جامعة تشرين
كلّية الآداب و العلوم الإنسانيّة
قسم اللغة العربية

أطروحة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية و آدابها

بعنوان

جدلية الهدم و البناء في شعر أبي تمام

إعداد الطالب :
صالح إبراهيم نجم

إشراف الدكتور :
حسّان علي الحسن

السنة الجامعية :٢٠٠٦_ ٢٠٠٧

خطة البحث

إهداء

كلمة شكر

مقدمة : تتناول تلخيصاً للقضايا و المشكلات الجدلية كما وردت في فصول البحث الثلاثة.

مدخل : ــ مفهوم الجدل لغةً و اصطلاحاً .

ــ أبو تمام و علاقته بالجدل.

الفصل الأول : البنية اللغوية لمفهومي الهدم و البناء في شعر أبي تمام :

أ ــ الهدم و أبعاده الدلالية :

١ ً ــ مفردات الهدم في شعره .

٢ ً ــ دلالة الهدم و ارتباطها بالبناء.

٣ ً ــ الهدم و علاقته بشاعرية أبي تمام.

ب ــ البناء واقع و آفاق :

١ ــ البناء و بنية النص اللغوية .

٢ ــ مذهب أبي تمام في بناء القصيدة.

٣ ــ آفاق البناء في القصيدة التمامية.

الفصل الثاني : المشهد و الصورة في شعر أبي تمام :

أ ــ المشهد في شعره :

- مشهد البطل الإيجابي.
- مشهد الربيع.
- مشهد الحريق.

ب ــ الصورة الفنية و نزعة التجديد في شعره :

- مصادر الصورة الفنية و بواعثها :

أ ــ المصدر الديني.

ب ــ المصدر التاريخي.

ج ــ المصدر العلمي.

- بناء الصورة الفنية بين التحوير و التجديد.

الفصل الثالث : الإيقاع هدمٌ و بناء في شعر أبي تمام :

أ ــ إيقاع المهن في شعره " الحياكة ، السقاية " .

ب ــ التشكيل الموسيقي بين الثبات و الاختراق : ــ الوزن .

ــ القافية و الروي.

ج ــ إيقاع البديع (التكرار) في شعره : ــ تكرار الصيغ والتراكيب.

ــ تكرار الألفاظ و الحروف.

خاتمة : نتائج و رأي .

ثبت المصادر و المراجع .

إهداء

الكلمات براعم طريّة تعيش على شفاهنا ، نرويها بالودّ ، و نصبغها بلون الدم الذي يجري في عروقنا ، حتى إذا ما قطفناها ، وصغناها قصيدة ، و أنشدناها على مسامع من نحب تتفتح و تنشر أريجها فرحاً ..... لا نعرف له انتهاء .

أمي .. أبي .. أخوتي .. بكم حققت غايتي ، النجاح أنتم صانعوه ، فلي عليكم الإهداء ، و لكم عليّ مودتي .

أساتذتي .. أصدقائي .. زملائي .. الذين مدّوا إليّ يد العون ، والذين لولاهم ما كانت دراستي لتعيش ، و ما كنت أنا ....أشكر لهم وقوفهم إلى جانبي .

يعرفون أنفسهم جيداً ، الذين كسروا بعضاً من مجاذيفي ، فزادوني عزيمة و إصراراً ، أشكرهم ، وأهدي إليهم عملي هذا مرفقاً بحبّي و امتناني !

كلمة شكر

أشكر شكراً جزيلاً الدكتور حسّان الحسن مشرفاً و أخاً و صديقاً ، فقد كان ــ أعزّه الله ، و شرّف مقداره ــ خير دليل لي في رحلتي مع الشاعر أبي تمام و خير معين ، يأخذ بيدي في رحاب الديوان لتوضيح الألفاظ الغريبة ، والمعاني الجديدة ، و الصور المشكلة ، بوصفه مشرفاً .

أما بوصفه أخاً و صديقاً ، فقد كانت كلماته و هو يحثني على المواظبة وتوجيهاته الحكيمة تحفزني على اكتشاف ما هو جديد، و اكتناه أغواره ، و الغوص في عوالمه . وإن أخطأت أو قصّرت ، فإنّني ألتمس العذر منه و السماح. وفّقه الله ، ووفّقني إلى كلّ ما فيه خير العلم و المعرفة .

مقدمة :

قرأت ديوان أبي تمام و لمراتٍ عديدةٍ ، فكانت النفس بعد كلِّ قراءةٍ ،غالباً ما تهمس : هل من مزيد ؟ ثم اطّلعت على بعض المصادر و المراجع التي ورد فيها بعض من شعره على سبيل النقد والاستشهاد ، كما حظيتُ بمجموعة من الدراسات التي تناولت ظاهرة ما ، فأوردت نماذج من شعره توافق الظاهرة ، و بأخرى تناولت الشاعر وفقاً لمنهج أو غرضٍ محدد ، فإذا بها تكشف النقاب عن جانب من جوانب شخصية الشاعر ، بما يلائم هذا المنهج أو هذا الغرض دون اكتراث بالمناهج و الأغراض الأخرى ، و التي قد تكون أجدى و أنفع .

و مهما يكن من أمرٍ فإنّ أبا تمام ــ سواء أكان الشاعر أم الإنسان ــ يحتاج إلى دراسةٍ كالتي نحن بصدد إنجازها ، ترفد ما سبقها من دراسات ، وتكشف عن تعامل جديد مع الكل باعتماد الجزء لإبراز ما خفي من جوانب شخصية أبي تمام ، حيث الهدم و البناء مفتاحان لبابين واسعين ، يمكن الولوج من خلالهما إلى عوالم الشخصية و العصر. و قدمنا الشاعر على العصر لأنه مادة دراستنا ، و ما العصر إلا نافذة ندخل أو نخرج منها لتفسير بعض الإشارات والإيحاءات ، فلا نكون بذلك ممن عالجوا قضايا التأريخ في الأدب ، أو قضايا الأدب على أنها انعكاس بكاملها للتاريخ .

إذاً ، نجادل النص كونه الناطق بلسان الشاعر، لعلنا نوضح أبعاد البنية اللغوية و الصورة الفنية و الموسيقى وفقاً لمنهج تكاملي يبيّن حركة كلٍّ من الهدم والبناء ، داخل النص حيث المفردات والصور ، وخارج النص حيث الغرض و المناسبة ، لنميّز مجموعة علاقات يمكن أن تشكل فيما بينها طرفي الجدل الذي ما برحنا نحاول بناء النص الشعري عليه بصورته الراهنة ، أو بصور أخرى تستدعيها الدراسة .

و لما كان على الدارس أن يتخلص من أهوائه ، فإنه حين يعتمد منهجاً بعينه دون سائر المناهج ، إزاء نصٍ دون سائر نصوص شاعر ما ، سيكون ــ إلى حدٍّ ما ــ منتصراً في دراسته للمنهج على حساب النص ، يؤكد فاعليته وضرورته ، إذ هو من دعاته ، أو سيكون منتصراً للنص على حساب المنهج ، فيعلّق مفردات النص و ظواهره على عاتق المنهج بحكم ميله للنص أو لصاحبه ، فتبدو الدراسة في كلتا الحالين مشوبةً بالتكلف . إمّا عن قصور المنهج أمام النص ، و إمّا عن عدم انسجام النص مع المنهج و موافقته له. أما في دراستنا ، فسنجد الذاتي وهو يغيب في الموضوعي وربما العكس . فما الفائدة من جدل أحادي الطرف ، عنه تصدر الأسئلة و إليه تعود . و نحن لا نغالي ــ أبداً ــ إذا قلنا : إن الكثير من الباحثين في العصر الحديث قد عنوا باختيار المنهج و لو على حساب الموضوع ، فشكّل المنهج ذاتية الباحث ، بينما شكل النص بوجوهه المتعددة موضوعية الشاعر . لهذا آثرنا اعتماد المنهج التكاملي حتى يتسنى لنا إدراك إيحاءات البنية و الصورة و الإيقاع ، كما تفرزها ثنائية الهدم و البناء ، فنقسّم البحث إلى مدخل و ثلاثة فصول و خاتمة .

المدخل :

نتحدث فيه عن الجدل لغة واصطلاحاً ، وعلاقة الجدل بالشعر عموماً ، و بشعر أبي تمام خصوصاً ، فنعرض حينئذٍ لأهم الآراء الفلسفية والنقدية قديمها و حديثها ، لنخلص إلى أنّ أبا تمام هو سيد الجدل في عصره ، و نحن إزاء ما سلف نعمل على توضيح العلاقة بين شاعرنا و الجدل مستحضرين في سبيل ذلك أهم القضايا المشكلة في حياته ، فقد بدأ الجدل معه في المعارضة التي واجهها في أثناء خروجه عن تقاليد الشعر ، و محاولته بناء الجديد على المستويين (الشكل ، المضمون) ، و هنا نكتشف أن قضية التمتمة كانت الحافز الأكبر له في قول الشعر كونه بمنزلة التعويض الذي يخلصه من ألم العاهة اللغوية المفروضة على لسانه .

الفصل الأول :

سوف نستعين في هذا الفصل بالمنهجين البنيوي و الإحصائي . فبعد توضيح مفهوم كل من الهدم و البناء (على مستوى اللغة ثم على مستوى الدلالة) نقوم بإحصاء مفردات الهدم و مفردات البناء و ما في معناها ، لمعرفة مدى ارتباطها ببعضها على مساحة الديوان ، و علاقة الهدم و البناء بثورية أبي تمام . هذا بدوره سينقلنا إلى فهم العلاقة بين البناء و البنية في أثناء عرضنا لمشاهد اعتمد فيها أبو تمام التوليد ، محاولاً بناء ما هو جديد على أنقاض ما هو قديم ، فيبدو الجديد أمتن صياغة و أوفر ثقافة و لو كان أكثر تعقيداً .

حتى نؤكّد ما سلف رحنا نرصد انزياحات المفردة عن دلالتها المعهودة بالنظر إلى السياق أو الغرض و أمام دهشة بعض النقاد و استيائهم ، و لا سيّما أولئك المناهضين و المعادين لكل جديد ، ثم نخلص إلى تتبع أبي تمام في بناء قصيدته مستعرضين في سبيل ذلك آراءه حول الشعر و بعضاً من مفاهيمه ، إذ نحن إزاء القوافي ، التصريع ، اللفظ ، المعنى .... و لا يفوتنا ها هنا أن نشير إلى وصية أبي تمام إلى البحتري ، و الجدل الذي سببته ، إذ هو يؤسس من خلالها نظرية نقدية هامة تردف ما جاءنا في شعره .

الفصل الثاني :

سنعنى من خلاله بالصورة الفنية معتمدين المنهج الفني أساساً لرصد صورتي الهدم و البناء ، ومدى ارتباطهما بأغراض الشعر مرة ، وبنزعة التجديد عند أبي تمام مرة أخرى ، مستفيدين من مناهج عديدة كالمنهج التاريخي و النفسي و الاجتماعي ، إذ تتسع دراسة الصورة لتشمل عناصرها ، أبعادها ، مصادرها .. كما نولي التحوير و التوليد جانباً من الاهتمام في إطار الصورة القائمة على ثنائية الهدم / البناء .

و لن ننسى مدى الفائدة التي قدمها لنا بعض المؤلفين ممن تعرضوا لدراسة الـصورة في شعر أبي تمام و على رأسهم د. عبد القادر الرباعي في كتابه " الصورة الفنية في شـعر أبي تمام " هذا فضلاً عن استعانتنا بمصادر هامة نذكر منها (الموازنة ، نقد الشعر ، .....)

الفصل الثالث :

سنقف هاهنا على بعض النصوص ، ندرس فيهـا الموسـيقى بنوعيهـا (الداخليـة و الخارجية) ، لنكشف عما تشي به صورة الهدم في ارتباطها الوثيق مع صورة البناء مـن إيقاعات ، حيث نستعين بالمنهج الاجتماعي ، لإبراز مدى تأثر أبي تمام بالمهن التي امتهنهـا في سنيه الأولى ، و انعكاس متعلقات كل مهنة على شعره ، و بموجب ذلك تتحول المفردات في نصوصه إلى رموز و إيحاءات تشير إلى إيقاع الحياة و المجتمع ، و لا سيّما بعد رصدنا لأبعاد الموسيقى الخارجية المتمثلة بالوزن و القافية و الروي ، وعلاقة كلٍّ منها بثنائية الهـدم و البناء ، و رصدنا لأبعاد الموسيقى الداخلية و أثرها على الثنائية ذاتها من خلال تتبع أحوال التكرار في نصوصه الشعرية .

و تأتي الخاتمة تتويجاً للدراسة ، نعيد فيها صياغة البحث بموجز تتبلور فيه النتـائج المتحصّلة عن كل فصل ، كما نسلط الضوء على طريقة شبه جديدة في الدراسة ، نأمـل أن تحقق ــ و لو النذر اليسير ــ من طموحات هذا البحث ، و الأبحاث التي تتعرض اليوم لأدبنا القديم بمناهج و طرائق حديثة .

مدخل :

مفهوم الجدل لغةً و اصطلاحاً :

الجدل كلمة سادت علوم الفلسفة و المنطق ، و تضوّع أريجها في كتب اللغة و الأدب و النقد ، ما دفع بالمؤلفين و المترجمين إلى تحديد مفهومٍ لهذه الكلمة يبيّن أبعادها ، و يوضّح دلالاتها . إلّا أن أحداً لم يصل بها إلى عتبة الوضوح ؛ ذلك ، لأن بعضهم قد عُني بتعريب " Dialektike "[١] كمصطلح يوناني فلسفي يرادف كلمة الجدل العربية ، و بعضهم الآخر عُني بتطبيق المنهج الجدلي على الفن بمختلف أنواعه و مدارسه ، معتمدين في هذا و ذاك على المنطق الجدلي الذي أحياه من بعد ، و راده الفيلسوف الألماني " هيجل "[٢] ، فنصادف من المؤلفات على سبيل المثال لا الحصر: " المنهج الجدلي عند هيجل [٣] ، الجدل أو الدياليكتيك مادياً [٤] ، هذه هي الديالكتيكية [٥] ، قصة الديالكتيك [٦] ، ..... " .

أمّا عن الجدل في العربية ، فقد تناولته المعاجم و البحوث اللغوية بالشرح و التفسير بما يلائم طبيعة اللغة ؛ حيث يختلف المعنى باختلاف الحركات و اختلاف السياقات . و ربما كان " لسان العرب "[٧] على رأس المعاجم ، لاتساع دفتيه ، و كثرة تفصيلاته للمادة أو الجذر . كما أننا لن نغمط دور الباحث محمد عنبر و كتابه [*] في توضيح ما لهذا المفهوم من معان في الدراسات النقدية و البلاغية ، و إذا بالجدل قد تضمن غير قليل من الدلالات التي تحيل إلى الشدة و المتانة و الصلابة ، سواء أكان ذلك مرتبطاً بمخاصمة الآخر و حواره

---

(1) ــ صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية و الفرنسية و الإنكليزية و اللاتينية ، ج ١ ، الشركة العالمية للكتاب مكتبة المدرسة ، دار الكتاب العالمي ، الدار الإفريقية العربية ، دار التوفيق ، ١٩٩٤ ــ ص ٣٩١ .

(2) ــ م. أوفسيانيكوف ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ترجمة باسم السقا ، ط٢ ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٩ ــ ص ٢٨٢ .

(3) ــ إمام ، إمام عبد الفتاح ، المنهج الجدلي عند هيجل (دراسة لمنطق هيجل) ، ط ٣ ، دار التنوير للطباعة و النشر ، بيروت ــ لبنان ١٩٨٦ .

(4) ــ قفلجملي ، حكمت ، الجدل أو الديالكتيك مادياً ، ترجمة فاضل جتكر ، ط١ ، مكتبة المادية التاريخية، ١٩٧٥ .

(5) ــ فولكييه ، بول ، هذه هي الديالكتيكية ، ترجمة تيسير شيخ الأرض ، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٥ .

(6) ــ وهبة ، مراد ، قصة الديالكتيك (سلسلة التنوير) ، الكتاب الرابع ، ط١ ، دار العالم الثالث ، ١٩٩٧.

(7) ــ ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري ، لسان العرب ، ط ١ ، دار صادر بيروت ، ١٣٧٤ هـ ، ١٩٥٥ م .

(*) ــ عنبر ، محمد ، جدلية الحرف العربي و فيزيائية المادة ، ط١ ، دار الفكر بدمشق ، ١٩٨٧ .

أم بمتانة النسج و إحكامه . مما تقدم كان لزاماً علينا أن نعرّف بالجدل إلى مستوى اللغة أولاً، و من ثم على مستوى الفلسفة و الفن ثانياً .

الجدل لغةً :

جاء في لسان العرب ما ملخّصه : ((الجدْلُ : شدّة الفتل ، و جدلْتُ الحبل أجْدِلُهُ جدلاً إذا شددتُ فتلَهُ و فتلتُهُ فتلاً محكماً ، ... و غلامٌ جادلٌ : مُشتدٌّ ... و جدل ولدُ الناقة و الظبية يجدُلُ جدُولاً : قويَ و تَبِعَ أمَّهُ ... و الأجدل : الصقرُ ، صفةٌ غالبةٌ ، و أصلُهُ من الجَدْلِ الذي هو الشّدّة ، ... و الجَدَلة : الأرض لشدّتها ، قال ابن الأعرابي : الجَدَالة فوق البلحةِ ، و ذلك إذا جَدَلَت نواتها أي اشتدّت ، ... و جدلَ الحَبُّ في السنبل يجدُلُ : وقع فيه ؛ عن أبي حنيفة ، وقيل : قويَ . و المِجْدَلْ : القصر المشرف لوثاقة بنائِهِ و جمعه مجادل ؛ و الاجتدالُ البنيان ، و أصلُ الجدْلِ الفتل ؛ قال الأعشى :

فـــي مِجْـــدلٍ شُـــدِّد بنيانُـــهُ يـــزِلُّ عنـــه ظُفُـــرُ الطـــائرِ

و درعٌ جدلاء و مجدولةٌ : محكمةُ النسجِ ... و الجدلُ : اللّددُ في الخصومة و القدرة عليهـا ، و قد جادله مُجادلةً و جِدالاً . و رجلٌ جدِلٌ و مِجْدل و مِجْدال : شديد الجدلِ .و يقال : جادلتُ الرّجل فجدلتُهُ جَدْلاً أي غلبتُهُ . و رجلٌ جَدِلٌ إذا كان أقوى فـي الخـصام ... و جادلـه أي خاصمه مُجادلةً و جِدلاً ، و الاسم الجدل ، و هو شدَّة الخصومة . و في الحديث مـا أوتـي الجدلَ قومٌ إلّا ضلّوا ؛ الجدلُ مقابلة الحجّة بالحجّةِ ؛ و المجادلـةُ : المنـاظرةُ المخاصـمةُ ، والمُرادُ به في الحديثِ الجدل إلى الباطل و طلبُ المغالبة به لإظهار الحقّ فإنّ ذلـك محمـودٌ لقوله عزّ و جلّ : " و جادلهم بالتي هي أحسن " . و يقال إنّهُ لَجدِلٌ إذا كان شديد الخصام ... و قولُهُ تعالى : " لا جِدال في الحجِّ " قال أبو إسحاق : قالوا معناه لا ينبغي للرجلِ أن يجـادِلَ أخاه فيخرجه إلى ما لا ينبغي ...)) [1] .

و لم تخرج بقيّة المعاجم [*] عمّا ورد ــ آنفاً ــ في مادة " جدل " ، ما جعل الجـدل في مفهومه اللغوي يعني الشدة على الأصعدة كلها . فهو شدّة الفتل إلى حد الإحكام ، و هـو

---

(1) ــ ابن منظور ، لسان العرب ، مادة جدلَ .

(*) ــ انظر ، تاج العروس للزبيدي ، تحقيق مصطفى حجازي ، ج ٢٨ ، ط ١ ، الكويـت ، ٢٠٠١ ــ ص (٤٧٠ ــ ٤٧٢) .

معجم مقاييس اللغة لأبي الحسين ، ج ١ ، مكتب الإعلام ، ١٤٠٤ هـ ــ ص ٤٣٤ .

كتاب العين لأبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي ، تحقيـق د. مهـدي المخزومـي ود. إبـراهيم السامرائي ، ج ٧ ، دار و مكتبة الهلال ، ص (٧٩ ــ ٨٠) .

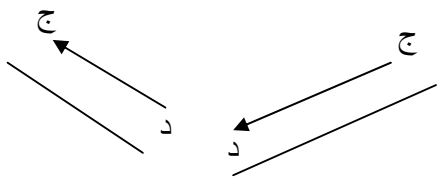
شدّة المخلوق إلى حدّ القوة ، و هو شدّة المصنوع إلى حدّ المتانة ، و أخيراً ، هو شدة المناظرة و المخاصمة إلى حد الغلبة بهدف إظهار الحقِّ برهنةً و تدليلاً .

أمّا الباحث محمد عنبر فقد نظر إلى الجدل من زاوية أخرى ، كان فيها الحرف العربي المركز والمحور في آنٍ معاً ، عندما وجد الجدل كائناً في اللغة بالفطرة " فكلُّ لفظٍ من ألفاظها جدليةٌ قائمةٌ بذاتها " [١]. هذا، لأن الكلمة تحمل في تقليباتها الشيء و ضدّه، ولا نقصد بذلك المفردات المستخدمة لمعنيين متعاكسين، و المنتشرة في كتب اللغة والفقه والبلاغة، كقولنا للأعمى بصيراً، و ليس للتضاد علاقةٌ بها، بل سُميّت بالأضداد " تجوّزاً "[٢].

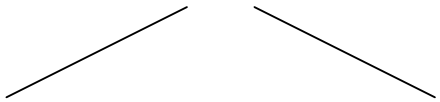
إنّما حسبنا في هذه العجالة أن نقيم مصالحة في كلّ لفظٍ يحملُ ضدّه فيه ، و ليس أصلح لهذه التجربة من لفظِ " جدل " إذ نطبق بذلك جدل الحرف على جدل الكلمة.

يذهب (عنبر) إلى أن وجهة الحرف " هي التي تحدّد طبيعته الخاصة و صفاته الذاتية على مقتضى ما هي عليه ، فلفظ ــ ج د ل ــ مثلاً تتحدد صفاته الخاصة من تقدم حرف الجيم فالدال فاللام ، و الحرفان الأولان هما اللذان يحددان الوجهة ، فإذا انعكسا انقلب المعنى إلى ضده ... وهكذا فجدل ضد دجل "[٣]. ولو مثّلنا لحركة لفظي (ج د ل ، د ج ل) لغوياً لوجدنا التضاد مع كلِّ معنى ينبثق من كلا اللفظين ؛ فالدجل ليس إلا الكذب و التمويه ، و الدجال رجل من يهود يخرج في آخر هذه الأمة سمّي بذلك لأنّه يدجلُ الحق بالباطل [٤] ؛ أي أنّ التضاد حاصلٌ في ثنائية (الحق ، الباطل) .

و من خلال رصد مساحة الصوت و وجهة الحرف يتوافر لدينا الدليل القاطع على أن وحدة هذا التضاد قائمة في هذه الثنائية و ناشئة عنها ، فلفظ " جدل " يبدأ بصوت الجيم وهو من الأصوات الشجرية، ثم الدال و هو من الأصوات النطعية ، حيث يضيق المخرج و ينحسر الصوت ، مع انحسار مجرى الهواء ، و لفظ " دجل " يبدأ بصوت الدال النطعي ، و يفضي بنا إلى صوت الجيم الشجري ، حيث ينفرج المخرج و تزداد مساحة الصوت باتساع مجرى الهواء ، و هذا بينٌ واضح في الرسم الآتي :



(1) ــ عنبر، محمد، جدلية الحرف العربي وفيزيائية المادة ، ط١، دار الفكر بدمشق، ١٩٨٧ ــ ص ١٧٣.
(2) ــ المرجع نفسه ، ص ١٩٥ .
(3) ــ المرجع نفسه ، ص ١٩٥ .
(4) ــ ابن منظور ، لسان العرب ، مادة دجلَ .



الجدل اصطلاحاً :

قد يختلف مفهوم الجدل أو الديالكتيك باختلاف الفنون و تقادم الأزمنة (*) ، إلّا أن المفاهيم كلّها تلتقي في نقطة المصالحة بين معنيين متضادين ، يمكن وصف الأول منهما بالإيجابي المتجلّي و الثاني المضاد بالسلبي المتخفّي ، و بذلك لا نكون قد أشرنا إلى التضاد الماثل في الكلمة المفردة و حسب ، إنّما ــ أيضاً ــ إلى التضاد الماثل في كلمتين على اختلاف تشكيلهما الصوتي و الصرفي ، بل لعل الأمر يصل بنا إلى اكتناه التضاد الموجود في كلمتين ــ ليس فقط ــ على مستوى المعنى المعجمي ، و إنما على مستوى أشكال الحروف و دلالاتها الصوتية و الصرفية و النحوية أيضاً ، و ربما حدا بنا الجدل إلى اكتشاف تضاد كامن بين كلمتين جاءتا على صورة كلمة واحدة في سياقين مختلفين متنافرين ، لكن مهمة الجدل لا تقف عند رصد هذه الأحوال ، بل تتعداها إلى المحاولة الجادة في عقد صلح يجمع بين المتناقضات ــ إن صحّ التعبير ــ وصولاً إلى المفرد من خلال الجمع ، وإلى الوحدة من خلال التنافر، قال أبو تمام يمدح أبا عبد الله أحمد بن أبي دُواد (١) :

أبغضوا عزّكمْ و ودّوا نداكمْ ... فقرَوكمْ من بغضةٍ و ودادِ
لا عدمتم غريبَ مجدٍ ربقتمْ ... في عُراهُ نوافرَ الأضدادِ(٢)

إنّ مشاعر البغض و الودّ التي يكنّها غريب المجد " الذليل " لصاحب المجد " ممدوح أبي تمام " تصدر من منطلقٍ واحد و هو قلب الذليل ، و تقع في مستقرٍّ واحد و هو مجد الممدوح ، فتبدأ هذه المشاعر ــ على تنافرها ــ مجتمعة ، و تنتهي إلى منتهاها مجتمعة ، إذ

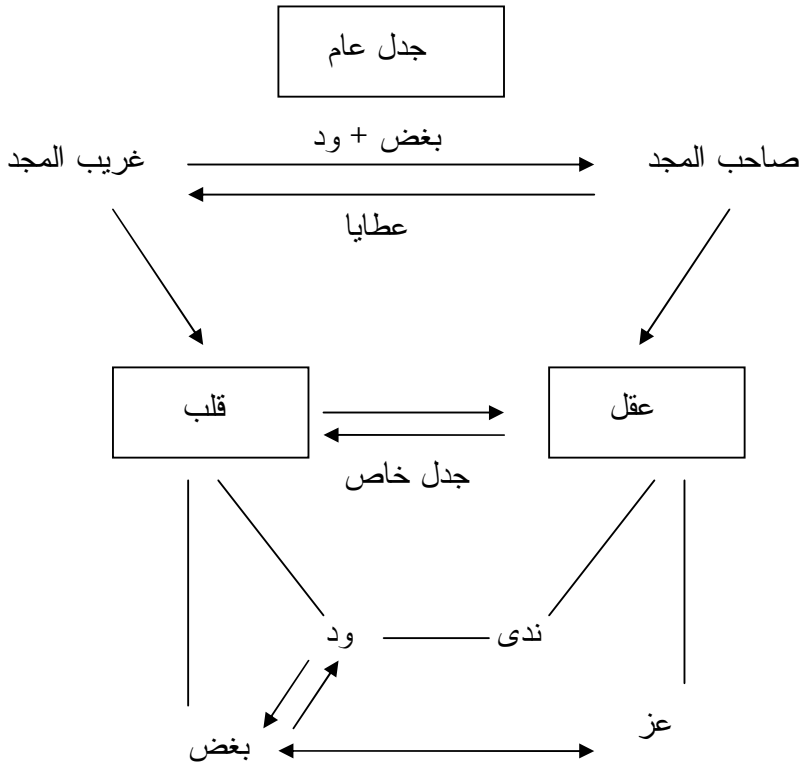
(*) ــ انظر المعجم الفلسفي د. جميل صليبا ، ج ١ ، ش م ل ، ١٩٩٤ ــ ص (٣٩١ ــ ٣٩٤) .
الموسوعة الفلسفية العربية ، د. معن زيادة ، المجلد الأول ، ط ١ ، معهد الإنماء العربي ، ١٩٨٦ ــ ص (٣١٧ ــ ٣٢٨) .

(1) ــ التبريزي ، الخطيب ، شرح ديوان أبي تمام ، تحقيق محمد عبده عزام ، المجلد الأول ، ط ٥ ، دار المعارف القاهرة ، ١٩٥١ ــ ص ٣٦٨ .

(2) ــ ربقتم : شددتم . ــ بخصوص شرح مفردات الأبيات فإنّه مأخوذ عن :ديوان أبي تمام ، تقديم و شرح د. محي الدين صبحي ، ط١ ، ١٩٩٧ .

يوحّد فيما بينها القلب أولاً ، و من ثم المجد ثانياً . أمّا الجدل فيطلع علينا من حوار العاطفة مع العقل ، و هو جدل خاص توافق فيه العاطفة (الود) العقل (المجد) من جهة ، و تخالف فيه العاطفة (البغض) العقل (المجد) من جهة أخرى، مما يؤدي بنا إلى جدل أوسع و أشمل، تضمّن البيت الأول طرفه الإيجابي و البيت الثاني طرفه السلبي " صاحب المجد ، غريب المجد " ، إذ لا يقف الجدل عند الدلالة المعجمية " البغض ، الود / المجد ، غريب المجد " إنما يتعداها إلى الدلالة النحوية حيث الفعل المسند إلى ضمير الغائب (هم) و المتصل بواو الجماعة (الفاعل) ، و المفعول به المُسند إلى ضمير المخاطب (أنتم) و المتصل بالضمير (الكاف) مع الميم علامة جمع الذكور ، فتكون المصالحة على حساب المفعول به لصالح الفاعل تارةً و على حساب الفاعل لصالح المفعول به تارةً أخرى من خلال ثنائيتي " الفاعل ــ المفعول به " و " ضمير الغائب ــ ضمير المخاطب " . و إذا أمطنا اللثام عن جدل البنية الصوتية ، فإننا نجد صوتي (غ ، ع) في الشطر الأول يتحاوران ليفصح الشطر الثاني عن غلبة (غ) . هذا ما كان في البيت الأول ، أما ما حدث في البيت الثاني، فقد بدأ صوت العين بالحوار مع صوت الغين في الشطر الأول ، ليعلن الشطر الثاني عن غلبة العين . فهل لنا أن نسمي هذا الحوار جدلاً ؟ .. ولم لا ؟! ..إنه جدل "ع غ " .
هذه الثنائية التي تفتح الباب واسعاً على ثنائيات أُخر يبدو فيها الصراع واضحاً بين صوتي الدال و الراء فمن غلبة الأول على الثاني تكراراً في البيت الأول إلى غلبة الثاني على الأول تكراراً في البيت الثاني .

و بالرغم مما سبق ، يجدر بنا أن نلمّ شمل الأطراف ــ و هي كثيرة ــ تحت لواء الجدل العام المتمثل بهذين البيتين، إذ هما ينتهيان بـ (نوافر الأضداد) على اعتبار الممدوح الجواد و هو بصيغة الجمع يتضاد مع الذليل المحتاج و هو بصيغة الجمع أيضاً ، فيختلفان بالنوع و يتفقان بالكم ، ليحققا ــ بذلك ــ أبرز شروط الندية مع أن الغلبة انتهت للممدوح " العاقل " على حساب الذليل " العاطفي " . و عليه ، فإنّ الاختلاف صورة للاتفاق مثلما كان الاتفاق ــ آنفاً ــ صورة للاختلاف . و لعل المخطط الآتي يوضح بعضاً مما ذهبنا إليه :



إنّ وحدة التنافر الناشيء من الأضداد تبدأ " في نقاط اتصال بعضها ببعض ، وعلى طرفي هذه النقاط يخرج الضد من ضدّه، فيُخرج المرحلة الحيّة من المرحلة المحتضرة "(١). و كم يقربنا هذا المقبوس من صورة الأم في حالة الولادة ، وهي تعيش في برزخ بين الموت والحياة ، إذ يكون الموت أقرب إليها من الحياة مع أنّها حيّة ،ويكون الجنين بين الحياة والموت، لكنه أقرب إلى الحياة منه إلى الموت مع أنه أشبه بالميت. فماذا نقول والحال هذه ؟! إنّ كلاًّ من الأم و الجنين يمسك بطرف معنى يحيله إلى طرف معنى مضادٍّ تماماً؛ و لذلك فلا قول لنا بعد قوله عزّ من قائل : " يُخرِجُ الحيَّ من الميت ويخرِجُ الميتَ من الحيّ " (٢)، و هذه ــ لعمري ــ هي اللحظة التي كان يسميها هيجل ــ على حد تعبير إمام عبد الفتاح إمام ــ : " اللحظة الجدلية " (٣) .

---

(1) ــ عنبر ، محمد ، جدلية الحرف و فيزيائية المادة ــ ص ٣١٣ .

(2) ــ سورة الروم (١٨).

(3) ــ إمام، إمام عبد الفتاح، المنهج الجدلي عند هيجل ، ط ٣، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ــ لبنان، ١٩٨٦ ــ ص ١١٣ .

نحن إذ نقوم بدراسة الجدل، فإننا غير معنيين بعرض مراحل التكوين التي مرت بها هذه الكلمة [*]، لكننا معنيون برصد مفهومها الأدبي والفلسفي بما يلائم الشخصية التي نتعامل معها ؛ فأبو تمام شاعر و مفكر و جدله قائمٌ على الجمع بين العاطفة و الفكر. و عليه ، فإن من الضرورة بمكان أن نسجل بأمانة ما وصلت إليه البحوث من تعاريف لما اصطلح على تسميته " Dialektike " المأخوذ من العبارة اليونانية : " ديالوغوم Diyalogome التي تعني أتكلّم " [١] ثم أخذت تعني فن المناقشة ؛ إنّها فن البرهان و فن دحض كلام الخصم [٢].

إذاً ، الجدل : " دفعُ المرء خصمه عن إفساد قوله بحجّةٍ أو شبهة ، أو يقصد به تصحيح كلامه ، و هو الخصومة في الحقيقة " [٣] ، و هذا يتفق ــ تماماً ــ مع ما وجدناه في المعجم الأدبي ، حيث عرف (جبور) الديالكتيكية بأنها : " فن الحوار . إذا ما اجتمع اثنان مختلفا الرأي ينشب جدلٌ بينهما ، يحاول فيه كلٌ واحدٍ دحض رأي خصمه ، فيكون تعارض الطرائح المعروضة محرّكاً للنقاش . فكل مناقشة هي ، من هذا الجانب ، ديالكتيكية ... " [٤]

لعل مثل هذه التعريفات حدت بأحد الباحثين إلى القول : " المعتزلة أول من أبرز ذلك الاتجاه في النثر العربي ، و أول من استخدم ذلك الأسلوب الذي يقوم على البراعة باستخدام الدليل ، و يعتمد على المنطق في إفحام الخصم و إلزامه بالحجّة " [٥] متغافلاً ــ فيما ذهب إليه ــ عن الكثير من التيارات و المذاهب الفقهية و الفلسفية التي اعتمدت الأسلوب ذاته ، ما أتاح لها الظهور بهيئة الندّ القادر على مجادلة النزعة المعتزلية ، و هذا بدوره يدفعنا إلى الاعتراف بأثر كلٍّ من المرجئة و القدرية و الجبرية في النثر العربي و ما مزية المعتزلة ــ في فترة من الفترات ــ سوى أنها كانت مدعومة بتأييد الخليفة المأمون و من بعده المعتصم و الواثق [**] .

(*) ــ انظر المعجم الفلسفي، ص (٣٩١ ــ ٣٩٤) ، الموسوعة الفلسفية العربية، ص (٣١٧ ــ ٣٢٨) .

(1) ــ قفلجملي ، حكمت ، الجدل أو الديالكتيك مادياً ، ص ٧٠ .

(2) ــ فولكييه ، بول ، هذه هي الديالكتيكية ، ص ٧ .

(3) ــ الجرجاني ، علي بن محمد بن علي ، التعريفات ، ط٤ ، دار الكتاب العربي ببيروت ، ١٩٩٨ــــ ص١٠٢.

(4) ــ عبد النور ، جبور ، المعجم الأدبي ، ط ٢ ، دار العلم للملايين ، ١٩٨٤ ــ ص ١١٣ .

(5) ــ بليغ ، عبد الحكيم ، أدب المعتزلة إلى نهاية القرن الرابع الهجري ، ط ٢ ، دار النهضة ، مصر للطبع و النشر ، ١٩٦٩ ــ ص ٢٢١ .

(**) ــ عمارة ، محمد ، المعتزلة و الثورة ، ط ١ ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ١٩٧٧ ــ ص (٤٣ ــ ٤٥).

و حتى نبقى في إطار التعريف بمفهوم الجدل، نستعين بما ورد في آي الذكر الحكيم (*) ، فندلّل على صحة كلامنا الالآنف الذكر من جهة ، و نشير إلى عدم خروج المفهوم عن دلالته العامة في الإسلام من جهة أخرى . و أول ما يطالعنا في القرآن الكريم تسمية إحدى سوره بـ " المجادلة " ، قال تعالى : " قد سمع الله قول التي تجادلك في زوجها ، وتشتكي إلى الله ، والله يسمع تحاوركما إن الله سميعٌ بصير " (١) ، و المجادلة : " تناظرٌ بين اثنين أو أكثر ، و تتميز بطابع التضاد ، معتمدة في ذلك على تعارض المعايير القيمية أدبياً " (٢) و قوله عزّ و جل : " قالوا يا نوح قد جادلتنا فأكثرت جدالنا فأتنا بما تعدنا إن كنت من الصادقين " (٣).

إننا إذ ننحو هذا المنحى، لا نتحامل على ما وردنا من فلسفة اليونان أو علوم الفرس ، و لا ننكر تأثّر أدبنا و نقدنا بالمنهج الجدلي الهيجلي من بعد ، و إنّما حسبنا أن نحافظ على أنفسنا من الضياع وسط دوامة المصطلحات المعرّبة و غير المعرّبة . فالجدل الذي يعني الحوار و المناقشة و إفحام الخصم بالحجّة و البرهان موجودٌ بوجود الإنسان ، و ما الطبيعة إلّا الوعاء الكبير الذي مازال منذ البدء ينضحُ بما فيه " الجدل "، حيث النور والظلمة، الحياة و الموت ، الذات و الموضوع ... الوجود و اللاوجود ، فها هو ذا " نوح " عليه السلام يجادل قومه ، فيطلبون البرهان على صدق دعواه، و كذلك في سورة المجادلة ، فإذا وقفنا من ذاك الحوار موقف المتأمّل المصغي اكتشفنا بعضاً من عناصر الجدل كـ (السمع ، الشكوى، الحوار ....) فالشكوى تقترن بالحجّة ، و الإجابة تقترن بالحل ؛ الحلّ الذي يفي بغرض الجدل و ينهيه ، إذ تتم المصالحة ــ بالنظر إلى خصوصية الحالة ــ مع نهاية الآية " إن الله سميعٌ بصير " و ما من شكٍّ في أن الجدل الذي استخدم في مجلس الرسول (ص) و من بعده الخلفاء و الصحابة جدلٌ يسعى لبلوغ الحق بوصفه نقطة التقاء المتجادلين . فكيف أضحت المعتزلة أول من أبرز الجدل في النثر العربي ؟! ... أو ليس القرآن و الحديث و كلام الخلفاء و خطب القادة و الفقهاء نثراً ؟!

(*) ــ وردت كلمة الجدل في القرآن كثيراً : البقرة ١٩٧ ــ النساء ١٠٧ ــ الأنعام (٢٥، ١٢١) ــ الأعراف ٧١ ــ الأنفال ٦ ــ هود (٣٢ ــ ٧٤) ــ الرعد ١٣ ــ النحل (١١١ ــ ١٢٥) ــ فضلاً عن سورة وردت باسم " المجادلة " ...

(1) ــ سورة المجادلة (١) .

(2) ــ علوش ، سعيد ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط ١ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ــ لبنان ، ١٩٨٥ ــ ص ٦٠ .

(3) ــ سورة هود (٣٢) .

التلميح في هذه الجدلية يغني عن التصريح ، و ما أردنا إلّا تأكيد ضرورة وجود البرهان قبل البتّ بحكم نافذٍ قد يصبح مع الزمن قاعدة في جدلٍ تنطبق عليه صفة " العقيم " . نحن ، و الحال هذه ، لا نحمّل القضية أكثر مما تحتمل ، بل نحاول الوصول من خلالها إلى تقعيد واضح لجدلٍ واضحٍ ، نأمل أن يقوم على دراية بالموضوع و منطقٍ في العرض و معرفة بأصول الحوار .

أبو تمام و علاقته بالجدل :

السؤال الذي بات ملحاحاً ــ وقد بلغنا ما بلغناه ــ هو: ما علاقة أبي تمام بالجدل ؟ من يقرأ أبا تمام الشاعر ، و يطّلع على حياته كإنسان يجد أن الجدل عنده مادةٌ ولد عليها ، و مات عليها ، و عاش بين الولادة و الموت جدل الحياة و الشعر.

ولد ، فكانت سنة ولادته مصدر خصومةٍ بين المؤرخين و الدارسين ، ثم قضى نحبه ــ بعد عمر ليس بطويل ــ فأثار خصومة أخرى لمّا تنتهِ آثارها بعد (*) ، إذ لم يستطع أحدٌ اعتماد سنةٍ بعينها لوفاته ، و بين هذا و ذاك انقسم الناس إزاء شعره إلى مناهضٍ له و موالٍ . فهل يعود ذلك إلى العصر و ما اتسم به من تمازج عرقي و ثقافي بين العرب و الموالي ، وتنوع في العادات و القيم ،و اختلاف في الأذواق و الميول ؟ ... ربّما ، و قد يكون السبب متصلاً بالشعر نفسهِ ، و رغبة أبي تمام في اختيار طريقة له تميزه من سواه من شعراء العصر العباسي ، و ما أكثرهم! تقول الرواية : " ما كان أحدٌ من الشعراء يقدر أن يأخذ درهماً واحداً في أيام أبي تمام ، فلمّا مات اقتسم الشعراء ما كان يأخذه . "(١)

لندع ، إذاً ، أمر ولادة أبي تمام و وفاته ، و لنسارع إلى تسليط الضوء على بعضٍ من مواقفه الجدلية تجاه الحياة و البيئة من ناحية ، و تجاه ممدوحيه و المعاصرين له من خلفاء و وزراء و قادة و كتّاب من جهة أخرى ... فإنْ كان الجدل يعني الشّدة و المتانة ، فقد اشتد عود أبي تمام ، و اتّسم قصيده بالمتانة ، و إذا بثقافته ترتقي حتى تلائم ثقافة العصر

(*) ــ البهبيتي ، نجيب محمد ، أبو تمام الطائي حياته حياة شعره ، ط ٢ ، دار الفكر ، مكتبة الخانجي ، ١٩٧٠ ــ ص (٤٩ ــ ٦٢) و انظر ، أخبار أبي تمام لأبي بكر الصولي ، ص (٢٧٢ ــ ٢٧٣) ، و فيات الأعيان ، المجلد الثاني ، ص ١٧ ، الموازنة للآمدي ، ص ٥ ، فقد كان الخلاف يدور بين السنوات التالية : ١٧٢ هـ ، ١٨٨ هـ ، ١٩٠ هـ ، ١٩٢ هـ " و نحن نوافق البهبيتي على افتراض أن يكون ميلاد أبي تمام سنة ١٧٢ هـ و وفاته سنة ٢٣١ هـ .

(1) ــ الصولي ، أبو بكر محمد بن يحيى ، أخبار أبي تمام ، تحقيق خليل محمود عساكر و محمد عبده عزام و نظير الإسلام الهندي . قدم له د. أحمد أمين ، المكتب التجاري للطباعة و التوزيع و النشر ، بيروت، ص ١٠٥ .

على اتساعها و رحابة علومها ، العربية منها و غير العربية ، و أمّا إنْ كان الجدل يعني ــ فيما يعنيه ــ فن الحوار و المناقشة ، و غلبة الخصم بالحجّة ، فقد شهد المجتمع العباسي بمختلف فئاته براعة أبي تمام و قدرته على إفحام خصومه ، أو من تجرّأ منهم على مجادلته. يقولُ الخبرُ : إنّ أبا تمامٍ عندما كان صبياً طلبَ منه أحدُ الشعراءِ الكبارِ أن ينشدَ قصيدةً من نظمِه ، فامتثلَ للطلبِ و لمّا فرِغَ من إنشادِه قال له الشاعرُ : أحسنتَ على صِغَرِ سنِّكَ ، فامتعضَ الصبيُّ و تحيّنَ الفرصةَ للنيلِ من الشاعرِ ، ثمّ ما لبثَ أن طلبَ منه إنشادَ قصيدةٍ من قصائدِه فلبّى الشاعرُ الكبيرُ الطلبَ وعندما فرِغَ من الإنشادِ بادرَهُ حبيبٌ قائلاً : ما أحسنتَ على كِبَرِ سنِّكَ . وجاء في أخباره أنّ أحدَ الكتّابِ قال مخاطباً أبا تمام : لِمَ لا تقولُ ما يُفهم ؟ فأجابَهُ أبو تمامٍ من فورِه : و لِمَ لا تفهمُ ما يُقال ؟! يعقّبُ د . لاشين على جوابِ أبي تمامٍ فيقول : هذا جوابٌ جدليٌّ ... وفي موقع آخرَ من كتابه"الخصوماتُ البلاغية والنقدية في صنعةِ أبي تمام" يقول : و بذلك يَفحَمُ أبو تمامٍ خصمَهُ عن طريق الجدلِ المموّه .[١]

تنقّل أبو تمام " حبيب بن أوس الطائي " [٢] ــ بعد أن غادر قرية " جاسم " [٣] ــ بين المدن، يتغير مع تغير الزمن ، و يسمو مع سمو العمل ، يتصل بالصانع الماهر فيبرع في الحياكة و النسيج ، و يتقن فن الزخرفة ، ثم يتصل بالعالم و الفقيه ، يسمعُ و يروي [٤] ... و يتقن لعبة الكلم ، فيعود من مصر إلى بغداد و هو على غير حالٍ ، يحمل في جعبته بضاعة لا تكسد وتجارة لا تبور ، يعرضها على ذوي الشأن متحملاً مشاقّ السفر و أعباء الترحال ــ في زياراته الدائمة للثغور و الأمصار [٥] ــ فيحظى بمودة السلطان و يفوز بمجلسه .

كان يعاني من تمتمة يسيرة في نطقه اضطرته إلى اتخاذ راويةٍ يروي عنه الشعر ، هذا ما أكّده الآمدي في وصفه لشاعرنا حيث قال : " كان أبو تمام أسمر اللون ، طويلاً ، حلو الكلام ، غير أنّ في لسانه حبسة ، و في كلامه تمتمة يسيرة " [٦] .

---

(١) _لاشين ، عبد الفتاح ،الخصومات البلاغية و النقدية في صنعة أبي تمام ، دار المعارف ، القاهرة ، د. ت ، ص٨٧ــ ٨٩.

(2) ــ المصدر نفسه ، ص ٥٩ .

(3) ــ المصدر نفسه ، ص ٥٩ ، و جاسم قرية من قرى حوران .

(4) ــ البهبيتي ، نجيب محمد ، أبو تمام حياته و حياة شعره ، ص ٧٣ .

(5) ــ المرجع نفسه ، ص ١٠٨ .

(6) ــ الآمدي ، الحسن بن بشر بن يحيى ، الموازنة بين أبي تمام و البحتري ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، مكتبة العلمية ، بيروت ــ لبنان ، ص ٥ .

حتى قيل فيه [1] :

يا نبيّ الله في الشعر ، و يا عيسى بــن مــريمْ
أنــتَ مــن أشــعرِ خلــقِ الله مــا لــم تــتكلمْ

و يوافقه على ذلك البديعي في كتابه " هبة الأيام فيما يتعلّق بأبي تمام " [*] فيشكّلان التيار الأول ــ مع الأصفهاني ــ في الخلاف الناشب بين الدارسين لشاعرنا و المؤرخين له ، و يشكّل كلٌّ من الصولي و البهبيتي التيار الثاني ، فأبو تمام كان يعاني من تمتمة يسيرة لكن لفظه لفظ الأعراب [2] فإذا أنشد استوى لسانه [3] بينما وقف ابن خلّكان موقف المشاهد فلــم يعلّق و لم يجتهد ، ما جعلنا نؤثر دراسة القضية من حيث انتهى عرضها ، يقول ابن خلّكان : " كان أبو تمام ... حلو الكلام فيه تمتمة يسيرة " [4] ، فكيف لمن يعاني من تمتمةٍ في نطقــه أن يحظى بإعجاب الجمهور و الممدوحين !

لو بحثنا عن دلالة التمتمة و ملابساتها كعيبٍ في التلفّظ و خللٍ في اســتجابة اللــسان لوجدنا ابن منظور يقول فيها : " التمتمة ردّ الكلام إلى التاء و الميم ، وقيل هــو أن يعجــل بكلامه فلا يكاد يفهِمُكَ ، و قيل هو أن تسبقَ كلمتُهُ إلى حنكه الأعلى ... و قال اللّيث : التمتمة في الكلام أن لا يبين اللسان يخطئ موقع الحرف فيرجع إلى لفظٍ كأنّه التاء و الميم و إن لــم يكن بيّناً . محمد بن يزيد : التمتمة الترديد في التاء " [5] . و عليه ، فإن الإنشاد الحــسن لا تناسبه " التمتمة " ، إذ يتطلب استقامة في اللسان و دقة في إخراج الأصوات من مخارجهــا ، كما يتطلب بعضاً من الإيحاء ، كونه يتصل باللغة و بعناصر الإدهــاش و الجمــال فيهــا ،

---

(1) ــ الصولي ، أبو بكر محمد بن يحيى ، أخبار أبي تمام ، ص ٢٤١ . " هذان البيتان لمخلد بــن بكــار الموصلي " في هجاء أبي تمام . قد ورد هذان البيتان في " كل ما قاله ابن الرومي في الهجــاء " ، ضــبطتها بالشكل و شرحتها و قدّمت لها الدكتورة نازك سابا يارد ، دار الساقي ١٩٨٨ م ــ ص ٥٤٠ وهذا غلطٌ عائدٌ إلى التحقيق و لا ندري إلى أيّ طرفٍ سننسبه.

(*) ــ البديعي ، يوسف ، هبة الأيام فيما يتعلق بأبي تمام ، تحقيق د. عبد الإله نبهــان و أ. عبــد الكــريم الحبيب ، المجمع الثقافي أبو ظبي ، الإمارات العربية المتحدة ، ٢٠٠٣ ــ ص (٣٣ ــ ٣٤).

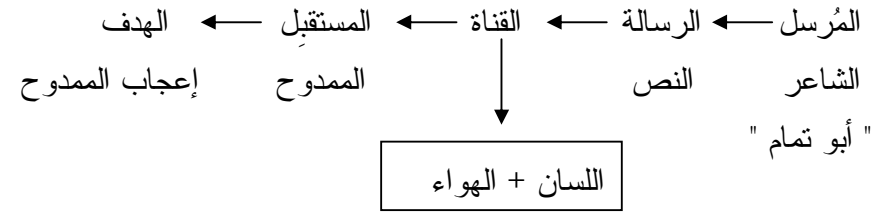
(2) ــ الصولي ، أبو بكر محمد بن يحيى ، أخبار أبي تمام ، ص ٢٥٩ .

(3) ــ البهبيتي ، نجيب محمد ، أبو تمام حياته وحياة شعره ، ص ٣٨ .

(4) ابن خلّكان ، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر ، وفيات الأعيان ، تحقيق د. إحــسان عباس ، المجلد ٢ ، دار صادر ، بيروت ، ص ١٧ .

(5) ــ ابن منظور ، لسان العرب ، مادة " تمتم " .

و يُعنى باللفظة من حيث تكوينها وجرسها و صورتها المفضية إلى القلب [1] و أيّ خللٍ يصيب عملية الإنشاد " النطق " يؤدي إلى ضياع بعض من طاقة النص الشعري بوصفه رسالةً لها قناتها الخاصة و هدفها المأمول ، يأتي توضيح ذلك في المخطط الآتي :



مصدر الضوضاء (الخلل)

أما و قد بلغ أبو تمام الهدف من إنشاده " إعجاب الممدوح " ، فإنّ عناصر اتصاله مع الممدوح كانت كاملة ؛ فهو لا يعاني ــ بذلك ــ مما يسمّونه (التمتمة) . و إذا قال قائلٌ : معظم المصادر أجمعت على تمتمة أبي تمام ، فما بالك تشكّك بالمقولة و بأصحابها ؟! ... إنْ نحن سلّمنا بما جاء به التيار الأول من أن أبا تمام كان يتمتم ، فإننا لا نسلّم ــ أبداً ــ باتخاذه راويةً يروي عنه الشعر ؛ فالراوي مهما بلغ من جودة القول و حسن الإنشاد غير قادر على توصيل الرسالة " النص الشعري " للمتلقي ، لأنه لا يستطيع ــ حتماً ــ أن يلم بالمعاني و يحس بالألفاظ ، كما يلمُّ بها و يحس المبدعُ لها . ثم هل كان بمقدور أبي تمام أن يستعين براوية كلّما اضطره الموقف لذلك ؟! .... بالطبع ، لا ... فالشاعر لا يمكنه المثول بين يدي ممدوح كالمعتصم ــ مثلاً ــ فيتوسّل بآخر لإنشاد شعره ، و إن حدثَ ، فلعلّةٍ طارئة لا دائمة.

يعود ذاك القائل فيجادلنا بما بقي لديه من حجج و يسأل : لماذا لا توافق التيار الثاني و تأخذ بكلامه من أن أبا تمام يعاني من تمتمةٍ يسيرة ، لكن لفظه لفظ الأعراب ، فإذا أنشد استوى لسانه ؟ ... الجواب جدُّ يسيرٍ ، فقد سبق لنا أن سلّمنا بتمتمة أبي تمام مع إثباتنا براعته في الإنشاد ، إلّا أن الأمر لا يعني موافقتنا للتيار الثاني كلّ الموافقة ، إذ لا يمكن للشاعر أن يتمتم في كلامه اليومي ، فإذا أنشد الشعر استقام لسانه و صحَّ لفظه ، و إن حدث ، فإنّه دليلٌ قاطعٌ على ثورة أبي تمام على طبيعته الفيزيولوجية ؛ حيث تمكن من تجاوز عاهته مرّةً ، عندما اختار لنفسه صنعة الشعر ، و مرّةً أخرى ، عندما بزَّ أقرانه و منافسيه بجمال شعره و سلامة تلفّظهِ ... فهل تراه كان يتمتم حقاً !

---

(1) ــ بووانو ، إدريس ، كيف تلقى العرب القدامى الشعر ، مجلد عالم الفكر ، العدد ٢ ، المجلد ٣٢ ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، ٢٠٠٣ ــ ص ٢٢ .

الفصل الأول

البنية اللغوية لمفهومي الهدم و البناء في شعر أبي تمام

البنية اللغوية لمفهومي الهدم و البناء في شعر أبي تمام:

قدّمنا ونقدّم مفردة الهدم على مفردة البناء لسببين رئيسين ، الأول منهما متعلّقٌ بدلالة " الهدم " ، هذه الدلالة التي تستحضرُ مفهوم البناء من حيث ارتباطها بشيءٍ مبنيٍّ أو كان مبنيّاً، و من حيث إنّ الهدم لا يقوم إلّا بتمهيدٍ يتناول الأرضية ــ أيّاً كانت ــ بالتسوية والتهيئة ما يضمن للبناء البقاء و الديمومة .. و الثاني منهما متعلّقٌ بالبناء نفسه من الناحية الفنيّة ، فالشعر بناءٌ عموماً ، و شعر أبي تمام بناءٌ على أنقاض بناء ، بوصفه شعراً ثوريّاً " فقد كان أبو تمام بحق شاعر الكتابة الثورية ، و ثوريّة الكتابة ... " [١] ، و لهذا نجد الهدم أولى بالتّقدمة إذ يُؤسّس به لبناءٍ أمتن و أصلب ، و على الرغم مما سلف فإنّ أبا تمام لم يهدم القديم الموروث بغرض الهدم مجرّداً من أية مسؤولية ، إنّما احتفظ بما كان جيداً منه ، و اتّخذه مثالاً يُحتذى في حين أنه ترك على الطرف المقابل ما كان جديراً بأن يُترك فانصرف عنه ، و أبدع ما يقوّضه ــ مناسباً في هذا و ذاك ــ بين شاعريته و روح العصر .

أ ــ الهدم و أبعاده الدلالية :

لمّا كانت " واو العطف " تفيد الجمع بين المعطوف و المعطوف عليه في الحكم ، فقد آثرنا أن نكشف دلالات الهدم على المستوى المعجمي قبل البدء بدراسة الدلالات الأخرى على مستوى السياق في النص الشعري من ناحية ، و على مستوى الإيحاء الصوتي من ناحيةٍ ثانية. فالهدم : " نقيضُ البناء ، .. ابن الأعرابي : الهَدْمُ قلعُ المدَرِ ، يعني البيوت ، ... والهَدَمُ بالتحريك : ما تهدّم من نواحي البئر فسقط في جوفها ، .. و الأهدمَان : أن ينهار عليكَ بناءٌ أو تقع في بئرٍ أو أُهويّةٍ ... و أصلُ الهَدَم ما انهدمَ . يُقال هَدَمْتَ هَدْماً ، و المهدومُ هَدَمٌ ، و سُمِّي منزلُ الرجلِ هَدَماً لانهدامه ، و قال غيره : يجوز أن يُسمى القبرُ هَدَماً لأنّه يحفرُ ترابُهُ ثم يُرَدُّ ترابُهُ فيه، فهو هَدَمٌ ، ... والهِدْمُ ، بالكسر : الثوب الخَلَقُ المُرقعُ ، و قيلَ : هو الكِساءُ الذي ضُوعِفَ رِقاعُهُ ، ... و هدمْتُ الثوبَ إذا رقعتُهُ . و شيخٌ هِدْمٌ : على التشبيه بالثوب . أبو عبيد : الهَدْمُ الشيخ الذي انحطمَ .. و العجوز المُتهدِّمة الفانية الهَرِمة ."[٢] ..

بدأ ابن منظور حديثه عن " هَدَمَ " على أنّه نقيضٌ للبناء عموماً ، ثم راح يخصّصُ في شرحه و تمحيصه مُبيناً دلالة المفردة في مجالات عدّة ، إلّا أنّها لا تزال في كلِّ مجالٍ تحمل معاني الانهيار و الفناء و التصدّع ..

---

(1) ــ ذنون ، سالم محمد ، *هاجس التجديد عند أبي تمام* ، مجلة المعرفة ، العــدد ٤٨٧ ، إصــدارات وزارة الثقافة ــ سوريا ، نيسان ٢٠٠٤ م ــ ص ٧٠ .

(2) ــ ابن منظور ، لسان العرب ، مادة " هَدَمَ " .

أمّا من الناحية الصوتية فمادة " هدم " تتكون من حرف مهموس رخو و هو " الهاء " كما لو أننا نعبّر به في أثناء اللّفظ عن فعل الشهيق الذي يسبق فعل التدمير ، ثم ليوقعَ من سيهدم فعل أداته الصلبة الثقيلة على البناء ، و هذا ما يبرّر تلاحق حرفي الدال و الميم ، إذ الأول يوصف بأنّه مجهورٌ انفجاريّ ، و الثاني يوصف بأنّه مجهورٌ يتراوح بين الشدّةُ والرخاوة ، فالميم صوتٌ شديدٌ إذ يشكل آخر الفعل و غايته ، و رخو إذ يمثّل حالة من قام بفعل الهدم ، حيث يحتاج بعد تعبٍ مُضنٍ إلى راحة و استرخاء . و كأننا نصلُ إلى أخر الفعلِ لفظاً عندما ينتهي الفعل تماماً إلى غايته و صيرورته " هَدَمَ " .

١ ــ مفردات الهدم في شعر أبي تمام :

إذا نحن أحصينا مفردات الهدم في ديوان أبي تمام دونما اكتراثٍ بمرادفاتها ، فإننا لن نصل إلى نتيجةٍ نهائيةٍ في حكمنا على مدى تأثّر الشاعر بهذا " المثير " لفظاً و معنىً ، لأن الدراسة الإحصائية ها هنا ستكون المنهل الصافي الذي يمدّنا بإيحاءات النتائج وإيماءات الحكم ، و بموجب ذلك نكون أقدر على فهم مرامي اللفظ و أحوال المعنى ، حتى إذا علمنا أن الدراسة الإحصائية قاصرة عن الوصول إلى نتائج دقيقة بالمعنى العلمي للكلمة و لا سيّما في العلوم الإنسانية ، فإننا سنكون ــ لا شكّ ــ قد اقتربنا ، و يكفينا شرفاً هذا الاقتراب ، و نحن أمام شاعر كأبي تمام بما عُرِفَ عنه وهو شاعر العاطفة والفكر ، وهو الشاعر الفيلسوف ، ...و لعلّ الجدول الآتي يخطو بنا في هذه الدّرب أول خطوة :

الغرض	المديح	الرثاء	الهجاء	باقي الأغراض " غزل ، عتاب ، وصف ، فخر ، زهد "	المجموع
تعداد مفردات الهدم	١٨	٣	٢	ــ	٢٣

إنّ النتائج المتحصّلة من هذا الجدول تفضي بنا إلى ما يلي :

١ ــ تأكيد صحة تقديمنا الهدم على البناء في الدّراسة ، فأبو تمام تكثر عنده مفردات الهدم في غرض المديح ، و هو الغرض الذي من المفترض أن يخلو مما له علاقة بالهدم ، لكنّ يقين أبي تمام يقوم على أن لا بناء دون هدم ، و هذا واضحٌ بيّنٌ . و لا سيّما إذا علمنا

أنّه " لم يبنِ شعره على أساس المحاكاة الواقعية كما في الحياة و الطبيعة من مظاهر ، و إنّما على أساس الاستجابة العاطفية لما في النفس من نوازع فكرية و شعورية مختلفة " (١).

٢ ــ الرثاء أقرب الأغراض الشعرية إلى المديح ، بل إنّه مديحٌ كلّهُ ، إنّما تميّزه عن الأخير مقتصرٌ على بعض الألفاظ الدّالة عليه كغرض . فممدوح الراثي ميتٌ ، و دليلُ موته في الشعر مفردات كــ " كان ، ذهب ، رحل ، ...." .

٣ ــ استحواذ المديح على الكمّ الأكبر من مفردات الهدم ، و ذلك بسبب سيطرة هذا الغرض على ديوان أبي تمام ، وإلّا فإنّ نسبة ورود مفردة الهدم فيه تعادل نسبتها في الرثاء أو الهجاء قياساً إلى عدد القصائد . و نحن في هذا العرض لا نتناقض مع ذواتنا ، إنّما نبيّنُ أهمية هذه المفردة في معجم أبي تمام الشعري على مساحة ديوانه.

٤ ــ خلَتْ باقي الأغراض من فعل الهدم لعدم حاجتها له و هو الفعل الثوري ، به يغيّر الشاعر واقعه ، و به يفجّر طاقاته . فالغزلُ خضوعٌ للمحبوب و العتابُ خضوعٌ للمعاتَب و الوصف خضوعٌ للعين الناظرة و الواقع المنظور . و في ذلك كلّه لا يحتاج الشاعر إلى فعلٍ تدميريٍّ أول ما يدمر به نفسَه العاشقة أو المُعاتبة أو الواصفة .

و بما أنّ " الكلمات لا تكتفي بأن يكون لها معنىً فقط بل تثير معاني كلمات تتصلُ فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها " (٢). فإنّنا سوف نخصّصُ لمفردتي (هدَّ ، حطمَ) المرادفتين لــِ (هدمَ) جدولاً يبيّنُ لنا صحةَ ما وصلنا إليه آنفاً :

الغرض	المديح	الرثاء	الهجاء	باقي الأغراض" غزل ، عتاب ، وصف ، فخر ، زهد "	المجموع
تعداد مرادفات الهدم	١٥	٢	١	٦	٢٤

(1) ــ الربّاعي ، د. عبد القادر ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ط ٢ ، ١٩٩٩ م ــ ص ٥١ .

(2) ــ رينيه و يلك و أوستن وارين ، نظرية الأدب ، ط ٣ ، ت : محي الدين صبحي ، مراجعة د. حسام الخطيب ، ١٩٦٢ م ــ ص ٢٢٥ .

يأخذ بنا هذا الجدول إلى نتيجة مؤداها أنّ أبا تمام قد سخّر مفعول لفظة (هدم) في بنائه ، ليس ــ فقط ــ على مستوى غرض المديح ، إنّما ــ أيضاً ــ على مستوى الأغراض الأخرى و لو كان ذلك بمرادفاتها .

قال أبو تمام مادحاً المأمون [1] :

لو يعلمُ العافون كم لــكَ فــي النّــدى ... مــن لــذّةٍ و قريحــةٍ لــم تُحمَــدِ
و كأنّمــا نافــسْتَ قَــدْرَكَ حظّــهُ ... وحسدْتَ نفسكَ حــين أن لــم تُحــسَدِ
فــإذا بنيــتَ بجــودِ يومِــكَ مفخــراً ... عصفَتْ به أرواحُ جــودِكَ فــي غــدِ
و بلغــتَ مجهــودَ الخلائــق آخــذاً ... فيهــا بــشأوِ خلائــقٍ لــم تُجهَــدِ([2])
فلويــتَ بــالموعودِ أعنــاقَ الــورى ... و حَطَمتَ بالإنجــازِ ظهــرَ الموعــدِ

إلحاح أبي تمام على كرم ممدوحه المأمون لا ينقص من قدر الأخير شيئاً باعتبار حالة الشك والريب الملازِمة للمتلقي ، بل إنّ التأكيد جاء من ضرورة وجودٍ ،لا لعلّةٍ في الممدوح ، بل لعلّةٍ متجذّرةٍ في النّد المقابل " العافون " و هم يترقبون أفعال الخليفة و يرصدون أعماله ، ما دفع الشاعر إلى نفي الفعل " تُحمدِ " المبني للمجهول لسببين :

ــ الأول منهما أن " العافين " لم يبلغوا درجة المنافسة و الندية مع الخليفة ، و لذلك قام أبو تمام بتهميش الفاعل المُمثَّل بالعافين ممن يرون في أنفسهم سمات النّدية .

ــ الثاني منهما، ينسجم مع رأي السريحي، فأبو تمام أثار سخط ناقديه، مرّةً حينما قذف بالجود إلى الآفاق متجاوزاً حدود المألوف والمعهود، بعد أن جرّده من أسباب الودّ والنسب والجوار ، ومرّةً حينما جرّده من مثوبة الحمد، والعافين من موقف الشكر والثناء [3].

كرمُ الممدوح لا يحدّه حدّ لدرجة أنه لم يكترث بوجود العافين ، أو لوجود الخصوم ممن عاصروه بقدر ما اكترث لأمر ذاته المتحفّزة ــ دائماً ــ للمنافسة ، لكنّها منافسةٌ من نوعٍ آخر لم نعهده ، فكان لشاعرنا السبق في هذا الميدان عندما صوّر لنا الممدوح في حالٍ من التنافس بينه و بين ذاته .

لم تقف العلاقة بين " حسدْتَ " و " لم تُحسَدِ " و بين " مجهود " و " لم تجهد " عند حدّ الطباق السلب ، إنّما تعدّته حين كشفت ــ في تلازمٍ واضحٍ ــ عن علاقة الحسّاد بالممدوح من

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ٥٣ .

(2) ــ المجهود : أقصى الغاية من الشيء . شأو الشيء : غايته .

(3) ــ السريحي ، سعيد مصلح ، شعر أبي تمام بين النقد القديم و رؤية النقد الجديد ، كتاب النادي الأدبي الثقافي ، جدّة ، المملكة العربية السعودية ، ط ١ ، ١٩٨٣ م ــ ص ١٦٨ .

جهة و علاقة الممدوح مع ذاته من جهة أخرى . و في ذلك ما فيه من ظهور للذات على حساب الحسّاد المهمّشين ، فانتقال الصراع بين الضمير " أنتَ " و الضمير " هم " إلى الضميرين " أنتَ " و " هو " حيث يمثّل كلٌّ منهما الآخر و ينوب عنه ــ انتقالٌ ينتهي بنا إلى صراعِ الضميرين " أنتَ " و " هم " ؛ أي إلى البداية باعتبار الصراع الأول أصلاً ، و العودة إليه بمنزلة الصحوة ، يستدرك من خلالها الشاعر ما كان بدأه و أكّد عليه في البيت الأول .

و لا ضير إذا وقفنا حيال هذه الصراعات موقف المُعجب ، حيث برع أبو تمام في تصويره الموقف دالاً على ثقة الممدوح بذاته ، بالنظر إلى الآخرين حيناً ، و على اهتزاز هذه الثقة إيجابياً ، بالنظر إلى ذاته حيناً آخر . و هذا ابتعادٌ بالأنا عن المجتمع للمجتمع ، و محاولة للرقي إلى الأنا الأعلى تمثّلاً بنظرة المسلم آنذاك للخليفة فقد " أصبحت سلطة الخليفة عند بعض العباسيين مقدّسة و مستمدّة من الله ، و كان هذا نتيجة عاملين : الأول اعتقاد العباسيين أن الخلافة حقٌّ لهم لقربهم من النبي ، و الثاني تأثر الخلافة بنظم الحكم عند الساسانيين من ملوك الفرس الذين كانوا موضع قداسة الشعب " (١).

أكثر أبو تمام من استخدام صيغة الفعل الماضي ، و حتّى عندما لجأ لاستخدام صيغة الفعل المضارع استخدمها مسبوقة بـــ " لم " التي تفيد قلب المضارع إلى الزمن الماضي ، فما تعليلُ ذلك ؟ ... ممدوح أبي تمام ينظر إلى جوده بعين الماضي ، كي يتسنى له الظهور بعطاءٍ أكبر و بذلٍ أعظم ، ربّما ينتظره الشاعر و يلحّ عليه ، و هذا ــ تماماً ــ ما تشير إليه أبيات النص . فتعظيم الممدوح و إبراز جوده المستمر المتجدّد بناءٌ ، و العمل من خلال هذا التعظيم للحصول على بعض الجود المبذول و العطاء الموهوب بناءٌ أيضاً ، و في كلٍّ خيرٌ . لكنّ الأفعال ، و إن دلّت نحوياً أو صرفياً على الماضي ، فإنّها تختزنُ في داخلها المستقبل و تدلّ عليه ، من خلال علاقتها إمّا بالمفردات من حولها ، و إمّا بدلالة المفردات على ما تحتويه من استمرار . و الاستمرار في طبيعته احتواءٌ للمستقبل ، فنجد مثلاً التعبير التالي : " عصفت به أرواح جودك في غدِ " ما يؤكّد سعي شاعرنا وراء ربط الماضي بالمستقبل ، لكنه ليس الربط القائم على التقليد الأعمى ، بل القائم على استكناه ما هو أصيل و جعله لبنةً أساسيةً في بناءٍ يصبو إليه شاعرنا ، و يخطّط لبلوغه وحيداً كان ، أو برفقة ممدوحه .

كما استخدم أفعالاً تنمُّ على فكرٍ عميقٍ ، و نظرٍ ثاقبٍ ، و براعةٍ في حياكة الكلمات أو نسج بعضها مع بعض ، و هذا كلّه يحيلنا إلى جدلية الأفعال المُقدَّمة في نصه المدحي . إنّ

---

(1) ــ أيوب ، عبد الرزاق ، انعكاس الفكر السياسي على الأدب العباسي في القرنين الثالث و الرابع الهجريين ، جامعة بوخارست ، كلية الأداب ، ١٩٨٩ م ــ ص ٦٤ .

و انظر أيضاً ، أدونيس ، الثابت و المتحوّل ، دار الفكر للطباعة و النشر ، ط ٥ ، ١٩٨٦ م ــ ص ٣٣ .

معظم أفعال النص تدلُّ و هي خارج سياقاتها على معاني سلبيةٍ تمتحها من المعجم ، إلّا أنّها وردت في النصّ وقد تخلّصت من معجميتها، إذ منحها الشاعر بعضاً من الانطلاق والتحرّر، فنحن لو تأملنا الأفعال من مثل : " حسدْتَ ، عصفَتْ ، لويتَ ، حطمْتَ .." لوجدنا معظم هذه الأفعال ــ إن لم نقُل : كلها ــ ترمي إلى الهدم ، بينما اكتسبت في سياقاتها معاني البناء ، فالحسد دافعٌ عند الممدوح لبذل الجهد في سبيل الظهور بعفوٍ و كرمٍ متميّزين ، و كذلك الأمر بخصوص للأفعال الأخرى " عصفَتْ ، لويتَ ، حطمْتَ " و هي منفردة تحملُ ما تحمل من معاني الدّمار و الهدم و التحطيم ، بينما هي في سياقاتها تنضحُ بمعاني البناء و التقويم و الوفاء بالوعد ... تأسيساً على ذلك فإنّ أفعال الهدم ــ بوصفها بذوراً تنتجُ ثمار البناء ــ يمكننا جمعها في حقلٍ دلاليٍّ واحد مع أفعال البناء الواردة في النص و المشيرة بطريقةٍ أو بأخرى إلى مفهوم البناء بالنظر إليها من زاوية دلالتها المعجمية أو السياقية ، لنحصل ــ بذلك ــ على كوكبةٍ من المفردات تشعّ بالنشاط و الحركة و في مقدمتها : " يعلم ، بنيتَ ، بلغتَ ، .. " فقصائد أبي تمام المدحية " تتشابه في بنائها فهي ذات وحدةٍ معقّدة تتألف من عناصر متجانسة ومختلفة ومتضادة تتداخل معاً لتؤلف شكلاً معقّداً في بنائه، منظّماً في وحدته و السبب في اجتماع التعقيد مع التنظيم أن هذه العناصر تمثل الانفعالات والمواقف والأفكار التي تثور دفعةً واحدة تصارع بعضها بعضاً لا يردّها إلى هدأتها الأولى سوى أن يوازن الشاعر بينها في موقفٍ ما حتّى تنتظمَ و تتّحد و تتآلف " [1] .

قال أبو تمام يهجو عيّاشاً [2]:

أمِــن نــسيمِ الهجــاء انفــلَّ حــدُّكُمُ ... فكيف لو قد علَتْ تلــك الأعاصــيرُ ؟
انظــر إلــيهم كفانــا اللهُ أمــرَهمُ ... أيــد صــخورٌ و أعــراضٌ قــواريرُ
مجــدٌ تهــدّم حتــى صــار محكمُــهُ ... نقضاً تُرَمُّ بــه الآطــامُ و الــدّورُ[3])
ســاحاتُ ســوءٍ بحمــدِ الله ميّتــةٌ ... فيهــا العُــلا ، حيّــةٌ فيهــا الزنــانيرُ

استخدام أبي تمام الهمزة في استفهام مجازيٍّ يبعثُ على تعجّب المُرسِل من وهن المهجو و ضعفه ، و على تنبيه المتلقّي الذي ما كان ليعلم بأحوال المهجو و أبناء قومه لولا نسيمُ الهجاء الموجّه من الشاعر عليهم ، إذ يريدنا أن نسخرَ منهم و نستهزئ بملكاتهم ، و هذا ما دعاه إلى استئناف السؤال الأول بآخر مستخدماً به " كيف " إذ يُسأل بها عن الحال ، و هو

---

(1) ــ الربّاعي ، عبد القادر ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ــ ص ٢٥٨ .

(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٤ ــ ص ٣٧٣ .

(3) ــ الآطام : مفردها أطم : القصر أو الحصن المبني بالحجارة .

في هذا وذاك لم ينتظر جواباً ، فنسيم هجائه قد عطّل قدرتهم على المقاومة و التصدي ، فسقطوا بذلك من موقع الخصومة و الندية كما سقطت معاني النسيم في استخدام أبي تمام له وهو الدّال دائماً على الرقّة و الهدوء و السكينة ، لنجده في النص دالّاً على الهدم ، فكيف لو هاجمهم بأعاصيره؟! و هنا يظهر تأثير الأنا في أبي تمام عندما عظّم ذاته بذاته " كفانا " ، " فشعوره بالأنا كان متفاقماً ، و يزداد حدّةً كلّما وضع ذاته في مقابل الغير ، و تظهر هذه المقابلة جليةً في قصائد الهجاء " (١). و كما لم ينتظر جواباً في إنشائه القائم على الاستفهام ، فإنّه لم ينتظر ــ أيضاً ــ استجابةَ المُخاطب في البيت الثاني ، حيث استخدم أسلوب الأمر ، فلم يكلّف المخاطب مشقّة النظر ، إذ كفاه الله سوءة القيام بمثل هذا الفعل . و بين الأسلوبين نجد حضوراً معدوم الفاعلية و تهميشاً ماتت فيه حركة المهجو ، ما يعلّل استخدام الشاعر للصخور و القوارير من جهة ، و انتقاله من صيغة المُخاطب " حدّكم " إلى صيغة الغائب " أمرهم " من جهة ثانية .

الفعلان " انفلّ، تهدّم" فعلان مزيدان اكتسبا ــ من خلال هذه الزيادة ــ معنيي المطاوعة و المبالغة على الترتيب ، و كلٌّ منهما يعبّر عن الدمار بالمطلق ، و إن لم يكن ، فإنّهما يدّلّان إلى درجة عالية من درجات الهدم ، و هما ــ على ذلك ــ مبنيان للمعلوم ، في حين نجد الفعل " تُرَمُّ " فعلاً مرحلياً ، يرمي إلى تسوية الشيء و لو لحين ، من قبيل الحل الجزئي المؤقت لا الحل الكامل الدائم ، فضلاً عن كونه مبنيّاً للمجهول . فقد همّشَ أبو تمام الفاعل في ميدان البناء ولا بناء ، بينما قدّمه في ميدان الهدم ، لأنه أراد لهدمه أن يكون هدماً من أجل الهدم حتّى اتصفَ هدمُهُ بالعشوائية ، ودليلنا على ذلك من حيث المعنى ما توحي به لفظة " الأعاصير " و كذلك لفظة " نقضاً " و من حيث المبنى استخدم الشاعر جموع التكسير التي لا يرمي من خلالها إلى إظهار ما ينتج عن الهدم من ضوضاء تختلط فيها الأصوات بالأشياء و حسب ، بل يرمي من وراء جموعه ــ أيضاً ــ إلى تحقير المهجو بالتعظيم ، و هذا مذهب من يريد السخرية والاستهزاء.

و حتّى استخدام أبي تمام ضميرَ المُخاطب " أنتَ " في الفعل (انظر) لا يقصدُ به المفرد بقدر ما يقصد به الجمع ، لأنّه يخاطب به الصديق و العدو ، السامع و القارئ ... فيكون الجمع بصيغة المفرد على طرف النقيض من المفرد الذي استحضره شاعرنا بصيغة الجمع لا للتفخيم و التعظيم بل للتجريح و التحقير .

و بموجب ذلك يكون " الهجاء " عنواناً عريضاً لمسلسلِ الهدم في شعر أبي تمام . إذ يشكّل في هذا النص مركزاً ، أو محطَّ انطلاق للمعاني المقصودة و غير المقصودة ، القريبة

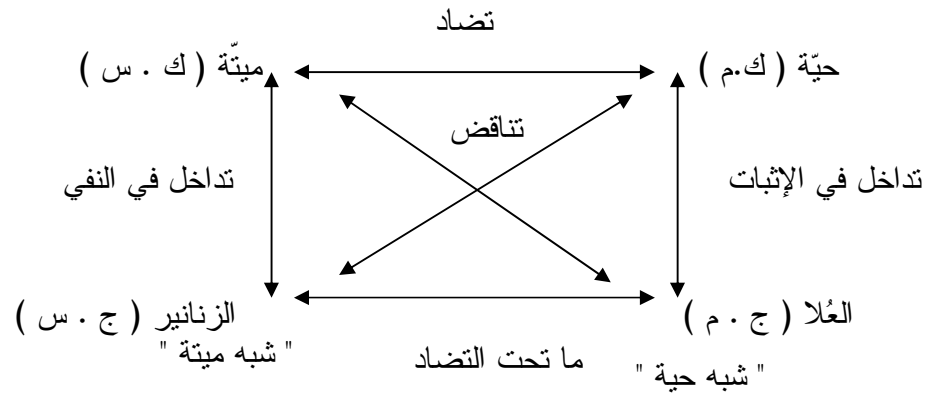
---

(1) ــ لبابيدي ، سوسن ، ظاهرة التضاد في شعر أبي تمام ، حلب ، ١٩٩٥ م ــ ص ٢٥٤ .

و البعيدة ، فقد أتى هجاء الشاعر على المهجو و أبناء قومه ، ما برّر له استخدام الجموع غير القياسية ، و التي تنتمي بحكم استعمالاتها المعجمية و السياقية إلى حقل الهدم ، فهي إمّا مهدومة و إمّا مُهدّدة بالهدم : " أيدٍ ، صخور ، أعراض ، قوارير ، آطام ، دور ، عُلا ، زنانير ... " .

من ناحية الأسلوب ، وفّق أبو تمام بين الإنشاء بصيغتي الاستفهام يُراد به التعجب ، والأمر يُراد به الالتماس ، و بين استخدام الخبر خالياً من المؤكّدات ، فجاء سؤاله في بداية النص محمّلاً بالأجوبة ولا جواب ، و إن ورد الجواب فيما بعد ، حيث سمح له التقديم بالإنشاء أن يختم نصه بالخبر مُقرِّراً بذلك أمر المهجو ، فيُصدّقه المتلقّي ، و يؤيّده فيما ذهب إليه ، إذ هو لم يخالف العقل و لم يتجاوز حدود المنطق ، فالمعادلة ــ على ذلك ــ بسيطةٌ جداً ، و من كانت تلك الصفات صفاته فإن هذه العاقبة عاقبته ، فالمهجو ينتمي إلى قومٍ عُرف عنهم البخل و هشاشة الحسب ، الأمر الذي لم يكلّف أبا تمام إلّا بضعَ نُسيماتٍ من هجائهِ ، ما يشير إلى قوّة قصيد أبي تمام أكثر ما يشير إلى وهن المهجو و ضعف أبناء قومه .

يأتي البيت الأخير تتويجاً لمقدّماتٍ أسرفنا في عرضها ، يأتي بصيغة التقرير ، حيث يوازن أبو تمام بين " ميتةٌ فيها العُلا " و بين " حيّةٌ فيها الزنانير " ، في إطار من المقابلة الشفّافة ، فشاعرنا لا يستطيع أن يتخلّى عن مذهبه في البديع الذي ربّما وجد فيه ها هنا مجالَ كسرٍ و تحطيم للمفردات ، و مجالَ بناءٍ و تشييد للمعاني ، و هو إذ ذاك يبني حيث يهدم . من هنا تأتي مزية أبي تمام إذ يقحمُ نفسه في جدليةٍ تقوم ــ أساساً ــ على فلسفة الشيء والشيء المناقض ، و لعلّ المربع السيمائي الآتي يفسّر ما ذهبنا إليه:



أمّا عن علاقة " حيّة " بــ " ميّتة " و علاقة " العُلا " بــ " الزنانير " فإنّها علاقة مقابلة يحتدم فيها النقاش بين المتضادات ، ما يفسّر تقديم الشاعر للخبر في الجملتين علــى المبتــدأ بوصفه يقرّرُ جواباً عن سؤالٍ بات في طيّ النسيان . و أمّا عن علاقة " حيّة " بــ " العُــلا "

وعلاقة " ميتة " بـــ " الزنانير " فهي علاقة يتداخل فيها كلُّ طرفٍ مع الأخر ، ليوحي الأول بالثاني و الثاني بالأول ، إذ يجتمعان في معنىً واحدٍ أو أكثر ، لتعبّرَ بذلك الجزئية السالبة عن الكلية السالبة و الجزئية الموجبة عن الكلية الموجبة ، و العكس صحيح . لكن ما يدفعنا إلـــى الوقوف عند المربّع تلك العلاقة المنعقدة بين " حيّة " و " الزنانير " أو " ميتـــة " و " العُـــلا " وهي علاقة تناقض تكون فيهـــا الجزئيـــة الـــسالبة علـــى النقـــيض مـــن الكليـــة الموجبـــة (حيّة ◄——► زنانير) ، و الجزئية الموجبة علـــى النقـــيض مـــن الكليـــة الـــسالبة (ميتة ◄——► العُلا) ، فإن كانت " حيّة " تدل إلى الحياة بنسبةٍ كبيرة قد تصل إلى ٩٠ % فسوف يبقى ١٠ % من النسبة تدل إلى الموت ، و هذه الأخيرة على قلّتهـــا تنـــاقض النسبة الأولى . و ليكون الأمر أكثر جلاءً نمثّلُ له بقولِ طبيبٍ لمريضه :

ــ نسبة نجاح العمل الجراحي ٩٠ % و نسبة فشله ١٠ % فإنّ النسبة الأخيرة تشكّل خطورة على المريض ، بل يمكن أن يقضي في إطارها ، فتكون ــ بذلك ــ النسبة الثانية على قلّتها أقوى و أكثر فاعلية من الأولى على كبرها .

لكنّ أبا تمام في سعيه لنصرة نسبة على أخرى يستعين بالله عزّ و جلّ " كفانا الله أمرهم " ، " بحمدِ الله " ما يوجب رجحان كفّة الموت على الحياة مجازاً ، بما يلائم غرض النص (الهجاء) ، و تأسيساً عليه يمكننا القول : إنّ الغرض يؤدي الدّور الأساسيّ في تحديد المفردة الأقوى في نص أبي تمام ، و لو على حساب مفردات النصّ بأكمله ، بل إنّ تلك المفردات عند أبي تمام تتحول إلى ركائز تدعم المفردة المنتقاة و تقويّها في حربها الضروس ضد ما يقابلها و يتضاد معها .

٢ ــ دلالة الهدم و ارتباطها بالبناء :

قال أبو تمام في مدح مالك بن طوق التغلبي [١] :

لتغلـــبَ ســـؤددٌ طابَـــتْ منابتُـــهُ ... في مُنتهـــى قُلَـــلٍ منهـــا و فـــي قمـــمِ
مجدٌ رعى تلعاتِ الـــدّهر وهـــو فتـــىً ... حتّى غدا الدّهرُ يمشي مشيةَ الهَـــرِمِ[٢]
بناهُ جـــودٌ و بـــأسٌ صـــادقٌ و متـــى ... تُبنـــى العُلـــى بـــسوى هـــذين تنهـــدمِ
وقْـــفٌ علـــى آلِ ســـعدٍ إنّ أيـــديهم ... ســـمٌّ لمـــستكبرٍ شـــهدٌ لمؤتـــدمِ[٣]

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م٣ ــ ص ١٨٧ .

(2) ــ تلعات : تلال ، مفردها تلعة .

(3) ــ المؤتدم : الذي يأكل إداماً مع الخبز ، و الأُدْم هنا العسل .

يؤسس أبو تمام لمدح رجلٍ تغلبيّ ، مما جعله يسلك إلى هدفه طريقاً معبّدةً ، يوافقه على حسن اختياره لها المتلقي سامعاً و قارئاً . فالتاريخ وثيقةٌ لا يمكن نكرانها ، و لا سيما إذا تحدّثت المواقف عن نفسها بلسان الغير ممن شهدها و عاش تفاصيلها . و إذا تمتّعت تغلب بمجدٍ قد صُنع بأعمال أهليها و أبنائها المبرَّزين فلا مَراءَ وقتئذٍ من وجود آخرين كممدوحه ، بوصفه امتداداً للسلف ، له من الجدِّ ما لغيره من أبناء قومه في بناء مجد هذه القبيلة ؛ لذلك بدا مجدُ الممدوح في نظر الشاعر سامقاً عالياً في البيت الأول ، لكنّه سرعان ما عاد به ليبيّنَ أثره على الدّهر جامعاً بهذه العودة بين الزمان و المكان من جهة ، و بين الحضارة و البداوة من جهة أخرى من خلال الفعلين : " رعى ، بناه " . و إذا به يحقق وجود الوحدات الثلاث لمشهده " الحدث ، الزمان ، المكان " .

الحدث	الزمان	المكان
بناء المجد	مدى الدّهر	تغلب

ما يسَّرَ له الحديث بإسهابٍ عن ذكريات التغلبيين متّبعاً بذلك (طريقة الخطف خلفاً) في سرد ما للممدوح من سجايا و أعمال تخوّله أن يكون ممدوحاً ، و الشاعر في هذا و ذاك يتكئ على ثقافته التاريخية في سبيل الربط بين الماضي و الحاضر ، و إذا بمجد الممدوح يحمل صفة الديمومة و التجدّد " فالثناء أو المديح في رأي أبي تمام ثوابٌ يدفع العظماء إلى زيادة البذل و الجهد ، و لهذا قُرن المديح إلى المجد دائماً فهما متلازمان .. " (١).

لقد اندفع شاعرنا بممدوحه لمواجهة الدّهر بمجدٍ يزداد قوةً وشباباً على مرّ الأيام ، وهذا انتصارٌ للمجد على الزمان ممثّلاً بالدّهر.حيث تحول بفعل الممدوح من الفتّوة إلى الهرم ، و هما صفتان أسبغهما الشاعر على الدّهر ، يلتقيان لحظة المفارقة ليعبّران عن لقاء الماضي بالحاضر ، و من ثمّ النزوع من خلال هذا اللقاء إلى التجاوز باستشراف المستقبل وطلبه ، إذ هو أصبح متحقّقاً أو في طور التحقّق . فأبو تمام متفائلٌ بممدوحه شديد التفاؤل ، إذ يمثّل القمّة من مجد تغلب ، هذا المجد الذي تقدّم على الدّهر في الأزلية والأبدية ، و تفوّق عليه على مستوى الفعل " رعى " . حيث ظهر المجد بدور الفاعل في حين ظهر الدّهر بدور المفعول به. و ما تقديم المجد على الدّهر في البيت الثاني إلّا دلالة انتصارٍ و تفوّق على الرغم من تمتُّع الدّهر بصفة الفتوة ، لكنها ليست بالصفة الثابتة المستقرّة ، فقد تحوّلت إلى صفةٍ يطغى عليها الضعف و الركود ، فتحوّل معها الدّهر من ندٍّ للمجد يتمتع بالحركة و القوة إلى

(1) ــ الربّاعي ، عبد القادر ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ــ ص ١٠٣ .

هرمٍ ليس جديراً بالمنافسة، ما جعل أبا تمام يُعرضُ عن ذكر المجد في الشطر الثاني ، ويفسح المجالَ واسعاً أمام دهرٍ متكاسل يكاد ينسحبُ بهدوء . هنا تبرز قدرة أبي تمام على التلاعب بالألفاظ مُحمِّلاً إياها البعد الفلسفي الذي طالما عشقه وتمثّله في قصائده و مقطوعاته. فموقفه من الدّهر " يتناسب طرداً مع موقف الممدوح منه كما لو أنّ الدّهر والممدوح صنوان ، فإن غضبَ الممدوح على شاعرنا بدا الدّهر وحشاً مفترساً قويّاً، وإن رضيَ الممدوح على شاعرنا عاش في رغدٍ و سعادة وهناءة ، ليبدو الدّهر إذ ذاك صديقاً وأنيساً وطفلاً بريئاً .. " (١).

ابتعد خطر الدّهر عن الممدوح و عن الشاعر ، إذ لم يكن صديقاً أو أنيساً و حسب ، بل كان عبداً حُمِّلَ ما حمل من أعباء مجد الممدوح ، المجد الذي ترفّع في كل جوانبه عن العدّ و الإحصاء ، و لذلك ظهر الدّهر متباطئاً في مشيته ، إذ هو ليس مهزوماً أمام المجد بقدر ما هو متمثّلٌ لرغباته و خاضعٌ له . أمّا من ناحية الشاعر فقد آثر تشبيه الزمن الدهري ــ في مشيته ــ بالهرم ، ليتسنى له في هذه العجالة تقليب أعمال بني تغلب ، و ما كان ليستطيع ذلك لولا تعطيلُهُ حركة الدّهر ، و هذا بدوره تعظيمٌ بمجدِ تغلب و تفخيمٌ له .

كلُّ ذلك كان مدعاة لبروز " البناء " باعتباره المحور الذي تدور حوله الدوال والمدلولات ، و حتّى يبدو البناء أكثر وضوحاً يستعرض أبو تمام موادّه الخام التي لا يمكن لأيّ مجدٍ أن يُبنى و يسمو إلّا بها ، فقد جعلها أبو تمام محصورةً في قيمتين غالبتين ، هما : " الجود و البأس " مقدّماً الجود على البأس ، و هو ــ على ذلك ــ لم يخرج عن سنّة القدماء في تناول غرض المديح ، لكن الجديد في مديحه هذا مردّه إلى أمرين اثنين :

١ ــ أنّه جعل بناء المجد وقفاً على هاتين القيمتين ، إذ هما في عُرفه أساسٌ مكين للمجد ، و ما دونهما باطلٌ . بينما يذهب قُدامة بن جعفر إلى جمع خصال الناس في أربعٍ لم يكن للجود نصيبٌ فيها ، و هي : " العقل ، و الشجاعة ، و العدل ، و العفّة " (٢) . فالمادح بها مصيبٌ و المادح بغيرها مخطئ .

٢ ــ أنّه قدّم الجود على البأس فجعله أساساً و جعل البأس تابعاً ، في حين نجد قدامة يقول : " أمّا مدح القائد في ما يجانس البأس و النجدة و يدخلُ في باب شدّة البطش و البسالة فإن أضيفَ إلى ذلك المدح الجود و السماحة و التخرق في البذل والعطية كان المديح حسناً والنعتُ تامّاً " (٣).

---

(1) ــ التطاوي ، د. عبد الله ، مصادر الفكر في شعر أبي تمام ، ط ٢ ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٢ م ــ ص ٢٣٢ .

(2) ــ ابن جعفر ، قدامة ، نقد الشعر ، ط ١ ، تحقيق و تعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة الكليات الأزهرية ، ١٩٧٨ م ــ ص ٩٦ .

(3) ــ المصدر نفسه ، ص ١٠٩ .

لكي يثبتَ أبو تمام وجهة نظره استعان بأسلوب الشرط مع الأداة " متى " دون غيرها لدلالتها على الزمن ، في محاولةٍ أخرى لربط القديم بالجديد أو الماضي بالحاضر . الأمر الذي يمهد و يعلل في آنٍ معاً ربطه الحاضر بالمستقبل . فقد غيّرَ هذا الربط بعض المفاهيم بما يلائم حاجة الواقع المعاش ؛ و لذلك هو يحذّر من مغبة الاعتماد ــ في أيِّ بناءٍ كان ــ على أركان تناهض الجود و البأس أو تختلفُ عنهما .

إذاً ، البناء في سبيل بلوغ العُلى أولى بالتقدمة و أجدر ، و لذا قدّم أبو تمام الفعل " بناه " فجعله في صدارة البيت الثالث ، و ما دلالة الفعل على الماضي إلّا دلالة نحوية ، بينما تتوثب في الفعل دلالة حيّة على الآتي ، ما يؤكد ذلك انتقال الشاعر إلى التعميم بعد التخصيص، كما لو أنّ مجد التغلبيين بمنزلة الأنموذج الأمثل لنماذج قد نسمع بها ، لكنّها مهما بلغت فلن تبلغ ما وصل إليه مجد الممدوح ، لأنّ المجد ــ كما يرى أبو تمام ــ وقفٌ على قوم الممدوح من آل سعد الذين هم بمنزلة الصّناع الحقيقيين له ، و كلُّ مجدٍ مهما سما وارتقى، يبقى في إطار المحاكاة و التقليد ، فمجد تغلبَ حقيقةٌ و كلُّ الأمجاد الأخرى مجازٌ ، ليس لشيءٍ ، إنّما لأنّ تغلب تملك اليد الماهرة و القادرة و التي سبق لها أن هزمت الدّهر فطوّعته لخدمتها ، فما المجد أمام الدّهر و ما البناء ؟!

إنّ هدم تغلبَ بناءٌ للآخر ، و بناءها هدم له " سمٌّ لمستكبرٍ شهدٌ لمؤتدم ". هذا ما يوحي به الشطر الثاني من البيت الرابع ، حيث يقابل أبو تمام بين " السّم و الشهد " ، " المستكبر و المؤتدم " ، و يستعين بالتوازن في مقابلته ، إذ يقع خبرُه الأول على المُستكبِر وهو بصيغة اسم الفاعل ، و يقع خبره الثاني على المُؤتدِم و هو ــ أيضاً ــ بصيغة اسم الفاعل ، لكن الصيغة في الموقعين ليس لها إلّا الاسم ، أمّا الفعل فلقوم الممدوح من آل سعد .

قدرة الممدوح و أبناء قومه لم تأتِ من فراغ ، إنّما استُمدَّت من الله عزّ و جل ، و نحن لو عدنا إلى بداية مدح الشاعر لمالك بن طوق لوجدناه في تخلّصٍ حسنٍ يتحوّل إلى الممدوح بعد طلليّةٍ بدأها بالسّلام و التحية على ربعٍ خربٍ هرمٍ ، و لوجدنا ــ فيما بعد ذلك ــ أنّ فعل البناء مقترنٌ بالله و ما الممدوح إلّا الأداة أو الوسيلة الناجعة في تنفيذ هذا البناء الذي تعهّده الله بحفظه ، فاكتسبَ صفة الخلود . يقول أبو تمام [1] :

بنى به الله فـــي بـــدوٍ و فـــي حـــضرٍ لوائـــلٍ ســـور عـــزٍّ غيـــر مُنهـــدمِ

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م٣ ــ ص ١٨٦ .

لم يكن بناء تغلب وقفاً على بداوتها ، بل و على حضارتها أيضاً ، ما يعلّل إضافة السّور إلى العزّ ، و تجاوزه إمكانية التهدم و التّصدع . لذلك نحن نسبغُ على هذا البناء صفة الحقيقة ، و نسبغُ على غيره صفة المجاز . فالممدوح بتأييدٍ من الله جلّ جلاله تمكن من الاستحواذ على مكارمَ ما كانت لتموت أو تتهدّم مع مرور الزمن ، أو مع انتقاله من البداوة إلى الحضارة ، إذ ها هو ذا الفعل " بنى " مُفعمٌ بالحركة الدائبة الدائمة ، ما يفسّر نفي الهدم الذي ورد ــ بدوره ــ بصيغة اسم الفاعل " مُنهدِم " ، إلّا أنّها صيغة جامدة ساكنة لا حركة فيها على الرغم ممّا يوحي به الهدم من دلالاتٍ قائمةٍ كلّها على الحركة و لو كانت عشوائية ، فضلاً عن أنّ هذه الصيغة قد سُبقت بنفي أبطلَ عملها ، و أوقفه ، و إذا بأبي تمام يُخرج بكلامه هذا الضدّ من ضدّه في جدليةٍ قوامها ثنائية " الهدم و البناء " .

قال أبو تمام في مدح أحمد بن أبي دواد [١] :

إلى سالمِ الأخلاق مِــن كــلِّ عائــبٍ ... و ليس له مــالٌ علــى الجــودِ ســالمُ
جديرٌ بــأن لا يــصبحَ المــالُ عنــدَهُ ... جديراً بأن يبقى وفــي الأرضِ غــارمُ
و لــيسَ ببــانٍ للعُلــى خُلــقُ امــرئٍ ... و إنْ جلَّ إلّــا و هــو للمــالِ هــادمُ
لــه مــن إيــادٍ قمّــةُ المجــدِ حيثمــا ... سَمَتْ و لها منه البنــا و الــدّعائمُ[٢]

يؤكّد أبو تمام في أبياته هذه دور الجود في بناء المجد ، لكنّه في الوقت ذاته يشير إلى أنّ الجود لا تتضّحُ معالمه إلّا ببذلِ المال الذي لا قيمة تُذكر له طالما في الأرض من يحتاج لممدوحه و يسأله المال ، و بهدم الممدوح ماله بناءٌ للمجد " فالنفس الكريمة لا تبالي ببقاء المال أو هلاكه لأنّ كرمها جوهرٌ ثابتٌ و ليس عرضاً زائلاً " [٣] . و على اعتبار أنّ الجود ركنٌ أساسيٌّ يُبنى عليه و يُشّيد كان لأبي تمام السبق في الإشارة لذلك بالرغم من ارتباط المعنى العام للأبيات بالقديم مما جاءنا عن العرب ، لكنّ أبا تمام ــ دائماً ــ يدهشنا بتجديده ، فإن لم يكن على مستوى المعنى فهو على مستوى المبنى ، و لهذا يجدرُ بنا إلقاءُ نظرةٍ على مفردات النص تجعلنا نتتبع حركة المال المهدوم .

لقد وردت كلمة " مال " في الأبيات الثلاثة الأولى ، مما جعلها مركزاً للنص و بؤرةً دلاليةً مُتنقّلةً تشي بغرض الأبيات وهو المديح ؛ فخلقَ للكلمة باستخدامه إياها مجالاً واسعاً[٤] ،

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٣ ، ص ١٨١ .

(2) ــ إياد : قبيلة تنتمي إلى بني معد . الدعائم : الأركان .

(3) ــ لبابيدي ، سوسن ، ظاهرة التضاد في شعر أبي تمام ــ ص ٢٦١ .

(4) ــ إسماعيل ، د. عز الدّين ، الأدب و فنونه ، ط ١ ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٦ م ــ ص ٣٣.

و لا سيّما عندما ندرك أنّ مديح أبي تمام كان في معظمه يصبو لبناء المال ، فيكون البناء عنده بناءً لبناء ، و يكون عند ممدوحه الهدم هدماً لبناء ، إذاً ، العلاقة بين هذه الأطراف علاقةٌ متعدّية ، كلّ طرفٍ فيها يأخذ بركاب الآخر . و الرسم الآتي يؤكد هذه العلاقة :

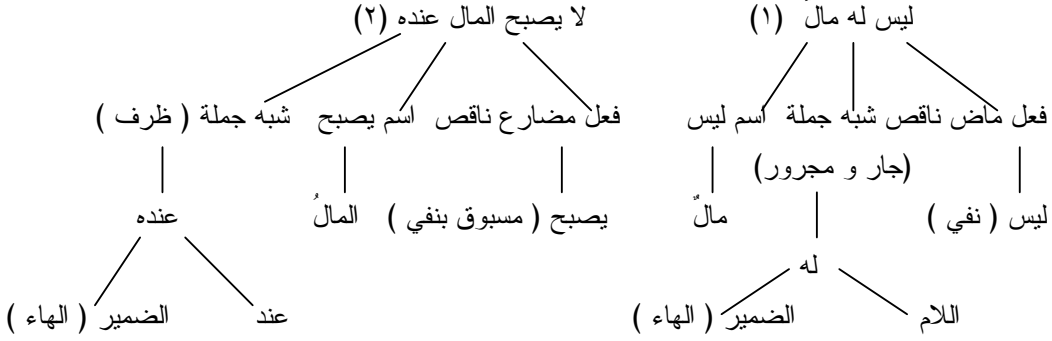
الممدوح الشاعر

كلٌّ من الشاعر و الممدوح يبذل شيئاً من قبيل الهدم أو البناء للحصول على شيءٍ هو بمنزلة البناء أو هو البناء عينه ، و إن تعدّدت أشكاله و سبلُه .

بسبب فعل الهدم الواقع على المال خلا البيت الأخير من ذكرٍ لهذه الكلمة ، إذ شكّلت عند الممدوح أساس البناء و دعامته الرئيسة ، و قد بلغ بها مجد الممدوح ما بلغ فتبوّأ منزلةَ السّيد في قومه من بني إياد و هو الكريم الجواد . هذه المنزلة ما كان ليحصلَ عليها إلّا ببذله المال .

إذاً ، نحن أمام ثنائية " النفي و الإثبات " التي وسمت النص و طبعته بطابعها ، فقد استخدم أبو تمام أدوات النفي " ليس ، لا ، ليس " في الأبيات الثلاثة الأولى على الترتيب ليكون نفيه إثباتاً ، لكن إثبات ماذا ؟

نجد الجواب في البيت الرابع الخالي من أسلوب النفي ، في حين حفيت الأبيات الأولى به ، ما جعل النفي مُقدّماً على الإثبات بوصفه الوسيلة الناجعة لتقرير ما للممدوح من مجدٍ ، و اختلاف أداة النفي في الأبيات لا يغيّر من دلالته ، فقد وردت الأداتان " ليس ، لا " في البيتين الأول و الثاني مُقترنتين بالمال مع تناسبٍ و توافق في التركيب :



تركيب الجملة الأولى قائم على : فعل ماض ناقص " نفي " + جار و مجرور " شبه جملة " + اسم ليس .

تركيب الجملة الثانية قائم على : فعل مضارع ناقص " مسبوق بنفي " + اسم يصبح + ظرف " شبه جملة " .

لا اختلاف بين التركيبين إلّا في التقديم و التأخير الذي تعرّض له الاسم " مال " مع خلافٍ آخر يتعلّق بالتعريف و التنكير للمفردة نفسها ، و هذا دليلٌ على انعدام ما للمال من قيمة عند الممدوح على اختلاف أحواله. أمّا من حيث البنية الوظيفية و النحوية فهي ذاتها في كلا التركيبين ، و إذا أمعنا النظر في أسلوب النفي الثالث : " ليس ببانٍ للعُلى خلقُ امرئٍ " فإنّنا نلمح نفياً من نوع آخر لا يكتمل إلّا مع انتهاء البيت ، حيث استخدم شاعرنا أسلوب القصر مع النفي من خلال الأداة " إلّا " ليصبح ــ فعلاً ــ بناء المجد مشروطاً بهدم المال . وبموجب ذلك فإنّ حرف الجر الزائد " الباء " الذي جاء ليؤكد النفي يضارع مفردة " هادم " من حيث الدلالة ، فقد امتنع البناء بامتناع الهدم ، و " هدم المال ليس بالأمر الهين أو اليسير على الإنسان ... إن على الإنسان إذا أراد تنفيذ الهدم بالمال أن يدخل مع نفسه في صراعٍ حاد ... إنّه إذن ، الجهاد الأكبر " [1] .

هكذا ، يقرن أبو تمام البناء بالهدم في ثنائيةٍ يتناوب طرفاها مُحققَين في هذا التناوب وجود المفردة على مستوى النص عموماً والجملة خصوصاً. ونحن إذ نقول الحقيقة، و نتوخى فيها الصدق ، فلأن المفردات قد تجاوزت معجميتها ، فأضحى كلٌّ معنىً مرتبطاً بحقيقة الآخر،مما يجعلنا نسمو مع المفردات من المحسوس إلى المجرّد و من الخصوص إلى العموم ؛ و هذا ــ تماماً ــ ما يُستشفُّ من كلام أبي تمام ، و إنّه لو أراد التخصيص في البيت الثالث لجاز له أن يقول : " خُلُق أحمد " ، لكنه دل إلى ممدوحه بمقتضى الحال ، ما يعلّل إيراد الكثير من النعوت دون ذكرٍ لمنعوت يتمثّلها ، إذ هي حكرٌ ــ في نظر الشاعر ــ على ممدوحه " أحمد بن أبي دواد " قدوة إياد و حامل لواء مجدها .

ترافق صيغة اسم الفاعل " فاعل " المال ، كما ترافق ــ أيضاً ــ أسلوب النفي في الأبيات الثلاثة الأولى ، بينما يخلو منها البيت الرابع كما خلا من المال و أسلوب النفي . إننا نجدها في الأبيات و على التوالي : " سالم ، عائب ، غارم ، باني ، هادم " حيث تجمع بينها الصيغة و يفرّق بينها المعنى ، لأنّ العلاقة الدّلالية فيما بينها جميعاً ــ و كما هو ملحوظٌ ــ تقوم على التضاد ، و هذا ما يسمُ النص مفرداتٍ و جملاً بالفاعلية ، و لا سيّما الأبيات الأولى، لأن البيت الأخير قد جُرِّدَ من الحركة ، كما جُرِّد من الزمان ، فهو في معظم مكوناته

---

(1) ــ الربّاعي ، د. عبد القادر ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ــ ص ١٥٤ .

متّصلٌ بالمكان : " قمّة ، حيثما ، البناء ، الدعائم " و كأنّ الحركة التي وسمت النص انتهت إلى البيت الأخير في حالة من الاستقرار . و نحن إذ ذاك لا نصالح بين الهدم و البناء في سبيل الحصول على مُركّبٍ يعود بنا إلى حيث بدأنا في جدليةٍ لا تنتهي ، إنّما همّنا إثبات انتصار الثاني على الأول ، هذا الانتصار الذي ما كان ليتحقق لولا وجود الأول ؛ إذاً ، كلاهما متممٌ للآخر و مكمّلٌ له في آنٍ معاً . إلّا أنّ تقديم الهدم على البناء من حيث المعنى لا من حيث أسبقية المفردة لابدّ منه ، لأن الطرف الثاني " البناء " أبقى و أجدر بالثبات ، فإذا ما شاء رجلٌ أن يسمو بعمله و خُلُقه فما عليه سوى هدم ما يمتلك من أموال حتى يطاول مجد إياد ، و هذا غير مستحيل ، لكنّ المستحيل هدم بناءٍ شُيّدَ بالجود و الخُلُق الحسن .

يكرّر أبو تمام مفردة " سالم " في البيت الأول من قبيل رد العجز على الصدر ، حيث تتقدم في الشطر الأول ، و هي الصفة ، على موصوفها مجريةً انزياحاً طفيفاً في دلالتها ، فبعد أن كانت صفة للأخلاق " أخلاقٌ سليمة " أصبحت بإسنادها إلى الأخلاق صفة للممدوح ، و كأنّ كلّ جنسٍ في علاقة الإسناد هذه قد حل في الجنس الآخر ، فناب عنه و مثّله في أثناء انحلاله به و حلوله فيه ، بينما نجد الشاعر قد أخّر المفردة ذاتها في الشطر الثاني فاصلاً بينها و بين موصوفها بالجار و المجرور ، ليثبت بذلك سلامة الأخلاق و هي المُقدَّمة على حساب سلامة المال و هي المؤخَّرة و المنفية . كما يستخدم أبو تمام التكرير في البيت الثاني مؤكداً دلالة " الجدارة " التي اتصف بها الممدوح مما دفعه إلى تصدير شطري البيت بمفردة " جدير " للإخبار عن ممدوحه حاضراً و مُستقبلاً " فالمدح صدر انفعال المادح بمحاسن الممدوح ، متى كان مدحاً ينبوعه الصدق ، فالتكرير الذي يصحبهُ هو صوت التعبير عن تأكيد مدلول اللفظ المكرّر في نفس المادح ، سواءٌ كان الممدوح شخصاً ، أو بلداً ، أو معنىً ، أو غير ذلك مما يملك الإعجاب " [1] .

ختم أبو تمام أبياته في الممدوح بعد أن عقد بينه و بين " إياد المجد " علاقةً مبنيّةً على الملكية ، فله من (إياد) قمة المجد و لـــ (إيادٍ) منه البنا و الدعائم ، مُستحضراً في ختام النص ضميراً آخر ــ من قبيل الالتفات ــ ما كان ليظهر في الأبيات الأولى ، فتحوّل النص من ثنائية " الشاعر المتكلّم و الهو الغائب " إلى ثلاثيةٍ قابلة للزيادة بحكم البناء المُشيّد ، و التي يمثّلها كلٌّ من الشاعر المتكلّم و الهو الغائب و الهي الغائبة ، وربّما فيما بعد ... نحن القارئ و المستمع.

---

(1) ــ السيّد ، د. عز الدّين ، التكرير بين المثير و التأثير ، ط ٢ ، عالم الكتب ، بيـــروت ، ١٩٨٦ م ــ ص ١٦٥ .

مما تقدّم نخلص إلى أن المديح في شعر أبي تمام بناءٌ محضٌ ، لا وجود للهدم فيه إلّا لغرضين ، الأول ، أنّ الهدم يؤسس لبناءٍ خالدٍ ، و الثاني ، أنّ الهدم بحضوره يبيّن مزية البناء و فضله .

٣ ــ الهدم و علاقته بشاعرية أبي تمام :

لعلّ شاعرية أبي تمام لم تكن بسبب إنكاره القديم و رفضه له، وهو المصنّف والراوية قبل أن يكون الشاعر ، إنّما تمّت باتّكاءٍ واضحٍ على القديم شكلاً و مضموناً ، لكنّه الاتكاء الواعي ، يأخذ أبو تمام من خلاله ما يحتاج من أدوات الشعر ، و ما يستهويه من أساليب القول ، ثم يمزج هذا و ذاك بما يتطلّبه الذوق العام من جهة و ذوقه كشاعر و ناقد من جهة ثانية " و حتّى في حيّز المعاني و الأفكار التي انحدرت إليه من القدامى لم يكن يتناولها تناولاً سطحياً كغيره ، بل كان يتعمّق فيها ، و يغوص على مخبآتها ، و يبرز مكنوناتها ؛ و قد أغرب أحياناً حتّى كاد يتحوّل الشعر عنده إلى فلسفة " (١) .

إنّه ، إذاً ، لم يثر كما يظن بعض النقاد على القديم ، بل ثار على واقعه من خلال استعانته بهذا القديم ، فكان قديمه بمنزلة مثالٍ يُحتذى ، لا يُعارض و لا يُحاكى ، إنّما يُعاد بناؤه بحلةٍ قشيبة و مضمونٍ مدهش . و لمّا كان الشاعر جزءاً من واقعه و مجتمعه وجب عليه أن يلبّي نداء الحاجة " المتعة ، المنفعة " قولاً و فعلاً من خلال الفن ، و ما استجابة الطبقة المثقّفة الواعية لأبي تمام الشاعر من " خلفاء ، كتاب ، شعراء ، فلاسفة ، ....." إلّا دليلٌ قاطعٌ على صحة مذهبه و أصالة ثورته ، إذ حوّل القديم إلى وسيلة و غاية في حين نظر إليه المحافظون ــ و قد أحاطوا تراثهم بهالةٍ قدسية ــ نظروا إلى أبي تمام المُجدّد الثائر على أنّه مارقٌ باختراقه حرمة تلك القداسة . ذلك ، لأنّهم لا يريدون الخروج من دائرة القديم لعلمهم به و إحاطتهم بأساليب القول فيه ، و لا يريدون الدخول في دائرة الجديد لجهلهم به وعدم قدرتهم على اللحاق بركب فنونه ، فنظام بناء القصيدة مرتبط بنظام السياسة ، وبموجب ذلك يكون أيّ خرقٍ لبناء القصيدة خرقاً لنظام الحكم وبنيانه السياسي ، لعلّ ما خلصنا إليه يشكّل السبب الأبرز في معاداتهم لأية نزعة يشمّون فيها رائحة التجديد غير مدركين أنّ " الفنان ــ المبدع كالبحر المحيط لا تطغى عليه الروافد مهما طغت ، بل يصهر كلّ شيء ، و يبتلعُ جميع الأنهار، صغيرها و كبيرها ، دون أن يؤثر ذلك على تكوينه و تضاريسه المميّزة له . و هذا النوع من الفنانين لا يركع أمام العظماء و لا يحاكي نتاجهم أو طرائقهم في

---

(1) ــ الربداوي، د. محمد ، الفن و الصنعة في مذهب أبي تمام ، المكتب الإسلامي ، ١٩٧١ م ــ ص ٤.

التعبير ، لأنه يعي تماماً أنّهم أبناء عصرٍ غير عصره ومكانٍ غير مكانه، و شعب غير شعبه، وظروفٍ غير ظروفه "(١).

قال أبو تمام مُعرِّضاً بإنسان ولي الثغور مكان أبي سعيد الثغري ، و كان ناسكاً ، فَهُزِمَ (٢) :

إن كان بالورع ِابتنى القومُ العُلى ... أو بالتّقى صارَ الشريفُ شريفا

فعلامَ قُدِّم و هو زانٍ عامرٌ ... و أُميط علقمةٌ و كان عفيفا ؟!

و بنى المكارمَ حَاتِمٌ في شِركهِ ... و سواه يهدمُها و كان حنيفا ؟!

يؤكّد أبو تمام في نصه هذا ، و في كثير من نصوصه أنّ الأفعال تقترن بالرجال ، إذ تجمع بين الطرفين علاقة تبادلية ، فالرجلُ لا يكون رجلاً حقاً ــ بمفهوم أبي تمام ــ إلّا بما يصدر عنه من أفعال تنضوي تحت جناح الحق و الخير و الجمال ، و إن لم يكن بالمطلق ، تتحكّم بذلك ظروف الموقف و طبيعتهُ بغض النظر عن الزمان و فعله بالموجودات جماداتٍ وكائنات .

و حتّى يثبت ذلك يستحضر أمثلةً من الماضي القريب أو البعيد ، تبرهن صحّة مذهبه، إذ ما نفع الظاهر إن لم يقترن بباطن يشفُّ عن تفانٍ في الكد و مصداقية في العمل ، و هو ــ على ذلك ــ يضرب الأمثال متّخذاً من بعض رموز ماضيه معادلاً موضوعياً يلتقي مع أفكاره و يمثّلها واقعاً معاشاً ، و كأنّ الماضي برموزه أضحى عند شاعرنا قاعدة لا مجال للشذوذ عنها ، كما لو أنّه يرى الحاضر و يستشرف المستقبل بعينٍ ماضوية النظرة .

فالرجل الذي يعرّضُ به لا يصلح لقيادة جيش الثغور و لو كان ناسكاً عفيفاً ، شأنه في ذلك شأن علقمة أمام عامر و هما في حضرة الأعشى(*). وخير مثالٍ يُعادل الحدث أيضاً ، ما كان من شأن حاتم الطائي إذ قُدِّم ببنائه المكارم ، و خُلِّدَ على حساب الكثيرين ممن أسلموا و آمنوا بالرغم من شركه. و كي يتمكن أبو تمام من توصيل رسالته و يستوثق استعان بأساليبٍ بلاغية كانت له خير مُعين في بلوغ مأربه .

---

(1) ــ جمعة ، حسين ، قضايا الإبداع الفني، ط ١، منشورات دار الأدب ، بيروت ، ١٩٨٣ م ــ ص ٤٩.

(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ٣٨٨ .

(*) ــ استجار الأعشى بعلقمة فلم يستجب بينما فعل عامرٌ ، فقدّم على ابن عمه علقمة في نظر الأعشى.

ــ انظر : القلقشندي ، أحمد بن علي ، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء ، ط ١ ، تحقيق : د. يوسف علي الطويل ، دار الفكر ، دمشق ، ١٩٨٧ م ، ج ١ ــ ص ٤٣٧ .

ــ و انظر أيضاً ، جمهرة خطب العرب ــ ص (٤١ ــ ٤٥) ، طبقات فحول الشعراء ص ١١١ ، لتبيان مزايا كلّ رجلٍ منهما على الآخر إذ هما يتنافسان على الرئاسة .

نذكر منها ظاهرة " التقديم و التأخير " ، فقد قدّم الحال على صاحب الحال في قوله : " فعلامَ قُدِّم و هو زانٍ عامرٌ " ، ليوضح للمتلقي مُلابسات الواقعة و مصدر التعجّب فيها بما في ذلك من انزياح عن العادة و تفجيرٍ للقار و الثابت فيها . تردُ هذه الظاهرة في سياقٍ من الاستفهام يحمل معنى التعجب ، و لو أنّه لم يقدّم الحال لما كان للتعجّب من عمل ، و لكان السؤال و التعجّب و الحدث حشواً كلّها ، بينما لم يضطر لاستخدام أسلوب التقديم و التأخير في معرض حديثه عن علقمة المعروف بعفّته و التزامه على الرغم من سريان مفعول السؤال المقترن بالتعجّب حتّى نهاية النص ، بل حتى نهاية القصيدة ، و ذلك بقصد إدخال المتلقي في حالٍ من الاستنكار عاشها أبو تمام مع قرار الأعشى ، و يعيشها المتلقي من بعده ، فقد ترك الشاعر سؤاله دون إجابة ، و ما كان من المتلقي إلّا السعي وراء جوابٍ شافٍ يكشف عن أعمال كلا الطرفين " عامر، علقمة " مبيّناً أسباب تقديم الأول على الثاني ، و هذا تماماً ما يعلّل استفهام أبي تمام بـــ " ما " لغير العاقل ، و يعلّل أيضاً بناء الفعل " قُدِّمَ " للمجهول ، فإمّا أن تكون الحادثة معروفةً مشهورة ، و أبو تمام يريد الإيجاز مكتفياً بالإشارة ، و إمّا أن تكون الحادثة مجهولةً منسية ، و أبو تمام يريد إحياءها و الاعتبار بها تاركاً النص مفتوحاً للتأويل والاجتهاد . هذا ، إن هو لم يفكّر بمتلقيه الذي لا شكّ في أنه عائدٌ إلى مصادر تكشف له غمّة الحادثة بتفصيلاتها .

يقدّم أبو تمام ، أيضاً ، المفعول به على الفاعل في قوله : " و بنى المكارمَ حاتمٌ " ، كما يقدّم الجار و المجرور " بالورع " على مرتكزات الجملة الفعلية " الفعل و الفاعل والمفعول به " ، و يقدّم الجار و المجرور " بالتّقى " على " صار " و اسمها و خبرها ، و هو بذلك يسعى لخرق العادة و بعث اليقظة في ذهن المتلقي ، و من ثم النشوة بالاكتشاف بعد الإلمام بأحوال أعلام النص و شخصياته مهتدياً إليها بما عُرِفَ عنها . " إذاً التقديم و التأخير انزياحٌ عن المعتاد و المكرور في التركيب و لهذا الانزياح دوره في شعرية التركيب والخطاب الشعري " (١) .

يتناسب " التقديم و التأخير " في نص أبي تمام طرداً مع المقابلة لفظاً و معنىً ، فمن تقديمٍ لعامر و انتصار له إلى إماطةٍ لعلقمة و خذلان له ، و كذلك الأمر فيما يتعلق بحاتم الطائي و من يقابله ، فهو يبني و غيره يهدم ، ليس فقط على مستوى المعنى المقصود من فعلي البناء و الهدم ، و إنّما ، أيضاً ، على المستويين الصرفي و الصوتي ، فالفعل " بنى " جاء بصيغة الماضي ، بينما جاء الفعل " يهدمها " بصيغة المضارع المسند إلى الضمير العائد

---

(1) ــ الحسين ، أحمد جاسم ، الشعرية " قراءة في تجربة ابن المعتزّ العباسي " ، ط ١ ، الأوائل للنشر والتوزيع و الخدمات الطباعية ، دمشق ، ٢٠٠١م ــ ص ١٦٢ .

على المكارم ، و إذا بالضمير يسلب الفعل خصائصه و وظائفه ، و يضفي على الفعل بعضاً من السمات الاسمية ، و الفعل " بنى " يبدأ بصوتٍ ينحبس فيه الهواء ، و ينتهي بصوتٍ يسمح بانفلات الهواء و انطلاقه بحكم انتهاء الفعل بحرفٍ ممدود ، و لكنّ الأمر في الفعل " يهدم " على النقيض مما وجدناه في فعل البناء ، و هذا إن دل إلى شيء فإنّه يدل إلى آنية الهدم مُقابل انطلاق البناء و تحرره من عقابيل الصيغة و الزمن و الضمير .

إذاً ، أبو تمام لم يقف في دهشة المتلقي عند حدود التقديم و التأخير كظاهرة بلاغية أو عند المقابلة كلون بديعي ، بل تعدّى ذلك إلى إظهار ثقافته التاريخية مُضافاً إليها البراعة في الحياكة و النسج لغةً و أسلوباً ، فقد وصفوا لغة أبي تمام بالمطواعة ، و نعتوها بالمرنة ، كلُّ ذلك لخدمة غرضه أولاً ولخدمة ممدوحه ثانياً . فالناظر إلى الثنائيات الضدية التالية : " كان ، صار " ، " قُدِّم ، أُميط " ، " زانٍ ، عفيفا " ، " بنى ، يهدم " ، " شركه ، حنيفا " ، يراها تصطرع ، تتجاذب و تتنافر ، لكنّها لا تخرج عن الفكرة و لا تثور عليها ، إنّما حسبها خدمة المعنى ، مما جعلها خير شكلٍ لخير مضمون .

بدأ أبو تمام نصه بالأداة " إنْ " التي تفيد الشرط ، فلم تنتهِ جملته إلّا بانتهاء النص ، وهذا ما يتطلّبه النَفَس السّردي الذي يقتضيه فن القص ، و نحن أمام أحداثٍ و شخصيات ، مقدمات و نتائج ... و هذا في الوقت نفسه مروق على عادة القدماء و خروجٌ سافر على شكل القصيدة العربية و نهجها ، إذ لم يكتمل معنى البيت بانتهائه ، و بعدم اكتماله يتخطى أبو تمام حاجزاً كان يُعبّر عنه بـــ " وحدة البيت " ، بل لم يكتفِ ببيتين لإتمام المعنى و ذلك حتى لا يسمح للملل باختراق ذهن المتلقي . و هو المشغول بما سيؤول إليه حديث الشاعر ليستخلص العبرة ، و لو تساءلنا ، من المقصود بالمتلقي هذه المرّة ؟ ، لأجبنا على الفور : إنّه أبو سعيد ممدوح الشاعر ، ما يبرّر تأكيده على البناء في مقابل الهدم ، و البناء في عُرف أبي تمام لا يتم إلّا بالبذل و تقديم العطايا ، و لمّا كانت " خاتمة الكلام أبقى في السمع ، و ألصق بالنفس ، لقرب العهد بها ... "[1] آثر شاعرنا أن يذكّر ممدوحه في خاتمة النص بما يجب عليه فعله ، و هو أمام من مدحه و دافع عن حقوقه و مصالحه، ليس من قبيل التكسّب ، بل، فقط لمقابلة الإحسان بالإحسان .

ب ــ البناء واقع و آفاق :

جاء على لسان ابن منظور : " البنْيُ : نقيض الهَدْم، بَنى البَنَّاءُ البناءَ بنياً و بناءً و بِنَى ، .. ابن الأعرابي : البنى الأبنيةُ من المَدَرِ أو الصوفِ ، و كذلك البنى من الكَرَم ؛

---

(1) ــ القيرواني ، أبو علي الحسن بن رشيق ، كتاب العمدة ، ط ١ ، شرح و ضبط : د. عفيف نايف حاطوم ، دار صادر ، بيروت ، ٢٠٠٣ م ــ ص ١٨٥ .

وأنشد بيت الحطيئة : أولئك قومٌ إنْ بنوا أحسنوا البِنَى .. والبنيانُ : الحائط .. وأبنيتُ الرجلَ : أعطيتُهُ بِنَاءً أو ما يبتني به دارَهُ ؛ .. والبنيّةُ، على فعلية : الكعبة لشرفها إذ هي أشرف مَبنيٍّ. يُقال : لا و ربِّ هذه البنيّةِ ما كان كذا و كذا .. و بنى الطعامُ لحمَهُ يبنيهِ بناءً : أنبَتَهُ و عَظُمَ من الأكل ؛ .. و البواني : قوائم الناقة. و ألقى بوانيَهُ : أقام بالمكان و اطمأنَّ و ثبت .."(١).

نستطيع أن نجمع معاني مادة " بني " على تعدّدها في حقلٍ دلاليٍّ واحدٍ تتأرجح فيه المفاهيم بين التنمية و التعمير ، و قد اتسمَ كلٌّ منهما بسمة الإيجاب تحقيقاً لضرورة الانسجام بين الدّال و المدلول . و نحن لو تركنا الدلالة المعجمية للمفردة و انتقلنا بها إلى دلالتها الصوتية لما تغير في الأمر شيءٌ ، إذ يبدأ جذر الكلمة بصوتِ الباء ، و هو صوتٌ مجهورٌ انفجاري يمكنه أن يؤسّس بما يملك من قوةٍ لبناء متين ، ثم ليليه صوتُ النون المجهور المتوسط بين الشدّة و الرخاوة حاملاً أعباء النهوض بالبناء بما يمتلك من مرونة ، حتى إذا بلغنا صوت الألف على حقيقته إذ هو المقلوب عن ياء ، أو بما هو عليه وجدنا أنّه ينفرج عن إطلاق و تحرّرٍ يرقيان بالمفردة إلى حيث دلالتها المعجمية ، مَانحاً دلالة المفردة صفتي السمو و الارتفاع ، و هما صفتان تنتميان إلى الحقل الدلالي المشار إليه آنفاً ، و حتى نقرن النظرية بالتطبيق نكشف عن دلالات المفردة و غاياتها كما وردت في ديوان أبي تمام .

١ ــ البناء و بنية النص اللغوية :

ألمحنا في معرض دراستنا لقصائد " الحمد و العرفان " (٢) في شعر أبي تمام إلى أنّ قصيدة المدح عنده بناءٌ كلّها ، و حتى الهدم فيها لابدَّ مفضٍ إلى بناء ، و بموجب ذلك كان حريّاً بنا أن نحصي مفردات البناء في ديوانه ، لعلّنا نصل إلى نتائج أكثر شمولية ، تفيدنا في دراستنا اللاحقة ، و ربما كان الجدول الآتي سبيلنا إلى ذلك :

الغرض	المديح	الرثاء	الهجاء	باقي الأغراض	المجموع
تعداد مفردات البناء	٢٧	٢	٢	٣	٣٤

يلزم عن هذا الجدول نتائج متعدّدة من أهمها :

---

(1) ــ ابن منظور ، لسان العرب ، مادة " بني " .

(2) ــ رومية ، وهب ، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصــول و الإحيــاء و التجديــد ، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٨١ م ــ ص ٣٨ .

١ ــ غلبة مفردات البناء في مقابل مفردات الهدم بنسبة " ١،٤٧ " . و هذا دليلٌ على احتفاء أبي تمام بالبناء على حساب الهدم .

٢ ــ استحواذ المديح على الكم الأكبر من مفردات البناء مقارنة بالأغراض الأخرى ؛ و هذا عائدٌ بدوره إلى استحواذ المديح كغرضٍ على ثلاثة أرباع مساحة الديوان . و إلّا فإنّ نسبة مفردات البناء في المديح تعادل نسبتها في باقي الأغراض قياساً إلى عدد القصائد .

٣ ــ ورود مفردة البناء في أغراض كالعتاب و الوصف يكسب هذه المفردة أهميةً كبيرةً إذا ما قورنت بمفردة الهدم و قد خلت منها أغراض العتاب و الوصف و الغزل ..

٤ ــ يفصح هذا الجدول عن انتشار مفردة البناء في ثنايا الديوان على تنّوع أغراضه، و هذا إنّ دل إلى شيء فإنّه ــ لا محالة ــ يدل إلى اتخاذ أبي تمام مذهب البناء في شعره هاجساً و هدفاً ، ما يؤكّد ذلك قلّة مرادفات البناء في الديوان على عكس ما رأينا من أمر مرادفات الهدم ، إذ هو يجاهر ببنائه غير هيّاب من سدنةِ القديم وخفرائه من النقاد و الكتّاب.

نختار من مرادفات البناء مفردتي : " شيد ، عمّر " لنجد :

الغرض	المديح	الرثاء	الهجاء	باقي الأغراض	المجموع
مرادفات البناء " شيد ، عمّر "	٩	ــ	١	١	١١

نعود فنؤكد مجاهرة أبي تمام مجتمعه بمشروعه النهضوي ، و ما التوازن الحاصل بين مجموع مفردات الهدم و مرادفاته و بين مجموع مفردات البناء و مرادفاته إلّا إشارة واضحة إلى أنّ لا بناء دون هدم ، إذ كلما ازداد الهدم و اتسعت دائرته ارتفع البناء و توطدت أركانه . فما البناء الذي نقصده نحن ، و ما البناء الذي قصده و سعى إليه أبو تمام في مشروعه هذا ؟

قبل أن نجيب على هذا السؤال بشقيه نستعرض بعضاً من سمات البنية اللغوية للنص التمامي . يقول أبو تمام في مدح دينار بن عبد الله [١] :

إليــكَ ســرى بالمــدح قــومٌ كــأنّهم على الميسِ حيّاتُ اللّصابِ النــضانضُ[١]

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ٢٩٨ .

مُعيدين وردَ الحوضِ قد هــدّم البِلــى ... نــصائبَه و انمــحَّ منــه المــراكضُ[٢]
نــشيمُ بروقــاً مــن نــداكَ كأنّهــا ... و قــد لاح أُولاهــا عــروقٌ نــوابضُ
فمــازلن يستــشرين حتــى كأنّمــا ... على أفــقِ الــدّنيا ســيوفٌ روامــضُ[٣]
فلم تنصرم إلّــا و فــي كــلّ وهــدةٍ ... و نشزٍ لها وادٍ مــن العُــرفِ فــائضُ[٤]
أخا الحرب كم ألقحتَها و هــي حائــلٌ ... و أخّرتَها عن وقتها و هــي مــاخضُ[٥]

يصرّح أبو تمام بغرض نصه في البيت الأول ، فيتخلّص من خلال هذا التصريح تخلّصاً حسناً [٦] يفضي به بعد مطلع القصيدة إلى الهدف المرتجى ، ألا و هو المديح مستغنياً بذلك عن وصف مشاقّ الارتحال التي كان يعانيها الشاعر قديماً و يكابدها. إذ نجد أبا تمام يقدّم لنصّه بحرف الجر " إلى " فيختصر به تراجيدية الموقف ، و ينحو بنصه منحى الإيجاز ملائماً بين النص و روح العصر ، فسرعته للقاء الممدوح تعدل سرعته في تناول الغرض ، و هذه السرعة أو تلك تتساوق مع سرعة المادحين ، يغذّون السيّر في طريقهم إلى الممدوح ، وهي سرعةٌ تشبه سرعة " الحيّات النضانض " لتكون السرعة قاطعاً مشتركاً بين كلٍّ من المادحين والحيّات، وبذلك يكون الشاعر قد خرج عن المألوف باستخدامه مثل هذا المشبه به ، لكنّه في مقابل ذلك يختصّ من هذا المشبه به وجه الشبه " السرعة " فيعدل عن خروجه ، بل و يوفّق في تشبيهه . فالحيّة يقترن اسمها بالغدر و الموت ، وربّما بالسّم فيُكنّى عن السّم بها ، و لذلك هي غالباً ما تُستخدم في شعر الشعراء لغرض الهجاء لا لغرض المديح ، و بإخراج

---

(1) ــ الميس : شجر . اللصاب ، مفردها لصب : موضع ضيّق في الجبل .النضانض : مفردها نضناض : الكثير الحركة من الحيّات .

(2) ــ النصائب : الحجارة التي تنصبّ حول الحوض . انمحّ : بلي . المراكض : النواحي .

(3) ــ يستشرين : يلججن في اللمعان . روامض : حادّة .

(4) ــ وهدة : المكان المنخفض . النشز : المرتفع من الأرض . العرف : الجود و المعروف .

(5) ــ الحائل : التي لا تحمل . الماخض : التي أخذها المخاض ؛ أي وجع الولادة .

(6) ــ انظر : الموصلي ، أبو الفتح ضياء الدين ، المثل السائر ، تحقيق محمد محيي الدين و عبد الحميد ، ج ٢ ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٩٥ م ــ ص ٢٤٤ .

و التخلّص : هو أن يأخذ مؤلف الكلام في معنى من المعاني فبينا هو فيه إذ أخذ في معنى آخر غيره و جعل الأول سبباً إليه ــ فيكون بعضه آخذ برقاب بعضٍ من غير أن يقطع كلامه و يستأنف كلاماً آخر بــل يكــون جميع كلامه كأنّما أفرغ إفراغاً ..

أبي تمام هذه المفردة من حقلها و الإفادة منها في حقلٍ أو حقولٍ أخرى منحها بعداً جديداً ، و فجّر فيها طاقاتٍ كامنة [١] .

يتحقق الاتصال بين المادح و الممدوح باستخدام حرف الجر " إلى " ، و كي يزيد أبو تمام رسوخ هذا الاتصال في ذهن المتلقي قدّم هذا الحرف ، و ألحق به حرفي الجر " الباء ، على " و كلاهما يفضيان إلى حالةٍ من الالتقاء . فالمادحون مزوّدون بقصائد المدح و هم ما يزالون في لهفة للقاء الممدوح ، و لذلك أشبهت حركتهم من حيث السّرعة حركة الحيّات على الشجر . وعندما يستخدم أبو تمام أداة التشبيه " كأنّ " ، فإنّه لا يريد بها التأكيد على المشابهة الحاصلة بين الطرفين و حسب ، بل يريد ، أيضاً ، التأكيد على شدّة التصاق كلٍّ من الطرفين بوسيلة عيشه ، إذ لا يمكن للمادح أن يعيش دون قصيدة المدح ، و كذلك الأمر في التحام الحيّات بالشجر بوصف الشجر ملجأ تأوي إليه، و تحتمي به من حرّ الشمس و خطر الأعداء، و تتخفّى بفضله عن فرائسها فيسهل عليها اصطيادها . و هذا اتصالٌ آخر مُحقّق من التحام الحيات اللصيق بالشجر من خلال استخدامه حرف الجر " على " .

الشاعر لم يكتفِ بوصفه لحال الاتصال ها هنا ، بل نراه يستخدم مفردة " قوم " بصيغة التنكير ، حتى يشير إلى اتصالٍ آخر صادرٍ عن الممدوح ذاته تجاه مادحيه على تنوع مشاربهم ، لذلك هو لم يعرّف المفردة ، فكرم ممدوحه ليس قصراً على أبناء إمارته ، إنّما مثله مثل المطر يصيب الأرض فيمنح سهولها و جبالها الحياة . من هنا ، كان عدم اكتفاء أبي تمام باستحضار الحوض دليلاً على كرم الممدوح " مُعدين وردَ الحوض " ، فقد تجاوز الممكن و تخطّى عتبة العادي المألوف ، لتتحول عطايا ممدوحه إلى بروقٍ فاعلةٍ غير منفعلة . حيث يتحول المطر إلى سيلٍ جارفٍ تدميريّ يخلق بتدميره الحياة ، فعلُه فعل السيوف تأتي على الهامات و تسفك الدماء ، فتصنع بهذا الفعل ذاك النصر، و النصر بدوره يولّد القوة و يؤمّن الحياة الكريمة [٢].

تمكّن أبو تمام من الاتصال بمجموع الشعراء ممن توجّه إلى مدح " دينار " ، والاتصال ، أيضاً ، بالممدوح ، و كسب ثقة الطرفين ، و لم يبق عليه سوى الاتصال بالمتلقي مستمعاً كان أو قارئاً ، فما سبيله إلى ذلك ؟

أبو تمام يستعين في نصه بالأسلوب الخبري ، و ما على المتلقي إلّا أن يصدّق ما يقوله أو يكذّبه . و بموجب ذلك كان على أبي تمام أن يؤكّد خبره ، ليزيل من ذهن المتلقي الريب ، فنراه على سبيل المثال لا الحصر يتكئ على أداةٍ للتوكيد كـــ " كأنّ ، قد " ، ثم إنّه لا

---

(1) ــ السريحي ، سعيد مصلح ، شعر أبي تمام بين النقد القديم و رؤية النقد الجديد ــ ص ١٣٩ .

(2) ــ المرجع نفسه ، ص ١٤٣ .

يكتفي بذلك ، إذ غالباً ما كان يستخدم أسلوب التقديم و التأخير ، للدلالة على أهمية المُقدَّم و لو اضطره الأمر إلى تقديم شبه الجملة على المبتدأ أو الفاعل أو الصفة من قبيل استخدام أسلوب القصر و الأمثلة وافرة جداً .

يفاجئنا أبو تمام في البيت الأول بتقديمه لشبه الجملة " إليك " على الجملة الفعلية بأكملها ، أي ليس فقط ، على الفاعل ، كما يقدّم شبه جملة أخرى على الفاعل في الجملة ذاتها " بالمدح " إشارة إلى أهمية شبه الجملة الأولى ، حيث تحدد نوع العلاقة " الاتصال " ، و إلى أهمية شبه الجملة الثانية ، حيث تبيّن السبيل إلى تحقيق هذه العلاقة ، و الأمر ذاته نجده في قوله : " انمحَّ منه المراكضُ " و كذلك في قوله : " على أفق الدنيا سيوفٌ " أو " لها وادٍ من العُرف " ، و بهذا ينتقل أبو تمام بشبه الجملة من كونها فضلة في الكلام إلى اعتمادها أساساً يُبنى عليه .

و حتى يخرج أبو تمام خبره في أبهى صورة كان ، غالباً ، ما يستخدم التوصيف فيسند إلى كلّ موصوفٍ صفته المطلوبة ، متجاوزاً بهذه الصفة أو تلك باقي صفات الموصوف لدلالتها المباشرة على ما يرمي إليه ، فتعمل كلُّ صفةٍ عملها ، بحيث لا يمكن استبدالها بأخرى تحلّ محلّها أو تنوب عنها ، فانظر إلى قوله : " حيّات اللّصابِ النضانضُ ، عروقٌ نوابضُ ، سيوفٌ روامضُ ، وادٍ فائضُ " و إذا بالمتلقي أمام كلِّ هذه الأساليب يصدّق خبر الشاعر ، فيتواصل معه و يتّصل به ، و هذه غاية أبي تمام ، فقد استطاع أن يشيّد بناءً عالياً دعامته الأولى و الأخيرة " الثقة " بينه و بين ممدوحه ، و بينه و بين جمهوره . و بموجب ذلك لا يكون البناء اللغوي أو الفني غاية أبي تمام المنشودة و حسب ، إنّما أيضاً ، البناء الاجتماعي ، و بعده البناء الإنساني ، يقول [1] :

مـــن لـــي بإنـــسانٍ إذا أغـــضبتُهُ ... و جهلـــتُ كـــان الحلـــمُ ردَّ جوابـــهِ ؟
و إذا طربتُ إلى المُدامِ شـــربتُ مـــن ... أخلاقِـــهِ و ســـكرتُ مـــن آدابـــهِ
و تـــراه يـــصغي للحـــديث بِقلبـــهِ ... و بـــسمعهِ .. و لعلّـــه أدرى بـــهِ

لقد أدهشنا أبو تمام بإنسانه الحليم ، المتواضع ، الحكيم ، صاحب الخلق الحسن مثلما أدهشنا بانسجام المفردات في نصه ، فهي تتجانس فيأخذ بعضها برقاب بعضها الآخر ، يؤدّي

---

(1) ــ علي ،أسعد، الإنسان و التاريخ في شعر أبي تمام ، ط٢ ،دار السؤال للنشر ،اللاذقيـــة ــ ســـورية ، ١٩٩٦ ، ص٤٤ .عن ديوان أبي تمام ، ط محي الدين الخياط ،ص ٢٣ .

فيها الاسم وظيفته مسلّماً قياده للفعل الذي بدوره يمنح الحرف شرف المسؤولية ، و إذا بالكَلِم ينهضُ بمعنى النص إلى المثال . إذ مَن للشاعر بإنسانٍ كالذي طلب ؟!

شبه الجملة " الجار و المجرور " يتخلل الأبيات دالّاً على اتصال أبي تمام بحلمه هذا حتى ليتحولَ الحلم عنده إلى حقيقة بفضل أشباه الجمل " لي ، من آدابه ، للحديث ، بسمعه ، بقلبه ، به " . في البدء نشعر باستحالة وجود إنسان أبي تمام المثالي ، أو ربّما هكذا شعر أبو تمام ، فنقل إلينا شعوره باستخدامه الاستفهام و قد شابه التعجّب ، لأنّه يبتغي وجود ذلك الإنسان و يتمناه مشروطاً بجملةٍ من القضايا ، فقد جاء الشرط المكرر من خلال الأداة " إذا " الظرفية المستقبلية ، لتدل إلى أنَّ الإنسان المشار إليه آنفاً غير موجود، لكنّه ممكن الوجود ، ولا يتحقق ذلك لأبي تمام إلّا بفضل فعل الرؤية الذي يقطع الشكّ باليقين ، و هذا ما دعاه ــ تماماً ــ إلى استعمال الفعل " تراه " المضاف إلى الضمير " الهاء " و العائد إلى الإنسان التاريخ [١] ، كما لقبّه الدكتور أسعد علي ، و الموصوف بصفات الحلم ، و الحكمة ، و الأدب ، و التواضع .

و حتى يستوثق المتلقي من رؤيته و يتأكد يُلحق أبو تمام فعل الرؤية بحال من الإنسان تتجسد بطريقة تلقيه أحاديث الغير ، ما يستوجب وجود القلب والسمع ، و إذا بنا أمام " النظر، السمع ، الفؤاد " و كي يكتمل الإنسان لابدّ من وجود العقل ، ما سوغ لأبي تمام وجود الاسم " أدرى " و هو ألصق بملكات العقل من غيره ، لأنّه صادرٌ عن الدراية ؛ هذا فضلاً عن استخدامه بصيغة التفضيل دلالةً على تميّز هذا الإنسان فكراً على سواه ممن حول أبي تمام في مجتمعه . إذاً ، الشاعر يرقى بإنسانه و يتخطّى به مفاسد المجتمع ، ليصفو و من معه من أدران القيم المتردية . فالإنسان الحق هو من يقابل الإساءة بالإحسان ، فإذا استمعت إليه أطربك بحسن الكلام و فضل المعرفة ، و إذا استمع إليك أصغى بقلبه و سمعه ، و هو العارف المدرك لما تقول تواضعاً منه و احتراماً لكَ و للمجلس . إنّ أبا تمام حقاً ، مسكونٌ بهاجس الجديد . يريد إنساناً متفوقاً غير عادي ، أخلاقه و آدابه من طرازٍ أعلى ، يريده مسكوناً مثله بهاجس الحديث ، و ساعياً إليه بقلبه ، و متطلّعاً إليه بكلّ حواسّه ، يريده معيداً النظر فيما يعرف ، تائقاً إلى ما لا يعرف .. [٢]

تحوّل أبو تمام باستخدامه الأفعال من صيغة المتكلّم الفاعل " أغضبتُهُ ، جهلتُ ، طربتُ ، شربتُ ، سكرتُ " إلى صيغة الغائب الفاعل " يصغي "، لكن حتى يتم التصديق

---

(1) ــ علي ،أسعد، الإنسان و التاريخ في شعر أبي تمام ، ط٢ ،دار السؤال للنشر ،اللاذقية ــ سورية ، ١٩٩٦ ــ ص ٤٥ .

(2) ــ المرجع نفسه ــ ص ٥١ .

و تتحقق المصالحة بين الشاعر المخبر و بين المتلقي للخبر استخدم أبو تمام الفعل " تراه " بصيغة المخاطب الفاعل ، كما لو أنّ الشاعر عايش الإنسان المثال و خَبِرَه ، و كي ينتقل بحلمه إلى الحقيقة جعلنا نحن " المتلقي " نعايش الإنسان ذاته ، نصغي إليه و يصغي إلينا .

استخدم أبو تمام الضمير ، فجعله متنقّل الاتصال بين الفعل و الاسم و الحرف خاصّاً الإنسان المثال بالضمير " الهاء " ، حتى أصبح هذا الضمير علامةً فارقةً تشعرُنا بوجود الإنسان المثال في ثنايا النص ، و تمنحه حرية الحركة و التنقّل " أغضبتهُ ، جوابهُ ، أخلاقهُ ، آدابهُ ، تراهُ ، سمعهِ ، قلبهِ ، لعلّهُ " ، و المرّة الوحيدة التي غاب فيها الضمير الظاهر " الهاء " كانت في استخدام أبي تمام الفعل " يصغي " ، حيث الفاعل ــ الإنسان المثال ــ ضميرٌ مستتر. لقد استتر بشخصه، و ظهر على مساحة البيت الأخير بأعضائه و خصائصه " القلب ، السمع ، الدراية " محققاً بذلك جدلية الحضور و الغياب ؛ فهو الحاضر إذا غاب ، و هو الغائب إذا حضرَ . فمَن لأبي تمام بهكذا إنسان ؟!

لعلّنا فيما سبق نكون قد أجبنا إجابةً شافيةً عن السؤال بشقيه ، فما أراده أبو تمام يتمثّل ببناء علاقاتٍ إنسانية ، و لا يتم له ذلك إلّا ببناء لغويٍّ إنسانيٍّ متميّز يصل الإنسان بالإنسان ، و قد وقفنا عند بعضٍ من مظاهره كالتقديم و التأخير ، و اعتماد الصفة أو الجار و المجرور ، و أشرنا إلى دور الاسمية و الإضافة في النص التمّامي ، لكشف الآفاق التي ينسحب النص بمفرداته إليها و ينزاح .

٢ ــ مذهب أبي تمام في بناء القصيدة :

كان لأبي تمام اجتهادات كثيرة تفصح عن فهمه للشعر ، منها ما هو نثريٌ وصل إلينا مع ما وصل من أخباره ، إذ يحاور المختصين شعراء و نقاداً . و منها ما هو شعريٌ بثّه في حنايا نصوصه ، إذ يفخر بشعره و شاعريته . و في هذا الشعر مذهبه و منهجه .

و نحن إذ نقول ذلك لا نريد نسفَ ما جاءنا من منثورٍ ، إنّما نتجنّبه خشية أن يكون منحولاً على أبي تمام جرّاء الخصومة التي أثيرت حوله ، فقد ورد في أخباره و على لسان علي بن الجهم : " إنّ دعبلاً كان يكذب على أبي تمام ، و يضع عليه الأخبار " [١] ، و كذلك الأمر في قول الصولي : " و قد رأيت ــ أعزّك الله ــ بعض هؤلاء الجهلة يصحّف أيضاً على أبي تمام ثم يعيب ما لم يقله أبو تمام قط .." [٢] . أمّا و قد أشرنا إلى الأمر فإننا سنعرض ما بلغنا من وصية أبي تمام لتلميذه البحتري ، و التي يقول فيها : " يا أبا عبادة !

---

(1) ــ الصولي ، أبو بكر ، أخبار أبي تمام ــ ص ٦١ .

(2) ــ المصدر نفسه ــ ص ٥٦ .

تخيّر الأوقات و أنتَ قليل الهموم صفرٌ من الغموم ، و اعلم أنّ العادة في الأوقات أن يقصدَ الإنسان لتأليف شيءٍ أو حفظه في وقت السّحر . و ذلك أنّ النفس قد أخذت حظّها من الراحة و قسطها من النوم ، فإن أردتَ النسيب فاجعل اللفظ رقيقاً و المعنى رشيقاً و أكثر فيه من بيان الصبابة وتوجّع الكآبة و قلق الأشواق و لوعة الفراق ، وإذا أخذتَ في مدح سيّدٍ ذي أيادٍ فأشهر مناقبه و أظهر مناسبه و أبن معالمه ، و شرّف مقامه ، و تقاص المعاني و احذر المجهول منها و إياك أن تشين شعرك بالألفاظ الزريّة ، و كن كأنّك خياطٌ يقطع الثياب على مقادير الأجسام و إذا عارضك الضجر فأرِح نفسك و لا تعمل إلّا و أنتَ فارغ القلب ، و اجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه فإنّ الشهوة نعم المعين ، و جملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين فما استحسنته العلماء فاقصده و ما تركوه فاجتنبه ترشد إن شاء الله تعالى " (١).

المدقق في دلالات هذه الوصية يلمس انفصاماً في شخصيتها ، كما لو أنّها بوجهين الوجه الأول يناقض الوجه الثاني ، و من هذا التناقض يولد التناقض الآخر القائم بين مفهوم الشعر في شعر أبي تمام و بين مفهوم الشعر المتجسّد في الوصية .

يبدأ أبو تمام الوصيّة بوصف الحال التي يجب أن يكون عليها الشاعر في أثناء إبداعه الشعر، و كذلك يحدّد الوقت الملائم لهكذا إبداع ، فالشاعر صافي الذهن ، بعيدٌ عن الهم و الغم، يبدع نصه وقت السحر ، ثم يختم أبو تمام وصيته بعرض الدافع الأهم لنظم الشعر و هو ــ على حدّ تعبيره ــ دافع الشهوة ، الدافع الذي لا يقترن كما نعلم و يعلم الكثيرون بحالٍ أو بوقت . فإذا كان الشعر لا يتخلّى عن الواقع و عن الحياة فكيف لشاعرٍ أن يبدع في قوله الشعر و هو خارج إطار مجتمعه ، بل إن شدّة اتصال الشاعر بمجتمعه و بيئته هي الدافع الأهم لإبداعه الشعر ، فكيف له إذاً ، أن يكون قليل الهموم صفراً من الغموم . و هذه وتلك كفيلتان بتزويد الشاعر ليس بالموضوع و حسب و إنّما ، أيضاً بالصّورة و الكلمة والإيقاع ، بحيث يتساوق كلٌّ عنصرٍ من هذه العناصر الثلاث مع ما يعانيه الشاعر ويكابده . وهذا تماماً ، ما أشار إليه أبو تمام مناقضاً في تالي كلامه ما جاء في بدايته ، فعلى الشاعر أن يكثر من بيان الصبابة و توجّع الكآبة و قلق الأشواق و لوعة الفراق ، و كلُّ ذلك يقف حائلاً بين الشاعر و بين خلوّ قلبه و ذهنه من الهموم و الغموم .

---

(1) ــ الحموي، تقي الدين أبي بكر علي بن عبد الله ، خزانة الأدب ، ط ١ ، ج ٢ ، تحقيق عصام شعيتو، دار مكتبة الهلال ، بيروت ، ١٩٨٧ م ــ ص ٣٣ .

و حتّى نستوثق من أمر نحل الوصية نقابل بين ما جاء في شعر أبي تمام حول مفهومه للشعر و بين ما جاء في الوصيّة من إرشادات قد زعموا أنّها له ، يقول [1] :

يـــا خاطبـــاً مـــدحي إليـــه بجـــودِهِ ... و لقـــد خطبـــتَ قليلـــةَ الخطّـــابِ
خذها ابنةَ الفكرِ المهذّب فـــي الـــدّجى ... و الليـــلُ أســـودُ رقعـــةَ الجلبـــابِ
بكراً تـــورِّثُ فـــي الحيـــاة و تنثنـــي ... في الـــسّلمِ و هـــي كثيـــرةُ الأســـلابِ
و يزيـــدُها مَـــرُّ الليـــالي جِـــدّةً ... و تقـــادُمُ الأيـــامِ حُـــسْنَ شـــبابِ

يختتم الشاعر قصيدته بهذه الأبيات مُظهراً سموَّ قصيدته و رفعة معانيه ، إذ هو في معرض الفخر بشعره ، و لعلّه بهكذا فعلٍ يتجاوز ممدوحه ، فبعد أن ساوى بينه و بين الممدوح في المنزلة يجعل الفخر بنفسه و بشعره خاتمةً للنص ، فيزدهي بنفسه و هو المادح على حساب الممدوح ، على اعتبار أن الخاتمة هي الأكثر علوقاً في ذهن المتلقي و في سمعه، و هذا ما لا يتناسب مع ما جاء في الوصية " إذا أخذتَ في مدحِ سيّدٍ ذي أيادٍ فأشهر مناقبه و أظهر مناسبه و أبن معالمه و شرّف مقامه ... " ، و نحن إذ ذاك لا ننكر على أبي تمام تشريفه الممدوح بما يتلاءم و الإشارات السابقة و ضرورة مراعاتها أو التقيّد بها ، إنّما تأخذنا الدّهشة لوجود ممدوحٍ آخر متمثّلٍ به كمادحٍ و بشعره كوسيلةٍ للمدح ، و هذا تماماً ، ما يمنح قصيدته التفرّدَ و التميّز بين قصائد غيره من المدّاحين ، فعلى من يريد التقّدم لخطبة القصيدة " و هي ابنة فكر أبي تمام و هو الوصي عليها " أن يكون ذا مكانةٍ رفيعة تناسب منزلة القصيدة التّماميّة ، فما سرُّ هذه القصيدة ؟

لعلَّ السرَّ في جدّة المعاني و تهذيبها [*] ، هذا ما أشار إليه أبو تمام . حيث لم يسبقه إلى مثلها شاعرٌ ، و هي لذلك تزداد حسناً و شباباً على مرّ الأيام و تقادم الأزمان ، فضلاً عن كونها حصيلة جهدٍ و تفكير ، تهذيبٍ و تنقيحٍ ، ما جعل أبا تمام يسهر الليالي في سبيلها، و هنا نلمح خلافاً آخر ، فشاعرنا ينظم نصه في منتصف الليل " في الدّجى ، و الليل أسود رقعة الجلباب "، بينما كان قد نصح تلميذه " أن العادة في الأوقات أن يقصدَ الإنسان لتأليف شيءٍ أو حفظه في وقت السّحر وذلك أن النفس قد أخذت حظها من الراحة و قسطها من النوم .. " ، و أمّا الخلاف الأبرز فيتجلّى واضحاً بين نزوع أبي تمام إلى اقتناص المعاني الجديدة و رغبته بها إذ " راح يطلب المبتكر منها ، و يأتي الغريب و الغامض ، فهو يرفض أن يكون تابعاً

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ١ ــ ص ٩١ .

(*) ــ انظر الحموي ، خزانة الأدب ، ج ٢ ، ص ٣٠ .

مقلّداً ، لأن التقليد يقوده إلى موت شاعريته ، و ضياع شعره ، لذا فأبو تمام أبى إلّا أن يكون مبتكراً لكلِّ معنى جديد ، لم يسبقه إليه أحد ، لأنه أراد الفرادة و التميّز لنفسه في عصرٍ تزاحمت فيه الثقافات و تشابكت فيه العلاقات مع الآخرين " (١) و بين ما جاء في نصيحته من أنّ " جملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين فما استحسنته العلماء فاقصده و ما تركوه فاجتنبه ... "

لعلَّ قصة البيت المصهرج ، حيث " كان أبو تمام يُكرِه نفسه على العمل حتّى يظهر ذلك في شعره " (٢) أبلغ دليل على أنّ لا وقت عند أبي تمام خاصٌّ بالشعر ، فيشْعرُ فيه أو لا يُشعر ، و كذلك ، هو دليلٌ على ضرورة الجّد في الحصول على معنى غير مطروق و على صورةٍ غير مُبتذلة أو مكررة . و الحال ذاتها تنطبق على ما وردنا من أخبار أبي تمام حين كان بعض المتحدّثين يستشهد على بداهتِه الحاضرة و فطنته الوافرة ، إذ يقول الشعر في غير مناسبة ، فهو حين مدح أحمد بن المعتصم بقصيدة مطلعها :

ما فـــي وقوفـــكَ ســـاعةً مـــن بـــاسِ تقـــضي ذمـــام الأربُـــعِ الأدراسِ

و بلغ قوله :

إقـــدامُ عمـــرٍ و فـــي ســـماحة حـــاتمٍ في حلـــم أحنـــفَ فـــي ذكـــاء إيـــاسِ

قال له الكندي ، و كان حاضراً و أراد الطعن عليه : الأميرُ فوق مَن وصفتَ ، فأطرق قليلاً ، ثم زاد في القصيدة بيتين لم يكونا فيها :

---

(1) ــ ذنون ، د. محمد سالم ، *هاجس التجديد عند أبي تمام* ، المعرفة ــ ص ٧٣ .

(2) ــ العمدة ــ ص ١٨٠ ..... حكى ذلك عنه بعض أصحابه ، قال : استأذنت عليه ، و كان لا يـــستتر عني ، فأُذِن لي فدخلت ، فوجدته في بيتٍ مصهرج قد غسل بالماء ، يتقلّب يميناً و شمالاً ، فقلتُ : لقد بلغ بك الحر مبلغاً شديداً ، قال : لا ، و لكن غيره ، و مكث كذلك ساعةً ثم قام كأنّما أطلق من عقال ، فقـــال : الآن وردتُ ، ثم استمدّ و كتب شيئاً لا أعرفه ، ثم قال : أتدري ما كنت فيه منذ الآن ؟ قلتُ : كلّا ، قال : قول أبي نواس : ــ كالدّهر فيه شراسةٌ و ليانٍ ــ أردتُ معناه فشمس عليَّ حتّى أمكن الله منه فصنعتُ :

شرستَ ، بل لنتَ ، بل قانيتَ ذاك بذا فأنتَ لا شكَّ فيك السّهلُ و الجبلُ

و لعمري لو سكت هذا الحاكي لنمّ هذا البيت بما كان داخل البيت ، لأنّ الكلفة فيه ظاهرة و التعملَ بيّن .

لا تنكروا ضـــربي لـــه مَـــن دونَـــهُ مثلاً شـــروداً فـــي النّـــدى و البـــاسِ
فـــالله قـــد ضـــربَ الأقـــلَّ لنـــورهِ مـــثلاً مـــن المـــشكاةِ و النبّـــراسِ[١]

و قد اعتبر النقاد المعنى الموجود في البيتين السابقين من المعاني المخترعة التي تهيّأت لأبي تمام مع عدم ارتباطها بوقتٍ أو بحالٍ ممّا قد ورد في الوصية .

و قال أيضاً ، يفتخر بشعره [٢] :

إليـــك بعثـــتُ أبكـــار المعـــاني يليهـــا ســـائقٌ عَجِـــلٌ و حـــادي
جوائرَ عـــن ذنـــابى القـــومِ حيـــرى هـــوادي للجمـــاجم و الهـــوادي[٣]
شـــداد الأســـرِ ســـالمةَ النـــواحي مـــن الإقـــواءِ فيهـــا و الـــسّنادِ[٤]
يـــذلّلُها بـــذكركَ قِـــرنُ فكـــرٍ إذا حرنَـــتْ فتَـــسلَسُ فـــي القيـــادِ[٥]
لهـــا فـــي الهـــاجسِ القِـــدْحُ المُعلّـــى و فـــي نظـــم القـــوافي و العمـــادِ[٦]
منزّهـــةً عـــن الـــسَّرقِ المـــورّى مكرّمـــةً عـــن المعنـــى المُعـــادِ[٧]

كما جرت العادة في شعر أبي تمام ، فقد جعل هذه الأبيات خاتمة لإحدى قصائده المدحية ، يبيّن فيها مزايا قصيده و علاماته الفارقة التي تميّزه عن قصيد كثيرٍ من شعراء عصره و العصور الأخرى ، و حتّى يقترن قولُه بفعله آثر ــ كما سبق و أشرنا ــ البحث عن المعاني الجديدة و لو كلّفه ذلك الإغراق في الغريب من اللّفظ و المعنى على حدٍّ سواء ، لتكون قصيدته لائقةً بممدوحه الجواد ، و هي على ذلك ، خالية من عيوب الشعر ، تدور رحى الصورة فيها بين العاطفة و الفكر ، مما يجعلها مطواعة في عقل الشاعر المتأمل الذي

---

(1) ــ الصولي ، أبو بكر ، أخبار أبي تمام ــ ص ٢٣١ .

(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ١ ، ص ٣٨٢ .

(3) ــ الذنابى : الذنب . الهوادي : الأعناق . جوائر : من جار : مال . هوادي : من هداه إلى الشيء : دلّ عليه .

(4) ــ الإقواء : اختلاف الإعراب في القافية . السّناد : أن يتغيّر حرف أوحركة في القافية .

(5) ــ القرن : الكفء ، النظير ، من القوم سيّدهم ، ومن السيف حدّه . حرنت : وقفت و لم تسر . تسلس : تلين .

(6) ــ القِدح المعلّى : هو القدح السابع في الميسر و هو أفضلها .

(7) ــ المورّى : من ورّى الشيء : ستره .

استطاع ترويضها و قيادتها دون استغراقٍ في الوقت ، لوجود الخبرة و المهارة ، فهي عنده أولاً و كلٌّ ما عداها ثانياً .

و بموجب ذلك جاء تنزيه أبي تمام للقصيدة عن السرقة مستساغاً ، و تكريمه لها بابتعادها عن المعاني المكرّرة جميلاً ، إذ هو " يكره التكرار ، و ينزّه شعره عنه و عن السرقة أيضاً ، و كثيراً ما وصفَ شعره بالغرابة التي حُورِب من أجلها " (١) ، فكانت القصيدة بذلك درّةً لا تعدلها درّة و مدحةً لا تفيها حقها عطية .

أبو تمام ، دائماً يفخّم قصيدته ، فإذا تحدّث عنها تحدث بصيغة الجمع ، بينما يقابلها الممدوح ــ و هو الفرد ــ بصيغة المفرد و لو شمل المدح بها القومَ بمجمله ، إذ هو في العّد واحدٌ ، و هي بوحدتها في النص جمعٌ " أبكارٌ ، المعاني ، جوائر ، هوادي ، شداد " ، ثم إنّ الممدوح لا يطلع علينا في الأبيات السابقة إلّا من وراء حجاب " الضمير المخاطب الكاف " تارةً في بدايتها " إليك " و أخرى في وسطها " بذكركَ " في حين استحوذت القصيدة بمعانيها وألفاظها و أوصافها على مساحة الأبيات كلّها .

ما يتعلق بخبر دعبل من أنّه كان يكذب على أبي تمام و يضع عليه الأخبار ، فإننا نشكّ بصحّته إذ لا يمكن لرجلٍ قال في أبي تمام بعد وفاته : " رحمه الله ، لو ترك لي شيئاً من شعره لقلتُ إنّه أشعر الناس " (٢) وهذا اعتراف بشاعرية أبي تمام و تصريحٌ واضحٌ بكفاءته ، و إنّ رجلاً يقول فيه ما سلف لا يفكّر مطلقاً في وضع الأخبار عليه ، و لا يتعرّض له بالإساءة ، و لا سيّما أنّ أبا تمام بمثابة القدوة له ، و أمّا ورود الخبر على لسان علي بن الجهم و هو ما يزال يتقرّب من أبي تمام و يعرّض بالآخرين فهذا لأنه كان يطمح بمرتبة أسمى وعلاقةٍ أطيب مع ممدوحي أبي تمام من رجالات الدولة العباسية ، حتى كاد ينعتُ بالوصولي إثر فعلٍ كهذا ،ولا سيّما أن الخبر قد أوحى بذلك من خلال قول رجل يخاطب علياً بن الجهم : " و الله لو كان أبو تمام أخاك ما زاد على مدحك له ، فقال إلّا يكن أخاً بالنسب ، فإنّه أخٌ بالأدب و الدين و المودّة ، أما سمعت ما خاطبني به :

إنْ يكــدِ مُطَّــرَفُ الإخــاءِ فإنّنــا نغــدو و نــسري فــي إخــاءٍ تالــدِ
أو يختلــف مــاء الوصــالِ فماؤنــا عــذبٌ تحــدّر مــن غمــامٍ واحــدِ

---

(1) ــ ديب ، د. السيد محمد ، الغموض في شعر أبي تمام ، ط١ ، دار الطباعــة المحمديــة ، القــاهرة ، ١٩٨٩ م ــ ص ٢٨ .

(2) ــ الصولي ، أبو بكر ، أخبار أبي تمام ، ص ٢٠٢ .

أو يفتـــرقْ نـــسبٌ يؤلّـــفُ بيننـــا أدبٌ أقمنـــاه مقـــامَ الوالـــدِ (١)

و شاعرٌ كأبي تمام يجعل من الأدب معياراً لعلاقته بالآخرين لا يمكن أن تجمعه مع دعبل الخزاعي العداوة ، و قد توافقا بالأدب و الدين و المودّة ، بدليل رغبة دعبل في أن يكون بعض من شعر أبي تمام له ، فهو القائل : " ما كان بيني و بينه شيءٌ إلّا أنّي سألته أن ينزل لي عن شيءٍ استحسنته من شعره فبخلَ به عليَّ " (٢).

و أمّا ما يتعلّق بالوصيّة فإننا على الرغم مما سلف لا نرفضها و لا نبتّ في شأن نحلها على أبي تمام ، لأننا إذا أمعنا النظر فيها من زاوية أخرى وجدنا أنّها تعبر التعبير كلّه عن مذهب البحتري أولاً و عن كفاءة أبي تمام النقدية ثانياً ، حيث استطاع الكشف عن مواطن القوة في شعر البحتري وعن استعداده الفني و الفكري فتوجه إليه بالنصيحة و الإرشاد ليتلاءم الشعر عنده مع ما لديه من مقوّمات، و لو خالفت النصيحة نهج أبي تمام و مذهبه في الشعر ، و إن دلّ هذا على شيء فإنّه لا ريب يدل إلى خبرةٍ و دراية بالشعر، أنماطه ومذاهبه ، يقول المرزوقي في أثناء شرحه لديوان الحماسة : " أمّا تعجّبك من أبي تمام في اختيار هذا المجموع و خروجه عن ميدان شعره ، و مفارقته ما يهواه لنفسه ، و إجماع نقاد الشعر بعده على ما صحبه من التوفيق في قصده ، فالقول فيه أنّ أبا تمام كان يختار ما يختار لجودته لا غير ، و يقول ما يقوله من الشعر بشهوته ، و الفرق بين ما يشتهى و بين ما يستجاد ظاهرٌ ، بدلالة أنّ العارف بالبزّ قد يشتهي لبس ما لا يستجيده ، و يستجيد ما لا يشتهي لبسه " (٣)، فإذا هو أوصى البحتري باتباع الإرشادات السابقة و الالتزام بها ليس لأنه ملتزم بها و يعمل على تنفيذها ، بل لأنها في مجملها تناسب البحتري الشاعر دون غيره ، بصرف النظر عمّا إذا ناسبت أبا تمام أو لا ، و إذا بالشاعرين قد أمسك كلٌّ واحد منهما بناصية مذهبٍ ميّزه عن الآخر ، ما دفع بالأستاذ أحمد أمين إلى القول في تقديمه لأخبار أبي تمام : " وشاء القدر أن يعاصره البحتري ، و هو قريب المعنى حسن الأسلوب ، لا يغرب إغراب أبي تمام، و لا يبعد عن عمود الشعر بعد أبي تمام ، إلى ديباجة مشرقة و سبك محكم ، فساعد وجود البحتري على انقسام الأدباء و العلماء " (٤).

---

(1) ــ الصولي ، أبو بكر ، أخبار أبي تمام ، ص ٦٢ .

(2) ــ البديعي ، الشيخ يوسف ، هبة الأيام فيما يتعلق بأبي تمام ، ص ١٦٥ .

(3) ــ المرزوقي ، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة ، ط ٢ ، نــشره أحمد أمين و عبد السلام هارون ، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر ، ١٩٦٧ ــ ص ١٣ .

(4) ــ الصولي ، أبو بكر ، أخبار أبي تمام ــ ص ١١١ ، تقديم : د. أحمد أمين .

لعلّ ما يؤكد سلامة حكم أبي تمام على البحتري وصحة إرشاده له بما يوافق طبعه و قريحته تلك الحادثة التي وردت عن اختيار أبي تمام للشعر وتصنيفه له " حدثني الحسين بن إسحاق قال ، سمعت ابن الدّقاق يقول : حضرنا مع أبي تمام و هو ينتخب أشعار المحدثين ، فمرّ به شعر محمد بن أبي عيينة المطبوع ،الذي يهجو به خالداً، فنظر فيه ورمى به ، وقال : هذا كلّه مختار ، وهذا أدلُّ دليلٍ على علم أبي تمام بالشعر ،لأن ابن أبي عيينة أبعد الناس شبهاً به ! وذلك أنه يتكلّم بطبعه ، ولا يكدُّ فكره ، و يخرج ألفاظه مخرج نفسه ، وأبو تمام يتعب نفسَه ، ويكدُّ طبعَهُ ، و يطيلُ فكره ، و يعمل المعاني و يستنبطها ؛ ولكنه قال هذا في ابن أبي عيينة ، لعلمه بجيد الشعر أيَّ نحوٍ كان " (١) .

بالرغم من ذلك فقد التقى البحتري مع أبي تمام في بعض القضايا و الأغراض و على رأسها " المديح " كغرضٍ له خصوصيته في العصر العباسي ، و أمّا أمر تناقض أفكار الوصية فإنه ناتج عن أن أبا تمام قصد من الكلام في بداية الوصية أغراضاً وجدانية تتمثل أكثر ما تتمثل بالغزل و النسيب و الرثاء و العتاب و ما يمكن أن يتصّل بهذه الأغراض ، وقصد من كلامه في نهاية الوصية غرض المديح ، إذ يجب أن يحظى فيه الشاعر بإعجاب المتلقي " الممدوح " ،ولهذا كان عليه أن يرشده " إذا أخذت في مدح سيّدٍ ذي أيادي فأشهر مناقبه وأظهر مناسبه وأبن معالمه ، وشرّف مقامه، وتقاص المعاني واحذر المجهول منها و إياك أن تشين شعرك بالألفاظ الرزيّة ، و كن كأنّك خيّاطٌ يقطع الثياب على مقادير الأجسام و إذا عارضك الضجر فأرح نفسك و لا تعمل إلّا و أنت فارغ القلب .. " .

أمّا و قد بلغْنا من الأمر هذا المبلغ . فإنّنا سوف نعرض في عجالةٍ آراء أبي تمام الناقد بخصوص الشعر كما وردت بين تضاعيف مطوّلاته و مقطوعاته بغض النظر عمّا ورد في الوصيّة .

أبدى أبو تمام اهتماماً كبيراً بالمعنى ، و ألحّ على ضرورة البحث عن المعنى الجديد أو المخترع ، و لهذا تراه يمعن الفكر في انتقاء المعاني ، و من ثمّ قولبتها في قالبٍ من اللفظ متين ، حتى تظهر في حلّةٍ يعجز غيره عن صنع مثيلٍ لها ، يقول (٢):

و جديـــدةُ المعنـــى إذا معنـــى التـــي ... تشقى بهـــا الأســـماعُ كـــان لبيـــسا(١)
تلهـــو بعاجـــل حُـــسنها و تعـــدُّها ... علِقـــاً لِأعجـــاز الزمـــانِ نفيـــسا

(1) ــ الصولي ، أبو بكر ، أخبار أبي تمام ، ص ١١٨ .

(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ٢٧٣ .

من دوحـــة الكَلِـــمِ التـــي لـــم تنفكـــكْ يمـــسي عليـــكَ رصـــينُها محبوســـا

يقدّم أبو تمام المعنى على اللفظ ، لكنه لا يسلب الأخير حقّه ، إذ ينتهي إلى أنّ المعنى يكتسب رونقه و حلاوته بفضل الانتقاء المناسب للألفاظ ، بوصفها الثوب القشيب الذي يظهر المعنى به، و لذلك نراه يبتعد عن المعنى القديم المبتذل، و يرنو إلى المحكم من التعابير و إلى الأنسب من الألفاظ ، حتى تفوز قصائده بإعجاب المتلقي .

يذهب البهبيتي إلى أنّ أبا تمام من أنصار المعنى مع اعترافٍ واضحٍ بعدم قدرة الشاعر على إهمال أو إغفال ما للفظ من دورٍ في بناء القصيدة ، فقد " كان أبو تمام ، شاعرُنا، من الفئة الثائرة على عمود الشعر : فئة طلاب المعاني . و أرجو ألّا يُنسى مع هذه التسمية أنهم كانوا يطلبون اللفظ أيضاً " [٢] ، و نحن نوافق البهبيتي فيما ذهب إليه ، لكننا نعارضه ــ فقط ــ فيما يخصّ نصرة أبي تمام للمعنى على حساب اللفظ ، و ما تقديم الشاعر عموماً ، المعنى على اللفظ إلّا لأنه أسبق ، و هو في سعيه وراء اللفظ ، إنّما يسعى لاختيار الأصلح لمعناه المكنون في الذّهن . يقول [٣] :

جاءتْـكَ مـن نظـمِ اللـسانِ قـلادةٌ سـمطانِ فيهـا اللؤلـؤُ المكنـونُ[٤]
حـذيَتْ حـذاءَ الحـضرميةِ أُرهِفَـتْ و أجادَهـا التخـصيرُ و التلـسينُ[٥]
إنـسيةٌ وحـشيّةٌ كثُـرتْ بهـا حركاتُ أهل الأرض و هـي سـكونُ
ينبوعُهـا خَـضِلٌ و حلـيُ قريـضها حليُ الهَـدِيِّ و نـسجُها موضـونُ[٦]

نجدُ في قول أبي تمام الناقد حصافةً و ذكاءً ، إذ يناسب في نصّه بين اللفظ و المعنى و في ما يأتي جدول يبيّن ذلك :

---

(1) ــ اللبيس : الخلق ، البالي .

(2) ــ البهبيتي ، أبو تمام حياته و حياة شعره ــ ص ١٩٠ .

(3) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٣ ــ ص ٣٢٩ .

(4) ــ سمطان : خيطان . المكنون : من كنّه : ستره .

(5) ــ الحضرميّة : النعال المنسوبة إلى حضرموت . التخصير : يُقال: نعل مخصّرة إذا كان لها خصران ؛ ومخصّر النعال كان من لبس السادات عندهم ، لأنّ هؤلاء لايخصفون نعالهم و لايتهاونون بها فتكون كنعال العبيد و الرعاة . الملسنة : التي تستدقّ من طرفها الذي يلي الأصابع .

(6) ــ الهديّ : العروس . الموضون : المنسوج نسجاً متقارباً كنسج الدروع .

المعنى	اللفظ
اللؤلؤ المكنون	نظم اللسان
حركات	سكون
ينبوعها خضلٌ	نسجها موضون

ففي البيت الثاني ، المعنى عند أبي تمام قدمٌ مترفةٌ و اللفظ حذاءٌ فاخرٌ ، حيث لا يمكن لقدم عبدٍ حقيرٍ أن تحظى بمثل هذا الحذاء الفاخر ، كما لا يمكن لحذاءٍ بالٍ أن يلامس تلك القدم المترفة . فانظر إلى هذا المعنى الجديد و هذه الصورة الغريبة كيف قدّمها أبو تمام في قالبٍ من اللفظ أجدّ و أغرب ، ما دعانا إلى تقصّي دلالاتِ كلِّ لفظٍ بما يتلاءم والسيّاق العام للبيت . فلكلٍّ من اللفظ و المعنى دوره ، إذ لا يحلُّ اهتمام أبي تمام بالمعنى محلَّ اهتمامه باللفظ ، ولا يعدلُ الوقتُ الذي يستغرقه في اختراع المعاني الوقتَ الذي يستغرقه في اختيار الألفاظ ، وإلّا فماذا نقول بخصوص الألفاظ التي يغربُ فيها أبو تمام و يُوعرُ، فتبلغ بالمعنى حدود الغموض ؟ هل نقول : إنّه من أصحاب اللفظ ؟!

لعلّنا لم نُجد التعبير عن مذهب أبي تمام حيال اللفظ و المعنى ، و حتى لا نكلّف أنفسنا أعباء المحاولة الثانية نستعين بقول أبي تمام عساه يغني و يفي بالغرض [١] :

نــشرٌ يــسيرُ بــه شــعرٌ يهذّبــه فكرٌ يجول مجال الروح فــي الجــسدِ

ورد لفظ (القافية) في القصيدة التّماميّة ــ دائماً ــ بصيغة الجمع ، ما ينمُّ على فهمٍ دقيقٍ لهذا الدّال من أنه يخالف ما اصطُلِحَ على تسميته " حرف الروي " ، فالقصيدة تُنظم على رويٍّ واحدٍ و لا تُنظمُ على قافيةٍ واحدة ، إذ يختصُّ كلّ بيتٍ بقافية ، ما برَّر استخدام أبي تمام لمفردة " القوافي " ، يقول [٢] :

إنّ القــوافي و المــساعي لــم تــزلْ مثــلَ النظــام إذا أصــابَ فريــدا
هــي جــوهرٌ نثــرٌ فــإن ألّفتَــهُ بالــشعر صــار قلائــداً و عقــودا

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٤ ــ ص ٣٣٦ .

(2) ــ المصدر نفسه ، م ١ ــ ص ٤٢١ .

و يقول أيضاً [1] :

هــذي القــوافي قــد أتينَــكَ نُزَّعــاً تتجـــسَّم التهجيـــرَ و التغليـــسا[2]

على الشاعر عند أبي تمّام أن يُعمل العقل و يكدَّ الذهن في صناعة الشعر. يقول [3] :

تغــايرَ الــشّعرُ فيــه إذ ســهرتُ لــه حتّـــى ظننـــتُ قوافيْـــهِ ســـتقتتلُ

إذا كان المقصود من مفردة " قوافيه " ما جاء من أمر القافية عروضياً ، فإنّه يدحض رأي الربداوي ، فأبو تمام عنده يجري وراء القافية ، فتتحكم بقصيده ، و إذا مدح خالد بن يزيد عليه أن يختار القافية دالية [4] .. بينما يفصح قول أبي تمام عن وقوعه في حيرةٍ ، لكثرة ما يتوارد إلى ذهنه من قوافٍ ، و إذ هو في موقع الاختيار و ليس في موقع الانجرار . فأمّا أن يناسب أبو تمام بين القافية و اسم الممدوح ، فهذا ــ لعمري ــ يُحسب له لا عليه ، إذ تكون القصيدة بهكذا فعلٍ ألصق بالممدوح ، لأنّه خُصَّ بها دون سائر الممدوحين بفضل وجود اسمه أو لقبه فيها .

و يشير أبو تمام إلى ضرورة تعدّد الفنون و الموضوعات في القصيدة ، إذ يقول [5]:

الجدُّ و الهزلُ فــي توشــيعِ لُحمتهــا و النُّبلُ و السخفُ و الأشجانُ و الطربُ

و هذا ما يؤكد إجلال أبي تمام لنهج القصيدة التقليدية و إعجابه بها ، و لعلَّ مطوّلاته خير ما يدل إلى ذلك، إذ لم يتخلَّ عن النسيب و عن الوقوف على الأطلال ، و لا عن وصف مشقة السفر في سبيل الوصول إلى الممدوح . كلُّ ذلك يلائم طبع الشاعر القديم و طبيعته بالرغم من خروجه و هو الشاعر المجدّد عن هذه النمطيّة فيما يتطلّبه الموقف ، و تستدعيه الأحداث و الأشخاص .

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ٢٧٣ .

(2) ــ نزّعاً : مشتاقة . تجسّم الأمر : ركب معظمه . التهجير : سير نصف النهار . التغليس : سير الليل .

(3) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٣ ــ ص ١٠ .

(4) ــ الربداوي، د. محمد، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام ، المكتب الإسلامي، ١٩٧١ م ــ ص ١٩٢.

(5) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ١ ــ ص ٢٥٨ .

لهذا و ذاك اكتسبت قصيدته عناية الممدوح ، فهي كالنجم ترافق صاحبها في ترحاله و أمّا إذا حطّ رحله فهي له الجليس المؤنس. و لا سيّما أنّ أبا تمام قد نزّهها عن السرقة و عن المعاني المكرّرة ، مما جعله يشبهها باللؤلؤ في أكثر من مناسبة . يقول [١] :

مفـــصّلةٌ بـــــاللؤلؤ المُنتقـــــى لهـــــا من الشعر ، إلّا أنّـــه اللؤلـــؤ الرطـــبُ

و هو لا يبالي إذا استعان بالكذب في سبيل إرضاء الممدوح بما فيه و بما ليس فيه ، حتّى يرتقي بقصيدته ، فتصبحَ عصيّةً على الزمن ، كلّما تقدّم بها العمر تزداد شباباً و حسناً ، يقول [٢] :

و متى امتدحتُ سواكَ كنتُ متى يضِقْ عنّـــي لـــه صـــدقُ المقالـــةِ أكـــذبِ

ربّما هذا هو البيت الذي حدا بالبهبيتي إلى جعل أبي تمام من أصحاب المعنى ، لأنّ اللفظيين هم القائلون : أحسنُ الشعر أصدقُهُ [٣] .

كما و أنّ لأبي تمام رأياً هاماً فيما يخصّ التصريع و ضرورة وجوده في أوّل القصيدة. يقول [٤] :

و تقفو إلى الجدوى بجـــدوى و إنّمـــا يروقُكَ بيتُ الشّعرِ حـــين يُـــصرَّعُ[٥]

يدرك أبو تمام أهمية التصريع في القصيدة ، إذ يقابله بضرورة العطاء المتجدّد المستمر ، ما يعلل تعداد الأبيات المُصرَّعة في مطوّلات أبي تمام ، كما لو أنه ينتقل بفضل التصريع من فنٍ إلى آخر ، ما يسّهلُ عليه أمراً كان يرهق الشعراء من قبل و من بعد . هذا فضلاً عن تخلّصه الحسن الذي كان رائده ، و إذا بهذا التخلّص يملك زمام اللفظ و المعنى ،

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ١ ــ ص ١٩٧ .

(2) ــ المصدر نفسه ، م ١ ــ ص ١٠٧ .

(3) ــ البهبيتي ، أبو تمام حياته و حياة شعره ــ ص ١٨٩ .

(4) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ٣٢٢ .

(5) ــ تقفو : تتبع . الجدوى : العطاء .

بل لعلّ أبا تمام يروق له استخدامُ التصريع ، كما يروق للمتلقي ، فيسعى إليه غير هيّاب لما قد يقوله النقاد ، فبعد البيت الأول من قصيدته التي يمدح فيها الحسن بن وهب [١] :

لَمكاسِرُ الحسنِ بن وهبٍ أطيبُ ... و أمرُّ في حنكِ الحسودِ و أعذبُ[٢]
فكأنّ قُسّاً في عكاظ يخطبُ ... و كأنَّ ليلى الأخيلةَ تندبُ
وكَثيرَ عزّة يومَ بينٍ ينسبُ ... و ابنَ المقفّعِ في اليتيمةِ يُسهِبُ

٣ ــ آفاق البناء في القصيدة التّمامية :

حتّى نتبيّن الآفاق التي يسعى إلى بلوغها أبو تمام سنعمد إلى دراسة قصيدتين ، الأولى منهما طويلة خمريّة تندرج تحت غرض المديح ، و الثانية مقطوعة تتصل بباب الأوصاف ، ثم إننا سنحاول الكشف عن دعائم كلٍّ من القصيدتين اللغوية التي يرسي عليها بناءَه مستشرفاً إثر ذلك الآفاق ، ما يتعلّق منها باللغة أو بالمجتمع .

القصيدة الأولى :

قال أبو تمام في مدح محمد بن حسّان الضّبي [٣] :

١ ــ قدْكَ اتئبْ أربيتَ في الغُلْواءِ ... كم تعذلون و أنتمُ سجرائي ؟![٤]
٢ ــ لا تسقني ماءَ المَلامِ فإنّني ... صبٌّ قد استعذبتُ ماءَ بكائي
٣ ــ و معرّسٍ للغيثِ تخفق بينَهُ ... رايـاتُ كلّ دجنّةٍ وطْفَاءِ[٥]
٤ ــ نشرتْ حدائقَهُ فصرنَ مآلفاً ... لطرائفِ الأنواءِ و الأنداءِ[٦]
٥ ــ فسقاه مسْكَ الطلِّ كافورُ الصبَا ... و انحلّ فيه خيطُ كلِّ سماءِ
٦ ــ عُنِيَ الربيعُ بروضه فكأنّما ... أهدى إليه الوشيَ من صنعاءِ

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ١ ــ ص (١٢٧ ــ ١٣٤) .

(2) ــ مكاسر : أصول ، مفردها مكسر . أعذب : هنا ، من قولهم : ماء عذَب ؛أي كثير القذى و الطحلب ، فيكون المعنى : أمرّ وأبشع .

(3) ــ المصدر نفسه ، م ١ ــ ص (٢٠ ــ ٣٩) .

(4) ــ قدك : حسبك . اتئب : استحِ . أربيت : أسرفت . الغلواء : الزيادة في القول و الفعل .

(5) ــ المعرّس : مكان النزول في آخر الليل . الدجنّة : السحابة المطبقة ، الريّانة ، المظلمة . الوطفاء : المتدلية الذيول .

(6) ــ الطرائف ، مفردها طريفة : الجديدة . الأنواء ، مفردها نوء : أراد به المطر. الأنداء، مفردها ندى : المطر الخفيف .

٧ ــ صــــبّحتُهُ بـــــسلافةٍ صـــــبّحتُها بـــــسلافةِ الخلطـــــاءِ و النـــــدماءِ

٨ ــ بمدامـــةٍ تغـــدو المنُـــى لكؤوســـها خَـــوَلاً علـــى الـــسرّاءِ و الـــضرّاءِ[1]

٩ ــ راحٌ إذا مـــا الـــرّاحُ كـــنَّ مطيَّهـــا كانتْ مطايـــا الـــشّوقِ فـــي الأحـــشاءِ

١٠ــ عنبيّـــــةٌ ذهبيّـــــةٌ ســـــبكَتْ لهـــــا ذهـــبَ المعـــاني صـــاغةُ الـــشعراءِ

١١ ــ أكلَ الزمـــانُ لطـــولِ مُكـــثِ بقائهـــا مـــا كـــان خامرهـــا مِـــنَ الأقـــذاءِ

١٢ ــ صعُبَتْ وراضَ المزجُ سـيّئ خَلْقِهـا فتعلّمَـتْ مـن حُـسْنِ خُلـقِ المـاءِ

١٣ ــ خرقـــاءُ يلعـــبُ بـــالعقولِ حَبَابُهـــا كتلعُّـــبِ الأفعـــالِ بالأســـماءِ

١٤ ــ و ضـــعيفةٌ فـــإذا أصـــابَتْ فرصـــةً قتلَـــتْ ، كـــذلك قـــدرةُ الـــضعفاءِ

١٥ ــ جهميّـــةُ الأوصـــافِ إلّـــا أنّهـــم قـــد لقّبوهـــا جـــوهرَ الأشـــياءِ

١٦ ــ و كـــأنّ بهجتَهـــا و بهجـــةَ كأسِـــهَا نـــارٌ و نـــورٌ قُيّـــدا بوعـــاءِ

١٧ ــ أو درّةٌ بيـــضاءُ بكـــرٌ أُطبقَـــتْ حَـــبَلاً علـــى ياقوتـــةٍ حمـــراءِ

١٨ ــ و مـــسافةٍ كمـــسافةِ الهجـــرِ ارتقـــى في صدر بـــاقي الحـــبِّ و البرحـــاءِ

١٩ ــ بيـــدٌ لنـــسلِ العيـــدِ فـــي أملودهـــا ما ارتيدَ من عيـــدٍ و مـــن عُـــدَوَاءِ[2]

٢٠ ــ مزّقْـــتُ ثـــوبَ عكوبهـــا بركوبهـــا و النّارُ تنبُع من حَـصى المعـزاءِ[3]

٢١ ــ و إلى ابن حسّانَ اعتَدَتْ بـــي همّـــةٌ وقَفـــتْ عليـــهِ خُلّتـــي و إخـــائي

٢٢ ــ لمّـــا رأيتُـــكَ قـــد غـــذوتَ مـــودّتي بالبـــشرِ و استحـــسنتَ وجـــهَ ثنـــائي

٢٣ ــ أنبطتُ فـــي قلبـــي لِوَأيـــكَ مـــشرعاً ظلّت تحـــومُ عليـــهِ طيـــرُ رجـــائي[4]

٢٤ ــ فثويتُ جـــاراً للحـــضيضِ و همّتـــي قـــد طوّقَـــتْ بكواكـــبِ الجـــوزاءِ

٢٥ ــ إيـــهِ فـــدتْكَ مغارســـي و منـــابتي اطرح غَنَـــاءك فـــي بحـــور عنـــائي

٢٦ ــ يـــسّرْ لقولـــكَ مَهْـــرَ فعلِـــكَ إنّـــهُ ينـــوي افتـــضاضَ صـــنيعةٍ عـــذراءِ

٢٧ ــ و إلـــى محمّـــدِ ابتعثـــتُ قـــصائدي و رفعـــتُ للمستنـــشدينَ لـــوائي

٢٨ ــ و إذا تـــشاجرتِ الخطـــوبُ قريْتَهـــا جـــدلاً يفـــلُّ مـــضاربَ الأعـــداءِ

---

(1) ــ الخول : العبيد و الإماء و سائر حاشية الرجل .

(2) ــ البيد ، مفردها بيداء : الأرض المقفرة . نسل العيد : أي نسل الفحل الذي تُنسب إليه الإبل العيديّة . أملودها : الأملس منها .

(3) ــ عكوبها : غبارها . المعزاء : الأرض العليظة فيها حصى ، وهنا كناية عن شدّة الحرّ .

(4) ــ أنبط الماء : استخرجه . الوأي : الوعد . المشرع : مورد الشاربة .

(*) ــ ورد في ديوان أبي تمام ــ شرح التبريزي ــ أن أبا تمام كان قد مدح بهذه القصيدة " يحي بن ثابت " لكنه فيما بعد ترك كل ما يتعلق بيحيى لتقتصر في النهاية على محمّد بن حسّان الضّبي ، و لذلك نحن أهملنا جدوى دراسة هذا البيت لعدم تعلّقه بالممدوح أو بالقصيدة.

٢٩ ــ يا غايــة الأدبــاءِ و الظّرفــاءِ بــل يـــا ســـيّدَ الـــشعراءِ و الخطبـــاءِ
٣٠ ــ يحيى بن ثابــتٍ الــذي ســنّ النّــدى و حوى المكارِمَ مِن حياً و حيــاءِ (*)

يبلغ عدد أبيات هذه القصيدة ثلاثين بيتاً تتوزّع كما يأتي :

١ ــ المطلع : و له بيتان ، يبيّن فيهما الشاعر أحواله مع العذّال و اللائمين .

٢ ــ وصف الربيع : و له أربعة أبيات .

٣ ــ وصف الخمرة : يبلغ عدد الأبيات فيها أحدَ عشَرَ بيتاً .

٤ ــ الرحلة إلى الممدوح : و جاءت في ثلاثةِ أبيات .

٥ ــ مدح " محمّد بن حسّان " : و قد استحوذ على تسعةِ أبيات .

٦ ــ البيت الأخير من القصيدة في يحيى بن ثابت، ولا ينتمي إلى نسيجها ، و تفصيل ذلك ورد في الحاشية .

مثل هذا التوزيع يفضي بنا إلى مجموعة من الملاحظات ، أهمّها :

ــ استبدل أبو تمام بالوقوف على الأطلال الوقوف على الرياض الغنّاء ، تنتظرُ الغيث فتحظى به ، إذاً ، هو أمام مشهدٍ رائع من مشاهد الربيع ، و هذا تماماً ، ما يناسبُ حياة الناس في مجتمع التحضّرِ و المدنيّة ؛ حيث لا أطلال مقفرة و لا رسومَ دارسة . كما أنّ الأمر يتناسب مع موقف الشاعر تجاه ممدوحه ، إذ يقابل بينه و بين الرّياض ، هي تنتظر الغيث فتحظى به و هو ينتظرُ العطايا و الهبات و يأمل أن يحظى بها . إنّ أبا تمام يبني آفاق أمله على وقائع معاشة بما ينسجم و الحياة المنعّمة من ناحية و الموقف اللحظي من ناحية أخرى ، فإقدامه ، إذاً " على استفتاح قصائده بوصف مشاهد الطبيعة الخالصة ، خطوة على طريق التطوير الفنّي للتقاليد الموروثة من ناحية ، و تحقيقاً لذاته و مشاعره و تجاربه في واقع الحياة الحضرية الجديدة من ناحيةٍ أخرى " (١) .

ــ جمع أبو تمام بين القديم و الجديد ، فلم يخرج عن نهج القصيدة التقليدي ، بالرّغم من أنّه خرج ، فأمّا أنه لم يخرج فلأنه وقف على الرياض بعد مخاطبة الأصدقاء ومعاتبتهم ، و أمّا أنّه خرج فلأنه توسّع في وصف خمرته باعتبارها فنّاً جديداً يتّصلُ بالمجتمع و ما يجري فيه ، نتيجة اختلاط الأنساب و تعدّد الثقافات و تنوّع القيم و العادات . كما لو أنّ أبا تمام قد استعاض بالخمرة عن وصف الناقة و حيوان الصحراء ، حتّى لا يحدث شرخاً في بنيةِ

---

(1) ــ أحمد ، د. شوقي رياض ، الطبيعة في مقدّمات أبي تمام ، دار الثقافة للنشر و التوزيــع ، ١٩٨٨ م ــ ص ٤٤ .

القصيدة العربية التقليدية ، إنّما حسبه أنّه بدّل فنّاً بفن على أن يتلاءم هذا الأخير مع آفاق تجربته.

ــ حديث أبي تمام عن الخمرة يعلّل اقتصاروصفه للرحلة ومشاقّها على ثلاثة أبيات ، حيثُ لا صحراء تضني و لا سفر يتعب ، إذ " الغالبُ على شريحة الصحراء في قصيدة أبي تمام أنّها شريحةٌ سريعة تتناسبُ مع سرعة الاجتياز من ماضي الطلل إلى حاضرِ الممدوح ، و لذلك فهي تتميّز بقلّةِ أبياتها بالقياس إلى الشرائح التي تسبقها أو تليها " [١] ، ما جعل خلوَّ القصيدةِ من وصفٍ لراحلة الشاعر و مشاهداته مُسوّغاً . فقد اكتفى أبو تمام بالشكوى من المسافة التي تفصله عن الممدوح ، و من الحرّ الذي لاقاه في سبيل المثول بين يدي هذا الأخير.

ــ اقتران صفات الخمرة بصفات الممدوح إضافةً أو مقابلةً أو احتواءً ، و هذا جديدٌ آخر يُنسبُ إلى أبي تمام ، إذ هو مرّة يقابل الرياض و الغيث بالشاعر المادح و العطيّة ، و مرّةً يقابل الخمرة بالنديم " الممدوح " ، بل و يمزج بينهما ، فحتّى يستسيغَ الشاعرُ خمرته لابدَّ أن يستسيغ نديمه قبلها.

ــ أضاف أبو تمام إلى ممدوحه صفة " الأديب " مشيراً إلى نبوغه في ميدان اللّغة، و هو على ذلك مُلزَمٌ بتقديم الأفضل من شعره ، لأنّ المخاطب " الممدوح " على درايةٍ و فهمٍ عميقين بالشعر ، إذ هو الشاعر و الخطيب ، و لعلّ ذلك ما دعا أبا تمام إلى استشرافِ آفاق جديدةٍ لم يكن ليبلغَ حدودها الممدوح الأديب لولا أبو تمام الذي وجد الخمرة حقلاً دلالياً واسعاً يُظهرُ من خلاله ضلوعه في ميادين شتّى كالفلسفة و المنطق و اللغة ؛ و إذا بالخمرة كفنٍّ تسيطر على باقي فنون القصيدة ، و تستحوذ على الغالبية من أبياتها و لو على حساب المديح و الممدوح ، فالأنا عند أبي تمام ــ و في هذا الفن تحديداً ــ يفلتُ من قيود " الأنا الأعلى " مُنطلقاً ، يحدّثنا عن المجهول و المجرّد و الماورائيات ، حتّى لكأنّه يصنعُ بخمرته الضعيفةِ القوية دعامةٍ من دعائم قصيدته التعددية [٢] . حيث فتح من خلال هذا الفن باب التأويل على مصراعيه ، فكلُّ قارئٍ تذهبُ به ثقافته مع النص في طريقٍ لا نهائيٍّ قد يلتقي مع الطرق الأخرى وقد لا يلتقي .

ــ أبو تمام بصدد مدح شاعرٍ و خطيب ، لذلك أولى لصفاتٍ " كالعلم باللغة والحكمة و رجاحة العقل والوفاء بالوعد و الكرم " اهتماماً على حساب صفاتٍ أخرى كالشجاعة

---

(1) ــ المصري ، د. يسرية يحيى ، بنية القصيدة في شعر أبي تمام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧م ــ ص ٢٧٦ .

(2) ــ ذنون ، د. سالم محمّد ، *هاجس التجديد عند أبي تمام* ، المعرفة ، ع ٤٨٧ ، ٢٠٠٤ م ، إصدارات وزارة الثقافة ــ سورية ــ ص ٧٦ .

والإقدام و القوّة ، و ذلك حتى يلائم بين الصفات و بين موصوفها ، فصفات الأديب تختلف عن صفات القائد ، ثم إن الأمر لم يقف عند تغاير الصفات ، و إنّما تعدّاه إلى محاولة أبي تمام إبراز نفسه بصورة الشاعر المبدع أمام الممدوح الأديب ، مما جعله يُغرب في ألفاظه مبتعداً عن المألوف ، و " هذه الغرابة هي سرُّ جمال المعنى عنده " (١) ، فكلّنا يعلم كم أثار البيت الأول من هذه القصيدة انتقاداً على مستوى الألفاظ و الأسلوب ، كما أغرب أيضاً بصوره فقد أثار البيت الثاني و غيره من أبيات القصيدة لغطاً كثيراً ممتدّاً بين النقاد (*) .

و لمّا كان أبو تمام " حريصاً على الغرابة في الأبيات التي يفتتح بها قصائده " (٢) وجب علينا الإشارة إلى مواطن هذه الغرابة و دراسة بعضٍ من أشكالها ، من مثل قوله :

خرقـــاءُ يلعـــبُ بـــالعقول حبابُهـــا كتلعُّـــــبِ الأفعـــــالِ بالأســـــماء

إنّه يسبغ صفات الأنثى على خمرته ، و لكنّها الأنثى اللّعوب . حيث تفعل فعلها بعقول الندماء ، فيشبّه تأثيرها على العقول بتأثير الأفعال في اللغة على الأسماء ، و هذا تشبيه تمثيلي يقابل الشاعر من خلاله بين الخمرة إذ تلعب بالعقول و بين الأفعال إذ تلعب بالأسماء ، كما لو أنه يضع الخمرة و الأفعال في بوتقة المحسوس ، و يضع العقول و الأسماء في بوتقة المجرّد، ما يمنح الصورة غرابتها ، إذ كيف للمحسوس أن يؤثر على المجرّد ؟! و عليه فإن أبا تمام أراد أن يحرر العقول ، و يخلّصها من واقع الحال مثلما خلّص الأسماء بفعل الأفعال من قيود الزمان و المكان ، فحرّر و خلّص مُظهراً براعته في تقديم الجديد من الصور ، و مؤكداً على إلمامهِ بعلوم الفقه و أصول اللغة أمام ممدوحه الشاعر و الخطيب .

و من مثل قوله ، أيضاً :

جهميـــــة الأوصَـــــافِ إلّـــــا أنّهـــــم قـــــد لقبّوهـــــا جـــــوهر الأشـــــياءِ

---

(1) ــ الغيث، د. نسيمة راشد ، التجديد في وصف الطبيعة بين أبي تمام و المتنبـــي ، ط١ ، ١٩٨٨ م ــ ص ٢٠٨.

(*) ــ انظر ديوان أبي تمام ، شرح التبريزي ، م ١ ــ ص (٢٠ ــ ٢٣) .

و انظر أخبار أبي تمام ، الصولي ــ ص (٣٣ ــ ٣٧).

(2) ــ ديب ، د. السيد محمّد ، الغموض في شعر أبي تمام ــ ص ٣٧ .

منبع الغرابة في هذا البيت نسبةُ الخمرة إلى الجهمية بأوصافها (**) . و نحن لا نجد فيه من الغرابة شيئاً ، فإذا كانت الجهمية طائفة من المتكلمين يعتقدون أن الإنسان لا يستطيع أن يفعل شيئاً ، و من ثم يلزمونه العقوبة على ما يفعل (١) ، فإنّ الخمرة بفعلها و تأثيرها على شاربها أقرب إلى الجهمية منها إلى المعتزلة أو الجبرية أو المرجئة .. نتيجة التناقض الحاصل في آراء الجهمية و الذي يتلاقى مع تناقض الخمرة بفعل تأثيرها على الشاربين ، إذ يُقسمون إلى نوعين : نوعٌ يشرب و يتحرر من العقل و ينفصل عنه ، فيصبح أقرب إلى حالٍ من اللامسؤولية و الخبل ، و نوعٌ يشرب و يتحرر بعقله من قيود الواقع محلّقاً في سماء الإبداع، ثمّ إنّ هذا و ذاك منوطان بكمية الشرب و وقته و ظروفه ، لذلك اختلفت صفات الخمرة باختلاف شاربيها ، فهي عند النوع الأول جهمية الأوصاف ، و هي عند النوع الثاني جوهر الأشياء .

و إنّنا لنجدُ الغرابة أكثر ما تظهر تظهر في قوله :

أنبطتُ في قلبي لوَأْيكَ مَشْرَعاً ظلّتْ تحومُ عليه طيرُ رجائي

حيث لم يكتف بغرابة الصورة ، بل تعداها إلى الإغراب في الألفاظ ، فحتى يتلقى المتلقي فحوى الصورة و معناها لابدّ له أولاً من أن يبحث عن معاني الألفاظ بما تكتسبه من دلالات بفعل انتمائها إلى سياقها الحالي ، فقد استنبط الشاعر من وعد الممدوح لواءً للماء تستدل عليه طيور الرجاء و الأمل المتعلّقة بالوعد سالف الذّكر ، لينتقل بعناصر الصورة من

(**) ــ انظر كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري ، تحقيق علي محمد الجباوي و محمّد أبو الفضل إبراهيم ، ط ٢ ــ ص ٤٠ .

و يقول شوقي ضيف في الفن و مذاهبه ص ٢٥١ :

كان جهم معروفاً بالتناقض في فكرته عن عمل الإنسان ، إذ يمنع أن يكون له اختيار و قدرة على ما أُمِرَ به فهو مُجبرٌ ، و مع ذلك يجعله مكلّفاً يُعاقب على ما يفعل .. ثم يستشهد بقول أبي تمام :

(*) ــ انظر كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري ، تحقيق علي محمد الجباوي و محمّد أبو الفضل إبراهيم ، ط ٢ ــ ص ٤٠ .

و يقول شوقي ضيف في الفن و مذاهبه ص ٢٥١ :

كان جهم معروفاً بالتناقض في فكرته عن عمل الإنسان ، إذ يمنع أن يكون له اختيار و قدرة على ما أُمِرَ به فهو مُجبرٌ ، و مع ذلك يجعله مكلّفاً يُعاقب على ما يفعل .. ثم يستشهد بقول أبي تمام :

عَمريُّ عُظْمِ الدين جهميُّ الندى ينفي القوى و يثبتُ التكليفا

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ١ ــ ص ٣٠ .

المجرّد " الوعد ، الرجاء " إلى المحسوس " المشرع ، الطير " ، و حتى يبدو هذا المحسوس ذا فاعلية أسند إليه أفعالاً يقوم بها و تقوم هي به ، من قبيل تحفيز اللّغة و محاولة إخراجها عن نمطيتها المعتادة .

ــ سيطر أسلوب الطلب على القصيدة ، و لا سيّما في خطابيه ، إذ هو يخاطب لوّامه و يخاطب ممدوحه . ففي خطابه الأول يُظهر شكّه بعدم كفّ أولئك اللائمين عن لومه ، و هو شكٌّ يحيلُ إلى شكٍّ آخر متّصلٍ بكرم الممدوح ، أو ربمّا بمصداقية الوفاء بالوعد . ما يؤكد ثنائية الشك هذه انتقال الخطاب في بداية القصيدة من المفرد إلى الجمع دلالةً على كثرة الأصدقاء اللائمين الذين لا يلومونه على حبّه ومدى تعلّقه بالمحبوب بقدر ما يلومونه على ثقته بالممدوح ، تلك الثقة التي سبق و أشرنا إليها . والتي يسعى أبو تمام ــ دائماً ــ لإيجادها .

يعتمدُ أبو تمام على الماء و ما يتصّل به دلالةً على حاجته لندى كفّ الممدوح ، فنجد مثلاً : " تسقني ، ماء ، بكاء ، الغيث ، دجنّة ، الأنواء ، الأنداء ، سقاه ، الطلّ ، الصّبا ، سماء .. "، و يضاف إلى ذلك كلّه ما اتّصلَ بالخمرة ، إذ لا تكون كما يشتهيها الشاعر و نديمه إلّا بفضل الماء . و أمّا آفاق الحاجة التي يرمي إليها أبو تمام فإنّها تتجسد في حاجة الطبيعة الأنثى إلى هذه المظاهر ، حتى تضمن بذلك لنفسها الديمومة و الاستمرار ، حيث " السحاب والمزن والديم و الغيث والمطر و البرق و مشتقاتها تعادل عنده الخصب و النماء و الاستمرار في الحياة ، و كثيراً ما يصرّح أنّ الصلة بين أجزاء الطبيعية هي تلك الصلة التي تكون بين الذكورة و الأنوثة و التي تكون ثمرتها الامتلاء و الحمل و الولادة " [1] .

ــ المُلاحظ أنّ أبا تمام جمع المترادفات ، و جعلها صفّاً واحداً إلى جانب المتناقضات في القصيدة ، تؤازرها و تتداخل معها مشكّلةً نسيجاً محكمَ الصّنع يفرز معنىً ذكوريَّ الأفق ، أكّد عليه أبو تمام ، بل و جعله مذهباً يخرج من خلاله على العالم و على الحياة ، هذا المذهب يقوم على الاثنينية من خلال المتناقضات في قصيدته ، تتعايش و تتآلف لنجد " السرّاء و الضراء ، الأفعال و الأسماء ، سيء الخلق و حسن الخلق .. " ، و كذلك من خلال المترادفات التي كثرت و توزّعت على مساحة الأبيات و الفنون . حيث لم تكلِّف أبا تمام أكثر من استخدامه " واو " العطف للجمع فيما بينها ، فنراها مثلاً في " الأنواء و الأنداد ، الخلطاء و الندماء ، نارٌ و نورٌ ، خلّتي و إخائي ، مغارسي و منابتي ، الأدباء و الظرفاء ، الشعراء و الخطباء .. " .

---

(1) ــ درويش ، د. العربي حسن ، الشعراء المحدثون في العصر العباسي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩ م ــ ص ١٥٩ .

و حتّى عناصر الطبيعية و المجتمع كما وردت في القصيدة تحمل لواء هذا المعنى لتشي بواقع الرجل و المرأة ، و علاقة كلٍّ منهما بالآخر في العصر العباسي . فالحديقة " الروضة " أنثى تنتظر رحمة الغيث الذكر، و الخمرة أنثى يتغزّل الشاعر الذكر بمفاتنها، و الصحراء أنثى يمزّق الشاعر ثوب عكوبها بركوبها ، إذ هو يقصدُ الممدوح الذكر الذي بدوره يفّض بكارة القصيدة الأنثى بفعل الكرم ، و قد نذهب إلى أبعد من ذلك ، فنشارك كلّ عنصرٍ خصوصية ، حيث تتزين الروضة لتظهر في أبهى حلّةٍ ، و هذه إشارة إلى الخصب و النماء و إمكانية الولادة ، و الخمرة يروّضها الماء بالمزج فتصبحَ ألذّ و أشهى في نظر الشاعر ، إذ هي الدرّة البيضاء البكر ، و الصحراء لشدّة الحرّ تطلب الرّجل و تسعى إليه أكثر ما يسعى إليها ، ما دفع أبا تمام إلى تمزيق ثوبها . و في نظرةٍ متأنية نرى أن كلّ الأفعال التي أقدم عليها الشاعر و ندماؤه تنتمي إلى حقل الهدم فتثمر إذا ما أثمرت بناءً محضاً ، لأن البناء هو الأفق الأكثر بروزاً في قصائده ، و إن كان ثمّة من آفاق فإنّها تخرج منه أو تعود إليه .

ــ ما يؤخذ على أبي تمام إلحاحه على العطايا أمام ممدوحه و على مسمع الجميع، لأن هذا الإلحاح يزرع الرّيبة في نفس المتلقي حيال كرم الممدوح ، مثلما يزرع الريبة فيما يخصّ حكمة الممدوح و رجاحة عقله ، إذ لا حاجة ــ إن كان ذلك صحيحاً ــ لكلّ هذا الإلحاح الذي لا نلحظه فقط ، في الخطاب المباشر و الصريح ، إنّما نلحظهُ أيضاً ، في تضاعيف القصيدة ، فأبو تمام يكرّر حرف الجر " إلى " مؤكّداً التحام القصيدة بالممدوح وضرورة التحام العطايا به ، إذ هو المادح ، و إذا به بعد كلّ هذا الإلحاح يظهر بصورة المستجدي ، الصورة التي نأى عنها ، حيث هو في منزلةٍ تضارع و تضاهي منزلة الممدوح ، أو ربّما تسمو عليها في بعض الأحيان . كما تجسّد الإلحاح في القصيدة باستخدام أبي تمام لأساليب كالترديد (*) والتكرار و التشطير ؛ أي ليس على مستوى المعاني و الألفاظ وحسب، بل على مستوى الأصوات و الصيغ و الأساليب أيضاً ، فنجد مثلاً : (راحٌ ، الرّاح) ــ (صبّحته ، صبّحتُها) ــ (ماء الملام ، ماء البكاء) ــ (نارٌ ، نور) ...

ــ تخلّص أبو تمام تخلّصاً حسناً بقوله :

صـــــبّحتُهُ بـــــسلافةٍ صـــــبّحتُها بـــــسلافة الخلطـــــاءِ و النـــــدماءِ

(*) ــ انظر العمدة ، ص ٢٨٥ . حيث يعرّف ابن رشيق القيرواني الترديد بأن يأتي الشاعر بلفظةٍ متعلّقـةٍ بمعنى ، ثم يردّها بعينها متعلّقةً بمعنى آخر في البيت نفسه أو في قسمٍ منه .

فانتقل من وصف الربيع إلى وصف الخمرة دون إشعار المتلقي بالفصل بين الفنين[**]، ففي هذا البيت استعان الشاعر بضميرين ، عاد الأول منهما على الربيع ، و عاد الثاني منهما على الخمرة ، ثمْ إنّه انتقل بالزمن من الماضي" ماضي الربيع " إلى الحاضر " حاضر الخمرة " من خلال الأفعال : نشرَت ، سقاه ، انحلّ ←——— صبّحتُهُ ، صبّحتُها ، تغدو .. و من ثمّ تستعيد القصيدة توازنها الزمني بالعودة إلى الماضي بفضل الأفعال ، و إذا بالتخلّص عند أبي تمام يظهر بأشكالٍ متنوعة تلائم المتلقي على اختلاف طباعه و حاجاته ، فقد تخلّص بانتقاله من فنٍّ إلى آخر باستخدام الضمير و الصيغة و الزمن مُضافاً إلى ما سبق كلّه تخلّصه الحسن باستخدام التجنيس الذي مسح البيت كاملاً بنوعيه ، ففسح المجال أمامنا لرصد ما يسميه البلاغيون بالترديد، حيث " صبّحته ، صبّحتُها " و" سلافة ، سلافة " ، و كي ينوّع أبو تمام ببديعه آثر دمج الترادف بالترديد إيناساً به دون الطباق أو التضاد ، و تجنُّبَ هوّةٍ قد تفصلُ بين ألوان بديعه ، فأبو تمام " إذا نوى تحقيق الجناس وقفت على بابه زمرةٌ من الكلمات المتجانسة تجانساً تامّاً أو ناقصاً ، و هكذا الطباق و هكذا سائر فنون الوفاء بالمعنى والإيقاع و فنون الوفاء بالمعنى ثم الإيقاع " [١] .

إذا تركنا التخصيص في حديثنا عن بيتٍ واحدٍ ، و انتقلنا إلى بديع أبي تمام على مساحة فنٍّ بأكمله ، فإننا نبدأ من التناسب الحاصل بين ماء الملام و بين ماء البكاء . حيث يشبه أبو تمام الملام بالماء و البكاء بالماء من قبيل التشبيه بإضافة المشبه به إلى المشبه، و هذا ــ لغوياً ــ إسنادٌ غريبٌ ما كان ليتم لولا المشابهة القارّة بين الماءين المذكورين و الماء الحقيقي ، الذي تجسّدَ تماماً ، في الغيث و في المطر و في الندى ، هذا عداكم عن فعل السقيا الذي ورد في مطلع القصيدة منفياً ، لأنه يشكّل السراب أو المجاز في مقابل فعل السقيا المثبت في البيت الخامس بوصفه وجوداً حقيقياً .

الوجود الحقيقي للأشياء في قصيدة أبي تمام دفعه إلى الإكثار من الحذف ، و لا سيّما المتعلّق منه بالمبتدأ " الخمرة " المحذوف في الأبيات " ١٠ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ " ، فتارةً لأن

(**) ــ انظر " مصادر الفكر في شعر أبي تمام " للدكتور عبد الله التطاوي ص ١٦٧ ، يذهب إلى أن أبا تمام يطالب الشعراء بضرورة حسن التخلّص و إثبات القدرة و البراعة في الانتقال إلى موضوع القصيدة ويستشهد بقول أبي تمام :

دع عنك ذا إذا انتقلْتَ إلى المدح و شُبْ سهلَهُ بمقتضبه

(1) ــ سلطان ، د. منير، بديع التراكيب في شعر أبي تمام ، ط ٣ ، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٩٧ م ــ ص ٢٥٣ .

المحذوف يَدلُّ عليه كلامٌ سابق ، يتطلب من المتلقي متابعة النص ، حتى لا يتوه في بحر المعاني ، و تارةً لأن الحذف يدفع المتلقي لإعمال الذهن و الفكر ، باعتبار المتلقي طرفاً رئيساً في عملية الإبداع ، و الحذف بذلك " يشكّل لبنةً في بناء الانزياح عن مستوى التعبير العادي و قد يستمدّ أهميته من أنّه لا يورد المُنتظَر من الألفاظ ، و من ثمّ يفجّرُ في ذهن المتلقي شحنةً فكريّةً توقظ ذهنه و تجعله يتخيّل ما هو مقصود " [١] . فأبو تمّام يقدّم شعره للخاصّة مع محاولة النهوض بالعامّة إلى درك المعرفة من خلال تقصّيهم لدلالات الألفاظ والصّيغ و الأساليب و الصور . و لا تتم المعرفة إلّا بالعمل الجاد و الاجتهاد المتواصل .

لمّا كان الأمر كذلك ، فإننا نعذر أبا تمّام في مفاجأته المتلقي بمطلعٍ يشغل الفكر ويحرّك المشاعر، ثم لنراه يسترسلُ في مشهد الربيع . حيث اللفظة تتعلق بالأخرى و تطلبها ، و الصورة تحتاج للأخرى و تغرق فيها ، و هكذا التراكيب و هكذا الصيغ .

ــ يبدأ الشاعر وصف الربيع باسم مفرد " معرِّسٍ " إذ هو كناية عن فردية الشاعر، ثم يطالعنا في البيت نفسه و في الأبيات التي تليه بجموعٍ تتصل بهذا المفرد، و تقوم بخدمته : " رايات ، كلّ ، حدائق ، مآلف ، طرائف ، أنواء ، أنداء ، ... " ، ما جعل أبا تمام يستعين بصورة حسيّة تستوضحُ آفاق الواقع أمامه من خلال الفعل " أهدى " ، إذ يقول :

عُنـــيَ الربيـــعُ بروضـــه فكأنّمـــا أهـــدى إليـــه الوشـــيَ مـــن صـــنعاءِ

يقدّم الربيع للروض هديةً من خلال فعل السقيا ، هي أشبه بثوبٍ مزركشٍ قشيب ، فإذا محّصنا في عناصر الصورة و كشفنا عن معانيها يتبيّن لنا أثر الماضي بمستقبل الشاعر ، فقد ذهبت بعض الروايات إلى أن أبا تمام قد عمل في ميدان الحياكة مذ كان صبيّاً [٢] . و هذا مما جعله يكمل الشطر الثاني أو القسم الثاني باستخدام عناصر تنتمي إلى الحياكة و النسيج ، فماذا إذاً عن الأفق الذي يمثّل المستقبل كما يطمح إليه شاعرنا ؟ ... لعلّ هذا الأفق يظهر في استخدام فعل الإهداء الذي ألحّ عليه أبو تمام كثيراً ، و إذا به ــ عن قصدٍ أو غير قصد ــ يسيطر على معجمه ، و يتولّى مهامّ غير مهامّه في سبيل توصيل رسالةٍ لممدوحه تجسّدت في المطلع من خلال إصراره على المديح مع لوم اللائمين ، و تتجسّد هنا من خلال التصريح بالفعل " أهدى " .

---

(1) ــ الحسين ، أحمد جاسم ، الشعرية ــ ص ١٦٢ .

(2) ــ البهبيتي ، أبو تمام حياته و حياة شعره ــ ص ٦٢ .

ــ في وصف أبي تمام للخمرة يلفت انتباهنا ــ إضافةً إلى تعدد الصفات وتنوعها ــ كثرةُ التسميات ، فمن السلافة إلى المدامة إلى الراح ، و بذلك يزيل البهمة عن ذهن المتلقي الذي قد يعرفها بتسميةٍ دون أخرى ــ و زيادةً في الإيضاح ــ لجأ الشاعر من باب التفسير إلى معايشة التفاصيل ، إذ غالباً ما يطلق الصفة على الخمرة ، و من ثمّ يبيّن مناسبة الصفة للخمرة من خلال تقديم الأدلة و البراهين ، رابطاً في هذا و ذاك الأسلوب الأدبي بالأسلوب العلمي ، ليكشف عن تعشّق الفكر بالعاطفة . فالخمرة ذهبيةٌ لأن الشعراء صاغوا فيها سبائك من ذهب المعاني ، و هي خرقاء لأنّها تلعب بالعقول مثلما تلعب الأفعال بالأسماء ، وهي ضعيفةٌ لكنّها تملك قدرة الضعفاء ، و هي صافية حسنة الخلق لأن الزمان أكل ما شابها من أدران، والماء خلّصها من العادات و القيم السيئة . فإذا ما جمعنا هذه الصفات و اختزلناها في مجموعةٍ من القيم لوجدنا فيها : " الرفعة ، الحنكة ، القوة ، الخلق الحسن ". حيث أضحت الخمرة ذهباً و الذهب خمرةً ، العنب خمرةً و الخمرة عنباً ، الأنثى خمرة و الخمرة أنثى. هذا ما شفّ عنه المجاز عندما وحّد الشاعر بين الخمرة و / مادتها ، صفتها ، نسبتها /. و هي على ذلك أسمى ــ بما تملك ــ من ممدوح أبي تمام ، فما هدفه من ذلك كلّه ؟

لقد اختار أبو تمام لسلافته أفضل الندماء ، و لعلّ الممدوح على رأسهم ، و ما تشريف أبي تمام لخمرته و تكريمه لها إلّا لأنها ترتبط بالممدوح ، فهو يستمدّ منها خلاصة تلك الخلال ، ما جعل أبا تمام يؤكد ــ إذا أراد مدح " محمد بن حسان ــ النديم " على صفات الكرم والأدب و الحكمة باعتبار صفات الخمرة سابقة الذكر قد اكتسبها بفعل المنادمة ، و لذلك لا حاجة لذكرها و التأكيد عليها .

دليل انتماء الممدوح إلى الخمرة و انتمائها إليه استخدام أبي تمام أسلوب الشرط في فنّي " وصف الخمرة " و " المديح " بشكلٍ متوازن يحقق مبدأ الكفاءة بين الخمرة و الممدوح ، و يمنح القصيدة زمنها المرحلي الذي بدأ بالبكاء جرّاء اللّوم والشوق، وانتهى بالأمل و الرجاء في خطّ بيانيٍّ ، يمثل فيه الماضي أسباب الحزن و القطيعة ، و يمثل فيه الحاضر أسباب الوصال و الخصوبة ، و يمثّل فيه المستقبل أسباب الترف و النعيم ، فقد استخدم أبو تمام أداة الشرط " إذا " في وصف الخمرة :

راحٌ إذا مـــا الـــرّاحُ كـــنَّ مطيّهـــا كانت مطايـــا الـــشّوق فـــي الأحـــشاءِ

حيث يتداخل الزمن المستقبل بفضل الأداة " إذا " بالزمن الماضي بفضل " كنَّ، كانت " إذ هما فعلا الشرط و الجواب، وهنا يخرج فعل الشرط و جوابه من الزمن الماضي ، و يدخلان في الزمن المستقبل ، و كذلك الأمر في قوله :

و ضـــعيفةٌ فـــإذا أصـــابت فرصـــةً قتلـــتْ ، كـــذلك قـــدرة الـــضعفاءِ

و أمّا في المديح فإنّ أبا تمام ينطلق بشرطه من الحاضر إلى المستقبل من خلال استخدامه للأداتين " لمّا، إذا " على التوالي ، معبّراً بالشرط عن آفاق تجربته الفنية و الحياتية، و لا سيّما في قوله :

لمّـــا رأيتُـــك قـــد غـــذوتَ مـــودّتي بالبـــشر و استحـــسنتَ وجـــه ثنـــائي
أنبطْتُ فـــي قلبـــي لوَأْيـــكَ مَـــشْرَعاً ظلّـــت تحـــومُ عليـــه طيـــر رجـــائي

حيث استعان بالفصل بين فعل الشرط و جوابه ، أو ربّما وضع فعلي شرطٍ لجوابٍ واحدٍ للدلالة على طول المدّة التي استغرقها الحاضر ، إذ هو مع نديمه و ممدوحه ، و لذلك قصد إلى توقيف الزمن في هذه اللحظة الأم التي جعلت كلَّ شيءٍ في نظر الشاعر جميلاً ممتلئاً " الربيع ، الخمرة ، الممدوح ، الأمل ... " ، كما أنّ قوله :

و إذا تـــشاجرت الخطـــوب قريتهـــا جـــدلاً يفـــلُّ مـــضاربَ الأعـــداءِ

يدل إلى تعلّقه بزمن حاضرٍ يمتدّ إلى المستقبل بما في ذلك الحاضر من الجمال والامتلاء ، فالشاعر " يشرُطُ ، يجعل وقوع فعلٍ مترتّباً على وقوع آخر، والفن يعطيه الرخصة أن ينطلق في الآفاق ، و أن يرتّب ما يرتّب من أفكار و أحداث على أفكار أخرى و أحداثٍ أخرى ، و ذلك من خلال الإطار الفني و الانفعالي للعمل الذي يقدّمه "[1]. و لذلك، إنّ الأداة عنده تتناسب طرداً مع فعلي الشرط و الجواب فيما يخصّ الزمن والفاعل و المفعول و الحال ....

ــ إنّ علاقة الشاعر بممدوحه تتناوب بين الثرى و الثريا ، فعندما يكون " محمد بن حسّان " ممدوحاً ، فإنّ علاقته بالشاعر لا تتعدى كونها علاقة ممدوحٍ بمادح ، إذ هما لا يفارقان الأرض الممثّلة بالربيع و الرياض . و عندما يكون (محمد بن حسّان) نديماً فإنّ علاقته بالشاعر ترقى إلى كواكب الجوزاء ، إذ يصبحان في أعلى عليّين بفعل الخمرة التي تمثّل عالم النور على حدّ تعبير أبي تمام ، حيث يقول :

---

(1) ــ سلطان ، د. منير ، بديع التراكيب في شعر أبي تمام ــ ص ٤١٠ .

و كـــأنّ بهجتهـــا و بهجـــة كأســـها نـــــارٌ و نـــــورٌ قُيِّـــــدا بوعـــــاءِ

حتّى لكأن أبا تمام يجمع في قصيدته الأكوان كلّها من ترابٍ و ماءٍ و نارٍ و هواءٍ ونور ، ثم يخصّ ندماءه و جمهوره على حدٍّ سواء بكونٍ معرفي يفيض على من طلبه و ابتغاه بالمعنى الجديد المخترع و الصياغة الشعرية المهذّبة ، بالرغم مما يشوب ذلك و تلك من غموضٍ شفّاف يشبع الذهن و يروي النفس . فالحقيقة " أن الشعر ينبغي أن يُجلّلَ بغشاءٍ رقيق من الغموض ، ليحفظ عليه جلاله ، و لكيلا يبقى في مستوى الكلام العادي " (١) .

القصيدة الثانية :

قال أبو تمام يصف شوقه إلى عليّ بن مُرّ (٢) :

يومَ الفـــراق لقـــد خُلِقـــتَ عظيمـــا و تركتَ جسمي ــ لا سُقيتَ ــ سقيما
مـــا للفـــراق تفرّقـــتْ أعـــضاؤهُ مـــازالَ يعـــصفُ باللّقـــاءِ قـــديما ؟!
مازلتُ بعدكَ يا أخي فـــي حـــسرةٍ و تلـــــدّدٍ حتّـــــى أراكَ ســـــليما(٣)
اقـــرَ الـــسلامَ عليـــكَ منّـــي كلّمـــا جـــرتِ الرّيـــاحُ فأنـــشقتْكَ نـــسيما

يبدأ أبو تمام قصيدته بالنداء مع حذفه لأداة النداء ، و بذلك يكون المنادى قريباً لا يحتاج لأداة ، بل ربّما يكون متّصلاً بالمنادي ، هذا إذا كان المنادى عاقلاً ، أمّا أنّه مجرّدٌ فقد أبدع أبو تمام في النداء (بالنظر إلى خصوصيّته) ، حيث عقلن الزمن و أنسنه " يومَ " ، و لا سيّما بعد أن خصّه من خلال علاقة الإسناد بحدثٍ كان وراء أشواق الشاعر و وراء قصيدته من بعد " يومَ الفراق " . إنّنا نلمس في هذا النداء صفة القِدم و الأزلية ، فكيف لأبي تمام أن يتصّل بالمنادى و هو قديمٌ في الزمن ؟ إن أبا تمام مازال يعايش الوقت ، و يعاني الفراق مذ ذلك اليوم ، إذ هو دائم الاتصال به ، مما جعله يقف حيال زمن الفراق موقفاً بوجهين : وجهٍ ظاهرٍ يتجلّى بقوة الفراق وعظمته في مقابل ضعف الشاعر المشتاق و قلة حيلته، و وجهٍ باطنٍ يتجلّى بقوة الفراق ومحاولة الشاعر التصدّي له أو التعدّي على حدوده ، و ذلك من خلال الاستعانة بمجموعة من الأساليب و الصيغ و المفردات :

---

(1) ــ الربداوي ، محمد ، الفن و الصنعة في مذهب أبي تمام ــ ص ١٨١ .

(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٤ ــ ص ٥٣٩ .

(3) ــ التلدّد : التحيّر .

١ ــ الجملة الاعتراضية : نلاحظ استخدامه لجملتي " لا سُقيتَ " و " تفرّقت أعضاؤه" إذ هو لم يقبل على نفسه أن يجسّد دور المشتاق المستسلم كلياً ، إنّما ظهر بدورٍ آخر عندما ثار بوجه الفراق ، و لو من خلال الاعتراض ، فهو تارةً يضع الفراق في قبرٍ و ينفي عنه السقيا انتقاماً لذاته ، و تارة يُظهره بمظهر إنسانٍ مُتمزّقٍ قد تفرّقت أعضاؤه و تشتّتت ، لأن " الاعتراض يشكّل خرقاً للمألوف من الألفاظ في تتابعها التركيبي إذ إنه يوقف سير السرد الشعري بهدف إيضاح شيء أو تأكيد شيء ، و هذا الإيقاف لمسيرة التتابع هو انزياحٌ عن العادي " [١] . لكنّ أبا تمام يرجع في قضية الفراق إلى مرجعيةٍ واحدة تبدّت من خلال استخدامه أفعالاً مبنيّةً للمجهول ، و هي مرجعية دينية تمثّل إيمانه المطلق بالقضاء و القدر " خُلِقت ، لا سُقيتَ " ، فهو لا يملك من أمر الفراق شيئاً سوى الدّعاء و التمنّي ، حيث يمثل الفراق بفعل القدر المستوى الأعلى في الخطاب ، و الشاعر بفعل الشوق يمثل المستوى الأدنى في الخطاب ذاته ، و لا سيّما بعد ظهور تأثير الفراق بالشاعر " تركت جسمي سقيما " ، هذا التأثير الذي لم يقتصر على الفعل ، بل بدا ظاهراً في تعداد صوت القاف في البيت الثاني دلالة على قدرة الفراق و قوّة الزمن ، فما يزال الفراق يعصف باللقاء منذ القديم ، و ما يزال زمن الشوق يستمرّ مع وجود الفراق و سيطرته .

٢ ــ النداء : حتى يؤكد أبو تمام على الفراق الحاصل بينه و بين صديقه يستخدم ياء النداء ، إذ هو بصدد نداء صديقه " يا أخي " في حين أنّه حذفها ، و هو بصدد نداء " يوم الفراق " ليدل إلى المسافة التي تفصل بينهما ، " فتعدّد أدوات النداء و تعدّد خصائصها ، مع رخصة ذكرها أو حذفها ، تعطي للفنان حرية الحركة ، فيوائم بين مثيرٍ و استجابة ، ثم يوائم بين نداءٍ و استجابة في إطار متطلبات المضمون و الشكل " [٢] . ثم إنّ تكرار مفردة الفراق و كذلك مفردة (مازال) إشارة إلى أزلية العلاقة القائمة بين الشاعر و صديقه ، و المبنية على الشوق المتبادل ، فالشّاعر في حسرةٍ و ألم و الصديق في عالمٍ مجهول لا يدرك له الشاعر أيّة معالم ، و لذلك اكتفى بفعل التمنّي الذي وجد في المستقبل أملاً يدعوه إلى رؤية صديقه سليماً معافى ، و إذا بهما في حالٍ من الاتصال و الانقطاع تتحكم فيها مقادير الزمن .

٣ ــ صيغة " فعيل " : استخدم أبو تمام هذه الصيغة في صفاتٍ ثابتة أرادها أن تكون قارّة في موصوفها ، من مثل قوله في الفراق : " عظيما " ، و في جسمه " سقيما " ، و في الزمن " قديما " ، و في الصديق " سليما " ، لكنّ أبا تمام زعزع هذا الثبات من خلال إشباع الفتحة ، إذ تحوّلت إلى ألفٍ ، فمنحت الصيغةَ تحرّراً و انطلاقاً بفعل دلالاتٍ جديدة لم تكن

---

(1) ــ الحسين ، أحمد جاسم ، الشعرية ــ ص ١٦٤ .

(2) ــ سلطان ، منير ، بديع التراكيب في شعر أبي تمام ــ ص ٢٩٠ .

لتوجد فيها من قبل ، فالسقم و العظمة اكتسبا معنى الأزلية مقارنة بأزلية الفراق من ناحية وبأزلية الزمن القديم من ناحية أخرى ، و الأمر ذاته ينسحب على " سليما " ، إذ هي صفة تمثل رغبة الشاعر في إمكانية لقاء صديقه سليماً أو على أحسن حال ، و بموجب ذلك لا يقتصر التحرّر و الانطلاق في هذه الصّيغة على استيعاب أحزان الشاعر و أشواقه بقدر ما هو معنيٌّ بتحقيق آماله و أمنياته .

٤ ــ مفردة " الرياح " : يحاول أبو تمام تجاوز اللاممكن بالممكن ، للخروج من قيود فرضها الزمن و أحكم شدّها الفراق ، حيث استعان بالجمل الاعتراضية ، و من ثم نراه يستعين بالرياح التي لا يقيّدها الزمن و لا الفراق بالرغم من استعارة هذا الأخير لفعلها في البيت الثاني " يعصف " ، و عليه فإنّ أبا تمام يعقد مصالحةً مع أحد أبرز عناصر الطبيعة ، لأنه يرى في الرياح القدرة على تجاوز المحنة ، محققاً بذلك التواصل بينه و بين صديقه الذي أسند إليه صفة الأخوّة تعبيراً عن مدى تعلّق كلٍّ واحدٍ منهما بالآخر . حيث استطاع بفعل إصراره أن يسخّر الزمن لصالحه ، إذ يطالعنا استخدامه للأداة " كلّما " الدّالة على الاستمرار، مثلُها في ذلك مثل : الرياح ، النسيم ، التنفّس ، بل إنّ أبا تمام لم يكتفِ بإرسال تحياته إلى الصديق الأخ ، إنّما تجاوز فعل الإحساس المعنوي إلى الإحساس المادي باستخدامه الفعل " أراك "، ولو دل إلى مستقبلٍ لا يمكن الجزم بإمكانية تحقيقه كما يأمل الشاعر و صديقه معاً .

٥ ــ التعجّب و الأمر : لعلّ ثقة الشاعر بلقاء صديقه دفعته للتعجب من الفراق والسخرية منه في البيت الثاني ، لنجد هذه السخرية تتجلى في أوضح صورها عند استخدام أبي تمام لصيغتي التعجب و الأمر في تنحية الفراق ، إذ كان هو المخاطب الحاضر " اسماً ظاهراً أو ضميراً " و استبدله بالصديق الذي أضحى هو المخاطب الحاضر " أنت " في حين ما يزال الشاعر صامداً دلالةً على انتصاره بفعل التصميم و قوة الإرادة أمام تحدّيات جمّة تمثّلت أكثر ما تمثّلت بالفراق و الانقطاع ، ولعلّ ذلك يفضي بنا إلى أفقٍ ألحّ عليه أبو تمام و حققه في نصوصه ، و ما يزال يطلبه حيناً بعد حين ، و هو الاتصال مع الآخر " صديقاً ، حبيباً ، رفيقاً ، نديماً .... جمهوراً " ، لأن الاتصال يُحرّك المشاعر و يبني القيم ، و يحقق الإنسان الذي يتطلّع إليه أبو تمام و يشتاق له .

إذاً ، استطاع أبو تمام أن ينزاح بقصيدته إلى آفاق جديدة ، تمثّلت بتخلي مفردته عن معجميّتها المألوفة إلى نمط من الغرابة يحمل الكثير من الدلالات ، أو بامتثال مفرداتٍ كثيرة لدلالةٍ واحدة ، مثلما تمثّلت بغموض الصّورة و خروجها من إطار العادي المُبتذَل إلى إطار الحداثة و الجدّة ، كما أنّ الأمر ذاته ينطبق على فنون القصيدة و موضوعاتها ، فقد ظهرت فيها آفاق متعدّدة ، منها ما تعلّق بتسمية الفن و منها ما تعلّق بمساحته ، و مدلولات هذه المساحة بما يُلائم العصر و البيئة . ثم إنّ الآفاق لم تقف عند هذه الحدود في قصيدته ، بل

تعدّتها لتشمل المعاني الكبرى التي سعى إليها ، و آمن بإمكانية تحقيقها ، إذ تجلّت بالبناء على الأصعدة كلّها ، و بالاعتدال بين الالتزام بالقديم و الثورة عليه ، و بالثقة المتبادلة بينه و بين المخاطب سواءٌ أكان ممدوحاً أم قارئاً ، و أخيراً ، بالاتصال القائم على المودة بينه كإنسان و بين الإنسان الآخر المثال . يقول في باب المعاتبات لعبيد الله بن البَراء الطائي [1] :

سيعلمُ الهجرُ أنّا من إساءتهِ و ظلمهِ بالوصال العذبِ ننتقمُ

فقد تحوّل الانتقام من دلالة الهدم إلى دلالة البناء بفعل الأسلوب الذي استخدمه الشاعر في مثل هكذا انتقام ، فالوصال الموصوفُ بالعذب أداة الانتقام ، و أيُّ انتقام ؟ إنّ أبا تمام قابل الإساءة بالإحسان ليس ــ فقط ــ على مستوى الكَلِم حيث " الهجر ، الوصال " إنّما أيضاً ، على مستوى المعنى ، فالإساءة و الظلم يقابلهما الانتقام بالوصال العذب ، و بهذا يكون أبو تمام قد جمع آفاق تجربته في بيته السابق : بنَاءٌ و وصالٌ و علمٌ و اعتدال .

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٤ ــ ص ٤٩٢ .

الفصل الثانـي

المشهد و الصورة في شعر أبي تمام

المشهد و الصورة في شعر أبي تمام :

أ ــ المشهد في شعره :

المشهد في شعر أبي تمام مشهدٌ احتفالي ، تتنامى فيه المشاعر و تتنوع الضمائر، وتكثر الحركات منسجمةً مع كثرة المتحرّكين، وإذا بالمشهد تتسع أطرافه و تتباين ملامحه، حيث يكون كلٌّ ملمح مشهداً متكاملاً قد يتشابه مع ما يجاوره و قد يختلف عنه و يتغاير ، و هذا ما يكسب المشهد العام في شعر أبي تمام خصوصيته ، فمعظم الشعراء يسعون في مشاهداتهم إلى جمع التفاصيل في بوتقة الشعر من خلال غنائيته ، أمّا هو فإنّه يسعى على الدوام إلى نثر البوتقة الشعرية إلى تفاصيل متنوعة ترتبط بالمُشَاهد حيناً ، سواءٌ على المستوى النفسي أو على المستوى المادي ، و بالصفات التابعة له حيناً آخر ما لامس منها الحدث الذي لأجله تمّ التصوير، أو ما لامس منها واقع من شَهِدَ الحدث و عايشه .

١ ــ مشهد البطل الإيجابي :

أبو تمام الإنسان و الشاعر عاش في العصر العباسي " ١٧٢ هـ ــ ٢٣١ هـ " (*)، فشهدَ اختلاط الأنساب و امتزاج الثقافات و تنوّع المذاهب و اختلاف مدارس الكلام ، و ليكون متميّزاً لابدّ أن يعيش المرحلة و يحتويها احتواءً وقف فيما بعد وراء نبوغه و اتساع آفاق معرفته ؛ و هذا كلّه واضحٌ بيّنٌ هنا وهناك في تضاعيف الديوان ، و لا سيّما قصائده في وصف المعارك التي شهدها أو شارك فيها ، و ربّما تكون معركة عمورية على رأسها أو لنقل من أهمها ، أشار إلى ذلك الدكتور الشكعة عندما قال : " إنّ قصيدة عمورية فتحٌ جديدٌ في آفاق الشعر العربي، وهي درّةٌ فريدة من درر أبي تمام الكثيرة التي قالها في حياته القصيرة، و لقد وضع فيها جلّ المعاني الحربية التي ركّزت أساس شعر الحرب بحيث أنّ كل من طرقوا باب شعر الحرب بعده و في مقدّمتهم المتنبّي كانوا عيالاً على صوره أطفالاً على معانيه"(١) . مثلها في ذلك مثل المعركة التي سقط فيها الأفشين ، حيث لم يقتصر شعر أبي تمام على المواجهة الخارجية أو على الفتوح، بل تضمّن أيضاً المواجهة الداخلية الممثّلة بردع الخليفة لحركات التمرّد على كثرتها و تنوّع أسبابها .

(*) ــ البهبيتي ، نجيب محمد ، أبو تمام الطائي حياته و حياة شعره ــ ص (٤٩ ــ ٦٢).

(1) ــ الشكعة ، د. مصطفى ، الشعر و الشعراء في العصر العباسي ، ط ٢ ، دار العلم للملايين ، بيروت، ١٩٧٥ ــ ص ٦٧٤ .

و بموجب ذلك لم يكن أبو تمام مؤرّخاً بالمعنى الحقيقي للكلمة ، إذ لم تكن لتعنيه الأحداث بعموميتها بقدر ما كانت تعنيه التفاصيل الصغيرة منها ، و هو قلّما يكترث بالمواقع و الحروب من ناحية التأريخ زمنياً و لا من ناحية الجغرافيا مكانياً ، إنّما جلّ ما يغريه تلك القضايا المتعلّقة بـ (تعداد طرفي المعركة ، ملاءمة أرض المعركة لطرف على حساب الآخر ، قائد كلٍّ من الطرفين ، صفات القائد و مزاياه و طريقة تفكيره ، أو أسلوب تخطيطه و تدبيره ، دافع كلّ طرف للحرب على الآخر) .

جلّ ما سلف كان كفيلاً بأن يصنع منه رجلاً تاريخانياً ، و محلّلاً اجتماعياً و عسكرياً يُعتَدُّ برأيه ويؤخذ به ، ما حدا بالشاعر إلى مرافقة القادة العسكريين في معاركهم وفتوحاتهم ، و ملازمته لحماة الثغور فتراتٍ ليست بالقصيرة ، شكّلت منه ذلك القائد الشجاع و السياسي المحنّك ، و أنتجت من بعد هذا و ذاك الشاعر الملهم ؛ إنّه بحق رجلٌ موسوعيّ ليس لأنه أبو تمام الشاعر ، إنّما لأنه أبو تمام الطائي العباسي .

يقول أبو تمام مادحاً الخليفة المعتصم بالله بعد فتحه قلعة عمورية [١] :

يا يومَ وقعةِ عمّوريّةَ انصرفَتْ ... منكَ المنى حُفّلاً معسولةَ الحلَبِ
أبقيت جدَّ بني الإسلام في صعَدٍ ... و المشركين ودارَ الشّركِ في صببِ[٢]
تدبير مُعتصمٍ بالله مُنتقمٍ ... لله مُرتقبٍ في الله مُرتَغبِ
لم يغزُ قوماً و لم ينهد إلى بلدٍ ... إلّا تقدّمه جيشٌ من الرُّعبِ
لو لم يقد جحفلاً يومَ الوغى لغدا ... من نفسِهِ وحدَها في جحفلٍ لَجِبِ
رمى بك الله برجيها فهدّمها ... و لو رمى بكَ غيرُ الله لم يُصبِ
لبيّت صوتاً زبطريّاً هرقتَ له ... كأسَ الكرى ورُضابَ الخُرَّدِ العُرُبِ[٣]
عداكَ حرُّ الثغورِ المستضامةِ عن ... بردِ الثّغور و عن سلسالها الحَصِبِ
أجبتَهُ مُعلناً بالسّيفِ مُنصلتاً ... و لو أجبْتَ بغيرِ السّيفِ لم تُجِبِ
حتّى تركتَ عمُودَ الشّركِ مُنعفِراً ... و لم تعرّجْ على الأوتادِ و الطُّنُبِ[٤]

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م١ ، ص (٤٠ ــ ٧٤).

(2) ــ الجدّ : الحظّ . صبب : ما انحدر من الأرض .

(3) ــ زبطريّاً : نسبة إلى زبطرة ، كان ملك الروم قد خرج إليها قبل موقعة عموريّة ، فاستباحها قتلاً و سبياً . الخرّد ، مفردها خريدة : المرأة الطويلة ، السكوت ، الخفرة و البكر . العُرُب ، مفردها العروب : المرأة المتحببة لزوجها .

(4) ــ عمود الشرك : أي عمورية . منقعراً : مقطوعاً من أصله . الطُّنُب : حبال طويلة تُشدّبها الخيمة .

القصيدة ملحمةٌ شعرية توزّعت فيها الأدوار ، وتمايزت المشاهد ؛ و نحنُ إذ نختار مشهدَ البطل منها ، فلأننا نعدُّ هذا المشهدَ العقدة الفنية التي تنتمي إليها باقي المشاهدات ، بوصف الخليفة المعتصم صاحب القراروحامل راية القيادة في موقعة عمّوريّة ، و ممثّل السلطتين التشريعيّة و التنفيذيّة ، ما حدا بالشاعر إلى تصوير الخليفة القائد في أكثر من موقع بين تضاعيف القصيدة لسببين : الأول منهما يتعلّق بالمعتصم بوصفه ممدوحاً، وكي يتذكّر المتلقي هذا الأمر كان على أبي تمام أن يُظهرَ أحوال الممدوح إزاء كلِّ مشهدٍ وموقف ، و يرصدَ كلّ حركةٍ يبديها قبل الحرب و في أثنائها و بعدها. و السبب الثاني يتعلق بالحرب و ما تفرضه على المقاتل ، إذ هو كثير التحرّك و التنقُّل ، و بذلك يكون أبو تمام قد واءم بين حركة المعتصم في المعركة و حركته في القصيدة ، و لعلَّ ما سلف يبرّر لنا انتزاعنا الأبيات السابقة من أماكنها متفرّقةً ، و جمعها في نصٍّ له فرادته كونه يجسّد مشهد الممدوح " البطل " في المعركة .

يسلّط أبو تمام الضوء في البيت الثالث من هذا النص على الجوانب الإنسانية للمعتصم، حيث الجانب العقلي المعرفي يتجلّى في " تدبير معتصمٍ بالله " ، فقد حلّل المعتصم الموقف و ركّبه و قوّمه من خلال كشفه لنقاط الضعف و نقاط القوة في جيشه و في الجيش المعادي ، و إذا به قد فهم الواقع بنظرة ممعنة إلى الماضي ؛ فها هو ذا " الإسكندر " يعجزُ عن إسقاط عمورية ، مثلما عجز قبله " كسرى " و " أبو كرب " ، ما دفع بالقائد الحكيم إلى تحديد أسباب الهزائم السابقة و الوقوف عند أهمّها ، لتجاوزها و تخطيها جاعلاً من فتح عمورية نصراً كان من قبله في حكمِ الوهم ، أو ربّما كان ضرباً من الخيال ، يقول [1] :

و برزة الوجه قد أعيت رياضتها ... كسرى وصدّتْ صدوداً عن أبي كربِ
بكرٌ فما افترعتها كفُّ حادثةٍ ... و لا ترقّتْ إليها همّةُ النُّوَبِ[2]
من عهد إسكندرٍ أو قبلَ ذلك قد ... شابتْ نواصي الليالي و هي لم تَشِبِ

فالممدوح إذاً ، تذكّر و فهمَ ، وما عليه بعد ما سلف إلّا أن يطبّقَ جاعلاً من الكلام واقعاً معاشاً، ولذلك نراه في أعلى مستويات الجانب المعرفي قد وضع خطّته الكفيلة بتحقيق النصر مراعياً فيها العدّة والعتاد و الطبيعة الجغرافية للمنطقة ، ما يحيط بعمورية و ما يميّز

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م١ ــ ص (٤٧ ــ ٤٨).

(2) ــ افترعها : افتضّ بكارتها ؛ أي إنّ هذه المدينة لم تُفتح من قبل .

أسوارها و حصونها دون إغفال الظروف الجوية ، ليسخّر كلّ ما سلف في خدمة هدفه " فتح عموريّة " .

لكنّ أبا تمام ــ فضلاً عن ذلك ــ قد زوّد المعتصم بتأييدٍ من الله جلَّ و علا ، حيث لم يكن بمقدور ممدوحه أن ينال هذا النصر العظيم و يحققه، لولا مشيئة الله ، و لذلك اقترن اسم المعتصم بلفظ الجلالة " الله " الذي لولاه لما تمَّ هذا العمل ، يقول :

رمـــى بـــك الله برجيهـــا فهـــدّمها و لو رمى بك غيـــر الله لـــم يُـــصبِ

فهزيمة كلٍّ من (كسرى وأبي كرب و الإسكندر) لم تكن ــ على حد تعبير أبي تمام ــ نتيجةً لمنعة أسوار عموريّة و حسب ، بل لأنّ من أراد فتحها قبل ممدوحـــه لـــم يتـــزوّد بالإيمان ، و لم يسعَ إليها محتسباً عمله عند الله ، و إذا بكلّ رمزٍ من رموزِ البطولة المذكورة آنفاً قد سعى إلى القلعة المنيعة بدافع الاعتداء والغزو ، دونما وجود ذريعةٍ منطقية تخوّل لـــه سعيه ، بينما توافرت الأسباب عند المعتصم في حربه ضد الروم و قلعتهم ، و ما إلحاح أبـــي تمام على منعتها إلّا إلحاحٌ على بطولة ممدوحه الذي اســـتجاب لـــصوت المـــرأة الهاشـــمية المستنجدة " وامعتصماه " لا بالقول ، إنّما بالفعل ، و لا انتقاماً بقدر ما هو محاولةٌ لاســـتعادة كرامة الإسلام والمسلمين، و قد هُدرت بفعل استباحة الروم للثغر " زبطـــرة " قـــتلاً و ســـبياً وتدميراً :

لبّيتَ صـــوتاً زبطريـــاً هرقـــت لـــه كأس الكرى ورضاب الخرّدِ العُـــرُبِ

و حتّى يُظهر أبو تمام الجانب الانفعالي في الإنسان " المعتصم " جعله يعيش حالـــة صراعٍ بين صوتين " صوت المرأة المستنجدة " و " صوت المرأة الفاتنة تدعوه للمكوث فـــي حجرتها يتمتع بالحب " .

هذا الصراع بين الحب و الواجب خفّف من غلواء الخليفة القائد ، كي لا يكون قراره إزاء ما جرى في زبطرة ناتجاً عن التهوّر و الاندفاع غير الواعي ، تماماً ، هذا ما أكّده أبـــو تمام بقوله : " مُنتقمٍ لله " .

المعتصم إذاً ، أمام مثيرٍ ذي صفة ثنائية يفرضُ عليه استجابةً عاجلة، إنّه بحكم موقعه كمقرّرٍ و منفّذ قد استقبل المثير، و بدأ ينظّم أوراقه على أساسه مُتقمّصاً القيم كلّهـــا ، إذ هـــو القائد و هو العاشق في آنٍ معاً ، ما جعل الاستعانة برجالات مجلسه ضرورةً مُلحّة ، و قـــد أبدوا تخوّفهم من الحرب متذرعين بالنجوم و ما أوحت به التكهّنات ، لكن المعتصم عدل عن آرائهم إلى رأي آخر أكثر ما تمثّل تمثّل بالسيف ، بوصفه اللغة الأفصح و الأسلوب الأبلغ ،

و هنا يظهر الممدوح قائداً عسكرياً يتحلّى بالشجاعة والإقدام ، و لم يبق بعد اتخاذه القرار الحاسم بضرورة فتح عمورية إلّا الفعل الذي يمثّل الجانب الحركي من المشهد " مشهد البطل " الجانب الذي سيطر على مدحة أبي تمام ، حتّى يتناسب و أجواء المعركة و هي القائمة على الكرّ و الفر، الإقدام و الإحجام، الانتصار و الانهزام ، ما يعلل كثرة الأفعال في المشهد " يغزو ، تقدّم ، يقود ، رمى، لبّيتَ، هرقتَ ، أجبتَ ، ..... ". و إنّ المتمعّن في هذه الأفعال ليلحظ حركيتها ومناسبتها لأجواء المعركة، والتي هي في معظمها صادرةٌ عن الممدوح البطل قائداً و فارساً معاً ، و إذا به لم يقابل الصوت بالصوت، إنّما قابل الصوت بالفعل على الرغم من العقبات التي لاقت جنده و التي لم يكتفِ بتذليلها ، بل جعل منها دافعاً وحافزاً على الانتصار، فالقلعة حصينةٌ و لا مرتع للجياد و لا ماء يُرتاد ، يقول [١] :

من بعد ما أشّبوها واثقين بها ... و الله مفتاحُ باب المعقلِ الأشِبِ[٢]
و قال ذو أمرهم لا مرتعٌ صددٌ ... للسارحين و ليس الوِردُ من كَثَبِ

فما الحلُّ إذ ذاك ؟! .. كان الحلّ كما يفصحُ عنه المشهد بالسّيف ، إذ هو كناية عن القوة، حيث لا مرتع للجياد إلّا القلعة، و لا وردَ إلّا دماء العدو ، فانظر إلى قول أبي تمام [٣] :

إنّ الحمامين من بيضٍ و من سُمُرٍ ... دلوا الحياتين من ماءٍ و من عُشُبِ

إذاً ، لا حياة للمسلمين إلّا بموت المشركين ، و هذا بناءٌ على هدم ، فقد أشرقت حياة المسلمين من ظلمة الموت بفضل السيوف و الرماح ، و ظهر شبح الموت للمشركين من قلب الحياة إذ هم مطمئنون داخل حصونهم المنيعة .

و إلى من يتساءل عن إهمالنا لمطلع القصيدة و إغفالنا له ، فإننا قصدنا إلى ذلك للتمييز بين فلسفة الشاعر إزاء هذا الموقف الخاص ، حيث المعتصم أمام الخرافة و الوهم اتّخذ من السيف لغةً ، و قد عبّر أبو تمام عن هذه الفلسفة في قوله [٤] :

السّيف أصدقُ إنباءً من الكتبِ ... في حدّه الحدُّ بين الجدِّ و اللعبِ
بيض الصفائحِ لا سود الصحائف في ... متونهنّ جلاء الشكِّ و الرّيبِ

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م١ ــ ص ٦٠ .
(2) ــ أشّبوها : حصّنوها . المعقل : الحصن . الأشِب : الحصين .
(3) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م١ ، ص ٦١ .
(4) ــ المصدر نفسه ، م١ ، ص ٤٠ .

و بين فلسفة المتنبي التي تقتضي تقدمة الرأي على الشجاعة في قوله [1] :

الـــرأي قبـــل شـــجاعة الـــشجعان هـــو أوّلٌ و هـــي المحـــلُّ الثـــاني
فـــإذا همـــا اجتمعـــا لـــنفسٍ مـــرّةً بلغَـــتْ مـــن العليـــاءِ كـــلَّ مكـــانِ

إنّنا لنجدُ في مقارنةٍ بسيطةٍ بين الفلسفتين تطابقاً و تماثلاً ، فقد جمع أبو تمام بين القوة و الرأي مقدّماً القوة على الرأي ، و جمع المتنبي بينهما أيضاً مقـدّماً الـرأي علـى القـوة " الشجاعة " ، و باندماج القيمتين إحداهما بالأخرى سببٌ عظيمٌ من أسباب النصر ، الذي مـا كان ليتحقق في عمورية لولا هدم المعتصم لرغباته و أهوائه ، فمثلما تزيّن سيف أبـي تمـام بالرأي السديد بعد مشورة و مناقشة تزيّنت بالرأي أيضاً شجاعة المتنبي ، بل إنّ هذا الأخيـر جعل الرأي أولاً.

بموجب ذلك يبقى الفضل لمن سبق دون انتقاص الآخر براعته ، مع أخذ إحـداثيات الموقف بالحسبان ، فالمعتصم إزاء ما جرى أمام أمرٍ واقعٍ لا يمكن التعامل معه إلّا بواقعٍ آخر يقوم على الفعل و ردّة الفعل ، و لهذا كان الرأي عنده صادراً عن قوة و عزيمة ، فبعد إعلاء أبي تمام لشأن السيف ، واحتفائه بالقوة كلغةٍ بليغة في مواجهة التعدّي الواقع على المسلمين ، نراه يزاوج بينها و بين العقل في إيقاعٍ يحمل بين طياته إيقاع المعركة مثلما زاوج بين ألوان البديع و قد عكست حال الاضطراب ، أو مثلما زاوج بين الألـوان و قـد ظهـرت كبـدائل لمرموزاتها، إذ نحن بصدد التصريع والجناس و الطباق و المقابلـة فـضلاً عـن التـصدير والتشطير، و بصدد صراعٍ لوني ما بين الأبيض والأسود، فأمّا الأبيض فإنه يدل إلى الإيمان الخالص، وأمّا الأسود فإنّه يدل إلى الكفر و الشرك ، قال تعالى : " يوم تبيضّ وجوهٌ و تسودُّ وجوه ، فأمّا الذين اسودّت وجوههم أكفرتم بعد إيمانكم فذوقوا العذابَ بما كنتم تكفرون " [2] .

تنوّعت إذاً ، أشكال الصراع بين أدوات الشاعر بعضها مع الآخر من جهة ، و بين المعتصم والمنجمين المتخاذلين الجبناء من جهة ثانية، و بين القائد " البطل " والعدو الكامن في حصونه من جهة ثالثة، لكنّ المعتصم بفضل حكمته وهيبته ــ إذ هو بكامل العنفوان و القوة ــ يحوّل الصراع و ينقله من ساحته إلى ساحة العدو ، لتظهر ألوان شتى من الصراع قامت في معظمها على مشاعر الفزع و الرعب ، و قد تجسّد ذلك في قول أبي تمام :

---

(1) ــ الواحدي ، شرح ديوان المتنبي ، ط ١ ، ضبطه و شرحه و قدم له و علّق عليه و خرج شواهده د. ياسين الأيوبي ، د. قصي الحسين ، دار الرائد العربي ــ بيروت ، لبنان ، ١٩٩٩ م ــ ص ١٦١١ .

(2) ــ القرآن الكريم ، سورة النحل ٥٨ .

لم يغزُ قوماً و لم ينهد إلى بلدٍ إلّا تقدّمه جيشٌ من الرعبِ
لو لم يقد جحفلاً يوم الوغى لغدا من نفسه وحدَها في جحفلٍ لجبِ

و لعلّ مثل هذا التوصيف للممدوح يعلل رغبة الأخير في إسقاط أعظم قلاع الروم وأكثرها منعةً، لا رغبةً منه بالمال و السبي، إنّما هي رغبته العارمة في رفع راية الإسلام عالياً ، مما دفعه إلى العدول عن المدن و القرى الصغيرة الضعيفة و طلب عمورية المتمنّعة ، فتكون تعويضاً عمّا خلّفه في القصر من جهة، وردّاً على ادعاءات المنجمين من جهة ثانية ، إذ هو يملك الإيمان بالنصر و القوة الكفيلة بذلك ، لا ينتظر من وراء عمله هذا جزاءً :

حتّى تركتَ عمود الشرك مُنعفراً و لم تعرّجْ على الأوتادِ و الطّنُبِ

المعركة في هذا البيت لبست حلّةً جديدة في إقدام المعتصم على تهديم بيت الكفر والشرك من خلال ضرب أساسه المتمثل بالعمود، و لهذا راح أبو تمام يستخدم أفعال الهدم بما يتلاءم مع القلعة و ما تومئ إليه، فتارةً يقول : " الإسلام في صعدٍ و المشركون في صبب " ، وثانيةً يقول " رمى بك الله برجيها فهدّمها " وثالثة يقول : " حتى تركت عمود الشرك منعفراً " حتى ينتهي في آخر القصيدة إلى وصف وجوه المشركين " سكان البيت المتهدّم " و قد اصفرّت تعبيراً عن هزيمتهم النكراء في مقابل جلاء وجوه العرب إذ هي المبيضّة بعد نصرٍ مؤزّر ، ما دفع بأبي تمام إلى اتخاذ معركة بدرٍ كمعادلٍ موضوعي لمعركة عمورية [1] ، لما في المعركتين من تشابه ، يقول [2] :

فبين أيامِكَ اللاتي نُصرتَ بها و بين أيّامِ بدرٍ أقرب النَسبِ
أبقَتْ بني الأصفرِ الممراضِ كاسمهم صُفْرَ الوجوه وجلّت أوجه العَرَبِ

لقد بلغت جلالة الموقف و عظمة الحدث حدّاً خفّف انشغال أبي تمام بممدوحه و قائده البطل ــ على غير عادته ــ إذا قصد إلى مدح قائدٍ ، و لعلّ السبب في ذلك أنّه لا يقف أمام حدثٍ عاديّ ، فهو فضلاً عن كونه أمام الخليفة و القائد ، هو أيضاً ، أمام فتحٍ و نصرٍ

(1) ــ زوباري ، د. فوزية ، المعادل الموضوعي في مدح أبي تمام و وصيته ، ١٩٨٦ ــ ص ١٨٩ .
(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م١ ، ص ٧٣ .

عظيمين و أمام انهزامٍ و اندحارٍ كبيرين ، كما أنّ الانشغال لم يكن وقفاً على الشاعر ، إذ ها هي ذي الأرض و كذا السماء منشغلتان بفتح الفتوح ، و كيف لا يكون من أبي تمام ما كان وهو القائل [1] :

فتحُ الفتوح تعالى أن يحيط به ... نظمٌ من الشعر أو نثرٌ من الخطَبِ
فتحٌ تفتح أبواب السماء له ... و تبرز الأرض في أثوابها القُشُبِ

أبو تمام أدرك عظمة النصر فانصرف يفنّد مشاهده ، ليعطي كلّ مشهدٍ حقّه يزيد أو ينقص قليلاً، و هو على الرغم من ذلك لم ينسَ أمر العدوّ ، فقد رصد تحرّكاته و ردّات فعله بما ينسجم و إقدام جيش المسلمين ، فها هو ذا أبو تمام مجدّداً يستعرض لنا صورةً أخرى مقابلة لصورة البطل المعتصم تمثلت بصورة البطل " توفلس " المنهزم و قد أبدى مجموعةً من الحركات تسقط عنه صفة البطولة و تثبتها في شخص المعتصم ، و بذلك يكون مشهد " توفلس " محمّلاً بمشهدٍ آخر ، كلّما تدنّى البطل في المشهد الأول سما البطل وارتقى في المشهد الآخر المقابل ، فمن هو توفلس في مقابل المعتصم !

يقول [2] :

لمّا رأى الحربَ رأي العين توفلس ... و الحرب مشتقّة المعنى من الحَرَبِ
غدا يصرِّفُ بالأموال جريَتَها ... فعزّه البحرُ ذو التيار و الحدبِ
هيهاتَ ! زُعزعت الأرضُ الوقور به ... عن غزو مُحتسبٍ لا غزو مُكتسبِ
لم ينفقِ الذّهبَ المُربي بكثرته ... على الحصى و به فقرٌ إلى الذّهبِ
إنّ الأسود أسود الغيلِ همّتُها ... يومَ الكريهة في المسلوب لا السلبِ[3]
ولّى و قد ألجمَ الخطيُّ منطقَهُ ... بسكتة تحتها الأحشاء في صخبِ
أحذى قرابينه صَرْفَ الرّدى و مضى ... يحتثُّ أنجى مطاياه من الهربِ
موكّلاً بيفاع الأرض يشرفه ... من خفّة الخوف لا من خفّةِ الطربِ[4]
إن يعدُ من حرّها عدو الظليمِ فقد ... أوسعْتَ جاحِمَها من كثرةِ الحَطَبِ
تسعون ألفاً كآساد الشّرى نضجت ... أعمارُهُم قبلَ نضجِ التين و العِنَبِ

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م١ ، ص (٤٥ ــ ٤٦).

(2) ــ المصدر نفسه ، م١ ، ص (٦٤ ــ ٦٩).

(3) ــ أسود الغيل : أسود الغاب . همّتها : مقصدها .

(4) ــ اليفاع : ما ارتفع من الأرض . يشرفه : يعلوه .

إذا كان مشهد البطل الإيجابي " المعتصم " يقوم على الهدم في سعي دؤوب نحو البناء، على اعتبار أن المعتصم قائد عربي نموذجي ، فإنّ مشهد البطل السلبي " توفلس " يقوم على الانهدام في خضوع كاملٍ لفعل الهدم الصادر عن البطل الإيجابي " العربي " ، و لذلك يجد الشاعر متعةً في تصوير هذا الانهدام بما يحمل من معاني الهزيمة والضعف والذل والخوف ، و هي معانٍ تنهض بصاحب القوة و تبرزه بطريقة غير مباشرة على حساب صاحب الضعف و الوهن .

أبو تمام إذ يرصد في هذا المشهد حركات " توفلس " و من معه ، فإنه في حقيقة الأمر يرصد حركات المعتصم و من معه ، لتكون الحركة الصادرة عن الطرف الموصوف بمثابة ردّة فعلٍ على الحركة التي يبديها الممدوح و قادته و جنده من المسلمين ، و إذا بنا مرّةً أخرى أمام مثيرٍ و استجابة ، فأمّا المثير فإنّه ناتجٌ عن تفكيرٍ و تدبير ، و أمّا الاستجابة فإنّها ناتجة عن انفعالٍ غير مدروس أقصى ما يسعى إليه هو النجاة من شبح الموت مهما بلغت الخسائر .

بهذا التصوير يعوّض أبو تمام تقصيره في مدح المعتصم و انشغاله عنه كونه المحور الذي تدور حوله الأحداث ، فما وصف أبي تمام لقائد الروم المنهزم إلّا وصف للمعتصم في انتصاره و غلبته على عدوّه، و هذا ما يبرّر فعل المقارنة في الأبيات السابقة وقد بدأها الشاعر بتوضيح مدلول الحرب والتأثيل له ، إذ هو المأخوذ من " الحَرَب " بمعنى الغضب ، حيث لا حلم يضبط جموحه و لا هدوء يخفف غلواءه ، أو بمعنى فقدان المال ، وهذا كناية عن فقدان الطرف الخاسر كلّ ما لديه إذا هو نجحَ في النجاة أو لم ينجح ، و لعلَ المفردة ها هنا قد استوعبت ما سلف كلّه، إذ هي المعرّفة بأل فضلاً عن ورودها بصيغة المصدر " المطلق "، ثم لينتقل أبو تمام في مشهده إلى وضع البطلين في حالٍ من التقابل كي تصح المقارنة ، و لعلّ الجدول الآتي يظهر لنا قصد الشاعر :

توفلس	المعتصم
ــ توفلس و جنده يضيقون ذرعاً و صبراً أمام بحر المعتصم و تياره الجارف .	ــ المعتصم مع جنده كالبحر الغاضب يدمّر كلّ من يعترض طريقه .
ــ توفلس يدفع الأموال و يبذلها في سبيل النجاة .	ــ المعتصم يرفض المال ، لأنّ غزوه غزو محتسب لا غزو مكتسب .
ــ توفلس يدفع بجنده إلى التهلكة جاعلاً منهم قرابين تشفع له و تمنحه النجاة .	ــ المعتصم يقصد إلى سلب الأرواح لا إلى سلب المال .
ــ توفلس تبوء محاولاته بالفشل فيهرع فاراً لشدة الخوف .	ــ المعتصم يقدم نحو عدوّه غير هيّابٍ و لا وجل .

فضلاً عن ذلك راح أبو تمام يؤكّد على الأفعال الصادرة عن " توفلس " و قد دلّت خير دلالة على الخوف و الارتباك و الرعب ممّا قد حلّ به و بجنده نتيجة إقدام المعتصم المستوثق من النصر ، لذلك كان ثبات المعتصم في مقابل هلع توفلس و اضطرابه " الأحشاء في صخب " و ها هي ذي الأفعال تؤكّد ذلك : " رأى ، يصرّف ، ينفق ، ولّى ، أحذى ، مضى ، يحتثُّ ، يعدو ..." .

هذه الأفعال ــ لا ريب ــ تجسّد حالة القائد السلبي المنهزم و قد ضاقت به الأرض و زعزعت مثلما ضاقت به نفسه ، فلا هو قادرٌ على المواجهة و لا هو قادرٌ على الكلام بعد أن ألجمه رمح المعتصم ، حتّى لكأنّ الأفعال عكست ما بداخله من اضطراب .

و كي يكون المشهد عند أبي تمام أكثر دقّةً و وضوحاً جعل يفصّل في صوره و قد شكّلت " لقطات جزئية ، تتراصف ، و يضع واحدة منها إزاء الأخرى لا تتصل اتصالاً عضوياً ، و لا تنمّ عن خاصية بعينها في نظرة متميّزة و إحساس مفرد أو موقف شعوري ينبئ عن نفس واحدة لا نفسٍ عامّة هي نفس أبي تمام، وهذا لأنه يصف بعقله لا بحسّه وعاطفته "[1] ، بدت هذه الصور كما لو أنّها قطع فسيفسائية في لوحةٍ كبيرة، ثم ظهرت وهي البسيطة الواضحة مركّبةً معقّدة فإذا كلّ واحدةٍ منها مشهد بذاته ، ففي قوله : " فعزّه البحر ذو التيار و الحدب " استعارة تصريحية توحّد من خلالها الممدوح " المشبه " بالبحر " المشبه به " ليس بصفةٍ واحدة و حسب ، إنّما باثنتين تمثّلتا بالقوة و التدفق ، و إذا نظرنا إلى البحر بوصفه ماءً فإنّنا نلمس في دلالاته أيضاً الخصب و الحياة ، فضلاً عمّا يحمله من الدّمار و هو في صورة التيار الجارف المتوثّب ، فكيف لأبي تمام أن يحقق وحدة الحال بين طرفي الاستعارة ؟! و كيف يتمّ انحلال طرفٍ في الآخر ؟! و كيف للمعتصم بصفاتٍ كالتي لمسناها في البحر على اتساعه و عمقه و غضبه و سطوته ؟!

إنّ المعتصم شفّ عن الظهور ليحلّ محله البحر في الصورة ، و هذا وحده دليلٌ على عظمة المعتصم ، فهو واسع العفو إذا عفا ، و هو عميق الوعي و التفكير إذا حُكِّم أو حكم ، مثلما هو في الوجه الأخر شديد الغضب في الحروب و المواقع ، واسع السطوة بحكم مسؤوليته عن الدولة و الإسلام ، و بموجب ذلك فإنّ البحر بوصفه رمزاً بدلالتين أو أكثر ، تمّ استدعاؤه ليس لأنه يمتاز بحضوره على الممدوح المغيّب، بل لأن الممدوح بفعل انهزام قائد الروم أكبر من أن يظهر في مواجهته ، فما كان من أبي تمام إلّا أن يصرّح بذكر البحر ، لأنّه

---

(1) ــ سلام، د. محمد زغلول ، الأدب في عصر العباسيين منذ قيام الدولة حتى نهاية القرن الثالث ، منشأة المعارف بالإسكندرية ــ ص ٤٥٩.

المدلول المناسب للدلالة على ما يجول في قلب المعتصم و فكره ، و إذا بنا أمام توحّدٍ آخر تجلّى في اقتران عاطفة أبي تمام بفكره أمام هذا الحدث الجلل في مقابل اقتران عاطفة الممدوح بفكره ، إذ نحن بصدد صورة بصرية حركية في آنٍ معاً ، فالبحر منظورٌ واقعيٌّ ، ولو ذكر الدال " بحر " في غياهب الصحراء أو في القلل الشاهقة تستحضره قوّة التخييل مثلما تستحضر تياره الجارف و عبابه المتدفق ، إذ هما اللذان يمنحان الصورة حركيتها ، و نحن أيضاً بصدد صورةٍ فكرية تمثّلت بالفعل " عزّه " بمعنى قهره و غلبه ليس على سبيل المواجهة الجسدية و حسب ، إنّما على سبيل المواجهة النفسية و المعنوية أيضاً ، فذاك يعرض المال في مقابل الحياة و المعتصم يأبى و يرفض، و بهكذا فعل تتواشج القيم و تتداخل المشاعر، حتى لكأنّ البحر وهو في مخيلة المتلقي بات يتحدّث و يغالب و يواجه و ينتصر، فإذا بأبي تمّام قد بث فيه الحياة عندمما جعله طرفاً يتوحّد بالمعتصم و ينوب عنه.

لا يكتفي أبو تمام في أثناء تصوير المعتصم و من معه من القادة و الجند باستحضار البحر ، إنّما نراه أيضاً يستحضرُ (الأسد) بوصفه أقوى كائنات الغابة ، فينوب هذا الأخير عن المشبه في قوله :

إنّ الأسود أسود الغيلِ همّتُها يومَ الكريهة في المسلوب لا السلبِ

مُنتقلاً من خلال هذه الاستعارة التصريحية إلى البرّ ، حيث يتوحّد جند المسلمين بفعل شجاعتهم و إقدامهم ووفرة همّتهم بالأسود إذ هي مجتمعةٌ في ساح المعركة .

هذا ما كان من أمر الممدوح " المعتصم " و جنده الفاتحين ، فماذا كان من أمر قائد الروم و جنده المعتدين في مشهد أبي تمام ؟

إنّ أبا تمام قد عدل عن استخدام الاستعارة التصريحية إلى شقيقتها المكنية عندما قال واصفاً توفلس: " ولّى و قد ألجمَ الخطيُّ منطقَهُ " . فقد أسند الفعل " ألجم " إلى الرمح مانحاً الصورة بعضاً من حياة ، لكنّ هذه الحياة تبقى في طور النقصان، لأنها محفوفة بخطر الرمح، إذ هو كناية عن ممدوحه " المعتصم "، و لذلك كان توفلس يكرّس ردّات فعله الجسدية على حساب لسانه " منطقه " في سبيل الفوز بالنجاة ، و كيف لا، وهو فريسةٌ ملجومة أكلها الرعب وأفقدها الخنوع الوسيلة والحيلة أمام الأسود، ولعلّ هذه الصورة تمهّد لصورة أخرى ،و تتصل معها في حالٍ من المشابهة و المماثلة ، فانظر إلى قول أبي تمام : " أحذى قرابينه صِرْفَ الردّى و مضى" . الكلام في الصورة مرتبطٌ بقائد الروم و قد عجز من قبل عن الكلام ، و لذلك استخدام أبو تمام أفعالاً حركية انفعالية ، لا ليمنح الصورة توثباً و حياة ، بل ليؤكّد عجز توفلس عن النطق وهو في غمرة المعركة قاب قوسين من الموت أو أدنى ، مثلما أكّده

من قبل باستخدام " قد " ، حيث نراه يدفع بقوّاده و جنده إلى الهاوية ليكونوا جميعاً بمثابة أضحيات يقدّمها لإكمال مشروعه في الهرب ؛ ثم إنّ أبا تمام وهو بصدد هذا المشهد يتابع الكشف عن أفعال توفلس و تصرّفاته القائمة في مجملها على الحركة دونما كلام، لنجد مثلاً " ولّى ، أحذى ، يحتثّ ، يعدو .... " منوّعاً في الصور ، إذ لا يقتصر المشهد عنده على الاستعارة أو الكناية ، فها هو ذا يقول : " يعدو من حرّها عدو الظليمِ " يستخدم التشبيه البليغ القائم على الفعل والمصدر من قبيل الجناس الاشتقاقي ، حيث يتشابه عدو توفلس مع عدو الظليم ، و ننعت التشبيه بالبليغ لحذف أداة التشبيه و وجه الشبه ، إذ ثمّة تواشجٌ بين طرفي الصورة ، ليس فقط بالعدو، إنّما أيضاً بالهيئة والسرعة والسبب ، فهما فريستان لصيادٍ واحدٍ ، ألا و هو الأسد ، و لم يورد أبو تمام حالة الجو القائظ لتكون سبباً رئيساً في سرعة كلا الطرفين بقدر ما أوردها للدلالة على النار التي التهمت قلعة عمورية ، و تسعى من بعد ذلك لالتهام توفلس ، حيث يبلغ المعتصم إذ ذاك أقصى مراحل الغضب ، مثلُهُ مثل النار الملتهبة أتت على كلّ شيء ، و بموجب ذلك نكون إزاء صورةٍ مركّبة يمثّل المعتصم محورها الأول الفاعل و يمثّل توفلس محورها الثاني المنفعل ، و الصورة المركّبة كما يعرّفها الدكتور الرّباعي " هي مجموعة من الصور ترتبط كلّ واحدةٍ منها بالأخرى على نحوٍ ما ويتألف من الجميع شكلٌ صوريٌّ أوسع و أشمل و أكثر تشعّباً و تشابكاً " (١) .

و يقول أبو تمام في مشهدٍ آخر من مشاهد البطل إذ هو في معرض مدح أبي سعيد الثغري (٢) :

لله درُّ أبي سعيدٍ إنّه ... للضيف محضٌ ليس فيه سَمَارُ(٣)
يقظٌ يخاف المشركون شذاته ... متواضعٌ يعنو له الجبّارُ
يسري إذا سرت الهمومُ كأنّه ... نجمُ الدّجى و يغيرُ حين يُغارُ
هو كوكب الإسلام أيّةَ ظلمةٍ ... يخرِقْ فمخُّ الكفرِ فيها رَارُ(٤)
بالملك عنكَ رضاً و جابرُ عظمِه ... أرضى و بالدنيا عليكَ قرارُ
و أرى الرّياضَ حواملاً و مَطَافلاً ... مذ كنتَ فيها و السّحابُ عِشَارُ
أيّامنا مصقولةٌ أطرافُها ... بك و الليالي كلُّها أسحارُ

---

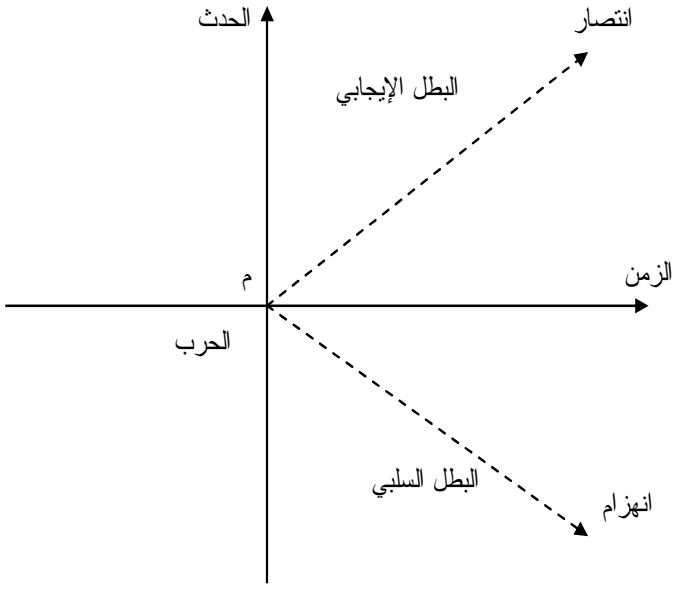
(1) ــ الرباعي ، د. عبد القادر ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ــ ص ٢٢٦ .

(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م٢ ، ص (١٧٣ ــ ١٨١).

(3) ــ محض : أي لبن محض ،خالص . السمار : اللبن الممذوق الذي أكثر ماؤه حتى يغلب اللبن .

(4) ــ رار: ذائب .

هذه الأبيات المختارة من قصيدة ملحمية بلغ عدد أبياتها أربعة و ستين بيتاً ، و نحن إذ نلحّ على نعت مثل هذه القصائد بالملحمية ، فلأنّها تقوم على الصراع ما بين الإيمان و الكفر، الخير و الشرّ ، القوة والخنوع ، و لعلّ هذا الصراع هو ما يكسب المشهد التمّامي دراماتيكيته، فقد ذهب الدكتور الرّباعي إلى أنّ " ٨٠ % من قصائد أبي تمام المدحية اتخذت شكل رواية درامية تبدأ من نقطة و تتحول إلى نقطة أخرى و تنتهي عند نقطة ثالثة " [١] ، ونحن في دراستنا لمشهد البطل في القصيدة نسلّط الضوء على واحدة من تلك النقاط الدرامية، حيث تنمو فيها الشخصية " البطل " إيجابياً مثلما سبق و نمت فيها الشخصية " البطل " سلباً في أثناء حديثنا عن مشهد قائد الروم المنهزم توفلس، فتسمو الشخصية الإيجابية على حساب الشخصية السلبية، و تكون الحرب مركز إحداثيات المشهد ، و بموجب ذلك يمكننا رسم المخطط البياني الآتي :



و حتّى ندرك أسباب النصر و سمو البطل الإيجابي على سواه نرصد عن كثب خصال البطل كما وجدها أبو تمام في شخصية أبي سعيد الثغري ، فهو " كريمٌ ، يقظٌ ، متواضعٌ ، مقدامٌ ، .... "،هذه الصفات كلّها تقف من وراء إعجاب الشاعر بممدوحه " لله درّ أبي سعيد " ، فقد تصدرت صيغة التعجّب تراكيب النص و جمله ، كي يتسنى له فيما بعد تعليل إعجابه ، تارةً من خلال صفات أبي سعيد ، و تارةً أخرى من خلال أفعاله ، و قد استقرّت البلاد الإسلامية بفضل منعة الثغور المشرف عليها ، حيث استطاع كسب رضا الخليفة و الناس ، و لذلك يذهب الشاعر إلى تشبيهه بالنجم حيناً و بالكوكب حيناً آخر دلالة

(1) ــ الرباعي ، د. عبد القادر ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ص ٢٦٦ .

على النور و الإشراق ليس فقط من أجل الهداية ، إنّما أيضاً من أجل بعث الطمأنينة في أضنك الظروف و أصعب الأوقات ، إذ ها هو ذا الثغري يكرم أعداءه بعد أن جعل الكرم ديدنه ، و لكنه إكرام بما هم أهلٌ له [1] .

وحتّى تتحقق المعادلة لابّد من أن يكون الثغري يقظاً مقداماً " و يغيرُ حين يُغار " ، ولاسيّما أنّه في نظر الشاعر " كوكب الإسلام " يقف وجهاً لوجه مع ظلمة الكفر فـ " أيّةُ ظلمةٍ يخرقْ فمخُّ الكفرِ فيها رار ُ"، حيث ينتقل أبو تمام بصورته النامية من كونها تشبيهاً بليغاً إلى كونها استعارة ، عندمما يجعل للكفر مخّاً من قبيل تشبيه الكفر بإنسان ، لكنّه ليس الإنسان السوي بدليل أن الشاعر كنّى عنه بالمخّ لا بالعقل ، فقد كان بإمكانه أن يقول : " عقل الكفر " دون خللٍ يصيبُ الوزن و الإيقاع، و لكن من هو العاقل الذي يجترئ على مواجهة الثغري ؟!

إنّه لا ريب يستحق ما حدث له ، فقد تجسّم الكفر بهيئة إنسان متهوّر عرّض مخّه للذوبان و من ثم الانعدام ، ثم انتقل التجسيم بتحويل المعنوي إلى إنسان ليس بذي عقل ، إذ هو في مواجهة الثغري، انتقل إلى حالٍ من التجسيد تمثّلت بصورة (الرياض حوامل) و (السحاب عشار)، ليعطي التخييل ها هنا " باعتماده التجسيم و التجسيد ، الجمادات والمجرّدات الذهنية و النفسية الحياة و الحركة و الإحساس فتمثل أمامنا أشخاصاً تتكلّم و تسمع و ترى و ينتابها الإحساس بالحزن و الفرح و الألم و الأسى و المعاناة " [2]، ثم تتسع مساحة الضوء لتصبح الأيام عند شاعرنا كلّها مصقولةً و الليالي كلّها أسماراً . فالرياض فضلاً عن كونها مبعث الخصوبة و النماء يستحضرها الشاعر في حال هي أشبه بالولادة ، إذ هي مُطفلة وحامل في آن معاً ، و هنا إشارة واضحة إلى الاستمرار ، و كذلك الأمر ينطبق على السحاب إذ هي مصدر الغيث و الحياة ، فكيف إذا أخبر عنها بـ " عشار " ؟!

هكذا تتوضح معالم المشهد ، فمن صورة تجمع الثغري بضيفه إلى ثانية تجمعه بالمشركين إلى ثالثة تجمعه بالخليفة و الناس إلى رابعة تجمعه بالناس و بنا " أيامنا مصقولة أطرافها " ، إذ يشبّه الأيام بالسيوف المصقولة ، و ما حذفه للسيوف إلّا دلالة اتحّاد و تماه ، حيث حلّ المشبه به بالمشبه مكتسباً بهكذا اتحاد و بهكذا حلول الصلابة والمتانة والجلاء والمنعة و الصمود ، و هي صفات في مجملها تعود إلى السيوف ، لكنّها بفضل الثغري أضحت تابعة للأيام و نابعة منها . إنّ أبا تمام لم يكتفِ بتوصيف المشهد ، بل جعل يوثّق لعلاقة الثغري مع كلّ طرف من أطراف المشهد و شخصياته ، فهو يشكّل له مصدر إعجاب ،

---

(1) ــ سلطان ، د. منير ، بديع التراكيب في شعر أبي تمام ، ط ٣ ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ١٩٩٧ ــ ص ٢٣٩ .

(2) ــ شوا ، د. ميسون، *عناصر التخييل في الشعر العربي " أبو العتاهية نموذجاً "* ، التراث العربي، ع ٩٥ ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٤ ــ ص ٣٥ .

و يشكّل للمشركين مصدر خوف ، و يشكّل للخليفة مبعث رضا و يشكّل للنـــاس دوام الأمـــن و الاستقرار و النعيم ، بل لعلّه قصد بالأيام الحروب مجازاً ، فمـــا البيـــاض النـــاتج عنهـــا (مصقولة ، أسحار) إلا كناية عن الانتصارات المتتالية و قد حملت السعادة و الفرح.

لكن على الرغم مما سلف ، فإنّ النص يخلو من الحركة التي كنّا نتوخّاها ، إذ نحـــن بصدد التعرّف على قائدٍ كالثغري ، حيث يبدو المشهد جامداً غير متنامٍ و إن اتصّف بالاتساع مع تماهٍ واضحٍ ما بين الشخصيات وصفاتها ، حتى لكأنّنا نلحظ سيطرة الأسماء على الأفعال ، فما حجّة أبي تمام حيال ذلك ؟

إننا لو رصدنا حركية الأفعال المرافقة للثغري من خلال تتبّعنا لأبيات القصيدة لوجدنا أبا تمام يكثّفها حين يقتضي المشهد ، و يوجز فيها عندما يدعوه المشهد إلى الوصف ، و مـــا نصّنا المختار من بنيان القصيدة سوى نصٍّ وصفي ، و أمّا الحركة الدرامية في مشهد البطل فإنّنا نعيشها مع ما يقارب العشرين فعلاً نختار منها " قدْتَ ، أوقـــدْتَ ، فـــصلْتَ ، خـــاضَ ، جاشَ، يغير ، ... " ، ولنكون أكثر إنصافاً نختار بيتاً و نتابع فيه آلية الحرب من خلال النظر في عدسة الراوي الشاعر ، إذ يقول على سبيل المثال لا الحصر [1] :

لمّـــا لقـــوكَ تواكلـــوك و أعـــذروا هربـــاً ، فلـــم يـــنفعهمُ الإعـــذارُ

استخدم أبو تمام أسلوب الشرط بالأداة " لمّا " للزمن ، حتى يربط الأحداث و الأفعال برابط زمني، فقادة المشركين في زحفهم المستمرّ نحو الثغري توقّفوا " لمّا " التقوا وجهاً لوجه مع القائد الثغري ، حيث يشكّل الفعل " لقوك " بؤرة الحدث و محوره ، و لا ســيّما بعـــد أن انبعثت الأفعال المتبقية عنه كردات فعلٍ تنوعت أشكالها و السبب واحدٌ ، تمثّل في مواجهـــة الشرك للإيمان فما من جدوى للنجاة أمام صمود الثغري إلّا بالهرب ، و لكن حركة الثغـــري بدت خفيفةً خفّة سيفه البتار ، عندما نفى أبو تمام إمكانية نجاة المشركين إذ هم بصدد الفرار ، و إذا بالمصدرين " هرباً ، الإعذار " قاما مقام الفعل ، بل أكثر ، من خلال ما أوحيا به مـــن حركةٍ ، شأنهما في ذلك شأن أفعال اللقيا و التواكل و الإعذار و النفع ، أمّا من حيث صـــيغة الأفعال فقد استخدم الشاعر الفعل المجرّد " لقي " و" نفع " مثلما استخدم الفعل المزيد " تواكل " و " أعذر " ، فكان للزيادة دلالة أخرى غير التي يحملها الفعل و هو مجـــرّد ، فمـــن دلالـــة المشاركة في " تواكل " بين الفاعل و المفعول به إلى دلالة التعدية في " أعذر " ، و مـــن ثـــم جمع المشاركة مع التعدية في منحِ الفعل " تواكلوك " القدرة على التعدية بنفسه ، حتى لا يكلّف

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م٢ ، ص ١٧٠ .

القائد الثغري عناء السعي للقاء العدو ، و بذلك يكون في موقف الدفاع لا الاعتداء ، هذا فضلاً عن استخدام الشاعر صوتي اللام و الراء بما يوحيان إليه من تكرار يشبع المفردات في النص حركة ، ربّما كان قوامها الأساس في هذا البيت " الكرّ و الفرّ " .

و انظر إلى قول أبي تمام أيضاً [١]:

فالمشي همسٌ و النداء إشارةٌ خوفَ انتقامِك و الحديثُ سرارُ

إنّ الحركة في هذا المشهد لا تتجلى فقط على مستوى دلالة الأسماء و التراكيب ، حيث " المشي همسٌ ، النداء إشارة ، الحديث سرار ، خوف انتقامك " ، بل إنّها تتجلى أيضاً من خلال تكرار " المصدر " من جهة و تكرار بناء التراكيب باعتماده على الجملة الاسمية " المبتدأ و الخبر " من جهة ثانية ، و أبو تمام في جمعه للجمل الاسمية ، و عطف الواحدة منها على الأخرى بحرف العطف " الواو " استطاع أن يصوّر المشهد بدقة ، فقد اختلطت حركات العدو و تداخل الهمس بالإشارة بالسرار ، لتتحول الصورة مع اختلاط عناصرها من صورةٍ حركية إلى صورة سمعية قوامها الهمس الذي هو عند الدكتور كبابة أصلح الأشكال للتعبير الوجداني عن التجربة [٢] . و حتى يكتمل المشهد يعلل أبو تمام استخدام العدو للأصوات الخافتة الهامسة بخوفه من انتقام الثغري ، فيعود ليبيّن لنا أن قوة ممدوحه نابعة من موقفه كمدافعٍ عن الإسلام ، بينما خوف أو ضعف العدو يكمن في موقفه المعاكس كونه ينطوي على اعتداءٍ سافر على الإسلام دون وجه حق .

٢ ــ مشهد الربيع :

يستحضرُ أبو تمام في أثناء تصويره لمشهد الربيع أدوات بلاغية و بديعية تتوزع على كامل المشهد ، فتبدو اللغة كما لو أنّها زهورٌ فوق زهور ، و أمّا الأولى فإنّها تشيع إيقاعاً منسجماً مع المشهد " مشهد الربيع " حيث التجنيس و التكرير و المقابلة و الترادف مُضَافاً إلى ما سلف الصورة الفنية ، سواءٌ أكانت تشبيهاً أم استعارةً . و أمّا الثانية فإنّها تقوم على مفردات الربيع من روضٍ و زهرٍ و غيثٍ و ثمرٍ و صحو و غضارة ، و لذلك فإننا سنلقي الضوء في مشهد الربيع على اللغة و اللغة الفنية ؛ أي على المستوى المعجمي و على مستوى

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م٢ ، ص ١٧١ .

(2) ــ كبابة ، د. وحيد صبحي، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس ، اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٩ م ــ ص ١٢٥.

الصورة ، و نحن إذ نرمي إلى دراسة الصورة الفنية فإننا لا ندرسها لأنها منفصلة عن روح المشهد ، إنّما هو إجراءٌ يمكّننا من استيعاب مفردات المشهد حتى يكتمل في وجداننا و ذهننا باكتمال الصور المتنوعة على مساحة النص .

قال أبو تمام يمدح المعتصم مستهلّاً قصيدته بوصف الربيع [1] :

رقّت حواشي الدّهر فهي تمرمرُ ... و غدا الثرى في حليهِ يتكسرُ
نزلَتْ مقدِّمة المصيفِ حميدةً ... و يد الشتاءِ جديدةٌ لا تكفرُ
لولا الذي غرس الشتاءُ بكفّهِ ... لاقى المصيفُ هشائماً لا تثمرُ
كم ليلةٍ آسى البلادَ بنفسه ... فيها و يومٍ و بُلُهُ مثعنجرُ
مطرٌ يذوب الصحو منه و بعدَهُ ... صحو يكادُ من الغضارة يمطرُ
غيثان فالأنواءُ غيثٌ ظاهرٌ ... لك وجهُهُ و الصحو غيثٌ مُضمَرُ
و ندىً إذا ادّهنت به لممُ الثرى ... خلتَ السحابَ أتاهُ و هو مُعذِّرُ
أربيعَنا في تسعَ عشرةَ حجّةً ... حقّاً لهنّكَ لَلربيعُ الأزهرُ
ما كانتِ الأيامُ تسلبُ بهجةً ... لو أنّ حُسْنَ الروضِ كان يُعمَّرُ
أو لا ترى الأشياءَ إن هي غُيّرَت ... سمجت و حسْنُ الأرضِ حين تُغيَّرُ

يبدأ الشاعر مشهده بصورة الدهر و قد رقّت حواشيه ، و هذا تجسيمٌ يريدُ من ورائه إظهار تعاطف الدّهر مع الطبيعية ، إذ هو راضٍ عنها ، و لذلك ارتبطت حركات الربيع بالفعل " رقَّ " ما أكسبَ هذا الفعل أهمية بالغة بوصفه يمثّل زمنياً ساعة الصفر التي من عندها يبدأ المشهد و بذلك يحمل الفعل " رقّ " دلالة الحاضر و قد أذّنت بحلول الربيع ، فها هي ذي الأفعال " يتكسّر ، نزلت ، لا تكفر ، يذوب ، يمطر ... " بسببه تنحو منحى الحركة الدائبة و قد تخلّصت من جمود الصيغة ، و أفلتت من قيود الدلالة المفروضة عليها ، و لا سيّما بعد الاستئناف بجملةٍ أسمية " فهي تمرمرُ " تؤكّد احتفاء الدّهر بالربيع ، و حتى يناسب الشاعر ما بين رغبته بحلول الربيع و رغبة الدّهر نراه يتخطّى الزمن " الصيف " ، و يمرّ بالشتاء لا ليصفه و يصف أمطاره و حسب ، إنّما ليصف فعل المطر بعناصر الربيع و هي ما تزال تطلبه بعد صيفٍ قاسٍ ، و لمّا كان أبو تمام يهتم لأمر الزمان على مستوى صياغة الأفعال وعلى مستوى استخدام الظروف الزمانية من مثل " ليلةَ ، يوم ، بعد ، حين ، تارةً ، قبل " فإن الشعر عنده فنٌّ زماني و " الصورة الشعرية لابّد أن تكون زمانية ، و الحركة

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ، ص (١٩١ ــ ١٩٤) .

الزمانية أحد أنماط الصورة الفكرية ، لهذا تعد الصورة الحركية " و هي زمانية " أحد أنماط صور التجديد القائم على الفكر في الشعر العباسي " [١] . فبعد ما أبداه الدّهر من رقّةٍ و لين في حركةٍ تتقابل و حركة النباتات في المشهد الربيعي نجد أبا تمام يحرق المراحل في تجاوزٍ ملحوظٍ للوقت لا يبتغي منه إلّا التعريف بالمطر ، و قد حمّله أسباب الخصوبة [٢] و الجمال ، ما يفسّر استخدام أبي تمام لأداة الشرط " لولا " حرف امتناع لوجود ، امتناع الهدم لوجود البناء ، فلولا فعل الشتاء بالأرض لتمكّن الصيف من القضاء على النبت ، و لأضحت أشجار الروض " هشائماً لا تثمرُ " ، و هذه غلبةٌ واضحةٌ لفعل الغرس على فعل اليباس ، ما برّر للشاعر اعتماد التجسيم مرّةً أخرى مَانحاً الشتاء ــ بما يملك من أسباب الحياة ــ كفّاً قادرة على الغرس، و قد منحه من قبل يداً جديدةً ،لا من قبيل التكرار وحسب ، إنّما أيضاً لإظهار قدرة الشتاء على الخلق بفعل الولادة المتأتية من المطر والغيث، ومهما كان الشتاء قاسياً شديداً صعب المراس فإنّه لابدّ مفضٍ إلى حالٍ من الصحو و النضارة ، و لذلك يلتبس الأمر [*] على من يقرأ قول أبي تمام :

مطرٌ يذوب الصحو منه و بعدَه ... صحوٌ يكاد من الغضارة يمطرُ
غيثان فالأنواءُ غيثٌ ظاهرٌ ... لك وجهُهُ ، و الصحو غيثٌ مُضمَرُ

أبو تمام يجمع بين المطر و الصحو ، و بتقديمه المطر على الصحو يزول الثاني و لا يظهر للعيان إلّا بزوال الأول ، و لمّا كان فعل المطر بالروض عظيماً موصوفاً بالقدرة والخلق فإنّ الصحو يظهر من بعده و هو غير قادرٍ على التخلّص من أثاره ، كما لو أنه اكتسب فعل المطر أو يكاد يمطر ، فما البديل إذاً عن المطر إن كان الصحو لا يمطر ؟

إنّه على حدِّ تعبير الشاعر " الندى " و هكذا لم يخلط أبو تمام بين الدوال ، بل حمّل كلَّ مدلولٍ من بين " المطر ، الغيث ، الندى " دلالةً تختلف عن الأخرى و تتمايز عنها بالرغم من التقائها جميعاً في حقلٍ دلاليٍّ واحد .

---

(1) ــ كبّابة ، د. وحيد صبحي ، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال و الحسّ ، اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٩ ــ ص ١٧٥ .

(2) ــ درويش ، د. العربي حسن ، الشعراء المحدثون في العصر العباسي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ ــ ص ١٥٩ .

(*) ــ انظر ، ضيف ، د. شوقي ، الفنُّ و مذاهبه ، ص ٢٥٤ .

الصورة ذاتها تطالعنا في وصف أبي تمام للنار المتقّدة في قلعة عمورية إذ هو القائل [1] :

ضوءٌ من النار و الظلماءُ عاكفةٌ و ظلمةٌ من دخانٍ في ضُحىً شَحِبِ
فالشمس طالعةٌ من ذا و قد أفَلَتْ و الشمسُ واجبةٌ مِن ذا و لم تَجِبِ

فقد امتزجت الأضواء في البيتين السابقين بأسباب الظلمة و العتمة حتى يحار المشاهد في أمر هذا المشهد ، فالشمس ساطعةٌ في حالك الظلام لشدة اللهب المتصاعد من النار و هي غاربةٌ لشدّة ما تصاعد من دخان بفعل النار التي أتت على القلعة كلّها . فمثلما قابل أبو تمام ما بين الصحو و المطر ، الظاهر و المُضمر نراه ها هنا يقابل ما بين الضوء و الظلمة ، الأفول و السطوع في جدليةٍ قوامها الهدم و البناء ، حيث تتحول المفردات في مشهد أبي تمام إلى شخوص تتصارع و تتصالح و يحلُّ بعضها محل بعضها الآخر في تناوبٍ ينبئ عن إحساسٍ مفرطٍ بالكلمة و الكلمة المضادة .

لكنّ أبا تمام يعود بالدلالات السابقة " المطر ، الغيث ، الندى " إلى مصدرٍ واحد و هو السحاب ، كي يمنحه القدرة كما فعل مع الشتاء ، يقول : " خلتَ السحابَ أتاه و هو مُعذِّرٌ " ، فيظهره بصورة من قصّر في أداء واجبه ، والندى المنتشر على نباتات الروض بفعل السحاب قليلٌ إذا ما شوهد في النهار ، ولا يلبيّ حاجة الأرض و لا فضول الشاعر و من معه ، إذ هم ينتظرون الشتاء أو ربّما شهدوا فعل المطر الغزير ، لكنّه على غزارته لم يمتلك فعل الديمومة بالرغم من امتلاكه فعل الخلق و الولادة ، و لعلّ الأمر ذاته ينطبق على الروض إذ هو على تغيّرٍ مستمر و إن دام ردحاً من الزمن حيث هو في ريعان الشباب يزهو بربيعه ، لكنّه ليس بالربيع الدائم ، فهو غالباً عرضةٌ للتغيُّر :

أو لا ترى الأشياء إن هي غُيّرت سمجت و حسنُ الأرضِ حين تُغيُّرُ

قد استخدم أبو تمام في البيت السابق فعلي " غُيّرَ ، تُغيَّرُ " ليس من أجل التزيين برد العجز على الصدر و حسب ، إنّما أيضاً للتدليل على أن الأرض لو يعود الأمر لها لما غيّرت ثوبها الربيعي :

ما كانت الأيام تسلبُ بهجةً لو أنّ حُسْنَ الروضِ كان يُعمِّرُ

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م١ ، ص ٥٤ .

لكنّ الأمر بيد الله عزّ و جلّ ، ما يعلل ورود الفعلين السابقين بصيغة المبني للمجهول، حيث الأرض لا تملك أن تكون فاعلاً ، و أمّا الفاعل القادر فقد جعلها في موقع النائب عن الفاعل بفعل السحاب و المطر و الندى ، و بالتالي ينسحب فعل الخلق و القدرة من عناصر الطبيعة على اختلافها ليصبح قارّاً في نهاية المشهد في كنف الذات الإلهية تزوّد به من تشاء .

لعلّ المعنى ذاته يذكرنا بقول أبي تمام في معرض مديحه لخالد بن مزيد الشيباني[1]:

فإنّي رأيتُ الشمسَ زيدتْ محبّة إلى الناس أن ليست عليهم بسرمدِ

و بذلك يكون لكلّ أوانٍ عند شاعرنا بهجته، و لا سيّما أنه مؤمن بقانون التغيير و ضرورته على المستويات كلّها ، ما تعلّق منها بالحياة و الطبيعة أو ما تعلّق منها بالشعر لغةً و صورةً و إيقاعاً .

فقد استخدم أسلوب الشرط مقدّماً الجواب على الأداة " لو " و جملة فعلها " أنّ حسن الروض كان يعمّرُ " محدثاً انزياحاً يخرج به عن المألوف ، حيث نفى كون الأيام تسلبُ بهجةً لأن حسن الروض لا يعمّرُ، ثم إنّه يؤكد جملة فعل الشرط بـ " أنّ " و يستخدم الفعل " تُعمّرُ " الدال على الحركة الموحية بالتغيّر المستمر و يطابق بين " ما كانت و كان " و بين " تسلبُ و يعمّرُ " مانحاً البيت حركةً أخرى باعتماد البديع ، و إذا به يسبغ صفة الآنية على الحسن دون المساس بديمومة الروض إذ هو الدائم في نظره و لو اختلفت أحواله المنسجمة مع الفصول الأربعة .

و نحن لو عدنا إلى البيت الأول من المشهد لوجدنا مَيل الشاعر إلى نعت الروض بالدائم ، وذلك من خلال استخدام صوت الراء الذي يحمل في تهدّجه صفة التكرار و الاستمرار ، حيث الهواء في أثناء النطق به لا ينحبس " رقَت ، الدهر ، تمرمر ، الثرى ، يتكسر " و ثمّة تخفيفٌ في الفعل " تمرمر " على غير المألوف و كذلك الأمر في الضمير المنفصل " فهي " فقد سكّن الوسط " الهاء " لا ليستقيم الوزن و حسب ، بل لينسجم إيقاع البيت مع إيقاع حواشي الدهر ، إذ هي تموج ، و إيقاع النباتات إذ هي تتمايل ، و الإيقاع ذاته نحسّه في فعل المطر و الولادة من بعد " فالفنان عامةً و الشاعر خاصةً ، يتألف عمله من مجموعة دفقات ، كلّ واحدةٍ منها تبدأ شديدةً عنيفةً غزيرة ، ثم تهدأ لتعود من جديد إلى شدّتها وعنفها .

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ٢٣ .

هذه الدفقة قد تكون في وسط القصيدة ، و قد تكون في أولّها ، و قد تكون في آخرها . أمّا أبو تمام فإنها تبدأ معه من أول القصيدة لتستمرَ غالباً إلى نهايتها " [1] ، و الدليل على ذلك أننا نلحظ سيطرة صوت الراء في البيت الأخير من المشهد " ترى ، غيّرت ، الأرض ، تغيّرُ " ، مثلما نلحظ التخفيف في الفعل " تُغيّرُ " ، إذ كان بمقدور أبي تمام أن يقول : " تتغيّر " ، لكنّه آثر ذلك للإشارة إلى الفاعل الحقيقي من جهة و للمواءمة في الإيقاع المنسحب على باقي المشهد من جهة ثانية ، هذا فضلاً عن التخفيف الذي أصاب فيما بعد الأفعال " تصوّرُ ، ترقرق ، تحدّرُ ، تبخترُ ، تيمّنُ ، تمضّرُ " ، و هو تخفيف للفعل من ثقل الوزن الصرفي " تتفعّل " و خروج سافرٌ عن القياس ، و فضلاً عن اعتماد حرف الروي " الراء المضمومة " بوصفه أكثر إيحاءً و أكثر قدرةً على إبراز النبض المناسب لصوت المطر الملتطم بالأرض و النبت .

لكن مشهد الربيع يبقى ناقصاً إذا لم ننظر إليه بعين الشاعر و من معه من صحبه ، فنتقصّى معهم أحوال الربيع بعد فصلٍ شتويٍّ غزير المطر وافر الغيث ، يقول [2] :

يا صاحبيَّ تقصّيا نظريكما ... تريا وجوه الأرض كيف تَصوَّرُ
تريا نهاراً مُشمساً قد شابه ... زهرُ الرّبا فكأنّما هو مقمرُ
دنيا معاشٌ للورى حتى إذا ... جُلي الربيعُ فإنّما هي منظرُ
أضحت تصوغُ بطونها لظهورها ... نوراً تكادُ له القلوبُ تُنوَّرُ
من كلّ زاهرةٍ ترقرق بالندى ... فكأنّها عينٌ عليهِ تحدّرُ
تبدو و يحجبها الجميمُ كأنّها ... عذراءُ تبدو تارةً و تخفرُ[3]
حتى غدت وهداتها و نجادها ... فئتين في خِلَعِ الربيعِ تبختَرُ
مصفرّةٌ محمرةٌ فكأنّها ... عُصبٌ تيمّنُ في الوغا و تمضّرُ
من فاقعٍ غضّ النباتِ كأنه ... درٌّ يُشقَّقُ قبلُ ثمّ يزعفرُ
أو ساطعٍ في حمرةٍ فكأنّ ما ... يدنو إليه من الهواءِ معصفرُ

إنّ أبا تمام حتى يؤكد جمال المشهد الربيعي يستعين بصاحبيه ، و يطلب منهما النظر إلى الأرض كيف تغيرت أحوالها و الدنيا ربيعٌ ، فتعكس ما في نفوس الناظرين من ربيع ،

---

(1) ــ كبّابة ، د. وحيد صبحي ، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال و الحسّ ــ ص ١٩٥ .
(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م٢ ــ ص (١٩٤ ــ ١٩٦).
(3) ــ تبدو : تظهر . الجميم : النبت الكثير ، المغطّي الأرض . تخفر : تستحي .

و بهكذا فعل يقابل أبو تمام بين ربيعين ، ليحلّ أحدهما في الآخر ، حيث النهار مشرقٌ بفضل الشمس الساطعة و الربّا مشرقةٌ بفضل الزهور ، كما لو أنّها ليلةٌ مقمرة ، فقد تداخلت أضواء المشهد متوحّدةً، وطغى الربيعُ بإشراقه على الشمس ، إذ بدا كلُّ شيءٍ في نظره مشرقاً و لذلك هو يقول : " تكادُ له القلوبُ تُنوّرُ " ، ما يعلل ميله إلى استخدام التشبيه بعد أن كان قد استخدم التشخيص في بداية المشهد ، فكرر مثلاً الأداة " كأنّ " في أبياته : " كأنّما هو مقمرٌ " " و كأنّها عين عليه تحدّر " و " كأنّها عذراء تبدو " و " كأنّها عُصبٌ تـيمّنُ " و " كأنّـه درٌّ يـشقّقُ " و " كأنّما يدنو إليه " ، مبقياً على الحدود متلاصقة بين المشبه و المشبه به [١] .

يزاوج أبو تمام بين الصور متكئاً على التشبيه التمثيلي ، فيضع العين مقابل الزهـرة والدمع مقابل قطرات الندى، و يضع العذراء مقابل الزهـرة و الخـدر أو الحجـاب مقابـل الجميم ، فانظر قوله :

مـن كـلّ زاهـرةٍ ترقـرق بالنـدى ... فكأنّهـا عـينٌ عليـهِ تحـدّرُ
تبـدو و يحجبهـا الجمـيمُ كأنّهـا ... عـذراءُ تبـدو تـارةً و تخفـرُ

إنه لا ريب أمام مشهدٍ جميل . فالزهرة و قد غطاها الندى تشبه العين تنحـدر منهـا الدموع و هذا تعايشٌ واعٍ مع الطبيعة يستقطبُ من خلاله المشاعر و يُحفّز الأحاسيس مخرجاً في جدلٍ فنيٍّ الحزن من الفرح . كما يماثل بين الزهرة يحجبها النبات و بـين الفتـاة البكـر الحييّة إذ تبدو تارةً من خدرها ، و تختفي تارةً أخرى فعلَ الزهرة في أثناء تمايل النبات مـن حولها لتظهرَ مرّةً و تختفي مرّة ، و إذا بأبي تمام قد شبّه و مثّل و شخّص و أبدع فنّاً لا على مستوى الصورة و المشهد فقط ، بل أيضاً على مستوى استخدام الأفعال بديعيّاً حيث الترادف في " ترقرق ، تحدّر " و الطباق " تبدو ، تخفر " زيادةً على التخفيف الذي منح أفعاله انـسياباً و حركةً تلائم انسياب الحركة و خفّتها في الأفعال التي بـدورها وردت بـصيغة المـضارع " ترقرق ، تحدّر ، تبدو ، يحجبها ، تخفر " . و عندما تشفّ هذه الأفعال عن الفاعل الظـاهر الممثّل بالزهرة و عن الفاعل المستتر الممثل بضمير المؤنث للغائب " هي " ، فإنّهـا أيـضاً تشفُّ عن رغبة الشاعر في إخراج الزهرة بصورة العذراء كوجه من وجوه الامتزاج بـروح المرأة " إلّا أنّه امتزاجٌ في إطار الطبيعة، حيث تتّحد المرأة بالطبيعة في وجدان الشاعر "[٢] ثم يبلغ المشهد أقصى حركته عندما يجعل أبو تمام من الأرض فتاةً تتبختر بفعـل انتـشار

(1) ــ الربّاعي ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ص ٢٠٥ .

(2) ــ كبّابه ، د. وحيد صبحي ، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال و الحسّ ، ص ٣٩ .

الربيع على صفحتها و هي المتوزّعه بين الوهاد و النجاد، و قد ألبسها الربيع أزهى الحلل وأجملها ، و إذا بشاعرنا ينهضُ بالفرح على حساب الحزن لانسجامه مع المشهد مستخدماً التدبيج ، و لذلك راح يحتفي بالألوان الزاهية الفاقعة على حساب الأخرى القاتمة المعتمة ، حيث الأصفر و الأحمر و الأبيض بمختلف الدرجات و النسب اللونية ، فتارةً يطالعنا الأصفر و هو لون الزعفران وأخرى يطالعنا الأحمر الناري و قد سطع بفعل العصفر عندما مازجه و اختلط به ، و لا ننسى اللون الأخضر بوصفه أساس ألوان الربيع كلّها في نظر الشاعر " مصفرّةٌ ، محمرّةٌ ، فاقعٍ ، يزعفر ، ساطعٍ ، حمرةٍ ، معصفرُ " ، يقول [١] :

صنع الذي لولا بدائعُ لطفهِ ما عاد أصفرَ بعد إذ هو أخضرُ

لا يكتفي أبو تمام في وصفه للربيع و أيامه بالرياض ، حيث ترتدي الأرض حلّتها الجديدة و تتزين بأشكالٍ و ألوانٍ من النبات و الزهر مشرقةٍ ، تمنحُ الربيع بهجته في نفس الشاعر أولاً و المشاهد ثانياً و المتلقي ثالثاً ، بل إنّ أبا تمام يتعدّى ذلك إلى وصف الطيور الفرحة بالربيع و قد أخذت تتقاسم البهجة و تتمتّع بصباح الطبيعة الندي ، فالأشجار مورقةٌ وارفة و الغصون تتمايل متراقصةً تشارك الطيور موسم الحبّ و التآلف ، و لكن أين أبو تمام من كلّ ذلك ؟! .. يقول [٢] :

غنّى فشاقَك طائرٌ غرّيدُ لمّا ترنّم و الغصونُ تميدُ
ساقٌ على ساقٍ دعا قمريّةً فدعت تقاسمه الهوى و تصيدُ[٣]
إلفان في ظلِّ الغصون تألّفا و التفَّ بينهما هوى معقودُ
يتطعّمان بريق هذا هذه مجعاً و ذاك بريق تلكَ معيدُ
يا طائران تمتّعا هنّيتما و عما الصباح فإنّني مجهودُ
آهٍ لوقعِ البينِ يا بن محمّدٍ بين المُحبِّ على المُحبِّ شديدُ

يبدأ الشاعر مشهده بالفعل" غنّى"، فيفسحُ المجال لعناصرِ الربيع قاطبةً في المشاركة ، و قد بدأ عرس الطبيعة ، فها هي ذي الغصُون تتمايل ، و ها هي ذي الطيور تستجيبُ لغناء

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ، ص ١٩٦ .

(2) ــ المصدر نفسه ، م٢ ، ص ١٤٨ .

(3) ــ ساق الأولى : ذكر الحمام . ساق الثانية : ساق الشجرة .

الطائر و هو يترنّم نشوانَ فتغرّد. كلٌّ منها يحاول الإيقاع بالآخر في شباك الحبّ ، ما دعا الشاعر إلى استخدام مفردات الهوى و الألفة في نسيجٍ ينم على براعةٍ في الصياغة تجلّت في اعتماده البديع، ليكون للمفردة دورُها في توقيع المشهد، و قد تبدّى ذلك واضحاً في التصريع " غرّيدُ ، تميدُ " وفي الجناس بين " ساق ، ساق " " إلفان ، تألّفا " " إلفان ، التفّ " و في الطباق بين " غنّى ، شاقَ " ، " هذا ، هذه " ، " ذاك ، تلك " ، " هنّيتما ، مجهودُ " ، ما يمنح المشهد حركةً تلائم فعل الغناء و ما يوحي به من إيقاعٍ راقصٍ يتداخل مع إيقاع القلوب المضطربة إذ هي مشغولةٌ بالحبِّ ، فانظر إلى هذه الصورة و قد جعلت الغصون تميد و ما فيها من مجازٍ يحرّك المشاعر ، و انظر أيضاً إلى القمريّ إذ يوقع قمريته بصوته الحسن بينما هي تغنجُ سبّاقةً للإيقاع به ، و كم هي الصورة أوضح إذ هما يتقاسمان الهوى ، و يلتّفان في حال من العناق و الغرام ، حيث جمع بينهما العهد على الوفاء و الإخلاص " و التفّ بينهما هوى معقودُ " .

لقد ضجَّ المشهد بالحركة و ما يزال أبو تمام هادئاً يتأمّل ما يقع عليه نظره مُجنّحاً في عوالم من الخيال ، لعلّها تخفّف من حزنه و تزيحُ عن قلبه الغمّ و الهمّ " و عما الصباح فإنّني مجهود " ، فما سبب الحزن الذي حلّ عليه ؟!

إنّ البيت الأخير يجيبُ عن تساؤلنا ، و لا سيّما أنّه تصدّر بـ " آهٍ " و هو اسم فعلٍ بمعنى أتوجع ، فالشاعر بعيدٌ عن ممدوحه " ابن محمّد " يحاول بثّهُ شيئاً من الشكوى و قد تخلّلها الأسى بفعل البعد الآخر عن محبوبته ، و بذلك لا يجيب أبو تمام عن تساؤلنا و حسب، بل و يجيب أيضاً عن تعجبنا من موقفه المحايد إزاء ما جرى و يجري أمام ناظريه ، و هذا لون بديعيٌّ يقوم على المقابلة المعنوية بينه إذ هو المحزون المجهود و بين الطائرين يغرّدان و يتآلفان و يتطعّمان ، فكيف له أن يخرج من محنته و الحال هكذا ؟ .. يقول [1] :

أبكي و قد تلت البروق مُضيئةً ... من كلّ أقطار السماءِ رعودُ
و اهتزّ ريعان الشبابِ فأشرقت ... لتهلّل الشجر القرى و البيدُ
و مضت طواويس العراق فأشرقت ... أذناب مُشرقةٍ و هنَّ حفودُ
يرفلن أمثال العذارى طوّفاً ... حول الدّوار و قد تدانى العيدُ[2]

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م٢ ، ص ١٤٩ .

(2) ــ يرفلن : يجررن ذيولهن و يخطرن . طوّفاً : طائفات . الدّوار : صنم ، وهو حجر كان يؤخذ من الحرم و يُطاف به .

إنّ أبا تمام لمّا فقدَ من يبثُّ إليه حزنه و يشكو إليه ألمه لجأ إلى البكاء يستجيرُ بـــه ، لعلّه يسلى من خلاله أوجاعه و أسباب حزنه ، فما كان من الطبيعة إذ ذاك إلّـــا أن شـــاركته حزنه ، حيث البروق و الرعود و الأمطار تتأهّب لتأهّبِ السماء و قد أبـــدت تعاطفهـــا مـــع الشاعر فشرعت بالبكاء ، لكنّه البكاء الذي يدعو إلى الفرح ، البكاء الذي يدفع إلى الإشـــراق و الخصوبة و الجمال ، و ربّما كان ذلك من وراء اعتماد أبي تمام جملة الحال في توصـــيف مشهده (" و قد سمت البروق " ، " و هنَّ حفود " ، " و قد تدانى العيدُ " ، طوَّفاً) ، ليس لأن الطبيعة لا تشعر بأبي تمام إذ هو يعاني و يتألم ، إنّما لتخفّف عنه ما ألمّ به ، فالربيع مـــشرقٌ و النباتات تهلّل والطواويس تتبختر على مرأى من يشاهدها ، و يتمتّع بألوانها الزاهية مصدر غرورها و اختيالها أمام الناظرين ، ما دعا الشاعر إلى تشبيهها بالعذارى يطفْنَ حول المعبـــد فرحاتٍ باقتراب العيد .

الدليل على أن الطبيعة قد أحسّت بأبي تمام، و راحت تخفّف ــ بما تمتلك من بهجة ــ عنه حزنه ظهور مفرداتها للمتلقي كما لو أنّها مخلوقات عاقلة بفضل التشخيص الـــذي لـــوّن عناصر المشهد و مفردات الربيع، فالغصون ترقص والقمري يغنّي و القمرية تصيد و الشباب في كلّ ما سلف يشرق و الشجر يهلل و الطواويس ترفل و تطوف . إنّها لا شك تمثّل للشاعر تعويضاً عن صديقه البعيد و عن محبوبته و قد صدّت و تمنّعت . بل إن الطبيعة أضحت بما هي عليه عند أبي تمام رمزاً للحياة و مبعث أملٍ يخرج به من واقعِ الخيبة و الأســـى حيـــث يشعر بالغربة إلى واقع الفرح الذي توحي به علاقة المزاوجـــة بـــين مفـــردات الطبيعـــة ، " القمري، القمرية ، السماء ، الأرض ، المطر ، الشجر ، ... "

و ما كان للطبيعة بمختلف عناصرها أن تهدّئ من روع الشاعر لولا ما أوحت به من حركة بفضل الأفعال المُستعارة ، و بذلك كانت الاستعارة المكنية " التشخيص " خير سبيل إلى بلوغ حالةٍ من التوازن النفسي ، بدأت بالغناء حيث الشاعر مغموم لتنتهي بالعيد حيـــث يلـــتمّ شمل الجميع و هم في حالِ انتظار للعيد ، فيه يزول الكرب و بفضله يتزوّد الشاعر ببارقـــة أمل تعيدُ له الثقة بمستقبلٍ يلتقي به و من خلاله بمن يحب و يهوى .

إذاً ، كان بكاء الغيم مدعاةً للفرح خلاف بكاء الشاعر إذ هـــو يـــدعو علـــى الحـــزن و الألم، و لكنّ السبب الرئيس لبكائه إنّما هو ناتجٌ عن الوحدة ، و ما أن تحلّقت عناصر الربيع حوله تغنّي و ترقص و تضحك و تهلل حتى أزالت من فورها كآبة الشاعر و بدّدت حزنـــه ، يقول في موضع آخر [1] :

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م٤ ، ص ٥٠٧ .

دهمٌ إذا ضحكت في روضــةٍ طفقــتْ عيــونُ نوّارهــا تبكــي مــن الفــرحِ

قد شارك أبو تمام الطبيعة عرسها بعد أن كان في مطلع القصيدة مجرّد مُشاهدٍ يــرى عن بُعد ما يجري و يحدث " غنّى فشاقكَ " ، بل إنّه يغيّبُ ذاته عن المشهد ، لكنّه فيما تلا ذلك لا يلبث أن يشارك في الحدث و يصبح عنصراً أساسياً فيه ، إذ هو يصف كلاًّ مــن القمــري و القمرية وهما متآلفان متحابان ، فلا يكتفي بالوصف ، و لا سيّما بعد خطابه لهما في قوله : " يا طائران تمتّعا هنّيتُما " مستخدماً فيه النداء و الأمر ، ليظهر مدى انشغاله بهما ، و لعــلّ الإنشاء لم يظهر إلّا في هذا الخطاب ، فقد سيطر الخبر بجملتيه الاسمية و الفعلية على المشهد و حتى يُخرجَ أبو تمام الشكّ من ذهن المتلقي ، كان غالباً ما يعمد إلى الأفعال المزيدة و التي في معظمها تحمل دلالة المبالغة فنجد مثلاً " غنّى ، تمتّع ، ترنّم ، تألّف ، تطعّما " هذا فضلاً عن أفعال المشاركة من مثل " تقاسم ، تدانى " و أفعالٍ تفيد معنى التكرير إذ هي مُضعّفة كــ " التفّ ، اهتزّ " .

و بموجب ذلك نجد أبا تمام يبني على هدمٍ في مشهده الربيعي ، مستخدماً اللغة مــن خلال التنويع في الصيغ ، و متكئاً على التشخيص في استعارته التــي لا تلبــث أن تجتمــع و تتآلف مُتمّمةً مشهده في النفس و الفكر جاعلاً من البكاء ضحكاً و من الحزن فرحاً و مــن الوحدة تنوعاً ، و أمّا المشاعر فهي على كثرتها و تكثيفها تتجرد من كلّ ما ينبــئ بــالحزن و الكآبة نازعةً إلى التفاؤل بعد التشاؤم و إلى الموضوعية بعد الذاتية .

٣ ــ مشهد الحريق :

النار و ما تحمل من معاني الهدم و الدمار تأخذ عند أبي تمام بفعلها بعداً جديداً يكمن في ما وراء الدمار ، أو فيما بعد الحريق و التخريــب . إنّهــا تمثّــل عنــده عالمــاً يمــور بالمتناقضات ، لكنه في وقوفه على مشاهدها ينزع إلى بناءٍ لا كأيّ بنــاء ، و إلــى تجديــدٍ تتضافر فيه الأشكال و الألوان كلّها ، و تتّحد قوى المفردات و الصور في نسيجٍ عمراني ينشأ بفعل الهدم على أسس العلم و الفضيلة ، و لذلك كانت النار المادية في نظره وسيلة تمهّد لفوز الحق على الباطل و الإيمان على الشرك ، و طريقاً تصلُ الواقع بالخيال و الحاضر بالمستقبل المأمول ، و إذا بها تحمل الكثير من الدلالات ، على مستوى خــصوصية المــشهد و علــى مستوى عمومية المفردة في سياقاتها ، فإذا كانت الكلمة الشعرية تتضمّن موت اللغة و بعثهــا في آنٍ واحد [١] ، و إذا كان الشعر كما يقول د. عز الدين إسماعيل " ينبتُ و يترعرع فــي

(1) ــ فضل ، د. صلاح ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الثقافة الجديدة ، بيروت ــ ص ٣٦٠ .

أحضان الأشكال و الألوان ، سواءٌ أكانت منظورة ، أم مستحضرة في الذهن " [١] . فإنّ أبـا تمام استطاع أن يمنح مفردة " النار" شعريتها ، و استطاع أن يمنح مشهده المنظور أو المتخيّل بما فيه من أشكالٍ و ألوان تلك الحياة و قد بزغت من أكثر مفردات الكون نزوعاً إلى الموت " النار " .

قال أبو تمام يمدح المعتصم و يذكر أمر الأفشين و هو خيذر بن كاؤس [٢] :

ما كان لـولا فُحـشُ غـدرةِ خيـذرٍ ... ليكونَ فـي الإسـلامِ عـامُ فجـارِ[٣]
مـازال سـرُّ الكفـرِ بـين ضـلوعهِ ... حتّى اصطلى سرَّ الزّنـادِ الـواري[٤]
نـاراً يـساورُ جـسمَهُ مـن حرّهـا ... لهـبٌ كمـا عـصفرْتَ شـقَّ إزارِ
طـارتْ لهـا شُـعلٌ يهـدّمُ لفحُهـا ... أركانَـه هـدماً بغيـرِ غبـارِ
مـشبوبةً رُفِعَـت لأعظُـم مُـشركٍ ... مـا كـان يُرفـع ضـوءُها للـساري
صـلّى لهـا حيّـاً و كـان وقودَهـا ... ميتـاً و يـدخلُها مـع الفجّـارِ
فـصّلنَ منـه كـلَّ مجمـعِ مفـصلٍ ... و فعلـن فـاقرةً بكـلِّ فقـارِ[٥]
و كذاكَ أهلُ النـار فـي الـدنيا هـمُ ... يـومَ القيامـة جـلُّ أهـلِ النـارِ

تصدّر فعل الكون الناقص " كان " صدر البيت الأول وعجزه مرّةً منفياً و مرّة مثبتاً ، و ذلك من قبيل الطباق السلب ، حيث جاء أبو تمام بالمفردة مرتين مثبتة و منفية ، ثـمّ إنّـه كرّر الفعل ليشير إلى قصديّة الأفشين و إصراره على الكفر و الإلحاد ، و ما يؤكد لنا ذلـك ــ فضلاً عن فعلي الكون ــ لفظ " غدرةِ " المسبوق بالمسند " فحش " و كلاهما وردا بصيغة المصدر ، ليدلّا على المطلق في إصرار الأفشين ، إذ هو يغدر بالمعتصم ، و كذلك يشير أبو تمام إليه بالبنان عندما يذكر اسمه الصريح " خيذر " و يقرنه بعام الفجار ، ليـصبح الحـدث التاريخي في المشهد مرجعيةً تجسّد واقع الأمر ، و تشي بعواقبه ، و كيـف لا ، و الأفـشين بات مصلوباً تتوهج في جسده النار و ترتفع من حوله ألسنة اللهب !

---

(1) ــ إسماعيل ، د. عز الدين ، التفسير النفسي للأدب ، ط ٤ ، دار العودة ، بيروت ١٩٨١ ــ ص ٦٨ .

(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ، ص (٢٠٢ ــ ٢٠٣) .

(3) ــ فحش : قبح الذنب . فجار : حروب في الجاهلية تعرف بأيام الفجار ، و هي أربعة أفجرة في الأشهر الحرم ، كانت العرب فيها تمتنع عن القتال .فلمّا وقعت هذه الحروب بين قريش و قيس غيلان سمّيت أيام الفجار لأنّ أصحابها فجروا فيها ؛ أي عصوا الله بانتهاكهم حرمة الأشهر المعظّمة .

(4) ــ اصطلى : لقي النار . الواري : المشتعل .

(5) ــ الفاقرة : الداهية تكسر الفقار ، و هي خرزات الظهر .

لقد فَجِرَ الأفشين فنالَ ما يستأهل من المعتصم و من الله لقاء ما اقترفت يـــده الآثمـــة و لذلك يقابل أبو تمام ما بين الغدر و الإسلام ، ليظهر مَزية الثاني على الأول ، و لا سيّما أنّه يسعى إلى دكّ أركان الغدر بحرق الأفشين ، فمن أراد العبرة فليعتبر ، و لعلّ هذا هو السبب من وراء تفعيل أبي تمام لمشهد الحريق ، حيث النار تلتهم فريستها " الأفشين " فتأتي على كلِّ عضوٍ من أعضائه، و هذا بدوره ما يفسر ورود دوالٍ تدور في فلك الجسد الإنساني من مثل : " الضلوع ، الزّناد ، جسمه ، أعظُم ، مفصل ، فقار ، جذعه " ، و بذلك لا يوفّر أبو تمام أيّ فرصةٍ تسنحُ له في فضح الأفشين بوصفه رمزاً للغدر.

حُكِمَ على الأفشين بالحرق ، ما دفع أبا تمام إلى إظهار السبب من وراء هذا الحكـــم ، فبعد أن قدّم المشهد بعرض الغدر على أنّه سبب الحكم أضاف إليه في البيت الثاني الكفر الذي يستدعي هدر الدم ، و لا سيّما و قد ظهر بمفهوم الارتداد إلى الكفـــر و الـــشرك بـــالله بعـــد الإسلام، ما يفسّر لنا حركة البيت الثاني الناتجة عن الترديد بين " سر الكفر ، ســـرّ الزّنـــاد " و عن الفعل " مازال " الموحي بالاستمرار و الفعل " اصطلى " الذي يومئ إلى فعل الحرق ، هذا فضلاً عن صيغتي الجمع " ضلوع ، الزّناد " ، و إنّ مثل هذه الحركة الناتجة عن الأفعال بتضامنها مع الأسماء تناسب حالة التردّد و الاضطراب التي من المفروض وجودها في قلب الأفشين وعلى وجهه ، و هو بصدد القبول بحكم الخليفة المعتصم و الخنوع له، و أمام شماتة الناس من حوله ، فكأنه بدا في نظر الشاعر نكرةً لا منفعة ترجى من الوقـــوف عنـــدها و لا فائدة تُنال من الاكتراث بها ، و إذا به ينصرف عن الأفشين مُهلّلاً للنار و قد شرعت بأكـــل الغدر ممثلاً بالأفشين ، فرحاً بهذا الهدم و قد استشرف من ورائه بناءً متيناً قويّاً تجـــسّدَ بعـــد انهيار الغدر بالإخلاص و الإيمان ، إخلاصه هو للخليفة و إيمانه هو بالله عزّ و جل .

نوّع أبو تمام في ذكر صفات النار و مستلزماتها ، لنجد إضافة إلى مفردة " النار " : اللهب و اللفح و الحر و الشُّعَل و الضوء و الوقود ؛ حتى تبدو سيطرة النار علـــى المـــشهد كاملة إذ هو بصدد حرق الأفشين يستعين بالصورة الفنية مانحاً النار بمختلف أحوالهـــا قـــوة الفعل ، فاللهب يساور جسم الأفشين و الشُّعل تطير و اللفح يهدم ، و الشاعر بين هـــذا و ذاك راح يشير إلى مداليل النار ، فهي عند العربي مصدر الدفء و الضوء يهتدي إليها الساري ، و هي عند الأفشين معبودٌ إذ هو من أهل النار، و كذلك هي عاقبة الكافرين كونها تقابل الجنّة مثوى المؤمنين ، و لعلّ أبا تمام قصد بالنار و هي تحرق جسد الأفشين المنارة التي يهتـــدي بفعلها الضالّ ، إذ بمشاهدته لها على هذه الحال يعتبر ، فيقوّم من اعوجاجه إن وُجِدَ ، و إلّـــا فإنه سيُحرق بها مرتين .

إذاً ، تتعدد مدلولات النار و الدال واحدٌ ، فتتخلّصَ من معجمّيتها على يد أبي تمام من خلال الصورة ، ذلك لأن " محور الاستعارة و الصورة في الشعر هو تجاوز اللغة الدلالية إلى

اللغة الإيحائية ، و هو عبور يتمّ عن طريق الالتفاف خلف كلمة تفقدُ معناها على مستوى لغوي أول لتكتسبه على مستوى آخر ، و تؤدي بهذا دلالةً ثانية لا يتيسَّر أداؤها على المستوى الأول "[1]، فقد أضحت النار في شعر أبي تمام مصدر فرحٍ و سعادة و مصدر شقاءٍ و عذاب ، فالسعادة لكونها تمثّل الضوء و الهداية ، و العذاب لكونها تسبب الحروق و الأذى في الدنيا و الشقاء الدائم في الآخرة . و لمّا كان الأفشين مشركاً جمع في علاقته مع النار بين ثلاث : إذ هو يعبدها في حياته ، و يمثّل لها وقوداً في أثناء موته ، و تكون له عقاباً في آخرته ، ما دفع بالشاعر إلى استخدام أفعالٍ تناسب أحوال الأفشين مع النار حيث " صلّى ، كان ، يدخلها " مستشرفاً المستقبل بصورته الرؤيوية " يدخلها مع الفجّار " ، إذ يتنبأ بمصير الأفشين استناداً إلى أدلّةٍ كان قد عرضها ، فأوّلها الغدر و ثانيها الفجور و ثالثها الكفر و الإشراك بالله ، و هذه الأخيرة لا شفاعة لها .

لا يقف الحكم على الأفشين عند هذا الحد بل ها هو ذا أبو تمام يتوعّد أهل النار كلّهم بمصير الأفشين يوم الحساب فإذا بالصورة عنده " تستكشفُ شيئاً بمساعدة شيءٍ آخر، و المهم فيها هو ذلك الاستكشاف ذاته، أي معرفة غير المعروف لا المزيد من معرفة المعروف "[2]، و الشاعر حتى يلائم بين حركة النار الملتهبة و بين مفرداته راح يبعث فيها الحياة و الحركة من خلال استخدام الجناس تارةً حيث : يهدّم ، هدماً ــ فُصّلن ، مفصل ــ فاقرة ، فقار ، و الطباق تارةً أخرى حيث : يهدّم ، أركان ــ رفعت ، ما كان يرفع ــ حيَّاً ، ميتاً ــ الدنيا ، القيامة، هذا فضلاً عن استخدامه الحال اسماً ظاهراً من مثل: " هدماً ، مشبوبةً ، حيّاً ، ميّتاً "، و الشاعر إذ ذاك لا يلبث أن يتحول من مجرّد مشاهدٍ للحدث إلى حكم فصلٍ بين متصارعين " النار و الأفشين " ، " هي ، هو " ، ليظهر غلبة النار التي تضجّ بالحركة أمام استسلام الأفشين و قد تجرّد من أسباب الحركة و دوافع الحياة ، و لذلك كان أبو تمام يلحّ على تبيان أحوال الجسد في صراعه مع النار و قد فتكت به و حلّلت بنيانه المرصوص حتّى بات على حدّ تعبير الشاعر مُتهدّماً مُفصّلاً ، كلّ عضوٍ فيه يتخلّى عمّا يجاوره و يتنحّى عنه " فصّلن منه كلَّ مجمعٍ مَفصلٍ " ، في مقابل تسليطه الضوء على النار ، فمرّة يظهر حرارتها العالية " حرّها ، لهب ، لفحها " و مرّة يظهر حركتها " مشبوبة ، رُفعت ، طارت " و مرّة يظهر لونها " عصفرت ، ضوءها " و أخيراً يظهر لنا مادتها " وقودها " و قد تمثّلت هذه الأخيرة بالأفشين و من يحذو حذوه . و لعلّ هذا ما يفسّر لنا جنوح أبي تمام في مشهده إلى التفصيل ، حيث لم يغفل لا عن كبيرة و لا عن صغيرة و هو أمام الحدث العظيم الذي أشعل فيه الخيال

---

(1) ــ فضل ، د. صلاح ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ــ ص ٣٥٩ .

(2) ــ إسماعيل ، د. عز الدين ، التفسير النفسي للأدب ــ ص ٧١ .

و أوقد فيه مبعث الإلهام ، لنجده و قد نوّع في صوره الفنية ، فمن المجاز في قوله : " يساور جسمه " و" كان وقودها " إلى الاستعارة في قوله: " طارت لها شُعلٌ " و" يهدّم لفحُها أركانه "، هذا فضلاً عن إفادته من التاريخ إذ نجد الصورة التاريخية في مقابلته غدر الأفشين بغدر أهل الجاهلية و ما كان من أمر كنانة و بني عامر من قتال ابن قيس الكناني و قد قتل عروة الكلابي في غير حرب ناقضاً بفعلته تحالف الطرفين (*) ، و أفاد أيضاً من القرآن الكريم حيث النار " وقودها الناس و الحجارة أُعدّت للكافرين " ، مثلما أفاد من قصّة إبراهيم عليه السلام وقد ألقي في النار فكانت عليه برداً و سلاماً بفضل إيمانه بالله في مقابل كفر من ظلمه و جار عليه من أهل الشرك ، وبذلك استطاع أبو تمام أن " يوسّع تجربته الفنية لتعبّر الصورة عنده عن واقعٍ بديل ، له تركيبه الخاص كما أن له هدفه الخاص كذلك ، و في هذا تتحرر الصورة الفنية من عبودية الارتباط بالواقع المباشر " (١)، فإذا بنا أمام نصٍّ متعدد المصادر والقراءات، و أمام مشهدٍ ربّما لا يكتمل في خيالنا إلّا باكتماله في خيال مبدعه بوصفه يمثل المتلقي الأول ، وقراءته للنص بمثابة القراءة الأولى ، فها هو ذا يعطف على ذي بدء قائلاً (٢):

يا مشهداً صدرت بفرحته إلى ... أمصارها القصوى بنو الأمصارِ
رمقوا أعالي جذعه فكأنّما ... وجدوا الهلالَ عشيّةَ الإفطارِ
و استنشؤوا منه قُتاراً نشرُهُ ... من عنبرٍ ذفرٍ و مسكٍ داري(٣)
و تحدّثوا عن هلكه كحديثِ مَن ... بالبدو عن مُتتابِعِ الأمطارِ
و تباشروا كتبا شُرِ الحرمين في ... قُحَمِ السنينِ بأرخصِ الأسعارِ

نجد أبا تمام ها هنا ملمّاً بثقافة المشاهدة ، عارفاً بقواعد القصّ و الحكاية ، و لذلك هو يعرض لنا عناصر المشهد بعد أن صرّح بذكره " يا مشهداً " ، فأفعالٌ من مثل " صدرت ، رمقوا ، وجدوا ، استنشؤوا ، تحدّثوا ، تباشروا " ، و أسماءٌ من مثل " فرصة ، أعالي ، الهلال ، عنبر ، مسك ، حديث ، متتابع " توحي بتلك الثقافة و بتلك المعرفة فقد اعتمد على

(*) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ، ص ٢٠٢ .

(1) ــ الحسن ، د. حسّان علي ، التطوّر والتجديد في الشعر العباسي و رائده دعبل بن علي الخزاعي ، ط ١ ، مركز الكمبيوتر ، اللاذقية ١٩٩٤ ــ ص ٣٧٠ .

(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م٢ ــ ص ٢٠٤ .

(3) ــ القتار : رائحة اللحم المشوي . نشره : فوحه . ذفر : طيب الرائحة . داري : نسبة إلى دارين ، بلدة بالشام معروفة بعطرها . استنشأ : من النشوة في معنى الرائحة .

الحواس في عرضه لعناصر المشهد فالسمع في " حديث ، تباشروا " . و البصر في " رمقوا ، أعالي ، الهلال " و الذوق في " الإفطار " و الشمّ في " استنشؤوا ، عنبر ، مسك " و إذا به ينتقل في تصوير المشهد من كونه مشاهداً له إلى كونه مراقباً يراقب المشهد في عيون الناس الذين شاهدوا حرق الأفشين ، فها هي ذي الحشود تجتمع أمام الأفشين و قد صُلِبَ و أُحرق لتعبّر عن مشاعرها ، بينما راح أبو تمام يرصد عن كثب ردود فعلها اتجاه الحدث بعين نافذة و بصيرةٍ متوقّدة ، و لا سيّما و أنّه أول من فرح بهذا الهدم العظيم ، و أمّا الهدم فيكمن في الوسيلة و أمّا العظمة فتكمن في النتيجة ، فهو يعظّم المشهد من خلال ندائه بأداة النداء " يا " للبعيد على الرغم من قرب المسافة بينه و بين المشهد ، ثم إنّه ينادي المشهد بوصفه إنساناً يسمع و يعي ، و ربّما يلبي طلب الشاعر بالاستجابة .

كلُّ ذلك منح المشهد عظمةً في عين الشاعر و في عيون من هم حوله ، و لذا يمكن اعتماد أسلوب النداء " يا مشهداً " مرتكز النص و دعامته الرئيسة ، و الأسباب لذلك وافرة ، فقد ملأت شهرة المشهد الآفاق ، و صدرت عنه كما يقول أبو تمام فرحة الناس من شاهد و من لم يشاهد ، هذه الفرحة التي لا يعادلها سوى فرحة الناس بظهور الهلال إذ يبشرهم بالعيد بعد انقضاء شهر رمضان ، ما يعلل إمعانهم النظر إلى الجذع المحترق ، و إذا بالموازين تنقلب رأساً على عقب ، فالمشهد بعظمته قد حوّل المعاني في النفوس و غيّر عملَ الحواس ، فالناس تنعم برائحة اللحم المشوي و العظام المحترقة و هي أشبه عندهم برائحة المسك و العنبر ، و كي يميّز الشاعر بين رائحة العبير و المسك المعروفة و بين رائحة الجسد يحترق جعل يسندُ إلى كلٍّ منها اسماً يميّزها و يجعلها خاصّة بالمشهد و بمن لأجله احتشدت الجموع الغفيرة ، فالعنبر " ذفر " و المسك " داريّ " ، ثم إنّ المشهد لم ينتهِ عند ذلك فقد أخذ يلهج به كلُّ لسانٍ ، كما لو أنّه المطر الغزير و قد انتظرته الأعراب طويلاً حتى أضحى حديث كلِّ وقتٍ و مكان ، و لم يغفل أبو تمام أيضاً المستقبل ، فالناس بمشهده يستبشرون خيراً مثلما يتباشر أهل مكّة و المدينة متفائلين بالخير الوفير بعد الفاقة و الجدب ، و لعلّ مثل هذه المقابلات المعنوية فرضت على أبي تمام استخدام التشبيه إذ يشبّه حالاً بحال مستفيداً من معرفته بأحوال الناس و تقلّبات الطبيعة و تطوّرات البيئة ، حتى كادت أن تكون الروائح المتصاعدة من جسد الأفشين المحروق أحبَّ إلى الناس من العنبر و المسك ، و حديثهم عن عظمة المشهد أكثر أهميةً و انتشاراً من حديثهم عن المطر ، و تفاؤلهم به أكبر من تفاؤلهم بموسم الحج .

و لمّا كان الشيء بالشيء يذكر ، فإنّ لمشهد حريق عمورية العظمة ذاتها في عين أبي تمام ، و قد فرح بنصر المعتصم و فتح القلعة ، يقول [١] :

ما ربع ميّــة معمــوراً يطيــفُ بــه ... غيلانُ أبهى رُبىً من ربعها الخربِ[٢]
و لا الخدود و قد أُدمينَ مــن خجــلٍ ... أشهى إلى ناظرٍ مــن خــدّها التَّــرِبِ
ســماجةً غنيــت منّــا العيــونُ بهــا ... عن كلِّ حُسنٍ بــدا أو منظــرٍ عجــبِ
و حــسنُ منقلــبٍ تبــدو عواقبــه ... جاءت بــشاشتُه عــن ســوء منقلــبِ

مشهد احتراق عموريّة تملّك نفسَ أبي تمام ، فرغب به عن مشاهداته الأخرى ، بــل تعدّى ذلك إلى إنكاره مشاهدات الغير إذا ما قورنت بمشهد احتراق عمورية ، المــشهد الــذي أثار في أبي تمام مشاعر الفرح و الغبطة ، و بذلك يحدث انقلاباً ليس على اللغة و حسب بل على المعنى أيضاً ، فالقبيح عنده أضحى جميلاً ، و ما يبعث على الحزن و الألم أصبح عنده مدعاةَ فرحٍ و حبور ، ما دفع بالشاعر إلى عقد مقارنة حسنة بين مشهده و المشاهد الأخــرى التي كانت تثير البهجة و السعادة في قلبه أو في قلوب من شاهدوها " قبل مشهد النار وهــي تلتهم قلعة عمورية " و ربّما كان " ابن الرومي " ــ غيلان ــ خيرُ مثالٍ للمقارنة إذ هو أكثر الناس غبطةً بمشاهدة ربع محبوبته المعمور البهي، و لكنّه على ما هو عليه من جمالٍ و بهاء لا يُقارَن بمشهد أبي تمام و لو كان ينضح بمعالم الخراب ، الخراب الجميل الذي يرقى بما هو عليه على الخدود الوردية الخجلة .

من هنا ، كانت مفاضلة أبي تمام صحيحة باستخدامه اسمي التفضيل " أبهى ، أشهى " إذ هو في كلتا الحالتين يمثل دور العاشق المتيّم بمشهد الحريق ، حريق عمورية ، و لمّا لــم يُشر أبو تمام إلى الحريق أو إلى النار ، فإنّ تعلّقه ربّما كان بعمورية ذاتها و لو كانت علــى حالٍ سيئة من الدمار و الوحشة و لا سيّما أنّه يعترف بذلك " سماجةً " ، و يعترف أيــضاً أنّ السماجة في مشهده أحبّ على قلبه و أحسن إلى ناظره من أيّ مشهدٍ مهما بلغ مــن الجمــال و العجب .

و هو حتّى يؤكد إحساسه العميق و ارتباطه الوثيق بعمورية المنكوبة يستعين بــالنفي في " ما ربع مية ، و لا الخدود " من خلال الأداتين " ما ، لا " الداخلتين على الجملة الاسمية، حيث تنتفي بذلك دلالة الخبر عن المبتدأ " الربع و الخدود " إذ لا هو أبهى و لا هــي أشــهى مثبتاً الخبر على ربع عمورية و على خدها الترب ، و حتى يبلغ التفاضل في نفس أبي تمــام

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م١ ــ ص (٥٦ ــ ٥٨) .

(2) ــ ميّة : هي مي بنت مقاتل صاحبة ذي الرمة الشاعر . غيلان : اسم ذي الرمة .

مداه يطابق بين " معموراً ، الخرب " و " سماجة ، حسن " و " حسن ، سوء " و كأنّ المشهد أخذت عناصره تتوتر و يختلط فيه الواقع بالخيال ، لكنّ الواقع في مشهده مهما خالطه الغموض و مازجه الاستطراد يبقى مرتبطاً بالمُتخَّيل المأمول (عمورية) ، مثلما يبقى الخيال مهما توثّب و أوغل في البعد مرتبطاً بالواقع المعاش (عمورية).

ب ــ الصورة الفنيّة و نزعة التجديد في شعره :

تنوّعت مناهلُ النقّاد و مشارب أهل البلاغة في دراستهم للصورة الفنية ، مما أدى إلى اضطراب المصطلح و ضبابية المفهوم بين باحثٍ و آخر ، كما لو أنّ مناهج البحث لدينا ــ العربية منها و المعّربة ــ لم توثِّق ، أو تعتمد مصطلحاً دقيقاً للصورة يكون أكثر وضوحاً، و من ثمّ يجعلها تتعلق بدلالةٍ واحدةٍ لا تتجاوزها ، و إن حصل ، فليكن من قبيل انفصال الجزء عن الكل أو خروج الفرع من الأصل، حيث نعمد حيال ذلك إلى نعت الصورة بما يلائم هذا الانفصال و هذا الخروج ، كأن نقول : صورة بيانية ، صورة حسيّة ، صورة مركّبة .

لكنّ الحال كما هي عليه اليوم لا تترك لنا مجالاً للتمييز بين الصورة الفنية و الصورة الشعرية و الصورة المجازية . فإن نحن التزمنا تسميةً واحدةً ، أو مصطلحاً شاملاً فإنّنا لا ريب سوف ندرجُ تحت لوائه ما تبقى أو تفرّع عنه " الصورة الشعرية ، الصورة البيانية ، الصورة المجازية ، الصورة الحقيقية " [١] ، بل و غيرها من الصور أيّاً كانت تسمياتها ، و مهما تبدّلت مفاهيمها، سواءٌ ما تعلّق منها بأسلوب تشكيل الصورة بيانياً " تشبيه ، استعارة ، كناية ، مجاز " أو ما كان منها تابعاً للدلالة ، من حيث سطحية الصورة أو عمقها ، و هل هي ميّتة أو حية ، ثابتة أو متحركة ؟ و ربّما تكتسب الصورة تسميتها بالنظر إلى مجال إبداعها من حيث هي فكرية أو حسيّة أو رؤيوية ، و لكن لمّا كانت الصورة كما يقول د. كبّابة " هي الشكل الذي تتجلّى فيه عبقرية الشاعر و تجربته " [٢] فإنّنا نسلّط الضوء على الصورة بمفهومها الشامل الذي يكشف عن إبداع أبي تمام و سرّ تميّزه كشاعرٍ مجدّدٍ في العصر العباسي .

و إنّنا نخصّ الصورة الفنية بهذه العناية لكونها ، أيضاً ، سبيلنا إلى رؤية العالم المحيط بالشاعر ، و دليلنا للكشف عن ذاته و عن وسائله في التعامل مع الأشياء ، ولأنّ " الشاعر شأنه شأن أيّ فنان ، يعيش تجربة تولّد في نفسه أفكاراً و انفعالاتٍ تحتاج إلى وسيلة تتجسّد فيها ، هذه الوسيلة هي الصورة " [٣] ، ثمّ إنّ الصورة الفنية في شعر أبي تمام لا

---

(1) ــ كبّابة ، د. وحيد صبحي ، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال و الحس ، اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٩ ــ ص ٢٨ .

(2) ــ المرجع نفسه ــ ص ٥ .

(3) ــ المرجع نفسه ــ ص ٨ .

تكتفي بكونها وسيلة ، بل إنّها تسعى بحكم جدّتها و قوّة ارتباطها بالمجتمع و البيئة إلى التأثير بالمتلقي ، و قد أضحى بفعلها قريباً جدّاً من ذاتِ مبدعها " الشاعر " .

بموجب ذلك يمكننا التأكيد على أنّ الصورة الفنية تكون فنيّة بقدر ما تؤثّر بالمتلقي ، و تجعله أكثر عجباً ، أو ربّما أكثر تساؤلاً ، و أمّا ما يخصّ تفاوت نسبة التأثير بتفاوت نسبة استعداد المتلقي و قدرته على التواصل أدبيّاً أو فنيّاً مع الصورة المفردة و الصورة الكلّ في النص الشعري ، فإنّ ذلك لا ينقص شيئاً من قيمة الصورة ، و لا من قيمة مبدعها ، إذ بها يعبّر عن مذهبه الفني و فهمه للحياة ، لا عن مذهب المتلقي و فهمه، و إن التقى معه و اتّفق ؛ و حتّى هذا الاتّفاق بين الشاعر و المتلقي أضحى وقفاً على غاية الأخير و هدفه من الوقوف على الصورة ، و إحساسه بها ، فإن أراد المتعة بحث عنها في تضاعيف الصورة و ظلالها ، و إن أراد المنفعة بحث في أدواتها و أسلوب عرضها ، و قد يجمع المتلقي بين المتعة و المنفعة حتى ينتقل مع الصورة إلى عوالم الشاعر من جهة ، و إلى عوالم النص الشعري من جهة أخرى ، و إن أفضى أحدهما بمضمون الآخر ، و إذا بالمتلقي حيال ذلك ، يحصل على فائدة ثلاثية الأبعاد" فنيّة ، معرفية ، تخييلية "، ولا سيّما بعد مشاركته الشاعر عواطفه و آماله و نوازعه . حيث يمعن في الصورة محرّكاً إذّاك الحسّ و الإدراكَ و الخيال ، و مترجماً لذّة الشاعر لحظة إبداعه الصورة بلذّةٍ ثانية متأخرة عنها ، و لكنها تحاكيها و تحايثها . إنّها اللذّة الجمالية ، ولذلك ذهب د. كبّابة إلى أنّ الصورة "جوهر الإبداع الشعري "[١] و ما دراستنا لها على هذا النحو، و وفق هذا التصوّر إلا دراسة لروح الشعر ، و مكمن المتعة و المنفعة فيه ، إذ من خلال الكشف عن مصادر الصورة الفنية في شعر أبي تمام و بواعثها و أركانها نصبحُ أكثر إلماماً بأحوال المجتمع العباسي ، و أعمق معرفة بالمجتمع البديل الذي يرنو إليه الشاعر متوسّلاً بالصورة ، و قد كشفت عن تطلّعاته و رؤاه . و إذا بنا ننتقل بالصورة من مفهومها الضيّق المقيّد بعمود الشعر و قواعد البيان إلى آفاق لا نهائية ، تشكّل فيها تجربة الشاعر صورة فنية متكاملة عبر غنائية القصيدة ، ولعلّ هذا ما أراده د. كبّابة من قوله : " إن القصيدة صورة حقّاً ، و لكنها صورة فنية أفقها أوسع و أعمق من الصورة البلاغية و غيرها من الأنماط التصويرية ، إنّها صورة التجربة ، إذا خلَتْ منها لم يبقَ إلّا شكلها الظاهر من حقيقة و مجازٍ و بيان ، بجموده و جفافه " [٢].

---

(1) ــ كبّابة ، د. وحيد صبحي ، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال و الحس ، اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٩ ــ ص ١٢ .

(2) ــ المرجع نفسه ــ ص ٢٨ .

١ ــ مصادر الصورة الفنّية و بواعثها :

أشرنا في غير موقعٍ ممّا سبق إلى ثقافة أبي تمام ، و اتساع معارفه ، و إلى كثرة العلوم التي أطّلع عليها ، و ربّما يكون ذلك بيّناً في شعره و تصنيفه و نقده ، إذ لا يمكن لباحثٍ في شعره أن يغفل اعتماده على مصادر متنوّعة من العلوم ، هذا فضلاً عن ضلوعه في اللغة و شؤون الفقه و مسائله . و إذ نحن إزاء دراسة الصورة الفنية في شعر أبي تمام رأينا ضرورة الكشف عن مصادرها أولاً ، مما يجعل الصورة أكثر جلاءً و أكثر مرونة و قابليةً للدراسة ، لذلك آثرنا تقسيم المصادر إلى قسمين ، **القسم الأول** منهما متعلّق بذات الشاعر لغةً و إحساساً و تفكيراً و خيالاً ، القسم الذي كان من وراء اتّهام أبي تمام بكسر عمود الشعر و المروق عليه [١] ، فإذا كان عمود الشعر يتلخّص كما ذهب د. كبّابة في " الوضوح ، الصدق ، الطبع " [٢] ، فإنّ ما وُصِفَ به شعر أبي تمام يعارض عمود الشعر و يناقضه . حيث هو الغامض و المصنوع و المعتمد على الغلو و المبالغة " الكذب " ، فما مدى صحة هذا الوصف ؟ و ما مدى مروق شاعرنا على عمود الشعر ؟ !

لمّا قيل: " التشبيه واضحٌ و الاستعارة غامضة " [٣] ، و قد أكثر أبو تمام من استخدام الاستعارة في شعره بالرغم مما تنطوي عليه من الريبة و الشك ، عابثة بصفة الوضوح ، إذ هي " تخلٌّ بمطلب التمايز و انفصال الحدود بين الأشياء " [٤] نُعِتَ شعره بالغامض .

و لمّا كانت الصنعة تناقض الطبع لاعتماد الشعر فيها على ألوان البديع ، و قد أكثر أبو تمام من هذه الألوان في شعره و بالغ ، نُعِتَ شعره بالمصنوع ، لكن صنعته كانت صنعة مطبوعة ، لأنها في معظم ديوانه جاءت خفيّةً لا ظاهرة محجوبةً لا سافرة ، بوصفها تقوم على الاستعارة أولاً و أخيراً ، و هذا ما جعل استعارات أبي تمام غامضةً ، فهي بالإضافة إلى ثورتها على المضمون العرفي تثور أيضاً ــ بما تملك من بديع ــ على الشكل النمطي للصورة التقليدية ، فإذا ما فصلنا الشكل عن المحتوى استطعنا ملاحظة جدّة كلٍّ منهما و جماله .

و لمّا كان الشعر عند العرب يقوم على الصدق فــ " يحاولون شرف المعنى و صحته .... و الإصابة في الوصف ... و المقاربة في التشبيه ... و مناسبة المستعار منه للمستعار

---

(1) ــ التطاوي ، د. عبد الله ، مصادر الفكر في شعر أبي تمام ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٣ ــ ص ١١ .

(2) ــ كبّابة ، د. وحيد صبحي ، الصورة الفنية في شعر الطائيين ــ ص ٢٠ .

(3) ــ المرجع نفسه ــ ص ٢٢ .

(4) ــ عصفور ، د. جابر ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ط٣ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٢ ــ ص ٢٠ .

له " نُعِتَ شعر أبي تمام بالغلو و المبالغة ، و هو في ذلك لا يبتعد عن الصدق الـذي ينـشده الناقد العربي ، لأنّ المبالغة في شعره ترتبط بماهية الصدق ، بل هي الصدق عينه ، إذا مـا نظرنا إلى تجربة الشاعر ، لا إلى تجربة المتلقي الناقد على اعتبار أنّ أبا تمام كان يبتغي من مبالغته " الصدق الواقعي النموذجي لا الصدق الواقعي التاريخي " (١).

و هذا ، ما خلص إليه د. عصفور من دراسته لمنهج ابن طباطبا في عياره . حيـث مال هذا الأخير إلى الصدق في الشعر ، و لذلك كان التشبيه أقرب إلى نفسه من الاسـتعارة ، و لا سيّما التشبيه الذي يتوافق فيه المشبّه مع المشبّه به في أكثر من صفة ، مما جعله يعيـب على أبي تمام استعاراته (٢) . من هنا ، كان علينا أن " نفصل وصـف المعـاني بالغرابـة والاستطراف عن وصفها بالجودة أو الرداءة " (٣) وسواءٌ كان شـعر أبـي تمـام يتـصف بالغموض أو المبالغة أو الصنعة أو بها جميعاً، فإنّ ذلك عائدٌ إلى خيالـه المتوثـب بوصـفه "سجيّة إنسانية تتميز بالقدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحـسّ ، و لا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرّد الاستعارة الآلية لمدركاتٍ حسيّة ، بل تمتدُّ فاعليتها إلى ما هو أرحب و أبعد من ذلك ، فتعيد تشكيل المدركات و تبني منها عالماً متميّـزاً فـي جدّتـه و تركيبه ، و تجمع بين الأشياء المتنافرة و العناصر المتباعدة في علاقات فريـدة ، تـذيبُ التنافر والتباعد، و تخلق الانسجام و الوحدة " (٤)، و ما الخيال ــ وفقاً لهذا التوضيح ــ إلّـا برزخٌ يصلُ بين المعنى الجمعي و اللفظ الفردي ، فالمعنى الجمعي موجودٌ في أذهان النـاس، أو في أذهان بعضهم ، يعبّر عنه اللسان بلغة الحياة اليومية ، و إن لم يكن فهو يعـيش فتـرة سبات ، لا ينهض منها إلّا بلغة الشاعر ، بوصفها لغة أقدر علـى التواصـل و الانتـشار ، و من ثمّ أقدر على التعايش مع المجتمع من لغة الحياة اليومية ، حيث يجـد المتلقـي ضـالة معانيه في لغة شاعرٍ كأبي تمام، و لعلّ هذا ما أومأ إليه د. الحسن في قوله : " إذا كان كـلام البشر تفكيراً بالذهن ، فإن الشعر يفكّر بالصور، و من هنا تكون الصورة الشعريةــ التي تقوم على أساس فني جمالي ــ هي الفعل الإنساني الذي يطلب صلة الرحم مع كلِّ شيءٍ حي "(٥).

---

(1) ــ كبّابة ، د. وحيد صبحي ، الصورة الفنية في شعر الطائيين ــ ص ٢٣ .

(2) ــ عصفور ، د. جابر ، مفهوم الشعر ، دراسة في التـراث النقـدي ، ط ٢ ، دار التنـوير للطباعـة و النشر ، ١٩٨٢ ــ ص ٥٣ .

(3) ــ المرجع نفسه ــ ص ٨٣ .

(4) ــ الحسن ، د. حسّان ، التطور و التجديد في الشعر العباسي و رائده دعبل بن علي الخزاعي ، ط ١ ، مركز الكمبيوتر اللاذقية ، ١٩٩٤ ــ ص ٣٥٩ .

(5) ــ المرجع نفسه ــ ص ٣٦٢ .

و عندما اجتمع في تكوين الصورة الفنية بالإضافة إلى اللغة و الإحساس كلٌّ من التفكير و الخيال كان على الفعل بوصفه الناظم لكلِّ ما سلف أن يدلوَ بدلوه محوّلاً المجهول إلى معلوم و المجرّد إلى محسوس ، و لعلّ مبالغة أبي تمام ــ و قد اتكأت على الفعل و صدرت عنه ــ فعلت ذلك من خلال محاصرة المجرّدات و تجسيدها ، ما دفع بعض النقاد لنعت شعره بالغموض و الغرابة و ربّما بالمعاظلة لعدم تطابقه مع واقع الفن قديماً ، غير مدركين أنّ " الشعر يوازي الواقع و لا يساويه " (١) و أنّ " القصيدة بحكم خصائصها التخيلية قادرة على أن تجعلنا نرى عالم الواقع من منظور جديد ، فهي تردّنا إليه و لكن بعد أن تكون قد زوّدتنا بشيءٍ مختلف عنه ، أو بخبرة متميّزة " (٢) .

أمّا **القسم الثاني** من مصادر الصورة في شعر أبي تمام فإنّه يقوم على المجتمع ديناً و تاريخاً و علوماً ، و فيما يلي بيان ذلك :

أ ــ المصدر الديني :

لا تقتصر إفادة أبي تمام من المصدر الديني على بعضٍ من آي الذكر الحكيم ، بل تتعدّى ذلك إلى إسقاط مواقف من القصص القرآني و الحديث النبوي الشريف على الواقع . بما لا يدع مجالاً للشّك في ولاء أبي تمام للموروث الديني ، ما لاءم منه واقع العصر و ملامح الحياة من جهة ، و ما ناسب طبيعة أبي تمام في علاقته مع الغير من جهة ثانية ، و لعلَّ الدين كان في نظر شاعرنا منهلاً عذباً مغداقاً ينهلُ منه فيرتوي ويروي متلقيه ، و يستعيد بذلك ماضي النص القرآني بما يملك من ديمومة في حاضر نصه ، دامجاً حكمة الماضي و عظاته بتوتر الحاضر و قلقه ، و ذلك في محاولةٍ لبلوغ التوازن الذاتي و الموضوعي في آنٍ معاً ، والأمر ذاته ينطبق على نظرة أبي تمام إلى التاريخ و سائر العلوم الأخرى ، وقد رفدته بروافد متعددة صقلَتْ موهبته وشاعريته ، كونهما صلة الوصل ما بين قديم النصوص و جديدها ، دون الموافقة على نعت أبي تمام بالسّارق ، لأنه إذا أراد تركيباً لجأ إلى التضمين و الاقتباس ، وأمّا المعاني فهي دليله إلى الإبداع و وسيلته للخروج من قلعة المألوف المُبتذل ، و لذلك كان الشعر عنده " مرتبطاً بالحاضر ارتباطه بالجماعة التي تتلقاه ، و لكن هذا الارتباط لا يعوقه في العودة إلى الماضي ، بل على العكس ، تبدو العودة إلى الماضي مرتبطةً بالتأمّل الذي يستخلص العبرة و العظة ، فيدعم الحاضر ويقوّيه " (٣) ، إذاً ، أبو تمام لا يستعيدُ الماضي بهدف استعراضه، إنما بهدف معالجته ، و بلورة مفاهيمه

---

(1) ــ عصفور ، د. جابر ، مفهوم الشعر ــ ص ١٩٧ .

(2) ــ عصفور ، د. جابر ، مفهوم الشعر ــ ص ١٩٧ .

(3) ــ المرجع نفسه ــ ص ١٨٠ .

لتبدو منسجمةً مع أحوال الحياة الجديدة ، و إذا به يبعث الحياة في القديم ، و يخلّص الجديد من خطر الموت ، فكأنّه يبني على موت ، و يهدم على حياة ، لأنّ القديم بما ينطوي عليه من إيجاب يسري في الجديد بما ينطوي عليه من سلب ، فيوجهه ، و يخلّصه من سلبياته ، وذلك عن طريق " الإحالة " (*) إلى القرآن الكريم بتراكيبه و معانيه و أسماء العلم فيه ، و إلى الحديث النبوي الشريف و ما توحي به مصطلحات الفقه و السنة النبويّة . فمن الإحالة إلى القصص القرآني في شعر أبي تمام نختار قوله (١) :

كأنّهم معاشرُ أُهلكوا من بقايا قومِ عادٍ أو ثمودِ

حيث يقابل ما حلَّ بأعداء الثغري من قتلٍ و تنكيل و إبادة بما حلَّ بقومِ عادٍ و ثمود ، لكأنّ قصص الأمم البائدة في شعره أضحت معادلاً موضوعيّاً يستحضره كلما دعت إليه الحاجة من قبيل العظة و الاعتبار حيناً ، و من قبيل تأكيد ما توحي به الصورة الفنية حيناً آخر ، و لا سيّما إذا كان بصدد الفخر و المديح ، إذ هو و ممدوحه في مواجهة العدو بغض النظرعن تأثّره البالغ بقوله تعالى : "*ألم تر كيف فعل ربّك بعاد* " (٢) و قوله جلَّ من قائل : "*وأنّه أهلك عاداً الأولى وثمود فما أبقى* " (٣) . فقد وظّف أبو تمام النفي الموجود في الآية السابقة " فما أبقى " لخدمة صورته الفنية القائمة على الإثبات لا النفي ، فبقايا عاد و ثمود قد أهلكت على يد الثغري ، ليس من قبيل مخالفة النص القرآني بقدر ما هي محاكاة لما ورد فيه . حيث بدأ أبو تمام لوحته بالأداة " كأنّ " ليشبّه الحاضر بماضٍ سلف معيداً النفي الموجود في الآية الكريمة، ولكن بصيغة جديدة استخدم فيها الفعل الماضي المبني للمجهول " أُهلكوا " ، و ضمير الغائب " هم " المقابل للأمم البائدة المذكورة آنفاً مُضافاً إليها كلٌّ من عادى الشاعر وممدوحه ، لشدّة المشابهة بين تلك الأمم و هذه الأمم المناهضة لدولة بني العبّاس ، لكن لماذا خصّ أبو تمام قومي عاد و ثمود دون غيرهما في هذا المقال ؟! لعلّ الإجابة عن هذا السؤال يوحي بها البيت التالي (٤) :

(*) ــ انظر المرجع السابق ، ص ١٨٠ ــ يُقصد بمصطلح الإحالة " الإشارة إلى أحداث التاريخ أو معالجة وقائعه معالجة تقرن الحاضر بالماضي ، أو تحيل إليه إحالة تذكرة ، أو إحالة محاكاة ، أو مفاضلة ، أو إضراب ، أو إضافة " .

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ٣٨ .

(2) ــ سورة الفجر (٦) .

(3) ــ سورة النجم (٥١) .

(4) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ١٢٦ .

لا تنكــرَنْ أن يــشتكي ثِقْــلَ الهــوى بــدني فمــا أنــا مــن بقيّــةِ عــادِ

إنّ توظيف أبي تمام لقوم عاد و ما حلّ بهم جديدٌ على مستوى الغرض ، إذ هو فــي النسيب يشكو من الهوى ، و لا علاقة لقومِ عادٍ بهكذا غرض بالنظر إلى ما جاء عــنهم فــي النص القرآني ، و جديدٌ على مستوى الأسلوب ، فقد نفى أن يكون من قوم عاد ، و لا ســيّما أننا أشرنا إلى مصير هذا القوم آنفاً ، أمّا عن حاجة أبي تمام لاستحضار قصّة عاد ها هنــا ، فلأنه أراد الإشارة إلى ضعفه البدني في مقابل القوة البدنية التي يتحلّى بها رجال عاد ، و التي ربّما لا تجدي نفعاً في موقف الحبّ ، مثلما لم تجدِ نفعاً أمام إرادة الله في ذلك الزمن و أمــام قوّة الثغري و إرادته في الحرب ضدّ من يضارعون تلك الأمم البائدة قوةً و خشونة ، و أمّــا عن استخدام أبي تمام للأداة " ما " في نفي انتمائه إلى بقية عاد ، فإنّه بــذلك أراد شــيئين ، الأول منهما متعلّق بإيمانه و شدّة إخلاصه للخليفة و للثغري ، و الثاني منهما متعلّــق بحبــه و شدّة إخلاصه للمحبوبة على الرغم من ثقل الهوى ، إذ هو المُقدّم على البدن من قبيل الحبس أو القصر ، حيث قدّم أبو تمام ما حقّه التأخير ، فلا يجب على المحبوبة أن تستاء من شكوى شاعرنا ، لأن الشكوى دليل تعلّق بالمحبوبة و تمسّكٍ بها ، لا دليل اغتراب عنها و ابتعــاد . و عليه ، فقد أجاد أبو تمام في إحالته مع اختلاف الغرضين بين مدحٍ و نسيب .

كذلك أتى أبو تمام على ذكر قصة " نوح " عليه السلام ، و ما كان من شكره لله عزّ وجلّ ، يقول [1] :

يا مانحي الجاهَ إذ ضــنَّ الجــوادُ بــهِ شكرِيكَ ما عــشتَ للأســماعِ ممنــوحُ
لــم يُلــبسِ الله نوحــاً فــضلَ نعمتــهِ إلّــا لمــا بثّــهُ مــن شــكرهِ نــوحُ

لعلّ البيت الثاني يحيلنا إلى قوله تعالى:" ذرّيّة من حملنا مع نوح إنّه كان عبداً شكوراً "[2]، و إنّ مجرّد ذكر " نوح " عليه السلام لكفيل باستحضار قصّته ، و إن أراد فيها أبو تمام فقط ، ما يخصّ الجزاء على شكر نوح لربّه ، و ما يتطلبه هذا الموقف من إنسان العصر العباسي ، فقد أخذته الحياة في سعي دائبٍ وراء المال ، وإذا بالشكر عند شاعرنا سابق علــى الجــزاء ومُقدّمٌ عليه ، فهو يشكر ممدوحه ،لا لأنه منحه الجاه و المال و حسب، بل لأنه يسعى أيضاً ، إلى ديمومة موقف الممدوح تجاهه ، لينطبق عليه ما انطبق على" نوحٍ " عليه السلام من قبيل

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ١ ــ ص ٣٤٠ .
(2) ــ سورة الإسراء (٣) .

إعادة بعث الموقف مجدداً ، قال الله تعالى : " لئن شكرتم لأزيدنّكم "(١) وليس أبو تمام إلا أنموذجاً لكلِّ شاعرٍ مدح و شكر ، فحظي بالجزاءِ و العطية .

و نحن لو خرجنا عن إطار القصة و ما توحي به إلى العَلَميّة في " نوح " لوجدنا أبا تمّام لا يفوّت فرصة الإفادة من مرموز هذا الاسم ، فقد قال في ممدوحٍ له يُدعى " نوح بن عمر بن الفتى ماتع "(٢) :

نوحٌ صفا مذ عهدِ نوحٍ له شِرْبُ العُلى في الحسَبِ الفارعِ

حيث عاد بحسب ممدوحه إلى " نوح " عليه السلام ، فجانسَ بين العلمين ، و قصر الحسب الشريف على ممدوحه " نوح " دون غيره عندما قدّم شبه الجملة " له " على المبتدأ " شِرْبُ " المضاف إلى (العُلى) للتدليل على درجة هذا الحسب الفارع ، و حتى لا يلحظ المتلقي شرخاً بين المفردات و المعاني جرّاء إحالة اللوحة في البيت إلى قصة " نوح " عليه السلام نجد أبا تمام يناسب ما بين " صفا ، شرب " و بين " العُلى ، الفارع " ، مثلما ناسب من قبل بين حسب ممدوحه و حسب " نوح " عليه السلام مستعيناً بالتجنيس ، إذ " مع المدح تردُ المواقف الإيجابية ، و مع الهجاء ترد الدلالات السلبية التي قد تتعلق ، بمصير الكفار أو حديث النار يوم القيامة "(٣) ففي صورةٍ من الصور الرؤيوية يتطلّع أبو تمام إلى كنه العلاقة بين الكافر و يوم الحساب ، حيث هو في معرض وصف الأفشين المُعاقب لزندقته و خيانته ، و يستشرف المستقبل من خلال ربطه بماضٍ يوازيه و يشفُّ عنه ، يقول (٤) :

مكراً بنى ركنيه إلّا أنّه وطدَ الأساسَ على شفيرٍ هارِ
حتّى إذا ما الله شقَّ ضميرَهُ عن مستكنِّ الكفرِ و الإصرارِ
و نحا لهذا الدين شفرته انثنى و الحقُّ منه قانئُ الأظفارِ

يحيلنا البيت الأول إلى قوله تعالى : " أفمن أسّس بنيانه على التقوى خيرٌ أم من أسّس بنيانه على شفا جرفٍ هارٍ فانهار به في نار جهنّم "(٥) ، لندركَ أنّ مصير الأفشين نار جهنّم جزاء ما اقترفت يداه ، حيث بنى علاقته بالخليفة على أساس المكر و الخديعة ، فضلاً عمّا كان يضمره في

---

(٣) ــ سورة إبراهيم (٧) .
(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ٣٥٢ .
(3) ــ التطاوي ، د. عبد الله ، مصادر الفكر في شعر أبي تمام ــ ص ٢٢ .
(4) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ١٩٩ .
(5) ــ سورة التوبة (١٠٩) .

قلبه من الكفر و الإلحاد ، غير مدركٍ أنّ هذا الأساس إنّما بناه على أرضٍ واهية ضعيفة قابلة للانهيار و السقوط، و إذا به يبني حيث أراد الهدم ، فيتهدّم إذّاك هو و بناؤه " شقّ ، انثنى "، و لكنّه الهدم الذي رفع من شأن الإسلام و المسلمين في نصرٍ مؤزّرٍ للإيمان على حساب الكفر ، و للحق على حساب الباطل " و الحق منه قانئ الأظفار " ، و كم تذكرنا هذه الصورة بصورة المنيّة التي وردت في عينيّة أبي ذؤيب الهذلي و هو يرثي أبناءه ، حيث يتداخل الحق مع الموت في ثنائيةٍ يحلّ فيها أحدهما محلّ الآخر [١] :

و إذا المنيّة أنشبت أظفارها ألفيتَ كلَّ تميمةٍ لا تنفعُ

الأمر الذي يحيلنا بدوره إلى شعر ما قبل العصر العباسي على اعتبار أنّ العمل الإبداعي لا يمكن أن يصدر إلّا بما يوافق خلفية مبدعه الثقافية ذاتياً و موضوعياً . فأمّا الذاتي فيتجلّى في أعمال المبدع نفسه ، و أمّا الموضوعي فيتجلّى في أعمال غيره ، سواءٌ أكانت هذه الأعمال مغايرة لأعماله أم متّفقة معها في الجنس و النوع و النمط . و هذا ما كان من أبي تمام في إحالته إلى مصدرين متغايرين و لو اتفّق أحدهما مع جنس إبداعه كشاعر .

و كم أحالنا أبو تمام إلى قصة " موسى " عليه السلام ، و ما كان من حواره الطويل مع اليهود حول البقرة ، إذ يقول مثلاً [٢] :

و كذّبَ الله أقوالاً قُرفْتَ بها بحجّةٍ تُسرَجُ الدّنيا بواضحها[٣]
مضيئةٍ نطقت فينا كما نطقتْ ذبيحةُ المصطفى موسى لذابحها

فقد جعل البراهين تنطق ببراءة ممدوحه أمام الخليفة المعتصم ، من بعد وشاية الواشين ، مثلما نطقت البقرة في عهد موسى عليه السلام ، قال تعالى : " فقلنا اضربوه ببعضها كذلك يحيي الله الموتى ويريكم آياته لعلكم تعقلون " [٤] ، و أمّا أوجه المماثلة بين الحالتين فهي ــ فضلاً عن النطق المُشار إليه آنفاً ــ تبرزُ في مشيئة الله ، إذ يكذّب الأقوال و يحيي

---

(1) ــ التبريزي ، الخطيب ، شرح اختيارات المفضل ، ط ٢ ، ج ٣ ، تحقيق د. فخر الدين قباوة ، ١٩٨٧ ، دار الكتب العلمية بيروت ــ لبنان ، ص ١٦٩٠ .

وانظر أيضاً، أبو ذؤيب الهذلي حياته و شعره ، نورة الشملان، ط ١، ١٩٨٠ ، جامعة الرياض ــ ص ٥٧.

(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ١ ــ ص ٣٥٤ .

(3) ــ قُرفت بها : رُميت بها ، اتُّهمت بها .

(4) ــ سورة البقرة (٧٣) .

الموتى، و كذلك الأمر في تأنيث كلٍّ من " حجّة " و " ذبيحة " بوصفهما أداتين جدليتين تظهر من خلالهما الحقيقة .

ما حدث مع علمية الاسم " نوح " يحدث أيضاً ، مع علمية الاسم " موسى " ، فها هو ذا أبو تمام يستغلُّ الاسم في مدحه لـــ " موسى بن إبراهيم " ، فيقابل إنقاذ موسى عليه السلام لقومه من الضلالة بإنقاذ سميّه أهل دمشق من الجور ، حيث يضع ممدوحه في موقـــف مَـــن أنجد القوم و أرشدهم ، يقول [١] :

سـار ابـنُ إبـراهيم موسـى سـيرةً ... سكنَ الزمان لهـا و كـان شَموسـا[٢]
فـأقرَّ واسـطة الـشآم و أنـشرتْ ... كفّـاه جَـوراً لـم يـزلْ مرموسـا[٣]
فكـأنّهم بالعجـلِ ضـلّوا حِقبـةً ... و كـأنّ موسـى إذ أتـاهم موسـا

وجه الإحالة في الصورة السابقة لا يقف عند مماثلة الاسم للاسم من قبيـل التجنـيس و حسب ، بل تتسع رقعة المماثلة حتى تشمل الحدث كلّه ، فممدوح الشاعر أحال الجور الواقع على أهل الشام إلى عدلٍ و سلام ، مقوّماً بشجاعته اعوجاج الحال ، مثلما قوّم " موسى " عليه السلام اعوجاج قومه الذين ضلّوا و أشركوا ، فراحوا يعبدون العجل، قال تعالى : " قال فإنّا قد فتنّا قومكَ من بعدكَ وأضلّهم السامريّ " [٤] ، و قال عزّ و جلّ : " فأخرجَ لهم عجلاً جسداً له خوارٌ فقالوا هذا إلهكم وإله موسى فنسيَ " [٥] ، و للساميّ أيضاً ، نصيبٌ من إحالات أبـي تمـام علـى القصص القرآني ففي غير موقعٍ يقول [٦] :

لـو لـم يكِـدْ للـسامريّ قبيلُـهُ ... مـا خـار عجلُهـمُ بغيـرِ خُـوارِ[١]
و ثمودُ لـو لـم يُـدهنوا فـي ربّهـم ... لـم تـدْمَ ناقتُـهُ بـسيفِ قُـدارِ[٢]

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص (٢٦٧ ــ ٢٦٩) .
(2) ــ الشموس : العاصي .
(3) ــ واسطة الشام : دمشق . أنشرت : أحيت . مرموس : مدفون .
(4) ــ سورة طه (٨٥) .
(5) ــ سورة طه (٨٨) .
(6) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ٢٠٦ .

حيث يماثل بين الأفشين و قومه من عبدة النار و بين السامريّ و قومه ممن عبدوا العجل ، و مثلما لم يقتصر العقاب على السامريّ ، بل شمل أفراد قومه ، كذلك لن يقتصر العقاب على الأفشين ، بل سيشمل أيضاً ، من حذا حذوه . و ليكون الأمر أكثر جلاءً استحضر أبو تمام ما كان من قصة " قدار " الذي عقر ناقة " صالح " عليه السلام ، و من قصة ثمود التي بغت على نبيّها ، و شدّت في المقابل على يد " قدار " ، فما كان من الله بعد ذلك إلّا أن يظهر الحق و لو كره الكافرون ، فأشخاص كـ " الأفشين ، السامريّ ، قدار " ما كانوا ليفعلوا ما فعلوه لولا مساندة أقوامهم لهم ، فهلكوا و هلكت أقوامهم معهم ، و إذا بالتاريخ يعيد نفسه بصورة حاضرٍ متحفّزٍ لتكرار ما كان ، مما دفع بشاعرنا إلى استشراف المستقبل في نظرة متأنية إلى ما يحدث واعظاً و مرشداً .

يتابع أبو تمام استحضاره لقصّة موسى عليه السلام ، لما تتمتع به من غنىً من حيث الشخصيات والأحداث والمعاني، حتى ليكاد في بعض شعره " ينثرها نثراً " [٣] ، يقول [٤] :

تُبنى المعالي في ظلّه و له ... حظٌ من الملكِ غيرُ مُختلَسِ
فإنّ موسى صلّى على روحه الرّ ... بُّ صلاةً كثيرةَ القُدُسِ
صار نبيّاً و عُظْمُ بغيتِهِ ... في جذوةٍ للصّلاءِ أو قبَسِ

أضحى " موسى " عليه السلام في شعر أبي تمام الإنسان المثال ، و لذلك هو كلّما أنشأ يمدح رجلاً استهلَّ مديحه بخلّة من خلال " موسى " النبي ، أو بموقفٍ يرتبط به من قريبٍ أو بعيد ليماثل بين موقف ممدوحه إزاء ما يجري حديثاً ، و موقف النبي العظيم قديماً ، و لعلّه بعد النظر في الخطوط البيانية لمسيرة الممدوح يمكنه التنبؤ بما سيجري لاحقاً ، إذا ما ناسبت النتائج المتوقعة مقدّماته المشهودة ، و قد حاكت ما كان من أمر القصص القرآني حول " موسى " عليه السلام و غيره من الأنبياء و الرّسُل . حيث تجاوز أبو تمام بممدوحه حدود المعقول ، إذ هو يضارع النبي و يحاكيه و لاسيّما بعد وضعه في مرتبة الإنسان النموذجي

---

(1) ــ قبيلة : جماعته . الخوار : صوت البقر .

(2) ــ ثمود : قبيلة من العرب البائدة ، كانت تسكن الحجر المعروفة بمدائن صالح ، قيل إنها تركت عبادة الله و بغت على نبيّها صالح فأهلكها الله بالزلزال . يدهنوا : ينافقوا .قدار : رجل من ثمود قيل إنه رمى ناقة صالح أو ناقة الله بسهم فعقرها ، فأهلك الله ثموداً لأنّ صالحاً أخرج هذه الناقة من الصخر آية لهم بأمر الله و حذّرهم أن يمسّوها بسوء .

(3) ــ التطاوي ، د. عبد الله ، مصادر الفكر في شعر أبي تمام ــ ص ٢٩ .

(4) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ٢٤١ .

المتمثّل في شخص " موسى " عليه السلام ، فها هو ذا يتأول لممدوحه بأن يبلغ شرفاً عظيماً ، مَثَلَه في ذلك مثل النبي و قد راح يبحث عن جذوةٍ من نار ، فبلغ النبوّة و كلّمه ربّهُ تكليما ، قال تعالى : " وهل أتاك حديث موسى ، إذ رأى ناراً فقال لأهله أمكثوا إنّي آنست ُنارا لعلّي آتيكم منها بقبسٍ أو أجد على النار هدى * فلمّا آتاها نودي يا موسى ، إنّي أنا ربُّك فاخلع نعليك إنّك بالوادي المقدّس طوى * وأنا اخترتك فاستمع لما يوحى ، إنّني أنا الله لا إله إلّا أنا فاعبدني وأقم الصلاة لذكري .... " [1] ، و تجري القصة إلى منتهاها بما فيها من شرٍّ و خير ، كفرٍ و إيمان ، ضلال و هدى ، ليختار منها أبو تمام ما يناسب صورته الفنية ، و ينسجم مع لوحته ، إذ هو بصدد وضع خلفية لها تخاطب الواقع و تجادله ، فلا هي داخلةٌ فيه و لا هي خارجة عنه ، إنّما شأنها الأوحد تعليل موقف الشاعر حيال ممدوحه أو عدوّه أو محبوبه ، أو ربّما حيال ذاته على تشعّب علاقتها مع الجوار ، الخاص منه و العام ، و ما انطبق على قصص الأنبياء ينسحب على قصص الأولياء و الصالحين ممن ورد ذكرهم في القرآن الكريم ، و لنا في قصة " مريم " مثالٌ يُحتذى ، و في قصة أهل الكهف و كلبهم ، و في قصة لقمان الحكيم ، و من ذلك قوله [2] :

فأجاءها بعدَ المُخَاضِ طُلوقُها ... بمُراهِقِ السِّنّينِ كهلٍ أهيفِ[3]

و قوله [4] :

رأوا ليث الغريفةِ و هو مُلقٍ ... ذراعيه جميعاً بالوصيدِ

و قوله [5] :

فإن شهِدَ المقامةَ يومَ فصلٍ ... رأيتَ نظيرَ لُقمانِ الحكيمِ

---

(1) ــ سورة طه (٩ ــ ١٤) .

(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ٣٩٨ .

(3) ــ أجاءها : جاء بها ؛ أي بالسفينة إلى الشط . مراهق السنين : مقارب السنين ، سن الشاب و سن الشيخ . الأهيف : الضامر البطن ، الرقيق الخصر ، و هذا من صفة الشجعان .

(4) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م٢ ــ ص ٣٩ .

(5) ــ المصدر نفسه ، م٣ ــ ص ١٦٢ .

و إذا به " يعرض المواقف تفصيلاً أو إيجازاً ، ليصل منها إلى نتائج يحددها حسبَ طبيعة الموضوع الذي يعالجه ، أو الموقف الذي يقفه من ممدوحه ، أو حتى من أعداء ممدوحه في اللوحات الهجائية " [1] ، بل إنّه لشدة إعجابه بهكذا مصدرٍ لشعره و صوره ــ مصدرٍ جعله حكيماً في قومه ، يوجههم و يرشدهم ــ راح يكشف عنه شعراً في معرض اعتداده بنفسه ، يقول [2] :

لا تجعلوا البغي ظَهراً إنّه جَمَلٌ ... من القطيعة يرعى واديَ النِّقمِ
نظرتُ في السيّرِ الأولى خلَتْ فإذا ... أيّامُهُ أكَلَتْ باكورةَ الأممِ
أفنى جديساً و طسماً كلَّها وسطا ... بأنجمِ الدّهرِ من عادٍ و من إرَمِ

و لمّا كان القرآن الكريم شاملاً لأخبار الأولين و الآخرين ، فضلاً عن إعجازه اللغوي فقد استرعى اهتمام الباحثين و المفسّرين من علماء و أدباء ، قلّدوا أساليبه و اقتبسوا تراكيبه بمَا يناسب مُقتضى الحال التي هم عليها ، و أبو تمام واحدٌ منهم راح ينهل منه و يستمدّ ــ معنى و لفظاً ــ غير مقتصرٍ في ذلك على القصص و الأخبار ، إنما نراه يضمّن صورته الفنية لفظةً من ألفاظ القرآن أو تركيباً من تراكيبه ، إمّا لأنّ الصورة الواردة في القرآن تطابق الموقف الذي يحياه و يعايشه ، و إمّا لأنها تشدّه لما فيها من بلاغةٍ و إعجاز فيقوّي صورته بها، إذ هو القائل على سبيل المثال لا الحصر [3] :

قد كان وعدُكَ لي بحراً فصيّرني ... يومَ الزِّماعِ إلى الضحضاحِ و الوشَلِ[4]
و بيّنَ الله هذا من بريّتهِ ... في قوله " خُلِقَ الإنسانُ من عجلِ "

مشيراً إلى سرعته و قد طمع بوعد ممدوحه " الثغري " الذي عهده جواداً سخيّاً ، و إذا بالسرعة حيال ذلك تؤدي إلى نتيجة غير مرغوب بها ، فلا برّ الممدوح بوعده ، و لا نال الشاعر ما تمنّاه جرّاء مبادرته السريعة التي لم يمهل فيها الممدوح ، و لم يمنحه الوقت

---

(1) ــ التطاوي ، د. عبد الله ، مصادر الفكر في شعر أبي تمام ــ ص ٣٣ .
(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٣ ــ ص ١٩٢ .
(3) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٣ ــ ص ٩٠ .
(4) ــ أي إنّ وعدك لي بالعطايا كان في سعة كالبحر ، لكن يوم العزم صيرني إلى الضحضاح و الوشل ؛ أي الماء القليل .

الكافي للبرّ بالوعد ، و لا سيّما أنّ الشاعر قد أومأ في صورته " كان وعدك لي بحراً " إلى كرم الممدوح الواسع من خلال التشبيه البليغ ، و ما كان منه ليبرّر ما بدر عنه إلّا أن يستجير بالقرآن الكريم" خُلِقَ الإنسانُ من عجلٍ "[1]، فهل للثغري بعد ذلك أن يلوم شاعرنا و يعتب عليه ؟ بالطبع لا ، لأنَّ له في شاعرنا عبرة ، فإذا فعل يكون قد وقع بما وقع فيه شاعرنا " العجلة " ، فيصبحَ بذلك عرضة للوم اللائمين .

ويجدُ أبو تمام في معنى الآية الكريمة "ومن شرّ النفّاثات في العقد" [2] مدداً حين يقول[3] :

السّالبات امرءاً عزيمتَهُ بالسّحر و النافثاتِ في عُقَدِه

فهو يستهلُّ مديحه لخالد بن مزيد الشّيباني بوصف أحواله مع الحسان اللواتي غيّرنه ، و سلبن منه إرادته ، فلا يصرّح بذكرهن في هذا البيت ، إنّما يكنّي عنهنَّ بما اتصفن به و لعلّ مفردات كـ " السّالبات ، السحر ــ النافثات ، .... " تدل إلى درجة جمالهنَّ ، و قد أخذن بلبِّ الشاعر ، و تملّكن نفسه ، فما كان منه إلّا أن أحالنا إلى سورة " الفلق " و ما جاء فيها ، إذ هو ليتخلّص من سحرهن ما عليه إلّا أن يتلو هذه السورة ، و كأنّنا بالصورة الفنية ها هنا تؤدي دوراً إرشادياً ، إذ من المعروف أن قراءة سورة " الفلق " كفيلة بإبعاد الأرواح الشريرة ، و تخليص الإنسان من شرِّ النفوس حوله ، و لا سيّما إذا كانت تضمر له الحقد و الحسد ، ومن ذلك أيضاً ، قوله [4] :

من القلاصِ اللواتي في حقائبها بضاعةٌ غيرُ مزجاةٍ من الكَلِمِ[5]

يحيلنا إلى قوله تعالى : " وجئنا ببضاعة مزجاة " [6] ، مستغلاً حديثه عن النّوق و هي في رحلتها تحمل ما تحملُ من هدايا سيقدّمها لممدوحه ، فأمّا وجه الإحالة فإنّه يكمن في اللفظ

---

(1) ــ سورة الأنبياء (٣٧) .
(2) ــ سورة الفلق (٤) .
(3) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ١ ــ ص ٤٢٤ .
(4) ــ المصدر نفسه ، م ٣ ــ ص ١٨٦ .
(5) ــ القلاص : النوق . المزجاة : القليلة أو الرديئة .
(6) ــ سورة يوسف (٨٨) .

الذي أعجب أبا تمام ، فأنشأ يستخدمه و لو خرج به إلى معان لم تكن فيه ، فبضاعة أخوة يوسف عليه السلام غير بضاعة أبي تمام " من الكلم " ، و كذلك بضاعتهم مزجاة و بضاعته غير مزجاة ، إذاً ، فما سمة الإحالة ها هنا ؟

إنّها لا ريب تذكرة للمتلقي و على وجه الخصوص " الممدوح " الذي بيده مقاليد الحكم، فإن شاء أعطى و إن شاء منع ، أمره في ذلك أمر" يوسف " عليه السلام و قد كان أميناً على خزائن الملك في عهد العزيز ، إذ سامح أخوته ملبّياً طلبهم ، فكيف للممدوح أن يتأخر عن مكافأة مادحه الذي وفد إليه بأنفس القصائد و أجودها ، فضلاً عن كونه لا يكنُّ له إلّا الودّ والإجلال ؟!

و الدليل على ما سلف عدم اكتفاء أبي تمام بناقة واحدة تحمل ما لديه إلى الممدوح ، بل استعان بعددٍ غير قليل من النوق تحمل عدداً غير قليلٍ من الحقائب الملأى بما لذّ وطاب من الكلام اللطيف المنمّق .

ليبقى أبو تمام على تواصلٍ مع متلقيه راح يحيله و يحيلنا إلى سورٍ متعددة ، إذ بذكره إيّاها يترك للجمهور مهمة البحث و التقصّي عن المعنى المقصود من إحالته . بما يلائم الغرض الذي هو بصدده ، و المعنى الذي يوحي إليه و يومئ ، ليقول مثلاً [1] :

فلسورةِ الأنفالِ في ميراثهِ ... آثارُها و لسورةِ الأنعامِ
أخذ الخلافةَ عن أسنّتهِ التي ... منعتْ حِمَى الآباء و الأعمامِ[2]

أتراه قصد من ذلك الإشارة إلى التزام ممدوحه بالنص القرآني و اقتدائه به قولاً و عملاً ، أم تراه رمى إلى إبراز ما يمتلك ممدوحه من الشجاعة و الإقدام ، إذ هو كثير الانتصارات كثير الغنائم ، أم تراه يسعى إلى لفت انتباهنا إلى سلوك ممدوحه و مذهبه المتمثّل أوامر الله و نواهيه ، و لا سيّما أنّ أبا تمام في معظم إحالاته إلى النص القرآني كان غالباً ما يلجأ إلى ذكر لفظ الجلالة " الله " ، إذ هو القادر على كلّ شيء ، له الملك ، و إليه المصير.

لا يختلف اهتمام أبي تمام بالقرآن الكريم عن اهتمامه بالحديث النبوي الشريف و المصطلح الفقهي ، و لا سيّما أنّه يجد في سيرة الرسول الأعظم محمد (ص) محطة بحث يلتقي في بعض أركانها بما ورد في النص القرآني ، و يميل في بعضها الآخر عن القرآن إلى التشريع مما ورد على لسان النبي محمد (ص) ، سواءٌ ما اتصل منه بتفسير آي الذكر

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٣ ــ ص ٢٠٤ .

(2) ــ أخذ الخلافة عن أسنّته : أي بلغ الخلافة بنفسه و بآبائه .

الحكيم ، أو ما اتصل منه بواقع الحياة الإسلامية ، فعليه تقع مسؤولية الإجابة عن التساؤلات المطروحة بخصوص الطريقة و السلوك و الواجب و الفرض و الحلال و الحرام ، ....

ما سبق لا يعني أننا أغفلنا قصة الرسول الأعظم و ما جاء حولها في القرآن الكريم ، و لا يعني أيضاً أن أبا تمام ــ بدوره ــ أغفلها ، فهو القائل [1] :

و لقد شفى الأحشاء من برحائها أن صارَ بابَكُ جارَ مازيارِ[2]
ثانيه في كبد السماء و لم يكن لاثنين ثانٍ إذ هما في الغارِ

إذ يحيلنا إلى قوله تعالى : " إذ أخرجه الذين كفروا ثاني اثنين إذ هما في الغار إذ يقول لصاحبه لا تحزن إن الله معنا " [3] ، فيفاضل بين اجتماع بابك و مازيار الكافرين و بين اجتماع الرسول الأعظم محمد (ص) و أبي بكر الصديق (ر) ، و كم هو الفرق شاسع بين اجتماع على الكفر و الإلحاد و الخيانة و بين اجتماع على الإيمان والصدق و الإخلاص ! و أمّا وجه الإحالة ها هنا فهو اجتماع اثنين أو لحاق ثانٍ بأول .

نكتفي بذلك لنعرج على إحالات أبي تمام إلى الحديث النبوي الشريف، ونبدأ بقوله[4]:

كنت أرعى البدور حتّى إذا ما فارقوني أمسيت أرعى النجوما

وجدنا في شرح المرزوقي لهذا البيت أن البدور يراد بها الوجوه ، و ربّما وردت في روايات أخرى بلفظ " الخدود " أو " الخدور " ، حيث تمَّ إغفال شرح مفردة " رعى " ، فأبو تمام عاشق متيم تقع عليه مسؤولية حماية خدود المحبوبة و رعايتها من قبيل الحفاظ عليها

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ٢٠٧ .

(2) ــ البرحاء : شدة الأذى. بابك : هو بابك الخرمي الذي ثار على الخلافة في جبال أرمينية وأزربيجان ، فروّع العباد ، ونشر مذهبه الإباحي ، حتى غُلب على أمره في موقعة البذّ ، فقبض عليه و أرسله الأفشين إلى المعتصم ، فأمر به فقطعت يداه و رجلاه ، ثمّ ذُبح و شقّ بطنه ، و أرسل رأسه إلى خراسان ، و صُلب بدنه بسامرّاء . مازيار : أمير طبرستان ، انتفض على المعتصم ثائراً بتحريض سرّي من الأفشين ، فأرسل المعتصم عليه الجيوش فكسرته وأسرته و جيئ به إلى الخليفة ، فأمر به فضُرب حتى مات ، ثمّ صلبه إلى جانب بابك ، ولذلك قال أبو تمام : صار بابك جار مازيار .

(3) ــ سورة التوبة (٤٠) .

(4) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٣ ــ ص ٢٢٢ .

و على نضارتها ، و لا سيّما أن الشاعر أمضى ردحاً من الزمن " كنت " و هو في حال من التأهب و الاستعداد ، يصون وجه محبوبته ، و يردّ عنه نظرات الآخرين ، مثلما يردّ عنه أيّ شيء يذهب بنضارته و شبابه ، و دليلنا على ذلك ، أنّه بعد رحيل المحبوبة شرع يرعى النجوم ، إذ هو دائم السهر أشبه بالراعي يحافظ على عهدته من القطعان ، فيحميها و يزود عنها و يؤمن لها ما تحتاج ، و لمّا كان أبو تمام بمنزلة الراعي في علاقته مع المحبوبة آثر نعت نفسه بالراعي تيمّناً و اقتداءً بقول الرسول : " كلكم راعٍ و مسؤول عن رعيته ، فالإمام راعٍ و هو مسؤولٌ عن رعيته و المرأة في بيت زوجها راعية و هي مسؤولة عن رعيتها و الخادم في مال سيده راعٍ و هو مسؤول عن رعيته ... فكلكم راعٍ و كلكم مسؤولٌ عن رعيته " (١) .

و ما أظنّ أحداً من الشعراء قد سبق أبا تمام إلى هذا المعنى ، مما يجعل عتبنا شديداً على " ابن رشيق " الذي قصر الحلاوة في نسيبِ أبي تمام على القليل النادر من أبياته إذ يقول مستثنياً البيت السابق : " لم يكن لأبي تمام حلاوةٌ توجب له حسن التغزّل ، و إنّما يقع له من ذلك التافه اليسير من خلال القصائد " (٢) . على الرغم من ورود مئةٍ و ثلاثين مقطوعة شعرية في باب الغزل من ديوانه ، ، فضلاً عما ورد في متن القصائد الطويلة في باب المديح، و لا سيّما تلك التي بدأت بالنسيب ، و على الرغم أيضاً من أنّ هذا البعض الذي تحدّث عنه القيرواني بات يَجري على ألسنة الناس مجرى الحكمة و المثل للطافته و حسنه ، و من ذلك قول أبي تمام (٣) :

نقّلْ فؤادكَ حيث شئت من الهوى ... ما الحبُّ إلّا للحبيبِ الأولِ
كم منزلٍ في الأرضِ يألفُهُ الفتى ... و حنينُهُ أبداً لأولِ منزلِ

مثلما استغلَّ شاعرنا الحديث النبوي السابق في تصوير علاقته بالمحبوبة ، يستغلّ قول سيّدنا محمّد (ص) : (لا نكاح إلّا بولي) (٤) ، لتصوير العلاقة بين ممدوحه " الحسن بن

---

(1) ــ صحيح البخاري ، شرح الكرماني ، كتاب الاستقراض ، ط ٢ ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ــ لبنان ، ١٩٨١ ، ج ٨ ــ ١٠ ــ ص ٢٠٨ .

(2) ــ القيرواني ، ابن رشيق ، العمدة ــ ص ٤٠٠ .

(3) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٤ ــ ص ٢٥٣ .

(4) ــ صحيح البخاري ، كتاب النكاح ، ج (١٧ ــ ١٩) ــ ص ٩٥ .

وهب " و أبناء قومه ، حيث يُردُّ صفاؤهم عنهم بغياب الحسن كما يُردُّ النكاح فلا يصحّ إلّا بوجود وليّ [1] :

أرى الأخوان ما غُيِّبتَ عنهم بمسقطِ ذلك الشّعب القصيّ
و مردودٌ صفاؤهمُ عليهِمْ كما رُدَّ النكاحُ بلا وليّ

و هذه إحالة تقوم على القياس ، فتشي بقدرة أبي تمام على محاكمة الأمور ، و سلامة تفكيره بها ، أكثر ممّا تشي بقدرته الفنية و سلامة أدواته في صياغة هذه الصورة ، فها هو ذا يستخدم الأداة " كما " في تشبيههِ التمثيلي عندما قابل صورة انعدام الصفاء بغياب الممدوح بصورة بطلان شرعية النكاح بغياب الولي ، و أمّا حكمنا على تفاوت قدرة أبي تمام على القياس و قدرته الفنية ، فإنّ ذلك يعود إلى استخدامه الواو " و مردودٌ صفاؤهم عليهم " فلا هي عاطفة و لا حالية و لا جارّة ، إنّما وضعت في مكانها لحاجة الوزن لها ليس غير . فأضحت من قبيل الحشو الذي لا طائل منه و لا فائدة ، و هذا لعمري تقويمٌ للوزن على حساب المعنى، فهل لنا أن نعتبر " الواو " ابتدائية [2] ؟!

و لعلّ شدّة تأثّر أبي تمام بالدين الإسلامي قرآناً و سنّةً دفعه في مواقع من شعره إلى الخوض في قضايا الفقه و شؤون التشريع قياساً على حدثٍ شارك فيه أو شاهده ، أو ربّما اجتهاداً منه لاقتراح حلٍّ وجده في التشريع ، يستدعيه فيما بعد لاستخدام مفردات الفقه ، من مثل " الفرض ، النافلة ، التيمّم ، الطلاق ، البدع ، السنّة ، الإيمان ، الكفر ، الصلاة ، الجهاد، الإحسان ، الضلال ، الهدى ، ..... " ، فهو القائل [3] :

و والله ما آتيك إلّا فريضةً و آتى جميعَ النّاسِ إلّا تنفّلا

و قال أيضاً [4] :

لبستُ سواه أقواماً فكانوا كما أغنى التيمّمُ بالصعيدِ

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٣ ــ ص ٣٥٩ .
(2) ــ محسن ، إبراهيم ، الأدوات النحوية المختصّة و المشتركة ، ١٩٩٤ م ــ ص ١٢٣ .
(3) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٣ ــ ص ١٠٣ .
(4) ــ المصدر نفسه ، م ٢ ــ ص ٤٢ .

و قال في غرضِ الهجاء [١] :

سـوءُ ظنّـي أجـارني مـن هـواهُ فجعلـتُ الطـلاقَ قبـلَ النكـاحِ

و كذلك قال [٢] :

كم في العُلى لهمُ و المجدِ مـن بِـدَعٍ إذا تُصُفِّحَت اختيـرتْ علـى السُّنَنِ

ولعلّ ما ورد من خبر أبي تمام في إكثاره من الاتكاء على المصدر الديني ، و الإحالة عليه خير شاهدٍ على تمكّن هذا المصدر من نفس شاعرنا ، و سيطرته على المصادر الأخرى التي نهل منها و أفاد ، يقول الخبر على لسان علي بن محمد الجرجاني : " اجتمعنا ببـاب عبد الله بن طاهر من بين شاعرٍ و زائر ، و معنا أبو تمام ، فحجُبنا أياماً ، فكتب إليـه أبـو تمام :

أيُّهـا العزيـز قـد مـسّنا الـ ـضرُّ و أهلنـا أشـتاتُ
و لنـا فـي الرجـال شـيخٌ كبيـرٌ و لـدينا بـضاعةٌ مزجـاةُ
قـلّ طلّابهـا فأضـحت خـساراً فتجاراتنـا بهـا تُرّهـاتُ
فاحتـسبْ أجرنـا و أوفِ لنـا الـ ـكيلَ و صـدّقْ فإنّنـا أمـواتُ

فضحك عبد الله لمّا قرأ الشعر ، و قال : قولوا لأبي تمام : لا تعاود مثل هذا الشعر ، فإن القرآن أجلّ من أن يُستعار شيءٌ من ألفاظه للشعر " [٣] . و يعلّق د. التطاوي على الخبر فيقول : " ربّما جاءت غضبة عبد الله هنا من كثرة ما سمع من تلك الألفاظ و الصور التي كاد يحوّل بها القصة القرآنية إلى موقف يتشبّه بأبطاله ، و يجعل الممدوح هـو العزيـز " [٤] ، و يردفُ قائلاً : " الموقف بدا غريباً عليه فهو لم يسمع من أبي تمام أو غيـره مـن شـعراء

(1) ــ المصدر نفسه ، م ٤ ــ ص ٣٣٥ .
(2) ــ المصدر نفسه ، م ٣ ــ ص ٣٣٩ .
(3) ــ الصولي ، أبو بكر ، أخبار أبي تمام ــ ص ٢١١ .
(4) ــ التطاوي ، د. عبد الله ، مصادر الفكر ــ ص ٥٤ .

العصر من يعارض القصص القرآني بهذا الشكل " [1] ، و لعلّ هذا القول اعترافٌ من د. التطاوي بدور أبي تمام الهام في ابتداع فن المعارضات ، إذ يُعدّ إثر ذلك من المؤسسين لهذا الفن و من الداعين إلى انتشاره و من الواضعين لأسسه و قواعده ، ليس فقط ، فيما يخصّ معارضة القصص القرآني ، و إنّما أيضاً ، في معارضة أشعار القدماء و المعاصرين ممن لهم باعٌ طويلٌ في الشعر و الفكر ، فانظر كم تلتقي أبيات أبي تمام مع قصة يوسف عليه السلام . و كم هو مستفيدٌ منها ، فقد قال تعالى في سورة " يوسف " : " قالوا يا أيها العزيز إنّ له أباً شيخاً كبيراً فخذ أحدنا مكانه ، إنّا نراك من المحسنين " [2] ، و قال جلّ و علا : " فلما دخلوا عليه قالوا يا أيها العزيز مسّنا وأهلنا الضرُّ وجئنا ببضاعة مزجاة فأوفِ لنا الكيل و تصدّق علينا إن الله يجزي المتصدقين " [3] .

و لعلّ المصدر التاريخي يكشف لنا عن كثب تعريض أبي تمام بشعراء كثر كان قد أفاد منهم و من حياتهم على اختلاف العصور و الميول .

ب ــ المصدر التاريخي :

لم يكن هذا المصدر أقل أهمية من المصدر الديني بالنظر إلى عدد الإحالات الموجودة في شعر أبي تمام على أحداث التاريخ قديماً ، ما تعلّق منها بالإسلام أو ما تعلّق منها بأيام الجاهلية، و سواءٌ كان ذلك في معرض حديثه عن المواقع و الحروب، إذ هو يمدح و يفتخر ، أو كان ذلك في معرض حديثه عن الحياة ، حيث العبرة و الموعظة في سير الأولين و من عاصرهم من الأدباء و المتحدّثين .

و كم نحن نوافق الدكتور الرّباعي في حديثه عن صور أبي تمام ، عندما وصفها بالنموذجية بوصفها " الصور التي تتخطّى حدود الحواس، و تصل إلى أعماق النفس و العقل حيث يحتفظ اللاوعي الجمعي هناك بنماذج انحدرت من مورثات دينية و قومية " [4]، و لا سيّما تقسيمه لها ، فالصور النموذجية العليا مقتبسة من الموروث الديني و الصغرى مُستمدة من حوادث التاريخ و أخبار الأدباء و الظرفاء [5] .

لذلك ، نحن بعد فراغنا من استعراض نماذج من الصور العليا نعرّج على بعضٍ من الصور الأخرى الموصوفة بالصغرى ، و التي في حقيقة أمرها تفصح عن الدور الإعلامي

---

(1) ــ المرجع نفسه ــ ص ٥٤ .

(2) ــ سورة يوسف (٧٨) .

(3) ــ سورة يوسف (٨٨) .

(4) ــ الربّاعي ، د. عبد القادر ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ــ ص ١٩٣ .

(5) ــ المرجع نفسه ــ ص (١٩٣ ــ ١٩٥) .

الذي تمتع به أبو تمام في عصر كثرت فيه الحروب ، و أخمدت فيه الفتن ، و تعاظمت فيه القيم أو تردّت على اختلافها و تنوّع مصادرها نتيجة اختلاط العرب المسلمين بغيرهم ، و قد نتج عن هذا التنوع تنوعٌ آخر أصاب النفوس و الميول و الحاجات ، فما كان من أبي تمام و هو المقدّم على الشعراء في بلاطات الحكم و قصور القادة و الولاة إلّا أن يوثّق لمرحلة هامة من مراحل حياة العرب و الإسلام ، و هو إذّاك لا يتحول من كونه شاعراً إلى مؤرّخٍ ، لأنه استطاع أن يفصل بين المجالين ، و لا سيّما في صياغته للأحداث بطريقة فنية ، ربّما تخطّت الدور الإعلامي منتقلةً بالشعر إلى حيّزٍ غلب عليه التصوير و جمال الصياغة ، دون أن ينقصه ذلك من مضمونه شيئاً ، فأبو تمام إذ يعيد صياغة التاريخ باستحضاره الأحداث القديمة منه ، فلأنه يريد خدمة غرضه و فكرته على جدّة كلٍّ منهما ، و هو أيضاً ، إذ يؤرخ لحدث معاصرٍ له ، فإنّه في حقيقة الأمر يصوّره أكثر مما يؤرّخ له ، و ذلك في معرض المدح أو الفخر أو الرثاء أو ربّما الغزل و الوصف ، و كلُّ هذا كان يظهر للمتلقي في قوالب فنيّة تحرّك ما في الأحداث من جمود نازعةً بها إلى جدليةٍ فنيّة أضحى فيها الفكر عاطفياً و العاطفة فكرية ، مثلما أضحى فيها التأريخ فنّاً و الفن تأريخ مع احتفاظ كلّ طرفٍ من الأطراف السابقة بعناصره الأساسية .

فإن أراد أبو تمام مدح خالد بن يزيد بن مزيد الشيباني نقّب في التاريخ عن أفعال بني شيبان و أعمال أشرافها ، فنسب ممدوحه إليهم ، مقابلاً ما كان من فعله اليوم بما كان من أفعال أجداده قديماً ، يقول [1] :

أولاكَ بنو الأحساب لولا فَعَالُهمْ ... درجْنَ فلم يوجدْ لمكرمةٍ عَقْبُ
لهم يومُ ذي قارٍ مضى و هو مفردٌ ... وحيدٌ من الأشباهِ ليس لهُ صحْبُ
بهِ علمتْ صهبُ الأعاجمِ أنّه ... به أعربت عن ذاتِ أنفسها العُرْبُ

يقصرُ أبو تمام المكارم على أهل الممدوح من بني شيبان ، بل يجعل أسباب النصر في " ذي قار " عائدة إليهم ، ذلك النصر المؤزّر الذي ماله من شبيه في تاريخ العرب خلال صراعهم الطويل ضد الأعاجم ، حيث أفاد من مشاركة بني شيبان في هذه الحرب ، لإظهار شجاعة ممدوحه و قوته ، إذ هو موكّلٌ بحماية الثغور ، و حيال ذلك لابدّ للشاعر من الاعتماد على تاريخٍ يؤهّل ممدوحه لمثل هذا العمل ،و كيف لا ، و هو من أحفاد شيبان !

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م١ ــ ص (١٨٧ ــ ١٨٨) .

استطاع أبو تمام إذاً ، أن يسخّر التاريخ لخدمة غرضه ، فجاء بحدثٍ يحاكي موقف الممدوح ــ إذ هو المشرف على حرب ــ فينسبه إليه بوصفه من بني شيبان ، و لكنّه في الوقت ذاته لم يغفل الناحية الفنية في صورته ، إذ يقابل بين الأعاجم و العرب ماضياً و حاضراً ، حيث كان النصر حين ذاك ، و اليوم لا بديل عنه أيضاً ، و إن كان من شبه بين علاقة العرب بالفرس في ذي قار و بين علاقة الممدوح بهم خلال تولّيه مهام الثغور ، فالشبه يقوم على النصر ليس إلّا .

و لأبي تمام في مطابقة الحال أسوةٌ بالنبي الكريم محمد (ص) ، فها هو ذا " مالك بن طوق التغلبي " ، يعزله المتوكّل عن ولاية الجزيرة ، بسبب حقد و حسد أصاباه من أبناء عشيرته ، فهو الزعيم و التقدّم منوطٌ به دون غيره من الرجال ، مع ذلك حُورب و هُوجم و عُزل ، و هل ثمّة حدثٌ أشبه بذلك من موقف قريش إزاء نبوّة محمّد (ص) ، يقول [١] :

حسدُ القرابةِ للقرابةِ قرحةٌ ... أعيَتْ عواندُها و جرحٌ أقدمُ[٢]

تلكمْ قريشٌ لم تكن آراؤها ... تهفو و لا أحلامُها تتقسّمُ

حتى إذا بُعثَ النبيُّ محمّدٌ ... فيهم غدَتْ شحناؤهمْ تتضرّمُ

عزبَتْ عقولُهُمُ و ما من معشرٍ ... إلّا و هم منه ألبُّ و أحزمُ[٣]

لمّا أقامَ الوحي بين ظهورهم ... و رأوا رسولَ الله أحمدَ منهمُ

و من الحزامةِ أن تكون حزامةٌ ... ألّا يُؤخّرَ مَن به يُتقدَّمُ[٤]

ذهبَ أبو تمام إلى أنّ حسدَ القرابة للقرابة داءٌ عضالٌ لا شفاء منه ، لأنّه قديمٌ أزليٌّ و يضرب المثل على رأيه بقصّة النبي محمّد (ص) ، و ما لاقاه من عنتٍ و إنكار و تعذيبٍ و ملاحقة من أهله و أبناء قبيلته ، داخل مكّة و خارجها ، و قد اصطفاه الله عزّ و جل للرسالة و النبوّة ، إذ هو أحقّ ــ بما يملك من خلال ــ بها ، و لذلك هو المقدّم المختار . و إنّ ما حدث مع ممدوح الشاعر لشبيهٌ بما حدث مع نبيّنا المصطفى ، و لعلّ الشاعر يأمل بعد هذا العزل عودةً لممدوحه ، أسوةً بما حدث للرسول محمّد (ص) من بعد الرفض و الإنكار .

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٣ ــ ص ١٩٩ .

(2) ــ القرحة : الجراحة القديمة التي تجمّع فيها القيح . عواندها ، مفردها عاند : من عند العرق : إذا سال و لم يرقأ .

(3)ــ عزبت : غابت . ألبّ أعقل . أحزم : أضبط .

(4) ــ الحزامة : حسن الرأي .

إذاً ، الغاية من سرد الحدث التاريخي ها هنا إقامة الحجّة و البرهان على صلاح " مالك " دون غيره لتولّي الجزيرة ، على ما تحمّل من حسدٍ و غيرة و تعريضٍ ، و هو في دياره و بين أهله و عشيرته .

أدّى أبو تمام في هذا النص دور المذكّر ، إذ لا يملك حيلةً أو وسيلةً يعيد بها المياه إلى مجاريها ، و إذا بالنصّ يحيلنا إلى القرآن الكريم بوعي من أبي تمام أو دون وعي ، إذ يقول تعالى " فذكّر إنّما أنت مذكّر لست عليهم بمسيطر " [1] . حيث نحن أمام موقفين ، موقف يحاكي به الممدوح ما كان من أمر النبي المصطفى (ص) ، و موقف يحاكي به الشاعر ما كان من أمر النبي (ص) في علاقته مع الناس ، فإذا نحن بصدد صورةٍ نامية ذات أطرافٍ متعدّدة ، ظاهرها يشي بالبساطة و مكنونها يوحي بالتركيب في ازدواجيةٍ واضحة ، غالباً ما كانت تبدو في صورة أبي تمام البيانية ، سواءٌ أعتمد فيها على التشبيه أم الاستعارة ، فإن لم تسعفه الوسيلة لجأ إلى الكناية و المجاز .

قريشٌ كانت تُعرف بالتعقّل و الحزم ، شأنها في ذلك شأن عشيرة الممدوح ، و مع ذلك تفقد كلّ منهما ما تملك من مقوّمات و قيم بظهور رجلٍ يقومُ مقام الوصي أو الزعيم عليها، نتيجة ما يعتمل في الصدور من الحسد و الغيرة ، فتتحول المشاعر إذّاك إلى أفعال تقوم تارةً على الرفض و الاستنكار و منطقتُها اللّسان ، و تارةً أخرى على التنكيل و المحاربة البدنية و منطقتُها الأطراف ، مع غياب دور العقل في هكذا موقف . و أبو تمام كي يوضحَ البون الشاسع بين ما كان من أمر الممدوح و موقف عشيرته منه و بين ما كان من أمر الرسول قبل الدعوة و بعدها يقوم بالتوثيق للمرحلتين ، " لم تكن أراؤها تهفو " ، " و لا أخلاقها تتقسّمُ " ، و بعد بعث النبي محمد (ص) " غدت شحناؤهم تتضرّم " ، " عزبَتْ عقولهم " معتمداً في ذلك على الخبر في أسلوب عرضه للصورة ، و لمّا كان أمر الخبر معروفاً مشهوراً لم يحتج أبو تمام فيه إلى مؤكدات تزيل ما يمكن أن يكون عالقاً في ذهن المتلقّي من شكٍّ و ريبة ، فإذا أمعنا النظر في الجمل و التراكيب السابقة أدركنا المعنى المقصود . بينما احتاج إلى التصوير ليمنح الحدث مسحةً فنيّةً لم تكن لتتوافر فيه لولا الصورة، إذ يشبّه الحسد بالقرحة و الجرح ، و وجه المشابهة في ذلك القِدَم مع الديمومة ، و يشبّه البغضاء بالنار المضطرمة من قبيل الاستعارة المكنية ، مثلما يكنّي عن رجالات قريش ــ إذ هي لا تتفرّق ــ بالأحلام ، هذا فضلاً عن أساليب زوّدت الخبر أو الحدث بحركة تناسب كلتا المرحلتين ، من مثل استخدامه للشرط بالأداة " إذا " في البيت الثالث و بالأداة

---

(1) ــ سورة الغاشية (٢٠).

" لمّا " في البيت الخامس ، واستخدامه للقصر بتقديم ما حقّه التأخير حيث " أحلامها تتقسّم " و " شحناؤهم تتضرّم " و " هم منه ألبٌّ " .

كما أنّ لتداخل الفعل المضارع إذ يدل إلى حاضر الحركة مع الفعل الماضي الذي يناسب زمن الحدث تأثيراً في منح الأسلوب مرونته و حيويته الملائمتين لمرونة الزمن و حيويته أيضاً . مثال ذلك الأفعال المضارعة " تتقسّم ، تتضرم ، يتقدّم ، تهفو " في مقابل الأفعال الماضية " أعيَتْ ، بُعِثَ ، عزبَتْ ، أقامَ " .

يتقدّم أبو تمام في الزمن ، ليتناول بعضاً من أحداث العصر الأموي ، و ما كان فيه من حروبٍ و منازعاتٍ سياسيّةٍ و مَذهبية ، يقول [١] :

لو تقصّوا أمرَ الأزارقِ خالوا ... قطريّاً سما لهم أو شبيبا[٢]
ثم وجّهتَ فارسَ الأزدِ و الأو ... حدِ في النّصحِ مَشهداً و مَغيبا
فتصلّى محمّدُ بنُ مُعاذٍ ... جمرةَ الحربِ و امترى الشؤبوبا[٣]

إنّه في معرض الإشادة بقادة الثغري و فرسانه الأشداء ممن هم تحت إمرته ، و يخصّ بالذكر " محمّد بن معاذ " الذي يعود بانتمائه إلى قبيلة " الأزد " ، و ينسب من حيث القرابة إلى أبرز قادة الخوارج " قطري بن الفجاءة " و " شبيباً بن نعيم بن مزيد الشيباني " ، و هما من الأزارقة نسبة إلى " نافع بن الأزرق " ، و أبو تمام في عرضه لهذه الأعلام يستعيد أحداث الحرب بين الأمويين و الخوارج ، و ما كانت تتناقله الناس عن شجاعة فرسان الخوارج و مهارتهم في السياسة و القتال ، و بموجب ذلك فإنّ لمحمّد بن معاذ ما لأجداده و للثغري ما لفرسانه من قوة و شجاعة و مهارة فضلاً عن حنكته السياسية ، إذ هو صاحب تجربة و باع في فنون السياسة و الحرب سبقتا خصاله الحميدة [٤] :

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ١ ــ ص ١٦٩ .

(2) ــ الأزارق : قوم من الخوارج . قطريّاً وشبيبا : أراد قطري بن الفجاءة و شبيب بن مزيد الشيباني من رؤساء الخوارج . سما لهم : ارتفع لهم .

(3) ــ محمّد بن معاذ فارس الأزد الذي وجهه إليهم . امترى : استدرّ . الشؤبوب : الدفعة من المطر؛ أي احتلب دماءهم بالرماح .

(4) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ١ ــ ص ١٦٨ .

فـــرأوا قـــشعمَ الـــسياسة قـــد ثقّفَ مـــن جنـــدهِ القنـــا و القلوبـــا[1]

لذلك جعل أبو تمام معرفة هذه القضية مرتبطة بمعرفة المتلقي لمحمـــد بـــن معـــاذ ، و لتاريخ الخوارج و ما كان من أمر مشاهيرهم قادةً و زعماء ، و بموجـــب ذلـــك نجـــد أنّ الماضي أضحى ضرورة في شعر أبي تمام ، يمهّد به للحاضر ، و يؤسّـــس عليـــه حجّتـــه و برهانه ، بل يرى فيه صورة المستقبل ، كما لو أنّ التاريخ في شعره بـــات يتحـــول إلـــى مستقبلٍ ، لا على سبيل الوهم ، إنّما على سبيل اليقين ، طالما أنّه يشكّل في إطـــار الـــصورة الفنية نتائج صحيحة لمقدّمات صحيحة ، فالنتائج حقائق واقعة هي قاب قوسين ، و ما عودته إلى الماضي خطفاً إلّا محاولة لتثبيت حقيقة النتائج المُقترحة و قد مرّت الأيام عليها أو على ما يماثلها ، فجعلتها واضحة جليّة .

لقد ألم أبو تمام ببعضٍ من جوانب التاريخ ، فلم يكتفِ بعرض المواقع و الحروب ، أو استعراض الأيام و الأنساب مع شدّة تعلّق ما سلف بالمجتمع العباسي و أحوالـــه ، بـــل راح يكشف لنا عن مصادره الأدبية التي تأثّر بها ، و لو لم يشر إلى ذلك صراحةً ، لكنّه إذ يُعجب ببعض الكتّاب و الشعراء و الخطباء ، فليس لأنهم يحترفون الأدب و يخوضون فيه ، بل لأنه وقف عند مذاهبهم و طرائقهم و أساليبهم مُستلهماً بذلك ما يدعم شخصيته الأدبية و الفنيـــة ، و لعلّ ما سنورده يشكّل وثيقة إثباتٍ لما ذهبنا إليه ، إذ هو القائل [2] :

و إذا رأيتُـــكَ و الكـــلامُ لآلـــئٌ تـــومٌ فبكـــرٌ فـــي النظـــامِ و ثيّـــبُ[3]
فكـــأنّ قُـــسّاً فـــي عكـــاظٍ يخطـــبُ و كـــأنّ ليلـــى الأخيليـــة تنـــدبُ[4]
و كثيـــرَ عـــزّةَ يـــوم بـــينٍ ينـــسبُ و ابنَ المقفّـــع فـــي اليتيمـــةِ يُـــسهبُ

حيث يقدّم " قس بن ساعدة " على غيره من الخطباء ، مُشيراً إلى شدّة إعجابه بفصاحة هذا الخطيب ، مثلما يشير من بعد إلى تأثّره البالغ بنسيبِ " كثيّر عـــزّة " ، و رثـــاء " ليلـــى الأخيلية " ، و أيضاً بأسلوب " ابن المقفّع " ، و لا سيّما في يتيمته ، و إن دلّ ذلك على شيءٍ فإنّه يدل إلى فصاحة أبي تمام و ولعه بالغريب من الألفاظ و المعـــاني . و محاولاتـــه فـــي التفصيل و الإسهاب ، إنّما ترجع إلى تأثّره برجالات الأدب ممن سبقوه و عاصروه ، و لذلك

(1) ــ القشعم : النسر المسنّ ، استعارة للسياسة . ثقّف : قوّم .
(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ١ ــ ص ١٣٤ .
(3) ــ التوم : اللؤلؤة الكبيرة . يريد أنه يجيئ برأي فائق مبتكر .
(4) ــ قسّ : هو قس بن ساعدة أسقف نجران ، اشتهر بفصاحته و جلالة رأيه .

هو يكرّر بعض هذه الأسماء في غير موقعٍ من شعره ، فها هو ذا " قس بن ساعدة " يظهر مجدداً بآرائه الجليّة و أسلوبه المحكم في قول أبي تمام [١] :

هتك الظلامَ " أبو الوليد " بغرّةٍ ... فتحَتْ لنا بابَ الرّجاءِ المُقفلِ
بأتمَّ من قمر السّماءِ و إن بدا ... بدراً و أحسنَ في العيونِ و أجملِ
و أجلَّ من " قُسٍّ " إذا استنطقتَهُ ... رأياً و ألطفَ في الأمورِ و أجزلِ

الأمر ذاته ينطبق على كثيّر عزّة، إذ يقول أبو تمام و هو المُعجب بطريقة كثيّر [٢] :

لو يُفاجا ركنُ النسيبِ كُثَيْرٌ ... بمعانيهِ خالهُنَّ نسيبا

حتّى كاد المدح في شعره لرقة المعاني يتحول إلى نسيب هو أقرب ما يكون من نسيب كثيّر، على ما عرفَ به نسيبه من لطافة ورقّة وعذوبة ، و بذلك يكون أبو تمام قد أخذ من كلٍّ علَمٍ من هذه الأعلام شيئاً ، ما يعلّل كثرتها في شعره ، حيث طرفَة و لبيد و الأعشى و امرؤ القيس و الفرزدق و الأخطل و الحطيئة و عبيد بن الأبرص و عدي بن الرقاع و عمرو بن كلثوم و زهير و مالك .... كما لو أنّه " راح يصول و يجول بين الأخبار القديمة، يقلّب الدواوين هنا و هناك دون أن يستأثر به جيلٌ معينٌ و لا عصرٌ محدّد ، بل امتدّت الجولة لديه لتشمل كل العصور الأدبية التي سُبق إليها ، فاقتحم أسوارها ، و تبيّن أخبارها و تحاور من خلال شعرائها ، فأفاد منهم فنّه ، و أثراه ، إلى حدٍّ بعيد ، خاصة عندما مزجه بفكر العصر و ثقافته الجديدة " [٣] ، يقول [٤] :

أمواقف الفتيان تطوي لم تزُرْ ... شرفاً و لم تندبْ لهنَّ صعيدا ؟![٥]
أذكرْتِنَا الملكَ المضلّلَ في الهوى ... و الأعشيين و طرْفةً و لبيدا
حلّوا بها عُقدَ النسيبِ و نمنموا ... من وشيها حُللاً لها و قصيدا

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٣ ــ ص ٤٩ .
(2) ــ المصدر نفسه ، م ١ ــ ص ١٦١ .
(3) ــ التطاوي ، د. عبد الله ، مصادر الفكر في شعر أبي تمام ــ ص ٩٦ .
(4) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ١ ــ ص (٤٠٧ ــ ٤٠٨) .
(5) ــ تطوي :أي تمرّ فيها . الشرف : المكان المرتفع ز الصعيد : وجه الأرض .

و أمّا أبو تمام الإنسان فقد وجد في التاريخ العربي و الإسلامي بعضاً من الشخصيات كانت له بمثابة القدوة الحسنة ، و هو إذ يستحضرها في شعره يستحضرُ معها قيماً و مبـــادئ يتلمّسها في شخصه أو شخص ممدوحه ، على نحو ما ورد في قوله و هو يمدح أحمـــد بـــن المعتصم [١] :

أبليـــتَ هـــذا المجـــدَ أبعـــدَ غايـــةٍ فيـــه و أكـــرمَ شـــيمةٍ و نِحـــاسِ[٢]
إقـــدامَ عمـــرٍو فـــي ســـماحة حـــاتمٍ في حلم أحنـــفَ فـــي ذكـــاء إيـــاسِ[٣]

أو كقوله في مدح مالك بن طوق [٤] :

أصـــبحتَ حاتِمَهـــا جـــوداً و أحنفَهـــا حِلمـــاً و كيّـــسَها عِلمـــاً و دَغفَلَهـــا[٥]

فإذا تجاوز الجود و الإقدام و الحلم و السماحة و الذّكاء أفضى به المسيرُ إلى صـــبرِ كلٍّ من زهير بن جذيمة العبسي و مالك بن زهير ، و ما أبدياه من احتمالٍ في حرب داحـــس و الغبراء ، دون أن ينسيه ذلك قوة الحارث إذ هو يثأر لابن أخيه بجير ، يقول [٦] :

هو الحارثُ النّاعي بجيراً و إن يُـــدَنْ لـــه فهْـــوَ إشـــفاقاً زهيـــرٌ و مالـــكُ

حيث يقابل أبو تمام بين ممدوحه و بين الحارث تارةً ، و بينه و بين زهيرٍ و مالـــكٍ تارةً أخرى ، حتى يمتلك الممدوح ما لهذه الشخصيات من خصالٍ تناسب موقـــف الحـــرب ، و لا تتعداه ، فكأنه " يأخذ من سيرة العَلَم ما يتلاءم مع طبيعة الموقف " [٧] .

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ٢٤٩ .
(2) ــ أبليت هذا المجد أبعد غلية : أي وصلت به أبعد غاية . النِّحاس : الطبيعة و الأصل .
(3) ــ عمرو : هو عمرو بن معدي كرب ، شاعر وفارس جاهلي ، أسلم ثمّ ارتدّ بعد موت النبي (ص) ، شهد معركة القادسية .الأحنف : هو الأحنف بن قيس من سادات العرب و من أفصح خطبائهم ، كان موصوفاً بالحلم .إياس : هو إياس بن معاوية ، كان قاضياً بالبصرة ، و يوصف بالذكاء .
(4) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٣ ــ ص ٤٧ .
(5) ــ كيّسها : يقصد زيد بن الكيّس ،استغنى بذكر الأب . وزيد و دغفل : من نسّابي العرب .
(6) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ٤٦١ .
(7) ــ التطاوي ، د. عبد الله ، مصادر الفكر في شعر أبي تمام ــ ص ٩٥ .

ج ــ المصدر العلمي :

لم يكن أبو تمام بعيداً عن علوم عصره و العصور السالفة ، مثلما لم يكن بعيداً أيضاً عن علوم العرب و الأعاجم ، و هو كي يظهر مدى اتصاله بالعلوم على تنوعها ، و يظهر من بعد ذلك قدرته على فهمها راح يستعرض بعضاً من مفاهيمها ومصطلحاتها في شعره ــ و إن كان ذلك مدعاةً لاتّهام شعره بالغموض و التعقيد ــ استكمالاً لمشروعٍ يزاوج فيه بين الفكر و العاطفة ، و لذلك لم يكتفِ بشعرنة التاريخ ، بل سعى جاهداً إلى شعرنة المنطق ، أو ما سماه د. التطاوي " منطقة الشعر " [١] .متأثراً بالبيئة الفلسفية و مبادئ المنطق ، و لا سيّما تلك المذاهب التي انتشرت على أيدي علماء الكلام ، و قد سبق لنا أن أشرنا إلى فرقٍ كالجهمية و المعتزلة و المرجئة ، حيث لا يقتصر شعر أبي تمام فيها على إيراد أعلامها ، إنّما يتعدى ذلك إلى الخوض في أهم المصطلحات المستخدمة ، و التي كانت مثار جدلٍ و نقاش آنذاك ، فهو القائل [٢] :

صاغهمُ ذو الجلالِ من جوهر المجـــ ـــدِ و صاغَ الأنامَ من عَرَضِهْ

الجوهر أصلٌ و العَرَضُ تابعٌ ، أو ربّما يُحمل اللفظُ على معنى آخر في أنّ الجوهر واجدٌ لا موجودٌ إذ هو الكائن بذاته ، بخلاف العرض فهو موجودٌ بفعل واجدٍ فلا يقوم بنفسه ، بل يحتاج إلى الجوهر ليقوم به ، و من ثمّ لا كينونة له إلّا بفعلِ واجده. و لشدة تأثر أبي تمام بالمنطق أخذ يصوغ لنفسه مذهباً فيه ، إذ هو القائل [٣]:

لَئِن بقيتْ لي فيك آثارُ منطقٍ لقد بقيت آثارُ كفّيكَ في دهري

و هذا لا يضير أبا تمام ، و لا يقلل من شأنه ، لأنه يزاوج بين علومه و بين شاعريته، فلا يغلّب ناحية على أخرى ، و لذلك هو يفتخر بقدرته على التوفيق بين ما يطلبه هو و ما يطلبه الآخرون ، إذ يقول [٤] :

من شاعرٍ وقفَ الكلامُ ببابه و اكتنّ في كنَفَي ذراهُ المنطقُ

---

(1) ــ المرجع نفسه ــ ص ١٣٢ .

(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ٣١٧ .

(3) ــ المصدر نفسه ، م ٢ ــ ص ١٦٤ .

(4) ــ المصدر نفسه ، م ٤ ــ ص ٤٠١ .

قــد ثقّفــتْ منــه الــشآم و ســهّلتْ منــه الحجــازُ و رقّقتْــهُ المــشرقُ

فهو إذا أراد التشكيك بكلام الوشاة ممن ألّبوا ممدوحه " أحمد بن أبــي دواد " عليــه استعان بمصطلحات علم الحديث ، ذلك أن الحديث يكون صحيحاً إذا كان متــواتراً مُــسنداً ، و إلّا فإنّه مبعث شكّ و ريبة ، إذ هو غير متواترٍ أو ضعيف الإسناد ، و لذلك يُعرض علــى العقل و المنطق فإذا هما لم يقبلاه رُفض، فلا يُعتمد ، و إلى ذلك رمى أبو تمام في قوله [١] :

من أحاديــثَ حــين دوّختَهــا بالــــ ـــــرأي كانــتْ ضــعيفةَ الإســنادِ

و كذلك لعلوم البلاغة و النحو و البيان نصيبٌ في شعره ، فقد ذكر تلاعب الأفعــال بالأسماء ، كون الفعل بما يملك من خصائص مُخوَّلٌ لأن ينصّب وصيّاً على الأسماء ، فهــي إزاءه " فاعل ، نائب فاعل ، مفعول به ، ..... " حيث تختلف صفة الاسم بــاختلاف صــيغة الفعل و زمنه . و أمّا البلاغة فهي في ممدوحه " الحسن بن وهب " ، يقول [٢] :

يجني جناةَ النحلِ مــن أعلــى الربُــا زهراً و يَشرعُ في الغــدير المتــأقِ[٣]
أنُفُ البلاغــةِ لا كمــن هــو حــائرٌ متلــدّدٌ فــي المرتــعِ المتعَــرَّقِ[٤]
تنشقُّ فــي ظُلَــمِ المعــاني إن دجَــتْ منــه تباشــيرُ الكــلامِ المــشرقِ

ممدوح أبي تمام يختار من الكلام أحسنه ، و من المعاني ألطفها ، كما لو أنّــه فــي روضةٍ غنّاء يتنقّل بين ثمارها و زهورها ، و هي ما تزال غضّةً يانعة يناعة معانيه و مشرقة إشراق كلامه . و هل ثمّة بلاغة أبلغ من ذلك ؟!

فقد نسب البلاغة إلى ممدوحه ، يسلك فيها طريقاً لم يسلكه أحدٌ من قبله ، مثله فــي ذلك مثل راعٍ أشرف على روضةٍ غنّاء بكرٍ ، يجول فيها كيفما شاء ، و الحسن بن وهب أطلّ على حقلٍ من الألفاظ و المعاني جديدٍ يأخذ منه ما يلائم براعته و مهارتــه البلاغيــة ، فــإن

---

(1) ــ المصدر نفسه ، م ١ ــ ص ٣٦٢ .

(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ٤٢٠ .

(3) ــ يشرع : يشرب . المتأق : المملوء ماء .

(4) ــ أنف البلاغة : أي إنّ بلاغتها كالروضة التي لم يرعَ فيها راعٍ ، فهي أنيقة ، معجبة . المتلدّد : الذي يميل في جانبيه مرّة على هذا و مرّة على ذاك . المرتع : المسرح . المتعرّق : الذي تعرّقته الماشية ؛ أي أكلت كلّ عشبه .

أشكلت معانيه و التبست على متلقيها ، فإنّ ما اكتنّ في اللفظ يكشف بعد بهمتها عن نورٍ وهّاج ساطع .

و كم ينطبق هذا المدح على أبي تمام ، و على بلاغته و كفاءته ! كما لـو أنّـه مـع ممدوحه صنوان ، إذا امتدحت الأول و أشدتَ به مدحت الثاني و أشدت به أيضاً .

و يجد أبو تمام في علوم الفلك مجالاً آخر لإبراز معارفه و علومه ، فهو فضلاً عمّـا ذكَره في قصيدة " عمورية " من مصطلحات حول التنجيم ، و ما توحي به حركة الكواكب في السماء ، راح يعرض لهذا العلم في غير موقع من شعره ، فها هو ذا يقول فـي مـدح أبـي الحسين محمد بن الهيثم بن شبانة الخراساني [1] :

لـــه كبريـــاءُ المـــشتري و ســـعودُهُ و سورةُ بهـرامٍ و ظَـرْفُ عُطـاردِ

حيث المشتري كوكب العظماء ، و بهرام " المريخ " كوكب الـسلطان ، و عطـارد كوكب الأدباء ، فإن قصد إلى الإشادة بممدوحه كنّى عن صفات العظمة و القـوة و الظـرف بالكواكب ، و ما توحي به . الأمر الذي يعكس إلمام شاعرنا بهذا العلم كغيره من سائر العلوم التي أتينا على ذكرها أو لم نأتِ .

و نحن لو انعطفنا بالكلام على ما جاء في شعر أبي تمام عن الحياة و المجتمع لوجدنا ما يغني و يمتع ، و لا سيّما أنّه يلخّصُ بحكمٍ و أمثالٍ متفرّقة رؤيته للكون ، من حيث الوجود و الوجوب ، إذ يسلّط الضوء على القيم و العادات ، فينكر بعضها و يطالب ببعضها الآخر ، الأمر الذي جعل من شعره مرآة صادقة ، ليس لنفسه التواقة إلى التحرّر و الانطلاق و حسب، و إنّما أيضاً لمجتمعه المنفتح على الخارج بقدر انغلاقه و محافظته على الداخل ، فها هـو ذا يشير إلى خبرته و طول مراسه قائلاً [2] :

عدلَ المشيبُ على الشباب و لم يكـنْ مـــن كَبـــرَةٍ لكنّـــهُ مـــن يـــاسِ
أثـرُ المطالـبِ فـي الفـؤادِ و إنّمـا أثر الـسّنينَ و وسـمُها فـي الـراسِ

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ٧١ .

(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ٢٥٢ .

صادراً في ذلك عن حكمةٍ و تجربة ، فالحياة قناعة و الأرزاق مقسومة و مقدّرة ، يقول [١] :

لو جاز سلطانُ القَنُوعِ و حكمُهُ في الخلْقِ ما كان القليلُ قليلا
الرّزقُ لا تكمدْ عليه فإنّهُ يأتي و لم تبعثْ إليه رسولا

و لهذا هو كثيراً ما كان يدعو إلى الصبر حيال مسألة الأرزاق ، يقول [٢] :

لا تطلبنَّ الرّزقَ بعد شماسِهِ فترومَهُ سَبُعاً إذا ما غَيّضا[٣]
ما عُوِّضَ الصبرَ امرؤٌ إلّا رأى ما فاته دونَ الذي قد عُوّضا

فالإنسان حتى ينال ما يصبو إليه لا بدّ له من الاجتهاد و الكدّ في العمل ، لذلك كان النجاح قرين الاجتهاد في مفهوم أبي تمام ، يقول [٤] :

فعلمْنَا أن ليس إلّا بشقِّ النّفـ ـس صار الكريمُ يُدعى كريما

و يقول أيضاً [٥] :

لا تحسبِ المجد تمراً أنتَ آكلُهُ لن تبلغَ المجد حتى تلعقَ الصبرَ

إنّه يجد في " الصداقة " علاقة نزيهة مجرّدة من المصالح ، منزّهة عن الخيانة و الغدر ، و لذلك يقدّمها في مجتمعه على ما عداها من العلاقات ، و ما كان ذلك ليكون منه لولا إحساسه بترهّل علاقات الناس آنذاك ، يقول [٦] :

ليس الصديق بمن يعيركَ ظاهراً مُتبسّماً عن باطنٍ مُتجهّمِ

---

(1) ــ المصدر نفسه ، م ٣ ــ ص (٦٧ ــ ٦٨) .
(2) ــ المصدر نفسه ، م ٢ ــ ص ٣٠٣ .
(3) ــ شماسه : عصيانه . غيّض : مكث في غيضه ، غابه .
(4) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٣ ــ ص ٢٢٧ .
(5) ــ المصدر نفسه ، م ٣ ــ ص ٤٢ .
(6) ــ المصدر نفسه ، م ٣ ــ ص ٢٥٠ .

إذ ينفي عن الصديق المكر و الغيبة من خلال الاستعانة بالمقابلة ، حيث الظاهر المتبسّم في مقابل الباطن المُتجهّم ، فأبو تمام فضلاً عن المعنى الذي رمى إليه يُظهر بلاغته على مستوى الواقع إذ تفشّت ملامح الغدر و الخيانة ، و على مستوى البديع و ما كان من أمر مقابلته المعنوية و اللفظية ، ثم على مستوى الصيغة الصرفية و اسم الفاعل " ظاهر ، باطن " و " مُتبسّماً ، مُتجهِّم " مرّة من الفعل الثلاثي و مرّة من الفعل فوق الثلاثي " المزيد " و قد أومأ من خلال هذا الأخير إلى المبالغة في التبسُّم و التجهُّم .

فأبو تمام بمثل هكذا إشارات يجنح بكلامه إلى الحكمة التي غلبت على شعره حتى جعله بعض النقاد مع المتنبي في دائرة الحكماء ، لأنّ الحكمة قادرةٌ على الجمع بين معنىً لطيفٍ و صورةٍ جميلة ، و قادرةٌ على إظهار الشيء و نقيضه ، و الكشف عن السائد المرغوب به و الآخر النادر المرغوب عنه ، فأمعن النظر في حكمة أبي تمام و هو يعرّي " الحسد " كظاهرة متفشّية في مجتمعه مشيراً إليه بإصبع الاتهام [١] :

و إذا أراد الله نشر فضيلةٍ طُويت أتاحَ لها لسانَ حسودِ

و كي تكون حكمته أكثر ارتباطاً بالواقع، أخذ يكرّرها في القصيدة ذاتها، فيقول [٢]:

لولا اشتعالُ النارِ فيما جاورَتْ ما كان يُعرفُ طيبُ عرفِ العودِ
لولا التخوّفُ للعواقب لم تزلْ للحاسدِ النّعمى على المحسودِ

و يقول في موضع آخر [٣] :

و اعذرْ حسودَكَ فيما قد خُصصتَ بهِ إنّ العُلى حسنٌ في مثلها الحسدُ

---

(1) ــ المصدر نفسه ، م ١ ــ ص ٣٩٧ .
(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ١ ــ ص ٢٩٧ .
(3) ــ المصدر نفسه ، م ٢ ــ ص ٢١ .

فهو مثلما أشار إلى ظاهرة الحسد ، راح يستقصي عن أسبابها و مبرّراتها التي ربّما أقنعته ، و ربّما تقنعنا نحن أيضاً ، فالحسدُ جبلّةٌ جبل الإنسان عليها ، و يصعبُ إزاءها الخلاص ، يقول [١] :

هم حسدوه ــ لا ملومينَ ــ مجدَهُ و ما حاسدٌ في المكرماتِ بحاسدِ

و إذا كان المجد مثار حسدٍ في النفوس ، فإنّ المال أيضاً بوصفه أحد دعائم المجد مثار حسدٍ أيضاً ، و بموجب ذلك يصبح المال من وراء معظم القيم و الظواهر في المجتمع العباسي ، فمِنْ زهدٍ به و بالدنيا [٢] :

إذا المرءُ لم يزهدْ و قد صُبِغَتْ لهُ بعصفُرِها الدّنيا فليسَ بزاهدِ

إلى سعي حثيث وراء المال رغبةً في اكتنازه و التفاخر به ، حتى بلغ بصاحبه الأمر إلى البخل ، و لذلك يشخّص أبو تمام " البخل " كظاهرة مرضية أخرى في المجتمع ، قد أصابت مختلف شرائحه و فئاته ، يقول [٣] :

نسيبُ البخلِ مذ كانا و إلّا يكن نسبٌ فبينهما جوارُ
لذلك قيل بعضُ المنع أدنى إلى كرمٍ و بعضُ الجودِ عارُ

و حتى لا نطيل في عرض حكمة أبي تمام ، يرصد بها أحوال المجتمع و أعرافه ، نختار نصّاً من نصوصه يجمع فيه خلاصة تجاربه ، فيطاوعه القول و تنقاد له المعاني لتتجلّى في صورٍ ، هي من أبهى الحُلل .
يقول [٤] :

ينالُ الفتى من عيشهِ و هو جاهلٌ و يكدي الفتى في دهرهِ و هو عالمُ
و لو كانتِ الأرزاق تجري على الحِجَا هلكْنَ إذن من جهلهنّ البهائمُ[٥]

---

(1) ــ المصدر نفسه ، م ٢ ــ ص ٧٣ .
(2) ــ المصدر نفسه ، م ٢ ــ ص ٧٣ .
(3) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ١٥٩ .
(4) ــ المصدر نفسه ، م ٣ ــ ص (١٧٨ ــ ١٧٩) .
(5) ــ الحجا : العقل .

جزى الله كفّــاً ملؤُهــا مــن ســعادةٍ سرَتْ في هلاكِ المالِ و المــالُ نــائمُ
فلم يجتمعْ شــرقٌ و غــربٌ لقاصــدٍ و لا المجدُ في كفِّ امرئٍ و الــدّراهمُ
ولم أرَ كــالمعروفِ تُــدعى حقوقُــهُ مغارمَ فــي الأقــوامِ و هــي مغــانمُ
و لا كالعلى ما لم يُــرَ الــشّعرُ بينهــا فكالأرضِ غُفــلاً لــيس فيهــا معــالمُ
و ما هو إلّا القــولُ يــسري فتغتــدي لــه غــررٌ فــي أوجُــهٍ و مواســمُ
يُرى حكمةً مــا فيــه و هــو فكاهــةٌ و يُقضى بما يقضي به و هــو ظــالمُ

فقد جمع في لوحته هذه جوانب مختلفة من حياة المجتمــع الأخلاقيــة و الاجتماعيــة و السياسية ، ثمّ صاغها صياغةً محكمة تناوبت في إظهار محاسنها ألــوان البــديع ، حيــث الطباق في " جاهل ، عالم " ، " شرق ، غرب " ، " مغارم ، مغــانم " ، و أنمــاط الــصيغ المتشابهات حيث اسم الفاعل " جاهل ، عالم ، نائم ، قاصــد ، ظــالم " و جمــوع التكــسير " الأرزاق ، البهائم، الدراهم ، حقوق ، مغانم ، معالم ، مواسم " هذا فــضلاً عــن اســتخدام التشخيص في مثل قوله : " المال نائم " و التشبيه في قوله : " كالأرض غفــلاً " و قولــه : " هو ظالم "، وكي يخفف من وطأة التقرير في عرض حكمته أخذ ينوّع أيضاً في الأساليب من شرط و نفي و قصر، حتى أنّ النفي قد غلب على ما عداه ليتقابل المنفي مع ما أراد الــشاعر إثباته جاعلاً المتلقي أمام خيارين متناقضين لكلٍّ منهما مسوّغات وجوده و دواعي حضوره.

٢ ــ بناء الصورة الفنية بين التحوير و التجديد :

عندما نتحدث عن التحوير ، نتذكر مصطلحاً قديماً جديداً ، أطلقت عليه مدارس النقد الحديث اسم التناص Intertextuality الذي ظهر للمرّة الأولى على يد " جوليا كريــستيفا " عام ١٩٦٦ ، عندما وجدت " أنّ كلَّ نصٍّ عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات ، و كلُّ نصٍّ هو تشرّبٌ و تحويلٌ لنصوصٍ أخرى " [١] ، ثم انتقل منها ــ عن طريق الترجمــة ــ ليجول جولته بين النقاد و الدارسين العرب ، و إذا به يبدو على أكثر من لسان ، و بهيئــات متنوعة ، لم تمسّ جملته الداخلية ، إنّما عبثت بمترادفاته المتعددة ــ لنجد مثلاً تعريفــاتٍ لــه تقول : إنّه توالد النص من نصوص أخرى ، أو انبثاق النص من نصوصٍ أخرى ، أو تداخل النص مع نصوصٍ أخرى ؛ دون توضيحٍ لعملية الانبثاق أو تحديدٍ لماهيتي التداخل و الولادة ، و لا سيّما أن موروثنا النقدي حفي بمقولاتٍ تنطبق عليها الترجمات السابقة، كالتأثر والتأثير ،

(1) ــ الماضي ، د. شكري ، ***ما بعد البنيوية حول مفهوم التناص*** ، المعرفة ع ٣٥٣ ، شباط ١٩٩٣ ــ ص ٩١ .

و الاقتباس و التضمين ، و السرقة الشعرية ، و ربّ سائلٍ يسأل و قد اختلطت عليه الأمور ، ما هو التّناص إذاً ؟! و ما الجديد الذي يقدّمه ؟!

قبل أن نلحق السائل بجواب شافٍ، آثرنا عرض بعض الفروق التي ميّزت " التناص " عن المقولات السابقة ؛ فالتّناص يخالف التأثر و التأثير في أنه يجعل النص القديم يذوب ذوباناً كليّاً في النص المحدث ، فلا يبقى منه إلّا وجودٌ إشعاعي إيحائي ، بينما نجد في المقولة الثانية أنّ المبدع يحاكي و يقلّد النصّ القديم على نيّة القصد ، ليبقى حضوره ملموساً و طاغياً على الآخر المُحدث بالرغم من اعتماد المقولتين على التابع و المتبوع ، السابق و اللاحق .

كذلك الأمر بخصوص التضمين و الاقتباس ، لأن المبدع عندما يدخل شطراً أو بيتاً شعريّاً في إنتاجه من قصيدة ما لشاعرٍ ما ، أو عندما يقتبس عبارةً من آي الذكر الحكيم أو الحديث النبوي الشريف ، إنّما يفعل ذلك بهدف بلاغي بديعي ، يضعنا فيه أمام نصيّن المقبوس منهما يتكلم في زمنه و سياقه داخل النص الجديد ، في حين يقوم التّناص بدورٍ وظيفي ، ليصبحَ المأخوذ جزءاً من السياق الجديد ، يؤدي فيه وظيفته كما قصد إليها المبدع .

أمّا السرقة الشعرية فالحديث عنها قد يطول ، إذ تبيّن لبعض النقاد الغيورين على التراث العربي أنّ الكثير من النظريات النقدية الغربية و من بينها " التناص " قد عرفها العرب قديماً ، واقعين في بعض المغالطات و التفسيرات القلقة . من بينهم د. عبد الملك مرتاض الذي فشل في إثبات أنّ النقد العربي القديم عرف التناص من خلال السرقات الشعرية ،حيث قال : " إنّ التناصّية كما يبرهن على ذلك اشتقاق المصطلح نفسه ، هي تبادل التأثّر و العلاقات بين نصٍّ أدبيٍّ ما و نصوصٍ أدبيّةٍ أخرى ، و هذه الفكرة كان النقد العربي قد عرفها معرفةً معمّقة تحت شكل السرقات الشعرية " (١) .

إذاً ، ثمّة فروق تفصل بين المفهومين فصلاً حادّاً أوّلها : اختلاف المنهج ، فالسّرقات تعتمد المنهج التاريخي و السبق الزمني ، و اللاحق فيها هو السارق ، في حين يعتمد التناص المنهج الوظيفي و لا يهتم كثيراً بالمرجع ، أو النص الغائب ، إذا كان النص الجديد قد امتصَّ و حوّل وظيفيّاً النصّ القديم ، الفرق الثاني : في حكم القيمة ، فالناقد عندما يشير إلى السرقات الشعرية إنّما يريد بذلك تهجين السارق و استنكار عمله و إدانته كما هو حال الآمدي مع أبي تمام ؛ و أمّا التناصّ فيحكم على صاحبه بالثقافة و الإطلاع و المهارة في النسج ، لأنّ عمله عملٌ إنتاجيٌّ إبداعيّ ، و شتّان بين الحكمين . الفرق الثالث : حول العملية القصدية ، فالسرقة الشعرية أخذٌ عن قصدٍ واعٍ ، بينما يكون التناص دون وعي ، لأنّ صاحبه ينتجُ القراءة

---

(1) ــ الموسى ، د. خليل ، ***التناص والأجنسية في النص الشعري*** ، الموقف الأدبي ، ع ٣٠٥ ، أيلول ١٩٩٦ م ــ ص ٨٣ .

المطموسة الأثرية ، لكن هذا لا ينفي وجود تناصٍّ صـــريحٍ و مقـــصود ، إلّـــا أنّ عمليـــات الامتصاص و التداخل و التحويل و التجسيد تبرّر هذه المقصدية فتجعلها مزيّـــةً و امتيـــازاً ، لهذه الأسباب مجتمعة كان التناص محيطاً بتلك المقولات و رائداً عليها و ملتقياً في الوقت ذاته مع مفهوم التحوير إلى حدٍّ بعيد ، فنحن مثلاً نوافق د. يوسف خليف في حديثه حول تـــشكيل أبي تمام لصورته الفنية : " كانت الصورة القريبة المألوفة المتداولة بين الناس أبعد الأشـــياء عن مخيلته المبدعة الخلّاقة ، و لهذا نلاحظ أنّه كان إذا أخذ صورةً قديمة مألوفة ظلّ يحـــوّر فيها و يعدّل حتى تستقيم له صورةً غريبةً نادرةً غير مألوفة " [١] ، و لا نوافـــق الآمـــدي حين خصّص باباً في موازنته يكشف عن سرقات أبي تمام ، و التي هي حقيقةً محضُ خلـــقٍ و تحوير، إذ يعود مثلاً بقول أبي تمام :

من القـــلاص اللّـــواتي فـــي حقائبهـــا بـــضاعةٌ غيـــر مزجـــاةٍ مـــن الكلـــمِ

إلى قول الأعشى :

و إنّ صدور العيسِ ســـوف يـــزوركم ثنـــاءٌ علـــى أعجـــازهنّ مُعلّـــقُ [٢]

لاشكّ أننا نلاحظ إحالة أبي تمام على القرآن الكريم ، و ما ورد فيه من قصّة يوسف " عليه السلام " ، و كيف أنّه أفاد من الموروث الديني مع تحـــويرٍ طفيـــف أصـــاب دلالـــة المفردات من جهة ، و طريقة تجلّيها داخل السيّاق من جهة أخرى ، فالبضاعة غير البضاعة نوعاً و جودةً ، و ما انطبق على النص القرآني ينطبق على قول الأعشى ، فثناء هذا الأخير مُعلّق ؛ أي هو غير ثابتٍ و غير مُستقر ، أمّا ثناء أبي تمام " الكلم " فهو محفوظٌ في الحقائب كما تحفظ الأشياء الثمينة ، و لا سيّما بعد أن كنّى عنه بالبضاعة ، لتتناسب الصورة لديه مع بيئة المجتمع الحضري القائمة على التجارة ، حيث الناس تدفعهم رغبة عارمة إلى جمع المال و اكتنازه . و الحقائب فضلاً عن كونها توحي بالحضرية توحي أيضاً بشرف " الكلم " و قـــد عزّ إلّا عن مستحقيه ممن مدحهم أبو تمام .

---

(1) ــ خليف ، د. يوسف ، في الشعر العباسي نحو منهجٍ جديد ، مكتبة غريب ، دار قباء للطباعة ، د . ت ــ ص ٩٨ .

(2) ــ الآمدي ، الموازنة ، ط ٢ ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف مصر ، ١٩٧٢ م ــ ص ٦٠ .

ضمن هذا التوجّه يكون التقاط التحوير أمراً عسيراً في معظم الأحيان ، إذ لا يدركه إلّا ممتهن القراءة و ممتهن الفكر و ممتهن الحفر في جيولوجيا النصوص مختلفة الانتماء ، ما يدفع الناقد إلى تحديد أشكالٍ تمهيدية تساعد في الكشف عن مواطن التحوير اللغوية و البنيوية و الفكرية ، حيث تُبَثُّ في المسار الفكري عبر ظلال الأفكار التي يتبناها أو يعارضها أو يناقشها النص اللاحق ، أو من خلال المادة الحكائية التي يحاورها ، أو ربّما من خلال الأحداث التاريخية و المعاصرة التي يمتصّها ثم يحوّلها تحويلاً مغايراً ، كما تُبَثُّ في النظام البنيوي ، فيستدعي النصّ اللاحق عناصر بنيوية من النص السابق كطرحه لنمط شخصية نصيّة محدّدة بشكلٍ مخالفٍ للعرف من مثل استدعاء أبي تمام للإسكندر و قد بدا ضعيفاً أمام " عمورية " و حصونها المنيعة و هو القوي العتيد .

يذكر أبو تمام الطير في غير موقع بما يلائم الحالة النفسية و الغرض اللذين يتحكّمان بمرامي صورته ، ما يبرّر اختلاف هيئة الطير من حيث الشكل و السلوك ، فإذا أراد شاعرنا الخروج من دائرة المألوف عمد إلى القديم يحوّر فيه حتى يصل بصورته إلى حدّ التماهي مع الحاضر ، لكن الآمدي ــ دائماً ــ كان يشدُّ بحاضر أبي تمام إلى الماضي ، بل ينسبُ كلَّ جديدٍ من صوره إلى ذلك الماضي معتبراً جُلَّ المعاني التي سنوردها مسروقةً ، لا فضلَ يحسبُ لأبي تمام فيها ، فها هو ذا يعودُ بقوله :

و قد ظلّلت عقبانُ أعلامِهِ ضُحىً ... بعقبانِ طيرٍ في الدماءِ نواهلِ
أقامَتْ مع الراياتِ حتّى كأنّها ... من الجيشِ إلّا أنّها لم تقاتلِ

إلى قول مسلم بن الوليد :

قد عوّد الطيرَ عاداتٍ وثقن بها ... فهنَّ يتبعنَهُ في كلِّ مُرتحلِ[1]

و لم يكتفِ بذلك ، إنّما راح يتتبع صورة الطيور الجارحة و هي تلحق بجيش الممدوح تبتغي الطعام " جثث الأعداء " ، فيذكر ما جاء به الأفوه الأودي و من هم بعده مثل النابغة و حميد بن ثور و أبي نواس ، كما و يعيب على شاعرنا ورود المعنى في بيتين ، مثلما يعيب عليه قوله : " في الدماء نواهل " على اعتبار أنّ النّهل هو الشرب الأول ، و العلل هو الشرب

(1) ــ الآمدي ، الموازنة ، ط ٢ ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف مصر ، ١٩٧٢ م ، ص ٦٥ .

الثاني ، و العقبان لا تشرب الدماء ، إنّما تأكل اللحم ، لكنّه على الرغم مما سلف يعترف بزيادة أبي تمام " إلّا أنّها لم تقاتل " على معاني الشعراء السابقين [١] .

صحيحٌ أنّ الصورة قديمة معروفة ، لكنّ مزية شاعرنا تكمن في أسلوب عرض الفكرة ، و في حسن صياغتها ، علاوةً على الزيادة المشار إليها من أنّ ألفةً قد جمعت بين نوعين من العقبان ، عقبانٌ ــ و هم جند الممدوح ــ تقتل وتسفك دم العدو ، و عقبانٌ ترصد الحدث ، فلا تكتفي بأكل الجثث المترامية ، بل تنزع إلى شرب الدماء بفعل تعطّشها ، إذ هي الموصوفة بالجارحة، فتناسب تعطّش العقبان في الطرف الأول من الصورة " جند الممدوح "، و ما الأعلام في البيت الأول و الرايات في البيت الثاني إلّا كناية عن الشجاعة و الإقدام ، ثمّ إنّنا لم نجد من بين الشعراء الذين تناولوا هذه الصورة من اهتم بقضيتي الفعل و زمن الفعل ، من قبيل التفصيل في اللوحة ، فالزمن عند أبي تمام " ضُحىً " و الطيور عنده باتت فاعلة بالرغم من عدم مشاركتها في القتال ، فها هي ذي تظلّل الأعلام ، و تقيم مع الرايات ، و من ثمّ تنهل من دماء الأعداء ما يروي ظمأها .

لعلَّ أبا تمام ها هنا قد استعار لكلّ طرفٍ في صورته خصائص الطرف الآخر ، فجند الممدوح أشبه بالعقبان لسرعة انقضاضها على الفريسة ، مثلما هو الأمر مع العقبان و قد أعرضت عن الأكل منصرفةً إلى النهل ، ما أكسبها صفة الإنسانية إذ هي العاقلة المدركة لكلَّ حركةٍ يبديها جيش الممدوح و قد خبرته و وثقت به فتبعته ، و بهكذا فعلٍ يكون أبو تمام علاوةً على شحن الصورة بطاقة حركية فكرية قد أظهر العلل و الأسباب و هو في طريقه إلى عرض النتائج من خلال أسلوب غلب عليه فعل الاهتدام أولاً ، ثم فعل الابتناء ثانياً ، فشاعرنا كما قال عنه د. محمد زغلول سلام : " يلجأ إلى ما يُعرف بالاهتدام ، أي هدم البناء القديم ليعيد منه أبنيةً جديدة في معارض غير مألوفة تلتبس على الناس ، لكن ذلك لم يفت العلماء ، وتنبّهوا له ، فاتهموه بالسّرقة من القدماء " [٢] .

و بموجب ذلك لا يقف الطير في صورة أبي تمام عند هذه الحدود ، إذ نجده في بيتٍ آخر مُضافاً إلى الموت و إلى العقل ، فتارةً يتصف بالجمود و الوهن ، و تارةً يتصف بالحيوية و القوة ، من حيث ظاهر الصورة أو ما توحي به القراءة الأولى ، فانظر إلى هذه المعالم كيف تتقابل [٣] :

---

(1) ــ المصدر نفسه ــ ص ٦٥ .

(2) ــ سلام ، د. محمد زغلول، الأدب في عصر العباسيين " منذ قيام الدولة حتى نهاية القرن الثالث " ، مُنشأة المعارف بالإسكندرية ، د. ت ــ ص ٤٥٥ .

(3) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٣ ــ ص ٢٦٦ .

جثمت طيور المــوت فــي أوكارهــا فتركْنَ طيرَ العقلِ غيرَ جثومِ

يقصدُ أبو تمام بالفعل " جثمت " معنى الكمون ، و بــ " طيور الموت " جند الممدوح و هم في حالٍ من الاستعداد و التهيّؤ ، ينتظرون اللحظة الحاسمة المواتية للقضاء على العدو و الفتك به ، أمّا " طيور العقل " فيكنّي بها عن العدو و ما آلت إليه أحوالــه ، إذ راح يُعمــل عقله لتدبّر وسيلةٍ يوقف بها الحرب خوفاً مما ينتظره ، أو راح يفكّر في وسيلةٍ للهرب تخلّصه من جيش الممدوح المتحفّز للقتال ، و هكذا يسود الصورة الأولى إحــساسٌ بالثقــة و تفــاؤلٌ بالنصر و ما يلائمهما من الهدوء و السكينة ، باستخدام الفعــل " جثمــت " المناســب لحــال الممدوح و جنده ، بينما يسود الصورة الثانية إحساسٌ بــالخوف و مــا يلائمــه مــن القلــق و الاضطراب باستخدام التركيب " غير جثوم " الدّال على حال العدو ، فــي حــين نجــد أنّ الآمدي ذهب مذهباً آخر عندما وصف البيت بأنه " رديء القسمة ، رديء المعنــى " [١] لأنّ شاعرنا ــ على حدّ تعبير الآمدي ــ أنسن الطيور من خلال الفعل " جثمت " و أخفــق فــي ملاءمة الموت للعقل ، إذ كان من المفروض أن يقابل الموت بالحياة أو العقل بالجهل ، حيث جاء حكمه دون وقوفٍ متأنٍّ على معنى الصورة التي رمى إليه أبو تمام ، المعنى الذي يقــوم على مبدأ الفعل و ردّ الفعل ، ما يفرض عليه تركيباً دون آخر أو مفردةً دون أخرى حفاظــاً على حدود المعنى من التشتت و الضياع ، و لا سيّما أن ضابطها تجلّى بــردّ العجــز علــى الصدر و بالطباق السلب في آنٍ معاً " جثمت ، غير جثوم " و هذا يكفي أبا تمــام و يرضــي نفسه الولوعة بالتضاد .

مثلما حفل شاعرنا بالمحسوسات وسخّرها لخدمــة الــصورة لديــه ، حفــل أيــضاً بالمجرّدات فأنسنها كما رأينا و جعلها ماثلة أمام متلقيه جسداً و روحاً بما أكسبها من حركاتٍ و صفات ، لأنّه يدرك تماماً أنّ " العلاقة بين الصورة و الحواس ليست علاقة نفعية بين وسيلةٍ و نتيجة ، أو علاقة نقلية ، بل هي تكاملية تصاهرية ، حيث يستمدّ الذّهن مادته الأولية عبــر الحواس ليدخلها إلى مختبره ليهذبها ، و يخرجها بعد ذلك صــورة شــعرية ذات خــصائص معينة " [٢] . و لعلَّ مثال ذلك في قوله [٣] :

فتىً من يديه البأسُ يضحكُ و النــدى و في سَرجهِ بــدرٌ و ليــثٌ غــضنفرُ

---

(1) ــ الآمدي ، الموازنة ــ ص ٢٤٥ .

(2) ــ الحسين ، أحمد جاسم ، الشعرية " قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي " ــ ص ٨٦ .

(3) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ٢١٥ .

فقد جمع الممدوح بين الفتوة و البأس و الكرم علاوةً عمّا في الشطر الثاني ، إذ هــو بدرٌ و ليث غضنفرُ ، لنجد استعارة الضحك لكلٍّ من البَأس " المجرّد " و الندى " المحسوس "، و نجد أيضاً الكناية عن نسبتين ، الأولى منهما تكمن في لفظ " البدر " دلالة على فعل الهداية و الإشراق ، و الثانية منهما تكمن في لفظ " اللّيث " الموصوف بالغضنفر دلالةً على الشجاعة و القوّة ، وقد ننحو بالمعنى منحىً آ خر إذا أخذنا بالحسبان الدلالة الناتجــة عــن(بــدر) ، فمعركة بدر بما تمتلك من معاني القوة و النصر و الفروسية كلّها على متن جواده ، و بذلك لا يكون أبو تمام قد جمع ما بين القيم و حسب ، بل راح أيضاً يجمع الصور و يؤالف بينها ، ما ينم على براعةٍ فنيّةٍ و مقدرةٍ فكرية لم تتأتيا لغيره من شعراء عصره ، لذلك هما أرقى من أن يصدرا عن سرقة ، فها هو ذا الآمدي يعود مجدّداً ليفرغ هذا البيت من معانيــه و صــوره ، و ينسبها إلى قول مسلم بن الوليد :

تمضي المنايــا كمــا تمــضي أســنّتُهُ كأنّ في سرجِهِ بــدْراً و ضــرغاما[1]

دون أن يلحظ ما أصاب المعنى من تحويرٍ و تغيير ، صحيحٌ أنّ أبا تمام حاكى المعنى الموجود في الشطر الثاني للبيت السابق ، لكن محاكاته تبقى بسيطةً إذا ما نظرنا إلى أســلوب كلٍّ من الشاعرين ، حيث لم يحتج أبو تمام في سبيل بلوغ المعنى لأداة التشبيه " كأنّ " وقــد أفادت التوكيد، إنّما عمد في عرضه للصورة على الكناية بوصفها فنّاً يلائم العصر من ناحية ، و بوصفها الوسيلة الأقدر على كشف أواصر القرابة التي تجمع بين ممدوحــه و الــصفات المذكورة من ناحية ثانية ، فضلاً عن إضافة الصفة إلى اللّيث " غضنفر " و ما فيها من تحديدٍ لماهية المعنى المراد من الكناية ، ثم يُضاف إلى ما سلف الصورة المركّبة في الــشطر الأول و قد تفرّد بها أبو تمام حين أنسن المجرّد و المحسوس فجعلهما في كفّةٍ واحــدة، و كــساهما بحلّةٍ من الفرح " يضحك " إذ هما إزاء نصر الممدوح و فوزه ، ليتشكلا أمام المتلقي و علــى مرأى من عيني خياله إنسانين يضجّان بالمشاعر فيحزنان و يسعدان .

الأمر ذاته يحدث في جعل أبي تمام الهداية و القوة و هما المجرّدان يظهران بمثابــة الزّاد في سرج الممدوح ، فتصبح الصورة أكثر تعقيداً ، بل أكثر تركيباً باستخدام المجاز فــي قوله " سرجه " مُستغنياً عن التصريح بجواد الممدوح ، و ذلك لجريان التعبير علــى ألــسنة الناس مجرى الحقيقة لا المجاز .

---

(1) ــ الآمدي ، الموازنة ــ ص ٨٩ .

كان غرض المديح غالباً ما يتطلب من أبي تمام الحديث عن القيم الخُلقية ، يصف بها ممدوحه ، بل و يجعلها حكراً عليه دون الناس أجمعين بقصد المبالغة ، و لذلك هو يقول :

مَنِ البأسُ و المعروفُ و الجودُ و التّقى عيـــالٌ عليـــه رزقهـــنَّ شـــمائلُهْ

يذهب الآمدي إلى أنّ أبا تمام قد أخذ المعنى السابق من قول جرير فـــي يزيـــد بـــن معاوية :

الحزم و الجود و الإيمان قـــد نزلـــوا علـــى يزيـــدَ أمـــينِ اللهِ فـــاختلفوا

أو ربّما أخذه من قول دعبل :

تنافسَ فيه البـــأسُ و الحـــزمُ و التّقـــى وبذلُ الندى حتّى اصطحبنَ ضرائرا[١]

لعلَّ القيم الواردة في بيت أبي تمام تتّفق و تتناسب مع القيم الواردة في بيتي جريـــر و دعبل ، لكنّها مع ذلك تخالفها في الموقف ، فالقيم عند الشاعرين تتنافس لتكون مـــن شـــيم الممدوح و تنضمّ إلى خصاله ، فيحتويها و يتّصف بها ، بينما هي عند أبي تمام قاصرةٌ عـــن تلبية طموح الممدوح لعظمته ، و لذلك جاءت في سياقٍ من التعجّب أفـــضى إلـــى توضـــيح العلاقة بين الممدوح و القيم " البأس ، المعروف ، الجود ، التّقى " و قد باتت عيالاً عليه ، إذ هو يهتمّ بها و يرعاها و يصونها بفضل شمائله ؛ أي أنّ أبا تمام عكـــس الأدوار ، فأضـــحت القيم تنهل منه و تفيد بدلاً من أن ينهل هو منها و يفيد ، و هذا تحويرٌ بسيطٌ ذهب بالـــصورة في اتجاه مغاير عمّا ألفناه ، حيث رصد علاقة الوصاية ، بينما رصد الآخرون علاقة التنافس، مما أدى إلى ارتقاء شاعرنا بصورته على حساب الصور السابقة معنىً و أسلوباً ، و هذا يؤكد قول الصولي : " ليس أحد من الشعراء ــ أعزّك الله ــ يُعمل المعاني و يخترعهـــا و يتكـــئ على نفسه فيها أكثر من أبي تمام ، و متى أخذ معنى زاد عليه ، و وشّحه ببديعـــه ، و تمّـــمَ معناه فكان أحق به "[٢] .

---

(1) ــ الآمدي ، الموازنة ــ ص ١٠٩ .

(2) ــ الصولي ، أخبار أبي تمام ــ ص ٥٣ .

إذاً، لا يفوّت الآمدي فرصةً يستطيع من خلالها اتّهامَ أبي تمام بالأخذ من غيره ، على مستوى المعنى أو على مستوى المبنى أو على المستويين معاً، يقول الأرقط بن زعيل [١] :

نهنه دموعكَ من سحٍّ و تسجامِ البينُ أكثرُ من شوقي و أسقامي
و ما أظنُّ دموع العين راضيةً حتّى تَسحَّ دماً هطْلاً بتسجامِ

يعلّق الآمدي " أخذ الطائي معنى البيتين و لفظهما " ، فقال [٢] :

ما اليومُ أولَ توديعي و لا الثاني البينُ أكثرُ من شوقي و أحزاني
و ما أظنُّ النّوى ترضى بما صنعتْ حتّى تبلّغني أقصى خراسانِ

و نحن بدورنا نقول : حوّر أبو تمام المعنى مع استفادةٍ صريحة من اللفظ و الإيقاع ، و هذا كثيراً ما كان يحدث معه عن قصد أو غير قصد ، لكثرة مطالعاته و لشدة تأثره بها ، فأمّا اللفظ فهو ليس حكراً على أحد دون الآخر ، وأمّا الإيقاع فيمثُل في النص بما يلائم سجية الروح و هواجس النفس ، سواءٌ أتطابق مع إيقاع نصٍّ سابق أم لم يتطابق ، لكنّ المعنى في سياق بيتي أبي تمام يختلف عمّا ورد في سياق بيتي الأرقط ، لأنّ الطائي يتحدث عن البعد " النوى " و ما يثيره من شوقٍ و حزن مُضيفاً إلى ما سلف أنّ النوى بوصفه قدراً يحيق بالشاعر لن يكتفي بما فعل ، حيث وسّع الهوّة بين الشاعر و من أحبهم ، بل آثر أن يبلغ بالمسافة مداها " حتى تبلّغني أقصى خراسانِ " بينما كان البكاء محور حديث الأرقط ، إذ هو معلّله الوحيد تجاه ما يعاني من شوق و سقم ، و لذلك فإنّ عينه لن تتوقف عن تهطال الدّمع إلى أن يجفّ ، ليحلَّ محلّه في نهاية الصورة " الدّم " ، و هذا موقفٌ يقومُ بكامله على الاستسلام و الخنوع ، بينما نجد موقف أبي تمام قائماً على الرغبة بالسفر و التنقل ، و لذا هو يقبل بالبعد و الهجر ، و إن كان قبوله على مضض ، و لا سيّما أنّه تجاوز مرحلة البكاء بدليل قوله في القصيدة ذاتها [٣] :

---

(1) ــ الآمدي ، الموازنة ــ ص ٩٤ .
(2) ــ المصدر نفسه ــ ص ٩٤ .
(3) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٣ ــ ص ٣١٠ .

أفنيتُ من بعدهِ فـيضَ الـدموعِ كمـا أفنيتُ في هجره صـبري و سُـلواني
و ليس يَعرفُ كنْهَ الوصـلِ صـاحبُهُ حتّـى يُغـادَى بنـأيٍ أو بهجـرانِ

على الرغم من أنّ الآمدي قد أفرد باباً في موازنته يتضمّن ما أخـذه البحتـري مـن معاني أبي تمام ، و باباً آخر يظهر فضل أبي تمام مع اعترافاتٍ متفرّقة يبـيّن مـن خلالهـا زيادته على معاني غيره من الشعراء القدماء و المعاصرين ، إلا أنّه قد تحامل عليـه عنـدما راح يخطّئه و يستهجن معانيه ، و لعلّ خير مثالٍ على ذلك موقفه حيال البيت الآتي وهو في المديح [١] :

يقـظٌ و هـو أكثـرُ النـاسِ إغـضا ءً علـى نائـلٍ لـه مـسروقِ

إذ يعتبرُ قوله : " على نائل له مسروق " خطأ ، ثم يتساءل ساخراً : " و هل يكـون الهجو إلّا هكذا " ، بل يحاول تصويب المعنى الذي يمكن أن يستقيم لو قال فيه أبـو تمـام : " على مالٍ له مسروقِ " [٢] .

أمّا الوجه الصحيح للمعنى كما نراه في بيت أبي تمام إذ هو يمـدح " الثغـري " أنّ أموال الثغري و ممتلكاته هي بحكم العطايا و الهبات لجوده و شدّة كرمه ، و هذا معروف عن أشراف العرب ، لكنّ سمة الثغري أنّه لا يضع سائله موضع الإحراج و الذّلة كـون المـال الذي سينيله للسائل هو في حقيقة الأمر مال السائل ذاته ، و ما الممدوح إلّا مـؤتمنٌ عليـه ، ولذلك يغض بصره عن صاحب المال إن هو أخذه ، وما اليقظة في بداية الصورة إلّا تعبيـر عن قدرة الممدوح في التمييز بين مال الدولة ومال السائلين بوصفه وصيّاً على أموال الجند، لا يملك حرية التصرف بها ، بينما يملك حرّية التصرف بالأموال الخاصة به ، ينفقها كيفمـا شاء ، و هكذا يكون لحالة اليقظة دوافعها و لحالة الإغضاء دوافعها ، لا تنوب حالة منـاب أخرى ، إذ ليس المقصود من البيت إبراز الطباق بين " يقظ " و " إغضاء " ، إنّما المقـصود إبراز ازدواجيةٍ يحياها المسؤول تجاه سائليه .

الحال ذاتها نلمسها في قول الطائي معاتباً أبا دُلَف و قد حجبه [٣] :

يـا أيُّهـا الملـكُ النـائي برؤيتـهِ وجـودُه لمرجِّـي جـودهِ كَثِـبُ

---

(1) ــ المصدر نفسه ، م ٢ ــ ص ٤٤٥ .

(2) ــ الآمدي ، الموازنة ــ ص ٢٤١ .

(3) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٤ ــ ص ٤٤٦ .

ليس الحجابُ بمقصٍ عنكَ لـــي أمـــلاً إنّ الـــسماءَ تُرجَّـــى حـــينَ تحتجـــبُ

تظهر ثقة أبي تمام الكاملة بجود ممدوحه ، فإن غاب الممدوح و امتنع عـــن مقابلـــة الناس فإنّ ندى كفّه المعطاءة مأمولٌ مرتقبٌ ، بل إنّه ماثلٌ موجودٌ و إن احتجبَ صاحبه ، ما يسوّغ لشاعرنا تشبيه أبي دلف و هو معتكف في قصره بالشمس و قد حجبتها الغيوم الماطرة، فكلما اشتدَّ الكمون و طال الخفاء كان الظهور جليّاً و النعيم وفيراً ، و بذلك يكون أبو تمام قد اخترع معنى جديداً و صورة نادرة بفضل موقف أبي دلف منه ، حيث أوقد في نفسه الأمـــل و أجّج في روحه الإصرار ، مثلما أوقد في ذهنه و أجّج ومضة إبداع جديد .

في صورةٍ أخرى يقول :

إنّ الثناء يسير عرضـــاً فـــي الـــورى و محلُّهُ فـــي الطـــولِ فـــوق الأنجـــمِ

يتوقف الآمدي عند هذا البيت فيستهجن معناه قائلاً : " كيف يُعقل سير الثناء عرضـــاً في الورى و هو لم يحدّد موضعاً بعينه فيحسن ذكر الطول و العرض فيه ؟ " (١) .

إذا أردنا الإجابة على سؤال الآمدي لابدّ لنا من النظر إلى البيت السابق بتجرّدٍ عـــن دلالة المفردات المعجمية ، و الانطلاق بالخيال لمجاراة خيال الطائي الذي ربّما قصد بالعرض المستوى الأفقي ، و قد انسحبَ الثناء ليغطيه ، و قصد بالطول المستوى الشاقولي ، و لا سيّما أنّه ذكر " فوق " ، " الأنجم " ما يدل إلى وجهة الطول ، حيث يرتقي صاحب الثناء و يسمو ، و بذلك يكون أبو تمام قد استعار للثناء فعلين ، **الأول** منهما ممكن الوجود " الثناء يـــسير " ، و **الثاني** منهما واجب الوجود " محلّه في الطول فوق الأنجم " ، مما دفعه إلى تأكيد الصورة الأولى بـــ " أنّ " دون الحاجة إليها في الصورة الثانية على الرغم من تحديد حيثية المكان في كلتا الصورتين ، فالثناء أفقياً " يسير عرضاً في الورى " ، و شاقولياً " محلّه فوق الأنجـــم " ، و بموجب ذلك يكون المعنى في الصورة الأولى أكثـــر وضـــوحاً باســـتخدام التوكيـــد " إنّ " و الخبر بالجملة الفعلية " يسير " و توثيق المكان بشبه الجملة " في الورى " ، أمّا في الصورة الثانية ، فالمعنى يبقى مجازياً لا يدركه إلّا كلُّ ذي فكرٍ متحرّر من قيود القديم ، يحسن التعامل مع ذهنية الطائي و طريقة تخيّله للمجرّدات ، فقد حذف الخبر و عوّض عنه بالظرف " فوق " بسبب اهتمامه بمحل الثناء " محلّه " على حساب الهيئة التي من خلالها يمكن بلـــوغ المحـــل المنشود " سيراً ، ركضاً ، تحليقاً ، .... " حيث يترك ذلك لمخيلة المتلقي من باب إشراك هذا الأخير في بناء الصورة الجديدة .

---

(1) ــ الآمدي ، الموازنة ــ ص ٢٠١ .

و ها هو ذا د. التطاوي يخطئ أيضاً في تحديد معنى مصطلحي الطول و القصر في قول أبي تمام [1] :

بالشعر طولٌ إذا اصــطكّت قــصائدُهُ في معشَرٍ و به عــن معــشرٍ قِــصَرُ

يذهب إلى أنّ أبا تمام ينسب الطول و القصر ــ على سبيل المــدح ــ إلــى طبيعــة الجمهور و الموضوع و مكانة الممدوح . فالقصيدة قد تكون طويلة من حيث عدد أبياتها و قد تكون قصيرة ، في حين نخالفه ، و نرى أنّ أبا تمام قصد بمصطلح الطول قدرة الشعر علــى الوصول إلى مستحقيه بغض النظر عن المعاني المستحدثة فيه أو المبتذلة ، و أمّا مــصطلح القصر فيعني قصور الشعر و عجزه عن أداء مهمته الإبلاغية لعدم كفاءة الممــدوح و عــدم استحقاقه له ، و لذلك كان بعض شعر أبي تمام يوصف بالرداءة و بعضه الآخــر يوصــف بالجودة [*] ، حيث يعود أبو تمام بكلتا الصفتين إلى طبيعة الممدوح و مدى تقديره للــشعر ، و فهمه له .

بينما يُظهر المرزوقي فضل أبي تمام عند شرحه للبيت الآتي [2] :

حيّــة الليــلِ يُــشمِسُ الحــزمُ منــه إن أرادتْ شــمسُ النهــارِ الغروبــا

فيقول : " أما حيّة الليل فيجوز ألّا يكون أحدٌ قد استعملها قبل الطائي " ، حيث استطاع في تشبيهه الممدوح بالحية أن يقارب بين طرفين متباعدين " الممدوح و المذموم " و لا سيّما بعد معرفتنا لوجه الشبه بينهما ، ألا و هو " الاستعداد " الذي يسبق حالة الانقــضاض علــى الفريسة ، وكي لا ينال التعب من الممدوح و هو في حالٍ من اليقظة الطويلة آناء الليل جعــل أبو تمام حزم ممدوحه يصدر ضوءاً عظيماً ليتحوّل ظلام الليل إلى نهارٍ مــشمسٍ " يــشمس الحزم " ، و بموجب ذلك يكون الممدوح في حالٍ دائمة من الاستعداد للحرب " ليلاً نهــاراً " بينما " حيّة الليل " ، فلا تخرج للصيد إلّا ليلاً بدليل نسبتها إلى الليل . و كأنّنــا بــأبي تمــام يتخطّى بالمشبه حدود المشبه به و يتجاوزه بحكم ما يمتلك من مقوّمات قــادرة علــى قلــب المعادلة حيث المشبه أولى به أن يكون مشبهاً به ، و العكس صحيح .

أبو تمام يحذف المشبه من قبيل الإيجاز لدلالة الكلام السابق عليه ، لكنّه في الوقــت ذاته يستحضره من خلال ما يتميّز به ، إذ هو المنطلق للحزم " منه " ، يسيطر ــ بما يصدر

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ١٩٠ .

(*) ــ انظر الموازنة ، ص ١١ ، حيث يرد قول البحتري في باب احتجاج الخصمين : " جيده خير مــن جيدي و رديئي خيرٌ من رديئه " للتدليل على أن شعر أبي تمام شديد الاختلاف .

(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ١ ــ ص ١٦٨.

منه ــ على الصورة كلّها ، و هذا ما يعلّل استعارته فعل " الإرادة " للشمس ، فلتفعل ما تريد بوجود الممدوح ، لقدرته على الحلول محلّها و النيابة عنها في العمل و الوظيفة ، حيث يبــثُّ النشاط و الحيوية في نفوس الجند كما تبثّهما الشمس عند إشراقها في الكائنات .

إذاً ، ثمة اهتمام واضح من قبل أبي تمام بالتشبيه بيانياً و لو حازت الاستعارة علــى حصة الأسد في ديوانه ، فنحن لو تتبعنا إحدى الصور النامية في نصوصه لرأيناهــا تعتــاش على متواليةٍ تشبيهية ، سواء أكان التشبيه فيها تاماً بالنظر إلى أركانه أم كان ناقصاً ، يقــول في وصف قصيدته[١] :

خــــذْها مثقّفــــةَ القــــوافي ربُّهــــا ... لــــسوابغِ النعمــــاءِ غيــــرُ كنــــودِ[٢]
حَــــذّاءُ تمــــلأ كــــلَّ أُذنٍ حكمــــةً ... و بلاغــــةً و تــــدرُّ كــــلَّ وريــــدِ[٣]
كالطعنــــةِ الــــنجلاءِ مــــن يــــدِ ثــــائرٍ ... بأخيــــهِ أو كالــــضربةِ الأخــــدودِ[٤]
كالــــدرِّ و المَرجــــانِ ألِّــــفَ نظمُــــهُ ... بالشَّذرِ فــــي عُنُــــقِ الفتــــاةِ الــــرّودِ[٥]
كــــشقيقةِ البــــردِ المــــنمنمِ وشــــيُهُ ... فــــي أرضِ مَهْــــرَةَ أو بــــلادِ تزيــــدِ
كرقــــى الأســــاودِ و الأراقــــمِ طالمــــا ... نزعَــــتْ حُمَــــاتِ ســــخائمٍ و حُقُــــودِ[٦]

يرصد أبو تمام فعل قصيدته بالسامعين ، فتارة يشبهها بالطعنة الــنجلاء و بالــضربة الأخدود ، و تارة ثانية يشبهها بالمرجان المنظوم ، و ثالثة هي عنده أشبه بقطعة قماشٍ منمنمة و رابعة نجد فعل أبياتها بالسامعين أشبه ما يكون بفعل الرقى. كلّ ذلك في صورةٍ واحدة جمع فيها أبو تمام ما اختلف من المعاني و الدلالات فطوّعها لخدمة فنّه ، إذ هو بــصدد الاعتــداد بشعره ، فما وجه الشبه الذي يجمع بين قصيدته و تلك الدلالات ، مع العلم أنّ كلّ دلالة منها تنتمي إلى حقلٍ دلالي مختلف عن الآخر و مناقضٍ له ، فمن الحرب إلى الجمال و الفتنة إلى فن النسيج إلى السحر أو ربّما الدين !

([1])- المصدر نفسه ، م١ ، ص٣٩٧ ــ٣٩٩ .

(2) ــ مثقّفة : مقوّمة . سوابغ النعمة : تمام النعمة . الكنود : الكافر .

(3) ــ حذّاء : خفيفة السير .

(4) ــ النجلاء : الواسعة . الأخدود : التي تشقّ في الأرض .

(5) ــ الشذر : مايُصاغ من الذهب و الفضة . الرّود : الناعمة .

(6) ــ الأساود ، مفردها أسود : حيّة عظيمة سوداء ، تُعرف بالحنش . الأراقم ، مفردها أرقم : الحيّة فيها نقط سود . حمات ، مفردها حمة : السمّ .

أخذت القصيدة عند أبي تمام من الحرب القوة و الصرامة ، و أخذت من الجمال فتنة الدرّ و روعة المرجان المنظوم و قد خصَّ به عنق الفتاة الناعم ، و من فنّ النسيج أخذت حسن وشيه و جودة صناعته ، و من السحر أو الدين أخذت شدّة تأثيره و قوة فعله بالآخرين . و بذلك يوحّد فعل القوة الكامن في القصيدة بينها و بين تلك الحقول ، إذ منها كلّها نستشف معالم القوة ، فمثلما تتطلّبها الحرب يتطلّبها الجمال و توحي بها متانة الصناعة ، و كذلك تكمن خلف تأثير الرقى على الحقد و الحسد ، ولعلّ هذا ما توحي به مفردات النص أيضاً ، من مثل " مثقّفة ، حذّاء ، تدرّ ، الطعنة ، ثائر ، الضربة ، أُلّف ، نظمه ، الأساود ، الأراقم " لكن هذا الأمر لا يسلبُ قصيدة أبي تمام جمالها و رقّتها و براعة نسجها و حسن صياغتها ،و الدليل على ذلك مفردات تشي و توحي بما أسلفنا من مثل : " القوافي ، بلاغة ، الدرّ ، المرجان ، الرود ، المنمنم ، وشيه " .

لعلّ هذا ما يميز أبا تمام في صوره ، إذ يجمع فيها بين المتنافرات فيوحدها ، و يقرّب فيما بينها ، فيبدو الطرفان في كل صورةٍ من صوره متناغمين متناسبين تجمعهما علاقة حميميّة لا تتعلق فقط بالمجاورة داخل السياق ، و لا بالمشابهة في إطار البيان ، بل تتعلق أيضاً بالمساواة بين الطرفين ، فالمشبه به على تعدّده في الصورة السابقة يبدو بارزاً موجوداً ، بينما يبقى المشبه ضميراً مستتراً يبرز ــ إذا ما برز ــ فيها كلّها على الرغم من تنوعها ، كما أن الصورة تنمو عند أبي تمام لتبلغ مداها بوجود وجه الشبه و قد أسهب في استعراضه ، كأن يصف الطعنة بالنجلاء و الضربة بالأخدود ، أو كأن يبين حال الدر و المرجان قد " أُلّف نظمه " وحال البرد " المنمنم وشيه " وحال الرقى و هي تنزع حمات سخائم و حقود ، و لعلّ المساواة أكثر ما تظهر تظهر في إلحاح أبي تمام على استخدام أداة التشبيه " الكاف " دون غيرها ، ربّما لأنها تحقّق قدراً أكبر من الاتصال بين المشبه و المشبه به، على اعتبار أن نسبة التشابه بين القصيدة و بين الطعنة والضربة والدرّ و البرد والرقى متساوية ، أو تكاد تتساوى على الرغم من اختلاف كينونة المشبه به داخل متوالية فنيّة قوامها التشبيه تام الأركان .

الفصل الثالث

الإيقاع هدمٌ و بناء في شعر أبي تمام

الإيقاع هدمٌ و بناء في شعر أبي تمام :

١ ــ إيقاع المهن في شعر أبي تمام :

لعلَّ أبرز الإيقاعات و أهمها في شعر أبي تمام تلك التي تتصل بحياته ، و تشكّل فيها أهم المنعطفات ، و لا سيّما إيقاع المهن التي امتهنها مذ كان صبيّاً ، و تأتي في مقدمتها مهنة الحياكة ، فقد " كان أبوه عطاراً بدمشق فلم يلبث أن أخرج ابنه من الكتاب ، ليودعه عند حائك بدمشق يخدمه و يعمل عنده " [١] ثم استفاقت مواهبه الأدبية " فانتقل من حياكة الثياب إلى حياكة الشعر و نسجه " [٢]، حيث لا تكاد تخلو قصيدة في ديوانه من مفرداتٍ أُخر تتعلق بالثوب المحاك و ما يمكن أن يوصف به كأن نجد " الثوب ، الرداء ، البرد ، القميص ، ناعماً، رقيقاً ، فضفاضاً ، أبيض ، أخضر ، أحمر، ..... " و ربّما لم يتوقف تأثّره بالمهنة عند هذه الحدود ، فإيقاعها يظهر في شعره من خلال اهتمامه بالتنميق و التزيين و من خلال براعته في النسج و الصياغة ، يشير إلى ذلك د. شوقي ضيف في أثناء حديثه عن صنعة أبي تمام قائلاً : " نحس كأنّ الشعر أصبحَ تنميقاً و زخرفاً خالصاً ، فكلّ بيتٍ في القصيدة إنّما هو وحدة من وحدات هذا التنميق و الزخرف ، و هو ليس زخرفاً لفظياً فحسب ، بل هو زخرفٌ لفظي و معنوي يروعُنا فيه ظاهره و باطنه و ما يودعه من خفيّات المعاني و براعات اللفظ " [٣].

و لمّا كان لكلِّ عملٍ في الحياة إيقاعه المنسجم مع صعوبته ، و مع قدرة الإنسان على القيام به ، وجدنا أبا تمام محبّاً لمهنة الحياكة متأثراً بقواعدها ، بل ربّما وصل به الأمر إلى

---

(1) ــ البهبيتي ، أبو تمام حياته و حياة شعره ــ ص ٦٢ .

(2) ــ ضيف ، د. شوقي ، الفن و مذاهبه ــ ص ٢٢٠ .

(3) ــ المرجع نفسه ــ ص ٢٢٣ .

إتقانها و هو صبي إتقانه حياكة الشعر و هو شابٌّ ، و قد بدا شعره فاخراً رقيقاً على الـــرغم مما يشوبه من الغموض و الإغراب في بعض الأحيان ، و مثلما " تطورت صناعة النسيج في عصره حيث مال الناس إلى استخدام الفاخر منه ، فرقة النسيج تتناسب أكثر مع طبيعة الحياة المتحضرة " (١) ، تطوّر الشعر أيضاً ، فكان أبو تمام رائده بحق عندما لاءم بينـــه و بـــين التطوّر الحاصل ، يقول (٢) :

حلّوا بهـــا عُقَـــدَ النـــسيبِ و نمنمـــوا مـــن وشـــيها حُلـــلاً لهـــا و قـــصيدا

فضلاً عمّا توحي به مفردات البيت من معانٍ ترتبط بمهنة الحياكة و قد أسبغها على صناعة الشعر من مثل : " نمنموا ، عُقَدَ ، وشيها ، حُللاً " راح أبـــو تمـــام يوقّـــع المعـــاني بإيقاعات متمايزة بدأها بالطباق بين " حلّوا " و " عقد " ، ثم برد العجز علـــى الـــصدر ، أو بالجناس بين " حلّوا " و " حُللاً " ، مضافاً إلى ما سلف جمعه بين ضميرين متصلين متماثلين تناقضا بفعل حرف الجر المتصل بهما ، فتارةً يقول : " بها " و تارةً أخرى يقول : " لها " ، حيث شبه الجملة الأول يوحي بإيقاع الدخول و الولوج ، و شبه الجملة الثاني يـــشي بإيقـــاع الملكية و الحيازة ، و بذلك يكون الإيقاع مختلفاً شكلاً متشابهاً مضموناً ، أو يكاد يتشابه . و لا يجوز أن نغفل ها هنا الدور الذي أدّاه حرف العطف " الواو " بين الحلل و القصيدة ، إذ همـــا ينتميان عند الشاعر إلى حقلٍ دلاليٍّ واحد بفعل اشتراكهما ــ على حدّ تعبير أبي تمام ــ بالأداة والأسلوب ، فما يتعلق بالحلل يتعلق بالقصيدة بوصفهما فنّين إبداعيين .

الأمر ذاته ينطبق على الأصوات ، فنحن لو أعدنا نطق الفعل " نمنمـــوا " لأحـــسنا بإيقاعٍ مبهجٍ يسري في نفوسنا ، و يجاري إيقاع المعنى في الفعـــل ، و عليـــه فـــإنّ تكـــرار الصوتين " ن ، م " بما يتصفان به من قوة ــ إذ هما صوتان انفجاريان ــ يشارك في تشكيل إيقاع البيت من ناحية ، ويؤكد من ناحية ثانية قول د. عز الدين السيد : " إذا تكرر الحرف في الكلام على أبعاد متقاربة ، أكسبَ تكرار صوته ذلك الكلام إيقاعاً مبهجاً ، يدركـــه الوجـــدان السليم حتى عن طريق العين ، فضلاً عن إدراكه السمعي بالأذن " (٣) .

و ثمّة إيقاعٌ آخر يسمُ البيت و يطبعه بطابع الاستمرار ، يتجلّى خير تجلٍّ في القافيـــة المتحرّرة على اعتبار أنّ " الفتحة و الألف تتميزان بالإطلاق و سهولة المخرج بالقياس إلـــى الضمة و الكسرة " (٤) ، ما يشكل جدلية إيقاعية لا تمثّل القافية منتهاها ، إنّما تمثل مبتـــداها

---

(1) ــ كبابة ، د. وحيد صبحي ، الصورة الفنية في شعر الطائيين ــ ص ١٥٣ .

(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ١ ــ ص ٤٠٨ .

(3) ــ السيد ، د. عز الدين ، التكرير بين المثير و التأثير ، ص ١٤ .

(4) ــ المصري ، د. يسرية ، بنية القصيدة في شعر أبي تمام ــ ص ١٠١ .

مع ما في البيت من أشكال إيقاعية متمايزة ، لأن الإيقاع دائماً ، في بيت أبي تمام متجددٌ مع كلّ قراءة ، مهما اختلفت طبائع القارئين .

هذا ما وجدناه واضحاً في نصٍّ لأبي تمام يصف من خلاله حلّةً خلعها عليه محمد بن الهيثم بن شبانة ، إذ يقول [١] :

قد كسانا من كسوة الصّيف خِرقٌ ... مكتسٍ من مكارمٍ و مساعي[٢]

حُلّةً سابريّةً و رداءً ... كسحا القيضِ أو رداءِ الشجاعِ[٣]

كالسرابِ الرقراق في النعتِ إلّا ... أنّه ليس مثله في الخداعِ

قصبيّاً تسترجف الريحُ متنيـ ... ـهِ بأمرٍ من الهبوبِ مُطاعِ

رجفاناً كأنّه الدّهرُ منه ... كبدُ الصّبّ أو حشا المرتاعِ

خِلْعةً من أغرَّ أروعَ رحبَ الصّـ ... ـدرِ رحبَ الفؤادِ رحب الذّراعِ

سوف أكسوكَ ما يعفّي عليها ... من ثناءٍ كالبُرد بُردِ الصّناعِ

حسنُ هاتيكَ في العيونِ و هذا ... حسنُهُ في القلوبِ و الأسماعِ

حيث يغطّي إيقاع التكرار معظم أبيات النص ، بسبب انسحاب صوت السين المهموس بشكلٍ متواتر ، ليشمل عدداً غير قليل من المفردات ، ما يمنح النص شفافيةً تنسجم مع شفافية الحلّة الموصوفة ، فانظر إلى : " كسانا ، كسوة ، مكتسٍ ، مساعي ، سابرية ، كسحا ، السراب ، ليس ، تسترجف ، سوف ، أكسوك ، حسن ، حسنه ، الأسماع " ، لكن هذا الانتشار للإيقاع لم يكن عشوائياً ، إنما كان مضبوطاً منذ بداية النص ، إذ نحن في البيت الأول أمام الجناس الاشتقاقي بين الفعل و المصدر و اسم الفاعل " كَسانا ، كسوة ، مكتسٍ " ، و نحن أيضاً بصدد التعرّف على حركة الإيقاع الملائمة لحركة الرداء " الخلعة " فها هي ذي الريح " تسترجف متنيه ..... رجفاناً " . الحركة على الرغم من كونها " مهموسةً " إلّا أنّها سريعة ، يوحي بذلك الفعل " تسترجف " تارةً و المصدر " رجفاناً " تارة أخرى ، مثلما يوحي بذلك تشبيه الشاعر الحركة المتسارعة للرداء بضربات قلب العاشق أو باضطراب حشا المرتاع ، حين يبقى الصوت مكتوماً و تختلج في الجسد الأعضاء ، و حتى يمنح الشاعر الإيقاع صفة الاستمرار نجده يستخدم " سوف " في تركيبٍ تشبيهي يوحي بالمستقبل " كالبُردِ برد الصّناعِ " إذ يكمن فيه إيقاع الاجتهاد ، الاجتهاد في صناعة فنّه على منوال حائك الثياب أو صانعها ،

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص (٣٤١ ــ ٣٤٢) .

(2) ــ الخرق : الكريم .

(3) ــ الحلة : الثوب . سحا القيض : هو ماتحت القشر الأعلى من البيضة . رداء الشجاع : جلد الحيّة .

و هذه أيضاً حركة لا تتطلب من صاحبها إصدار صوتٍ صاخب ، بل تنتج همساً يتلاءم مع همس " السين " و مع وقفة التأمل في " سوف " ، و كذلك الأمر في إيقاع التشبيه و قد تكرّر في سياق تتابعي ، إذ تشبه الخلعة التي وصفها أبو تمام بالسابرية سحا القيض ، و هل ثمّة أشفّ و أنعم من الغشاء الواقع تحت القشرة الكلسية للبيضة ! و إن كان ثمّة ما هو أشفّ فهو لا ريب قميص الأفعى ، بل إنّ أبا تمام يبلغ الإيقاع مع خياله حدوداً لم نألفها من قبل ، و لا سيّما بعد تشبيهه تلك الخلعة بالسراب الرقراق ، لكنّ هذا الأخير يبدو مخادعاً و الخلعة تبقى حقيقيةً موجودةً نظراً و ملمساً على الرغم من بلوغها أقصى درجات النعومة و الشفافية ، إذ هي عند من يراها و يلمسها محض وهمٍ و خيال .

و ثمّة ، أيضاً إيقاعٌ آخر يضبط الإيقاع الهمسي في النص و ينظمه ، و نعني بذلك الترديد الحاصل في البيت السادس على سبيل المثال لا الحصر مع تكرار المضاف " رحب " ثلاث مرّاتٍ في " رحب الصدر ، رحب الفؤاد ، رحب الذراع " ، فتكرار لفظ " رحب " يدفع إيقاع الاستمرار دفعاً شاقولياً ، فضلاً عن دفعه للإيقاع أفقياً دلالة على الاتساع و الانتشار لتغطية أكبر مساحة ممكنة ، ليس على مستوى النص و حسب ، بل أيضاً ، على مستوى النفس الإنسانية سواء أكانت مبدعة لهذا النص أم متلقية له ، و لا سيّما بعد معرفتنا أنّ " التقسيم القائم على التوازي الإيقاعي التركيبي يفرض على الأبيات موسيقى مكثّفة عالية الرنين " [١] .

فهل نحن نناقض ذواتنا عندما نصف موسيقى النص بـ " عالية الرنين " على اعتبار أنّها تخالف ما وصفناه بإيقاع الهمس ؟!

بالتأكيد لا ، لأنّ غاية أيٍّ مبدع الوصول بإبداعه إلى حالةٍ من التوازن ، و التي لا يمكن أن تتحقق بإيقاعٍ منفرد ، يدعو إلى القنوط و الرتابة ، و من ثم إلى الموت ، فأين إذاً ، يكمن إيقاع الجهر في نص أبي تمام ؟

نجيب عن السؤال السابق من خلال تتبعنا لإيقاع صوت الراء المجهور ، و قد أظهر غلبةً واضحة على صوت " السين " من حيث التكرار (خرق ، مكارم ، سابرية ، رداء " مكرر أربعاً " ، الرقراق ، تسترجف ، الريح ، أمر ، رجفاناً ، الدهر ، المرتاع ، أروع ، رحب " مكرر ثلاثاً " ، الصدر ، الذراع) ليدلّ بذلك صوت الراء المتكرّر على حركة الثوب، بينما كان صوت السين المتكرّر يدل إلى رقّة الثوب و شفافيته ، و مع ذلك فإنّ زيادةً حاصلة في تعداد صوت الراء في النص لا تفضي إلى خللٍ في إيقاع التوازن ، فثمة صوت الصاد يردف السين و يسانده من أجل تحقيق التوازن المأمول إيقاعياً ، و الذي بدوره يعمل على

---

(1) ــ المصري ، د. يسرية ، بنية القصيدة في شعر أبي تمام ــ ص ٦٠.

تحقيق توازن ما بين الخلعة المهداة إلى شاعرنا و شعره طوراً ، و ما بين فرحته بالخلعة و فرحته بالقصيدة " الشعر " طوراً آخر .

و مثلما خرج الاختلاف من صميم النزاع القائم بين الأصوات نجده يخرج مجدّداً عن طريق الصراع الأزلي بين الثابت و المتحول ، فها هو ذا إيقاع الاختراق يتجلى في التضمين [١] ، حيث لا يتم معنى البيت الأول إلّا بقراءة البيت الثاني ، و ذلك لحاجة الفعل " كسى" المتعدي إلى مفعولين إلى مفعوله الثاني، وقد تصدّر البيت الثاني" قد كسانا... حلّةً " .

الأمر ذاته يحدث عندما يلجأ أبو تمام في البيتين الرابع و السادس إلى التدوير ، على اعتبار أنّ " التدوير اختراق للثابت و تنويعٌ على السائد " [٢] إذ يكسر حاجز القسمة العروضية ، فتتوزع الكلمة على شطرين ، ما يدفع القارئ إلى متابعة فعل القراءة دون انقطاع ، و هذا فعل هدمٍ يراد به التخلّص من رتابة الإيقاع بدمج شطري البيت ، على خلاف السائد المعروف .

و لمّا كان النص من البحر الخفيف كثر فيه التدوير ، حيث بلغ " عدد الأبيات المحتوية على التدوير في ديوان أبي تمام ثلاثمئة و تسعة و سبعين بيتاً من مجموع أبيات الديوان ، أي بنسبة ٥،٢٩ % و الملاحظ أنّ أعلى نسبة للتدوير في ديوان أبي تمام كانت مع الخفيف ، أي بنسبة ٤٠،٧٥ % من مجموع أبيات الخفيف " [٣] .

و يبلغ إيقاع الجهر مداه في اختراق أبي تمام للثابت عندما استخدم اسم الإشارة " هاتيك " فالمعروف أنّ " تلك " تدخل عليها لام البعد ، بينما نجدها في نص أبي تمام و قد اتصلت بـ " ها " للتنبيه ، لتدل إلى القرب بعد تجرّدها من لام البعد ، و بذلك تمَّ الجمع بين البعيد و القريب في مفردة واحدة ، مثلما تمَّ الجمع بينهما في كلمتين " هاتيك ، هذا " حين طابق أبو تمام بينهما لفظاً و معنى ، حيث نشأ الائتلاف من قلب الاختلاف ، فاسما الإشارة طرفان يوحيان بالتأنيث و التذكير على الترتيب ، الطرف الأول " الخلعة " يملك الشفافية و الرقة و الطرف الثاني " الشعر " يملك المتانة و القوّة ، أو ربّما طابق أبو تمام بينهما من أجل الكشف عن النظرة الذكورية للمجتمع ، وقد بات الشعر ملمّاً بحيثيات الخلعة ، و مسؤولاً عن كيفيّة ظهورها ، بل لعلّه في هذه المطابقة ألمح إلى ضرورة المزاوجة بين المذكر

---

(1) ــ التضمين " يعني تعلّق بيت أول ببيت ثانٍ من حيث المعنى إذ لا يكتمل معنى الأول إلّا بوجود الثاني انظر : العروض و موسيقى الشعر العربي ، أ. محمد علي سلطاني ، المطبعة الجديدة ــ دمشق ، ١٩٨٢م ــ ص ١٢٢ .

(2) ــ الحسين ، د . جاسم ، الشعرية ــ ص ١٣١ .

(3) ــ المصري ، د. يسرية ، بنية القصيدة في شعر أبي تمام ــ ص ٦٣ .

و المؤنث، إذ بهما معاً تستمر الحياة ، ما يعلّل استخدامه لصيغة المثنى و ولعه بها " متنيه "، أو استخدامه من بعد ذلك لصيغ الجمع المتصلة بحالة التزاوج " العيون ، القلوب ، الأسماع ".

أمّا إذا رصدنا الإيقاع من خلال تتبعنا للموسيقى الخارجية في النص فإنّنا سوف نأتي على معظم الدلالات السابقة ، و التي أوحى بها الإيقاع على المستويات كلها " الصوتي ، الصرفي ، البياني ، المعجمي " ، فالنص ــ كما ذكرنا من قبل ــ من البحر الخفيف ، و على روي العين المكسورة ، أما القافية فمؤلفة من مقطعين طويلين ، يلائمان حالة الاستقرار التي يأمل بها الشاعر ، و يمنحانه و القارئ على حدٍّ سواء نَفساً يكون أعمق و أطول مما قد يمنحه المقطع القصير . و فيما يلي بيان ذلك :

قد كسانا من كسوة الصّيف خرقٌ	مكتسٍ من مكارمٍ ومساعي
/ه/ه//ه /ه//ه/ /ه/ه//ه/	/ه/ه// //ه// /ه///
ــ ــ ــ ــ ــ ــ ــ ــ	ــ ــ ــ ــ ــ ــ ــ ــ
فاعلاتن مستفعِ لن فاعلاتن	فاعلاتن مُتَفْعلن فَعِلاتن
حلّةً سابريّةً و رداءً	كسحا القيضِ أو رداءِ الشجاعِ
/ه/ه//ه //ه// /ه///	/ه/ه// //ه// /ه///
ــ ــ ــ ــ ــ ــ ــ ــ	ــ ــ ــ ــ ــ ــ ــ ــ
فاعلاتن مُتَفْعلن فَعِلاتن	فعلاتن مُتَفْعلن فاعلاتن
كالسّرابِ الرّقراقِ في النّعتِ إلّا	أنّه ليس مثله في الخداعِ
/ه/ه//ه /ه//ه/ /ه/ه//ه/	/ه/ه// //ه// /ه///
ــ ــ ــ ــ ــ ــ ــ ــ	ــ ــ ــ ــ ــ ــ ــ ــ
فاعلاتن مستفعِ لن فاعلاتن	فاعلاتن مُتَفْعلن فاعلاتن
قصبيّاً تسترجف الرّيحُ متنيه	ــه بأمرٍ من الهبوبِ مطاعِ
/ه/// /ه/ه//ه /ه/ه//ه/	/ه/// //ه// /ه///
ــ ــ ــ ــ ــ ــ ــ ــ	ــ ــ ــ ــ ــ ــ ــ ــ
فعِلاتن مستفعِ لن فاعلاتن	فعلاتن مُتَفْعلن فعلاتن
رجفاناً كأنّه الدّهرُ منهُ	كبدُ الصّبّ أو حشا المرتاعِ
/ه/// //ه// /ه/ه//ه/	/ه/// //ه// /ه/ه/ه/
ــ ــ ــ ــ ــ ــ ــ ــ	ــ ــ ــ ــ ــ ــ ــ ــ
فعِلاتن مستفعِلن فاعلاتن	فعلاتن مُتَفْعلن فعْلاتن

خلعــةً مــن أغــرَّ أروعَ رحــبَ الــصّــ ـــــدرِ رحــبَ الفــؤادِ رحــبَ الــذّراعِ

/٥/٥//٥ //٥// ٥/٥/// /٥/٥//٥ //٥// ٥/٥//٥

ـ ـ ∪ ـ ـ ∪ ـ ∪ ـ ∪ ـ ـ ∪ ـ ـ ∪ ـ ∪ ـ ∪ ـ ـ

فــــاعِلاتن مــــتفعِلن فعلاتــــن فــــاعلاتن مُــــتَفْعلن فــــاعلاتن

سـوف أكـسوكَ مـا يعفّـي عليهـا مـن ثنـاءٍ كـالبردِ بُـردِ الـصّناعِ

/٥/٥//٥ //٥// ٥/٥/// /٥/٥//٥ //٥/٥/ ٥/٥//٥

ـ ـ ∪ ـ ـ ∪ ـ ∪ ـ ∪ ـ ـ ∪ ـ ـ ∪ ـ ـ ∪ ـ ـ

فــــاعِلاتن مــــتفعِلن فــــاعلاتن فــــاعلاتن مُــــستَفْعِ لــــن فــــاعلاتن

حـسنُ هاتيـكَ فـي العيـونِ و هـذا حـسنُهُ فـي القلـوبِ و الأسـماعِ

/٥/٥//٥ //٥// ٥/٥/// /٥/٥//٥ //٥// ٥/٥/٥/

ـ ـ ∪ ـ ـ ∪ ـ ∪ ـ ∪ ـ ـ ∪ ـ ـ ∪ ـ ∪ ـ ـ ـ

فــــاعِلاتن مــــتفعِلن فعلاتــــن فــــاعلاتن مُــــتَفْعلن فعْلاتــــن

نسبة المقاطع القصيرة إلى المقاطع الطويلة في النص تبلغ ٠،٥٣ ، وهذا إن دل إلى شيء فإنّه يدل إلى غلبة المقاطع الطويلة ، حيث يكون النفَسُ فيها أطول منه في المقاطع القصيرة ، ما يمنح الشاعر متسعاً من الوقت لإبراز إيقاعٍ يغلب عليه طابع الهمس ، لكننا إذا نظرنا إلى الوحدات الإيقاعية " التفعيلات " في هذا البحر " الخفيف " و هي مجرّدة من الزحافات و العلل التي قد تطرأ عليها ، لوجدنا أن نسبة المقاطع القصيرة إلى المقاطع الطويلة تبلغ ٠،٣٣ ؛ أي أنّ الزحافات و العلل القائمة على (الخبن و التشعيث) (*) في النص أدّت إلى زيادة نسبة المقاطع القصيرة ، و ذلك لخلق حالةٍ من التوازن تلائم ما وجدناه بين الأصوات المجهورة و الأخرى المهموسة ، و لو رجحت كفّة أحد الطرفين على الآخر قليلاً .

يتراوح عدد الزحافات في النص من بيت إلى آخر بين زحافٍ واحدٍ و أربعة زحافات، حيث الأبيات " الثالث ، السادس ، السابع " تكاد تخلو من الزحافات فيما عدا تفعيلة " مستفعِ لن " المتعرّضة للخبن ، تارةً في الشطر الأول و تارةً في الشطر الثاني ، لخلق حالةٍ من الاستقرار يشيعها صوتياً تقابل حرفي الراء و السين ، و بيانياً اعتماد التشبيه تام الأركان

(*) ــ سلوم ، د. تامر ، في التشكيل الموسيقي للشعر العربي ،مديرية الكتب و المطبوعات ، ١٩٩٠ ــ ص (١٢ ــ ١٦) . فالمخبون ما ذهب ثانيه الساكن و المتشعّث ما حذف منه المتحرك من الوتد المجموع //٥ . و يدخل فاعلاتن في الخفيف و المجتث .

في صورتين ، الأولى منهما تكمن في قول أبي تمام : " كالسراب الرقراق " ، و الثانية تكمن في قوله : " كالبرد برد الصّناع " ، و بديعياً وجود التقسيم في البيت السادس مع تكرار لفظ " رحب " الذي يمنح النص أهمية معنوية تكمن في " التوكيد و التنفيس " [١] ، اللذين بدورهما يعززان الإيقاع لمحاكاة الحدث الموأ إليه في النص .

بينما نجد الزحافات أعلى نسبة في الأبيات " الثاني ، الرابع ، الثامن " ، لأنّها تناسب حالة الجهر أو التوتر ، فمثلاً ، تكثر المفردات و المعاني الغريبة في البيت الثاني ، إذ يشبّه أبو تمام الرداء المهدى إليه بسحا القيض أو برداء الأفعى المنسلخ عنها ، و الأمر ذاته نلمسه في البيت الرابع و ما تبثه المفردات من حركة تتساوق و الحركة الناتجة عن الزحافات ، حيث " يسترجف ، الريح ، الهبوب " ، و أمّا البيت الثامن فهو فضلاً عن احتوائه لأربع زحافات يتميّز بتعرّض الضرب فيه إلى التشعيث ، مما يجعله ينتهي بثلاثة مقاطع طويلة ، تمكّن الشاعر من إشاعة حالةٍ من السكينة ترافق نهاية وصفه للرداء " الخلعة " ، ليبدو ذلك بمثابة الهدأة بين الأصوات والمعاني، ولأنّ أبا تمام إذّاك يكون قد بلغ حدّ التوازن بينه و بين الواقع من ناحية ، و بين الرداء و القصيدة من ناحية ثانية .

أبو تمام إذا لم يجعل الثوب مشّبهاً ، فإنّه يسارع إلى جعله الطرف الآخر في عملية التشبيه " مشبهاً به "،و لذلك تكثر في شعره مفردات مهنة الحياكة و معانيها، فهو القائل [٢]:

إذا الغيث سدّى نسجَه خلْتَ أنّه مضت حقبةٌ حَرْسٌ له و هو حائكُ[٣]

إنّه يشبّه فعل الغيث بالأرض و قد تزينت بالورود بفعل الحائك و هو يزين نسجه و يوشيه ، فيأتي بلفظ النسج مرافقاً لعمل " الحائك " بوصفه الوسيلة الناجعة التي تلبّي حاجة الحائك ، و تبين عن مهارته و قدرته ، و ربّما تظهر تمكّنه من أدواته ، مثلما أظهر الغيث عن مقدرة في إكساء الأرض بشتى أنواع الزهور و مختلف أشكال النوّار .

أمّا إيقاع معنى الحياكة في البيت ، فيبرز في وقع الغيث على النبت و ما يصحبه من أصوات تطرب لها النفس ، و يهفو لها القلب ، ما ينتج إيقاعاً متواتراً مع ذكر الغيث صراحةً في بداية البيت ، ثم مع تكرار وجوده بهيئة الضمير و على مسافاتٍ متقاربة ، لنجد مثلاً بعد الغيث " نسجه ، أنّه ، له ، هو " و يستمر الإيقاع مع اختلاف محل الضمير من الإعراب

---

(1) ــ الحسين ، د. جاسم ، الشعرية ــ ص ١٢٧ .

(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ٤٥٩ .

(3) ــ سدّى الثوب : أقام سداه . الحرس : الدهر .

نحوياً، إذ هو في محل النصب فالجر فالرفع ، و بذلك تكون معظم البنى الدلالية قد اشـــتركت في منح البيت إيقاعه المتميّز .

و هو القائل ، أيضاً [1] :

فإذا مـــرّ لابـــس الحمـــدِ قـــال الـــــ ـــقومُ : من صاحب الـــرداءِ القـــشيبِ

يقوم هذا البيت على إيقاعين متداخلين : إيقاع التشابه و إيقاع الاختلاف ، فالمفردات " لابس ، الرداء ، القشيب " تنتمي إلى حقلٍ دلاليّ واحد ، و تشيع في البيت إيقاعـــاً تخييليّـــاً يستحضر إلى الذهن فعل اللبس ، مثلما يستحضر الرداء القشيب فعل الحياكة و ما يتطلّبه هذا الأخير من إتقانٍ في العمل و مهارة في التنفيذ ، و كذلك هو الأمر في استخدام الشاعر صيغة اسم الفاعل من الفعل الثلاثي الصحيح " لابس ، صاحب " ، حيث ينشأ الاختلاف من المشاكلة على اعتبار أن اسم الفاعل " لابس " يوحي بالحركة الذاتية مع واحدية المكان ، بينما يـــوحي اسم الفاعل " صاحب " بالحركة الجماعية أو " الاثنينية " مع تعددية المكان ، ما يمنح البيـــت إيقاعاً على مستوى الصيغة ، فضلاً عمّا يفرزه الفعلان الماضيان " مرّ ، قال " مـــن حركـــة تنسجم مع ما ذكرناه آنفاً ، و تلائم احتكاك المفردات في البيت بوصف الفعل الثـــاني امتـــداداً لإيقاع المرور " مرّ " ، حيث الفعل الأول بمنزلة المثير و الفعل الثاني بمنزلـــة الاســـتجابة ، و لذلك نحن ننظر إلى الفعل " مرّ " على أنه بؤرة نغمية تطبع البيت بطابع الـــصراع و قـــد ظهر لأول مرّة في المواجهة الحاصلة بين الضميرين " هو ، هم " لننتقل مـــن التـــشابه فـــي " لابس ، الرداء ، القشيب" إلى الاختلاف ، ليس على مستوى الضمائر والصيغ و حـــسب ، إنّما ، أيضاً ، على مستوى الصورة الفنية ، فأبو تمام عندما يقول : " لابس الحمد " يجعل من الحمد رداءً لممدوحه ، و كي لا يكون هذا الأخير خارج إطار الإيقاع عمد شاعرنا إلى الكناية عنه بصيغة اسم الفاعل ؛ أي الذي قام بالفعل .

يتطور الإيقاع ليخرج من محيط المفردات و المعاني إلى ما يسمى موســـيقياً إيقـــاع الاختراق ، و ما ينبئ به " التدوير " من جلجلة تحاكي الجلجلة التـــي صـــدرت عـــن القـــوم و تناسبها ، بينما هم يتساءلون : " من صاحب الرداءِ القشيب ؟ " و قد استخدم أبو تمام جملة شرطية طويلة بدأها بـــ " إذا " أداة الشرط ، فامتدت لتشمل كامل البيت ، لـــولا أن جـــواب الشرط المتمثل بالفعل " قال " منح البيت وحدةً جمليّة أخرى تجلّت بالاستفهام ، عندما أفـــسح أبو تمام المجال واسعاً أمام تخمينات المتلقي عمّا وراء فعل القول ، و ذلك قبل تزويد الموقف

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ١ ــ ص ١٢٢ .

بفعل الدهشة المتأتي من تساؤل القوم تارةً ، و من جدّة الثوب تارة ثانية ، و لا سيّما بعد معرفتنا لرمز الثوب ، و قد أفضى و يفضي دائماً إلى معاني الفضيلة و الطهارة و الحكمة، ما يمنح الجملة إيقاعاً " هو الإيقاع الأهم في النص، لأن النص، بحدّ ذاته، ذو طبيعة جمليّة "(١).

قد يخرج أبو تمام بالثوب إلى رموزٍ تختلف عمّا ألفناه و تخالفه ، ذلك ، لأنّ الثوب أضحى في شعره أيقونةً تتنوّع دلالاتها بتنوّع انتماءاتها السياقية ، فإذا بشاعرنا يحمّل الثوب أو ما ينوب عنه دلالاتٍ تناسب الغرض أولاً ، و تناسب الدافع إلى النظم في إطار هذا الغرض دون غيره ثانياً ، حيث لم تبق الدلالة في محيط الفضيلة بعد إحياء أبي تمام لها و منحه إياها القدرة على الثورة في وجه القواميس الاجتماعية .

لقد حاك أبو تمام من الصدق ثوباً و من الندى أثواباً، و كذلك من الثراء و الهوى و العافية و الحسن و الملاحة و الجمال و الغنى و المدح و الصبر ، فإذا اندرجت هذه المعاني كلّها تحت جناح الفضيلة ، فماذا نقول إذاً ، في أثوابٍ حاكها من الموت و الثرى و العيش و الحياة و القريض و الفضائح و البطالة و الخسارة و اللوم والحزن و الأسى ... ؟!

نختار بعض الأمثلة ، لعلّها تستطيع مدّنا بالإجابة عن السؤال السابق ، و هي على التوالي :

١ ــ قال أبو تمام في رثاء محمد بن حميد الطائي (٢) :

غدا غدوةً و الحمدُ نسجُ ردائِهِ ... فلم ينصرفْ إلّا و أكفانُهُ الأجرُ
تردّى ثيابَ الموتِ حمراً فما أتى ... لها الليلُ إلّا و هي من سندسٍ خُضرُ

٢ ــ و قال في رثاء امرأة محمد بن سهل (٣) :

و ألبسني ثوباً من الحزن و الأسى ... هلالٌ عليه نسجُ ثوبٍ من التُّرْبِ

٣ ــ و هو القائل في باب الغزل (٤) :

عَرِي المحبُّ من الضّنا فقميصُهُ ... طولُ التأوّه و السّقامُ رداؤُهُ

---

(1) ــ جابر ، د. يوسف ، قضايا الإبداع في قصيدة النثر ــ ص ٢٦٥ .
(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٤ ــ ص ٨١ .
(3) ــ المصدر نفسه ، م ٤ ــ ص ٥٣ .
(4) ــ المصدر نفسه ، م ٤ ــ ص ١٤٧ .

٤ ــ و في المديح إذ هو بين يدي خالد بن يزيد الشيباني يقول [١] :

و لطـــاب مُرتَبـــعٌ بطيبـــةَ و اكتـــستْ بـــردين بـــردَ ثـــرىً و بـــردَ ثـــراءِ

٥ ــ و قال يهجو عبدون كاتب دليل المعروف بالمباركي [٢] :

و هـــل يبقـــى لثـــوب الـــصدق مـــاءٌ إذا أدمنـــتَ فيـــه علـــى القـــصارة ؟
تجـــرْتَ بعـــين ظهـــركَ مُـــستعيناً بـــــأثوابِ البطالـــــةِ و الخـــــسارة

دلالة الثوب وفقاً لأغراض الشعر في الأمثلة السّابقة ــ إمّا أن توحي بالحزن و الكآبة، حيث الشاعر في مقام الرثاء و الغزل ، و إمّا أن توحي بالبهجة و الغبطة ، حيث الشاعر في مقام المديح و الفخر ، أمّا إذا أوحت دلالة الثوب بالغضب و الاستنكار، فنحن ــ لا ريـــب ــ أمام غرض الهجاء . الأمر ذاته ينسحبُ على الأغراض الباقية من زهدٍ و عتابٍ و وصف.

يقف أبو تمام في المثالين الأول و الثاني ــ إذ هما يندرجان تحت غرض الرثـــاء ــ في حضرة الموت ، و هو موقف يدفع الإنسان على الخشوع و يكلّلـــه بـــالجلال ، و يبـــرّر استخدام الشاعر لمفرداتٍ تلائم لفظ الموت من مثل : " أكفان ، الأجر ، ســـندس ، خـــضر ، التراب ، ... " و هي جميعاً تثير في الوجدان مشاعر الحزن و الأسى . و قد طغت على أبي تمام جاعلةً ألوان الطيف في عينيه ذات صبغةٍ سوداء ، و لعلّ خير ما يدل إلى ذلك استخدامه لمفردة الليل تارةً و مفردة الهلال تارةً أخرى .

أمّا الألوان المُصرَّح بها في المثال الأول ، فلا يمكن النظر إليها على وجه الحقيقة ، لأنها وردت في سياقها للتدليل على معان اكتسبتها بفعل تواضع الناس عليها و توافقهم ، حيث اللون الأحمر دلالة استشهاد و تضحية و اللون الأخضر دلالة نقاءٍ و طهارة . و يبقى اللـــون الأسود كامناً في الليل ، يعكس اسوداد نفس الشاعر و حزنه جرّاء المصاب الجلل .

ما سلف لا يعني عدم إمكانية وجود أملٍ يتعلق به أبو تمام ، و يخرج بفضله ممّا ألـــمّ به ، فإن كانت الصور الثلاث الأولى المرتبطة بالحياة الأرضية : " نـــسج ردائـــه ، أكفانـــه الأجر، ثياب الموت " رموزاً لمعنى واحدٍ هو الفضيلة أو ربّما الطهارة فإنّ " الصورة الرابعة

---

(1) ــ المصدر نفسه ، م ١ ــ ص ١٢ .

(2) ــ المصدر نفسه ، م ٤ ــ ص (٣٦٧ ــ ٣٦٨) .

رمزٌ إلى حياة الأبرار الصالحين المتسربلين بلباس المجد و البقاء . و هكذا تصبح حياة الإنسان الآخرة استمراراً لحياته الدنيوية " [1] و يقصد الدكتور كبابة بالصورة الرابعة " ثياب الموت ... من سندسٍ خضرُ " .

و عن الهلال نقول : صحيحٌ أنه يوحي بالحسن أو بالنور ، و يستحضر إلى الذهن ألواناً تناقض اللون الأسود ، و بالتالي تختلف دلالة الهلال عمّا قد أشرنا إليه آنفاً ، لكنّه يبقى مرتبطاً بالليل ، و الليل مصدرٌ رئيسٌ للسواد ، و ربّما من حيث الزمن هو مبعث تأمّلٍ و حيرةٍ و حزن ، فضلاً عن ذلك ورد الهلال في المثال الثاني مكسوّاً بثوبٍ من التراب ، فذهبت ألوانه و تبددت أنواره ، لتتحول اللوحة بأكملها و على تعدد عناصرها إلى كتلةٍ من الرموز ، حيث الهلال رمزٌ للجمال ، وثوب التراب رمزٌ للموت ، و أمّا ثوب الحزن و الأسى فهو رمزٌ مباشرٌ تمّ إسقاطه على حالِ المتكلم الشاعر " ألبسني " .

المشاعر ذاتها تتمكّن من أبي تمام في غرض الغزل ، و هو بعيدٌ عمّن يحبُّ و يهوى. تارةً يجد نفسه عارياً ، حيث لم يستطع إخفاء مشاعره ، فافتُضحَ أمره ، و تارةً أخرى يحاول التستّر على ما حلّ به بفعل الحب مرتدياً قميصَ التأوّه و رداء المرض ، حتى كاد المتلقي أن يتخيل ذلك العاشق " أبا تمام " و هو يداري فعلته مشيحاً بوجهه عن الناس ، و قد حاول التخفّي مراراً و تكراراً فلم يفلح ، و كيف له ذلك و هو كما يصف نفسه بنفسه " المحبّ " ! حيث لا تزال ثيابه تفضحه " التآوّه ، السقام " ، و تُفْصحُ للرائي عن أسباب ارتدائه لها .

في المديح " المثال الرابع " يجمع أبو تمام بين بردين " برد ثرى و برد ثراءِ " ، لا ليُظهر قدرته على التجنيس ــ و هو المولع به ــ و حسب ، بل ليبالغ في تأثير الممدوح على مدينة " طيبة " و قد ارتدت بفعل عطائه المتجدد ثوب الخصوبة و ثوب الترف ، و الثوبان يرمزان إلى جود الممدوح و سماحة يده ، ما يشيع بين الناس ــ و في مقدمتهم الشاعر ــ أحاسيسَ البهجة و السرور .

الأمر عينه يحدث في غرضِ الهجاء بالنظر إلى دلالة الثوب ، حيث نُفاجأ بثلاثة أنواعٍ من الثياب : " ثوب الصدق ، ثوب الخسارة ، ثوب البطالة " ، و هذه الأثواب بدورها تمدُّ المتلقي بأنواع أخرى من الأثواب ، ربّما يمكنه إضافة بعضها إلى الكذب ، الربح ، العمل، و لا سيّما أنّ أبا تمام ينفي من خلال استخدامه الاستفهام بـ " هل " إمكانية بقاء ثوب الصدق على حاله إن أسرف المهجو في تحويره و تبييضه " قصاره " .

هذا إن دل إلى شيء ، فإنّه يدل إلى أنّ أبا تمام قد جعل لكلّ معنى ثوبه الخاص به، تتغير ملامح الثوب و أحواله بتغيّر المعنى صعوداً و هبوطاً . و بذلك يستمر إيقاع المعاني

---

(1) ــ كبابة ، د. وحيد صبحي ، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال و الحس ــ ص ١٥٢ .

المتعلقة بالثوب في شعر أبي تمام إلى ما لا نهاية على اعتبار أنّ الثوب بات رمزاً يُعبّر بـــه عن كلّ محسوسٍ و مجرّد ، فقد صدق د. تامر سلوم حين قال : " الإيقاع لا صبغة نهائية له ، يولد باستمرار ، و يتجدد إلى ما لا نهاية ، يقيم علاقاتٍ جديدة بين الإنسان و الأشياء ، بـــين الأشياء و الأشياء ، بين الكلمة و الكلمة ، هو إشارةٌ و لمحٌ لا ترجمة أو تصوير ، هو رمزٌ لا شرحٌ . إنّه البحث الذي يظلُّ بحثاً " (١) .

يرحل أبو تمام إلى مصر " و ينزل في الفسطاط ، و يعيش من الـــسّقاية بمـــسجدها الجامع الكبير " (٢) ، فتؤثّر المهنة الجديدة على إيقاع حياته أولاً ، و على إيقاع شعره ثانياً ، و المتتبع لقصائده و أخباره سيؤكّد ــ لا شك ــ ما ذهب إليه د. كبابة حين قال : " اســتعمال الشاعر صور الرشاء و البئر و الدلاء يشي صراحة بصنعته سقّاء " (٣) . هذا فـــضلاً عـــن استخدامه الصريح و المباشر لفعل السقيا و مشتقّاته في حنايا ديوانه ، فهو القائل (٤) :

نـــصبُّ علـــى التقـــارب و التـــداني و يـــسقينا بكـــأسِ الـــشوقِ ســـاقي

و هو القائل أيضاً (٥) :

يتساقون فـــي الـــوغى كـــأس مـــوتٍ و هـــي موصـــولةٌ بكـــأسِ رحيـــقِ

حيث نراه يجمع أدوات الساقي ، أو ما قد يتصل به من دوال ، كأن يقول : " نصبّ ، يسقينا ، كأس ، شراب " و لعلّ شدّة تعلّق أبي تمام بهكذا مهنة جعلته يكثر من استخدام الأفعال المضارعة و هي ما تزال توحي في المثالين السابقين بالاستمرار ، مُنتقلةً بالساقي و من هـــم معه إلى التفاؤل بعد القنوط في غرضي الغزل و المديح ، حيث نراهم يتجرعون كأس الشوق، و إلى الموت بعد الحياة ، و لا سيّما في معرض الحديث عن الحرب ، عندما تكـــون كـــأس الرحيق موصولة ــ على حدّ تعبير الشاعر ــ بكأس الموت ، و نحن نعلم مسبّقاً أن الرحيـــق دليل حياة و رمزٌ من رموز الجنّة ، بعكس ما توحي به كأس الموت ، و لذلك يبـــدو إيقـــاع

---

(1) ــ سلوم ، د. تامر ، أسرار الإيقاع في الشعر العربي ، ط ١ ، دار المرساة للطباعة و النشر ، سوريا ــ اللاذقية ، ١٩٩٤ ــ ص ٢٦٢ .

(2) ــ ضيف ، شوقي ، الفن و مذاهبه ــ ص ٢٢٠ .

(3) ــ كبابة ، د. وحيد صبحي ، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال و الحس ــ ص ١٥٧ .

(4) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ٤٢٦ .

(5) ــ المصدر نفسه ، م ٢ ــ ص ٤٣٣ .

الحياة طاغياً بما يشيعه الشاعر في المثالين من حركة تظهر على مستويين ، **الأول** في فعل المشاركة " يتساقون ،نصبُّ ، يسقينا " ، و **الثاني** في اعتماد ضميري الجماعة " نحن ، هم " ، ما يشيع في البيتين حالة من الثقة بما هو آت بعد القنوط مما هو آنيّ ، فلا غضاضة إذّاك من التعبير عن عائدية هذه الثقة بمفردات توحي بالألفة و الود حيناً و بالاتصال حيناً آخر ، كأن نختارمنها قوله : " التقارب ، التداني ، موصولة " ، و هي جميعاً تعبّئ النفس الشاعرة و المتلقية على حدٍّ سواء بنوعٍ من الأمان أمام قسوة الشوق و ضراوة الوغى .

لم يقف الأمر عند هذا الحد من تمثيل العلاقة بين أبي تمام و الآخرين بالعلاقة التي تجمعه مع مفردات المهنة ، بل تعدّى ذلك إلى تشبيه إيقاع العلاقة التي تجمعه بالآخرين بإيقاع العلاقة بين مفردتين من مفردات مهنة السقاية ، كأن يقول [1] :

تلك القليبُ مباحةً أرجاؤها و الحوض منتظرٌ ورود الوارد[2]
و الدلو بالغةُ الرّشاءِ مليئةٌ بالرّيِّ إن وُصِلت بباعٍ واحدِ[3]

فلا يظنَّنَّ ظانٌّ أنّ أبا تمام يستعير مفرداته من البادية على سبيل التقليد و هو في مجتمعٍ حضري ، إذ غالباً ما كان الشعراء يستخدمون مفردات كالدلو و الرشاء و القليب و البحر و الحوض في المديح ، لإظهار كرم الممدوح و سعة عطائه ، بل إنّه كان يعايش فعلاً تلك الأدوات ، و يستخدمها حتى باتت علاقته بها لا تقوم على تسخيرها كوسيلة لإنجاز صورة بيانية أو لبلوغ معنى مبتذل ، إنّما أضحت بحكم احتكاكه بها جزءاً لا يتجزأ من شخصيته ، و لا سيّما في علاقته مع الممدوح ، و قد بدا في نظره أشبه بالقليب أو المورد بينما هو بمثابة الوارد ، و لذلك هو بقدر ما يحتاج إلى الماء كي يطفئ ظمأه يحتاج أيضاً إلى وسيلةٍ ناجعة تمكّنه من الحصول على الماء ، و هل ثمّة وسيلة أنجع من الدلو بالغة الرشاء !

ليكون أبو تمام في علاقته مع الماء ــ بوصفه رمزاً للعطاء و من ثم الحياة ــ أكثر شمولية نزع إلى الإسراف في استخدامه ، مما أدى إلى ظهور إيقاعات متنوعة يعود مستوى صعودها و هبوطها إلى نوع التجلّي المتصل بالماء ، فهو المطر و الغيث و السحاب و السيل و الندى و البئر ، و كم تلائم هذه الطبيعة للماء طبيعة البلاد الشامية التي ارتبط اقتصادها و ازدهارها بوفرة الماء ، إذ هي بلاد زراعية ، مع الأخذ بعين الاعتبار " أن العناية بالماء ما

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ٩ .

(2) ــ القليب : البئر .

(3) ــ الرشاء : الحبل .

هي إلّا صورة الرغبة في الثراء و المجد والعظمة التي طمح أبو تمام إليها جميعاً "[1] ، و لا سيّما أنّه القائل [2] :

لو سرتَ لالتقتِ الضلوعُ علـى أسـىً كلـفٍ قليـلِ الـسلِّمِ للأحـشاءِ
و لجـفّ نـوّارُ الكـلامِ و قلّمـا يُلفـى بقـاءُ الغـرسِ بعـدَ المـاءِ

في هذا المثال يظهر أبو تمام حاجة الغرس للماء من خلال مقابلة معنوية يمثّل شـقّها الأول الممدوح في علاقته مع الشاعر ، حيث لا قيمة للشعر و لا رونق له برحيل الممـدوح (الغاية و الوسيلة في آنٍ معاً) ، و أبو تمام في سبيل بلوغ المعنى الذي يصبو إليه يلجأ إلى استخدام حاجات البيئة الزراعية و ما يتصل بها من مثل " جفّ ، النوّار ، الغرس ، الماء " .

إذاً ، انعكاس إيقاع السقاية على حياة أبي تمام و شعره يماثل إلى حدٍّ كبير انعكـاس إيقاع الحياكة عليهما ، فها هو ذا يقول [3] :

لم أزل بـاردَ الجـوانحِ مـذ خـضـ ـخضتُ دلوي في مـاءِ ذاكَ القليـبِ

إنّه يقارن بين لحظتين في إيقاع علاقته بالممدوح ، ففي الماضي كـان ظمـآن قبـل اتصاله بسليمان بن وهب ، و في الحاضر الممتد أضحى بارد الجوانح بفعل علاقته الطيبـة بالممدوح ، فقد قابل من خلال استخدامه " مذ " بين فترتين ، تمثّل الأولى العوز و الحاجـة ، و تمثّل الثانية الإشباع و الاكتفاء ، حيث الفترة الأولى فترة مرحلية محدودة ، والفترة الثانيـة طويلة ممتدّة ، و هذا ما يعبرّ عنه العامل " لم " الذي عاد بالفعل إلى الـوراء زمنيـاً ، و لا سيّما أنّه رُفِدَ بـ " مذ " دلالة على أصالة العلاقة بين أبي تمام و الممدوح ، و قد بـرز هـذا الأخير و كأنّه قريبٌ جداً من شاعرنا ، تجمع بينهما علاقة هي أشبه بعلاقة الدلو بالقليب ، ما دفع بأبي تمام إلى استخدام اسم الإشارة " ذاك " للقريب دون " ذلك " للبعيد .

يتجلّى الإيقاع المهني في هكذا مثالٍ في الفعل " خضخضتُ " و الصوت الـذي قـد يوحي به ، حيث لم يكتفِ أبو تمام بذكر الماء كمادةٍ ، أو بذكر أدوات السقاية من مثل " الدلو، القليب " إنّما ذهب أيضاً إلى تتبّع الصوت المرافق لهذه المهنة ، فالدلو عنـدما يُـراد ملؤهـا

---

(1) ــ كبابة ، د. وحيد صبحي ، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال و الحس ــ ص ١٥٩ .
(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ١ ــ ص ١٨ .
(3) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م١ ــ ص ١٢٤ .

بالماء لابدّ من تحريكها في القليب ، و بذلك تكون الخضخضة إيقاعٌ صوتي ناتج عن إيقاعٍ حركي يتطلّبه عمل الساقي ، و لعلّ هذا تماماً ما أرادته د. نسيمة راشد الغيث من قولها : " نلاحظ هنا استعمال الشاعر للفعل / خضخضت / ليعبر عن الحركة المقابلة لعطاء الممدوح، و هي مدائحه فيه . و يوحي الفعل بصوت الماء أثناء هبوط الدلو فيه ، و هي طريقة يتبعها أبو تمام في بعض الألفاظ ليبث فيها الحركة الصوتية " [1] فقد قرنت إيقاع الحركة بإيقاع الصوت حتّى أضحيا بفعل تلازمهما إيقاعاً واحداً لا تنوّع فيه و لا انشقاق بين وحداته ، و لعلّ هذا ما يجسّده استخدام أبي تمام للفعل " تتدفق " في قوله [2] :

مـــا أُنـــشئَتْ للمكرمـــاتِ ســـحابةٌ إلّـــا و مـــن أيـــديهمُ تتـــدفّقُ

إذا عدنا إلى ما سلف فإنّنا سنلحظ أهمية التدوير في الحفاظ على التلازم الكائن بين الإيقاعين ، إذ لا يستطيع القارئ الفصل بين الشطرين إنشاداً أو كتابةً ، و لا حتّى الفصل بين القسمين المتناظرين من الفعل " خضخض " ، ما يوحي بشيء من الهدوء و الطمأنينة ناتجين بالضرورة عن استقرار العلاقة بين طرفي الصورة " الشاعر ، الممدوح " ، فأبو تمام بارد الجوانح ، و مال الممدوح مباحٌ له يغرف منه ما يشاء ، بحكم ما يكنّه كلُّ طرفٍ للآخر من ودٍّ ، فهل لمفردة " بارد " أو لمفردة " ماء " و ما تحمل من دلالة البرودة أثرٌ في الإيقاع المتوازن في البيت ، و الذي مال في موسيقاه الخارجية إلى الهدوء !

مثلما ظهر التوازن ــ و هو وجهٌ آخر للهدوء ــ من خلال حوار صوتي تمثّل في صوت الخاء و هو صوت مهموس و صوت الضاد و هو صوت مجهور ، ظهر أيضاً في توزّع الزحافات التي تعرّض لها البيت ، فهو الموزون على :

لم أزل بـارد الجـوانح مـذ خـضـ ـخضت دلوي في مـاء ذاكَ القليـبِ
/٥/٥//٥ /٥//٥ /٥/// /٥//٥ /٥//٥
فـاعِلاتن مـتفعِلن فعِلاتـن فـاعلاتن مـستَفْعلن فـاعلاتن

حيث تعرّض الشطر الأول إلى زحاف" الخبن" في كلٍّ من " مستفعلن ←— متفعلن ، فاعلاتن (العروض) ←— فعلاتن " ، بينما لم يتعرّض الشطر الثاني إلى أيّ زحافٍ في

(1) ــ الغيث ، د. نسيمة راشد ، التجديد في وصف الطبيعة بين أبي تمام و المتنبي ــ ص ٢١٤ .
(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٤ ــ ص ٣٩٨ .

محاولةٍ من الشاعر لخلق حالة التوازن النغمي في إيقاع البيت المعتمد أصولاً على موسيقاه المزدوجة .

و يقول أيضاً [١] :

و علا عارضيه ماء الندى الجا ري و ماء الحجى و ماء الشبابِ[٢]

يلفت انتباهنا بادئ ذي بدء " التدوير " بوصفه فرعاً من فروع الموسيقا الداخلية ، يؤازره في بناء الإيقاع العام للبيت " الترديد " من خلال تعليق الماء بمتعلقاتٍ ثلاث " الندى ، الحجى ، الشباب " ، و بموجب ذلك يأخذ مرموز الماء مع كلّ متعلق معنى إضافياً يغني الإيقاع من حيث اللفظ بتكرار مفردة " ماء " ، و من حيث المعنى ، إذ نحن أمام ثلاث من خلال المتوفى " أحمد بن هارون القرشي " ، فهو الكريم السخي و هو العاقل الحكيم ، و أخيراً هو الشاب الشجاع . إذاً إيقاع البيت ينشأ بالاعتماد على ثنائية تعدّديّة قوامها اللفظ و المعنى ، ما يدفع بأبي تمام إلى استخدام صيغة المثنى كلّما سنحت له الفرصة " عارضيه " دلالة على ولعه بهذه الصيغة ، و إن لم يمكنه ذلك نزع إلى استخدام الترادف أو الطباق أو الجناس تحقيقاً لهذه الغاية التي ربّما بسببها نحصل على إيقاعٍ متميّز لا رتابة فيه و لا ضوضاء ، و هذا ما تؤكده الموسيقا الخارجية للبيت السابق بالنظر إلى وزنه الموسيقي و قد نظم على البحر الخفيف ؛ و هو بحرٌ غنائيٌّ إيقاعي بالفطرة .

كم كان النقاد القدماء يعيبون على أبي تمام نسبة شيء إلى آخر قد لا يناسبه و لا يلتقي معه ، و هو لشدّة تعلّقه بمادة السقاية تمكّن إيقاعها من شعره ، حيث لم يكتفِ بإسناد الماء إلى المحسوس و حسب ، بل أسنده أيضاً إلى المجرّد ، فهو القائل [٣] :

لا تسقني ماء الملامِ فإنّني صبٌّ قد استعذبتُ ماء بكائي

و هو القائل [٤] :

ألا أيّها الموت فجّعتنا بماء الحياة و ماء الحياءِ

عاب بعض النقاد عليه استعارته الماء للملام في حين ذهب الآمدي مذهباً آخر حين قال : " و مثل هذا في الشعر و الكلام كثير مستعمل " [١] ، و ما قد يُقال على ماء الملام

---

(1) ــ المصدر نفسه ، م ٤ ــ ص ٥٢ .

(2) ــ على عارضيه : على صفحتي خدّيه . الحجى : العقل .

(3) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ١ ــ ص ٢٢ .

(4) ــ المصدر نفسه ، م ٤ ــ ص ٩ .

يقال أيضاً على ماء الحياة و ماء الحياء ، إلّا أنّ رغبة أبي تمام في إسناد الماء للحياة و الحياء على حدٍّ سواء لم تتأتّ عن حاجة المعنى لذلك ، بل من أجل منح البيت إيقاعه الخاص الذي لا يمكن أن يتمّ إلّا بالمطابقة بين الموت و الحياة و المجانسة بين الحياة و الحياء ، فضلاً عن الترديد الحاصل بين إسنادين أخلّ ثانيهما بالمعنى لحساب اللفظ ، و بالتالي لحساب الإيقاع ، إذ لا حاجة لوجود الحياء إذا لم يقدّم شيئاً جديداً للمعنى بعد ذكر ثنائية الموت و الحياة . والحياء إن كان لابدّ من وجوده فمن قبيل التوشيح (*) فالقارئ للبيت إن كان عارفاً بروي القصيدة لابدّ سيدرك أن لا بديل عن تتمّته بـ " ماء الحياء " ، خصوصاً بعد علمه بولع أبي تمام وشغفه بالمطابق و المجانس .

مثلما أكثر أبو تمام من وصفه للثوب أكثر أيضاً ، من وصفه للماء ، فهو تارة العذب و تارة أخرى الآجن الآسن ، يقول (٢) :

إن ينتخلْ حدثانُ الدّهرِ أنفسَكُمْ و يسلمِ الناسُ بين الحوضِ و العطنِ(٣)
فالماءُ ليس عجيباً أنّ أعذبَهُ يفنى و يمتدُّ عمرُ الآجنِ الأسنِ

إنّه في معرض الرثاء ، و لذلك يحاول ضرب الأمثال و استخلاص العبر من خلال استعراضه لمقابلات قياسية ، حيث تختار المنية من تشاء ، سواءٌ أكان من وقع عليه الاختيار في طور الشباب أم في طور الكهولة ، و سواء أكان نزيها عفيفاً كريماً أم كان قميئاً جاحداً بخيلاً ، و لذلك كان من نوادر القدر رحيل بني حميد إذ هم أشبه بالماء العذب ، و بقاء الجبناء المتخاذلين إذ هم أشبه بالماء الآجن الأسن ، و كي لا يدنّس الشاعر الماء في مقابلته المعنوية هذه آثر استخدام الصفة في الشطر الثاني من قبيل نيابة الصفة عن الموصوف من بعد إسناد العمر لها دلالةً على أولئك الباقين .

٢ ــ التشكيل الموسيقي بين الثبات و الاختراق :

---

(1) ــ الآمدي ، الموازنة ــ ص ٢٧٨ .

(*) ــ انظر ، العقد البديع في فن البديع ، ط ١ ، الخوري بولس عواد ، تحقيق د. حسن محمد نور الدين ، دار المواسم ، بيروت ــ لبنان ، ٢٠٠٠ م / ــ ص ١١٠ ــ التوشيح ، و بعضهم يسميه الإرصاد ... نوع يعز على الكثيرين سلوكه ، و هو يدل إلى تخرّج صاحبه و حسن تصرفه ، و وفرة أدبه ، و سلامة ذوقه ، و حقيقته أن يأتي الشاعر مثل قافية بيته بكلامٍ إذا فهمه اللبيب فهمها بلفظها و معناها .

(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م٤ ــ ص ١٣٩ .

(3) ــ ينتخل : يختار . العطن : مبرك الإبل حول الحوض .

الموسيقا حاجة إنسانية بالغة الأهمية يطلبها الوجدان و تحتفي بها النفس ، و لذلك يلجأ إليها الفنان ليصوغ من خلالها تجربته . و لمّا كانت الموسيقا قاسماً مشتركاً بين الحضارات قديمها و حديثها ، فقد اتصفت بكونها مطواعة مرنة تسمح للفنان بالتعبير عن مشاعره وفق أقانيمها و وحداتها النغمية الهادئة طوراً ، و الصاخبة طوراً آخر ، متناسبة مع حالته النفسية و هو في مواجهة واقع الأزمة التي يحياها ؛ حيث تكون موسيقاه رتيبةً تنبئ بالوهن والعجز، أو تكون ثوريةً يضيق بها عرزال الممكن و المسموح ، و تضيق هي بالأصول و القوانين ، و لذلك يقاس إبداع الفنان بمدى قدرته على خلق إيقاعاتٍ جديدة تلج به إلى عالمٍ لا منتهٍ تكون فيه القواعد الموسيقية من " علامة و لازمة و فاصلة و مقام ... " مجرّد نقاط علّام يسترشدُ بها و يستهدي إلى ما يعبّر تماماً عن إيقاع وجدانه و شطحات خياله ، ما دفع بالدكتور عبده بدوي إلى الاعتقاد أنّ أبا تمام تمكّن " من خلال معاناته من وضع يديه على بعض المفاتيح الصوتية العميقة ، حين نراه يوائم و يناغم بين الحروف المتشابهة في صلب القصيدة بحيث نحسُّ لها ، قراراً وجواباً ، لا في البيت الواحد ، و لكن في كلّ القصيدة " [١] .

الشعر عموماً و العربي منه خصوصاً يمكن اعتباره مجلى من مجالي الموسيقا و شكلاً من أشكال ظهوراتها ، لأنه ــ بالنظر إلى ضوابطه و قوانينه ــ محضُ غناءٍ و تنغيم، إذ هو المقترن بالوزن و القافية و الروي ، ما جعل تعريف النقاد القدماء للشعر متكئاً في معظمه على الأركان الثلاث سالفة الذكر ، بينما تختلف تعريفات النقاد المحدثين له بسبب اختلاف نظرتهم إلى معالم موسيقاه ، و أحوال إيقاعاته ، و " بما أنّ الشعر وليد الغناء ، أو قرينه ، فلا بدّ له من أن يجاري ما فيه من ألحان و إيقاع ، و يوازي تلك الألحان بالحركات و السكنات " [٢] و بموجب ذلك يمكن اعتبار " الشعر صناعة ذات قواعد إيقاعية دقيقة لا تؤخذ هوناً ، بل يقف عندها الشاعر طويلاً يهذّب ، و يدقق ، و يحذف ، حتى تستقيم القصيدة و تتوازن إيقاعاتها ، و يحكم نسيجها ، و تحسن في الأسماع " [٣] .

إذاً ، لم يكن الدرس الموسيقي الحديث مقتصراً على الموسيقى الخارجية من وزن و قافية و روي ، بل أولى الاهتمام الأكبر للموسيقا الداخلية كونها تجسّد إيقاع القصيدة ، فإذا كان البحر الشعري يناسب مختلف الأغراض الشعرية ، و ينسجم مع شتّى الموضوعات ، فضلاً عن اعتماده قافية واحدة و رويّاً ثابتاً ، فإنّ الإيقاع بعكس ذلك ، لأنّه يختلف من

---

(1) ــ بدوي ، د . عبده ، أبو تمام و قضية التجديد في الشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ــ ص ١٥٢ .

(2) ــ حسني ، د. حسن ، موسيقى الشعر و العروض ، ط ١ ، دار الهجرة للطباعة و النشر و التوزيع ، دمشق ــ الحلبوني ، ١٩٩٤ ــ ص ٤١ .

(3) ــ آلوجي، عبد الرحمن ، الإيقاع في الشعر العربي ، ط ١، دار الحصاد ــ دمشق، ١٩٨٩ــ ص ٥١.

موضوعٍ إلى آخر بما يتناسب مع تحولات التجربة الشعرية و لو لم يختلف الروي و يتغيّر الوزن.

من هنا كان ارتباط الموسيقا الخارجية وثيقاً بالأذن " حاسة السمع " في حين ارتبط الإيقاع بالمشاعر و الأحاسيس ، بالصورة و الكلمة ، بالغرض و الفكرة ، هذا فضلاً عن ارتباطه بالأذن ، فهو إذّاك ملازمٌ للخيال حتّى كاد ألّا يكون حكراً على المبدع ، لأنّ المتلقي أو المنشد ، أيضاً ، يشعر بإيقاع النص الذي بين يديه ، فيعيش تجربة مبدعه و يحسّها ، أو ربّما يتخيلها في إطار ما يوحي به " إيقاع الوقع " [١] ، و هذا ، تماماً ، ما دعا د. تامر سلوم إلى القول : " الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها و إنّما يفهمها قبل الأذن و الحواس ، الوعي الحاضر و الغائب " [٢] .

لكلّ الأسباب التي ذكرناها كان لابدّ لنا من توضيح معالم الموسيقا الخارجية في قصيدة أبي تمام ، و أوجه الهدم فيها ، و كذلك أوجه البناء ، ليس فقط على المستوى الصوتي الإيقاعي ، بل أيضاً ، على مستوى التزامه بقوانين هذا النمط من الموسيقى ، بوصفه أحد أعلام التجديد في الشعر العربي .

أ ــ الوزن :

" الوزن أعظم أركان حدّ الشعر " [٣] ، و هو سلاح ذو حدين ، الأول يقوم على اعتبار الوزن أهم الضوابط الموسيقية ، إذ لا يستطيع الشاعر الخروج على بحور الخليل،و إن خرج فثمّة ما يحدّ من خروجه بفعل وجود تفعيلات معتمدة في نظم الشعر ، و ما قد يطرأ عليها من زحافات و علل يمكن أن يعبّر عن مدى مرونة هذه الحدود ، أمّا إذا تجاوز الشاعر حدود العروض و تخطّاها و ذهب إلى اختراع تفعيلات جديدة أو نظام مغاير لنظام ترتيبها في الدوائر ، فإنّه لا محالة يخرج بكلامه من إطار الشعر إلى إطار النثر ، و على الرغم من ذلك فإنّ الكثير من الشعراء المجددين لم يأبهوا لهذه الحدود و الحواجز و لو في النذر اليسير من شعرهم، حيث كان قانون العروض سارياً على شعراء العصر العباسي والعصور السابقة له ، بخلاف ما يحدث في أيامنا هذه ، فقد أضحى النقد يمشي بمحاذاة الشاعر ملبّياً رغبته واصفاً اختراقاته بالعبقرية ما سمح بظهور شعر التفعيلة و الشعر الحديث، أو ما يسمى قصيدة النثر

---

(1) ــ العقود، د. عبد الرحمن بن محمد، *في الإبداع والتلقي في الشعر بخاصة*، عالم الفكر، م ٢٥ ، ع ٤ ، ١٩٩٧ ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ــ دولة الكويت ، ص ١٦٤ .

(2) ــ سلوم ، د. تامر ، أسرار الإيقاع في الشعر العربي ، ط ١ ، دار المرساة للطباعة و النشر ، سورية ــ اللاذقية ، ١٩٩٤ ــ ص ٢٦٥ .

(3) ــ القيرواني ، ابن رشيق ، العمدة ــ ص ١٢٠ .

التي لا تعبأ بالموسيقى الخارجية ، لأنها بالموسيقا الداخلية و بما تملكه من تكثيف و إيحاء في غنىً عن الوزن و القافية .

أما الثاني فيتمثل في إمكانية تحقيق الوزن المرغوب به و عدم الخروج عمّا تقتضيه عروض الخليل ، فهل نسمي كل ما يحقق ذلك شعراً ؟! بالطبع لا ، لأنه وفق ذلك يكون الكلام أقرب إلى النظم منه إلى الشعر ، من هنا ، كان ائتلاف اللفظ و الوزن ، و من ثم ائتلاف المعنى و الوزن ضرورة ملحّة يحتويها الشعور و يقتضيها الإبداع .

الشعر بعد ما ذكرناه أشبه بالبناء ، يشكّل الوزن مخططه العمراني ، بينما يشكل اللفظ و المعنى و ائتلافهما مع الوزن الإسمنت و الحديد ، بعدئذٍ يبدأ عمل الشاعر في تنسيق هذه المواد و ترتيبها مثلما ينسّقُ البنّاء عناصر بنائه و يرتبها حسب مقتضى الحاجة ، أو بالنظر إلى شروط المتانة و التناسق و الجمال .

إذاً ، لا تقوم أهمية الوزن في منح القصيدة إيقاعاً مميّزاً ينسحبُ على تفاصيل التجربة وحسب ، بل تقوم أيضاً ــ باعتبار الوزن وسيلة الاتصال بين الشاعر و المتلقي ــ على تأكيده للمعنى ، و تبسيط ولوجه إلى ذهن المتلقي ، فضلاً عن كونه يسهّل عملية الحفظ و يجعلها ممكنة مهما بلغ عدد أبيات القصيدة .

تعزو د. يسرية المصري ركوب أبي تمام بحراً دون آخر إلى عدد المقاطع حيث يزداد حظ البحر من الاستعمال كلّما ازداد عدد مقاطعه ، و لذلك احتلّ الكامل المرتبة الأولى في ديوان أبي تمام [١] ، إذ هو المحتوي على ثلاثين مقطعاً يليه الطويل فالبسيط ، ثم تنعت البحر الكامل بالمرونة قائلة : " بوسع الشاعر من خلال هذه المرونة التنويع في النغم بتغليب المقاطع الطويلة على القصيرة أو تغليب القصيرة على الطويلة أو المساواة بينهما ، و هذا هو السرّ الحقيقي الكامن وراء كثرة استخدام أبي تمام لهذا البحر " [٢] .

نتيجة إحصاءٍ أجرته د. يسرية المصري على ديوان أبي تمام تبيّن أنّ النسبة المئوية لاستخدامه الأوزان المركبة من تفعيلتين ٦٠،٧٩ % و الأوزان المفردة المكّونة من تفعيلة واحدة ٤١،٦ % [٣] حيث تنتهي إلى القول : " حظ البحر في ديوان أبي تمام من الشيوع يكبر إذا كان من البحور الممتزجة ؛ أي المركبة من تفعيلتين مختلفتين " [٤] .

ربّما كانت د. يسرية على حقٍّ في نتيجتها الأولى ، لكنّها في النتيجة التالية وقعت في شرك التناقض . لأنّ بحر الكامل ، صحيحٌ أنه يحتوي على ثلاثين مقطعاً ، إلّا أنّه في الوقت

---

(1) ــ المصري ، د. يسرية ، بنية القصيدة في شعر أبي تمام ــ ص ٣٦ .

(2) ــ المرجع نفسه ــ ص ٣٦ .

(3) ــ المرجع نفسه ــ ص ٣٨ .

(4) ــ المرجع نفسه ــ ص ٣٩ .

ذاته ليس من البحور المركّبة من تفعيلتين مختلفتين ، فإذا أردنا معرفة سبب استحواذ بحر الكامل على نسبة كبيرة في ديوان أبي تمام ، فإنّنا نعود بالسبب إلى أمرين أحدهما ، أنّ بحر الكامل يناسب غرض المديح بما يملك من فخامة و نشاط ، و الآخر يكمن في سعي أبي تمام لمخالفة التقليد ، وبناء ما هو خاصٌّ به كشاعرٍ متميّزٍ في ذلك العصر" وإذا استعرضنا شعره جميعه للوقوف على البحر الغالب فإننا سنجد أن٣٢% من شعره قد جاء على البحر الكامل وأن هذا البحر يحتل المكانة الأولى و الطويل المكانة الثانية ٢٢ % يليه البسيط و نسبته ١٨ % فقط ، و ذلك مخالف لأكثر الشعراء في عصره ، و قبل عصره ، فقد ظل البحر الطويل يحتل المكانة الأولى في أشعارهم يليه البسيط ، و ربّما تقدّم عليه عند بعض الشعراء بينما ظلّ الكامل ثالث بحرٍ في أشعارهم إلّا عند أبي تمام فإنّ هذا البحر يحتل المركز الأول و بنسبة ملفتة للنظر " (١) .

كي نكون أكثر إنصافاً نعود فنذكّر بغلبة حركات هذا البحر على البحور الأخرى ، يقول التبريزي : " سُمّي كاملاً لتكامل حركاته و هي ثلاثون حركة ، ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره و الحركات و إن كانت في أصل الوافر مثل ما هي في الكامل فإنّ في الكامل زيادة ليست في الوافر ، و ذلك أنه توفرت حركاته وجاء على أصله فهو أكمل من الوافر فسمّي لذلك كاملاً " (٢) .

و لمّا كان أبو تمام نزّاعاً إلى الحركة كظاهرة تشملُ السواد الأعظم من ديوانه ، وجدناه يفرط في استخدامه بحر الكامل ليس في غرض المديح و حسب ، إنّما في باقي الأغراض أيضاً ، ولعلّ ما يؤكد ذلك كثرة الزحافات و العلل في قصائده كونها تصيب السواكن بالحذف أكثر مما تصيب الحركات ، و لذا قال السريحي : " إنّ الحركة التي تطغى على موسيقى شعر أبي تمام ، و تكمن خلف كثير من ظواهره العروضية لا يمكن أن تنفصل بأي حالٍ من الأحوال عن تلك الرؤية الشعرية التي كانت تحدد نظرته إلى الأشياء ، فأبو تمام يراها متحرّكة ، يراها في لحظة الصيرورة ، و لذلك فهي لا تعرف حدوداً صارمة لديه ، فالأشياء تتفاعل و تتداخل و يفضي بعضها إلى بعض في حركة دائبة لا تنتهي إلّا لتبدأ مرّة أخرى ، و هي حركة عنيفة بعيدة الغور تفضي بالشيء إلى نقيضه و الضّد إلى ضدّه " (٣) ثم يتابع السريحي قائلاً : " و شعر أبي تمام يزخر بعلامات الوجود المتحركة اللاهثة ، يتردد فيه لمعان البرق و هدير السيل و وقع المطر ، و تنغرس بين أبياته الرماح المصعّدة و السيوف

---

(1) ــ السريحي ، سعيد مصلح ، شعر أبي تمام بين النقد القديم و رؤية النقد الجديد ــ ص ٢٩٠ .

(2) ــ التبريزي ،الخطيب ، الوافي في العروض والقوافي ، ط ١ ،تحقيق : عمر يحيى ، فخر الدين قباوة ، المطبعة العربية ، حلب ــ باب النصر ، ١٩٧٠ ــ ص ٥٨ .

(3) ــ السريحي ، سعيد مصلح ، شعر أبي تمام بين النقد القديم و رؤية النقد الجديد ــ ص ٢٩٤ .

المجرّدة و تنمو فيه الأعشاب و تثمر خلاله الأشجار و تتعاقب فيه الفصول و تفضي الحيـاة إلى موت و الموت إلى حياة " [1] ، و لكن على الرغم من ذلك فقد ركب أبو تمـام البحـور كلّها ، و ورد في شعره الغرض الواحد في أكثر من بحر مخالفاً بذلك ما جاءنا عن قديم النقد من أن لكل غرضٍ أو لكلِّ شعورٍ بحوراً تلائمه أكثر من غيرها لما تمتاز به ، لكنّ أبا تمـام يثبت غير ذلك في شعره ، و لو حاز بحر الكامل على نصيبٍ عظيم في مدائحه ، إلّـا أنّـه المفضّل لديه أيضاً على مستوى الهجاء و العتاب و الغزل و الرثاء و الوصف .

قال في مدح محمد بن حسّان الضبي : " من الكامل " [2]

قـدْكَ اتئِـبْ أربيـتَ فـي الغلـواءِ ... كـم تعـذلون و أنـتم سـجرائي ؟!
لا تـسقني مـاء المـلامِ فـإنّني ... صـبٌّ قـد اسـتعذبتُ مـاءَ بكـائي
و معـرّسٍ للغيـثِ تخفـقُ بينَـهُ ... رايـاتُ كـلّ دُجُنّـةٍ وطْفَـاءِ
نـشرتْ حدائقَـهُ فـصرنَ مآلفـاً ... لطرائـفِ الأنـواءِ و الأنـداءِ
عُنِـيَ الربيـعُ بروضـه فكأنّمـا ... أهـدى إليـه الوشـيَ مـن صـنعاءِ
بيـدٌ لنـسلِ العيـدِ فـي أُملودهـا ... مـا ارتيـدَ مـن عيـدٍ و مـن عُـدواءِ

بحر الكامل يناسب بما فيه من حركات معاني النص التي توحي بمجملهـا بالحركـة الدائبة ، فالبيت الأول من النص يبدأ بأسلوب الأمر في فعلين متتاليين (قدك اتئـب) ، ثـم ينتهي بالتعجّب من خلال استخدام " كم " التكثيرية ، هذا فضلاً عمّا يوحي به الالتفـات مـن حركة ، حيث ينتقل أبو تمام من مخاطبة المفرد إلى مخاطبة الجمع ، ليعود في البيت الثـاني إلى المفرد من خلال استخدامه لأسلوب النهي " لا تسقني ". و هذه أساليب تقوم في الغالـب على طلب و استجابة ، ثم تتسع دائرة الحركة بالنظر إلى غزارة الأفعال في النص على الرغم من اختلاف الصيغة، فثمّة الأمر و المضارع و الماضي و الماضي المبني للمجهول : " قدك، اتئب ، تعذلون ، تخفق ، نشرت ، عُني ، أهدى ، ارتيد " هكذا هي سمة موسيقا النص تبـدو متوهجة ثائرة مع كلّ أسلوب من أساليبه و مع كلّ لفظة من ألفاظه ، و الـدليل علـى ذلـك الأسماء و ما تفصح عنه دلالاتها من حركة و توتّر ، حيث : " الغلواء ، سجرائي ، صـبّ ، الملام ، بكائي، الغيث ، رايات ، أنواء ، أنداء ، الربيع ، الوشي ، .... "

و قال في هجاء عتبة بن أبي عاصم ، شاعر أهل حمص : " من الكامل " [3]

---

(1) ــ المرجع نفسه ــ ص ٢٩٥ .

(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ١ ــ ص (٢٠ ــ ٢٥).

(3) ــ المصدر نفسه ، م ٤ ــ ص ٣٩٣ .

الـــدارُ ناطقـــةٌ و ليـــستْ تنطِـــقُ بـــــدثورِها أنّ الجديـــــدَ ســـــيُخلِقُ
دمـــنٌ تجمّعـــتِ النـــوى فـــي ربعِهـــا و تفرّقـــتْ فيهـــا الـــسحابُ الفُـــرَّقُ
فترقرقـــتْ عينـــي مآقيهـــا إلـــى أن خِلْـــتُ مهجتـــي التـــي تترقـــرقُ

ظاهرة التحريك في شعر أبي تمام ليست قصراً على غرضٍ دون آخـــر ، و هـــي لا تبرز في شعره بشكلٍ واحدٍ لا يتغير ، فمثلما نجدها في الوزن من خلال اعتماد بحر الكامـــل نجدها في الأسلوب و في الألفاظ في أثناء تعالق بعضها مع الآخر داخل السياق ، فها هـــو ذا يستخدم النطق كعاملٍ من عوامل الحركة ، الحركة التي تبلغ الذروة بوجود المقابلة بين ناطقة وليست تنطق ، الجديد و سيخلق ، حيث يمثل التكرار وجهاً آخر للحركة في " ناطقة ، تنطق " مثلما هي الحال في " تفرّقت ، الفُرّق " و " ترقرقت ، تترقرق " ، و أبو تمام ليحـــافظ علـــى وتيرة الحركة المتسارعة يلجأ إلى توكيدها من خلال استعانته بدلالة المفردات داخل نصه ، إذ نحن بصدد مفرداتٍ مثل " تنطق ، سيخلق ، تجمعت ، تفرّقت ، ترقرقت " حيث الضمير فيها جميعاً يعود إلى الدار الموصوفة بالناطقة ، و ذلك في محاولة للتعويض عما هي عليـــه مـــن الإمحاء و البلى ، محيلاً ــ بمثل هذا التعامل ــ الجمادات إلى أحياء تتكلّم و تتحرّك و هـــي في لحظة الكينونة .

و قال معاتباً عياشَ بن لهيعة : " من الكامل " (١)

صـــدفت لُهيّـــا قلبـــيَ المـــستهترِ فبقيـــتُ نهـــبَ صـــبابةٍ و تـــذكّرِ(٢)
غابتْ نجومُ الـــسّعد يـــومَ صـــدودهم و أســـاءت الأيـــامُ فيهـــا محـــضري
فـــي كـــلّ يـــومٍ فـــي فـــؤادي وقعـــةٌ للـــشوق إلّـــا أنّهـــا لـــم تُـــذكرِ

الحركة في هذا النصّ تتجلّى في اضطراب المشاعر ، حيث يفتتح أبو تمـــام عتابـــه بالنسيب مبيّناً ما قد يعانيه العاشق من صدود المحبوبة و إعراضها ، ما يسوّغ له وجود الفعل " صدفت " بمعنى أعرضت مع بداية النص ، ليكون هذا الفعل البؤرة الحركية لمجمل المشاعر المتأججة في صدر أبي تمام ، و لا سيّما بعد نعت قلبه بالمستهتر ، و بعد الاعتراف بكونـــه أضحى نهب الصبابة و التذكّر ، حتى وصل إلى حدٍّ من التوتر أشبه ما يكـــون باضـــطراب المقاتل في ساحة المعركة ، و لكي تكون الحركة على أشدّها وصفها بالدوام عندما بدأ البيـــت الثاني بقوله : في كلِّ يومٍ . و بذلك لم تكن موسيقا النص و هو المنظوم على بحر الكامـــل

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٤ ــ ص (٤٤٩ ــ ٤٥٠) .
(2) ــ صدفت : أعرضت . لهيّا : اسم امرأة .

وحدها التي توحي بالحركة ، بل إنّ مجمل أحوال الشاعر توحي بها أيضاً ، ليس فقط في معرض المديح أو الهجاء ، و إنّما في معظم الأوقات ، إن لم نقل في الأوقات كلها ، فإن لم تتجلى الحركة بالبحر المعتمد تجلت باجتراء أبي تمام على العروض و إكثاره من الزحافات و العلل ، أو تجلت بخروجه السافر على المعاني المعروفة ، أو باستخدامه المفردات المنقرضة و الأعجميّة و العامّية ، ممّا لم يألفه الشعر من قبل ، و لو كان ذلك على حساب شعره المنعوت من ناحية بعض النقاد القدماء بالغموض .

بموجب ذلك تنسحب ظاهرة التحريك في شعر أبي تمام على باقي البحور و لو بنسبة أقل من بحر الكامل نظراً لتفاوت عدد الحركات ، فأمعن النظر في قوله يصف المطر : " من الرجز " (١)

يا سهمَ للبرقِ الذي استطارا ... باتَ على رغمِ الدّجى نهارا(٢)
حتى إذا ما أنجدَ الأبصارا ... و بلاً جهاراً و ندىً سِرارا
آضَ لنا ماءً و كان نارا ... أرضى الثرى و أسخطَ الغبارا(٣)

أول ما يلفت الانتباه في هذا النص قافيته المطلقة التي تعتبر الباب الأوسع لظهور أنماطٍ متنوعة للحركة المستمرة فيه ، و لعلّ القافية المطلقة حدت بالشاعر إلى استخدام أسلوب النداء للبعيد " يا " في بداية النص ، و نحن ندرك ما للنداء من معانٍ تتطلب الحركة ، خصوصاً أن هذا الأسلوب يقوم على الفعل و ردّ الفعل ، و ثمة الألفاظ المستعملة في سياق النص تدعم ما أشرنا إليه و تمنح الموسيقا الممثلة بالوزن سرعةً تتلاءم مع بحر الرجز بوصفه بحراً غنائياً ، بل إن جميع ما ذكرناه يتناسب طرداً مع الموسيقا الحركية التي يبديها كلٌّ من "البرق ، الدجى ، الوبل ، الندى ، الماء ، النار ، الغبار " ، و لا سيّما بعد النظر إلى علاقة الألفاظ فيما بينها و ما تحمله من حركة داعمة للحركة المتوخاة في النص التمامي ، إذ نحن بصدد المقابلات المعنوية و اللفظية و ما فيها من تناقض يمنح النص و يمدّه بطاقةٍ حركية تتجسّد أكثر ما تتجسد بالتنافر حيث " الدجى و النهار" ، " جهاراً و سراراً " ، " ماء ونارا " ، " أرضى و أسخط " ، و كي تكون الموسيقا متدفقة في حدّها الأعظمي يرافق أبيات النص التصريع بما فيه من تكرار صوتي قائم على ترديد الأحرف تارةً ، و على ترديد الصيغ

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٤ ــ ص ٥١٥ .

(2) ــ استطار: انتشر .الدجى : الليل .

(3) ــ آض : عاد .

تارةً أخرى ، هذا فضلاً عمّا يوحي به صوت الراء من استمرار بفعل التكرار المتحصّل عند النطق به .

و على الرغم من غنائية البحر ، فإنّ زحافاً قد أصاب تفعيلة " مستفعلن /٥/٥//٥ " المكررة . ما زوّد النص بشحنة دافعة عن طريق ما يسمى " الطي " (*) بحذف الرابع الساكن من التفعيلة لتصبح " مُتْفَعِلن /٥///٥ " ، فتارة يكون الزحاف في الشطر الأول و تارة أخرى يتموضع في الشطر الثاني .

لعلّ محاولة أبي تمام اختراق العروض لم تظهر ، فقط ، في إكثاره من الزحافات و العلل ، حتى يمنح النص حركيته الإيقاعية المبتغاة ، إنما ظهرت أيضاً في حذفه لتفعيلة أو أكثر من عروض البحر الخليلي ، حيث نجد في الديوان من البحور " الخفيف المجزوء ، الوافر المجزوء ، الكامل المجزوء ، مخلّع البسيط " ، و فيما يلي بيان ذلك :

يقول في هجاء ابن عياش : " من الخفيف المجزوء " (١)

قد صحا القلبُ بعدما ... قد يُرى و هو مُنتشي
لستُ من يُلقي بوجهٍ ... للحديث المخدّشِ
لي من الصبر حاكمٌ ... في الهوى غير مرتشي

و يقول في الغزل : " من الوافر المجزوء " (٢)

أغارُ عليكَ من قُبَلي ... و إن أعطيتني أملي
و أشفق أن أرى خدّيـ ... ـك نصبَ مواقعِ المُقَلِ

و هو القائل أيضاً : " من الكامل المجزوء " (٣)

أصداغُهُ ألِفٌ و لامُ ... و لحاظُهُ سيفٌ حسامُ
و كلامُهُ درٌّ هوى ... لمّا تخوّنَهُ النظامُ
لم يُنتقص في حسنِهِ ... فلهُ الكمالةُ و التمامُ

كما أنّه قال : " من مخلّع البسيط " (١)

(*) ــ انظر " في التشكيل الموسيقي للشعر العربي " ، د. تامر سلوم ــ ص ١٣ .
(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٤ ــ ص ٣٨١ .
(2) ــ المصدر نفسه ، م ٤ ــ ص ٢٥٦ .
(3) ــ المصدر نفسه ، م ٤ ــ ص ٢٧٠ .

مُرتّـــبُ الحـــزنِ فـــي القلـــوبِ و ناصـــرُ العـــزمِ فـــي الـــذنوبِ
مـــا شـــئتَ مـــن منظـــرٍ عجيـــبٍ فيـــه و مـــن منطـــقٍ أريـــبِ[٢]
لمّـــا رأى رِقبـــةَ الأعـــادي علـــى معنّـــىً بـــهِ كئيـــبِ[٣]
جـــرّد لـــي مـــن هـــواه ودّاً صـــار رقيبـــاً علـــى الرقيـــبِ !

الوزن في شعر أبي تمام يحدو بنا إلى الحديث عن اجتهاده في العروض ، فقد نظـم على بحورٍ لم يأتِ بها الخليل محلّقاً خارج الأقفاص الستة عشرَ ، و لعلَّ قصيدته فـي مـدح الحسن بن وهب دليل واضحٌ على ذلك ، إذ يقول فيها [٤] :

الحـــسنُ بـــن وهـــبٍ كالغيـــث فـــي انـــسكابِهْ
فـــي الـــشرخ مـــن حجـــاهُ و الـــشرخ مـــن شـــبابِهْ
و الخـــصبِ مـــن نـــداهُ و الخـــصبِ مـــن جنابِـــهْ

النصّ موزون على :

مُـــــستَعِلُن فعـــــولن مـــــستفعلن فعـــــولن
٥/٥// ٥///٥/ ٥//٥/٥/ ٥/٥//

فإذا اعتمدنا عروض الخليل ، فهو أقرب ما يكون إلى المنسرح ، و إلّا فهو إمّا علـى بحر الرجز أو على بحر السريع [٥] ، " و لا يوجد مثله في الشعر القديم " [٦] .

الأمر ذاته ينطبق على قوله متغزّلاً [٧] :

---

(1) ــ المصدر نفسه ، م ٤ ــ ص ١٦٣ .
(2) ــ الأريب : العاقل ، وصف المنطق به جوازاً .
(3) ــ رقبة : المراقبة . المعنّى : المغرم .
(4) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ١ ــ ص ١٠٨ .
(5) ــ بدوي ، د. عبده ، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر ــ ص ١٦٢ .
(6) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ١ ــ ص ١٠٨ .
(7) ــ المصدر نفسه ، م ٤ ــ ص ٢٠٣ .

نبيـــــلُ ردفٍ رقيـــــقُ خـــــصرٍ ســـــليل شـــــمسٍ نتـــــيجُ بـــــدرِ
بـــــديعُ حـــــسنٍ رشـــــيقُ قـــــدٍّ ملـــــيح خـــــدٍّ نقـــــيٌّ ثغـــــرِ
قـــــضيبُ بـــــانٍ عليـــــه بـــــدرٌ مثـــــالُ حـــــسنٍ عـــــروسُ خـــــدْرِ

على الرغم من أنّه قريبٌ من بحر البسيط إلّا أنّ الخليل لم يذكر شيئاً في مجزوء هذا البحر يتطابق مع عروضِ النص السابق ، فقد ورد في " في التشكيل الموسيقي " للدكتور تامر سلوم ما مؤداه أن عروض مجزوء البسيط تكون صحيحة " مستفعلن /٥/٥//٥ " و إلّا فهـــي على " مستفعلان /٥/٥//٥٥ " أو على " مفعولن /٥/٥/٥ " و لا تكون أبـــداً علـــى " فعـــولن //٥/٥ " [١]، لكن مع ذلك فإنّ أبا تمام قد عوّض الخلل الموسيقي اللاحق بالوزن عندما اعتمد في نصّه على الموسيقى الداخلية ، و ما أفرزته من إيقاعات شحنت النص بالحركة و الرشاقة بما يتلاءم مع محبوبته الموصوفة بدقة الخصر و رشاقة القدّ ، فها نحن ذا أمام التصريع فـــي " خصر ، بدر " و أمام التشطير المكّثف ، و كذلك أمام التقسيم و التجنيس و التوازي ، و لا سيّما هذا الأخير " التوازي " و قد اعتمد على ترديد الصيغة المنسحبة على كامـــل الـــنص : " نبيل ردفٍ ، دقيق خصر ، سليل شمس ، ... "

إذاً ، استطاع أبو تمام هدم القاعدة العروضية وفكّ أغلال العروض الخليلية ، عنـــدما بنى لنفسه نمطاً إيقاعياً متميّزاً جعل فيه من البديع النوتة و اللحن و العلامة ، مؤسساً بـــذلك لموسيقا جديدة نقطف ثمارها في عصرنا الحديث هذا .

ب ــ القافية و الروي :

تعدّدت مذاهب النقاد في تعريف القافية [*] ، و لكن يبقى رأي الخليل أهمّها و أدقّها ، فالقافية عنده تتحدّد " من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن " [٢] ، كما أنّ بعض النقاد عاد بجودة القـــصيدة أو البيـــت إلـــى الـــوزن و بعضهم عاد بها إلى القافية ، بسبب ما لهذه الأخيرة من وظائف و مزايا ، و لعـــلّ " أهـــم وظائف القافية هي التطريب و التنغيم و ذلك لما توفّره من حسن الإيقاع و جميـــل الـــنغم . فالوقفة الصوتية تشيع لحناً إيقاعياً في النص من خلال الجرس الموسيقي الذي تحمله النهايات

---

(1) ــ سلوم ، د . تامر ، في التشكيل الموسيقي ، ص ٢٨ــ٣٢ .

(*) ــ انظر ، الوافي في العروض و القـــوافي ، ط ١ ، الخطيـــب التبريـــزي ، ص ٢٢٠ . و أيـــضاً ، العروض و القافية ، د. عبد الرحمن السيد ، القاهرة ــ ص ٥ .

(2) ــ القيرواني ، ابن رشيق ، العمدة ــ ص ١٣٢ .

الصوتية المتشابهة في عجز الأبيات " [١] و تتابع د. حسناء قائلة : " و إلى جانب التنغيم تقوم القافية بوظيفة دلالية مهمة إذ تأتي منسجمة معنوياً و صوتياً مع السياق ، و تلاحمه مع كلمات الخطاب الشعري أو من خلال الترابط الدلالي بينها و بين الوحدة الصوتية التي تسبقها " [٢] ، و بذلك تصبح القافية جزءاً لا يتجزأ من إيقاع النص ، بوصفها " ترنيمة إيقاعية خارجية ، تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة ، و تعطيه نبراً ، و قوة جرس ، يصبُّ فيها الشاعر دفقه ، حتى إذا استعاد قوّة نفسه بدأ من جديد ، كمن يجري إلى شوط محدد ، حتى إذا بلغه ، استراح قليلاً لينطلق من جديد " [٣] .

لكن ، هذا لا يعني أنّ القافية ينتهي دورها الإيقاعي و الدلالي بنهاية البيت المقفّى ، بل إنّها غالباً ما تكون مرتبطة بما قبلها و ما بعدها ، لا من حيث الدلالة و حسب ، إنّما ، أيضاً من حيث الإيقاع الخارجي ، فالمنشد الجيد للشعر يهيّئ المتلقي ، دائماً ، لاستقبال الأبيات المتتابعة ، فإذا ما بلغ البيت الأخير من نصّه يوحي من خلال النبر باقتراب النهاية ، هذا ، تماماً ما كان من أمر شاعرنا ، فها هو ذا الدكتور عبده بدوي يتحدث عن قوافي أبي تمام قائلاً : " القافية عنده لا تقف وحيدة ... في آخر البيت ، ذلك لأننا نراها تنشر دوائر صداها في البيت نفسه ، بل و في القصيدة كلّها " [٤] .

أمّا فيما يخصّ الروي في شعر أبي تمام ، فإنّه من اللافت للانتباه أن شاعرنا قد استخدم معظم أحرف الأبجدية كروي لقصائده غير هيّاب من استخدام حرفٍ قد لا يعينه على نظم قصيدةٍ طويلة ملحمية ، و غير وجلٍ من ندرة ما جاء على الحرف ــ كروي ــ في الشعر القديم ، و ذلك لثقته المفرطة باتساع معجمه الشعري ، فقد نظم على الروي المهجور من مثل : " الثاء ، الشين ، الزاي ، ... " لكن في المقابل ارتفعت نسبة استخدامه لأحرف من مثل : " الباء ، الدال ، اللام ، الميم " على سنّة الأولين ، و ربّ سائلٍ يسأل ، أين يكون بناء أبي تمام إذا هو اتبع القدماء و لم يهدم ما جاء عنهم ؟

نجيب إذ نجيب، فنقول : إن أبا تمام تتبّع خطى الأولين في إكثاره من استخدام الحروف السابقة كروي في جلّ قصائده إلّا أنّ مخالفته لهم تبدّت في نسبة كلّ حرفٍ من الحروف الأربعة من الاستخدام ، ففي دراسة إحصائية أجرتها الدكتورة يسريّة المصري تبيّن

---

(1) ــ أقدح ، حسناء ، التجربة الشعرية عند ابن خفاجة الأندلسي ، جامعة الرباط ، ١٩٩٩ ــ ص ٢٨٧ .

(2) ــ المرجع نفسه ــ ص ٢٨٨ .

(3) ــ آلوجي ، عبد الرحمن ، الإيقاع في الشعر العربي ــ ص ٧١ .

(4) ــ بدوي ، د. عبده ، أبو تمام و قضية التجديد في الشعر ــ ص ١٦٠.

أنّ " هناك ستة أصوات فقط يمثل مجموعها سبعة وستين في المائة من مجموع قوافي الديوان"[١].

وهي تعني بالأصوات الستة (الباء ، الدال ، الميم ، الراء ، اللام ، النون) على الترتيب ، حيث كانت الأسبقية لصوت الباء يليه الدال فالميم فالراء ، بينما صوت اللام تأخّر قليلاً ، و إذا نظرنا إلى جدولها الإحصائي لتبيّن لنا أنّ العرب لم يحتفوا بصوتي الدال و الباء احتفاء أبي تمام ، فقد كان لصوتي الراء و اللام التقدمة في حين تأخّرا في ديوان شاعرنا حبّاً منه في إبداعٍ جديد و لو على مستوى الأصوات ، و إذا أمعنا التدقيق أكثر سنلاحظ تبعية هذا الإبداع إلى مشروعه الإيقاعي القائم على ظاهرة التحريك ، لأن صوتي الدال و الباء من الأصوات الشديدة التي " يحدث النفس فيها صوتاً انفجارياً " [٢] ، في حين ينتمي صوتا الراء و اللام إلى الأصوات المتوسطة التي " لا تحدث صفيراً أو حفيفاً " [٣] و بموجب ذلك يحسن أبو تمام ــ من خلال حسّه الفطري بالأصوات ــ اختيار ما يتلاءم مع نزعته في التجديد من جهة و مع إيقاعات نصوصه من جهة أخرى ، و لا سيّما أنه " يهتم بالصوت و رنينه و أصدائه ، و يعتبره من أدواته الفنية " [٤] . و نحن عندما يأخذ بنا الحديث إلى ما يخصّ الأحرف و الأصوات ، لابدّ لنا من تتبّع إيحاءات القافية في قصيدة أبي تمام ، لتبيّن أنواعها بالنظر إلى عدد الحركات في سبيل معرفة أيّ الأنواع ألصق بتجربة الشاعر ، و أيُّها أنسب لظاهرة التحريك في نصّه ، خصوصاً بعد إدغام النوع من حيث دلالته بالمعنى المقصود من الكلمة كقافية ، و من البيت كوحدة شعرية قائمة بذاتها ، و أخيراً من النص كحالة شعورية شاملة .

فإذا فحصنا و دقّقنا في كتب الموسيقا و العروض سنجد أنّ للقافية من حيث حركاتها خمسة أنواع ، هي : " المتكاوس ، المتراكب ، المتدارك ، المتواتر ، المترادف " [٥] ، و من خلال رصد القافية في ديوان أبي تمام أمكننا الوصول إلى الجدول الإحصائي الآتي :

---

(1) ــ المصري ، د. يسرية ، بنية القصيدة في شعر أبي تمام ــ ص ٨١ .

(2) ــ أنيس، د. إبراهيم، الأصوات اللغوية ، ط ٤، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧١ ــ ص ٢٣ .

(3) ــ المرجع نفسه ــ ص ٢٤ .

(4) ــ بدوي ، د. عبده ، أبو تمام و قضية التجديد في الشعر ــ ص ١٥٥ .

(5) ــ سلطاني ، أ. محمد علي ، العروض و موسيقى الشعر العربي ، المطبعة الجديدة ، دمشق ، ١٩٨٢ ــ ص (١٢١ ــ ١٢٢) .

حيث : ١ ــ متكاوس : إذا تتالت أربع حركات بين ساكني القافية ٥////٥ .

٢ ــ متراكب : إذا تتالت ثلاث حركات بين ساكني القافية ٥///٥ .

٣ ــ متدارك : إذا تتالى متحركان بين ساكني القافية ٥//٥ .

متسلسل	البحر	عدد القصائد	نوع القافية بالنظر إلى عدد الحركات				
			متكاوس	متراكب	متدارك	متواتر	مترادف
١	الكامل	١٢٤	ــ	٣	٦٦	٥٥	ــ
٢	الطويل	٨٣	ــ	ــ	٤٨	٣٥	ــ
٣	البسيط	٨٣	ــ	٥٥	١	٢٧	ــ
٤	الخفيف	٦٤	ــ	ــ	٤	٦٠	ــ
٥	الوافر	٤٢	ــ	٢	ــ	٤٠	ــ
٦	السريع	٣٢	ــ	ــ	١٥	١٦	١
٧	المنسرح	٢٠	ــ	١٧	ــ	٣	ــ
٨	الرجز	٨	ــ	ــ	٢	٦	ــ
٩	الرمل	٨	ــ	٣	ــ	٥	ــ
١٠	المتقارب	٥	ــ	ــ	٣	٢	ــ
١١	المديد	٣	ــ	٣	ــ	ــ	ــ
١٢	الهزج	٣	ــ	ــ	ــ	٣	ــ
١٣	المجتث	٢	ــ	ــ	ــ	٢	ــ
المجموع		٤٧٧	ــ	٨٣	١٣٩	٢٥٤	١

و إذ نمثل لذلك نختار من شعر أبي تمام على بحر البسيط ، القافية متراكب ، قوله في المأمون [١] :

---

٤ ــ متواتر : إذا فصل بين ساكني القافية متحرك واحد ٥/ .

٥ ــ مترادف : إذا تجاور الساكنان ٥٥ .

ــ و انظر أيضاً ، موسيقى الشعر و العروض ، د. حسن حسني ، ط ١ ، دار الهجرة للطباعة و النشر والتوزيع ، دمشق ، الحلبوني ، ١٩٩٤ ــ ص (٣٧٢ ــ ٣٧٥).

ــ و انظر، العروض بين الأصالة و الحداثة ، ط ١، د. إبراهيم عبد الجواد . دار الشروق للنشر و التوزيع، ٢٠٠٢ م ــ ص (١٧٩ ــ ١٨١) .

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ٢٢١ .

يا وارث المُلــكِ إن المُلــكَ محتــبَسٌ وقفٌ عليك إلــى أن تُنــشَرَ الــصّورُ
لم يُذكرِ الجــودُ إلّــا خــضتَ واديَــهَ و لا انُتضيَ السيفُ إلّا خافَــكَ القــدرُ

و على بحر الطويل ، القافية متدارك ، يقف على الأطلال ، إذ هــو بــصدد مــدح المعتصم بالله قائلاً [1] :

أجل أيّها الربــعُ الــذي خــفّ آهلُــهْ لقد أدركَتْ فيكَ النــوى مــا تحاولُــهْ
وقفــتُ و أحــشائي منــازلُ للأســى به و هْــوَ قفــرٌ قــد تعفّــتْ منازلُــهْ

و قال في باب الغزل ، على بحر السريع ، القافية متواتر [2] :

اجعــل لعينــي فــي الكــرى حظّــا و لا تكــــن لــــي مالكــــاً فظّــــا
أمَــا لعينــي بــكَ مــن حرمــةٍ إذ أعملَــتْ فــي حــسنكَ اللحظــا ؟

نخلص مما تقدم إلى مجموعة من النتائج أهمها :

١ ــ يبتعد أبو تمام بقوافيه عن التطرّف ، فقافيته ليست من المتكاوس و ليست مــن المترادف ، إنّما تدور رحاها في فلك الأنواع الثلاثة المتبقية ، و هذا نمط جديدٌ من التــوازن يُعنى به أبو تمام و يجعله ميّزة موسيقاه الخارجية .

٢ ــ إذا كانت القافية " المتدارك " هي المعيار ، بوصفها وسطاً بين الأنواع الخمسة، فإنّ أبا تمام في البحور " الكامل ، الطويــل ، الــسريع " قــد خلــق نوعــاً مــن المــوازاة و التساوي بين المتدارك و المتواتر مع فروق بسيطة ، ربّما لا تظهر قيمتها إلا بالنظر إلــى بحر البسيط ، إذ نجد غلبة المتراكب على كلٍّ من المتدارك و المتواتر بنسبٍ متفاوتة ، الأمر الذي يكشف لنا نزعة أبي تمام إلى الحركة ، و لو من خلال العلل التي كانت غالباً ما تطــرأ على تفعيلة " الضرب " فاعلن /٥//٥ ←——— ///٥ فعلن .

٣ ــ النتيجة السابقة مدعومة بتعاضد المنسرح مع البسيط بالنظر إلى قافية المتراكب التي سيطرت على ٧٠ % من قصائد البحرين .

---

(1) ــ المصدر نفسه ، م ٣ ــ ص ٢١ .

(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٤ ــ ص ٢٣٢ .

٤ ــ كي لا تنحصر الحركة في الموسيقى بعدد حركات التفعيلة أو القافية ، نشير إلى أنّ الحركة غالباً ما تنشأ عند حدوث الزحاف ، و نحن عندما نمعن النظر في قافية الخفيف " المتواتر" القائمة على /٥/٥ والخالية من العلل، فإنّنا لاشكّ نشعر بمستوى موسيقي واحد يحقّقه الإيقاع الغنائي لهذا البحر،أمّا عندما نمعن النظر في قافية الوافر" المتواتر" القائمة على/٥/٥ فإنّنا لا شكّ نشعر بخرقٍ موسيقي يتشكل عن طريق العلل اللاحقة بالتفعيلة مفاعلتن //٥///٥ حيث تكون القافية في الأصل على المتراكب ؛أي ثمة ثلاث حركات بين الساكنين،إلّا أنّ حذف السبب الثقيل// لتصبح التفعيلة //٥/٥ لم يثبّط من إيقاع القافية ، ولم يسلبها تأثيرها وفعاليتها بل على العكس ،شحنها هذا الاختراق بطاقة تجاوزية حقق من خلالها أبو تمام ويحقق دائماً ، ركيزة من مرتكزات مشروعه البنائي، فقد صدق الدكتور الرباعي حين قال : " الزحافات و العلل في الأوزان العربية ملاذ الشعراء في تغيير الوحدات الزمنية داخل البيت الواحد من جهة ، و في تبديل أنماط النغم الكلي داخل القصيدة من جهة أخرى ، وذلك منعاً للرتابة التي تحبسُ الجمال و تقتل الفن " (١) .

٥ ــ أبو تمام إذ يهدم الوزن بكثرة الزحافات و العلل ، أو ربّما بحذف وحدة موسيقية كاملة منصرفاً إلى استخدام المجزوء و المشطور من البحور ، فإنّه غالباً ما كان يعوّض هذا الهدم ببناءٍ يمتّن علاقة أدواته الشعرية بعضها ببعض ، والدليل على ما سلف تأكيده على لزوم ما لا يلزم ، كأن لا يكتفي بالروي كونه الحرف الأخير المتحرّك أو الساكن في القصيدة ، بل يسعى لإلحاق حرفٍ أو أكثر به ، فيلتزمه في القصيدة كلّها ، كما لو أنّه رويٌ آخر ، و لا سيّما إذا تعلّق الأمر بالأصوات اللينة ، حيث ينوب أحدها عن الآخر ، من مثل قوله في مدح بعض بني عبد الكريم الطائيين ، مفتتحاً مديحه بوقفة طللية (٢) :

أرامةُ كنتِ مألفَ كلِّ ريمِ ... لو استمتعتِ بالأنْسِ القديمِ
أدارَ البؤسِ حسّتكِ التصابي ... إليّ فصرتِ جنّاتِ النعيمِ
لَئِن أصبحتِ ميدان السوافي ... لقد أصبحتِ ميدانِ الهمومِ(٣)
و ممّا ضرّم البرحاءَ أنّي ... شكوت فما شكوتُ إلى رحيمِ
أظنّ الدّمعَ في خدّي سيبقى ... رسوماً من بكائي في الرسومِ

---

(1) ــ الرباعي ، د. عبد القادر ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ــ ص ٢٧٩ .

(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م٣ ــ ص ١٦٠ .

(3) ــ السوافي ، مفردها سافية : الريح التي تسفي التراب ؛ أي تحمله وتذروه .

أو كقوله في مدح أبي سعيد ، و قد وقف ــ أولاً ــ على الأطلال [1] :

إنّ عهـــداً لـــو تعلمـــانِ ذميمـــا ... أن تنامـــا عـــن ليلتـــي أو تنيمـــا
كنتُ أرعـــى البـــدور حتّـــى إذا مـــا ... فـــارقوني أمـــسيتُ أرعـــى النجومـــا
قـــد مررنـــا بالـــدّارِ و هْـــيَ خـــلاءٌ ... و بكينـــا طلولَهـــا و الرســـوما
و ســـألنا ربوعهـــا فانـــصرفنا ... بـــسقامٍ و مـــا ســـألنا حكيمـــا

ما يؤكّد أنّ فعل الهدم في شعر أبي تمام ليس فعلاً استعراضياً بالمطلق ، إنّما هو في أحيان كثيرة فعلٌ مرحلي يتمّ استحضاره لدعم العملية الإبداعية ، سواءٌ أتعلّق الأمر بالموسيقا أم بغيرها من نواحي التجربة.

٣ ــ إيقاع البديع في شعر أبي تمام :

على الرغم مما يمتلكه أبو تمام من موهبة أدبية ، و على الرغم من اتساع ثقافتـــه ، كان يجهد نفسه في استخراج المعاني الجديدة و الصور النادرة ، حتّى أصبح الـــشعر عنـــده صناعة تفوق الصناعات كلّها ، و تتواصل معها في آنٍ معاً ، و إن كان يعمل على " تجـــاوز هاجس القول إلى هاجس طريقة القول " [2] فلأنّه يدرك فعلاً أنّ " صعوبة الإبداع لا تكافـــأ بسهولة التلقي " [3] و لعلّ هذا التصور للشعر في مفهوم أبي تمام حدا به إلى التكثيف البديعي في نصوصه ، حيث لم يخلُ بيتٌ مما نظمه من لون أو أكثر من ألـــوان البـــديع ، و ســـوف نقصر دراستنا لإيقاع البديع في الشعر التمامي على نماذج مؤتلفة من البديع تجول جميعها في ميدان التكرار و على المستويات كلّها " تكرار حرف ، تكرار لفظ ، تكرار صيغة ، تكـــرار تركيب " فإن كان التكرار كظاهرة بديعية عنواناً عريضاً للإحساس بعمق الموسيقا الداخلية في شعر أبي تمام ، فإنّ العناوين الجزئية تقدّم لنا المادة الغنائية الخام ضمن إطار البيت الواحد ، و لو تعدّدت ، إذ يمكن لنا أن نقف في البيت المفرد على الجنـــاس و التـــوازي و التـــصريع و التشطير و الترديد و غير ذلك مما اعتدنا وجوده في قصيد أبي تمام ، من مثل قوله [4] :

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٣ ــ ص (٢٢٢ ــ ٢٢٣) .

(2) ــ العقود ، عبد الرحمن بن محمـــد ، *في الإبداع والتلقي في الشعر بخاصة* ، عـــالم الفكـــر م ٢٥ ، ع ٤ ، ١٩٩٧، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ــ ص ١٦ .

(3) ــ المرجع نفسه ــ ص ١٧٨ .

(4) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م١ ــ ص (١٤٠ ــ ١٤١) .

و غرّبتُ حتى لم أجد ذكـر مَـشْرقٍ و شرّقتُ حتّى قـد نـسيتُ المغاربـا
فآفـــة ذا ألّـــا يـــصادفَ مِـــضرباً و آفـــةُ ذا ألّـــا يـــصادفَ ضـــاربا

تعدّدت في مثالنا السابق عناصر الموسيقا الداخلية بالنظر إلى البديع و ما أسبغه على البيتين من غنائية ، تجلّت **أولاً** بالمقابلة و التوازي ، حيث تطابقت بنية كلّ شطر في البيـت الواحد مع بنية الشطر الثاني من البيت ذاته ، وقد نبّهت إلى مثل ذلك د. يسرية المصري في قولها :" قد شاعت ظاهرة تقسيم الجمل إلى كتلتين متساويتين في شعر أبي تمام ، داخل الشطر الواحد ، أو على مستوى البيت الشعري ككل " [1] ، هذا فضلاً عن التقابل الحاصـل بـين " غرّبت ، شرّقت " ، " ذكر ، نسيت " و" شرق ، مغاربا " و" مضربا ، ضاربا " ، وتجلّـت **ثانياً** بالتكرار المتحقق في ردّ العجز على الصدر أو في الجناس الاشتقاقي ، إذ نحن بـصدد " غربت ، المغاربا " و " مشرق ، شرقت " و " مضربا ، ضاربا " ، و بموجب ذلـك يحقّـق المثال المذكور هدفه في شدّ انتباه المتلقي و تزويده بالمتعة و شحن وجدانه بالـشجون إثـر التعاطف مع شاعرنا التائه ، لا بالنظر إلى دلالة المفردات و هي في حالة عزلةٍ تامّة ، إنّمـا بالنظر إليها و هي تتعالق مع ما يناقضها و يخالفها طوراً ، و مع ما يوافقها و يترادف معها طوراً آخر ، حتى إنّ الموسيقا القارّة في ذا الاختلاف و ذا الائتلاف لقادرة على التعبير عـن مضمون السياق الشعري من خلال النظر إلى دلالة مفرداته على تنوعها أو علـى تماثلهـا ، و سواءٌ أكان التنوّع و التماثل على مستوى الأصوات و البنـى أم علـى مـستوى الماهيـة و المعنى .

ما يؤكّد في النتيجة أن كلّاً من الموسيقا الخارجية و الموسيقا الداخلية صنوان متآلفان يفضي أحدهما إلى الآخر و يحتضنه ، فمثلما وجدنا الإيقاع البديعي يمضي ممتدّاً مـع دلالـة البيتين ، و محقّقاً بالتوازي و التكرار خصوصيته نجد أيضاً الإيقاع المتمثل بالوزن و القافيـة يتساوق مع المعنى العام و يؤازره ، فتتطابق الوحدات الموسيقية في شطري البيت الواحد ، إذ نحن بصدد :

و غرّبـت حتّـى لـم أجـد ذكـر مـشرقٍ و شـرّقت حتـى قـد نـسيت المغاربـا
ه//ه/ ه/ه/ه// ه/ه// ه//ه/ ه//ه/ ه/ه/ه// ه/ه// ه//ه/
ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ
فعـــولن مفـــاعيلن فعـــولن مفـــاعلن فعـــولن مفـــاعيلن فعـــولن مفـــاعلن

(1) ــ المصري ، د. يسرية ، بنية القصيدة في شعر أبي تمام ــ ص ٥٦ .

فآفـــة ذا ألّـــا يـــصادف مِـــضرباً	و آفـــة ذا ألّـــا يـــصادف ضـــاربا
/٥// //٥/٥// /٥// //٥//	/٥// //٥/٥// /٥// //٥//
ـ ∪ ـ ∪ ـ ـ ـ ∪ ∪ ـ ∪ ـ	ـ ∪ ـ ∪ ∪ ـ ∪ ـ ـ ـ ∪ ∪ ـ ∪ ـ
فعـــولُ مفـــاعيلن فعـــولُ مفـــاعلن	فعـــولُ مفـــاعيلن فعـــولُ مفـــاعلن

فإذا ما أصيبت " مفاعيلن " بعلّةٍ في الشطر الأول أصيب ما يقابلها في الشطر الثـاني من البيت ذاته ، و إذا ما أصيبت " فعولن " بجوازٍ في الشطر الأول أصيب ما يقابلهـا فـي الشطر الثاني ، مما يؤدي إلى تطابق المقاطع القصيرة في شطري البيت الواحد و كذلك الأمر فيما يخصّ المقاطع الطويلة ، فمثلاً ، بلغ عدد المقاطع القصيرة في الشطر الأول من البيـت الأول خمسة مقاطع يقابلها في الشطر الثاني من البيت خمسة مقاطع أيضاً ، بينما بلـغ عـدد المقاطع الطويلة في البيت ذاته ثمانية عشر مقطعاً ، في كلّ شطرٍ تسعة مقاطع ، و ما ينطبق على البيت الأول ينطبق على البيت الثاني مع اختلافٍ في عدد المقاطع ، و إذا عكفنا علـى المفردات المطابق منها و المجانس فسوف نجد على سبيل المثال لا الحصر :

غرّبتُ /٥/٥/ ⟵ ـ ـ ∪ تتألف من مقطعين طويلين و مقطعٍ قصير ، و مثيلتها مفردة " شرّقتُ " ، كما نجد : مِضرباً /٥//٥ ⟵ ـ ∪ ـ تطابق مفردة " ضاربا " و هذا فضلاً عن تطابق مفردتي " آفة ، يصادف " مع مثيلتيهما صيغةً و إيقاعاً و بنية ، مـن دون أن تدخل أيّة مفردة مما ذكرنا في باب الحشو الذي لا فائدة ترجى منه و لا نفع .

من هنا كان لزاماً علينا أن نكشف عن إيقاعات البديع ، مبيّنين أثرها على الموسـيقا بمفهومها الشامل ، و التي هي كالآتي :

أ ــ تكرار الصيغ و التراكيب :

يظهر مثل هذا التكرار في الأعمّ الأغلب عندما يعمد أبو تمام إلى استخدام التـوازي و السجع و التشطير من بين ألوان البديع المعروفة ، ليبدع الشعر . و الأمثلة على ذلك مـن الديوان وافرة ، نختار منها قوله [١] :

نجـــومٌ طوالـــعٌ جبـــالٌ فـــوارعُ غيـــوثٌ هوامـــعٌ ســـيولٌ دوافـــعُ

عَزَتْ د. يسرية المصري جماليّة الإيقاع في هذا البيت إلى عامل التكـرار ، عنـدما قالت : " لاشكَّ أنّ تكرار تركيبات متماثلة مسجوعة ، و تعتمد علـى فونيمـات ؛ أي علـى

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٤ ــ ص ٥٨٦ .

وحدات دالّة هو الذي زاد من كثافة ترخيم الأصوات و كثّف بالتالي الإيقاع في البيت " [1]، و اللافت للانتباه بالإضافة إلى تكرار التركيب القائم على الجملة الاسمية ــ و قد حُذف منها المبتدأ ــ انصراف الشاعر إلى تكرار صيغة الجمع و ما توحي به من الألفة و الانسجام ، و لا سيّما أنّها وردت متجاورة يمسك بعضها بيد الآخر ، حيث الخبر جمع تكسير " نجوم ، جبال ، غيوث ، سيول " ، و حيث الصفة جمع تكسير أيضاً ، و لكن لصيغة اسم الفاعل المصوغ من الفعل الثلاثي " طوالع ، فوارع ، هوامع ، دوافع " ، و إذا نحن تجاهلنا ما قد يمنحه تكرار صوت العين من غنى للإيقاع ، ليس لأنّه يمثّل عماد التصريع في البيت و حسب ، بل لأنّه أيضاً يمثّل قافية أفقية ممتدّة ، فإنّنا لا نستطيع أن نتجاهل التكرار الحاصل في الوحدات الإيقاعية للبحر الطويل حيث المفردات " نجوم ، جبال ، غيوث ، هوامع " تمثّل التفعيلة الخماسية " فعولن " بينما تمثّل المفردات " طوالعٌ ، فوراعُ ، هوامعٌ ، دوافعُ " التفعيلة السباعية " مفاعلن " المتعرّضة للقبض .

و لهذا أثره البالغ في الإيقاع ، إذ يمكننا تبديل التراكيب و الصيغ فيما بينها دون أن ينقص الأمر من المعنى أو المبنى شيئاً ، كأن نجعل البيت كما يلي :

غيوثٌ هوامعٌ سيولٌ دوافعُ نجومٌ طوالعٌ جبالٌ فوارعُ

أو كأن نجعل البيت كما يلي :

سيولٌ دوافعٌ غيوثٌ هوامعُ جبالٌ فوارعٌ نجومٌ طوالعُ

بل إنّنا نستطيع إبداع الكثير من الصيغ للبيت ذاته من دون خلل يذكر ، لا على مستوى الإيقاع الداخلي و لا على مستوى الإيقاع الخارجي ، و هذا بناءٌ قلّ مثيله في كلام العرب و العجم ، حيث تمكّن فيه أبو تمام من تسخير السجع لصالح الشعر مقسّماً بيته إلى أربعة أجزاء متّفقة في الوزن و القافية و الروي ، فإن دخل مثل هذا في باب السجع المتوازي، فإنّ لوناً آخر كالتشطير لابدّ قد يعبّر عنه قول أبي تمام [2] :

تدبير معتصمٍ بالله منتقمٍ لله مرتقبٍ في الله مرتغبِ

---

(1) ــ المصري ، د. يسرية ، بنية القصيدة في شعر أبي تمام ــ ص ٥٥ .

(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ١ ــ ص ٥٨ .

إنّ موسيقا الشطر الأول تنسجم خارجياً مع موسيقى الشطر الثاني على الرغم من اختلاف الفاصلة المسجوعة ، حيث يُقفّى الشطر الأول بتكرار الصيغة و حرف الروي " معتصم ، منتقم "، و يُقفّى الشطر الثاني بتكرار الصيغة وحرف الروي " مرتقب، مرتغب "، و أمّا الإيقاع القريب المتأتّي من تكرار لفظ الجلالة " الله " فإنّه يحضر لتوثيق الصلة بين إيقاعاتٍ ثلاث تقوم على " معتصمٍ بالله ، منتقمٍ لله ، مرتغبٍ في الله " ، و ما التغيير الحاصل في تمايز أحرف الجرّ إلّا حالة من حالات التوتر النغمي تؤديه الدلالة في " بـ ، لـ ، في " حيث الاتصال و الملكية و التداخل على الترتيب ، و أمّا إذا كان مثل هذا الإيقاع يحدث على مسافات متباعدة فلأنّ الشاعر يحاول بذلك خلق إيقاعات منتظمة تساعد على الاسترسال ، و تحقّق مبدأ التواصل الذي طالما ألحّ عليه أبو تمام ؛ يقول متغزّلاً [1] :

حَسُنتْ عبرتي و طابَ نحيبي ... فيكَ يا كنزَ كلِّ حُسْنٍ و طيبِ
لك قدٌّ أدقُّ من أن يُحاكى ... بقضيبٍ في الحُسنِ أو بكثيبِ
أيّ شيءٍ يكون أحسنَ من صـ ... ـبٍّ أديبٍ متيّمٍ بأديبِ

فمادة " حسن " تتكرّر على امتداد النص وفق صيغٍ متنوعة " حَسُنَتْ ، حُسْنٍ ، الحسنِ، أحسن " ليس في بيتٍ واحدٍ بل في أبيات متعددة ، متقاربة حيناً و متباعدة حيناً آخر ، بما يضمن تواصل المتلقي مع صورة المحبوبة ، المحبوبة التي تُيّمَ بها الشاعر و تعته بحبها .

لكنّ ما سلف كلّه لا يعني قصور تكرار التراكيب و الصيغ على التشطير و السجع ، أو على التوازي و الجناس المكثّفين ، بل ثمّة ألوان أخرى تؤدي الغرض ذاته في الكشف عن إيقاعات صوتية تتناغم و المعنى المقصود من سياق التجربة الشعرية ، و فيما يلي أمثلة عمّا اصطلح على تسميته (التسميط ، الجمع ، الموازنة ، المناسبة اللفظية) ، يقول أبو تمام [2] :

مها الوحش إلّا أن هاتا أوانسٌ ... قنا الخط إلّا أن تلك ذوابلُ

إيقاع البيت يتماشى ومعناه ، فالفتيات يتهادين في مشيتهنّ باختيالٍ و هن يدركن ما لعيونهن من جمالٍ و شدّة تأثير ، ما دفع بالشاعر إلى تشبيه رشاقتهنّ وليونة أجسادهنَّ بالقنا

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٤ ــ ص ١٧٢ .
(2) ــ المصدر نفسه ، م ٣ ــ ص ١١٦ .

التي مهما انحنت لا تنكسر ، و لتأكيد هذا المعنى آثر أبو تمام استخدام مفردتي " أوانس ، ذوابل " و ما تشيعانه في البيت من نغمٍ هادئ يناسب المعنى ، و يلائم أصوات اللين فيهما و في مفردات البيت كلّه ، حيث تسير المعاني برفقة الأصوات طوراً وبرفقة التراكيب المتوازية طوراً آخر ، لتعلّل شغف الشاعر بظعائنه ، و لعلّ الشيء ذاته حدا بالشاعر إلى إحداث موازنة بين الصور ، فظعائنه تارةً أشبه بمها الوحش حسناً و دلالاً ، و تارة ثانية هن أشبه بقنا الخط ليونةً و حيّويةً و شباباً .

و إنّنا ندرك أهمية التكرار في توقيع النصوص عموماً ، و نصوص أبي تمام خصوصاً ، و تطعيمها بكثير من أنواع البديع إذا أمعنا النظر في جمعه للمعاني المتنوعة و المتنافرة ، و إخضاعها للجمع باستخدام حرف العطف " الواو " أو غيره مما يتيح له تحقيق المواءمة بين صورة المفردة رسماً و صورتها معنى ، بالإضافة إلى الجمع فيما بينها على مستوى وحدة الصورة الصوتية الإيقاعية ، فهو القائل في هجاء عياش بن لهيعة [١] :

النار و العارُ و المكروهُ و العطبُ و القتلُ و الصلبُ و المرّان و الخشبُ
أحلى و أعذبُ من سيبٍ تجود بهِ و لن تجودَ بهِ يا كلْبُ يا كَلِبُ

فالتوازي متحصّل في استخدامه " النار ، العار " و " القتل ، الصلب " و " العطب ، الخشب " ، " أحلى ، أعذب " هذا فضلاً عن اعتماده الطباق السلب في " تجود ، لن تجود " أو في تكراره لتركيب النداء " يا كلْبُ ، يا كلِبُ " . ما سلف كلّه ينضح بإيقاع موسيقيٍّ سريعٍ يقتضيه غرض الهجاء ، و يفضي إليه بحر البسيط المركّب من تفعيلتين مختلفتين ، فإذا بالإيقاع عموماً ينسجم مع موقف الشاعر الهجومي ، إذ هو بصدد تكثيف المعاني و الإكثار منها يرمي إلى النيل من المهجو و الحطِّ من قدره .

و من مثل ذلك قوله أيضاً [٢] :

فلم آلُ فيكَ تعسّفاً و تعجرفاً و تألّفاً و تلطّفاً و تظرّفا [٣]

ب ــ تكرار الألفاظ و الحروف :

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٤ ــ ص ٣١٣ .

(2) ــ المصدر نفسه ، م ٤ ــ ص ٤٧٦ .

(3) ــ لم آلُ : لم أقصّر . التعسّف : السير على غير هدىً . التعجرف : التكبّر . التألّف : تكلّف الألفة .

إذا كان تكرار الصيغ و التراكيب في شعر أبي تمام يمثّل البعد السطحي المكشوف للإيقاع الداخلي ، فإنّ تكرار الألفاظ و الحروف في شعره يمثّل البعد العميق المحجوب للإيقاع ذاته ، حيث يمكننا التقاط ما في قصيده من توازنٍ أو سجع ، بينما نعاني في التقاط ما يحتويه قصيده من تكرارٍ أو تجنيس ، لأنّنا عندئذٍ نكون مأخوذين بجمال الأسلوب و لطافة المعنى ، يدهشناً أبو تمام بالمناسبة اللفظية ، و يصدمنا بما يستخدمه من مقابلات معنوية ، فتمرّ الألفاظ و الحروف مستجيبةً لحاجة المعنى دون أن تلفت انتباهنا ، بل إنّها لشدّة ارتباطها بالمعنى ، و لكثرة حاجة السياق إلى تكرارها لا نستطع تتبعها و استخراجها إلّا بقصد الدراسة إحصاءً و نمذجة .

بموجب ذلك سوف نقف على أمثلة عدّة يغلب عليها التكرار بصورتي التجنيس " التام و الناقص " ، أو بصورة التكرار المحض يريد منه أبو تمام التأكيد على فكرةٍ و شعورٍ ، ما كانا ليتوضّحا لولا هذا التكرار ، سواءٌ أكان مقصوداً أم لم يكن . الأمر الذي يثير الخلاف بين النقّاد و الشرّاح و المحققين ، فها هو ذا أبو تمام يقول [1] :

لياليَنا بالرقتينِ و أهلِها سقى العهدَ منك العهدُ و العهدُ و العهدُ

فما هي المعاني المحققة من التجانس القائم على تكرار مفردة " العهد " ، و ماذا قدّم هذا التكرار لموسيقا البيت ؟

" أبو تمام فتح باب التجنيس على مصراعيه في شعره ، فجانس في البيت الواحد عدة تجنيسات متشابهة " [2] مما أدى إلى اختلاف الآراء حول دلالة " العهد " بالنظر إلى ترتيبها في السياق ، و مع كلّ اجتهادٍ في الدلالة ثمّة اجتهاد في معنى البيت ، فالعهد لغةً هو الزمن و الميثاق و المنزل و المطر و العلم ، لكنّ أقرب المعاني كما نظنّ أن يكون قصد أبي تمام من العهد الأول الماضي ، و من العهد الثاني العلم بما كان في الماضي ، و من العهد الثالث اليمين و الميثاق الكفيلان ببقاء الشاعر على ما كان في الماضي ، و من العهد الرابع المطر الذي روى الماضي و بعث فيه الحياة مجدّداً ، و لو على محمل الترجّي .

أمّا الفائدة الموسيقية التي قدّمها التكرار، فإنّها لا ريب تبرز في رتم الإيقاع المتكرر، إذ هو القائم على التجنيس التامّ ، فثمّة لفظ واحد بدلالات متنوعة و مختلفة يحقق الوحدة في الاختلاف . إنّ ما يدعم هذه النتيجة خلو الشطر الثاني المتضمن لإيقاع " العهد " من الزحافات

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ٨٥ .

(2) ــ ربداوي ، د. محمود . التيارات و المذاهب الفنية في الأدب العباسي ــ ص ١٩٧ .

و العلل ، بينما الشطر الأول أصيب في ثلاث من وحداته الموسيقية بزحافٍ أو علّة ، ما خلق نوعاً من التوازن الإيقاعي بين الشطرين :

لياليَنـــــا بـــــالرقتين و أهلهـــــا	سقى العهدَ منك العهدُ و العهدُ و العهدُ
//٥/ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥	//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥/٥/٥
فعـــولُ مفـــاعيلن فعـــولُ مفـــاعلن	فعـــولن مفـــاعيلن فعـــولن مفـــاعيلن

فإذا كان فعل السقيا يوحي بإيقاع المعنى و قد انسحب على العهود كافّة ، فإنّ القصر الناتج عن تقديم المفعول به على الفاعل أشدّ إيحاءً و أبلغ إيقاعاً ، لأنّه عاد بالحركة إلى سالف الزمان مع الحفاظ على اتصاله الوثيق بما هو عليه من ناحية ، و على المعنى بما يرمي إليه من ناحية ثانية، و لعلّ ذلك يناسب الحركة في بحر الطويل ذي التفعيلات المركبة، و الموسيقا الممتدّة ، و الإيقاع الرحب.

لم يحتج أبو تمام بفضل تكراره للفظ " العهد " إلى حذف السواكن من موسيقا الشطر الثاني في حين لجأ إلى حذف بعضها في موسيقا الشطر الأول ، و لكن هذا اللجوء المفضي إلى تسريع وتيرة الموسيقا ليس المقصود منه امتثال الشاعر لعاطفته و هي تحثّ الخطى لبلوغ العهد و حسب ، إنما المقصود منه أيضاً الامتثال لظاهرة التحريك التي أشرنا إليها من قبل و محاولة العمل بها .

و هو القائل أيضاً [١] :

ذَهبـــت بمذهبـــه الـــسماحةُ فـــالتوت	فيـــه الظّنـــون : أمَـــذهبٌ أم مُـــذهَبُ

تمكّن الجناس المتعدد من إيقاع هذا البيت . و اختلاف الشرّائح فيه قائمٌ على نـــوعي الجناس ، فإن كان تاماً أخذت مادة " ذَهَبَ " معنى تقليديّاً ، و إن كان ناقصاً بفعـــل اخـــتلاف الحركات أخذت المادة ذاتها معنى أو معاني أخرى مختلفة عن المعنى الأول ، حيـــث تُقـــرأ مفردة " مذهبه " بفتح الميم و ضمّها ، و حيث تعني بالفتح الطريقة و تعني بالـــضم الثـــوب المذهّب ، و إنّنا سنبادر هاهنا إلى اقتراح شرحٍ آخر مختلفٍ عمّا ورد في شرح الديوان ، بأن نقرأ الفعل " ذُهبت " بضم الذال مع التأكيد على معنى الثوب المذهب باعتبـــار أنّ الـــسماحة رُصّعت بطريقة الممدوح في الكرم و منهجه في السخاء ، و هذا المعنى لم يشر إليه أحدٌ من

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ١ ــ ص ١٢٩ .

قبل ، و أمّا التساؤل القارّ في أسلوب الاستفهام " أمَذهبٌ أم مُذهَبُ " فإنّه احتوى المعنيين و لا داعي للاجتهاد فيه ، إذ حقّق غاية الإيقاع من الجناس الناقص ، و لا سيّما أنّ الشاعر بلغ فيه مستوى من الحيرة تجلّى في ميله المطلق إلى التصوّر باستخدام " أم المعادلة " ، حيث هو أمام خيارين لا ثالث لهما ، و هذا بدوره يدفع الشاعر و المتلقي في آن معاً إلى القلق حيال ما يعاينانه و يشاهدانه ، مما يؤدي إلى انعكاس الإيقاع المضطرب على الموسيقا الخارجية لخلو الشطر الأول من الزحافات و العلل و معاناة الشطر الثاني من وفرتها :

ذَهبت بمذهبه السماحةُ فالتوت	فيه الظّنون : أمَذهبٌ أم مُذهَبُ
///٥//٥ ///٥//٥ ٥//٥///	/٥//٥/٥ ///٥//٥ /٥//٥/٥
متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن

و التجنيس على ما فيه من مماثلة و تشابه بين مفردتيه من حيث لفظ الحروف وتركيبها ، فإنّه قد يؤدي إيقاعات متنوعة إذا ما اجتمع مع جناسات أخرى في البيت الواحد ، ما يمنح البيت إيقاعاً نشيطاً بالرغم من تشابه وحداته الموسيقية ، من مثل قول أبي تمام على بحر الكامل [١] :

بحوافرٍ حُفْرٍ ، و صُلْبٍ صُلّبِ و أشاعرٍ شُعْرٍ و خَلْقٍ أخلَقِ[٢]

كلّ جناس من هذه الجناسات يصدر إيقاعاً متمايزاً عن الآخر، مع العلم أنّ الإيقاع الصادر عن الجناس الواحد يشكل دوراً موسيقياً متناسقاً، كون الشاعر قد اعتمد في طرفيه على الاشتقاق حيث " جنّس أربع تجنيساتٍ في بيتٍ واحد فأحكم المجانسة بالاشتقاق "[٣] و هذا بناءٌ على مستوى التكرار يختلف عمّا سبقه من أنواع البناء الإيقاعي ــ بالرغم من التقائه معها تكراراً ــ بنسبة امتداد الإيقاع و درجة مراعاة المعنى .

قريبٌ من ذلك قوله [٤] :

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ٤١٠ .

(2) ــ حفر: أي تحفر الأرض لشدة وطئها . الصلب : عظم في الظهر ذو فقار يمتدّ من الكاهل إلى أسفل الظهر . صُلّب : شديد . الأشاعر ، مفردها أشعر : ما ينبت عليه الشعر مما يقارب الحافر . شُعر : أي نبت عليها الشعر ، و قلة الشعر في هذه المواضع مذمومة . خَلَق وأخلق : أي أملس ليس فيه عيب .

(3) ــ بدوي ، د. عبده ، أبو تمام و قضية التجديد في الشعر ــ ص ٢٠٠ .

(4) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ١ ــ ص ١٧٨ .

مؤزّرةً من صـــنعةِ الوبـــلِ و النـــدى بوشيٍ ولا وشيٌ، و عصبٍ ولا عصبُ

فقد طابق بين " بوشي ، لا وشي " و بين " عصب ، لا عصب " معتمداً الطباق السلب عندما أثبت و نفى في آن معاً ، و من خلال استخدام المفردة ذاتها ، أو بتكرار مادة المفردة على اعتبار أنه جمع بين الفعل و المصدر في الطباق الأول ، و مثل ذلك نلحظه أيضاً فـــي قوله [1] :

فالمجد لا يرضى بـــأن ترضـــى بـــأن يرضى امرؤ يرجـــوك إلّـــا بالرّضـــا

إذ هو يطابق بين " لا يرضى ، ترضى " فضلاً عن إسرافه الواضح في التكرار لفعل الرّضا ثلاثاً ، و من ثمَّ الانتهاء به عند خاتمة البيت " الرضا " محققاً بذلك شيئاً من الإيقـــاع مبنياً على التوافق تارةً ، و على التنافر تارة أخرى بالرغم من التشابه في تركيـــب طرفـــي الطباق ، فضلاً عن اعتماده لازمةً موسيقية خلقت نوعاً من التوتر المناهض لدلالـــة الرضـــا و تمثّلت بتكرار " بأنْ " .

جعل أبو تمام الجناس ديدنه، فإن هو لم يفلح في بلوغه لجأ إلى التكرار أو إلى الترديد على اعتبار أن المفردة في هذا الأخير تختلف دلالتها باختلاف دلالة المسند إليه يقول[2]:

مـــا يرعـــوي أحـــدٌ إلـــى أحـــدٍ و لا يـــشتاق إنـــسان إلـــى إنـــسانِ
فمـــن الـــذي أبقـــى ليـــومِ تكـــرّمٍ و مـــن الـــذي أبقـــى ليـــومِ طعـــانِ

يبني أبو تمام إيقاع قصيدته بطرائق و أساليب مختلفة تلتقي مع ما هو قـــديم بـــالطبع و السليقة ، و تلتقي مع ما هو جديد بالصنعة المتقنة ، فلا غرابة إذا وجدنا في قصيدته قافيتين على ألّا يخالف شروط القصيدة التقليدية ، إنّما شأنه في ذلك أنْ وسّع مفهومـــه لمـــا يُـــسمى " التصريع " ، فلم يجعله مقصوراً على مطلع القصيدة ، بل امتدّ إلى أبيات عدّة منضوياً تحت لواء التخلّص الحسن ، إذ من خلاله يستدل المتلقي على انتقال الشاعر من موضوعٍ إلى آخر و يبقى الأمر إلى هذا الحدّ قائماً على التقليد و التبعية، ثم يظهر التجديد في جعلـــه التـــصريع

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ٣٠٧ .

(2) ــ المصدر نفسه ، م ٤ ــ ص ١٤٥ .

أسلوباً و وسيلةً لبناء قافيةٍ أفقية، أو ربّما قافيةٍ داخلية ، إن جاز التعبير، تمثّل لوحة من لوحات التجديد في شعره، و تؤكد سلامة طبعه، و توحي باعتداله وعدم تطرّفه فيما نُسبَ إليه من ميلٍ إلى التصنّع و التكلّف. و لا سيّما إذا وقفنا عند الأمر موقف قدامة إذ يقول : " إنّما يذهب الشعراء المطبوعون الجيدون إلى ذلك لأنّ بنية الشعر إنّما هي التسجيع و التقفية، فكلّما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له من مذهب النثر " (١). فإذا كان التصريع يدخل في باب التكرار الصوتي المفرد، فإنّ ما يتبعه و يتفّق معه في القصيدة ذاتها يدخل ــ لا ريب ــ في باب التكرار الصوتي الشامل الذي يطبع القصيدة لفظاً و معنىً بدلالة الحرف المكرر الذي تقوم عليه القصيدة و تنبني بفضل حضوره ، و ليكن مثالنا على ذلك خطاب أبي تمام لصالح بن عبد الله بن صالح القرشي في باب الأوصاف ، يقول (٢) :

و عاذلٍ عذلتُه في عذلِه ... فظنّ أنّي جاهلٌ من جهلِه
ما غَبَنَ المغبونُ مثلُ عقلِه ... من لك يوماً بأخيكَ كلّه ؟
لبستُ ريعاني فدعني أُبلِه ... رأي ابن دهرٍ غَرِقاً في خَبلِه
أعلمَ منه بحُداءِ إبلِه ... قد لعبت أيدي النوى بشملِه
مُمَتّعاً مُضطلعاً بحملِه ... مُنصلتاً كالسيفِ عند سلّه
مولودةٌ همّتُهُ من قلبِه ... قد دان ذو الفضل له بفضلِه
كالصابِ من يذُقْهُ لا يستحلِه ... إلّا بأن يسكنَ تحت ظلّه(٣)
مفيدُ جزلِ المال معطي جزلِه ... يحويه من حرامه و حلّه
و يجعل النائلَ أدنى سُبْلِه ... و بلدٍ نائي المحلِّ محلّه
رميتُهُ من السرى بنبلِه ... ببازلٍ مُقابَلٍ في بزلِه(٤)
مثلي سرى في مثلِه بمثلِه ... و ملكٍ في كِبْرِه و نُبلِه
و سُوقةٍ في قولِه و فعلِه ... بذلتُ مدحي فيه باغي بذلِه
فحذّ حبلَ أملي من أصلِه ... من بعد ما استعبدني بمطلِه
ثم أتى متعذراً بجهلِه ... ذا عنقٍ في المجد لم يُحْلِه
يعجب من تعجّبي و بخلِه ... يلحظني في جدِّه و هزلِه

---

(1) ــ بن جعفر ، قدامة ، نقد الشعر ــ ص ٩٠ .

(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٤ ــ ص (٥٣٠ ــ ٥٣٢).

(3) ــ الصّاب : شجر مرّ .

(4) ــ البازل : البعير انشقّ نابه . المقابل : الكريم الطرفين ؛ أي من جهة أبيه و جهة أمّه .

لحْـــظَ الأســـير حلقـــاتِ كبلـــهِ حتـــى كـــأنّي جئتُـــه بعزلـــهِ
يـــا واحـــداً منفـــرداً بعدلـــهِ ألبـــستَهُ الغنـــى فـــلا تُمْلِـــهِ[1]
مـــا أضـــيعَ الغمـــدَ بغيـــر نـــصلهِ و الـــشعرَ مـــا لـــم يـــكُ عنـــد أهلـــهِ

لم يكتفِ أبو تمام بالتزام حرفٍ واحدٍ كرويٍّ في قافيته ، بل آثر التزام حرفي " الـــلام والهاء " والجاً بهكذا فعلٍ باب لزوم ما لا يلزم ، ليس على مستوى القافية العمودية و حسب ، إنّما أيضاً على مستوى القافية الأفقية التي كوّنها تكرار التصريع ، و لعلّ هذا ما قصد إليـــه الدكتور جاسم الحسين من قوله : " لئن كانت القافية تشكّل تماثلاً إيقاعياً على مستوى عمودي فإنّ التصريع يشكل المستوى الأفقي ضمن كلّ بيت ، و لهذا التشابه الأفقي أثرٌ إيقاعيٌّ كبيـــر بخلقه تناغماً داخلياً يساهم في تعضيد الإيقاع الكلي للنص الشعري " [٢] إلّا أن الحسين قصر كلامه على التصريع المنفرد و المتعارف عليه ، فكيف هي حال الإيقاع و قد شمل التصريع أبيات القصيدة كلّها ؟

لا يمكن لأبي تمام أن ينظر إلى التصريع على أنّه الفرض ، و أنّه إذا كثر أو شـــمل القصيدة كلّها فمن قبيل النافلة ، بل إنّ أبا تمام أدرك ما للتصريع من أهمية في تكوين إيقـــاع القصيدة ، فاتكأ عليه و أسّسَ من خلاله أركان موسيقاه ، و هذا تماماً ما أومأ إليه الحسين في موقعٍ آخر قائلاً : " التصريع ضامن للتسلسل الصوتي النصي و عامل جـــذب للمتلقـــي ، إذ تخلقُ هذه الرّنة الإيقاعية القائمة على التماثل الصوتي نغماً مسكوناً بكثير من التواشج الصوتي الذي قد ينبع من اختلاف المعاني و تشابه الأصوات " [٣] .

لن نتعامل مع التصريع المتكرر بعد ما سلف بوصفه قيمةً صـــوتية وحـــسب ، بـــل بوصفه أيضاً قيمة معنوية ، إذ هو عاملٌ " من عوامل إبراز المعنى و جلوه لمخيلة المتلقـــي، وهو ليس ظاهرة استعراضية، بل ذو دورٍ بنائي في القصيدة ، قد يقابله في النثرالسجع " [٤].

فحرفا اللام و الهاء المكسوران يوحيان تماماً بمأساة الشاعر و معاناته ، كونـــه فـــي موقف اللّوم و العتاب ، يأسف لعدم استجابة المعاتَب له ، و لذلك كانت المعاني في قـــصيدته بين أخذٍ و ردّ. يقبل و يدبر ، يعتذر و يقبل الاعتذار ، يسامح و يطلب السماح ، و بموجب ما سلف كان صوت الهاء المكسور و المهموس في آن معاً ملائماً لموقف الشاعر المعاتِب حينـــاً و المعتذر حيناً آخر .

---

(1) ــ تملّى بالنعم : استمتع بها و سعد .

(2) ــ الحسين ، د. جاسم ، الشعرية ــ ص ١٢٨ .

(3) ــ المرجع نفسه ــ ص ١٢٩ .

(4) ــ المرجع نفسه ــ ص ١٢٩ .

و لعلّ ظاهرة التكرار في القصيدة إذا ما نظرنا إليها نظرة المحقّق المدقّق نراها تنحو منحىً آخر حيث تتكرر المفردات و الصيغ مثلما تكررت الحروف ، فها هو ذا البيت الأول يطالعنا بتكرار مادة عذل " عاذل ، عذلته ، عذله " تكراراً ازدواجياً لحق اللفظ و لحق الحروف ، كذلك الأمر في " جاهل ، جهله " من البيت ذاته ، ثم يمتدّ التكرار على مستوى البيت المفرد لنجد على سبيل المثال لا الحصر قوله :

مثلي سرى في مثله بمثله و ملكٍ في كبرهِ و نبلهِ

أمّا التكرار على مستوى الصيغة ، فلن نجد بيتاً في القصيدة يفي بالغرض أكثر من قوله :

مُتعِّعاً مُضطلعاً بحملهِ مُنصلتاً كالسيف عند سلّهِ

حيث قام أبو تمام بتكرار صيغة اسم الفاعل من الفعل فوق الثلاثي " مُتّعاً ، مضطلعاً، مُنصلتاً " و الدالّة على الحال ، إذ هو بصدد الوصف ، و لهذا عمد إلى تكثيف الصيغة ذاتها و لو من الفعل الثلاثي ، لنجد زيادة على ما ذكرناه " عاذل ، جاهل ، نائل ، نائي، بازل ، مُنفرِد " ما يدل إلى الحركة و النشاط و قد تطلّبهما النص ، و أفضى إليهما دائماً أبداً ، بما يملك من أساليب و طرائق على مستوى الموسيقا ، إذ هو المنظوم على بحر الرجز أو على مستوى الإيقاع الداخلي المتجسد بكثرة ألوان البديع.

يظهر البديع في شعر أبي تمام بحلّة جديدة ، و لا سيّما إذا تعلق الأمر بالألوان ، حيث لا يقتصر اللون عنده على دلالته المعروفة التي تواضع عليها الناس و ألفوها ، كما لا يقتصر على مجموع المعاني المختلفة التي يحملها بالنظر إلى اختلاف السياق ، بل يتعدى الأمر إلى حدٍّ نجد فيه اللون يتكرر في البيت الواحد ، فيأخذ معنيين اثنين ، قد يكونان مختلفين و قد يكونان متناقضين ، فإذا لم يتمكّن أبو تمام من استخدام لون ما لأكثر من معنى آثر التنويع في درجات هذا اللون ، لتعبّر كلّها عن معنى واحدٍ يبتغيه و يطلبه .

إنّه بحق " شاعر الألوان و الأضواء " [1] يولّد منها ما يشاء ، و ينزاح بها عن دلالاتها ليكني من خلالها عن المرموز الجماعي طوراً ، و عن مرموزٍ آخر غير مألوف طوراً آخر، و إذا بالمتلقي يعاني في البحث عن دلالة اللون الجديدة بما يخدم المعنى و الإيقاع

(1) ــ ضيف ، د. شوقي ، الفن و مذاهبه في الشعر العربي ــ ص ٢٥٧.

و بما يحقّق معادلة ائتلافهما مع اللفظ المستخدم . و سواء أكثرت الألوان في البيت الواحد على سبيل التدبيج أم تكرّرت على سبيل الترديد ، فإنّ الإيقاع اللوني يمنح البيت صبغةً لم تكن لتتوافر فيه لولا الإشعاعات المنبعثة من تمازج الألوان و تداخلها .

اللون الأحمر يدل إلى الموت و المنية و اللون الأصفر ــ إلى جانب دلالته على الخريف ــ هو " لون الشرر المتطاير من جهنم التي وعد الله بها الكفار و المشركين " (١) ، لكنّ أبا تمام على الرغم من ذلك كان مرناً في استخدامه للألوان ، فهي تختلف عما هي عليه باختلاف الغرض ، حيث ينزاح اللون الأحمر مثلاً ليدل إلى الجمال و الفتنة ، إذ هو لون خدّ المحبوبة ، يقول (٢) :

قد صنّف الحسنُ في خديّكَ جوهره و فيهِ قد خلّفَ التّفاحُ أحمرَهُ

و ينزاح اللون الأصفر الذي انتهى إليه أبو تمام في وصفه للمشركين ليدل إلى الحسن و البهاء ، فنراه يقول (٣) :

تعصفر خدّيها العيونُ بحمرةٍ إذا وردَتْ كانت وبالاً على الوردِ

إيقاع الاختلاف في البيتين السابقين وسيلته التدبيج ، أمّا إيقاع الائتلاف فيقوم على التكرار اللوني بشقيه ، تكرار اللفظ مع اختلاف المعنى ، و تكرار المعنى مع اختلاف اللفظ ، يقول أبو تمام (٤) :

صفراءُ صفرةَ صِحّةٍ قد ركّبتْ جُثمانَهُ في ثوب سُقْمٍ أصفرِ

أراد أبو تمام التشبيب ، فجعل الصحة تبدو على الفتاة من خلال لون بشرتها الأصفر خارقاً بذلك ما اعتاده الناس على الرغم من محافظة اللون الأصفر في الشطر الثاني على دلالته التقليدية ، إذ هو دليل سقمٍ و مرض ، و بموجب ذلك يكون الإيقاع قد اعتمد على

---

(1) ــ الغيث ، د . نسيمة راشد ، التجديد في وصف الطبيعة بين أبي تمام و المتنبي ، ط١ ، ١٩٨٨ ــ ص ٢٢٥ .

(2) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٤ ــ ص ٢٠٨ .

(3) ــ المصدر نفسه ، م ٢ ــ ص ٦١ .

(4) ــ المصدر نفسه ، م ٤ ــ ص ٤٥٠ .

المفارقة المتحصّلة بين المعنيين من جهة، و على تكرار المفردة " صفراء ، صفرة ، أصفر " من جهة ثانية، وعلى الوقع الذي كوّنه المعنى في نفس المتلقي وهو المأخوذ بالعجب و الدهشة من جهة ثالثة . حيث يصبح الإيقاع الناتج عن تكرار اللون إيقاعاً بنّاءً ، ما هدم ليبني ، إنّما بنى فوق بناء له أصالته و قدسيته ، و لا سيّما أن الضمير الجمعي هو الذي شيّده، و تواضع عليه لفظاً و دلالة ، و نعني بكلامنا هذا اللون و ما يوحي إليه. و قال أيضاً في وصف فرسٍ له [1]:

أحمرَ منها مثلَ السبيكة أو ... أحوى به كاللمى أو اللعسِ
أو أدهمٍ فيهِ كمتةٌ أمٌ ... كأنّهُ قطعةٌ من الغلسِ

قد اشتكل لون الفرس على المتلقي اشتكاله على أبي تمام ، إذ هو ما يزال في حيرةٍ من أمره ، فالفرس عنده حمراء شديدة الاحمرار إلى حدّ السواد ، أو هي سوداء كالحة تخالطها الحمرة ، وكي ينقل لنا لون الفرس بأمانة راح يستحضر ما في ذهنه من ألفاظ يُكنّى بها عن اللون مستخدماً ما يلي : " أحوى ، اللمى ، اللعس ، الغلس " هذا فضلاً عن الألوان التي لجأ إليها على اعتبار أنّها من درجات اللونين الأحمر و الأسود ، و إذا به بعد التصريح باللونين الرئيسين شرع يمزج بينهما ، لتكون الفرس في لونها أقرب إلى اللون الأحمر تارةً و قد تصدّر البيت الأول ، و أقرب إلى اللون الأسود تارةً أخرى و قد تصدّر البيت الثاني ، وهكذا ما تزال الألوان تدور في رأسه و تختلط ، فيختلط معها خيال المتلقين والدارسين وهم تائهين بين درجاتها، فقوله : أدهم فيه كمتة "لم يستعملوا مثله لأنهم لم يقولوا أدهم كميت" [2] ، و لذلك منهم من شاهد سواد الفرس فأعجبه و أخذ به ، و منهم من شاهد احمرار الفرس فأعجبه و أخذ به ، ما يؤمّن استمراراً لإيقاع اللون و لو لم يتكرر بلفظه، إنّما حسب الشاعر و حسبنا تكراره المكثف بوساطة ما يكني عنه أو يوحي إليه ، و لعلّ ما يساعد الشاعر في بناء مثل هذا الصرح الإيقاعي تكرار حرف العطف " أو " الذي يفيد في أيّ سياقٍ التخيير بين شيئين ، أو ربّما الذي يفيد بما هو عليه في سياقه الجديد التخيير بين باقةٍ من الألوان ، ليبقى الإيقاع متجدداً يرنو من خلاله أبو تمام إلى المطلق ، حيث لا يتمّ استقرار المتلقي ، و لا يمكنه اختيار لون دون الآخر ، إلّا باستقرار الشاعر و اعتماده لوناً بعينه دون سائر الألوان .

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص (٢٣٥ ــ ٢٣٦) .

(2) ــ المصدر نفسه ، م ٢ ــ ص ٢٣٦ .

إن دلّ ما سبق إلى شيء ، فإنّه يدل إلى تعلّق أبي تمام بالخيل ، و معرفته الواسعة بها ، و بسمات الأصائل منها ، و لذلك هو غالباً ما يتوه إذا ما خُيّر فيما بينها ، إذ نراه و هو الفارس يقول [١] :

فأعزَّ ذلّةَ رُجلتي بمهذّبٍ حُلوِ المَخيلِ مُقذّذٍ مقدود[٢]
ذي كُمتةٍ أو شقرةٍ أو حوّةٍ أو دُهمةٍ فهمِ الفؤادِ سديدِ[٣]

حيث يعود فيجمع ما بين اللونين الأحمر و الأسود مُولِّداً بذلك عدداً غير متناهٍ من الألوان تختلف الإيقاعات إزاءها و تأتلف وفقاً لما تقتضيه المعاني المبتغاة من الألوان المستخدمة.

---

(1) ــ التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، م ٢ ــ ص ١٤٦ .

(2) ــ الرجلة : القوّة على المشي . بمهذّب : أي بفرس مهذّب . المقذّذ: السهم الذي ركبت عليه القذّة ؛ أي الريش ، فلا يعدل يميناً و شمالاً . المقدود : المقطوع طولاً .

(3) ــ الكمتة : لون بين الأسود و الأحمر . الحوّة : سواد إلى الخضرة ، أو حمرة إلى السواد . الدهمة : السواد . سديد : مصيب ، مستقيم .

الخاتمة : أهم ما يمكن أن نختم بـه بحثنـا هـذا اسـتعراض بعـضٍ مـن النتـائج ، سواء ماتعلق منها بأسلوب البحث و منهجـه ، أو مـا تعلـق منهـا بالقـضايا و الظـواهر التي كشفت لنا كثيراً من جوانب شخصية أبي تمام الشاعر والإنسان .

أولاً : أعدنا إحياء المـنهج الجـدلي، المـنهج الرائـد فـي علـوم الـنفس والمنطـق و الفلسفة بعد إذ كان في طي النـسيان ، فقـد اعتمـدناه أساسـاً فـي دراسـتنا الأدبيـة ، ليكون لنا السبق في ذلك ، ولا سيما أنـه أفـضى بنـا إلـى نتـائج جديـدة سـواء علـى مستوى البحث في شخصية أبي تمام أم على مـستوى البحـث فـي نـصوصه الـشعرية ، ونذكر منها :

١ــ بعد التعريف بالجدل كمنهج لـه أهميتـه فـي العلـوم الإنـسانية انـصرفنا إلـى تطبيقه ، متسلحين بالجرأة والثقة بـالنفس ، ولاسـيما أننـا بـصدد الخـوض فـي حيـاة شاعر من العصر العباسي ، و بصدد الخـوض فـي شخـصية مبدعـة لكـل جديـد ، أو باعثة لكل قديمٍ صالحٍ لأن يكون متجدداً .

اختلف المترجمون لأبي تمام والدارسون له حول قـضية " التمتمـة " ، فـذهبنا إلـى التعريف بها ، و إلـى اسـتعراض الآراء المتنوعـة حـول حقيقتهـا ، إذ بعـضها يؤكـد وجود التمتمة في لسان شاعرنا و بعضها الآ خر ينفيـه ، لكننـا توصـلنا إلـى أن تميّـز أبي تمام كشاعر وخطيب في عصره كـان بمنزلـة التعـويض عمّـا كـان يعانيـه مـن تمتمة ، فقد ثار على تركيبته الفيزيولوجية ، ليبزّ من بعد ذلك أقرانه و منافسيه .

٢ــ وصلت الغيرة ببعض معاصريه من الـشعراء والنقـاد إلـى أن يقوّلـوه مـا لـم يقله قط ، أعاننا المنهج الجدلي في إثبـات مـا نحـل علـى أبـي تمـام مـن أقـوال أو ــربماــ من أخبار، الأمر الذي دفعنا فيما بعـد إلـى التفريـق بـين أبـي تمـام الـشاعر و أبي تمام الناقد ، خصوصاً عندما كشفنا عن مفهومـه للـشعر كمـا ورد فـي الـديوان ، و مفهومه للشعر كما ورد في وصيته لتلميذه البحتري .

ثانياً : كان للمنهج البنيوي أيضاً حضوره في البحث ، فقـد اسـتعنا بـه فـي الفـصل الأول لإبراز مدى أهمة مفردتي الهدم والبناء فـي بنيـة القـصيدة التماميـة ، مـا دفعنـا إلى دراسة نصوص غير قليلة ، سلطنا فيها الـضوء علـى بنيـة المفـردة مـن النـواحي الدلالية والصرفية و النحوية ومن خلال رصد الانزياحـات التـي تحققهـا مـع اخـتلاف السياق .

وازن أبو تمام بين مفردتي الهدم والبناء في نصوصه الشعرية من حيث تعداد المفردتين ، مع الأخذ بالحسبان نوعية العاطفة و طبيعة الغرض اللذين صدرت عنهما المفردات .

كان للأصوات أيضاً دورها في تحقيق التوازن ، وهو ما يزال يعكس التوازن النفسي الذي طالما بحث عنه أبو تمام و تمناه ، ليكون رديفاً للتوازن المتحقق بينه و بين المتلقي ، التوازن القائم على الثقة و التواصل الدائمين .

استعنا في سبيل بلوغ هذه النتيجة بالمنهج الإحصائي ، سواء أعلى مستوى إحصاء المفردات بالنظر إلى الأغراض الشعرية أم على مستوى الأصوات ، بالنظر إلى سماتها طوراً ، و بالنظر إلى إيحاءاتها في أثناء النطق بها طوراً آخر .

ثالثاً : المنهج الفنّي كان صاحب الفضل الأكبر في إنجاز الفصل الثاني من البحث ، فمن خلاله قمنا بدراسة مشاهد الهدم و البناء في شعر أبي تمام ، و توصلنا إلى أن ظاهرة التحريك كانت من وراء اتصاف الغالبية العظمى من نصوصه بالدراماتيكية ، فثمة البطل في ساحة المعركة يصول و يجول ، يصدر الأوامر ، يصارع الفرسان ... ينتصر. كل ما سلف كان يحدث بوساطة الحوار، الشخصيات ، المكان ، الزمان ، ما يمنح المشهد مصداقيته في نظر المتلقي .

أما عن مشهد الربيع ، فقد وجدنا أباتمام يحافظ على حيوية المفردات في سبيل إشاعة نمط من الحركة يناسب حركة العناصر في المشهد " الشمس، الغيث ، الروض ، الزهور ، الطيور ، ... " و أبو تمام ليبلغ بالمشهد أقصى مستوى من التكامل راح يطعّم مشهده بأنواع مختلفة من ألوان البديع ، هذا فضلاً عن عنايته باختيار الملائم من الصور البيانية وقد انضوت في معظمها تحت لواء التشخيص .

الأمر ذاته نجده في أثناء استعراضنا لمشهد الحريق ، إلا أن زيادة واضحة لمفردات الهدم قد بدت على حساب مفردات البناء ، ليس لأن المشهد يتطلب تلك الزيادة ، بل لأن مفهوم الهدم في حدّ ذاته تحوّل في نظر شاعرنا إلى بناء محض، فمجد ممدوحيه لا يُبنى إلا على أنقاض ما ابتناه الخصوم ، ولذلك كلما زاد أبو تمام من وتيرة الهدم زاد من وتيرة البناء .

رابعاً : اهتم أبو تمام كثيراً بألوان البديع ، و لا سيما تلك المتعلقة بالتضاد سواء أكان ذلك على مستوى المعاني ، حيث تتوزع المقابلات بين" الخير، الشر" "الإيمان ، الكفر " " السلم ، الحرب " ، أم كان ذلك على مستوى المفردات الموحية بالمعاني السابقة " الهدم ، البناء " " الكرم ، البخل " الحب ، البغض " مما يؤدي إلى نتيجة هامة ، ملخّصها أنّ أبا تمام أدرك ما لصيغة المثنى من أهمية في اللغة العربية ،

ولذلك راح يفرط في استخدامها ، إما عن طريق جمع المتنافر من الأضداد والمزاوجة فيما بينها ، وإما عن طريق استخدام صيغة التثنية ، وما أكثرها في الديوان !

خامساً : تنوّعت مصادر الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، الأمر الذي عكس شدة تأثّره بثقافات العصر من جهة ، وكثرة إلمامه بها من جهة أخرى ، فثمّة المصدر الديني والمصدر التاريخي و المصدر العلمي ، وقد أثبتت جميعها مدى ارتباط شاعرنا بمجتمعه و بيئته ، الارتباط الذي خرج به من إطار المحاكاة و التقليد إلى إطار الإبداع ، عندما ابتعد عن كل ما هو غثّ مبتذل إلى كل ماهو ثمين مبتكر .

يؤكد ما ذهبنا إليه آنفاً مجموع الصور الفنية الجديدة معنىً و أسلوباً ، وقد عرضناها في أثناء دراستنا لبناء الصورة الفنية في شعره بين التحوير و التجديد ، مستنبطين إثر ذلك أبرز أسرار الإبداع فيها و في شعره عموماً .

سادساً : تتبعنا في الفصل الثالث الإيقاع في شعر أبي تمام ، فأفضى بنا المسير إلى أنّ شاعرنا قد غلب على نصوصه إيقاع اجتماعي لم يسبق لأحد ممن درسوا شعره أن أشار إليه ، و نقصد به إيقاع المهن التي امتهنها في سني عمره الأولى ، فالحياكة كانت من وراء احتفاء أبي تمام بالصنعة الفنية و إكثاره من ألوان البديع مع الأخذ بالحسبان ملاءمة كلٍّ منهما للغرض و المشاعر ، أما السقاية فقد كانت هي الأخرى من وراء اتصاف معانيه بالسلاسة والعذوبة ، وهو الذي أبدى اهتماماً واضحاً في تخيّر اللفظ المناسب للمعنى الجديد ، حيث يجمع الإيقاع بينهما خارجياً وداخلياً ، لتخرج القصيدة إلى المتلقي في أبهى حللها .

سابعاً : كي يبلغ أبو تمام هذا المبتغى ، شرع يتكئ على الإيقاع وهومدرك ما للإيقاع من أهمية في الشعر عموماً و في شعره خصوصاً ، ولا سيما أنه راح ينوع في إيقاعات نصوصه ، فتارة نجده يبالغ في اعتماد التضمين والتدوير ويكثر من الحذف مخترقاً قواعد المألوف ، و تارة أخرى نجده ملتزماً ألوان البديع المتبقية دون أن يعني ذلك استسلامه للتقليد و الابتذال ، إذ غالباً ما كان يلجأ في سبيل التجديد إلى الزحافات والعلل ، هذا فضلاً عن اقتحامه لأبواب لم تفتح لغيره من الشعراء ، حيث هو بصدد النظم على بحر شاق أو قافية نادرة أو رويّ شبه مستحيل .

ثامناً : كثر التكرار في شعر أبي تمام ، ليس على مستوى المعاني وحسب ، بل على مستوى الألفاظ أيضاً ، لكنّ شاعرنا بما يملك من براعة في النسج قد سخر ذلك في خدمة مشروعه الإبداعي ، حيث تواجد التكرار ليفي المعاني المطروحة

حقّها من الوضوح ، وهكذا يقترن جمال المعاني بجمال الأسلوب ، مما أدى إلى توافر التصريع و التشطير و التقسيم و رد العجز على الصدر ، فضلاً عن مبالغته في استخدام التجنيس .

كان للتدبيج أيضاً نصيب من اهتمام أبي تمام ، فقد استعرض الألوان و مزجها حتى باتت في شعره رموزاً توحي بالمعاني المبتغاة وتفصح عنها ، ولم يكتف بذلك ، بل أخذ يركّب ألواناً جديدة تجمّل معانيه وتسمو بها عن كل ما هو قديم مكرور .

فهرست المصادر و المراجع و الدوريات

١ ً ــ المصادر :

ــ القرآن الكريم .

١ ــ الآمدي ، الحسين بن بشر بن يحيى ، الموازنة بين أبي تمام و البحتري ، ط ٢ ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٢ .

٢ ــ البديعي ، يوسف ، هبة الأيام فيما يتعلق بأبي تمام ، تحقيق د. عبد الله نبهان و أ. عبد الكريم الحبيب ، المجمع الثقافي ، أبو ظبي ــ الإمارات العربية المتحدة ، ٢٠٠٣ .

٣ ــ التبريزي ، الخطيب : ــ شرح ديوان أبي تمام ، تحقيق محمد عبده عزام ، ط ٥ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥١ .

ــ شرح اختبارات المفضل ، تحقيق د. فخر الدين قباوة ، ط ٢ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ــ لبنان ، ١٩٨٧ .

ــ الوافي في العروض و القوافي ، تحقيق عمر يحيى و فخر الدين قباوة ، ط ١ ، المطبعة العربية ، حلب ــ باب النصر ، ١٩٧٠.

٤ ــ ابن جعفر ، قدامة ، نقد الشعر ، تحقيق و تعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي ، ط ١ ، مكتبة الكليات الأزهرية ، ١٩٧٨ .

٥ ــ ابن خلّكان ، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر ، وفيات الأعيان ، تحقيق د. إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، د. ت .

٦ ــ الحموي ، تقي الدين أبي بكر علي بن عبد الله ، خزانة الأدب ، تحقيق عصام شعيتو ، ط ١ ، دار مكتبة الهلال ، بيروت ــ ١٩٨٧ .

٧ ــ الزبيدي ، تاج العروس ، تحقيق مصطفى حجازي ، ط ١ ، الكويت ، ٢٠٠١ .

٨ ــ الصولي ، أبو بكر محمد بن يحيى ، أخبار أبي تمام ، تحقيق خليل محمود عساكر و محمد عبده عزام و نظير الإسلام الهندي ، قدّم له د. أحمد أمين ، المكتب التجاري للطباعة و التوزيع و النشر ، بيروت ، د. ت .

٩ ــ الطائي ، أ بو تمام ، ديوان أبي تمام ، تقديم و شرح د . محيي الدين صبحي ، ط١، دار صادر للطباعة و النشر ، بيروت ــلبنان ، ١٩٩٧ .

١٠ ــ العسكري ، أبو هلال ، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد الجباوي و محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط ١ ، ١٩٥٢ .

١١ ــ عواد ، الخوري بولس ، العقد البديع في فن البديع ، تحقيق د. حسن محمد نور الدين ، ط ١ ، دار المواسم ، بيروت ــ لبنان ، ٢٠٠٠ .
١٢ ــ الفراهيدي ، الخليل بن أحمد ، كتاب العين ، تحقيق د. مهدي المخزومي و د. إبراهيم السامرائي ، دار مكتبة الهلال . د. ت .
١٣ــ القلقشندي ، أحمد بن علي ، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء ، تحقيق د. يوسف علي الطويل ، ط ١ ، دار الفكر ، دمشق ، ١٩٨٧ .
١٤ ــ القيرواني ، أبو علي الحسن بن رشيق ، كتاب العمدة ، شرح و ضبط و تحقيق نايف حاطوم ، ط ١ ، دار صادر ، بيروت ، ٢٠٠٣ .
١٥ ــ الكرماني ، شرح صحيح البخاري ، ط ٢ ، دار الإحياء التراث العربي ، بيــروت ــ لبنان ، ١٩٨١ .
١٦ ــ المرزوقي ، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن ، شرح ديوان الحماسة ، ط٢ ، نشره أحمد أمين و عبد السلام هارون ، مطبعة لجنة التــأليف و الترجمــة و النــشر ، القــاهرة ، ١٩٦٧ م .
١٧ ــ ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري ، لسان العرب ، ط١ ، دار صادر بيروت ، ١٣٧٤ هــ ــ ١٩٥٥ م.
١٨ ــ الموصلي ، أبو الفتح ضياء الدين ، المثل السائر ، تحقيق محمد محيي الــدين وعبــد الحميد ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٩٥ .
١٩ ــ الواحدي ، شرح ديوان المتنبي ، ط ١ ، ضبطه و شرحه و قدّم لــه و علّــق عليــه و خرّج شواهده د. ياسين الأيوبي و د. قصي الحسين ، دار الرائــد العربــي ، بيــروت ــ لبنان ، ١٩٩٩ .

٢ ً ــ المراجع :

١ ــ آلوجي ، عبد الرحمن ، الإيقاع في الشعر العربي ، ط ١ ، دار الحــصاد ، دمــشق ، ١٩٨٩ .
٢ ــ أدونيس ، الثابت و المتحول ، ط ٥ ، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع ، ١٩٨٦ .
٣ ــ أحمد ، د. شوقي رياض ، الطبيعة في مقدمات أبي تمام ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، ١٩٨٨ .
٤ ــ إسماعيل ، د. عز الدين : ــ الأدب و فنونه ، ط ١ ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٦ .
ــ التفسير النفسي للادب ، ط ٤ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨١ .
٥ ــ أقدح ، حسناء ، التجربة الشعرية عند ابن خفاجة الأندلسي ، جامعة الرباط ، ١٩٩٩ .

٦ ــ إمام ، إمام عبد الفتاح ، المنهج الجدلي عند هيجل (دراسة لمنطق هيجــل) ط ٣ ، دار التنوير للطباعة و النشر ، بيروت ــ لبنان ، ١٩٨٦ .
٧ ــ أنيس ، د. إبراهيم ، الأصوات اللغوية ، ط ٤ ، مكتبة الأنجلو المــصرية ، القــاهرة ، ١٩٧١ .
٨ ــ أيوب ، عبد الرزاق ، انعكاس الفكر السياسي على الأدب العباسي في القــرنين الثالــث و الرابع الهجريين ، جامعة بوخارست ، كلية الآداب ، ١٩٨٩ .
٩ ــ بدوي ، د. عبده ، أبو تمام و قضية التجديد في الشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ .
١٠ ــ بليغ ،عبد الحكيم ،أدب المعتزلة إلى نهاية القرن الرابع الهجري ، ط ٢، دار النهضة ، مصر للطباعة و النشر ، ١٩٦٩ .
١١ ــ البهبيتي ، نجيب محمد ، أبو تمام الطائي حياته و حياة شــعره ، ط ٢ ، دار الفكــر ، مكتبة الخانجي ، ١٩٧٠ .
١٢ ــ التطاوي ، د. عبد الله ، مصادر الفكر في شعر أبي تمام ، ط ٢ ، دار الثقافة للنــشر و التوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٢ .
١٣ ــ جابر، يوسف ، قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، ط ١ ، دار الحصاد للنشر و التوزيع ، دمشق ، ١٩٩١ .
١٤ ــ الجرجاني ، علي بن محمد بن علي، التعريفات ، ط ٤، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٩٨ .
١٥ ــ جمعة ، حسين، قضايا الإبداع الفني، ط ١، منشورات دار الأدب ، بيروت ، ١٩٨٣ .
١٦ ــ الحسن ، د. حسان علي ، التطوّر و التجديد في الشعر العباسي و رائده دعبل بن علي الخزاعي ، ط ١ ، مركز الكمبيوتر ، اللاذقية ، ١٩٩٤ .
١٧ ــ حسني ، د. حسن ، موسيقى الشعر و العروض ، ط ١ ، دار الهجرة للطباعة و النشر التوزيع ، دمشق ، الحلبوني ، ١٩٩٤ .
١٨ ــ الحسين ، أحمد جاسم ، الشعرية " قراءة في تجربة ابن المعتــز العباســي " ، ط ١ ، الأوائل للنشر و التوزيع و الخدمات الطباعية ، دمشق ، ٢٠٠١ .
١٩ ــ أبو الحسين ، معجم مقاييس اللغة ، مكتب الإعلام الإسلامي ، ١٤٠٤ هــ .
٢٠ ــ خليف ، د. يوسف ، في الشعر العباسي نحو منهجٍ جديد ، مكتبة غريــب ، دار قبــاء للطباعة ، د. ت .
٢١ ــ درويش ، د. العربي حسن ، الشعراء المحدثون في العصر العباسي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩ .

٢٢ ــ ديب ، د. السيد محمد ، الغموض في شعر أبي تمام ، ط ١ ، دار الطباعة المحمدية ، القاهرة ، ١٩٨٩ .
٢٣ ــ الرباعي ، د. عبد القادر ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ط ٢ ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ١٩٩٩ .
٢٤ ــ الربداوي ، د. محمد ، الفن و الصنعة في مذهب أبي تمام ، المكتب الإسلامي ، ١٣٩١ هـ ــ ١٩٧١ م .
٢٥ ــ ربداوي ، د. محمود ، التيارات و المذاهب الفنية في الأدب العباسي، مطبعة الإنشاء ، دمشق ، ١٩٨٢ .
٢٦ ــ رومية ، وهب ، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول و الإحياء و التجديد ، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٨١ .
٢٧ ــ رينيه ويلك و أوستين وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ، مراجعة د. حسام الخطيب ، ط ٣ ، ١٩٦٢ م .
٢٨ ــ زوباري ، د. فوزية ، المعادل الموضوعي في مدح أبي تمام و وصيته ، جامعة القديس يوسف . كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، ١٩٨٦ م .
٢٩ ــ زيادة ، معن ، الموسوعة الفلسفية العربية ، ط ١ ، معهد الإنماء العربي ، ١٩٨٦ م .
٣٠ ــ السريحي ، سعيد مصلح ، شعر أبي تمام بين النقد القديم و رؤية النقد الجديد ، ط ١ ، كتاب النادي الأدبي الثقافي ، جدّة ــ المملكة العربية السعودية ، ١٩٨٣ م .
٣١ ــ سلام ، د. محمد زغلول ، الأدب في عصر العباسيين منذ قيام الدولة حتى نهاية القرن الثالث ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، د. ت .
٣٢ ــ سلطان ، د. منير ، بديع التراكيب في شعر أبي تمام ، ط ٣ ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ١٩٩٧ م .
٣٣ ــ سلطاني ، محمد علي، العروض و موسيقى الشعر العربي، المطبعة الجديدة ، دمشق ، ١٩٨٢ م .
٣٤ ــ سلوم ، تامر، أسرار الإيقاع في الشعر العربي ، ط ١، دار المرساة للطباعة و النشر ، سوريا ــ اللاذقية ، ١٩٩٤ م .
ــ في التشكيل الموسيقي للشعر العربي ، مديرية الكتب و المطبوعات ، ١٩٩٠ م .
٣٥ ــ السيد ، عبد الرحمن ، العروض و القافية ، ط ١ ، القاهرة ، د. ت .
٣٦ ــ السيد ، عز الدين علي ، التكرير بين المثير و التأثير ، ط ٢ ، عالم الكتب ، بيروت ، ١٩٨٦ م .

٣٧ ــ الشكعة ، د. مصطفى ، الشعر و الشعراء في العصر العباسي ، ط ٢ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٥ م .
٣٨ ــ الشملان ، ثورة ، أبو ذؤيب الهذلي حياته و شعره ، ط١، جامعة الرياض ،١٩٨٠ م .
٣٩ ــ صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية و الفرنسية و الانكليزية و اللاتينية ، الشركة العالمية للكتاب ، مكتبة المدرسة ، دار الكتاب العالمي ، الدار الإفريقية العربية ، دار التوفيق ، ١٩٩٤ م .
٤٠ ــ ضيف ، شوقي ، الفن و مذهبه في الشعر العربي ، ط ٤ ، القاهرة ، ١٩٦٠ م .
٤١ ــ عبد الجواد ، د. إبراهيم ، العروض بين الأصالة و الحداثة ، ط ١ ، دار الشروق للنشر و التوزيع ، ٢٠٠٢ م .
٤٢ ــ عبد النور ، جبور ، المعجم الأدبي ، ط ٢ ، دار العلم للملايين ، ١٩٨٤ م .
٤٣ ــ عصفور ، د. جابر ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ط ٣ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٢ م .
ــ مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي) ، ط ٢، دار التنوير للطباعة و النشر ، ١٩٨٢ م .
٤٤ ــ علوش ، سعيد ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط١ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ــ لبنان ، ١٩٨٥ م .
٤٥ ــ علي ، د. أسعد ، الإنسان و التاريخ في شعر أبي تمام الطائي ، ط ٢ ، دار السؤال للنشر ، ١٩٩٦ م .
٤٦ ــ عمارة ، محمد ، المعتزلة و الثورة ، ط ١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٧ م .
٤٧ ــ عنبر ، محمد ، جدلية الحرف العربي و فيزيائية المادة ، ط ١ ، دار الفكر بدمشق ، ١٩٨٧ م .
٤٨ ــ الغيث ، د. نسيمة راشد ، التجديد في وصف الطبيعة بين أبي تمام و المتنبي ، ط ١ ، ١٩٨٨ م .
٤٩ ــ فضل ، د. صلاح ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الثقافة الجديدة ، بيروت ، د.ت .
٥٠ ــ فولكييه ، بول ، هذه هي الديالكتيكية ، ترجمة تيسير شيخ الأرض ، دار بيروت للطباعة و النشر ، ١٩٥٥ م .
٥١ ــ قفلجملي ، حكمت ، الجدل أو الديالكتيك مادياً ، ترجمة فاضل جتكر ، ط ١ ، مكتبة المادية التاريخية ، ١٩٧٥ م .

٥٢ ــ كبابة ، د. وحيد صبحي ، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال و الحــس ، اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٩ م .
٥٣ _لاشين ، عبد الفتاح ،الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام ، دار المعارف ، القاهرة ، د. ت .
٥٤ ــ لبابيدي ، سوسن ، ظاهرة التضاد في شعر أبي تمام ، حلب ، ١٩٩٥ م .
٥٥ ــ م. أوفسيانيكوف ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ترجمة باسم الــسقّا ، ط ٢ ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٩ م .
٥٦ ــ محسن ، إبراهيم ، الأدوات النحوية المختصة و المشتركة ، ١٩٩٤ م .
٥٧ ــ المصري ، د. يسرية يحيى ، بنية القصيدة في شعر أبي تمام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧ م .
٥٨ ــ وهبة ، مراد ، قصة الديالكتيك (سلسلة التنوير) ، الكتاب الرابع ، ط ١ ، دار العالم الثالث ، ١٩٩٧ م .

٣ ــ الدوريات :

١ ــ بووانو ، د. إدريس ، كيف تلقى العرب القدامى الشعر ، عالم الفكر، المجلس الــوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، ع ٢ ، م ٣٢ ، اكتوبر ــ ديسمبر ، ٢٠٠٣ .
٢ ــ ذنون ، سالم محمد ، هاجس التجديد عند أبي تمام ، المعرفة ، إصدارات وزارة الثقافة ، سوريا ، ع ٤٨٧ ، نيسان ، ٢٠٠٤ م .
٣ ــ شوا ، د. ميسون ، عناصر التخييل في الشعر العربي " أبو العتاهية نموذجاً " ، التراث العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ع ٩٥ ، ٢٠٠٤ م .
٤ ــ الماضي ، د. شكري ، ما بعد البنيوية حول مفهوم التناص ، المعرفة إصدارات وزارة الثقافة ، سوريا ، ع ٣٥٣ ، شباط ، ١٩٩٣ م .
٥ ــ الموسى ، د. خليل ، التناص والأجنسية في النص الشعري ، الموقف الأدبي ،ع ٣٠٥ ، أيلول ، ١٩٩٦ م .
٦ ــ العقود ، د. عبد الرحمن بن محمد ، في الإبداع والتلقي في الشعر بخاصة ،عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، ع ٤ ، م ٢٥ ، ١٩٩٧ م .