# تطوُّر حركة الشعر

# في العصر العباسي

**السنة الثالثة**

**قسم اللغة العربية**

**مقرر الشعر العباسي ونصوصه**

منشورات جامعة دمشق

كلية الآداب

# تطوُّر حركة الشعر العربي في العصر العباسي

الدكتور: عبد اللطيف عمران
أستاذ في قسم اللغة العربية

الدكتور: خالد الحلبوني
أستاذ في قسم اللغة العربية

الدكتورة: سميرة سلامي
أستاذ في قسم اللغة العربية

الدكتورة: لميس داود
أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية

جامعة دمشق

1443-1444هـ
2021-2022م

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

## المحتوى

**تمهيد: ملامح العصر:**

في الشعر والحياة ..... 11

بعض مظاهر الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية في العصر العباسي.... 18

التجديد والخلاف بين القديم والمحدث..... 29

**الفصل الأول: بشار بن برد، بين القديم والمُحْدَث**.....61

**الفصل الثاني: المجون والزهد والقديم والمحدث**.....103

أبو نواس.....109

أبو العتاهية.....147

**الفصل الثالث: الاتجاه إلى التعميق والإثراء الفني**.....173

أبو تمام.....175

ديك الجنّ الحمصي.....201

البحتري.....233

ابن الرومي.....261

**الفصل الرابع: الشعر في بلاط سيف الدولة الحمداني**..... 295

الصنوبري.....323

المتنبي.....363

أبو فراس الحمداني..... 449

**الفصل الخامس: الشعر في بلاط بني بويه**.....493

السلامي.....503

الشريف الرّضي.....515

**الفصل السادس: تطويع الشعر للفلسفة**.....545

أبو العلاء المعرّي.....553

فهرس المصادر والمراجع ..... 593

**المقدمة:**

يعد العصر العباسي عصر ازدهار الحضارة العربية الإسلامية، فيه توسعت حركة العلم والعلماء، والشعر والشعراء، والفقه والفقهاء، فحفلت أمصار العالم الإسلامي بنشاط العقل وبنتائجه، وكان إسهام العرب والمسلمين في الحضارة الإنسانية أساسياً، على غير ما نشهد في عصرنا هذا، وفي غيره من الأعصر، فلم يكن في ذلك الزمن من هو أعلى همة، وأكثر قيمة في الحضارة الإنسانية من أبي حيان والكندي وابن الهيثم والفارابي والرازي وابن النفيس وابن سينا وسيبويه والأصمعي وأبي تمام وابن جني والمتنبي والشريف الرضي والمعري... الخ.

وقد امتد الزمن بهذا العصر مايزيد على خمسمئة سنة، نبغ فيها شعراء كبار توزعوا في مشرق العالم الإسلامي وفي مغربه، وكان منهم العربي والفارسي والرومي، ومنهم الماجن، ومنهم الأمير ومنهم الفقير... هذا التوزّع، وهذا التنوّع يجعلان الإحاطة بأمر الشعر والشعراء أمراً بعيد المنال، لا في التأليف، ولا في التدريس، فكان الاختيار أمراً لا بد منه، ومما يؤسف له إغفال شعر العامة في هذا العصر، او الاتجاه الشعبي في الشعر العربي في العصر العباسي، وعلى أهمية هذا الاتجاه، وضرورة التوجه إليه بالبحث والاهتمام، فإن سبب الإغفال يتصل بالغاية التعليمية في هذا المؤلف الذي لا يجوز أن يتجاوز أخبار الشعراء الأعلام وأشعارهم. لكن الأعلام كثر، فكان لا بد من اختيار بعضهم اختياراً يتصل بأبرز تيارات الشعر وظواهره، فكان مما يؤسف له ثانية غياب متسع للبحث في شعر مسلم بن الوليد والعباس بن الأحنف، وعلي بن الجهم ومهيار الديلمي والسريّ الرفاء،... إلخ. فمن غير الممكن الإحاطة بالشعر العربي أيام بني العباس في فصل واحد، أو في سنة دراسية واحدة.

وعلى هذا الأساس تم البحث في بعض أمر الشعر في ذلك العصر حسب تسلسل الزمن، وحسب تنوع مظاهره وتياراته، فكانت المقدمات التي تعنى بتأكيد الروح الموضوعية في البحث التي همها الأول وعي أهمية وحدة العروبة والإسلام من خلال تقديم موجز في الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية التي ولدت نصوص الشعر في رحابها، ثم كان بحث أمر القديم والمحدث في الشعراء جرّاء الانتقال من أيام بني أمية إلى أيام بني

العباس اعتماداً على الصلة بين النص الشعري وحركة النقد العربي القديم، فتم بيان منزلة شعر الشاعر من خلال احتفال نقادنا القدامى بحركة الشعر، وفي الوقت نفسه تم الاهتمام بظاهرة العبث والمجون والاتجاه نحو التجديد في الشعر من خلال الاهتمام بشعر بشار بن برد وأبي نواس، وبعده أتى البحث في ظاهرة الزهد وكان شعر أبي العتاهية أنموذجاً في الزهد وفي شعبية الشعر، وكان الاهتمام بشعر أبي تمام منطلقاً لبحث أمر الصنعة والبديع في ذلك الزمن، أما شعر ابن الرومي فهو مثال على الغوص في طلب المعاني، وعلى إعمال المنطق في معاني الشعر، وأتى البحث في شعر البحتري متصلاً بفكرة الموازنة في نقدنا القديم بين الطائيين. وكانت الفائدة من مناهج البحث المعاصرة سبباً لبحث مسألتي التأويل والتأريخ وتطبيق هذا على نص متخيّر من شعر ابن المعتز، كمان كان الأمر في الاهتمام ببعض الجديد في أمر الصورة الشعرية في شعر أبي فراس الحمداني، وفي بيان ملامح الفن الرومنتي في موضوعات شعره، وكذلك كان أمر بحث موسيقا الشعر في قصائد الشريف الرضي، وقد اغتنم هذا لبيان قيمة نقدنا القديم في الفكر النقدي المعاصر.

وكان مهماً بيان أثر حكام الولايات والدول التي نهضت في القرن الرابع الهجري إثر تسرب الضعف إلى مركز الخلافة، في حركة الشعر والشعراء، فتم البحث في الشعر العربي في بلاط سيف الدولة الحمداني واختيار ثلاثة من شعراء البلاط وهم الصنوبري والمتنبي وأبو فراس الحمداني، كما تم البحث في الشعر العربي في ظلال الدولة البويهية، وكان تخيّر شعر السلامي والرضي مثالين طيبين. وكان شعر أبي العلاء المعري شاهداً على تطويع الشعر للفلسفة.

وقد أثبت في ختام كل فصل متخيّر اً من نصوص الشعر تكون شاهدة على الاتصال الوثيق بين النص و أحكام الدراسة ، كما درس الكثير من النصوص لبشار ،وأبي نواس، وأبي العتاهية ، وابن الرومي ، والمعري ، والشريف الرضي .... دراسة فنية متميزة .

وكان هذا جميعه أملاً في الإفادة من المنهج التكاملي الذي يفيد الطلبة في مرحلة التعليم.

والله ولي التوفيق

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

## تمهيد

### في الشعر والحياة

لا يمكن إغفال أثر الحياة العامة في النص الأدبي الذي يبتدع في محيطها، وهذا ما يتطلب تقديم عرض موجز لواقع الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية التي عاشت فيها القصيدة العربية في العصر العباسي، فقد كان لعدد من قصائد الشعر التي وصلتنا صلة بالأحداث التاريخية الرسمية أو بما يمكن أن يسمى أدب البلاط، على تنوع أصحاب البلاط من خلفاء وأمراء ووزراء، فهناك عدد كبير من النصوص الشعرية التي تحركت في فلك الخليفة العباسي أو في فلك وزرائه، والأمر نفسه عند حكام حلب الحمدانية أو العراق وفارس البويهية أو مصر الإخشيدية... إلخ.

وبالمقابل فقد تميز الشعر العربي ببروز تيار شعبي أو اتجاه نحو الشعبية في الشعر اهتم من خلاله الشعراء بحياة العامة وبهمومهم وآمالهم وآلامهم، وكان هذا الشعر في كثير من جوانبه غير منفصل عن الحياة السياسية الرسمية، إذا لم تترك السلطة الشعراء أحراراً دون رقابة في أحيان كثيرة، وهذا يفضي بنا إلى الإقرار بأن معرض الحياة العامة في العصر العباسي كان غنياً واسعاً متنوعاً يترك فسحة للتأويل ولتعدد وجهات النظر المنبعثة من رحابة الحياة ورحابة التجربة الشعرية.

ويبقى التساؤل قائماً حول علاقة النص بمؤلفه وبعصره، فليس من الضرورة أن تتبدل روح الشعر وبنيته تبعاً لتبدل أوجه الحياة فهناك نصوص شعرية في العصور الجاهلية والأموية والعباسية.. تحاكي تجارب إنسانية عامة غير محدودة، فيخرج النص من سلطان الزمان والمكان ليغدو عالماً مفتوحاً على مرور الأيام وتبدل السلطان، فقصيدة أبي فراس الحمداني في الحمامة هي نص إنساني لا علاقة خاصة له بالزمان والمكان وكذلك روميات، وزهديات أبي العتاهية من قبل، وحجازيات الشريف الرضي من بعد. لكننا لا نستطيع أن ندفع رأي من يقول: إن زهديات أبي العتاهية كانت رداً على انتشار تيار المجون والعبث في القرن الثاني للهجرة نتيجة ظروف سنعرضها في وقتها المناسب، كما لا نستطيع رد رأي من يرى أن قصيدة أبي فراس الحمداني أو بقية قصائده في بلاد الروم

هي نتيجة علاقته الخاصة بسيف الدولة الحمداني، وبواقع الحياة في مملكة حلب الحمدانية، والأمر نفسه في حجازيات الشريف الرضي التي تمثل غزل نقيب الأشراف في طريقه إلى الحج، كما تمثل موهبة فتى من فتيان العرب الذين أقلقهم اضطراب الحياة السياسية في زمنهم فرأوا في هذا النوع من الشعر تعويضاً عن قسوة الواقع.

ومن هذا القبيل يصير النظر في حقائق الحياة العامة أمراً مهماً قبل الدخول في فضاء النص الشعري آخذين بالحسبان أن النص الشعري لم يستجب تلقائياً لتغيرات السلطة السياسية، فهناك نصوص نظمت في القرن الهجري الثالث تحاكي نصوص الشعراء الأوائل في الجاهلية والإسلام.

وهناك نصوص أخرى نظمت في نهاية القرن الهجري الأولى تحاكي الحياة العامة في العصر العباسي. فعلاقة الشعر بالزمن غير محدودة، ولا تسير في اتجاه واحد، وقد عبّر الشعراء تعبيرات جميلة ذات معان غنية ودلالات كبيرة عن هذه المسألة، وعن غيرها من المسائل التي ذكرت قبل أسطر. فمن يستطيع أن يحدد القول الشعري التالي بالزمان أو بالمكان أو بتجربة ذاتية محضة؟

**ومن تفكر في الدنيا ومهجته  أقامه الفكر بين العجز والتعب**

ومثله كثير في تراثنا الشعري الخالد الذي لا تبلى معانيه ومبانيه مع تقادم الأيام، وهل البيت التالي قديم أم معاصر، تقليدي أم حداثوي؟

**حامل الهوى تعب  يستخفه الطرب** [1]

ولذلك نجد في النقد الجديد الذي شاع في الغرب مؤخراً وانتقل إلى نقدنا العربي المعاصر آراء تتجه بالنص الإبداعي نحو الاستقلالية بحيث يغدو عالماً مستقلاً بذاته، له إشاراته الخاصة ورموزه وعلاقاته المنقطعة عن المؤلف وعن الزمان وعن المكان، فهو ملك القارىء أو المتلقي ينظر إليه كيف يشاء ويذهب في تفسيره وتأويله وتذوقه المذهب الذي يريد، فطرحت مسألة موت المؤلف، أو الكتابة في الدرجة صفر، وبغض النظر عن قيمة ما قدمه النقد الجديد، فإن وعي الصلة بين النص ومؤلفه ومحيطه العام أمر لا غنى عنه

[1] **البيت الأول للمتنبي والثاني لأبي نواس**

في مسألة المثاقفة، وفي ضرورة العودة بباحثي اليوم إلى فهم السياق السياسي والاجتماعي والأدبي الذي ولد النص فيه. فالقطعية مع التراث بما فيه من قضايا نقدية وغيرها لا تمكن من فهم ما أبدع فيه، والتأويل والتفسير مرحلة لاحقة للوعي.

ولم يكن التجديد الذي عرفه الشعر العربي إثر انتصار الدعوى العباسية على خلافة بني أمية مرتبطاً بأحداث سنة 132هـ، فقد بدأت ملامح التغيير تظهر في الحياة السياسية وفي الحياة الأدبية، قبل هذه السنة بعقود من السنين. مما جعل من شعر الخضرمة مسألة جديرة بالبحث هنا، فهل قصائد بشار بن برد في الغزل هي أموية أم عباسية، وهل غيّر بشار معاني قصيدته الغزلية ومبانيها إثر هزيمة بني أمية، والتساؤل يمتد في المسائل نفسها عند بقية الشعراء المخضرمين.

إن قيام الدولة العباسية أمر متميز في التاريخ العربي، لكن هل هذا التميز أمر متحقق في الشعر أيضاً؟

وللإجابة على مثل هذا التساؤل لا بد من معرفة الوقائع التي أدت إلى قيام الدولة العباسية، كما لا بد من معرفة حقائق الحياة العامة في العصر العباسي معرفة تهم دارسي الأدب على نحو يخالف المعرفة التي يتوخاها المؤرخ، أو دارسو التاريخ. في الوقت الذي لا نكاد نجد فيه حدوداً فاصلة مميزة بين قصائد الشعراء العرب في العصرين الأموي والعباسي، وإن كان هناك من تميّز فهو متحقق بسبب مشاركة هؤلاء فيما يمكن أن يسمى التجديد الشعري الذي يرى بعض الباحثين أن بداياته كانت في العصر الأموي وعلى يد شاعر عربي هو الخليفة الوليد بن يزيد، كما يرى بعضهم أن القصيدة العربية عادت إلى شكلها التقليد ي المتأصل في المرحلة السابقة على قيام الخلافة العباسية، وكان هناك شعراء كثر في القرنين الثالث والرابع الهجريين تمثلوا في بنيان قصائدهم سنة الأولين.

إن الصلة بين الشعر والحياة العامة في العصر العباسي تطرح مسائل متشعبة لا يمككن الحديث عنها بتقريرية وتعميم، فلكل تجربة شعرية لشاعر من شعراء العصر الكبار خصوصيتها، أو عالمها الذاتي، حيث الاختلاف مع تجارب الشعراء الآخرين الذاتية والإبداعية، كما أن علاقة النص الشعري بالزمن علاقة واسعة ومتنوعة مما يرتب على قضية التجديد أو التقليد في الشعر العباسي تبعات كبيرة ومتميزة، ولهذا أثارت قضية

المحدث في شعر القرن الثاني الهجري خصومات عديدة في تراثنا الأدبي والنقدي، وصلت عدواها إلى نقدنا المعاصر، فوجدنا في بعض المؤلفات آراء تنكر الصلة بين الحداثة والزمن بمحوره العمودي، وتربط بين الحداثة الشعرية والمحور الأفقي ومن هذا القبيل رأى بعضهم مظاهر حداثة في شعر أبي نواس وأبي تمام تفوق ما يماثلها في شعر سامي البارودي وحافظ إبراهيم[1].

إن الحياة العامة لم تتغير كبيراً في العصر العباسي كما كان عليه الأمر في العصر الأموي، وقد تكون أبرز ملامح التغيير ما نتج عن تمازج الثقافات والأجناس والأديان والأعراف من جهة، والاتجاه نحو الشعبية في الشعر من جهة أخرى على أساس من انتشار واسع لمظاهر المجون واللهو والغناء والزهد والتصوف، أما بقية جوانب الحياة فإن التغيير كان فيه طفيفاً فنظام الحكم العربي الإسلامي هو نفسه المعتمد على الخلافة المتوارثة ضمن الأسرة الواحدة، والسلطان السياسي هو أمير المؤمنين الذي عليه أن يتقيد بأحكام الشرع الإسلامي في إدارته لشؤون الدولة. والقرآن الكريم هو المصدر الأساسي في التشريع ويليه الحديث الشريف، واللغة الرسمية هي اللغة العربية لغة الإدارة والعلم والدين والدنيا. وهذه الخطوط العامة لا تلغي اجتهاد من يبحث في مظاهر التطور التي تحققت في السياسة أو المجتمع أو الفكر أو الإبداع أو النقد، فلا بد من تطور وتغيير وتجديد، لكن هذا لم يتحقق فقط بسبب هزيمة بني أمية وانتصار بني العباس، ويمكن أن نكتفي بذكر دليل واحد من أدلة عديدة على ضآلة المفارقة بين المرحلتين هو أن خصوم بني أمية الذين ساعدوا بني العباس على الإطاحة بحكم بني أمية بقوا أنفسهم خصوم بني العباس وسرعان ما عادوا إلى مناضلة العباسيين في السياسة وفي العقيدة.

كان انتصار الدعوة العباسية على الخلافة الأموية فاتحة عهد جديد في التاريخ العربي الإسلامي، وقد سبق الأسلاف في البحث في أسباب هذا الانتصار، وأفاض في القول القدامى والمعاصرون حين درسوا الحياة العامة في ذلك الزمن، ول يستطيع الباحث الآن

---

**[1] راجع مثلاً آراء أدونيس في: مقدمة لديوان الشعر العربي، زمن الشعر، وآراء عبد السلام المسدي في: النقد والحداثة.**

أن يقدم معطى جديداً، أو تفسيراً للوقائع لم يكن معهوداً بعد مضي اثني عشر قرناً من الزمن على قيام الدولة العباسية.

لكن التساؤل يبقى قائماً حول ضرورة ربط النص الأدبي بمحيطه الاجتماعي أو السياسي أو الفكري، فالأدب ابن بيئته وهذه قولة تكاد تحظى بإجماع الباحثين على امتداد الزمان والمكان. إلا أن المشكلة تبرز في تعداد الآراء والاتجاهات في النظر إلى جملة من أمور تراثنا الأدبي أو الفكري أو السياسي أو الاجتماعي، من حيث أن هذا التعدد يقترن في أحايين كثيرة بالاختلاف والتناقض والتخوين، والتكفير وهذا ما يؤسف له، إذا لا فائدة من الأبحاث التي توغر الصدور، وتغلق الرؤى، وتأخذ ببصيرة القارىء نحو اتجاه واحد محدد محدود.

إن الهدف لذي ينتجه نحوه في النظر إلى قضايا التراث السياسية أو الأدبية أو الاجتماعية.. إلخ هو خدمة وحدة الأمة العربية الإسلامية ونهوضها في سبيل مواجهة التحديات التي تريد لها مزيداً من الفرقة والتشتت والقتال، إن تاريخ هذه الأمة تاريخ إنساني، فحضارتها حضارة إنسانية آمنت بالتعدد والتنوع وبالحوار سبيلاً لبناء صرح شامخ أسهم في نهضة بني البشر في فترة طويلة من الزمن كانت فيها بقية شعوب الأرض تغط في نوم عميق، فمن يذكر أن البشرية كانت عالة على الإسهام العلمي العربي الإسلامي في نحو من ستة قرون «الثاني الهجري حتى السابع الهجري».

1. فأمتنا العربية الإسلامية أمة حيّة، حفل تاريخها بالانتصار، وبتجاوز الأزمات والتحديات، فقد استطاع مثقفوها وقادتها عبر تاريخها الطويل أن يجنبوها كثيراً من أسباب الضعف والانهيار، من خلال التفكير الحر والعقل الراجح، وكم يتمنى الباحث المعاصر أن يجد في مؤلفات أيامنا من موضوعية ونضوج ما كان يراه في مؤلفات عدد من الأسلاف حيث كان إنتاج العقل العربي المسلم إنتاجاً يتسم بتجاوز ما يثير الضغائن والأحقاد وخير مثال يمكن أن يضرب ليبين عدد من الآراء التي مضى ذكرها هو ما نجده في مقدمة كتاب الحيوان للجاحظ، فقد ألّف الجاحظ كتابه في القرن الثالث للهجرة في وقت كانت فيه حاضرة العرب والإسلام ملتقى للعرب والفرس والروم والترك والكرد...، وللمسلمين والنصارى واليهود والصائبة والمجوس...، ثم جعل من مادة كتابه ملتقى لثقافات العصر

بما فيها من أدب ونقد ومنطق وفلسفة وعلم حيوان وعلم نبات.. إلخ، ومعرضاً لتعدد أوجه الحياة العامة عند العرب والفرس واليونان.. آخذاً بالحسبان تنوعاً آخر، وتعدداً واختلافاً في الرأي والعقيدة بين العرب والعجم، والعدنانيين والقحطانيين، والجبرية والمرجئة، والشيعة والسنة والخوارج والمعتزلة.. حتى يصل إلى الخلاف في مسائل النحو ومدارسه... إلخ.

في هذه الحال ينهض الجاحظ ليؤكد لهؤلاء جميعاً الطابع العلمي لكتابه، فهو ليس لفريق دون سواه، وعلى أدباء عصره ومثقفيه جميعهم أن يقبلوا على الكتاب دون أن يظن أحدهم أن في هذا الكتاب انتصاراً لفريق على آخر، أنه كتاب في سبيل العلم، ولوجهه فقط، وليس لفئة أن تؤيده ولفئة أخرى أن ترفضه، فهو كتاب في سبيل المجموع. وعلى هذا السنن يجب أن يسير من يدخل مضمار البحث في التراث الأدبي وغيره، فتكون الفائدة عامة، وتكون حافزاً عاماً على صياغة أفق حضاري جديد تفتخر به الأجيال القادمة وتطمئن إليه، فلننظر في أفق "الجاحظ معلم العقل والأدب" يقول الجاحظ في مقدمة كتاب الحيوان: وليس هذا الكتاب يرحمك الله في إيجاب الوعد والوعيد، فيعترض عليه المرجئ، ولا في تفصيل عليّ فينتصب له العثماني. ولا هو في تصويب الحكمين فيتسخّطه الخارجي، ولا هو في تقديم الاستطاعة فيعارضه من يخالف التقديم، ولا هو في تثبيت الأعراض، فيخالفه صاحب الأجسام، ولا هو في تفضيل البصرة على الكوفة، ومكة على المدينة، والشام على الجزيرة، ولا تفضيل العجم على العرب، وعدنان على قحطان، وعمرو على واصل، فيرد بذلك الهذلي على النظاميّ، ولا هو في تفضيل مالك على أبي حنيفة، ولا هو في تفضيل امرئ القيس على النابغة، وعامر بن الطفيل على عمرو بن معدي كرب، وعباد بن الحصين، على عبيد الله بن الحر، ولا في تفصيل ابن سريج على الغريض، ولا في تفضيل سيبويه على الكسائي، ولا في تفضيل الجعفري على العقيلي، ولا في تفضيل حلم الأحنف على حلم معاوية، وتفضيل قتادة على الزُّهري، فإن لكل صنف من هذه الأصناف شيعة، ولكل رجل من هؤلاء جنداً وعدداً من مخاصميهم، والمتسرعون منهم كثير، وعلماؤهم قليل، وإنصاف علمائهم أقل[1] .

[1] **مقدمة كتاب الحيوان**

# بعض مظاهر الحياة الاجتماعية والفكرية
# في العصر العباسي

تأثر الشعر العربي في لعصر العباسي بألوان الحياة الجديدة، بما في هذه الحياة من قوى سياسية واجتماعية، وعادات وثقافات وأجناس. لم تكن بارزة من قبل، أو لم تكن معروفة. ولعل أهم ما يميز الحياة الاجتماعية في العصر العباسي هو ما يتصل بتمازج الثقافات والأعراق والأعراف جراء دخول الأعاجم إلى بنية الدولة الجديدة، اضافة إلى ما تميزت به الحياة العامة من استقرار ولم يكن معهوداً في أيام بني أمية حين استمر النضال والقتال وسفك الدماء منذ قيام خلافة الأمويين حتى سقوطها، وهذا لايعني أن الحياة العامة في العصر العباسي كانت تنعم بالهدوء والأمان وبالاتفاق بين عامة الناس، فقد تصدى العباسيون لعدد من الثورات والحركات المناوئة لسلطتهم وكان هناك أشكال من التناقض والاختلاف بين فئات المجتمع، لكن طبيعة الحياة كانت تقوم على التوازن بين المتناقضات، وقد كان هذا التوازن حافزاً على الإبداع والازدهار، كما كان عليه الأمر بين العرب والفرس، أو بين الزهد والمجون، أو بين الأصالة والتجديد ... الخ.

ولم تعرف العرب في الجاهلية و لا في صدر الإسلام أو عصر بني أمية ما عرفته أيام بني العباس من تجميع للأموال وتمركز لها مقترنين بإنفاق كبير على أساس من الرخاء والتبذير والرفاه، فقد كان نظام الحياة يسير على السنن الإمبراطوري إذ كانت خزائن السلطة المركزية في بغداد تملأ بالذهب والفضة وملايين الدنانير والدراهم التي تحمل إليها من أصقاع المعمورة وأطراف الإمبراطورية، ولعل الخليفة المنصور كان سباقاً إلى التمتّع بجمع الأموال، ويليه في هذا الرشيد الذي فاقه في الجمع وفي الإنفاق، وكانت سياسة المنصور هي السنّة التي سار عليها بنو العباس في احتكار الأموال وفي الاستبداد في إنفاقها على الخواص، ويذكر المسعودي أن المنصور حين مات كان قد خلّف أربعة عشر مليوناً من الدنانير وستمائة مليون من الدراهم، كما أنه فرض لكل من أهل بيته ألف ألف درهم كل عام، وكان مقدار ما يصل إلى الخيزران أن زوجة المهدي من

إقطاعاتها في اسنة مئة وستين مليوناً من الدنانير[1]. وإذا وصلنا إلى أيام المأمون فالحديث يطول ويتشعب، وأخبار إنفاقه وتبذيره هو والخليفة الأمن كثيرة متفرقة في مصادر التراث.

وقد انتقلت عدوى إنفاق المال العام وتبذيره من الخلفاء إلى الوزراء وأمراء الدويلات المستقلة، فقد نافس البرامكة خلفاء بني العباس في الإنفاق فتوجه إليهم الشعراء والكتاب حتى قيل إن البرامكة مدحوا بما لم يمدح به الخلفاء، ومن المعروف أن خزائن الخلافة في عهد الرشيد كانت بأيديهم وتحت تصرفهم، لكن حقيقة الأمر تقتضي الإشارة إلى أن إنفاقهم لم يكن فقط على مداحهم من الشعراء والكتاب، أو على المغنيين والجواري فقط، فقد بالغوا في الإنفاق على العلماء و المترجمين والأطباء، وأسهموا في التأسيس لبناء مجتمع غني عامر قوي، وقد نافسهم بقية الوزراء البرامكة في هذا فنجد كثيراً من أخبار البذل الواسع عند الفضل بن الربيع وعند بني سهل وعند آل طاهر، و إذا وصل الأمر إلى بلاط سيف الدولة الحمداني، في حلب، أو بلاطه عضد الدولة البويهي في شيراز وبغداد فإن أحاديث البذل و المنح تكثر وتتنوع و تتوزع فمنها ما هو في سبيل نهضة العلوم و الفنون و الآداب والترجمة وبناء الجسور والمشافي و المكتبات، و منها ما هو في سبيل تجييش الجيوش و الدفاع عن مصالحالأمة أو الدولة أو السلطة الذاتية أحياناً.

وإذا كان الحديث في هذا يطول فلا بد من الإشارة إلى إمكانية توظيفه في وظيفتين متناقضتين في وقت واحد، واحدة تحقق هدفاً ايجابياً و الأخرى تشير إلى واقع سلبي، فأنت تقرأ في مصادر التاريخ أخبار عصر المأمون بما فيه من نشاط الفكر وتألق مؤسساته، واستقرار رواده بما جعل من عصر المأمون العصر الذهبي في الحضارة العربية الإسلامية، حيث ازدهرت دور العلم، و المكتبات، و مجالس الأدب وعلم الكلام الغناء .. الخ، فتعرف قيمة إنفاق المال وأثرها في إثراء الحياة الاجتماعية والفكرية

---

**[11]تذكر مصادر التاريخ أرقاماً عديدة وكبيرة من مبالغ الأموال التي جمعها رجال سلطة بني العباس و أنفقوها وبذروها بين أنفسهم، و على الوزراء والأدباء و الجواري و المغنيين. تاريخ الطبري 225/6 و ما الوزراء و الكتاب 280 و ما بعد، مروج الذهب 230/3 و ما بعد. و أجزاء كتاب الأغاني حافلة بهذه الأخبار.**

وازدهارها، و تقرأ من طرف آخر في مصادر التاريخ أخبار التبذير وهدر أموال الدولة و الشعب في سبيل نزوع ذاتي فيخطر بذهنك الطرف المقابل وهو حياة العامة، وبعض كبار القوم ممن لا يتزلفون للسلطان ولا يسيرهم ملق و لارغبة ولا رهبة، فتعرف أن مقابل التبذير تقتير، ومقابل الغنى فاقة، ومقابل العز والجاه ظلم وحرمان.

ولك حرية التعبير والتأويل حين تنظر في هذه الأخبار، فهل نهضت الثروة الكبيرة بوظيفة إيجابية في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، أم كانت وظيفتها إسرافاً يقترن بحرمان، وعزاً يقترن بذل .. وما يتصل بهذا من فوارق بين طبقات الشعب؟.

لقد تناقلت مصادر التراث قصة زواج الخليفة المأمون ببوران بنت وزيره الحسن بن سهل فأخذ الخليفة ووزيره يتسابقان في إنفاق الأموال وتوزيع الأملاك والضياع على الخاصة، فقام الوزير بتوزيع رقاع بأسماء كثير من الضياع على الحاشية، ولمّا ضاقت الأرض بمطامع كرمه وأريحيته فرّق بين الخواص بدراً من الدنانير والدراهم في كل بدرة عشرة آلاف درهم أو دينار على اختلاف الرواية، وبادر المأمون فأعطى بوران ألف ياقوتة وأوقد لها شموع العنبر وبسط لها حصيراً منسوجاً بالذهب مكللاً بالدر والياقوت، كما قامت جدة العروس ونثرت عليها ألف درةً كانت في صينية ذهب.

ويروي المؤرخون حكاية الزفاف هذه وكأنها أسطورة، فنجدها في تاريخ الطبري، وتاريخ المسعودي وتاريخ ابن خلدون .. وغيرهم.

ولك أن تتخير رأياً في تفسير واقع المجتمع حينها.

وسنشير في الصفحات القادمة إلى مسائل الشعوبية والزندقة والضحك واتصالها بتيار المجون من خلال النظر في بعض النصوص الشعرية، وفي تجارب بعض الشعراء الحقيقية والإبداعية، لكن لابد من الإشارة إلى خلاف الباحثين قدامى ومعاصرين في النظر إلى مسائل المجون والزندقة، فهل كان الأمر لايتعدى تهمة العصر، أو معارضة الأعراف الاجتماعية وصولاً إلى معارضة السلطة؟ مع الأخذ بالحسبان أن المجون كان يتصل بمعارضة الأعراف والتقاليد، والزندقة كانت تتصل بما لايرضي السلطة، إضافة إلى اضطراب المفهومات والآراء وتناقضها في هذه المسائل، فبعض يرى أبا العتاهية

الزاهد ماجناً زنديقاً، وبعض يرى أبا نواس الماجن العابث زاهداً متعبداً معرضاً عن أطماع الدنيا.

وتلك هي مشكلة التجديد في حياة القرن الثاني للهجرة، التجديد في الحياة العامة والتجديد في الفن، وفي هذا المنحى فإن المجون كتيار واضح المعالم بارز في الحياة هو من معطيات القرن الثاني للهجرة، وإن كان هناك من ملامح له أو ظاهر سابقة، فإنها أمور لا تشكل ظاهرة اجتماعية علنية مستقرة، ولعل من أهم الآراء الجديرة بالمناقشة والاهتمام في هذا المنحى ماقدمه د. عبد الرحمن بدوي، وذكر رأيه لايعني الاتفاق معه أو الاختلاف بقدر ما يعني فتح آفاق جديدة لإعادة النظر في المسألة بغية اعتياد البحث الحر. يرى د. بدوي أن تيار المجون هذا مقترن بالانفتاح على الثقافات، وهو نتاج نزعة التنوير التي عرفها يومها العالم الإسلامي على أساس تمجيد العقل، وعلى أساس فكرة التقدم المستمر للإنسانية الخالصة في مقابل القيم الإلهية و النبوية، وهو يجد هذا عند عصابة المجان حيث اتصف تنوير هذه العصابة، بأنه يطلب الحرية بكل ثمن دون أن يعبأ بما سيناله من جرائها، إضافة إلى أن بعض الشعراء الذين اتهموا بالزندقة لم يكونوا زنادقة بالمعنى الصحيح وإنما كانوا متفقين في غلبة روح الاستخفاف والعبث في شعرهم وفي حياتهم. وعليك أن تنظر في أشعار هؤلاء قبل أن تبدي رأياً.[1]

**بعض ملامح الحياة الفكرية في العصر العباسي:**

عرفت الحياة الفكرية في العصر العباسي ما عرفته الحياة الاجتماعية، والحياة السياسية، من تنوع وتعدد وغنى، و للأسباب نفسها التي يأتي في طليعتها توسع رقعة الدولة و امتداد سلطانها خمسة قرون من الزمن ونيف، إضافة إلى تضافر جهود العرب و الأعاجم سوية في إغناء مظاهر هذه الحياة التي تنوعت مصادرها بسبب الترجمة من هندية وفارسية و ورومانية و يونانية و غيرها. وكان الانفتاح الحضاري المقترن بالحرية عاملاً مهماً في ثراء الحياة الفكرية في ذلك العصر.

[1] **بدوي عبد ارحمن: من تاريخ الإلحاد في الإسلام: المقدمة حتى ص 28.**

لقد أتاحت طبيعة الحياة في العصر العباسي فرص المشاركة في إحياء حركة الثقافة و العلم والفنون للشعوب و للثقافات و للغات التي كانت موجودة في صلب الدولة العربية الإسلامية قبل وصول بني العباس إلى الحكم، لكن براعة السلطة العباسية في إفساح مجال المشاركة في رقي مظاهر النشاط الفكري كان أمراً متميزاً تاريخياً، فقد فتح العباسيون أبواب الحياة أمام نشاط العقل الإنساني على اختلاف نشاطاته واتجاهاته وانتماءاته، وشجعوا البحث والترجمة و مجالس الأدب والعلوم، و بنوا المكتبات و أنفقوا على العلماء و الأدباء والمترجمين، وتنافسوا فيما بينهم في سبيل هذا، كما تنافس الوزراء في الإنفاق على تشجيع البحث العلمي، و التأليف والترجمة، وفعل الفعل نفسه بعض الأمراء من حكام الدويلات المستقلة و غيرهم كالحمدانيين والبويهيين و الفاطميين، وصارت اللغة العربية بسبب هذا لغة العلم والفكر العالمية واحتلت منزلة لم تحتلها لغة حتى اليوم، ففاقت ما تتميز به اللغة الإنجليزية في الحضارة العالمية المعاصرة.

ولعل ما نجده في كتاب القفطي (( إنباه الرواة على أنباه النحاة )) يكون من أهم مايدل على انتشار مجالس العلم و الأدب و على تنوعها وتنوع ما يدور فيها من أمور نشاط العقل، ففي كل حلقة من الحلقات ينهض المعلم والطلبة للاهتمام و المذاكرة بفروع من فروع المعرفة، فهناك حلقات للقصص، و أخرى للمفسرين، وأخرى للنحاة وكذلك للغويين و لأصحاب علم الكلام، و للشعراء، كما نجد في هذا الكتاب أخبار مايصل العلماء و الأدباء من هبات و أموال قدمها إليهم الخلفاء.

ونافسهم في هذا الوزراء، فمن أخبار الأصمعي مثلاً أن الخليفة الرشيد وصله بمئة ألف درهم، بينما وصله جعفر البرمكي وزيره بخمسمئة ألف، والأمر نفسه نجده في ما ينفق على العلماء بين المأمون وقائد جيشه طاهر بن الحسين[1].

وكان تفتح العقل ونضوج التفكير وموضوعية العلماء و أريحيتهم من أهم ما يميز الحياة الفكرية يومها، فلا تخوين ولا تكفير، و لا خوف و لا قلق، كما نشاهد في عالم اليوم. إن معرض الحياة الفكرية كان واسعاً غنياً متنوعاً لامشكلة في التناقض و الاختلاف فيه،

[1] **القفطي: إنباه الرواة، وفي الجزء الأول و الجزء الثاني كثير من هذه الأخبار.**

فكل يقدم ما عنده ويحترم ما عند الآخرين، فكانت مجالس الحياة الفكرية مبنيّة على الحرية و الاحترام، والإخلاص لقيمة العقل، يذكر ابن تغري بردي بعض هذه المجالس، ومنها مجلس في البصرة كان يجتمع فيه عشرة ((لايعرف مثلهم: الخليل بن أحمد صاحب العروض سني، و السيد محمد الحميري الشاعر رافضي، و صالح بن عبد القدوس ثنوي، وسفيان بن مجاشع صفري، وبشار بن برد خليع ماجن، وحماد عجرد زنديق، وابن رلس الجالوت الشاعر يهودي، وابن نظير النصراني متكلم، وعمر بن أخت الموبد مجوسي، وابن سنان الحراني الشاعر صابئي[1])).

والحديث في هذا يطول، وكذلك في أمر المكتبات، وفي أمر الترجمة أيام المأمون خاصة، وفي كتاب الفهرست لابن النديم ما يوضح هذا سواءً في أيام المأمون أو في أيام غيره من الخلفاء و الوزراء، لكن من قبيل الوفاء تجدر الإشارة إلى قيمة مانهض به المأمون إذ جعل من خزانة الحكمة مؤسسة علمية كبيرة لا نظير لها يومها في الدنيا، وقد بنى قربها مرصده الشهير، ومن المعروف أنه لما استظهر على ملك الروم تودد إليه في مفاداة الأسرى بما يختار من كتب العلوم فأجاب ملك الروم بعد تردده، ونقلت الكتب وترجم ما فيها إلى العربية.

ويطول الحديث في مظاهر الحياة الفكرية، ويتنوع ويتشعب، فقد كان لنشاط العقل منزلة متميزة في واقع الحياة العامة، في النص الشعري في مضمونه وفي بنيته حتى بحث الدارسون ((في أثر النزعة العقلية في بنية القصيدة في العصر العباسي[2])).

كما كان له منزلة متميزة في الغناء و الموسيقا و الإيقاع فبحث الأسلاف في هذا أبحاثاً متميزة ويمكن الإشارة هنا إلى قيمة ما قدمه الفارابي و ابن سينا.

كما تم إثراء البحث في علم الكلام وما يتصل بهذا من جدل وفلسفة و اعتزال ... الخ.

وتوجّه نشاط العقل نحو العلوم الرياضية و الطبيعية فازدهرت الأبحاث في ميدان الهندسة و الجبر و الفلك و الري و السدود و الكيمياء ... وتم إعمال العقل في أمور النقد و

---

**[1] النجوم الزاهرة: 29/2**

**عنوان رسالة لنيل درجة الدكتوراه تقدم بها د. أحمد علي محمد.**

**[2] ينظر كتاب النزعه العقلية في العصر العباسي للدكتور احمد علي محمد.**

النحو و البلاغة إضافة إلى الفقه و التفسير و التأويل. وتقدم مصادر التاريخ عدداً من الأعلام وعدداً من المؤلفات في كل باب من هذه الأبواب، ولعل مانجده في فهرست ابن النديم وكتاب كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون لحاجي خليفة دليل مفيد هنا، لكن التساؤل هنا يتصل بالصلة بين الحياة الفكرية و النص الشعري.

في عدد كبير من نصوص الشعر العباسي أبعاد فكرية تتم عند أثر الثقافة ونشاط الحركة العلمية والحياة العقلية، فعالم الشعر عند أبي تمام و المتنبي و المعري وأضرابهم عالم بصيرة ثاقبة وذهن منفتح وثقافة واسعة، فكيف يكون الأمر إذا أضفنا إليهأشعار العلماء و الفقهاء و النحاة، حتى نصل إلى الشعر التعليمي الذي يعد تجربة رائدة في هذا المجال.

والشعر التعليمي ظاهرة واسعة متميزة في العصر العباسي، ولاشك في أنها اقترنت بانتشار الثقافة و العلوم بين الناس و بإقبال المجتمع على المعارف والعلوم، وليس لهذا النوع من الشعر غاية واحدة محددة كما يخطر للذهن وهي التعليم لأن الشعر يسهّل الحفظ، لقد صار هذا النوع من التعبير فناً خالصاً يقصد لذاته حتى برع فيه بعض الشعراء وتسابقوا في ميدانه ودليل هذا قيام إبان بن عبد الحميد اللاحقي بنظم كليلة ودمنة شعراً، وقيام علي بن داود بالأمر نفسه، وكذلك بشر بن المعتمر[1].

لكن هل هذا النوع من الشعر خاص بالعصر العباسي؟

يرى د.طه حسين أن اليونان عرفوا هذا الفن قبل العرب، فقد نظم الشاعر اليوناني "هزّيود" في القرن الثامن قبل الميلاد تاريخ الآلهة و أحاديثهم كما نظم قصيدته "الأعمال و الأيام" مبيناً فيها فصول السنة وما يلائمها من ضروب الزراعة، وما يحتاج إليه الزارع من جهد وفن..[2]

إذاً هل تأثر الشعر التعليمي في العصر العباسي بترجمة الشعر التعليمي عند الأمم الأخرى التي عرفته من قبل كاليونان والفرس والهنود؟ أم هو استجابة لتطور الحياة الفكرية في ذلك العصر؟.

---

[1] **ابن النديم، الفهرست: 424.**

[2] **حسين، د.طه: حديث الأربعاء: 220/2.**

أعتقد أن الشعر التعليمي حدس أدبي أو شعري إذا شئت محدد واضح المعالم تميل النفس الشاعرة إلى نظمه طبيعياً مثل ميلها إلى نظم سائر أعراض الشعر وموضوعاته، وهو نتيجة الصلة بين الثقافة والإبداع، ولعل رأي د. شوقي ضيف يساعد على هذا الاعتقاد إذ يرى أن الأرجوزة الأموية التي نظمت من أجل حاجة المدرسة اللغوية إلى الشواهد و الأمثال و الغريب هي أول شعر تعليمي ظهر في اللغة العربية[1]

وما يساعد على هذا الاعتقاد أيضاً هو النظر في أشعار العلماء في الطب، أو الفلسفة، أو النحو، أو التاريخ، أو الجغرافيا، فهي ليس أكثر من ترويج عن نفس، ومن ثراء ورفاهية في الفن، إذ ليس فيها شيء يغني عن إعادة النظر في العلوم تلك باللغة التي تحتاجها، فهل تغني أبيات الكسائي التالية في تعليم النحو عن إعادة النظر في آرائه النحوية المنقولة بلغة أهل النحو: يقول:

**إنما النحو قياس يتبع وبه في كل علم ينتفع**

**فإذا ما أبصر النحو فتى مرّ في المنطق مرّاً فاتسع**

**فاتقاه كل كن جالسه من جليس ناطق أو مستمع**

**وإذا لم يبصر النحو فتى هاب أن ينطق جبناً فانقطع**

**فتراه ينصب الرفع وما كان من خفض ومن نصب رفع**

**يقرأ القرآن لا يعرف ما حرّف الإعراب فيه وصنع** [2]

وقد أسهم الشعر التعليمي في تحرير القصيدة العربية من بنيتها التقليدية فدفع بها إلى التحرير من القافية، و إلى كثير من ضرورات الشعر، وإلى الاتجاه نحو المزدوج وغيره من ضروب النظم مما يدفع القارئ إلى أن يخرج هذا النوع من التعبير من بين فنون الشعر.

---

[1] **ضيف، شوقي: التطور والتجديد في العصر الأموي: 346.**

[2] **البغدادي، تاريخ بغداد: 412/11.**

إن أهمية الحديث عن هذا النوع من التعبير تنبع من الاهتمام بدلالته وليس ببنيته، فهو صورة من صور نشاط الحياة الفكرية في زمنه، وصورة من صور إرهاق بنية القصيدة العربية الأصلية بهذا النوع الذي يرغب في أن يكون شعراً.

ولابد أنه فرض على الشاعر في عصر تألق نشاط الفكر أن يكون واحداً من المفكرين، أو أنه يتمثل الحياة الفكرية في إبداعاته، فمع ازدهار العلوم والترجمة وعلم الكلام، وحركة الإبداع والنقد صار على الشاعر واجب فهم مايجري في محيطه العام، وخاصة الجانب الفكري، فدخلت إلى الشعر بعض آثار الحياة العلمية من خلال الشعر التعليمي، ومن خلال مجالس الأدب و الغناء، وحلقات الفقه والوعظ وعلم الكلام، وكان أثر المعتزلة كبيراً في الشعر والحياة، ونجد في قصائد عدد كبير من شعراء ذلك الزمن أثراً من آثار هذا، فأبو نواس في عبثه ومجونه يظهر أثر الثقافة والحياة الفكرية في شعره، وهو القائل:

**فقل لمن يدعي في العلم فلسفة  حفظت شيئاً وغابت عنك أشياء**[1]

وفي شعر أبي تمام كثير من هذا القبيل، يقول في أحد ممدوحيه مضمناً مفهومي الجوهر والعرض في الفلسفة العربية الإسلامية:

**صاغهم ذو الجلال من جوهر المجـ  ـد وصاغ الأنام من عرضه** [2]

ويزداد أثر الفكر في الشعر سطوعاً حين نصل إلى شعر المتنبي أو شعر المعري أو شعر ابن سينا، وكيف يكون الأمر في تائية ابن الفارض وفي رد ابن عربي حين طلب منه شرحها فأجاب بما يفيد أن شرحها موجود بداهة في الفتوحات المكية.

---

[1] **الديوان: 35.**

[2] **الديوان: 317/2.**

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

## التجديد والخلاف بين القديم والمحدث

لم يكن التجديد في الشعر العربي في القرن الثاني الهجري الذي بدأت ملامحه تظهر بوضوح أكثر كلما تقدمنا في عقود هذا القرن نحو القرن الثالث نتيجة هزيمة الحكم الأموي وانتصار الحكم العباسي فحسب، فالتجديد والتطوير سنة الحياة، والشعر يستجيب لمظاهر الحياة ويحاكيها، والشعر العربي تطور مع مرور الزمن وجدد الشعراء في موضوعات القصيدة وفي بنيتها ولم يكن التجديد مقيداً بالسلطة السياسية، فلا يوجد شعر جاهلي أو إسلامي أو أموي أو عباسي أو أندلسي.. الخ، إنما هناك شعر عربي نظم تلك المراحل التاريخية وفق سنن معهودة وبنى تقليدية ألفها الشعراء والنقاد والجمهور له عناصر أساسية حددتها حركة النقد العربي القديم، فلا يوجد شعر عربي في تلك المراحل تخلى عن منهج القصيدة وعن عمود الشعر تاركاً نظم القافية والوزن والنحو.. الخ ضارباً عرض الحائط بموضوعات الغزل والمدح والفخر والرثاء والحكمة والوصف والهجاء .. ولعل النظر إلى حركة الشعر العربي في القرن الثاني للهجرة خير مثال لبيان الصلة بين الشعر والحياة أو بين الشعر والزمن، أو بين الشعر وتبدل السلطة. إن التغيرات التي طرأت على بنية القصيدة العربية في القرن الثاني للهجرة وعلى مضموناتها متعددة وكثيرة ويصعب حصرها فهي تختلف من شاعر إلى آخر، ومن موضوع إلى آخر، ومن عصر إلى آخر، وهي ليست جراء قيام الدولة العباسية، فالشعر العربي في العصر الأموي عرف ألواناً من التطور والتجديد كما بحث د. شوقي ضيف، ولم يبق أمره واحداً من سنة 40هـ حتى 132 هـ، وكذلك أمر الشعر العربي في العصر العباسي، فحال الشعر والشعراء يختلف في كنف الرشيد عن الحال في كنف الخلفاء قبله، والأمر نفسه بعد زمن المتوكل. وقد رأى عدد من الباحثين أن ملامح التجديد في الشعر العربي في العصر العباسي تعود في أصولها ومظاهرها إلى زمن نهاية القرن الأول للهجرة، وإلى بيئة الحجاز[1]".

[1] **لاحظ آراء د. شوقي ضيف: العصر العباسي الأول د. نجيب البهبيتي: تاريخ الشعر العربي، د. محمد مصطفى هدارة: اتجاهات الشعر العربي.**

إن الشعر السياسي في العصر الأموي ينطوي على ظواهر أساسية في التطوير وفي التجديد، وهي تشبه إلى حد كبير الظواهر الماثلة في الشعر السياسي في العصر العباسي. فالتطور هنا مرتبط بالمضمون الذي لا بد يحتاج إلى شكل جديد مغاير لما هو معهود، ومن الرؤية نفسها يمكن أن ننظر إلى شعر الغزل في الحجاز في العصر الأموي وشعر الغزل في العراق في القرن الثاني للهجرة وأيام حكم بني العباس، حيث أثر الغناء في القصيدة وحيث الحاجة إلى الرقة والسهولة والتحريف في الأوزان والتعديل فيها. ولعل ما ذهب إليه د. البهبيتي من أثر الغزل والغناء في نشأة الشعر الجديد في الحجاز أمر في غاية الأهمية [1]، فشعر الغزل في الحجاز أيام الحكم الأموي هو شعر جديد، يختلف عن الشعر في بقية الأمصار لأسباب كثيرة منها ما عرفه الحجاز والحجازيون من استقرار وهدوء بعد أن ولي أمره الخليفة العادل عمر بن عبد العزيز، كما استقل به ابن الزبير فترة من الزمن، وكان ملجأ للهاربين من ظلم السلطة العربية أو الفارسية أو الرومانية فكان فيه الفارسي والرومي والحبشي، كما كان منبع نهوض الموسيقى العربية وتطورها ففيه معبد، وابن جريح والقريض، وأثر هذا سيمتد إلى تجربة شاعر خليفة حجازي الأصل والهوى شآمي الموطن، عراقي عباسي الأثر إنه الوليد بن يزيد الذي لا يمكن إغفال تجربته الذاتية والإبداعية في التجديد الشعري في القرن الثاني للهجرة. والوليد بن يزيد بن عبد الملك بن مروان خليفة أموي شاعر سيرته الذاتية غنية تقوم على التحلل من مهابة الخلافة وسطوتها، والاتجاه إلى عامة الناس، وإلى الشعبية في الحياة، وفي الشعر، وإلى الحنين إلى ما في الحجاز من شعر وغزل وغناء، وهذه أمور لم يعرفها خلفاء بني أمية، ولا شعراؤهم الفحول من غير الحجازيين. فقد كان الخليفة الوليد شاعراً مغنياً يضع ألحان شعره ويؤديها بنفسه، ويجيد ضرب الدف والعود. يقول فيه صاحب الأغاني: "وله أصوات صنّفها مشهورة. وقد كان يضرب العود، ويوقع بالطبل، ويمشي بالدف على مذهب أهل الحجاز... قال خالد بن صامة: كنت يوماً عند الوليد بن يزيد وأنا أغنيه:

---

[1] **راجع الباب الأول من كتابه: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري. ص117**

**أراني الله يا سلمى حياتي**

وهو يشرب حتى سكر، ثم قال لي: هات العود، فدفعته إليه، فغناه أحسن غناء فنفست عليه إحسانه، ودعوت بطبل فجعلت أوقع عليه، وهو يضرب حتى دفع العود وأخذ الطبل، فجعل يوقع أحسن إيقاع ثم دعا بالدف وأخذ ومشى به، وجعل يغني أهزاج طويس حتى قلت: قد عاش. ثم جلس وقد انبهر. فقلت: يا سيدي كيف أرى؟ إنك تأخذ عنّا، ونحن الآن نحتاج إلى الآخذ عنك فقال: اسكت ويلك. فوالله لئن سمع هذا منك أحد مادمت حياً لأقتلنك، فوالله ما حكيته حتى قتل. ومن مشهور صنعته في شعره: **(لحنه في خفيف رمل)**

**وصفراء في الكأس كالزعفران سباها التجيبي من عسقلان**

**تريــك القذاة وعرضُ الإنا ء ستر لها دون أسّ البنان**

وأخبار حياة الوليد محرجة مخجلة وكأنه من أرباب تيار المجون في العصر العباسي، وأكثر أخباره و أشعاره منشورة في كتاب الأغاني. ولا ندري إذا كان هناك شيء من المبالغة في نقل أخبار فسقه ومجونه و زندقته بما يصل إلى حد الإلحاد لكن الرجل كان منقطعاً إلى الشعر الغنائي ينظمه تعبيراً عن نفسه دون رغبة في عطاء أو رهبة من سلطان و بعده أبو الفرج أستاذ فن النظم في الغزل و في الخمريات و في الغناء ويقول في شعره في الخمرة ( وهو ما برز فيه وتبعه الناس جميعاً فيه، و أخذوا منه )

وشعر الوليد في الغزل يختلف عن شعر الغزل عند من سبقه ، باستثناء شعر الغزل التي ينقلها أبو الفرج الأصفهاني أحسست أنك تقرأ شعر عمر بن أبي ربيعة ، ويقول الوليد

**قامت إلي بتقبيل تعانقني ريا العظام كأن المسك في فيها**

**أدخل فديتك لا تشعر بنا أحدا نفسي لنفسك من داء تفديها**

**بتنــا كذلك لا نوم على سررمن شدة الوجد تدنيني وأدنيها**

**حتى إذا ما بدا الخيطان قلت لها: حان الفراق فكاد الحزين يشجيها**

**ثم انصرفت ولم يشعر بنا أحد والله عني بحسن الفعل يجزيها**

وأبو الفرج يروي أيضاً ما يوطد حضور الوليد في شعر الخمر ، حضور يقوم على الموروث و على التجديد ، فقبل أن يجدد الوليد في هذا الفن كان قد ثقف أصوله و حفظ ما ندر منه وشغف به ، يذكر أبو الفرج صلة شعر الوليد بن يزيد في الخمرة بشعر عدي بن زيد العبادي العراقي في رواية نقلها حماد الراوية حين طلبه الوليد ، يقول حماد : (قال لي الخدم : أمير المؤمنين من خلف الستارة الحمراء ، فسلمت بالخلافة ، فقال لي : يا حما د ثم ساروا .. فقلت في نفسي : راوية أهل العراق لا يدري عما يسأل ؟ ثم انتبهت فقلت :

**ثم ساروا إلى الصبوح فقامت قينة في يمينها إبريق**

**قدمته على عقار كعين الدي ك صفّى سلافها الراوق**

**ثم فض الختام عن صاحب الد نَ وقامت لدى اليهودي سوق**

**فسباها منه أشم عزيز أريحي غذاه عيش رفيق**

والشعر لعدي بن زيد ...[1]

والمعروف أن الوليد كان مقيماً بالشام، وشعره الغزلي فيها حجازي، وشعره الخمري فيها عراقي، إلا أن وقائع الحياة الحقيقية والفنية في مطلع العصر العباسي تثبت أثر شعر الوليد في شعراء العراق في مطلع العصر العباسي ولا سيما في شعر الغناء، وفي شعر الغزل، وفي شعر الخمرة وهو كما قال فيه د. البيهيني:

**عمريّ الشعر، عذري الهوى، حجازي ... قدّر له أن يكون قائداً لشعبية الشعر العراقي.. قادها ورسم مثلها، وفتح أبوابه وكان واسطة نقلها من الحجاز إلى أرض الفراتين .. وكان في اتجاهه الشعري في ميله عن سبيل الشعر القديم معبراً عن جماعة جديدة تغاير الجماعة القديمة، وهو الأب الفني للعصر العباسي كله، لم يتبعه بشار و أبو نواس ومسلم فحسب، و إنما تبعه كذلك الخلفاء أنفسهم وأبناء عمومتهم))[2].**

---

[1] **الأغاني: 118/6.**

[2] **البيهيني، تاريخ الشعر العربي: ص294 ومابعد**

إن ما قدّمه الخليفة والشاعر الأموي الوليد بن زيد يعد تجديداً في شعر القرن الثاني الهجري، ومدخلاً مناسباً لبحث التجديد في شعر الخضرمة بين المرحلتين الأموية والعباسية ونجد في شعر الخضرمة ما يماثل شعر الوليد، ولا سيما في شعر مطيع بن إياس. ووالبه بن الحباب، وحماد عجرد، ويحيى بن زياد، ولعل مانجده في شعر مطيع بن إياس يبين هذا.

ومطيع شاعر كوفي مخضرم ظريف ماجن متهم بالزندقة، انقطع في الدولة الأموية إلى الوليد بن يزيد، وفي الدولة العباسية إلى جعفر بن أبي جعفر المنصور، وفي شعره غناء كثير، و أوزان قصيرة ، وأنعام خفيفة و اتجاه نحو الشعبية في الشعر ، ونحو التجديد ، فهو يصف مجلس اجتمع فيه هو و حماد الراوية و يحيى ابن زياد ، وحكم الوادي على الشراب في بستان بالكوفة ، ومعهم المغنية فقال :

**خَرَجْنا نَمتطي الزّهرا ونجعل سَقْفنا الشّجرا**

**ونشربها مُعتّقةً تَخالُ بكأسِها شَرَرا**

**وَجَوْهَرُ عندنا تحكي بِدارةِ وجهِها القَمَرا**

**يزيدك وجهُها حُسْناً إذا ما زِدْتهُ نَظرا**

**وجوهرُ قدْ رأيناها فلمْ نرَ مثلها بَشَرا**

وشعر مطيع وبقية الشعر المخضرم كان يتجه اتجاها جديدا في معناه وفي مبناه ، وأغلب الجديد في شعر الخضرمة ما كان متصلا بالمجون ونحن نقرأ أبياتاً لآدم بن عبد العزيز حفيد عمر بن عبد العزيز فنجد فيها مجوناً و اتجاهاً نحو التجديد ، ودعوة إلى الحياة الجديدة ، ومن أخبارآدم هذا أن المهدي شك في أنه زنديق فقد كان ماجناً منهمكاً في الشراب (...فأمر بضربه ثلاثمئة سوط على أن يقر بالزندقة فقال : والله ما أشركت بالله طرفة عين ، فقال له المهدي فأين قولك :

**اِسْقِني واسْقِ خَليلي في مَدى اللّيل الطَّويلِ**

**قهوةً في ظِلِّ كَرْمٍ سُبِيَتْ من نـهرِ بيلِ**

**في لسان المَرْء منها مِثْلُ طَعْمِ الزّنْجَبيلِ**

**قُل لِمن يلحاك فيها من فقيهٍ أو نبيلِ**

**أنت دَعْها وارْجُ أُخْرى من رحيق السّلسبيلِ**

**تعطشُ اليوم وتُسْقى في غدٍ نعتَ الطّلولِ** **1**

فقال للمهدي: كنت فتى من فتيان قريش، أشرب النبيذ، وأقول ماقلت على سبيل المجون والله ماكفرت بالله قط، ولاشككت فيه، فخلاً سبيله ورقّ له [2]، وفي بعض الروايات تجد بيتاً آخر هو:

**من ينل منها ثلاثاً بئس منهاج السبيل**

و أبيات آدم تدل على الاتجاه نحو الجديد في شعر الخضرمة على مستوى المضمون و على مستوى البنية.

ولم يكن الاتجاه نحو الجديد أو التجديد في شعر الخضرمة متمثلاً فقط في شعر المجون المقترن بالخمرة والغزل واللهو والغناء والعبث بل نجد هذا الاتجاه في الشعر السياسي، أو شعر المعارضة، أو الشعر المذهبي إن صحة التسمية كما هو عليه الأمر في شعر السيد الحميري "إسماعيل بن محمد"، الذي مضى بفن القصيد نحو اليسر والسهولة والشعبية، وكان شعره مقترناً بالنزعة التعليمية ومن جهة بالنزعة العقدية من جهة أخرى، وكاد يجعل من فن الشعر خطاباً دعائياً أو سياسياً ينتصر فيه لمذهبه، ولهذا كثرت أشعاره كثرة يصعب معها جمعه، فابن المعتز يقول فيه: " لم يترك لعلي بن أبي طالب فضيلة معروفة إلا نقلها إلى شعر[3].

ويذكر أبو الفرج عدداً من نصوص شعره التي تتجه نحو الوعظ والإرشاد، أو التشييع وهجاء الأمويين، كما يذكر له أشعاراً يستلهم فيها سيرة آل البيت وفضائلهم، يجري فيها مجرى القصص منها ما روي عن الحسن والحسين ابني علي وهما صغيران حين وجدا

---

**1نهر بيل: نهر في سواد بغداد./ يلحاك: يلومك.**

**2 الأغاني: 285/15.**

**3 ابن المعتز، طبقات الشعراء: ص 32.**

رسول الله (ص) ساجداً فركبا على ظهره: فقال عمر بن الخطاب: نعم المطيّ مطيكما، فقال الرسول (ص): ونعم الراكبان هما، فنظم السيد هذا شعراً يقول فيه:

**أتى حسناً والحسين النبي وقد جلسا حجره يلعبان**

**ففداهما ثم حياهما وكان لديه بذاك المكان**

**فراحا وتحتهما عاتقاه فنعم المطيّة والراكبان**

**وليدان أمهما برّة حصان مطهّرة للحصان**

**وشيخهما ابن أبي طالب فنعم الوليدان والوالدان** [1]

ومثل هذا النوع من الشعر كثير فيما تركه السيد، وهو يتجه في أكثره اتجاهاً عقائدياً مقترناً بالاتجاه نحو الشعبية في الشعر إذا أن السيد كان يهتمّ بوظيفة النص أكثر مما يهتمّ بطبيعته.

والتجديد في شعر الخضرمة بارز في شعر بشار بن برد والذي يمكن أن يعد أسطع مثال على التجديد في شعر الخضرمة، لكن تجديد بشار مقترن بلحظة الانقلاب في الحياة السياسية من الفترة الأموية إلى الفترة العباسية، ويكاد بشار في ذاته وفي فنه يكون شخصين الأول أموي والثاني عباسي وهو إلى هذا أقرب من أن يكون مخضرماً فموضوعات شعره وبنيته أيام بني أمية تختلف عما هي عليه أيام بني العباس حتى في غزله أو مدحه، أو هجائه، أو مفاخرته في العصر العباسي التي كانت ولاء وتبعية في العصر الأموي، وخير دليل على هذا الفرق بين قصيدته البائية ذائعة الصيت التي يمدح فيها مروان بن محمد ومقطعاته التي يفاخر فيه الأعراب ويهجوهم. إضافة إلى انخراطه في تيار المجون والغناء والاتجاه نحو السخف والشعبية في شعره وفي حياته.

ولم يقتصر التجديد في الشعر على شعراء الخضرمة بل انتقل إلى أغلب شعراء القرن الثاني الهجري، وفي مختلف الموضوعات، فطال التجديد الموضوعات، كما استنبط المجددون موضوعات جديدة وبنى جديدة.

---

**1 الأغاني: 259/7.**

وكان هذا الجديد في الموضوعات وفي البنية مثار خصومة في حركة النقد العربي القديم. فقد افتن شعراء القرنين الثاني والثالث للهجرة في ابتداع موضوعات جديدة أدخلوها إلى عالم الشعر لم تكن معهودة من قبل، وسنعرض إلى هذا حين ندرس شعر أعلام الشعراء ونذكر قليلاً من هذا الآن، فقد وصف الشعراء بعض المظاهر العابرة في الحياة، أو بعض الأمور المجردة فيها، فنجد مقطعات في وصف الغيرة الزوجية و أخرى في الصداقة والصديق، أو في الصبر أو في رثاء فرس، ووصف كرم، ومثله مانجده عند حماد عجرد في أخلاق الإخوان والأصدقاء وطبقاتهم فمنهم الداء ومنهم الدواء وعلى العاقل الاصطفاء والتمييز، يقول حماد:

**كم من أخٍ لك لست تذكره ما دمت من دنياك في يسر**
**متصنّع لك في مودته يلقاك بالترحيب والبشر**
**يطري الوفاء وذو الوفاء ويلح ى الغدر مجتهداً و ذا الغدر**
**فإذا عدا والدهر ذو غير دهرٌ عليك غدا مع الدهر**
**فارفض بإجمال مودةً من يقلي المقلَ ويعشق المثري**
**وعلـــيـك من حالاه واحدة في العسر إما كنت واليسر**
**لا تخلطنهم بغيرهم من يخلط العقبان بالصقر** [1]

ونجد في شعر أبي يعقوب اسحق الخريمي (ت 214 هـ) كثيراً من هذا القبيل، وقد تألق نجمه في بلاط الرشيد والبرامكة، وله شعر جميل وقصيدة في رثاء بغداد وبكائها وندبها جراء ما لحقها من الفتنة بين الأمين والمأمون.

وقد وقف في شعره وقوفاً دقيقاً عند الطباع والسجايا ونظم فيها مقطعات لم يعرفها الشعر العربي من حيث طرافة المعاني ومن حيث عمقها ومنها مانظمه في الغيرة التي تصير مرضاً نفسياً ودافعاً إلى المزيد من التطرف والقلق والشك، وهو يسبر أغوال هذه الآفة بعمق، ليستنتج رأياً مهماً في علم النفس يتصل بدفع المتهم البريء لارتكاب

[1] **ابن المعتز: طبقات الشعراء: ص68.**

الجرم، فالزوج حين تعصف به الشكوك ويسرف في الانقياد لها وتشعر روحه بهذا ويساورها قلق ووسواس فإنه يكاد يسهم في فتح أبواب الرذيلة أمامها. يقول الخريمي:

**ما أحسن الغيرة في حينها وأقبح الغيرة في كل حين**

**من لم يزل متهماً عرسه متبعاً فيها لقول الظنون**

**يوشك أن يغريها بالذي يخاف أن يبرزها للعيون**

**حسبك من تحصينها وضعها منك إلى عرض صحيح ودين**

**لا تطلع منك على ريبة فيتبع المقرون حبل القرين** [1]

ومثل هذا التجديد في مضمون الشعر كثير في الشعر العباسي، وهو طبيعي، بل ضروري لابد منه لعلاقة الشعر بالحياة الجديدة، ولضرورة صدق إحساس الشاعر بهذه الحياة، لكن هناك مفاضلة في هذا بين شاعر و آخر، ويكاد يكون شعر ابن الرومي خير مثال في هذا المنحى، ومن جهة أخرى فإن التجديد في الشعر العربي في العصر العباسي اتجه إلى بنية القصيدة فأصاب المقدمة، والأوزان، والألفاظ والتراكيب، والصور، والأخيلة، وسيتبين هذا حين نصل إلى البحث في الشعراء الأقدم، ونكتفي الآن بالإشارة إلى التجديد في الأوزان والقوافي، ولايمكن أن يكون هذا التجديد مرتبطاً فقط بأثر الغناء على قيمته، فأثر الغناء في شعر الحجاز الأموي كبير لكن ذلك الشعر لم يعرف من التجديد في الأوزان والقوافي ماعرفه الشعر في العصر العباسي الذي تأثر بالغناء وبغيره، فتجديد بشار في فخره وفي هجائه ليس مرتبطاً بالغناء، وكذلك تجديد أبي العتاهية في زهدياته، أو تجديد أبي نواس في أوزان خمرياته وغزلياته وفي قوافيها. إن للغناء أثراً في تجديد الأوزان والقوافي لا ينكر، لمن الأثر الأهم هو نزوع الشعراء والجمهور نحو التجديد، وتعلقهم بالمزدوج وبالمحسنات وبالمسمطات وبالموشحات، وبالرباعيات و الأخيرة تكثر في خمريات أبي نواس ومنها قوله:

---

[1] **ابن قتيبة: عيون الأخبار 79/4، الشعر والشعراء: 834.**

**أدر الكأس وأعجل من حبس وأسقنا ما لاح نجم في الغلس**

**قهوة كرخية مشمولة تنفض الوحشة عنها بالآس [1]**

والرباعيات تتألف من أربعة شطور تتفق أولها وثانيها و رابعها في قافية واحدة، أما الشطر الثالث فقد يتخذ القافية وقد لايتخذها، وهي كثيرة في شعر أبي العتاهية، وفي موضوعات متباينة فمنها ما هو في الغزل ومنها ما هو في الزهد، يقول في الزهد وفي الموت رباعية هي:

**الموت بين الخلق مشترك لا سوقه يبقى و لا ملك**

**ما ضر أصحاب القليل وما أغنى عن الأملاك ما ملكوا**

وقد انتشر فن المسمطات المربعة والمخمسة في شعر القرن الثاني الهجري، وأجاد فيه الشعراء، " وإنما سمي مسمطاً من السمط وهو قلادة تنظم فيها عدة لوك تجتمع عند لؤلؤة أو جوهرة كبيرة، وكذلك كل دور في المسمط يجتمع مع الأدوار الأخرى في قافية الشطر الأخير، ومن أمثلة المسمط المربع خمرية لأبي النواس تتوالى على هذا النمط:

**سلاف دنَ كشمس دجن**

**كدمع جفن كخمر عدن**

**طبيخ شمس كلون ورس**

**ربيب فرس حليف سجن**

**يامن لحاني على زماني**

**اللهو شاني فلا تلمني** [2]

---

[1] **ديوان أبي نواس: 299.**

[2] **المسمط من ديون أبي نواس ص346، وتعريف المسمط والمخمس والرباعيات مقتبس من: د. شوقي ضيف: العصر العباسي الأول: ص195 ومابعد.**

ويرى د. شوقي ضيف أن شيوع المسمطات المخمسة كان أكثر من شيوع أختها المربعة، إذ نظم عليها بشار بن المعتمر و أبو نواس الذي أنشد له الدميري في "حياة الحيوان الكبرى" مخمساً ختمه بهذا الدور:

**يا ليلة قضيتها حلوه مرتشفاً من ريقها قهوه**

**تسكر من قد يبتغي سكره ظننتها من طيبها لحظه**

**يا ليت لا كان لها آخر**

وقد اختار لآخر المخمس _ كما هو واضح _ صبغة يبدو من تركيبها أنها عامية، و كأنه هو الذي ألهم الوشاحين الأندلسيين أن يختموا بعض موشحاتهم بأقفال عامية، وفي الموشحات نجد صورة تقترب منها اقتراباً شديداً سواء من حيث الأدوار والمركز أو الأقفال، إذ ينسب إلى ديك الجن صنعه لمنظومة على هذا النحو:

**قولي لطيفك ينثني عن مضجعي عند المنام**

**عند الرقاد عند الهجوع عند الهجود عند الوسن**

**فعسى أنام فتنطفي نار تأجج في العظام**

**في الفؤاد في الضلوع في الكبود في البدن**

**جسد تقلبه الأكـ ـف على فراش من سقام**

**من قتاد من دموع من وقود من حزن**

**أما أنا فكما علم ت فهل لوصلك من دوام**

**من معاد من رجوع من وجود من ثمن** [1]

إن التجديد في الأوزان و القوافي الذي شاع في شعر القرن الثاني الهجري ولاسيما بعد وصول بني العباس إلى الحكم هو فرع له جذور في الشعر الأموي وفي الشعر المخضرم

---

[1] **العصر العباسي الأول: ص 199، و أبيات أبي نواس في: الدميري: حياة الحيوان الكبرى 96/1.**
**وأبيات ديك الجن في: ابن حجة الحموي: خزانة الأدب: 97.**

ولاسيما في شعر مطيع بن إياس وحماد عجرد وبشار بن برد، ويحمل كتاب الأغاني بأشعار هؤلاء المنظومة على مجزوءات الخفيف والكامل والبسيط والرجز، وعلى الهزج والمجتث، وقد افتن في هذا الميدان أبو العتاهية و أبو نواس، ويروي ابن قتيبة لأبي العتاهية أشعاراً على عكس أوزان الخليل وفي شعر أبي نواس نجد شيئاً من هذا القبيل و لاسيما في مقطوعته التي يقول فيها:

**حامل الهوى يستخفه الطرب**

**إن بكى يحق له ليس ما به لعب**

وهي من المقتضب الذي حذفت منه تفعيلته الأخيرة. وللدكتور شوقي ضيف بحث مهم في هذا المنحى ضمنه كتابه: العصر العباسي الأول، ولأهميته نقتبس منه ما يأتي دون زيادة أو نقصان يقول د. ضيف: " والحق أن الخليل اكتشف للشعراء أوزاناً جديدة كثيرة لم يستخدمها أسلافهم، وذلك أنه استضاء بفكرة التبادل والتوافيق الرياضية في وضع عروض الشعر، إذ جعل أوزانه تدور في خمس دوائر أو بعبارة أدق تدور أجزاؤها من الأسباب والأوتاد، فإذا هو يحصي الأوزان التي استخدمها العرب واضعاً لها ألقابها ويحصي أو يستنبط أوزاناً أخرى مهملة لم يستخدموها في أشعارهم، كي ينفذ منها الشاعر العباسي إلى ما يريد من تجديد في أوزان الشعر وبحوره. وكان من أوائل من استغلوا صنيعة تلميذه عبد الله بن هرون بن السميدع البصري، وفيه يقول أبو الفرج: " أخذ العروض من الخليل بن أحمد، فكان مقدماً فيه وانقطع إلى آل سليمان بن علي، وأدب أولادهم، وكان بمدحهم كثيراً ... وكان يقول أوزاناً من العروض غريبة في شعره، ثم أخذ ذلك عنه ونحى نحوه فيه رزين العروضي فأتى فيه ببدائع جمة، وجعل أكثر شعره من هذا الجنس [1]. ولم يصلنا من شعره سوى قصيدة واحدة احتفظ بها ياقوت في معجمه، وهي في مديح الحسن بن سهل وزير المأمون، وأولها:

**قربوا جمالهم للرحيل غدوة أحبتك الأقربوك**

[1] **أغاني ( طبع دار الكتب ): 160/66.**

**خلقوك ثم مضوا مدلجين مفرداً بهمك ما ودعوك** [1]

وإذا أمعنا النظر فيها وجدناها تجري على وزن من أوزان الخليل المهملة، هو عكس وزن المسرح، فوزنها مفعولات مستفعلن فاعلن، وربما كان أهم شاعر نابه عني بصنع أشعار على تلك الأوزان المهمة، هو أبو العتاهية، فقد روى له ابن قتيبة قوله[2]:

**للمنون دائرات يدرن صرفها هن ينتقيننا واحداً فواحداً**

وقوله:

**عتب ما للخيال خبريني ومالي لا أراه أتاني زائراً مذ ليالي**

ووزن البيت الأول فاعلن مستفعلن مرتين فهو عكس البسيط أما وزن البيت الثاني فاعلن فاعلاتن مرتين وهو عكس وزن المديد. و الوزنان جميعاً من الأوزان المهملة التي ستنبط من دوائر الخليل، على أنه ينبغي أن نعرف أن هذه الأوزان المهملة التي استخدمها أبو العتاهية و رزين و ابن السميدع لم تشع على ألسنة العباسيين، و كأنهم أحسوا نقص أنغامها وايقاعاتها بالقياس إلى الأوزان المستعملة.

وينسب إلى هذا العصر وزن شعبيهو وزن " المواليا " ويقال إن سبب ظهوره أن الرشيد منع الناس من رثاء البرامكة، فلم يجرؤوا على رثائهم، ولكن جارية لجعفر بن يحيى البرمكي بكته في أشعار نظمتها من هذا الوزن في العامية وكانت تختمها في كلمة " يا مواليه " غير أن هذه القصة _ فيما يظهر _ أسطورة إذ أنه لم يثبت أن الرشيد منع الشعراء من رثاء البرامكة، وفي كتب الأدب من مراثيهم أشعار كثيرة.

ولعل ما ينقضها نقضاً أن ابن ثغري بردي أنشد موالياً للعتابي شاعر البرامكة والرشيد على هذا النمط[3]:

**يا ساقياً خصني بما تهواه لا تمزج أقداحي رعاك الله**

---

[1] **مدلجين: سائرين ليلاً.**

[2] **الشعر والشعراء: ص 766.**

[3] **النجوم الزاهرة لابن ثغري بردي: 186/2.**

**دعها صرفاً فإنني أمزجها إذ أشربها بذكر من أهواه**

وكأن المواليا لم تبدأ عامية ملحونة، و إنما بدأت فصيحة، ثم تحولت إلى العامية، إذ أزورّ عنها شعراء الفصحى كما إزورُّوا عن الأوزان المهملة السابقة.

وعلى نحو ماحددوا _ لهذا العصر _ في الأوزان جددوا في القوافي مستحدثين ما سموه باسم المزدوج و المسمطات، أما المزدوج فالقافية فيه لا تطرد في الأبيات، بل تختلف من بيت إلى بيت بينما تتحد في الشطرين المتقابلين، و عادة تنظم من بحر الرجز، و تنسب إلى الوليد بن يزيد منظومة من هذا الطراز صاغ فيها خطبة من خطب يوم الجمعة [1]، و إذا صح ذلك كان هو أول من استحدثه، ثم تلاه العباسيون وفي مقدمتهم بشار، إذ نعته الجاحظ بأنه صاحب مزدوج [2]. و إن كنا لا نجد منه أمثلة فيما طبع من ديوانه، وبمجرد أن ظهر الشعر التعليمي ازدهر هذا الضرب الجديد، إذ صاغ أبان بن عبد الحميد فيه كل ما نظمه من قصص و تاريخ و علم ودين، وكذلك صنع محمد بن إبراهيم الفزاري في مزدوجته الفلكية، و إن جعل وحدتها ثلاث شطور لا شطرين. وقد نظم أبو العتاهية من هذا النمط الجديد مزدوجته " ذات الأمثال ".

ويقول الجاحظ إنه لم يكن أحد أقوى على النظم في المزدوج من بشر بن المعتمر وإنه كان أقدر فيه من أبان بن عبد الحميد [3]، وقد روى له في الحيوان مزدوجة طويلة، في تفضيل علي بن أبي طالب و الرد على الخوارج [4]. و للرقاشي مزدوجة طويلة في المجون والخلاعة [5]، وكذلك لبكر بن خارجة مزدوجة في أعياد النصارى و شرائعهم و أديرتهم [6]. ونرى الفرس حين يعودون إلى لغتهم و يحدثون نهضتهم الأدبية يستخدمون هذا الضرب من الشعر في قصصهم متخذين له اسماً جديداً هو " المثنوي".

---

[1] **أغاني (طبع دار الكتب): 57/7.**

[2] **البيان والتبيين: 49/1.**

[3] **أمالي المرتضى: 187/1.**

[4] **الحيوان: 455/6.**

[5] **ابن المعتز: ص266.**

[6] **أغني ( طبعة الساسي ): 87/20.**

ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إنه هو الذي رشح لظهور الرباعيات في الأدبين العربي والفارسي، وهي تتألف من أربعة شطور، تتفق أولها وثانيها ورابعها في قافية واحدة، أما الشطر الثالث فقد يتخذ نفس القافية وقد لايتخذها، من مثل قول بشار مازحاً مع جاريته ربابة[1]:

**ربابة ربة البيت تصبُّ الخل في الزيت**

**لها عشر دجاجات و ديك حسن الصوت**

ويروى أن حماد عجرد صاغ من هذا النمط الرباعي أشعاراً مزاوجة كان يقرأ بها الزنادقة من أمثاله في صلاتهم[2]، ومما يروى من رباعياته غير الدينية قوله ..."

ويمكن النظر إلى مسألة التجديد من زاوية أخرى يتصل فيها أمر الاختلاف عن القديم بما استقر في الذهن من مفهوم حول منهج القصيدة، ومفهوم حول عمود الشعر، وهما مفهومان تقليديان صارا مع مرور الزمن عرفاً فنياً وصار التقييد بها معيار أصالة، و الخروج عنهما معيار المولد أو المحدث، وكان التجديد في الشعر العباسي قريباً من الخروج عن منهج القصيدة وعمود الشعر، وهذا الخروج نظر إليه نقادنا القدامى أو بعضهم باستهجان وسخط، فلم يرضوا عنه و رأوا فيه سمة مزرية بالشعر.

ولتوضيح هذا لا بد من التعريف بالمنهج وبالعمود من خلال ما استقر في حركة الإبداع والنقد عند الأسلاف في تلك المرحلة.

ومنهج القصيدة أو نهجها هو نظامها المحدد الذي استقر عبر سيرورتها من البدايات حتى اصطدم هذا النظام بالمحدث، ولعل أوضح بيان للمسألة ما نجده في مقدمة الشعر والشعراء لابن قتيبة حيث عرف الناقد بالمنهج وبين رأيه في الالتزام به وفي التحرر منه ملمحاً إلى رأي معاصريه ممن اتفق معه أو اختلف يقول ابن قتيبة في منهج القصيدة: " **سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن و الآثار فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة الوبر في الطول و الظعن، على خلاف ما عليه**

---

[1] **أغاني (طبعة دار الكتب): 163/3.**

[2] **أغاني: 324/14.**

**نازلة المدر لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق، و فرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه ... ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختاراً له سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، و إلى المتأخر منه بعين الاحتقار لتأخره بل نظرت بعين العدل على الفريقين و أعطيت كل حظه ووفرت عليه حقه فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره، و شكا التعب والسهر وسرى الليل وحر الهجير و إنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء و ذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في السير، بدأ في المديح فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح و فضله على الأشباه، فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر ولم يطل فيمل السامعين** ".

ونحن حين ننظر في البنية التقليدية للقصيدة العربية نجدها قد حافظت على البناء وخير مثال قصيدة المدح، وقد كتب في هذا القدامى والمعاصرون، ونجد عدداً من الأبحاث المعاصرة تبدأ بالعبارة التالية " مقدمة القصيدة.. " أو " بنية القصيدة.." أو " القصيدة العربية.." و سنذكر بعد قليل رأي بعض القدماء في الخروج على هذا المنهج مقترناً بالخروج عن العمود. ويربط ابن قتيبة بين مفهوم المنهج والزمن، فالزمن يتغير، والأحوال والأعراف تتبدل لكن هناك من يرى أن المنهج يجب أن يبقى صامداً ثابتاً لايكترث بالمتغيرات، وكأنه عقيدة، وهو حين يبين هذا فإنه يعرض الفهم المنتشر بين الناس، دون أن يدعو هو إليه، وحين يقرر بعد صفحات أسلوب الالتزام بهذا المنهج، فإنه بعد صفحات آخر يبين رأياً آخر هو رأيه، يقول في الالتزام بمنهج القصيدة:

"و ليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافي أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد

على المياه العذب الجواري لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والجذوة والعرارة"[1].

ونحن نجد في شعراء القرن الثاني كثيراً ممن لم يكتف بمغادرة الوقوف على المنزل الداثر، وترك الرحلة، ونسي الشيح والقيصوم و العرارة، بل استسخف المقدمة التقليدية وكذلك الرحلة ووصف الصحراء، وأعلن جهاراً خروجه على هذا وسوغ للآخرين مذهبه و منهجه، وقد انتشر مذهب هؤلاء أكثر ما انتشر في القرن الثاني للهجرة، ونجد رواده من أعلام الشعر ومنهم بشار بن برد ومطيع بن أياس و أبو نواس و أبو العتاهية، لكن الأمر اختلف في شعر القرنين الثالث و الرابع الهجريين إذ عاد أعلام الشعراء الى الالتزام بمنهج القصيدة، وتركوا الدعوة إلى تحطيمه، فنجد ألواناً من المقدمة، والرحلة، ووصف الصحراء وحيوانها في شعر ابن الرومي و البحتري و المتنبي والشريف الرضي، وهي ألوان أصابها شيء من التحوير والتطوير.

وأما مفهوم عمود الشعر فغير مرتبط بالزمن، بل هو مرتبط بالجنس الأدبي، ولايمكن أن يظهر الفرق بين المنظوم والمنثور دون تحقق عمود الشعر في المنظوم، إضافة إلى أن تحققه في قصيدة وغيابه في أخرى يكون معيار مفاضلة بين الجيد والرديء، وقد استقر هذا المفهوم في حركة النقد العربي القديم وظهر بشكل واضح في مقدمة المرزوقي لشرح حماسة أبي تمام. يقول المرزوقي في عمود الشعر: " شرف المعنى وصحته، و جزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقارنة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما[2]".

وعمود الشعر هذا يتصل بنظرية الشعر عند العرب، "أو بمفهوم الشعر في التراث النقد والبلاغي عند العرب [3]" ونلاحظ أن هذا المفهوم لا يتصل وثيق الاتصال بالقديم والمحدث، بقدر ما يؤسس لمسألة الجودة في الشعر، مع التنبيه إلى الفرق بين القديم

---

**[1]ابن قتيبة، الشعر والشعراء – المقدمة.**

**2المرزوقي، شرح حماسة أبي تمام: 9/1**

**3(ومفهوم الشعر في التراث النقدي البلاغي) كتاب فيه جهد متميز للدكتور جابر عصفور.**

والمحدث في الألفاظ والمعاني، وفي الأوزان والقوافي، وفي الاستعارة والتشبيه، لكن المرزوقي لا يطرق الباب من هذه الزاوية، ولذلك نجده يقرر بعد قوله: فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ميزان تحقق هذه الأبواب السبعة في النص الجيد، فيضع معياراً لكل باب من هذه الأبواب، يقول: ".. فعيار المعنى أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب، وعيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال. وعيار الإصابة في الوصف الذكاء وحسن التمييز، وعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه التشبيه بلا كلفة إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به.

وعيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير من لذيذ الوزن، الطبع واللسان. وهم يرون أ، تكون القصيدة كالبيت، والبيت كالكلمة في استواء البيان. وعيار الاستعارة الذهن والفطنة، وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به.

وعيار مشاكلة اللفظ والمعنى وشدة اقتضائهما للقافية، طول الدربة ودوام الممارسة. وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود به المنتظر، يتشوفها المعنى بحقه، واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرها[1]...".

وذكر رأي نقادنا القدامى في منهج القصيدة وعمود الشعر، سيقترن بإثبات قصائد كاملة لأعلام الشعر العباسي تبين مدى اقتراب أصحاب هذه القصائد أو ابتعادهم عن المنهج والعمود.

إن التجديد في منهج القصيدة وعمود الشعر، أو التطوير في هذين المفهومين كانا سبب الخصومة بين القديم و المحدث، ففي الوقت الذي مضى فيه شعراء القرن الثاني للهجرة في التجديد والتطوير، وانتشر المحدث والمولد وأقبل الناس عليه في الوقت نفسه قام كبار النقاد والنحويين واللغويين بمواجهة التجديد و التطوير، فأطلق ابن الأعرابي صيحته في وجه المحدث قائلاً: " إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل [2] وقال في شعر المحدثين " إنما أشعار هؤلاء المحدثين مثل أبي نواس وغيره مثل الريحان يشم يوماً

---

[1] **المرزوقي، شرح حماسة أبي تمام: 1/10-11 .**

[2] **المرزباني ، الموشح: 304.**

ويذوى فيرمى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيباً [1] . كما نجد أبا عمر بن العلاء يختم الشعر بذي الرمة والرجز برؤية، والجيد في المحدث عنده هو من التأثر بالقديم، والقبيح في المحدث هو من فساد قريحة ناظميه، فيقول في المحدثين: " إنهم كلّ على غيرهم، إن قالوا حسناً فقد سبقوا إليه، وقالوا قبحاً فمن عندهم[2].

وفي هذا الوقت كان الأصمعي والمفضل الضبي يقدمان للناس أهم مجموعتين للشعر أعرضا فيهما عن كل محدث، وجعلاهما حكراً على الشعر القديم، وقد جأر الشعراء بالشكوى من أحكام هؤلاء النقاد، ومن إعراضهم عن شعرهم وتفضيل القديم عليه لا شيء إلا لقدمه، فنسمع ابن المنذر يرجو أبا عبيدة أن ينصفه ويدع العصبية ويحكم على الشعر من حيث جودته لا من حيث قدم قائله فيقول: " اتق الله واحكم بين شعري وشعر عدي بن زيد، ولا تقل ذلك جاهلي وهذا عباسي، وذاك قديم وهذا محدث، فتحكم بين العصرين ولكن احكم بين الشعرين، و دع العصبية[3].

وقد استجاب بعض النقاد لصرخة الشكوى عند الشعراء، وكانوا أكثر تحرراً تجاه معيار الزمن، فانتصروا للشعر الجيد وبينوا بعض أسباب الخصومة حول المحدث ولعل الجاحظ وابن قتيبة كانا رائدين في الإنصاف، يقول الجاحظ "طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلاّ غريبه، فرجعت إلى الأخفش فرأيته لايتقن إلا إعرابه، فعطفت على ابي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأنساب ". ويؤكد ابن رشيق رأي الجاحظ بعد ما يقارب قرنين من الزمن يقول في الانتصار للمحدث: ((هذا مذهب أبي عمرو وأصحاب الأصمعي وابن الأعرابي، وليس ذلك بشيء لحاجتهم في الشعر إلى الشاهد وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون)) [4]. وللجاحظ أيضاً رأي آخر متميز في هذه المسألة حيث يجعل المعيار الوحيد للمفاضلة بين الشعراء هو جودة الشعر، أو جودة النص الشعري تحديداً دون ربط هذا بصاحب النص أو بزمانه، و يقدم الجاحظ لرأيه بقوله

---

[1] **المصدر نفسه: 246.**

[2] **الأغاني: 101/6.**

[3] **الأغاني: 12/17.**

[4] **ابن رشيق: العمدة: 19/1.**

(( والقضية التي لا أحتشم منها، ولا أهاب الخصومة فيها )) إلى أن يقول: (( ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان، وفي أي زمان كان))[1].

ونعود إلى ابن قتيبة، ويبدو أنه أفاد من رأي الجاحظ و جرأته وقد توفي بعده بعقدين من الزمن ( للجاحظ 255 هـ ابن قتيبة 270 هـ ) لنجد في مقدمة كتابه الشعر والشعراء صورة لرأي الجاحظ، و إتماماً له وتوسعاً في معرضه، وما يذكره ابن قتيبة من نقد للشعر مهم إلا أن الجديد فيه قليل، لكنه على كل حال يوضح رأيه ويعلل ويسترسل في عرضه بموضوعية و إنصاف سبقه إليهما الجاحظ. يقول ابن قتيبة في المقدمة (( .. و لا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، و إلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره. بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين، وأعطيت كلاًّ حظه، ووفرت عليه حقه ... فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيره، و يرذل الشعر الرصين، ولاعيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله ... ولم يقصر الله العلم و الشعر و البلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر وجعل كل قديم حديثاً في عصر، فقد كان جرير والفرزدق، والأخطل، وأمثالهم يعدون محدثين، وكان أبو عبدو ابن العلاء يقول: لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت براويته.. ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم، وكلك من بعدهم لمن بعدنا، كالخريمين والعتابي، والحسن بن هانئ، وأشباههم، فكل من أتى حسن من قول أو فعل ذكرناه له، وأثنينا به عليه ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله، ولا حداثة سنّه، كما أن الردئ إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه».

ومع تقدير قيمة ما قاله كل من الجاحظ وابن قتيبة لما فيه من حرية وعدل فإن منهج القصيدة وعمود الشعر بقيا صامدين لم يتصدعا حتى في القرن الهجري الثاني نفسه حيث نجد قوة الشعر القديم حاضرة أنموذجاً لم يستطيع المولدون أن يغادروها، أو كأنهم لم يرغبوا في تغييبها، ويبدو أثر السلطة السياسية واضحاً في الإبقاء عليها لسبب أساسي هو

---

[1] **الحيوان: 130/3**.

أهما عماد قصيدة المدح وبدونهما لا يمكن أن تبنى هذه القصيدة ولا يمكن أن تحظى بتقدير الخاصة والعامة. وقد أدرك الشعراء هذا فكانوا يعرضون أشعارهم على أهل اللغة والنحو فإذا أجازوا اطمأن الشعراء، يروي صاحب الأغاني خبراً لطيفاً عنيّاً بدلالته في هذا المنحى، فيقول: «.. لما نظم مروان بن أبي حفصة قصيدته (طرقتك زائرة فيحيى خيالها) وهي أحد روائعه في المهدي.

ذهب إلى حلقة يونس النحوي فقال له: قد قرأت شعراً أعرضه عليك فإن كان جيداً أظهرته، إن كان رديئاً سرته، وأنشده القصيدة، فأعجب بها يونس وقال له إنها بريئة من العيوب...،... حينئذ مضى فأنشدها المهدي، فزحف من صدر مصلاه حتى صار على البساط إعجاباً بما سمع، ثم قال المروان: كم هي؟ قال مروان: مئة بيت، فأمر له بمئة ألف درهم، فكانت أول مئة ألف درهم فأعطيت لشاعر في أيام بني العباس»(1).

إذا كان السلطان إلى جانب النقاد واللغويين والنحاة في الدعوة على التمسك بمنهج القصيدة وعمود الشعر، وحين ننظر في شعر أبي نواس سيتبن هذا بجلاء، ولاسيما حين يصرح بقوله: «دعائي على وصف الطول مسلط»، ومع القرن الثالث للهجرة تضمحل مساحة الخصوم هذه التي شغلت نقاد القرن الثاني ومطلع الثالث، وسنجد النقد العربي القديم في القرنين الثالث والرابع للهجرة يحفل بقضايا أخرى في نقد الشعر مثالها ما نجده في «الموازنة» بين الطائيين، و«الوساطة» للجرجاني، وقبلهما «عيار الشعر» لأبن طباطبا، فقد كاد يغيب الصراع حول القديم والمحدث.

لقد بقي القديم حاضراً صامداً في وجه رياح المحدث، وتيار المولد، فبشار حين نافسه وبارزه عقبة بن رؤية في ميدان الرجز والغريب والقديم بزه وخرج إلى الناس بأرجوزته ذائعة الصيت ومطلعها:

**يا طل الحي بذات الصمد  بالله حدّث كيف كنت بعدي( 2)**

---

**(1) الأغاني: 10/ 82-88.**

**(2) ديوان بشار 2/ 219.**

وفي شعر بشار من القديم ما لم يمكن نسيانه أو نسيان تقدمه في ميدانه، وبائيته في مدح مروان بن محمد واحدة من هذا القبيل وله أكثر من قصيدة تسير على السنن نفسه، منها قصيدته في مدح سليمان بن داود الهاشمي ومطلعها:

**تأبّدت برقَةُ الروحاء فاللبُ فالمحدثاتُ بحوضي أهلها ذهبوا( 1)**

ولأبي نواس أيضاً غير قصيدة في محاكاة القديم، وفي الاقتداء بالأقدمين من حيث منهج القصيدة ومن حيث الغريب، والالتفات إلى الماضي، ومثال هذا قصيدته في مدح الفضل بن الربيع ومطلعها:

**وبلدة فيها زور صعراءَ تخطى في صعرْ( 2)**

ونجد ابن المعتز يذكر في (طبقات الشعراء) بعض الذين حافظوا على أسلوب القديم، والتزموا منهج القصيدة وعمود الشعر، ومنهم عبد الملك بن عبد الرحيم الحارثي صاحب القصيدة التي تحفل بعدد من القيم الغربية الأصلية، وقد نسبتها الناس خطأ إلى السموأل، وفيها يقول:

**إذا المرءُ لم يدنس من اللوم عرضه فكل رداء يرتديه جميل**

ويضع ابن المعتز هذا الشاعر في طبقات الشعراء المحافظين لا المحدثين، ويقول فيه كان لا يشبه بشعره المحدثين الحضريين، وكان نمطه نمط الأعراب، ثم يستشهد بقوله:

**لا هلع في الحرب هاع إذا ريق فيها كل هلواع**

**قد باضت الحرب على هامتي و صممتني أذني واع** [3]

---

**(1) ديوان بشار: 229/1.**

**(2) ديوان أبي نواس: / 16.**

**[3] ابن المعتز، طبقات الشعراء: 276 والهاع: الحريص، الهلواع: المسرع، وصممتني الحديث جعلني أحفظه و أفهمه.**

وفي الوقت الذي يكثر فيه أبو الفرج الأصفهاني من ذكر المحدث و المولد الذي شاع و انتشر لصلته بالغناء ويميل إلى مجتمع الحضر إليه، فإنه لا يغفل ذكر القديم الذي بقي حاضراً جنباً إلى جنب مع المحدث في مجتمع الحضر، و بقي في مجتمع البادية حاضراً وحده، فيروي أخبار بعض شعراء البادية و أشعارهم التي ليس فيها محاكاة للقديم كما هو الأمر عند المولدين و المحدثين، بل هي القديم نفسه. ونجد مثالاً في أخبار ناهض بن ثومة الذاتية و الإبداعية جانباً من جوانب حياة البادية التي لم تتأثر بما عرفته حواضر الخلافة العباسية في بغداد و البصرة و الكوفة من غناء و لهو وتجديد، فناهض بن ثومة يحضر زفافاً في الحضر فيستغرب كل شيء، و يروي أبو الفرج قصة حضور هذا البدوي في حفل الزفاف رواية طريفة تبعث على الضحك بين قراءة كل سطر و آخر و لا سيما حين يعبر ناهض عن دهشته حين ينظر إلى أصناف الطعام و الشراب و آلات العزف، فهو في حياته الذاتية محافظ وكذلك في حياته الفنية، و ما يثبته أبو الفرج من شعره يبين أن الرجل لم يغادر قط المنهج الجاهلي في الشعر، وفيه يقول: (( شاعر بدوي فارس فصيح من شعراء الدولة العباسية، وكان يقدم البصرة فيكتب عنه شعره و تؤخذ عنه اللغة)) .

ويذكر له قصيدتين يجري فيهما مجرى الأقدمين، الأولى مطلعها:

**ألا يا أسلما يا أيها الطلان  وهل سالم باقٍ على الحدثان**

والثانية مطلعها:

**أمن طلل بأخطب أبدته  نجاء الويل والديم النضاح** [1]

ومع دخول الشعر العربي الحياة العامة بعد القرن الثاني للهجرة يصعب الحكم على الاتجاه العام للقصيدة العربية، بسبب غنى الحياة الفكرية والإبداعية، وبسبب غنى التجارب الشعرية وتنوعها، فقد استقر الفكر والإبداع وازدهرا بعد هذا القرن وليس من سبب لضعف السلطة السياسية المركزية في بغداد في تطور الفن وتقدم نشاط الفكر والعقل، ففي الوقت الذي تمزقت فيه السلطة السياسية العربية الإسلامية في القرن الرابع

[1] **أخبار ناهض بن ثومة في الأغاني: 175/13 وما بعد.**

الهجري، كان نشاط الإبداع وسائر فنون العلم في أحسن حال، ولم يتأثر ألق الحياة الفكرية والإبداعية وما يتصل بهما بضعف الواقع السياسي لا في القرن الرابع، ولا في القرن الخامس، إذا مضى قرابة قرنين من الزمن حتى انتقل الخلل في الحياة السياسية والاجتماعية إلى الحياة الفكرية والإبداعية. ولذلك نحن نقف في المرحلة التي تلت القرن الثاني للهجرة أمام تجارب شعرية كبيرة يشكل كل منهما عالماً رحباً فسيحاً غنياً يكاد يكون مستقلاً لا يمكن أن نضيق عليه الخناق ونحشره في سياق ظاهرة أو تيار، إن لكل من الشعراء الكبار تجربته الذاتية وتجربته الإبداعية المستقلتين، فأبو تمام في شعره غير البحتري، وابن الرومي له خصوصية تغرض منهجاً آخر حين النظر في شعره ولا سيما الوصف والتصوير والحاجة إلى معطيات علم النفس التي تسير أغوار هذه التجربة الفنية، وأنت مع المتنبي أمام عالم مستقل وخطاب مفتوح على الزمان والمكان، وشعره يفرض عليك مسائل كبرى في الحياة وفي الفن تخرج عن إطار القديم أو المحدث وما يتصل بهذا، وحين تقرأ روميات أبي فراس الحمداني فإنك تجد فيها استقلالاً فنياً تفرضه عليك تجربته الذاتية ومعاناته في الأسر وروحه الرومنسية
الفريدة المميزة، وماذا تقول حين تقرأ شعر الشريف الرضي، وشعر أبي العلاء المعري... إلخ
نحن تجاه هذه العوالم الشعرية الكبيرة، بحاجة إلى أحكام خاصة مستقلة نبتعد فيها عن إطلاق الآراء العامة التي تفتقر إلى الدقة والتحديد وعلى سبيل المثال نذكر بمعاناة الأمدي في وضع منهج للموازنة بين الطائيين، كما نذكر باختلاف الناس إلى يومهم هذا في شعر المتنبي وفي شخصيته وكأنه أراد لهم هذا بقوله:

**أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جرّاها ويختصم**

إن مسار البحث في الشعر العربي في العصر العباسي الثاني وعر، تعصف بالباحث فيه أخطاء جسام لأنه يجشم نفسه وعثاء السفر، ويلقي بنفسه في مجاهل الطرق، والمخرج والهداية في التخصيص، فكل شاعر من شعراء هذا العصر الكبار عصارة تجربة إنسانية كبرى، وخلاصة ما توصل إليه رقي الفكر العربي الإسلامي عبر تفتحه، وهو ثمرة من

ثمرات تواصل الاطلاع على ما قدمه السابقون من المبدعين، إنها خصوصيات متميزة يفسدها إطلاق الأحكام العامة.

لكن التساؤل المشروع هو حول حظ كبار شعراء القارن الثاني الهجري من مثل هذه الآراء، فهل كانت تجاربهم أقل قيمة؟ الجواب مهم ولا مفر منه، لكنه بحاجة إلى تحليل آخر يطول معه الحديث الذي يمكن اختصاره بالقول إن تجارب الشعراء السابقين الحقيقية والفنية قدمت للشعراء الذين أتوا من بعدهم ذخراً ومدداً في الواقع وفي الفكر وفي الفن وكان لنضوج حركة النقد العربي القديم، بعد القرن الثاني للهجرة، ولنضوج الفكر العربي عامة أثر كبير في غنى تجارب شعراء ما بعد القرن الثاني، وفي تنوع التجربة وتعدد ألوانها وصباغها.

ولنضرب مثلاً على التعميم في دراسة الظواهر الشعرية من المقبوس التالي، ولنتخيل كيف يكون حال الأحكام المقتبسة إذا وضعنافي الأذهان شعر أبي تمام أو شعر المتنبي أو شعر المعري. يقول د. حسين عطوان في شعراء الدولتين الأموية والعباسية: "كانت أبنية الشعر في البيئة البدوية أقرب إلى أبنية الفحول الجاهليين والأعرابيين الأمويين في طولها وتفرع أجزائها، وفخامة معانيها وغرابة ألفاظها وصعوبة صياغاتها، ومادية صورها وضخامة أوزانها، وكانت أبنية الشعر في البيئة المتوسطة تأخذ بحظ من القصائد البدوية التقليدية، وتأخذ بحظ آحر من الخصائص الحضرية التجديدية، فشكل القصائد عند شعراء هذه المدرسة لا يترامى ولا يتنوع محتواه إلّا نادراً، ومعانيها صافية واضحة، جملة سهلة مصقولة في الأغلب، وصورها مهذبة متخيرة وموسيقاها متأرجحة بين الرتابة والرشاقة. وكانت أبنية الشعر عند شعراء البيئة الحضرية التجديدية مستقلة منفردة، فهي في الأعم مقطوعات لا مطولات، ومعانيها قريبة مألوفة، وعباراتها سلسلة معروفة مستوحاة من لغة الحياة اليومية، وألفاظها الدارجة، وتراكيبها المحكمة، وصورها بسيطة لطيفة وأوزانها قصيرة خفيفة حينا مسرفة في القصر والخفة حينا آخر"[1].

1 عطوان د. حسين: شعراء الدولتين الأموية والعباسية: ص525 .

ولا أحلى من هذا القول من حيث الأسلوب حيث يمتع العقل ببلاغته في تلخيص الرأي العام في مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني فيرى أن شعراء هذا العصر "أقلّوا من استهلاك مطولاتهم بمقدمة وصنف الظعن ولم يكتفوا بذلك، بل أخذ يضائلون في حجمها ويلغون أجزاء منها، وإذا هم لا يرسون لها مشاهد واسعة، ولا يعنون فيها بالتصوير، بل يركزون على المعاني التي تستشيرها مناظر التحمل والارتحال في نفوسهم"[1].

ومناقشة مثل هذه الأحكام العامة تفرض تقديم نصوص شعرية كاملة من شعر الشعراء الأعلام، وحين إمعان النظر في المصدر (النص الشعري) يمكن الأخذ بهذه الأحكام أو ردها، فقد صرنا في وقت نحكم فيه على السماع ودون دليل، وابتعدنا فيه عن النص بتمامه، واكتفينا بالجزء الظاهر، وبسرعة الرأي وبالتعميم.

والتساؤل الآخر في هذا السياق يتصل بشرعية إطلاق الأحكام على الظواهر الإنسانية الفنية أو النفسية أو الاجتماعية.. إلخ.

فالحكم العام قد يغفل خصوصيات مهمة، ويتنكر لمسائل ذاتية جديرة بالاستثناء، لكنك تجد نفسك أحياناً أمام أحكام عامة أخذ أصحابها أنفسهم بالوعي وبالحذر والإحاطة والحيطة في وقت واحد بحيث يصعب تسرب الخلل أو الاستثناء إلى أحكامهم، فيوصدون أمامك أبواب الشك، ويأخذون بك بسعة علمهم، وبدقة تعبيرهم إلى التسليم بما يطلقونه من آراء، وحين تعود إلى التثبت من هذا فإنك تجده مطابقاً للواقع. وفي هذا المنحى نذكر رأي د. طه حسين، وفيه تعميم مقترن بالخصوصية، وإدراك عام لمسيرة الإبداع الشعري في هذه المرحلة مقترن ببعض التجارب الشعرية التي حاول أصحابها تقديم خاص متميز عن روح العصر، يقول د. طه حسين: "كل ما عرفه العرب من اختلاف في الشعر بين القدماء والمحدثين: اختلاف في اللفظ نشأت عنه مدرسة أبي نواس وغيره من الذين آثروا اللفظ القديم والمعنى الجديد ولم يتكلفوا بديعاً... وهو على خطره لم يغير في الشعر العربي في موضوعه ولا في صورته ولا في نوعه، ولم يغير في لفظه ومعناه إلا تغيراً

---

**1 عطوان د. حسين: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني: 398 .**

قليلاً جداً. بقيت القصيدة كما كانت معتمدة على وحدة القافية والوزن غيى معينة بوحدة المعنى. وبقي موضوع الشعر كما كان مدحاً وهجاء ورثاء ووصفاً وغزلاً، وإنما تجددت هذه الموضوعات دون أن تتغير ولم يكن تجددها جوهرياً ولا مطرداً"[1] .

وحين نصل بعد صفحات إلى البحث في شعر الشعراء الأعلام، ونثبت بعض نصوصهم كاملة سنجد قيمة رأي د. طه حسين، وصلتها بالحقيقة لكننا نعرف مقدماً أن وحدة القافية والوزن، وأن موضوعات الشعر من مديح وغزل ورثاء وغيرهم... ماثلة في شعر القرن الثاني الهجري عند بشار وأبي نواس ومسلم، كما هي في شعر أبي تمام والمتنبي والشريف الرضي والمعري كما نعرف أن الاختلاف في شعر هؤلاء هو ماثل فيما قرره د. طه حسين في مطلع قوله.

لكن حين حاول باحث آخر الاقتراب من هذه المسألة فإن التعميم قاده إلى الخطأ، ويبدو السبب في دقة التعبير، وليس في سعة الاطلاع، فالأستاذ أحمد أمين يناقش المسألة نفسها، ويصل إلى رأي فيها يوجزه بقوله: "نعم حدث تغيير من دخول بعض الفنون الشعرية واصطباغها بصبغة الحياة الاجتماعية ونحو ذلك، ولكنه تغيير خفيف لا يكاد يرى بالمجهر" [2].

ولا يخفى على الباحث الصلة بين حكم أحمد وأمين وحكم د. طه حسين، لكن د. طه حسين استثنى، ومهّد لحكمه العام بذكر أوجه الخلاف وبحصرها في اتجاهين أو مدرستين، بينما اكتفى أحمد أمين بالربط بين الفن والمجتمع ولعمري هذا أمر مهم في تطور الشعر العربي، لكن المشكلة في عبارته "لا يكاد يرى بالمجهر"، والواقع أنه يرى في نصوص عديدة وقضايا كبرى ومظاهر لا تنسى.

والأمر نفسه حين نطلع على رأي باحث آخر هو أنيس المقدسي الذي يرى أهمية متميزة لما قدمه المولدون من جديد في الشعر العربي، وقد يكون أهم مما قدمه الأقدمون لمسيرة

---

[1] **حسين، د. طه: حديث الأربعاء 8/2 .**

[2] **أمين، أحمد – ضحى الإسلام: 399/1 .**

الشعر العربي إلا أن المولدين "لم يبتدعوا أساليب جديدة تجوز لنا أن نقول إن الشعر طرأ عليه في أزمانهم تطور كبير" [1].

وصحيح أن الشعر لم يطرأ عليه تطور كبير يومها، لكن من يستطيع أن يسلم بصواب رأي من قول إن المولدين لم يبتدعوا أساليب جديدة أو مواضيع جديدة؟ وما الرأي حينئذ في معركة الخصومة بين القديم والمحدث؟ وهل كانت من فراغ؟

إن الهدف ممن ذكر مثل هذه الآراء ومناقشتها ليس الانتصار لأي منها أو الاختلاف معها، وإنما الهدف من ذكر مثل هذه الآراء ومناقشتها ليس الانتصار لأي منها أو الاختلاف معها، وإنما الهدف ترك باب التساؤل مفتوحاً أولاً، وبيان الحاجة الماسة في العودة إلى النصوص –المصدر – ثانياً دون الاكتفاء بالخلود إلى الراحة التي تقدمها المراجع، فأصالة الشعر القديم تفرض على النفس تجشم عناء البحث فيه من خلال العودة إلى مظانه الأم، وهي الدواوين المحققة تحقيقاً علمياً، وكتب النقاد الذين عاصروا تجارب الشعراء الذاتية والإبداعية.

وسنبحث في الصفحات القادمة في حركة الشعر العربي في العصر العباسي عند الشعراء الأعلام حسب سنوات وفاة كل منهم.

وسيبقى باب الأسئلة مفتوحاً، فالتساؤل، والقلق المعرفي فعاليتان مجديتان لتحفيزهما العقل إلى مزيد من البحث والشك ابتغاء اليقين، وإعادة النظر، وستكون البحث في شخصية بشار وفي شعره أنموذجاً متميزاً لبيان قيمة تنوع الآراء والخلاف الذي لا يفسد للود قضية في إغناء البحث، ودفع الباحث إلى أعمال الفكر من خلال اضطراره إلى العودة إلى النص الشعري، والمثبت في ختام كل فصل – في سبيل الوصول إلى رأي ذاتي تتجلى فيه شخصيته الواعية والقادرة على إنتاج فهم جديد أو حكم جديد وإن شئت نص جديد.

[1] **المقدسي، أنيس – أمراء الشعر في العصر العباسي: 62 .**

# الفصل الأول

# بشار بن برد، بين القديم والمحدث

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

## بشار بن برد (ت 168هـ)د. خالد الحلبوني

شاعر مخضرم عاصر الدولتين الأموية والعباسية، وبرع في قول الشعر منذ الصغر، مع أنه وُلد أعمى فما رأى الدنيا قط؛ مما حال بينه وبين العمل مع أبيه الذي كان يعمل طيّاناً، أو مع أخويه (بشر) و(بشير) اللذين كانا يعملان بالجِزارة.

تحدّى بشار محنته، وتجاوزها بإرادة قوية، وعزيمة لا تلين، حتى وصل إلى قمة المجد الأدبي، وصار مثارَ إعجاب من قِبَل النقاد، ومُتذوِّقي الشعر، وعلماء اللغة.

نشأ قبيح المنظر، مُصاباً بالجدري، جاحظ العينين، قد تغشّاها لحمٌ أحمر، فكان أقبحَ الناس عمى، وأفظعهم منظراً.

كان متقلب المزاج، فمرة ينتسب إلى العرب، وأخرى إلى الفرس، فلا يثبت على حال، يقول:

**نَمَتْ في الكرام بني عامرٍ فُروعي وأصلي قريش العجمْ** [1]

وقال مرة بحضرة الخليفة المهدي: أما اللسانُ والزِّيُّ فعربيّان، وأما الأصلُ فعجميٌّ.

وكان بشار ذا نزعة متمردة، عنيداً في إبداء رأيه، لا يخشى أحداً، إلى جانب فصاحة لسانه، وغزارة شعره، وعمق أفكاره، وجودة أدائه.

اتُّهم بالزندقة، وكراهة العرب، لكنَّ ديوانه المطبوع مُفْعَمٌ بالتزامه بأركان الشرع، إلا أنَّه أبدى ذلك بقالبٍ من المجون والهَزْل، جعل الآخرين يحقدون عليه، وهذا سببٌ وجيهٌ أدّى إلى مقتله فيما بعد.

تميّز شعرُ بشار بسماتٍ عديدة، منها:

أنه مَزَج بين القديم والحديث، مع الحفاظ على البنية الشكلية للقصيدة.

توسَّع في تحقيق شعبية الشعر، فحقق رواجاً لشعره بين الناس، وأرضى كثيراً منهم، فكان شعره متفاوتاً بين القول العالي المستوى وبين الشعر الشعبي. فهو القائل:

**إذا ما غَضِبْنا غَضْبةً مُضَريةً هَتَكْنا حجابَ الشمسِ أو قَطَرتْ دَما**

---

[1] **ديوان بشار بن برد، تحقيق الطاهر بن عاشور، 221/3.**

**إذا ما أَعَرْنا سيِّداً من قبيلةٍ ذُرا مِنْبرٍ صلَّى علينا وسَلَّما**

وهو القائل في الطّرف المقابل:

**ربابةُ ربَّةُ البيتِ تَصُبُّ الخَلَّ في الزيتِ**

**لها عَشْرُ دجاجاتٍ وديكٌ حَسَنُ الصوتِ**

وحين سُئِل عن هذا التفاوت قال: «إنما أُخاطبُ كلاً بما يفهم».

تبدَّتْ براعتُه في التصوير الفني على الرغم من فقدانه البصرَ، فكانت أوصافهَ وصُورُه آية في التألق والتأنق والدقة والواقعية، مع أنّ عِمادَ التشبيه البصر والرؤية، فانطلق يحقق أرقى الصور الفنية اعتماداً على ذاكرته العجيبة، ودقة إحساسه، وقدرته على الرسم بالكلمات، وما ذاك إلا ليؤكد أنَّه قادر على أن يقول ويصوِّر ما لا يقدر عليه المبصرون. وهو القائل في تصويره القائم على التشبيه الإيهامي لا التوضيحي:

**وكأنَّ رَجْعَ حديثِها قِطَعُ الرِّياضِ كُسِيْنَ زَهْرا**

فشبَّه مسموعاً بمرئيّ، وعقَد بينهما المقارنة.

وقال أيضاً:

**وإذا دَخَلْتِ تَقَنَّعي بالحُمْرِ إنَّ الحُسْنَ أحمرُ**

وهذا ولوعٌ بالألوان، وتشبيه بها، وما ذاك إلا حرص من الشاعر بشار على أن يسبق المبصرين. وهذا التشبيه الإيهامي كان لوناً جديداً على العصر، حيث عدّ نقّاد الشعر ومؤرِّخوه بشاراً مبتكراً لهذا الإبداع، وبذا صار أستاذاً للمحدثين.

استطاع بشار بن بُرد أن يكون أول مَنْ فَتَق البديعَ من المحدثين، وليس المقصود بالبديع معناه الاصطلاحي، بل المراد هو التجديد في معالجة الشعر باستخدام الصورة، مع الإكثار منها، وتنويع الوسائل فيها من التشبيه والاستعارة والمجاز... كذلك يُقْصَد بالبديع استخدام المعاني القديمة بوجوهٍ جديدة، تُغاير ما تعارف الشعراء عليه، وسلَّموا به، فكان تجديدُ بشار قلباً للمعنى، أو تغييراً فيه، أو توجيهاً له، أو تحسيناً لصورته، أو ابتكاراً ما وصل إليه أحد قبله. ومن ذلك قول بشار يفسِّر طول الليل بنحوٍ جديد:

**لم يَطُلْ ليلي ولكنْ لم أَنَمْ ونَفَى عني الكرى طيفٌ أَلَمْ**

**رَوِّحي يا عَبْدَ عني واعلمي أنَّني يا عَبْدَ من لحمٍ ودَمْ**

لذا قال أبو عمرو بن العلاء: هذا البيتان من أبدع الشعر.

أثرتْ في حياته جُمْلةٌ من العوامل، منها:

* ذهابه إلى البادية لتعلُّم العربية، فكان فصيح اللسان، عارفاً باللغة.
* بيئته التي نشأ فيها، حيث عاش في زمن تمازج الثقافات الأجنبية بالعربية.
* أسرته الفقيرة، وأصلها من سبْي المهلّب بن أبي صُفْرة، فبشار ليس حرّاً بل مولى.
* عماه الذي رافقه طوال حياته، وكان يفتخر بعماه ويربطه بالذكاء، يقول:

**عميتُ جنيناً والذكاءُ من العمى فجئتُ عجيبَ الظَّنِّ للعلم مَوْئِلا**

كان بشار بن بُرْد متطرفاً في آرائه وسلوكه، متلوِّناً في مديحه، حيث مدح بني أمية، وبعد سقوط دولتهم هجاهم ومدح العباسيّين.

لبشار بن بُرْد مكانة لا تُضاهى بين الشعراء ونُقّاد الأدب، حتى قال الجاحظ: «ليس في الأرض مُولَّد إلا وبشار أشعر منه».

**موضوعاته الشعرية:**

أجاد بشار بن برد في تناول الموضوعات الشعرية التي طرقها، كالمديح، والغزل، والهجاء، والرثاء وغير ذلك، فهو شاعر متميز، غذّته الثقافة والحضارة، ورفدته الأصول التراثية القديمة قبله، فجمع بين الماضي والحاضر، فبدا أكثر سعةً وعمقاً.

ويُعدُّ **المديح** أهم أغراضه الشعرية، ولم يخرج فيه عن الطريقة الموروثة من حيث الصياغة والمتانة، إلى جانب المنهج الذي سار غيرُه من الشعراء عليه من المقدمة الطللية أو الغزلية، ثم وصف الرحلة، وحيوان الصحراء، ونَثْر بع الحِكَم، ثم الخلوص إلى الغرض الأساس.

ويجد الدارس تتبُّعاً للأقدمين في المعاني المدحية، والخيال، حتى إنه نظم أرجوزة على طريقة رُؤْبة بن العجّاج، وأوّلها:

**يا طَلَلَ الحَيِّ بذاتِ الصَّمَدِ**

**باللهِ حَدِّثْ كيف كنتَ بَعْدي**

وكان مدحُ بشارٍ قائماً على كسب المال، فهو الغاية والمبتغى، فقد رُوي أنه قيل له: إنَّ مدائحك عُقْبة بن سالم والي البصرة فوق مدائحك كلَّ أحد، فردَّ عليه بشار بن برد قائلاً: إن عطاياه إياي فوق عطاء كل أحد!! فقال هذه القصيدة:

**حرَّم اللهُ أن ترى كابْنِ سَلْم عُقْبةِ الخيرِ مُطْعِمُ الفقراءِ**

**يسقطُ الحَبُّ حيث ينتثر ال حَبُّ وَتْغْشَى منازلُ الكُرَماءِ**

وكان بشار يخلع على ممدوحيه الصفات الرفيعة القديمة من الكرم والشجاعة والقوة، وهذا ما تبدّى واضحاً في مدحه للخليفة المهدي، وخالد بن برمك، حيث قال في، أو يصف كرم الثاني:

**إذا جِئْتَهُ للحمدِ أشرقَ وَجْهُهُ إليكَ وأعطاكَ الكرامةَ بالحَمْدِ**

**مفيدٌ ومِتْلافٌ سبيلُ تُراثِهِ إذا ما غدا أو راحَ كالجَزْرِ والمَدِّ**

وسنقف ببعض التفاصيل عند موضوع المدح لدى بشار بن برد في أثناء تحليل القصيدة البائية؛ التي نحن بصدد الحديث عنها.

أما **الغزل** عند بشار فتأرجح بين وصف الأنثى وجمال المرأة وبين الجنوح في تصوير العلاقة مع المرأة بشكل ماجن، وهو في هذا الاتجاه يفوق عمر بن أبي ربيعة في شططه وعدم اتزانه.

ونقرأ لبشار قصيدة غزلية وصفية آية في الروعة والجمال، وأولها:

**يا ليليَ تزدادُ نُكّرا مِنْ حُبِّ مَنْ أحببتُ بِكْرا**

**حوراءُ إنْ نظرتْ إلي كَ سَقَتْكَ بالعينينِ خَمْرا**

وذَهَب بشار مذهبَ الشعر الصريح، وذا يتبدّى ردّة فِعْل على شكله القبيح ووضاعة نسبه، فجهر بالمجون، كقوله على لسان ماجنة:

**كيف بأمي إذا رأتْ شَفَتي؟! أم كيف إنْ شاع منكَ ذا الخبرْ؟!**

وهذه قصيدة طويلة تجري على طريقة عمر بن أبي ربيعة في معاني شعره، وطريقته القصصية، وأسلوبه في عَرْض ما جرى بينه وبين خليلته، إلا أن بشاراً زاد جرأةً واستهتاراً وقلّة اكتراث، كقوله:

**فَبِتْنا معاً لا يَخْلُصُ الماءُ بَيْنَنا إلى الصُّبحِ دوني حاجبٌ وسُتُورُ**

حتى إنه مضى يجهر بالآثام، ويُبرِّر المعصية، فَيُحِلُّ القُبْلة، كقوله:

**قالُوا حرامٌ تلاقينا فقلتُ لهم: ما في التلاقي ولا في قُبْلةٍ حَرَجُ**

وتناهى صوت المجون إلى أسماع الوُعّاظ، فشكوه إلى الخليفة المهدي؛ الذي نهاه عما يقول وإلا سيفرض عليه العقوبة، فانتهى بشار عن ذلك، ولكن بعد فوات الأوان إذ ذاع شعره المجوني بين الناس، وانتشر غزله الصريح.

أما **الهجاء** في شعر بشار فكان مُرّاً، لاذعاً، وقد عكس ذلك نفسيته المتبرِّمة بالناس، المقطورة على استعدائهم، إلى جانب شدة الانفعال، وتقلُّب المزاج، والغضب لأقلّ الأسباب.

وكان هجاؤه للسادة وللعوام، وطغى عليه السخرية اللاذعة بالمهجو، ومن ذلك قوله:

**إذا جِئْتَهُ في الخَلْقِ أغلقَ بابَهُ فلم تَلْقَهُ إلا وأَنتَ كمينُ**

**إذا سَلّمَ المسكينُ طار فؤادُهُ مَخَافةَ سُؤْلٍ واعْتَراهُ جُنُونُ**

ومن ذلك أيضاً يهجو بني سدُوس:

**كأنَّ بني سدوسٍ رهطُ ثورٍ خنافسُ تحت منكسرِ الجدارِ**

**تحرَّك للفخار زبائنيها وفخرُ الخنفساء من الصَّغَارِ**

ومن أهاجيه التي تكشف عن شعوبيته قوله في هجاء من افتخر من الأعراب:

**أحين كُسِيْتَ بعد العُرْي خَزّاً ونادَمْتَ الكرامَ على العُقارِ**

**تفاخرُ يا ابن راعيةٍ وراعٍ بني الأحرار، حَسْبُكَ من خَسَارِ**

**وكنتَ إذا ظمئتَ إلى قراحٍ شركتَ الكلبَ في وَلَغِ الإطارِ**

وهذا هجاء ملؤه الحقد والكره تجاه العرب.

والملاحَظُ أن شعر الهجاء لدى بشار عادةً لا يتجاوز الأبيات القليلة، وقد يتفرد ببيتٍ واحد أو اثنين، ما دام قولهُ يفي بالغرض، ويحقق المقصود.

أما **الرثاء** فقد بدا هزيلاً في ديوان بشار، وقليل المساحة، ويُعزى ذلك إلى انغماس الشاعر في ملذات الحياة، وإقباله على اقتناص مُتَعِها، فكان لاهياً ماجناً، لا يهوى الحزن، ولا يميل إلى البكاء.

لكننا نقرأ لبشار مرثية حين فَقَد ابنه محمداً، فيقول:

**أُصيبَ بُنَيَّ حين أورقَ غُصْنُه وألقى عليَّ الهمَّ كلُّ قريبِ**

**وكان كريحان العَروسِ تخالُهُ ذَوَى بعد إشراقِ الغُصُونِ وطِيبِ**

ولعل ابنَ الرومي أفاد من هذه القصيدة في رثاء ابنه.

وسنقرأ تفاصيل أكثر عن الموضوعات الشعرية لبشار بن برد ونحن نحلل قصيدته البائية.

## تحليل قصيدة بشار البائية

**1 جَفَا وُدُّهُ فَازْوَرَّ أَوْ مَلَّ صَاحِبُهْ وَأَزْرَى بِهِ أَنْ لاَ يَزَالَ يُعَاتِبُهْ** [1]

**2 خَلِيلَيَّ لاَ تَسْتَنْكِرَا لَوْعَةَ الْهَوَى وَلاَ سَلْوَةَ المَحْزُونِ شَطَّتْ حَبَائِبُهْ**

**3 شَفَى النَّفْسَ ما تَلْقَى بِعَبْدَةَ عَيْنُهُ وَمَا كانَ يَلْقَى قَلْبُهُ وطَبَائِبُهْ**

**4 فَأَقْصَرَ عِرْزَامُ الْفُؤَادِ وَإِنَّما يَميلُ بِهِ مَسُّ الهَوَى فَيُطَالِبُهْ**

**5 إِذَا كانَ ذَوَّاقاً أَخُوكَ مِنَ الهَوَى مُوَجَّهَةً في كلِّ أَوْبٍ رَكائِبُهْ**

**6 فَخَلِّ لَهُ وَجْهَ الْفِرَاقِ ولاَ تَكُنْ مَطِيَّةَ رَحّالٍ كَثِيرٍ مَذَاهِبُهْ**

**7 أَخُوكَ الذِي إِنْ رِبْتَهُ قَالَ إِنَّما أَرَبْتُ وإِنْ عَاتَبْتَهُ لاَنَ جَانِبُهْ**

**8 إِذَا كُنْتَ في كل الذُّنُوبِ مُعَاتِباً صَدِيقَكَ لَمْ تَلْقَ الَّذِي لاَ تُعَاتِبُهْ**

**9 فَعِشْ وَاحِداً أَوْ صِلْ أَخَاكَ فَإِنَّهُ مُفَارِقُ ذَنْبٍ مَرَّةً ومُجَانِبُهْ**

**10 إِذَا أَنْتَ لَمْ تَشْرَبْ مِرَاراً عَلَى الْقَذَى ظَمِئْتَ، وأَيُّ النَّاسِ تَصْفُو مَشَارِبُهْ؟**

**11 وَلَيْلٍ دَجُوجِيٍّ تَنَامُ بَنَاتُهُ وَأَبْنَاؤُهُ مِنْ هَوْلِهِ وَرَبَائِبُهْ**

**12 حَمَيْتُ بِهِ عَيْنِي وعَيْنَ مَطِيَّتِي لَذِيذَ الكَرَى حَتَّى تَجَلَّتْ عَصَائِبُهْ**

**13 وَماءٍ تَرَى رِيشَ الْغَطَاطِ بِجَوِّهِ خَفِيٍّ الْحَيَا ما إِنْ تَبِينُ نَصائِبُهْ**

---

[1] **ديوان بشار بن برد، تحقيق الطاهر بن عاشور، 171/1.**

14 قَرِيبٍ مِنَ التَّغْرِيرِ نَاء عَنِ القُرَى سَقَانِي بِهِ مُسْتَعْمِلُ اللَّيْلِ دَائِبُهْ

15 حَلِيفُ السُّرَى لاَ يَلْتَوِي بِمَفَازَةٍ نَسَاهُ وَلاَ تَعْتَلُّ مِنْها حَوَالِبُهْ

16 أَمَقُّ غُرَيْرِيٌّ كَأَنَّ قُتُودَهُ عَلَى مُثْلَثٍ يَدْمَى مِنَ الحُقْبِ حَاجِبُهْ

17 غَيُورٍ عَلَى أَصْحَابِهِ لاَ يَرُومُهُ خَلِيطٌ وَلاَ يَرْجُو سِواهُ صَوَاحِبُهُ

18 إِذَا ما رَعَى سَنَّيْنِ حَاوَلَ مِسْحَلاً يَجِدُّ بِهِ تَعْذَامُهُ وَيُلاَعِبُهْ

19 أَقَبَّ نَفَى أَبْنَاءَهُ عَنْ بَنَاتِهِ بِذِي الرَّضْمِ حَتَّى ما تُحَسُّ ثَوَالِبُهْ

20 رَعَى وَرَعَيْنَ الرَّطْبَ تَسْعِينَ لَيْلَةً عَلَى أَبَقٍ والرَّوْضُ تَجْرِى مَذَانِبُهْ

21 فَلَمَّا تَوَلَّى الْحُرُّ واعْتَصَرَ الثَّرَى لَظَى الصَّيْفِ مِنْ نَجْمٍ تَوَقَّدَ لاَهِبُهْ

22 وَطَارَتْ عَصَافِيرُ الشَّقَائِقِ وَاكْتَسَى مِنَ الآلِ أَمْثَالَ مَسَارِبُهْ

23 وَصَدَّ عَنِ الشَّوْلِ القَرِيعُ وَأَقْفَرَتْ ذُرَى الصَّمْدِ مِمَّا اسْتَوْدَعَتْهُ مَوَاهِبُهْ

24 وَلاَذَ الْمَهَا بالظِّلِّ واسْتَوْفَضَ السَّفَا مِنَ الصَّيْفِ نَئَّاجٌ تَخُبُّ مَوَاكِبُهْ

25 غَدَتْ عَانَةٌ تَشْكُو بِأَبْصَارِهَا إِلَى الْجَأْبِ إِلاَّ أَنَّها لاَ تُخَاطِبُهْ

26 وَظَلَّ عَلَى عَلْيَاءَ يَقْسِمُ أَمْرَهُ أَيَمْضِي لِوِرْدٍ باكِرٍ أَمْ يُوَاتِبُهْ

27 فَلَمَّا بَدَا وَجْهُ الزَّمَاعِ وَرَاعَهُ مِنَ اللَّيْلِ وَجْهٌ يَمَّمَ الماءَ قَارِبُهْ

28 فَبَاتَ وَقَدْ أَخْفَى الظَّلاَمُ شُخُوصَهَا يُنَاهِبُهَا أُمَّ الهُدَى وَتُنَاهِبُهْ

29 إِذَا رَقَصَتْ في مَهْمَهِ اللَّيْلِ ضَمَّهَا إِلَى نَهَجٍ مِثْلِ الْمَجَرَّةِ لاَحِبُهْ

30 إِلَى أَنْ أَصَابَتْ في الْغَطَاطِ شَرِيعَةً مِنَ الْمَاءِ بِالْأَهْوَالِ حُفَّتْ جَوَانِبُهْ

31 لَهَا صَخَبُ المُسْتَوْفِضَاتِ عَلَى كما صَخِبَتْ في يَوْمِ قَيْظٍ جَنَادِبُهْ

32 فَأَقْبَلَهَا عُرْضَ السَّرِيِّ وَعَيْنُهُ تَرُودُ وَفي النَّامُوسِ مَنْ هُوَ رَاقِبُهْ

33 أَخُو صِيغَةٍ زُرْقٍ وَصَفْرَاءَ سَمْحَةٍ يُجَاذِبُهَا مُسْتَحْصِدٌ وَتُجَاذِبُهْ

34 إِذَا رَزَمَتْ أَنَّتْ وَأَنَّ لَهَا الصَّدَى أَنِينَ الْمَرِيضِ لِلْمَرِيضِ يُجَاوِبُهْ

35 كأَنَّ الْغِنَى آلَى يَمِيناً غَلِيظَةً عَلَيْهِ خَلاَ مَا قَرَّبَتْ لاَ يُقَارِبُهْ

36 يَؤُولُ إِلَى أُمِّ ابْنَتَيْنِ يَؤُودُهُ إِذَا مَا أَتَاهَا مُخْفِقاً أَوْ تُصَاخِبُهْ

37 فَلَمَا تَدَلَّى فِي السَّرِيِّ وَغَرَّهُ غِلِيلُ الحَشَا مِنْ قَانِصٍ لاَ يُوَاثِبُهْ

38 رَمَى فَأَمَرَّ السَّهْمَ يَمْسَحُ بَطْنَهُ وَلَبَّاتِهِ فَانْصَاعَ وَالْمَوْتُ كارِبُهْ

39 وَوَافَقَ أَحْجَاراً رَدَعْنَ نَضِيَّهُ فَأَصْبَحَ مِنْهَا عَامِدَاهُ وَشَاخِبُهْ

40 يَخَافُ المَنَايَا إِنْ تَرَحَّلْتُ صَاحِبِي كأَنَّ المَنَايَا فِي الْمُقَامِ تُنَاسِبُهْ

41 فَقُلْتُ لَهُ: إِنَّ الْعِرَاقَ مُقَامُهُ وَخِيمٌ إِذَا هَبَّتْ عَلَيْكَ جَنَائِبُهُ

42 لَعَلَّكَ تَسْتَدْنِي بِسَيْرِكَ فِي الدُّجَى أَخَا ثِقَةٍ تُجْدِي عَلَيْكَ مَنَاقِبُهْ

43 مِنَ الحَيِّ قَيْسٍ قَيْسِ عَيْلاَنَ إِنَّهُمْ عُيُونُ النَّدَى مِنْهُمْ تُرَوَّى سَحَائِبُهْ

44 إِذَا الْمَجْحِدُ الْمَحْرُومُ ضَمّتْ حِبَالَهُ حَبَائِلُهُمْ سِيقَتْ إِلَيْهِ رَغَائِبُهْ

45 وَيَوْمٍ عَبُورِيٍّ طَغَا أَوْ طَغَا بِهِ لَظَاهُ فَمَا يَرْوَى مِنَ الْمَاءِ شَارِبُهْ

46 رَفَعْتُ بِهِ رَحْلِي عَلَى مُتَخَطْرِفٍ يَزِفُّ وَقَدْ أَوْفَى عَلَى الْجَذْلِ رَاكِبُهْ

47 وَأَغْبَرَ رَقَّاصِ الشُّخُوصِ مَضِلَّةٍ مَوَارِدُهُ مَجْهُولَةٌ وَسَبَاسِبُهْ

48 لأَلْقَى بَنِي عَيْلاَنَ، إِنَّ فَعَالَهُمْ تَزِيدُ عَلَى كُلِّ الفَعَالِ مَرَاكِبُهْ

49 أُلاَكَ اْلأُلَى شَقُّوا الْعَمَى بِسُيُوفِهِمْ عَنِ الْغَيِّ حَتَّى أَبْصَرَ الْحَقَّ طَالِبُهْ

50 إِذَا رَكِبُوا بِالْمَشْرَفِيَّةِ وَالْقَنَا وَأَصْبَحَ مَرْوَانٌ تُهَدُّ مَوَاكِبُهْ

51 فَأَيُّ امْرِئٍ عَاصٍ وَأَيُّ قَبِيلَةٍ وَأَرْعَنَ لا تَبْكِي عَلَيْهِ قَرَائِبُهْ

52 وَسَامٍ لِمَرْوَانٍ وَمِنْ دُونِهِ الشَّجَا وَهَوْلٌ كَلُجِّ الْبَحْرِ جَاشَتْ غَوَارِبُهْ

53 أَحَلَّتْ بِهِ أُمُّ الْمَنَايَا بَنَاتِهَا بِأَسْيَافِنَا، إِنَّا رَدَى مَنْ نُحَارِبُهْ

54 وَمَا زَالَ مِنَّا مُمْسِكٌ بِمَدِينَةٍ يُرَاقِبُ أَوْ ثَغْرٍ تُخَافُ مَرَازِبُهْ

55 إِذَا الْمَلِكُ الْجَبَّارُ صَعَّرَ خَدَّهُ مَشَيْنَا إِلَيْهِ بِالسُّيُوفِ نُعَاتِبُهْ

56 وَكُنَّا إِذَا دَبَّ الْعَدُوُّ لِسُخْطِنَا وَرَاقَبْنَا فِي ظَاهِرٍ لا نُرَاقِبُهْ

57 رَكِبْنَا لَهُ جَهْراً بِكُلِّ مُثَقَّفٍ وَأَبْيَضَ تَسْتَسْقِي الدِّمَاءَ مَضَارِبُهْ

58 وَجَيْشٍ كَجُنْحِ اللَّيْلِ يَرْجُفُ وَبِالشَّوْلِ وَالْخَطِّيِّ حُمْرٌ ثَعَالِبُهْ

59 غَدَوْنَا لَهُ وَالشَّمْسُ فِي خِدْرِ أُمِّهَا تُطَالِعُنَا وَالطَّلُّ لَمْ يَجْرِ ذَائِبُهْ

60 بِضَرْبٍ يَذُوقُ الْمَوْتَ مَنْ ذَاقَ وَتُدْرِكُ مَنْ نَجَّى الْفِرَارُ مَثَالِبُهْ

61 كأَنَّ مُثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِهِمْ وَأَسْيَافَنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهْ

62 بَعَثْنَا لَهُمْ مَوْتَ الْفُجَاءَةِ إِنَّنَا بَنُو الْمُلْكِ خَفَّاقٌ عَلَيْنَا سَبَائِبُهْ

63 فَرَاحُوا: فَرِيقاً في الْإِسَارِ وَمِثْلُهُ قَتِيلٌ وَمِثْلٌ لاذَ بالْبَحْرِ هَارِبُهْ

64 وَأَرْعَنَ يَغْشَى الشَّمْسَ لَوْنُ حَدِيدِهِ وَتَخْلِسُ أَبْصَارَ الْكُمَاةِ كَتَائِبُهْ

65 تَغَصُّ بِهِ الْأَرْضُ الْفَضَاءُ إِذَا غَدَا تُزَاحِمُ أَرْ كَانَ الْجِبَالِ مَنَاكِبُهْ

66 كأَنَّ جَنَابَاوَيْهِ مِنْ خَمِسِ الْوَغَى شَمَامٌ وَسَلْمَى أَوْ أَجَى وَكَوَاكِبُهْ

67 تَرَكْنَا بِهِ كَلْباً وَقَحْطَانَ تَبْتَغِي مُجِيراً مِنَ الْقَتْلِ بالْمُطِلِّ مَقَانِبُهْ

68 أَبَاحَتْ دِمَشْقاً خَيْلُنَا حِينَ أُلْجِمَتْ وآبَتْ بَها مَغْرُورُ حِمْصٍ نَوَائِبُهْ

69 وَنَالَتْ فَلَسْطِيناً فَعَرَّدَ جَمْعُهَا عَنِ الْعَارِضِ الْمُسْتَنِّ بالمَوْتِ حَاصِبُهْ

70 وقَدْ نَزَلَتْ مِنَّا بِتَدْمُرَ نَوْبَةٌ كَذَاكَ عُرُوضُ الشَّرِّ تَغْرُو نَوَائِبُهْ

71 تَعُودُ بِنَفْسٍ لاَ تَزِلُّ عَنِ الهُدَى كما زَاغَ عَنْهُ ثَابِتٌ وَأَقَارِبُهْ

72 دَعَا ابْنَ سِمَاكٍ لِلْغَوايةِ ثَابِتٌ جِهَاراً وَلَمْ تُرْشِدْ بَنِيه تَجَارِبُهْ

73 وَنَادَى سَعِيداً فَاسْتَصَبَّ مِنَ الشَّقَا ذَنُوباً كما صُبَّتْ عَلَيْهِ ذَنَائِبُهْ

74 وَمِنْ عَجَبٍ سَعْىُ ابْنِ أَغْنَمَ فِيهِمُو وَعُثْمانَ، إنّ الدَّهْرَ جَمٌّ عَجَائِبُهْ

75 وَمَا منْهُما إلاّ وَطَارَ بشَخْصِهِ نَحِيْتٌ وَطَارَتْ لِلْكِلاَبِ رَوَاجِبُهْ

76 أَمَرْنَا بِهِمْ صَدْرَ النَّهارِ فَصُلِّبُوا وَأَمْسَى حَمِيدٌ يَنْحِتُ الْجِذْعَ صَالِبُهْ

77 وَنَاطَ ابْن رَوْحٍ لِلْجَمَاعَةِ إِنَّهُ زَأَرْنَا إِلَيْهِ فَاقْشَعَرَّتْ ذَوَائِبُهْ

78 أقمنا على هذا وذاك نساءه مآتم تدعو للبكاء فتجاوبه

79 وَبِالْكُوفَةِ الْحُبْلَى جَلَبْنَا بخَيْلِنَا عَلَيْهِمْ رَعِيلَ المَوْتِ إِنَّا جَوالِبُهْ

80 أَيَامَى وَزَوْجَاتٍ كأَنّ نِهَاءَهَا عَلَى الْحُزْنِ أَرْآمُ الْمَلاَ وَرَبَارِبُهْ

81 بَكَيْنَ عَلَى مِثْلِ السِّنَانِ أصَابَهُ حِمَامٌ بِأَيْدِينَا فَهُنَّ نَوَادِبُهْ

82 فَلَمَّا اشْتَفَيْنَا بِالْخَلِيفَةِ مِنْهُمُو وَصَالَ بِنَا حَتَّى تَقَضَّت مَآرِبُهْ

**83 دَلَفْنَا إِلَى الضَّحَّاكِ نَصْرِفُ بِالرَّدَى وَمَرْوَانُ تَدْمَى مِنْ جُذَامَ مَخَالِبُهْ**

**84 مُعِدِّينَ ضِرْغَاماً وَأَسْوَدَ سَالِخاً حُتُوفاً لِمَنْ دَبَّتْ إِلَيْنَا عَقَارِبُهْ**

**85 وَمَا أَصْبَحَ الضَّحَّاكُ إلاّ كَثَابِتْ عَصَانَا فأَرْسَلْنَا المَنِيَّةَ فَادبُهْ**

**مناسبة القصيدة والغرض منها:**

الغرض الأساس من هذه القصيدة هو المدح، حيث مدح الشاعرُ الخليفة الأموي مروان بن محمد، آخر ملوك بني أمية في الشام. وكانت له فتوحات كثيرة، واتصف بالبسالة، والحزم، والشجاعة.

أشار بشارُ بن برد في قصيدته هذه إلى وقائع يتعيّن الإلمام بذكرها، وذلك أنه لما اضطرب أمرُ بني أمية بعد بيعة يزيد بن الوليد سنة (126هـ) ثار أهلُ حمص على الذين قتلوا الوليدَ بنَ يزيد، وأرادوا المسير إلى دمشق. كما وثب أهلُ فلسطين مع جهاتٍ كثيرة، وتوفي يزيدُ بن الوليد في تلك السنة، وولِّي بعده أخوه إبراهيم. وكان مروان بن محمد – الممدوح في هذه القصيدة – والياً على الجزيرة وأرمينية والموصل وأذربيجان من قِبَل يزيد بن الوليد، فلما رأى مروانُ اختلال الأمور خرج يريد الشام، واجتمع معه ناسٌ كثيرون، فانتصر جُنْدُ مروان، وهرب الخليفة إبراهيم بن الوليد، وبُويع مروان بالخلافة في دمشق. أخمد مروان انتفاضة حمص، وأهل فلسطين، وأهل الغوطة في دمشق، وأهل الكوفة، إذ حاربهم بعنف، واستمر الأمر هكذا في اضطراب حتى قُتِل الخليفةُ مروان بمصر، حيث هزمه بنو العباس زمن السفاح.

*** أفكار القصيدة:**

تبلغ هذه القصيدة خمسة وثمانين بيتاً، فهي طويلة تشبه المعلَّقات أيام الجاهلية من حيث كثرة الأبيات، ومنهج القصيدة، واتباع عمود الشعر عند العرب القدامى. وقد أثبتُّها كاملةً لتعطي صورة واضحة عن فن الشعر الوصفي والمدحي عند بشار.

تتوزع هذه القصيدة وَفْق فكرتين أساسيتين، هما: الوصف والمدح، مع طائفة من الأفكار الفرعية، إضافة إلى المقدمة الغزلية على عادة بعض الشعراء، مع ملاحظة عزوف بشار عن الحديث عن الأطلال الدارسة، أي: عن مقدمة القصيدة العربية.

1 المقدمة الغزلية ( 1–6) وتشتمل على عتاب الأحبة، وإصرار الشاعر على مواصلة محبوبته، وبيان أثر العشق عليه.

2 الحكمة (7–10) وهي تخصّ العلاقات الإنسانية بين الأصدقاء، وضرورة المحافظة عليهم، وقبولهم وَفْق النظرة الواقعية لا المثالية. وهذه فكرة فرعية.

3 الوصف (11–39) وهو غرضُ أساس في القصيدة، يتوزع على عدد من المحاور:

أ– وصف الليل (11–12).

ب– وصف ماء الحوض (13–14).

ج– وصف الجمل وحمار الوحش (15–32).

د– وصف القوس والسهام (33–35).

هـ– وصف صيد حمار الوحش ومقتله (36–39).

و– الاستعداد للرحلة وبيان الهدف منها، مع الحديث عن يوم الرحيل والراحلة ( 40–42) و(45–47) وهذه فكرة فرعية.

ز– الفخر بقبيلة قيس عيلان، ومدح الخليفة مروان بن محمد (43–44) و(48–85). وأثناء ذلك وصف جيش مروان ( 64–66). وعدَّد بعضاً من معاركه، وانتصاراته على خصومه (67–85). وهذا يُشكِّل أكثر من نصف القصيدة.

وبهذا يتبيَّن توسُّع الشاعر في غرضَيْ الوصف والمدح، وتداخل بعض الأفكار الأخرى في صُلْب النص؛ اتباعاً للنهج التقليدي من حيث شكل القصيدة وموضوعاتها، وإنْ بدا التجديد في معنًى هنا، وصورةٍ هناك.

**دراسة الأفكار والمعاني الواردة في القصيدة ونقدها:**

سأدرس أفكار هذه القصيدة ومعانيها من خلال الموضوعات الشعرية التي بدت من خلال الأبيات، وهي: (الغزل، والحكمة، والوصف، والرحلة والراحلة، والمديح).

**أولاً: الغزل:**

إنَّ مَنْ يتغزَّل بالمرأة يُفترض أن يكون مبصراً؛ ليرى الجمال فيصفه، ويُبيِّن أثره في النفس، ولكن بشار بن برد وُلد أعمى، فأنى له أن يتغزل؟! أقصد: كيف سيصف جمال

المحبوبة؟ لذا اعتمد على حاسة السمع واللمس والشم دون الرؤية، فكان غزلُه – كما يقول بعضُ النقاد – أقلّ مستوى من غيره من كبار الشعراء وأقرانه المجيدين.

واندفع بشار بن برد – ردّاً على عاهة العمى التي أُصيب بها – يَعُبُّ من مُتَع الحياة، فكان نَهِماً لإشباع ما يُحِسُّ به من حبٍّ للوجود، وتعلُّقٍ بالغرائز، فاستخفَّ بضوابط المجتمع، وأخلاقيات العُرْف السائد، وانطلق يتلقّف مشهداً إباحياً هنا، وآخر هناك، ويصف مطاردته للنساء، فهو يهوى المرأة بمجرد سماع صوتها، وقال:

يا قومُ أُذني لبعض الحيِّ عاشقةٌ  والأذن تعشقُ قبلَ العينِ أحيانا

فبشار بن بُرْد يُسيء الظن بالمرأة، ولا يرى لها عفةً تحفظها، فهي مجرد ملهاةٍ للرجل ومصدر غواية له. ولكنه لم يكن وحيداً في هذا المضمار، بل شاركه ديكُ الجن ف يهذا الموقف تجاه المرأة، أليس هو القائل:

**تمتَّعْ بها ما ساعَفَتْكَ ولا يكنْ  عليكَ جوىً في الصَّدرِ حين تبينُ**

**وَخُنْها وإنْ كانتْ تفي لك  فإنها على قِدَمِ الأيامِ سوفَ تخونُ**

وقال بشار:

**لا يؤيسنّكَ مِنْ مُخَدَّرةٍ  قول تُغلِّظُه وإنْ جَرَحا**

**عُسْرُ النساءِ إلى مُياسرةٍ  والصعبُ يمكن بعدها جَمَحا**

وهذه نظرة سلبية إلى المرأة، أو كأنَّ الشاعرين يتحدثان عن المرأة الماجنة.

انطلق بشار ينهل من معين الإباحية في شعره الغزلي؛ مما دفع الخليفة المهدي لينهاه عن الإسراف في التغزل الفاحش، الذي شاع بين الناس شيوعاً ذائعاً، لا سيما في البصرة، إلى درجة أنه لم يبق غَزِلٌ ولا غَزِلة إلا وكانت تنشد شعره، كما أخبر الأصفهاني في كتابه الأغاني (149/3).

ولم يكتفِ الشعراء بالتغزل بالمرأة، بل بالغوا في التهتك والمجون، فظهرت ظاهرة التغزل بالغلمان، ووَصْف سماتهم وتقاطيعهم وحركاتهم وتخنُّثهم... ويأتي أبو نواس في رأس القائمة من باب العبث والتماجن والخروج عن الخط الاجتماعي العام.

ولبشار بن برد قصائد عديدة تُبْرِزُ مجونه في التعامل مع المرأة، مما يُذكِّر بتعامل امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة، فكلهم رأوا في المرأة جانبها الحسِّي، وظهروا معجبين بذواتهم، فعبّروا عما تكنُّه صدورهم من مشاعر تجاه المرأة، ولو كان ذلك يمسُّه كثيرٌ أو قليلٌ من خدش الحياء أو التظارف أو الوقوع في حَمْأة المجون.

ومن خلال استعراض المقدمة الغزلية نجد أنَّ بشاراً ركَّز على المعاني الآتية:

1 – المحبُّ قد جفاه حبيبه، أو ملَّه، فعاتبه المحب، وأكثر من ذلك حتى أزرت به كثرةُ العتاب. (البيت 1).

2 – المحب لا يُستنكَر منه الحديثُ عن حرقة قلبه، ولوعته الشاكية، إثر فراق المحبوب له. (البيت 2). وهذا المعنى يتكرر عند بشار في قصائد أخرى، كقوله:

**دعني أَمُتْ بالهوى لا يَلْحَني لاحِ ليس المشُوقُ إلى الأحبابِ كالصَّاحي**

3– هو لا يقتصر على محبوبة واحدة، لكنه إنّ هجرته الحبيبات البعيدات؛ فإنه يحاول التعويض وشفاء نفسه المجروحة بالحديث عن محبوبة قريبة تواصله وتواسيه. (البيت 3).

4 – العشق جنون، فقلب المحب لا عزم له تجاه الهجر، فيحتاج إلى أن يُرقى – وإن كان قوياً – كما يُفْعَل بمن أصابه مسُّ الجِنّ. (البيت 4).

5 – يعترف الشاعر بأنه يتنقّل في هواه من امرأة إلى أخرى، فهو لا يثبت على واحدة؛ فقلب المحب مُتلوِّن نتيجة التنقل في الهوى بحثاً عن صيد جديد. (البيتان 56).

وهذه المواقف من المرأة تتقاطع مع أمرين اثنين يتصف بهما بشار بن بُرد، وهما:

**الأولى:** مشكلة الجسدي غير المحبَّب من قِبَل المرأة، فهو قبيح المنظر، جاحظ العينين، وفوق هذا وذاك هو أعمى.

**الثانية:** معاناة بشار من ظاهرة: عشق الذات، فهو نرجسيّ، يظنُّ نفسه مطلوباً من قِبَل المرأة؛ لذا أكثر من الادعاء في شعره الغزلي. وهذه ظاهرة قديمة منتشرة لدى الشعراء، ومنهم عمر بن أبي ربيعة القائل:

**وأنها حَلَفَتْ بالله جاهدةً وما أَهَلَّ له الحُجَّاجُ واعتمروا**

**ما وافَقَ النفسَ من شيءٍ تُسَرُّ به وأعجبَ العينَ إلاّ فوقه عُمَرُ**

**فذاك أنزلها عندي بمنزلةٍ ما كمان يحتلها من قَبْلِها بَشَرُ**

ومن الأمور البيِّنة في مقدمة القصيدة أن بشاراً لم يذكر اسم محبوبته، على غير عادته في شعره الغزلي، إلى جانب أن معانيه تقليدية، وردتْ كمقدمة لقصيدة مدحية وصفية، فلم يكن الغزلُ مقصوداً لديه، بل أتى اتّباعاً لمنهج القصيدة العربية التقليدية – إلى درجة كبيرة – من المقدمة الغزلية، ثم استعراض الذكريات، ووصف الرحلة، ومعاناة الشاعر، ثم يأتي الغرض الأصلي من القصيدة كالمدح، والفخر، وغير ذلك.

وأرى أنَّ بشاراً في غزله لا يُعرف بالتحديد صدقُه من كذبه؛ لأن الشعر عنده صناعة، وهَمُّه يتركّز في القول حسب أغراض الشعر، وغايته أن يقول الناس: بشار قد أجاد وأحسن!! فقد خَلَق لنفسه عالماً خاصاً به ذكر فيه محبوبابته، وهو يدرك أن شكله لا يُعْجِب النساء، فاستعاض بفنّ القول، واتبع نهجَ سابقيه، وقلَّدهم مع بعض التجديد في المعاني؛ نظراً لمقدرته الأدبية والشعرية على حدٍّ سواء.

**ثانياً: الحكمة:**

عُرِف بشار شاعراً عاطفياً وجدانياً ذاتياً، فأكثرُ شعره ينحو منحى الغزل والمدح والهجاء، ولم يُعْرَف عنه أنه شاعر الحكمة والتأمل الفلسفي كالمتنبي والمعري.

وعلى الرغم من ذلك فثّمة أبيات تتصف بالحكمة نجدها في ديوان بشار، وفي هذه القصيدة التي نحن بصدد تحليلها. وهذه الحكمة تتضمَّنها الأبيات (7–10)، وتحتوي على الأفكار الآتية:

أ أخوك الذي إنْ رأى منك ما يريبه، لم يفضحك ولم يقطعك، بل ينسب الريبة إلى نفسه كأنه هو المريب وحده، وإنّ عاتبته لم يجمدْ على العتاب، بل يلين جانبه. (البيت 7).

ب مَنْ أكثر عتاب أصدقائه فسيأتي يوم لا يجد فيه صديقاً له. (البيت 8).

ج الإنسان أمام حالين: إما أن يحيا منعزلاً عن الناس، أو يتصل بهم ويعاملهم ويتحمّلهم، فهم بشر يخطئون. (البيت 9).

د– مَنْ لم يتعوَّد على رؤية الآخرين في كل حالاتهم الحسنة والسيئة؛ فإن عيشه يتكدّر، إذ يرتبط الأمر بقبول الأصدقاء وَفْق صفاتهم التي جُبِلُوا عليها. (البيت 10).

لقد أتى بشار بن برد بالحكمة ليجعلها (جسر الانتقال) من موضوع إلى آخر، وموضوع الحكمة قريب من النفس، وهو تقليدي قديم، وله رهبة ومكانة لدى المتلقي؛ لذا أنهى الشاعرُ غزله وعرَض للحكمة؛ لينتقل إلى موضوع آخر.

وكل الذي يبغيه بشار من أبيات الحكمة التي أوردها يحمل طابعاً فنياً خالصاً؛ لأنه جعل الحكمة مُتكأ بين المقدمة الغزلية والوصف، فكانت الحكمة مجرد جسرٍ يصل بين الفكرتين، وبمنزلة حُسْن تخلُّص للوصول إلى المراد المبتغى.

ومن المعلوم أن بشاراً شاعر المتع الحسيّة، واقتناص الملذّات، فلا وقت لديه للتفكير الهادئ؛ كي يُقدِّم حكمةً للمتلقي. إضافة إلى أن معانيه المطروحة معروفة ملقاة منذ امرئ القيس القائل:

**إذا قلتُ هذا صاحبٌ قد رَضِيتُه وقَرَّتْ به العينانِ بُدِّلْتُ آخرا**

**كذلك جَدِّي ما أصاحبُ صاحباً مِنَ الناس إلا خانني وتَغَيَّرا**

وأرى أن أُسجِّل – هنا – ما قاله الدكتور مصطفى الشكعة في كتابه (رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية ص 604) إذ قال: «يصطنع بشارٌ الحكمة، ويجعلها سبيلاً إلى التعامل مع الناس، ودستوراً لروح التسامح بين الأصدقاء، ويصوغها في هذا الإطار النفيس من الشعر العذب الإيقاع».

وتبقى لأبيات الحكمة هذه قيمة فنيّة، وقدرة تصويرية، وموقفاً إنسانياً، وسيرورة شعرية، ولوناً جمالياً أخّاذاً.

**ثالثاً: الوصف:**

اشتهر عددٌ من شعراء العصر العباسي بفن الوصف، ومنهم: أبو تمام، والبحتري، وابن الرومي، ولكلّ طريقته في الأداء، والألق الشعري. إلا أن بشار بن بُرْد قصَّر عنهم في هذا الفن، والسبب يكمن في عماه، وفرقٌ كبير بين الأعمى والمبصر!

استطاع بشار أن ينقل مشاهد وصفية متنوعة، فتحدَّث عن السِّير في الليل على بعيره وسط الصحارى والقِفَار، واستطرد إلى وصف حمار الوحش، وما مرَّ به من أيام الربيع المنعشة، وأيام الصيف اللافحة؛ التي أوقدت العطشَ في صدور الأُتُن وحمارها، فإذا هي تطلب الماء، وحينها يُرسل الصائد عليها سهامه. وخلال هذا الوصف عرَّج على وصف

ماء الحوض والقوس والسهام، وذا دليلٌ على مقدرة الشاعر على رسم مشاهد حيّة في الصحراء، باقتدار لغوي، وإلمام بالصورة العامة.

إن الليل مظلم، كثير الأهوال، وقد نام الساهرون، وأثناء ذلك جفا النومُ أجفانَ الشاعر، كذلك راحلته، فأحسّ بشار بطول الليل كأنه مجتمعُ ليالٍ كثيرة. (البيتان 11 و12).

ولعلَّ هذا الوصف مقتبس من قول امرئ القيس [ديوانه، ص18]:

**وليلٍ كموج البحر أرخى سدولَهُ عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي**

وهذا وصف عام، ليس فيه تفاصيل الصورة ولا جزئياتها، بل فيه تحديد وظيفة الشعور وإحساس الشاعر في الوصف الوجداني، فكان الوصف باللون مقدمة لمعاناة الشاعر، وهذا ما يجعل من وصف الليل عند بشار تجسيداً لظلال الأحاسيس وتموّجاتها. ويمكن القول بصدق: إن الوصف الوجداني لِلَّيل انطبع على خيال الشاعر، فعبَّر عما في قيعان الضمير، ورسَم على حدقة التصوير تجربةً قلقة اعترتِ الشاعر، واختلج ذاك القلقُ في ظلمة الليل الطويل وَجِيْباً داخلياً في لحظة فائقة تنير معالم نفسية القائل.

وفي البيت (13) وصف الشاعر ماء الحوض، تتوزع عليه طيور القطا، حيث يكاد الماء يملأ الحوض. مع أن بشاراً أعمى. فلا شك أن هناك مَنْ وصف له الحوض، أو أن الشاعر اخترع تلك الأوصاف من عنده. وهو وصف مادي من خلال نزعة نَقْلية، ولا يوجد حالة نفسية تُذكَر.

وفي البيت ( 14) كنّى الشاعر بقوله (مستعمل الليل) عن الجمل، وهي صورة جميلة، تجمع بين التصوير الواقعي والوصف الوجداني. وفي ذلك توحُّدٌ بين عناصر الطبيعة ومظاهر الكون، وتقرير لتجربة شاعرية من خلال الصفات الواقعية.

ويستمر بشار في وصف الجمل في البيت ( 15) فيجعله معتاداً على السير في الفلاة ليلاً، فلا يصيبه التواء ولا اعتلال، فهو قوي يتجاوز العثرات.

وكان وَصْفُ الجمل واقعياً، لا خيالَ فيه، ولا إبداع، ولا جديد، فهو وصف قديم لدى شعراء الجاهلية. كقول زهير بن أبي سُلْمى:

**وتَنُوفةٍ عمياءَ لا يجتازُها إلا المُشَيَّعُ ذُو الفؤادِ الهادي**

**قَفْرٍ هَجَعْتُ بها وليستْ بنائمٍ وذِراعُ مُلْقِيةِ الجِرانِ وِسادي**

وقال طرفة بن العبد:

**وإنِّي لأُمْضِي الهَمَّ عند احْتِضارِهِ بِعَوْجاءَ مِرْقالٍ تروحُ وتغتدي**

**أَمُونٍ كألواحِ الإرانِ نَصَأْتُها علَى لاحِبٍ كأنَّهُ ظَهْرُ بُرْجُدِ**

وغير ذلك كثير، وكله وصف خارجي يتصف بالواقعية.

وفي البيت ( 16) وصف بشارٌ بعيره بالطول، وأنه ذو نسب عريق، وعلى ظَهْرِه رحْلٌ خاص، كأنّه موضوع على مَتْن حمارٍ وحشيّ، له ثلاثُ أُتُن، بينما يسيلُ الدم من حاجب ذاك الحمار الذي في بطنه بياض.

وهذه الأوصاف مستوحاة من قول النابغة الذبياني:

**كأني شَدَدْتُ الرَّحْلَ حين تَشَذّرتْ على قارحٍ مما تضمَّن عاقلُ**

شبَّه ناقته بحمار وحشي قد قُرِح، وهو من وحش الجبل في قوته ونشاطه.

ثم انتقل بشار بن بُرْد إلى وصف الحمار الوحشي، متوسعاً في الوصف، معتمداً أسلوب الاستطراد، فهذا الحمار الوحشي معروف بالغَيْرة على إناثه، وهو يتخذ زوجةً له لا يفارقها، ولا يدعها تجري مع غيره. (البيت 17).

وبعد أن رعى هذا الحمارُ رعياً حسناً حتى شبع، صار يُلاعب حماراً آخر، فيعضّه غضباً مرة، وأخرى يداعبه سروراً. (البيت 18).

ولما كبر أبناؤه وبناته، استصفى البنات زوجاتٍ له، وطرد البنين غَيْرةً على الأُتُن، وإنما فعل ذلك لئلا يشعر أبناؤه الذكور بما فعل، لأن ما فعله يُعَدُّ من المثالب غير المقبولة، وبذا يدل الشاعرُ على غَدْر الحمار الوحشي ومكره وقلّة وفائه. (البيت 19).

واستمر الرعي مدة فصل الربيع على نبْتٍ يحبّه حمار الوحش، وهناك جدولٌ يسيلُ بماء الروضة إلى غيرها؛ بسبب غزارة المياه وكثرتها. (البيت 20).

وفي البيت ( 21) قال: (تولى الحر) كما في الديوان وكتاب الأغاني، وهو تحريف عن (الجزء) لأنه لا يصحّ أن يقول (الحر قد تولى) بينما يعتصر لظى الصيف، والصواب: هو استغناء الحمار الوحشي بالنبت عن الشرب بالماء، أي: يأكل نبتاً رطباً. والاعتصار: زوال لظى الحر كأنَّ الحرّ يعتصر الأرض كي يأخذ ماءها. أو يكون (تولّى) من التولية،

أي: تقلَّد الأوامر وأصبح صاحب ولاية، وهنا معناها: واستحكم واشتد وليس معناها الانقضاء.

وطارت الجنادبُ في أرض صُلْبة بين رملتين تنبت الشجر والعشب، وبدا السراب حافلاً بالماء، وفي الحقيقة لا ماء فيه، فهو كالملاءات التي تغطّي مسايل المياه. (البيت 22).

وترك الفحلُ الناقةَ التي ترفع ذنبها لِلِّقاح فلم يطرقها، وذلك في الصيف، بينما أجدب موضع الصَّمد من المياه. (البيت 23).

بيما لجأت بقرُ الوحش والظباء إلى الظل من شدة الحر، وكانت الرياح الصيفية تهبُّ، وتسرع مواكبها لتستعجل الشوك والتراب فتحمله وتذروه. (البيت 24).

وقوله: (ولاذ المها) يذكرنا بقول علي بن الجَهْم:

**عيونُ المها بين الرُّصافةِ والجسرِ جَلَبْنَ الهوى من حيث أدري ولا أدري**

وإن العطش قد أغار أحداقَ جماعةِ حُمُر الوحش، وأذبلها، فعرف منها فحلُها وقائدها شدّة العطش، إلا أن جماعة الحُمُر لم تُحادِثْ قائدها بما تُحِسُّ به. (البيت 25).

ووقف حمار الوحش على مكان مرتفع، لا يدري ما يصنع، فهو متردد حائر، لا يعرف ماذا يصنع؛ لخوفه من اقتراب الليل، فهو يُلازم مكانه ويثبت فيه. [البيت 26].

ولما ظهر لحمار الوحش أن ينزل إلى الماء، وخاف من هجوم الظلام وهو في طريق الماء؛ فإذا به يسرع في مسيره باتجاه الماء. [البيت 27].

واشتدت الأُتُن في سيرها كأنها تنهب الأرض، أي: تجمعها عندها، وبينما تغدو الأُتُن يسير حمار الوحش وراءها، فكأن كلاً منهما ينهب ما ينهبه الآخر، وكل ذلك حين خفيت شخوص تلك الحمر تحت جناح الليل. [البيت 28].

وإذا تفرقت تلك الأُتُن في خفاء الليل؛ ضمَّها حمارُ الوحش – قائدها – إلى طريق واضح كالمجرة؛ التي قوامها في السماء نجوم كثيرة، لكن لا يميزها البصر؛ فيراها المشاهد كبقعة بيضاء واحدة. [البيت 29].

ولما رأيت جماعةُ حُمُر الوحش أسراب القطا، عرفت أن هناك ماءً، فهي معتادة أن تحوم أسرابُها حول الماء، وبالتالي يهتدي الآخرون فعلها. [البيت 30].

وهذا المعنى يُشبه قول النابغة الذبياني:

**إذا ما اهْتَدَوْا بالجيشِ حلَّقَ فوقَهُمْ عصائبُ طيرٍ تهتدي بعصائبِ**

فصورةُ بشار ليست بجديدة.

ويصدر عن حُمُر الوحش صياح وجَلَبة، كأسراب القطا؛ لأن كل شبحٍ تراه يدفعها إلى الإسراع بالفرار. وهذا الصوت والصياح يشبه ضجيج الجنادب في يوم شديد حَرُّه. [البيت 31].

وأقبل حمارُ الوحش بالأُتُن على جانب جدول الماء، وعينه تراقب الوضع العام، بينما يترصَّده الصائد، وقد حفر حفرةً ليختفي فيها فيرمي منها سهمه على الحُمُر الوحشية. [البيت 32].

وتلك السهام زرقاء من شدة صقلها، والقوس الذي يُرْمى السهمُ به هو قوس مواتٍ للرمي، محكم، ووَتَرُه شديد، ونظراً لقوة السهام فإنها تمتنع عن وتر القوس حين يجذبها، حتى كأنها تجذبه. [البيت 33].

وصوت القوس حين الرمي، وصوت الصدى الراجع؛ يشبه أنين المريض حين يجاوبه أنين مريض آخر. [البيت 34].

وهذا الصائد رِزْقُه محصورٌ فيما تقرِّبه إليه قوس من الصيد، فكأن الغنى حلف ألا يقربه إلا بمقدار ما يصيبه. [البيت 35].

ويكره هذا الصائد أن يرجع إلى زوجه وابنتيه خالي الوِفاض، خائباً، فزوجُه ذات صخب معه، وجدال حين يعود بلا صيد. [البيت 36].

ولما نزل حمارُ الوحش إلى جدول الماء ليروي عطشه الشديد، فإن الصائد ينتظر الفرصة السانحة، ويتربص به، ولا يبادره بالتصويب إليه. [البيت 37].

وحين حانت الفرصة رمى الصائد سهمه إلى وسط صدر حمار الوحش ومخره، فرجع الحمارُ مسرعاً، لكن أسباب الموت قد وقعتْ به، واشتدت عليه، وكادت حياتُه تنطفئ. [البيت 38]

وعندما أُصيب حمارُ الوحش اعتمد على حجرين؛ لأنه لا يستطيع النهوض أو الإسراع، ونزلت الدماءُ غزيرةً من جسد الحمار المرميِّ، وتشرَّبت تلك الأحجار من الدم، فكأنها حلبت دم الحمار الوحشي. [البيت 39].

ولعلِّي لا أعدو الحقيقة إن قلتُ بأن الشاعر بشاراً من خلال وصف الحمار الوحشي يحاول جاهداً أن يؤكد تمسُّكه بالحياة، وحُبَّه لها من خلال القدرة على تجاوز المحن، وتخطي الحواجز، والتغلب على الصعاب، مهما كان الكائن ضعيفاً، والكون حوله يناصبه العَداء، لكنْ بالقدرة والاستمرار والتمسك بحب الحياة؛ يستطيع الكائنُ أن يحافظ على بقائه ولو لمدَّة وجزية.

فالشاعر عاشق مخلص للحياة، يحاول بشتى الوسائل أن ينتصر على معاناته الداخلية، فيغلِّب صفات البحث عن مقوّمات الحياة على الركون، وتقبُّل الأمور كما هي، فالحياة عنده شيء مهم للغاية، وتستحق أن تُعاش، مهما تكالبت الدواهي واشتدت، وعظمت الحاجات وامتدَّت.

يعتمد الشاعر على أسلوب التشخيص، فيخلع على الحمار الوحشي حالات إنسانية، ويضفي عليه سمات وجدانية، فيجعله يغار على إناثه، ويحب زوجه، ويكره أن يعود إليها دون صيد، وهو يحتال ويخاتل ليصل إلى الماء، كما يجعل أبصار قطيع الحُمُر الوحشية تشكو الصَّدى.

فهو لا يُعبِّر عن المعاني تعبيراً مباشراً؛ بل يهبها شيئاً من ذاته، وهنا تتجلى الشاعرية المبدعة عند بشار، حيث تتجسد الأبعاد النفسية؛ مما يُلْزِم قارئ شعره بالتأمل والتمعن في المعاني الواردة، حيث يلحظ القدرة على المغالبة، والتحدي؛ بحيث ينجلي الموقف الشعوري من خلال المشاهد الحسية.

إن تصوير لحظات اصطياد الحمار الوحشي يمثل المصير المخذول الذي يحسُّه الشاعر تجاه الآخرين، ففي داخله شعور بالسحق والقهر، فشكله مُشوَّه، كذلك أخواه كان أحدهما أعرج والثاني أكتع، كذلك فإن نسبه وضيع، على عكس ما كان يزعم في شعره؛ مما جعل خصومه الشعراء يهجونه بقوة، ويومئون إلى تشوُّه الخِلْقة، ويغمزون من قناة نسبه.

ولهذا صوَّر بشارٌ كثيراً من المعاناة التي لاقتها الحُمُر الوحشية، وهي تحسُّ بالحاجة إلى البقاء، على الرغم مما يواجهها من قسوة وشدة وجَدْب وكثرة حاجات.

إن وصف الحُمُر الوحشية جاء من خلال لقطات متتابعة، تبعاً لحظة التأثر النفسي؛ التي صوَّرها الشاعر، ولكنها لقطات تجعلنا نعود إلى العصر الجاهلي، فهي توافق تلك البيئة،

وتصدر عنها، وكأن الحياة الحديثة في العصر العباسي لم تُؤْتِ ثمارها في أوصال بشار، والسبب في ذلك تمشّي بشار مع الظروف السياسية آنذاك.

وهي لا شك أوصاف شاعرية مادية رتيبة، إلا إنْ أوغل القارئ في مسارب القصيدة، وقرأ أبعاد المعاني، وربطها بحياة الشاعر، فحينها نقول: إن بشاراً صوَّر البيئة والحياة من خلال مشاهدِه التي نقلها من الواقع، وأوحى بالمصير المحتوم مهما قاوم الكائن، وبرزت عنده القدرة على حب الحياة والتعلق بأذيالها؛ لأن الحمار الوحشي قد صُرِع في نهاية المطاف بسهمٍ من الصائد المترقب.

وكأني بالشاعر يرسم استسلامه في خاتمة المطاف، حين شخبت أوداج حمار الوحش دماً، بعد أن لاقى مصرعه. **ألم يقل الشاعر في البيت الثامن والثلاثين: "فانصاع والموت كاربُه"؟! إنه لا قدرة للكائن أن يقف في وجه أسباب الموت مهما تفادى منها؛ لأن اشتدادها قاسٍ، وتكالبها مُقيت، فكانت النتيجة أن وقع القتلُ على الشاعر،** كما وقع على حمار الوحش، فالشاعر بحث عن الحياة التي رآها مناسبة له، وهي تجاوز حدود الأدب، والتأثير اللاهب لشعره في نفوس الشباب والبنات؛ مما جعله يتعرض لتهمة التحريض على الفجور، وقذّف المحصنات العفيفات، فأمر الخليفة امهدي بقتله ، وذلك سنة (168هـ).

وإذا كان الحمار الوحشي محتالاً على مجتمعه، حين استصفى بناته زوجاتٍ له، وطرد أبناءه الذكور، فإن الشاعر بشاراً لم يكن أحسن حالاً من ذاك الكائن، إذ عاش عمره يتعقب النساء، ويصبو إليهن.

**رابعاً: حديث الرحلة والراحلة:**

على طريقة شعراء الجاهلية وصف بشارُ بن بُرْد الرحلة والاستعداد لها، كما وصف يوم الرحلة، ووسيلة الرحلة.

وفي الواقع لا توجد رحلةٌ ولا راحلة، ولكنَّ الأمر يتعلق بتقليد النزعة القديمة في التزام خطوات منهج القصيدة العربية التقليدي.

وسار حديث الرحلة والراحلة من البيت ( 40) حتى البيت ( 48). فبدأ بشارٌ الحديثَ مخاطباً صديقاً له لم يرد أن يصحبه في رحلته خشية الهلاك، وهذا يُذكِّر بقول امرئ القيس:

**بكى صاحبي لما رأى الموتَ دونه وأيقنَ أنَّا لاحقانِ بقيصرا**

**فقلتُ له: لا تَبْكِ عَيْنُكَ إنما نحاولُ مُلْكاً أو نموتَ فَنُعْذَرا**

ثم بيّن سببَ الرحلة ومسوِّغاتها، فالارتحال يحقق اكتساب صداقاتٍ مفيدة في زمنٍ عزَّ فيه وجود الخِلّ الوفي. وهذا الصديق لابد أن يكون من قبيلة قيس عَيْلان الكُرماء الأسخياء. وهنا يتداخل الحديثُ عن الرحلة بالفخر بقبيلة قيس عَيْلان، فوصَفَ سجاياهم: بالصداقة الموثوقة وبالكرم الأصيل.

فالفخر – هنا – لطلب العطاء، فأين الصدق في مشاعر بشار؟!! إن الصدق مُنْتَفٍ في هذا الاعتزاز؛ لأنه يصدر عن طالب حاجة، لا طالب صداقة حقيقية كما زعم الشاعر في وصف رحلته.

وعوضاً عن اتجاه الشاعر نحو العمل والاحتراف ليكسب قوت عياله، إذا به يتكسَّب بشعره، ويطلب المال لقاء الفخر والمدح... إنه موقف انتهازي وصولي، وتحايل عَبَثي لحيازة الدرهم والدينار. أَمَا كان بوسع بشار أن يكون مُعلِّماً كغيره بدلاً من كيل الثناء لهذا وذاك من أصحاب المناصب وذوي اليسار؟!!

والفرقُ كبير جداً بين بشار بن برد المدَّاح، وبين ديك الجن الذي نأى بنفسه عن التكسب بشعره، وهو لم يمدح – وهذا شيء قليل جداً في ديوانه – إلا من باب الصداقة والشكر، بعيداً عن الارتزاق بالشعر. حتى عندما مدح والي دمشق أحمد بن المدبِّر كان أقرب إلى الفخر، وهو القائل:

**لا يَفْتِنَنَّكَ شُكْري إذ ظفرتَ به فإنها فرصةٌ وافَتْكَ من كَثَبِ**

فجعل شُكْرَه للوالي فوزاً وجائزة ينالها الوالي لا الشاعر!! وهذا من غرائب المدح.

وكما نلاحظ فإن بشار بن بُرْد وظَّف وصفه للرحلة لخدمةٍ غرضٍ شخصي، وهو نَيْلُ المال، فإنْ عُرِف الهدف، وبانت الغاية، انكشف المستور، وَنَجم الخفيّ.

**خامساً: المديح:**

من شعراء المديح في العصر العباسي: بشار بُرْد؛ الذي كان "يصنع المديح منظوماً في قصائد من الشعر، يجتهد في أن تكون على مستوى من الجودة ينال بها المال أو النوال، وكلما أَحْسَنَ الممدوحُ جائزته كان ذلك دافعاً لبشار لكي يجوِّد في مديحته التالية، والعكس صحيح أيضاً؛ فإذا مدح بشارٌ عظيماً، ولم يلق من النوال ما يطمع فيه، ويرضيه؛ هجاه!!"[1].

وخيرُ مثالٍ على ذلك أن بشاراً كان مقيماً في منطقة (حَرَّان) بعض الوقت، فمدح سليمان بن هشام بن عبد الملك بقصيدته التي مطلعها:

**نَأَتْكَ على طُولِ التَّجاوُرِ زينبُ وما علمتْ أن النَّوى سوف يَشْعَبُ**

فأعطاه سليمان خمسة آلاف درهم، فرفضها، وهجاه بقصيدةٍ نارية.

وهكذا هو شعر بشار في مجال المدح، من يدفع يُمْدَح، ومَنْ لا يدفع ثمن الشِّعْر فليستعد للهجاء!!

وفي القصيدة التي نحن بصدد تحليلها نجد المعاني المدحية مبثوثة فيها، ولها النصيب الأوفى منها، ومن المعاني المدحية التي أوردها الشاعر:

البيت (49) قيس عيلان شجعان، ذوو حزْم، يُحِقُّوق الحق، ويُزْهِقُون الباطل.

البيت (50) يواجه مروان بن محمد خصومه بمواكب قتالية تنطلق باكراً.

البيت (51) من يفكر بمواجهة جيش الخليفة فإنه خاسر لا محالة.

البيت (52) هذا الخليفة لا يثبت أمام جيشه أحد.

البيت (53) سيهلك جيش الخصوم بسيوف جيش الخليفة، فقوّته لا تُقاوم.

البيت (54) جيش الخليفة مستعد دائماً بأخذ الحيطة ومراقبة تَقَدُّم العدو.

البيت (55) كل جبار يريد الشرك بمملكة الخليفة فسوف يلقى عتاباً بالسيوف القاطعة. وهذا تهكم بالأعداء حيث وضع السيوف مكان العتاب.

البيت (56) الخليفة وجيشه أقوياء لا يهابون الموت، ولا يهتمون بمراقبة العدو كثيراً.

---

[1] ينظر الاغاني للاصفهاني.

البيت (57) تُقابل زحفَ الأعداء بشجاعة، وتشرب سيوفُنا من دمائهم.

البيت (58) جيش الخليفة كثير كجنح الليل، وله دويّ كالرعد، وأسلحته كافية.

البيت (59) هذا الجيش يغدو باكراً قبل أن يسقط الندى على الأرض.

البيت (60) مصير الأعداء إما الموت بالسيوف أو الفرار من المعركة.

البيت (61) سيوف جيش الخليفة تبرق في ظلمة الغبار المنعقد كبرق الكواكب في الليل المظلم. وهذا البيت أجمل وأرقى وأبدع ما قاله بشار، وسوف نقف عليه فيما سيأتي.

البيت (62) بنو أمية شأنهم للانتصار، وهم يستهينون بأنفسهم في زمن الشدائد.

البيت (63) نتيجة الحرب كانت نصراً للخليفة وقتلاً وأسراً وفراراً للأعداء.

البيت ( 64) عتاد جيش الخليفة يغطي الشمس لكثرته، ويلمع كأنه يختلس أبصار الشجعان ويسلبها وقول بشار: (وأرعن يغشى الشمس لون حديده) يُذكر بقول المتنبي:

**أتوكَ يجرُّون الحديدَ كأنهم سروْا بجيادٍ ما لهُنَّ قوائمُ**

البيت (65) عدد جيش الخليفة كثير، وإذا سار بدا كأنه يزاحم أركان الجبال.

البيت (66) بدت ميمنة جيش الخليفة وميسرته كجبلين عظيمين.

البيت (67) انتصر الخليفة على الكلبين واليمنيين الذين هربوا يطلبون منْ يجيرهم من القتل.

البيت (68) دخول خيول الخليفة إلى دمشق واستباحتها، وصُبَّت المصائب على رأس الثائر ثابت الجذامي.

البيت ( 69) وصلت جيوش الخليفة إلى فلسطين، فهرب المتمردون تحت الضربات القاصمة.

البيت (70) هجم الخليفة على تدمر وأنزل العقوبة بها مصائبَ متتالية.

البيت (71) الخليفة صاحب حق عندما أدَّب الثائرين، فهم قد خرجوا عن الطاعة.

البيت (72) شق ابنُ سماك عصا الطاعة، ولم يستفد من تجارب غيره، فَصُلِب ثلاثة من أبنائه مع أبيهم.

البيت (73) أخذ سعيد بن هشام بن عبد الملك حظه من الشقاء حين ثار، وشَبَّه الشاعر ما أصابه بماء غزير يُصبُّ من الدلو. وهذا مستوحى من قوله تعالى: {فإن للذين ظلموا ذنوباً مثل ذنوب أصحابهم فلا يستعجلون} [الذاريات: 59].

البيت (74) ثار ابن أَغْنَم وعثمان بن سعيد، فوقع الثاني مع أبيه في الأسر.

البيت (75) كانت خاتمة أولئك أن صُلِبُوا، وأكلت الكلابُ مفاصلهم.

البيت (76) صدر الأمر بصلب خمسمئة من قتلى حمص، أما حميد الثائر فالصلب بانتظاره.

البيت (77) ارتعد عبد الله بن يزيد خوفاً عندما زحف إليه جيش الخليفة.

البيت (78) دُهِيتْ الكوفة بكوكبةٍ من جيش الخليفة جلبت الموتَ إلى الثائرين.

البيت (79) أقيمت مآتم كثيرة على القتلى، وبكت النساء بشدّة.

البيت (80) تلك النساء كُنّ حِساناً كالغزلان أو بقر الوحش في سعة العيون وجمالها.

البيت (81) قامت النساء يُعدِّدن محاسن المقتولين، وهم رجال أشداء كالرماح.

البيت (82) انطلق جيش الخليفة يقهر الخصوم فشفى النفوس بقتل الثائرين.

البيت (83) تقدَّمنا نحو الضحاك بن قيس وأذقناه الموت، وكان الخليفة كالأسد.

البيت (84) هيَّأنا للثائرين رجالاً كالأسود قوة وشجاعة، ومقاتلين كالحيات السامة.

البيت (85) مصير الضحاك كمصير ثابت بن نعيم، إذا قُتِلا، ومَنْ يكن مثلهما فإن الموت يدعوه.

**نقد الأفكار:**

إن القيم التي أضفاها الشاعر على ممدوحه تعاورها الشعراء من ذي قبل، وهي: الشجاعة، والقوة، والتغلب على الخصوم. وهي صفات مُثْلى، يحبها العرب، ويرتاح لها الممدوح.

إلا أن الجديد في هذا المديح يتركز في نقطتين اثنين، هما:

أ- المبالغة وتجاوز القصد.

ب- الإبداع في التصوير.

وهذه القصيدة تجعل بشار بن بُرْد يمدح الأمويين، ويدرج نفسَه مع أنصارهم؛ فهو يعدُّ ذاته واحداً من قيس عَيْلان، وهذه القبيلة لها مفاخرها التي لا تُحصى ولا تُعَدُّ، وصرف بشار نظره الثاقب فأشاد بتلك المفاخر، واستطرد إلى وصف القتال، وتعداد بعض المعارك الحربية.

وهو مديح في مجمله ينزع نزعة عاطفية، فيها شيءٌ من الابتكار في الصور، وطريقة المدح من خلال وَصْف المعارك، وإعطاء بعض تفصيلاتها، وهي طريقة مُحْدَثة اتبعها الشعراء فيما بعد، حيث تتبين الصفات المدحية عبر المعاني التاريخية المعروضة بصور شعرية تنبض بالخيال والحياة.

أما المبالغة التي ذكرتُها آنِفاً فتتمثَّل في رفع الشاعر لمواليه العرب من قيس عيلان إلى أسمى مقام "من الشجاعة، والبأس، والإقدام، والجبروت، بل هو يصفهم وصفاً مُبالَغاً فيه، بحيث يكاد يجعل منهم دولةً ذات سيادة وجيش كثيف يحجب ضياء الشمس، فيقلب النهار ليلاً؛ يسود جوانب الأرض، ويملأ الفضاء، ويزلزل الجبال، كما مرَّ في شرح أبيات المديح السابقة.

إلا أن قصيدة المدح هذه تضمَّنت أبياتاً غايةً في الروعة، وهي التي أعطت القصيدة شهرة واسعة، بل رفعت من مقام بشار في عالم الشعر العربي. ومن تلك الأبيات قوله:

**كأن مُثارَ النَّقْع فوق رؤوسنا وأسيافَنا ليلٌ تهاوى كواكبُهْ**

قال عبد القاهر الجرجاني في كتابه "أسرار البلاغة":

«هذا التشبيه مُركَّب، يريك الهيئة التي ترى عليها النقع المظلم، والسيوف في أثنائه تبرق وتعلو وتنخفض، وترى لها حركات من جهاتٍ مختلفة حين يحمى الجِلاد. وليس القصدُ تشبيه النقع بالليل من جانب، والسيوف بالكواكب من جانب، ولذلك وجب أن يكون قوله (وأسيافنا) في حكم المفعول معه ل (مُثار)؛ لئلا يقع في التشبيه تفريق، ويُتوهَّم أنه كقولنا: كأن مثار النقع ليل وكأن السيوف كواكب».

وقد يُظنُّ أن بشاراً انتزع معنى هذا البيت من قول امرئ القيس:

**كأن قلوبَ الطير رطباً ويابساً لدى وكرها العُنَّابُ والحَشَفُ البالي**

لا شك أن بشاراً سمع هذا البيت وحفظه، وربما عزم أن يحذو حذوه في تعدد التشابيه، ولكنَّ بشاراً قد حرَّك صُوَرَهُ، والجاهليُّ صُوَرُه ساكنة، وها هو ذا بشار يعرض معركةً لا تمتُّ بصلة إلى قلوب الطير والعناب والحشف البالي.

والبديعُ هو أن هذه الصور المتداخلة في وضوح، والتي يصف بها الشاعرُ المعركة، قد جاءت كأنها صياغةُ بصير، وبشارٌ كما نعلم غيرُ بصير.

والمتأمِّل في قصيدة بشار يلحظ أن المدح القديم يبدو على أَشُدِّه في أبياته الشعرية، حتى ليكاد الباحثُ يقول: إنها قصيدة مدحٍ تنحو مذهباً جاهلياً صِرْفاً في كل شيء ورد فيها، من قِيمَ المدح المبثوثة، والألفاظ القوية المجلجلة، والإغراب في إيراد الكلمات الغريبة، حتى لتبدو أبياته كأنها منزوعة من عصر الجاهلية.

ومعظم المعاني التي وردت في القصيدة قد استهلكها الشعراءُ، وجرت على ألسنتهم مراراً وتكراراً، ونحن لا ننكر على بشار **إبداعه في المعاني**، وقدرته على ابتداع الصنعة، ولكن الواقع يشهد باعتماد الشاعر على نهج القصيدة القديمة.

ويُحِسُّ القارئ لهذه القصيدة أن بناءها الفني غير مستقر، وبُنْيَتَها غير متجانسة، بل إنَّ تقاليدَها الفنية متفاوتة فيما بينها، فكأنه المقدمة الغزلية وأبيات الحكمة تصدر عن ذوق يختلف عن المعاني المدحية الواردة؛ حيث يحسُّ القارئ برقة ظاهرة، وصفاء خاص، حتى ليكاد الأمرُ يقتربُ من الغنائية عذوبةً ورقّةً، وحين نصلُ إلى المدح نلحظ الجلجلة والصخب والقوة، من خلال مَسْلكٍ فني متميز. فلا شك في أن القصيدة لوعة تعتلج في نفس الشاعر، حيث نلمح العتاب والصبر والجَلَد، والقدرة على العزاء، من خلال غزلٍ حزين فيه عتاب، وحين وصل إلى المديح سمَّى الحرب باسم جديد هو (المنايا)، وأتى بوصف رائع في تشابيه تموج بالرهبة والدماء، فقوله (حمر ثعالبه) يعطي صورةً جليّة عن الدماء التي تثيرها الحروب.

**وأستطيع القول أن ينابيع المدح عند بشار كثيرة جداً، وبين يديه معانٍ لا تعرف** النفاذ، فهو يتحدث عن الوقائع الحربية لينتهي إلى مدح الخليفة، والاعتزاز بمن حقَّق الانتصار.

**وثمة ظاهرةٌ تلفتُ الانتباه، وهي ظاهرة** استعارة روح الفخر، واقتراض معانيه، من خلال المديح، فروحُ الافتخار تجري في عروق الشاعر، وبين أبيات القصيدة، **حتى أكاد أقول:**

**إن مديح بشار في هذه القصيدة هو قطعة من الشعر الحماسي المعجون بنغمة الفخر؛** لذا جاء المدح عالي الرنين، قوياً، كأنه وثباتُ جيش يتقدم نحو الخصوم، ولا يعرف التراجع، فهو يجري في حلبة الحماسة، وتقوده كلماتُ الفخر، ولولا ذِكْر اسم الخليفة أكثر من مرة لقلنا: إن هذه القصيدة تجري في مسالك الافتخار والاعتزاز فحسب، مع وصف المعارك، والتغلب على الأعداء.

إن قِسْمَ المدح في القصيدة هو تسجيلٌ لحروب الخليفة، وتمجيد لانتصاراته المتلاحقة على الثائرين.

وقد استغلَّ الشاعرُ اسم الخليفة، فذكره في مَعْرِض المدح، واتخذ منه مادة فنية، طوَّعها لخدمة المدح، حيث إن اسم الخليفة يلعب دوراً معنوياً في تحقيق النصر؛ لأنه يشجع الجنود، ويثير الرعب في نفوس العدو.

ولعلَّ بشاراً يرتاح لمشهد المرأة وهي تبكي قتلاها، وتندب مَنْ مات من أقاربها، فذكر ثلاثة أبيات تتحدث عن هذه القصيدة (الأبيات 79، 80، 81)، والأمر **لا يستحق كل هذه الأبيات** ، لولا أن بشاراً أراد تضخيم ما فعله الخليفة؛ ليعطيه بُعْداً أعمق؛ لأن كثرة قتلى الأعداء دليل على قوة جيش الخلافة، وقدرته على اكتساح الآخرين، وتسجيل النصر المبين.

وحين أصرَّ الشاعرُ على تعداد المعارك التي خاضها الخليفة، مع ذِكْر أسماء الثائرين، فإنه ابتغى أن تكون قصيدة المدح شهادة على ذاك العصر؛ من حيث القوة، والاقتدار؛ ولئلا يتلاعب أحدٌ بالتاريخ في الحِقَب القادمة، فكان التدوينُ الشعري سجلاً يحفظ للخليفة وقائعه الظافرة، وأعماله الحربية، دون تزييف، أو تصنُّع.

**الوسائل التعبيرية والتصويرية في شعر بشار:**

ونبدأ بـ:

**1" الفن التعبيري:**

إن المقصود بالفن التعبيري هو: الألفاظ والمعاني؛ التي استخدمها الشاعر، ليُسجِّل من خلالها أفكاره ومشاعره.

لا يشكُّ أحد أن بشاراً شاعر متمكن في أدائه الفني، من حيث الألفاظ، والتراكيب، والمعاني، فلغتُه متينة، وعبارته جيدة رصينة، لا سيما في مدحه وهجائه وفخره. وتبدو ألفاظُ بشار في كل أغراضه تنحو منحى الأصالة والإشراق والقوة؛ لأن المعاني يأخذها اللاحقُ عن السابق، وتبقى القدرة على اختيار اللفظ المناسب للمقام، مع جودة السبك، ودقة التراكيب. وهذا ما أكده ابنُ رشيق القيرواني في كتابه (العمدة 127/1) حيث يقول: "إن المعاني موجودة في طباع الناس، يستوي الجاهلُ فيها والحاذق، ولكنَّ العملَ على جَوْدة الألفاظ، وحُسْن السَّبْك، وصحة التأليف".

وبشار مقتدراً على اختيار الألفاظ المناسبة للغرض الشعري، فحين بدأ قصيدَته بالغزل وعتاب المحبوب فإنه أتى بالعجب العجيب، وقد أثار شعرُه أنظار من عاصره، حتى أبدوا إعجابهم بصحة أسلوبه، ومتانة لغته، فردَّ عليهم بقوله: "من أين يأتيني الخطأ، وقد نشأتُ في حُجور الفصحاء؟!". ومن هنا نقول: لقد خلا شعر بشار من ضعف اللغة عند المحدثين. وكان له من قوة لغته ما يجعله يتيه على اللغويين، ويجرؤ عليهم، حتى إذا سمع أحدَهم يعترضُ عليه في كلمة، أو استعمال لغوي؛ أجاب: "متى كانت الفصاحةُ في بيوت القصَّارين". جمع قصَّار، وهو مبيِّضُ الثياب.

ومن هنا نشأ اعتدادُه بنفسه، وجرى حراً في انتقاء تراكيبه؛ اعتقاداً منه بأن للشعر لغةً خاصة لا يدركها اللغويون، والشاعر أبو اللغة، يجري في تصريفها كما يريد. ومِنْ قبْلِ بشار قالوا بأن الفرزدق لولا شعرُه لضاع ثلث اللغة!. فالشاعر إذاً هو المؤتمن على خزائن اللغة.

وجاء في المقدمة الغزلية بالألفاظ المناسبة كقوله:

**في البيت الأول:** لوعة، الهوى، المحزون.

**وفي البيت الثاني:** شفى، النفس، قلبه.

**وفي البيت الثالث:** الفؤاد، مسّ، الهوى.

**وفي البيت الرابع:** الهوى، أدب.

ففي أربعة أبيات متتالية كرر لفظة (الهوى) وهو: العشق، وميل النفس إلى الشهوة. وهَوِي فلانٌ فلاناً: أحبَّه.

فالشاعر انتقى الألفاظ المناسبة، ودلَّ بها على معانيه المرادة، وعبَّر عن نفسيته تجاه المرأة بتكرار كلمة (الهوى) فهو ذو ميلٍ شهواني لها، وتهالُكٍ على اللذة، وتمسُّكٍ بها، وافتتان في التعبير عنها. ولم تستطع حاسة البصر التي فقدها أن تلجم فاهُ عن تذوق النسيب، والتغني به.

وحين تحدَّث عن الحكمة كانت ألفاظه هادئة، رصينة، تناسب الموضوع، فهو يقول: (عِشْ، صِلْ، أخاك، مراراً، تصفو) وغيرها من الألفاظ التي تفي بالغرض، وتدل على المراد.

وحين افتخر في البيت الخامس والخمسين جاء بألفاظ قوية، دقيقة، حسَنة الاختيار فقال:

**إذا الملكُ الجبار صعَّر خدَه  مشينا إليه بالسيوف نُعاتِبُهْ**

فاقتبس من القرآن الكريم استعمال (صعّر) في مجال التكبر، قال تعالى: ﭽ ﯨ ﯩ ﯪ ﯫ ﯬ ﯭ ﭼ [سورة لقمان، الآية 18].

والصَّعْر: داء يصيب الإبل فيلوي أعناقها، والأسلوب القرآني يختار هذا التعبير للتنفير من الحركة المشابهة للصَّعْر، حركة الكبر والازورار، وإمالة الخدّ للناس في تعالٍ واستكبار.

وليس هناك كلمة أصلحُ منها في هذا المقام؛ لذا أتى بها بشارٌ في موقعها وموضعها الحسن، فدل على حُسْن تمثّله للثقافة الإسلامية، وقدرته اللغوية التي لا غبار عليها.

وفي قوله: **(مشينا إليه بالسيوف نعاتبه)**: لون جميل من ألوان البيان العربي، فهو يريد أن الجبار الذي يصعِّر خده لا نرضى أن نعاتبه على ذلك عتاب الناس، بل نضع له السيوف مكان العتاب، ثم هو يجعل المشيَ إليه بالسيوف عتاباً مبالغةً في التهكم والتقريع والفخر والاعتزاز. وليس ذلك تشبيهاً ولا استعارة، ولكنه نوعٌ من مخالفة مقتضى الظاهر يُسمَّى (التنويع) وهو: ادِّعاءُ أن مسمى اللفظ نوعان: متعارف وغير متعارف، على طريق التخييل.

وقَبْل بشار قال بِشْر بن أبي خازم الأسْدي:

**غَضِبَتْ تميمٌ أن تُقَتَّلَ عامِرٌ  يومَ النِّسارِ فَأُعْتِبُوا بالصَّيْلَمِ**

والصيلم: الداهية.

إذاً استطاع بشار أن ينتقي كلماتُه الشعرية من قاموس اللغة، ويُطوِّعها للفكرة المقصودة، فكانت ألفاظهُ معبِّرة، حَسَنة الاستخدام في القصائد الشعرية.

أما تراكيبه اللغوية فجاءت منسوجةً على منوال الأساليب العربية الفصيحة: متانةً وقوة، وأسلوبَ تعبير متميز، دون تعقيد أو تنافر.

وسنأخذ الأمثلة من نهاية القصيدة، فهو يقول:

**البيت 81:** بكين، أصابه حِمامٌ، هن نوادبه.

**البيت 82:** اشتفينا بالخليفة، تقضَّت مآربه.

**والبيت 83:** دلفنا إلى الضحاك، تدمى مخالِبُه.

**والبيت الأخير:** أصبح الضحاك، أرسلنا المنية.

فكان بشار يُعْنَى أن يصوغ كثيراً من قصائده على طريقة النَّظْم العربي القديم، فيأتي به على طريقة أساليب تراكيب الجمل عندهم، وفي توخّي الكلمات الواقعة في أشعارهم، كما في الأمثلة السابقة. وكل ذلك دليلٌ على سعة علمه بالعربية الحقة، وسلامة ذوقه.

فكان بهذه الطريقة يُرْضي القدماء والمحافظين، ثم ينظم على طريقته الحديثة؛ ليرضي نفسه وفنَّه وشعوره، فيدفع بالأولى اتهامه بالضعف والعجز، ويسلك بالثانية مذهبه الشخصي.

وكل ذلك يدفعنا إلى القول بأن بشاراً جمع بين **الرصانة والمتانة،** وبين **حضارة المعاني واختراع كثيرٍ منها،** فكان يؤلِّف بين جزالة العرب ورقة المُحْدَثِيْن.

**2" القيم الجمالية:**

والمقصود منها أمران، هما: الموسيقا، والصُّور الشعرية.

وتتضمن موسيقا الشعر: النَّغَم المنتظم، وهو التفعيلات، وجَرْس الألفاظ. ولكل غرض شعري موسيقاه الخاصة، وبحوره المناسبة، والقصيدة التي بين أيدينا تخضع **للبحر الطويل، وهو أطول بحور الشعر العربي،** وإليه يعمد أصحاب الرصانة، ففيه نغمة تُشْعِر بالجلالة والأُبَّهة.

إن جَرْس البحر الطويل، وطول نَفَسه يعين على قول القصص، وفي قصيدة بشار بن برد كثير من القصص، كقصة رحلته، وقصة حمار الوحش مع الأُتُن، وقصة صيد حمار

الوحش ومقتله، ثم قصة المعارك الحربية بين الخليفة مروان بن محمد والثائرين في ذاك العصر.

ومن هنا وجد الشاعر في البحر الطويل نَفَساً أرحب، ومجالاً أكثر اتساعاً؛ لتسجيل الأخبار، والحديث عن الوصف، مما يعطي فُسْحةً للمعالم التي يود الشاعر أن يرسمها بكلماته، إلى جانب أن الشاعر لم يقصد مجرد تعداد القصص والأخبار والمعارك، بل كان يرمي شيئاً إضافياً يتمثل في استثارة ذهن السامع ليدرك أبعاد ما يتحدث عنه، كما يُتاح للشاعر أن ينزع منزع الفخر، فهو يعطي قيمة تاريخية وفنية لما يدوِّنه في شعره.

وبَلَغَ بشارٌ في جَرْس شعره الموسيقي شأواً بعيداً؛ لأنَّ قوة سماعه كانت تُلحُّ عليه في تجويد الجَرْس؛ فالسمعُ هو الأداةُ الوحيدة التي تصله بالمتعة الفنية، فبلغت فصاحةُ ألفاظه الحدَّ الأقصى؛ إذ لا نجد في ألفاظه ثقلاً، ولا تنافراً، ولا كلفة.

ولنأخذ مثالاً من قصيدة بشار على صحة ما ذهبنا إليه من قدرته الشاعرية على الإتيان بالجَرْس الموسيقي، وذلك في قوله:

**بِضَرْبٍ يذوقُ الموتَ مَنْ ذاقَ طَعْمَهُ ويُدْرِكُ مَنْ نَجَّى الفِرارُ مَثَالِبُهْ**

**فراح فريقاً في الإسارِ ومِثْلُهُ قتيلٌ ومِثْلٌ لاذَ بالبحرِ هارِبُهْ**

وهذه المقابلةُ بين الموت والحياة الذليلة تحتوي على جَرْس متميز ترتاح له الأذن، حيث التوازنُ بين الشطر الأول والثاني، **مما يجعل النفس تهدأ** لهذا التساوي والتوازن.

كذلك في البيت الثاني هناك مواقف لسانَية، جَزَّأ الشاعرُ عليها وزن بيته، فجاء الجَرْسُ الموسيقي رائعاً يعتمد عناصر الموازنة الناشئة عن التقسيم في فقرات الكلام.

ولم ينشأ جمالُ البيت من تعداد حالات الفرار والإسار والقتل كما زعم ابنُ رشيق في كتابه العمدة (21/2) حيث يقول: "فالبيت الأول قسمان: إما موت، وإما حياة تُورِثُ عاراً مَثْلبةً، والبيت الثاني ثلاثة أقسام: أسير، وقتيل، وهارب، فاستقصى جميع الأقسام".

وهذا كلام شكلي، لم يصل إلى عمق القضية؛ فهي تتعلق بالنغم الموسيقي، وشدَّة الجرس، والمقابلة اللفظية القائمة على الربط بين جَرْس اللفظ وجَرْس النغم في الوزن، وكل ذلك يرتبط بدائرة الوزن القادرة على إحداث الانسجام، وتحقيق السلاسة.

إن قدرة الشاعر على تحقيق وَقْفاتٍ لسانية أثناء تلاوة الشعر، تُدْخِل مقابلةً حسنة بين دقَّات الوزن، والمواقف في الأداء الإلقائي؛ مما يحقق إجادةً في النظم، ولطفاً في تنسيق الكلام، وتفصيل التقطيع العروضي، وهذا جديرٌ بالدلالة على القيمة الجَرْسية في الشعر.

ولابُدَّ من الإشارة إلى أن القافية في قصيدة بشار جاءت مُقيَّدة، حيث انتهت بحرفٍ ساكن في كل الأبيات، وهي بذلك تتواءم مع الموضوع العام، إلا أننا نلحظ عَيْباً في القافية، وهو: الإيطاء، فقد اصطلح العلماءُ على جواز إعادة القافية بعينها بعد سبعة أبيات أو عشرة، أما إن تكررت القافية بعينها قبل ذلك، فإن ثمة عيباً قد وقع، وإن حَظْراً قد وقع فيه الشاعر.

ومن الإيطاء الذي وقع فيه بشار أنه كرر كلمة (كواكبه) في قافية البيت ( 61) والبيت (66) كما كرر كلمة (نوائبه) في قافية البيت (68) و(70) فوقع فيما لا تُحمد قافيتُه.

وعلى الرغم من أن علماء العروض يعيبون تكرار الضمير المتصل في قوافي الشعر، ويرون فيه نوعاً من الإيطاء، إلا أنه جاء حَسَناً عند بشار؛ فقد جاء هذا الضمير يخدم النغم الموسيقي، ويعطي الشاعر فيضاً من التعبير عن مشاعره المتدفقة في ثنايا القصيدة، وكأن مجيء الضمير أتى كتنفُّس الصُّعَداء بعد مشقة قاسية.

ثم إن القافية جزء مهمّ من الموسيقا الشعرية، ذلك أنها تُردِّد نغماً متكرراً في نهاية كل بيت من القصيدة، يتوقف عندها كل قارئ للشعر زمناً منتظماً، ضرورياً للإنشاد الموسيقي والشعري، وبالتالي يتجدَّد النشاط الذهني للقارئ أو السامع، وتنشط قواه النفسية لتلقِّي الموجات النغمية وتدافعها.

والقافية نوعان: مقيدة إذا سُكِّن الروي، ومُطْلَقة إذا تحرك.

وقصيدة بشار التي بين أيدينا مقيدة، وقد استعملها بعد حرف المد (يعاتبه، حبائبه، طبائبه...). والبحر الطويل أصلح الأوزان الطوال للرويّ المقيَّد. كما جاءت القافية منتهية بالهاء الساكنة، وهذا حَسَنٌ جداً.

أما **الصور الشعرية** فكثيرة في هذه القصيدة، حيث نشهد ازدحام الصور، وبعضها واقعي استمده الشاعر مما سمعه من الناس، وبعضها حِسِّي ذوقي، ومنها ما هو سمعي، وقسم رابع يعانق خيال الشاعر وثقافته الواسعة.

ومن تلك الصور قوله: (وليل دجوجي تنام بناته وأبناؤه – البيت 11) والليل ليس له بنات ولا أبناء، فاستعار له من بني البشر صفة البنوة، على سبيل الاستعارة المكنية.

وقوله (وسامٍ لمروان ومن دونه الشجا – البيت 52) شبَّه ما يعترض من الصعاب للذي يعادي المدوح بالشجا، وهو ما يعترس في الحلق من عَظْم ونحوه.

وقوله: (وهول كَلُجِّ البحر جاشت غواربه – البيت 52) شبَّه الهول بلجِّ البحر لتشابه أثرهما في النفس من حيث الرهبة والذعر. وأصل الغوارب: جمع غارب، وهو من كل شيء: أعلاه، وسُمِّيت الأمواج بالغوارب لأنها تعلو البحر، فهي هنا مجاز لغوي.

ونرى أن البيتَ مزدحمٌ بالصور الحسية التي تُمثِّل حالات نفسية.

وقوله: **(أم المنايا – البيت 53)** كناية عن الحرب، وأصلها استعارة، شبه المنايا ببنات أمّهن الحرب؛ لأنهن يكثرن فيها.

وقوله: (إنا ردى من نحاربه – البيت 53) مجاز مرسل علاقته السَّببية، أي: إنَّا سبب هلاك مَنْ نحاربه. وفي هذا القول أيضاً تذييل، فقد اتخذت هذه الجملة شكل قاعدة تدلُّ على شعور المتكلم بقوة قوم ممدوحه المنتصر؛ إذ جعل ذلك فيهم طبعاً.

وقوله: **(وكنا إذا دبَّ العدو – البيت 56)** شبَّه سَيْرَ العدو بدبيب الحية، أو دبيب الطفل، وذلك لمحاولته أن يخفي سيره عن عدوه، ويُباغته.

وكلمة (دبَّ) في البيت استعارة؛ لأن الدبيب في الأصل للحية أو النمل.

وقوله: (وجيش كجنح الليل – البيت 58) تشبيه، ووجه الشبه من جهةٍ: محسوس بَصَري إذ شبَّه الجيش الكثير العدد بقطعة الليل البهيم، وهو أيضاً: معنوي نفسي؛ لأن منظر الجيش رهيب رهبة الظلام التي يخافها الإنسان.

وقوله: (يزحف بالحصى – البيت 58) كناية عن عِظَم الجيش، ويقصد بالحصى العدد الكثير تشبيهاً بالحصى.

وقوله: (وبالشوك – البيت 58) مجاز لغوي، أصله استعارة، حيث استُعير لفظ الشوك للدلالة على السلاح الحادّ.

وقوله: (غدونا له والشمس في خدر أمها – البيت 59) كناية عن بدء شروق الشمس بأنها لا تزال في خِدْر أمها، وهو الستر الذي ينصب للمرأة أو الفتاة في جانبٍ من البيت.

وفي هذه الكناية تشخيص؛ إذ جعل الشمسَ فتاة طفلة لم تغادر خِدْر أمها بعد، ولكنها تنظر إلى الجيش مخالسةً، وتُديم إليه النظر.

وهذه صورة محسوسة واقعية، ذات أثر في النفس.

وقوله: (بضربٍ يذوق الموتَ من ذاق طعمه – البيت 60) وكلمة (يذوق) فيها استعارة تهكمّية، فهو يشبه الموت بالشراب، وشتَّان ما بين لذة الشراب وألم الموت. وجملة (من ذاق طعمه) تشبيه تمثيلي فيه تهكم أيضاً، فالشاعر يشبه حال مَنْ تناله ضربات السيوف بحال من يتذوَّق الشراب، ثم يشبه حالة مَنْ يفرُّ من المعركة فيلحق به العار بحال الخيل السريعة؛ التي تدرك من يفرُّ منها. والتشبيه آتٍ من استعارة كلمة (يدرك) في قوله: (ويدرك من نجَّى الفِرارَ مثالِبُه). لمعنى لصوق العار بالفارِّين.

وقوله:

**كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافَنا ليلٌ تهاوى كواكبه (البيت 61)**

يصف الحرب بالشدة، وأن الخيل كانت كثيرة هائجة تثير الغبار عالياً حتى يحجب الشمس، وأن السيوف خلال ذلك كانت تتهاوى فوق الرؤوس مُفْزِعةً مُرْعِبة، فيشبه الغبار المثار المتصاعد بالليل لأنه يحجب أبصار الناس عن الرؤية، ويشبه السيوف التي تتهاوى فوق الأعناق من عَلٍ بالكواكب المنقضَّة والشُّهُب الساقطة. فالتشبيه تمثيلي.

وأهم صفة في هذا التشبيه أنه يمتاز بالحركة وإثارة الرهبة في النفس، ويزيد من إعجابنا أنه صدر من شاعر أعمى، إلى جانب امتيازه بفخامة التعبير، وقوة الأداء وقوله: (بعثنا لهم موت الفُجاءة – البيت 62) فيه استعارة، إذ استعار موت الفجاءة للدلالة على الموت السريع الذي نزل بهم في المعركة، فالموت السريع يشبه موت الفجاءة.

ولا شكَّ أن بشاراً استطاع أن يأتي بهذه الصور المرئية – على الرغم من عماه – بسببٍ من ثقافته الشعرية الواسعة، إلى جانب ما يسمعه من الناس، ثم أن خياله المجنِّح عوَّضه عما فاته من الرؤية البصرية.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

# الفصل الثاني

# المجون والزهد والقديم والمحدث

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

## 1-المجون:

المجونفياللغةمنالصلابة،وسميالماجنماجناًلصلابةوجههوقلةحيائه،وهوعندالعربالذييرتكبالمقابح المرديةوالفضائحالمخزيةولايمنعهعذلعاذلهولاتقريعمنيقرعه .

وقدكانالمجونظاهرةواسعةالانتشارفيالعصرالعباسيوردیفةللعبثوالضحكوالشعوبيةوالزندقة .

وهذهأمورلمتعرفهاالحياةالاجتماعيةعندالعربمنقبل،ولهذاأسبابمنهاتعددالأجناسوالأعراف،ومنها استقرارالحياةوازدهارالمجتمع،ومنهاانتشارحاناتالقصفواللهووالخمروما يتصلبهذامنجوارٍوغلمانوته تكوفسق،إضافةإلىوجودالحريةوتساهلالخلفاءحينالاستهتاربالقيمالعربيةالإسلاميةالأصيلة،وهذا ماشجعالمواليعلىالتماديفيالانخراطفيمظاهرالمجونكماشجعأيضاًالعربفكانهذاردیفاًللشعوبيةالطام حةإلىزعزعةسيطرةالقيمالعربيةفيالحياةالاجتماعيةوالفكريةوالسياسيةأيضاً .

فكثرالمجانونتناقلالناسأخبارهم،وألفالقدماءفيهذا،ولعلكتابالأغانيلأبيفرجالأصفهانيأكبرمصدرفيهذ االمنحىالذيتنوعتالكتاباتفيهوتعددتالكتب،ونجداهتماماًواضحاًبهذاعندالثعالبي،والراغبالأصفهاني ،والحصريالقيرواني،وغرسالنعمةالصابئ،وابنعبدره،وابنالجوزي،وقبلهمالجاحظ،وقدافتنهؤلاءفين قلأخبارالمجانوقصصهمعلىأساسمنالمباشرةوالتقريريةوالمكاشفةواستعمالألفاظالعامةوالأدبالمكش وفأوالعاريالذييسميالعوراتوالمخازيبمسمياتهاالحقيقية،وقدنشطالمجانفيالحياةوفيالفنمنذالسنواتالأول لقيامدولةبنيالعباس،فنجدفيأخباربشاربنبرد،وأبيدلامة،ومطيعبنإياس،وإبانبنعبدالحميداللاحقي،و حمادعجرد،ووالبةبنالحبابوأبينواس ...

الخمايوطدحضورهذهالظاهرةفيتراثناومايجعلمنالصعوبةالإعراضعنهاوكأنهالمتكن .

وإذاأردتأنتعرضعنهافلاتخصهابالبحثوالدرسفلكهذا،لكنكتغمضالطرفعنجانبواسعمنجوانبحياةذلكال عصر،وعنأخباركثيرةومؤلفاتأكثر .

إنهامنصلبالحياةالعامةفيالمجتمعالعباسي،وقدأحياهاالخاصةوالعامة،ولميجدخلفاءبنيالعباسحر جاًفيأنيكونلهمفيهانصيب،وتكادالأخبارتجعلمنالأمينأكثرهمتعلقاًبالمجانة،لكنالوقائعتشيرإلىغيرهذا فلميكنالمنصوربعيداًعنها،ولامعارضاًلها،وكذلكأمرالرشيدوالمأمونوالواثق ..

وهذاابنالمعتزالخليفةوابنالخليفةوالشاعروالناقديقربصلةالخلفاءبهاحينيترحملأبينواسويذكرأخبارهم عالخليفةالأمينفيقولفيصبحيومالتقفيهالخليفةوالشاعروبعضالندامى:

((فأتبالشرابكأنهالزعفران،أصفىمنوصالالمعشوقوأطيبريحاًمننسيمالمحبوب،وقامسقاةكالبدوربكن وسِكالنجومفطافواعليهم،وضربتالمغنياتخلفالستائربمزاهرها .

فشربوامعهمنصدرنهارهمإلىآخرهفيمذاكرة (أحاديث ) كقطعالرياض .

ونشيدكالدرالمنضّدبالعقبان،وسماعيحييالنفوسويزيدفيالأعمار .

فلماكانآخرالنهاردعاالخليفةبعشرةآلافدينارفيصوانٍفأمرفنثرتعليهمفانتهبوهاوالشرابيعديدورعليهمبال كبيروالصغيرمنالصرفوالممزوج،حتىإذاناموااستيقظفيالسحرطلبإلىأبينواسأنينشطهإلىمتابعةالسكرب بعضالأبيات،فأنشده:

| | |
|---|---|
| **نبّهنديمكقدنعس** | **يسقيككأساًفيالغلس** |
| **صرفاًكانشعاعها** | **فيكفشاربهاقبس** |
| **نذرالفتىوكأنما** | **بلسانهمنهاخرس** |
| **يُدعىفيرفعرأسه** | **فإذااستقلبهنكس** |

فيئسالأمينونشطودعابالشرابيصطبحبهاليومالتاليوينعمبنشوئه .

وكاننشاطتيارالمجونمتميزاًفيالقرنالثانيللهجرة،وكلماتقدمنحوالقرنالثالثومايليهنجدمساحةهذهالظاه رةتتضاءلوربماكانمنأسبابهذااضطرابالحياة،وقلقالسلطاتوخوفها،وتسربالضعفوالارتباكإلىمركزالخ لافةوإلىالبلاطبعضالوزراءوالسلاطينوالأمراء،فلانكادنلمحاحتفالشعرالقرنالثالثوالرابعوالخامسللهجر تبهاسواءفيشعرأبيتمامأوابنالروميأوالبحتريومنيليهمامنأمثالالمتنبيوأبيفراسالحمدانيوالشريفالرضيوا لمعري،وإنكانتبعضأشعارهؤلاءوأضرابهمملاتخلومنوصفبعضمظاهرالحياةالماجنة،فهاهوابنالرومي يذكرالخمرتويذكرمعهامسألتيالتحيوالتحريم،فقدشاعفيزمنهأنبعضفقهاءالعراقمنالأحنافحللبعضأنوا عالنبيذغيرالمسكرةالمستخلصةمنالتمرأوالزبيبأوالبرأوالتين،كماشاعأنبعضفقهاءالحجازومنهمالشا فعيحرموها،فقامابنالروميوذكرهذاوذكرمذهباًثالثاًاتخذهبنفسهوهوالذيتحلفيهالأنبذةالمسكرةوغيرهامن أنواعالخمر،يقولابنالرومي:

| | |
|---|---|
| **أباحالعراقيالنبيذوشربه** | **وقالالحرامان: المدامةوالسكر** |
| **وقالالحجازيالشرابانواحد** | **فحلّلنامنبينقوليهماالخمر** |
| **سآخذمنقوليهماطرفيهما** | **وأشربهالافارقالوازرالوزر** |

ولمتقتصرمظاهرالمجونعلىشربالخمروعلىالغناء،فقدكانتمعاشرةالجواريوالغلمانأمراًشائعاً لاحرجفيه،ومنهذاالقبيلنجدالجاحظيضعرسالةالمفاخرةبينالجواريوالغلمان،ويجريفيهاحواراًبينصا حبالجواريوصاحبالغلمانحيثينتصركلمنالفريقينلرأيهفيأيهماأفضلصحبةالجواريأمصحبةالغلمان.

## أبو نواس (145–199 هـ)د. خالد الحلبوني

**تمهيد:**

يُمثِّل أبو نواس في حياته وشعره قضيةَ الحداثة، فأعطى النقاد مجالاً واسعاً ليقولوا فيه وفي شعره رُؤىً نقدية صافية، ما ظَفِر بها شاعر عباسي، حيث درسوا لغته وموسيقاه وصُوَرَه ومنهجه في بناء القصيدة، فبدا لهم شاعرً متمكِّناً، له القدرة الفائقة على الجمع بين الطريقة التراثية والطموح التجديدي، ولم يقف عند التقليد موقف المستكين الخاضع،

بل سخَّر طاقاته الشعرية ليصوِّر واقعه، ويستوحي من أجوائه ما يُعبِّر عن الجانب الفكري والحضاري الذي بَرَز في القرن الثاني الهجري.

أبو نواس شخصية معقّدة غريبة، إذ طوَّر عواطفه تجاه الخمرة فوصفها بإجلال، وجعلها معادلاً لروحه، بل الخمرة عنده أنثى وأم، وهذا من طرائف المشاعر.

كما شُغِف بالغلمان، وعَزَف عن النساء، وذا راجعٌ إلى عوامل التربية النفسية والاجتماعية التي عاش في أكنافها، حتى إنه دعا إلى الإباحية باندفاعٍ كبير، في محاولةٍ للتهرُّب من حقائق الواقع وذكرياته المؤلمة، فكان له عالمه الخاص الذي جمع بين العبث والهَزْل والتظرف والجِدَّة.

فَمَنْ أبو نواس؟ وما مقومات شخصية ومكوِّنات نفسيته؟ وما موضوعات القصيدة النواسية؟ هذا ما سأبحث فيه في هذه الدراسة.

**اسمه ونسبه ونشأته:**

هو أبو علي الحسن بن هانئ بن عبد الأول الحكمي. واخْتُلِف في نسبه، فبعض المؤرِّخين ساق له نسباً إلى قحطان جدّ العرب، وبعضهم زعم أن جدَّه عبد الأول كان مَوْلى لوالي خراسان فنُسِب إليه بالولاء. وأيّاً تكن الحقيقة فإن أبا نواس لم يكن يهتم كثيراً بقضية النسب؛ وقد رُوي أن الخصيب – أمير الخَرَاج في مصر – سأله عن نسبه فقال: "أغْناني أدبي عن نَسَبي". وله شعر يُشير فيه إلى أن والده دمشقي:

**فإنْ أكُ بَصْرِيّاً فإنَّ مُهاجري (دمشق) ولكنَّ الحديثَ فُنُونُ** [1]

وهذا الوالد كان جندياً في جيش مروان بن محمد الخليفة الأموي، ثم انتقل إلى الأحواز فتزوَّج امرأةً فارسية اسمها (جلبان) كانت تعمل الصوف وتنسج الجوارب، فتزوَّجها، فولدتْ له أبا نُواس وأخاه مُعاذ وآخرين.

وُلد أبو نواس سنة (145) هجرية في خلافة أبي جعفر المنصور العباسي، ثم انتقل أبوه مع أسرته إلى البصرة موئل اللغة والأدب – فنشأ أبو نواس يسمع أشعار والبة بن الحُبَاب الشاعر الغَزِل الوصَّاف للخمرة، فكان أستاذاً لأبي نواس.

---

[1] **ديوان أبي نواس، شرح وتحقيق محمد أنيس مهرات، ص 664.**

وكان أبو نواس يعمل عند عطّار يتعلّم مهنة العطارة، فمرَّ به والبة فقال له: "إنّ فيكَ مَخَايِل، أرى ألا تُضيِّعَها، وستقول الشعر، فهل تصحبني؟ فقال أبو نواس: مَنْ أنت؟ فقال: أنا والبة، فقال: نعم، أنا واللهِ في طلبك، ولقد أردتُ الخروجَ لآخذَ عنك، وأسمعَ منك" فسار أبو نُواس معه إلى الكوفة، وخالَطَ أدباءها.

سُمِّي أبو نُواس بذلك لأنه كانتْ له ضفيرتان تنوسان وتتحركان كرقّاص الساعة، فكُنِّي بذلك لذلك. وكان نحيف الجسم، جميل الوجه، أبيض البَشَرة، ناعم التقاطيع، كبير الرأس، مسترسل الشعر، حلو الشمائل، يلثغ بالراء فيجعلها غيناً، وفي حلقه بُحّة لا تفارقه.

وإلى جانب ذلك كان فصيح اللسان، خفيف الروح، رائق الحديث، حار البديهة، يميل إلى الدُّعابة والفكاهة والاستخفاف بالعرف والعادات.

**حياته العلمية والأدبية:**

مهما تواردت الأخبار حول مجون أبي نواس وخلاعته وخروجه عن العُرْف العام، فمما لا شك فيه أنه كان عالماً باللغة، عارفاً بأخبار العرب وأيّامهم، خبيراً بالشعر ومعانيه وموضوعاته، فقد تعلم على يد القارئ يعقوب الحضرمي، وحظي بعلم الأخبار على أبي عبيدة مَعْمَر بن المثنى، وتتلمذ بفنون الشعر على خلف الأحمر وهو شاعر فحل مشهور، كما أخذ غريب اللغة عن أبي زيد، وتعلَّم نَحْوَ سيبويه إمام النُّحاة. كل ذلك جعل أبا نواس مُقدَّماً في العلم والأدب، حتى قال الشافعي: "لولا تهتُّك أبي نواس لأخذتُ عنه"، فكان نَقدْ الشافعي لأبي نواس ينصبُّ على الجانب الأخلاقي وليس العلمي.

عُرِف أبو نواس بأنه عالم باللغة، راوٍ للشعر، عارفٌ بالغريب، فاختاره هارون الرشيد أستاذاً لابنه الأمين ليعلِّمه الشعر ويُدارسه اللغةَ وغريبَها.

وكان حافظاً للشعر على مختلف العصور التي سبقته وعاصرته، وهو القائل: "ما قلتُ الشعرَ حتى رويتُ لستِّين امرأةَ من العرب، منهن الخنساء وليلى الأخيلية، فما قولُكَ بالرِّجال؟! وإني أروي سبعمئة أرجوزة ما تُعْرَف".

وفوق ما ذكرتُ كان أبو نواس فنّاناً يضربُ على العود، فهو متعدِّد المواهب، ألمعي، قد جمع المعارفَ في عصره، فكان أستاذاً شاعراً، متألقاً، لا يُعْرَف له مثيل.

**موضوعاته الشعرية:**

قال أبو نواس الشعرَ في موضوعاتٍ كثيرة، تدلُّ على مقدرة فائقة، وباع طويل في نظم الشعر وحيازة أدواته، ولكنه برَّز في وصف الخمرة والغزل، فهما حياتُه التي عاشها، ورأى الدنيا من خلالها.

**أ المديح:**

شكّل أبو نواس تطوراً على قصيدة المدح، من الناحيتين الشكلية والموضوعية، فمن الناحية الشكلية استغنى عن مقدمات البكاء على الأطلال والنسيب التقليدي، وأتى بالمقدمة الخمرية وذِكْر الغلمان، والإقبال على ملذّات الحياة، وذلك في مدحه لغير الخلفاء والأمراء والوزراء، فلم يتجرأ على التجديد الشكلاني أمام هؤلاء. أما أمام غيرهم فانطلق يقول – مثلاً – في مدح العباس بن الفضل بن الربيع:

**أَمَا وصدودِ مخمورٍ بعينيه عن الكاسِ**

**بكفَّيْ فاترِ اللَّحظِ رخيمِ الدَّلِّ مَيَّاسِ**

وحين ابتغى أبو نُواس مَدْحَ الرشيد تمسَّك بالوقوف على الأطلال، وذَكَر الجملَ والفرس، ووصف الصحراء، فقال:

**حَيِّ الدِّيارَ إذِ الزمانُ زمانُ وإذ الشَّباكُ لنا حَرىً ومَعَانُ**

**وإذا مَرَرْتَ على الدِّيار مُسلِّماً فلغيرِ دارِ أُميمةَ الهِجْرَانُ**

وهذه طريقة القدماء التي اتَّبعها أبو نواس ليستدرَّ أكُفَّ الممدوحين الكبار، ويواكب عقليتهم التي تطرب لذِكْر صفات البادية وما يمتُّ إليها بصلة.

وكذلك حين مدح الخليفة الأمين جرى على سَنَن الشعر التقليدي، فقال:

**يا دارُ ما فَعَلَتْ بكِ الأيامُ ضامَتْكِ والأيامُ ليس تُضَامُ**

**رُفِعَ الحجابُ لنا فلاحَ لناظرٍ قَمَرٌ تَقطَّعُ دُونَهُ الأوهامُ**

**مَلِكٌ إذا عَلِقَتْ يداكَ بحبلِهِ لا يعتريكَ البؤسُ والإعْدَامُ**

وتشبيه الخليفة بالقمر مما يُثير الاستغراب، فمن المعروف أنه تُوصَفُ به المرأة، ولكننا نقرأ في ديوان النابغة الذبياني مدحاً للملك النعمان يُشبِّهه بالشمس، إذ يقول:

**فإنك شمسٌ والملوكُ كواكبٌ إذا طَلَعَتْ لم يَبْدُ مِنْهُنَّ كوكبُ**

وانزلق أبو نواس في مدائحه نحو المبالغات التي تُثير الشبهات، فحين مدح الرشيد غالى في وصفه ووصف مكانته، فقال:

**وأَخَفْتَ أهلَ الشِّرْكِ حتى إنَّهُ لتخافُكَ النُّطَفُ التي لم تُخْلَقِ**

وهذا إفراط وتجاوز.

كذلك غالى أبو نواس في مَدْح الأمين إذ قال:

**تنازعَ الأحمدانِ الشِّبْهَ فاشْتَبَهَا خَلْقاً وخُلُقاً كما قُدَّ الشِّراكانِ**

**اثنان لا فَصْلَ للمعقولِ بينهما معناهما واحدٌ والعِدَّةُ اثنانِ**

والمقصود بالأحمدين: المحمدان: النبي محمد، ومحمد الأمين الخليفة العباسي الممدوح، وتلك مبالغة فيها قَدْرٌ من التطاول على مقام الأنبياء.

إذاً واكب أبو نواس التجديدَ في المعاني المدحية ولو لبستْ ثوبَ المبالغة، فبدا شِعْرُه المدحي ذا جرس فيّاض، وإيقاع مجلجل، وإشراق لغوي متميز، مع أن شعر المديح أغلبه يشوبه الكذبُ والنفاق، وليس فيه صدق أو وفاء، ولربَّما تصحّ المقولة التي تقول: أعذبُ الشعر أكذبُه.

ومن المعاني التي تفرَّد بها أبو نواس في ميدان المدح:

**يرجو ويخشى حالتَيْكَ الورى كأنَّكَ الجنةُ والنارُ**

وقوله:

**تغطَّيتُ من دهري بظلِّ جناحه فعيني ترى دهري وليس يراني**

وقوله:

**إذا نحن أثنينا عليكَ بصالحٍ فأنتَ كما نُثْنِي وفوقَ الذي نُثْنِي**

**وإنْ جَرَتِ الألفاظُ يوماً بمدحةٍ لغيركَ إنساناً فأنتَ الذي نعني**

فهذه معانٍ جديدة، طريفة، أبدعها أبو نواس لينال مزيداً من العطاء، فمن رَجَا المال – وهو شاعر – أعملَ فكره لينال المزيد، ويحظى بالجوائز.

**ب الهجاء:**

أبدع أبو نواس في موضوع الهجاء كما أبدع في غيره، وكان قولُه فيه يتصف بالإقذاع والشتائم وذِكْر المثالب، وتعداد المخازي، وإيراد النقائص. وهو هجاءٌ مؤلم نفسياً، مُوجِع للمهجو، بخشونةٍ ظاهرة، وتنوُّع لا يخفى على الدارس.

ويمكن تقسيمُ الهجاء عند أبي نواس إلى الأقسام الآتية:

**أولاً: هجاؤه السياسي:** ونقصد به هجاءه للعرب، وللأمراء والوزراء ومَنْ كان على شاكلتهم. أما هجاؤه للعرب فكان من خلال ثورته الأدبية على المقدمة الطللية وبكاء الديار، فكانت المقدمة الخمرية هي البديل الأمثل لديه، كقوله:

**عاج الشقيُّ على دارٍ يُسائِلُها وعُجْتُ أسألُ عن خَمَّارةِ البلدِ**

**لا جَفَّ دمعُ الذي يبكي على حَجَرٍ ولا صَحَا قلبُ من يَصْبُو إلى وَتَدِ**

كما تهكَّم على ما يتصل بحياة البادية العربية، وتندَّر على الأعراب من خلال ازدراء حياتهم، فقال:

**دَعِ الأطلالَ تَسْفِيها الجَنُوبُ وتبكي عَهْدَ جِدَّتها الخُطُوبُ**

**ولا تأخُذْ عن الأعرابِ لهواً ولا عيشاً فعيشُهم جَدِيْبُ**

**ذَرِ الألبانَ يشربُها أناسٌ رقيقُ العيش عندهم غريبُ**

**إذا رابَ الحليبُ فَبُلْ عليهِ ولا تَحْرَجْ فما في ذاكَ حُوبُ**

**فأطيبُ منه صافيةٌ شَمُولٌ يطولُ بكأسها ساقٍ أريبُ**

ولا أظنُّ أن في هذا القول وأمثاله شعوبيةٌ تُذكر، بل هو رفضٌ للبكاء على أطلال البادية، مع كثيرٍ من التماجن والإمعان في السخرية، وذا دَأْبُ أبي نواس، فهو يحبُّ حياة الحضارة والمدنية، فالحضارة العباسية المادية طغى عليها الخمر والمجون فعكف أبو نواس يقارن بين حياتين: خشونة البادية ولِيْن الحَضَر. أما اتهامُه بالشعوبية فهو بعيد عن عقلية الشاعر وعن نفسيته.

كما هجا أبو نواس الأمويين من خلال هجاء إسماعيل بن صبيح مولاهم، فقال يحرِّض عليه الخليفة الأمين العباسي:

**فكيفَ بإسماعيلَ يَسْلَمُ مِثْلُهُ عليكَ ولم يَسْلَمْ عليكَ مُنافِقُ**

**أُعِيْذُكَ بالرحمنِ من شَرِّ كاتِبٍ  له قَلَمٌ زانٍ وآخرُ سارِقُ**

**ثانياً: هجاؤه الأدباء والعلماء:**

يمتاز هجاء أبي نواس بالتهكم والسخرية عامة، فها هو ذا يهجو إبراهيم النظَّام البَصْري، وهو من علماء الاعتزال والكلام، فكان المعتزلةُ بعده عِيالاً عليه، إلا أن هذا المقام الرفيع لم يشفع له لدى أبي نواس، فاتهمه بالزندقة وشرب الخمر والشذوذ، فقال:

**قُولا لإبراهيمَ قولاً هِتْرَا  غَلْبَتَنِي زَنْدَقةً وكُفْرَا**

**إنْ قلتَ: ما نتركُ؟ قال: بِرّا  أو قُلْتَ: ما تَرْهَبُ؟ قال: بَحْرا**

**أو قُلْتَ: ما تقولُ؟ قال: شَرّا  أَصْلاَهُ ربِّي لَهَباً وجَمْرا**

كما هجا أبا عبيدة المعتزلي ببيتين كتبهما على جِدار، وصار يقرؤهما الرائحُ والغادي، حتى صارا يجريان على كل لسان، وهما:

**صلَّى الإلهُ على لوطٍ وشِيْعَتِهِ  أبا عُبَيْدَةَ قُلْ باللهِ آمِيْنا**

**فأنتَ عندي بلا شَكٍّ بَقِيَّتُهُ  مُنْذُ احْتَلَمْتَ وقد جاوَزْتَ سَبْعِيْنا**

ولم يَسْلَم الهيثم بن عدي من هجاء أبي نواس، وهو علاّمة أخباري مؤرِّخ، وكان يدّعي الانتساب إلى العرب وهو ليس منهم، فقال أبو نواس هاجياً له:

**الحمدُ للهِ هذا أعجبُ العَجَبِ  الهيثمُ بنُ عَدِيٍّ صار في العَرَبِ**

**فلا تزالُ أخا حِلٍّ ومُرْتحلٍ  إلى الموالي وأحياناً إلى العَرَبِ**

وكل ما تقدَّم يحمل في ثناياه فيضاً كبيراً من السخرية اللاذعة، والتهكم المُرّ.

**ثالثاً: هجاؤه المعارف والأصدقاء والأصحاب:**

صبَّ أبو نواس جام غضبه على بعض معارفه وأصحابه لخلافٍ بينه وبينهم، أو لأشياء لم تُعْجبه فيهم، فحمله الموقف على هجو أولئك، والنيل منهم؛ بأسلوب جارح، فيه خَفّة دم، ولطافة روح، مع الهزء والاستخفاف والقول المشين.

فها هو ذا أبو نواس يهجو داود بن زرين راوية الشاعر بشار، مشيراً إلى أنه خِلْوٌ من المقدرة على قول الشعر، ويكفيه ذلك عاراً وشناراً. يقول:

**إذا أنشد داودُ  فَقُلْ أحْسَنَ بشّارُ**

**له من شِعْرِه الغَثِّ إذا ما شاءَ أشعارُ**

**وما منها له شيءٌ ألاَ هذا هُوَ العارُ**

أما أحمد بن يسار الجرجاني مقرَّباً من الفضل بن يحيى البرمكي، فأمره الفضل أن يميز بين أشعار الذين مدحوه، ويعطيهم وَفْق ما يستحقون، وكان نصيب أبي نواس دون آماله، فهجاه أبو نواس ببيتين فيهما هجاء شديد مُبطَّن، إذ قال:

**بِمَ أَهجُوكَ لا أدري لساني فيكَ لا يجري**

**إذا فكَّرْتُ في عَرْضِ كَ أشفقتُ على شِعْرِي**

وهذا هجاء مؤلم جارح. ونحوه قوله هاجياً ابن نُوبَخْت:

**سِيْرُوا إلى أَبْعَدِ مُنْتَابِ قد ظَهَرَ الدَّجَّالُ بالزَّابِ**

**هذا ابنُ نوبَخْت له إمْرةٌ صاحِبُ كُتَّابٍ وحُجَّابِ**

فجعله دجّالاً كذَّاباً، وليس بعد هذا الهجاء هجاء. وكلنا ندرك السخرية القاسية الكامنة في قوله: (صاحب كُتّاب وحُجّاب) أي: أنه كان بسيطاً لا شيء له، ثم – عن طريق التدجيل والتزوير والكذب – ارتقى حتى صار ذا منصب.

**رابعاً: الهجاء الكاريكاتوري الساخر:**

افتتح خليل مردم بك فصل الهجاء من كتابه (أبو نواس) بالهجاء الساخر؛ الذي يجعل المهجوَّ أضحوكة كقوله هاجيً بُخْلَه، مُصوِّراً نفسية البخيل، مُسجِّلاً مشاعره في لوحة حيّة تقول:

**رأيتُ الفَضْلَ مكتئباً يُناغي الخُبْزَ والسَّمَكا**

**فقطّبَ حينَ أبْصَرَني ونكَّسَ رأسَهُ وبكى**

**فلمّا أنْ حلفتُ لَهُ بأنّي صائمٌ ضَحِكا**

وحين رأى امرأةً قبيحة لم يتمالك نَفْسَه أن رَسَمَ صورةً ضاحكة لها، هي غاية في الاستهزاء والسخرية، فقال:

**وجهُ بنانٍ كأنه قمرٌ يلوح في ليلةِ الثلاثين**

**لها ثنايا تحكي ببهجتها وحُسْنها أَلْسُنَ الموازين**

**والجِيْدُ زَيْنٌ لمن تأمّله أَشْبَهُ شيءٍ بجيدِ تِنِّين**

**تَفَنَّنَ مَنْ رامها بلحظِتها كأنَّها لحظةُ المجانين**

وكذلك هجا أبو نواس رجلاً ثقيلَ لروح، غليظَ الطباع، فقال فيه أبياتاً جسَّمتْ صفة البرود فيه، وثِقَل الظل، من خلال مبالغة كاريكاتورية هزلية، وهذه الأبيات هي:

**لي صاحبٌ أثقلُ من أُحُدِ قرينُه ما عاش في جَهْدِ**

**علامةُ البُغْض على وَجْهِه بَيِّنةٌ مُذْ حَلَّ في المَهْدِ**

**لو دَخَلَ النَّارَ طفا حَرَّها فماتَ مَنْ فيها مِنَ البَرْدِ**

ومما تقدم نلاحظ أن من الهجاء تطوَّر على يد أبي نواس في معانيه وألفاظه وصُوره، وارتقى فنيّاً إلى درجة التصوير الساخر، مما يرفعه عن رُتْبة السباب والاتهام الدنيء.

**ج الخمريات:**

قبل أبي نُواس وصف الشعراء الخمرة، منذ الجاهلية وحتى عصره الذي عاش فيه، لكنّ مَنْ هو الشاعر الذي جَعَل الخمرة قرين روحه، بل هي روحه دون روحه، وأنه عاش بها ولأجلها؟ ومَنْ هو الشاعر الذي نظر إلى الخمرة بإجلال، وجَعَلها أساسَ الذوق المتحضِّر المهذَّب؟ ومَنْ هو الشاعر الذي رأى الخمرة أنثى فأحسَّ تجاهها إحساساً جنسياً؟!

لا أحد فعل ذلك سوى أبي نواس؛ الذي أحبَّ الخمرة حبّاً جَمّاً، فكانت أساس حياته، والهدف الذي عاش من أجله، فالخمرة ليست مجرد كأس يُشْرَب، بل هي مخلوق له ذات تتصل بذات الشاعر، فيبدو الاثنان توءماً لا ينفصل أحدُهما عن الآخر. قال:

**عاذلي في المُدام غيرَ نصيحِ لا تَلُمْنِي على شقيقة رُوحي**

ثم يهتف أبو نواس بعد طول عشرته للخمرة:

**تلكَ لا أَعْدَ فِيْها اللَّ هُ رُوحي دُونَ رُوحي**

والخمرة – برأي أبي نواس – تجمع بين النَّقيضين، فهي داء ودواء بآنٍ واحد، فانتفض الشاعر بوجه اللائمين مدافعاً عن خمرته بشعورٍ طاغٍ يصدر من قلبٍ محبّ لا يرى في الخمرة إلا ملاذه الآمن، فهي وإنْ كانت – بنظر غيره – داءً، فهو يحنُّ إليها، ويجد فيها دواءه الذي يشفيه من الهم والكَدَر. يقول:

**دَعْ عنكَ لومي فإنَّ اللومَ إغراءُ  وداوني بالتي كانتْ هي الدَّاءُ**

فهي مَثَلُه الأعلى، وحُبُّه الأبدي، فيصفها بالقِدَم، وبالغ في ذلك إلى حدٍّ جعل المقادير تعمى عنها فلا تراها لذا تناقص حجمُها إلى النصف، فقال:

**طَوَى عليها الدَّهْرُ أيَّامَهُ  وعُمِّيتْ عنها المقاديرُ**

**فلم تزل تخلُصُ حتى إذا  صار إلى النِّصْف بها الصِّيْرُ**

**جاءتْ كرُوحٍ لم يَقُمْ جَوْهَرٌ  لُطْفاً به، أو يُحْصِهِ نُورُ**

ومن الطريف أن أبا نواس تعامل مع الخمرة وكأنها فتاة تفرض شروطها على مَنْ جاء خاطباً لها، وذلك في قصيدته التي قامت على الحوار بين الخمرة وخاطبها:

**قالت: فمن خاطبي هذا؟ فقلتُ: أنا  قالت: فَبَعْلِي؟ فقلتُ: الماءُ قد عَذُبا**

**يا قهوةً حرمتْ إلا على رَجُلٍ  أَثْرى فأَهْلَكَ فيها المالَ والنَّشَبا**

وليست هذه القصيدة يتيمة، بل لها مشابهات في ديوان أبي نواس، مما يدل على منهجيةٍ في التعامل مع الخمرة من خلال حوار بارع لم يُسْبَقْ إليه.

ومن الجديد في عالم الشعر الخمري عند أبي نواس ابتداعه للقصص، فيتحدَّث عن النزهات التي كان يقوم بها مع أصحابه الخُلَّص إلى البساتين لاحتساء الخمر، أو تلك المغامرات التي كان يمارسها إلى الحانات في ضواحي بغداد وغيرها، فيقول في إحدى تلك الليالي الماجنة:

**وليلةِ دَجْنٍ قد سَرَيْتُ بفتيةٍ  تُنازِعُها نحو المُدَامِ قُلُوبُ**

**إلى بيتِ خَمَّارٍ ودون مَحَلِّهِ  قُصُورٌ مُنيفاتٌ لنا ودروبُ**

**ولما دَعَوْنا باسْمِهِ طارَ ذُعْرُهُ  وأَيْقَنَ أنَّ الرَّمْلَ منه خصيبُ**

**وبادَرَ نحو البابِ سَعْياً مُلبِّياً  له طَرَبُ بالزائرينَ عجيبُ**

**فأطلقَ عن نابيَهْ وانكبَّ ساجداً لنا وهو فيما قد يظنُّ مصيبُ**

لقد اتخذ أبو نواس الخمرةَ أماً له تُرضعه، فأحبَّ من أجلها المواطن والأماكن التي يجدُها فيها، كقوله:

**قُطْرُبّلٌ مَرْبَعي ولى بِقُرَى ال كَرْخِ مَصِيْفٌ وأُمِّي العِنَبُ**

**تُرْضِعُني دَرَّها وتَلْحفُنِي بِظِلِّها والهجيرُ يلتهبُ**

إذاً بدأ أبو نواس يعتبر الخمرة كائناً حيّاً له روح، ثم رآها روحَ الحياة وسِرّها، حيث لا تكتفي الخمرُة بالإحياء بل تُكْسِب شاربها الخلود. يقول:

**فنحنُ وإنْ لم نَسْكُن الخُلْدَ عاجلاً فما خَلَّدَنا في الدَّهْرِ إلا رحيقُها**

ونقرأ في ديوان أبي نواس شيئاً غريباً عن الخمرة، حيث بلغ منتهى تقديسها، إذ جعلها عبادةً له، بل هي الإله ذاته، إذ أضفى عليها صفاته ونُعُوته. أليس هو القائل:

**تحيَّرتِ الأوهامُ دونَ صِفَاتِها وجلتْ صفات عن شبيه وعن نِدِّ**

ثم أبا نواس هو القائل عن الخمرة:

**أَثْنِ على الخَمْرِ بآلائِها وسَمِّها أَحْسَنَ أسمائِها**

قال طه حسين تعليقاً على هذا البيت: "أليس الشطر الأول منه تسبيحاً للخمر؟! أليس الشطر الثاني منه تقديساً للخمر؟!....

إذاً كان أبو نُواس يعبد الخمرة حين تُقدَّم له في كأس، فيراها، فلا يتمالك إلا أن يخرّ ساجداً لها. يقول:

**فجاء بها زيتيةً ذهبيّةً فلم نستطعْ دون السجودِ لها صَبْرا**

وهذا السجودُ ليس فردياً بل جماعيٌّ قام به الشاعر مع رفاقه المُجَّان، وما ذاك إلا لِما شعروا به من روعة الإحساس، ومهابة الخمرة، وأنها تصلحُ للتقديس.

ولا ريبَ أنّ أبا نواس تعرِّض له الناصحون كي يكفَّ عن شرب الخمرة، وكي يُقْلِع عن الغلوّ في مَدْحِها، لكنه كان في كل مرة يزداد تحدّياً لأولئك، وعناداً على موقفه، ويعلو صوته جَهاراً نهاراً مادحاً الخمرة، مُهْتَزّاً لها، منتشياً بها، كقوله:

**ثم لا يركبُ منها مركباً إلا جُمُوحا**

وقوله:

**أطيبُ اللذَّاتِ ما كا نَ جَهاراً بافتضاحِ**

وقوله:

**باكِرِ اليومَ الصَّبُوحا واعْصِ في الخَمْرِ النَّصُوحا**

ويبقى أن نذكر أن أبا نُواس أحسّ تُجاه الخمرة باشتهاءٍ جنسي، نتيجة شخصيته المتمردة، وكرهه للوعّاظ والناصحين، فسابَقَ ذهنُه إلى تصوير الخمرة وفَتْح دَنِّها بافتضاض العذراء، فكثرة الضغط تُولِّد الانفجار؛ إذ كانت مكانةُ الوعاظ عالية مجتمعياً، فردَّ عليهم الشاعر بمزيد من المجون قائلاً:

**ومَرَّ ذا فَرَحٍ يسعى بِمَسْرَجَةٍ فاستلَّ عَذْراءَ لم تَبْرُزْ لأزواجِ**

وقال أيضاً:

**حمراءُ علّقها بالماءِ شاربُها نفتضُّ عُذْرَتَها في بطنِ رَحْراحِ**

وحين يُلامِسُ فضمُهُ قدحَ الخمرةَ فإنه يشعر بلذَّة القُبَل. يقول:

**فإذا ما المرءُ قَبَّلَها أسكرَتْهُ لذَّةُ القُبَلِ**

ويقول:

**ما مِثْلُ نُعْماها إذا اشتملتْ إلا اشتمالَ فَمٍ على خَدِّ**

وفيما تقدَّم دلالة واضحة على ازدهار فنّ الخمريات على يد أبي نواس بشكل خاصّ، إضافة إلى جماعته الشعراء الذين صحبوه، حيث أكثر من أوصافها، وذكر ما يتصل بها من مشاعر ونزهات وخمّارات، وأبدع في صوره الفلسفية التي قدَّم أوصافَ الخمرة من خلالها.

وعلى الرغم من اعتناء مسلم بن الوليد وأبي الشيص وأبي الهندي بوصف الخمرة وإبداعهم في ذلك، إلا أن أبا نواس هو الأقدر والأشهر على مرّ التاريخ الأدبي العربي.

**د الغزل:**

تناول الشعراءُ منذ الجاهلية موضوع الغزل بقابلية نفسية منفتحة، فما من شاعر – إلا القليل – إلا نظم في الغزل، ووصف مشاعره تجاه المرأة، فهي أساس في الحياة، وبلسمٌ

يشفي من الهم والغمّ، وضرورة حياتية لابُدَّ منها، هي والرجل صِنْوان لا يفترقان ووجهان لِدُرَّةٍ واحدة.

وقد عرف الشعرُ العربي نوعين من الغزل هما:

الغزل العذري العفيف.

والغزل الحسّي الفاحش.

ونقرأ لأبي نواس غزلاً كثيراً في موضوعين اثنين هما: المرأة والغلمان. أما الأول فمعروف ومألوف، وأما الثاني فغريب عن الذوق العربي، وضَرْب من العبث والتهتك.

**أولاً: التغزل بالمرأة:**

صوَّر أبو نواس مشاعره تجاه الأنثى، لا سيما محبوبته (جِنَان) جارية النَّاطفي، إذ أحبها بصدق وتفاعل، وكلف بها، فكلّها شعراً، وحاورها نَظْماً، وأظهر لها أحاسيسه، لكنها في بداية الأمر عاملته بجفاء، وردّ عليه ردّاً قاسياً، لكنه ازداد بها هُياماً، وعليها تهالكاً. ورآها تندب في مأتم، فقال:

**يا قمراً أبرزَهُ مأْتَمٌ ... يندبُ شَجْواً بَيْنَ أَتْرابِ**

**لا زالَ موْتاً دَأَبُ أحبابِهِ ... ولم تزلْ رؤيتُه دابي**

لقد احترق الشاعر بحبه، وتحدَّث عن عذابه وحرمانه، والنار التي تكويه.... إنها محبوبته الشاعرة التي كانت تجتمع مع غيرها من شعراء عصرها، ويتطارح الجميع الأشعار، ويخوضون – كما يقول ابن عبد ربه في العقد الفريد – بما فيه من بذاءة تظرُّفاً ومعابثة. وقد شكّك طه حسين في صدق أبي نواس عندما يتغزل حتى مع محبوبته جنانه، واتهمه بالتكلف الظاهر، والكذب الواضح، وانتحال الحب، غذ أسرف وورّط نفسه في شيء من الإثم، عندما تجاوَزَ عمرَ بن أبي ربيعة الذي وصف الحاجّات، فإذا بأبي نواس يعانق (جِنان) عندما لَثَم الحجر الأسود في الطواف حول الكعبة. يقول:

**وعاشِقَيْن التفَّ خَدَّاهُما ... عن الْتِئامِ الحَجَرِ الأسودِ**

**لولا دِفاعُ الناسِ إيَّاهما ... لما استفاقا آخِرَ المُسْنَدِ**

**قُلْنا كِلانا ساتِرٌ وَجْهَهُ ... ممّا يلي جانِبَهُ باليَدِ**

**نَفْعَلُ في المسجدِ ما لم يكُنْ يَفْعَلُهُ الأبرارُ في المسجدِ**

وما من شكٍّ في أن الشاعر كان على موعد مع (جنان) قبل لقائه بها في طواف الحج، إذ قال:

**أَلَمْ ترَ أنِّي أفنيتُ عُمْرِي بمطلبِها ومَطْلَبُها عسيرُ**
**فلمَّا لم أجدْ سَبَباً إليها يُقرِّبُني وأَعْيتني الأُمُورُ**
**حَجَجْتُ وقلتُ: قد حَجّتْ جِنَانٌ فَيَجْمَعُني وإيَّاها المسيرُ**

وقد ابتغى أبو نواس أن يسير على طريقة امرئ القيسي وعمر بن أبي ربيعة فيما كانا فيه من زيارة النساء العشيقات، فمن ذلك قوله:

**فَعِدْنا ولمَّا غَيْرَ أنَّ شِفَاهَنَا تعاطَتْ خَلِيْطَيْ سُكَّرٍ وعُقَارِ**
**وودَّعتُها صُبْحاً ولم أَنْسَ صَدَّها وقد بادَلَتْنِي خَاتَماً بِسِوَارِ**

وقَبْلَه قال امرؤ القيس يصف زيارته لمعشوقته وما فعله هناك:

**وبَيْضَةِ خِدْرٍ لا يُرَامُ خِباؤها تمتَّعتُ مِنْ لهوٍ بها غيرَ مُعَجَّلِ**
**تجاوزتُ أحراساً إليها ومَعْشَراً عليَّ حِراصاً لو يُسِرُّون مَقْتَلي**
**هَصَرْتُ بِفَوْدَيْ رأسِها فتمايلتْ عليَّ هضيمَ الكَشْحِ رَيَّا المُخَلْخَلِ**

وقال عمر بن أبي ربيعة يذكر إحدى مغامراته التي زار فيها امرأة، وهناك فَعَل ما فعل، حيث قال:

**فحيَّيْتُ إذْ فاجأتُها فَتَوَلَّهَتْ وكادتْ بمخفوضِ التحيةِ تَجْهَرُ**
**فَبِتُّ قريرَ العين أُعْطِيْتُ حاجتي أُقَبِّلُ فاها في الخَلاءِ فَأُكْثِرُ**

وأبو نواس من أرقِّ الناس في غزله، ومن ذلك بيانُه الشعري يُبيِّن فيه سبب تعلّقه بالحب، وتغزُّله بفاتنة ملكتْ عليه فؤاده:

**فَتَنَتْ قلبي مُحبَّبةٌ وَجْهُها بالحُسْنِ مُنْتَقِبُ**
**فاكتستْ منه طرائِفَهُ واسْتزادتْ فَضْلَ ما تَهِبُ**
**صار جِدّاً ما مَزَحْتُ به رُبَّ جِدٍّ جَرَّهُ اللَّعِبُ**

ويكفي أبا نواس أنه القائل:

**حاملُ الهوى تَعِبُ يستخفُّه الطَّرَبُ**

**لا تَعْجَبُوا من سَقَمِي صِحَّتي هي العَجَبُ**

وهنا موسيقا أخّاذة، فيها طَرَب، دعا السيدة فيروز لتغنّيها، وتُشنِّف الآذانَ بها. وأستطيع القول جازماً بأنَّ أبا نواس في غزله بالأنثى كان رقيق المشاعر، يعمدُ إلى البحور القصيرة، ويستعمل ألفاظاً ومعانيَ حضرية، أما عاطفته فمن النادر أن نجد ناقداً يصفها بالصدق؛ لأن أبا نواس ذا نزوات متقلّبة، وشهوات آسِرة، والحب الحقيقي يحتاج إلى صدق وتضحية ووفاء.

ويمكن القول بأن الغزل النواسي بالمرأة هو غزل فني، يمتاز بالبراعة، والعذوبة، والوصف الدقيق، فيخرج القول الشعري مُعْجِباً القارئ والسامع؛ لأنه شعر طريف، مُحبَّب إلى النفوس.

**ثانياً: التغزل بالغلمان:**

ثمّة روايات تاريخية ذكرها ابنُ منظور مفادها أن أبا نواس أعرض عن الزواج بالأنثى على الرغم من إصرار أهله وأقربائه ومعارفه على ذلك، لكنه كان يرفض الزواج كلياً، أو يُطلِّق المرأةَ من الليلة الأولى، ويخرج إلى غلمانه الذين كانوا يأتون إليه، فيجمعهم، ويُلْبِسُهم الأُزُر المعصفرة، ويخلو بهم بقية يومه. وهو القائل:

**وعاذلةٍ تلومُ على اصطفائي غُلاماً واضحاً مثلَ المهاةِ**

**وقالت: قد حُرِمتْ ولم تُوفَّقْ لِطِيْبِ هوى وصالِ الغانياتِ**

**فقلتُ لها: جَهِلْتِ، فليس مثلي يخادِعُ نَفْسَهُ بالتُّرَّهاتِ**

**بذا أوصى كتابُ اللهِ فينا بتفضيلِ البنين على البناتِ**

وسَبَبٌ آخر دَفَع بأبي نُواس للتغزل بالغلمان، وهو أنه كان يحضر مجالس الشراب، وكان يقوم عليها فتيان من الفُرْس والروم تدرَّبوا على هذا العمل، وكانوا على جانبٍ كبيرٍ من الجمال والخلاعة؛ مما جَعَل أبا نُواس يفتتن بهم، ويُصوِّر مفاتنهم وحركاتهم وتخنّثهم؛ مما وافَقَ تظرُّفاً لدى الشاعر، ومجوناً سعى خلفه مدى عمره.

ولعلَّ أبا نواس لم يكن يقصد إشاعة الفاحشة، ولا المجاهرة بالعُهْر، بل قصد أن يكون عابثاً فلا شيء يستحق الجِدِّيَّة، كذلك رأى في طريق المجون والخمرة بناء عالم آخر يحيا فيه بحريته دون أن يكون هناك رقيب أو حسيب، أو لائم أو عذول.

وتذكر بعضُ الروايات أن أمَّه تزوجتْ بعد وفاة أبيه، وفتحتْ بيتَها لطّلاب الهوى، فكان يرى فيها المرأةَ الخائنة لزوجها السابق والحالي وله شخصياً؛ لذا أعرض عن الزواج بالنساء، وانطلق يعربد بشعره في عالم الغلمان.

ومن الغريب أن يجود شعرُ أبي نواس في وصف الغلمان، كقوله:

**كأنَّ ثيابَهُ أَطْلَعَنْ  من أَزْرارِهِ قَمَرا**

**بوجهٍ سابِرِيٍّ لو  تَصَوَّبَ ماؤُهُ قَطَرا**

**يزيدُك وَجْهُه حُسْناً  إذا ما زِدْتَهُ نَظَرا**

ورأى الشاعرُ غلاماً جميلاً فما وَسِعَهُ إلا تملّي محاسنه، والتَّمتُّع بمرآه. يقول:

**مقسومةٌ فيه مَلاَحَتُهُ  ما بينَ مجتمعٍ ومفترقِ**

**فإذا بَدَا اقتادتْ محاسِنُهُ  قَسْراً إليه أَعِنَّةَ الحَدَقِ**

وصوَّر أبو نواس جمال غلامٍ، وتَعَلُّقَهُ به فقال:

**تحسبُ الورد بخدَّيْ  هِ يُناجي الياسمينا**

**كلّما ازددتُ إليهِ  نَظَراً زِدْتُ جُنُونا**

إن موجة التغزل بالغلمان لم تكمن وقفاً على أبي نواس، بل شارك فيها عُصْبَةٌ من الشعراء المُجَّان كمطيع بن إياس، والحسين بن الضّحاك، وحمّاد عجرد، واستمر هؤلاء في التفنن بأشعارهم حتى طبّقتِ الآفاق، وأمستْ لوناً مميزاً للعصر العباسي الذي سيطرت عليه نزعةُ الشذوذ، فكان التغزل بالغلمان من نتاج الحياة الحديثة آنذاك.

وعلى الرغم من هذا الموضوع المُخْجِل الذي قال فيه أبو نواس شعراً، وفصَّل فيه، فإننا نقرأ عن التواصل والزيارات بين أبي نواس وكبار الفقهاء والوعّاظ، وكأن هذا الموضوع لا يعنيهم، ولا يؤثر في علاقاتهم بالشاعر، بل كل منهم أبدى إعجابه بالشاعر وتقديره له.

قال الجاحظ: سمعتُ إبراهيم النَّظَّام يقول – وقد أُنْشِد شعر أبي نواس في الخمر : هذا الذي جُمِعَ له الكلامُ فاختارَ أحسنه".

وقال الجرجاني في كتاب "الوساطة" عن أبي نواس: "هو الشيخ المقدَّم، والإمام المفضَّل؛ الذي شهد له خَلَفٌ، وأبو عبيدة، والأصمعي، وفسَّر ديوانَه ابنُ السِّكِّيت، فهل طمستْ معايبُه محاسنَهُ؟ وهل نَقَصَ رديُّه من قَدْر جيِّده؟!".

**هـ الزهد:**

جَمَعَ أبو نواس بين النقائض، فهو وصَّاف للخمرة إلى درجة الاندغام فيها، والتقديس لها، مع التغني بالشذوذ الجنسي، فلا يُذكر أبو نواس إلا مقروناً بالتغزل بالغلمان، إضافة إلى اندفاعه داعياً إلى الإباحية، وتزعّمه لسلوكٍ جديد قوامه الهزل والتظرُّف والمعابثة.

أقول: على الرغم من كل هذا، فإن أبا نواس له أشعار في الزهد آيةً في الصدق، والندم على ما فات، واعتصار القلب بعد الانغماس في بؤرة الآثام، فطفق يقول:

**انقضتْ شِرَّتي فَعِفْتُ الملاهي إذ رَمَى الشَّيْبُ مَغْرِقي بالدَّواهي**

**ونَهَتْنِي النُّهى فَمِلْتُ إلى العَدْ لُ وأشفقتُ من مقالةِ نَاهِ**

واختلف الدارسون والنقاد في موضوع الزهد عند أبي نُواس، فمنهم من اتَّجه ليقول بأنَّ هذا الزهد لم يكن توبةً خالصة، إنما صدر عن التحسُّر على الخمرة حين حرَّم الخليفةُ الأمين شربها على الشاعر، فإذا بهذا التحريم القَسْري ينعكس لوعة وهمّاً عجّلا بأبي نواس ليزهد وبالتالي يلقى حَتْفَهُ. وبقي يتعطّش للغلمان، ويحنّ للقول الماجن كظامئ انقطع عنه الماء، فلا يَسَعُه إلا الاستسلام وانتظار النهاية. [هذا رأي د. محمد النويهي في: نفسية أبي نواس].

ومن الدارسين مَنْ يقول بأن أبا نواس لم يقل شعر الزهد إلا حين داهمه المرض، وقعدتْ به الصحة عن الاستمرار فيما كان فيه من العبث والمجون، فمال إلى التنسُّك بِفِعْل ضعفه وتلاشي قواه. [هذا رأي د. مصطفى الشكعة في: الشعر والشعراء في العصر العباسي].

ومن الدارسين من يُعدِّلُ قوله، ويلتزم جانب السلامة والقصد في إلقاء الأحكام، فيقول بأن أبا نواس كان يصدر عنه ومضات زهدية فيها نور الإيمان والتوبة بين الحين والآخر، ثم

لا يلبث الشاعر أن ينهمك في واقعه المعاش القائم على الانحراف والأوزار. [هذا رأي د. شوقي ضيف في: العصر العباسي الأول].

وبطبيعة الحال كل إنسان يذكر الموت مهما عاش في هذه الحياة، فكيف بأبي نواس الشاعر المرهف للإحساس؟! وهو القائل يخاطب نفسه:

**حتّى متى أنتَ تَلْهُو في غَفْلةٍ وتُمازِحْ؟!**

**والموتُ في كلِّ يومٍ في زِنْدِ عَيْشِكَ قادِحْ**

ومن روائع أبي نواس في الشعر الزهدي ما قاله نادماً على ما فرَّط في سالف عهده، ومع ذلك كان يأمل عفوَ الله وغفرانه، فهو يعترف بما اقترف، لكنه يُظْهِر ثقةً بربِّه، وهذا ما جعله يختلف فكرياً مع المعتزلة الذين يحرمون مرتكب الكبائر من الظفر بعفو الخالق. يقول:

**يا ربِّ إنْ عَظُمَتْ ذُنُوبي كَثْرةً فلقدْ علمتُ بأنَّ عَفْوَكَ أعظمُ**

**إنْ كان لا يرجُوك إلا مُحْسِنٌ فَبِمَنْ يلوذُ ويستجيرُ المُجْرِمُ؟!**

**مالي إليكَ وسيلةٌ إلا الرَّجا وجميلُ عَفْوِكَ ثم إنِّي مُسْلِمُ**

ولا يملك أبو نواس في أيّامه الأخيرة إلا التحلل من الموبقات التي وَرَّط نفسه فيها، فذكر تقصيره في الأعمال الحسنة، ووقوعه تحت تأثير امتداد الأمل وإرخاء الأَجَل، فتاب قلبه، واعتصرت نفسه خوفاً وهَلَعاً من مفارقة الدنيا للحساب والعقاب، فقال:

**سَهَوْتُ وغَرَّنِي أَمَلِي وقد قَصَّرْتُ في عَمَلِي**

**ومنزلةٍ خُلِقْتُ لها جعلتُ لغيرِها شُغُلِي**

**فأيَّامي تُقَرِّبُنِي وتُدْنِيْنِي إلى أَجَلي**

وهذا اعترف بالذنب، وإحساس بدنوّ ما كان يظنُّه بعيداً، فشعر بانقباض روحه، فالتمس المغفرة، وكرَّر المحاولة تلو المحاولة من خلال تغيُّر في الشعور والسلوك، والتحسُّر على ما فات، والتألم من سوء الأعمال، فكان الزهد عذاباً نفسياً جديداً خاض الشاعر مساحاته، على الرغم من يقينه بعفو الله وقُرْب رحمته.

وأخلص إلى القول بأن هذه الموضوعات الشعرية هي الأهم في حياة أبي نواس، وهي التي أعطته الشهرة الكبرى، والمكانة الأعلى في عصره، وفي العصور التالية. أما موضوع الرثاء فهو بارد بعيد عن نفس شاعر ماجن يحب الحياة، ويهوى العبث، ويبتعد قدر الإمكان عن الحزن والبكاء.

ويبقى أبو نواس يشغلُ النقادَ والدارسين المحْدَثين، كما شغل القدماء، وكان منهم مَنْ فُتِن بشعره، ومنهم من كرهه، ومهما يكن فإن هذا الشاعر جدَّد في الشعر، وكانت له أيادٍ بيضاء على المعاني والصور، وأسَّس لإيجاد لغةٍ سهلة هي لغة العصر، مع الولوع بالألوان التي ميّزت شعر الخمرة لديه خاصة.

## تحليل قصيدة لأبي نواس في وصف الخمرة:

1 دَعْ عنكَ لَوْمي فإنَّ اللَّوْمَ إغْراءُ ودَاوِني بالَّتي كانتْ هي الدَّاءُ

2 صَفْراءُ لا تَنْزِلُ الأحزانُ ساحَتَها لو مَسَّها حَجَرٌ مَسَّتْهُ سَرَّاءُ

3 قامتْ بِإبْرِيْقِها واللَّيْلُ مُعْتَكِرٌ فَلاَحَ مِنْ وَجْهِها في البيت لأْلاءُ

4 فَأَرْسَلَتْ مِنْ فَمِ الإبْرِيقِ صافِيةً كأنَّما أَخْذُها بالعَيْنِ إغْفَاءُ

5 رَقَّتْ عَنِ المَاْءِ حتَّى ما يُلائِمُها لَطَافةً وجَفَا عَنْ شَكْلِها الماءُ

6 فَلَوْ مَزَجْتَ بِها نُوْراً لمازَجَها حتَّى تَوَلَّدَ أَنْوارٌ وأَضْوَاْءُ

7 دَاْرَتْ على فِتْيَةٍ دانَ الزَّمانُ لهمْ فما يُصِيْبُهُمُ إلاَّ بِما شَاؤُوا

8 لِتِلْكَ أَبْكي ولا أَبْكِي لِمَنْزِلَةٍ كانتْ تَحُلُّ بها هِنْدٌ وَأَسْمَاْءُ

9 حَاشَا لِدَرَّةَ أن تُبْنَى الخِيامُ لها وأَنْ تَرُوْحَ عليها الإبْلُ والشَّاءُ

10 فَقُلْ لِمَنْ يَدَّعِيْ في العِلْمِ فَلْسَفَةً حَفِظْتَ شَيْئاً وغابتْ عَنْكَ أَشْياءُ

11 لا تَحْظُرِ العَفْوَ إنْ كُنْتَ امْرَأً حَرِجَاً فَإنَّ حَظْرَكَهُ في الدِّيْنِ إزْرَاْءُ [1]

***

### مناسبة القصيدة:

أنشأ أبو نواس هذه القصيدة يردُّ فيها على إبراهيم بن سَيَّار النَّظَّام المعتزلي؛ الذي لامَ الشاعر على شربه الخمرة باعتبارها كبيرة من الكبائر، والكبيرة – حسب رأي المعتزلة – ذنبٌ لا يُغْفَر، وصاحبه مُخلَّد في النار يوم القيامة.

طلب النَّظَّام من أبي نواس أن يُقْلِعَ عما هو عليه من شرب الخمرة، وضرورة التوبة إلى الله، وبطبيعة الحال فإن الشاعر أبا نواس كان يعتقد رأيَ المُرْجِئة، وهم فرقةٌ من المتكلِّمين تبحث في العقائد الدينية، وتترك القَطْع على أهل الكبائر إذا ماتوا غير تائبين بعذابٍ أو مغفرة، بل يُرْجِئون أمرهم والحُكْمَ عليهم إلى الله؛ فالله يعفو عن كل شيء ما عدا الكُفْرَ به كما جاء بنص القرآن الكريم .

---

[1] ديوان أبي نواس، شرح وتحقيق محمد أنيس مهرات، ص 55.

**أفكار القصيدة:**

تضمَّنت القصيدة عِدَّة أفكار رئيسة، نجملها في النقاط التالية:

**البيت الأول:** صرْفُ النَّظَّام عن اللوم لأنه يزيد من الإغراء، والمجاهرة بشرب الخمرة، واختيار الشاعر لذلك من غير ندم، مع الإدانة للمعارضين بشربها.

**البيت الثاني:** وصف لون الخمرة، وتأثيرها في الشارب.

**البيت الثالث:** وصف جمال الساقية، وتألق وجهها.

**البيت الرابع:** وصف الشراب، وأُنس الشاعر بالخمرة، وتذوّقه لها بعينيه وانتشاؤه بها.

**البيت الخامس والسادس:** الارتقاء بالخمرة إلى عالم الصفاء والنقاء الروحيَّيْن، وجَعْلها مصدراً للنور والضياء والتوهج، وامتزاجها بعالمٍ عُلْوِيٍّ طافح بالنور.

**البيت السابع:** أصحاب الشاعر يتحكمون بمصير القَدَر، ويُخْضِعُون الزمان.

**البيت الثامن والتاسع:** المقابلة بين الخمرة والحبيبة العربية والخيمة من خلال نظرةٍ تقارِنُ بين حضارة المدن وعيشة الأعراب.

**البيت العاشر والحادي عشر:** الردُّ على النَّظَّام شيخ المعتزلة؛ انطلاقاً من الإيمان بالعفو والتسامح الديني؛ استناداً إلى فلسفة المرجئة.

**شرح معاني الأبيات:**

**البيت الأول:**

اصرفْ نظرك عن لومي؛ لأنَّ اللوم يدفعني إلى إدمان الخمرة، ويثير فيَّ الرغبة الملحَّة في شربها، فتكون مرضاً يُتداوى منه بالشرب؛ إذ يشعر شاربها بالصداع المتواصل الذي لا يزيله غير شرب كأس جديدة، فالخمرةُ داء ودواء في الوقت نفسه.

**البيت الثاني:**

هذه الخمرة صفراء كالذهب، تزيل الهموم، وتكشف الغموم والأحزان، فلو مسَّتِ الحجرَ لبعثت فيه الحيوية والشعور بالسرور والنشوة.

**البيت الثالث:**

إنَّ ساقية الخمرة ذات وجه جميل، متألق، مُشِعّ، وقد حملتْ إبريقَ الخمرة بيدها في ليل مظلم، فشعَّ وَجْهُها حتى إنه أضاء البيت وسط حِلْكة الليل.

**البيت الرابع:**

سكبتِ الساقيةُ خمرةً صافية من فم الإبريق، فإذا بالخمرة تُؤْنِس عين الشاعر، وتبعثُ فيها النشوة كأنها نشوة الإغفاء، فلا يستطيع أن يُديم النظرَ إليها لشدة توهجها، فيضطر لضمِّ أجفانه مخافة أن يؤذيه إشعاعُها.

**البيت الخامس والسادس:**

إن روح الخمرة رقَّتْ عن روح الماء، فهي لا تُمزج به، بينما تساوتْ روحُها مع روح النور، وجعلتْ إذا مازَجَتْهُ تتولد الأنوار والأضواء، وفي هذا رفعٌ للخمرة إلى مصافّ عالية، ومراتب سامية، فالخمرة شيء ساحر؛ لأنها مصدر للنور والتوهج والإشراق.

**البيت السابع:**

لقد طافتِ الساقيةُ بإبريقها حول شبابٍ يعتقدون أن الإنسانَ قادر على أن يُبْدِع تصرُّفه بنفسه، وليس مُجْبَراً يتأثر ويخضع للقدر الذي يتحكم به، بل يُخْضِع الزمانَ لما يريد، وهم قد لجؤوا للخمرة بسبب ما قضاه الدهرُ عليهم، وليست الخمرةُ سبباً لما وصلوا إليه.

**البيت الثامن:**

أنا حزين على الأيام المنصرمة، المتمثِّلة بتلك الساقية، وأصحابي الفتيان، ولا أذرفُ الدموعَ على تلك الأماكن التي كانت هند وأسماء تسكن فيها؛ إذ كان من عادة الشعراء أن يبدؤوا قصائدهم بالوقوف على الأطلال، وتذكّر الحبيبة، وهذا سخفٌ برأي الشاعر.

**البيت التاسع:**

للخمرة التي تحلَّبتْ من شجر الكَرْم مكانة لا تُضاهى، وهي أرفع من مكانة هند وأسماء اللتين مع غيرهما من نساء الأعراب أن تمر الشّياه والإبل من مكان رحيلهما، أما الخمرة فلا؛ إذ هي أعلى وأجلّ من حياة الأعراب.

**البيت العاشر:**

أنت أيها النظَّام لستَ على صواب فيما تقول، إذْ تدّعي أنك تدرك فلسفة الأشياء، لكن الواقع يشهد أنك تعلمُ شيئاً قليلاً، وتجهل أموراً كثيرة، فالمعرفة ناقصة غير كاملة، وحين انصرفت عن معرفة مزايا الخمرة غابت عنك أشياء عديدة أضعاف ما تعرف.

**البيت الحادي عشر:**

لا تمنع الصفح أيها النَّظَّام، ولا تتحرَّج من العفو؛ لأن الذي يُزْري بالدِّين ويُحقِّره إنما هو الذي يمنع التسامح، ويقطع بقضايا فيها أكثر من وجهة نَظَر، فالإسلامُ دينُ رحمة لا دين تضييق وإحراج.

**دراسة الأفكار ونقدها:**

بدا أبو نواس من خلال هذه القصيدة وقد **انتزع عنه عباءة الجاهلية القديمة،** ونراه قد ارتدى ثوباً جديداً كثير التعقيد، كما كان شائعاً في العصر العباسي.

وهذه القصيدة مجموعة متنابذة من الأبيات والمعاني المستقلة، أصبحتْ تتطور وتتَّحد متنقلة من معنى إلى آخر، كما يُنتقل من السبب إلى النتيجة.

فاللوم الذي تحدَّث عنه في المطلع جعله يصف الخمرة لِيُظْهِر الأسباب الحقيقية التي جعلته يُعاقِرُها، ويهيم بها، وقد عَرَض خلال ذلك للساقية والشُّعاع وغير ذلك، ثم عاد فدافع عن رأيه أمام النَّظَّام، وأدخل على أسلوبه المعاني الفقهية، فكأنه يُحدِّثه باللغة التي يفهمها ويُؤْثِرُها.

وهذه الوحدةُ التي تشتمل عليها القصيدة تأتَّتْ من التزام الشاعر الدفاعَ ↔ عن قضيَّة يؤمن بها أمام مَنْ يلومُه، أو يُقرِّعه عليها. **فالوحدةُ إذاً هي وحدةُ ↔قضية يُعبِّر عنها،** بينما كان الجاهلي يجمع شذرات من المعاني التي لا ترابُطَ ولا توحُّداً بينها، وهكذا فإنَّ فضيلة الشعر لم تعدْ هنا فضيلة بيتٍ مستقل، بل حالة عامة يُعبِّر ↔ عنها الشاعرُ متسلسلة منذ البيت الأول حتى البيت الأخير، وهذا يؤكِّد على الوحدة العضوية للقصيدة.

إنَّ حِرْصَ الشاعر على ذِكْر لوم اللائمين (البيت الأول) يُظْهِر بصورةٍ ↔غير مباشرة شِدَّة تعلّقه بالخمرة، فهو لا يرتدعُ ولا يرعوي. ولعله ليس في هذا ↔ القول من الجِدَّة إلا أسلوب التعبير، وما يشتمل عليه من روح التعليل الفلسفي. فالأعشى ↔ كان قد ألَمَّ بمثل هذا المعنى، في قوله:

**وكأسٍ شربتُ على لَذَّةٍ وأُخْرى تداويتُ منها بها**

وكذلك نرى طَرَفَة بن العبد يقولُ في معلقته المشهورة:

**لخولةَ أطلالٌ ببرقةِ ثهمدِ تلوحُ كباقي الوشم في ظاهرِ اليدِ**

**وما زال تشْر أبي الخمورَ ولَذَّتي وبَيْعي وإنْفاقي طَرِيفي ومُتْلَدي**

**إلى أنْ تحامَتْني العشيرةُ كلُّها وأُفْرِدْتُ إفْرادِ البعيرِ المُعَبَّدِ**

إلا أن **الإيجاز** الذي نشهدُه في قول أبي نُواس، و **الأسلوبَ الذي يعتمد على الحُجَّة،** إنَّ ذلك جميعاً يدلُّنا على أننا أمام شِعْرٍ بات يختلف عن الشعر الذي نقرؤه في قصائد الأعشى والأخطل وغيرهما.

ولعل الفارق المهمَّ بين هذا الشعر وشعر الأقدمين؛ ما يُطالِعُنا من **كثافةٍ تَبْعُدُ غاية البعد عن الوضوح والبساطة** اللذين كنّا نشهدهما في الشعر القديم. فنحن عندما نتلو البيتَ الذي نظمه أبو نواس؛ نَفْهم المعنى، ولكننا لا نفهمُ القصد، ولا نتمكّن من أن نتمثَّله ونسيغه؛ إلا بعد أن نُمْعِنَ في التفكير، والتأويل. فكيف يكونُ اللوم؟ وكيف يتداوى الإنسانُ بدائه؟ هذه الأسئلةُ لا يتيسَّر الجوابُ عنها، وإنما يقتضي ذلك بعضَ التأمل، واستطلاع الأسباب البعيدة. وهذا ما لم نكن نشهده في الشعر الخمري القديم.

وبذلك نرى أن أبا نُواس يُحوِّل المعنى الشائع القديم، **إذ يجعل له مُبرِّراً نفسياً، أفاده من قدرة العقل العباسي على تداول الأمور الذهنية،** والتحديق بها، وتفصيلها، ولعلَّ في ذلك مظهراً من مظاهر تأثير الفلسفة على نفسية الشعراء العباسيين، وبالتالي على شِعْرهم. وقد يبدو ذلك، ويتحقق في الشطر الثاني من البيت الأول بحيث نراه يقول: (وداوني بالتي كانت هي الداء). لا شكَّ في أنَّ هذا المعنى متأثر بالبديع وما فيه من نزعة للتأثير على القارئ بالمعاني المدهشة المروِّعة، والتي يستحيل تحقيقها. فهذا البيتُ أصلاً يقوم على الغرابة، إلا أنه يعتمد في نقطة انطلاقه الأولى على حقيقةٍ نفسية، ذلك أن المرء الذي يشقى لتعذُّر أمرٍ عليه، لا يمكن أن يتحرَّر من وطأة العذاب إلا إذا حقّق هذا الأمر، ونال مبتغاه منه. ولعلَّ (مجنون ليلى) في حَدْسه الشعري المعذَّب المبدع كان قد فطن إلى ذلك إذْ قال:

**تداويتُ من ليلى بليلى وحُبِّها كما يتداوى شاربُ الخمرِ بالخمرِ**

ولما انتهى أبو نواس من مرافعته، انتقل إلى الوصف، فانتقل من أسلوب الاعتماد على الحجج، إلى **أسلوب تقرير المظاهر والغلوّ فيها** (البيت الثاني) فكلمة (صفراء) لفظة تقريرية علمية تنقل الواقع دون أن يكون لها ضرورة. فالخمرة بصورة عامة – كما يقول

شاربوها – تزيل الهموم، سواء أكانت صفراْ، أم حمراء، أم بيضاء، إلا أن الشاعر ذكر كلمة (صفراء) **ليظهر النزعة الوصفية التي ما برحتْ تستبدُّ بالشعر العربي منذ الجاهلية**، فأبو نواس ينقلُ الأشياءَ كما تراها العين، أو كما يراها الناس، إذ كان يعتقدُ أن فضيلة الشعر تكون في تعادل الظاهرة التي يصفها مع الظاهرة التي تُرى في الطبيعة.

ثم انتقل (في البيت الثالث) إلى فِعْل الخمرة وبيان تأثيرِها في شاربها، فتخطّى الشعراءَ الذين سبقوه، وجعل الخمرةَ تبثُّ النشوةَ في الحَجَر، فكيف بالإنسان؟! فهو قد **بَعَثَ في المعنى القديم رُوحاً جديدة؛ لأنه كان ذا تجربةٍ حيّة**، حادّة. **فهو يعشقُ الخمرة، ويتخفَّف من همومه بها**، وهي دواؤه الوحيد الذي يزيحُ عنه وطأةَ الحياة.

وهذه المبالغةُ (إثارة النشوة في الحجر) صدرتْ من أبي نواس عن انفعالٍ نفسي صادق، وتجربة عاشها.

وإذا انتقلنا إلى وصف الجارية ولأَلاَء جمالها، فإن المعاني التي أوردها الشاعرُ ليست مبتكرة، وليس فيها من الغُلوّ إلا الصورة التي أشار إليها أبو نواس (وجه الجارية أضاء ظلام البيت). وقد كان الجاهليون قد ألمُّوا بهذا المعنى، فجعلوا الوجهَ متألقاً، كقول النابغة:

**وبَدَتْ لَمِيْسُ كأنَّها بَدْرُ السَّماءِ إذا تبَدَّى**

وقوله أيضاً:

**قامتْ تراءى بَيْنَ سِجْفَيْ كَلَّةٍ كالشَّمْسِ يومَ طُلُوعِها بالأَسْعُدِ**

وكقول امرئ القيس:

**تضيءُ الظلامَ بالعَشِيِّ كأنها منارةُ مُمْسَى راهبٍ مُتَبَتِّلِ**

وكقوله طَرَفة:

**ووَجْهٌ كأنَّ الشمسَ أَلْقَتْ رداءَها عليه، نَقِيُّ اللَّونِ، لم يَتَحَدَّدِ**

وأقول: **لم يستطع شعرُ أبي نواس أن يتحرر من وَطْأةَ القدماء،** على الرغم من دعوته للتجديد، وادِّعائه له، فلا ينفكُّ الدارسُ لشعره يرى أن معانيه هي في الواقع توليدٌ من المعاني القديمة واشتقاق منها، أو عَبَثُ بها.

فأيّاً تكون تلك الغانية التي يُشْرِقَ وَجْهُها كالشمس،، لا شك أن الأصل في أن هذا المعنى أن الوجه الجميل يكون كثيرَ التألق، إلا أن الشعراء العرب خاصة أبي نواس؛ قد ضاعفوا من هذا الواقع، وبالغوا فيه، **حتى إنهم بلغوا الأسطورة الغريبة المستحيلة**.

إنَّ إشراق وجه الساقية – أو كما يقول الشاعر: تلألؤه – ليس مُولَّداً من رؤية الشاعر ويقينه، بقدر ما هو محاولة لتقصِّي المعاني المعروفة المتداولة.

وهكذا **نرى أنَّ أبا نُواس أصبح قادراً على تداول المعاني أكثر من الجاهليين أو الأمويين**؛ لكنه لم يستطع – على الرغم من ذلك – أن يلجَ إلى عتمة النفس، أو يكتشف أسراراً نفسية جديدة، أو صوراً، أو معاني مبتكرة.

**إنَّ آفةَ الشعر العربي أنه لم يقمْ بمحاولاته في التعمق بالنفس،** ولم يعمدْ إلى اكتشاف أساليب جديدة تمكِّنه من التوغّل بالتجارب النفسية العميقة، بل قَصَرَ هَمَّهُ على تقديس التراث القديم، محاولاً أن يستعيدَ ما قاله السابقون بأسلوبٍ آخر، أكثرَ تعقيداً وغُلُوّاً، وبالتالي أكثر ابتعاداً عن الإخلاص.

ونلاحظ في هذه القصيدة **أن أبا نواس يمتاز عن الشعراء الأقدمين بتسلسل المعاني وتطورها بيتاً إثر بيت بسببيةٍ تكاد أن تكون تامة،** فهو يقول: إن الساقية قامت بإبريقها (البيت الثالث) ثم ينثني لوصف الشراب الذي سكبته من ذلك الإبريق، فإذا هو يأخذ بالعين كأنه الإغفاء.

فالخمرةُ تُؤْنِسُ عين الشاعر، وتبعثُ فيها النشوة، كأنها نشوة الإغفاء، وذلك يدلُّ على **أن أبا نواس أصبح يتذوق الخمرة بعينيه بقدر ما ينعم فيها بمذاقها. وهاذ معنى جديد في روحه،** فقد غدا الشاعرُ العباسي قادراً على تتبُّع الحركات والتحولات النفسية أكثر من الشاعر الجاهلي، فابنُ الرومي يُبْصِرُ دبيبَ المكر بقدر ما يشعر به، وذلك في قوله:

لَكَ مَكْرٌ يَدُبُّ في القوم أخفى  من دَبِيْبِ الغِذاءِ في الأعضاءِ

بخلاف الشاعر الجاهلي الذي كانت حياتُه يكدُّها همُّ العيش، والهرولة خلفه.

كما نلحظ في هذه القصيدة تأثيراً **مباشراً للفلسفة** ، بالإضافة إلى تأثيرها في الأسلوب، ففي البيتين الخامس والسادس يُعبِّر الشاعرُ عن تجربته بالخمرة كما يُعبِّر أصحاب الفقه عن قضية التوالد بين الأرواح، فقد غشَّ المعنى الخمري بالقضايا الفلسفية، مُقابِلاً بين

لطافة الخمرة ولطافة النور بعد أن فَضَّلها على الماء؛ لأن روحَها ألطفُ من روحه. و **هذا لعمري من جديد أبي نواس خاصة، وجديد العصر العباسي عامة.**

ولعلَّ الجمع بين الماء والنور مما أثار ديكَ الجن ليقول:

**نارٌ ونُورٌ في الكأسِ مُؤْتَلِفٌ رِقَّةُ ماءٍ ورِقَّةُ العِنَبِ**

فالخمرة تجمع بين النقيضين باعتبارها مصدراً للنور والنار.

وقال أيضاً:

**هل لكُما في اصطباحِ كأسٍ وفي نُهُوضٍ إلى تحاسِي**

**إلى ضِياءٍ وضَوْءِ نارٍ تمازَجا في قرارِ كاسِ**

ففي بيتَيْ أبي نُواس تعقيدٌ وتحوُّلٌ له أسبابُه ومُسوِّغاتُه، بينما نجدُ في الجاهلية تعابير مباشرة واضحة؛ وهذا يستدعي القول: **إن هذين البيتين يُمثِّلان واقع الثقافة التي أفاد منها الشاعر في التوغل بالتعبير عن واقعه النفسي.**

إنَّ أبا نواس لم ينظم ما يعرفه من الفقه والدِّيْن، بل وَحَّدَ بينه وبين المعاني التي يريد أن يُعبِّر عنها، فأتى الواحدُ من خلال الآخر بصورةٍ حيّة، لا نُدْرِكُ متى يبتدئ الأول أو متى ينتهي الثاني.

وهكذا فإنَّ اختلافَ أبي نواس إلى العلماء ودُور العلم أثَّر في تعميق أفكاره، وأغناه بِصُوَرٍ للتعبير لم تكنْ تتيسَّر لمن قبله.

ولم تقتصر المعاني الفلسفية على البيتين الخامس والسادس، بل تعدَّى ذلك إلى بقية الأبيات، فهو يصفُ صحبه في البيت السابع، ويجعلهم يتحكَّمون بمصير القدر، فهم ليسوا سوى جماعة من القَدَريين؛ الذين يعتقدون أن الإنسان باستطاعته أن يُبْدِعَ تصرُّفَهُ بنفسه، وهو ليس مُجْبَراً.

وهذا الأمرُ كان موضعَ نزاعٍ وتخاصم بين الفِرَق الإسلامية، **وهكذا صَهَرَ أبو نواس تلك النظرية في شعره، وأظهرها من خلال وَصْفه.**

ومن وجوه التجديد في شعر أبي نواس: **ما نقرؤه من نزعةٍ الاستخفاف** التي تظهر خلال هذه القصيدة في البيتين الثامن والتاسع، فهو ينقمُ على مَنْ يُعيِّرونه بِضَعَةِ أصله، فهزأ بهم وبما يمتُّ إليهم، فرأى أن البيئة الجديدة تقتضي أدباً جديداً، **فلا يجوز – حسب رأيه**

**– أن يبقى الشاعر باكياً على الطلل؛ الذي لم يعد يعاني منه.** فتجدُّدُ العيش يُحتِّم تجدُّد الشعر، إلا أنه أشبع هذه النظرة بكثيرٍ من الزِّراية على الأعراب القدامى.

ونلمح في البيتين العاشر والحادي عشر: نظرية المرجئة، التي كان أبو نواس يحرصُ على ادِّعائها؛ لأنها توافقُ تصرُّفَهُ، وهذه النظريةُ تقول: إن الله لا يعاقب الناسَ على خطاياهم مباشرة، بل يُرْجِئُ ذلك إلى يوم القيامة.

وقد كان يُخَيَّلُ لأبي نُواس أنَّ الله لا يتعقَّبه بخطاياه في هذا العالم، وهو القائل:

**خُلِقَ الغفرانُ إلا لامرئٍ في الناس كافرْ**

وهو خلال هذه القصيدة يبدو كأنه يدافعُ عن هذا الرأي في البيتين الأخيرين، حيث بدا الشاعرُ يجادلُ كما يتجادلُ علماءُ الكلام، ويرى أن التحرُّج بالعفو والغفران إنما يُزْرِي بالدِّين ويعيبُه.

هذا هو **تأثيرُ الفلسفة والفقه** والدِّين كما بدا خلال القصيدة. وقد تحقَّق أن قصيدة الخمرة العباسية اختلفت بذلك عن القصيدة القديمة؛ لأنها انفتحتْ على معالم للمعاني والصور جديدة، كانت مستحيلة بالنسبة لمن ألمُّوا بها مِنْ قَبْلُ.

**الوسائل التعبيرية والتصويرية في القصيدة:**

**أ الوسائل التعبيرية:**

**تكادُ نزعةُ الوصف تغلبُ على شعر أبي نواس في الخمرة،** فهو إما أن يتحدَّثَ عن طِيْبها، أو يُلِمَّ بشعاعها، أو يتحدث عن قِدَمها، بالإضافة إلى كأسها ونشوتها ونحو ذلك، مما يجعلنا نحيا في أجواء تشبه أجواء الشعر القديم، على الرغم من أنه خَلَعَ على هذه الأوصاف حُلَّةً جديدة.

**واستطاع أبو نواس أن يفيدَ من معطيات العصر العباسي** بكل ما فيه من حداثة، وحضارة لتجويد فن الوصف الخمري عنده وتجديده، فبدا متألقاً مُتفرِّداً بين أقرانه.

إذاً فالوصف شيء أساس في قصيدة الخمرة لديه، وكلَّ وصفه لها، وتصويره إياها، إنَّما جعله **يهتم بالوصف التفصيلي**، وإيراد مفردات ما تشاهده العين، ويشعر به القلب، ويتمدَّد أمام الحواس.

**واستفاد أبو نواس من الكم الهائل الذي سُبِق به فيما يتعلَّق بشعر الخمرة، إلى جانب ممارسته وتجربته ومعاناته،** فللخمرة حضور دائم وتامّ لديه، يعصر ذهنه في استحضاره، ويفكر من خلاله، وينزع بقوة إلى وصفه، **فله أسلوبٌ يُعبِّر عن تجربته الشعرية الخمرية،** فيبدو كأنه يحكي قصة، أو يسرد حكاية، تتناقلها الألسنة، وفيها كثير من الواقع، مما يجعلها شبيهة **بالقصة الحوارية،** فيجد القارئُ لشعره الخمري بداية وخاتمة وقضيّة أساسية يريد التحدث عنها، وإبرازها لكل سامع وقارئ.

وأبو نواس ابن العصر العباسي، يُشخِّص كل شيء، ويذكر تفاصيل القصة، فيحشد ما يتعلّق بالحركة (قامت، فأرسلت، جفا، مَزَجْتَ، تولَّد، دارتْ، تروح).

والصوت (لومي، مسَّها، مازجها). وكل هذه الأفعال يصدر عنها صوت.

فاللوم: كلام متكرر. والمسّ: تلاصقٌ له صوت، والمزج: خَلْطٌ يخرج عنه صوت. كذلك بدا اللونُ في القصيدة (صفراء، لألاء، اضواء).

**والحركة، والصوت، واللون إذا اجتمعت في القصيدة أعطتها ثراء فنياً** ، إلى جانب أن أبا نواس يشكل دائماً الطرفَ الأول في الوصف، والقُطْب المحرِّك للسَّرد؛ فاتصفت خمرياتهُ بالحيوية والإثارة، مع مناقشة أمور فلسفية ليس الشعرُ ساحتها ولا ميدانها، ولكن مقدرة أبي نواس جعلت القضايا الفلسفية، والمحاكمات العقلية خاضعة للشعر ونظمه وقُرْبه من النفس.

**والجُمَلُ في هذه القصيدة تراوحتْ بين الإنشاء والخبر.**

فمن الجمل الإنشائية: (دَعْ عنك لومي، داوني بالتي كانت هي الداء، فَقُلْ لمن يدَّعي، لا تحظرِ العفو).

ومن الجمل الخبرية (إن اللوم إغراء، صفراءُ لا تنزل الأحزانُ ساحتها، قامت بإبريقها).

وهذا التنوعُ في إيراد الجمل يدلُّ على قدرة الشاعر على جمع أكبر قدرٍ من مقتضيات الأسلوب المكوِّن للشعر المتميز؛ الدالّ على العلم الواسع، والتفنُّن المتألق. ألم يقل الجاحظ عن أبي نواس أنه (كان عالماً، متكلِّماً، جَدِلاً، رقيق الطبع، ثابت الفهم، ويدلُّ على معرفته أشياء من شعره)؟!

وأبو عبيدة مَعْمَرُ بن المثنى هو الذي قال عن أبي نُواس: (أبو نُواس للمُحْدَثِيْن كامرئ القيس للأوَّلين؛ لأنه هو الذي فَتَح لهم بابَ هذا الفِطَن، ودلَّهم على هذه المعاني).

**ب الوسائل التصويرية:**

استعان أبو نواس بفيضٍ من التشبيه والاستعارة وبعض ألوان البديع لتوضيح أفكاره، وبيان معانيه التي أوردها في قصيدته الخمرية. فالخمر داء ودواء، وهي صفراء ذهبية، والأحزان لا تنزل، والسراء تُمَسّ، وكأنما أَخْذُها بالعين إغفاء، والماء يجفو، والأنوار والأضواء تتولّد، والزمان يدينُ ويخضع...

وهذه كلُّها حُلىً تصويرية، منها التقليدي، ومنها ما حاز قَصَبَ التجديد، وجدتْ عليه مسحة من الحضارة العباسية بألوانها وزخارفها، حيث جَعَلَ الخمرة تُؤْنِس العين، وتبعث فيها النشوة، كأنها نشوة الإغفاء (البيت الرابع).

وقابَلَ بين لطافة الخمرة ولطافة النور بعد أن فَضَّلها على الماء؛ لأنَّ روحها ألطف من روحه، وهذا من جديد أبي نواس. (البيت السادس).

وهناك الطباق (داوني – الداء) في البيت الأول.

و(أبكي – ولا أبكي) في البيت الثامن.

وهناك كناية عن الطلل في قوله: (منزلة كانت تحلّ بها هند وأسماء).

وكناية عن حياة الأعراب (الخيام، الإبل والشاء).

ومثّلتْ هذه التصاوير جانباً مهمّاً من قمة بديع أبي نواس؛ ومنتهى غِناه الفنيّ، وبقيتْ روحُه الشاعرة تتدفق بسهولة ويُسْر؛ على الرغم من كثافة الصُّور وتنوُّعها، علاوةً على استخدامه تعابير فقهية بأسلوبٍ فلسفي، فأبو نواس شاعر يدرك أسرار عمله الفني، ويتوق لإخراجه بأحسن صورة، فكان شعره مرآة لحياته بكلِّ تفاصيلها وتنوَّعها.

ونلمح في هذه القصيدة بعض المبالغات، ومن ذلك:

* قوله: (فلاحَ من وجهها في البيت لألاء) حيث جعل وجهَ الساقية يشعُّ بالنور.
* وقوله: (لو مسَّها حجر) حيث تحوَّل الحجر إلى كائن حي يتأثر عند ملامسته الخمرة.
* وقوله: (رقّت عن الماء) حيث جعل الخمرة أرقّ من الماء.

* وقوله: (فلو مزجت بها نوراً) حيث جعل الخمرة تُلائم النور على الرغم من كونها سائلة.

* وقوله: (دارتْ على فتية دار الزمان لهم) حيث جعل الزمان يخضع للفتية وهم يتحكّمون بأقدارهم.

وهذا يكشف عن انفعال الشاعر بالخمرة، وتجاوز الواقع والتفوق عليه، واعتبار الخمرة حالة عجائبية ساحرة.

**الزهـــد: د. لميس داود**

شكّل الزهد الظاهرة النّقيضة لظاهرة المجون في المجتمع العباسي وقد عاشت الظاهرتان جنباً إلى جنب في ذلك الزمن، فمقابل مجالس اللهو والمجون وحانات القصف والخمر، كانت تنتشر حلقات الوعّاظ والزّهاد، ومجالس القرّاء والمحدّثين والمتكلّمين.. وفي الوقت الذي وجدنا فيه شعر المجون ينتشر ويتفشّى بين الناس، كان شعر الزهد – أيضاً – يلقى تطوّراً ورواجاً وإقبالاً من الخاصّة والعامّة.

وكنا قد أشرنا إلى انتشار الزنادقة في العصر العباسي، والواقع أنهم بلغوا من الكثرة في هذا العصر حدّاً خطيراً، أشاع الاضطراب والتحلّل والفساد، على نحوٍ أفزع الخليفة، فوّجه عناية كبيرة لمحاربتهم والحدّ من انتشار منازعهم وأفكارهم، بالسيف تارة، وبالحجة والرأي تارة أخرى. إذْ أنشأ المهدي ما يشبه الديوان أو الإدارة لتعقّبهم، يقول الطبري في حوادث سنة (167هـ) «وفيها جدَّ المهديُّ في طلب الزنادقة، والبحث عنهم في الآفاق، وقَتْلهم. وولّى أمرَهم عمر الكلواذي»[1].

وكان الخلفاء قد أرادوا محاربة أفكار المانوية بالردّ عليها ومحاربتها، كما أرادوا التأكيد على أنّ قيم الدين، ومكارم الأخلاق، بقيت قائمة في المجتمع العباسي.. وليس من شكّ في أنّ اصطناع المهدي والرشيد لشعراء الزهد من أمثال أبي العتاهية وتشجيعهما لهم على قول الشعر في الزهد كان من بين الوسائل في محاربة الزنادقة وشَغْل الناس عن آرائهم، فانفتحت بذلك المسالك أمام الشعر الزهدي ليصل إلى العامة، كما قام الوعّاظ بهذه المهمة نفسها في ميدان النثر.

هذا سبب، ورأي من الآراء التي تفسّر انتشار الزهد في العصر العباسي، وتطوّره. وثمة رأي آخر يُرجع الأسباب إلى تباين طبقات المجتمع وتناقضها بين الغنى الفاحش والفقر المدقع، ممّا أرهق الطبقة الوسطى فارتدّ كثير من أبناء هذه الطبقة إلى الزهد.

---

[1] **تاريخ الطبري: 165/8.**

وإذا كانت حانات الكَرْخ ودور النّخاسة والمقيّنين قد اكتظّت بالجواري والإماء والقيان والمغنّين، فإنّ مساجد بغداد كانت عامرة بالعُبَّاد والنُّسّاك وأهل التقوى والصّلاح، وكان في كل ركن منها حلقة لواعظ يذكِّر بالله واليوم الآخر وما ينتظر الصّالحين من النعيم المقيم والعاصين من العذاب والجحيم. وكان من الوعّاظ مَنْ يقتحم قصر الخلافة ليعظ الخلفاء على نحو ما هو معروف عن عمرو بن عبيد في وَعْظه للمنصور، وصالح بن عبد الجليل في وعظه للمهدي [1] وابن السماك في وعظه لهارون الرشيد [2]، ومن كلامه: «الدنيا كلها قليل، والذي بقي منها في جَنْب الماضي قليل، والذي لك من الباقي قليل، ولم يبق من قليلك إلاّ القليل» [3]، وقد تناقلت مصادر التراث أخبار هؤلاء وأمثالهم، فذكرت بعض حكمهم، وعظاتهم منهم سفيان الثوري (ت 161هـ)، وداود الطائي (ت 165هـ)، وعبد الله بن المبارك (ت 181هـ)، والفضيل بن عياض (ت 187هـ)، وسفيان بن عيينة (ت 198هـ).

ويدلّ أكبر الدلالة على ارتفاع موجة النّسك حينئذٍ أنه أخذت تنبثق بين النُّسّاك مقدّمات نزعة التصوّف متمثّلة في شيوخ كثيرين، في مقدمتهم إبراهيم بن أدهم البَلْخي (ت 160هـ)، ورابعة العدوية المتوفاة بالبصرة سنة ( 180هـ)، وبشر بن الحارث الحافي الخراساني نزيل بغداد المتوفى سنة ( 227هـ) وكان يقول: «الجوع يصفّي الفؤاد، ويميت الهوى ويورث العلم الدقيق.. وإذا أعجبك الكلام فاصمت، وإذا أعجبك الصمت فتكلَّم»[4].

وقد حاول جولدتسيهر أن يربط هذا التصوف بمؤثِّرات خارجة عن أركان الإسلام وقيمه وتعاليمه، كبوذية الهند، وتعاليم الأفلاطونية الحديثة [5]، فيما رأى غيره في التصوّف الإسلامي موروثاً عربيّاً إسلاميّاً خالصاً نتج من تأويل آي الذكر الحكيم، ومن الاقتداء

---

**[1] ينظر: عيون الأخبار: 364/2، والعقد الفريد: 109/3.**

**[2] ينظر: تاريخ الطبري: 357/8، والعقد الفريد: 108/3.**

**[3] النجوم الزاهرة: 112/2.**

**[4] المصدر السابق: 250/2.**

**[5] ينظر: العقيدة والشريعة في الإسلام: 136، 143.**

بالحديث النبوي الشريف ومسيرة الرسول صلى الله عليه وسلم وآل بيته، كما أشار إلى ذلك نيكلسون[1].

على أنّ هذا الزهد الإسلامي وما ارتبط به من مقدمات التصوّف، كان مقترناً، كما يرى بعض الباحثين[2]، بزهد فاسد هو زهد الزنادقة على نحو ما نجد في أشعار صالح بن عبد القدوس، وهي تزخر بالترغيب عن متاع الدنيا الزائل، حتى ليقول ابن المعتز إنّ له في ذلك ما ليس لأحد[3]، وكل شعره أمثال وحكم، ونذكر من ذلك قوله:

**وأَسْهَرَني طول التفكّر، إنّني عجبتُ لدهري ما تقضّى عجائبه**
**أرى عاجزاً يُدعى جليداً لغشمه ولو كلف التقوى لفلّت مضاربه**
**وعَفّاً يُسمّى عاجزاً لعفافه ولولا التقى ما أعجزته مذاهبه**
**وليس بعجز المرء أخطأه الغنى ولا باحتيالٍ أدرك المالَ كاسبه**
**ولكنه قبض الإله وبسطه فلا ذا يجاريه ولا ذا يغالبه**
**إذا كمّل الرحمن للمرء عقله فقد كملت أخلاقه ومناقبه** [4]

ومعنى ذلك أنّ العصر العباسي الأول شهد لونين من الزهد: زهداً إسلامياً خالصاً أعدّ للنسك والتصوّف، وزهداً فاسداً، متأثراً بالمانويّة وتعاليمها.

ونجد في شعر أبي العتاهية أمثلة ساطعة على تطور شعر الزهد، وعلى تنوّع موضوعاته وانتشارها بين الناس.

---

**[1] ينظر كتابه: في التصوف الإسلامي وتاريخه: 3.**

**[2] ينظر: العصر العباسي الأول: 87، وأبو العتاهية حياته وشعره: د. محمد الدش: 56، وتاريخ الشعوب الإسلامية: بروكلمان: 15/2.**

**[3] طبقات الشعراء: 91.**

**[4] المصدر السابق.**

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

## أبو العتاهية والتجديد في شعره (130–211 هـ)د. لميس داود

### أصله ونشأته:

ولد أبو العتاهية إسماعيل بن القاسم بن سُوَيْد بن كَيْسان سنة 130هـ في (عَيْن التّمر) بالقرب من الأنبار، وكان أبوه نبطيّاً من موالي بني عَنزة. أمّا أمّه فكانت من موالي بني زهرة القرشيين. وكان أبوه يشتغل بالحِجامة ويظهر أنّ سبل العيش ضاقت به في بلدته، فانتقل منها إلى الكوفة بأسرته، ومعه ابناه الصغيران: زيد وأبو العتاهية. ولا يكاد يشبّ ثانيهما، حتى نراه ينتظم في سلك المخنّثين ممَّن كانوا يخضبون أيديهم ويتزيّنون ويلبسون ملابس النّساء[1].

وكان أخوه زيد قد احترف عمل الخزف وبيع الجِرار والفخّار، فحاول أن ينقذه ممّا تردّى فيه، وما زال به حتى أشركه معه في حرفته، وكان نبع الشّعر قد أخذ يتدفّق على لسانه، فكان يأتيه الأحداث والمتأدِّبون فينشدهم أشعاره ويكتبونها على ما تكسّر من الخزف وما يشترونه من الجِرار[2].

واشتهر أمر أبي العتاهية في الكوفة وأخذ يختلط ببيئات المجّان من الشعراء أمثال مطيع ابن إياس ووالبة، كما أخذ يختلف إلى حلقات العلماء والمتكلّمين في مساجد الكوفة، ممّا أتاح له إتقان العربية، وهو في أثناء ذلك يُكثر من نظم رقائق الغزل، ولم تلبث الصّلة أَنْ توثّقت بينه وبين مغنٍّ ناشئ من النَّبَط دوَّتْ شهرته فيما بعد هو إبراهيم الموصلي، الذي أقبلت عليه الدنيا حين ولي الخلافةَ المهدي ( 158–169هـ) وقرّبه مع مَنْ قرَّبَ من المغنّين، فأرسل إليه أن يلحق به، ليقدّمه للخليفة، فقدم وأنشد المهديَّ قصيدةً على بحر المتقارب، تسيل ألفاظها رقّةً وعذوبة، قال فيها:

**أتَتْهُ الخلافةُ منقادةً إليه تجرِّرُ أذيالَها**

**ولم تك تصلح إلاّ له ولم يك يصلح إلاّ لها**

---

[1] **ينظر: الأغاني: 7/4.**

[2] **المصدر السابق: 9/4.**

**ولو رامها أحدٌ غيره لَزُلزلت الأرضُ زلزالَها**

وقد رُوِي أنّ بشار بن برد سمعه ينشد هذه القصيدة، فاهتزّ طرباً وقال لمن حوله: «ويحكم انظروا ألم يطر الخليفة عن فراشِه طَرَباً لما يأتي به هذا الكوفيّ!»[1].

وأُعجب الخليفة بمديحه، وأخذ يغدق عليه جوائزه[2].

وأوسع له في مجالسه حتى أصبح أثيراً عنده مقدّماً له على كثير من الشعراء، وحتى نراه يقبل شفاعته في أحد وزرائه وقد أمر بسجنه. وتمرّ الأيام بأبي العتاهية باسمةً، غير أنّ سحابةً لا تلبث أن تنعقد في سمائها؛ فقد تعلّق بجارية من جواري زوجة المهدي رائطة بنت السفّاح، وهي عُتْبَة، وكانت تزدريه، بحجّة أنه بائع جرار يتكسّب بالشعر، ومضى لا يكفّ عن غزله بها ولا يرعوي، فحدّثت مولاتُها المهديَّ بشأنه، فغضب لتعرّضه لحرمه وجواري قصره، وأمر بضربه مئة سوط وسجنه، ولم يلبث يزيد بن منصور الحميري خال المهدي أن شفع له.. وقد ظلّ يذكرها ويتغنّى باسمها طويلاً، ولعلّ ذلك هو الذي جعل المهدي يقول له إنّك إنسان معتَّه، فاستوى له بذلك لقبه (أبو العتاهية) وغلب على اسمه[3].

ويتوفّى المهدي فيخلفه الهادي (169–170هـ) ويلزمه أبو العتاهية ينشده مدائحه في كل مناسبة وعطاياه تهطل عليه كالغيث المنهمر. ولا يلبث أن يعتلي الرشيد عرش الخلافة (170–193هـ) فقرّب إليه أبا العتاهية، وأصبح لا يفارقه في سفر ولا حضر «وكان يُجري عليه في كل سنة خمسين ألف درهم سوى الجوائز والصِّلات السّنيّة»[4].

وظلّ يعيش للّهو والقَصْف، حتى كانت سنة 180 للهجرة، وهي السّنة التي نزل فيها الرشيد الرّقّة فإذا هو يتحوّل من حياة اللهو والمجون إلى حياة الزّهد والتقشّف ولبس الصوف. ويحاول الرشيد أن يعود به ثانية إلى حياته القديمة وإلى ما كان يصنع له من

---

**(1) الخبر (مع الأبيات) في: الأنوار الزاهية في ديوان أبي العتاهية: 311، 312.**

**(2) ينظر: مروج الذهب للمسعودي: 240/3، وطبقات الشعراء لابن المعتز: 231.**

**(3) ينظر: الأغاني: 2/4.**

**(4) الأغاني: 63/4. (طبعة دار الكتب).**

رقائق الغزل، فيمتنع ويضيق الخليفة بامتناع، ويأمر بضربه وحبسه في دار موسَّعاً عليه حتى يصدع لأمره، ويسترسل أبو العتاهية في استعطافه بمثل قوله:

**إنّما أنت رحمةٌ وسلامَهْ  زادك الله غبطةً وكرامَهْ**

**لو توجّعتَ لي فروّحتَ عني  روَّح الله عنك يوم القيامة** [1]

ويرقّ له الرشيد ويأمر بإطلاقه، ويأخذ منذ هذا التاريخ في الإكثار من شعر الزهد وذكر الموت والفناء والثواب والعقاب والدعوة إلى مكارم الأخلاق.

**شخصيّته وثقافته:**

روى عبد الله بن المعتزّ أنّ أبا العتاهية كان ضعيف البنية، ووصفه المسعودي فقال «كان أبو العتاهية مليح الحركات، حلو الإنشاد، شديد الطّرب»[2].

ولعلّ فيما تقدّم ما يدلّ على أنّ طبيعة أبي العتاهية كانت معقّدة، فهو نبطي أحسّ بغير قليل من المسكنة منذ نشأته، وقاده هذا الإحساس أولاً إلى أن يصبح مختّثاً، ثمّ ماجناً، وقاده أخيراً إلى أن يصبح زاهداً – على خلاف بين الباحثين حول حقيقة زهده – ويظهر أنّه قرأ كثيراً ممّا تُرْجم عن فلاسفة اليونان، ومن ثمّ وصل بعض معاصريه بينه وبينهم [3].

ويرى الدكتور محمد الدش أنّ أبا العتاهية اتصل بموارد الفلسفة ونهل منها «كما أفاد أيضاً من الحكمة والزهد اللذين انتقلا مع ما نُقل من الهندية والفارسيّة واليونانية.. ونلحظ بصورة قوية مظاهر كثيرة في سيرة حياته وأخباره وآثاره تدل على أنّه كان يتمتع بقسط غير يسير من المعارف، إلى الدرجة التي جعلته يشعر بنفسه وبمعرفته وبعلمه»[4].

وكان إلى ذلك مثقَّفاً ثقافة إسلامية واسعة، وهي تتّضح في كثرة ما نقله إلى زهدياته من آي الذكر الحكيم وأحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم. وكان أيضاً مثقفاً ثقافة عربية دقيقة جعلته يتقن اللغة ويبرع في الشعر، حتى أصبح له طبعاً[5].

---

[1] **الشعر والشعراء، ابن قتيبة: 539، 540.**

[2] **مروج الذهب: 39/4.**

[3] **ينظر الأغاني: 2/4.**

[4] **أبو العتاهية حياته وشعره: 121، 123.**

[5] **ينظر: العصر العباسي الأول: 244.**

**مذهبه الفنّي:**

أبو العتاهية فنّانٌ أصيل ذو مقدرة فائقة على قول الشعر، يعبّر عن كلّ ما يريد من غير تكلّف أو تصنّع، ويصوغ كلَّ ما يدور في ذهنه من معانٍ وأفكارٍ في سهولةٍ ويُسْر؛ فهو ينظم الشعر كما لو كان يتكلّم، وقديماً وصفه الجاحظ بأنّه أحد الشعراء المطبوعين [1]، ووصفه ابن قتيبة بأنّه «ممّن يكاد يكون كلامه كلّه شعراً»[2].

وكان أبو العتاهية نفسه يشعر بهذه المقدرة الفائقة على قول الشعر، فكان يقول عن نفسه: (لو شئتُ أن يكون حديثي كله شعراً موزوناً لفعلت)، وكان ابن الأعرابي يقول عنه: (ما رأيت شاعراً قَطُّ أَطْبَعَ ولا أقدرَ على بيتٍ منه، وما أحسب مذهبَه إلاّ ضَرْباً من السِّحْر)، وقال ابن الأثير في كتابه (المثل السائر): «وإذا تأمّلْتَ شعرَه وجدتَه كالماء الجاري رقّةَ ألفاظٍ ولطافةَ سَبْك. وليس بركيكٍ ولا واه»[3].

ويتّسم شعره بطابع السهولة المقتدرة، والإيقاع المؤثِّر السريع. وهو يتّكِئ على الحوار تارةً والمناقشة أخرى، والحكمة ثالثة. ومعانيه تدلّ على أنّه غزير التأمّل قادرٌ على التقاط مفرداتٍ كثيرة من المعاني التي يقدّمها في صيغٍ أسلوبية منوَّعة. ويُلحظ أيضاً أنّ مفرداته اللغوية تلفت النّظر بوفرتها وخفّتها وشدّة صلتها بلغة الخطاب العادي، وهو يعتمد كثيراً على اللفظة المفردة والجملة البسيطة ذات الدّقّة في الدلالة، والخفّة في النّغم، والسرعة في الإيقاع، وهو حين يلجأ للصورة يقدّم الصورة البسيطة غير المركّبة، القريبة المأخذ، المألوفة العناصر. وهي – مع ذلك – حيّةٌ مستوعِبةٌ للدلالة المقصودة منها..

على أننا ينبغي أن نذكر آراء النقّاد الذين رأوا بعض العيوب في شعر أبي العتاهية، فالأصمعي يقول: «شعر أبي العتاهية كساحة الملوك يقع فيها الجوهر والذهب والتراب والخزف والنّوى»[4].

كما يقول المرزباني: «ولا يخلو من الخطأ الفاحش والقول السخيف»[1].

---

(1) **الأغاني: 126/3.**

(2) **الشعر والشعراء: 538.**

(3) **المثل السائر: 105.**

(4) **الأغاني: 145/3.**

وكان المبرّد يقول: «كان أبو العتاهية مع اقتداره في الشعر وسهولته عليه يَكْثُرُ عِثَارُه»[2].

ولعلّ هذه الآراء تستند إلى بعض المقطّعات الغزلية التي قالها أبو العتاهية بسعدى، ففيها شيء من الضعف، وبرود العاطفة، كما في قوله مثلاً:

**راعني يا يزيد صوت الغراب بحذاري للبين من أحبابي**

**يا بلائي ويا تقلقل أحشا ئي وتعسي لطائرٍ نعّابِ**

**أفصح البينُ بالنعيب وما أفص ح لي في مغيبه بالإياب..** [3]

ويرى د. عبد اللطيف عمران أنه لا يوجد تناقض في أحكام النقّاد على شعر أبي العتاهية، وإنّما التناقض والتفاوت واقع في شعره[4] الذي سبق الأصمعي وقال فيه: «شعر أبي العتاهية كساحة الملوك... إلخ.

**التجديد في شعر أبي العتاهية:**

خطا أبو العتاهية إلى الأمام خطوة بمدائحه؛ إذ تنحّى عن الصحراء والأطلال إلاّ ما قد يأتي عرضاً، وأيضاً فإنه لا يتمسّك غالباً بالأسلوب القديم الجزل الرصين، ومن خير ما يمثّل ذلك مدحته اللامية للمهدي، التي ذكرنا سابقاً بعض أبياتها، وهي من بحر المتقارب الخفيف، وألفاظها تسيل نعومة وعذوبة.

ومن أبرز مظاهر التجديد عند أبي العتاهية اتجاهه نحو الشعبيّة في الشعر. فقد كان يقترب من العامّة بأسلوبه الذي كان يشتقّه اشتقاقاً من لغة الحياة اليوميّة ببغداد، وهو أسلوب ابتعد فيه عن الغرابة والتعقيد كما ابتعد عن العُجمة. ويؤثر عن أبي العتاهية قوله: «الصواب لقائل الشّعر أن تكون ألفاظه مما لا يَخْفَى على جمهور الناس مثل شعري، ولا سيما الأشعار التي في الزهد، فإنّ الزهد ليس من مذاهب الملوك ولا من

---

[1] **الموشح للمرزباني: 401.**

[2] **المصدر السابق: 405.**

[3] **تاريخ بغداد: الخطيب البغدادي: 254/6.**

[4] **أبحاث في الشعر العربي في العصر العباسي: 250.**

مذاهب رواة الشعر ولا طلاّب الغريب، وهو مذهب أشغف الناس به الزّهاد وأصحاب الحديث والفقهاء.. والعامّة» [1].

وبلغ من اقتداره على صنع الشعر وسهولته أن اخترع أوزاناً جديدة لا تدخل في بحور الشعر المستعملّة، وكان إذا روجع في ذلك قال: أنا أكبر من العروض[2].

وقد سبق وذُكِر، في بحث التجديد، أنه قال محاكياً صوت المدقّة:

**للمنون دائراتٌ يُدِرْن صرفها هنّ ينتقيننا واحداً فواحدا** [3]

وزن البيت فاعلن مستفعلن مرتين (عكس البسيط).

وأهم مظهر من مظاهر تجديده في القوافي، نَظْمه (الرّباعيات)، وهي كثيرة في موضوعات الغزل، والزهد عنده، كما في قوله، مثلاً:

**الموت بين الخَلْقِ مُشترك لا سوقة يبقى ولا ملك**

**ما ضرّ أصحاب القليل وما أغنى عن الأملاك ما ملكوا** [4]

وقوله:

**يا عُتْبَ مالي ولكِ يا ليتني لم أركِ**

**أبيت ليلي ساهراً أرعى نجوم الفلكِ** [5]

**أغراضه الشعرية:**

طرق أبو العتاهية سائر أغراض الشعر التقليدية فمدح وتغزّل وهجا ورثى، لكنّه في العقود الثلاثة الأخيرة من حياته غلّب الزهد على بقية أغراض شعره، ونظم فيه أكثر قصائده، وكاد ينقطع له.

---

[1] الأغاني: 70/4.

[2] الأغاني: 13/4.

[3] الشعر والشعراء، 538.

[4] أبو العتاهية: أشعاره وأخباره: 282.

[5] مروج الذهب: 359/3.

**مدحه:**

مدائحه كثيرة، لا يخرج فيها عن منهجه المعروف في الشعر، وهو النّزوع نحو الشعبيّة، مع غزارةِ المعاني وسهولةِ الألفاظ. وتكاد مدائحه تبعث الحيرة في نفوس النقّاد والشعراء ليسرها وبساطتها وسهولة بنائها، مع اقتران هذا جميعه بإعجاب الممدوحين وتفضيلهم ما يجود به على غيره، ويبدو أنّ السبب هو تجديد أبي العتاهية وتخصّصه بما لم يستطع أن يجاريه فيه أحد، فليست تلك السهولة والسّماحة والغزارة المقترنة بطبع ثَرّ وقريحة سخيّة من الأمور التي يمكن أن يحظى بها غيرُه من الشعراء الذين شغلهم هذا ولم يعرفوا له جواباً، فهذا (مروان بن أبي حفصة) شاعر الحزب العباسي وشاعر الخلافة العباسيّة، يقف كئيباً آسِفاً متعجِّباً من تقديم الخليفةِ مدائحَ أبي العتاهية على مدائحه.. يقول المهدي: «واللهِ إنّ الواحدَ منكم يدور على المعنى فلا يُصيبه، ويتعاطاه فلا يحسنه، حتى ينسب بخمسين بيتاً ثم يمدحنا ببعضها، وهذا كأنّ المعاني تُجمَع له؛ مدحني فقصّر التشبيب وقال:

**إني أمنت من الزمان وريبه ... لمَا عَلِقْتُ من الأمير حِبالا**

**لو يستطيعُ الناس من إجلاله ... لَحَذَوْا له حرَّ الوجوه نِعالا**

**إنّ المطايا تشتكيك لأنّها ... قطعَتْ إليكَ سَبَاسِباً ورِمالا**

**فإذا وردن بنا وردْنَ مُخِفّةً ... وإذا رَجَعْنَ بنا رجعن ثِقالا»** [1]

ويكفي من إعجاز أبي العتاهية «ما نجده في البيت الثالث من إيجازٍ لوصف الرحلة في الشطر الثاني، وحسنِ تخلُّصٍ مباشرةً إلى المدح في البيت الذي يليه، وذلك كلُّه في غزيرٍ من المعاني، بسيطٍ من اللفظ، سهلٍ من البناء، عذبٍ من الإيقاع..»[2].

ومدائحه مُطْرِبة، مُحَيِّرة، فتّانة، شعبيّة، تفهمها العامّة وتعجب بها، وترغبها الخاصّة وتطرب لها، فهو لا يسرف في المدح، ولا يكدّ في الطّلب، ولا يتصنّع ولا يتكلّف. بل يسترسل كريماً في المعنى وفي اللفظ وفي الطبع.. حتى إذا أتَتْه بعض الصّور الرائعة

---

[1] **تاريخ بغداد: 255/6، وينظر: الأنوار الزاهية في ديوان أبي العتاهية: 323، 324.**

[2] **أبحاث في الشعر العربي في العصر العباسي: 234.**

المبنيّة بدقّةٍ وإحكام أتَتْه طواعية وكأنّها دون جهدٍ من المبدع، ولا تحتاج إلى جهدٍ من المتلقّي. يقول لمّا عقد الرشيد ولايةَ العهد لبنيه الثلاثة الأمين والمأمون والمؤتمن:

**تجافى عن الدنيا وأيقن أنّها مُفَارِقةٌ ليست بذاتِ خلودِ**

**وشدّ عُرى الإسلام منه بفتيةٍ ثلاثةِ أملاكٍ ولاةِ عهودِ**

**همُ خير أولادٍ لهم خيرُ والدٍ لهُ خير آباءٍ مضت وجدودِ**

**بنو المصطفى هارون حول سريره فخيرُ قيامٍ حولَهُ وقُعُودِ**

**تُقَلِّبُ ألحاظَ المهابة بينهم عيونُ ظِباءٍ في قلوبِ أُسُودِ**

فوصله الرشيد بصلةٍ ما وصل مثلَها شاعراً قطّ[1].

كما مدح الرشيدَ حين هزم نقفور إمبراطور بيزنطة واستولى على هرقلة سنة 191هـ[2].

وحين توفّى الرشيد بادر إلى مدح الأمين بمثل قوله:

**يا عمودَ الإسلام خيرَ عَمودِ والذي صِيغَ من حِباءٍ وجودِ**

**إنّ يوماً أراكَ فيهِ لَيومٌ طلعتْ شمسُه بِسَعْدِ السُّعودِ** [3]

ونال جوائزه وجوائز أمّه زبيدة.. ولمّا قُتِل الأمين وقدم المأمون العراق استقبله بقوله:

**لَخَيْرُ إمامٍ قام من خير عُنْصُرٍ وأفضلُ راقٍ فوق أعواد مِنْبَرِ** [4]

ومن الجدير ذكره أنّ مدائح أبي العتاهية شغلت معاصريه، ودخلت ميدان الخصومة بين مستحسِن ومستهجِن، واختلف الناس في قيمتها، وقد شُغلت حركة النقد العربي القديم بهذا، يذكر ابن الأعرابي أنّ الرشيد مرض يوماً فمدحه الشاعر بأبياتٍ أدخلت الراحة إلى نفسه واستدعاه ليسامره إلى أن برئ، وحين سمع رجل كلام ابن الأعرابي بالمجلس ردّه ونقضه واتهم شعر أبي العتاهية بالضعف فقال ابن الأعرابي: «الضّعيف واللّهِ عقلك لا شعر أبي العتاهية، ألأبي العتاهية تقول إنه ضعيف الشعر؟ فوالله ما رأيتُ شاعراً قطّ

---

[1] **الأغاني: 179/3. والخبر (مع الأبيات) موجود أيضاً في: الأنوار الزاهية في ديوان أبي العتاهية: 320، 321.**

[2] **ينظر الأغاني (طبع الساسي): 46/17.**

[3] **الأنوار الزاهية: 317.**

[4] **المصدر السابق: 345.**

أطبع ولا أقدر على بيتٍ منه، وما أحسب مذهبه إلاّ ضَرْباً من السّحر» ثم أنشد لأبي العتاهية شعراً في الزهد أعجب الرجل فقال لابن الأعرابي: «إنّني لم أردد عليك ما قلتَ، ولكنّ الزهد مذهب أبي العتاهية، وشعره في المديح ليس كشعره في الزهد»، فقال ابن الأعرابي: «أفليس هو الذي يقول في المديح:

**وهارونُ ماءُ المزن يَشْفي من الصَّدَى إذا ما الصَّدِي بالرّيق غصَّتْ حناجِرُهْ**
**وأوسطُ بيتٍ في قريشٍ لَبَيْتُه وأوّلُ عزٍّ في قريشٍ وآخره**
**وزحفٍ له تحكي البروقَ سيوفُه وتحكي الرعودَ القاصفاتِ حوافِرُه**
**إذا حميتْ شمسُ النهار تضاحكت إلى الشمس فيه بَيْضُه ومَغَافِرُهْ**
**إذا نُكِب الإسلامُ يوماً بنكبةٍ فهارونُ من بين البريّة ناصِرُهْ**

فتخلّص الرجل من شرّ ابن الأعرابي بأن قال له «القول كما قلتَ، وما كنتُ سمعتُ له مثل هذين الشعرين، وكتبتهما عنه»[1].

**غزله:**

شعر أبي العتاهية في الغزل كثير، وأكثره في عتبة، ثمّ في سعدى، وهو شعر مقطّعات. وأسلوبه في غزله يتّسم بالسهولة، والصّدق النّفسي، والرّنين الموسيقي الأخّاذ.. وهو يوجز لوعجَ الهوى، وشغفَ الفؤاد، وما يلاقيه من الحبّ والمحبوب بأبياتٍ قليلة ومعاني مقتَضَبة، وألفاظٍ عذبة سهلة، يقول في عتبة:

**مَنْ لم يذق لصبابةٍ طِعما فلقد أحطتُ بطعمها عِلْما**
**إني منحتُ مودّتي سَكَنا فرأيته قد عَدَّها جُرْما**
**يا عتب ما أنا عن صنيعِكِ بي أعمى، ولكنّ الهوى أعمى**
**واللهِ ما أبقيتِ من جسدي لحماً ولا أبقيتِ لي عَظْما**
**إنّ الذي لم يَدْرِ ما كَلَفي لَيَرى على وجهي به وَسْما** (2)

ويقول فيها أيضاً:

---

(1) **الأغاني (طبعة بولاق): 131/3، 132. والخبر (مع الأبيات) موجود في الأنوار الزاهية: 317، 318.**
(2) **تاريخ بغداد: 251/6.**

**أحمدُ قال لي، ولم يَدْرِ ما بي أتحبُّ، الغداةَ، عُتْبَةَ حَقّا؟**

**فتنفّستُ، ثمّ قلتُ: نعم حُ بّاً جرى في العروقِ عِرْقاً فَعِرْقا**

**لو تجسّينَ يا عتيبةُ قلبي لوجدتِ الفؤادَ قَرْحاً تَفَقَّا**

**قد لعمري ملّ الطبيبُ وملّ ال أهلُ مني ممّا أقاسي وألقى**

**ليتني متُّ فاسترحتُ فإنّي أبداً ما حييتُ منها مُلقّى** (1)

وهو دائماً يشكو زهد عتبة فيه وهو المحب الوامق الذي يرسل الدموع على مَنْ أضنَتْه وأسقمَتْه.. وإنّه ليستجير ولا مجير ويتصبّر ولا صبر إلاّ النواح الطويل... وفي غزل أبي العتاهية يقول ابن المعتزّ: «وغزله ليّنٌ جداً، مشاكِلٌ لكلام النّساء، موافق لطباعهنّ، وكذلك كان عمر بن أبي ربيعة والعباس بن الأحنف»[2].

ويُلحَظ أنّ تغزّله بعتبة يصدر عن قلبٍ ملتاع وإحساس صادق، وهذا عامّ في معظم الأشعار التي يلهج فيها باسمها، فهذا أبو نواس يعترف له بالفضل والتقدّم في الشعر، وعنه في ذلك أخبار، منها أنّ أبا العتاهية وأبا نواس والحسين الخليع اجتمعوا فقال أبو نواس: لينشد كل رجل منا قصيدة يختارها، ولكن في غير مدح ولا هجاء، ولكن في حاجة نفسه، فقيل لأبي نواس: أنشد، فقال بل ينشد أبو إسحاق بن القاسم فقال:

**يا إخوتي إنّ الهوى قاتِلي فيسِّروا الأكفانَ مِنْ عاجِلِ**

**ولا تلوموا في اتّباع الهوى فإنّني في شُغْلٍ شاغِلِ**

**عيني على عتبة منهلّةٌ بدمعها المُنْسِكِبِ السائِلِ**

**يا مَنْ رأى قبلي قتيلاً بكى من شدّة الحبّ على القاتل**

**إن لم تنيلوه فقولوا له قولاً جميلاً بدلَ النائِلِ**

فقال أبو نواس، والخليع: أمّا مع سهولة هذه الألفاظ، وملاحة هذا القصد، وحسن إشارتك يا أبا إسحاق، فلا ننشد[3].

---

**(1) تاريخ بغداد: 256/16.**

**(2) طبقات الشعراء: 228.**

**(3) تنظر: مقدمة ابن عبد البر الأندلسي لمخطوطته (وقد طُبعت في كتاب: أبو العتاهية أشعاره وأخباره بتحقيق د. شكري فيصل): ص32، 33.**

ونكرّر فنقول: إنّ هذه السهولة، وهذا الاقتدار، مظهر من مظاهر التجديد في الشعر في القرن الثاني الهجري.

أمّا مقطّعات غزله بسعدى ففيها – كما ذكرنا سابقاً – شيءٌ من الضعف والغثاثة، ولعلّ ذلك يعود إلى أنّ حبّه إيّاها كان حبّاً عابراً ولم يكن شَغَفاً أو تعلُّقاً..

**زهد أبي العتاهية:**

لم يكد أبو العتاهية يبلغ الخمسين حتى تحوّل عن سبيل الغزل واللهو والعبث، وكان ذلك على ما رواه صاحب الأغاني في خلافة الرشيد. قال: «كان أبو العتاهية لا يفارق الرشيد في سفر ولا حضر إلاّ في طريق الحج، وكان يُجري عليه في كل سنة خمسين ألف درهم سوى الجوائز والمعادن. فلّما قدم الرشيد الرّقة (وذلك سنة 181هـ) لبس الشاعر الصوف وتزهّد، وترك حضور المنادمة والقول في الغزل»[1] فما الذي دفعه إلى ترك ما كان عليه الشعراء والتزام طريقة الزهد والتنسّك؟

في البداية نشير بوضوح إلى أنّنا لسنا من القائلين بكذب هذا الرجل في زهده وأنّ زهده يمثّل أسطورةً غير حقيقية، ولسنا من القائلين بأنه كان في زهده مستجيباً لعقيدةٍ مانويّة.. ولكنّنا نرى زهدَه مرحلةَ تأمّل عقليّ، فزهده يمثّل موقفاً نفسيّاً وشعوريّاً، حقّق – عن طريقه – التوازن الاجتماعي الذي عانى من فقدانه. ونرى أنه من المفيد – هنا – الحديث عن بواعث زهده، بشيءٍ من التفصيل.

**بواعث زهده:**

**1- استعداده الفطري وميله إلى الطريقة الزهدية في الشعر:**

أما استعداده الفطري فليس لنا من دليل صريح عليه، ولكننا نستنتج ممّا عُرِف عن أبي العتاهية من حبّ المال والحرص على الدنيا، أنه كان ذا نظر في العواقب وعلى شيءٍ – حتّى في إبّان شبابه – من ضبط النفس ممّا لا نراه عادة في متهتّكي عصره فلم يكن شديد الميل إلى الإنفاق في سبيل الشهوات، وبتعبير آخر لم تكن مشاركته لزملائه في مجونهم أيام شبابه لتقتل فيه ميله إلى الحرص والرّزانة. جاراهم ولكن إلى حين، واندفع

---

[1] **الأغاني: 157/3.**

في تيار الحياة ولكنّه لم يرخ لنفسه العنان. ولم يلبث أن رأيناه يتراجع عنه مشمئزّاً، مهيباً بالآخرين أن يسلكوا سبيل الرشاد، وأن يعتبروا بظروف الزمان. ولا نشكّ في أنّه كان لعصره تأثير عليه [1]، وأنّ ذلك التأثير تحوّل إلى عاطفة شعريّة مغايرة لعواطف زملائه يومئذ.. فترك الغزل والمنادمة، واختطّ لنفسه أسلوباً آخر أحبّ أن ينفرد فيه. وإنّا لنلمح ذلك ممّا نقله لنا ابن منظور عن أبي مخلد الطائي قال «جاءني أبو العتاهية فقال لي إنّ أبا نواس لا يخالفك، وقد أحببتُ أن تسأله ألاّ يقول في الزهد شيئاً، فإني قد تركت له المديح والهجاء والخمر والرقيق وما فيه الشعراء، وللزّهد شوقي. فبعثتُ إلى أبي نواس فجاء إليّ وأخذنا في شأننا، فقلتُ له إنّ أبا العتاهية مَنْ قد عرفتَ جلالته وتقدّمه، وقد أحبَّ أنك لا تقول في الزهد شيئاً. فوجم أبو نواس عند ذلك وقال: يا أبا مخلد قد قطعتَ عليَّ ما كنت أحبّ أن أبلغه من هذا... ولا أخالف أبا إسحاق فيما رغب إليه»[2].

فأبو العتاهية إذن اصطنع الزهد واتخذه طريقة فنية مندفعاً بشوق نفسه إلى هذا النوع من الشعر.

**2- فشله في حبّه لفتاة من جواري المهدي:**

يرى بعض الباحثين، ومنهم أنيس المقدسي، أنّ فشل أبي العتاهية، في حبّه لعتبة جارية الخيزران أمّ الرشيد، هو المحرِّك المباشر الذي حرّك في نفسه شهوتها الزهدية وحبّب إليه ترك حياته الأولى[3].

وفي ذلك يقول المعرّي:

**الله ينقل من شا ... ءَ رُتْبَةً بعد رتبه**

**أبدى العتاهيّ نسكاً ... وتاب عن حبّ عتبه** (4)

---

[1] **فقد شهد أبو العتاهية بالكوفة الكثير من الأحداث والصّراعات والتناقضات (شهد مصرع البرامكة، ثم الفتنة بين الأمين والمأمون ثم ثورة الجند 200هـ)، وعاش مظالم المجازر وزكمت أنفه رائحة الموت، وترسّبت في أعماقه حقارة الدنيا وهوان الإنسان مهما كانت منزلته.**

[2] **أخبار أبي نواس، ابن منظور، 70.**

[3] **ينظر: أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، ص 153.**

[4] **لزوم ما لا يلزم: 154/1.**

وعن المسعودي أنّ أبا العتاهية لبس الصوف ليأسه من عتبه[1].

وكان ذلك أيام الرشيد، وقد آثر السجن على أن يرجع بعدها إلى قول الغزل[2].

ويذكر الحصري أنّ أبا العتاهية ضُرب مئة سوط ونُفي إلى الكوفة من أجل غزله بعتبة، وأنّ المهدي قال حين نفاه: «أبي يتمرّس ولحرمي يتعرّض وبنسائي يعبث!»[3].

ثمّ تشفّع له يزيد بن منصور خال المهدي فأطلقه[4].

والظاهر أنه خاف المهدي فانقطع عن ذكر الجارية. فلّما مات عاد أمله فطلبها من الرشيد كما روى المسعودي ولكنه باء بالفشل. وبين أول حبّه لعتبة ويأسه من الحصول عليها قرابة عشرين سنة بقيت فيها شرارة الحب مشتعلة على الرغم من الموانع جميعها...

**3 نسبه الوضيع:**

عندما ولد أبو العتاهية وجد نفسَه من طبقة الأنباط، وهو نفسه يشهد في شعره بأنهم الطبقة الدنيا، حين يقرّر أنّ الموتَ أو القبرَ أو الآخرة هي الدار التي تسوّي بين عِلْية القوم وأدناهم، فيقول:

**وصِرْتَ إلى دارٍ هي الدارُ لا التي أقمتَ بها حيّاً وأنتَ نشيطُ**

**محلٌّ به الأقوامُ ويحكَ تستوي فَصِيدٌ كِرامٌ سادةٌ ونبيطُ** (5)

وشعوره بالوضاعة لم يكن قاصراً على نسبه النّبطي بل تجاوز ذلك إلى صناعة أبيه في الحِجامة، وحرفته مع إخوته في صناعة الجرار.. وقد ظلَّتْ هذه الحرفة تطارده حتى عندما أصبح شاعراً مرموقاً في بلاط الخليفة المهدي، (فعتبة) ردَّته لأنه بائع جرارٍ متكسِّب بالشعر، وقبل عتبة أنكرَتْه (سعدى) مولاة آل معن بن زائدة.. ومن هنا وجد أبو العتاهية أنّ التفكير في مصير الإنسان، والتذكير بالموت، من أقوى السّياط التي يمكن أن يُجلَد بها السّادة وأصحاب النفوذ..

---

**(1) مروج الذهب: 336/7.**

**(2) الأغاني (بولاق): 140/3.**

**(3) زهر الآداب: 36/2.**

**(4) ينظر: الشعر والشعراء: 539.**

**(5) أبو العتاهية: أشعاره وأخباره: 217، صِيد: جمع أصْيد، وهو مَنْ يرفع رأسه كِبْرا.**

**4 مساندة العامة لزهده:**

عرف أبو العتاهية في هذا الدَّور من أدواره في الزهد كيف يُحْكِم موقفه؛ فشعره يقع الموقعَ المناسب من ذوق العامّة، وهم القاعدة العريضة في طبقات الأمّة. إنّه يهوّن عليهم بعظاته مشقّات الحياة وويلات المعاناة، وحدّة المفارقات والمظالم.. وهو يسوّي بينهم وبين الكبار في مصير الموت والقبر والحساب، فهو يُرضي العامّة من جهة، ويُعْلي شأنهم من جهة أخرى، وأبو العتاهية في هذا الجانب كان استجابةً حقيقية لمجتمعه العام، وهذا جانب من جوانب العبقرية في أبي العتاهية الفنّان والإنسان، إذ إنّ «الخطوة الأولى نحو تعليل الإبداع الفني، سواء أكانَ إبداع قصيدة أم إبداع صورةٍ أم كان غير ذلك، هي الكشف عمّا شهده الشاعر من نقصٍ في بيئته، وكيف دفعه شعوره بهذا النّقص إلى تفقُّد الحلّ الذي يرضيه»[1].

ومن براعة أبي العتاهية تمكّنه من السيطرة على العامّة في تلقّيهم لفنّه لأنه كان شاعراً شعبياً، ومن مواعظه العامة قوله:

**الموتُ بين الخلق مشترك  لا سوقة تبقى ولا ملكُ**

**ما ضرَّ أصحابَ القليل وما  أغنى عن الاملاكِ ما ملكوا** [2]

كما يمثّل أبو العتاهية ميلَ النفوس إلى يقظة الوجدان، وصحوة الضّمير، وهو ينقل ألواناً من معاناة الناس، تعكس صدقَ إحساسه بالفقراء والأرامل واليتامى، وهو في هذا يمثّل **دعوة إصلاحية** فيها شيء من التوسّل إلى الخليفة كي يلتفت إلى هذه المعاناة.. ويقرن توسّله بالرّجاء وبالنصيحة وبتقديم الطاعة. يقول في قصيدته ذائعة الصّيت:

**مَنْ مُبْلِغٌ عنّي الإما  مَ نصائحاً متواليه؟**

**إنّي أرى الأسعار أس  عارَ الرعية غاليه**

**وأرى المكاسب نَزْرَةً  وأرى الضرورةَ فاشيه**

**مَنْ يُرْتَجَى في الناس غي  رُكَ للعيونِ الباكيَهْ**

---

[1] **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر، د. مصطفى سويف: ص 117، 118.**

[2] **أبو العتاهية: أشعاره، أخباره، 282.**

**مَنْ للبطون الجائعا تِ وللجسوم العارِيَهْ**

**يا بن الخلائِفِ لا فُقِدْ تَ ولا عدمتَ العافيه**

**ألقيتُ أخباراً إلي ك من الرعية شافية**

**ونصيحتي لك محضة ومودّتي لك صافية** (1)

**مضامين زهدياته:**

1 فكرة الموت، ذلك المصير المحتوم للإنسان – بل لكلّ حيّ – كانت أقوى أسلحته للتخويف الموجِع والزّجر القاسي، حتى للتّقاة الراغبين في التطهّر من أجل هذا المصير، كقوله مثلاً:

**لِدُوا للموتِ وابنوا للخراب فَكُلُّكُمُ يصير إلى تَبَاب**

**ألا يا موت لم أرَ منكَ بُدّاً أتيتَ وما تَحِيفُ وما تُحابي**

**كأنّكَ قد هجمتَ على مشيبي كما هجم المشيبُ على شبابي** (2)

وقوله:

**الناسُ في غَفَلاَتهم ورحى المنيّةِ تطحنُ** (3)

وهو لا ينسى أنّ الموت في حدّ ذاته ليس بالكارثة الكبرى، ولكنه أصبح كذلك بسبب مسؤولية الحساب، يقول:

**فلو أنّا إذا مُتْنا تُرِكْنا لكانَ الموتُ راحةَ كلِّ حَيِّ**

**ولكنا إذا مُتْنا بُعِثنا ونُسأَلُ بعده عن كُلّ شَيّ** (4)

ويتّضح في ثنايا شعره النَّيل من ذوي المكانة والجاه والملوك والأكابر، كما نجد في شعره ردّ فعل لغضب الطبقات الفقيرة المحرومة على الطبقات التي تسكن القصور وترفل في الحرير. فلا غرو إذا أقبل على أصحاب الثراء يوسعهم تسفيهاً وتوبيخاً ويحضّهم على التخلّي عن هذه اللّذائذ الفانية فيقول:

---

(1) المصدر السابق (طبعة دار الملاّح)، 1964، 439-441.

(2) أبو العتاهية أشعاره وأخباره: 28.

(3) الأنوار الزاهية في ديوان أبي العتاهية: 267.

(4) المصدر السابق: 302.

**يا مَنْ بنى القصرَ في الدنيا وشيّده أسّستَ قصرَك حيث السيلُ والغَرَقُ**

**لا تَغْفُلَنَّ فإنّ الدّارَ فانيةٌ وَشُرْبُهَا غَصَصٌ أو صَفْوُها رَنَقُ**

**والموتُ حوضٌ كريه أنت وارده فانظُرْ لنفسكَ قبلَ الموت يا مَذِقُ** (1)

ولديه كثير من المواعظ والابتهالات ولكنّها أقلّ ممّا قاله في الموت والإيجاع بالمصير المحتوم. وفي مجال الوعظ نشير إلى أرجوزته (ذات الأمثال) التي يقول فيها أبو الفرج الأصفهاني: «وهذه الأرجوزة من بدائع أبي العتاهية، ويقال إنّ فيها أربعة آلاف مثل» (2) على أنّه لم يُثبِت منها غير بضعة وعشرين مثلاً، أما الديوان ففيه ما يقارب الخمسين، وضاع معظمها في جملة ما ضاع من كتب الأوّلين.. ونختار بعض أبياتٍ منها:

**حَسْبُكَ ممّا تبتغيه القوتُ ما أكثرَ القوتَ لِمَنْ يموتُ**

**إنْ كان لا يغنيكَ ما يكفيكا فكلّ ما في الأرضِ لا يغنيكا**

**ما انتفع المرءُ بمثل عَقْلِهِ وخيرُ ذُخْرِ المَرْءِ حُسْنُ فِعْلِه**

**إنّ الشّبابَ والفراغَ والْجِدَه مَفْسَدَةٌ للمرءِ أيُّ مَفْسَدَهْ**

وفيها يقول، أيضاً:

**لن يصلحَ الناسُ وأنتَ فاسدُ هيهاتَ ما أبعدَ ما تُكابِدُ** (3)

وهو معنى في غاية الجمال، يريد بذلك أنّ المجتمع لا يصلح ما لم يُصْلِح كلُّ فردٍ ذاتَه. وهناك كثير من أمثال هذه الأبيات وهي تدلّ على مقدرة الشاعر على سَبْك الحقائق في قوالب شعرية جميلة. وعلى أنّ حكمه عموماً محدودة المعنى فهو يحصرها في منحى واحد من مناحي الحياة، ويظهر فيها بمظهر المُرشِد المُنذِر، والحكيم الواعظ. ولو قابلناها بحكم المتنبي مثلاً لوجدنا هذه أوثق علاقة بمجريات الحياة، وبالتالي أكثر شيوعاً بين جميع الطبقات «وما الفرق بين أبي العتاهية والمتنبي في هذا الباب إلاّ أنّ الأول بنى حِكَمه على ما تتطلّبه حياة الزهد، فجاءت على حسن نظمها مقيّدة بغايتها. وأمّا الثاني

---

(1) المصدر السابق: 172.

(2) الأغاني (طبعة دار الكتب): 37/4.

(3) المصدر السابق: 37/4 وما بعد، وينظر: الأنوار الزاهية: 385-388.

فخاض غمار الحياة، وعرف حلوها ومرّها. وقد ترك لنا اختباراته في أبيات يستهوي القلوبَ جمالها، لصدق ما ترسمه من أحوال العمران، ولشدّة مماثلتها لما يشعر به كل إنسان»[1].

وأما الابتهالات فمنها قوله:

**إلهي لا تعذّبني فإنّي مُقِرٌّ بالذي قد كان منيّ**
**ومالي حيلةٌ إلاّ رجائي وعفُوكَ إنْ عفوتَ وحُسْنُ ظنّي**
**فكم من زلّةٍ لي في البرايا وأنت عليّ ذو فضلٍ ومَنّ**
**إذا فكرتُ في ندمي عليها عضضتُ أناملي وقرعتُ سِنّي**
**يظنّ الناسُ بي خيراً وإنّي لَشَرُّ الناس إن لم تعفُ عني** [2]

وقد يعتمد في معانيه الخلقيّة على التجربة وعلى المعلومات الدينية، فيتكلم في الصداقة والإخاء ويُصدِر أحكامه في طبائع الناس ويوصي بسلوك خير الطرق التي تجعل الإنسان موضع ثقة الجميع. فيقول في خليل السوء:

**وشرّ الأخلاّء من لم يزل يعاتب طوراً وطوراً يذمّ**
**يريك النصيحة عند اللّقاء ويبريك في السّرّ بري القلم** [3]

ويبدو أنّه كان – في أواخر حياته – بَرِماً بالناس، شديدَ المعاناة منهم. وها هو ذا يجأر بالشكاية من الناس عامّة، ومن قلّة الأصدقاء، يقول:

**يا خليليّ لا أذُمُّ زماني غيرَ أنّي أذمُّ أهلَ زماني**
**لستُ أحصي كم من أخٍ كان لي من هم قليلَ الوفاءِ حُلْوَ اللِّسانِ**
**لم أجدهُ مؤاتياً فتصدّق تُ بحظّي منه على الشيطانِ** [4]

كما أنه اتجه إلى العزلة واجتناب الناس، حيث يقول:

---

[1] أمراء الشعر العربي، 164.
[2] الأنوار الزاهية في ديوان أبي العتاهية: 263.
[3] المصدر السابق: 249.
[4] المصدر نفسه: 260.

**برمتُ بالناسِ وأخلاقهم فصرتُ أستأنسُ بالوَحْدَهْ**

**ما أكثرَ الناسَ لعمري وما أقلَّهُمْ في حاصِلِ العِدَّهْ** (1)

وأبو العتاهية في زهدياته، كما رأينا، يطيل الحديث عن الحياة والموت والفناء ومصير الإنسان، ويتحوّل بجانب ذلك إلى ما يشبه واعظاً، وهو في عظاته يستمد من القرآن الكريم والحديث النبوي ووعظ الوعّاظ من أمثال الحسن البصري، كما يستمدّ من أشعار سابقيه، وقد وقف المبّرد عند موعظة له يستهلّها بقوله:

**يا عجباً للناس لو فكّروا وحاسبوا أنفسهم أبصروا**

وردّها إلى بعض الأحاديث النبوية وإلى كلام الحسن البصري وعلي بن أبي طالب وإلى معاني بعض الشعراء مثل الخليل بن أحمد[2].

وطبيعي أن يطبع أسلوبه في الزهد بطوابع الأسلوب الوعظي من التكرار وكثرة النداء والاستفهام والأمر.

**بين الزهد والزندقة:**

إنّ الباحثين، القدامى والمحدثين منهم، مجمعون على أنّ أبا العتاهية قد ختم حياته بالزهد، ولكنهم في تأويل هذا الزهد طائفتان: طائفة المصدّقين، وطائفة المكذّبين.

أمّا الذين كذّبوا زهده، فقد بنوا حكمهم على تاريخه الحافل باللهو والحرص على الدنيا، ويحتجّون بهذه الرواية: «أنشد المأمون بيت أبي العتاهية يخاطب سلماً الخاسر:

**تعالى الله يا سلم بن عمرو أذلّ الحرص أعناق الرجال**

فقال المأمون: إنّ الحرص لَمُفسِدٌ للدين والمروءة. والله ما عرفتُ من رجل قطّ حرصاً ولا شرهاً فرأيتُ فيه مُصطَنعاً. فبلغ ذلك سلماً فقال: ويلي على المخنّث الجرّار الزنديق، جمع الأموال وكنزها وعبّأ البدور في بيته ثمّ تزهّد مراءاةً ونفاقاً...»[3].

---

(1) **نفسه: 90.**

(2) **ينظر: الكامل للمبرد: 2/ 9، 10. والبيت موجود في الأنوار الزاهية: 102.**

(3) **الأغاني: 52/4، وطبقات الشعراء: 105.**

كما طعن المتشكّكون في زهده في عقيدته، وزعموا أنه كان مذبذباً في دينه، وأنه مولى اتهم بالزندقة، قال فيه ابن المعتز: «يُرمى بالزندقة مع كثرة أشعاره في الزهد والمواعظ وذكر الموت والحشر والنار والجنة، والذي يصحّ لي أنه كان ثَنَويّاً»[1].

وإننا إذا تحرينا الحكايات الكثيرة التي ينقلونها عن أبي العتاهية نجد أساسها شكّ معاصريه بصدق تزهّده. وهذا الشك مبني عندهم على ما يلي: 1 سيرته الأولى. 2 حرصه على المال. 3 تبرّم الناس من الوعظ والإنذار. وجل ما يقال هنا إنّ الرجل صدف عن سيرته الأولى، وأنّه لزم جانب التديّن واتخذ الشعر الزهدي فناً فأجاد فيه، يقول الخطيب البغدادي: «كان يقول في الغزل والمديح والهجاء قديماً ثم تنسّك وعدل عن ذلك إلى الشعر في الزهد وطريقة الوعظ» [2]، ولم يكن زهده انقطاعاً عن الدنيا وترفّعاً عن حطامها، ولكن تقبيحاً لمسلك مترفيها وإنذاراً بسوء مصيرها، وإشباعاً لشهوة فنية لم يستطع إلاّ إشباعها. وكان على الرغم ممّا يحكونه محترَماً من معاصريه حتى أبي نواس، الذي يقول: «ما رأيته قطّ إلاّ توهّمتُ أنّه سماوي وأنا أرضي».

ومما نُسب فيه إلى الزندقة الأبيات الآتية: (في عتبة)

*** يا ربّ لو أنسيتَنيها بما في جنّة الفردوس لم أنسها** [3]

*** إنّ المليك رآكِ أحسن خَلْقِه ورأى جمالك**

**فحذا بقدرة نفسه حور الجِنَانِ على مثالك** [4]

وليس في الأبيات عند التحقيق غير مبالغات خيالية قد تجري على لسان المؤمن لتقرير معنى شعري أو إيضاحه.. والناظر في شعره لا يجد فيه غير رجل متزيٍّ بزي الفقراء متغنٍّ بأناشيد الزهد. وليس فيه أثر لنظر نقدي في الكون أو لنزعة فلسفية في الدين..

---

**[1] طبقات الشعراء: 228. كما تابعه د. شوقي ضيف وردّ زهد أبي العتاهية إلى عناصر مانويّة، ثم استقرّ على رأي آخر وهو أنّ أبا العتاهية يمزج بين المانوية والإسلام. الثنويّة: مَنْ يقولون بأنّ الآلهة اثنان إله الخير وإله الشر.**

**[2] تاريخ بغداد: 249/6.**

**[3] الموشح للمرزباني: 263 (طبعة القاهرة، 1343هـ).**

**[4] الأغاني: (طبعة الثقافة): 54/4.**

والواقع أنّ صدقَ أبي العتاهية في زهده أو ادّعاءَه فيه لا يغيّر من الحقيقة الواقعة شيئاً. وهي أنّ شعره كان استجابة ناجحة لما ساد القرن الثاني من حركة زهدية.. وتعبيراً موفَّقاً عن الحياة الروحيّة النشطة إذ ذاك وتمهيداً حسناً لوضع الأسس للشعر الصوفي الذي ظهر بعد ذلك في القرن الثالث الهجري.. يقول د. يوسف خليف: «لم يظهر أثر الحياة الدينية في شعر شاعرٍ كوفي، مثلما ظهر في شعر أبي العتاهية، وهي ظاهرة تعد طبيعية في شعر شاعر زاهد؛ فهذه الحياة الزاهدة التي فرضها على نفسه كانت تفرض عليه أن يتصل بشيئين كان لهما أعمقُ الأثر في ظهور هذا الجو الديني في شعره القرآن والحديث من ناحية، ثم مواعظ الزهاد، وخطب القصاص في العصر الأموي من ناحية أخرى» [1].

وكانت عامة بغداد تتعلّق بحكمه ووعظياته وزهده، وفي أخباره أنّ بعض الملاّحين غنّوا الرشيد في إحدى نزهاته على ضفاف دجلة بعظة من عظاته حتى سالت دموع الرشيد:

**نُحْ على نفسك يا مس  كينُ إنْ كنتَ تنوحُ**

**لتموتنّ وإنْ عُمِّ  رْتَ ما عُمِّر نُوحُ** [2]

وإنّ الذين قالوا إنّ أبا العتاهية يمثّل التّيار المضادّ لتيّار الفساد في عصره محقّون في قولهم؛ فلقد كان النغمُ الشائع في عصره صَخَباً ومجوناً.. أمّا رنّة السَّكينة، وهمسةُ الحشمة، فلم يُتَحْ لهما مَنْ ينشدهما من أدباء العصر، نشيداً واضح النَّبَرات، مميَّز الألحان، إلاّ أبو العتاهية. وهنا تكمن مكانة أبي العتاهية الحقيقية في هذا الفنّ الزهدي. يقول (نكلسون): «إنّ أبا العتاهية كان أوّلَ – ولعلّه آخر – برهانٍ في تاريخ الأدب العربي على تطويع الشعر للّغة العادية البسيطة، مع المحافظة على مزايا الشاعريّة»[3].

**أنموذج من شعر أبي العتاهية**

**الشّقيّ من غرّته دنياه:**

**1. الدَّهْرُ ذُو دُوَلٍ وَالمَوْتُ ذُو عِلَلٍ  وَالمَرْءُ ذُو أَمَلٍ، وَالنَّاسُ أَشْبَاهُ**

---

[1] **حياة الشعر في الكوفة: 251، وانظر: تاريخ الشعر في العصر العباسي، يوسف خليف: 96.**

[2] **الأنوار الزاهية: 367.**

[3] **تاريخ الأدب العباسي: 73.**

2. يَا بَائِعَ الدِّينِ بالدُّنْيَا وَبَاطِلِهَا تَرْضَى بدِينِكَ شَيْئاً لَيْسَ يَسْوَاهُ

3. حَتَّى مَتَى أَنْتَ في لَهْوٍ وَفِي لَعِبٍ وَالمَوْتُ نَحْوَكَ يَهْوِي، فَاغِراً فَاهُ

4. مَا كُلُّ مَا يَتَمَنَّى المَرْءُ يُدْرِكُهُ رُبَّ امْرِئٍ حَتْفُه فِيمَا تَمَنَّاهُ

5. إنَّ المُنَى لَغُرُورٌ، ضِلَّةٌ وَهَوَى لَعَلَّ حَتْفَ امْرِئٍ فِي الشَّيْءِ يَهْوَاهُ

6. تَغْتَرُّ لِلْجَهْلِ بالدُّنْيَا وَزُخْرُفِهَا إنَّ الشَّقِيَّ لَمَنْ غَرَّتْهُ دُنْيَاهُ

7. كَأَنَّ حَيَّاً، وَقَدْ طَالَتْ سَلاَمَتُهُ قَدْ صَارَ فِي سَكَرَاتِ المَوْتِ تَغْشَاهُ

8. وَالنَّاسُ فِي رَقْدَةٍ عَمَّا يُرَادُ بِهِمْ وَلِلْحَوَادِثِ تَحْرِيكٌ، وَإِنْبَاهُ

9. كَمْ مِنْ فَتَى قَدْ دَنَتْ لِلْمَوْتِ رِحْلَتُهُ وَخَيْرُ زَادِ الفَتَى لِلْقَبْرِ تَقْوَاهُ

10. مَا أَقْرَبَ المَوْتَ فِي الدُّنْيَا وَأَبْعَدَهُ وَمَا أَمَرَّ جَنى الدُّنْيَا، وَأَحْلاَهُ [1]

**خصائص أسلوبه في القصيدة:**

أبو العتاهية فنّان أصيل ذو مقدرة فائقة على قول الشعر، يعبّر عن كل ما يريد من غير أن يتكلّف أو يتصنّع، ويصوغ كلّ ما يدور في ذهنه من معانٍ وأفكار في سهولةٍ ويسر، فهو ينظم الشعر كما لو كان يتكلّم، وقديماً وصفه الجاحظ بأنه أحد الشعراء المطبوعين، ووصفه ابن قتيبة بأنه ممّن يكاد يكون كلامه كلّه شعراً.

* وظاهرةٌ واضحة في شعره هي الشعبيّة، جاءته من موضوع شعره، فالزهد موضوع يتجه أساساً إلى الجماهير، فمن الطبيعي أن يستمدّ مادّته منها (من الجماهير)، فأبو العتاهية انحدرَ بشعره إلى مستوى العامّة يحدّثهم بالأسلوب الذي يفهمونه. ومن الممكن أن نحدّد هذه الشعبية عنده بأنها ترجمة لأفكار العامّة مع تجنّب الإغراب اللفظي، والبعد عن الصور الفنية البعيدة عن مستواهم الخيالي.. إذْ لا نجد في النص كلمةً غريبة، ونجد بعض الصور، كالتشبيه المؤكّد (إنّ المنى لَغُرورٌ)، والاستعارة (الموت نحوك يهوي فاغِراً فاه) التي وُظّفت لخدمة المعنى وإيضاحه، ولم تخل من جمال التشخيص وتجسيد الأمور المعنوية المجرّدة (الموت).

---

[1] أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، 437.

* وشعر أبي العتاهية يظهر فيه بوضوح طابع النثر بكل ما في أسلوب النثر من وضوح الفكرة، وتقريرية العبارة، والميل إلى السّرد والتفصيل، والاقتصاد في الخيال. وربما كان من أسباب ذلك أنّ موضوع شعره الأساسي – وهو الزهد – يعتمد اعتماداً أساسياً على النثر وبالذات على الخطابة، فكل المُثل الفنية التي كانت أمامه، كانت مُثُلاً نثرية، وهي هذه الخطب والمواعظ وهذا القصص الديني الذي عرفه العصر الأموي. وقد وجد أبو العتاهية في هذا التراث النثري الضخم مادة خصبة يستمدّ منها معانيه وأفكاره التي كان قديراً قدرة فائقة على صبّها في قوالب الوزن والقافية.

* **المعجم الشعري:** يتّصل المعجم الشعري لأبي العتاهية بتجاربه الخاصّة، وبتحصيله المُكْتَسَب، وبتطوّرات اجتماعية ونفسية، ممّا أدّى إلى شيوع ألفاظٍ معيَّنة في قصائده تشير إلى أنّ تجربةً خاصّة تكوّنت لدى الشاعر، فمنحت لغتَه خصوصيّة وتمايزاً عبّر عن اهتمامه وقضاياه. وقد شاكلت الألفاظ في هذه الأبيات الزهدية المعاني، إذْ جاء اللفظُ دقيقاً في أداء معناه، وحسن ملاءمته للفكرة التي أراد الشاعر أن ينقلها للمتلقّي، وهي ألفاظٌ موحية معبِّرة نحو قوله "عِلَل، أمل، لهو، لعب، حَتْفِه، غرور، ضِلّة، هوى، تغترّ، زخرفها، أمرّ.. الخ" فهي مفردات سهلة وبسيطة، وتحمل في طيّاتها معاني زهديّة فيها الوعظ والإرشاد والتنبيه والزجر والتحذير، والإقناع بموقف الشاعر.

* **الإنشاء:** أكّد شاعرنا على الأسلوب الإنشائي، من نداءٍ (يا بائع الدين بالدنيا..)، واستفهام (حتى متى أنتَ في لهوٍ وفي لَعِبٍ..) وتعجّب (ما أقربَ الموت..، ما أمرّ جنى الدنيا)، لما لهذا الأسلوب من تأثير بالغٍ على المتلقّي، يدفعه نحو المشاركة في القول الذي يصدر عن الشاعر، وهذا بهذا يحاكي الأسلوب القرآني الخطابي الذي يكثر من استخدام الأسلوب العاطفي، وأكثر ما نجد هذا الأسلوب في خطب الحسن البصري ومواعظه التي تكثر فيها صيغ الاستفهام والتعجّب والتقريع والتأنيب بوجه خاص. وقد اتّبع أبو العتاهية هذا السَّنَن، وتابع خطباء العصر الأموي بالإكثار من الأساليب الإنشائيّة، التي تتميّز بأنها تبعث الحيويّة والحركة في «مراحل النصّ إذا داخلَتْه، وتعرب

أكثر من غيرها من الأساليب عن حاجة الباثّ إلى مساهمة المتقبّل الذي يتحوّل فيها من متقبِّل مجرَّد إلى طرف مشارك»[1].

* أمّا البديع، فلم يكن أبو العتاهية شاعر صنعةٍ أو تكلُّف، بل كان قليلَ التكلّف، كثيرَ الافتنان، لطيفَ المعاني، سهلَ الألفاظ، وكان ابن المعتز يقول عن أبي العتاهية: «وكان يلعب بالشعر لعباً، ويأخذ كيف شاء».. والمتأمّل في هذه الأبيات يثبت لديه أنّ البديع ضرورةٌ لبيان المعنى وإيضاحه، واستكمال الدّلالة، فهذا النص مبنيّ على التقابل من حيث الدلالة: الحي # الموت، أمرّ # أحلاه، الرقدة # الإنباه؛ هذه الثنائيات هي جوهر المعنى: هناك وعيٌ مأساويٌّ بالوجود الإنساني.

* **الترديد:** حَمْلُ السامع على التصديق والاقتناع جعل الشاعرَ يذكر المعنى ويعود إليه بطرقٍ مختلفةٍ: صدر البيت الخامس كان صدىً للمعنى الوارد في البيت الرابع، وعجزه كان صدى لمعنى عجز البيتين الثالث والرابع، والإعادة من جوهر الشعر؛ لأنّ الشاعر يسعى إلى أن يشاركه السامعُ نفسيّاً وذهنياً في رؤيته. وتكثر – بصورة خاصة في الشعر الوعظي، لإقناع المتلقي وترسيخ المعاين الوعظية الزهدية في نفسه.

* أمّا ما يخص الإيقاع والموسيقا، فمن المعروف أنّ أبا العتاهية شاعر يهتم بالموسيقا العذبة السهلة والصافية، إذْ نجح في توظيف الإيقاع داخل القصيدة، وجعله ملتحماً بالعمل الفنّي، وقد تأتّى له ذلك بفضل تحكّمه بالكلمة المفردة والأسلوب والوزن والقافية، وتناغم الحروف، فالقصيدة من البحر الممتلئ بالغنائية وهو (بحر البسيط)، وهذا البحر يكثر في الشعر الفصيح والشعبي والديني، وهو بحر مطواع لظاهرة الإنشاد، وبخاصة الإنشاد الديني، فهو يعطي التموّج والانسيابيّة، والإيقاع الذي يمنح النَّفَسَ حالةً من السّموّ والصّفاء.

لقد فتح أبو العتاهية باباً جديداً في الشعر العربي هو باب الزهد لم يلجه إلاّ القلائل من الشعراء الذين سبقوه، فصال فيه صولة شاعر قدير. فغرف الشعراء بعده من معينه الذي لا ينضب، وكان له فضل الأسبقية في هذا المضمار.

---

[1] **الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية): 64.**

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

# الفصل الثالث

# الاتجاه إلى التعميق و الإثراء الفني

## أبو تمام ومذهب البديع د. عبد اللطيف عمران

مع نهاية القرن الثاني للهجرة ومطلع الثالث بدأت تتلاشى النزعة الشعبية في الشعر عند كبار الشعراء، أو عند شعراء البلاط، وما أن أطلّ القرن الثالث للهجرة وارتفع نجم أبي

تمام في سماء الشعر العربي فأعجب به الخاصة والعامة، وشغلت مدائحه السلطات الرسمية في الدولة العربية الإسلامية حتى صار الذوق العام لا يستسيغ إلا القصيدة العربية التي تخلت عن الشعبية وعن هلهلة البناء واتجهت من جديد للتمسك بمنهج القصيدة وبعمود الشعر، وبدأنا نقرأ قصائد أبي تمام والبحتري وابن الرومي وابن المعتز وفيها إحياء للقديم وكثير من المقدمات والوقوف على الطل، ومحاكاة معجم الفحول، وفيها في الوقت نفسه ألوان جديدة من المحدث لم تكن معروفة من قبل على نحو ما نرى من بديع وجدل وغموض عند أبي تمام، ومن أسرار الوصف، ومن الغوص إلى أعماق النفس عند ابن الرومي، فالنزوع نحو التجديد في القرن الثالث يختلف عما كان عليه الأمر في القرن الثاني الهجري، ويكاد يكون ردة عليه إذ هو تجديد للتقاليد وإحياء له امتد أثره إلى القرنين الرابع والخامس على نحو ما نجد عند المتنبي وأبي فراس الحمداني والشريف الرضي وأبي العلاء المعري.

وأهم ما يميز الشعر العربي بعد القرن الثاني للهجرة هو احتفاله بالبديع وبالصناعة وبإفادته من معطيات الحياة الجديدة ولاسيما ازدهار الحياة الاقتصادية، ونشاط الحياة الفكرية مما جعل كثيراً من الشعراء يتجهون نحو التعقيد والزخرف والصناعة والمثاقفة على نحو ما نجد عند أبي تمام والمتنبي والمعري، ولابد من الإشارة إلى أن الشعر العربي قبل القرن الثالث للهجرة كان قد عرف المحدث والبديع وما يتصل بالتجديد على أيدي الوليد بن يزيد وبشار وابن هرمة وأبي نواس ومسلم بن الوليد، كما عرف هذا الشعر الانصراف على صناعة الشعر وتثقيفه على نحو ما نرى في الشعر الحولي المنقح، أو عند مدرسة «عبيد الشعر» إلا أن العناية والرعاية والإبداع التي حظي بها الشعر في معانيه ومبانيه عند شعراء القرن الثالث كانت حقاً مميزة. إن ذر أبي تمام والبحتري والمتنبي ما يزال يهز نفوس عشاق الفن طرباً حتى يومنا هذا، وإذا ذكرت هؤلاء أو واحداً منهم أو قصيدة من قصائده انفتحت أمام عقلك وقلبك معارض جديدة ومتجددة واسعة للإبداع والسرور.

وقد حاول د. شوقي ضيف أن يربط بشدة بين العناية الفنية بالشعر وبين ازدهار أوجه الحياة في زمنه، وقد أسهب في هذا فعدّ مظاهر الزينة في القرن الثالث هي صدى لمظاهر الترف والزخرف في الحياة وفي بناء المساجد ... إلخ فالتصوير والتصنيع شاعا

في العمارة وبناء المساجد والقصور وانتقلا إلى الشعر ( 1)، وواضح أن هذا الربط الشديد في غير محله. إن أثرت الذات الإبداعية الفردية في مسيرة الشعر لا ينكر، ولابد من الاعتراف بأثر موهبة أبي تمام الذاتية في حركة الشعر العربي، إذ قادها في القرن الثالث بتميز واقتدار، وبالمقابل فإننا نجد أبا العتاهية يعيش في زمن الاستقرار والازدهار والثقافة ولا يظهر أثر هذا في شعره، وباعتقادي، لو أن الظروف الاجتماعية والفنية سمحت لمثل أبي العتاهية أن يقود حركة الشعر في القرن الثالث للهجرة، وهذا ممكن، لكان حكم د. شوقي ضيف في غير مكانه أبداً، وما يؤكد هذا الخلل في الربط بين تراجع الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية وتقدم الحياة الثقافية والفنية والعلمية في القرنين الرابع والخامس الهجريين.

وكان البديع أو المحدث من بواعث الخصومة في نقدنا القديم وقد أكثر منهما أبو تمام، وإن كان مسبوقاً إليهما من شعراء القرن الثاني الموالي أمثال بشار ومسلم بن الوليد، لكن البدع فن عربي خالص موجد عند القدماء.

وكان كما يقول ابن المعتز: ربما يظهر في البيت أو البيتين، كما أنه موجود في كلام الله عز وجل وكلام رسوله (ﷺ) وبعض كلام الصحابة والأعراب، إلا أن ابن المعتز يقرّ أن الذي سماه المحدثون البديع بناه في القرن الثاني للهجرة، بشار ومسلم وأبو نواس، وكانت أحجار البناء موجودة معهودة، ثم أتى أبو تمام وأتمّ البناء وأعلى صروحه، فغلب عليه وفرّع فيه وأكثر منه، إذا عاد التجديد في الشعر والإحياء والتطوير فيه لينتقلوا من أيدي المالي وليستقروا على أيدي العرب، ونهض فحلا طيئ أبو تمام والبحتري وفحلا قريش ابن المعتز والشريف الرضي، وفحل العروبة الخالد المتنبي ببنيان الشعر العربي وبأصالة القصيدة العربية. ولهذا نجد الجاحظ يسبق الآخرين ويقول: «**إن البديع أمر خاص بالعرب مقصور عليهم ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة وأربت على كل لسان**» (2) ولا طعن في الأمر على إسهام الآخرين في بنيان الحضارة العربية الإسلامية فقد آمنوا بقولة الجاحظ وأخذا اللغة من مظانها الأساسية وأبدعوا في فنونها. وفي حمأة الحديث عن البديع وأثر

---

**(1) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 120.**

**(2) الجاحظ، البيان والتبيين: 1/ 51.**

المحدث ينهض ابن المعتز ليبين في مقدمة كتابه البديع «**أن المحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شيء من أبواب البديع» وكان قد افتتح كلامه بالقول: «قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم، وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون بديعاً ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سميّ بهذا لاسم فأعرب عنه ودل عليه. ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شغف به حتى غلب عليه وتفرّع فيه وأكثر منه فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض... وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت والبيتين... »(1).**

وقد قدّمنا فيما مضى من صفحات أثر الشعر المحدث في النقد وفي الشعر، لكن في هذا الميدان يأتي أثر أبي تمام متميزاً وكبيراً في حركة النقد العربي القديم، ولعله أكبر شاعر حظي باهتمام النقد حتى جاء المتنبي بعده بقرن من الزمن. وأبو تمام هو الذي استوت على يديه وفي فنه مذاهب البديع المحدث والجدل والغموض على نحو ما سنرى.

**(1) ابن المعتز، البديع: المقدمة.**

**أبو تمام الطائي:  د. عبد اللطيف عمران**

وأبو تمام على الرغم من شهرته فقد اختلف القدامى في سنة ولادته وفي سنة وفاته، وفي أصله، كما اختلفوا في قيمة شعره، ولم يترك لهم مجالاً للاختلاف في قصائده لسببين، أولهما يتصل بطبيعة شعره وبخصوصيته فقد كان يتكئ فيه على نفسه، ويقدم ما يميزه عن غيره فلا يمكن محاكاته، وثانيهما يتصل بعلاقة شعره بالأحداث التاريخية التي

عاصرها. فقد كان الرجل مؤرخ عصره، وأغلب قصائده في الخلفاء ورجالهم الشجعان التي تخلد انتصاراتهم ووقائعهم في ساحات الوغى، أو في رثائهم، ولعل السبب الثاني هو سبب تألف كتاب «الإنسان والتاريخ في شعر أبي تمام»(1).

وأبو تمام هو حبيب بن أوس الطائي، ولد بقرية جاسم في الشام على الطريق الواصل من دمشق إلى طبرية، وقد اختلف في سنة ولادته وهناك روايات تقول إنه ولد سنة 172هـ، وأخرى تقول سنة 182 هـ أو سنة 192هـ، والأقرب إلى الصواب مولده سنة 182هـ، وتوفي في الموصل ودفن فيها سنة 231 هـ، وقيل سنة 232هـ والأولى أقرب إلى الصواب.

يروي الخطيب البغدادي بالإسناد عن تمام بين أبي تمام أنه قال: «ولد أبي سنة ثمان وثمانين ومائة، ومات في سنة إحدى وثلاثين ومائتين»( 2). كما يروي البغدادي في الصفحة نفسها ما نقله الصولي من أن أبا تمام قال: «مولدي سنة تسعين ومائة، ويروي أيضاً قولين أولهما يذكر وفاته سنة 231 هـ وكان قبلها بسنتين ولاه الحسن بن وهب بريد الموصل، والثاني وفاته سنة 232هـ».

وكثيرة الآراء في الخلاف في سنة ولادته وسنة وفاته، وكذلك الأمر في أصله، فمن الأقدمين من قال إنه عربي، ومنهم من قال إنه أباه كان نصرانياً، وقد ذكر الصولي هذا الآراء وأضاف إليها ذكر هجاء بعض معاصريه بأنه نبطي(3)، ونرى من المعاصرين من يذكر أنه يوناني الأصل( 4)، والأرجح أنه عربي من طيء واسمه ونسبه كما يروي البغدادي: «حبيب بن أوس بن الحارث بن قيس بن الأشج بن يحيى بن مزين بن سهم بن ملحان بن مروان بن دفاقة بن مر بن سعد بن كاهل بن عمرو بن عدي بن زيد بن كهلان بن سبأ بن يشجب بن يعرب بن قحطان»(5).

---

**(1) الكتاب للدكتور أسعد علي.**

**(2) تاريخ بغداد: 8 / 252.**

**(3) الصولي: أخبار أبي تمام: 235 – 270.**

**(4) بروكلمان: تاريخ الأدب العربي: 3/ 72، مرجليوث: دائرة المعارف الإسلامية. د. طه حسين، مقدمة نقد النثر لقدامة بن جعفر: 9.**

**(5) تاريخ بغداد: 8/ 248.**

وكذلك اختلفت الآراء في نشأته، فمنها ما ينص على أنه نشأ في دمشق وكان أبوه عطاراً فيها وألحقه بصنعة حياكة الثياب فكان هناك أثر لصنعته الحقيقية في صنعته الفنية، وفي دمشق اختلف إلى حلقات الدرس في المساجد، ثم توجه منها إلى حمص وكان يقصد فيها بعض أقربائه من الطائيين، ومن حمص توجه إلى مصر ومدح فيها وإلى الشرطة والخراج وكان يومها عياش بن لهيعة الحضرمي وهو يماني مثله بقصيدة يقول فيها:

**وأنت بمصر غايتي وقرابتي بها وبنو الآباء فيها أبي( 1)**

وهذه القصيدة مما يؤكد أن أبا تمام عربي الأصل ومن طيء.

وخلاف هذا يروي الخطيب البغدادي أن أبا تمام **«شامي الأصل كان بمصر في حداثته يسقي الماء في المسجد الجامع ثم جالس الأدباء فأخذ عنهم وتعلم منهم، وكان فطناً فهماً يحب الشعر، فلم يزل يعاينه حتى قال الشعر فأجاد وشاع ذكره وسار شعره، وبلغ المعتصم خبره فحمل إليه وهو بسر من رأى، فعمل أبو تمام فيه قصائد عدة.. وقدم إلى بغداد، وجالس بها الأدباء وعاشر العلماء»(2).**

ويزيد أبو الفرج الأصفهاني المر اختلافاً حين يفتتح ترجمة أبي تمام بقوله: «أبو تمام حبيب بن أوس الطائي من نفس طيء صليبة مولده ومنشؤه بناحية منبج بقرية منها يقال لها جاسم»(3) ومنبج كما هو معروف من أعمال حلب، وفيها نشأ البحتري، وأبو فراس الحمداني، والأخير ولي أمرها.

والخلاف في هذه الأمور غير كبير ولا ذي أثر لأنه لا يغير شيئاً من البحث في موضوعات شعره ولا في بنية شعره، فشعره ذائع متميز بين الناس، وكذلك أخباره منذ أن تجاوز العقد الثاني من عمره إذ صار مشهوراً معروفاً ولاسيما بعد مدحه عبد الله بن طاهر الذي بعث بن المأمون والياً على مصر بين 211،213هـ، وقد عاد من مصر إلى

---

**(1) الديوان: 1/ 162.**

**(2) تاريخ بغداد : 8/ 248.**

**(3) الأغاني: 15 / 100.**

الشام ومدح أجوادها وهو مقيم بالرقة وقد عقد العزم على التوجه إلى بغداد وخراسان، فقال يمدح محمد بن حسّان الضبي:

**بالشام أهلي وبغداد والهوى وأنا  بالرقمتين وبالفسطاط إخواني( 1)**

**وما أظن النوى ترضى بما صنعت  حتى تشافه بي أقصى خراسان**

وحين توافي المنية في ساح الوغى محمد بن حميد الطوسي البطل العربي الطائي سنة 214هـ يرثيه أبو تمام بمرثيته الشهيرة التي قال فيها:

**فأثبت في مستنقع الموت رجله  وقال لها من تحت أخمصك الحشر**

يم يتوجه إلى بغداد في خلافة المأمون وهي موئل العلم والأدب، ويمدح فيها الحسن بن سهل وعمره ست وعشرون سنة، فيقول:

**ست وعشرون تدعوني فأتبعها  إلى المشيب ولم تظلم ولم تخب؟؟( 2)**

وفي بغداد مدح المامون وقادة جيشه بعدد من القصائد، وكان من أجملها قصيدته الدالية ومطلعها:

**كُشِفَ الغِطاءُ فَأَوقِدي  أَو أَخمِدي  لَم تَكمَدي فَظَنَنتِ أَن لَم يَكمَدِ** [3]

كما مدح خالد بن يزيد بن مزيد الشيباني وغلى أرمينية الذي هزم تيوفيل امبراطور بيزنطة وقال فيه:

**ولما رأى توفيل راياتك التي  إذا ما اتلأَبت لا يقاومها الصلب( 4)**

ومضى أبو تمام يتغنى بالانتصارات الخلافة العباسية ويمدح رجالها الشجعان ويخلد وقائع الخلافة العربية الإسلامية ضد أعدائها الروم، أو الخارجين عليها على نحو ما نجد

---

**(1) الديوان: 3 / 309.**

**(2) الديوان: 1 / 115.**

**(3) الديوان 2/ 48**

**(4) الديوان: 1/ 197.**

في مدحه لإسحق بن إبراهيم المصعبي القائم على شرطة الخلافة في بغداد والذي هزم المحمّرة الذين ثاروا بالجبل بين 218219هـ إذ أشاد بانتصاراته في ثلاث قصائد.

وتوفي المأمون سنة 218 هـ وخلفه المعتصم وكان من قادة جيشه عدد من الأبطال العرب الشجعان الذين قاتلوا الخرمية قتالاًن عنيفاً وحققوا عليهم انتصارات مجيدة فمدح أبو تمام هؤلاء وكان منهم أبو سعيد محمد بن يوسف الثغري الطائي، كما مدح أبا دلف العجلي، وفي سنة 223 تمكن المعتصم من بابك الحزمي فقتله وصلبه بعد أن سيق مكبلاً إلى سر من رأى، فنتظم أبو تمام في هذه المناسبة ثلاث قصائد يهنأ فيها المعتصم ويمدحه ويمدح قادة جيشه ومنهم الأفشين، وبعد سنتين يتأكد المعتصم من أن الإفشين يضمر غير ما يظهر وينوي الغدر بالدولة وبرجالاتها العرب الشجعان ومن بينهم أبو دلف العجلي، فيسجنه المعتصم فيموت الأفشين في السجن فيصلب بجانب بابك الخرمي وبجانب المازيار الذي ثار بطبرستان وهزم سنة 225 فينظم أبو تمام في هذه السنة قصيدته التي يمدح فيها المعتصم ومطلعها:

**الحق أبلج والسيوف عواري فحذار من أسد العرين حذار( 1)**

وفيها يذكر جحود الإفشين وكفره وعقابه كما يذكر هزيمة بابك ومازيار وقتلهما فيقول:

**ما زال سرّ الكفر بين ضلوعه حتى اصطلى سرّ الزناد الواري**

**ولقد شفى الأحشاء من برحائها أن صار بابك جار مازيّار**

وفي سنة 227هـ توافى المنية الخليفة المعتصم، ويخلفه الواثق الذي يعزيه أبو تمام ويهنئه بقصيدته الميمية «ما للدموع تروم كل مرام» ويستمر أبو تمام في هذه السنين يمدح أبطال العرب الشجعان، ويذكر فضائلهم في الدفاع عن دولة العروبة والإسلام وهو في شعره المدحي يمجّد البطولة والفداء أكثر مما كان يتوخى المديح للعطاء والكسب وأدل دليل على هذا أنه رثى أغلب ممدوحيه الذين شهد وفاتهم، وقد رثى بعضهم بعدة قصائد.

---

**(1) الديوان: 2 / 198.**

وفي سنة 229 هـ يعينه الحسن بن وهب على بريد الموصل وفي سنة 231 توافيه المنيّة ويرثيه كثير من الشعراء منهم علي بن الجهم، والوزير محمد بن عبد الملك الزيات، والحسن بن وهب الذي قال فيه:

**فجع القريض بخاتم الشعراء ودير روضتها حبيب الطائي**

**ماتا معاً فتجاورا في حفرة وكذا كانا قبل في الأحياء( 1)**

## أغراض شعر أبي تمام

نظم أبو تمام في أغراض الشعر التقليدية جميعها، وغرر قصائده في المدح، ويليه الرثاء، وله شعر كثير في الهجاء غير السيف، أما شعره في الغزل، فقليل وهو شعر مقطعات، وأكثره في المذكر، فقد كان حظ الغلاميات في شعره أكبر من حظها في شعر أبي نواس، وديوانه خير دليل على هذا، لكن أغلب الباحثين لا يذكر هذا وقد يكون لذلك سببان الأول ما درج عليه بعضهم من النظر السريع المقتضب وان والذي لا يتتبع شعر الشاعر في ديوانه كله، والثاني قد يكون افتتانهم غرر فصائده والذي قد يكون افتتانهم بغرر قصائده في المدح والرثاء والوصف هذا الافتتان الذي شغلهم عن شعره غير المتقن في الغلاميات.

### 1 -المدح:

أغلب شعر أبي تمام في المدح فهو يمدح خلفاء بني العباس الذين عاصرهم وهم المأمون والمعتصم والواثق، كما يمدح قادة الجيش وأبطال المعارك العربية الإسلامية، ويكثر من مدح القادة العرب الذين حققوا انتصارات كبيرة في زمنه من أمثال محمد بن حميد الطوسي، وأبو سعيد الثغري، وخالد بن يزيد بن مزيد الشيباني، وأبي دلف العجلي، وهو

**(1) بعض مراثي الشعر في أبي تمام ، تاريخ بغداد : 8/ 253. أخبار أبي تمام.**

يحي أمجاد العروبة والإسلام ضد خصوم الخلافة العربية الإسلامية، في وقت عصفت في الأخطار والتهديدات بالخلافة، فقانت الثورات الداخلية ضدها ولاسيما تلك التي قادها مازيار وبابك الحزمي، وكذلك بدأ الروم يتحركون لإضعاف قوة الخلافة، وفي زمنه بدا الضعف يدب في أوصال السلطة المركزية، ولاسيما بعد وفاة المعتصم، كما بدأت قوة أمراء الأقاليم تظهر وتزداد شيئاً فشيئاً وبدأ طموحهم بالاستقلال في الأطراف يتجه نحو العلن، ولا خطر في هذا فمع وصول الواثق إلى الحكم كانت قوة الأمراء ضرورة لابد منها ولذلك نجد في القرن الرابع الهجري وجود قوة البويهيين في العراق وفارس ضماناً لبقاء السلطة المركزية في بغداد، كما نجد في الوقت نفسه الحمدانيين في الشمال والغرب ضمناً أيضاً لبقاء السلطة المركزية في بغداد، فانشغل البويهييون في مناضلة الحركات الانفصالية في العراق وفارس، وانشغل الحمدانيون في صد أطماع الروم والقرامطة والخوارج، وكان أمراء الأقاليم الذين مدحهم أبو تمام ومن بعده المتنبي الأبطال الشجعان الذين ابقوا الخلافة العباسية على قيد الحياة، ولهذا نجد مدح أبي تمام للأبطال الذين ذكرناهم من قبل، ولا ننسى مدح المتنبي لسيف الدولة الحمداني ولعضد الدولة البويهي، لكننا لا ننسى في الوقت نفسه قيمة مدح أبي تمام للمعتصم في بائيته الشهيرة «السيف أصدق أنباء من الكتب» والواقع أن المعتصم كان خليفة وقائداً وهو الذي نهض عن سريره وهب يهتف لبيك لبيك عندما وصلت إليه صرخة المرأة العربية في عمورية وامعتصماه، فجرد الجيش ووجه به إلى بلاد الروم مخالفاً رأي المنجمين بالتريث، والقصيدة مثبتة في آخر هذا البحث وهي سجل حقيقي لوقائع المعركة يذكر فيها الشاعر أسبابها ونتائجها وأبطالها وأماكنها، كما يصف الطعن والدمار، وإحراق عمورية ثم يمدح المعتصم مدحاً رائعاً بقوله:

وهذه القصيدة دون مقدمة، وأبو تمام حافظ على المقدمة في أغلب مدحياته، لكنه كان أحياناً يبدأ قصيدته بذكر أسباب نظمها دون مقدمات كما فعل في بائيته هذه، وفي مدح المعتصم حين نكب ببابك فبدأ بقوله:

**الحق أبلج والسيوف عواري  فحذار من أسد العرين حذار**

وكذلك الأمر حين مدحه وذكر فتح الخرّمية فبدأ بقوله:

**آلت أمور الشرك شر مآل وأقرّ بعد تخمّط وصيال( 1)**

وهو في كثير من مدحياته يحافظ على المقدمة الطللية، أو على مقدمة النسيب، وأحياناً يجمع بينهما، فهو يفتتح بالطلل حين يمدح المأمون بقوله:

**دمنٌ ألم بها فقال سلام كم حلَّ عقدة صبره الإلمام( 2)**

وهو يفتتح بالنسيب حين يمدح محمد بن عبد الملك الزيات بلاميته الرائعة:

**متى أنت عن ذهلية الحي ذاهل وقلبك منه مدة الدهر آهل( 3)**

لكنه في البيت الثاني يذكر الطل إذ يقول:

**تطلّ الطلول الدمع في كل موقف وتمثلُ بالصبر الديارُ المواثل**

ومدائحه يمتزج فيها صدق العاطفة مع براعة التعبير، فهو مشارك في البطولة والفخر والكبرياء وواحد في غمار الجماعة همّه همّها، وهدفه هدفها فصدق المدح عنده مقترن بالتزامه بقضايا أمته لذلك نجده يخاطب المعتصم في بائيته:

**خليفة الله جازى الله سعيك عن جرثومة الدين والإسلام والحسب( 4)**

ولا يستطيع أحد في تاريخ الشعر العربي أن يجاريه في هذا سوى المتنبي، وأبو تمام سابق في الزمن، فهو بارع حذق في مدحه يفيد من معطيات نشاط العقل في أيامه، ويدخل المنطق ونتاج العلم فيمزج هذا ببراعة الوصف فيتفرد ويتفوق، يقول في مدح المعتصم من قصيدته الخالدة ومطلعها في النسيب:

**كُشِفَ الغِطاءُ فَأَوقِدي أَو أَخمِدي لَم تَكمَدي فَظَنَنتِ أَن لَم يَكمَدِ** [5]

---

**(1) الديوان: 3/ 132.**

**(2) الديوان: 3/ 150.**

**(3) الديوان: 3/ 112.**

**(4) الجرثومة : الأصل.**

**(5) الديوان 2/ 48**

وفي هذه القصيدة يقول ابن المعتز: «وهي مما يستملح من شعره وشعره كله حسن.... وهي أشهر من الفرس الأبلق»(1).

وحين يصل إلى المديح في البيت الثاني عشر حيث يطيل في المديح حتى يصل إلى البيت الخامس والعشرين، يقول:

**ما زال يمتحن العلى ويروضها — حتى اتّقته بكيمياء السؤْدد**

**وكأنما ظفرت يداه بالمنى — أسراً إذا ظفرت يداه بمجتدي**

**سخطت لهاهُ على جداه سخطةً — فاسترفدت أقصى رضا المسترفد**

**صدمت مواهبه النوائب صدمة — شغبت على شغب الزمان الأنكد**

**وطئت حزون الأرض حتى خلتها — فجرت عيوناً في متون الجلمد**

**وأرى الأمور المشكلات تمزقت — ظلماتها عن رأيك المتوقد**

**عن مثل نصل السيف إلا أنه — مذ سلّ أولَ سلّة لم يغمد**

**فبسطت أزهرها بوجه أزهر — وقبضت أربدها بوجه أربد**

**ما زلْت ترغب في العلى حتى بدت — للراغبين زهادة في العسجد**

**لو يعلم العافون كم لك في الندى — من لذةٍ وقريحة لم تحمد**

**وَكَـأَنَّمـا نـافَـستَ قَـدرَكَ حَـظَّهُ — وحسدت نفسك حين أن لم تحسد**

**فإذا بنيت بجود يومك مفخراً — عصفت به أرواح جودك في غد**

**وبلغت مجهود الخلائق آخذا — فيها بشأو خلائقٍ لم تجهد**

**فلويت بالموعود أعناق الورى — وحطمْت بالإنجاز ظهر الموعد** [2]

ويمضي في المدح حتى آخر القصيدة في ثمانية أبيات أخرى، فيكون حظ الممدوح من القصيدة خمسة وثلاثون بيتاً من أبيات القصيدة الستة والأربعين، وهذا ما كنا نعهده في

---

**(1) طبقات الشعراء : 284.**

**2الديوان 48/2.**

قصائد المدح السابقة التي كان حظ الممدوح فيها أقل من هذا بكثير على نحو ما نجد عند بشار وأبو نواس وأبي العتاهية، فأبو تمام طول النفس في المدح، يتوسع في معانيه وفي مبانيه وفي أساليبه، يستخدم سائر فنون البيان والبديع والمعاني ويفيد من أثر النزعة العقلية أو النزعة الكلامية، ومن الجدل أو المطابق كما هو واضح، فأثر المذهب الكلامي بيّن في مدحه، وكذلك براعته في ردّ العجز على الصدر، وهارته في استخدام الجناس والطباق، ونشاط الخيال عنده معجز ومثال هذا ما يظهر في البيتين الأول والأخير من النص السابق، ويصعب الحديث في معاني المدح عند أبي تمام، وعلى الأمل في مزيد من المعرفة والمتعة أن يعيد قراءة النص، وغيره مرات ليظفر بالمتعة فيشعر أبي تمام ينهض بوظيفتين في وقت واحد خير نهوض وهما الوظيفة المعرفة والوظيفة الجمالية، وأنت تقف أسير إبداعه متمتعاً بلذة الأسر، وأنت ترى صور الحسن والجمال تتراقص أمامك بيسر وكرم وأريحية، فالشاعر المبدع لا يضنّ بعرض نفائسه البديعة الواحدة تلو الأخرى، وهو يعرف أنه غير مسبوق إلى هذا في تاريخ الشعر المحكي عند العرب، وغير مجارى فيه أيضاً. وكيف يكون أمر ذائقة الفهم حين يقدم له إبداع أبي تمام في رائيته التي يصف فيها الربيع ويمدح المعتصم مفتتحاً بقوله:

**رقت حواشي الدهر فهي تمرمر وغدا الثرى في حليه يتكسّر( 1)**

إن مدائح أبي تمام تنافس في الخلود الوقائع والانتصارات، وتشاطرها المجد والسؤدد. وقد أدرك هو هذا، وعلى المرء أن يعرف قدر نفسه، فأكثر فيها من وصف شعره وصفاً لا يجوز إغفاله، بل هو دين لشعره عليه وعلى الممدوح وعلى المتلقي، يقول في قصيدته التي مدح فيها ابن الزيات وقد أصاب وأحسن وأنصف:

**منحتكها تشفي الجوى وهو لاعج وتبعث أشجان الفتى وهو ذاهل**

**ترد قوافيها إذا هي أرسلت هوامل مجد القوم وهي هوامل**

**فكيف إذا حليّتها بحليَها تكون وهذا حسنها وهي عاطل**

**(1) الديوان: 2/ 190.**

**أكابرنا عطفا علينا فإننا بنا ظمأٌ برح وأنتم مناهل( 1)**

**2 -الرثاء:**

وأبو تمام يجيد في مراثيه ويجودّها، ويصدر فيها عن المشاعر نفسها التي صدر عنها في مدائحه، فهي أيضاً تمجيد للعروبة وللإسلام، وللبطولة وللوفاء، وهي تدل على نبله وسموه وترفعه عن الطمع والكسب، فالرثاء هو أرقى فنون الشعر وجدانياً وأخلاقياً لبعده عن الرغبة والرهبة، وقد رثى أبو تمام من مدحهم وماتوا قبله، وإذا كان يمدح بعض الأبطال في أكثر من قصيدة، فإنه يرثيهم أيضاً في أكثر من قصيدة على نحو ما نرى في مراثيه في خالد بن يزيد بن مزيد الشيباني وفي محمد بن حميد الطوسي، فهو يفتتح مرثيته في خالد بن يزيد الشيباني الفتى العربي الشجاع بقوله:

**نعاء إلى كل حي نعاء فتى العرب احتل ربع الفناء( 2)**

وهو يوفر لمدحيته عناصر العناية والرعاية، ويحتفل فيها بسائر ضروب البيان والبديع والاستعارة والمجاز.. وغيرها.

يتابع في رثاء خالد فيقول:

**أصبنا جميعاً بسهم النضال فهلاّ أصبنا بسهم الغلاء**

**ألا أيها الموت فجّعتنا بماء الحياة وماء الحياء**

**فماذا حضرت به حاضراً وماذا خبأت لأهل الخباء**

**نعاءِ نعاءٍ شقيق الندى إليه نعيّا قليل الجداء**

**وكانا جميعاً شريكي عنان رضيعي لبان خليلي صفاء**

**أذهلَ بن شيبان ذهل الفخار وذهل النوال وذهل العلاء**

وهو يرثيه في قصيدة ثانية يقول فيها:

**أ الله إني خالد بعد خالد وناس سراج المجد نجم المحامد( 1)**

---

**(1) الديوان: 3/ 131.**

**(2) الديوان: 4/ 5.**

**وقد ترعت إثفيَة العرب التي بها صدعت ما بين تلك الجلامد**

**لتبك القوافي شجوها بعد خالد بكاء مضلاّت السماح نواشد**

وهو كما يعني بصناعته في فن الرثاء يعنى بمعانيه أيضاً، فيحشد عدداً من السجايا والخصال الحميدة، ويتصرف فيها بكرم وبسخاء ويطيل في هذا ويحتفل بالمعاني الغر كبير احتفال، وليست صفات الممدوح في شعره بأكثر أو بأجلّ من صفات المرثي، والرثاء ضرب من ضروب المدح، وظيفته الأخلاقية أسمى وأنبل، وهو أكثر قرباً من صدق العاطفة، ومن الحقيقة، ويقترن بالشرف وبمكارم الأخلاق بأغلب الشعراء الذين يكثرون من الرثاء يتمتعون بالصدق والنزاهة ووافر الكرامة على نحو ما نجد عند الشريف الرضي أيضاً ومعاني الرثاء التي يذكرها أبو تمام في نصه السابق عديدة غنيّة تقع في نحو من أربعين بيت من القصيدة التي تقع في نحو من خمسين بيت وهي تتصل بالبطولة وبالمجد وبالحزن وببكاء الفقيد.

وتعد قصيدة أبي تمام في رثاء محمد بن حميد الطائي من غرر ديوانه، ومن غرر قصائد الرثاء في الشعر العربي، وهي أيضاً صنو مدائحه من حيث كونها نشيداً من أناشيد النصر، وسفراً من أسفار البطولة والتضحية ومطلعها:

**كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر فليس لعين لم يفض ماؤها غدر( 2)**

وهي جليلة مثبتة في المتخيّر من شعره وقد شغل بها الناس والنقاد وذكر الصولي أن أبا دلف العجلي قال فيها:«لم يمت من رُثي بمثل هذا الشعر»(3)، وما أبدع ماأسبغ فيها أبو تمام على المرثي من شمائل لم تكن معروفة من قبل في شعر الرثاء، فقد شق أبو تمام طريقاً لم تكن معهودة من قبل في شيم المرثي وفضائله، فتحسّ وأنت تقرأ مراثيه أن أصحابها من أفضل بني الخلق ومن أشدهم ومن أزهدهم، فهم قليلو الشبه بين بني البشر، ولو كان مثلهم كثير لما عرفت الإنسانية إلا الندب والحزن، يقول في قصيدته تلك:

---

**(1) الديوان: 4/ 65.**

**(2) الديوان: 4/ 79.**

**(3) الصولي، أخبار أبي تمام: 125.**

**فتى كلما فاضت عيون قبيلة دما ضحكت عنه الأحاديث والذكر**

**فتى مات بين الضرب والطعن ميتة تقوم مقام النصر إذ فاته النصر**

**وما مات حتى مات مضرب سيفه من الضرب واعتلّت عليه القنا السمر**

**وقد كان فوت الموت سهلاً فردّه إليه الحفاظ المرّ والخلق الوعر**

**ونفس تعاف العار حتى كأنه هو الكفر يوم الروع أو دونه الكفر**

**فأثبت في مستنقع الموت رجله وقال لها من تحت أخمصك الحشر**

**تردّى ثياب الموت حمراً فما أتى لها الليل إلا وهي من سندس خضر**

والبيت الأخير، بل الأبيات كلها لا نظير لها في رسم جمالية الموت. لكن أي موت هذا، إنه موت الشهداء، إنه جلال الشهادة فقد سقط المرثيّ في ساح الوغى وهو يقاتل القوى المناهضة للعروبة والإسلام، إنها الحركة الخرميّة التي مضى الحدث عنها، ونظم أبي تمام يحبب الشهادة إلى النفوس ويقربها إلى الأبطال بل يدفعهم في سبيلها، فمراثيه أيضاً أناشيد البطولة والنصر العربية، وهل تعرف افتتانا مثل افتتانه واستلهاماً مثل استلهامه لثواب الشهداء في القرآن الكريم الذي يظهر في بيته الأخير، إنه يطلب معنى قوله عز وجل من بعيد: ﴿وَلاَ تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُواْ فِي سَبِيلِ اللّهِ أَمْوَاتاً بَلْ أَحْيَاء عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾.

**3 ـ الغزل:**

أبو تمام ليس من شعراء الغزل، وهو لا يخوض في لجّة هذا البحر الزاخر الذي أبدع فيه الشعراء، فهو منصرف إلى الخلفاء والوزارة والقادة متطلع إلى عظيم إنجازاتهم في الذود عن حياض الأمة، لذلك قلما كان ينشط نحو الغزل، وإن كان عزّ عليه أن يخلو شعره من هذا الغرض الأصيل في الشعر، ولا يمكن القول إن مدح البطولة والشجاعة صف أبا تمام عن الاشتغال بالغزل، فنحن نجد قسماً غير قليل من ديوان شعره خاص بالهجاء، فقصائده ومقطعاته في الهجاء كثيرة كثرة تلفت النظر ولاسيما أنه كان يهجو بعض معاصريه في أكثر من قصيدة. والغزل أرفع من الهجاء وأسمى، فلماذا لم يحتفل به شاعرنا؟ إنه تساؤل لا يعرف جواب دقيق له.

يقع الغزل في شعر أبي تمام في مقدمة قصائد المدح على نحو ما هو معروف في مقدمة النسيب، وفي أغلب الأحيان لا يكون في أبيات تتجاوز عدد أصابع اليد، ويقلل الشاعر أكثر من شأن الزل في مقدمة النسيب إذ لا يعطيه حق الصدارة بالمقدمة وحده بل يجعل الطلل رفيقه على نحو ما نجد في مقدمة قصيدته التي مدح بها خالد بن يزيد بن مزيد الشيباني وقد أكثر أبو تمام في مقدمة مدحياته من الجمع بين النسيب والطلل كثرة فيها غنى المعان وبراعة المبنى ومهارة النظم، يفتتح قصيدته في مدح خالد بقوله:

**لقد أخذت من دار ماوّية الحقب أنحلُ المغاني للبلى هي أم نهب؟**
**وعهدي بها إذ ناقض العهد بدرها مراح الهوى فيها ومسرحه الخصب**
**مؤزرةً من صنعة الويل والندى بوشي ولا وشي، وعصب ولا عصب**
**تحيّر في آرامها الحسن فاغتدت قرارة من يصبي ونجعة من يصبو**
**سواكن في برّ كما سكن الدمى نوافر من سوء كما نفر السرب**
**كواعب أتراب لغيداء أصبحت وليس لها في الحسن شكل ولا ترب**
**لها منظر قيد النواظر لم يزل يروح ويغدو في خفارته الحب( 1)**

كما أنه انصرف إلى مقدمة النسيب وحدها في بعض مدائحه كما في مدحه عبد الله بن طاهر والي مصر، وخراسان من بعد، وهو في مقدماته في النسيب، وفي مقطعاته في الغزل لا يصدر عن عواطف شغفه الحب، واستبد به المحبوب، فلا تجربة حقيقية تختفي لطف نسيبه أو مقطعاته في الغزل على نحو ما نجد في تغزل أبي نواس بجنان أو تغزّل أبي العتاهية بعتبة فهو لا يدانيهما في هذا ولا يداني بشار أولاً مسلماً، وكأنه صرف همه في الحياة وفي الفن عن المرأة، وقدّم لنا انشغاله بوصف الطبيعة بديلاً متميزاً للإحساس بالجمال. يقول في مقدمة مدحه عبد الله بن طاهر:

**أهنّ عوادي يوسف وصواحبه فعزماً فقدماً أدرك السؤال طالبه**
**إذا المرء لم يستخلص الحزم نفسه فذروته للحادثات وغاربه**
**أعاذلتي ما أخشن الليل مركباً وأخشن منه في الملمات راكبه**

---

**(1) الديوان: 1 / 177.**

**ذريني وأهوال الزمان أفانها فأهواله العظمى تليها رغائبه( 1)**

كما يظهر غزل أبي تمام في نوع آخر من المقطعات المفردة لهذا الغرض، وهو غزل قصير أيضاً بارد، أغلبه في المذكر لا يعبأ الشاعر بتجويده لا في المعنى ولافي اللفظ، وتكاد تحسن أن شعره في الغزل ليس له، بل منحولاً عليه، فهو يتغزل في ثلاثة أبيات دون السير على السنن الذي اتبعه في بناء القول الشعري عنده، يقول من المنسرح:

**يصدني عن كلامك الشفق فالرسل بيني وبينك الحدق( 2)**

**حديثنا في الضمير متفق وأمرنا في الجميع مفترق**

**توحي بأسرارنا حواجبنا وأعين بالوصال ترتشق**

وعلى هذا السنن يجري في غزله بالمذكر حيث يستعمل الأوزان القصار الخفيفة ولا يوفر لهذا الغزل الذي يكثر منه في ديوانه أدنى ضروب الصناعة،وكأنه يلقي به على قارعة الطريق، وما كان هذا نهجه في شعره، يقول من السريع متغزلاً

**وفاتن الألحاظ والخد معتدل القامة والقد**

**صيّرني عبداً له حسنه والطرف قد صيّره عبدي**

**قال وعيني منه في عينه رائعة في جنة الخلد**

**طرفك زان، قلت: دمعي إذن يجلده أكثر من حدّ**

**فاحمر حتى كدت أن لا أرى وجنته من كثرة الورد**

**الحسن والطيب إذا استجمعا عبدان عندي لأبي عبد( 3)**

ومن الصعب أن يضم ديوان أبي تمام هذا النوع من الشعر جنباً إلى جنب مع مدائحه ومراثيه، وكان يمكن إغفال غزله هذا لولا كثرة وروده في ديوانه وربما هو وهجاؤه اللذان دفعا بأبي الفرج إلى القول: «وله أشياء متوسطة ورديئة ورذلة جداً»(4).

**من خصائص شعر أبي تمام:**

---

**(1) الديوان: 1/ 216.**

**(2) الديوان: 4/ 243.**

**(3) الديوان: 4/ 240.**

**(4) الأغاني: 15/ 11.**

واكبت الحركة النقدية شعر أبي تمام منذ أن ذاع صيته، ولعل شعره هو الأكثر إثارة لنقد النقاد في تاريخنا الشعري، ولاسيما أنه كان السابق إلى هذا وتلاه المتنبي، وقد شطر الذائقة الشعرية في زمنه إلى نصفين، فنهض عدد من النقاط في زمنه يتطلبون معايبه ويحصون أخطائه ويبالغون في تسفيه مذهبه، كما نهض قوم آخر يفضلونه على كل من سبقه ومن عاصره، وبقي الأمر هكذا حتى القرن الخامس الهجري حيث يقول صاحب الأغاني: «وفي عصرنا هذا من يتعصب له فيفرط حتى يفضله على كل سالف وخالف، وأقوام يتعمدون الرديء من شعره فينشرونه ويطوون محاسنه ويستعملون القحة والمكابرة». ويتابع أبو افرج بيان رأيه في النوع الثاني من هؤلاء الذين يقول فيهم: «وهذا مما يتكسب به كثير من أهل الدهر ويجعلونه وما جرى مجراه من ثلب الناس وطلب معايبهم سبباً للترفع وطلب الرياسة»(1).

وأبو تمام هو أول شاعر عربي أدخل الثقافة العربية الإسلامية بألقها المتميز إلى الشعر مشفوعة بالصنعة والإلهام، فقد كان الرجل من كبار مثقفي عصره، ينتقل من كتاب يطلع عليه إلى كتاب يؤلفه، وهو يقول لمن سأله: «يا أبا تمام إنك تنظر في الكتب كثيراً وتدمن الدرس، ما أصبرك عليها»، فقال: «والله مالي إلف غيرها ولا لذة سواها»(2).

وقد وصف بسرعة البديهة وحدة الذكاء، ونقل الأقدمون أخباراً كثيرة تؤكد هذا، وشعر أدل دليل فقد قال الفيلسوف الكندي حين نظر في شعره: «هذا رجل يموت قبل حينه لأنه حمل على كيانه بالفكر»( 3) وصدق الكندي فقد مات أبو تمام في الأربعين من عمره بعد أن ترك ستمائة قصيدة وثمانمئة مقطعة وأكثر ماله جيد كما يقول ابن المعتز( 4)، وما وصلنا والحال هذه قليل جداً من شعره والمتداول الآن بين أيدي الناس، هو ديوانه الذي شرحه الخطيب التبريزي وحققه محمد عبده عزام ونشر في دار المعارف في

---

**(1) الأغاني: 1/ 100.**

**(2) ابن المعتز، طبقات الشعراء: 283.**

**(3) المرزباني، الموشّح: 505.**

**(4) طبقات الشعراء: 285.**

القاهرة، وليس فيه إلا القليل مما يذكره ابن المعتز على الرغم من أن هذا المنشور يقع في مجلدات أربعة.

وكان أبو تمام يجيب سائله قبل انقضاء كلامه «كأنه قد علم ما يقول فأعد جوابه، فقال له رجل: يا أبا تمام لم لا تقول من الشعر ما يعرف. فقال: وأنت لم لا تعرف من الشعر مايقال؟ فأفحمه»( 1) وقد ذكر ابن المعتز في طبقاته أخبار ظرفه وميله على المزاح والتندر بالمنجمين فهو حر التفكير ذو عقل مستنير، فمرة صحبه منجم في طريق سفر مع أصحابه فانقضت الرحلة وهو يسخر من المنجم ويضربه والمنجم يتألم وحين سئل عن سبب فعله هذا أفاد أن المنجم يكذب ويجب أن يجازى بكذبه فلو كان صادقاً في صنعته لتنبأ بما سيصيبه(2).

وربما هذا كان من أسباب نزعته العقلية في حياته، وفي شعره الذي بناه بناء عقلياً منطقياً أفاد فيه من نضوج الثقافة العربية الإسلامية في زمنه حتى رأى بعض العلماء المعاصرين أن أبا تمام شق طريق الجدل في الشعر العربي، يقول د.عبد الكريم اليافي: هذا وقد التزم أبو تمام المنهج الذي سلكه في جميع شعره، يقول:

**ولكنني لم أحو وفراً مجمّعاً ففزت به إلا بشمل مبدّد**

**ولم تعطني الأيام نوماً مسكناً ألذّ به إلا بنوم مشرّد**

**وطول مقام المرء في الحق مخلق لديباجتيه فاغترب تتجدّد**

**فإني رأيت الشمس زيدت محبة إلى الناس أن ليست عليهم بسرمد** [3]

فالوفر المجمّع والشمل المبدّد والنوم المسكّن والنوم المشرّد كلها تجري مشتبكة مستندة بعضها آخذ ببعض. التضاد هنا أساس التفكير كما يقول الجدليون... إننا في نثرنا نظيم أبي تمام يخيل إلينا كأنما نلخص كلام هيغل في الديالكتيك الذي صنعه.. بل نحن حين

---

**(1) الموشح: 499.**

**(2) راجع الخبر في طبقات الشعراء: 282.**

**(3) الديوان 2/ 48**

نطالع شعر أبي تمام نجد أنه قد سبق هيغل وأمثاله من الفلاسفة بعصور طويلة فشق طريق الديالكتيك المستند إلى صراع الأضداد، فهو في الحقيقة أبو الجدل الحديث(1).

وقد أثار نهج أبي تمام هذا خصومات تغلّب شعره عليها بعد مرور الزمن، وقد ناصره في الغلبة انتشار مذهب المتنبي الشعري بعد قرن من الزمن، ولم يكن أبو تمام مبالياً بما ينتقد به شعره فقد مضى يشق طريقه وينشر مذهبه من مصر إلى الشام على العراق فخراسان، وقد أكثر في قصائده من مدح شعره ومذهبه، دون أن يأبه بأمثال قول ابن الأعرابي في شعره: «إن كان هذا شعر فما قالته العرب باطل»( 2) وقد تطلب المرزباني عيوبه ولاسيما في السرقات الشعرية، فأفاض في هذا وأعياه الأمر دون أن يقنع بما ذهب إليه ذا بصر( 3)، ولم يكن هم المرزباني بيان السوء في شعر أبي تمام، وإنما غرض كتابه هو مآخذ العلماء على الشعراء.

ولعل ابن المعتز كان يرى غير ما رآه المرزباني، إذا حسم الأمر في هذه المسألة وقال: «والرديء الذي له إنما هو شيء يستغلق لفظه فقط»( 4) وكان أبو الفرج من أنصار أبي تمام على ما يبدو من ترجمته له، فقد درج أبو الفرج على أن ينقل تناقض الآراء في المسألة التي يعرض لها إلا أنه في أخبار أبي تمام وفي منزلة شعره لا يروي إلا ما يرفع من قدر أبي تمام ومن منزلة شعره، وهو مصيب في هذا، فهو يروي قول أحدهم: «ما كان أحد من الشعراء يقدر على أن يأخذ درهماً بالشعر في حياة أبي تمام فلما مات اقتسم الشعراء ما كان يأخذه»(5)، وحين أعيا الناس طلب معايب أبي تمام وقصّروا على بلوغ شأوه تعلقوا بحبال الاتهام بالسرقة. وكانت الحبال واهية، ولابد أن يكون أبو تمام قد أفاد من مخزون الشعر العربي وطاقته لكنه وطّد أركان الصنعة وأعلى بنيانه، يروي الأصفهاني قول أحدهم: «أنشدت دعبل بن علي شعراً لأبي تمام، ولم أعلمه أنه له، ثم

---

**(1) د. عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي: 109 – 111.**

**(2) المرزباني، الموشح: 465.**

**(3) لاحظ السرقات التي ذكرها في الموشح: 80–85.**

**(4) طبقات الشعراء: 286.**

**(5) الأغاني: 15/ 102.**

قلت له: كيف تراه؟ قال: أحسن من عافية بعد يأس، فقلت: إنه لأبي تمام. فقال: لعله سرقه»(1).

ولهذا نجد أبو الفرج يحسم الأمر فيفتتح لترجمة أبي تمام بقوله: «شاعر مطبوع لطيف الفطنة، دقيق المعاني غوّاص على ما يستصعب منها، ويعسر متناوله على غيره»(2).

وإذا قال قارئ الموازنة ين الطائيين للآمدي إن الآمدي قدم عشرات الأمثلة على سرقات أبي تمام، وعلى أخطائه في اللفظ وفي المعنى: وعلى رديء التجنيس والطباق والاستعارة في شعره، وعلى اضطراب الأوزان أيضاً فماذا يبقى والحالة هذه من قيمة شعره؟ فإن الجواب هو أن الآمدي سلك السبيل نفسه حين نظر في شعر البحتري، وهذا لا يحط من شأن منزلة شعرهما، لكنه يرفع من منزلة الآمدي في النقد، فهو يقدم جهداً نقدياً منهجياً في القرن الرابع للهجرة يحاول أن يتبع فيه المنهج الموضوعي منهج الموازنة، كما يحاول أن يظهر أثر ثقافته، لكنه أسرف في طلب معايب الشاعرين ولكن هذا الإسراف مع أبي تمام أكبر، والحديث يطول في أمر تلك الموازنة التي هي في غاية الأهمية لما انطوت عليه من علم غزير، ونظر بعيد، وتحليل دقيق بما يستحق التوقف والتبصر والمناقشة. لكنها لا تزري بشاعرية الشاعرين الطائيين الكبيرين، وإنما ترفع من قيمة النقد العربي على حساب الإسراف في طلب المعايب.

وشعر أبي تمام – ومن خلال الأبيات التي ورد ذكرها يتميز بخصائص يصعب حصرها، لكن يمكن أن يذكر أهمها وهي: الإكثار من المحسنات البديعية مثل الجناس والطباق والمقابلة هذا الإكثار الذي جعل أبا الفرج يقول فيه: وله مذهب في المطابق هو كالسابق إليه جميع الشعراء وإن كانوا قد افتتحوه قبله، وقالوا القليل منه فإن له فضل الإكثار فيه، والسلوك في جميع طرقه، والسليم من شعره النادر لا يتعلق به أحد»( 3) وليس قصد أبي الفرج بالمطابق الطباق وحده، فهو يقول: «والسلوك في جميع طرقه»، فاطرق هي في اللفظ وفي المعنى، في الاستعارة وفي المجاز، في الغلو والمبالغة في التلميح والإشارة

---

**(1) الأغاني: 15/ 102.**

**(2) الأغاني: 15/ 100.**

**(3) الأغاني: 15/ 100.**

والتمثيل، في براعة الاستهلال وفي حسن الابتداء، وكلها صفات جليّة في شعره وهو كالسابق إليها على الرغم من وجودها قبله، وهكذا أمر الوصف في شعره فهو يصف الطبيعة مثلاً، وقد أكثر الشعراء قبله من وصفها، لكن من منهم استطاع إلى يغوص إلى عمق المظاهر الطبيعية كغوصه ويستخدم المطابق كما يستخدمه في البيتين الثاني والخامس مثلاً، وللصور وللمجاز حديث لا يتسع المقام له، لكن تأمل قوله بدقة وجمال وقل ما شئت:

**رقت حواشي الدهر فهي تمرمر وغدا الثرى في حليه يتكسّر**

**نزلت مقدمة المصيف حميدة ويد الشتاء جديدة لا تكفر**

**لولا الذي غرس الشتاء بكفه لاقى المصيف هشائماً لا تثمر**

**مطر يذوب الصحو منه وبعده مطر يكاد من الغطارة يمطر**

**غيثان فالأنواء غيث ظاهر لك وجهه والصحو غيث مضمر**

**يا صاحبيا تقصيا نظريكما تريا وجوه الأرض كيف تصور**

**تريا نهاراً مشمساً قد شابه زهر الربا فكأنما هو مقمر( 1)**

وإحساس أبي تمام بالطبيعة إحساس جدلي ورومنتي وروحي ومادي في وقت واحد وهو إحساس يقترن بإحساسه بطبيعة الشعر وبوظيفته، حيث يلقي أبو تمام على شعره تبعات تحقق القيمة البلاغية في النص والقيمة الإبلاغية فيه في وقت واحد كما يظهر في مدحياته خاصة، أما في مقدماته التي احتفل فيها بمظاهر الطبيعية فكأنه همه فيها كان هو أن يتحدى النقاد والمبدعين فيتركهم يجهدون أنفسهم في البحث عمّن سبقه وأثّر في شعره دون أن يجدوا سبيلاً إلى ضالتهم، فمن سبق أبا تمام في ابتداع صورة لطائرتين: قمريّة وقمريّ يتناجيان الألف والهوى في ظل الغصون، وهذه الصورة هي معادل يعوض ما ذكر من قبل من ضعف الغزل في شعره من جهة، ومن جهة أخرى هي دعوى جميلة إلى البحث عن صلة قصيدة الحمامة لأبي فراس الحمداني بهذه الصورة أو المقدمة يقول أبو تمام:

---

**(1) الديوان: 1 /191 وهي من مقدمة مدحه المعتصم.**

**غنّى فشاقك طائر غرّيد لما ترنم والغصون تميد**

**ساق على ساق دعا قمريّة فدعت تقاسمه الهوى وتصيد**

**إلفان في ظل الغصون تألّفا والتف بينهما هوى معقود**

**يا طائران تمتعا هنيتما وعما الصباح فإني مجهود**

**أبكي وقد تلت البروق مضيئةً من كل أقطار السماء رعود**

**واهتز ريعان الشباب فأشرقت لتهلّل الشجر القرى والبيد**

**ومضت طواويس العراق فأشرقت أذناب مشرقة وهنّ حفود ( 1)**

## ديك الجن الحمصيد. خالد الحلبوني

**تمهيد:**

يُعدُّ الشاعر ديك الجن الحمصي أستاذاً معلِّماً للشاعر أبي تمام، وأستاذاً للمتنبي في الفن الشعري إذ أغار المتنبي على مواضع من شعره، كما استقى أبو نواس طائفة من معانيه – لا سيما في شعر الخمرة ، فكان ديك الجن أستاذاً لمعاصريه ولمن أتى بعده، وعلى

**(1) الديوان: 2/ 148.**

الرغم من عبقريته، وإبداعه في فنون القول، وعِظَم تأثيره في الشعراء الكبار خاصة، فإنه لم يَحْظَ باهتمام النقاد والدارسين كغيره من الشعراء، ويأخذنا العجب أن ديك الجن نال حظاً من افتتان الناس به في عصره، لكنه في العصور التالية لا نجد ذلك الاهتمام أو الإشادة إلا لمحات طفيفة وإشارات قليلة. لقد ظُلِم ديك الجن ككثير من المبدعين والمثقفين. ويكفينا إعجاب أبي نواس – وهو الشاعر المتميز – بشعر ديك الجن، إذ قال له: "فَتَنْتَ أهلَ العراق بقولك:

**مُورَّدةً من كفِّ ظبيٍّ كأنما تَنَاوَلَها مِنْ خَدِّهِ فأدارها"** (1)

وهذه شهادة قيِّمة من محترف للشعر، قادر على تمييز الجيّد من الرديء، وذا دلالةٌ على مكانة ديك الجن، وافتتان الشعراء والناس بشعره.

**اسمه ونسبه ولقبه:**

هو عبد السلام بن رَغْبان، ويُلقّب بديك الجن. واختلف الدارسون في سبب تلقيبه بذلك، فمنهم من قال: إن ذلك بسبب خروجه المتواصل إلى البساتين في أطراف حمص، وربطوا بينه وبين دُوَيْبة تسمى ديك الجن، فهو كالجن يبتعد عن الناس، وهو كالديك يصيح قُبيل الفجر، وكان الشاعر يعود إلى بيته منتشياً بالخمرة مع الفجر، ويرفع عقيرته بالشعر فينشد كالديك.

ومن الدارسين مَنْ قال: إنما لُقِّب بديك الجن بسبب لون عينيه الأخضر.

وقيل: إنما لقب بذلك لأنه رثى ديكاً لأبي عمرو بن جعفر. وهذا التعليل ضعيف جداً.

وبعيداً عن هذه التفسيرات والتأويلات نكتفي بقول ديك الجن عن نفسه وملامح وجهه:

**أيُّها السائلُ عني لستَ بي أَخْبَرَ منّي**

**أنا إنسانٌ براني الل هُ في صُورةِ جِنِّي**

**نفسية ديك الجن:**

---

(1) **ديوان ديك الجن الحمصي، جمع وتحقيق مظهر الحجي، ص 57.**

اتصفت نفسية ديك الجن بحب الحياة، واصطياد ملذّاتها، والبحث عن مُتَعِها، فاصطدام بالواقع الاجتماعي والأعراف السائدة، ممّا شكّل حجر عثرةٍ أمام انطلاقته لمعاقرة الخمرة واستباحة اللذات أيّاً كان مصدرها. هو نَهِم، ماجن، جريء، وله شعر يُصوِّر تهجُّمه على النساء المتزوجات، واقتحام بيوتهن، حيث قال:

**لأُغادينَّ الرَّاحَ وهي زُلالُ ولأَطْرُقَنَّ البيتَ فيه غزالُ**

**ولأتركنَّ حليلَها وبقلبِهِ حُرَقٌ وحَشْو فؤادِهِ بَلْبَالُ**

وهذا انحراف، وعدم احترام للقانون العام، أو القيم الإنسانية. ونحن نُفرِّق دائماً بين السلوك الفردي وبين العطاء الفني، فلكُلٍّ عالمه، ولا يمكن إهمال فن ديك الجن بسبب جنوح سلوكه، وإلا سيخسر التاريخ الأدبي كثيراً من الأعمال الإبداعية في ميدان فن القول غيره. أضفْ إلى ذلك أن أقرباءه، وخاصة ابن عمه أبو الطيب كان له بالمرصاد، يُنبِّهُه، ويصدُّه عن ارتكاب الآثام، ويحولُ بينه وبين لذّاته. وأمام هذه الملاحقة المستمرة أحسَّ ديك الجن بالضيق والغربة النفسية، فاضطر الشاعر ليهجو ابنَ عمه بقوله:

**يا عَجَباً من أبي الخبيثِ ومِنْ سُرُوحِهِ في البقائر الدَّثِرَهْ**

**يحملُ رأساً تنبو المعاولُ عن صَفْ حَتِهِ والجلامِدُ الوَعِرَهْ**

ولأبي الطيب هذا دورٌ كبير عميق في حياة ديك الجن، إذ كان السبب في تحوُّل حياته ليقتل زوجَه ورداً بضغينةٍ ومؤامرة قام بها أبو الطيب، فإذا بحياة الشاعر ونفسيته تنقلب رأساً على عقب، فصار يبكيها ويرثيها حزناً عليها بعد أن أحسَّ بالندم. فبعد أن كان فيها:

انْظُرْ إلى شمسِ القُصورِ وبَدْرِها وإلى خُزَاماها وبهجةِ زَهْرِها

إذا به يرثيها بقوله:

**يا طَلْعةً طَلَعَ الحِمَامُ عليها وجَنَى لها ثَمَرَ الرَّدى بِيَدَيْهَا**

وكأبي نواس انطلق ديكُ الجن يتغزل بالغلمان، ومنهم غلامه (بكر) الذي عَلِق به علوقاً عميقاً، وطغى على حياته كلها، وأمسى حديثَه الدائم. يقول:

أنتَ حديثي في النومِ واليقظهْ أتعبتُ ممَّا أَهْذِي بكَ الحَفَظَهْ [1]

---

**(1) الحَفَظة: الملائكة الذين يكتبون صحائف الأعمال.**

ومن المعلوم أن ديك الجن تمتَّع بنفس حرة، فلم يمدح الخلفاء أو الملوك أو الأمراء، بل له قصيدة يشكر فيها أحد السادة الولاة وغيره ممن قدَّم له إحساناً وعملاً طيباً.

وكانت فلسفة هذا الشاعر في الحياة تقوم على الدعوة إلى اللهو والمتعة ما دامت الحياةُ فانية، إذاً لابُدَّ من اقتناص السرور والبهجة؛ ولذا قال:

**تمتَّعْ من الدنيا فإنَّكَ فانٍ  من النَّشَوَاتِ والنِّساءِ الحِسَانِ**

ولم يسلم ديكُ الجن من لوم الناس، فكان بعضُهم لا يصدِّق حزنه أو دموعه على زوجه ورد، ويتهمه بالكذب؛ مما دفعه دفعاً للعودة إلى احتساء الخمرة والإكثار منها، ومرافقة رفاق الزمان الماضي، حتى وافته المنية وهو في السبعين من عمره.

**موضوعاته الشعرية:**

برع ديك الجن في الموضوعات الشعرية التي استهوته، ونذر حياته لإخراجها عبر مقدرته وإبداعه، ومن تلك الموضوعات: المرأة والخمرة والمجون، علاوة على موضوعات أخرى كالرثاء والفخر والهجاء والوصف والحكمة... فمن حيث الشكل تتوافق هذه الموضوعات مع ما قاله أبو نواس وغيره، ولكن تبقى لديك الجن خصوصيته وذاتيته وتعابيره ومعانيه، وهذه الذاتية هي مفتاح شخصيته، إضافة إلى أنه من روّاد المذهب الشامي في الشعر وهذا ما أشار إليه أبو الفرج الأصفهاني في كتاب (الأغاني) حيث قال: "هو شاعر مُجِيد، يذهب مذهب أبي تمام والشاميين في شعره" وهذا المذهب يقوم على ثلاثة أركان هي:

**أ الثقافة الفكرية،** وامتلاك ناصية اللغة، وانتقاء المفردات اللغوية، والمجيء بالمعاني التي يريدها الشاعر في سياق لغوي خالٍ من اللحن. ومن ثقافة ديك الجن أنه كان عارفاً بعلم الغناء والموسيقا، فما بالُنا بمن جَمَعَ فن القول إلى فن السَّماع؟! ففي تاريخ دمشق لابن عساكر أن ديك الجن كان حَسَنَ الغِناء بالطُّنْبُور" وهو من آلات الطرب.

**ب التثقيف البياني،** فقد كان ديك الجن يُعْنَى بمسألة التثقيف الفني والصَّنعة البيانية، وهو أقربُ إلى مذهب البحتري، حيث تخيَّر الألفاظ، وأتى بالطباق الطريف، والتناظر الموفَّق، مع الموسيقا الشعرية العذبة، والتصوير الرائق القريب من الأفهام، وكل ذلك ارتبط بالخلجات النفسية، وحُسْن الاعتناء بالمواءمة بين اللفظ والمضمون.

**ج الجزلة الأسلوبية:** وشارك في تكوينها عاملان:

عامل شخصي ارتبط بالثقافة والمعرفة.

وعامل اجتماعي ساعد على تكوين السليقة اللغوية.

فكان لديك الجن ثقافة لغوية وتاريخية وموسيقية، وقد عاش في بلاد الشام قريباً من اللغة الصافية، بعيداً عن العُجْمَة؛ ممّا هَيَّأهُ لتكوين أسلوب محكم التركيب، قوي الأداء، جميل العبارة، أنيق الألفاظ، جيِّد السَّبْك، فبدا شِعْرُه عَذْبَ الموسيقا، آية في الروعة، كقوله:

**يا كثيرَ الدَّلِّ والغَنَجِ لكَ سُلْطانٌ على المُهَجِ**

**إنَّ بيتاً أنتَ ساكِنُهُ غيرُ مُحْتَاجٍ إلى السُّرُجِ**

**وَجْهُكَ المأمولُ حُجَّتُنا يوم يأتي النَّاسُ بالحُجَجِ**

**لا أتاحَ اللهُ لي فَرَجاً يوم أَدْعُو منكَ بالفَرَجِ**

وقد بَدَتْ عناصرُ المذهب الشامي واضحةَ المعالم في موضوعات ديك الجن الشعرية، ومن ذلك:

**أولاً: المرأة:**

تعدّدت نماذجُ المرأة في شعر ديك الجن، فهي العفيفة والزوج والماجنة.

أما **المرأة العفيفة** فتظهر من خلال بيان مكانة المرأة في نفس الشاعر، وإظهار مكانتها، والإخلاص في العلاقة معها، فلا قيمة للحياة من دونها. يقول:

**مَنْ عاشَ في الدُّنيا بغير حبيبِه فحياتُه فيها حياةُ غريبِ**

فالمرأةُ أُنْسٌ للرجل، وملاذٌ يعودُ إليها ليقضي على همه وكَرْبه، لا سيما إن كان الحب عذرياً صادقاً، فديكُ الجن يصف نفسه بالهزال والضعف، ويصف محبوبته بالتمايل والدلال والليونة. يقول:

**كِلانا غُصْنٌ شَطْبُ فذا بالٍ وذا رَطْبُ**

وصحيح أن هذه الصورة قديمة، لكن الشاعر استطاع أن يُبيِّن وهجه الشعوري، وبصمته الانفعالية، وتفجّر عواطفه من خلال إعجابه بالأنثى بلغةٍ رقيقة، وتفاعل حميم.

وبدا ديكُ الجن رقيق الإحساس في موضوع المرأة العفيفة، إذ مَزَج بين الحب والطبيعة، وبين الورد والمحبوب، وأقام علاقة بينهما من خلال تصوير رائع. يقول:

**للوردِ حُسْنٌ وإشراقٌ إذا نَظَرَتْ إليه عينُ مُحبٍّ هاجَهُ الطَّربُ**

**خافَ المُلاَلَ إذا دامتْ إقامَتُهُ فصار يَظْهَرُ حيناً ثم يحتجبُ**

ونظنُّ أن مكانة المرأة عند ديك الجن تُذكِّر بمكانتها عند الفارس عنترة بن شداد إذ يقول:

**ولقد نَزَلْتِ فلا تَظُنِّي غيرَهُ مني بمنزلة المُحَبِّ المُكرَمِ**

وهو لا يراها سواها، فيقول:

**ولئن سألتَ بذاكَ عَبْلَةَ خَبَّرَتْ أَنْ لا أريدُ من النِّساءِ سِوَاها**

وهذا شعر فيه إحساس بالجمال، ومعايشة لشحناتٍ عاطفية رائقة.

أما **المرأة الزوجة** فهي الأساسُ في حياة ديك الجن، وهي تحكي نقيضين: الحب والمأساة، وكان لها تأثير في الأدباء في العصور اللاحقة؛ لأنها شكلت قصة غريبة انتهت بالقتل وإراقة الدماء.

وبدأت هذه القصية منذ مرَّت تلك المرأة أمام ناظرَيْ ديك الجن، فالتهبت مشاعره، فطفق يرسم تقاطيع شكلها، ومفاتنها الخلاّبة. يقول:

**لمَّا نَظَرْتِ إليَّ عن حَدَقِ المَهَا وبَسَمْتِ عن مُتَفَتَّحِ النُّوَّارِ**

**وعَقَدْتِ بين قضيبِ بانٍ أهيفٍ وكثيبِ رَمْلٍ عُقْدَةَ الزُّنَّارِ**

**عَفَّرْتُ خَدِّي في الثَّرى لكِ طائعاً وعزمتُ فيكِ على دُخُولِ النَّارِ**

فجمالها الفتَّان ملك فؤاد الشاعر، فهام بها، وراح يصفها بإعجابٍ شديد، يقول:

**لا ومكانِ الصَّليبِ في النَّحْرِ منكِ ومجرى الزُّنَّارِ في الخَصْرِ**

**والخالِ في الخَدِّ إذ أُشَبِّهُهُ وردةَ مِسْكٍ على ثرى تِبْرَ**

**ما أصبرَ الشوقَ بي، فأصْبَرُنا مَنْ حَسُنْتَ فيه قِلَّةُ الصَّبْرِ**

هي "ورد" الفتاة الساقية في حانة خمر، لكنَّ الحب أكبر من المِهَن، ومن المنبت، ومن المنشأ... هو لحظة ارتقاء بالعاطفة الإنسانية، فإن بالمحبّ يتعلّق بمن رأى، ويغرق فيه، فيعبّر عن شوقه وعشقه بقوله:

**ولي كَبِدٌ حَرَّي ونَفْسٌ كأنها بكفِّ عدوٍّ ما يريدُ سَرَاحَها**

**كأنَّ على قلبي قَطَاةً تَذَكَّرَتْ على ظمأ وِرْداً فَهَزَّتْ جَنَاحَها**

وحين تأكدت "ورد" من صدق الشاعر تجاهها، وافقت على الزواج منه، على الرغم من معارضة أقاربه لهذا الزواج. وصَنَع ابن عمه "أبو الطيب" الأفاعيل ضد الشاعر، فطفق يوسوس له بأن "ورد" مجرد عاملة في حانة فلا عهد لها ولا وفاء، وأنك لستَ أول محبٍّ لها بالتأكيد، فَقَبْلَكَ هناك عشاق كثيرون، ولعلها تحنّ إلى بعضهم وإن تجاهلتهم حيناً!! لعبتُ هذه الأفكار والوساوس في نفس ديك الجن، وحين اضطر للسفر بعيداً عن "ورد" أنشأ يقول:

**كم وكم أستغيثُ من شَحْطةِ الدَّا رِ ولم يُسْعِفِ النَّوى مُسْتَغَاثُهْ**

**خِيْفةَ أنْ يخونَ عَهْدِي وأنْ يَضْ حْي لغيري حُجُولُهُ ورِعاثُهْ**

[والحجول: جمع حجْل وهو الخلخال. والرعاث. جمع رَعْثة، وهي القِرْط ما يُعلَّق بشحمة الأذن]. وهذا تغيُّر في مجرى العواطف، وخشية من وقوع الخيانة الزوجية.

أرسل أبو الطيب رسالة لابن عمه يستحثُّه فيها على العودة سريعاً من سفره، إذ فاحتْ رائحة الخيانة من قِبَلِ "ورد" التي أصبحت حديث البلد، فهي تحب – على ما يزعمون – "بكراً" غلام الشاعر، وتهواه، فكيف وقد خلا لها الجوّ؟! عاد ديكُ الجن على وَجه السعرة، ودخل بيته، وشهر سيفه، ودون سؤال أو جواب انهال على زوجته (ورد) يضربها بسيفه حتى وقعتْ جُثّةً هامدة.

بعد حين تأكَّد ديك الجن أن "ورد" بريئة، وأن الوشاية فَعَلَتْ فِعْلها، وأن التسرُّع سبَّب القتل، فحزن حزناً شديداً، وندم على ما اقترفت يداه، ولكن هيهات هيهات. يقول:

**فَأَصْلَتُّ حَدَّ السيفِ في حُرِّ وَجْهِها وقلبي عليها من جَوَى الوجدِ يَرْجُفُ**

**فَخَرَّتْ كما خَرَّتْ مَهَاةٌ أصابَها أخو قَنَصٍ مستعجلٌ مُتعسِّفُ**

**سيقتلُني حُزْناً عليها تأسُّفي وهيهاتَ ما يُجْدي عليَّ التأسُّفُ**

وعاشَ الشاعرُ بقيةُ عمره نادماً، راثياً، يذرف الدموع، إذ أَحسّ بذنبه الكبير الذي سيطر عليه، فصار يمشي ذاهلاً نتيجة الوقيعة التي راح ضحيتها زوجه الحبيبة، وهو لن يهدأ يرثيها حتى يفارق الحياة:

**أساكنَ حُفْرةٍ وقرارِ لحدِ مُفَارِقَ خُلَّةٍ من بَعْدِ عَهْدِ**

**أَمَا واللهِ لو عايَنْتَ وَجْدِي إذا استعبرتُ في الظَّلْماءِ وحدِي**

**إذاً لعلمتَ أنِّي عن قريبٍ سَتُحْفَرُ حُفْرَتي ويُشَقُّ لَحْدِي**

وبدا الصدقُ العاطفي وهو يتحدث عن زوجه التي اختارها بنفسه في علاقته بها، وإعجابه بصفاتها، ولما عاش أيَّام المحنة بعد قتل "ورد" عبَّر عن معاناته بلهفة المحب، فتمنى قائلاً:

**لو كنتُ أقدرُ أن أرى أَثَرَ البِلى لتركتُ وَجْهَكِ ضاحِياً لم يُقْبَرِ**

وقد أثَّرتْ هذه المأساة في شعراء كثيرين، ومنهم عمر أبو ريشة الذي كتب قصيدة (كأس) ومن أبياتها:

**نامتْ وجُنْحُ الليلِ جُنَّ وغَيْرَتي الهوجاء غضبى**

**أنا لن أعيشَ غداً فأروي قلبهَا الظمآنَ حُبّا**

**من أين؟ والدنيا طوتْ أظلالَها الفيحاءَ وَثْبا**

**ومراكبُ الأيامِ شَقّتْ جبهتي درباً فَدَرْبا**

**أيضمُّ غيري هذه النُّعمى؟! متى وُسِّدْتُ تُرْبا؟!**

**ويحي، لقد جَفَّ الرضا رطباً وضاقَ الكونُ رُحْبا**

**قَبَّلْتُها والليلُ ينفضُ عنه أسرابَ النجومْ**

**ومدامعي تجري، وكفي فوق خنجري الأثيمْ**

**هي وقفةٌ رعناءُ ضاق بهولها حِلْمُ الحليمْ**

**فحملتُ شِلْوَ ضحيَّتي والنارُ حمراءُ الأديمْ**

كما كتب نزار قباني "مرثية ديك الجن الدمشقي" في ديوانه (الرسم بالكلمات)، فقال:

**إني قتلتُكِ واسترحتُ يا أرخصَ امرأةٍ عرفتُ**

**أغمدتُ في نهديكِ سكيني وفي دمك اغتسلتُ**

**وأكلتُ من شفةِ الجراح ومن سُلافتِها شربتُ**

**وطعنتُ حُبّكِ في الوريد.. طعنتُه... حتى شبعتُ**

**لا تستغيثي وانْزُفي فوقَ الوِسادِ كما نزفتُ**

**نفذَّتُ فيكِ جريمتي ومسحتُ سكيِّني.. نِمْتُ**

**ولقد قتلتُكِ عشرَ مرات ولكنّي... فشلتُ**

**حسناءُ لم أَقْتُلْكِ أنتِ وإنما نفسي قتلتُ**

وهذا الشعرُ القصصي يعطي نماذجَ غنيّة لمأساة ديك الجن، وأن لها مقاماً لدى الشعراء، حيث كانت وحْياً لهم استلهموا منه، واغتنوا به.

أما **المرأة الماجنة** لدى ديك الجن فقد ارتبطت بالجواري والإماء، وبالحديث عنهن بالغناء والرقص والطرب، واتَّسم وَصْفُه لهنَّ بالنعوت المادية، فالقوام ممشوق، والجمال قمريّ، والعملُ هو إرضاء نزوات الرجال. يقول:

**ومَغْدُولةٍ مهما أطالتْ إزارَها فَغُصْنٌ وأمَّا قدُّها فقضيبُ**

**لها القَمرُ السَّاري شقيق وإنَّها لتطلع أحياناً له فيغيبُ**

**لأنتِ المنى يا زينَ كلِّ مليحةٍ وأنتِ الهوى أُدْعى له فأُجيبُ**

**فقالتْ: نعم، إنْ لم يكنْ لكَ غيرُنا ببغدادَ من أهلِ القُصُورِ حبيبُ**

وفي البيت الأخير تعريض بديك الجن أنه لم يكن صادق العاطفة مع المرأة الماجنة، بل هي – بنظره – مكانٌ لقضاء الشهوات، وهي تعلم ذلك، وتدرك أن مهنتها هذه تدرّ عليها الهدايا والعطايا.

ومن كثرة مغامرات ديك الجن مع الماجنات، أمسى لا يثقُ بالنساء، فهنّ لا يفينَ بالوعود، ولا يحفظن العهود، والغدر صفة ملاصقة لهن. يقول:

**ولا تَثِقَنْ بالغانياتِ وإن وَفَتْ وفاءُ الغَوَاني بالعُهودِ من الغَدْرِ**

وهذه نظرة من الخطأ تعميمُها، فهي حقٌّ لاصقٌ بالماجنات، لكنها لا تقترب البتّة من العفيفات المحصَّنات.

وأين يجد ديكُ الجن المرأة الماجنة؟ إنها تعمل ساقية للخمر في الحانات، أو هي مُمهِتنة لبيع الهوى من خلال العبث مع الرجال. وقد وصف الشاعر إحداهن فقال:

**مولاتُنا يا غُلامُ مبتكره فباكر الكأس لي بلا نَظِرهْ**

**وانتهرتني فمتُّ من فَرَقٍ يا حُسْنَها في الرضا ومُنْتَهِرهْ**

**ثم انثنتْ سَوْرَةُ الخُمَارِ بنا خِلالَ تلكَ الغَدائرِ الخَمِرهْ**

وسأقف عند هذه القصيدة بالتفصيل – بعد قليل – محللاً لها، دارساً أفكارها، وبيانها، وصورها... فهي القصيدة المختارة التي تمثّل المجون لدى ديك الجن، وعلاقته بالمرأة العابثة، وما أكثرهنّ في حياته! إضافة إلى موضوع هجاء ابن عمِّه أبي الطيب.

ولم يكن ديك الجن مبتدع هذا اللون من الشعر، بل سبقه أكثر من شاعر، ومنهم: امرؤ القيس، الذي وصف مغامراته النسائية الماجنة يوم دار جُلْجُل، وبيضة الخِدْر، وغير ذلك، كقوله:

**فَمِثْلُكِ حُبْلى قد طَرَقْتُ ومُرْضِع فألهيتُها عن ذِيْ تمائمَ مُحْوِلِ**

**إذا ما بكى من خَلْفِها انصرفتْ لهُ بِشِقٍّ وتحتي شِقُّها لم يُحَوَّلِ**

[طرقتُ: أتيتُ ليلاً. تمائم: جمع تميمة وهي ما يُعوَّذ به الصغير. مُحْوِل: أتمَّ السَّنة].

وكذلك كان عمر بن أبي ربيعة الذي وصف إحدى مغامراته مع ماجنة، فقال:

**وناهدةِ الثديينِ قلتُ لها: اتّكي على الرَّملِ من جَبَّانةٍ لم تُوَسَّدِ**

**فقالت: على اسم الله، أَمْرُكَ طاعةٌ وإنْ كنتُ قد كُلِّفْتُ ما لم أُعَوَّدِ!!**

**فلمّا دَنَا الإصباحُ قالتْ: فَضَحْتَنِي فَقُمْ غيرَ مَطْرُودٍ وإنْ شئتَ فازْدَدِ**

[جبّانة: هي الصحراء أو الربوة من الأرض].

والعجبُ من قول تلك الماجنة: "ما لم أُعَوَّد"، فهذا تغنُّجٌ ودلال، وإلا كيف يستقيم مع قولها تخاطب الشاعر: "فقمْ غيرَ مطرودٍ، وإنْ شئتَ فازْدَدِ"؟!

إنه المجون ولا شيءَ غيره.

ويبدو أن المجتمع آنذاك كان يتقبَّل مثل هذا الأدب المكشوف، حيث كان سائداً، ولا أحد يُوقفُه، أو يأخذ على أيدي المسيئين لأخلاق المجتمع. كما يبدو أن الحرية الفردية التي عاشها الناس في العصر الأموي، وعلى نطاق أوسع في العصر العباسي، كان لها الأثر الكبير في إخراج هذا الفن الشعري، وسيرورته على الألسن.

**ثانياً: الخمرة:**

أُغْرِم ديكُ الجن بالخمرة، فكانت ديدنَهُ ليلَ نهار، إذ وَجَد فيها تنفيساً لهمومه وغمومه، وصداقةً في مجتمع لا يُطاق – بنظر الشاعر ، فحاول – عن طريق الكأس – أن يُخفِّف من أزمته النفسية، وغربته الذاتية، فالخمرة تُنْسي، وتخلقُ عالماً جديداً يغرق فيها الشاربُ بعيداً عما يشعر أنه خطأ أو ثِقَلَ لا يستطيع دَفْعه، فيندفع لخلق فضاءٍ يتيهُ فيه وحده، ويجده منجاةً له، وحياةٍ حرّةٍ قَصِيَّة عن الرقابة.

لقد وَجَدَ ديكُ الجن في الخمرة ماءَ الحياة الذي يجعل العيش رائقاً حلواً لذيذاً، ويعجب كيف يموت صُنّاعُ الخمرة وهم الذين صنعوا الحياة لغيرهم. يقول:

**عجبتُ لعاصِرِيْها كيف ماتُوا وقد صَنَعُوا لنا ماءَ الحياةِ**

وما دامتِ الخمرة ردّ فعل على الواقع المعاش، والسُّكاري كالأموات بعد شربهم الخمرة، فهذا موتٌ ماتع، وهو أكثر لذاذة من الحياة الحقيقية. يقول:

**يا حبّذا هُمْ ميّتين وحبّذا ذاكَ المماتُ لهم فخيرُ مَمَاتِ**

**مَوْتٌ أعزُّ من الحياةِ عليهمُ وألذُّ في الأفواه واللَّهواتِ**

ولمكانة الخمرة لدى ديك الجن، وحُبّه لها، وتعلُّقه بها، أبى أن يستمع لنصح الناصحين بضرورة الإقلاع عنها، والتوبة الخالصة القاطعة، لكنّه رفض أن يتوب، بل أعلن تمرُّدَه على كل ناصح ونصيحة، فهو أدرى بما يعاني ويقاسي، فالخمرة لديه تعويض عن الحرمان الذي تجرَّع غُصَصَهُ. يقول:

**يقولُونَ: تُبْ، والكأسُ في كَفِّ أَغْيَدٍ وصوتُ المثاني والمثالثِ عالِ**

**فقلتُ لهم: لو كنتُ أضمرتُ توبةً وعانيتُ في هذا المنام بَدَا لي**

ولم يكتفِ ديكُ الجن بشرب الخمرة، بل دعا إلى شربها، وضرورة مداواة الصداع الناتج عن الخمرة بالاستمرار في شربها. فهي داء ودواء في آنٍ واحد. يقول:

**بها غيرُ مَعْذُولٍ فَدَاوِ خُمَارَها وَصِلْ بِعَشِيّاتِ الغَبُوقِ ابْتِكارَها**

وقد استقى أبو نواس هذا المعنى، وزاد عليه مخاطباً النَّظَّام المعتزلي:

**دَعْ عنكَ لومي فإنَّ اللومَ إغراءُ ودَاوِني بالتي كانت هي الدَّاءُ**

ووَصَلَ ديكُ الجن إلى موقف التحدي والصدام وعدم الخوف؛ إذا الخمرة تمنح شاربَها طاقةً مُغيِّرة، فيدعو إلى العصيان علانيةً. يقول:

**ونَلْ مِنْ عظيمِ الوِزْرِ كُلَّ عظيمةٍ إذا ذُكِرَتْ خاف الحفيظانِ ثارَها**

والخمرة ليست شيئاً عادياً – حسب رأي ديك الجن – إنما هي مصدر الإلهام، وأساس الحياة باعتبارها موطناً للأسرار، وتوءماً للروح. يقول:

**فما العيشُ إلا أنْ أفوزَ بسَكْرةٍ وما الغُبْنُ إلا أن يُقالَ صحيحُ**

**سأجمحُ في حُبِّ البطالةِ والصِّبا وإنْ لام فيه عاذلٌ ونصيحُ**

ويخاطب صاحبَيْن له، ويدعوهما إلى الخمرة صباحاً، فهي ضياء خالص، وإشعاع لا يضارعه إشعاع. يقول:

**هَلْ كلما في اصْطباحِ كأسٍ وفي نهوضٍ إلى تحاسِ**

**إلى ضياءٍ وضَوْءِ نارٍ تَمازَجا في قرارِ كاسِ**

وغالى ديكُ الجن في تحديد موقفه من الخمرة، فدعا إلى التمتع بها في الحاضر الموجود، وتَرْك المفقود الموعود. يقول:

**اشْرَبْ هَنِيّاً على وردٍ وتَوْرِيْدِ ولا تَبِعْ طِيْبَ مَوْجُودٍ بمفقودِ**

كما تحدَّث ديكُ الجن عن لون الخمرة فهي حمراء ملتهبة كخدِّ الساقي، وهي تستعير حرارتها من نور الشمس. يقول:

**فقامَ تكادُ الكأسُ تحرقُ كَفَّهُ من الشمسِ أو من وَجْنَتَيْهِ اسْتعارها**

**مُورَّدَةً من كَفِّ ظبي كأنَّما تناوَلَها من خَدِّهِ فأدارها**

وجمع الشاعر بين لون الخمرة وطعمها ورائحتها وتلألئها على التوالي في قوله:

**لها لونُ عِقْيانٍ وطَعْمُ قَرَنْفُلٍ ونَفْحَةُ مِسْكٍ واتِّقادُ فَتِيْلِ**

كما وصف كأس الخمرة وجعله كالدرة اللامعة. يقول:

**يسعى إليَّ بكأسِهِ فكأنَّما يسعى إليَّ بِدُرَّةٍ في كَفِّهِ**

لقد مَزَجَ ديكُ الجن صفات الخمرة المادية بصفاتها المعنوية، وأعلى قيمتها، وبيَّن مقامها الرفيع، فهي أصل، وسِرُّ المتعة، وروح الحياة، وأصل العيش، مع العناية بالتفاصيل والجزئيات الدقيقة؛ لتخرج اللوحة الخمرية جميلة الإطار، متكاملة الأبعاد.

وسنقف عند موضوع **الهجاء** من خلال تحليل قصيدة لديك الجن يهجو فيها ابنَ عمه أبا الطيب الذي استمر يلاحقه ويحاصره، ويرفع له عصا التأديب؛ ليرتدع عما هو فيه من الخلاعة والمجون.

أمَّا **الرثاء** فمضت منه شواهد دالة، والإكثار ليس فيه جديد، فنكتفي بما أشرنا إليه، ففيه غُنْية وبلاغ.

ويبقى ديكُ الجن شاعراً عملاقاً أثرى الفنّ الشعري بلوحات تصويرية غاية في التأنق، والإحساس المرهف، والعاطفة الجيّاشة، والفكر الذي اختار تلك اللوحات المبدعة، وبقيتْ شاهدةً على أصالته وجودة عطائه.

## تحليل قصيدة في فن الهجاء
## للشاعر ديك الجن

**نصّ القصيدة:**

1 مَوْلاتُنا يا غُلامُ مُبْتكِرَهْ فَباكِرِ الكأسَ لي بلا نَظِرَهْ (1)

2 غَدَتْ على اللَّهْوِ والمُجُونِ أنَّ الفتاةَ الحَيِيَّةَ الخَفِرَهْ (2)

3 لِحُبِّها – لا عَدِمْتُها – حُرَقٌ مَطْوِيَّةٌ في الحَشَا ومُنْتَشِرَهْ (3)

4 ما ذُقْتُ منها سِوى مُقَبَّلِها وَضَمِّ تلكَ الفُرُوعِ مُنْحَدِرَهْ (4)

5 وانْتَهَرَتْنِي فَمِتُّ مِنْ فَرَقٍ يا حُسْنَها في الرِّضا ومُنْتَهِرَهْ (5)

6 ثُمَّ انْثَنَتْ سَوْرَةُ الخُمارِ بِنا خِلالَ تلكَ الغَدَائرِ الخِمَرَهْ (6)

7 وليلةٍ أَشْرَفَتْ بِكَلْكلِهَا عليَّ كالطَّيْلَسَانِ مُعْتَجِرَهْ (7)

8 فَتَقَّتُ دَيْجُورَهَا إلى قَمَرٍ أَثْوابُهُ بالعَفَافِ مُسْتَتِرَهْ (8)

9 عُجْ عَبَراتِ المُدَامِ نَحْوِيَ من عشرٍ وعِشْرين واثْنَتَيْ عَشَرَهْ (9)

10 قَدْ ذَكَرَ النَّاسُ عن قِيَامِهِمُ ذِكْرى بِعَقْلِي أَصْبَحَتْ نَكِرَهْ (10)

11 مَعْرِفَتِي بِالصَّوابِ مَعْرِفَةٌ غَرَّاءُ إِمَّا عَرَفْتُمُ النَّكِرَهْ (11)

12 يا عَجَباً مِنْ أبي الخَبِيْثِ سُرُوحِهِ في البَقَائرِ الدَّثِرَهْ (12)

13 يَحْمِلُ رَأْساً تَنْبُو المعاوِلُ صَفْحَتِهِ والجَلامِدُ الوَعِرَهْ (13)

---

(1) مبتكرة: مبكِّرة. نظرة: تأخير.

(2) الخفرة: الشديدة الحيا.

(3) الحشا: داخل الإنسان.

(4) الفروع: جمع فَرْع وهو الشعر التام.

(5) فرق: خوف. منتهرة: زاجرة.

(6) سورة الخمار: حدّة شرب الخمر. الغدائر: خصال الشعر. الخمرة: الكثيفة.

(7) كلكلها: صدرها. الطيلسان: كساء أسود. معتجرة: ملفوفة على الرأس.

(8) يجورها: ظلامها.

(9) عج: انعطف.

(10) قيامهم: يوم القيامة. نكرة: غير مقبولة.

(11) غراء: معروفة مشهورة.

(12) أبو الخبيث: ابن عم الشاعر ابو الطيب. سروحه: ماشيته. البقائر: نوع من الأثواب. الدثرة: الوسخة.

(13) تنبو: تكلّ وتتعب. صفحته: جانب وجهه. الجلامد: الصخور الصلبة.

14 لَوِ البِغَالُ الكُمْتُ ارْتَقَتْ فيه لمَدَّتْ قَوائِماً خَدِرَهْ (1)

15 وما المَجانيقُ فيه مُغْنِيةٌ أَلْفٌ تَسَامى وأَلْفٌ مُنْكَدِرَهْ (2)

16 انْظُرْ إلى مَوْضِعِ المِقَصِّ مَةِ، تلكَ الصَّفِيْحةِ العَجِرَهْ (3)

17 فَلَوْ أَخَذْتُمْ لها المَطَارِقَ حَرَّا نِيَّةً صَنْعَةَ اليَدِ الخَبِرَهْ (4)

18 إذاً لَرَاحَتْ أكُفُّ حُلَّتِهِمْ كَلِيْلَةً والأداةُ مُنْكِسِرَهْ (5)

19 كَمْ طَرَباتٍ أَفْسَدْتَهُنَّ وكَمْ صَفْوَةِ عَيْشٍ غَادَرَتْها كَدِرَهْ (6)

20 وكَمْ إذا ما رَأَوْكَ يا مَلَكَ الم وتِ لهمْ مِنْ أَنَاملٍ خَصِرَهْ (7)

21 وكَمْ لَهُمْ دَعْوةٌ عليكَ وكَمْ قَذْفَةِ أُمِّ شَنْعَاءَ مُشْتَهِرَهْ

22 كَريمةٍ لُؤْمُكَ اسْتَخَفَّ بِها ونالَهَا بالمَثَالِبِ الأَشِرَهْ (8)

23 قِفُوا على رَحْلِهِ تَرَوْا عَجَباً في الجَهْلِ يَحْكِي طَرَائِفِ البَصَرَهْ (9)

24 يا كُلَّ مَنْيٍ وكُلَّ طالِعَةٍ نَحْسٍ ويا كُلَّ ساعةٍ عَسِرَهْ (10)

25 سُبْحانَ مَنْ يُمْسِكُ السَّماءَ أَرْضِ وفيها أَخْلاقُكَ القَذِرَهْ

## مناسبة القصيدة:

---

(1) الكمت: ما لونها بين السواد والحمرة. سنداً: ما قابلك من الجبل.

(2) تسامى: ارتفع. منكدرة: متناثرة.

(3) الصفيحة: الحجر العريض. العجرة: الصلبة المتعقدَة.

(4) حرانية: نسبة إلى بلدة حرّان العواميد بغوطة دمشق.

(5) حلّتهم: كبارهم. كليلة: ضعيفة.

(6) طربات: مجالس الطَّرَب والمجون.

(7) خَصِرَة: باردة.

(8) المثالب: المعايب. الأشرة: المتكبرة.

(9) رحله: منزله ومسكنه. البَصَرَة: البَصْرَة، بلدة في العراق.

(10) مني: ابتلاء.

كان أبو الطيب ابنَ عمٍّ للشاعر ديك الجن، ولم يَرُقْ له ما يفعله الشاعر من الخلاعة، والمجون، والعكوف على القَصْف واللهو، فانطلق يعظُه وَعْظاً شديداً، وينهاه عمّا هو فيه نهياً عنيفاً؛ ليدع حياته اللاهية، وينتبه لعثراته الكثيرة التي باب يعرفها القاصي والداني.

وازداد أبو الطيب وعظاً وحصاراً لديك الجن، ولامه كثيراً، وحاول أن يردعه عن سلوكه الشائن، حتى إنه اقتحم مجلسه مع أصحابه عدداً من المرات، ووبخه أمام جُلاَّسه، واستخفّ به وبهم، فلما كَثُرَ على الشاعر تهجُّم ابن عمه، طفق يهجو هجاءً مرّاً بهذه القصيدة.

**تقسيم الأفكار:**

تبلغ هذه القصيدة خمسة وعشرين بيتاً، تتوزَّع حول فكرتين اثنتين، هما:

**1 وصف اللهو والمجون** (من البيت 1 حتى 11)، وتنقسم هذه الفكرة الرئيسة إلى عددٍ من الأفكار الجزئية، وهي:

أ الإصرار على معاقرة الخمرة (البيت 1).

ب صفات الفتاة اللعوب (البيتان 2، 3).

ج وَصْف عَبَثِ الشاعر مع الفتاة اللاهية (الأبيات 4، 5، 6).

د وَصْف ليلة مجونية (البيتان 7، 8).

هـ الإدمان على المجون واللهو بقصد التحدي (الأبيات 9، 10، 11).

**2 هجاء أبي الطيب** (من البيت 12 حتى 25). وتنقسم هذه الفكرة الرئيسة إلى عددٍ من الأفكار التفصيلة، وهي:

أ السخرية من المهجوّ أبي الطيب (الأبيات 12 حتى 18).

ب تعداد أسباب هجاء الشاعر لابن عمه (الأبيات 19 حتى 22).

ج بيان جَهْل أبي الطيب (البيتان 23، 24).

د الدعاء على المهجوّ (البيت 25).

**نقد الأفكار والمعاني:**

ليس الهجاءُ من طبيعة ديك الجن، فهو شاعر يجري خلف اللهو والمجون، ويحيا حياة خاصة، ويتّجه نحو اصطياد اللذات دون هوادة، حتى عُرِف بالتهتّك، والإدمان على شرب الخمرة.

ولم تَلْقَ شخصيةُ ديك الجن احتراماً مِنْ قِبَل مَنْ نصَّبوا أنفسهم قضاةً على المجتمع، يحكمون على تصرُّفات الناس، ويرفعون سوطَ الموعظة القاسية، ويُوجِّهون ضربات الكلمات العنيفة، وكأنهم بلا أخطاء!! مع أنهم غِلاظ الأكباد، أجلاف التعامل، والنصيحة ينبغي أن تكون بكلماتٍ رقيقة، وفي السِّرِّ بعيداً عن أعين الناس، مع اتّباع أسلوب الحكمة والموعظة الحسنة.

والذي يبدو للعيان أنّ ابنَ عمّ الشاعر أبا الطيب لم يقف عند حدّ، بل تجاوز كلَّ الخطوط الحمراء، وشَنَّ حملةً عدائيةً استهدفتْ ديكَ الجن وكلَّ مَنْ جالسه.

واستمرتْ هذه الملاحقة دَهْراً طويلاً، والشاعرُ صابر على قسوة ابن عمّه، حتى تجرّأ أبو الطيب يوماً فعكّر الجلسة الخاصة مع أهل الشراب والطرب من المُجّان، مما دفع الشاعرَ ليخرج عن طوره، ويهجوَ ابنَ عمّه هجاءً مرّاً لاذعاً، ويردَّ الصاعَ صاعين بقصيدته التي نحن بصدد الحديث عنها.

إذاً من الطبيعي أن يهجَو الشاعرُ ابنَ عمّه، فكلٌّ له حياتُه الخاصّة، وسلوكُه المعيَّن، واتجاهُه في التفكير، وطريقتُه في التعامل مع الحياة والأحياء.

الشاعر يجري مع هواه لأسبابه التي آمن بصحّتها، وابنُ عمّه يظنّ أنه يفعل خيراً، فاختلفتِ الإرادتان، وانعكس التوجُّهان، فكانت قصيدةُ ديك الجن هي النتاج الفني؛ الذي جعل الشاعرَ يُفجِّر مكنونات نفسه؛ ليصدَّ ذاك الممعنَ في وعظه بأسلوبه الجاف، وطريقته القاسية، وتدخُّله المقيت.

فالشاعر له فلسفة خاصة تتلخّص في العَدْو السريع خلف الشهوات والغرائز الجسدية، مُؤسِّساً للقول المشهور: "الجوع والحب يحكمان العالم" فهو مُقْبِلٌ بِنَهَمٍ

شديد على اللذات. أما أبو الطيّب فيُمثِّل القيودَ والأغلالَ والضوابطَ الشديدة للحدِّ من الانفلات خلف الشهوات، فقد أباح ديكُ الجن لنفسه الانطلاقَ وراء طغيان الغرائز، والاستخفاف بالتقاليد السائدة، والقيم الفاضلة، فكان الكَبْحُ شديداً، لم يتحمَّلْه، فثار كالمارد يشتمُ ابنَ عمِّه، ويسخر منه، بل يدعو عليه بالموت ليتخلّصَ منه، وينجو من مواعظه الشديدة القاسية.

بدأت القصيدة بإصرار الشاعر على التمسك بما هو عليه، أَلاَ وهو معاقرة الخمرة، تلك التي حاربها ابنُ عمّه بإرشاده وتقريعه وتدخُّله فيما لا يعنيه، لكنّ الشاعر صمَّم – وبتحدٍّ بالغ – على الوصول إلى منتهى الأمر، وليكنْ ما يكون.

إذاً هو يؤكِّد أنه لاهٍ عابث، ولن يتخلّى عن سلوكه المتجسِّد بمطاردة النساء، والتشبث بذيولهنَّ، وإقامة علاقاتٍ حميمة معهن؛ من خلال نساء مُعيَّنات، ومن طبقةٍ خاصة، وبيئةٍ عَرَفَ الشاعرُ أبعادها وتفاصيلها.

لقد تعوَّد على اصطياد اللهو، ومقارفة العبث، ولا يريد التخلِّي عن سيرته ومسيرته، فحين تحدَّث عن الفتاة اللعوب في البيت الثالث جاء بجملةٍ اعتراضية وهي (لاعَدِمْتُها)، وهي تحمل معنى الدعاء ببقاء الفتاة، واستمرار العلاقة معها، وديمومتها، وهذا إصرار على الموقف، وتحدٍّ للواعظ القاسي، ومَدْح للمجون والعبث.

وبدا إصرارَهُ أكثر في قوله: (لِحُبِّها حُرَقٌ مطويّة) وكان بإمكانه أن يقول: (مخفيّة) بدل (مطويّة)، ولكنه آثر كلمة (مطويّة) لأن فيها معنى التكرار، نقول: طَوَى الثوبَ: لفَّ بعضَه فوق بعض. فهذه الحُرَقُ يلتفُّ بعضُها فوق بعض كالثوب المطوي، تعبيراً عن شدّة التحرُّق، وعمق الحب. ولا يكتفي بالحديث عن ذاك الحب المتراكم في أطواء النفس، بل يقول: (ومُنْتَشِرة) فهو لم يعدْ يستطيع التحمل والصبر، فبدا حُبُّه جهاراً نهاراً دون خوف من المجتمع أو الرقيب ولو كان ابنَ عمِّه.

هكذا هو ديكُ الجن، يفعل ما يهواه دون وَجَل... لقد اختطَّ لنفسه طريقاً آثره على غيره، ودافع عنه ببسالة، وتحدَّى الناسَ واللائمين، ولو كان ذاك الطريق مليئاً بالخلاعة مُفْعَماً بالمجون، فتلك فلسفته ونظرته التي رآها جديرةً بأن تُعَاش.

ولابد من الإشارة إلى المقدمة المجونية في هذه القصيدة، التي برز فيها الشاعر مُجدِّداً، فلم يَعُدْ يُردِّد أقوالَ غيره، بل أبدع من خلال جَمْعِه بين أمرين، هما: المرأة والخمرة، فالمرأة الغانية والخمرة القانية هما محورُ المقدمة المجونية لدى ديك الجن. فالمهم عنده أن يصرفَ المرءُ حياته كلها للبحث عن وسائل اللذة؛ المتمثلة بوجه الحبيب إلى جانب الكأس المعتَّق من الخمرة. وهذا يدل عليه قوله في قصيدة أخرى:

**اشربْ على وجهِ الحبيب المُقْبِلِ وعلى الفَمِ المتبسِّمِ المُتَقَبِّلِ**
**شُرْباً يُذكِّرُ كلَّ حُبٍّ آخِرٍ غَضٍّ ويُنْسِي كُلَّ حُبٍّ أَوَّلِ**
**نَقِّلْ فُؤادَكَ حيثُ شئتَ فلن ترى كَهَوىً جديدٍ أو كَوَصْلٍ مُقْبِلِ**

وقد عارض أبو تمام البيت الأخير بقوله:

**نَقِّلْ فؤادَكَ حيثُ شئتَ من الهوى ما الحبُّ إلا للحبيب الأوَّل**

ومن المشهور في التاريخ أن أبا تمام كان تلميذاً لديك الجن، وكان يزوره فيأخذ بعضَ أشعاره ويفيد منها، ويقتبس من أفكارها ومعانيها.

انداحتِ المقدمةُ المجونية في قصائد ديك الجن، ونحظى بمثالٍ شاهدٍ، وهو قوله:

**قالُوا السلامُ عليكِ يا أطلالُ قلتُ: السلامُ على المُحِيْلِ مُحَالُ**
**عاجَ الشَّقيُّ مُرادُهُ دِمَنُ البلى ومُرادُ عيني قُلَّةٌ وحِجالُ**
**لأُغادينَّ الراحَ وهي زُلالٌ وَلأَطْرُقَنَّ البيتَ فيه غَزَالُ**
**وَلأَتْرُكَنَّ حَلِيْلَها وبقلبِهِ حُرَقٌ وحَشْوُ فُؤادِهِ بَلْبَالُ**

[المحيل: الذي أتتْ عليه أحوال فغيَّرته. دِمَن: آثار الديار. قُلَّة: جَرَّة، وهي جَرَّة الخمرة. حِجال: سِتْر يُصْنَع للعروس. بَلْبال: شدة الهمّ والوسواس].

كذلك جَمَع ديك الجن في تجديده في مقدمات قصائده بين الرثاء والغزل كقوله:

**يا طَلْعةً طَلَعَ الحِمَامُ عليها وجَنَى لها ثَمَرُ الرَّدى بِيَدَيْها**

**رَوّيْتُ من دَمها الثرى ولطالما رَوَّى الهوى شَفَتِي مِنْ شَفَتَيْها**

وهذه ذاتية امتاز بها ديكُ الجن، فهو يضيفُ على غيره، ويُظْهِر شخصيتَهُ بكل دقائقها؛ لأن موضوعاته الشعرية تنبع من ذاته بكل صدق وتجربة، لا عن تقليد واتِّباع؛ لأنه عاش الحياةَ التي اختارها، وانفعل بتفاصيلها، فغنّى للحُسْن، ورَسَم الجمال – كما رآه – لوحاتٍ تُرحِّبُ بالمفاتن؛ فالغاية عند ديك الجن هي اللقاء بمن يحب، مهما كان الزمان والمكان. يقول:

**أَلاَ ليتنا كُنَّا جميعينِ في الهوى تُضَمُّ علينا جَنَّةٌ أو جَهَنَّمُ**

ويقول أيضاً:

**أَأَتْرُكُ لذَّةَ الصَّهْباءِ عَمْداً لِما وَعَدُوهُ مِنْ لَبَنٍ وخَمْرِ**

وهذه الطريقةُ الذاتيةُ المعبِّرة عن الإبداع دفعتْ أبا نُوَاس لِيُعْجَبَ بقول ديك الجن:

**مُوَرَّدَةٌ من كَفِّ ظَبْيٍ كأنَّما تناوَلَها من خَدِّه فأدارها**

وما ذاك إلا لنهجٍ خاصٍّ اختطّه ديكُ الجن، وعُرِفَ به، فكان مكمنَ التجديد وعلامةَ التفوّق لدى أهل الفن والتخصُّص.

وحين وصف الشاعرُ الليلةَ المجونية مع امرأة ذات غدائر كثيفة، بدا وَجْهُها كالقمر، لم يكتفِ بذلك بل نَقَدَ مجتمعَه من خلال المجون، فهذه المرأة قد جاءته ترتدي ثيابَ العفاف والطهارة، لكنها من داخل نفسها لا تؤمن بذلك، بل تحيا حياةَ المجون واللهو والعبث، إلا أنها تستّرتْ بالثياب التي لا تدلّ على المضمون، وهذا واضح في البيتين (7 و8).

وهذا توظيفٌ لشعر المجون في نقد الحياة الاجتماعية القائمة على التزوير والنفاق، فلم يكن مجونُ الشاعر – كما يُعْتَقَد – مجرَّد عربدة صارخة، بل أراد أن يحقّق في الواقع كشفاً لعورات المجتمع، وأمراضه الكامنة، وشروره الكثيرة؛ ليبدو المجتمعُ لكلِّ

ذي عينين واضحاً جليّاً في مباذله السيئة، فالمجونُ يكشف الأقنعة، ويُمزِّق البراقع، ويدلُّ على الانحرافات؛ مهما تستَّر الناسُ بالطهر والعفاف.

ويؤكِّد ديكُ الجن أن التقريع والتأنيب المستمرَّيْن لا يُؤدِّيان إلى نتيجة إيجابية، ولا يحققان التغير المطلوب؛ لأنّ النفس البشرية فُطِرَتْ على تَقَبُّل الرِّفق، وقَبُول النصيحة ممن يُحْسِن استثمارها، فالتوجيهُ فنّ وعلم لا يُتْقِنُه إلا الأقلُّون. أمَّا اللوم والتعنيف فيقودان إلى نتيجةٍ مغايرةٍ تماماً. ولعلَّ ديك الجن استقى هذه المعلومة من الحديث النبوي الصحيح: "ما كان الرِّفقُ في شيء إلا زانه، ولا نُزِع من شيء إلا شانَهُ".

وهذا ما حَدَث مع ديك الجن حين استخدم ابنُ عمّه أبو الطيّب أسلوبَ الغِلْظة والتعنيف في لومه؛ مما أدى إلى إصرار ديك الجن على موقفه، ولم يجدِ الإرشادُ سبيلاً إلى تغيير سلوكه، بل دَفَعه إلى الاتجاه المعاكس، وهو النفور من القيم الدينية، وعلى رأسها النفور من مفهوم يوم القيامة، كما في البيتين (10 و11).

وحين انتقل الشاعرُ إلى الهجاء – وهو الغرض الأساسي في القصيدة هذه فإنه عبَّر عن موقفه تجاه ابن عمّه المعنِّف له، الذي وقف ضدّه في كل طريق، وحاصره في المجالس التي ارتادها، فردَّ عليه بهجاءٍ لاذع تفرَّع على ثلاثة محاور:

**المحور الأول:** السُّخرية المرَّة، والتهكُّم الشديد من ذلك الناصح؛ الذي وصفه الشاعر بأنه ينطلق من نيّة خبيثة، وطَبْع فاسد، ورأس صُلْب، لا تؤثّر فيه المعاولُ الحديدية، كما تعجز البِغالُ القوية عن الصعود إليه، حتى إنَّ حجارة المجانيق تعجزُ عن تحطيم رأسه، وهذا واضح في الأبيات (12 حتى 15).

ويُبْدِعُ الشاعرُ في السخرية من أبي الطيب، وقد سمَّاه: أبا الخبيث – فيصف شَعْرَهُ بالقساوة والصلابة، حيث يحطّم مقصَّ الحِلاقة، ويجرحُ كفَّ الحلاق إذا حاول تهذيب شعره وتسويته، كما في البيت (16).

وهذه فكرة إبداعية ساخرة، تدل على تحقيق الشاعر لمبتغاه، وهو الهجاء القاسي مقابل النصيحة العنيفة والتقريع الشديد، فكانت الشدةُ في مقابل الشدة، والموقف الصعب لا يُواجهه إلا الهجاء الصعب، أَخْذاً بالمثل القائل: (الحديدُ بالحديد يُفْلِح) والمثل الآخر: (لا يَفُلُّ الحديدَ إلا الحديد).

**والمحور الثاني** لهجاء ديك الجن هو: المبالغة، فهو يودُّ أن يصبَّ جامَ غضبه على أبي الطيب، فجعل ثيابَهُ وسخة لتتماشى مع نِيَّته السيئة – كما يقول الشاعر – وَوَصَفَ عنادَهُ وإصرارَهُ على ملاحقة الشاعر، فَجَعل رأسَهُ صُلْباً لا ينكسر ولو اسْتُخْدِم ضِدَّه المجانيقُ أو المعاول. وكل ذلك من باب المبالغة. كما وَصَف الشاعرُ ألمَهُ وشِدَّة تأثُّره بما قام به ابنُ عمّه، ومعاناته الشديدة من ذاك اللائم القاسي، ولكنها مبالغاتٌ مقبولة، تُثير التهكم، وتقود إلى السخرية الشاعرية.

**والمحور الثالث:** هو الواقعية؛ التي تمثَّلتْ في كُرْه جُلاّس ديك الجن لأبي الطيِّب، وسبابهم له، ودعائهم عليه، وتوجيه الشتائم لأمِّه، حتى إنهم شبَّهوه بملك الموت، كما في البيتين (20 و21).

ويُنْهي الشاعرُ قصيدته بإبداء تعجبُّه من إمهال الله تعالى وحِلْمه على أبي الطيب، وقد وصفه بالجهل، بل قال بأنه أعجوبة في الجهل، حيث يروي ما لا عِلْمَ له به دون تحقّق أو تثبُّت، فكيف – والحال هكذا – لا تنطبق السماءُ على الأرض غضباً على أبي الطيب، وما يقوم به من أفعال عدَّها ديك الجن قمّةً في السُّوء والشَّر.

**الوسائل التعبيرية والتصويرية:**

**1 الوسائل التعبيرية:**

نقصد بالوسائل التعبيرية: خصائص الألفاظ والمعاني التي استخدما الشاعر، وهو يُعبِّر عن مكنون نفسه، وما يدور في ذهنه من الأفكار والتعبيرات.

فالألفاظ لها شأن كبير في شِعْر ديك الجن، ذلك أنه اهتمَّ بها اهتماماً خاصاً، وأجاد في انتقائها، وكان لها جملةٌ من الميزات، أهمها:

**أ الاختيار والتطويع:** حيث استطاع ديكُ الجن أن يختار ألفاظه حسب الموضوع الذي يقول فيه، ونحن – هنا – أمام قصيدة هجائية ذات مقدمة مجونية، فطفق الشاعر يختار ألفاظه المناسبة لموضوعه، فهو يذهب مع رأي الجاحظ القائل: "المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيُّر اللفظ، وسهولة المخرج... فإنما الشعر صناعة، وضَرْبٌ من النَّسْج، وجِنْسٌ من التصوير".

ولا شك أن ديك الجن من روّاد المدرسة الشامية في الشعر، وقد أشرنا إلى بيانٍ لخصائص المدرسة الشامية فيما مضى، وأشار الثعالبي في (يتيمة الدهر) أن هذا اللونَ من الإبداع الشعري الشامي؛ يجمع بين فصاحة البداوة، وحلاوة الحضارة الجديدة. ومَنْ يقرأ شِعْرَ ديك الجن يجد أنه قد امتلك ناصيةَ اللغة، واصطفى الألفاظ، واختار المعاني، فكأنَّ اللغةَ بستان مليء بما لذّ وطاب، والشاعر يقطفُ منه وينتقي ما يفيد الموضوع، فهو عالم باللغة، وقد أشار إلى أنه وَرِثَ العلمَ عن آبائه وأجداده، فقال مفتخراً:

**ما الذَّنْبُ إلا لجدِّي حين وَرَّثني عِلْماً ووَرَّثَهُ من قَبْلِ ذاكَ أبي**

**فالحمدُ لله حَمْداً لا نَفَادَ لهُ ما المرءُ إلا بما يحوي من النَّسَبِ**

**ب أنها ألفاظ عربية أصيلة،** بعيدة عن المعرَّب والدخيل، فقد جاء بالألفاظ التي أقرَّها علماء اللغة، ووردتْ في المعاجم العربية، واستخدمها البلغاء والفصحاء، كقوله: (الفروع، سَوْرة، كَلْكَلها، المثالب).

**ج أنها ألفاظ مأنوسة في معظمها،** واضحة في معناها، مع إيراد بعض الكلمات غير المأنوسة لدى الدارسين، بسبب البعد عن منابع اللغة، وبسبب الفارق الزمني بين عصرنا وعصر الشاعر، فهي تحتاج إلى تفسير لإدراك المعنى، كقوله: (البقائر: جمع بَقِيْر أو بَقِيْرة، أي: بُرْد يُشَقُّ ثم تُلْقيه المرأة على جسدها من غير كُمَّيْن ولا جَيْب) وذلك في البيت ( 12). وكذلك كلمة (الصفيحة) ومعناها: الحجر العريض. وذلك في البيت ( 16). وكذلك لفظة (خَصِرَة) أي: باردة. وذلك في البيت (20).

**د أنها ألفاظ قوية؛** لتتلاءم مع موضوع القصيدة، فهي قصيدة صِدامية، تضجُّ بأحاسيس الشاعر المتوترة، والمشحونة بموقف الكره لأبي الطيب نتيجة سوء تصرُّفه مع ديك الجن، حيث بَدَت الألفاظ فيها شدّة وعنف، كقوله: (الجلامد، الكُمْت، العَجِرَة). إضافة إلى ذلك هي ألفاظ بعيدة عن الثِّقَل، والتَّعْتَعة في النطق، وتراكب مخارج الحروف، فلو أَعَدْنا قراءة القصيدة مرَّات متلاحقة لما وجدنا صعوبة في النطق، فالشاعر متمكّن من اللغة، يعرف ما يختار وما ينتقي؛ ليخدم قصيدته، فهو بعيد عن غرابة ألفاظ أبي تمام؛ لأن المهمَّ عنده أن تكون الكلمات وافية بالغرض، تؤدي المعاني المقصودة، وتُثير الإيحاءات المطلوبة دون تعقيد لفظي، بل تجري الألفاظ في انضباط شاعري يتَّسم بالدقة وحُسْن الاختيار.

**هـ أنها ألفاظ ترتبط بالحالة النفسية للشاعر،** والتجربة الانفعالية التي يخوضها، فحين بدأ قصيدته مُصِرّاً على معاقرة الخمرة أتى بألفاظ تدل على السرعة، فالفتاة مُبْتِكرة، أي: جاءت باكراً. وهو يطلب من الغلام أن يُسرع إليه بتقديم كأس الشراب، فيقول: (فباكِرِ الكأسَ لي). ولا يقف عند هذا الحدّ، بل يؤكد أنه يريد السرعة فيقول: (بلا نَظِرة) أي: بلا تأخير.

وكل هذه الألفاظ تؤكِّد إصرارَ الشاعر على موقفه، فهو يستعجل تقديم كأس الشراب إليه، ومن ثم يُسبِّب لأبي الطيب – الناصح القاسي – أزمةً نفسيةً لديه؛ إذ

لم تُؤدِّ نصائحُه مقاصِدَها، بل زادتِ الشاعرَ تمسُّكاً بسلوكه، ومُلازَمةً لِما هو عليه. وحين أراد الشاعرُ وَصْفَ أبي الطيب بأنه يحمل رأساً صُلْباً؛ لأنه عنيد مُصِرٌّ على موقفه، جاءت الألفاظُ مناسبةً للحالة النفسية لديك الجن، فهو متوتر، منزعج، بل أكثر من ذلك؛ إذ وَصَل إلى حدِّ الدفاع عن مواقفه بقصيدة مليئة بالهجاء، واستعمل لها ألفاظاً ملائمة، كقوله:

**(يحمل رأساً تنبو المعاولُ عن صَفْحتِه والجلامدُ الوَعِرَهْ)**

فكلمة (تنبو) تحمل معنى النُّفْرة، وعدم القطع، والمعاول والجلاد لا تستطيع أن تؤثِّر في ذلك الرأس الذي يحمله أبو الطيب بين كتفَيْه.

وجاء بكلمة (المعاول) وهي جمع، أي: لو اجتمع عددٌ من المعاول، وليس مِعْوَلاً واحداً. وقال: (عن صفحته) والصفحة: جانب الوجه، أي الخَدّ. ومن المعلوم أن الخدَّ رقيق الجِلْد، تُؤثِّر فيه حبّةُ رمل، فكيف بالمعاول المجتمعة؟!

ونتيجة لتأزُّم الشاعر نفسياً، وانزعاجه الشديد من ابن عمّه، فقد تابع تصوير المشهد بقوله: (والجلامد الوَعِرةْ) والجلامد: جمع جَلْمَد، وهو الصخر. ثم وصف الصخر أنه وَعِر، أي: صُلْب يقع في وُعُورةٍ من الأرض.

إنَّ ألفاظ القصيدة ترتبط بالتجربة التي عاشها ديك الجن، فهناك تمازجٌ بين المكوِّنات النفسية ومُقوِّمات النص الشعري؛ ما يدلُّ على ذاتية الشاعر القابعة خلف كلِّ كلمة، وعلى التوتر الذي عاناه، والحزن الشديد الذي ألمَّ به، فكانت الألفاظُ مناسبةً لأطواء المعاني، وأبعاد الدلالات، وتفاصيل المشهد.

وقد **جاءت المعاني موافقة للمعنى العام،** فحين بَحَثَ ديكُ الجن عن المتعة المادية؛ فإنه وجدها في نساء الحانات، وبدأ يصفُ الفتاة وصفاً يتوافق مع المعاني المرادة، فهي امرأة لاهية، عابثة، تشرب الخمرة... ومن خلال ذلك بدأ يُصوِّر لحظةَ اقترابه منها قبل أن تفعل الخمرة فِعْلها، فقال:

**ما ذُقْتُ منها سوى مُقَبَّلِها وضَمَّ تلكَ الفُرُوعِ مُنْحَدِرَهْ**

وكانت الفتاة بين الصحو والسُّكْر، فاستجمعتْ قواها، ووجَّهتْ زَجْرَها للشاعر، وكأنها تريد أن تُخيفَه بكلامها، وتُبْعِدَهُ عنها، فقال:

**وانْتَهرتني فَمِتُّ مِنْ فَرَقٍ يا حُسْنَها في الرِّضا ومُنْتَهِرَهْ**

وأدرك الشاعرُ أن الفتاة لم تقصد للانتهارَ وإبعاده عنها، بل لها غاياتٌ مكنونة؛ لذا جاء بمعنى واقعي يُطابق مثل هذا الموقف قائلاً: (فَمِتُّ من فَرَقٍ) أي: خوف. وفي هذا هزء ودلال ومطابقة للمعنى الذي أرادته الفتاة من الشاعر.

وأمرٌ آخر نجده يتجسَّد في **وضوح المعاني**، حيث صوَّر الشاعرُ ما يريد بأفكارٍ لا غموضَ فيها، سواء في المقدمة المجونية، أم في هجاء أبي الطيب، فبيَّن مقاصده، وصوَّر ثورته على المهجوّ بوضوح، ونحن نعجب لقدرة الشاعر، وإنْ بَدَتِ المبالغةُ في بعض الأبيات، لكنه نطق بالحقيقة التي عاشها، وعبَّر عنها بالمعاني الدالة، والأفكار الموحية.

**القيم الجمالية في القصيدة:**

نقصدُ بالقيم الجمالية أمرين، هما: 1 الموسيقا الشعرية. 2 الصُّور المبدِعة.

**1 الموسيقا الشعرية:**

من يقرأ هذه القصيدة، وينفعل بمعانيها، ويتأمّل مبانيها، فإنه يلحظ – بسهولة – ذاك الإبداع الفني الذي صنعه ديكُ الجن، ويأتي في مقدمة ذلك: موسيقاه الشعرية من خلال الأوزان والدلالات.

القصيدة من البحر المنسرح (مستفعلن مفعولاتُ مفتعلن)، ولم يخرج الشاعرُ عن الاستخدام المعروف للموضوعات التي نُظِمتْ على هذا البحر. يقول الدكتور عبد الله الطيِّب المجذوب في كتابه: (المرشد إلى فَهْم أشعار العرب وصناعتها): "إن بحر المنسرح بحرٌ ليِّن، لم يكد يخرج عن صِنْفَيْ الرثاء النائح والهجاء، وما يتبعهما من غزل أو شبهه".

ومع أن الغَرَض العام هو غَرَضٌ جاء يتمثَّل بالهجاء، إلا أن الشاعر أدخل فيه ذوقه وإبداعه، فجمع بين الخمرة والمجون والغزل والهجاء من خلال قصيدة واحدة، فعدَّد الأغراض الشعرية، واستطاع أن يصوغَها وَفْق بحرٍ واحد، فكانت نمطاً صعباً أحسن ديكُ الجن القولَ فيه، ورَصَد التفعيلات والألفاظ التي تُشْبِهُ قَرْعَ الطبول، وفي هذا ملاءمةٌ بين البحر الشعري والموقف، حيث تبدو الكثافة الموسيقية على أَشُدِّها من خلال الموسيقى الخارجية المرتبطة بالبحر الذي استخدمه الشاعر، وعبَّر من خلاله عن أحاسيسه وتجربته، فإذا بالموقف يرسم أبعاد المشهد الشعري بكل تفاصيله، ويجيش بألوان العواطف في عمق إيقاعها، سواء أكانت إزاء الإصرار على معاقرة الخمرة، أو المجون مع النساء، أم هجاء أبي الطيب، فنحن نلمسُ الانفعالات المتدفقة متناغمةً بقوةً شاعرية، وإبداع فنّي متألق، لا يستطيعه إلا الأقلّون من الشعراء، ويأتي ديكُ الجن أستاذاً لهم، وفي مقدّمتهم.

وعند قراءة أبيات القصيدة نشعر بتدفق النغمات بدءاً من البيت الأول وحتى خاتمة البيت الأخير؛ فقد بدأ الشاعرُ قصيدته بسرعةٍ حركية نجدها من خلال الفتاة المبكِّرة، ودعوة الغلام ليسرع بتقديم كأس الشراب، إلى جانب الفتاة بأَلَقِها وجمالها وحيائها الظاهري؛ مما يُحرِّك الوجدان، ويهزُّ القلب.

ثم وَصَفَ الشاعرُ نفسيةَ الفتاة، فهي عاشقة مُتحرِّقة، تُظْهِرُ بعضَ الودّ وتُخْفي بعضَه الآخر، فإذا بالشاعر يُفاجئ قارئه بوصف ليلةٍ مجونية، فَحقّق التناغم والانسجام بين سرعة الحركات وتدفق الموسيقا الشعرية، والبحر المنسرح بتفعيلاته المتجاوبة مع الصورة العامة، فنلحظ تجسيدَ المدلولات النَّصيَّة بشفافية إيقاعية، وجَرْس موسيقي جذّاب.

وقد أعطى الشاعر لكِّل مقامٍ مقالاً خاصّاً به، ومناسِباً له؛ ليحقّق موسيقية شعرية، تخدم القصيدة، وتجعل القارئ أو السامع ينفعل مع النص لموسيقاه الداخلية والخارجية.

إضافةً إلى ذلك فقد كانت القافية المقيَّدة المنتهية بحرفٍ ساكنٍ قمةً في أَسْر النفس، وشدِّ الأنفاس، حيث تشير إلى انفعال الشاعر، وتتحدَّث عن فؤاده المُفْعَم بشتّى الأحاسيس والعواطف.

**2 الصُّور المبدِعة:**

غصّتِ القصيدةُ بفيض زاخر من الصور الشعرية الجميلة؛ التي أعطت القصيدة بُعْداً جمالياً أخّاذاً، بمختلف ألوانها وحركاتها وتميّزها وتجديدها.

ففي البيت (3) قال: (لحبِّها حُرَقٌ) فجعل حُبَّها كالنار التي تحرق.

وفي البيت (4) قال: (ما ذقتُ منها سوى مُقَبَّلِها) فجعل فمها كشيءٍ يُذاق.

وفي البيت السادس قال:

**(ثم انثنتْ سَوْرَةُ الخُمارِ بنا خِلالَ تلك الغَدائِرِ الخَمِرَهْ)**

فجعل نفسَه يغيب بين غدائر شعر المرأة الكثيف، وشبَّه شعرها بالخَمِر، وهو كل ما واراك وسَتَرَكَ من الشجر، وأعطى حدَّهَ الخَمْرة وشدة تأثيرها معنى إنسانياً، فجعلها تنعطف وتثني.

وفي البيت السابع قال:

**(وليلة أشرفتْ بِكَلْكَلِها عليَّ كالطيلسانِ مُعْتَجِرَهْ)**

فهذه الليلة شديدة الظلام، وهي ترتمي على الشاعر بصدرها كالثوب الأسود الذي يلفّ لابِسَهُ.

وهذه الصورة مستفادة من قول امرئ القيس يصف ليلةً طويلة عانى فيها مختلف أنواع الهم والغم، فقال:

**وليلٍ كموج البحر أرخى سُدُولَهُ عليَّ بأنواعِ الهموم ليبتلي**

**فقلتُ له لمّا تمطّى بصُلْبه وأَرْدَفَ أَعْجازاً وناءَ بكلكلِ**

وقد زاد ديكُ الجن على صورة امرئ القيس، وجدَّد فيها، حيث شبَّه الليلة بالثوب الأسود الذي يرتديه لابِسُه، ولا يبدو منه شيء. وكل الناس في زمن ديك الجن

يعرفون الطيلسان، أما في زمن امرئ القيس فكثير من البُداة لا يعرفون البحر، ولم يشاهدوه، فأبعد في التصوير، فَخَفَّ التأثيرُ في نفس السامع، على عكس ديك الجن الذي التصق بالبيئة أكثر من خلال صورته الشعرية.

وقال امرؤ القيس (وناء بكلكل) أي: حاول النهوض بجهد ومشقة، فلا حياة ولا رعب في صورة الصدر الثقيل. أما ديك الجن فقال (أشرفت بكلكلها) أي: عَلَتْ وارتفعت، وفي هذا تصوير مخيف، فالصدر الثقيل المرتفع الذي علا ليهبط بقوة؛ يُشكِّل صورةً مرعبة ذات أبعاد نفسية شتّى لدى السامع.

وفي البيت الثالث عشر قال:

**(يحمل رأساً تنبو المعاولُ عَنْ صَفْحَتِهِ والجَلامِدُ الوَعِرَهْ)**

جعل رأسَ ابنِ عمه قاسية جداً لا تؤثر فيها المعاول، بل ترتدّ عنها بلا تأثير. وهي صورة جميلة لتقريب مراد الشاعر من وَصْف ابن عمه بصلابة الرأي وعدم التراجع عمّا يفعله من إساءات.

وفي البيت (18) جَعَل الشاعرُ شَعْرَ أبي الطيب قاسياً يُكسِّر مِقَصَّ الحلاق، فشبَّه الشعر بحجر أو صخرة يتكسر عليها المقص.

وفي البيت (20) قال: (يا ملك الموت) فشبَّه ابنَ عمِّه بملك الموت الذي يقبض الأرواح، ويكون سبباً في هلاك الأحياء. فابن عمه رمزٌ للكره، ويُشكِّل وجودُه نَزْعاً للروح، وتدميراً لصفاء الحياة.

وهذه الصور الشعرية تدلُّ على عناية الشاعر بالصور؛ ليزيد المعنى أَلَقاً ووضوحاً، ويشرح أبعاد الموقف الذي عاشه بكل ما افيه من قسوة وحزن وأذى، فأتتِ الصورة الشعرية تساعد المعاني، وتتأقلم معها لبناءٍ شعري فنّي.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

**شعر البحتري د. عبد اللطيف عمران الوليد بن عبيد بن يحيى الطائي**

هو أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحيى بن عبيد بن شملان بن جابر بن سلمة بن مسهر بن الحارث... طائي قحطاني، لا شك في نسبه العربي، وقد رفع نسبه الأقدمون فيما كتبه الصولي من أخباره، وكذلك الخطيب البغدادي، والأصفهاني، وابن خلكان...، ابنه الأكبر اسمه يحيى وكنّي بأبي الغوث، وعنه نقل الأقدمون سنة ولادة البحتري وسنة وفاته على اضطراب الرواية، فهو أبو يحيى، وكانت كنيته الأولى أبو الحسن، وكان يرى رأي المعتزلة حتى وصلت الخلافة إلى المتوكل فانقلب وغير رأيه وكنيته فصار يدعى أبا

عبادة ومدح المتوكل والعباسيين وبيّن حقهم في الخلافة، وفي تقدمهم في هذا على أبناء عمومتهم.

والبحتري شامي من أهل منبج من أعمال جند قنسرين، ولد فيها ورحل إلى بغداد وعاد إليها وتوفي فيها.

اختلفت الروايات في سنتي ولادته ووفاته، ونسب الاختلاف في الرواية إلى ابنه وإلى آخرين، ممن ترجموا لهم، وفي هذا روى الخطيب البغدادي فقال: "أخبرني التنوخي؛ أخبرنا أبو عبيد الله المزرباني أن الصولي أخبره. قال: روي عن أبي الغوث أن أباه مات في سنة ثلاث وثمانين ومائتين، وأخبرني التنوحي أخبرنا المزرباني أن محمد بن يحيى أخبره قال: مات المبحتري بمنبج، وقيل بحلب، في أول سنة خمس وثمانين ومائتين، وقيل في آخر سنة أربع وثمانين ومائتين، ومولده سنة ست ومائتين. أخبرنا الحسن بن أبي بكر عن أحمد بن كامل القاضي قال: سنة خمس وثمانين ومائتين فيها مات أبو عبادة البحتري الشاعر بالشام وبلغ ثمانين سنة، قيل مولده سنة ست ومائتين" [1] . ويذكر الخطيب البغدادي رأي من قال أن البحتري ولد سنة مائتين [2]، وأرجّح أن البحتري ولد سنة سنة 206 هـ وتوفي سنة 284 هـ . لا يعرف شيء عن مطلع حياته سوى ما رواه البغدادي ونقله عنه ابن خلكان من أنه كان يمدح أصحاب البصل والباذنجان وينشد الشعر في ذهابه ومجيئه قرب المسجد ثم كان منه ما كان، إلا أن شوقي ضيفيذكر دون سند، ومما لم يذكره الأقدمون أن البحتري اختلف مبكراً إلى الكتّاب فحفظ القرآن أو شطراً كبيراً منه، كما حفظ كثيراً من الأشعار والخطب، واختلف حين شب إلى حلقات العلماء في المساجد يأخذ عنهم اللغة والنحو وشيئاً منن الفقه والتفسير والحديث وعلم الكلام..."[3].

الكلام..."[3].

وهذا الخبر من وضع ضيف إذ لا حقيقة وراءه، بل الحقيقة وراء نقيضه فالبحتري لم يكن شاعراً مثقفاً أو محيطاً بعلوم عصره، وكان يصدر في شعره عن قريحة وموهبة دون علم

---

**1تاريخ بغداد: 450/13 .**

**2تاريخ بغداد: 447/13 .**

**3العصر العباسي الثاني: 271**

أو ثقافة وهو ينكر أثر الفكر في الشعر، ويقول موضحاً نظريته في الشعر في قصيدة يهجو فيه عبيد الله بن عبد الله بن طاهر وكان مدحه ثم انقلب عليه وهجاه لأن عبيد الله وابن الرومي آخذاً على البحتري ضعف ثقافته، وضآلته معرفته بالفلسفة والمنطق وسائر علوم العصر عصر رقي الفكر والتفكير، قال البحتري:

**والشعر يعلم من صنعة وتجربة ... شكلان: مولده ومكتسبه**

**كلفتمونا حدود منطقكم ... والشعر يغنيعن صدقه كذبه**

**ولم يكن ذو القروح يلهج بال ... منطق ما نوعه وما سببه**

**والشعر لمح تكفي إشارته ... وليس بالهذر طوّلت خطبه**

**لو أن ذاك الشريف وازن بيـ ... ـن اللفظ واختار لم يقل شجبه**

**واللفظ حلي المعنى وليس يريـ ... ـك الصفر حُسناً يريكه ذهبه** [1]

والبحتري جعل القريحة والبديهة والطبع عوضاً من المنطق وما يتصل به من فكر وعلم ودراية، وهو من أصحاب الطبع في عصر البديع والصنعة.

انتقل البحتري بموهبته من مدح أصحاب البصل والباذنجان إلى مدح علية القوم فرثى المعتصم ومدح الواثق فالمتوكل فالمنتصر فالمستعين فالمعتز فالمهتدي فالمعتمد ومدح أغلب وزرائهم وقادتهم، وخلط مدحه بالرثاء وبالهجاء في الوقت نفسه متقلباً متنقلاً يميل مع النعماء حيث تميل، وهو في شعره يخلّد وقائع الخلفاء وقادة الجيش على نحو ما صنع أبو تمام أستاذه.

كان حظه كبيراً حين زار حمص، وكانت يومها موطن بعض أعيان طيء الذين زارهم أبو تمام ومدحهم، ويبدو أن صلة النسب هي التي قادت البحتري إلى حمص وفيها التقى بجماعة من الشعراء يعرضون شعرهم على أبي تمام الذي قال له: "أنت أشعر من أنشدني فكيف حالك؟ فشكا إليه خلّة، فكتب إلى أهل معرة النعمان: يصل كتابي مع الوليد أبي عبادة الطائي وهو على بذاذته شاعر فأكرموه... فوظّفوا له أربعة آلاف درهم" [2] ويبدو أن

---

[1] **الديوان: 9/1، وشجبه لفظة استعملها عبيد الله في قصيدة وأنكرها البحتري، والصفر النحاس، وذو القروح امرؤ القيس.**

[2] **الصولي، أخبار البحتري: 56**

صلة النسب بين الطائيين وجهت بالبحتري إلى الأبطال الذين مدحهم أبو تمام فمدحهم البحتري ووصلوه إذا كان أبو تمام صلة الوصل من جهة، وكانت موهبة البحتري هي الأساس من جهة ثانية فمدح البحتري آل حميد الطوسي، كما مدح خالد بن يزيد بن مزيد الشيباني – وأم البحتري شيبانية – والي أرمينية والثغور، كما مدح أبا سعيد محمد بن يوسف الثغري الطائي والي المعتصم على حلب وثغور الشام والجزيرة كما مدح ابنه يوسف الذي خلفه في الإمارة، ويتجه نحو أبواب الخليفة الواثق بعد أن رثى المعتصم، وكان وزيره ابن الزيات وكاتبه الحسن بن وهب، فأفاد البحتري من حسن صلة أبي تمام بهؤلاء جميعهم بعد أن أجاد في مدحهم كما مدحهم أبو تمام من قبل، ولكن الفرق كبير بين الطائيين في صدق المدح، وفي الالتزام بمعانيه وفي الوفاء للم ممدوحين، وهذا ما لم يعرف طريقاً إلى البحتري فقد كانت متقلب الأهواء، مذبذباً سياسياً، فهو يمدح أبا سعيد الثغري بقصيدة مطلعها:

**أأفاق صب من هوى فأفيقا  أم خان عهداً أم أطاع شفيقاً**

وهي قصيدة طويلة افتتحها بمقدمة من النسيب، واضطرب فيها في ذكر خصوم العباسيين من الخوارج والأمويين... يقول:

**وسل الشراة فإنهم أشفى به  من أهل موقان الأوائل موقا**
**كنا نكفر من أميّة عصبة  طلبوا الخلافة فجرة وفسوقا**
**ونلوم طلحة والزبير كليهما  ونعنّف الصدّيق والفاروقا**
**وهم قريش الأبطحين إذا انتموا  طابوا أصولاً فيهم وعروقا**
**طلبن ثأر الله عند عصابة  خلعوا الإمام وخالفوا التوفيقا**
**يرمون خلقهم بأقبح فعلهم  ويحرّفون كتابه المنسوقا**
**والزاب إذ حانت أميّة فاغتدت  تزجى لنا جعديّها الزنديقا** [1]

ويروي الصولي البيت ما قبل الأخير غير هذه الرواية، مبيناً أن البحتري كان قبلالمتوكل مع الواثق ووزيره ابن الزيات معتزلاً يخالف أهل السنة في خلق القرآن، فهو يقول:

---

**[1] الشراة: طائفة من الخوارج، موقان: موضع في أذربيجان، والمقصود بالبيت الأخير مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية.**

**يرمون خالقهم بأقبح فعلهم ويحرفون كلامه المخلوقا**

فسئل إذا كان معتزلياً فقال: "كان هذا ديني في أيام الواثق ثم نزعت عنه في أيام المتوكل، فقيل له: يا أبا عبادة هذا دين سوء يدور مع الدول" [1] .

وانتهز الفرصة بعد وصول الخلافة إلى المتوكل ومدح وزيره الفتح ابن خاقان بعدد من القصائد، مستنجزاً وعداً بلقاء المتوكل، يقول في إحدى مدحياته في الفتح:

**وعدت فأوشكْ نجح وعدك إنه من المجد إعجالُ المواعيد بالنّجح** [2]

ونجح الوعد ووصل الشاعر إلى حضرة الخلافة فمدح المتوكل بعد أن مدح أكثر رجاله من الوزراء ومساعديهم، وعمّال الخراج والدواوين، وقد أسرف المدح وألحّ فيه فمدح بن خاقان مثلاً في تسع وعشرين قصيدة، ومدح إبراهيم بن الحسن بن سهل في عشر قصائد، وأكثر من مدح المتوكل مبيّناً انتصاراته على خصومه وانتصارات عماله، ويمكن أن يعد شعره في مدحه وفي تقريظ أيامه وأفعاله ووصف قصوره، ومنها الجعفري، وشبداز والمليح والضبيح، وفي عام 247 يقتل الخليفة ووزيره الفتح في مؤامرة يشترك فيها المنتصر ابن الخليفة المتوكل، فيرثيه الشاعر، ويندب الجعفري ويذكر دفاعه عنه ساعة قتله، ويطلب ثأره لكن القاتل ولي العهد، ويتعجب أن يكون الغادر ولي العهد يقول في هذه القصيدة:

**تغيّر حسن الجعفري وأنسه وقوّض بادي الجعفري وحاضره**
**كأن لم تبت فيه الخلافة طلقةً بشاشتها والملك يشرق زاهره**
**صريع تغاضاه السيوف هشاشة يجود بها والموت حمر أظافره**
**أدافع عنه باليدين ولم يكن ليثني الأعادي أعزل الليل حاسره**
**ولو كان سيفي ساعة القتل في يدي درى القاتل العجلان كيف أساوره**
**حرام علي الراح بعدك أو أرى دماً بدم يجري على الأرض مائره**
**وهل أرتجى أن يطلب الدم واتر يد الدهر والموتور بالدم واتره**
**أكان ولي العهد أضمر غدرة فمن عجب أن وليّ العهد غادره** [1]

---

[1] **الصولي: أخبار البحتري: 123 .**

[2] **الديوان: 446/1 .**

لكن المنتصر صار خليفة، فينسى الشاعر عهده وقسمه وهجاءه ويقف أياماً طويلة بباب وزيره أحمد بن الخصيب يمدحه متوسلاً إليه حتى يصله بالمنتصر الذي يعفو عنه، ويستمع إلى قصيدته فيه، لكن المنتصر يتوفى بعد ستة أشهر من خلافته ويخلفه المستعين الذي يستبعد ابن الخصيب وينفيه فينبري البحتري إلى هجائه جاحداً إحسانه بقصيدة يقول فيها:

**لابن الخصيب الويل كيف انبرى بإفكه المردي وإبطاله**
**وساقه البغي إلى صرعة للحين لم تخطر على باله**
**والرأي كل الرأي في قتله بالسيف واستصفاء أمواله** [2]

وهذا دأب البحتري، فهو في هذه القصيدة يمدح الخليفة المستعين ويهجو الخصيب فيفتتحها بقوله:

**ما الغيث يهمي صوب إسباله والليث يحمي خيس أشباله**
**كالمستعين المستعان الذي تمت له النعمى بإفضاله**
**تلوِ رسولِ الله في هديه وابن النجوم الزهر من آله**

لكن هذه المبالغة في المدح تذروها الرياح، والشعر عند البحتري يغني كذبه عنصدقه، فسرعان ما يهجو المستعين أيضاً ويمدح خصومه فإذا ما تمكن قواده الترك من خلعه، واستقدام المعتز وتقويضه بأمر الخلافة قام البحتري يهجو المستعين هجاء مقزعاً ويمدح الخليفة الجديد، ويسرف في هجاء المستعين بما يدل على ضعف قيمه وأخلاقه وضعف الخلافة العباسية يقول البحتري في المستعين:

**بكى المنبر الشرقي إذا خار فوقه على الناس ثور قد تدلت غباغبه**
**ولم يملك المعتز بالله إذ سرى لجيش جز والمستعتز بالله طالبه**
**رمى بالقضيب عنوة وهو صاغر وجرّي من برد المنبي مناكبه**
**وما لحية القصار حين تنفشت بجبة خيراً على من يناسبه** [3]

---

[1] الديوان: 1046/2 .

2 الديوان: 1637/3 .

3الديوان: 215/1، والغباغب ما تدلى تحت أحناك البقر من اللحم.

وشعر البحتري لا ينقل صورة نفاقه وجشعه وتصاغره وغياب الكبرياء أمام ناظريه فحسب بل ينقل أيضاً واقع الضعف والهوان الذي بدأت الخلافة تتردى فيه فمع بزوغ نجم البحتري أفلت مظاهر الحزم والبأس في الخلافة العباسية وصار الخليفة بعد زمن المعتصم لا حول له ولا قوة مع قواده وغلمانه وكان هم البحتري أن تتحقق وظيفة شعره في مزيد من الكسب والنوال فأكثر من المدح في وقت قاده تقلب الأحوال إلى هجاء من مدحهم، ولم يكن كأستاذه أبي تمام مخلداً للأعمال البطولية المجيدة التي وطّدت أركان الخلافة العربية الإسلامية فذكر الفتوحات في بلاد الروم والانتصارات على الفتن الداخلية. ومع وصول الخلافة إلى المعتز تصلح حال البحتري وتزدهر من جديد ويزداد كسبه ومدحه على ما كان عليه مع المتوكل فيكثر من مدح الخليفة المعتز وابنه عبد الله ومن مدح قواده الترك، وتتفتح شعيته من جديد لامتلاك مزيد من الضيع والإقطاعات، فنراه يسأل عبد الله بن المعتز أن يهب له من أقطاعه الضيعة التي تجاوره، فيأبى عبد الله، فيلح البحتري ويذل نفسه بالسؤال ويتجه إلى الخليفة يستعين على شجعه بالمدح ويستشفعه إلى ابنه عبد الله قائلاً:

**يا واحد الخلفاء عبر مدافع  كرماً وأحسنهم ندى وصنيعا**
**أنت المطاع فإن سئلت رغيبة  أُلغيت للراجي نداك مطيعا**
**إني أريدك أن تكون ذريعة  في حاجتي ووسيلة وشفيعا**

فاتجه الخليفة إلى ابنه عبد الله قائلاً له: اقض حاجته البحتري، فوهبها له..." [1] وفي سنة 255 يضطر قواد الترك المعتز إلى خلع نفسه ويزداد أمرالخلافة اضطراباً، فلم تعد الأمور واضحة أمام ناظري البحتري فلا يعرف كيف ستميل النعماء و يتولى الخلافة المهتدي فينظم فيه عدداً من القصائد التي يمدحها فيها بالزهد والورع والتقوى والعدل، ويذكر وقائعه في الروم وانتصاراته عليه، وبعد سنة خلع القواد الترك المهتدي، وولوا مكانه المعتمد الذي كان آخر من مدحهم البحتري من خلفاء بني العباس، وكان المعتمد ضعيفاً فوقف أخوه الموفق من وراء العرش يمسك الأمور بقوة واقتدار فهزم الأعداء وأعز

[1] **الخبر في: الصولي، أخبار البحتري: 105 .**

الخلافة فقام يمدح الموفق ويشيد بانتصاراته على ثورة الزنج وعلى يعقوب الصفار الثائر بإيران، يقول في مدحه:

**لعل وليّ العهد يأخذ قادراً ... بحق معنّى مكديات مطالبه**

**وما كان يدري صاحب الزنج أنه ... إذا أبطرته غفلة العيش صاحبه**

**وكان صريع الحين جبس ملعّن ... متى شاء يوماً قال ما شاء عائبه**

**كفيت أمير المؤمنين وقبلها ... كفيت أخاه الصدع يعوز شاعبه**

**ومازلت مندوباً لرأس ضلالة ... تناصيه أو منحول ملك تحاربه**[1]

وبعده لم يترك البحتري صاحب سلطة إلا وتوجه إليه يريق ماء وجهه ويمدحه ويستعطفه ويطلب منه الإقطاع تلو الإقطاع، وديوانه عامر بمدح عبيد الله ابن يحيى بن خاقان، والحسن بن مخلد وسليمان بن وهب، وأحمد بن صالح بن شيرزاد والذي عاد ليهجوه بعد أن ترك الوزارة، وأبي الصقر إسماعيل بن بلبل وصاعد بن مخلد، ووصيف الصغير، وسائر الولاةوالكتاب وأصحاب الخراج والقواد في الشام والموصل والري والجبل والكوفة ومصر، ويبدو أن أملاكه نمت واتسعت بسبب جودة مدائحه وكثرتها فكان بعض الخلفاء أو الوزراء يصادر بعض ضيعه، وكذلك كان عمال الخراج يثقلون عليه في المطالبة فيشكو، ويمدح، ويلتمس ارتجاع الضياع الكثيرة التي أخذت منه بعد أن كان اقتطعها أيام المتوكل والمعتز، فهو يمدح مثلاً عبيد الله بن يحيى بن خاقان وزير المعتمد متوسلاً إليه أن يعيد إليه بعض الضياع، مبيناً أن أملاكه هي جزاء قوافيه السائرات، ولا يمكن أن تصادر أملاكه لأنه لا يمكن أن ترد قوافيه بعد أن أفنى شبابه فيها وسارت بين الناس، وهو يصرخ بهذا بوضوح وقلة حياء مما لا نعرفه عند شاعر مدّاح، إذ يجعل من قصيدة المدح مطيّة هزيلة وضيعة، ويوقل في مدح عبيد الله الوزير حين طولب بمال التقسيط:

**أمرتجع مني حباءُ خلائف ... توليت تسيير المديح لهم وحدي**

**ولم يشتهر إلا الذي قلت فيهم ... وإن رفدوا يوماً وزادوا على الرفد**

**فإن أُخِذَ الإيغارُ أخذ صريمة ... ودارت على الأقطاع دائرة الرد**

---

[1] **الديوان: 222/1 والجبس: الجبان.**

**ولم يغن توئيد السجلات والذي تناصر فيها من ضمان ومن عقد**
**فردوا القوافي السائرات التي خلت وما أكسبتكم من ثناء ومن مجد**
**وشرخ شباب قد نضوت جديدة لديكم كما ينضو الفتى سمل البرد**
**وما أنا والتقسيط إذ تكتبونني ويكتب قبلي جلة القوم أو بعدي**
**سبيليّ أن أعطي الذي تسألونني وحقي أن يُجدى علي ولا أجدي**
**تبعت رجالاً أطلب المال عندهم فكيف يكون المال مطلباً عندي** [1]

وللأسف له مثل هذا كثير[2]، مما يحط من شخصيته وطبيعته.

ومع أيام المعتمد يبدأ الخراج وكتاب الدواوين بالإلحاح في مطالبة البحتري بخراج إقطاعاته، ويصرف شعره في سبيل هذا فيمدح رؤساءهم واحداً واحداً، فلا يجديه المدح شيئاً، فيسأل الخليفة في هذا قائلاً:

**أخشى الخراجَ وقد دعوت لعظمه ملكَ الملوك ورافد الرفّاد** [3]

ويكاد يضيع في آخر عمره بين جشعه وجشع الولاة وعمال الخراج، فأكثر من مدح هؤلاء وأجاد، يروي ابن خلكان أن شخصاً بحلب مات أبوه وخلف له مقدار مائة ألف دينار فأنفقها على الشعراء، "فقصده البحتري من العراق، فلما وصل إلى حلب قيل له: إنه قد قعد في بيته لديون ركبته، فاغتم البحتري لذلك غمّاً شديداً..." [4] ويروي صاحب الأغاني أن "البحتري كان من أوسخ الله ثوباً وآلة، وأبخلهم على كل شيء، وكان له أخ وغلام معه في داره، فكان يقتلهما جوعاً، فإذا بلغ منهما الجوع أتياه يبكيان فيرمي إليهما بثمن أقواتهما مضيّقاً مقتراً، ويقول: كُلا، أجاع الله أكبادكما وأغرى أجلادكما وأطال إجهادكما" [5]، ويبدو أن البحتري أوغر صدور معاصريه بنهمه وطمعه وبموهبته أيضاً فكان مقدماً عند الخلفاء

---

**1الديوان: 493/1، وحباء الخلائق: عطاء الخلفاء، والإيغار: أن تكون الأرض من غير خراج أو أن يؤدى الخراج إلى السلطان الأكبر فراراً من العمال، وتناصر: صدّق، وسمل البرد: الثوب البالي.**

**2. راجع مثلاً تضرعه إلى ابن مخلد في مثل هذا في حائيته الديوان: 48/1، والصولي، أخبار البحتري: 110**

**[3]الديوان: 1856/2**

**[4]ابن خلكان، وفيات الأعيان: 26/6 .**

**[5]أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني: 43/21 .**

ورجالهم، ولم يستطع أحد أن ينازعه هذا بعد أبي تمام الذي رحل مبكراً، ولكن البحتري مع هذا يغيظ الحاضرين حين ينشد لكثرة ما يتصنّع ويتبختر في مشيته ويتزاور ويتمايل، ومن طريف ما يرويه في هذا صاحب الأغاني ما لقيه البحتري في حضرة المتوكل وقد أنشده مادحاً:

**عن أي ثغر تبتسبم وبأي طرف تحتكم**

"وكان البحتري من أبغض الناس إنشاداً، يتشادق ويتزاور في مشه جانباً، ومرة القهقرى، ويهز رأسه مرّة، ومنكبيه مرة... ثم يقبل على المستمعين فيقول: ما لكم لا تقولون أحسنت، فضجر المتوكل.. وأمر الصميري بهجائه فقال:

**أدخلت رأسك في الرحم وعلمت أنك تنهزم**

**في أي سلح ترتطـم وبأي كف تلتطـم**

[1](القصيدة طويلة مضحكة) فغضب البحتري وخرج يعدو، والمتوكل يضحك ويصعق حتى غاب عن عينه

ومع مضي الأيام ضاقت حياة بالبحتري، وكثر حساده في بغداد، وحولها وأثقل كاهله بالمطالبة، وبرم الأعين به، فيزمع على الرحيل ويمدح أحمد بن طولون صاحب مصر والشام ويتوجه إليه قائلاً:

**ولو كنت ذا صحب عشيّة عزّ بي تحدّر دمع العين عنّفني الصحب**

**لقد قطع الواشي بتلفيق ما وشى من القول مالا يقطع الصارم العضب**

**فأصبحت في بغداد لا الظل واسع ولا العيش غضٌ في غضارته رطب**

**أأمدح عمال الطساسيج راغبا إليهم ولي بالشام مستمتع رغب[2]**

ويبدو أنه أقام عنده وعند ابنه من بعده أبو الجيش خمارويه الذي خلفه سنة 270 هـ وبقي يتردد على بغداد إذ يروي الصولي لقاء البحتري بالمبرد في مسجده ببغداد سنة 276 هـ، ويبدو أن صلة البحتري بالمبرد قديمة، إذ يذكر المعري في رسالة الغفران أن

---

**1الأغاني: 50/21 .**

**2الديوان: 123/1، والطساسيج: الاقطاعات والضياع، والرغب: الواسع.**

المبرد كان ينادم البحتري ثم ترك [1]، ولا يمكن أن تكون هذه المنادمة وقد تجاوز البحتري السبعين من عمره، وفي سنة 277 هـ يقبض الموفق على ممدوحه إسماعيل بن بلبل، فيتجه الشاعر إلى مصر وينزل في فناء صاحبها خمارويه بن طولون كما يذكر ابن تغري بردي[2]، وبعدها يعود إلى منبج ليقضي آخر أيامه ففيها توفي سنة 284 هـ .

**شعر البحتري وأغراضه**

أكثر شعر البحتري في المدح، وماله في غير المدح إلا النزر اليسير، وبعد المدح تأتي رتبة الرثاء، وقد رثى بعض من مدحه، ويرى صاحب الأغاني أن مراثيه في محمد بن يوسف الثغري، وفي ابنه، أجود من مدائحه، وروى أنه قيل له في ذلك فقال: من تمام الوفاء أن تفضل المراثي المدائح، لا كمال قال الآخر – وقد سئل عن ضعف مراثيه فقاله – : كنا نعمل للرجاء، نحن نعمل اليوم للوفاء وبينهما بعد[3] .

وشعر الهجاء الباقي في ديوانه قليل، وقد نظم الشاعر في الهجاء غير قليل وقد نظم الشاعر في الهجاء غير قليل لكن جيده منه قليل، " وكان ابنه أبو الغوث يزعم أن السبب في قلة بضاعته في هذا الفن أنه لما حضره الموت دعا به، وقال له أجمع كل شي ء قلته في الهجاء، ففعل فأمر بإحراقه ثم قال له يا بني هذا شي ء قلته في وقت، فشفيت به غيظي، وكافأت به قبيحاً فعل بي وقد انقضى أربي في ذلك وللناس أعقاب يور ثونهم العداء والمودة، وأخشى أن يعود عليك من هذا شيء في نفسك أو معاشك لافائدة لك ولي فيه، قال فعلمت أنه قد نصحني وأشفق علي فأحرقته... لأن الذي وجدناه وبقي بأيدي الناس من هجائه أكثره ساقط مثل قوله...)[4]

وللبحتري شعر كثير في الغزل لكن غزله الجيد وفي مقدمات قصائده ولا سيما المدحية منها، أما مقاطعته الخاصة بالغزل فهي يسيرة قصيرة بعضها في المذكر، ولا سيما في غلامه نسيم وهي على قصرها رقيقة، لكنها ليست ترقى إلى رتبة مقدمته في النسيب، ولا

---

**1 رسالة الغفران: 423 .**

**[2]النجوم الزاهرة: 97/3 .**

**[3]الأغاني: 42/21 .**

**[4]الأغاني: 21 37 .**

سيما تلك التي في طيف الخيال الذي شغف البحتري فيه وأبدع وتميز، ويعد في هذا الباب أهم شاعر عربي اختص بالطيف وأكثر منه

يقول في مقدمة قصيدته التي مدح بها أحمد بن طولون.

**قليل لها أني بها مغرم صب وأن لم يقارف غير وجد بها القلب**

**بذلت الرضا حتى تصرم سخطها وللمتجني بعد إرضائه عتب**

**ولم أر مثل الحب صاد غروره لبيب الرجال بعدما اختبر الحب**

**وأني لاشتاق الخيال وأكثر الـ ـزيارة من طيف زيارته غب**[1]

ومقدمته في الغزل فاقت شعر زمانه في صفاتها ورقتها وهي عامرة بالرومنسية حيث يكثر من ذكر الهجر والصدور والتأبي والدمع والشكوى ويجري فيها بيسر وحسن وهدوء وطول نفس، حين تظهر الصنعة في بعض أبياته كما هو الأمر في بيتين الثالث والرابع من النص التالي فإنها تتبدى على شاكلة الطبع على الرغم مما فيها من جناس وطباق وتقسيم، يقول في مقدمته إحدى قصائده في مدح المتوكل:

**لي حبيب قد لج في الهجر جداً وأعاد الصدود منه وأبدا**

**ذو فنون يريك في كل يوم خلقاً من جفائه مستجدا**

**يتأبى منعاً وينعم إسعا فاً، ويدنو وصلاً، ويبعد صدا**

**أغتدي راضياً وقد بت غضبا ن، وأمسي مولى وأصبح عبدا**

**وبنفسي أفدي على كل حال شادناً لو يمس بالحسن أعدى**

والمقدمة طويلة تتجاوز عشرة أبيات

وشعره في الفخر أيضاً قليل، وأجمله فخره بشعره، وله قصائد بديعة يفخر فيها بتجواله في البلاد وانتقاله من الشام إلى العراق، كما يذكر اعتزازه بنفسه وبشعره ويشبه شعره بشعر النابغة وبشعر أبي داود الإيادي، ويؤكد الخبر الذي رواه صاحب الأغاني من أنه كان يتزاور في مشيه ويتبختر، يقول في قصيدته الفخرية وفي مقدمتها في النسيب:

**لي من الشعر نخوة واعتزاز وهجوم على الأمور الشداد**

---

[11] **الديوان: 120/1** .

**فإذا ما بنيت بيتاً تبختر ت كأني بنيت ذات العماد**

**أو كأني أحوك حوك زياد أوكأني أبو داؤود الأيادي**

والقصيدة مثبتة كلها في المتخير من شعره في نهاية هذا البحث.

أما براعته في الوصف فهو فيها صن أبي تمام فعلى سيره اهتدى، ومن بحره اغترف وربما ساعده طبعه الثر وبعده عن التكلف والصنعة أن يفوق أستاذه في الاسترسال في الوصف، وفي التوسع في معرضه على أنه يبقى التلميذ الذي يفاخر بأستاذه ولا يرضى أن يتقدم عليه، يقول أحدهم له إن الناس يزعمون أنك أشعر من أبي تمام، فيجيب.. " ولله ما ينفع هذا القول، ولا يضر أبا تمام، ولله ما أكلت الخبز إلا به، ولا وددت أن الأمر كان كما قالو، ولكنني ولله تابع له أخذ منه لائذ به، نسيمي يركد عند هوائه وأرضي تنخفض عند سمائه"[1].

وبالمقابل كان أبو تمام يشيد بالبحتري، ويقرب شعره، ولا نعرف مدى صحة الخبر الذي يرويه أبو الغوث بن البحتري في هذا، لكن الحقائق تبيّن أن البحتري مدح من مدحهم أبو تمام، ولجأ إلى أكتافهم وتقبل ظلالهم فهو وأبو تمام مدحا بني حميد الطوسي ومدحا ابن مزيد الشيباني كما مدحا محمداً ابن يوسف الثغري وولده، وكذلك بعض أعيان حمص، وهما طالبان، وهذا يرجح أن تكون رواية ابي الغوث صحيحة يقول أبو الغوث.. " حدثني أبي: قال.. قال لي أبو تمام .. بلغني أن بني حميد أعطوك مالاً جليلاً فيما مدحتهم به، فأنشدني شيئاً منه، فأنشدته بعض ما قلته فيهم، فقال لي: كما أعطوك فقلت كذا وكذا فقال ظلموك، ولله ما وفوك حقك، فلم استكثرت ما دفعوه إليك، ولله لبيت خير مما أخذت ثم أطرق قليلاً، ثم قال: لعمري لقد استكثرت ذلك واس نكثر لك لما مات الناس وذهب الكرام، وغاضت المكارم، فكسدت سوق الأدب، أنت ولله يابني أمير الشعراء غداً بعدي، فكنت تقبلت رأسه ويديه ورجليه، وقلت له ولله لهذا القول أسر إلى قلبي وأقوى لنفسي مما وصل إلي من القوم"[2].

وأوصافه كثيرة لكثرة ما وصلنا من شعره، فهو ضعف ما وصل من شعر أبي تمام، فقد

---

[1] **الأغاني: 40/21 .**

[2] **الأغاني: 48/21، والخبر في: تاريخ بغداد: 448/13 .**

وصف البحتري معارك العباسيين وقصورهم، كما وصف الطبيعة والأنهار، ووصف الربيع وصفاً بارعاً يحاكي فيه وصف أبي تمام في قصيدته الرائية، وكانت أغلب أوصافه تقع في قصيدة المدح، فهو يمدح الهيثم بن عثمان الغنوي في قصيدة يفتتحها بالنسيب، ويختتمها بوصف الربيع، وصفاً يصدر فيه عن دقة في التصحيح، وبراعة في التحيل، ولطف في المعاني، والنص التالي غني عن التقديم إذ هو لوحة فنان، تظهر فيها الطبية بأبدع صورها وأزهى حللها يقول في الربيع، وقد قال فيه أبو تمام وابن الرومي:

**أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً — من الحسن حتى كاد أن يتكلما**
**وقد نبهّ النيروز في غلس الدجى — أوائل ورد كن بالأمس نوما**
**يفتقها برد الندى فكأنه — يبث حديثاً كان أمس مكتما**
**ومن شجر رد الربيع لباسه — عليه كما نشرت وشياً منمنما**
**أجل فأبدى للعيون بشاشة — وكأن قذى للعين إذ كان محرما**
**ورق نسيم الروح حتى حسبته — يجيئ بأنفاس الأحبة نعما**
**فما يحبس الراح التي أنت خلها — وما يمنع الأوتار أن تترنما**

وقد أسهب البحتري في معرض الوصف في قصائد المدح، وذاعت أخبار أوصافه وتناقل الناس أحاديث حسنها، وكان وصفه بركة المتوكل من أشهرها وهو يوفر لوصفه أسباب الإبداع والإتقان على الرغم من أنه يجري فيه مع البديهة والطبع دون إعمال فكر أو كد ذهن فتنساب ألفاظه ومعانيه وصوره بسهولة ويسر ممتعين، يقول ما يغني عن كل تقديم:

**يا من رأى البركة الحسناء رؤيتها — والآنسات إذا لاحت مغانيها**
**بحسبها أنها من فضل رتبتها — تعد واحدة والبحر ثانيها**
**ما بال دجلة كالغيرى تنافسها — في الحسن طوراً وأطواراً تباهيها**
**فرونق الشمس أحياناً يضاحكها — وريق الغيث أحياناً يباكيها[1]**

والقصيدة كلها مثبتة في المتخير من شعر البحتري.

وفي المتخير من شعره يظهر وصفه البديع لشقائق النعمان وللحوذان في مدحه الفتح

[1] الديوان: 24117/4 .

ابن خاقان وصفاً يدل على مدى تتبعه بدقة وإتقان وذكاء وصنعة أستاذه أبي تمام وما يشكك في إطلاق الأحكام على أن البحتري شاعر طبع فحسب.

وقد ذكر الصولي والمرزباني وثعلب والبغدادي والأصفهاني .... وآخرون بدائع أوصافه ، وكان أغلب أوصافه مقترناً بمدحياته، يذكر الخطيب البغدادي أن أبا العباس ثعلباً قال حين سمع وصف البحتري أدب الحسن بن وهب: " لو سمع الأوائل هذا الشعر ما فضلوا عليه شعراً"[1]

أما وصف البحتري أقلام الحسن وكتبه وألفاظه ومعانيه، فهو في أبيات بديعة قالها في قصيدة يمدحه فيها:

**وإذا دجت أقلامه ثم انتحت برقت مصابيح الدجى في كتبه**
**باللفظ يقرب فهمه في بعده منا ويبعد نيله في قربـه**
**حكم سحاباتها غلال بنانه هطالة وقلوبها في قلبه**
**كالروض مؤتلقاً بحمرة نوره وبياض زهرته وخضرة عشبه**
**وكأنها والسمع معقود بها شخص الحبيب بدا لعين محبه [2]**

لقد تربع البحتري على عرش قصيدة المدح في القرن الثالث الهجري، ولم ينازعه هذا الأمر من شعراء العربية أحد سوى أستاذه حبيب بن أوس، يروي البلاذري المؤرخ ما جرى في مجلس الخليفة المستعين فيقول: : كنت من جلساء المستعين فقصده الشعراء فقال: لست أقبل إلا ممن قال مثل قول البحتري في المتوكل:

**ولو أن مشتاقاً كلف فوق ما في وسعه لمشى إليك المنبر**[3]

وهناك أسباب عديدة لاهتمام النقاد والخاصة والعامة بشعرالبحتري في وقت كانت فيه بغداد ملتقى شعراء العصر الكبار من أمثال أبي تمام وعلي بن الجهم والبحتري وابن الرومي وابن المعتز.....الخ ولعل في طليعة هذه الأسباب ما يتصل بفضل أبي تمام عليه الذي دفع به وبشعره إلى علية القوم ، وأوصى خيراً به، بل مدح شعره وقرظه، ومن

---

[1] **تاريخ بغداد: 448/13 .**

[2] **المصدر نفسه.**

[3] **ابن خلكان، وفيات الأعيان: 24/6 .**

هذه الأسباب اتجاه البحتري نحو قصيدة المدح التي توجه بها إلى موظفي الدولة كبيرهم وصغيرهم حتى ليصعب عد مداحه لكثرتهم ومن هذه الأسباب أيضاً اتجاهه نحو الليونة والسهولة والطبع والتقليد في شعره في وقت أدخل فيه كل من أبي تمام وابن الرومي الصنعة والعقل ونتاج الفكر إلى القول الشعري، وهذا ما جعل نقاد العصر وعامة الناس يرجحون كفة شعر البحتري المحافظ على الصياغة الموروثة على كفة المجددين، وقد وفق البحتري في المناسبة بين أثر أستاذه أبي تمام وما يتبناه الناس من الالتزام بمنهج القصيدة وعمود الشعر ففي القرن الثالث اتجه الذوق العام نحو العودة بالقصيدة العربية إلى تقاليدها الموروثة على نحو مخالف لما كان عليه الأمر في القرن الثاني للهجرة، ولذلك يقول فيه أبو الفرج ت 356هـ: "**حسن المذهب، نقي الكلام ، مطبوع كان مشايخنا رحمة الله عليهم يختمون به الشعراء، وله تصرف حسن فاضل نقي في ضروب الشعر**"[1].

ومما شغل الناس بشعر البحتري حظه الكبير الذي دفع به إلى الموازنة بين شعره وشعر أستاذه، وقيام الآمدي بتصنيف كتاب في هذه الموازنة يدعي فيه العدل والإنصاف فيوازن بين حسنات شعريهما وبين عيوبهما، ويدور ويخاتل ليظهر من طرف خفي تفوق التلميذ على استاذه، ولا عيب في هذا فيما لو كان الأمدى جريئاً واضحاً في بيان مذهبه في النقد فمن حقه الانتصار لمذهبه.

ولا يستطيع أحد أن ينكر قيمة شعر البحتري،أو أن يخرجه من بين الفحول، فهو كما يقول فيه الأمدي " .. أعرابي الشعر مطبوع، على مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام،فهو بأن يقاس بأشجع السلمي ومنصور وأبي يعقوب المكفوف وأمثالهم من المطبوعين أولى، ولأن أبا تمام شديد التكلف، صاحب صنعة ومستكره الألفاظ والمعاني وشعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة، فهو يكون في حيز مسلم بن الوليد ومن حذا حذوه أحق وأشبه، على أني لا أجد من أقرنه به، لأنه ينحط عن درجة

---

[1] **الأغاني: 27/21** .

مسلم، لسلامة شعر مسلم وحسن سبكه وصحة معانيه.."[1].

لم يكتف الأمدي بأن فضل شعر البحتري على شعر أبي تمام، بل وصف شعر أبي تمام بأنه " مستكره الألفاظ والمعاني"، وتابع في غيه وفساد ذوقه، فقال في الاستاذ " ينحط عن درجة مسلم". ثم أردف ليظهر عدله المزعوم، وإنصافه الكاذب" ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي، لتباين الناس في العلم واختلاف مذاهبهم في الشعر، ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف لذم أحد الفريقين".

إذا لم تكن الموازنة منصفة، وهي انتصار للبحتري، لكنها كتاب جليل في النقد العربي، وباب جديد فتح فيه، التمس فتحه وضع معيار أو منهج وإن خانه الهوى، فالكتاب على حظ كبير من النجاح في زمنه وفي موضوعه ولا سيما حين يبحث مؤلفه ففي السرقات وفي عيوب الشاعرين، لكن المصنف لا بد أن يأسف لما أصاب أبا تمام من موازنة الآمدي، وقد يصل به الأسف إلى ما بعد الحلم فيغضب للحق، وينهض للنصفة لكنه يذكر أن الطرف الآخر وهو البحتري قد سبقه إلى هذا فأقر بفضل أستاذه عليه في الحياة وفي الفن، فينكفئ ويقول : إن هي إلا خصومة من باب خلاف الأمة رحمة.

وكان أثر أبي تمام في شعر البحتري هو أهم ما اشتغلت به حركة النقد العربي القديم في شعر الطائيين الكبيرين فالباقلاني صاحب إعجاز القرآن يوجز الرأي في هذا الباب ويذكر رأيه ورأي معاصريه في أن البحتري كان يغير على أبي تمام ويستأنس بهده الإغارة، ويألف بها، ولعمري فإن الباقلاني منصف عدل تأثر بشرف ما صرف بحثه إليه، يقول: "وكما يقولون: إن البحتري يغير على أبي تمام إغارة، ويؤخذمنه صريحاً وإشارة، ويستأنس بالأخذ منه بخلاف ما يستأنس بالأخذمن غيره، ويألف اتباعه كما لا يألف سواه." 2

ويحذو حذو الباقلاني العباسي صاحب معاهد التنصيص الذي يذهب إلى "أن البحتري تشبه بأبي تمام ونحا نحوه في مدائحه، وسلك سبيله إلى حد يبس فيه شعر أحدهما بالآخر وذلك في القليل الذي يترك أبو تمام فيه التصنيع، ويقصد به التسهل، ويسلك الطريقة الكتابية ويتوجه في تقريب الألفاظ، ويترك عويص المعاني، ويتفق له مثل بهجة

---

[1] **الآمدي: الموازنة: 11 .**

[2] **الباقلاني: إعجاز القرآن: 58 .**

البحتري وألفاظه." 1 ولهذا كان لا بد للآمدي في موازنته من أن يذكر ما أخذه البحتري من معاني أبي تمام خاصة، لأن البحث في هذاالأخذ كان شائعاً بين الناس يومها فقد أقر به البحتري أولاً، وألف فيه أبو الضياء بشر بن تميم وقبله أحمد بن أبي طاهر وكانت سرقات البحتري ذائعة الصيت، فقد أخذ عليه النقاد والشعراء ومنهم ابن الرومي الذي مدح أبا عيسى العلاء بن صاعد حين ضرب على أيدي لصوص بغداد وزعارها، فذكر في معرض هذا سرقات البحتري وقد جعلها صنو سرقات هؤلاء فقال:

**أيسرق البحتري الناس شعرهم جهراً وأنت نكال اللص ذي الريب** [2]

وقد ذكر هذا الآمدي، وقال: "قال أبو تمام:

**فسواء أجابني غير داعٍ .....ودعاني بالفقر غير مجيب**

فقال البحتري:

**وسألت ما لايستجيبوكنت في استخباره كمجيب من لا يسأل**

وقال أبو تمام:

**فكاد بأن يرى للشرق شرقاً وكاد بأن يرى للغرب غرباً**

فقال البحتري:

**فأكون طوراً مشرقاً للمشرق ال أقصى، وطوراً مغرباً للمغرب**

وقال أبو تمام:

**بمحمد ومسود ومحمـد ومكفّر وممدّح ومعذّل**

فقال البحتري:

**ذاك المحمد والمسو د والمكرم والمحسد** [3]

وتلاحظ الفرق والتشابه بجلاء في شعر الشاعرين فأبو تمام يلح على الصنعة والجناس والطباق وعلى إدخال أثر النزعتين العقلية والكلامية في الشعر إلحاحاً قد يفسد على أصحاب الذوق والطمع متعتهم والبحتري يأخذ جهد أبي تمام ويخرجه أحسن إخراج فينقّيه

---

[1] **العباسي: معاهد التنصيص: 59**

[2] **ديوان ابن الرومي : 35**

[3] **الموازنة: 228**

من الإلحاح على طلب الصنعة والزخرف والتكلف ، فيتلطف في هذا ويرضي النفوس التي تطرب إلى الحسن واليسر والملاحة.

ونختم البحث في شعر البحتري وبفصل من كتاب الموازنة للآمدي يبين فيه قيمة النقد ونضجه وأثر شعر الطائيين في هذا.

قال أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الأمدي: "وأنا أذكر بإذن الله الآنفي هذا الجزء المعاني التي يتفق فيها الطائيان ، فأوازن بين معنى ومعنى وأقول: أيهما أشعر في ذلك المعنى بعينه، فلا تطالبني أن أتعدى هذا إلى أن أفصح لك بأيهما أشعر عندي على الإطلاق، فإني غير فاعل في ذلك . لأن؛ إن قلدتني لم تحصل تللك الفائدة بالتقليد، وإن طالبت بالعلل والأسباب التي أوجدت التفضيل، فقد أخبرتك في ما تقدم بما أحاط به علمي من نعت مذهبيهما ، وذكر مساويهما في سرقة معاني الناس وانتحالها وغلطهما في المعاني والألفاظ وإساءة من أساء منهما في الطباق والتجنيس والاستعارة، ورداءة النظم واضطراب الوزن، وغير ذلك مما أوضحته في مواضعه وبينته، وما سيعود ذكره في الموازنة من هذه الأنواع على ما يقوده القول وتقتضيه الحجة، وما سنراه من محاسنهما وبدائعهما وعجب اختراعهما، فإني أوقع الكلام على جميع ذلك وعلى سائر أغراضهما ومعانيهما في الإعارة التي أرتبها في الأبواب، وأنصّ على الجيد وأفضّله على الرديء، وأدين الرديء، وأرذله، وأذكر من علل الجميع ما ينتهي إليه التلخيص، وتحيط به العبارة ، ويبقى ما لا يمكن إخراجه إلى البيان، ولا إلى الاحتجاج، وهي علة ما لا يعرف إلا بالدربة ودائم التجربة وطول الملابسة، وبهذا يفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقصت قريحته، وقلت دربته، بعد أن يكون هناك فيه تقبل لتلك الطباع وامتزاج بها، وإلا فلا يتم ذلك، ثم أكلك بعد ذلك إلى اختيارك، وما تقضي عليه ففعلتك وتمييزك، فينبغي أن تنعم النظر فيما يرد عليك ولا ينتفع بالنظر إلا من يحسن أن يتأمل، ومن إذ تأمل علم ومن إذا علم أنصف.

ثم إن العلم بالشعر قد خص بأن يدعيه كل أحد، وأن يتعاطاه من ليس من أهله، فلم لا يدعي أحد هؤلاء المعرفة بالعين والورق والخيل والسلاح والرقيق والطيب وأنوا عهـ؟ ولعله قد لابس من أمر الخيل وركوبها والسلاح والعلم بذلك أو الرقيق واقتنائه أو الثياب ولبسها

أو الطيب واستعماله أكثر مما عاناه من أمر الشعر وروايته، فلا يتّهم نفسه في المعرفة بالشعر تهمته إياها بالمعرفة ببعض هذه الأشياء مما عاناه وتناوله، ومما بذله وقد ركب الخيل كثيراً لمّا راقه من الفرس ملاحة سبيبه، واستدارة كفه، وبريق شعره، وحسن إشراقه {وجودة خمره ـ توقف عن ابتياعه حتى يشاور من يخبره عن عتقه]. وموضع نتاجه وصحة قوائمه وسلامة أعضائه، وبراءته من العيوب الظاهرة والباطنة، وكذلك السيف لمّا بهره جلاؤه وصقاله وصفاء حديدته – لم يمض فيه على اعتباره على غيره من السيوف، حتى شاور من يعرف حسنه وطبعه وجوهره وفرنده ومضاءه، وكذل ك لما أجبه من ثوب الوشي حسن طرازه وكثرة صوره وبديع نقوشه، واختلاط ألوانه– لم يبادر إلى إعطاء ثمنه حتى رجع إلى أهل العلم بجوهره وكثرة ماله وجودة رقعته و صحة نساجته ، فكيف لم يفعل مثل ذلك بالشّعر لما راقه حسن وزنه وق وافيه، ودقيق معانيه، وما يشتمل عليه من مواعظ وآداب وحكم وأمثال، ولم يتوقف عن الحكم له على ما سواه حتى يرجع إلى من هو أعلم منه بألفاظه، واستواء نظمه وصحة سبكه ووضع الكلام منه في مواضعه ، وكثرة ماله ورونقه، إذ كان الشعر لا يحكم له بالجودة إلا بأن تجتمع هذه الخلال فيه)[1]

وقبل أن نتخير بعض نصوص شعر البحتري نذكر أن للبحتري كتاب حماس على مثل حماسة أبي تمام، وله أيضاً مصنفات في الشعر يحذو فيها حذو تصنيف أبـي تمام منها كتابه (معاني الشعر) الذي لم يصلنا أما ديوان شعره فلم يزل غيرمرتب حتى جمعه أبو بكر الصولي ورتبه على الحروف وجمعه أيضاً علي بن حمزة الأصبهاني ولم يرتبه على الحروف بل على الأنواع كما صنع بشعر أبي تمام [2] وشرح المعري ديوانه و سماه عبث الوليد وطبع في الأستانة ستة 1300هـ وفي سنة 1957 طبع الديوان ونشر في مصر بشرح وتعليق حسن كامل الصيرفي وقد وقف على خمس عشرة مخطوطة مو زعة في أنحاء العالم وكان عمله غنياً بالشرح والتعليق، ومنه اقتبست شواهد هذه الدراسة كما طبع الديوان طبعات ذات غاية تجارية، لا دقة ولا تقصي فيها، وهي موجودة في الأسواق اليوم.

---

[1] **الموازنة: 372**

[2] **وفيات الأعيان 28/2**

## المتخير من شعر البحتري

**1**- قال يمدح الفتح بن خاقان وابنه أبا الفتح ، من الطويل، قصيدة يفتتحها بالطيف، ويجعل مقدمتها في النسيب، ولا ينسى ذكر ديار الأحبة التي يدعو لها بالسقيا ويصف الطبيعة والمطر، ويسير على سنن الأقدمين في معاني المدح كما هو ماثل في البيت الأخير:

**مثالك من طيف الخيال المعاود ... ألّم بنا من أفقه المتباعد**
**يحيي هجوداً منتشين من الكرى ... وما نفع إهداد السلام لهاجد.؟**
**إذا هي مالت للعناق تعطفت ... تعطف أملود من البان مائد[1]**
**إذا وصلتنا لم تصل عن تعمد ... وإن هجرت أبدت لنا هجر عامد**
**نقلب قلباً ما يلين إلى الصبا ... ومنزور دمع عن جوى الحب جاحد**
**تمادى بها وجدي وملك وصلها ... خلي الحشا وفي وصلها جدّ زاهد**
**وما الناس إلا واجد غيرمالك ... لما يبتغى أو مالك غير واجد**
**سقى الغيث أكتاف الحمى من محلّه ... إلى الحقف من رمل اللوى المتقاود[2]**
**ولازال مخضر من الروض يانع ... عليه بمحمر من النور جاسد[3]**
**يذكرنا ريّـا الأحبة كلمـا ... تنفس في جنح من الليل بارد**
**شقائق يحملن الندى فكأنه ... دموع التصابي في خدود الخرائد[4]**
**ومن لؤلؤ في الأقحوان منظم ... على نكب مصفرة كالفرائد[5]**
**كأن حنى الحوذان في رونق الضحى ... دنانير تبر من توأم وفارد[6]**

---

[1] الأملود: الغصن الناعم اللين. المائد المائل

[2] اللحقف: ما عوج من ارمل واستطال ، المتقاود: المستوي.

[3] الجامد: الذي لصق به الدم أي الأحمر كالدم.

[4] الخرائد: الفتيات الأبكار.

[5] الغراء: الجميلة البياض، الفرعاء: طويلة القوام في شدة الجمال.

[6] لم أحل: لم أتغير.

**رباع تردت بالرياض مجـودة ... بكل جديد الماء عذب الموارد**
**إذا راوحتها مزنة بكرت لها ... شآبيب مجتاز عليها وقاعد**
**كأن يد الفتح بن خاقان أقبلت ... تليها بذلك البارقات الرواعد**
**ملياً إذا ما كان بادئ نعمـة ... بكر العطايا البادئات العوائد**
**رأيت الندى أمسى شقيقاً مناسباً ... لأخلاقه دون الحليف المعاقد**
**تلفت فوق القائمين فطالــهم ... تشوف بسام إلى الوفد قاعد**
**جهير الخطاب يخفض القوم عنده ... معاريض قول كالرياح الرواكد**
**يخصون بالتبجيل أطولهم يداً ... وأظهرهم أكرومة في المشاهد**
**ولم أر أمثال الرجال تفلوتت ... إلى الفضل حتى عدّ ألف بواحد**
**ولا عيب في أخلاقه غير أنه ... غريب الأسى يها قليل المساعد3**

2- وقال في الفخر بنفسه وشعره من الخفيف، وقد قدم لقصيدته بالنسي ب ويذكرالطلل، وبالخمر، وهو في هذايجمع بين القديم والمحدث، ويضيف إليها ديباجته المعروفة التي يصدر فيها عن طبع ويسير وحسن:

**مالها أولعت بقطع الوداد ... كل يوم تروعني بالبعاد؟**
**ما علمت النوى ولا الشوق حتى ... أشرقت لي الخدور فوق النجاد**
**فوقفا على الطلول يفيض ال ... لؤلؤ الرطب من عيون صواد**
**في رياض قد استعار لها الوبـ ... ـل رداء من ابتسام سعاد**
**وسعاد غراء فرعاء تسقيـ ... ـك عقاراً من الثنايا البراد**
**نكرتني فقلت لا تنكريني ... لم أحل عن خلائقي واعتيادي**
**إن تريني تري حساماً صقيلاً ... مشرفيَّاً من السيوف الحداد**
**ثاني الليل، ثالث البيد والسيـ ... ـر، نديم النجوم، ترب السهاد**
**كُلِّم الخضر لي فصيَّرني بعـ ... ـدك عيناً على عيار البلاد [1]**
**ليلة بالشآم ثُمّت بالأهـ ... ـواز يوماً، وليلة بالسواد**

[1] عيار البلاد: ذرعها والتجول فيها.

**وطني حيث حطّت العيس رحلي ... وذراعي الوساد وهو مهادي**

**لي من الشعر نخوةً واعتزاز ... وهجوم على الأمور الشداد**

**فإذا ما بنيت بيتاً تبختر ... ت كأني بنيت ذات العماد**

**أو كأني أحوك حوك زياد ... أو كأني أبو دؤاد الإيادي[1]**

**لي معينان همة واعتزام ... تلك من طارفي وذا من تلادي**

**لي نديمان: كوكب وظلام ... لا يخونان صحبتي ووداد ي**

**لي من الدهر كل يوم عناء ... فرفقتي معشري وقلة زادي**

**ما حديثي إلا حديث كليب ... وبجير[2] والحارث بن عباد**

– وقال في هجاء علي بن الجهم الشاعر المعروف، من الخفيف، وهي من لطيف الهجاء ورفيعه:

**يا ثقيلاً على القلوب إذ عـ ... نَّ لها أيقنت بطول الجهاد**

**يا قذى في العيون، يا غلة بيـ ... ن التراقي حزازة في الفؤاد**

**يا طلوع العدو، ما بين إلف، ... يا غريماً أتى على ميعاد**

**يا ركوداً في يوم غيم وصيف، ... يا وجوه التجار يوم الكساد**

**خلَّ عنا فإنما أنت فينا ... واو عمرو أو كالحديث المعاد**

**امض في غير صحبة الله ما عشـ ... ت ملقًّى في كل فج وواد**

**يتخطى بك المهامه والبيـ ... د دليل أعمى كثير الرقاد**

**خلفك الثائر المصمم بالسيـ ... ف ورجلاك فوق شوك القتاد**

– وقال في الوصف، من البسيط، يمدح المتوكل مفتتحاً قصيدته بالطلل على عادة الأقدمين ثم ينتقل إلى النسيب، ثم يسرف في وصف بركة المتوكل ويتوسع في هذا على عادته في الوصف، وتقع القصيدة في 40 بيتاً ربعها الأول في المقدمة، وربعها الأخير في المدح ونصفها في الوصف الذي يذكر فيه اتساع البركة حتى غار دجلة منها، كما

---

[1] **زياد: النابغة الذبياني.**

[2] **يجير: هو ابن الحارث بن عبّاد، والحارث من شعراء الجاهلية وأبطالها.**

يصف دخول الماء إليها وخروجه، و انعكاس لنجوم على صفحتها، ويذكر السمك المحصور فيه، وتمثال الدلفين كما يصف البساتين حولها والطواويس:

**ميلوا إلى الدار من ليلى نحيِّيها نعم، ونسألها عن بعض أهليها**
**يا دمنة جاذبتها الريح بهجتها تبيت تنشرها طوراً وتطويها**
**لا زلت في حلل للغيث ضافية ينيرها البرق أحياناً ويسديها [1]**
**تروح بالوابل الداني روائحها على ربوعك، أو تغدو غواديها [2]**
**إن البخيلة لم تُنعم لسائلها يوم الكئيبولم تسمع لداعيها**
**مرَّت تأوَّد في قرب وفي بعد فالهجر يبعدها والدار تدنيها [3]**
**لولا سواد عذار ليس يسلمني إلى النه ى لعدت نفسي عواديها [4]**
**فقد أطرق الغادة الحسناء مقتدراً على الشباب فتصبيني وأصبيها**
**في ليلة لا ينال الصبح آخرها علقت بالراح أُسقاها وأسقيها**
**عاطيتها غضة الأطراف مرهفة شربت من يدها خمراً ومن فيها [5]**
**يا من رأى البركة الحسناء رؤيتها والآنسات إذا لاحت مغانيها**
**بحسبها أنها من فضل رتبتها تعد واحدة، والبحر ثانيها**
**ما بال دجلة كالغيرى تنافسها في الحسن طوراً، وأطواراً تباهيها**
**أما رأت كالئ الإسلام يكلؤها من أن تعاب، وباني المجد يبنيها [6]**
**كأن جن سليمان الذين ولوا إبداعها فأدقوا في معانيها**
**فلو تمر بها بلقيس عن عرض قالت: هي الصرح تمثيلاً وتشبيها [7]**
**تنحط فيها وفود الماء معجلة كالخيل خارجة من حبل مجريها**

---

[1] الضافية: الطويلة، الواسعة – بنيرها ويسديها: أي يمد لمعانه فيها عرضا ثم طولا.

[2] الروائح: السحب تنتشر مساء، والغوادي: السحب تنتشر صباحا باكرا – الوابل: المطر الشديدز

[3] تأود: أي تتأود: تتمايل.

[4] سواد العذار: سواد الشعر إلى جانبي اللحية، عدت نفسي عواديها: أي مرت بي غير عابئة بي.

[5] الغضة: الطرية، المرهفة: الضامرة.

[6] كالئ الإسلام: راعيه.

[7] بلقيس: ملكة سبأ.

كأنما الفضة البيضاء سائلة ... من السبائك تجري في مجاريها[1]

إذا علتها الصبا أبدت لها حبكاً ... مثل الجواشن مصقولاً حواشيها[2]

فرونق الشمس أحياناً يضاحكها ... وريق الغيث أحياناً يباكيها[3]

إذا النجوم تراءت في جوانبها ... ليلاً حسبت سماء ركِّبت فيها

لا يبلغ السمك المحصور غايتها ... لبعد ما بين قاصيها ودانيها

يعمن فيها بأوساط مجنحة ... كالطير تنقض في جو خوافيها

لهنَّ صحن رحيب في أسافلها ... إذا انحططن، وبهو في أعاليها

صور إلى صورة الدلفين يؤنسها ... منه انزواء بعينيه يوازيها

تغنى بساتينها القصوى برؤيتها ... عن السحائب منحلاً عزاليها[4]

كأنها حين لجَّت في تدفقها ... يد الخليفة لما سال واديها

وزادها زينة من بعد زينتها ... أن اسمه حين يدعى من أساميها

محفوفة برياض لا تزال ترى ... ريش الطواويس تحكيه ويحكيها

ودكَّتين كمثل الشعريين، غدت ... إحداهما بإزا الأخرى تساميها

إذا مساعي أمير المؤمنين بدت ... للواصفين فلا وصف يدانيها

إن الخلافة لما اهتز منبرها ... بجعفر أعطيت أقصى أمانيها

أبدى التواضع لما نالها رعة ... منه، ونالته فاختالت به تيها[5]

إذا تجلت له الدنيا بحليتها ... رأت محاسنها الدنيا مساويها

يا بن الأباطح من أرض أباطحها ... في ذروة المجد أعلى من روابيها[6]

ما ضيَّع الله في بدوٍ ولا حضر ... رعية أنت بالإحسان راعيها

---

[1] السبائك ج سبيكة: وهي القطعة من فضة أو نحوها ذوبت وأفرغت في قالب.

[2] الحبك: التكسر على وجه الماء، الجواشن: الدروع.

[3] الريق من كل شيء: أوله.

[4] العزالي ج عزلاء: وهي مصب الماء من القربة.

[5] الرعة: الورع.

[6] يا ابن الأباطح: أي يا سليل قريش.

وأمة كان قبح الجور يسخطها ... دهراً، فأصبح حسن العدل يرضيها

بثثت فيها عطاء زاد في عدد الـ ... عليا، ونوهت باسم الجودتنويها

ما زلت بحراً لعافينا، فكيف وقد ... قابلتنا، ولك الدنيا بما فيها

أعطاكها الله عن حق رآك له ... أهلاً، وأنت بحق الله تعطيها

## ابن الرومي (221–283هـ)د. لميس داود

### اسمه ونسبه وأسرته:

هو أبو الحسن عليّ بن العباس بن جُريج. وجُريج هذا هو أو جُور جيوس رجلٌ روميّ (يوناني) أسْلمَ على يد عُبيد الله بن عيسى بن جعفر بن الخليفة المنصور العباسي فألحق ولاءه، من أجل ذلك، ببني العباس. وكانت أمّ ابن الرومي حَسَنةُ بنت عبد الله السجستاني فارسية.

وُلِد ابن الرومي في الجانب الغربيّ من بغداد في جمادى الأولى من سنة 221هـ، ونشأ في بيتٍ على شيءٍ من الثروة جاءت إليه من مواليه بني العباس أهل البيت المالك الذي كان ابنُ الرومي يعيش في كنفهم[1].

وكان شاعرنا ضئيلاً نحيلاً دميم الوجه تقتحمه العيون، وظلّ طوال حياته ينعى على نفسه دقّةَ جسمه وضآلتَه وقبحه. وله أشعار كثيرة يصرّح فيها بدمامته، من ذلك قوله:

---

[1] **ينظر: وفيات الأعيان، ابن خلكان: 301/3. ومعجم الشعراء، المرزباني: 145.**

**مَنْ كان يبكي الشبابَ من جزَعٍ فلستُ أبكي عليه من جزعِ**

**لأنّ وجهي بقبحِ صورته ما زال لي كالشيبِ والصّلعِ** [1]

ويذكر معاصروه أنّه كان عصبيَّ المزاج، تغلب عليه السوداء، فإذا هاجت غيّرت منه كثيراً، جمَّ الوساوس والأوهام. واشتُهر بالتشاؤم والتطيُّر. يقول المرزباني: «كانَتْ به علّةٌ سوداويّة ربّما تحرّكت عليه فغيّرَتْ منه» [2] ويقول الحصري: «كان شديدَ التغيّر، سريعَ الانقلاب، ضيِّق الصّدْرِ، قليلَ الصَّبْرِ، مفرط الطيرة غالياً فيها، وكان عظيم التخوّف، يراه مَنْ يلقاه كالمتوجِّس المذعور» [3]. وكان إذا روجع في كثيرة تطيُّره احتجَّ بقوله إنّ النبيّ صلى الله عليه وسلّم كان يحبّ الفأل ويكره الطّيرة، أَفَتراه كان يتفاءل بالشيء ولا يتطيَّر من ضِدِّه. وكان يزعم أنّ الطِّيَرَة موجودةٌ في الطّباعِ قائمةٌ فيها. ويقصُّ ابن رشيقٍ عن طِيَرَته أخباراً كثيرة، من ذلك قوله «كان ابنُ الرومي كثير الطيرة ربما أقام المدّةَ الطويلة لا يخرج تطيُّراً لسوء ما يراه أو يسمعه. حتى إنَّ بعضَ إخوانه من الأمراء افتقده، فَعُرِّف بأحواله في الطّيرة، فبعث إليه خادماً اسمه إقبال ليتفاءل به، فلمّا أخذَ أُهْبَةَ ركوبه، قال للخادم: انصرف إلى مولاك، فأنت ناقِصٌ، ومنكوسُ اسمك (لا بقاء)»[4].

تزوّج ابن الرومي مرّتين ورُزِق من زوجتَيْه كلتيهما أولاداً. ولكنه لم يكن وادِعاً في زواجه ولا سعيداً في ما رُزِق من أولاد. وقد تُوفّيت إحدى زوجتَيْه في حياته ومعظمُ أولادِه أيضاً. وكذلك توفّيت أمّه، وأخوه الذي كان يعينه على الحياة فاستقرّ في نفسه من أجل ذلك كثيرٌ من التشاؤم والنّقمة. وكان يخاف الأسفار وما فيها من الأخطار فلم يغادر بغدادَ إلاّ مرّةً واحدةً زار فيها سامرّاء، على أربعين كيلو متراً من بغداد شمالاً.

والحقيقة أنّ شاعرنا لقي من زمانه، وأهل دهره عنتاً شديداً فكان على نبوغه، وفضله مقتَّراً عليه، محارفاً في رزقه.. وإذا بعض الناس يجور على أملاكه ويغتصبُ منه منازله، فيقول مخاطباً سليمان بن عبد الله الأميرَ مستغيثاً به:

---

[1] **ديوان ابن الرومي (تح: حسين نصار): 1470/4.**

[2] **معجم الشعراء، 145.**

[3] **جمع الجواهر: 293.**

[4] **العمدة 161/1.**

**ولي وطنٌ آلَيْتُ ألاّ أبيعَه وألاّ أرى غيري له الدّهرَ مالكا**
**عهدتُ به شرخَ الشبابِ ونعمةً كنعمة قومٍ أصبحوا في ظلالِكا**
**وحَبَّبَ أوطانَ الرجالِ إليهمُ مآربُ قضّاها الرجالُ هنالكا**
**إذا ذكروا أوطانَهم ذكَّرتْهمُ عهودَ الصِّبا فيها فحنّوا لذلكا** (1)

فلننظر كيف يحلّل ابن الرومي صلة الإنسان بوطنه وكيف يعلّل هذا الارتباط برغم ما يمكن أن ينال الإنسان في وطنه أحياناً من الأذى.. إنّه لا يبيع وطنه مع أنّ قوماً نالوا فيه نعمةً لم ينلها هو.

**وفاته:**

تضاربت الأقوال في تاريخ وفاته، ولكنّ المؤرّخين يرجّحون سنة 283هـ، مثل ابن العماد في (شذرات الذهب)، وابن كثير في (البداية والنهاية)، وابن الجوزي في (المنتظم) [2]. ولم يكن الخلاف على سنة الوفاة فحسب، بل امتدّ أيضاً إلى سبب موته. وأقوى الروايات أوردها بن خلكان، تقول: «كان سبب موته، رحمه الله تعالى، أنّ الوزير أبا الحسين القاسم ابن عبيد الله.. وزير الإمام المعتضد كان يخاف هجوَه وفلتات لسانه، فدسَّ عليه ابنَ فراس فأطعمه خشكنانة مسمومة وهو في مجلسه، فلمّا أحسّ بالسّمّ قام. فقال الوزير: إلى أين؟ فقال: إلى الموضع الذي بعثتَني إليه. فقال له: سلّم على والدي. فقال: ما طريقي على النار، وخرج من المجلس وأتى منزله، وأقام أياماً ومات»[3].

وقد عزا العقّاد وشوقي ضيف سببَ موته إلى العلل والأمراض التي اعترَتْه.

**موقفه من الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية، وتكوينه الفكري والثقافي:**

عاصر ابنُ الرومي مرحلةً شاحبةً من الناحية السياسية في حياة الدولة العباسية، ففي القرن الثالث أخذت الخلافة تعاني الاضطرابَ والضعف. فقد أنهكت جسدَها الصّراعات الشديدة بين العناصر التي كانت تؤلّف الجيش. وفي هذا القرن انحسر أثر العنصر العربي بعد حربٍ دامية بين الأمين والمأمون. وقد عاصر ابنُ الرومي من الخلفاء:

---

(1) **الديوان (تحقيق حسين نصار): 1826/5.**

(2) **ينظر: شذرات الذهب: 188/2، والبداية والنهاية 75/11، والمنتظم 168/5.**

(3) **وفيات الأعيان 361/3.**

المستعين، والمعتزّ، والمهتدي، والمعتمد. وكلُّهم قُتِل أو خُلِع، أو حكم وليس له من الأمرِ شيء.. وعلى الرغم من هذا الاضطراب السياسي، فقد بلغ العصر – من الناحية الفكرية والثقافية – ذروةً حضاريّةً سامقة، وأينعت العلوم بمختلف ألوانها، وازدهرت المكتبات ودكاكين الورّاقين، ونبغ عددٌ من الأفذاذ في ميادين العلم والثقافة. ذلك كلّه ألقى ظلالاً على الشعراء وخلق مناخاً ثقافياً مميّزاً، فغدا ابنُ الرومي واسعَ الثقافة ملِمَّاً بمعطيات العصر الأساسية. وقد تمتّع بذاكرةٍ قويّة وحافظةٍ حيّة ساعدَتْه على تلقّي العلومِ والمعارف وجميع ألوان الثقافة. ويبدو أنّه اطّلع على فلسفاتٍ متعدّدة: يونانية وفارسيّة..، يقول المسعودي: «ومن قولِه العجيب الذي ذهبَ إلى معاني فلاسفة اليونانيين قوله:

**لِما تُؤْذِنُ الدنيا به من صروفها  يكون بكاءُ الطّفلِ ساعةَ يُولَدُ**

**وإلاّ فَمَا يُبكيهِ منها، وإنّها  لَأَفْسَحُ مما كان فيه وأرغد** [1]

كما أشار الجرجاني في (أسرار البلاغة) إلى تأثّره بالفلسفة الهندية في شعره [2]. ودخلت لغتَه الشعرية ألفاظ فلسفية وأسماء فلاسفة متعددة: كأرسطاطاليس، وبقراطيس.. وتكثر أسماء النجوم ودلالاتها الفلكيّة مثل: عطارد والمشتري وزحل والزهرة.. ويتحدّث عن الكثير من العقائد الدينيّة والفلسفيّة، كالدهرية والمجوسيّة والنصرانيّة، يقول مثلاً (في ذكر بعض المقالات الدينيّة، مستخدماً الحجج الخطابية):

**لولا دليلٌ كبياض الفجرِ  يشرح بالإيمان كلَّ صَدْرِ**

**لقلتُ بالدهرِ كأهل الدهرِ  ممّا أرى من سوء هذا القدر** [3]

ويُكْثِر من الألفاظ الفلسفيّة الخاصة كالجوهر والعَرَض والتناهي والكل والبعض والكيمياء.. أمّا ثقافته الأدبية فهي واسعة ثَرّة إلى حدّ يثير الإعجاب؛ فقد كان واسع الاطلاع على الأدب العربي القديم، أشعارِه وأخبارِه. وقد كان معجَباً بأبي تمام ومتتلمذاً على شعره،

---

[1] مروج الذهب: 283/4، والبيتان في الديوان: 586/2.

[2] ص 128.

[3] الديوان (تح: حسين نصار) 1019/3. أهل الدهر: فرقة الدهرية.

كذلك كان معجَباً بالحسين بن الضحّاك [1]، وبالأخطل، وكان يجاري أحياناً دعبلاً الخزاعي. أمّا في النثر فكان معجباً بأبي عثمان الجاحظ[2].

أما ثقافته اللغوية فهي غنيّة جداً، وقد أحاط بأسرار اللغة العربية، وتحدّى بعلمه معاصريه. قال عنه المرتضى في أماليه: "وكان مُفَلَّقاً في الشعر واللّغة" [3] وعبّر ابن الرومي عن سعة ثقافته في قوله متباهياً:

**فمتى ما أردتَ صاحبَ فحصٍ كنتُ ممّن يشاركُ الحكماءَ**

**ومتى ما أردتَ قارضَ شعرٍ كنتُ ممّن يُساجل الشعراءَ**

**ومتى ما خطبتَ مني خطيباً جلّ خطبي ففاق بي الخطباءَ**

**ومتى حاول الرسائلَ رسلي بلّغَتْني بلاغتي البلغاءَ** [4]

ولا نبالغ إذا قلنا إنّ ابن الرومي هو أرحب الشعراء آفاقاً ثقافية، لا يضاهيه في ذلك سوى أبي العلاء المعري، كما يرى العقاد[5].

**الإشكالية في شخصيته وإبداعه:**

إنّ ابن الرومي في ذاته الحقيقيّة وفي ذاته الإبداعيّة محيّر، غنيّ، مشكل، يبعث مزيداً من الخلاف في الفهم بين الدارسين فهو يكثر من مدح آل البيت وينظم في الحسينيّات، في الوقت الذي يمدح فيه العباسيين حيث ولاؤه، ويمدح رجالهم ويشيد بانتصاراتهم على الثورات التي ناهضَتْهم العداء، وقد كان بعض الثوار من أتباع آل البيت. ولهذا يرى المعري أنه كان في هذا على مذهب الشعراء وحسب، يقول المعري في رسالة الغفران: «والبغداديون يدّعون أنّه متشيّع، ويستشهدون على ذلك بقصيدته الجيميّة، وما أراه إلاّ على مذهب غيره من الشعراء»[6].

---

**[1] الأغاني: 121/7.**

**[2] دائرة معارف البستاني: 121/3.**

**[3] أمالي المرتضى: القسم الأول/ 239.**

**[4] الديوان: (تح: حسين نصار) 81/1.**

**[5] ابن الرومي: 93.**

**[6] رسالة الغفران: 477.**

وممّا يزيد في إشكاليّة شخصية ابن الرومي ما عُرِف عنه من تشاؤم وتطيّر. صارا محلّ فكاهة وتندُّر، حتى ذكر هذا أغلب من ترجم له من القدماء. فابن القارح يذكر هذا في رسالته إلى أبي العلاء المعري، وأبو العلاء حين يجيبه برسالة الغفران يتوسع في بيان ما ذكره ابن القارح[1].

يذكر ابن القارح أنّ أبا عثمان الناجم (ت 314هـ) الأديب الشاعر الذي كانت تجمعه بابن الرومي صحبة ومودة ومخاطبات، دخل على ابن الرومي في العلّة التي هلك بها فقال له: «أقصّ عليك قصّتي تستدلّ بها على حقيقة تلفي: أردت الانتقال من الكرخ إلى باب البصرة فشاورت صديقنا أبا الفضل وهو مشتق من الإفضال، فقال: إذا جئت القنطرة فخذ على يمينك وهو مشتق من اليمين، واذهب إلى سكة النعيمة وهو مشتق من النعيم، فاسكن دار ابن المعافى، وهو مشتق من العافية، فخالفته لتعسي ونحسي فشاورت صديقنا جعفراً وهو مشتق من الجوع والفرار. فقال إذا جئت القنطرة فخذ عن شمالك، وهو مشتق من الشؤم، واسكن دار ابن قلابة، وهي هذه ولا جرم، قد انقلبت بي الدنيا.. الخ»[2].

ومن طريف ما يُذكر هنا أنّ المعري حين أجاب ابنَ القارح برسالة الغفران دحض قول ابن الرومي ورأيه في الطيرة فقال: ولهذه الطوية جعل ابن الرومي جعفراً من الجوع والفرار، ولو هُدِي صرفه إلى النهر الجرّار لأن الجعفر النهر الكثير الماء[3].

والحصري القيرواني يكثر من ذكر أخبار تطيّر ابن الرومي، ويروي بعض هذه الأخبار على مثال الطرفة والفكاهة والتندّر. فيقول مثلاً إنّ الأخفش وقد أكثر ابن الرومي من هجائه كان حين يريد أن يبقى الشاعر حبيسَ بيتِه، يقصد بيتَه في الصباح ويطرق الباب فإذا سأل ابن الرومي: من القارع؟ أجاب الأخفش بأسماء من أمثال حرب بن مقاتل، ومرّة بن حنظلة...، فيحبس ابن الرومي نفسَه في بيته ولا يخرج يومه أجمع[4].

---

**(1) المصدر السابق: 41، 45، 450، 452.**

**(2) رسالة ابن القارح في رسالة الغفران: 40.**

**(3) المصدر نفسه: 481.**

**(4) راجع كثيراً من هذه الأخبار الطريفة في زهر الآداب 175/2 وما بعد، ومعاهد التنصيص 143/1.**

ومع هذا التطيّر كان ابن الرومي يسخر من بعض الناس سخرية يقترن فيها الإبداع بالإضحاك بتوليد المعاني، وبطلب التفاصيل والأجزاء، فهو يقول في وصف الأحدب:

**قصرت أخادعه وغاب قذالُه فكأنه متربّص أن يُصْفَعا**

**وكأنّما صُفِعت قفاه مرّة وأحسّ ثانية لها فتجمّعا** (1)

وله في مثل هذا ما يرغّب في طلب المزيد، وهذه السخرية وهذا الإضحاك يدخلان البهجة إلى النفس، ويدفعانها إلى مزيد من العمل والأمل، لكنّ الأمر عند ابن الرومي يختلف، وربما كان هناك سبب ثانٍ لطيرته يتّصل بمصائبه المستمرة في أهله. فانتشر شعر الرثاء والفجيعة في شعره، إضافة إلى رثائه آل البيت وتفجّعه على ما حلّ بهم من ظلم وقتل.

كما أنّ هذا الغوص والتوليد والابتداع.. وما يتصل بها من تقنية القول الشعري عند ابن الرومي أثار الخلاف في فهم شعره وفي فهم عقيدته في الفلسفة والكلام، حتى إنّ أحد ممدوحيه أشكل عليه الأمر، والتبس في ذهنه المعنى فظنّ أنّه يعرّض به، فلما مدح ابن الرومي أبا الصقر إسماعيل بن بلبل وزير المعتمد بقصيدته المعروفة بدار البطيخ، ووصل إلى قوله في مدح الوزير الذي كان يدّعي نسبه في شيبان ولم يكن شيبانياً حقيقة:

**قالوا أبو الصقر من شيبان قلت لهم: كلاّ لعمري ولكن منه شيبان** (2)

فقال الوزير: هجاني، فقال له بعض الحاضرين: إنّ هذا من أحسن المدح، ألا تسمع ما بعده:

**وكم أبٍ قد علا بابنٍ ذرى شرف كما علت برسول الله عدنان**

فقال: أنا شيبان، وليست شيبان بي، وملأه الغيظ والغضب على ابن الرومي، فقيل له: ألم تسمعه يقول:

**ولم أقصر بشيبان التي بلغت بها المبالغ أعراق وأغصان**

**لله شيبان قوم لا يشوبهم روع إذا ما الروع شابت منه ولدان**

---

(1) الديوان، تح: حسين نصار: 1475/4.

(2) الديوان (تح: حسين نصار) 2419/6-2420.

فاستمر في غيه وسوء فهمه، وقال: والله لا أثيبه على هذا الشعر، فقام ابن الرومي بعدها وهجاه على نحو ما فعل بأغلب ممدوحيه، وسخر منه وقال:

**تَشَيْبَنَ حين همّ بأن يشيبا لقد غلط الفتى غلطاً عجيبا** [1]

**مكانته ومذهبه الفنّي:**

كان شاعرُنا غزيرَ الشعر رَحْبَ الآفاق الشعرية، متعدّد الأغراض. ويُجمِع النقّاد والمؤرِّخون الذين كانوا أقربَ عهداً بابن الرومي على شهرته باختراع المعاني، وهو تعبير عن (التجديد) في ذلك الزمان، يقول ابن رشيق «وأمّا ابن الرومي فأولى الناسِ باسم شاعر، لكثرة اختراعه، وحسن افتنانه، وقد غلب عليه الهجاءُ حتى شُهِر به، فصار يقال: أهجى من ابن الرومي، ومَنْ أكثرَ من شيءٍ عُرِف به» ويقول: «وأكثر المولّدين اختراعاً وتوليداً – فيما يقول الحُذّاق – أبو تمام وابن الرومي»[2]. ويقول ابن خلكان واصفاً شعره: «صاحب النظم العجيب، والتوليد الغريب، يغوص على المعاني النادرة، فيستخرجها من مكامنها ويُبرزها في أحسن صورة، ولا يترك المعنى حتى يستوفيه إلى آخره، ولا يُبقي فيه بقيّة»[3].

ومذهب ابن الرومي في الشعر فيه من كل بستان زهرة، ففيه ما هو من خصائص شعر أبي تمام من حيث الجمع بين اللطف في المعاني والتوليد فيها والغوص وراءها والاعتماد على المجاز والتشبيه والإفادة من علم الكلام ومن المنطق والفلسفة، وفيه ما هو من خصائص شعر البحتري من حيث الطبع والسهولة والرونق وحسن الديباجة. وفيه ما هو من خصائص شعر أبي العتاهية من حيث الإكثار من نظم الشعر والاتجاه بالقصيدة نحو الشعبيّة.

وإذا كان المرزباني فضّل ابن الرومي على البحتري في الهجاء في كتابه (الموشّح)، فإنّه في كتابه (معجم الشعراء) يفضّل البحتري على ابن الرومي في بقية فنون الشعر، ويفصّل القول في منزلة شعر ابن الرومي، ويكاد يوجز أبرز خصائص مذهب ابن الرومي من

---

[1] راجع الخبر في الموشح للمرزباني: 545، وبيت الهجاء: الديوان: 248/1.

[2] العمدة: 286/1، 244/2.

[3] وفيات الأعيان: 358/3.

حيث التوسّع في الوصف، والاتكاء على المنطق، وغزارة القول وعذوبة اللفظ، والبلاغة في الهجاء، والافتنان في سائر أجناس الشعر. يقول المرزباني في ابن الرومي: «أشعر أهل زمانه بعد البحتري، وأكثرهم شعراً، وأحسنهم أوصافاً، وأبلغهم هجاءً، وأوسعهم افتناناً في سائر أجناس الشعر وضروبه وقوافيه. ويركب من ذلك ما هو صعب متناوله على غيره، ويلزم نفسه ما لا يلزمه، ويخلط كلامه بألفاظ منطقيّة يُجْمِل لها المعاني ثمّ يفصّلها بأحسن صوتٍ وأعذب لفظ. وهو في الهجاء لا يُقَدَّم عليه ولا يلحقه فيه أحد من أهل عصره.. الخ»[1].

غير أنّ ابن الرومي لم ينل حظّاً وافراً من الشهرة في عصره يناسب عبقريّته الشعريّة (لم يذكره ابن قتيبة في مؤلّفاته، وكذلك أبو الفرج لم يذكره في الأغاني، وذكره ياقوت الحموي في معجم الأدباء عرضاً حين ترجم لغيره). وأَجْمَلَ العقّاد أسبابَ خموله في قوله: "وأبحثُ عن سرِّ ذلك فأحيله تارةً على غرابة أخلاقه، وأردّه تارة إلى ضعف حيلته وبراعةِ المنافسين له، وأزعم أحياناً أنه جنى على نفسه بالإطالةِ المملولةِ والإقذاع في هجو الأمراء، والطّيرة التي كانت تصدّه عن معاشرة الناس وملابَستِهم في جميع أحوالهم.. وإيثارُه المعنى على اللفظ، والإفصاحَ على الجزالة، والدّقّة على الطّلاوة.."[2].

**الاتجاه الشعبي في شعره/ الحياة الاجتماعية وموقفه منها:**

كان المجتمع الإسلامي في القرن الثالث يعيش تناقضاتٍ حادّة، فمن الناحية الاجتماعية تكوّنَ مزيج عرقيّ جديد من جرّاء اختلاط الشعوب في المدن الكبرى، ولا سيّما في بغداد، حيث كان الناس ينقسمون طبقاتٍ وفئاتٍ مختلفة ومتفاوتة، يمكن اختصارها إلى هذه الأقسام: الطبقة المترفة (الأرستقراطية) من الأمراء العباسيين والقادة الفرس والأتراك وبعض العرب المتنفّذين، والطبقة الوسطى، وهي حليفةٌ للأولى، من التّجار الكبار ورؤساء الصنائع، وهي طبقة غنيّة ومتنفِّذة، والطبقة الفقيرة من صغار التجار والحرفيين والفلاحين، وتلحق بها شرائح من المسحوقين كالعبيد والزهّاد والمتصوّفة وأمثالهم ممَّن لا يملكون من متاع الحياة شيئاً. ونجد صورةً واضحةً لهذا المجتمع في شعر ابن الرومي

---

[1] **معجم الشعراء: 145.**

[2] **ديوان ابن الرومي (الكيلاني)، مقدمة العقاد: ج**

وموقفه الاجتماعي؛ لأنه كان يعاني أشدَّ المعاناة التناقضات الاجتماعية التي تحيط به، وتُطبق بخناقها عليه. وقد عبّر في قصيدة طويلة عن نقمته على الواقع الاجتماعي غير العادل من خلال تصويره للطبقة المترفة التي تتنعّم بالملاذ، من طعام وشرابٍ ولباسٍ وقصور وحدائق وغناءٍ ولهو، ودعا إلى الثورة على هذا الواقع، وعلى هؤلاء الذين أصبحوا ذاهلينَ عن شجن الناس، يقول:

**وَتِجَارٍ مثل البهائم فازوا بالمُنى في النفوسِ والأحبابِ**
**أصبحوا يلعبونَ في ظلّ دهرٍ ظاهر السُّخْفِ مثلِهم لعّابِ**
**ويظلّون في المناعِمِ واللّ ذاتِ بين الكواعب الأترابِ**
**أصبحوا ذاهلينَ عن شجن النا سِ وإن كان حبلهم ذا اضطرابِ** (1)

ومن مظاهر هذا الموقف الاجتماعي في شعر ابن الرومي اهتمامهُ بالحياة الشعبيَّة وتصويرُه لبعضِ الكادحين من عامة الناس كالحمّال الأعمى والطبّاخين والخبّازين وغيرها من الموضوعات الشعبيّة. فشاعرنا انتقل بالفنّ من بلاط الخلفاء إلى حياة الناس العاديِّة، وصناعاتهم وحرفهم اليوميِّة. وهو بهذا الصّنيع ينقل الصورة الأخرى لبغداد، وهي صورةٌ غير التي عُني بها غيره من الشعراء، إنه ينقلها لنا في صورتها المتواضعة، بعيداً عن الزخارف والنفاق الاجتماعي، يقول في وصفِ الخباز:

**ما أنسَ لا أنس خبازاً مررتُ به يدحو الرّقاقة وَشْكَ اللّمح بالبصرِ**
**ما بين رؤيتها في كفّه كرةً وبين رؤيتها قوراء كالقمر**
**إلاّ بمقدار ما تنداح دائرةٌ في صفحةِ الماءِ يرمى فيه بالحجرِ** (2)

وكأنه بذلك ينقل حياتَه ومألوفَه، بل هو يصرّح بذلك حين يقال له: لِمَ لا تشبّه مثل تشبيه ابن المعتزّ، فيجيب: إنّ ابن المعتزّ ملك وهو يصف ماعونَ بيته، ثم يقدم البديل (أبياته في وصف الخبّاز)، فهو أول شاعر تبسّط في وصف الحياة والناس. وأول شاعر تحدّث بالتفصيل عن أنواع الفاكهة، فوصف العنب والمشمش والرّمان. وأول شاعر تناول المآكل

---

(1) **الديوان (تح: حسين نصار) 282/1، 283.**

(2) **المصدر السابق: 1110/3.**

بالتفصيل، فوصف السمك والبيض والدجاج والفالوذج والقطائف والزلابية[1]..، وأول شاعر تغلغل في طبقات المجتمع وأصناف الناس، فصوّر الأحدب والأصلع والثقيل والمتكبّر، واللحية الكثّة، والأنف الضخم، والأغنياء المزيّفين، ومُحْدَثِي النعمة الجَهَلة... إلخ. إنها مشاهد من الحياة العباسية تمور بالحركة والبهجة، وابن الرومي في تصويره الموائد والأطعمة الفاخرة إنما يعبّر عن حياة الترف والبذخ التي كانت تعيشها الطبقة المترفة، وقد أتيح له أن يتصل بها ويطّلع على أسرارها ومظاهرها، وهو بذلك يقدم صورتين متناقضتين للحياة في عصره، إحداهما صورة الطبقة المسحوقة من الحمّالين والخبّازين والحرفيّين، والثانية صورة الأثرياء ورخائهم، فكأنما يريد بذلك كشف هذا التناقض الصارخ بينهما..

**أغراضه الشعرية:**

أولُ ما نقف عنده المديح، وبعض قصائده فيه يطول طولاً مسرفاً حتى لتبلغ القصيدة نحو ثلاثمئة بيت. ويقدّم لمدائحه عادةً بما تعارف عليه الشعراء من قبله من مقدمات، ولكنّه ينوّع فيها، فقد يختار النسيب مثلاً، ولكنه يتحوّل به، كما في قصيدته النونيّة التي مدح بها أبا الصقر إسماعيل بن بلبل (وزير المعتمد)، إلى تجسيد فواكه البستان في المرأة، حتى سمّى بعض معاصريه القصيدة باسم (دار البطّيخ)، وكانوا يطلقونها على دكّان الفاكهة، ومطلعها:

أَجَنَّتْ لك الوَجْدَ أغصانٌ وكثبانُ فيهنّ نوعانِ تُفّاحٌ ورمّانُ [2]

وقد يدمج في القصيدة وصفَ مجلس سماع، فيصوّر آلات الطّرب ومَنْ يَحْمِلْنها من القِيان في صور بديعة على نحو ما نجد في نونيّته التي مدح بها عبيد الله بن عبد الله بن طاهر، والتي يفتتحها بقوله:

---

[1] **فهو يصف، مثلاً، مائدة طعام فيها ما لذّ وطاب، قائلاً:**

**يا حُسْنَها فوق الخوان، وبنتُها قدّامها بصهيرها تتغرغرِ**

**ظلنا نقشّر جلدَها عن لحمها وكأنّ تبراً من لجين يُقشَرُ**

**وتَقَدَّمَتْها، قبل ذاك، ثرائدٌ مثل الرياض بمثلهنّ يُصَدَّرُ**

**وأتتْ قطائف، بعد ذاك، لطائفٌ ترضى اللهاة بها، ويرضى الحنجرُ/ الديوان: 954/3.**

[2] **الديوان (تح: حسين نصار) 2419/6-2420.**

**وقيانٍ كأنّها أمّهاتٌ عاطفاتٌ على بنيها حَوَاني**

**مُطْفِلاتٌ، وما حملنَ جنيناً مرضعاتٌ، ولسْنَ ذاتَ لبانِ**

**ملقماتٌ أطفالهنّ ثُدِيّاً ناهداتٌ كأحسنِ الرّمّانِ** (1)

ويضيف إلى وصف مثل هذا المجلس ذكرَ الخمر.

وقد يختار بكاءَ الشباب الذي طالما تغنّى به الشاعر العربي، ولكنّه يعرضه عرضاً جديداً على نحو ما نرى في مقدّمة قصيدته البائيّة التي مدح بها علي بن يحيى المنجّم. فقد تحدّث فيها عن الشيب والخضاب ودعاه حِداداً كئيباً على الشباب من شأنه أن يُبكي صاحبَه بدموعٍ غزار، ثم أخذ يصوّر سخرية الفتيات بخضابه باكياً الشباب بكاءً لاذعاً. وتبلغ بعض المقدمات عنده أحياناً نحو مئة بيتٍ، ويتفنّن بعد ذلك في المديح. وإذا كنّا لاحظنا أنه حاول التنويع في مقدمات المديح، فإننا نجد أيضاً أنه حاول التنويع في المديح نفسه، فإنه لم يقصره على المعاني المطروقة. ويوضح ذلك مديحه لعلي بن يحيى المنجّم في بائيته التي أشرنا إليها، فإنه مضى يمدحه على هذه الشاكلة:

**لَوْذَعيٌّ له فؤادٌ ذكيٌّ ما له في ذكائه من ضَرِيبِ**

**ألمعيّ يرى بأولّ ظنٍّ آخرَ الأمر من وراء المغيبِ**

**لا يُروِّي ولا يقلِّب كفّاً وأكفُّ الرّجال في تقليب**

**ليّنٌ عِطْفُه فإنْ رِيمَ منه مَكْسَرُ العودِ كان جِدَّ صليبِ** (2)

وواضحٌ أنّ هذا مديحٌ من نوعٍ غير مألوف، مديحٌ بالطّباع والشمائل والملكات؛ فهو يمدحه بالذكاء وحسن البديهة والنظر الثاقب، دون إبطاءٍ في الرأي أو ندمٍ يلحقه، وهو حازمٌ لبيبٌ بالفطرة، ويبدو ليّنَ الملمس وهو صلبُ العودِ صلابةً شديدة، ومصدر هذا الجانب في مديح ابن الرومي دون ريب قدرته الخارقة على تحليل المعاني واستقصائها.

ومدحياته طوال، لكنه بهجائه القصير يكاد يلغي قيمة الممدوح. وكانت ظروف الحياة تساعد على هذا، فأغلب الممدوحين من خلفاء ووزراء وقادة جيش وكتّاب وولاة.. إلخ في

---

(1) **المصدر السابق: 2498/6.**

(2) **الديوان (تح: حسين نصار) 142/1.**

عصره كان يُنكَب بهم بعد حين فَيُقْتَلُون أو يُسْجَنُون، أو يُعْزَلون، وتنقلب حالهم من عزّ يستدعي المدح إلى ذلّ قد يقود إلى السخرية والهجاء، فالوزير أبو الصقر إسماعيل بن بلبل وزير المعتمد تدرّج في مراتب السلطان من عزّ إلى عزّ، فنال مدح ابن الرومي وغيره، ثمّ نكب به الخليفة المعتضد وزجّ به في السّجن حتى مات، فهجاه ابن الرومي مبيّناً صواب ما فعله الخليفة، وفساد ما اقترفه الوزير فقال:

**فلئن نُكِبْتَ لطالما نُكِبَتْ بك همّةٌ لجأتْ إلى سندكْ**

**يا نعمةً ولَّتْ غضارتها ما كان أقبحَ حسنها بيدك** (1)

وله رأي بديع طريف في المدح، يصرّح فيه بأنّ قصائد المدح الطويلة هي بمنزلة الهجاء؛ لأنّ الشاعر حين يسرف في المدح فهو يقدّر تثاقل الممدوح وتريّثه بما لا يهزّ أريحيّته غير هذا الإسراف، وهو يعبّر عن هذه المسألة تعبيراً جديداً لم يُسبَق إليه، وفيه ابتداع وطرافة.. وهو صاحب المدائح الطويلة، فما الذي قصد إليه بقوله:

**وإذا امرؤ مدح امرأً لنواله وأطال فيه فقد أراد هجاءه**

**لو لم يقدِّرْ فيه بُعْدَ المُسْتَقَى عند الورود لَمَا أطالَ رشاءه** (2)

**الرثاء:**

كان ابن الرومي يجيد فنَّ الرثاء، بحكم قدرته على التعبير عن الأحاسيس والمشاعر، وأيضاً فإنه كان يستشعر في أعماقه حزناً مُمِضّاً، لأنه لا يأخذ حقوقه في عصره بالقياس إلى غيره من الشعراء الذين يتفوّق عليهم تفوُّقاً واضحاً، فكان شعوره بالبؤس والحرمان يضاعف حزنه. وتصادفَ أَنْ مات له ثلاثةُ أبناءٍ، فبكاهم بكاءً حارّاً، وقصيدته في رثاء ولده الأوسط (محمد) أنموذج صادق لذلك؛ فقد تألّق فيها العمل الفنّي، حتى بلغ الدرجات العُلى، إذْ جمع الشاعر فيها وجدانيّته وعاطفته وعقله وخياله ودرايته اللغويّة، وصناعته اللفظية، حتى لتقع من الناس في حبّات القلوب، لأنها حديث القلب عن فلذة من القلب، وقد افتتحها بمخاطبة عينيه:

---

(1) زهر الآداب: 244/1.

(2) الديوان (تح: حسين نصار) 111/1. الرّشاء: الحبل يُستقى به من البئر.

**بكاؤكما يشفي وإنْ كان لا يُجْدي فجودا فقد أودى نظيركما عندي**

**توخّى حِمامُ الموتِ أوسطَ صِبْيَتي فللَّهِ، كيف اختار واسطة العقد؟**

**طواه الردى عني فأضحى مزاره بعيداً على قربٍ، قريباً على بُعدِ**

**لقد أنجزَتْ فيه المنايا وعيدَها وأخلفت الآمال ما كان من وَعْدِ**

**ألحّ عليه النّزف حتى أحاله إلى صفرة الجاديّ عن حمرة الورد**

**وظلّ على الأيدي تساقط نفسه ويذوي كما يذوي القضيب من الرّند** [1]

وله مَرَاثٍ في الشيعة، أشهرها مرثيته ليحيى بن عمر الذي نهض بثورةٍ عارمة في الكوفة وجنّد جيشاً كبيراً لحرب العباسيين، ولكنّه قُتِل سنة ( 250هـ) في ساحة المعركة. وغضب له ابن الرومي غَضَباً شديداً، ورثاه بجيميّة طويلة، يندبه فيها ندباً حارّاً، يقول فيه:

**أمامَك فانظُرْ أيَّ نهجَيْكَ تنهجُ طريقان شتّى مستقيمٌ وأَعْوَجُ**

**سلامٌ وريحانٌ ورَوْحٌ ورَحْمَةٌ عليك وممدودٌ من الظّلّ سَجْسَجُ**

**ويا أسفي أن لا يردَّ تحيَّةً سوى أَرَجٍ من طيب نَشْرِكَ يأْرَجُ**

**ألا إنّما ناح الحمائمُ بعدما ثويتَ وكانت قبل ذلك تهزِجُ** [2]

ولا يبكيه وحده، بل يبكي آلَ البيت جميعاً منذ شهيدهم الحسين المقتول في كربلاء، ويتفجّع على قتله مصوِّراً جزاءه في عِلِيّين، ويأسى أن يكون لهم دائماً قتيلٌ مضرَّج بالدّماء دون خوفٍ من الله وانتقامه، ودون رعايةٍ للرسول عليه الصلاة والسلام وآل بيتِه، ويتناول العباسيّين في جرأة، ويتوعّدهم أن يُرَدّ الأمر إلى نصابه وأن يرجع الحقّ إلى أهله.

وكان يَنفُذُ إلى أخيلةٍ ومعانٍ طريفة حتى في الموت، ولعلّه أوّل مَنْ حبَّب الموتَ إلى غيره وكأنما كان يراه خلاصَاً من حياته ومن الناس والأصدقاء الذين لا ينصفونه، ممّا جعله يقول:

**قد قلتُ إذْ مدحوا الحياةَ فأكثروا لموتِ ألفُ فضيلةٍ لا تُعْرَفُ**

---

[1] **الديوان (تح: حسين نصار)، 624/2.**

[2] **المصدر السابق: 492/2.**

**فيه أمانُ لقائِه بلقائه وفراقُ كلِّ معاشر لا ينصف** [1]

وتعبير عن أنّ الموتَ أمانٌ للإنسان من خوفه المروَّع بلقائه من أدقّ ما يمكن، وهو لا يُبارى في النفوذ إلى كثير من المعاني والأحاسيس الدقيقة.

**الغزل:**

لابن الرومي شعر جميل في الغزل، وهو يختلف في غزله عن غزل أبي تمام والبحتري اللّذَيْن أسرفا في مقطّعات غزلهما في الغزل بالمذكّر بينما نجد هذا الأمرَ قليلاً عنده. وأغلبُ غزله العذب اللطيف هو ما يكون في مقدّمات قصائده، أمّا مقطّعاته القصيرة في الغزل فهي أقل قيمة في هذا الباب من مقدمة الغزل والنسيب، لكنه في هذا وذاك يجري بسهولةٍ ويُسْرٍ ودقّة وصفٍ وبُعْد خيال.. وله قصيدة طويلة في (وحيد) المغنيّة، تبلغ نيّفاً وخمسين بيتاً، يصف فيها ما تتمتّع به هذه المغنّية من جمال الخِلْقة، ورخامة الصوت، وما تترك من الآثار في نفسِ مَنْ يستمع إلى غنائها، يقول فيها:

**يا خليليَّ تيَّمْتني وحيدُ ففؤادي بها مُعَنّى عميد**
**غادةٌ زانها من الغصن قَدٌّ ومن الظّبي مقلتانِ وجيدُ**
**وزهاها مِنْ فَرْعِها ومن الخَـ دّينِ ذاك السّوادُ والتوريدُ**
**وغريرٍ بحسنها قال صفها قلتُ أمرانِ: بَيِّنٌ وشديدُ**
**يسهل القولُ إنّها أحسنُ الأش ياءِ طرّاً، ويعسُرُ التحديدُ**
**شمسُ دَجْنٍ، كلا المنيرين – من بد رٍ وشمسٍ – من نورها يستفيدُ**
**تتجلّى للناظرينَ إليها فشقيٌّ بحسنها وسعيد**
**ظبيةٌ تسكنُ القلوبَ وترعا ها، وقُمْرِيَّةٌ لها تغريد** [2]

وقد علّق المازني على هذه القصيدة بقوله: «وقصيدةُ ابن الرومي في وحيد المغنيّة، لا نعرف قصيدةً أخرى في لغة العرب أجمعَ منها لمعاني الحبّ والجمال، وفيها غيرُ المعاني الظاهرة التي وصف فيها (وحيداً) وغناءها، وما يحدثه من أثرٍ في سامعه وفيه هو على

---

[1] **المصدر نفسه: 1625/4.**

[2] **الديوان (تح: حسين نصار) 762/2.**

وجه الخصوص، معانٍ نلمسها لمساً، ونحسّها من إيحاء الكلمات، وهي هذا الحبّ المذيب الذي يُكنّه لها، ويتّضح ذلك من خلال الوزن الخفيف المتقطّع، والقافية التي تتخفض وتمتدّ، فتوحي معنى التنهيد»[1].

فالظاهرة التي تلفت الانتباه في شعر ابن الرومي، مزجه بين الغزل والوصف، مثلما مزج أيضاً بين الوصف ومعظم الفنون الشعرية التي عالجها. ومن روائع غزلياته قوله:

**وحديثها السِّحْرُ الحلالُ، لو انّها لم تَجْنِ قَتْلَ المسلم المتحرّزِ**

**إن طال لم يُمْلِلْ، وإنْ هي أوجزتْ ودَّ المحدِّث أنها لم توجز**

**شَرَكُ العقولِ، ونُهْزَةٌ ما مِثْلُها للمطمئنِّ، وغُفْلَةُ المستوفِزِ** [2]

**التغنّي بالطبيعة:**

كانت الطبيعة تستأثر بمشاعر ابن الرومي وعواطفه، فنجده يلوذ بالطبيعة ويُمعِن النظرَ في إبداع الخالق، وفي جمال الزهر والشجر والطير والماء والسماء والنّجم والكرم.. وهو في هذا يجري مجرىً واحداً مع معاصِرَيْه الشاعرين الطائيَّيْن الكبيَرَيْن اللّذَيْن فُتِنا بالطبيعة، ونظما في مظاهرها أجمل الشعر. وله قصيدة بديعة في وصف الربيع مطلعها:

**ورياضٍ تخايل الأرض فيها خيلاء الفتاةِ في الأبرادِ** [3]

ويتقدّم شاعرنا – بلا ريب – شعراءَ العربيّة عامّةً في الإحساس بخفقات الطبيعة وهمساتها وكلَّ حركةٍ فيها، حتى لَيُشْبه في هذا الجانب من بعض الوجوه شعراءَ (الرومانسيّة الغربيّة) الذين يَفْنَوْن في الطبيعة، ويجعلون كلَّ ما فيها حيّاً متحرِّكاً ناطِقاً، يخفض بالأحاسيس والمشاعر. ومن خير ما يوضح ذلك عنده تصويره لمشهد الغروب، يقول:

**إذا رنّقَتْ شمسُ الأصيل ونفّضَتْ على الأفق الغربيّ وَرْسا مُذَعْذَعَا**

**وودّعت الدنيا لتقضي نحبها وشوّل باقي عمرها فَتَشَعْشَعَا**

**ولاحظتِ النُّوّارَ وهي مريضةٌ وقد وضعتْ خدّاً إلى الأرض أَضْرَعَا**

---

[1] **النقد الجمالي، 97.**

[2] **الديوان (تح: حسين نصار): 1164/3، النهزة: الفرصة، عقلة: قيد، المستوفز (في قعدته) المنتصب فيها، غير مطمئن.**

[3] **المصدر السابق: 683/2.**

**كما لاحظتْ عُوّادَهُ عينُ مُدْنَفٍ توجَّعَ من أوصابه ما توجّعا**

**وظلَّتْ عيونُ النَّوْرِ تخضلُّ بالنّدى كما اغرورقَتْ عينُ الشّجيّ لتدمعا** [1]

فهو يصوّر وداعَ الشمس للطبيعة ساعةَ الغروب، وما ترسل من الشّفق الأصفر الشّبيه بنباتِ الورسِ وزهره. وأشعّتها تتبدّد إلاّ بقايا قليلةً، فهي توشك أن تلفظ أنفاسَها، وقد غلبَها النّزع الأخير فهي تذلّ وتستكين وتضع خدَّها على الأرض إيذاناً بالفراق، وإعلاناً لِما ألمَّ بها من شدَّة الأوصاب والآلام، آلامِ الوداع المرّ للنّوار والأزهار التي تترقرق عيونها بندىً بل بدمعٍ سخين، كما تترقرق بالدموع عيونُ المحبّين المحزونين...

وثمة لحظاتٌ تمرّ بابن الرومي فيشعر، كما يشعر الصوفيّون، بذلك الاتحاد الكلّي الذي يذيب كيانَه في كيان الطبيعة، فلا فرقَ بين نفسِه ونفسِها، ولا فرق بين فصولها ومراحل عمره:

**يذكّرني الشّبابَ جِنانُ عدنٍ على جنبات أنهارٍ عِذابِ**

**يذكّرني الشّبابَ وميضُ بَرْقٍ وسجعُ حمامةٍ، وحنينُ نابِ**

**وكانَتْ أيكتي ليدِ اجتناءٍ فعادت بعده ليد احتطابِ**

**أيا بُرْدَ الشّباب لَكُنْتَ عندي من الحسنات والقِسَم الرِّغاب**

**وعزَّ علي أن تبلى وأبقى ولكنّ الحوادث لا تحابي** [2]

فوصف ابن الرومي للطبيعة، كما يرى العقّاد، هو نَمَطٌ مبتكَر بديع، وإنْ لم يَخْلُ من تقليد الأقدمين أحياناً، فهو لا يقف أمام الطبيعة وقفته أمام منظر جامد ينقل وقائعه آلياً، بل يشعر، وهو أمامها، بعاطفته؛ يشعر بتداخلٍ وجدانيّ يجعله والطبيعة إلفَيْن متحابَّيْن، فيشفّ وصفه لها عن «شغف الحيّ بالحيّ، وشوق الصاحب إلى الصاحب»[3].

**الهجاء السّاخر:**

---

[1] **الديوان: (تح: حسين نصار) 1475/4، رنّقت: ضعفت، الورس: نبات أصفر، مذعذعا: متفرّقا، شوّل: ذهب، تشعشعا: بقي أقلّه، أضرعا: ذليلاً، مدنف: سقيم، تخضلّ: تترقرق.**

[2] **الديوان: 256/1، 257.**

[3] **ابن الرومي حياته من شعره، العقاد: 250.**

إنّ أهمّ فنّ في شعر ابن الرومي هو الهجاء، فيه يتجلّى أسلوبه ونفسه وروحه، وهو الصورة الأصدق لذاته المتصدّعة، وملامحها النفسيّة والثقافية. ولا جدال في أنه كان مقدماً في هذا الفنّ على جميع معاصريه وسابقيه، وهو نفسه يدرك أنه ربّ الهجاء، فقد قال للبحتري مرة: «إياك والهجاء يا أبا عبادة، فليس من عملك، وهو من عملي» [1] واعترف له البحتري بعبقريّته في الهجاء، ووصف هجاءه بأنه من خاطر الجنّ لا من خاطر الإنس[2].

وهجا ابن الرومي الخلفاء والوزراء والقادة والكتّاب والعلماء والشعراء والمغنّين والمغنّيات الذين يسيئون إلى فنّهم، بل هجا نفسَه كذلك على غرار الحطيئة، كما في قوله:

**إذا أخذتُ المرآةَ أسلفَني وجهي وما متُّ هولَ مُطَّلَعي**

**شُغِفْتُ بالخُرَّدِ الحِسانِ وما يصلح وجهي إلاّ لِذِي وَرَعِ**

**كي يعبدَ اللهَ في الفلاةِ ولا يشهدُ فيه مَشَاهِدَ الجُمَعِ** [3]

وإذا بحثنا عن دوافع الهجاء لديه وجدناها نابعة من إحساسه بالغبن في زمن يرفع الأنذال ويحطّ الشرفاء، ومن شعورٍ عميقٍ بالخوف أيضاً، فكان الهجاء سلاحَه الوحيد في وجه زمنِه الكالح..

إنَّ العصرَ الذي عاش فيه ابن الرومي كان عصر الاضطراب السياسي والاجتماعي، فقد عصفت الأحداث بكلّ شيء، وأحسّ الإنسانُ بالفَرَقِ أمام هولِها وجسامتها، وفقد الثقة بالنظام السياسي الذي ينخره الفساد والفتن والحروب والاغتيالات، وفقد الثقةَ بالمجتمع الذي جعل منه الوضع السياسي موبوءاً بالنفاق والقسوة والفساد.

كان المجتمع في عصر ابن الرومي (مسخاً) تتناقض عناصره، وتختلف مكوّناته، وهو مجتمع ظالم يرفع الدنيء ويحطّ الشريف، وقد أحسّ ابن الرومي بغربته فيه، وطالما شكا من قسوة زمانه عليه، وحرمانه من حقه الذي هو جدير به، وكيف لا، وهو الشاعر المبدع الذي لم ينل حظاً وسط جوقة الانتهازيين والوصوليين، لذلك لم يجد الشاعر ما

---

**[1] الموشح، المرزباني: 517.**

**[2] تاريخ بغداد، الخطيب البغدادي: 25/2.**

**[3] ديوان ابن الرومي (تح: حسين نصار) 1470/4.**

ينتقم به من واقعه غير العادل سوى الهجوم، وليكن هجوماً مرّاً.. وفي هذا العصر الذي سادت فيه روح الدعابة والظرف الذي هو تعبير عن الفراغ أيضاً، وإن كان مظهراً حضارياً، لا تفلح فيه إلاّ السخرية لأنّها تكون أشدَّ إيلاماً من الجِدّ. فابن الرومي يخاطب زمنَه بلغته التي يفهمها، وقد ساعد تكوينه النفسي على ذلك، إذْ كانت نفسُه دامية ممزَّقة، دافعَتْ عن بؤسها بتمزيق صور الآخرين دون رأفة.

كان مَسْخُه لصور مهجوّيه انتقاماً لقبحه الشّخصي، ونراه يتعلّق ببعض الصفات التي تشوّه الإنسان، كالصَّلَع وغزارة اللحية وقبح الوجه والأنف والعينين، فهو عندما يرى عيوبه في غيره تستيقظ آلامه، فيصبّ عليها غضبه، كأنه يقصد عيوبه الشخصية.

فهو ينظر إلى نقطة ضعف خصمه، ثم يجعل منها مركز القبح عنده، شأنه في ذلك شأن رسّام الكاريكاتور، فقد «كانَتْ لابن الرومي حاسّة تلتقط العيوب الجسدية وتستطيع تكبيرها على نحو ما يصنع أصحاب الصور الكاريكاتورية الهزلية» [1]، ولو فحصنا الصور الكاريكاتورية في هجائه لوجدناها تعتمد في المقام الأول على العيوب الخَلْقيّة لا النفسيّة إلاّ في بعض الأحيان، فهو يلمح النّقائص والعيوب الجثمانية على وجه الخصوص، فيصوغها في هجاء مُرٍّ لاذع، كما في هجائه لجحظة الذي كان جاحظ العينين، فضخَّم عيبه هذا وجعله موضوعاً للتندّر، يقول:

**تخاله من قبح منظره مجاذباً وتراً أو بالعاً حجرا**

**كأنه ضفدعٌ في لُجَّةٍ هرمٌ إذا شدا نغماً أو كرّر النظرا** [2]

فقد مسخه مسخاً وجعل منه ضفدعاً هرماً قبيحاً. واتّسم هجاؤه الساخر بالمنطقيّة والإضحاك والمبالغة.

**المنطقيّة:** نقصد بالمنطقية محاولةَ الشاعرِ إقناعَ سامِعِهِ بصفاتِ خصمِه بالحجّة والبرهان، وهذا ما يزيد قصائدَه لذعاً وإيلاماً. ولنرَ كيف يقيم مقارنة منطقية بين الكلب

---

[1] **العصر العباسي الثاني: د. شوقي ضيف: 212.**

[2] **ديوان ابن الرومي (تح: حسين نصار) 1092/3.**

وعمرو الكاتب، عندما هجاه بقصيدته اللامية المشهورة، ويوصل السامعَ إلى نتيجة مقنعة، وهي أنّ الكلب أفضل من مهجّوه، على الرغم من الشبه بينهما، يقول:

**وجهكَ يا عَمْرو فيه طولُ وفي وجوهِ الكلابِ طولُ**
**مقابِحُ الكَلْبِ فيكَ طُرّاً يزولُ عنها ولا تزولُ**
**وفيه أشياءُ صالحاتٌ حماكَهَا اللهُ والرّسولُ**
**والكلب وافٍ وفيكَ غَدْرٌ ففيكَ عن قَدْرِهِ سُفُولُ**
**وقد يحامي عن المواشي وما تحامي وما تصولُ** (1)

فالمهجوّ والكلب يتشابهان في طول الوجه، وفي المقابح، ولكنّ الفرق بينهما أنّ مقابح الكلب ليست دائمة فليس هناك كلب شرير دوماً، أمّا مقابح المهجو فدائمة، ثم يعدد فضائل الكلب كالوفاء والحمية، وهما صفتان مفقودتان في المهجو، وهو ما يعني أنّ المتلقي يصل عبر هذه المقايسات المنطقية مقتنعاً أنّ المهجوّ أسوأ من الكلب.
والمفارقة العظمى هنا في أنه يعالج موضوعاً لا منطقياً بأسلوب منطقي، وهذا ما يقوّي عنصر الفكاهة.

**الإضحاك:** وهو الهدف الأول من هذا الهجاء، والضحك فيه يأتي من غرابة الصورة، والمفارقات المتولّدة منها، فابن الرومي في صوره الهجائية يجعل مهجوّيه هزأة للسامعين، متحرّياً أن تكون معانيه ممّا يُدْهِش ويفاجئ، ساعده على ذلك خيال واسع خصب وعقل مدبِّر وذكاء حادّ؛ ها هو ذا يهجو عيسى البخيل من خلال بيتين يُعَدّان من أبرع ما قيل في البخل، إذ نرى عيسى يبخل في كل شيء حتى على نفسه إلى حدّ يستكثر فيه أن يتنفّس من منخرين ويرى ذلك إسرافاً، ألاّ يكفيه منخر واحد:

**يُقَتِّرُ عيسى على نفسه وليس بباقٍ ولا خالدِ**
**فلو يستطيعُ لتقتيره تنفَّسَ من منخرٍ واحدِ** (2)

---

(1) **الديوان (تح: حسين نصار) 2003/5.**
(2) **الديوان (تح: حسين نصار): 641/2، 642.**

والمفارقة قائمة هنا على أمرين: الأول ربط سلوك عيسى بالوجود الإنساني والفناء البشري، لِيُظْهِرَ عبثية بخل الإنسان على نفسه لأنه يخسر متعة الحياة على الرغم من أنه لا يعيش في هذه الحياة إلا قليلاً ولمرة واحدة، والثاني تضييق عيسى على نفسه حتى فيما وهبه الله من تكوين ليس فيه خسارة ولا ضرر، فتنفُسُّه من منخرين أمر طبيعي لا إسراف فيه، فيأتي بخل عيسى متجاوزاً الحدَّ الطبيعي والخلقَ الفطري.

**المبالغة:** من سمات (فن الكاريكاتور) التضخيم أو المبالغة، والمبالغة تتيح للشاعر أن يتحرّك بسهولة في تصوير مهجوّه، لتزيد من قذف هذا المهجوّ إلى الدَّرْكِ الأسفل من خلال المفارقة القائمة بين الواقع والخيال، والمبالغة من أهمّ عناصر الإضحاك، فهو يصف لنا إحدى اللِّحى الطويلة، مبالِغاً في تفتيق المعاني واستدرار الخيال، حتى ليحسّ القارئ بأنها لحية أسطورية تفيض على أصحابها خيراً، ولكنه خير مسموم لأنه مثار السخرية والضحك، يقول:

**ولحيةٍ ذاتِ أصوافٍ وأوبارِ  منها يُحَاكُ أثاثُ البيتِ والدارِ**

**منها متاعٌ إلى حينٍ لصاحِبِها  وللعيالِ وللإخوانِ والجارِ** [1]

وهذه التفاصيل (أثاث، متاع، للعيال، للإخوان، للجار) أوهَمَتْ بواقعية المشهد، كما يفعل المخرج السينمائي تماماً، وهو ما يرسّخها في نفس المتلقي ويقنعه بها على الرغم من المبالغة في المعنى، ما دام قد انخرط في هذه المفارقة الساخرة[2]..

هكذا كان هجاؤه الساخر مظهراً من مظاهر شخصيّته النفسية والفنيّة، وكان تعبيراً عن أزمته النفسيّة، وغربته في مجتمعه، وارتكاساً لظلم المجتمع والناس له، لذلك كان ذا وجهين: وجه ضاحك ووجه عابس معتم، فكان ابن الرومي يُضحِك الناس من مهجوّيه، ولكنه كان يَبْكي نفسَه في الوقت ذاته، لذلك كان هجاؤه هذا بحقٍّ «سخريةً سوداء».

---

[1] **الديوان (تح: حسين نصار) 1128/3.**

[2] **للاستزادة من الشواهد والأفكار في هجاء ابن الرومي الساخر تنظر الصفحات: 162-169 من كتاب (ابن الرومي الشاعر المجدِّد)/ د. ركان الصفدي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2012.**

## أنموذج من شعر ابن الرومي

قال ابن الرومي يبكي شبابه الراحل ويذمّ مشيبه:

**أبينَ ضلوعي جمرةٌ تتوقّد ... على ما مضى؟ أم حَسْرَةٌ تتجدّدُ**

**خليليَّ ما بعد الشباب رَزِيّةٌ ... يُجَمُّ لها ماءُ الشؤونِ ويُعْتَدُ**

**فلا تَلْحَيَا إنْ فاضَ دمعٌ لِفَقْدِهِ ... فقلَّ له بَحْرٌ من الدّمعِ يُثْمَدُ**

**ولا تعجَبَا لِلْجَلْدِ يبكي، فربّما ... تفطّرَ عن عينٍ من الماءِ جَلْمَدُ**

**شبابُ الفتى مجلوده وعزاؤه ... فكيفَ وأنّى، بَعْدَه، يتجلّدُ**

**وفَقْدُ الشّبابِ الموتُ، يُوجد طَعْمُهُ ... صَراحاً، وطعمُ الموتِ بالموتِ يُفقَد**

**رزئتُ شبابي عودةً بعد بدأةٍ ... وهنّ الرّزايا بادئاتٌ وعُوَّدُ**

**سُلِبْتُ سوادَ العارِضَيْنِ، وقَبْلَهُ ... بياضَهُما المحمودُ إذْ أنا أمردُ**

**وبُدِّلْتُ من ذاكَ البياضِ وحُسْنِهِ ... بياضاً ذميماً لا يزال يُسَوَّدُ**

**لشتّانَ ما بين البياضَيْن: مُعْجِبٌ ... أنيقٌ، ومَشْنُوءٌ إلى العين أَنْكَدُ**

**تضاحَكَ في أفنانِ رأسي ولحيتي ... وأَقْبَحُ ضَحَّاكَيْنِ شَيْبٌ وأَدْرَدُ**

**وكنتُ جلاءً للعيون من القذى ... فقد جعلتْ تَقْذَى بشيبي وتَرْمَدُ**

**هي الأعين النُّجْلُ التي كنتَ تشتكي ... مواقِعَها في القلبِ، والرأسُ أَسْوَدُ**

**فما لكَ تأسى الآنَ، لمّا رأيْتَها ... وقد جعلَتْ مَرْمَى سِواكَ تعمَّدُ**

**تشكَّى إذا ما أَقْصَدَتْكَ سهامُها ... وتأسى إذا نكّبْنَ عنكَ وتَكْمَدُ**

**كفى حَزَناً أنّ الشّبابَ مُعجَّلٌ ... قصيرُ الليالي، والمشيب مُخَلَّدُ**

**أرى الدهرَ أجرى ليلَه ونهارَهُ ... بعدلٍ، فلا هذا ولا ذاك سَرْمَدُ**

**وجارَ على ليلِ الشّبابِ فضامَهُ ... نَهَارُ مَشِيبٍ سَرْمَدٌ ليس يَنْفَدُ**

**أأيّامَ لهوي، هَلْ مَوَاضِيكِ عُوَّدُ؟ ... وهل لشبابٍ ضلَّ بالأَمْسِ، مَنْشَدُ؟**

**أقولُ وقد شابَتْ شَوَاتي، وقُوِّسَتْ ... قناتي، وأضحَتْ كِدْنَتي تتخدَّدُ**

**لِمَا تُؤْذِنُ الدنيا به من صروفها ... يكونُ بكاءُ الطّفلِ ساعةَ يُولَدُ**

**وإلاّ فَمَا يُبكِيهِ منها وإنّها ... لَأَفسَحُ مِمّا كانَ فيه وأَرْغَدُ**

**ومالي عزاءٌ عن شبابي عَلِمْتُهُ سوى أنني، مِنْ بَعْدِهِ، لا أُخَلَّدُ**

**وأنَّ مشيبي واعِدٌ بِلَحَاقِهِ وإنْ قال قومٌ: إنّه يتوعَّدُ** (1)

**مضمون النص:**

على الرغم من المآسي الكثيرة التي عاناها ابن الرومي، فقد شُغِف بالحياة وعَشِقَها وملأت حواسّه في مرحلة فتوّته وشبابه، وكان كلّما فقد حقبة من حياته أحسّ بطيبها وألم فقدها. وحين ناله المشيب بكى شبابَه الراحل وأحسّ أنّ الدنيا، كلها، بلاء وشقاء. فهذا النص ينتمي إلى (فنّ البكاء على الشباب المفقود وذمّ المشيب)، وهذا الفنّ من أكثر الفنون الشعرية التصاقاً بالمشاعر الإنسانية، حتى قال أبو عمرو بن العلاء: (ما بكت الشعراء شيئاً ما بكت على الشباب) [2] وقال الأصمعي: (أحسن أنماط الشعر في المراثي والبكاء على الشباب)[3].

**خصائص أسلوبه في النّص:**

يتميّز شعره بما يلي:

**طول النَّفَس مع المحافظة على السلاسة عموماً:** ويُقصَد بطول النَّفَس مقدرة الشاعر على الإسهاب في النسج دون تعب أو تكلّف ظاهر. فإننا لا نرى لشاعر عربي ما نراه لابن الرومي من كثرة المطوّلات التي تتجاوز المئة والمئة والخمسين بيتاً، وأكثرها حَسَن السَّبْك كثير الألوان المعنوية. وبديهي أن نجد في مطوَّلاتٍ كهذه بعض الحشو والتكرار. ولكنها عموماً تدلّ على غزارة مادّته اللغوية وعلى مهارته في تخيُّر الألفاظ لمعانيه. فهو فيّاض كثير الإطناب والمراجعة بعيد المدى في ميدان النظم، ولكنه لا يصل إلى آخر مداه منهوكاً مقطوع النَّفَس، ولا نشعر في شعره بتكلّف مضنٍ أو جهاد عنيف.

---

**(1) الديوان: (تح: حسين نصار): 584/2.**

**أجمّ الماء: تركه يتجمّع، اعتدّ الشيء: هيّأه وأعدّه، يُثْمِد: يُستنفَد معظمه، الجلمد: الصَخر، الصُراح: الصريح الخالص مما يشوبه، مَرِد الغلام طرّ شاربه وبلغ خروج لحيته ولم تبدُ، فهو أمرد، المشنوء: البغيض، دَرِدَ يَدْرَدُ دَرَداً: سقطت أسنانه كلّها، فهو أدرد وهي درداء، الشوى: قحف الرأس واحدته شواة. الكِدْنَة: اللحم المكتنز، تتخدّد: تهزل وتضمر، توعّده: تهدّده.**

**(2) الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي، أبو الفرج المعافى بن زكريا (ت 390هـ)، ص304.**

**(3) العقد الفريد، ابن عبد ربه: 361/2.**

**استيفاء المعنى وتقصّي كل ما يقال فيه:** من مظاهر التجديد في شعر ابن الرومي، ذلك الاستقصاءُ الغريب للمعنى؛ فقد كان شاعرنا يميل إلى البحث المستفيض، ويتقّصى المعاني، ويولّد بعضها من بعض. قال ابن خلكان: «هو صاحب النظم العجيب والتوليد الغريب يغوص على المعاني النادرة فيستخرجها من مكامنها ويبرزها في أحسن صورة، ولا يترك المعنى حتى يستوفيه إلى آخره ولا يبقي فيه بقية» [1] وقد سبقه ابن رشيق فقال: «وكان ابن الرومي ضنيناً بالمعاني حريصاً عليها يأخذ المعنى الواحد ويولّده، فلا يزال يقلّبه ظهراً لبطن ويصرفه في كل وجه وإلى كل ناحية، حتى يميته ويعلم أنه لا مطمع منه لأحد»[2].

وهما مصيبان. ونسوق أمثلة لبيان هذه الظاهرة في شعره: يضع الشاعر عنواناً عامّاً (لشتّان ما بين البياضَيْن) ثم يبيّن طبيعةَ هذين البياضَيْن (مُعْجِب أنيق، ومشنوء إلى العين أنكد).

ويشير الشاعر إلى أنّ الدهر أجرى ليلَه ونهارَه بعدل. ثمّ يفصّل ذلك بقوله: (فلا هذا ولا ذاكَ سَرْمَدُ).

**الوحدة الموضوعيّة:** يميل نقّاد العصر إلى القول بالوحدة في قصائد ابن الرومي كقولهم: «فقصيدته قطعة مؤلفة تأليفاً منطقياً فنيّاً لا عوج فيها ولا ضعف ولا ميل إلى الاستطراد»[3].

أو كقولهم: «فخالف ابن الرومي هذه السّنّة (أي سنّة الذين جعلوا البيت وحدة النظم) وجعل القصيدة كلاً واحداً لا يتم بغير تمام المعنى الذي أراده على النحو الذي نحاه. فقصائده موضوعات كاملة تقبل العناوين وتنحصر فيها الأغراض، ولا تنتهي حتى ينتهي مؤدّاها»[4].

---

**[1] وفيات الأعيان: 358/3.**

**[2] العمدة: 85/2.**

**[3] المجمل في تاريخ الأدب العربي: د. طه حسين وآخرون: ص 138.**

**[4] ابن الرومي: حياته من شعره/ العقاد، 308.**

فالقصيدة كلها تتناول موضوعاً واحداً هو بكاء الشباب الراحل، ولم يلتفت الشاعر إلى مبدأ وحدة البيت الشعري، بل التفت إلى وحدة القصيدة. وهكذا نجده، مثلاً يقول:

**أقول وقد شابَتْ شَوَاتي وقُوِّسَتْ قناتي وأضحت كِدْنتي تتخدّدُ**

ويتابع وصفَ حاله وقد دبَّ الضعف في عظامه وضَعُفَ بصرُه وأعرضت عنه الغواني.. ليعود إلى ما أراد قوله:

**لِمَا تؤذِن الدنيا به من صروفها يكونُ بكاءُ الطفلِ ساعةَ يُولَدُ**

وعلى الرغم من طول هذه القصيدة، نجدها وقد تحقّقت لها شروط الوحدة الفنيّة، فهي ذات موضوع واحد، ولا نستطيع أن نغيّر في أبياتها بالتقديم أو التأخير.

وكشف لنا ابن الرومي، في هذه الأبيات، آفاقاً إنسانية خصيبةً رحبة، من ذلك:

الإحساس الشديد بالزمان: لقد أيقظ المشيب، في نفس ابن الرومي، إحساسه بمرور الزمن وانقضاء أهم حقبة من عمره. وما الإحساس بالزمان إلاّ الإحساس بالفناء والعَدَم.. ولا فرق عند ابن الرومي بين فقد الشباب وفقد الحياة، إلاّ أنّ فاقد الشباب يعلم بموته. وفاقد الحياة لا يعلم ولا يأسى على ما فات.

ثمّ هو يُخرِج الكثير من كلامه مخرجَ الحِكَم، فإنّ دقّة نظره لا تنحصر في ألوان الطبيعة والحياة بل تتناول أيضاً العواطف وعلاقات الناس بعضهم ببعض. وهو يجاري في ذلك كبار الشعراء. كقوله:

**لِمَا تؤذِن الدنيا به من صروفها يكونُ بكاءُ الطفلِ ساعةَ يُولَدُ**
**وإلاّ فَمَا يُبكيه منها وإنّها لأَفْسَحُ ممّا كان فيه وأرغد**
**وللنّفس أحوالٌ تظلُّ كأنّها تشاهدُ فيها كلَّ غيبٍ سَيُشْهَدُ**

ومن حكمه العامة، في غير هذه القصيدة، قوله:

**إذا ما كساكَ اللهُ سربالَ صحّةٍ ولم تخلُ من قوت يحلّ ويَعْذُبُ**
**فلا تغبطنّ المترفين فإنّهم على حسب ما يكسوهم الدهر يسلب**

وقوله:

**فلا تتّكل إلاّ على ما فعلتَه ولا تحسبنّ المجدَ يورثَ بالنّسبْ**

**فليس يسود المرء إلاّ بنفسه وإن عَدَّ آباء كراماً ذوي حسب**

وحكمه كثيرة وهي تعكس لنا في الغالب حياته وتأثير بيئته فيه، كما تعكس عمق التجربة وعمق الثقافة، ونتاج الفلسفة اليونانية والفارسية والهندية.

تشير سهولة الألفاظ وبساطة العبارات إلى تأثير الحياة الحضريّة، إلاّ أنّ بعض التعابير والصور القديمة: (خليليّ..، فلا تَلْحَيا..، وجار على ليل الشباب فضامه نهارُ مشيبٍ.. إلخ)، تشير إلى استمرار تأثير الشعر القديم في ثقافة الشاعر العباسي.

ونلحظ **قوّة الشاعرية** عند ابن الرومي، التي مكّنَتْه **من صياغة الألفاظ على نحوٍ واضح السهولة والرّقّة**، وهي، مع ذلك، **مؤثِّرة بما يغمرها من صدقٍ عاطفيّ وتأمّل عقليّ وتشخيص حسّي** يمثّل انعكاساً صادقاً لطبيعة المشاعر: (رُزِئت شبابي عودةً بعد بدأة، كفى حَزَناً أنَّ الشّبابَ مُعَجَّلٌ قصير الليالي والمشيبُ مخلَّد، أأيامَ لهوي هل مَواضِيكِ عُوَّدُ، وبُدِّل إعجابُ الغواني تعجُّباً.. إلخ).

**الاستفهام البلاغي:** قد يتضمّن هذا الاستفهام معنى الحيرة والتعجّب وإظهار الضعف:

**أبين ضلوعي جمرةٌ تتوقّدُ على ما مضى؟ أم حسرة تتجدّد**

**فما لكَ تأسى الآنَ، لمّا رأيتَها؟ وقد جعلَتْ مرمى سِواكَ تَعَمَّدُ**

* وقد يحمل معنى الاستبعاد والاستحالة:

**شبابُ الفتى مجلودُه وعزاؤه فكيفَ؟ وأنّى بَعْدَه، يتجلّدُ؟**

* أو معنى اليأس والانسحاق:

**أأيّامَ لهوي، هَلْ مَواضِيكِ عُوَّدُ؟ وهَلْ لشبابٍ ضلَّ بالأمسِ، مَنْشَدُ؟**

**الإكثار من أسلوب الشرط:** الذي يحدّد المعنى ويكشف إيمان الشاعر برأيه وثقته به، وإن كان ذا طبيعة نثرية: (فلا تَلْحَيَا إنْ فاض دمعٌ لفقده..، وإنْ قال قومٌ إنّه يتوعَّدُ.. إلخ).

**ضمير الشّأْن:** وهو ضمير يُكنّى به عن الشأن أي الأمر الذي يُراد الحديث عنه. ويُستَعمل حيث يراد تفخيم الأمر وتعظيمه، نحو قول ابن الرومي: (هي الأعين النُّجْل) الذي يُبْرِز شدة حنينه إلى نظرات هذه العيون.

**كثرة المشتقّات:** يستخدم شاعرنا المشتقّات من جميع الصّيغ والأوزان. وتتردّد في البيت الشعري الواحد صيغتان أو أكثر تعودان أو تعود إلى جذر لغوي واحد، على النحو الآتي (مجلوده، يتجلّد)، (عودةً، عُوَّد)، (بَدْأة، بادئات)، (تضاحك، ضحّاكَيْن)،.. الخ، واستخدام المشتقّات هو الوسيلة التي لابدَّ منها للشاعر العربي الذي يريد أن يتناول المعنى من جميع نواحيه، ويتدرّج به في مختلف درجاته.

ولمّا كان ابن الرومي بطبيعته **دقيق الإحساس** كان من الطبيعي أن نراه **يجيد في وصف الألوان والأصوات ويفتنّ بها ما شاءت قريحته** ، وله في ذلك لطائف تُعدّ من أجمل ما في الباب من الشعر العربي. ويمتاز بإلباسه الجماد حياةً وبنقل غير العاقل إلى مصاف العقلاء، من ذلك مخاطبته للمشيب والشباب وأيام اللهو، وإنطاقه الطيور والنسائم، ونسبته التفكّر إلى الشمس والندى والأغصان.. ومن أمثلة ذلك في القصيدة: * قول الشاعر في الشّيب: (تضاحكَ في أفنان رأسي ولحيتي)، وتكشف هذه الاستعارة **التشخيصيّة** التي تعجّ بالحياة والحركة والأصوات، عن إحساس ابن الرومي بالفاجعة التي جعلتْه موضعَ الضحك.

* وقوله (طعم الموت): ويوحي هذا **التجسيم** بشدة إحساس ابن الرومي بأثر الموت، فكأنه يذوق طعمه. ولم يتفرّد ابن الرومي بذلك، ولكنّ له فيه ما يلفت النظر ويجعله في مقدمة الوصّافين. وممّا يلفت النظر أيضاً في شعره حسن اختراعه، وقد تحمّس له ابن رشيق فقال: أمّا ابن الرومي فأولى الناس باسم شاعر لكثرة اختراعه وحسن افتنانه [1]، وفي موضع آخر يقرنه بأبي تمام ويقول: «إنهما أكثر المولّدين اختراعاً فيما يقول الحذّاق»[2].

ويراد بالاختراع كما ذكرنا في غير هذا المقام بدائع التشبيه والتمثيل والاستعارة. كقوله:

**وقد نشرت أيدي الجنوبِ مطارفاً على الجوّ دُكناً والحواشي على الأرضِ**

**يطرّزها قوس السحاب بأخضرٍ على أحمرٍ في أصفرٍ إثر مبيضِّ**

---

[1] **ينظر: العمدة: 453/1.**

[2] **العمدة: 453/1.**

**كأذيال خَودٍ أقبلت في غلائل مصبَّغة والبعض أقصر من بعض**

ومن أقواله الجميلة يذكر أيام الشباب وأننا لا نعرف قيمتها إلاّ متى ولّت:

**لسنا نراها حقّ رؤيتها إلاّ زمان الشيب والهرم**

**كالشمس لا تبدو فضيلتها حتى تغشّى الأرضُ بالظُّلَمِ**

**ولربّ شيء لا يبيّنه وجدانه إلاّ مع العدم**

**البديع:** استطاع شاعرنا أن يوظّف البديع في خدمة المعنى وإيضاحه، وأهم مظاهر البديع في هذا النص:

**الطّباق:** وهو الجمع بين لفظَيْن متضادَّيْن في المعنى. وقد كثر الطّباق، في هذه القصيدة، لأنّ الشاعر يقارن، في كثير من أبياتها، بين الشّباب الراحل والمشيب المقيم: (بادئات/ عوّد، السواد/ البياض، مُعْجِب/ مشنوء). وفي قول الشاعر (يذيق الفتى طورَيْ رخاءٍ وشدّة) طباق يشير إلى تبدّل الأيام وتغيّر الأحوال.

**المقابلة:** نحو قوله:

**كفى حَزَناً أنّ الشّبابَ مُعَجَّلٌ قصيرُ الليالي، والمَشِيبُ مخلَّدُ**

وهي مقابلة تبرز إحساس الشاعر بسرعة زوال الشباب المرِح، وثقل المشيب وما يحمله من ضجر.

وقوله:

**وجارَ على ليلِ الشّباب فضامَهُ نهارُ مَشِيبٍ سَرْمَدٌ ليس يَنْفَدُ**

وهي تشير إلى التناقض الكلي بين الشباب والمشيب.

**التكرار اللفظي:** وهو يشير إلى انفعال الشاعر، وسيطرة مضمون اللفظ المكرَّر على إحساسه وتفكيره:

**وفَقْدُ الشّبابِ الموتُ يوجَدُ طَعْمُه صُراحاً، وطَعْمُ الموتِ بالموتِ يَفْقَدُ**

**ويُدِّلْتُ من ذاك البياضِ وحُسْنِه بياضاً ذميماً لا يزال يُسَوَّدُ**

**العلاقة المنطقية بين العبارات:** كثيراً ما تترابط عبارات ابن الرومي ترابطاً منطقياً؛ فقد تأتي العبارة الأولى سبباً والثانية نتيجة. فمثلاً، يذكر الشاعر أنّه لا مصيبة تستحقّ أن

يدّخر لها دموع العين بعد مصيبته في شبابه. ويرتّب على ذلك قوله (فلا تَلْحَيا إنْ فاض دمعٌ لفقده). وهكذا يأتي السبب ثم تأتي العبارة الأخيرة نتيجة.. كما يذكر أنّ الطفل يبكي ساعة يولد لإحساسه بمصائب الدنيا التي تنتظره، ويؤيّد رأيه بما يشبه الجدل المنطقي قائلاً:

**وإلاّ فما يُبكيه منها وإنّها لأَفْسَحُ ممّا كان فيه وأَرْغَدُ**

**الموسيقا:** اختار شاعرنا لأبياته بحراً فخماً: (الطويل) بتفعيلاته الكثيرة، الرّتيبة الرّزينة. وتقوم موسيقا القصيدة، إضافة إلى وحدتي الوزن والقافية، على عناصر موسيقية ثانوية، أهمها:

**ردّ العجز على الصّدر:** نحو قول الشاعر:

**رُزِئْتُ شبابي عَوْدةً بعد بَدْأةٍ وهنّ الرَّزايا بادئاتٌ وعُوَّدُ**

وهذا الأسلوب يشوّق المتلقّي إذْ يثير توقّعه ثم يلبّيه، فضلاً عن قيمته الموسيقية.

**التصريع داخل القصيدة:** نحو قوله:

**أأيّامَ لهوي، هل مواضيك عُوَّدُ؟ وهل لشبابٍ ضلَّ بالأمسِ، مَنْشَدُ**

**تردّد صوت معيّن داخل البيت الشعري:** وهو ما نلحظه بين كلمتي (شواتي وقناتي):

**أقول وقد شابَتْ شواتي، وقوِّست قناتي، وأضحَتْ كِدْنَتي تتخدّدُ**

مما سبق نجد التصاق ابن الرومي بجسد القصيدة، يبثّها زفراته وأنفاسه، ويعبّر عن اتحاده الحار بتجربته في الحياة والفن، وهذا سرّ **صدق شعره**؛ إذْ قلّما نجد عنده شعراً متكلَّفاً؛ إنَّ شعره هو نفسه، وهذا سرّ نجاحه أيضاً.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

# الفصل الرابع

# الشعر في بلاط سيف الدولة الحمداني

# الصنوبري – المتنبي – أبو فراس الحمداني

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

أقام الحمدانيون دولة قوية مزدهرة، كان سيف الدولة أشهر ملوكها وأقواهم، فقصده كبار شعراء عصره، ومدحوا بطولاته، وأغدق عليهم فيض كرمه وأريحيته، فسار في الآفاق ذكره وذكر قومه، وتعدّ قصائد المتنبي وأبي فراس والصنوبري والسلامي وابن نباته السرّي الرفاء والخالديين وكشاجم والوأواء الدمشقي.. سجلاً حافلاً فأمجاده وبتاريخ الدولة الحمدانية.

## 1 ـ سيف الدولة ودولة بني حمدان:

ما أن أتى النصف الثاني من القرن الثالث الهجري، حتى بدأ العباسيون يعانون من الحركات الخارجة عليهم والمعارضة لحكمهم( 1)، وقوى هذه الحركات وجود حكام غير أكفاء، تركوا الحبل على الغارب( 2)، وانصرفوا لملذاتهم وأهملوا حياة العامة، فكثرت الحركات الداعية إلى الاستقلال الذاتي، والانفصال عن جسد الحكم العباسي، وإقامة كيانات مستقلة، وقد تزعم هذه الحركات رجال منهم من كان يسكن بعيداً عن العاصمة، ومنهم من كان يعمل في قصر الحكم، وقد تم لبعض هؤلاء ما أراد، ونجح في تكوين دويلة مستقلة تزعم حكمها بشكل أسري مع الخضوع أسمياً للسلطة المركزية العباسية في بغداد(3).

من ضمن هذه الكيانات المستقلة، كانت الدولة الحمداني، التي عمل زعماؤها الأول – منذ أن دب الضعف في السلطة المركزية – بداب كي يكون لهم كيان يتصرفون به، لئلا يقعوا تحت رحمة الأطراف الأخرى التي ترنوا بأبصارها إلى تركة زعماء السلطة المركزية. ولاسيما بعد أن ضعف العنصر العربي في السلطة وقويت شوكة الأعاجم.

---

**(1) مثل ثورة الزنج في البصرة عام 1255هـ وابتداء أمر القرامطة منذ سنة 278هـ، وكان نشاط الخرّمية في أوجه في ذلك الزمن.**

**(2) لاحظ الحط من قيمة هؤلاء في قصيدة أبي فراس ذات المطلع:**

**الدين مخترم والحق مهتضم وفيء آل رسول الله مقتسمْ**

**وقول المتنبي: وما تفلح عرب ملكوها عجم.**

**(3) هذه من الدويلات الطاهرية والصفارية والسامانية والبويهية والطولونية والإخشيدية.. إلخ.**

برزت قوة الحمدانيين منذ مطلع النصف الثاني من القرن الهجري الثالث. في تلك الفترة بدأت تتعاظم قوة الحركات الخرجة على سلطة العباسيين وبدأ الضعف يتسرب إلى أوساط هذه السلطة، مما جعلها بحاجة ماسة إلى قادة شجعان من أوساط قبيلة قوية، كي يقوموا بالدفاع عن السلطة ضد الأخطار الخارجية التي تهددها ويؤازرهم في مهامهم رجال قبيلتهم.

ومثل ذلك كانت حال رجال بني حمدان مع العباسيين، ففي سنة 254هـ خرج مساور بن عبد الحميد البجلي متمرداً على السلطة المركزية، واستطاع أن يستولي على معظم أعمال الموصل، تلك الحادثة تعد ساعة ولادة القوة الحمدانية في البلاط العباسي ففيها قام الحسن بن أيوب بن أحمد بن عمر بن الخطاب التغلبي، وكان خليفة أبيه بالموصل، بقيادة جيش كبير بهدف ردع مساور بن عبد الحميد وهزيمته، وكان حمدان بن حمدون التغلبي جد الأمراء أحد قواد جيش الحسن بن أيوب. لكن مساور بن عبد الحميد هزم حمدان بن حمدون والحسن أيوب(1).

وفي سنة 260هـ حدثت فتنة بالموصل على إثر نقمة أهلها على أساتكين عامل المعتمد عليها، فاجتمع أهلها إلى يحيى بن سليمان وقلدوه أمرهم، فوجه أساتكين على الموصل إسحاق بن أيوب وكان حمدان بن حمدون قائداً في جيشه إلا أن أهل الموصل ردوا الجيش وأخرجوه من مدينتهم(2).

وبقي حمدان قائداً في جيش ابن أيوب يؤازره ما استطاع ويمده برجال عشيرته الشجعان حتى سنة 266هـ فوقف إلى جانبه ضد إسحاق بن كنداج (أو كندا جيق) الذي تفوق عليهما ودخل الموصل ووصله عهد من المعتمد بولايتها. إلا أنهما لم يرضيا بحكم ابن كنداج للموصل فجمعاً في العام التالي جيشاً من ربيعة وتغلب وبكر وقاتلا ابن كنداج فهزمهما هذا على نصيبين وتبعهما إلى آمد(3).

---

**(1) الكامل: 7/ 188 – تاريخ ابن خلدون: 4/ 288.**

**(2) الكمل: 7/ 270.**

**(3) تاريخ الطبري: 9/ 587 – والكامل لابن الأثير: 7/ 362.**

والحدث الذي لفت أنظار الناس إلى حمدان بن حمدون وجذب انتباههم إليه هو ما حدث سنة 267هـ حين خلف مساور البجلي على الخوارج هارون البجلي أو الشاري الذي قصد بني تغلب فنصروه ضد خصمه الخارجي محمد بن خرواد، فتفرد هارون بزعامة الخوارج وأقام ببلد الموصل وصلح حاله وحال أصحابه حتى سنة 272هـ فقام يسانده حمدان ابن حمدون وهاجما الموصل ودخلاها سوية(1).

وفي العام نفسه قاتل بنو شيبان هارون ومعه حمدان وهزمهما( 2). وبقي حمدان بجانب الخوارج حتى سنة 279هـ حيث قام بمساندة هارون الشاري، ومن انضم إليه، وقاتلوا بني شبان فانهزمت بنو شيبان، وتبعهم حمدان والخوارج وملكوا بيوتهم ونهبوها(3).

وبدأ نفوذ حمدان بن حمدون يتزايد وشيكمته تقوى، وصار يشكل خطراً على السلطة العباسية لتحالفه مع الخوارج، فماكان من المعتضد إلا أن قرر حسم الأمر بنفسه، فكتب إليه عام 282هـ وإلى إسحاق بن أيوب بالمسير إليه، فأجابه أسحاق، وهرب حمدان متحصنً بقلاعه. فسير المعتضد الجيوش نحوه حتى جاؤه به فسجنه وقيده(4).

وفي هذه اللحظة تظهر الشخصية الحمدانية الثانية، وهي شخصية الحسين بن حمدان بن حمدون الذي كان يرافق أباه عندما طلبه المتضد، إلا أنه لم يهرب كابيه بل سلم نفسه لعسكره وطلب الأمان فأمّن.

وإذا كان المعتضد قد استطاع أن يقبض على حمدان وابنه الحسين فإن هارون الخارجي ظل هارباً ومشكلاً مصدر قلق لسلطة المتضد، وفي هذه اللحظة يتقدم الحسين بن حمدان ليظهر على مسرح الأحداث مستفيداً من الظروف المحيطة بوالده وبسلطة المعتضد، فهو يعرف العجز والتقاعس اللذين ألّما بالمعتضد، كما يعرف أن رجال عشيرته بقيادة والده كانوا القوة الرئيسية في جيش هارون فاختار الفرصة الملائمة لنجاح ما طمح إليه وكان في سنة 283هـ حين سار المعتضد إلى الموصل بسبب هارون الشاري وحين وصل إلى

---

**(1) تاريخ الطبري: 10/ 5 – والكامل لابن الأثير: 7/ 419 – تاريخ ابن خلدون: 4/ 229.**

**(2) الكامل: 7/ 419 – تاريخ ابن خلدون: 4/ 229.**

**(3) الكامل: 7/ 454 – تاريخ ابن خلدون: 4/ 229.**

**(4) تاريخ الطبري: 39/10، والكامل: 7/ 470.**

تكريت نزلها ،أحضر الحسن بن حمدان وسيره في طلب هارون فقال له الحسين: «إن أنا جئت به فلي ثلاث حوائج عند أمير المؤمنين: قال أذكرها، قال: إحداهن إطلاق أبي، وحاجتان أذكرهما بعد مجيئي به. فقال له المعتضد: لك ذلك. فانتخب ثلاثمائة فارس وسار بهم، ومعهم وصيف بن موشكير، فقال الحسين: تأمره بطاعتي يا أمير المؤمنين، فأمره بذلك»(1).

وتمكن الحسين بعد لأي من الظفر بهارون أسيراً وجاء به المعتضد.. فما كان من المعتضد إلا أن وفى بعهده فخلع على الحين بن حمدان وطوّقه، وخلع على أخوته وأمر بحل قيود حمدان بن حمدون(2).

هذه اللحظة هي نقطة البدء والتكوين لسلطة الحمدانيين فكل ما قدموا به قبلها كان يتسم بالفردية. أما الآن فقد كرم الحسين وأبوه وأخوته.

وبدأ الحسين يحمل عبء الطموح لتأسيس دويلة حمدانية في ديار ربيعة ينطلق في تكوينها من قوة أفراد عشيرته وبأسهم، وهذا ما دفعه إلى العمل بجد لينال ثقة السلطة العباسية فقام بجميع المهام التي أوكلت غليه دون تردد ونجح في معظمها، فصان هيبة هذه السلطة من خطر الخارجين عليها.

وفي سنة 283هـ قاتل رجال بني حمدان بأمر من المعتضد بني دلف الذين خرجوا في بلاد الجبل إلى السلطة العباسية، وفي سنة 290 هـ كلف المكتفي الحسين بن حمدان بحرب القرامطة ومهم صاحب الشامة: وفي هذا يقول أبو فراس الحمداني في مدح الحسين:

**وأقبل بالشاري يقاد أمامه وللقيد في كلتا يديه ضفائر**

**وشنّ على ذي الخال خيلا تناهبت سماوة كلب بينها وعراعر( 3)**

وفي سنة 292 وجه الخليفة المكتفي محمد بن سليمان لحرب ابن طولون صاحب مصر وكان أبطال بني حمدان الجيش الذي حقق النصر وفي هذا يقول أبو فراس الحمداني:

---

**(1) تاريخ الطبري: 10/ 43، والكامل: 7/ 476، وتاريخ ابن خلدون: 4/ 229.**

**(2) ديوان أبي فراس: 2/ 182، تاريخ الطبري: 10/ 44، والكامل: 477/7.**

**(3) الديوان: 2 / 111.**

**وأجلت له عن فتح مصر سحائب من الطعن سقياها المنايا الحواضر( 1)**

وفي سنة 296هـ اشترك الحسين بن حمدان في قتل الوزير العباس ابن الحسن، وفي هذا يقول أيضاً أبو فراس في قصيدته الرائية نفسها التي تعد أهم مصدر في تاريخ الدولة الحمدانية، ويضاف إلى أهميتها، أهمية شرح ابن خالويه لهذه القصيدة، يقول أبو فراس:

**وعمي الذي أردى الوزير وفانكا وما الفارس الفتاك إلا المجاهر**

كما وقع غلمان القصر بحرب شديدة يوم خلع المقتدر، وحاول قتله لكنه لم يتمكن(2).

وبعد أن تملك المقتدر زمام السلطة وأبعد عنها ابن المعتز، سيّر الجيش في طلب الحسين الذي هرب إلى الموصل، فلم يظفر به فكتب إلى أخيه أبي الهجاء وهو أمير على الموصل آنذاك يأمره بطلبه، فهرب الحيسن إلى سنجار لكن أخاه أدركه وقاتله فاسر بعض أصحابه وأخذ منه عشرة آلاف دينار. إلا أن الحسين بعد هذا طلب العفو من المقتدر، فتم له ذلك، ودخل بغداد فرد إليه أخوه ما أخذه منه وولاه المقتدر على قاشان فسار إليها(3).

وقد فعل المقتدر ذلك لأنه شعر بخطر الصفاريين والسامانيين في تلك المناطق فقد سيّر سنة 297هـ جيشاً لحرب الصفاريين يقوده مؤنس وسبكري، فقام الحسين بمساعدة هذا الجيش(4)،وبعد ذلك شعر المقتدر بأطماع الحسين فاستدعاه إليه بم أبعده عن بغداد، فولاه وأخاه أبا الهجاء عبد الله ديار ربيعة والموصل.

واستقرت الأمور به هناك، وقام بأول بادرة للحرب بين الروم والحمدانيين، إذ شن عليهم هجمات عديدة، وأكثر القتل فيهم، وفتح حصوناً كثيرة وذلك سنة 301هـ(5). وفي العام

---

**(1) الديان: 1/ 112.**

**(2) تاريخ الطبري: 10/ 140، الكامل لابن الأثير: 8/ 14، تاريخ ابن خلدون: 4/ 330.**

**(3) الكامل: 8/ 18، الطبري يذكر الحادثة نفسها 141/10 إلا أنه يروي نصر الحسين على عبد الله.**

**(4) الكامل: 8/ 56، يقول أبو فراس:**

**وقاد على أرض السبكري جحفلا يسافر فيه الطرف حين يسافر**

**لاحظ شرح ابن خالويه للبيت: 2/ 130.**

**(5) الكامل: 8/ 76.**

نفسه عزل المقتدر أبا الهيجاء عن الموصل، فتمرد هذا على المتقدر وخالفه، لكنه عاد، فخلع عليه المقتدر وطوقه(1).

وفي سنة 303هـ خرج الحسين بالجزيرة عن طاعة المقتدر فسيّر إليه مونساً الذي هزمه وأسر أبنه عبد الوهاب، كما قبض المقتدر على أبي الهيجاء وعلى أخوته جميعاً وأودعهم السجن.

وبقي ناصر الدولة والياً على ديار ربيعة وديار بكروميا فارقين(2).

وقد عمل ناصر الدولة كأبيه وعمه، فحارب الخارجين على السلطة العباسية، فقد قاتل الأغر بن مطرة الثعلبي الخارجي فأسره وأرسله إلى بغداد(3).

وقد دفع طموح ناصر الدولة بالسلطة، ومحاولة استئصاره بالحكم، إلى قيامه سنة 323هـ بقتل عمه أبي العلاء سعيد بن حمدان والد الشاعر أبي فراس. الذي كان قد ضمن الموصل وديار ربيعة سراً من السلطة في بغداد، وتوجه إلى الموصل، وعند وصوله إليها دخل دار ابن أخيه ناصر الدولة، الذي أنفذ جماعة من غلمانه فقبضوا عليه، ثم أنفذ جماعة غيرهم فقتلوه(4).

وأما أبو العلاء سعيد بن حمدان والد الشاعر أبي فراس، فقد كان قائداً شجاعاً وشاعراً مجيداً مقلاً، وكان مكيناً عند المقتدر( 5)، فقد عينه والياً على نهاوند في سنة

---

**(1) الكامل: 8/ 92، تاريخ ابن خلدون: 4/ 230.**

**(2) الكامل: 8/ 217.**

**(3) الكامل: 8/ 221.**

**(4) الأوراق للصولي (أخبار الراضي والمتقي) ص 65، الكامل: 309.**

**(5) قال ابن خالويه 2/ 134: كان أبو العلاء سعيد بن حمدان ملازماً حضرة المقتدر مكيناً عنده، وكان أكثر مواقفه بين يديه، ولما عظم أمر الرجال وساروا إلى باب المقتدر في أربعين ألفاً.. وكان أبو العلاء في دار الخليفة.. وخرج فيمن خرج معه من غلمانه وضرب فيهم.. وثبت حتى هزمهم**

**ثم قال ابن خالويه في 2/ 135: عارضت بنو سليم الحاج، وكان أبو العلاء سعيد بن حمدان حاجاً متطوعاً، فأقوع فيهم وقتلهم. وكتب إليه أخوه نصر أبو السرايا، وكان هو وأبو العلاء شاعري بن حمدان.**

**وقد قال أبو فراس في أبيه:**

**أولئك أعمامي، ووالدي الذي حمى جنبات الملك، والملك شاعرْ**

312هـ(1)، وقد نصّب أميراً على سميساط سنة 319هـ، ففي هذه السنة حاصرها الروم فاستنجد أهلها به فلبّاهم، وهزم الروم عنها وتقدم فهزمهم عن ملطية أيضاً ودخلها(2).

وتوثقت صلة سعيد بن حمدان بالمقتدر بالراضي بعده، إلا أن حياته لم تدم طويلاً، فقد انتهت بقتله على يد ابن أخيه ناصر الدولة، الذي أزعج الراضي بفعلته النكراء هذه فسار لقتاله، لكن الأمر انتهى إلى الصلح بينهما بسبب ظهور خطر أمير الأمراء ابن رائق الذي احتل بغداد في أثناء سير الراضي لقتال ناصر الدولة( 3)، وبسبب آخر هو إدراك الراضي أنه بأمس الحاجة إلى قوة الحمدانيين التي بدأت تتمثل بناصر الدولة وبأخيه سيف الدولة.

واستقرّ الحمدانيون في الموصل وديار ربيعة، ومد أشهرهم صيتاً، وهو سيف الدولة نفوذه إلى حلب وحمص وأنطاكية واللاذقية وأعمالها، وتوجه إلى الفتوح في بلاد الروم بعد أن حلّت ببغداد القوة البويهية محل قوتهم، تلك القوة التي استدعتها ظروف الخلافة التي قوّض نفوذ الأتراك سلطانها، مما أدرى إلى نزاع بين البويهيين والحمدانيين انتهى بعقد صلح سنة 335هـ، وفي 336هـ استقر سيف الدولة بحلب، وبقي حكم الحمدانيين فيها حتى سنة 392هـ.

**بلاط سيف الدولة الحمداني:**

كان شعر المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس، وكذلك كانت بطولات سيف الدولة الحمداني وأمجاده، وسيف الدولة هو أبو الحسن علب بن أبي الهجاء عبد الله ابن حمدان بن حمدون التغلبي ولد سنة 303هـ، ويذكر ابن خلكان سنة ولادته وسنة وفاته فيقول: «وكانت ولادته يوم الحد سابع عشر ذي الحجة في سنة 303هـ وقبل سنة 301هـ وتتوفي يوم الجمعة ثالث ساعة وقيل رابع ساعة لخمس بقين من صفر ست وخمسين وثلاثمائة بحلب ونقل إلى ميافارقين»(4).

---

**(1) الكامل: 8/ 39.**

**(2) الكامل: 8/ 235.**

**(3) الديوان: 2/ 113.**

**(4) وفيات الأعيان: 3/ 405.**

عاش سيف الدلة حتى أصبح يافعاً في كنف والده أبي الهيجاء عبد الله بن حمدان، «والي الموصل للمقتدر، قتل سنة 317هـ». لكن سيف الدولة لم يذق مرارة الحرمان واليتم بمقتل والده، فقد انتقلت رعايته والعناية به إلى أخيه ناصر الدولة والي المقتدر على الموصل سنة 318هـ بعد أبي الهيجاء، وعمل سيف الدولة منذ هذه اللحظة قائداً في جيش أخيه. ففي سنة 321هـ قاد جيشاً وحارب به عمر بن حابس الأسدي وبني ضبة، ورباح التميمي في نواحي رأس العين، فانتصر وهزم أعداءه، قال المتنبي ذاكراً هذه الموقعة قصيدة مطلعها:

**ذكر الصبا ومراتع الآرام جلبت حمامي قبل يوم حمامي( 1)**

وفي سنتي 326هـ و 328 هـ حارب سيف الدولة الروم «لم يذكر هذا الخبر سوى ماريوس كنار في كتابه عن سف الدولة ص2، نقلاً عن ابن ظافر الأزدي، ولم يذكره ابن الأثير في الكامل، ولا مسكويه في تجارب الأمم، وكذلك ابن العديم في زبدة الحلب، وابن الوردي في تاريخه».

واستمر سيف الدولة معاوناً لخيه في تنفيذ أوامر سلطة بغداد، متوخين من ذلك الوصول إلى منصب شريف. وتتابعت الأحداث حتى سنة 330هـ حين حارب وأفراد أسرته الريديين لنصرة سلطة بني العباس في بغداد، فانهزم البريديون فكافأه الراضي، ولقبه سيف الدولة، وولى آخاه ناصر الدولة إمرة الأمراء( 2) في بغداد، وكان سيف الدولة قبل ذلك بالموصل فتركها وأتى بغداد لمساعدة أخيه في منصب الإمارة، لكنهما أخفقا في بغداد فرحلا عنها(3).

وتابعت دواعي الطموح، وحبّ التملك والسيطرة تحركها في نفس سيف الدولة، دافعة أيه إلى البحث عما يلبي رغبة فتى ذكي مقدام سليل شرف وسيادة، لكن رغباته اصطدمت

---

**(1) الديوان، شرح البرقوقي: 4/ 119.**

**(2) وفيات الأعيان: 2/ 114، والكامل: 8/ 383، والأوراق للصولي: ص 228.**

**(3) الأوراق للصولي: 241.**

في بداية الأمر بطموح أخيه ناصر الدولة وأثرته(1)، ذلك الأخ الذي حاول أن يكون سيد الرأي والموقف بين الحمدانيين، ولاسيما بعد أن قرأ في وجه أخيه ملامح الذكاء والقوة، فحاول أن يقلل من شأنه، فولاه نصيبين واقتصر به عليها ولم يكن ارتفاعها يكفيه(2).

بينما نجده يولي أبن عمه أبا عبد الله الحسين بن سعيد بن حمدان أخاً الشاعر أبي فراس سنة 332هـ، حلب، وحمص وأعمالها، وديار مصر، والعواصم وكل ما يفتحه من الشام(3).

لقد أدرك سيف الدولة أنه لن يتمكن من تحقيق آمله في جوار أخيه، فقرر أن يصرف نظره عن الموصل والجزيرة باحثاً عن مكان آخر يقيم فيه ملكاً له، ويؤسس بلاطاً يتلاءم مع طبعة المتميز ويزخر بالفروسية والمعرفة، بعد أن آلمه إهمال أخيه، فاختار الوقت والمكان المناسبين لتحقيق هدفه.

أما الوقت فكان حين بدأ يضعف ناصر الدولة أمام توزون وذلك منذ سنة 332هـ(4) وحين هزم الإخشيد الحسين بن سعيد بن حمدان عن حلب.

وأما المكان فهو حلب، البعيدة عن أطماع أخيه ناصر الدولة، وعن أطماع الأتراك والبويهيين، وسلطة بغداد، حلب التي أزعج أهلها تبدل الحكام عليهم، واختلاف الكلابيين في السيطرة عليها، فراسلوا سيف الدولة ليضم حلب إليه، فسار إيها ودخلها في 8 ربيع أول من سنة 333هـ ولم يلق مقاومة من أهلها، وعزل قاضيها أحمد بن مائل، وولي أبا الحصين علي بن عبد الملك الرقي( 5). ومن حلب توجه سيف الدولة لغزو بلاد الروم. لكن الإخشيد بدأ يهاجمه، فتمكن سيف الدولة منه وهزمه في أكثر من موقع، واحتل

---

**(1) ورد في الكامل 8/ 396: «.. كان سيف الدولة يريد الانحدار إلى البصرة لأخذها من البريديين ولا يمكنه لقلة المال عنده ويكتب إلى أخيه في ذلك، فلا ينفذ إليه شيئاً، وكان توزون وخجخج يسيئان الأدب ويتحكمان عليه... ».**

**(2) نشوار المحاضرة: 3/ 20.**

**(3) الكامل: 8/ 417.**

**(4) الكامل: 8/ 207، زبدة الحلب: 1/ 105.**

**(5) زبدة الحلب: 1/ 111، الكامل: 8/ 445.**

حمص ودمشق، لكنه ترك دمشق للإخشيد وأبقى حمص وأنطاكية وحلب في ملكه. وأمن جانب الإخشيد، وارتاح من خطره بعد أن تزوج ابنة أخيه سنة 334هـ(1).

وحاول سيف الدولة بعدها أن يسيطر على دمشق لكنه أخفق( 2). فما كان منه إلا أن استقل بحلب واتبع لها حمص وأنطاكية، فعمر داره بالحلبة، وقلد أبا فراس منبج وما حولها من القلاع واستقرت ولايته على حلب منذ سنة 336هـ(3).

ومنذ هذه السنة بدأ سف الدولة يعمل في حلب على إنشاء جيش قوي، وبلاط زاخر بذوي الهمة والقوة والمعرفة من القادة والعساكر والقضاة والمفكرين، يضاهي به بلاط بغداد.

كان سيف الدولة أذكى القادة الحمدانيين، وأكثرهم قدرة على تحقيق ما يطمح إليه، فاستفاد من الظروف المحيطة به، وتخلص بسهولة من خطر القوى التي تريد أن تنهي قوة الحمدانيين، وتشتت جمعهم، من خلال حرمانهم الوحدة السياسية والجغرافية.

فكان هناك خطر سلطة بني العباس التي أرادت إبقاء الحمدانيين قوة تابعة لها، أما خطر الأتراك والإخشيديين والبويهيين، فقد ظهر في كل طرف مهم أراد أن يكون هو الأقوى في مملكة بني العباس التي أصبحت ضعيفة.

لقد استطاع سيف الدولة بذكائه ورجاحة عقله وشجاعته أن يتخلص من خطر القوى المحيطة به، فعقد صلحاً مع بعضها، وانصرف لتشييد ملك خاص به، فتعامل في بداية أمره مع سلطة بغداد كقائد تابع مخلص، وعمل بجد ودأب تحت إمرة أخيه ناصر الدولة حتى هزم البريديين الذين خرطوا على السلطة العباسية، وعندما نال مكافأته من هذه السلطة تركها وشأنها لأنه أحسن بقوته ومقدرته المتزايدتين، فهو لن يطلب منها شيئاً وهي لن تقدر على إجباره بفعل شيء فانشغل عنها بالروم، وبقبائل العرب الثائرة عليه، وانشغلت عنه بالأتراك والبويهيين.

---

**(1) زبدة الحلب: 1/ 114 وفي الكامل: 8/ 458 أن أنوجور دخل حلب وعبر سيف الدولة إلى الجزيرة لكن أنوجور عاد إلى مصر وعاد سيف الدولة إلى حلب.**

**(2) زبدة الحلب: 1/ 117.**

**(3) زبدة الحلب: 1/ 118.**

أما مع البويهيين فقد أحسن التصرف، خلافاً لأخيه ناصر الدولة الذي حاول أن يغدر بهم. لكن محاولته عادة وبالاً عليه، وانتهى الأمر بعقد صلح بين الطرفين، وتتوسط فيه سيف الدولة(1) الذي عمل على إبعاد الخلاف والصدام بينهم وبين أسرته.

وقد استفاد سيف الدولة من أصهار العباسيين إلى الحمدانيين. ففي سنة 331هـ تزوج المير المنصور ابن المتقي من ابنة ناصر الدولة( 2)، كما أن سيف الدولة أصهر إلى الإخشيديين(3)، فحصّن حدود مملكته من خطرهم، حيث بذل في بداية أمره بحلب كل جهده حتى هزمهم وهدد مملكتهن، وبعدا بدأ يعمل كي يأمن جانبهم فأصهر إليهم عقب معركة هُزم فيها.

وإذا كان سيف الدولة قد استطاع أن يأمن خطر البويهيين والإخشيديين فإن القبائل العربية التي كانت ضمن مملكته، كثيراً ما قامت ثائرة عليه، طاردة ولاته عليها، محاولة التخلص من خضوعها لنفوذه، فعمل على ترويضها محارباً إياها حتى هزمها، وعادت إلى ما كانت عليه فصفح عنها(4).

هذه الثورات أضعفت قوة سيف الدولة، وأسهمت في تفتيت وحدة الوضع الداخلي، وهذا ما انعكس سلبياً على سياسته الخارجية، خاصة حروبه مع الروم.

وتخلص سيف الدولة من خطر البويهيين والإخشيديين والقبائل لم ينجه من خطر الروم الذين وجدوا في انشغاله بخصومة من المسلمين فرصة مناسبة يستطيعون من خلالها الثأر من العرب الذين هددوا إمبراطوريتهم أكثر من مرة، وقوضوا أركانها من شدة الضربات التي وجهوها إليها. ثم يأتي سف الدولة ليفتح صفحة جديدة من هزائم العرب للروم، وهذا في بداية أمره لأنه لم يستطع الصمود في وجه الروم إلى آخر حياته، ففي سنة 351هـ دخل الروم حلب وفتكوا بها شر فتكة، وهرب سيف الدولة منها.

---

**(1) الكامل: 8/ 523.**

**(2) الكامل: 8/ 404.**

**(3) زبدة الحلب: 1/ 115.**

**(4) ورد ذكر االنتفاضة هذه القبائل كثيراً في شعر أبي فراس.**

بدأت المعارك بين سيف الدولة والروم منذ سنة 326هـ، حين كان يعمل تحت إمرة أخيه خاصر الدولة، فشن حرباً ضدهم وهزمهم فيها( 1)، وبعد هذا العام انشغل سيف الدولة بخدمة السلطة العباسية( 2)، وحرب البريديين وإمرة الأمراء في بغداد وبعد ذلك توجه سيف الدولة لينشئ ملكاً له في حلب فاصطدم مع الإخشيديين، وهنا تحرك الروم مستغلين انشغاله بحرب الإخشيديين، فقاموا بغزو الثغور سنة 333هـ. وقصدوا حلب فاسرع إليهم سيف الدولة وهزمهم وغنم منهم(3).

وفي سنة 336هـ حاصر الروم قلعة الحدث وخربوها وفتحوها في حين كان سيف الدولة يحاصر حصن برزويه ففتحه وانتصر كل منهما في موقعته(4).

وبدأ قوة سيف الدولة تتعاظم في وجه الروم سنة بعد سنة حتى قام سنة 339هـ فشن معارك متلاحقة على الروم أسفرت عن نصر تلو آخر، حتى تساقطت حصون الروم أمامه، وأسر كثيراً من جنودهم، بعد أن فتح سمند وخرشنة، ووصل إلى صارخة، فأصبح قريباً من قسطنطينية العاصمة(5).

ودفعت نشوة النصر سف الدولة إلى التوغل في أرض الروم سنة 339هـ فاتحاً ومقتحماً حصون أعدائه حتى كاد يقترب من القسطنطينية، وتشاغل جيشه بالغنائم بعد أن حل التعب به، وضعفت همته وتقاعست بعض كتائبه عن القتال، فأدى هذا إلى الهزيمة التي كادت تودي بحياة سيف الدولة.

وفي سنة 340هـ أرسل سيف الدولة أبا فراس لغزو الروم، فتوغل في أرضهم وبنى قلعة رعبان بعد أن خربتها الزلازل، كما رد عنها قسطنطين بن الدمستق( 6)، وفي عام 342هـ 342هـ وقعت معركة بين الروم وسيف الدولة، أسفرت عن أسر قسطنطين ابن القائد

---

**(1) كنار، عن ابن ظافر: ص72.**

**(2) حارب سيف الدولة توزون بأمر من المتقي وناصر الدولة في أكثر من موقعة سنة 332هـ، الأوراق للصولي: ص 25 وما بعدها.**

**(3) الكامل: 8/ 446.**

**(4) ديوان المتنبي، شرح الرقوقي: 4/ 43، وقصيدة المتنبي في معركة الحدث ذائعة مشهورة.**

**(5) الكامل: 8/ 485، زبدة الحلب: 1/ 121.**

**(6) ديوان أبي فراس: 2/ 139، زبدة الحلب:1/ 123، وديوان المتنبي: شرح البرقوقي 2/ 329.**

البيزنطي برداس فوكاس، وجرح الأب القائد في هذه المعركة التي كان وقعها عظيماً في نفسه، مما اضطره إلى دخول الدير مترهباً، فاتخذ الشعراء العرب من ترهبه موضع سخرية(1).

وفي سنة 343هـ غزا سيف الدولة بلاد الروم، فقتل وأسر وغنم، وكان فيمن قتل قسطنطين ابن الدمستق، فعظم الأمر على الروم، وعلى الدمشتق الذي جمع العساكر من الروم والروس والبلغار وغيرهم وقصد الثغور، فسار إليه سيف الدولة والتقيا عند الحدث وانتصر سيف الدولة، واسر صهر الدمستق، وابن ابنته، وكثيراً من بطارقته، وعاد الدمستق مهزوماً(2). وقال المتنبي بهذه المناسبة قصيدة مطلعها:

على قدر أهل العزم تأتي العزائمُ وتأتي على قدرِ الكرام المكارمُ( 3)

وفي سنة 3445هـ تابع سيف الدولة مهمة الغزو، وتوغل في أرض الروم حتى بلغ خرشنة وصارخة(4)، وفي هذه السنة أسرت الروم القائد الحمداني أبا العشائر الحسين بن بن علي بن حمدان في موقعة عرندس قرب حسن عرمدا، فنقله الروم إلى القسطنطينية ومات فيها(5).

وفي عام 347هـ قام سيف الدولة بدور الوسيط السياسي بين ناصر الدولة ومعز الدولة بن بويه، بسبب امتناع الأول عن تأدية أتاوة لثاني، اتفقا على قيمتها، فقدم معز الدولة إلى الموصل، فهرب منها ناصر الدولة إلى نصيبين، فتبعه حتى التجأ إلى أخيه سيف الدولة الذي أمنه وتوسط له عند معز الدولة حتى أعاده إلى الموصل والياً(6).

وفي سنة 348هـ أسرت الروم محمد بن نصار الدولة(7).

---

**(1) ديوان المتنبي: شرح البرقوقي 3/ 217.**

**(2) الكامل: 8/ 508، زبدة الحلب: 1/ 123.**

**(3) ديوان المتنبي: شرح البرقوقي 4/ 94.**

**(4) الكامل: 8/ 517، الزبدة: 1/ 125.**

**(5) زبدة الحلب: 1/ 126.**

**(6) زبدة الحلب: 1/ 128.**

**(7) زبدة الحلب: 1/ 129.**

وفي سنة 350 هـ هاجم نجا غلام سيف الدولة وتقدم إلى هنزيط وأوقع بالروم شر هزيمة(1)، وفي هذه السنة ولي نقفور قيادة الجيوش الرومية، فجهز جيشه أتم تجهيز وتقدم به في سنة 351هـ إلى حلب، وكان الضعف قد حل بمملكة سيف الدولة نتيجة المعارك المتلاحقة والاستقلال القائم بينه وبين أخيه ناصر الدولة، لهذا لم يتمكن سيف الدولة من اتباع خطة تكفل لجيشه الصغير النصر على جيش الروم الكبير، ودخل الروم حلب، وقتلوا أعيانها(2).

لكنهم لم يمكثوا فيها طويلاً، بل غادروها في السنة نفسها، فدخلها سيف الدولة بعد أن استجمع قواته، وقام في جمادى الآخرة بإعادة بناء عين رزبة، وسير حاجبه إلى بلاد الروم، فغنم، وقتل، وسبي، وسار نجا على حصن زياد وهزم الروم(3).

وفي شوال سنة 351هـ أسرت الروم أبا فراس(4)، وهناك من يقول إنه أسر سنة 348هـ. 348هـ.

وإضافة إلى تراجع هجمات سيف الدولة أمام قوة الروم المتزايدة، فقد خرج عليه اثنان من قواده هما: هبة اله بن ناصر الدولة، وغلامه نجا(5).

وبدأت قوته تضعف منذ أن غاب أبو فراس عن ساحة الأحداث، فبدأ الخراب والدمار ينتشر في حلب، وتسرب الخلل إلى بنية السلطة الحمدانية، وقد شعر أبو فراس بهذا الأمر لآلمه غيابه، ورأى في نفسه خير منقذ، فهو فيما مضى فارس بني حمدان الشجاع، وذراعهم القوية، وما كان للضعف موطن في ديارهم لولا غيابه وأسره، يقول:

**متى تلد الأيام مثلي لكم فتى شديداً على البأساء، غير ملهد**

**فإن تفتدوني تفتدوا شرف العلا وأسرع عواد إليها، معود**

**وإن تفتدوني تفتدوا لعلاكم فتى غير مردود اللسان أو اليد**

---

**(1) الكامل: 8/ 536.**

**(2) الكامل: 8/ 540، زبدة الحلب: 1/ 122.**

**(3) الكامل: 8/ 544.**

**(4) ورد ذكر هذه الحادثة في الصفحات السابقة.**

**(5) الكامل: 8/ 548.**

**يطاعن عن أعراضكم بلسانه ويضرب عنكم بالحسام المهنّد( 1)**

ففي سنة 353هـ حاصر الروم المصيصة. وفي سنة 354هـ( 2) استولوا عليها وعلى طرسوس لذلك لجأ سيف الدولة سنة 533هـ، حيث تفردت حلب في زمنه بمجابهة إمبراطورية الروم، ولم تشاركها سلطة بغداد ولا الموصل ولا مصر، إضافة إلى الأزمات التي كانت تفتعلها القبائل، لجأ سيف الدولة إلى عقد فداء للأسرى مع الروم، كان بمنزلة هدنة.

وبهذا يمثل قول المتنبي التالي أصدق تمثيل واقع سيف الدولة الذي عانى من عدة خصوم متفرداً دون أية إعانة:

**وسوى الروم خلف ظهرك روم فعلى أي جانبيك تميل؟**

وفي سنة 356هـ مرض سيف الدولة وأصيب بعسر البول، فتوفي، ودفن في تربة أمه بميافارقين، وكان قد جمع من بعض الغبار الذي يجتمع عليه في غزواته شيئاً وعمله لبنة بقدر الكف، وأوصى أن يوضع خده عليها في لحده، فنفذت وصيته في ذلك(3).

لقد كانت معارك سيف الدولة مثار فخر الشعراء العرب واعتزازهم بالشخصية العربية الفذة التي تمثلها شخصية سيف الدولة، وقد خلقت هذه المعارك مناخاً شعرياً متميزاً له طابعه الخاص.

وأخبار مجالس سيف الدولة كثيرة ومتفرقة في كتب التاريخ والأدب والتراجم، وهي تطلعنا على نمط الحياة الاجتماعية في البلاط الحمداني موئل الفكر والإبداع، ومستقر الرفاه والندوات العامرة بالشعر الموسيقي والفكر والغناء والشراب. ورجال سيف الدولة هم القائمون على مثل هذه الأمور، فالفارس البطل المقدام أبو فراس هو من شعراء البلاط، والخالديان الناقدان الشاعران اللذان توليا خزانة كتب سيف الدولة، هم من رواد مجالسه، وكشاجم... وهذا هو أبو محمد عبد الله بن عمرو الفيّاض كاتب سيف الدولة ونديمه يصور لنا طرفاً من حياة البلاط فيقول:

---

**(1) الديوان: 2/ 39.**

**(2) الكامل: 8/ 552 و 8/ 560.**

**(3) وفيات الأعيان: 3/ 405.**

**قم، فاسقن بين خفق الناي والعود لا تبغ طيب موجود بمفقود**

**كأساً إذا أبصرت في القوم محتشماً قال السرور له: قم غير مطرود**

**نحن الشهود، وخفق العود خاطبنا نزوج ابن سحاب بنت عنقود( 1)**

وهذا الخليج الشامي ينشد ما يدل على نمط حياته وحياة شعراء البلاط الحمداني، بما في هذه الحياة من شرب ولهو وغزل بالغلماء، فيقول:

**خذ يا غلام عنان طرفك فاثنه عني، فقد ملك الشمول عناني**

**سكران: سكر هوى، وسكر مدامه أنى يفيق فتى به سكران؟( 2)**

وقد أسرف بعض نزلاء البلاط من الشعراء في الشرب والمرح والسكر بعد أن وفر لهم سيف الدولة بجزيل عطائه أسباب اترف والبذخ، وفي أشعارهم نلمس أثر ذلك فها هو ذا كشاجم يقول(3):

**أطلق عقال الروح بالراح غني إليها جد ملتاح**

**قد كدت الحكمة روحي، فرؤ وِحها بآثار وأقداح**

ثم يتمادى اكثر ويسرف في هذا المجال فيقول(4):

**الذ العيش إتيان القبيح وعصيان النصيحة والنصيح**

**وإضفاء إلى وتر وناي إذا ناحا على دن جريح**

وأما الوأواء الدمشقي فقد أضاف على وصف الخمرة، وصف ساقيها الغلام الحسن، فأبدع حين قال(5):

**قم يا غلام إلى الشمول، فهاتها قبل انتشار الصبح في الآفاق**

**فكأنها شمس تنير بها الدجى وكأنه قمر تحول ساقي**

**لو كان رزقي من لذيذ عناقه ما كنت أحسدكم على الأرزاق**

---

**(1) اليتيمية: 1/ 103.**

**(2) اليتيمية: 1/ 271.**

**(3) ديوانه: ص 26.**

**(4) ديوان كشاجم: 269.**

**(5) ديوان الوأواء: ص 162.**

وقد نشطت حركة الغناء والموسيقى في مجالس سيف الدولة، فعزفت الجواري أعذب الألحان. وصدحت حناجرهن بأجمل الأصوات، فعمرة هذه المجالس بالنغم الجميل والإيقاع العذب. وتحدث الأدباء عن هذا، ووصف الشعراء المغنيين وضاربي الآلات الموسيقية، يقول كشاجم واصفاً عوّادة:

**جاءت بعود كأن الحب أنحله فما يرى فيه إلا الوهم والشبح**

**فحركته وغنَت في الثقيل لنا صوتاً تكاد به الأحشاء تنقدح( 1)**

وروى أبو إسحاق الحصري القيرواني أن أبا فراس قال: «كان سيف الدولة لا يشرب النبيذ، ولا يسمع القيان، ويحظرهما، فوافت ظلوم الشهرامية، وكانت إحدى المحسنات، وكان بحضرة ابن المنجم، أحد المحسنين، فتاقت نفسي إلى سماع ظلوم فسألت الأمير أن يحضرهما لأسمعهما مجتمعين، فوعدني بإحضارهما مجلسه من يوم، فانصرفت وأنا غير واثق بذلك لعلمي بضعف نيته في مثله..»( 2) وفي مثل هذا يقول الثعالبي إن سيف الدولة: «قلما نشط لمجلس الأنس لانشغاله عنه بتدبير الجيوش وملابسة الخطوب»(3).

ومن الوجهة الفكرية فقد بلغت الحضارة العربية والإسلامية أوجها في القرن الرابع الهجري، فإذا تم في القرنين الثاني والثالث الهجريين تأسيس الأصول لنهضة فكرية شاملة في المجتمع العربي والإسلامي، فإن هذه الأصول أثمرت في القرن الرابع الهجري.

ويكفي أن نذكر أن من بين رجال القرن الرابع الهجري كان الفارابي، والقاضي الجرجاني وابن جني، وابن خالويه، والمتنبي، وأبو فراس الحمداني، وابن نباتة الفارقي، والصنوبري وأبو بكر الخوارزمي.. لإقامة الدليل على هذا الإثمار.

وليس من قبيل المصادفة أن أكثر هذه الأسماء التي ذكرت عاشت في دولة حلب، وفي بلاط سيف الدولة تحديداً. فقد كان بلاط هذا الأمير الحمداني مركز إشعاع حضاري، ويمكن القول أنه أهم مركز فكري عربي في زمانه، فقد بز بلاط مركز السلطة في بغداد،

---

**(1) ديوان كشاجم: ص 38.**

**(2) ذيل زهر الآداب: 266، والخبر في ديوان أبي فراس بشرح ابن خالويه: 2/ 422.**

**(3) يتيمة الدهر: 1/ 26.**

كما بز بلاك الحكم في الدويلات العربية الأخرى، لكثرة العلماء الذين حفلتا بهم مجالس سيف الدولة.

لقد «اجتمع لسيف الدولة ابن حمدان ما لم يجتمع لغيره من الملوك، كان خطيبه ابن نباته الفارقي، ومعلمه ابن خالويه، ومطربه الفارابي، وطباخة كشاجم، وخزان كتبه الخالديان والصنوبري، ومداحه المتنبي، والسلامي، والوأواء الدمشقي، والببغاء، والنامي، وابن نباتة السعدي، والصنوبري، وغير ذلك... »( 1) . وهذا ما بين لنا مدى ازدهار الحياة الفكرية في دولة حلب الحمدانية التي ضمت هذا الجمع الجليل من العلماء والمبدعين، ذلك الازدهار الذي يعود الفضل فيه أولاً وآخراً لسيف الدولة. هذا القائد العسكري الناجح الذي لم يقصر اهتمامه على حرب الروم، وعلى تكريس سلطته في مملكة حلب وجوارها فقط، بل عني أشد العناية بالعلم والعلماء، هذه العناية طبع متأصل فيه، فكثير من الحمدانيين أدباء، ويقول عنهم الثعالبي: «وكان بنو حمدان ملوكاً وأمراء، أوجههم للصباحة، وألسنتهم للفصاحة، وايديهم للسماحة، وعقولهم للرجاحة، وسيف الدولة مشهور بسيادتهم..»( 2) فقد كان ينظم الشعر، وقد اثبت كثير من كتب التراث أبياتاً له( 3) وقد عرف هذا الأمير عزة الملك، ورجاحة السلطة منذ صغره، فخبر الحياة، وخاض غمارها، ولم يبلغ سنة عشرين عاماً، وطمح منذ بدايات حياته لتأسيس بلاط يكون سيده، فاختار حلب وأنشأ فيها بلاطاً عامراً برجال الحرب والفكر. وعنايته الكبيرة بالسلطة العسكرية لم تكن تقلل من شأن عنايته بالعلم والعلماء، فقد تلقى العلم من أكابر علماء عصره من أمثال اصولي، وبان خالويه، وأبي ذر.

---

**(1) مطالع البدور للغزولي: 2/ 176. هؤلاء الأعلام ورد ذكرهم جميعاً في الجزء الأول من يتيمية الدهر للثعالبي.**

**(2) يتيمية الدهر للثعالبي: 1/ 15.**

**(3) مثل كتب الثعالبي، ونشوار المحاضرة، للتنوخي، لكن ابن العديم في زبدة الحل: 1/ 152 يقول: «ينسب إلى سيف الدولة أشعاراً كثيرة لا يصلح منها له غير بيتين...» وابن العديم متأخر زمناً عن الثعالبي والتنوخي.**

يقول الصولي في كتابه «الأوراق» ص 218: ثم خرجت لتلقي سيف الدولة لأنه كان يلزمني في حداثته، وقد قرأ علي علماً كثيراً، ويذكر الثعالبي: «أن سيف الدولة كان من تلاميذ أبي ذر وابن خالويه» اليتيمة 1/ 107.

وأحب سيف الدولة العلم والحرب، فكان بلاطه مركزاً عسكرياً ومركزاً فكرياً، فقصده الشعراء والعلماء، وحطوا رحالهم بفنائه، وقد وجدوا عنده الاستقرار والتشجيع ولمسوا فيه حب العلم والأدب ورعايتهما، «ويقال أنه لم يجتمع قط بباب أحد من الملوك بعد الخلفاء ما اجتمع ببابه من شيوخ الشعر ونجوم الدهر..»(1).

واجتماع شيوخ الشعر ونجوم الدهر بباب سيف الدولة لم يكن مصادفة، بل كان لذلك سببان. الأول: أن سيف الدولة قائد مثقف فكان «أديباً شاعراً محباً لجيد الشعر شديدالاهتزاز لما يمدح به»(2) يحب أخبار الشعراء ويطلب من الحاضرين منهم المبارزة في إجازة بعض الأبيات الشعرية(3) كما كان ينتقد بعض القصائد التي يمدح بها(4).

والسبب الثاني: هو كرم سيف الدولة ومبالغته في عطاء الأدباء والعلماء حتى أنه أمر بضرب دنانير خاصة بالصلات في كل دينار منها عشرة مثاقيل وعليه اسمه وصورته(5).

وأخبار عطاءاته الجزلة وكرمه الوفير كثيرة في كتب التراث. ذات مرة أسرف عضد الدولة في إكرام المتنبي وعطائه، فسئل المتنبي عن عطاء سف الدولة فقال: «... هذا أجزل إلا أنه عطاء متكلّف، وكان سيف الدولة يعطي طبعاً»(6).

وقد اسهم في جعل سيف الدولة موضع آمال العلماء والشعراء انتصاراته على الخطر البيزنطي المهدد للأمة العربية الإسلامية ولهذا قال في المتنبي:

---

**(1) اليتيمية:1/ 16.**

**(2) المرجع نفسه.**

**(3) لاحظ اليتيمة1/17و1/20 وشرح البرقوقي لديوان المتنبي في أماكن متفرقة وكذلك ديوان أبي فراس.**

**(4) المرجع نفسه لاحظ الأبيات للمتنبي والسري الرفاء في اليتمية 1/ 21 وما بعدها.**

**(5) اليتيمة: 1م 20.**

**(6) نشوار المحاضرة: 4/ 250.**

**شاعرُ اللفظِ خدنهُ شاعرُ المج دِ كلانا ربُ المعاني الدقاق**

فالانتصارات الكبرى التي حققها سيف الدولة على أعدائه الروم، وبعض القبائل العربية كانت أياماً خالدة في حياته، ووجد الشعراء والأدباء فيها منبع إلهام، وموضع اهتمام فخلدوها وابدعوا في ذكرها، بعد أن قصدوه من أصقاع عديدة، ولم تضم حاضرته في حلب من المبدعين المعروفين إلا الصنوبري، والخليع الشامي من حلب، وما تبقى قصده من خارج مملكته، فقدم «السري الرفاء، والخالديان، والبغاء، والخباز البلدي من الموصل أو أعمالها، وكشاجم والوأواء، والواساني، والتلعفري، ومنصور، وأحمد ابنا كيغلغ، وأبو جعفر، وأبو أحمد ابنا ورقاء، والنامي وأبو الفرج العجلي، وأبو الفتح البكتمري من بلاد الشام، والباقي من الشعراء مثل المتنبي، والزاهي، والناشئ الأصغر، وابن نباته من العراق، وابن خالويه، وأبو علي الفارسي وعلي بن عبد العزيز الجرجاني، وأبو بكر الخوارزمي من خراسان وفارس»(1).

ومن الواضح أن الحركة الشعرية هي الميدان الأرحب الذي نشط فيه الفكر في حلب آنذاك، فكثر عدد الشعراء وتنوعت الموضوعات التي طرقوها، فمنها ما كان تقليدياً يجري على عادة الشعراء العرب القدماء، ومنها ما ظهر نتيجة نمط الحياة الحمدانية التي ازدهرت فيها المدح، والفخر والعتاب، والأخوانيات، ووصف الطبيعة، والتشيع. والمدح وهو الموضوع الأكثر ظهوراً في شعر البلاد الحمداني، وليس من سبيل لظهور شاعر في تلك الفترة، وذلك المكان ما لم يمدح سيف الدولة. وأما الفخر والعتاب فهل ننسى بطليه المتنبي وأبا فراس. والأخوانيات ازدهرت نتيجة مجالس سيف الدولة التي كانت عامرة بالود والاحترام والإخاء. وأما شعر الطبيعة فلا يغيب عن البال فارسه المجلّي الصنوبري، والمصلّي السري الرفاء. وكما نشطت حركة الشعر، نشطت أيضاً حركة النثر الأدبي، فكان من أبرع الكتاب الحلبيين أبو الفرج الببغاء الذي أبدع في ميداني النثر والشعر فأجاد، ومن فنون النثر ازدهر فن الخطابة الذي لازم وقائع سيف الدولة وانتصاراته الشهيرة، فتأريخ أعمال هذا القائد الكبير وتخليدها يحتاجان إلى كاتب بارع وخطيب فصيح

---

**(1) فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين د. مصطفى الشكعة، ص 122. وقد ورد ذكر هؤلاء الأعلام في يتيمة الدهر للثعالبي الجزء الأول.**

وهكذا كان أبو يحيى عبد الرحيم بن نباتة الفارابي خطيب سيف الدولة وصاحبه إلى ساحة القتال حيث يخطب بالمقاتلين، فيؤجج الحماس في نفوسهم، ويحبب الشهادة إليهم.
وكانت حركة التأليف لا تقل شأناً عن أنواع النشاط الأدبي الأخرى، وتمثّل ازدهار هذه الحركة بابي الفتح كشاجم( 1) الذي يدل لقبه على موسوعية ثقافته، فالكاف مأخوذة من كاتب والشين من شاعر، والألف من أديب، والجيم من جواد والميم من منجم، ولقد تعاطى الطب بعد ذلك فأضاف إلى لقبه حرف طاء فصار طكشاجم(2).
وازدهار الحركة الأدبية بفرعيها الشعر والنثر كان مصاحباً لتقدم علوم اللغة والنقد، وذلك كي تكون هناك مقاييس واضحة ومتينة للإبداع الأدبي، فقد وجد في حلب الحمدانية لغويون ونحاة هم من أجل علماء العربية، وق أغنى هؤلاء، كما أغنى من سبق ذكرهم، مجالس سيف الدولة بأمور الفكر المتعددة، ومن بين العلماء الذين ارتادا هذه المجالس كان ابن خالويه، وابن جني، وأبو علي الفارسي.
وفي حالٍ كهذه لابد أن يدخل النقد الأدبي مجالس هؤلاء الأدباء واللغويين وندواتهم، ولاسيما أن سيف الدولة ومعظم أفراد أسرته كانوا على دراية واسعة بالأدب، ثم أن سيف الدولة كان يملك حساً نقدياً وقصة نقده لبيتي المتنبي معروفة فقد مدحه المتنبي قائلاً:

**وقفتَ، ومافي الموت شكّ لواقف كأنك في جفن الردى، وهو نائمُ**
**تمرُّ بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضّاحُ، وثغرُكُ باسمُ**

فقال سيف الدولة: قد انتقدنا عليك هذين البيتين، كما انتقد على امرئ القيس بيتاه..
وبيتاك لا يلئم شطراهما، كما ليس يلتئم شطرا هذين البيتين وكان ينبغي لامرئ القيس أن يقول... ولك أن تقول:

**وقفتَ، ومافي الموت شكّ لواقف ووجهك وضّاحُ، وثغرُكُ باسمُ**
**تمرُّ بك الأبطال كلمى هزيمة كأنك في جفن الردى، وهو نائمُ( 3)**

---

**(1) كشاجم:هو أبو الفتح محمود بن الحسين بن السندي ين شاهك من أهل الرملة من نواحي فلسطين. ديوانه: ص2.**
**(2) سف الدولة: د. مصطفى الشكعة: ص243.**
**(3) يتيمة الدهر: 1/ 21 لاحظ أيضاً نقده لأبيات الخالدين هي اليتيمة: 1/ 23.**

ولم تخل الحياة الفكرية هذه من الفكر الفلسفي، ففي شعر المتنبي كثير من الإشارات الفلسفية، وفي كتب ابن جني فلسية لغوية خاصة، وأما الفارابي فيلسوف العرب الأول والمعلم الثاني بعد أرسطو فقد روى عنه أنه حضر مجلس سيف الدولة وتكلم فيها حتى أسكت الحاضرين، وعزف الموسيقى فجعل الحضور يضحكون، ثم عزف فجعلهم ينامون، فتركهم يناموا وذهب(1).

## الصنوبري(☆)273-334هـ د. سميرة سلامي

(1) وفيات الأعيان: 5/ 155.

(☆) ترجمته في تاريخ مدينة دمشق لابن عساكر 113/2، والوافي بالوفيات للصفدي 379/7، وفوات الوفيات لابن شاكر الكتبي 122/1، والنجوم الزاهرة لابن تغري بردي 287/3، وشذرات الذهب لابن العماد 335/2.

الصنوبري هو واحد من الشعراء الذين تزينت بهم مجالس سيف الدولة. وصفه من جمع روضياته بأنه كان "من أفراد ذلك العقد الفريد، وأفذاذ ذلك العصر الزاهي... وكان أحد من تجمَّلَ به عصره، وسار في البلاد شعره، وتناقله أهل العلم والأدب في كتبهم، وحفظوه في صدورهم، واستشهدوا بالكثير منه"[1].

كان الصنوبري معجباً بسيف الدولة، وببطولاته وانتصاراته، فمدحه بعددٍ من القصائد، وبالمقابل، نال منزلةً عاليةً عند سيف الدولة، وأصبح من المقرَّبين لديه، فجعله خازناً لمكتبته.

والصنوبري شاعرٌ كبير ومبدع، وهو إمام الشعراء في وصف الطبيعة، باعتراف كل من اطلعوا على أشعاره، ومع ذلك، لم ينل شعره الاهتمام الكافي، لا في حياته، ولا بعد مماته. وُيرجِعُ بعضُهم ذلك إلى أنه "كان صغيراً، فلم ينل مكاناً في كتاب الأغاني، وكان مُسِنَّاً، فلم ينل مكاناً في يتيمة الدهر، ولذلك، بقي ديوانه مفرَّقاً، ولم توجد منه إلا أجزاء" [2].

وذكره ابن رشيق في باب المشاهير من الشعراء، ورأى أن وجود المتنبي في عصره أخفاه، كما أخفى غيره من الشعراء "فلم يذكر معه شاعرٌ إلا أبو فراس وحده، ولولا مكانه من السلطان لأخفاه" [3]. ورأى آخرون أن الظروف الاجتماعية، التي عاشها الشاعر، كانت صاخبةً بالحروب مع الروم، وأن الناس كانت تترقب أخبار المعارك، وتتشوق إلى سماع

---

**وترجم له من المحدثين:**

- **محمد راغب الطباخ في أعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء، وفي مقدمته لروضيات الصنوبري.**
- **د. إحسان عباس في مقدمة الطبعة الثانية لديوانه، وهي الطبعة التي عدنا إليها في هذه الدراسة.**
- **آدم متز في الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، م1/481.**
- **محمود مصطفى حلاوي في تحقيقه لشرح بائية ذي الرمة للصنوبري.**
- **شوقي ضيف في تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني.**
- **وآخرون.**

**(1) الروضيات، محمد راغب الطباخ، ص8.**

**(2) الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، آدم متز، م 1، ص482.**

**(3) العمدة، ابن رشيق، ص56.**

الأشعار التي تشحذ الهمم، وتقوّي العزيمة، وتتغنّى بالبطولة والانتصارات، كشعر المتنبي في سيف الدولة الحمداني، ولم تكن تهتمُّ كثيراً بأشعار الطبيعة، لذلك قلَّ من يهتمُّ بشعره بعد وفاته.

**اسمه ونسبه:**

جاء في ترجمته في تاريخ ابن عساكر "هو أحمد بن محمد بن الحسن بن مرار أبو بكر الضبي المعروف بالصنوبري الحلبي. وفي الفهرست لابن النديم، هو محمد بن الصنوبري، وهذا خطأ، لأن اسمه ورد في الديوان أكثر من مرّة، كقوله مصبِّراً نفسَه:

إرْضَ حكمَ الزَّمانِ يا أحمد ارْضَهُ إن تَذُقْ ضَيْحَهُ فقد ذُقْتَ مَحْضَهُ [1]

وفي فوات الوفيات هو "أحمد بن محمد الصيني الحلبي الصنوبري" وهذا تصحيفٌ واضح، لأن الصنوبري ذكر لقبه الضبي في شعره، في أكثر من مكان، مفتخراً بنسبه، الذي يعود إلى قبيلة ضبة المضرية. قال:

**وإذا اعتصمت بمعقلٍ من خندف وعلوت من سعد بن ضبة نيقا**

وقال:

**نحن قومٌ بنى لنا مضر ع زّاً مضى العز وهو ليس بماض**

**ضبّة أسرتي هم التاركي البا غي رضاضاً بل رضاض الرضاض**

ووصف قصيدته بأنها ضبية في قوله:

**هي الضبية اعرف لف ظها الضبيّ واعترف**

أما لقب الصنوبري، فقد جاء في تاريخ دمشق عن أبي العباس عبد الله الصفري، قال: "سألت الصنوبري عن السبب الذي كان من أجله نسب جده إلى الصنوبر، حتى صار معروفاً به، فقال لي: كان جدي، الحسن بن مرار، صاحب بيت حكمة، من بيوت حكم المأمون، فجرت بين يديه مناظرة، فاستحسن كلامه، وحدّة مزاجه، فقال له: إنك لصنوبري الشكل، يريد بذلك الذكاء وحدة المزاج".

---

**(1) الضَّيح: اللبن الممزوج بالماء، والمحض: الخالص غير المشوب.**

ويفخر الصنوبري بهذا اللقب له ولأسرته في قوله:

**إذا عُزِينا إلى الصَّنَوْبر لم نُعْزَ إلى خاملٍ من الخشبِ**

**لا بل إلى باسق الفروع عَلَا مناسباً في أرومة الحسبِ**

**باقٍ على الصَّيفِ والشتاء إذا شابت رؤوس النبات لم يشبِ**

**فالحمد لله أن ذا لقبٌ يزيد في حسنه على النسبِ**

ويبدو أن الأقدار أبت إلا أن تجعل الطبيعة ملازمةً له في اسمه قبل أن تلازمه في حياته، وروحه، التي عشقت الطبيعة، وهامت بها.

**مولده ونشأته:**

وُلِدَ الصنوبري في أنطاكية، ولم تشر المصادر إلى سنة ولادته، ويمكن أن نحددها، على وجه التقريب بمعرفة سنة وفاته، ومقارنتها بالإشارات، التي وردت في ديوانه عن سنه. وهناك شبه إجماع، على أن الصنوبري توفي سنة 334هـ.

أما ما ورد عند ابن كثير [1]، من أن وفاته كانت "في حدود الثلاثمئة من الهجرة" فهذا خطأ، لأن الصنوبري، كان يحضر مجالس سيف الدولة في حلب، وسيف الدولة استقر في حلب سنة 333هـ. وقد أشار الصنوبري في شعره إلى عمره، أكثر من مرة، فذكر مرةً أنه في الخمسين، ومرةً أنه تجاوز الخمسين، وثالثةً أنه تجاوز السابعة والخمسين، ورابعةً أنه نهض بالستين، قال في ذلك:

**ألقت رداء اللهو عن عاتقي خمسٌ وخمسون مضت واثنتان**

وقال:

**وسبيلي وقد نهضت بستي ن نهوضَ المشمّر النهاض**

ولم نجد بعد ذلك إشارةً إلى عمره. فإذا كانت وفاته بعد أن أتمَّ الستين، أو بعدها بسنة، تكون ولادته بين عامي 273274هـ.

**(1) البداية والنهاية، ج11، ص119.**

وفي حلب كانت نشأة الصنوبري ومرباه، وكان منزله في حلب قريباً من جبل الجوشن ونهر قويق، كما ورد في الديوان. وفي ديوانه ما يشير إلى أنه قدم دمشق وسكنها [1]، وسكن الرقة أيضاً، وكانت بمثابة موطنه الثاني في شبابه، وكثيراً ما كان يجتمع في منتزهاتها وأديرتها، مع رفاق له في مجالس الشرب، وقد وصف في ديوانه تلك المجالس، وذكر تلك الأديرة، وخاصة دير زكي. وعُرِفَ عنه أنه كان كثير التجوال، ينتقل من بلد إلى بلد، فمن حلب إلى الرقة وضواحيها إلى الرها والموصل والعراق. وفي ديوانه ما يشير أيضاً إلى تنقلاته بين دمشق وحمص، وإلى أماكن أخرى كثيرة كان يرتادها.

**ثقافته:**

إن الأجواء العلمية والأدبية، التي ينشأ فيها الإنسان، تعدّ عاملًا مهماً في تكوينه، خاصةً إذا اجتمعت معها الرغبة في العلم، والإقبال عليه، وهذا ما عُرِفَ عن الصنوبري، فقد نشأ في أسرة لها جذور ثابتة في العلم والأدب، إذ كان جده صاحب بيت حكمةٍ في عهد المأمون، وكان يشارك في المناظرات، التي كانت تجري بين يديه، فيعجب به المأمون، ويستحسن كلامه، كما مرَّ بنا.

وكانت حلب، المدينة التي نشأ وتربّى فيها الصنوبري، من أهم المراكز العلمية والثقافية، في العالم الإسلامي، وملتقى رجال العلم والفكر والأدب. فقد حفلت بالعلماء والفقهاء والأدباء والشعراء والفلاسفة وأعلام العصر، وكانت عامرةً بالندوات العلمية والفكرية والأدبية. في مثل هذه الأجواء نشأ الصنوبري، وتلقى تعليمه. كل تلك العوامل أثرت تأثيراً قوياً في صقل مواهبه، وتكوين شخصيته الأدبية والعلمية، ليصبح شاعراً مجيداً، بارعاً، مُلِمَّاً بثقافات عصره، ويستحق منصب الإشراف على مكتبة من أعظم المكتبات في العالم، في وقتها، هي مكتبة سيف الدولة الحمداني، ويكون من المقدَّمين عنده، والمقرَّبين لديه.

---

**(1) حدد سكنه في دمشق بباب الفراديس:**

**وما عيشتنا باب الـ فراديس بمسخوطهْ**

ومن أشهر علماء اللغة، الذين تتلمذ عليهم الصنوبري، علي بن سليمان الأخفش، الذي كانت له حلقةٌ كبيرة بالمسجد الجامع، في حلب بين عامي 300305هـ يؤمُّها طلاب العلم، ومنهم الصنوبري، الذي أحبه، وأعجب به إعجاباً شديداً، ونظم فيه قصيدةً طويلة، أشاد فيها بفضله، واعترف بأستاذيته، وصوَّر كيف نهل هو ورفاقه، من ينبوع علمه الغزير. ومنها قوله:

**علي بن سليمان كريم المجد غطريفهْ**

**كَرَعْنا منه في أَبْحُ رِ علمٍ غير مَنْزوفه**

**وطالَعْنا رياضَ العل م بالآداب محفوفه**

**به ناطت عُرى آدا بها البصرة والكوفه**

ويقول محقق شرح بائية ذي الرمّة للصنوبري: "ويبدو لنا، من خلال دراستنا نتاجه، واطلاعنا على بعض أخباره، أن الصنوبري، كان يحيط بعلم اللغة إحاطةً جيدة، وما ذلك إلا لتتلمذه على يدي علي بن سليمان الأخفش" [1]، ويرى أن ذلك هو السبب في اهتمام الصنوبري باللغة، وتصديه لشرح بائية ذي الرّمة، شرحاً لغوياً في أكثره. من هنا، نستطيع أن نفسر اهتمام الصنوبري بغريب اللغة، واستعماله الغريب بكثرة، في كثيرٍ من قصائده وقوافيه، وخاصةً القصائد التي قالها في المدح والفخر والرثاء.

ونقف من خلال شعر الصنوبري، على مجالس أدبيةٍ، كان يحضرها مع أدباء وشعراء عصره، وكانت له علاقاتٌ وطيدةٌ، وصداقاتٌ حميمة معهم، ومن أهمهم: المعوج الرقي، أستاذه، وقد بكاه حين توفي (307هـ) بمرثيةٍ طويلة، تفيض حزناً، منها:

**يا سماءَ الشِّعرِ التي لي عليها كلَّ يومٍ سماءُ دمعٍ تفيضُ**

**كان هذا القريض حيّاً ولكن حين مات المعوج مات القريض**

لكن أعمق صداقةٍ كانت بينه وبين الشاعر كُشاجم، وهو أصغر سناً من الصنوبري، فاتخذه معلماً ورائداً له في الشعر، ونسج على منواله، خاصةً في وصف الطبيعة والغزل.

---

**(1) الدكتور محمود مصطفى حلاوي، ص 12-13.**

وفي ديوان الصنوبري معاتبات واستعاطافات، تبين مدى الصداقة الحميمة، التي ربطت بينهما، منها رداً على قصيدة كشاجم، التي عاتبه فيها ومطلعها:

**أخٌ لي كنت أغبط باعتقاده ولا أخشى التنكر من وداده**

فأجابه الصنوبري بقوله:

**أخٌ لي عاد من بعد اجتنابه وفرّق بين قلبي واكتئابه**

**حباني بالعتاب وكان ظني به أن لا سبيل إلى عتابه**

**وخاطبني فخلت بأن زهر ال ربى الموشّى يُجنى من خطابه**

**فقرّب بين أجفاني وغمضي وباعد بين دمعي وانسكابه**

**أتاني أرْيُ منطقه فعفَّى على ما ذقته من طعم صابه**

**حمامي في تنائيه ولكن حياتي حين يقرب في اقترابه**

**ديوانه:**

للصنوبري ديوان شعرٍ كبير، وقد عُنِيَ بأشعاره وهو على قيد الحياة، روايةً وجمعاً، عددٌ من الشعراء، منهم تلميذه أبو العباس الصفري، وأبو عمر عثمان بن عبد الله الحلبي، ورواه أيضاً، الحسين بن علي بن عمر الحلبي، وهو صديق الصنوبري، وشاعرٌ مثله، وبينهما مراسلات، إضافةً إلى مجموعة أخرى من الرواة، ذكرها محقق ديوان الصنوبري في مقدمته [1]. وكان أول من اهتم بجمع أشعاره، العالِم أبو بكر الصولي، ورتَّبه على حروف الهجاء، في مئتي ورقة[2]. وما لبث ديوان الصنوبري "أن دخل الأندلس، بعد وفاة صاحبه بنحو عشرين عاماً على يد مواطنٍ للصنوبري، هو محمد بن العباس الحلبي، وعنه رواه اللغوي المشهور أبو بكر الزيدي الاشبيلي، وذاعت هذه الرواية بين أدباء الأندلس"[3]. ولم يصل إلينا من الديوان إلا جزءٌ منه، يشمل القصائد من حرف الراء حتى حرف القاف. وحقق الجزء الباقي، تحقيقاً علمياً، الدكتور إحسان عباس، ونشره عام

**(1) مقدمة الديوان، الطبعة الثانية، ص6.**

**(2) الفهرست، ص246.**

**(3) العصر العباسي الثاني، شوقي ضيف، ص353.**

1970. ثم التحق به ما وجده في المصادر المخطوطة والمطبوعة، من شعر الصنوبري، وسماه "تكملة لديوان الصنوبري".

وكان أول من اهتم بشعر الصنوبري، وجمعه من المصادر، محمد راغب الطباخ، وقد أربى ما جمعه من شعره، على ستمئة بيت، ونشرها تحت اسم "الروضيات"، وقدَّمَ لها بترجمةٍ قصيرة له.

**منزلته الشعرية:**

أُعجِبَ أئمة النقد بأشعار الصنوبري، وأثنوا على إبداعه، فقال عنه ابن رشيق، إنه يسمى حبيباً الأصغر، لجودة شعره( 1)، واستشهد بأشعاره في أبواب كتابه، فقال في باب التشبيه: "لا بد لكل شاعرٍ من طريقة تغلب عليه، فينقاد إليها طبعه، ويسهل عليه تناولها، كأبي نواس في الخمر، وأبي تمام في التصنيع، والبحتري في الطيف، وابن المعتز في التشبيه، وديك الجن في المراثي، والصنوبري في ذكر النور والطير، وأبي الطيب في الأمثال وذم الزمان وأهله"[2].

وقال محمد بن شرف القيرواني في أعلام الكلام: "وأما الصنوبري، ففصيح الكلام غريبه، مليح التشبيه عجيبه، مستعمل شواذ القوافي، يغسل كدورتها بمياه فهمه الصوافي، فتجلو وتدق، وتعذب وترق وتحلو، وهو وحيد جنسه في صفة الأزهار، وأنواع الأنوار... وقد مدح وهجا، وسرّ وشجى، وأعجب شعره وأطرب، وشرَّق وغرَّب..." [3]. وجاء في النجوم الزاهرة "شاعرٌ مشهور، كان إماماً بارعاً في الأدب، فصيحاً مفوَّهاً". ومن الذين أعجبوا بشعره إعجاباً كبيراً، صاحب روضياته، إذ رأى أنه "كان عَلَماً من أعلام الشهباء، وقطباً من أقطاب الأدب في هذه البلاد"[4]، وأن حبه للرياض "أكسبه ظرفاً في شمائله، وخفة في روحه، وصفاءً في ذهنه، ورقةً في طبعه، ودقةً في خياله، وشحذ ذلك قريحته، فاستخرج دقائق المعاني، والتشبيهات البديعة، فأتانا بالسهل الممتنع، في وصفه للرياض والحياض،

---

**(1) العمدة، ص56.**

**(2) ص174.**

**(3) عن الروضيات، ص16.**

**(4) مقدمة الروضيات، ص9.**

والأنهار والأزهار، ووافانا بجملة مستكثره في هذا الباب، لا تجدها في شعر غيره، وصار الإمام في هذا الباب" [1]. ويكفيه أن المتنبي، على ما كان عليه من الإعجاب بنفسه وبشعره، قد أثنى عليه، واعترف برفيع منزلته، كما نقل الثعالبي، عن ابن جني، في اليتيمة[2].

**موضوعات شعره:**

يغلب على ديوان الصنوبري وصف الطبيعة، إذ اشتهر بوصف ورودها ورياحينها، حتى عدّه أكثر النقاد شاعر الطبيعة الأول في العصر العباسي. لكن شعره لا يقتصر على هذا الفن، بل خاض، كغيره من الشعراء، في موضوعات شتى من مدحٍ، وفخرٍ، ورثاءٍ، وهجاءٍ، وغزلٍ، وغيرها من الموضوعات.

عُنِيَ الصنوبري بفن المديح عنايةً واسعة، فمدح أساتذته وأصدقاءه، كما مرَّ بنا، ومدح ولاة حلب وأبناءهم ومساعديهم، قبل أن يصبح من شعراء سيف الدولة. ومن هؤلاء، أمير حلب أبو العباس أحمد بن كيغلغ( 3)، وقد نظم فيه عدداً من القصائد الطويلة، يقول في إحداها يمدحه، بعد مقدمةٍ غزلية:

**إن الأميرَ إذا الليالي بالغت ... في الحيفِ عاقبَها نداهُ فأبلغا**

**فشفى بدرياقِ الثراءِ لديغَها ... وَحَماهُ آخرَ دَهْرِه أنْ يُلْدَغا**

**أَنّى يُطاوِلُ مَنْ كيغلغ جَدُّهُ ... أو من أبوه أحمدُ بنُ كيغلغا**

**في جوده بغيٌ على أمواله ... مَنْ ذا رأى جُوداً على مالٍ بغى**

**يا ثالثَ القمرين نلتَ مداهما ... فبلغت ما بلغا وما لم يبلغا**

نلاحظ في هذه الأبيات، عناية الشاعر بالجناس والطباق والمقابلة، لكن هذه العناية تتضح أكثر في قصيدته التي يمدح فيها ابنه العباس، وقد بدأها أيضاً بمقدمةٍ غزلية

---

**(1) السابق، ص11.**

**(2) يتيمة الدهر، ج1، ص148.**

**(3) تولّى حلب سنة 302هـ ثم أزيح عنها، وأعيد إلى ولايتها ثانية سنة 317–318. وكان أديباً، شاعراً، جواداً، وهو الذي مدحه المتنبي بقصيدته: "كَم قَتيلٍ كَما قُتِلتُ شَهيدِ" الديوان.**

طويلة، يذكر فيها أيام الصبا، وذكريات الشباب الجميلة، في الأماكن التي كان يرتادها مع رفاقه، في الرقة وعلى ضفاف الفرات. لكنه حين رأى الشيب الذي خطّ عارضه، باع تلك الأيام، وقصد ممدوحه في حلب، فوجد أن الفرات هو نقطة أمام ممدوحه:

**وإذا التفتَّ إلى الفراتِ فإنما هو نقطةٌ من راحةِ العباس**

**وكيغلغي المجد يُلفى مجده ثَبْتَ الدعائم مُحصدَ الأمراس**

**فردُ الكيانِ فكفه من رحمةٍ تَسَعُ الأنامَ وقلبه منْ باس**

**أعدى على صَرْفِ الليالي المعتدي وألانَ من طَبْعِ الزمانِ القاسي**

**يوماه ذا عيدٌ وذا عُرْسٌ وإن جلّا عن الأعيادِ والأعراس**

**يأبى الحجابَ وليس يُحْجَبُ بِشْرُهُ عن أعينِ النُّدَماءِ والجُلّاس**

نلاحظ أن هذه الأبيات مليئة بالجناس والطباق والمقابلة، كما في الكف والقلب، والرحمة والباس، وأعدى والمعتدي، وعيد وعرس، والأعياد والأعراس، والحجاب ويحجب "وكأنما كتب أشعاره على أضواء ديوان أبي تمام، وإن كان لا يبلغ مبلغه، في اقتناص المقابلات والجناسات"[1].

لكن أشهر وأهم أميرٍ في حلب مدحه الصنوبري وأخلص له، هو سيف الدولة الحمداني، لكن اتصاله به لم يدم طويلًا ( 333334هـ). وفي ديوان الصنوبري قصائد عدّةٌ في مدحه، يتجلى فيها مدى إعجابه به، وببطولته وانتصاراته على الروم، وقد أشاد فيها بصفاته وأخلاقه، ونسبه العربي الأصيل. وقد نوع الصنوبري في قصائده تلك في أساليبه، من حيث العناية بالصنعة، واستعمال الغريب من الألفاظ، والصعب من القوافي. ومما قاله فيه:

**بأَيمنِ طائرٍ وأَصحِّ فالٍ وأسعدِ كوكبٍ يغزو الأميرُ**

**أمير أوسع الأمراء صدراً إذا ضاقت بما تسع الصدور**

**أيا ابن القائمين بكل دهرٍ إذا قعدت ولم تقم الدهور**

---

**(1) العصر العباسي الثاني، شوقي ضيف، ص305.**

**متى عدّ الكواكب من معدٍّ فإنكم شموسٌ لا بدور**

**تركت الروم بعضهمُ قتيل يمجّ دماً وبعضهم أسير**

**ولما طار بأسك أمسِ فيهم هفوا جزعاً كما تهفو الطيور**

**فقد ماتوا وما قُبِرُوا ولكن كأن بيوتهم لهمُ قبور**

**لسيف الدولة السيف الذي لل منايا في غراريهِ زئير**

**ومجتاحٌ بيمناه الأعادي كما اجتاح الكراوين الصقور**

فسيف الدولة هنا، أجهز على جيش العدو، وتركه بين قتيلٍ وأسير، ومن لم يشارك في القتال، مات جزعاً وخوفاً، حين علم بقدوم سيف الدولة. وفي الأبيات طبعٌ وسهولة ووضوح، لكنه لم يسر على هذا النهج دائماً في مدحه لسيف الدولة، بل نجده في قصائد أخرى، يحشد من الغريب الكثير، ويختار القوافي الصعبة، غير المطروقة بكثرة، إلا أنه في الحالين، يظهر إبداعاً فنياً رفيعاً، ومقدرةً لغوية نادرة. نرى ذلك في قصيدةٍ طويلة يمدح بها سيف الدولة، وقد اختار لها قافية الصاد، وهي من القوافي الصعبة. بدأ القصيدة بمقدمةٍ غزلية، امتدت إلى ثلاثة عشر بيتاً، أبدى فيها تباريح الهوى، ولوعة الشوق، لأحبة ظعنوا، ووصف فيها جمال الحبيبة، وصفاً دقيقاً بديعاً، ومطلعها:

**شخَصُوا وحَشْوُ خدورِهِمْ أشخاصُ أَشباهها الأغصانُ والأدعاصُ**

وبعد المقدمة، ينتقل إلى مدح سيف الدولة، فيقول:

**واستُخْلِصَتْ لسيوف سيفِ الدولة الدّ نيا هَنَاها ذاك الاستخلاص**

**مَنْ رأيُهُ سيفٌ يصولُ به وَمَنْ تدبيرُهُ دِرْعٌ عليه دِلاص**

**بندى بني حمدانَ سُدَّ خَصاصُنا فمضى الخَصاصُ فما يُحَسُّ خصاصُ**

**بالغائصين على الفضائل بحرَها والفائزين بدُرِّها إذ غاصوا**

**حرصوا على جمع العلى فاستجمعتْ لهمُ وهمْ من بعدِ ذاك حِراص**

**يا مَنْ يَعدُّ الفكرَ مِنْماصاً له والفكرُ ليس يَفي به مِنماصُ**

**ما مَن لهمْ جمهورُ فخرِ ربيعةٍ يومَ الفخارِ كمنْ لهم أَشقاصُ**

**أغلى أبو الحسن الأميرُ مدائحي ولقد مَضى زمنٌ وهنَّ رِخاص**

**وَدَلفتَ للعلماءِ فاسْتَنْقَصْتَهُمْ علماً وليس بعلمك استِنْقاص**

**فمتى تَغُصْ في العلمِ تأتِ بدرَّةٍ لم يأت قطُّ بمثلِها غَوَّاص** (1)

يعدد الشاعر في هذه الأبيات، مناقب سيف الدولة، فيشيد بملكه القوي، وبرأيه السديد، وتدبيره الحكيم، وفكره الثاقب، وعلمه الغزير، ويُعلِي من شأن أسرته الحمدانية، التي حازت الفضائل كلها، ويذكر نسبه العربي العريق، الذي يعود إلى ربيعة. ويكرر في أكثر من مكانٍ من قصيدته، إشادته بسخاء سيف الدولة، وأنه ثمّن مدائحه، وأعلى من شأنها، في حين أرخصها من سبقه من الممدوحين. ولا يصح في قصيدة يمدح فيها سيف الدولة، إلا أن تحظى الإشادة ببطولته، وانتصاراته على الروم، بالنصيب الأوفى، وهذا ما فعله الصنوبري، فقد صوَّر ما فعله بأعدائه تصويراً رائعاً، وبيَّن ما أظهره من بطولةٍ وشجاعة ومن انتصاراتٍ حاسمة، فقال:

**وَقَصّ العدى شرقاً وغرباً بالقنا أسدٌ لآسادِ العدى وقَّاصُ**

**والرومُ أقعصَ بالجيوشِ جيوشَهم إقعاصَ مَنْ عاداتُهُ الإقعاص**

**وَلَجُوا المعاقلَ والحصونَ وأترصُوا إغلاقها لو ينفعُ الإتراص**

**فإذا معاقلُهُمْ شباكٌ للردى وإذا حصونُهُمُ لهمْ أقفاصُ**

**وكأَنَّما تلك القلاعُ مصاطبٌ وكأنَّما حيطانُها أخصاص**

**مثلَ انقياص السنّ كان شتاهمُ لا سنَّ ترجعُ بعدما تَنْقَاص** (2)

ويختم الصنوبري قصيدته بمدح قوافيه، كما كان يفعل أبو تمام، الذي تأثر به تأثراً واضحاً. يقول مفتخراً:

---

**(1) الدلاص، الدرع السابغة. الخصاص: الفقر. المنماص: المنقاش. أشقاص: جمع شقص وهو قليل من كثير.**

**(2) وقص: كسر ودق. وأقعص: رمى الشيء فقتله مكانه. أترصوا: أحكموا. والأغلاق: الأقفال والأبواب. انقياص السن: سقوطها من أصلها.**

**وإلى الأمير نَصَصْتُ عيرَ مدائحي ... إني لعيرِ مدائحي نَصَّاص**

**يحملنَ وافيةَ القوافي ما بها ... نقصٌ فيُنْقِصُها به النقَّاص**

**أَشْخَصْتُها هِيفَ المعاني غِيدَها ... فأرى الورى جذلاً بها الإشخاص**

**من كلِّ ضاحكةٍ إلى بيضٍ بها ... زَهَرُ الرياضِ الضاحكُ الويَّاص**

**ليستْ بمعوصةٍ مموَّهَةٍ وَمِنْ ... أَنَّى لها التمويهُ والإعواص**

**لكنَّها فُرَصُ العقولِ فكلَّما ... زِيدَتْ سماعاً زاد الاسْتِفْراص** (1)

يحشد الصنوبري، في هذه القصيدة، الكثير من الغريب، وهذا ما نجده في كثيرٍ من أشعاره المدحية، وبعض الأغراض الأخرى. وهذا أمرٌ طبيعي من شاعرٍ تتلمذ على يد الأخفش، فتخرَّج عالماً لغوياً، متمكناً من غريب اللغة، مما جعله يتصدى لشرح بائية ذي الرمّة، شرحاً لغوياً خالصاً.

وقد ذكر الكثيرون، أنه كان مُكِبّاً على أشعار سابقيه، يقرؤها، ويستوعبها، ويتمثل بها، كشعر أبي تمام، والبحتري، وابن المعتز، وابن الرومي. وفي إكثاره من الغريب، لا يختلف عن أبي تمام، الذي ردّ على من سأله: لم تقول ما لا يُفهَم؟ فأجاب: لم لا تفهم ما أقول. فهذا الغريب مألوفٌ بالنسبة له، ولا يحتاج الأمر إلا أن يتمعن الإنسان قليلًا في مفرداتها، لتثير إعجابه. وهو حين يفخر بقوافيه، ويصفها بأنها وافية القوافي، خاليةٌ من كل نقصٍ، هيف المعاني، لا غموض فيها، نضرةٌ واضحة كزهر الرياض، فلأنه كما قال عنه ابن شرف القيرواني: فهو وإن استعمل الغريب من القوافي، فإنه "يغسل كدورتها بمياه فهمه الصوافي، فتجلو، وتدق، وتعذب، وترق، وتحلو". إنه يرى فيها فرصةً للأفهام، للتمعن فيها، والاستزادة منها، فكلما سمعت أكثر، ازدادت الفائدة منها، والاستمتاع بها.

وللصنوبري مدائح كثيرةٌ، في مدح الهاشميين، ومنهم أبو الحسين علي بن حمزة الهاشمي، وأبو إسحاق الهاشمي، ويبدو من قصائده فيه، أنه كان عالماً، حكيماً، مُلِمّاً بالكثير من

---

**(1) الوياص: ذو الوبيص، وهو البريق واللمعان. الإعواص: الإغماض والدخول فيما لا يُفهَم. الاستفراص: افترص الفرصة، اغتنمها. وأفرصَتْكَ الفرصةُ: أمكنتْك.**

المعارف. قال فيه من قصيدة طويلة (61 بيتاً)، بدأها كعادته في مدائحه، بمقدمةٍ غزلية، شغلت نصف القصيدة:

**فمتى اتَّقيتَ به اتَّقيتَ بنَثْرَةٍ ... ومتى استعنتَ به تُعَنْ بإباطي** (1)

**بأَدقَّ من رسطالسٍ نَظَراً إذا ... ناظَرْتَهُ، وأَشفَّ من بُقْراط**

**نَظَمَتْ له آدابَهُ الفِكَرُ التي ... نُظِمَتْ نظامَ الدرِّ في الأخياط**

**فِكَرٌ غَدَتْ أقفالَ فكرٍ كلُّها ... لكنَّهنَّ مفاتحُ استنباط**

**هو ذلك الجبلُ المنيفُ المرتقَى ... في العِلمِ والبحرُ البعيدُ الشاطي**

**هي حكمةٌ تُهْدى إليك وإنما ... هي حكمةٌ تُهْدَى إلى سقراط**

يركز الشاعر في هذه القصيدة، على علوِّ الممدوح في العلم والأدب، ويفعل الشيء ذاته في قصائده الطويلة، التي رثاه بها، والتي تدل على عمق المودة والصداقة بينهما. وفي الأبيات ما يشير إلى ثقافة الشاعر الفلسفية، فهو يذكر رسطالس وبقراط وسقراط.

ولا ينسَ الشاعر، أن يختم مديحه بالفخر بقصيدته، فهي حكمةٌ، وهي ديباج مدحٍ، وهي مذهبةٌ..

والصنوبري كثير الفخر بشعره، فهو لا يترك مناسبةً إلا ويعلن فيها تفوقه على الشعراء، وأنه الفارس الذي لا يجاريه أحدٌ في هذا الميدان، كما في قوله:

**ويحسدني في الشعر قومٌ ولم أكن ... لأحسُدَ مخلوقاً وذو العرش رازقُه**

**فيا ذا الذي يسعى ليدركَ غايتي ... رأيت هجيناً مع جوادٍ يُسابقه**

**أَذَقتُ دعيَّ القوم من سمِّ منطقي ... وأُحجِ بأنَّ السمَّ يتلَف ذائقه**

والفخر عند الصنوبري، ليس في قصائد المديح فقط، بل يخصص للفخر قصائد مستقلة، يفخر فيها بنفسه، وأهله وقبيلته، وانتمائه إلى بني هاشم، كقصيدته التي يعدد فيها مفاخره، ومفاخر قومه وأوائله، حتى يصل بنسبه إلى النبي المصطفى، وعترته وصحابته، يقول:

**لو لم يكن لي في ذؤابة خندفٍ ... نسبٌ سوى الآداب كنت عريقا**

---

**(1) النثرة: الدرع. إباطي: يقال في وصف السيف.**

**أولستُ أطولها فروعاً في العلى وأمدَّها في المكرمات عروقا**

**نحن الذين بنت لنا آباؤنا مجداً يجوز بناؤه العيّوقا**

**قوم إذا دلفوا لحربٍ مزّقوا هام العدى بسيوفهم تمزيقا**

**فغدوا: فريقاً يقتلون إذا هم راموا النزول، ويأسرون فريقا**

**وإذا القبائل عددت ساداتها لتقيم ميلًا أو تسدّ فتوقا**

**عدّوا النبي الهاشمي ورهطه ووزيره الصديق والفاروقا**

**ولهم خلائف من بني العباس قد أعيوا جميع العالمين لحوقا**

**وإذا اعتصمتُ بمعقل من خندف وعلوتُ من سعدِ بن ضبّة نيقا**

**دافعت عن طرق الفخار فلم أدعْ أحداً يصيب إلى الفخار طريقا**

**علم الورى جمعاً بمجد أوائلي يكفينيَ التمويه والتزويقا**

**أوليس في القمرين ما تغنى به عن أن تدلّ عليهما مخلوقا**

فهو وأهله وأوائله، يفوقون البشر علماً وأدباً، وشجاعة ومجداً، وعزة وسيادة. ويسير الصنوبري في قصائد الفخر على هذا النهج، الذي يترفع فيه عن الناس جميعاً، فيذكرنا إلى حد ما، بفخر المتنبي.

أما الرثاء، فهو كثيرٌ في ديوانه، ولاسيما ما قاله في رثاء النبي وآل بيته عليهم السلام. فهو شاعرٌ شيعي، من شعراء آل البيت، طفح شعره بمدحهم ورثائهم، وقد تنوعت معانيه في الرثاء، بين ندبٍ وعزاء وتأبين. وهو يرى في حبه للنبي ووصيه، وفاطمة وابنيها، باباً لرحمة الله ورضوانه، فهم صفوة الخلق، وأكرم البشر:

**حُبُّ النَّبي مُحمَّدٍ ووَصيِّه مَعْ حُبّ فاطمةٍ وحُبّ بَنِيها**

**أهل الكساء الخَمسة الغُرَر التي يَبنِي العُلا بِعُلاهمُ بَانيهَا**

**هُم صفوَة الكَرَم الذي أصفِيهمُ وُدِّي وأصفيتُ الَّذي يُصفِيهَا**

**أرجُو شَفَاعتَهم وتلكَ شَفاعَةٌ يَلتذّ برد رجَائِها راجِيهَا**

**صَلّوا على بِنتِ النَّبي مُحمَّدٍ بعد الصلاةِ على النَّبي أبيهَا**

**وابكُوا دِماءً لو تشاهِد سَفكَها في كَربلاء لما وَنَت تَبكِيهَا**

**سقياً لها فئة وددت بأنني معها فسقّاني الردى ساقيها**

ولكربلاء في نفس الصنوبري، وقعٌ مؤلمٌ، وأثرٌ باقٍ، فلا يبرح يكرر الحديث عن ذلك اليوم، كلما رثى النبي وآل بيته. ففي مرثيةٍ له من عيون مراثيه فيهم يقول:

**زوروا النبي وزورا وصيَّه والوزيرا**

**محمداً وعليَّاً وشبّراً وشبيرا**

**صلى الإله على من أتى بشيراً نذيرا**

**ومن مضى خاتم الرُّسْ ل والسراج المنيرا**

**وزاد فاطمة الطه ر كل يومٍ طهورا**

**يا عين فيضي رواحاً لهم وفيضي بكورا**

**فيضي لحمزة أو لل عباس فيضاً غزيرا**

**عميه زادهما من كساهما النورَ نورا**

ثم يبين فضائلهم ومناقبهم، وأنهم أحق الناس بالبكاء عليهم:

**الأفضلين جهاداً والأفضلين نصيرا**

**الصائمين المصلّي ن طهّروا تطهيرا**

**والمطعمين يتيماً والمطعمين أسيرا**

**لهفي عليهم ليوثاً لهفي عليهم صقورا**

أما المأساة الكبرى، فهي مقتل الحسين، وهو دائماً، يستحضر استشهاد الحسين، وقطع رأسه، ومنعه الماء، في أشعارٍ تفيض حزناً وأسى، ويشير فيها إلى ما تركه مقتله في نفوس المسلمين جميعاً، من كربٍ وكمد:

**يوم الحسين على الدي ن كنتَ يوماً عسيرا**

**ملأتِ والله كرباً يا كربلاء الصدورا**

**ألم يكن حمل رأس ال حسين خطباً كبيرا**

**ألم يكن منعه الما ء كان شيئاً نكيرا**

والصنوبري، في تشيعه، في مدحه ورثائه لآل البيت، لم يكن غالياً في تشيعه. فهو هنا يرثي حمزة والعباس عمَّي الرسول، وقد مرَّ بنا مدحه للصِّدِّيق، والفاروق، وبني العباس. وللصنوبري، في رثاء الحسين قصيدة شينية، في مئة واثني عشر بيتاً، وهي أطول قصائده، وقد حشد فيها من الألفاظ الغريبة، والتشبيهات البعيدة، ما جعلها صعبة الفهم، دون العودة إلى المعجم، لفهم معظم ألفاظها، ومطلعها:

**راش سهمَ الملام لي حين راشا فحشاهُ قلبي وما إن تحاشا**

وشبيه بها في الغرابة قصيدته الخائية في رثاء الحسين أيضاً، ومطلعها:

**هل أُضاخٌ كما عهدتُ أُضاخا حبَّذا ذلك المناخ مناخا**

ففيها تخيُّل غريب، وتشبيه عجيب. وربما وجد في الإغراب فخامة وجدّاً، يتطلبه الموضوع، كما يتطلبه غرض المدح والرثاء، فأسلوبه في تلك القصائد يختلف عن أسلوبه في القصائد الأخرى، التي تناول فيها وصف الطبيعة، أو تغزَّل فيها.

والصنوبري من أوائل الشعراء، الذين رثوا أمهاتهم، فله في رثاء أمه قصيدةٌ عبَّرَ فيها عن حزنٍ كبير لفراقها، وألمٍ عميق، وهو ينظر إليها، تئن وتتألم، في ساعة احتضارها فيتمنى لو كان مكانها، ومنها:

**قد صوَّحتْ روضتي المونقهْ وانتُزعت دوحتي المورقهْ**

**بابٌ إلى الجنة ودعتُه منذُ رأيتُ الموت قد أغلقه**

**يقلق أحشائي على مضجعي تذكري أحشاءك المقلقهْ**

**كم أودعتْ أذني من أنةٍ تودع قلبي جمرةً محرقه**

**ومن تشكٍّ كنت أولى به أسهمه في كبدي مطلَقَهْ**

**يا للمنايا كيف أنجو بها من كربها وهي بها محدقه**

لكن أكثر مراثي الصنوبري تفجعاً وحسرةً وألماً، هي ما قاله في رثاء ابنته الوحيدة ليلى، فقد امتلأ قلبه حسرةً ولوعة لفقدها، وظل يندبها في كثيرٍ من قصائده ومقطوعاته. ومن عيون مراثيه فيها، قصيدته الرائية التي يقول فيها:

**أضرّ بي ثكلك ليلى وفي ... إضراره بي كلّ إضرار**

**يا يوم ثكلٍ لم أذق مثله ... أمرَّ عيشي أيَّ إمرار**

**أشتاق رؤياك فآتي فلا ... أرى سوى تربٍ وأحجار**

**جليس أجداث كأني بها ... جليس أنهارٍ وأشجار**

**مالي بأرضٍ وطنٌ إنما ... بباب قنّسرين أوطاري**

**النار من قلبي مخلوقةٌ ... أم هو مخلوقٌ من النار**

**يا نور عيني والتي لم تزل ... من نورها تقبس أنواري**

ويتحول إلى جليسٍ لقبرها، ويستمر في النوح والتفجع، متوسِّلًا إليها الرجوع، وطالباً منها القيام لتستقبل زوارها، وتعود إلى دارها، التي استوحشت منها:

**يا ربة القبر المضيء الذي ... يضيء ضوء الكوكب الساري**

**قومي إلى زورك أو فاجلسي ... فإنهم أكرم زوار**

**قومي إلى دارك قد أنكرت ... صبرك عنها أي إنكار**

**واحدتي أمسيتِ في وحدةٍ ... من بعد أُلّاف وسمّار**

ويتخيل ليلى أمامه، فيقيم معها حواراً، يسألها وتجيبه، وقد جاء شهر رمضان فلم يجدها على عاداتها، التي عُرِفَت بها:

**يا ابنتي أين غبت عن ... رمضان وقد حضرْ**

**فلقد كنتِ أنسنا ... في عشاياه والبكر**

**ولقد كنت بعت نو ... م لياليه بالسهر**

**واعتكاف على الدعا ... ء أو الدرس للسّور**

ويسمع جواب ليلى تقول له:

**يا أبي ليس عند من  مات علمٌ ولا خبر**

**لا هلال الصيام يُر  عى ولا الفطر ينتظر**

**لا فطور ولا سحو  ر لنا إن دنا السحر**

**درست يا أبي المحا  سن وانمّحتِ الصور**

وهذا حوارٌ غريب، بين حيٍّ وميت، لم نعهده من قبل.

ويبدو أن موت وحيدته أفقده توازنه، فخاطبها بقوله:

**إن كنت لا تقدمين من سفرك  فإنني راحلٌ على أثرك**

لقد قلب موت ابنته حياته إلى شقاءٍ دائم. وقد بنى على قبرها قبةً، كتب على جانبٍ منها بيتين من الشعر، سكب فيهما دموعه، وعبَّر عن لوعته وحرقته الأبدية، منها قوله:

**أواحدتي عصاني الصبر لكن  دموع العين سامعةٌ مطيعة**

**وكنت وديعتي ثم استردّت  وليس بمنكرٍ ردّ الوديعة**

وكتب على لسانها من جانبٍ آخر:

**يا والديّ رعاكما الله  لا تتركا قبري وزوراه**

ومن قصيدةٍ له، في هجاء زوج ابنته ليلى، يبدو لنا أنها توفيت عقب إعراسه بها، فعدّه طائر شؤمٍ، وطالع نحسٍ بغيض، وهجاه بقصيدة فيها الكثير من السخرية والاستخفاف، والتهديد والوعيد. جاء في القصيدة:

**ألا يا ابن الجنيد اسمع  وما أنت بذي سمع**

**ولا أنت بذي ضرٍّ  ولا أنت بذي نفع**

**على التفريق إملاك  ك هذا لا على الجمع**

**على التعس على النكس  على النحس على الفجع**

**على الهمّ على الغمّ  على الرغم على الجدع**

**على تحرق القلب على تحدر الدمع**

**فأنت الدنس الجيب وأنت الضيق الذرع**

**وأنت الوسخ المنظ ر والمخبر والطبع**

وفي ديوان الصنوبري نوعٌ آخر من الهجاء، فيه الكثير من الفحش والإقذاع، وجاء على شكل مقطوعاتٍ، لكن الهجاء قليلٌ في ديوانه.

ويشغل الغزل جزءاً غير يسيرٍ في ديوان الصنوبري. وله غزلٌ في النساء، وآخر في الغلمان، وقد رأى البعض، أن جلّ غزله في الغلمان كان يقال على سبيل الدعابة والتندر. وقد جاء الكثير من غزله في مقدمات قصائده المدحية، إذ شغل أحياناً، نصف أبيات القصيدة، كما رأينا، وورد أيضاً في مقدمات قصائد الفخر، كتلك التي يقول فيها، في غزلٍ رقيق:

**لما أريق الدمع في وجناتها أيقنت أن دمي هناك أريقا**

وكما نجد في مقدمة هذه القصيدة الفخرية، التي مطلعها:

**هل الطيف من ليلى على النأي فيشفى جوى الوجد الذي هو شائقهْ**

فقد أطال في أبيات الغزل، ووصف جمال المحبوبة، ومنها قوله:

**يغازلني من جانب الخدر جؤذر يتيه بما تحويه منه قراطقهْ**

**أبى الحسن إلا أن يكون هلاله مغاربه في وجهه ومشارقهْ**

**كأن على أنيابه بعد هجعة رحيق مدامٍ شجّه لك غابقه**

**أحبّ لحبيه الربيع لأنه بخديه يبدو ورده وشقائقه**

**وخصر به أضحى يليق وشاحه إذا ما بدا ما لا تليق مناطقه**

**يزيّن أثناء المخانق جيده إذا كل جيدٍ زينته مخانقه**

**فلو قابلتْ خديه ألحاظ رامقٍ لأثَّر في خديه باللحظ رامقه**

**فما كان إلا اللحظ بيني وبينه يسارقنيه تارةً وأسارقه**

**ولو أن ما أبقى بقلبي من أسى بقلب الذي في المهد شابت مفارقه**

وعلى هذا النحو، يمضي الصنوبري في غزله، ووصف الجمال الجسدي لمن يتغزل بها، بتفصيلٍ دقيق، فيصف جمال الوجه والخدين، والخصر والجيد والألحاظ، وغيرها من تفاصيل الجسد. وهذا الجمال المادي، لمن رحلت عنه، ترك في قلبه حسرةً وأسى، لو حلَّ بمن هو في المهد لشاب رأسه.

ويُكثِرُ الصنوبري من هذا الغزل المادي، وقلَّ في شعره الغزلي الحديث عن الجمال المعنوي في المرأة. وفي الأبيات السابقة، كما في كثيرٍ من أشعاره في الغزل، جمع بين طرفي الرِّقة والقوة، ونال من المتانة وجودة الأسلوب حظاً وافراً. ولا تخلو الأبيات من العناية بالمحسنات البديعية، كالجناس والطباق، ومن حشد الكثير من الصور والتشبيهات. وسعيه للبديع يظهر أكثر، في هذه الأبيات الغزلية:

**تزايد ما ألقى فقد جاوز الحدا وكان الهوى مزحاً فصار الهوى جدا**

**وقد كنت جلداً ثم أوهنني الهوى وهذا الهوى ما زال يستوهن الجلدا**

**فلا تعجبي من غلب ضعفك قوتي فكم من ظباءٍ في الهوى غلبت أسدا**

**غلبتم على قلبي فصرتم أحقَّ بي وأملكَ لي مني فصرت لكم عبدا**

**جرى حبكم مجرى حياتي ففقدكم كفقد حياتي لا رأيت لكم فقدا**

ومن غزله الجميل الرقيق، الذي يعبر عن لوعةٍ واحتراق تجاه من أحبه، وعن هيام به، وخشوع وإجلال له، قوله:

**لا النوم أدرى به ولا الأرق يدري بهذين من به رمق**

**إن دموعي من طول ما استبقت كلَّت فما تستطيع تستبق**

**ولي مليك لم تبد صورته مذ كان إلا صلت له الحدق**

**نويت تقبيل نار وجنته وخفتُ أدنو منها فأحترق**

ومن الموضوعات البارزة في شعر الصنوبري، وصفه للخمرة ومجالسها، فقد أمضى شبابه سارحاً مع رفاقه، في بساتين الرقة وحلب وغيرها من مدن الشام، يَعبُّون كؤوس الخمرة.

والصنوبري في خمرياته، هو نتاج عصره وبيئته، وهو صورةٌ طبيعية لمجتمع القرن الرابع الهجري، الذي انتشر فيه شرب الخمرة، وكانت مجالسها مطيَّة للهو والعبث، والاستمتاع بالغناء والرقص والجواري.

وجاء وصف الخمرة ومجالسها عند الصنوبري، إما في مقدمات قصائده، أو في مقطوعاتٍ وقصائد مستقلة. وفي شعره الخمري، دعا صراحة إلى نبذ وصف الأطلال والدمن، الذي عفى عليه الزمن، واستبداله بوصف الخمرة، وهو بذلك يذكرنا بسلفه أبي نواس، صاحب تلك الدعوة المشهورة. يقول في إحدى مقطوعاته:

**لا تبكين على الأطلال والدِّمَنِ ... ولا على منزلٍ أقوى من الزمن**

**وقم بنا نصطبح صهباء صافيةً ... تنفي الهموم ولا تُبقي من الحَزَنِ**

**بكراً معتقةً عذراء واضحةً ... تبدو فتخبرنا عن سالف الزمن**

**خمراً مروّقةً صفراء فاقعةً ... كأنما مزجت من طرفك الوسن**

**يسعى بها غنجٌ، في خدّه ضرجٌ ... في ثغره فلجٌ، يُنْمى إلى اليمن**

**في ريقه عسلٌ، قلبي به ثمل ... في مشيه ميلٌ، أربى على الغصن**

**كأنه قمرٌ، ما مثله بشرٌ ... في طرفه حورٌ، يرنو فيجرحني**

**سبحان خالقه، يا ويح عاشقه ... يهدي لرامقه، ضعفاً من الشجن**

**في روضة زهرت، بالنبت مذ حسنت ... كأنها فرشت، من وجهه الحسن**

**يا طيب مجلسنا، والطير يطربنا ... والعود يسعدنا، مع منشدٍ حسن**

فهو هنا، يصف الخمرة، وسقاتها، ومجالسها، في هذا التقسيم الموسيقي الجميل الراقص، وبهذا الأسلوب السلس الرشيق، والألفاظ الشفافة الرقيقة، وهذا يختلف عن أسلوبه في قصائده، التي حفلت بالغريب، وهذا إن دلَّ على شيء، فإنما يدل على قدرة فائقة على النظم، وتمكُّن من اللغة بكل أحوالها.

وخمرته في الأبيات السابقة، كخمرة أبي نواس، فهي تطرد الهم والغم، وهي قديمة معتقة، صافية، عذراء، صفراء، انعكس نورها على سقاتها، فامتلكوا كل مظاهر الحسن والدلال. ومجلسهم في رحاب الطبيعة الجميلة، وعلى أنغام الطيور والمغنين.

وكثيراً ما كان الشاعر يجتمع مع رفاقه، في بساتين الرقة ومنتزهاتها وأديرتها، على جداول البليخ والهنيّ والمريّ، فيفصِّل في وصف تلك المجالس، ووصف جمال المكان، وطبيعته الساحرة، ويذكر قراه وبراريه. ففي مقدمة قصيدة له في المدح، يخصص لوصف أحد مجالس الشرب، ثمانيةً وخمسينَ بيتاً، ويترك للمدح عشرة أبيات. يقول في وصفه:

**ما فيّ من خلْعِ العذار ... ومن التجنب للوقار**

**كاس من الصبوات ل ... كن من سوى الصبوات عاري**

**بين الهنيّ إلى البليخ ... إلى بساتين النقار**

**فالرقة السوداء ذات ال ... مجتنى الغض الثمار**

**فالدير ذي التل المؤ ... زر بالشقائق والبهار** (1)

**بين ابيضاض واخضرا ... رٍ واحمرار واصفرار**

**من فوقِ غدران تفي ... ض وفوقَ أنهارٍ جواري**

**طربت لها أطيارها ... طرب النزيف من العقار**

**في فتيةٍ مثل البدو ... رِ الزُّهر والأُسْدِ الضواري**

**هم من نزار في الذوا ... ئب والذوائبُ من نزار**

فهو هنا، يدعو إلى شرب الخمرة، في البساتين وعلى ضفاف الأنهار، وفي مكانٍ آخر يدعو إلى شربها غداة يومٍ مطير، وأحياناً أخرى على مشهد الثلج الرائع، كما في هذه الأبيات الجميلة:

**أذهب كؤوسك يا غلا ... م فإن ذا يوم مفضَّضْ**

**(1) الدير القريب من الهنيّ هو دير زكي، وهو بالرقة، قريب من الفرات، وعلى جنبيه نهر البليخ، الديوان.**

**والجوّ يجلى في البيا ض وفي حلّيّ الدرّ يعرض**

**أظننت ذا ثلجاً وذا وردٌ من الأغصان ينفض**

**ورد الربيع ملوَّنٌ والورد في كانون أبيض**

وقد عرف القدماء له ذلك، فقالوا إنه أول من قرن وصف الخمرة بالثلج، وأول من تغنى بالثلجيات، فنسج الآخرون على منواله[1].

ولو عدنا إلى وصفه في قصيدته الرائية السابقة، لوجدنا أن القسم الأكبر من مقدمته الطويلة في الخمرة، كان في وصف مكان المجلس، وطبيعته بكل ما فيها. وهو دائماً، يمزج بين وصف الخمرة ووصف الطبيعة، التي هام بها أكثر من أي شيء آخر، كما سنرى.

وأمرٌ هام آخر، نلاحظه في تلك الأبيات، يذكرنا ثانيةً بأبي نواس، وهو وصف الندامى، الذين يشرب معهم، فهم فتيةٌ كرامٌ شجعان، من علية القوم، وهم في الذوائب من نزار.

ويبدو أن تأثُّر الصنوبري بأبي نواس في وصفه للخمرة، كان كبيراً، فالخمرة عند أبي نواس هي الداء والدواء كما قال:

**دع عنك لومي فإن اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الداء**

وكذلك هي عند الصنوبري في قوله:

**ما دواء العقار غير العقار لعليلٍ يدعى عليل الخمار**

وهو كأبي نواس، الذي ندم على ما بدر منه من لهوٍ، فزهد في المرحلة الأخيرة من حياته، وطمع في غفران ربه. وهكذا نجد الصنوبري، بعد أن تقدمت به السن، يزهد في الدنيا، ومتاعها الزائل، معلناً أنه بلغ من الكبر عتيا، وهذا كفيل بجعله يقصر عن اللهو:

**ألقت رداء اللهو عن عاتقي خمسٌ وخمسون مضت واثنتان**

ويتحول حبه للخمرة إلى بغض:

**كنت أحبّ النبيذ جدا فصار حبي النبيذ بغضا**

---

**(1) الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، م1، ص486-491.**

**فلست أرضاه لي شرابا والحمد لله لست أرضى**

ويعلن توبته إلى ربه، وندمه وأسفه على ما اقترف من ذنوبٍ وآثام، ويطلب المغفرة والعفو من الله. قال:

**أستغفر الله كم ذا الجهل والسّرف أستغفر الله كم ذا الخُرق والعنفُ**

**عندي مواعظ لو أني اتعظت بها مضى وأسلَفنيها إذ مضى السلف**

**لأدعونّ بوا لهفي ويا أسفي إن كان يجدي علي اللهف والأسف**

**هي القلوب قد اسودَّت وحُقَّ لها من الذنوب التي اسودَّت لها الصحف**

**متى النزوع فحسبي ما جنيت وما قد اقترفت فكم أجني وأقترف**

**يا ويح نفسي أغرتها سلامتها إن السلامة مقرون بها التلف**

**لا سير إلا بزادٍ يُستعانُ به فاستأنف الزاد إن الزاد مؤتنف**

ونصل الآن إلى أهم غرض في ديوان الصنوبري وهو:

**وصف الطبيعة:**

مما لا شك فيه، أن وصف الطبيعة، هو الموضوع الأبرز والأهم والأوسع في ديوان الصنوبري. لقد هام بالطبيعة، فخلبت لُبّه، وملكت جوارحه، فمنحها وقته وجهده، وعبقريته الشعرية، حتى عُرِفَ بشاعر الروضيات، وقد اشتهرت روضياته كما اشتهرت حوليات زهير، واعتذاريات النابغة، وهاشميات الكميت، ونقائض جرير، وخمريات أبي نواس، وتشبيهات ابن المعتز، ومراثي أبي تمام.. إلخ [1]، وعدَّهُ الكثيرون شاعر الطبيعة الأول في العصر العباسي، بل في الأدب العربي كله، وترك آثاراً قويةً في الأدب العربي في المشرق والمغرب. قال عنه شوقي ضيف بأنه "عاش للطبيعة، وعاش بها، وعاش فيها معيشةً جعلته أستاذ هذا الموضوع في العربية. وقد مضى معاصروه من حوله، ومن خلفهم في العصور التالية، لا في المشرق وحده، بل أيضاً في المغرب والأندلس، يسيرون على هديه فيه، حتى ضرب المثل بروضياته وحقاً كان ابن الرومي مشغوفاً بالطبيعة،

**(1) الروضيات، ص13.**

ووصف الرياض في الربيع، ولكنه لم يعش لهذا الموضوع معيشة الصنوبري، ولا اتخذ له بستاناً، يزرع فيه الورد والرياحين والأزهار، ويتعهدها تعهد المحب الوامق، كما صنع الصنوبري. فهو بحق شاعرٌ من شعراء الطبيعة، عاش يتغذى خياله وروحه منها، واصفاً لحدائقها وبساتينها ورياضها، حتى ليصبح ذلك كل شغله، وكل وكده من حياته"[1].

لقد كان للطبيعة، التي عاش فيها الصنوبري، في الرقة وحلب ودمشق، وغيرها من مدن الشام، أثرٌ كبير في عشقه للطبيعة، إذ كانت من أجمل البقاع، في مائها وهوائها، وأشجارها، وخيراتها، كما وصفتها كتب البلدان، وكان هو يألف الرياض النضرة، والحدائق الملتفة، ويحب الرحيل والتجوال، لاستجلاء محاسن الكون. وقد بنى لنفسه منزلاً، في حلب، بل قصراً من القصور، تحيط به الربى والحدائق والزهور، بالقرب من نهر قويق وجبل الجوشن، وصفه بقوله:

**فكأني ابتنيت في النَّسْرِ بيتاً أو سمت بي إلى السماء النسور**

**مجلسٌ تلتقي الجبال الرواسي والبراري قدامه والبحور**

**ذا قويق وجوشن قاب قوسي ن وهذي الربى وهذي القصور**

وذكر في أشعاره منزلًا آخر له، في منطقة السليمانية في حلب، جعل من سطحه حديقة مزدانة بأحواض الزهر من كل صنفٍ ولون [2]، قال فيه مخاطباً من كان يجتمع بهم في تلك الدار:

**واذكرا دار السليما نية اليوم اذكراها**

**وصلا سطحي وأحوا ضي خليلي صلاها**

وكانت الطبيعة حاضرةً في كل موضوعاته الشعرية؛ في المديح، وفي الفخر، والغزل، ووصف الخمرة، وحتى في الرثاء. وقد مرَّت بنا نماذجُ كثيرةٌ، مزج فيها مزجاً رائعاً، بين وصفه لمجالس الخمرة ووصف الطبيعة، فلا يمكن بأي حالٍ، الفصل بين وصف تلك

---

**(1) العصر العباسي الثاني، ص363.**

**(2) ذكر ذلك كشاجم في ديوانه.**

المجالس ووصف الطبيعة، ولا بين الغزل ووصف الطبيعة، التي استوحى منها كل تشبيهاته، كما رأينا، وكما نرى في قوله يتغزل:

**من له الجلنار أصبح خداً ... وله الأقحوان أصبح ثغرا**

**طرّة قد يخالها الليل ليلاً ... وجبينٌ يخاله الفجر فجرا**

**فهو يخفي تحت الغلائل غصنا ... وهو يبدي فوق الغلائل بدرا**

وفي رثائه لأمه، هي "روضة مونقة" و"دوحة مورقة" وفي رثائه لابنته وزيارة قبرها، هو "جليس أنهار وأشجار".

ووصف الرياض كان مذهباً للصنوبري في الشعر، كما كان وصف الخمرة مذهباً لأبي نواس، فاكتفى بوصفها عن وصف الطلول، وأعلى من شأنها أكثر من أي موضوعٍ آخر، قال:

**وصف الرياض كفاني أن أقيم على ... وصف الطلول فهل في ذاك من باس**

**يا واصف الروض مشغولًا بذلك عن ... منازل أوحشت من بعد إيناس**

**قل للذي لام فيه هل ترى كلفاً ... بأملح الروض إلا أملح الناس**

ونقل وشي الرياض، بكل ما فيها من صورٍ مبهجة، إلى وشيٍ فني ممتع، كما يقول:

**أنا الذي شعره وشي الرياض فلي ... في كل أرضٍ غدا من وشيه لُمعُ**

والصنوبري في وصفه للطبيعة عاشقٌ للجمال. فحين يذكر الجمال، تتبادر إلى الذهن على الفور، صورتان من صور الجمال؛ جمال المرأة، وجمال الطبيعة. لكن شاعرنا لم يُعرَف عنه بأنه هام بامرأةٍ معينة، بل شغلته الطبيعة بجمالها الآسر، عن كل شيء، فأنشدها أعذب أغانيه، وأرق قصائده. وهو لا يستطيع أن يخفي عشقه لها، لأن خفقان قلبه وتتابع أنفاسه يشيان به:

**ما كدت أكتمهم وجدي بنرجسه ... إلا استدلوا على وجدي بأنفاسي**

وهو يغار على محبوبته، فهي حرمٌ لا يدخله إلا العاشقون، الذين يقدرون جمالها، ولو استطاع لمنع اللئام من تدنيس هذا الحرم:

**لو كنت أملك للرياض صيانةً يوماً لما وطئ اللئام ترابها**

وها هو يعلن أن عشقه للرياض، لم يترك له سبيلًا لعشقٍ آخر:

**أما الرياض فعشقها عشق لم يبق فيّ لغيرها طُرُق**

**زهر الرياض إذا هي ابتسمت تدعو فيسرع نحوها الخلق**

**فتظل تنطق وهي ساكتةٌ إن الرياض سكوتها نطق**

عشقها وأخلص لها وحدها، فتبسمت له، ودعته نحوها وكلمته، مع أنها ساكتةٌ، لكن لغة الحبيب لا يفهمها إلا عاشقه. فالعلاقة بينهما ليست من طرف واحد، فحبيبته الرياض، التي سبته بقدودها المتمايلة، وألحاظها الساحرة، وحمرة وجنتيها، ورضاب ثناياها، بادلته حباً بحب، ونظراتٍ بنظرات، لكنها كانت تحاول إخفاء نظراتها وغمزها، خشيةً الرقباء:

**تَشبُّهُ الروض بالحبائب قد زاد المحبين في محبتها**

**كم من قدود هناك، من قضب تميل من لينها ونعمتها**

**كم وجنة، خالها يلوح لنا سواده، في صفاء حمرتها**

**وكم ثنايا تسبي بنكهتها وكم عيون تصبي بلحظتها**

**تسارق الغمز، غمز خائفة رقيبها، من خفاء نظرتها**

لقد ذاب في الطبيعة وأزهارها، فوهبها نفسه، وعاش معها في فرحٍ دائم، ورغدٍ من العيش، كأنه في حفلة عرسٍ، تجلت فيها عروسه، بأبهى صورها، فتمتعت ألحاظه بجمالها، وانتشت جوارحه بشمِّها ولمسها ومسِّها:

**وهبت للورد نفسي فطبت بالنفس نفسا**

**ما كان لما تبدّى إلا عروساً وعرسا**

**وصلته وصل مثلي لحظاً وشماً ولمسا**

**ولو يمسّ بقلب أفناه قلبيَ مسّا**

ولا نستغرب هذا الشغف بالطبيعة، وهذا العرس الدائم، الذي كان يحياه الشاعر بين ظواهرها، إذا عرفنا أن البيئات الطبيعية الجميلة، قد خلبت لُبَّ البشرية، وأثارت اهتمامها، وأن الدراسات النفسية الحديثة، أثبتت أن تلك البيئات، تجعل حياة الإنسان أكثر إنسانية، وأكثر جمالًا، وأن المتعة أو اللذة المتحققة من رؤية المنظر الطبيعي الجميل، تؤثر في تفكيره، وانفعالاته وسلوكه، فتجعله يشعر بأنه بأحسن حال[1].

ويتجلى جمال الرياض بأبهى صورة، في فصل الربيع، ويخطئ من يقيسه بأي فصل آخر برأي الشاعر، فلكل فصلٍ عنصرٌ من عناصر الجمال، إلا الربيع، فقد جمع العناصر كلها، إنه الجمال الكامل، أو الصورة المثلى أو الجليلة للجمال. فالربيع هو الحياة، هو الدنيا، بأرضها وسمائها وجوِّها، وكل ما فيها من زهورٍ وطيور وغناء، وفرح وسرور. يقول في مفاضلة بينه وبين الفصول الأخرى:

**إن كان في الصيف ريحانٌ وفاكهة ... فالأرض مستوقدٌ والجوّ تنور**

**وإن يكن في الخريف النخل مخترفاً ... فالأرض عريانة والجو مقرور**

**وإن يكن في الشتاء الغيث متصلاً ... فالأرض محصورةٌ والجو محصور**

**ما الدهر إلا الربيع المستنير إذا ... أتى الربيع أتاك النَّور والنُّور**

**فالأرض ياقوتةٌ والجو لؤلؤةٌ ... والنبت فيروزج والماء بلّور**

**فيه لنا الورد منضودٌ مؤزّر ما ... بين المجالس والمنثور منثور**

**هذا البنفسج هذا الياسمين وذا ال ... نسرين، ذا سوسنٌ في الحسن**

**تظل تنثر فيه السحب لؤلؤها ... فالأرض ضاحكةٌ والطير مسرور**

**حيث التفتّ فقمريّ وفاختةٌ ... فيه تغني وشفنين وزرزور**

**إذا الهزاران فيه صوّتا فهما السُّ ... رْنايُ والناي بل عودٌ وطنبور**

**تبارك الله ما أحلى الربيع فلا ... تغرر فقائسه بالصيف مغرور**

---

**(1) التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية المتذوق الفني، د. شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، العدد 267، ص394-410.**

**من شمّ ريح تحيات الربيع يقل  لا المسك مسكٌ ولا الكافور كافور**

إنها لوحةٌ فنية رائعة، وصورةٌ كاملة للجمال، عامرةٌ بالحياة، طافحةٌ بالنور، تُظهِر مقدرةً بارعة، على التصوير والتشخيص، واستخدام وسائل الفن، في لغةٍ سهلة مشرقة، وأوزانٍ تتصاعد منها الموسيقى العذبة المطربة.

ويذكرنا الشاعر دائماً بفضل الربيع، فهو يُظهِر المفاتن التي أخفاها الشتاء عن البشر:

**إن آذار لم يذر تحت بطن الأر  ض شيئاً أكنه كانون**

وهو ينادي صاحبته لترى ما فعلت يد الربيع بالطبيعة، وكيف أزالت نقابها لتُظهِر كل ما فيها من جمال:

**يا ريم قومي الآن ويحك فانظري  ما للربى قد أظهرت إعجابها**

**كانت محاسن وجهها محجوبةً  فالآن قد كشف الربيع حجابها**

**وردٌ بدا يحكي الخدود ونرجسٌ  يحكي العيون إذا رأت أحبابها**

**وكأن خرّمه البديع وقد بدا  روس الطواوس إذ تدير رقابها**

**والسرو تحسبه العيون غوانياً  قد شمرت عن سوقها أثوابها**

إنه وصفٌ بديع للزهور، وتشخيصٌ لها. وعالم الزهور ميدانٌ واسع في ديوان الصنوبري، جال فيه ووصفه وصفاً دقيقاً، ولم يترك نوعاً من أنواع الزهور والرياحين، إلا وخصَّه بالوصف والتصوير. ففي شعره يحضر الورد والنرجس، والشقائق والجلنار، والأقحوان والبنفسج، والنسرين والياسمين والسوسن، والبهار، والخرّم، والزعفران، والنمام، والآس، والنيلوفر، والآذريون، وغيرها كثير. ففي قصيدةٍ طويلة ورائعة، وصف فيها مدينة حلب أجمل وصفٍ وأدقَّه، فذكر أهلها وجامِعها وحاراتها، وأنهارها وطيورها وأشجارها، ختمها بوصف أزهار حلب، فقال:

**بسط الغيث عليها  بسط نورٍ ما طواها**

**وكساها حللاً أب  دع فيها إذ كساها**

**حللاً لحمتها السَّو  سن والورد سداها**

**إجنِ خيرياً بها بال  لحظ لا تحرم جناها**

**وعيون النرجس المن  هل كالدمع نداها**

**وخدوداً من شقيقٍ  كاللظى الحمر لظاها**

**وثنايا أقحوانا  ت سنا الدر سناها**

**صاغ آذريونها إذ  صاغ من تبر ثراها**

**وطلى الطلّ خزاما  ها بمسك إذ طلاها**

**واقتضى النيلوفر الشو  ق قلوباً واقتضاها**

وفعل ما يشبه ذلك في وصفه للمدن الشامية الأخرى، كالرقة ودمشق، إذ أطال في وصف طبيعة تلك المدن.

لكن أفضل الأزهار عند الصنوبري، هو زهر النرجس، فهو ملك الأزهار بها، بل هو مثال الجمال أو جوهره، أو ربما نسخ منه جوهر الجمال. يقول في ذلك:

**ونرجس مضعّف تضاعف في  هـ الحسن في أبيض وفي أصفر**

**كأن من جوهر تنوسخ أو  كأن منه تُنُوسخ الجوهر**

**الدر والتبر فيه قد خلطا  للعين والمسكُ والعنبر**

والنرجس عنده، هو عيون دائماً، لكنها أجمل العيون، وهي رانية إلى أحبابها، يقول في وصفه:

**أرأيت أحسن من عيون النرجس  أم من تَلاحُظِهن وسط المجلس**

**درٌ تشقق عن يواقيت على  قضب الزمرد فوق بسط السندس**

**أجفان كافور حبين بأعين  من زعفران ناعمات الملمس**

**وكأنها أقمار ليل أحدقت  بشموس دجنٍ فوق غصن أملس**

**مغرورقاتٍ في ترقرق ظلها  ترنو رنو الناظر المتفرس**

**فإذا تغشتها الرياح تنفست  عن مثل ريح المسك أيَّ تنفس**

**وحكى تداني بعضها من بعضها يوماً تداني مؤنسٍ من مؤنس**

إنه وصفٌ دقيق لزهرة النرجس، تظهر فيه قدرة الشاعر الكبيرة، على ملاحظة دقائق الأشياء، وتصويرها بدقة متناهية، ولا يغيب عنه أن يضفي عليها الصفات الإنسانية، وهذه سمةٌ عامة، في وصفه للطبيعة.

وتصعب هنا الإحاطة بوصف الصنوبري لجميع الأزهار، فديوانه حافلٌ بوصف كل نوعٍ منها، وقد كثر قوله في الشقيق والورد، ومن قوله في الشقيق:

**وكأن محمرّ الشقي ق إذا تصوّب أو تصعّد**

**أعلام ياقوتٍ نشر ن على رماح من زبرجد**

وله قصيدةٌ في الشقيق يقول فيها:

**وجوه شقائق تبدو وتخفى على قضبٍ تميد بهن ضعفا**

**تراها كالعذارى مسبلاتٍ عليها من جميم النبت سجفا**

**تنازعت الخدود الحمر حسناً فما إن أخطأت منهنّ حرفا**

وله مناظرةٌ طريفة، أنشأها بين الورد والنرجس، مستهدياً بابن الرومي، الذي فعل ذلك قبله، وغلَّب النرجس على الورد، لكن الطريف أن الصنوبري، لم يقف في مناظرته، إلى جانب النرجس تماماً، كعادته. قال:

**زعم الورد أنه هو أبهى من جميع الأنوار والريحان**

**فأجابته أعين النرجس الغض بذل من قولها وهوان**

**أيّما أحسن التورد أم مق لة ريم مريضة الأجفان**

**أم فماذا يرجو بحمرته الخ دّ إذا لم يكن له عينان**

**فزهى الورد ثم قال مجيباً بقياسٍ مستحسن وبيان**

**إن ورد الخدود أحسن من عي نٍ بها صفرةٌ من اليرقان**

لكن أجمل مناظراته وأطرفها، تلك التي أقامها بين النرجس والورد، الذي ناصرته مختلف أنواع الزهور، حسداً للنرجس، وغيرةً من جماله، وفيها تحول عالم الزهور عنده، إلى

مجتمعٍ بشري، تسوده كل العلاقات والانفعالات، التي تسود المجتمعات البشرية، كالخجل، والغيرة، والحسد، والنميمة، والسقام، والحزن والبكاء، والتنافس، وتجييش الجيوش الجرارة للحروب. وتنتهي المعركة بين النرجس والورود، بالوساطة بين الفريقين، وإقامة مجلسٍ للصلح، تتم فيه المصالحة. ومما قاله في المناظرة، أو في تلك المعركة:

**خجل الورد حين عارضه النر — جس من حسنه وغار البهار**

**فعلت ذاك حمرةٌ، وعلت ذا — حيرةٌ واعترى البهارَ اصفرار**

**وغدا الأقحوان يضحك عجباً — عن ثنايا لثاتهن نضار**

**نمّ عنه النمام فاستمع السَّو — سن لما أذيعت الأسرار**

**عندها أبرز الشقيق خدوداً — صار فيها من لطمه آثار**

**واكتسى ذا البنفسج الغض أثوا — ب حداد إذ خانه الاصطبار**

**وأضرّ السقام بالياسمين ال — غض حتى أذابه الإضرار**

**ثم نادى الخيري في سائر الزّه — ر فوافاه جحفل جرار**

**فاستجاشوا على محاربة النر — جس بالخرّم الذي لا يبار**

**فأتى في جواشن سابغاتٍ — تحت سجف من العجاج تثار**

**ثم لما رأيت ذا النرجس الغ — ض ضعيفاً ما إن لديه انتصار**

**لم أزل أعمل التلطف للور — د حذاراً أن يغلب النوار**

**فجمعناهما لدى مجلسٍ تص — خب فيه الأطيار والأوتار**

لم نقرأ لشاعرٍ آخر قبل الصنوبري مثل هذه المناظرة، التي تحولت فيها الزهور إلى عالمٍ إنساني، بكل ما يتسم به من صفات. فالتشخيص بلغ الذروة في هذه المناظرة، وقد أحيا الطبيعة بالكلمة واللون والحركة. والمثير أنه جعل لون الأزهار، ينبئ عمّا تكنّه في ضمائرها من مشاعر؛ فحمرة الورد من الخجل، واصفرار البهار من الغيرة، ولون البنفسج من الحداد، ورقة الياسمين من السقام، وهكذا..

وقد حفلت المناظرة بألوان البيان، من تشبيهٍ واستعارة، وصاغ ذلك كله، بأسلوب سلسٍ، وألفاظٍ رقيقة شفافة.

وفي ديوان الصنوبري وصفٌ للأنهار، والجداول، والبرك، والأشجار، كأشجار الصنوبر، التي مرّ وصفها، وأشجار السرو، وأشجار النخيل والرمان...

وله أيضاً، وصفٌ دقيق لأنواع الفواكه والثمار، كالخوخ، والتفاح، والرمان، والأترج، والسفرجل، والموز وغيرها. من ذلك قوله:

**وهات أترجّنا الكبار فمن ... عاينه من معاين كبّر**

**وهات تفاحنا الذي هو من ... عطر ذوي العطر كلهم أعطر**

**ملمع فهو أبيض أحمر ... كما تراه وأصفر أخضر**

ولثمرة التفاح مكانة عند الشاعر، لحمرتها التي تشبه خدّ المحبوبة، ورائحتها العطرية، التي تنعش الروح:

**فتناولت منه صادقة الري ... ح تُسمى صديقة الأرواح**

**كسيت صبغة الملاحة لما ... صبغت صبغة الخدود الملاح**

وتناول ثمرة السفرجل بوصفٍ جميل، مفصل ودقيق، فوصف شكلها ورائحتها ومذاقها، ولونها الذهبي، وهي عنده مثل الكعاب في جمالها، أو هي معشوقةٌ تلثم وتعانق:

**لك في السفرجل منظرٌ تحظى به ... وتفوز منه بشمّه ومذاقه**

**هو كالحبيب سعدت منه بحسنه ... متأملاً وبلثمه وعناقه**

**يحكي لنا الذهب المصفى لونه ... وتزيد بهجته على إشراقه**

**فالشطر من أعلاه يحكي شكله ... ثدي الكعاب إلى مدار نطاقه**

**والشطر من سفلاه يحكي سرّة ... من شادن يزهو على عشاقه**

وكان من الطبيعي من الشاعر الحلبي، أن يصف الثمرة التي اشتهرت بها حلب، وهي الفستق الحلبي:

**من الفستق الشامي كل مصونةٍ ... تصان من الأحداق في بطن تابوت**

**زبرجدةٌ ملفوفة في حريرة مضمنة درّاً مغشى بياقوت**

ووصف الطيور كان ضرورياً لاستكمال جمال الطبيعة، فهي تشكل جوقة موسيقية، تسهم في عرس الطبيعة، وخاصةً في فصل الربيع، وقد مرَّ بنا وصفه للهزار والزرزور والشفنين والقمري والفاخته، ومختلف الطيور التي عزفت ألحانها المطربة، وأغانيها العذبة.

وقد تغنى، أكثر من مرة، في ورشان له، كقوله فيه:

**لي ورشانٌ تبهى به الدار ويسعد الزائرون والجار**

**أقلّ فيه أن منطقه تقدح من فرط حسنه النار**

**مفترق النغمتين تحسبه تضرب في الحلق منه أوتار**

**أغنّ لدى الغناء سجسجه منقاره في الغناء مزمار**

**وطائر واحد إذا كثرت آدابه كان فيه أطيار**

وللصنوبري مقطوعة في وصف الديك، أبدع فيها كل الإبداع، وقد أشاد في وصفه له الدميري في حياة الحيوان [1]. وقال شوقي ضيف في وصفه "وعرف له وصفه لديك الصباح، الذي ينبهه، وينبه الرفاق معه، لخمر الصباح.. وكان الشعراء قبله، يلمون به أحياناً، أما هو، فخصه بمقطوعةٍ طريفة"[2]. وقال آخر: "إن أروع ما جادت به قريحته هو وصف الديك... وأول ما يبدأ هنا به الشاعر في القصيدة، ذلك الحسّ الوجداني الخالص، الذي يجعل من الديك منادياً للفجر، كأنه بندائه يبزغه"[3]. قال في وصفه:

**مغرد الليل ما يألوك تغريدا ملَّ الكرى، فهو يدعو الصبح مجهودا**

**لما تطرّب هزّ العطف من طرب ومدّ للصوت، لما مدّه الجيدا**

**كلابس مطرفاً مرخٍ جوانبه تضاحك البيض من أطرافه السودا**

---

**(1) عن الروضيات، ص23.**

**(2) العصر العباسي الثاني، ص366.**

**(3) فواز طوقان، في مقال له بعنوان: "وصف الطبيعة في شعر الصنوبري"، في مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق.**

**حالي المقلّد لو قيست قلادته بالورد قصَّر عنها الورد توريدا**

**رانٍ بفصّي عقيق يدركان له من حدّة فيهما ما ليس محدودا**

**تقول هذا عقيد الملك منتسباً في آل كسرى عليه التاج معقودا**

**مذكراً بابنة العنقود حين حكت له الثريا قبيل الصبح عنقودا**

إنه وصفٌ فيه منتهى الدقة والإبداع للديك، فهو أجمل الديكة، في شكله، وصوته، وجيده، وقلادته، وحدّة بصره، بل هو ملك الديكة. وهو يملّ، وينادي، ويهتز، ويلبس، ويرنو بعينيه، ويزهو، إلى غير ذلك من صفات البشر. وهذه هي عادة الصنوبري في التشخيص، والتصوير الحيّ.

ولم يقف الأمر عند وصف الشاعر للطيور، بل يمكننا القول، إنه وصف كل ما وقعت عليه عينه من حيوانات الطبيعة، حتى الهر والفئران والسنور. وكثيراً ما كان يذهب في رحلات للصيد، مع رفاقه، خاصةً في الرقة، وقد وصف تلك الرحلات، وما كان يستخدمه فيها من وسائل الصيد، كالخيل، والكلاب، والجوارح، كما وصف ما كان يتصيده من غزلان وحيوانات أخرى.

لقد أمدته حاسته التصويرية النادرة، وخياله الخصب الخلاق، بقدرةٍ على وصف كل ما حوله، وتصويره تصويراً دقيقاً، فجاء شعره حافلًا بالصور المتلاحقة، التي ملأت نفوس قرّائه إعجاباً، ومتعةً جمالية كبيرة.

ويمكننا القول أخيراً، إن الصنوبري عشق الطبيعة، عشقاً لا مثيل له، فنذر نفسه لها، وعاش متنقلًا في رحابها، والتفت إليها بعينه ونفسه وجوارحه، فانكبَّ عليها بالتحليل والتصوير، فأتحفنا بلوحاتٍ فنية، حافلةٍ بالحركة والحياة، زادتها الصناعة البيانية جمالاً وزهواً وألواناً، وذلك بلغةٍ سهلةٍ مشرقة، وموسيقا عروضيةٍ ولفظية مطربة، حتى أصبح يشار إليه في هذا المجال، وقدوةً لشعراء الطبيعة، في عصره والعصور اللاحقة.

* * *

## أبو الطيب المتنبي(☆)(مالئ الدنيا وشاغل الناس)د. سميرة سلامي (303-354هـ)

المتنبي هو شاعر سيف الدولة الحمداني دون منازعٍ، ارتبط الاسمان معاً، فلا نكاد نذكر واحداً منهما، حتى نتخيَّل الآخر، وقد حكم أهل الأدب بانتساب كلٍّ منهما للآخر، فقالوا المتنبي شاعر سيف الدولة، وسيف الدولة ممدوح المتنبي.

**اسمه ونسبه ومولده:**

**(☆) ترجمة المتنبي في يتيمة الدهر للثعالبي، والصبح المنبي للبديعي، ووفيات الأعيان لابن خلكان، وخزانة الأدب للبغدادي، وغيرها من كتب التراجم، وفي شروح الديوان، وفي معظم الكتب التي درست المتنبي، وهي أكثر من أن تحصى.**

أجمع الرواة على اسم المتنبي، واسم أبيه وقبيلته، فقالوا: هو أحمد بن الحسين، الجعفي، الكندي، الكوفي. لكنهم اختلفوا في أسماء أجداده، فقال بعضهم، هو أحمد بن الحسين بن مرّة بن عبد الجبار، وقال آخرون: هو أحمد بن الحسين بن الحسن بن عبد الصمد. ولقبه الجعفي نسبةً إلى قبيلة جعفى بن سعد العشيرة، من مَذْحِج من كهلان من قحطان. وروي عن أبي الحسن محمد بن يحيى العلوي الزيدي، أن والد المتنبي كان جعفياً صحيح النسب. وزعم بعض الرواة أن أباه كان يُلَقَّبُ بعبدان السقّاء. أما قولهم الكندي، فهو نسبةٌ إلى محلة في الكوفة تُعرَفُ بكندة، وُلِدَ فيها المتنبي سنة 303هـ، وليس من قبيلة كندة على الحقيقة. وقد ذكر المتنبي محلّة كندة في شعره، في قصيدة مدح بها علياً بن إبراهيم التنوخي:

**أَمُنسِيَّ السُّكونَ وَحَضرَمَوتا وَوالِدَتي وَكِندَةَ وَالسَّبيعا**

قال العكبري في شرحه للديوان، كل هذه المواضع في الكوفة، وسُمِّيَتْ بأسماء من سكنها. أما نسبه من ناحية أمه، فيعود إلى همدان، كما روى البغدادي عن أبي الحسن، قال: "كانت جدّة المتنبي همدانية صحيحة النسب، لا أشك فيها، وكانت جارتنا، وكانت من صلحاء النساء الكوفيات". فالمتنبي يماني الأصل من ناحية أبيه، ومن ناحية أمه، فهو عريق في عروبته ويمانيته.

وقد اكتنف الغموض نسب المتنبي، وأثار جدلاً بين الباحثين، قديماً وحديثاً، وربما أسهم المتنبي نفسه في هذا الغموض. فقد ذكر صاحب الصبح المنبي، أن المتنبي كان يكتم نسبه، وحين سُئِلَ عن ذلك قال: "إني أنزل دائماً على قبائل العرب، وأحب ألا يعرفوني، خيفة أن يكون لهم في قومي ترة..". وليس في شعر المتنبي ذكرٌ لنسبه، بل في شعره ما يدل على أنه كان يكتم نسبه، وكان ذلك سبباً لأن يُعَيِّرَهُ أعداؤه وخصومه، من الشعراء وغيرهم في عصره بنسبه، وقد سار على نهج هؤلاء، بعض المحدثين، دون تدقيقٍ أو تمحيص. لكن المستغرب أن نجد أحد الدارسين المحدثين، يردد ما قاله أعداء المتنبي، ويقول إن أصل المتنبي غير مشرف، ولهذا لم يفخر بأهله، بل بنفسه فقط، بل زاد على خصوم المتنبي بأن جعله "يعترف بذلك العيب، ويقرّ خصومه على دعواهم، ولا يرى أنها

مما يغض من القدر، ويحط من الكرامة" [1]. والأبيات التي أتى بها دليلاً على اعتراف أبي الطيب بعيبه، تبين مدى سوء فهمه لها، ومنها قوله:

**فَخرُ الفَتى بِالنَّفسِ وَالأَفعالِ مِن قَبلِهِ بِالعَمِّ وَالأَخوالِ**

فليس في هذا البيت ما يشير إلى أن المتنبي لا يفخر بأعمامه وأخواله، بل هو يؤكد الفخر بهم، لكنه يرى أن الفخر بالنفس والأفعال، قبل الفخر بالعم والخال.

والدليل الثاني الذي يقدمه، هو قول المتنبي يرثي جدته:

**وَلَو لَم تَكوني بِنتَ أَكرَمِ والِدٍ لَكانَ أَباكِ الضَّخمَ كَونُكِ لي أُمّا**

واضح أن المتنبي يؤكد أن جدته بنت أكرم والد، وأم أكرم ولد، ولا يُفْهَمُ منه غير ذلك.

وهو يقول في القصيدة نفسها:

**وَإِنّا لَمِن قَومٍ كَأَنَّ نُفوسَهُم بِها أَنَفٌ أَن تَسكُنَ اللَحمَ وَالعَظما**

ففي هذا البيت، يرتفع المتنبي بقومه عن مستوى البشر، لكن الباحث لم يذكر هذا البيت.

ومن أدلته أيضاً قول المتنبي:

**لا بِقَومي شَرُفتُ بَل شَرُفوا بي وَبِنَفسي فَخَرتُ لا بِجُدودي**

لكن الأكثر غرابة أنه لم يذكر البيت الذي يلي هذا البيت وهو:

**وَبِهِم فَخرُ كُلِّ مَن نَطَقَ الضَّا دَ وَعَوذُ الجاني وَغَوثُ الطَّرِيدِ**

فقومه فخر العرب جميعاً، لكنه هو أشرف من الجميع.

والأبيات الأخرى التي ذكرها لا تقل في سوء فهمه لها عما سبق، وتعني عكس ما فهمه منها تماماً، وهي:

**وَلَستُ بِقانِعٍ مِن كُلِّ فَضلٍ بِأَن أُعزى إِلى جَدٍّ هُمامِ**

**أَنا اِبنُ مَن بَعضُهُ يَفوقُ أَبا ال باحِثِ وَالنَّجلُ بَعضُ مَن نَجَلَه**

**وَإِنَّما يَذكُرُ الجُدودَ لَهُم مَن نَفَروهُ وَأَنفَدوا حِيَلَه**

---

**(1) أبو الطيب المتنبي، محمد كمال حلمي، ص 5.**

ونضيف إلى فخره هذا بنسبه، ما قاله حين اشتد أذى صغار الشعراء، وعيَّروه بنسبه فصرخ في وجوههم:

**أَنا عَينُ المُسَوَّدِ الجَحجاحِ هَيَّجَتني كِلابُكُم بِالنُّباحِ**

**أَيَكونُ الهِجانُ غَيرَ هِجانٍ أَم يَكونُ الصُراحُ غَيرَ صُراحِ**

وفي أخباره ما يشير إلى أنه من أسرة شريفة. إذ روى المؤرِّخون أن والده "أدخله في طفولته إلى كتّاب فيه أولاد أشراف العلويين، فكان يتعلم دروس العربية شعراً ولغةً وإعراباً، فنشأ في خير حاضرة". ونستبعد أن يكون سقاءً، من يدرس ابنه في مدرسة أولاد الأشراف، ومن يظل ساهراً على ابنه، حتى يُتِمَّ دراسته في تلك المدرسة، ويتخرج فيها، ثم يتابع سهره عليه، ويتنقل به من مكانٍ إلى آخر، ليُتِمَّ تعليمه، كما ذكر الرواة. جاء في اليتيمة: "إن أباه سافر به إلى بلاد الشام، فلم يزل ينقله من باديها إلى حضرها، وم ن مدرها إلى وبرها، ويسلمه في المكاتب، ويردده في القبائل، ومخايله نواطق الحسنى عنه، وضوامن النجح فيه، حتى توفي أبوه، وقد ترعرع أبو الطيب، وشعر وبرع". وقد استبعد الكثيرون، أيضاً، وضاعة نسب المتنبي.

أما لماذا كان المتنبي يخفي نسبه، فنفهمه من قوله:

**يَقولونَ لي ما أَنتَ في كُلِّ بَلدَةٍ وَما تَبتَغي؟ ما أَبتَغي جَلَّ أَن يُسمى**

فغايته التي كان يسعى إليها، عظيمة وخطيرة، تجلُّ عن التسمية، ولن يفصح عنها لأن في الإفصاح عنها، يكمن الخطر الكبير، عليه وعلى أهله.

والمرجح أن غايته، هي التي ثار من أجلها في البادية، في صباه، وهي الملك، الذي كثيراً ما كان يسعى إليه، ويرى أنه أحق به من ملوك عصره. ففؤاده من الملوك، كما يقول:

**وَفُؤادي مِنَ المُلوكِ وَإِن كا نَ لِساني يُرى مِنَ الشُعَراءِ**

ولم لا؟ وفؤاده يعود بنسبه إلى جعفى وهمدان، أشرف قبائل اليمن.

وهو يستنكر أن يملك الملك حكام ضعفاء، كحكام عصره، ولا يعمل السيف فيهم:

**أَيَملِكُ المُلكَ وَالأَسيافُ ظامِئَةٌ وَالطَّيرُ جائِعَةٌ لَحمٌ عَلى وَضَمِ**

**مَن لَو رَآنِيَ ماءً ماتَ مِن ظَمَأٍ وَلَو مَثَلتُ لَهُ في النَّومِ لَم يَنَمِ**

**ميعادُ كُلِّ رَقيقِ الشَّفرَتَينِ غَداً وَمَن عَصى مِن مُلوكِ العُربِ وَالعَجَمِ**

ويُكثِرُ المتنبي من التصريح بالخروج على السلطان، كما في قوله:

**سَأَطلُبُ حَقّي بِالقَنا وَمَشايِخٍ كَأَنَّهُمُ مِن طولِ ما اِلتَثَموا مُردُ**

**ثِقالٍ إِذا لاقَوا خِفافٍ إِذا دُعوا كَثيرٍ إِذا شَدّوا قَليلٍ إِذا عُدّوا**

وقوله:

**لَقَد تَصَبَّرتُ حَتّى لاتَ مُصطَبَرٍ فَالآنَ أُقحِمُ حَتّى لاتَ مُقتَحَمِ**

**لَأَترُكَنَّ وُجوهَ الخَيلِ ساهِمَةً وَالحَربُ أَقوَمُ مِن ساقٍ عَلى قَدَمِ**

**<u>أسرته:</u>**

لا نعرف الكثير عن أسرة المتنبي، وطفولته، سوى أن أمه توفيت وهو صغير، وأن جدته لأمه ربته، واعتنت به، وتعلقت به، فبادلها هو هذا الحب، ورثاها بحرقةٍ وألم حين وفاتها. ولا نعرف شيئاً عن زوجته وعن أولاده، إلا ما ذكر عن ابنه المحسد، الذي قُتِلَ معه في دير العاقول. ولا نعرف، أيضاً، لماذا كُنِّيَ بأبي الطيب.

**<u>نبوته:</u>**

قيل الكثير في لقب المتنبي، الذي عُرِفَ به. فقيل إنه ادَّعى النبوة في حداثته سنة 320، ووُشِيَ به إلى أمير حمص، فقبض عليه وحبسه. وأول من روى هذه القصة هو أبو عبد الله معاذ بن اسماعيل اللاذقي، وكان قد التقى بالمتنبي في اللاذقية، وقامت بينهما مودة، كما قال، وقد ورد ذكره في شعر المتنبي. والقصة التي رواها، قصة طويلة، حاول حبكها، بكل وسيلة، لكن فيها من التناقض، وعوامل التلفيق، الشيء الكثير. وقد وردت كاملةً في الصبح المنبي. ويبدو من القصة أن أبا معاذ هذا، كان يعرف أن ثورة المتنبي في البادية، كانت ثورة على السلطة، وأنه بايع المتنبي، وأخذ له البيعة من أهله، كما ذكر في القصة، لكن قول الحقيقة قد يسبب له وللمتنبي عقاباً شديداً، قد يصل إلى الموت، فلجأ إلى حَبْكِ هذه القصة، وربما وجد في ادعاء النبوة من صبي، غير بالغ، أمراً أخفَّ عقوبةً، إذ قد ينسبه إلى التهور أو الجنون. ولو أمعنا النظر في أبيات المتنبي في معاذ اللاذقي لاتَّضَحَ هذا الأمر، يقول:

**أَبا عَبدِ الإِلَهِ مُعاذُ إِنّي ... خَفِيٌّ عَنكَ في الهَيجا مَقامي**

**ذَكَرتَ جَسيمَ ما طَلَبي وَأَنّا ... نُخاطِرُ فيهِ بِالمُهَجِ الجِسامِ**

**أَمِثلي تَأخُذُ النَكَباتُ مِنهُ ... وَيَجزَعُ مِن مُلاقاةِ الحِمامِ**

**وَلَو بَرَزَ الزَّمانُ إِلَيَّ شَخصاً ... لَخَضَّبَ شَعرَ مَفرِقِهِ حُسامي**

**إِذا امتلأت عيون الخيلِ منّي ... فَوَيلٌ في التيقظ والمنامِ**

واضح من هذه الأبيات، أن أبا معاذ، يعرف مطلب المتنبي، ومدى خطورته، وأنه حذره في البداية، لكنه بايعه في النهاية، كما ورد في روايته. فهل تأتي النبوة بالطلب والحرب والقتال، والمخاطرة بالمهج الجسام؟ كما نفهم من هذه الأبيات، التي ذكرها أبو معاذ في قصته، وهي موجودة في الديوان.

ويؤيد ما ذهبنا إليه، ما رواه الثعالبي في يتيمته، قال: "وبلغ من كبر نفسه، وبُعدِ همته، أن دعا إلى بيعته قوماً من رائشي نبله، على الحداثة من سنه، والغضاضة من عوده، وحين كاد يتم له أمر دعوته، تأدى خبره إلى والي البلدة، ورُفِعَ إليه ما همَّ به من الخروج، فأمر بحبسه وتقييده". فليس في هذه الرواية ما يشير إلى ادعاء النبوة، بل فيها ما يؤيد (الخروج) على السلطان "ورُفِعَ إليه ما هَمَّ به من الخروج".

وروى الثعالبي، أيضاً، عن أبي الفتح عثمان بن جني أنه قال: "سمعت أبا الطيب يقول: إنما لُقِّبْتُ بالمتنبي لقولي:

**أَنا تِربُ النَدى وَرَبُّ القَوافي ... وَسِمامُ العِدا وَغَيظُ الحَسودِ**

**أَنا في أُمَّةٍ تَدارَكَها اللَ ... هُ غَريبٌ كَصالِحٍ في ثَمودِ**

**ما مُقامي بِأَرضِ نَخلَةَ إِلّا ... كَمُقامِ المَسيحِ بَينَ اليَهودِ**

وقال أبو العلاء المعري في رسالة الغفران: وحُدِّثْتُ أن المتنبي كان إذا سُئِلَ عن حقيقة هذا اللقب، قال: هو من النَّبْوَة، أي المرتفع من الأرض.

ورثاه أحد الشعراء فقال:

**كان في لفظهِ نبيًّا ولكن ... ظهرت معجزاتُهُ في المعاني**

هذا ما قيل في سبب لقبه المتنبي، لكن المرجّح ما ذهبنا إليه.

**أبو الطيب في بلاد الشام:**

بعد خروجه من السجن، تنقَّل أبو الطيب في بلاد الشام، ومدح أمراءها، وأهم من مدحهم قبل سيف الدولة، الأمراء التنوخيون في اللاذقية، وبدر بن عمار في طبريا، وابن طنج أمير الرملة، وأبو العشائر الحمداني في أنطاكية. وقد خلد أبو الطيب ذكرهم، بقصائد كثيرة، تمثل مرحلة شبابه وعنفوانه وقلقه وثورته. وكان اتصال المتنبي بأبي العشائر بن حمدان، والي أنطاكية من قبل سيف الدولة، فاتحة خيرٍ له، فهو الذي فتح له باب السعادة، ويسَّرَ له سبيل الاتصال بسيف الدولة. وقد أجاد أبو الطيب في مدحه، ومن أجمل قصائده فيه، القصيدة التي مطلعها:

**أَتُراها لِكَثرَةِ العُشّاقِ تَحسَبُ الدَّمعَ خِلقَةً في المَآقي**

ومن أجمل مقطوعاته فيه:

**الناسُ ما لَم يَرَوكَ أَشباهُ وَالدَّهرُ لَفظٌ وَأَنتَ مَعناهُ**

**وَالجودُ عَينٌ وَأَنتَ ناظِرُها وَالبَأسُ باعٌ وَأَنتَ يُمناهُ**

وقد أكرمه أبو العشائر، وعرف منزلته.

**اتصاله بسيف الدولة:**

كان اتصال المتنبي بسيف الدولة في أنطاكية سنة 337هـ، وأنطاكية هي إحدى الولايات التابعة لسيف الدولة، وكان قد ولى عليها أبا العشائر، فلمّا قَدِمَ لزيارتها، "قَدَّمَ أبو العشائر المتنبي إليه، وأثنى عليه، وعرَّفَهُ منزلته من الشعر والأدب، واشترط المتنبي على سيف الدولة، أول اتصاله به، أنه إذا أنشده مديحه، لا ينشده إلا وهو قاعدٌ، وأنه لا يكلف تقبيل الأرض بين يديه، فنسب إلى الجنون، ودخل سيف الدولة تحت هذه الشروط، وتطلع إلى ما يرد منه، وذلك سنة سبع وثلاثين وثلاثمئة"[1].

**(1) الصبح المنبي، ص30.**

ولا نستغرب عن أبي الطيب أن يضع مثل هذه الشروط، فنفسه الأبية، ترفض الإهانة، وأن يُعامَلَ كغيره من الشعراء الصغار، وقد عُرِفَ عنه أنه كان يخاطب الملوك كما يخاطب الأصدقاء.

لقد وجد المتنبي في سيف الدولة، الأمير العربي المنشود، الذي كان يحلم به، فهو عربي تغلبي، حقق مجداً عظيماً، وأظهر بطولةً وشجاعة قَلَّ نظيرُها، في حربه مع الروم، إضافةً إلى كونه مثقفاً، يقدِّر الشعر والإبداع، ويغدق العطاء على أصحابه. وهذه خصالٌ أساسية حلم بها المتنبي في الملك العربي، وعثر عليها عند سيف الدولة، فأثار إعجابه، وتعلق به تعلقاً قائماً على المودة والاحترام. وبالمقابل، وجد سيف الدولة في أبي الطيب، فتىً أبيَّاً، أهلاً للصداقة، وشاعراً كبيراً قادراً على تخليد انتصاراته ومآثره، فقرَّبه، وحسن موقعه عنده، وأحبه، وأكرمه، وقامت بينهما صداقة حقيقية.

لكن الحظوة الكبيرة، التي حظي بها المتنبي، عند سيف الدولة، أثارت عليه حسد الحسّاد. إذ أخمد وجود المتنبي ذكر بقية شعراء البلاط وروّاده. وكم خاطب المتنبي الأمير بردِّ كيد هؤلاء الحسّاد عنه، فهو الذي جلب عليه حقدهم وحسدهم:

**أَزِل حَسَدَ الحُسّادِ عَنّي بِكَبتِهِم  فَأَنتَ الَّذي صَيَّرتَهُم لِيَ حُسَّدا**

وكان المتنبي يلتمس العذر، أحياناً، لحسّاده، ويشعر أن منزلته عند سيف الدولة، تثير مثل هذا الحقد:

**فَإِنّي قَد وَصَلتُ إِلى مَكانٍ  عَلَيهِ تَحسُدُ الحَدَقَ القُلوبُ**

وبالفعل، فقد استطاع هؤلاء الحسّاد، أن يغيروا قلب سيف الدولة، إذ بالغوا في الوقيعة بينهما، فنظم قصيدة، يعاتبه فيها، ويعرِّض بالرحيل مطلعها:

**واحَرَّ قَلباهُ مِمَّن قَلبُهُ شَبِمُ  وَمَن بِجِسمي وَحالي عِندَهُ سَقَمُ**

وفيها يقول:

**يا أَعدَلَ النّاسِ إِلّا في مُعامَلَتي  فيكَ الخِصامُ وَأَنتَ الخَصمُ وَالحَكَمُ**

وكانت هذه آخر قصيدة ينشدها في مجلسه، إذ غادر حلب سنة 346هـ إلى مصر.

**<u>أبو الطيب في مصر:</u>**

بعد مغادرته حلب، اتجه أبو الطيب إلى مصر، إلى كافور الإخشيدي، وكان كافور قد كتب إليه يستدعيه إلى مصر مرتين. وقد سار إليه كارهاً، مضطراً، كما نستشف في قصائده في مصر.

وكان المتنبي يأمل أن يولِّيه كافور إحدى الولايات التابعة له، وقيل إنه فاتح كافوراً بالأمر منذ وصوله إلى مصر، وأن كافوراً وعده بأن يحقق له أمنيته، لكنه ماطلَ في ذلك، على الرغم من أن أبا الطيب ذكَّرَهُ مراراً بالأمر، كما في قوله يمدحه، ويُعْرِبُ عن أمله ورجائه:

**وَغَيرُ كَثيرٍ أَن يَزورَكَ راجِلٌ فَيَرجِعَ مَلكاً لِلعِراقَينِ والِيا**

وقوله:

**إِذا لَم تَنُط بي ضَيعَةً أَو وِلايَةً فَجودُكَ يَكسوني وَشُغلُكَ يَسلُبُ**

ولما يئس منه أبو الطيب حقد عليه، وقرر الهرب من مصر سنة 350هـ. وفي شعره ما يشير إلى أن كافوراً كان يمنعه من الرحيل، ولذلك أعد للهرب بسريةٍ تامة، وتمكن من ذلك، على الرغم من أن كافوراً أرسل من تعقبه من الجنود، لكن أبا الطيب أخفى طريقه، وكان خبيراً بالبوادي، فحقق مراده، ووصل إلى الكوفة سنة 351هـ. بعد ثلاثة أشهر من مغادرته مصر.

وقد هجا المتنبي كافوراً هجاء مؤلماً، فيه الكثير من السخرية والازدراء.

**<u>أبو الطيب في بغداد:</u>**

بعد رجوعه إلى الكوفة، ذهب أبو الطيب إلى بغداد، وكان ببغداد معز الدولة البويهي، ووزيره المهلبي، ولا ريب أنهما كان يتطلعان إلى مدح الشاعر، لكنه لم يفعل، ويرجح أنه امتنع عن مدح الوزير المهلبي، الذي حضر مجلسه، لما رأى من سوء سيرته، ومجونه، واستيلاء أهل الخلاعة على مجلسه. قال الثعالبي: "فأغرى به شعراء بغداد، حتى نالوا من عرضه، وتباروا في هجائه، وفيهم ابن الحجاج، وابن سكرة، والحاتمي، وأسمعوه ما يكره، وتماجنوا به، وتنادروا عليه، فلم يجبهم، ولم يفكر فيهم، وقيل له في ذلك، فقال: إني قد فرغت من إجابتهم بقولي لمن هم أرفع طبقة في الشعراء:

**أَرى المُتَشاعِرينَ غروا بِذَمّي وَمَن ذا يَحمَدُ الدّاءَ العُضالا**

**وَمَن يَكُ ذا فَمٍ مُرٍّ مَريضٍ يَجِد مُرّاً بِهِ الماءَ الزُّلالا**

وقولي:

**أَفي كُلِّ يَومٍ تَحتَ ضِبني شُوَيعِرٌ ضَعيفٌ يُقاويني قَصيرٌ يُطاوِلُ**

**لِساني بِنُطقي صامِتٌ عَنهُ عادِلٌ وَقَلبي بِصَمتي ضاحِكٌ مِنهُ هازِلُ**

وقولي:

**وَإِذا أَتَتكَ مَذَمَّتي مِن ناقِصٍ فَهِيَ الشَّهادَةُ لي بِأَنِّيَ كامِلُ**

وذكر الرواة أن سيف الدولة، حين سمع بعودته من مصر إلى الكوفة، كاتبه يطلب منه الرجوع، وأرسل إليه الهدايا، وقيل إنه أرسل ابنه إليه سنة 352هـ، فرد عليه المتنبي بقصيدة طويلة يمدحه فيها، ومنها:

**كلّما رحّبتْ بنا الروضُ قلنا حلبٌ قصدُنا وأنت السبيلُ**

**والمُسمَّوْنَ بالأميرِ كثيرٌ والأميرُ الذي بها المأمولُ**

**الَّذي زلتُ عَنهُ شَرقاً وَغَرباً وَنَداهُ مُقابِلي ما يَزولُ**

**كَيفَ لا تَأمَنُ العِراقُ وَمِصرٌ وَسَراياكَ دونَها وَالخُيولُ**

**ما الَّذي عِندَهُ تُدارُ المَنايا كَالَّذي عِندَهُ تُدارُ الشَّمولُ**

وحين توفيت أخت سيف الدولة، وورد خبرها إلى المتنبي في بغداد سنة 352هـ رثاها بقصيدة أولها:

**يا أُختَ خَيرِ أَخٍ يا بِنتَ خَيرِ أَبٍ كِنايَةً بِهِما عَن أَشرَفِ النَّسَبِ**

فأثَّر هذا الرثاء في سيف الدولة، وأرسل له ثانية، المال والهدايا، وكتاباً يستدعيه فيه، فرد المتنبي بقصيدة أولها:

**فَهِمتُ الكِتابَ أَبَرَّ الكُتُب فَسَمعاً لِأَمرِ أَميرِ العَرَب**

ونفهم من رده، أنه كان ينوي العودة إلى حلب، لكنه آثر أن يلبي دعوة ابن العميد قبل عودته.

**<u>أبو الطيب في بلاد فارس:</u>**

غادر أبو الطيب بغداد سنة 354هـ متخذاً الليل جملاً، كما جاء في اليتيمة "متوجهاً إلى حضرة أبي الفضل بن العميد، مراغماً للمهلبي الوزير، فورد أرجان، وأحمد مورده، ويحكى أن الصاحب أبا القاسم، طمع في زيارة المتنبي إياه بأصبهان وإجرائه مجرى مقصوديه من رؤساء الزمان .. ولم يكن قد استوزر بعد، وكتب إليه يلاطفه في استدعائه، وتضمن له مشاطرته جميع ماله، فلم يقم له المتنبي وزناً، ولم يجبه عن كتابه، ولا إلى مراده .. واتخذه الصاحب غرضاً، يرشقه بسهام الوقيعة، ويتتبع عليه سقطاته في شعره، وهفواته، وينعي عليه سيئاته، وهو أعرف الناس بحسناته، وأحفظهم لها، وأكثرهم استعمالاً إياها، وتمثلاً بها، في محاضراته، ومكاتباته..".

وفي أرجان، أكرمه ابن العميد، وأحسن استقباله، فمدحه بأكثر من قصيدة، ومكث عنده شهرين، وأراد العودة إلى الكوفة، "ولكن ورد كتاب من عضد الدولة يستدعيه، فأخبره ابن العميد، فقال: مالي وللديلم؟ فقال أبو الفضل: عضد الدولة أفضل مني، ويصلك بأضعاف ما وصلتك به، فأجاب، إني مُلَقّى من هؤلاء الملوك، أقصد الواحد بعد الواحد، وأملكهم شيئاً يبقى ببقاء النيرين، ويعطونني عرضاً فانياً، ولي ضجرات واختيارات، فيعوقونني عن مرادي، فأحتاج إلى مفارقتهم على أقبح الوجوه". ولما أخبر ابن العميد عضد الدولة بذلك، ورده الجواب بأنه مملك مراده في المقام والظعن". فتوجه أبو الطيب إلى عضد الدولة في شيراز، واستقبله كما يستقبل الملوك، فأنشده قصائد عدة، كان أولها:

**أَوهِ بَديلٌ مِن قَولَتي واها  لِمَن نَأَت وَالبَديلُ ذِكراها**

وفيها:

**أُحِبُّ حِمصاً إِلى خُناصِرَةٍ  وَكُلُّ نَفسٍ تُحِبُّ مَحياها**

نقرأ هنا إحساس أبي الطيب بالغربة، وحنينه إلى بلاد العرب، وهذا ما كرره في قصيدةٍ أخرى في عضد الدولة، مطلعها:

**مَغاني الشَّعبِ طيباً في المَغاني  بِمَنزِلَةِ الرَّبيعِ مِنَ الزَّمانِ**

**وَلَكِنَّ الفَتى العَرَبِيَّ فيها  غَريبُ الوَجهِ وَاليَدِ وَاللِّسانِ**

وفيها يقارن بين شعب بوان، وهو من أجمل بقاع الأرض، وبين دمشق، وترجح عنده كفة دمشق. وهذا طبيعي من شاعرٍ عربي، عريق في عروبته، عرف بنزعته القومية واعتزازه بكل ما هو عربي.

أقام أبو الطيب في شيراز، ثلاثة أشهر، ثم استأذن عضد الدولة بالمسير، وأنشد في وداعه قصيدةً، وهي آخر شعرٍ قاله، وفيها يقول:

**وَأَيّاً شِئتِ يا طُرُقي فَكوني أَذاةً أَو نَجاةً أَو هَلاكا**

فكانت هلاكاً. وكأن أبا الطيب كان يتوقع شراً في الطريق إلى العراق.

**مقتله:**

غادر أبو الطيب شيراز، متوجهاً إلى العراق، ومحملاً بصلات عضد الدولة من الذهب والهبات والأموال الكثيرة. وفي اليتيمة أنه "لم يقبل ما أشير به عليه من الاحتياط باستصحاب الخفراء، فجرى ما هو مشهورٌ، من خروج سريةٍ من الأعراب عليه، ومحاربتهم إياه، وتكشف الوقيعة عن قتله وابنه محسد، ونفرٍ من غلمانه، وفاز الأعراب بأمواله وذلك سنة أربع وخمسين وثلاثمئة".

وفي مقتل أبي الطيب رواياتٌ كثيرة، وردت في الصبح المنبي، وعند البغدادي، وابن خلكان، وفي شروح الديوان وغيرها. وخلاصتها أن أبا الطيب قتل على يد فاتك بن أبي جهل الأسدي، ابن أخت ضبة بن يزيد العيني، الذي هجاه المتنبي بقوله: "ما أنصف القوم ضبه..."، وكانت مع فاتك مجموعةٌ من قطّاع الطرق، قدرها بعضهم بخمسين رجلاً، وجرت معركةٌ بينهما، انتهت بمقتل المتنبي، وابنه محسد وغلامه مفلح، وبعض غلمانٍ آخرين. وكان مقتله بالقرب من دير العاقول، بين واسط وبغداد، وكان ذلك يوم الأربعاء لليلتين بقيتا من رمضان سنة أربعٍ وخمسين وثلاثمئة.

وبمقتل أبي الطيب، خسرت العربية شاعراً عربياً فذاً، ضن الزمان بمثله، وصوتاً عربياً أصيلاً، كان جلّ همه استعادة مجد العرب الآفل، وفروسيتهم التي بدأت بالزوال.

**شعره**

ترك المتنبي ديوان شعر كبيراً، جاء معظمه على شكل قصائد طويلة. وقد اهتم المتنبي بتدوين أشعاره في حياته، وفي المصادر ما يشير إلى أن حلقة أدبية من الشعراء والكتّاب واللغويين، اجتمعت حوله وكانوا يتدارسون قصائده تحت إشرافه.

قال ابن خلكان في ترجمته لأبي الطيب : "واعتنى العلماء بديوانه فشرحوه، وقال لي أحد المشايخ الذين أخذت عنهم: وقفت على أكثر من أربعين شرحاً، ما بين مطولاتٍ ومختصرات، ولم يفعل هذا بديوان غيره". وبعد أن ذكر صاحب الصبح المنبي من شروحه أكثر من أربعين شرحاً، قال: "سوى الشروح التي لم نسمع بذكرها". وهذا يؤكد أن المتنبي قد حظي من الشهرة، واشتغال الناس بأمره حظاً لم يرزقه أحد قبله، ولا بعده من شعراء العرب. ومما يعزز الإشارة إلى مكانة المتنبي في نفوس معاصريه، ومن كانوا على مقربة من عصره، قول الثعالبي في يتيمته: "فليس اليوم مجالس الدرس، أعمر بشعر أبي الطيب، من مجالس الأنسِ، ولا أقلام كتّاب الرسائل أجرى به من ألسن الخطباء في المحافل، ولا لحون المغنين والقوّالين أشغل به من كتب المؤلفين والمصنفين، وقد أُلفت الكتب في تفسيره، وحلّ مشكله وعويصه، وكثرت الدفاتر على ذكر جيِّده ورديئه، وتكلم الأفاضل في الوساطة بينه وبين خصومه، والإفصاح عن أبكار كلامه وعونه، وتفرقوا فرقاً في مدحه، والقدح فيه، والنَّفح عنه، والتعصب له وعليه. وذلك أول دليلٍ دلَّ على موفور فضله، وتقدم قدمه، وتفرده عن أهل زمانه، بملك رقاب القوافي، ورقّ المعاني، فالكامل من عُدَّت سقطاته، والسعيد من حسبت هفواته، وما زالت الأملاك تُهجى وتُمدح".[1]

وهذا مصداق لقول ابن رشيق في العمدة: "ثم جاء المتنبي، فملأ الدنيا وشغل الناس". والمتنبي لم يملأ دنيا القدماء فقط، بل لقد شغل المحدثين وملأ دنياهم، أكثر مما شغل القدماء، وتدل على ذلك آلاف الدراسات، التي تعاقبت على دراسة شعره، وما زالت تتوالى إلى يومنا هذا. ويشير قول لمحققي ديوان المتنبي، بشرح العكبري، الذي جمع الشروح كلها، إلى مدى تأثر المحدثين بشعر أبي الطيب، وانشغالهم به. جاء ذلك في ختام

---

**(1) يتيمة الدهر، ج1، ص127.**

تحقيقهم للديوان بأجزائه الأربعة، وبعد أن عايشوا شعر المتنبي، بكل دقائقه، ولمدةٍ طويلة: "آثرنا ديوان أبي الطيب بتجديد نشره، لأنه تبوأ في تاريخ الآداب العربية منزلةً، قلَّما وصل إليها شاعرٌ عربي من قبله أو بعده، فهو شاعر الأخلاق، وربّ المعاني الدقاق، وهو أصدق شعراء العربية وصفاً لطبائع النفوس، وأبعدهم تفتيشاً في أعماق الضمائر، وأكثرهم تجربةً لأحوال الناس، ولذلك امتلأ شعره بالحكمة الغالية، التي يُولع بها أصحاب المُثل العليا، وعشاق الفضائل الاجتماعية، وهو بهذا جديرٌ أن يقرأه الشبان الطامحون إلى ابتناء مجد الأمم، وأن يحفظوا الكثير من درره الساحرة، وحكمه السامية:

**ما رأى الناس ثاني المتنبي أيُّ ثانٍ يُرى لبكرِ الزمانِ**

**كان من نفسه الكبيرة في جي شٍ وفي كبرياء ذي سلطانِ**

**هو في شعره نبي ولكن ظهرت معجزاته في المعاني**

وسببٌ آخر جعلنا نحرص على نشر هذا الديوان، ذلك أننا رأينا العلماء والأدباء، في الشرق والغرب، يتنافسون في إحياء ذكرى المتنبي، بمناسبة مرور ألف عام على وفاته في سنة 354هـ... فتبارى أساتذة الآداب، في الكشف عن حياة أبي الطيب، وتناولوا كثيراً من شعره بالنقد والبحث والتحليل، ثم تجاوبت الأصداء في الشرق والغرب، في بغداد، ودمشق، وتونس، وفي لندن وباريس، وفي غير هذه الحواضر الكبرى، فكان في كل بلد حفلٌ لإحياء هذه الذكرى، وفي كل جامعةٍ عيدٌ لتكريم شاعر العربية، بل شاعر الإنسانية، الذي أهدى إليها ثمار نبوغه، وثمار عبقريته...".[1]

ومهما قيل في وصف أبي الطيب وشعره، لا يمكن أن يصل إلى مستوى إبداعه وعبقريته. ولا يمكننا في دراسة كهذه أن نلمَّ، ولو بجزءٍ يسير، بأبعاد عالمه الشعري، ولهذا سنحاول أن نتناول بعض القضايا، التي أثارت جدلاً بين الدارسين، نتيجة الفهم الخاطئ لأشعار أبي الطيب، وعدم التدقيق والتمحيص في الغاية من قولها. وسنبحث أيضاً، في قضايا إنسانيةٍ خالدة، شكلت محوراً مهماً في شعر المتنبي، وتلاقى فيها مع مفكري وفلاسفة

---

**(1) ج4، ص377-378. والمحققون هم، مصطفى السقا، وابراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ الشلبي، وهو التحقيق المعتمد في هذه الدراسة.**

العصر الحديث، لنبين حداثة شعر المتنبي، وأنه مهما حبّرت حوله من دراسات، لا يزال مجالاً خصباً للدرس والبحث، وهذه سمة كل أدبٍ خالد.

ولأن شعر المتنبي تأثر بعصره، وما مرّ به من تحولات، وعبّر عن تجربته ومعاناته الشخصية، فلا بد بدايةً، من الإلمام قليلاً بموقفه من مجتمعه، وإنسان عصره.

**المتنبي ومجتمع القرن الرابع:**

إن عودةً بسيطة، إلى المصادر التاريخية التي أرّخت للقرن الرابع الهجري، الذي عاش المتنبي نصفه الأول، تكشف لنا بجلاء، مقدار ما وصلت إليه الحياة العامة في ذلك القرن، من ضعفٍ وفساد وفوضى، ومدى ما وصل إليه إنسان ذلك العصر، من انغماسٍ في حياة اللهو والمجون، ومن استسلامٍ لشروط الحياة وشهواتها. فلم يعرف العالم الإسلامي عصراً كالقرن الرابع الهجري، اضطربت فيه الحياة السياسية اضطراباً بيِّناً. فقد طبعت الخلافة في هذا القرن بطابع التفتت والانقسام، إذ تغلب كل زعيمٍ على ناحيته، وانفرد بها، فصارت "فارس والري وأصبهان والجبل في أيدي بني بويه، وكرمان في يد محمد بن الياس، والموصل وديار ربيعة وديار بكر وديار مضر في أيدي بني حمدان، وأصبحت مصر والشام في يد محمد بن طغج الإخشيد، والمغرب وأفريقية في يد الفاطميين، والأندلس في يد عبد الرحمن الداخل الأموي، وخراسان في يد نصر بن أحمد الساماني، والأهواز وواسط والبصرة في يد البريديين، واليمامة والبحرين في يد أبي طاهر القرمطي، وطبرستان وجرجان في يد الديلم، ولم يبقَ في يد الخليفة إلا بغداد وأعمالها".[1] لقد سُلِبَ العرب في هذا القرن كل سلطةٍ ونفوذ، في حين ازداد نفوذ العنصر الأجنبي من تركٍ وفرس، وأصبحوا يتدخلون في شؤون الدولة، ويتحكمون بمقدراتها، إذ استنجد الخلفاء العباسيون بهؤلاء لمناصرتهم على من خرج عليهم من العرب، فدافع هؤلاء عن الخلفاء أولاً، ثم تدخلوا في شؤون الدولة، وتولوا قيادة الجند، والمناصب، وأبعدوهم عن كل عمل يتعلق بإدارة الملك. فقبل بداية القرن الرابع بقليل ( 295هـ)، عين المقتدر بالله خليفةً، وتم اختياره ليسلس قياده، إذ لم يكن قد تجاوز الثالثة عشرة من عمره، وكانت حداثة سنه من

**(1) تجارب الأمم لمسكويه، ج5، ص553-554. ويمكن العودة أيضاً إلى الكامل لابن الأثير، ج 8، ص323-324.**

دواعي تدخل النساء والخدم في أمور الدولة، وكان نفوذ قادة الجند من الأتراك، يفوق نفوذ هؤلاء، إذ استبد الجيش بالسلطة، وفرض قادته مطالبهم على الخليفة فرضاً، ومن الجنود الذين برزت أسماؤهم في كتب التاريخ مؤنس الخادم وبجكم التركي، إذ ثار مؤنس على الخليفة المقتدر سنة 320هـ وحرَّض أحد أصحابه على قتل الخليفة، وقطع رأسه، ودفن في مكانه [1]، وعين أخاه القاهر خليفةً. وفي عهد القاهر آلت أمور الدولة كلها إلى يد الجيش، وكان مصيره كمصير سابقه، إذ أثيرت فئات من الجيش ضده، وخلع، وسُمِلَتْ عيناه. وقد عبر أحد شعراء القرن عن وضع الخليفة في عصره بقوله:

**وإن أتوك فقالوا كن خليفتنا فقل لهم إنني عن ذاك مشغول**

**فإن ذلك أمر مع نفاسته ونبله بفناء العمر موصول** [2]

وبعد القاهر عين الراضي بن المقتدر خليفة، فقلد بجكم التركي منصب أمير الأمراء، فتسلّط وتجبّر وسيطر سيطرةً مطلقة على شؤون الناس والدولة.

وما زال الوضع يسير على هذه الوتيرة، حتى عهد الخليفة المستكفي (333334هـ)، الذي استنجد ببني بويه، وبذلك انتهى عصر نفوذ الأتراك، ليبدأ عصر نفوذ البويهيين. وفي عصرهم لم يكن وضع الخلفاء أحسن حالًا، إذ جُرِّدوا من كل سلطانٍ، ومن كل صلاحيةٍ، حتى أصبح الخليفة مجرد رمزٍ أو تمثالٍ، سرعان ما يتهاوى، حين يراد له التهاوي. وقد وصف البيروني حالة خلفاء بني العباس في ذلك العهد بقوله: "إن الدولة والملك، قد انتقل في آخر أيام المتقي، وأول أيام المستكفي من آل العباس، إلى آل بويه، والذي بقي في أيدي العباسية، إنما هو أمر ديني اعتقادي، لا ملك دنيوي ... فالقائم من ولد العباس الآن، هو رئيس الإسلام لا ملك" [3]، وكل ما بقي للخليفة العباسي من النفوذ، هو ذكر اسمه في الخطبة، ونقشه على السكة.

---

**(1) أخبار مقتل المقتدر في مروج الذهب للمسعودي، ج 4، ص306. ووردت أيضاً في المنتظم لابن الجوزي، وفي شذرات الذهب لابن العماد الحنبلي.**

**(2) يتيمة الدهر للثعالبي، ج1، ص293.**

**(3) الآثار الباقية عن القرون الخالية للبيروني.**

وأمام هذه السيطرة المطلقة للأعاجم، على الدولة والملك، وهذا الوضع المزري للعرب، الذين استسلموا لحكامهم الأعاجم، نستطيع أن نتفهم موقف المتنبي من مجتمعه، ومن حكّام عصره، عرباً وعجماً، وهو العربي ذو النزعة العروبية الأصيلة، والمفاخر بعروبته إلى أبعد مدىً.

فكيف بدت صورة هذا المجتمع في شعر المتنبي؟

لقد بدت ملامح إنسان عصر المتنبي في شعره، كصورة مثلى للاستسلام والرضوخ، وأصبح مثالاً للجمود والسكون .. منقاداً كالأنعام .. سلعةً تُباع وتُشترى. باختصارٍ، أصبح الإنسان صغيراً، بل أصبح جثةً، لا حركة فيها ولا حياة، ولم يعد هناك وجود للكبار في زمنه:

**وَدَهرٌ ناسُهُ ناسٌ صِغارٌ وَإِن كانَت لَهُم جُثَثٌ ضِخامُ**

لقد تخلى الإنسان عن وجوده الإنساني الصحيح، وتشيّا، لينعم كالأشياء الجامدة بالراحة، ويتخلص من عبء المسؤولية. لقد أصبح صنماً، على حد تعبيره:

**أُسيرُها بَينَ أَصنامٍ أُشاهِدُها وَلا أُشاهِدُ فيها عِفَّةَ الصَّنَمِ**

إنه يرى مظاهر الهرم والشيخوخة في كل مكان، وفي كل جانب من جوانب مجتمعه:

**أَتى الزَمانَ بَنوهُ في شَبيبَتِهِ فَسَرَّهُم وَأَتَيناهُ عَلى الهَرَمِ**

والمسلمون فقدوا تمسكهم بمبادئ الإسلام وتعاليمه الروحية، ولم يبقَ إلا التمسك بالمظاهر والشكليات، فأصبح الإسلام مجرّد واجهةً، يتستر بها المخادعون:

**أَغايَةُ الدينِ أَن تُحفوا شَوارِبَكُم يا أُمَّةً ضَحِكَت مِن جَهلِها الأُمَمُ**

أما الدولة العربية الإسلامية، فهي ممزقةٌ، منهارةٌ، سيطر عليها الغرباء والجهلة، ومع ذلك، لم يحرِّك العرب ساكناً، لإزاحة ما لحق بهم من ذلٍّ وعبودية، ولم يشهروا سلاحاً في وجه ظالميهم:

**بِكُلِّ أَرضٍ وَطِئتُها أُمَمٌ تُرعى لِعَبدٍ كَأَنَّها غَنَمُ**

إنهم جبناء، يخافون حياض الردى، كالشاء والنَّعم، على حدّ تعبيره، ولكنهم يخدعون أنفسهم، ويتذرعون بالتعقل والحلم والرويَّة:

**يَرى الجُبَناءُ أَنَّ العَجزَ عَقلٌ وَتِلكَ خَديعَةُ الطَّبعِ اللَئيمِ**

لكن أبا الطيب، يضعهم أمام حقيقتهم، ويبين لهم أن سلوكهم ليس إلا حجةً وحيلة، يتهربون بها من المسؤولية الملقاة على عاتقهم، وأن حلمهم نوع من خداع الذات:

**كُلُّ حِلمٍ أَتى بِغَيرِ اِقتِدارٍ حُجَّةٌ لاجِئٌ إِلَيها اللِئامُ**

**مَن يَهُن يَسهُلِ الهَوانُ عَلَيهِ ما لِجُرحٍ بِمَيِّتٍ إيلامُ**

لقد رأى أناس عصره أقزاماً مستعبدين، استعبدتهم شهواتهم، فلجمت فيهم كل نزعةٍ للانطلاق، وأبعدتهم عن صنع الحياة، وحوَّلتهم عن الوجود الإنساني الصحيح، إلى وجودٍ زائف.

وقد حاول أبو الطيب، بكل ما أوتي من عبقريةٍ شعرية، أن يستنهض الهمم، ليستعيد العرب قوتهم ومجدهم وفروسيتهم وفتوتهم، وعنفوانهم العربي، الذي عرفوا به، ووضح السبيل إلى ذلك. فالوصول إلى المجد لا يكون عن طريق اللهو والمجون. ولهذا أعلن ثورته القوية، العنيفة، على مجتمعه ومعاصريه، أملًا في أن يُحدِث تغييراً شاملًا، ملزماً نفسه ببناء مجتمعٍ جديد، وأمةٍ جديدة، لكن فساد مجتمعه، كان أكبر من كل محاولةٍ، وهذا ما جعل أبا الطيب يتألم ويقلق، لقد أحسَّ أن عمره يضيع، لأنه خلق لغير زمانه:

**وَقتٌ يَضيعُ وَعُمرٌ لَيتَ مُدَّتَهُ في غَيرِ أُمَّتِهِ مِن سالِفِ الأُمَمِ**

فلو خلق في غير أمته، لاستطاع فعل المعجزات، لكن قدره أن تكون آلامه كبيرة. من هنا كانت نقمته على معاصريه، وإحساسه بوجود فجوةٍ عميقة بينه وبينهم، وظهر هذا الإحساس حزناً وألماً وشكوى مرَّة من الزمان في كل قصيدةٍ من أشعاره. إنه غريبٌ في أمَّته، وبين أهله، كما في قوله:

**ما مُقامي بِأَرضِ نَخلَةَ إِلّا كَمُقامِ المَسيحِ بَينَ اليَهودِ**

**أَنا في أُمَّةٍ تَدارَكَها اللَ هُ غَريبٌ كَصالِحٍ في ثَمودِ**

ومن هنا أيضاً، كان حرصه على عدم التشابه أو التماثل مع أحد، لأن التشابه في عصرٍ كعصره، يعني الضياع والموت للإنسان. ومن هنا أيضاً، جاء تعاليه وتساميه وإحساسه بالامتياز والتفوق، على أهل زمانه، كما سنرى.

وفي ثورة المتنبي على معاصريه وحكام زمانه، دعا إلى اللجوء إلى القوة، في عصرٍ لا ينفع فيه الضعف والاستسلام واستجداء الحقوق، فكان أن وجهت إليه سهام النقد، والاتهام بمحبة سفك الدماء.

**فلسفة القوة عند المتنبي:**

رأينا كيف أن رفض الذل والاستسلام، هو قيمةٌ عليا عند أبي الطيب، أكدها في معظم قصائده، لهذا، كان نداؤه بضرورة اللجوء إلى القوة، والبطولة، والعنفوان، وإلى الحرب والقتال، فتحقيق المجد، يحتاج إلى تحدٍّ دائم، ومجابهةٍ مستمرة، والقتال هو من أجل رفع الضيم، الذي يحل بالإنسان:

**وَلا تَحسَبَنَّ المَجدَ زِقّاً وَقَينَةً فَما المَجدُ إِلّا السَيفُ وَالفَتكَةُ البِكرُ**

**وَتَضريبُ أَعناقِ المُلوكِ وَأَن تُرى لَكَ الهَبَواتُ السودُ وَالعَسكَرُ المَجرُ**

ومن يسعى إلى المجد، لا يعرف التخاذل، ولا يهاب الموت:

**عِش عَزيزاً أَو مُت وَأَنتَ كَريمٌ بَينَ طَعنِ القَنا وَخَفقِ البُنودِ**

فصون الكرامة لا يكون إلا بالدم:

**لا يَسلَمُ الشَّرَفُ الرَّفيعُ مِنَ الأَذى حَتّى يُراقَ عَلى جَوانِبِهِ الدَّمُ**

ومن استطاع الوصول إلى غايته بالقوة والإقدام، لا يسأل، ولا يستجدي:

**إِنَّما أَنفُسُ الأَنيسِ سِباعٌ يَتَفارَسنَ جَهرَةً وَاغتِيالا**

**مَن أَطاقَ اِلتِماسَ شَيءٍ غِلاباً وَاِغتِصاباً لَم يَلتَمِسهُ سُؤالا**

**كُلُّ غادٍ لِحاجَةٍ يَتَمَنّى أَن يَكونَ الغَضَنفَرَ الرِّئبالا**

ومن يرحم عدوه يظلم نفسه:

**لا يَخدَعَنَّكَ مِن عَدُوٍّ دَمعُهُ وَارحَم شَبابَكَ مِن عَدُوٍّ تَرحَمُ**

لهذا، على الإنسان أن يكون ظالماً لا يرحم عدوه، لأن الرحمة مرضٌ وعلَّة:

**الظُّلمُ مِن شِيَمِ النُفوسِ فَإِن تَجِدْ ذا عِفَّةٍ فَلِعِلَّةٍ لا يَظلِمُ**

وأبو الطيب، حين يقرر أن الظلم من شيم النفوس، يصف واقع عصره، أو واقعاً عاناه، لقد أفاق على الدنيا، فوجد أن القويَّ يأكل الضعيف، والدنيا لمن غلب، فاقتنع بأن يواجه الظلم بالظلم، والقوة بالقوة:

**مِنَ الحِلمِ أَن تَستَعمِلَ الجَهلَ دونَهُ إِذا اِتَّسَعَت في الحِلمِ طُرقُ المَظالِمِ**

**وَمَن عَرَفَ الأَيّامَ مَعرِفَتي بِها وَبِالناسِ رَوّى رُمحَهُ غَيرَ راحِمِ**

**فَلَيسَ بِمَرحومٍ إِذا ظَفِروا بِهِ وَلا في الرَّدى الجاري عَلَيهِم بِآثِمِ**

إنه يسوغ سبب لجوئه إلى القوة، ورفضه للرحمة والحلم. فالقوة سلاح عدوه، ويجب أن يرد عليه بالسلاح نفسه، والحلم حجةٌ لجأ إليها اللئام، والضعفاء والمتخاذلون، ليستروا بها جبنهم وتخاذلهم. فلا شك أن مواجهة الظلم بالحلم، والقتل بالرحمة، والحرب بالسلم، هو جهلٌ وغباء وجبن وتخاذل. وإذا كان حلم الإنسان، يعرضه لمظالم أوسع، فمن الحلم أن يستخدم القوة في وجه ظالميه.

إذاً، فالقوة التي لجأ إليها أبو الطيب، هي القوة اللازمة للتصحيح، قوة إحقاق الحق، وزهق الباطل. والظلم الذي يؤمن به، هو لردع الظالمين، وفي قتله للظالمين غير آثم، والظبى التي يستخدمها، تميز بين ما أُحلّ وما حُرِّم من الدماء، فهي "قد أفنت الدماء حلالا" على حد قوله.

لكن بعض الدارسين، قد فهموا قوة أبي الطيب فهماً مغايراً، فنسب إليه بعضهم صفة الاستهانة بالحياة الإنسانية، ومحبة رؤية الدم المسفوك [1]. وشبهه آخر بنيرون روما، الذي يتلذذ بحرق الآخرين، ويعمل على هدم التجمع البشري [2]. وعقد ثالث مقارنةً بينه وبين الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه، ورأى تطابقاً بينهما في فلسفة القوة عند كليهما[3]. وقد استشهد هؤلاء ببعض ما ذكرناه من أشعاره.

---

**(1) طه حسين، في كتابه، مع المتنبي، ج1، ص59.**

**(2) علي شلق، في كتابه، المتنبي، ص128.**

**(3) عباس محمود العقاد، في كتابه، مطالعات في الكتب والحياة، ص156-160.**

ويمكننا القول، إن الذين أصدروا هذه الأحكام، قد فصلوا بين شعر المتنبي وعصره، وتجاهلوا سيطرة الأعاجم كلياً على الدولة العربية الإسلامية، ولم يبالوا بمشاعر أبي الطيب، وهو العربي البدوي الأصيل، المعتز بعروبته، والمفاخر بها، وبالألم الكبير، الذي كان ينهش روحه، وهو يرى فقدان العرب لكل سلطةٍ، وتخليهم عن عنفوانهم وقيمهم العربية الأصيلة، التي ترفض الذل والظلم، وتقدس الكرامة والشرف والعزة، وتدعو العربي إلى العمل إلى استعادة مجدهم الآفل.

وفي استعراض ما قاله العقاد، في مقارنته بين فلسفة القوة عند المتنبي، وفلسفة القوة عند نيتشه، وبيان الفهم الخاطئ لفلسفة المتنبي، يكون الرد على الاتهامات السابقة كلِّها.

فماذا قال العقاد، بعد أن ذكر بعض الأبيات، التي مرت بنا، والتي يدعو فيها المتنبي إلى القوة؟

يرى العقاد أن فلسفة المتنبي في الحياة "بيِّنةٌ، صريحة، قريبة المنال، متفقة الأجزاء، لا تعقيد فيها، ولا غموض، يمكنك تلخيصها في كلماتٍ وجيزة هي، أن الحياة حربٌ ضروس، علاقة الإنسان فيها بالإنسان، علاقة المقاتل بالمقاتل ... وما المودة فيها إلا حيلةٌ من حيل الحرب، أو هدنةٌ في حومة القتال، فاحذر الناس، واستر الحذر ... وكن كالموت الذي لا يرثي للدمع، ولا يروى من الدم ... هذا هو أصل الأخلاق عند المتنبي، وهذه هي سنّة الحياة في نظره. حربٌ مستعرة، لا راحة فيها ولا أمان، لا رحمة فيها ولا عدل، لا كلمة فيها لغير القوة. حربٌ قائمة دائمة، في السرّ والعلن، وبين الأصحاب والأعداء، وفي صفوف الأقوياء والضعفاء ... حربٌ تُخاضُ في طلب العز والقهر والسيادة، أو عملاً "بإرادة القوة""[1].

ويرى العقاد، أن إرادة القوة، هذه، عند المتنبي هي "غاية الحياة، وأصل الأخلاق والفضائل، فالسيادة هي غاية الحياة، والقوة هي أصل الأخلاق" [2]. ويقول إنه لا يسع المرء بعد ذلك "إلا أن يذكر نظائرها من فلسفة فريدريك نيتشه، نبي دين القوة في العصر الحديث، وأن يميل إلى المقابلة بين هذه الآراء المتماثلة المتفقة، في مذهب الشاعر

---

**(1) السابق، ص149.**

**(2) السابق، ص155.**

العربي، ومذهب المفكر الألماني" [1]. ويتابع العقاد، فيؤكد التقارب الظاهر بين المتنبي ونيتشه، في غاية الحياة، وأن آراءهما تتفق "اتفاقاً توءميّاً، لا نعلم أعجب منه اتفاقاً، بين نابغين مفكرين، ينتمي كل منهما، إلى قومٍ وعصر وحضارة ولغة، غير التي ينتمي إليها الآخر ... فمن يقرأ المتنبي، ثم يقرأ نيتشه، لا بد أن تكرّ الذاكرة به إلى كثيرٍ من أبيات المتنبي ... فلولا أننا نرى جذور فلسفة نتيشه، ساريةً أمامنا في منابتها، ونعرف علاقاتها بما تقدَّمها من الفلسفات، وما أحاط بها من المؤثرات، لقلنا إن المتنبي غير مجهولٍ عند نيتشه"[2]. ويرى أن تأثر نيتشه بالمتنبي هو احتمالٌ من الاحتمالات، التي تعن للذهن، ولكنه ما أحب أن يخوض في استقصاء الأمر.

وعرض العقاد بعد ذلك آراءً لنيتشه، لا تبين حقيقة فلسفته، من كتابه "إرادة القوة"، وكتابه "هكذا تكلم زرادشت". كقوله في "إرادة القوة":

"ما الحسن؟ .. إرادة القوة، القوة نفسها في الإنسان".

"ما القبح؟ كل شيء يصدر عن ضعفٍ".

وقوله في "هكذا تكلم زرادشت":

"أحبوا السلم كوسيلة إلى الحرب، والسلم القصير خير من السلم الطويل".

وسأعرض أقوالاً لنيتشه تبين حقيقة فلسفة القوة عنده، والفرق بينها وبين فلسفة القوة عند المتنبي.

إن القول بأن القوة أو إرادة القوة، هي غاية الحياة عند نيتشه، لا يختلف عليه اثنان، أما أن نجعل القوة هي غاية الحياة عند المتنبي، فهذا حكمٌ مغاير للحقيقة. فالقوة عند أبي الطيب، كما رأينا، وسيلةٌ لغايةٍ سامية في الحياة، هي قوةٌ ضرورية للتصحيح، واستعادة الحقوق التي سُلِبَت بالقوة. ولم يجد أبو الطيب سبيلاً لاستعادتها إلا بالقوة ذاتها .. إنها قوة إقامة العدل، وردع الظالمين، وهي تفرق بين الحلال والحرام، كما أكد المتنبي نفسه. أما عند نيتشه، فهي قوةٌ ظالمة، غاشمة، عاتية، لا تميز بين الحق والباطل، وبين الحلال والحرام، فهو يعلن صراحةً أن القوة أو الحرب، هي غايةٌ بحد ذاتها:

---

**(1) السابق، ص156.**

**(2) السابق، ص157.**

"تقولون إن الغاية المثلى تبرر الحرب، أما أنا فأقول لكم، إن الحرب المثلى تبرر كل غاية"[1].

وهو يعلن صراحةً أيضاً، أنه يحب الحرب وسفك الدماء، لأنها دليل قوةٍ: "أحب من الألوان الأصفر القاتم، والأحمر الفاقع، لأنهما يدخلان لون الدم على جميع الألوان ... إنني أحب الدماء"[2].

وقوته تدعو إلى الإجهاز على المرضى والضعفاء:

"إذا رأيتم متداعياً إلى السقوط، فادفعوه بأيديكم، وأجهزوا عليه"[3].

وتدعو إلى تمكن الإنسان من الوصول والتفوق، ولو على جثة أقرب الناس إليه:

"لا تدار قريبك، لأن الإنسان معبر، يجب علينا اجتيازه للتفوق عليه ... فما عليك إلا أن تتجه للوصول.."[4].

وأخيراً، إن قوة نيتشه، هي القوة التي تبيح الاستعمار، وظلم الشعوب، وتدعو إلى أن تحكم الأمة القوية غيرَها من الأمم:

"... يا له عهداً سعيداً، ذلك الزمان، الذي يهب فيه شعبٌ، معلناً إرادته بأن يسود غيره من الشعوب، أقول هذا يا إخوتي، لأن من حق الأفضل أن يحكم، ولأنه يريد أن يحكم ..."[5].

ألا يتناقض هذا كلياً، مع قول المتنبي؟

**ساداتُ كُلِّ أُناسٍ مِن نُفوسِهِم وَسادَةُ المُسلِمينَ الأَعبُدُ القَزَمُ**

هذه هي قوة نيتشه، إنها القوة نفسها، التي اعتمد عليها النازيون في حروبهم ضد شعوب العالم. وهي لذلك، مناقضةٌ تماماً لقوة أبي الطيب، التي ترفض أن يستعبد شعبٌ شعباً

---

**(1) هكذا تكلم زرادشت، ص72.**

**(2) السابق، ص223.**

**(3) هكذا تكلم زرادشت، ص39.**

**(4) السابق، ص228.**

**(5) السابق، ص240.**

آخر، أو أن تحكم أمةٌ غيرها من الأمم، وتدعو إلى أن تكون كل أمة سيدةً على نفسها.. وهذا ما عمل أبو الطيب لأجله، وطالب قومه بالتمسك به.

ونقرأ عند بعض الدارسين أيضاً، أحكاماً مشابهةً لهذه الأحكام، ومرتبطةً بها، وهي وصف المتنبي بالتعصب الشديد، والعرقية.

**المتنبي وتهمة العنصرية:**

وصف البعض أبا الطيب المتنبي بالعرقية، أو العنصرية، بسبب أبيات قالها في وصف حكام عصره من الأعاجم، والعرب أيضاً، وهي:

**وَإِنَّما الناسُ بِالمُلوكِ وَما ... تُفلِحُ عُربٌ مُلوكُها عَجَمُ**

**لا أَدَبٌ عِندَهُم وَلا حَسَبٌ ... وَلا عُهودٌ لَهُم وَلا ذِمَمُ**

**بِكُلِّ أَرضٍ وَطِئتُها أُمَمٌ ... تُرعى بِعَبدٍ كَأَنَّها غَنَمُ**

**يَستَخشِنُ الخَزَّ حينَ يَلمُسُهُ ... وَكانَ يُبرى بِظُفرِهِ القَلَمُ**

علق المستشرق الفرنسي بلاشير، على هذه الأبيات، فوصف المتنبي بالعرقية والعنصرية [1]. وربما تأثر برأي بلاشير بعض الباحثين العرب، فقال علي شلق تعليقاً عليها: "وكأني به يقرر أن العرب هم الذين يصلحون للملك، وسواهم هملٌ، أو نفاياتٌ، لا أدب عندهم، ولا حسب، ولا عهود، ولا ذمم، وكأنه يرى في كلّ أمة من الشعوب الأخرى عبداً يسوسها، ويكاد يبرى بظفره القلم" [2]. ورأى آخر، أن هذا جانبٌ غير مضيءٍ في حياة المتنبي، ويحول بيننا وبين تقديم المتنبي كإنساني إلى العالم.

أمرٌ مؤلم أن نقزِّم عمالقة أدبنا، في الوقت الذي يروِّج فيه الآخرون لأدبائهم، ويقدمونهم إلى العالم، كعظماء أسهموا في تطوير الفكر الإنساني.

لقد بات الكل يعلم النزعة القومية عند المتنبي، وحبه لقومه، وافتخاره بعروبته، واعتزازه بكل نصرٍ، يحققه الأمير العربي سيف الدولة على الروم. وكان من الطبيعي، لهذا السبب، أن يوجّه جام غضبه وحقده، على من اعتدى على عروبته، وسلب السلطة من

---

**(1) فعل ذلك في كتابه ((أبو الطيب المتنبي))، ص163-198، وفي أماكن أخرى متعددة.**

**(2) في كتابه، المتنبي، ص132.**

قومه، وظلم العرب ونهب خيرات بلادهم، وتركهم يعانون من الفقر والحرمان، والظلم والاضطهاد، وكان من الطبيعي أيضاً، أن ينشر عيوب خصومه، ويعرِّف الناس بحقيقتهم، وأن يسخر من الأمراء العرب، سخريةً مرّة، أملاً في إيقاظهم من غفوتهم، ليغيروا واقعهم.

وكان مما يزيد من ألم المتنبي وغيظه، أن أولئك الملوك الأعاجم، ليسوا أهلًا للملك، لأنهم مجردون من كل سمةٍ، يجب أن يتحلى بها الأمير أو رجل السياسة، كالأدب، والحسب، وحفظ العهود والمواثيق، ورعاية الذمم والأمانات وغيرها..وأبو الطيب لم يقصد في حكمه هذا كل أعجمي، بل قصد تلك الفئة، التي وصلت إلى مركز القيادة، وأمسكت بزمام السلطة، عن طريق الغدر والخيانة، ودون أن يكون لها أي حقٍ في الملك.

ومرةً ثانية، نجد من وصف المتنبي بالعرقية، يفصل بين شعره، والزمن الذي قيل فيه، والسبب الذي دفعه إلى قوله، ولو فعلوا ذلك لكان لهم موقفٌ آخر. فالأبيات هي من قصيدة في مدح الأمير علي بن ابراهيم التنوخي، واتصال المتنبي بالتنوخيين تم في أواخر عام 319هـ. كما أثبت من ترجم له، أي في عهد الخليفة العباسي المقتدر بالله، الذي تولى الخلافة بين عامي 295320هـ. وقد مرّ بنا ما فعله حجّاب الخليفة من الجنود الأتراك، وكيف قتله مؤنس الخادم، ومرّ بنا، أيضاً كيف تسلط بجكم التركي وتجبّر. فأين العهود، وأين الذمم، عند هؤلاء الخدم! وأين هم من الأدب والحسب والنسب!

هؤلاء هم الأعاجم الذين قصدهم أبو الطيب في أبياته، وليس الأعاجم عامة.

أما كونه نفى الفلاح عن عرب ملوكها عجم، فليس في ذلك اتهامٌ للأعاجم، بل نجد في ذلك آراء سياسيةً متقدمة. فالأمة التي يحكمها غير أبنائها، هي أمة ضعيفة، مهانة، مستعبدة، ولا يمكن أن تكون فالحة. وهذا ما عناه أبو الطيب، وأكده أكثر من مرة، كما في قوله، الذي مر بنا:

**ساداتُ كُلِّ أُناسٍ مِن نُفوسِهِمِ وَسادَةُ المُسلِمينَ الأَعبُدُ القَزَمُ**

فالشعب الذي يحكمه غير أبنائه، ويرضى بذلك، لا يستحق منه إلا الاحتقار.

تلك آراءٌ سياسية متقدمة، آمن بها أبو الطيب، وآلمه أن يرى أمته العربية تفتقر إليها. ومن هنا كانت ثورته، وكان تهديده لملوك عصره، عرباً وعجماً، وتصميمه على إراحة بلاده منهم:

**ميعادُ كُلِّ رَقيقِ الشَّفرَتَينِ غَداً وَمَن عَصى مِن مُلوكِ العُربِ وَالعَجَمِ**

**المتنبي شاعر الحرية:**

على الرغم من كل ما قيل في شعر أبي الطيب، فإنه لا يزال يغري الكثيرين بِطَرْقِ بابه أملًا بالدخول، والكشف عما لا يزال يخبئه من كنوزٍ معرفية ثمينة. فما سرُّ ذلك كله؟ لا ريب أن المتنبي، شأنه شأن أي شاعرٍ عظيم، يلامس بشعره عمقاً إنسانياً، ويقودنا إلى وجودٍ إنساني خارج وجودنا.. يجعلنا ننطلق لنحقق النبل الإنساني، وكل رائعٍ وعظيم في أعماقنا.

السرُّ إذاً، هو في شعر أبي الطيب، المتجذر في تجربته الإنسانية، والمثقل بقيم الجمال والحرية، وغيرها من القيم، والقضايا الخالدة، التي تشغل الإنسان على مرّ العصور. فهو يخاطب الإنسان في زماننا، كما خاطب إنسان زمانه.

وسنعرض هنا، قضيةً إنسانية، شغلت المتنبي، وما زالت تشغل الإنسانية. إنها قضية الحرية، فأن يكون الإنسان حراً، سيداً على نفسه، مالكاً لمصيره، وليس عبداً لأحد، ذلك هو المحور الأساسي، الذي دارت حوله حياة المتنبي وشعره.

ومما يلفت الانتباه في هذه المسألة، ذلك التلاقي الكبير، بين المتنبي، الذي عاش في النصف الأول من القرن الرابع الهجري، وبين الكثيرين من مفكري العصر الحديث وفلاسفته، وعلى رأس هؤلاء فلاسفة الوجود، في موقف كل منهما من قضية الحرية.

من هنا، أبيح لنفسي القول، ومنذ البداية، إنه أبو الحداثة العربية، "فمن سوء حظ الحداثة العربية المعاصرة .. أنها دخلت عند منظريها، في متاهات الحداثة الزمنية، وأهملت حداثة النص، الذي يتجاوز بقدراته على الإشعاع، جميع شروط الزمان والمكان. من هذا المنطلق، فإن الآباء الحقيقيين للحداثة العربية، لا يمكن البحث عنهم، في صفوف الذين نظَّروا وأبدعوا، في منتصف القرن الماضي، إنما لا بد من الرجوع، إلى العصور الزاهية

للثقافة العربية، للعثور عليهم" [1]. ولا ريب أن أبا الطيب يقف في طليعة هؤلاء، لقد كان له ولغيره من المبدعين الكبار "فضل كتابة النص النضر، الذي يحمل، رغم إيغاله في القِدَم، معظم مقومات الحداثة، ويخترق حجاب السنين، ليصل إلينا بكامل نضارته ومراميه، وحمولته المثقلة بالرموز والمعاني"[2].

لقد حمل شعر المتنبي موقفاً من الوجود والإنسان، وحقق فتحاً عقلياً وجمالياً، هزّ أعماق أرواحنا، فاستجابت له الروح العربية، في مختلف عصورها، ولا يمكن، لذلك، إلا أن يكون حداثياً، مهما أوغل في القدم.

وإذ أقدم الآن، لمحةً عن مفهوم الحرية عند الفلاسفة الوجوديين، فإنني أرمي من وراء ذلك، إلى الكشف عن ملامح هذه الحرية في شعر المتنبي، وإلى بيان أن تلك الملامح، التي بلورها هؤلاء، وشرحوا مدلولاتها، قد تبناها، وعاشها بكل أبعادها، وقبلهم بأكثر من ألف عام، شاعر عربي، مجَّد الحرية، وآمن بأن الوجود البشري لن يحقق المجد والعظمة، إلا إن عانق حريته، وجعلها عين وجوده.

إن أقربَ موضوعٍ إلى قلب الوجوديين هو الحريةُ، وليس الافتتانُ بالحرية محصوراً بفئة خاصةٍ من الوجوديين، فقد اهتم بها، وعالجها، كتابُّهم جميعاً من أمثال: هيدجر وسارتر وسيمون دوبوفوار من فئة الوجوديين الملحدين، وكذلك كيركجارد ويسبرز وغابرييل مارسيل من فئة الوجوديين المؤمنين.

فالإنسان، في نظر الوجوديين، موجودٌ حرٌّ، إن لم نقل بأن حريَّتَهُ – كما قال سارتر «هي عينُ وجوده». «فقد جعل سارتر من الحرية مرادفاً للوجود الإنساني، حتى لقد أصبحتِ الحريةُ عنده، هي القضية الأولى في كل فلسفته الوجودية» [3]. ذلك أن الإنسانَ في نظر الوجوديين هو الذي يختار نفسه، وهو المسؤولُ الأولُ عن مصيرها، فكما يكوِّنها تكون، وكما يبني وجودَه يصير هذا الوجود. وهو المسؤولُ عن أن يجعلَ لحياته معنى، وعن أن يخرجَها من ركودِها وسباتها .. فالوجودُ سابقٌ على الماهية، في نظر سائر الوجوديين،

---

**(1) آباء الحداثة العربية، محيي الدين لاذقاني، ص12–13.**

**(2) السابق، ص13.**

**(3) د. زكريا ابراهيم: الفلسفة الوجودية، ص20.**

وليست هناك ماهيةٌ للإنسان سابقةٌ تتفتح لديه ويصير إياها في نهاية الأمر، وما وجودُه إلا سلسلةُ الأعمال التي يقوم بها، وجملةُ المواقفِ التي يقفُها، ما وجودُه إلا ما يختارُ لنفسه من وجود. فالوجود الحقيقي، عند الوجوديين، يعني الاختيار، وهذا ما عناه الفيلسوف الوجودي كارل يسبرز حين قال: «أنا أوجد لأنني أختار» [1] أو «أنا لا أبلغ مرتبة الوجود، إلا من خلال عملية الاختيار»[2].

ويوضح سارتر ما يريد أن يقوله الوجوديون من وراء هذا الاعتقاد بقوله: «إن للإنسان كرامةً أكثر مما للحجر أو الطاولة من كرامة. فنحن نريد أن الإنسان موجودٌ قبل كل شيء، وهذا يعني أنه قوةٌ تتطلع للمستقبل، وهي تعني تماماً أنها تندفع نحو المستقبل»[3]. وحين يؤكد الوجوديون أن الوجود يسبق الجوهر، فهذا يعني أن مسؤوليةً جسيمة قد أُلقيت على عاتق الكائن البشري، وأن أوَّلَ ما تسعى إليه الوجودية هي أن تضعَ الإنسانَ بوجه حقيقته، وأن تحمِّلَهُ، بالتالي، المسؤولية الكاملة لوجوده. ومسؤوليةُ الإنسان هذه، تتعدى حدودَ الوجود الفردي، لتصبحَ مسؤوليةً عن الوجود الإنساني الشامل، يقول سارتر في كتابه الوجودية نزعة إنسانية: «عندما نقول إن الإنسانَ مسؤولٌ عن نفسه، لا نعني أن الإنسان مسؤول عن وجوده الفردي فحسب، بل هو في الحقيقة، مسؤولٌ عن جميع الناس وكلِّ البشر ... وعندما نقول إن الإنسان يختار نفسه بنفسه، نعني، بالتالي، أن الإنسان الذي يختار نفسه، إنما يختار، تبعاً لذلك جميعَ البشر. وفي الواقع إن كلَّ عمل نقوم به، يخلقُ الرجل الذي نريده، ويخلق بنفس الوقت الرجلَ الذي نرغبُ في أن نكونَه، وهكذا، تصبح مسؤوليتُنا أكبرَ بكثير مما نستطيع أن نفترضَه، لأنها، في الواقع، تجر الإنسانَ لأن يتحمل الإنسانيةَ بأجمعها» [4]. ويؤكد سارتر أن علينا أن نتساءلَ، حين نقوم بأي عمل فردي: «ماذا يحدثُ لو أن جميعَ الناس يفعلون هكذا؟»[5]

---

**(1)المرجع السابق، ص63.**

**(2) المرجع السابق، ص63.**

**(3)سارتر: الوجودية نزعة إنسانية، ص45.**

**(4)المرجع السابق، ص46-47.**

**(5)المرجع السابق، ص49.**

إن من يقرأ ديوان المتنبي، ويطَّلعُ على سلوكه وسيرته الذاتية، لا بد أن يكتشفَ أن قضايا الحرية والاختيار والمسؤولية، تشكِّلُ محورَ تفكيره، وأساس علاقته بمجتمعه ومعاصريه. وسيتضح له مدى تلاقي أبي الطيب مع الفلاسفة الوجوديين، في النظرة إلى الحياة، وفي موقف كلٍّ منهما من الأعراف السائدة، ومن القيم والتقاليد المتوارثة، وفي نظرتهما، أيضاً، إلى تلك المهازل البشرية، التي هربت من الحرية، تحت وطء المسؤولية، فانساقت في حياتها مع العادة، واتبعت سلوكاً رتيباً جاهزاً، وتحجرت في قوالبَ جامدةٍ، فمثلت بذلك أدواراً مصطنعةً، فرضها عليها المجتمع، ولم تعش وجودها الحقيقي.

فحين يؤكد سارتر، والوجوديون عامةً، أن الإنسان موجودٌ حرٌّ، وأن الوجود الحقيقي هو حريةٌ واختيار، فهو يلتقي مع أبي الطيب في إصراره على أن يكون سيِّدَ نفسِه، ومالكَ مصيرِه، وليس عبداً لأحد، وفي حرصه على أن لا تشوبَ أفعالَهُ تصرفاتٌ ليست من طبيعته. يقول المتنبي:

**أُصَرِّفُ نَفسي كَما أَشتَهي وَأَملِكُها وَالقَنا أَحمَرُ**

إنه يصرّ على ممارسة حريته بحرارةٍ وقوة، فمهما كانت الظروفُ التي يعيشُها، ومهما بلغ حجم المخاطرة والضغوطاتِ التي يتعرض لها، لن يتخلى عن حريته في أن يكون نفسه دائماً.

وحين كان يحسُّ بأن حريته قد سُلِبَتْ منه، كان يعتبر النضال من أجلها فعلًا حراً، فيتكبد المشاق، ويتألم في كفاحه، دون أن يرضخ أو يستسلم. وعندما تعييه الحيلةُ في رفع نيرِ الذلِّ، كان يُؤْثِرُ الرحيلَ، لكي يبقى حراً طليقاً، والمتنبي كان يفاخر باحتمال حياة التغرّب، ومشاقِّ التنقل والترحال، من بلد إلى آخر، لأن في ذلك صوناً لحريته:

**تَغَرَّبَ لا مُستَعظِماً غَيرَ نَفسِهِ وَلا قابِلًا إِلّا لِخالِقِهِ حُكما**

لقد رأى أن الإنسان عندما تصدر تصرفاتُه وأفعالُه عن سيِّدٍ يستخدمه ويأمرُه، أي يحولُ بينَه وبين أن يحيا نفسَه، يكونُ أسيراً، أو عبداً، ولهذا كان رفضُه الشديد لقبول حكم أي مخلوقٍ، كائناً من كان، فالحكم الوحيد المقبول لديه، هو حكم خالق نفسه، ولا يقبل سوى ذلك، ولو طرد من كل مكان، ولو حاربته الأجيال جميعاً.

إنه متمسكٌ باختياره الإرادي الحر، النابعِ من ذاته، والذي لا يُفرض عليه من الخارج.
يقول:

**أَعطى الزَمانُ فَما قَبِلتُ عَطاءَهُ وَأَرادَ لي فَأَرَدتُ أَن أَتَخَيَّرا**

فالزمان بكل ما يرمُزُ إليه، من تكرارٍ لشؤون الحياة اليومية، ومن رتابة في السلوك، ومن انسياقٍ وراء كلِّ ما هو عاديٌّ ومألوف، ومن قيمٍ وتقاليد وعاداتٍ وأعرافٍ سلوكية، سيطرت على الوجود الإنساني، لم يستطع أن يُرغِم المتنبي على الإذعان له، أو أن يفرِضَ عليه شيئاً لا يريده.

وألفاظ الزمان والدهر والدنيا والليالي والأيام، تتردد كثيراً في أشعارِ المتنبي، وهو يعني بها تلكَ القوةَ الجبارةَ، التي تقف في وجه الإنسان .. تتحداهُ، تحاولُ إرغامه على قبولِ كلما صاغه الزمان، من أمورٍ مألوفة. لهذا كان المتنبي يرى في الزمان خصماً عاتياً. فهو يعلن صراحةً «أطاعن خيلاً من فوارسها الدهر»[1]. ويقول:

**وَلَو بَرَزَ الزَمانُ إِلَيَّ شَخصاً لَخَضَّبَ شَعرَ مَفرِقِهِ حُسامي**

فإنسان المتنبي، الذي يحمل قضية كبرى في حياته، لا يستسلم للزمن، بل يتصدى له، محاولاً قهرَه، برفضِ كل ما صنعَهُ، ليفرضَ اختيارَه الحر، وبذلك وحده يملكُ زمامَ مصيره، ويكونُ نفسه في كلِّ حين.

وإذا كان الإنسانُ هو الذي يخلقُ معنى الحياة، فإن القضية ليست أن يخلقَه مرةً، ويقيم فيه إلى الأبد، إذ يبدو الإنسانُ للفلاسفة الوجوديين جميعاً أقرب ما يكون إلى «واقعةٍ زمانيةٍ قوامُها الصيرورةُ المستمرة، فليس الإنسانُ موجوداً تاماً مكتملًا، بل هو اتجاهٌ ونزوعٌ وشروع. وحين يقول بعض الوجوديين، إن الإنسان إنْ هو إلا «تصميم» أو «مشروع» فإنهم يعنون بذلك أنه في نزوعٍ مستمر نحو مستقبل يريد أن يكوّن نفسه فيه» [2] أو نزوعٍ «نحو العالم أو نحو الآخرين» [3]، وهذا ما يسميه الوجوديون باسم المفارقة أو التعالي.

---

**(1) الديوان، 148/2.**

**(2) د. زكريا ابراهيم: الفلسفة الوجودية، ص18.**

**(3) السابق، ص101.**

وقد ذهب بعض النقاد إلى أن فلسفة الوجود ليست، في واقع الأمر، سوى فلسفةَ «تعالٍ» لأنها تجعل من مفارقة الإنسان لذاته، وخروجِهِ المستمر عن نفسه، جوهرَ الوجود البشري»[1]. والحرية، في نظر سارتر، «لا تتكشف إلا في العمل، فهي والعمل واحد .. إنها المقدرة على الانخراط في العمل الحاضر، وبناء مستقبل» [2]. والإنسان، في نظره، يتلخص في آخر الأمر، بأنه «إمكانية أن يفعل ما يقررهُ في وضعٍ معين .. وأخلاقيتُهُ تريد أن تكون خلقاً دائماً، ما دام العالم يكشفُ عن أوضاعٍ جديدة دائماً»[3].

ألم يفصحْ أبو الطيب عن ذلك كلِّه، وقبلَ الوجوديين بمئاتِ السنين؟ ألا يعني قولُهُ:

**فَلا عَبَرَت بي ساعَةٌ لا تُعِزُّني وَلا صَحِبَتني مُهجَةٌ تَقبَلُ الظُلما**

وقوله:

**فَإِنَّ حَظَّكَ مِن تَكرارِها شَرَفٌ وَحَظُّ غَيرِكَ مِنها الشَّيبُ والهرمُ**

ألا يعني هذا، أن الإنسان يجب أن يجدد معنى الحياة، وأن يضطلع به في كلِّ لحظةٍ من حياته؟ إنه يعني أن كلَّ ساعةٍ لا يجد فيها، بالفعل، رغبة النفس في العظمة، هي ساعةٌ دخيلة، وليست منه في شيء، وكلّ يوم لا يضيف إلى مجده شرفاً جديداً، ليس إلا اقتراباً من ساعة الموت، وإحساساً بأنه مرَّ عبَثاً على هذه الأرض، وهذا ما رفضه المتنبي، لأنه أراد أن يصنعَ شيئاً إنسانياً جديراً بالبقاء، أن يخلِّف أثراً عظيماً في هذا الكون، أن يترك في الدنيا دويّاً كأنما « تداول سمعَ المرء أنملُهُ العشرُ»[4] على حد تعبيره.

فإنسان المتنبي، إذن، هو إنسانُ الحركة والتجدد المستمر، الإنسان الذي يكشفُ عن معدِنِ نفسه بالفعل الدائم، لأن الفعل هو ما يميز بين وجودٍ إنساني وآخر، ولولا ما يقوم به الإنسان من أفعال، لكان صورةً متكررة عن باقي البشر:

**وَما الصارِمُ الهِندِيُّ إِلّا كَغَيرِهِ إِذا لَم يُفارِقهُ النِجادُ وَغِمدُهُ**

---

**(1) السابق، ص18-19.**

**(2) ر.م البيريس: سارتر والوجودية، ص137.**

**(3) السابق، ص137-138.**

**(4) الديوان، ج2، ص149.**

فإذا كان الإنسان هو الآخر، فذلك يعني إمكانيةَ الاستغناءِ عنه، والفردُ الحر، يجب أن يكونَ نموذجاً لا غنى عنه، أسلوباً في الحياة ذا لونٍ متفرد، صفحةً جديدة في سلوك البشر، وبذلك وحده، يكونُ لوجوده معنىً. لقد كان لدى أبي الطيب اعتقادٌ راسخٌ، أن كلّ امرئٍ يجب أن يكونَ له طابعٌ متميزٌ في مجتمعه، يجعلُه ينبوعاً لفعالٍ جديدة، يغني بها هذا المجتمع. من هنا كان التشابُهُ، في نظرِه، عاراً ومذلّة، وكان حرصُه وإصرارهُ الدائم، على عدم التشابه، أو التماثل مع أحد، كما في قوله:

**أَمِط عَنكَ تَشبيهي بِما وَكَأَنَّهُ فَما أَحَدٌ فَوقي وَلا أَحَدٌ مِثلي**

وقوله:

**وَنَفسٍ لا تُجيبُ إِلى خَسيسِ وَعَينٍ لا تُدارُ عَلى نَظير**

فالتماثُل، بنظره، يعني الضياعَ والموت للإنسان، خاصةً، إذا كان هذا التشابُهُ في عصرٍ كعصره، فقدَ الإنسانُ فيه فتوتَه، والنبلَ الإنساني الكامنَ في نفسه.

«بهذا يبدو المتنبي فردياً .. فالإنسانُ في نظره هو الفرد .. لأن في كل فرد إنساناً أعلى وأنبل، لا يتحقق ويفرضُ سموَّه ونبلَه، إلا بتلبيةِ دواعي الروح في نفسِه ... دواعي الحرية والجدَّة. ولا سبيلَ لأن تتجسدَ هذه التلبيةُ فيه، وتصبحَ حياةً من لحم ودم، إلا عن طريق الفعل والتجربة، عن طريق فرديتِهِ، بكلّ ما تحمل هذه الكلمةُ من حرارة وقوة»[1].

وقد ركز المتنبي كالفلاسفة الوجوديين، على طابع الجدّة والخلق والإبداع في كل تجربة فردية، فهو يقول:

**يَمشي الكِرامُ عَلى آثارِ غَيرِهِمِ وَأَنتَ تَخلُقُ ما تَأتي وَتَبتَدِعُ**

والخلق والإبداع، كما يكون في الفعل، يكون في الفن، وقد استطاع المتنبي أن يكونَ بشعرهِ فناناً مبدعاً خلّاقاً، وأن يكون شاعراً عملاقاً، ليس في عصره فحسب، بل في كل العصور اللاحقة، لقد أثرى الأدب العربي، وأضاف إلى العربية بياناً معجزاً، فحقق بذلك تفرده وتفوقه الفني. يقول:

**أَنَا السّابِقُ الهادي إِلى ما أَقُولُهُ إِذِ القَوْلُ قَبْلَ القائِلِينَ مَقُولُ**

---

**(1) صدقي اسماعيل: المؤلفات الكاملة، م 1، ص298.**

و يقول:

**ما نالَ أَهلُ الجاهِلِيَّةِ كُلُّهُم شِعري وَلا سَمِعَت بِسِحرِيَ بابِلُ**

فهو يرفض أن ينصاع للموروث الشعري، كما فعل غيرُهُ من الشعراء المعاصرين، ويصرُّ على أن يقدمَ صورة فريدة فذة للإبداع الفني، ما عرفها شاعر في زمانه أو قبله.

ومع ذلك، فإن «شعر المتنبي وهو يتجهان صعوداً في آفاق العظمةِ، دون أن يبلغا عظمةً أخيرة، يرتاحان إليها، ويقفان عندها. هكذا تبقى الحياة بالنسبة إليه شروعاً دائماً»[1].

ولكن، إذا كانتِ الحياةُ الإنسانيةُ، شروعاً دائماً، واختياراً مستمراً للذات في كل لحظة من لحظات وجودنا، إذا كانت جهداً موصولاً لتجديد معنى الحياة، أليسَ قاسياً أن يعتبر المرءُ نفسَهُ مسؤولًا دائماً؟ وأن يكون في حالةِ الحذر من غير انقطاع؟! هذا ما شغل فكر الوجوديين وفكر المتنبي على حد سواء.

فسارتر يرى أن «الحرية حملٌ ثقيلٌ، كثيراً ما ينوءُ به الإنسانُ، وذلك لأنها ترتبط ارتباطاً مباشراً بشعور القلق، الذي يستولي علينا عند الاختيار»[2]. إنه يربط بين فكرة القلق وفكرة المسؤولية، فيقول:

«إن شعور الإنسان بحريته الشاملة، ومسؤوليته المطلقة، أمام نفسه، وأمام الآخرين، هو مصدرُ ذلك الدوار النفسي العنيف، الذي يتملكنا لحظة الاختيار، وذلك لأننا ندرك عندما نكون بإزاء الفعل، أننا نشرِّعُ لأنفسنا وللآخرين، وأننا نصنعُ «مثالَ» الإنسان حينما نصنعُ ذواتنا، ولو كان أمامَ حريتنا نماذجُ جاهزةٌ للفعل، لما كان اختيارُنا مثاراً للقلق .. ولكننا نعرف أننا بأفعالنا نخلق المثل، ونبدعُ القيم، ونوجدُ المعاييرَ، ومن هنا، فإن القلق لا بد من أن يستولي علينا، إذ نشعرُ بفداحةِ المسؤولية الملقاة على عاتقنا»[3].

ويرى سارتر أن الإنسانَ، الذي قد يعاني الكثيرَ من جراء هذا الشعورِ الحادِ بالحرية «كثيراً ما يحاول أن يثبتَ لنفسه أنه ليس حراً، وكثيراً ما يعمد إلى اتخاذِ شتى الحيلِ

---

**(1) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص55.**

**(2)زكريا ابراهيم: الفلسفة الوجودية، ص115.**

**(3) السابق، ص118.**

والأساليبِ من أجل التخلص من تلك الحرية» [1] ويفنِّد سارتر الكثير من تلك الحيلِ، ومنها: إن المرءَ قد يُوهِمُ ذاتَهُ بأنه أسيرُ الضرورة أو الحاجة، أو قد يعمدُ إلى التخلي عن أسلوبه الإنساني في الوجود آملًا، من وراء ذلك، أن يحيا حياة هادئة، ساكنة، مطمئنة، مجانسةً لحياة الأشياء، وهذا ما عبر عنه بقوله: «إن الموجودَ لذاته يتوقُ إلى حياةِ الوجودِ في ذاته»[2] ومن تلك الحيلِ أيضاً أن الإنسانَ قد يتهمُ الطبيعة بأنها فرضت عليه نظاماً صارماً لا يملك الخروج عليه، وقد ينسبُ إلى الله أنه قد حدد منذُ الأزل جميعَ أفعاله الخ ... ويرى هيدجر أن الإنسان قد يحاول الهربَ من صعوبةِ الوجود، أو من حريته ومسؤوليته وقلقه، بالانغماس في حياة المجموع، وهناك «يجد نفسه مدفوعاً إلى الأخذ بأحكام الناس، والتمسك بالآراء العامة الشائعة، والتعلقِ بأهداب الرأي العام، فتصبحُ حياتُه الشخصية صورةً من صورِ المجموع، ويستحيلُ وجودُه الذاتي، إلى وجود مبهم ... ويسخر هيدجر سخرية لاذعة من تلك الحياةِ الجمعيةِ المبتذلة» [3] ويطلق على هذا الوجود اسم «الوجود الزائف غير الشرعي» وهو يناقض «الوجود الحقيقي»، ويسميه سارتر «خداع النفس» أو «سوء الطوية» [4] أو «الإيمان الفاسد» [5]. أما أبو الطيب فيسميه «خديعة الطبع اللئيم»[6].

ويصرح سارتر أن أكثرَ شيء يفزعُ الوجوديين ويهولُهم، في هذه الحياة، هو خواءُ تلك الحرية، التي تكمن في صميم وجودنا [7]. من هنا كان موقفُهُ الناقدُ الثائرُ على أولئك الذين يتنكرون لحريتهم، والذين سماهم «الجثث الأخرى» [8] أو «الأنذال القذرين» [9].

---

**(1) السابق، ص114.**

**(2) السابق، ص115.**

**(3) السابق، ص94.**

**(4) السابق، ص114.**

**(5) الوجودية نزعة إنسانية، ص81.**

**(6) الديوان 120/4.**

**(7) زكريا ابراهيم: الفلسفة الوجودية، ص118.**

**(8) سارتر والوجودية، ص84.**

**(9) السابق، ص65.**

الذين لم يشعروا يوماً بالقلق حول معنى حياتهم. ومن هنا، أيضاً، انطلقت ثورة المتنبي العنيفة على مجتمعه ومعاصريه، الذين أطلق عليهم تسمياتٍ مشابهة: كالجثثِ والأصنامِ والشاءِ والنَّعَمِ، وغيرِها من صنوف الحيوانات. لقد رأى أن الإنسانَ العربيَّ، في عصره، تخلى عن طبعه، وعن وجوده الإنساني الصحيح، وتشيأ لينعمَ كالأشياء الجامدةِ، بالراحة، ويتخلصَ من عبءِ المسؤولية. يقول:

**أُسيرُها بَينَ أَصنامٍ أُشاهِدُها وَلا أُشاهِدُ فيها عِفَّةَ الصَنَمِ**

لقد بدت ملامحُ إنسانِ عصر المتنبي، في شعره، كصورةٍ مثلى للاستسلام والرضوخ لما تأتي به الأيام. أصبح مثالًا للجمود والسكون والجهل والبلاهة ... منقاداً كالأنعام .. سلعةً تُباع وتُشترى. باختصار أصبح الإنسان صغيراً، بل أصبح جثةً لا حركةَ فيها ولا حياة، ولم يعد هناك وجودٌ للكبار في زمنه، يقول:

**وَدَهرٌ ناسُهُ ناسٌ صِغارٌ وَإِن كانَت لَهُم جُثَثٌ ضِخامُ**

إن أشدَّ ما كان يثيرُ اشمئزاز أبي الطيب من معاصريه هو ما وصلوا إليه من جبن وذلّ وهوانٍ واستسلام للواقع الفاسد. فمنذ أن وعى الحياة، رأى الدول العربية تشرف على السقوط والتداعي، وقد تمزقت رقعتُها الواسعةُ وأصبحت نهبةً لكل طامع، وتحكم في مصيرها الدخلاءُ والجهلةُ، ومع ذلك رأى العربَ راضين بذلِّهم وهوانهِم، مستسلمين لهؤلاءِ الأغراب، فرثى ذلك الضياعَ العربي بمرارة. وها هو منذ أن كان صبياً يسخر سخرية مرة، من تحول العرب إلى أقزام، حين اكتفوا من الفروسية والبطولة ببطولة قتل الجُرَذ. يقول:

**لَقَد أَصبَحَ الجُرَذُ المُستَغيرُ أَسيرَ المَنايا صَريعَ العَطَبْ**

**رَماهُ الكِنانِيُّ وَالعامِرِيُّ وَتَلّاهُ لِلوَجهِ فِعلَ العَرَبْ**

**كِلا الرَجُلَينِ اِتَّلى قَتلَهُ فَأَيُّكُما غَلَّ حُرَّ السَلَبْ**

**وَأَيُّكُما كانَ مِن خَلفِهِ فَإِنَّ بِهِ عَضَّةً في الذَنَبْ**

إنها سخريةٌ تثيرُ الضحكَ، ولكنه ضحكٌ كالبكاء، وكما قيل: «شرّ البلية ما يضحك» لقد انساق العرب أمام ملوكهم كالقطعان المطمئنة في مراعيها، فلم يحركوا ساكناً، لإزاحةِ ما لحق بهم من ذلٍّ وعبودية، ولم يشهروا سلاحًا في وجه ظالميهم:

**بِكُلِّ أَرضٍ وَطِئتُها أُمَمٌ تُرعى بِعَبدٍ كَأَنَّها غَنَمُ**

إنهم جبناءُ، يخافون حياضَ الردى كالشاءِ والنَّعَمِ، على حد تعبير المتنبي. ولكنهم يخدعون أنفسَهم، ويتذرعون بالتعقل والحِلمِ والرويّة:

**يَرى الجُبَناءُ أَنَّ العَجزَ عَقلٌ وَتِلكَ خَديعَةُ الطَبعِ اللَئيمِ**

لكن أبا الطيب يضعُهم أمامَ حقيقتهم، ويبينُ لهم أن سلوكَهم ليس إلا حجةٌ، وحيلةٌ يتهربون فيها من المسؤولية الملقاة على عاتقهم، وأن ذلك نوعٌ من خداعِ الذات، فيه يتوهمُ الإنسان أنه خلَدَ إلى الراحة وتخلصَ من قلق المسؤولية. يقول:

**كُلُّ حِلمٍ أَتى بِغَيرِ اِقتِدارٍ حُجَّةٌ لاجِئٌ إِلَيها اللِئامُ**

**مَن يَهُن يَسهُلِ الهَوانُ عَلَيهِ ما لِجُرحٍ بِمَيِّتٍ إيلامُ**

والاستسلام لا يكون لشهوةِ الراحة والدَعة والاطمئنان فقط، بل قد يكون لكثير من وسائل الحياة الأخرى وشروطها التي قد تَستعبد الإنسانَ، وتقعُدُ به عن الحياة الحقة، كمتعةِ الخمرة ولذةِ الجسد وغيرها من الشهوات، التي لا تفترق عن الغايات الحيوانية. كما قد يأسرهُ حبُّ الانتفاعِ والتملكِ وجمعِ المال. وهذا ما رفضه المتنبي في أبناء عصره، الذين غرقوا في اللهو والمجون وانتهاب اللذات. وعودةٌ بسيطةٌ إلى المصادر التاريخية، التي أرَّخت للقرن الرابع الهجري، الذي عاش المتنبي نصفَه الأول، تكشفُ لنا بجلاء، مدى ما وصل إليه إنسان ذلك العصر، على اختلاف مكانتهِ وطبقتهِ، من انغماسٍ، في حياة اللهو والمجون، ومن استسلام لشروط الحياة وشهواتها.

من أجل ذلك، كان يرى عصره عصراً هرماً، عصرَ انحطاط وفساد:

**أَتى الزَمانَ بَنوهُ في شَبيبَتِهِ فَسَرَّهُم وَأَتَيناهُ عَلى الهَرَمِ**

وكان يرى أُناسَ عصرهِ أقزاماً مستعبدين، استعبدتهم شهواتُهم، فلجمت فيهم كلَّ نزعةٍ للانطلاق، وأبعدتهم عن صنعِ الحياة، وصياغةِ الزمن من جديد، فحولتهم عن الوجود الإنساني الصحيح إلى وجود زائف.

من هنا فقد «رأينا المتنبي يتجاوز حدود المسرات العادية في تجارب الجسد، حتى ليكادُ يتهمُ بالزهد، على الرغم من أنه كان مقبلاً على الحياة، كان يرى هذه المسرات عابرةً،

مألوفةً، لا تميز إنساناً عن آخر، لا يجدر بالنفس العظيمة أن تهبها إلا الانفعالَ الصغيرَ العابر. وكثيراً ما كان حين يذكرُ بعض متعِ الحياة يثبُ وثباً، حسبُهُ أن يعرفَ هذه المتعَ ويحياها، أما أن يجعل منها قضية له، ويغنّيها في شعره، كما فعل الكثيرون من شعراء عصره فتلك خيانة في نظره، فقضية الإنسان في مكان آخر»[1] يقول:

**وللِخُودِ مِنِّي ساعةٌ ثمَّ بَينَنا فَلاةٌ إلى غَيرِ اللقاءِ تُجابُ**

**وغَيرُ فُؤادي للغَواني رَمِيَّةٌ وغَيرُ بَناني للزّجاجِ رِكابُ**

ويقول:

**وَلا تَحسَبَنَّ المَجدَ زِقّاً وَقينَةً فَما المَجدُ إلّا السَيفُ وَالفَتَكَةُ البِكرُ**

وفي أهل زمانه الذين استعبدتهم شهوة جمع المال يقول:

**هُمُ لِأَموالِهِم وَلَسنَ لَهُم وَالعارُ يَبقى وَالجُرحُ يَلتَئِمُ**

فالمال عند المتنبي، ليس إلا وسيلة من الوسائل، يجب أن تُمتلك، لأن الفقر عثْرةٌ في طريق المجد، وهو وإن حَرص على المال، فذلك من أجل تحقيق غايته الكبرى التي جلَّت عن التسمية:

**وَما رَغبَتي في عَسجَدٍ أَستَفيدُهُ وَلَكِنَّها في مَفخَرٍ أَستَجِدُّهُ**

أما ما ذكره بعض المؤرخين عن بخلِ المتنبي فليس إلا افتراءاتٍ ألصقها به حسادُه للإساءة إليه. وتلك الروايات التي أوردوها تحمل في طياتها أدلةَ اختلاقِها، كما رأى الكثيرون[2]. إضافةً إلى أن نمط حياة أبي الطيب ليس فيه ما يشيرُ إلى بخله، كما أن ملامحَ شخصيتهِ تجعلنا نجزمُ بأنه لم يكن بخيلًا.

ومعاصروالمتنبي الذين استعبدتهم وسائلُ الوجود، هم جهلة غافلون افتقدوا العقل الذي يفكر في معنى الحياة، لهذا لم ير بينهم وبين الحيوان فرقاً. فمن ضيَّع إنسانيتَه، حتى لم يبقَ له من سماتِها إلا الشكل أو الخلقة، يخطئُ من يسمِّهِ إنساناً. يقول فيهم:

---

**(1) صدقي اسماعيل، المؤلفات الكاملة، م 1، ص289.**

**(2) د. محمد ألتونجي، المتنبي، ص37-42.**

**حَولي بِكُلِّ مَكانٍ مِنهُمُ خِلَقٌ تُخطي إذا جِئتَ في اِستِفهامِها بِمَنِ**

**إنّي لَأَعذرُهُم مِمّا أُعَنِّفُهُم حَتّى أُعَنِّفُ نَفسي فيهِمُ وَأَني**

**فَقرُ الجَهولِ بِلا عَقلٍ إلى أَدَبٍ فَقرُ الحِمارِ بِلا رَأسٍ إلى رَسَنِ**

هؤلاء هم ناس عصر المتنبي، إنهم يمثلون الجمود والسكون والرضا والاستسلام والجبن والتخاذل، والجهلَ، والغفلة، إنهم يشبهون إلى حدٍ كبير سكان مدينة «بوفيل» الذين وصفهم سارتر في رواية الغثيان بأنهم سخفاءُ قذرون أنذال. من هنا كانت نظرتُه إليهم، تماثلُ نظرةَ سارتر إلى سكان مدينته ... ومن هنا، أيضاً، كان تعاليه عليهم، وإحساسُه بالتفوقِ والامتياز؛ فهو كائن «عجيب لم يجد فوق نفسه من مزيد» [1] وهو «نجم تهتدي صُحبتُه به»[2] وهو:

**جَوْهَرَةٌ تَفْرَحُ الشّرافُ بهَا وغُصّةٌ لا تُسِيغُها السّفِلَهْ**

والمتنبي في ثورته القوية العنيفة، على مجتمعه ومعاصريه، كان يهدف إلى التغيير الشامل، ملزماً نفسه، كشاعر، بتحرير ذلك المجتمع، وبتحرير الآخرين فيه، من أجل خلق أمةٍ جديدةٍ ومجتمعٍ جديد. تلك هي المسؤوليةُ الواعيةُ التي حمّلها سارتر قيمة أخلاقية، وعلق قيمةَ الإنسان عليها، وذلك حين رأى أن المسؤولية تجاه الآخرين، التي هي قدرُ البشرِ جميعاً، لا قيمةَ لها، إلا حين يعيها الإنسانُ، ويتحلى بالشجاعة «فينظرَ مواجهة إلى ارتباط الأقدار الإنسانية فيما بينها، ويقبلَ القيام بدورٍ في الميدان» [3]. وكذلك حين طالب الأديب «الذي لا يملكُ وسيلةً للفرار بأن يعانقَ عصرَه معانقة وثيقة» [4]. وأن يدخل تغييراتٍ وتبديلاتٍ على معنى العالم، إيماناً منه «بأن الأديبَ يستطيعُ أن يغيرَ العالم، ويؤثرَ على الإنسان تأثيراً مباشراً»[5].

---

**(1) الديوان، 323/1.**

**(2) الديوان، 191/1.**

**(3) سارتر والوجودية، ص126.**

**(4) السابق، ص152.**

**(5) السابق، ص160.**

والمتنبي، أيضاً، كان على ثقة بمقدرته الشعرية، وبقوة التعبير الخارقة التي تتمتع بها كلماته، فهن يفعلن ما تفعله السيوف:

**إنَّ بَرقي إذا بَرَقتُ فَعالي وَصَليلي إذا صَلَلتُ اِرتِجازي**

بل يستطعن فعل المعجزات:

**أنَا الذي نَظَرَ الأعْمَى إلى أدَبي وَأسْمَعَتْ كَلِماتي مَنْ بهِ صَمَمُ**

وبالفعل، فقد كان لكلماته ضجيجها، وصخبها، وقوتُها، ووقعها المزعجُ على الراقدين في أحضان الذل والاستسلام. إنها نتاجُ ذاتِهِ، وشخصيتِهِ الزاخرة بضجيج القوة والبطولة والمغامرة والاقتحام.

ويضاف إلى إيمان المتنبي بمقدرته الشعرية العجيبة، إيمانُهُ بالإنسان وبقدرته على انتشال نفسه من مستنقع الفساد والضياع، إنْ هو أراد ذلك، يتضح ذلك في قوله:

**عَجِبتُ لِمَن لَهُ قَدٌّ وَحَدٌّ وَيَنبو نَبوَةَ القَضمِ الكَهامِ**

**وَمَن يَجِد الطَريقَ إلى المَعالي فَلا يَذَرُ المَطِيَّ بِلا سَنامِ**

**وَلَم أَرَ في عُيوبِ الناسِ شَيئاً كَنَقصِ القادِرينَ عَلى التَمامِ**

ولهذا فقد سخَّر المتنبي حياته وعبقريته الشعرية، لبعث تلك الإرادة، في نفوس معاصريه؛ فكشف لهم عيوبهم وبشاعاتِهم، وصوَّرَ لهم واقعهم المنهار، ليبيّنَ لهم صورةَ المجتمع السليم، وصورةَ الوجود الإنساني الحقيقي.

لكنه لم يكتفِ بالنقد وفضح العيوب، بل قدّمَ لهم صورةً جليّةً واضحة للإنسان العربي، كما يجب أن يكون. ومن خلال مدائحه، وأشعاره في الفخر، والأشعار التي يبين فيها نظرته إلى الحياة، تتكشف لنا صورةُ ذلك الإنسان. إنه إنسانٌ مغامرٌ، طموحٌ جامحٌ في طموحه:

- **إذا غامَرتَ في شَرَفٍ مَرومِ فَلا تَقنَع بِما دونَ النُجومِ**
- **أُريدُ مِن زَمَني ذا أَن يُبَلِّغَني ما لَيسَ يَبلُغُهُ مِن نَفسِهِ الزَمَنُ**

إنه إنسانٌ يملك الأطرافَ القصيةَ، ولا حدود لما يريد:

- **تُحَقِّرُ عِندي هِمَّتي كُلَّ مَطلَبٍ وَيَقصُرُ في عَيني المَدى المُتَطاوِلُ**

- **وَلَكِنَّ قَلباً بَينَ جَنبَيَّ مالَهُ مَدىً يَنتَهي بي في مُرادٍ أَحُدُّهُ**

فالمتنبي، كما قال عنه أدونيس «روح جامحة، تياهة، تتلاقى فيها أطرافُ الدنيا ... إنه أولُ شاعر عربي يكسر طوق الاكتفاء والقناعة، ويحوّل المحدودية إلى أفق لا يحدّ»[1]. والمتنبي، وإن سعى إلى الملك، ورآه حقاً سليباً له، عمل على استرجاعه بشتى السبل، إلا أنه لم يكن ليهدأ أو يستقرّ، لو تمكن من الوصول إليه لأن الحياة بالنسبة إليه سعي دائمٌ إلى كل خارقٍ وعظيم. إنها وقفة عزٍّ وكرامة ومجد وشرف، ولا بد لمن يقفها، من أن يكون في تحدٍّ دائم، ومجابهةٍ مستمرة:

**لا اِفتِخارٌ إِلّا لِمَن لا يُضامُ مُدرِكٍ أَو مُحارِبٍ لا يَنامُ**

وفي حربه يجب أن يكون قوياً جامحاً كالإعصار، مقداماً كالأسود، لا يعرف التخاذل، ولا يهاب الموت، لأن الموت هو معادل موضوعي لحياة الذلّ والهوان:

**عِش عَزيزاً أَو مُت وَأَنتَ كَريمٌ بَينَ طَعنِ القَنا وَخَفقِ البُنودِ**

بل إن الموت أخفُّ وطأةً من الحياة الذليلة:

**ذَلَّ مَن يَغبِطُ الذَليلَ بِعَيشٍ رُبَّ عَيشٍ أَخَفُّ مِنهُ الحِمامُ**

ولهذا فإن «الفتى يلاقي المنايا كالحاتٍ ولا يلاقي الهوانا»[2].

ولا أرى ضرورة لتتبع تلك الأشعار، فكل من تصفح ديوان المتنبي، يعرف أنه فتح أمام الإنسان آفاقاً واسعة، في مجال الشجاعة والبطولة والإقدام، والدعوة إلى القوة، وتحرير الحياة من المسكنة والذل.

لكني أحب أن أتوقف قليلاً عنده فهمه لقضية الموت، ذلك الفهم الذي يلتقي فيه مع الوجوديين، الذين يرون «أن وجودنا، في صميمه، وجود متناه ... وأننا موجوداتٌ متناهيةٌ، قد جُعِلَتْ للموت»[3].

---

**(1) مقدمة للشعر العربي، 56-57.**

**(2) الديوان، 241/4.**

**(3) الفلسفة الوجودية، ص97.**

لقد أدرك المتنبي أن الموت هو قدر كل كائن حيّ، وأن الأيام لا بد ستجرفه إلى ذلك المصير المحتوم، وها هو يعكس قلقَهُ من الموت، الذي ما سبق أن نجا منه أحد، يقول:

**وَقَد فارَقَ الناسُ الأَحِبَّةَ قَبلَنا وَأَعيا دَواءُ المَوتِ كُلَّ طَبيبِ**

**سُبِقنا إِلى الدُنيا فَلَو عاشَ أَهلُها مُنِعنا بِها مِن جَيئَةٍ وَذُهوبِ**

فإذا كنا نحن أبناءَ الموت، وهذا الموت لا بد منه، فلماذا نخشاه؟ لماذا نأسى ونرتعد هلعاً، خوفاً من معاناته:

**نَحنُ بَنو المَوتى فَما بالُنا نَعافُ مالا بُدَّ مِن شُربِهِ**

**يَموتُ راعي الضَأنِ في جَهلِهِ مَوتَةَ جالينوسَ في طِبِّهِ**

**وَرُبَّما زادَ عَلى عُمرِهِ وَزادَ في الأَمنِ عَلى سربِهِ**

**وَغايَةُ المُفرِطِ في سِلمِهِ كَغايَةِ المُفرِطِ في حَربِهِ**

فإذا كان الإنسان خاضعاً لسنّة الحياة هذه، مرغماً على الانحناء أمام القدر، الذي ينتهي به إلى الموت، فما عليه إلا أن يجابه هذا القدر بقوةٍ وشجاعة، وأن يصنَعَ موتَهُ بطريقةٍ بطولية، يختارُها لنفسه، فيموت ميتةَ الشجعان. يقول:

**وَإِذا لَم يَكُن مِنَ المَوتِ بُدٌّ فَمِنَ العَجزِ أَن تَكونَ جَبانا**

وإذا كان المتنبي يشعر بضربٍ من القلق إزاء الموت، فإن مصدر هذا القلق هو خوفه من أن يدركه الموت، قبل أن يحقق ذاته على النحو الذي أراد. من هنا فإن هذا الإحساس لم يدفعه إلى التخاذل والجبن كما لم يدفعْهُ إلى اقتناص المتعة وانتهاب اللذات، ولم يؤدِّ به إلى العزلة والانسحاب من مواجهة الحياة، كما هو الشأن لدى فئاتٍ مختلفة من أبناء عصره، بل دفعه إلى التحدي والمجابهة، ووضعه وجهاً لوجه أمام مسؤوليتِهِ الكبيرة.

وإذا كان قلق الموت على هذه الصورة، هماً من هموم المتنبي، فقد أصبح فيما بعد هماً من هموم سارتر وهيدجر وكيركجارد وغيرهم من الفلاسفة الوجوديين، الذين يرون أن مصدر هذا القلق هو «تلك الذات التي تشعرُ بأنها لم تصلْ بعدُ إلى درجة الوجود

الحقيقي»[1]. يقول هيدجر: «إن هذا الشعور الميتافيزيقي العميق، هو وحدهُ الذي يملك أن ينتزعَنا من دائرة الوجود الزائف، غير الشرعي، لكي يسموَ بنا إلى مستوى الوجود الصحيح الحقيقي ... وهنا لا يكون ثمةَ موضع للاستغراق في التسلية أو الانصراف إلى اللهو، أو الانهماك في مشاغل الحياة العادية، فإن مجرد إدراكنا لما في حياتنا من تناهٍ وفناء، واتجاهٍ نحو العدم هو الكفيلُ بأن يحررنا من أسر الناس، وأن يضعنا وجهاً لوجه، إزاء تلك المسؤوليةِ الخطيرة، التي فيها نفصل في صميم وجودنا»[2].

ما ذكرناه، يشير بوضوح إلى جسامة المسؤولية التي حمّلها المتنبي نفسَه؛ إنها مسؤوليةُ اختياره لنفسه وخلقه للإنسان الجديد والمجتمع الجديد، كما رأينا، تلك المسؤوليةُ تجعل من الإنسان، كما يقول سارتر: «قلقاً كبيراً، وكآبةً عميقة» [3].«ويعرفها جميع الذين تحملوا ويتحملون المسؤوليات»[4]. من هنا يمكننا أن نفسر القلق الدائم، والألم الكبير، الذي غزا أشعار المتنبي، وعبَّرَ عنه في كل قصيدة من قصائده. ولو حاولنا تتبعَ مشاعرِ الألم والحزن، والإحساسِ بالوحدة والكآبة والقلق، في ديوان المتنبي، لضاق بنا المجال عن ذكرها. ويكفي أن نقول: إن المتنبي كان يؤمن بأن وحدتَه، هي وحدةُ كلِّ متفرد ونفيس، وأن ألمَهُ هو ألمُ الكبار والعباقرة .. ألم الأنبياء في الأمم الضالة. فهو كالذهب بين أكوام التراب[5]، وكالمسيح بين اليهود [6]، وكصالح في ثمود [7]. لقد كان على قناعةٍ تامة أن هذا الألمَ هو ثمنٌ للمجد والعظمة، وعبَّرَ عن قناعته هذه بمثل قوله:

**لَحى اللهُ ذي الدُنيا مُناخاً لِراكِبٍ فَكُلُّ بَعيدِ الهَمِّ فيها مُعَذَّبُ**

وقوله:

---

**(1) الفلسفة الوجودية، ص77.**

**(2) السابق، ص96-97.**

**(3) الوجودية نزعة إنسانية، ص48.**

**(4) السابق، ص51.**

**(5) الديوان، 70/4.**

**(6) الديوان، 319/1.**

**(7) الديوان، 324/1.**

**وَإذا كانَتِ النُفوسُ كِباراً تَعِبَت في مُرادِها الأَجسامُ**

أما السعادة والرضا والاطمئنان، فلا يشعر بها إلا الجاهلُ، الغافلُ، الخاملُ، يقول:

- **تَصفو الحَياةُ لِجاهِلٍ أَو غافِلٍ عَمّا مَضى فيها وَما يُتَوَقَّعُ**
- **أفاضِل الناسِ أغراضٌ لذا الزمنِ يَخلو مِنَ الهَمِّ أَخلاهُم مِنَ الفِطَنِ**

من هذه الرؤية، استطاع أبو الطيب المتنبي، أن يتحمل آلامَهُ تحمُّلًا عجيباً، على حد تعبيره:

**الدَهرُ يَعجَبُ مِن حَملي نَوائِبَهُ وَصَبرِ جِسمي عَلى أَحداثِهِ الحُطُمِ**

فمن يكون مثلَ أبي الطيب، ومن يحملُ قناعاتِه، لا يمكن أن يدمرَهُ القلقُ، ولا يمكن أن يسمحَ للآلامِ والنكبات، مهما بلغَ حجمُها، أن تأخذَ منه، أو تنالَ من عزيمته. ولهذا، وجدنا أبا الطيب، حين كان يشكو أوجاعَهُ ويصوِّرُ معاناتَه، سرعان ما كان ينتفضُ كالنسر الجريح، ليعاودَ التحليق من جديد، بقوةٍ أكبر، واندفاع أقوى.

من كلِّ ما سبق، يتضح بجلاء، أنّ أبا الطيب المتنبي، قد سبق الفلسفة الوجودية، التي عدَّها الكثيرون، فلسفة القرن العشرين، إلى تبنّي الكثير من القضايا والأفكار، التي تمسّ في جوهرها الوجود الإنساني، كالحرية، وما يتصل بها من قضايا الاختيار والمسؤولية والالتزام، وما يتبعه من قلق وكآبة.. فكان بذلك أعنفَ ردةِ فعل على البلادةِ والجمود والاستسلام التي عاشها الإنسان العربي في عصره ... كان ثورةً على التداعي والسقوط، ودعوة إلى تحقيق الذات، بالفعل الحر، والإرادة القوية.

**<u>الجليل أو العظيم في شعره:</u>**

كان شعر المتنبي ولا يزال، نافذة مفتوحة على طاقات هائلة من الميول، والاتجاهات البشرية. فكثرت حوله الأبحاث والدراسات، كما لم يحدث مع شاعرٍ غيره. فتنوعت الآراء، واختلفت التحليلات وتضاربت المواقف. وهذا شأن كل أدبٍ خالد، إذ يبقى قادراً على الإشعاع، مهما أوغل في القِدَم.

وشعر المتنبي، متجذّر في تجربته الإنسانية، ويحمل موقفاً من الوجود والإنسان، ويشع بكل القيم الجمالية، وكل ما هو عظيم وجليل.

والإنسان العربي، على وجه الخصوص، حل شعر المتنبي في وجدانه وخياله، حلولاً قوياً. ولهذا نجده يحتمي به، ويهرب من واقعه الجاف إلى نضارته وحيويته، ليجد فيه دواءً للَّحظات الموجعة، وبلسماً للجراح النازفة. وحين يمزقه الألم الناجم عن تفريط العربي بذاته، وتنازله عن حقوقه، ويهب ليدفع عن نفسه الظلم والعدوان، وليعيد إلى العروبة عزّها ومجدها الآفل، يلمع نجم المتنبي أمامه فيستضيء به، لأن العظمة تتجلى في شعره ، ويتجلى الجلال بكل صوره ومعانيه.

ومفهوم الجليل أو العظيم أو الرائع، هو مفهوم جماليّ، نال اهتماماً عند الفلاسفة وعلماء الجمال على امتداد العصور. فماذا قصدوا به؟ وكيف تجلّى في شعر المتنبي؟

**الجليل لغةً:**

جاء في لسان العرب، تحت مادة جلل: «الله الجليل سبحانه ذو الجلال والإكرام، وجلال الله عظمته، ولا يقال الجلال إلا لله والجليل من صفات الله تقدس وتعالى، وقد يوصف به الأمر العظيم، والرجل ذو القدر الخطير .... وهو سبحانه وتعالى الجليل الموصوف بنعوت الجلال، والحاوي جميعها، وهو الجليل المطلق، وهو راجعٌ إلى كمال الصفات .... وجلّ الشيء يجلّ جلالًا وجلالة، وأجلّه: عظّمه، يقال: جلّ فلان في عيني أي عظم، وأجللته، رأيته جليلًا نبيلًا، وأجللته في المرتبة أي عظمته. وجلَّ فلان يجلُّ جلالةً أي عظم قدره فهو جليلٌ ....

والتجال: التعاظم. يقال: فلانٌ يتجالّ عن ذلك أي يترفع عنه ....

وجلَّ الرجل جلالاً، فهو جليلٌ: أسنَّ واحتنك .... وجلَّت الناقة إذا أسنَّت. وجِلَّةُ الإبل، أي الكبار العظام من الإبل.

والجلل: من الأضداد، يكون للحقير وللعظيم .... وأما الجليل، فلا يكون إلا للعظيم».

وبالنظر إلى كلام صاحب اللسان، نستخلص ما يلي:

من معاني الجليل في اللغة: العظيم، والكامل، والنبيل، وصاحب المنزلة السامية، والقدر العظيم، والتعالي، والترفع، وكبر السّن، والحنكة وضخامة الشيء.

الجلال أو الجليل المطلق لا يكون إلا لله سبحانه، وهو الكمال المطلق.

إن وصف الجليل يطلق، أيضاً، على الإنسان، والحيوان والأشياء.

إن لفظ الجليل لا يكون إلا للعظيم، بعكس الجلل، الذي يكون للحقير والعظيم.

**الجليل اصطلاحاً:**

إن المفاهيم الجمالية المختلفة، استخدمت بطرقٍ شتى، ومعانٍ متباينة، وأطلقها الإنسان على أشياءَ وكائناتٍ مختلفة، حتى أصبح من العسير تحديد معناها، بصورةٍ جامعة [1] ومفهوم الجليل لا يختلف في ذلك، عن غيره من المفاهيم الجمالية، كما رأى الكثيرون.

والحقيقة، أن التنوع والتباين، في تحديد مفهوم الجليل، يعود في غالبيته، إلى تباين المذاهب الفكرية، والفلسفات الجمالية، التي انطلق منها المفكرون في تعاريفهم.

وأرى بأن استعراض بعض المحاولات الرامية إلى تحديد مفهوم الجليل، أو الرائع، أو السامي، أو العظيم، التي استخدمت في الموضع نفسه [2]، سينير لنا طريق البحث في تجليات الجليل في شعر المتنبي، ويعيننا على فهم الكثير من القضايا الشعرية.

وإذا كانت الدراسات النظرية في المفاهيم الجمالية المختلفة، ومصطلحاتها، لم تظهر حتى نهاية عصر النهضة، كما يرى الكثيرون [3]، فإن ذلك لا يعني أن الإنسان القديم لم يتحسس الجمال.

ويمكننا القول: إن الآثار الفنية، التي أبدعها الإنسان، منذ عصور ما قبل التاريخ، دلت على إدراكه لمفهوم الجليل، وكانت أرقى تعبيرٍ عن مفاهيمه الجمالية، وذوقه الفني، وذلك قبل أن يكون للجمال علمٌ مستقل يُعرَفُ به، وقبل أن يختلف المفكرون في تعريف الجميل والجليل، لأن «التعبير عن الإحساس في العمل الفني، أسهل من تفسيره بالكلمات»[4].

---

**(1) الأسس الجمالية في النقد العربي، عز الدين اسماعيل ص9.**

**(2) بدائع الحكم، عبد الكريم اليافي، ص 97 وما بعدها. وكذلك علاقات الفن الجمالية بالواقع، ن.غ تشرنشفسكي، ص35-37.**

**(3) علم الجمال والنقد، فلسفة الجمال (1)، بشير زهدي، ص132-133. وكذلك الجمال والجلال، فؤاد المرعي، ص96-97.**

**(4) علم الجمال والفن، بشير زهدي، ص18.**

ويرى الباحثون في علم الجمال، أن الفن المصري القديم، بما فيه من مشاريع عمرانية ضخمة، كالأهرامات، وتماثيل الآلهة، يعد تجسيداً للجليل[1].

أما عند قدماء الفنانين الهنود، فقد تجلى الجليل بصورة المثل الروحانية، والسمو الروحي[2]، كما تجلى في صورة الحب الإنساني الأرضي النبيل[3].

وتجلى الجليل في الفن الإغريقي القديم «في الأساطير اليونانية القديمة، وفي فن العمارة اليوناني القديم، فالإغريقيون يجسدون أبطالهم وآلهتهم في أساطيرهم وآثارهم النحتية، بوصفهم بشراً يمتلكون قدرة خارقة. أما في الشعر اليوناني القديم، فيتجسد الجليل بصورة البطولي. وقد صوَّرَ لنا ذلك الشعرُ أبطالاً يتسمون بالجلال والعظمة، أمثال أخيل وهرقل وبروميثيوس»[4].

وتجلى مفهوم الجليل عند الفيثاغورثيين حين قدموا معياراً مثالياً للجمال الشكلي، يتحقق في الكمال الهندسي، والانسجام الخارق، الذي يتفوق على كل جمالٍ آخر[5].

أما في العصور الوسطى، فقد سيطر الفكر الديني الغيبي، ونتج عنه عدم الاهتمام بالعالم المحسوس، وبالتالي، ربط هذا الفكر بين الجليل والخالق، الذي هو الجلال المطلق [6].

لكن هذا الفهم للجليل، الذي ظهر في الأعمال الفنية، اختلط، أحياناً، بتصور الفنانين للجلال الإنساني، وعبَّرُوا عن اندفاع الناس نحو ما هو سامٍ، ومثاليٍّ، وطهور.

واختلف فهم الجليل في الأعمال الفنية في عصر النهضة، لأن الفنانين تخلوا عن زهد العصور الوسطى، وراحوا يمجدون الإنسان، ويجسدون الجلال الإنساني، «وخلق ذلك عندهم فهماً للجليل غير بعيدٍ عن فهمنا له في العصر الحاضر، بوصفه الظاهرة الأكثر إنسانية، والتجلي الأكثر اكتمالاً وسطوعاً للجوهر الإنساني»[7].

---

**(1)الجمال والجلال، فؤاد المرعي، ص98-99.**

**(2) علم الجمال والنقد، فلسفة الجمال (1)، ص87.**

**(3) الجمال والجلال، فؤاد المرعي، ص99.**

**(4)السابق نفسه.**

**(5)السابق، ص96-97.**

**(6)علم الجمال والنقد، فلسفة الجمال (1)، ص159-160.**

**(7)الجمال والجلال، فؤاد المرعي، ص101.**

أما اهتمام الفكر الفلسفي بمصطلح الجليل، ومعالجة الظواهر الجليلة، فلم يبدأ، كما يرى الكثيرون، إلا في العصر الحديث. مع أن بعضهم أشار إلى أن أول من أدخل مصطلح الجليل إلى الفكر الجمالي، هو المفكر السوري الأصل «لونجينوس **213273**م»، الذي كتب بحث «الرائع»[1]، أو الجليل لكن هذا المفهوم، برأي بعضهم، أُهْمِلَ، بعد ذلك، في الفكر الفلسفي، حتى أواخر عصر النهضة.

ومما يثير الاهتمام في دراسة لونجينوس للجليل، معالجته للجليل في الأدب والبيان، إذ عرَّفَ الروعة في البيان، بأنها «صدى عظمة الروح، وبأنها تفوقٌ وامتياز في اللغة، وبأنها قدرةٌ تبعث النشوة» [2]. وتحدث، أيضاً، عن الجليل في الطبيعة، فرأى أن ما يثير فينا الإحساس بالجليل، أي ما يصيبنا بالدهشة والذهول، ليس منظر السواقي الصغيرة، أو النار التي يشعلها الإنسان، بل «مرأى النيل أو الدون أو الراين .... والنار السماوية كمنظر البركان الذي يقذف الصخور الملتهبة الضخمة، ويبصق الحمم السائلة أنهاراً ...»[3].

وحين ننتقل إلى الفكر الفلسفي الجمالي، في العصر الحديث، نجد أن مفهوم الجليل، حظي باهتمام ملحوظ، وشغل حيزاً في كتابات عدد كبير من فلاسفة الجمال، نذكر منهم، على سبيل المثال لا الحصر، إدموندبورك، وكانت، وشوبنهور، وشيلر، وهيجل، ونيتشه، وتشرنيفسكي، وريبو، وسوريو، وغيرهم ... ويضيق بنا المجال، هنا، عن عرض، آراء كل من كتب في الجليل، ويكفي أن نشير إلى أبرزهم.

نبدأ بالإنكليزي بورك، الذي ميَّزَ بين الجليل والجميل، في كتابه الذي بحث فيه منشأ الشعور بالجليل، فرأى أن كل ما هو مخيف، ويبعث الرعب، «أو ما يفعل فعلًا يدعو إلى الرعب فذلك هو ينبوع الرائع .... على خلاف الجميل، الذي يوحي بالنعومة والعذوبة

---

**(1)بدائع الحكم، عبد الكريم اليافي، ص99.**

**(2) السابق، ص100.**

**(3)الجمال والجلال، فؤاد المرعي، ص96.**

ويريح الأعصاب» [1]. ويرى أن الدهشة أو الرعب «هي تأثير الجليل في أعلى درجاته، كما أن الإعجاب والتبجيل والاحترام، هي تأثيرات أقل إثارة وعظمة»[2].

وممن تطرق إلى مفهوم الجميل والجليل، الفيلسوف الألماني كانت، فقد حلل هذين المفهومين، في كتابه نقد الحكم، ورأى أن الجليل يرتبط دائماً «باللامحدود» و«اللانهائي» بعكس الجميل، الذي يرتبط بما هو محدود [3]. وللجليل عنده صورتان، الأولى ترتبط بالمقادير التي لا حدود لها. والثانية ترتبط بقوة لا حدود لها. ويرى أنه يرتبط بمفهوم القدرة الغيبية، فإن الأشياء الجميلة في «عالم الشهادة، رموز لما في عالم الغيب»[4].

وتأثر الشاعر الألماني شيلر بفلسفة كانت المثالية، فكتب عن الجليل، أو عن المثل الأعلى الإنساني الذي يمثل الكمال الحقيقي، الذي ينشأ من التطابق بين العقل والعاطفة، حين تقاوم النفس الجليلة النزعات الحسية والعاطفية بقوة العقل، فتكون له الغلبة [5]. وقدَّمَ هيغل تعريفاً للجليل فقال: «رائع هو الموجود الذي تتجلى فيه تماماً، فكرة هذا الموجود» [6]، أي إنه ربط الجليل بالمطلق أو باللانهائي، لأن الفكرة، برأيه «لا تتحقق تحققاً كاملاً إلا في المجموعة اللامتناهية من الأشياء، أو الكائنات التي تتضمنها» [7]. وهذا يعني أن كل ما هو محدودٌ ومتناهٍ لا يُعَدُّ جليلاً.

وقد لاقى تعريف هيغل المثالي للجليل نقداً واسعاً، من قبل الفلاسفة الماديين، ومنهم «تشرنيشفسكي»، الذي ناقش آراء هيغل، وأكد أن الجليل من ظواهر الواقع الحقيقي، وأن «اللامحدودية» و«اللانهائية» ليستا مرتبطتين بفكرة العظمة، أو السمو، وقدَّمَ شرحاً وأمثلةً

---

**(1) بدائع الحكم، عبد الكريم اليافي، ص101.**

**(2) النظريات الجمالية، (كانت، هيغل، شوبنهاور)، فوكس. إ، ترجمة محمد شفيق شيا، ص79.**

**(3) للاطلاع على تفاصيل تحليل الجليل والجميل، يمكن العودة إلى كتاب، فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، للدكتورة أميرة حلمي مطر، ص136-141، وكتاب «بدائع الحكم، للدكتور عبد الكريم اليافي» ص102-104.**

**(4)بدائع الحكم، ص104.**

**(5) السابق نفسه.**

**(6) عن علاقات الفن الجمالية بالواقع، ن. غ تشرنيشفسكي، ص14.**

**(7) السابق، ص12.**

على ذلك، إذ «لو كان الجليل هو اللامتناهي، لما كان هناك شيءٌ سامٍ في العالم، الذي يقع تحت حواسنا، ويدركه عقلنا»[1].

أما عند شوبنهاور، فالجليل هو عالم الحقائق، وجوهره إرادة الحياة، وإرادة الحياة كما يتصورها «كأنها وحش لا يغيض شرهه» [2]. فالإنسان تلقاء الجليل، عليه أن يتجرد من كل اهتماماته ورغباته، ومن كل رغبة في البقاء، ومن كل شعور بالخوف والضعف، «وعندئذٍ يلتذُّ بشعور الجلال الرائع، وبحميا النفس المتوثبة»[3].

وتأثر الألماني نيتشه بآراء شوبنهاور في الجليل [4]،«وأخذ عنه نظريته في الإرادة الكلية، وحددها بأنها إرادة القوة» [5]. وقوة نيتشه، قوة عمياء لا عقل لها، ولا معقولية، ولا تسعى لهدف أو غاية، إنها القوة التي تمكِّنُ الإنسانَ من الوصول والتفوق، ولو على جثة أقرب الناس إليه[6].

وربط بعض علماء الجمال بين مفهوم الجليل والجميل، كما فعل ممثلو مدرسة علم الجمال الفرنسي في القرن التاسع عشر، ومنهم (سوربو، وليفيك، وجوفوروا) إذ أكدوا «أن الجليل والجميل من طبيعة واحدة، يقول سوربو: الجليل هو أعلى درجات الجميل. ويؤكد ليفيك أن الجليل هو جميل في حد ذاته، وأنه ليس إلا الجمال الخارق، اللانهائي[7]».

ولا بد من أن نشير إلى الاهتمام الكبير، الذي لقيه مفهوم الجليل، في الفكر الجمالي العربي الإسلامي. وقد أظهر هذا الاهتمام جلياً، الدكتور سعد الدين كليب، في كتابه: «البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي»، الذي عرض، في صفحات طويلة منه،

---

**(1) السابق، ص37.**

**(2) الجلال والجمال، فؤاد المرعي، ص108.**

**(3)بدائع الحكم، عبد الكريم اليافي، ص103.**

**(4)السابق نفسه.**

**(5) فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، أميرة حلمي مطر، ص186.**

**(6) لمعرفة تفاصيل آراء نيتشه في إرادة القوة، يمكن العودة، إلى كتابه، هكذا تكلم زرادشت، في أماكن كثيرة منه.**

**(7) الجمال والجلال، فؤاد المرعي، ص118.**

آراء الفلاسفة والمتصوفين العرب المسلمين، الذين أسهبوا في الحديث عن مفهوم الجليل. ومن هؤلاء، الفارابي، وابن سينا، والغزالي، وابن عربي، والكرماني والجيلاني وغيرهم.

هذا يعني أن مفهوم الجليل قد حاز المكانة اللائقة به في الفكر العربي الإسلامي، قبل أن يحوزها في الفكر الأوربي، إذ بدأ اهتمام العرب به منذ القرن العاشر الميلادي، في حين تأخر عند الغرب إلى أواخر القرن الثامن عشر الميلادي، كما رأينا.

وانتهى الدكتور سعد الدين كليب، من مجمل ما قاله المفكرون العرب إلى أن الكمال هو جوهر الجلال، وأن الكمال الذي يتصف بالعظمة، والمجد، والرفعة، والقدرة، والكبرياء هو ما يحدد مفهوم الجليل[1]. وأن الأثر الانفعالي إزاء الجليل، ينعكس على شكل هيبة، لكن تلك الهيبة ينبغي أن تكون ممزوجة بنوع من المحبة، «ذلك كي يكون الموقف الجمالي من الجليل موقفاً إيجابياً»[2].

وعلى الرغم من أن الجلال الإلهي، في الفكر العربي الإسلامي، هو الجلال المطلق، وأن اللانهائية واللامحدودية هي من صفات الجلال الإلهي، إلا أن هذا الفكر يقر بأن ثمة جلالًا فيما هو مادي، وفي الحياة الإنسانية، وهو أمر يحسب للفكر العربي الإسلامي، بوصفه فكراً «ميتافيزيقياً موضوعياً»[3].

يتبين من كل ما سبق عرضه، عن مفهوم الجليل، لغةً واصطلاحاً، صحة ما رآه بعض علماء الجمال، من صعوبة في تعريف الجليل، وتحديده. فالذين خاضوا في تحليل هذا المفهوم لا يمكن عدُّهم، والمعاني التي قيلت فيه لا يمكن حصرها، والأمور التي وصفت به شملت عناصر مختلفة من الكون.

**الجليل في شعر المتنبي:**

إذا ما تذكرنا أن مفهوم الجليل قد شمل كل الموجودات في الكون، حين تبلغ أقصى كمالها، كما سبق أن رأينا، وزدنا على ذلك أن شعر المتنبي، يتجلى فيه الجليل بمختلف

---

**(1) البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، سعد الدين كليب، ص146-147.**

**(2) السابق، ص148.**

**(3) السابق، ص154.**

معانيه، وأن جلّ أشعاره يمكن أن يدرج تحت هذا العنوان، فإنني أجد نفسي مضطرة، إلى التحديد، هنا، وإلى الاقتصار على أبرز تجليات الجليل في شعره.

ويمكن القول: إن صورة الإنسان الجليل، والجمال الجليل كانتا أبرز تلك الصور.

**أولًا الإنسان الجليل:**

إن أوضح صورةٍ للإنسان الجليل، وأكملها، في شعر المتنبي، هي صورة ذاته، تليها صورة البطولة، كما تجلت في شخصية سيف الدولة الحمداني.

**1 الذات الجليلة:**

المتنبي هو نزعة جامحة إلى النموذج، الذي يجسد العظمة، والمجد، والكبرياء، وكل ما هو متفوق، ومتفرد، وغير محدود. باختصار، هو نزعة إلى الكمال، والكمال هو جوهر الجلال. في الفكر العربي الإسلامي، الذي ينتمي إليه المتنبي، كما سنرى.

فعلى المستوى الروحاني والأخلاقي، كان المتنبي مثلًا أعلى للفضيلة والأخلاق، عاش حياته مترفعاً عن الدنايا، متنزهاً عن الرذائل، زاهداً، أو عازفاً عن ملذات الدنيا، وشهواتها المادية العابرة، فلم يعاقر الخمرة، ولم تكن المرأة همّاً من همومه. وهذه من أهم السمات التي تحدد الجلال في الفكر العربي الإسلامي. «فالاستعلاء على المادي والشهوي، في الطبيعة الإنسانية، هو في ذاته ملمح جليل. إذ أن ذلك غير متيسر بسهولة، فهو يحتاج إلى عزيمة نادرة .... لقد أكد كل من تحدث في الإنسان الكامل، أن المنكوح، والمأكول، والمشروب، من الأمور التي لا يهتم لها هذا الإنسان، ولا يرى فيها لذته المنشودة. ولهذا فهو يأتيها على مضض وحذر، بما يكفل له بقاء بدنه» [1]. وهذه حال المتنبي، الذي لم تكن رحلة حياته بحثاً عن المتعة الحسية كما أكد:

**تَهوي بِمُنجَرِدٍ لَيسَت مَذاهِبُهُ  لِلُبسِ ثَوبٍ وَمَأكولٍ وَمَشروبِ**

إن صبره على حاجات جسده يفوق كل صبرٍ، ويضرب به المثل، كصبر النعام:

**وَإِنّي لَتُغنيني مِنَ الماءِ نُغبَةٌ  وَأَصبِرُ عَنهُ مِثلَ ما تَصبِرُ الرُّبدُ** [2]

---

**(1) البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، سعد الدين كليب، ص305.**

**(2)النغبة: الجرعة. الرُّبْدُ: النعام، وهي معروفة بالصبر على العطش.**

وهو مُلزِمٌ نفسَهُ، دائماً، بهذا الصبر على حاجات الجسد:

**وَأَصدى فَلا أُبدي إِلى الماءِ حاجَةً وَلِلشَمسِ فَوقَ اليَعمُلاتِ لُعابُ** (1)

أما الفحشاء، فلا يمكن أن تخطر له على بال، فضلًا عن أن يحدث نفسه بإتيانها، والخمرة التي كانت الشغل الشاغل لمعاصريه، تركها لهم، فلم يُعرَفْ عنه أنه شرب الخمر:

**وللِخُودِ مِنِّي ساعةٌ ثمَّ بَينَنا فَلاةٌ إلى غَيرِ اللقاءِ تُجابُ**

**وغَيرُ فُؤادي للغَواني رَمِيَّةٌ وغَيرُ بَناني للزّجاجِ رِكابُ**

تلك المتع هي مسرات عابرة، وغايات سهلة، هيِّنة، مألوفة، لا تميز إنساناً من آخر، ولهذا لا يجدر بالنفس العظيمة أن تهتم بها، ويكفي أن تأخذ منها ما يضمن لها البقاء، كما فعل المتنبي.

والعيب لا يمكن أن يجد سبيلًا إلى ذاته، لأن العيب نقص، ومع النقص لا وجود للكمال، ولا وجود للجلال:

**كَم تَطلُبونَ لَنا عَيباً فَيُعجِزُكُم وَيَكرَهُ اللَهُ ما تَأتونَ وَالكَرَمُ**

**ما أَبعَدَ العَيبَ وَالنُقصانَ عَن شَرَفي أَنا الثُرَيّا وَذانِ الشَيبُ وَالهَرَمُ**

إنه بعيدٌ عن العيب، بُعد الثريا عن الهرم، ولا يرميه بالعيب إلا كل ناقص، لأنه الإنسان الكامل:

**وَإِذا أَتَتكَ مَذَمَّتي مِن ناقِصٍ فَهِيَ الشَهادَةُ لي بِأَنِّيَ كامِلُ**

فهل هناك أكثر من هذا القول صراحةً، ليعرف الناس المتنبي على حقيقته؟

ويشير إلى ما في نفسه من عنصر روحاني، أو نوراني، أو ما سمَّاه أعلام الفلسفة والتصوف العرب المسلمون، الجانب الإلهي في الإنسان الكامل، فيقول:

**وَإِنّي لَمِن قَومٍ كَأَنَّ نُفوسَنا بِها أَنَفٌ أَن تَسكُنَ اللَّحمَ وَالعَظما**

---

**(1) اليعملات: النوق التي يعمل عليها في الأسفار، ولعاب الشمس: ما يتدلى منها في الحر، يراه الرجل مثل الخيط، والمسافر يرى الشمس في الظهيرة قد دنت من رأسه وتدلت منها خيوط فوق رأسه، شرح الديوان للعكبري.**

ولا بأس أن نشير هنا، إلى نموذج شعري، يؤكد فيه المتنبي إيمانه بهذا الجانب، من جوانب الكمال الإنساني، وهو من قصيدةٍ في مدح الأوراجي، أحد رجال التصوف، يقول:

**يا أَيُّها المَلَكُ المُصَفّى جَوهَراً مِن ذاتِ ذي المَلَكوتِ أَسمى مَن سَما**

**نورٌ تَظاهَرَ فيكَ لاهوتِيَّةً فَتَكادُ تَعلَمُ عِلمَ ما لَن يُعلَما**

هذه الأوصاف، أطلقها أعلام الفكر والتصوف الإسلامي على الرئيس أو الإمام أو القطب، أي على الإنسان الكامل، الذي يُعَدُّ العنصرُ النورانيُّ، أو الروحاني، أو الإلهي، من أهم سماته.

ومن يدقق في قراءة سيرة المتنبي، أو أشعاره، لا بد أن يرى أنه ألزم نفسه بحياة، هي أقرب إلى حياة الأئمة والأقطاب. ولا نستبعد أن يكون واحداً من أولئك. قد يقول قائل إن شخصيةً كشخصية المتنبي، المتمرد دائماً، والثائر أبداً، والذي عمل بقوة، على الإعلاء من شأن الإرادة الإنسانية، لا يمكن أن تلتقي مع الفكر الصوفي، في حالات الشطح، والغياب عن الوعي، أو في العزلة والانقطاع عن الناس.

والحق أن هؤلاء، لم ينظروا إلى التصوف، في عهد فتوته، وفي بداية عهده، حين كان المتصوفة، يرفضون الاستكانة، ويتدخلون في الحياة السياسية، والاجتماعية، تدخلاً شديد الوطأة[1]. ومن هؤلاء الحلاج، الذي قال عنه ابن النديم: «كان مقداماً، جسوراً على السلاطين، مرتكباً لعظائم الأمور، يروم انقلاب الدول[2]». لكن المتصوفة تحولوا بعد ذلك كلية، إلى حالة مغايرة، فانسحبوا من الحياة، لأسباب مختلفة.

فإذا ما عرفنا أن أعلام التصوف، ذموا الانقطاع الكلي، إلى العالم الروحاني، ومنهم ابن عربي، الذي رأى أنه «ينبغي أن يكون ثمة اعتدال بين عالم النور المحض، وعالم الظلمة المحض، على صعيد الحياة الإنسانية .... وعلى الرغم من أن عالم النور هو المقدس، عند ابن عربي، فإنه يغدو سلبياً، إذا جعله الإنسان غايته، مهملاً طبيعته المادية[3]».

---

**(1)ينظر في ذلك كتاب الحضارة الإسلامية، آدم متز، ج2، ص23، نقلًا عن الولاة للكندي.**

**(2) الفهرست، ابن النديم، ص269.**

**(3) البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، سعد الدين كليب، ص169-170.**

فالجمع بين الروحاني والجسماني ضروري، حتى لا يكون الأمر مذموماً.

ولو عدنا إلى ما قاله هؤلاء عن مفهوم الجليل، وضرورة اتصافه بالعظمة، والمجد، والرفعة، والكبرياء، والبطولة، وغيرها من مجموعة الصفات الأخلاقية، التي تمكن الإنسان من القيام بدوره الاجتماعي والإنساني، وتشكل كماله الحسي والمعنوي، لوجدنا أن ما وصف المتنبي به نفسه، لا يتعدى هذه الصفات. قد يكون أغلب شعره، في كماله الفردي والاجتماعي، لكن طبيعة مجتمعه، كانت تستدعي منه ذلك.

ومن الباحثين الكبار، الذين رفضوا فكرة انتماء المتنبي إلى التصوف، الدكتور شوقي ضيف، الذي كتب صفحات طويلة [1]، في تصنُّعِ المتنبي لمصطلحات التصوف وأفكاره، وللعبارة الصوفية وشاراتها، وعرض أمثلة كثيرة من أشعاره، ليصل في النهاية إلى القول: «ولعل القارئ يعجب، إذا قررنا أن المتنبي، هو خير شاعر، يصور لنا أساليب المتصوفة في القرن الرابع، وأنه يبلغ من ذلك، ما لم يبلغه الحلاج، والشبلي والجنيد، وغيرهم من متصوفة هذا القرن. وقد يكون من الغريب، أن نذهب هذا المذهب، بينما نعترف، بأن المتنبي لم يكن متصوفاً، ولكنها الحقيقة الواقعة، فإن من يحاكون شيئاً، يبلغون من محاكاته، ما قد يقصر عنه أصحاب هذا الشيء أنفسهم[2]».

ويكرر شوقي ضيف هذا الرأي أكثر من مرة، فيقول: «حتى ليحار الباحث، ويظن أن المتنبي كان صوفياً، وهذا ظنٌّ واهم، فلو أنه كان صوفياً ما بلغ هذا المبلغ من التقليد والمحاكاة والتمثيل[3]».

بالفعل إنه لأمر عجيب، فكيف يفوق التقليد الأصل! وكيف تكون المحاكاة أجمل من الحقيقة! هذا هو الدليل الوحيد، عند الباحث الكبير، على عدم تصوف المتنبي.

لكني أحب أن أؤكد، أن كل ما قدمه الباحث من أمثلةٍ، جمعها من ديوان المتنبي، وترك الكثير غيرها، يقنع من يتمعّن فيه، بعكس ما أراده تماماً. فلا يمكن لشاعرٍ، مهما بلغ من الإبداع، أن يغوص في فكر التصوف، وحالاته، ومقاماته، بمثل هذه الدقة، والمقدرة على

---

**(1) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص313-325.**

**([3]) السابق، ص321-322.**

**(3) السابق، ص323.**

التعبير، إلا شاعر تشبع بفكر التصوف، وآمن به، فعبّر عن قناعاته بكل صدق. وفي أخباره ما يشير، إلى أنه كان ينقطع في منزله لساعاتٍ طويلة، لا يسمح لأحدٍ بالدخول عليه إلا خادمة.

من هنا، أستطيع القول، إنه لا يستبعد أن يكون المتنبي أحد الأقطاب، فصورة المتنبي، كما ظهرت في شعره، هي نفسها صورة الجليل، أو الإنسان الكامل، التي وصفها لنا أعلام التصوف في مؤلفاتهم المختلفة.

فالعزة والكبرياء، التي شدد عليها هؤلاء، هي، أيضاً، أمر جوهري في رأي المتنبي. فهو يأبى أن تمر به ساعةٌ واحدة لا تحقق له بالفعل، شيئاً من رغبة نفسه، في العزة والعظمة.

**فَلا عَبَرَت بي ساعَةٌ لا تُعِزُّني  وَلا صَحِبَتني مُهجَةٌ تَقبَلُ الظُّلْما**

فقد أمضى المتنبي عمره سعياً إلى العظمة والمجد، ولم يجد، فيمن عاصرهم، من هو أعظم منه نفساً، وأقوى منه همةً:

**تَغَرَّبَ لا مُستَعظِماً غَيرَ نَفسِهِ  وَلا قابِلًا إِلّا لِخالِقِهِ حُكما**

وما دام الإنسان خاضعاً لسنة الحياة، فلا بد من أن ينحني أمام قدره، بقوة وعنفوان، وأن يقدم على الموت بكبرياء، رافضاً كل أشكال الذل والهوان:

**غَيرَ أَنَّ الفَتى يُلاقي المَنايا  كالِحاتٍ وَلا يُلاقي الهَوانا**

**وَإِذا لَم يَكُن مِنَ المَوتِ بُدٌّ  فَمِنَ العَجزِ أَن تَكونَ جَبانا**

وهذه الأبيات، ليست من قصيدة في الحرب والقتال، بل قالها في لحظة تأملٍ، وتفكير في المصير الإنساني، ولم ينشدها أحداً كما قال شارح الديوان، ومثل هذه القصيدة، التي يخاطب فيها نفسه، ليس قليلاً في ديوانه. وهو يركز فيها على المعنى السابق، كقوله من إحداها:

**عِش عَزيزاً أَو مُت وَأَنتَ كَريمٌ  بَينَ طَعنِ القَنا وَخَفقِ البُنودِ**

**فَاِطلُبِ العِزَّ في لَظى وَذَرِ الذ  لّ وَلَو كانَ في جِنانِ الخُلودِ**

وقوله في أخرى:

**فَطَعمُ المَوتِ في أَمرٍ حَقِيرٍ كَطَعمِ المَوتِ في أَمرٍ عَظيمِ**

من هذا المنطلق، منطلق العزة والكبرياء والمجد، واجه المتنبي، كل ما اعترض طريقه من صعوباتٍ، فكان الفارس المقدام، الذي ينازل فارساً لا يستطيع إنسانٌ الوقوف في وجهه سواه، إنه الدهر بقوته وجبروته:

**أُطاعِنُ خَيلاً مِن فَوارِسِها الدَّهرُ وَحيداً وَما قَولي كَذا وَمَعي الصَّبرُ**

**وَأَشجَعُ مِنّي كُلَّ يَومٍ سَلامَتي وَما ثَبَتَت إِلّا وَفي نَفسِها أَمرُ**

**تَمَرَّستُ بِالآفاتِ حَتّى تَرَكتُها تَقولُ أَماتَ المَوتُ أَم ذُعِرَ الذُعرُ**

**وَأَقدَمتُ إِقدامَ الأَتِيِّ كَأَنَّ لي سِوى مُهجَتي أَو كانَ لي عِندَها وِترُ**

كل شيءٍ في حياة العظيم عظيمٌ مثله. وعدو المتنبي هنا، الدهر والموت، وفي أماكن أخرى، الدنيا والأيام، والليالي والزمان، أو نسق الحياة نفسه، كل تلك المترادفات بما توحي به من قوةٍ عاتية جبارة، تقف في وجه العمل الإنساني الجليل، أحياناً، لكن تلك القوة، على عتوها وجبروتها، لم تستطع النيل منه، وبدلاً من أن تأخذ النكبات منه، تركها في حالة ذهول وتساؤل، هل مات الموت؟! أم انتهى الذعر من الكون حتى لا يخاف المتنبي؟! وثبات سلامته لم يكن إلا لأمرٍ عظيم سيظهر على يديه، كما يرى شارح الديوان.

ويبقى المتنبي مصمماً على قهر تلك القوة العاتية، حتى لو اجتمعت كلها في شخصٍ واحد:

**وَلَو بَرَزَ الزَمانُ إِلَيَّ شَخصاً لَخَضَّبَ شَعرَ مَفرِقِهِ حُسامي**

والناس عادةً يتظلمون من الدهر، أما هو فالدهر خليق بأن يتظلم منه:

**ما أَجدَرَ الأَيّامَ وَاللَّيالي بِأَنْ تَقولَ ما لَهُ وَما لي**

فهو يظلم الدهر لأنه يكلفه ما ليس في وسعه، يطلب منه أمراً مستحيلاً، لم يستطع هو أن يبلغه:

**أُريدُ مِن زَمَني ذا أَن يُبَلِّغَني ما لَيسَ يَبلُغُهُ مِن نَفسِهِ الزَّمَنُ**

وطموح العظيم، أيضاً، يجب أن يكون بمستوى عظمته، وعليه أن يغامر في سبيله:

**إذا غامَرتَ في شَرَفٍ مَرومِ فَلا تَقنَع بِما دونَ النُجومِ**

فلا حدود لطموحه، وهو لا ينتهي به عند غاية:

**وَلَكِنَّ قَلباً بَينَ جَنبَيَّ مالَهُ مَدىً يَنتَهي بي في مُرادٍ أَحُدُّهُ**

إنه يطمح إلى أمرٍ عظيم، وغايته تجل عن التسمية:

**يَقولونَ لي ما أَنتَ في كُلِّ بَلدَةٍ وَما تَبتَغي؟ ما أَبتَغي جَلَّ أَن يُسمى**

وبما أن طريق المجد، وتحقيق الغاية العظمى لا يكون بالشهوات الدنيوية، فقد تركها إلى شهوةٍ أخرى، تحقق له هذه الغاية.

**تَرَكنا لِأَطرافِ القَنا كُلَّ شَهوَةٍ فَلَيسَ لَنا إِلّا بِهِنَّ لعابُ**

تركها إلى السيوف والرماح، وخوض غمرات القتال، بفعل لم يسبقه إليه أحد، فخمرة أبي الطيب الحقيقية، معاقرة المنايا، ومعاطاة الصفائح والعوالي:

**أَلَذُّ مِنَ المُدامِ الخَندَريسِ وَأَحلى مِن مُعاطاةِ الكُؤوسِ**

**مُعاطاةُ الصَفائِحِ وَالعَوالي وَإِقحامي خَميساً في خَميسِ**

**فَمَوتي في الوَغى أَربي لِأَنّي رَأَيتُ العَيشَ في أَربِ النُفوسِ**

ويقول:

**وَلا تَحسَبَنَّ المَجدَ زِقّاً وَقَينَةً فَما المَجدُ إِلّا السَيفُ وَالفَتكَةُ البِكرُ**

**وَتَضريبُ أَعناقِ المُلوكِ وأن تُرى لَكَ الهِبواتُ السودُ وَالعَسكَرُ المَجر**

وتبرز هنا الفاعلية الاجتماعية للجليل، الذي يجب أن يكون مصلحاً، أو منقذاً، «فالجانب الخلاصي ذو أهمية كبرى، في هذا الإنسان، ووجوده يعني خلاصاً اجتماعياً من الظلم والفساد... [1]»، وهذه الوظيفة الاجتماعية، الملقاة على عاتقه، توجب أن يكون، قويّ العزيمة، جسوراً، مقداماً، لا يخاف ولا تضعف نفسه. باختصار توجب أن يكون مثلاً

**(1) البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، سعد الدين كليب، ص303.**

أعلى في البطولة، كما يرى الفارابي [1] والكرماني[2] وغيرهما من أعلام الفكر والتصوف العرب. لكن هذه القوة والبطولة، يجب أن تترافق مع العدالة، فتوظف ضد الظلم [3]. لذلك ألزم المتنبي نفسه، بتحرير الإنسان والمجتمع من كل ظالم.

**عَلَيَّ لِأَهلِ الجَورِ كُلُّ طِمِرَّةٍ عَلَيها غُلامٌ مِلءُ حَيزومِهِ غِمرُ**

ولذلك أيضاً، ثار على ملوك عصره عرباً وعجماً، كأعنف ما تكون الثورة، فهم إما ملوكٌ غرباء ظالمون غاصبون، أو عربٌ مستسلمون كالشاء والنعم، على حد تعبيره، وكانت ثورة فعلية، في بداية حياته، لم يكتب لها النجاح، فتوعد بغيرها:

**سَيَصحَبُ النَصلُ مِنّي مِثلَ مَضرِبِهِ وَيَنجَلي خَبَري عَن صِمَّةِ الصمَمِ**

**لَقَد تَصَبَّرتُ حَتّى لاتَ مُصطَبَرٍ فَالآنَ أُقحِمُ حَتّى لاتَ مُقتَحَمِ**

**لَأَترُكَنَّ وُجوهَ الخَيلِ ساهِمَةً وَالحَربُ أَقوَمُ مِن ساقٍ عَلى قَدَمِ**

**رِدِي حِياضَ الرَدى يا نَفسُ وَاتَّرِكي حِياضَ خَوفِ الرَدى لِلشاءِ وَالنِعَمِ**

**إِن لَم أَذُدكِ عَلى الأَرماحِ سائِلَةً فَلا دُعيتُ اِبنَ أُمِّ المَجدِ وَالكَرَمِ**

**أَيملكُ المُلكَ وَالأَسيافُ ظامِئَةٌ وَالطَيرُ جائِعَةٌ لَحمٌ عَلى وَضَمِ**

**مَن لَو رَآنِيَ ماءً ماتَ مِن ظَمَأٍ وَلَو مَثَلتُ لَهُ في النَومِ لَم يَنَمِ**

**ميعادُ كُلِّ رَقيقِ الشَفرَتَينِ غَداً وَمَن عَصى مِن مُلوكِ العُربِ وَالعَجَمِ**

والمتنبي، في أبياته السابقة، يرى أن الملك يجب أن يؤول لمن هو أهل له، لعظيمِ ماجد جسور، يحافظ على مجده، ومجد أمته، فلم يجد المتنبي، في عصره، من يمتلك هذه الصفات، أفضل منه، ولا نستغرب، بعد ذلك، أن ينصِّب المتنبي نفسه، منقذاً لمجتمعه الهرم، ولأمته التي تداركها الله، ولمعاصريه الذين غرقوا في الضعف والفساد والاستسلام.

---

**(1)آراء أهل المدينة الفاضلة، ص62-67.**

**(2) راحة العقل، ص572.**

**(3)البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، سعد الدين كليب، ص317.**

وكان على المتنبي، الذي ندب نفسه لهذه المهمة الصعبة، أن يستعين بعبقريته الشعرية «وامتلاك مقومات الخطاب اللغوي، بأفضل ما يكون، هو من الأمور الضرورية للإنسان الكامل، الذي هو صاحب رسالة في المقام الأول [1]». وكان المتنبي على قناعة بأنه يمتلك تلك المقومات، وأنه الشاعر الوحيد في زمانه، الذي امتلك سرَّ الكلمة العربية، أما غيره من الشعراء فهم مرددون، لما يقول، وصوتهم صدىً لصوته:

**وَما الدَهرُ إِلّا مِن رُواةِ قَصَائِدِي إِذا قُلتُ شِعراً أَصبَحَ الدَهرُ مُنشِداً**

**فَسارَ بِهِ مَن لا يَسيرُ مُشَمِّراً وَغَنّى بِهِ مَن لا يُغَنّي مُغَرِّدا**

**فَدَعْ كُلَّ صَوتٍ غَيرَ صَوتي فَإِنَّني أَنا الصائِحُ المَحكِيُّ وَالآخَرُ الصَّدى**

وشعره هو السحر، وهو سرّ من أسرار تفوقه وعظمته:

**ما نالَ أَهلُ الجاهِلِيَّةِ كُلُّهُم شِعري وَلا سَمِعَت بِسِحرِيَ بابِلُ**

والكلمة عنده قادرة على الفعل والتغيير، كقدرة السيوف:

**إِنَّ بَرقي إِذا بَرَقتَ فَعالي وَصَليلي إِذا صَلَلتَ اِرتِجازي**

وكلماته تفعل المعجزات، فتبصر الأعمى، وتسمع الأصم:

**أَنَا الذي نَظَرَ الأَعْمَى إِلى أَدَبي وَأَسْمَعَتْ كَلِماتي مَنْ بِهِ صَمَمُ**

لهذا، كان لكلماته تلك الشهرة، التي بلغت أقصى حدود الكون:

**فَشَرَّقَ حَتّى لَيسَ لِلشَرقِ مَشرِقٌ وَغَرَّبَ حَتّى لَيسَ لِلغَربِ مَغرِبُ**

وكيف لا يكون الأمر كذلك والدهر هو الراوي!

ولو أمعنا النظر في كل ما سبق، لتجلت لنا شخصية أبي الطيب، شخصية استثنائية، نادرة، متفردة، «والحق إن الجلال بعامة، لا يقوم إلا فيما هو نادر واستثنائي، وغير عادي. والشيوع والعادية من السمات التي يمتنع وجود الجلال بها»[2].

---

**(1) البنية الجمالية، سعد الدين كليب ص317. آخذاً برأي الفارابي وأخوان الصفا، وابن عربي وغيرهم..**

**(2) البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، سعد الدين كليب، ص306.**

لهذا أصر المتنبي على أن يكون صفحة جديدة في تاريخ البشر، وأسلوباً في الحياة ذا لونٍ متفرد، ونموذجاً فذاً للإنسان، لقد أصر على أن يترك صرخةً مدويةً رائعة في هذا الكون، تبقى على مر الدهور:

**وَتَركُكَ في الدُنيا دَوِيّاً كَأَنَّما تَداوَلُ سَمعَ المَرءِ أَنمُلُهُ العَشرُ**

وبذلك لا يتشابه أو يتماثل مع أحد، ولا يتفوق عليه معاصرٌ له:

- **أَمِطْ عَنكَ تَشبيهي بِما وَكَأَنَّهُ فَما أَحَدٌ فَوقي وَلا أَحَدٌ مِثلي**
- **وَنَفسٍ لا تُجيبُ إِلى خَسيسٍ وَعَينٍ لا تُدارُ عَلى نَظيرِ**
- **إِن أَكُن مُعجَباً فَعُجبُ عَجيبٍ لَم يَجِد فَوقَ نَفسِهِ مِن مَزيدِ**
- **تَغَرَّبَ لا مُستَعظِماً غَيرَ نَفسِهِ وَلا قابِلًا إِلّا لِخالِقِهِ حُكما**

ونتفهم نظرة المتنبي إلى ذاته، على هذا النحو، إذا استحضرنا صورة الإنسان في عصره، من كتب التاريخ أولاً، ومن أشعاره ثانياً. حين ذاك سندرك أنه لا يسعدنا، أبداً، أن يكون أبو الطيب شبيهاً لمعاصريه.

**2 البطل الجليل:**

البطولة هي إحدى معاني الجليل، والبطل هو صورة حية للمثل الأعلى، الذي يعبر عن وجدان الأمة. ولذلك فصورة البطل تتغير بتغير المجتمعات. ومجتمع المتنبي –القرن الرابع الهجري كان صورة مثلى للمجتمع العربي، في عهود الضعف والفساد والتشرذم والاستسلام. ومثل هذا المجتمع يحتاج، لإنقاذه، إلى بطلٍ خارق، وعزيمةٍ جبارة.

وقد وجد المتنبي هذا البطل في سيف الدولة «الملك الجليل» [1]. فسيف الدولة هو الأمير العربي الوحيد، الذي وقف مدافعاً عن حدود الدولة العربية في الشمال، ضد أطماع الروم. فكان أملاً لكل عربي أصيل، ومثلاً أعلى يتطلع إليه العرب، لإعادة مجدهم الآفل، ووحدتهم الممزقة، وفتوتهم العربية الأصيلة، بما فيها من قيم.

---

**(1)الديوان، 3/3.**

من هنا جاءت قصائد المتنبي في تصوير بطولاته، وتخليد انتصاراته، تحمل صورةً جديدةً للبطل. إنها صورة بطلٍ جليلٍ، من شاعرٍ جليل. «لقد كشف المتنبي معنى البطولة، وطوره، ونوَّع فيه أيّما تنويع، ورفعه إلى أعلى ما ارتفع إليه من مراتب الجودة والإبداع في تاريخ الشعر الحماسي عند العرب، واتخذ معه نفساً ملحمياً، أصبحت معه المقارنة بينه وبين شعراء الملاحم العالميين ممكنةً جداً»[1].

لقد حاول بعضهم الغمز من مكانة تراثنا الشعري، والسبب، برأيهم، خلوه من الملاحم الشعرية التي عرفتها الآداب العالمية، منذ عهد اليونانيين القدماء. وجاء الرد عليهم، بأن العقل العربي، منذ الجاهلية، قد تجاوز مرحلة الطفولة «التي تلد الملاحم» [2]، «فلكي تكون الملحمة طبيعية، يجب أن تكون مرتبطة بالأسطورة في التفسير، وهو التفسير الذي سبق الفلسفة، أو التفسير الذي يشير إلى طفولة العقل البشري»[3].

فإذا ما حاولنا، من هذا المنطلق، المقارنة بين بطل المتنبي في سيفياته، وبين أبطال الملاحم اليونانية، لأمكننا القول: إن بطل المتنبي مستمدٌ من التاريخ والواقع، وبطولته، لذلك، اكتسبها بقوته، وإقدامه، وجسارته، وتفوقه على أعدائه من البشر. أما أبطال الملاحم، فهم من عالم الأسطورة، وبطولتهم، لذلك، مستمدةٌ من قوىً غيبيةٍ أو سحرية أو إلهية. هذا يعني أننا إذا نظرنا إلى البطل من حيث، العزيمة، والإقدام، والأعمال الخارقة، والسيطرة الكلية، على أرض المعركة، مع الرؤية النافذة، التي لا تخيب، فإن روح الملحمة غير بعيدةٍ عما قاله المتنبي. وقصائده في سيف الدولة، أقوى دليلٍ على ذلك.

نذكر من تلك القصائد، على وجه الخصوص، مطولته الشهيرة، التي قالها في معركة «الحدث»، ورفع فيها سيف الدولة إلى مستوى الأسطورة.

وتحدثنا الكتب التاريخية، التي أرخت لتلك المعركة، أن سيف الدولة، خرج لمواجهة الروم سنة **343**هـ. بخمسمئة جندي، مقابل خمسمئة ألف مقاتل، مدججين بالسلاح، جمعها الدمستق، قائد جيش الروم، من جنسيات مختلفة.

---

**(1)أبو الطيب المتنبي، مبروك المناعي، ص76.**

**(2) المتنبي، محمد شرارة، تحقيق د. حياة شرارة، ص108.**

**(3) السابق نفسه.**

في موقف كهذا يعد مجرد التفكير في خوض تلك المعركة غير المتكافئة عدةً وعتاداً، مغامرةً لا يقدم عليها إلا بطلٌ جسور، مقدام، ذو عزيمةٍ جبارة لا تقهر. يقول في مطلع القصيدة[1]:

**عَلى قَدرِ أَهلِ العَزمِ تَأتي العَزائِمُ وَتَأتي عَلى قَدرِ الكِرامِ المَكارِمُ**

**وَتَعظُمُ في عَينِ الصَغيرِ صِغارُها وَتَصغُرُ في عَينِ العَظيمِ العَظائِمُ**

سيف الدولة هنا هو عزمٌ، وهو بصيرةٌ نافذة، قادرة على أن تستشف ما سيكون، فهو يعرف قدر نفسه، ويعرف ما يمتلكه من عزيمةٍ وقوة، يهون أمامها كل صعب. إنه البطل الاستثنائي، يستصغر العظائم، بعكس أولئك الراضين، القانعين، المستسلمين، الذين يرون السهل صعباً، والصغير عظيماً، فيتذرعون بالعقل، تغطيةً لجبنهم وتخاذلهم، هؤلاء الصغار، الذين قصدهم المتنبي في قوله السابق، هم العجزة، الذين قال فيهم:

**يَرى الجُبَناءُ أَنَّ العَجزَ عَقلٌ وَتِلكَ خَديعَةُ الطَّبعِ اللَّئيمِ**

إنه إبداع المتنبي، الذي ارتقى إلى مستوى البطولة، في هذا البناء الشعري المتماسك، الذي يقوم على التضاد، على المستويين، الدلالي واللفظي. وهذه خاصة من خصائصه، اعتمد عليها مرات عدّة في هذه القصيدة[2].

وبالعودة إلى القصيدة، نرى البطل الواقعي يرقى، ثانية، إلى المستوى الأسطوري، في قوله:

**يُكَلِّفُ سَيفُ الدَولَةِ الجَيشَ هَمَّهُ وَقَد عَجَزَت عَنهُ الجُيوشُ الخَضارِمُ**

**وَيَطلبُ عِندَ الناسِ ما عِندَ نَفسِهِ وَذَلِكَ مالا تَدَّعيهِ الضَّراغِمُ**

سيف الدولة، يريد أن يبث العزيمة في نفس كل جندي من جنوده، وأن يخلق لديه هماً عظيماً، وهذه غايةٌ قد تكون في حكم المستحيل، لأن الأسود والجيوش الجرارة، قد عجزت عن حمل همِّه، وتحقيق انتصاراته. لكن سيف الدولة يتحدى المستحيل، وينجح في

---

**(1) القصيدة في الديوان، 3/378-392.**

**(2) فصل الدكتور، أحمد على محمد القول في هذه الخاصة، في كتابه: المحور التجاوزي في شعر المتنبي، ص103-105.**

مهمته، ويحقق مع جيشه، بعدده القليل، ما لم يستطع أحدٌ تحقيقه. ومما جاء في هذه القصيدة:

**هَلِ الحَدَثُ الحَمراءُ تَعرِفُ لَونَها ... وَتَعلَمُ أَيُّ السَّاقِيَينِ الغَمائِمُ**

**سَقَتها الغَمامُ الغُرُّ قَبلَ نُزولِهِ ... فَلَمّا دَنا مِنها سَقَتها الجَماجِمُ**

**أَتوكَ يَجُرّونَ الحَديدَ كَأَنَّهُم ... سَرَوا بِجِيادٍ ما لَهُنَّ قَوائِمُ**

**إِذا بَرَقوا لَم تُعرَفِ البيضُ مِنهُمُ ... ثِيابُهُمُ مِن مِثلِها وَالعَمائِمُ**

**خَميسٌ بِشَرقِ الأَرضِ وَالغَربِ زَحفُهُ ... وَفي أُذُنِ الجَوزاءِ مِنهُ زَمازِمُ**

**تَجَمَّعَ فيهِ كُلُّ لِسنٍ وَأُمَّةٍ ... فَما تُفهِمُ الحُدّاثَ إِلّا التَراجِمُ**

**فَلِلَّهِ وَقتٌ ذَوَّبَ الغِشَّ نارُهُ ... فَلَم يَبقَ إِلّا صارِمٌ أَو ضُبارِمُ**

**تَقَطَّعَ مالا يَقطَعُ الدِّرعَ وَالقَنا ... وَفَرَّ مِنَ الأَبطالِ مَن لا يُصادِمُ**

**وَقَفتَ وَما في المَوتِ شَكٌّ لِواقِفٍ ... كَأَنَّكَ في جَفنِ الرَدى وَهوَ نائِمُ**

**تَمُرُّ بِكَ الأَبطالُ كَلمى هَزيمَةً ... وَوَجهُكَ وَضّاحٌ وَثَغرُكَ باسِمُ**

**تَجاوَزتَ مِقدارَ الشَجاعَةِ وَالنُّهى ... إِلى قَولِ قَومٍ أَنتَ بِالغَيبِ عالِمُ**

**ضَمَمتَ جَناحَيهِم على القَلبِ ضَمَّةً ... تَموتُ الخَوافي تَحتَها وَالقَوادِمُ**

**بِضَربٍ أَتى الهاماتِ وَالنَصرُ غائِبُ ... وَصارَ إِلى اللَبّاتِ وَالنَّصرُ قادِمُ**

**نَثَرتَهُمُ فَوقَ الأُحَيدِبِ نَثْرَةً ... كَما نُثِرَت فَوقَ العَروسِ الدَّراهِمُ**

كل ما في معركة الحدث الحمراء يرتفع إلى مستوى الأسطورة، جيشٌ ضخم، غطى الأرض، حتى وصل إلى أقصى حدود الكون، وارتفعت أصواته إلى السماء، فرسانٌ يبرقون بالحديد، الذي غطى أجسادهم ورؤوسهم. رماحٌ وسيوف تلمع، وخيولٌ تدك بحوافرها الأرض. إنه مشهد كفيل بإثارة الرعب والهلع في القلوب، إلا قلب سيف الدولة، إذ خاض بجيشه الصغير معركةً ضارية، كتلك التي خاضها أبطال الإلياذة، فلم يبقِ من الأعداء أحداً، بل تركهم بين قتيلٍ وجريح ومهزوم.

سيف الدولة، إذن، ليس كأي بطل. ألم نقل إن كل ما في العظيم عظيم؟! وعدو سيف الدولة هنا، أكبر من أن يستطيع أحدٌ قهره إلا هو.

وعدوه الآخر، يقهر البشر جميعاً، إنه الموت. لكن سيف الدولة تحدّى هذا العدو وانتصر عليه (وقفت وما في الموت .....).

وأعداء سيف الدولة[1] يشبهون إلى حدٍ كبير أعداء المتنبي، فالموت عدوٌ مشترك، وكذلك الدهر. وقد تركه سيف الدولة في حالة رعبٍ، في قصيدةٍ أخرى:

**وَأَنَّكَ رُعتَ الدَهرَ فيها وَرَيبَهُ فَإِن شَكَّ فَليحدث بِساحَتِها خَطبا**

ولا يقتصر الأمر على العدو، بل يمكننا القول، إن المتنبي رأى في سيف الدولة صدىً لنفسه، فصوَّره كما صوَّر نفسه، مثلاً أعلى، وإنساناً كاملاً، تجمعت فيه كل القيم بصورتها المثالية، فقد تجاوز مقدار الشجاعة والنهى، حتى لكأنه أعطي مفاتيح الغيب، وهو (محض علم في محض قدرة).

كل صفة من صفاته، بلغت حدها الأقصى، فحقق بذلك الكمال.

وفي هذه القصيدة، هو نموذجٌ أعلى للبطل القومي والديني، ورمز للعروبة والإسلام، مثل ضمير الأمة، ودافع عن أرضها ومجدها، في عصر كانت الأمة فيه، بأمسِّ الحاجة إلى مثل هذا النموذج الرائع من البطولة. لهذا «لم يكن نصر سيف الدولة، في هذه الموقعة، نصراً للحمدانيين في حلب، وإنما كان نصراً عربياً»[2].

**وَلَستَ مَليكاً هازِماً لِنَظيرِهِ وَلَكِنَّكَ التَّوحيدُ لِلشِركِ هازِمُ**

**تَشَرَّفُ عَدنانٌ بِهِ لا رَبيعَةٌ وَتَفتَخِرُ الدُّنيا بِهِ لا العَواصِمُ**

**هَنيئاً لِضَربِ الهامِ وَالمَجدِ وَالعُلا وَراجيكَ وَالإِسلامِ أَنَّكَ سالِمُ**

**وَلِم لا يَقي الرَحمَنُ حَدَّيكَ ما وَقى وَتَفليقُهُ هامَ العِدا بِكَ دائِمُ**

وقد ركز المتنبي على إبراز هذا النموذج للبطل، في كل قصيدة خلَّد فيها انتصارات سيف الدولة، كقوله:

---

**(1) الديوان، 62/1.**

**(2)المحور التجاوزي في شعر المتنبي، أحمد علي محمد، ص108.**

**إذا العَرَبُ العَرباءُ رازَت نُفوسَها فَأَنتَ فَتاها وَالمَليكُ الحَلاحِلُ**

وقوله:

**هَنيئاً لِأَهلِ الثَغرِ رَأيُكَ فيهِم وَأَنَّكَ حِزبَ اللَهِ صِرتَ لَهُم حِزبا**

وقوله:

**رَفَعَت بِكَ العَرَبُ العِمادَ وَصَيَّرَت قِمَمَ المُلوكِ مَواقِدَ النيرانِ**

وقد رأى أحد الباحثين، أن المتنبي، الذي عدّه شاعر العروبة، والذي استطاع أن يقف في وجه المد الشعوبي ويبدع «ملحمة العرب»، كان مصدراً من مصادر الشاعر الجزائري، مفدي زكريا، الذي كتب «إلياذة الجزائر» في ألف بيت وبيت، وصوَّر فيها ما قدمته الجزائر من بطولات كتبت تاريخها بالدم. ورأى أن الشاعر الجزائري استمد أبطاله من التاريخ، فجاءت كبطل المتنبي، «تنتمي إلى نموذج ثقافي وحضاري، هو النموذج العربي الإسلامي، وهو يشير في إلياذته، إلى المتنبي صراحة في قوله:

**تَنَبَّأْتُ فيها بِإلياذَتِي فَآمَنَ بِي وبِها المُتَنَبِّي** (1)

ووجه الاختلاف بين بطل المتنبي وأبطال مفدي زكريا من جهة، وأبطال الملاحم التي عرفتها الأمم الأخرى، كاليونان والفرس، من جهة ثانية، هو أن الأولى مستمدة من الواقع والتاريخ، بينما الأخيرة مستمدة من الأسطورة والخرافة. ولهذا قال الشاعر الجزائري، موجهاً كلامه إلى من انتقده بالانحراف عن مفهوم الأسطورة:

**فَقُلْتُ: وشِعْرُ الخُرافَاتِ يَفْنَى وشِعْرُ البُطُولاتِ لا يَضْمَحِل** (2)

وهكذا، ظلت الصورة المثلى للبطل العربي الإسلامي، عند المتنبي، مثالاً يحتذى به، حتى عصرنا الحالي، وستبقى خالدةً في أذهان العرب، إلى أمدٍ بعيد[3].

---

**(1) الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب، حسين خمري، ص93.**

**(2) السابق نفسه.**

**(3) السابق ص92.**

ولا بأس أن نشير، ولو باختصارٍ، إلى نموذجٍ آخرَ، قدَّم فيه المتنبي، بمنتهى الجودة والإبداع صورةً لمثلٍ أعلى في البطولة، لا تقل روعةً، عما قدَّمه في قصيدته السابقة. وهي صورة سيف الدولة يدافع عن بلاد العرب ضد عدوٍ ظالم[1]:

**رَمَى الدّرْبَ بالجُرْدِ الجياد إلى العِدا ... وَما عَلِمُوا أنّ السّهامَ خُيُولُ**

**كَتَائِبُ يَمْطُرْنَ الحَديدَ علَيهِم ... فكُلُّ مَكانٍ بالسّيوفِ غَسيلُ**

**تُسايِرُها النّيرانُ في كلّ مَسلكٍ ... بهِ القَوْمُ صَرْعَى والدّيارُ طُلولُ**

**تَمَلُّ الحُصُونُ الشُّمُّ طُولَ نِزالِنَا ... فَتُلْقي إلَيْنَا أهْلَهَا وَتَزُولُ**

**فَلَمّا رَأوْهُ وَحْدَهُ قَبْلَ جَيْشِهِ ... دَرَوْا أنّ كلَّ العالَمِينَ فُضُولُ**

**فَوَدّعَ قَتْلاهُمْ وَشَيّعَ فَلَّهُمْ ... بضَرْبٍ حزونُ البَيضِ فيهِ سُهولُ**

**أغَرّكُمُ طولُ الجُيوشِ وَعَرْضُهَا ... عَليٌّ شَرُوبٌ للجُيُوشِ أكُولُ**

**فَإنْ تَكُنِ الأيّامُ أبْصَرْنَ صَوْلَةً ... فَقَدْ عَلّمَ الأيّامَ كَيفَ تَصُولُ**

البطل في الأبيات السابقة، يخوض معركة ضارية، فيحقق انتصارات لا نظير لها؛ يغسل بلاد العدو بالدماء، ويتركها أطلالا. يقضي على جيش الأعداء، فيتركه بين قتيلٍ وأسير ومنهزم. أما قلاع العدو وحصونه فتتهاوى أمام ضرباته فتلقي بأهلها ثم تزول عن الوجود، إنه بطلٌ يثير العجب، فهو وحده يغني عن جيشٍ، وكل ما عداه بحكم الزيادة. وهو يأكل الجيوش ويشربها فتزول عن الوجود، وقد علم الأيام بدل أن يتعلم منها، فكشف لها ما لم تعرفه من قبل، نهج لها سبيل الصول والقدرة ونبهها على حقائق الغلبة. تلك هي أفعال البطل النموذج الذي يستنُّ للبشرية منهجاً جديداً، في البطولة والشجاعة والإقدام، وكل القيم.

**ثانياً الجميل الجليل:**

إن غالبية الذين بحثوا في العلاقة بين الجميل والجليل، أكدوا أن التداخل بين هذين المفهومين وصل إلى درجة يصعب فيها الفصل بينهما. والجهود الواسعة، التي بذلت في

**(1) القصيدة في الديوان، 3/95-111.**

تاريخ الفكر الجمالي الإنساني، لتحديد العلاقة بينهما، سارت في اتجاهين: الأول، يقرب بين المفهومين، و«يؤكد أن الجليل أعلى درجات الجميل»[1] كما ذكرنا سابقاً.

أما في منظومة الفكر العربي الإسلامي، التي ينتمي إليها المتنبي، فهي تربط بين الجليل والجميل، من خلال مفهوم الكمال. فالكمال هو الأصل أو الجوهر في الجلال والجمال معاً، وهو الذي يجعل الشيء جليلاً أو جميلاً، فما هو كاملٌ، هو جميلٌ أو جليل بالضرورة. لذلك فمستويات الجليل والجميل، المادي، والمعنوي، والروحاني، تتداخل، وتتكامل فيما بينها. أي أنه لا فرق بين الجمالات والجلالات على صعيد الكمال [2] والفرق يكمن في الصفات التي ترافق الكمال في كل منهما. ويؤكد ذلك قول الفارابي: «الجمال والبهاء والزينة في كل موجودٍ، هو أن يوجد وجوده الأفضل، ويحصل على كماله الأخير» [3]، وهذا ما أكده كل من الكرماني، وابن سينا، والغزالي، والسهروردي، وغيرهم[4].

وقد اهتم أعلام الفكر العربي الإسلامي، من فلاسفة ومتصوفة، بجمال الموجودات في العالم، اهتماماً يضاهي الاهتمام بجمال الذات الإلهية، فيه يستدلون على وجود تلك الذات، وما هو إلا نتيجة الفيض الإلهي.

وفي ديوان المتنبي مظاهر مختلفة، ومتنوعة، لجمال الكائنات في الكون، بلغت حد الكمال، كمظهر الطبيعة في شعب بوان: الذي بدا لنا شبيهاً بالجنة، مظهر الجمال المطلق، كما يرى الجيلاني [5]، ومظهر الخيل، التي اكتملت في جمالها الشكلي، والمعنوي، فتماهت مع فرسانها وحملت همومها، وشاركتها في أفراحها وأحزانها، وفي أدق وأرق المشاعر الإنسانية، كالحنين والحزن والبكاء، والإحساس بالجمال.

---

**(1) الجمال والجلال، فؤاد المرعي، ص118.**

**(2) البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي سعد الدين كليب، ص80 وما بعدها.**

**(3) آراء أهل المدينة الفاضلة، ص20.**

**(4) عن البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، ص167.**

**(5) الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، ص79.**

لكن الخوض في تجليات الجمال جميعها، يحتاج إلى وقفةٍ طويلة غير متاحة هنا، وسأقتصر على الجمال الإنساني الجليل في شعر المتنبي، كما سبق وذكرت.

إن الوقوف أمام جوهر الكائنات في الوجود، تجلى بأبهى صورةٍ، في رؤية المتنبي للجوهر الإنساني في عالم المرأة.

فعلى الرغم من أن المرأة جزء من الوجود الإنساني العام، إلا أن لها خصوصيتها، إذ ما أن يذكر الجمال، حتى ينتقل الذهن مباشرةً إلى عالم المرأة. ويمكن القول إن رؤية المتنبي لهذا الجمال، لا تختلف في معناها العام، عن رؤيته للجليل الإنساني. وسنرى أنها تتفق مع ما قدمه أعلام التصوف والفلسفة في ثقافتنا.

يقول المتنبي:

**وَمَن خَبِرَ الغَواني فَالغَواني ضِياءٌ في بَواطِنِهِ ظَلامُ**

والغانية هي التي استغنت بجمالها الطبيعي عن الزينة. هذه المرأة ظاهرها ضياءٌ وباطنها ظلامٌ. نلاحظ هذا التقسيم الواضح للجمال إلى ظاهرٍ وباطنٍ، وهذا ما قال به الفلاسفة العرب المسلمون في تقسيمهم للجمال، وعندهم أن «الظاهر منه يتعلق بالأجسام، فلا يدرك إلا معها. والباطن ما لا علاقة له معها» [1]. وهذا الجمال، وإن تعلق بالجسم «منزّه عن الحلول فيه، وإنما معناه تجلي نفس إنسانية وإشراقها على بدنها بأنوار القلوب» [2]. أي إن الجمال يتعلق بالنفس لا بالمادة «إنه من عالم العقل أو النور أو النفس أو الروح، لا من عالم المادة أو الظلمة أو الهباء. ولهذا فإن الجمال لا يفسد، إنما الذي يفسد هو مادة الجمال أو حامله»[3].

وقد نظر هؤلاء إلى الجمال الظاهر على أنه أدنى درجات الجمال، لكنهم لم يهاجموه، بل هاجموا الانسياق وراءه، كما فعل الغزالي [4]، ولم ينفرد الفلاسفة العرب بهذا الرأي، فقبلهم

---

**(1) مشارق أنوار القلوب ومفاتح أسرار الغيوب، ابن الدباغ، ص44.**

**(2) السابق نفسه.**

**(3) البنية الجمالية للفكر العربي الإسلامي، سعد الدين كليب، ص174.**

**(4) إحياء علم الدين، ج4، ص315.**

بزمن طويل وضع أفلاطون الجمال الشكلي المحسوس في أدنى درجة من درجات الجمال عنده[1].

ولم يبتعد المتنبي في نظرته للجمال عن هؤلاء، إذ هاجم، في بيته السابق، الجمال المادي في المرأة، وأكد ذلك في قوله:

**إذا غَدَرَت حَسناءُ وَفَّت بِعَهدِها فَمِن عَهدِها أَن لا يَدومَ لَها عَهدُ**

لقد أصبح هذا الجمال الحسي، في عصره، رخيصاً، يباع ويشترى. وانساق الناس وراءه، مما دفعه إلى الهجوم عليه، كما يتضح من قوله:

**مِمّا أَضَرَّ بِأَهلِ العِشقِ أَنَّهُمُ هَوُوا وَما عَرَفوا الدُنيا وَما فَطِنوا**

**تَفنى عُيونُهُمُ دَمعاً وَأَنفُسُهُم في إِثرِ كُلِّ قَبيحٍ وَجهُهُ حَسَنُ**

فإذا كان الجمال الشكلي وحده لا يرضي المتنبي، لأن جوهر الجمال أمرٌ آخر، فما هو جوهر الجمال برأيه؟ وتأتي إجابته شافيةً وواضحة في قوله:

**وَما الحُسنُ في وَجهِ الفَتى شَرَفٌ لَهُ إِذا لَم يَكُن في فِعلِهِ وَالخَلائِقِ**

فجوهر الجمال، هو الجمال الباطن، أو جمال النفس أو الروح أو الفعل، وهنا لا نرى هجوماً على جمال الشكل، لكنه يشترط أن يكون ناجماً عن إشراق نور النفس عليه. فمن هي المرأة النموذج، أو المثل الأعلى، التي حازت هذا الجمال؟ تجلى هذا الجمال عنده في نموذجين من نساء عصره. الأولى أم سيف الدولة، والثانية أخته خولة. ففي قصيدتين، قالهما في رثائهما، نرى صورة الجمال الجليل. قال في الأولى:

**وَهَذا أَوَّلُ الناعينَ طُرّاً لِأَوَّلِ مَيتَةٍ في ذا الجَلالِ**

**صَلاةُ اللَهِ خالِقِنا حَنوطٌ عَلى الوَجهِ المُكَفَّنِ بِالجَمالِ** (2)

وقال في الثانية:

**أُجِلُّ قَدرَكِ أَن تُسمَيْ مُؤَبَّنَةً وَمَن يَصِفكِ فَقَد سَمّاكِ لِلعَرَبِ**

---

**(1) علم الجمال والنقد (فلسفة الجمال)، بشير زهدي، ص138-139.**

**(2) القصيدة في الديوان، 3/8-20.**

**يَعلَمنَ حينَ تُحَيّا حُسنَ مَبسمِها وَلَيسَ يَعلَمُ إِلّا اللهُ بِالشَّنَبِ** (1)

نلاحظ في القصيدتين أنه ربط بين الجلال والجمال، ومع ذلك لم يجد بعض من قرأ قول المتنبي هذا، إلا أن يوجه له اللوم على ذكر جمال المرأة. فلم يستحسن ابن وكيع، وصفه أم الملك بالوجه الجميل[2]. ورأى الواحدي، أنه أساء في ذكر حسن مبسم أخت الملك، إذ ليس من العادة ذكر جمال النساء في مراثيهن [3]. والحق أن المتنبي، خبر أمثال هؤلاء، وقال فيهم:

**ومنْ يكُ ذا فمٍ مر مريض يجد مراً به الماءَ الزلالا**

في هذا القول يشير المتنبي إلى مسألة التذوق الجمالي، إذ يرى أن الجمال لا تدركه إلا نفسٌ جميلة، سمت فوق المادة. والإنسان يضفي صفة الجمال من نفسه على ما يراه، كما يرى علماء الجمال[4]. وابن وكيع، والواحدي، ما استطاعا إدراك هذا الجمال، الذي قصده المتنبي. ويمكن القول، أيضاً، إن ناقدي أبي الطيب، ما عرفا من ثقافة عصريهما، إلا حدودها الدنيا، التي سمحت لهما بهذا الفهم السطحي، ولم يطلعا على تاريخ الفكر الجمالي عند العرب المسلمين، أو على الفكر الإنساني الجمالي عامةً، الذي خاض في جوهر الجمال، منذ أيام اليونانيين القدماء، ووجد طريقاً واسعةً وعميقةً إلى الثقافة العربية الإسلامية، في عصر أبي الطيب، فأحاط به إحاطةً عجيبة، كما هو واضحٌ في ديوانه. وسأختار مقطعاً من كل قصيدةٍ، لأوضح أكثر، مفهوم الجمال الذي قصده المتنبي.

يقول في الأولى:

**سَقى مَثواكِ غادٍ في الغَوادي نَظيرُ نَوالِ كَفِّكِ في النَوالِ**

**أُسائِلُ عَنكِ بَعدَكِ كُلَّ مَجدٍ وَما عَهدي بِمَجدٍ عَنكِ خالي**

**حَصَانٌ مِثلُ ماءِ المُزنِ فيهِ كَتومُ السِرِّ صادِقَةُ المَقالِ**

---

**(1) القصيدة في الديوان، 1/86-96.**

**(2) شرح الديوان، 3/12.**

**(3) شرح الديوان للبرقوقي، 1/165.**

**(4) البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، سعد الدين كليب، ص182-18.**

**وَلَيسَت كَالإِناثِ وَلا اللَّواتي ... تُعَدُّ لَها القُبورُ مِنَ الحِجالِ**

**وَلَو كانَ النِّساءُ كَمَن فَقَدنا ... لَفُضِّلَتِ النِّساءُ عَلى الرِّجالِ**

**وَما التَّأنيثُ لِاسمِ الشَمسِ عَيبٌ ... وَلا التَّذكيرُ فَخرٌ لِلهِلالِ**

**وَأَفجَعُ مَن فَقَدنا مَن وَجَدنا ... قُبَيلَ الفَقدِ مَفقودَ المِثالِ**

ويقول في الثانية:

**كَأَنَّ فَعلَةَ لَم تَملَأ مَواكِبُها ... دِيارَ بَكرٍ، وَلَم تَخلَع وَلَم تَهِبِ**

**وَلَم تَرُدَّ حَياةً بَعدَ تَولِيَةٍ ... وَلَم تُغِث داعِياً بِالوَيلِ وَالحرَبِ**

**بَلى وَحُرمَةِ مَن كانَت مُراعِيَةً ... لِحُرمَةِ المَجدِ وَالقُصّادِ وَالأَدَبِ**

**وَمَن مَضَت غَيرَ مَوروثٍ خَلائِقُها ... وَإِن مَضَت يَدُها مَوروثَةَ النَشَبِ**

**وَهَمُّها في العُلا وَالمَجدِ ناشِئَةً ... وَهَمُّ أَترابِها في اللَهوِ وَاللَعِبِ**

**فَإِن تَكُن خُلِقَت أُنثى لَقَد خُلِقَت ... كَريمَةً غَيرَ أُنثى العَقلِ وَالحَسَبِ**

**فَلَيتَ طالِعَةَ الشَمسَينِ غائِبَةٌ ... وَلَيتَ غائِبَةَ الشَمسَينِ لَم تَغِبِ**

**فَما تَقَلَّدَ بِالياقوتِ مُشبِهُها ... وَلا تَقَلَّدَ بِالهِندِيَّةِ القُضُبِ**

**وَلا ذَكَرتُ جَميلاً مِن صَنائِعِها ... إِلّا بَكَيتُ وَلا ودٌّ بِلا سَبَبِ**

**قَد كانَ كُلُّ حِجابٍ دونَ رُؤيَتِها ... فَما قَنِعتِ لَها يا أَرضُ بِالحُجُبِ**

الجمال في القصيدتين هو فضيلةٌ، وقيم، وأخلاق، هو عفة، وطهر، ونقاء، وصدق، وكتمان للسر، وهو عطاء بلا حدود، وإغاثة للملهوف والمظلوم، وسعي للمجد والعلى، ومراعاة للقصاد والأدب. لقد وصل الجمال، إلى أقصى درجاته، فأن تتفوق المرأة على جميع بنات جنسها، فهذا هو الكمال في الجمال، وهنا يتلاقى الجميل والجليل، كما رأينا، فالأم لا نظير لها، والأخت كذلك، لن تصل إلى ما وصلت إليه امرأةٌ أخرى بعدها، فشتان ما بينها وبين أترابها. هَمُّ أترابها في أتفه الأمور (اللهو واللعب)، وهمها في العلا والمجد.

إنها مثلٌ أعلى في النساء، كما هو أخوها مثل أعلى في الرجال. وهي لم تتفوق على النساء فقط، بل تفوقت على الرجال، ولا يضيرها في ذلك كونها أنثى، ما دامت الأنثى جزءاً من الوجود الإنساني، ويقاس جمالها، بالتالي، بالمقاييس التي يقاس بها الرجل.

الجمال المقصود، إذن، هو جمال النفس والروح، وهو أيضاً جمالٌ عقلي، وبذلك يكتمل الجمال من منظور المتنبي، وهو منظور ابن سينا نفسه في قوله: «لا يمكن أن يكون جمالٌ أو بهاء فوق أن تكون الماهية عقليةً محضة، خيرية محضة، عارية عن كل واحد من أنحاء النقص»[1].

نتذكر هنا الأهمية القصوى، التي أولاها المتنبي للعقل:

**الرَّأيُ قَبلَ شَجاعَةِ الشُّجعانِ هُوَ أَوَّلٌ وَهِيَ المَحَلُّ الثاني**

**لَولا العُقولُ لَكانَ أَدنى ضَيغَمٍ أَدنى إِلى شَرَفٍ مِنَ الإِنسانِ**

فبالعقل والأخلاق يتميز الوجود الإنساني عن الموجود الحيواني.

وهنا لا بد من الإشارة إلى قضيةٍ جوهرية برزت في نظرة المتنبي للجمال الأخلاقي، كما برزت في قول ابن سينا، وهي الربط بين الأخلاق والخير (خيرية محضة)، وقد أكد هذا الارتباط الوثيق بين الأخلاق والخير، غير ابن سينا من أعلام الفكر العربي الإسلامي، كالفارابي[2]، والغزالي[3]، كما أكده الكثيرون من علماء الجمال في العالم[4].

ذلك هو الجمال عند المتنبي، إنه من عالم العقل، أو النفس، أو الروح، لا من عالم المادة أو الجسد، وحبه، لذلك، هو حبٌّ للفضيلة والخير، وما ينتج عنه من سعادةٍ ووئام وصفاء بين البشر، إنه حب العقلاء لا حب الجهلة الغافلين:

**يُحِبُّ العاقِلونَ عَلى التَّصافي وَحُبُّ الجاهِلينَ عَلى الوسامِ**

لهذا كان حزنه الشديد على أخت سيف الدولة، ولهذا كانت مودته لها:

---

**(1) المبدأ والمعاد، ص17.**

**(2) من كتابه، السياسة المدينة، ص85.**

**(3) في كتابه، إحياء علوم الدين، ج4، ص315.**

**(4) علم الجمال والنقد (فلسفة الجمال)، ص270-272.**

**وَلا ذَكَرتُ جَميلاً مِن صَنائِعِها إلّا بَكَيتُ وَلا ودٌّ بِلا سَبَبِ**

أما ما جاء في ديوانه من شعرٍ، في الحب والهجر والشوق والحنين، والبحث عن حبيبٍ غائب «ليس من لحم ودم، قضى عمره ينشد الوصول إليه، ويكافح لأجل امتلاكه، وقد سلط للدنو منه طاقاته، ولهيب وجدانه»[1]، فلا يمكن، أبداً، أن نفهمه على حقيقته، بعيداً عن هذا الإطار، أو بعيداً عن الفكر الذي انطلق منه.

إن المتنبي، في فهمه للجليل، والتعبير عنه، قد استند على أساسٍ فلسفي محكم، ولم ينطلق من رأيٍ عارضٍ، أو نظرةٍ عابرة.

ولو قرأنا شعر المتنبي، من هذا المنظور، لتوصلنا إلى منظومة فكريةٍ متكاملة، ولما وقع أحدٌ منا في حيرةٍ، أو تناقض، في فهم معانيه، كما حدث مع كثير من الباحثين.

وفي الختام، يمكننا القول: إنّ شعر أبي الطيب، جاء متأثراً بأحوال عصره، ومُظهراً لهمته العالية، وطموحه اللامحدود، وإرادته القوية، وتفرّده عن أهل زمانه، في أخلاقه وأفعاله. باختصار، جاء شعره مصوِّراً للعظمة والجلال، أو الكمال، في النفس الإنسانية. فبعد مضي أكثر من ألف عام على مقتله، لا يزال شعره حيّاً فينا، قوي التأثير في نفوسنا، يملؤنا إعجاباً بعبقريته، وحرصاً على التمسّك بمثله العليا، في الشرف والمجد والبطولة والطموح وعلوّ الهمة. ولا يزال الناس في شغلٍ به، حتى يومنا هذا، يحيون ذكراه، ويمجدون عبقريته.

إنه الشاعر الخالد، الذي تبوّأ عرش القلوب، ولا يزال آلاف البشر والخطباء، يرددون أشعاره، وحكمه السائرة، في كل المحافل، وحسبه أن يقول واصفاً شعره:

فشرّق حتى ليس للشرق مشرقٌ وغرّب حتى ليس للغربِ مغربُ

لقد صدقت نبوءة أبي الطيب، هذه، التي أخبرنا فيها، بخلود شعره، وبأنّه سيتخطى حدود الزمان والمكان، ليصل إلى أقصى حدود الأرض.

**مختارات من شعره**

قال يمدح سيف الدولة بعد انتصاره على الروم في موقعة الحدث:

---

**(1) المتنبي، علي شلق، ص170.**

على قدر أهل العزم تأتي العزائم وتأتي على قدر الكرام المكارم
وتعظم في عين الصغير صغارها وتصغر في عين العظيم العظائم
يكلف سيف الدولة الجيش همه وقد عجزت عنه الجيوش الخضارم
ويطلب عند الناس ما عند نفسه وذلك مالا تدعيه الضراغم
يفدّى أتم الطير عمراً سلاحه نسور الملا أحداثها والقشاعم
وما ضرها خلق بغير مخالب وقد خلقت أسيافه والقوائم
هل الحدث الحمراء تعرف لونها وتعلم أيّ الساقيين الغمائم
سقتها الغمام الغر قبل نزوله فلما دنا منها سقتها الجماجم
بناها فأعلى والقنا تقرع القنا وموج المنايا حولها متلاطم
وكان بها مثل الجنون فأصبحت ومن جثث القتلى عليها تمائم
طريدة دهر ساقها فرددتها على الدين بالخطى والدهر راغم
تفيت الليالي كل شيء أخذته وهن لما يأخذن منك غوارم
إذا كان ما تنويه فعلاً مضارعا مضى قبل ان تلقى عليه الجوازم
وكيف ترجّى الروم والروس هدمها وذا الطعن أساس لها ودعائم
وقد حاكموها والمنايا حواكم فما مات مظلوم ولا عاش ظالم
أتوك يجرون الحديد كأنهم سروا بجياد مالهن قوائم
إذا برقوا لم تعرف البيض منهم ثيابهم من مثلها والعمائم
خميس بشرق الأرض والغرب زحفه وفي أذن الجوزاء منه زمازم
تجمع فيه كل لسن وأمة فما يفهم الحداث إلا التراجم
فلله وقت ذوب الغش ناره فلم يبق إلا صارم أو ضبارم
تقطع ما لا يقطع الدرع والقنا وفر من الفرسان من لا يصادم
وقفت وما في الموت شك لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم
تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضاح وثغرك باسم
تجاوزت مقدار الشجاعة والنهى إلى قول قوم أنت بالغيب عالم
ضممت جناحيهم على القلب ضمة تموت الخوافي تحتها والقوادم

**بضرب أتى الهامات والنصر غائب ... وصار إلى اللبات والنصر قادم**
**حقرت الردينيات حتى طرحتها ... وحتى كأن السيف للرمح شاتم**
**ومن طلب الفتح الجليل فإنما ... مفاتيحه البيض الخفاف الصوارم**
**نثرتهم فوق الأحيدب نثرةً ... كما نثرت فوق العروس الدراهم**
**تدوس بك الخيل الوكور على الذرا ... وقد كثرت حول الوكور المطاعم**
**تظن فراخ الفتخ أنك زرتها ... بأماتها وهي العتاق الصلادم**
**إذا زلقت مشيتها ببطونها ... كما تتمشى في الصعيد الأراقم**
**أفي كل يوم ذا الدمستق مقدم ... قفاه على الإقدام للوجه لائم**
**أينكر ريح الليث حتى يذوقه ... وقد عرفت ريح الليوث البهائم**
**وقد فجعته بابنه وابن صهره ... وبالصهر حملات الأمير الغواشم**
**مضى يشكر الأصحاب في فوتهالظبا ... بما شغلتها هامهم والمعاصم**
**ويفهم صوت المشرفية فيهم ... على أن أصوات السيوف اعاجم**
**يسر بما أعطاك لا عن جهالة ... ولكن مغنوماً نجا منك غانم**
**ولست مليكا هازماً لنظيره ... ولكنك التوحيد للشرك هازم**
**تشرف عدنان به لا ربيعة ... وتفتخر الدنيا به لا العواصم**
**لك الحمد في الدر الذي لي لفظه ... فإنك معطيه وإني ناظم**
**وإني لتعدو بي عطاياك في الوغى ... فلا أنا مذموم ولا أنت نادم**
**على كل طيار إليها برجله ... إذا وقعت في مسمعيه الغماغم**
**ألا ايها السيف الذي لست مغمداً ... ولا فيك مرتاب ولا منك عاصم**
**هنيئاً لضرب الهام والمجد والعلا ... وراجيك والإسلام أنك سالم**
**ولم لا يقي الرحمن حديك ما وقى ... وتفليقه هام العدا بك دائم**

قال يعاتب سيف الدولة، وأنشدها في محفل من العرب:

**وَاحَرَّ قَلباهُ مِمَّن قَلْبُهُ شَبَمُ ... ومَن بِجسمي وَحالي عِنْدَهُ سَقَمُ**
**ما لي أُكَتِّمُ حُبّاً قد بَرَى جَسَدي ... وتَدَّعِي حُبَّ سَيفِ الدَولةِ الأُمَمُ**

إنْ كانَ يَجمَعنا حُبٌّ لِغُرَّتِهِ ... فَلَيتَ أَنَّا بِقَدْرِ الحُبِّ نَقتَسِمُ

قد زُرتُه وسُيوفُ الهندِ مُغمَدةٌ ... وقد نَظَرتُ إليهِ والسُيُوفُ دَمُ

فَكانَ أَحسَنَ خلقِ اللهِ كُلِّهِمِ ... وكانَ أَحْسَنَ ما في الأَحسَنِ الشِيَمُ

فوتُ العَدُوِّ الَّذي يَمَّمْتهُ ظَفَرٌ ... في طَيِّهِ أَسَفٌ في طَيِّهِ نِعَمُ

قد نابَ عنكَ شَدِيدُ الخَوفِ واصطَنَعتْ ... لَكَ المَهابةُ ما لا تَصْنعُ البُهَمُ

أَلزَمْتَ نَفْسَكَ شَيْئاً لَيسَ يَلْزَمها ... أَنْ لا يُوارِيَهُم أرضٌ ولا عَلَمُ

أَكلما رُمتَ جَيشاً فانثَنى هَرَباً ... تَصَرَّفَتْ بِكَ في آثارِهِ الهِمَمُ

علَيكَ هَزمهمُ في كُلِّ مُعْتَرَكٍ ... وما عَلَيكَ بِهِمْ عارٌ إذا انهَزَموا

أَما تَرَى ظَفَراً حُلواً سوَى ظَفَرٍ ... تَصافَحَتْ فيهِ بيضُ الهِنْدِ والِلمَمُ

يا أَعدَلَ الناسِ إلاَّ في مُعامَلَتي ... فيكَ الخِصامُ وأَنتَ الخَصْمُ والحَكَمُ

أُعِيذُها نَظَراتٍ مِنْكَ صادِقةٍ ... أَنْ تَحْسَبَ الشَحمَ فيمَن شَحْمُهُ وَرَمُ

وما انتِفاعُ أَخي الدُنيا بِناظِرِهِ ... إذا استَوَتْ عِندَهُ الأَنوارُ والظُلَمُ

سَيَعْلَمُ الجَمْعُ مِمَّن ضَمَّ مَجْلِسُنا ... بِأَنَّني خَيْرُ مَن تَسْعَى بهِ قَدَمُ

أَنا الَّذي نَظَرَ الأَعمَى إلى أَدَبي ... وأَسمَعَتْ كَلِماتي مَن بهِ صَمَمُ

أَنامُ مِلءَ جُفُوني عن شَوارِدِها ... ويَسْهَرُ الخَلْقُ جَرَّاها ويَختَصِمُ

وَجَاهِلٍ مَدَّهُ في جَهلِهِ ضحِكي ... حَتَّى أَتَتْهُ يَدٌ فَرَّاسةٌ وفَمُ

إذا رَأيتَ نُيُوبَ اللّيثِ بارِزَةً ... فَلا تَظُنَّنَ أَنَّ اللَيثَ يَبْتَسِمُ

ومُهجةٍ مُهجتي مِن هَمِّ صاحِبِها ... أَدرَكْتُها بجَوادٍ ظَهْرُهُ حَرَمُ

رِجلاهُ في الرَكضِ رِجْلٌ واليَدانِ يَدٌ ... وفِعْلُهُ ما تُرِيدُ الكَفُّ والقَدَمُ

ومُرهَفٍ سِرتُ بَينَ الجَحْفَلَينِ بهِ ... حتَّى ضَرَبْتُ ومَوجُ المَوتِ يَلْتَطِمُ

الخَيْلُ واللَّيلُ والبَيداءُ تَعرِفُني ... والسَيفُ والرُمْحُ والقِرطاسُ والقَلَمُ

صَحِبتُ في الفَلَواتِ الوَحشَ مُنْفرِداً ... حتَّى تَعَجَّبَ منِّي القُورُ والأَكَمُ

يا مَن يَعِزُّ عَلَينا أن نُفارِقَهم ... وجدانَنا كُلَّ شَيءٍ بَعدَكمْ عَدَمُ

ما كانَ أَخلَقَنا مِنكُم بِتَكرِمة ... لَو أَن أَمرَكمُ من أَمرِنا أَمَمُ

إن كانَ سَرَّكمُ ما قالَ حاسِدُنا ... فَما لِجُرْحٍ إذا أَرضاكُمُ أَلَمُ

**وبَيْنَنا لَو رَعَيْتُمْ ذاكَ مَعرِفَةٌ ... إِنَّ المَعارِفَ في أَهلِ النُهى ذِمَمُ**

**كَم تَطلُبُونَ لَنا عَيباً فيُعجِزُكم ... ويَكرَهُ اللهُ ما تأْتُونَ والكَرَمُ**

**ما أَبعَدَ العَيْبَ والنُقصانَ من شَرَفي ... أَنا الثُرَيَّا وَذانِ الشَيبُ والهَرَمُ**

**لَيتَ الغَمامَ الذي عِندِي صَواعِقُهُ ... يُزِيلُهُنَّ إلى مَن عِندَه الدِيمُ**

**أَرَى النَوَى يَقْتَضِيني كُلَّ مَرْحَلَةٍ ... لا تَستَقِلُّ بها الوَخَادةُ الرُسُمُ**

**لَئِن تَرَكْنَ ضُمَيراً عن مَيامِنِنا ... لَيَحْدُثَنَّ لِمنْ ودَّعْتهُمْ نَدَمُ**

**إذا تَرَحَّلْتَ عن قَومٍ وقد قَدَروا ... أَن لا تُفارِقَهم فالراحِلُونَ هُمُ**

**شَرُّ البلادِ بلادٌ لا صديقَ بها ... تجوزُ عِندَكَ لا عرْبٌ ولا عجمُ**

**وشَرُّ ما قَنَصَتْهُ راحَتي قَنصٌ ... قد ضُمنَ الدُرَّ إلاَّ أَنَّهُ كَلِمُ**

**أبو فراس الحمداني د. عبد اللطيف عمران**

أبو فراس هو الحارث بن سعيد بن حمدان بن حمدون التغلبي شاعر وأمير وأسير. يقدم شعره دلالات غنية وجميلة على واقع الحياة الاجتماعية والسياسية والأدبية في بلاط سيف الدولة الحمداني في حلب، وقد حفل شعره بالقيم الدالة جمالياً ومعرفياً على ذاته وعلى محيطه، وتمثلت هذه اليم تمثلاً عفوياً وبدهياً في شعره، دون تعمد أو إعمال فكر، وبما يثبت علاقة الشعر بالتكوين الحضاري، فشعره بمنزلة وثيقة إبلاغية وبلاغية «معرفة وجمالية» حيث نجد ميزات حضارة أمة في إبداع فرد، وميزات إبداع فرد في حضارة أمة، وهو القائل:

**الشعر ديوان العرب أبداً وعنوان النسب**

**لم أعد فيه مفاخري ومديح آياتي النجب**

**ومقطعات ربّما حليت منهن الكتب**

**لا في المديح ولا الهجا ء ولا المجون ولا اللعب( 1)**

ويكاد يوجز قوله هذا نظريته الشعرية، ويخبر عن أهم أغراض شعره التي تخلو من المديح، فهو الأمير الذي يفخر، وهو المقاتل الشجاع الذي لا يضطر لهجاء، وهو صاحب الهمة العالية الذي لم تعرف حياته المجون ولا اللعب.

وفي شعره دلالات غنية يظهر من خلالها لقبه واسمه ونسبه وتاريخ أسرته، ووقائع حياتهما، الحرب، البطولة، والأسر والعتاب.

لقب بابي فراس، وهي كنية الأسد(2). ذكر لقبه بقوله:

**إرادة أن يُقالَ: أبو فراس على الأصحاب مأمون الجماح( 3)**

واسمه الحارث، وهو اسم الأسد(4).

ذكر اسمه في حديثه عن تنكر سيف الدولة له فقال:

**وما هو إلاّ أن جَرت بفراقنا يدُ الدهر حتى قبل، من هو حارث(5)**

وأما أبوه فهو أبو العلاء سعيد بن حمدان بن حمدون، قال مفتخراً به وبجده:

**حمدان جدي، خيرُ من وطئ الثرى وأبي سعيد في المكارم أوَحد( 6)**

وسيعد بن حمدان، والد أبي فراس، قائد معروف في تاريخ الدولة الحمدانية ومن الذين عملوا بدأب وجد على توطيد أركان هذه الدولة وترسخ دعائمها، ولي الموصل من قبل الراضي باله ونافسه على ولايتها ابن أخيه ناصر الدولة وقتله غيلة سنة 323هـ(7). وهو شاعر أيضاً، وقد ذكرت له أبيات في بعض كتب الأدب(8).

---

**(1) الديوان: / 10.**

**(2) مادة فرس: لسان العرب، وتاج العروس.**

**(3) الديوان: 2/ 61.**

**(4) الحارث اسم الأسد وأبو الحارث كنيته، تاج العروس: حرث.**

**(5) الديوان: 2/ 56.**

**(6) الديوان: 2/ 88.**

**(7) وفيات الأعيان لابن خلكان: 2/ 61، الكامل في التاريخ لابن الأثير: 8/ 309.**

**(8) أعيان الشيعة للعاملي، ج28/ 87.**

وحمدان بن حمدون هو أول شخصية من شخصيات الدولة الحمدانية، ورد ذكرها في كتب التاريخ. وهو أبن حمدان بن الحارث بن لقمان بن راشد بن المثنى بن رافع بن غطيب بن محربة بن حارثة بن مالك بن عدي(1).

ولم يرد في شعر بي فراس ذكر هذه الأشياء كلها، بل ذكر اسمين منهما وهما الحارث فقال:

**أنا الحارثُ المختارُ من نسل  إذا لم يسدْ في القومِ إلاّ**

وقال ذاكراً اسم لقمان:

**أعلى لنا لقمان أبيات العلا  وأنافَ حمدان، وشيّد أحمدَ( 3)**

وعدي هو ابن أسامة بن مالك بن بكر بن حبيب بن عمرو بن غنم بن تغلب( 4) فأبو فراس تغلبي الأصل لكنه لم يذكر من هذه الأسماء في شعره إلا تغلب، الأصل القبلي للحمدانيين فقال مفتخراً بهم وبنسبهم التغلبي:

**لنا أوّل في المكرمات وآخرُ  وباطن مجدٍ تغلبيّ، وظاهرَ( 5)**

وتغلب ابن وائل بن قاسط بن هنب بن أفصى بن دعمي بن جديلة بن اسد ابن ربيعة بن نزار بن معد بن عدنان(6).

فالحمدانيون تغلبون من ربيعة، عدنانيون من عرب الشمال.

يفخر أبو فراس بهذا النسب العريق ويذكر من أجداده وائلاً مثبتاً أن الحمدانيين من سادات وائل وأفاضلهم فيقول:

**إذا ذُكرت يوماً غطاريف وائل  فنحن أعاليها، ونحن الجماهر( 7)**

كما ذكر الشاعر قبيلة ربيعة معتزاً بنسبه إليها فقال:

---

**(1) وفيات الأعيان: 2/ 114، ابن خالويه: شرح ديوان أبي فراس: 2/ 124.**

**(2) الديوان: 2/ 109.**

**(3) الديوان: 2/ 88.**

**(4) جمهرة أنساب العرب لابن حزم ص 303 – 306.**

**(5) الدوان: 2/ 109.**

**(6) جمهرة أنساب العرب لابن حزم ص 302.**

**(7) الديوان: 2/ 121.**

**وأعمامي ربيعة، وهي صيدٌ وأخوالي بَلصْفرُ، وهي غلبُ( 1)**

والشطر الثاني من هذا البيت يدل على أن اصله من جهة أمه، ويشير على أن هذه الأم لم تكن عربية الأصل، فهي من بني الأصفر (بلصفر) أي رومية.

ويثبت أبو فراس مرة ثانية الأصل الرومي لأمه عند تعريضه ببعض أعمدة أسرته فيقول:

**إذا خفت من أخوالي الروم خطة تخوّفت من أعمامي العرب أربعا( 2)**

ولا صلة لأم أبي فراس بالأسرة الحمدانية فكأنها غريبة عنها، فقد قتل زوجها، قتله ابن أخيه، وأسر ابنها، وبقيت وحيدة في منبج بعيدة عن بلاط سيف الدولة في حلب حتى ماتت. ولعل هذا النص المثبت في «أخبار الدول وآثار الأول» للقرماني يؤكد ما ذكر أعلاه: « .. ارسل (أبو فراس) إلى أمه وكانت مقيمة بمدينة منبج، أن تذهب إلى الملك سيف الدولة إلى حلب، وتطلب منه أن يرسل إلى ملك النصارى ليفديه. فذهبت غليه، فردها وقال لها: ولدك ابن عمي وخال أولادي ولكن أنا عجزت وأنا أنصحه أن لا ينزل بنفسه إلى الميدان عند وقوع الحرب.. »(3).

وحين علم أبو فراس بذلك ارسل قصيدة( 4) إلى سيف الدولة يؤنبه فيها على رد والدته خائفة. أيضاً عندما ماتت أم أبي فراس رثاها بقصيدة(5) يقول في أحد أبياتها:

**ولقد ذقت المنايا، والرزايا ولا ولدٌ، لديك، ولا عشيرُ**

ولد أبو فراس سنة 320 هـ، يذكر ذلك أبو علي التنوخي عند حديثه عن وفاته سننة 357هـ، فيقول: «وأظن مبلغ سنة سبعاً وثلاثين سنة أو نحوها لما قتل»(6).

ومنذ عام 336 هـ استقل أبو فراس بمنبج( 7)، وعاش فيها أميراً وفارساً وشاعراً وبدأ من مبنج يصد غارات الروم ويحمي الثغور والعواصم، حاملاً على عاتقه حماي الحدود

---

**(1) بلصفر: بنو الصفر، كناية عن الروم: الديوان: 2/ 28.**

**(2) الديوان: 2/ 247.**

**(3) أخبار الدول للقرماني: 265.**

**(4) راجع الديوان: 2/ 231.**

**(5) راجع الديوان: 2/ 216.**

**(6) نشوار المحاضرة: 1/ 226.**

**(7) الديوان: 2/ 236.**

الشمالية للدولة الحمدانية، منفذاً ما يطلبه منه سيف الدولة جميعه من توغل في أراضي الروم، أو ضرب القبائل العربية في جنوب حلب التي كانت تثور على سيف الدولة نومنها كليب وكلاب وبنو قشير وبنو عقيل وبنو كعب(1)، يقول أبو فراس:

**ألا أبلغ سراة بني كلاب إذا ندبت نوادبهم (صباحا) ( 2)**

ويقول:

**علوج بني كعب بأي مشيئة ترومون يا حمر الأنوف مقامي( 3)**

ويقول:

**نفيتكم عن جانب الشام عنوةً بتدبير كهلٍ في طعان غُلام( 4)**

وبقي أبو فراس ينعم بحياة الإمارة والفروسية والشعر والحرب حتى سنة 351هـ حين أسره الروم وبقي في الأسر حتى 355هـ، بقي أبو فراس في الأسر من 351هـ حتى 355هـ، وهناك خلاف في هذا، إذ تنقل بعض كتب التاريخ أنه أسر مرتين الأولى كانت سنة 348هـ والمسألة فيها خلاف بيّناه في كتابنا «شعر أبي فراس الحمداني»، وبعد فدائه بسنتين قتله سنة 357هـ في صدد قرب حمص أحد قواد جيش ابي المعالي ابن سيف الدولة قرغويه الذي لم يكن لأبي المالي معه لا حول ولا قوة، وكان يخشى من نفوذ أبي فراس وقوته بعد خروجه من سجن الأسر ووفاة سيف الدولة وكان قرغويه هذا صاحب سيف الدولة رجلاً تركياً يطمح في أن يكون صاحب الرأي الأول في مملكة حلب، ولم يكن يمنعه من ذلك وجود الحاكم الصغير أبي المعالي من تحقيق ما يطمح إليه بل كان الذي يمنعه وجود أمير حمداني آخر قوي ومقرّب من سيف الدولة وابنه هو أبو فراس. فعمل قرغويه على دب الفتنة والشقاق بين أبي المعالي وخاله أبي فراس، وعلى ما يبدو انه أوحى إلى الفتى اليافع بأن خاله يريد تقوية ملكه في حمص ليمد سيطرته إلى حلب.

---

**(1) زبدة الحلب: 1/ 120.**

**(2) من القصائد التي تدل على ذلك القصيدة رقم 24 الديوان: 2/ 26 ورقم 76 الديوان: 2/68 ورقم 9 الديوان: 2/ 12.**

**(3) الديوان: 2/ 68 ، وصباح أحد زعمائهم الذين أوقع الشاعر بهم.**

**(4) الديوان: 3/ 364.**

فعمل أبو المعالي على الفور على تقليص نفوذ خاله، بعد ان غرّر به قرغويه، فأرسل إليه قائلاً: « ... يا خال أعطِ حمص لنائبنا قرغويه، فامتنع (أبو فراس) من تسليمها.. »(1).

وكان تمنع أبي فراس من تسليم حمص قروغويه إدراكاً منه لطمع الخادم التركي وخبث نواياه، إلاّ أن الأخير استغل هذا التمنع وشينه في نفس أبي المعالي الذي سار وجيشه بقيادة قرغيه من حلب باتجاه حمص، فجمع أبو فراس الأعراب استعداداً للقتال، لكن القتال لم يتم بين الجيشين، بل جرت مراسلة بين أبي المعالي وخاله، ودخل أبو فراس إلى مضارب ابن أخته واصطلحا، وخرج دون سوء. وهذا ما زاد قلق قرغويه وخوفه لاسيما إذا تمكّن، أبو فراس عند ابن أخته فيحمله على قتل قرغويه فما كان من هذا إلا أن نصب له كميناً في المعسكر قام بأسره( 2) «... فجاء وهو أسير، راكباً، فما شاهدته طائفة من غلمان سيف الدولة، إلا ترجلت وقبلت فخذه، فلما رأى ذلك قرغويه قتله في الحال»(3).

قتل أبو فراس يوم الأربعاء لثمان خلون من شهر ربيع الأخر سنة سبع وخمسين وثلاثمائة في ضيعة تعرف بصدد.. وقتله لم يرض أحداً من أفراد أسرته،

وقد أنكر أبو المعالي ذلك كما أنّ أمه أخت أبي فراس بكت عليه حزنت حزناً شديداً «ولطمت وجهها فقلعت عينها، وقيل: لما قتله قرغويه لم يعلم به أبو المعالي، فلما بلغه الخبر شق عليه.. »(4).

وقد أحس أبو فراس قبل أن يقتل بأن نهايته قد اقتربت، فأبو المعالي فتى غير قادر على تملك زمام الأمور، وقرغويه رجل تركي أرعن كغيره من غلمان القصر الاتراك في بط بني العباس، لهم تاريخهم المعروف في نكران الفضل وجحد النعمة والغدر بأسيادهم. وأبو فراس الأمير الشجاع الأكثر صلة وقرباً من سيف الدولة وخال أبي المعالي هو القادر على حمل أعباء الملك، ولهذا رتب قرغويه وغلمانه كل الأمور الكفيلة بالتخلص منه، وقد

---

**(1) أخبار الدول للقرماني: 226.**

**(2) «وأراد الأمير أبو المعالي إنكار ذلك فمنعه قرغويه، وطاح دم الرجل رحمه الله» نشوار المحاضرة: 1/ 227.**

**(3) نشوار المحاضرة: 1/ 227. وفي الكامل لابن الأثير: 8/ 588 حديث عن قتل أبي فراس «... فاستأمن أصحابه، واختلط هو بمن استأمن منهم، فقال قرغويه لغلام له: اقتله، فقتله، وأخذ برأسه وتركت جثته في البرية حتى دفنها بعض الأعراب.. ولقد صدق من قال: أن الملك عقيم».**

**(4) وفيات الأعيان: 2/ 61.**

أحس هو منذ اللحظات الأولى للصراع أنه غير قادر على كسب المعركة، والصلح غير ممكن ما دام قرغويه وغلمانه موجودين فالغدر به لابد منه.

هذه الأمور تبينت كلها لأبي فراس، فالحاضر يدل عليها، وأما الماضي فقد عرف أبو فراس منه كثيراً من التجارب في التاريخ العربي التي انتهت بسقوط البطل الوفي ضحية. وقد حفل شعره بالإشارة على مثل هذه الحوادث(1).

فقال قبل موته مخاطباً ابنته راثياً نفسه:

**أبنيّتي لا تحزني كلُ الأنام إلى ذهاب( 2)**
**أبنيتي صبراً جميـ ـلاً للجليل من المصاب**
**نوحي عليّ بحسرة من خلف سترك والحجابِ**
**قولي إذا ناديتني وعييت عن رد الجوابِ**
**زين الشباب، أبو فرا س، لم يمتّع بالشبابِ**

ثم سار إلى ملاقاة قرغويه فكان من أمره ما كان وهذا آخر ما قاله من الشعر(3).

تلك هي حياة أبي فراس، ولادة في الموصل سنة 320هـ، وإقامة فيها حتى سنة 323هـ حيث قتل أبوه، فتنقل في موطن الحمدانيين من ديار ربيعة حتى ولايته منبج واستقراره بها سنة 336هـ فعاش فيها أميراً وفارساً وشاعراً إلى سنة 351هـ، حين أسر، ونقل إلى خرشنة ومنها إلى قسطنطينية، إلى أن تم فداؤه سن 355هـ، وبعدها ولي حمص حتى قتل سنة 357هـ.

**شعره**

---

**(1) يقول:**

**وقد ألبستني كل حال لباسها وأحكمني طول السرى بالتجارب**
**وعرفني عرف الخطوب ونكرها تصرف أيام أنت بالعجائب**

**الديوان: 2/ 49.**

**ثم يذكر بعض الأبطال الذين ذهبوا ضحية الغدر... في قصيدته رقم 88. الديوان: 2: 81.**

**(2) الديوان: 2/ 47.**

**(3) ديوان أبي فراس: بشرح ابن خالويه: ص323.**

أبو فراس شاعر مجيد، صاحب طبع، غدرت به أحداث الزمان، وهو في ريعان شبابه، شغلته الإمارة والفروسية والأسر، وهو في مقتبل العمر، فقد ولي منبج ونهض بمناضلة الروم وهو في السادسة عشرة من عمره، ذاق مرارة اليتم حين قتل ابن عمه أباه وهو في الثالثة من عمره فتنقلت به أمه الرومية في ديار دولة بني حمدان، حتى استقر به المقام في كنف سيف الدولة الذي تزوج أخت الشاعر، لكن قدر أبي فراس المعاناة، فقد تصدى للروم في غزوة كبيرة لهم التقت به مصادفة وهو في سبعين نفر من رجاله، فأبى إلاّ القتال، وكره الفرار مقدراً أنه يلحق به أفارد قومه على ساحة الوغى، لكنه هُزم، واسر واقتيد إلى خرشنة ثم على القسطنطينية، وهناك ذاق ذل الأسر ومعاناة الغربة والاغتراب، وطال أسره، دون أن ينهض الملك ابن عمه، وصهره سيف الدولة بأمر المفاداة بين أسرى المسلمين وأسرى الروم، وكان لهذا أسباب، وقد فصلّنا البحث فيها وفيها الخلاف في مسائل أسره في كتابنا «شعر أبي فراس الحمداني» الصفحة 24، وبدأ أبو فراس يكتب قصائد العتاب الرقيقة إلى سيف الدولة، يمدحه أحياناً، ويفخر بنفسه وبقوته أحياناً، ويشكو أحياناً أخرى، وحين يعصف به الشوق والحنين يزداد عتابه قسوة وجمالاً، وتعد قصائد شعره التي نظمهما وهو أسير في بلاد الروم غرة ديوان شعره، هذا الديون الذي جمعه ابن خالويه – احد النحاة الكبار في مجلس سيف الدولة – وشرحه، ووصل مخطوطاً إلى أيامنا هذه فحققه ونشره، تحقيقاً علمياً متميزاً الدكتور سامي الدهان.

وموضوعات روميات أبي فراس هي أهم موضوعات شعره، فأبو فراس لم يمدح ولم يهج لا في الروميات ولا في غيرها، ولم ينصرف في شعره أو في حياته على المجون واللهو واللعب... في حياته كلها، وهو يفخر في روملياته وفي بقية شعره كما يتغزل غزلاً رقيقاً عذرياً يمزجه بالحزن والأسى والعتاب، وهذا كله ظاهر في قصيدته الرائعة «أراك عصي الدمع» المثبتة في المتخيّر من شعره، ففيها الغزل، وفيها الفخر، والعتاب، وقصة الأسر وفيها صدى الحنين والغربة، وفيها ما يوضح عالم الشاعر الداخلي «الذاتي»، وعالمه الخارجي في بلاد الروم وفي حلب، وهي نص غني يحوي مجموعة من النصوص يتسع المجال الإشاري والدلالي لكل منها منتشراً في جوانب رحبة مفسحاً المجال لكثير من التأويلات والتفسيرات، ففيها يقول:

**بلى أنا مشتاق وعندي لوعة ولكن مثلي لا يذاع له سر**

وهي مجمل دلالات تبين صورة المجتمع الحمداني من جهة وشخصية الشاعر من جهة أخرى، مظهرة أهمية الإمارة والفروسية في تكوين هذه الشخصية، وأهمية تجربة السجن في شعره. وإذا كان الجانب الدلالي فيها يتصل بموضوعات الحب، والغربة، والحنين، والعتاب فإن غنى هذه الدلالات واتساع حقولها المعنوية يجعل من ملامح الرومانتي نبرة طاغية في أبياتها جميعاً، فيظهر فيها الجانب الإشراقي المنبجس من أعماق الذات معتمداً على البصيرة والسمو.

**ملامح الرومنتية في شعر بي فراس:**

وروميات أبي فراس مثال لتجلي ملامح الفن الرومنتي في الشعر العربي، عامرة بجمال المعاناة، وحسن النظم في العذاب، والعتاب، والشوق والغربة، والحب، يقول:

**إلى الله أشكو أننا بمنازل تحكّم في آسادهنّ كلاب**
**تمر الليالي ليس للنفع موضع لديّ ولا للمعتفين جناب**
**ولا شدّ ليسرج على ظهر سابح ولا ضربت لي بالعراء قباب**
**ولا برقت لي في اللقاء قواطع ولا لمعت في الحروب حراب**
**ستذكر أيامي نمير وعامر وكعب على علاتها وكلاب**

ثم يخاطب سيف الدولة:

**فليتك تحلو والحياة مريرة وليتك ترضى والأنام غضاب**
**وليت الذي بيني وبينك عامر وبيني وبين العالمين خراب**
**إذا نلت منك الودّ فالكل هيّن وكلّ الذي فوق التراب تراب**
**فيا ليت شربي من ودادك صافيا وشربي من ماء الفرات سراب( 1)**

**(1) الديوان: 2/ 23.**

أما الرومنتية فهي مذهب أدبي حديث نشأ في أوروبا على أنقاض المذهب الكلاسي في أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر(1).

ولا يوجد تعريف محدد أو ثابت لهذا المذهب، لكن الطر العامة لتعريفات الأدباء والمفكرين، تكاد تتفق على أن ظهور الرومنتية مرتبط بخصائص عصرها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.. وهي (مذهب عاطفي يتغنى بآلام الإنسان وأحياناً بمسراته، وهو أدب شخصي يهتم بمشاعر الفرد الخاصة ويترنم بها، وهو مذهب قليل الاحتفال بمجاراة العقل، والخضوع لأحكامه، ولهذا يكثر فيه التغني بجمال الطبيعة التي يتعزى بجمالها الناس عن آلام الحياة) ( 2)، كما أنها تهتم بالخيال والروح والدين والغربة والحب والحنين... إلخ.

وقد عرفها المعجم الفرنسي لاروس بأنها: (اسم يطلق على مبادئ الكتاب الذين أخذوا في أوائل القرن التاسع يستخفون بقواعد التأليف والأسلوب التي وضعها الكلاسيكيون لقد رفعت الرومنتية من شأن الدين المسيحي، والقرون الوسطى، والتراث الوطني، والاطلاع على الآداب الأجنبية، إنها تتصف بشكل رئيسي ببعث الغنائية، وبهيمنة الشعور والخيال على العقل، وبالفردية). ولم يرض هذا التعريف المحدد المفكرين فقال عنه الكسندر بلوك: تعريف قاموسي جاف(3).

إذا كانت هذه الرومنتية – وليدة أوروبية في مطلع القرن التاسع عشر _ فما شأنها وشأن شعرنا العربي القديم؟

في الإبداع – الشعري خاصة – لا يوجد فرع حديث دون جذور تمتد نحو القديم، فما بين القديم والجدد قيمة تسمو على التصنيف الزمني أو الشكلي، إنها القيمة الخالدة للإبداع التي لا تحصرها المذاهب ولا تحدها الاتجاهات. فمن لا يعجب بنتاج هوميروس أو امرئ القيس ولو كان المرء كلاسيكي الاتجاه أو رومانتياً أو واقعياً..؟

---

**(1) يقول الكسندر بلوك (أديب ومفكر تألق في الربع الأول من القرن العشرين): .. من عام 1798 وحتى عام 1802 تحددت السمات الرئيسية لذلك التيار العظيم، دراسات أدبية فكرية، ص 207.**

**(2) في الأدب والنقد: د. محمد مندور: ص127.**

**(3) دراسات أدبية وفكرية، الكسندر بلوك: ص206.**

والرومنتية من أوسع المذاهب الأدبية، إن لم تكن أوسعها، وموضوعات شاعرها متعددة وموجودة قبله بزمن طويل، لأنها في الأصل موضوعات شعرية. فهل غادر الشعراء الخيال والعاطفة والحب والذات... إلخ.

وصاحب هذه الموضوعات هو رومنتي وشاعر (فالرومنتي في نظر الرأي العام السائد هو الشاعر قبل كل شيء) ( 1) سواء أكان شاعراً عربياً أو أوروبياً حديثاً أو قديماً، هذا من جهة. ومن جهة ثانية فالرومنتية روح شرقية –أو إشراقية ترى مثلها في الشعر العربي والفارسي حيث التعلق بالأحاسيس الوجدانية والطبيعية والروح والذات والغنائية.. وهي دليل على التقاء الحضارات الإنسانية وواصلها. فمضمونات الشعر الأوروبي الرومنتي الحديث تناولها الشعراء العرب منذ زمن طويل، واحسنوا النظم فيها وأجادوا التعبير عنها. فالظروف التي أنتجت الرومنتية حديثاً لم تكن طارئاً جديداً ولأول مرة على التكوين الاجتماعي والسياسي و .. للمجتمعات البشرية. وقد عرف الرومنتيون الأوروبيون هذا فكانت (استجابة العشر الشرقي ولاسيما الشعر العربي لمطامح الرومنتية أكثر من استجابة المحاكاة اليونانية والرومانية.. فتُرجَمَ الشعراء العرب والفرس) (2).

فالرومنتية من مظاهر الشعرية العربية، لكن كلا الطرفين واسع الأفكار، متعدد الجوانب، غني المضمونات، وسيكون شعر أبي فراس الحمداني شاهداً هنا على رومانتية الشعرية العربية فما هي السمات الرومنتية التي تجلت في شعر أبي فراس؟

لقد شاءت الأقدار أن تسير أمور حياة أبي فراس في منحى يؤدي به على الرومنتية ساعد على ذلك تكوينه الفطري (العاطفة، الحب، الترفع عن الضغائن، الغربة والتفكير المستمر بالموت) وظروف حياته وأهمها الغربة المكانية التي ولدت شفافة النفس، ورقة الشعور، والحنين من جراء البعد والحرمان. فظهرت في شعره علائم الرومانتية جلية ولاسيما في تعبيره عن ذاته – قطب الرحى التي دارت مخيلة الشاعر حولها كثيراً. ودخلت تلك الذات مجمل موضوعات شعره المتنوعة، وانطلق من ذاته في كثير من آرائه في المجتمع والدين والحب والموت...

---

**(1) الرومانسية في الأدب اعربي بول فان تيغيم: ص 2/ 175.**

**(2) المصدر نفسه: 2/ 59.**

فطغت صبة (الأنا) على علاقته بمحيطه، فكان لالتزامه بهذا المحيط قبطان هما (الأنا) و(النحن).

وهذا ليس غريباً ف (ليس الالتزام السياسي أو الفلسفي أو الديني أو حتى الجمالي، هو الذي يميز الرومانتي، بل إنه المنطق الذاتي في التزامه) (1).

ومن جهة أخرى، إنّ الالتزام لم ينف الاغتراب عن الشاعر، فقد رأى أن الخلاص من وطأة الواقع الاجتماعي والمحيط به هو اللجوء إلى عالم آخر يختار بنفسه مكوناته من خلال الحديث عن الحب والبعد والهموم والأحزان التي تعتري الجسد النحيل، وتعذب الروح التي أضعفها الأسر والغربة والشوق، وقد اتضح هذا في قصيدة (الحمامة).

فما أجمل التكوين الموضوعي والنغمي الغنائي لهذه القصيدة:

**أقولُ وقد ناحتْ بقربي حمامةٌ: أيا جارتا، هلْ بات حالُك حالي؟**
**معاذَ الهوى! ما ذقتِ طارقةَ النَّوى ولا خطرتْ منك الهمومُ ببالِ**
**أتحملُ محزونَ الفؤادِ قوادمٌ على غصنِ نائي المسافةِ عالِ؟**

**أيا جارتا، ما أنصفَ الدهرُ بيننا تعالي أقاسمْكِ الهمومَ، تعالي**
**تعالي تَرَي روحاً لديّ ضعيفةً تردَّدُ في جسمٍ يعذَّبُ بالِ**
**أيضحك مأسورٌ، وتبكي طليقةً ويسكتُ محزونً، ويندبُ سالٍ؟**
**لقد كنتَ أولى منك بالدَمعِ مقلتْ ولكنَّ دمعي في الحوادِثِ غالِ! ( 2)**

ونلاحظ في هذه القصيدة علائم الحب الرومنتي الذي يقترن بالتعبير الجميل من الغربة والوجد والهموم والعذاب.

وموضوع الحب من أهم الموضوعات الرومنتية، وقد رأينا فيما سبق أهمية الحب في شعر أبي فراس وحياته، وفي هذا تأكيد على رومنتية الشاعر لأن (للحب أهمية خاصة

---

**(1) شعر التجربة – المنولوج الدرامي روبرت لانغيوم: ص 24.**

**(2) الديوان: 3/ 325.**

لدى الرومنتيين ومرد ذلك إلى غلبة العاطفة على العقل والإرادة، غلبة الحياة العاطفية على المظاهر الأخرى الشخصية، وذلك طابع جوهري للرومانتية) (1).

ويتميز الحب هنا بامتزاجه بعناصر الطبيعة، واتخاذ الليل زمناً أساسياً، ففيه يجد الرومنتيون شيئاً من التفرد عن الآخرين والبعد عن الحسد والرقباء. وهذا حال أبي فراس:

**لبسنا رداءَ اللّيل والليلُ راضعُ إلى أن تردَّى رأسُه بمشيب**

**وبتنا كغصني بانة عابثتهما إلى الصبح ريحاً شمألٍ وجَنوبِ**

**بحالٍ تَردُّ الحاسدين بغيظهمْ وتطرفُ عنّا عينُ كلِّ رقيبِ( 2)**

وللرومنتيين مذهبهم في الحب، فليس كل حب سبيلاً إلى الرومنتية أو دليلاً عليها وقد تميزت الرومنتية – في أغلب الأحيان – (بالرجوع إلى الفلسفة الأفلاطونية في الحب) فيأخذ الحب مكاناً سامياً رحباً فيها ينطلق من طهارة النفوس وصفائها إلى حب الإنسان لأخيه الإنسان فإلى الحب العاطفي العفيف (حب الرجل للمرأة بالعفة) إضافة إلى ما للمرأة من مكانة رفيعة... حتى يصل إلى الحب الإلهي فيغدو الحب أساس عالم الشاعر، وأفضل فضائله. ولاسيما في تعبيره عن العفة والتقوى إبان الوجد والحب. فالعفة والتقوى من فضائل أبي فراس في فعاليات حياته جميعاً. فنبله وسموه العامان وسما موضوعات شعره بالرفعة والوقار ولاسيما موضوع الحب الذي كان حالة فيها كحال العديد من الرومنتيين الذين كانت مثاليتهم (تكسو الحب نبلاً وسمواً وترى فيه شكلاً من أشكال عبادة الله أو الطبيعة، وتجعل منه ديناً) (3).

وللغربة أهمية خاصة – أيضاً – لدى الرومانتيين فقد بدوا ساخطين على مجتمعهم، مترفعين عن الاندماج بسفساف الأمور التي عمت حياة الشعب، فتعالوا عن الاشتراك في كثير من العادات والأعراف وابتكروا أسلوباً خاصاً بهم في السلوك الاجتماعي يقوم أول ما يقم على التمرد والثورة على المألوف الاجتماعي حيث تفشى الحسد والضغائن و «الأنانية»... (فالرومنتي غريب في عصره بشعوره، وإحساسه، ولذا كان عصبي المزاج ذا

---

**(1) الرومانسية في الأدب الأوروبي، بول فان تيغيم: 2/ 30. اورمانتيكية، د. محمد غنيمي هلال: ص 183.**

**(2) الديوان: 2/ 39.**

**(3) الرومانسية في الأدب الأوروبي: 2/ 30.**

نفس سريعة التأثر، وعقل جسور ولوع بالجري وراء المتناقضات، وبالتطرف في كل أحواله، وقلبه عامر بعواطف إنسانية عمادها الوطنية أو الحب القوي) (1).

هذه الغربة بسماتها المذكورة أعلاه تجلت في شعر أبي فراس، وغربة أبي فراس الرومنتية تتصل بهروبه الاختياري من مجتمعه، ولجوئه إلى عالم الطيور فيتخذ الحمامة صديقاً وفيّاً يناجيه شعوره المهموم، وأحاسيسه الحزينة، وبلجوئه إلى الطبيعة بمكوناتها العديدة: أشجار، مراع، مياه، طيور، صور الطبيعية الجميلة (رقص الماء على الإيقاع) إيثاراً لها على مكونات المجتمع:

**وبقعةٍ، من أحسنِ البقاعِ يبشّر الرائدُ فيها الراعي**

**بالخصبِ، والمرتعِ والوساعِ كأنّما يستر وجهَ القاعِ**

**من سائرِ الألوانِ والأنواعِ ما نسجَ الرومُ لذي الكلاعِ**

**من صنعةِ الخالِقِ، لا الصّنَاعِ والماءُ منحط من التّلاعِ**

**كما تُسَلَّ البيض للقراعِ وغرَّدَ القمرُ للسماعِ**

**ورقصَ الماءُ على الإيقاعِ ونشر البهارُ في البقاعِ**

**كأنّه القسور في الأسباعِ( 2)**

فللرومنيين طريقتهم الخاصة في التعامل مع الطبيعة حيث الملاذ ومبعث الجمال، وهي (تقدم لشعرهم أطراً ومنطلقات ومشابهات وموضوعات وكنزاً من الصور لا ينضب) ( 3). كما تتصل غربة أبي فراس الرومنتية بهروبه الإجباري من مجتمعه هذا الهروب الذي كان سببه الأسر، حيث أقام الشاعر وحيداً. والوحدة والذاتية مبعث شعور رومنتي، فطالما تحدث أبو فراس عن ذاته ولمن موضوعات كثيرة أثارتها وحدته في سجنه، وكان من أهم هذه الموضوعات حزنه الشديد على معاناة أمه، وحنينه إليها، تلك الأم الرومية الرقة العجوز التي دفعها حال ابنها الأمير الأسير إلى الرحيل من منبج إلى حضرة سيف الدولة

**(1) الرومنتيكية: د. محمد غنيي هلال: ص57.**

**(2) الديوان .**

**(3) الرومنتيكية ،د. محمد غنيمي هلال.**

في حلب لتسأله مفاداة ابنها. فترد خائبة، وتقعد على الدروب باكية، تسائل الربان عن أخبار ابنها، ولما بلغ الابن ذلك تحسّر، وتأسّى، وحنّ حنيناً مفعماً بصدق العاطفة ومرارة المأساة، فنظم قصيدة تصوّر حاله وحال أمه المحزنين، أرسلها إلى سيف الدولة وفيها يقول:

**ياحَسْرَةً مَا أكاد أَحْمِلُهَا آخِرُهَا مُزْعِجٌ، وَأَوَّلُهَا!**

**عَلِيلَةٌ، بِالشَّآمِ مُفْرَدَةٌ بات، بِأيدِي العِدَا، مُعَلِّلُهَا**

**تُمْسِكُ أَحْشَاءَهَا، عَلَى حُرَقٍ تُطفئُهَا، والهُمُومُ تُشْعِلُهَا!**

**إِذَا اَطْمَأَنَتْ – وَأَيْنَ – أَوْ هَدَأَتْ عَنَّتْ لَهَا ذِكْرَةٌ تُقلِقُها**

**تَسألُ عَنَّا الرُّكْبَانَ، جَاهِدَةً بأدْمُعٍ مَا تَكَادُ تُمْهِلُهَا:**

**«يَا مَنْ رأى لي، بحصْنِ (خَرْشَنَةٍ) أَسَدَ شرى، في القُيودِ أَرْجُلُهَا!»**

**«يَا مَنْ رَأى لي الدُّرُوب، شَامِخَةً دُونَ لِقاءِ الحَبيبِ أَطْوَلُهَا»**

**«يَا مَنْ رَأى لِي القُيُودَ، مُوثَقَةً عَلَى حَبيبِ الفُؤادِ أَثْقَلُهَا!»**

**يا أَيُّهَا الرَاكِبَانِ، هَلْ لَكُمَا، فِي حَمْلِ نَجْوى، يَخِفُّ مَحْمَلُهَا؟!**

**قَوْلاَ لَهَا، إِنْ وَعَتْ مَقَالَكُمَا وإِنَّ ذكْرِي لَهَا لَيُذْهِلُهَا:**

**«يا أُمَّتا، هَذِهِ مَنَازِلُنَا نَتْرِكُهَا تَارَةً، ونَنْزِلُهَا!» ( 1)**

والقصيدة طويلة تقع في خمسة وأربعين بيتاً، وهي مثال جمل على رقة شعر أبي فراس وشفافيته، وعذوبته وسهولة تذوقه، لاتصالها بالعواطف مباشرة، ولقربها من الطبع وبعدها عن التصنّع، وقد بث فيها الشاعر حنينها إلى أمه، وعتابه لسيف الدولة مذكراً إياه بضرورة الإسراع بالمفاداة لأن الشاعر يعاني أقسى الآلام النفسية والجسدية فها هو ذا يخاطبه:

**يَا نَاعِمَ الثَّوْبِ! كَيْفَ تُبْدَلُهُ ثِيابُنَا الصُّوفُ مَا نُبَدِلُهَا!**

**(1) الديوان: 3/ 330.**

**يَا راكِبَ الخيْلِ ! لو بَصُرْتَ بنا نَحْمِلُ أقِيَادَنَا، وَنَنْقُلُهَا!**

**رَأَيْتَ، في الضُّر، أَوْجُهاً كَرُمَتْ فَارِقَ فيها الجَمَالَ أَجْمَلُهَا!**

**قدْ أَثَّرَ الدَّهْرُ فِي مَحَاسِنَهَا تَعرِفُهَا، تَارَةً ، وتَجْهَلُهَا( 1)**

وشعر أبي فراس مثال غني وجميل على شعر الطبع، يتميز بحسن الإيقاع، وبمتانة البناء، وبنشاط الخيال الشعري، مع توافر أنواع الوحدة في قصيدته سواء أكانت الوحدة عضوية أم موضوعية، أم نفسية، فقد كان للصبغة الرومانتية أثرها في نفسه وفي بناء شعره، وسنتخير جانباً من جوانب دراسة بنية شعره يتصل بالصورة الشعرية.

**الصورة الشعرية في شعر أبي فراس الحمداني**

**الصورة الشعرية:**

إن دراسة جادة لشعر أبي فراس يجب أن تعير صور شعره اهتماماً أكبر مما هو مألوف في الدراسات غير القليلة التي تناولت شهره(2)، ولاسيما أن الاهتمام بتزايد، يوماً بعد يوم، بدراسة الصورة الفنية، وتكثر اتجاهات تلك الدراسة وتتعدد سلبها، وهذا نابع من أهمية الصورة في بناء العلوم الإنسانية كافة(3).

إن تاريخ تطور الصورة الفنية هو تاريخ أنماط الوجود والوعي البشريين، وهذا ما يثير الانتباه إلى أهمية الصورة في التكوين الشعري، ولاسيما في شعر أبي فراس فهل هي فيه شيء إضافي، أم جزئي، أم عنصر بالغ الأهمية؟ فقد تفاوت اهتمام الشعراء واحتفالهم بالصورة ويمكن أن يكون أبو العتاهية أقل الشعراء الفحول اهتماماً بالصورة.

ولا يظنّن أن بحث الصورة الشعرية مبتكر حديث، فإذا عدنا إلى الفكر العربي زمن أبي فراس، فنجد ابن سينا يقول: أن الشاعر يجري مجرى المصوّر، فكل منهما محاكٍ( 4)، ويقول: «إن الشعر هو كم مخيِّل»(1).

---

**(1) الديوان: 3/ 333.**

**(2) يظهر هذا مما كتبه فؤاد البستاني، وبطرس البستاني ومحسن الأمين العاملي، وأحمد بدوي، وعمر فروخ، وأحمد أبو حاقة، وجورج غريب، في كتبهم عن أبي فراس.**

**(3) راجع مقالة «نشوء الصورة الفنية» لغيورغي غاتشف: مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 36/ 1985.**

**(4) فن الشعر: ص 196.**

أما الفارابي فيرى أن قوام الشعر وجوهره «أن يكون قولاً مؤلفاً ما يحاكي الأمر»(2).
لكن هل للمحاكاة أو التخيل صلة بالصورة الشعرية، يجب فكرنا النقدي: نعم، فابن سينا يقول: «أن المحاكيات ثلاثة: تشبيه، واستعارة، وتركيب»( 3) وهذا ما يظهر أن الأشكال البلاغية للصورة الشعرية كثيرة، فليست هي أنماط التشبيه وأنواع الاستعارة فقط. بل هي المجاز بنوعيه وعلاقاه، والكناية، والإرداف والتمثيل..(4).
ففي التراث العربي وفي شعر أبي فراس، ليست الصورة فضلة ولا جزءاً، إنها عمدة البناء الشعري، وقد بنه أحد أعلامنا القدماء إلى أهمية الصورة، فقال: «إن الكم متى خلا من الاستعارة وجرى على الحقيقة، كان بعيداً من الفصاحة برياً من البلاغة»(5).
والحديث الاتي ينطلق من المصطلح الفني الراهن لمفهوم الصورة، على الرغم من أن المقصود بكلمة، صورة شعرية «غير متفق عليها من قبل الباحثين كافة».
ولا ضير في إثبات مفهومين عامين من مفهومات الصورة الشعرية، وقد اتخذ دليل بحث في الصفحات التالية، الأول يرى أن «الصورة واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة متكاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام، وكل لبنة من هذه اللبنات في صورة تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه.. إن بناء الشعر هو بناء صوري»(6).
والثاني يقول: «... تعرف صورة ما بأنها تعبير لغوي عن تراسل بين لفطين، أو عن تراسل بين علاقتين، وسواء كانت هذه الصورة بسيطة أم معقدة فإنها تعبر عن مشابهة...

---

**(1) فن الشعر: ص 161.**
**(2) جوامع الشعر: ص 172.**
**(3) فن الشعر: ص171 – 243.**
**(4) راجع الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: د. جابر عصفور، فصل: الأنواع البلاغية للصورة.**
**(5) تلخيص البيان: للشريف الرضي ص123.**
**(6) مقدمة لدراسة الصورة الفنية، د. نعيم اليافي: ص40.**

وتعبر عن مماثلة وتوحد.. فالاستعارة تمثل انحرافاً عن العمل الوظيفي المنطقي التي تقوم به اللغة»(1).

1 -**بنية الصورة الشعرية:**

تقتضي معرفة بنية الصورة الشعرية البحث عن ينابيعها، وهذا ما يجعلنا ننظر إلى البنى الواقعية للصورة، أي الطرف الأول منها الذي تدل حقوله الدلالية على نمط حياة الشاعر ونيتها، كما يجعلنا ننظر في الطرف الثاني فنعرف مصادر حياة الشاعر المعرفة والجمالية.

وتشخّص العلاقات بين الطرفين تقنية التصوير. أما نقطة التلاقي فتشير إلى حركة نفس الشاعر وطبيعتها.

ولابن طبطبا العلوي رأي سديد في هذا المجال مفاده أن ينابيع الصور هي مصادر إدراك الشار ومعرفته، يقول: (واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها وأدركته عيانها) (2).

إن الكلام السابق أسس بنيت عليها صور أبي فراس الشعرية، فكانت ينابيعها جداول حياة حقيقية «ذاتية واجتماعية»، وفنية، كما كانت نماذج معرفية وجمالية تعكس علاقات الشاعر بأشكال الحياة من حوله، جداول انسابت على بحر فكره المبدع الذي أمتعنا فنياً ومعرفياً بصورة شعرية تثبت أن العلاقة بين مختلف جوانب الصورة، ببناها وأنماطها، تعكس بوضوح شكل العلاقات بين الفرد والمجتمع وتبين نمط سلوكه ونوع العمل الذي كان يقوم به – يقول أبي فراس:

**وحمرِ سيوفٍ لا تجفُّ لها ظبيً  بأيدي رجالٍ لا يحط لها لِبْدُ**

**ورزقٍ تشقُّ البُرْدَ عن منهج العدا  وتسكن منهم أينما سكنَ الحقدُ( 3)**

---

**(1) نحو معالجة جديدة،: لأنماط الصورة الشعرية، د. فهد عكام، مجلة التراث العربي، العددان 11 – 12، ص245.**

**(2) عيار الشعر: ص 4.**

**(3) الديوان: 3/ 93.**

فلا شك في أن الدلالات الخاصة ببنية الصورة تتبنئ بصفات شخصية الشاعر وميزاتها الاجتماعية والفنية، وتدل على نمط التوافق النفسي بين الشاعر والعالم الخارجي فتغدو الدنيا مطية شموساً ضمن صورة تقوم على المماثلة التامة ليتضح مدى اقتناع الشاعر بذلك.

**ألا إنّما الدنيا مطّيةُ راكبٍ علا راكبوها ظهرَ أعوجَ أحدبا( 1)**

ويمكن أن تمثل الدنيا بيانياً على الشكل التالي:

الناس الدنيا

الرَاكبون المطية الحدباء

حيث يحقق الفعل «علا» نقطة التلاقي بين مستويي التصوير، ويضمن للصورة غناها الإيحائي.

وتثير علاقة مبنى الصورة بالواقع الاهتمام، ففي هذا المجال نلاحظ أن صور أبي فراس الشعري لا ترتفع عن الواقع لتحلق في عالم الأفكار، بل هي صور مستمدة من واقع الحياة الشعرية. وهذا لا يناقض مع من يرى أن الصورة الفنية تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع( 2)، لن العلاقة بين الواقع والفكرة هنا ليست علاقة تضاد بل هي علاقة تولد غير جدلي.

وتعكس العلاقة بين ينابيع الصورة والشاعر، العلاقة بين أجزاء الصورة لتي لا يأتي نمطها البنائي عبثاً بل متناسباً مع الموضوع والمقدرة الإبداعية لدى الشاعر، فما من شك أن هناك صوراً ارقى من غيرها في بنيتها ووظيفتها، ويظهر هذا من خلال شواهد هذا الفصل.

وقد استعمل أبو فراس في شعره الخطاب التصويري استعمالاً عفوياً دون تكلف إظهار التشبيه بأركانه الأربعة، مما يجعل الصورة رحبة الجوانب، فبنى معظمُ صور شعره على

---

**(1) الديوان: 2/ 53.**

**(2) يرى هذا الراي في الصورة، د. عز الدين إسماعيل في كتابه: التفسير النفسي للأدب، ص66.**

أساس من المماثلة أو التحويل أو الرمز، وكانت الصور القائمة على المشابهة قليلة في شعره.

فالصور التي تقوم على المماثلة هي في جوهرها مجاز علاقته المشابهة، أنها الاستعارة حين يبقى المشبه ويحذف المشبه به.

**وأبطأ عني، والمنايا سريعةٌ وللموتِ ظفرٌ قد أطلَّ ونابُ( 1)**

وتتمثل هذه الصورة كما في الشكل التالي:

المنايامطية: و«سريعة» قرينة على وجود المماثلة بين الطرفين.

الموت وحش ضار: و«ظفر» و«ناب» قرينتان تدلان على وجود المماثلة.

في هذا البيت صورتان طرفهما الأول باق «المنايا، الموت»، أما طرفهما الثاني فقد حذف.

أما الصورة التي تقوم بنيتها على التحويل فهي المجاز حين تكون العلاقة غير المشابهة، فيتم تحويل الصفة من عنصر إلى آخر لعلاقة ما قد تكون زمانية أو مكانية أو سببية.. الخ. والصورة عندئذٍ تتصف بالدقة والإيجاز وتدل على قدرة الشاعر التخيلية:

**وما هو إلاّ أن جرت بفراقنا يدُ الدّهر حتى قيلَ، مَنْ هو حارثُ؟(2)**

فالعلاقة الزمانية في هذا المجاز العقلي تبين إن الإيجاز في بنية الصورة أدى إلى إفاضة في الخيال المصور، حيث جُسِّد الدهر، فأصبح محسوساً يطلق يده في أمور الحياة.

والصورة التي تعتمد الرمز أساساً غالباً ما تكون أسرة تجذب الفكر وتشغله، وفيها يفتّن الشعراء، فمنهم من يغرب فيها، ومنهم من يبقى رمزه شفافاً، ومن النوع الثاني كانت بعض صور أبي فراس، فالرمز لديه كناية لا تعمّد فيها ولا تصنّع، وهو تقليدي لا جدة فيه، بنى الشاعر شكله ومضمونه بناء يقوم على الأعراف القديمة.

يقول مصوراً تطابق قوته وكرمه مع قوة سيف الدولة وكرمه:

**وزندي، وَهْوَ زندُكَ، ليس يكبو وناري، وَهْيَ نارُكَ ليس تخبو( 1)**

---

**(1) الديوان: 2/ 24.**

**(2) الديوان: 3/ 56.**

وإذا انتقلنا إلى الصورة التي تقوم على المشابهة المباشرة، فإننا نجدها ضعيفة عندما تعتمد على أدوات افتراضية «حين تكون أداة التشبيه ظن – خال حسب» فتضفي اشك على المشابهة من مثل:

**بجيشٍ جاشَ بالفرسانِ حتّى ظننت البرَّ بحرً من سلاحِ( 2)**

أو مثل:

**لاثّ اللّثام على وجهٍ أسرّتُه كأنّها قمرٌ أو ضوء مصباح( 3)**

لكن روعة التصوير تقتضي حذف ظننت أو كأن من الصورتين السابقتين.

إلا أن مثل هاتين الأداتين يحقق وجوده متعة جمالية من خلال استعماله ضمن سياق آخر حيث لا يكون افتراضياً أو فضله أو عنصر شك بل عنصراً أساسياً في البناء المنظم للصورة، ففي الصورة التالية نجد الأداة «كأنما» مركز البنية الصورية الممتدة في إطار بيتين شعريين مشكلة أساس المقارنة التشبيهية بين لوحتين فاتنتين:

**وكأنما البركُ الملاء تحفُّها أنواعَ ذاكَ الروضِ والزّهرِ**

**بسطٌ من الدّيباجِ بيضٌ فروزتْ أطرافها بفراوزِ خضرٍ( 4)**

وقد عمد أبو فراس إلى المبالغة في التشبيه، فأتت مبالغة عفوية لا عسر فيها، دون أن يحذف عنصر من عناصر الصورة على نحو ما يجري في التشبيه البليغ، بل تم ذلك له حين استعمل التشبيه المقلوب، مبقياً على البنى الأربع الأساسية، ومستمداً المشبه به مما يناسب حياة الفارس:

**فجادت ليلها سحباً وهطلا وتسكابا، كأفواه الجراح( 5)**

---

**(1) الديوان: 2/ 20، الديوان: 2/ 28.**

**(2) الديوان: 2/ 65.**

**(3) الديوان: 2/ 68.**

**(4) الديوان: 2/ 204.**

**(5) الديوان: 2/ 65 ولاحظ تطابق بنية هذه الصورة وموضوعها مع عالم الشاعر الحقيقي.**

كما عمد إلى الصور التي يفسح تآلف بناها المجال للخيال كي يمتد محلقاً في أجواء سلسلة من الحقوق المعنوية التي تلتقي في حقل دلالي واسع، حدوده دورة حياة تبدأ من الولادة ولا تنتهي بالموت، إنه حِقل توالد صوري يؤالف بين الصورة المتوسعة والاستعارة الممتدة(1)، البذرة الأولى فيه عنصر الليل ذي الرداء المستعار، ثم تنمو الصورة فيصير الليل رضيعاً، ثم يمسي عجوزاً بعد أن رافق الشاعر هذه الصيرورة حقيقة وفناً:

**لبسنا رداء الليل، والليل راضع إلى أن تردى رأسه بمشيب( 2)**

فتطور العلاقات الداخلية ضمن الصورة يبين تطور أداء الشاعر الأسلوبي بين صورة وأخرى. كما تبين حركية العلاقات بين البنى الصورية الأربع «مشبه، مشبه به، أداة تشبيه، وجه التشبيه»( 3) من حيث وجودها مجتمعة في سياق محدد، تامة أم ناقصة، مرتبة أم مقلوبة.. طبيعية الشكل البنيوي للصورة وهذا ما يسهم في حديد نمطها ووظيفتها. وقارئ شعر أبي فراس يلاحظ صوراً حافظت على الترتيب الرباعي للبنية الصورية فدخلت الميدان الكلاسيكي، وهي قليلة في شعره حين تقاس بالصور المتحررة من سيطرة البنية الرباعية تلك التي يتنوع نسقها البنائي لحذف أحد عناصر البنية، وهناك صور لا أهمية فيها لأي من تلك البنى بل المهم فيها هو الانحراف الحاصل في السياق اللغوي للعبارة الشعرية.

وتثبت الشواهد الموجودة في هذا الفصل صحة هذا الكلام.

2 -**أنماط الصورة الشعرية:**

يمكن القول: إن أنماط الصورة الشعرية – جرياً على السنن النقدي العربي القديم – هي التشبيه بأنواعه، أو الاستعارة أو الكناية أو المجاز..

---

**(1) الصورة المتوسعة: هي تلك التي تفتح فيها كل عبارة فسحة عريضة للمخيلة. راجع نظرية الأدب لرينيه ويلك، وأوستن وارين ص 211. والاستعارة الممتدة هي في يعرض مفهومي موحد، سلسلة من الاستعارات التي تستغل عناصر من حقل معنوي واحد بأعداد على درجات متفاوتة من الكثرة نقلاً عن: نحو معالجة جديدة للصورة الشعرية. د. فهد عكام، مجلة التراث العربي، العدد 11 – 12ن ص98.**

**(2) الديوان: 2/ 39.**

**(3) هاك تسميات أخرى لأركان التشبيه أو لبنية الصورة الشعرية، ولمعرفة المزيد في هذا الإطار يراجع: نحو معالجة جديدة للصورة الشعرية، د. فهد عكام، مجلة التراث العربي، الأعداد 11 – 12 – 21.**

وقد درست بنية الصورة بناء على هذا، أما أنماطها فتدرس تبعاً للعلاقات المعنوية ضمن تلك البنية.

وإذا عدنا على نقدنا القديم فإنا نجد اهتماماً واضحاً بأنماط التصوير الشعري قد انطلق من الحديث عن أنواع التشبيه، فالمبرد يرى «العرب تشبّه على أربعة اضرب: فتشبيه مفرط، وتشبه مقارب، وتشبيه بعيد يحتاج إلى التفسير ولا يقوم بنفسه، وهو أخشن الكلام. فمن التشبيه المفرد المتجاوز قولهم.. »(1) فقد افتن بلغاء العربية في بحث أساليب البيان وفروعه، وما زال الافتتان مستمراً حتى يومنا عند العرب وغيرهم، ولهذا يصعب تحديد أنماط صورية متعارف عليها عامة، ويسهم في صعوبة التحديد أن «أفارنا واعتقاداتنا لا تنفصل تماماً عن العمليات الاستعمارية التي هي من صنع العقل الغريزي في ارتياد الواقع وتنظيم التجربة»( 2) فيحار الباحث في الدراسة النظرية لنماط الصورة الشعرية، التي وصل عددها على ما قارب مائة نمط( 3) عند بعضهم، حين يعمد إلى تبيين هذه الأنماط في شعر شاعر من الشعراء. فالمشكلة هي في تعدد آراء الباحثين – على اختلاف أزمنتهم وأمكنتهم – في تحديد أنماط معينة، ومتفق عليها تخص الصورة الشعرية.

ودراستنا لصور أبي فراس لا تعتمد الأبحاث النظرية بقدر ما تعتمد شهره ميداناً للبحث يتمثل في الطرف الثاني، لعلاقة تحددها طبيعية حضور أداء التصوير «التشبيه» والغاية التوضيح أو التقييم أو التزيين.. ( 4) وغالباً ما يكون هذا الأمر نتيجة تراسل بين عنصرين يحدد طبيعتهما نمط الصورة.

---

**(1) الكامل: 2/ 101، وراجع الوساطة للجرجاني ص 471 حيث الحديث عن التشبيه والتمثيل والصورة موجز ومهم.**

**(2) الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصيف، ص 29 والكلام منسوب إلى «كثير من الباحثين» دون تحديد، شأنه في هذا شأن معظم آراء الكتاب.**

**(3) راجع معجم المصطلحات الصورية الذي أثبته د. نعيم اليافي في آخر كتابه، مقدم لدراسة الصورة الفنية.**

**(4) راجع فصل «وظيفة الصورة الشعرية» التالي.**

إن أنماط الصورة في إطارها الكلاسي موجودة في شعر أبي فراس، وقد ظهر هذا في الحديث عن بنيتها، أما في الإطار المعاصر الأصيل فيظهر أن هناك أنماطاً ستة للصورة في شعر أبي فراس.

أ – **الصورة الحسية** : وهي ذات طابع تقليدي، طرفاها محسوسان، يؤدي التراسل بينها وظيفة إيجابية قد تقوم على انحراف عن الواقع، أو على مطابقة للواقع. والانحراف يمنح الصورة شحنة شعرية لا تتوافر في المطابقة، لنر هذا من خلال الصورتين التاليتين:

**وإنكَ للجبلُ المشمخـ ـر لي، بَلْ لقومك بلْ للعربْ( 1)**

فالتراسل بين المحسوسين – هنا – غير حادث في الواقع، لكنه يمتع المتلقي، ويثير خياله لتقضي أركان الصورة. بينما الأمر مختلف في:

**كأنما تساقطُ الثلـ ـجِ بعينيْ مَنْ رأى**

**أوراقُ وردٍ أبيضِ والناسُ في شادْ كلى( 2)**

فالتراسل بين المحسوسين لا يشكل انحرافاً عن الواقع بل هو انعكاس طبيعي لما في نفس الشاعر ولما يمكن حدوثه في الواقع، وتشبيه تساقط الثلج بأوراق الورد الأبيض أمر لا يثير الخيال، وإنْ شكل صورة جميلة.

وللصورة الحسية، كما يظهر الشاهدان السابقان، قيمة إيحائية لما تتركه في النصف رؤية الجبل الشامخ، أو رؤية الورد الأبيض، من مشاعر طبية.

ب- **الصورة التجريبية:** وتعبر هذه الصورة عن شيء محسوس أو عن مفهوم من المفهومات بكلمة مجردة( 3) وهي نادرة في شعر أبي فراس وفي الشعر الكلاسي عامة، وتتميز بغناها الإيحائي وبالسحر الذي ينتجه التراسل بين مفهومين أحدهما حسي والآخر مجرد أو كلاهما مجرد. فمن النمط الأول «التعبير عن محسوس بمجرد» نحس

---

**(1) الديوان: 2/ 26.**

**(2) الديوان: 2/ 5 ، وشاذ كلي: موقع في بلاد فارس.**

**(3) للمزيد من هذا القبيل، يراجع بحث د. فهد عكام في دراسته صور أبي تمام، مجلة التراث العربي: عدد ك 2 ...1985**

بروعة البيت التالي القائم على توالي التراسل بين المحسوس والمجرد، وعلى تناسب التراسل بين الصور ضمن البيت الواحد الذي يشكل صورة موسعة، أو لوحة مركبة:

**لما تسرّبلَ بالفضائلِ، وارتدى بُردَ العلا، واعتّم بالإقبال( 1)**

فقد مثّل الشاعرُ المعنوي «الفضائل، العلا، الإقبال» بالمادي المحسوس توضيحاً له، فهذه الصفات المعنوية تحيي الممدوح، وتحقق له الراحة والمجد.

وفي البيت ثلاث صور تتناسب أطرافهما معنوياً «تسربل، ارتدى، اعتم، الفضائل، العلا، الإقبال» والقسم الأول منها مرجعه حسي «اللباس»، والقسم الثاني مرجعه معنوي مجرد «القيم». وكما تقوم هذه الصور على التوسع الذي يغني الإيحاء الشعري، فهي تقوم أيضاً على الانحراف الذي يضعنا في عالم تخيلي ثر.

ومن النمط الثاني «التعبير عن مفهوم ما بكلمة مجردة» فنلاحظ جمالية العالم اللامرئي، لكنه غير مجهول بسبب التعريف بالتصوير:

**وأطلب إبقاء على الود أرضه وذكري منى في غيرها وطلابي( 2)**

فالذكر والمنى أمران مجردان يشكلان صورة لا تدرك بالحواس، لكنها تثير الحواس بسبب قوة إيحائها التي جعلت سياق البيت صورة عامة تفيد في أن الشاعر يطلب البقاء في أرض ترفضه، بينما هناك أرض أخرى تطلبه أمنية وذكرى ود وجلال.

**ج- الصورة الافتراضية** : وتعتمد هذه الصورة في بنيتها الأفعال الدالة على الوهم، وتفترض تحقيق تشبيهات جديدة بعدة عن الواقع، وغالباً ما تغرق أفكارها وعلاقاتها في عالم غير مرئي وقد تكون معتمدة على قلب الوظائف والعلاقات المعنوية ضمن الصورة، فتكون تشبيهاً مقلوباً يبعث مناخاً افتراضياً، ففي الصورة التاية يشبه الشاعر طلوع الصباح بالعذار المشيب تشبيهاً اعتمد فيه على أداة افتراضية «كأن» ثم يوسع جوانب الصورة، فبدأ الصباح كبداية ظهور الشيب على شكل شعيرات تبدو كأنها نصول مصقولة:

**إلى أن بدا ضوء الصباح كأنه مبادي نصول في عذار خضيب( 1)**

---

**(1) الديوان: 2/ 301.**

**(2) الديوان: / 24.**

وغالباً ما يكون الصباح مشبهاً به، ولا مشبهاً، فافتراض قلب الوظائف يظهر صحيحاً في مثل هذه الصورة، وتشبيه المطر يهطل سحباً وتسكاباً في الليل بأفواه الجراح هو أيضاً صورة قامت على قلب الوظائف والعلاقات المعنوية ضمن الصورة، فصارت صبغة الطف الثاني للصورة هي السائدة، وفي هذا دليل على بنية الشاعر النفسية التي افترضت بناء صورياً مناسباً، فكانت صفة الجراح والدماء هي الصفة الأقوى في مخيلة فارس:

**فجاءت ليلها سحا وهطلا وتسكابا كأفواه الجراح( 2)**

ولا ننسى البعد الثاني للإبداع الاستعاري «أفواه الجراح» في هذه الصورة وفي صور شعر أبي فراس نادراً ما تتوطد العلاقات مع اللامرئي اعتماداً على ظهور ألوان من الحدس تتضافر في إطار يفترض المستحيل ضمن فضاء أسطوري تنتشر فيه الأفعال الدالة على الوهم «خال – حسب ظن»، وهذا ما يقلل من شأن الطبيعة الافتراضية لهذا النمط من الصورة. إلا أن تلك الصورة لا تخلو من إقامة علاقات افتراضية مع اللامرئي معتمدة على بنية جدلية مكثفة تجمع بين ضدين جمعاً افتراضياً «التقصير والجهد»:

**إن قصر الجهد عن إدراك غايته فاعذر الناس من أعطاك ما وجدا( 3)**

د الصورة الإبداعية( 4): ولا تختلف هذه الصورة كثيراً عن الصور السابقة فأحياناً تكون ذات طابع افتراضي، وتقوم على أساس تجريدي، كما أن للحواس أثراً ظاهراً فيها، إلا أن ما يميزها هو التأثرية الفردية أو الذاتية، وهذا ما يضفي عليها الطابع الغنائي، غالباً ما تقع أطرافها في ميدان رومنتي يظهر فيه الأثر الهام للذات المبدعة صاحبة الرقة والشاعرية:

---

**(1) الديوان: 2/ 39.**

**(2) اديوان: 2/ 65.**

**(3) الديوان: 2/ 96.**

**(4) يعرفه مواريه بأنها صورة تقوم «على التشبيه الذاتي التأثيري، الموطد بين شيء معروف وشيء آخر علاقته بالأول لا تقوم على الشكل ولا الوزن ولا الكتلة ولا اللون، ولكنه يؤثر على حساسية الكاتب تأثيراً يشابه التأثير الذي أحدثه الأول».**

**نقلاً عن: نحو معالجة جديدة للصورة الشعرية، د. فهد عكام، مجلة «التراث العربي» عدد ك 2 سنة 1985 ص 162.**

**أقمت، ولو أطعت رسيس شوقي ركبت إليك أعناق الرياح( 1)**

ففي الشطر الأول نلاحظ الطابع التجريدي للصورة «أطعت رسيس شوقي» وفي الشطر الثاني تظهر الحسية المعتمدة على التجريد بعد عملية تحويل تتمثل في «ركبت أعناق الرياح» تقوم على علاقة تفترض ان الرياح مطايا تنقل الشاعر إلى موطن أشواقه.

وفي هذه الصورة يبرز التراسل النفسي بين بنى الصورة وذات الشاعر.

فاستعارة المطايا للرياح أمر يخطر ببال الفرسان قبل غيرهم.

ومن هذا الجانب تظهر الأبعاد الذاتية والتأثيرية والفردية في الصورة الانطباعية تلك الأبعاد التي تشبع جواً من الغنائية أسهمت قافية الحاء المكسورة المسبوقة بياء مطلقة في إظهار سحر نغمها.

والبيت السابق يشكل لوحة غنية بالصور لا تقوم على مشابهة شكلية، بل على انطباع مثير يبعثه كل من العناصر المتراسلة التي تتماثل في النص وتتألف بعد أن تحققت فيها الصفات المذكورة.

**هـ – الصورة الرمزية :** وفي هذه الصورة أيضاً تحظى الذاتية بجانب مهم. فالرمز أحياناً يأتي على شكل كناي تخص نمط الأداء الأسلوبي وشكل التفكير ومضمونه عند شعب من الشعوب أو شاعر من الشعراء.

والصورة الرمزية في شعر أبي فراس لا تظهر، كما نألف في الشعر المعاصر، رموزاً وإشارات موحية واسعة في مضمونها مقتضبة في شكلها، فهي غالباً ما تكون كناية تقليدية في مثل قوله:

**علقت بنات الدهر تطرق ساحتي لما فضلت بنيه في حالته( 2)**

فبنات الدهر، في تراث العرب، هي المصائب. إلا أن أبا فراس لم يضيق الدلالة الرمزية في شعره، ولم يقصرها على الكناية فقط، وإن لم يظهر في شعره، كثير من الصور

---

**(1) الديوان: 2/ 67.**

**(2) الديوان: 2/ 54.**

الرمزية. فهو في البيت الثاني يستخدم مفهوماً عاماً في إطار رمزي خاص، شكله تشكيلاً يناسب ذاته مع أن موضوعه عام.

**ألم تر أني فيك صافحت حدها وفيك شربت الماء غير مصرد( 1)**

فـ «صافحت حدها» و«شربت الموت غير مصرد» صورتان توحي الأولى بالإقدام على الموت، والثانية بمعاودته مراراً إيحاء ليس بعيداً عن المباشرة، لكنه غني وجميل. وفي شعر أبي فراس قلما نجد صوراً تقوم على الرمز الرحبة المقترنة بإيحاءات توالدية تتسم بطابع الأغراب والطرافة والإبهام، فصوره لا تقوم على علاقات لا صلة لها بالواقع الفني والحقيقي، فهي انعكاس لفعله الإنساني والفني. وهذا لا ينفي وجود صورة وهمية في شعره.

**و- الصورة الوهمية :** وهي صورة تقوم على علاقات غير منتظرة، ولا تشاكل الواقع بل تتجاوزه بعلاقاتها التي تثير غربة الإحساس عند القارئ، فتبدو غامضة يصعب فهمها منعزلة عن سياقها في النص، وحامل المعنى فيها متعدد الأبعاد يقوم على نظام وهمي، لكن محتواه يدرك من خلال إثارته الخيال فيساعد على بعث إلهام ينبغ مما تحت الشعور يسهم في كشف البنيان الشكلي والمعنوي للصورة، مثل هذه الصورة قليل في شعر أبي فراس، وإذا وجد فلا يحلق بعيداً عن الواقعين الفني والحياتي. يقول في وصفه طلل:

**نشر الزمان عليه، بعد أنيسه حلل الفناء، وكل شيء فان( 2)**

فإسناد فعل «نشر» على الزمان، ثم ربط الفناء بحلل ينشرها الزمان، يحولان الفناء بالوهم إلى كائن مشخص، وهذه صورة تتجاوز الواقع حين تجعل الرسم الدارس مزدهياً بحلل، لكنها الفناء، إنها جمالية العدم «نشر حلل الفناء» تلك التي تقوم على نظام وهمي يستند على حكمة «وكل شيء فان»، تثير التأمل والتفكير في حال الوجود والعدم، وتبعث إلهاماً من تحت الشعور يقرن مسألة الوجود والعدم عامة بحال هذا الطلل. وقد نجح الشاعر في

---

**(1) المصدر: من سقي الماء قليلاً، والبيت في الديوان: 2/ 81.**

**(2) الديوان: 3/ 407.**

إقامة بنيان هذه الصورة حين جعل لها قطبين هما الزمان والفناء، وجعل الوجود مسألة تترنح بينهما.

وهكذا يتضح أن أبا فراس يستقي ينابيع صورة من حقوله معنوية متعددة فهناك الطبيعة بما فيها من ظواهر ومكونات وأحياء.. وهناك المفهومات المجردة والقيم المعنوية إضافة إلى المحسوسات أو الأشياء المادية.

ولا ننسى الإفادة من طبيعة الحياة الاجتماعية وأشكالها، ومن خصائصه النفسية وميزاته الشخصية، كما لا ننسى أن مسألة التصنيف من أدق المسائل في العلوم الإنسانية وأشكالها. فتصنيف أناط الصورة كما ورد سابقاً هو حصر وتحديد غير دقيقين ويستطيع الباحث أن يصرف اهتماماً واسعاً إلى بنية الصورة القائمة على النمط الاستعاري فقط، ثم أن هذه الأنماط وغرها تختلط بعضها ببعض.

فلابد من التنويه بإسهام بنية الصورة في تحديد نمطها، كما تسهم في ذلك وظيفتها أيضاًز فيخضع التصنيف الصوري إلى الانتباه الشديد إلى مسائل البنية والنمط والوظيفة في آن واحد.

3 -**وظائف الصورة الشعرية:**

تتبع وظيفة الصورة الشعرية من طبيعتها، فهي في أصلها نمط من أنماط البيان الذي هو جزء أساسي من أجزاء ثلاثة تكوّن علوم البلاغة، وهي «علم المعاني، علم البديع، علم البيان» وفروع علم البيان هي الأنماط التقليدية للصورة.

فالصورة بيان لا يقصد منه الإظهار أو التبين فحسب، بل التوضيح الجمالي أيضاً، وهناك مقاصد أخرى يرتجيها المبدع من صوره التي تحقق وظيفة تلائم بنيتها، فالتشبيه التام بأركانه الأربعة يحقق وظيفة الشرح والإقناع والتفسير، وإذا تم التشبيه مع حذف ركن أو ركنين منه تتحقق عندئذٍ وظيفة المبالغة التي تأسر المتلقي وتحاول إقناعه بالمطابقة مع الواقع. أما إذا كانت الصورة مبنية على مجاز أو كناية أو استعارة فإنها تبين قدرة المبدع التخيلية التي توفق بين العناصر وتكشف أو تساعد على كشف علاقات جديدة. ومثل هذه الوظائف تحققه الصورة الشعرية بشكل طبيعي في شعر أي من الشعراء لأنها مرتبطة ببنية الصورة، إلا أن للصورة وظائف خاصة تميز نتاج كل شاعر، وهذه

الوظائف يتفاوت تحقيقها بين صورة وأخرى، وعند شاعر وآخر، وفي شعر أبي فراس نستطيع أن نتبين وظائف خمساً أساسية أدتها صورة، وهي:

**أ الوظيفة الإعلامية** : والإعلام هو الوظيفة التي لابد أن تؤديها أي صورة شعرية، فالتوصيل مسألة أساسية في الفن، إلا أن هذه الوظيفة قد تطغى في بعض الصور، ويكون نقل المعلومات إلى المتلقي هو الأمر الذي يبتغيه المبدع، وعندئذٍ يكون الوضوح من سمات هذه الصورة التي تظهر الحقيقة إظهاراً لا تعقيد في تقنيته، وقد ظهرت هذه الوظيفة كثيراً في شعر أبي فراس ذلك الشعر هو ديوان الحمدانيين وسجل تاريخهم، فحري بأبي فراس أن يقصد الوظيفة الإعلامية مراراً في شعره. فقد أخبرنا في قصيدته «لعل خيال العامرية زائر» عن تفاصيل التاريخ الحمداني. وفي البيت التالي يحدثنا عن بطولات أخيه الحسين بن سعيد بن حمدان الذي آزر عمه الحسين بن حمدان في كثير من الوقائع وكفاه معونة وإقداماً:

**كفاهُ أخي، والخيلُ فوضى كأنّها وقد عضّت الحربُ، النّعامُ النوافر( 1)**

وقد يزيد الشاعر في تقنية الصورة فيبالغ، أو يكنّي، أو يوهم المتلقي قصد الإقناع بالحقيقة، فتتضافر التقنية الإيهامية مع الحقيقة الواقعية لإعلام المتلقي وإمتاعه. يعلمنا الشاعر بأخبار فروسية والده وفضله في تكوين الدولة الحمدانية فيقول:

**فلمْ ترَ إلاّ فالقاً هامَ فيلقٍ وبحراً له تحتَ العجاجة ماخرُ( 2)**

وغالباً ما تكون الصورة التي تؤدي هذه الوظيفة واسعة البنية غير موجزة.

وقد يكون الغموض ضرورة هذه الوظيفة كما هو الأمر عند المتصوفة أو الرمزيين إلا أن الغموض في هذه الوظيفة لم يظهر في شعر أبي فراس.

ب| – **بالوظيفة الاجتماعية** : وتحقق صورة ما وظيفة اجتماعية حين تبين أن شكل الحياة وأنماط الواقع تؤثر في مخيلة الشاعر وتصبغ نتاجها بصباغها، فشاعر أمير يعيش

---

**(1) الديوان: 2/ 113.**

**(2) الديوان: 2/ 114.**

في كنف طبيعة وادعة، ويملك قصوراً وقياناً وجيوشاً طبيعي أن تفرز مخيلته الصورة التالية:

**والماءُ يفصلُ بين زه  رِ الروضِ في الشطّين فصلا**

**كبساط وشيٍ، جرّدَتْ  أيدي القيون عليه نصلا( 1)**

وهذا ما يذكر بتصوير ابن الرومي.

كما تبين الصورة الوضع الاقتصادي للفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها الشاعر، ومدى تلاؤمه مع أعراف هذه الفئة، فهل عاش حياة الفتوة المتصعلكة؟ أم حياة فتوة الأمراء؟ وهل كانت مجالس شرابه عادية أم عامرة بالغلمان والذهب والفضة؟ تجيب الصورة التالية على هذا فتخبر:

**جاء الغلامُ بنارِهِ  حمراءَ في جمرٍ تلهّب**

**فكأنّما جُمِعَ الحل  يُّ، فمحرقٌ منها مذهَبْ( 2)**

وغالباً ما تعكس الصورة العلاقة بين الفرد والمجتمع، فيوظف الشاعر بناها للإفادة في الكشف عن شكل من أشكلا علاقاته بمن حوله.

وقد ظهر مثل هذا في صورة تبين مرضاً اجتماعياً عانى منه أبو فراس.

**أرى الغل من تحتِ النفاق وأجتني  من العسل الماذيّ سمَّ الأساوِدِ( 3)**

وضمن وظيفة الصورة الاجتماعية يظهر أثر الواقع الفكري في تكوين الصورة حين يتآلف هذا مع جمال الطبيعة، فتدبج قريحة الشاعر صورة عامرة بالرياض وأمطار الفكر تدل على شكل الحياة الفكرية في مجتمع الحمدانيين. يصف أبو فراس رسالة شعرية وصلته من أحد أصدقائه وصفاً تتآلف عناصره من الطبيعة والمجتمع والفكر في إقامة بنيانها الرائع:

**عذوبةٌ صدرتْ عن منطقِ جددِ  كالماء يخرجُ ينبوعاً من الحجرِ**

---

**(1) الديوان: 3/ 328.**

**(2) الديوان: 2/ 20.**

**(3) الديوان: 2/ 82.**

**وروضةٌ من رياض الفكرِ دبّجها صوبُ القرائحِ لا صوب من المطر**

**كأنّما نشرتْ أيدي الربيعِ بها بُرداً من الوشي أو ثوباً من الحِبَرِ( 1)**

تلك الأبيات تشكل لوحة غنية بالصور متعددة الأنماط والبنى إلا أنها تترابط فيما بينها ترابطاً يؤدي وظيفة واحدة، لكن على أكثر من مستوى. وهي تقود إلى الحديث عن الوظيفة البنيوية للصورة.

**ج- الوظيفة البنيوية** : حين تؤدي الصورة هذه الوظيفة فإنها تساعد على تنظيم بنى النص الشعري. وتسهم في تسلسل شكله وأفكاره منطقياً وفنياً، فيصير مجرى الحدث الشعري مجرى عضوياً كلما نجحت الصور في أداء وظيفتها البنيوية.

ويدل على توزيع الصور في القصيدة الواحدة على تسلسل الحدي في الواقع وعلى نمط تشكله فنياً في مخلة المبدع. والأبيات الثلاثة السابقة شاهد على هذا ومن المفيد أن نلاحظ هذه الوظيفة في صور أخرى. يقول أبو فراس:

**والسمرُ عندكَ لم تُدقَّ صدورُها والخيلُ واقفةٌ على الأطوالِ**

**والسابغاتِ مصونة، لم تبتذل والبيض سالمةً مع الأبطال( 2)**

فقد أخذ الشاعر المشبه «الرماح» وأقام على أساسه صورتين مختلفتين في البنية: الأولى كناية «السمر». والثانية، استعارة، «صدورها»، ثم أتم المشهد الأول بصورة ذات بنية بسيطة تقنيتها معنوية أكثر منها شكلية «والخيل واقفة على الأطوال»، والمشهد الثاني أيضاً استهله الشاعر بكناية عن الدروع «السابغات»، ثم أنشأ فيه كناية ثانية عن السيوف وهي «البيض» وفي كلا المشهدين تظهر القيمة الفنية لترابط الصور وحسن توزيتها، فهي تؤدي وظيفة واحدة هي الوظيفة البنيوية على الرغم من اختلاف بنية الصور.

ومعظم صور شعر أبي فراس لا تخل بالسياق المعنوي للنص، كما أنها لا تصدع شكله، فتناسب غرض النص وواقعه، وحال مبدعه، وتدل بهذا على كيفية توازن الكاتب النفسي، وعلى مقدرته في تنظيم انفعالاته، وهذا ما يشير إلى الوظيفة النفسية للصورة.

---

**(1) الديوان: 2/ 301.**

**(2) الديوان: 2/ 301.**

**د- الوظيفة النفسية:** ولهذه الوظيفة أهمية في معرفة نفسية المبدع، وفي الاطلاع على أثر خياله، وبنائه النفسي في تقنية أثره. فلهذه الوظيفة جانبان، جانب ينبع من الباث محدداً ماهية انفعالاته وبواعث رغباته، وجانب يخص المتلقي، فتؤثر الصورة تأثيرات متباينة في عدد من المتلقين وتخضع لتأويلات متعددة، فيتفاوت مدى الانفعال الذي تحدثه بين متلق وآخر.

لكنها في الأعم الأغلب تفصح عما يجيش في مخيلة الشاعر، وتنبئ بهوية القوى والحوافز التي تضطرم في ذاكرته التي تختزن أفكاراً تتناسب مع نمط واقع حياته. وصور شعر أبي فراس تدل على صدرها عن نفس فارس محارب، وعاشق حزين رومنتي. يستخدم «لقيت، صوارم، خضت، خيول»، و«نجوم، أفق، سواد، الليل».

**لقيت نجوم الأفق وهي صوارم وخضت سواد الليل وهو خيول( 1)**

فتناسب حركية الصور مع حركة نفس الشاعر، وتتشابك بناها تشابك الهموم والأحزان في نفسه، فتعكس حقولها المعنوية ظواهر حياته وبنيته النفسية:

**وما كان للأحزان، لولاك، مسلك إلى القلب، لكن الهوى للبلى جسر( 2)**

إن مسلك الأحزان، وجسر الهوى صورتان تبينان شفافية نفس الشاعر، ورقتها، وتدلان على أنه شاعر عاطفة وطبع. لكن الصورة الماثلة في الشطر الثاني تفوق الوصف وتخرج من إطار أي تحديد وظيفي أو بنيوي، فهي موجزة ومكثفة وسريعة لكنها في الوقت نفسه واسعة ورحبة، وتجعل الخيال يحلّق ببطء شديد وتؤده.

**هـ- الوظيفة الجمالية :** وتحقيقها أمر طبيعي في الصورة الشعرية، إلا أن بعض الصور تكون الوظيفة الجمالية هي غرضها الأول، فتهدف إلى إثارة منعة القارئ، وإلى إرضاء تعشقه الجمال بتوفيره له. ويتم هذا حين تسيطر الصبغة الشعرية على لغة النص وبنية صوره.

---

**(1) الديوان: 2/ 317.**

**(2) الديوان: 2/ 211.**

ويتحقق جمال السبك ومتانته مع قوة التأثير من الربط الوثيق بين مفردات النص، ولا تنفصل هذه الوظيفة عن الوظيفتين الشعرية والانفعالية. فالوظيفة الشعرية تولّدها القدرة الإيحائية للصورة حين تخلق تأثيراً شعرياً يمنع المتلقي، والوظيفة الانفعالية هي التي تعبر عن العاطفة تعبيراً يدفع المتلقي إلى المشاركة في التأثُر. لنر جمالية التعبير عن الفراق في بيتين أديا وظيفتين: شعرية وانفعالية.

يصف أبو فراس حاله حين مغادرته حلب فيقول:

**أسيرُ عنها، وقلبي في المقام بها كأنَ مهري لثقل السَيرِ محتبسُ**

**مثلُ الحَصاةِ التي يُرمى بها أبداً إلى السماءِ، فترقى ثّم تنعكسُ( 1)**

وفي هذين البيتين لا تتحقق الوظائف الجمالية والشعرية والانفعالية فحسب، بل تتحقق أيضاً وظيفة إعلامية، وأخرى بنيوية.

وهذا ما دفع إلى القول: إن للصورة الشعرية أكثر من وظيفة في وقت واحد، فقد تؤدي بعض الصور هذه الوظائف مجتمعة، لكن هذا لا ينفي بروز أثر وظيفة ما في الصورة على حساب الوظائف الأخرى.

فهناك صور يقصد منها الإمتاع المحض وإذا بها تعبر عن نفس الشاعر ومجتمعه وتعلمنا بأمر ما.

يتضح من خلال ما سبق أن صور شعر أبي فراس: بنية، وأنماطاً، ووظيفة ابنة واقعه العام والخاص، وجزء من ذاته الإبداعية، والحقيقية، كما هي جزء من المحيط الاجتماعي والفكري الذي عاش فيه الشاعر. فقد نلقت هذه الصورة كثيراً من الدلالات الاجتماعية والذاتية والفكرية، وكانت وثيقة الصلة بالبنية الفنية لشعر أبي فراس: لغة، وخيالاً، وإيقاعاً. إن الحركة المستمرة، والفعل الدؤوب، النفس الوثابة، صفات لازمت صور أبي فراس، وهذا ما جعل قدامى النقاد العرب يصرفون جلّ اهتمامهم بأبي فراس إلى صور شعره،

**(1) الديون: 2/ 327.**

ولعل الثعالبي من أبرز هؤلاء، فقد أشار في «اليتيمة» إلى أوصاف أبي فراس، وذكر أبياتاً من «التشبيهات الملوكية التي لا يكاد يحضر مثلها السوقة»(1).

كما ذكر في كتابه «ثمار القلوب» بديع استعارات أبي فراس، وأورد كثيراً من الأبيات دلالة على ما ذهب إليه(2)، وكذلك فعل أبو إسحاق الحصري القيرواني في كتابه «زهر الآداب» فأورد من جميل أوصاف أبي فراس في الأزهار والأنوار( 3). ومثلهما فعل ابن ظافر الأزدي في «غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات» فذكر بعض صور أبي فراس الجميلة(4).

وختاماً، لنتأمل هذه الصورة الحسنة من شعر أبي فراس التي نال إبداعها إعجاب ابن رشيق القيرواني(5):

**عَبَرْنَ «بماسحٍ» والليلُ طفلٌ وجنن إلى «سَلَمْيَة» حين شابا( 6)**

**المتخير من شعر أبي فراس**

تعد القصيدة التالية من أجمل قصائد الشعر العربي، ويكاد يكون لكل غرض من أغراضها العديدة حكاية في كتب التراث، فقد قيل إن الحبيبة التي وقع العتاب عليها هي سيف الدولة، وقيل مثلاً في البيت الخامس عشر، إن سيف الدولة قال حين بلغه قول أبي فراس: «إذا ثقل أمر الفداء على سيف الدولة كاتبنا فيه صاحب خراسان» من يعرف هذا بخراسان؟ فقال أبوفراس تسائلني من أنت.. وقال البيتين 26 – 27، وقيل للمتنبي عن ألق شعره خبا بعد أن غادر ديار بني حمدان، فقال: كيف لا وفيهم من يقول: تسائلني من أنت:

---

**(1) يتمية الدهر: 1/ 31.**

**(2) ثمار القلوب: ص262 – 265 – 269 – 271.**

**(3) زهر الآداب: 2/ 219.**

**(4) غرائب التنبيهات: ص 16 – 64 – 67.**

**(5) قراضة الذهب: ص46.**

**(6) ديوان أبي فراس: 2/ 14.**

وفي الأبيات 38.. وما بعده قصة الأسر، وفي البيات 405135 حكمة طالما تداولها الناس، وكذلك فخره في آخر القصيدة، وحسبك ما في المقدمة من غنيّ الدلالة وجميلها.

يقول أبو فراس، وهي أشهر رومياته:

1 أراك عصيّ الدمع شيمتك أما للهوى نهي عليك ولا أمر

2 بلى، أنا مشتاق وعندي لوعة ولكنّ مثلي لا يذاعُ له سرُ

3 إذا لليل أضواني بسطتُ يد وأذللت دمعاً من خلائقه الكِبرُ

4 تَكَادُ تُضيءُ النَّارُ، بَيْنَ جَوَانِحِي إذا هِيَ أذْكَتْهَا الصَّبابَةُ والفِكَرُ

5 مَعَلّلَتي بالوَصْلِ، وَالمَوتُ دَونَهُ إِذَا متُّ ظَمْآناً، فَلاَ تَزَلَ القَطْرُ!

6 حفِظْتُ وَضَيَّعتِ المَوَدَّةَ بَيْنَنَا وَأَحْسَنَ، مِن بَعْضِ الوَفَاءِ لَكِ،

7 وَمَا هَذِهِ الأَيَامُ إِلاَّ صَحَائِفٌ لأَحْرِفُهَا مِنْ كَفِ كَاتِبِهَا، بشرُ

8 بِنَفْسي، مِنَ الْغَادِينَ في الحَي، هَوَايَ لَهَا ذَنْبٌ، وبَهْجَتُهَا عُذْرُ

9 تَرُوغُ إِلَى الوَاشِينَ فِيَّ، وإِنَّ لِي لأُذْناً بِهَ، عَنْ كُلَ وَاشِيَةٍ، وَقْرُ

10 بَدَوتُ وَأَهْلِي حَاضِرُونَ، لأَنَّني أرَى أَنَّ دَاراً، لَسْتِ مِنْ أَهْلِهَا،

11 وَحَارَبْتُ قَوْمِي فِي هَوَاكِ، وإِنَّهُمْ وَإِيَّايَ، لولاَ حُبُّكِ، المَاءَ والخَمْرُ

12 فإِنْ كَانَ مَا قَالَ الوُشَاةُ وَلَمْ فَقَدْ يَهْدِمُ الإِيمانُ مَا شَيَّد الكُفْرُ

13 وَفَيْتَ، وفي بَعض الوَفاءِ مَذَلَّةٌ لآنسَه في الحيِ شِيمَتُها الغَدْرُ

14 وَقُورٌ، وَرَيْعَانُ الصِبا يَستَفِزُها فَتَأْرَنُ، أَحياناً، كَمَا يَأْرَنُ

15 تُسَائِلُني: «مَنْ أَنتَ؟» وَهي وهَلْ بِفَتَىً مثْلي عَلَى حَالِهِ

16 فَقُلْتُ كَمَا شَاءَتْ، وَشَاءَ لَهَا «قَتِيلُك!» قَالَتْ: «أَيُهُمْ، فَهُمْ

17 فَقُلْتُ لَهَا: «لو شِئتَ لَمْ تَتَعَنَّتي وَلَمْ تَسألي عَني وَعِنْدَكِ بي

18 فَقَالتْ: «لقد أَزرى بِكَ الدَّهرُ فَقُلت: «مَعَاذَ الله! بَلْ أَنْتِ لاَ

19 وَما كَانَ للأحزانِ، لَولاَكِ، مَسْلَكْ إِلَى القَلب، لَكِنَّ الهَوَى لِلبَلى

20 وَتَهْلِكُ، بَينَ الهزْلِ والجِدِ، إذا مَاعَدَها البَيْتَينُ عَذَّبها

21 فأيقَنْتُ أن لاَ بَعدي، لِعاشِقٍ وأنَّ يدي مِما عَلِقَتْ بِهِ صَفْرُ

22 وَقَلَّبتُ أَمري لا أرى لي رَاحَةً إذا الهَمُّ أسلاَني ألَحَّ بيِ الهَجْرُ

23 فَعُدْتُ إلى حُكْمِ الزَّمانِ وحُكْمِها لَها الذَّنْبُ لاَ تُجزَى بهِ وَلي

24 كأني أُنادي، دُونَ مَيْثَاءَ، ظَبْيَةً عَلى شَرَفٍ ظَمياءَ، جَلَّلَها

25 تَجْفَّلُ حيناً، ثُمَّ تَدنُوا كأنَّما تُنْدي طَلاً، بالوادِ، أعْجَزَهُ

26 فلاَ تُنكريني، يَابنَةَ العمِ، إنَّهُ لِيعرِفُ مَنْ أَنكرَتِهِ: البَدوِ

27 ولاَ تُنكريني، إنَّني غَيرُ مُنكِرِ إذا زَلَّتِ الأقدامُ، واستُنزِلَ

28 وإنِّي جرَّارٌ لِكُلِ كَتيبةً مُعَوَّدَةٍ أنْ لاَ يُجِلَّ بِها النَّصرُ

29 وإنِّي لنزالٌ بِكُلِ مَخُوفَةٍ كَثيرٌ إلى نُزَّالِها النَّظَرُ الشَّزْرُ

30 فَأظمَأُ حَتَّى تَرتوي البيضُ والقَنا واسغَبُ حَتَّى يَشْبَعَ الذِّئبُ

31 وَلاَ أُصبِحُ الحيَّ الخَلُوفَ بِغَارَةٍ وَلاَ الجيشَ مَا لَمْ تأتِهِ، قِبلِي

32 ويا رُبَّ دَارٍ، لَمْ تَخَفْني، مَنيعَةٍ طَلَعْتُ عَلَيها بالرِّدى، أنا

33 وَحَيٍ رَدَدْتُ الخَيلَ حَتَّى مَلَكْتُهُ هَزيماً وَرَدَّتني البَراقِعُ والخُمْرُ

34 وَسَاحِبَةٍ الأذيالِ نَحوي، لَقيتُها فَلَمْ يَلْقَها جَهْمُ اللِّقاءِ، وَلاَ وَعْرُ

35 وَهَبْتُ لَهَا مَا حَازَهُ الجيشُ، كُلَّهُ وَرُحْتُ، وَلَمْ يُكشَفِ لأُثوابِها

36 وَلاَ رَاحَ يُعطيني بأثوابه الغِنى وَلاَ بَاتَ يَثْنِني عنِ الكَرَمَ الفَقْرُ

37 وَمَا حَاجَتي بالمالِ أَبغي وُفُورَهُ؟ إذَا لَمْ أَفِزْ عِرضي فَلاَ وَفَرَ

38 أسِرْتُ وَمَا صَحْبي بِعُزْل، لَدى وَلاَ فَرسي مُهْرٌ، لا رَبَّهُ غَمْرُ!

39 وَلَكِنْ إذا حُمَّ القَّضَاءُ عَلَى امرئٍ فَلَيسَ لَهُ بَرٌ يَقيهِ، وَلاَ بَحْرُ!

40 وَقالَ أُصَحَابِي: «الفِرارُ أَوْ فَقُلْتُ: «هُمَا أمرانِ، أَحلاَهُما

41 وَلَكنَّني أمضِي، لِما لاَ يَعيبُني وَحَسْبُكَ مِنْ أَمرينِ خَيرُهُما

42 يَقُولونَ لي: «بِعْتَ السَّلامَةَ فَقُلْتُ: «أَمَا وَاللهِ، مَا نَالَني

43 وَهَلْ يَتَجَافَى عَنِّي المَوتُ سَاعَةً إِذا مَا تَجَافى عَنِّ الأسْرُ

44 هُوَ المَوْتُ، فَاخْتَرْ مَا عَلاَ لكَ فَلَمْ يَمُتِ الإِنْسَانُ مَا حَيِيَ

45 وَلاَ خَيْرَ فِي دَفْعِ الرَّدى بِمَذَلَّةٍ كَمَا رَدَّهَا يَوماً، بِسَوْءِتِهِ

46 يَمَنُّونَ أَنْ خَلَّوا ثِيابِي؛ وإِنَّما عَلَيَّ ثِيَابٌ، مِنْ دِمَائِهُمُ، حَمْرُ

47 وَقَائِمُ سَيْفِي، فِيهمُ، انْدَقَّ نَصْلُهُ وَأَعْقَابُ رُمْحِي، فِيهمُ، حُطِّمَ

48 سَيَذْكُرُنِي قَومِي، إِذَا جَدَّ جِدُّهُمْ [وَفِي اللَّيْلَةِ الظَّلْمَاءِ، يُفْتَقَدُ

49 فَإِنْ عِشْتَ فَالطَّعنُ الَّذي وَتِلْكَ القَنَا، والبيضُ والضُّمَّرُ

50 وإِنْ مِتُّ فَالإِنسانُ لاَ بُدَّ مَيِّتٌ وَإِنْ طَالَتْ الأَيَامُ، وانْفَسَحَ

51 وَلَو سَدَّ غَيري، مَا سَدَدْتُ، وَمَا كَانَ يَغْلُو التِبْرُ، لَو نَفَقَ

52 وَنَحْنُ أُناسٌ، لاَ تَوَسُّطَ عِنْدَنَا لَنَا الصَّدْرُ، دُونَ العالَمِينَ، أَوْ

53 تهون علينا في المعالي نفوسنا ومن خطب الحسناء لم يغلها

54 أعز بني الدنيا وأعلى ذوي وأكرم من فوق التراب ولا فخر

# الفصل الخامس

# الشعرالعربيفيأيامبنيبويه

وقل رب زدني علما
Damascus University

**تمهيد:**

قامتسلطةبنيبويهبمباركةالخليفةالعباسيفيبغدادسنة 334 هـ،وعنيالبويهيونبالآدابوسائرالعلوموالفنون،وازدهرتالمجالسالأدبيةفيبيئتهم،وظهرفيهاأدباءكبارمن همبعضوزرائهمكابنالعميدوالصاحبابنعباد،ومنهمالمتنبيالذيقصدالدولةبشيرازوأقامعندهأربعسنوا تيمدحه،ومنهمالشريفالرضي،والمرتضى،والسلامي،وابننباتة،وأبوحيانالتوحيدي،وأبوإسحاقالصا بئ،ومسكويه ... الخ .

وقدأكرمسلاطينبنيبويهووزرائهمالأدباءوالمفكرين،ونجدعدداًمنعيونقصائدالشعرالعربيفيالعصرالع باسيتوجهإلىعزالدولةأوعضدالدولةأوشرفالدولة،أومؤيدالدولة،أوبهاءالدولةأوصمامالدولة،ولاسيما فيشعرالمتنبيوالسلامي،والشريفالرضيوفيماكتبهشعراًأونثراًابنالعميدوابنعبادوأبواسحاقالصابئ.

وكانالعصرعصرتسامحوانفتاحوتوادعلىالرغممنانتشارالكتاباتفيالفتنوالاضطرابات،إلاأنالحضارةال عربيةالإسلاميةتميزتبخصائصسامية جعلتمنهاالحضارةالأقدموالأقدرعلىالاستمرارالتواصلوقبول تبادلالأثروالتأثيرعلىمرالزمن،ولعلأهمخصائصهذهالحضارةوصفهابالإنسانية،فقدتمثلالنزوعالإ نسانيفيالحياةالعربيةمنذالقديم،وكثيراًمايحتاجأحدناالييومإلىالتذكيرأوالاعتزازبسجاياالأسلفوبمثلهم حتىممنعاشمنهمفيالجاهليةحيثالكبرياءوالشهامةوالكرموإغاثةالملهوف ...

الخممايذكّربقولالرسولالعربيمحمد (ص): إنمابعثتمعلماً،إنمابعثتلأتممكارمالأخلاق .

ثمجاءالإسلامدينالحقوالعدالةوالعلموالعملفأخذبالإنسانيةنحوآفاقدنيةودنيويةرحبةغنيةأسهمتفيإع

لاعشأنالفردوالمجتمعوالأمة.

وبانتصارالإسلامفيشبهالجزيرةالعربيةتمالانتقالبالحضارةالإسلاميةإلىمرحلةجديدةتتحققفيهابناءالد ولةوفقتنظيمجديدللمجتمعبمافيهمنتقاليدوأعرافوعلاقاتبينالفردوالمجتمع،بينالأفرادأنفسهم،بينالمج تمعوالجوار،بينالعربوالفرسوالروم ...

وكانتحركةالفتوحاتالعربيةالإسلاميةالتيامتدتبسببهاسلطةالدولةالعربيةالإسلاميةورقعتهافيالشرقو الشمالوالغرب،وأسهمتشعوبالبلدانالتيفتحهاالمسلمونفيترسيخالقوةوالمنعةوالازدهاربعدأنساوىالإس لاميبينالمسلمينفيالحقوقوالواجباتإذقررالرسولالعربي (ص)

(أنلافضللعربيعلىأعجميإلابالتقوى )،عملاًبالآيةالكريمة

(ياأيهاالناسإناخلقناكممنذكروأنثىوجعلناكمشعوبًوقبائللتعارفوإنأكرمكمعنداللهأتقاكم . وإناللهعليمخبير )[1].

وكانلنهجالرسولالعربي (ص)

فضلكبيرفيتعزيزقيمةالإنسانعلىاختلافقوميتهوعرقهولونهحينكانمنأقدمأصحابهوأجلهمالفارسيسلما ن،والحبشيبلال،والروميصهيب.

هذاالنزوعالإنسانيالكبيربأبعادهالدينيةوالدنيويةفيالحضارةالعربيةالإسلاميةجعلاًلمسلمينمنغيرالع ربيتسابقونإلىالمشاركةفيصياغةمجدهذهالحضارةوإلىأعلاهشأناًلإسلاموالدولته،ولعلهذايتضحعند الفرسأكثرمنغيرهمإذكانهؤلاءالقومسباقينإلىالمشاركةفينقلشتىأنواعالعلوموالمعارفوالإدارةوالصناعة ...

إلىالدولةالجديدةوقدنشطوافيمختلفأوجهالحياةالروحيةوالسياسيةوالفكريةوالاجتماعيةوالاقتصادية والعسكرية،ولهذاتحفلمصادرناالقديمةبالإشادةبفضلهم.

وقدبحثفيهذاابنخلدونفيمقدمته،فقدمرأياًواقعياًمنطقياًواضحاًبيّنفيهأسباباًنحملةالعلمفيالإسلامأكثره ممنالعجم،وإنكانمنهمالعربيفينسبتهفهوأعجميفيلغتهومربىاهومشيخته،معأنالملّةعربية،وصاحبشر يعتهاعربيوهوالرسولمحمد (ص). وينظرابنخلدونإلىالأمردونعصبية،بلعلىأساسحضاريفيقول : "والسببفيذلكأنالملّةفيأولهالميكنفيهاعلموولاصناعةلمقتضىأحوالالسذاجةوالبداوة ...

---

[1] **سورة الحجرات – الآية 13 .**

وقدكناقدمناإنالصنائعمنمنتحلالحضروأنالعربأبعدالناسعنها،فصارتالعلومبذلكحضريةوبعدعنهاال
عربوعنسوقها،والحضرلذلكالعهدهوالعجم ...
فكانصاحبصناعةالنحوسيبويه،ولفارسيممنبعده،والزجاجمنبعدهماوكلهمعجمفيأنسابهم ...
وكذاحملةالحديث ... وعلماءأصولالفقه ... وحملةعلمالكلام ... وأكثرالمفسرين ...
وظهرمصداققوله (ص).
(لوتعلقالعلمبأكنافالسماءلنالهقوممنأهلفارس)،وأماالعربالذينأدركواهذهالحضارةوسوقها،وخرجواإ
ليهاعنالبداوةفشغلتهمالرئاسةفيالدولةالعباسية،ومادفعواإليهمنالقيمبالملكعنالقيامبالعلموالنظرفيهف
إنهمكانواأهلالدولةوحاميتها،فهذاالذيقررناههوالسببفيأنحملةالشريعةأوعامتهممنالعجم"[1]
وبعدهايوضحابنخلدونأسبابانتقالحملةالعلموالحضارةمنالعجمإلىمصر .
ويمكنتقسيمإسهاماتالفرسفيالحضارةالعربيةالإسلاميةإلىمراحلتتبعأنظمةالخلافةالإسلاميةمنراشدية
،إلىأموية،إلىعبسية،وبعدسقوطبغدادبدأنجمالحضارةالعربيةالإسلاميةبالأفول،وصارالألقابالتدريج
باستثناءقليلمنالشذراتالتيماتزالمثارااعتزازوفخر،ولسنابصددبحثواقعالفرسالمسلمينقبلقيامدولةبنيال
عباس،ويكادالجاحظيوجزالحديثويبينالأمرفيهذاالمنحىبقوله:
"دولةبنمروانعربيةأعرابيةودولةبنيالعباسأعجميةخراسانية"[2]
إذنادراًماتحفلمصادرنالتاريخيةبالحديثعنأثرالفرسفيقياماالدولةالعربيةالإسلاميةوعنإسهامهمفيالحي
اةالعامةقبلقياماالخلافةالعباسية،ولهذاأسبابواضحةيتضحبعضهامنقولالجاحظالمذكور .
لكنأثرهمالسياسيوالعسكريبدأينهضمنذضعفتالخلافةالأمويةودبالشقاقوالنزاعوالاقتتالبينالعربوالس
ملمينسوية،وأسهموافيحسمالأمرلصالحالإسلامحيثنهضتدولتهمنجديدبقياماخلافةبينالعباس،فكان
لأبيمسلمالخراسانيكبيرالأثرفيانتصاربنالعباسعلىبنيأمية.
لقدأسهمالفرسإسهاماًكبيراًفيقياماخلافةبنيالعباسوفياستقرارهاونهضةالحياةالعامةفيهامنالوجهةالا
جتماعيةوالفكريةوالإداريةوالفنيةوالعسكرية ...
الخ،ومكّنوابنيالعباسمنالغلبةأولاًومنالاستمراروالاستقراروالنهوضثانياً،وأدخلوانظمهموقيمهموتقالي
دهم ....

---

[1] **ابن خلدون – المقدمة: ص (438) .**

[2] **الجاحظ – البيان والتبيين: 366/3**

إلىمركزالخلافةالعربيةالإسلاميةفأثروافيمجتمعالعامةومجتمعالخاصةوتأثروابهما،ونبغمنهماالأدباءوالنقادواللغويونوالبلاغيونوالنحاةوالفلاسفةوالسياسيونوالموسيقاريونوالقادة ...
وأخلصواالنيةوالعملللدولةالجديدةوأحبواالحياةوأحبهمالناس،وسادتالألفةوالمودةوالتسامحبينالجميع،مماهيأأسبابالتقدموالرقيوالازدهارفيالحضارةالعربيةالإسلامية،إذبدأيظهرمنذالنصفالثانيمنالقرنالثانيللهجرةأعلامكبارفيمختلفميادينالحياةالفكريةوالفنيةوالعلمية،وبدأالإسهاماتالإسلاميفيالحضارةالإنسانيةيتميزويتوطدويتقدم.
ولايمكنللباحثعنالحقيقةأنينتصرلأثرالعربأولأثرالفرسفينهوضالحضارةالإسلاميةفيذلكالزمن،فيفضلإسهامطرفعلىإسهاماتالطرفالآخر،إذكثيراًمانجدعندبعضالباحثينمثلهذاالانتصاراًوالتفضيلالذيي صلإلىحدالتعصب،وقدكانللاستشراقوظيفةلايتاحتوضيحهاالآن،لقدكانمعرضالحياةالعامةرحباًسمحاًغنياًمتفتحاًمكّناًلأجناسوالأقواموالمواتباعالدياناتالمتنوعةجميعهممنالإسهامفيبناءمجدالدولةالجديدةإذاتسابقكلطرفإلىتوطيدحضورهوأثرهفيوجدانالناسبأريحيةوتوادورضوقبول،ويمكنأننظرإلىهذهالتعدديةشديدةالتنوعيومهانظريةإيجابيةحافزةعلىأساسمنالتميزوالتفردوالاعتزازفيتاريخالحضارات،إذالميعرفتاريخالبشريةانسجاماًفيمثلهكذاتنوعحيثالعربوالفرسوالتركوالهنود ...
والمسلمونوالمسيحيونوالصائبةوالمجوسواليهود ...
جميعاًيسهمونعنطيبخاطرفيإشادةصرحالحضارةالإسلاميةالتيكانتالحضارةالأهموالأبرزفيذلكالزمن. ولنقرأماأوصىبهالخليفةالعربيالمسلمالعباسيأبوجعفرالمنصورابنهيقول :
"وأوصيكبأهلخراسانخيراًفإنهمأنصاركوشيعتكالذينبذلوااموالهمفيدولتك،ودماءهمدونك،وهممنلات خرجمحبتكمنقلوبهم ...
وأوصيكأنتحسنإليهم،وتتجاوزعنمسيئهموتكافأهمعلىماكانمنهم،وتخلفعلىمنماتفيأهلهوولده"[1]
وكانالمنصورقدقال: "ياأهلخراسانأنتمشيعتنا،وأنصارناوأهلدعوتنا"[2]
وبالنتيجةلامفرمنالتوقفثانيةعندقولالجاحظ : " دولةبنيالعباسأعجميةخراسانية "
إذيبينهذاالقولغلبةالطابعالفارسيفيصبغةالحياةالعامة،ويكفيدليلاًهناالإشارةإلىأثرالبرامكةفيالسلطةالعباسية،فبعدأولوزيرللخلافةالعباسيةوكانالفارسيأبوسلمةالخلال،اتخذالسفاحخالدبنبرمكوزيراًلهوا

[1] السعودي – مروج الذهب: 190/2 .
[2] الطبري – تاريخ الطبري 127/9 .

تصلتوزارتهفيعهدالمنصورالذيولّيحيىبنخالدأذربيجان،وحينوصلتالخلافةإلىالمهدياستدعيحيىإلىب غدادواستوزره،وحينولّيالرشيدأمرالخلافةخاطبيحيىبالأبوةإجلالاًوقال:

"

يا أبتأنتأجلستنيهذاالمجلسببركةرأيكوحسنتدبيرك،وقدقلدتكأمرالرعيةوأخرجتهمنعنقيفاحكمبماتريوا ستعملمنشئتواعزلمنرأيت،وافرضلمنرأيت،وأسقطمنرأيت،فإنيغيرناظرمعكفيشيء"[1].

وعلىهذاالأساستقلّدالفضلبنيحيىالمشرقكله،وجعفربنيحيىالمغربكله،وأحسناالقيامبأمرالولايةوأحبهما الخاصةوالعامةحتىذاعبينالناسالقولإنالشعراءمدحواالبرامكةبمالميمدحوابهخلفاءهم،وفيسنة 187 هنكبالرشيدبالبرامكةتكبتهمالمشهورةالتياختلفالناسفيأسبابها .

وحينوصلالأمرإلىالمأمونكانالفضلفيهلجندفارسحيثدخلبغداد،وقدتغلبعلىالأمين،واستوزرأسرةبنيس هلالفارسية،وكانأولمناستوزرمنهمالفضلبنسهلالملقببذيالرياستين :

رياسةالسيفوالقلم،وللحقيقةفقدتمتعبهاتينالصفتين (الرياستين )

أغلبالوزراءالفرس،كمانعرفخاصةفيوزراءالدولةالبويهيةفيفارسوبغداد.

وحينضعفأثرالفرسفيالدولةالعباسيةكانهناكمجالواسعلظهورأثرعنصرأعجميآخرتحكمبمقاليدالسلط ةوهوالعنصرالتركيالذيلميستطعأنيضفيطابعهإلاعلىالحياةالعسكرية،فلمتكنمشاركةالعنصرالتركيفي الحياةالعامةأيامبنىالعباستغنيالحياةالأدبيةأوالإبداعيةأوالفلسفية ...

بلتركزإسهاماالأتراكفيالجيشقادةفيقصرالخلافةوغلماناًفيالجيش،وماتحققلهمهذاإلابعدأننكبالرشيدبا لبرامكة،ولعلاالقرنالثالثالهجريهوأبرزمثالعلىسيطرةالعنصرالتركي،إذظهرمنذمطلعالقرنالرابعالهجري أثرالنفوذالفارسيمنجديد.

وتمإقصاءالعنصرالتركي،وتقدمالبويهيونمنالمشرقوسيطروا علىبغدادفيوقتكانيسيطرفيهاالعربالحمد انيونعلىالموصلوحلبوالجزيرةحيثديارىبكروربيعةوميافارقين ... غرباًحتىانطاكية ...

وجنوباًحتىحمصالذيقتلأميرهاالحمدانيالشاعرأبوفراسفتتةوغيلةفيهاعام 357

هـ،وكانالأخشيديونومنبعدهمالفاطميونيسيطرونعلىمصروأفريقيةوكانالدولةالبويهيةهيالأقوىوالأم

[1] **الجهشياري – الوزراء والكتاب: 177، المسعودي مروج الذهب 257/3 .**

نعوا الأكبر نفوذاً وامتداد سلطانوا الأكثر تحكماً بأمور الخلافة العباسية.

وقد أسهما لشعراء المواليفي بنا ءعصر وحمجد الشعر العربيفي العصر العباسيو كانمنهمبشار ،ومسلموأبوالع تاهية،وابنالرومي،ومهياروآخرونكثر ،وفيالقرنالرابعالهجريصارتاللغةالعربيةهياللغةالأمفيبلادفار سكلها ،وصارالشعراءمنغيرالعربيرونضرورةنظمالشعرشعراًجميلاًبالعربيةعلىنحومانجدعندابنالعم يدوابنه،والصاحببنعباد،وابنسيناوالخوارزميوزعماءالبيتالبويهي ...

الخوحينتملكالبويهيونالمشرقكلهصاربلاطهمفيبغدادوالريوشيرازيضاهيبلاطبنيالعباس،فقصدهمال شعراء،وازدهرتفنونالشعروالأدبفيمجالسهم،وكانعضدالدولةالبويهيفيهذاصنوسيفالدولةالحمداني، وكذلككانبنوهمنبعده،وللمزيدمنهذاينظركتابنا: "الأدبالعربيفيظلعضدالدولةالبويهي".

والبويهيونأسرةعرفتبموهبةالشعروبحفظهونظمهونشرهفيالمجالس،كماعرفتبعزةالملك،فكانالبويهي ونكالحمدانيينشعراءوملوكأجادوافيفنونالشعروالقتال،وقدشاعرشعررجالبنيبويهبينالناس،وذكرهالأ قدمونذكرهأعلاماًلأدبفيبلاطهم،فكماذكرهؤلاءشعرعضدالدولةفقدذكرواشعرابنعمهوخصمهعزالدو لةبختيار بنمعزالدولة،ويحيلالثعالبيعلىكتابهاونبنأحمدالصميري "حديقةالحدق "

وفيهأبياتمنشعرعزالدولة،كماينذرالثعالبيبعضأشعارهوبعضشعرعضدالدولةوابنهتاجالدولةالذيتداولا لناسفيزمنهديوانه.

وقدتميزتالحياةالأدبيةوالفكريةأيامبنيبويهالنشاطوالتنوعوالغنىوانتشرتالمجالسفيبغدادوالريوشيرازوأ صفهان ... وقدماالأدباءوالعلماءمارفعمنشأنالحضارةالإنسانية،ولعلهذامادفعآدممميتزإلىتأليفكتابه "الحضارةالإسلاميةفيالقرنالرابعالهجري".

ويمكنأننقتبسمنمؤلفاتالتوحيديأدلةعديدةعلىنشاطالحياةالأدبيةوالفكريةفيالعصرالبويهي،ولاسيمام نخلالكتابيه: الامتاعوالمؤانسة،والبصائروالذخائر. ومصادرالتوسعفيهذاومراجعهكثيرةغنية.

**السلامي د. عبد اللطيف عمران**

**أبو الحسن محمد بن عبد الله المخزومي**

شاعر عربي ولد في كرخ بغداد سنة 339هـ، وحين شب عن الطوق غادر بغداد إلى الموصل وهي يومها من أعمال الدولة الحمدانية فوجد فيها كبار شعراء بلاط سيف الدولة الحمداني ومنهم أبو عثمان الخالدي وأبو الفرج الببغاء والتلعفري، وكانوا من شيوخ شعراء زمنهم، فسمعوا منه وهو صبي واتهموه بأن الشعر ليس له، فارتجل قصيدة في وصف

نارنج، وأجاد فيها، فأمسكوا عنه واعترفوا له بالفضل والحق والجودة. ولم ير واحد منهم في نفسه مقدرة على مجاراته فيما وصف.

قال فيه الثعالبي: «من أشعر أهل العراق، قولاً بالإطلاق، وشهادة بالاستحقاق»، وذكر أنه قال الشعر وهو ابن عشر سنين، وقد كانت أمه شاعرة( 1). كان يحب الترحال وقصد مجالس السلطان والأدب فانتقل من الموصل الحمدانية إلى أصبهان البويهية حيث كنف الصاحب بن عباد، فلقيه الصاحب بحسن الاستقبال، وأعجب بشعره فأكرمه، كما مدح وزراء الدولة البويهية وكتابها ومنهم أيضاً ابن العميد وعبد العزيز بن يوسف.

وكان وزراء الدولة البويهية يعرفون حسن موقع الشعر والشعراء في نفس عضد الدولة، فيوجهون بالشعراء المجيدين من الأمصار إلى بلاط عضد الدولة، وقد ذكرنا فيما مضى كيف أرسل ابن العميد بالمتنبي إلى عضد الدولة، فإن الصاحب بن عباد بعث أيضاً بالسلامي إلى عضد الدولة حين وجد في شعره ما يستحق التقدير بعد أن نظم الشعر الجميل ورغبة السلامي على أن يغادر السلامي أصبهان إلى شيراز مستقر بلاط عضد الدولة، فزود الصاحب السلامي كتاباً إلى وزير عضد الدولة الكاتب والشاعر أبي القاسم عبد العزيز بن يوسف، ويمكن أن نرى في كتاب الصاحب إلى عضد الدولة هذا رؤية نقدية ذات جناحين أولهما ما يخص شعر الشاعر بما فيه من طبع وحلاوة وطلاوة، وثانيهما ما يخص نقد الصاحب للشعر بخطاب نقدي هو نص إبداعي آخر، كتب الصاحب إلى الوزير: «قد علم مولاي أطال الله بقاءه أن باعه الشعر أكثر من عدد الشعر، ومن وثق بأن حليه التي يهديها من صوغ طبعه. وحلله التي يؤديها من نسج فكره أقل من ذلك، وممن خبرته بالامتحان فأحمدته، وقررته بالاختبار فاخترته أبو الحسن محمد بن عبد الله المخزومي السلامي أيده الله تعالى، وله بديهة قوية توفي على الروية، ومذهب في الإجادة يهمش السمع لوعيه، كما يرتاح الطرف لرعيه»(2).

ووصل السلامي شيراز، وقدمه الوزير إلى عضد الدولة، فمدحه بقصيدة جميلة يقولها فيها:

---

**(1) يتيمة الدهر: 2 /396.**

**(2) يتيمة الدهر: 2/ 401.**

**فبشرت آمالي بملك هو الورى ودار هي الدنيا ويوم هو الدهر**

فنزلت القصيدة موقعاً حسناً في نفس عضد الدولة، وكذلك بقية الشعر السلامي، فقربه وجعله من خواص مجلسه، وكرمه وصار ملازماً له في بلاطه بشيراز وفي رحيله عنها فاختص بخدمته في مقامه وفي ظعنه ونظم في مدحه غرر القصائد السيارة، وحظي بسببها بالصلات والخلع وبشهرة طارت في الآفاق. ومكث الشاعر في بلاط الملك إلى أن وافت الأخير منيته 372هـ، ويبدو أن إقامته هناك كانت طولة وعلى الأرجح أنه ترك الموصل وبغداد في منتصف القرن الرابع، وتوجه إلى أصفهان، ومنها إلى شيراز، فتكون صحبته مع عضد الدولة دامت أكثر من عشر سنين، وعلى ما يبدو كان عضد الدولة يأنس بالشاعر ويهمش ويبش له ويهز أريحيته فيفوح عطر كرمه، لهذا نسمعه يقوله: «إذا رأيت السلامي في مجلس ظننت أن عطاراً نزل من الفلك ووقف بين يدي»( 1). وكان السلامي مكتفياً بهذا ولا يطمح إلى سواه، بل جعله همه وغايته، فمجالس عضد الدولة غنية عامرة بأنواع الآداب والعلوم والأنس والصلاة والخلع.. والسلامي أهم شعرائها، لأننا نعرف أن المتنبي مادح عضد الدولة وأفاه الأجل سنة 354هـ قبل وصول السلامي شيراز، غذاً كان السلامي أبرز شعراء عضد الدولة سواء في بلاطه في شراز أم في بلاطه في بغداد، وبعد وفاة عضد الدولة ببغداد سنة 372هـ لم يجد الشاعر مثل الذي فقده، وأعرضت عنه الدنيا فتراجع طبعه «ورقت حاله ثم ا زالت تتماسك مرة وتتداعى أخرى حتى انتقل إلى جوار ربه في سنة اربع وتسعين وثلاثمائة»(2) هكذا يقول الثعالبي، ويفكر الباحث في أن يكون هذا القول غير دقيق فعضد الدولة فارق الحياة والسلامي في ريعان شباب سنه وشعره، كما أنه عاش بعد عضد الدولة أكثر من عقدين من السنين، إضافة إلى هذا فالسلامي شاعر مداح، مدح عضد الدولة وآخرين كثر من الوزراء والكتاب وأعيان عصره، ومدح الخليفة الطائع لله، كما أن من خلف عضد الدولة من بني بويه عني بالشعر والشعراء إلا إذا كان نبوغ نجم الشريف الرضي قد آذن بأفول نجم

---

**(1) المصدر نفسه.**

**(2) المصدر نفسه.**

السلامي الذي نراه يمدح الرضي الذي كان على خلاف مع عضد الدولة وعلى وفاق وحسن صلات بأولاده من بعد.

ومهما يكن من أمر فإننا حين ننظر في شعر السلامي فإننا نجد صواب قول الثعالبي، حيث مرارة الشكوى وضنك الحياة، وذل السؤال مما يرجح أنه لم يستقر في كنف سلطان بعد عضد الدولة ولذلك نجد شعره في الشكوى كثيراً، منه قوله.

**لبست العدم حتى صار ذيلي يضيق تقلبي فيه كزيقي**

**وكادت المطالب بعد ضر ودارأت المعيشة بعد ضيق**

**فهل في الناس ياللناس حر يبيض وجه ممتحن مضيق؟**

**أريد أخي إذا ما ثل عرشي وصرت إلى المعيشة في مضيق**

**فأما حين يصلح بعض حالي فإن الناس كلهم صديقي( 1)**

وأين حال الشاعر هنا من حالة حين كان في رحاب عضد الدولة حيث نقرأ أبياته التي قالها في الدير الذي بقنطرة النوبندجان، وقد شربوا هناك ولبسوا أكاليل الزهور ورموا البنادق، فقال:

**أقنطرة النوبندجان وديرها وحور مهى لا تألف الحور غيرها**

**شربنا بها والروض يخلع زهره على الشرب والأشجار تنثر طيرها( 2)**

ومثل هذه المعاني كثير في شعر السلامي الذي نظمه في عضد الدولة وفي أخيه مؤيد الدولة. وفي وزراء الدولة البويهية وفي مجالسهم في فارس، ولعل حظ عضد الدولة هو الأكبر في شعره في المدح، ولذلك نجد الثعالبي يعقد فصلاً في اليتيمة عنوانه: «غرر من مدائحه العضدية وما يتصل بها» وقد مدحه بالكرم والشجاعة والقوة، وهي معاني المدح التقليدية، ولم نجد قصيدة مدح كاملة له، وإنما بعض أبيات من القصيدة مما لا يمكَن من معرفة بنية قصيدة المدح في شعره، لكن ما وصلنا بوضح غزارة شعره في المديح،

---

**(1) يتيمة الدهر: 2/ 426.**

**(2) يتيمة الدهر: 2/ 408.**

وسهولة طبعه فيه، وإجادته في معانيه، فعلى الرغم من أن المعاني تقليدية لكنها أتت في معرض المديح وقدم صوراً مبتكرة تظهر في أبياته، فكسى المعاني التقليدية حللاً جديدة وكان بارعاً في المدح ولا سيما في مبالغاته، قال في مدح عضد الدولة:

**في كل يوم لبيت المجد منك غنى وثروة، ولبيت المال إملاق**

**كم خضت في لجة كالبحر زاخرة ماء المنون بهما حاشاك دفاق**

**في فتية من ليوث الحرب قد حفظت بالمرهفات لهم في الروع أرماق**

**من كل بعل حياة لا يعاقدها إلا على أنه في الحرب مطلاق**

**أمام كل خميس كل يوم وغى كأنه في صدور الخيل الحاق**

**رم أين شئت من الدنيا تنله فما للجو عرض ولا للبحر أعماق**

**من شك أنك مخلوق لتملكه كمثل من شك أن الله خلاق**

**فللسماء سماء من علاك ولِلْ آفاق من ذكراك المحمود آفاق( 1)**

ومثل هذا الشعر لا يصدر إلا عن الفحول، والسلامي منهم من قبل أن يصل بلاط عضد الدولة، فقد ذاع صيته، وعرف الناس موهبته بعد العشر بقليل، وأقر له شعراء الموصل بالفضل والحسن والتقدم، وحين وصل الشاعر إلى فناء الصاحب وجالس من جالس نال ما نال مضى شوطاً آخر في سلم الصناعة فحسن شعره وتقدم من حوله، فتخيره الصاحب من بينهم، وقدمه هدية إلى عضد الدولة بعد أن كاتب في أمره شاعراً كبيراً وكاتباً مغلقاً ووزيراً ثقة، ورأى الوزير عبد العزيز بن يوسف السلامي ما ذكر الصاحب، كما رأى الشاعر في الوزير السياسي البارع، السفير المحنك، والشاعر المجيد، والكاتب البليغ، وكان الشاعر وصف هذا كله في أبيات من قصدية نظمها في حسن سفارة عبد العزيز بن يوسف من عضد الدولة إلى الخليفة الطائع لله، فنهض الوزير بأمر السفارة خير نهوض وأثبت حسن تخيره، كما وضح قيمة بيان الرسول وبلاغته. قال السلامي في مدح عبد العزيز بن يوسف وزير عضد الدولة:

---

**(1) يتيمة الدهر: 2/ 420.**

**سفرت فتيّمه ما رأى وقلت فأطربَهُ ما سمع**

**وأثنت فضائلك الباهرات على ملك الدهر فيما اصطنعْ**

**ومن كلّف الدهر أمثالكم فقد كلف الدهر ما لم يسع**

وكان السلامي كغيره من الشعراء الفحول يعيد النظر في شعره، ويتأمل مبانيه ومعانيه فيرى غرر الأفكار ودرر الألفاظ، فينظم الشعر الجميل ويعاود الأمر مرات عدة، وفي أغلبها كان يحاول الاقتباس من تجربة البحتري الشعرية، والاحتذاء بمنهجه في القصيدة، فيذكر حسن الديباجة، وسلامة الطبع، ويشبه مذهبه بمذهبه، ويتألم للفرق بين فقره واضطرابه في البلاء، وغنى البحتري وما حصل عليه من مال وضياع(1)، فيقول مثلاً:

**وأعطيت طبع البحتري وشعره فمن لي بمال البحتري وعمره**

كما يقول:

**لي فيك التي ترى البحتري امت ار في نظمها أبا تمام**

**فهي لفظ سهل ومعنىً بديع غرة الفكرة درة في النظام**

**كلما أنشدت شهدت بأن ال شعر أمر مسلم للسلامي( 2)**

ويبدو أن عضد الدولة كان يقدم السلامي على سائر شعرائه، لكنه لم يستطع أن ينسى ماضي الأيام حين قصده المتنبي ونظم فيه القصيدة تلو القصيدة، كما أنه لم يستطع أن ينسى قصيدة المتنبي الجميلة في مدحه والتي يذكر فيها شعب بوان، وظلت هذه الذكرى تعيش في نفسه حتى مر ثانية بهذا الشعب بعد سنوات وبصحبته السلامي، فطلب منه أن يحيئ تلك الذكرى ويجدد ذلك العهد، قلباه الشاعر، وكان حسن التصرف نبيهاً في تلبية الطلب، إذ نظم قصيدة ليس فيها شيء من معارضة قصيدة المتنبي أو تضمين بعض أبياتها كما اتخذ قافية غير قافيتها، بل بعيدة عنها في الإيقاع وفي مخارج الحروف، ولاسيما أن عضد الدولة قال له: «قل في الشعب، فقد سمعت ما قال المتنبي» وفي هذا

---

**(1) يتيمة الدهر: 2/ 424.**

**(2) يتيمة الدهر: 2/ 429.**

حصر للشاعر وتحد له، فقصيدة المتنبي غاية في الجمال وصفاً ومدحاً، وهي ذائعة الصيت ولابد للسلامي من أن يوطد حضور بديهته، وموهبته، في وجدان معاصريه خاصة عضد الدولة، فنظم القصيدة البديعة التالية التي لم يحاك فيها المتنبي، ولم يتأثر فيها بأسلوبه ولا بألفاظه لكه لم يتجاهل معانيه ولا مواطن الفتنة والجمال في الشعب التي ذكرها المتنبي وطلب منه عضد الدولة أن يجدد وصفها أو يحيي شاعريتها وإيحاءاها، فيذكر الأشجار والأطيار والظلال والأفنان والشمس والدفئ والماء والحصى.. إلخ ويصفها وصفاً بارعاً لكن حظ الشاعر كحظ قصيدته من الدارسين والمصنفين، قليل ضئيل، ولنقرأ بعض أبيات قصيدته الجميلة البديعة في وصف شعب يوان حيث نشاط الخيال، وعذب الألفاظ، وجمال التصوير:

**اشرب على الشِّعْبِ واحلل روضة أنفاً ... قد زاد في حسنه فازدد به شغفا**

**إذ ألبس الهيف من أغصانه حللاً ... ولقن العجم من أطياره نتفا**

**وأثمرتْ حسنه الأغصان مثمرة ... من نازع قرطاً أو لابس شنفا**

**والماء يثني على أعطافه أزرا ... والريح تعقد في أطرافها شرفا**

**والشمس تخرق من أشجارها طرفا ... بنورها فترينا تحتها طرفا**

**ولست أحصي حصى الياقوت فيه ولا ... درا أصادفه في مائِهِ صدفا**

**يظن من وقفت فيه الشجون به ... أن الصبابة شابت والهوى خرفا**

**ماذا يقول لك المداح؟ قد نفذت ... فيك المعاني وبحر اللفظ قد نزفا**

**لم يبق لي حيلة إلا الدعاء فإن ... يسمع ظللت عليه الدهر معتكفاً( 1)**

والقصيدة ملتقى الطبع والصنعة، اليسر والتكلف، ولم تذكر المصادر رأياً في مقارنتها بقصيدة المتنبي في شعب بوان، ولن تكون المقارنة في غير صالح السلامي الذي وفر لقصيدته ضروباً من المهارة والحذف واللطف، والصنعة أيضاً على نحو ما نجد في البيت السادس مثلاً.

---

**(1) يتيمة الدهر: 2/ 412.**

وليست هذه أجمل قصائد السلامي، إنها من أجملها فحسب، فله شعر كثير في جودتها، وله شعر كثير أيضاً افتن في معرض صوره، وألفاظه ومعانيه افتناناً أكثر، وقد تأثّر على ما يبدو بضروب الصنعة في الآداب التي كانت سائدة في بلاد فارس ومطلوبة ومرغوبة من الأدباء والسلاطين حتى عدت زياً لقي في نفوس الناس هوى وتقديراً، لكن السلامي لم يتهالك في صنعته، ولم يتكلف، بل قدم صوره ومعانيه بطبع وإتقان في وقت واحد، إن مذهبه يكاد يشبه ما يسمى في قوم الناس هذا بالسهل الممتنع وحين نقرأ مثلاً أبياته في الغزل فإن الفكر والروح ينسابان طواعية وأريحية من بيت إلى آخر دون أن ينشغلا بتفكيك الصور، أو بصعوبة الاستعارة أو بغريب الألفاظ إنها أبيات تحاكي ربيع الطبيعة، وهدوء الجمال وروعته. يقول السلامي:

**وظبية من بنات الإنس في يدها ... ووجهها للصبا والحسن خاتام**

**قد حللت لؤلؤ الأزرار عن درر ... لهن في ثغرها الفضي أتوام**

**وزارت الروض منها مقلتان لها ... وحشيتان وعذب الريق بسام**

**بتنا نكفكف بالكاسات صائغة ... والماء للحبب الدري نظام**

**والكأس للمسكر التبري أدمعنا ... كأننا في جحور الروض أيتام( 1)**

وعقب الثعالبي على البيت الأخير فقال: هذا البيت من إحسانه المشهور في ابتداع الاستعارة.

وقد حفلت مصادر التراث الأدبي والنقدي بمقطعات كثيرة من شعر السلامي وازينت بها، لما فيها من رقة وعذوبة وحسن فنجد كثيراً منها في كتب الثعالبي، والتوحيدي، وابن خلكان، وكذلك عند صاحب البداية والنهاية، وصاحب مرآة الجنان، وفي تاريخ بغداد يذكر المؤلف أبياتاً جميلة له في الغزل منها:

**ظبي إذا لاح في عشيرته ... يطرق بالهم قلب من طرقهْ**

**سهام ألحاظه مفرقة ... وكل من رام وصله رشقَهْ**

**بدائع الحسن فيه مفترقَهْ ... وأنفس العاشقين متفقهْ**

---

**(1) يتيمة الدهر: 2/ 410.**

**قد كتب الحسن فوق عارضه هذا مليح وحق من خلقه( 1)**

ويبدو أن السلامي كان ينتصر لفن الشعر على فن النثر، ويرى في الأول فضائل تربو على فضائل الثاني، ولعل رأيه هذا يتصل بسماحة طبعه وبجود قريحته في ميدان الشعر، فلا نجد له نصاً نثرياً في زمن جمع فيه أغلب الأدباء بين فضيلتي الشعر والنثر، على نحو ما شاهدناه في أدباء بلاط عضد الدولة.

يذكر التوحيدي في الليلة الخامسة والعشرين من الإمتاع والمؤانسة فضائل النظم، وفضائل النثر ويبين رأي أعيان عصره في الانتصار لكل من منهما، ويفصّل الرأي في هذا ويجتهد في عرض حجج كل من الفريقين، مع الأخذ بالحسبان قيمة نشاط الخيال الحكائي أو السردي عند التوحيدي، لكن ما يقدمه التوحيدي مهم جداً هنا ولا سيما في الرد على من يجهل أو يتجاهل وجود نظرية للأدب في تراثنا الأدبي والنقدي، والحديث مهم ويطول لتوضيح قيمة ما ذهب إليه التوحيدي فلابد من العودة إليه بتمامه، وسنكتفي هنا بما قدمه التوحيدي في الانتصار لفن النظم على لسان السلامي، ففيه دلالة على مذهب السلامي الشعري: «قال السلامي: من فضائل النظم أن صار لنا صناعة برأسها، وتكلم الناس في قوافيها، وتوسعوا في تصاريفها وأعاريضها، وتصرفوا في بحورها، واطلعوا على عجائب ما استخزن فيها من آثار الطبيعة الشريفة، وشواهد القدرة الصادقة، وما هكذا النثر، فإنه قصر عن هذه الذروة الشامخة، والقلة العالية، فصار بذلك بذلة لكافة الناطقين من الخاصة والعامة والنساء والصبيان».

وقال أيضاً: من فضائل النظم انه لا يغني ولا يحدى إلا بجيده ولا يؤهل للحن الطنطنة، ولا يحلى بالإيقاع الصحيح غيره، لأن الطنطات والنقرات، والحركات والسكنات لا تتناسب إلا بعد اشتمال الوزن والنظم عليها، ولو كان فعل هذا بالنثر كان منقوصاً، كما لو لم يفعل هذا بالنظم لكان محسوساً، والغناء معروف الشرف، عجيب الأثر، عزيز القدر، ظاهر النفع في معانيه الروح، ومناغاة العقل، وتنبيه النفس، واجتلاب الطرب وتفريج

---

**(1) الخطيب البغدادي – تاريخ بغداد: 2/ 335.**

الكرب، وإثارة الهزة، وإعادة العزة، وإذكار العهد، وإظهار النجدة، واكتساب السلوة وما لا يحصى عنده.

ويقال: ما أحسن هذه الرسالة لو كان فيها بيت من الشعر، ولا يقال: ما أحسن هذا الشعر لو كان فيه شيء من النثر، لأن صورة المنظوم محفوظة، وصورة المنصور ضائعة»(1).

كان السلامي كثير الحل والترحال بنفسه وبشعره، فهو السلامي نسبة إلى دار السلام «بغداد» قصد الموصل وهو في مطلع العقد الثاني من عمره وجالس شعراءها وحاورهم وبعد قليل بزهم، ثم تنقل في بلاد فارس بين أصبهان وشيراز حيث مجالس الصاحب، وعضد الدولة، وكان هناك الشاعر المقدم، ثم عاد إلى بغداد وكانت يومها قبلة الدنيا في الآداب والعلوم والفنون، وفيها كانت حياته متلونة متلونة بين رخاء وشدة، يسر وقهر، وقد ذكرنا بعض قصائده في الشكوى، ويبدو أنه نظمها قبيل وفاته ت 393هلكنا نجد له في بغداد قبيل هذه الفترة شعراً فيه كثير من حضور البديهة وقوة النفس وسلامة الطبع يصدر فيه عن همة ونشاط وسرور، مثال هذا قصيدته الطويلة الجميلة التي بعث بها إلى الشريف الرضي وكان خرج من داره في المطر فأعطاه كساء استتر به فمدحه، وفخر بشعره، وذكر أن هذه القصيدة كانت في زمن خط فيه الشيب فوديه، وعلى مايبدو من تاريخ ولادة الشريف الرضي 359هـ – فإن مناسبة القصيدة كانت بعد 380هـ، وعلى اية حال فالقصيدة غاية في الجمال، ابدع الشاعر في وصف ماأصابه من الغيثين: المطر والشريف الرضي، كما أبدع في وصف فريدته وفي وصف ملكه النقد والإبداع عند الرضي، ويذكرنا تقريظه شعره واعتزازه به بما أكثر أبو تمام منه من هذا القبيل، ويكاد يكون أبو تمام من أوائل الشعراء الذين وصفوا افتتانهم وإتقانهم في شعرهم، ومن هذه القصيدة نذكر الأبيات التالية، يقول السلامي.

**ودّعت دارك والسماء تجودني بيد الغمام فلا أرى بك مابي**

**وحمى كساؤك لا عدمت معيره دراعتي وعمامتي وجبابي**

**فوليت يابحر السماحة كسوتي وولى أخوك الغيث بلّ ثيابي**

---

**(1) الإمتاع والمؤانسة: 2/ 135.**

**غيثان هذا ابن الذي من أجله خلق السحاب وذا سليل سحاب**

**فوصلت اشكو ذا وأشكر ذا وبالْ غيثين ما بهما من التسكاب**

**وفريدة عذراء رحت أزفها ما بين ألفاظ شرفن عذاب**

**جاءتك يحملها الجمال وربما وقف الحياء بها دُوِيْنَ الباب**

**أهديتها خجلاً إلى متغلغل الْ أفكار محصد مرة الآداب**

**لأبي القريض ابن المعالي بل أخي ال إعراب حين يفوه والإغراب**

**انظرْ بعين رضاً إلى ما صغته وأعره سمع سامح وهاب( 1)**

وتبين هذه القصيدة – وغيرها من قصائد السلامي – غزارة الطبع في شعره وسلالة النظم، وصدور الشاعر عن قريحة سمحة، وموهبة معطاء دون تكلف وعناء، تجود وتجود، فلا نرى في قصائد الشاعر قصر النفس، ولا خشونة البناء، ولا ثقل النظم، ولهذا كان صاحب مطولات هذا من جهة، ومن جهة أخرى نلاحظ اقتران أغلب أوصافه وتشبيهاته بالطبيعة فيكثر من ذكر الغيث والروض والبدر.. إلخ وقد ذكر معاصرو السلامي من أدباء ونقاد فضل أدبه وحسنه، ويكفي أن يقرظه التوحيدي ويثني عليه، ولو لم يكن السلامي واسع الحيلة، خفي السرقة لطيف المأخذ لما استطاع أن يحوذ إعجاب التوحيدي الذي أسرف في انتقاد أعلام عصره، والذي قال فيه: (أما السلامي فهو حلو الكلام، متسق النظام، كأنما يبسم عن ثغر الغمام، خفي السرقة، لطيف المأخذ واسع المذهب، لطيف المغارس، جميل الملابس، لكلامه ليطة بالقلب، وعبث الروح، وبرد على الكبد) .(2)

ومسك الختام أبيات من قصيدته في مدح الوزير أبي نصر سابور بن أزدشير وقد أعيد إلى الوزارة وخلع عليه، فقال سلامي:

**اليوم طبق أفق الدولة النور وأوضحت فلق الملك التباشير**

---

**(1) يتيمة الدهر: 2/ 414.**

**(2) الامتاع والمؤانسة: 1/ 134.**

**فكل عين إليك اليوم طامحة وكل قلب بما خولت مسرور**

**أقبلت في خلع السلطان زينها ذيل على أنجم الجوزاء مجرور**

**كأنما نسجتها في الرياض يدا غيث فرونقها بالحسن مغمور**

**ورحت فوق جواد كالعقاب جرى والجود في سرجه والمجد والخير**

## الشريف الرضي د. عبد اللطيف عمران

هو محمد بن الحسين بن موسى بن محمد بن موصى بن إبراهيم بن موسى الكاظم، من أعيان القرن الرابع الهجري في الفقه والأدب والنقد والسياسة، ولد ببغداد سنة 359هـ، له مؤلفات قيّمة منشورة منها ديوان شعره، ومنها مؤلفه المشهور في التفسير حقائق التأول في متشابه التنزيل، وكتابه: خصائص أمير المؤمنين (ع) ورسائله إلى الصابئ ورسائل

**(1) يتيمة الدهر: 3/ 124.**

الصابئ إليه، وتلخيص البيان عن مجازات القرآن، ومجازات الآثار النبوية، إضافة إلى جهده التاريخي الكبير في جمع خطب نهج البلاغة، وهذه المؤلفات مطبوعة ومحققة ومتداولة بين أيدي الناس اليوم، أما مؤلفاته الأخرى غير المنشورة فهي كثيرة أيضاً، ولم تصل إلينا، وقد ذكرتها كتب التراجم(1).

والبحث في صلة أدب الشريف الرضي ببلاط عضد الدولة البويهي يأخذ هنا طابعاً مختلفاً، إذ أن الشريف لم يمدح الملك أبداً، بل كان ساخطاً عليه، وإذا ذكره في شعره فيذكره بغضب ومرارة، بل ينظم قصيدة حين وفاته تنم عن أمل وتفاؤل وراحة بال، وبالمقابل فإن مدائحه في أولاده شرف الدولة، وصمصام الدولة وبهاء الدولة هي من اجمل قصائد ديوانه، إضافة إلى قيمة مدائحه في الخليفة الطائع لله

ونبين هذا بإيجاز لأن التفصيل والوضوح فيه قد تحققا من قبل في كتاب نشرناه بعنوانك شعر الشريف الرضي ومنطلقاته الفكرية(2).

والشاعر الرضي من الأشراف الطالبين، وقد تقلد أمر نقابة الإشراف، وكان أبوه أبو أحمد الموسوي قد تقلدها من قبل، وصلة الأشراف بالبويهيين قامت منذ قدم البويهيون إلى بغداد لكن المصادر لا تحدد تاريخاً لهذه الصلة قبل سنة 354هـ، قبيل ولادة الرضي، ففي هذه السنة كان معز الدولة البويهي نقابة الطالبين ببغداد وكتب له منشور بهذا من ديوان

---

**(1) د. عمران، عبد اللطيف – شعر الشريف الرضي ومنطلقاته الفكرية، فصل مؤلفات الشريف الرضي. ص 160.**

**ومنها في ميدان الشعر: ديوان شعره، والحسن من شعر الحسين «ابن الحجاج»، والزيادات في شعر أبي تمام ومختار شعر أبي إسحاق الصابئ.**

**ومنها في البلاغة والنقد، وأولها جهده في جمع خطب الإمام علي كرم الله وجهه في «نهج البلاغة»، وتلخيص البيان عن مجازات القرآن، ومجازات الآثار البنيوية.**

**ومنها في النحو: تعليق على إيضاح أبي علي الفارس.**

**ومنها في التفسير: حقائق التأويل في متشابه التنزيل، وتلخيص البيان.**

**ومنها في السيرة والتاريخ: خصائص الأمة، وخصائص أمير المؤمنين، وأخبار قضاة بغداد، وسيرة والده الطاهر، وله رسائل في من النثر.**

**(2) نشر الكتاب في دمشق 1998، وفيه فصل حول صلة الشريف الرضي بالبويهيين، وفصل آخر حول صلته بالعباسيين، وآخر بالفاطميين.**

الخليفة العباسي المطيع لله، وبعد معز الدولة حكم بغداد ابنه بختيار عز الدولة الذي قرب أبا أحمد الموسوي وأدنى مجلسه وزاد في إكرامه وكلفه بمهام كثيرة واعتمد عليه في حكمه وجعله سفيراً له في أمور عديدة، منها السفارة في خلاف بين البويهيين والحمدانيين، وربما كان حسن علاقة والد الرضي بعز الدولة سبباً في سوء علاقته بعضد الدولة الذي هزم ابن عمه عز الدين وقتله بعد أن استولى على بغداد.

دخل عضد الدولة بغداد سنة 367هـ، وانصرف كما هو معروف إلى محاربة اللصوص والدعار والفتن والفساد، وكان طبيعياً أن تكون علاقته بأبي أحمد الموسوي حسنة، وببقية الأشراف كذلك، فنراه يعهد إليه سنة 368هـ بمهام عديدة منها مناصرة سعد الدولة بن سيف الدولة في حربه ضد سلامة البرقعيدي متولي ديار مضر لأبي تغلب بن حمدان، فقال أبو أحمد الجيش وانتصر، وكان لأبي أحدم منزلة حسنة وكبيرة عند العامة والخاصة، هذه الأمور يبدو أنها ضايقت وزير عضد الدولة المطهر بن عبد الله الذي خشي حسن منزلة أبي أحمد ورفعتها فاسهم في تأجيج الخلاف بين عضد الدولة وأبي أحمد مستغلاً علاقة الأخير الطيبة بعز الدولة عدو عضد الدولة اللدود، متهماً إياه أنه كان في حيّز بختيار، فقام عضد الدولة سنة 369هـ بعزل أبي أحمد وبمصادرة أملاكه وبأبعاده عن بغداد سجيناً في فارس( 1)، فساءت العلاقة يومها بين الأشراف والبويهيين ولا سيما حين تجرأ وزير عضد الدولة المطهر بن عبد الله فسخر من نسب الأشراف وقال للشريف الرضي: كم تدل علينا بالعظام النخرة، فنظم الرضي قصيدة طويلة في نحو من ثمانين بيتاً وسنّه فوق العشر بقليل يهجو فيها الوزير، ويأسف لقبول البويهيين هذا الأمر، ولسكوتهم عليه، ويرى أن الأمر لو حدث بين الفاطميين، أمر السخرية من نسب الأشراف – لكانت النتيجة قتل الوزير، ولعل هذه القصيدة تكاد تكون أفضل صورة وأجملها تنقل إلينا راي الشريف الرضي في عضد الدولة البويهي ومطلعها:

**نصافي المعالي والزمان معاند وننهض بالآمال والجد قاعد( 2)**

---

**(1) راجع أخبار ابي أحمد والد الشريف الرضي، وعلاقته بأل بويه وبالخلافة العباسية في: شرح نهج البلاغة: 1/ 32، الكامل: أحداث 368، 369هـ صحاح الأخبار: 58.**

**(2) ديوان الشريف الرضي: 12/ 305.**

وفيها يمدح والده، ويهجو أسباب عزله، ويرى أن أمر أرض بابل، وأمر الأشراف إلى هوان حين يكون الرأي الفاسد للوزير مسموعاً ومقبولاً عند عضد الدولة، فيسبّ الأشراف، ويساء إلى النبي ﷺ، وهذا الجحود لو حدث في أرض الفاطميين لقابله قصاص، ويعرّض في البيت الرابع صراحة بعضد الدولة:

**يقرّ بعيني أن أرى أرض بابل تخوض مغانيها الجياد المزاود**
**فدى لك يا مجد المعالي وبأسها فعال جبان شجعته الحقائد**
**عزلت ولكن ما عزلت عن الندى وجودك في جيد العلى لك شاهد**
**يدلّ بغر الله عضداً وناصراً وناصرك الرحمن المجد عاضد**
**تعيّر رب الخير بالي عظامه ألا نزهت تلك العظام البوائد**
**ولكن رأى سب النبي غنيمة وما حوله إلا مريب وجاحد**
**ولو كان بين الفاطميين رفرفت عليه العوالي والظبي والسواعد**
**ألا إن جدب الحلم عندك مخصب وإن لئيم المجد عندك رافد**
**ضجرت من العلياء فاخترت عزلها كأنك قد أفنت نداك المحامد**

عن محنة والد الرضي محرض شاعريته، فكثيرة القصائد التي تظمها الشاعر في مدح هذا الأدب وفي ذكر محنته ومنزلته سوية، فكانت مسألة أبيه منبع إلهام وحافزاً على الإبداع. وشأنها في شعره شأن سيف الدولة في شعر المتنبي، وشأن الروميات في شعر أبي فراس الحمداني، ولعل هذه المسألة كانت وراء تفتق قريحته الشعرية مبكراً، فهذه القصيدة نظمت في حياة عضد الدولة، والمعروف أن عضد الدولة توفي سنة 372هـ، وعمر الشاعر ثلاث عشرة سنة.

وكانت وفاة عضد الدولة سنة 372هـ مثار بشر وتفاؤل في نفس الشريف الرضي، فلعل سجن الأب يزول، ويعود إلى بغداد مكرماً، فحين يصل نعي عضد الدولة إلى مسامع الرضي ينظم قصيدة يزف فيها النبأ إلى والده على انه فال خير، وفاتحة عهد جديدة وأعد بالأمل، يقول الشاعر:

**أبلغا عني الحسين ألوكاً إن ذا الطود بعد عهدك ساخا**

**والشهاب الذي اصطليت لظاه عكست ضوءه الخطوب فباخا**

**والفنيق الذي تدرع طول الأ رض خوى به الردى فأناخا( 1)**

وتمضي الأيام بعد وفاة عضد الدولة فلا يطلق صمصام الدولة ابنه سراح والد الشاعر، وفي سنة 376هـ ينتزع شرف الدولة بغداد من أخيه، ويطلق سراح والد الشاعر ويعيده إلى بغداد معززاً مكرماً، فينظم الشاعر قصيدة يمدح فيها شرف الدولة ويشكر صنيعه، مطلعها:

**أحظى الملوك من الأيام والدول من لا ينادم غير البيض والأسل( 2)**

وفي سنة 379 توفي شرف الدولة فرثاه الرضي( 3)، وخلفه أخوه بهاء الدولة، الذي كان قوياً مهاباً مطاعاً كأبيه عضد الدولة، لكنه قرّب الأشراف وأحسن إلى الرضي وأسرته، وردّ إلى أبيه الأعمال التي كان يقوم بها من قبل واستدعاه إلى دار الخلافة ومعه والداه في سنة 380هـ، وقلّد والد الشاعر نقابة الأشراف الطالبيين، والنظر في المظالم، وإمارة الحج، وكتب عهد بذلك، واستخلف والده المرتضي والرضي وخلع عليهما من دار الخلافة واستمرت علاقة الأشراف بالبويهيين حسنة في أيام بهاء الدولة الذي تتابع في عهده إكرام الرضي وأسرته سنة بعد سنة، فيخاطبه الشاعر:

**كل يوم فضل عليَّ جديد وعلاء أناله من علاكا( 4)**

ونجد الرضي في سنة 388، مثالاً، ينظم أربع قصائد في مدح بها الدولة يذكر فيها فضله وحسن معاملته حيث أرضى بهذا مبادئ الدين الحنيف التي تقتضي بإكرام آل البيت، يقول في إحداها:

**لقد أرضى قوام الدين فينا وصاة الله والدين اليقينا**

---

**(1) ديوان الشريف الرضي: 2/ 128.**

**(2) ديوان الشريف الرضي: 2/ 128.**

**(3) ديوان الشريف الرضي: 2/ 413.**

**(4) ديوان الشريف الرضي: 2/ 102.**

وقد أفتنّ الشاعر في مدائح بها الدولة، وأحسن التصرف في الخروج مما يفرضه سوء العلاقة السابقة مع عضد الدولة والد الممدوح، فهو ينظر إلى بهاء الدولة على أنه أفضل آل بويه وأكرمهم، إذ يقول:

**من العظماء أطولهم عماداً وأنداهم إذا مطروا يمينا( 1)**

وهو يصنع في مدحه هنا كما صنع المتنبي في مدحه السابق الذكر حين قدم ممدوحه عضد الدولة على أبيه، فقام الشريف الرضي وقدم ممدوحه بهاء الدولة على أبيه وغيره من آل بويه، وكان سخط الشاعر على عضد الدولة مشوباً بالحذر، وغالباً ما يقرنه بذكر إسهام وزيره المطهر بن عبد الله فيما حل بوالد الشاعر الذي يقول:

**لا أقال الإله من خانك العهـ د وجازاك بغصة بالوداد**

**ظنّ بالعجز أن حبسك ذل والمواضي تصان بالأغماد( 2)**

كانت علاقة الرضي بالبويهيين، عامة، حسنة، لا يشوبها إلا ما لقيه والده من عضد الدولة الذي قام بنوه من بعده وعوضوا الرضي وأسرته إكراماً وإحساناً ومودة، فيقرر ألا ينصرف إلى سواهم، بعد أن المح إلى نيته بالرحيل إلى الفاطميين، لكنه يعود عن نيته ويمدحهم فيقول:

**أآل بويه ما نرى الناس غيركم ولا نشتكي للخلق لولاكم فقدا**

**نرى منعكم جوداً ومطلكم جداً وإذلالكم عزاً وإمراركم شهدا**

**وعيش الليالي عند غيركم ردى وبرد الليالي عند غيركم وتدا**

**خذوا بزمامي قد رجعت إليكم رجوع نزيل لا يرى منكم بدا( 3)**

ولابد هنا من الإشارة إلى أثر ذات الشاعر الحقيقية في طبيعة علاقته بالبويهيين وغيرهم فهو يصدر في شعره وفي حياته عن نفس أبيه طموح إلى المعالي دؤوب في سبيل المجد

---

**(1) ديوان الشريف الرضي: 2/ 551.**

**(2) ديوان الشريف الرضي: 1/ 299.**

**(3) ديوان الشريف الرضي: 1/ 319.**

لا ترضى بغير المجد والعلى، لكنها الأيام، وصروف الدهر التي حالت دون تحقيق مطامحه، فيعود في القصيدة نفسه إلى ذكر خيبة الأمل فيقول:

**كأني إذا جادلت دون مطالبي أجادل للأيام ألسنة لداً**

**أحلّ عقود النائبات وانثني وخلفي يد للدهر تحكمها عقدا**

وشعر الرضي في البويهيين كثير، وقصائده فيهم عرة ديوانه، ولعل من أجملها تلك القصيدة التي جمع فيها بين المتناقضات من الموضوعات والمشاعر إذ كان موضوعها الرثاء والمدح، والتعزية والتهنئة في وقت واحد، وقد تحقّق هذا للرضي ببراعة وحسن، فقوم وفاة بهاء الدولة عقد أمر الملك لابنه أبي شجاع فناخسروا سلطان الدول، فنظم الرضي قصيدته الجميلة الشهيرة وفيها يرثي بهاء الدولة ويعزي ابنه، في الوقت الذي يمدح فيه الابن ويهنئه ويمدح أل بويه ويذكر أمجادهم وفضائهم، وقد افتتحها بمطلع من أجمل مطالع قصائد الشعر العربي وفيه يقول:

**تمضي العلي وإلى ذراكم ترجع شمس تغيب لكم وأخرى تطلع( 1)**

وشعر الشريف الرضي أكثره في المدح والتهنئة، ويليه الرثاء والتعزية، وقد توجّه به إلى العباسيين وإلى البويهيين، وكان في هذا شأنه شأن المتنبي الذي قال فيه بلاشير: «لم ينغلق أمام حياة الفكر، وكان ممثلاً فريداً لموقف اللاتفريقية الدينية في الإسلام»(2).

والمتميز في شعره حجازياته، وهي قصائد الغزل الرقّة التي نظمها في طريقه إلى الحج، ومن أشهرها «ياظبية البان» وهي في رقتها وعذوبتها وصلتها بملامح الفن الرومانتي تذكر بروميا تابي فراس الحمداني وسنتخير واحدة منها بعد البحث في مسألة الإيقاع وموسيقا الشعر عنده.

## الموسيقا الشعرية
## في قصائد الرضي

---

**(1) ديوان الشريف الرضي: 1/ 603.**

**(2) بلاشير: أبو الطيب المتنبي: 37.**

تربط بعض نظريات نشأة الشعر، الشعر بالغناء والعمل، ويشير بعض الباحثين إلى أن جوهر العمل وسببه الغائي هما خلق الانسجام، أي الوحدة بين الإنسان والطبيعة، والوحدة حركة هادفة.. إنها حركة انسجامية ذات إيقاع هو المبدأ الناظم الذي يشارك في خلق البنية الجمالية.. ( 1)، وفي مثل هذا الكلام ما يشير إلى أن الشعر نشأة إيقاعية كان لمسألة الإنشاد فيها قيمتها الفنية المتنوعة، فجاذبية الشعر تأتي من النشيد وليس من العروض(2)، وقد جرى شعراء العربي على هدي الإيقاع أو النشيد بشكل عفوي ينم عن قريحة وطبع وعشق للانتظام والحركة المرتبة الهادفة دون الاهتمام أو الانتباه إلى ما يسمى فيما بعد بعلم العروض، هذا العلم الذي استنبط بعد أن استقرت بنية الفن الشعري عند العرب، وتوطدت أركانها ورسخت أسسها، فالشاعر المطبوع لا يستعين بالعروض على نظم الشعر لأن «من صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به»( 3) والرضي صاحب الديوان الشعري الضخم ذي القصائد الطويلة التي طرقت موضوعات متنوعة وغنية متخذة أحرف العربية بأكملها قوافيا لها، هو من الذين لم يضطرب عليهم الذوق، بل من الذين صح طبعهم وذوقهم فرأوا أن القيمة الفنية للكلام المنظوم تأتي من إيقاع هذا الكلام أو من نغم هذا الكلام حين إنشاده، فكان ينظم القصيدة ليتحف الناس بلطفها وجمالها اعتقاداً منه أن أفضل الشعر هو أحسنه إنشاداً، فقصيدته تحفة – كما يقول – والتحفة في المعجم هي ما أتحفت به الرجل من اللطف والإتحاف فيها قائم على الإنشاد. يقول:

**هذه تحفتي إليك وخيرُ الـ شعرِ ما كان تحفةَ الإنشاد( 4)**

---

**(1) غاتشف: الوعي والفن: 61.**

**(2) راجع عيار الشعر 30، ولسان العرب: عرض.**

**(3) عيار الشعر: 3.**

**(4) الديوان: 1/ 300.**

وقد ذكر الرضي في شعره مرات عديدة أبياتاً تدلُ على اهتمامه بإيقاع الشعر، مشيراً إلى قيمة جمالية عمل على تحققها في شعره معطياً إياها تسميات متنوعة مترادفة، فهي تكون قائمة أحياناً على التغريد، وأحياناً على النغم وأحياناً أخرى على ما يروق السمع ويطربه، ولم نلحظ في هذا الشعر ما يشير إلى أهمية علم العروض لأن الشاعر لم يكن في حاجة إلى وضع ميزان يقيس طاقته الإبداعية وقدرته الخيالية، فالرضي صاحب أذن موسيقية تعشق النغم اللطيف، والنشيد العذب كما هو صاحب خيال ثر وخصب يوفق بين أطراف الصورة، ويبدع قصائد تقم على الانسجام والوحدة على الرغم من أثر الخيال، هذا الخيال الخصب الذي يحلق في عوالم رحبة فسيحة مستقدماً من كل منها صورة ما لا تصدع بانتظام بنية شعره، هذا ما جعل شعره يؤثر في النفوس فتطرب له السماع وتتشوق إليه الأفهام، ومثل هذا الشعر القائم على الملاءمة بين الخيال والايقاع هو ما جعله مفكرو العرب أكثر أثراً في النفوس، فقال ابن سينا: «الشعر لا يتم إلاّ بمقدمات مخيلة، ووزن ذي إيقاع متناسب ليكون أسرع تأثيراً في النفوس»( 1) وفي هذا القول، كما في عشر الرضي ما يدحض زعم من بحث «في البنية الإيقاعية للشعر العربي» والف كتاباً «في الشعرية» فقال: «يبدو في تاريخ الشعر العربي أن طغيان الانتظام الوزني في الشعر يرافقه انحسار للصورة الشعرية»( 2)، فما هي صحة هذا القول حين ننظر في قول الرضي التالي الذي يطغى فيه الانتظام الوزني دون أن تنحسر الصورة الشعرية:

**ألقاك والقلبُ من رجيعِ هوىً وانثني عنك بالأشواقِ نشوانا**

**ولاَ تداويتُ من قرحٍ فرى كبدي ولا سقاني راقي الحي سلوانا**

**يقول صحبي، وقد أعياهم طربي بعض الأسى إنما أحببت إنساناً( 3)**

إن الرضي يقرن بين الصورة والنغم في شعره، فقصيدته ابنة الفكر التي تخرج من الوجود، وتستقبل الناس مزينة بعقد منتظم يسلك بها طرق العلى، وهذه القصيدة التي يلفت حسنها

---

**(1) المجموع أو الحكمة العروضية: 20.**

**(2) د.كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية، 91، ولتقارن هذا القول يقول ابن سينا في المجموع: 20.**

**(3) الديوان: 2/ 474.**

الأنظار تطرب الآذان، وتروق الأسماع بنشيدها الجميل، وجرسها العذب، لن كل فظ من ألفاظها حسن الصوت، عذب النغم، إن عمارة قصيدته تقوم على الصورة الحسنة، والنغم الجميل العذب، يقول الرضي في قصيدته:

**وأنتِ ابنةُ الفكر قابلتنَا بعقدٍ لجيدِ العلى منتظمْ**

**تروقينَ أسماعَنا في النشيدِ كأنكِ من كلّ لفظٍ نغمْ( 1)**

قد جعل إيقاع القصيدة من أُسس وظيفتها، فكان الإيقاع مدخلاً لتأدية الوظيفة فيعمل هذا الإيقاع على جذب الممدوح نحو القصيدة، ويشده إلى موسيقاها محاولاً مزج طبيعتها النفسية من خلال التطريب في الصوت، والانتظام في التعبير مما يجعل النفس تلقى قبول الأمر المرتجى من القصيدة وتميل إلى هذه القصيدة لأن العلاقة بين الشعر والموسيقا عضوية تنظمها ميول النفس الإنسانية ورغباتها التي يؤثر فيها من الشعر إيقاعه قبل كل شيء وهذا يعود كما يقول ابن سينا إلى «ميل النفوس إلى المتزنات والمنتظمات»( 2) مما يذكر بإسهام الموسيقى في إنجاز عمل ما، وتحقيقه إسهاماً وظيفياً يقوم على ملاءمة بين طبيعة الطرفين، فقد ارتبطت الموسيقى بالعمل وامتزجت بطبيعته وتطور نغمها وإيقاعها تبعاً لتطوره( 3)، ولمثل هذا كان الرضي حين يوظف قصيدته لإنجاز عمل ما يستعين بالإيقاع، ويعطي لقوله صفة التغريد الذي هو التطريب في الصوت والغناء به، مذكراً الشخص الذي يرتجيه بهذه القيمة الفنية، فذات مرة مدح الخليفة الطابع بقصيدة عذبة الإيقاع، حسنة النغم، منتظمة التأليف لما في بحرها البسيط – من بساطة وطلاوة( 4) مطلعها:

**على كم الطرف بالبيداء معقودُ وكم تشكّى سرايَ الضمرُ القودُ( 5)**

فذكر الممدوح بالقيمة الفنية لمقاله فقال:

---

**(1) الديوان: 2/ 379.**

**(2) جوامع علم الموسيقى: 20.**

**(3) شارل لالو، الفن والحياة الاجتماعية: 25.**

**(4) مهاج البلغاء: 3.**

**(5) الديوان: 1/ 269.**

**قليلُ مدحك في شعري يزيّنُهُ حتى كأن مقالي فيك تغريد( 1)**

بعد أن أشار إلى أن هذه الأغاريد ذات حاجة لما تظفر بها وهي على كثرتها وعلى قيمتها المطربة ستفنى إن لم تحقق وظيفتها:

**أكثرت شعري ولم أظفر بحاجته فسقتي قبل أن تُفْنى الأغاريدُ( 2)**

إن النزعة الطبيعية إلى الانسجام والإيقاع هي الأساس في نظم الشعر، لأنهما عنصران جوهريان في صناعة الشعر بينما العروض عنصر عرضي، فالإيقاع هو قوة الشعر الأساسية لأنه هو أول ما يدخل الفعل في العمل الإبداعي، وحينما نحس به ونتذوق أثره في جملة ما، نعرف أن «شرارة النشاط التشكيلي قد انطلقت»( 3) تلك الشرارة التي يجب عليها أن تحقق اندماجاً بين الإيقاع والانفعالي المتمركزين حول معنى يثير الحركة والتوثب في أعمال النفس، فتغدو حركة النظم حركة المعنى على حد تعبير ريتشاردز( 4)، ويصبح النص الشعري غنياً بالتناغم الداخلي الذي يتغلغل في اثناء القصيدة، وثيري موسيقاها الداخلية بعد أن يحقق الاندماج بين الإيقاع والانفعال المتمركزين حول معنى يثير موضوعاً يبعث نوعاً من الحركة له وثباته الملائمة والمميزة، فيغدو الإيقاع النفسي هو ميزان الشعر وليس العروض، وإذا نظرنا إلى الشعر من زاوية الانفعال نجده «تعبيراً منظماً عن انفعال يؤالف موسيقياً بين الأصوات في الزمان»( 5)، ومن هنا يمكن تعليل وجود إيقاعات متعددة ضمن البحر الواحد الذي يضم مستويات متباينة من النبر( 6)، ومن الطبقات الصوتية وهذا تابع للحالة الانفعالية ولدرجة التوتر النفسي حين ممارسة العملية الإبداعية، ومثال هذا ما يظهره الاختلاف في طبيعة الإيقاع ومستوى الصوت

---

**(1) الديوان: 1/ 272.**

**(2) الديوان: 1/ 272.**

**(3) الوعي والفن: 65.**

**(4) يقول ريتشارد: «.. تغدو حركة النظم حركة المعنى، وإذا درسنا العروض بمعزل عن المعنى رأيناه نتاج تجريد أخرق» النقد الأدبي، ويمزات بركس: 4/ 125.**

**(5) التفسير النفسي للأدب: 65.**

**(6) النبر عند العرب ارتفاع الصوت، ونبر الرجل نبرة إذا تكلم بكلمة فيها علو اللسان: نبر.**

وطبقاته ضمن بحر واحد هو البحر الكامل – على سبيل المثال – الذي استخدمه الرضي حين نظم قصيدة يفتخر فيها، ويذكر محاسن قومه فيها قوة الصوت، وجلجلة الحروف، وعلو الإيقاع، ويقول:

**ورثوا المعالي بالجدود وبعدها بضرابِ مرهبةٍ وطعنِ رماحِ**
**وقياد مخطفةِ الخصورِ كأنها العقبانُ تحت مجلجلٍ دلاّحِ**
**يغبقْنَ ليلاً بالغبيقِ وتارةً يصبحنَ بالغاراتِ كل صباحِ**
**ضربَتْ بعرقي دوحةٌ نبويةٌ في منصبٍ واري الزناد صراحِ**
**ينمي إلى أعياض خير أرومة ليست بعشاتِ الفروعِ ضواحٍ**
**وأبي الذي حصد الرقابَ بسيفِهِ في كل يومٍ تصادمٍ ونطاحِ**
**رُدتْ إليه الشمسُ يحدثُ ضوؤُها صبحاً على بعدٍ من الإصباحِ( 1)**

إن المستوى العالي من النبر هنا تابع للمعنى الذي يطرقه لشاعرٍ، إنه موضوع الفخر الذي يثير انفعالاً قوياً حماسياً يحتاج إلى كميات عالية من الإيقاع بينما لا يتحقق هذا حين ينظم الرضي قصيدة على البحر نفسه، لكن موضوعها الرثاء الذي يثير انفعالاً ينحو تجاه التسليم بقضاء الله، ويذكر الإنسان بضعفه وهوانه، فترق نفسه وتلطف عباراته تجاه جبروت الخالق، وعظمة المأساة، ويلجأ إلى حروف المد اللينة ذات الإيقاع الهادئ مستخدماً قافية ورويّاً يخدمان المعنى ويلائمانه انفعالاً، فيقول في رثاء والدته:

**أبكيكِ لو نفعَ الغليلَ بكائي وأقول لو ذهبَ المقالُ بدائي**
**وأعوذ بالصبر الجميل تعزّياً لو كان بالصبرِ الجميلِ عزائي**
**طوراً تكاثرني الدموعُ وتارةً آوي إلى أكرومتي وحَياني**
**كم عبرةٍ موّهتُهَا بأناملي وسترتُهَا متجملاً بردائي( 2)**

ويظهر هذا التباين في طبقات الإيقاع ومستويات النبر ضمن تفعيلات البحر الواحد ظهوراً متنوعاً ومتعددة تبعاً لتعدد الموضوعات وتنوعها، تلك الموضوعات التي يطرق كل

---

**(1) الديوان: 1/ 251، المنصب: الأصل.**
**(2) الديوان: 1/ 26.**

منها معنى يثير في مخيلة المبدع لوناً ملائماً من ألوان الانفعال، ولهذا نجد في شعر الرضي – كما في شعر غيره – تناقضاً موضوعياً في استخدامه بحراً من البحور، فالطويل مثلاً قد يكون في شعره ميزاناً لقصائد الفخر والحماسة( 1) كما قد يكون مياناً لقصائد الرثاء والشكوى(2)، وفي هذا رد على من يقول بمناسبة بحر دون غيره لموضوع من الموضوعات(3)، فبحور الشعر جميعها تؤدي أغراضاً متشابهة، وتحقق قيماً تقع في مدة مفهومي واحد مجاله النغم والنشيد من خلال بهاء العبارة، وقوة التراكيب وحسن أطراده وجزالة اللفظة، ورشاقة الجملة إضافةً إلى اللين أو القوة تناسباً مع الموضوع الذي يثير إحساساً مناسباً للحالة الشعورية التي يحياها المبدع، ويؤكد هذا ما قاله الناقد حازم القرطاجني حين وصف بحور الشعر وأشار إلى ميزاتها، فكذر أوصافاً تدلُ على ميزات تجمع بين هذه البحور، فقال: «فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاء وقوة، وتجد للبسيط سباطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سباطة وسهولة، وللمديد رقة ولياناً مع رشاقة، وللرمل ليناً وسهولة.. »( 4) إن هذه الأوصاف هي عيار العبارة الشعرية الحسنة سواء كانت من الطويل أو البسيط أو من غيرها.

وشعر الرضي يثبت هذا كما ثبت أن موضوعات الشعر لا ترتبط ببحوره، وأن النظرة التقليدية التي ترى مثل هذا الرأي لا تجانب الصواب، فحازم القرطاجي يقول: «لما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء» والرضي نظم أكثر مراثيه على غير هذين البحرين، وكانت هذه المراثي ذات قيمة معرفية وجمالية، فها هو ذا ينظم قصيدة حزينة لينة في الرثاء على بحر يجد فيه القرطاجي قوة وبهاء مطلعها:

**من أيّ الثنايا طالعتنا النوائبُ وأيّ حمىً منّا رعته المصائبُ( 5)**

---

**(1) الديوان: 1/ 142، 146.**

**(2) الديوان: 1/ 206، 229.**

**(3) راجع مقدمة تعريب إلياذة هوميروس لسليمان البستاني.**

**(4) منهاج البلغاء: 69.**

**(5) الديوان: 1/ 142.**

وكثير من مراثي الرضى نظمت على هذا البحر وعلى الكامل والبسيط أيضاً، لكن مسالة مجانية الصواب أو وقاع الأمر في قول القرطاجني سابق الذكر تغدو نسبية، وتخرج من مجال التعميم إلى مجال التخصيص والاستثناء، ولاسيما إذا عرفنا أن السمة الأساسية للإيقاع في شعر الرضي هي الحركة القوية، والحيوية الواسعة في الرثاء، أو في الفخر، في الغزل أو في المديح.

إن المعول عليه في مناسبة موسيقا القصيدة لموضوعها ليس البحر الشعري، بل طبيعة الكميات الإيقاعية في هذا البحر، وهي فواصل الزمن التي تستغرقها بُنى الإيقاع في النطق( 1)، وقد ميّز قدامى النقاد العرب بين العروض الذي هو ميزان الشعر وبين الإيقاع تمييزاً يقوم على النغم وعلى تقسيم الزمان بالحروف، فقال ابن فارس مفرقاً بين العروض والإيقاع: «.. إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف»(2) وفي هذا إشارة إلى أن تساوي الأبيات في كميتها الإيقاعية أو في عددها الإيقاعي لا يكفي لتحقيق تشابه في النغم، إنه يحقق تشابهاً في الوزن فقط، فطبيعة النم لا يحددها عدد الإيقاع أو كميته بقدر ما يحدها مستوى الأصوات أو النبرات، ففي الأمثلة السابقة ينبع الاختلاف من أصوات الحروف، ومن الفروق بين علو الصوت «طوله أو قصره وقوة إسماعه»، ودرجته «ترابطه وعدد ذبذباته»، ونوعه «نوع الموجات البسيطة المكونة للموجة الكبيرة» فالوحدة الصوتية هي التي تُحدد طبيعة النغم والإيقاع، ولاسيما إذا عرفنا أن هذه الوحدة هي الكمية الإيقاعية الموزونة المتساوية التي هي ميزة الأقاويل الشعرية التي يقول فيها ابن سينا: «ومعنى كونها موزونة أنه يكون لها عدد إيقاعي، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الأخرى»( 3)، ولنلاحظ مثال هذا في شعر

---

**(1) للمزيد في هذا المجال: راجع «فن الشعر» لابن سينا: ص 161 و«في الأدب والنقد» لمحمد مندور: ص30، و«الكميات الإيقاعية في الشعر العربي» لمحمد العياشي و«في البنية الإيقاعية للشعر العربي» د.كمال أبو ديب و«نظرية اللغة والجمال في النقد العربي» د. تامر سلوم.**

**(2) الصحابي في فقه اللغة: 230.**

**(3) فن الشعر: 161.**

الرضي الذي نظم قصيدة قُسمت حروفُها زمانَها، فوافقت وزن البحر السريع بكمياته الإيقاعية المعهودة، إلا أن طبيعة إيقاعها قامت على نغم يلائم موضوعها «الفخر والحماسة»، فأثارت في نفس الشاعر انفعالاً قوياً مجلجلاً، والقصيدة مطلعها:

**نبهتهم مثل عوالي الرماحْ إلى الوغى قبل نمومِ الصباحْ( 1)**

فيها نسمع صدى اللحن الأساسي لهذا المطلع في كل بيت من أبياتها:

متى أرى الأرضَ وقد زلزلتْ بعارضٍ أغبرَ دامي النواحْ( 2)

فنلاحظ في هذا البيت النبرة القوية والنغمة العالية بسبب وجود أحرف الهمزة والضاد والراء والزاي، بينما لا نجد هذا في قصيدة أخرى نُظمت على البحر نفسه وكان غرضها المديح. وقد قدم الشاعر لها بمقدمة هادئة لينة سهلة تمهد تمهيداً جمالياً ونفسياً ذهن المتلقي أو الممدوح لقبول غرض القصيدة التي مطلعها:

**إذا أحتبى بالعشب الوادي وانحلَ فيه الواكفُ الغادي**

**وفوّفَتْ ريحُ الصّبا متْنهُ تفويت أعلامٍ وأبراد**

**فلا سقاكَ الله من صفوهِ أو تنجزي في السير ميعادي( 3)**

ويظهر في هذا المطلع نمط كمية الإيقاع حيث يقوم النغم الجميل والنبر الهادئ في أغلب الأحيان على أساس من أحرف ناعمة لينة هي الحاء، والفاء والدال والألف والياء.

إن الرضي لاءم في كثير من قصائد بين حركة النظم والمعنى، لكنه لم يقيد البحر أو العروض بالمعنى أو بالموضوع، وإنما كان الموضوع مناسباً لحركية الإيقاع ولتراكيب القصيدة اللغوية والصوتية فصار الوثب الإيقاعي، وتأثير النغم في القصيدة ذات الموضوع الواحد هما نفسهما في كل بيت من أبياتها ولاسيما القصيدة التي تتحقق فيها الوحدة العضوية والموضوعية، فعندئذٍ نسمع من كل بيت انعكاساً للحن الأساسي، ويمثل إيقاع كل بيت فيها الصوت العام للقصيدة ذائعة الصيت «يا ظبية البان» حيث نجد نغماً ثابتاً يثب إيقاعه وثبات متقاربة ومتشابهة من أولَ القصيدة حتى آخرها، فنسمع في كل

---

**(1) الديوان: 1/ 254.**

**(2) الديوان: 1/ 255.**

**(3) الديوان: 1/ 294، اجتبى: الاحتشاء بالثوب الاشتمال، والحبوة الثوب الذي يحتبى به.**

بيت من أبياتها: مزاجها المركزي، من خلال اختيار كلمات وتراكيب تلائم بين المعنى العام والوثب الإيقاعي في القصيدة، لنلاحظ هذه من خلال الأبيات التالية المختارة، ومن خلال النظر في تفعيلات البحر البسيط، وإلى معاني هذه الأبيات ونظمها:

**ياظبيةَ البانِ ترعى في خمائلهِ ليهنك اليومَ أن القلبَ مرعاك**

**سهمٌ أصابَ وراميه بذي سلمٍ من بالعراق لقد أبعدتِ مرماكِ**

**أنت النعيمُ لقلبي والعذاب له فما أمرّكِ في قلبي وأحلاكِ( 1)**

وفي هذه القصيدة أيضاً يتأكد أن «الوثب الإيقاعي يؤثر في اختيار الكلمات وفي بنية التراكيب وبذلك نفسه في المعنى العام»(2).

وإذا نظرنا في أمر الترتيب العروضي لقصائد الرضي فإننا نجد ما يشير إلى أن هناك ذوقاً عاماً أُعجبَ به شعراء العربية، ولاسيما في العصر العباسي وساروا في أكثر الأحيان على سننه، وعماد هذا الذوق في مسألة العروض هو النظم على نسق أبحر معروفة ومعدودة إلى حد ما، وإهمال نسقها فأهمها الطويل والكامل والبسيط والوافر والمتقارب والخفيف والرمل وهو أقلها استعمالاً، وأمّا الأبحر التي لم يكثر الشعراء من اتباع نسقها، والنظم على سننها فمنها المضارع والمقتضب والهزج والمتدارك والمجتث والمنسرح، فالسريع وهو أكثرها استعمالاً.

وقد سار الرضي في بناء شعره على النهج المألوف وعلى الذوق العام، فأكثر من استعمال الأبحر التي فضلها الشعراء، وقلل من البحور التي لم يعمد الشعراء إليها إلاّ قليلاً. وحين نبحث في أوزان قصائد ديوانه سنجد ما يثبت هذا، فأكثر الشاعر من استخدام البحر الطويل ونظم عليه موضوعات شعره كافة من رثاء ومدح وفخر وغزل... فقد وسعت كميات إيقاع هذا البحر موضوعات شعر الرضي المتنوعة.

---

**(1) الديوان: 2/ 107.**

**(2) النقد الأدبي، جان كابانس: 93.**

وكذلك كان امر استخدام البحر الكامل في شعره، إلا أنه أقل استعمالاً من الطويل وأكثر استعمالاً من البسيط، أو الوافر أو المتقارب التي استعملها الشاعر مراتٍ متقاربة في عددها، ومتشابهة في طبيعتها إذ نُظمَ على نسقها أيضاً موضوعات شعره المتنوعة.

والأمر نفسه نلاحظه حين ننظر في وزن الأغراض الشعرية فقصائد المديح ذات أوزان متنوعة لتنوع بنيتها وطبيعتها، واختلاف الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر إزاء شخصية كل ممدوح فهناك مدائح نُظمت على الطويل(1) وأخرى على الوافر( 2)، وغيرها على الكامل(3)، أو الخفيف(4) أو السريع(5).

ومثل هذا ما نلاحظه في قصائد الفخر ولاسيما أن نغم الفخر القوي وإيقاعه ذا النبر العالي يقترنان أحياناً بالشكوى اللينة، أو بالنقمة العارمة، كما أن الشاعر أحياناً يفخر بنفسه، وأحياناً بالآخرين أو بنسبه، ولهذا وجدنا أيضاً قصائد الفخر متنوعة الأبحر، فمنها ما هو على الوافر ومنها ما هو على الطويل أو الكامل والبسيط، أو الخفيف. أما الأمر فيختلف في حالة الرثاء اختلافاً طفيفاً سببه أن نغم الحزن واللين هو السائد في قصائد الرثاء جميعها، مما يقتضي إيقاعات كمية هادئة، رتيبة متشابهة إلى حدٍ كبير ولهذا كانت أكثر قصائد الرثاء في شعر الرضي على الكامل أو الطويل، وتدلُ لفظة «طفيفاً» على وجود بعض قصائد الرثاء نظمت على غير هذين البحرين وهي قليلة فمنها ما هو على المتقارب أو الوافر أو المنسرح.

إن تقضي البحث في هذا المنحى من شعر الرضي يفيد في أن أغراض هذا الشعر وموضوعاته المتنوعة لا تتبع وزن بحر دون أخر من بحور الشعر، بل هناك ميل إلى نوع من البحر مألوفة عند الشعراء عامة هذه الأبحر ذُكرت قبل قليل، وقد نظم الرضي أكثر قصائده على أوزانها، إن أوزان موضوعات شعر الرضي تتبع حالة الانفعالية،

---

**(1) الديوان: 1/ 9.**

**(2) الديوان: 1/ 13.**

**(3) الديوان: 1/ 546.**

**(4) الديوان: 1/ 51.**

**(5) الديوان: 1/ 532.**

ودرجة توتره النفسين تلك الحال وتلك الدرجة اللتان تلهمان الشاعر نغماً مناسباً، وإيقاعاً موافقاً، وأغلب الظن أن هذا الحكم ممكن أن يصلح ويصح حين ننظر في شعر شعراء آخرين ولهذا نجد من يميل إلى أن «الأوزان المختلفة التي تتألف منها بحور الشعر لا تتبع أغراض الشعر من مديح، أو هجاء، أو تهنئة أو رثاء بحيث يناسب كل منهما غرضاً معيناً دون الآخر بقدر ما تتبع حال الشاعر الانفعالية وجرجة توتره النفسي حين العملية الإبداعية»(1).

**جوانب من تقنية الموسيقا في شعر الرضي:**

ونجد في شعر الرضي خصائص أسلوبية وبديعية، منها ما هو قائم على وجود الأداء المعنوية، ومنها ما هو قائم على وجوه الأداء اللفظية( 2) وقد وفرت هذه الخصائص لشعره تناغماً موسيقياً جميلاً يأتي التصريح في طليعتها لما فيه من إيحاء مبكر بقافية القصيدة قبل ورودها، ومن إشارة إلى عنف ما تضج به نفس الشاعر من حرارة الانفعال، فهو وسيلة فنية إيقاعية ذات تأثير في اقتحام مشاعر السامع وأخذها من أطرافها، ولهذا نجد أبا تمام يقول:

**وتقفوا إلى الجدوى بجدوى وإنما يروقكَ بيت الشعر حينَ يُصرّعُ( 3)**

وقد التزم الرضي التصريع في أكثر قصائده، ولاسيما الطويلة منها، فلا نكاد نعثر على إحداها وقد خلت من وجه الحسن اللفظ، هذا الذي نضرب مثالاً عليه مطلع قصيدته في مدح الصاحب بن عباد:

**إباءٌ أقامَ الدهرَ عني وأقعدا وصبرٌ على الأيامِ أنأي وأبعدا( 4)**

وفي الأمثلة السابقة شواهد على حسن وجوه الأداء اللفظية في شعر الرضي ولاسيما ائتلاف اللفظ والوزن، وائتلاف المعنى والوزن، والمجانسة بين الألفاظ، مما يمنح البيت

---

**(1) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: 59.**

**(2) بحث د. محمد علي سلطاني هذه الوجوه في كتابه «البلاغة العربية في فنونها»**

**(3) ديوان أبي تمام: 2/ 322.**

**(4) الديوان: 1/ 280.**

قدرات صوتية مميزة، وهالات موسيقية رحبة تسهم في تشكيل طاقات تعبيرية تغني المعنى في إطار من الانسجام الأخاذ، هذا ما نجده في قصيدة يمدح فيها ارضي بهاء الدولة وقد اشتدت به العلة:

**خفيت خفاء البدر يُرجى ظهورهُ وما غابَ بدرُ اللّيلِ إلاّ ليشهدا**

**غروبُ الدراري ضامن لطلوعها فيا فرقداً باقٍ على الليل فرقدا**

**معاذاً لهذا البحر مما يغيضه معاذاً لشمل المجدِ أن يتبدّدا( 1)**

كما يوجد في الأمثلة السابقة أيضاً شواهد على حسن وجوه الأداء المعنوية في شعره وعلى اثر هذا الحسن في انتظام الإيقاع وحسنه، فإذا ذكرنا منها الطباق مثلاً من خلال البيت الآتي وجدنا ما يوقظ النفس ويثيرها، ويعمق الشعور فيها بالمعنى عن طريق إبراز المفارقة من خلال المجاورة بين الضدين، بما يضفي على الانتظام الإيقاعية في البيت دفقات متنوعة من الأحاسيس الجميلة. لنلحظ هذا في قول الرضي الذي جعله حازم القرطاجي فبساً في «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» ومثالاً جميلاً في حديثه عن المطابقة(2):

**أبكي ويبسم، والدجى ما بيننا حتى أضاء بثغره ودموعي( 3)**

وقد تطور التشكيل القائم على الطباق فوصل على المقابلة، التي تنتقل فيها المفارقة من اللفظة إلى الصورة، أو من الصورة إلى المشهد، ونرى مثال هذا في قصيدة الرضي يوم خلع الطائع، فقال مصوراً الفرق بين حالي الخليفة قبل خلعه وبعده:

**أمسيت أرحمُ من أصبحتُ أغبطهُ لقد تقاربَ بين العزّ والهوْنِ**

**ومنظرٌ كان بالسرّاء يضحكني ياقربَ ما عاد بالضراء يبكيني( 4)**

وكثيرةٌ أبيات شعر الرضي التي تصلح شواهد على حسن وجوه الأداء المعنوية ولاسيما حسن الابتداء حسن التخلص، وحسن الختام، وهذا ما يمكن أن نجد أثره في أمر «الوحدة

---

**(1) الديوان: 277/1.**

**(2) منهاج البلغاء: 49.**

**(3) الديوان: 1/ 652.**

**(4) الديوان: 2/ 447.**

في قصيدته» كما نلمح في شعره أثر تأكيد المدح بما يشبه الذيم الذي هو اثر حسن لما يثيره في نفس السامع من ترقب، وانفعال، وتطلع إلى مفاجأة تكون نتيجتها بعد سلسلة من الوثب النفسي استقراراً في النفس، وشعوراً بكمال الممدوح إلى حدٍ لا يدع مجالاً للذم، ولا يغرب أثر هذا الأسلوب في نغمة البيت، وإيقاعه ولاسيما ما يثيره أسلوب الاستثناء بإلاً في سياقه، يقول الرضي في مدح قومه قولاً أعجب صاحب «قراصنة الذهب» فاتخذه شاهداً(1):

**لهم ورقٌ من عهد عادٍ وتبّعُ حديدُ الظبى إلا الئتام المضارب( 2)**

ولا يمكن نسيان أثر التكرار في تقنية الموسيقا عند الرضي لما له من قيمة نغمية تغني موسيقا الشعر الداخلية، وتولد انسجاماً صوتياً لنم عن حالة م التوتر النفسي الذي يعيشه الشاعر، وعن انفعال حاد ومزاج متلهف متطلع بسرعة وقوة نح حدوث أمر يتوقع جدوثه بل يترجى حدوثه، والتكرار يولد طغيان إيقاع عبارة ما طغياناً ملهماً إذا أحسن الشاعر استعماله، لهذا قيل: «إن التكرار يحيي الكلمة ويميتها»( 3)، يحيى الإيقاع ويجدده، لكنه يوقف تجد المعنى إيقافاً يرادف الموت الذي يقترن ببعث جديد، يقول الرضي في معرض الشكوى والنقمة والتهديد والتمني:

**متى أرى الزوراءَ مرتجةْ نمطرُ بالبيض الظّبى أو تراحْ**

**متى أرى الأرض قد زَلزلتْ بعارض أغبرَ دامي النواحْ**

**متى أرى الناس وقد صبّحوا أوائلَ اليوم بطعنِ صراحْ**

**متى أرى البيضَ وقد أمطرتْ سيلَ دمٍ يغلبُ سيل البطاحْ( 4)**

ولابد من ذكر حسن أثر تباين الأصوات في البيت الشعري عند الرضي هذا الحسن الذي يجعل الحروف جميلة في تباين أصواتها وألوانها وهي أصوات تجري من السمع مجرى

---

**(1) قراصنة الذهب: 81.**

**(2) الديوان: 1/ 149، الورق: المجد من مال وفتيان.**

**(3) الوعي والفن: 78.**

**(4) الديوان: 1/ 255، لاحظ التكرار أيضاً في ديوانه: 1/ 348 – 3482 – 384– 624.**

الألوان من البصر، ولاشك في أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في النظر أحسن من الألوان المتقاربة(1).

هذا التباين حفل به شعر الرضي مما أضفى على موسيقاه قيماً جمالية أخرى عديدة متنوعة نلحظها من تأمل البيت التالي، وتذوقه، هذا البيت الذي زينه تضافر حروف العربية واجتمع أصواتها ونبراتها بائتلاف، وتناسق، وترتيب، اعتماداً على طبع سمح، وأذن موسيقية تنفر من المتكلف القاسي، وتميل إلى الهادي الجميل يقول ارضي من قصيدته «يا ظبية البان» وهي مثال جيد على حسن أثر تباين الأصوات:

**لما غدا السرب يعطو بين أرحلنا ما كان فيه غريم القلب إلاّك**

فتلحظ في هذا البيت اجتماع حروف العربية أغلبها.

ولا يمكن أن نعد هذا الاجتماع عرضياً دون انتباه إلى قيمته، لكنه لم يأت عن تصنيع، وتكلف، بل أتى عن رغبة وموهبة كما أنى شعره استجاب لطبع وتلية رغبة نفس شاعرة، إنّ مما يدل على طبيعة عمل الرضي هذا في إيقاع شعره هو اتباع الضرورات الشعرية من صرف الممنوع من الصرف، أو تقديم أو تأخير في بنية الجملة كقوله:

**بكفيّ أنى شئتُ ناصيةَ العلى أهزّ، وأعناقُ المكارم في أسري( 2)**

كما كان يلجأ على توليد كلمات جديدة من أجل المحافظة على طبيعة الإيقاع وبنيته في القصيدة نفسها، فقد اشتق الفعل راح بمعنى أصيب بالريح الشديد وجعله في صبغة المضارع المبني للمجهول للمؤنث بمعنى تهلك بالريح، وهذا نادر الاستعمال فقال تشوقاً للقاء يوم تشتمل فيه بغداد بالنقمة والاضطراب والثورة:

**متى أرى الزوراء مرتجة تمطر بالبيض الظبى أو تراح( 3)**

ومثل هذه الحيل معروفة في الإبداع الشعري أو الأدبي عامةً على امتداد الزمان والمكان ولهذا نجد من يقول: «إن الكلمات تكسر إرضاء للإيقاع ، أي للتناغم»(4).

---

**(1) سر الفصاحة: 54.**

**(2) الديوان: 1/ 519.**

**(3) الديوان: 1/ 255.**

**(4) الشعرية التاريخية: فيسيلوفسكي، نقلاً عن الوعي والفن: 72.**

هذا التكسير جائز في الشعر، وهو سبب التأليف في الضرورات الشعرية، كما هو سبب من أسباب عمارة البنية الفنية ذات الإيقاع الجميل للعبارة الشعرية، إن الوزن يعوض عما يخلفه هذا التكسير، أو تلك الضرورات، لأن الوزن يحقق اقتصاداً في الانتباه وفي الجهد العقلي، كما ينظم الانفعال المضطرب ويحوله إلى تموج منتظم( 1). وقد كانت القافية من تقنيات الإيقاع في شعر الرضي، فلا يمكن إغفال الإسهام الفعال الذي تضطلع به، و«القافية كل ما يلزم الشاعر إعادته في سائر الأبيات من حرف وحركة، هذا هو المفهوم من تسميتها قافية لأن الشاعر يقفوها أي يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوة»( 2) وهذا يدل على أثرها في تنظيم دقات الإيقاع وقيادتها النغم في اتجاه واحد، فحسن الشاعر بحاجته إليها، وإلى تنويع استعمالها لإغناء موسيقى شعره التي هي صورة عن غنى انفعالاته وتنوعها.

وهذا ما نلاحظه في قوافي شعر الرضي الذي استخدم حروف العربية كافةً قافية في شعره، وأغلب الظن أن هذا الاستخدام الكُلي كان مقصوداً، فالرضي أراد ألاّ يغادر حرفاً من حروف العربية إلا ويجعله قافية في شعره، وهذا ما نستدل عليه من خلال اكتفائه بنظم أبيات قليلة جداً على بعض الحروف، فقد استخدم الغين قافية مرة واحدة في مقطوعة تتألف من ثلاثة أبيات فقط، كما استخدم الذال أيضاً في مقطوعة تتألف من خمسة أبيات، وكذلك الشين على الرغم من أنه نظم قرابة من ألفي بيت( 3) على أحرف مثل اللام والميم والباء وهي أكثر حروف القافية استخداماً في شعر الرضي ويليها الدال ثم الراء فالنون.

فقد أكثر الرضي من استعمال القوافي التي درج الشعراء العرب على الإكثار منها وتفضيلها على غيرها، فاللام والميم والباء والدال والراء والنون هي «القوافي الذلل» التي أكثر الشعراء العرب من استعمالها وهي الأكثر استعمالاً في شعر الرضي.

---

**(1) راجع الفصل القيم لجان جويو «في مسائل فلسفة الفن المعاصرة» بعنوان: «الإيقاع».**

**(2) المعيار في أوزان الأشعار: 97.**

**(3) نظم على قافية اللام 2011 بيتاً، الميم 2108 أبيات، والياء: 2045 بيتاً.**

ولا شك في أن القافية تحقق نوعاً من الإيقاع ينسجم إلى حدٍ ما مع موضوع القصيدة وغرضها، فتكون نغمة القافية مناسبة للانفعال الذي يثيره موضوع القصيدة وعاطفتها، وهذا ما يظهر في شعر الرضي الذي نظم مثلاً قصائد الغزل والنسيب، ولاسيما الحجازيات على أحرف لينة هادئة ذات إيقاع لطيف مثل اللام، والميم، والنون، بينما أكثر من نظم قصائد الفخر على حرف قوي فخم، إنه الراء ذو الدلالة النفسية النابعة من كونه حرف قلقة وحركة وقوة، ونبرته أقوى من نبرة باقي حروف العربية، وهذا ما يلائم تكوين الرضي النفسي والانفعالي.

ومن المعروف أن القافية تسهم في غثراء ثروة الشاعر اللفظية حين تضطره، إلى إحياء مفردات من خارج الاستعمال اليومي، فيبعثها من جديد ويتداولها بشكلها القديم وقد ارتدت حلة جديدة جميلة، كما تضطره القافية إلى التصرف في أبنية اللغة، تصرفاً يدفعه إليه انفعاله(1) الذي ينتظم بالوزن، وتظهر قافية الباء التي استخدمها الشاعر في قصيدة مدح صحة ما ذُكر، ويكفي دليلاً على هذه الصحة إثبات آخر كلمة من بعض الأبيات وهي على التتالي: القصب الغرب – الحلب –القصب الأشب الضرب السلب النشب الحجب الخشب – اللبت – اليلب – القرب.. (2)، وقد استخدم في هذه القصيدة تسعاً وأربعين قافية، وعدد أبياتها تسعة وأربعون بيتاً ولم يقع الإيطاء «وهو اتفاق القوافي في اللفظ والمعنى»(3) في هذه القصيدة، لأنه عيب من عيوب القافية مثل الإقواء والإكفاء اللذين لم يقعا في شعر الرضي الذي يدلُ على قدرة إبداعية عظيمة.

أما أوزان قصائده فقد لحقها الزيادة والنقصان فلم تسلم من الزحاف والتذييل والترفيل والتسبيغ(4).

---

**(1) لأن البنية الإيقاعية جزء لا ينفصل عن البنية اللغوية راجع مفهوم الشعر في التراث العربي:264.**

**(2) الديوان: 1/ 98، الغرب: شجر لين، الحلب: من الحليب، الأشد، المشتبك، الضرب: العسل، السلب: الطوال، الحجب: جمع حجاب، غلاف. الخشب: السيف المسنون، اليلب: الدروع من الجند، القرب: البئر القريبة الماء.**

**(3) المعيار في أوزان الأشعار: 109.**

**(4) المصدر نفسه: 20 –22.**

ولا تعد هذه عيوباً في الوزن، فلا فائدة من تقصيّها في شعره لأنها بمنزلة كسر الأغلال الذهبية المتمثلة في حدود العروض الخليلي.

وقد سلم شعر الرضي من عيوب الوزن والقافية حين أتت هذه السلامة نتيجة طبيعية لسببين أولهما: شاعرية الرضي، وثانيهما: نضج التجربة الفنية والنقدية في عصره إذا اكتملت حركة التأليف في القافية والوزن.

وختاماً لابد من الإشارة إلى ظاهرة الغنائية الواضحة في شعر الرضي ولاسيما في حجازياته نشيد الحب والحنين العربيين، ولحن الرقة والجمال في مسيرة الشعر العربي، تلك الظاهرة الإبداعية التي تتم عن تجربة ذاتية تمثل شطراً مهماً من حياة الشاعر الحقيقية والإبداعية.

فالرضي كان يرحل إلى الحجاز أميراً على الحج، وفي رحيله نظم قصائده المشهورة بالحجازيات، تلك القصائد التي صدرت عن تجربة نفسية مميزة، وانفعال عاطفي ملهم، ففاضت قريحة الشاعر لحناً شجياً ونغماً جميلاً يلائم حال الشاعر ويثبت أن المعادلة الموسيقية في القصيدة نفسية(1)، وحجازيات الرضى كلها مثال صحيح وجميل على هذا ولاسيما تلك التي يقول فيها:

**يا روضَ ذي الأثل من شرقيّ كاظمةٍ ... قد عادَ القلبُ، من ذكراكَ، أشجاناً**

**أمرّ بالركبِ مجتازاً بذي سلمٍ ... لو ما شريتكَ بالأوطان أوطاناً**

**شغلتَ عيني دموعاً والحشى حرقاً ... فكيف ألّفْتَ أمواهاً ونيراناً**

**أشمُ منك نسيماً لستُ أعرفهُ ... أظن ظمياءَ جرّتْ فيه أرادنا( 2)**

وقد ذكر صاحب «أنوار الربيع» هذه القصيدة وعدها شاهداً على الشعر المرقص(3).

إن أمر المعادلة الموسيقية في حجازيات الرضي يبعث على الدهشة والإعجاب لما يثيره في النفسي من أحاسيس توق، وعشق تشرئب متطلعة إلى مزيد من المتابعة والرغبة، إن

---

**(1) علي، د. أسعد: الشعر الحديث جداً: 47.**

**(2) الديوان: 2/ 474.**

**(3) أنوار الربيع: 4/ 152.**

المتلقي يعيش حالاً تعادل الحال التي نظم فيها نشيده، فيعيش الاثنان معادلة واحدة ذات طرفين موسيقي، ونفسي، يقول الرضي في إحدى حجازياته:

**نظرتك نظرةً بالخيفِ كانتْ جلاء العين مني بل قذاها**
**ولم يكُ غيرُ موقفنا فطارتْ بكل قبيلة منا نواها**
**فواهاً كيف تجمعنا الليالي وآهاً من تفرقنا وآها**
**فاقسمْ بالوقوفِ على آلالِ ومن شهد الجمار ومن رَماها**
**وأركان العتيق وبانييها وزمزم والمقام ومن سقاها**
**لأنت النفسُ خالصةٌ فإن لم تكوينها، فكانت إذا مناها( 1)**

ولم تكن الغنائية محصورة في الحجازيات، فهي سمة من سمات الشعر الوجداني القائم على الطبع وبالذاتية الذي يمثله شعر الرضي في كثير من قصائده، فكان من البديهي ظهورها في موضوعات شعره الأخرى، قد ظهرت ظهوراً صارخاً في قصيدة موضوعها الفخر، وجعلت من هذه القصيدة نشيد الحماسة الخالد الشهير:

**أما كنتِ مَع الحي صباحاً، حين ولينا**
**وقد صاح بن المجدْ إلى أين إلى أينا( 2)**

## المتخير من شعر الشريف الرضي

قال في الغزل وهي من أشهر حجازياته:

**ياظبيةَ البانِ ترعى في خمائلهِ ليهنك اليومَ أن القلبَ مرعاك**
**الماء عندك مبذول لشاربه وليس يرويك إلا مدمعي الباكي**
**هبت لنا من رياح الغور رائحة بعد الرقاد عرفناها بريَّاك**
**ثم انثنينا إذا ما هزّنا طرب على الرحال تعللنا بذكراك**
**سهمٌ أصابَ وراميه بذي سلمٍ من بالعراق لقد أبعدتِ مرماكِ**

---

**(1) الديون:**

**(2) الديوان: 2/ 563.**

**وعد لعينيك عندي ما وفيت به ... يا قرب ما كذبت عينيّ عيناك**

**حكت لحاظك ما في الريم من ملح ... يوم اللقاء فكان الفضل للحاكي**

**كان طرفك يوم الجزع يخبرنا ... بما طوى عنك من أسماء قتلاك**

**أنت النعيمُ لقلبي والعذاب له ... فما أمرّكِ في قلبي وأحلاكِ**

قال بمدح بني بويه وكان قد عزم على الرحيل من بغداد بسبب جفاء وخلاف نسب بينهما، ثم استرضوه وعاد عن عزمه ومدحهم فقال:

**أأترك أملاكاً رزاناً حلومهم ... حلولاً على الزوراء أيمانهم تندى**

**كأنّك تلقى منهم أجميلة ... مؤللة الأنياب أو قلاً صلدا**

**ولا يأنف الجبار أن يعتفيهم ... ولا الحر يأبى أن يكون لهم عبداً**

**إذا ما عدمنا الجود منهم لعلةٍ ... فلن نعدم العلياء منهم ولا المجدا**

**وإنّ كريم القوم من خدم العلى ... وإن لئيم القوم من خدم الرّفدا**

**إذا ما طرقت المرء منهم وجدته ... على النّار لا كابي الزناد ولا وغدا**

**لهم كلّ معقود من التّاج رأسه ... غِنًى بالعلى أن ينسب الأب والجدا**

**نحاسن أقمار الدّجى بوجوههم ... فنبهرها نوراً ونغلبها سعدا**

**تخالهم غيداً، إذا بذلوا الندى ... وتحسبهم جناً، إذا ركبوا الجردا**

**إذا طربوا للجود أمطرتهم حياً ... وإن غضبوا للمد هيجتهم أسدا**

**وأنقل بيتي في البلاد مجاوراً ... بيوت المخازي قد ضللت إذاً جداً**

**خياماً قصيرات العماد تخالها ... كلاباً على الأذناب مقعيةً ربداً**

**إذا عزّ ماءٌ بينهم وردوا القذى ... وإن قلّ زادٌ عندهم مضغوا القدّا**

**ترى الوفد عن أعطانهم وقبابهم ... من اللّؤم أنأى من نعامهم طردا**

**أأترك أمطاء السوابق ضلّةُ ... وأستحمل الحاجات أحمرةً فقدا**

**لرأي لعمري غير دانٍ من النّهى ... ولا واسطٍ ف الحزم قبلاً ولا بعدا**

**فلا طربٌ أن زدت قرباً إليهم ... ولا أسفٌ إن زاد ما بيننا بعدا**

**وإن برود للمخازي معدةٌ ... فمن شاء في ذا الحي أسحبته بردا**

قلائد في الأعناق بالعار لا تهي ... على مرّ أيّام الزّمان، ولا تصدا
إذا صلصلت بين القنا قضيت القنا ... وإن زفرت بالسرد قطّعت السردا
لها بين أعراض الرّجال قعاقعْ ... مدارجها أسعى من الغرّ أو أعدا
أال بويه ما نرى الناس غيركم ... ولا نشتكي للخلق أولادكم فقدا
نرى منكم جداً ومطلكم جداً ... وإذلالكم عزّاً وإمراركم شهدا
وعيش اللّيالي عند غيركم ردىْ ... وبرد الأماني عند غيركم وقدا
إذا لم تكونا نازلي الأرض لم نجد ... بها الوادي الممطور والكلأ الجعدا
وينبط محفاري بأرضكم الغنيِ ... إذا ما نبا عن جانب اللّوْم أو أكدى
وكنت أرى أنّي متى شئت دونكم ... وجدت مجازاً للمطالب أو معدى
فلم أر لي من مطلعٍ عن بلادكم ... ولا من مراحٍ للأماني ولا مغدى
خذوا بزمامي قد رجعت إليكم ... رجوع نزيلٍ لا يرى منكم بدّا
أريد ذهاباً عنكم، فيردّني ... إليكم تجاريب الرّجال، ولا حمدا

# تطويع الشعر للفلسفة

**د. لميس داود**

**تطويع الشعر للفلسفة:**

رأينا فيما سبق كيف رَقِيت الحياة العقلية في العصر العباسي، وهو رقي هيَّأَتْ له الكتب الكثيرة التي تُرجمت عن الهنود والفرس واليونان، كما هيّأت له المحاورات والمناظرات بين أصحاب الملل والنِّحَل الأهواء.. هذه المناظرات والمحاورات دفعت الشعراء كما دفعت غيرهم إلى التفكير المتّصل، حتى يبلغ الشاعر أقصى ما يريد من العلم والمعرفة. وما لم يعرفه ولم يعلمه سأل عنه العلماء، وفي ذلك يقول بشار:

**شفاءُ العمى طولُ السؤال وإنما ... دوامُ العمى طولُ السكوتِ على الجَهْلِ**

**فكُن سائلاً عمّا عَنَاك فإنّما ... دُعِيتَ أخا عَقْلٍ لتبحث بالعقل** [1]

---

[1] **عيون الأخبار: 139/2.**

ولنقف قليلاً عند الثقافة الهندية، فقد لاحظ ابن قتيبة أنّ أبا نواس كان يتأثّر بعض أفكارها في أشعاره، من ذلك قوله في الخمر:

**«تُخُيِّرت والنجوم وُقْفٌ لم يتمكَّن بها المَدَارُ**

يقول ابن قتيبة: يريد أنّ الخمر تُخُيِّرت حين خلق الله الفلك، وأصحاب الحساب يذكرون أنّ الله تعالى حين خلق النجوم جعلها مجتمعةً واقفةً في بُرْج ثمّ سيّرها من هناك، وأنّها لا تزال جاريةً حتى تجتمع في ذلك البرج الذي ابتدأها فيه، وإذا عادَتْ إليه قامت القيامة وبطل العالم، والهند تقول إنها في زمان نوح اجتمعت في الحوت إلاّ يسيراً منها، فهلك الخلق بالطّوفان، وبقي منهم بقدر ما بقي منها خارج الحوت»[1].

وكان تأثير الثقافة الفارسية في الشعر والشعراء أشد وأقوى من تأثير الثقافة الهندية. وقد مضى الشعراء منذ ظهور كتابي الأدب الكبير والأدب الصغير لابن المقفع يتأثّرون بما نقله فيهما من تجارب الفرس وحكمهم ووصاياهم في الصداقة والمشورة وآداب السلوك والسياسة، ومن يرجع إلى بشار يجده يفرد للمشورة قطعة طويلة في إحدى مدائحه، يقول فيها:

**إذا بَلَغَ الرّأيُ المَشُورةَ فاستعِنْ برأي فصيحٍ أو نصيحةِ حازِمِ**

**ولا تجعل الشورى عليكَ غَضَاضَةً مكانُ الخوافي نافِعٌ للقوادِمِ** [2]

وقد نُقلت أمثال بزرجمهر الوزير الفارسي إلى العربية ودارَتْ في كتب الأدب، وتَمَثَّلَ الشعراء كثيراً من معانيها البديعة، من مثل قوله: (إذا أقبلَتْ عليك الدنيا فأنفق فإنها لا تفنى، وإذا أدبرت عنك فأنفق فإنها لا تبقى)، وقد أخذه بعض الشعراء وزاد عليه قائلاً:

**فأنفِقْ إذا أنفقتَ إن كنتَ موسِراً وأنفق – على ما خيَّلتْ – حين تُعْسِرُ**

**فلا الجود يُفني المالَ والجَدُّ مَقْبِلٌ ولا البخل يبقي المال والجَدُّ مدبر** [3]

ولا ريب في أنّ الثقافة اليونانية كان تأثيرها في الشعر والشعراء أعمق وأبعد غوراً، بما فتحَتْ أمامهم من أبواب الفكر الفلسفي وأبواب المنطق ومقاييسه وأدلّته، وما بعثَتْ فيهم

---

[1] **الشعر والشعراء، 545.**

[2] **الأغاني: 156/3 (طبع دار الكتب). القوادم: الريش الطويل في جناح الطائر، والخوافي: الريش القصير.**

[3] **عيون الأخبار: 179/3. على ما خيلّت: على أيّ حال.**

من محاولة استكشاف دفائن المعاني واستخراج دقائقها. وكان ممّا تُزْجِم لهم من تلك الثقافة مراثي فلاسفة اليونان للإسكندر المقدوني عند وفاته، وقد نقل منها أبو العتاهية أطرافاً إلى مراثيه في صديقه علي بن ثابت، من ذلك أنّ أحدهم وقف عند رأسه، وقال: سكنت حركة الملك في لذّاته وقد حرَّكَنا اليوم في سكونه جزعاً لفقده، فأخذ هذا المعنى أبو العتاهية قائلاً:

**يا عليُّ بن ثابت بان منّي صاحبٌ جَلَّ فَقْدُه يومَ بِنْتا**

**قد لعمري حكيتَ لي غُصَصَ المو تِ فحرَّكْتَني لها وسكنْتَا** (1)

وقال فيلسوف آخر: «الإسكندرُ كان أمسِ أنطقَ منه اليوم، وهو اليومَ أوعظُ منه أمس». فتمثّله أبو العتاهية في مرثية أخرى لصديقه على هذا النمط:

**بكيتُكَ يا عليُّ بدمع عيني فما أغنى البكاءُ عليكَ شيّا**

**كفى حُزْناً بدفنك ثم أنّي نفضتُ ترابَ قبركَ عن يديّا**

**وكانت في حياتك لي عظاتٌ وأنتَ اليومَ أوعظُ منك حيّا** (2)

ونجد عند الشاعر العباسي توليدات وتشعيبات للمعاني التي طرقها القدماء لا تكاد تحصى، مع محاولة الإطراف والإتيان بالمعنى المبتكر والصورة البديعة. ولنقف قليلاً عند معنى طول الليل الذي وقف عنده امرؤ القيس، في معلقته، إذ يقول:

**فيا لك من ليلٍ كأنّ نجومه بكل مُغار الفتل شُدَّتْ بِيَذْبُلِ**

وقد مضى الجاهليون والإسلاميون بعده يتناولون هذا المعنى، وقلّما أضافوا إليه إضافة جديدة. حتى إذا كان بشار أخذ يتناوله بِطُرُقٍ مختلفة تدلّ دلالة بينة على دقّة العقل العباسي وقدرته على التعليل والتحليل، من ذلك قوله:

**خليليَّ ما بال الدُّجى ليس يبرح وما بالُ ضوءِ الصبح لا يتوضَّحُ**

**أضلَّ الصباح المستنيرُ طريقَه أم الدهرُ ليلٌ كلّه ليس يَبْرَحُ** (3)

---

(1) الأغاني (طبع دار الكتب): 44/4، والبيان والتبيين: 407/1، والأبيات موجودة في الأنوار الزاهية: ص369.

(2) الأنوار الزاهية: ص 370.

(3) الديوان: 104/2.

وتشيع هذه القدرة على التعليل الطريف في جميع جوانب شعر بشار، كما تشيع معها قدرته على تقليب المعاني وتوليدها وتفريعها. كما في قوله:

**لم يَطُلْ ليلي ولكن لم أَنَمْ ونفى عنّي الكرى طيفٌ ألمّ** (1)

فقد نقض ما قيل عن طول الليل، وجعل العِلّة في السهر الطويل، الذي يُخَيِّل للمرء كأنّ الليل يطول.

وفي شعر أبي نواس عددٌ لا يُستهان به من ألفاظ المتكلمين والمعتزلة، وأفكارهم. من ذلك فكرة التولّد، وهي الفعل الذي ينشأ عن فعل آخر دون قصد، فقد صدر عنها في قوله متغزّلاً بجَنان:

**وذاتِ خَدٍّ مورَّدْ فتَّانةِ المُتَجَرَّدْ**

**تأمَّلُ العينُ منها محاسِناً ليس تنفَدْ**

**فبعضُها قد تناهى وبعضها يتولّد** (2)

**ومن ذلك فكرة الجزء الذي لا يتجزّأ أو فكرة الجوهر الفرد، وقد ألمَّ بها أبو نواس في قوله متغزّلاً:**

**يا عاقدَ القلبِ منّي هلاّ تذكّرتَ حَلاّ**

**تركتَ جسمي عليلاً من القليل أقلاّ**

**يكاد لا يتجزّا أقلَّ في اللفظ من لا** (3)

ويقال إنّ النظّام سمع منه هذه الأبيات، فقال له: «أنت أشعر الناس في هذا المعنى، والجزء الذي لا يتجزّأ – منذ دهرنا الأطول – نخوض فيه، ما خرج لنا فيه من القول ما جمعتَ أنتَ في بيت واحدٍ»[4].

كما طُبع شعر أبي تمام بطوابع الفكر الدقيق، وهو فكر يجلّله الغموض في كثير من جوانبه، ولكنه «الغموض الزاهي الذي يلذّ العقل والشعور، والذي ما تزال توليداته

---

(1) **الأغاني: 151/3.**

(2) **ديوانه: 246.**

(3) **المصدر نفسه: 557.**

(4) **أخبار أبي نواس، ابن منظور: 149/1.**

واستنباطاته الخفية فيه تروع قارئه روعة شديدة، وهي روعة جعلت القدماء يقولون إنه أكثر العباسيين اختراعاً وابتكاراً»[1].

وقد ألمح الآمدي إلى اهتمام أبي تمام بالفلسفة وما يتصل بها من المنطق، فذكر في فاتحة كتابه: (الموازنة بين الطائيّين) أنّ شعره إنما يعجب أصحاب الفلسفة. وتتراءى ألفاظها عنده من حين إلى حين ومن ذلك قوله:

**لن ينال العُلا خصوصاً من الفِتْ  يانِ من لم يكن نداه عموما** (2)

والعموم والخصوص من كلام المناطقة، ومن ذلك قوله في بعض ممدوحيه:

**صاغهم ذو الجلال من جوهر المَجْ  دِ وصاغَ الأنامَ مِنْ عَرَضِه** (3)

والجوهر عند الفلاسفة والمتكلمين أثبت من العَرَض.

## أبو العلاء المعري (363-449هـ)د. لميس داود

### مولده ونشأته[4]:

هو أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخيّ نسبة إلى تنوخ إحدى قبائل اليمن. ولد هذا الفيلسوف الحكيم بالمعرّة وفيها نشأ. والمعروف من كتب التاريخ أنه أصيب بجُدري وهو في الرابعة من عمره ذهب بنظره، على أنّ ما فقده من بصره استعاض عنه بحدّة بصيرته، فقد أجمع المؤرّخون على شدّة ذكائه وقوّة حافظته.. والمعري من بيت علم ورئاسة؛ فأبوه من العلماء، وجدّه وأبو جدّه وجدّ جدّه كلّهم تولّوا قضاء المعرّة. وقد بقي القضاء في بني أخيه إلى أن دخلها الإفرنج سنة 492هـ أي إلى ما بعد موت الشاعر بأكثر من أربعين سنة. ومن آله (آل سليمان) فضلاء وعلماء وشعراء لا يتسع المقام لذكرهم، وكانت الفتاوى في بيتهم على المذهب الشافعي أكثر من مئتي سنة.

---

(1) العصر العباسي الأول: 158.

(2) ديوان أبي تمام: 225/3.

(3) المصدر السابق: 317/2.

(4) تنظر ترجمته في معجم الأدباء: 342/1، ووفيات الأعيان: 113/1 (تحت حرف أحمد).

في وسط علمي ديني كهذا الوسط نشأ شاعرنا فأخذ العلم والأدب أولاً عن أبيه ثم عن جماعة من علماء المعرّة، وزار في حداثته بعض المدن الشاميّة المعروفة بالعلم كأنطاكية واللاذقية وطرابلس، فأخذ العلم من علمائها وممّا وجده في مكتباتها. ويؤخذ من رسالته إلى خاله أبي القاسم ابن سبيكة أنه لم يقصد بعد العشرين أحداً اجتداءً لعلم[1].

بقي في ذلك بضع سنوات ثمّ عاد إلى المعرّة، والظاهر أنه بدأ حياته العلميّة كسائر العلماء والشعراء (في قرض الشعر للأمراء) ولكنه لم يكد يفعل ذلك حتى عدل عنه. فليس له في سقط الزند إلا بضع مدائح فيمن يُرجى عطاؤهم كسعد الدولة بن حمدان وسواه. وهذه المدائح من أوائل شعره، أمّا سائر مديحه ففي فقهاء أو أدباء من طبقته اختصّهم بالوداد والإطراء.

**ذهابه إلى بغداد:**

ولمّا بلغ الخامسة والثلاثين من عمره (أي سنة 398هـ) قام برحلة أولى إلى بغداد، ولا نعرف كثيراً عن هذه الرحلة. ثم رحل إليها ثانية سنة 399هـ وأقام فيها سنة وسبعة أشهر[2].

وهنا لابدّ من أن نتساءل لماذا رحل إلى بغداد ولماذا لم يقم فيها طويلاً؟ والذي يؤخذ من مراجعة شعره ورسائله ومقابلتهما بأقوال المؤرّخين أنّ الاضطرابات السياسية في حلب والمعرة دفعَتْه إلى ترك وطنه وقصد بغداد[3]. وكان ينوي الإقامة فيها واستخدام مواهبه في سبيل العلم، ولكنه لم يوفَّق إلى أمنيته ففي رسالته إلى خاله أبي القاسم التي كتبها

---

**[1] تنظر: رسائل المعري: 157 وما بعدها.**

**[2] وفيات الأعيان: 114/1.**

**[3] كانت إمارة حلب يوم نشأ شاعرنا معتركاً لأربع قوى رئيسة: الحمدانية، والفاطمية، وقبائل البادية ومنهم المرداسية، والروم. ينظر: ذيل تجارب الأمم للروذراوري (امندوز 1916) حوادث سنة 381.**

على إثر رجوعه من بغداد يقول: «وكنتُ ظننتُ أنّ الأيام تسمح لي بالإقامة، فإذا الضارية أحجأ بِعُرَاقها، والعبد أشحّ بكُراعه، والغراب أضنّ بتمرته..»[1].

ويرى الأستاذ أنيس المقدسي أنّ ما في طبع المعري من الأَنَفة منعه من أن يحصّل رزقه في بغداد على طريقة المدّاحين المستجدين من الشعراء، فكان ذلك من الأسباب التي عجّلتْ في رجوعه[2].

فقد ذَكَر في الرسالة الآنفة الذكر أنّ أهل بغداد قابلوه بالإكرام وأنهم لمّا أحسّوا بتأهبّه للرحيل أظهروا كسوف بال، ثم يقول: «وانصرفتُ وماء وجهي في سقاء غير سَرِب، ما أَرَقْتُ منه قطرة في طلب أدب ولا مال» وتظهر أنفته الشديدة أيضاً في ما جرى له في مجلس الشريف المرتضى، وكان هذا يبغض المتنبي، وكان المعرّي يتعصّب له. فجرى يوماً بحضرته ذكر المتنبي فتنقّصه المرتضى، فقال المعري لو لم يكن للمتنبي من الشعر إلاّ قوله «لكِ يا منازل في القلوبِ منازل» لكفاه فضلاً، فغضب المرتضى وأمر فسُحب برجله وأُخْرِج من مجلسه. وقال لمن بحضرته: أراد هذا الأعمى قوله:

**وإذا أتتْك مذمّتي من ناقصٍ فهي الشهادة لي بأني كامل** [3]

وفي قصيدة بعث بها إلى القاضي التنوخي يذكر أنّ الذي دفعه إلى ترك بغداد رجاؤه بلقاء والدته ونفاذ ماله:

**أثارني عنكم أمران، والدةٌ لم ألقها وثراء عاد مسفوتا** [4]

أما والدته فماتت قبل وصوله إلى المعرة فجزع لذلك ورثاها رثاء ابنٍ مفجوع.. ولمّا عاد إلى المعرّة لزم منزله وعاش فيه على طريقة الفلاسفة المتقشّفين. وسمّى نفسه رهين المحبسين: العمى والمنزل. على أنّ زهد المعري لا يعني انقطاعاً عن العمل، بل ترفّعاً عن حطام الدنيا وغرورها. فالرجل كان كثير العمل حريصاً على التعليم والتأليف، وفي

---

[1] راجع رسائل المعري: 30-32. (طبعة أكسفورد، د.ت).

[2] ينظر: أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، ص 393.

[3] يُنظر الخبر في معجم الأدباء 170/1.

[4] شروح سقط الزند: السفر الثاني/ ق 4: ص1593.

هذا الطور من حياته نظم لزومياته وصنّف أكثر كتبه ورسائله. وكان منزله محجّة الطلاب يقصدونه من كل الآفاق، وإلى ذلك يشير في اللزوميات:

**يزورني الناس هذا أرضه يمنٌ  من البلاد وهذا داره الطَّبَس** (1)

وعلى الرغم من تقشّفه ولزومه منزله، فقد كان له من الوجاهة أسمى مقام. قال ابن العديم: «وما زالت حرفة أبي العلاء في علاء وبحر فضله مورداً للوزراء والأمراء. وما علمتُ أنّ وزيراً مذكوراً وفاضلاً مشهوراً مرّ بمعرّة النعمان في ذلك العصر إلاّ وقصده واستفاد منه»[2].

ولمّا أصبحت المعرة وحلب تحت سطوة الفاطميين بذل له المستنصر الفاطمي ما ببيت المال بالمعرّة فلم يقبل منه شيئاً[3]، وكذلك لمّا عرف داعي الدعاة تزهّد المعرّي وقلّة دخله كتب إلى نائب الفاطميين بحلب بأن يُجري ما تدعو إليه حاجته وأن يضاعف حرمته ويرفع منزله عند الخاص والعام، فامتنع عن قبول ذلك[4].

وبين المعري وداعي الدعاة رسائل ومكاتبات نستدلّ منها على ما كان لشاعرنا من المنزلة الرفيعة عند زعماء ذلك العصر.

ويؤيد ذلك كله ما ذكره الشاعر الفارسي ناصر خسرو الذي زار المعرة سنة 439 أي قبل موت المعري بعشر سنوات، فوصفه بقوله «إنه رجل ذو نفوذ عظيم في بلدته وذو غنى، ينفق على الفقراء والمعوزين، مع أنه يعيش عيشة الزهد والتقشّف»[5].

وفي شعر المعري ورسائله ما قد يزكّي شهادة ناصر خسرو، كقوله في اللزوميات مشيراً إلى ما يعتقده الناس من حسن حاله:

**مَن ليَ ألاّ أقيمَ في بلدٍ  أُذْكَرُ فيهِ بغير ما يجبُ**

**يُظنّ بي اليُسْرُ والديانةُ و ال  علمُ وبيني وبينها حُجُبُ** (1)

---

(1) لزوم ما لا يلزم (طبعة دار الجيل): س ( 18)، 550/1.

(2) الإنصاف والتحري (ضمن كتاب: تعريف القدماء بأبي العلاء): 565.

(3) ينظر: معجم الأدباء: 326/1، والإنصاف والتحري: 565.

(4) الإنصاف والتحري: 565.

(5) من فصل للأستاذ نكلسون، نقلاً عن: دائرة المعارف الإسلامية، مج 3، ص385.

وهنا سرّ العظمة في حياة المعري الزهديّة. عاش عيشة الحكماء المتورّعين عن الدنيا، وقنع باليسير اعتقاداً بحكمة القناعة، وأحسنَ بما كان يفضل عنه اعتقاداً بشرف الإحسان.. ولم تزل تلك حاله حتى استأثر به الله سنة 449هـ، وقد أوصى أن يُكتب على قبره هذا البيت:

**هذا جناه أبي عليّ (م)  وما جنيتُ على أحد**

ولمّا مات وقف على قبره زهاء ثمانين ومئة شاعر فيهم الفقهاء والمحدّثون والمتصوّفون.

**بين الزندقة والإيمان:**

اختلف الناس في المعرّي فَمِنْ ناعتٍ إياه بالتقى وحسن العقيدة، ومن ناسِبٍ إليه الضلال والإلحاد. وسبب ذلك ما يجدونه في لزومياته من مهاجمة بعض المذاهب والعقائد الدينية. فمن الذين اتهموه ياقوت الحموي، والذهبي الذي قال: «مات متحيّراً لم يختم بدين من الأديان»، ومن ذهب إلى أنه صحيح العقيدة أبو الحسن الهكاري وابن العديم صاحب (الإنصاف والتحري في دفع التجري عن المعري)[2].

ولا يزال الناس إلى اليوم مختلفين في هذا الأمر، ولابدَّ قبل الحكم على المعري من إلقاء نظرة على عصره وأثره في نفسه. فقد عاش شاعرنا ما بين منتصف القرن الرابع ومنتصف القرن الخامس الهجري، أي في إبّان الحركة الفكرية عند العرب. في ذلك العصر تمّ نقل العلوم اليونانية ونبغ كثيرون من العلماء والمفكرين والنقّاد، فكانت بغداد وكثير من المدن الشرقية الأخرى مراكز علميّة احتكّت فيها (الروحيّة) الساميّة التي حملت إلى الناس الإيمان بالتوحيد والمعاد والآداب الدينية، (بالعقليّة) اليونانيّة التي حملت إليهم البحث المنطقي والنظريات العلمية. وكان من جراء ذلك الاحتكاك اشتداد الفِرَق الكلاميّة وتعدّد المنازع الفكريّة بين مُناصر للنصوص الدينية أو مضادٍ لها.

---

**[1] لزوم ما لا يلزم (طبعة دار طلاس): 118/1.**

**[2] راجع القول في عقيدة المعري واختلاف الناس فيه: إعلام النبلاء: 163-167، والإنصاف والتحرّي (ضمن كتاب تعريف القدماء بأبي العلاء) 484، ومعجم الأدباء: 303/1، 326، وانظر أيضاً: المهرجان الألفي لأبي العلاء المعري: (مقالة اختلاف الآراء في فلسفة المعري)، ص293.**

ولا شكّ أنّ هذا النزاع الفكري أحدث في العقول ميلاً إلى النظر النقدي في الكون والحياة والدين والمعاد، فتسرّب الشكّ إلى عقول بعض المفكرين، واستولت عليهم روح الإنكار، فرفضوا ما لم تقبله عقولهم من تعاليم وسنن، ونادوا بالرجوع إلى المبادئ الأولية في الحياة الروحية والاجتماعية. ومن هؤلاء شاعرنا؛ فقد نشأ في هذا الجوّ الفكري المضطرب توّاقاً إلى المعرفة وإلى بلوغ الحقائق.. وفي نفسه اصطدمت تعاليم الدين بأحكام العقل فاضطرب وصار يتلمّس طريقه توصّلاً إلى ما يشفي غليله.. وإذا دقّقنا في حياته وشعره وحاولنا أن نخترق الضّباب الذي يحيط به، فإنه سيظهر لنا في طورين مختلفين تفصل بينهما مدة إقامته في بغداد.

فالطور الأول **طور الشباب** ويمتد إلى سنة 400هـ. وفي هذا الطور نجد الإيمان أساس حياته على الرغم ممّا تتمّ عليه بعض أشعاره من روح التفكير والتساؤل.

والطور الثاني **طور العزلة:** يبتدئ عقب رجوعه من بغداد، ويمتد إلى آخر حياته وفي هذا الطور يقف موقفين رئيسَيْن:

(1 تجاه الآخرة. وهو هنا حائر يجمع في نفسه التفكير الفلسفي والعاطفة الدينية الموروثة جمعاً غير محكم – فنراه تارةً مؤمناً وطوراً مشككاً – ولهذا نجد في شعره بعض المتناقضات..

(2 تجاه الحياة والإنسان. وهو هنا صريح ثابت الرأي يغلب عليه التشاؤم والمرارة [1].

ويلخَّص هذا الموقف بالمبادئ الآتية:

أنّ الطبيعة ثابتة لا تزول (وهو مذهب الفلاسفة الطبيعيين).

أنّ الإنسان فاسد بطبيعته ولا يمكن إصلاحه.

أنّ الطمع أساس كل تصرّفاته ومعتقداته.

أنّ الدين إنما هو حسن الأخلاق وشرف المعاملة (وليس مجرّد الفروض والسنن والإيمان).

أنّ حقيقة الحياة هي القناعة والبساطة.

---

**[1] أفاد البحث من آراء الأستاذ أنيس المقدسي في هذا المجال. يُنظر: أمراء الشعر، ص 398–401.**

أنّ الوجود علّة الشقاء فالأفضل أن نتخلّص منه بعدم التناسل. وستظهر لدينا آراؤه الفلسفية في التفصيل في فقرة لاحقة.

ويرى د. عبد اللطيف عمران أنّه إذا كان شعر المعري، والشعر عامة، يعتمد الخيال أساساً، ولا سيما شعر العميان، إضافة إلى أنّ نسبة الشعر إلى غير قائله أسهل من نسبة النثر، على نحو ما نجد من أقوال منظومة منسوبة إلى المعري، فإنّ المعوَّل عليه في معرفة فكر المعري ومعتقده هو ما وصل إلينا من نثره، سواء في رسائله، أو في الفصول والغايات، وفي هذا لا نجد أبداً ما يدلّ على ما نُسب إلى المعرّي من إنكار النبوّات والديانات وما يتصل بهذا، بل نجد نقيضَه، فهو على سبيل المثال، في مطلع كتابه الفصول والغايات يبيّن بعضَ غاياته، ومنها تمجيد السّور والآيات، وهو مع ذلك لم ينجُ من الاتهام بأنه لا يمجّد، بل يعارض السّور والآيات ويحاكيها[1].

وقد وصل إلى سمع المعرّي بعض ما نُسب إليه، فقضى شطراً من عمره، وأفرد قسماً من أدبه، يدحض هذا، ويدفع كذب خصومه ويدحض حججهم، وكانت صرخته: اقرأ كلامي، استشعاراً منه أنه سيأتي يوم يقرأ فيه الآخرون ما نُسِب إليه، فقال:

اقرأ كلامي، إذا ضمَّ الثرى جسدي  فإنّه لك ممّن قاله خلف [2]

وقال في لزومياته مؤكّداً:

**خذوا سِيَري.. فهنّ لكم صلاح  وصلّوا في حياتكم وزكّوا**

**ولا تصغوا إلى أخبار قومٍ  يصدّق مَيْنَهَا العقلُ الأركّ** [3]

ويقول مبيّناً المفارقة فيما نُسب إليه، وفيما يعتقده ويؤمن به:

**غَرِيَتْ بذمّي أمّةٌ  وبحمد خالقها غُرِيتُ**

**وعبدتُ ربّي ما استطع  تُ وَمِنْ بَرِيَّتِه بَرِيتُ** [4]

---

**[1] ينظر: أبحاث في النثر الأدبي في العصر العباسي، ص 470، 471.**

**[2] لزوم ما لا يلزم (طبعة دار طلاس): 1064/2.**

**[3] المصدر السابق: 1162/3. الأركّ: السّخيف.**

**[4] الوافي بالوفيات (ضمن كتاب تعريف القدماء بأبي العلاء): 270.**

لذلك يقول بعض أعيان أسرته: «كان – رضي الله عنه – يُرْمَى من أهل الحَسَد له بالتعطيل، وتعمل تلامذته وغيرهم على لسانه الأشعار يضمّونها أقاويل المُلْحِدة قصداً لإهلاكه»[1].

**أطوار شعره:**

للمعري مقام فريد بين شعراء العربية – لا من حيث أسلوبه وفنه – ولكن من حيث روحه ونظره إلى الدنيا. وقد رأينا أنّ حياته الفكرية تظهر في طورين مختلفين. وفي هذين الطورين تظهر حياته الشعرية أيضاً: الأول يتناول شعر الشباب منذ بدء عهده بالنظم إلى اعتزاله، ويدخل فيه أيضاً بعض ما نظمه بعد ذلك. وقد دوّن لنا هذا الشعر في سقط الزند، والثاني شعر العزلة ويتمثّل لنا في لزومياته أو ديوانه المعروف بلزوم ما لا يلزم.

**الطور الأول – سقط الزند:**

في هذا الطور نجد المعري جارياً في سنن الأقدمين من الشعراء، فيكثر في شعره من ذكر النياق والرحيل والأحبة، ومن أمثلة وصفه للمطايا قوله يذكر سيرها في الليل:

**وأسودَ لم تعرف له الإنس والداً كسانيَ منه حلّةً وخمارا**
**سرت بيَ فيه ناجياتٌ مياهها تجمّ إذا ماء الركائب غارا**
**فخرّقن ثوب الليل حتى كأنني أطرت بها في جانبيه شرارا** [2]

وينسج مقدمته على هذا النسق البدوي في نحو عشرين بيتاً، ثم يتقدم إلى الممدوح ويصف بأسه في الحرب، ثم يتناول وصف خيله وكرّها في اثني عشر بيتاً لا تقول إذا قرأتها إلاّ أنّ ناظمها فارسٌ من فرسان البادية[3].

وقس على ذلك عشرات من قصائده.

---

[1] **معجم الأدباء: 327/1.**

[2] **شروح سقط الزند: 622/2.**

[3] **المصدر السابق.**

أما غزله فظاهر الصناعة قليل الرونق ولا يُنتَظر ممّن كان كالمعري غزلٌ خارِجٌ من قلب متأثِّر بجمال الحبيب. فمن قوله في ذلك:

**للّه أيّامنا المواضي لو أنّ شيئاً مضى يعود**

**أبلى ودادي لكم زمان ألينُ أحداثه حديد**

**لم يَبْلَ من بذله ولكن يبلى على طيّه الجديد** (1)

وليس غزل المعري بقليل في شعره، ولكنه فنّياً دون غزل المتنبي أو البحتري أو أبي تمام، فضلاً عن شعراء الحب المعروفين، فشاعرنا كان يجري فيه جرياً صناعياً متبعاً فيه طريقة مَنْ تقدّمه في النظم.

ومما يبرز في شعره ذكر الضواري والطيور، فهو كثير التمثّل بالذئب والضّبع والأسد والأرقم والقطا والحمام والنعام والنسر والوعل والغراب.

ومثل ذلك كثرة ذكرهم للنجوم والأفلاك والصباح والظلام، ونجتزئ منه بما يلي، من قصيدته (أرى العنقاء تكبر أن تصادا):

**لي الشَّرَف الذي يطأ الثريا مع الفضل الذي بهر العبادا**

**ولو ملأ السُّها عينيه مني أبرّ على مَدَى زُحَلٍ وزادا**

**وقد أثبتُّ رجلي في ركاب جعلت من الزماع له بدادا**

**إذا أوطَأْتُها قدمي سهيل فلا سُقيت خُنَاصِرَةُ العِهادا**

**كأنّ ظِماءَهُنّ بَنَاتِ نعشٍ يردن إذا ما وردن بنا الثِّمادا** (2)

وممّا يُلحظ في شعر المعري عموماً كثرة استشهاده بالحوادث الماضية ورجالها. ففي الجزء الثاني من سقط الزند مثلاً نحو ثلاثين شاهداً من هذا القبيل[3].

---

(1) المصدر نفسه: 653/2.

(2) شروح سقط الزند: 567/2، أبرّ: غلب، السُّها: كوكب خفي في بنات نعش الكبرى، الزِّماع: الهمّة بالشيء، قدما سهيل: نجمان خلفه، خناصرة: موضع بالشام، العِهاد: الأمطار التي تأتي بعد الوسميّ، الثماد: المياه القليلة، واحدها ثَمَدٌ.

(3) تنظر، مثلاً، الصفحات: 53، 62، 96، 103، 123، 128، 160، 179 من شروح سقط الزند، ج2.

وفي هذا الطور من شعر المعري نراه شديد الشعور بأهمية نفسه كثير التفاخر بها، يستلذ مدح المادحين ويؤلمه حسد الحساد. كقوله:

**تعاطوا مكاني وقد فُتُّهم فما أدركوا غير لمح البصر**

**وقد نبحوني وما هجتهم كما نبح الكلبُ ضوءَ القمر** [1]

وله كثير من الشعر الفخري، وهو بذلك غير المعري في اللزوميات حيث تعدّى طور الشباب وأنضجه اختبار الدنيا، فلزم التواضع والزهد وصار يبتعد عن السخائف والظواهر.

أمّا درعيّاته، فهي قصائد في وصف الدّرع يصفها على لسان رجل أسنّ فترك لبسها أو على لسان رجل رهنها، وقد يصفها على لسان درع تخاطب سيفاً، أو رجل يبيع درعاً، أو رجل خانه آخر في درع، أو فارس سأل عن درع أبيه إلى غير ذلك مما له علاقة بهذا الموضوع.. ويرى بعض النقّاد والدارسين أنّ (الدّرعيات) تمثل دوراً وسطاً بين (سقط الزند) الذي سار المعري في أكثره على خطا المتنبي فتعرض فيه للناس بالمديح والرثاء، ثم بين (اللزوميات) حيث ينصرف حكيم المعرّة عن البشر مرة واحدة ليهتم بالإفصاح عن رأيه هو في الحياة وفي الناس[2].

في حين يرى الآخرون أنّ الدرعيات ليست أكثر من أداة استعملها أبو العلاء لإظهار مقدرته اللغويّة[3].

وتتفق الدرعيات مع اللزوميات، من حيث الغَرَض، في أنّ الزهد بارز فيها وأنّ ذمّ الدنيا فيها كثير:

وحَرَّمْتُ شربَ الراح لا خوف سائط ولكنّها ترمي العقولَ بعُقّالِ [4]

وفيها حملة ظاهرة على المرأة، يقول في الدرعية التاسعة والعشرين على لسان امرأة عجوز تنصح ابنها بلبس الدرع للجهاد وطلب المعالي، وتحضّه على العزوف عن الزواج، قائلة له: لو عُرضت عليك خير النساء لما كانَتْ إلاّ شرّ الخَلْق:

---

[1] **المصدر السابق: 649/2.**

[2] **ينظر: أبو العلاء المعري الشاعر الحكيم، عمر فروخ، ص 34، 39.**

[3] **ينظر، مثلاً، رأي الأستاذ أنيس المقدسي، في أمراء الشعر: ص 405.**

[4] **شروح سقط الزند: 1852/4.**

**عليك السّابغاتِ فإنهنّه يدافعن الصّوارمَ والأسِنَّه**
**ومن شهد الوغى وعليه دِرع تلقّاها بنفس مطمئنَّهْ**
**ولم يترك أبوك سوى قناة وسيف آزِر فرساً وجُنّه**
**فحُنّ إلى المكارم والمعالي ولا تثقل مَطاكَ بعبء حَنَّهْ**
**فإني قد كبرت، وما كَعاب ملائمة عجوزاً مُقْسَئِنَّهْ**
**فلا تطع الدوالف مرسَلات فكم أوقعن في أرض مجَنّه**
**يقلن: فلانة ابنةُ خير قوم شفاء للعيون إذا شَفِنّه**
**أولئك ما أتَيْنَ بنصح خِلّ ولادِنّ المليك ولا يَدِنّه**
**ولو طاوعتَهنّ لجئن يوماً بأخت الغُول والنصَف الضِفَنَّه** (1)

**الطور الثاني – اللزوميات:**

ينفرد هذا الديوان بمزيّتَيْن: خلوّه من أبواب الشعر المطروقة (المديح والرثاء والفخر وما إليها)، وانصراف ناظمه إلى نقد الحياة. وقد نُظِم كلّه بعد رجوع المعري من بغداد ولزومه في المعرّة، ولهذا فهو يمثّل لنا نضجَ القوة الشعريّة في الشاعر ونظراته الفلسفية في الكون والعمران. على أنّه مع ذلك قلّما يختلف من حيث الصناعة عن شعره السابق، فإنّنا نرى الشاعر هنا – في هذا الجوّ الفكري الانتقادي – شديد الكَلَف بالصناعة وقد قيّد نفسه تقييداً شديداً بلزوم ما لا يلزم، فاضطر إلى كثير من القوافي الغريبة والألفاظ الغامضة. وقد يستغرب الذي يطالع ديوانه من جمعه بين النقيضَيْن: فحيناً نراه يتجنّب كدّ النفس ويُسْلِس للعاطفة القياد فيأتي شعره من الطبقة الأولى متانة وعذوبة، كقوله:

---

(1) **المصدر السابق: 2041/4.**

**السابغات: الدروع، آزر: مساعِد، معين. الجنة: الوقاية، وهنا ترس، المطا: الظهر، حَنّة: الزوجة، الكَعاب: الفتاة الشابة، المقسئنّة: العجوز اليابسة من الكبر، الدوالف المرسلات: يقصد الخاطبات اللواتي يغرين الشبان بالزواج، مجنة: كثيرة الجنّ. شفن: نظر نظرة إعجاب، دِنَ المليك: أي راقبن الله، وخشينه في الكذب الذي يذوّقن به أحاديثهن، النَّصَف: المرأة التي جاوزت نصف عمرها، الضفنة: الرهلة الكثيرة اللحم من غير جمال.**

**رويدكَ قد غُرِرتَ وأنتَ حرّ بصاحب حيلةٍ يعظ النّساءَ**

**يحرّم فيكم الصّهباءَ صبحاً ويشربها على عمد مساءَ** (1)

وقوله:

**يرتجي الناس أن يقوم إمامٌ ناطقٌ في الكتيبة الخرساء**

**كذب الظنّ لا إمام سوى ال عقلِ مشيراً في صبحه والمساء** (2)

وحيناً يهيم في أودية الغرائب اللفظية فيتعسّف ويأتينا بالمتصنَّع المتكلَّف كقوله:

**فقد لاحَتْ مخايل صادقاتٌ تروق العين باللّمعِ الوِلاف**

**فَمَنْ لك بالغُرَيْريّات سارت بأشباهٍ نُسِبْن إلى عِلاف** (3)

فإذا علمنا أنّ الولاف هو البرق اللامع لمعتَيْن وأنّ علاف اسم رجل من قضاعة تنسب إليه الرّحال، أدركنا ما جناه عليه تقيّده ولا سيما في قوله: أشباه نسبن إلى علاف. ومن هذا القبيل قوله:

**فامنح ضعيفك إن عراك ولو نزراً ولا تصرفه بالكهر**

**وارفع له شقراءَ تُرمَح في دهماءَ مثلَ تأرّن المُهرِ** (4)

أي امنح الضعيف ولا تصرفه بوجه عبوس وارفع له ناراً تتأجّج في الظلام. وقوله:

**كَبِرْتَ فأصبحتَ للراشدين كَبُرْتٍ يُعَدُّ لهدي دليلا**

**كَبُرْتَ فما زال هذا الزمان كَبرتٍ يجذُّ قليلاً قليلا** (5)

وإذا تأملنا هذين البيتين لا نجد فيهما إلاّ تكلّفه الجناس بين كبرتَ: الفعل، وكَبُرْتٍ: الجار والمجرور (أي كدليل) في البيت الأول، وبين الفعل أيضاً ولفظة بَرت (بمعنى الفأس) في البيت الثاني.

---

(1) لزوم ما لا يلزم: 55/1.

(2) المصدر السابق: 61/1.

(3) المصدر نفسه: 1086/2.

(4) نفسه: 801/2. الكهر: الانتهار والعبوس، الشقراء: النار، ترمح: ترفس، تأرّن المهر: نشاطها.

(5) نفسه: 1281/3.

وأمثال هذا الكلام المصنوع كثير جداً في شعر شاعرنا. فلا جرم إذا جاء القسم الوافر منه صعباً مبهماً حتى على أهل الأدب..

**أسلوبه ومذهبه الفني:**

تميّز شعر المعري بالإغراب والتكلّف شأنه شأن المدرسة التي تضمّ فيما تضمّ من الشعراء أبا تمام، والطغرائي وغيرهما، فهو كثير الولع بأنواع البديع والمجاز ولا سيما الجناس والتمثيل.. ومن الواضح أنّ كثرة ممارسة أبي العلاء لشعر أبي تمام ومدارسته له جعلته يعرف كل خصائصه ويستشف كل عناصر مذهبه، ويضع يده على المعاني المبتكرة التي ولّدها ولم يُسبق إليها والاستعارات الكثيرة التي اشُتهر بها مذهبه... ومن هنا يصبح تأثر المعري بأي تمام أمراً وارداً وفي هذا الصّدد يشير د. يوسف خليف إلى أنّ أبا العلاء كان «أقرب إلى مدرسة أبي تمام في صنعته البديعية وهي صنعة ظهرت في سقط الزند وظلت باقية في اللزوميات، ومع أنّ أبا العلاء قد استقلّ بمذهب فني متميّز يختلف عن مذهب أبي تمام ومذهب المتنبي فإنه لم يبتّ حباله نهائياً من هذين المذهبَيْن، فظلّ مشدوداً إليهما ببعض الأسباب، ظلّ مشدوداً إلى جوّ المتنبي الفلسفي، كما ظلّ مشدوداً إلى صنعة أبي تمام البديعيّة»[1].

وإذا ما أضفنا إلى هذا التواصل بين أبي العلاء، ومَنْ سبقه من الشعراء أصحاب الصنعة ما لحظه الدكتور مصطفى ناصف من افتتان الشعراء والأدباء عامة باللغة في عصر أبي العلاء إذ يقول «وخليق بالذكر هنا أنّ القرن الخامس شهد إلى جانب لزوم ما لا يلزم والتشبيهات اللغوية.. بحث عبد القاهر الجرجاني في التراكيب التي تجتمع فيها خصائص اللغة والأدب والنحو، ففي هذا العصر افتنّ المفكرون باللغة، كلٌّ على طريقته.. وفي وسعنا أن نستقصي مظاهر العناية باللغة فنشير إلى غير أبي العلاء من الأدباء الذين يلتزمون ما لا يلزم، وهذا هو الطغرائي.. واضح في الإكثار من الجناس، أما الحريري فيصنع شعراً كله منقوط أو كله مهمل، ومن شعراء هذه الفترة الزمنية مَنْ كان يصنع قصيدة كلها حكمة..»[2].

---

**[1] تاريخ الشعر في العصر العباسي، د. يوسف خليف: 293.**

**[2] دراسة الأدب العربي: 161، 162.**

نقول إذا ما أضفنا هذا إلى ذاك أمكننا أن نفهم بوضوح أنّ مذهب أبي العلاء الفنّي لم يكن بدعاً رغم حرص المعري نفسه على أن يحفظ على مذهبه طابعه المستقل وشخصيّته المتميّزة.

وهناك مَنْ يردّ التزام أبي العلاء بهذا النمط من التعقيد الفنّي إلى الطّبع الذي جُبل عليه الشاعر، وقد يتّخذ من ذلك مسوِّغاً لما يراه شدّةً في آثار أبي العلاء: «شدّةً في ألفاظها، وشدّة في معانيها، وشدة في أساليبها أيضاً»[1].

فيقول: «وما ذنب أبي العلاء إذا كان لم يُخلَق للسهولة ولا للّين وإنما خُلِق للمشقّة والجهد وحسبه أنه لم يلق في حياته سهولة ولا ليناً، أو أنه قد حمل نفسه حملاً في حياته على الإعراض عن السهولة واللين»[2].

ويتصل بهذا الاتجاه ما ذكره بعض الدارسين من أنّ للتشاؤم ولتعقيد نفس أبي العلاء أثراً في تعقيد أسلوبه بالتزامه القيود الكثيرة ومنها لزوم ما لا يلزم[3].

وعلى الرغم من هذه الصنعة وهذا التعقيد، فلا يستطيع أحد أن ينكر ما في جانبٍ من اللزوميات من براعة وشاعرية بسبب التأمل الفلسفي الذي يصطبغ بوجدان الشاعر وتثيره لواعجه ومخاوفه وتساؤلاته وهمومه..

ومن خصائص مذهبه الفني، أيضاً، كثرة المصطلحات، وكثرة الإشارات إلى الحوادث التاريخية وإلى رجال التاريخ – المشهور منهم وغير المشهور.. ولا يَخْفى أنّ كثيراً من معاني أبي العلاء جاءت جديدة، والمعاني الجديدة قد تحتاج إلى لغة جديدة لأدائها أو لتطويع اللغة المستخدَمَة، وقد استطاع أبو العلاء حقّاً أن يستغلّ مصادر اللغة وثرواتها إلى أقصى درجة ولا نكاد نجد شاعراً في العربية بلغ درجته من توظيف مصادر اللغة في الشعر والنثر.

كما امتاز أدبه، في شعره ونثره، بأسلوبه السّاخر اللاذع.. هذا ولمّا رأى المعري الجنس البشري في كيانه الفردي وكيانه الاجتماعي على غير ما أراده أن يكون صار ينظر إلى

---

**(1) مع أبي العلاء في سجنه، د. طه حسين: 76.**

**(2) المرجع السابق: 76.**

**(3) أبو العلاء المعري، إدوار البستاني: 140، 141.**

الوجود الإنساني بمنظار قاتم من التشاؤم. فاتجه تفكيره إلى نزعة النقد، وإلى تجريد الواقع، وإلى تعرية الحقيقة من كل ملابساتها. فحتى نفسُه لم تسلم من القدح والتقريع في بعض ثرواته النفسية حيث قال:

**دُعِيتُ أبا العلاءِ وذاك مَيْنٌ ولكنّ الصحيح أبو النزول** (1)

ويكاد يكون هذا التهكّم شائعاً في أكثر لزومياته. وأكثر تهكّم المعري على العادات السائدة والعقائد الموروثة وعلى رجال السياسة والإدارة، ولم ينج منه واضعو الشرائع:

**يسوسونَ الأمورَ بغير عقلٍ فينفُذُ أمرُهم، ويُقال: ساسَةْ**

**فأفَّ من الحياة وأفَّ مني ومن زمنٍ رئاستُهُ خَساسَةْ** (2)

**توهّمتَ يا مغرورُ أنّكَ دَيِّنٌ عليَّ يمينُ الله مالكَ دينُ**

**تسيرُ إلى البيت الحرام تنسُّكاً ويشكوكَ جارٌ بائِسٌ وخدين** (3)

على أنّ هذا التهكم ليس من الهزل والتعريض بل من الإصابة في المقارنة بين الصحيح وغير الصحيح. وبين المعقول وغير المعقول. وتهكّمه لا يبعث على الضحك بل على التفكير: إنه الحقيقة المرة نفسها مسوقة في قالب شعري. ولا ريب في أنّ فهم تهكّمه يحتاج إلى ثقافة واطلاع حتى ندرك موضع النكتة منه:

**زيادةُ الجسمِ عَنّتْ جسمَ حامله إلى التراب، وزادَتْ حافِراً تَعَبا** (4)

**النزعة الفلسفية في شعر المعري:**

وهنا نصطدم بالمعضلة التي كثيراً ما اختلف بشأنها النقّاد، وهي هل المعري شاعر أم فيلسوف. فقد أنكر البعض شاعريته بحجة أنه شذّ عن بقية الشعراء بأسلوبه وأغراضه والتصدّي للمسائل العقليّة والأمور الجديّة في شعره، ولما اتصف به شعره من وفرة المعاني وازدحامها فيه. وقد أنكر البعض الآخر عليه فلسفته انطلاقاً من أنّه لم تكن له

---

(1) لزوم ما لا يلزم (طبعة دار طلاس): 1329/3.

(2) المصدر السابق: 893/2.

(3) المصدر نفسه: 1531/3.

(4) نفسه: 131/1، يعني أنّ صاحب الجسم الضخم يُتعب الذين يحملونه إلى قبره، كما يُتعِب حافر القبر.

نظرية فلسفية مرتبة ترتيباً منهجياً منطقياً، لها مقدمات وقضايا ونتائج. كما أنكروا عليه ازدحام التناقضات في شعره.

أمّا إنكار فلسفته فغير وارد. وهو وإنْ لم تكن له نظرية فلسفية جامعة شاملة إلاّ أنه تطرّق في شعره ونثره إلى النقاط الرئيسة التي تطرّق إليها الفلاسفة. تطرّق إليها بأسلوبه الخاص: أسلوب الشاعر الفنّان. فهو لم يسر بتأملاته بخطوات بطيئة وبمراحل متسلسلة. بل إنّ عقله، عقل المفكر الشاعر، كان يتصيّد الآراء العميقة ويعرضها بأسلوبه الشعري دون أن يشير إلى الطريق الذي اتبعه لتصيُّد تلك الآراء.. وإنّ شعر المعري لا يُعاب لوجود بعض الآراء المتنافرة فيه؛ لأنّ ظاهرة التشكّك والحيرة والقلق من صفات العقول المفكّرة وهي الصفة التي يتصف بها الفلاسفة عادة. لأنّ البحث الدائب عن الحقّ وعن الحقيقة ديدنهم ولا عبرة في أن يخطئوا أو أن يبلغوا الصواب.

وأمّا ما يتعلّق بإنكار شاعريته فغير وارد أيضاً. لأننا إذا أخذنا تحديد الشعر أنه (قول موزون مقفى يدلّ على معنى) كما عرّفه بذلك ابن رشيق وقدامة بن جعفر فإنه ينطبق على شعر المعري كل الانطباق. وإذا أضفنا إلى التحديد السابق الشعور فإنّ شعره يأتي في المكان الأول من حيث وضوح الشعور وصفائه. وكان أبو العلاء شاعراً دقيق الحسّ مرهف العواطف ذا فكر ثاقب جوال وبصيرة قوية نفّاذة. وقلّما نجد شاعراً في العربية استطاع أن يُظْهِر مكنونات نفسه بدقة وصراحة وأن يعرض آراء عويصة بجمل قليلة كما فعل أبو العلاء. ولقد قال فيه د. طه حسين: شعره يمثل شخصه تمثيلاً صحيحاً. ومصدر ذلك أنّ غير أبي العلاء من الشعراء قلّما يفكرون في أنفسهم أو يعترفون بها. فهم يُفْنونها فيما يحاولون أن ينظموا الشعر فيه. فإذا مدحوا فنيت قوتهم في الممدوح. أما أبو العلاء فقد كان شديد الاعتراف بنفسه، كثير التفكير فيها، لا ينزل عنها ليتقن مدحاً أو يحسن وصفاً[1].

وأما أهم مصادر فلسفته فَنُلَخَّص فيما يلي: الفلسفة اليونانية، والهنديّة، والفارسيّة، وكتب الأديان والعقائد والأخبار. (أكثر ما كان اتصال المعرّي بالفلسفة اليونانية في حواضر

---

[1] **ينظر: تجديد ذكرى أبي العلاء، د. طه حسين: 134، 203، 223.**

الشام العلميّة، وأكثر ما كان اقتباسه للفلسفة الهندية والنزهة الزهدية الفارسية في بغداد).
ومن أعظم مصادر فلسفته: حياته، وما كان يكتنفها من أحواله وأحوال بيئته وعصره وأنّه درس الناس في عصره ومصره، فكوّن ذلك فيه ملكة النقد، ولذلك نجد في شعره ونثره – كما أشرنا سابقاً – كثيراً من نقد الأخلاق والعادات، والآداب، والمعتقدات، وكل ما عَلِمَه منها ولم يتفق مع ذوقه وعقله[1].

**أبرز آراء أبي العلاء الفلسفية:**

**الإيمان المطلق، واللّه:**

يميّز أبو العلاء المعرّي الإيمان الواحد المطلق من الأديان المتعدّدة: إنّ وراء جميع هذه الأديان المختلفة إيماناً واحداً مطلقاً يتساوى فيه جميع المؤمنين. من أجل ذلك يحبّ المعرّي من البشر أن يكونوا مؤمنين مثل هذا الإيمان الفلسفي ويتساهل في أمر اعتناق دينه بعينه.

أمّا الإيمان خاصّةً فهو الثقة باللَّه وتسليم كل شيء إليه والرضا بما يصيبك في الحياة، ثمّ الورع. ولا يدخل الإيمان عند المعري في باب الجدل وعلم الكلام؛ وإنْ كان أبو العلاء يقرنه دائماً بالعقل:

**إذا كنتَ باللّه المهيمنِ واثِقاً فسلِّم إليه الأمرَ في اللَّفظ واللّحظ** [2]

**إذا آمن الإنسانُ باللَّه، فليكن لبيباً ولا يخلِطْ بإيمانه كُفْرا** [3]

**قد طال، في العيشِ، تقييدي وإرسالي من اتقى اللّهَ فهو السّالمُ السالي** [4]

والمعري وطيد الإيمان باللَّه مطمئن إلى إيمانه هذا. ولكنه لا يحاول أن يعرف الله من طريق علماء الكلام، ولا بالجدال، وإنما اكتفى بما جاء في القرآن الكريم من صفات الله، ولا نرى المعري يتكلّف البراهين على وجود الله، لأنه لم يشكّ فيه، ومن لم يشكّ في شيء

---

**[1] ينظر: الجامع في أخبار أبي العلاء المعري وآثاره، محمد سليم الجندي: ج 3/ 1253.**

**[2] لزوم ما لا يلزم (طبعة دار طلاس)، 1010/2. في اللفظ واللحظ: أي في كل ما تقوله وتراه.**

**[3] المصدر السابق: 653/2.**

**[4] المصدر نفسه: 1309/3. السّالي: أي الناسي لأحزانه.**

فليس بحاجة إلى أن يأتي بالأدلة على وجوده. هذا الموقف يقتضي أن يكون إيمان المعري باللَّه (إيماناً وجدانياً): إنّه اقتناع فطري بوجود قوة حكيمة هي مصدر هذا العالم:

**أثبتُّ لي خالقاً حكيماً ولستُ من معشرٍ نُفاةِ** (1)

**فساد الطبيعة البشرية:**

سوّى المعرّي بين البشر كلّهم، ثم انحطّ بهم إلى طبقة السِّباع، وحكم على طبيعتهم هذه بالفساد، ونفض يده من إصلاحهم، بل من إمكان إصلاحهم. والبشر كلهم في ذلك سواء، وإذا قُدِّر لأحدهم أن يكتسب شيئاً من الخير فإنّه يجرّ إليه نفسَه جَرّاً، أمّا نفسُه فتهوي إلى الشّرّ.. وجميع المساوئ مغروسة في طبع الإنسان، كاللؤم والغدر.. إلخ. وينصحنا المعري بألاّ نحاول تهذيب البشر؛ فقد حاول الأنبياء مثل هذا التهذيب فخابوا:

**وجبلّةُ الناس الفسادُ، فضلَّ مَنْ يسمو بحكمته إلى تهذيبها** (2)

**لم يَقْدُر الله تهذيباً لعالمنا فلا ترومنّ للأقوام تهذيبا**

**يغدو على خِلّه الإنسانُ يظلمه كالذئب يأكل عند الغِرَّةِ الذيبا** (3)

وقد عاش أبو العلاء في بيئة لم يجد فيها سوى اختلاف الآراء وتعدّد المذاهب ومنها القول بالجبر والاختيار فقال:

**إلهٌ قادرٌ وعبيدُ سُوء وجبرٌ في المذاهب واعتزالُ** (4)

فما كان موقفه من هذا الخلاف؟ وأيّ مذهب اختار من بين المذاهب في الجبر والاختيار؟

يقول أبو العلاء:

**وإنْ سألوا عن مذهبي، فهو خشيةٌ من الله، لا طوقاً أَبُتُّ ولا جبرا** (1)

---

(1) **نفسه: 295/1.**

(2) **نفسه: 197/1.**

(3) **نفسه: 141/1.**

(4) **لزوم ما لا يلزم م(طبعة دار الجيل): ل 26، ص162.**

والدارس لأشعاره يقف عند أبيات تدل على أنه ليس من الجبريّين ولا من القدريّين، كقوله:

**لا تَعِشْ مُجْبراً ولا قَدَرِيّاً  واجتهدْ في توسُّط بَيْنَ بَيْنَا** (2)

**الروح:**

تحدّث أبو العلاء عن الروح حديث جاهل متحيّر في أمرها، وجوهرها، ومصيرها وحقيقتها.. وقد انتهت حيرته تلك إلى الشكّ فيها، فكلّ ما يراه أبو العلاء هو أنّ الروح حقيقتها مجهولة، ولذلك هو عاجز عن إدراك كنهها[3]:

فهو لا يدري هل هي من قبيل الهواء، أم هي من طبيعة النار؟ فقال يائساً من الوقوف على شؤونها:

**أرواحُنا معنا، وليس لنا بها  علمٌ، فكيفَ إذا حوتْنا الأَقْبُرُ؟**

**والدهر يَقْدُمُ، والمعاشرُ تنقضي  والعَجْزُ تصديقٌ بِمَيْنٍ يُخْبَرُ** (4)

ونجد أبا العلاء يجعل الروح مصدراً لعناء الجسم، وشقائه وسقامه، ويرى فراقها عنه عافية له، فيقول:

**أعائبةٌ جسدي روحُه  وما زال يخدم حتى ونى**

**وقد كلفته أعاجيبَها  فطوراً فُرادى وطوراً ثُنا** (5)

ويرى د. طه حسين أنّ أبا العلاء يعتقد بمذهبَيْن في شأن الروح، وهما (مذهب أفلاطون) [1]، و(مذهب الماديين) [2] إلاّ أنّ أبا العلاء يصرّح في الأبيات الآتية بأنه لا يجزم بصحة أحدهما:

---

**[1] لزوم ما لا يلزم (طبعة دار طلاس): 651/2. المعنى: وإن سألوا عن مذهبي فهو الخوف من الله فلستُ من المعتزلة ولا الجبرية. الطوق: القدرة، والمعتزلة يقولون إنّ الإنسان قادر أن يصنع أفعاله والجبرية عكسهم. أبتّ في الأمر: أقطع فيه برأي قاطع.**

**[2] لزوم ما لا يلزم (طبعة دار الجيل): ن ( 55)، ص428.**

**[3] ينظر: الجامع في أخبار أبي العلاء المعري: 1327/3.**

**[4] لزوم ما لا يلزم (طبعة دار الجيل)، ر ( 5)، ص367. المقصود: الدهر يصبح قديماً. والناس يموتون والعجز أن نصدق الأخبار الكاذبة.**

**[5] المصدر السابق: الألف ( 5)، ص76.**

**والجسمُ لا شكَّ أرضيٌّ، وقد وُصِلَتْ به لطائفُ عالاها مُعَالِيها**

**فقيلَ جاءتَهْ من أرضٍ على كَثَبٍ وقيل خرَّتْ إليه من معاليها**

**والله يقدر أن تُدْعى بحكمتِهِ أواخِرٌ من برایاهُ، أواليها** (3)

وأبو العلاء يعرف أنّ الروح سترحل بعد افتراقها من الجسد، ولكنه لا يدري إلى أين؟

**الروح تنأى، فما يُدرى بموضعها وفي التراب – لعمري – يُرْفَتُ الجَسَدُ** (4)

كما أنه لا يدري هل تحسّ الروح بعد الموت كما كانت تحسّ في الحياة؟

**لا حسّ للجسم بعد الروح نَعْلَمُهُ فهل تُحسُّ إذا بانت عن الجسد؟** (5)

**الموت والحياة:**

قضية الموت و الحياة طالما شغلَتْ فكر أبي العلاء، فكانت شُغلَه الشاغل في كل مراحل تفكيره، وفي كلّ ما نظم ونثر.

وقف أبو العلاء من الحياة وما وراء الحياة، موقفاً عقلانياً، لم يُعرَف لسواه من شعراء العربية القدماء، وتحدث عن شؤون الحياة وشجونها بجرأة لم تصدر – حسب قول كمال اليازجي – عن غيره من زملائه. فكلّ ما يعرفه أبو العلاء عن الحياة، هو أنها توالي ولادة وموت، وناموس الكون في سائر الكائنات هو دورة الوجود والانعدام[6]. قال:

**وَقَعْنا في الحياة بلا اختيار وخالقُنا يُعَجِّلُ بالخلاصِ** (7)

فالحياة هي الطريق المؤدّيّة إلى الموت:

**حياةُ العِباد سبيلُ النَّفَادِ وما ابيضَّ فَوْدي حتى حَلَكْ** (1)

---

(1) وهو أنّ الروح جوهر مجرّد قد أُهبط إلى هذا البدن ليُبتلى فيه، ثم هو عائدٌ بعد الموت إلى العالم العقلي، فمعذَّب أو منعَّم بما بقي فيه من تذكار ما كان له في الحياة، من إساءة وإحسان.

(2) وهو أنّ الروح نارٌ يخمدها الموت وهي التي تولدت من الأرض التي نشأ منها الجسد.

(3) لزوم ما لا يلزم (طبعة دار الجيل)، هـ ( 15)، ص508.

(4) المصدر السابق، د ( 18)، ص260.

(5) المصدر نفسه، د ( 96)، ص306.

(6) ينظر: جذور فلسفية في الشعر العربي القديم والمولد، كمال اليازجي، ص 242.

(7) لزوم ما لا يلزم (طبعة دار الجيل)، ص( 9)، 602.

بل الحياة هي مقدمة الموت، وهو نتيجة لازمة لها.

وأبو العلاء يصوّر الحياة على أنها صراع بين الأيام التي لا تملّ من إيذاء الناس بحوادثها الواقعة التي لا تلائم أهواءهم وأغراضهم، والنفوس التي لا تمل من الاستسلام للآمال والاسترسال مع الأماني. يقول:

**فلا الأيّامُ تَغْرَضُ من أذاةٍ ولا المُهَجَاتُ، من عَيْشٍ، غَرِضْنَهْ** [2]

ويرى أنّ كلّ ما في الوجود من كسب وعمران وولادة سينتهي إلى خسارة ودمار وموت. فعلام يبذل المرء جهداً في طلبها؟ فلم يبق له سوى أن يستخفّ بالحياة ويسخر من التعلّق بها، ويفضل الموت على الحياة:

**موتٌ يسيرٌ مَعَهُ رَحْمَةٌ خيرٌ من اليُسْرِ وطول البقاء**

**وقد بَلَوْنا العَيْشَ أطوارَهُ فما وجدنا فيه غيرَ الشّقاء** [3]

ولمّا كان الموتُ هو نتيجة الحياة، فما الحكمة في الخلق؟ يمضي أبو العلاء في التساؤل عن الغاية ويقول:

**أرى جوهراً حلَّ فيه عَرَضْ تبارَكَ خالِقُهُ ما الغَرَضْ؟** [4]

بل يُعمِل الفكرَ ليل نهار للبحث عن السرّ الموجود في الحياة:

**لعلَّ نجومَ الليلِ تُعْمِلُ فِكْرَهَا لتَعْلَمَ سرّاً، فالعيونُ سَوَاهِدُ** [5]

فأبو العلاء يرى أمرَ هذا العالم بين جمع وتفريق وبين تباعد وتقارب، والحياة من أهم عناصر الجمع بعد التفريق، والتقريب بعد التباعد. أمّا الموت فينقض ما جمعَتْ ويفرّق ما ألّفت.. وهو يصوّر التئام الجسم الحي على أنّه شرّ يصدر عنه الجهد والتعب، ويصوّر

---

**[1] لزوم ما لا يلزم (طبعة دار طلاس)، 1205/3.**

**[2] المصر السابق: 1563/3، تغرض: تمل وتضجر.**

**[3] لزوم ما لا يلزم (طبعة دار الجيل)، الهمزة ( 29): ص67.**

**[4] المصدر نفسه، ض ( 12)، ص610.**

**[5] نفسه، د( 4)، ص253.**

افتراق هذه الأجسام على أنه خير تصدر عنه الراحة والهدوء. فهو يزهّد في الحياة ويرغّب في الموت[1].

**الزمان والمكان:**

عالج المعري فكرة الزمان والمكان معالجة فلسفيّة، فجعل الزمانَ (وعاءً) للتذكّر أو لفهم الحوادث مرتَّبة. هذا التعبير (وعاء أو ظرف) تعبير كنتيّ؛ فإنّ الفيلسوف الألماني (كَنْت) يجعل الزمان وعاءً كبيراً لا سطوح له، يقول أبو العلاء:

**أرى الأزمانَ أوعيةً لذكرٍ إذا بُسِطَ الأوانُ له نُفِضْنَه** (2)

**والله صيّر للبلاد وأهلِها ظرفين: وقتاً ذاهباً ومكانا** (3)

أمّا المكان فيراه أبو العلاء وعاءً للموجودات كما أنّ الزمان ظرف للأحداث:

**أرى الخلقَ في أمْرَيْنِ: ماضٍ ومقبلٍ وظرفين: ظرفَيْ مُدّةٍ ومكان** (4)

**مكانٌ ودهرٌ أحرزا كلَّ مُدْرَكٍ وما لهما لونٌ يُحَسّ ولا حَجْمُ** (5)

كما يعتقد بقدم المكان وأزليّته وعدم تناهيه بخلاف الزمان:

**أمّا المكان فثابتٌ لا ينطوي لكن زمانُكَ ذاهبٌ لا يَثْبُتُ** (6)

**فلسفة الأخلاق:**

يتناول أبو العلاء الأخلاق من ناحيتها الاجتماعية في الدرجة الأولى، وربما عطف مرة على الناحية العقليّة أو النفسيّة تأييداً للقيمة الاجتماعية، ولقد أصاب (عارف النكدي) حينما لاحظ أنّ المعري يتناول بفلسفته الأخلاقية مدى الإنسانية كله، فقال: «وهو يدعو

---

(1) ينظر: مع أبي العلاء في سجنه، د. طه حسين، ص 82.

(2) لزوم ما لا يلزم (طبعة دار طلاس): 1564/3. بسط الأوان: امتد الوقت، نفض الوعاء: أفرغه.

(3) المصدر السابق: 1573/3.

(4) المصدر نفسه: 1596/3.

(5) نفسه: 1371/3.

(6) لزوم ما لا يلزم (طبعة دار طلاس): 251/1، لا ينطوي: أي لا يزول.

إلى إنسانية مخلصة وغَيْرِيّة صادقة، بعيدة عن الأثَرة وحب الذات، قائمة على الإيثار وعمل الخير»[1].

والأخلاق عند المعري ليست مصانعة للناس ولكنها ذاتية في أعمال البشر؛ فالمرء يجب أن يفعل الخير لأنّ فعل الخير نفسَه جميل، لا لأنه يرجو عليه ثواباً أو يخشى من الإضراب عنه عقاباً، فالمعري من أجل ذلك مثالي النظر في الأخلاق. وهو لا يرى فرقاً بين الأخلاق والدين، بل إنّ المتديّن إذا ساء خُلُقاً لم يكن عند المعري إلاّ كالذي لا دين له:

**وإذا تساوى في القبيح فعالُنا فمن التقيّ وأيُّنا الكَفّارُ؟** [2]

ويدعو المعري جميع الناس إلى فعل الخير، ثم هو يأمر بذلك نفسه أيضاً:

**عليكَ بفعلِ الخير، لو لم يكنْ لهُ من الفضلِ إلاّ حُسنُه في المسامع** [3]

**سأفعل خيراً ما استطعتُ فلا تُقَمْ عليّ صلاةٌ يوم أصبح هالكا** [4]

والخير والشر عند المعري معروفان بالعقل، فليتّجه الإنسان نحو الخير فإن صاحب العقل يستطيع أن يتبيّنه، أما إذا لم يستطع الإنسان أن يفعل الخير فليترك فعل الشر على الأقل:

**وإن عَجَزْتَ عن الخيراتِ تفعَلُها فلا يكُنْ، دون تركِ الشّرِّ إعجازُ** [5]

إنّ أشعار أبي العلاء الفلسفيّة قيلَتْ بعد كهولته وجُمعت في ديوانه (لزوم ما لا يلزم)، وهي من نتاج قريحته الوقّادة بعد أن نضج عقله واتسعت مداركه وتركّز تفكيره في الأمور العليا والمسائل السامية. وإنّ الفلسفة هي الصفة السائدة التي يتسم بها شعر المعري. فإذا ما ذُكِر شعره فأول ما يتبادر إلى الأذهان شعره الفلسفي. فهو فيلسوف الشعراء بلا منازع، وحامل لواء الفكر الحر في تاريخ الأدب العربي.

---

**[1] المهرجان الألفي (من مقالة المعري وآراؤه في الإصلاح الاجتماعي): 132.**

**[2] لزوم ما لا يلزم (طبعة دار طلاس): 623/2.**

**[3] المصدر الساق: 1044/2.**

**[4] نفسه: 1170/3.**

**[5] نفسه: 835/2.**

**نماذج من شعره:**

**ألا في سبيل المجد ما أنا فاعلُ ... عفافٌ وإقدامٌ وحزمٌ ونائل** [1]

**أعندي وقد مارستُ كل خفيَّة ... يصدَّقُ واشٍ أو يخيَّبُ سائل؟** [2]

**أقلُّ صدودي أنني لك مُبْغضٌ ... وأيسر هجري أنني عنك راحل**

**إذا هبت النكباءُ بيني وبينكم ... فأهونُ شيء ما تقولُ العواذلُ** [3]

**تُعدُّ ذنوبي عند قوم كثيرة ... ولا ذنب لي إلا العُلا والفواضلُ** [4]

**كأني إذا طُلْتُ الزمان وأهله ... رجعت وعندي للأنام طوائلُ** [5]

**وقد سار ذكري في البلاد فمَنْ لهم ... بإخفاء شمس ضوءُها متكاملُ**

**يهمُّ الليالي بعض ما أنا مُضْمِرٌ ... ويثقل رَضْوَى دون ما أنا حامل** [6]

**وإني وإن كنتُ الأخيرَ زمانُه ... لآت بما لم تستطعه الأوائل**

**وأغدو ولو أن الصباح صوارمٌ ... وأسرى ولو أن الظلام جحافلُ** [7]

**ولي منطقٌ لم يَرْضَ لي كُنْهَ منزلي ... على أنني بين السِّماكَيْن نازلُ** [8]

**لدى موطن يشتاقه كلُّ سيد ... ويقصرُ عن إدراكه المتناول**

**ولما رأيت الجهل في الناس فاشياً ... تجاهلتُ حتى ظُنَّ أنّي جاهلُ**

**فواعجبا كما يدَّعي الفضلَ ناقصٌ ... وواأسفاً كم يُظهرُ النقص فاضلُ**

**وكيف تنام الطيرُ في وُكُناتها ... إذا نُصبت للفرقَدَيْنِ الحبائلُ** [1]

---

[1] شروح سقط الزند: 519/2. النائل: العطاء بمعنى النوال.

[2] مارست: صبرت على مراس الأمور.

[3] النكباء: كل ريح تهب بين مهبَّى ريحين، والنكباء من الرياح التي تهب منحرفة عن مهاب الرياح. وسميت بذلك لأنها نكبت عن الجهات الأربع.

[4] الفواضل: العطايا.

[5] طوائل ج طائل وهي الترة أو الذحل أو الثأر أو الحقد.

[6] رضوى: اسم جبل.

[7] الجحفل: الجيش العظيم الضخم.

[8] السماكان: هما الأعزل والرامح.

ينافس يومي فيَّ أمسي تشرفاً وتحسدُ أسحاري علَيَّ الأصائلُ
وطال اعترافي بالزمان وصرفه فلستُ أُبالي من تغولُ الغوائلُ [2]
فلو بان عَضْدي ما تأسف منكبي ولو مات زَنْدي ما بكَتْهُ الأنامل
إذا وصف الطائيَّ بالبخلِ مادر وعيَّر قُسًّا بالسفاهة جاهل [3]
وقال السُّها للشمس أنت خفيَّةٌ وقال الدُّجى يا صبحُ: لونُك حائل [4]
وطاولت الأرضُ السماءَ سفاهةً وفاخرت الشُّهْبَ الحصى والجنادل [5]
فيا موت زُرْ إنّ الحياة ذميمةٌ ويا نفس جدّي إنّ دهرك هازلُ
وقد أغتدي والليلُ يبكي تأسُّفاً على نفسه والنجمُ في الغرب مائلُ
بريح أُعيرت حافراً من زَبَرجد لها التِّبر جسْمُ واللّجَيْنُ خلاخلُ [6]
كأن الصَّبا ألقت إليَّ عنَانَها تَخُبُّ بسَرْجيٍ مرة وتُناقل [7]
إذا اشتاقت الخيلُ المناهلَ أعرضَتْ عن الماء فاشتاقت إليها المناهلُ [8]
ولَيلاَن حالٍ بالكواكب جُوزُه وآخَرُ من حَلْى الكواكب عاطلُ [9]
كأن دُجاه الهجرُ والصبح موعدٌ بوصل وضوء الفجر حِبٌّ مُمَاطِلُ [1]

---

[1] وكنات ج وكنة وهي الموضع الذي ينام فيه الطائر لا العش. الحبائل ج حبالة وهي الشبكة التي تنصب للصيد. سقط الزند: 517/2.

[2] غاله يغوله: إذا أهلكه، مفردها غائلة وهي المهلكة.

[3] الطائي: حاتم الطائي. مادر: رجل من بني هلال بن عامر يضرب به المثل في البخل. قس بن ساعدة الإيادي: من حكماء العرب وخطبائهم وهو أسقف نجران يقال إنه أول من خطب متوكئاً على عصا. باقل: رجل من إياد ضرب به المثل في العَيّ.

[4] السُّها: كوكب خفي يمتحن به الناس أبصارهم وفيه جرى المثل فقيل (أريها السها وتريني القمر).

[5] الشهب: الكواكب. الجنادل: الحجارة الكبار. حال لونه: تغير واسود.

[6] الريح: يشبه بها الفرس سرعة. الحافر: إذا كان أخضر كان صلباً فلذلك جعله من زبرجد، والفرس أشقر محجل فلذلك جعل جسمه من ذهب وخلاخله من فضة.

[7] الخبب: ضرب من السير وكذلك النقال. والمناقلة أن يضع رجليه مكان يديه.

[8] المنهل: المورد (فهو صبور عن الماء وورده).

[9] جوز كل شيء وسطه. العاطل: الذي لا حلي عليه. شبه الفرس بالليل لدهمته. وشبه أوضاحه وشياته بالنجوم.

قطعت به بحراً يعبُّ عُبابَهُ ... وليس له إلا التبلّجُ ساحل [2]

من الزَّنج كهلٌ شاب مَفْرِقُ رأسه ... وأُوثِقَ حتى نهضُهُ متثاقلُ [3]

كأن الثُّريا والصباح يروعُها ... أخو سَقْطةٍ أو ظالِع متحاملُ [4]

تَقَتْك على أكتاف أبطالها القنا ... وهابتك في أغمادهن المناصل [5]

وإن سدَّد الأعداء نحوك أسهُماً ... نكَصْنَ على أفواقهن المعابلُ [6]

تحامى الرزايا كلّ خُفٍّ ومَنْسمٍ ... وتلقى رداهُنَّ الذرى والكواهلُ [7]

وترجع أعقاب الرماح سليمةً ... وقد حطِّمت في الدَّارعين العوامل [8]

وإن كنتَ تهوى العيش فابغ توسطاً ... فعند التناهي يقصرُ المتطاول

تُوَقَّى البدور النقص وهي أهلَّة ... ويدركها النقصانُ وهي كواملُ

**في دراسة القصيدة وتحليلها:**

**الفكرة العامة:**

تطرحُ القصيدةُ خلاصةَ رؤيةٍ، وفلسفةَ حياة من خلال ما امتلأت به نفس صاحبها من إحساس بتضخّم كيانه[9]، أسهم في زيادته لديه تلك الغربة التي فرضها على نفسه بعيداً عن مجتمعه.. وعلى عادته في فخره بنفسه ظهر أبو العلاء رجل حزم وإقدام تدفعه الجرأة

---

(1) الحب: الحبيب (شبه سواد الليل بالهجر).

(2) العباب والإياب: الموج. حليف سرى: يعني الليل.

(3) نسب الليل إلى الزنج لشدة سواده. كهل: أي اكتهل بالنجوم نحو الثريا والمجرة.

(4) ظلعت الدابة: إذا غمزت. تحامل في المشي: تكلَّفه على مشقة.

(5) تقتك: أي اتقتك. المناصل: السيوف.

(6) المعابل: ج مِعْبَلة وهي نصل عريض لا عَيْر له. التسديد: تقويم السهم للرمي وتقويم الرمح للطعن. النكوص: الرجوع إلى الخلف. أفواق الهام: أطرافها التي توضع على الوتر عند الرمي.

(7) الذرى ج ذروة، وذروة الشيء أعلاه. الكواهل ج كاهل وهو أعلى الظهر. تحامى: تترك وتعدل عنها إلى غيرها. المنسم: طرف خف البعير. الردى: الهلاك. الذرى: أسنمة الإبل.

(8) العوامل: ج عامل الرمح وهو ما دون السنان بقدر ذراع أو أكثر وعوامل الرماح صدورها وأعقابها مآخيرها.

(9) أُخِذت هذه القصيدة من ديوانه (سقط الزند) الذي يمثّل الطور الأول من أطوار حياته، والمقصود بـ (سقط الزند): ما تناثر من الشّرار.

إلى تسجيل التفرّد لنفسه في زمانه وما قبل زمانه، فهو شجاع لا يأبه بمشقّات الحياة، وقد امتلك كل وسائله التي يتفوّق بها على الآخرين من فصل القول ورفعة الشأن، في وقتٍ ساد فيه الجهل، ولذلك وسّع دائرة الاستشهاد حين جعل من كل الكائنات من حوله شهوداً على ما هو بصدده من ذلك الفخر الفردي الذي تخيّل بقاءه في شخصه، مهما وُجِّه إليه من هجوم حاسديه ممّن شغلهم الحقد عليه، والضيق بمكانته.

وتبدو القصيدة محكومة بالبعد النفسي الواحد الذي يشدّ كل أبياتها وصورها، وفيها استطاع أبو العلاء أن يناقش موقفه من نفسه ومن كل الأشياء من حوله، كما استوعب أيضاً رؤية الآخرين له ممّا دفعه إلى مناقشتهم، والردّ عليهم هاجياً أحياناً، وحريصاً على تأكيد الفخر في معظم الأحيان.

**سمات الأفكار:**

الفخر هنا متميّز، له سماته الخاصة التي تبرز فيها **قدرة الشاعر على فلسفة الأشياء وكشف حقائق الرؤى**، وتعميق الصورة وتكثيفها، واستخلاص كل أبعادها بما يشفّ عن واقعه الخاص المتميّز أيضاً. ولذلك ظهر التعدّد في مصادر الصورة ومعطياتها، حيث راحت تلتقي في مخيلة الشاعر، وتتدفّق عبر ذاكرته **عَوْداً إلى تراث قديم من لدن الجاهلية**، ممّا أبرزه فيما التقطه من مشاهد كاملة من الشعر القديم، ولا سيّما حين يعلن تحوّله إلى فارس عملاق لا يُشق له غبار، يكاد يتجاوز فرسان الجاهلية ويتفوّق على المشهورين منهم.. ونراه يلحّ على عرض صور مختلفة يضمّنها الأمثال العربية القديمة التي تدعم ثقته بنفسه من ناحية، وتسجّل ولاءه لهذا التراث وتسليمه بكل ما ورد فيه من ناحية أخرى، معتدّاً بكل ذلك في تكوينه الفكري، ومدركاً دوره في مدّه بما يريده من تلك الأمثال (أريها السُّها وتريني القمر)، (أبخل من مادر)، (أكرم من حاتم)، (أنطق من قُسّ)، (أخطب من قس)... إلخ.

**سمات أسلوبية وفنيّة:**

لسنا في حاجةٍ هنا إلى تأكيد أستاذية أبي العلاء **في مدرسة الصنعة الشعرية** الأمر الذي تنطق به أساليب المعالجة الفنية بكل أنماطها، ابتداءً من معالجته الدقيقة للألفاظ انتقاء وصياغة، إلى محتوى الصور ودلالاتها، إلى التوقف عند الألوان البديعية المختلفة من

طباقات، وجناسات، ومقابلات، وردّ الأعجاز على الصدور، وحسن النسق وغيرها مما ينتشر بين أبيات القصيدة. كما يظهر **الأسلوب الحكمي** سائداً عنده صدوراً عن طابع رؤيته الخاصة لواقعه الاجتماعي والنفسي، وحرصاً منه على تحديد موقفه من العلاقات الاجتماعية، ممّا ساعده على تصوّر أفكاره وصياغة حقيقة فلسفته وجوهر رؤيته للحياة والأحياء من حوله. (من الحكم التي وردت: فواعَجَبا كم يدّعي الفضلَ ناقص..، فيا موتُ زُرْ إنّ الحياة ذميمة.. إلخ، وإن كنتَ تبغي العيشَ فابغ توسّطاً فعند التناهي يقصرُ المتطاول).

وهكذا فقد استطاع أبو العلاء أن يملأ اسماع مجتمعه بمكانته العالية التي راح ينوّه بها ويشير إليها مصوِّراً ومقرِّراً، فعرض أمام جمهوره **ذلك الكمّ من الصور الفنيّة** التي طوّعها لرغبته فاستجابت له مذعنة خاضعة، معترفةً بقدراته الفنيّة وزعامته فذكره في البلاد (شمس ضوءُها متكامل)، والليالي يشغلها (بعض ما هو مضمر لها) والصباح (صوارم) والظلام (جحافل)، وهو – أي المعري – لا ينزل إلاّ بين (السِّماكين) واليوم (يحسد) الأمس بسبب منه، والأسحار تحسد الأصائل، والليل يبكي أسفاً، والريح مسرعة بحافر من زبرجد وخلخال من اللجين، وللكواكب جيد عاطل من الحلي.. إلخ وغير ذلك من رصيد الصور التي عمد فيها إلى التشخيص والتجسيد، متخذاً من المنطق الاستعاري وسيلته الفنية إلى إسقاط كل ما أملَتْه عليه تجربته الخاصة، وما أسهمت به قدراته الإبداعية.

ومن الطريف عند أبي العلاء أن يستقي معظم ملامح صوره **ومصادرها من الطبيعة**، وكأنه يعكس بذلك موقفاً رومانسياً، إذا استعرنا تعبيراتنا الحديثة، فهي رومانسية مبكّرة يعوّض من خلالها موقفين: أحدهما خاص بعاهة فقد البصر التي ألَّمتْ به وحبسَتْه عن العالم من حوله. والثاني: خاص بطموحه إلى الاستمرار في تيار الاغتراب ومناجاة الذات وفلسفة الحياة بعيداً عمّا يرفضه من قيم المجتمع وتقاليده.

وعلى هذا برزت مقومات الطبيعة كاشفة عن رغبته الجامحة في أن تحتضنه، وأن تصبح هي الأم الرؤوم التي ينتمي إليها ويستريح بين ذراعَيْها بدلاً مما لفظه من مواقف اجتماعية، فراح يأخذ من صورها الشمس، والصباح، والظلام، والسحر، والأصائل، والدجى، والأرض والسماء، والنجم، والبحر، والثريا، والبدور، والأهلّة.. الخ.

ومع محسوسات هذا العالم لا زال أبو العلاء حريصاً على المزاوجة التصويرية بينها وبين **الحسّ الغيبي** الذي جعل منه مقوماً ثانياً جوهرياً في صوره، حيث نشر بين ثناياها **فكرة الزمان** الذي يصارعه، وكذلك الليالي والموت والحياة الذميمة، والرّزايا التي تتهدّده وتقف له بالمرصاد.

كما تلتقي في صوره **ملامح مختلفة من فلسفة الأشياء وفلسفة الفكر**، على نحو ما يبدو فيما أداره حول الجهل والسفاهة والعلم والفضيلة والرذيلة والكمال والنقصان، ممّا يعكس بحثه الدائب عن جوهر الأشياء ومحاولة التعرف على حقائقها واستقصاء أبعادها المتناقضة.

وفيما يخصّ الإيقاع، يمكننا القول إنّ الشاعر عمد إلى القافية المطلقة واختار اللام روياً مضموماً في نصّ يفيض فخراً تتألّق فيه ذاته الشاعرة.. ونجد أنّ قوافي الأبيات يرتبط كلّ منها بألفاظ البيت التي هي فيه فيأخذ بعضها برقاب بعض ليتوّج المعنى بالقافية، فالقوافي (طوائلُ، متكاملُ، حامل، الأوائل) جزء لا يتجزّأ من المعنى وليست حلية لفظية، فهي بمنزلة الإطار الضابط للإيقاع الشعري، ووضوح الدلالة بوصفها تجسيداً لحركة الروح الداخليّة لأبي العلاء الذي يقدّر شاعريّته الذاتيّة، ويجد نفسه في مستوى لا يُطال، فشعره متكامل يضجّ بمعانٍ لا يقوى أحد على حملها لذلك فهو متفوّق على شعر الأوائل، وجاءت الضمّة التي تعبّر عن القوّة، ملائمة للفخر..

ويقول :

**غيرُ مُجْدٍ في ملّتي واعتقادي ... نَوْحُ باكٍ ولا ترنُّم شادِ** (1)

**وشبيهٌ صَوْتُ النَّعيِّ إذا قي ... سَ بِصوتِ البشير في كُلّ نادِ** (2)

**أبكتْ تلكُمُ الحمامةُ أمْ غَنَّت ... على فَرْعِ غصنِها الميّادِ؟** (3)

**صاحِ: هذي قبورُنا تملأ الرُّحْبَ، ... فأينَ القبورُ من عهدِ عادِ؟** (4)

---

(1) شروح سقط الزند: 971. النوح: البكاء. الترنم: ترديد الصوت بالغناء. الملة: المذهب.

(2) النعي بالتشديد: الناعي الذي ينعي الميت أي يخبر بموته. البشير: المبشر بالخير. النادي: المجلس.

(3) الفرع: أعلى الغصن. الميادِ: المتمايل.

(4) صاح: مرخم صاحب. الرحب: السعة. عاد: هو عاد بن سام بن نوح وأراد به القدم.

خفِّفِ الوطء ما أظُنُّ أدي  م الأرْضِ إلا منْ هذه الأجسادِ
وقبيح بنا؛ وإن قَدُمَ العهْ  دُ هوانُ الآباءِ والأجدادِ
سِرْ إن استطَعْتَ في الهواءِ رُويداً  لا اختيالاً على رُفاتِ العبادِ (1)
رُبَّ لحْدٍ قد صارَ لحداً مراراً  ضاحِكٍ مِنْ تزاحُمِ الأضدادِ (2)
ودفينٍ على بقايا دفينٍ  في طويلِ الأزمانِ والآبادِ
تَعَبٌ كُلُّها الحياةُ فما أعْ  جبُ إلاَّ مِنْ راغبٍ في ازدياد
إنّ حُزناً في ساعةِ الموت أضعا  فُ سرورٍ في ساعةِ الميلادِ
خُلقَ النَّاسُ للبقاءِ، فضلَّتْ  أمَّةٌ يَحْسَبونَهُم للنَّفادِ
إنما يُنْقلون من دارٍ أعْما  لٍ إلى دارِ شقْوةٍ أو رشادِ
ضجْعةُ الموتِ رقْدَة يستريحُ ال  جِسْمُ فيها، والعيْشُ مثلُ السهادِ (3)
كلُّ بيْتٍ للهَدمِ: ما تبْتَني الورْ  قاءُ والسِّيّدُ الرفيعُ العِمادِ (4)

والفتى ظاعِنٌ ويكفْيهِ ظِلُّ السِّدْ  رِ ضربَ الأطنابِ والأوتادِ (5)
بان أمْرُ الإلهِ واختلفَ النَّا  سُ فداعٍ إلى ضلالٍ وَهادِ
والذي حارتِ البريَّةُ فيه  حيوان مُستحدَث مِنْ جمادِ
واللبيبُ اللبيبُ مَنْ ليْسَ يَغْتَ  رُّ بكونٍ مصيرُهُ للفسادِ

مضمون النص ومناسبته:

---

(1) اسطعت: استطعت وحذفت التاء تخفيفاً. الاختيال: المشي في كبر.

(2) اللحد: القبر. الأضداد: أراد به الناس: المختلفين عقيدة وصفة وفعلاً وجنساً.

(3) السُّهاد: قلة النوم والأرق فيه.

(4) الورقاء: الحمامة التي لونها بين الأبيض والأسود.

(5) ظاعن: راحل. وهنا راحل عن الدنيا. ويكفيه في البيت أي يغنيه عنه، السدر: شجر النبق واحدته سدرة وهو شجر ضخم. ضرب الأطناب والأوتاد أي ضرب الخيم ويقصد بها تشييد البيوت عامة.

اختيرت هذه الداليّة من ديوان سقط الزند. أمّا مناسبتها فمردّها إلى موت الفقيه العالم أبي حمزة في مقتبل العمر، وكان المعرّي معجباً بأخلاقه معتزّاً بصداقته، فرثاه رثاءً حافلاً بالتأمّلات العامّة، وبالتقييم لمناقبه.

**الأفكار الفرعيّة:**

تشاءم أبو العلاء في الكثير من مواقفه، فغير عجيب أن لا ينسى تشاؤمه وهو في موقف رثاء، فيضمّن قصيدته أفكاراً أقرب إلى النَّفَس الفلسفي الخالص.. لا الفَرَح في نظره يغني ولا الحزن يجدي، وعِبَرُ الموت الجمّة ماثلة للعيان.. إنّ الحياة يستوي عندها النعي بالموت والبشارة بالمولود؛ إذْ إنّ مصير المولود إلى الفناء، والبشارة إلى نعي؛ فالصوتان إذن متشابهان.. إنّ الأرض توشك أن تكون مقبرة عامة، ملأت القبور رحابها على مرّ الأجيال، فعلى مَنْ يسير عليها بأقدامه، أن يخفّف الوطء لأنها من رفات الماضين، أو أن يتنقّل في الهواء إذا استطاع.. وهؤلاء الذين كانوا مختلفي الآراء والمذاهب في حياتهم اختلطت بقاياهم بعضها ببعض بعد موتهم، فكم من لحد صار لحوداً لتزاحم الأموات فيه.. ما أعجب من يرغب في الاستزادة من الحياة وهي مقرّ للأسى والعناء.. إنّ الناس لم يُخلَقوا لهذه الأرض، وإنما أُعِدّوا لحياةٍ خالدة فيها السعادة للمهتدين والتعاسة للضالّين. والموت رقاد يستريح معه الإنسان من مشقّات الدنيا. على أنّ أبا العلاء بعد هذا الاعتراف الصّريح بخلود النفس يعود إلى فكرة الزوال المسيطرة عليه فيردّ كل بناء إلى خراب وينصح الراحل عن الدنيا بعدم تشييد البيوت وبعدم الاغترار بمظاهر الأرض الخدّاعة.

**سمات الأفكار:**

في هذه القصيدة فلسفة خاصة في الحياة والموت والوجود والفناء بدا فيها أبو العلاء شاعراً حكيماً، وبها هيّأ السبيل إلى الرثاء. **لقد اتخذ من المناسبة الخاصة منطلقاً للعظة العامّة**، فنفذ من خلال دار البقاء، ومن نطاق القبر الضيّق إلى مشارف الكون الواسع، حيث العاطفة الإنسانية الشاملة لا الإحساس الوجداني الضيّق. وهو لم يفقد مع الألم توازنه فناح وثار وتلهف، وإنّما **جعل من ألمه أداةً لتعميق النظرة إلى حقائق الحياة**، فإذا الدنيا في نظره غير جديرة بخصامنا وعداواتنا، وإذا الموت مقرّ لغير واحد من بني البشر،

وإذا الإنسانية تضمّ جميع أبنائها ضمن نطاقها، فَمَنْ بكى على واحد منهم بكى على جميع الأحياء.

إنّ هذه النظرة الشاملة إلى الكون – في شعر أبي العلاء – جعلَتْ بعض الباحثين يطلقون عليه لقب الشاعر الفيلسوف، وقد لاحظ د. محمد مندور **أنّ شعر المعري (شعر فكرة) وأنّ ذلك الشعر حافل بالمعاني المتجدّدة** [1]. وهو بنظرته الشاملة وتناوله لأطراف المعرفة الإنسانية أقرب الشعراء إلى الفلاسفة.

ويرى د. طه حسين أنّ من مظاهر الجودة والتفوّق في هذه المرثية أنك لا تكاد تقرؤها «حتى تتمثّل أبا العلاء بين يديك ينشدك هذه القصيدة بصوت الحزين المطمئنّ، صوت يمثّل حزناً قد فطر قلب الشاعر، وصدع كبده، واطمئناناً قد منعه من إظهار الجزع الذي يذهب بوقار الفيلسوف، صوت يصدر عن رجل يشترك عقله وقلبه في تأليف ما يقول» [2] ويخلص من ذلك إلى القول «نعتقد أنّ العرب لم ينظّموا في جاهليتهم وإسلامهم، ولا في بداوتهم وحضارتهم قصيدة تبلغ مبل هذه القصيدة في حسن الرثاء»[3].

ويقترب رأي الأستاذ أحمد الشايب من رأي د. طه حسين في الإعجاب البالغ بالقصيدة إذ ذكر أنها «امتازت من المراثي العربية جميعاً بمزايا جعلتها مثال الفن الرثائي وجعلت أبا العلاء سيد هذا الباب وبعثها في عصور التاريخ خالدة تتحدى الراثين: فموسيقاها الرنيمة وقافيتها المطلقة، وعباراتها الحرة الكريمة وصورها المتألقة ووحدتها السائدة ونزعتها الفلسفية الناضجة واختصارها الحياة وعدالتها في الأحكام والوقوف بالدنيا أمام الآخرة.. كل أولئك جعل هذه القصيدة مضرب الأمثال ومتَّجه المعارضين في سائر العصور»[4].

وقد أكّد هذا الرأي د. شوقي ضيف إذ رأى أنّ **مراثي أبي العلاء عامة وهذه القصيدة بخاصة تمثل اتجاهاً مكمِّلاً لما جاء عند أبي العتاهية والمتنبي** من قبل من بسط الحديث في الموت والحياة، وإن كانت تتميز بأنها تعكس إحساس أبي العلاء الحزين

---

**[1] ينظر: النقد المنهجي عند العرب، د. محمد مندور، ص 27، 52.**

**[2] تجديد ذكرى أبي العلاء د. طه حسين، ص 199.**

**[3] المرجع السابق، ص 199.**

**[4] الرثاء في شعر أبي العلاء، أحمد الشايب، مجلة الهلال، مجلد 46، ص1186.**

بعاهته وفقد بصره وما قرأ في كتب الفلاسفة عن التشاؤم والزهد في الدنيا وما قرأه عند المتنبي من سخط على الحياة وذمّ شنيع لها..[1]

**سمات أسلوبية وفنيّة:**

تحدث دارسو أبي العلاء عن جزالة أسلوبه ومتانة تراكيبه. ويروقنا في أدب المعري هنا ارتفاع عنصر العاطفة والخيال وما فيه من خلق وإبداع. وقد عزف عن التكلّف البياني المعهود عنده فسار مع طبعه وأخضع له الألفاظ. وإذا بلعبة التركيب تنقاد له انقيادها لكبار المعروفين بسرّ الصياغة وسحر البيان، فالجمل موزَّعة على الخبر والإنشاء والأمر والنهي والاستفهام، فيها التقديم والتأخير وفيها الوقع الموسيقي الذي يحرّك ويثير (من الشواهد على بعض هذه النقاط: الاستفهام في البيت الثالث والأمر في البيت الرابع والسابع، والتقديم في البيت العاشر):

**تعبٌ كلّها الحياة فما أعـ  جبُ إلاّ مِنْ راغِبٍ في ازديادِ**

يُلحَظ تقديم كلمة تعب وبدء البيت بها، فقد قال تعب كلها الحياة، ولم يقل الحياة كلُّها تعب؛ لأنّ التعب في الحياة هو ما يشغل ذهنه وهو ما يريد أن يفجأك به ويخوّفك منه، ومثل هذا قوله (وقبيح بنا../ البيت السادس)، فالأثر النفسي هو الذي يجعله يقدّم كلمة على غيرها، وقد يكون ذلك بالغريزة وبدافع حرارة الشعور؛ فقد سيطَرتْ العاطفة على أبي العلاء وتلاعبَتْ به، حتى أصبحَتْ توحي إليه بانتقاء الكلمات المناسبة ووضعها في المكان المناسب.. كما نلحظ جمال التنكير، والتكرار في قوله:

**ودفينٍ على بقايا دفينٍ  في طويل الأزمان والآبادِ**

في الصورة رهبة الموت وأنّه الحزن من تتابع هؤلاء الناس في القبور. وفي تكرار كلمة (دفين) وتنكيرها جمالٌ فنيّ، لِمَا تتركُ من أثرٍ في النفس، فهي تزيد في تقرير الفكرة، وتزيد في إبراز الشعور بالألم، فكأنّ أبا العلاء ينشد هذا البيت وقد وقف على كلمة دفين في المرة الأولى، ثم في المرة الثانية، وهو يضغط على أسنانه من الألم والحنق...

---

[1] **ينظر: الرثاء، د. شوقي ضيف، ص 103،**

والقصيدة تتميّز بالعاطفة والخيالَيْن: الواقعي والخالق، بما يتضمّنان من صور ومشاهد عدّة، وأروع هذه الصور المبتكرة ضحك القبر:

**ربّ لحدٍ قد صار لحداً مراراً ضاحِكٍ من تزاحم الأضدادِ**

فأبو العلاء يتخيّل، بل يشعر أنّ القبر يضحك من تزاحم الأضداد فيه، فالأمير يجتمع مع الحقير، والغني مع الفقير، والعدوّ يجتمع في القبر مع عدوّه.. وهي قوافل من الأضداد تترى بعضها وراء بعض، فتستقبل رفاتُ الأوّلين جثثَ الآخِرين.. والقبر يضمّ الجميعَ شامِتاً، ساخِراً، ضاحِكاً، مقهقهاً، مكشِّراً عن أنيابه تكشيرَ السبع ينهش بأنيابه فريستَه.. هذه الصور وغيرها تتميّز جميعها بقدرتها على إثارة نفوسنا، لقوّة عاطفة الشاعر وعمقها وصدقها، ثمّ لقوّة أدائه الفنّي..

وإذا تعدّدت صيغ التعبير عند المعري وتكاثرت ألوانها، فالمعنى الواحد ظلّ مسيطراً عليها لانشغال الشاعر بفكرة الزوال والفناء، فإذا الشواهد محسوسة والأفكار مجرّدة، والتشخيص حيّ نابض. وهو في مطابقاته بين الصور التي يتصدى لها يطابق أيضاً بين الألفاظ ليكتمل البناء بين يديه. وأبرز ما نجد ذلك في أبيات القصيدة الأولى حيث الجمع بين النوح والترنّم، والبكاء والشدو، والنعي والبشير، والبكاء والغناء، والموت والميلاد والبقاء والفناء.. إنّ التوظيف المكثّف للمتضادات ورد في سياق المقابلة (نوح باك، ترنّم شاد)، (وشبيهٌ صوت النّعي إذا قيس بِصَوْت البشيرِ في كلّ نادِ)، (أبكت تلكم الحمامة أم غَنَّت)، التضاد في هذه الأبيات أخذ في سياقه العامّ يتشكّل من لفظة (غير مجد)، ثم تتكاثف الدلالات وتتعمّق في مدلولها المعنوي، فبؤرة النصّ تكمن عند مفردتي (ملّتي واعتقادي) ويبدو جليّاً أنّ استخدام المعرّي المقابلة على النحو الذي رأيناه ولّد حركة تفاعليّة تمخّضَتْ عنها تناقضات معنويّة أسهمت في إبراز الخبيء في بنية النص وهو وجهة نظر الشاعر تجاه الحياة، وردّة فعله على مصائبها ومغرياتها بالزهد في هذه الحياة بجميع تقلّباتها.

فالمعرّي يقدّم للمتلقي نسقَيْن متضادّين للمجتمع لا يعنيانه في شيء؛ النسق الأول (نوح باكٍ، صوت النعي، بكاء الحمامة) وهو يعبّر عن الموت، النسق الثاني (ترنّم شادٍ، صوت البشير، غناء الحمامة) يعبّر عن الحياة، ثم ينف هذين النسقَيْن بخلخلتهما من خلال بنية

النفي (غير مجد في ملّتي واعتقادي)، ليشكّل لنفسه نسقاً خاصّاً به يقوم على الزهد بهذه الحياة وملذّاتها ونوائبها فيساوي بين طرفي ثنائية (الحياة، الموت). فأبو العلاء رهين المحبسين زهد في الدنيا فعافَها وما فيها، فالحياة كلها تعب:

**تعبٌ كلّها الحياة فما أعـ  جبُ إلاّ مِنْ راغِبٍ في ازديادِ**

**إنّ حُزناً في ساعة الموتِ أضعا  فُ سرورٍ في ساعة الميلادِ**

ولنلحظ أخيراً جهارة الإيقاع وإحكام العبارة، وهو أمر – كما يقول د. عبد القادر القطّ – طابِعٌ غلب على شعر كبار الشعراء في العصر العباسي والعصر الأموي أيضاً[1].

ولكثرة اعتماد أبي العلاء على العناصر الصوتية بتنا نعتقد أنّ لعماه يداً في ذلك، فهو يستعيض عن عنصر النظر بعنصر السمع، فللبشير صوت، وللنعي صوت، وللّحد ضحك، وللحمامة غناء وبكاء..

ومن الجدير بالملاحظة هذا الحزن الهادئ العميق المعبِّر عن روح الثورة والتمرّد، والذي هو أشبه شيء بموسيقا كلاسيكيّة حزينة، تتبعث رنّتها الظاهرة من الألفاظ التي أحسن أبو العلاء انتخابها، ومن موسيقا البحر الخفيف، ثمّ من هذه القافية الداليّة المنتهية بالياء المثيرة للحزن؛ لأنها أشبه شيء بالأنين الباكي..

---

**[1] ينظر: في الشعر الإسلامي والأموي، ص 362.**

## فهرس المصادر والمراجع

**المصادر:**

القرآن الكريم.

الحديث النبوي الشريف.

أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، تحقيق د. شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق 1384هـ/1965م.

إعجاز القرآن، الباقلاني، تحقيق أحمد صقر، القاهرة، دار المعارف، 1963م.

أعيان الشيعة، محسن الأمين العاملي، طبعة دمشق، 1945م.

إعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء، محمد راغب الطباخ الحلبي، صحّحه وعلّق عليه محمد كمال، حلب، دار القلم العربي، ط2، 1409هـ.

الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني علي بن الحسين (ت 284هـ)، شرحه وكتب هوامشه عبد الأمير مهنا وسمير جابر، بيروت، دار الكتب العلمية، ط 2، 1992م (وطبعة الساسي: القاهرة، 1905م).

أخبار أبي نواس، ابن منظور (ت 711هـ)، عُني بجمعه ونشره عباس الشربيتي، مصر، مطبعة الاعتماد، 1924م.

أخبار الدول وآثار الأول، القرماني، بيروت، عالم الكتب، (د. ت).

أمالي المرتضى: غرر الفوائد ودرر القلائد، الشريف علي بن الحسين الموسوي العلوي، حقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، (د.ت).

الأنوار الزاهية في ديوان أبي العتاهية، عُني بطبعه الأب لويس شيخو اليسوعي نقلاً عن رواية النمري وكتب مشاهير الأدباء، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ط4، 1914م.

البداية والنهاية، ابن كثير (أبو الفداء)، بيروت، دار الفكر، 1398هـ/ 1978م.

البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، 1948م.

تاريخ بغداد، أبو بكر أحمد بن علي الخطيب البغدادي (ت 463هـ)، دراسة وتحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1/ 1417هـ (وطبعة دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د. ت).

تاريخ الطبري، محمد بن جرير أبو جعفر الطبري (ت 310هـ)، بيروت، دار التراث، ط2، 1387هـ.

تعريف القدماء بأبي العلاء (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة 1363هـ1944م)، بإشراف د. طه حسين وتحقيق الأساتذة مصطفى السقا وعبد السلام هارون وآخرون، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، 1965م.

تلخيص البيان في مجازات القرآن، الشريف الرضي، حققه محمد عبد الغني حسن، القاهرة، مطبعة البابي الحلبي، 1955م.

جمع الجواهر في الملح والنوادر، الحصري (أبو إسحاق إبراهيم بن علي)، تحقيق محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية وعيسى البابي وشركاه، ط1، (د.ت).

جمهرة أنساب العرب، ابن حزم، تحقيق عبد السلام هارون، مصر، دار المعارف، 1962م.

ديوان بشار بن برد، تحقيق الطاهر بن عاشور، الجزائر، وزارة الثقافة الجزائرية، 2007م، وطبعة 1950م، علق عليه ووقف على طبعه محمد رفعت فتح الله ومحمد شوقي أمين، لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة.

ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، مصر، دار المعارف، ط2، 19691970م.

ديوان ديك الجن الحمصي، جمعه وشرحه عبد المعين الملوحي ومحيي الدين الدرويش، مطابع الفجر الحديثة، حمص 1960م.

ديوان ديك الجن الحمصي، تحقيق وشرح أنطوان القوال، بيروت، دار الكتاب العربي، ط2، 1994م.

ديوان ديك الجن الحمصي، جمع وتحقيق مظهر الحجي، دمشق، وزارة الثقافة، ط 1، 1987م.

ديوان ابن الرومي، اختيار وتصنيف كامل الكيلاني، القاهرة، المكتبة التجارية، 1924م.

ديوان ابن الرومي، تحقيق حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 19781981م (وطبعة مطبعة دار الكتب، 1979م).

ديوان الشريف الرضي، بيروت، دار صادر، د. ت.

ديوان أبي فراس الحمداني، تحقيق: د. سامي الدهان، المعهد الفرنسي بدمشق، 1944م.

ديوان المتنبي، شرح عبد الرحمن البرقوقي، راجعه وفهرسه د. يوسف الشيخ محمد البقاعي، بيروت، دار الكتاب العربي، 2007م.

ديوان أبي نواس، شرح وتحقيق محمد أنيس مهرات، سورية – حمص، دار مهرات للعلوم، ط 1، 2009م، (وطبعة أخرى بتحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، بيروت، دار الكتاب العربي، د. ت).

رسائل أبي العلاء المعري مع شرحها، عالم الكتب، ط 3، 1984م (مطبعة أكسفورد، د. ت).

رسالة الغفران، أبو العلاء المعري. تحقيق: بنت الشاطئ، مصر، دار المعارف، ط 6، 1977م.

زهر الآداب، أبو إسحاق إبراهيم بن علي، تحقيق علي محمد البجاوي، ط 1، دار إحياء الكتب العربية (عيسى البابي وشركاه)، 1953م.

شذرات الذهب في أخبار مَنْ ذهب، ابن العماد، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1979م.

شروح سقط الزند، أبو العلاء المعري، (لجنة إحياء آثار أبي العلاء المعري)، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، 1948م.

الشعر والشعراء، أبو محمد عبد الله بن مسلم (ابن قتيبة)، راجعه وأعدَّ فهارسه محمد عبد المنعم العريان، بيروت، دار إحياء العلوم، ط2، 1986م.

طبقات الشعراء، ابن المعتز (ت 296هـ)، القاهرة، 1956، (وطبعة أخرى بتحقيق عبد الستار أحمد فراج، مصر – دار المعارف، ط2، د.ت).

العقد الفريد، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه (ت 328هـ)، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1404هـ.

العمدة في محاسن الشعر وآدابه، أبو علي الحسن رشيق القيرواني (ت 456هـ)، تحقيق محمد قرقزان، بيروت، دار المعرفة، ط 1، 1988م (وطبعة دار الجيل، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط4، بيروت، 1982م).

عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق طه الحاجري، محمد زغلول سلام، القاهرة، 1965م.

عيون الأخبار، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت 276هـ)، بيروت، دار الكتب العلمية، 1418هـ.

قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: الشّاذلي بويحيى، تونس، 1972م.

الكامل في التاريخ، ابن الأثير، عناية: عبد الوهاب النجار، مصر، المطبعة المنيرية، ط1، 1953م.

الكامل في اللغة والأدب، محمد بن يزيد المبرد أبو العباس (ت 285هـ)، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار الفكر العربي، ط3، 1997م.

لزوم ما لا يلزم، أبو العلاء المعري، شرح نديم عدي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط 1، 1986م (مطبعة دار الجيل، حرره وشرح تعابيره وأغراضه د. كمال اليازجي، بيروت، ط1، 1992م).

مروج الذهب ومعادن الجوهر، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي (ت 346هـ)، تحقيق الشيخ قاسم الشماعي الرفاعي، بيروت، دار القلم، ط 1، 1989م، (وطبعة دار الفكر، بتحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، 1393هـ/1973م).

معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، عبد الرحيم بن أحمد العباسي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، 1970م.

معجم الأدباء، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي (ت 626هـ)، تحقيق: إحسان عباس، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1993م.

معجم الشعراء، المرزباني (أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى)، تحقيق عبد الستار فراج، دمشق، منشورات مكتبة النوري، (د.ت).

المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، ابن الجوزي (ت)، مطبعة دائرة المعارف العثمانية بعاصمة حيدر آباد الدكن، ط1، 1357هـ.

الموشَّح في مآخذ العلماء على الشعراء، المرزباني، تحقيق علي محمد البجاوي، مصر، 1965م (وطبعة القاهرة 1343هـ).

النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، يوسف بن تغري بردي، أبو المحاسن، جمال الدين (ت 874هـ): مصر، دار الكتب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، (د.ت)

وفيات الأعيان، أبو العباس شمي الدين أحمد بن محمد (ابن خلكان ت 681هـ)، تحقيق د. إحسان عباس، بيروت، دار صادر، (د.ت).

يتيمية الدهر، الثعالبي، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، د. ت.

**المراجع:**

أبحاث في الشعر العربي في العصر العباسي، د. عبد اللطيف عمران، منشورات جامعة دمشق، كلية الآداب، 20022003م.

أبو نواس: الحسن بن هانئ، عباس محمود العقاد، (د.ت).

الأسس النفسية للإبداع الفنّي في الشعر، د. مصطفى سويف، دار المعارف، 1959م.

الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، فتح الله أحمد سليمان، المطبعة الفنية، 1990م.

أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، أنيس المقدسي، بيروت، دار العلم للملايين، ط14، 1981م.

بشار بن برد، إبراهيم المازني.

بشار بن برد، علي نجيب عطوي.

تاريخ الأدب العباسي، رينولد. أ. تكلسن، ترجمة وتحقيق د. صفاء خلوصي، بغداد، المكتب الأهلية، مطبعة أسعد 1387هـ/1967م.

تاريخ الأدب العربي، بروكلمان، ترجمة عبد الحليم النجار، القاهرة، دار المعارف، ط 2، 1968م.

تاريخ الشعر في العصر العباسي، د. يوسف خليف، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، 1981م.

تاريخ الشعوب الإسلامية، كارل بروكلمان، ترجمة نبيه أمين وآخرين، بيروت، 1949م.

تجديد ذكرى أبي العلاء، د. طه حسين، مصر، مطبعة المعارف ومكتبتها، ط 3، 1937م، (وط6، القاهرة، 1963م).

تطور الخمريات في الشعر العربي من الجاهلية إلى أبي نواس، جميل سعيد.

التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، بيروت، دار العودة، د.ت.

الجامع في أخبار أبي العلاء المعري وآثاره، محمد سليم الجندي، علّق عليه وأشرف على طبعه عبد الهادي هاشم، بيروت، دار صادر، ط2، 1992م.

جذور فلسفية في الشعر العربي القديم والمولد، كمال اليازجي، بيروت، دار الجيل، ط 1، 1922م.
خمريات أبي نواس ومسلم بن الوليد: دراسة أسلوبية، سعاد الحجاجرة.
دائرة المعارف الإسلامية، أحمد الشنتاوي، إبراهيم زكي خورشيد، عبد الحميد يونس، دار الشروق، ط1، 1999م.
دائرة معارف البستاني، فؤاد أفرام البستاني، بيروت، 1960م.
دراسات فنية في الأدب العربي، د. عبد الكريم اليافي، دمشق، 1972م.
دراسة الأدب العربي، د. مصطفى ناصف، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، د. ت.
ديك الجن الحمصي: الذاتية والإبداع، د. خالد الحلبوني.
الرثاء، د. شوقي ضيف، مصر، دار المعارف، ط3، 1979م.
الرومانسية في الأدب الأوروبي، بول فان تيغيم، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة السورية، 1987م.
ابن الرومي حياته من شعره، عباس محمود العقاد، القاهرة، دار الهلال، 1969م (وطبعة بيروت، المكتبة العصرية، 2009م).
ابن الرومي الشاعر المُجَدِّد، د. ركان الصّفدي، دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، 2012م.
شعر التجربة، أريشبالد مكليش، ترجمة سلمى الخضراء الجيوشي، بيروت، 1963م.
الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، بيروت، ط2، 1981م.
الصورة الفنية في التراث النقدي، د. جابر عصفور، ط2، 1983م.
أبو العتاهية حياته وشعره، د. محمد الدش، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1968م.
العصر العباسي الأول، د. شوقي ضيف، مصر، دار المعارف، ط3.
العصر العباسي الثاني، د. شوقي ضيف، القاهرة، دار المعارف، ط2، 1973م.
العقيدة والشريعة في الإسلام، غولد تسيهر، طبعة دار الكاتب المصري، (د.ت).

أبو العلاء المعري الشاعر الحكيم، عمر فروخ، بيروت، منشورات المكتب التجاري، ط 2، 1964م.
أبو العلاء المعري متأمل في الظلمات، إدوار البستاني، بيروت، بيت الحكمة، ط 1، 1970م.
فن الشعر الخمري وتطوره عند العرب، إيليا حاوي، (د.ت).
فن الشعر (من قسم المنطق من كتاب الشفاء)، ابن سينا، تحقيق: د. عبد الرحمن بدوي، القاهرة، 1953م.
الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، مصر، دار المعارف، ط4، 1960م.
في الأدب والنقد، د. محمد مندور، القاهرة، 1977م.
في التصوف الإسلامي وتاريخه، نكلسون، طبع مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، (د.ت).
في الشعر الإسلامي والأموي، د. عبد القادر القط، القاهرة، مكتبة الشباب، 1981م.
القيم الإسلامية في شعر أبي نواس، حنان الشمري.
المجمل في تاريخ الأدب العربي، د. طه حسين وآخرون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر، مطبعة الاعتماد، 1929م.
مع أبي العلاء في سجنه، د. طه حسين، القاهرة، دار المعارف، 1963م.
مقدمة لدراسة الصورة الفنية، د. نعيم اليافي، وزارة الثقافة السورية، 1982م.
المهرجان الألفي لأبي العلاء المعري، دمشق، مطبوعات المجمع العلمي العربي، مطبعة الترقي، 1945م.
نظرية الأدب، رينيه ويلك وأوستن وارين، ترجمة محيي الدين صبحي، بيروت، ط 2، 1980م.
النقد الجمالي، روز غريب، بيروت، دار الفكر اللبناني، ط2، 1983م.
النقد المنهجي عند العرب، د. محمد مندور، القاهرة، دار نهضة مصر، 1972م.

**ج الدوريات:**

الرثاء في شعر أبي العلاء، أحمد الشايب، مجلة الهلال، المجلد 46، أكتوبر 1986م.

نحو معالجة جديدة لأنماط الصورة الشعرية، د. فهد عكام، مجلة التراث العربي، العددان 1112، ص254.
نشوء الصورة الفنية، غيورغي غاتشف، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 1985/36.

**اللجنة العلمية :**
**أ. د. محمود سالم محمد أ. د. محمد شفيق البيطار أ. د. علي كردي**

حقوق الطبع و الترجمة و النشر محفوظة لمديرية الكتب و المطبوعات