

التكوين الثقافي في حماسة أبي تمام

عيسى عبد الشافي المصري*

ملخص

مرّت حماسة أبي تمام في تاريخها بمشكلات فنية وتوثيقية وثقافية، وبجاء هذا البحث لدراسة هذه المشكلات تحت مظلة عنوان جامع، هو (التكوين الثقافي)؛ إذ إن الثقافة تجمع ضمناً الإطارين الفني والثقافي جمع درس وتحليل. بناءً على ذلك، يناقش البحث قضايا فنية مختلفة تعلّفتها روح ثقافية: كخصية الحماسة وما تستثيره من قضايا أصلية النص، ووجاهة استلاله، ومنهجية قراءته والحكم عليه، ثم يعرض للصراع الثقافي بين صاحب الحماسة ونقادها، وما أدت الحماسة من دور في التقريب بينهما، ثم يعطف على النسقية الثقافية مستعرضاً تأويلاتها الجميلة والقيحة من خلال توصيف عام لبيئة الحماسة وأبوابها المختلفة، حتى ينتهي إلى خاتمة يستعرض فيها نتائجه.

الكلمات الدالة: أبو تمام، الحماسة، نقد ثقافي.

المقدمة

أما المشكلة التوثيقية فترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمسألة الفنية؛ إذ تعرض نص الحماسة لتغييرات في أصله، عرض لها النقاد قديماً، لكنهم لم يهتموا بعد جهد إلى النص الأصلي الذي قامت عليه، ولهم العذر في ذلك؛ إذ كان اهتمام صاحب الحماسة بالشعراء المغمورين ممن كانت دواوينهم عزيزة لم تنتشر بين الناس ولم يعرفها كثير من الرواة، فضلاً عن أن المشهورين منهم لم يعمل الرواة دواوين أكثرهم، وإنما جمعها الباحثون جمعاً من مظانها في كتب المعرفة المختلفة، وهي هناك مجتزأة مقطوعة عن نصها الأصلي.

وأما المشكلة الثقافية فهي محدثة معاصرة ظهرت مع دعوات النقد الثقافي إلى قراءة النصوص الشعرية بناءً على توجهات فكرية ترمي إلى بيان قيمة النصوص من حيث أثرها في المجتمع، فوجدت في مفهوم النسق الذي يوحي عندهم إلى القبح المستتر خلف الجمال وسيلة لتحقيق تلك الغاية، غير أن هذه النظرة لم تكن سديدة وحملت مغالطات كثيرة، لعل أهمها أن القراءة الثقافية قراءة تأويلية؛ أي أنها تستبطن النص، والنص يمكن فيه الجمال والقبح على حد سواء، فلا يجوز التصريح بالنسق القبيح وتناسي النسق الجميل، وعلى الرغم من وجاهة هذا القانون الطبيعي للأشياء تعاقب بعض الدارسين الثقافييين عنه، ورأوا أن الحماسة ذات طابع نسقي واضح؛ أي أن نصوصها تستبطن النسق القبيح حسب، وهذا حكم تعميمي شديد، لا يصح الاعتقاد به في ظل وجود تعدد نسقي في أشعار الحماسة يتردد بين القبح والجمال.

ديوان الحماسة مقطعات نصية مختارة من قصائد مختلفة تنتمي إلى عصور الشعر العربي القديم، انتخبها شاعر من أكثر شعراء العرب إثارة للجدل؛ إذ كان شخصيته فنية مميزة تنظر إلى الشعر بوصفه قطاعاً دنيوياً تلامه سنة التغيير والنظير، فاهتم بتحسين شعره وتجويده في الوقت الذي لم ينفصل فيه عن شعر غيره ممن تقدمه أو عاصره، فكان منكباً على قراءته وتدقيقه والحكم عليه، حتى غدت شهرته مختاراً لا تقل عنها شاعراً، وما يعيننا هنا الاختيار، ديوان الحماسة خاصة.

وقد مرّت الحماسة في تاريخها بمشكلات فنية وتوثيقية وثقافية، تدفع النقاد إلى الوقوف عندها كثيراً؛ إذ يظهر أناة الوقوف عند المشكلة الفنية سؤال المشروع في الاختيار الإبداعي، فهل يجوز للمختار أن يتصرف بالنص الأصلي تغييراً وتديلاً؟ وإذا كانت الإجابة: نعم، فهل تبقى بنية النص على سلامتها من التغيير الذي سيطر على المعنى تبعاً للبيئة الجديدة؟ هذان سؤالان تفرضهما بقوة البنية الدلالية للنص التي تتأثر بتعدد الروايات واختلافها، وما يلحق التعدد ضرورة من اختلاف التفسير والتأويل.

* كلية الآداب والفنون، جامعة حائل، المملكة العربية السعودية. تاريخ استلام البحث 2015/2/25، وتاريخ قبوله 2015/5/26.

تغيير ألفاظها وسياقاتها وفق ما يتداعى لذوق المختر، لن يمرّ هادئاً من غير إحداث انقلاب واضح في البنية الكلية للنص.

ويأتي هذا الانقلاب على وجهين: أحدهما ظهور بنية أخرى للنص، تختلف في بنائها وصياغتها عن أصلها المسطور في الديوان، وما يميز هذا الوجه أنه يختبر بدقة مرونة النص ومطاوعته، وقدرته على التحول عن بنية القصيدة والدخول في بنية جديدة، تمتاز بتكثيف مضاعف للمعنى، تجلّيه طريقة عزّل الأبيات التي يراها المختار فضلة، فتستغني المقطعة في شكلها الجديد عن بقية أبياتها في القصيدة وما تشتمل عليه من معان وأفكار؛ ومن هنا يتضح الفرق الحقيقي بين اختيار المقطعات الذي يقوم على إعادة بناء النص أو ترميمه، واختيار المقصّداً كالمفضليات والأصمعيّات والجمهرة، الذي يحفظ النص الأصلي سالمًا⁽²⁾، ويكتفي منه بالاختيار المجرد حسب، ولا يتعداه إلى الاختيار الإبداعي.

وأما الوجه الآخر فهو انعكاس طبيعي عن الأول توجبه بنية النص الجديدة؛ إذ إنها تستدعي - بحكم جدتها - مؤلفاً جديداً تنتسب إليه وتُعرف به ويُعرف بها، فتتحول ملكيتها ضمناً من المبدع الأول إلى الجامع الأول أو المؤلف الثاني إن جازت التسمية، وهنا نشهد موتاً حقيقياً للمؤلف الأول لا يقل أثره في التحليل عن أثر تغيير المؤلف الذي تقرضه البنيوية في سعيها إلى تحقيق الاستقلال الدلالي للنص.

إنّ التحول هنا فعل إبداعي أصيل يبذل فيه الأديب جهداً عظيماً لبعث الحياة في النص من جديد، جالباً من قريحته أسلوباً خاصاً يصيره إبداعاً آخر غير الذي كان، حتى إذا ما اكتمل نسبه إليه - من غير انتحال - نسبة منشي مؤموم من غير أن يحس حرجاً أو يراوده وجل، ثم وطن نفسه - من بعد - على احتمال مسؤولية ما قد يدور حوله من نقد إيجابي أو سلبي تستدعيه بحزم العبارة الموروثة "اختيار الرجل قطعة من عقله"⁽³⁾ (العسكري، 2006م)، ومن ثم تبرأ النصوص الأصلية وشعرها من أي نقد قد يوجه إليها.

وامتلاك المؤلف الثاني للنص يُغلق الباب أمام الطامعين في المحاكاة؛ فلا يجوز أن يأتي آخر ويكرّر الفعل نفسه باختيار المشابه من النصوص الأولى، مريحاً العنان لهواه بالتصرف فيها وتغييرها؛ فهذا تقديم للشهوات على النقد العادل حسب تعبير المرزوقي (المرزوقي، 1991م)، فضلاً عن أن المحاكاة الحرفية تجعل عمله مكروراً رديئاً هو أقرب إلى السرقات منه إلى الإبداع؛ فتغيب بذلك القيمة الحقيقية للاختيار؛ وتضيع بغيابها فرصة إيجاد مبدعين آخرين يستحقون امتلاك النصوص بعد صناعتها الأول⁽⁴⁾؛ وهذا يُخلصنا إلى أن الاختيار - المقطعات خاصة - ضرب من

وعليه، فإنّ هذا البحث يعرض المشكلات سالفة الذكر تحت مظلة عنوان واحد، هو (التكوين الثقافي)؛ إذ إنّ الثقافة تجمع ضمناً الإطارين الفني والثقافي جمع درس وتحليل. وبناءً على ذلك، سيناقش البحث قضايا فنية مختلفة بروح ثقافية: كنبية الحماسة وصراعها الفني النقدي، ثم يعطف على النسبية الثقافية مستعرضاً تأويلاتها الجميلة والقيحة من خلال توصيف عام لبيئة الحماسة وأبوها المختلفة، إلى أن ينتهي إلى خاتمة يستعرض فيها نتائجها.

نصية الحماسة

ديوان الشاعر - أي شاعر - محصول كلامي انتقلت نصوصه من المشافهة إلى الكتابة انتقالاً مادياً، بلغ به درجة من الاستقرار الفني قضت بنهاية دور الشاعر مبدعاً، وأغلقت ديوانه على تشكيلته التي انتهى إليها في زمن الإنشاء؛ فلا يستطيع أحد - بعدئذ - الزيادة عليه أو الإنقاص منه من غير أن يظهر أثر هذا الفعل في تكوينه العام شكلاً ومضموناً.

وظهر مثل هذا الأثر في انتحال الشعراء قديماً شعر غيرهم، ونحلهم غير شعرهم؛ فأورثهم مظاهر سلبية أثرت في أشعارهم تأثيراً كبيراً تجلّت أشد نتائجه في تفاوت نصوصهم بين الجودة المثقنة والزداءة السخيفة، كما ظهر في تزويد الرواة وتغييرهم في الأشعار؛ مما أدى إلى لهلة بعضها وضعفها وتفككها، فاضطر كثير من العلماء والشراح إلى احتمال مشقة التفسير والتأويل لإصلاح ما نجم عن تلكم الأفعال من خطأ مقصود أو غير مقصود.

ونصوص الحماسة جزء من ذلك الموروث الشعري الذي امتدّت إليه يد الصناع الأدبية بالتصرف والتغيير؛ فاختار لها صانعها شكلاً مقطعات استلها من قصائد طويلة كان قد أغناها منبشوها شاعرية وروى، وتعلّقتها أبياتها على كل أحوالها من الضعف والقوة، والجمال والفج، ثم تعهدت حفظها على هذه الصورة - زمناً طويلاً أو قصيراً - مجاميع كتابية حررتها عن مؤلفيها، وجمهرها الأصلي، وصيرت خطابها مشروعاً في العالم تفتح آفاقه على مختلف التأويلات على حدّ تعبير بول ريكور (ريكور، 2006م).

على أنّ الثقاد رأوا أنّ الاستلال - بوصفه ضرباً من الاختيار - نقد يعتمد على ذوق صاحبه الذي توجهه مسبقات ضمنية في أخذ ما يثبته وترك ما ينفيه (عباس، 1993م)، لكنّ هذا التوجيه النقدي للأخذ والترك لا يلغي حقيقة أنّ الاختيار تجرؤ ظاهر على النص الأول، وتعدّ لا ينزّه صاحبه - مهما توسّل بالأعذار - عن فعل التصرف بما لا يملك أصلاً⁽¹⁾؛ فاختيار بضعة أبيات مفرقة متباعدة، أو مجتمعة متتابعة، ثم

المصادر" (المرزوقي، 1991م).

وتوالت الشروح بعد المرزوقي، ومع كل شرح كان الشرح يوسع في مرويات الحماسة، فزادت الأبيات في رواية ونقصت في أخرى، وتقدمت بعض الأبيات في رواية وتأخرت في أخرى؛ وهذا الاختلاف أظهرته مرويات المرزوقي والتبريزي والشنتمري والحواليقي... على أن الصواب منها؛ أي النصوص الأولى التي جمعها أبو تمام في ذلك الشئ الهمداني، لا يمكن الفصل فيها والتحقق من صحتها؛ ولذا من الممكن أن نعد الاختلاف في الروايات فعل رواية خالص دعت إليه الطبيعة الشعبية التي ألت إليها نصوص الحماسة، فحرص الناس أشد الحرص على تمثيلها أو تمثيل ما يشاكلها من أشعار تحاكي أبوابها الحقيقية.

ومن جهة أخرى، تجاوز التحريف في أشعار الحماسة حدود النبأين الصارخ في الروايات، وامتد ليشمل النص الذي بنى عليه الشراخ تفسيراتهم؛ فذكر المرزوقي أن أبا تمام كان يغير ألفاظ البيوت التي لم ترق له، قال: "على أي قد نظرت فوجدت أبا تمام قد غير كثيراً من ألفاظ البيوت التي اشتمل عليها هذا الكتاب، ولعله لو أنشر الله الشعراء الذين قالوه لتبعوه وسلموا له" (المرزوقي، 1991م)، وسبق هذا القول قول آخر في مقدمته للشرح، قال: "حتى إنك تراه ينتهي إلى البيت الجيد فيه لفظه تشيئه فيجبر نقيصته من عنده، ويبدل الكلمة بأختها في نقه، وهذا يبين لمن رجح إلى دواوينهم فقابل ما في اختياره بها" (المرزوقي، 1991م).

صراع الحماسة

ومعلوم أن أبا تمام في سيرته الأدبية كان مشغولاً بالشعر القديم والمحدث انشغالاً جعله دائم الاختيار لهما، وكان في ذلك يستند إلى قريحة إبداعية متفردة، سمّت بها معرفة دقيقة بأعالي أشعار العرب وأدانيها، وجميل أساليب الكلام وقبيحها؛ حتى روى الصولي القول المشهورة: "ما رأيت أحداً قط أعلم بجيد الشعر قديمه وحديثه من أبي تمام" (الصولي، 2008م)، ولعل هذا كان سبباً من أسباب تبريزه على شعراء عصره، واتخاذهم مرجعاً يحتكم إليه في بيان حسن الاختيار من سويته، قال الصولي: "حدثنا الحسين بن إسحاق، قال: سمعت ابن الدقاق يقول: حضرنا مع أبي تمام وهو ينتخب أشعار المحدثين، فمر به شعر محمد بن أبي عبيدة المطبوع، الذي يهجو به خالدًا [عمه]، فنظر فيه ورمى به، وقال: هذا كله مختار" (الصولي، 2008م)، فتراه ينظر ويختار ويحكم أيًا كان الشعر وممن صدر.

وسارت منتخبات أبي تمام في تكوينها الجمالي على الطراز

الإبداع فيه من كد القريحة، وعناء الفكر، وجمال الذوق ما في صناعة الشعر نفسها.

ولم يتوقف الأمر في أشعار الحماسة عند الاختيار الإبداعي حسب، بل اجتمعت فيها أحكام النصوص المحرّفة عن مواضعها؛ ذلك أن أبا تمام كان قد انتخب هذه الأشعار في الوقت الذي قضاها في همدان محبوباً بسبب الثلج كما تزعم الرواية التاريخية، فانتهى من الانتخاب والجمع في هذه المدّة القصيرة ثم قفل راجعاً إلى العراق، تاركاً ما سوّده عند أسرة من آل سلمة اجتمعت على الاستئثار به ولم تنشره حتى تغيرت حالهم (التبريزي، 1838م)، فكتب الله لهذا المجموع أن يرى النور بعد وفاة صاحبه، وما يعيننا من هذا الخبر التاريخي أن نص الحماسة الأول كتب مرة واحدة وجمعه نسخة واحدة كانت عند عائلة معروفة، ثم انتقل المجموع من هذه العائلة وتلقفته أيدي الناس.

واكتمال الحماسة على صورة ما في حياة صاحبها، ثم استنارها زمناً طويلاً، ثم خروجها إلى الناس، وما صحب ذلك من جاهل ثقافية؛ فتاريخ جمعها مجهول لا سبيل إلى تحديده (ناصر، 1954م)، ومكان جمعها المذكور في الرواية السابقة مشكوك فيه ليس إليه مقنع في قبول أو رد (حسين، 2004م)، وسبب استنارها في حياة أبي تمام يشوبه كثير من الغرابة؛ إذ كان صاحبها مشهوراً بالاهتمام بانتخاب أشعار العرب كما سيأتي بيانه، كل ذلك لا يعطي تفسيراً حاضراً أكثر من أن الشاعر قد قرأ لنفسه، وتدوّق لنفسه، ثم جمع لنفسه، ولم يتعاهد عمله بالرعاية فاستبقاه عند أسرة واحدة تعاونت - لأمر ما - على كتمه عن الناس، حتى أشبه المؤلفات المستورة التي ينجلي عنها غبار الزمان بعد أن يغيب الموت صاحبها في مشهد (درامي) يحكي قصة اختفاء علم عظيم تُشرق شمسهُ مرة أخرى.

وكانت نتيجة هذه المجاهيل أن تعرضت نصوص الحماسة لآفة الدواوين القديمة، فأصابها التصرف والتغيير في عصر كان حرياً به أن يحفظها بعد أن راج فيه التدوين راجاً كبيراً، لكن ذلك لم يحصل فغلبت عليها عاديات الزمان ولا سيما الإنسان الذي نكرها قرناً طويلاً لم يذكرها فيه بنقد حقيقي أو عرض شارح، حتى جاء رجل اسمه أبو رياش أحمد بن إبراهيم الشيباني (339هـ)، فقدم شرحاً لها شيد فيه أول محاولة لتثبيت النص، ثم تتابعت الشروح بعده حتى وصلت إلى الشرح الأكبر الذي صنعه المرزوقي (421هـ)، وبين المرزوقي وأبي تمام قرابة القرنين، تعرض فيهما النص لكثير من التزييد والتغيير في الرواية، حتى تعددت نسخته كما يُشير المرزوقي نفسه عند شرحه أحد الأبيات، قائلاً: "هذا، وقد رجعنا إلى نسخ مختلفات

العتيق، الذي لم يوات قريحته الشعرية وأسلوبه في النظم، ف جاء شعرة مخالفاً لما سمي عمود الشعر العربي أو طريقة العرب في النظم، وتنبع هذه المخالفة عند تأمل فحواها عن حدود الحكم الاسترضائي المفهوم من عبارة النقاد قديماً: "إن أبا تمام في اختياره أشعر منه في شعره" (التبريزي، 1838م)؛ ذلك أن عمله في الانتخاب يكشف عن امتلاكه وعياً فنياً تجاوز في عمقه وإحكامه وعي نقاده القدامى الولوعين دائماً بضرورة الفصل القسري بين القديم والجديد من غير مسوغ نقدي معتبر يصير الاحتكام فيه إلى الفن نفسه، أو الاستناد به إلى معلم واضح من معالم النقد الموضوعي مما كان شائعاً في ذلك الزمان⁽⁵⁾ وتغوفل بقصد الانتصار لآراءٍ تحميّة فرضتها خيالات المعاصرة وحجبتها، وما لازمتها قدرًا من عدم الفهم لفنّه الجديد (حسين، 2004م)؛ فحاول جاهداً أن يُثبت أن الإبداع الشعري فعلٌ دنيويٌّ مبنيٌّ على الاختلاف، لا ينتظمه نمطٌ مجردٌ أبد الدهر، ولا يسيرُهُ أسلوبٌ واحدٌ يمكنُ للنقاد أن يجمعَ القرائح كلها تحت شرائطه وقواعده جمعاً حتمياً صارماً، فضلاً عن أن دنيوية الإبداع تحمّله - ضرورةً - الغث والسمين من النتاج حمل كراهة لا رضا.

ومن أجل ذلك كانت الاختيارات - التي تقوم ضمناً على قاعدة التفاوت في القصيدة، أو في شعر الشاعر الواحد، أو مجموعة من الشعراء (عباس، 1993م) - وسيلته المثلى لرسم الهوية العميقة التي احتقرها النقاد بين القديم والجديد؛ فخالف روح عصره في تدوين الاختيار، وتجاوز أشعار المُحدثين بعد أن رأى أنها لن تُحدث بدعةً جديدةً بالذُكر في فنّ الانتخاب، الذي ارتأى أن يُرسي أصوله على الثباين والاختلاف بين مذهب الشاعر وطريقة اختياره؛ إذ لا جدّة في اختيار ما يأتي موافقاً لشعره⁽⁶⁾، وإنما تكمنُ الجدّة في ما يخالفه، وهذه المخالفة هي نفسها التي أكسبت حماسته حكماً تفضيلياً على حماسة البُحترّي، قال المرزوقي: "على ذلك كان البُحترّي؛ لأنّه فيما حكى عنه كان لا يُعجب من الشعر إلا بما وافق طبعه ومعناه ولفظه" (المرزوقي، 1991م).

وبناءً على ذلك، ولّى أبو تمام وجهه نحو أشعار القدماء، واتخذها قبلةً في اختياره⁽⁷⁾ (عباس، 1993م)؛ فأظهر وعياً فنياً عاليًا في الجمع بين الإبداع القديم مُتملاً بأشعار من سلف، والإبداع الجديد مُتملاً بشعره نفسه، فتكاملت له صورة الشاعر الفنان في نظمه واختياره؛ وهو ما يوجب اعتدالاً في النظر إليه تلغى به فكرة الموازنة المغلوطة في العبارة القديمة "إن أبا تمام في اختياره أشعر منه في شعره"، التي ما فتى النقاد يُكررونها مع ما تحمّله من مديح يشبه الذمّ حسب المصطلح البلاغي القديم، ثم أرادوا أن يُخففوا من سورة الحكم

فاصطنعوا لها تأويلاً دفاعياً يحاول أن يُنصف أبا تمام ويُخرجه من الحرج، كما فعل المرزوقي حينما انتصب للدفاع عنه، فسلم بأن الاختيارات أفضل من شعره نفسه، وأرجع سبب ذلك إلى الاختلاف بين القوة الناقدة والقوة الشاعرة (المرزوقي، 1991م، وعباس، 1993م)، ولم يتنبّه إلى أنّه بذلك يُثبت الحكم السلبي على شاعره وينتصر لنقاده القدامى عليه.

إن أبا تمام كان يُدرك - من غير حاجة إلى دفاع المرزوقي - إدراك الفنان بحساسيته العالية أن شعره واختياره لا يلتقيان في النسيج والأسلوب، أو ما عبّر عنه إحسان عباس بفكرة التوازي بين شعره وأشعار الحماسيين (عباس، 1993م)، ولعلّ هذا ما أوقع النقاد المحافظين في حرج كبير في النقد التطبيقي؛ ذلك أن حُسن الاختيار جاء من شاعر تأثرت قريحته الشعرية بفنون (المولدين) بما تحمّله هذه الكلمة من معاييب في نظر المحافظين، في الوقت الذي لم يستطيعوا فيه - على تعلّقهم بالقديم - أن يُقدّموا مثيلاً لهذا الاختيار؛ ممّا يشكك في تمكّنهم من أصول الصنعة الشعرية، الناحية الفنية خاصة؛ فهم على الأغلب رواة ولغويون عكفوا على نقل الأشعار لغايات أحرّ بعيدة عن الفن (الجاحظ، 1998م، وعباس، 1993م)، واستطاعوا أن يستحكموا بطرائق مختلفة على الجوّ الثقافي القديم، فأخذوا ينظرون إلى الشعراء من نواذهم العالية حتى صغروا في عيونهم؛ ولذا قد يصح القول: إن الحسّ الفني كان مخرجاً لأبي تمام في الصراع الثقافي مع المحافظين، وهو جسّ تحييه الدهور مهما كان خاملاً في زمنه، قال أدونيس: "ونظر أبو تمام إلى العالم حوله كما هو، وعاشه كما هو، لكنّه تجاوزه وخلق عالماً فنياً، وهكذا اتخذت الحداثة عنده بعد الخلق لا على مثال" (أدونيس، 2002م)، وينطبق هذا التصور على نُصوص الحماسة التي كانت خلفاً فنياً على غير مثال؛ إذ لم يسبق أحدٌ إلى مثلها في الاختيار.

ومن جهةٍ أخرى، استطاع أبو تمام باختياراته أن ينقل قاعدة التفاوت إلى الشعر القديم، مبيّناً أنّها تضمُّ الشعراء جميعاً قديمهم وحديثهم، فنقل الجميل⁽⁸⁾ (عباس، 1993م) من الأبيات العتيقة ونبد المرذول، وأثبت لنقاده أن كثيراً ممّا يحتقون به من الشعر القديم يحتاج إلى غريبة لاستخراج الجيد منه، ولم ينصرف إلى أشعار الكبار بل أظهر الزائع في أشعار المغمورين غير المشهورين، ليؤكد شمول الإبداع وعدم اقتصره على طبقةٍ بعينها، فحقّق هدفين: أحدهما إدخال مصطلح التفاوت في الشعر القديم، والثاني تعميم الإبداع على الشعراء جميعهم من غير احتكاره في طبقة واحدة منهم.

ويبدو أن أبا تمام قد نجح في عمله عندما اعترف المحافظون - لاحقاً - بأنّ هناك شيئاً مذكوراً يميّز الشاعر، وإن

الانتخاب على نحوٍ خاص، فاخْتطَّ للحماسة بدايةً ونهايةً، وشرع لها منهجاً وأقام لها مَقْصداً، وانتظمتها في باباتٍ صَحْبَتْها عنواناتٌ دالَّةٌ على موضوعاتٍ أشعارها، حتَّى استقامت بأخْرة ديواناً مُنتخباً، غابت عنه أسماءُ الشُعراءِ وحضُر اسمُ أبي تمام. وما يميِّزُ هذا الوعي - الفتيِّ والتأليفيِّ - أنَّه جاءَ مستقلاً عن السُّلطة السِّياسية؛ فرجلُ السِّياسة المُستتيرُ الذي كانتْ تقدِّمُ له المؤلِّفاتُ في القديم لم يحضُر في هذا السُّقَرِ الشُّعريِّ؛ إذ لم يصنعه أبو تمامٍ ليتقرب به من صاحبِ سريرٍ أو أميرٍ أو وزيرٍ أو قائد، فمَنَحَهُ ذلك حريَّةً أنَّه عن سَطْوَةِ السُّلطة (إيديولوجيَّتها) التي قد يُؤدِّي مساسها بالعمل - أحياناً - إلى إضعافه ثقافيًّا مهما تسامت جودته؛ فالشُّعْرُ دنيويٌّ وعليه حتَّى يبقى حبًّا سياراً أن يتجرَّد من أيِّ (إيديولوجيا) قد تُحارِبُها بشراسمةٍ تجربته القارئ (المودلج)؛ إذ إنَّ أيَّ تعارضٍ بين تجربة الشَّاعر والقارئ سنُفضي إلى انهيار العمل وفشله، وإن كان ربيعاً، ولن ينفَع بعدها دفاع ريتشاردز وإصراره على النُّصحية بالقارئ من أجل الشَّاعر وتجربته، قال: "إنَّ إساءة فهم الشُّعْر والتقليل من أهميته مردُّهما قيل كلِّ شيءٍ المبالغة في أهمية العنصر الفكريِّ فيه، ولكننا نستطيع أن ننتبين بصورةٍ أوضح كيف أن الفكر ليس هو العامل الأولى في الشُّعْر حينما ننظر إلى تجربة الشَّاعر نفسه، لا إلى تجربة القارئ".⁽⁹⁾ (ريتشاردز، د ت).

وعلى الرِّغم من ذلك رأى بعضُ دارسي أبي تمام أن عقله الواعي كانَ نسقيًّا - سلبياً - يحنذي فيه النمط القديم في الفنِّ الشُّعريِّ وإن كان يُحاول أن يثبت خلاف ذلك، ومُختاراًه أيضاً "كانت ذات طابعٍ نسقيٍّ واضح"⁽¹⁰⁾ (الغذامي، 2003م)، وهذا حُكمٌ قد يصحُّ إذا عرَّفنا النَّسَقُ بأنَّه محاكاةٌ مجردةٌ للشُّعْر القديم في نظمه وموضوعاته فقط، غير أن ذلك لا يُنصفُ الحماسة ولا يعدلُ في الحكم عليها؛ إذ لا بدَّ من أن ننظر إلى الأفكار السُّقِّيَّة وفق تجربتيِّ الشَّاعر والمُتلقي اللتين ضمَّهما ذلك الزَّمان، مع بيان أثر كلِّ منهما في تشكيل الوعي الجمعيِّ آنذاك؛ ولا نتأدَّى إلى ذلك إلا بربطِ أبواب الحماسة بالمجتمع ومؤثراته السِّياسية والفكرية.

بناءً على ما سلف، نلاحظ أن دلالة الحماسة اللغوية تُشير إلى الشُّجاعة (ابن منظور، 2000م)، والشُّجاعة جزءٌ من التَّكوين الوجوديِّ لدى العربيِّ في أوليَّاته القبليَّة، فأن تكون شُّجاعاً يعني أن تكون عربياً، وأن تكون عربياً يعني أن تكون شجاعاً، وهذا ليس إنشَاءً مدحياً بقدر ما هو وصفٌ لأمةٍ - قد يصحُّ لغيرها أيضاً - كانت ترى البأس والقوَّة سبباً من أسباب بقائها بعد أن فرغت حياتها البدائيَّة من قوانين البقاء التي تُشرِّعها الأعراف الإنسانية السليمة أو الشُّرائع السماوية

كان ينبع من اختياراته لا من شعره، فقال الإشادة في حقل الاختيار عامَّة، ووقع إجماع النَّقاد قديماً "على أنَّه لم يتفق في اختيار المقطعات أنقى مما جمعه [أبو تمام]، ولا في اختيار المقصِّدات أوفى مما دوَّنه المفضلُّ ونقده" (المرزوقي، 1991م)، على أنَّنا نشكُّ في أنَّ صواب الاختيار عندهم كان يرجع إلى المُختار نفسه من حيث هو فنٌّ، بغضِّ النَّظر عن زمنه وقائله (مندور، 1996م).

نسقيَّة الحماسة

إنَّ هذا التَّاريخ لنصِّ الحماسة وما ارتبط به من مُشكلاتٍ توثيقيةٍ وفنيةٍ وثقافيةٍ، يؤكِّد الحضور النَّسقيِّ الكبير لمثل هذه المجاميع الشُّعريَّة؛ فهي تحملُ جماليَّةً فنيَّةً عالية، وتلتفُّ من حولها طبقةٌ واسعةٌ من المُتلقيين كان لها نصيبٌ في احتضانها والحفاظ عليها، كما أنَّها اشتملت على مضامين خالفت روح العصر مخالفةً ظاهرة؛ مما يهيئها باقتدارٍ للدُّرس النَّقائيِّ. ولا تعني دراسة الحماسة ثقافيًّا أن نسقها سيكون رجعيًّا سلبياً ضرورة؛ لأنَّ النَّقدَ أُنقافيًّا كان أم غير ثقافي لا يبحث عن المعايير حسنُ، وإنما ينتبعُ المحاسن أيضاً؛ ويوجب ذلك أن النَّسَقُ من حيث هو باطنٌ مؤوَّلٌ يحتملُ الجانبين ضرورة، والكشف عن أحدهما هو مرادُّ النَّقد بعد أن يبرأ من أيِّ أحكامٍ مُسبِّبةٍ تجرُّها عواطفٌ مُستفاةٌ من موقفٍ سلبى أو إيجابى تجاه الخطاب نفسه.

ولما كانت القراءة النَّقائيَّة تسمح بتعدُّد النَّتاولِ وطرائقه - انطلاقاً من "أنَّ السِّياق النَّقائيِّ الذي يتحدث عنه أتباع الدراسات النَّقائيَّة نسقٌ سياسيٌّ بالدرجة الأولى؛ أي أن النَّصَّ الذي ينتمي إلى الماضي يجب أن يُفسَّر داخل السِّياق النَّقائيِّ السِّياسيِّ لمؤلِّفه، أو داخل السِّياق النَّقائيِّ السِّياسيِّ الذي يُعيد القارئ الحديث تخيله وبناءه، أو داخل السِّياق نفسه للقارئ الحديث" (حمودة، 2003م) - فإنَّه يحسنُ بنا أن نتحرَّك في القراءة النَّقائيَّة إلى الوراء، مُرتحلين إلى الزَّمن الماضي حيثُ الشَّاعر والنَّصُّ والمُتلقي من أهل ذلك العصر هم أقطابُ الأدب والمُتأثرون به؛ لتتجنَّب الأحكام النَّقدية ذات الاتِّجاه الواحد التي يفرضها بعضُ دعاة الأفكار الحديثة في موقفهم السُّلبيِّ من الثَّراث؛ إذ لا يصحُّ القولُ في القبح من غير البحث عن مُسبباته الزَّمنيَّة التي من الممكن أن تكشف عن جميلٍ في ثوبٍ قبيح، علاوةً على أنَّ وظيفة النَّقد ليست دعوة الشُّعراء إلى أن يكونوا شهداء بررة تُسال دماؤهم على عتبات السُّلطة من أجل إثبات الجميل النَّقائيِّ المتوهم.

وبالنَّظر إلى أبي تمام نجدُ أنه كان صاحبَ قريحةٍ مُتفرِّدة في الاختيار، سايرها وعيٌّ تأليفيٌّ أفضى إلى اِكتمالِ تجربة

لأنها على الحقيقة كانت صناعةً سياسيةً خالصةً لا دخل للأدب بها؛ آية ذلك أن الأدب منذ عهد بشار بن برد كان ينطلق إلى التجديد ومخالفة القدماء سائرًا بجذ وراء التطور الطبيعي للفنون، وقد نجح بعض الشعراء في تسريب أنماط جديدة لقيت معارضةً هامشيةً لا يؤبه لها من الرواة واللغويين الذين لم يكونوا يمثلون النقد بقدر ما يمثلون علومهم ومعارفهم الخاصة، فشهد أبو نواس وأبو العتاهية ومسلم بتجديدهم التي نالت استحسان كثير من الناس، وبقيت المحاولات مستمرة طوال العصور.

وشهد عصر أبي تمام تحولاً أعظم من أسلافه؛ إذ تغلبت على زمنه فرقة كلامية -المعتزلة- دعت إلى نفي التقليد نفيًا شديدًا، وجنحت إلى البحث العميق عن العلة الدينية وفق ما يقتضيه العقل، ثم تقاربت من الخلفاء وسكنت قصورهم فتنبؤوا فكرها ودعوا إليه بالحب السليمة تارةً وبالقهر والاضطهاد تاراتٍ أخرى، كما حصل في فتنة خلق القرآن (أمين، د ت)، وهذا الفعل (السياسي-الديني) كانت نتائجه وخيمة على الناس؛ فأصبحوا غير واقفين بهذا العقل وما صدر عنه من أفكار ودعوات للإصلاح الديني والسياسي والاجتماعي، فأصيب الناس بما يمكن تسميته (ردّة العصر) عن العقل وملابسائه، بعد أن ألهوه عقلاً دموياً وليس إقناعياً.

وانتقلت الردّة إلى الأدب، الشعر خاصةً، فرفضوا جديده واستبقوا على القديم، وعضوا أوصالهم عما يحملهم من أفكار جاهلية قد ثاقت الدين أو تخالفه؛ لأنه في النهاية لا يعدو أن يكون خيالاً شعرياً لا يؤثر -على الحقيقة- في المجتمع تأثيراً وجودياً؛ ولذا لا نبعُد في القول: إن السلطة العباسية في عهود الاعتزال-المأمون والمعتمد والواثق- وما أصاب فيها بعض سادة المعرفة من قتل وصلب ووجد، حولت المجتمع إلى مجتمع نسقي يأوي إلى ركن القديم بشدة وينكر الجديد مهما كانت روعته وجماله؛ وبذا فقد أوجدت تلك السلطة شرخاً حقيقياً في مفهوم التغيير والتطوير على الصعيدين الديني والدنيوي بقيت النظرة إليه سلبية حتى يومنا هذا، وما كان (للمؤسسة الأدبية) إلا أن تستجيب مرغمة لهذا النسق السياسي، وأن تنتشر ما يحيي القديم بجماله الفني ونسقه الفكري، وكذلك فعل أبو تمام في اختياراته التي قسّمها إلى عشرة أبواب، بيانها كالآتي:

أولاً: الحماسة

هي مسمى الديوان ومبتدؤه وأكبر أبوابه عدد مقطعات⁽¹¹⁾، وأكثرها تعبيراً عن النسق الشعري القديم الذي يميل فيه الشعراء إلى إظهار الشجاعة والبأس في أغراضهم المختلفة كالمديح والهجاء والفخر والرثاء والغزل...؛ فالحماسة لا تولف غرضاً مستقلاً، وإنما هي فكرة تتخلل الأغراض وتسدّها وتقويها؛

بتعاليمها السامية، ومن هنا نفهم تسمية الديوان بهذا الباب، فالحماسة هي العربي، وهذا ديوان العربي بما يحمله من صفات إيجابية وسلبية.

إن أبا تمام في الحماسة ينقل صورة العربي شعرياً في عصر كان العقل الجمعي قد خطا خطوات متطورة اكتسب بها معارف كثيرة حولته من البداوة إلى التحضر، ومن البساطة إلى التعقيد، ووصلت به إلى مرتبة في التفكير صار بها يشكك بجرأة كبيرة في المسلمات أو الثوابت التي تورثها من قديم؛ فأخذ المتكلمون من أهل الإسلام يعنون بالعرض والجوهر والحديث والقدم وخلق القرآن...، كما كانت خلافاً للملح والنحل تموج بها أزقة بغداد ومساجدها ومجالسها، ولم يكن الناس بمعزّل عن هذا كله، بل كانوا يشعرون به شعوراً قوياً، ازداد أثره بعد أن رأوا العلماء والفقهاء يجلدون ويحبسون ويُقتلون بسبب موقفهم المعارض لمسألة كلامية.

وعلى الرغم من هذا الجو المليء بالخلافات العقلية الحادة كان الشعر يشهد ردّة عكسية إلى مضارب القدماء، ومهما اجتهد كبار الشعراء في محاولاتٍ للتعبير عن العصر العقلي وتطلعاته في التخلص من التقاليد القديمة وابتداع أنماط جديدة في البناء الفني وفي المعاني والأفكار، فإنهم كانوا يقابلون برفض كبير وتحقير شديد في عملهم، وتولى كبر ذلك كله حركة رجعية مثلها أناس نصبوا أنفسهم حراساً على القديم.

وعلى هذا فإن المفارقة الحقيقية في حماسة أبي تمام لم تكن في مخالفة شعره اختياره؛ لأنه في شعره -كما رأى النقاد- لم يخرج عن الدائرة التقليدية" (مندور، 1956م)، وإنما في مخالفة اختياره روح عصره المفترض، إنه يعيد نتاج العقل العربي الفلق من زمن القبيلة؛ حيث التصارع على البقاء، والنهائي الذميمة لتعرية الآخر وإقصائه، ومديح الغازي الميت تحت مسمى الرثاء، وتقليل قيمة المرأة ودمها، وغير ذلك من صفات العربي القديمة التي حارب الإسلام كثيراً منها في تعاليم شريعته طوال مئتي سنة، كما حاربها العقل الراشد بعد تخلّصه من مخلفات الماضي وتنقيته من أدران الجهل.

والغريب أن هذه المخالفة لم تقلل من قيمة الحماسة، بل حظي نسقها القديم بقبول كبير لدى الجمهور، فبعد وفاة أبي تمام بنحو قرن -أي القرن الرابع الهجري- بقي الذوق السائد في المجتمع العباسي على عهده بتفضيل القديم؛ فلقى شعر أبي تمام بتقديره وإغماضه معارضةً كبيرةً حالت دون الإجماع على تبريزه، بينما شهد اختياره اتفاقاً عليه؛ ومن هنا تنبؤ لنا نسقيته المتلقي لا نسقيته الشاعر.

وإذا كان كذلك فإن المجتمع العباسي كان نسقياً، على أنه يجب الاحتراس من نسبة هذه النسقية إلى (المؤسسة الأدبية)؛

ومحاماته عنه، فكأنه أرادها قطعة خاصة بتأبط شراً يصف فيها غرابه.

أما باقي القصيدة فلم يشغل بال أبي تمام؛ لأن موضوعها وجمالها لا يرقيان إلى اختياره؛ إذ بيدوها الشاعرُ بحديث مُرسَلٍ عن تدمرٍ من الشيب الذي وخط رأسه، فأبدله حالاً غير التي كانت، ثم أخذ بوصف الربيبة (الطليعة) واستتبعه بوصف الذئبة حتى انتهى إلى وصف المرأة التي تمتع بها. وعليه، فقد أهمل أبو تمام هذا كله مكتفياً بالقطعة الواصفة لتأبط شراً.

وقد كان الجانب الجمالي في الاختيار واضحاً، غير أن الجانب الثقافي كان أشد وضوحاً، فتأبط شراً شاعر من اللصوص مشهور بمغامراته وشجاعته، فصار مثلاً للقوة والبسالة؛ وحظي باهتمام العامة التي تهوى سماع أحاديث اللصوص والشجعان ونُفِرغ كثيراً من وقتها في رواية أقاصيصهم وحفظها؛ وبدا وجد أبو تمام في قصيدة أبي كبير الهذلي⁽¹⁴⁾ عرضاً دقيقاً وجميلاً لتأبط شراً، فاختره.

ولعل قارئ القصيدة في أصل الديوان لن يختلف مع أبي تمام في اختياره هذا؛ لأن المقطعة متميزة تماماً في تشكيلها الجمالي والموضوعي عن سائر أبيات القصيدة، فيسهل - حينئذ - استلال أبياتها وعزلها من غير ملاحظة أي نقص قد يعترها؛ وبدا تخرج المقطعة مكتملة مستوية. وعليه، نوكد أن طول القصيدة وتعدد لوحاتها أعطى مجالاً رحباً للاختيار، فغرض هذه القصيدة الرئيس يصعب تحديده، وإن رأينا صاحبها يستكثر في قصائده من دم الشيب والكبر⁽¹⁵⁾؛ والاستكثار من هذا الموضوع لا يُحوله أن يكون غرضاً مستقلاً لأنه كان يتخذُه مطلعاً لقصائد آخر تحمل موضوعات شتى.

أما المثال الثاني، فهو الحماسية السادسة والخمسون، وأبياتها⁽¹⁶⁾: (المرزوقي، 1991م).

لقد زادني حُباً لنفسي أنني

بغيض إلى كل امرئ غير طائل بغيض

وأني شقي باللئام ولا ترى

شقياً بهم إلا كريم الشمائل

إذا ما رأني قطع الطرف بينه

وبيني فعل العارف المتجاهل

ملائت عليه الأرض حتى كأنها

من الضيق في عينه كفة حابل

وهذه الأبيات مقتطعة من قصيدة للشاعر الأموي الطرماح

بن حكيم، وعدد أبياتها تسعة وعشرون بيتاً، مطلعها:

(الطرماح، 1994م).

نبئت تميماً تجتدي حرب طيء

تباركت يا رب القرون الأوائل⁽¹⁷⁾

فراها في المديح تكمل خصال الممدوح الأربع التي دار حولها المدائح القديم إلى جانب العقل والعدل والعفة كما رأى قدامة بن جعفر (ابن جعفر، 1979م)، ونراها تتقمص هجاء الأعداء والفخر بالأقوام وثناء الأبطال، أما في الغزل فتناثرت الشجاعة والحب ظاهرة في أشعار من تعشق من الفرسان، ولنا أن نتلمس مواضعها في أغراض آخر.

وهذا النوع من الاختيار يدور حول ما أسميناه سابقاً الاختيار الإبداعي؛ فالقصيدة ينتظمها غرض ما ثم يأتي المختار وينتقي منها أبياتاً محددة تستحيل باستقلالها عن القصيدة موضوعاً جديداً، ويساعده على ذلك التعدد الموضوعي في القصيدة العربية القديمة، أو ما أسماه حازم القرطاجني (القصيدة المركبة) (القرطاجني، 1966م)، غير أن إثبات هذه الطريقة ومتابعة ما يمكن أن يصدر عنها من نتائج طريفة في اختيار الحماسة قد يكون عسيراً؛ لصعوبة العثور على دواوين الشعراء الأصليين التي يتأتى من خلالها إجراء الموازنة بينها وبين الحماسة، على أننا لا نعدّم الأمثلة التي تثبت هذا الطرح، منها: الحماسية الثانية عشرة لأبي كبير الهذلي، وهو شاعر مُحضرم، من أبياتها: (المرزوقي، 1991م).

ولقد سريت على الظلام بمغشم

جلد من الفتيان غير مُنقل

ممن حملن به وهن عواقد

حُبك النطاق فشب غير مُهبل

ومبراً من كل غير حيصة

وفساد مُرضعة وداء مُعصل⁽¹²⁾

وأصل هذه المقطعة قصيدة في ديوان الهذليين عدد أبياتها

سبعة وأربعون بيتاً، مطلعها: (ديوان الهذليين، 1995م).

أزهير هل عن شيب من معدل

أم لا سبيل إلى الشباب الأول

ووقع اختيار أبي تمام فيها على عشرة أبيات، ورأى الباقي

فضلة، ومدار الأبيات المختارة على وصف الرقيق - تأبط شراً -

ومزايا خلقته، وما يتسم به من شجاعة وإقدام، على أن هذه

اللوحات الوصفية من القصيدة ينقصها بيتان لم يقعا ضمن

الاختيار، هما⁽¹³⁾: (ديوان الهذليين، 1995م).

صعب الكريهة لا يرأ جنابه

ماضي العزيمة كالحسام المفصل

يحمي الصحاب إذا تكون عزيمة

وإذا هم نزلوا فمأوى العيل

ويبدو أن السبب في إهمال هذين البيتين يرجع إلى أن

الشاعر يسوق في الأبيات العشرة المختارة الحديث عن الصورة

الخلفية الخاصة بالرقيق من غير التعرض لأثره في صاحبه

عند الحفيظة إن ذو لوثة لانا
قوم إذا الشر أبدى ناجديه لهم
طاروا إليه زرافات ووحدانا
لا يسألون آخاهم حين يندبهم

في الثائبات على ما قال برهانا
وهذه الأبيات نسقية مفرقة في النسق حتى القبح، وهي
تلخص باب الحماسة كله؛ إذ تتغلب على ألفاظها القبيلة
وأبنائها، وهو ما يجعلك تسرح بخيالك لسماع سهيل الخيول
وإصطكاك السيوف، ولك أن تشتم من غير رائحة روائح الدماء
العريزة، ولك أن تعلق هذا كله بغياب العقل وحضور الحمية،
وجهالة الدنيا وتضييق فسيحها.

على أن هذا المتخيل الكريه قد يستحيل محبباً إلى المتلقي
إذا نظرنا إلى الزمن الثقافي الذي نشأ فيه القول، فحينئذ
سيتحول ويصبح متخيلاً جميلاً مرغوباً فيه أشد ما تكون
الرغبة؛ ويشرح ذلك التحول أعراف المجتمع القبلي التي تُنادي
به وتسعى بكل ما أوتيت من قوة إلى المحافظة عليه؛ لأنه
سبب أصيل من أسباب الوجود والبقاء على حد تقدير عقليهم
آنذاك.

غير أن زماناً آخر سيغير النظر إلى هذه الأعراف
والعادات، وهو زمن الاختيار الذي يبتعد عن الزمن الأول عدد
سنين، ويتجاوزُه ذهنًا وتفكيرًا، وهو نتيجة انقلاب فكري طرأ
على عقل العرب بعد مجيء الإسلام؛ فلم يعد العدو المعلن
يمثل الآخر القبلي، ولم يعد الصراع اعتباطياً ينشأ مع كل
صرخة استجداد، بل أخذ يسلك منحى القوانين والضوابط التي
عصمت دماء الناس وكفنتهم شرور القتال وآلامه، فلا نزاع
بالغضب ولا قتل بالحمية، كما أن أعداء الأمم عليهم أن
يجتمعوا أخوةً متحابين متصافين متراصين لمواجهة عدوهم
الجديد وصدده.

إننا أمام زمانين ثقافيين متنازعين: ماضٍ وحاضر، ويبدو
أن الغلبة آلت أخيراً إلى الزمن الماضي وأفكاره فأخذت تنتشر
انتشاراً واسعاً، وتمثلها حملة النسق القبيح من الولوعين دائماً
بأوهام التراث والأصالة، ونادوا بعدم الانفصال عنها مهما
احتوت من معائب ومساوي؛ ومن أجل ذلك أخذ هؤلاء
يتصدون لكل جديد يصل إليهم، وينظرون إليه على أنه غريب
مجهول لا خير فيه، وما كان هذا رسمه فلن يكفوا عن وصفه
بأسوأ الأوصاف حتى يبرهنوا على عجزه وفقره أمام قديمهم
الخلاب.

ولعل أبا تمام كان يعي هذا الولع الشديد بالقديم ومشابهاته،
فجاءت معظم مقطعات باب الحماسة جاهلية، لأن الحماسة -
مهما اتسع معناها - فكرة قبلية خالصة كما هو معلوم،

ومدارها الافتخار بقبيلته طيء والنيل من أعدائها، قبيلة
تميم خاصة، وفيها يتأوب الافتخار بين ذكر الجماعة ممثلةً
في القبيلة وذكر النفس ممثلةً في الشاعر، وقد اختار أبو تمام
مديح النفس السابق إثباته. وعلى الرغم من أن القصيدة في
غرض واحد فإن تعدد الافتخار بالقبيلة تارةً وبالنفس تارةً أخرى
أعطى توجيهاً محدداً للاختيار، فابتعد عن أبيات الصدام القبلي
واقطع أبياتاً تصلح للفخر بالنفس والزهو بها في أي زمانٍ ومن
أي إنسان؛ بل إنها تصلح لتدور مدار الأمثال فتنتشر وتذيع،
وهي في ذلك لا تستبطن نسفاً قبيحاً يُصور فحولية الشاعر
وافتحاره بنفسه كما يخلو لبعض الدارسين الثقافيين أن يصفوا
الشعراء الذين ينظمون على منوال هذه الأبيات (الغدامي،
2003م)؛ فالرؤى الثقافية يجب أن تتسع أكثر فأكثر وأن
تتعمق النفس الإنسانية تعمقاً كبيراً حتى تصدق أحكامها على
الشعراء، وهذه الأبيات وغيرها تصف المجتمعات وأدوار العدا
والكراهية فيها، فالكريم لا يسلم من تربيص لئيم ولا من حقه
وحسده.

ومهما يكن الأمر، فإن مقطعات باب الحماسة - ولنا أن
نعمم على أبواب الديوان كاملة - جاءت من قصائد مختلفة
الأغراض، تعقب فيها أبو تمام ما ينطبق على معنى الحماسة
الواسع بما يحتمله من شدة وبأس وشجاعة ومشقة وعذاب،
وغيرها مما يوطن الإنسان نفسه على الصبر عليه أو تجاوزه،
ولو توفّر النقاد على دواوين شعراء الحماسة لتعرفنا بدقة
مُتناهية منهج الاختيار عند أبي تمام، لكن ذلك غداً غيباً
ماضياً محجوباً لا سبيل إلى تبيئه، إلا أن تخرج مع الزمن
دفائن جديدة تحمل معها ما يجلي الغامض ويكشفه.

وبالرجوع إلى مضمون أشعار باب الحماسة نجد أنه يرتبط
بتاريخ قديم، هو تاريخ الصراع المرير الذي امتد حقباً طويلةً
بين القبائل في جاهلية العرب، استرجعه أبو تمام بعد مئتي
سنة على زوال المفاهيم الجاهلية ومجيء الإسلام الذي حرر
الإنسان العربي من رقة القبيلة وعصبيتها، وأدخله في طوري
المدنية والتحضّر؛ لينظر إلى نفسه من حيث هو فرد مسؤول
عن عواقب أفعاله التي لن تدفعها عنه جماعته أو عشيرته.

ويبدو أن النسق الشعري المعبر عن روح الجماعة والشعب
لم يعترف بهذا الجديد اعترافاً شاملاً، فاحتفظت القبيلة بالشعر
يحفها أحياناً، ويتعمقها أحياناً كثيرة، ولعل أول مقطعة في
الحماسة تثبت هذا الروح القبلي المشتعل، قال أحد بلعبر:
(المرزوقي، 1991م).

لو كنت من مازن لم تستبح إلي

بنو اللقيطة من ذهل بن شيبانا

إذا لقام بنصري معشر خُس

فوارس صدقوا فيهم ظنوني
فوارس لا يملون المنايا
إذا دارت رحي الحرب الزبون
ولا يجزون من حسن بسني
ولا يجزون من غلظ بلين
ولا تبلى بسألهم وإن هم
صلوا بالحرب حيناً بعد حين
هم منعو جمى الوقبى بضر
يؤلف بين أشنات المنون
فكعب عنهم ذرة الأعادي
ولا يرعون أكناف الهويني
إذا حلوا ولا أرض الهدون⁽²⁰⁾
غير أن هناك بعض المقطعات التي لم تصل إلى مرتبة
الجاهليين والمخضرمين والأمويين في القوة الشعرية؛ إذ جاءت
ألفاظها هادئة ليئة، منها: حماسية أبي عطاء السدي، قال⁽²¹⁾:
(المرزوقي، 1991م).
ذكرتُك والخطي يخطر بيننا
وقد نهلت منا المثقفة السمز
فوالله ما أدري وإنني لصديق
أداء عراني من جبابك أم سحر
فإن كان سحرًا فاعذريني على الهوى
وإن كان داءً غيره فلك العذر
وهذه الحماسية رقيقة، إن جاز الوصف، فهي تختلط
بمشاعر الحب التي تضعف قوتها، وربما تزيد مطلقاً من ذهن
القارئ بعد أن ترسم في مخيلته صورة العاشق المشتاق إلى
محبوبه.
ومنها مقطعة جميل بن معمر العذري، قال: (المرزوقي،
1991م).
أبوك أبوك أريد غير شك
أحلّك في المخازي حيث حلا
فما أنفيك كي تزداد لوماً
لألام من أبيك ولا أدلا
وقال في أخرى⁽²²⁾: (المرزوقي، 1991م).
فليت رجلاً فيك قد نذروا دمي
وهموا بقتلي يا بنين لقوني
إذا ما رأوني طالعا من نية
يقولون من هذا وقد عرفوني
يقولون لي أهلاً وسهلاً ومرحباً
ولو ظفروا بي ساعة قتلوني

وجاهليتها تعني قبلتها، ولو أنه أراد مجرّد الحماسة أو الحماسة
بمعناها الواسع لكان له مندوحة في أشعار الإسلاميين أو في
أشعار العباسيين، لكن هذه الأشعار التي قد تخلو من القبليّة
لن تُرضي مُتلقياً نسقياً لا يزال على ذكر بقائله وعشائره
التالدة.
وفي المقابل لم يمنع هذا النوجه أبا تمام من تضمين شعر
عدي من الشعراء الإسلاميين ممن عاصروا الجاهلية ثم أسلموا،
فكانوا المخضرمين، وممن عاشوا في العصور الإسلامية
كالأموي والعباسي، ولا شك في أن المخضرمين كانت لهم بقية
باقية من جاهلية أظهرتها أشعارهم، أو كانت الأشعار المقطعة
ترجع في زمنها إلى ما قبل إسلامهم كما رأينا في مقطعة أبي
كبير الهذلي الجاهلية، ونراها كذلك في مقطعة ربيعة بن مقروم
الصبي، قال⁽¹⁸⁾:
ولقد شهدت الخيل يوم طرادها
بسليم أوظفة القوائم هيكل
فدعوا نزال فكنث أول نازل
وإذ ذي حنق علي كأنما
تغلي عداوة صدره في مزجل
أرجبته عني فأبصر قصده
وكويته فوق النواظر من عل
أما الشعراء الإسلاميون فيتباينون في اختيارات الحماسة،
فمنهم إسلامي نظم على نسق الجاهليين في أحداث عاشها في
الإسلام؛ إذ كانوا قريبي عهد بالجاهلية وأهلها، ومنهم سعد بن
ناشب في الحماسية العاشرة، منها⁽¹⁹⁾: (المرزوقي، 1991م).
سأغسل عني العار بالسيف جالبا
علي قضاء الله ما كان جالبا
وأذهل عن داري وأجعل هدمها
لعرضي من باقي المذمة حاجبا
ويصغر في عيني تلادي إذا اثنت
يميني بإدراك الذي كنت طالبا
فإن تهديموا بالغدر داري فإنها
تراث كريم لا يبالي العواقبا
ومنهم أمويون التزموا- أيضاً- نسق الجاهليين؛ إذ كانت
دولتهم عربية أعرابية على حدّ تعبير الجاحظ (الجاحظ،
1998م)، ومثلها يحتفي بالقديم احتفاءً عظيماً، بل إنها أسهمت
كثيراً في بعثه وإحيائه؛ فكانت بعض المقطعات الأموية تُصارع
في قوتها الشعرية المقطعات الجاهلية، انظر قول أبي الغول
الطهوي: (المرزوقي، 1991م).
فدت نفسي وما ملكت يميني

كفيف ولا تُوفي دماؤهم دمي

ولا مألهم ذو كثرَة فيدوني
كما ترى هذه الرقة في شاعرٍ غزلٍ هو الأصوص، واختار
له أبو تمام الحماسية الرابعة والخمسين، قال⁽²³⁾: (المرزوقي،
1991م).

إني على ما قد علمت محسد

أنمي على البغضاء والشنان
ما تعتريني من خطوبٍ ملمة
إلا تُسرفني وتُعظم شاني

فإذا تزول تزول عن مُختمٍ

تخشى بواذرُهُ لدى الأقران

إني إذا خفي الرجال وجدنتي

كالشمس لا تخفي بكل مكان
وهذا الافتخار بالنفس وجلدها وتصبرها في الخطوب
والملمات لا يصل بوقته إلى ذلك الافتخار الجاهلي، مما يقوي
من أن الحماسة فكرة جاهلية تقوى كلما اقتربنا من الجاهلية
وملابساتها، وتضعف كلما فارقتها إلى غيرها؛ فالشحناء
والبغضاء في الشعر الجاهلي قد لا نرى تصويراً مماثلاً لها في
غير ذلك العصر، سوى أن يكون الشاعر قبلًا⁽²⁴⁾ يعيش
النسق معيشة واقعية من غير أن تشغله عنه شواغل النفس
ومتطلبات الأنا المتحررة والمتمردة على قيود القبيلة وقوانينها.

إن نسق الحماسة في هذا الباب جاء محمولاً بنسق المجتمع
الذي قتل فشلاً ذريعاً في تهميش القبيلة وإخراجها من حياته،
فشيوخ مثل هذه المضامين الشعرية في زمن العقل الحر يؤكد
أن هذا العقل كان خاصاً بمجموعة صغيرة في المجتمع مثلت
طبقة الترف الفكري، أما باقي المجتمع فكان مُقيداً بالعقلية
القديمية التي حاصرته حصاراً شديداً لكنه لم يشعر بضيقها؛
فعاش بداخلها ساكناً هادئاً مطمئناً، فلم ينفرد ولم يتمرد ولم
يخرج وإنما استبقى على نفسه مستريحاً بالجلوس في الحرم
النبل.

ثانياً: المراثي

يأتي ترتيب باب المراثي في ديوان الحماسة ثانياً، وهو
ترتيب لا يخلو من نظرٍ منطقيٍّ يقوم على تتابع الأفكار وعدم
قطعها، فأبو تمام جاء أولاً بالحماسة جامعاً فيها ما تأتي لذوقه
من مشاهد الصراع القبلي، ثم أتبعها بالموت من حيث هو مأل
أحد الخصمين حتماً، فاستظهر البابان طبيعةً مركزةً في نفس
الإنسان العربي القديم تُنبئ عن استواء الحياة والموت عنده
استواءً ينعدم فيه الفرق بينهما تعبيرياً خلا ما يقتضيه التركيب
اللغوي من تحديد زمن الفعل في الماضي أو الحاضر؛ ولذلك
كان الشاعر يُجدد بطولته المفقود ويُعظم شأنه على المنوال

نفسه في الحياة (ابن جعفر، 1979م).

ونجد هذا الاستواء في أشعار الحماسة فنلمس أثر الشجاعة
في مقام رثاء لا يصور حزناً حقيقياً بقدر ما ينقل طورا آخر
من أطوار صراع قبلي كان يمتد أحقاباً متطولةً يبقى فيها
الشعراء يتعنون بأبطالهم أحياء وميتين؛ فصنعوا بذلك تأريخ
شرف للأموث لا تقل منزلته عن شرف الأحياء؛ ولذا قد يصح
أن نسمي بعض أشعار هذا الباب ثقافياً تسميةً أخرى هي
حماسة الأموات، انظر هذه الحماسية: (المرزوقي، 1991م).

أبلغ قبائل جعفر إن جنتها

ما إن أحاول جعفر بن كلاب

أن الهوادة والمودة بيننا

خلق كسحق اليمنة المنجاب

أذواب إني لم أهلك ولم أقم

للبيع عند تحضر الأجلاب

إن يقتلوك فقد تلت عروشهم

بعنينة بن الحارث بن شهاب

بأشدهم كلباً على أعدائهم

وأعزهم فقداً على الأصحاب⁽²⁵⁾

فهذه الأبيات تحمل نسق التحدّي والتأريخ من قتل المرثي؛
فالهوادة والمودة بين القبيلين قد انقطعنا، وما عاد بينهما سوى
الحرب المفجعة؛ إذ بها وحدها ستبرد النفوس وتطمئن تحت
الأرض وفوقها، وهذان البيتان - الأول والثاني - يصلحان
حماسةً مُستقلةً لما فيهما من التهديد والوعيد بأخذ الثأر.

ثم تأتي أبيات الرثاء على اتجاهين: أحدهما اعتذار الرثي
للمرثي ومحاولة تخليص نفسه وتبرئتها من إثم التخلي عن ابنه
أو التقصير بشأنه، وفيها تأويلان ذكرهما المرزوقي، قال:
"يروي لم "أهيك" من الهبة؛ أي لم أسمح بدمك كما يتواهب
الناس الشيء بينهم... ويروي: لم "أهيك"؛ أي لم أتغافل عن
طلب دمك استهانةً بك..." (المرزوقي، 1991م)، وكلا
التأويلين كما نرى يسيران في اتجاه الرثي الذي يحرص أشد
الحرص على تبرئة نفسه من التقاعس عن الدفاع عن مرثيه أو
الأخذ بثأره.

أما الاتجاه الآخر فهو ذكر المرثي، وفيه يستذكر الشاعر
فعل ابنه بعده، فقد قتل رئيسهم وسيدهم، الذي كان أكثرهم
شدةً على أعدائهم، وأعزهم على الفقء بين قومهم، فلم يجد
الشاعر تعزيةً على فقد مرثيه إلا باستدعاء جليل أعماله حياً
وهو القتل.

وعلى هذا، فإن نسق الرثاء هنا اتخذ مضمون الحماسة؛ فلم
يذكر المرثي إلا عند بيان فعله الذي أدى إلى مقتل، وهو فعل
القتل المؤدي إلى القتل، وأما مشاعر الحزن التي كان ينبغي

أن تطفو على الأبيات فقد غابت بعد أن غلبتها سورة الحماسة، ومن هنا يصح ما ذكرناه سابقاً من أن الرثاء عند العربي في بعض أحواله استمرار للنزاع الذي طبع حياته في القديم. ولم يكن النسق الحماسي للرثاء لينسحب على الباب كله، بل إن مقطعاته الممثلة له قليلة⁽²⁶⁾ مقارنة بالمقطعات الأخرى التي اشتملت على رثاء خالص لا تختلط فيه مشاعر الثأر والانتقام والعصبيّة، منها قول أبي خراش الهذلي: (المرزوقي، 1991م).

حمدت إلهي بعد عروءة إذ نجا

خراش وبعض الشر أهون من بعض

فوالله ما أنسى قتيلاً رزيتُهُ

بجانِبِ قوسى ما مشيتُ على الأرضِ

على أنها تعفو الكلوم وإنما

توكّل بالأدنى وإن جَلَّ ما يمضي

ولم أدر من ألقى عليه رداءهُ

ولكنه قد سلَّ عن ماجدٍ محضٍ

ولم يك مثلوجِ الفؤادِ مهبجاً

أضاع الشباب في الريلة والخفض

ولكنه قد نازعته مجاوعٌ

على أنه نو مرة صادق النهض⁽²⁷⁾

وجاء في مناسبة هذه الأبيات (المرزوقي، 1991م) أن

عروءة بن مرة أبا أبي خراش، وابنه خراشاً، خرجا مغيرين على قبيلين، فوقعا في أسرهما، فقتل أحدهما وهو عروءة، وتمكن الآخر (خراش) من النجاة، وسباق الموت كما يظهر سياق قبلي سببه التغازي القديم بين القبائل، غير أن الشاعر في الأبيات أثر التوجع على فراق أخيه حسب، ولما دفعته نفسه إلى تهديد قاتله وتوعده (فوالله ما أنسى قتيلاً رزيتُهُ) جاء به من غير حماسة مشتعلة، بل إنه أخذ به التخفيف في التعبير مأخذاً كبيراً في قوله: (على أنه تعفو الكلوم...)؛ إذ إن الشاعر هنا مشغول بمرتيه أكثر من قاتله، ولن يُغيّر هذا التأويل في أصل القصيدة التي لم يسقط منها سوى بيتين (ديوان الهذليين، 1995م) مدارهما سرعة خراش في الهرب من ملاحقيه، ولعل هذا منح المقطعة تفرّداً في جمال أبياتها وجمال نسقها حتى وُفق أبو تمام في جعلها مطلع الباب.

وشبيه بهذا النسق قول رجل من طيء اسمه رقيبته الجرمي أخذ يعدد مناقب المرثي من غير أن يُثير أي حس حماسي قد يُحرك المشاعر القبلية في نفس القارئ، قال: (المرزوقي، 1991م).

أقول وفي الألفان أبيض ماجدٌ

كغصن الأراك وجهه حين وسما

أحقاً عباد الله أن لست رائياً

رفاعة طول الدهر إلا توهُما

فأفسم ما جسّمته من مهمّة

تؤود كرام القوم إلا تجسّما

ولا قلت مهلاً وهو غضبان قد غلا

من الغيظ وسط القوم إلا تيسّما

وجدير بالذكر أن النص الرثائي قد يكون رقيقاً لأن المرثي

مات حنفاً أنه، وهذا لا يتطلب ثورة وحماسة لغياب الخصم،

بينما النصوص التي قضى فيها المرثي في حرب أو نزاع

تخللتها الحماسة على تفاوت في الدرجة بين قصيدة وأخرى،

ومرّد ذلك إلى الشاعر نفسه ومدى تغلغل النسق الحماسي في

قريحته الشعريّة.

ومن جهة أخرى يتميّز هذا الباب عن الباب الأول بكثرة

الشعراء الإسلاميين فيه ممن يرجعون إلى صدر الإسلام

والأموي والعباسي، وامتازت أشعارهم المختارة بالرفقة والحزن،

وأحياناً داخلتها المؤثرات الدينية، قال عبدة ابن الطيب:

(المرزوقي، 1991م).

عليك سلام الله قيس بن عاصمٍ

ورحمته ما شاء أن يترحمًا

تحية من عاذرتُه غرض الردى

إذا زار عن شحط بلادك سلماً

فما كان قيس هلكه هلك واجدٍ

ولكنه بُنيان قوم تهديماً

وقال ميم بن نويرة: (المرزوقي، 1991م)

لقد لامني عند القبور على البكا

رقيقى لتذراف الدموع السوافك

فقال أتبكي كل قبر رأيتُهُ

لقبر ثوى بين اللوى فالدوانك

فقلت له إن الشجا بيعت الشجا

فدعني فهذا كله قبر مالك⁽²⁸⁾

وهذا النسق نراه في مقطعات الأمويين كمقطعة أرتاة بن

سهيّة، قال: (المرزوقي، 1991م)

هل أنت ابن ليلي إن نظرتك رائح

مع الركب أو غاد غداة غدٍ معي

وقفت على قبر ابن ليلي فلم يكن

وقوفي عليه غير مبكى ومجزع

عن الدهر فاصفح إنه غير مُعيب

وفي غير من قد وارت الأرض فاطمخ

أما الشعراء العباسيون فقد كثر عددهم بخلاف باب

الحماسة الذي اشتمل على شاعرين كانا يميلان إلى الأموية

يجلو الدجى فهوى من بينها القمّر
إن هذا التنوع الجمالي في الاختيار يُبعد الرثاء عن الطابع
النسقي القبيح، فهو يمنح القارئ حرية القراءة مع مراعاة ذوقه،
فإن كان يميل إلى القديم الحماسي وجد ما يبحث عنه، وإن
كان يهوى الرقة في الحزن وجد ما يهواه أيضاً، وإن أراد تلمس
قلوب الشواعر عند الفقد وجد ما يريح نفسه، وإن أراد تحسس
براعة المُحدثين وجد مُبتغاه، وهكذا، فالنص الجمالي الصرّف
لا يُقيده مضمون يفرضه ذوق واحد، بل تتعدّد المضامين
والجمال واحد، وعلى الناقد الثقافي أن يفصل بين ما هو قبيح
وما هو جميل مع الأخذ بالحسبان النسبية الطاغية على
الحكمين.

ثالثاً: الأدب

هذا باب (الحياة) اختار فيه أبو تمام مقطعات ينسج
جمالها الفني مع جمالها الثقافي، ويسبر فيها الشعر أعماق
النفس الإنسانية فيستحيل ناقدًا اجتماعيًا ومُحللاً نفسياً لأحوال
الإنسان وطوارئه، فيمتزج الواقعي بالمنخيل امتزاجاً يصدر
عنهما نسق التجربة الحياتية التي يفتقر إليها الإنسان في كل
زمان ومكان؛ ولذا لا تُبالغ إذا قلنا إن الشعراء الذين يطرقون
موضوعات هذا الباب يصدقون في أشعارهم صدقاً أخلاقياً لا
فنياً حسب؛ لأنهم ينظمون أفكاراً ومعاني من واقع الإنسان يكاد
أن يكون حظ الخيال والغلو فيها معدوماً، وهم بهذا يُقدّمون
أنفسهم على صورة الحكماء المُجربين الذين حنكهم الأيام
وصقلتهم الدهور.

ولما كان الحكيم يحدّر الوقوع في الزلل ومجانبة الصواب،
فإن قراءة الأشعار ثقافياً تتول إلى الحفر في مدلول الحكمة
وتمثلها الشعري، فإما أن تكون الحكمة في أصلها قبيحة
شرعتها أعراف المجتمع القديمة لحاجة خاصة بها وتناقلها
الشعر على حالها، فتقبح لقبح أصلها وليس لتمثلها شعراً، وإما
أن تكون كريمة وزيقها الشعر لحاجة جمالية تتلخص بالغلو في
الكذب الذي جعله النقاد قديماً أعذب الشعر (ابن جعفر،
1979م)، فيقبح الشعر ولا تشفع له جماليته، وإما أن تكون
كريمة وتمثلها كريماً، وهنا يتحقق الجمال الثقافي.

ولعل باب الأدب في الحماسة يجعل القارئ يعيد قراءته مرة
بعد مرة لأنه سيرى نفسه حاضرة مع إحدى المقطعات؛ فكل
إنسان له سرّ يحرس على كتمانها، وله زمان مقدّر يشتعل فيه
رأسه شيباً يُندّر بنهاية إقدامه، ولا يمضي تقادمه في العمر إلا
مع تحسّر على ميعه شبابه، وله مطعم يظهر أو يخفى في
سيادة قومه وسياستهم يتغيّاه في رواجه وإقباله، وقد يعترضه
اغتراب مرّ يحقره، أو حلو يسمو به، وإن كان عفيفاً كريماً ذا
مروعة ترصد له لئيم يُعكر صفو مشاريه، وهو أبداً بين اثنين:

وأعربيتها المفرطة، فاختار أبو تمام مقطعات لمطيع بن إياس،
وأشجع السلمي، ويحيى بن زياد الحارثي، وابن المقفع، ومسلم
بن الوليد، وغيرهم، قال مطيع في رثاء يحيى بن زياد:
(المرزوقي، 1991م)

يا أهل بكوا لقلبي القرح

وللدموع السواكب السّفح

راخوا بيحيى ولو تطاوعني الـ

أقدار لم تبتكر ولم ترح

يا خير من يحسن البكاء له الـ

يوم ومن كان أمس للمدح

قد ظفر الحزن بالسرور وقد

أديل مكرهنا من القرح

لقد كان أبو تمام يتخلص من النسق الشعري القديم كلما
وجد سبيلاً إلى ذلك، فعمل على تسريب إبداعات العباسيين من
المشهورين، ولا سيما في الأغراض التي لا تحتاج إلى بيئة
جاهلية حتى تنمو فيها وتكبر، كالحماسة ومتعلقاتها.

ولم يغفل أبو تمام الشواعر فجاء اختياره لشعرهم في غير
موضع، أظهرن فيها شعوراً متبايناً بين الرقة والقسوة الحماسية،
فمما جاء على شاكلة الحماسة، قول امرأة من بني شيبان:
(المرزوقي، 1991م)

وقالوا ماجداً منكم قتلنا

كذاك الرّمح يكلف بالكريم

بعين أباع قاسمنا المنايا

فكان قسيمها خير القسيم

وقالت أم الصريح الكندية: (المرزوقي، 1991م)

هوت أمهم ماذا بهم يوم صرّعوا

بجيشان من أسباب مجدّ تصرّما

أبوا أن يفروا والقنا في نُحورهم

ولم يرتقوا من خشية الموت سلّما

ولو أنهم فزوا لكانوا أعزة

ولكن رأوا صبراً على الموت أكرما

ومما جاء هادئا من غير اشتعال الحماسة قول صفيّة

الباهلية: (المرزوقي، 1991م)

كنا كغصنين في جرثومة سقا

حيثما بأحسن ما تسمو له الشجر

حتى إذا قيل قد طالت فروعها

فطاب فيناهما واستنظر النمر

أخنى على واحد ريب الزمان وما

يبقي الزمان على شيء وما يذر

كنا كأنجم ليل بينها قمر

يعيشه الإنسان على اختلاف زمانه ومكانه؛ فبساطه الفكرة وجمال شكلها أنتجا جمالا ثقافيا في الأبيات لا يחדش عقل القارئ ولا يهينه، بل إنه يصنع منه حكيمًا مجربًا قادرًا على تصور الأحوال والحكم عليها.

وأما المقطعة الثانية فهي خمسة أبيات فيها خمس حكم، يستقل كل بيت منها بحكمة خاصة، ولا مندوحة لقارئ في استخراج عيب ثقافي من الأبيات؛ لأنها تصور مشهدًا معانيًا، فكثير من الناس يرون في أنفسهم عيبًا يستعينون على إخفائه بصالح الخصال، وكثير من الناس يهتفم الله بسطة في الجسم ويسلبهم العقل، ولا ريب في أن لتعاطي المعروف حلوة يتذوقها من جربه، وعليه جمال يتحسس من أبصره.

ومثل هذه المقطعة مقطعة قيس بن الخطيم التي تجمع جمالياتها كثيرًا من محاسن الأدب ومكارمه، قال: (المرزوقي، 1991م)

وما بعض الإقامة في ديار

يهاُن بها الفتى إلا بلاء

وبعض خلائق الأرقام داء

كداء البطن ليس له دواء

يريد المرء أن يعطى مناه

ويأبى الله إلا ما يشاء

وكل شديدة نزلت بحى

سيأتي بعد شدتها رضاء

ولا يعطى الحريص غنى لحرص

وقد ينمي إلى الجود الثراء

غنى النفس ما عمرت غني

وفقر النفس ما عمرت شقاء

وليس بنافع ذا البخل مال

ولا مزر بصاحبه السخاء

وبعض الداء ملتصق شفاء

وداء التوك ليس له شفاء

إن هذا كله يهدب الإنسان بطريقة جميلة رقيقة، والمعول عليه بعد ذلك هو المتلقي ومدى استجابته لمضمون الشعر الرفيع. واختيار باب الأدب هذا يجعلنا نعتقد أن أبا تمام في اختياراته لم يكن يراعي الجانب الجمالي حسب، كما رأى إحسان عباس (عباس، 1993م)، بل كان مضمون النصوص يهيمه ويشغله أيضًا؛ فهذا الباب أخلاقي بالمعنى الواسع للكلمة.

رابعاً: النسب

يلحظ على هذا الباب عزل أبي تمام الشعراء العذريين؛ فهو لا يذكر شعرهم إلا في مواضع قليلة جداً، ولو أراد هنا الباب ومضمونه لوجد سعة في أشعارهم لا توجه إلى غيرهم، لكنه

غنى يعزّه، وفقر يذلّه... وغير ذلك من موضوعات الباب التي تلامس روح الإنسان في كل أحواله وهيئاته.

وقد رجع أبو تمام في اختياره لنصوص هذا الباب إلى الشعراء الجاهليين والإسلاميين، وقلّ لديه الشعراء العباسيون قلّة ظاهرة؛ وبذلك يصنع -واعياً أو غير واع- موازنة موضوعية في الحكم على القدماء؛ فإذا كان باب الحماسة للشجاعة في الحق والباطل فإن باب الأدب مصدر للحق فقط، إنه ينقل الوجهين للعقل العربي القديم: وجه الغضب والجهل فوق جهل الجاهلينا، ووجه الحكمة التي تثبت العقول ثم تنفثها الصدور بعد طول تجربة وإدمان فكر، قال يابس ابن القائف: (المرزوقي، 1991م)

يقيم الرجال الأغنياء بأرضهم

وترمي النوى بالمقترين المراميا

فأكرم أخاك الدهر ما دُمنا معاً

كفى بالممات فرقة وتنائيا

إذا زرت أرضاً بعد طول اجتنابها

فقدت صديقي والبلاد كما هيا

وقال رجل من الفزاريين: (المرزوقي، 1991م)

إلا يكن عظمي طويلاً فإنني

له بالخصال الصالحات وصول

ولا خير في حسن الجسم وتبليها

إذا لم ترن حسن الجسم عقول

إذا كنت في القوم الطوال أصببهم

بعارفة حتى يقال طويل

وكم قد رأينا من فروع كثيرة

تموت إذا لم تُحيهن أصول

ولم أر كالمعروف أما مذاقه

فحلّ وأما وجهه فجميل

إن هذا ليس نسق الشاعر الفحل المتفرد بالمعرفة والحكم على الأشياء من فوقية يتعالى بها على غيره من الناس، ولكنه نسق القدرة على إدراك الواقع وتصويره كما هو من غير زيف أو كذب، والشعر الذي ينجح في هذا التصوير مع توفر الجمال على أبياته هو شعر عظيم وليس مجرد نظم ووعظ وإرشاد؛ لأنّ البيان الوعظي في الشعر ينقصه في كثير من الأحيان الطابع الجمالي الذي يرتفع به من مستوى الكلام إلى الشعرية.

ونرى الشاعر في المقطعة الأولى يقيم موازنة وجودية ظاهرة لكل إنسان بين الأغنياء الذين لا يتركون بلادهم لغناهم عن غيرها، والفقراء الذين يضربون في الأرض بحثاً عن رزقهم؛ فالمال كفى الأغنياء الاغتراب، والمال نفسه دفع الفقراء إلى الارتحال، وهذه التناقضات شعرية جميلة لموضوع واقعي

أما والذي أبكى وأضحك والذي
 أمات وأحيا والذي أمره الأمر
 لقد تركتني أحسد الوحش أن أرى
 أليفين منها لا يروعهما الذعر
 فيا حُبها زِدني جوى كُلِّ ليلةٍ
 ويا سلوة العُشاقِ موعذك الحشر
 عجبْتُ لسعي الدَّهرِ بيني وبينها
 فلما انقضى ما بيننا سَكَنَ الدَّهرُ
 فلو أسقط أبو تَمَامِ البيتِ الثَّانِي لبلغتِ المقطعةُ الغايةَ في
 الرِّقَّةِ؛ ولو اكتفى بالبيتِ الأخيرِ لكانَ اختيارًا رائعًا؛ إذ إنَّ البيتَ
 يقومُ وحدهُ معنًى مُكتملاً في النَّسيبِ، وستكون المقطعةُ واحدةً
 البيتِ كمقطعةِ قيسِ بنِ نزيحِ المستغنيةِ عن غيرها:
 (المرزوقي، 1991م)

وكلُّ مُصيبةٍ الزَّمانِ رأيتها
 سوى فُرقةِ الأحبابِ هيئَةُ الخَطْبِ
 كما أنَّك ترى الهدوءَ والرِّقَّةَ النَّسيبيَّةَ في قولِ مجهول:
 (المرزوقي، 1991م)
 أحبُّ الأرضَ تسكنُها سلمي
 وما دهري بحبِّ تُرابِ أرضي
 ولكنَّ مَنْ يَحِلُّ بها حبيبُ
 أعاذلَ لو شربتِ الخمرَ حتَّى
 يكونَ لِكُلِّ أنملةٍ ديبُ
 إذن لعذرتني وعلمتِ أني

بما أتلفتُ من مالي مُصيبُ أتلفتُ من
 وأياً كان أمرُ هذا البابِ فأبو تَمَامِ نقلَ إلينا الشُّعورَ البدويَّ
 في النَّسيبِ، وهو شعورٌ له تقديرُهُ مهما غربت ألفاظُهُ
 واستوحشتُ معانيه؛ لأنَّ قلوبَ العُشاقِ لا تتبدلُ وإنَّ اختلفَ
 التَّعبيرُ عن خفقاتها، غيرَ أنَّنا نرى أنَّ هذا البابَ لن يقرأهُ بلوغةِ
 المُحبِّ إنسانٌ هذا الزَّمانِ الحاضر، أما في عصره فقد كان
 شائعاً شيوعَ الحماسةِ نفسها بوصفه جزءاً منها، وليسَ بينَ
 أيدينا ما يفحصُ تلقى النَّاسِ له بالقبولِ أو الرِّفضِ، وإنَّ كانَ
 فقدانُ أسماءِ كثيرٍ من شعرائه يدلُّ على أنَّ النَّاسَ ما كانوا
 يشغلونَ أنفسهمُ به، فهناك من الغزليينَ مَنْ يتجاوزُ هؤلاءِ في
 الصَّنعةِ والفنِّ.

خامساً: الهجاء

روحُ الهجاءِ هي روحُ الحماسةِ نفسها، فالتهاجي بين القبائلِ
 كان ضرباً من الصِّراعِ القديمِ بينهم، ولا تكتملُ صورة الصِّراعِ
 إلا به، غيرَ أنَّ الهجاءَ هنا جاءَ هادئاً نوعاً ما، فلم يتخللَهُ
 التَّمطُّ المُقدِّعُ حدَّ النُّفورِ، بل جاءَ هجاءً ثَقُلَ فيه من مكاتةِ

بقي محافظاً على منهجه في استظهار أشعار المغمورين غير
 المشهورين، وليسَ هذا حَسَبُ، بل إنَّ البابَ مليءٌ بأشعارِ
 المجهولين تحت عنوان (قال آخر) (المرزوقي، 1991)
 ومن جهةٍ أخرى يُلاحظُ أنَّ نَسَقَ النَّسيبِ عندهُ جاءَ بدويًّا؛
 فشعراؤه كانوا يرسمونَ علاقاتِ العشقِ في الباديةِ وما يعتورها
 من مكدراتِ التَّلَاقِ لعلَّ أشدها الرِّقيبُ الذي كان حائلاً كريهاً
 بينَ الشَّاعرِ ومحبوبتهِ، وكان أكثرها هوناً طولُ الثَّنائي عن
 بعضيهما. وفي المقابلِ كانت تَقَلُّ المقطعاتُ ذاتِ النَّسَقِ الرِّقيقِ
 السُّلسالِ الذي ترشَّحَ فيه روحُ الحُضُرِ ممَّا نراه لدى جميلِ
 وكثيرٍ والمجنونِ وتوبةٍ وغيرهم، انظر إلى هذه الحماسية التي
 يُظهرُ فيها الشَّاعرُ ما أصابه لحظةَ الفراقِ والبينِ، فقد اختلطَ
 الأمرُ عليه اختلاطاً كبيراً عبَّرَ عنه بقوله: (المرزوقي،
 1991م)

يومَ ارتحلْتُ برحلي قَبْلَ بَرْدَعَتِي
 والعفلُ مُثَلَّةٌ والقَلْبُ مشغولُ
 ثُمَّ انصرفتُ إلى نِضوى لأبعثهُ
 إثرَ الحُدوجِ الغواذي وهو معقولُ⁽²⁹⁾
 وحسبُكَ من نسيبٍ يتدافعُ إلى قريحةِ الشَّاعرِ بسببِ ناقيةٍ
 يُدكِّرُهُ حنينها بحنينه إلى محبوبتهِ حتَّى صارَ شبيهةً ناقتهِ، ولا
 ينمازُ عنها إلا بالعقالِ، فهي تُعقلُ وهو حرٌّ بلا قيد، قال⁽³⁰⁾:
 (المرزوقي، 1991م)

أرارَ اللهُ مُحَكَّ في السَّلامِي
 إلى من بالحنينِ شوقينا
 فأني مثلُ ما تجدينَ وجدي
 ولكني أسرُّ وتعلمينا
 وبني مثلُ الذي بكِ غيرَ أني

أجلُ عن العقالِ وتعلمينا
 ولا ندري أيُّ مُحبِّ سيردُّ هذا البيتَ بينه وبين نفسه، بله
 محبوبته! غيرَ أنَّ هذا العجبَ ينقضي إذا ما وضعنا الأبياتِ
 في بيئتها، ولعلَّ هذا الوضعَ - ومثلهُ كثيرٌ - يجعلُ الشَّعرَ
 واستعمالاته اللغويةَ رهناً بمُتلقيه، فأهلُ الحاضرةِ لا يمكنُ أن
 يتقبلوا هذه الأشعارَ، بينما لن يجفَى عنها أهلُ الباديةِ لأنَّها من
 لوازمِ بيئتهم، وإذا كان كذلكَ فلا مُسَوِّغَ لأبي تَمَامِ في نقلها سوى
 أنَّه كان يقصدُ إلى تعريفِ الحاضرةِ بها وبجمالها، ولو وصَلنا
 تلقى النَّاسِ لها في ذلكَ الزَّمانِ لعرفنا كيفَ يحيا الشَّعرُ على
 الورقِ لنقرأهُ مفتونينَ به بعدَ آجالِ، وكيفَ يموتُ غيرَ مأسوفٍ
 عليه بينَ أهلِ زمانه.

على أنَّ هذا النَّسَقَ البدويَّ الصِّراويَّ قد تخللتهُ ملامحُ
 الرِّقَّةِ الفنيَّةِ في بعضِ المقطعاتِ، منها أبياتُ أبي صَحْرٍ
 الهذليِّ: (المرزوقي، 1991م)

فما جيفة الخنزير عند ابن مغربٍ
قتادة إلا ريح مسكٍ وغالية

فكيف اصنطباري يا قتادة بعدما

شممت الذي من فيك أتأى صماخية⁽³⁵⁾

ووقع عليها الهجاء المُقدِّع في الحماسية التاسعة بعد المئة
السادسة، التي نُحجِّمُ عن نقل أبياتٍ منها لبداعتها. أمَّا
الحماسية الأخرى فكانت أقلَّ إقذاعاً، وكان يُستحسن أن تكون
في بابِ مذمة النساء، قال رجلٌ مجهولٌ اسمه عبدالله بن أوفى
في زوجته، وهي تسعة أبياتٍ اخترنا منها خمسة: (المرزوقي،
1991م)

نكحتُ ابنة المُنْتَضَى نكحةً

على الكرهِ ضرتُ ولم تُنفعِ

ولم تُغنِ من فاقه مُعدِّمًا

ولم تُجدِ خيرًا ولم تُجمَعِ

منجدةً مثلُ كلبِ الهراشِ

إذا هجعَ النَّاسُ لم تهجَعِ

مُفَرِّقةً بينَ جيرانِها

وما تستطعُ بيَّهم تقطَعِ

بقولِ رأيتُ لما لا ترى

وقيلِ سمعتُ ولم تسمعِ⁽³⁶⁾

وبابُ الهجاءِ في الحماسة يتَّخذُ وصفين: أحدهما يلزمنا به
زمنُ الإنشاء، وفيه كانت الأشعارُ مؤثِّرةً تأثيرًا لاذعًا في
الخصوم، والثاني يفرضه علينا زمنُ الاختيار، وفيه يُصبحُ مثارًا
للسخرية والهزء والدعابة والفكاهة، ولأجل هذا باعد أبو تمامٍ في
اختياراته فجاء معظمُ من اختارَ لهم من غير العباسيين
(المرزوقي، 1991م)، وبهذا يستحيلُ الهجاءُ مع تراخي الزمانِ
ظرَّفًا وهزلًا لا غير، وهذا مثالٌ على تغييرِ دلالاتِ الأغراضِ
بتغييرِ الزمنِ والحال.

سادسًا: الأضيافُ والمديح⁽³⁷⁾

ينسجمُ أبو تمامٍ ثقافيًّا في اختيارِ الأضيافِ عنوانًا للبابِ مع
منهجه العامِّ في الحماسة؛ فشعراؤه كما هو معلومٌ من
المغمورين، وهؤلاء لا مقامَ لهم في بلاطِ ملكٍ أو على عتباتِ
خليفة، وما يُقدِّمونه من مديحٍ ينحصرُ في أنفسهم أو في غيرهم
من غير طبقاتِ السلطة، فتدورُ أشعارهم على وصفِ كريمٍ
أفعالهم وجليلِ أعمالهم من حصَّ على الجود، وكرامةٍ للعذلِ
فيه، وذمِّ البخلِ، ومعابةِ الجشع، واستنزالِ الضيفِ والقيامِ
بواجبه من قِرى وإيناس، وغير ذلك.

وهذه موضوعاتٌ تمسُّ الفردَ العربيَّ في حياته القديمة مسًّا
مباشرًا؛ فحياته إذ ذاك قامت على كثرةِ التنقُّلِ والارتحالِ؛ ممَّا
جعلهُ دائمَ الحاجةِ إلى عونِ غيره في مسيره وسفره، كما أنَّ

الخصوم من غير أن تُنتهك أعراسها أو يُمسَّ شيءٌ منها، وإن
سارت بعضُ المقطعاتِ على هذا النحو (المرزوقي، 1991م).

ومن هذا الهجاءِ الهادئ، قولُ عمارَةَ بنِ عقيلِ⁽³¹⁾:

(المرزوقي، 1991م)

بني مُنْقِذٍ لا آمن الله خوفكمُ

وزادكمُ ذلا ورقةً جانبِ

فمن يرتجيكُم بعدَ نائلةٍ التي

دعتُ ويلها لما رأته تارَ غالبِ

دعتهُ وفي أتوابِهِ من دمائِها

خَلِيطًا دمٍ من ثوبِهِ غيرِ ذاهبِ

وتجدهُ أكثرَ هودءًا في حماسيةِ آخر، قال⁽³²⁾ (المرزوقي،

1991م)

إن يسمعوا ربيَّةً طاروا بها فرحًا

مَنِّي، وما سمعوا من صالحٍ دفنوا

صمُّ إذا سمعوا خيرًا ذُكرتُ به

وإن ذُكرتُ بشرٌ عندهمُ أدنوا

جهلاً عليَّ وجبنًا عن عدوهمُ

لبُستِ الخلتانِ الجهلُ والجبنُ

وتراهُ ثالثةً في حماسيةِ أبي صعنرةٍ من طيءٍ، قال:

(المرزوقي، 1991م)

أتهجونا وكنا أهلَ صدقِ

وتنسى ما حباك بنو براءِ

هُم نَتَجَوَّكَ تحتَ الليلِ سقبًا

خبيبِ الرِّيحِ من خمُرٍ وماءِ

وهُم جهلوا عليكِ بغيرِ جُرمِ

وبلوا منكبيك من الدِّماءِ⁽³³⁾

وحضرتُ المرأةُ في هذا البابِ هاجيةً ومهجوةً، فمن هجائها

قولُ إحداهنَّ: (المرزوقي، 1991م)

إن أنتم لم تطلبوا بأخيكمُ

فذروا السِّلَاحَ ووحشوا بالأبرقِ

وخذوا المكاجلَ والمجاسدَ والبسوا

نُقبَ النساءِ فبئسَ رهطُ المُرَهَّقِ

ألهاكمُ أن تطلبوا بأخيكمُ

أكلُ الخَزِيرِ ولعقُ أجردِ أمحقِ⁽³⁴⁾

واشدَّ هجاؤها عندما كان الخصمُ زوجها، قالت:

(المرزوقي، 1991م)

حلقتُ ولم أكذبُ وإلا فكلُّ ما

مَلَكْتُ لبيبتِ اللهِ أهديه حافية

لو أنَّ المنايا أعرضتُ لاقتحمَّتها

مخافةً فيه إنَّ فاهُ لداهية

ولا يُخَلدُ النَّفْسَ الشَّحِيحَةَ لَوْمُهَا

وقال آخر⁽⁴¹⁾: (المرزوقي، 1991م)

يا أم كدرَاء مهلاً لا تلوميني

إني كريم وإنَّ اللومَ يُؤديني

فإن بخلتُ فإنَّ البخلَ مُشتركٌ

وإنَّ أجدُ أُعطي عفوًا غيرَ ممنونٍ

ليستُ بباكيةٍ إيلي إذا فقدتُ

صوتي ولا وارثي في الحيِّ يبكييني

بنى البناءُ لنا مجدًا ومكرمةً

لا كالبناءِ من الأجرِ والطَّينِ

وقال آخر⁽⁴²⁾: (المرزوقي، 1991م)

لقد بكرتُ ميَّ عليَّ تلومني

تقولُ ألا أهلكتُ من أنتِ عائلهُ

دريني فإنَّ البخلَ لا يُخلدُ الفتى

ولا يهلكُ المعروفُ من هو فاعلهُ

وهذا يتكرَّرُ على اختلافِ التعبيرِ، لكنَّ المعنى واحدٌ لا

يتغيَّرُ، وهو يُشعرُ القارئَ بأنَّ الشعراءَ كانوا ينظرونَ إلى أشعارِ

بعضهم بعضًا ثمَّ يتقمَّصونَ معانيها، وهذا كثيرٌ في الشعرِ

القديمِ؛ إذ كانتِ المعاني قليلةً والتعبيراتُ عنها كثيرةً جدًّا، وهذه

إشكاليةٌ ثقافيةٌ وجماليةٌ على السواء.

ومن جهةٍ أخرى ظهرتُ في البابِ مدائحُ شخصياتٍ

مشهورةٍ شملتْ هذه الموضوعاتِ ولم تخرجَ عن سياقها، منها

مقطعةُ أبي دهبِ الجُمحيِّ في مدحِ الرسولِ الكريمِ، صلى اللهُ

عليه وسلَّم، ومديحُ الفرزدقِ أحدَ آلِ عليٍّ، رضي اللهُ عنه،

ومدحُ حُجرِ بنِ خالدٍ للثَّعمانِ بنِ المُنذرِ (المرزوقي، 1991م)،

ولم تتجاوزها إلى غيرها من قصائدِ المديحِ، ولعلَّ تفسيرَ

ظهورها يرجعُ إلى أنَّ أبا دهبِ وحُجرَ بنَ خالدٍ لم يكونا

مشهورين، أمَّا الفرزدقُ فليسَ ثمةَ مسوِّغَ لوجودِ مقطَّعتهِ يتلاءمُ

معَ منهجِ أبي تمامٍ العامِّ، لكنَّه كانَ يذكرُ بعضَ مقطَّعاتِ

المشاهيرِ من الشعراءِ في كلِّ بابٍ من أبوابِ الحماسةِ،

وتقصيلاً ذلكَ يخرجُ عن غرضنا هنا⁽⁴³⁾.

وأما بابُ المديحِ فقد اختارَ أبو تمامٍ بعضَ المقطَّعاتِ في

السُّلطةِ، منها: مقطَّعةُ كُثيرِ عرَّةَ في مديحِ يزيدِ ابنِ عبدِ الملكِ،

ومقطَّعةُ ابنِ المولى في يزيدِ بنِ حاتمِ، ومقطَّعةُ أعشى ربيعةَ

في مديحِ عبدِ الملكِ بنِ مروانِ، وأخرى في مديحِ سليمانِ بنِ

عبدِ الملكِ، ومقطَّعةُ مجهولٍ في آلِ المهلبِ، وابنِ الزُّبيرِ في

مدحِ محمَّدِ بنِ مروانِ، والكُميتِ في مسلِّمةَ بنِ عبدِ الملكِ

(المرزوقي، 1991م)، وقد يرجعُ سببُ هذا الاختيارِ إلى غرضِ

المديحِ الذي يقتضي عادةً وجودَ السُّلطةِ فيه، فلا يمكنُ تحيُّلُ

مديحِ بلا ممدوحٍ من خليفةٍ أو أميرٍ أو وزيرٍ، وهذا يكشفُ عن

السَّنينَ كانتُ تُصيِّبُهُم فتجدبُ مرابعُهُم وتظمأُ مراعيَهُم فيلجأونَ
إلى مَنْ سَخَّ اللهُ عليهمَ عطاءَهُ ليكشفَ عنهم صرَّ الجوعِ وشدَّةَ
العطشِ.

ولذا، فإنَّ تصويرَ الشعراءِ هذه المعاني التي يتصدَّرها
الجودُ والكرمُ هو تصويرٌ فنيٌّ لفكرةٍ كانتُ موجودةً فعلاً وعاشها
الناسُ كلُّ على قدرِ حاجتِهِ وعطائه، غيرَ أننا لا نستطيعُ الجزمَ
بحجمِ شيوعها على مستوى القبيلةِ نفسها أو القبائلِ كلِّها؛ ذلكَ
أنَّ السياقَ الجماليِّ الذي وردتْ فيه جاءَ على نسقٍ مكرورٍ ممَّا
يجعلُ الفكرةَ تستحيلُ نزعاً جماليَّةً حاولَ الشعراءُ الاستكثارَ من
التَّظمِ عليها كغيرها من الأغراضِ الأخرى التي تبتدئُ فكرةً
حقيقيةَّةً ثمَّ تُصبحُ موضوعاً شعرياً يكونُ حظُّ الصِّدقِ الأخلاقيِّ
فيه قليلاً، انظرُ هذا النَّسقَ في مطالعِ الحماسياتِ الآتيةِ:
(المرزوقي، 1991م)

ومُستنَّجِ باتِ الصِّدقِ يَسْتَنبِهُهُ

إلى كُلِّ صوتٍ فهو في الرَّحْلِ جانِحُ

وقال آخرُ:

ومُستنَّجِ قالِ الصِّدقِ مثلَ قوله

حَصَّاتُ لَهُ نازًا لها حَطَبٌ جَزَلُ

وقال آخرُ:

ومُستنَّجِ يَسْتَكْشِطُ الرِّيحَ ثوبَهُ

ليسْفَطَ عنه وهو بالثَّوبِ مُعْصِمُ

وقال آخرُ:

ومُستنَّجِ بعدَ الهدوِّ دعوتهُ

بشفرَاءِ مثلِ الفجرِ ذاكِ وقودها⁽³⁸⁾

ويؤيدُ هذا أيضًا أنَّ نسقَ البخلِ كانَ يسيرُ جنبًا إلى جنبٍ

معَ الكرمِ، ليسَ بمدحِ البخلِ وإنما بذمِّه، وذمُّ الشَّيءِ يقتضي

حُضوره، على أنَّ مُقطَّعاتِ الكرمِ كانتُ أكثرَ، ولو اختارَ أبو

تمامٍ من مقطَّعاتِ البخلِ وذمِّه لوجدَ ما يملأُ ديوانه، لكنَّه ارتأى

أنَّ يذكرَ الجمالَ في الكرمِ ويغضُّ الطَّرْفَ عن ضده، انظرُ

قولَ مجهولٍ مستكثرًا ممَّن رأى من اللثامِ: (المرزوقي، 1991م)

كَمْ من لثيمٍ رأينا كانَ ذا إيلٍ

فأصبحَ اليومَ لا مُعطي ولا قارٍ

ولو يكونُ على الحدادِ يملكُهُ

لم يسقِ ذا غلَّةٍ من مائه الجاري⁽³⁹⁾

ويظهرُ التَّكرارُ الجماليُّ في موضوع عدلِ الرُّوجيةِ زوجها

على كرمِهِ وجوده، انظرُ هذه المقطَّعاتِ⁽⁴⁰⁾: (المرزوقي،

1991م)

وعادِلَةٌ قامتْ عليَّ تلومني

كأني إذا أعطيتُ مالي أضيئها

أعادِلَ إنَّ الجودَ ليسَ بمُهْلِكِي

اجتماعية هزلية.

ومن أجل ذلك يختار أبو تمام في هذين البابين موضوعات تجلب الضحك وتبعثه في النفوس، كمدمة الرجال من النساء ومدمة النساء من الرجال، والسخرية من الرجال وعاداتهم، والدعوة بالابتلاء بالمرأة السيئة، والسخرية من الضيف، والفحش العام، ويحمل هذه الموضوعات - على بساطتها - تشكيلاً جمالي رفيع يطوع اللغة ومفرداتها لخدمة هذا المقصد، من غير أن يشعر القارئ بسوء المعاني وفحشها.

وهذان البابين يؤكدان أن أبا تمام كان يقصد في تنوع اختياراته إلى تأسيس طريقة في تأليف كتب الإمتاع والموانسة فجمع بين المتناقضات، فمن جدّة إلى هزل، ومن حزن إلى ضحك، ومن حياة إلى آخرة، وضّم ذلك كلّه المفهوم الجمالي الذي شرعت له الأبواب فلا محرمات تمنعه ولا قوانين تقيدّه.

الخاتمة

وبعد، فقد عني هذا البحث في محاوره الثلاثة: نصية الحماسة، وصراع الحماسة، ونسقية الحماسة، بدراسة ما تُثريه هذه المحاور من مشكلات أحاطت بالديوان في سيرورته الأدبية، وقد انتهى إلى مجموعة من النتائج، من أهمها:

- اهتمّ النقاد بالاختيار على أنه نقد ضمني، من غير النظر إلى النصّ نفسه وما اعتوره من تغييرات في بنيتها قد تؤدي إلى تغيير قراءته وتفسيره لأنه تحول إلى بنية جديدة تُخالف القديمة بناءً ودلالة، ولعلّ هذا النظر يسترعي انتباه النقاد، ولا سيما أولئك الذين يُعنون بالقراءة النصّية المُستقلة عن السياقات المحيطة؛ إذ ليس من الممكن أن تتبدل البنية وتبقى القراءة واحدة.
- أظهر البحث مدى التغيير الذي أصاب نصّ الحماسة في تاريخه، وقد أشار إلى ذلك النقاد قديماً وحديثاً، من غير أن يتبينوا النصّ الأصيل الذي اسئل منه؛ وذلك لافتقارهم أيّ مُستند علمي يمكن أن يُسهّم في إزالة الغشاوة عنها، وهذا جعل من الحماسة على تعدد رواياتها نصّاً مغلقاً يفتح على تأويلات كثيرة، تتيح للدارسين فرصة القراءة وإعادة القراءة، وكلّ قراءة جادة ستخرج أفكاراً مهمة يفيد منها المُتلقون على اختلاف مستوياتهم.
- أظهر البحث أن ديوان الحماسة كان جزءاً من الصراع الذي عاشه أبو تمام مع نقّاده، ومن ثمّ لا يمكن إغفال هذا الديوان عند دراسة هذا الصراع، كما اعتاد كثير من الدارسين الذين كانوا يُشيرون إلى الحماسة إشارة عابرة من غير قراءة متأنية لها توضح علاقتها بالفنّ الشعري عند أبي تمام.

فهم أبي تمام الدقيق لغرض المديح الذي يدلّ على مكارم الكبراء والسادة.

وبالمثل تخلّى غرض المديح مدحاً لغير أفراد السلطنة، بُني على مدح الكرم والجود والمروءة وحسن العمل، وذمّ البخل، وإجابة السؤال، وغيرها، مما نراه استكمالاً لباب الأضياف، وكان أبو تمام منسجماً في ذلك مع منهجه؛ إذ لو استكثر من أشعار من دخلوا على السلاطين لأصبح الاختيار للشعراء المشهورين، وهو ما يخالف رسمه الرئيس لديوانه؛ لذلك ذكر بعضهم في المديح واستكمل الباقي القليل بالمغمورين وأشعارهم المدحية.

سابعاً: الصفات والسيّر والنعاس (44)

هذان بابان قصيران من حيث عدد المقطعات، أما الأول فاختار له أبو تمام ثلاث مقطعات فقط: الأولى في وصف الهاجرة، والثانية في وصف أرقم (حية)، والثالثة في وصف السحاب وما يحمله من برك ومطر، وجميعها لجاهليين، ويبدو أنها من قصائد ذات أغراض مختلفة استلها منها وجعلها موضوعاً مستقلاً هو الصفات.

ويجري باب السيّر والنعاس مجرى الصفات إلا أنه يزيد عليه في عدد المقطعات؛ إذ بلغت تسعاً، تتحدث عن رحلة السيرة في الغداة، ومسيرهم تحت حرّ الهاجرة، ونجوم الليل، وما يلقاهم من عواضِ التعب والإرهاق والأرق، وما يحتاجون إليه من دليل هداية إلى موضع ماء يُطفئ عطشهم، وغير ذلك من أحوال المسير ومشاقه، وما يختص به من تجهيز ركوبية وحمولة ورفيق... على أن الباب لم يسلم من إلحاق بعض المقطعات به وليست منه، وهذا ما جاء في الحماسية الآتية، وهي تدور على العطش في أثناء المرض، ويبدو أن ذكر العطش - وهو من مُتعلقات المسير - شفع لها في ظهورها هنا، قال: (المرزوقي، 1991م)

يقولون لا تشرب نسيباً فإنه

وإن كنت حزاناً عليك وخيم

لئن لبئس المغزى بما مؤبيل

بغاني داءٍ إنني لسقيم⁽⁴⁵⁾

ثامناً: الملح ومدمة النساء (46)

وهذان بابان أخيران يجمعهما الظرف والفكاهة فلا يعبران عن جدّة ناقدة لعادات المجتمع وأحواله، فالملحة يُقصد بها التسلية والإضحاك حسب، وعبارة العنوان في الباب الأخير (مدمة النساء) هي أكبر من المضمون، فمن يقرأ العنوان يظن أن الشعراء يذمون المرأة من حيث هي عيب على طريقة العرب القدماء في ذمهم إياها وتفضيل الذكر عليها، لكنّ نصوص الباب لا تشير إلى هذه الدلالة وإنما تشير إلى دلالات

- نُصُوصُهُ وَتَرْكِيهَا وَلَمْ يَتَعَاهَدَهَا، بَيْنَمَا اهْتَمَّ بِشَعْرِهِ اهْتِمَامًا كَبِيرًا وَلَمْ يَأْبَهُ فِيهِ لِنظَرَةِ النَّقَّادِ إِلَيْهِ.
- أَثَارَ الْبَحْثِ بَعْضَ الْأَسْئَلَةِ الْمُعْلَقَةِ الَّتِي لَمْ يُجِبْ عَنْهَا إِبَاجَةً شَافِيَةً، مِنْهَا:
لِمَاذَا تَرَكَ أَبُو تَمَّامٍ حِمَاسَتَهُ وَرَاءَهُ وَلَمْ يُشْغَلْ نَفْسَهُ بِهَا؟
لِمَاذَا كَانَ يُخَالِفُ أحيانًا مَنهجَ العامِّ وَيُدْخِلُ بَعْضَ أَشْعَارِ الْمَشْهُورِينَ فِي الدِّيوانِ؟
هَلْ عَرَفَ الْكُتَّابُ فِي الْقَرْنِ الثَّلَاثِ الْهَجْرِيِّ الْحِمَاسَةَ وَاسْتَعَانُوا بِمَنهجِهَا فِي تَأْلِيفِ كُتُبِهِمْ؟
هَذِهِ الْأَسْئَلَةُ تثيرُ قِضايا لا زالتْ مَجهولَةً فِي التَّارِيخِ النَّقَّافِيِّ لِهَذَا الدِّيوانِ، وَهِيَ تَحْتَاجُ إِلَى إِعَادَةِ نَظَرٍ كَلِّمًا تَوَصَّلَ الْبَاحِثُونَ إِلَى شَيْءٍ جَدِيدٍ فِيهَا.
وَبِالْجُمْلَةِ، فَإِنَّ دِيوانَ الْحِمَاسَةِ قَدْ جُمِعَ فِي الْقَرْنِ الثَّلَاثِ الْهَجْرِيِّ، وَتَلَقَّاهُ النَّاسُ فِي ذَلِكَ الزَّمَانِ أَوْ بَعْدَهُ حَتَّى صَارَ أَنْموذجًا لِلإِخْتِيارِ الرَّفِيعِ فِي الأَدبِ العَرَبِيِّ. وَعَلَى الرَّغْمِ مِنْ مَكَانَتِهِ تِلْكَ وَمَا احتَوَاهُ مِنْ أنْساطٍ إِبْجابِيَّةٍ وَسَلْبِيَّةٍ، فَيَجِبُ أَنْ يُدْرَسَ مَحْصُورًا بِهَذَا الزَّمَنِ النَّقَّافِيِّ الَّذِي نَشَأَ فِيهِ وَتَمَّا، وَلَا يَتَجَاوَزُهُ إِلَى غَيْرِهِ مِنْ أزمانٍ؛ لِأَنَّهُ باتَ نَصًّا تَارِيخِيًّا لِلأَدبِ، بِمَا تَعْنِيهِ التَّارِيخِيَّةُ مِنْ جُمُودٍ وَخُصوصِيَّةٍ.

- أَظْهَرَ الْبَحْثُ أَنَّ الْمُفارقةَ الْحَقِيقِيَّةَ فِي حِمَاسَةِ أَبِي تَمَّامٍ لَمْ تَكُنْ فِي مَخالْفَةِ شَعْرِهِ اِخْتِيارَهُ؛ لِأَنَّهُ فِي شَعْرِهِ - كَمَا رَأَى النَّقَّادُ - لَمْ يَخْرُجْ عَنِ الدَّائِرَةِ النَّقْلِيَّةِ، وَإِنَّمَا فِي مَخالْفَةِ اِخْتِيارِهِ رُوحَ عَصْرِهِ، فَهُوَ يَميلُ إِلَى الْقَدِيمِ فِي الْوَقْتِ الَّذِي كَانَ فِيهِ عَصْرُهُ يَشْهَدُ تَحَوُّلاً عَقْلِيًّا خَطِيرًا اسْتَمَرَّ خَطْرُهُ إِلَى يَوْمِ النَّاسِ هَذَا.
- أَظْهَرَ الْبَحْثُ أَنَّ الْقِراءَةَ النَّسْفِيَّةَ يَجِبُ أَنْ تَشْتَمَلَ ضَمَنًا عَلَى الْحُكْمَيْنِ: الإِبْجابِيِّ وَالسَّلْبِيِّ مُتْجاوِرِينَ، لا أَنْ تَكْتَفِيَ بِالنَّقْلِيلِ مِنْ قِيميَةِ الأَدبِ بِسببِ تَوَجُّهاتٍ فِكْرِيَّةٍ هِيَ فِي الأَصْلِ تَحْتَاجُ إِلَى مَراجعاتٍ كَثيرةٍ، وَمِنْ نَمَّ تَبَيَّنَ مِنْ قِراءَةِ أِبوابِ الْحِمَاسَةِ أَنَّها تَحوي تَعَدُّدًا نَسْفِيًّا، فَمِنْها إِبْجابِيٌّ جَميلٌ، وَمِنْها سَلْبِيٌّ قَبِيحٌ، وَهَذَا مِنْ نَتائِجِ الإِنتِخابِ الجَمالِيِّ الَّذِي يَقُومُ عَلَى الجُمُعِ العامِّ وَفَقَّ قانُونِ الفَنِّ المُجَرَّدِ، الَّذِي يَتَضَمَّنُ تَقافِيًّا الجَيِّدَ وَالرَّذِيءَ ضُرُورَةً، وَالْحُكْمَ مِنْ بَعْدِ لِلْمُتَلَقِّي.
- أَظْهَرَ الْبَحْثُ أَنَّ نَسْفِيَّةَ الْحِمَاسَةِ كَانَتْ صَدَى لِنَسْفِيَّةِ الْمُتَلَقِّي فِي ذَلِكَ الزَّمَانِ؛ إِذْ فَرَضَ - أَيِ الْمُتَلَقِّي - بَغيرِ وَعِيٍّ عَلَى الأَدبِ نَوْعًا مِنَ الفَنِّ يَسْتَهويهِ وَيَرغِبُ فِيهِ، وَلَا يَعْني هَذَا أَنَّ الأَدبِيَّ يَتَقَفَّى خُطَى الْمُتَلَقِّي، بَلْ يَعْني أَنَّ الأَدبِيَّ يَعْني جَيِّدًا مُحِيطَةً فَيَنْتِجُ لَهُ ما يَريدُ مِنْ غَيْرِ أَنْ يَؤْتَرَ ذَلِكَ فِي فَنِّهِ الخَاصِّ، وَكَذَلِكَ فَعَلَ أَبُو تَمَّامٍ، حِينَ اِخْتارَ

الهوامش

الإختيارات الشعرية، الأولى يقضي فيها المؤلف الأول صاحب النصّ الأصيل، والثانية يقضي فيها المؤلف الجامع صاحب النصّ المختار، وهذا يفرضه ما ذكر سابقاً من تعدد البنى الشعرية؛ إذ إن كلّ بنية وراءها صانع تعمد البنيوية إلى إمامته حتى تمنح النصّ استقلاله الدلالي. والظاهر لنا أنّ موت المؤلف الثاني غير واجب؛ لأنه جزء من البنية النصّية الجديدة التي تتوجه إليها بالنقد؛ إذ إنّ نقد الإختيارات نقداً: نقد النصّ وفيه يموت المؤلف، ونقد المؤلف وفيه يظهر بوصفه الناقد الضمني، ولا يمكن بحال موت الناقد، فيأتي نقد المختار نقداً على النقد، وهذا النظر لن يؤمن به البنيويون؛ فهم يصرون على تحرير النصوص من مؤلفيها مهما تتاسلت بناها. انظر في موت المؤلف، (بارت، 1994م).

(4) تعدد حماسة الأعلام الشنتمري (476هـ) ضرباً من محاكاة فعل أبي تمام في الإختيار؛ إذ لم يتوقف الأعلام عند شرحها، بل زاد عليها وحذف منها، وأعاد ترتيب أبياتها، حتى عدّها الباحثون حماسة مستقلة؛ وهذا يجعلها جديرة بالدراسة النصّية الموازنة انطلاقاً من فرضية امتلاك النصوص

(1) القصيدة لا تخضع لمؤك أحد بعد استقرارها كتابة؛ فالشاعر لا يُسمح له بإعادة النظر فيها، والناقد (القارئ) لا يُسمح له بتغيير ألفاظها أو بنائها مهما كان رأيه صائباً، وما يملكه الاثنان فقط هو القراءة والتأويل، وأي تغيير يطرأ على القصيدة سيفقد النصّ صورته الأولى، كما سيأتي بيانه في المتن.

(2) تخللت الأصمعيّات بعض المقطعات، والسؤال الآن: هل تصرف الأصمعيّ في الإختيار، أم أنّ روايته لم تتجاوز أبيات المقطعة؟ رأى محقق شرح الحماسة المنسوب للمعريّ أنّ مقطعات الأصمعيّات جاءت حسَبَ ذوق الأصمعيّ في الإختيار والإغفال، على أنّ هذا الرأي قد يضرب به رأي آخر يرجح فكرة الرواية دون الإختيار، ويبقى هذان الرأيان محلّ نظر حتى تدرس الأصمعيّات وفق هذا الطرح. انظر في توصيف الأصمعيّات، (الأسد، 1988م) و(المعريّ، 1991م).

(3) الناقد البنيويّ يُميّث المؤلف مرتين عند التعامل مع

- المذكورة في المتن. انظر (عليان، 1984م)، و(الشنتمري، 1423هـ).
- (5) تقف عبارة ابن قتيبة: "ولم يقصر الله الشعر والبلاغة على زمن دون زمن ولا خص به قوماً دون قوم..." نصاً ثقافياً عظيماً يفصل بين المتصارعين في كل زمان من دُعاة التحديث ودُعاة المحافظة، وقد تبناه المحدثون ونبذوه المحافظون على الزعم من صدوره من رجل قاضٍ لا يختلف على عدله في الحكم اثنان. انظر (ابن قتيبة، د ت).
- (6) قال المرزوقي: "ومعلوم أنّ طبع كل امرئ- إذا ملك زمام الاختيار- يجذبه إلى ما يستلذه ويهواه، ويصرفه عما ينفر منه ولا يرضاه"، وكلام المرزوقي هذا يصح في الطباع الاجتماعية العامة، غير أنّ الفنّ قائم على المشاكلة والاختلاف، والاختلاف أقرب إليه؛ آية ذلك تفوق أبي تمام على البحترى في اختياراته، وفي العصر الحديث تفوق أونيس على البارودي في الاختيار أيضاً. انظر، (المرزوقي، 1991م).
- (7) يشير بعض النقاد القدامى إلى أن لأبي تمام اختياراً مجرداً في أشعار المحدثين، انظر، (الأمدي، د ت).
- (8) رأى إحسان عباس أنّ المحمل الضمني في حماسة أبي تمام كان جمالياً.
- (9) يجب التنويه إلى أنّ غياب السُلطة السياسية عن الحماسة لا يعني غياب ظلالها، كما سيأتي بيانه.
- (10) لما يعنيها هنا المخترارات فقط، أما الوعي الفني عند أبي تمام فهذا سيتكفل ببيانه ودحض نسقيته السلبية موضع آخر.
- (11) بلغ عدد المقطعات في الباب 260 مقطعة بعد حذف المقطعة المكرورة، حسب رواية المرزوقي التي نعتمدها في البحث.
- (12) المغنم: الرّجل الذي يركب رأسه لا يثنيه شيء عما يريد، عواقد: حبك النطاق؛ أي حملت به أمّه وهي فرعة، المهبل: كثير اللحم، غير: البقية، المعصل: الشديد.
- (13) المفصل: القاطع.
- (14) أبو كبير الهذلي كان زوج أم تأبط شراً.
- (15) انظر، ديوان الهذليين، ق 2/ ص 100-104-111. ثلاث قصائد في الديوان كلّها تبدأ بذكر الشيب والتحسر على الزمان الأول.
- (16) كفة حابل: حباله الصّيد.
- (17) تجتدي: تسأل وتطلب.
- (18) في الأغاني ثمانية وعشرون بيتاً منها هذه الأربعة، انظر، (الأصفهاني، 2002م). سليم أوظفة القوائم هيكل، يعني: فرساً سليم القوائم من غير عيب، طويلاً ضخماً.
- (19) هي تسعة أبيات.
- (20) الزبون: الدفوع، الوقي: موضع.
- (21) الخطي: الرّماح. الحباب: الحبّ.
- (22) الأبيات في مجموع شعره، وهذه المقطعة تثبت ما ذكرناه من
- أنّ الحماسة فكرة في غرض، فهذه القصيدة تتحدّث عن فراق المحبوبة وتخلّتها هذه المقطعة. انظر، (ابن معمر، د ت).
- (23) الأبيات في مجموع شعر الأحوص وعددها خمسة، ويختلف ترتيبها وبعض ألفاظها عن ترتيب الحماسة وروايتها. انظر، (الأحوص، 1990م).
- (24) انظر مثلاً على ذلك مقطعة الطّرمّاح السابق ذكرها؛ فهو شاعر أمويّ قبليّ.
- (25) الحماسيّة لرجل من بني نصر بن قعين. اليمنة: من يرود اليمن، المنجاب: المنشقّ.
- (26) انظر هذا النمط الحماسيّ في الرّثاء، الحماسيات: 271، 272، 273، 283، 291، 315، 330، 338، 360...
- (27) الأبيات وخبرها عند (الأصفهاني، 2002م). المهيج: المتورّم، الرّبيبة: السّمّن، الخفض: الدّعة.
- (28) الشحط: البُعد.
- (29) النضو: البعير المهزول، الحدوج: مراكب النساء.
- (30) الأبيات منسوبة للشمايط الغطفانيّ، ويبدو أنه قريب من العباسيين لأنه عاصر ابن ميادة، كما أثبتّه المحققان، وابن ميادة من مخضرمي الدولتين. أرار الله مخك: جعله رقيقاً.
- (31) الشاعر عباسيّ.
- (32) تنسب إلى قعنب بن أمّ صاحب. شاعر أمويّ.
- (33) السقب: الذّكر من ولد الناقة.
- (34) على نسقها سارت الحماسيّة 643 لامرأة قتل زوجها، والحماسيّة 672 لامرأة من طيء. الأبرق: مكان فيه حجارة سود وبيض. المكاحل: آلة للنساء تكتحل بها، المجاسد: الأتواب المشبعة صبغاً، الخزير: حساء، الأجرد: زقّ دبس.
- (35) أثنأى صماخيه: أفسد الأذن.
- (36) منجّدة: مجرّبة.
- (37) باب الأضياف في رواية المرزوقيّ مستقلّ عن باب المديح، وعند التبريزيّ مجموعان معاً، وقد جمعنا بينهما لغاية الدرس حسّب، وإلا فالفرق بينهما كبير.
- (38) حضاً النار: فتحها لتلتهب. شقراء: صفة للنار.
- (39) الحُدّاد: اسم بحر.
- (40) الحماسيّة لحاتم الطائيّ.
- (41) الحماسية لأبي كدراء العجليّ.
- (42) الحماسيّة لسواده اليربوعيّ.
- (43) لا نبعد في الحكم إذا رأينا أنّ أبا تمام كان أحياناً يختار اختياراً اعتباطياً يجعله يخرج عن منهجه العامّ في تخصيص الاختيار بالشّعراء المغمورين، لكنّ هذا الحكم يحتاج إلى أدلّة قد يتوفّر عليها النقاد لاحقاً، أو ينقضوا هذا الحكم في أصله.
- (44) هما منفصلان في الحماسة.
- (45) النسيء: الرّثيئة، وهو اللبن الحامض.
- (46) هما منفصلان في الحماسة.

المصادر والمراجع

43، 62، 69، 70، 194، 210، 217، 221، 222)،
 4339 (انظر من حماسيات الأمويين: 20، 28، 49، 54،
 55، 56، 63، 72، 73، 77، 78، 80، 98، 101، 102،
 103، 106، 107، 109، 116، 135، 136، 157، 159،
 192، 196، 214، 216، 223، 225، 226، 229، 234،
 235، 244، 249، 253، 261)، 58.56، 314،
 325.324، 223.222، 843، 844، 789.782، 783،
 984.982، 792.790، 797، 894 (انظر، الحماسيات:
 278، 279، 280، 281، 282، 294، 319، 321، 323،
 324، 325، 327، 369، 372)، 853.851 (انظر،
 الحماسيات: 291، 308، 309، 310، 317، 318، 326،
 332، 333، 339، 361، 367، 370، 373، 381، 390،
 391، 392، 393، 394، 395، 396، 397)، 882،
 933، 949.948، م2/ ص1133.1181، 1182.1181،
 1189.1187، (الحماسيات: 472، 493، 494، 498،
 506، 513، 546، 572، 593)، 1291.1290،
 1231.1232، 1251، 1280.1279 (انظر، الحماسيات:
 599، 629، 670)، 1439، 1450، 1486، 1546،
 1517، 1518 (انظر، الحماسيات: 622، 636، 642،
 674)، (الحماسيات على الترتيب: 674، 676، 683، 719)،
 1688، 1711، 1718.1717، 1732 (انظر، الحماسيات
 على الترتيب: 698، 708، 718)، (انظر، الحماسيات على
 الترتيب: 790، 787، 796، 797، 803.809، 810)،
 1827.
 المعري، أ. (1991م)، شرح ديوان حماسة أبي تمام، ط 1، تحقيق
 حسين محمد نقشة، بيروت- لبنان دار الغرب الإسلامي. ج 1،
 ص 8.
المراجع العربية
 أدونيس، ع. (2002م) الثابت والمتحول، ط 8، بيروت، دار
 الساقي. ج 2، ص 17.
 الأسد، ن. (1988م)، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ط
 7، بيروت، دار الجيل. ص 578.
 أمين، أ. (د ت)، ضحى الإسلام، ط 10، القاهرة، مكتبة النهضة
 المصرية. ج 3، ص 161.
 بارت، ر. (1994م)، نقد وحقيقة، ط 1، ترجمة منذر عياشي،
 حلب، سوريا، مركز الإنماء الحضاري. ص 25.15.
 حسين، ط. (2004م)، من حديث الشعر والنثر، ط 12، مصر،
 دار المعارف. ص 98، ص 101 وما بعدها.
 ريتشاردز، آ. (د ت) العلم والشعر، ط 1، ترجمة مصطفى بدوي،
 مراجعة سهير القلماوي، القاهرة مكتبة الأنجلو المصرية. ص
 31.
 ريكور، ب. (2006م)، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ط
 2، ترجمة سعيد الغانمي، الدار البيضاء، المغرب، المركز
 الثقافي العربي. ص 72.
 عباس، إ. (1993م) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من

ابن جعفر، ق. (1979م)، نقد الشعر، ط 3، تحقيق كمال
 مصطفى، القاهرة، مكتبة الخانجي. ص 62، 66، 100.
 ابن قتيبة، ع. (د ت)، الشعر والشعراء، ط 2، تحقيق أحمد شاكر،
 مصر، دار المعارف. ج 1، ص 63.
 ابن معمر، ج. (د ت) ديوانه، ط 1، جمع وتحقيق وشرح حسين
 نصار، القاهرة، مكتبة مصر. ص 209.206.
 ابن منظور، ج. (2000م)، لسان العرب، ط 1، بيروت، دار
 صادر. مادة (ح م س).
 الأحوص، ع. (1990م)، شعر الأحوص الأنصاري، جمع وتحقيق
 عادل سليمان جمال، ط 2، القاهرة، مكتبة الخانجي. ص
 258.256.
 الأصفهاني، ع. (2002م)، الأغاني، ط 1، تحقيق إحسان عباس،
 إبراهيم السعافين، بكر عباس، بيروت، دار صادر. ج 21، ص
 156، ج 22، ص 76.74.
 الأمدي، ح. (د ت)، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري، ط 4،
 تحقيق السيد أحمد صقر، مصر دار المعارف. ج 1، ص 59.
 الثبريزي، ي. (1838م)، أشعار الحماسة، ط 1، تحقيق غيورغ
 ولهم فريغ، بن، دن. ص 2.
 الجاحظ، ع. (1998م) البيان والتبيين، ط 7، تحقيق عبد السلام
 هارون، مصر، مكتبة الخانجي. ج 3، ص 206.
 ديوان الهذليين، (1995م)، ط 2، القاهرة، مطبعة دار الكتب
 المصرية. ق 2، ص 88، 94، 104، 111، 100، 423.
 الشننمري، ي. (1423هـ)، كتاب الحماسة، ط 1، تحقيق مصطفى
 عليان، مكة المكرمة، مطبوعات جامعة أم القرى. مقدمة
 التحقيق.
 الصولي، م. (2008م)، أخبار أبي تمام، ط 1، تحقيق خليل
 عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، القاهرة،
 سلسلة الذخائر، الهيئة العامة لقصور الثقافة. ص 118.
 الطرماح، ح. (1994م) ديوانه، ط 2، تحقيق عزة حسن، بيروت،
 دار الشرق العربي. ص 205.
 العسكري، ح. (2006م)، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، ط 1،
 تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت،
 المكتبة العصرية. ص 9.
 القرطاجني، ح. (1966م)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط 1،
 تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس، دار الكتب الشرقية.
 ص 666.
 المرزوقي، أ. (1991م)، شرح ديوان الحماسة، ط 1، نشره أحمد
 أمين وعبد السلام هارون، بيروت، دار الجيل. م 1: ص 14،
 18، 83، 84، 14، 13، 14، 3، 4، 84، 227، 228، 23،
 29، 64.61 (انظر من حماسيات المخضرمين: 25، 26، 29،
 34، 35، 37، 38، 84، 87، 88، 115، 117، 148،
 149، 150، 151، 177، 219، 240، 241، 243،
 260)، 74.67 (انظر من حماسيات الإسلاميين: 14، 21،

مندور، م. (1966م)، النقد المنهجي عند العرب، ط 1، القاهرة، دار نهضة مصر. ص 80، 81، 80.
ناصر، ع. (1954م) دراسة في حماسة أبي تمام، ط 1، القاهرة، دار نهضة مصر. ص 14.
الدوريات
حمودة، ع. (2003م) الخروج من التيه، سلسلة عالم المعرفة، ع (298)، الكويت. ص 260.

القرن الثاني حتى الثامن الهجري، ط 2، عمان- الأردن، دار الشروق. ص 59، 64، 59، 60، 408، 61، 61، 61.
عليان، م. (1986م) منهج المرزوقي في الخصومة النقدية حول أبي تمام، ط 1، دمشق، دار القلم. ص 23 وما بعدها.
عليان، م. (1984م) تيارات النقد الأدبي في الأندلس، في القرن الخامس الهجري، ط 1، بيروت، مؤسسة الرسالة. ص 528 وما بعدها، ص 615 وما بعدها.
الغذامي، ع. (2003م)، النقد النقابي، ط 3، بيروت، المركز الثقافي العربي. ص 182، ص 184 وما بعدها.

Cultural Formation of of Abu Tammam's Poetry (The Hamasah)

*Essa Abdulshafi Almasri **

ABSTRACT

Abu Tammam's anthology of poetry "The Hamasah" (Arabic, "exhortation") faced artistic, documentary and cultural problems. The aim of this paper is to study these problems under the umbrella of the collective title of (Cultural Formation) because culture combines, implicitly, artistic and cultural contexts, collection, study and analysis. Based on this assumption, this paper discusses the various technical issues, covered with the spirit of culture. The text of the Hamasah raises the issue of the authenticity of the text, its relevance and adaptation, methodological reading and evaluation. The research also displays the cultural conflict between the poet of the Hamasah and his critics. It will also show the role that the Hamasah played to narrow down the conflict between the two. The paper will finally show the cultural presentation of the beautiful and the ugly interpretations of the Hamasah through a general description of the the Hamasah's environment and concludes with a final review of the results.

Keywords: Abu Tammam, AL Hamasah, Cultural Criticism.

* Faculty of Arts, University of Ha'il, Saudi Arabia. Received on 25/2/2015 and Accepted for Publication on 26/5/2015.