الوعيُ الشِّعريُّ عند أبي تمّام ـ قراءة نسقيَّة

Poetic Consciousness in Abu-Tamam's Poetry – A systematic Reading

عيسى المصري

Essa almasri

قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والفنون، جامعة حائل، السعودية

بريد الكتروني: essa977@live.com

تاريخ التسليم: (2016/1/31)، تاريخ القبول: (2016/7/31)

ملخص

يقصد هذا البحث إلى درس الوعي الشِّعريِّ عند أبي تمّام من خلال ظاهرة تخلَّلت ديوانه في غير موضع، فأنبأت بتكرارها واطِّرادها عن قلق وأرق كبيرين انتابا قريحة الشّاعر وذهنيَّته، كما شكَّلت في الوقت نفسه تساؤلاً لازمًا لدى القارئ حول أسباب نشوئها وظهورها على هذا النَّحو المتكاثر. إنَّ ذكر أبي تمّام لشعره ومدحه وتقريظه وبيان أسباب قوَّته ومناحي تميُّزه وتفرُّده، تؤلِّف جميعًا ظاهرة ثقافيَّة في شعره؛ فهي نسق ثقافيٌّ خالص يُظهر للقارئ الظّاهريّ جانبًا منه، ويُخفي للمؤوِّل جوانب أخر تكوِّن له إشكالاً نقديًّا يُثير أسئلة كثيرة، منها: كيف تأدّى وعي الشّاعر إليها؟ ولماذا؟ هل كان الشّاعر يقصد من هذه الممارسة إلى بيان إبداعه وتميُّزه حسب أم ثمَّة مقاصد أخر له؟ والسؤال المهِمُّ :ما أثر هذه الظَّاهرة في الوعي الشِّعريّ بوصفه- أيضًا- نسقًا ثقافيًّا يحتمل الإيجاب والسَّلب؟. هذه الأسئلة وغيرها، يجيب عنها هذا البحث من خلال محورين اثنين: أحدهما يعالج الإطار النَّظريّ والتَّطبيقيَّ لنسقيَّة أبي تمّام، أمّا الثّاني فيبحث في تجلّيات الظَّاهرة الثّلاثة :الشِّعر والممدوح، والشِّعر موصوفًا، والشِّعر مهجورًا، منتهيًا إلى خاتمة ملخِّصة لنتائج البحث.

الكلمات المفتاحية: الوعي الشِّعريّ، الشِّعر العبّاسيُّ، أبو تمّام، النَّسق الثَّقافيُّ، النَّقد الثَّقافيُّ.

Abstract

This paper aims to study the poetic consciousness as a recurrent phenomenon in Abu-Tama's volume of poetry. This phenomenon aroused the readers' interest to ask about the reasons which led to its recurrence. Abu-Tamam's stress on his poetry, praising it, and showing its distinctive characteristics constitute a cultural phenomenon of his

poetry. It is a cultural system which shows to the readers explicit as well as implicit aspects representing a problematic critical issue which poses the following questions: How did the poet recognize this phenomenon? And Why? Did the poet mean to show his creativity by adopting such approach? The last and most important question is: What is the impact of this phenomenon on Abu-Tamam's poetic consciousness as a cultural system which may be either positive or negative? The paper answers the above-mentioned questions both theoretically and practically on the one hand, and articulates the three dimensions of this phenomenon on the other hand. Finally, the paper ends with a conclusion which sums up all the outcomes that the researcher has reached.

Keywords: Poetic Consciousness, Abbasids Poetry, Abu-Tamam, Cultural System, Cultural Criticism.

مقدّمة

تتباين درجات الوعي الشّعريّ عند الشُّعراء، فمن شاعر يُخلص شعره للفنِّ وحده، ومن شاعر يجمع مع الشِّعر مقصدًا آخر غير الفنِّ، ومن شاعر ينتحي بشعره غاية بعيدة عن الفنِّ، واتَّفق أن كان هؤلاء جميعًا شعراء؛ لا لأنَّهم أخلصوا للفنِّ أو شركوا به غيره أو نكروه؛ بل لأنَّهم حققوا شرائط المفهوم الشِّعريِّ القديم بتوفُّرهم على الوزن والقافية من جهة، وتوفُّرهم على المعنى الدّال الذي حملته الأغراض التُّراثيَّة من مديح وهجاء ورثاء وغزل... من جهة أخرى.

ويستدعي تعدُّدُ الوعي التَّمييزَ بين مفهوميِّ الشّاعر والشّاعر الفنّان، غير أنَّ ذلك لا يستقيمُ على ما استقامتْ عليه النَّظرة القديمة في التَّفرقة بين النَّظّام والشّاعر؛ لأنَّها نظرة قامتْ على تصوّر جماليٍّ خالص يُعنى بالصّور والأخيلة، ويبحث في دقَّتها وعمقها، في حين أنَّ التَّمييز المقصود هو ذاك الذي يحتكم إلى تصوُّرات معنويَّة تُمثِّلُ أهمَّ عناصرها الغاياتُ التي من أجلها قُرضَ الشِّعر ونُظم، وتنجلي بها مرامي النَّصِّ الثَّقافيَّة بما تبعثه من أثر في ذهنيَّة المتلقي فتجعله على وفاق أو خلاف معها.

ولا مراء في أنَّ شعر أبي تمّام يحمل التَّصورين معًا: التَّشكيليَّ والقصديَّ، فهو شاعر فنّان يدرك حقيقة الشِّعر وإدهاشه وتميُّزه وتفرُّده؛ فيراعي ذلك في تشكيله لقصائده وبنائه لها، وهو شاعر ناقد يعي طبيعة الفنّ ومقاصده ووظيفته التي من أجلها وجِد، وأظهر أبو تمّام هذا الوعي صنعةً وتعبيرًا، وخبرًا واختيارًا.

ويقصد هذا البحث إلى درس هذا الوعي الشِّعريِّ عند أبي تمّام من خلال ظاهرة تخلَّلت ديوانه في غير موضع، فأنبأت بتكرارها واطِّرادها عن قلق وأرق كبيرين انتابا قريحة الشّاعر وذهنيَّته، كما شكَّلت في الوقت نفسه تساؤلاً لازمًا لدى القارئ حول أسباب نشوئها وظهورها على هذا النَّحو المتكاثر.

إنَّ ذكر أبي تمّام لشعره ومدحه وتقريظه وبيان أسباب قوَّته ومناحي تميُّزه وتفرُّده، تؤلِّف جميعًا ظاهرة ثقافيَّة في شعره؛ فهي نسق ثقافيٌّ خالص يُظهر للقارئ الظّاهريّ جانبًا منه، ويُخفي للمؤوِّل جوانب أخر تكوِّن له إشكالاً نقديًّا يُثير أسئلة كثيرة، منها: كيف تأدّى وعي الشّاعر إليها؟ ولماذا؟ هل كان الشّاعر يقصد من هذه الممارسة إلى بيان إبداعه وتميُّزه حسب أم ثمَّة مقاصد أخر له؟ والسؤال المهِّم: ما أثر هذه الظّاهرة في الوعي الشِّعريّ بوصفه-أيضًا- نسقًا ثقافيًّا يحتمل الإيجاب والسَّلب؟.

هذه الأسئلة وغيرها، يجيب عنها هذا البحث من خلال محورين اثنين: أحدهما يعالج الإطار النَّظريّ والتَّطبيقيّ لنسقيَّة أبي تمّام، أمّا الثّاني فيبحث في تجلّيات الظّاهرة الثّلاثة: الشِّعر والممدوح، والشِّعر موصوفًا، والشِّعر مهجورًا، منتهيًا إلى خاتمة ملخِّصة لنتائج البحث.

نسقيَّة أبي تمّام

دمغتْ بعض الدِّراسات الثقافيَّة الشِّعرَ العربيَّ بطابع النَّسقيَّة السَّلبيَّة؛ فرأتْ أنَّه يستسرُّ معايبَ ومقابحَ تُرسِّخ لسلوكات وعادات تتعارض والأفكار الفاضلة (الطّوباويَّة) التي يتغيّاها الإنسانُ العربيُّ؛ إذ اتَّخذ الشُّعراء من الجماليّات وسيلة لاستسرار هذه السُّلوكات كلِّها، ثمَّ عملوا-بوعي أو من غير وعي- على تسريبها شعريًّا في الرّوح الجمعيِّ للثَّقافة العربيَّة، بعد أن شَغلَ فيها الشِّعرُ حيِّزًا كبيرًا، واعتلى مكانة فضلى صيَّرته ديوان العرب وسجل مآثرهم، قال عبد الله الغذامي: "لقد آن الأوان لأن نبحث في العيوب النَّسقيَّة للشَّخصيَّة العربيَّة المُتشعْرنة، والتي يحملها ديوان العرب وتتجلى في سلوكنا الاجتماعيِّ والثَّقافيِّ بعامَّة"[(1)].

ولعلَّ الباحث عن- أو في- عيوب الشَّخصيَّة العربيَّة لن يواجه مشقَّة أبدًا في العثور على أدواء وعلل أصابتها أو تصيبها، وهذه البلايا مهما تعاظمتْ أو تعضَّلتْ لن تُغادر سنَّة كونيَّة جرتْ مقاديرها على الأمم كافَّة فوقع عليها جميعًا ما وقع على القوم من العرب، لكنَّ الطَّريف الغريب في هذا الرَّأي هو تحميل فنٍّ جماليٍّ كالشِّعر مسؤوليَّة نقل عدوى هذه الأدواء؛ حتّى أصبح يُنظرُ إليه بوصفه بئرًا ملوَّثة متحتْ منها الذِّهنيَّة العربيَّة الأفكار الوجوديَّة السَّلبيَّة؛ فألفى بعض النُّقاد أنفسهم-فجاءة- مُرغمين على تجريم الشِّعر ومساءلته، والعمل على كفِّ شرِّه وتجنُّبِ مساوئه، لكنَّهم صادفوا ما عهدوه من شدَّة بأسه وأسْره؛ فأيسوا وتشوَّفوا إلى وصف علاج شافٍ علَّه يُطهِّر ذهنيَّتنا وسلوكنا من أوضاره، فطالبوا بتجديد نسق التَّعامل مع الموروث الأدبيِّ والمُستحدَث الإبداعيِّ؛ ليصار إلى دراستهما دراسة ثقافيَّة تُلغي أحكامهما القديمة، وتُؤطِّر لرؤى جديدة ينأى بها الأدب عن الأنساق المعيبة، وتجعل من إنسان الأدب إنسانًا أفضل.

وانبثقَتْ هذه الرُّؤية المثاليَّة من نزعةٍ ثقافيَّة عصريَّة ترى أنَّ للأدب- بوصفه خطابًا Discourse- دورًا أثيرًا في تكوين ذهنيَّة الإنسان، وما يُبْطِنُه فيها-واعيًا أو غير واعٍ- من نظرات دنيويَّة منسجمة أو متنافرة، تؤول-من بعد- معتمَدًا له أناء تشكيل آرائه الخاصَّة في

(1) الغذامي، عبدالله، **النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية،** ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2005م. ص 7

مناحي الحياة المختلفة وقطاعاتها، ولا سيَّما تلك الآراء التي تدفعه بحماس شديدٍ إلى نقد السُّلطة-شاغلة الثَّقافة-على اختلاف ضروبها وتعدُّد صورها، قال تيري إيجلتون (T.Eagleton): "إنَّ الخطابات، وأنساق العلامات، وممارسات الخطاب من كلِّ نوع، من الفيلم والتِّلفزيون إلى فنِّ القصِّ ولغات العلم الطَّبيعيّ، **جميعها تنتج تأثيرات تُشكِّلُ أشكالاً من الوعي واللاوعي، وثيقة الصِّلة بالحفاظ على، أو، تغيير أنساقنا القائمة للسُّلطة**"[1].

غير أنَّ هذا الإنشاء الثَّقافيَّ-إن قبلنا القول به- يفرض على دُعاته الأخذ بالحسبان حتميَّة تباين التَّأثير الذي تُخلِّفه الخطابات في القطاعات الإنسانيَّة؛ فالخطاب في سعيه الدّائم إلى التَّأثير يُضمر سلطة يواجه بها سلطة أخرى يمتلكها خطاب من نوع آخر، ومثل هذا التَّأثير المأمول لا يمكن أن يتحقَّق في الواقع إلا بعد أن يتوفَّر الخطاب نفسه على سلطة قادرة أو قوَّة فاعلة (Power) تملك بحقٍّ شرائط التَّغيير؛ ذلك أنَّ كمون السُّلطة في الخطاب لن يمنحه القوَّة ضرورة؛ فقد تسنُدُه سلطة ليّنة ناعمة يعتريها الضَّعف، وتنخرُها الهشاشة، ويؤودها الحِملُ الخفيف؛ فلا تنهضُ-مهما توسَّلت- بأيِّ فعل يمكن أن يصدر عنه تأثيرٌ ما، وفي هذه الحال لا يعدو الحديثُ عن قدرة الخطاب واستطاعته التَّغيير أن يكون حديثًا مثاليًّا غير واقعيٍّ، تزيّنُه أفكارٌ موهِمَةٌ مُخَيِّلةٌ تزعمُ أنَّ كلَّ خطاب يملك سلطة؛ إيمانًا بأنَّ "السُّلطة حاضرة في كلِّ مكان" كما يرى ميشيل فوكو[2].

كما أنَّ تداخل السُّلطة في بعض الخطابات الدُّنيويَّة أو جلِّها يجعلها مقسَّمة متشعِّبة، ومن طبائع المقسَّم أنَّه يقوى في مكان ويضعف في آخر؛ يُحدِّد ذلك قربُه أو بعدُه عن مركز القوَّة الأساس، أو ما عبَّر عنه إدوارد سعيد بمركز العنكبوت[3]، ولعلَّ هذا التَّذبذب بين القوَّة والضَّعف يجعل مقدار ما تُحقِّقه السُّلطة من غايات مختلفًا أشدَّ الاختلاف بين خطاب وآخر؛ ممّا يدعو النّاقد إلى ضرورة تبيان فاعليَّة السُّلطة الكامنة في الخطاب، وتقدير حجم ما تملكه من قوَّة تستطيع بها أن تُحْدثَ أثرًا محسوسًا في النَّسق وأعطافه، على أن يتمَّ ذلك كلُّه قبل إصدار الحكم عليها ونعتها بأنَّها سلطة مؤثِّرة يحتويها خطاب مؤثِّر، فلا يُكتفى بالقول -مثلا- إنَّ خطاب الأدب يملك سلطة قادرةً على التَّغيير، وإنَّه يؤدّي دورًا كبيرًا في بناء المجتمع أو هدْمه، من غير أنْ نقعَ على بيّناتٍ ملموسَةٍ تؤكِّد هذا التَّأثير وتُثبته.

ولا ريب في أنَّ قوى الخطابات تسعى-في كلِّ زمان ومكان- إلى إعمال آثارها في الإنسان؛ فترى بعضها ينجح بإحداث تأثير حقيقيٍّ في الوعي أو اللاوعي تظهرُ ملامحه وملابساته في المجتمع بجلاء، وهذا مُشاهدٌ معاينٌ في الأفعال المؤثِّرة التي يُحدثُها الصِّدام بين الخطابات

(1) إيجلتون، تيري، **مقدمة في نظرية الأدب**، ترجمة أحمد حسان، ط2، نوارة للترجمة والنشر، القاهرة، 1997م. ص 178. **[التأكيد من عندي]**.

(2) انظر، فوكو، ميشيل، **جينيالوجيا المعرفة**، ط2، ترجمة أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2008م. ص106. وانظر نقد إدوارد سعيد لهذه الفكرة في كتابه، **العالم، والنص، والناقد**، ط1، ترجمة عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م. ص296 وما بعدها.

(3) انظر، سعيد، إدوارد، **العالم، والنص، والناقد.** ص271.

الدّينيَّـة، والسّياسيَّة، والاجتماعيَّـة، والإشـهاريَّة (الإعلاميَّـة)، ومـا ينبنـي عليهـا جميعًـا مـن تـبنٍّ للأفكار، وتبعيَّة للشّخصيّات، وتشكيك في الثّابت، وميلٍ إلى المتغيّر.

غيـر أنَّ قـدرة تـأثير هـذه الخطابـات- علـى تباينهـا- قـد لا تنسـحب علـى خطـاب المُتخيَّـل الكلاميِّ-شعرًا ونثرًا- بحيث يستحيل أثره واقعًا محسوسًا يمكن أن تتناوشه الذّهنيَّة الجمعيَّة، أو تقف على معالمه وإشاراته، أو تستجلي حقائقه وخصائصه؛ ولعلَّ هذا مرجعه إلى طبيعة الأدب- الشِّعر خاصَّة- وعجزه الظّاهر عن تغيير المفاهيم الدّارجة والعادات السّائرة؛ فالشِّعر لا يتجاوز في جوهره أنْ يكون كلماتٍ مدهشةً يُجْريها شاعر على لسانه ليبثَّها في النّاس، ثمُّ يتلقّاها رواة معلومون، وينسخها كتبة قليلون، ولا يقرؤها سوى جماعة صغيرة لا تُمثِّل- مهما تكاثرتْ- مجموع النّاس كُلِّهم؛ والدّافع من وراء هذه الصِّناعة رغبة فنيِّة تستثيرها موهبة خاصَّة وملكة متفرِّدة لا يتمُّ الاعتراف بإدهاشها إلا بعد أن تتقفّى سَنَنًا خاصَّة يستنُّها الفنّانون أنفسهم ويشاركهم في صناعتها نقّادهم.

كما يرجع – أيضًا- إلى وجود خطابات مُسيطرة على المجتمع تؤثِّر فيه أشدَّ ما يكون التَّأثير، فهي تتقارب من الإنسان، وترتبط به ارتباطًا وثيقًا؛ فيقوم عليها معاشه، ويتحدَّد بها وجوده ومصيره، وتضُمُّها -دائمًا- قوى السّياسة السُّلطويَّة، وقوى المجتمع الدِّينيَّة والعرفيَّة؛ وبسبب ما تملكه هذه الخطابات من قوى فاعلة فإنَّها تُمارس بيُسر شديد أنواعًا من الإخضاعِ بالطَّوع أو الإكراهِ، لا يملك الأدبُ من الأمر أنْ يفرضها على النّاس مهما تنامتْ قوَّته؛ ومعنى هذا أنَّ الفنون، والأدب منها،" ليس لها تأثيرٌ حقيقيٌّ على أمور الدُّنيا الجديَّة"(1).

وضعف قوَّة تأثير الأدب في المجتمع لن يسوقنا إلى إنكار أنَّ المضامين التي يمكن لها أن تُحدثَ أثرًا ما قارَّة في النَّص الأدبيِّ محتوٍ لها، لكنَّ إقرار شواهد قوَّتها وضعفها، وتصنيف آثارها في النّاس إلى إيجابيَّة أو سلبيَّة لا يكون من خلال الحكْمِ على طبيعة الفنِّ المُجرَّدة وما تسمح باستيعابه من مضامين خير أو محامل سوء هي-على السَّواء- في رأي النُّقاد جميعًا أغراض دنيويَّة مباحة للأديب، وإنَّما يتمُّ ذلك من خلال رصد المتلقّي عينه وما يجلوه لغيره من آثار الفنِّ في نفسه، على أنَّ هذا المتلقّي لا يمكن أن نعدَّه متَّفقًا متوحِّدًا بعد أن كشف لنا عن كثرة همومه وتعدُّد حساسيَّته، وأبان عن اختلاف معارفه وتباين مَراشده، وأثبت نسبيَّته الصَّريحة في التَّذوّق الأدبيِّ.

ومن جهة أخرى، فإذا كان المنظِّرون الثَّقافيّون يؤمنون بأنَّ تقييم عظمة الأدب أو انحطاطه يرتبط ارتباطًا وثيقًا بطريقة نظر المتلقّي إليه؛ إذ لا "وجود لشيء من قبيل الأدب يكون عظيمًا حقًّا أو أي شيء حقًّا، **بشكل مستقلٍّ عن الطُّرق التي يتمُّ بها تناول تلك الكتابة ضمن أشكال نوعيَّة من الحياة الاجتماعيَّة والمؤسَّسيَّة**"(2)، فإنَّ هذا يوجب التَّسليم بأنَّ ما يحتويه الأدب من قيم ثقافيَّة ستظلُّ تأثيراته متفاوتة؛ لأنَّها في نهاية الأمر رجع صدى لقراءات تفرضها طبيعة

(1) كرنان، إلفين، **موت الأدب**، ترجمة بدر الدين حب الله الديب، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000م. ص44.
(2) **مقدمة في نظرية الأدب**، ص172. **[التأكيد من عندي].**

المتلقّين، وارتباطاتهم الاعتقاديَّة، وتوجُّهاتهم الفكريَّة، ومعنى هذا أنَّ تعدُّد المتلقّي واختلاف تفسيراته وتأويلاته يُثبتُ -بلا ريب- أنَّ مسألة تأثير الأدب في العقلِ الجمعيِّ يعلوها شكٌّ كبير؛ فما يراه أحدهم سلبيًّا، قد يراه الآخر إيجابيًّا، والعكسُ قياس.

ومعلوم أنَّ الأدب -الشِّعر خاصَّة- لم تغلب عليه مظاهر السَّلبيَّة النِّسبيَّة إلا عند ارتباطه بالأحكام الاعتقاديَّة (الإيديولوجيا)، أو عند تقاطعه مع النَّزعات السِّياسيَّة؛ ذلك أنَّ هذين الخطابين يُفرغان جهدهما دائمًا في تقسيم الموضوعات الدُّنيويَّة-والشِّعر دنيويٌّ- إلى إيجابيَّة وسلبيَّة؛ فيتبنّى الواحد منهما في سبيل إثبات قيمِهِ الجمعيّة مبدأ التَّوافق أو الاختلاف، الذي تلخِّصه ثنائيَّة (التَّقارب/الإقصاء)، قال رولان بارت (R.Barthes): "إنَّ السُّلطة أو ظلَّها **تؤول دومًا إلى إنشاء كتابة تقييميَّة**، حيث يحذف الفاصل بين الحدث والقيمة في مجال الكلمة نفسه؛ إذ إنَّ الكلمة هي وصف وحكم في آن، فالكلمة تصبح حينئذٍ بديلاً من آخر، أي ما هو خارج الموضوع وتبرير له"(1)؛ وفي ظلال هذه النُّصوص تغيب- إلى حدٍّ كبير- حقيقة الكتابة الأدبيَّة المُتخيَّلة، وتُنتزع قيمتها الذَّاتيَّة الفنيَّة لتحل محلَّها قيم الخطابات المذهبيَّة والسّياسيَّة، التي لا يمكن- بحال- أن تبرأ من التَّعصب الكريه، والعدائيَّة المفرطة، والنَّظرة القطبيَّة الأحاديَّة.

ولعلَّ هذا ما أفصح عنه إيجلتون (T.Eagleton) في تصوّره للأهداف التي يمكن أن يحقِّقها النَّقد الثَّقافيُّ في مقارباته الأدبيَّة، قال: "سيكون الإجراء الأكثر فائدة هو استكشاف كيف تنتج الأنساق الدّالة لنصٍّ (أدبيٍّ) تأثيرات إيديولوجيَّة معيَّنة"(2)، ومن قبله أبان إدوارد سعيد عن ذلك يوم قال: "إنَّ النَّقد لا يمكنه أنْ يدَّعي أنَّ مهمَّته مقصورة على النَّصِّ وحسب، حتى لو كان نصًّا أدبيًّا عظيمًا، ويجب عليه أن يرى نفسه مقيمًا مع خطاب آخر في فضاءٍ ثقافيٍّ موضع نزاع كبير"(3)، وانشغال النَّقد بما يتخلل النَّصَّ الأدبيَّ من اعتقادات-على ما فيه من قيمة- يجب ألا ينسينا أنَّنا نتعامل بأخَرَة مع مضامين أدبيَّة شتَّى تشغل المعتقدات جانبًا منها لا كلَّها، قال رولان بارت (R.Barthes): "إنَّ بعضهم يريد نصًّا- فنًّا، لوحة- من غير ظلٍّ، ومقطوعًا عن الإيديولوجيا المهيمنة، ولكن هذا يدلُّ على أنَّهم يريدون نصًّا لا خصوبة فيه، ولا إنتاجيَّة له، إنَّهم يريدون نصًّا عقيمًا... **ألا إنَّ النَّصَّ لمحتاج إلى ظلّه، هذا الظِّلُّ هو قليل من الإيديولوجيا، وقليل من العرض، وقليل من الذّات**..."(4)، والتَّركيزُ على أي ظلٍّ يجب أن يسير محافظًا على الخصوصيَّة التّامة للشِّعر، من حيث هو فنٌّ خالص (Pure Art) لن تكفَّ القريحة أبدًا عن نتاجه، ولن تَقبلَ -بأيَّة حال- أن يسمه أحد بسمات سوء، أو ينعته بنعوت قبح تدعو النُّقادَ إلى عزله أو إماتته، على أنَّه لا حرج بعد ذلك على من شاء من نقّاده أن يتفحَّص مقاصد مضامينه، ويبيّن علاقاته مع خطابات أخر قد تتشكَّل منها ثقافة المجتمع؛ لكن من العبث النَّقديّ والجُبْن الفكريّ أن نسيء إلى الأدب وحده ونكيل له أشنع التُّهم، تاركين الخطاب الرَّئيس الذي احتواه

(1) بارت، رولان، **الكتابة في درجة الصفر**، ترجمة نعيم الحمصي، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1970م. ص26 [**التأكيد من عندي**].
(2) **مقدمة في نظرية الأدب**، ص179.
(3) **العالم والنص والناقد**، ص275.
(4) بارت، رولان، **لذة النص**، ترجمة منذر عياشي، ط2، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 2002م. ص61.

وأظله بظلِّه يرتع ناشرًا مساوئ ومعايب ما برح يُثقل بها كاهِل الحياة والأدب؛ لذا فإنَّ نقدَ الأدبِ ثقافيًّا - كما يرى إدوارد سعيد- يعتمد على ناقد يضطلع بوعي نقديٍّ عميق ينتج- من خلال نصٍّ- معنى دقيقًا تنطوي عليه قيم إنسانيَّة واجتماعيَّة وسياسيَّة[1].

وبالرُّجوع إلى النَّقد العربيّ القديم نجده قد حاد عن هذا المشكل الثَّقافيّ بعد أن فصل بين الفنِّ الشِّعريِّ والخطابات الأخر فصلا تامًّا؛ فالشِّعر القديم امتلأت به السّياسة، وطمَّته (الإيديولوجيا) في غير حين، لكنَّ النَّظر النَّقديَّ إليه جاء فنيًّا خالصًا؛ فأظهر ذلك الأصمعيّ في نظرته الثَّاقبة إلى الارتباط الواهي بين الشِّعر من حيث هو شرٌّ، والدّين من حيث هو خير[2]، وقدامة في فتحه لأبواب المعاني مُشرعة للشّاعر[3]، والقاضي الجرجانيّ في فصله الدِّين عن الأحكام النَّقديَّة للشِّعر[4]...، وهذه الوجهات النَّقديَّة لم تكن احتكارًا للشِّعر في باب الجمال حسبُ، بل كانت فهمًا دقيقًا لطبيعة الشِّعر المُجرَّدة بوصفه فنًّا إبداعيًّا مستقلاً بنفسه؛ فجاء نظر هؤلاء النُّقاد" إلى الظّاهرة الشِّعريَّة من حيث هي ظاهرة إنسانيَّة، وفصلوا بين الشِّعر والحياة نفسها، فأخذوا يتجادلون حول المشكلة -أو المشكلات- التي تمثِّلها هذه الظّاهرة، أو يتناظرون حول شاعر ما، بعد أن يفصلوا شعره عن ملابسات الأوضاع التي عاشها"[5]؛ إذ لو تجلَّت آثار الشِّعر في المجتمع العربيِّ على ما يدَّعيه دعاة الدَّرس الثَّقافيّ الحديث -في نسقيَّته السّالبة- لربما تغيَّرت نظرة الجمهور إليه، وتشوَّهت معها صوره ومعالمه؛ لأنَّه- والحال هذه- سيحمل أفكارًا مُنكرة مدارها نُصرة المعتقدات الفاسدة، وتقوية سلطان الجائرين، والمشاركة في جعل الرَّعية أكثر تعاسة وشقاء.

وما حاد عنه القدماء سلكه المحدثون، فأخذ النَّقدُ الحديثُ يهتمُّ بالتَّقاطع الثَّقافيِّ بين الخطابات الدُّنيويَّة في محاولةٍ جريئةٍ لنقدها جميعًا، فعل هذا وهو يعلم أنَّه سيضطرُّ إلى المساس بخطاباتٍ خطيرة، لعلَّ الخطاب السِّياسيَّ الاعتقاديَّ أشدُّها خطرًا؛ ومن ثمَّ فإنَّ الأخذ بنسبيَّة النَّقد الثَّقافيّ- كحال غيره من النُّقود-وضرورة انفتاحه على مختلف الاحتمالات النَّصِّيَّة، وعدم حصْره في جانب واحد، هو الذي يمنحه وجاهة نظريَّة، ودقَّة في تحليل النُّصوص تحليلاً يغدو مع الأيام

(1) انظر، **العالم، النص، الناقد**. ص31.

(2) انظر، المرزباني، محمد بن عمران (384هـ)، **الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر**، تحقيق علي محمد البجاوي، ط1، دار نهضة مصر، القاهرة، د ت. ص71.

(3) ابن جعفر، قدامة (337هـ)، **نقد الشعر**، تحقيق كمال مصطفى، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1979م. ص19.

(4) انظر، الجرجاني، علي بن عبد العزيز(366هـ)، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، د ت. ص64.

(5) عباس، إحسان، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ط2، دار الشروق، عمان - الأردن، 1993م. ص480 - 481. وفصَّل مصطفى ناصف هذا الرأي بقوله: "آمن النّاقد العربيّ أنَّ كلَّ شاعر يتَّجه إلى اللغة ونظامها بأكثر جدًّا ممّا يتَّجه إلى عاطفته، النّاقد العربيُّ يعلم حقَّ العلم أنَّ الشِّعر صنعة لغويَّة وليس صنعة عاطفة مرئيَّة مستقلَّة، النّاقد العربيُّ يعلم أنَّ الحساسيَّة في ميدان الشِّعر هي حساسيَّة لغة لا حساسيَّة إنسان، ويعلم أنَّ الكلمة العليا للُّغة لا لتدفق الشُّعور، وما يشبه ذلك". **النقد العربي، نحو نظرية ثانية**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع255، آذار 2000م. ص229.

متقبَّلاً لدى جمهور قبِلَ دائمًا أن يُضيِّف السِّياسة بحفاوة بالغة وحجز لها مكانًا رحبًا وسط أركان بيته.

وإذا كان كذلك، وجب على النّاقد الثَّقافيّ أن يوازن في دراسته بين الأنساق؛ فقد تتخفّى خلف الأعمال العظيمة إيجابيّات عظيمة، وقد تتخفّى أيضًا سلبيّات كثيرة، والقراءة الدَّقيقة -غير المُتحيِّزة- لكلا المنحيين تُمَكِّن النّاقد من جلاء الوظيفة النَّسقيَّة للنُّصوص التي قد تحمل معنى خبيئًا مستترًا، لا يصحُّ استنطاقه - بنظرٍ عدائيٍّ ينتهي إلى الجزْم بدلالته السَّلبيَّة- من خلال قراءة ظاهريَّة ساذجة، لا تجنح لتأويل صحيحٍ أو تفسير دقيق تفرضه طبيعة اللغة الشِّعريَّة في تعاليها وسموها، واختلاف أساليبها وتنوُّعها، وتفرضه -أيضًا- ذهنيَّة الشّاعر الفنّان وما تستبطنه من قيم وأفكار، وأنظار ورؤى.

ولمَّا كان النَّظر إلى النَّسق من جانب واحد، خرجتِ الأحكام النَّقديَّة الثَّقافيَّة سلبيَّة مُنفِّرة أشدَّ النُّفور؛ فالدّارس للأنساق الشِّعريَّة العربيَّة ما عاد يُبصر فيها سوى الجوانب السَّوداويَّة المُظلمة، وما عاد يبْحث إلا عن سلبيّات النُّصوص أو قبحيّاتها، قال عبد الله الغذامي: "وهذا الالتزام المبدئيُّ [يقصد الجماليّ] حرم النَّقد من القدرة على معرفة عيوب الخطاب، ومن ملاحظة ألاعيب المؤسَّسة الثَّقافيَّة وحيلها في خلق حالة من التَّدجين والتَّرويض العقليِّ والذَّوقيِّ لدى مستهلكي الثَّقافة وما يُسمَّى بالفنون الرّاقية والأدب الرَّفيع"(1)، وهذا القانون الثَّقافيُّ- إن جازتِ التَّسمية- هو ما تمَّ اتِّباعه عند قراءة شعر أبي تمّام، فهو جزء من المؤسَّسة الثَّقافيَّة الشِّعريَّة، بل هو رمز شامخٌ من رموزها وحارس أمين من حرّاسها؛ لذا كان صالحًا على نحو خطير ليكون مثالاً صادقًا على النَّسقيَّة السَّلبيَّة للمؤسَّسة عامَّة، ونسقيَّة أتباعها-من بعد- على اختلاف درجاتهم الفنّيَّة.

على أنَّ دعاة هذه النَّظرة لم يتنبهوا إلى أنَّ حكمهم الابتدائيَّ هذا قد سبق التَّقويم النَّقديَّ الحقيقيَّ للخطاب؛ فقام على مخالفة الأعراف النَّظريَّة التي تفترض التَّعامل مع الخطاب (Discourse) من غير إضمار أحكام مسبَّقة، قال ميشيل فوكو (M.Foucault): "**لا أتَّخذ مرجعًا لي، ما دون الخطاب، حيث لم يُقل شيء بعد، وحيث لا تكاد الأشياء تطلُّ برأسها من النُّور الخافت**، ولا أذهب إلى ما بعده، بحثًا عن الأشكال التي نظمها وتركها وراءه، بل ألبث حيث أنا، محاولاً البقاء في الخطاب ذاته"(2).

ويبدو أنَّ الحكم المسبَّق، أو تخطي الخطاب، كان حاضرًا في المعالجة النسقيَّة للشِّعر العربيِّ عامَّة، وشعر أبي تمّام خاصَّة، وهو حضور عدائيٌّ تبخيسيٌّ مستقى من نظرتين: إحداهما تراثيَّة مُتقادمة تولّى كِبْرها الفريق المعادي لأبي تمّام وشعره في حياته وبعد مماته، والأخرى

(1) **النقد الثقافي**، ص15. قال كولنجوود: "ومن حسن الحظ أنَّ المصطلح (فن رفيع)، مع استثناء بعض كتابات قليلة عتيقة، لم يعد شائعًا". انظر، كولنجوود، روبين جورج، **مبادئ الفن**، ترجمة أحمد حمدي محمود، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م. ص46.

(2) فوكو، ميشيل، **حفريات المعرفة**، ترجمة سالم يفوت، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2005م. ص47 **[التأكيد من عندي]**.

حديثة معاصرة تبنّاها بعض الباحثين ممَّن أصرّوا إصرارًا كبيرًا على تقديم الشِّعر العربيَّ القديم تقديمًا مشوَّهًا قوامه التَّكسُّب والكدية وصناعة الطَّواغيت، فهو -حسب رأيهم- أبعدُ عمّا يوصف به من رفعة وسمو[1]، ومن جماع هاتين النَّظرتين تشكَّلت الرُّؤيا النَّسقيَّة السَّلبيَّة، فتبنَّت هذه الأفكار وصاغتها صياغة جديدة، وأسندتْها إلى منهجيَّة الدِّراسات الثقافيَّة.

وعلى هذا، غدا أبو تمّام في نظر الدَّرس الثَّقافيِّ شاعرًا نسقيًّا سلبيًّا، يقصدُ في نسْج شعره طريق أسلافه من الشُّعراء، فلا يحيد، ولا ينحرف، ولا يتجاوز، إنَّه رجعيٌّ يحمل كلَّ بذور أسلافه، قال الغذامي: "لا شكَّ أنَّ أبا تمّام يصدر عن النَّسق، وشعره يضمر هذه النَّسقيَّة وينطوي عليها، كما أنَّ عقله الواعي عقل نسقيٌّ"[2]، وصدوره عن النَّسق مبنيٌّ -حسب رأيه- على دلائل عدة، منها: أنَّه قاد حركة رجعيَّة في الشِّعر العربيِّ، ابتعد فيها عن لغة الواقع، واسترجع الرَّواسم القديمة للاستعمالات اللغويَّة[3]، كما أنَّه اعتمد في شعريَّته على المديح المتلبِّس بالهجاء وجعله أساسًا شعريًّا إبداعيًّا له[4]، فضلا عن أنَّه سلك مسالك سابقيه بالانتفاع بشعره والتَّكسب به، وما يستصحب ذلك من كذب وتملُّق ونفاق[5].

وما يعنينا من هذه الدَّلائل الثّاني والثّالث؛ لالتصاقهما بمفهوم النَّسقيَّة الثَّقافيَّة التصاقًا كبيرًا، في حين أنَّ الأوَّل يختصُّ بالمفهوم الجماليِّ الخالص؛ فدراسة اللغة وتشكيلاتها واختياراتها وتاريخيَّتها هي من عمل النّاقد الجماليِّ، وإن كانت لا تصفو من نقود ثقافيَّة تعنى بتحديد الأصالة اللغويَّة، وأساليب السُّلطة الأدبيَّة في فرضها ومسايرتها واقتفاء آثارها.

ويكشف الغذّامي عن هذين الدَّليلين من خلال تحليله لمقاطع شعريَّة في مدحة أبي تمّام للوزير القاضي أحمد بن أبي دؤاد، قال[6]:

---

(1) انظر طروحات: الوردي، علي، **أسطورة الأدب الرفيع**، ط1، منشورات سعيد بن جبير، قم، 2000م. والجندي، درويش، **ظاهرة التكسب في الشعر العربي**، ط1، دار نهضة مصر، القاهرة، 1970م. والخياط، جلال، **التكسب بالشعر**، ط1، دار الآداب، بيروت، 1970م.

(2) **النقد الثقافي**، ص181.

(3) انظر، **المرجع نفسه**، ص 177- 178. اتَّفق معظم النُّقاد على مباينة لغة أبي تمّام للغة من سبقه من الشُّعراء، واختلفت تأويلاتهم لها، فمنهم من جعله منبتًّا عن اللغة القديمة ومؤسِّسًا للغة شعريَّة جديدة، ومنهم من جعله امتدادًا لها لكنَّه امتداد تطوير وإضافة لا التزام ومحاكاة، انظر مثالا على هذا التَّباين في التَّأويل، أدونيس، **الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب**، ط8، دار الساقي، بيروت، 2002م. ج2/ص126 وما بعدها. ناصف، مصطفى، **نظرية المعنى في النقد العربي**، د ط، دار الأندلس، بيروت، د ت. ص105 وما بعدها. وأيًّا كان التَّأويل، فإنَّ لغة أبي تمّام في غرابتها وتعقيدها هي جزء من خطابه الشِّعريِّ، وينبغي دراستها بناء على تشكيلات الخطاب الفنِّيِّ عنده، فاستخدام الشّاعر للغة يحكمه أحيانًا استرجاع مجلوب من الماضي الواعي أو اللاواعي، وهذا ينطبق على أبي تمّام؛ فقد حاز ثقافة عالية من الشِّعر القديم وفنون الثَّقافة الأخر، فاقت كثيرًا من أقرانه ممَّن سبقوه أو عاصروه، وتفصيل ذلك وبيان أثره مبسوط في الدِّراسات التي عنيت بلغة أبي تمّام الشِّعريَّة.

(4) انظر، **النقد الثقافي**، ص182.

(5) انظر، **المرجع نفسه**، ص182 - 183.

(6) التبريزي، الخطيب (512هـ)، **ديوان أبي تمّام**، تحقيق محمد عبده عزام، ط3، دار المعارف، مصر، 1976م. ج3/ ص178.

ينـــالُ الفتـــى مـــن عيشِـــهِ وهـــو جاهـــلٌ ويُكْـدي الفتــى مــن دهْـرهِ وهــو عـــالمُ

ولـــو كانـــتِ الأرزاقُ تجـري علـى الحِجـــا هلكْـــنَ إذن مـــن جهْلهـــنَّ البهـــائمُ

فلـــم يجتمـــعْ شـــرقٌ وغـــرْبٌ لقاصـــدٍ ولا المجـدُ فـي كـفِّ امـرئٍ والـــدراهمُ

نقل الغذامي هذه الأبيات مسقطًا بيتًا منها يأتي ترتيبه ثالثًا، قال أبو تمّام[1]:

جـــزى الله كفًّـــا ملـــؤُها مـــن ســـعادةٍ ســـرتْ فـــي هَـــلاكِ المـــالِ والمـــالُ نـــائمُ

وتغييب هذا البيت يؤثِّر كثيرًا في المعنى العام الذي يتضمَّنه سياق الأبيات؛ فهو يشكِّل حلقة في سلسلة متَّصلة تدرَّجت معها بنية المعنى حتى انتهت إلى غايتها، فالقصيدة تبتدئ بمقدمة غزليَّة[2] تجتاحها معاني النَّأي والبعد تتضامُّ معًا في تشكيل بنية الفراق، وهي بنية غير منقطعة بل تتَّصل بما يتلوها اتِّصالا معنويًّا؛ فالمرأة ضرب من رزق الله للإنسان، وفراقها شبيه بانقطاع الرِّزق أو توقُّفه، والانقطاع بمعنى من المعاني صيرورة وتحوّل، أي انتقال من يد إلى يد أخرى؛ وبهذا تنجلي نسقيَّة مضمرة في بنية الغزل تُمثِّلها ثنائيَّة (أنا/هو)؛ فالسَّاعي (أنا) نحو الحبيبة لا يصيبها، والقاعد (هو) عنها تأتيه، ولا يستويان حبًّا، ولعلَّ في هذا تفسيرًا لكثرة التَّبكاء عند رحيل المحبوبة في الشِّعر القديم؛ ذلك أنَّ هذه الكثرة قد تقلُّ فيما لو كان الفراق موتًا وهلاكًا؛ فالآخر (هو) غائب، فلا شكوى تؤرِّق ولا ألم يمضُّ كألم الحضور وعذابات اللقاء، ولا لقاء.

وتتَّصل هذه الثُّنائيَّة في المقدِّمة الغزليَّة بالبيتين الشّارحين اللذين تقوم عليهما نسقيَّة النَّصِّ الكلِّيَّة، قال:

ينـــالُ الفتـــى مـــن عيشِـــهِ وهـــو جاهـــلٌ ويُكْـدي الفتــى مــن دهْـرهِ وهــو عـــالمُ

ولـــو كانـــتِ الأرزاقُ تجـري علـى الحِجـــا هلكْـــنَ إذن مـــن جهْلهـــنَّ البهـــائمُ

ويضمُّ هذان البيتان ثنائيَّة(الجهل/العلم)، ودلالة الجهل تحفُّها دلالات أخر: فالجهل كسل، والجهل قعود، والجهل سكون؛ إنَّه كلُّ شيء يضادُّ الحركة والعمل والنَّشاط. وعلى المنوال نفسه تقوم دلالة العلم؛ فالعلم نشاط، والعلم قيام، والعلم حركة، فتكون المقابلة بين سكون وفعل تتمخض عنهما مفارقة دنيويَّة غريبة، يُحصِّل فيها السّاكن ما لم يسْعَ إليه، ويجتهد الفاعل في سعيه إلى حيث لا شيء[3].

(1) **الديوان**، ج3/ ص178

(2) **المصدر نفسه**، ج3/ ص 176- 178

(3) عبَّر ابن المقفع عن هذا المعنى في نثره، قال:" وليس كسائر أمور الدُّنيا وسلطانها ومالها وزينتها، **التي قد يدرك منها المتواني ما يفوت المثابر، ويصيب منها العاجز ما يخطئ الحازم**". وهو معنى عام وجد حسًّا مذ وجدت الإنسانيَّة. انظر، ابن المقفع، عبد الله(142هـ) الأدب الصغير، ضمن: كرد علي، محمد، **رسائل البلغاء**، ط1، دار الكتب العربية الكبرى، البابي الحلبي، مصر، 1913م. ص24. **[التأكيد من عندي].**

إنَّ هذه الثنائيَّة لا تنحصرُ مقابلتها بثنائيَّة (الممدوح/الشاعر) التي تنبثق عنها الثُّنائيَّة النَّسقيَّة المضمرة (المهجو/الشّاعر)، قال الغذامي: "وفي هذه الأبيات يضع أبو تمّام معادلة النَّصِّ المدائحيِّ التي تضع شخصين في مناقضة منطقيَّة، أحدهما يملك العقل والآخر يملك المال، على أنَّ مالك المال لا يملك عقلا، بينما صاحب العقل لا يملك مالا، ويقول إنَّ المال نقيض العقل، ولو كان العقل شرطًا في الغنى لهلكت البهائم إذن، وهذا معناه أنَّك أيها الممدوح أشبه ما تكون بالبهيمة؛ ولذا فإنَّك تحتاج إلى عقل ممَّن يملك هذا العقل، فتعال إليَّ أنا الشّاعر مالك العقل ومن به ستعرف كيف تصل إلى مجد سأمنحه لك..."(1)، ويبدو أنَّ التَّركيز على رؤية سلبيَّة المديح مطلقًا غشَّى النَّظر عن المعاني الإنسانيَّة التي احتوتها الأبيات، فقد عبَّر الشَّاعر من خلال ثنائية مركزيَّة عن مشكلات تمسُّ الوجود الإنسانيَّ، فجاءت ثنائيَّة (الجهل/العلم) دالَّة على قسمة حقيقيَّة غير متخيَّلة، أسندها بدلالات مؤكدة (العيش/الدهر)؛ العيش صفة ملازمة للجاهل الطّاعم الكاسي وهي طلبته ومبتغاه، ولا يقصد وراءها شيئًا أبعد من ذلك، غير أنَّ الدَّهر ينال من العالِم فيجعله مُكديًا، إنَّه يضع الجاهل في مقابل العيش، ويضع العالِم في مقابل الدَّهر، والدَّهر مصائبٌ ونوازلٌ وهموم؛ الجاهل لا يصارع الدَّهر ولا يصرعه الدَّهر. العالِم مغالب للدَّهر مقاوم له لكنَّه في النِّهاية مغلوب، وهذه النِّهايات هي التي بعثت الأسى في نفس الشّاعر فلم يجد مسوِّغًا لهذا الفعل القدريّ إلا بتمثيل مقارن بين الإنسان والحيوان؛ فالأول مكرَّم مبجَّل بتكريم الله -عز وجل- له، والحيوان أدنى مكانة وقيمة فهو لا يعقل ولا يعلم ومع ذلك تأتيه الأرزاق، فيصنع دلالة جديدة (الجاهل=البهائم) وهي دلالة مشابهة لا من ناحية الخَلْقِ أو الخُلقِ، بل من ناحية السَّعي والحركة؛ فالجاهل أشكل الحيوان بتغييب عقله الذي يحضُّه على العمل والطلب، وأصبح لا تحرِّكه إلا غرائز وجوديَّة تدفعه إلى المقارعة والمغالبة لتحصيل عيشه حسب، تمامًا كما تدفع الغرائز الحيوان نحو البقاء.

ومن جهة أخرى، لم تكن هذه المشابهة نسقًا شعريًّا خالصًا ابتدعه الشّاعر؛ إذ تناصتْ مع القرآن الكريم، قال تعالى: **(وما من دابة في الأرض إلا على الله رزقها ويعلم مستقرها ومستودعها كل في كتاب مبين)**(2)، والدّابة في العرف الاجتماعيّ كلُّ حيوان سوى الإنسان، لكنَّ الآية جمعت بين الكائنين في صفة العيش، من غير أن يكون في ذلك معابة للإنسان وقدره؛ ذلك أنَّ الرِّزق (العيش) مشترك بين مخلوقات الله تعالى، لا يتفاضل فيه مخلوق على آخر، قال تعالى: **(وكأين من دابة لا تحمل رزقها الله يرزقها وإياكم، وهو السميع العليم)**(3)، وظاهر ما في الآية من تمثيل برزق الحيوان غير العاقل؛ فالله عز وجل تكفَّل برزقه، كما تكفَّل برزق الإنسان العاقل.

وعلى هذا يجري البيت مجرى المثل السّائر في اشتراك الإنسان والحيوان في الرِّزق (العيش)، واختلافهما في العقل والإدراك، فليس من ملك العقل قد يملك المال، ولو كان المال

(1) **النقد الثقافي**، ص184 - 185.
(2) **هود**، الآية 6.
(3) **العنكبوت**، الآية60.

حكرًا في أصحاب العقول- وهم قلَّة- لهلك الحيوان ومن أشبه الحيوان ممن غيَّب عقله وإدراكه(1).

إنَّ علاقة المشابهة التي يقيمها أبو تمّام ليست شعريَّة تفاضليَّة، يحاول فيها الشَّاعر أن يتعالى على أهل زمانه، أو يرسم صورة مبالغًا فيها لنفسه أو لرفاقه من الشُّعراء، إنَّها وصفيَّة واقعيَّة عاشها النَّاس تحت ظلال العبّاسيين(2)؛ فكان الجاهل السّاكن الخامل يستأثر بالمال ولا يرعوي عن استعباد النّاس، في حين يشقى العالم العامل، وأوضح أبو تمّام هذه المباينة في قصيدة أخرى قال فيها(3):

فلو ذهبتْ سناتُ الدَّهرِ عنْهُ ... وألقيَ عن مناكِبِه الدِّثارُ

لعدَّل قسمَةَ الأرزاقِ فينا ... ولكنْ دهرُنا هذا حمارُ

وإن صحَّ هذا النَّظر، فإنَّ نسق أبي تمّام في الأبيات نسق إيجابيٌّ تتخفى خلفه نقود جريئة للمجتمع العبَّاسيّ وطريقة معاشه آنذاك، وهي طريقة فرضتها السُّلطة العبّاسيَّة فرضًا، وشطرتْ بها النَّاس شطرين: أحدهما غنيٌّ كسول، والآخر فقير نشيط؛ فأوجد ذلك صراعًا طبقيًّا تلقَّفه وعي الشّاعر وغذَّاه، ثم عبَّر عنه بهذا الرّوح الثَّوريِّ الصّارخ.

وإذا انتقلنا إلى بنية الممدوح التي تتبع البيتين السّابقين أعوزنا البيت الذي أسقطه الغذامي؛ لأنَّه يصير فاصلاً ومنطلقًا في الوقت نفسه، فيفصل بين الحكمة مرتكز القصيدة، والمدحة غايتها، ويكون ترتيب الأبيات في البنية على النَّحو الآتي:

جزى الله كفًا ملؤَها منْ سعادَةٍ ... سرَتْ في هَلاكِ المالِ والمالُ نائمُ

فلم يجتمعْ شرْقٌ وغرْبٌ لقاصِدٍ ... ولا المَجْدُ في كفِّ امرئٍ والدّراهِمُ

ولم أرَ كالمعروفِ تُدْعى حُقوقُهُ ... مغارمَ في الأقوامِ وهْيَ مَغانِمُ

ولا كالعلى ما لمْ يُرَ الشِّعر بينَها ... فكالأرضِ غفلاً ليس فيها مَعالِمُ

وما هو إلا القولُ يسْري فتغتَدي ... لهُ غُرَرٌ في أوجُهٍ ومواسِمُ

يُرى حكمةً ما فيهِ وهو فكاهَةٌ ... ويقضي بما يقضي بهِ وهو ظالِمُ

---

(1) قال الآمدي في بيت أبي تمَّام: "إنَّ الرِّزق لو جرى على قدر العقل لهلكت البهائم من جهلها، وهذه زيادة في المعنى حسنة..."، قال ذلك في معرض موازنته البيت ببيت لأبي العتاهية اتُّهم أبو تمَّام بسرقة معناه، لكن الآمدي انتصر لأبي تمام ورأى في بيته زيادة في المعنى حسنة، وهي كذلك. انظر، الآمدي، الحسن بن بشر(370هـ)، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، ط4، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، 1992م. ج1/ ص131.

(2) ويعيشها الإنسان في كلِّ زمان.

(3) **الديوان**، ج2/ص154.

ومدار هذه الأبيات حول فكرتين: إحداهما فكرة إنفاق المال، والأخرى فكرة وصف الشِّعر من حيث هو مصرف من مصارف المال، والتَّذكير بذلك يقابله التَّغافل، الشّاعر حريص على صنعته يصف محاسنها ويعدِّد مناقبها، الممدوح قد يتغافل عن الجزاء؛ لأنَّه لا يعنيه من الشِّعر صنعته وإبداعه، بل يتحسَّس المواضع التي يذكر فيها اسمه، أو يصرِّح فيها بإحدى خصاله التي يظنُّها خصاله.

ولم يشأ الشّاعر أن يخفي سلبيَّة الشِّعر بوصفه حَكَمًا ظالمًا، يظهر ظلمه بالهجاء الذي يسقطه على غير مستحقِّه[1]، والغذامي يرى هذا البعد في الأبيات بعدًا نسقيًّا مع أنَّه غير مستخف ولا مضمر[2]، ولا يعبأ بالمضمر الذي يستحضره السُّؤال الآتي: لماذا لجأ الشّاعر إلى وصف شعره أمام الممدوح؟ إنَّ عدد أبيات القصيدة في الدّيوان خمسة وثلاثون بيتًا، منها أحد عشر بيتًا يمكن عدُّها في مديح الشَّخصيَّة، والباقي يتقاسمه الغزل، وتصوُّرات الوجود، ومديح الشِّعر، بل إنَّ حديثه عن المسائل الماليَّة كان في البداية نظرًا ثمَّ أتبعه بالتَّطبيق على الممدوح.

ومعنى هذا كلِّه أنَّ أبا تمّام لم يكن أبدًا مشغولا بممدوحه قدر انشغاله بالشِّعر وقيمته، وهو انشغال عبَّر عنه في قوله:

فما بال وجه الشِّعرِ أغبرَ قاتمًا وأنف العلى من عطلة الشِّعر راغمُ

هذه صرخة شاعر أدرك كساد بضاعته في زمن مظلم لم يرغب أهله في محاسن الكلام، إنَّه وعي شعريٌّ يتدفَّق من شاعر يدرك ما آلت إليه قيمة الفنِّ عند المتلقّي، البضاعة كاسدة لا تنفق، النّاس لا يُقدِّرون، الشِّعر متروك مهمل، والشّاعر بعد ذلك محروم، وحركة التَّناص تتظاهر على إثبات نسقيَّة العداء الشَّديد للشِّعر في ذاك الزَّمان، فوجه الشِّعر أشبه وجه الكافر- ذلة ومهانة- يوم الدِّين، قال تعالى: **(ووجوه يومئذ عليها غبرة)**[3]، إنَّه يدافع عن الشِّعر ويحامي عليه، فضياعه ضياع للعلى؛ ولذا تراه يختتم قصيدته بصرخة أخرى هي أشد وقعًا وأعمق أثرًا، وفيها يبيِّن بيان الضَّعيف-الدِّفاع ضعف- قيمة الشِّعر المفقودة المنشودة، قال:

ولولا خلال سنَّها الشِّعر ما درى بغاة النَّدى من أين تُؤتى المكارمُ

وعملية الشِّعر هنا ليست نزّاعة للمعاني الإنسانيَّة، ولا تعمل على تحويلها إلى معان شعريَّة كما رأى الغذامي[4]؛ لأنَّ الشِّعر-في أبسط وظائفه التي لا ينفيها ناقد- ناقل حرٌّ لتجارب الوجود الماضية والحاضرة، وقد يتجاوز ذلك-أحيانًا- ليكشف عن المستقبل إنْ كان صاحبه صادق

(1) انظر، المروزقي، أحمد بن محمد (421هـ) **شرح مشكل أبيات أبي تمّام المفردة**، ط1، تحقيق خلف رشيد نعمان، عالم الكتب، بيروت، 1987م. ص149.
(2) **النقد الثقافي**، ص185 وما بعدها.
(3) عبس، آية 40.
(4) انظر، **النقد الثقافي**، ص186 -187.

الحدْس صحيح البصر؛ فالتَّجارب عنصرٌ مهم يأتلف معها الموضوع الشِّعريُّ وتتجلى بها حقيقته(1)، وإذا فقد الشِّعر اهتمامه بها فإنَّه يَفْقدُ جزءًا كبيرًا من قيمته الحقيقيَّة إنْ لم يفقدها كلَّها.

الوعي الشِّعريُّ

ولم يكن هذا المثال- السّالف بيانه- لحظة تجلٍّ لمعنى عابرٍ سنح لأبي تمّام في قصيدة ما، بل كان وعيًا مطَّردًا تآلفتْ منطلقاته واجتمعتْ مراميه حتى كوَّنت ظاهرة طفتْ على ديوانه متخلِّلة عددًا غير قليلٍ من القصائد؛ فأخرجته- كما سيظهر لاحقًا- عن أن يكون مجرَّد متكسِّب طوّاف يمدح حَمَلَة المال، وصيَّرته شاعرًا حريصًا على شعره، يتحيَّن اللحظة والأوان لتقويمه وتنقيحه والحكم عليه جيّدًا ورديئًا؛ فحملتْ شاعريَّته وعيًا ساميًا تدثَّر للنُّقاد بنسقين: ظاهر ومضمر، أمّا الظّاهر فهو المعلوم المشهور عن الشِّعر وصاحبه، وتُحدِّثنا أخبار أبي تمّام أنَّ وعيه كان تكسُّبيًّا محضًا، انتجع به الخلفاء والوزراء والأمراء والقوّاد في غير مكان، وعلى أيَّة حال من سلْمٍ أو حرْبٍ(2).

وأمّا الباطن المُضمر فيحدِّثنا عنه شعره نفسه، وفيه اعتادتْ لغته- كغيره من الشُّعراء- على الاحتفاظ بمعانٍ خاصَّة قد يغاير ظاهرها باطنها، فشرع الباب لنقّاده ليحفروا ما استطاعوا في منجمه الشِّعريِّ بحثًا عن ضالة معنى تُخالف فكرة التَّكسُّب التي توطَّنت أنفسهم- لأحكام نقديَّة تاريخيَّة- على اللهج بها أزمانًا طويلة، ولقيا هذه المخالفة ضرورة؛ فبفقدانها يخرج وعي الشّاعر عن أن يكون ظاهرة نسقيَّة؛ لأنَّ منطق النَّسق الطَّبيعيّ يفرضُ على الشّاعر أن يُظهرَ خلاف ما يبطن(3)، وما دام الظّاهر المعلوم- التَّكسُّب- سلبيًّا ثقافيًّا(4)وجب البحث عن الباطن الإيجابيّ المجهول، أي أنَّ حركة النَّقد الثَّقافيِّ هنا تنقلب من البحث عن القبيح إلى استخراج الحسن، مستعينة على ذلك بفعل التَّأويل حَكَمًا بين النَّسقين، مع الاحتراز من أن يسير التَّأويل تبعًا لهوى نقديٍّ يحمل فكرة مسبَّقة، بل يحتاط لذلك أشدَّ ما يكون الاحتياط، فيتتبَّع القرينة تلو القرينة بوصفها حجَّة دامغة في التَّأويل يفضي غيابُها إلى الإيمان بظاهر القول ضرورة.

ومعلوم أنَّ وعي الشّاعر بفنِّه الشِّعريّ يبدأ من لحظة وعيه خطَّ المنتهى لقصيدته والمدى الجمهوريّ الذي يأملُ في أن يصل صداها إليه؛ فآماله الفنيَّة-غير المتحقِّقة- تحضُّه على أن لا ينظم لنفسه ولا لتلك الجماعات الأدبيَّة التي غلب عليها التَّمرُّس بالشِّعر حسب؛ بل يتخيَّل النّاس

---

(1) انظر، سبندر، ستيفن، **الحياة والشاعر**، ط1، ترجمة محمد مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001م. ص94.

(2) انظر أخباره معهم، الصولي، محمد بن يحيى (335أو336هـ) **أخبار أبي تمّام**، ط1، تحقيق خليل عساكر وزميليه، سلسلة الذخائر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2008م. ص141 وما بعدها.

(3) انظر، الغذامي، عبد الله، **النقد الثقافي**، ص77-78.

(4) يقول إحسان عباس في معرض حديثه عن النَّقد في القرن الخامس الهجريّ: "وازداد إحساس النّاقد الشّاعر في القرن الخامس، **بمشكلة طال بها العناء، أهدرت كثيرًا من الجهد في تاريخ الشِّعر العربيّ**، وأعني بها العلاقة بين الشِّعر والتَّكسُّب...". **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ص358، وعلى الرَّغم من دقة هذه الملاحظة لا يزال النَّقد العربيُّ يتعاطى مسألة التَّكسُّب ويمتهن بها الشُّعراء، ولا زلنا نقرأ بين الفينة والأخرى كتبًا تقوم أفكارها كلُّها على هذه النَّظرة، مع إضافة ألوان غربية تضفي عليها بريق التَّجديد، ولا تجديد.

جميعًا يرقبون نصوصه مع ما تحمله من معان قد تستحيل لأمر ما أثيرة عندهم؛ ومن أجل ذلك يهتمُّ بالتَّعريف بفنِّه، فيصفه، ويعدِّد مزاياه، بل ربَّما يتجاوز ذلك إلى تفضيله على غيره من شعر الشُّعراء، فيكون النّاقد الأول لنصِّه[1].

وبروز الفعل النَّقدي عند أبي تمّام يخرج عن غاية التَّقويم والتَّنقيح التي كان يسعى إليها الشّاعر القديم عند بناء شعره؛ ذلك أنَّ التَّقويم من حيث هو فعل قبليٌّ- يقوم به الشَّاعر من أجل إصلاح شعره- يختلف عن وصف الشِّعر الذي قد يتخلَّلُ قصيدة مكتملة جرى عليها التَّقويم عامَّة؛ أي أنَّ ما كان يقوم به الشُّعراء ممن سمّوا عبيد الشِّعر من تحكيك وتنقيح للقصيدة يبقى تقويمًا يسبق اكتمال القصيدة ولا يكون له حضور ملموس في أبياتها، حتى إذا ما استوى رصفها توقَّف تقويمهم وخرج النَّصُّ، وهذا شائع لدى الشُّعراء جميعًا على تفاوتهم في الطَّريقة المسلوكة.

أمّا أن تشتمل القصيدة على أبيات خاصَّة بوصف الشِّعر ومدحه فلا يمكن أن يتَّجه القصد منها إلى مثل هذه الغاية الإجرائيَّة، بل يغدو الوصف جزءًا من بنية القصيدة الكليَّة، يتداخل في معانيها وتشكيلاتها ويؤثِّر فيها ويتأثَّر بها، وربَّما يصبح مركزها الذي تدور حوله، فيجلب تخلله أفياء القصيدة اهتمام النُّقاد بعد أن يستحيل ظاهرة نصِّيَّة تستوجب الشَّرح والتَّفسير[2].

وأبو تمّام كان مؤرَّقًا بقصائده مثقلاً بها حدَّ التَّعب، وجعله ذلك دائم النَّقد لها والحكم عليها، روى الصُّوليُّ عن أحدهم، قال: "دخلتُ على أبي تمّام وقد عمل شعرًا لم أسمع أحسن منه، وفي الأبيات بيت واحد ليس كسائرها، وعلم أنّي قد وقفت على البيت، فقلت له: لو أسقطت هذا البيت! فضحك، وقال لي: أتراك أعلم بهذا منّي؟ إنَّما مثل هذا مثل رجل له بنون جماعة، كلُّهم أديب جميل متقدِّم، فيهم واحد قبيح متخلِّف، فهو يعرف أمره ويرى مكانه، ولا يشتهي أن يموت، ولهذه العلَّة وقع مثل هذا في أشعار النّاس"[3]. وإذا علمنا أنَّ أبا تمّام كان يُعنى بالشِّعر القديم والمحدث ويصمد إليهما قريحته ويستخرج منهما العيون[4] أدركنا أنَّنا أمام فنّان يحيط به الوعي الشِّعريُّ من كل مكان درسًا وبناء، فهو يعي مفهوم الصِّناعة الماهرة، كما يعي أعباء الفنِّ الرَّفيع ومشكلاته، ويبذل جهده لتخفيفها عن نفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا، قال شوقي ضيف: "والحق أن من يقرأ في شعر أبي تمّام يحسُّ إحساسًا واضحًا بأنَّه كان يشقى

(1) انظر، البهبيتي، **أبو تمّام، حياته وحياة شعره**، ط1، دار الفكر، بيروت، 1970م. ص242.

(2) قال جابر عصفور مفسِّرًا هذه الظاهرة: "إنَّ الشّاعر المحدث مضطرٌّ، إزاء سطوة نقد معاد، أن يمارس بعض دور النّاقد، فيحدِّد ويصف، كما أنَّه مضطر إلى أن يبرِّر شعره، ويكشف عن جوانب حداثته". عصفور، جابر، **تعارضات الحداثة، ضمن كتاب قراءة التراث النقدي**، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992م، ص148. وهذا تفسير قد يكون مقبولاً إذا ما قرئ في ضوء الصِّراع بين القدماء والمحدثين، لكنَّ أبا تمام كان يعي دوره النَّقديَّ في الشِّعر بعيدًا عن هذه الأزمة التي اشتدَّ أوارها النَّقديُّ بعد وفاته لا في حياته.

(3) **أخبار أبي تمّام**، ص114 - 115.

(4) انظر، **المصدر نفسه**، ص118، قال الحسن بن رجاء: "ما رأيت أحدًا قطُّ أعلم بجيد الشِّعر قديمه وحديثه من أبي تمّام".

في بنائه واستنباط معانيه كما يشقى صيادو اللؤلؤ، فهو يتنفس فيه الدَّم، وكان يشعر بذلك في دقَّة"[1].

وبالنَّظر في قصائد أبي تمّام نجد أنَّ حديثه عن الشِّعر تنتظمه ثلاثة موضوعات: الشِّعر والممدوح، والشِّعر موصوفًا، والشِّعر مهجورًا، وبيان ذلك كالآتي:

أولاً: الشِّعر والممدوح

المديح ظاهريًّا له غايتان: تكسُّب المال من جهة الشّاعر، وإشباع لسؤدد النَّفس المتعالية من جهة الممدوح، فأشبه بذلك العقد التِّجاريَّ بين الصّانع الحاذق والمشتري المحتاج، وفارق هذه المشابهة يكمن في أنَّ العقد التِّجاريَّ يعلم فيه المشتري شروطه ونوع البضاعة ومواصفاتها، أمّا في الشِّعر فلا يطّلع الممدوح على مضمون مديحه وطريقته إلا بعد إتمام القصيدة وإنشادها؛ فلا تُملى على الشّاعر مواصفات محدَّدة يُفضِّلها الممدوح، بل الأمر جميعه بيد الشّاعر يقلِّب فيه المطروح من المعاني كما يتَّفق له، ولعلَّ هذا الفارق يربأ بشعر المديح العالي عن أن يكون عقدًا تجاريًّا ساذجًا يمارس فيه الشَّاعر دور تاجر غرير يروِّج لبضاعته مهما كانت جودتها، إنَّه عقد فنِّيٌّ-إنْ جاز التَّعبير- يفرض على الممدوح فرضًا ذاتيًّا عملاً شاقًّا لإخراج دفائن قريحته من غير تدخُّل خارجيٍّ بها أو بطريقة نسجها؛ يشهد على ذلك أنَّ كثيرًا من الشُّعراء كانوا يمدحون السَّراة من قومهم ويأخذ عليهم النُّقاد مآخذ شتّى، فيصرِّحون بأنَّ هذا لا يليق بملك وذاك لا يستحقُّه وزير وهكذا[2].

على أنَّه لا ينكر أنَّ الشُّعراء كانوا- في أحيان كثيرة- يتعاملون مع الشِّعر تعامل التُّجّار مع بضائعهم؛ فهو في آخر الأمر نتاج وكلُّ نتاج بضاعة، وكلُّ بضاعة مقدَّر لها أن تسقط في يد بائع ومشترٍ؛ ومن ثمَّ لا عجب من انتشار فكرة بيع الأدب وشرائه في مختلف العصور، بيد أنَّها في عصر أبي تمّام كانت أشدَّ شيوعًا وأكثر انتشارًا بعد أن فشا العطاء على المديح فشوًّا كبيرًا بين ساسة القوم، قال[3]:

غَـرَضُ المـديحِ تقاربَـتْ آفاقُـهُ ورمـى فقَـرْطَسَ فيـه غيْـرُ الرّامـي

---

(1) **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ص226.

(2) وضع بعض النُّقاد القدماء ثبتًا بالصِّفات التي يجب أن يمدح بها النَّاس كلّ بما يليق به تبعًا لطبقته الاجتماعيَّة، انظر، ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، ص64 وما بعدها.

(3) **الديوان**، ج3/ ص209. قال طه حسين واصفًا البحتريَّ الذي جعله النُّقاد خصم أبي تمّام اللدود: "وأقبح من هذا في أخلاق البحتريّ أنَّه مدح أكثر من عشرين رجلاً من كبار الأشراف في بغداد وغيرها في ذلك العصر، فلمّا تغيرت حالهم ودالت دولتهم نقل هذه المدائح عنهم إلى غيرهم، ومحا أسماءهم وأثبت مكانها الأسماء الجديدة. فهو إذن لم يكن يتردد في بيع شعره كأقبح ما يبيع الشُّعراء أشعارهم". **من حديث الشعر والنثر**، ط12، دار المعارف، مصر، 2004م. ص115. قرطس: أي أصاب القرطاس، وهو كل أديم ينصب للنِّضال. اللسان، مادة (ق ر ط س).

وقال[1]:

ما لقينا من جودِ فضْلِ بنِ يحيى   صيّر النّاس كلّهم شعراءَ

وروى شرّاح الدّيوان أنَّ أبا تمّام عاتب محمد بن عبد الملك الزَّيّات بقصيدة طويلة لجفائه إيّاه وانقطاعه عنه، حتى استحيا من ذلك ابن الزَّيّات، " فاحتجَّ بأنه مدح غيره ممَّن هو دونه، وأنَّه لو اقتصر عليه لأعطاه، وأنَّ إكثار مدحه النَّاس زهَّده فيه، فقال ووقع بها إليه:

رأيتك سمْحَ البيْعِ سهلاً وإنّما   يُغالى إذا ما ضنّ بالشّيء بائعُهْ

فأمّا الّذي هانت بضائعُ بيْعِهِ   فيوشِك أن تبقى عليه بضائِعُهْ

هو الماء إن أجْممتَهُ طابَ وِرْدُهُ   ويَفسِدُ منه أن تُباحَ شرائِعُهْ

فقال أبو تمّام، وكتبها إليه:

أبا جعْفرٍ إن كُنتَ أصْبَحْتَ شاعِرًا   أساهِلُ في بيْعي لهُ من أبايِعُهْ

فقد كنتُ قبْلي شاعرًا تاجِرًا بهِ   تساهِلُ من عادَتْ عليك منافِعُهْ

فصِرْتَ وزيرًا والوِزارَةُ مَكْرَعٌ   يغَصُّ بهِ بعدَ اللّذادةِ كارِعُهْ

وكمْ من وزيرٍ قد رأينا مُسلّطٍ   فعادَتْ وقدْ سَدّتْ عليه مطالِعُهْ

ولله قوسٌ لا تطيشُ سِهامُها   ولله سيْفٌ ليس تنبو مَقاطِعُهْ[2]

وهذه المعايرة المتبادلة بين الشّاعرين، أو الشّاعر والوزير، تشخِّص بصدق ذلك الدّاء الذي انتشر انتشارًا واسعًا في عروق الشِّعر العبّاسيّ، وهو داء لا يمكن التَّهوين من أثره السَّلبيّ بالتَّطامن إلى تأويل يتسامى به، أو يُحرِّفه عن مواضعه؛ فالشُّعراء حقًّا كانوا يتكسَّبون ويشرون أشعارهم لمن يدفع لهم، ويُجري عليهم العطايا ويمنحهم الهبات، ورأى الكتّاب ذلك منهم فانتقصوهم وثلبوهم، قال أبو حيَّان:" فأمّا الشُّعراء وأصحاب النَّظم، وأرباب المدح والهجاء، والثَّلب والحمد، والتَّشنيع والتَّحسين، فهم كالطِّمِّ والرِّمِّ، لا يكسبون إلا بهذا المذهب، ولا يعيشون إلا على هذا الاختيار... وأمرهم أظهر من أن يدلَّ عليه، وشأنهم أبين من أن يردَّد القول فيه"[3].

---

(1) **الديوان**، ج3/ ص209.

(2) **الديوان (التبريزي)**، ج3/ص130. وذكرها الصُّولي من غير ردِّ أبي تمّام، انظر، **شرح الصولي لديوان أبي تمّام**، ط1، تحقيق خلف رشيد نعمان، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، 1978م. ج2/ص344. وشكَّك محمد عبده عزام محقِّق شرح التَّبريزيّ بصحَّة نسبة أبيات الرَّد لأبي تمّام، ومهما يكن من أمر صحتها، فالاحتجاج بها صحيح من جهة أنَّ العصر كان يتعامل مع مسألة التَّكسب بهذه الصُّورة. مكرع: تعني أنه عز فشرب صافي الماء وغيره شرب الكدر. اللسان، مادة (ك ر ع)

(3) التوحيدي، أبو حيان(400هـ) **أخلاق الوزيرين**، ط1، تحقيق محمد تاويت الطنجي، دار صادر، بيروت ـ لبنان، 1992م. ص74. وحال الشُّعراء هذه عرض لها أبو حيان أيضًا في الإمتاع والمؤانسة، انظر، **الإمتاع والمؤانسة**، ط1، صححه وضبطه وشرح غريبه، أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ـ لبنان، د ت. ج2/ص137 - 138.

وهذا- على صحَّته- لم يكن مسلك الشُّعراء جميعًا بل بعضهم، وبعضهم كثير، وإن أصاب الشّاعرَ العظيمَ منه شيءٌ كان مصابه في جزء من شعره، وقد لا يكون في الجيّد منه؛ لأنَّ استكثار القول في موضوع شعريٍّ واحد كالمديح مدعاة إلى أن يوقع الشّاعر في الغثاثة والرَّداءة(1)، ويجعله نظّامًا للكلام ليس له من غاية يرجوها سوى تحقيق مطلوب ممدوحه، والنّاظم ليس فنّانًا، ولم يعلُ شاعر بالنَّظم قطُّ، ودواوين الشُّعراء القدماء مليئة بهذا الغثِّ من الشِّعر الرَّديء، الذي تفيض به القريحة لقاء عطايا بخسة يجود بها الممدوح، وما قام على هذه الصُّورة من التَّردّي لا يصحُّ أن نختاره حَكَمًا على شاعريَّة الشَّاعر.

وأيًّا كان الأمر، فقد اتَّصل أبو تمّام بغير واحد من الممدوحين وخصَّهم بقصائد فريدة خلَّدت ذكرهم بعد أن وُسِّدَتْ أجسادُهم التُّرابَ وأصبحوا عدمًا كأن لم يكونوا، ووقف أبو تمّام أمام هؤلاء فنانًا عظيمًا لا متكسِّبًا متسولاً، روى الصُّوليُّ خبرًا حملته القصيدة التي مطلعها:

هـــنَّ عـــوادي يوســـفٍ وصـــواحِبُه   فعزمًـــا فقِـــدْمًا أدْركَ السُّـــؤلَ طالِبُـــهْ

فأنشدها أبو تمّام واستحسنها الشُّعراء وصاحوا بالأمير(2):" ما يستحقُّ مثل هذا الشِّعر سوى الأمير، أعزَّه الله، وقال شاعر منهم يعرف بالرّياحي: لي عند الأمير– أعزَّه الله- جائزة وعدني بها، وهي له[يقصد أبا تمّام] جزاء عن قوله، فقال الأمير: بل نضعفها لك، ونقوم بالواجب له، **فلمّا فرغ من القصيدة نثر عليه ألف دينار، فلقطها الغلمان ولم يمسَّ منها شيئًا، فوجد عليه الأمير، وقال: يترفَّع عن برّي ويتهاون بما أكرمته به...**"(3).

إنَّ مجلس الأمير هذا مثال على مجالس موت الشِّعر التي ابتلي بها الشِّعر القديم؛ فلم يكن مجلسًا أدبيًّا محمودًا يستمع فيه الحاضرون إلى الشِّعر ويتذوَّقونه ويلتذّون به، بل كان مجلس فرد لاه عدم الذَّوق السَّليم؛ فترفَّع عن الإبداع وتعالى عليه، ولم ير فيه شيئًا غير المتعة العابرة، ومثله -مهما كان المديح فيه ممتازًا- يُخيَّل إليه أنَّ جاهه وسلطانه أعظمُ من الشِّعر وصاحبه؛ فتعتريه لوثة العجب وتهيّجه عجرفة السُّلطة الكاذبة، حتى إذا ما استوى كبْرًا وغرورًا رينَ على قلبه وغُشي على بصره فلم يستطع إنزال الشّاعر منزلته الكريمة، فصدر عنه ما صدر من قبح تصرُّف وسوء لياقة، والسُّؤال الآن: بم كان يفكِّر ذلك الأمير بعد أن مُدح بقصيدة تعدُّ من عيون الشِّعر العربيّ، فطرحها جانبًا، وأهان شاعره، ثمَّ قال مُنتفجًا: "يترفع عن برّي، ويتهاون بما أكرمته به"؟ هل كان يريد لشاعره أن ينزل على أربعة ويلتقط المال عن الأرض مع الغلمان، ثمَّ يقوم مطأطئًا رأسه ويخرج ذليلاً صاغرًا؟! هل كان الموقف موقف سماع أدب أم تأدية ولاء صَغار وذلَّة؟!

---

(1) لا نستثني أبا تمام من هذه الرداءة، فهو في بعض الأحيان كان يكرر ألفاظه ومعانيه في غير قصيدة، وهذا يعني أن المعاني ما عادت تواتي الشاعر في مختلف المواضع بعد أن ضيقت عليها كثرة النظم فيها، وقد وقع في هذا – أيضا-الشعراء الكبار الذين أفرغوا شعرهم في غرض واحد.

(2) هو عبد الله بن طاهر، أبو العباس. انظر ترجمته، ابن خلكان، شمس الدين أحمد (681هـ)، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ط1، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت - لبنان، 1978م. ج3/ص83 وما بعدها.

(3) **أخبار أبي تمّام**، 115 - 117. والخبر رواه شارح الديوان، ج1/ص217-218. **[التأكيد من عندي]**.

ومهما كانت غاية هذا الأمير المُغيَّبة، فإنَّ روح أبي تمّام الفنّان تأبَّت أن تذلَّ أو تهان، فجاء موقفه موقفًا كريمًا أعزَّ فيه نفسه الشّاعرة؛ إذ لم يكن يريد من ممدوحه سوى أن يقدِّر شاعريَّته لا أن يُعامله كقينة يتهلَّل وجهها ضحكًا وهي تلتمس المال منثورًا عليها(1)، جاء في أوَّل الخبر السّابق،" لمّا قدم أبو تمّام إلى خراسان اجتمع الشُّعراء إليه، فقالوا: نسمع شعر هذا العراقيّ، فسألوه أن ينشدهم، فقال: **قد وعدني الأمير أن أنشده غدًا وستسمعون**..."(2)، ومتن الخبر يحمل كثيرًا من الأمور المثيرة، نرتِّبها حسب الآتي:

- الشّاعر جاء من بغداد إلى خراسان منتجعًا الأمير.
- شعراء خراسان أحبّوا سماع شعره فعبَّروا عن ذلك بنبرة قوميَّة خراسانيَّة: "نسمع شعر هذا العراقيّ".
- رفض الشّاعر الإنشاد إلا أمام الأمير تقديرًا له، وثقة بنفسه، واعتزازًا بما يحمل من شعر.
- الشّاعر تجهَّز للقاء الأمير بقصيدة مديح من الشِّعر الرَّفيع.
- نهاية الخبر كانت حزينة على الرَّغم من مقدماتها المثيرة، فأهين الشّاعر بعد ما قدَّمه من إبداع وتميُّز.
- جاء الرَّدُّ على الإهانة بكرم نفس رآه الأمير إهانة لشخصه.

إنَّ أبا تمّام نظم قصيدته وتجهَّز للرَّحيل إلى هذا الأمير، مؤمّلاً أن يلقى عنده حظوة ومكانة، ولم يبال بلقاء الشُّعراء لأنَّه يوقن أنَّهم ليسوا أندادًا له، بل أخفى قصيدته عنهم حتّى يفاجئهم والأميرَ بهذا الشِّعر الرَّفيع، فنجح في مفاجأة الشُّعراء لكنَّ الأمير فجعه بتلقٍّ مُسفٍّ لم يخطر على باله، فسقطت القصيدة -على علوِّها- في الطّين، ورجع الشّاعر خائبًا منكسرًا يجرُّ أهداب كرامة كادت تسلب في ذلك البلاط الأميريّ، ولم يكن له من عزاء سوى خروجه الكريم من ذلك المجلس، فرضي بما حافظ عليه –دائمًا- من العزَّة والإباء، قال في قصيدة يعتب فيها على أحد ممدوحيه ممن أبطأ عنه العطاء:

فأينَ قصائدٌ لي فيكَ تأْبى وتأنَفُ أنْ أهانَ وأنْ أُذالا(3)

ولا نبالغ في الحكم إذا قلنا إنَّ بعض الأخلاق السُّلطانيَّة في التُّراث العربيّ كان لها أبلغ الأثر في إهانة الشُّعراء واحتقارهم، وخاصة أولئك الذين اضطرَّهم الدَّهر إلى الوقوف على أبوابهم مادحين، فلم ينظروا إليهم على أنَّهم فنّانون عظام يملكون موهبة قلَّ من النّاس من يمتلكها، بل رأوهم شحّاذين متسوّلين، تجّار كلام يبيعون لمن يشتري، فلم يصدر عنهم توجيه

(1) لولا أنَّه لا يصحُّ القياس بعصرنا على العصور السّابقة لقلنا إنَّ هذا الأمير كان متأثِّرًا بما أجاده من صنعة الغناء، فعامل شاعره معاملة القيان، قال ابن خلكان: "وكان عبد الله المذكور أديبًا ظريفًا، **جيِّد الغناء**...". انظر، وفيات الأعيان، ج3/ص85.

(2) الصولي، **أخبار أبي تمام**، ص115. **[التأكيد من عندي]**.

(3) **الديوان**، ج4/ ص482.

ثقافيٌّ للشُّعراء، ولم تلحقهم منهم عناية حقيقيَّة تحفظ لهم فنَّهم الشِّعريَّ من الضَّعة والاحتقار، وإن كان يغلب على الذاكرة الثَّقافيَّة العربيَّة أنَّ السّاسة قديمًا كانوا رعاة للأدباء حماة لهم، لكنَّ الحقيقة أنَّ كثيرًا منهم جاهلون أشدَّ الجهل بفنِّهم الشِّعريّ، والجاهل عدو ما يجهل؛ لذلك كان هؤلاء أشدَّ النّاس عداوة للشُّعراء، ولا سيَّما المبرَّزون منهم؛ لأنَّ الشّاعر العظيم يطوي في دواخله روح سلطان عظيم أكبر من هذا الذي يرقع نقصان شخصه بمديح قلَّما يكون صادقًا.

ويبدو أنَّ أبا تمام قد تعرَّف إلى طبائع ممدوحيه ونظرتهم إلى الشِّعر، فهو لا يستطيع التَّخلص منهم لأنَّهم سوق ينفق فيها شعره، كما أنَّه لا يستطيع أن يكون خائنًا لفنِّه مبتذلاً له، فأخذ يحتاط لشعره ولا يسقطه إلا على من يستحقُّه منهم، قال يمدح أحدهم(1):

قيَّدْتُ من عُمرَ بنَ طوقٍ همَّتي	**بالحُوَّلِ الثَّبْتِ الجَنانِ القُلَّبِ**
نَفَقَ المديحُ ببابِه فكسَوتُهُ	**عِقْدًا من الياقوتِ غيْرَ مُثقَّبِ**
أولى المديحِ بأنْ يكونَ مُهذَّبًا	**ما كان منْهُ في أغرَّ مُهذَّبِ**
غَرَبَتْ خلائِقُهُ وأغْرَبَ شاعِرٌ	**فيهِ فأحْسَنَ مُغْرِبٌ في مُغْرِبِ**
لمّا كَرُمْتَ نطَقْتُ فيكَ بمنْطِقٍ	**حقٍّ فلَمْ آثَمْ ولَمْ أتحوَّبِ**
ومتى امتدحتُ سواكَ كنتُ متى يضِقْ	**عنّي لهُ صِدْقُ المقالَةِ أكْذِبِ**

وهذه الأبيات مقتطعة من قصيدة طويلة في مديح رجل اسمه عمر بن طوق أحد ممدَّحي أبي تمّام، وجاء ترتيبها في بنية القصيدة آخرًا، فهي المختتم ويصحُّ أن تكون المبتدأ، ويصحُّ أن تنزعها من القصيدة كلِّها من غير أن يؤثِّر ذلك في بناء معانيها أو تسلسل أفكارها.

ويذكر الشّاعر في الأبيات سبب مديح الشَّخصيَّة؛ فهو إنسان جيّد الرَّأي، يقلِّب الأمور على أحاسن الوجوه وأجودها، ومن كانت تلك صورته قمين بأن ينفق المديح ببابه، على أنَّ عبارة (نفق المديح) تحمل دلالتين: الأولى ماديَّة تعني تحصيل الكسب عند الممدوح إذ لا سوق للشِّعر إلا سوقه، والثَّانية معنويَّة تحفظ للشّاعر مكانته وكرامته، ولا ينفصلان بتَّة، فنفوق المديح يعني أنَّ الشّاعر وجد سوقًا كريمة تحفظ له باب كسبه كما تصون كرامته، ومثل هذه السُّوق مطلب عزيز لكل شاعر عظيم.

ولمّا كان الممدوح على هذه الصُّورة جاء الثَّواب الشِّعريُّ أن كسي عقدًا من الكلام طوَّق عنقه أبد الدَّهر، فالممدوح الأغرُّ المهذَّب جزاؤه المديح المهذَّب، وغرائب الأخلاق تستحقُّ غرائب الأشعار، وصدق الممدوح يستدعي صدق المادح، إنَّها مقابلة المثل بالمثل، سلطان السّاسة وسلطان الشِّعر.

(1) **الديوان**، ج1/ ص106 - 107. الحوَّل القلَّب: وصف للرجل ذي الحزم وجودة الرأي (التبريزي).

وأبـو تمّـام هنـا لا يستحضـر هـذه الشَّخصـيَّة المتميّـزة حسـب، بـل يستحضـر معهـا ضـمنيًّا الشَّخصـيَّة المضـادَّة بمـا تحملـه مـن أوصـاف تخـالف السّـالفة، وكـأنَّ الشّـاعر هنـا يـدافع عـن فعـل مديحـه، فيقـول: إنَّ شـعره لـم يفـرغ فـي رجـل لا يستحقُّه، ولعلَّ هذا يكشف عن أرق نفسـيٍّ بـات يعتور الشّاعر، فنراه وجلاً من رؤية شعره مبتذلاً مهينًا على عتبات لئيم أو كريه.

ولا نـدري متـى بـدأ هـذا الأرق يجتـاح روح أبـي تمّـام، إذ لا سـبيل إلـى ذلـك لعـدم معرفتنـا بالتَّرتيب الزَّمنيّ لقصائده، وربمـا لـو تعرَّفنـا ذلك لاستطعنا أن نحدّد السَّبب وراء وصـف الشِّـعر تحديدًا دقيقًا، إذ قد يكون ردَّة فعل لموقف كموقفه مع الأمير السّابق، أو أن يكون هاجسًا نفسيًّا في طبع أبي تمَّام نفسه، أو أن يكون نظرة ثاقبة لأحوال الشُّعراء من حوله، أو يكون لسبب آخر غير هذه الأسباب.

وبالعودة إلى الأبيات نلاحظ أنَّها جاءت في خاتمة القصيدة ممّا جعلها مديحًا ملحقًا بمديح، ولو عُزلتْ بنيتها عن البنيـة العامـة للقصـيدة لخرجت مقطَّعـة مدحيَّة متميـزة يرتكز فيهـا المعنـى على فكرة استحقاق الممدوح قول الشِّعر فيه، وهذا وحده يعدُّ تجرُّؤًا في مديح الشَّخصـيّات، فمـا الفائدة من ذكر أنَّ الممـدوح يستحق المديح بعد المـديح العملـي؟ إنَّ قولـه لممدوحـه بأنَّـك مستحقٌّ مدحي يفترض وجود محمول دلاليٍّ آخر: هو عدم استحقاقك إياه، والمحمول على الممكن ممكن؛ وبـذا يمكـن وضـع هـذه العبـارة ضـمن عبـارات التَّأديب الشِّـعريّ غيـر المباشـر، تكـون صـيغتها التَّفسيريَّة على نحو قولنا: كن أيها الممدوح كريمًا يكن الشِّعر كريمًا معك، علـى أن لا يحمل هذا على النَّسق التَّهديديّ الذي أشاعه النُّقاد عن ألسنة الشُّعراء المهيبـة[1]؛ فهذا التَّفسير قد يقبل في أزمان شعريَّة غير زمن أبي تمّام الذي كانت فيه السُّلطة العبّاسيَّة أقوى من الشّـاعر ولسـانه، ولا تعوزها أيَّة ذريعة للبطش بمن تشعر بأنَّه يعمد إلى مسِّ سلطانها أو التَّقليل مـن هيبتهـا، والشُّـعراء كانوا على ذكر بطبيعة هذه السُّلطة ضرورة.

لكـنَّ أبـا تمّـام رأى شـعره عالمًـا مسـتقلاً لا يقـلُّ عـن اسـتقلال السُّـلطان، فكمـا أنَّ السُّـلطان محجوب عن أيِّ إنسان، فإنَّ الشِّعر محجوب متمنِّع لا ينصرف لأيِّ كان، فإن أراد صـاحب الجـاه والسُّلطان أن يكون ممدَّحًا للشُّعراء عليه أن يكتسب صـفات الرِّفعـة والكرم ويبقـى ملتزمًـا بهـا، ومغزى هذا أنَّ الشِّعر الرَّفيع لا تكتمل رفعتـه إلا بالممـدوح الكريم، وبـذلك تتكامل مـع أبـي تمّـام النَّظرة الثَّقافيَّة للتَّكسُّب بالشِّعر، فإذا كان الممدوح يستحق الثَّناء والإطراء ووافق ذلك مديح رفيـع فنحن أمـام فنٍّ رفيـع. وإذا تجـاوز الشّـاعر الحـدود فمدح ظالمًـا فاسدًا بشـعر عظيم فهـذه خيانـة لا تمحوها الفنيَّة مهما علتْ وارتقتْ، وستظلُّ وصمة عار تلاحق الشّـاعر مـا دام شـعره حيًّـا[2]. وإذا

(1) انظر، الكلاعي، محمد بن عبد الغفور (حوالي543هـ)، **إحكام صنعة الكلام، في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس**، ط2، تحقيق محمد رضوان الداية، عالم الكتب، بيروت، 1985. ص44 وما بعدها. وممّا نقله عن الشُّعراء قول أحد البلغاء فيهم: "إيّاك والشّاعر فإنَّه يطلب على الكذب مثوبة، ويقرِّع جليسه في أدنى زلَّة". وآراء الكتّاب في الشُّعراء -على صحَّة بعضها- فيها نظر يحتاج إلى تفصيل.

(2) أوضح عيسى المصري هذه الفكرة مبينًا التَّصنيف الثَّقافيَّ للشُّعراء متكسِّبين وفنّانين. انظر، المصري، عيسى، **الإبداع والسلطة في شعر العصر العباسي الأول**، ط1، دار الرائد، عمان - الأردن، 2007م. ص101 - 102.

كان الممدوح لا يستحقُّ المديح وكان الشّاعر كذّابًا فنحن أمام حالة تكسُّب جشع لا يدوم معها الشِّعر عمرًا طويلاً، ولخَّصها أبو تمّام بقوله:

ومتى امتدحتُ سواكَ كنتُ متى يضِقْ عنّي له صدْقُ المقالَةِ أكْذِبِ

فالشِّعر العظيم السَّيَّار يرتحل مع الممدوح العظيم، وإذا سقط على عتبات ممدوح لا يستحقُّ سقط في الكذب، وتناءى عن الفن، واستقلَّ نظمًا حسب، وربما خلاه صاحبه وعدل عنه إلى الهجاء مُصحِّحًا دربه الذي أخطأه، انظر قوله هاجيًا واحدًا ممَّن مدحهم قبلا(1):

أوَّلُ عدْلٍ منْكَ فيما أرى أنَّكَ لا تقْبَلُ قولَ الكَذِبْ

مَدَحْتُكُمْ كِذْبًا فجازَيْتَني بُخْلاً لقَدْ أنْصَفْتَ يا مُطَّلِبْ

وقوله(2):

ما زلتُ أعْلمُ أنَّ بَحْرَكَ مِلْحَةٌ وازدَدْتُ لمّا صِرْتُ نَصْبَ السّاحِلِ

وكذاكَ مَن قَصَدَ اللِّئامَ بعاجِلٍ في المَدْحِ سوّدَ وجهُهُ في الآجِلِ

وقوله(3):

وإنَّ المَدْحَ في الأقْوامِ ما لمْ يُشَيَّعْ بالجَزاءِ هو الهِجاءُ

وقوله(4):

ما أضيعَ الغِمْدَ بغيْرِ نَصْلِهِ والشِّعْرَ ما لم يَكُ عندَ أهْلِهِ

وهذه أبيات تدلُّ على تكسُّبه من هؤلاء، فلمّا منعوه ما رجاه وأمَّله انقلب عليهم هاجيًا، وللوهلة الأولى نرى فيها نسقًا سلبيًّا جشِعًا للشّاعر، لكنَّ قراءة موقف الآخر الممدوح تكشف عن جشعه أيضًا؛ فقد مُدح بما يرفعه بين النّاس ثمَّ احتال على شاعره فمنعه العطاء؛ أي أخذ البضاعة ولم يدفع بالتَّعبير التِّجاريِّ التَّداوليِّ، ولا مندوحة للشّاعر في هذه الحال لاسترداد بضاعته إلا بتقليل قيمتها بالهجاء، فتصبح كأن لم تكن، وهكذا صار.

على أنَّ فكرة عطاء الشُّعراء هنا تتعدّى الكدية والتَّسول، إنَّ تقديم العطاء يعني تقدير الشّعر واحترامه، فالكريم يحرص على ذلك، والبخيل يبخس النّاس أشياءهم، والشِّعر عند أهل الكرم مصون، وعند أهل البخل ضائع، ومن هنا تختلف دلالة الكرم التي يحرص عليها المدّاحون في أشعارهم فهي ليست دائمًا تعني استعطاف الممدوح واستدرار ماله، بل لها جانب معنويٌّ يمثِّله ما

(1) **الديوان**، ج4/ ص324.
(2) **المصدر نفسه**، ج4/ص414.
(3) **المصدر نفسه**، ج4/ ص441.
(4) **المصدر نفسه**، ج4/ ص532.

يستكن فيها من مطالب التَّقدير والاحترام للفنِّ نفسه؛ فالمال يزول ويفنى صاحبه، لكنَّ القيمة المعنويَّة تبقى حاضرة أبد الدهر، ومن لم يقدِّر العاجل القريب لن يكون من همِّه الآجل البعيد، قال موضِّحًا فكرة الكرم في الممدوح(1):

وما ضيقُ أقْطارِ البلادِ أضافَني إليكَ ولكنْ مذْهَبي فيكَ مذْهَبي

وشرح التَّبريزيُّ هذا البيت قائلاً:" لم يلجئني ضيق البلاد عليَّ، وكساد بضاعتي عند النّاس، ولكن مذهبي ألا أسأل إلا الكريم"(2)، والجدير بالذِّكر أنَّ المقصود في هذا البيت بالكرم هو الرَّجل نفسه الذي سيصبح مهجوًّا بعد حين، وهذا يعني أنَّ الكرم في وعي أبي تمّام ليس فعلَ لحظة آنيَّة، بل ينبغي أن يكون مستمرًّا حاضرًا في كلِّ وقت؛ لذا جعل التَّقاعس عنه سببًا للانقلاب على الممدوح، وانقلاب المديح سيكون للهجاء ضرورة(3)، قال في الممدوح السّابق واسمه عيّاش بن لهيعة(4):

ولأشْهِرَنَّ عليكَ شُنْعَ أوابِدٍ يُحْسَبْنَ أسيافًا وهُنَّ قصائِدُ

فيها لأعْناقِ اللّئامِ جوامِعٌ تبْقى وأعناقُ الكِرامِ قلائِدُ

والله يعلَمُ أنَّ شعْرًا شابَه فيكَ الهجاءُ أو المديحُ لكاسِدُ

فالبَسْ ثيابَ فضائحٍ أسْدَيْتَها أشْرًا وألحَمَها أخوك البارِدُ

إنَّ أبا تمَّام يريد من ممدوحه أن يبقى على العهد دومًا؛ من أجل المحافظة على فنِّه أو قل مهنته، وهو طلب مشروع لا عيب فيه، فمن قبل أن يكون ممدَّحًا أوَّل الأمر، ومُدِحَ بالثَّمين الغالي من الكلام لا يليق به أن يكون ناكرًا جاحدًا، كما لا يليق بمن يُعطى من الشُّعراء أن يكون مقصِّرًا في عمله، إذن المسألة تبادليَّة لا تحتمل تقصير أحد الطَّرفين، وهذا نهج تقوم عليه المعرفة الإنسانيَّة الدُّنيويَّة في رواجها وانتشارها؛ لأنها تفتقر دائمًا إلى ما يسندها من السُّلطة التي من غيرها ستبقى خاملة بل ربما ميّتة.

وهذه المعاني عبَّر عنها أبو تمَّام غير مرَّة، فذكر أنَّه يعامل ممدوحه معاملة المثل بالمثل، قال(5):

ولألبِسَنَّكَ كُلَّ بيتٍ مُعْلَمٍ يُسْدى ويُلْحَمُ بالثَّناءِ المُعْجِبِ

من بزَّةِ المدْحِ التي مشْهورها مُتمكِّنٌ في كلِّ قلْبٍ قُلَّبِ

---

(1) **الديوان**، ج1/ص154.
(2) **المصدر نفسه**، ج1/ص154.
(3) جدليَّة المديح والهجاء تبقى مشكلاً ثقافيًّا في الشِّعر العربيّ القديم وتحتاج إلى دراسة علاقة الشُّعراء بممدوحيهم كل ممدوح على حدة، ولا ينفع معها الحكم العام الذي اعتمدت عليه الدِّراسات التَّأريخيَّة.
(4) **الديوان**، ج349/4. أشرا: البطر، وقيل أشد البطر. اللسان، مادة (أ ش ر).
(5) **المصدر نفسه**، ج1/ص260.

نـــوارُ أهـــلِ المَشْـــرِقِ الغـــضّ الـــذي | يجْنونَــــهُ ريحـــــانُ أهْـــلِ المغْـــرِبِ

وقال(1):

خُـــــذْها فمـــــا نالَهـــــا بـــــنَقْصٍ | مـــــوتُ جريـــــرٍ ولا البَعيـــــثِ

وكـــــنْ كريمًـــــا تجِـــــدْ كريمًـــــا | فـــي مدْحِـــهِ يـــا أبـــا المُغيـــثِ

وقال(2):

لمّـــا رأيْتُـــكَ يـــا مُحمَّـــدُ تصْـــطَفي | صـــفْوَ المَحامِـــدِ مـــن ثَنـــاءِ المُجْتَـــدي

ســـيَّرتُ فيـــكَ مَـــدائِحي فتَركْتُهـــا | غُـــرَرًا تـــروحُ بهـــا الـــرُّواة وتغْتَـــدي

مـــا لـــي إذا مـــا رُضْـــتُ فيـــكَ غريبَـــةً | جـــاءَتْ مجـــيءَ نجيبَـــةٍ فـــي مِقْـــوَدِ

وإذا أردْتُ بهـــا ســـواكَ فرُضْـــتُها | واقتَـــدْتُها بثَنائِـــهِ لـــم تَنْقَـــدِ

مـــا ذاكَ إلا أنَّ زنْـــدَكَ لـــم يكُـــنْ | فـــي كـــفِّ قادِحِـــهِ بزَنْـــدٍ مُصَـــلِدِ

صـــدَّقْتَ مَـــدْحي فيـــكَ حـــينَ رعَيْتَنـــي | لتَحرُّمـــي بالسَّـــيِّد المُتَشَـــهِّدِ

أمّا إذا قصَّر الممدوح فتؤول حاله إلى حال هذا المهجوّ الذي يقول فيه(3):

ســـار فـــي التّيـــهِ عقـــلُ مـــن ظـــنَّ أنّـــي | بالأمـــاني يَســـيرُ فيـــكَ مَـــديحي

يـــا حَرونًـــا فـــي البُخْـــلِ قـــدْ وأبـــي بُخْـــ | ـــلِكَ عوقِبْـــتَ بالأصَـــمِّ الجَمـــوحِ

ببعيـــدِ المـــدى قريـــبِ المعـــاني | وثقيـــلِ الحِجـــى خفيـــفِ الـــرُّوحِ

وقال(4):

بالشِّـــعرِ طـــولٌ إذا اصْـــطكَّتْ قصـــائِدُهُ | فـــي معْشَـــرٍ وبِـــهِ عـــن مَعْشَـــرٍ قِصَـــرُ

ســـافِرْ بطَرْفِـــكَ فـــي أقْصـــى مَكارِمِنـــا | إنْ لـــم يكـــنْ لـــكَ فـــي تأسيسِـــها سَـــفَرُ

وعلى هذا النَّسق(5)بنى أبو تمّام فكرة المديح في شعره، فبضاعته ذاتُ جودة عالية يبذل فيها فيها جهدًا كبيرًا، ومن ثمَّ قامتْ فلسفته الشِّعريَّة" على أنَّ له، مقابل هذا الجهد العظيم، في مال

(1) **الديوان**، ج1/ص328.

(2) **المصدر نفسه**، ج2/ص136. الزند والزندة: خشبتان يستقدح بهما، الصلد: لا يوري نارًا. اللسان، مادة (ز ن د)، ومادة (ص ل د).

(3) **المصدر نفسه**، ج4/ ص333-334.

(4) **المصدر نفسه**، ج2/ ص190. اصطكت: ضربت. اللسان، مادة (ص ك ك).

(5) انظر أمثلة على هذا النسق، **المصدر نفسه**: ج2/ص5-6، ج2/ص8، ج2/125، ج2/ص135، ج2/ص144، ج2/ص165، ج2/ ص342، ج2/454.

الممدوح حقًّا مفروضًا، فالممدوح عندما يعطيه إنَّما يعطيه هذا الحق ... وهو رأي تأثَّره بمفهوم عصره غالبًا، حيث كان ينظر إلى المديح على أنَّه بضاعة لها سوق عظيم، إذ تلتقي عندها منافع الشّاري والبائع، فهذا يريد أن يعيش بفنِّه، وذاك يريد أن يخلد ذكره وينشر أمجاده بماله وأعماله"[1]، وزاد أبو تمّام على روح العصر روحه هو فأقرَّ لنفسه بالإبداع ومباينتها لأرواح الشُّعراء الآخرين ممَّن سلكوا مسالك المديح لكنَّهم تعثَّروا إذ لم يرتقوا فيه مراقي الفنِّ الرَّفيع الذي يتطلبه جناب الممدوح الكريم، ومن هنا نفهم القولة السّائرة بأنَّ الشُّعراء كسدَتْ سوقُهم في حياة أبي تمّام[2].

إنَّ أبا تمّام كان يريد لشعر المديح أن يكون بضاعة قيِّمة لا شيئًا وضيعًا محتقرًا؛ فلفظة المديح نفسها تحيل على دلالات غير مرغوب فيها في العلاقات الاجتماعيَّة، فالكذب والتَّملق والنِّفاق كلُّها صفات سلبيَّة لها رحم موصولة بالمدّاحين، وكان عليه بوصفه فنّانًا أن يُخرج الشِّعر من هذه المآزق كلِّها، فأخذ يصف طبائع الشَّخصيَّة الممدَّحة التي تستحقُّ أن يفرغ فيها المديح، وبذا وجَّه النَّقد من نصِّه الشِّعريّ إلى الشَّخصيَّة نفسها، فكأنَّه يقول انظروا هذا الممدوح كيف ذاب فيه الشِّعر، وانظروا ذاك المهجو كيف تأبَّتِ الكلمات النُّطق بفضائله، قال في أبي دلف العجليّ[3]:

إليكَ أرحْنا عازبَ الشِّعْر بعدما	**تمهَّلَ في روضِ المعاني العجائبِ**
غرائبُ لاقتْ في فِنائِك أُنْسَها	**من المجْدِ فهي الآن غيرُ غرائبِ**
ولو كان يفْنى الشِّعرُ أفناه ما قَرَتْ	**حياضُكَ منه في العصورِ الذَّواهبِ**
ولكنَّه صوبُ العُقولِ إذا انْجَلَتْ	**سحائبُ منهُ أعقِبَتْ بسحائِبِ**
أقولُ لأصْحابي هو القاسمُ الذي	**به شرْحُ الجودِ التباسُ المَذاهبِ**
وإنّي لأرْجو أنْ تَرُدَّ ركائبي	**مواهبُهُ بحرًا تُرَجّى مواهبي**

الشِّعر يبحث عمَّن يصونه ويأنس إليه ويذيب غربته، الشِّعر لا يفنى طالما تلقّاه أمثال هذا الممدوح، إنه نتاج عقول غير متناهية كلما انجلت فكرة تبعتها أخرى، والشّعر بعد ذلك يحتاج إلى ما يقيم أود صاحبه، وهذا رهنٌ بالممدوح؛ إذ به فقط يمكن أن يمتدَّ عمر الشِّعر ويسير نحو

(1) الرباعي، عبد القادر، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، ط1، منشورات جامعة اليرموك، إربد ـ الأردن، 1980م. ص81.
(2) روى الأصفهاني قول أحدهم: "ما كان أحد من الشُّعراء يقدر على أن يأخذ درهمًا بالشِّعر في حياة أبي تمّام، فلمّا مات اقتسم الشُّعراء ما كان يأخذه". الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (356هـ)، **كتاب الأغاني**، ط1، تحقيق إحسان عباس وزميليه، دار صادر، بيروت، 2000م. ج16/ ص269-270.
(3) **الديوان**، ج1/ص213 - 215. ما قرت حياضك: ما جمعت. (التبريزي).

الخلود، فلا شعر بوجود الشّاعر فقط، بل الشِّعر بوجود الشّاعر والمتلقي معًا، ويُبيّن أبو تمَّام دور الممدوح في الشِّعر بوصفه ملهمًا ومحفِّزًا على النَّظم، قال(1):

وأنَّـــك أحكمْـــتَ الـــذي بـــين فكْرتـــي ... وبـــين القـــوافي مـــن ذِمـــامٍ ومـــن عَقْـــدِ
وأصَّـلتَ شــعْري فـاعتلى رونَـقَ الضُّـحى ... ولــولاكَ لــم يظْهــر زمانًـــا مـــن الغِمْـــدِ
وكيـــف ومـــا أخلَلْـــتُ بعـــدكَ بالحِجـــا ... وأنـــتَ فلـــمْ تُخْلِـــلْ بمكْرُمَـــةٍ بعْـــدي
أَأُلْـــبِسُ هُجْـــرَ القـــولِ مـــنْ لـــو هَجَوتُـــهُ ... إذا لهجـــاني عنْـــهُ معروفُـــه عنْـــدي
كـــريمٌ متـــى أمْدَحْـــهُ أمْدَحْـــهُ والـــورى ... معـــي ومتـــى مـــا لمْتُـــهُ لمْتُـــه وحْـــدي

فـإذا كانـت الدَّولـة بالسُّـلطان، والسُّـلطان بالجنـد، والجنـد بالمـال، فـإنَّ المـديح بالممـدوح، والممدوح بالشّاعر، والشّاعر بالمال، وبذا تقوم دولة الشّعر على الصّورة نفسها التي تقوم عليها دولة السُّلطان، قال(2):

وحيـــــاةُ القَـــــريضِ إحيـــــاؤكَ الجـــــو ... دَ فـــإنْ مـــاتَ الجـــودُ مـــات القَـــريضُ

وانظر قولـه موازنًـا بين السَّيف والكلام، وكيف يفوق نصرُ المديح الباقي نصرَ السَّيف الفاني:(3):

فـلا شـيءَ أمْضـى مـنْ رجائـكَ فـي النَّـدى ... ولا شــــيءَ أبْقـــى مـــنْ ثَنـــاء يُحبَّـــرُ
ومـــا تنْصُـــرُ الأســـيافُ نصْـــرَ مَديحَـــةٍ ... لهـــا عنـــدَ أبـــوابِ الخلائـــفِ مَحْضَـــرُ
إذا مـــا انطـــوى عنهـــا اللئـــيمُ بسَـــمْعِهِ ... يكـــونُ لهـــا عنـــدَ الأكـــارمِ مَنْشَـــرُ
لهـــا بـــين أبـــوابِ المُلـــوكِ مزامِـــرٌ ... مـــن الـــذِّكْرِ لـــمْ تُـــنْفَخْ ولا تُتَزَمَّـــرُ

ويستمر أبـو تمّام علـى هـذا النَّسق حتـى يصـل إلـى الفكـرة الحاسـمة التـي تلخِّص وعيـه بممدوحه، قال(4):

تَغـــايرَ الشِّـــعرُ فيـــه إذ سَـــهِرْتُ لـــه ... حتـــــى ظَنَنْـــــتُ قوافيـــــهِ ســـــتَقْتَتِلُ

ليست القوافي هي التي تتقاتل، بل نفس الشّاعر المؤرَّقة بالخشية من أن لا يبلغ بالممدوح المكانة التي يريدها، الشّاعر يظنُّ نفسه مقصِّرًا ويرى عمله مهلهلاً كأيِّ صانع حاذق لا يقنع بنتاجه مهما كان مُتقنًا، الممدوح حاضر في ذهنه يسكن بيته وقريحته ويكاد يخنقه خنقًا، ولن

(1) **الديوان**، ج2/ص115-116.
(2) **المصدر نفسه**، ج2/ص292.
(3) **المصدر نفسه**، ج2/ص216.
(4) **المصدر نفسه**،ج3/ص10.

يُسرّي عنه سوى استواء القصيدة على صورتها المرادة، إنَّ أبا تمّام ينتقل بالمديح من مجرد غرض يعلوه الكذب السَّهل إلى غرض عميق يعاني فيه أشدَّ المعاناة، وما كان كذلك من القطاعات الدُّنيويَّة وجب على المتلقين تقديره كسبًا واحترامًا؛ فالمنتِجُ بارع، والنِّتاج عظيم.

الشِّعر موصوفًا

ولم يكتف أبو تمّام بوصف ممدوحه الكريم وما يعاني منه عند مديحه، بل امتدَّ وعيه إلى وصف شعره في حضرته وصفًا هدف من ورائه إلى بيان قيمة البضاعة التي يمدحه بها، إنَّه يمدح الشِّعر ليعرِّف ممدوحه بالجيّد منه، وله في ذلك أن يمنَّ – إن جاز اللفظ- على ممدوحه بشعره؛ لأنَّه قد يُمدحُ من غيره لكن لن يرقى به أحد كما ارتقى به شعره، وبذا يستمر أبو تمّام في المحافظة على نسق المديح من تلعُّب الشُّعراء وتزييفهم الكلام، ويرى أنَّ مديحه هو الذي يجب أن يمثِّل هذا الغرض حسب، قال(1):

كمـــا عَلِـــمَ المُستشـــعرونَ بــــأنَّهم بطــاءٌ عــن الشِّــعر الــذي أنــا قــارِضُ

كــــأنّي دينــــارٌ يُنــــادي ألا فتــــى يُبــــارزُ إذا نادَيْـــتُ مَـــنْ ذا يُعــــارِضُ

فـــلا تُنكِـــروا ذلَّ القـــوافي فقَـــدْ رأى مُحرَّمُهـــا أنّـــي لهـــا الـــدَّهرَ رائِـــضُ

وقال(2):

فَـــــدونَكَها لـــــولا ليـــــانُ نَســـــيبِها لظلَّــتْ صِــلابُ الصَّــخرِ منهــا تصَــدَّعُ

لهـــا أخـــواتٌ قبْلَهـــا قـــدْ سَـــمِعْتَها وإنْ لــمْ تَـــزِعْ بـــي مُـــدَّةً فسَتَسْـــمَعُ

وقال(3):

لقـــد لبِسْـــتَ أميـــرَ المُـــؤمنين بِهـــا حَلْيًـــا نِظامـــاهُ بيْـــتٌ ســـارَ أو مَثَـــلُ

غَريبَـــــةٌ تُـــــؤنِسُ الآدابُ وحْشَـــــتَها فمـــا تَحِـــلُّ علـــى قَـــومٍ فتَرْتَحِـــلُ

وهذا النَّسق تكرَّر في ديوانه على سمت واحد يكاد التَّغيير فيه أن يكون بسيطًا، فأصبح كالدِّيباجة الثّابتة، أو المقدّمة الطَّلليَّة، ولنا أن نسمّيها (الخاتمة المَدْحيَّة) لأنَّه اعتاد أن يذكرها في أواخر قصائده، متمثِّلاً دور النّاقد الحاكم عليها، قال(4):

يـــا خـاطبًـــا مَدْحـــي إليـــهِ بِجـــودِهِ ولقـــدْ خَطَبْـــتَ قليلـــةَ الخُطّـــابِ

---

(1) **الديوان،** ج2/ص300. محرَّمها: أي لم يركبها راكب. (التبريزي).
(2) **المصدر نفسه،** ج2/ ص334-335. تزع: تكف. اللسان، مادة (و ز ع).
(3) **المصدر نفسه،** ج3/ص19-20.
(4) **المصدر نفسه،** ج1/ ص90 - 91.

خـذْها ابنـةَ الفكْـرِ المُهـذَّبِ فـي الـدُّجى والليـلُ أسـودُ رقْعَـةِ الجِلبـابِ
بكـرًا تُـورِّثُ فـي الحيـاةِ وتنْثَنـي فـي السِّلم وهـي كثيـرَةُ الأسْـلابِ
ويزيـدُهـا مَـرُّ اللَّيالـي جِـدَّةً وتقـادُمُ الأيّـامِ حُسْـنَ شَـبابِ

المدحة هنا امرأة جذّابة، والمرأة لا يتخلّى عنها الرَّجل، فكيف يتخلّى الممدوح عن القصيدة؟! وقليلة الخُطّاب فيها تأويلان: أحدهما أنَّ القصيدة غير مرغوب فيها عند أهل زمانه، والآخر أنَّها قليلة الخطّاب لغلاء مهرها، ولأنَّه لم يكن لها كفء سواك(1)، والتَّأويلان يتصلان ببعضهما بعضًا، فالمرأة الغالية يعزف عنها النّاس لقصورهم عن الوصول إليها، والشِّعر كذلك قد لا يستطيع النّاس تقديم العطاء لصاحبه، فيعزفون عنه ولا يتَّصل به إلا من عرف قيمته فبذل له العطاء، ويشير أبو تمام إلى سبب المغالاة في قصيدته، فقد سودت بليل داج، بكريَّة المعاني، جديدة الوصف، ثمَّ هي تورِّث المفاخر في الحياة لولد الممدوح وأهله(2)، ولروعتها تغتصب معانيها وتسرق، وهي تزداد ألقًا وجدَّة فلا تبلى على تقادم الزَّمان، إنَّها ليست كلامًا يجرُّه الشّاعر لممدوحه جرًّا خاويًا من المعنى، بل هي صورة خلود شعريٍّ للمآثر والمناقب.

ويستمرُّ في وصف تفرُّد قصيدته وتميُّزها عن غيرها، فهي على غرابتها تأنس بها الأفهام، تجمعُ الجِدَّ إلى الهزْل، ولا تفتقر إلى الكتب بل الكتب تفتقر إليها، لها حسبٌ كريم في المدح على غير كثير الشِّعر

ليس له حسب، قال(3):

خُـذْها مُغرِّبَـةً فـي الأرضِ آنِسَـةً بكـلِّ فهْـمٍ غريـبٍ حـين تغْتَـرِبُ
مـن كُـلِّ قافيَـةٍ فيهـا إذا اجتُنيَـتْ مـن كُـلِّ مـا يجتَنيـهِ المُـدْنَفُ الوصِـبُ
الجِـدُّ والهَـزْلُ فـي توشـيعِ لحْمَتِهـا والنُّبْـلُ والسُّـخفُ والأشْـجانُ والطَّـرَبُ
لا يُسْـتقى مـن جفيـرِ الكُتْـبِ رونَقُهـا ولـم تـزلْ تسـتقي مـن بحرِهـا الكُتُـبُ
حسـيبةٌ فـي صـميمِ المَـدْحِ مَنْصِـبُها إذْ أكْثَـرُ الشِّـعرِ مُلقـى مـا لـه حَسَـبُ

(1) **الديوان**، ج1/ص90، الرأي الأول للتبريزي والثاني لابن المستوفي.
(2) أخذنا هنا بشرح الآمدي لأنه- في ظننا- الأقرب إلى الأبيات من شرح الشراح الآخرين، انظر، **المصدر نفسه**، ج1/ص91، حاشية1.
(3) **المصدر نفسه**، ج1/ ص258 - 259. المدنف: براه المرض حتى أشفى على الموت، الوصب: الوجع والمرض، الجفر: البئر الواسعة التي لم تطو، اللسان، مادة (د ن ف)، ومادة (و ص ب)، ومادة (ج ف ر).

بل هي سيّارة في الأرض تنتقل في البلاد لا يردُّها عن مسيرها أمر، فشمسها لا تغيب في أيّ ناحية ، وهو صاحبها وصانعها من غير سلب ولا سرق، ثمَّ هي تفخر بنفسها عند إنشادها ويدخلها العجب، قال[(1)]:

وسـيّارةٍ فـي الأرْض لـيس بنـازِحٍ … علـى وخْـدِها حَـزْنٌ سَـحيقٌ ولا سَـهَبُ
تَـذُرُّ ذُرورَ الشَّـمس فـي كُـلِّ بلْـدَةٍ … وتمْضـي جَموحًـا مـا يُـردُّ لهـا غَـرْبُ
عَـذارَي قـوافٍ كنْـتُ غيـرَ مُـدافَعٍ … أبـا عُـذْرِها لا ظُلْـمَ ذاكَ ولا غَصْـبُ
إذا أُنْشِـدتْ فـي القـومِ ظلَّـتْ كأنَّهـا … مُسِـرَّةُ كِبْـرٍ أو تـداخَلَها عُجْـبُ
مُفصَّـلَةٌ بـاللؤلؤِ المُنتقـى لهـا … مـن الشِّـعر إلا أنَّـه اللؤلـؤُ الرَّطْـبُ

وله أن يُغرِقَ في وصف قوَّة القصائد ومتانتها وإحكامها، قال[(2)]:

إليـكَ أثَـرْتُ مـن تحْـتِ التَّراقـي … قَـوافيَ تسْـتَدرُّ بـلا عِصـاب
مـن القِرطـاتِ فـي الآذان تبْقـى … بقـاءَ الـوحْي فـي الصُّـمِّ الصِّـلابِ
عِـراضُ الجـاهِ تَجْـزَعُ كُـلَّ وادٍ … مُكرَّمَـةً وتَفْـتَحُ كُـلَّ بـاب
مُضـمَّنَةً كَـلالَ الرَّكْـب تُغْنـي … غَنـاءَ الـزّاد عـنهم والرِّكـابِ
إذا عارضْـتَها فـي يـومِ فخْـرٍ … مسَـحَتْ خُـدودَ سـابِقَةٍ عِـرابِ
تصـيرُ بهـا وهـادُ الأرْضِ هضْـبًا … وأعلامًـا وتَـثْلِمُ فـي الرَّوابـي
كتبْـتُ ولـو قـدَّرْتُ جـوى وشـوقًا … إليـكَ لكنْـتَ سـطرًا فـي كتـابي

وقال[(3)]:

سـأجْهَدُ حتـى أُبْلِـغَ الشِّـعر شـأْوَهُ … وإنْ كـان لـي طوعًـا ولسـتُ بجاهِـدِ
فـإنْ أنـا لـمْ يحمَـدْكَ عنّـي صـاغرًا … عـدوُّك فـاعلمْ أنَّنـي غيـرُ حامِـدِ

(1) **الديوان**، ج1/ ص196 - 197. الوخد: ضرب من السير، حزن: غليظ، سحيق: بعيد، سهب: فضاء واسع (التبريزي).
(2) **المصدر نفسه**، ج1/ ص288 -290. وانظر الأبيات: ج1/ص397- 399، ج2/94، ج2/ص129، ج2/273، ج2/ص 349، ج3/ ص328، ج4/ص590. عصاب: أن يعصب فخذ الناقة إذا لم تثبت للحالب (التبريزي).
(3) **المصدر نفسه**، ج2/ص 77.

ويبدو من هذين البيتين أنَّه كان يشعر بالتزام أخلاقيٍّ نحو الشّعر والممدوح فرأى أن يقوم بكل ما يسعه من جهد حتّى يصل بالشِّعر إلى مكانته الحقيقيَّة، فهو عند بنائه لا يريد شعرًا سهلاً يُطاوعه أشد المطاوعة؛ فهذا أمر يتجاوزه إلى غيره، إنه يريد شعرًا عظيمًا تبلغ عظمته العدوَّ فيشهد للممدوح بما قيل فيه، إنَّه تحدٍّ فريد من الشّاعر لقريحته وقريحة غيره، وبهذا الرُّوح التَّنافسيّ بقي الشِّعر القديم سنيًّا عليًّا.

الشِّعر مهجورًا

ولا ينفكُّ أبو تمّام يدافع عن شعره سواء أفي حالة التَّكسُّب أم الفنِّ، قال في قصيدة يمدح بها ابن الزَّيَّات(1):

أمّا القوافي فقدْ حصَّنْتَ غِرَّتَها	**فما يُصابُ دمٌ منها ولا سَلَبُ**
منعْتَ إلا منَ الأكْفاءِ ناكِحَها	**وكان منكَ عليها العطْفُ والحَدَبُ**
ولو عضَلْتَ عنِ الأكْفاءِ أيِّمَها	**ولم يكنْ لكَ في أطْهارِها أرَبُ**
كانت بَناتُ نُصَيْبٍ حين ضَنَّ بها	**عنِ الموالي ولمْ تحْفَلْ بها العَرَبُ**
أمّا وحوضُكَ مملوءٌ فلا سُقيتْ	**خوامِسي إنْ كفى أرْسالها الغَرَبُ**

وابن الزَّيات شاعر ووزير اجتمعت له موجبات المديح في نظر الشّاعر، الذي حرص في معرض المديح على بيان قيمة الممدوح -صاحب السُّلطان والعطاء- لدى الشُّعراء؛ وهي قيمة وجوديَّة تتوقف عليها حياة الشِّعر كما أسلفنا؛ فإذا تخلّى الممدوح عن هذا الفنِّ ستتغير حاله، ويصبح نهبًا لغير الأكفاء مكانة وعطاء، واختار أبو تمّام من القصص في هذه الأبيات ما ينطبق على تأنيث القصيدة، فجاء ببنات نصيب مثلا يذكِّر الممدوح بضرورة الوصاية على القصيدة ورعايتها والمحافظة عليها تمامًا كما يفعل الرَّجل الكريم بابنته؛ فالقصيدة امرأة لا ينالها إلا من كان كفؤًا لها، قال التَّبريزيُّ: "والمعنى أنَّ هذا الممدوح أكرم القوافي ولم يحوج المادح أن يمدح بها من لا يستحقُّها، ولو امتنع عن قبولها ولم يرغب في أن تهدى إليه لكانت مثل بنات نصيب، يضنُّ بها الشّاعر أن يمدح بها غير كريم، كما أنَّ نصيبًا لم يرغب أن يزوِّج بناته في العبيد"(2).

وما تنطق به الأبيات هو مآل القصائد إذا ابتليت بحال (بنات نصيب) من الكساد والإهمال؛ لأنَّك- أي الممدوح- إن منعتني من مديح غيرك ولم يكن لك بمديحي أرب وحاجة فالكساد واقع، أمّا إذا رعيتها برعايتك وأحطتها بعنايتك، فإنَّها لن تنصرف إلى غيرك، ومعنى هذا أنه يرجي الممدوح بأن لا تصبح قصيدته كاسدة لا يأخذها كريم وتمنع عن غيره، فهذا له مردٌّ سلبيٌّ ينعكس عليه، فهو المحتاج المفتقر.

---

(1) **الديوان**، ج1/ ص252 - 254. هذه القصيدة هي رد على ابن الزيات عندما عيره بمديح غيره، وسبق عرضها في الصفحة 2473 من البحث.
(2) **المصدر نفسه**، ج1/ص254.

إنَّ وعي أبي تمّام الشِّعريَّ واقعيٌّ، فهو يتجاوز المُثل الوهميَّة التي تريد من الشّاعر أن يقتات على التُّراب في سبيل إثبات زهده وانصراف وجدانه كلّه نحو الفنّ، وهذه المثل الكاذبة نظرت إلى الشُّعراء بوصفهم أبرارًا لا تشغلهم الدُّنيا وحطامُها، وقدَّمتهم رهبانًا معتزلين في صوامع لا يسمعون سوى كلام تتنزل به قرائحهم، لقد هدم أبو تمّام هذا التَّصوُّر المغرق في المثاليَّة ووجَّه النُّقاد نحو بشريَّة الشُّعراء المطلقة، وعبَّر عن حاجتهم الشَّديدة إلى أمان الدُّنيا واستقرارها لتهدأ نفوسهم، وتسكن لمعاشها، وتطمئنَّ لرزقها.

وبهذا يقيم العذر لنفسه إن لامست بعض قصائده أرواح ممدوحين لا يستحقّونها[1]، فسوق الشِّعر كاسدة لا يهتمُّ بها أحد؛ انظر كيف يدعو بصوت عالٍ من ارتقى من الأدباء مراقي السُّلطة إلى أن يعزَّ الأدب ويشهره، قال[2]:

إنَّ الخليفَةَ قدْ عزَّتْ بدولَتِهِ	**دعائِمُ الدّينِ فليعْزِزْ بكَ الأدبُ**
ما لي أرى جَلَبًا فعْمًا ولسْتُ أرى	**سَوقًا وما لي أرى سَوقًا ولا جَلَبُ**
أرضٌ بها عشْبٌ جَرْفٌ وليسَ بها	**ماءٌ وأخْرى بها ماءٌ ولا عُشْبُ**

ودعا غير الأدباء، فقال[3]:

أدعوكَ دعوةَ مظلومٍ وسيلَتُهُ	**إنْ لم تكنْ بي رحيمًا فارْحَمِ الأدَبا**
احفظْ وسائلَ شعرٍ فيكَ ما ذَهَبتْ	**خواطِفُ البَرْقِ إلا دون ما ذهبا**
يغدونَ مُغتربِاتٍ في البلادِ فما	**يَزَلْنَ يؤْنِسْنَ في الآفاقِ مُغتَرِبا**
ولا تضعْها فما في الأرْضِ أحسنُ منْ	**نظْمِ القوافي إذا ما صادَفَتْ حَسَبا**

وقال[4]:

أنتَ السَّليل فسُلَّ السَّيفَ منتصِرًا	**لذمَّة الشِّعر إذ ضاعتْ له الذِّممُ**

وقال[5]:

---

(1) انظر مثالاً على ذلك، قصيدة في أحد الممدوحين بناها على الكدية الخالصة، وهي هابطة فنيًا لا تعدو أن تكون نظمًا. مطلعها:

يد الشكوى أتتك على البريد   تمد بها القصائد بالنشيد

انظر، **الديوان**، ج2/ ص133 وما بعدها.

(2) **المصدر نفسه**، ج1/ ص257 -258.الفعم: الممتلئ أو الفائض امتلاء. الجرْف: الخصب والكلأ الملتف. اللسان، مادة (ف ع م)، ومادة (ج ر ف).

(3) **المصدر نفسه**، ج1/ ص237 -238.

(4) **المصدر نفسه**، ج3/ ص284.

(5) **المصدر نفسه**،ج3/ 313.

سأبعثُ اليوم آمالي إلى مَلِكٍ يلْقى المديحَ بقلْبٍ غيْر نَسْيانِ

إنَّ هذه الأبيات جميعًا تنبئ بأنَّ الشِّعر لم يكن من رغبات النّاس في ذاك الزَّمان، وهي حال واقعة في كلِّ زمان ومكان؛ ذلك أنَّ الشُّعراء ونقّادهم استطاعوا أن يجعلوا من فنِّهم أسًّا من أسس الثَّقافة لا مجالاً من مجالات الحياة، فالشِّعر ضرب من التَّرف لا تتحقَّق لذَّته إلا بعد أن يتوفَّر المجتمع على لوازم العيش الكريم أولاً، أمّا والحياة تعصف بالنّاس فقرًا وحرمانًا فإنَّ الشِّعر وأضرابه من الفنون لن يحظوا باهتمام منهم، وكساد الشِّعر الذي يصوِّره أبو تمّام يقضي بأنَّ المجتمع العبَاسيَّ قد أصابه شيء كثير من عناء الحياة وشظف العيش، فرغب عن هذا التَّرف من الكلام وانشغل بنفسه يبحث لها عن مصدر عيش وكرامة.

ولا ريب في أنَّ تعرُّض الشِّعر لتغافل النّاس عنه وتناسيهم له يجعل أتباعه دائمًا يعانون صراع بقاء؛ فالفنّان لا يستطيع أن يتنكَّر لموهبته أو ينصرف عنها أو يميتها، الموهبة تصرخ عاليًا في داخل النَّفس، ولا يقدرُ الموهوب على التَّسامي بها أو تصييرها شيئًا آخر، إنه يقبع فيها حتى يجد من يقدِّرها من سَراة القوم، فإن وجد ومدح لن يكون بذلك خائنًا لشعره، كما أنَّ تكسُّبه لن يؤثِّر في معاش الآخرين، ولن يتحكم في مصائر أمة فيقيم دولة ويديل أخرى، إنه بأخصر العبارات صانع كلام لا يجيد غير هذه الصِّناعة، فاتَّخذها باب رزق له، قال أبو تمّام(1):

إذا قصدْتُ لشأوٍ خِلْتُ أنّي قدْ أدْركْتُهُ أدْرَكَتْني حِرفَةُ الأدَبِ

وإذا صحَّ هذا ثبت أنَّ تأثير الشِّعر في المجتمع كان- ولا يزال- وهمًا تدَّعيه الثَّقافة المثاليَّة.

خاتمة

وبعدُ، فقد ناقش هذا البحث موضوعًا لامس الثَّقافة الشِّعريَّة القديمة التي كانت-دائما- محطَّ اهتمام النُّقاد العرب في قراءتها وتحليلها ونقدها، وذلك من خلال مقاربة الوعي الشِّعريِّ عند أبي تمّام بوصفه- أي الوعي- معيارًا فاصلاً في الحكم على الشُّعراء، وبيان نظرتهم إلى الشِّعر، وكيفيَّة توجيه قرائحهم تجاه موضوعاته.

وجاء البحث في محورين اثنين: الأول درس نسقيَّة أبي تمّام نظريًّا وتطبيقيًّا، والثَّاني درس الوعي الشِّعريَّ كما تبيِّنه ظاهرة وصف الشِّعر التي اجتاحت ديوان الشّاعر، وجاء عرضها في ثلاثة أقسام: الشِّعر والممدوح، والشِّعر موصوفًا، والشِّعر مهجورًا، وقد انتهى البحث إلى مجموعة من النَّتائج، من أهمِّها:

- إنَّ القول بأنَّ الشَّخصيَّة العربيَّة شخصيَّة متشعرنة، قول لا يقف على رجل؛ لأنَّ الشِّعر وغيره من الفنون لم يؤثِّر- ولن يؤثِّر- في التَّكوين العام للشَّخصيَّة العربيَّة، وذلك لافتقاره إلى السُّلطة التي يمكن لها أن تحدث مثل هذا التَّأثير.

(1) **الديوان**، ج550/4.

- إنَّ قراءة الشِّعر العربيّ القديم قراءة نسقيَّة لا تعني سلبيَّته، فالنَّسق الثَّقافيُّ نسق متعدِّد يحمل الإيجاب كما يحمل السَّلب، والنّاقد الثَّقافيُّ المنصف هو الذي يميل إلى الاعتدال في القراءة النَّصيَّة التي لن تعدم هذا التَّعدد ألبتة.
- إنَّ قراءة بعض الباحثين لشعر أبي تمّام قراءة ثقافيَّة كانت متأثِّرة بأنظار قديمة وحديثة تمَّ جمعها معًا تحت مسمّى الدَّرس الثَّقافيّ، فجنحت-كسابقاتها- إلى الاتِّهام والانتقاص من غير دليل ملموس على صحَّة نظرها؛ وقد أثبتت القراءة الدَّقيقة للأبيات نفسها التي تناولتها تلك القراءة عدم صحتها وأنَّها تحتمل من المعنى غير ذلك الذي حملته قسرًا.
- أظهر البحث أنَّ وعي أبي تمّام كان وعي فنان عظيم لا وعي متكسِّب محتال يجمع المال بأيَّة طريقة وعلى أيَّة حال، فهو شاعر مدّاح يتوخّى-قدر استطاعته- أن يسقط مدحه على من يستحقُّه من كرماء النّاس وأجوادهم، وهو لقاء عطاياهم كان يحرص أشدَّ الحرص على تجويد شعره ليقابل الجزاء بالجزاء، فأتى بلوحات فنيَّة فريدة جعلت من المدح صورة مدهشة أكسدت بضائع الشُّعراء المتكسِّبين في زمنه.
- أظهر البحث أنَّ وعي أبي تمّام امتدَّ إلى وصف شعره في حضرة ممدوحه وصفًا هدف من ورائه إلى بيان قيمة البضاعة التي يمدحه بها، إنَّه يمدح الشِّعر ليعرِّف ممدوحه بالجيّد منه، وله في ذلك أن يمنَّ على ممدوحه بشعره؛ لأنَّه قد يُمدحُ من غيره لكن لن يرقى به أحد كما ارتقى به شعره، وبذا يستمر أبو تمّام في المحافظة على نسق المديح من تلعُّب الشُّعراء وتزييفهم الكلام.
- أظهر البحث تعرُّض الشِّعر-ممثَّلاً بعصر أبي تمّام- لتغافل النّاس عنه وتناسيهم له؛ مما جعل أتباعه دائمًا يعانون صراع بقاء؛ فالفنّان لا يستطيع أن يتنكَّر لموهبته أو ينصرف عنها أو يميتها، الموهبة تصرخ عاليًا في داخل النَّفس، ولا يقدرُ الموهوب على التَّسامي بها أو تصييرها شيئًا آخر، إنَّه يقبع فيها حتى يجد من يقدِّرها من سَراة القوم، فإن وجد ومدح لن يكون بذلك خائنًا لشعره، كما أنَّ تكسُّبه لن يؤثِّر في معاش الآخرين، ولن يتحكَّم في مصائر أمة فيقيم دولة ويديل أخرى.

وبالجملة، فإنَّ وعي أبي تمّام الشِّعريَّ كان وعي فنّان مخلص لشعره، اجتمعت عليه ظروف زمانه فحاول أن يحفظ صناعته من الاندثار؛ ومن أجل ذلك برع في مديحه براعة فائقة، ولغيرنا أن يقول: برع في تكسُّبه، لكنَّ الحقيقة الثَّقافيَّة تقول: إنَّ هذه البراعة هي التي جعلت نسق الشِّعر القديم يمتدُّ ويطول عمره حتى يومنا هذا؛ ولذا فهي فنٌّ عظيم، أمّا التَّكسُّب المنكر فذاك لم تتجاوز أبياته عتبات أبواب قصور الممدوحين، وربما هذا الأخير هو ما نصفه تأدُّبا بعبارتنا: طوته الدُّهور.

References

- Al-aamidi, Alhassan ibn Bishr (370H), (1992). Almuwazana Bain Abi Tammam wa Buhturi, Edition Critique par Al ssaied Ahmed Sakr, Dar Al Maaref, Egypt.
- Abbas, Ihsan, (1993). *Tareekh Alnaqd Alaadabi End Al-Arab*, Dar Alshorroq, Amman, Jordan.
- Adonis, (2002). *Althapet wa Almutahwel*. Dar Al-Saqi, Beirut.
- Algthami, Abdullah, (2005). *Cultural criticism*, the Arab Cultural Center, Casablanca, Beirut.
- Asfour, Jabber, (1992). *Taarodat Alhdatha*, Dar Suad Al-Sabah, Kuwait.
- Al-bahbate, Mohammad Najib, Abu Tammam, Dar Al-Fikr, Beirut, 1970.
- Barthes, Roland, (2002). *The Thrill of The Text*, translated by Munther Ayachi, Centre for Development of civilization, Syria.
- ____________. (1970). *Writing in zero degrees, translation Naim al-Homsi*, publications of the Ministry of Culture, Damascus.
- Daief, Shawky, (1978). *Al fan wa Madahiboh fi Alsher Alarabi.* Dar Almaaref, Egypt.
- Eagleton, Terry. (1997). *Literary Theory, an Introduction*, translated by Ahmed Hassan. Nawara for translation and publishing, Cairo.
- Foucault, Michel. (2005). *The Archeology of Knowledge*, translation Salem yafoot, the Arab Cultural Center, Casablanca, Beirut.
- ___________. (2008). Genialogia knowledge, translation Alstata Ahmed and Abdul Salam Benabd ALalee, Dar Toubkal for publication, Casablanca, Morocco.
- Hussein, Taha. (2004). *Men Hadeth Alsher wa Alnather*, Dar Almaaref, Egypt.

- Al-Isfahani, Abu Faraj Ali Bin Al-Hussein (356H). Alagani, Edition Critique par Ihsan Abbas and his colleagues, Dar Sader, Beirut. 2000
- Ibn-Jafar, Qudamah. (337H). (1979). *Naqd Alsher*, Edition Critique par, Kamal Mustafa, Khanji Library, Cairo.
- AL-Jerjani, Ali bin Abdul Aziz. (366H). Alwasata Bain Almutanbi wa khosomh, Edition Critique par Mohamed Abou El Fadl Ibrahim, Ali Mohamed Bedjaoui, modern library, Beirut.
- Kernan, Alvin. (2000). *The Death of Literature*, translation Badr al-Din El-Deeb Heb Allah, the Supreme Council for Culture, Cairo.
- Ibn-Khalkan, Shamsuddin Ahmed. (681H), Wafiat AlAian wa Anbaa Abnaa Alzaman, Edition Critique par Ihsan Abbas, Dar Sader, Beirut, Lebanon. 1978.
- Al-kolai, Muhammad ibn Abd al-Ghafur. (about 543H). Ihkam Sanaat Alkalam, Edition Critique par Mohammed Radwan Al Daya, Dar Alam Alkotob, Beirut. 1985.
- Kolnjuod, Robin George. (1998). The Principles of Art, translated by Ahmed Hamdi Mahmoud, the Egyptian General Book Authority, Cairo.
- Kurd Ali, Mohammed, (1913). *Rasaiel Albulagaa*, Dar Alkotob Alarabia Alkobra, Albabi AlHalabi, Egypt.
- Ibn-Manzor, Jamal al-Din Mohammed bin Makram. (711 H) Lisan Al Arab, Dar Sader, Beirut, 2000.
- AL-Marzobani, Mohammed Bin Omran. (384H). Muwashah, Edition Critique par Ali Mohamed Bedjaoui, Dar Nahdat Mesr, Cairo.
- Al-marzoeki, Ahmed bin Mohammed. (421H), Sharh Mushkel Abiat Abi Tammam Almufrada, Edition Critique par Khalaf Rashid Noman, Alam Alkotob, Beirut. 1987.
- Al-Masri, Issa. (2007). Creativity and power in the poetry of the first Abbasid era, Dar Alraed, Amman, Jordan.

– Nassif, Mustafa, (March 2000). Arab criticism, about the theory of a second, Alam Almaarfa, the National Council for Culture, Arts and Letters, Kuwait, 255,
– ___________. the theory of meaning in the Arab Monetary, Dar al-Andalus, Beirut.
– AL-Rabaai, Abdul Qadir, (1980). *Alsora Alfaniaa fe sher Abi Tammam*, Yarmouk University Press, Irbid, Jordan.
– Said, Edward, (2000). *The World, The Text, And The Critic*, translated by Abdul Karim Mahfoud, publications of the Arab Writers Union, Damascus.
– Spender, Stephen. (Cairo, 2001). *life and poet*, translated by Muhammad Mustafa Badawi, the Egyptian General Book Authority.
– AL-Suli, Mohammed Ben Yahia (335 or 336H). Akhbar Abi Tammam, Edition Critique par Khalil pawns and his colleagues, a series of ammunition, the General Authority for Cultural Palaces, Egypt. 2008
– ____________. (1978). Sharh Al-Suli dewan Abi Tammam, Edition Critique par, Khalaf Rashid Noman, publications and the Ministry of Culture and the Arts, the Republic of Iraq.
– Al-Tabrizi, AlKhatib. (512H). Diwan Abi Tammam, Edition Critique par Mohammed Abdo Azzam, Dar Al Maaref, Egypt. 1976
– Al-tawhidi, Abu Hayyan (400H), Akhlaq Alwazerain, Edition Critique par Mohammed Tawit Tunja, Dar Sader, Beirut, Lebanon, 1992.
– ___________. Alemtaa wa Almoaansa, Edition Critique par, Ahmed Amin, Ahmed Zein, Dar Al-Hayat Library Publications, Beirut, Lebanon.