على حد تصوير الجاحظ حظهم من حضارات الأمم وفكر الشعوب، حيث خصَّ اليونان بالتفوق في الفلسفة والمنطق، والفرس في الرئاسة والسياسة والحروب، والهنود في الحكمة والفلك والرياضيات، والعرب في الفصاحة والبيان والبلاغة، أما الأتراك فقد رأهم خارج سياق الحضارة لا يعرفون زراعة غلات ولا حصاد ثمار، ولا بناء جسور، ولا صناعات - على حد تعبيره - فلم يبق إلا دور الحراس والوصفاء مما دعا المعتصم إلى الاستعانة بهم جنوداً له ووصفاء، وبنى لهم مدينة سامراء لحماية الرعية من جرائمهم وسنابك خيولهم في بغداد، ومهدَّ بذلك للنفوذ التركي ليلعب دوراً خطيراً في مسيرة الحياة العباسية في القرن الثالث الهجري وكذلك لمدينة سامراء، ليتمد خطر الأتراك بعد ذلك في مقتل المتوكل وما تلاه من أحداث جسام.

٢ - القوة

ومع قوة دور المعتصم في سياساته الخارجية، ومع استخفافه بأقوال المنجمين وزعمهم، ومع خروجه إلى حصن (عمورية) ومحاربته (تيوفيل) وانتقامه من معسكر الروم كانت شهادة أبي تمام الحربية على عصره من خلال شعره، وخاصة منه قصيدة عمورية التي فرضت نفسها على الساحة السياسية والحربية في عصرها

وما بعده، وتركت أصداءها في معظم الدراسات الأدبية النقدية التي دارت حول أبي تمام الذي شهد عصر الواثق بالله - أيضًا - وكان من ممدوحيه، ولم يتحوّل عصره كثيرًا عن عصر المعتصم في زحام تلك الصراعات السياسية، والأحداث الكبار، والفتن الفكرية التي تصدرتها فتنة الاعتزال على حساب أئمة أهل السُّنة، وظلت تهيمن على عهود الخلفاء الثلاثة الذين خصّهم أبوتمام بكثير من مدائحه: المأمون والمعتصم بالله والواثق بالله.

وقد أحرز أبوتمام سبقًا وتفوقًا في تصوير طبيعة الصراع بين العرب والروم منذ نقل شعر الصراع من بيت أو أبيات كانت ترد في قصيدة المدح إلى قصيدة كاملة أو شبه كاملة^(١) بما يشي بأنه سجل تحوُّل عميقًا في قصيدة المدح الحربي التي ربما أفاد فيها من علاقته بشعر الحماسة جامعًا ومصنّفًا ومؤلفًا ومحللاً.

والحق - أيضًا - أن الشاعر قد غيّر من مسار قصيدة المدح العربية التي كان الممدوح محورها^(٢) لتتوقف عند حدود الحدث والخبر والقص التاريخي والمكان، وتصوير مشهد النصر للجيش الإسلامي ليتقلص نصيب الخليفة من القصيدة - إلى حد كبير - حيث أصبح تصوير الخصم وفرار العدو مشهدًا مضادًا، وكذا جند المعركة وفرسانها وعبر مقدماتها ونتائجها على نمط القصيدة المشهورة في عمورية والتي بلغت سبعين بيتًا لم ينل منها مدح المعتصم سوى أربعة عشر بيتًا، أي أقل من خُمس أبيات القصيدة جاءت موزعة على ثلاث لوحات فنية أوّلاها بين تصوير موقف الكفر وعمورية في خمسة أبيات (٣٦-٤٠):

(١) نصرت عبدالرحمن، شعر الصراع مع الروم، ص ١٧٦.

(٢) وحتى في هذا المحور بدا أبوتمام مجددًا في بيته المشهور :

ولولا خلّال سنّها الشعرُ ما درى بُناةُ العُلا من أين نُؤتى المكارمُ
بقدر تجديده في حكمته المتميزة :
وإذا أراد الله نشرَ فضيلةٍ طويّت أتاح لها لسانَ حسودٍ

تدبيرٌ مُعتصمٌ بالله مُنتقمٌ
لله مُرتقبٌ في الله مُرتغبٌ
وَمُطعمُ النصر لم تُكهم أسنُّته
يوماً، ولا حُجبت عن روح مُحتجب
لم يغزُ قوماً ولم ينْهَدْ إلى بلدٍ
إلا تقدَّمه جيشٌ من الرُّعب
لو لم يقْد جَحفاً يوم الوغى لغدا
من نفسه وحدها في جَحفلٍ لَجِب
رمى بك الله بُرجيها فهدمها
ولو رمى بك غير الله لم تُصِب

وبعدها يستطرد في الأبيات (٤٥-٤٨) مخاطباً الخليفة من خلال ردود فعله
وصدق دوافعه:

لَبَّيْتُ صَوْتًا زَبَطَرِيًّا هَرَقْتِ لَهُ
كَأْسَ الْكَرَى وَرُضَابَ الْخُرْدِ الْعُرْبِ
عِدَاكَ حُرُّ الثُّغُورِ الْمُسْتَضَامَةِ عَنْ
بَرْدِ الثُّغُورِ وَعَنْ سَلْسَالِهَا الْحَصْبِ
أَجَبْتَهُ مُعَلَّنًا بِالسَّيْفِ مَنْصِلَتًا
ولو أَجَبْتَ بغير السَّيْفِ لم تُجِبِ
حتى تركتَ عمود الشُّرْكَ مُنْقَعِرًا
ولم تُعَرِّجْ على الأوتَادِ وَالطُّنْبِ

ثم يعود إلى ممدوحه في ختام القصيدة في خمسة أبيات أخرى (٦٦-٧٠)
ممهورة بالدعاء والاعتراف بتاريخية دوره البطولي:

خليفة الله جازى الله سعيك عن
جُرثومة الدين والإسلام والحسبِ
بصُرْتُ بالراحة الكُبرى فلم ترها
تُنالُ إلا على جسرٍ من التعبِ
إن كان بين صُرُوف الدهر من رجمٍ
موصولة أو ذمامٍ غير مُنقَضِب:
فبينَ أيَّامِكَ اللاتي نُصِرْتُ بها
وبينَ أيَّامِ «بدرٍ» أقربُ النَّسبِ
أبَقَّتْ بني الأصفرِ الممرضِ كاسمهمُ
صفرَ الوجوه وجلَّتْ أوجهُ العربِ

وفيما عدا هذه اللوحات الثلاث راحت بقية القصيدة في تصوير جيش المسلمين، وجند الروم، مع التوقف عند تفاصيل أحداث المعركة، وطبيعة الفتح، ومشاهد المدينة وحريقها الذي ألهب وجدان الشاعر وقومه، وبدا الشاعر صادقاً تاريخياً وفتياً حتى في استعراضه لمشهد (التين والعنب) على النحو الذي سخر منه بسببه بعض النقاد، والحق أنه لم يتجاوز توثيق الخبر التاريخي الذي جاء به المنجمون حول تفضيل تأجيل خروج الخليفة لقتال الروم قائلين: «إنا لنروي أنه لا يفتح حصناً إلا أولاد الزنا، وإن هؤلاء أقاموا إلى زمان التين والعنب لا يفلت منهم أحد»، فبلغ ذلك المعتصم فقال: «أما إلى وقت التين والعنب فأرجو أن ينصرني الله عز وجل قبل ذلك. وأما قولهم: لا يفتحها إلا أولاد الزنا فما أريد أكثر ممن معي منهم»^(١) وكأنما شاء أن يضرب المنجمين في مقتل بسخريته منهم، وتهكمه من نبوءاتهم، واستخفافه بأقوالهم وتخريصاتهم.

(١) أخبار أبي تمام، ص ٣١.

وبذا يسجل الشاعر للخليفة جرأته وجسارته وإيمانه بالله، وبقينه بنصره، بعيداً عن تهاويم المنجمين وافتراءاتهم ومزاعمهم التي صدقها غيره من الخلفاء في فترات ضعف الخلافة التي تجسدت في قول الشاعر على سبيل السخرية والاستنكار والتهكم والازدراء:

خليفة في قفص
بين وصيف وبُغَا
يقول ما قاله
كما يقول البُغَا

وحتى قبل المستعين وفي أيام الخليفة المعتر بالله بن المتوكل والذي حفزته أمه قبيحة مراراً لأن يثار لدم أبيه المتوكل من الأتراك القتلة، فكان يخرج لها قميص أبيه مهدداً إياها بأن القميص قد يصبح قميصين، وهو ما تجلّى في استدعاء الخليفة للمنجمين لسؤالهم عن فترة بقائه في الحكم فتندّر أحد الأعراب ساخراً، إلى حيث يريد الترك ذلك^(١).

وثمة فرق تاريخي بين موقف المعتصم من المنجمين ومواقف غيره مما دعا الشاعر إلى التعبير عن تقديره لحكمة الخليفة وشجاعته، من ثم سخريته من جند الروم في هذا المشهد الكاريكاتوري:

تسعون ألفاً كآساد الشرى نضجت
جلودهم قبل نضج الثين والعنب

(١)يراجع في هذا السياق كتاب (يوم وليلة) للأستاذ عبدالعزيز سيد الأهل حيث يصور موقف ابن المعتز بين أيدي الأتراك الذين وصفهم الطبري بالسطو على الخلافة في تلك المرحلة حيث راحوا يولون من يشاؤون ويقتلون من يشاؤون ويخلعون من يشاؤون !! ولا غرابة في اتساع دائرة ضعف بعض الخلفاء على طريقة المستعين حين سخر من أمره وزوال السلطة من بين يديه:

ليس من العجائب أن مثلي يرى ما قلُّ مُمتنعاً عليه
وتُحكم باسمه الدنيا جميعاً وما من ذاك شيء في يديه

حيث يظل ذكر التين والعنب هنا مرتبطاً - تاريخياً - بجوهر الحدث على حدّ زعم المنجمين، كما يظل تصويرياً واضح الدلالة على تشقّي الشاعر من معسكر أعداء الخلافة في مشهد نضج جلودهم قبل نضج التين والعنب - بالفعل -، وأخيراً يظل فنياً كاشفاً عن تصالح الشاعر مع نفسه من خلال تهكّمه بما رآه من هلاك خصوم الخليفة.

٣- المسار النقدي

كان أبوتمام من أوفر الشعراء حظاً من خلال البيئة الفكرية التي عاش واقعها بكل معطياتها، وقد مثلت أزهى فترات الخلافة العباسية استقراراً ونضوجاً حيث هدأت - نسبياً - موجة الشعوبية والزندقة منذ أعدّها لها الخليفة المهدي في القرن الثاني الهجري شرطة الزنادقة، وإن استمر التياران على الساحة المجتمعية مع كثافة التيارات الحضارية في عصر الرشيد، وشيوع موجة الغناء وحانات الخمور وأسواق الجواري، وفي موازاتها عاش تيار الزهد، وظهرت طلائع التصوف بما يحكي تناقضات المرحلة على المستوى الحضاري والقيمي والأخلاقي. أما على المستوى الفكري فقد ازدهرت مدارس العلم لدى المفسّرين والمحدّثين واللغويين والبلاغيين والنقاد، كما ظهر النقد المنهجي في ضوء ازدهار حركة الترجمة والنقل من الثقافات الفارسية والهندية واليونانية، وظهر المنهج العقلي الذي أصّل له المعتزلة بما وراء أصولهم الخمسة من جدل، وشهدت البيئات العربية نشاطاً واسعاً في تدوين علوم الأوائل وتصنيفها، ومعها الدراسات الفلسفية والمنطقية والعلمية والأدبية.

ازدهرت العلوم الدينية المتصلة بالتشريع والفقه والتفسير، حيث ظهر كتاب الموطأ للإمام مالك (ت ١٣٩هـ) مرتباً على أبواب الفقه، كما ظهر علم الجرح

والتعديل بما يضمن سلامة رحلة رواية الحديث وينفي عنها الزيف والتدليس والأحاديث الموضوعة. وظهرت أقدم الاختيارات الشعرية ومنها ما جمعه حماد الراوية (ت ١٥٦هـ) تحت اسم السموط أو القلائد أو المذهبات أو المعلقات لأشهر شعراء الجاهلية، وجمع المُفضل الضبي مجموعة المفضليات ١٦٨ في تعليم المهدي - ابن الخليفة المنصور - ثم الأصمعيات للأصمعي (ت ٢١٥هـ).

وربما تأثر ابن سلام بفكرة المختارات الشعرية، فكان الجمع الانتقائي ثم تصنيف الشعراء في طبقات، وهذا منطلق النقد وأساس الحكم الأدبي «اصطفاء الأجل، وانتقاء الأفضل، واختيار الأتمل»^(١).

اتفق ابن سلام مع غيره في أسلوب الانتقاء ومبدأ الاختيار، وانفرد في أسس التصنيف وجمع المتجانس من المادة الشعرية لعدد من الشعراء كما في طبقة المراثي، وقد تمسك اللغويون بالنموذج الشعري القديم تمسكاً شديداً وهو تمسك جعلهم يسقطون الشعراء العباسيين بغير حق (إن إهدار اللغويين لشعر العباسيين بسبب حدائته خطأ في التقويم، إذ الجودة الفنية لا تقاس بالقدم والحدائثة والشعر الجيد جيد في كل زمان ومكان)^(٢).

ومهد ابن سلام للشعراء مستويات الطبقة ومعياري الصنعة، وكان ابن سلام من أوائل من نصّ على استقلال النقد الأدبي فأفرد الناقد بدور خاص حين جعل للشعر نقاده والحكم عليه صناعة، فيقول (إن الشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات)^(٣).

(١) عمر الدقاق، مصادر التراث العربي، مكتبة دار الشروق، بيروت ١٩٧٢م.

(٢) شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ص ١٤٠.

(٣) الطبقات، ص ٦.

ونقل النقد ميدان الخصومة إلى ما بين الشعر القديم والمحدث من علاقات، وجعلها حول الناقد البصير وغير البصير بحكم ما أداره حول صحة الشعر مع الشك في المشافهة وكتب السير والقصص، وشكه في ضياع شعر بسبب تشاغل العرب بالجهاد وغزو فارس والروم^(١).

ولعل اعتماد ابن سلام على ذاكرته النقدية ورصيده المعرفي قد نقل طريقة المحدثين عبر الأحكام والأخبار المروية عن شيوخه.. وربما تشابه الخطاب النقدي عند ابن سلام مع الخطاب الشعري عند أبي تمام في زمانه عبر تعميق قنوات الثقافة والوعي بالتراث النقدي والشعري.

وهكذا تعاصر الشاعر والناقد في زحام عطاء الأجواء الثقافية المركبة، صحيح أن ابن سلام كان يمكن أن يكون موازيًا في ثقافته لأبي تمام، ولكن هذا لم يحدث ربما بسبب حالة الفهم الثقافي لدى أبي تمام، والتي أسهمت في تشكيل نظريته الناقدة ومذهبه الشعري، وامتدت إلى منهجه في جمع الحماسة أو الوحشيات أو النقائص، مع حرصه على أن يكون في شعره مؤرخًا لعصره، وكاشفًا عن توجهاته النقدية التي تلمسها من واقع ضجيج المدارس الفكرية في المرحلة.

وربما حدث التلاقي بين الشاعر والناقد في جداول الثقافة ومصادر الفكر ليظل لكل مجال رؤيته وإعمال نظريته من خلال دراسة النصوص الشعرية التي شغلها بها واتخذها مادة لتكوين النظرية^(٢).

(١) وهي مقولة مردود عليها بالدليل التاريخي والنصي والعقلي وذلك بالتفصيل في كتاب «أشكال الصراع في القصيدة العربية»، ج٢، للمؤلف.

(٢) مع وجوب الإشارة هنا إلى الأخطاء المنهجية التي وقع فيها ابن سلام حين ضم شعراء عصر صدر الإسلام إلى شعراء الجاهلية ليخص بمفهوم الإسلاميين شعراء الأحياء في عصر بني أمية، وكذا اختزاله شعراء الحداثة العباسية من حسابات طبقات الفحول، وكذا كان القصور المنهجي من المنظور الفني الذي وقف من خلال الناقد عند فن المراثي دون غوث وراء بقية فنون الشعر وموضوعاته.

٤ - النشأة والخبرة والفكر

أ - العصامي

تلقى العلم والمعرفة والخبرة والحكمة من مدرسة الحياة فكان عصاميَّ النزعة يشكل حياته بصعوبة بالغة منذ نشأته بقرية (جاسم) ناحية (منبج) ونسبته إلى قبيلة (طيء) المعروفة بمكانتها وتاريخها العريق في الجاهلية والإسلام حتى عدّه بعض القدماء أحد أعلامها المبرّزين على حد تعبير ابن خلكان في بعض مرويّاته، (خرج من قبيلة طيء ثلاثة كلُّ واحد مجيد في بابه: حاتم في جوده، وداوود بني نضير الطائي في زهده، وأبو تمام في شعره)^(١).

ومن القبيلة حظي بتسجيل أصالة النشأة وشرف النسبة، إلى أن تلقى بعدها شيئاً آخر مختلفاً إثر رحلاته إلى الحاضرة التي عاش فيها متنقلاً بين مدنها منذ رحلته من (جاسم) إلى دمشق حيث كان أبوه يعمل، ومن الأرجح أنه ألحقه بحائك ثياب، وبعدها اشتغل قزّازاً ينسج الحرير بما في حرفته من دقة الزخرف والتميق .. وهنا يكون الفتى البدوي قد اكتسب عروبوته من موطن ولادته وظروف نشأته من نفس طيء، وربما من اسمه أيضاً (حبيب بن أوس)^(٢)، ثم اكتسب دقة صنّعه متأثراً بطبيعة عمله حائكاً وقزّازاً مما نمّى لديه الاستعداد لأن يكون مبدعاً من طراز أخصّ في ضوء التعددية الإقليمية والثقافية التي أسهمت في تشكيله العقلي والوجداني منذ رحل إلى مصر، لا لسقاية الماء في مسجد عمرو بن العاص، وهو المشهد العارض الذي دفعته إليه دفعاً ظروف حياته بين المعاناة والعصامية بحثاً عن ضروراتها، ولكن الأهم من ذلك العارض طبيعة المشهد الفكري الأصيل الذي اختطه لنفسه منذ صرف همّه إلى الشعر وتحصيل العلوم والاتصال المبكر

(١) وفيات الأعيان ١٤/٢.

(٢) الأغاني، ١٥/١٠٠.

بمدارس العلم والأدب والفقه والحديث، حتى أعلن انحيازه للعلم والأدب أكثر من اعتداده بالنسب بدليل ما نظمه مبكرًا من هجاء عيَّاش بن لُهيعة حين قال^(١):

بني لُهيعة ما بالي وبالكم
وفي البلاد مناديح ومُضطرب
لجاجة بي فيكم ليس يشبهها
إلا لجاجتكم في أنكم عرب
كذبتكم ليس ينبؤ من له حسب
ومن له نسب عمَّن له أدب

حيث يبني معادلة الفصاحة والأدب بمعادلة الحسب وشرف النسب، وهو ما يحكي مشهداً جلياً من مشاهد اعتداده بفكره ومصادر ثقافته وإبداعه، لاسيما في حال التقارب والتلاقي مع أقرب أبناء حرفته إلى نفسه، حيث ربطته صداقة بعلي بن الجهم الشاعر ما دعاه إلى تصوير الطبيعة النوعية لعلاقته به فكراً وإبداعاً ومعرفةً وعلماً:

إن يُكْدِ مُطَّرَفُ الإخاء فإننا
نغدو ونسري في إخاء تالدٍ
أو يختلف ماء الوصال فماؤنا
عذبٌ تحدر من غمام واحد
أو يفترق نسب، يؤلف بيننا
أدبٌ أقمناه مقام الوالد

حيث يتشكل لديه - ذهنيًا ووجدانيًا - مفهوم النسب وصلات الرحم على سبيل التلاقي من خلال مثل هذا التضاد الظاهر بين ساحة هجائه لبني لهيعة من

(١) ديوانه، ٣٥١/٤.

واقع تعصّبهم للنسب العربي الذي تصوّروه يعلو بهم على الإبداع والأدب، وهو ما يدعمه في موقفه الموجب من رباط الأدب الذي شدّه كثيرًا إلى أمثال عليّ بن الجهم حتى ألّف بينهما رحم الأدب والإبداع، وكأنما هيئاً أبوتهم الساحة ومهدّها للمتبي في القرن الرابع لأن يستعرض لوحته في الانتصاف لعرويته وتصوير تضاؤل الأعاجم في ضوء افتقادهم للحسب والأدب معًا في أبياته الذائعة التي تأخر إبداعها طويلاً حتى يرّد إلى العرب اعتبارهم بعد أن أهدر الشعوبيون تاريخهم عبر محاولاتهم التلاعب بمقدرات حضارتهم ليفصل أبو الطيب في المسألة من منظور قومي عروبي أصيل استدعى فيه منطق أبي تمام بشكل غير مباشر لاسيما حين غلّفه بالسياسة وخصومات أهلها:

وإنما الناس بالملوك وما
تُفلح عُربٌ ملوكها عجمٌ
لا أدبٌ عندهم ولا حسبٌ
ولا عهدٌ لهم ولا ذمٌّ
في كلّ أرضٍ وطئتُها أمٌّ
تُرعى بعبدٍ كانها غنمٌ
يستخشنُ الخُرّ حين يلبسه
وكان يُبرى بظفره القلمُ

حيث يبدو اعتداده بأدبه وإبداعه مدخلاً من مداخل عرويته وأصالة نسبه اقتداءً بمسلك أبي تمام الذي ظل فيه محافظاً على زي الأعراب^(١). وناطقاً بلسانهم ومحتفياً بصفاء لغتهم ونقائها بعيداً عن سطحية لغة الحداثة التي طالما تغنى بها شعراء الخمر والمجون في مجالس الشعر والمنادمة، فعاشوا (حالة) حضارية رخيصة تضمّنت - بدورها - لغة سهلة ميسورة، وتراكيب أكثر بساطة، ومعجماً

(١) تاريخ بغداد، ٨/٢٤٣م.

أكثر وضوحًا مما عبّروا به عن إيقاع الحياة ومتطلب الفترة، وكأنهم عاشوا (حالة) من الانفصام بين ما عرضوه في مجالسهم الخاصة وبين ما نظموه في مجالس الخلفاء والأدباء والنقاد، وأحسب أن أبا تمام لم يقع ضحية مثل تلك الازدواجية بدليل إصراره على ارتقاء جمهوره إلى مستوى لغته مهما كانت صعوبتها.

وكذا كان صنيع أبي الطيب في تغزّله بالأعرابيات البدويات في موازاة زخرف الحضارة الذي رآه زيفًا عارضًا في مثل قوله:

حُسن الحضارة مجلوبٌ بتطرية

وفي البداوة حُسنٌ غيرُ مجلوب

حيث التقت مصادر العروبة في قولبة فكر الشاعر والناقد أسوة بأستاذه أبي تمام من واقع ما ترسّخ في ذاكرته من مرويات الأقدمين وكتبهم ودواوينهم وأخبارهم وأشعارهم، إلى جانب ما تمتع به من أرصدة الملكة اللغوية التي دفعته دفعًا إلى اختيار ما مال إليه من إبداع أجيال السلف فيما ظهر لديه حين صنّف الحماسة أو الوحشيات أو النقائض بما يعكس جانبًا من ذوقه ومستوى انتقائه، ولا أدلّ على ذلك من نصيحته الغالية لتلميذه البحثري بأن يحفظ من شعر العرب عشرة آلاف بيت ثم ينساها، وأحسبه لا يقول ذلك إلا عن تجربة ومراس طويل وخبرة نادرة يدعمها محفوظه من الشعر الجيد حتى قال فيه الأمدى: «ما من شيء كبير من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه واطلع عليه»^(١).

وهو حكم استقرائي لمصادر شعر أبي تمام، ومنطق استقصائي لفروع ثقافته التي شغلت القدماء بدءًا من أبناء جيله وما بعده حتى بالغ بعض المؤرخين في تصوير قوة ذاكرته التي استوعبت الكثير من شعر العرب أراجيزه وقصائده

(١) الموازنة، ٥٢.

ومقطوعاته وأبياته لتظل جزءاً من ذلك المكوّن الموسوعي الذي استطاع تحويله دَوْباً فنياً فيما بعد من خلال أرصدةٍ حكمية وفلسفية وعلمية، مع تمتّعه بحاسة الشاعر المتمكن وملكات المبدع القدير عبر استعداداته الفطري، حتى كان الصقل الفني ومعه الحرص على الارتقاء بلغة الشعر دون استعداد للهبوط بها إلى مستوى التلقي - أو مستوياته - حتى بدا على استعداد للتضحية بالجمهور دون الاستعداد للتضحية باللغة أو الأدب أو الثقافة أو الفكر أو الفن أو النظرية النقدية التي آمن بها في صناعة الشعر وانطلق مدافعاً عنها حتى أغضبت بعض نقاده على المستوى الديني أو الأخلاقي منذ حوارهِ حول ديوانيّ مسلم بن الوليد وأبي نواس حين شبههما باللات والعزى^(١).

وهو ما يمكن الوقوف عنده منذ مرحلة نشأته وصباه على حد ما ورد في مرويّات ابن خلكان^(٢) حال قدومه إلى مصر حيث أنشد شيئاً أمام عتبة بن عُصيم فزكّاه عتبة الأديب الشاعر بقوله: أحسنت يا غلام على صغر سنك، فسكت أبوتمام، وقال: يا عم: أنشدني من شعرك، فأنشده قصيدة، فلما فرغ قال:

يا عم، أحسنت على كبر سنك ! فقال عتبة لمن حوله: (أخرجوا هذا من بلدنا فليس يصلح أن يقيم بيننا).

(١) طبقات ابن المعتز، ٢٨٤

وهي رواية تأولها البعض للتشكيك في معتقد الشاعر الذي عكف طويلاً على قراءة الديوانين أو غيرهما على منهجية صنّاع الشعر من أسلافه من مدرسة الصنعة الجاهلية التي أطلق عليها الجاحظ مسماه (عبيد الشعر) .. صحيح أن المسافة بين الجاهلية والعباسية بعيدة في حسابات المعتقد الديني، ولكن الشاعر تظل له شطحاته ودعابته ومزاحه حول تقدير منزلة صناعته وقراءته التي اشتد اعتداده بها على ما ينطق به مدلول هذه الرواية دون أن يرمي إلى التصريح بضعف معتقده وإلا أخرجنا بشاراً من الإسلام حين داعب الجوّاري وهن يقلن له: ليتك أبونا يا أبا معاذ، فيجيبه قائلاً: نعم وأنا على دين كسرى. فهل تأخذ رده مأخذ الجد في رده إلى الزرادشتية أو المزدكية أو المانوية في إباحة زواج المحارم مثلاً؟!

(٢) الوفيات، ٢١/٢.

ومن الواضح هنا اعتداده بفنه وبديهته وقدراته بدليل سخريته وتهكمه من حال المتلقي إذا ما أعلن عن غموضه أو عدم فهمه، فإذا هو يطالبه بضرورة الارتفاع إلى مستواه حتى لا يهبط هو إلى مستوى العامة حيث كانت إجابته على البديهة حول قول ما لا يفهم ليقول: ولماذا لا تفهم ما يُقال^(١).

ومن ثم كان تحقُّظ البعض على أخلاقياته وسلوكه بغض النظر عن صور الشاء على ملكته وبديته حتى رأى بعضهم فكره يأكل جسده على حد تصوُّر الكندي الذي توقع قِصر عمر أبي تمام^(٢)، ولعلها كانت البديهة التي تجلَّت في كثير من مواقفه منذ ردّه على سخرية بعض متلقيه حين أرسل إليه زجاجة ليملاها من ماء الملام في إشارة تهكمية إلى طبيعة الصورة في بيته:

لا تسقني ماء الملام فإنني
صبُّ قد استعذبت ماء بُكائي

وبين ماء الملام وماء البكاء - بالطبع - مسافة ما بين الحقيقة والمجاز من دلالة، وبين لغة الشعر ولغة الحديث اليومي، وهو ما تدعّمه - بالطبع أيضًا - الرواية المشهورة حول ما قاله أحمد بن المعتصم الأمير العباسي:

ما في وقوفك ساعةً من بَاسٍ
تَقْضِي ذِمَامَ الأربُوعِ الأَدْرَاسِ

حتى بلغ فيه قوله:

أبليت هذا المجد أبلغ غايةٍ
فيه وأكرم شيمةٍ ونحاسٍ
إقدامُ عمرو في سماحةٍ حاتمٍ
في جِلْمٍ أحنفٍ في نكاءٍ إياسٍ

(١) أخبار أبي تمام، ٧٢.

(٢) وفيات الأعيان، ١٥/٢.

حيث قاطعه الكندي الفيلسوف قائلاً: الأمير فوق مَنْ وصفت، فأطرق قليلاً
ثم زاد في القصيدة بيتين لم يكونا فيها:
لا تُنكِروا ضربِي له مَنْ دُونَهُ
مثلاً شروداً في الندى والباسِ
فأله قد ضربَ الأقلَ لنُوره
مثلاً من المشكاة والنُّبراس
قال: فعجبنا من سرعته وفطنته.

وتكشف الرواية - مبدئياً - عن تميُّز الشاعر بحكم ما اكتسبه فكراً ووعياً من
موروثه القرآني الذي وعي من صور إعجازه وصياغته ما استند إلى مرجعيته على
غرار ردّه حول «ريشة من جناح الذل» حيث يدرك طبيعة التصوير ومفهوم المجاز
وإعمال الملكة في محاولة خلق فضاءات متجددة تدعمها فطنة الشاعر وتحكيها
قدرته على التبرير النقدي لما هو بصدد تصويره. ومن الطريف أن يجمع بين طبعه
وصنعتة من خلال ما نطق به على طريقة شعراء البديهة والعفوية والارتجال، مع
طريقة شعراء الصنعة من خلاصة التروّي والتمهل ودقة الأداء بما يصدر عن ذاكرة
متوقدة وفكر متميز.

وربما يتعلق بذلك - أيضاً - حرص أبي تمام نفسه على ألا يجيب هاجياً له
لأنه كان لا يراه نظيراً ولا يشغل به^(١).

(١) أخبار أبي تمام، ٣٤٠-٣٤١.

وهو المنطق الذي سار عليه المتنبي في تصويره لغيره من الشعراء بتصغيره في صورة (شويعر) أو (متشاعر) على
حد قوله:

أرى المتشاعرين غَرَوْا بذي
ومن يك ذا فم مُرٍّ مريض
ومن ذا يحمد الداء العضالاً
يجد مرّاً به الماء الزلالاً
وكذا ما عرف عنه من مطلق هجاء كل من تعرض له هاجياً:

وإذا أتتك مذمتي من ناقصٍ
فهي الشهادة لي بآني كاملٌ

وكذا اكتفاؤه - أحياناً - بالإشارة إلى المصراع الأول من بيت المطلع وكأنه يشير إليه من طرف خفي فإذا قال (لك يا
منازل في القلوب منازل ..) عرف مرماه وتكشفت غايته.

ومن مثل ذلك ما حدّث به أبوالعشائر الأزدي الشاعر من أن أباه قال لأبي تمام: ويحك قد فضحنا هذا الموصلّي بهجائك، فأجابه قال: إن جوابي يرفع منه، وأستدرُّ به سبه، وإذا أمسكتُ عنه سكّنت شغشقتَه، وما فيّ فضلٌ مع هذا عن مدح من أجتديه. وهو بذلك يكاد يذكرنا بموقف بشار بن برد حين أراد الشهرة بدخول معترك النقائض فهجا جريراً وانتظر ردّه فلم يشأ جرير أن يرد عليه إلا من خلال تعليقه في بيت واحد كشف فيه عن احتقاره لبشار لأنه مجرد مولى:

وهل جُعِلَ القوادِمُ كالذُنابَى

وهل جُعِلَ الموالِي كالصمِيمِ؟^١

ومع هذا - وله أيضاً - ظل أبوتمام جامعاً لصفة الظُرف وحسن الخلق وإباء النفس ومحافظةً على زِيِّ الأعراب^(١).

وكأنما أخذ من القديم أفضله وأحسنه، ثم رعاه ونمّاه من خلال ملكته الشعرية، وجداول ثقافته، وشخصيته الأدبية، مما انعكس منه جانب في محفوظه من الشعر القديم بما ينم عن ذوق وحسن انتقاء على حد تعبير الصولي نفسه في أخباره نقلاً عن الحسن بن رجاء: ما رأيت أحداً قط أعلم بجيد الشعر قديمه وحديثه من أبي تمام^(٢).

ومعنى هذا أن مسألة التلقي عند أبي تمام قد سارت في كثير من الاتجاهات التي بدا فيها حريصاً على ما يأخذه ويتأثر به، وما يمكن أن يتجنبه وينصرف عنه، انطلاقاً مما عُرف به من الدقة والتروّي والتمهّل، وما اتسم به من الحكمة والخبرة حتى شهد له القدماء بأنه والمتنبي حكيمان، والشاعر البحري .. وفي كلِّ كان محفوظ الشاعر كبيراً من جيد الشعر بحكم ما نشأ عليه من كثرة القراءة،

(١) تاريخ بغداد، ٨/ ٢٤٣.

(٢) أخباره، ص ١١٨.

إلى جانب ما تمتع به من الذكاء والمروءة والبديهة، مما جعله يرجح صدور شعره عن صقل ثقافي مُعمَّق ولملموح، ومعرفة واسعة بشعر الفكرة الرصينة والدلالات الأعمق أكثر من شعر العاطفة والوجدان، فهو يرشح كون الشعر فيض الفكرة والعقل والمعنى البكر على نحو ما يظهر في نظريته في مفهوم الشعر ووظائفه وأدوات التشكيل الجمالي على ما يرد في المبحث الخاص بذلك.

ب - الاعتراف

ولعل مسألة تلقي الشاعر لثقافات عصره وإبداعات جيله يظل حاكمًا للطبائع النوعية لتوجهاته في موازنة شهادات النقاد - له أو عليه - حتى مَن مال منهم إلى اتهامه، أو الوقوف عند السالب في شعره على طريقة ابن المعتز في رسالته حول محاسنه ومساوئه (أما أن يكون في شعره شيء يخلو من المعاني اللطيفة والمحاسن والبِدَع الكثيرة فلا)^(١).

وحتى مَن هجاه مرة فربما آثر التراجع في غيرها، على طريقة المبرّد بعد أن عرض فيه رأيًا سالبًا حتى سمع اعتذاريته لأبي المغيث موسى بن إبراهيم الرافقي يقول فيها:

أُسْرِيلُ هُجِرَ الْقَوْلُ مَنْ لَوْ هَجَوْتُهُ
إِذْنُ لَهْجَانِي عَنْهُ مَعْرُوفُهُ عِنْدِي
كَرِيمٌ مَتَى أَمْدَحُهُ أَمْدَحُهُ وَالْوَرَى
مَعِي، وَمَتَى مَا لَمْتُه لَمْتُه وَخُدِي

فقال المبرّد: ما سمعت أحسن من هذا قط، ما يهضم الرجل حقه إلا أحد رجلين: إما جاهل بعلم الشعر ومعرفة الكلام، وإما عالم لم يتجر شعره ولم يسمعه^(٢).

(١) طبقات الشعراء، ٢٧٦.

(٢) أخبار أبي تمام، ٢٠٢.

ولم يقتصر الاعتراف بشعره وشاعريته على النقاد بقدر ما كان من علاقاته كشاعر مثقف وعالم بكبار الكتاب من أمثال محمد بن عبد الملك الزيات والحسن ابن وهب الذي بكاه رائيًا في بيته المشهور^(١):

فإن ترابَ ذاك القبر يَحْوي
حبيبًا كان يُدعى لي حبيبًا

وذلك بعد أن أبدى رأيَه في شعره ونثره حين كتب إليه من قبل بأنه بلغ غاية الإفهام والاعتدال في منظوم الأشعار دون تعقيد ولا تكلف حتى رآه كالمعجزة تضرب فيه الأمثال وتشرح فيه المقال (...)^(٢). ليرد عليه الشاعر شعرًا مصورًا نبوغه وتفوقه في فن الرسالة ومنها:

فكائنٌ فيه من معنىٍ خطيرٍ
وكائنٌ فيه من لفظٍ بهيٍ
كتبْتُ به بلا لفظٍ كريهٍ
على أذنٍ ولا خطٍّ قميٍّ^(٣)

ويظل محسوبًا لأبي تمام أكثر مما يحسب عليه ما رُوي حول معائبه على طريقة دعبل حين سئل عن شعر أبي تمام فقال: ثلث شعره سرقة، وثلثه غث، وثلث صالح^(٤).

وهو حكم غير نقدي لاسيما أن دعبلاً كان قد أصدر أسوأ منه حين أخرجه من دائرة الشعر إذ قال: لم يكن أبوتمام شاعرًا، إنما كان خطيبًا وشعره بالكلام أشبه منه بالشعر.. وهو ما تكرر لدى ابن الأعرابي وقد أنشد شعرًا لأبي تمام: إن كان هذا شعرًا فما قالته العرب باطل^(٥).

(١) أخباره، ص ٢٧٥.

(٢) زهر الآداب، ٨٣٤.

(٣) شرح التبريزي، ٣٥٥.

(٤) أخبار أبي تمام، ٢٤٤.

(٥) نفسه، ٢٤٤.

ويبقى من ضرورة الحوار ما يكشف عن صنعة أبي تمام وأخبار أهله من أنه كانت فيه تمتمة يسيرة، وكان حلو الكلام فصيحاً كأن لفظه لفظ الأعراب، وكان له أخ يقال له سَهْم كان يقول الشعر^(١):

ونازعته شيئاً إليه مُبَغِّضاً
فلما رأى وجدي به صار يعشقه
فدعه ولا تحزن على فائز به
فإن جديداً الليالي ستُخلفه

وكذا كان شعر ابنه تمام في محمد بن طاهر خراسان الذي استضعفت الجماعة شعره، وقالوا: يا بُعد ما بينه وبين أبيه^(٢).

وكان أبا تمام قد حظي بما لم يحظ به أحد في أسرته سواء في جيله أو ما بعده بحكم ظروف نشأته وطبيعة خبراته وثقافته التي ربما تهيأت لغيره لكنه لم يمتلك مثل قدراته على توظيفها في فنه بتلك المنهجية الصارمة التي انطلق منها الشاعر، وامتلك زمامها وحده فلم يبق للآخرين منها شيئاً.

٥ - جدلية العصر ومصادر الفكر

أ - المفارقة

يبدو عصر أبي تمام وكأنما قصّر علماؤه ونقاده في فهمه وإنصافه حيث تواطأ كثيرون على ظلمه، خاصة إذا ما تأملنا تعليل الصولي لظاهرة اجتتاب بعض العلماء شعر أبي تمام وعيبه، وكذا من غير العلماء بما يحتاج مراجعة الأسباب التي قد يمكن رصد بعضها في:

(١) نفسه، ٢٥٩.

(٢) أخبار أبي تمام، ٢٦١.

١ - ألفة العصر شعر الأوائل روايةً وشروحاً وتحليلاً وشواهد بعد مرحلة الجمع والتصنيف والتأليف، بما في ذلك من صور الترويح والاستساغة لألفاظ القدماء فما بالنّا بصُورهم، ولعل موقف ابن قتيبة المتناقض بين ما طرحه في مقدمة كتابه (الشعر والشعراء) يدعم مثل هذا التوجّه منذ زعم في مقدمته أنه سيسير في طريق الإنصاف والعدل بين منح كل من القدماء والمحدثين حقوقهم لأن الله لم يُقصر النبوغ على زمن دون زمن، حتى إذا دخل الكاتب في عمق مؤلفه امتعض كثيراً من انصراف المحدثين عن وصف الشيخ والقيصوم بميلهم الجارف إلى تصوير الورد والآس، وكأنما ضرب صفحاً عمّا سجله نظرياً في مقدمة الكتاب وعجز عن تطبيقه في أحكامه.

ولعل موقف ابن قتيبة مثّل مجرد أنموذج تكرر نظيره لدى غيره من النقاد حتى من الذين لم يُفصحوا - صراحةً - عن انحيازهم لصالح ما أسموه «عمود الشعر» ومدارس المحافظين أمام مدارس المُجددين والمُحدثين والمُؤلّدين انطلاّقاً من أن الشعر طبع وسليقة وفطرة من لدن أقدم عصوره، وكذا يكون تذوّقه طبعاً وانطباعاً، وهو ما لم يتوقّر لا في إبداع أبي تمام، ولا حتى في نظريته الناقدة حول مفهوم الشعر وطبيعته النوعية وسبل التصوير وصيغ المعالجة الجماعية.

٢ - التقصير في رواية شعره، ربما لأنه هو نفسه قد وجّه أقرب تلامذته إلى الموروث كما سجلت الرواية حول حثّه البحري على أن يحفظ عشرة آلاف بيت من شعر العرب، ثم ينساها، ولم يحدد طبيعة عصر الأبيات التي قصّدها وإن كان من الظاهر أنه قصد بها مجمل ما يختاره من الشعر العربي القديم، مما ينعكس صراحة في موقفه من حضور الموروث واستدعائه في حالة الإبداع ولحظة ميلاد النص من خلال صياغة لغة توقيفية موروثية، بما يمكن أن يضاف إليها من صيغ التجديد والابتكار والحدّاث، وهو ما برز منه جانب في تقصير الكثيرين عن فهمه

حتى في رواية شعره تعويضاً عن جهلهم وستراً لنقصهم على حد تصوّر الصولي حيث قال الصولي «لو عابه من يعلم بالشعر لما كان في ذلك بأس، ولكن من عابه لا يعرف جيداً، ولا ينكر رديئاً إلا بالادعاء»^(١).

وهكذا يحكي العصر والمرحلة فصولاً من وقوع المفارقة بين ثقافة المبدع وثقافة نقاده؛ خاصة إذا ما شغلوا بالموضوعات القديمة والمعاني المطروقة والصور الواضحة ليظل معنى الأولية ومفهوم القدم راسخاً في ذاكرتهم في مواجهة حداثة الممارسة الإبداعية المتجددة لدى الشاعر العباسي الذي استنّ طرائق جديدة في التعبير والتصوير مما دعا تلميذه البحري للاعتراف بفضله وأستاذيته على الرغم من مخالفته إياه في المذهب الفني والمسلك الشعري إلا ما حرص عليه من احتذاء بعض معانيه، أو حكاية بعض ألفاظه، أو محاولة الاقتراب من بعض صورته^(٢).

ولعل هذا ما دعا الصولي - أيضاً - إلى نفي السرقة عن شاعره الأثير، لكثرة بديعه واختراعاته واتكائه على نفسه، مما جعل من الصعب أن يفهمه غير أهله في منهج الفكر والعمق والوعي والثقافة وتحصيل المعرفة من مجمل مصادرها وتفاصيلها.

٣ - هيمنة التصور النقدي على أبي تمام نفسه من منطلق تعزيز المظاهر الفكرية حين تجرّى على لسان الشاعر لحظة ميلاد النص بما يملؤه مبدعه من معان فلسفية أو مفردات حكمية أو صور بيانية بعيدة الدلالة أو ألوان بديعية تحتاج من الشاعر أن يُفكّر مرتين - وربما أكثر - في تصوير تجربته، ثم مراجعة صورته تنقيحاً وتهذيباً من خلال أعمال ملكاته اللغوية قديمها وحديثها وإن غلبت عليه الحداثة ودوافع الابتكار على ما سواهما من تجارب واستعداد ومهارات خاصة في تمثّل الموقف وامتلاك الأداة.

(١) أخبار أبي تمام، ١٧-١٨.

(٢) الصولي، ٧٤.

٤ - اتساع المساحة - أحياناً - بين ثقافة الشاعر وثقافة بعض نقاده لاسيما مع اختلاف الطبيعة النوعية حول تداخل الفكر والإبداع لتظل الدائرة الجدلية حاکمة بين وقوعه في دائرة الظلم أحياناً أو خروجه منها في غيرها؛ الأمر الذي انعكس في أخباره وحوارات نقاده في عصره وما بعده على السواء، وهو ما يزداد جلاء في موضعه من هذه الدراسة.

ب - المشترك

عاش الشاعر المفكر رحلة المشترك الثقافي والإنساني مع كل شعراء عصره بدءاً من تلقّفه (نظرية الخلافة) التي صاغها شعراء القصر منذ عصر بني أمية، ثم دار في فلكها شعراء الخلافة العباسية، وازدادت عمقاً - على مستوى الشكل - من خلال ألقاب الخلفاء العباسيين منذ عهد الخليفة المهدي بالله، إلى المستكفي بالله، وما بينهما من الواصل، والمعتصم، والمتوكل، والمنتصر، والمستعين، والمعتمد، والمعتضد. حيث سار اللقب واستمر في مثل هذا السياق الديني الذي ارتضاه الخلفاء، وتعارف عليه الناس، وروّج له الشعراء بصرف النظر عن اختلاف مذاهبهم الفنية أو مفارقات رؤاهم الفكرية.

وقد نال عصر أبي تمام حظاً وافراً من مدائحه السياسية وحماساته الحربية مع رثاء القادة والخلفاء حتى بدا ديوانه دالاً بمحتواه الشعري على إمكانية توثيق أخبار العصر العباسي، وهو ما اتكأ عليه فازلييف في كتابه (العرب والروم) سواء في توثيقه تفاصيل حريق «عمورية» أو تصوير البحري للمعركة البحرية بين أسطول العرب بقيادة أحمد بن دينار وبين أسطول الروم وتحول ما بقي منها إلى مجرد ألواح خشبية تطفو فوق سطح الماء^(١).

(١) تنظر التفاصيل في كتاب الشاعر مؤرخاً (للمؤلف).

ولعل الدائرة الأولى التي شغلت خلفاء بني العباس وتبناها كبار شعراء البلاط دارت حول قداسة نظام الحكم بحكم الترويج لمنطق الاختيار الإلهي للفرع العباسي دون سواه، وهو ما سار في سياقه أبوتمام مع كوكبة من شعراء الخلافة في مثل قوله^(١):

لَا قَدَحَ فِي عَوْدِ الْإِمَامَةِ بَعْدَمَا
مُذِنْتُ إِلَيْكَ بِخُرْمَةٍ وَذِمَامِ
هِيَهَاتَ تِلْكَ قِلَادَةُ اللَّهِ الَّتِي
مَا كَانَ يَتْرُكُهَا بِغَيْرِ نِظَامِ
إِرْتِ النَّبِيِّ وَخُجْرَةِ الْمَلِكِ الَّتِي
لَمْ تَخُلْ مِنْ لَهَبٍ بِحُكْمٍ وَضِرَامِ
مَنْذُورَةٍ أَخْرَزَتْهَا بِحُكُومَةٍ
لِلَّهِ تَعَالَى أَرْؤُسَ الْحُكَّامِ

حيث يبدو التناسق وارداً مع ما استقر لدى طلائع العصر العباسي الأول حيث يشارك فيه أبوتمام في الترويج لقداسة الخلافة بمنطق لا يكاد يبعد كثيراً عما قاله أبو العتاهية في الخليفة المهدي:

أَتَيْتُهُ الْخِلَافَةَ مِنْ قِلَادَةٍ
إِلَيْهِ تَجَرَّرُ أَذْيَالُهَا
فَلَمْ تَكُ تَصْلُحْ إِلَّا لَهُ
وَلَمْ يَكُ يَصْلُحْ إِلَّا لَهَا
وَلَوْ رَامَهَا أَحَدٌ غَيْرَهُ
لَزُلْزِلَتْ الْأَرْضُ زَلَالُهَا

(١) الديوان، ٢٠٩/٣.

وَلَوْ لَمْ تُطِغْهُ بَنَاتُ الْقُلُوبِ

بَلَّ مَا قَبِلَ اللَّهُ أَعْمَالَهَا^(١)

ولكن صنعة أبي تمام غلبت كثيراً وتجاوزت بساطة ذلك الأداء التقريري عند أبي العتاهية إلا ما أورده في صور واضحة وحالات من التناص مع آي القرآن الكريم، حيث ظلت الأسرة العباسية ونظرية الحكم ظاهرة توقّف عندها طويلاً شعراء الخلافة توقّفهم عند صلة العباس برسول الله صلى الله عليه وسلم جامعاً بذلك بين البُعد الديني والبُعد السياسي، ومنتھياً عند استعراض دور الخليفة لا في هداية الرعية فحسب، بل باعتباره القدوة المثلى والإمام المصطفى:

اللّٰهُ يَشْهَدُ أَنَّ هَدْيَكَ لِلرَّضَا

فِينَا وَيَلْعَنُ كُلُّ مَنْ لَمْ يَشْهَدْ

أَوَّلِيَّ أُمَّةٍ أَحْمَدٍ مَا أَحْمَدُ

بِمُضِيْعٍ مَا أُولِيَتْ أُمَّةٌ أَحْمَدَ

أَمَا الْهَدَى فَقَدْ اقْتَدَخْتَ بِرَنْدِهِ

فِي الْعَالَمَيْنِ فَوَيْلٌ مَنْ لَمْ يَهْتَدِ^(٢)

(١) ديوان أبي العتاهية، مع تعليقات حول الظاهرة في كتاب «مرجعية الشعر العباسي بين الخبر والنص»، للمؤلف، والمقصود تحليل التناقضات بين وهم الشعراء حول القداسة وبين شكوى الرعية ومعاناة العامة من تداعيات غياب العدل على حد تصوير أبي العتاهية في سياق مناقض:

مَنْ نُصَائِحًا مِتَّالِيَهُ	مَنْ مُبْلِغٌ عَنِّي الْإِمَامَا
عَارِ الرِّعِيَةِ غَالِيَهُ	أَنْتِي أَرَى الْأَسْعَارَ أَسَا
وَأَرَى الضَّرُورَةَ فَاشِيَهُ	وَأَرَى الْمَكَاسِبَ نَزْرَهُ
تِلْكَ وَلِلْجَسُومِ الْعَارِيَهُ	مَنْ لِلْبَطُونِ الْجَائِعَا
تُؤْمِسِي وَتُصْبِحُ طَاوِيَهُ	مِنْ مُصِيبَاتٍ جُوعٍ
لَكَ مِنَ الرِّعِيَةِ شَافِيَهُ	أَلْقَيْتُ أَخْبَارًا إِلَيْهِ

(٢) الديوان، ٤٩/٢.

فهو مشغول - إذن - بمسألة «الحق المقدس» في الحكم، ونظرية التفويض الإلهي للخليفة وأسرته، ولا مانع لدى الشاعر المادح من استدعاء مشهد (بيعة الرضوان)^(١):

أخذ الخلافة عن أسنته التي
منعت حمى الأبياء والأعمام
ما دام هارون الخليفة فالهedy
في غبطة موصولة بدوام
شُرحت بدولتك الصدور وأصبحت
خُشع العيون إليك وهي سوام
هي بيعة الرضوان يُشرع وسطها
باب السلامة فادخلوا بسلام

وهو يجعل هذا المنحى الديني سياسياً ليكون الحكم بين الحاكم والرعية، إلى حيث يبدو موقفها الطبيعي من منطلق الرضا بحكمه، والتأكيد على قناعات الجميع بأحقّيته في الحكم دون سواه:

رضينا على رغم الليالي بحكمه
وهل دافع أمراً وذو العرش قائلة
لقد حان من يهدي سويداء قلبه
لحدّ سنان في يد الله عاملة
بيمن أبي إسحق طالت يد العلاء
وقامت قنأة الدين واشتد كاهله

(١) الديوان، ٢٠٦/٣.



إِمَامُ الْهُدَى وَابْنُ الْهُدَى أَيُّ فَرَحَةٍ
تَعَجَّلَهَا فَيْكَ الْقَرِيضُ وَقَائِلُهُ^(١)

وهو الموقف الذي رَدَّده الشاعر كثيرًا حتى في تسجيل انتصارات الخليفة
بالمدد الإلهي مهما كانت شجاعته وقوته وفروسيته وقدرته على إهلاك أعدائه:

مَا كَانَ لِلإِشْرَاقِ مِنْهُمْ فَوْرَةٌ
وَاللَّهُ فِيهِ وَأَنْتَ وَالْإِسْلَامُ
اسْلَمَ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ لَأَمَّةٍ
نَتَجَتَ رَجَاءُكَ وَالرَّجَاءُ عَقَامُ
إِنْ الْمَكَارِمَ لِلْخَلِيفَةِ لَمْ تَزَلْ
وَاللَّهُ يَعْلَمُ ذَاكَ وَالْأَقْوَامُ
كُنْتُ بَتَ لَهُ وَلِأَوَّلِيهِ وَرَاشِلُهُ
فِي اللَّوْحِ حِينَ جَفَّتِ الْأَقْلَامُ^(٢)

وتزداد نعمة القداسة، ويصدع بها الشاعر كثيرًا، وتتصاعد معها الصور
كاشفة منزلة ممدوحه ومصوِّرة علو شأنه على غرار قوله:

أَمْسَى بِكَ الْإِسْلَامُ بَدْرًا بَعْدَمَا
مُحَقَّتْ بِشَاشَتِهِ مُخَاقَ هِلَالٍ
أَكْمَلَتْ مِنْهُ بَعْدَ نَقْصِ كُلِّ مَا
نَقَصْتَهُ أَيْدِي الْكُفْرِ بَعْدَ كَمَالٍ

(١) نفسه، ٢٦/١، والأبيات في مدح الخليفة المعتصم بالله.

(٢) وليس بعيدًا هنا ما استقر في فكره من مدح ابن قيس الرقيات في الوليد بن عبد الملك ابن مروان :
خليفة الله فوق منبره جفت بذاك الأقلام والكتب



وصولاً بذلك إلى دائرة تفرّد الخليفة بكل إنجاز يُحسب لأيامه دون أيام مَنْ
سواه حتى بين غيره من الخلفاء:

البسْتَهُ أَيامَكَ الْغُرَّ الَّتِي
أَيَّامُ غَيْرِكَ عِنْدَهُنَّ لِيَّالِي
وَعَزَائِمًا فِي الرُّوْعِ مَعْتَصِمِيَّةُ
مَيْمُونَةُ الْإِدْبَارِ وَالْإِقْبَالِ^(١)

ومع الوصف «المعتصمي» قد ينجرف الشاعر إلى عرض المزيد من صور
القداسة حتى يجعله كوكب الإسلام:

هُوَ كَوْكَبُ الْإِسْلَامِ أَيُّهُ ظُلْمَةٌ
يَغْرِقُ فَمُخَّ الْكُفْرِ فِيهَا رَأُ^(٢)

وهو ما أصفى بمثله الخليفة المأمون من قبل في سياق مبالغاته ومغالاته في
ذلك الطرح والتصوير:

يَا وَارِثَ الْمَلِكِ إِنَّ الْمَلِكَ مُحْتَبَسٌ
وَقَفُّ عَلَيْكَ إِلَى أَنْ تُنْشَرَ الصُّورُ
لَمْ يُذَكَّرِ الْجَوْدُ إِلَّا خُضَّتْ وَادِيَهُ
وَلَا انْتَضَى السَّيْفُ إِلَّا خَافَكَ الْقَدْرُ
مَا ضَرَّ مِنْ أَصْبَحِ الْمَأْمُونِ سَائِسَهُ
إِنْ لَمْ يَسُسْهُ أَبُو بَكْرٍ وَلَا عُمَرُ^(٣)

(١) الديوان، ١٤٤/٣ (وهنا يمكن الربط بين تفرد الشخصى وبين تفرد ممدوحه بين نظرائه).

(٢) نفسه، ١٧٤/٢، وهو يستعير للكفر فيجعله رأياً أي ذاتياً مثل مخ المهزول.

(٣) الديوان، ٢٢١/٢.

ولعل تجاوزه - هنا تحديداً - في صورة القدر مثل سمّاً تصويرياً لم يأبه
الشاعر كثيراً بتداعياته، وقد زاد فيه كثيراً حتى تجاوز حد المبالغة المستكرهة عند
أبي نواس في تصويره محمد الأمين:

وَأَخَفْتُ أَهْلَ الشُّرْكِ حَتَّى إِنَّهُ
لِتَخَافُكَ النُّطْفُ الَّتِي لَمْ تُخْلَقِ

فالأمر عنده تجاوز النطف إلى الأقدار ذاتها وحاجة الخلافة إليه في مثل
تصويره:

لَاذَتْ بِحِقْوِيهِ الْخَلَاْفَةُ وَالتَّقَتْ
عَلَى حَذَرِهَا أَرْمَاحُهُ وَمَنَاصِلُهُ^(١)

ليرتقي الشاعر بسلم التصوير وتزداد درجات المغالاة إلى حد تصوير استغاثة
الدين بممدوحه دون سواه:

جَارَ الدِّينُ وَاسْتَغَاثَ بِكَ الْإِسْلَامُ
مُ لِلنَّصْرِ مَسْتَغَاثَ الْغَرِيقِ^(٢)

ولا غرو في مثل ذلك إذا كان الله قد براه بهذا التفرد حتى في صفاته:

وَلَيْتَ الْمُسْلِمِينَ فَلَمْ تُضَيِّعْ
أُمُورَهُمُ الصِّغَارَ وَلَا الْكِبَارَ
بَرَكَ اللَّهُ مِنْ كَرَمٍ وَجُودٍ
وَالْبَسَكَ الْمَهَابَةَ وَالْوَقَارَ^(٣)

(١) الديوان، ٢٦/٢.

(٢) نفسه، ٤٤٠/٢.

(٣) نفسه، ٢٢/٢.

وكأنما التفت إلى موقف الشاعر الأموي القديم إزاء ممدوحه:
بَرَكَ اللّهُ حِينَ بَرَكَ بَحْرًا
وَفَجَّرَ مِنْكَ أَنْهَارًا غَزَارًا
بَنُوكَ السَّابِقُونَ إِلَى الْمَعَالِي
إِذَا مَا أَعْظَمَ النَّاسُ الْخَطَارًا^(١)

وعلى هذا النهج وظّف ثقافته وفكره في رسم مشهد الخليفة الممدوح من ذلك المنظور الديني الذي ربما استدعى فيه إلمامه بالصفات الموروثة عبر مشاهد كرم الممدوح في النماذج الجاهلية - مثلاً - إلى ما جاء به المعجم الإسلامي من إضافات وتجديد غير المسار المدحي، ثم جاءت معاودة الصياغة والتصوير من خلال مجمل المعطيات الثقافية في هذا الاتجاه الذي استبطن فيه الشاعر من التراث ما طوّعه لثقافته الجديدة عبر تلك الصياغة اللفظية ومعجم المعاني الذي بنى عليه رؤاه لنظرية الخلافة في عصره، فدخل بها في سياق ذلك القاسم المشترك بين الشعراء العباسيين الكبار في العصر الأول ومطالع العصر الثاني خضوعاً منهم لثقافة القصر والعصر معاً عبر إملاءات مجالس الخلفاء ومَنّ حولهم من الأدباء الذين لم يوقفوا تلك المبالغات على اختلاف مدارس الشعراء ومذاهبهم الفنية بقدر ما وظفوها في خدمة ممدوحهم من ناحية، وإثبات تفوقهم مشهد في تباريهم مع أقرانهم من ناحية أخرى.

٦ - أصداء وتحولات

عاش أبوتمام - الشاعر المحدث - بداوة المولد والنشأة، ثم حضارة الثقافة والفكر والرؤية والمنهج بحكم حياته في دمشق بين حائك وقرّان قبل رحيله إلى مصر

(١) شعراء أمويون، ٢/٤٠٦.

وعمله سقاء، حيث تجاوز كل الحرف اليدوية التي امتنها إلى تعميق الحصيلة العقلية التي وعها واستوعبها واستدعاها جمعاً بين الثقافة والإبداع منذ اتصاله بالشاعر المصري المشهور يوسف السراج، وما دار بينهما من هجاء ربما ترك أثراً في عمق صنعة أبي تمام من حيث التعمق في المعاني، أو الإكثار من الغريب، ثم كانت عودته إلى الشام ومصر مرة أخرى، ثم العراق حيث اتّصل بالقواد والأمراء والخلفاء، فمدح المأمون ثم المعتصم بالله، ثم الواثق بالله، ومن ثم كان تنقله بين البلاد الإسلامية مكماً لمصادر ثقافته على ما فيها من التعددية والثراء والعمق مما دعاه لأن يرى نفسه - على حد تعبيره - خلاصة ذلك التنقل:

بالشام أهلي وبغداد الهوى وأنا
بالرقّتين وبالفُسطاطِ إخواني
وما أظن النوى ترضى بما صنعت
حتى تُبلّغني أقصى خراسان

وهكذا عاش الشاعر رحلة الجمع والازدواجية بين مادة عصر الأوائل، وبين إفراز عصر الاعتزال، مع تقدير قيمة المجاز ومحاولات العدول عن المعنى الظاهر للفظ إلى المعنى البعيد والتخييل، متخطياً بذلك مسألة الصدق والكذب، حتى تحول الأمر «من الوصف بأناة وإحكام إلى المعنى الاحتمالي في المجاز لأنه يولد المعاني ولا يتلقاها، ومن ثمّ يتقبل عدداً لا نهاية له من المعاني»^(١).

ومن ثم كان انتشار شعر أبي تمام في أماكن كثيرة لدى المبرّد - مثلاً - في كتاب (الكامل) للمقارنة بغيره أو لنقده من منطلق خبرته بهذا الشعر ومدى تفهمه إياه فكان يفضل على غيره معللاً سبب تفضيله بطرافة أبي تمام وحذقه في الكلام^(٢).

(١) أدونيس، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ١١٩-١٢٠.

(٢) الرسالة، تحقيق: أحمد شاكر، ص ٨. على الرغم من موقف المبرّد - أصلاً - من الكلام حين يراه غير متألف التركيب ولا متآزر الألفاظ، ومن لا يجرى على نسق بحيث يكون بين اللفظة وأختها مناسبة وانسجام.

وهكذا بدا تبرير الانقسام تجاه أدبي تمام ليس بين النقاد اللغويين والمتفلسفة فحسب، ولكن حتى بين علماء اللغة أنفسهم حيث انقسم الشعراء والكتّاب بين مَنْ دافعوا عن الحداثة ومنهم عليّ بن الجهم وأبو الشيص وابن أبي فتن وعمارة بن عقيل الذي قال حال سماعه شعره في الاغتراب (لقد حبّب الاغتراب وهو أشعر الناس)^(١).

والبحثري يرى فيه إماماً له، وابن الرومي اعترف بتلمذه عليه شأن البحثري. والذي كان يرى أن البحثري إنما أخذ معانيه الجيدة كلّها من أبي تمام:

وَأَرَى الْبَحْثَرِيَّ يَسْرِقُ مَا قَا
لَ ابْنُ أَوْسٍ فِي الْمَدْحِ وَالتَّشْبِيهِ
كُلُّ بَيْتٍ لَهُ يُجَوِّدُ مَعْنَا
هُ فَمَعْنَاهُ لِابْنِ أَوْسٍ حَبِيبُ

ومنهم ابن المعتز الذي وصف شعره بأنه (كله حسن) وقال (أكثر ما له جيد)، وأن البحثري يغرق في شعره، وليس في شعره شيء يخلو من المعاني اللطيفة والمحاسن والبدع الكثيرة^(٢)، ومنهم إبراهيم بن العباس الصولي الذي كان يقول لأبي تمام: (أمرء الكلام رعية لإحسانك^(٣))، وكان يعده أشعر أهل زمانه^(٤).

ولأنه شغل الناس جميعاً فقد تعددت كذلك آراء الكتّاب في شعره على طريقة الحسن بن وهب الذي وصف شعره بأنه يجيء منه كالمعجزة، ويقول أنه لا

(١) الرسالة، تحقيق: شاكر، ص ٧٣-٧٤.

(٢) طبقات ابن المعتز، ٢٨٦.

(٣) الصولي، أخبار أبي تمام، ١٠٤.

(٤) الأغاني، ٣٨٤/١٦.

يعرف شعراً قديماً أو حديثاً أفضل من شعره، ولا إبداع معنى ولا أعذب لفظاً، وأن القدماء كانوا يجيدون في البيت أو البيتين من القصيدة، وأبوتام يجيد في قصيدته كلها^(١)، ومنهم عون بن محمد الذي قال (من استطاع أن يأخذ المعنى فيصنع صنيع أبي تمام وإلا فلا يتعرّض له)^(٢).

وهكذا كانت نشأته في زحام عطاء عصر اللغة والأدب والجمع والتصنيف والشروح والتحليل منذ حركة جمع اللغة عند أبي عمرو بن العلاء (ت ١٥٤) حيث قال عنه الجاحظ أنه كان أحد الأعلام الكبار في العلم بالقرآن واللغة وغريب القرآن والشعر وأيام العرب وأيام الناس، ثم خلف الأحمر (١٨٠ هـ) ثم الأصمعي (ت ٢١٣) أبوزيد الأنصاري (ت ٢١٤) وأبوعبيدة (٢١٠ هـ) وجميعهم من مدرسة البصرة، ومن أبرز علمائها في عصر رواية الشعر ودواوين الشعراء الستة، وبعدهم جاء محمد بن سلام الجمحي بما له من دور متميز في توثيق الشعر وجمعه وفي دراسته للشعراء وتصنيف طبقاتهم.

وكذا كان وضع طائفة من علماء الكوفة منهم حماد الراوية (ت ١٥٦ هـ) وكان عالماً بالشعر والغريب غير أن إسرافه في المجون شكك في روايته ومروياته عن العلماء، وكذا كان أمر المفضل الضبي معاصراً لحما، وكذا أبوعمر الشيباني (ت ٢٣١) وابن الأعرابي.

وقبل مولده بسنوات توفي الخليل بن أحمد (ت ١٧٥ هـ) مؤسس علم النحو، وسيبويه (ت ١٨٠ هـ) صاحب مصنف (الكتاب) ثم الأخفش (٢١١ هـ) والفراء (٢٠٧ هـ) وأستاذه الكسائي (١٨٩ هـ).

(١) أخبار أبي تمام، ١١٤.

(٢) الرسالة الموضحة للحاتمي، ١٨٥.

وكانت كتب السيرة قد ألفت من لدن محمد بن إسحاق (١٥٠هـ) ومحمد ابن عمر الواقدي (٢٧٠هـ) وغيرهم ممن ألفوا حول السيرة النبوية والمغازي.

ومعنى هذا كله أن الشاعر نشأ في زحام هذه الأرصدة الفكرية والأنشطة الثقافية التي غصّت بها البيئة العباسية، وخاصة أن شغفه بالاطلاع والاستماع والمشاركة في فهم ما حوله قد دفعته دفعًا لأن يتفوق على نفسه من خلال انكبابه على مجالس العلماء والرواة، وحرصه على حضور حلقات الجدل والفكر ليخرج من هذا كله بما ثقفه ووعاه من ناحية، وما حرص على تحويله إلى ذوب فني متجدد في شعره يعكس خلاصة ذاته من ناحية أخرى.

٧ - السبق والتفرد

حرص أبوتمام على إبراز موقعه رائدًا من رؤاد الحركة الفكرية في الشعر العربي كله، وهو ما أسهم في الإحساس بانتقاص حقه لدى نقاد المرحلة وما بعدها ممن وقفوا ضد استلهاهم حالات الغموض المعنوي، والتعقيد التصويري أو المظاهر الفكرية المعمقة التي جعلتهم يقفون له بالمرصاد، إذا ما أخذنا - هنا - بما حدّده شوقي ضيف في قوله (فهذا أبوتمام يُدخل الغموض والدقة والفلسفة في الفن فلا يناقشه النقاد في أصول هذا العمل، إنما يناقشونه في أسلوب ملتوٍ، أو عبارة غريبة، أو صورة غير مألوفة، يناقشونه في ظاهر العمل ويتركون باطنه وما ينساب فيه من تلك الينابيع الفلسفية الثقافية التي تلون شعره بألوان خاصة)^(١) وهذا منطق للتجديد في الإبداع بما يستوجب الجديد في محاسبة المبدع.

ومن ثم كانت محاولات الدكتور شوقي لإنصافه من واقع هول ما أصابه من نقاد العصر العباسي الذين كتبوا حوله كثيرًا فزعموا أنه لم يأت إلا بالغموض

(١) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه، ص ٢٤٤.

والفلسفة وتلَوِّموه من أجل ذلك كثيرًا (ولم يلتفتوا إلى أنه حوَّل مجرى الشعر العربي، فليست المسألة مسألة صعوبة أو غرابة في التعبير كما ظن الآمدي وأمثاله، وإنما هي مسألة اتجاه جديد في الشعر)^(١).

والحق أن إبداع أبي تمام قد تجاوز كثيرًا شعراء عصره، إلى جانب تجاوز الشعراء القدامى، حيث خلَّص الشعر العربي من إसार الحس والمحسوسات إلى فضاءات الفكر وخيالات الأدباء وتقبُّل عالم الفلاسفة، ومن محاكاة الظاهر الملموس في سياق المشاهد والمسموع والمشموم والمتذوَّق، إلى محاكاة الجوهر الوجداني متجاوزًا بذلك كله حالة الجمود الذهني عند النماذج الموروثة من التشبيهات أو الاستعارات والكنائيات إلى مجالات إنسانية أكثر رحابة واتساعًا، بما يحتاج المزيد من إعمال الذهن، وتأويل المعنى الكامن وراء ضروب الثقافة ومصادر الفكر بما يتجاوز موقف الآمدي حيث يردد «وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأثي وقرب المأخذ واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه، المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لاثقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه»^(٢).

فهذا هو منطق النقد في عصر الشاعر - وما بعده - سعيًا إلى إصابة المعنى، وإدراك الغاية من الإفهام بألفاظ سهلة عذبة مألوفة بعيدة عن التكلف، ومن ثم كان موقفهم مختلفًا من المعاني الدقيقة والحكم الغريبة التي تأتي في الشعر باعتبارها ضربًا من الترف أو التعقيد، ليظل المُهم هو الوضوح والإبانة والسلاسة بخلاف مناهج غير الشعراء ممن يعتمدون دقائق المعاني من فلسفة يونان أو حكمة الهند

(١) نفسه، ص ٢٤٣.

(٢) الموازنة، ١/٤٢٤.

أو أدب الفرس^(١). قال له النقاد (قد جئت بحكمة وفلسفة ومعان لطيفة حسنة فإن شئت دعوناك حكيماً، أو سميناك فيلسوفاً، ولكن لا نسميك شاعراً ولا ندعوك بليغاً، لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ولا على مذاهبهم فإن سميناك بذلك لم نلحقك بدرجة البلغاء ولا المحسنين الفصحاء)^(٢).

وكأن النقاد فصلوا فصلاً قاطعاً بين الشعر والفلسفة متجاوزين ما بينهما من علائق وتداخلات تحكيها تجارب الشعراء، وما يصدر عنهم من الحكم البليغة، وهو ما يذكرنا بمنظور أفلاطون في نظرية (المحاكاة) ورسم الصورة المثلى للجمهورية الفاضلة التي أخرج منها الشعراء لأنهم يشوهون الأشياء بمحاكاتها ولأنهم يفسدون الشباب بمنطقاتهم من الشعور والعواطف بما يتنافى مع منطق العقل لدى الفلاسفة الذين كانوا يمثلون روح الوطن من منظوره الفكري^(٣).

(وكان هذا هو المحك في انحياز الأمدى - مثلاً - للبحثري على حساب أبي تمام باعتباره خارجاً على عمود الشعر منذ تكلف شعره، فاستكره الألفاظ والمعاني حتى جاء شعره لا يشبه شعر الأوائل، ولا على طريقتهم، لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة، فهو بأن يكون في حيّز مسلم بن الوليد ومن هذا حذوه أحق وأشبه)^(٤).

حيث اجترأ الناقد - هنا - على تقييم إبداع الشاعر بقدر ثقافته هو - أي الناقد - وقد استحسن شعر البحثري الأعرابي المطبوع حين يقول الشعر بفطرته

(١) نفسه، ٤٢٤/٨.

(٢) نفسه، ٤٢٥/٨.

(٣) تراجع النظرية في كتاب المحاكاة للدكتورة سهير القلماوي.

(٤) الموازنة، ٥-٤/٨.

ولا يتكلفه كأبي تمام وهو على مذهب الأوائل يهتدي بهديهم، ويتبع آثار خطواتهم حيث الاستعارات القريبة، والتشبيهات المحسوسة، والمعاني الواضحة فهو لم يفارق عمود الشعر كما فعل أبوتمام^(١).

وربما اختلف الأمر بحكم تحولات ثقافة الناقد على منهجية القاضي الجرجاني الذي تجاوز الأمدي منتقلاً من حديث الموازنة إلى مشهد (الوساطة) بين المتبني وخصومه حيث قصد القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني إلى الدفاع عن المتبني متخذاً شاهده من إعجابه ووعيه بإبداع أبي تمام: (ولو كان التعقيد وغموض المعنى يسقطان شاعراً لوجب ألا يُرى لأبي تمام بيت واحد، فإننا لا نعلم له قصيدة تسلم من بيت أو بيتين قد وقر من التعقيد حظهما وأفسد به لفظهما، ولذلك كثُر الخلاف في معانيه، وصار استخراجها باباً منفرداً ينتسب إليه طائفة من أهل الأدب .. وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلا ومعناه غامض مستتر، ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر)^(٢).

ومعنى هذا أن القاضي قد أقرّ تجديد الشاعر في ضوء مخالفاته مسلك القدماء وخروجه على المألوف إلى انطلاقه من بعض من الغموض، وشيء من التعقيد، وكأنه يشير من طَرَف خفي إلى مدارس الشعراء التي تجلّت في سياقها عبقرية أبي تمام، وتدفّق نبوغه حين استوعب أداء أستاذه مسلم بن الوليد فتجاوز إبداعه في مدرسة البديع.

حيث أضاف إليه وإليها (نوافر الأضداد) مع كثافة المقابلات وتراكب الصور، فكان أبوتمام تلميذاً نجيباً وواعداً، وكان البحتري تلميذاً متواضعاً أقل ثقافة

(١) وكان الأمدي هنا ينال من أبي تمام لأنه أكمل مسيرة الفن البديعي الذي أضلّ له مسلم بن الوليد والذي اتهم - أيضاً - من منظور ابن المعتز بأنه حشا بالبديع شعره فأنسده.
(٢) الوساطة، ٤١٧.

من أستاذه، خاصة في مجال الثقافات الفلسفية والمنطقية، ولذا أثر البحتري الاعتراف بأستاذية أبي تمام في جيده ورديئه حيث فضّلهما على جيده هو ورديئه، حتى رأى نسيمة - أي البحتري - يركّض عند هواء أستاذه، وانتهى به المطاف إلى مسلك مختلف سجّل فيه مثله الأعلى من شعر امرئ القيس وغيره من شعراء الطبع ممن انطلقوا في الإبداع بشكل عفوي تلقائي في لغة مبسطة، وتشبيهات قريبة وصور واضحة، ومعانٍ أوضح، وهو

ما ظهر في مثل قول البحتري لمدرسة أستاذه وأمثاله من صنّاع الشعر:

كَأَفْتَمُونَا حَدودَ مَنْطِقِكُمْ
وَالشَّعْرُ يُغْنِي عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهُ
وَلَمْ يَكُنْ ذُو الْقُرُوحِ يُلْهَجُ بِالْـ
مَنْطِقِ مَا نَوْعُهُ وَمَا سَبُّبُهُ
وَالشَّعْرُ لَمْ حُكْ تَكْفِي إِشَارَتُهُ
وَلَيْسَ بِالْهَذَرِ طَوَّلَتْ خَطْبُهُ

ولم يشأ البحتري أن يشير إلى زهير بن أبي سلمى - مثلاً - أو مدرسة الصنعة الجاهلية التي يُعد شعر أبي تمام امتداداً جديداً لها بشكل حضاري مختلف، ولكن الأصول تتقارب في الأناة والتروي والتّمهل في صناعة الشعر، مع الاهتمام بالتقيق والمراجعة والتدقيق في تفاصيل الصور مما يظل حدّاً فاصلاً حول مفهوم (عمود الشعر) كما رآه الآمدي.

وكما صنّفه القاضي الجرجاني فيما بعد في تحليله لعناصر عمود الشعر في وساطته^(١) مُرَكِّزاً على شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وإصابة

(١) الوساطة، ص ٣٤.

الوصف، والمقاربة في التشبيه، والغزارة في البديهة وكثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة. وهو ما انتهى إليه - أيضًا - المرزوقي في مقدمة حماسته، مع فروق قليلة حيث ركّز على شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن هذه الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار فيه للمستعار له ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار^(١).

(١) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ٨/٩-٩.

الفصل الثاني

البطولة والتاريخ .. حوار عصره وشعره

١ - بين اختياراته ونظمه

دأب أبوتتمام على الصدور عن الكد الذهني في إبداعه، ومثل ذلك وقع في مختاراته التي عَنُونُ لأولها (بالحماسة) وكأنما شاء أن يضع أساساً للملحمة العربية على حد ما صاغه اجتهاد الدكتور زكي المحاسني^(١).

فقد حصره المطر والثلج في «همدان» فاضطر للإقامة عند مضيفه - عبدالله ابن طاهر - حتى يذوب الثلج، ويمكنه المسير، فأثر أن يجمع من دواوين الشعراء وكتب النوادر والأخبار مختارات الشعر الحماسي، فقال بذلك قصب السبق والريادة متجاوزاً محنة غياب الملحمة - كنوع أدبي - عن أدبنا العربي، ربما بسبب وحدة القافية التي التزمها الشعراء العرب، وربما بسبب حروبهم القبلية التي لم ترق إلى الأممية التي أفرزت الإلياذة والأوديسيا والإتيادة والرامانيا والشهنامه وغيرها.

وقد ذهب البعض^(٢) إلى جعل كتاب الحماسة في بابه ككتاب «المفضليات» في بابه، كلاهما أول، وكلاهما «إمام»، حيث جاءت الأصمعيات وجمهرة أشعار العرب على غرار المفضليات، وكذا جاءت حماسة البحتري وبعدها حماسة الخالديين

(١) شعر الحرب في أدب العرب، ص ٢٣٠.

(٢) أخبار البحتري، ص ١٠.

وابن الشجري والمرزوقي على طريقة أبي تمام التي صاغها وصنعها من خلال قدرات متميزة تمتّع بها من خلال التأنّي والتمهّل وإحكام المنهجية ودقة الذوق، ثم القدرة على التصنيف والتدوين، وقد انتهى إلى تسميتها بالحماسة، ربما لأنها أكبر أبواب الكتاب، أو لأنها أول الأبواب، أو من باب التغليب حيث جاء الكتاب في عشرة أبواب موزّعة بين الحماسة والرياء، والأدب والتشبيب، والهجاء، والأضياف، والمديح والصفات، والسّير والنعاس، والملح ومذمة النساء.

ويظل محسوباً له أنه واضع مقدمات الملحمة وعناصرها على طريق رحلة الشعر العربي - على حدّ تعبير الدكتور المحاسني أيضاً - من واقع ذلك التناسق الحربي الذي أجاد صنعه حين وصف الحروب عند العرب مما شاع في مصادرهم التاريخية وكتب المغازي والسير، مما أعرى غيره على التأليف الحماسي بين المشاركة وبين الأندلسيين الذين بلغت لهفتهم عليها مبلغاً جعلهم يقلّدونها في كتب سموها بالحماسة تتضمن شعرهم الحربي وصورهم القتالية مع بقية الأبواب التي تلتقي مع الحماسة من قريب أو بعيد. صحيح أننا لا نزعم - ولا يحقّ لنا - أنه استكمل مقومات الفن الملحمي بما يحتاجه من مرونة في تعدّد القوافي، ولكنه استطاع أن يجسد فكرة البطل التاريخي الذي تتجسد فيه آمال الأمة، وتتّجه إليه أنظار كل أبنائها ليظل البطل لديه بمثابة المخلّص للقوم من كل ما يحيطهم من أعداء، ولكنه البطل الذي أعاده أبوتمام عبر صياغة صورته مرّة من منظور ديني:

رمى بك الله برجئها فهدّمها

ولو رمى بك غير الله لم تُصِب

وأخرى في سياق مبالغات إنشائية:

لو لم يقْدُ جحفاً يومَ الوغى لغدا

من نفسه وحدها في جَحْفَلٍ لَجِبِ

ويبقى السؤال وارداً حول مدى تأثر أبي تمام الشاعر بأبي تمام المصنّف والمؤلف والمؤرخ لاسيما حين يحكي شعره فصلاً من فصول استيعابه الموروث واعتداده به، واستدعائه المشاهد من طبيعة التأليف الحماسي الذي راد طريقه في سياق ذلك التناسق الحربي الذي اصطنعه في شعره بدءاً من تدفّق المعاني الحماسية التي جاء بها تقليداً أو تجديداً، إلى شعر الحرب الذي تحوّل لديه - أحياناً - إلى غاية يستعرض فيها روائع صور البطولة، ومشاهد الفروسية ومواكب النصر التي يزفها لأُمته وممدوحه، وعندئذ يختلط المدح السياسي بالإيقاع الحربي في ضوء السياق التاريخي جمعاً بين لغة القص وأدوات التصوير الجمالي التي امتلك زمامها بقدر تفرّد في صياغة المشهد ورسم اللوحة الفنية.

كما تبقى له قدراته الفنية التي تفرّد بها في شعره الحماسي حتى وصفه الدكتور المحاسني بأنه في الشعر صنّاعُ بَنَاء، وفي الألفاظ والمعاني معماري ومهندس على طريقة الفن التناظري الذي تزعم من خلاله مدرسة البديع في الشعر العربي^(١)، وهو ما يدعو إلى استقراء مجموعة الدوافع التي أسهمت في صقل ملكته اللغوية والأدبية في هذا الاتجاه.

وهو ما تأصّل لديه وظهرت تجلياته في مواطن كثيرة من شعره، خاصة منها تلك الرمزية الطائفة التي رادها ورآها علماء البلاغة من منظور «البديع» المسمى عندهم بالتدبيح، وهو ضرب من الطباق البديعي تزدهم فيه الألوان للكناية أو التورية، ويأتي جُلُّ شعره ألفاظاً موسيقية ذات جرس إيقاعي سماه البلاغيون بالجناس اللفظي، وكأنه يمزج جرس الكلام بجرس الحروب بما فيها من ضجيج القتال ولوحات الهجوم والدفاع على غرار تصويره المتفرد في معترك «عمورية» وكأنما جمع بين الصورة في عمق النص وبين الإيقاع الحكمي الذي صاغه في بيت المطلع ليقول:

(١) شعر الحرب، ص ٢٣٠.

إِنَّ الْأَسْوَدَ - أَسْوَدَ الْغَابِ - هَمَّتْهَا

يَوْمَ الْكُرِيهَةِ فِي الْمَسْلُوبِ لَا السَّلْبِ

حيث يشغله ذلك الإيقاع الصوتي المنتقى في تكرار الأسود والمسلوب والسلب، وبينهما التأكيد على أسود الغاب ويوم الكريهة، وهو ما درج عليه حتى في توظيف قوانين الكون حين أعاد توظيفها في خدمة قوانينه الشخصية وعرض رؤاه الخاصة، فلم يتردد في عرض مقولاته الحكيمة في سياق التوظيف ذاته منذ بيت المطلع وما تلاه:

السيفُ أصدقُ أنباءٍ من الكتبِ

في حدِّه الحدُّ بين الجدِّ واللَّعبِ

بيضُ الصفائحِ لا سودُ الصحائفِ في

متونهنَّ جلاءُ الشكِّ والرَّيبِ

إلى أن يستطرد في قوله:

إِنَّ الْحِمَامَيْنِ مِنْ بَيْضٍ وَمِنْ سُمْرٍ

دَلُّوا الْحَيَاتَيْنِ مِنْ مَاءٍ وَمِنْ عُشْبٍ

وهو ما يتجلَّى نظيره في حرصه الدائب على ذبوع جرس الكلام في حربياته بما يوافق جرس السلاح وصليل الدروع وخفق البنود والموسيقى العسكرية - على حد تعبير الدكتور المحاسني أيضاً - وإن ظل الفارق قائماً بين اللعب بالألفاظ وإيقاع الحروف في مثل بيته المشهور:

قُرْتُ بِقُرَّانٍ عَيْنُ الدِّينِ وَانْشَطَرْتُ

بِالْأَشْتَرَيْنِ عَيُونُ الشَّرْكَ فَاضْطَلِمَا

حين يرتقي التشخيص إلى هذا المستوى المركب من صورة (عين الدين) وقد قرت وسعدت بالنصر يوم «قُرَّان» وعلى النقيض من المشهد كان ما أصاب عيني

«الشرك» من العمى الكُلِّي في الأَشْتَرَيْن، حيث يعكف الشاعر على دقة اشتقاق مفرداته من واقع الأعلام المكانية التي ارتهنت بها مشاعره، وارتبط بها وجدانه فصاغها بدقة عقلية أطلق فيها عقاله عبر المكان ومسمى المعركة ليكون حكمًا في تصوير عموم مشهد البطولة التي أخذت لديه ذلك العمق العَقْدِي الخصب.

وربما تزداد مساحة تلك الموسيقى ويزداد ضجيجها حين يتزيّن بها شعره، فتتألف منها اللحن حتى على سبيل التخالف والتضاد في نفس النص والتجربة والموقف والرؤية:

بِسُنَّةِ السِّيفِ وَالْخَطِيّ مِنْ دَمِهِ
لَا سُنَّةَ الدِّينِ وَالْإِسْلَامِ مَخْتَضِبِ
سَمَاجَةً غَنِيَتْ مَنَا الْعِيُونَ بِهَا
عَنْ كُلِّ حُسْنٍ بَدَأَ أَوْ مَنَظَرَ عَجَبِ
كَمْ نِيلٍ تَحْتَ سَنَاهَا مِنْ سَنَا قَمَرِ
وَتَحْتَ عَارِضِهَا مِنْ عَارِضِ شَنِيبِ

وكذا كانت قدراته الشاخصة في توظيف الرمز النسائي الذي انتقاه موضوعًا لانفعاله ومادة لتصويره في ذلك المشهد الأنثوي للمدينة (عمورية) ونسائها بما يتسق - على سبيل التضاد - مع صورة المرأة «الزبطرية» التي استغاثت بالمعتصم فأصرَّ على الانتقام لها، فإذا بأبي تمام يتغنّى بذلك الرمز موزعًا بين:

الأم:

أُمُّ لَهْمٍ لَوْ رَجَوْا أَنْ تُفْتَدَى جَعَلُوا
فِدَاءَهَا كُلُّ أُمٍّ بَرَّةٍ وَأَبٍ

وهي الأخت حينًا آخر، وفي حالة خاصة:
لَمَّا رَأَتْ أَخْتَهَا بِالْأَمْسِ قَدْ خَرِبَتْ
كَانَ الْخَرَابُ لَهَا أَعْدَى مِنَ الْجَرَبِ

وهي الفتاة البكر حين يقصد إلى تحديد مكانتها قبل الفتح:
بِخُرْفَمَا افْتَرَعَتْهَا كَفُّ حَادِثَةٍ
وَلَا تَرَقَّتْ إِلَيْهَا هِمَّةُ النُّوْبِ

وهي الحسناء التي تتصدى للرجال بحسنها وحصانتها ومنعتها وشرف
مكانتها:

وَبَرَزَةُ الْوَجْهِ قَدْ أَعَيْتْ رِيَاضَتُهَا
كَسْرَى وَصَدَّتْ صُدُودًا عَنْ أَبِي كَرَبٍ

وهي الشابة الفتية التي ظلت تقاوم الدهر بأيامه ولياليه حيث شاب الزمن
وهي ما زالت فتية:

مَنْ عَهْدِ إِسْكَندَرٍ أَوْ قَبْلَ ذَلِكَ قَدْ
شَابَتْ نَوَاصِي اللَّيَالِي وَهِيَ لَمْ تَشِبْ^(١)

لتظل له تلك الرموز مكملة لدوافع النظم، ومؤشراً من مؤشرات نتائج النصر
على الروم، وكأنه يربطها بقصة المرأة المسلمة التي استغاثت بالمعتصم فلبّي الخليفة
نداءها، وانصرف القائد عن غزلياته ومجالسه التي ظلت صورة من هيمنة المشهد
الحضاري على سلوك معظم الخلفاء العباسيين:

لَبَّيْتُ صَوْتًا «زَيْطَرِيًّا» هَرَقْتُ لَهُ
كَأْسَ الْكَرَى وَرُضَابَ الْخُرْدِ الْعُرْبِ
عِدَاكَ حُرُّ الثُّغُورِ الْمُسْتَضَامَةِ عَنْ

بَرْذِ الثُّغُورِ وَعَنْ سَلْسَالِهَا الْحَصْبِ

(١) وهو هنا يخرج كثيراً على المألوف في معجم الشعر العربي منذ أصل له في الجاهلية طرفه ابن العبد حال بكائه
أحواله حول حتمية الموت ومواجهة المنية كلما مرت الليالي وانتهى العمر واقترب الأجل وبقي الزمن كما هو في مقام
المهيمن والمنتصر:

لَعَمْرُكَ إِنَّ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْفَتَى	لكالطول المرخى وثنياه باليد
أَرَى الدَّهْرَ كَنْزًا نَاقِصًا كُلَّ لَيْلَةٍ	وما تُنْقِصُ الْأَيَّامُ وَالدَّهْرُ يَنْفَدُ

إلى أن وجد شفاءه في هوان نساء الروم حين وقَّعن سبايا في أيدي جند
المعتصم بعد قتل أزواجهن، فكان الانهزام والانكسار في موازاة انتصار المسلمين:

كَمْ نِيلَ تَحْتَ سَنَاها مِنْ سَنَا قَمَرٍ
وَتَحْتَ عَارِضِها مِنْ عَارِضِ شَنِبٍ
لَمْ تَطْلُعِ الشَّمْسُ مِنْهُمْ يَوْمَذاك عَلَى
بِأَهْلِ وَلَمْ تَغْرُبْ عَلَى عَزْبٍ

وعلى نسقها تأتي الرموز النسائية المكملة للمشاهد، وقد جعل لها التغلُّبُ
على كل ما هو ذكوري، وكأنما يؤكد انتصاره للأُنثوي على حساب ما سواه، كما
حدث في نتائج يوم عمورية على غرار مشاهده في لوحة الدهياء المظلمة التي أصرَّ
على تصويرها:

وَحَوْفُوا النَّاسَ مِنْ دَهْيَاءَ مُظْلَمَةٍ
إِذَا بَدَأَ الْكَوْكَبُ الْغَرْبِيُّ ذُو الذَّنْبِ^(١)

فالأمر يتمثل - هنا تحديداً - في مشهد الداهية، لاسيما حين تُوصَفُ
بالمظلمة على سبيل الإيغال في تعميق الحالة التصويرية التي رمى الشاعر إلى
استعراضها، ومثلها كان شيب الليالي أمام شباب عمورية، وكذا جاء مخض السنين
وحلول الكربة السوداء التي تدفقت منها في هذا الانطلاق من الإسار:

مِنْ عَهْدِ إِسْكَندَرٍ أَوْ قَبْلَ ذَلِكَ قَدْ
شَابَتْ نَوَاصِي اللَّيَالِي وَهِيَ لَمْ تَشِبْ

(١) وهو ما يذكرنا بما درج عليه أستاذه مسلم بن الوليد في الإيغال التصويري في مشهد عبث السكارى وعريضة
المخمورين حال تصويره ثمالة النديم وعجزه عن مجرد المشي فبدا في صورة المقيد في الوحل، ولو اكتفى بإحداهما
لكفى، ولكنها الرغبة في استقصاء دلالة الصورة واستقراء أبعد ما فيها من قراءات:
إذا ما علت منا ذؤابه شارب تمشَّتْ به مَشْنِي المقيد في الوَحْل

حتى إذا مَخَضَ اللُّهُ السَّنِينَ لَهَا
مَخَضَ الْبَخِيلَةِ كَانَتْ زُبْدَةُ الْحَقِّ
أَتَتْهُمْ الْكَرْبَةُ السُّودَاءُ سَادِرَةً
مِنْهَا، وَكَانَ اسْمُهَا فَرَّاجَةُ الْكُربِ

وعلى نهجه في تصويرها جاءت صورة الراحة الكبرى قبل ختام القصيدة:
بَصُرْتُ بِالرَّاحَةِ الْكُبْرَى فَلَمْ تَرَهَا
تُنَالُ إِلَّا عَلَى جَسَرٍ مِنَ التَّعَبِ

ولعله المشهد الذي وضع في مقابله على سبيل التضاد والتناقض البعيد تلك
الصور الذكورية التي أهانَ فيها الصخرَ والخشبَ - مثلاً - في قوله:
لَقَدْ تَرَكْتُ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ بِهَا
لِلنَّارِ يَوْمًا ذَلِيلَ الصَّخْرِ وَالْخَشَبِ

وكذا جاء سوء المنقلب مبنياً على حسن المنقلب في الجانب الآخر:
وَحَسُنَ مُنْقَلَبٌ تَبَدُّو عَوَاقِبُهُ
جَاءَتْ بِشَاشَتِهِ عَنْ سُوءِ مُنْقَلَبِ

ومثل ذلك صورة الكفر وأهله:
لَمْ يَعْلَمْ الْكُفْرُ كَمْ مِنْ أَعْصَرٍ كُمُنَتْ
لَهُ الْمَنِيَّةُ بَيْنَ السُّمْرِ وَالْقُضْبِ

لتظل المنية هي الأعلى منزلة في تشخيص حالة كمونها بين السيوف والرماح،
وليقف الكفر أمامها موقف الفرع المروَّع من هول ما ينتظره من كوارثها، وكذا يكون
انتصار القائد على حساب موت عمورية وتحسر أهلها على حياتها وماضيها في
اللوحة الحكيمة التشخيصية المكثفة:

إِنِ الْحَمَامَيْنِ مِنْ بَيْضٍ وَمِنْ سُمْرٍ
ذَلُّوا الْحَيَاتَيْنِ مِنْ مَاءٍ وَمِنْ عُثْبٍ

حيث يشكل الصورة من مُثْنَى (الحِمام) ومُثْنَى (الدلو) في بنية المقابلة
التصويرية بين المشهدين المتضادين، وكذا تأتي صورة انهزام عمود «الشرك»:

حَتَّى تَرَكْتَ عَمُودَ الشَّرْكَ مَنْقَعَرًا
وَلَمْ تَعْرِجْ عَلَى الْأَوْتَادِ وَالطُّنْبِ

ومثلها ترد صورة الأرض بنفس المقدرات التي زلزلت خلالها، وأصابها الروع
والفزع من هول المعركة وصليل سيوف الخليفة وجنده:

هِيَاهُتْ زُعِزَعَتْ الْأَرْضُ الْوَقُورُ بِهِ
عَنْ غَزْوِ مُحْتَسِبٍ لَا غَزْوِ مُحْتَسِبٍ

ثم تأتي بعدها عودته الصريحة - استطرادًا - إلى الرمز النسائي الذي يشفُّ
عن انشغاله النفسي والعقلي بأبعاد الصورة قبل استكمال عرض رتوشها الفنية
الهادفة إلى استكمال اللوحة النسائية عودًا على بدء من مشهد المخدرة العذراء
وبيض الأبدان في قوله:

كَمْ كَانَ فِي قَطْعِ أَسْبَابِ الرَّقَابِ بِهَا
إِلَى الْمَخْدَرَةِ الْعِذْرَاءِ مِنْ سَبَبٍ
بَيْضٌ إِذَا انْتَضَيْتْ مِنْ حُجْبِهَا رَجَعَتْ
أَحَقُّ بِالْبَيْضِ أَبْدَانًا مِنَ الْحَجَبِ

وهذا يعني انطلاقة الشاعر - فنيًا ومنطقيًا - من خلال تشبُّعه النفسي
بالتجربة من واقع ما يتعلق بمعترك (عمورية) ذاته بدءًا من كونها قلعة الروم
الحصينة الممنعة إلى ما حولها من أبنائها ونسائها ولياليها السوداء التي جلبت
عليها الكوارث والخطوب والمصائب، مع قدوم الخليفة المعتصم منتصرًا لحرقات

دينه ومنتقماً لنساء قومه، وهنا يبدو الشاعر متصالحاً مع نفسه إلى الحد الذي حقق فيه أنماط عدة من الصدق، حيث بدا صادقاً فنياً بين معاناته الداخلية وصورة الخارجية، كما بدا صادقاً تاريخياً من خلال ما وقَّره لقصيدته - ككل - من أسماء الأعلام بين منتصر (المعتصم بالله) وبين مهزوم (تيوفيل) قائد الروم، وكذا بين أمة عالية الشأن - أمة الإسلام - على أخرى دونها كثيراً - إمبراطورية الروم - مما جعله ختاماً للتجربة والقصيدة معاً:

أَبَقْتُ بَنِي الْأَصْفَرِ الْمَرَضِ كَأَسْمِهِمْ
صُفَرَ الْوُجُوهِ وَجَلْتُ أَوْجُهُ الْعَرَبِ

كما بدا الشاعر صادقاً أخلاقياً في اندفاعه الانفعالي العفوي إلى نصرته جيش الإسلام ونصرة الحق على الباطل، وهو ذاته الصدق الذي أوقعه - حيناً - في المحذور حين عرض موقف المعتصم وقد فضَّل الخروج إلى الثغور على مجالس الغزل والطرب والغناء:

لَبِيتَ صَوْتًا زَبَطَرِيًّا هَرَقْتَ لَهُ
كَأْسَ الْكَرَى وَرُضَابَ الْخُرْدِ الْعُرْبِ
عَدَاكَ حُرُّ الثَّغُورِ الْمُسْتَضَامَةِ عَنْ
بَزْدِ الثَّغُورِ وَعَنْ سَلْسَالِهَا الْحَصْبِ

وكأن أبا تمام قد تصالح كثيراً مع نفسه في منهجه الاستقرائي الاستقصائي تأليفاً وإبداعاً، فكانت رؤيته في تقسيم الأبواب العشرة في حماسته، وكذلك كان صاحب الشعر الحربي الحماسي الذي أبدعه ودأب فيه على إذاعة البيانات العسكرية مكتملة الأركان موزعة بين انتصارات وهزائم، بين دوافع ومراوغات ومحاولات لتأجيل المعارك، بين مشاهد قتالية لعب فيها الشاعر دوراً إعلامياً رفيع المستوى عميق الدلالة، متعدد الفضاءات من خلال تقاريره التصويرية التي حكمت

فصولاً من مشاهد الوجدان الجمعي للأمة، إلى جانب ما صورته من التجارب الذاتية لواحد من مبدعيها الذين حملوا على عاتقهم عبء تجديد حركة الإبداع الشعري إلى حيث تكون الصورة في أعلى درجاتها من حيث مصادرها وتشكيلها الجمالي ووظائفها النفسية والفنية والاجتماعية والتاريخية، حتى بدا أبوتمام صاحب رسالة في صناعة الشعر وقضية التلقي معاً، ورسالة مماثلة في تطوُّر رحلة قصيدة المدح الحربي عبر تلك الفضاءات التصويرية التي شغلها بعقله ووجدانه بقدر ما شغلها من معارفه وأفكاره وعلوم عصره وتجاربه، فبدا موسوعياً إلى هذا المدى البعيد الذي بهر ناقيده في القديم باستثناء من ظلموه منهم، كما بهر دارسيه في العصر الحديث - في معظم الأحيان - باستثناء من لم يفهمه حق الفهم فأهمل كثيراً من فضاءات شعره التي التقت مع مساحات جمعه وتصنيفه وتأليفه، فما كانت حماسته إلا مؤشراً من مؤشرات عشقه للتراث يبحث عن دوره في أعماق صوره القتالية التي رعاها ونمّاها من واقع حرصه على الخروج إلى ميادين القتال ليجمع بين النظر والتطبيق بقدر حرصه على الجمع بين متناقضات الحياة من حوله.

٢ - ثورة التجديد الثقافي

أ - العروبة

تجاوزت مسألة البطولة وصورها الألفاظ الموروثة، وتحولت إلى أشكال جديدة في حياة أبي تمام وأنماط شعره، وهو ما يمكن مناقشته من خلال بطولاته التي بدأت على المستوى الشخصي منذ ظهر فتى عصامياً يجتهد في كسب قوت يومه، إلى بطولته مكافحاً وطالب علم في كل مجالسه وحواراته وأساتذته، إلى قدرته على استيعاب الكثير من العلوم ومصطلحاتها، إلى قدرته على تطوير العلم للشعر، إلى بطولات أخرى صاحبت الحالة الإبداعية لعل من بينها بطولة الشاعر العربي

حين يذود عن عروبه فينأى بنفسه عن التورط في شبهة الشعوبية، ويأخذ على عاتقه عبء الدفاع الفني عن العروبة بعيداً عن التصريح بطبيعة المعترك المباشر، وكيف يُصرح وهو شاعر الرمز والتصوير والمجاز.

صحيح أنه اتهم بكسر عمود الشعر العربي، ولكنه لم يُتهم بالخروج على منهج القصيدة العربية، أو تمرد على روح الشعر العربي بقدر ما بدا أقرب إلى الالتزام بمنهاج القدماء في وقوفه على الأطلال، ووصف مشاهد الرحيل، وكأنه يدين بالولاء لتراثه العربي بعد اطلاعه على مثل موقف أبي نواس في توظيف ثورته على الطلل في خدمة شعوبيته حيث جعل مشاهد الأطلال رمزاً من رموز تخلف العربي وشقائه وتعاسته وغبائه:

دَعِ الْأَطْلَالَ تَسْفِيهَا الْجَنُوبُ
وَتَبْكِي عَهْدَ جَدَّتِهَا الْخَطُوبُ
وَحَلَّ لِرَاكِبِ الْوَجْنَاءِ أَرْضًا
تَخْبُ بِهَا النَجِيبَةُ وَالنَّجِيبُ
بِلَادِ نَبْتِهَا عَشْرُ وَطْلُحْ
وَأَكْثَرُ صَيْدِهَا ضَبْعٌ وَذَيْبُ
وَلَا تَأْخُذْ عَنِ الْأَعْرَابِ لَهْوًا
وَلَا عَيْشًا فَعَيْشُهُمْ جَدِيبُ
فَأَيْنَ الْبَدُو مِنْ إِيْوَانِ كَسْرَى
وَأَيْنَ مِنَ الْمِيَادِينِ الزَّرُوبُ؟^(١)

فمن المؤكد أن أبا تمام قد اطلع على شعوبية أبي نواس وشعوبية بشار ضمن فروع ثقافته، وكان من الممكن أن يخضع لمقومات الحضارة لاسيما في فترة

(١) ينظر في تحليل المشهد الشعوبي وتداعياته في كتاب «أشكال الصراع في القصيدة العربية»، ج٢، للمؤلف: وكتاب الشعر العباسي: نحو منهج جديد للدكتور يوسف خليف.

معايشته للقصور العباسية، ونظم مدائحه للخلفاء والقادة، ولكنه لم يخرج على المقدمات بأصوات نظرية فجّة على طريقة أبي نواس، وإنما وجد ضالته عند مسلم بن الوليد في التوجّه الفني إلى التجديد بمنأى عن شبهة الشعوبية أو الزندقة، على غرار ما نظمته في مشاهد الأطلال والرحلة على سبيل التقليد للقدماء، ربما من باب الإعجاب وإثبات الولاء للموروث، وأحياناً من قبيل التباري والتنافس مع مقدرات الفحول من شعراء الطلل القدماء، وأخرى من قبيل المحافظة على عرويته وإثبات احترامه لها، وربما من منظور نفسي يتعلق بالمعادل الطللي، وبما ينمُّ عنه من سالب موقف الشاعر القديم تجاه الزمن أو الفناء واللاتناهي، أو استشعاره ضالة الأنا في مواجهة الكون، أو الخوف من العدم والمجهول، حيث يظل الإنسان هو الإنسان مع أي من عصور الحضارة لتظل الرؤى متقاربة، والمواقف متشابهة بين البدوي والحضري والعربي والأعجمي إذا ما استعرنا تعبير الجاحظ حول المعاني المطروحة في الطريق قبل مسألة القدرة على النسخ والصياغة والتصوير^(١).

من هنا كانت وقفته الطللية بمنطق أسلافه متسائلاً مثلهم، وكأنه كان معهم يحذو حذوهم:

أَزَعَمْتُ أَنْ الرَّبْعَ لَيْسَ يُتَيَّمُ
وَالدَّمَغُ فِي دَمْنٍ عَفْتُ لَا يَسْجُمُ ؟

ولا أدل على بطولته في استعراض مشهد الرحيل من صورته التي تعاورها النقاد بالتحليل والهجوم عليه منذ مطلع بائيته في مدح طاهر بن عبدالله بن طاهر:

أَهْنُ عَوَادِي يَوْسُفٍ وَصَوَائِبُهُ
فَعَزَمًا فَقَدِمًا أَدْرَكَ السُّؤْلُ طَالِبُهُ

(١) نظرية الجاحظ في كتابه «البيان والتبيين» وما حوله من تحليل نقدي في كتاب «تاريخ النقد الأدبي عند العرب» للدكتور إحسان عباس.



وفيها مشهد الرحيل في قلقلة أبي تمام^(١):
 وقلقَلْ نَائِي من خُرَاسَانَ جَاشَهَا
 فقلتُ: اطمئنني أنضُرُ الرُّؤُوسَ عَازِبُهُ

ليظهر البعير في لوحته الفنية وقد أضناه السُّرى، وأرهقه عناء الرحيل،
 ونالت منه الصحراء الكثير بعدما أعطته من خيراتها في الماضي:
 رَعْنُهُ الفيافي بعدما كان حِقْبَةً
 رعاها، وماء الرُّؤُوسِ ينهلُ ساكِبُهُ

وكأن أبا تمام يصور بطولاته - سلبيًا وإيجابيًا - على طريقة البدوي القديم
 حين تلمَّس في الطلل مشاهد الفناء أحيانًا، ومشهد البقاء في قليل من المواقف
 على نحو ما صَوَّره الشاعر القديم حين تمنَّى أن يكون صخرًا:

ما أَطْيَبَ العيشَ لو أن الفتى حَجَرٌ
 تنبؤ الحوادثُ عنه وهو مملولٌ

فهي - إذن - بطولة ابن الصحراء في مواجهة مشقاتها وأجوائها وأزمانها
 ومتاعبها من واقع خبرته بأسرارها وقدراته على اجتيازها، وهي البطولة التي
 تكتمل حال انتقاله من سائب الطلل إلى موجب الرحلة التي يقطع فيها المفازة
 وينجو ببطولته وبطولة رفاقه وناقته من أهوالها إلى حيث يكون الوصول إلى شاطئ
 الرجاء على أعتاب ديار ممدوحه، ومنها مثل قوله:

نُسَائِلُهَا أَيُّ المَواطنِ حَلَّتِ
 وأيُّ ديار أوطنتها وأيَّتِ

(١) ومعروف أنها سميت بذلك في مقابل شلشلة الأعشى وسلسلة مسلم بن الوليد :

وقد ذهب إلى الحانوت يتبعني شاي مشل شلول شلشل شلول
 سُئِلْتُ فَسُئِلْتُ ثم سُئِلْتُ سليلها فأتى سليل سليلها مسلولا



وفيها يكاد يقنع متلقيه بحركة الرحلة، وطبيعة المشهد البدوي وبطولة الشاعر
الراحل عبر أجواء الصحراء المفزعة:

ومجهولة الأعلام طامسة الصُّوَى
إذا اعتسفتها العيسُ بالركب ضلّت
تعسفتها والليل مُلقٍ جرّانهُ
وجوزأؤه في الأفق حين استقلت

فهل تجاوز شعراء الطلل في زحام معجم الصحراء بين مجهولية المكان
والصوى والعيس والركب والضلال والليل والجوزاء والآفاق، وكأنما استقر في
ذاكرته حوار امرئ القيس مع ليل المغترب:

وليلٍ كموج البحر أرخى سدولهُ
عليّ بأنواع الهُموم ليبتلي
فقلت له لما تمطّى بصلبه
وأردفَ أعجازاً وناءً بكلل:
ألا أيُّها الليل الطويلُ ألا انجلِ
بصبحٍ وما الإصباحُ منك بأمثل!

وبين بطولة شاعر الطلل وشاعر الرحلة امتدت بطولة أبي تمام شاهداً
أميناً على امتداد معارك عصره من خلال (روميّاته) التي مثّلت - بدورها -
موقفاً عروبياً يظل محسوساً له في انتمائه وولائه لمورثه وأسلافه وعروبة ممدوحه
وخلافته، وكأنه يكمل مسيرة أستاذه مسلم بن الوليد صاحب مدرسة الفن البديعي
والروميّات معاً، كما يضع حلقة متميزة في هذه المدرسة التي تلقفها منه في القرن
الرابع تلميذه أبو الطيب المتنبي وأبوفراس الحمداني والشريف الرضي وغيرهم من
شعراء البلاط الحمداني.

وهكذا ظلت فكرة (البطولة) جزءاً لا يكاد يتجزأ من تكوين أبي تمام منذ نشأته باحثاً عن ذاته ومستكشفاً مداخل حياته حتى إذا اتصل بالقصر العباسي وجد ضالته في مدائحه للخلفاء والقادة على مختلف موضوعات الشعر بما فيها من المدح السياسي وشعر الحماسة والمدح الحربي وتصوير المعارك والحروب، وكذا في رثاء القادة وتصوير أدوارهم في انتصار معسكر الإسلام على خصومه من جند الروم.

ب- الجدل

ولعل شهادات بعض النقاد الكبار من أمثال القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني لأبي تمام يظل ذا إيقاع خاص، لاسيما أن القاضي قد حرص على أعمال أدواته القضائية المحكمة بين القياس والمقاسة في إعداد (الوساطة) بين المتبني وخصومه على خلفية موقفه الموجب من أبي تمام الذي بدا مثلاً للخضري الذي عاد يحتذى طريقة أهل البداوة، فحصل منه على توعير اللفظ فقبح في غير موضع من شعره، فتعسف ما أمكن، وتغلب في التصعب كيف قدر، ثم لم يرض بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع فتحمله من كل وجه، ولم يرض بهاتين الخلتين حتى اجتلب المعاني الغامضة وقصد الأغراض الخفية فاحتمل فيها كل غث ثقل^(١).

ويلق القاضي علي رؤيته بقوله «ولست أقول هذا غصاً من أبي تمام ولا تهجيناً لشعره، ولا عصبية عليه لغيره، وكيف وأنا أدين بتفضيله وتقديمه وأنتحل موالاته وتعظيمه، وأراه قبلة أصحاب المعاني وقدوة أهل البديع»^(٢).

وكأن الجرجاني قد أدرك من طَرف خفي أن اتهام أبي تمام من قبل الأُمدي وغيره بكسر عمود الشعر يختلف عن مقاصده في التمسك بروح الشعر والمنهج

(١) الوساطة، ١٩-٢٠.

(٢) نفسه، ٢٢.

الموروث للقصيدة العربية في أصولها وتقاليدها الفنية، إلى جانب تأثره بالبيئة الحضارية التي أسهمت - بدورها - في رواج البديع والزخرف والتميق مما شكّل عقلية أبي تمام الفريدة في ضوء ثورة التجديد الثقافي في عصره.

ومن الطريف أن تلتقي رؤية الجرجاني برؤية حديثة طرحها طه حسين في كتاب «من حديث الشعر والنثر» حيث رآه شديد الحرص على المحسنات اللفظية والمعنوية والبديع، كما كان شديد الحرص على جمال الصنعة الفنية في الشعر، يتتبع الاستعارة، ويسرف في تتبعها، ويجد ما استطاع في طلب الجناس والمطابقة وما إلى هذه الأنواع من المحسنات البديعية^(١).

ولعل ما ورد بشأنه في نقد القرن الرابع جاءت - أيضاً - على خلفية ما دار من جدل مبكر في أواخر القرن الثالث حول اتهام أبي تمام بالسرقة على طريقة أحمد بن أبي طاهر (ت ٢٨٠هـ) وكذا ابن المعتز في حرصه على رصد المساوئ في الاستعارة والبديع والابتداءات والألفاظ والمعاني، وكذا ما كان من أحمد بن عبدالله بن عمار من رسالته في أخطاء أبي تمام جراء تفضيله ابن الرومي في كتاب خاص به^(٢)، وهو ما نقضه الصولي في دفاعه عن ثقافة أبي تمام واستنكاره ذكر العيوب دون الحسنات، وهو ما اقترب منه الأمدي حين اعترف بقدره أبي تمام على الغوص على المعاني ولم يُخصص لذلك فصلاً.

وبذا ظل موقف أبي تمام الإبداعي والنقدي مثيراً للجدل بين محاسنه ومساوئه دون القطع بالأحكام عليه بقدر الحيرة في الاعتراف بفضله ودوره الابتكاري الذي بدا في حاجة إلى الاقتناع بالجديد حتى يمكن الاعتدال في إصدار الأحكام.

(١) من حديث الشعر والنثر، ١٣٣.

(٢) ينظر في تفاصيل الموقف النقدية حول فن أبي تمام ما درسه الدكتور إحسان عباس تفصيلاً في كتابه (تاريخ النقد الأدبي عند العرب).

تجليات الفكر التاريخي في شعره

أ- المؤرخ

حين يتحول الشاعر إلى مؤرخ لعصره يبدو قادراً على الكشف عن تحولات فكره، فكأنه يعكس صورة من تجاربه وتفاعلاته مع أنماط المنجز الحضاري لأمته؛ خاصة إذا ما تداخلت دوائر تجاربه بين الذاتي والمجتمعي والأُممي والإنساني، وإذا استطاع أن يعيد صياغتها وبلورتها من خلال وجدانه وتفاعلاته معها يتحول الخبر التاريخي - آنذاك - إلى موقف يتجادل معه ويصدر عنه، وعندئذ يعكس شعره إحدى الشرائح المنتقاة من أخبار التاريخ التي تخدم قضيته من قبيل التوثيق، أو الاستشهاد والتأكيد، أو من قبيل العظة والاعتبار في قصصه وشعره، أو محاولة تحويل الخبر أو الحدث إلى موقف أو رؤية تستحق التسجيل في نسق فني خاص.

ولأن التاريخ قصٌّ وحكيٌّ وأخبار، ولأن في الشعر مساحة مناسبة لقبول ذلك كله، فقد حُسب للشاعر العربي القديم كونه مؤرخاً لقبيلته يحكي واقعها ويرصد أخبارها، ويمدح ساداتها، ويهجو خصومها، ويرثي أبطالها، ويفخر ببطولاته وبطولاتها، ولا غرابة في ذلك فقد كانت القبيلة تُهنأ بمولد شاعر من أبنائها أو مولد فارس فما بالنا بموقف الشاعر الفارس من تسجيل تاريخها الحربي وانتصاراتها القتالية اللسانية؟^(١)

(١) تفاصيل هذا الموقف في كتاب الدكتور جواد علي (المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام)؛ وكتاب د. يوسف خليف (دراسات في الشعر الجاهلي).

وظلت العلاقة وثيقة بين أمرين ينعكس كلاهما على حركة الإبداع من قبيل التوثيق أو التحقيق:

أولهما: انعكاسات جداول الفكر التاريخي في شعر الشاعر على مختلف الأرصدة التاريخية بين تاريخ قبلي أو سياسي أو اجتماعي أو أخلاقي أو قيمي وبين تاريخ أدبي وموروث فني ترك - بدوره - أثرًا واضحًا في إبداع الشعراء^(١).

والثاني: تجليات الفلسفات الخاصة لكل شاعر على حدة سواء ما ظهر منها في صورة تجارب فردية، أو خلاصة تجارب جماعية تتبدى فيها أصداء الجماعة على المبدع، وينعكس من خلالها رؤى المبدع نفسه للمجتمع بين الاتساق والتصالح والرضا، أو إثارة الاغتراب والانشطار والتمرد لصالح الأنا على حساب المجموع من حوله^(٢).

وانطلاقًا من هذه المفاهيم وأشباهاها كانت خصوصية دراسة تاريخ الأدب للشعوب من خلال إبداع كبار الشعراء؛ خاصة منهم من استوعب التاريخ وتفاعل معه، أو صدر عنه في شعره صدورًا واعيًا لا باعتباره جدلاً ثقافيًا فحسب، ولكن بمقدار تفاعله مع أحداثه الكبار وتعايشه مع أخباره الجسام، حتى يستطيع تطويع الخبر والحدث في عمق نسيج تجاربه الخاصة، وهو ما انعكس - إيجابًا - في تطور حركة التأليف العربي أو الاستشراقي إذا ما وضعنا في الاعتبار هنا كتابين: شعر الحرب في أدب العرب للدكتور زكي المحاسني، وكتاب العرب والروم لفازلييف، حيث يتخذ من التاريخ شاهدًا على عدة صور لصدق الشاعر مع نفسه ومجتمعه وثقافته وفكره وتجاربه وفنه في آن واحد.

(١) تراجع التفاصيل في كتاب «الشاعر مؤرخًا» للمؤلف؛ ولكتاب «مرجعية الشعر العباسي بين الخبر والنص» في تحليل العلاقة بين التاريخ وفن الشعر من منظور الصدق والتوثيق.
(٢) الشاعر مفكرًا، للمؤلف.

ومن هذا المدخل النظري الجدلي نبدأ في تطبيق المشهد التاريخي - على تعدد فروعه ومصادره - من خلال شعر أبي تمام الذي أثر - في معظمه - تأمل الخبر التاريخي حين وعى سياقه واستدعاه بين ماضي أمته وحاضرها في عصره، وأحاله - أي الخبر - إلى مادة فنية يؤثر فيها تجاوز «التناص» مع موروثة وواقعه لكي يتحوّل به - ومن خلاله - إلى إعادة الصياغة ومنهج التصوير الذي عُرف به، فكان في صدارة مادته التاريخية ما استدعاه من القصص الديني ربما بحكم حاجته إلى هذا الضرب من الثقافة نظرًا لقربه من القصر والخلفاء وولاة العهد، فكان حريصًا على الإفادة من قصص الأمم البائدة (عاد وثمود) حال تصويره - مثلاً - خصوم ممدوحيه:

كَأَنَّهُمْ مَعَاشِرُ أَهْلِكُوا مِنْ

بَقَايَا قَوْمِ عَادٍ أَوْ ثَمُودٍ^(١)

ومن قصة نوح عليه السلام:

لَمْ يُلْبَسِ اللَّهُ نُوحًا فَضْلَ نِعْمَتِهِ

إِلَّا لَمَّا بَنَى مِنْ شُكْرِهِ نُوْحٌ^(٢)

وكذا ما استحضره من قصة فرعون وموسى:

لَا تُنْكِرِي أَنْ يَشْتَكِي ثِقْلَ الْهَوَى

بَدَنِي فَمَا أَنَا مِنْ بَقِيَّةِ عَادٍ

عُذْنَا بِمُوسَى مِنْ زَمَانٍ أَنْشَرْتَ

سَطَوَاتِهِ فِرْعَوْنَ ذِي الْأَوْتَادِ^(٣)

(١) الديوان، ٨٣/٢.

(٢) نفسه، ٢٤٠/١.

(٣) نفسه، ١٦٢/٢.

وكذا من قصة موسى عليه السلام وقصة البقرة:

وَكَذَّبَ اللَّهُ أَحْوَالَ فَرَقَتْ بِهَا
بِحِجَّةٍ تُسْرِجُ الدُّنْيَا بَوَاضِحَهَا
مُضِيئَةً نَطَقَتْ فِينَا كَمَا نَطَقَتْ
ذَبِيحَةُ الْمُصْطَفَى مُوسَى لِذَابِحِهَا^(١)

وكذا من قصة موسى - عليه السلام - مستمداً من حوارهِ مع أهله في
القصص القرآني:

فَإِنْ مُوسَى صَلَّى عَلَى رُوحِهِ الرُّ
رَبُّ صَلَاةٍ كَثِيرَةٍ الْقُدْسِ
صَارَ نَبِيًّا وَعَظُمَ بُغْيَتُهُ
فِي جَنُودٍ لِلصَّلَاةِ أَوْ قَبَسِ^(٢)

وكذا قصة (السامري) وقد أضلَّ قومه وقصة قدار عاقر ناقة نبي الله صالح
في قومه ثمود:

لَوْ لَمْ يَكِدْ لِلْسَامِرِيِّ قَبِيلُهُ
مَا خَارَ عَجَلُهُمْ بِغَيْرِ خُورٍ
وَتَمُودَ لَوْ لَمْ يُدْهِنُوا فِي رَبِّهِمْ
لَمْ تَذُمَّ نَاقَتُهُ بِسَيْفِ قَدَارِ^(٣)

وكذا من قصة نبي الله يوسف - عليه السلام -:

مَثَلَتْ لَهُمْ تَحْتَ الظَّلَامِ بِصُورَةٍ
عَلَى الْبُعْدِ أَفْنَتَهُ الْحَيَاةُ فَصَمَّمَا

(١) نفسه، ٣٥٤/١.

(٢) الديوان، ٢٦٩/٢.

(٣) نفسه، ٢٠٦.

كيوسفَ لَمَّا أَنْ رَأَى أَمَرَ رَبِّهِ

وقد همُّ أن يَغْرُورِي الذَنْبَ أَخْجَمَا^(١)

وصولاً بإفادته من القصص الديني إلى قصة هجرة الرسول الخاتم محمد
صلى الله عليه وسلم:

ثَانِيهِ فِي كَبِدِ السَّمَاءِ وَلَمْ يَكُنْ

لَا ثَنَيْنِ ثَانٍ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ^(٢)

صحيح أن البيت قد ورد في معرض تصويره حرق الأفشين، ولكنه وظّفه في
مشاهد أخرى من مدائحه يستدر خلالها عطف ممدوحه:

لَكَ فِي رَسُولِ اللَّهِ أَعْظَمُ أَسْوَةٍ

وَأَجَلُّهَا فِي سُنَّةٍ وَكِتَابٍ

أَعْطَى الْمُؤَلِّفَةَ الْقُلُوبَ رِضَاهُمْ

كَرَمًا وَرَدَّ أَخَائِذَ الْأَخْزَابِ

وربما يقارب ذلك - أو يدخل في بابه - ما رواه الصولي في أخبار أبي تمام
عن علي بن محمد الجرجاني من أنه قال: اجتمعنا بباب عبدالله بن طاهر من بين
شاعر وزائر ومعنا أبوتمام فحجبنا أياماً، فكتب إليه أبوتمام:

أَيْهَذَا الْعَزِيزُ قَدْ مَسَّنَا الضُّرُّ

رُ جَمِيعًا وَأَهْلُنَا أَشْتَاتُ

وَلَنَا فِي الرِّجَالِ شَيْخٌ كَبِيرٌ

وَلَدِينَا بِضَاعَةٌ مُزْجَاةٌ

قُلْ طَلَّابُهَا فَأُضْحَتْ خَسَارًا

فَتَجَارَاتُنَا بِهَا تُرْهَاتُ

(١) نفسه، ٢٣٩/٣.

(٢) نفسه، ٢٣٩/٣.

فاحتسب أجْرنا وأَوْفِ لنا الكيـ

لَ وَصدَّقْ فإننا أمواتُ

فضحك عبدالله لما قرأ الشعر وقال: قولوا لأبي تمام: لا تعاود مثل هذا الشعر فإن القرآن أجلُّ من أن يستعار شيء من ألفاظه في الشعر^(١).

حيث يبدو ابن طاهر وقد أخذ على الشاعر إسرافه حتَّى على نفسه حين جنح إلى الاستغراق في التناص مع القصة القرآنية، وهو سلوك يبدو غير محمود من الشاعر إلا بقدر ما يعكسه من تمثُّله للقصص الديني مصدرًا من مصادر فكره وثقافته، وانشغاله بتضمين شعره بعضًا من مفردات القرآن ومشاهدته التصويرية، ربما من قبيل الدلالة على قربه من الآيات والقصص، على عكس ما اتُّهم به من خفة معتقده حين تحدث عن ديوانيّ مسلم وأبي نواس بوصفهما اللآت والعزى فالفرق بعيد بين مزحة الشاعر هناك، وبين تمثُّله جداول الفكر الديني في كثير من أبعاده وفروعه ومعطياته هنا، خاصة إذا ما وضعنا في الاعتبار احترام حق الشاعر أو الخطيب في «التناص» مع أي القرآن أو قصصه في حدود حاجته للمشاهد لتأكيد مقولاته، ألم يقل الجاحظ بأن الخطيب إذا أراد أن يزين قوله فبأي من كتاب الله، وثمة فرق مؤكد بين هذا التصوُّر وبين عكوف أبي تمام في هذا الشاهد - تحديدًا - على تحويل القصة القرآنية إلى مشهد حوار صناعه على حساب عبدالله بن طاهر الذي حرص على احترام الرصيد الفكري للشاعر في ضوء تمثُّله وفهمه ووعيه وقدرته على تطويع المادة في صياغة أفكاره وتجاريه.

ب - التناص

فإن شئنا التحرك بعيدًا عن مسارات الأبيات المفردة، أو محاولة جمع الشواهد من خلال ورودها عبر قصائد متناثرة على مدار ديوانه كله من خلاصة

(١) أخبار أبي تمام، ص ٢١١.

حياته الفنية ومدرسته الفكرية والإبداعية فمن حقنا أن نأخذ شاهداً مكتملاً
نضجه في قصيدته الرائية التي نظمها في مدح المعتصم بالله، وهو بصدد ذكر
حرق الأفشين خيذر بن كاوس^(١).

حيث أدار القصيدة بين مشاهد معسكرَي الإيمان والكفر، تناقضات الحق
والباطل، طاعة الله وعصيانه، الاستقامة والطغيان، الشكر على النعمة والنكران،
مكر البشر ومكر الله، الإظهار والإضمار للكفر، صورة النفاق والكفار، سر الكفر
وتجلياته المعلنة، الحياة والموت، الدنيا والآخرة، فرحة الأمصار، عشية الإفطار،
بشرى الحرمين، كبد السماء ومشهد الغار، الكيد للنبوة والهدى، شياطين النفاق،
سور القرآن.

فمن خلال هذا المعجم الثري عبر القصيدة الرائية يمكن الاكتفاء بالإشارة
إلى بعض أبياتها التي ازدحمت بمفردات هذا المعجم، بقدر ما دلّت عليه في مثل
قوله من نفس القصيدة^(٢):

الحقُّ أبلجُ والسيوفُ عواري
فحذار من ليث العرينِ حذارِ
ملكٌ غدا جارُ الخلافةِ منكمُ
واللهُ قد أوصى بحفظِ الجارِ

(١) الديوان، ١٩٨/٢.

وهو أمير فارس أصبح قائداً مشهوراً في خلافة المعتصم حيث تولى قيادة الحملة العسكرية ضد فتنة الخرمية من
أذربيجان (٢٢٠-٢٢٢هـ) وكان له دور آخر في حملة المعتصم على عمورية التي كان المعتصم يقودها بنفسه فنما إلى
الخليفة أن الأفشين يحرض مازيار على العصيان في طبرستان حقداً على نفوذ عبدالله بن طاهر هناك وبعد قمع
مازيار اتهم الأفشين باشتراكه معه في الفتنة، وعقدت له محاكمة تاريخية مشهورة حُبس بعدها في سامراء حتى أمر
المعتصم بقطع قوته فمات جوعاً سنة ٢٢٦هـ (تاريخ الرسل والملوك لابن جرير الطبري)، ويقال أنه كان يخاطب القادة
سرّاً بأنه إله الآلهة كما يقال أنه أحرقه بناء على زندقته التي تجاوزت الحد إلى إعلان شركه.

(٢) مع مراعاة أن الأبيات منتزعة من القصيدة على غير ترتيب باعتبارها شواهد على كثافة المادة التاريخية الواردة
فيها فحسب.

يَا رَبِّ فِتْنَةٍ أُمِّةٍ قَدْ بَزَّهَا
جَبَّارُهَا فِي طَاعَةِ الْجَبَّارِ
كَمْ نِعْمَةٍ لِلَّهِ كَانَتْ عِنْدَهُ
فَكَأَنَّهَا فِي غُرْبَةٍ وَإِسَارِ
مَوْتُورَةٍ طَلَبَ إِلَهِهَ بِثَارِهَا
وَكَفَى بَرِّ الثَّارِ مُدْرِكَ ثَارِ
حَتَّى إِذَا مَا اللَّهُ شَقَّ ضَمِيرَهُ
عَنْ مُسْتَكْنِ الْكُفْرِ وَالْإِضْرَارِ
وَنَحَا لِهَذَا الدِّينِ شَفَرَتَهُ انْثَنِي
وَالْحَقُّ مِنْهُ قَانِي الْأُظْفَارِ
هَذَا النَّبِيُّ وَكَانَ صَفْوَةَ رَبِّهِ
مَنْ بَيْنَ بَادٍ فِي الْأَنْبَامِ وَقَارِ
قَدْ خَصَّ مِنْ أَهْلِ النِّفَاقِ عَصَابَةً
وَهُمْ أَشَدُّ أَذَى مِنَ الْكَفَارِ
مَشْبُوبَةٌ رُفِعَتْ لِأَعْظَمِ مُشْرِكِ
مَا كَانَ يَرْفَعُ ضَوْعَهَا لِلْسَّارِي
صَلَّى لَهَا حَيًّا وَكَانَ وَقُودَهَا
مَيِّتًا وَيَدْخُلُهَا مَعَ الْفُجَّارِ
وَكَذَلِكَ أَهْلُ النَّارِ فِي الدُّنْيَا هُمْ
يَوْمَ الْقِيَامَةِ جُلُّ أَهْلِ النَّارِ
رَمَقُوا أَعَالِي جَذَعِهِ فَكَانَمَا
وَجَدُوا الْهَلَالَ عَشِيَّةَ الْإِفْطَارِ
وَتَبَاشَرُوا كَتَبَاشِرِ الْحَرَمَيْنِ فِي
قَحَمِ السَّنَنِ بِأَرْخَصِ الْأَسْعَارِ

فإذا ابنُ كافرٍ يُسرُّ بكُفْرِهِ
 وَجَدًا كَوَجَدِ فرزدقٍ بنُوارٍ
 لو لم يكِدْ للسامريِّ قبيلُهُ
 ما خارَ عجلُهُم بغيرِ خُوارٍ
 وثمود لو لم يُدهِنُوا في ربِّهم
 لم تَدَمْ ناقَتُهُ بسَيْفِ قُدارٍ
 ثانيهِ في كِبِدِ السماءِ ولم يَكُنْ
 لاثْنَيْنِ ثانٍ إذ هُما في الغارِ

وتمثل هذه الأبيات أكثر من ثلث القصيدة، وكأنما قصد الشاعر قصداً إلى
 تكثيف مادة المعجم الديني بقصد تكثيف المعجم التصويري في غيرها، ليؤكد لنا
 أن الشعر مكابدة ومجاهدة وفكر عميق مع كونه إبداعاً يعبر فيه عن اتساع دوائر
 تجربة الشاعر من الذاتي إلى الجمعي إلى الإنساني العام على غرار ما شاع في
 هذه الأبيات من تناقضات المشاهد المطروحة خلالها بين: الخليفة والأفشين، بين
 الصدق والنفاق، بين التاريخ والواقع، بين الجاهلي والإسلامي، بين الوفاء وخيانة
 العهد، بين الإيمان والكفر والعصيان، بين نار الدنيا ونار الآخرة، بين عبادة الله
 وعبادة النار، بين نار الكرم ونار الحريق، بين السامري وقومه، بين قدار وناقدة
 نبي الله صالح، بين الديني والسياسي، بين الهداية والمعصية، بين جبابرة الدنيا
 وجبار الآخرة.

وهي مؤثرات دينية أحالها الشاعر إلى مادة لتصويره الشعري في سياق
 مذهبه الفني المحكم من تمثله نوافر الأضداد وقد جعل نصب عينيه المادة القرآنية
 بنفس الكثافة من التناص مع معاني الآيات (وَأَحْلُوا قَوْمَهُمْ دَارَ الْبُورِ)^(١)، (أَمْ مَنْ

(١) سورة إبراهيم، آية ٢٨.

أَسَسَ بُنْيَانَهُ عَلَى شَفَا جُرْفٍ هَارٍ^(١)، (يَعْلَمُ خَائِنَةَ الْأَعْيُنِ وَمَا تُخْفِي الصُّدُورُ)^(٢)، (الْأَعْرَابُ أَشَدُّ كُفْرًا وَنِفَاقًا)^(٣)، (وَسِيقَ الَّذِينَ كَفَرُوا إِلَى جَهَنَّمَ زُمَرًا)^(٤)، (إِنَّ الْمُنَافِقِينَ فِي الدَّرَكِ الْأَسْفَلِ مِنَ النَّارِ)^(٥)، (مُذَبِّبِينَ بَيْنَ ذَلِكَ لَا إِلَى هَؤُلَاءِ وَلَا إِلَى هَؤُلَاءِ)^(٦)، (فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلًا جَسَدًا لَهُ خُوار)^(٧)، (فَكَذَّبُوهُ فَعَقَرُوهَا)^(٨) . إلى غير ذلك من مواد المعجم الديني الذي استوعبه الشاعر واستدعاه وقت نظمه طبقاً للموقف والتجربة والحدث والموضوع، ولعل كثافة العطاء في هذا النص جعله موضوعاً هنا للاختيار شاهداً على توظيف الفكر الديني عند أبي تمام في مقابل كثرة من الأبيات الأخرى التي تناثرت بين بقية قصائده دون هذا المستوى من الحرص على التكتيف بهذه الصورة.

وهكذا بدا أبوتمام شاعراً إسلامياً عميق الوعي بما استقر في وجدانه ووعيه من آيات القرآن الكريم والقصص الديني لمختلف الأنبياء من قصة موسى - عليه السلام - وأخيه هارون (أَشْدُدْ بِهِ أَزْرِي)^(٩) إلى مشهد الهجرة وقصة الغار (إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِيَ اثْنَيْنِ)^(١٠) إلى ختام إسلامي في تصوير منزلة آل البيت بسند قرآني (إِنَّمَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنْكُمُ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيرًا)^(١١) وكأنما انطلق أبوتمام من منهجه الاستقرائي بين الآيات والقصص القرآني إلى جانب ما شغله من المأثور الإسلامي العام من تعاليم الرسول صلى الله عليه وسلم

(١) سورة التوبة، آية ١٠٩.

(٢) سورة غافر، آية ١٩.

(٣) سورة التوبة، آية ٩٧.

(٤) سورة الزمر، آية ٧١.

(٥) سورة النساء، آية ١٤٥.

(٦) سورة النساء، آية ١٤٣.

(٧) سورة طه، آية ٨٨.

(٨) سورة النساء، آية ١٤٣.

(٩) سورة طه، آية ٢٩.

(١٠) سورة البقرة، آية ١٣٧.

(١١) سورة الأحزاب، آية ٣٣.

حول التوصية بالجار^(١)، والتحذير من خضراء الدمن^(٢)، وترجيح قوة المؤمن على ضعفه^(٣) إلى غير ذلك من المعاني التي تحكي فصلاً من سلوك الشاعر المفتون بمصادر ثقافته الدينية التي غذاها بثقافته التاريخية والأدبية حين تحدث عن حاتم الطائي الذي يشترك معه في النسب القبلي، إلى ما كان من استدعاء رثاء كعب بن سعد الغنوي لأخيه أبي المغوار، إلى قصة الفرزدق وزوجته النوار بين الطلاق والندم، ليجمع بين التاريخ الأدبي ومدلولات التاريخ السياسي في عصره بالإشارة إلى اتساع الإمبراطورية الإسلامية من الصين إلى الأندلس شرقاً وغرباً، ومن حدود الروم إلى اليمن شمالاً وجنوباً.

وعلى هذا كان دأب الشاعر الصانع في حشد هذا الكم الثقافي وأشباهه بما يعكس حرصه على توثيق التاريخ، وإبراز تجربته وتجارب المسلمين معه إلى جانب صور الالتزام التي انطلق منها على المستوى السياسي حتى استباح لنفسه استخدام أفعال الأمر مع الخليفة الممدوح (الحَقَّ، اعلم، اشدَّد، اقمَع) وهي أفعال يخفف معها من حدة الأمر بها، ويشفع للشاعر فيها ما يصوره من صدق الولاء وشدة القرب من الخليفة، فإذا به يخلط السياسي بالديني بالتاريخي بالاجتماعي بالأخلاقي بالذاتي بالأُممي بالإنساني على هذا النحو الملموح والمُعَمَّق، وكأنه يحيل القصيدة إلى بحث جامع بين التاريخ والواقع عبر تلك الأرصدة المتراكبة بين الفكر والثقافة والفن، حتى تراءت ثقافته في نسيج أثوابها الأدبية والتاريخية والحكمية والفلسفية مع ميلاد هذا النص العميق الذي فاض فيه عقله مع قلبه، وتوحد فكره مع شعوره، حتى جاءت بنية القصيدة جامعة بين الوعي والوجدان، مدعومة بتلك الأعلام الواقعية التي تحيلها إلى وثيقة تاريخية محكمة عبر أسماء: خيذر بن كاوس، عبدالله بن أبي سرح، المختار بن أبي عبيد الثقفي، يوم الفجار، عمرو بن شأس الأسدي وابنه عرار، الفرزدق وزوجته النوار، كعب بن سعد الغنوي ورثاء أخيه

(١) مازال جبريل يوصيني بالجار حتى ظننت أنه سيورثه.

(٢) إياكم وخضراء الدمن.

(٣) المؤمن القوي خيرٌ وأحبُّ إلى الله من المؤمن الضعيف وفي كلِّ خير.

شبيب بن سعد (أبوالمغوار)، مازيار، ناطس (بطريق عمورية) هارون بن المعتصم
الملقب بالواثق، ملك ذمار (اليمن).

فهذه الأعلام تشري القصيدة من المنظور التاريخي الذي يرقى بها إلى درجة
توثيق الأحداث من خلال تلك الواقعية العلمية التي تعكس دراية الشاعر بالأخبار
التي انتقاها على نفس المستوى من الاستقراء والاستقصاء ذلك الذي أصبح سمة
من سمات شعره، وميزة من مميزات شاعريته في آن.

ج - أيام وأعلام

وتتواصل جداول الفكر التاريخي في شعر أبي تمام لتظل علامة دالة على
تمثُّله مصادره على مدار ديوانه، وفي إطار منهجه الاستقرائي لتاريخ الأمة منذ
استدعائه يوم «ذي قار» يوم انتصر بنو شيبان على جند كسرى، وكان مع جيوشه
إياس بن قبيصة واليه على الحيرة حيث يقول الشاعر:

لَهُمْ يَوْمَ ذِي قَارِ مَضَى وَهُوَ مُفْرَدٌ

وَحِيدٌ مِنَ الْأَشْبَاهِ لَيْسَ لَهُ صَخْبٌ

بِهِ عِلْمَتْ صُهْبُ الْأَعَاجِمِ أَنَّهُ

بِهِ أَعْرَبَتْ عَنْ ذَاتِ أَنْفُسِهَا الْعُرَبُ^(١)

فهو يتغنى بعروبته حال رصده أول معترك قومي للعرب مع الفرس بعد
انقضاء زمن طويل عبر أيام القبائل منذ عصر (البسوس) بين بكر وتغلب، وعصر
(داحس والغبراء) بين عبس وذبيان، وكلها كانت حروباً قبلية بين عرب وعرب مما
يفقدها قيمتها الشعورية والشعرية لدى الشاعر العربي الذي اختار أول معركة
لها طابع قومي عام ليسجل للعرب تفوقهم على الفرس، ويحكي فصلاً من تفوقهم
الحربي والقتالي الذي أحاله الأعشى إلى بيان عسكري وسجل حربي بين مشاهد

(١) الديوان، ١٩٧/١.

جند كسرى وقادة العرب. ولعل أبا تمام وجد نفسه في عروبتة، ووجد عروبتة في رصد الانتصار العربي في هذا اليوم على الفرس، وكأنما انتصف للعرب من الشعوبية القومية المذهبية التي أساءت إليهم كثيرًا في العصر العباسي من لدن بشار وأبي نواس، وكأن أبا تمام بدا ظهيرًا للجاحظ في كتابه (العصا) ضمن كتاب (البيان والتبيين) في الرد على الشعوبية، وكذلك كتاب (العرب أو الرد على الشعوبية) لابن قتيبة.

كما يتوقف أبوتمام عند يوم الكُلاب حيث يطوِّع المادة التاريخية لفنه عبر كثير من التفاصيل الحربية وذكر أسماء القبائل من قضاة وعامر وبني جناب وحنظلة، وسعد، والرباب، وقيس، وبني بدر، وبني كلاب، وربيعه في مثل قوله:

وجئْتُكَ في قضاةٍ قد أطافتُ

بركني عامر وبني جنابٍ

ولا استنجدتُ حنظلةً وعمراً

ولم أعدل بسعدٍ والرباب

ولا استترفدتُ من قيسٍ ذراها

بني بدرٍ وحيدرٍ من كلاب

ولا احتفلتُ ربيعةً لي جميعاً

بأيامٍ كأيامِ الكُلاب

فأسقي من صميم الشكر نفسي

وتركُ الشكر أثقلُ للرقاب^(١)

حيث يبدو الشاعر قادراً على استقراء التاريخ أخباراً ومرويات وأحداثاً وكأنه تحوّل إلى معلم لتاريخ الأدب والسياسة حين انتقل من عصر الجاهلية بقبائله

(١) الديوان، ١٨٧/٨.

وحروبه^(١) إلى عصر الدعوة الإسلامية وجهاد رسول الله صلى الله عليه وسلم حين صدع بما أمره به ربه في نشر الدعوة بين قومه من قريش (وأَنْذِرْ عَشِيرَتَكَ الْأَقْرَبِينَ):

تِلْكَمُ قَرِيشٌ لَمْ تَكُنْ أَرَاؤَهَا
تَهْفُؤُوا وَلَا أَحْلَامُهَا تَتَقَسَّمُ
حَتَّى إِذَا بُعِثَ النَّبِيُّ مُحَمَّدٌ
فِيهِمْ غَدَتِ شَحَنَاؤُهُمْ تَتَضَرَّمُ
غَرِبَتْ عَقُولُهُمْ وَمَا مِنْ مَعْشِرٍ
إِلَّا وَهُمْ مِنْهُ أَلْبٌ وَأَحْزَمُ
لَمَّا أَقَامَ الْوَحْيُ بَيْنَ ظُهُورِهِمْ
وَرَأَوْا رَسُولَ اللَّهِ أَحْمَدَ مِنْهُمْ
وَمِنَ الْخِرَافَةِ لَوْ تَكُونُ حِزَامَةً
أَلَّا يُؤَخَّرَ مَنْ بِهِ يُتَقَدَّمُ^(٢)

فهو يسجل لقريش فترة التَّهَيُّؤِ لنزول الدعوة الجديدة ليصور بعدها جانباً مما تحمَّله الرسول عليه الصلاة والسلام من عنت مشركي مكة ومقاومتهم للدين الحنيف، وإصرارهم على التحدي والتمادي في الغي والضلال، ولم ينس أبوتمام في سياق آخر أن يجد عزاء نفسه في رثاء القاسم ابن رسول الله صلى الله عليه وسلم في قوله:

شَجَا الرِّيحُ فَازْدَادَتْ حَنِينًا لِفَقْدِهِ
وَأَحْدَثَ شَجْوًا فِي بَكَاءِ الْحَمَائِمِ

(١) وحتى في ذكر أسماء القبائل رصيد لمعارف الشاعر وخبراته بتاريخ العرب انطلاقاً من مفهوم العلم بتفاصيل الأخبار والأعلام، وهو جزء - أيضاً - من تاريخ عروبه، وحرصه على التغني بها من خلال أخبارها وأيام قبائلها.
(٢) الديوان، ١٩٩/٢.

فمن قبله ما قد أُصيب نبئنا

أبو القاسم النور المبين بقاسم^(١)

ومثل ذلك كان استدعاؤه يوم (بدر) في تصوير مكانة انتصار المعتصم في يوم
عمورية حتى وصل به إلى التشبه بأول معترك للشرك مع الإسلام:

إن كان بين صروف الدهر من رَجَمٍ

موصولةٍ أو ذمامٍ غير منقضِبٍ

فبي أيامك اللاتي نُصرتَ بها

وبين أيام «بدر» أقربُ النَّسبِ^(٢)

حيث يلتقط من التاريخ صورة انتصار المسلمين على مشركي مكة ليزين به
مشهده الحربي في يوم انتصار (عمورية) وعلى نفس الوتيرة راح يستدعى يوم
«بدر» و«أحد» في بيت واحد على ما بينهما من التناقض والتضاد في النتائج:

يومٌ يجيئ إذا قام الحسابُ ولمْ

يذمُّه (بدرٌ) ولم يُفَضَّحْ به أُحُدٌ^(٣)

وكذا كان إصراره على تحويل المعترك الحربي والقتالي والسياسي بين العرب
والروم إلى معترك ديني لصالح الإسلام والمسلمين وخلفائهم على غرار ما سطره
من انتصار المأمون على الروم في (حصن قرّة)^(٤).

وكذا كان شأنه مع انتصار المعتصم بالله - بالطبع - في عمورية، ومثلها مع
محمد بن حميد الطوسي ومحمد بن سعيد الثغري حيث صوّر عنفه في قراع الروم
وقهرهم وإذلالهم أمام جسارته (القصاصد ١٤-٦٨-١٠٥-١٢٧-١٤٥ في الديوان).

(١) الديوان، ٢٥٨/٢.

(٢) نفسه، ١٠/١.

(٣) نفسه، ٢٠/٢.

(٤) نفسه، قصيدة رقم ١٣٣.

وكذا كانت مواقفه المدحية في خالد بن يزيد الشيباني حتى عقد له أبوبكر الصولي فصلاً في أخباره معه^(١)، وحتى قبل عمورية وكبار القادة في ذلك التاريخ سطر الشاعر الحماسي في المأمون موقفاً دينياً ثرياً:

لما رأيت الدين يخفق قلبه
والكفر فيه تغطرس وغرام
أوريثت زناد عزائم تحت الدجى
أسرجن فكرك والبلاد ظلام
ما كان للإشراك فوزة مشهد
والله فيك وأنت والإسلام^(٢)

حتى إذا انتهى من تصوير الوقائع والأحداث الجزئية في ميدان القتال وقف عند نتائج الحرب لصالح المأمون حيث رآه ورأى خصومه على سبيل التضاد بين الانتصار والانكسار:

لما رأيتهم تساق ملوكهم
خزقا إليك كأنهم أنعام
جرحى إلى حثى كأن جلودهم
يطلق بها الشيطان والعلام
متساقطي ورق الثياب كأنهم
دانوا فأحدث فيهم الإحرام^(٣)

وهكذا ظهرت تجليات الثقافة التاريخية في شعره من مختلف العصور إلى عصره إلى الحد الذي اتكأ عليه فيه بعض المؤرخين كما بدا في كتاب (العرب والروم) لفازيلييف وكتاب (شعر الصراع مع الروم في ضوء التاريخ) بما يسهم في

(١) أخبار أبي تمام، ١٥٨ وما بعدها.

(٢) الديوان، ق ١٣٣.

(٣) نفسه، ق ٦٨: الشبان صبغ أحمر، العلام: الحناء.

بيان تفاصيل حروب الخلفاء العباسيين مع الروم، حتى وإن حاول بعض المؤرخين إغفالها في أخبارهم، أو تهميشها لتزييف الحقائق.

صحيح أن أبا تمام قد صوّر تلك المشاهد الحربية في مدائحه أو هجائياته، ولكنه حرص في «حماساته» على مزج الماضي بالحاضر الكاشف عن طبيعة تكوينه ومنهجه الفكري في عرض ثقافته التي جنحت - أحياناً أخرى - إلى التاريخ الأدبي منذ حديثه عن سوق «عكاظ» وقس بن ساعدة وليلى الأخيلية وكثير عزة بما عرف به كل منهم وذاعت شهرته من فصاحة قس ومرثيات ليلي ونسيب كُثِّير وإسهاب ابن المقفع:

وَإِذَا رَأَيْتُكَ وَالْكَلَامَ لَالِيٍّ
تُؤَمُّ فَبِكُرِّ فِي النَّظَامِ وَثِيْبُ
فَكَأَنَّ قَسًّا فِي عَكَظٍ يَخْطُبُ
وَكَأَنَّ لَيْلَى الْأَخِيلِيَّةَ تَنْدُبُ
وَكَثِيرَ عَزَّةٍ يَوْمَ بَيْنَ يَنْسُبُ
وَابْنَ الْمَقْفَعِ فِي الْيَتِيمَةِ يُسْهَبُ^(١)

ومثل ذلك التناص مع امرئ القيس في مقدمته:

لَمْ أَنْ أَمْرًا الْقَيْسِ بْنِ حَجْرٍ بَدَتْ لَهُ
لَمَّا قَالَ «مُرًّا بِي عَلَى أُمِّ جُنْدَبٍ»^(٢)

وكذا كان حوارهما حول الفرزدق والأخطل بما لهما من منزلة في بلاط الخلافة الأموية:

إِنْ يُعْجَبُ الْأَقْوَامُ أَنْيَ عِنْدَكُمْ
مَنْ دُونَ ذِي رَجِمٍ بِهَا مَتَوَكَّلٍ

(١) الديوان، ١/١٣٤.

(٢) نفسه، ١/١٤٩.

فَبِنُو أُمِّيَّةَ الْفَرَزْدَقُ صَفْوَهُمْ

نَسَبًا وَكَانَ وِدَادُهُمْ فِي الْأَخْطَلِ^(١)

وقد حظي حاتم الطائي بذكر اسمه وصفاته في مواضع كثيرة من أبياته في الديوان (٤٧/٣ - ٣٩٢/١ - ٢١١/٣) كما حظي عمرو بن كلثوم بمثل ذلك في مواقع أخرى من مثل قوله:

فَجَاءَ وَالنَّسَبُ الْوَضَّاحُ جَاءَ بِهِ

كَأَنَّهُ بُهْمَةٌ فِيهِمْ مِنَ الْبُهَمِ

طِعَانُ عَمْرٍو بْنِ كُلْثُومٍ وَنَائِلُهُ

حَذَرَ السِّيُوفِ الَّتِي قَوَّتْ مِنَ الْأَدَمِ

لَوْ كَانَ يَمْلِكُ عَمْرٌو مِثْلَهَا شَبَبَهَا

مَنْ صَلَبِهِ لَمْ يَجِدْ لِلْمَوْتِ مِنْ أَلَمِ^(٢)

وعلى غرارها تكثر أسماء أعلام الشعر القديم من أمثال الملك الضليل امرئ القيس، والأعشى، وطرفة، ولبيد، وعدّي بن الرقاع، والحطيئة، وهرم بن سنان، وعبيد بن الأبرص، والحارث بن مضاض، وقيس بن زهير^(٣).

وعلى غرار ذلك جاءت صورته الأدبية حول ذي الرمة الشاعر الأموي وديار مية حال تصويره لعمورية بين الجمال والقبح طبقاً لواقعه النفسي:

مَا رُبِعُ مِيةً مَعْمُورًا يُطِيفُ بِهِ

«غَيْلَانُ أَبْهَى رُبِّي مِنْ رَبْعِهَا الْخَرِبِ

وَلَا الْخُدُودُ وَقَدْ أَدْمِيْنَ مِنْ خَجَلٍ

أَشْهَى إِلَى نَاطِرِي مِنْ خَدَّهَا التَّرْبِ

(١) نفسه، ٩١/٣.

(٢) الديوان، ٩٨/٣، ومثلها في ٣١٩/١.

(٣) الديوان، ٤٠٧/١ - ٣٨٧/١ - ٣٧٧/١ - ٣٢٢/١ - ١٧٤/٣ - ٤٦١/٢ - ٢٠٩/٢.

وفيها من الأعلام أيضًا ممدوحه (المعتصم) وخصمه (تيوفيل) والاسكندر، ثم كسرى فارس وتبابعة اليمن، ومنهم أبوكرب، إلى جانب ذكر الأمم بين عرب وفرس وروم ليجعل من القصيدة معرضًا تاريخيًا خصبًا لأرائه وأفكاره ومجمل ثقافته لا في مشاهد تقريرية مباشرة كما يصنع غيره مع التاريخ، ولكنها قدرته على الإبداع التصويري حين يجسد ويشخص ويستعير ويشبه ويصور بقدر ملكاته التي تميز بها إلى حد التفرد في هذا الاتجاه منذ حوارهِ حول قریش والآراء تهفو والأحلام تنقسم، والشحناء تتضرم، والريح تشجو، وكذا الحمائم، وصلات الرحم تربط بين المتشابه من أيام الزمان، واليوم يذم، واليوم يفضح ويُفضح، والدين يخفق قلبه، والكفر يتغطرس، وللعزائم زند، ولل فکر إسراج، والكلام لآلئ ومنها البكر والثيب، إلى جانب الاستعانة النادرة بالتشبيهات فالملوك تساق كالأنعام وجلود الجرحى كأنها الحناء وتعرية الملوك كأنهم في حالة الإحرام.

ومعنى هذا أن الشاعر بدا مصورًا للتاريخ إلى جانب أسلوب القص والحكي الذي يخضعه لمذهبه الفني بدلاً من التقريرية والمباشرة، وكأنما أحدث أبوتمام توازنًا بين مذهبه في التشخيص والتجسيد سعيًا وراء الخبر ومزاوجة له مع منهج القص الذي درج عليه الشعراء تجاه حوادث التاريخ في موضوعات أشعارهم.

الفصل الثالث

نظرية الشعر في فكره ونقده

أ - الماهية

على غرار ما نجده في عصرنا من حرص بعض الشعراء على كتابة مقدمات نقدية لدواوينهم يُسجلون فيها خلاصة نظرياتهم النقدية حول مفهوم الشعر وطبيعته النوعية ومصادره التصويرية ودوافع الشعراء وطبائعهم وتجاربهم ومعاناتهم ورؤاهم وأدوات التشكيل الجمالي لدى المبدع ووظائف القصيدة بين الجمالي والمعرفي والنفسي للشاعر على غرار ما صنعه العقاد - مثلاً - في مقدمة ديوانه (عابر سبيل) وكذا المقدمة النقدية الطويلة التي صدر بها الدكتور يوسف خليف ديوانه (نداء القمم) حول لغة الشعر وفضاءاته ورموزه وتجارب الشعراء، فربما نجد نظيراً مبكراً لمثل هذا المشهد النقدي في إبداع أبي تمام حين شغلته - أحياناً - ماهية الشعر كنوع أدبي، ثم الأداة وأصول المعالجة الفنية، ثم الوظائف على اختلاف مستوياتها.

من هنا يمكن دراسة تقاطعات تجارب الشاعر أبي تمام مع رؤاه النقدية التي ربما ترقى إلى حد «التنظير» بحكم الثقافات المتنوعة التي وعها الشاعر المحدث، وأجاد تمثيلها والصدور عنها، حتى اعترف له بذلك الآمدي على الرغم من اتساع الشقة بينهما في الثقافة إلى حد عدم استساغته لشعره أو تقبله لمذهبه في

الصنعة حيث كان يقول عنه: «فما من شيء كبير من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه أبوتمام وأطلع عليه»^(١).

فالشعر عنده مكابدة ومعاناة وكد ذهني ومراجعة دقيقة ومعاودة نظر وتأمل وتنقيح ومحاسبة، وهو ما يطرحه تصريحًا في مثل قوله:

تغايِرَ الشعرُ فيه إذ سَهَرْتُ له
حتى ظننْتُ قوافيه ستَقْتَلُ^(٢)

أو مثل قوله في صراع الملكة والتجربة وامتلاك الأدوات:

سأجهدُ حتى أبلغَ الشعرَ شأوَهُ
وإن كانَ لي طَوْعًا ولستُ بِجاهِدِ^(٣)

وما زال الشاعر ينتصر للفكر انتصاره للفن على قدم المساواة بقدر جمعه بين الفكر والعقل حين يتفاعلان مع الخيال أو الشعور والعاطفة على غرار قوله:

زار الخيالُ لها، لا بَلْ أزارَكُهُ
فَكُرُّ إذا نام فكرُ الخلق لم يَنَمْ^(٤)

فبين الخيال والفكر قرينة ينتصر فيها - بطبعه - للفكر بقدر انتصاره لموروثه وإبداعه الفردي حتى في مباهاته بمدائحه، وكأنما استقر في خلفيته وذاكرته ما نظمه الشاعر الجاهلي القديم منذ اعتد بصنعتة ومتلقيه معًا:

فالْهُدَيْنُ مع الرياح قصيدةٌ
منِّي مغلغلةٌ إلى القَعْقَاعِ

(١) الموازنة، ٥٢/١.

(٢) الديوان، ١٠/٣.

(٣) الديوان، ٧٧/٣.

(٤) نفسه، ١٨٥/٣.



تردُ المياهُ فما تزالُ غريبةً
في القومِ بين تمثُّلٍ وسَماعِ

حيث تشغله تداعيات القصيدة وندرته بقدر انشغال القوم بها بين التمثُّل
والسمع، ليقول أبوتمام لممدوحه:

سَيَّرْتُ فِيكَ مَدَائِحِي فَتَرَكْتُهَا
غُرًّا تَرُوحُ بِهَا الرِّوَاءُ وَتَغْتَدِي

ولعل أبا الطيب قد سار على منهاجه في قوله الذائع عن شعره في مدح سيف
الدولة:

أَجْرَنِي إِذَا أَنْشَدْتُ شِعْرًا فَإِنَّمَا
بشعري أتاكَ المادحُونَ مُرَدِّدًا
ودَعُ كُلُّ صَوْتٍ غَيْرِ صَوْتِي فَإِنِّي
أنا الطائرُ المحَكِّيُّ والآخرُ الصَّدَى

وربما يظل الفارق بينه وبين تلميذه في القرن الرابع انشغال المتنبى بتضخيم
الأنما من واقع معاناته الشخصية من جزاء المفارقة بين منطق (القوة)^(١) أمام منطق
(الفعل) مع وكثرة حواراته الكاشفة عن جوهر أزمته التي بانَتْ في استخدام فعل
الأمر مع ممدوحه وترشيح أسلوب المنّ عليه بما هو قائل فيه، ليظل الفاصل وارداً

(١) القصد هنا بمنطق الفعل كونه أكبر شعراء العربية في عصره، ولكنه لم يقنع بذلك بقدر تطلعاته لأن يكون والياً
على أحد أقاليم الدولة مما أوجد مسافة واسعة بين واقعه وأحلام اليقظة التي عاشها بعمق عبر قصيدته المعروفة
في الحمى ومطلعها:

ملومكما يجلّ عن الملامِ ووقعُ فعاله فوق الكلامِ
وقبل ختامها في توحده مع الجواد :

فأمسك لا يَطالُ له فيرعى ولا هو في العليق ولا اللجامِ
(لمزيد من التفاصيل في كتاب أشكال الصراع في القصيدة العربية، ج ٥، للمؤلف).



بين شخصية أبي تمام وقد تصالح مع نفسه شاعراً كبيراً فلم ينقسم على ذاته داخلياً وبين شخصية المتنبي الذي عاش حالة الانشطار الذاتي بين الواقع والحلم في ظل محنة الاغتراب التي عاشها مع مجتمعه^(١).

ب- الأداة

وكما طرح أبوتمام موقفه من ماهية الشعر تكرر لديه الأمر حول تصوُّره للأداة من حيث مفهومه لها ووعيه بأسرارها، وكيفية تعامله مع لغة الشعر حين يتم انتقاؤها وصقلها لتدخل مرحلة النظم، وعندئذ يسجل جانباً من رؤيته لما أسماه البلاغيون والنقاد بحسن التخلص أو براعة الانتقال بين مقدمة القصيدة وموضوعها بديلاً عن الاقتضاب الذي عابه البعض في استخدام (دَعْ ذا) أو (عَدَّ عنك الهَمَّ بكذا) ليقول أبوتمام في هذا المعرض:

دَعْ عَنْكَ دَعْ ذا إِذَا انْتَقَلْتَ إِلَى الْ

مَدْحِ وَشُبَّ سَهْلَهُ بِمُقْتَضِبِهِ^(٢)

كما راح يطالب الشعراء بأن يسلكوا مثل سبيله، وأن يلهجوا بمثل منطقه ويمتلكوا مثل أناته ورؤيته في تثقيف المعنى، ودقة إخراجة، وإحكام تصويره عبر حديثه عن البلاغة والحكمة:

خُذْهَا مَثَقَفَةَ الْقَوَافِي رُبُّهَا

لِسَوَابِغِ النُّعْمَاءِ غَيْرِ كَنُودٍ

حَذَاءَ تَمَلُّ كُلُّ أُذُنٍ حِكْمَةً

وَبَلَاغَةً وَتُدِرُّ كُلُّ وَرِيدٍ^(٣)

(١) مداخل نفسيه وفكرية إلى المتنبي، لمزيد من التفاصيل، للمؤلف.

(٢) ديوانه، ٢٧٠/١. (مراعاة لغة التجريد الذهني وخطاب الأنا بكاف المخاطب).

(٣) الديوان، ٢٩٧/١. (مراعاة تثقيف القوافي وملء الشعر بالحكمة والبلاغة).

حيث يبدو الشاعر الناقد المشغول بعقلنة شاعريته بين تثقيف القوافي، وما
يصب فيها من الحكمة والبلاغة، ومن ثم كانت رؤيته لتضالُّ أقرانه ومنافسيه إذا
ما أرادوا معه التحدي أو الدخول في حلبة المنافسة:
وقد علم القرن المساميك أنه
سيغرق في البحر الذي أنت خائض
كما علم المستشعرون بأنهم
بطاء عن الشعر الذي أنا قارض

على ما في المقارنة بينه وبين ممدوحه من تجديد الرؤى واختزال المسافة
وتجليات الشراكة بين المادح والممدوح في التفرد والتفوق الذي ربما تلقَّه المتبني
بعد أستاذه ليرى في نفسه شاعر المجد، وفي ممدوحه قائده، وفي كليهما يبدو
(رب المعاني الدقاق) على حد تعبيره في شعره.

وكأن الشاعر وضع أمام عيني أبي الطيب بعده فكرة (الشاعر) و(الشويعر)
و(المتشاعر) كما فصل بين ذاته وبين من شاء محاذاته في إبداعه بحكم استشعار
تفرده الذي زاده تصالحاً مع ذاته وقناعة بقدراته وطاقاته الفنية.

وكما حدد أبوتمام موقفه من ماهية الشعر وطبيعته النوعية بوصفه صناعة
يثقفها اللسان بمنطق محمد بن سلام الجمحي في طبقات فحول الشعراء
الجاهليين والإسلاميين^(١)، فقد زاده أبوتمام دقة من خلال الروية والمراجعة
والتدقيق وتنقيح الصنعة وفقاً لمنطق خلود الفن الذي أخذ به نفسه، فقد حدد بقية
مواقفه حول طبيعة الأداة من منظور سلسلة أفكاره وقناعاته وثقافته التي انطلق
من مبدأ حرصه عليها، وعلى إبرازها في صميم إبداعه، حيث رأى لغة الشعر
في سموها وتميزها ورقيتها أرفع من لغة العامة بما فيها من الندرة والتميز لفظاً
ومعنى وصورة من مثل قوله:

(١) معروف أن سنة وفاتها معاً عام ٢٣٢هـ على أرجح الرويات.

مَهْدَتْ لَاسْمِكَ مَنْزِلًا وَمَجْلَةً
فِي الشَّعْرِ بَيْنَ نَوَادِرٍ وَشَوَاهِدٍ
فَهُوَ الْمُرَاحُ لِكُلِّ مَعْنَى عَازِبٍ
وَهُوَ الْعِقَالُ لِكُلِّ بَيْتٍ شَارِدٍ^(١)

وكثير عنده ذكر شوارد القول، وغرائب الشعر، ونوادر الإبداع التي رآها -
أحياناً - من زاوية تحبير القصائد وتفويها - على حد تصويره - :
أَنَا ذُو كَسَاكَ مُحِبَّةٌ لَا خَلَّةُ
جَبَرَ الْقَصَائِدِ فُوقَتْ تَفْوِيها^(٢)

وكذا كان إدراكه مصطلح العروض والنظم والقريض في مثل قوله:
سَأَلْبَسَ بِهِ مِثْلَهَا لِمِثْلِكَ مِنْ
فَضْفَاضِ ثَوْبِ الْقَرِيضِ مُتَّسَعَةً
صَعَبَ الْقَوَافِي إِلَّا لِفَارِسِهِ
أَبِي نَسَجِ الْعُرُوضِ مُتَنَعَةً^(٣)

وبين التفويها أو الزخرفة أو التتميق والزينة والبدیع وبين مجاهدة الشاعر
نفسه تأتي لحظة ميلاد النص والوفاء برتوشه الفنية، وصولاً إلى قراءة ظاهرة
التلقي التي يشغلها منها - بالطبع - موقف ممدوحه وَمَنْ حَوْلَهُ فِي مَجَالِسِ الْأَدَبِ،
وَكأنه يَبْنِي جَسْرًا بِالْقَصِيدَةِ بَيْنَهُ وَبَيْنَ مَمْدُوحِهِ، وَلَا مَانِعَ لَدَيْهِ مِنْ تَصْوِيرِ ثَقَّتِهِ
بَطَبِيعَةِ صَنَعَتِهِ، وَدَقَّةِ أَدَائِهِ، حِينَ يَخَاطِبُ مَمْدُوحَهُ لَا مِنْ قَبِيلِ الْمَنِ عَلَيْهِ بِمَا نَظَّمَهُ
فِيهِ، وَلَكِنْ مِنْ قَبِيلِ الطُّمُوحِ إِلَى الْمَزِيدِ مِنْ دَعْمِهِ وَتَشْجِيعِهِ، حَيْثُ يَقُولُ لَهُ:

لَقَدْ لَبَسْتَ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ بِهَا
حَلِيًّا نِظَامَاهُ بَيْتٌ سَارَ أَوْ مَثَلٌ

(١) الديوان، ٨/٢.

(٢) نفسه، ٣٨٥/٢.

(٣) الديوان، ٣٢٢/٢.

غريبة تُؤنسُ الآدابُ وحشَّتْها

فما تَحُلُّ على قومٍ فترتَجِلُ^(١)

فهو يبحث عن التفرد والندرة، مما انعكس في تصوُّره لفرائد شعره ونادره، حين يصير حَلِّيًا لممدوحه وجمهوره على السواء، بما يثيره فيهم جميعًا من صور الانبهار والدهشة أمام منتجِه الذي يتوقع منه المزيد من إعجاب ممدوحه على طريقته في أسلوبه القسَمي:

ووالله لا أنفَكُ أُهْدِي شوارِدًا

إليكَ يُحْمَلُنَ الثناء المُنخَلًا

تخال به بُردًا عليك مُحَبَّرًا

وتحسُّبه عقدًا عليك مفضَّلًا

أخفَّ على قلبٍ وأثقلَ قيمةً

وأقصرَ في سمع الجليسِ وأطولًا^(٢)

فهو يعرف حق الصنعة المونقة، مع قيمة استيعاب كل تجاربه، مع اتساقه مع نفسه وفنه وجمهوره وواقعه، وهو ما يشغل ذهنه وذاكرته فيلج عليه بشكل أكثر تفصيلًا وعمقًا:

سأجهدُ حتَّى أُبلِّغَ الشعرَ شأوَهُ

وإن كان لي طَوْعًا ولستُ بجَاهِدٍ

بسيَّاحة تنساقُ من غير سائقٍ

وتنقادُ في الأفاق من غير قائدٍ

جلامد تخطوها الليالي وإن بدت

لها موضحاتٌ في رؤوس الجلامد

إذا شرَّدتْ سلَّتْ سخيمةً شاني

وردَّتْ عزوبًا من قلوبِ شوارد

(١) نفسه، ٢/٣٠٠.

(٢) نفسه، ٣/١٠٩.

أَفَادَتْ صَدِيقًا مِنْ عَدُوٍّ وَغَادَرَتْ
أَقَارِبَ دُنْيَا مِنْ رَجَالٍ أَبَاعِدِ
مُحَبَّبَةً مَا إِنْ تَزَالَ تَرَى لَهَا
إِلَى كُلِّ أَفْقٍ وَافِدًا غَيْرَ وَافِدٍ^(١)

فهو يصور فحولته وقدراته الفنية، ومحكم صنعته عبر قصائده التي تجتاز الآفاق شاردة، ومن الطريف لديه أنه يبدو صانعًا متأنياً في تلك الأبيات التي يصور من خلالها دقائق صنعته، وهو يطوع الشعر لحساباته ومهاراته وطاقاته، ولا مانع لديه من بذل الجهد ونضح الجبين وصولاً بالشعر إلى غاياته العليا التي يقصدها بلغته وتصويره لتتكشف معها أدوات الصانع في تشخيص الليالي وهي تخطو، والقصائد وقد شردت، بقدر اعتماده على المقابلات والطباق ورد الأعجاز على الصدور بين ساجهد وجاهد، وجلامد والجلامد، وشردت وشوارد، إلى جانب طباق السلب المكثف بين ساجهد ولست بجاهد، ووافد وغير وافد، إلى جانب الطباق التقليدي بين صديق وعدو وأقارب وأبعاد، وكأنه يضع جمهوره في عمق ضميره ليملأ عليه كل حواسه بغية توصيل رسالته، ونقل نظريته من خلال شاردة تجتاز الآفاق، وتقهر الحساد، وتكشف حقائق الصديق والعدو، ولا يستطيع متلقيها إلا أن يقسم بإعجابه برونق ما جاء فيها.

وعلى هذا وضع الشاعر في اعتباره كل ما يتعلق بفنّه، ولم يعبأ كثيراً بمن سخر منه أو تهكّم به، لأنه يقول ما لا يفهم على طريقة أبي العميتل، ولكنه جرؤ على إعلان استحسان صنعته، وحرص على الارتقاء بجمهوره بقدر حرصه على صياغة ثقافة العصر عبر قصائده، بل راح يطرح رؤاه وأفكاره، وربما وجّه نصائحه للشعراء سائلاً إياهم تجاوز التبعية المطلقة للقديم، وداعياً إلى الانطلاق منها إلى التجديد حتى في مستوى حسن التخلص وبراعة الانتقال إلى موضوع القصيدة دون اللجوء إلى (دع ذا) التي استمرت ظاهرة لدى القدماء ليقول:

(١) الديوان، ٧٧/٢.

دَع عَنْكَ دَعْ ذَا إِذَا انْتَقَلْتَ إِلَى الْ

مَدْحِ وَشَبَّ سَهْلَهُ بِمَقْتَضِبَةٍ^(١)

كما راح يعرض رأيه في الإطالة والقصر في بناء القصائد مراعاة لطبيعة الجمهور، والموضوع، ومكانة الممدوح، والمذهب الفني للشاعر ليقول:

بالشعر طولٌ إذا اصطككت قصائدهُ

في معشرٍ وبه عن معشرٍ قَصْرُ^(٢)

وكأنه شارك البلاغيين في مطلب ملائمة الكلام لمقتضيات الأحوال، وأعطى المبدع حقه في تقدير المواقف بقدر ما يستحقه المادحون ومجالس النقاد، كما امتدت رؤيته إلى التصريح في بيت المطلع حيث استحسنته من لدن القدماء:

وتقفؤ إلى الجَدَوَى بجَدَوَى وإنَّمَا

يروؤك بيتُ الشعر حين يُصَرِّغُ^(٣)

كما وجد متعته في التصريح بما ابتكره وتفوقه فيه من نوافر الأضداد قائلاً:

أَبْغَضُوا عَزَّكُمْ وَوَدُّوا نَدَاكُمْ

فَقَرُّوكُم مِّنْ بَغْضَةٍ وَوَدَادٍ

لَا عِدِمْتُمْ غَرِيبَ مَجْدٍ رَبَقْتُمْ

فِي عُورَاهُ نَوَافِرَ الْأَضْدَادِ^(٤)

ومن ثم كان استعلاؤه بما هو ناضمه إلى حد استخدام فعل الأمر على غير

المرغوب في باب المدح:

(١) الديوان، ٢٧٠/١، وقد تكرر ورود هذا الشاهد لأهميته في أكثر من موضع من الدراسة.

(٢) نفسه، ١٩٠/٢.

(٣) نفسه، ٢٢٢/٢.

(٤) نفسه، ٢٦٨/١.

أَصِحَّ تَسْتَمِعُ حَرَّ الْقَوَافِي فَإِنَّهَا

كَوَاكِبُ إِلَّا أَنَّهُنَّ سُعُودٌ^(١)

لينتهي الأمر عنده حول «الأداة» إلى ترديد مصطلحات الشعر بين البيت واللفظ والمعنى والتصريع والشارد والنادر والنظم والنثر والثقافة والمذهب بما يكشف عن طبيعة وعيه بأدواته التي صدر عنها، وتسليح بها مصوراً من خلالها تجاربه وأفكاره معاً.

ج- الوظيفة

واستكمالاً لمفهوم نظرية الشاعر لدى أبي تمام ظهرت رؤاه لوظيفة القصيدة - أو وظائفها - على المستويات الفنية الجمالية أو النفسية أو التاريخية أو المجتمعية على اختلاف الموضوعات الموروثة والجديدة وفي صدارتها موضوعا المدح والهجاء، وقد التقيا في ذاكرة الشاعر العباسي، لاسيما في شعر الحماسة والمدائح الحربية والسياسية للخلفاء والقادة، حيث يرسم الشاعر صوراً سلبية لخصوم الممدوح أو خصومه هو على المستوى الشخصي، وربما أدى البيت الشعري الواحد الهدفين معاً إذا ما قصد الشاعر إلى شكر ممدوحه أو الاعتراف بفضله ونعمه في موازنة هجوم أعدائه من مثل قوله:

وَعَرَائِبُ تَأْتِيكَ إِلَّا أَنَّهَا

لصَنِيْعِكَ الْحَسَنَ الْجَمِيلَ أَقَارِبُ

نِعَمٌ إِذَا رُعِيَتْ بِشُكْرِ لَمْ تَزَلْ

نِعَمًا ، وَإِنْ لَمْ تُزَعْ فَهِيَ مَصَائِبُ^(٢)

وربما انتهت الوظيفة إلى رسم المثل العليا أمام ممدوحه لينهل من صفات

أسلافه في سلم المجد:

(١) الديوان، ٤٠٠/١.

(٢) الديوان، ١٧٤/١.



ولولا خلال سنّها الشعرُ ما درى
 بناءُ العُلا من أين توتى المكارمُ
 أو يطرحها في المطلق والعام:
 وكم من كريمٍ قد تحضّر قلبه
 بذاك الثناء الغضّ في طرُق المجد^(١)
 وربما تطلق من باب التخصيص على سبيل المزيد من الإيجاز والتكثيف:
 وكم لك عندي من يد مستهلة
 علي ولا كُفرانٍ عندي ولا جحد^(٢)
 صحيح أنه قد يسرف - أحياناً - في صورة الثناء ولوحة الاعتراف والامتنان:
 لأشكرنك إن لم أوت من أجلي
 شكرًا يُوافيك عني آخر الأبد^(٣)
 وربما يفصل في لوحة الشكر والثناء على ممدوحه:
 تجلّى به رُشدي وأثرت به يدي
 وفاض به ثمدي وأورى به زندي
 فإن يك أربى عفوُ شكري على ندى
 أناسٍ فقد أربى نداءه على جهدي
 وما زال منشورًا علي نواله
 وعندي حتى قد بقيت بلا «عندي»^(٤)

(١) نفسه، ١٢٥/٢.

(٢) نفسه، ٧/٢.

(٣) الديوان، ٧/٢.

(٤) نفسه، ١٢٥/٢.



وقصّرَ قولي عنه من بعد ما أرى
أقول فأشجي أُمَّةً وأنا وحدي
بغيتُ بشعري فاعتلاه ببذله
فلا يَبغ في شعرٍ له أحدٌ بعدي

ويقع - أحياناً - في التضاد الوظيفي والتناقض بين تضاؤل ذاته، وهو نادر
عنده في مثل قوله وقد اختلفت الصورة عن نظائرها قبله^(١):

كتبْتُ ولو قدرت جوىً وشوقاً
إليك لكنّ سطرًا في كتاب^(٢)

أو مثل قوله:

ولو أني استطعتُ لِقَامَ عني
بشكركَ مَنْ مشَى فوق التُّرابِ

ولكنه في معظم الأحوال يضع نفسه شريكاً لمدوحيه من حيث مكانة الشاعر
في موازاة مكانة مدوحيه، وربما التقطه منه أبو الطيب^(٣).

يقول أبوتمام:

وما كنتُ ذا فقرٍ إلى صلبِ ماله
وما كان خفصٌ بالفقيرِ إلى حمدي

(١) من مثل قول بشار بن برد في مدح عقبة بن سلّم والي المنصور على البصرة في همزيتة:

صنعتني يدها حتى كأنني ذو ثراء من سِرٍّ أهل الثراء

(٢) الديوان، ٦٦/٢.

(٣) على طريقة المتنبي في بعض مدائحه لسيف الدولة مثل قوله :

فأبلغُ حاسديَّ عليك أني كَبَا برقٌ يُحاول بي لحاقا

ولكن رأى شكري قلادة سُؤدِدِ
فصاغَ لها سلكًا بهيًّا من الرِّفْدِ
فما فاتني ما عندَهُ من حِباءِ
ولا فائتُهُ من فاخِرِ الشعرِ ما عندي
وكم من كريمٍ قد تخَضَّرَ قلبُهُ
بذاك الثناء الغَضُّ في طُرُقِ المجدِ^(١)

وبذا فرض أبوتمام نفسه على الساحة الأدبية وشغل المجتمع الأدبي بأدائه شاعرًا ومُصنِّفًا وناقِدًا يجمع رؤاه موزَّعة بين النظرية والتطبيق، ولعل هذا ما زاد من رصيده لدى من نقدوه وأداروا حوله القول دون انحياز له على طريقة الآمدي حين قال في فضل أبي تمام (أما كان يكون هذا شاعرًا محسنًا يثابر شعراء زمانه من أهل اللغة العربية على طلب شعره وتفسيره واستعارة معانيه ؟ فكيف وبدائع مشهورة ومحاسنه متداولة، ولم يأت إلا بأبلغ لفظ وأحسن سبك^(٢)).

ويعجب بشعره في القرن الخامس من أبناء حرفته الذين تفرَّدوا وتميَّزوا في إبداعهم الرفيع حيث قال عنه أبوالعلاء في «رسالة الغفران» التي عبَّر فيها راويته على بن القارح اللغوي (أما الأصل فعربي وأما الفرع فنطق به غبي)، وليس هذا المذهب على ما تعرف قبائل العرب، فيقول - وهو ضاحك مستبشر - إنما ينكر عليه المستعار، وقد جاءت العارية في أشعار كثير من المتقدمين إلا أنها لا تجتمع كاجتماعها فيها نظمها حبيب بن أوس مشيرًا بذلك إلى قوله:

وجدت عواري الحياة كثيرة
كأن بقاء المرء شعر حبيب

(١) الديوان، ١٢٥/٢.

(٢) الموازنة، ٤٢٢/١.

ومن المؤكد أن أبا تمام قد تجاوز عصره فكرًا وثقافة وحوارًا وجدلاً وإبداعًا
بصرف النظر عن الخلاف حوله من جانب النقاد سواء منهم من أنصفه أو من
ظلمه حيث بقى فنه وإبداعه شاهداً على فكره، كما بقى موقفه النقدي المصوغ
بين أبياته شاهداً على علمه ونظريته وفي كل ظلّ له دوره النابغ في تطور مدرسة
البديع العباسية والقفز بشعر الحداثة إلى غايات فنية عليا .

تجليات الثقافة في النظرية والإبداع

أ - التأمل

حين يتحول الشاعر إلى مفكر فهو يجمع بين الحُسْنَيْنِ في إبداع شعره، بين كونه باحثًا عن الحقيقة في سياق علمي منطقي يحاول من خلاله اكتشاف ما وراء الأشياء من دلالات وعلل وأسباب، وبين كونه مبدعًا يستطيع أن يحول فكره إلى ذَوْبٍ فني يستوعب تجاربه ويحكي شخصه ويصور ثقافته، ويعكس أصداً واقعه من خلال رؤاه ومواقفه وخياراته انطلاقًا من مفهوم الفن الأصيل الذي يقوم على مبدأ الاختيار لإحدى شرائح الواقع لتحويل الشريحة المنتقاة إلى رؤية وموقف، يجتهد في توصيلها فنيًا إلى عصره ومتلقيه، لتظل نظرية التوصيل ذاتها جزءًا لا يكاد يتجزأ من أصالة العمل الفني أو زيفه، وتظل مسؤولية التلقي جزءًا حاكمًا في القدرة على فهم العمل وإعادة قراءته بين التحليل والتقويم في ضوء مفاهيم التلقي وثقافة القارئ، مع تعزيز دور أية قراءة في الإضافة إلى عطاء النص الشعري بما يؤسس لمفهوم الإبداع في النقد أيضًا.

وحين يتحول الشعر إلى تأمل وخبرات فهذا يعني احترام ثقافات الشاعر وتقدير أهمية البحث في مصادرها، وسبل الاستفادة منها، ومحاولة تطويعها في خدمة فنه، ولعل جانبًا من ذلك قد اكتشفته بعض مصادر نقدنا القديم حين وصفت مسلك أبي تمام والمتنبي في صورة حكيمَيْنِ أمام شاعرية البحتري، وهو حكم قد يجور على منزلة إبداع الشاعرَيْنِ، وينحاز إلى البحتري خضوعًا لثقافات

نقاد المرحلة وقدراتهم على استيعاب شعر البحري بما فيه من الطبع والعفوية والارتجال - أحياناً - وسهولة اللفظ ووضوح الصورة والإبانة عن أطرافها التشبيهية أو الاستعارية بين تجسيد أو تشخيص - أحياناً أخرى - حيث يظل البحري مشغولاً بالخيال الصوتي والوصفي الذي أجاده حتى في معالجة الموضوعات النمطية على غرار وصفه المشهور للبركة المتوكلية^(١)، وكذا رائيته في مدح أحمد بن دينار قائد الأسطول العربي في المعركة البحرية بين العرب والروم والتي استهلها بقوله:

أَلَمْ تَرَ تَغْلِيَسَ الرَّبِيعَ الْمُبَكِّرِ
وَمَا حَاكَ مِنْ وَشْيِ الرِّيَاضِ الْمُنَشَّرِ

وفيهما يقول:

غَدَوْتُ عَلَى الْمَيْمُونِ صَبْحًا وَإِنَّمَا
غَدَا الْمَرْكَبُ الْمَيْمُونُ تَحْتَ الْمَظْفَرِ^(٢)

حيث يؤثر الشاعر استباق الأحداث والوقائع بعرض نتائجها خضوعاً منه لمسار تجربته، واستجابة لشاعره حيث ينبئ منذ بداية النص بأن ممدوحه قد حاز النصر والظفر في معركة بحرية قوامها مركبه الميمون الذي ردَّ به عَجْز البيت على صدره مسجلاً له لوحة الانتصار التي فضَّل بعدها طبيعة المعترك وهزيمة الأعداء. ولعل هذا كان مسلك البحري الذي اختطَّه لنفسه بشكل مختلف عن منهجية أستاذه حتى في باب الرثاء السياسي الذي تحوَّل فيه إلى قاض يصور مقتل

(١) في قصيدته المشهورة ومطلعها : ميلوا إلى الدار من ليلى نحييها نعم، ونسألها عن بعض أهلها
(٢) ينظر في تحليل هذا النص تحديداً كتاب «العرب والروم» لفازيليف، وخاصة في تأكيده على تلاعب مؤرخي الروم باختزال هذه المعركة البحرية من أخبارهم مما أكسب رائية الشاعر أهمية كبرى عززت من منزلة الشعر في توثيق ما خفي من أخبار التاريخ.

ال خليفة المتوكل من موقع نديمه أو سميره، حيث يوظف بيت المطلع مباشرة في
إحالة القصر إلى طَلَل أو رسم دارس:

محلّ على القاطول أخلق دائره
وعادت صروف الدهر جيشا تغاوره
كان الصبا توفى نذورا إذا انبرت
تراوخته أذيالها وتباكروه

وكأنما أوجز في البيتين ما فصله في القصيدة كلها من تحوّل قصر «الجعفري»
إلى مجرد طَلَل دارس من هول ما أصابه ليلة مقتل الخليفة من خراب ودمار يحكي
فصلاً من جناية الأتراك على الخليفة ونظرية الخلافة ونظام الحكم العباسي حتى
أخلق الدائر بالقصر.

واجتمعت عليه مصائب الزمن التي أحالته إلى دمن وآثار، ليستكمل في البيت
الثاني رموز الوفاء من قبل الطبيعة ورياح الصبا تمهيداً لما سيبيته عليها من قصة
الغدر ومشاهد الخيانة والاغتيال التي كشف من خلالها سلوك كبير الحراس
(باغر التركي) وتورط الابن الأكبر «المنتصر بالله» في مقتل أبيه، وليرسم في
المشهد المقابل رموز الوفاء من الفتح بن خاقان الذي حمى الخليفة بجسده فقُتل
معه، أو بقية القرناء ممن غيَّبهم القدر عن نصرة الخليفة من أمثال «عبيدالله بن
خاقان» أو «طاهر بن عبدالله بن طاهر» أو «المعتز بالله» ابن الخليفة المتوكل.

بمثل هذا الوضوح سار البحثري في جُل موضوعات شعره، حتى في مستوى
تصويره للطبيعة من منظور ثقافة واضحة القسمات والملامح تكاد تذكرنا بما
صاغه شوقي حين استوقف المخاطب بشكل مباشر:

تلك الطبيعة قف بنا يا ساري
حتى أريك بديع صنع الباري

وكأنما سار على درّب البحري في موقفه الفني من الربيع شخصاً:

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً
من الحُسن حتى كاد أن يتكلما

ليظل الفارق جلياً بين هذا وذاك إذا ما قورن بمنهج التصوير الفني والمنطلق
الفكري عند أبي تمام حين يعالج نفس المشهد على مستوى تصويري مختلف، وإن
تشابه السياق والموضوع:

رقت حواشي الدهر فهي تمرّ
وغدا الثرى من خليه يتكسر
نزلت مقدمة المصيف حميدة
ويد الشتاء جديدة لا تنكر
لولا الذي غرس الشتاء بكفه
ما عاد أخضر بعد إذ هو أصفر^(١)

وللقارئ أن يحلل الفروق في مستوى الإبداع والتشخيص وطبيعة التلقي بما
يعكس نوعية الاختلاف بين المشاهد والصور ومدارس الشعر والفكر معاً، وإن كان
هذا لا يغض من أهمية وفاء البحري لأستاذه وإفادته من فنه ورؤاه منذ راح يسمع
شعره ويُسمعه من شعره فيطرب له الأستاذ على الرغم من فوارق الفكرة والأسلوب
والتصوير عند كليهما، لاسيما إذا أخذنا بما رواه الصولي من ثناء أبي تمام على

(١) ديوان أبوتمام، ١٩١/٢.

شعر البحري في مدح آل حُمَيد وكأنما خلع عليه إمارة الشعر قائلاً: أنت أمير الشعر بعدي^(١).

والشاهد في تحليل مفهوم الوظيفة ما انتهى إليه الشاعر الناقد من ترشيح الوظائف الجمالية مدخلاً أساسياً لقراءة النص بما حوله من دلالات نفسيه واجتماعية وأخلاقية وإنسانية.

ب- المصدر

صحيح أن مسألة التناص مع الآيات القرآنية والقصص الديني قد نالت حظاً أوفر، وشغلت مساحة من فكره وفنه فضاءً أكبر، ولكنها ظلت مجرد جداول أضاف إليها من فروع ثقافته المتعددة ما أثارها وعمقها حتى بدا مفكراً وحكيماً إذا ما رشحنا وصف القدماء في ضمّه لتلميذه المتنبّي في هذا السياق، وفي مفارقتها لمسلك تلميذه المباشر البحري الذي خالف مسلكه، حيث أثر أبوتمام أن يوظف المصطلح الفقهي والحديثي عبر أبياته التي أراد لها أن تشع بما استوعبه ووعاه واستدعاه من مصطلح الحديث الشريف في مثل قوله:

أرى الإخوان ما غُيِّبَتْ عنهم

بمسقط ذلك الشعب القصيّ

ومردود صفائهم عليهم

كما رُدَّ النكاح بلا ولي^(٢)

حيث يستقي المادة من حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم الذي رواه أبو موسى الأشعري (لا نكاح إلا بولي) وكذا ما ورد له حول اليمين الغموس في مثل قوله:

(١) أخبار البحري، ص ٦٩.

(٢) الديوان، ٢٥٩/٢.

وَأَرَى رِبْوَعَكَ مُوحِشَاتٍ بَعْدَمَا
قَدْ كُنْتَ مَالُوفَ الْمَحَلِّ أَنْيَسَا
وَبِلَاقِعًا حَتَّى كَانَ قَطِيفَتُهَا
حَلَفُوا يَمِينًا أَخْلَفْتُكَ غَمُوسًا

وربما بدا أبوتمام أكثر صراحةً وأشد ووضوحًا في الإشارة إلى مصدره
الفكري الحديثي حتى ليشير إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم في قوله:

قَدْ تَأَوَّلْتُ فِيكَ قَوْلَ رَسُولِ اللَّهِ
بِهِ إِذْ قَالَ مُفَصِّحًا إِفْصَاحًا
إِنْ طَلَبْتُمْ حَوَائِجًا عِنْدَ قَوْمٍ
فَتَنَقَّوْا لَهَا الْوُجُوهَ الصَّبَاحَا
فَلَعَمْرِي لَقَدْ تَنْقَيْتُ وَجْهَهَا
مَا بِهِ خَابٌ مِنْ أَرَادَ النَّجَاحَا

حيث يشير إلى فصاحة الرسول صلى الله عليه وسلم وقد أوتي جوامع الكلم
وما كان من المتكلمين ليصرح الشاعر بتأويله مدلول حديث الرسول صلى الله عليه
وسلم (اطلبوا الحوائج عند حسان الوجوه).

وكذا أتت بعض إشاراتِهِ إِلَى السُّنَّةِ وَالسُّنَنِ وَإِلَى الْفَرَائِضِ وَالنَّوَافِلِ، وَإِلَى
التَّيَمُّمِ وَالصَّعِيدِ^(١)، وكذا صنع في صورة المسلم والمعاهد^(٢)، وطاعة المخلوق للمخالق
صراحةً في مثل قوله:

وَقَدِيمًا مَا اسْتُنْبِطَتْ طَاعَةُ الْـ
خَلْقِ إِلَّا مِنْ طَاعَةِ الْمَخْلُوقِ^(٣)

(١) الديوان، ٢٦٣/٢ - ٣٢٩/٣ - ٤٢/٢ - ١٠٣/٢.

(٢) نفسه، ٧٦/٢.

(٣) نفسه، ٨٥/٢.

وكذا وردت الإشارة إلى الصلاح والتقوى وصالح الأعمال والسهو والإغفال:

أعطى أمير المؤمنين سيوفه
فيه الرضا وحكومة المقتال
مُسْتَيْقِنًا أن سوف يمحو قتله
ما كان من سهو ومن إغفال
مثل الصلاة إذا أقيمت أصلحت
ما قبلها من سائر الأعمال^(١)

وكذا ما ورد عن عقوب الوالدين عبر إشاراته:
إِنَّ مَنْ عَقَّ وَالِدَيْهِ لَمَلْعُونٌ
ومن عَقَّ مَنْزلاً بالعقيق^(٢)

مع إعادة توظيف الموقف إلى حيث يريد هو من تعميق ثقافة الوفاء للرسم
الدارس والأثر البالي القديم بوادي العقيق.

وكذا تصويره صلة الأرحام من منظور روحي:
وعبادة الأهواء في تطويحها
بالدين فوق عبادة الأصنام
مَلِكٌ يَرَى الدنْيَا بِأَيْسَرِ لَحْظَةٍ
ويرى التَّقَى رَجْمًا مِنَ الْأَرْحَامِ^(٣)

وبمثله يأتي حوار حول عبادة الله وأركان الصلاة والسجود له - سبحانه -
في مقابل سجد الكفار - ومنهم الأفشين - للصنم:

(١) نفسه، ١٢٣/٣

(٢) نفسه، ٤٣١/٢.

(٣) الديوان، ٢٠٧/٢.

بيضاء كان لها في غيرنا حُرْمٌ
فلم تكن تستحلُّ الصَّيْدَ في الحَرَمِ
كانت لنا صنماً نحفو عليه ولم
نَسْجُدْ كما سجد الأفشين للصنم^(١)

ومثل هذه الإشارات إلى التقى والأعراض والإفك وقول الزور وعفة المسلم والصراط المستقيم^(٢) وهو ما يحكي أصالة المعجم الإسلامي في فكر الشاعر كلما استدعى معنى أو استشهد بصورة أو موقف يدعم به شعره على هذا النهج الواضح.

ج - المصطلح

ولأن لغتنا كلها شاعرة على حد تعبير الأستاذ العقاد في كتابه (اللغة الشاعرة) ولأن لغة الشعر مركبة على حد تعبير الدكتور لطفي عبدالبدیع في كتابه المعروف (التركيب اللغوي للأدب) فقد حرص أبوتمام الشاعر على الالتقاء والتفاعل الدائم مع أبي تمام المفكر، ليستعرض شيئاً غير قليل من مصادره اللغوية والعلمية والأجنبية أحياناً، وكأنه شاء أن يستكمل هيئة ثقافته في شعره، أو أراد تأكيد نظريته في الشعر بقبول مصطلحات العلوم إذا ما استطاع المبدع تطويعها في مواضعها المحكمة من المنظور العقلاني والشعوري معاً، وهو

ما يسهم في إنصاف أبي تمام بمنطق المرزباني في نقده لابن المعتز في ذكر مساوئه حيث اتهمه بأخذ المعاني وتحويرها في مصنفاته والإفادة منها^(٣).

(١) نفسه، ١٢٢/٢.

(٢) نفسه، ٤٣٨/٢ - ٣٧٦/١ - ١٩٨/٢ - ١٩٤/١ - ١٦٣/٣.

(٣) الموشح، ٤٧٨/١.

فكيف ذلك والشاعر لا يخفي تلك القوائم التي ذكرها من شعراء العصور المختلفة بما يشي باطلاعه - دون حرج - على إبداعهم، ومن ثم بإفادته منهم، وكان ذلك ديدنه في مصادر ثقافته وجداولها وكل فروعها حتى في استخدامه مصطلحات النحاة بين الأفعال والأسماء والمعاني والصياغة وهو بصدد تصوير مشهد خمري^(١):

عَنْبِيَّةٌ زَهْبِيَّةٌ سَبَكَتْ لَهَا
 زَهَبَ الْمَعَانِي صَاغَةَ الشُّعْرَاءِ
 خِرْقَاءٌ يَلْعَبُ بِالْعُقُولِ حَبَابُهَا
 كَتَلَعَبِ الْأَفْعَالِ بِالْأَسْمَاءِ

وعلى نهجها كان استخدامه الجمع والإفراد^(٢) ومصطلحات العروضيين من نظم القوافي والمعنى المعاد والسناد والإيطاء والإقواء وغيرها^(٣).

وهو ما يحكي صورة من قربه من مدارس النحاة إذا ما أخذنا بمثل ما رواه الصولي من حديث الحسن بن وهب:

وإن أسمع مَنْ تشكو إليه هوى
 من كان أحسنَ شيءٍ عنده العَذْلُ

واستحسنه ثم قال لأبي داود: «الطائي بالبصريين أشبه منه بالشاميين»^(٤).

وربما لا يهمنا من الخبر إلا اعتداد القوم بمنزلة أبي تمام بين علماء النحو ومدارسه الكبرى بين البصرية والكوفية والبغدادية بما يعني قربه من حركة وجدل

(١) الديوان، ٣٩/١.

(٢) نفسه، ٢٦٣/١.

(٣) نفسه، ٣٨١/٣.

(٤) أخبار أبي تمام، ص ٢٦٧.

العلماء، وحرصه على صلته الوثيقة بالنحاة وعلومهم ومذاهبهم، ومن ثم حرصه
الدؤوب على تطويع مصطلحاتهم في شعره، وكذا كان موقفه من مصطلحات علماء
الحديث ورجاله حول الإسناد والمسند^(١)، ورجال البلاغة وعلم المعاني^(٢)، وكأنما
استدعى خلافاتهم حول قضية اللفظ والمعنى وما بني عليها من جدل في درجات
الأخذ ومسائل السرقات وصور الأخذ والتناص:

تَنَشَقُّ فِي ظُلَمِ الْمَعَانِي إِنْ دَجَتْ

منه تباشيرُ الكلام المُشرق^(٣)

ويقاس عليه ما رده في قصيدة عمورية من فهم للطبائع النوعية للأنواع بين
نظم من الشعر أو نثر من الخطب، أو كلامه عن غايات الأدباء والظرفاء وسيد
الخطباء والشعراء^(٤)، أو عقدة العي في لسان الخطيب^(٥)، أو الفرق بين المنظوم
والمنثور^(٦)، أو صناعة الشعر من قبيل الإطراق والفكر^(٧)، حتى شَخَّصَ الخلافة من
خلالهما:

إِنْ الْخَلِيفَةُ حِينَ يُظْلِمُ حَادَتْ

عَيْنُ الْهَدْيِ وَلَهُ الْخَلَاْفَةُ مَخْجَرٌ

كثُرَتْ بِهِ حَرَكَاتُهَا وَلَقَدْ تَرَى

مِنْ فِتْرَةٍ وَكَأَنَّهَا تَتَفَكَّرُ^(٨)

(١) الديوان، ٢٦٢/١ - ٥٠/٢.

(٢) نفسه، ٤١٩/٢.

(٣) نفسه، ٤١٩/٢.

(٤) نفسه، ٣٨/١.

(٥) نفسه، ١٢١/١.

(٦) نفسه، ٢٢٨/٢.

(٧) الديوان، ١٨١/٢.

(٨) نفسه، ١٩٦/٢.

وكذا كان اقترابه من مصطلحات الفلاسفة والمتكلمين في التفرقة بين
العرَض والجوهر، ومصطلحات المنجمين في «عمورية» وغيرها بين كواكب
المشتري وعطارد:

له كبرياء المشتري وسعوده
وسورة بهرام وظرف عطارد^(١)

وكذا ترديد مصطلح المد والجزر^(٢)، وما التقطه من المتكلمين حول فرقة
الجهمية (منسوبة بالطبع إلى جهنم بن صفوان)^(٣)، بل يعلن حيناً تفوقه على
الفيلسوف صراحة:

ليت شعري ماذا يُرئِبكَ مني
ولقد فُتت فطنة الفيلسوف

ومن ثم يذكر المنطق في حلقة العلم:
لم أبق حلقة منطقٍ إلا وقد
سبقت سوابقها إليك جيّادي^(٤)

وبمثله استخدام مصطلح الزهد والزهاد^(٥)، مع دقة الحديث حول تطويع
القياس المنطقي إلى قياس فني حيث يباهي بصنْعته وتمكُّنه في مثل قوله:
من شاعرٍ وقفَ الكلامُ ببابه
واكتنَّ في كنْفِي ذُراه المنطقُ

(١) نفسه، ٦٤/٢.

(٢) نفسه، ٧١/٢.

(٣) نفسه، ٣٠/١.

(٤) نفسه، ١٣٠/٢.

(٥) نفسه، ٦٢/٢.

قد ثَقَّفْتُ مِنْهُ الشَّأْمَ وَسَهَّلْتُ

مِنْهُ الْحَجَارُ وَرَقَّقْتُهُ الْمَشْرِقُ^(١)

فهل بدا أبوتمام في لكل ذلك مجافياً لما تصوَّره ابن رشيقي فيما بعد من توجيه نصائحه للشعراء (وإياك أن تشين شعرك بالعبارة الرزيَّة، والألفاظ الوحشية، وناسب بين الألفاظ والمعاني في تأليف الكلام، وكأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام)^(٢) ؟.

وهل خلا هذا القول من مثول أبي تمام على خلفية مقولة ابن رشيقي، وكأن أبا تمام قد أفاد بالفعل من حرفة الحياكة التي امتهناها زمنًا من حياته، إلى جانب ما أفاده من حصيلة معارفه التي حرص على إفادة شعره منها حتى رأى قوافيه تقتتل من شدة حرصه على صياغة صنعته ؟:

تَغَايِرَ الشَّعْرُ فِيهِ إِذْ سَهَرْتُ لَهُ

حَتَّى ظَنَنْتُ قَوَافِيهِ سَتَقْتَتِلُ

ومن ثم لم يجد حرجًا في صدور الشعر - أحيانًا - عن العقول:

وَلَوْ كَانَ يَفْنَى الشَّعْرُ أَفْنَتَهُ مَا قَرَّتْ

حَيَاضُكَ مِنْهُ فِي الْعُصُورِ الذَّوَاهِبِ

وَلَكِنَّهُ فَيَضُ الْقَوْلُ إِذَا انْجَلَتْ

سَحَابٌ مِنْهُ أُعْقِبَتْ بِسَحَابِ

والحق أن فيض صورته وبديعه ومصطلحه وعلمه إنما يعكس جوانب من فكره وتميُّز إبداعه إذا ما أخذنا بمنطق عبدالقاهر الجرجاني في أسرار البلاغة، وهو

(١) الديوان، ١٦٤/٢.

(٢) العمدة، ١١٤/٢.

يحدد ملامح صناعة الشعر (وإنها لصناعة تستدعي جودة القريحة والحدق الذي يلطف ويدق في أن يجمع أعناق المتنافرات المتباينات في ربة، ويعقد بين الأجنيبات معاهد نَسَب وشيكة، وما شرفت صناعة ولا ذكر بالفضيلة عمل إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ خاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما^(١)).

فلعل في هذا تشخيصًا دقيقًا لوضعية أبي تمام واستغراقه في البديع والتصوير من خلال استيعابه الدقيق لثقافات عصره، سواء من علوم الأوائل أو الثقافات الأجنبية من اليونانية بين منطق وفلسفة أو من الفكر الفارسي وقد تُرجم الأدب الكبير والصغير لابن المقفع، وكذا كتاب كليله ودمنة، وكتاب تاريخ ملوك الفرس، إلى جانب ما ترجم عن سيرة كسرى، وقد استقر في ذاكرته منها شيء في مشهد عمورية:

من عهد (إسكندر) أو قبل ذلك قد
شابت نواصي الليالي وهي لم تشبِ
وبرزة الوجه قد أعيث رياضتها
كسرى، وصدت صدودًا عن أبي كرب

كما ورد استشهاده بيوم «ذي قار» بين العرب والفرس، وكذا كان ما نظمه حول حرق الأفشين، وما حكاه عن بابك الخرمي وكفره وضلالته، وفيها استوحى أسطورة الضحاك وأفريدون من الفكر الفارسي في مثل قوله:

هيهات لو يعلم بأنك قد نوى
بالصين، لم تبعد عليك الصين
ما نال ما قد نال فرعون ولا
هامان في الدنيا ولا قارون

(١) أسرار البلاغة، ص ١٣٧.

بل كان كالضَّحَاك في سَطَوَاتِهِ
بِالْعَامِلِينَ وَأَنْتِ أَفْرِيدُونَ
فَسِيْشْكُرُ الْإِسْلَامَ مَا أَوْلَيْتَهُ
وَاللَّهُ عَنْهُ بِالْوَفَاءِ ضَمِينٌ^(١)

حيث تكتمل صورة ثقافة أبي تمام في شعره عبر تلك المزاوجات بين القديم والمحدث، بين العربي والوافد الأجنبي، بين العلمي والأدبي والفلسفي والمنطقي، بما يدل على تمكُّن الشاعر من تمثُّل ثقافته من جانب، وقدرته على تطويعها في خدمة فنه الشعري من جانب ثانٍ، وقناعاته بصحة مذهبه وتمكُّنه من أدواته وفكره وفنه من جانب ثالث.

(١) الديوان، ٢/٢٢١.

الفصل الرابع

تجديد آليات الخطاب الشعري

يجوز لنا أن نطلق عليه شاعر الصورة والتشكيل الجمالي والعمق البلاغي، ومفجر طاقات اللغة كفاية من غايات شعره يحاول إطلاقها من عقالها، مع إطلاق كل شحناتها بعيداً عن منطق القدماء حول مراعاة وضعية المتلقي، ومستوى الإفهام، وكأن الشاعر أراد أن يخضع كل شيء لإرادته الإبداعية وطبائع تجاربه النوعية وملكاته اللغوية والفكرية، ومن هنا ظهر التجديد لديه في صيغ تجديد خطابه الشعري التي يمكن أن نقف عند بعض منها من خلال إعادة قراءة:

١ - إثارة الإغراق في صناعة الصورة على مستوى تعدد مصادرها، وارتقاء صيغ معالجتها ووظائفها، خروجاً بذلك على متطلب الوضوح أو الإبانة في الصورة التشبيهية التي طالما رَسَمَهَا الجاهليون ببساطة وعفوية وارتجال منذ شاعت لدى شعراء مدرسة الطبع المبكرة، أو ما أصابها من بعض مظاهر التطوُّر لدى بعض شعراء الصنعة وغيرهم في تفسير إيقاع العصر وما بعده ممن شُغِلُوا بالتشبيه التمثيلي، أو التشبيه الضمني، أو التشبيه المقلوب أو غيره من درجات السلم التصويري المركب.

يبدو تحوُّل الخطاب الشعري عند أبي تمام - إذَنْ - عبر رسم لوحات فنية مركبة، وأحياناً بدت معقدة للمعنويات والمجردات، على غرار ما ظهر من تعامله مع الدهر مازجاً البنية الاستعارية بالمشهد التشبيهي:

قَدْ قَلْتُ لِلزَّبَاءِ لَمَّا أَصْبَحْتُ
فِي حَدِّ نَابِ الزَّمَانِ وَمِخْلَبِ
فَكَأَنَّمَا سَكَنَ الْغَنَاءُ عِرَاصَهَا
أَوْ صَالَ فِيهَا الدَّهْرُ صَوْلَةً مُغْضَبِ^(١)

وعلى عكس مخاوف الشاعر العربي القديم وحذره كثيرًا من الدهر في صيغ
التعامل معه تصويرًا قد جنح أبوتمام إلى تصوير تجاوب الدهر معه من خلال
رضى ممدوحه عنه حتى تصير أيامه كلها أعراسًا على حد تصويره التشبيهي
وتصوره الذاتي:

شَكَّ حَشَاهَا بِخُطْبَةٍ عَنَنْ
كَأَنَّهَا مِنْهُ طَعْنَةً خَلَسَ
أَيَّامُنَا فِي ظَلَالِهِ أَبَدًا
فَضَلُّ رَبِيعٍ وَدَهْرُنَا عُزْسُ^(٢)

وكذا حين راح يفلسف موقفه المتغير من الزمن في ضوء تحولات تجاربه،
وكأنه يستجمع كل صور الصراع البشري معه، وكيف يلين تارة ويشتد أخرى ليعرض
سُخْطه على سطوة الزمن بشكل عام:

تَرْوُحُ عَلَيْنَا كُلَّ يَوْمٍ وَتَغْتَدِي
خَطُوبٌ كَأَنَّ الدَّهْرَ مِنْهَا يُصْرَعُ
لَقَدْ سَاسَنَا هَذَا الزَّمَانُ سِيَاسَةً
سُدَى لَمْ يَسْسُهَا قَطُّ عَبْدٌ مُجْدَعُ^(٣)

(١) الديوان، ٩٧/٨.

(٢) الديوان، ٢٦٩/١.

(٣) الديوان، ٣٢٤/٢.

فهل كان التشبيه مجرد صور عارضة لديه ليستقصي كل مواد التصوير التي ورثها عن أسلافه، أو أضافها إلى الموروث من خلال تعميقها وتكثيفها ؟ وهل تعامل مع التشبيه على مستوى البيت المفرد في القصيدة ؟ أم أنه جنح إلى الإكثار منه - أحياناً - على طريقة امرئ القيس في تصوير مشهد السيل الذي ربما لاقى لديه شيئاً من الإعجاب ؟ وإن اختلف عن تقاليد مدرسته المطبوعة، ولكنه لم يعدم محاولة التباري مع أقطابها؛ خاصة في موضوع الطبيعة الذي لم يبعد كثيراً عن طبيعة سيل امرئ القيس الذي اتخذه رمزاً لانتصار الكون - أو الطبيعة - على الإنسان وكل الكائنات على نحو ما صنعه من اقتلاع النخيل، وتدمير الديار، وإنزال العصم من منازلها وكب أشجار الكنهبل على أذقانها^(١).

فإذا بأبي تمام في مشهد الربيع يُركز عدسته التصويرية على سلسلة متلاحقة من لوحات التشبيه التي توالى فيها الصور بمثل هذه الكثافة:

نَريَا نَهَارًا مُشْمَسًا قَدْ شَابَهُ
زَهْرُ الرُّبَا فَكَأَنَّمَا هُوَ مُقْمِرٌ
مِنْ كُلِّ زَاهِرَةٍ تَرَقَّرَقُ بِالنَّدَى
فَكَأَنَّهَا عَيْنٌ إِلَيْكَ تَحْدَرُ
تَبْدُو وَيَحْجُبُهَا الْجَمِيمُ كَأَنَّهَا
عِذْرَاءُ تَبْدُو تَارَةً وَتَخْفَرُ
مُضْفَرَةٌ مُحَمَّرَةٌ فَكَأَنَّهَا
عُصْبٌ تَيْمَنُ فِي الْوَرَى وَتَمَضُرُ

(١) تراجع تفاصيل هذا المشهد وما حوله من تحليل فني في كتاب دراسات في الشعر الجاهلي للدكتور يوسف خليف، ص ٧٩ وما بعدها؛ مع التركيز على الأبيات :

ومرُّ على القَنَانِ مِنْ نَفْيَانِهِ	فأنزل منه العُصْبُ مِنْ كُلِّ مَنَازِلِ
وتيماء لم يترك بها جذع نخلة	ولا أطمأ إلا مشيداً بجندل
كأن مكاكى الجواء عُديَّة	صُبْحَنَ سُلَافَا مِنْ رَحِيْقٍ مُفْلَلِ
كأن السَّبَاعَ فِيهِ غَرَقَى عَشِيَّة	بأرجائه القُصْوَى أَنَابِيْشَ عَنْصَلِ

أَوْ سَاطِعٍ فِي حُمْرَةِ فَكَأَنَّ مَا
يَدْنُو إِلَيْهِ مِنَ الْهَوَاءِ مُعْصَفَرُ
صَبْغُ الَّذِي لَوْلَا بَدَائِعُ صُنْعِهِ
مَا عَادَ أَصْفَرَ بَعْدَ إِذْ هُوَ أَخْضَرُ
خُلُقُ أَطْلَلُ مِنَ الرَّبِيعِ كَأَنَّهُ
خُلُقُ الْإِمَامِ وَهَدْيُهُ الْمُتَيَسَّرُ
نَظَمَ الْبِلَادَ فَأَصْبَحَتْ وَكَأَنَّهَا
عَقْدُ كَأَنَّ الْعَدْلَ فِيهِ جَوْهَرُ
لَمْ يَبْقَ مَبْدَى مُوحَشٍ إِلَّا ارْتَوَى
مَنْ ذَكَرَهُ فَكَأَنَّمَا هُوَ مُحْضَرُ^(١)

حيث يبدو الخطاب الشعري هنا تناقضاً - بالدرجة الأولى - مع فن الرسم واللون وريشة الفنان، وربما يبدو إثباتاً لفحولة الشاعر على طرائق القدماء، مع اختلاف في جوهر الصنعة وموادها ومستوى التشكيل، ألم يكن الشاعر يقضي ليلة في معارضة معنى لأبي نواس في «الأمين» حين جعله (كالدَّهر فيه شراسة وليان) ليأتي المشهد المرسوم عند أبي تمام عبر خطاب تصويري أكثر عمقاً في بيته المعروف وقد ورد مراراً لأهميته المتجددة في الاستشهاد على أكثر من موقف ٥:

شَرَسْتُ بَلْ لِنْتُ بَلْ قَايَنْتُ ذَاكَ بَذَا
فَأَنْتَ لِأَشْكَ فَيْكَ السَّهْلُ وَالْجَبَلُ

فالأمر هنا يحكي جانباً من ذلك الحرص الدائب على توالي التشبيهات بمعيار دقيق في كل بيت، في سياقه ونسقه الفني وكأن صنعة الحائك تركت شيئاً من أثرها عبر هذه اللوحة التي تشهد له بالبراعة والنمنمة الدقيقة لاسيما

(١) الديوان، ١/٤١٣.

حين أحسن التخلص من المقدمة إلى المدح بهذه الصورة السلسلة التي تُلبّي صوتَه النظري في رفض الاقتضاب، وعدم قبول الانتقال المفاجئ باستخدام أفعال الأمر. وحتى في خطاب صاحبَيْن تحدّث بمطلب التقصّي والنظر والتأمّل في جنبات الكون ووجه الأرض، لأن الشاعر لا يشخص بعينه مكتفياً بالنقل والتدوين بقدر ميله إلى استنتاج الأفكار وتعليلها ورصد ما بينها من صيغ التلاقي والتقابل أو التضاد والتنافر، فلم يقف عند حدود الظاهرة أو الظاهر منها فحسب قدر وقوفه على ما وراءها من دلالات ومعان وتداعيات هي أجدر بالتأمّل من جانب الشاعر المفكر.

وبذا صدر أبوتمام عن نزعته الاستقرائية بما وراءها من مقاصد التحليل والتعليل والكشف ليبدو قريباً من عالم المتفلسفة الذي ينفذ من الظواهر إلى الوصف التعليلي الفلسفي بما يحتاجه من التأمّل والاستنتاج، وكأنه واحد من علماء الجدل وأهل الكلام الذين شغلهم منطق الإقناع بما يتطلبه من الحجة والبراهين، مما حدا بالدكتور إيليا حاوي إلى رصد خلاصة رؤيته لهذا الوصف عند أبي تمام بقوله «وهذه الميزة الذهنية هي من خصائص الوصف في شعر أصحاب البديع الذين يفتشون عن المقابلات العلمية الرقمية، بينما يعتمد الشعر على الحقائق الشعورية الفلسفية التي تفيض عن يقين الوجدان من دون براهين المنطق وبياناته»^(١).

١ - المستويات

وبين التشبيهات وفن الاستعارة مساحات ومسافات وأشواط قطعها أبوتمام بمهارة فائقة، ربما وجد فيها ذاته، وربما أشبعت في نفسه طموحاً خاصاً لأن يتقدم على مَنْ سواه ويتفرد بها عنه، خاصة أن الشاعر صَفَتَ نَفْسَهُ لعروبة فكره

(١) فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، ص ١٥٥.

وفنه، ولم يعيش معاناة (بَيْع الشعر في سوق الكساد) على طريقة المتنبي - مثلاً - بعد ذلك حين عاش أسير حلم الولاية مهما بلغ من مكانة في عالم الشعر، ولا هو عاش ضحية الإذلال المادي التي عاشها تلميذُه البحتري متكسباً بشعره على أعتاب ممدوحه وإن أصبح من أثرياء القوم يمتلك الضياع ويسير في موكب من عبيده، ومع هذا ظل يعاني من تداعيات بخله على حد تصوير أبي الفرج له في كل حالاته بين إنشاده الشعر وغيرها.

عاش أبوتمام متصالحاً مع نفسه عبر حالة من الصدق الفني كلِّما صوَّر ونظَّم شعراً، وكلِّما وُجِّه إليه النقد وجد ردوداً تنصفه بعيداً عن حُلُم الولاية، ومن ثَمَّ فقد أخلص لفنه بقدر ما امتلكه من زمام أمره وأدوات تصويره، وتوجيه خطابه الشعري إلى الزمن - ومن خلاله - إلى حيث يكون رضى النفس وهدوء السريرة، حتى مع التجاوز في عطاء مخيلته، وهو يصوِّره قائلاً:

يَا دَهْرُ قَوْمٍ مِنْ أَخْدَعَيْكَ فَقَدْ

اضْجَبْتَ هَذَا الْأَنَامَ مِنْ خُرْقِكَ^(١)

ليتجاوز ذلك إلى إعلان حالة الصراع والحرب بينه وبين الزمان، مقترئاً منه عبر خطوة أخرى في عمق المشهد التصويري لحظة تحوُّله من مُسالِم إلى مُحارب:

وَكُنْتُ امْرَأً أَلْقَى الزَّمَانَ مُسَالِماً

فَأَلَيْتُ لَا أَلْقَاهُ إِلَّا مُحَارِباً^(٢)

ومن ثَمَّ شُغل طويلاً بنوائب الزمن وبنات الدهر، بمثل ما شُغل به بشار في مشهد الرحلة المعروف لديه في مرحلة الخضرمة الفنية في رحلة ما بين الأموية والعباسية:

(١) الديوان، ٤/٢.

(٢) نفسه، ١٤٣/١.

وليلٍ دَجُوجِيٍّ تنامُ بناؤه

وأبناؤه من هَوْلِهِ وربائبه^(١)

أو في مثل خطاب المتنبّي فيما بعد للحمّي:

أَبْنَتِ الدَّهْرِ عِنْدِي كُلُّ بِنْتٍ

فَكَيْفَ وَصَلْتَ أَنْتِ مِنَ الزَّحَامِ؟^(٢)

ولكن الخطاب لدى أبي تمام يظل مختلفاً عمّن سبقه أو جاء بعده، فهو في جدل دائم حتى مع نفسه، وفي صراع لا ينتهي حول تصوير سطوة الزمان وهيمنته، وكأنه يستعيد صورة الطائي حاتم بن عبدالله في الجاهلية حين شَخَّص الدهر مستسلماً أمام أهواله:

لِبِسْنَا صُرُوفَ الدَّهْرِ لِينًا وَغِلْظَةً

وَكَلَّا سَقَانَاهُ بِكَأْسَيْهِمَا الدَّهْرُ^(٣)

مع اختلاف طبيعة موقف أبي تمام - بالطبع - أمام الدهر - بشكل مفارق تماماً - بدا فيه منازلاً ومقاوماً من جانبه هو على المستوى الشخصي، أو حتى من جانب ممدوحه الذي يستمد منه - أحياناً - بعضاً من عَزْمِهِ وهِمَّتِهِ:

(١) ضمن قصيدته البائية التي نظمها في عهد مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية ومطلعها:

وأزرى به أن لا يزال يعاتبه	جفا وُدّه فازور أو ملّ صاحبه
وهو يعكس فيها معجمه البدوي الذي لم يتحول كثيراً عنه في مطلع العصر العباسي :	
وفلاة زوراء تلقى بها العبد	من رفاضاً يمشين مشي النساء
من بلاد الخافي تغول بالرك	بفضاء موصولة بفضاء
قد تجشمتها وللجندب الجؤ	ن نداء في الصباح أو كالنداء
بسبج اليدّين عاملة الرّج	ل مروج تغلّو من الغلّواء

(٢) ضمن قصيدته الميمية ومطلعها :

ملوئكما يجلّ عن الملام	ووقّع فعّاله فوق الكلام
------------------------	-------------------------

(٣) ضمن رائيته المشهورة ومطلعها :

أماؤيّ قد طال التجنّب والهجر	وقد عذرتني في طلابكم العذر
------------------------------	----------------------------

مَجْدُ رَعَى تَلْغَاتِ الدَّهْرِ وَهُوَ فَتَى
حَتَّى غَدَا الدَّهْرِ يَمْشِي مِشْيَةَ الْهَرَمِ
بِنَاءُ جُودٍ وَبِئْسَ صَادِقٌ وَمَتَى
تُبْنَى الْعُلَا بِسَوَى هَذَيْنِ نَنْهَدُمُ^(١)

ولذا يصور الدهر حيناً وقد آثر الانسحاب والاستسلام أمام صولات ومدوحه وجولاته:

خُلِقْتَ بِعَقْوَتِكَ السَّنُونُ وَطَالَمَا
كَأَنْتُ بِنَاتُ الدَّهْرِ عَنْكَ خُلُوفًا
كَانُوا بِرُودَ زَمَانِهِمْ فَتَصَدَّعُوا
فَكَأَنَّمَا لَبَسَ الزَّمَانُ الصُّوفَا^(٢)

وربما يجد عزاء نفسه - حيناً آخر - في انتصار ممدوحه على الزمان
(الأنكد) على حد تصويره، وكأنه يشفي منه غليله حيث يحقق طموحه من خلال
هذا التصوُّر:

صَدَمْتُ مَوَاهِبُهُ النِّوَابِ صَدْمَةً
شَغِبْتُ عَلَى شَعْبِ الزَّمَانِ الْأَنْكَدِ^(٣)

ومن ثم يكون انتصار ممدوحه على الزمن شافياً لنفسه من آلامها تجاهه في
بعض المشاهد:

تَطَوُّعُ لِكَ الْأَيَّامِ خَوْفًا وَرَهْبَةً
إِذَا امْتَنَعَتْ مِنْ غَيْرِهِ وَتَأَبَّتِ
أَخَافُ فَوَادَ الدَّهْرِ بِطَشْكَ فَاَنْطَوْتُ
عَلَى رُغْبٍ أَحْشَاؤُهُ وَأَجْنَّتِ

(١) الديوان، ١٨٧/٢.

(٢) نفسه، ٣٧٨/٢.

(٣) نفسه، ٥١/١.

إذا ما يدُ الأيَّام مدَّتْ بنانَهَا

إليك بَخْطِبٍ لم تَنَلْكَ وشَلَّتْ^(١)

فكيف يلاحق النقاد بالفهم الجلي أبعاد المشاهد التشخيصية التي سجَّل فيها
للأيام الخوف والرغبة والتأبِّي وجعل للدهر فؤادًا يخاف البطش وأحشاءً وأجنة
ولللأيام أيادي وأنامل تمتد وتُشل ١٩

هنا تحولت معادلة التشبيه لديه فبدت أكثر تعقيداً منذ تجاوزت مرحلة
مقابلة جزء بجزء آخر إلى اختلاف مستويات التشبيه عبر البليغ والتمثيلي
والضمني والمقلوب، كما تحوَّلت الاستعارة إلى مزيد من الاستغراق في تجسيد
المجردات والمعنويات، وكذا كان شغف الشاعر بأنسنة الأشياء في ضوء التشخيص
والدلالات الرمزية والإيحائية، ولاسيما في لوحات الزمن التي أفاض في تصويرها
بكل دلالاتها الفنية والنفسية على اختلاف مستوياتها.

٢ - الدهر

ألزم أبوتمام نفسه بما لم يلتزم به سابقوه ولا حتى اللاحقون من بعده حول
تلك الضروب المركبة من التشخيص المستمر القائم على تعددية أطراف المشهد تارةً
بينه وبين زمانه، وأخرى بين الزمن وممدوحه، وثالثة بينه هو نفسه وبين ممدوحه،
وفي كلٍّ لم يقع ضحية أزمة الاغتراب النفسي مع مجتمعه أو الانفصام عن عصره،
ولم يعيش حالة الانكسار أمام سطوة الزمن فيسلم له القياد، بل ظل خطابه الشعري
قائماً على الصلابة والتماسك^(٢)، ولا مانع لديه من إعلان غضبه وسخطه دون
حجب انفعاله وضيقة به:

(١) نفسه، ٢٠٦/١.

(٢) ولعل البحري قد حذا حذوه في سنيته في إيوان كسرى وهو جلد يقاوم الزمن :

وتماسكت حين زعزعني الدهر

التماساً منه لتعسي ونكسي

وكذلك كان معادلة الموضوعي في صورة الإيوان :

كلكل من كلال الدهر مُرسي

فهو يبدي تجلداً وعليه

تَروُحُ عَلَيْنَا كُلَّ يَوْمٍ وَتَغْتَدِي
خَطُوبٌ كَأَنَّ الدَّهْرَ مِنْهَا يُصْرَعُ
لَقَدْ سَاسَنَا هَذَا الزَّمَانُ سِيَاسَةً
سُدًى لَمْ يَسْسِهَا قَطُّ عَبْدٌ مُجْدَعٌ^(١)

ولأن الدهر تتعدد صوره، وتتوزع بين مصطلحات: الأيام والليالي والخطوب والدواهي والكُزْب والكوارث والمصائب فقد آثر أن يُوحّد موقفه منها جميعاً كلما ذكر منها مصطلحاً، ولا أدل على ذلك حتى على مستوى القصيدة الواحدة ما صوّره في مشهد عمورية بعد حرقها حيث رآها مرة:

تَصْرَحُ الدَّهْرُ تَصْرِيحَ الْغَمَامِ لَهَا
عَنْ يَوْمٍ هِجَاءٍ مِنْهَا طَاهِرٍ جُنْبٍ

وأخرى:

كَمْ بَيْنَ حَيْطَانِهَا مِنْ فَارِسٍ بَطْلٍ
قَانِي الذَّوَائِبِ مِنْ أَنِي دَمٍ سَرِبٍ
بَسَنَّةِ السِّيفِ وَالْخَطِيئِ مِنْ دَمِهِ
لَا سَنَةَ الدِّينِ وَالْإِسْلَامِ مَخْتَضِبٍ
مَنْ عَهْدِ اسْكَنْدَرٍ أَوْ قَبْلَ ذَلِكَ قَدْ
شَابَتْ نَوَاصِي اللَّيَالِي وَهِيَ لَمْ تَشِبْ

وثالثة: في مشهد الانتصار والتصالح النفسي المؤقت مع الأيام:
يَا يَوْمَ وَقَعَةٍ عَمُورِيَّةٍ انْصَرَفَتْ
عَنْكَ الْمُنَى حُقْلاً مَعْسُولَةَ الْحَلَبِ
أَبْقَيْتَ جَدَّ بَنِي الْإِسْلَامِ فِي صُعْدٍ
وَالْمَشْرِكِينَ وَدَارَ الشَّرِكِ فِي صَبَبٍ

(١) الديوان، ٢/٢٢٤.

ومن هنا كان منطق الاستقراء وثقافة الاستقصاء لغة حاکمة في خطابه الشعري مع الزمن وغيره من خلال شتّى مصطلحاته التي آثر فيها أنسنة التصوير، وغلب عليه فيها حالة التجريد الذهني، مع ظهور الموقف النفسي القاصد إلى تأكيد الصحة والانتصار مهما طال لديه أمد الصراع أو قويت أطرافه وأبعاده، فلا يقنع منها إلا بلحظة التفوّق والنصر:

ضربتُ لها بطنَ الزمان وظهره
فلم ألقَ من أيامها عوضاً بعدُ
لدى ملكٍ من أيكَةِ الجود لم يزلْ
على كبد المعروف من فعله برُدْ
رقيقٌ حواشي الحلم لو أن حلمه
بكفّيك ما ماريئتَ في أنه بُرْدُ^(١)

بل ربما كان إبداعه - أحياناً - وسيلة إلى تجاوز أزمته مع الزمان، لاسيما أنه كان شديد الاعتداد بما هو قائلٌ ومصوّرٌ عبر شعره:

فجئتُك راكباً أملَ القوافي
على ثِقَةٍ من الأمل البعيدِ
أرجّي أن تكونَ محلّ يُسري
ومنتصري على الزّمن الكنودِ
وقد ألقى الزمانُ عنانَ يُسري
وصافحني الغداة بكفّ سيدي^(٢)

وعندئذٍ قد يتم الصلح بينه وبين الزمن من خلال هذين الوسيطَيْن: شعره وممدوحه، حيث يقف بعدها في موقف الإقرار بهذا التصالح وتصوير ذلك الاتساق:

(١) الديوان، ٢٠٦/١.

(٢) نفسه، ١٣٤/٢.

فأصبح يلقاني الزمان من أجله

بإعظام مولود ورافة والد^(١)

وهنا يحدث التحول في مواقف الدهر عبر نوافر أضداده بالشكل الذي أراح
ضمير الشاعر، وأرضى منه فكره ووجدانه وراح يُروج له بهذا العمق:

وأرى الزمانَ عدًا عليك بوجهه

جذلانَ بسأماً وكان عبوساً

سار ابنُ إبراهيمَ موسى سيرةً

سكنَ الزمانُ لها وكان شَمُوساً

ألوى يُذلُّ الصَّغْبَ إنْ هُوَ سَاسَهُ

ويلينُ جانبُهُ إذا ماسيساً^(٢)

ومن ثم يحقق حالة من الاسترخاء النفسي حين يقنع نفسه بالندية والكفاءة
في صراعه الطويل مع الزمان، ليرى نفسه في نشوة الانتصار عليه:

أطالَ يَدَيَّ على الأيامِ حتَّى

جزيْتُ صرُوفَها صاعاً بصاعٍ

أردتِ بحيثُ لا تُعصى المعالي

بأن يُعصى النُدى وبأن تُطاعي^(٣)

وهو قريب من تصالح ممدوحه - حيناً أيضاً - مع زمانه على حد تصويره
أيضاً من نفس المنطلق:

بجوده انصاتت الأيامُ لابسَةً

شَرُخَ الشبابِ وكانتْ جِلَّةً شَرَفاً

(١) الديوان، ٧٣/٢.

(٢) نفسه، ٢٦٥/٢.

(٣) نفسه، ٢٣٨/٢.

حتى لو أنَّ الليالي صُوِّرت لغدَّتْ
أفعاله الغرُّ في أذانِها شُنْفًا

ومن هنا كان ميله إلى تكثيف الخطاب التصويري حول المجرد والمعنوي آخذًا
برقاب صوره في أصعب مشاهد التجريد ليكسبه البعد التشخيصي - أحيانًا -
والتجسيدي حينًا آخر، وفي كل فأحسبه قد وجد ضالته إلى حيث تكون ذاته حاضرة
في خطابه الفني بين لحظات الانتصار والانكسار على السواء.

٣- التشخيص

فإذا تجاوز لوحة الدهر امتدت مخيلته الفاعلة إلى استعراض المزيد من
خطابه الشعري عبر تشخيص الكونيات والمجردات في أنساق تصويرية مُعمَّقة
ربما تنال مساحة أكبر في بنية القصيدة الواحدة، على غرار ما نشره من مشاهد
«عمورية» موزعة بين مشاهد الليل والظلام، والشمس والضحى، ليجعل الهيمنة
للحرب وقوانينها ومشاهدها على حساب ما عداها من صور الكون ولوحاته
وقواعده وثوابته ورموزه:

فالشمس طالعةٌ مِنْ ذَا وَقَدْ أَفْلَتْ
والشمسُ واجبةٌ مِنْ ذَا وَلَمْ تَجِبِ
ضوءٌ من النار والظلماء عاكفةٌ
وظلمةٌ من دخانٍ في ضُحَى شَجِبِ
حتى كأنَّ جلابيب الدُّجى رَغِبَتْ
عن لونها أو كأن الشمس لم تَغِبِ

ولا مانع لديه في صور أخرى من تصوير كسوف الشمس أو استئثارها برجلها،
أو إكسابها صورة الحاسد حينًا في مثل قوله:

كَأَنَّ الشَّمْسَ جَلَّتْهَا كُشُوفٌ

أَوْ اسْتَثَّرَتْ بِرَجُلٍ مِنْ جَرَادٍ^(١)

أو في مثل قوله:

طَلَعَتْ طُلُوعُ الشَّمْسِ فِي طَرْفِ النَّوَى

وَالشَّمْسُ طَالَعَةُ بَطْرِفٍ حَسُودٍ^(٢)

وكذا يكون نورها وتصور قرننها مع ظهور الصبح:

وَالصَّبْحُ تَخَلَّفَ نُورُ الشَّمْسِ غَرَّتْهُ

وَقَرْنُهَا مِنْ وَرَاءِ الْإْفْقِ مُحْتَجِبٌ^(٣)

وعلى نفس المنوال يأتي تشخيص الصبح (٢٥٢/١) ومشاهد السحاب (١٨١/١) وصور الرياح (٣٧/٢-٤٣٥/١) وظلمة الليل (٢٠٥/١) وطبيعة اليوم (٤٦٦/٢)، والضحى (١١٦/٢) وفصول السنة بين خريفها وربيعها (٢١٢/١) وإن كان له مع الشتاء قصص وحوار وصراع وجدل لا يكاد ينتهي إلا بفوزه بالنجاة من متاعب الشتاء الذي منحه فرصة جمع ديوان الحماسة، وجنح إلى الوقوف معه في لوحته الفنية:

لَقَدْ انصَعْتُ وَالشِّتَاءُ لَهُ وَجْـ

هُ يَرَاهُ الْكَمَاءُ جَهْمًا قَطُوبًا

فِي لِيَالٍ تَكَادُ تُبْقِي بَخْدَ الشِّتَاءِ

مَسْ مِنْ رِيحِهَا الْبَلِيلِ شُحُوبًا

فَضْرِبْتُ الشِّتَاءَ فِي أَخْذَعِيهِ

ضَرْبَةً غَادَرَتْهُ عَوْدًا رُكُوبًا

(١) الديوان، ٣٧٥.

(٢) نفسه، ١٤٢/٢.

(٣) نفسه، ٢٥٢/١.

لَوْ أَصْخُنَا مِنْ بَعْدِهَا لَسَمِعْنَا

لِقُلُوبِ الْأَيَّامِ مِنْكَ وَجَيْبًا^(١)

ولا تكتمل لديه المشاهد الكونية دون الوقوف طويلاً عند تصوير الطبيعة، والتركيز على مشهد الروض، حيث تتلاقى مشاهد الحس وصور المعنى بين الربيع والخريف والصيف والشتاء، والليل والنهار، والرياح والسحاب والشمس والضحى، ليجمع أشتات الصور وفضاءات معالمها بدقته المعهودة التي اتكأ فيها على مفردات الخطاب التصويري الدقيق بين استغاثة الثرى وكشف رأس الروض:

دِيمَةً سَمَحَةُ الْقِيَادِ سَكُوبُ

مَسْتَغِيثٌ بِهَا الثَّرَى الْمَكْرُوبُ

كَشَفَ الرُّوْضُ رَأْسَهُ وَاسْتَسَرَّ الْـ

مَحَلٌ مِنْهَا كَمَا اسْتَسَرَّ الْمُرِيبُ^(٢)

وهكذا اشتد حرصه على إعادة تصوير ما درج عليه القدماء بشكل مختلف يحكي فصولاً من مفاتيح شخصيته الطامحة دوماً إلى الابتكار حتى في صورة السحاب والروض بشكل تجاوز به كثيراً شعراء عصره، إلى جانب ما سبق تصويره من مشاهد الزمن بين الأيام والشتاء والصبح والشمس والضحى والدجى والدخان طبقاً لمنهجيته الدقيقة التي اشتد بها شغفه فصدر عنها بهذا العمق.

٤ - الاستقراء

واستكمالاً لمستوى الخطاب الشعري المبني على آليات التصوير بكل مستوياته المكثفة كان استقراؤه بين طيَّات أبياته وقصائده للوحات المعاني والصفات التي وجدت لديه أرصدة لا بأس بها في حيِّز التصوير بين تشخيص أو تجسيد على غرار ما صوّره من مشاهد ماء الملام الذي جلب له سخرية الناقد وتهكُّمه في موازاة

(١) الديوان، ١/١٦٥.

(٢) نفسه، ١/٢٩١.

ماء البكاء، فإذا بأبي تمام يحيل مرجعية صورهِ - أحياناً - إلى المجاز القرآني كما حدث في حوارهِ حول ريشة من جناح الذل^(١) مشيراً إلى مدلول قوله تعالى: ﴿واخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذِّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ﴾ لتتسع لديه ساحة الخطاب الشعري بما يجده من مواءمات - مثلاً - بين الهمِّ والشيب في مثل قوله عن اقترانهما معاً:

نَالَ رَأْسِي مِنْ ثَغْرَةِ الْهَمِّ مَا لَمْ
يَسْتَنْزِلْهُ مِنْ ثَغْرَةِ الْمَيْلَادِ
زَارِنِي شَخْصُهُ بِطَلْعَةِ ضَائِمِ
عُمِّرْتُ مَجْلِسٌ مِنَ الْعُودِ^(٢)

وكذا كان تصوير مشهد النوى والصدود والنأي، وصورة الصبر والجَلَد في مواجهة الأحداث:

لِبَاسٍ سَرَدَ الصَّبْرُ مُدْرَعٌ بِهِ
فِي الْحَادِثِ الْجَلَلِ ادْرَاعُ اللَّامِ
وَالصَّبْرُ بِالْأَرْوَاحِ يَعْرِفُ فَضْلَهُ
صَبْرُ الْمُلُوكِ وَلَيْسَ بِالْأَجْسَامِ^(٣)

وكذا كان تشخيصه للمجد، والمنى، والجود، والقريض، والندى، والسدى، والحياء، والسخاء، (الديوان ٢٩٤/١ - ٢٤٠/١ ٢١٥/٢ - ٦/٢ - ٢٢٦/٣ - ١٩٦/٣ - ٢٣٦/١).

وبذا أجاد توجيه خطابه التصويري إلى حيث يكون المشهد الشعري كاشفاً عن أدواته وتمكُّنه منها، وكأنها - بمنطق الجاحظ - تأتيه أرسالاً وتتثال عليه الصور انشياً وإن كان هو نفسه لا يقر بذلك قدر إقراره بمتاعب صنعته التي وجد نفسه في إجادتها بالدقة والكثافة التي مال إليها وتفوّق فيها، على طريقته في عرض الجود والمجد في لوحة واحدة ماثلة في شخص ممدوحه:

(١) وذلك معروف في رده على تهكم الناقد حين أرسل إليه زجاجة طالباً منه أن يملأها من ماء الملام تعقيباً على بيته : لا تسقني ماء الملام فإنني صَبُّ قد استعذبت ماء بكائي

(٢) الديوان، ٢٥٩/١.

(٣) نفسه، ٤٠٨/١.

فَتَمَّ الْجُودُ مَشْدُودُ الْأَوَاخِي
وَتَمَّ الْمَجْدُ مَضْرُوبُ الْقِبَابِ
يَمِينُ مُحَمَّدٍ بِحَرِّ خِضَمِّ
طَمُوحِ الْمَوْجِ مَجْنُونِ الْعُبَابِ
تَفِيضُ سَمَاحَةٍ وَالْمُزْنُ مُخَدِّ
وَتَقْطَعُ وَالْحُسَامُ الْعَضْبُ نَابِ^(١)

وكذا يكون عمق الصورة رأسيًا، واتساعها أفقيًا من خلال رغبته في إثرائها باستقصاء
أركانها على غرار ربطه بين صورة ممدوحه وصورة السخاء المطلق في مشهد بديع:

قُسِمَ الْحَيَاءُ عَلَى الْأَنَامِ جَمِيعِهِمْ
فَذَهَبَتْ أَنْتَ فَقَدْتَهُ بِزَمَامِهِ
وَتَقَسَّمَ النَّاسُ السَّخَاءُ مُجَزَّأً
وَذَهَبَتْ أَنْتَ بِرَأْسِهِ وَسَنَامِهِ
وَتَرَكْتَ لِلنَّاسِ الْإِهَابَ وَمَا بَقِيَ
مِنْ فَرْثِهِ وَعَرُوقِهِ وَعِظَامِهِ^(٢)

حيث جمع بين البدوي والحضري، وأحال التشبيه إلى استعارة وتشخيص
للسخاء الذي تفرد به ممدوحه، فملك ناصيته في مقابل جميع الناس الذين لم ينالوا
منه سوى أقل القليل في مقابل محصول ممدوحه التي قاد زمام الحياء، وسيطر على
رأسه وسنامه ليترك للناس الإهاب والفرث والعروق والعظام. فأى مستوى تصويري
ارتقى إليه خطابه بمثل هذا المشهد العميق ؟ وإلى أي مدى بدت معالجة الشاعر
صورة بمثل هذا التهذيب وتلك الدقة التي أطل منها على عصره وعلينا بقدر إطلالته
على ممدوحيه ونقاده وخصومه وأنصاره ؟! إلى أي مدى شاء أن يتجاوز كل ما هو
قريب إلى بعيد المعاني والصورة والأخيلة التي وجد فيها ذاته ونبوغه.

(١) الديوان، ٢٨٣/١.

(٢) نفسه، ٢٤٦/٣.

٥ - الغبييات

ويمتد خطابه التصويري عبر لوحة الغبييات التي مَنَحها من كدّه الذهني وصنعتَه الكثير، مع عمق دلالاتها وفضاءاتها، فكان البَيّن ومشاهد الفراق في صدارتها بوصفها منطقة جامعة بين الموروث والجديد، بين البداوة والتحضُّر، فهو البين الذي تجلَّى كثيرًا في مشهد الظلينة ورحلة القوم منذ رسمها زهير في الجاهلية:

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَل تَرَى مِنْ ظُعَائِنِ
تَحْمَلْنَ بِالْعَلِيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثَمِ

إلى ابنه كعب في لاميته التي اكتسبت شهرتها من معارضاتها بين المشرق والمغرب فيما عُرف بنهج البردة:

بَانَتْ سَعَادُ فَقَلْبِي الْيَوْمَ مَنبُولُ
مَتِيْمٌ إِثْرَهَا لَمْ يُفَدَ مَكْبُولُ

إلى تواصل الظاهرة لدى شعراء البلاط الأموي اقتداءً بأسلافهم وإحياءً لنفس النمط عند الأخطل في مطلع رائيته في مدح عبد الملك بن مروان:

خَفَّ الْقَطِيْنُ فَرَاخُوا مِنْكَ أَوْ بَكَرُوا
وَأَزَعَجْتَهُمْ نَوَى فِي صَرْفِهَا غَيْرِ

إلى أبي الطيب في القرن الرابع الهجري:

أَيَذْرِي الرِّبْعُ أَيَّ دَمٍ أَرَاكَ
وَأَيُّ قُلُوبٍ هَذَا الرِّكْبُ شَاقَا

إلى امتداد الظاهرة عبر الزمان ما بين الأجيال المبكرة وجيل أبي الطيب من حرص شاعر القرن الثالث على الإبهار وقد نالت من شعره الغبييات نصيبًا يستحق المراجعة والتأمل بمعيار صنعتَه وطبيعة رؤيته منذ وقوفه على مشهد البَيّن من منطلقه التشخيصي:

كَأَنَّمَا الْبَيْنُ مِنْ إِيَّاهِ أَبَدًا
عَلَى النَّفْسِ أَخٌ لِلْمَوْتِ أَوْ وَلَدٌ^(١)

حتى يرى الفراق نفسه ضرباً من الجلد للفتى:
كَمْ تَحْتَ أَوْرَاقِ الصَّبَابَةِ مِنْ فَتَى
مِنْ الْقَوْمِ حَرٌّ دَمْعُهُ لِلْهَوَى عَبْدُ
وَمَا أَحَدٌ طَارَ الْفِرَاقُ بِقَلْبِهِ
بِجِلْدٍ وَلَكِنَّ الْفِرَاقَ هُوَ الْجِلْدُ^(٢)

حيث يجعل الفراق صورة من الموت، والقهر ينال من البشر بكل ما يجلبه لهم
من مشاهد الحزن والأسى، وربما رسم الصورة المناقضة حين يجعل الفراق مرتبطاً
بمعالم الجمال:

تَحْيَرُ فِي أَرَامِهَا الْحُسْنَ فَاعْتَدَتْ
قِرَارَةً مِنْ يُصْبَى وَنَجْعَةً مِنْ يَصْبُو^(٣)

وعلى مثال ذلك وغيره كثرت مشاهد الغيبات في نسق تصويري برز منه
تشخيصه المتكرر حول (المنايا) (الديوان ٢٨/٢ - ٣٧٤/١ - ٤٥١/٢)، ليصل إلى
الذروة مع مشهد الحتوف في مثل قوله:

مُسْتَرْسِلِينَ إِلَى الْحُتُوفِ كَأَنَّمَا
بَيْنَ الْحُتُوفِ وَبَيْنَهُمْ أَرْخَامٌ^(٤)

وكذا وردت صورة كأس الموت (٤٣٣/٢) وتشخيص الأجل (٤٦/٣) وبين تكرار
الموت والمنايا في مثل قوله:

لَقِيَتْهُمْ وَالْمَنَايَا غَيْرُ دَافِعَةٍ
لِإِذَا أَمَرْتُ بِهِ وَالْمُلْتَقَى كَبَدٌ

(١) الديوان، ١١/٢.

(٢) نفسه، ٨٢/٢.

(٣) نفسه، ١٧٩/١.

(٤) نفسه، ١٥٦/٢.

في موقف وقف الموتُ الذُّعافُ بهِ

فالموتُ يُوجد والأرواحُ تُفتقدُ

وبذا تدفق خطابه التصويري تشخيصًا وتجسيدًا ليزيد من دلالة معانيه من خلال ما عكسه من واقعه الفكري ومصادر ثقافته المتجددة، وكأنَّما مع كل قراءة نعيد اكتشاف أبي تمام من خلال الطبيعة النوعية لخطابه الشعري والنقدي معًا حتى تحققت لديه الحدائث العباسية إذا ما أخذنا بمقاييس نقاد القرن الثالث من أمثال الجاحظ والمبرد وابن قتيبة، وكذا في القرون التالية عليهم، كما استعرض الثعالبي رؤيته في باب التأثير والتأثر وتضمن معاني السلف في أشعار الخلف في أكثر من عشرين نوعًا من صور التناص تنبَّه لها الناقد القديم في القرن الرابع الهجري قبل حوارات النقد الغربي حول التناص باعتباره صورة من حضور المشترك بين النصوص، أو الحضور الفعلي للنص في نص آخر على غرار ما صوّرتَه «جوليا كرسيتينا» و«جيرار جنيت» وغيرهما في نظريات النقد المعاصر، وهو قريب جدًا مما تجذرت أصوله وتأسست مفاهيمه في نقدنا القديم، وإن اختلفت المسميات بين الأخذ أو التوارد أو التأثر أو الابتكار أو حتى بمفهوم القاضي الجرجاني أو الثعالبي^(١) حيث كثر الحوار ودار الجدل حول مسألة السرقات الشعرية في ضوء نظرية اللفظ والمعنى ومستويات التصوير الفني عبر أجيال الشعراء، وظهرت المؤلفات الكاملة حول ظاهرة التأثير والتأثر على غرار ما صنعه «ابن قتيبة» في كتاب (المعاني الكبير) ثم كتاب أبي هلال العسكري «ديوان المعاني» مثل ذلك كتاب الخالديين «الأشباه والنظائر» وغير ذلك من أبيات في كتب المختارات الشعرية.

(١) ينظر في هذا السياق: أبعاد النقد النصي عند الثعالبي، د. حسن إبراهيم الأحمد، إحياء التراث العربي، ٢٠٠٧م، ص ٦٥.

فضاءات الخطاب الشعري

١ - الرمزية

وتتسع فضاءات الخطاب الشعري عند أبي تمام منذ حرص على ثنائية الانفعال الذاتي وتلاقيه مع الجمعي، فكانت له رؤيته الخاصة، وكان للمجتمع الإسلامي نفس الرؤية المتجانسة معه مما دعاه إلى الانطلاق الحكمي من ترشيح فلسفة (القوة) التي آتت ثمارها في تحقيق نصر الخلافة، وحرق المدينة، وفرار (تيوفيل) قائد الروم وجنده، ولو كان النصر بغير القوة لتغير موقف الشاعر نفسه على غرار ما صاغه المتنبي - مثلاً - من ترجيح سداد الرأي وحقن الدماء إذا

ما جاء بنتائج أفضل حيث تبدو الحكمة هنا وليدة الموقف التاريخي الذي تأثر به الشاعر فأحاله إلى نموذج حكمي مطلق:

الرأي قبل شجاعة الشُّجعانِ
هُوَ أَوَّلُ وَهْيِ المَحَلِّ الثَّانِي
فإذا هُما اجتمعا لنفسٍ مرَّةً
بلغت من العلياء كلَّ مكان

وبناء على طبيعة الحدث جاءت الحكمة في مفتتح النص من باب التجانس مع الموضوع والتمهيد له، وهو ما دعا الشاعر إلى تكرار رموز القوة التي بنى عليها تصويره على مدار القصيدة حتى أصبحت (القوة) هي الرمز الأقوى، وهي الفضاء الأمثل في حوارات الشاعر، مما دعاه إلى إسقاط مفاهيم الوهم والخرافة ودحض أقوال المنجمين وتكذيب نبوءاتهم التي فشلت أمام إرادة الخالق - سبحانه - وتصميم شخصية الخليفة القائد وجنده على خوض المعركة.

ويستمر تواصل الشاعر مع رمز القوة في (قصيدة عمورية) ليقفز إلى النتيجة التي سعد بها قبل استعراض تفاصيل الحدث، حيث يبدو الشاعر وقد غلب انفعاله على المنطق حين اصطنع تلك القفزة الانفعالية، إلى تصوير سعادة الدين والدنيا معاً بهذا الفتح المبين بقدر سعادة الأرض والسماء بما فيه من انتصار للإسلام والمسلمين جميعاً:

فَتَحُ الْفَتْوحُ تَعَالَى أَنْ يُجِيطَ بِهِ
نَظْمٌ مِنَ الشُّعْرِ، أَوْ نَثْرٌ مِنَ الْخُطْبِ
فَتَحُ تَفْتَحُ أَبْوَابُ السَّمَاءِ لَهُ
وَتَبْرُزُ الْأَرْضُ فِي أَثْوَابِهَا الْقُشْبِ

ثم يستكمل مشهد سعادته متسقاً تماماً مع سعادة مجتمعه في نفس المشهد العظيم حين يخاطب يوم عمورية بحكم نتائجه التي وجدت صدقاً في نفسه:

أَبْقَيْتَ جَدَّ بَنِي الْإِسْلَامِ فِي صُغْدِ
وَالْمُشْرِكِينَ وَدَارَ الشَّرِكِ فِي صَبَبِ

وهو ما انتهى إليه في ختام القصيدة في البيت الأخير:

أَبَقْتُ بَنِي الْأَصْفَرِ الْمَمْرَاضِ كَأَسْمَهُمْ
صَفَرَ الْوُجُوهِ وَجَلَّتْ أَوْجُهُ الْعَرَبِ

وبذا اتجه الخطاب الشعري لديه إلى كل رموز القوة على مدار القصيدة وعبر فضائها بين الممدوح والمدينة، وبين الفتح والانتصار، وبين الإسلام والشرك، متخذاً مصادر تصويره من الطبيعة والتاريخ والتقاليد الفنية والمجتمعية بما يثير الدهشة والانبهار بكل جوانب الصورة التي يستكملها الشاعر من واقع ذاكرة التاريخ الأدبي عبر رموز القُبْح والجمال من خلال رَجْع «مئة» وطواف «ذي الرمة» شاعر الحب والصحراء، مع تناقضات المشاهد الانفعالية بين السماجة والقبح وبين الجمال والدمامة:

سَمَاجَةٌ غَنِيَتْ مَنَا الْعُيُونُ بِهَا
عن كل حُسْنِ بَدَا أو مَنَظَرِ عَجَبٍ
وحسَنٌ مَنَقَلَبٍ تَبَدُّو عَوَاقِبُهُ
جَاءَتْ بِشَاشَتِهِ عن سُوءِ مَنَقَلَبٍ

وهو التناقض الذي استند إليه خطاب الشاعر التصويري حول مشهد (عمورية) بين ماضيها العريق وبين مشهد الحريق وحاضرها الغريق، وفي صورة ماضيها ظهرت الرموز النسائية بكثافة في مشهد الأم، الأخت، الفتاة، برزة الوجه... ليضع في موازاتها ما أصاب نساء الروم من صور المهانة والسبي بعد قتل الجنود من باب الانتقام لكرامة المرأة المسلمة، واستجابة لصوتها واستغاثتها بالخليفة، وبذا يتجلى المشهد الأول في الخطاب الشعري موزعاً بين تلك المتناقضات التي أبرزها النموذج الاستعاري بين تشخيص وتجسيد، لاسيماً حين دخلت مدينة (عمورية) طرفاً من أطراف المشهد بين رخائها ودمارها، عبر ماضيها وحاضرها، بين نعيم زمانها وبين هَوْل أحزانها جرّاء مصائبه وكوارثه، بعدها ينتقل الخطاب من دوائر النصر والهزيمة والمدينة إلى نمط آخر يمكن إدراجه ضمن خطاب الآخر الذي أفاض في عرض صوره الانهزامية ومحاولاته اليائسة قبل الحرب وأثناءها منذ صوّر موقف (تيوفيل) من مهادنة (المعتصم) ليصر الخليفة على الحرب بقولته التاريخية (إن الأمر كما ستراه لا كما تسمعه) فما كان المعتصم في حاجة إلى مساومة أو مزايدة على حساب استغاثة امرأة مسلمة أهدرت كرامتها على أيدي الروم، فاستجبت بالخليفة، فكان الخروج، وكان القتال، وكان حريق المدينة والانتصار، ولعل جانباً من هذا كله قد سجله في مثل قوله:

لَمَّا رَأَى الْحَرْبَ رَأَى الْعَيْنَ «تُوقَلِسُ»
وَالْحَرْبُ مُشْتَقَّةُ الْمَعْنَى مِنَ الْحَرْبِ
غَدَاً يَصْرِفُ بِالْأَمْوَالِ جَرِيَّتَهَا
فَعَزَّهُ الْبَحْرُ ذُو الثِّيَارِ وَالْحَدَبِ
هِيَهَاتَ زُعِزِعَتِ الْأَرْضُ الْوَقُورُ بِهِ
عن غزو محتسبٍ لا غزوٍ مكتسبٍ

وَلَّى وَقَدَ الْجَمَّ الْخَطِيئُ مَنْطَقَهُ
بَسَكْتَةٍ تَحْتَهَا الْأَحْشَاءُ فِي صَحْبٍ
أَحْذَى قَرَابِينَهُ يَوْمَ الرَّدَى وَمَضَى
يَحْتَثُّ أَنْجَى مَطَايَاهُ مِنَ الْهَرَبِ
مُوكَّلًا بِبِفَاعِ الْأَرْضِ يُشْرِفُهُ
مِنْ خَفَّةِ الْخَوْفِ لَا مِنْ خَفَّةِ الطَّرَبِ
إِنْ يَعْدُ مِنْ حَرْهَا عَدُوَّ الظَّلِيمِ فَقَدْ
أَوْسَعَتْ جَاغِمَهَا مِنْ كَثْرَةِ الْحَطَبِ

حيث تُبنى اللوحة على نوعية الحصاد السالب للمعركة في جانب جيش الروم وقياداته، لتتشكل الصورة المرئية مدخلاً للمشهد، يتبعها التحليل والتعليل والتفسير لتنتقل إلى المشهد الحركي والسمعي معاً من خلال فرار القائد، وقد أثر النجاة بنفسه من هول ما رآه من ضجيج الحرب وشدة الحريق فلم يبق أمامه إلا سوى تلمُّس سبيل الفرار ليستعين في ختام اللوحة بالصورة البدوية في عدو الظليم، ولكن أين المفرُّ وقد تحولت المدينة كاملة إلى جحيم من هول امتداد الحريق وألسنة النيران؟ ويبقى توظيف الخطاب هنا كاشفاً عن إحساس الشاعر مع إحساس قومه وممدوحه ليظل الجميع على موجة واحدة، وفي خندق واحد أمام هزائم الأعداء وقد نالوا جزاء عدوانهم على كرامة المرأة المسلمة، فكان الأمر - في جوهره - كرامة أمة.

٢ - النوافر

وبدا طبيعياً لدى الشاعر المصور أن يستغل أدواته في تحديث قصيدة المدح عبر توفير نوافر أضداده، حيث يبدو الممدوح (مُطعم النصر) دون اختفاء قوته الأسطورية (لغداً من نفسه وحدها في جَحْفَلٍ لَجِب)، وفي مقابل تضخم بطولية الممدوح تأتي - على طرف نقيض - مشاهد فرار قائد الروم:

وَلَّى وَقَدَ الْجَمَّ الْخَطِيئُ مَنْطَقَهُ
بَسَكْتَةٍ تَحْتَهَا الْأَحْشَاءُ فِي صَحْبٍ

أَحْذَى قَرَابِينَهُ يَوْمَ الرَّدَى وَمَضَى
يَحْتَثُّ أَنْجَى مَطَايَاهُ مِنَ الْهَرَبِ
مَوْكَلًا بِبِفَاعِ الْأَرْضِ يُشْرِفُهُ
مِنْ خَفَّةِ الْخَوْفِ لَا مِنْ خَفَّةِ الطَّرِبِ

حيث يستعرض فيها خطاباً متناقضاً بين صورة ممدوحه وصورة خصمه الذي وظّفه في خدمة المشهد كما يستعرض تفاصيل مشهديّ النصر والهزيمة من خلال تداعيات كل منهما على القوم هنا أو هناك بمقتضى طبيعة العلاقة الجدلية التي رسمها بين أطراف المعركة من خلال المعسكرين على ما بينهما من التضاد في كل شيء تم بناؤه على مشهد البطل التاريخي المعتصم:
لَوْ لَمْ يَقْدُ جَحْفَلًا يَوْمَ الْوَعَى لَغَدَا
مِنْ نَفْسِهِ وَخَدَهَا فِي جَحْفَلٍ لَجِبِ
وَمُطْعَمُ النُّصْرِ لَمْ تُكْهِمْ أَسْنَتُهُ
يَوْمًا وَلَا حُجِبَتْ عَنْ رُوحٍ مُحْتَجِبِ

ومن هنا تجاوز النص إطار قصيدة المدح الموروثة إلى ما نظم في باب شعر الحماسات الحربية، والملاحم القتالية؛ حيث تتجلى بطولات ممدوحه وجنده في مقابل السالب في صفوف أعدائه لتظل لغة الخطاب الشعري موزّعة بين موجب النصر وسالب الهزيمة حيث تحكي فصلاً كاملاً من قصة الصراع الممتد بين العرب والروم، وليؤسّم خطابه الشعري فيها بعدة سمات يمكن تركيزها في عدة مشاهد لعل في صدارتها:

١- الواقعية التاريخية العلمية من خلال اللغة التقريرية المباشرة التي انطلق منها أحياناً، بما فيها من الخطابية والبيانات الحربية المزدحمة بأسماء المواقع والقيادات العسكرية.

٢- التصويرية المركبة التي تحتاج وقفةً قرائية متأنية خاصة من لدن المؤرخ للخلاص من أثر المبالغة في رسم المشهد من خلال لغة المجاز والتصوير تشخيصاً أو تجسداً للمعنوي والمجرد أو غيرهما من مصادر الصورة.

٣- القصصية وطبيعة عرض الأحداث من واقع انحياز الشاعر لفكرة البطولة والحركة والسرد، مع الانشغال بتصوير العمق الملحمي، فهي بطولة تاريخية للممدوح تجمع بين الواقع والخيال حيث تتجسد في شخصه آمال الأمة، وتتجه إليه أنظار أبنائها لتحقيق النصر الذي يدير الحوار من حوله وربما يصل إلى حصاد القص من خلاله.

٤- وهو خطاب ديني يعتد بمراجعته من التناص مع آي القرآن الكريم وقصصه، وأحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم، إلى جانب الحس الديني العام حول صيغ القسم والدعاء والشعائر والمقدسات والثواب والرموز الدينية.

٥- ثم هو خطاب تبريري حين يجنح إلى عرض تفاصيل الدوافع والأسباب وعلل الخروج للقتال، وحتمية رد العدوان على كرامة المرأة المسلمة من خلال رد أعنف يصيب كل نساء الروم وشبابهم كما أصاب فرسانهم وقادتهم.

٦- وهو خطاب عميق الدلالة النفسية والفنية على صاحبه، ديدنه الأناة والبروي والتمهل وتقيق الصور ومراجعتها بمنأى عن السرعة الفنية أو إيجاز البيانات الحربية لفظاً أو معنى.

٧- وهو بيان فردي جماعي معاً يحكي قصة التلاقي والتجانس بين وجدان الشاعر وفكره، بقدر ما يحكيه من نفس المواقف لدى أبناء الأمة كلها فهو خطاب أممي فردي متكامل الأبعاد وعميق الدلالات.

٨- وهو خطاب سياسي يحكي فصلاً من أدوار الساسة في شجاعة المواقف، والإقدام على اتخاذ القرار كما حدث من المعتصم في موازنة مخاوف خصمه مما ترجمه في سلوكه الهروبي من أهوال المعركة، وكذا في مقابل مخاوف أقرانه من مثل أقوال المنجمين التي تحداه.

٩- وهو خطاب علمي يبني النتائج على مقدمات من جنسها إلى جانب استيعابه كما مميزاً من المصطلحات العلمية من مختلف المعارف وعلوم المرحلة.

١٠- وهو خطاب إنساني يتغيًا الحقائق، ويبحث عن العدل في الرضا النفسي بالانتقام الانتقام من المعتدي باعتباره البادئ بالعدوان ومن حق كتائب المعتصم أن ترد العدوان بمثله، مما يحسب في ميزان يقظة الخليفة وحماية الرعية.

وعلى هذا النحو استقصى خطاب أبي تمام سمات شاعر العروبة والحماسة مع شاعر المدح والفخر والهجاء والتصوير والتقرير مع صاحب البيان الحربي والإيقاع التاريخي ليجعل من قصيدته معرضًا متميزًا للشاعر العالم الناقد المؤرخ في آن.

٣- التوثيق

وتتسع دلالات خطابه الشعري وتتداخل دوائره حين يجمع بين صدق الخبر وعمق النص ودلالة الصورة، وعندئذ يتجانس لديه ضروب من الصدق الواقعي والتاريخي والأخلاقي والفني، وهو ما يدعو المتلقي إلى مراجعة فضاءات النص مقارنة بحوار المؤرخ حول الحدث نفسه على حد تعبير «فازيلييف» وهو بصدد عرض صيغ تصحيح المشهد التاريخي (وإنما ذكرنا هذه الشواهد لأن فريقيًا ممَّنْ لا عِلْمَ لهم بسير الملوك وأيامهم ذهبوا إلى أن الموقع للأفشين، والذي فتحت في أيامه هو نقفور الذي كان أيام الرشيد، وما ذكرنا أشهر وأوضح إذا كان من الكوائن التي يشترك الناس في علمها بسبب شهرتها، واستفاضة أبنائها ولكن الحاجة دعت إلى الاستشهاد)^(١).

ومع هذا فإن مسألة التوثيق ترتدُّ - في جوهرها - إلى قائد الروم في هذا الزمان، وقد خاض المعترك القتالي في صورة (تيوفيل) والذي صوّره أبوتمام وذكر اسمه في قوله:

لَمَّا رَأَى الْحَرْبَ رَأَى الْعَيْنَ «تُوفَلِسُ»
وَالْحَرْبُ مُشْتَقَّةُ الْمَعْنَى مِنَ الْحَرْبِ

(١) العرب والروم، ص ٢٩١.

غداً يُصَرَّفُ بالأموال جِزْيَتُها فَعَزَّهُ البَحْرُ ذُو النَّيَّارِ وَالْحَدَبِ

حتى يمكن ضم صورته إلى ما ذكره المؤرخون من إصرار المعتصم على الخروج للحرب قائلاً في رسالته إليه (إن الأمر كما ستراه لا كما تسمعه) وكأنه يجدد بذلك الخطاب السياسي السابق عليه منذ عهد الرشيد إلى «نقفور» إمبراطور الروم حين أراد الأخير إيقاف الجزية فكان خطابه المشهور إليه (من هارون الرشيد أمير المؤمنين إلى نقفور كلب الروم)، ولا يخلو الخطاب السياسي من خطابٍ حكمي ربما استخلصه الشاعر من حركة الأحداث ونتائجها:

إن الأسود أسود الغاب هَمَّتْها يوم الكريهة في المسلوب لا السَلْبِ

كما يظل الخطاب الموروث قائماً على خلفية الشاعر المُجدد، ومن وراء صورته ومشاهده، بدءاً من الشكل الذي التزم فيه ثوابت قصيدة المدح العربية بالمقدمة، ولكنه شاء أن يحيلها إلى نمطٍ جديدٍ مختلفٍ بعيداً عن سائب الأطلال أو حالات البكاء والوقوف أو الاستبكاء والبكاء، وبمناى عن الغزل والنسيب والتشبيب وصور الطيف والخمر والشيب وذكرىات الشباب وشكوى الدهر، ليضرب صفحاً عن تتبع هذا العُرف المألوف لدى شعراء المدح، ويدخل باب المدح الحماسي والسياسي بخطاب شعري مختلف قوامه تلك المقدمة الحِكْمِيَّة التي راح يمهّد بها الحديث عن المعركة وضرورة القتال، فتدور اللغة حول تناقضات محدّدة بين السيف وكُتُب المنجمين، بين الصحائف والصفائح، بين العلم والشك والتخُرُّص، بين المرويَّات الخرافية وإملاءات الواقع، بين الأوهام والحقائق، بين التخُرُّص والصدق. وهو في صياغاته المتجددة لا يلبث أن يجعل مرجعيته من الموروث على خلفية صورته الجزئية، وعلى غرار إعجابه بالإشارة التاريخية إلى ذي الرمة شاعر الحب والصحراء، وكأنما يشير من طرف خفيٍّ إلى قول ذي الرمة في بائيته:

جاءت من البيض دُعرًا لا لباس لها
إلا الدَّهاسُ وأُمُّ بَرَّةٌ وأُبُّ^(١)
فريما التقط فيه أبوتما صورة الأم البارة والأب البار كذلك:
أُمُّ لَهُم لَوْ رَجَوْا أَنْ تُفْتَدَى جَعَلُوا
فدَاءَهَا كُلُّ أُمٍّ بَرَّةٌ وَأُبُّ

وكذا تكون الإفادة حتى مع تحوُّل المشهد الشعري من حدث إلى آخر على غرار
صورة فرار قائد الروم أمام جيوش المعتصم على مثل خلفية ذي الرمة في صورته:
حتى إِذَا دُومِتْ فِي الْأَرْضِ أَدْرَكَهُ
كَبُرُّ وَلَوْ شَاءَ نَجَّى نَفْسَهُ الْهَرَبُ

حيث يقصد تصوير الثور الوحشي وقد راجعه الكبر فرجع إلى كلاب الصيد
وكذا كان فرار القائد، وحتى في صورة الممدوح بأنه مُطعم النصر فريما أفاد فيها
من قول ذي الرمة:

ومطعمُ النصر هَبَّالٌ لِبُغْيَتِهِ
أَلْفَى أَبَاهُ بِذَاكَ الْكَسْبِ يَكْتَسِبُ

وهو ما امتد إلى خطاب الشاعر تجاه الزمن وقد أخضعه لمسار تجاربه
وواقعه النفسي، وهو كثير عند أبي تمام، قليل عند ذي الرمة في تصويره نهاره
وليله وضَوْءُهُ وظلامه على غرار ما رصده ذو الرمة في قوله:
فَغَلَسَتْ وَعَمَوْدُ الصَّبْحِ مَنْصَدَعٌ
عنها، وسائرُهُ بالليل محتجب^(٢)

وهو ما عمَّقه الشاعر عَبَّرَ امتداد الصورة:
إِذَا أَخُو لَذَّةِ الدُّنْيَا تَبَطَّنَهَا
وَالْبَيْتُ فَوْقَهُمَا بِاللَّيْلِ مُحْتَجِبٌ

(١) ديوان ذي الرمة، ١٣٣. الدهاس: الرمل السهل اللين.

(٢) ديوان ذي الرمة، ٨٦/٣.

سافت بطيّبة العرنين مارنُها
بالمسك والعنبر الهندي مُختضبُ

ومع تسجيل شواهد مرجعية الشاعر عبر التاريخ الأدبي والإبداع القديم
تترأى أحياناً مواقف في مرجعية ذاته في المواقف المتناظرة التي لم يجد فيها
حرجاً من تكرار صوره على غرار منطق القوة الذي استهلّ به البائية وتكرار نظير
له في لاميته:

هو الحقُّ إن تستيقظوا فيه تغنّموا
وإن تغفلوا فالسيف ليس بغافل^(١)

وكذا جاءت مشاهد القبح والجمال من المنظور النفسي على تشابه تصويري
بين يوم عمورية ويوم الهزيمة المناظرة من قبل والذي قال فيه:

سُجِّتْ ونَبَّهنا على استسماجها
ما حولها من نُضرةٍ وجَمال^(٢)

وكذا كان سرور الأرض والسماء بفتح عمورية موازياً لحصاد يوم الخرمية في
ذاكرة الشاعر العباسي:

يومُ أضاءَ به الزمانُ وفَتَّحَتْ
فيه الأسنةُ زهرةَ الأمال^(٣)

وعلى هذا تقارب الخطاب الشعري الانفعالي بقدر التلاقي بين دوافع
الأحداث ونتائجها، ليظل ما رآه في عمورية قريباً مما كان في يوم الخرمية حتى
في نصر الخليفة من منظور ديني:

ويوم «خيزج» والألباب طائرة
لو لم تَكُن ناصر الإسلام ما سلّما^(٤)

(١) الديوان، ٨٧٦/٣.

(٢) الديوان، ١٤٣/٣.

(٣) نفسه، ١٣٩/٣.

(٤) نفسه، ١٦٩/٣.

حيث لم يبعد كثيراً عما استقر في ذاكرته حول تصوير المعتصم:
رَمَى بِكَ اللّهُ بُرْجِيَّهَا فَهَدَمَهَا
وَلَوْ رَمَى بِكَ غَيْرُ اللّهِ لَمْ تُصِبْ

حيث يظل الواقع الفكري والانفعالي قائماً وراء (الحالة الشعرية) في كلا الموقفين وأشباههما لدى الشاعر الواحد، وهو ما أكمل به مرجعيته الأدبية من لدن ذي الرمة أو غيره من الشعراء ممن وجد لديهم صدى في نفسه ورواسب في لا وعيه اعتباراً لكثرة محفوظه من نماذج الشعر العربي القديم إذا صح ما قيل من أنه كان يحفظ أربعة عشر ألف أرجوزة غير القصائد، وسبعة عشر ديواناً من شعر النساء إضافة إلى ما حفظه من شعر الرجال، إلى جانب ما أحاط به من أخبار التاريخ وبقية علوم الأوائل والمواد المنقولة إلى العربية.

٤ - الصنعة

ويظل اتجاه الخطاب الشعري لدى أبي تمام قائماً عبر مقاييس الصنعة الفنية، وامتلاكه الأدوات من خلال قدرته على المعالجة وتداخل الألوان منذ اختار للبائية - تحديداً - بحر (البسيط) الذي استوعب كمّاً كبيراً من انفعالاته وأفكاره وأطروحاته ورؤاه عبر ضجيج المعارك وعنف القتال من جانب، وتحليل المشاهد ونتائجها من جانب آخر، وهو ما ظهر في تفريغ الشحنات الشعرية عبر الباء المكسورة حرفاً للروي، حيث اتسعت مساحة الأداء التعبيري، ومعها استعراض تفاصيل الموقف، ومعه تفاصيل ثقافة الشاعر نفسه ومصادره التاريخية والأدبية من تاريخ اليونان والعرب القدماء على اختلاف عصوره، مع حرص واضح لديه على استكمال جزئيات الصورة وتحليل أبعادها عبر صنعة عقلية محكمة أساسها العمق الفني الذي أجاده الشاعر وعُرف به، إلى جانب توظيف الألوان البديعية في خدمة جماليات الصورة عبر التشخيص والتجسيد ومنطلقات الصورة ومصادرها اللونية والحسية والذوقية والشمية واللمسية، إلى جانب مدلولات الألوان ذاتها من تناقضات البياض والسواد بين السيوف وكتب المنجمين، إلى الكربة السوداء،

إلى شحوب ضوء الشمس، إلى مشهد الغروب، إلى ظلمة دخان المدينة نهارًا، إلى
ألسنة اللهب وضوء الليل، إلى حُمرة دماء جند الروم وصفرة وجوههم من جرّاء
الفرع والخوف إلى غيرها من ملابسات المواقف وإملاءات الأحداث التي لم تمنع
الشاعر من استدعاء الموروث في بعض صوره التي أراد من بعضها تصوير حصانة
(عمورية) منذ رآها عمود الخيمة وليست وتدًا ولا طنْبًا:

حَتَّى تَرَكْتَ عَمُودَ الشَّرِّكَ مُنْقَعِرًا
وَلَمْ تُعَرِّجْ عَلَى الْأَوْتَادِ وَالطُّنْبِ

وكذا جاء توظيفه مشاهد الوَرْدِ والصَّدَرِ من شَرْبِ الإِبِلِ في البادية:
وَقَالَ ذُو أَمْرِهِمْ لَا مَرْتَعُ صَدَرٍ
لِلسَّارِحِينَ وَلَيْسَ الْوَرْدُ مِنْ كَثْبِ

وهو ما يتسق مع قدرة الخطاب الشعري لدى أبي تمام على الجمع بين
المتناقضات التي دار حولها بين الحياة والموت، العمران والخراب، الجد واللعب،
الحسن والقبح، الجمال والدمامة، الملائكي والشيطاني، الانتصار والهزيمة. وهي
نفس التناقضات التي بَنَى عليها فكره بين الإسلام والكفر، بين المدح والهجاء، بين
الذاتية والجماعية، بين العاطفة والعقل، بين المباشرة والتصوير ليظل الشاعر
قادرًا بأدواته على جمع العام والخاص بما ينتهي به إلى حالة استرخاء نفسي
يستريح عندها ضميره الفني والثقافي بعد أن ملأ الدنيا ضجيجًا برموزه وصوره
بين الذاتي والغيري، وقد أحالها جميعًا إلى أنساق فنية كاشفة عن جوهر تجاربه
وتجارب أمته عبر موجة فنية متجانسة إلى حد بعيد.

الفصل الخامس

في مرايا النقد المتجدد

١ - الموازنة

لعل كتاب (الموازنة بين الطائيتين) للآمدي يظل في الصدارة في كم الأحكام النقدية الصادرة على أبي تمام، خاصة أن مؤلفه قد خصّ الشاعريّين الطائيين بالموازنة بما تتطلبه من أدوات نقدية وثقافات متعددة، والآمدي بصري المولد والنشأة، صرف همّه إلى دراسة الشعر العربي بعد أن نهل الكثير من ثقافات القرن الرابع الهجري الذي تفاعلت فيه الثقافة العربية مع ما ترجم من الحضارات اليونانية والفارسية والهندية منذ أسّس الرشيد دار الحكمة في القرن الثاني ونماها من بعده المأمون ودار فيها الحوار حول علوم الأوائل الدينية واللغوية والبلاغية والأدبية، إلى جانب قلم الترجمة التي فتح نوافذ الفكر العربي على كل ثقافات الأرض.

ولعل ما شهده القرن الرابع من فساد سياسي وانقسام في عصر الدول والإمارات قد انتهى إلى استحواذ المتنبّي على المكانة العليا بين أقرانه الذين اتصلوا بالبلاط الحمداني وغيره، فلعل طبيعة تدهور المرحلة قد أثرت في ثقافة الناقد الآمدي الذي سجل له القفطي خلاصة ثقافته في أنه (اتسع في الآداب وبرّز فيها، وانتهت رواية الشعر القديم والأخبار في آخر عمره بالبصرة إليه)^(١).

(١) أنباء الرواة، ٢٨٨/١.

وهو ما دعمه في مؤلفه للموازنة الذي أعمل فيه ثقافته وخبراته ومصادر فكره إلى جانب ما امتلكه من ذوق أدبي ونقد وتمرُّس بالشعر، ووقوف على أخبار الشعراء وأحوالهم ومراتبهم، ولا سيما أنه ألف كتابه (المؤتلف والمختلف) في أسماء الشعراء متضمناً أكثر من ستمائة وأربعين شاعرًا، ومنهم بعض الشعراء المغمورين الذين كثر الغلط في أسمائهم.

ولعل ثقافة الأمدي عبّر هذا الرصيد الضخم من الشعراء إلى جانب ثقافته الدينية من علوم القرآن الكريم ومحفوظه من الأحاديث النبوية الشريفة واستشهاده بذلك في كتاب (الموازنة) نفسه إلى جانب استشهاده بأقوال الفقهاء، وربما ألّم بشيء من الثقافات المترجمة من منطق اليونان وفلسفتهم، ولكنه سخر من إدخالهما في الشعر «قد جئت بحكمة وفلسفة ومعان لطيفة حسنة فإن شئت دعوناك حكيمًا أو سميناك فيلسوفًا، ولكن لا نسليك شاعرًا ولا ندعوك بليغًا»^(١).

وكذا كانت ثقافته اللغوية من خلال حس لغوي رهيف وفطنة حادة وإلمام بمدلولات اللغة وأساليب العرب إلى جانب الثقافة النقدية التي استقاها من كتب النقد من أسلافه أمثال ابن سلام الجمحي (ت ٢٣٢) صاحب كتاب الطبقات والجاحظ (ت ٢٥٥)، وابن قتيبة (ت ٢٧٦)، وابن المعتز (ت ٢٩١)، وقدامة بن جعفر، وابن طباطبا اللغوي^(٢) إلى جانب ما وعاه من مجالس علماء اللغة وشيوخه الذين تأثر بهم.

وكأن الأمدي أراد بالموازنة تجاوز مسألة الطبقات ومعايير التصنيف على أساس الكثرة أو الجودة، كما تجاوز النوع الأدبي (الشعر) وما حوله من تصانيف

(١) الموازنة، ١٩٣.

(٢) طبقات فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين: وكتاب الجاحظ «البيان والتبيين»: وابن قتيبة في كتابه «المعاني الكبير»، وكتابه «الشعر والشعراء»: وكتاب ابن المعتز «طبقات الشعراء»، ورسالته في «محاسن أبي تمام ومساوئه»: وكتاب قدامة بن جعفر «نقد الشعر»، وكتاب ثعلب «قواعد الشعر»، وكتاب ابن طباطبا «عيار الشعر».

البديع أو النقد أو القواعد أو العيار، فأراد طرح قضية الخصومة الفنية بين مذهبَي الشاعريَّين الطائيَّين باعتبار الأول أستاذًا للمحدثين والثاني تلميذه وأستاذ المحافظين، ومن ثم دارت الموازنة حول الإجابة على السؤال الأكبر حول الشاعريين: أيهما أشعر بمنهج نوعي يختلف عن بساطة القدماء في أسواق الأدب من خلال الرؤى الانطباعية على طريقة النابغة أو أم جندب أو حتى الأحكام الأخلاقية في عصر صدر الإسلام؛ ذلك أن الآمدي قد نحا بالموازنة منحىً نقدياً منهجياً يؤسس على استعراض مذهبَيَّيْن فنيَّيْن مختلفين في ضوء مسائل التقليد والتجديد وصك مصطلحات نقدية حاکمة للظاهرة على غرار «عمود الشعر» و«عمود الذوق» ومتطلب كل منهما واستحقاقاته وتداعياته في ضوء ما اصطنعه الناقد من موضوعية واهمة وزَّع من خلالها الحجج بين أنصار أبي تمام وأنصار البحتري في صورة مناظرة أدبية نقدية يحتج فيها أنصار أبي تمام بأستاذيته للبحتري الذي اعترف بأن (جيد أبي تمام خير من جيده)^(١). وأن صاحبهم قد تميز بمذهب راده وابتدعه حتى (تأثر به جميع الشعراء الذين أتوا بعده فكان لهم إمامًا وكانوا له تابعين) على حد تعبير أدونيس^(٢).

ويرد أنصار البحتري بحججهم في تفنيد تلك الرؤى فيزعمون أن البحتري لم يصحب أبا تمام، ولا تتلمذ عليه ولا نقله، ولا رأى قط أنه محتاج إليه^(٣).

وإذا كان قد استعان ببعض معانيه فهذا يعود إلى قرب البلديين وكثرة ما سمعه البحتري من شعر أبي تمام، مع حرصهم على نفي ريادة أبي تمام في مدرسته التي سبقه إليها مسلم بن الوليد الذي حذا حذوه وأفرط وأسرف وزال عن النهج

(١) الموازنة، ٥٥.

(٢) الثابت والمتحول، ١٥٨/٢.

(٣) الموازنة، ٨/١.

المعروف والسنن المألوف^(١)، وكل ما فعله أبوتمام أنه أكثر من المذهب وأحب أن يجعل كل بيت من شعره غير خالٍ من بعض أصناف البديع فسلك طريقاً وعرّاً واستكره الألفاظ والمعاني ففسد شعره وذهبت طلاوته ونشف ماؤه^(٢).

ومن هنا فتح باب السرقات على مصراعَيْه بحثاً عن مصادر شعر أبي تمام في ضوء أحد مفاهيم السرقة وإحدى درجاتها على نحو ما صنعه أحمد بن أبي طاهر حين أفرد كتاباً في سرقات أبي تمام، وكذا صنع أبوالضياء بشر بن يحيى كتاباً في سرقات البحتري من أبي تمام.

وكان كلا الفريقين قد استراح للموروث وانتصر له على حساب كل من الشعاريّن فالمحافظ ابن التراث والتقليد، والمجدّد له جذور تراثية يجب الاعتداد بها والصدور عنها، وظل الجدل دائراً حول مذهب كل من الشعاريّن بالقياس لمذهب الأوائل على سبيل التوافق أو الرفض والتمرد. وربما كان من سوء حظ البحتري حسابات موقعه من فن أبي تمام، ولو لم يسبقه أستاذ البديع لكان وصافاً متميزاً في الشعر العربي على الرغم من شعره المطبوع، ولكنه لم يبرأ من جودة التصوير والخيال الصوتي والألوان البديعية ولكن بشكل مختلف كثيراً عن منهجية أبي تمام الصارمة.

والحق أن الأمدي وأنصار البحتري - وهو واحد منهم - قد أخطأوا في حق النقد العربي من خلال مغالطة كبرى حين تم تصنيف الشعاريّن بين طبع البحتري على مذهب الأوائل، فهو أعرابي مطبوع لم يفارق عمود الشعر المعروف، وفي طرف مقابل صنفوا أستاذه أبا تمام لأنه صاحب صنعة وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم^(٣).

(١) نفسه، ١/١٤.

(٢) نفسه، ٥٥.

(٣) الموازنة، ٤/١.

ولعل مصدر الخطأ هنا يرتد إلى اعتبارَيْن:

أولهما: ذلك الحكم المطلق على شعر الأوائل بأنه مطبوع، وكأنه خارج مفهوم الصنعة، والحق أن العصر الجاهلي منذ عصر الأولية - وما بعدها - قد عرف الاتجاهين من لدُنَّ المطبوعين ومدرسة الصنعة أو «عبيد الشعر» على حد تصوير الجاحظ لمدرسة الطُفَيْل الغنوي وأوس بن حجر وبشامة بن الغدير ثم زهير وكعب والحطيئة وامتدادها إلى بعض شعراء العصر الأموي بما يشي بأن أقطاب هذه المدرسة قد شغلتهم ظاهرة الإبداع على مستوى الوعي بالتجربة وسُبل إخراجها تصويرًا يقوم على التأنِّي والتمهل والمراجعة والتتقيح والمجاهدة مع التأمل والتروي حتى أطلق البعض على قصائد (زهير) الحوليات على سبيل المبالغة في إعداد صور القصيدة وبناء خيالات وفضاءات نصية ودلالات تعكس اعتماد الشاعر على الفكر والعقل إلى جانب الانطباع والوجدان والشعور، وهو تأسيس مبكر لمنهجية مدرسة البديع العباسية التي خرجت من إطار مفهوم الصنعة الجاهلية، إلى مفهوم البديع العباسي استجابة لإيقاع الحضارة، وانعكاسًا لما وقع على ذاكرة الشعراء من عطاء الفترة وتداخل جداولها الثقافية عبر إلمام الشعراء الكبار بالعلوم والمصطلحات، والإصرار على تطويعها في عالم الشعر على طريقة أبي تمام.

الثاني: أن الأمدي وَمَنْ سار على منهاجه قد أهملوا ظاهرة مُهمة تتعلق بعنصر التغليب الكمي في موازنة الفصل الكيفي الذي استساغوا الخوض فيه، فمن الصعب فصل مدرستَي الطبع والصنعة، وكأن كلا منهما في جزيرة منعزلة عن الأخرى، ولكن المنطقي في أي عمل شعري لدى أي شاعر في أي من المدرستين أن يمتلك الموهبة والتجربة مع كثير - أو قليل - من الصقل الفكري وامتلاك الأداة اللغوية والبلاغية بما يعينه على تصوير تجاربه، وبذا تتحول المسألة إلى كثرة وكم في مدرسة الطبع وتغليب للبديهة والارتجال حيث تنثال الألفاظ انشياً وتأتي

المعاني إرسالاً - على حد تعبير الجاحظ نفسه في البيان والتبيين - أو يقف الشاعر متأنياً أمام ذاته وموضوعه ليراجع عمله الفني من خلال تقنياته وأدواته بمنتهى الدقة على طريقة النحّات الذي يُدقق في استعراض الرتوش الفنية لتمثاله على حد تصوير المرحوم الدكتور يوسف خليف^(١).

فلعل غياب هذين الاعتبارين ظل وراء المبالغات النقدية في كَيْل الاتهامات لأبي تمام وكأنما جاء بشعر غير عربي !! والانتصاف للبحثري لأنه أعرابي !! والحق أن جداول ثقافتهم متقاربة، ولكن الأمر تعلّق بالقناعات النقدية لأحدهما لأن يتجاوز عصره كما تجاوز زهير جاهليته بإطلاق صوت السلام القبلي وتهديد القبائل بنتائج حروبها الطاحنة، فكانت صورته الاستعارية المتلاحقة صالحة لتحليل معضلة تجديد أبي تمام في الإصرار على تدخّل الصور عبر أرصدة الأبيات على نحو قوله في التخويف من تداعيات الحرب:

وما الحربُ إلا ما علمتُم وذقنتم
وما هو عنها بالحديث المرجّم
متى تبعثوها تبعثوها زميمةً
وتضرّ إذا ضرّيتموها فتضرّم
فتعرككم عرّك الرّحى بثفالها
وتلقح كشافاً ثم تحمّل فتثنّم
فتنتج لكم غلمان أشام كلّهم
كأحمر عادٍ ثم تُرضع فتفطم
فتغلّل لكم ما لا تغلّل لأهلها
قُرئ بالعراق من قفيزٍ ودرهم

(١) يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي في استعراضه المفصل للسمات الفنية لشعراء مدرسة الصنعة في عصر ما بعد الأولية.

رَعَوْا مَارَعُوا مِنْ ظَمْنِهِمْ ثُمَّ أَوْرَدُوا

إِلَى كَأْسٍ مُسْتَوْبِلٍ مَتَوَخِّمٍ

وفي موازاتها - وقبلها - كانت صورة السلام في ختام مشهد رحلة الظعينة:

فلما وردنَّ الماءَ زرقاً جماجمُهُ

وَضَعْنَ عَصِيَّ الحَاضِرِ المِتَخَيِّمِ

حيث بنى التضاد التصويري المختزل في صفاء الماء وحالة الاستقرار وإقامة الرُّحل تمهيداً لهذا التصوير متعدد الأجزاء والتفاصيل حور محور واحد هو ما علمته القبيلة وذاقته من جرّاء الحروب، وما تجاوز الترخُّص من القول عبر تلك الصور الاستعارية التي جمعها بهذه الكثافة من مشهد الوحش الضاري والنار الحارقة، وصورة الرحي وقد أكلت ثفالها، والناقة التي حملت وأتأمت غلمان شؤم وأرضعت وفطمت، ومشهد المرعى الرديء، والمورد القاتل حيث اختلطت فيه المياه بالدماء!

فلعل هذا المنهج التصويري في تداخل الاستعارات وتكثيف الصور ومراجعة المعاني وهذا التمهُّل في ضبط حدود المسار الفني للشاعر، لعله كان وراء صُنَاع الشعر من لدُن العصر الجاهلي مما كان يجب الإشارة إليه عند الأمدي وقرنائه ممن غَضُّوا الطرف عن وجود هذه المدرسة، وما تمتعت به من التواصل والاستمرار حتى ارتدت عباءة البديع الكاشف عن مقدرات العصر العباسي والملكات اللغوية والأدبية لشاعر الحضارة عند مسلم بن الوليد ثم أبي تمام.

وربما يضاف إلى هذَيْن الاعتبارَيْن أمر ثالث يتعلق بمصادرة الناقد على حق المبدع في التجديد والابتكار والإضافة، الأمر الذي يعكس طبيعة المفارقة بين ثقافة الشاعر وناقد عصره وما بعده، حيث يجب ألا تقل ثقافة الناقد عن المبدع حتى وإن بدا الناقد مشروع مبدع فاشل - كما يحلو للبعض أن يصفه بذلك - ولكنه

القاضي الذي ينبغي أن يلم بجوانب قضيته، وألا يصدر الأحكام قبل التمثُّل الكامل لأحداث القضية بين المتهم والمجني عليه وأدلة الاتهام وشهداء النفي والإثبات وسماع الدفاع والنيابة والمتهم وصولاً بذلك إلى مرحلة النطق بالحكم وتقويم النص بناء على تحليله عبر تفاصيل تلك المراحل بما تتطلبه من المسائلة ومراجعة الذات تجاه كل خطوة فيها.

وربما تمتد المصادرة النقدية بمفهوم المحافظين إلى تعطيل حركة التجديد الحضاري والثقافي، وإبراز المهارات الفردية والمواهب الشخصية التي تثري مسار الحركة الأدبية من خلال عطاء الأفاضل من أمثال مسلم وأبي تمام. ومن أضاف إلى مثل إبداعهما على طريقة أبي الطيب في القرن الرابع ثم أبي العلاء في القرن الخامس.

ومن المؤكد أن صراعات المدارس النقدية حول قضية اللفظ والمعنى والسرقات الشعرية وعلاقة الشعر بالأخلاق والدين وغيرها من مسائل مشابهة قد أَلقت بظلالها على أحكام النقاد لصالح شاعر على حساب آخر، لاسيما إذا جاء بما يخرج عن حدود توقعاتهم من حيث العمق والتصرُّف في شحنات اللغة وقواعدها وإمكاناتها التصويرية والانفعالية إلى جانب إثثار الغرابة والتعقيد في مقابل البساطة والوضوح في المعنى أو الصورة العادية على حد تعبير الهاشمي في جواهر الأدب^(١) حين يرشح الفطرة الصافية النقية البسيطة مصدراً للتصوير في الصورة الأولى أو المستوى الأول في موازنة ما انتبه له ابن الأثير - مثلاً - حين أنصف أبا تمام فرآه رَبَّ معانٍ وصيقلَ أذهانٍ، وقد شهد له بكل معنى مبتكر لم يمش فيه على أثر^(٢).

(١) جواهر الأدب، ص ٢٧٢-٢٧٣.

(٢) المثل السائر.

ويبقى السؤال الحائر وارداً حول وظيفة الإبداع من خلال نظريات التوصيل والتلقي، فهل المطلوب من الشعر مجرد الإفهام والإقناع على طريقة النشر في أدب الاحتجاج، أم أن ثمة غايات أسمى للشعر في إعمال ملكات التذوق والاستمتاع والتوقف عند دلالات اللغة التركيبية والصور المعقدة إلى حيث يكون الجمال ورونق الصياغة وعمق الدلالات والرموز والفضاءات ؟ فلعل الإجابة تفي المحدثين حقهم في التجديد والابتكار باعتبارهم أصحاب تجارب ومواقف ورؤى وأفكار وثقافات تنطق باسم العصر وتعلن عن عنوان المرحلة ومقدراتها الفكرية والإبداعية.

ويبقى في محنة الموازنات الأدبية - عموماً - غياب الرؤية العامة للناقد وتوقُّعه - مثلاً - عند وحدة البيت التي ربما تجاوزها الآمدي إلى وحدة الصورة عبر مجموعات الأبيات والصور، ولكن الذي لا يخفي ذلك الانشغال بالموازنة - مثلاً - بين المعاني أو الألفاظ عبر الأقسام النمطية للقصيدة الموروثة بين المطلع والمقدمة والرحلة والموضوع والخاتمة إلى تفاصيل كل منها بما يدخل الناقد في حيِّز النقد التطبيقي الذي غابت عنه الأصول النظرية، واختلطت فيه أوراق الموضوعي بالذاتي وتضاربت فيه المواقف بين ادعاء الموضوعية وتطبيقاتها الفعلية في كثير من الأحيان.

٢ - الريادة

وعلى قدر ريادة أبي تمام في مدرسة البديع وتميُّزه في صناعة الصورة الشعرية، وعلى قدر تفرُّده في إعمال الفكر ظهيراً للملكة الإبداع، وما ظهر من سبقه في تصانيف المختارات الشعرية بين الحماسة والوحشيات والنقائض، وبقدر اختلاف المؤرخين حوله في نشأته وأصله ومكان ولادته، بقدر هذا كله أثار أبوتمام جدلاً نقدياً في عصره وما بعده بحكم المذهب الفني الذي أسَّسه وأصل له وحاول تعميقه والتزام مقوماته دون تهاون أو تردد، وهو ما دعا الدراسات إلى محاولة

التعليل لتوجُّهه ومدرسته حيناً من خلال الحِرَف التي امتنها، وأحياناً من خلال دور العلم التي نهل منها، وأخرى من طبيعة عطاء عصره، ودور مدارسه الفكرية في حركة الأدب العربي إلى حيث يكون التجديد وتقدير دور الحداثة العباسية على حساب المقلِّدين.

وبقدر هذا كله - وانطلاقاً منه - كان طبيعياً أن يدور الخلاف حول فن أبي تمام وتوظيف فكره في تعميقه وريادته للمدرسة البديعية في دورها الثاني بعد مسلم ابن الوليد، وقد أضاف إليها من مصادر ثقافته ما زادها نضوجاً وعمقاً وصل - أحياناً - إلى حد من التعقيد والغموض، ولكن جدلية فكر الشاعر ووجدانه وتناظر أضداده ومطابقاته ومقابلاته وتنوع صيغ أدائه بما فيها من التفاوت - أحياناً - كان يدعو إلى اختلاف رؤى نقاده وذارسيه في القديم والحديث، وهو ما تبنته دراسات متخصصة حول تتبع الحركة النقدية حول الشاعر ومذهبه على غرار دراسة الدكتور محمود الريدائي في هذا الاتجاه تحديداً. وفيما عداها تظل مسائل أبي تمام أكثر إثارة للجدل حوله في شعره ونقده ومذهبه الفني وموقفه التاريخي والأدبي ومصادر ثقافته وطبائع تجاربه مما تجلَّى منه جانب - أو جوانب - لدى القدماء الذين توجَّههم الآمدي بكتاب الموازنة بين الطائيين، وعند غيره من أهل الأدب واللغة والبلاغة تعددت الرؤى، وتنوعت المواقف، على نحو ما صنعه المبرد في كتابه (الكامل) حيث استشهد بشعر لأبي تمام في كثير من المواضع بما يدل على أنه قد خبر شعره وتفهمه وفضَّله على غيره بحكم خبرته بشعره حيث علل تفضيله بطرافة أبي تمام وحذقه بالكلام^(١). وعلى غرار ذلك كان موقف العالم اللغوي التوزي أو التوجي حين سئل عن شعر أبي تمام فقال: فيه ما أستحسنه وفيه ما لا أعرفه ولم أسمع بمثله، فإما أن يكون هذا الرجل أشعر الناس، وإما أن يكون الناس جميعاً أشعر منه^(٢).

(١) الكامل، ٣٥٩/١.

(٢) أخبار أبي تمام، الصولي، ص ٢٤٥.

والحق أن المبرّد قد أنصف الشاعر الناقد حين استشهد بنفائس شعره ضمن شواهد ونصوصه اعترافاً بمنزلته ودراية بمذهبه وصوره ومعانيه، لاسيما في تعليقه لتفضيل أبي تمام من واقع طرافته وتجديده وابتكاره وحذقه بالكلام، أما التوجي في الخبر الذي أورده الصولي فقد ضلّ الطريق إلى الحقائق حين وزّع موقفه من شعر أبي تمام بين ما استحسّنه وما لا يعرفه ولم يسمع بمثله لينتهي إلى نتيجة غريبة لا تستحق أن نتوقف كثيراً عندها حيث تكاد تذكرنا بالخطأ الشائع في نقدنا القديم من إطلاق الأحكام وتعميمها دون تقدير حدود نسبية الحكم في نسق منهجي محدود، وكان الأجدر بالناقد أن ينتهي إلى تصوّر يضع شاعره في موقع (ما) بين أسلافه وشعراء عصره، وبين امتداد مدرسته باعتباره صاحب حركة فكرية ومذهب جمالي ونظرية ناقدة تختلف - في جوهرها - عن المنجز الإبداعي لغيره من الشعراء ولكنه لا ينتهي إلى إسقاطهم من الحساب ولا إلى تطبيق نفس الحكم على الشاعر نفسه.

ولعل جدلية أبي تمام نفسه مع عصره ومجتمعه وعلمه ومعارفه وفنه قد أفرزت جدلية القرن الثالث - نقدياً - بين الصولي والآمدي حول الشاعر مما دعا البعض إلى تحليل أسباب انتصاف الصولي لأبي تمام من واقع تحليل مواقف العلماء منه على نحو ما عرضه أدونيس في: ألفتهم شعر الأوائل ورواية الأئمة لها ومجازاة الأئمة فيما ذهبوا إليه وعدم وجود رواة للشعر المحدث كما كان شأن الشعر القديم مع التقصير في روايته وفهمه فجعله العلماء فعادوه^(١).

والحق أن أدونيس قد قارب الموضوعية حين درس الظاهرة في ضوء سياقها التاريخي من خلال مرجعية السلف من القدماء الذين سبقوا إلى المعاني ولم يتركوا للمتأخرين معنىً إلا طرقوه، ومن هنا لم يفهم النقاد الثورة التي أحدثها أبوتمام في علم المعاني ولا في طريقة التعبير، لم يفهموا - بتعبير آخر - شعره^(٢).

(١) الثابت والمتحول، ١٧٧/٢.

(٢) نفسه، ص ١٩٦.

وحتى لا تستمر المصادرة - بهذا الشكل - يبدو طبيعياً أن تظهر محاولات أخرى حائرة في الانقسام بين محاسن الشاعر ومساوئه كما حاول ابن المعتز في رسالته، مع تركيزه على مسألة الغموض والتعقيد، وهو ما تكرر له نظير عند ابن سنان في سر الفصاحة من اتهامه بالإسراف في طلب الجنس حتى وقع له الجيد والرديء الذي لا غاية وراءه في القبح لأنه أحب الإكثار ولم يقنع باليسير الذي يسمح به خاطره^(١).

وكذا كان ما طرحه ابن الأثير في المثل السائر من إبداء رأيه في مجمل شعر أبي تمام على حد قوله: فمنه ما قرب فيه فأحسن، ومنه ما أتى مستثلاً غثاً بارداً، وله من هذا الغث البارد المتكلف شيء كثير^(٢).

ولعل هذه النماذج من النقد القديم تكفي لكشف مواقف بعض المصادر من إبداع الشاعر على ما بينها من تناقضات ربما يرتد الخطأ في معظمها إلى طبيعة مسار الحركة النقدية ذاتها من خلال عدة صور سلبية ظهرت في أداء النقد أنفسهم، ومنها:

١ - حيرة نقاد القرن الثالث حول تأصيل المفاهيم النقدية بصورة منهجية تدعو إلى احترام الحكم النقدي حين يقوم على تحليل النص الشعري كاملاً قبل إصدار الحكم له بالجودة، أو عليه بالرداءة، والغثاثة، وذلك بسبب انشغال المصادر بإطلاق الأحكام وتعميمها تحت مسمى أغزل بيت، وأمدح بيت وأهجى بيت، إلى جانب جزئية مادة الحكم باعتبار البيت وحدة بناء القصيدة، وهو موقف يجب إعادة قراءته من منطلق قصور نقدي في متابعة شعر متطلبات الحداثة العباسية بما فيها من تشكيل الصور وبناء اللوحات الفنية المتجانسة - أو المتناقضة - بشكل

(١) سر الفصاحة، ص ١٨٩.

(٢) المثل السائر، ج ١/ ٣٤٦.

مختلف عن منطق القدماء في الاحتفاظ بمفهوم وحدة البيت إلا في حدود ضيقة ربما يكشفها تضمين القوافي أو حاجة البيت إلى أخيه أو ابن عمه على حد تعبير النقد القديم حين عدّه عيباً يؤخذ عليه الشاعر!.

٢ - أن المشهد النقدي ظل مشغولاً بقضايا جزئية ومسائل خلافية غير واضحة المعالم حتى حول دائرة - أو دوائر - الفحولة الفنية منذ أسّس الأصمعي لمفهوم (فحولة الشعراء) دون أن يكون هو نفسه شاعراً فحلاً فأصدر أحكاماً عامة حول المفهوم والمصطلح، وأتبعه بمفاهيم أكثر غموضاً وأحكام أكثر غرابة حول ضعف الشعر وقوته منذ صاغ بيانه النقدي من أن الشعر «نكد لا ينبت إلا في الشر فإذا دخل باب الخير ضعف ولان»، وهو ما يصادر به على كثير من الشعراء الذين نظموا تجاربهم في مجمل أبواب الشعر بقدر تمثّلهم لتجاربهم، وتفاعلهم مع شرائع واقعهم وتاريخ زمانهم وأحداثه الجسام عبر حروبه ووقائعه، وكذا مَنْ سار منهم على منوال رؤية الأصمعي فقسّم الشعراء طبقات في ضوء مفاهيم الفحولة التي لم تتضبط معاييرها في الطبقات العشر التي وضعها ابن سلام، وكأنما قصرها - أي الفحولة - على الجاهليين والإسلاميين، وفيها ضمّ المخضرمين إلى الجاهليين فسقط من حساباته عدد من شعراء عصر صدر الإسلام ممن أضافهم إلى الرصيد الجاهلي ربما تحقيقاً لرؤيته حول ضعف الشعر في تلك المرحلة، كما أسقط من حساباته حق كبار المحدثين الجدد في الانضمام إلى مواكب فحول الشعراء فوقع الظلم على شعراء الحداثة ممن تَمَّت محاسبتهم في ضوء التقاليد الفنية الموروثة والأصول المرعية لدى القدماء قبل أي اعتبار آخر سوى الالتزام بمتطلبات عمود الشعر.

٣ - أن ثمة تناقضاً عاشته بعض المدارس النقدية حول نظرية الشعر ومعايير الجودة وصور التزام الشاعر، حيث ظهر التناقض جلياً في رؤية الناقد الواحد بين

مقدمة كتابه وبين موضوع الكتاب على طريقة ابن قتيبة حين زعم أنه لن ينظر إلى متقدم الشعراء لتقدمه ولا إلى متأخريهم لتأخره لأن الله لم يقصر العبقرية على زمن دون زمن، ولا جيل دون جيل، وحين بدأ الناقد إصدار أحكامه آخذ المحدثين على تصوير (الورد والآس) وتجاهل (الشيخ والقيصوم) الذي صوّره القدماء. ومثل هذا التناقض عاشه الأُمدي نفسه حائرًا بين ادعاءاته - نظريًا - بأنه موضوعي الرؤية ومحايد الأحكام، ولن يعلن عن انحيازه لأي من الشاعريّن من خلال النسق الجدلي الذي اعتمده عبر صاحب أبي تمام وصاحب البحتري، ولكنه لم يبرأ من الانحياز لشاعره الأثير البحتري بحكم اقترابه مما أسماه الأُمدي (عمود الشعر) وحتى ما أطلق عليه - أيضًا - (عمود الذوق) من خلال التماسّ الواضح مع عصر الاستشهاد ورواية شعر القدماء في المدارس النحوية والبلاغية، وانحياز كثير من النقاد للقديم لوضوح جداول ثقافة شعرائه قبل ذلك الزحام الفكري والمنطق الجدلي الذي عاشه شعراء الحداثة العباسية في ظل متغيرات المرحلة وعطاءاتها المكثفة.

٤ - أن ثمة اضطرابًا نقديًا ظهر حول تشخيص حالة مدرسة البديع العباسية التي أصّل لها من المولدين مسلم بن الوليد، وبلور مسيرتها الفنية المركبة تلميذه النجيب أبوتمام، حيث انقسم نقاد العصر حول الاعتداد بتلك المدرسة من واقع المفارقات بين محاسنها ومساوئها من خلال مفهوم التفاوت في استخدام البديع على ندرة كما ظهر في الموروث الأدبي القديم في موازاة، الكثرة التي شغل بها بعض كبار المحدثين حتى انتهت المسألة عند نفر منهم إلى أن (حشا به شعره فأفسده)^(١) أو أن الأمر وصل إلى حد الغموض وإيثار الغرابة والتعقيد، وكأن القدماء تجاهلوا قراءة بديع شعراء هذه المدرسة من حيث علاقته بالصورة الفنية، وضرورة استقرار مصادرها المعرفية، وتشكيلاتها الجمالية، ووظائفها الفنية في

(١) الاتهام صدر من عبدالله بن المعتز في كتابه (البديع) قاصدًا به مسلم بن الوليد.

ضوء الأنساق البديعية التي انعكست على ذاكرة شاعر الحداثة من خلال ضجيج الحياة العباسية بكل ما فيها من رونق الحياة ومن صور التكلف والتحضر، فكان من حق المحدثين أن يتأثروا بها كما تأثروا بالنماذج الموروثة التي تحاوروا معها وجدّدوا فيها دون أن يظلوا مستعبدين من خلالها لمجرد أنها طرز فنية قديمة وقوالب موروثة فحسب، حيث ظل من حق الشاعر منهم أن يصدر فنه باسم العصر وإيقاع الفترة.

٥ - أن كم المشكلات النقدية التي أثارها المصادر ودار حولها الخلاف تنبئ بأن ثقافة الاختلاف كانت السائدة في الموازنات بين الشعراء، أو صناعة الوساطات، أو إصدار الأحكام في ضوء جدلية اللفظ والمعنى، أو مسألة الأخذ والتناص والسرقات الشعرية، أو قضية القدم والحداثة وما بينهما من مفارقات، أو مقاييس الفحولة والتصانيف الطبقية على مستوى الكثرة أو الجودة، أو التأثر الإقليمي والبيئي وما صحبه من تخصّص فني - أحياناً - في موضوعات شعرية بعينها، أو غير ذلك من رؤى جزئية ونظريات عارضة كان حصادها ضياع بعض كبار الشعراء في ميزان النقد بمقياس القديم؛ خاصة حين غلب البعض الجانب الشخصي والنقد الانطباعي على الموضوعي فكثرت المساوئ مع المحاسن فتصدعت الأحكام الموضوعية، أو التصريح - حيناً - بعلاقة النقاد والشاعر، وتبرير دوافع الناقد لتبرير انحيازه كما صنع ابن المعتز من إعلان انحيازه للبحتري لأنه مدح الماضي يقصد جده المتوكل وأباه المعتز - مثلاً - وكذا كان تغليب الانحياز لعلوم الأوائل التي زاد نشاط علمائها في الجمع والتدوين والتصنيف والدراسة والتأليف أمام حركة الترجمة التي كانت تحبو في بدايات الطريق بين الترجمة الحرفية والترجمة بالمعنى منذ ترجم الرواد كتاب الشعر لأرسطو وكتاب الخطابة فجعلوا الدراما في موازاة فن المديح والمهابة في مقابل فن الهجاء !

ومع هذا كله فقد أسست تلك الاعتبارات لمنظومة من المفاهيم النقدية تظل محسوبة على نقاد المرحلة أكثر من حسابها لهم في مواجهة ظاهرة الإبداع وثقافة المبدعين من كبار الشعراء، خاصة منهم من بدا صاحب رؤية وموقف ومنهج يصعب أن يضحي به في خدمة البيئة النقدية والسلطة الحاكمة على غرار ما حدث في عصر بني أمية من الظلم الذي أصاب شاعراً مثل ذي الرمة بسبب إطالته في وصف الصحراء والغزل على حساب رصيد الممدوح فسخر منه هشام قائلاً: اذهب إلى ناقتك فخذ منها الثواب، أو ما حوسب عليه الشاعر في بيت المطلع من خلال خطاب ذاته على التجريد الذهني على طريقة ذي الرمة في قصته المشهورة حول مطلعته:

ما بال عينك منها الماء ينسكب
كأنه من كلِّ مفريّة سرب

وكذا ما نظمه جرير في مطلعته:

أَصْحُوْ أَمْ فَوَؤَاكَ غَيْرُ صَاحٍ
عَشِيَّةَ هَمِّ صَحْبِكَ بِالرَّوَّاحِ

ولا يرضى عنه الخليفة إلا حين يحقق بغيته بوصله إلى البيت:

أَلَسْتُمْ خَيْرَ مَنْ رَكَبَ الْمَطَايَا
وَأَنْدَى الْعَالَمِينَ بِطَوْنِ رَاحٍ ؟

ليسترخي الممدوح عندها قائلاً: هكذا تُمدح الملوك.

وتظل سلطة الخلافة والنقاد في نفس المسار في الأعصر العباسية على غرار ما تكرر من الشاهد الذي انتقد فيه الكندي أبا تمام وغير ذلك من عطاءات المرحلة.

٣- المآخذ

ومع انتقاء نماذج من مواقف القدماء، وهي كثيرة - أصلاً - بقدر عدد المصادر والمدارس والثقافات والاتجاهات النقدية لأصحابها، يحسن هنا الانتقاء أيضاً لبعض الرؤى الناقدة لشعر أبي تمام ومدرسته في زحام الدراسات النقدية المعاصرة التي حظي بها الشاعر وشعره، ومنها نسيية الأحكام التي اكتفت بها بعض الدراسات فلم تقطع فيها باليقين الكامل، وتركت الحرية للمتلقي على قدر اطلاعه ووعيه وثقافته على منهجية الدكتور محمود الربداوي في كتاب (الفن والصناعة في مذهب أبي تمام) حين رآه (أسرف في الطباق إسرافاً لم يسرفه شاعر قبله، ولم يكن موفقاً فيه كله، فكانت بعض المطابقات مقتسرة اقتساراً فوقعت قلقه في مكانها شائنة وجه الصورة الشعرية.

وفي هذه الرؤية الموضوعية ما يعدل الميزان النقدي حول عدم إطلاق الحكم العام المرسل، أو الخضوع لمنطق اتهام الشاعر بالإسراف في كل صوره ولكنها بعض المطابقات التي ربما تحجّب الصورة، أو تفسد العلاقات اللغوية الحاكمة لبناء النص الشعري.

وقريباً من هذا الاتجاه كان طرح الدكتور محمد مندور^(١) حين رأى نزعة أبي تمام في التجديد في الصياغة قد جرّته إلى التكلف والإطالة والإسراف والإغراب في المعاني المألوفة، وليعيد مناقشة الموقف في حوار آخر في نفس الكتاب بشكل مختلف حين ربط الدكتور مندور نفسه بين أصالة الشاعر وبين قدرته على التصوير، وما يتجلى من فنه في تلك العلاقات التي يقيمها بين الأشياء، وأنه كلما ازدادت تلك العلاقات ودقتها وجدتها وقوة إيحاءها ازداد الشعر جودة^(٢).

(١) النقد المنهجي عند العرب، ص ٨٠.

(٢) نفسه، ص ٥٠.

حيث يميل هذا الطرح إلى إنصاف أبي تمام بحكم قدراته الفنية المتميزة على التصوير، وإعادة صياغة العلاقات اللغوية من خلال الإيحاء والمجاز ممتزجاً بالألوان البديعية التي تميّزت بها قرائحه، وتفوق بها إبداعه.

ولعل بعض الأحكام غلب عليه طابع السرعة ومنطق الإيجاز على طريقة ما طرحه الدكتور أنيس المقدسي^(١) من أن أبا تمام كثيراً ما يأتي بالاستعارة أو الكناية دون أن يراعي التناسب بين الحقيقة والمجاز. وكأن الدكتور المقدسي يتجاهل - هنا - مسألة التفاوت في الشعر، وحتى لدى الشاعر الواحد، ويميل إلى فكرة الاستواء وهي التي تتناقض مع تعددية التجارب وملابسات المواقف بقدر تعدد صيغ النظم لدى الشاعر الواحد بين الطوال والمقطعات.

وقريب من هذا الموقف جاء الرصد الذي طرحه الدكتور عمر فروخ^(٢) وكأنه يذكرنا بعنوان الكتاب بمثل ما صنعه الدكتور سيد غازي في بحثه للدكتوراه حول الأخطل شاعر بني أمية من حيث التشبّه إلى تبعية الشعر للبلاط، وصدور الشاعر عن صوت واحد هو نظرية الخلافة، وارتباط شعره بالسلطة الحاكمة والسلطة الناقدة حيث يقف الدكتور فروخ عند تكلف أبي تمام في التجنيس والمطابقة حيث يصوغ فيها المعاني البعيدة فتغلق على أفهام العامة، أو تكاد تنفر أحياناً من الذوق .. وكأنه يشارك هنا في معسكر ظلم أبي تمام حول فكرة المعاني البعيدة، والتي وعاماها ناقد القرن الرابع عبدالقاهر الجرجاني حين شغل بالمعاني الثواني، أو نظرية معنى المعنى، أو ما وراء المعنى من دلالات يحكيها المجاز والقدرة على التصوير بصرف النظر عن نظرية التوصيل للعامة، وبصرف النظر - أيضاً - عن مسألة ذوق الجمهور أو مستوى التلقي، وهو ما توقّعه أبوتمام نفسه حين أجاب بقولته المشهورة: ولما لا تفهم ما يُقال ؟ ردّاً على سؤال بسؤال حين سأله القائل:

(١) أنيس المقدس، أمراء الشعر في العصر العباسي، ص ٢٩٧.

(٢) عمرو فروخ، أبوتمام شاعر الخليفة المعتصم، ص ٥٢.

لماذا لا تقول ما يفهم ؟ حيث يظل رهان النقد على الشاعر في استيعاب التجربة وإعمال الملكة وتوظيف أدوات الصقل الفني بحكم امتلاكه أدوات المبدع فما بالنّا إذا أضاف إليها كونه مبدعاً وناقداً ومصنفاً في آن واحد؟

لعل هذا التبرير الأخير يتسق مع المنطوق النظري لدى ويلبرس سكوت^(١) وهو بصدد وضع الأصول النقدية في مواضعها بعيداً عن مفاهيم النقد القديم حول (قواعد الشعر) أو (عيار الشعر) أو (نقد الشعر) ليقف عند ظاهرة ميلاد النص من أن الفن لا يتخلّق في فراغ، وليس من عمل شخص حقاً، بل عمل خالق محدد في الزمان والمكان يستجيب لمجتمع هو منه في القمة لأنه جزؤه الناطق، فالناقد الاجتماعي إذن يعني الوسط الاجتماعي ومدى استجابة الفنان له وطريقته.

ومن المؤكد أن تطبيق هذه المقولة النظرية تنتهي في صالح أبي تمام إذا شئنا التطبيق على:

كون النص عند أبي تمام لا يتخلق من فراغ، وإلا فكيف نحلل مطلق المعنى والصورة في البيت المشهور:

السيفُ أصدّقُ أنباءً من الكُتُبِ
في حُدّه الحدُّ بين الجدِّ واللُّعبِ

فهل نضع سيفاً في مواجهة كتب مثلاً؟ أم نقرأ ما حول الحدث من تفاصيل حول التجيم وكتب المنجمين، ونُلّم بروايته للمعتصم وتحذيره من الخروج قبل موسم نضج التين والعب، وعدم استجابة الخليفة لادعاءاتهم، وإصراره على الخروج، وتحقيق النصر بالسيف بما يرشح وضعية السيف الصادق ومنطق القوة الصارم في موازاة تخرّصات المنجمين ومزاعم كتبهم وطلاسمهم، فهنا تتحقق

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ص ١٣٥.

شروط الناقد في عدم تخلُّق الفن في فراغ، إلى جانب أطروحته حول الزمان والمكان والوسط أو المجتمع أو البيئة بما ينفي فكرة موت المؤلف أو إمكانية الهروب من نفسه ومن واقعه^(١)، ليظل الصحيح أن الفن لا يتحول إلى نبت شيطاني بلا جذور ضاربة في عمق التاريخ وتربة المجتمع الذي يعد الشاعر جزءاً منه في استجابته له أو تمرُّده عليه أو جدله معه، لأنه - على حد تعبير الناقد أيضاً - جزؤه الناطق بما يدعم فكرة المدخل الاجتماعي في قراءة الأدب بوجه عام.

ونظراً لأهمية موقع أبي تمام ومدرسته التجريدية في الشعر العربي فقد زاد الاهتمام بعرض الآراء المتضاربة حول فنه وفكره على غرار ما انتهى إليه الدكتور محمد نجيب البهيتي من الوقوف على دور أبي تمام ثمرة عصره بخيره وشره، يعتمد على الواقع والحقيقة اللذين يكسوهما كسوة تجعلهما أشبه بالمتخيلة المبتكرة، ويحلل أبعاد الصورة عنده وكأنها أثر من آثار اضطراب حاله وعقله لما كان يشغله في حياته المضطربة فوق فوهة بركان^(٢).

ليبقى التعليق هنا حول أحقية الشاعر - أي شاعر - بأن تتسحب عليه هذه الأحكام العامة لأن ينطق باسم عصره ومجتمعه بسالبيه وموجبه، وأن يختار من واقعه وحقائقه شرائح تجاربه التي يبني عليها مواقفه ورؤاه الإبداعية فلم يكن أبوتمام بدعاً في ذلك إلا بمعيار تفوقه ونبوغه وإصراره على التخيل والتجديد والابتكار، وتجاوز المطروق والمستهلك والمألوف بصرف النظر عن الاتهام غير المبرر باضطراب عقله وفكره حيث يبدو الشاعر وقد تصالح مع نفسه واتسق مع نظريته الناقدة، وانتصر بشعره ونقده معاً وكذا فكره على اضطراب حاله في مراحل النشأة التي عانى فيها العوز والحاجة في كل حرفة امتنها، ولكنه شاء أن يفيد

(١) صاحب هذه المقولة ت. س. إليوت في كتابه «مقدمة في النقد الأدبي» حيث يقترب من نظرية الفن للفن في إمكانية هروب المبدع من نفسه ومن واقعه.

(٢) محمد نجيب البهيتي، أبوتمام حياته وحياة شعره، ص ٢٠٤.

منها - بشكل أو بآخر - منذ إفادته من عمله سقاء بجامع عمرو بن العاص في حضور مجالس العلماء وحوارات الأدباء. وهو ما امتد عند الدكتور عبده بدوي إلى قوله (إن عمل أبي تمام في الحياكة جعل من شعره مسرحاً لكل ما يتصل بالحياكة من حيث التطريز والتفويف والنمنمة وذكر أنواع الأقمشة وألوانها وطريقة إحكامها)^(١).

وهو بذلك يقترب من صاحبه^(٢) في الحديث عن معالم صنعته حين ترتحن بالانطلاق من شدة حرصه على ألا تتوقف الكلمات عند حدود دلالاتها ومعانيها بالضبط، بل راحت تطمح إلى شيء آخر ينبعث من مراعاة النظائر والأضداد ببعض بدقة ولطف واستمرار.

وهو ما يقارب ما انتهى إليه الدكتور شوقي ضيف في تبرير انتشار البديع بثمرة من ثمرات حياة الترف التي عاشها المجتمع العباسي عامة وشعراؤه خاصة^(٣).

وإن كانت مقولة الدكتور شوقي تتيح لكل شعراء المرحلة أن يظهروا على قدم المساواة باعتبارهم شركاء في جني تلك الثمرة التي تجلّت في طبيعة الصنعة التي أدركها الدكتور طه حسين بقدر من التخصيص حين وقف عند أبي تمام من حيث شدة حرصه على جمال الصنعة في الشعر يتتبع الاستعارة ويسرف في تتبعها ويجد ما استطاع في طلب الجناس والمطابقة وما إليها من الألوان البديعية^(٤).

وهو ما شخصه الدكتور يوسف خليف بصورة مكثفة حين جعل المشكلة في طبيعة التنوع في ثقافات أبي تمام واتصاله العميق بها اتصال العالم الباحث الدارس^(٥).

(١) عبده بدوي، أبوتمام وقضية التجديد في الشعر، ص ٥١.

(٢) جدلية أبوتمام، ص ٤٠.

(٣) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ١٧٤.

(٤) طه حسين، حدث الشعر والنثر، ص ١٣٣.

(٥) يوسف خليف، الشعر العباسي، ص ١١٢.

ليتدرج الأمر لصالح أبي تمام وثقافته حيث يجعلها الدكتور كمال أبوديب عنوان
حادثة أبي تمام وسر تميّزه انطلاقاً من الجدلية العميقة في تصويره للوجود^(١).

وصولاً بذلك كله إلى منطق التعليل والتبرير الذي صاغه أدونيس في قوله
(يقال في النقد العربي أن القدماء سبقوا إلى المعاني وأنهم لم يتركوا للمتأخرين
معنى إلا طرّفوه)^(٢)، ومن هنا لم يفهم النقاد الثورة التي أحدثها أبوتمام في علم
المعاني، ولا في طريقة التعبير، لم يفهموا بتعبير آخر شعره.

وبذا ظل الباب مفتوحاً لما شاء أن يعيد قراءة أبي تمام لا في ضوء شعره
فحسب، بل في ضوء مصادر ثقافته وجدلية فكره التي قادتته إلى صناعة الشعر
بمنهجية مختلفة أثارت حوله كل هذا الجدل في القديم والحديث على السواء،
ولعلنا مازلنا في حاجة إلى تكرار تجربة الدكتور الريداوي في إعادة قراءة طبيعة
الحركة النقدية حول أبي تمام في ضوء نظريات التلقي ونقد النقد بحكم الفاصل
الزمني بين الدراسة المبكرة وقد تجاوز عمرها نصف قرن من عمر الزمان وهي
فترة يسمح نتائجها النقدي حول الشاعر بإعادة قراءته في ضوء حركة النقد
المعاصر مع دراسة بيلوجرافية حول الرسائل الجامعية والدراسات النقدية التي
أولت الشاعر اهتمامها ومال بعضها إلى تجديد قراءته في ضوء معطيات عصره
أو حرصه على التفرد والابتكار.

(١) جدلية الخلفاء والتجلي، ص ٤٩.

(٢) أدونيس، الثابت والمتحول، ص ١٩٦.

فصل ختامي

في ذاكرة الشعر العربي

من الواضح أن أبا تمام ترك آثارًا وأصداء جلية في مسار الثقافة العربية بعامة، وفي حركة النقد والإبداع بصفة خاصة؛ فقد أفاد منه المؤرخون في توثيق أخبارهم حول الروميات وغيرها من شعر الحماسات، كما أفاد منه الإخباريون حين ألفوا حوله وحول غيره من كبار الشعراء والمصنفين بقدر ما ألفوه حول تاريخ المدن وتاريخ الخلفاء والوزراء والكتّاب، وكذا ترك جدلاً عميقاً لدى البلاغيين واللغويين والنحاة حول بعض ما ورد من غرائب صوره وتراكيبه وحتى في استخدام بعض مفرداته، ليبقى التأثير الأعلى في حركة النقد وفكر النقد فيما أثاروه من حوارات وجدل حول مذهبه وفنه وفكره ليمتد الأمر إلى ما تركه من أثر آخر في حركة الشعر من بعده ليصل ذروة عطائه من خلالها.

وإذا أخذنا بمنطق امتداد الفن في سياق المعارضة الشعرية فإن أبا تمام يظل في صدارة الشعراء الذين عارضهم آخرون كبار حين عاشوا ظروفًا تاريخية مشابهة لعصر الروميات، ومن ثم كان استدعاؤهم للحدث التاريخي واستنفارهم لشباب الأمة وجندها مرهونًا باستدعائهم مشاهد وصورًا وأبياتًا جدّ فيها أبوتمام نفسه حين حرص على أعمال مخيلته وفكره وشحن تجاربه ووجدانه حتى يتمثل المواقف القتالية وكأنه واحد من جنود الخلافة العباسية في سلسلة حروبها مع معسكر الروم.

فعلى قدر تمثله لتجاربه وإعمال ملكاته ومعايشته لواقعه وتفاعله معه كان معيار الصدق الذي أثرى به حماساته وحرياته وحتى مدائحه حتى أحالها إلى نماذج تحتذى في دوائر «التناص» أحياناً كثيرة وفي دائرة المعارضة الشعرية في بعض الأحيان حيث يحرص اللاحق على استدعاء السابق في أوزانه وقوافيه وحرف الروي وحركته وصولاً إلى تلاقي المضامين والصيغ والصور والتجارب على النحو الذي تجلى لدى شعراء حركة الحروب الصليبية وتداعياتها ثم أحمد شوقي ممثلاً لمدرسة الإحياء التي استحضرت فيها تجارب كبار شعراء العربية فكان في مقدمتهم بنفس القوة صوت أبي تمام في يوم «عمورية».

١ - شهاب الدين محمود

يظل دور الشاعر ومكانته رهناً بمدى تأثيره في شعراء عصره من جانب وأصداء إبداعه في ذاكرة الشعراء من بعده من جانب آخر. ولسنا هنا بصدد دراسة ظاهرة المعارضة الشعرية ولكنها الإشارة الواجبة لدور هذا الفن في ضمان تواصل المدارس الأدبية وتلاقي الموروث مع الفردي وبيان مسار التجربة في نسقها الجماعي وما حدث فيها من تجديد يضمن لها حرارتها وتميزها وخصوصيتها.

ويظل منظور المعارضة الشعرية هنا مطلباً مخالفاً لمسألة التناص أو تداخل النصوص إلى أداء مختلف يظل إعجاب المتأخر فيه بالمتقدم سيد الموقف لاسيما إذا تشابهت الظروف التاريخية وعكست شيئاً من ظلالها على دائرة الإبداع الفني لدى الشاعر فإذا به يفتش في موروثه فيقف - مثلاً - عند روميّات أبي تمام كما وقف غيره عنده بديعه وتجديده في حركة النقد، ومن ثم تظل أصداء بائيته - بصفة خاصة - لغة بارزة على مستوى عصور الأدب التي نختر منها ثلاثة نماذج تظل علامة دالة على مثول الشاعر وقصيدته ومعجمه في ذاكرة الشعر العربي.

فعلى غرار دوافع الروميات وتداعياتها كانت المعارك الكبرى بين المسلمين والفرنجة في «الرُّها» و«حطين» و«بيت المقدس» و«دمياط» و«عكا» لاسيما أن حركة الجهاد قد تشابهت من المنظور السياسي والديني بين هجوم الروميات أو الصليبيات وبين الأحداث والمواقف والردود مما انعكس في رؤى الشعراء الكبار وعندئذٍ تجانست لديهم الأفكار، وتقاربت الصور وجمع وعاء فن المعارضة الشعرية بينهم وبين أبي تمام - بصفة خاصة - لاسيما في التغني بانتصارات الأمة حال استردادها ما سقط من مدن الإسلام في أيدي الغزاة وطغاة الاحتلال مما دفع شاعراً مثل شهاب الدين محمود إلى معارضة بائية أبي تمام مستحضراً مشاهده ولوحاته الفنية في معترك «عمورية» فراح يتغنى بنصر المسلمين مفتتحاً قصيدته:

الحمد لله ذلّت دولة الصُّلُب
وعزّ بالترك دين المصطفى العربي
هذا الذي كانت الآمال لو طلبت
رؤياه في النوم لاستحيث من الطلبِ

ويكفي - من باب الاختصار والإيجاز - أن نشير إلى مناطق التلاقي والتقارب والتشابه بين قصيدة شهاب الدين وقصيدة أبي تمام لاستجلاء ذلك الإلحاح الذي برز من خلاله شاعر القرن الثالث أستاذ شعراء الحماسات من بعده، فظل إبداعه نبزاً هادياً لهم على مدار العصور كلما تكررت الأحداث وتشابهت تداعياتها وملابساتها، فإذا بمشهد فرار تيوفيل - مثلاً - يظل وارداً في ذاكرة الشاعر المتأخر حول تصوير هزائم الصليبيين:

لم يبق من بعدها للكُفر إذ خرجت
في البرّ والبحر ما يُنجي سوى الهربِ

وحتى في مقابل مشهد عمورية وحصانها قبل إحراقها وهزيمة الروم وكانت
بمنزلة (الأم الكبرى) لهم فقد تمتعت عكاً بحصانة ومنعة تحُول دون استسلامها أو
كسرها حتى تجاوزت بذلك كل الحدود والأوهام:

كانت تخيلها آمالنا فترى
أَنَّ التَّفَكَّرَ فيها أعجبُ العجبِ
سُوران: برُّ وبحرٌ حول ساحتها
داران أدناها أدنى من القُطْبِ
مصفح بصفاح حولها أكمُّ
من الرماح وأبراجٍ من اليلب

ولنا أن نتصور هذا الحرص على التشية لدى شهاب الدين وكأنما استدعاه
من تشية أبي تمام:

إن الحمامَيْنِ من بيضٍ ومن سمرٍ
ذلُّوا الحياتَيْنِ من ماءٍ ومن عشبٍ

إلى جانب غيرها من صيغ التشية التي سار عليها في نوافر الأضداد والطباق
والتضاد في صناعة صورهِ وبناء مفرداته وصيغهِ.

ويقاس على هذا الطرح دوافع القائد التي التقى عليها المعتصم بالله وقادة
المسلمين في مواجهة الحروب الصليبية بعيداً عن منطق الكسب الدنيوي أو كسب
الغنائم أو الصيت والشهرة وقد حسنت النوايا لدى كل من القائدين من خلال رؤية
كل من الشاعرين فكان المعتصم خارجاً في غزو محتسب لا غزو مكتسب وكذا كان
قرينه وقد جمع الشاعر معه قومه في نفس الدوافع:

ففاجأتها جنود الله يقدمُها
غضباً لله لا للملك والنَّشبِ

ومن ثم التقت حصانة (عكا) مع قوة أهلها على مدار التاريخ كما كانت حصانة
عمورية ومنعتها ولكن الفرق يظل واردًا بين مصير عمورية في سياق حريقها وبين
انتصار عكا واسترداد أهلها لها:

كم رامَها ورماها قبله ملك
جُمُ الجيوش فلم يظفر ولم يصبِ

وكذا كان تركيز عدسته على شخص القائد الذي التقى مع سلفه في تجاوز
مجالسه وطربه إلى حيث يكون الجهاد والخروج للقتال:

لم يلهه ملكه، بل في أوائله
نال الذي لم ينلُه الناسُ في الحقبِ

وكذا كانت جسارة جنده على طريقة أسود الغاب عند أبي تمام:
جيشٌ من الثركُ تركُ الحربِ عندهمُ
عارٌ، وراحتهم ضربٌ من الوَصْبِ

ومن ثم جاء فتح (عكا) متفردًا تفرد فتح عمورية بنفس المعايير التي صاغها
أبوتمام على حساب عجز الشعر والنثر عن الإطاحة بمنزلة اليوم:

يا يوم (عكًا) لقد أنسيت ما سبقت
به الفتوح وما قد خُطَّ في الكتبِ
لم يبلغ النطق حد الشكر فيك فما
عَسَى يقوم به ذو الشعر والخطبِ

ومعها تتشابه أدوات القتال ومداخل النصر:
وأطلع الله جيش النصر فانبدرت
طلائع النصر بين السمر والقضبِ

ليجمع الشاعر مرة أخرى بين المستويين الديني والدنيوي للانتصار على
طريقة فرحة السماء والأرض عند أبي تمام:

فَقَرَّ عَيْنًا بِهَذَا الْفَتْحِ وَابْتَهَجَتْ
بِفَتْحِهِ الْكَعْبَةُ الْغُرَاءُ فِي الْحُجُبِ
وَسَارَ فِي الْأَرْضِ سَيْرَ الرِّيحِ سَمْعُهُ
بِالْبَرِّ فِي طَرَبٍ وَبِالْبَحْرِ فِي حَرَبٍ

ليضيف إلى المشهد سعادة رسول الله صلى الله عليه وسلم بهذا النصر:

وَأَشْرَفَ الْمُصْطَفَى الْهَادِي الْبَشِيرَ عَلَى
مَا أَسْلَفَ الْأَشْرَفُ السُّلْطَانُ مِنْ قُرْبِ

كما تظل صورة المختضب التي صاغها أبوتمام في مقتل جند الروم وقد
خضبوا بدمائهم لأنهم لا يعرفون سنة الدين والإسلام في الخضاب ليتكرر المشهد:

وَخَاضَتْ الْبَيْضُ فِي بَحْرِ الدَّمَاءِ وَمَا
أَبَدَتْ مِنَ الْبَيْضِ إِلَّا سَاقَ مَخْتَضِبٍ
وَخَاضَ زَرْقُ الْقَنَا فِي زَرْقِ أَعْيُنِهِمْ
كَأَنَّهَا شَطَنٌ تَهْوِي إِلَى قُلُوبِ

وكذا كانت صورة إنصاف البطل المهزوم إمعاناً في تصوير جسارة المنتصر
وقوته فكان المشهد للفارس البطل عند أبي تمام قابعا وراء مخيلة شهاب الدين
وهو يستعرض:

كَمْ أَبْرَزْتُ بَطْلًا كَالطُّودِ قَدْ بَطَلَتْ
حَوَاسِهِ فَعْدَا كَالْمَنْزِلِ الْخَرِبِ
كَأَنَّهُ وَسْنَانُ الرَّمْحِ يَطْلُبُهُ
بَرْجٌ هَوَى وَوَرَاهُ كَوَكَبُ الذَّنْبِ

وحتى في مشاهد تنافر الأضداد ترك أبوتام أصداء صوره في شهاب الدين
وغيره على مستوى البنية التصويرية والتشكيل الجمالي:

وخلفت بالدم الأسوار فابتهجت
طيباً ولولا دماء القوم لم تطب

وينسب الفضل فيها للسيوف - الكلمة المفتاح لدى أبي تمام - أيضاً:
فأحرزتهم ولكن للسيوف لكي
لا يلتجئ أحد إلا إلى الهرب

وكذا كانت رمزية (النار) ودلالاتها على الحريق:
وجالت النار في أرجائها وعلت
فأطفأت ما بصدر الدين من كرب

ومن ثم يربط بين هذا الفتح في يوم عكا وبين انتصارات قيادات عصره
وكأنما استدعى تاريخ عمورية وأنقرة في آن واحد:
أدركت ثار صلاح الدين إذ غضبت
منه لسر طواه الله في القلب

ومن ثم ركز على البعد الديني في الفتح عبر عدة صور وأبيات:
فانهض إلى الأرض فالدنيا بأجمعها
مَوْتُ إِيكَ نَوَاصِيهَا بِلَا نَصَبٍ
كم قد دعت وهي في أسر العدا زمناً
صِيدَ الْمُلُوكِ فَلَمْ تُسْمَعْ وَلَمْ تُجِبْ

وكذا كان مشهد يوم النصر:
علا بك الملك حتى إن خيمته
على الثريا غدت ممدودة الطنب

فلا برحت عزيز النصر مبهجاً
بكل فتح مبین عزّ مرتقبِ

ولا ينسى الشاعر حالة (التناص) مع أستاذه جمعاً بين الرموز النسائية التي
سبق عرضها عند أبي تمام لتظهر جلياً عند مُعارضه:
وتمت النعمة العظمى وقد ملكت
بفتح صور بلا حصر ولا نصبِ
أختان في أن كلا منها جمعت
صليبة الكفر لا أختان في النسبِ
لما رأت أختها بالأمس قد خربتُ
كان الخرابُ لها أعدى من الجربِ

٢ - ابن القيسراني

ومثل ذلك صنع الشاعر في تصويره انتصارات عماد الدين زنكي على الفرنج
وكأنه اصطنع أطراف المعادلة لعماد الدين بالمعتصم، والفرنج بالروم، والمعركة
بين الفريقين لها نفس الأبعاد الأهمية والسياسية والدينية، فإذا بابن القيسراني
يبدأ بالسيف والكتب بتوظيف مختلف عما اختطه أبوتمام لقصيدته، ولكن ما
يهمنا هنا أن السيف والكتب قد تحوّلوا إلى «موتيف» يثير المشاعر والوجدان لدى
الشاعر المعارض، ويحرك تجاربه إلى حيث يكون الحدث بنتائج الواقعية على
نحو ما عرض أبو الطيب في غير معارضة وهو بصدد الثناء على سيف الدولة
حين قدّم الرأي على الشجاعة، واستحسن اجتماعهما إذا ما امتلكهما معاً القائد
الحاكم ليبلغ من العلياء كل مكان على حد تصويره .. وهو ما يرد في معارضة
ابن القيسراني لأبي تمام - وليس للمتنبي - حين يضع الرأي والهمة والعزم في
المنطقة الشائكة على المحك مع القوة والسيف:

هذي العزائم لا ما تدَّعي القُضْبُ
وذي المكارم لا ما قالت الكُتْبُ
وهذه الهمم اللاتي متى حظيت
تعثرت خلفها الأشعار والخطب
صافحت يا ابن عماد الدين ذروتها
براحةٍ للمساعي دونها تَعَبُ

حيث يكفيه ما استعاره واستدعاه من فن أبي تمام بين القضب والكتب
والأشعار والخطب والراحة والتعب، ولم يلبث أن تقمص شخصيته تجاه السيف
ورموز القوة:

أُغرت سيوفك بالإفرنج راجعةً
فؤادُ (روميّة) الكبرى لها يجبُ

حيث جمع بين رمز القوة والرمز النسائي الذي طبعه بمنطق أبي تمام على
(الأم الكبرى) من خلال الغضبة الدينية التي سلَّط عليها الشاعر المعارض أضواءه
بمنطق الشاعر المعارض:

غضبتَ للدين حتى لم يَفُتْكَ رُضًا
وكان دينُ الهدى مرضاتُهُ الغضبُ
من كان يغزو بلاد الشرك مكتسبًا
من الملوك فنور الدين مُحْتَسِبُ

وربما سيطرت على ذاكرته ووجدانه تلك المشاهد التي اختزلها أبوتمام في حد
السيف وسانان الرمح استطرادًا بين مطلق بدا في وقوفه عند السيف دون سواء (ولو
أجبت بغير السيف لم تجب) إلى السيف والقوة وهما الشغل الشاغل للشاعر، وكأنما
سلم نفس الراية على نفس المستوى من الاستطراد والإطناب والتفصيل في قوله:

والسيفُ هَامٌ على هَامٍ بمِعرَكَةٍ
لا البِيضُ ذُو ذَمَّةٍ فيها ولا اليَلْبُ
وللظُّبِي ظَفَرٌ حَلَوٌ مذاقته
كأنما الضرب فيما بينهم ضَرَبٌ
وللأسِنَّةِ عما في صدورهم
مصادرٌ أقلوبٌ تلك أم قُلُوبٌ ؟

حيث يبني الصورة - تشخيصًا - على أدوات القتال بين هجوم ودفاع، وكأنما
وجد متعته في صورة السيف بمختلف مسمياته بين السيوف والظبي والبيض
يؤازرها الرماح والدروع لتكتمل لوحة القوة من حيث انتهى أبوتمام.

ولم ينس في موازاتها رسم مشهد الخصم المنهزم مرتهاً بذكر المدينة ورموز
القوة مرة أخرى ليزداد التلاقي بين الصور ومكوناتها:
فملكوها سلب الإبرنس قائله
وهل له غير أنطاكية سَلْبٌ
عجبت للصعدة السمرء مثمرة
برأسه إن إثمار القنا عجبٌ

ومع هذا كله لم تفن شخصية المعارض أمام شخصية المعارض، صحيح أن
للأول فضل الريادة والنبوغ والتفوق والسبق والتفرد، ولكن الشاعر ظل محتفظاً
بخصوصية موقفه وفردية تجربته وحرارة وصفه حين يحيل الحدث إلى طموح
وأمل من جانب المسلمين جميعاً، وقد عقدت آمالهم بالبطل القائد لإنقاذ الأقصى
من دنس الصليب:

فانهض إلى المسجد الأقصى بذِي لَجٍ
يوليك أقصى المنى فالقدس مُرتقبٌ

وَأَذِّنْ لِمَوْجِكَ فِي تَطْهِيرِ سَاحِلِهِ فَإِنَّمَا أَنْتَ بَحْرٌ لِّجُهِ لَجِبُ

وبذا ظل أبوتمام ملهمًا لشعراء الحروب القومية ممن لم يجدوا بدا من استدعاء البائية فقصدوا إلى معارضتها دون تردد وكأنما حققت لهم ما أرادوا من إحياء الموروث الأدبي والتاريخي من جانب مع الإضافة العصر والتجديد والابتكار من جانب آخر.

٣ - عند أحمد شوقي

ظل الإيقاع التاريخي لفن أبي تمام يداعب كبار الشعراء وكأنما أصبح النمط الذي لا يجدون عنه مصرفًا، ولا من خلاله حرجًا في احتذائه مهما كانت ثقافة العصر ومعايير الشاعر المعارض في التجديد والابتكار في ضوء هيمنة الموروث الذي طالما وضعه الشاعر موضع المسألة الفاعلة بحكم ما أعجب به منه، واستقر في ذاكرته من صورته، فصدر عنه على سبيل «التناص» مع مواده ومشاهده، أو على سبيل المعارضة الصريحة لبائية (عمورية) من خلال التقاط اللوحات التاريخية والدينية والسياسية، مع إعادة إنتاجها من خلال رؤيته للفتح والقائد والنصر بدءًا من هتاف شوقي في بيت المطلع وهو يقارن بين مصطفى (باشا) كمال وبين ماضي القيادة العربية ماثلاً في صورة سيف الله المسلول خالد ابن الوليد ليستخلص الشاعر الإحيائي من رحم موروثه صوت الماضي داعمًا به مشهد اللحظة التي وقف عند تصويرها:

الله أكبرُ كم في الفتح من عَجَبٍ يا خالدَ الثُّركَ جَدَّدَ خالدَ العَرَبِ

وليخرج في صورته على مفتاح النص عند أبي تمام في ترشيح السيف والقوة مع التأكيد على ربط قوة السيف من قوة صاحبه:

صُلِحْ عَزِيزٌ عَلَى حَرْبٍ مُظْفَرَةٍ
فالسيفُ في غمدهِ والحقُّ في النَّضْبِ

فبدا حريصًا على الجمع بين منطق أبي تمام وأبي الطيب معًا في الجمع بين
السيف والرأي والحكمة كلما أمكن ذلك لحقن الدماء:
خُطاك في الحقِّ كانت كلها كرمًا
وأنت أكرمُ في حقِّ الدم السَّربِ

ولكن (شوقي) شغلته صنعته في وصف السيف ولا زال يجتزئ من خلالها حكمة
المطلع عند أبي تمام لا يكاد يغادرها إلا حين يربط السيف بالأخلاق:
فقل لبانٍ بقولٍ رُكْنٌ مملكةٍ
على الكتائبِ يُبنى المُلكُ لا الكتُبِ
لا خير في منبرٍ حتى يكون له
عُودٌ من السُّمر أو عُودٌ من القُضْبِ
وما السلاحُ لقومٍ كلُّ عُدتِهِم
حتى يكونوا من الأخلاق في أُهْبِ

والسؤال الوارد هنا - وهو منطقي ومشروع - هل كان شوقي عاجزًا عن
إنشاء قصيدته بدايةً دون استشارة بائية أبي تمام أو التعويل على معارضته لها
لاسيما أنها في باب المدح والشعر الحربي الحماسي الذي كثيرًا ما اتهم بأنه شعر
مناسبات؟! ولعل الإجابة تفرض نفسها بقدر هيمنة إبداع أبي تمام نفسه على
ذاكرة الشعراء العرب من بعده فأصبح المعتصم من خلال شعره رمزًا بطوليًا وكذا
أصبحت موازين الحروب بدوافعها ونتائجها رموزًا وطنية وقومية لها دلالاتها على
جسارة القادة وصدق القيادة مع نفسها ورعاياها.

صحيح أن لشوقي معارضات أخرى يسهل اكتشاف أسرارها من خلال تشابه تجارب المعارض وتجارب المعارض على غرار ما صنعه شوقي نفسه في حالة بحثه عن معادل موضوعي لآلامه في المنفى في الأندلس فوجده جاهراً في لوحات البحري في إيوان كسرى، فجاءت القصيدة في رثاء الأثر والنفس معاً بما يحكي فصلاً من تشابه التجارب ومعارضات القصائد ولم يجد شوقي حرجاً في التصريح بذلك:

وعظ (البحري) إيوان كسرى

وشفتني القصور من (عبدشمس).

فهو - إذن - البحث عن المعادل على خلفية بحث السابق عنه وصياغة رؤيته الفنية من خلاله، وكذا تكررت المعارضة في باب الرثاء بين مرثية الأم لدى شوقي والمتنبى، وتجربة الغزل وبكائية المغترب بين شوقي وابن زيدون بل حتى في الفضاء الفيلسفي وتأملات الذات جاءت معارضة قصيدة النفس بين شوقي والشيخ الرئيس ابن سينا.

فإذا كانت تعددية المواقف والتجارب هنا داعمة للمعارضة فيظل الأمر في باب المدح والحرب أكثر دافعية لتكرار نفس التساؤل الحائر الذي يصعب الإجابة عليه إلا من خلال الدهشة والانبهار من واقع أصداء بائية أبي تمام وقد ظلت مدوية في وجدان الشاعر العربي على هذا النحو الذي ظل فيه شوقي يردد رمز السيف على الرغم من تجدد أدوات القتال في عصره، ولكن السيف ظل الرمز والمؤشر لمنطق القوة والنصر ولذا ظل يدور حوله ويستطرد فكان سيفاً خجولاً على حد قوله:

لم يأت سيفك فحشاء ولا هتك

قنك من حرمة الرهبان والصليب

بل يميل إلى تشخيصه كاشفاً عن غضبه وعنفه:
مَشِيئَةً قَبِلَتْهَا الْخَيْلُ عَاتِبَةً
وَأَذَعْنَ السَّيْفُ مَطْوِيًّا عَلَى غَضَبٍ

ويمنحه بعداً جمعياً يضم سيوف القوم جميعاً:
أَتَيْتَ مَا يَشْبَهُ التَّقْوَى وَإِنْ خُلِقْتُ
سَيُوفُ قَوْمِكَ لَا تَرْتَاخُ لِلْقُرْبِ

لينتهي إلى حتمية اللجوء للسيف في التاريخ كله:
تَلَمَّسَ التَّرْكَ أَسْبَابًا فَمَا وَجَدُوا
كَالسَّيْفِ مَنْ سَلَّمَ لِلْعَزِّ أَوْ سَبَبِ

وحتى أسماء المدن صارت قاسماً مشتركاً بين المعارض والمعارض حيث بدت
(أنقرة) مشتركاً بين شوقي وأبي تمام حيث جعلها الأول أختاً لعمورية:
جَرَى لَهَا الْفَالُ نَحْسًا يَوْمَ أَنْقَرَةَ
إِذْ غُودِرَتْ وَحْشَةً السَّاحَاتِ وَالرَّحَبِ

لتظهر عند شوقي من نفس المنظور:
تَدْرَعْتُ لِلْقَاءِ السَّلَامِ أَنْقَرَةَ
وَمَهَّدَ السَّيْفُ فِي (الْوَزَانِ) لِلخَطْبِ

وصولاً بذلك إلى حصاد المعارك ونتائج القتال وقد توجه أهتماماً بنصرة
الدين ووشائج القرى بين يوم فتح عمورية ويوم بدر ليقول شوقي:
يَوْمٌ كَبَدَرَ فَخِيلُ الْحَقِّ رَاقِصَةً
عَلَى الصَّعِيدِ وَخَيْلُ اللَّهِ فِي السَّحْبِ

ولم ينس شوقي مقابلات أبي تمام ونوافر أصداده ومستويات تشخيصه
وتصويره ليظهر منها الكثير من صوره ومشاهده على غرار قوله:

لم يدِرِ قائدهم لما أخطت به
أهبطت من سعد أم جئت من صبيب

وكذا تصويره جند المدوح:

وكم تلت بهم من مَعقل أَشِبِ
وكم هزمت بهم من جحفِلِ لَجِبِ
وكم بنيت بهم مجداً فما نبسوا
في الهدم ما ليس في البنيان من صحب

وفي سياق صناعة الفن الذي أَصَّل له أبوتمام شغل معارضوه بأسس فنه
وابتكاراته في تكثيف ألوان البديع وحسن النسق والتقسيم الصوتي والتصوير وأساليب
المعالجة اللغوية والتناول الأدبي الرفيع ليظل صوت أبي تمام في معترك عمورية مدوياً
في ذاكرة معارضيه بما يؤكد دوره علامة بارزة في مسيرة الشعر العربي.

وصفوة القول هنا أن أبا تمام قد تفرد في عصره وتميز بين شعراء جيله ولم
تنته ثورته الفنية مع موته بقدر ما امتدت وتواصلت بعده في عدد من المشاهد
الكبرى التي يصعب إغفالها:

١- في المشهد الفني من خلال التناسق وفن المعارضات واحتذاء منهجه ونظريته
وأدواته وصيغ معالجاته التصويرية للأحداث.

٢- في الساحة النقدية بحكم ما استمر حوله من جدل وحوار يقف عند ريادته
وتمكنه الفني ورونق إبداعه وتصويريه وبديعه.

٣- في العرض التاريخي الذي نال فيه قصب السبق في قراءة الخبر ومتابعة
الحدث وتحويل المعترك إلى لوحات فنية كبرى ظلت ماثلة في ذاكرة التاريخ
والشعر بنفس القوة والصدق على الرغم من عمق التصوير وتجاوز المؤلف
لدى غيره من كبار الشعراء.

خاتمة

نظرًا لصعوبة الكتابة في موضوع أبي تمام بسبب كثرة الدراسات التي دارت حول حياته وعصره وشعره فقد اتجه هذا الكتاب إلى قراءة زوايا محدّدة تسهل على الدارسين مهمة إعادة دراسة هذا الشاعر الكبير الذي ملأ شعره الدنيا بصعوبته، وشغل الناس بما أثير حوله من جدل نقدي في سياق اتهامه بالغموض والتعقيد والبحث عن الغريب .. ولذا سارت الدراسة في شكل: مقدمة حول أهمية الموضوع في ضوء أهمية ما دار حوله من جدل وحوارات نقدية معمقة، ثم أسباب اختياره عبر المظان الكبرى الداعية لهذا الاختيار والداعمة لإعادة قراءته. ثم تمهيد حول أهمية الشاعر نفسه، وأهمية مذهبه الفني والنقدي في ضوء ظاهرتيّ السبق والتفرد باعتبارهما مفتاحًا لشخصيته شاعرًا وناقداً ومؤرخاً وعالمًا في آن.

ثم اتجهت الدراسة إلى إعادة قراءة عصر أبي تمام تركيزًا على البنية الفكرية وأصدائها في مبدعي المرحلة، وامتداد أثرها عبر مسار الحركة النقدية التي واكبت إيقاع الفترة، ثم تجاوزت المرحلة لتترك أثرها في مبدعي القرن الرابع الهجري ونقاده وشعره ونقده، مع تحليل ظروف نشأة الشاعر وطبيعة خبراته وموادها من خلال فروع الثقافة التي هيئت له عبر مدارس الفكر في علوم الأوائل والعلوم المترجمة، مع نضوج حركة تدوين الإبداع العربي وظهور المختارات، ومع ثراء العطاء العلمي في العلوم الدينية والمذاهب والمدارس النحوية واللغوية والبلاغية والفلسفية والأدبية والنقدية.

كما يتناول الدرس إبراز جدلية العصر ومصادر الفكر، وأثر المكوّن العقلي الجديد في انحياز بعض علماء المرحلة للموروث العربي إحياءً وجمعاً وتصنيفاً وتحليلاً ومساءلة ومراجعة ونقدًا، وهو انحياز ترك أثره واضحاً في تحديث علوم الأوائل، ومحاولة التأصيل لمدارس الحداثة العباسية من خلال منطق الجمع بين القديم والجديد، مما انعكس - بدوره - في صورة الصراعات الفكرية وما بين الفئات من معارك أدبية ونقدية، أو في صورة التصالح مع الذات لدى الشاعر الناقد، خاصة إذا ما قصد إلى تحقيق السبق والتفوق والتفرد بين أقرانه من أبناء جيله أو حتى على حساب أسلافه من رموز الإبداع القديم.

وانتقلت الدراسة في فصلها الثاني إلى الكشف عن صور البطولة وأصداء التاريخ بين عصر الشاعر وفكره وشعره من خلال عطاء فلسفة اختياراته التي تصدّرها ديوان الحماسة وكتب الأخبار التي دارت حول الشاعر نفسه بمنهجية أبي بكر الصولي في كتابه (أخبار أبي تمام)، وفي دراسات المساوي والمحسن على طريقة ابن المعتز في رسالته حول محاسن أبي تمام ومساوئه، وصولاً إلى خصوصية كتاب الموازنة بين الطائيين للآمدي، مع مراجعة حسابات الشاعر نفسه في زحام ثورة التجديد الثقافي التي رادها وبرز فيها، وبين تجليات الفكر التاريخي في شعره على مستوى التقرير والتصوير على حد سواء.

وركز الفصل الثالث على تحليل نظرية الشعر في فكر الشاعر ونقده من خلال استدعاء أبياته شواهد على تبلور نظريته الناقدة في ضوء ماهية الشعر وطبيعته النوعية واختلافه عن النثر في الصياغة والتراكيب والغايات، ثم أداة الشعر من واقع تركيبية لغته ومنحاه التصويري وتفجير شحنات اللغة وطاقاتها من حروفها إلى مفرداتها وتراكيبها وصورها ولوحاتها الكبرى، وصولاً إلى طبائع وظائف الشعر عبر المقاييس الجمالية موزعة بين الإبداع والتلقي، ثم المقاييس

المجتمعية الناجمة عن ثقافة مدارس النقد، ثم الوظائف النفسية الكاشفة عن أداء الشاعر من خلال دوره المتألق في عصره، وانتهاءً عند تجليات الثقافة في النظرية والإبداع معاً.

ثم تناولت الدراسة في فصلَيْها الأخيرَيْن تجديد آليات الخطاب الشعري لدى أبي تمام بما اتسم به هذا الخطاب من حسابات التلقي والارتقاء بالجمهور إلى حسابات اللغة والكشف عن طاقاتها، ومعها فضاءات التصوير والمجاز والإيحاء وصولاً إلى تحديد القسمات الكبرى المحددة لتطوُّر الخطاب الشعري، إلى جوار الخطاب النقدي والثقافي للشاعر ذاته، وما نجم عن هذا كله من وضعية الشاعر في مرايا النقد القديم والمعاصر اعتماداً على قراءة أبرز الأحكام النقدية حوله وحول شعره ووضعها - أيضاً - موضع المناقشة والحوار بغية استمرار باب الجدل مفتوحاً حول عطاء هذا الشاعر بما عُرف عنه من خصوبة ونضج وابتكار.

وانتهت الدراسة إلى عدة نتائج أساسية لعل من أهمها:

١- إعادة قراءة الشاعر وشعره ونقده من منطلق الوقوف عند مفتاح شخصيته في البحث عن التميُّز والسبق والتفرد، إلى جانب شغفه بالثقافة التي جعلها واحداً من مظاهره الكبرى في مكونات إبداعه.

٢- فتح مجال دراسة الشاعر من خلال مستويات خطابه الشعري في ضوء دوائر تجاربه ومستويات صراعاته بين الذاتي والمجتمعي والإنساني، مع مراعاة المزاوجات الفنية لدى بعض الشعر بين موروته وابتكاره، إلى جانب المزاوجات الجديدة بين المنطق والفن والعقل والشعور والفكر والوجدان.

٣- إعادة النظر في موقف النقد القديم وبعض النقد المعاصر في حساباته تجاه الشاعر المحدث المجدد بحكم ما أتيح له من مصادر جديدة للإبداع وصياغة

نظريته ورؤاه في ضوء ثقافة عصره وإمامه هو نفسه بمصادره الفكرية وقدرته على تطويعها للظاهرة الإبداعية مع ميلاد النص.

٤- إمكانية قراءة البنية الثقافية العلوية للمجتمع والشاعر والعصر من خلال فرص تمثّلها وانعكاسات معجمها في إبداع الشاعر على أساس مفاهيمه النظرية للإبداع وممارساته الفعلية في تخلّق قصائده على المستوى الجمالي.

٥- تحليل أوجه التلاقي والتفاعل بين المدارس الأدبية والفكرية على ما بينها - أحياناً - من مفارقات تظل في حاجة إلى المزيد من الاستقراء والمعالجات المنهجية طالما انطلقنا في دراساتنا الأدبية والنقدية من فتح باب الاجتهاد والإضافة والتجديد بحكم مرونتها وقبولها لعدم الإدلاء بالكلمة الأخيرة فيها إلا أن تظل نبراساً للأجيال الواعدة بمزيد من القراءة والتحليل والنقد والتجديد.

المصادر والمراجع

- ١- الأمدى: الموازنة بين الطائيين، تحقيق وتعليق: محمد محيي الدين عبدالحميد، ١٩٧٣م.
- ٢- أبوتمام: ديوانه، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٠م.
- ٣- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت ١٩٨٣م.
- ٤- أحمد عبدالستار الجواري: الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث، بيروت ١٩٥٦م.
- ٥- أدونيس (علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحول، بيروت.
- ٦- أنيس المقدسي: أمراء الشعر في العصر العباسي، دار العلم، بيروت ١٩٦٩م.
- ٧- خضر الطائي: أبوتمام الطائي، دار الجمهورية، بغداد ١٩٦٦م.
- ٨- شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ١٩٧٤م.
- ٩- طه حسين: من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٩م.
- ١٠- عبدالعزيز سيد الأهل: عبقرية أبي تمام، دار العلم، بيروت ١٩٦٢م.
- ١١- عبدالكريم اليافي: جدلية أبي تمام، دار الحافظ، بغداد ١٩٨٠م.

- ١٢- عبدالفتاح لاشين: الخصومات النقدية والبلاغية حول صنعة أبي تمام، دار المعارف ١٩٨٢م.
- ١٣- عبده بدوي: أبوتمام وقضية التجديد في الشعر، مطبعة الشباب، القاهرة د.ت.
- ١٤- علي النجدي ناصف: دراسة في حماسة أبي تمام، نهضة مصر ١٩٨١م.
- ١٥- عبدالله التطاوي: مصادر الفكر في إبداع أبي تمام، دار غريب، القاهرة.
- ١٦- عمر فروخ: أبوتمام شاعر الخليفة المعتصم، المكتب التجاري، بيروت ١٩٦٤م.
- ١٧- فازلييف: العرب والروم، ترجمة: محمد عبدالهادي أبورية، دار الفكر العربي، د.ت.
- ١٨- كمال أبوديب: جدلية الخفاء والتجلي، ط. دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨٤م.
- ١٩- محمد زكي العشماوي: الشعر العباسي موقفه من الفن والحياة، منشأة المعارف، الإسكندرية.
- ٢٠- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م.
- ٢١- محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، ١٩٨٣م.
- ٢٢- محمد نجيب البهيتي: أبوتمام الطائي (حياته وحياة شعره)، دار الكتب ١٩٤٥م.

- ٢٣- محمود الريداوي: الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام، تاريخها وتطورها وأثرها في النقد العربي، القاهرة ١٩٩٧م.
- ٢٤- مصطفى الشكعة: الشعر والشعراء في العصر العباسي، بيروت ١٩٧٣م.
- ٢٥- ويليرس سكوت: خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، دار الرشيد للنشر، بغداد ١٩٨١م.
- ٢٦- يوسف خليف: الشعر العباسي .. نحو منهج جديد، دار غريب، القاهرة ١٩٨٧م.

المحتوى

- تصدير: أ. عبدالعزيز سعود البابطين..... ٣
- مقدمة: د. عبدالله التطاوي ٥
- تمهيد حول تفرد النمط: المفتاح - العمق الثقافي - التلقي..... ٧

الفصل الأول: عصر أبي تمام

- الصراع..... ١٥
- القوة ١٧
- المسار النقدي..... ٢٢
- النشأة والخبرة والفكر:..... ٢٥
- أ - العصامي ٢٥
- ب - الاعتراف..... ٣٣
- جدلية العصر ومصادر الفكر:..... ٣٥
- أ - المفارقة..... ٣٥
- ب - المشترك..... ٣٨
- أصدقاء وتحولات ٤٥
- السبق والتفرد..... ٤٩

الفصل الثاني:

البطولة والتاريخ.. حوار عصره وشعره

- بين اختياراته ونظمه ٥٥
- ثورة التجديد الثقافي: ٦٥
- أ - العروبة ٦٥
- ب - الجدل ٧٠
- تجليات الفكر التاريخي في شعره: ٧٢
- أ - المؤرخ ٧٢
- ب - التناس ٧٧
- ج - أيام وأعلام ٨٣

الفصل الثالث: نظرية الشعر في فكره ونقده

- نظرية الشعر في فكره ونقده: ٩١
- أ - الماهية ٩١
- ب - الأداة ٩٤
- ج - الوظيفة ١٠٠
- تجليات الثقافة في النظرية والإبداع: ١٠٥
- أ - التأمل ١٠٥

ب - المصدر..... ١٠٩

ج - المصطلح..... ١١٢

الفصل الرابع: تجديد آليات الخطاب الشعري

- تجديد آليات الخطاب الشعري:..... ١١٩

١ - المستويات..... ١٢٣

٢ - الدهر..... ١٢٧

٣ - التشخيص..... ١٣١

٤ - الاستقراء..... ١٣٣

٥ - الغيبات..... ١٣٦

- فضاءات الخطاب الشعري:..... ١٣٩

١ - الرمزية..... ١٣٩

٢ - النوافر..... ١٤٢

٣ - التوثيق..... ١٤٥

٤ - الصنعة..... ١٤٩

الفصل الخامس: في مرايا النقد المتجدد

- الموازنة..... ١٥١

- الريادة..... ١٥٩

- المآخذ..... ١٦٧

فصل ختامي: في ذاكرة الشعر العربي

- شهاب الدين محمود..... ١٧٤
- ابن القيسراني ١٨٠
- أحمد شوقي..... ١٨٣
- خاتمة..... ١٨٨
- مصادر ومراجع..... ١٩٢
- المحتوى..... ١٩٥

