الفخر بالشعر في القصيدة المدحية عند أبي تمام

د: جميل سلطان

المقدمة :

الفخر من الموضوعات التي تناولها الشاعر العربي في شعره، فافتخر بالنفس وبالآباء والأجداد وبالقبيلة من حيث قوة العصبية والمنعة والعزة، وبالخصال الحميدة كالشجاعة والكرم والوفاء، والمروءة وبالرزانة والحلم ... إلخ.

وثمة فخر آخر له أهميته ألا وهو فخر الشاعر بشعره، وفيه يمتدح الشاعر شعره بكثير من العجب والتيه. وتزداد خطورة هذا الفخر وأهميته حين يرد في سياق القصيدة المدحية؛ وذلك لما يحمله من دلالة مهمة تكشف عن نوعية العلاقة بين الشاعر وشعره من جهة، وبين الشاعر والممدوح من جهة أخرى؛ الأمر الذي قد يعين على إعادة الاعتبار إلى القصيدة المدحية، والنظر إليها نظرة إيجابية؛ لأن النظرة الغالبة إلى هذه القصيدة نظرة سلبية ترى أنها قد جنت على الشعر العربي جناية بالغة أفسدت عليه حياته واستقلاله . و قد كان السبب الذي أدى إلى هذه النظرة السلبية – فيما أرى – هو الاقتصار على العلاقة بين الشاعر والممدوح عند دراسة هذه القصيدة ولم يُنظر إلى العلاقة بين الشاعر وشعره بعين الاعتبار. وقد أدى ذلك إلى تسليع القصيدة المدحية فلم تعد سوى سلعة ثمنها في كيس الممدوح.

في حين تفتح لنا الرؤية الكلية لهذه العلاقة باباً أوسع نطَّلع منه على حقيقة القصيدة المدحية وذلك من خلال النظر إلى هذه العلاقة بوجهيها: علاقة الشاعر بشعره، وعلاقته بالممدوح؛ ويتحقق هذا الأمر من خلال دراسة الأبيات التي يخصصها الشاعر– من قصيدته المدحية– للفخر بشعره. وهذا ما يجعل السؤال عن طبيعة العلاقة بين الشاعر وشعره من جهة، وبينه وبين الممدوح من جهة أخرى أمراً مشروعاً، فكيف كانت هذه العلاقة ؟ وما دلالتها ؟

وبناءً على ما تقدم فإن لهذا البحث غاية يسعى إليها ألا وهي دراسة الفخر بالشعر عند أبي تمام في قصيدته المدحية . و من المعلوم أن أبا تمام شاعر مجدد له فلسفته الخاصة في الحياة والإنسان؛ لذلك يغتدي البحث في الفخر بالشعر عنده أمراً له خصوصيته وأهميته؛ لنرى طبيعة هذه العلاقة كما تجلَّت من خلال فخره بشعره. وبذا سيصبح أطراف هذه العلاقة كالآتي: الشاعر والقصيدة والممدوح؛ وفي ضوء ذلك يمكن تقسيم البحث إلى مبحثين يتشكل كل واحد منهما من علاقة ثنائية تمثل الأصل في هذه العلاقة ويكون حضور الطرف الثالث فيها مكملا لها، وسيرتب هذان المبحثان من حيث التصور الذهني العام لأطراف العلاقة على النحو التالي:

١- الشاعر / القصيدة / الممدوح

٢- الشاعر / الممدوح / القصيدة

أما من حيث الإجراء العملي فسنمضي بناء على العلاقة الثنائية بين كل من الشاعر والقصيدة في المبحث الأول، ويكون حضور الطرف الثالث (الممدوح) حضوراً ضمنياً بناء على التصور السابق وسنقتصر كذلك في المبحث الثاني على العلاقة الثنائية بين الشاعر والممدوح، وسيكون حضور الطرف الثالث(القصيدة) حضوراً ضمنيا بناء على ذلك التصور نفسه . مع الأخذ في الاعتبار أن هذا الترتيب- من خلال التصور العام - جاء وفقا للأهمية .

المبحث الأول:

ثنائية الشاعر/ القصيدة

أولاً- الشاعر:

الحديث عن فخر الشاعر بشعره هو - في حقيقته - حديث عن صلة المبدع بالنص الذي ينتجه من منظور المبدع نفسه؛ لأن فخر الشاعر بشعره يكشف عن طبيعة رؤيته للعلاقة التي تربطه بشعره.

ومما تحسن الإشارة إليه - في هذا المقام - أن علاقة النص بصاحبه تعد واحدة من أهم الطروح النقدية الحديثة التي تعالج العلاقة بين أطراف العملية التواصلية الثلاثة المبدع / النص / المتلقي، كما أنها تمُتُّ بوشيجة متينة إلى نظرية الأدب من حيث أنها تتصل بأحد ثلاثة محاور عُنيت بها هذه النظرية هي: مصدر الأدب، وماهيته، ووظيفته، والمحور الذي يعنينا هنا هو مصدر الشعر.

لقد تعددت وجهات النظر حول مصدر الشعر ، وسنحاول إيجاز الحديث عنها على النحو التالي:

أولاً: مصدر الشعر عند القدماء :

أ- عند اليونان :

كانت النظرة إلى الشعر قديماً نظرة فيها كثير من الدهشة والعجب؛ وذلك لما للشعر من تأثير كبير على النفوس، الأمر الذي جعل الناس ينظرون إليه نظرة أسطورية فأرجعوه إلى عوالم غيبية فائقة هي القادرة على أن تأتي بهذا الكلام الجميل الساحر المؤثر. فمن أين يأتي الشعر هذا الكائن المدهش الساحر العجيب أيصدر عن الشاعر أم يصدر عن شيء آخر؟

يمكن القول إن اليونان هم أول من تناول هذه المسألة؛ وذلك فيما وصلنا من كتبهم، وكان أبرز من عُني بها من فلاسفتهم أفلاطون ثم أرسطو. أما أفلاطون فقد ذهب إلى أن الكون ينقسم إلى عالمين عالم المثل وعالم الحس؛ فالأول عالم مثالي توجد فيه الأفكار المطلقة والحقائق الخالصة، أما الثاني فعالم طبيعي مادي ناقص وزائف؛ لأنه مجرد محاكاة لعالم المثل

والحقائق، وبناء على نظريته هذه في المحاكاة تكلم على الشعر والشعراء، فهو يرى:« أن الشعراء كلهم لا يؤلفون قصائدهم الجميلة بالفن إلا لأنهم ملهمون وممسوسون، إن الشاعر شيء لطيف ومجنح وقديس، ولا إبداع فيه حتى يلهم، ويجرد من أحاسيسه، وتحمله على التكلم بما يقول آلهة الشعر »[١]، وهذا يدل على أن مصدر الشعر قوى غيبية غريبة عن الشاعر هي التي تلهمه أشعاره ، وتوحي إليه بأسباب الإبداع الفني ، أما الشاعر فليس له في ذلك من فضل وإنما هو إنسان سلبي يتلقى عن ربة الشعر ما تلهمه إياه دون فعل إيجابي يذكر، وهذا الكلام يسحب البساط من تحت أقدام الشعراء ، ويسلبهم القدرة على الفخر بشعرهم ؛ لأنه لا يصدر عنهم.

لكن هذه النظرة إلى الشعر لم تستمر فقد عاد الشاعر فاعتلى عرش الإبداع الشعري بوصفه مبدع الشعر ومصدره، وذلك على يد الفيلسوف اليوناني أرسطو الذي خالف أستاذه أفلاطون في نظرته إلى الشعر والشاعر؛ فهو وإن اتفق معه في مصطلح المحاكاة إلا أن هذا المصطلح قد اتخذ عنده بعداً مغايراً لما كان عليه عند أفلاطون؛ إذ يقول:« وإذا كان وجود المحاكاة أمراً راجعاً إلى الطبيعة وكذا وجود الإيقاع والوزن... ،فإن من كانوا مجبولين منذ البدء قد أخذوا يرقون بها قليلاً قليلاً حتى ولَّدوا الشعر من الأقاويل المرتجلة »[٢] فالمحاكاة عنده غريزة إنسانية جبل عليها الإنسان ، وكذلك الوزن الشعري. وبهذا يكون أرسطو قد أرجع مصدر الفن إلى الإنسان لا إلى إلهام ربة الشعر، حين نسب الشعر إلى الشعراء (المجبولين) الذين ولَّدوه من الأقاويل المرتجلة، ومن هنا عادت للشاعر – بوصفه مصدراً للفن– مكانته وقيمته. فالمحاكاة عند أرسطو ذات بُعدٍ إيجابي يظهر من خلالها قدرة الشاعر على الإبداع لأنه لا ينقل ما هو موجود وإنما يتصرف في هذا المنقول، إذن هو لا يحاكي ما هو كائن وإنما ما ينبغي أن يكون.

كما في قوله: « إن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة »[٣]

ب– عند العرب :

لم يكن أمر الشعر عند العرب مختلفا كثيرا عن اليونان و بخاصة عند أفلاطون ، فلقد كان للشعر مكانته العظيمة عندهم، وقد خلعو عليه هالةً من الإكبار حين أرجعوا مصدره إلى قوى غيبيةهي التي تملي على الشاعرقصيدته وتنفخ فيه روح الإبداع، وقد عُرفت هذه القوى عندهم بـ (الشياطين أوالجن) الذين كانوا يصاحبون الشعراء، ويملون عليهم أشعارهم، أو يتناوبون معهم قولها.

ولقد كان هذا الأمر موضع فخر واعتزاز لدى الشعراء،؛ فهو دليل الفحولة إذ كانوا « يزعمون أن مع كل فحل من الشعراء شيطانا يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر »[٤]، لكن هذا الفخر لم يكن فخر الشعراء بشعرهم الذي يصدر عنهم بقدر ما كان فخراً بالشياطين التي تلهمهم

هذا الشعر وتلقيه إليهم؛ لأن حقيقة الأمر أن الشاعر لا يد له فيما يقول. وكل شاعر يرى شيطانه الأقوى والأكبر ليحوز بذلك القدرة والتفوق في مضمار الإبداع، وتكون بذلك الغلبة لشيطان شعره على غيره من شياطين الشعراء، ومن صور فخر الشاعر بشيطانه قول أبي النجم العجلي(٥):

إني وكل شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

وقول شاعر آخر(٦):

إني وإن كنت صغير السن وكان في العين نبو عني

فإن شيطاني كبير الجن

ونجد بعض الشعراء يفخر بجنيه مدعياً أُخُوَّتَه كما هو شأن الأعشى الذي يقول(٧):

حباني أخي الجني نفسي فداؤه بأفيح جياش العشيات مِرْجَمِ

وبعضهم يذكر اسم شيطانه معتداً بذلك كحسان بن ثابت وأنه يتناوب معه قول الشعر إذ يقول(٨):

ولي صاحب من بني الشيصبا ن فطوراً أقول وطوراً هوه

وقد ظل هذا التقليد من المفاخرة بشياطن الشعر إلى العصر الأموي، فهاهو الفرزدق إذ يصف قصائده يفخر بأنها من تحبير شيطانه، فيقول(٩):

كأنها الذهب العقيان حبَّرها لسان أشعر خلق الله شيطانا

لقد أدى إرجاع مصدر الشعر إلى الجن أو الشياطين إلى الإضرار بعلاقة الشاعر بشعره فبعدت الشقة بين الشاعر العربي وشعره، ويبدو واضحاً « أن هذا المعتقد الأساطيري الذي ينسجه الخيال الشعبي العربي عن الجن وملامحها وجوهرها وتفوقها وتحكمها في سلوكات الإنسان هو الذي وجه التفكير حول سر الإبداع وتمثلاته، وتجريد الفرد المبدع من كل قدرة ذاتية واستطاعة عقلية »(١٠)

وهذا يعني أنه ليس للشاعر من فضل يذكر في شعره سوى أنه وسيط يعبر الشعر من خلاله إلى عالم الوجود.

ما تقدم من كلام عن مصدر الشعر من خلال أقوال الشعراء يدفعنا للحديث عن ذلك في النقد العربي عند القدماء والمحدثين.

ثانياً : في النقد العربي :

أ- النقاد القدامى :

لا نجد في كتب هؤلاء النقاد ذكراً للجن و الشياطين بوصفهم مصدراً للشعر ، وهو أمر منطقي لأنهم لا يرون للشعر مصدراً غير الشعراء ، فهم لا يناقشون هذه المسألة ولا يأبهون لها ، وإنما شغلتهم قضايا نقدية أُخَر . ولعل قضيتي الطبع والصنعة هما أشد هذه القضايا اتصالاً بما نحن بصدده ؛ إذ يمكن من خلالهما معرفة وجهة نظر هؤلاء النقاد في مصدر الشعر . لقد ربط

نقادنا القدماء بين الشعراء وشعرهم برباط متين ، ويتضح ذلك من مجمل أحاديثهم عن الشاعر المطبوع و الشاعر غير المطبوع (صاحب الصنعة) أو حديثهم عما ينبغي للشاعر اتباعه عند بناء القصيدة ، أو عن الجهة التي تضاف منها إليه ، أو الموضوع الذي يتناوله.

فهذا الأصمعي يقول في وصف الشاعر المطبوع « إنما الشاعر المطبوع هو الذي يرمي بالكلام على عواهنه: جيده ورديئه »[١١]، ويفهم من كلامه هذا أن للطبع وجهين: أحدهما جيد والآخر سيئ، ولا يكون الطبع وصفاً إيجابياً في كل حين. ولكنه برغم هذا يميل إلى الشاعر المطبوع، ويعيب الشاعر غير المطبوع ؛ فقد كان يعيب الحطيئة ويتعقبه ، لا لشيء إلا لأنه وجد شعره كله جيداً ، فدله ذلك على أنه كان يصنعه.

أما ابن قتيبة فيرى أن « المطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه ، وفي فاتحته قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع و وشي الغريزة ، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر »[١٢]، وفي كلامه نجد أن الطبع وصف محمود يدل على تفوق صاحبه.

ومما يؤكد شدة العلاقة بين الشاعر وشعره حديثهم عن الصنعة ؛ وذلك لما يظهر فيها من آثار الجهد الذي يبذله في إبداع شعره . يبين ذلك إبن قتيبة من خلال حديثه عن الشاعر المتكلف ؛ ويريد بالتكلف الصنعة ؛ فالشاعر المتكلف – عنده – هو« الذي قوم شعره بالثقافة ونقحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر كزهير والحطيئة »[١٣] والتكلف هنا يظهر عملاً إيجابيا لا غضاضة فيه.

ومضى ابن طباطبا العلوي على السبيل نفسه فربط بين الشاعر وشعره؛ حيث يقول ناصحاً الشعراء بما ينبغي عليهم اتباعه عند بناء القصيدة: « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً وأعدَّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه »[١٤] بهذا يؤكد إبن طباطبا صلة الشاعر بشعره من خلال نصيحة الشاعر وإرشاده – بوصفه مصدر الشعر– إلى اتباع أفضل السبل في بناء الشعر.

وحين نأتي إلى قُدامة بن جعفر فإنا نجد أن صلة الشاعر بشعره تتأكد – عنده – من خلال مفهوم الصناعة حيث يقول: « المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة...، وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة، والمدح والعضيهة[١٥]، وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى النهاية المطلوبة »[١٦]

أما عبدالقاهر الجرجاني فإننا نجده قد تحدث عن صلة الشاعر بشعره بصورة مباشرة من خلال (النظم) – وهو المصطلح الذي عُرف به – وذلك بقوله:« اعلم أنا إذا أضفنا الشعر – أو غير الشعر من ضروب الكلام – إلى قائله، لم تكن إضافتنا له من حيث هو كَلِمٌ وأوضاع لُغَةٍ، ولكن من حيث تُوُخِّي فيها (النظم) الذي بينَّا أنه عِبَارَةٌ عن توخِّي معاني النحو في معاني الكلم. وذاك أن من شأن الإضافة الاختصاصُ، فهي تتناول الشيء من الجهة التي تختص منها بالمضاف »[١٧] ويفهم من كلامه أن صلة الشاعر بشعره تقوم على الإضافة؛ أي أن الصلة بينهما بمنزلة الصلة بين المضاف والمضاف إليه. غير أن هذه الإضافة لا تتحقق إلا من خلال توخي الشاعرلمعاني النحو ومراعاتها عند نظم شعره.

ولم يتخلف حازم القرطاجني عن هذا الركب من النقاد الذين يربطون بين الشاعر وشعره؛ وذلك بقوله:« فإن للشاعر أن يبني كلامه على تخيل شيء من الموجودات ليبسط النفوس له أو يقبضها عنه، ولا يكون كلامه في ذلك معيباً إذا كان الغرض مبنياً على ذلك »[١٨]

مما تقدم يلاحظ أن هؤلاء النقاد – وهم الذين عنوا بالجانب النظري – قد توجهوا في حديثهم إلى الشاعر واهتموا به؛ لأنه هو الذي يبدع الشعر وينشئه، وكل ذلك دليل صريح على ربطهم الوثيق بين الشاعر وشعره، هذا فضلا عن أولئك النقاد الذين اهتموا بالجانب التطبيقي ؛ إذ نجد في مؤلفاتهم إبتداء من عناوينها دلالات واضحة على ربطهم بين الشاعر وشعره. ولعل الآمدي والقاضي الجرجاني أبرز مثالين على ذلك، فقد ألف الأول كتابه(الموازنة بين الطائيين) وألف الثاني كتابه(الوساطة بين المتنبي وخصومه).

بعد ما تقدم يجد الباحث نفسه محوجاً إلى تقديم لمحة موجزة عن طبيعة العلاقة بين المؤلف والنص كما يراها النقاد المحدثون ؛ وذلك استكمالاً لصورة هذه العلاقة.

ب– النقاد المحدثون :

ليس من همنا تفصيل الكلام على الجهود التي بذلها نقادنا المحدثون – على المستويين النظري والتطبيقي – مما يتصل بالعلاقة بين المؤلف ونصه؛ لذلك سنكتفي بالإشارة إلى المناهج المتبعة في تناول هذه العلاقة؛ لأن الحديث عنها يُعِينُ على الإيجاز بخلاف الحديث عن جهود النقاد أنفسهم؛ لأنه يستدعي الإطالة، وما بنا من حاجة إليها في هذا المقام.

لقد تعددت مناهج النقد عند النقاد المحدثين وتنوعت أهتماماتها من حيث العناية بأطراف العلاقة التواصلية القائمة بين كل من: المبدع / النص / المتلقي ؛، وذلك تبعاً للمرجعيات الفكرية والفلسفية والأيديولوجية التي تستند إليها هذه المناهج في أصولها الغربية؛ إذ نجد فيها مناهج تُعنى – عند دراستها للنص – بالجوانب التاريخية والاجتماعية والنفسية المحيطة به، وفي هذه المناهج تظهر الصلة بين المبدع ونصه بقوة ووضوح، وتُرَجَّحُ كفة المبدع فتوجه العناية إليه، وقد استمرت لفترة من الزمن.

ثم استجدت مناهج أخرى أخذت مكانة مهمة على الساحة النقدية فتوارت معها صلة المؤلف بنصه، وأخذ اهتمام النقاد ينصب على النص بصورته المستقلة عن كل ما يحيط به، متأثرين بنتائج الدراسات اللسانية وبخاصة آثار العالم اللغوي السويسري (دي سوسير) وقد عُرف هذا الاتجاه الناظر إلى النص بوصفه بنية لغوية مغلقة بـ (البنيوية) .

غير أن البنيوية لم تدم طويلا فما لبث النص أن أزيح عن سلطته فحلَّ المتلقي محله٧٤٣ وذلك مع المناهج التي عُرفت بـ (ما بعد البنيوية) مثل: التفكيكية والتناص ونظرية القراءة أو التلقي .

وقد أعطي القارئ سلطة كبيرة في تعامله مع النص الذي أصبح نصاً مفتوحا متعددا بتعدد القراء، فالقارئ « هو الذي يستطيع أن ينعش النص أو أن يذبله، وهو الذي يستطيع أن يحرك النص أو أن يقف به حيث هو، أو أن يعيده إلى وراء، إنه القادر على إحياء النص أو إماتته، وبالجملة فقد طالت هامة القارئ وعلت قامة القراءة، وصار ينظر إلى القارئ على أنه منتج للنص لا محض متلقٍ سلبي خاضع لسلطته »[١٩] وبذلك انقطعت الصلة بين المؤلف ونصه بصورة كاملة، فقُضي عليه وأُغْلِن موته على يد رولان بارت وذلك بقوله: « إن ميلاد القارئ يجب أن يكون على حساب موت المؤلف »[٢٠].

لقد كان القصد مما تقدم من حديث عن مصدر الشعر أو علاقة المبدع بالنص هو الإبانة عن طبيعة هذه العلاقة، والكشف عن أبعادها، وعرض وجهات النظر المختلفة فيها.

لكننا سنبني حديثنا – في هذا المبحث – على ما قاله الشعراء عن هذه العلاقة؛ لأننا بصدد دراستها عند شاعر؛ أي من وجهة نظر المبدع نفسه. وحين ننظر في ذلك نجد أن هؤلاء الشعراء لم يربطوا بين الشاعر وشعره بطريقة مباشرة وإنما ربطوا الشعر بالشياطين أو الجن، ولم يكن الشاعرعندهم سوى وسيط يعبر الشعر من خلاله إلى الوجود. ولقد طاب لهم هذا الأمر وذلك نظراً لأنه ينزلهم منزلةً رفيعة تعلو بهم فوق مستوي غيرهم من الناس الذين لا يمكنهم قول الشعر.

فكان ذلك مصدر فخرٍ لهم لأنهم قادرون على ما لا يقدر عليه سواهم من الاتصال بذلك العالم الغيبي العجيب.

وحين نأتي إلى العصر العباسي الذي عاش فيه أبو تمام نجد أنه لم يعد لشياطين الشعر دور يذكر في إبداع القصيدة؛ وذلك نظراً لما حدث في هذا العصر من تغير في بنية المجتمع حيث تحول من البداوة إلى التحضر والتمدن، ونتج عن ذلك صور جديدة من العلاقات بين الفرد والمجتمع؛ فقد خفَّت الروابط التي كانت تُدغِم الفرد في كيان الجماعة وتجعله – يحس

حينذاك – أنه جزء منها، ولا يملك كياناً مستقلاً عنها، وأخذت الأنا الفردية تظهر على السطح معبرة عن ذاتيتها المستقلة(٢١).

لقد أدت مستجدات الحياة في هذا العصر إلى إحساس الفرد بالعزلة والغربة والوحدة والقلق « الأمر الذي دفع الشاعر إلى ضرورة البحث عن مخرج فكان السبيل هو طريق الذات والكشف من خلالها عن التوازن الداخلي باتخاذ موقف ينبع من داخله ومن إرادته الحرة البعيدة عن أي تأثير... وتحقيق معنى التفرد أو الفردية التي تكشف عما في الداخل من صفات تميز شخص الشاعر وتُخَصِّصه من ناحية، ويعينه على خلق موقفه الجديد ورؤيته الخاصة من ناحية أخرى »(٢٢)

وقد كان من نتائج هذا الاتجاه نحو الذات والكشف عما يُميزها من صفات وقدرات وإمكانات أن اندفع الشعراء إلى الاعتداد بمواهبهم، فأخذوا يفخرون بأشعارهم فخرا كبيراً ينم على وعي جديد بذواتهم ومواهبهم، وقد كان كل من أبي تمام، وأبي الطيب المتنبي أبرز الأمثلة الدالة على هذا الوعي.

و سنحاول في هذا المبحث الإجابة عن السؤال الخاص بعلاقة أبي تمام بشعره لنرى كيف تجلت هذه العلاقة من خلال فخر الشاعر بشعره، بعد أن تحرر من سلطة شياطين الشعر، وأخذ يفتخر بشعره معتداً بنفسه بوصفه المصدر الذي يصدر عنه.

لقد كان أبو تمام ذا ثقافة واسعة ومعرفة عميقة بالتراث الشعري العربي الذي تَقَدَّمَه، ولم يكن ليخفى عليه ما شاع في هذا التراث مما يتصل بإرجاع مصدر الشعر إلى عالم الجن والشياطين.

ولعله قد أدرك خطورة هذه النظرة التي تسلب الشاعر حقه في نسبة شعره إليه، فكان فخره بشعره – وبخاصة في القصيدة المدحية – رداً على هذه النظرة التي تسلب الشاعر أغلى ما يملك.

وفي سبيل تأكيد هذه الصلة بين الشاعر وشعره، نجد أبا تمام يفخر بشعره ذاكراً ما يعانيه ويكابده في سبيل إخراج شعره إلى الوجود وهومايؤكد نسبة شعره إليه، إنه يبذل جهدا فكرياً شاقاً عندما ينجز قصيدته؛ لأنه حين يجوِّدها ويستفرغ جهده في تحسينها فإنها تنطلق مشيدة بقدرته شاهدةً على نبوغه، وتغتدي علامة مهمة على إتقانه وإبداعه، تشير إليه وتؤكد حضوره القوي الفاعل في إبداعها فهي آية نبوغة، ودلالة تفوقه، فمهما بدت جميلة في ذاتها خالية من العيوب، بكراً من أبكار المعاني، ذات حكمة وبلاغة، كالدر والمرجان، تشبه البرد المنمنم، يُستبشر بها كما يُستبشر بميلاد الذكر بعد ميلاد الإناث، ذات سطوة وقوة، فإنما هي الشاهد الذي لا يُرَد على قدرته وإبداعه وتفوقه.

وبعد أن يطمئن إلى ذلك ويراها عروسا محلاةً بأبهى حللها، ويجدها أهلاً لأن تُزف إلى الممدوح نراه يقدمها إليه مخاطباً إياه بالفعل (خذها – إليك – لألبسنك – جاءتك – منحتكها... إلخ) وفي ذلك يظهر الشاعرمُدِلاً على الممدوح بقصيدته نظرا لما بذل فيها من جهد في التجميل والتحسين والتثقيف مفتخراً بذلك، علماً بأن هذا الخطاب لا يأتي في مطلع القصيدة وإنما يأتي في آخرها حيث يستهل به الشاعر تلك الأبيات التي يخصصها للفخر بشعره.

ومما يجدر التذكير به هنا أن العلاقة الأساسية في هذا المبحث قائمة بين الشاعر والقصيدة في المقام الأول، فالقصيدة من هذا الوجه الدال على فخر الشاعربها تبدو أكثر التصاقا بالشاعر الذي أنشأها بوصفها صنعته التي أبدع نسجها وأجاد حبكتها؛ فهي دليل على قدرته وبراعته وحسن تثقيفه وتجويده.

ولم يكن حضور الممدوح في القصيدة المدحية إلا بوصفه باعثاً على إنشائها، ودافعا حدا بالشاعر إلى بذل الجهد فيها والسهر في تثقيفها وتحسينها، فمهما حملت من صفات الممدوح ومناقبه، فإنها من خلال ذلك إنما تشيد بالشاعر وتنوه بقدرته على الإبداع والابتكار؛ من هنا ينبغي التفريق بين المدح من حيث هو باعث على إبداع القصيدة وبين القصيدة من حيث هي فن؛ ولقد كانت عناية إبي تمام بفنه مقدمةً على عنايته بالممدوح « ولعلنا لا نذهب بعيداً إذا قلنا إن أبا تما كان يخاتل الممدوح؛ ليتفرغ في قصائده للحديث عن الشعر »[٢٣]، وهذا الحديث عن الشعر إنما هو فخره بشعره، وأغلب الظن أن ما فعله أبو تمام لم يكن من قبيل المخاتلة، وإنما كان عملاً مقصوداً يمثل غايته الأولى في قصيدته المدحية؛ لقد كان يستغل المدح فيجعل منه وسيلةً إلى العناية بفنه. لذلك نرى أبا تمام يختم – في الغالب – قصيدته المدحية بالأبيات التي يفخر فيها بشعره، وكأن ما سبقها من كلام إنما هو مقدمة تُمهد لها، وتُوصل إليها.

ومن خلال هذه الأبيات يبرز الشاعر قصيدته من خدرها بكراً عذراء في ثوبها القشيب، وجمالها الباهر.

ثانياً – القصيدة :

القصيدة تتجلى هنا بوصفها الآية المبدعة الدالة على تفوق صاحبها وعلو كعبه في هذا اللون من الشعر وهو المديح، ويأتي تفوقه من خلال هذه الإجادة في صنع القصيدة ونسج لحمتها تفوقاً مشعراً بمدى إخلاصه فيها وحبه لها؛ فهو يسهر لأجلها سهر المحب العاشق، ويهذبها تهذيب المدنف الولهان إنها مكينة لديه عزيزة عليه، وهو حريص عليها ضنينٌ بها؛ لأنها ابنة فكره، إن بينه وبينها من وشائج القرابة والرحم ما لا يُتصور معه انفصالها عنه أو استغناؤه عنها، ويُسيء الظن بالشاعر من يزعم أن قصيدته المدحية ليست أكثر من مجرد سلعة يعرضها للبيع بين يدي ممدوحيه، وأن ليس له من غاية وراء ذلك إلا نيل عطاياهم وهباتهم، إن مثل هذا

العمل هو تحكيم غير عادل للغرض في حقيقة الشعر؛ لأن « المعنى الأساسي هو أن الشاعر لا يكتب القصيدة من أجل الوفاء بالمدح والهجاء والمناصرة والدعاية والفخر فحسب، بل يكتبها من أجل أن يخرج من هذه الدوائر الضيقة أيضاً ففي الفن عملية تحول وهدم وإعادة بناء »[٢٤].

وسوف ننظر في الأبيات التي يصف بها قصيدته وهو وصف يؤكد هذه الصلة المتينة بين الشاعر وقصيدته، وهذا الوصف يأتي تالياً لما تقدم ذكره من مخاطبة الممدوح وشد انتباهه إلى هذا الجمال الذي يصفه الشاعر مبرزا من خلاله صورة القصيدة، ومن ذلك قوله[٢٥]:

خذها ابنة الفكر المهذب في الدجى والليل أسود رقعة الجلبابِ
بكراً تورث في الحياة وتنثني في السلم وهي كثيرة الأسلابِ
ويزيدها مَرُّ الليالي جِدَّةً وتقادم الأيام حسنَ شبابِ

لقد سهر الشاعر الليل المظلم معملاً فكره في إبداع قصيدته وتهذيبها؛ وإنك لتجد في قوله: (إبنة الفكر) دلالة واضحةً على الجهد الفكري الكبير الذي يبذله في ظلام الليل ساهراً أرقاً في سبيل إنشاء قصيدته، إن « الأرق من أجل الشعر آية من آيات غرابته حيث يأخذه الشاعر بقوة، وإذا قلنا القوة فقد قلنا التوتر والمعاناة التي يَقُدُّ معها القوافي على غير مثال ويصطنع الصور التي تنفرد بسماتها وتُعرف بها في الآفاق »[٢٦] وشعره كله من هذا الوجه شاهدٌ حي على أن وراءه فكراً دقيقاً عميقاً يغوص على كل معنى طريف غريب.

و لعل في ربط أبي تمام بين الشعر والفكر وما يتطلبه من جهد في التثقيف والتهذيب ما يُلمز به القول بمسألة الطبع والتحقير من شأنها، وهي التي نيل بسببها من أبي تمام وشعره. ولعل أبا تمام كان يرى أن القول بالطبع لا يكشف حقيقة الإبداع الشعري وما يكابده الشاعر فيه من عناء ومشقة

لأن « الدلالات التي تشكَّل في ضوئها مصطلح الطبع، توحي إبداعيا، أنه منعزل عن وعي الشاعر وكأنه إحساس ناتج عن انفعال عادٍ ورد فعل فقط »[٢٧].

إن أبا تمام مولع بالبعيد الخفي الذي هو كالدر الكامن في الأعماق فلا يصل إليه ولا يظفر به إلا من امتلك القدرة على الغوص والنفاذ إلى أعماق الأشياء.

ونظراً لكونه غواصاً ماهراً فإن القصيدة تخرج من بين يديه بكراً، وفي هذا ما يشير إلى أنه لم يسبق إلى مثلها « وبكرُ كل شيءٍ أوله وكل فَعْلَة لم يتقدمها مثلُها بكر »[٢٨]، ولقد كان من نتائج ذلك الجهد المبذول فيها أن خرجت القصيدة مكتملة تامة الخلق قوية لا ينالها الزمان بسوء ولا يأتي عليها كرُّ الليالي والأيام ؛ بل على العكس من ذلك فلا يزيدها مر الليالي والأيام إلاجدةً فلا تبلى، وشبابا فلا تهرم.

وكذلك قوله[٢٩]:

خذها مغربةً في الأرض آنسةً بكل فهم غريبٍ حين تغتربُ

من كل قافيةٍ فيها إذا اجتنيت من كل ما يجتنيه المدنف الوصبُ
الجد والهزل في توشيع لحمتها والنبل والسخف والأشجان والطربُ
لا يستقي من جفير الكتب رونقها ولم تزل تستقي من بحرها الكتبُ
حسيبةٌ في صميم المدح منصبها إذ أكثر الشعر ملقى ما له حسبُ

فهي قصيدة مغرَّبةٌ في الأرض لا تأنس إلا بكل فهم غريب؛ ولعل غربتها جاءت من كونها فاتنة رائعة ليس لها مثيل؛ لأن الشاعر « يطلب الإغراب في فنه حتى يسبغ على شعره كل ما يمكن من آيات الفتنة والروعة »[٣٠] وهي لغرابتها تجمع الأضداد في لحمتها؛ فالجد والهزل، والسخف والنبل، والأشجان والطرب، كل هذه الأضداد قد جمعت فيها، فألَّفت بينها، وصهرتها في بوتقة واحدة، وشكلت من هذه الأضداد المتنافرة لحمةً واحدة منسجمة متآلفة ؛ وهذا الولع في الجمع بين الأضداد خاصية واضحة من خصائص الشاعر إذ نراه « ينشر في معانيه الأضداد المتنافرة نشراً يدخل البهجة على النفس بما يصور من تعانقها في الحياة تصويراً يدل على عمق غوره في الإحساس بحقائق الكون، وبترابط جواهرها، حتى الجواهر التي تبدو متضادة، فإن بعضها ينشأ من بعض، ويلتقي التقاء وثيقاً »[٣١]، وهو يدرك ذلك من نفسه؛ فيؤكد أنه لم يستقِ رونق قصيدته من مطالعة الكتب والأخذ منها، وإنما هي من بنات أفكاره وينبوع مشاعره، وحين ينفي أبو تمام اعتماده على الكتب فيما يبدع من قصائد إنما يريد بذلك أن ينفي عن نفسه الأخذ من دواوين الشعراء، ثم يؤكد أنه يشتق لنفسه طريقا جديداً في الفن الشعري لم يسبقه إليه أحد من الشعراء، فكان من نتائج ذلك أن غدا شعره بحراً يستقي منه الآخرون، وغدت قصيدته نموذجاً ومثالاً في عالم الإبداع والابتكار يقتفي الشعراء آثارها ويحاولون النسج على منوالها.

لقد اختط لنفسه في الشعر مذهباً خاصاً عُرف به ونسب إليه، يقول عنه العشماوي: « هذا مذهب في الصنعة الشعرية جديد ليس له في الشعر العربي مثيل من قبل خرج فيه أبو تمام عن المألوف من كلام العرب، وهو مذهب يمثل – من غير شك – ملمحاً من ملامح التجاوز والتخطي في تلك المرحلة »[٣٢] ثم إن القصيدة عنده ذات حسب يقع من المدح في صميمه؛ لذا فإنها في مضمار المدح سابقة لا تغلب؛ لأن لها فيه حسباً عريقاً تفخر به في الوقت الذي لا يجد أكثر الشعر ما يفخر به.

وكذلك قوله[٣٣]:

خذها مثقفة القوافي ربها لسوابغ النعماء غير كنود
حذاء تملأ كل أذن حكمةً وبلاغةً وتدر كل وريدِ

كالطعنة النجلاء من يد ثائر بأخيه أو كالضربة الأخدود
كالدر والمرجان ألف نظمه بالشذر في عنق الفتاة الرود
كشقيقة البرد المنمنم وشيه في أرض مهرة أو بلاد تزيد
يعطي بها البشرى الكريم ويحتبي بردائها في المحفل المشهودِ
بشرى الغني أبي البنات تتابعت بشراؤه بالفارس المولود
كرقى الأراقم والأساود طالما نزعت حماة سخائمٍ وحقودِ

هنا تتجلى أيضاً روح الصناعة وبذل الجهد في التحسين والتجويد من خلال قوله:(مثقفة النواحي) والتثقيف كما يقول ابن منظور:« ثَقِفَ الشيئ ثَقْفاً وثِقَافًا وثُقُوْفةً حذِقَه...، ورجلٌ ثَقْفٌ وثَقِفٌ وثُقْفٌ حاذِقٌ فَهِم...، والثِّقاف حديدةٌ تكون مع القَوَّاس والرَّمَّاح يُقَوِّمُ بها الشيء المُعوَج »[٣٤] فدلالة هذه اللفظة على الحذق والفهم تكشف عن فخر الشاعر بعمله فهو متقن له حاذقٌ فيه فَهِمٌ له؛ ولذلك فإن القصيدة تخرج من بين يديه سليمة مهذبة بريئة من العيوب، وكذلك قوله:(حذَّاء) فهذه الكلمة – من حيث دلالتها – تصب في مجرى سابقتها، وتؤكد مسألة الحذق والمهارة في الصنعة وحسن التقدير فيها؛ لأن القصيدة الحذاء هي السائرة التي « لا عيب فيها ولا يتعلق بها شيء من القصائد لجودتها»[٣٥] ولإن كان هذا العمل ينصرف إلى الشكل، فإنها من حيث المضمون قد حوت من آيات الحكمةً والبلاغة ما حوت؛ لذلك فهي تملأ كل نفس حكمةً وبلاغةً، وهذا دليل على ما يبذله فيها من جهد فكري كبير « وهل هناك جانب في شعره إلا وهو يفكر فيه تفكيراً متصلاً، وهو تفكير كان يعرف كيف يصوغ به خواطره وكيف يبرزها في معارض من التصاوير والحكم الرشيقة »[٣٦].

ثم يأخذ في إبراز جمالها وقوتها من خلال التصوير مستخدماً التشبيه فهي كالطعنة النجلاء؛ أي الواسعة، واليد التي تطعن بها يدٌ موتورةٌ تأخذ بثأرها، وهذا يدل على قوة الطعنة وشدتها، أو كالضربة الأخدود، وهي التي تشق الجلد، جاء في اللسان « خَدَّ السيلُ الأرضَ إذا شقها بجريه...، وخدَّ الفرس الأرض بحوافره أثَّر فيها وآخاديد السياط آثارها، وضربة أخدود أي خدَّت في الجلد »[٣٧]، وتشبيه القصيدة بالطعنة والضربة دالٌ على القوة والشدة؛ ولعل الدافع إلى مثل هذا التشبيه الخصومة التي أثارها شعر أبي تمام، فالقصيدة عنده قادرة على مواجهة الخصوم والأعداء ماضية قاطعة لكل معاند وحاسد، وهكذا بدت الصورة هنا شديدة قاسية، لكنه عاد فجعلها لينة رقيقة جميلة؛ فهي كالدر والمرجان في عُنُق الفتاة الناعمة، فإذا بالصورة هنا مشرقةً متلألئةً، وهي أكثر مناسبة لوصف القصيدة من سابقتها، ويتابع هذه الصورة الجميلة من خلال التشبيه في قوله: كشقيقة البرد المنمنم وشيه، في هذه الصورة تظهر آثار الصناعة والنسج والحبك. ويمكن القول إن النسج « هو المصطلح الدال على العلاقات المنسوجة داخل بناء القصيدة بطريقة محكمة حاذقة بحيث يكون حبكها الموضون – على حد تعبير أبي تمام – نص

القصيدة، فالنسج وعملياته التزيينية المختلفة التي تظهر نسيج العلاقات الخبية الجمالية المؤثرة هو الذي يوضح الجانب الخفي المرمز في الشعر »[٣٨]، ثم يعود الشاعر ليشبه القصيدة بالرقية من سم الأراقم «والأرقم من الحيات الذي فيه سواد وبياض... والأرقم هو أخبث الحيات وأطلبها للناس [٣٩] »، وكذلك الأساود جمع أسود وهو، أيضاً، من الحيات الخبيثة العظيمة، فقصيدته شفاء ودواء لهذا السم القاتل، ولعله يريد بالحيات الحساد والمنافسين، وقصيدته قادرة على أن تسل سخائم صدورهم.

وحين ننظر في هذه الصور نجدها غير مؤتلفة فيما بينها؛ لأنها لا تقدم لنا صورة واحدة منسجمة للقصيدة؛ لكنها– مع ذلك– تكشف عن نفسية صاحبها، وهذا يعني « أن ذاتية الشاعر كانت تتدخل – شعورياً ولا شعورياً – في إيجاد التناسب النفسي بين حدود الصور من جهة، وبين الصور والسياق من جهة أخرى »[٤٠] كما أنها تكشف عن محيطه الذي يعيش فيه؛ ولذلك فقصيدته ذات وجهين، إن صح الوصف، وجه جميل ناعم لين متلالئ تبدو به حين تقابل الممدوح، أو الأصدقاء، ووجه خشن قاس شديد تظهره للحساد وللأعداء.

وكذلك قوله[٤١]:

خذها فما زالت على استقلالها مشغولة بمثقف ومقوَّم
تذر الفتي من الرجاء وراءها وترود في كنف الرجاء القشعم
زهراء أحلى في الفؤاد من المنى وألذ من ريق الأحبة في الفم

ولا تزال تراه يلح على التثقيف والتقويم مؤكداً ذلك المجهود الكبير الذي يبذله في صنعته الشعرية، فإذا بالقصيدة زهراء تبهر الأنظار، وتخلب الألباب، وهي في مذاقها ألذ من ريق الأحبة في الفم.

وحين نأتي إلى قوله:(إليك)عند مخاطبة الممدوح، فإنه يخلص إلى وصف القصيدة بأوصاف عدة قد تلتقي مع ما سبق وقد تفترق، لكنها كلها تصب في تأكيد هذه العلاقة بين الشاعر وقصيدته القائمة على التفنن والإتقان في الصنع، وبذل الجهد واستفراغه في سبيل ذلك؛ لتغدو القصيدة متميزة متفردة بين قصائد المديح نحو قوله[٤٢]:

إليك أرحنا عازب الشعر بعدما تمهل في روض المعاني العجائبِ
غرائب لاقت في فنائك أنسها من المجد فهي الآن غير غرائبِ
ولو كان يفنى الشعرأفنى ما قرت حياضك منه في العصور الذواهبِ
ولكنه صوب العقول إذا انجلت سحائب منه أعقبت بسحائبِ

ولا يخفى ما في تقديم الجار والمجرورعلى عامله من إفادة الاختصاص، فقد خُص الممدوح بهذا الشعر، والمراد بعازب الشعر بعيده، فالشعر هنا كالإبل التي يعزب بها صاحبها

ويتركها في المرعى ولا يريحها، والروض هنا جمع روضة « والروضة الأرض ذات الخضرة....، والموضع يجتمع إليه الماء ويكثر نبته »[٤٣] فهذا الروض غني بالمعاني العجيبة، وقد أخذت القصيدة حظهاالوافر من روض المعاني الغريبة متمهلة غير مستعجلة، وهذا التمهل في روض المعاني العجائب هو دليل آخر على حرص الشاعر على إتقان صنعته ؛لأن التمهل والتروي يزيد صاحبه بصراً بما يفعل، وإحساناً لما يصنع، فضلاً عما في كلمة روض من دلالة أخرى؛ لأننا يمكن أن نلحظ للسياق الواردة فيه معنيين وهو قوله:(تمهل في روض المعاني العجائب) أحدهما هو ما تقدم ذكره من كون هذا الشعر قد عَزَبَ متطلباً للمعاني البعيدة باحثا عن عجائبها؛ لأنه لا يرضى منها ما كان سهلا قريبا متداولاً مبذولاً، وفي متناول كل أحد، وهذا هو دأب أبي تمام في غوصه على المعاني البعيدة.

أما الآخر فإن كلمة (روض) تكون مصدراً للفعل راضَ، جاء في اللسان « وراض الدَّابةَ يروضها روضاً ورياضةً وطأها وذللها »[٤٤]، وهنا تبدو معاني الشعر العجيبة صعبة المراس ليست ذلولاً موطأةً؛ لذلك فإن الشاعر يتمهل في سبيل تذليلها ويصبر ما وسعه الصبرإلى أن تذعن له ويسلس قيادها.

و في هذا المعنى دليل يؤازر المعنى المتقدم في تأكيد الجهد الذي يبذله الشاعر في بناء قصيدته؛ لذلك فإن معانيها تأتي غرائب، والغريبة والغربة والاغتراب كلها ألفاظ حبيبة إلى نفس الشاعر ولعل في ذلك ما يشير إلى واقع حياته من حيث كثرة اغترابه وتنقله في البلاد « وطبيعي أن تؤثر فيه حياة التغرب التي خبرها جيداً بعد أن عاشها منذ أن كان يافعاً حتى نهاية حياته تقريباً؛ ولهذا يصدق انطباق الصور التي من هذا النوع على واقع حياته، فإذا وصف قصائده جاعلاً إياها غريبةً تطلب الأُنس فإنما كان قد وصف في الواقع ذاته »[٤٥].

بل إننا نكاد لا نعدو الصواب إذا قلنا إن أبا تمام كان يعاني غربةً نفسية سببها مجتمعه الذي لا يُقَدر ما جاء به من جديد، فضلاً عن شعوره بغربة شعره الذي جاء مغايراً لما اعتاده الناس في هذا الفن، فقد كان يعيش في مجتمع مكبل بأغلال الماضي فلا يمجد إلا ما كان قديماً أو كالقديم في شكله ومضمونه، ولا يعترف إلا بالمألوف المتمكن في ضميره ووجدانه، ولا يتآلف مع كل جديد غريب؛ لذلك فقد أخذ خصوم أبي تمام « يزعمون أنه لا يضيف جديداً إلى الفن إلا صعوبةً وعسراً في التعبير وتلوَّموه من أجل ذلك كثيراً ولم يلتفتوا إلى أنه كان يُحوِّل في مجرى الشعر العربي وفي منابعه »[٤٦] إن مثل هذه العلاقة بين الشاعر ومجتمعه كانت دافعاً له في إظهار عبقريته الشعرية المميزة، وهو ما يؤكده مصطفى سويف بقوله:« إن ظهور العبقري متوقف على ظهور علاقة معينة بينه وبين مجتمعه تنعكس لديه في الفصل بين الأنا والآخرين، وفي ضغط الحاجة إلى النحن بحيث تتلخص حركة العبقرية كلها في أنها سعي إلى

استعادة النحن في تنظيم جديد »[٤٧] لذلك نجد الشاعر يسعى لاستعادة النحن هذه من خلال شعره؛ ويتجسد هذا السعي من خلال إخراج أشعاره من دائرة الغربة إلى دائرة الأُنس؛ فإذا بمعاني شعره البعيدة الغريبة قد وجدت أنسها في فناء الممدوح حيث التقت بالمجد فأنست به وأنس بها؛ لأنها ماجدة لا تأنس بغير المجد ولا يأنس بغيرها، ولعل القصيدة المدحية تكون صورة من صور هذه المحاولة لاستعادة النحن.

ولما كان الشعر عند أبي تمام هو صوب العقول فإنه لا يفنى، وبهذا تتأكد الصفة الفكرية للشعر لأن القصيدة عند ه هي ابنة الفكر ومن هنا فإن ميلاد القصيدة يصاحبه مخاض فكري عسير؛ وهذا لا يعني أن أبا تمام يغفل العاطفة ولا يعترف بما لها من أهمية في الشعر، فالجهد الفكري عنده لا يناقض العاطفة ولا يلغيها بل يشد من أزرها ويقويها. وعلى افتراض تغليبه الفكر على العاطفة؛ فإن هذا الأمر لا يُعد مأخذاً عليه؛ لأنه « ليس من الصحيح أن أهم عنصر في الشعر هو العاطفة، الشعر خلق خيالي وهذا الخلق الخيالي قد يُعبر عن عاطفة أو شيء أو فكرة »[٤٨] كما ينبغي أن لا يُفهم من قوله بأن الشعر صوب العقول أنه كان ضعيف الموهبة الشعرية بليد الطبع يخلو من العاطفة، بل على العكس من ذلك فقد كان متوقد الموهبة، ولكنه كان يدرك أن الموهبة وحدها لا تكفي مهما كانت قوية ؛ إذ لا بد من الفكر الذي يهذبها وينهج لها في عالم الإبداع سبيلاً لاحباً مُوطَّأ الأكناف.

ثم نأتي إلى قوله[٤٩]:

إليك أثرت من تحت التراقي قوافي تستدر بلا عصاب
من القرطات في الآذان تبقى بقاء الوحي في الصم الصلاب
عراض الجاه تجزع كل وادٍ مكرمة وتفتح كل باب
مضمنةً كلال الركب تغني غناء الزاد عنهم والركاب
إذا عارضتها في يوم فخر مسحت خدود سابقة عراب

قال التبريزي في شرحه: « وقوله: (أثَرْت) أي أثرتها من قلبي ونطق بها لساني »[٥٠]

هاهنا نجد أن القصيدة حين تنطلق من تحت التراقي فإنها تستدر بلا عِصَابٍ، ويريد بذلك أنها تواتيه على ما يريد منها ولا تتخلف عنه؛ لأن قوله:(عصاب) مأخوذ من « عَصَبَ الناقةَ يعصِبُها عَصْباً وعِصَاباً: إذا شد فخذيها أو أدنى منخريها بحبلٍ لتَدِرَّ، وناقة عَصوبٌ لا تدرُّ إلا على ذلك....، وقال أبو زيد: العَصُوب الناقةُ التي لا تدِرُّ حتى تُعصب أداني مُنخُريها بخيطٍ ثم تُثَوَّر ولا تُحلُّ حتى تُحلَب »[٥١] فالقصيدة تخرج من تراقيه سهلةً طيعةً بعيدةً عن الجهد الفكري الذي وجدناه فيما سبق، ولعله يريد بهذا انشادها بين يدي الممدوح، وهو مرحلة تالية على

مرحلة الجهد الفكري الذي يرافق إبداعها؛ لأن التراقي أو الحلق هي أول مخرج من مخارج الحروف عند الكلام، ويؤيد ذلك أنه ربطها هنا بالسماع، فهي تبقى في الآذان بعد سماعها كالأقراط، أي إن قوافيه لشدة جمالها تشنف الآذان وتُحليها، وتبقى فيها كالوحي في الحجر الصلد، ليدل بذلك على طول بقائها، وشدة ظهورها ونصاعة بيانها. جاء في اللسان « من أمثالهم وحي في حجر يضرب مثلاً لمن يكتم سره...، قال الأزهري وقد يضرب مثلاً للشيء الظاهر البين يقال هو كالوحي في الحجر إذا نقر فيه »[٥٢] وهي عراض الجاه مكرمة تفتح لها الأبواب ولا تغلق دونها، وهي مع الركب تغني عن الزاد وعن الركاب؛ وقد بيَّنه الشارح بقوله:« وإنما يريد الطائي أن المسافرين يستغنون بإنشادها عن الزاد والركاب ويتعللون بها في الإدلاج »[٥٣] والإدلاج هو السير ليلاً وهي حين يفخر بها – في يوم فخر– سابقةُ لا تُغلب.

ومن ذلك قوله[٥٤]:

إليك بعثت أبكار المعاني يليها سائقٌ عَجِلٌ وحادي
جوائر عن ذنابى القوم حيرى هوادي للجماجم والهوادي
شداد الأسر سالمة النواحي من الإقواء فيها والسنادِ
يذللها بذكرك قِرن فكرٍ إذا حَزُنَتْ فتسلس في القيادِ
لها في الهاجس القِدْحِ المُعلى وفي نظم القوافي والعمادِ
منزهةً عن السرق المُورَّى مكرمةً عن المعنى المعادِ

مرةً أخرى نلتقي بهذه الصفة الأنثوية(أبكار المعاني) وتعني أن الشاعر لم يسبق إلى مثلها كما تقدم ذكره، ويتبعها سائق عجل يحثها على الإسراع في السير، وحادٍ يحدوها حتى يهون عليها المسافة فلا تتعب في المسير.

وهي شديدة الأسر؛ أي مُحْكَمَة الخَلْق متينة الصُّنْعَ؛ لأن « الأسر في كلام العرب الخلق قال الفراء أُسر فلان أحسن الأسر؛ أي أحسن الخلق...، وفي التنزيل نحن خلقناهم وشددنا أسرهم؛ أي شددنا خلقهم »[٥٥] لذلك فهي صحيحة السبك تخلو من كل ما يُعيب، بريئة قوافيها من العلل التي تلحق بالقافية مثل الإقواء والسناد، وهي علل تتصل بالجانب الشكلي من القصيدة، وكذلك فيما يتصل بالجانب المعنوي المضموني فهي منزهةٌ عن تهمة السرقة المخفية؛ أي التي ورَّى صاحبها عنها وأخفى أمرها.

إنها قصيدة مُتأبِّية صعبة المراس غير ذلول؛ لأنه لم يُسبق إليها، لذلك كانت معانيها أبكاراً؛ أي مبتكرة غير معادة ولا مُكرَّرة، لأن الشاعر يبذل جهده في تذليلها مُعملاً فكره في سبيل ذلك، فهو صاحب فكر، وقصائده من بنات أفكاره يبتكرها ابتكاراً، وهذا الجهد المبذول في خلق القصيدة وما فيه من دلالة على الصنعة لا يعني أن الشاعر واقع في أسر صنعتة فلا يملك حريته في إبداعه، كما لا يعني أن أبا تمام هو الوحيد بين الشعراء الذي يجهد ويكابد في شعره،

لأن المعلوم أن « في الفن صنعة وجهد وقيود ولكن الفنان الحقيقي هو الذي يستطيع أن يبدو حراً مطلق الحرية على رغم هذه الصنعة وهذا الجهد وتلك القيود. وإذا غلبت حرية الأديب على صنعته وجهده كان كل ذلك علامة على تمكنه من فنه وعلى أصالته وصدق تجربته »[٥٦] وقد كان أبو تمام كذلك يبذل جهده ليبلغ الشأو البعيد، ولكنه الجهد المقرون بالحرية حتي ليبدو وهو في جهده غير جاهد، يعبر عن ذلك بقوله[٥٧]:

سأجهد حتى أبلغ الشعر شأوه وإن كان لي طوعاً ولست بجاهد

ويلاحظ في الأبيات السابقة – أيضا – حضور قضايا النقد في ذهن أبي تمام[٥٨]، وذلك فيما يتصل منها بصحة النظم وسلامة العروض، وما يتصل بالسرقة التي يُتَّهم الشعراء بها، ومنهم أبو تمام نفسه، ولعل هذا ما حدا بالشاعر إلى الدفاع عن شعره وتنزيهه من هذه العيوب.

وفي سياقٍ آخر تبدو القصيدة بُرْداً أو ثوباً مُعْلَماً مُوَشًّى، أتقن حائكُه في صنعته كما في قوله[٥٩]:

ولأُلبسنَّك كل ثوبٍ مُعْلَمٍ يُسدى ويُلْحم بالثناء المُعْجِبِ
من بِزَّة المدح التي مشهورها متمكنٌ في كل قلبٍ قُلَّبِ
نوَّارُ أهل المشرق الغضِّ الذي يجنونه ريحانُ أهل المغربِ

لم يعد خافياً أن أبا تمام حريص على إظهار دور الشاعر وما يبذله من جهد فكري في سبيل إخراج القصيدة إلى الحياة فهو يخلقها خلقاً ويبدعها إبداعاً، ثم إنه حريص على إثبات إجادته في الصنع والحبك والتوشية والتجميل والتزيين، وكل ذلك دليل على مدى التصاق القصيدة به وانتمائها إليه، وإن كانت مقدمةً إلى الممدوح ليلبسها متجملاً بها، وبما فيها من مدح وثناء معجب؛ فقد جعل الشاعر من قصيدته ثوباً مُعلماً، وجعل الثناء المعجب لحمته وسداه، وقد ذهب عبد القادر الرباعي إلى أن هذه الصورة جاءت وليدة مهنة الحياكة التي عمل بها زمناً، وذلك بقوله: « إن ما قيل عن أن الشاعر كان حائكاً للثياب في بداية حياته يبدو صحيحاً؛ وذلك لأننا نشعر أن آثار تلك المهنة واضحة في تشيكله لصور الثياب »[٦٠]. غير أن هذا الربط بين صورالثياب عند أبي تمام وبين عمله في مهنة الحياكة – على صحته – لا يكفي لتفسير هذا الحرص على النسج والحبك في تصوير القصيدة عنده.

ولعل القول بأن الثياب قد اغتدت – في شعره – رمزاً يكون قولاً له وجاهته في هذا الصدد وهو ما يؤكده مصطفى نا صف بقوله: « أبو تمام يحسن فقه الثياب في الشعر ككل شاعر كبير يستوعب رموز تراثه »[٦١] فما هذا الثوب المعلم الذي لحمته وسداه ثناءٌ مُعجب ، وما هذه البزَّة المدحية التي نُسجت خيوطها بمهارة واتقان إلا رمزاً للمجد والرفعة والسؤدد .

ومن ذلك قوله[٦٢]:

ومثلك قد خوَّلتُه المدح جازيـاً وإن كنت لا مثلٌ لديك ولا نِدُّ
نظمت له عقدا من الشعر تنضب البـ حارُ وما داناه من حلها عقدُ
تسير مسير الشمس مطرقاتهـا وما السير منها لا العنيق ولا الوخدُ
تروح وتغدو بل يُراح ويغتـدى بها وهي حيرى لا تروح ولا تغدو
تقطع آفاق البلاد سوابقـاً وما ابتل منها لاعِذارٌ ولا خَدُّ
غرائب ما تنفك فيها لُبَانـةٌ لِمُرْتَجِزٍ يَحدو ومُرْتجِلٍ يشدو
إذا حضرتْ ساح الملوك تقبلت عقائل منها غير ملموسةٍ مُلْدُ
أهين لها ما في البدور وأُكرِمَتْ لديهم قوافيها كما يُكرَمُ الوَفدُ

الشعر حين يصبح عقداً منظوماً نظما فريداً ليس لـه مثيل ، فإن الشاعر يغتدي- بمقتضى ذلك- إنساناً مميزاً في نظمه وصناعته، تلك هي قصة العلاقة بين أبي تمام وقصيدته؛ لذا تراه يحتفى احتفاء كبيراً بالموهبة الشعرية التي يملكها، ويعتَدُّ كثيراً بهذه الدربة والمهارة والحذق في نظم الشعر، ليؤكد أن الشعر ليس أمرا سهلاً، وما كل الشعراء فيه سواء، كأنما يريد القول إن القصيدة لا تأتي عفو الخاطر حتى لا يكون للشاعر منها غير استقبالها وإذاعتها .

إن الشعر- كما يراه - عمل مضنٍ يحتاج إلى جهد وكَدٍّ وسهر وعناء إن « القصيدة لم تعد عنده نمواً أفقياً بخط واحد ، بل أصبحت تنمو عميقاً، صارت شبكة مشعة من المعاني والأخيلة والمشاعر.

لم تعد تتوالد انفعالياً وحسب ، بل أصبحت تتوالد في التأمل والوعي والصبر والجهد »[٦٣].

لهذا كان الشاعرهوصاحب الفضل الذي ينبغي أن لا يُنسى فضله. والقصيدة الناتجة عن ذلك الجهد تسير مسير الشمس مشتهرة ذائعة، يتداولها الناس إعجاباً بها، فيراح بها ويُغتدى ،وتقطع آفاق البلاد سابقةً في مضمار المدح. ومرة أخرى نراه يصفها بقوله: غرائب؛ والغربة تعني الفرادة والتميز؛ لذلك فإنها غاية المطلب للمرتجز الذي يحدو، والمرتجل الذي يشدو.

والمراد بقوله عقائل « جمع عقيلة وهي في الأصل المرأة الكريمة النفيسة، ثم استعمل في الكريم من كل شيء من الذوات والمعاني، ومنه عقائل الكلام »[٦٤] فقصائده كريمات من عقائل الكلام إذا نزلت ساح الملوك أكرمت قوافيها كما تُكرم الوفود.

ومن صور مخاطبته للممدوح حين تقدم إليه القصيدة قوله[٦٥]:

هذي القوافي قد أتينك نزعاً تتجشم التهجير والتغليسا
من كل شاردةٍ تغادر بعدها حظ الرجال من القصيد خسيسا
وجديدة المعنى إذا المعنى التي تشقى بها الأسماع كان لبيسا
تلهو بعاجل حسنها ونعدها علقاً لأعجاز الزمان نفيسا

من دوحة الكَلِم التي لاتنفكك يمسي عليك رصينها محبوسا
كالنجم إن سافرت كان مواكباً وإذا حططت الرحل كان جليسا

القوافي حين تتجشم التهجير؛ وهو السير في الهاجرة في شدة الشمس، وتتجشم التغليس من الغلس، وهو ظلمة آخر الليل، إنما يدل ذلك على رحلة مضنية تكابد فيها القوافي ما تكابد؛ لأن تَجَشُّم الأمر تكلُّفه على مشقة، فالقوافي تكلف نفسها عناء السير في الغلس والهاجرة ساعية نحو الممدوح، وهي من حيث جمالها شاردة « وقافيةٌ شرود عائرةٌ سائرةٌ في البلاد كما يشرد البعير »[٦٦]، ولعل مراده من قوله: شاردة أنها متفردة سابقة كريمة تدع غيرها من القصيد خسيساً غير ذي قيمة أو مكانة.

إنها جديدة المعنى أما غيرها فقد بلي معناها لكثرة استعماله تملُّه الأسماع بل تشقى به، وهي عِلقٌ ثمين ونظم من الكلام رصين قد خُص به الممدوح دون سواه، كما أنها كالنجم في علوه وضيائه تسير مع الممدوح أنَّى اتجه وسار، وتجلس إليه حين يحط رحله فهي حسنة الصحبة ذات كرم ووفاء.

ويمكن أن نخلص من هذا المبحث الخاص بعلاقة الشاعر بشعره أنها علاقة شديدة قوية متينة يبدو فيها الشاعر مزهواً بشعره مفتوناً بقصائده، يبذل في تجويدها كل ما في وسعه من الجهد بإخلاصٍ وحبٍ كبيرين، وينبغي ألا يصرفنا حضور الممدوح فيها عن هذه الصلة الوثيقة بين الشاعر وقصيدته؛ لأن حضور الممدوح لم يكن أبداً ليحول بين الشاعر وشعره؛ لأنه، من هذا الوجه، لا يعدو كونه موضوعا يتناوله الشاعر في شعره.

أما غايته الأولى في القصيدة المدحية إنما هي صورة القصيدة التي يبدعها وليس الممدوح؛ بل إن صورة الممدوح لا تعدوعن كونها خادمة للقصيدة، علماً بأن هذه الصورة هي من صنع خيال الشاعر نفسه، إنها صورة الممدوح المثال كما يراه في شعره لا من حيث كونه وجوداً مادياً في الواقع؛ وقد أشار إلى ذلك عبده بدوي بقوله: « فنحن نميل إلى القول بأن أبا تمام – بصفة خاصة – ما كان يمدح ممدوحيه بقدر ما كان يمدح المثل الأعلى للإنسان الكامل كما تتمثله الحضارة العربية »[٦٧]ويمكن القول أن هذه الصورة المثالية هي التي كانت تستخرج كوامن الإبداع في نفس الشاعر.

إن فخر الشاعر بشعره في هذه القصيدة إنما هو صوت الأنا المبدعة التي تؤكد حضورها في نَصٍّ يُظن أنها لا تملكه، فيُعد – خطأً – ملكاً للممدوح الذي بذل في مقابله مالاً كثيراً . لقد نُظر إلى القصيدة المدحية نظرةً فيها غير قليل من الريب وسوء الظن، فبدت سلعةً تنتقل من ملك الشاعر إلى ملك الممدوح الذي اشتراها بماله لنفسه. ولعل الشاعر قد فطن لهذا الأمر فكان فخره بشعره في هذه القصيدة – بما يمثله من حضور الأنا الشاعرة في فرادتها

واستقلالها عن الممدوح – رداً على ذلك ورغبة في إثبات وجوده فيها وإثبات ملكيته لها ومسؤوليته عنها؛ فهو الذي يسهرلأجلها ويبذل جهده في تحسينها وتزيينها، وسبكها وتوشيتها ليبرزها عروساً بكراً عذراء فاتنة الجمال مزينة بأبهى الحلي وأغلاها.

وبناء على ذلك لا نميل إلى الرأي القائل بأن «الفخر بالشعر هو صوت توحد الشاعر بالممدوح،....، أو هو الشريحة التي تمثل الفاعلية الإيجابية للشاعر تتوازى وتتوحد مع الفاعلية الإيجابية للممدوح »[٦٨] ويلاحظ هنا أن القول بالتوازي يتنافى مع القول بالتوحد؛ لأن المتوازيين لا يلتقان فضلاً عن أن يتحَّدا، ولإن قبلنا القول بالتوازي لكونه يحفظ لكل من الشاعر والممدوح شخصيته الفردية واستقلال فاعليته، فإنا نرفض القول بتوحد الفاعليتين؛ لأنه يلغي المسافة بين طرفي العلاقة، وينفي ما فيها من جدل وتوتر، وهو ما يتعارض مع ما نذهب إليه من القول بجدلية العلاقة وتوترها بين الشاعر والممدوح كما سنبين لاحقاً.

وحين ننظر في وصف الشاعر قصيدته بالبكر العذراء نجد فيه ما يَشِفُّ عن مدى تعلقه بالقصيدة وشغفه بها؛ ولعل ما ينم على هذا الشغف ويشي به هو صورة القصيدة / الأنثى التي عبر عن صلته بها من خلال علاقة نوعية خاصة لا يرى فيها حرجا، فالقوافي الأبكار تسلمه نفسها راضية طائعة، ليفتض عذرتها دون ظلم ولا اغتصاب، كما يقول[٦٩]:

عذارى قوافٍ كنت غير مدافعٍ أبا عُذرها لا ظلم ذاك ولا غَصبُ

قال التبريزي شارح الديوان: « يريد أن هذه القوافي مثل النساء العذارى لم يفترعهن غيري، يقال للرجل إذا افتض المرأة هو أبو عُذرها وأبو عذرتها »[٧٠]

وقد ذهب توفيق الزيدي إلى أن هذا الربط بين الجارية البكر والقصيدة البكر ناتج عن التفاعل الاستعاري « الذي بموجبه نصل بين المجهود في (ابتكار الجارية) والمجهود في (ابتكار القصيدة) فإن خَصَّ الابتكار الأول أخذ عذرة الجارية، فإن الابتكار الثاني خَصَّ البحث عن جِياد المعاني في جياد المباني »[٧١]

بل إن الشاعر ليجاوز ما ذُكر فيعبرعن علاقته بالقصيدة / الأنثى بأخص صفات الأنوثة؛ وذلك حين يصف هذه العلاقة بصورة هي أشبه ما تكون بالعلاقة النوعية بين الرجل والمرأة، كما في قوله[٧٢]:

والشعر فرجٌ ليست خصيصته طول الليالي إلا لمُفْتَرِعِه

وليس بخافٍ ما في هذا اللون من العلاقة بين الشاعر وقصيدته من دلالة لها خطرها في الربط بين الإبداع والغريزة الجنسية، وهو ما قد يغري الباحث بالمقارنة بين هذه النظرة التَّمَّامِيَّة للإبداع وبين ما قاله أصحاب التحليل النفسي عن صلة الإبداع بالجنس وبخاصة زعيمهم فرويد ، ولا أريد أن أسرف في القول فأذهب إلى أن أبا تمام قد سبق فرويد إلى ذلك، وإنما سأكتفي بالقول إن في هذه النظرة ما يؤكد أن ذلك الجهد الذي يبذله الشاعر في إبداع

قصيدته هو جهد حبيب إلى نفسه؛ إنه جهد مقرون بالمتعة واللذة التي هي أشبه ما تكون باللذة الناتجة عن تلك العلاقة النوعية الخاصة بين الذكر والأنثى« ويظهر أن العلاقات الجنسية – إجمالاً – كانت موضع اهتمام شديد في الشعر العربي »[٧٣] ولعل الغاية التي يرمي إليها أبو تمام من وراء هذه العلاقة إنما هي الإعراب عن فحولته الشعرية والإشادة بها ؛ وذلك في مجتمع تحظى الفحولة فيه – أياً كان نوعها – بالعناية والتقدير.

المبحث الثاني :

ثنائية الشاعر / الممدوح

أولاً– جدلية العلاقة وتوترها :

في هذا المبحث سنتحدث عن العلاقة الثنائية بين الشاعر والممدوح، وهي علاقة جدلية لها أهميتها وخطورتها، وأعني بجدلية العلاقة وتوترها أن حضور الشاعر فيها يكون حضوراً إيجابيا فاعلاً فيه من الندية في مواجهة الممدوح مافيه، وذلك من خلال الاعتداد بالذات وإثبات وجودها، وامتلاك روح المبادرة بعيداً عن الاستخذاء والشعور بالضعف والذل والهوان إزاء الممدوح.

هذه العلاقة الجدلية ينبغي أن نقف عندها ونوفِّيها حقها من الاهتمام؛ لأن القصيدة المدحية هي حظ الممدوح من فن الشاعر، فالشاعر حين يبدع قصيدته المدحية ويبذل فيها ما وسعه من الجهد إنما يريد بذلك – فضلاً عن عنايته بفنه – أن ينال رضى الممدوح، وأن يشبع غروره في رسم صورة مثالية له تتجسد فيها كل خصال الكرم والجود والشجاعة...إلخ، وبناءً عليه نستطيع القول إن للقصيدة المدحية وجهين: أحدهما يتجه إلى الشاعر وبه ومن خلاله تظهر علاقة الشاعر بالقصيدة؛ بوصفه مصدرها ومُنشئها ومبدعها، وهي علاقة طبيعية فيها من أواصر القرابة والحميمية ما فيها، وهو ما سبق الحديث عنه. وثانيهما يتجه إلى الممدوح، وتظهر من خلاله علاقة الشاعر بالممدوح، وهذه العلاقة ليست علاقة طبيعية، وهذا يعني أن لها أسباباً ودوافع تقف وراءها.

وهي تثير كثيراً من الأسئلة طرحها ومحاولة الإجابة عليها يستدعي عملا بحثياً مطولاً لا يستطيع هذا البحث الوفاء به، لذا سنقتصر على ما يُتاح تناوله في هذا البحث .

ومن هنا فإننا حين ننظر إلى فخر الشاعر بشعره من الوجه الذي يلي الممدوح نشعر معه أن الشاعر يقتطع لنفسه نصيباً من حق الممدوح، ويأتي السؤال التالي: لماذا يفخر الشاعر بشعره في سياق هذه القصيدة التي صنعها لأجل الممدوح وخصَّه بها ؟

ثم لِمَ لَمْ يكتفِ بكون هذه القصيدة من عمله وإبداعه فهي بجمالها وقوتها ستشير إليه وتنوِّه بشاعريته وتفوقه، حين يقال في الإشادة بها ما يقال، أو حين تُدفع فيها الأموال الكثيرة فيدل ذلك على أنها ثمينة غالية ؟

في المبحث الذي تقدم – وقد كان الحديث فيه عن الوجه الذي يمثل علاقة الشاعر بالقصيدة المدحية– كان حضور الممدوح في الأبيات التي يفخر فيها الشاعر بشعره حضوراً سلبياً لا يعدو كونه سبباً محفزاً للإبداع من حيث أنه موضوعها الذي قيلت فيه أو كتبت له، ورأينا كيف يقدمها الشاعر إليه بطرقٍ عديدة من طرائق الخطاب نحو قوله: خذها، وإليك، ولألبسنك، ومنحتك، وأهديك، وكل ذلك لتأكيد شدة التصاق القصيدة بالشاعر؛ فهو الذي يملك القصيدة وإليه تنتسب؛ لذا فهو الذي له حق التصرف فيها يُعطي، ويمنح، ويُهدي، ويُلبسها من يراه أهلاً لها، وهو هنا صاحب الفضل في ذلك كله، أما الممدوح فيبدو محتاجاً إلى الشاعر ليس غير؛ لذلك فإن فضل الشاعر على الممدوح لا ينكر فهو الذي يُعطيه ويمنحه ويهدي إليه ويلبسه.

وقد أدى النظر إلى القصيدة المدحية من هذا الوجه المتصل بالشاعر؛ أعني علاقة الشـــاعر (المادح) بالقصيدة المدحية التي يبدعها، أدى إلى القول بأنه إنما ينصب للممدوح الشراك ليوقعه في حبائله، ويزرع في نفسه الإحساس بأنه « محتاج حاجة غريزية للمادح وأنه عالة على مديحه له، وأن صيته وشرف اسمه وبقاء ذكره يتوقف على مديح المادح، وهذه هي أساليب إحداث الرغبة، وحسب ذلك وبما أن الممدوح هو المحتاج للمادح فإنه لا بد أن يدفع وبسخاء ثمناً لهذه السلعة الضرورية »[٧٤] ولا يخفى ما في هذه النظرة من تبرئةٍ لساحة الممدوح بقصد إدانة المادح(الشاعر) وتحميله المسؤولية كاملة عن بناء النسق المضمر وشعرنة الذات العربية – على حد تعبير الغذامي – وخروجها من دائرة الحقيقة والواقع، وإظهار الممدوح بوصفه ضحيةً للمادح، وبهذا بدا الممدوح ساذجاً بليد الفكر لا يعرف الحق من الباطل، ولا يفرق بين ما يضره وما ينفعه، وهي صورة تخالف ما عُهد عن الممدوح من صفات المعرفة والثقافة، والمكر والدهاء. الأمر الذي قد يصح معه القول بأن المادح هو ضحية الممدوح؛ لأنه استغل فقره وحاجته فسخَّر موهبته الشعرية في سبيل مصالحه، وفي إشباع غروره.

ولربما صحَّ القول – أيضاً– بأن الممدوح هو المسؤول الأول عن شعرنة– ولا أقول سَيْسَنة– الذات العربية؛ لأنه هو المستفيد الأول من هذه الشعرنة. لقد كان الممدوح مدركاً لمدى سلطة الشعرعلى النفوس، فأخذ بمكره ودهائه في توظيف هذه السلطة وجعلها في خدمته.

وبناء على ما تقدم يمكن القول إن النظر إلى القصيدة المدحية من أحد وجهيها :علاقةالشاعر بالقصيدة أو علاقة الشاعر بالمدوح والاقتصارعلى أحدهما يُعدعملاً ناقصاً؛لا يسمح باكتمال النظرة إلى هذه القصيدة ؛ لذلك سننظر – هنا– في الطرف الآخر من طرفي هذه العلاقة ؛ وهو الممدوح.

إننا حين ننظر في أبيات الفخر الواردة في القصيدة المدحية من الوجه الذي يلي الممدوح؛ أقصد به الوجه الذي يُظهر علاقة الشاعر بالممدوح؛فإننا نجدها علاقة جدلية متوترة ؛ وذلك أن الحضور السلبي للممدوح الذي تحدثنا عنه في المبحث الأول قد تغير؛ لأن الممدوح من هذا الوجه يُعدُّ طرفاً مهما للغاية

إذ يمثل دافعاً قويا للشاعرلا إلى مجرد إنشاء القصيدة بل إلى إجادتها وبذل قصارى الجهد في تحسينها وسهر الليل في سبيل تثقيفها وتحصينها من العيوب، ومن هنا يصبح له الفضل على الشاعر؛ إذ لولاه لما بلغ الشاعر الغاية في تجويد قصيدته، فالممدوح محط أنظارالشعراء جميعهم ، وكلهم يخطب وده، ويطلب رضاه، ليكسب من وراء ذلك المال والشهرة؛وبذا غدت قصيدة المديح مضماراً واسعاً للسباق والمنافسة بين الشعراء، فكسب الشعر من وراء هذه العلاقة بين الشاعر والممدوح كسباً كبيراً من حيث الكم والكيف، وهذه صورة إيجابية لهذه العلاقة التي طالما رُمي بها الشعر العربي.

ومن هنا تصبح العلاقة بين الشاعر والممدوح قائمةً على تبادل المنفعة ، وليس في ذلك غضاضة. أما الشاعر فقد كان الممدوح بالنسبة له دافعاً قوياً وباعثاً حثيثاً على كتابة القصيدة والإجادة فيها بتقويمها و تثقيفها ، و بذلك عاد النفع على الشاعرمن هذا الدافع قصيدةً جميلةً شديدة الأسر متينة السبك قوية البنية قادرةً على السبق والمنافسة .

و أما الممدوح فقد كسب حسن الذِّكر، وشيدت له القصيدة صرحاً من المجد رفيعا. وقد أشار الشاعر إلى أثر الممدوح في جودة القصيدة وأصالتها بقوله(٧٥):

وإنك أحكَمْتَ الذي بين فكرتي وبين القوافي من ذِمامٍ ومن عقدِ

وأصَّلْتَ شعري فاعتلى رونق الضحى ولولاك لم يظهر زماناً من الغمدِ

إن الممدوح بما له من الصفات والخصال الحميدة لَيُحفِّز الشعراء إلى قول الشعر فيه والتغني بكريم صفاته، وبجزيل عطائه، وسواء أكانت هذه الصفات ماثلةً في الممدوح على الحقيقة أم كانت من اختراع خيال الشاعر وإبداعه فإن أثرها في الشعر من حيث التجويد والتحسين لا ينكر؛ لأن الرغبة في السبق وغلبة المنافسين تجعل الشاعر يعمل فكره في شعره ويعيد فيه النظر مرةً بعد أخرى، وبذا ينال الشعر حظه الوافر من الإجادة لا بسبب صفات الكرم والشجاعة وغيرها

من الصفات التي يتمتع بها الممدوح، أو يخلعها عليه الشاعر وحسب، وإنما يعضدها في ذلك ما يتمتع به الممدوح، في الغالب ،من علم وثقافة أدبية نقدية، فلم يكن ساذجا بليدا بل كان مثقفا عالماً بالشعر ناقداً له يتهيب الشعراء الوقوف بقصائدهم بين يديه مالم تكن قد بلغت من الجودة مبلغاً يشجعهم على ذلك، وما عَرْضُ الشعراء قصائدهم المدحية على العلماء لمعرفة خلوها من العيوب قبل الذهاب بها إلى الممدوح إلا دليلا على الصورة الإيجابية الفاعلة والمؤثرة للممدوح في صناعة الشعر، ومن ذلك ما يروى عن مروان بن أبي حفصة من أنه جاء إلى حلقة يونس بن حبيب فقال له: « قد قلت شعراً أعرضه عليك، فإن كان جيداً أظهرته، وإن كان رديئاً سترته. فأنشده قوله:(طرقتك زائرة فحيي خيالها)، فقال له يونس: يا هذا اذهب فأظهر هذا الشعر »[٧٦]. ثم إنه حين أنشدها المهدي أعجب بها فزحف « من صدر مُصلاه حتى صار على البساط إعجاباً بما سمع ، ثم قال لمروان : كم هي ؟ قال مائة بيت، فأمر له بمائة ألف درهم »[٧٧].

فلا عجب إذ ذاك أن نرى الشعراء يبذلون ما في وسعهم لإجادة قصائدهم في مدح الممدوح ووصف عطاياه الجزيلة المعجبة الباهرة ، فيصبح الشاعر غير المفلق – حين يصفها – مُفلقاً، وإلى ذلك أشار أبو تمام حين وصف الفرس الذي حمله عليه أحد ممدوحيه قائلاً[٧٨]:

تُغرى العيون به ويُفلِقُ شاعرٌ في نعته عفواً وإن لم يفلقِ

و ينبغي ألّا تصرفنا كلمة(عفواً) عن الجهد الذي يبذله الشاعر في قصيدته ؛ لأن القصد منها إنما هو إظهار مدى تأثير الممدوح في تفوق الشاعر وتميزه.

وأما الممدوح فإنه يكسب خلود الذكر وعلو المنزلة والتمهيد له بين الناس، وهو أمر يحرص عليه كل الحرص ، و يدفع في سبيله الكثير من المال . وإلى ذلك يشير الشاعر بقوله[٧٩]:

مهَّدتُّ لاسمك منزلاً ومحلةً في الشعر بين نوادرٍ وشواردِ
فهو المراح لكل معنىً عازبٍ وهو العقال لكل بيت شاردِ

وكذلك قوله[٨٠]:

سيَّرْتُ فيك مدائحي فتركتها غرراً تروح بها الرواة وتغتدي

وفي سياق هذه العلاقة الجدلية بين الشاعر و الممدوح التي تقوم على صورة من صور التساوي والتكافؤ حيث يقف سلطان الشعر في موازاة سلطان المال والجاه، ويظهر فيها أن كل واحد منهما محتاج إلى ماعند الآخر، تصبح العلاقة بينهما – كما يرى توفيق الزيدي – علاقة تبادل شعر/ عطية، ثم تؤول علاقة التبادل هذه إلى علاقة تفاعل شعر/ قِيَم، فأبو تمام حين يقول[٨١]:

حييت غرته بحسن مدائحٍ غُرٌّ فحيَّا غُرَّتي بالجودِ

« إنما هو لا يقصدالتبادل مدح / عطية، بقدر ما يريد الوصول إلى أن ما ترمز إليه العطية من قيم وتمثيل للقدرة على الفعل لا يكون إلا بالمدح / الشعر؛ أي بالقول، وهذا لا يمكن أن يقوم أيضاً إلا بالعطية/ القيم . إنهما طرفان متكاملان، وهذا التكامل شرطه التساوي :

فألبسني من أمهات تلاده وألبسته من أمهات قلائدي

أمكن للشاعر بهذه الرؤية أن يساوي المعجم بالمعجم واللفظة باللفظة والضمير بالضمير. هذا الشاعر وذاك الممدوح ، وبالتفاعل نحصل على صورة واحدة هي الشاعر/ الممدوح أو القول/الفعل »[٨٢] هكذا يحرص الشاعر على ذكر التكافؤ بين طرفي هذه العلاقة فأمهات المال التالد القديم الأصيل لا يكافئها إلا أمهات القلائد ؛ و يعني بذلك أمهات قصائده المنظومات نظما بديعا.

ومن ذلك مرافقة عطاء الممدوح للقصائد التي يُمدح بها ويُثنى بها عليه، فلا يتأخر عنها، وفي هذا يحسن الثناء ويحسن الندى والعطاء عندما يساير أحدهما الآخر ويرافقه كما في قوله[٨٣]:

لا شيء أحسن من ثنائي سائراً ونَدَاك في أفق البلاد يُسايرُه

وإذا الفتى المأمول أنجح عقله في نفسه وندائه أنجح شاعرُه

وثمة صورة أخرى لهذه العلاقة المتوترة والجدلية بين الشاعر والممدوح نرى فيها عطاء الممدوح ونداه لا يخرج من بين يديه سهلاً طيبةً به نفسه، وإنما نجد الشاعر يجتذبه اجتذاباً، كأنما يبرزه من مخبئه الذي يختفي فيه، فيخر لشدة جذبه صريعاً كما في قوله[٨٤]:

جذبت نداه غدوة السبت جذبةً فخر صريعا بين أيدي القصائدِ

لقد عودنا أبو تمام أن يصف عطاء الممدوح بأنه يسيل من يديه طبعاً لا تكلفاً، وأنه يجود بما في كفه مهما كان ثميناً دون تردد؛ لأنه قد طبع على العطاء فلا يستطيع المنع أو القبض لأن أنامله لا تجيبه إلى ذلك. أما هذه الصورة فتبدو مختلفةً تماماً فهي أقرب إلى الهجاء منها إلى المدح؛ لأنها تظهر الممدوح بخيلاً شحيحاً ممسكاً لا يُنال عطاؤه إلا أن يُنتزع منه انتزاعا، وإذا ما علمنا حساسية أبي تمام إزاء المفردة اللغوية وجهده الفكري الذي يبذله في تهذيب قصائده أمكننا ذلك أن نلحظ من قوله:(غدوة السبت) إشارة تزري بالممدوح وتلحقه باليهود في حرصهم على جمع المال والخوف من إنفاقه.

غير أننا نستطيع أن نلتمس للشاعر عُذرا فنقول إن قصده من وراء هذا الكلام لم يكن التهوين من صورة الممدوح والكشف عن بخله، وإنما كان قصده إثبات استحقاقه للمال الذي يأخذه ؛ لأنه كان نتيجة طبيعية لقوة قصيدته وشدة جمالها، فقد استطاعت أن تأخذ هذا المال

عنوةً بعيداً عن الذل والهوان وفي هذا البيت إشارة واضحة إلى رجحان كفة الشاعر على كفة الممـــــــــــدوح فـــــــــــي ميـــــــــــزان العلاقـــــــــــة بينهمـــــــــــا

يظهر فيها الشعر القادم من عالم المعنى / عالم الروح منتصرا على عطاء الممدوح القادم من عالم المادة « وإذاً لِمَ لا ينتصر الأثر الفني في صراعه مع عطاء الممدوح ؟ وعلى أي شيء يقوم انتصاره ؟ إنه يقوم على وظيفته الجمالية »[٨٥] وفي هذا ما يشير إلى أن أبا تمام لا يأخذ عطاء الممدوح أخذ السائل الذليل .

وفي سبيل تأكيد هذه العلاقة الجدلية بين الشاعر والممدوح نجد أن الحرب بينهما – إن جاز الوصف – سجالاً ؛ ففي مقابل الصورة السابقة التي يسقط فيها عطاء الممدوح ونداه صريعاً مضرَّجاً بين يدي القصائد نجد – هنا – أن قصائد الشاعر تسقط صرعى مضرَّجةً بدمائها بين يدي الممدوح .

فلا يجد بداً من أن يَدِيَها فيدفع الدِّيَة كاملة غير منقوصة ، وإن كانت دماء القصائد دماءً حلالاً للممدوح وليست حراماً عليه؛ ولذلك تصبح الدية تفضلاً منه وتكرماً لا إجبارعليه فيها ولا غصب، وهذ ما نجده في قوله[٨٦]:

وكم ديةٍ تمَّ غدوت تسوقها لها أثرٌ في تالدي غير تالدِ

وليست دياتٌ من دماءٍ هرقتها حراماً ولكن من دماء القصائدِ

وكل هذا يؤكد هذه العلاقة في جدليتها وتوترها بين الشاعر والممدوح، يظهر الشاعر فيها قوياً حينا، وضعيفا حيناً آخر.

وحين يغدو الممدوح لا مُساوٍ له ولا نظيرٍ ، فإن الشاعر بالمثل يغتدي متفوقا في شعره يَبزُّ كل منافس من الشعراء ، وهكذا تبدو مرةً أخرى مسألة التكافؤ بين الشاعر والممدوح فكل واحد منهما قد أصبح متفرداً في صفاته الخاصة به فلامثيل له ؛ أي لا نظير للممدوح في صفاته، ولا نظير للشاعر في قصائده، يشير إلى ذلك بقوله[٨٧]:

وقد علم القِرْنُ المساميك أنه سيغرق في البحر الذي أنت خائضُ

كما علم المستشعرون بأنهم بطاءٌ عن الشعر الذي أنا قارضُ

ولقد كان الخلفاء والأمراء والقواد والكُتَّاب وأصحاب الوجاهة حريصين على أن يمدحهم الشعراء النابهون المميزون ، ولم يكن هؤلاء الممدوحون بعيدين عن العلم بالشعر وفنونه ، فهم يروونه و يعرفون جيده من رديئة ، وينقدونه و يصدرون الأحكام فيه بالجودة إذا أجاد صاحبه، و بالرداءة إذا تخلَّف عن ذلك، بل إنهم يعرضون ما يقوله الشاعر في مدحهم على ما يحفظونه من أشعار المديح التي قيلت في غيرهم ، من ذلك ما جاء في الأغاني لأبي فرج الأصفهاني حيث يقول:« عن أبي مُحلَّم قال: اجتمع الشعراء على باب المعتصم فبعث إليهم محمد بن عبد الملك الزيات إن أمير المؤمنين يقول لكم: من كان منكم يُحسن أن يقول مثل قول النميري في الرشيد:

خليفة الله إن الجود أودية أحلك الله منها حيث تجتمع
من لم يكن بأمين الله معتصماً فليس بالصلوات الخمس ينتفع
إن أخلف القطر لم تخلف مخايله أو ضاق أمر ذكرناه فيتسع

فليدخل وإلا فلينصرف، فقام محمد بن وهيب فقال فينا من يقول مثله... »[٨٨]

وهذا الأمر – لا شك – يُحَمِّل الشاعر مهمة شاقة لا تقتصر على تجويد القصيدة فحسب ، بل لا محيص أمامه من معرفة شعر المديح عند من تقدمه من أهل هذا الفن، وعند من يعاصرهم من شعراء المديح المشهورين ؛ لكي يختط لنفسه طريقاً لم يُسبق إليه، أو لكي يتجاوز من تقدمه فيتفوق عليه وقد أشار ابن طباطبا العلوي إلى ذلك بقوله: « والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم ؛ لأنهم قد سُبقوا إلى كل معنىً بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة .

فإن أتوا بما يَقْصُر عن معاني أولئك ولا يُربي عليها لم يُتَلَقَّى بالقبول، وكان كالمُطَّرَح المملول »[٨٩] وهذا يعني أن قصيدة المديح لم تكن عملاً سهلاً ميسوراً بل كانت عملاً شاقاً يكلف الشاعر جهداً مضاعفاً، ولعله حين يطمئن إلى ما صنع فإنه يمضي في الفخر بقصيدته واثقاً من أن الحكم سيكون له لا عليه، ولقد كان إبو تمام على وعي وإدراك لهذا الأمر يدل عليه قوله[٩٠]:

إن الجياد إذا علتها صنعةٌ راقت ذوي الألباب والأفهامِ
لَتزيد للأبصار فيها فسحةً وتأملاً بعناية القُوَّامِ
لولا الأمير وأن حاكم رأيه في الشعر أصبح أعدل الحكامِ
لثكلت آمالي لديه بأسرها أو كان إنشادي خفير كلامي

وترى الشاعر حريصاً على تصوير الممدوح إنساناً فريدا ليس له ند ولاشبيه ولا نظير، إنها صورة مثالية خالصة، والجدير بالذكر أن هذه الصورة المثالية للممدوح كانت حاضرة منذ العصرين الجاهلي والإسلامي فقد كان الشاعر « يرسم في ممدوحيه المثالية الخُلقية الرفيعة التي تقدرها الجماعة...، وقد اضطرمت هذه الغايات للمدحة في العصر العباسي، إذ نرى الشعراء يعيدون ويبدئون في تصوير المثل الخلقية صوراً حيَّةً ناطقة، ويعدو الحصرمااستنبطوه من معان طريفةٍ في السماحة والكرم والحلم والحزم والمروءة والعفة وشرف النفس وعلو الهمة والشجاعة والبأس، وقد جسموها في الممدوحين تجسيماً قوياً، حتى لتصبح كأنها تماثيل قائمة نَصبَ أعين الناس كي يحتذوها ويحوزوا لأنفسهم مجامع الحمد والثناء »[٩١] ونحن لا نستبعد وجود مثل هذه الغاية الأخلاقية للمدحة في شعر أبي تمام ولكننا نقول إن لأبي تمام من وراء هذه الغاية غاية أخرى أبعد وأعمق وأهم ألا وهي الغاية الفنية ؛ لذلك ينبغي أن لا تؤخذ هذه الصورة المثالية

للممدوح مأخذاً سهلاً فنقف عند ظاهرها، وهو أن الشاعر يريد أن ينال رضى الممدوح، وأن يُغري الناس بهذه القيم وحسب؛ لأن مثل هذا الفعل يصرفنا عن حقيقة مهمة تكمن وراء هذا الأمر الظاهر ألا وهي الرغبة الفنية القائمة في نفس الشاعر وتتمثل في حرصه الشديد على إبداع قصيدة تكون غاية في الروعة ومثالاً بديعاً في الحسن والجمال، ولن يتأتى له ذلك ما لم يكن هناك صورة مثالية للممدوح تتراءى في مخيلته فتفسح له فضاء القول لينطلق في أرجائه بغير قيود؛ إنه يرسم صورة مثاليةً للممدوح ليندفع في مدحها كما صورها خياله دون ارتباط بصورة واقعية قد تقيد انطلاقه وتكبح جماحه وتُضيق فضاءه الشعري لهذا نجد أن أبا تمام « لم يمدح كغيره وإنما عن مثال في نفسه يتصوره في ممدوحه...، فالممدوح هو الصورة الداخلية في نفس أبي تمام بغض النظرعن الأمل في عطايا الممدوح »[٩٢] فهو لا يمدح إلا الممدوح الذي يتراءى له في خياله وليس الموجود في الواقع؛ إنه ينحت للممدوح صورة مثالية مغايرة للواقع ، والقصد منها أن يُغري بها شعره ويولع بها قوافيه فتتدافع فيما بينها مستبقة إلى هذا الممدوح المثال حتى إنه ليغار بعضها من بعض فتكاد تقتتل في سبيل ذلك وهو ما يفصح عنه بقوله[٩٣]:

تغاير الشعر فيه إذ سهرتُ له حتى ظننتُ قوافيه ستقتتلُ

هكذا تغدو قوافيه متيمةً بذلك الممدوح المثال الذي تُيِّم بالمعروف[٩٤]:

قد تُيمت منه القوافي بامرئٍ ما زال بالمعروف وهو متيمُ

إن الشعر لأجل ذلك لتمتد مساحة القول فيه بقدر ما في خصال الممدوح وصفاته من طول وامتداد، وقد يكون لهذا الطول والامتداد من واقع الممدوح ما يسوغه، فيكون ذلك مُعينا للشاعر حين يصنع صورة مثالية للممدوح في خياله ثم يمضي في مدحها، وقد لا تتوافر في الممدوح من هذه الخصال ما يعين الشاعر على صناعة تلك الصورة المثالية فيحد ذلك من انطلاقة الخيال في صناعتها ويقصر القول فيه بقدر القصر الذي في خصال الممدوح كما في قوله[٩٥]:

بالشعر طول إذا اصتكت قصائده في معشر وبه عن معشر قِصَرُ

وقد ذهب التبريزي في شرحه هذا البيت إلى القول بأن الشعر« به طول عن قومٍ؛ لأنهم لا يستحقونه فهو يطولهم ، وبه قِصر عن قومٍ ؛ لأنه يكون دون ما يستحقونه فهم يطولونه »[٩٦] ولست أميل إلى قوله هذا بل أستمسك بالفهم الذي قدمته ؛ لأنه الأقرب إلى نظرة الشاعر إلى شعره .

وهناك من الممدوحين من لا يكون المدح تفخيماً له ؛ لأنه هو الذي أصبح يُمدح به المـــدح

ولعله قد يفهم من هذا أن الشعر يعجز عن الوفاء بحق الممدوح ، والذي أراه هو أن الأمر على غير ذلك ؛ لأن الشاعر يريد من وراء ذلك أن يغير في موقعي كل من الشعر والممدوح ، أو هو

يريد أن يبدل الأدوار بينهما فكما أن الشعر يُمدح به الممدوح، فإن الممدوح بالمثل يُمدح به الشعر، فيغدو الممدوح شعراً يُمدح به ، ويغتدي الشعر ممدوحاً .

وهذه صورة أخرى من صور العلاقة الجدلية بين الشاعر والممدوح، وحين يصبح الشعر ممدوحاً فإن الشاعر بذلك يكون قد سلب الممدوح مكانته وسلَّمها للقصيدة ، وبذلك يكون أبو تمام قد كشف دون مواربة – بوعي أو بغير وعي – أن غايته من القصيدة المدحية إنما هو القصيدة نفسها وليس الممدوح ؛ لذلك تراه يكابد في أنجازها وتحسينها كل مشقة ، ويبذل في سبيلها كل جهد ، أما الممدوح – في حقيقة الأمر – ليس أكثر من سبيل يعبره الشاعر إلى هذه القصيدة التي يحبها كل الحب ويخلص لها كل الإخلاص كما في قوله[٩٧]:

ألا أيها الملك المحلى إذا بعض الملوك غدا منيحا
أعر شعري الإصاغة منك يرجع طوال الدهر بارحه سنيحا
أعره باستماعكه محلاً يفوت علوه الطرف الطموحا
فلم أمدحك تفخيماً بشعري ولكني مدحت بك المديحا

ونراه يعود إلى هذا المعنى، فيرى في أحد ممدوحيه من الصفات التي تميزه عن غيره من الممدوحين ما يجعله نسيج وحده ؛ لأنه حين يُمدح بالقصائد لا تكون مدحاً له، بل يكون هو مدحاً لها، وفي ظني أن هذه المبالغة في رسم صورة مثالية للممدوح تؤكد ما سبق ذكره ؛ لأن الغاية منها مدح شعره، من خلال هذه الصورة التي يتبادل فيها الشعر والممدوح الأدوار ليصبح الممدوح في خدمة القصيدة كما في قوله[٩٨]:

إذا القصائد كانت من مدائحهم فأنت لا شك عندي من مدائحها

بل إن شعره في هذا الممدوح المتفرد بصفاته بين الممدوحين ليغتدي سحراً في حين يبقى على حاله شعراً حين يمدح سواه ، وفي هذا دليل على أن الشاعر حين يعلي من شأن الممدوح إنما مراده من ذلك الإعلاء من شأن شعره حين يقوله فيه، فكما أن الممدوح قد جاوز غيره من الممدوحين، فكذلك نجد شعر الشاعر قد جاوز حد الشعر في مدحه، فمع كل علو وشموخ في صورة الممدوح تعلو القصيدة وتشمخ ، فحين يجاوز الممدوح في صفاته غيره من الممدوحين فإن الشعر الذي يقال في مدحه يجاوز حده فيخرج من طبيعته الشعرية ليغدو سحراً كما في قوله[٩٩]:

ولذاك شعري فيك قد سمعوا به سحراً وأشعاري لهم أشعارُ

وتراه يلح على ما في الممدوح من مميزات تجعل القصائد في مدحه سهلة طيعة تنقاد للشاعر لكنها في غيره صعبة القياد حرونٌ لا تلين كما في قوله[١٠٠]:

ما لي إذا ما رُضت فيك غريبةً جاءت مجيء نجيبةٍ في مِقوَدِ

وإذا أردت بها سواك فرُضْتُها واقتدتها بثنائه لم تنقدِ

وهكذا تصير المدحة ذات سيرورة بسبب من روعة جمالها، فتحمل معها في سيرورتها محامد الممدوح ، وتوطن له في القلوب بجميل الذكر، لتحملها الرواة رائحة غادية ، وهي قصيدة نجيبة منقادة لكنها في غير هذا الممدوح المميز تستعصي فلا تنقاد.

ثم إن المديح فيه صادق لا يأثم فيه الشاعر ولا يتحوَّب ؛ ولكنه حين يمدح سواه يضيق به سبيل القول فيضطر إلى الكذب ، وهذا يعني أن حال الممدوح وما يتصف به من الخلال الحميدة ومدى تجسدها فيه هي التي تحدد مسار القصيدة ومداها، وإلى هذا يشير بقوله(١٠١):

لمَّا كَرُمْتَ نطقتُ فيك بمنطقٍ حقٍّ فلم آثم ولم أتحوَّبِ

ومتى امتدحت سواك كنت متى يضق عني له صدقُ المقالة أكذِبِ

وفي هذا دلالة مهمة وهي أن الممدوحين لا يقفون على صعيد واحد من التساوي حين يمدحهم الشاعر؛ لأن فيهم من يستحق المدح فيتسع مجال القول أمام الشاعر حين يمدحه ويرحُبُ فضاؤه . وفيهم من لا يكون أهلاً للمدح فيكون مجال القول في مدحه ضيقاً حرجاً ؛ الأمر الذي يضطر الشاعر إلى الكذب فيخلع عليه من الصفات الحميدة ما ليس فيه هذا من جهة، وربما أراد بذلك أن يفرد الممدوح بهذه الخصال، وأن غيره من الممدوحين لا يملكون ما يملك من أسباب المدح، ولا يساوونه في علو شأنه من جهة أخرى ؛ ولذلك كان مدحه لهم كاذبا لا صدق فيه.

ومما يؤكد هذه العلاقة المتوترة أن الممدوح قد يصرف نظره عن الشاعر وشعره لأمر ما فيسارع الشاعر إلى أن يلفت نظره إلى شعره مازجاً بين الفخر والعتاب ؛ فيفتخر بشعره ويعلي من شأن قصائده، ويعاتب الممدوح على تجاهله لما حقه أن يُهتم به، فيقول(١٠٢):

أرى الداليتين على جفاءٍ لديك وكل واحدةٍ نُضارُ

إذا ما شعرُ قومٍ كان ليلاً تبلجتا كما انشق النهارُ

وإن كانت قصائدهم جُدُوباً تلوَّنتا كما ازدوج البهارُ

أعرتهما وغيرهما مُحلَّى بجودك والقوافي قد تغارُ

إن الشعر ليصبح مُغْبَرَّ الوجه قاتمه إذا لم تنفض عنه كف الممدوح بالندى والعطاء غبرته وقتامته، وهذا يؤكد حاجة الشعر إلى الممدوح التي لاتقل عن حاجة الشاعر نفسه إليه، فإذا كان عطاؤه بالنسبة للشاعر المادح يزيل عنه الفقر والحاجة، فإن هذا العطاء بالنسبة للشعر يذهب عنه غبرته ويمده ببريقٍ أخَّاذٍ ما كان ليحظى به لولا ذلك العطاء؛ لأن الناس حين ينظرون إلى القصيدة في ضوء العطاء الكبير الذي دفع فيها ستعلو مكانتها وتزداد قيمتها بينهم بمقدار المال المدفوع فيها. ولا يخلو الطرف الآخر من فائدة يجتنيها من هذه العلاقة، بين الممدوح والشاعر؛ لأن العُلى والمكارم بحاجةٍ ماسةٍ لأن تُحلَّى بالشعر الجميل، وإلا أصبح أنفها راغما

ذليلا؛ لأن الشعر هو الذي يرفع للعُلى منار العزة والكرامة ويشيد بها وينشر فضائلها بين الناس ، وإن الشعر ليُزين العُلى كما تُزين الأصابع بالخواتم .

إذن يمكن القول أن الممدوح والشاعر كلاهما في حاجة ماسة إلى الآخر، وإن العُلى كذلك في حاجة شديدة إلى الشعر كما أن حاجة الشعر إلى العلى لا تقل عن حاجتها إليه يدل على ذلك قوله(١٠٣):

فما بال وجه الشعر أصبح قاتماً وأنف العلى من عطلة الشعر راغمُ
تداركه إن المكرمات أصابعٌ وإن حُلى الأشعار فيها خواتـمُ
إذا أنت لم تحفظه لم يك بدعةً ولا عجباً أن ضيعته الأعاجمُ
فقد هزَّ عِطفيه القريض توقعاً لعدلك مذ صارت إليك الظالـمُ
ولولا خلال سنها الشعر ما درى بغاة الندى من أين تُؤتى المكارمُ

ولعلك تلاحظ ما في البيت الأخير من إشارة واضحة إلى أهمية الشعر وخطورته في المجتمع لأنه هو الذي يَسُنُّ الخلال الكريمة، ويقود الناس إليها، وهذا دليل قوي وشاهد عدل – فيما يرى الشاعر في أن للشعر من الأهمية الكبيرة في الحياة ما لا يمكن إنكاره، وهو أمر يُعلي من مكانة الشاعر ويُنوِّه بمقامه ، ويبين ما له من أثر بالغ في الحياة ، الأمر الذي دفع بعض الباحثين إلى لوم الشاعر في نظرته إلى نفسه وإلى شعره فرأى في ذلك تضخيماً للذات وذلك بقوله:« وصارالشاعر يؤمن بمركزيته وأنه ضروري للكون ولولاه ولولا شعره لما سارت الحياة ولما أدرك الناس حقائق الحياة »(١٠٤) والذي أميل إليه أن قصد الشاعر من هذا البيت إنما هو دفع المَنَّ عن نفسه حتى لا يُمَنُّ عليه بما يُعطاه من مال، وهو أمر لا يخرج عن جدل العلاقة بينه وبين ممدوحه؛ فإذا كان الممدوح يجود بماله على الشاعر ويكرمه فيجزل له العطاء مقابل قصيدته التي امتدحه بها، فإن الشاعر يُذكِّره بما للشعر عليه من فضل؛ لأنه هو الذي نهج له سبيل الندى وعلمه كيف تؤتى المكارم .

إن الشاعر هنا يُلوِّح بسلطان الشعر في مواجهة سلطان المال وسطوته.

بل إنه لا يقف عند مجرد التلويح إذ يجاوزه إلى التصريح بأن سلطة الشعر هي الأقوى لأنها الأبقى، وبمقتضى ذلك يصبح الشاعر – بعطائه الشعري – متفوقاً على الممدوح بعطائه المادي ؛ لأن العطاء الشعري دائم خالد على الأيام أما العطاء المادي فإنه شيء آني سرعان ما ينفد ويزول؛ وبذا يكون الشاعر قد انتصر لشعره وفنه، وهذا مايؤكد الغاية الفنية التي يرمي إليها الشاعر من وراء قصيدته المدحية . يدل على ذلك قوله(١٠٥):

كم معانٍ وشيتها فيك قد أم ست وأصبحت ضرائراً للرياض
بقوافٍ هي البواقي على الدهـ ـر ولكن أثمانهن مـواضِ

ثانياً- نمطية العلاقة وفتورها :

المقصود بنمطية العلاقة هي تلك العلاقة المعهودة بين الممدوح والشعراء الذين يمدحونه بعامة، ولا يظهر فيها تميز الشاعر من غيره بعلاقة مختلفة عن هذه العلاقة السائدة المعتادة التي يتوارى فيها الشاعر خلف قصيدته معظماً الممدوح طالباً رفده وعطاءه، ولا تعدو القصيدة حينذاك كونها وسيلةً يتوسل بها الشاعر إلى غايته من ذلك العطاء، وبالرغم من أن الغالب على علاقة أبي تمام بالممدوح أنها علاقة جدلية فيها الكثير من الندية والتوتر والحضور وإثبات الذات إلا أنها في بعض الأحيان تصاب بالفتور فتبدو باهتة ذات لون واحد وصوت واحد ؛ وذلك بسبب أن الشاعر يظهر هاهنا ضعيفاً قد تخلى عن سلاح الشعر البديع الذي يصاول به معلنا عن ذاته بقوة وكبرياء ، ليقف بين يدي الممدوح ذليلاً يتظلم طالباً الرحمة والرأفة بحاله متوسلاً إلى ذلك بشعره، ولا يخفى أن في هذه الوقفة ما فيها من الضعف والذل والهوان، ولقد أورد أبو حيان كلاماً لابن ثوابة الكاتب يشير إلى مثل هذه الحال بقوله:« لا ترى شاعراً إلا قائماً بين يدي خليفة أو وزير أو أمير باسط اليد، ممدود الكف، يستعطف طالباً، ويسترحم سائلاً؛ هذا مع الذلة والهوان ، والخوف من الخيبة والحرمان »[١٠٦]، ويلاحظ أن في هذا الكلام تعميماً واضحاً من خلال تنكير لفظة شاعرالتي تفيد العموم؛ لذا ينبغي التحوط منه فبالرغم من صحة هذا الكلام إلا أنه لا يصدق على كل شاعر وفي كل حين. فهذا أبو تمام فيما تقدم من شعره لم نره ضعيفاً ذليلاً مستعطفاً بل كان قوياً في موقفه وفي نبرة شعره ؛ ولكنه هنا بدا مختلفاً ؛ إذ نراه يتوسل – متظلماً – إلى الممدوح يستعطفه قائلاً [١٠٧]:

أدعوك دعوة مظلومٍ وسيلته إن لم تكن بي رحيماً فارحم الأدبا
احفظ وسائل شعر فيك ما ذهبت خواطف البرق إلا دون ما ذهبا
يغدون مُغتربات في البلاد فما يزلن يؤنسن في الآفاق مغتربا
ولا تُضعها فما في الأرض أحسن من نظم القوافي إذا ما صادفت حسبا

لقد ألقى البيت الأول بظلاله على ما يليه من الأبيات، وكانت له الغلبة عليها فصبغها بصبغته وبما فيه من الضعف والذل ، ولم يشفع لها ما تحمله من معاني الفرادة والغرابة والإيناس.

وثمة مواقف يود المرء لو أن الشاعر لم يقفها أمام الممدوح تلك هي المواقف التي تضع من مكانة الشاعر فتشي بضعفه وإنكساره من خلال بث الشكوى وإظهار الحاجة نحو قوله[١٠٨]:

يد الشكوى أتتك على البريد تمد بها القصائد بالنشيدِ
....
فجئتك راكباً أمل القوافي على ثقة من البلد البعيدِ

فلولا أن آمالـي أرتني لديك سحابتي كرمٍ وجودِ
لأصبح حبل شعري طوق غل من الأيام في عنقي وجيدي
وقد حررت في مدحيك شعري فحرر بالندى صلة القصيدِ

والقصيدة في مثل هذه المواقف – وإن أظهر الشاعر فخره بها وبمحاسنها – لا تعدو أن تكون وسيلةً إلى صلة الممدوح وعطائه، فقد خَفَتَ فيها وهَجُ الفخر وخَبَتْ نارُه، وتوارت الذات الشاعره المبدعة التي تُدِلُّ على الممدوح بإحكام صنعتها وروعة قصيدها، ولم تستطع هذه الأبيات أن تخفي ما وراءها من ذل الشاعر وهوانه وشدة حاجته. ومن ذلك قوله[١٠٩]:

منحتكها تشفي الجوى وهو لاعجٌ وتبعث أشجان الفتى وهو ذاهلُ
ترد قوافيها إذا هي أرسلت هوامل مجد القوم وهي هواملُ
فكيف إذا حلَّيتها بحليها تكون وهذا حسنها وهي عاطلُ
أكابرنا عطفاً علينا فإننا بنا ظمأٌ مُرْدٍ وأنتم مناهلُ

يجلِّي الشاعر جمال قصيدته، ويبرز قوتها، وما لها من الحسن والجمال الذاتي الذي غنيت به عن الحُلَى والزينة، وهي لذلك تشفي من الجوى، وتبعث الأشجان، فكيف ستغدو إذا ما حلِّيت بحليها لا شك أنها ستزداد جمالاً إلى جمالها وحسناً إلى حسنها. غير أن البيت الرابع ما لبث أن سلب الشاعر شدة نبرته، وكتم أنفاسه؛ لقد نضح وَهَج الأبيات التي قبله بما فيه من برودة المعنى الدال على ذل الحاجة فنمَّت على ضعف موقفه؛ وذلك لأن المعنى الذي في هذا البيت كان هو المسيطرعلى الشاعر فقد كان يسوق الأبيات التي قبله سوقا حثيثا ليكشف من ورائها عن هذا السؤال الصريح والذل البيِّن الذي يكاد يسلب القصيدة حسنها وجمالها قبل أن يسلب الشاعر مكانته وكرامته.

لكن هذه العلاقة النمطية وما يلفها من فتور لم تكن هي الغالبة على علاقة أبي تمام بممدوحيه، بل الغالب عليها العلاقة الجدلية المتوترة التي يقف الشاعر فيها مع الممدوح على صعيد واحدٍ من الحضور والندية.

خلاصة القول :

مما تقدم نخلص إلى القول بأن الممدوح هو الطرف الباعث و المحفز لقول الشعر بالنسبة للشاعر، وهو كذلك السبب الدافع الذي يدفع بالشاعر إلى تحسين القصيدة وتجويدها ليحوز بذلك قصب السبق في شعر المديح ، فالشعراء يتسابقون في هذا المضمار ولايفوز إلا الشاعر المجتهد الباذل ما في وسعه في صناعة القصيدة ، وإجادة حبكتها ، ويلاحظ أن الشاعر قد وصف قصائده بعدد من الأوصاف التي تنم على جمالها وقيمتها، ورأينا كيف أن هذه

الأوصاف حين نأتيها من الوجه الذي يلي المبدع تكون دليلاً على الجدَّة والابتكار في إختراع المعاني ، والإجادة في سبكها ، ومن مجمل هذه الصفات تتجلى القصيدة في صورة أنثى فائقة الجمال بكرٌ لم يمسسها قبله بشر، غريبة لا تأنس إلا بالمجد وأهله ، كريمةٌ عريضة الجاه تفتح لها الأبواب ولا تغلق دونها ، منزهةٌ من كل عيب ، بريئةٌ من السرق ومن المعاني المكررة المعادة ، تزخر بالبلاغة والحكمة ، وكلها صفات تشد من أزر الأنوثة وتقويها وتمنحها التفوق فهي أنثى ولكنها ذات أنوثة مميزة حكيمة بليغة كريمة حسيبة . وهذا يعني أنه لا يصلح لها إلا رجل فذ مميز لا يقل عنها كرما وحكمة وبلاغة وحسباً ؛ لأنه هو الذي سيقدرها قدرها وينزلها المنزلة التي تستحق، وليس ذلك الرجل إلا الممدوح بصورته المثالية التي يستحق بها أن يزف إليه الشاعرهذه الأنثى الفريدة ، وهكذا تتجلى القصيدة أنثى فاتنة تزف إلى الممدوح الذي هو كفؤها القادر على خطبتها ودفع مهرها، وهنا تبرز صفة الفحولة التي يتمتع بها الممدوح حين تُزف إليه عذارى القوافي وأبكارها(١١٠)وقد تقدم معنا ذكر الفحولة التي يتمتع بها الشاعر، الأمر الذي يمكن القول معه أن علاقته بالقصيدة قائمة على هذه الفحولة التي يفتض بها أبكار المعاني.

وبناء على ذلك نخلص إلى القول بأن العلاقة بين الشاعر والممدوح في جدليتها وتوترها تتجلى من خلال القصيدة المدحية – بوصفها علاقة بين فحولتين : فحولة الشاعر وفحولة الممدوح، وبينهما تقف القصيدة في أنوثتها بكراً عذراء فاتنة الجمال ، علاقتها بالشاعر تقوم على الإغراء والفتنة، وكذلك هي علاقتها بالممدوح قائمة على الإغراء والفتنة، وكل واحدٍ منهما مولع بها مغرم مفتون . بل إننا يمكن أن نمضي في التأويل شوطاً أبعد فنقول إن فتنة الشاعر وولعه بالقصيدة / الأنثى إنما هي فتنة المبدع بإبداعه، وعشقه الشديد لفنِّه . وإن فتنة الممدوح بالقصيدة / الأنثى إنما هي فتنة العاشق لذاته وقد تجسدت أمامه – من خلال هذه القصيدة نفسها– في صورة مثالية باهرة .

قائمة المراجع والهوامش :

(١) أفلاطون، المحاورات الكاملة، مج ٣، نقلها إلى العربية شوقي داود تمراز، د. ط، الأهلية للنشر والتوزيع بيروت، د.ت، ص١٠.
(٢) طاليس، أرسطو، فن الشعر، ترجمة شكري عياد – مع دراسة لتأثيره في البلاغة العربية، د. ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣، ص٣٨.
(٣) المصدر نفسه، ص٦٤.
(٤) الجاحظ، عمرو بن بحر، الحيوان، ج٦، تحقيق عبدالسلام هارون، ط ٢، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ١٩٦٧ ص٢٢٥.
(٥) المصدر نفسه، ص٢٢٩.
(٦) المصدر نفسه، ص٢٢٩.
(٧) المصدر نفسه، ص ٢٢٦.
(٨) المصدر نفسه، ص ٢٣١ .
(٩) المصدر نفسه، ص٢٢٧.
(١٠) درواش، مصطفى، خطاب الطبع والصنعة – رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٥، ص١٢٢.
(١١) ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، د. ط، دار الهدى للطباعة والنشر بيروت – لبنان، د.ت ، ص ٢٨٢.
(١٢) الدينوري، إبن قتيبة، الشعر والشعراء ج ١، تحقيق محمود شاكر، دار المعارف، القاهرة ،١٩٨٢، ص ٩٠.
(١٣) المصدر نفسه، ص ٢٢.
(١٤) العلوي، أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق عبدالعزيز بن ناصر المانع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٥، ص ٨/٧.
(١٥) العضيهة: البهتان والكلام القبيح.
(١٦)إبن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط ٣، لا يوجد دار نشر ١٩٧٨ ص ١٩.
(١٧) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ط ٥، مكتبة الخانجي ٢٠٠٤ ص ٣٦٢.
(١٨) القرطاجني، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان ١٩٨٦، ص ٣٣
(١٩) المومني، قاسم، علاقة النص بصاحبه – دراسة في نقود عبدالقاهر الجرجاني الشعرية، بحث في مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٥، العدد الثالث، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، يناير/مارس ١٩٩٧ ص١١٦.
(٢٠) بارت، رولان، دروس في السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبدالعالي، وسالم يفوت، ط٢، دار توبقال الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦، ص ٨٥.
(٢١) ولعله من الطريف أن نجد لبشار بن برد – وهو شاعر عباسي – بيتاً يشير إلى رفضه التعامل مع شياطين الشعر، وعدم اتباعها رغبةً في التفرد لأنه أحمد وأفضل وذلك بقوله:

دعاني شنقناق إلى خلف بكرة فقلتُ اتركنِّي فالتفرد أحمد

وشنقناق بكسر الشين: رئيس من رؤساء الجِن. ينظر، الجاحظ، الحيوان ج ٦، مصدر سابق، ص ٢٢٨، وكذلك الهامش في الصفحة نفسها..
(٢٢) العشماوي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، د. ط، مؤسسة جائزة عبد العزيز بن سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٩ ص٥.

(٢٣) بدوي، عبده، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، د. ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥، ص ٥٧.
(٢٤) ناصف، مصطفى، دراسة الأدب العربي، ط ٣، دار الأندلس، بيروت ١٩٨٣، ص١١١.
(٢٥) أبو تمام، حبيب بن أوس، ديوان أبي تمام – بشرح الخطيب التبريزي، مج ١، تحقيق محمد عبده عزام
ط ٤، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص ٩٠ /٩١.
(٢٦) عبد البديع، لطفي، الشعر واللغة، ط ١، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة ١٩٩٧، ص٣٥.
(٢٧) درواش، مصطفى، خطاب الطبع والصنعة، مرجع سابق ص ١٩.
(٢٨) الأفريقي المصري ، محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ط ١ ، دار صادر بيروت ، د.ت مادة: بكر.
(٢٩) أبو تمام، ديوانه، مج ١، مصدر سابق، ص ٢٥٨/٢٥٩.
(٣٠) ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط ١٠، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص٢٢٦.
(٣١) ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، ط ١١، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص ٢٧٧/٢٧٨.
(٣٢) العشماوي، محمد زكي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، مرجع سابق، ص ٦.
(٣٣) أبو تمام، ديوانه، مج ١، مصدر سابق، ص ٣٩٧/٣٩٨/٣٩٩.
(٣٤) إبن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة: ثقف.
(٣٥) المصدر نفسه، مادة: حذذ.
(٣٦) ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، مرجع سابق، ص ٢٧٩.
(٣٧) ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة: خدد.
(٣٨) عبيدون، أحمد سعيد عبيد، شعر أبي تمام – دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة البصرة، ٢٠٠٠، ص٢٢٠.
(٣٩) ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة: رقم.
(٤٠) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٩ ص٤٦.
(٤١) أبو تمام، ديوانه، مج ٣، مصدر سابق، ص ٢٥٦.
(٤٢) المصدر نفسه، مج ١، ص ٢١٣ /٢١٤.
(٤٣) ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة: روض.
(٤٤) المصدر نفسه، مادة: روض.
(٤٥) الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، مرجع سابق، ص٤٣.
(٤٦) ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه، مرجع سابق، ص ٢٤٣.
(٤٧) سويف، مصطفى، الأسس النفسية للإبداع في الشعر خاصة، ط٤، دار المعارف، د. ت، ص ٢١٢.
(٤٨) ناصف، مصطفى، دراسة الأدب العربي، مرجع سابق، ص٤٩.
(٤٩) أبو تمام، ديوانه، مج ١، مصدر سابق، ص ٢٨٨/٢٨٩/٢٩٠ .
(٥٠) المصدر نفسه، ص ٢٨٨.
(٥١) ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة: عصب.
(٥٢) المصدر نفسه، مادة: وحى.
(٥٣) أبو تمام، ديوانه، مج ١، مصدر سابق، ص ٢٨٨.
(٥٤) المصدر نفسه، ص ٢٨٠/٢٨١/٢٨٢.
(٥٥) ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة: أسر.

(٥٦) العشماوي، محمد زكي، النقد الأدبي وقضاياه، ط ١، دار الشروق، القاهرة – بيروت، ١٩٩٤، ص ٢٩١.
(٥٧) أبو تمام، ديوانه، مج ٢، مصدر سابق، ص ٧٧.
(٥٨) والحق أن لأبي تمام نظرات نقدية بثها في تضاعيف قصائده، وهو ما دفع نجيب البهبيتي إلى القول عن هذه النظرات بأنها « نظرات ناقد أكثر منها نظرات شاعر، ولقد جاءت كتب النقد بعد أبي تمام فلم يمضِ أحدها دون أن يتحدث عن هذه النواحي في نقد الشعر حديثاً قد يطول وقد يقصر، ولكنه لا يخرج عن حدوده ولا يبلغ جماله » ينظر البهبيتي، نجيب، أبو تمام حياته وحياة شعره، د ط، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب ١٩٨٢، ص٢٤٢
لكن القول بأن أبا تما قد حَدَّ – لمن جاء بعده من النقاد – حدود النقد فلم يجاوزوها أمر فيه نظر؛ لأن الباعث عليه هو الحماسة الشديدة للشاعر. غير أن الذي لا شك فيه أن أبا تمام قد أحدث بشعره في النقد الأدبي قضايا نقديةً عديدة دفعت به إلى الأمام شوطاً بعيدا، فقد دارحول شعره جدل شديد وانقسم الناس فيه فريقين بين مؤيدٍ ومعارض، وقد نشأ من جرَّاء ذلك حركة نقدية كبيرة أثْرَتْ الساحة النقدية ثراء واسعاً في القديم والحديث. .
(٥٩) أبو تمام، ديوانه، مج ١، مصدر سابق، ص٢٦٠.
(٦٠) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، مرجع سابق، ص٥١.
(٦١) ناصف، مصطفى، نظرية المعنى في النقد العربي، ط٢، دار الأندلس ١٩٨١، ص١٣٩.

(٦٢) أبو تمام، ديوانه، مج ٢، مصدر سابق، ص ٩٥/٩٤.
(٦٣) أدونيس، علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، ط٥، دار الفكر بيروت، ١٩٨٦، ص ٤٥.
(٦٤) ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة: عقل.
(٦٥) أبو تمام، ديوانه، مج ٢، مصدر سابق، ص ٢٧٣.
(٦٦) ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة: شرد.
(٦٧) بدوي، عبده، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، مرجع سابق، ص ٦٨.
(٦٨) المصري، يسرية يحيي، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، دط، الهيئة المصرية للكتاب، د. ت، ٢٩٨.
(٦٩) أبو تمام، ديوانه، مج ١، مصدر سابق، ص ١٩٦.
(٧٠) المصدر نفسه، ص١٩٧.
(٧١) الزيدي، توفيق، خطاب التفاعل، شعر أبي تمام والنقد القديم، ط١، دار قرطاج للنشر والتوزيع تونس ٢٠٠٠ص ٩٦.
(٧٢) أبو تمام، ديوانه، مج ٢، مصدر سابق، ص ٣٥٠.
(٧٣) ناصف، مصطفى، نظرية المعنى، مرجع سابق، ص١٢٨.
(٧٤) الغذامي، عبدالله محمد، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط ١٢، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب ٢٠١٢، ص ١٥٤.
(٧٥) أبو تمام، ديوانه، مج ٢، مصدر سابق، ص ١١٦/١١٥.
(٧٦) الأصفهاني، أبو الفرج، كتاب الأغاني، ج ١٠، إعداد لجنة نشر كتاب الأغاني بإشراف محمد أبو الفضل إبراهيم، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢، ص ٨٢.
(٧٧) المصدر نفسه، ص ٨٨.
(٧٨) أبو تمام، ديوانه، مج ٢، مصدر سابق، ص ٤١٢.
(٧٩) المصدر نفسه، ص ٨.
(٨٠) المصدر نفسه، ص١٣٦.

(٨١) المصدر نفسه، ص ١٤٤.
(٨٢) الزيدي، توفيق، خطاب التفاعل – شعر أبي تمام والنقد القديم، مرجع سابق ، ص٩٩، ١٠٠.
(٨٣) أبو تمام، ديوانه، مج ٢، مصدر سابق، ص ٢١٣.
(٨٤) المصدر نفسه، ص ٥.
(٨٥) عكام، فهد، بحثاً عن رؤية كونية في شعر أبي تمام، مجلة الموقف الأدبي، يصدرها اتحاد الأدباء والكتاب بدمشق، ص ١٩٠ ،١٩١.
(٨٦) أبو تمام، ديوانه، مج ٢، ص ٧٦.
(٨٧) المصدر نفسه، ص٣٠٠.
(٨٨) الأصفهاني، أبو الفرج، كتاب الأغاني، ج ١٩، تحقيق عبدالكريم إبراهيم العزباوي، إشراف محمد أبو الفضل إبراهيم، د.ط ،الهيئة العامة المصرية للكتاب ١٩٩٣، ص ٧٤/٧٥.
(٨٩) العلوي، أحمد بن طباطبا، عيار الشعر، مصدر سابق، ص ١٣.
(٩٠) أبو تمام، ديوانه، مج ٣، مصدر سابق، ص ٢٨١/٢٨٢.
(٩١) ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، مرجع سابق، ص١٦٠.
(٩٢) البردوني، عبدالله، أشتات، ط٢، لا يوجد دار نشر، ١٩٩٥، ص ٢١٤.
(٩٣) أبو تمام، ديوانه، مج ٣، مصدر سابق، ص ١٠.
(٩٤) المصدر نفسه، ص٢١٤.
(٩٥) المصدر نفسه، مج ٢، ص١٩٠.
(٩٦) المصدر نفسه، ص١٩٠.
(٩٧) المصدر نفسه، مج ١، ص ٣٤٣.
(٩٨) المصدر نفسه، ص ٣٥٥.
(٩٩) أبو تمام، ديوانه، مج ٢، ص ١٨٢.
(١٠٠) المصدر نفسه، ص ٣٧.
(١٠١) المصدر نفسه، ص ١٠٧.
(١٠٢) المصدر نفسه، ص ١٥٨/١٥٩.
(١٠٣) المصدر نفسه، مج ٣، ص ١٨٢/١٨٣.
(١٠٤) الغذامي، النقدالثقافي، مرجع سابق، ص ١٣١.
(١٠٥) أبو تمام، ديوانه، مج ٢، ص ٣١٥.
(١٠٦) التوحيدي، أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، ج٢ ، صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين وأحمد الزين، د. ط، المكتبة العصرية بيروت، د. ت، ص ١٣٨.
(١٠٧) أبو تمام، ديوانه، ج ١، ص ٢٣٧ /٢٣٨.
(١٠٨) المصدر نفسه، مج ٢، ص ١٣٣/١٣٤/١٣٥.
(١٠٩) المصدر نفسه، مج ٣، ص ١٣١.
(١١٠) وفحولة الممدوح أمر صرَّح به الشاعر في غيرما قصيدة من قصائده نحو قوله:

قد كان عُذْرة مغربٍ فافتضها بالسيف فحل المشرق الأفشينُ

وقوله:

تعلم كم افترعت صدور رماحه وسيوفه من بلـدة عذراء.