

د. هدى فخر الدين

# الميتا شعريّة في التراث العربي

من الحدائين إلى المُحدّثين



ترجمة  
آية علي

# الميتاشعرية في التراث العربي

من الحدائين إلى المُحدّثين

تأليف: هدى ج. نخر الدين

ترجمة: آية علي

# الميتاشعرية في التراث العربي

من الحداثيين إلى المُحدّثين

ح) دار أدب للنشر والتوزيع، ١٤٤٢ هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

فخر الدين، هدى ج.

الميتاشعرية في التراث العربي، من الحدائين إلى  
المُحدثين. / هدى ج. فخر الدين؛ آية علي - ط ١ -

الرياض، ١٤٤٢ هـ

٣٦٠ ص؛ ١٤٠٢١ سم

ردمك: ٤-٧٤٨٥-٠٣-٦٠٣-٩٧٨

١- الشعر العربي ٢- التراث العربي أ. علي،

آية (مترجم) ب. العنوان

ديوي ٠٠٨، ٨١١، ١٤٤٢/٦٥٣٨

رقم الإيداع: ١٤٤٢/٦٥٣٨

ردمك: ٤-٧٤٨٥-٠٣-٦٠٣-٩٧٨

الطبعة الأولى

١٤٤٢ هـ = ٢٠٢١ م

\* لوحة الغلاف من عمل الفنان: خالد شاهين

Copyright © 2021 by ADAB

جميع حقوق الترجمة العربية

محفوظة حصرياً لـ:

دار أدب للنشر والتوزيع



info@adab.com • adab.com • @adab

المملكة العربية السعودية-الرياض

هذا الكتاب صادر عن مشروع «مدّ» للترجمة الذي تقوم عليه دار أدب للنشر والتوزيع ضمن مبادرة إثراء المحتوى إحدى مبادرات مركز الملك عبد العزيز الثقافي العالمي (إثراء)

هذه الترجمة هي الترجمة العربية عن الإنجليزية لكتاب:

Metapoesis in the Arabic Tradition

From Modernists to Muḥdathūn

By

Hudā J. Fakhreddine

تنشر هذه الترجمة عن النسخة الأصلية للكتاب:

Copyright © 2015 by

Koninklijke Brill NV, Leiden, The Netherlands.

بموجب اتفاق حصري مع:

Koninklijke Brill NV.

الآراء الواردة في الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي الدار

إلى جدّي «نخر الدين نخر الدين»، في  
ذكرى مُحادثتنا الأخيرة، حين رفعت  
كلماتك سماءً صغيرةً مُعتمة، فتَهاوت  
الكواكب بعدها، كوكباً كوكباً.



## المحتويات

كلمة الناشر .....	٩
مقدمة المؤلفة للطبعة العربية .....	١٣
شكر وتقدير .....	١٧
مقدمة .....	١٩
١. التعريف بالميتاشعرية في التراث العربي .....	٤٧
١-١. الشعر العربي في القرن العشرين .....	٦١
١-٢. حركة الشعر الحر: مشروع ميتاشعري .....	٦٥
١-٣. الجيل الثاني: الميتاشعرية قيد التطور .....	٩٩
٢. الميتاشعرية في العصر العباسي .....	١١٥
٢-١. الجمهور والنقاد والنقاشات الشعرية .....	١٤٠
٢-٢. الشعراء العباسيون وتأملات شعرية .....	١٥٣
٣. ولا الديار ديار: الميتانسيب العباسي .....	١٧٣
٣-١. المقدمة الطللية: استحضار الصوت في القصيدة .....	١٧٩
٣-٢. أبو نواس: العبث بموتيف الأطلال .....	١٩٧
٣-٣. مقدمات أبي تمام الطللية: التجريد والتغيير .....	٢١٠
٣-٤. تحرير موتيف الأطلال: ما بعد أبي تمام .....	٢٣٦

- ٤ . «أجاوِزُ بيتًا بعد بيت»: الرحلة في الشعر العباسي ..... ٢٣٩
- ٤-١ . أبو تمام يسوق قطع «معانٍ بكر» ..... ٢٥١
- ٤-٢ . ابن الرومي يرحل مجاوزاً «بيتاً بعد البيت» ..... ٢٦٧
- ٥ . قصيدة على قصيدة على قصيدة: شاعران وممدوح ..... ٢٨٥
- ٥-١ . البحري وعبيد الله بن طاهر: تبادل فاشل ..... ٢٩٣
- ٥-٢ . قصيدة على قصيدة على قصيدة ..... ٣٠٦
- ٥-٣ . قصائد لصديق: ردود ابن الرومي ..... ٣٢٣
- خاتمة ..... ٣٣٧
- قائمة المراجع ..... ٣٤١
- المراجع العربية ..... ٣٤١
- المراجع الأجنبية ..... ٣٤٩



## كلمة الناشر

لقد سعدنا كثيرًا في أدب حين حصلنا على حقوق ترجمة كتاب «الميتاشعرية في التراث العربي من المُحدثين إلى الحداثيين»، للدكتورة هدى فخر الدين أستاذة الأدب والنقد في جامعة بنسلفانيا بالولايات المتحدة الأمريكية؛ وذلك راجع لأهمية هذا الكتاب وبحثه في موضوع يحتاج لمراجعة الكثير من المُسلّمات حوله.

وقد بذلت المترجمةُ القديرة: آية علي جهدًا كبيرًا لإنجاز المهمة، رغمَ صعوبتها وضيق مساحة الوقت المُتاح، وحين بدأنا في مرحلة المراجعة للنص حظينا في أدب بموافقة الدكتورة هدى مؤلفة الكتاب على مراجعته رغمَ كثرة مشاغلها وارتباطاتها العلمية المتعددة، بالإضافة إلى صعوبة العمل وتشعبه، مع وجود الكثير من المصطلحات التراثية العربية التي ستُعاد إلى أصلها الصحيح، وكذلك المصطلحات الأجنبية التي تحتاج إلى تسكينها في مقابلها العربي الأنسب، وما قد ينشأ من اختلاف في اجتهادات المترجمين، إلى غير ذلك من الإشكالات التي يعرفها من يعمل في الترجمة وعوالمها المربكة.

إن حرصنا في دار أدب على ترجمة هذا الكتاب وتقديمه للقارئ والباحث العربي نابعٌ من اهتمام الدار ومساهمتها في تطوير البحث في مجالات العلوم الإنسانية والأدب والنقد على وجه الخصوص، ومن خلال الاطلاع على هذه الدراسة وغيرها سيُفتَحُ للدارسين العرب رؤى جديدةٌ في قراءة التراث والتعامل معه، وبناء مقاربات فكرية وفلسفية بينه وبين الحاضر بكل تجلياته الفكرية والواقعية، بالإضافة إلى تراكم التجربة العلمية والبحثية في مناهج البحث وطرق المعالجة التي يمارسها الباحثون في الجامعات الغربية، خصوصًا فيما يتعلَّقُ بالتراث العربي أدبًا ونقدًا وفلسفَةً.

وكتاب الميتاشعرية يأتي في سياق البحث عن أصول هذا المفهوم -الذي يبدو حداثيًا في مصطلحه- لدى الشعراء المحدثين في العصر العباسي (ابن الرومي/ البحتري/ أبو تمام/ المتنبي)، ويتبَّعُ الكتاب، بنفَسٍ علمي دقيق وروح أدبية نقدية شفافة، مظاهر الميتاشعرية عند المُحدِّثين والحداثيين بلغة راقية وممتعة.

ونحن على ثقةٍ بأن هذا الكتاب سيكون إضافةً نوعيةً للمكتبة العربية، متطلِّعين إلى إسهامه في إثراء القارئ العربي، وانعكاس

ذلك على الدرس النقدي في الجامعات ومراكز البحث في العالم العربي.

وختامًا نكرر شكرنا للمترجمة والمؤلفة التي راجعت الكتاب، وكذلك لا ننسى د. حاتم الزهراني الذي كان له دور بارز في تسهيل مهمة الترجمة ومراجعة مواضع منها وإبداء العديد من الاقتراحات النيرة، فشكرًا للجميع.

الناشر



## مقدمة المؤلف للطبعة العربية

لطالما ارتبط مفهوم الإبداع الشعري العربي بالعلاقة مع التراث. فمشاريع الحداثة العربية، كحركة الشعر الحديث في القرن العشرين وحركة المحدثين العباسيين، هي في جوهرها مشاريع تسعى في جانب منها إلى إعادة النظر في العلاقة مع الماضي وتحديدها من جديد، وتقترح في جانب آخر أشكالاً جديدة للعلاقة مع التراث على نحو لا يحدد مسارات المشروع الجديد فحسب، بل يعيد تشكيل التراث مرة بعد مرة.

يدرس هذا الكتاب مفاهيم الإبداع والتجديد في تجربة الشعر الحر في القرن العشرين، والشعر المحدث في العصر العباسي. والقاسم المشترك الأساسي بين هاتين التجربتين هو وعي نقدي ميتاشعري لدى الشعراء بمواقفهم من التراث، وتطلع إلى التجديد.

ودراسة هاتين الفترتين الشعريتين جنباً إلى جنب تتيح لنا فهماً أعمق لما يعنيه الحديث أو المحدث إذا صح القول، بمعزل عن الاعتبار الزمنية وثنائية القديم والحديث. إن مشروع الحداثة هذين يشتركان في طرح أسئلة نقدية تتعلق بتعريف

الشعر ودوره وما يكابده الشاعر في سعيه نحو لغة شعرية متجددة. أعددتُ هذا الكتاب أثناء دراستي للأدب العربي في جامعة إنديانا، فكان في أصله أشبه ما يكون بترجمة لعلاقتي بالشعر العربي إلى اللغة الإنجليزية. وقد تعمّدت فيه إقامة حوار بين النظريات الغربية والنظريات العربية في الأدب والنقد قديماً وحديثاً. وقد دُفعت إلى هذا الاغتراب الثقافي والأكاديمي بسبب خيبتني من الأنظمة والمؤسسات التعليمية العربية. فنحن لا نهتم بلغتنا وأدبها ولا نوجّه طلابنا نحو الدراسات الأدبية أو الإنسانية إلا نادراً. ولذلك نشهد ما يبدو وكأنه ازدهار للنقد العربي في الأكاديميا الغربية. في تجربتي الشخصية، لم تكن الدراسة في أميركا الخيار الأول. فبعد حصولي على ماجستير من الجامعة الأمريكية في بيروت، حاولت متابعة دراستي للأدب العربي في لبنان، ولكنها كانت تجربة محبطة. ثم وجدت نفسي أدرُس الشعر العربي في جامعة إنديانا في دائرة دراسات الشرق الأوسط. كنتُ محظوظة في العمل مع الدكتورة سوزان ستيفيتش، المتخصصة في الشعر العباسي، إلا أن السياق الذي كنا فيه لم يخلُ من التحديات.

يقدم بعض دارسي الأدب العربي في الجامعات الأجنبية

دراسات قيمة، إلا أن موقع الأدب العربي لا يزال على هامش الإنسانيات والدارسات الأدبية في الأكاديميا الغربية. لذلك لا يجب أن نعول كثيراً على الاهتمام الذي يلقاه الأدب العربي في الجامعات الأجنبية، فهو لا يعوض عن تقصيرنا في العالم العربي. وعلى المخلصين لدراسة الأدب أن يتجنبوا بعض المخاطر في السياق الأكاديمي الغربي وما يسقطه على الأدب العربي. عليهم أن يحذروا من السياسات الأكاديمية التي تسطح الأدب العربي ولا تسمح بمقارنته مقارنة فنية، بل تبحث فيه عن ظواهر سياسية واجتماعية، غالباً ما يسخر النص الأدبي لدراستها. والترجمة في هذا السياق تلعب دوراً أساسياً في خلق صورة الأدب العربي في الغرب، هي بطبيعة الحال صورة تشكلها توقعات القارئ العربي وذائقته.

ترجمة هذا الكتاب إلى العربية عودة بعد اغتراب، وتوجه إلى القارئ العربي العارف بالشعر، الذي طالما كان في ذهني هو المتلقي المقصود لهذه الدراسة. وقد سعيت من خلال مراجعتي للترجمة إلى تفادي الأخطاء اللغوية، والتدقيق في النصوص الشعرية والمصطلحات الأدبية المستمدة من الإنجليزية وغيرها من اللغات. وهذا لكي تكون لغة الكتاب العربية وفيه للنصوص الشعرية المدروسة، القديمة والحديثة، التي تظهر لنا قدرة لغتنا

وشعرائها على التفكّر العميق في معنى الشعر ومكانته ودوره في  
مساءلة واقعنا والتأمل فيه.

أشكر جميع الذين ساهموا في إصدار هذا الكتاب، وخاصة  
المرجمة، ودار «أدب» والمشرفين عليها.



## شكر وتقدير

قَدِّم هذا المشروع في نسخته الأصلية كأطروحة دكتوراه لقسم لغات الشرق الأدنى وثقافته بجامعة إنديانا (فبراير ٢٠١١). أشكر مشرفتي - البروفيسورة سوزان ستيتكفيتش - على تعليقاتها وإرشاداتها، وملاحظاتها القيّمة. كنتُ محظوظة بالعمل على هذا المشروع بالتّحاور معها ومع أعمالها. أشكر البروفيسور بول لوسينسكي - كذلك - على ملاحظاته القيّمة. لقد تعلّمتُ الكثير من وجهة نظره الفريدة، ودقّته في الملاحظة. وأشكر البروفيسورة تشيدم هاردينغ والبروفيسورة أنجيلا باو على وقتها ودعمها المُستمر خلال سنواتي في جامعة إنديانا. أشكر أيضًا مؤسسة الوقف الوطني للعلوم الإنسانية National Endowment for the Humanities على الزّمانة التي دعمت بحثي أثناء إعداد النسخة النهائية من هذا المشروع وتقيحها.

إنني ممتنة عظيم الامتنان لوالدي جودت فخر الدين، الذي فتح لي أبواب الشعر، وعلمني - بِصمته - الإصغاء لإيماءات الكلمات.

ولتذكيري الدائم بالابتهاج بالمسيرة وبالرحلة في الكتابة، أشكر أحمد الملاح؛ شريك في الشعر.



## مقدمة

كان اهتمامي بنشاط حركة الشعر الحُرّ في الشعر العربي (الحركة الحدائرية في القرن العشرين) وبالمؤثرات فيها الدافع الأول وراء هذا المشروع. وحين كنت طالبة للأدب العربي والأدب الإنجليزي في العالم العربي، كثيرًا ما كنتُ أصادف أعمالًا تركّز على التأثيرات الغربية في حركة الحدائرية العربية، ونادرًا ما كانت تشير إلى مرجعيات مُحتملة في التراث الشعري العربي لهذا المشروع الثوري. وكان مشروعًا واعيًا للتغيير في التعبير الشعري لا بدّ أن يكون متعارضاً مع التراث الأدبي، وخاضعاً لتوجيه تأثيرات غربية أو غير تراثية. وهكذا تحوّل اهتمامي نحو السوابق المحتملة لهذا المشروع الحدائري الثوري، أو على الأقل نحو المقارنات المُمكنة به في التراث الشعري العربي أو ما يشار إليه - وإن على نحوٍ إشكالي - بـ «الشعر العربي الكلاسيكي».

تحمل صفة «كلاسيكي» في تطبيقها على الشعر العربي في فترة ما قبل القرن التاسع عشر، وبالأخصّ شعر العصر العباسي، دلالاتٍ مُهمّة، تُشكّل طريقة قراءة هذا الشعر وتقديره داخل العالم العربي وخارجه. إنها تفترض وجود أدبٍ قديم جامد،

ينبغي تناوله بالقراءة والتدارس، ولكن بهدف تجاوزه في نهاية المطاف. وكما أوضح يوغوسلاف ستيتكيفيتش في محاضرة ألقاها عام ١٩٦٧ على جمهور من المستعربين، فإن المأخذ الرئيسي على حقل الإستعراب حتى ذلك الوقت كان اعتماده على النهج التاريخي في مقارنة الشعر العربي، مع نظرة نقدية محدودة أو مُنعدمة. ينتج عن هذا النهج التاريخي تاريخ أدبي يصبح في أفضل حالاته تاريخاً ثقافياً، وفي أسوأها دليلاً كرونولوجياً وسيرياً رثاً<sup>(١)</sup>. إنه نهج «بيني المعابد للعظماء الكلاسيكيين<sup>(٢)</sup>»، فيظلون أمواتاً وبعيدي المنال، ولا يمكن بعثهم إلى الحياة من جديد إلا من خلال قراءة نقدية تشبك معهم اشباكاً عميقاً وحميماً.

يسلّط هذا الكتاب الضوء على مرحلة في التراث الشعري العربي، تُعتبر ثورية في إنجازاتها، ومتميّزة بوعي شعرائها بأنفسهم وبكونهم أصحاب مشروع إبداعي جديد. وعلى الرغم من الاعتراف بأهمّية التجربة العباسية، إلا أن معظم النقاد الأدبيين لا يُشركونها في النقاشات التي تتناول الشعر الحديث في القرن

---

(١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، الشعر العربي والاستشراق، تحرير. وليد خازندار (أكسفورد: مركز أبحاث كلية سانت جون، ٢٠٠٤)، ٢٢.

(٢) المرجع نفسه، ٢١.

العشرين. وفي المقاربة الزمنية الخطية، نجدتها تتعرض للإبعاد أو الدفع للوراء. ولذا أجد أن من الأهمية بمكان أن نربط بين المحدثين العباسيين وبين مشروع الحداثة العربيّة وأن ندخل الشعراء العباسيين - من أمثال أبي تمام وابن الرومي والبحثري، وبالتأكيد المتنبّي الذي أتى في وقتٍ لاحق - في المناقشة التي تدور حول الشعر العربي واتجاهاته في عصرنا الحالي. توفر لنا مقابلة مشروع المُحدثين وحركة الشعر الحر رؤى مُتبصرة بالغة الأهمية حول ما نعنيه تحديداً بقولنا «التغيير الشعري» و «الثورات الشعرية»، وحتى الصفات التي نستخدمها لوصف القصائد أو الحركات الشعرية، مثل: «أصيل» أو «جديد».

عليّ أن أوضح هنا أنّي لا أهدف إلى إجراء مقارنة بين هاتين المجموعتين من الشعراء، بل إلى استخدام التجربة الأحدث كنقطة انطلاقٍ لدراسة التجربة الأبعد تاريخياً. ويعود السبب وراء استخدام تجربة الحداثة في القرن العشرين كمدخلٍ لدراسة الميتاشعرية العباسية، إلى أن مصطلح «الميتاشعرية metapoesis» لم يتطور سوى في الأعمال النقدية التي تتناول حركة الشعر الحر. إنّ الدراسات الحديثة حول الميتاشعرية العربية - والتي أناقشها في الفصل الأول - توهمنا بأنه لا يمكن تطبيق مفهوم الميتا الشعرية سوى على حركة الشعر الحر

الحديثية. كما أنّ المنظور النقدي المتاح حول مشروع الحداثة يؤسس للميتاشعرية بوصفها مفهومًا لا يمكن تطبيقه إلا على حركة أدبية عربية «حديثية»، حيث يُفهم «الحديث» من المنظور الزمني على أنه «القريب زمنيًا». أود الابتعاد عن هذا المنظور النقدي السائد، والحثّ على فهمٍ وتفحصٍ أعمقٍ للحداثة الشعرية لدى المحدثين العباسيين، بحيث يُفهم مصطلح «حديث» باعتباره مصطلحًا أدبيًا، لا تاريخيًا.

يأتي قرار البدء من النهاية، عند المتأخرين زمنيًا، بشكلٍ واعٍ تمامًا. إذ أرى أن البدء من القرن العشرين وشقّ الطريق عبر الكتاب نحو العصر العباسي يساهم في تجديد فهمنا لما هو «حديثي» أو «جديد شعريًا»، وفصله عن منظور التسلسل الزمني. أودّ تقديم هاتين المرحلتين جنبًا إلى جنب، كمثالين كان فيهما التأليف الشعري مسكونًا بانشغال الشعراء بوسائل تعبيرهم، وقلقهم حيال مواقعهم في استمرارية ما. أضف إلى ذلك، أن شعراء الشعر الحر والمحدثين العباسيين ليسوا بعيدين عن بعضهم البعض من الناحية الشعرية كما هم من الناحية الاجتماعية والثقافية والتاريخية. والحقيقة أن شعراء الشعر الحر وأسلافهم (مثل جماعتي أبولو والديوان) كانوا يشكّلون في معظم الأحيان ردود فعلٍ مُضادة لمشروع الكلاسيكية الجديدة (أي شعر أحمد شوقي ومعاصريه)، والذين كانوا يحاولون من جانبهم إحياء

القصيدية العباسية (خصوصاً لدى أبي تمام والبحتري). بعبارة أخرى، فإن نموذج القصيدة الذي كانت تتفاعل معه الحركة الحدائثية في القرن العشرين وتستجيب له كان نموذج القصيدة العباسية التي استعادها وأحيائها الكلاسيكيون الجدد في عصر النهضة في أواخر القرن التاسع عشر.

ولأنّ المحدثين<sup>(١)</sup> العباسيين كتبوا ضمن حدود الأشكال

---

(١) يُستخدم المصطلح للإشارة إلى شعراء القرون الأولى من العصر العباسي، ومفرده مُحدّث. يعود الفضل إلى المحدثين في إدخال أسلوب البديع. ومن كبار الشعراء المحدثين: بشار بن بُرد (٩٦ / ٧١٤-١٦٧ / ٧٨٣)، مسلم بن الوليد (١٣٠ / ٧٤٧-١٦٧ / ٧٨٣)، أبو نواس (١٣٠ / ٧٤٧-١٩٨ / ٨١٣)، أبو تمام (١٧٢ / ٧٨٨-٢٣١ / ٨٤٥)، البحتري (٢٠٦ / ٨٢١-٢٨٤ / ٨٩٧)، ابن الرومي (٢٢١ / ٨٣٦-٢٧٦ / ٨٨٩)، المتنبّي (٣١٣ / ٩١٥-٣٥٤ / ٩٦٥). كثير من هؤلاء الشعراء من أصول غير عربية أو مختلطة (مولّدون)، وهذا السبب وراء استخدام مصطلح (المولّدين) في بعض الأحيان كمرادفٍ لمصطلح (المحدثين). أنظر جي جي إتش فان خيلدر، «(a.) Muḥdathūn» موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية، تحرير: بي بيرمان، وتي بيانكيس، وسي إي بوسورث، وإي فان دونزيل، ودبليو بي هاينريش (ليدن: بريل، ٢٠١٠) بريل أون لاين. [http://referenceworks.brillonline.com/entries/ency-clopaedia-of-islam-2/muhdathun-SIM\\_8846](http://referenceworks.brillonline.com/entries/ency-clopaedia-of-islam-2/muhdathun-SIM_8846)

الشعرية الموروثة، فإن إنجازاتهم الرائدة وبياناتهم الشعرية أقل وضوحاً في نظر القراء في القرنين العشرين والحادي والعشرين. ومن المنطلق نفسه، فقد منح التخلي ولو النسبي عن بحور الخليل الشعر المكتوب تحت مظلة حركة الشعر الحر مكانة «الجديد» و«الثوري» و«الطلائعي»، على الرغم من أن الثورة لم تتجاوز في بعض الأحيان الالتزام بتفعيله واحده بدلاً من استخدام جميع تفعيلات البحر. لقد هجر الشعراء بحور الشعر العربي المكتملة ولجأوا بدلاً من ذلك إلى وحدة البحر المفردة (التفعيله)، أو إلى مجموعة التفعيلات الأساسية المكوّنة للبحر (مثل تفعيلتي: مستفعّلن وفاعلن لبحر البسيط). كما تحرّروا من الالتزام بالقافية الواحدة التي تميّز القصيدة القديمة. فأصبح التنوع في التفعيلات الشعرية وتكرارها واستخدام القافية أو عدمه من اختيار الشاعر الحديث، وهو الخيار الذي يتّخذه وفقاً لموضوع القصيدة وطابعها.

وقد اختبأ بعض النتاج الشعري لحركة الشعر الحر خلف هذه المخالفة الجريئة -ولكن الوحيدة- لهيكل القصيدة التراثية. وحين يكون التغيير مقتصرًا عند هذا الحد الشكلي، تفشل الحركة في تقديم لغة شعرية جديدة أو تأسيس ذوق شعريّ جديد. في المقابل، كان الشعراء العباسيون (من أمثال أبي تمام وجيلهِ)



قادرين على إحداث ثورة حقيقية في القصيدة ودالاتها (موتيفاتها)، عوضاً عن التخلي عنها ببساطة باعتبارها بالية. بل ويمكن القول أيضاً إنّ الحفاظ على شكل القصيدة قد سمح لحوار أكثر حميمية واستمرارية مع التراث في مشروع الحداثة العباسية مما هو عليه في مشروع الحداثة في القرن العشرين. بيد أنّ حركة الشعر الحر في أواخر الأربعينيات من القرن العشرين لا تزال تمثل في نظر النقاد العرب المعاصرين خطوة ذات أهمية أكبر في تطوّر الشعر العربي. ومع أن البعض قد يشير إلى العباسيين باعتبارهم أسلافاً ملهمين، فإنّ المقاربة التاريخية للموروث الشعري العربي والثقافة العربية بشكل عام، غالباً ما تُحيل الشعر العباسي إلى مجرد فئة كلاسيكية، ما يجعله -بحكم التعريف- نقطة، على الشعراء العرب المعاصرين أن يتجاوزوها، أو يرتقوا عنها في سعيهم لتبوء المنزلة والأهمية في عالم اليوم.

يبحث هذا الكتاب في أعمال بعض الشعراء المُحدثين باستخدام الإطار النظري النقدي، الذي غالباً ما يُستخدم للحديث عن الحركات الطليعية الحديثة، وخاصة من خلال عدسة الميثاشعرية. ما الشعر؟ ولماذا الشعر؟ ألحّ الشعراء العباسيون في السؤال كما ألحّ أحفادهم المعاصرون. ومن خلال هذه العدسة، والتي غالباً ما تُستخدم لدراسة الشعر الحدائثي في

القرنين العشرين والحادي والعشرين، يرصد هذا الكتاب ميلاً  
ميتاً شعرياً ويتفحص تأملات شعراء القرن العباسي الأوّل في  
الشعر من خلال قصائدهم.

أحد التحديات التي واصلتُ العمل على مواجهتها في  
مراحل هذا المشروع كافة، كان تعريف مصطلح «الميتاشعرية».  
بدأت بوضع المصطلح ضمن سياق حركات القرن العشرين  
الحدائية؛ الموضوع الذي غالباً ما نصادف فيه هذا المصطلح.  
وفي محاولة لفهم ما يميّز العصر الحديث فيجعل شعراءه على  
وجه الخصوص على درجة عالية من الوعي الذاتي بفنّهم، وأكثر  
ميلاً للتأملات الذاتية بشأنه، يقول ديفيد ميلر:

«عندما تكون علاقة الكاتب الأخلاقية  
(والاقتصادية) بجمهوره غير واضحة أو ثابتة في  
إطار الثقافة التي يكتب فيها، يحوّل الوعي الذاتي  
الحتمي بالكتابة مشروع التأليف إلى مشروع  
للتعريف بالذات<sup>(١)</sup>».

---

(١) ديفيد إل. ميلر، مقالة: «Authorship, Anonymity, and The  
Modern Language Quarterly, دورية: Shepherdes Calender»  
40.3 (1979): 219.

بعبارةٍ أخرى، يصبح التأمل والوعي الذاتيان طريقة الشاعر في التعبير عن حاجته لتحديد مكانته ودوره الاجتماعيين، ورسم علاقةٍ واضحة مع الجمهور. لكن عندما يتعلق الأمر بدراسة الشعر العربي، فليس بوسعنا حصر هذا التساؤل عن الدور والمكانة الاجتماعيين في شعر القرن العشرين. فعلى مدار تاريخ العرب (وبالأخص مع ظهور الإسلام)، وجد الشعراء أنفسهم مجبرين على إعادة النظر في مكانتهم مرارًا وتكرارًا. لهذا -وبعيداً عن الدعوى السهلة القائلة بأن الشعر كله ميتا شعري عند مستوى ما-، يمكن بكل سهولة تحدي الربط التاريخي بين الميتا شعري وحادثة القرن العشرين، وذلك من خلال أمثلة كثيرة على الميتاشعرية في الشعر العربي قبل القرن العشرين.

لقد كان العصر العباسي فترة استكشافٍ وتساؤلٍ بكل ما تحمله الكلمة من معنى. كان الشعراء في مواجهةٍ مع الوضع الشعري الراهن، وكانت الطريقة الوحيدة للمُضي قُدماً هي بهدمه وكسر شروطه. ومع ثورة «البدیع<sup>(١)</sup>» والنقاشات المحمومة مع

---

(١) يُستخدم مصطلح «البدیع» لوصف الأسلوب الشعري الجديد الذي قَدّمه بعض الشعراء العباسيين. يُعتقد أنّ أول من كتب شعر البدیع كان الشاعر بشار بن برد (٩٦ / ٧١٤-١٦٧ / ٧٨٣). ابتعد شعراء البدیع عن أساليب القدماء في استخدام الوسائل البلاغية، وخاصة =

المحدثين العباسيين تارة وضحهم تارة أخرى، كان توجيه الكثير من الاهتمام إلى الشعر نفسه ونحو عملية الكتابة ذاتها أمرًا حتميًا. إذا كانت الحدائث تعني تحطيم الصور النمطية، والاختلاف عن القديم، والتمرد على الأنظمة القائمة، فهذا يعني أن التراث الأدبي العربي قد شهد مرحلة «حدائثية» وميتاشعرية قبل القرن العشرين بوقتٍ طويل<sup>(١)</sup>.

إذا كانت الميتاشعرية تعكسُ مراجعةً للاصطلاحات وبحثًا عن أشكالٍ جديدةٍ للتعبير في القرن العشرين، فإن ما أُسميه

---

= الاستعارات والتشبيهات. لقد كان شعرهم أكثر تجريدًا، وكما تقول سوزان ستيتكفيتش: «شعر البديع ترميزٌ للمعنى في نمط تعبيرٍ مجازيٍّ»، وتشرح أصل المصطلح بقولها: «لم يكن هناك تعريف للمصطلح في بداية الأمر، إذ يبدو أنه كان يشير إلى الخاصية الجديدة والمبتكرة للشعر فحسب. ترتبط الكلمة نفسها بالصيغة الرابعة من الفعل «أبدع»، والذي يعني إنشاء للمرة الأولى أو اختراعاً أو إيجاداً ما لم يكن موجوداً من قبل. وتجدر الإشارة هنا أيضًا إلى البدعة، وهي الابتداع في عالم الدين والفقه؛ ما نقصده بقولنا بدعة/ هرطقة». سوزان ستيتكفيتش، أبو تمام وشعرية العصر العباسي (ليدن: إي. ج. بريل، ١٩٩١)، ٥-٨.

(١) يجد أدونيس بداية الحدائث في الشعر العربي عند بشار بن برد. أنظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي. الطبعة الثالثة، (بيروت، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩)، ٤١-٤٢.

الميتاشعرية العباسية هو انعكاسٌ للبحث في ذلك العصر عن أشكالٍ جديدة، ولإعادة النظر في الأعراف والقواعد المتوارثة. وبالإضافة إلى كونها تأملات في العملية الإبداعية، تُمثل اللحظات الميتاشعرية كذلك تعليقات الشعراء على الأطر النقدية التي كانت سائدة في عصرهم. يمكن أن تساعدنا دراسة مثل هذه اللحظات في تكوين نظرة متبصرة في التبادل الديناميكي بين الشعراء والنقاد. وبغضّ النظر عن الإطار التاريخي، يمكن ربط مرحلة «الميتا/ التحوّل» هذه بميل أيّ كل مشروعٍ جديد إلى المراجعة والابتكار.

أقدم في الفصل الأول تعريفًا للمصطلح، كما يُستخدم في النقد المتّصل بحدائثة القرن العشرين في كلٍّ من الموروث الغربي، ومن ثمّ في تطبيقاته على حركة الشعر الحر في الشعر العربي الحديث. يُعد هذا تطبيقًا بديهيًا نسبيًا للمصطلح؛ نظرًا لكون معظم الإطار النظري لحركة الشعر الحر في اللغة العربية مستوحى من الحركات الحدائثة في فرنسا وإنجلترا والولايات المتحدة، إن لم يكن مستعارًا منها استعارةً مباشرة. كانت الأهداف التي وضعها شعراء الحدائثة العرب لأنفسهم متوافقةً إلى حدٍّ كبيرٍ مع ما رأوه في أعمال الثوريين الشعريين من شيلي ووردزورث إلى إليوت وباوند، على الرغم من التباين في طبيعة

هذه الثورات ودرجاتها. وقد أعلن رواد هذه الحركة - من خلال تسمية أنفسهم بشعراء الشعر الحر - عن تحرّهم من شكل القصيدة الذي سيطر على الشعر العربي لقرون. وبمجرّد تحرير القصيدة الحديثة من العبوديّة البنيوية للشكل الشعري الكلاسيكي، صار الكثير من الشعر الذي كُتب في خلال الحركة يشكّل - إلى حدّ كبير - عملية بحثٍ عن سياقٍ واتجاه لهذا الشكل الشعري المُبتكر حديثًا. كما برزت مسألة أكثر إلحاحًا؛ ألا وهي مسألة المرجعيّة. ما الخلفية التي كان يُفترض أن تتطوّر على أساسها القصيدة في الشعر الحر؟ هل ما زال الشعراء ينظرون إلى الوراء إلى سادة القصيدة القدامى، أم أن الصّفحة قد طُويت الآن وتمّ تجاوزها؟ هل تأتي الشرعيّة من محاكاة قصيدة الشعر الحر إنجازات الحركة الغربية الحديثة؟ ظلّت هذه الأسئلة وما تزال تطارد رواد الحركة وأجيال الشعراء التي تَبعتهم، مُضفيةً على تجاربهم سِمةً ميتاشعرية مُميّزة. وبمعنى ما، فإن حركة الشعر الحر لم تتطور حتى يومنا هذا بما يكفي لتخرج بالكامل من المرحلة الأولى المتمحورة حول المُساءلة الذاتية والتعريف بالذات.

وبعد تطوير مصطلح «الميتاشعرية» في سياق حادثة القرن العشرين في الشعر العربي، عملتُ على استكشاف مفهوم

الميتاشعرية العباسية، مُشيرةً إلى أن المصطلح -وكما حدّده نقاد القرن العشرين- يصف بشكلٍ مُلائمٍ علاقة الشعراء العباسيين بأسلافهم، وإدراكهم النقدي لوسائلهم في التعبير. بيد أن هذا الاقتراح سيكون مصيره الفشل في النهاية إذا اعتمد على حُجة غياب الميتاشعرية في فتراتٍ أخرى من التراث الأدبي العربي. ولذا فإنني أسلّط الضوء على درجة أعلى من الوعي الذاتي في العصر العباسي، وهي درجة من الوعي تشبه في بعض النواحي الوعي الموجود في المشاريع الحديثة في القرن العشرين. لم يتجاوز هذا الوعي وعي العصور الأخرى في الدرجة وحسب، بل كان كذلك في صميم مشروع المُحدثين، لا سيما في طريقة تفاعله مع النماذج التقليديّة. ففي محاولتهم جعل الأعراف الشعرية الموروثة ذات مغزى جديد وصلة بلحظتهم التاريخية، انخرط الشعراء العباسيون في إعادة التعيين وإعادة الصياغة. كان أحد المكونات الرئيسية لهذه العملية هو الوعي النقدي بشعراء الماضي.

ما عاد الشعر فنّاً حدسيّاً عفويّاً، بل صارت كتابته عمليةً واعية، يسعى فيها الشاعر إلى تغيير الماضي وصنع مكان لنفسه بالقوّة. لقد كانت مادّة هذا الشعر -وإلى حدّ كبير- شعر الماضي، بطريقةٍ كان أفضل من وصفها تي إس إليوت، حين تحدّث عن

علاقة الكُتاب «الحديثين/ المعاصرين» بأسلافهم الموتى، فقال: «قال أحدهم: الكُتاب الموتى بعيدون عنّا؛ لأننا نعرف أكثر مما عرفوه بكثيرٍ. بالضبط، وهم ذلك الشيء الذي نعرفه<sup>(١)</sup>».

لقد تأسسَ شعر البديع في العصر العباسي -في جزءٍ منه- على المعرفة بشعر الماضي، وإدراك التغييرات الكبيرة التي تطلّبت تعديل الشعر وإعادة صياغته. غير أن مشروع البديع كان يتضمن كذلك -وإلى حدٍّ كبير- رغبةً واعيةً في تجاوز الماضي وكسر قوالبه، ومن هنا جاءت مُصطلحات بديع ومُحدث. كلا المصطلحين مرتبطٌ بالدين والفقه، ويحمل دلالات جليّة على الثورة والبدعة والتجاوز<sup>(٢)</sup>. ولهذا كان الجدل المثار حول هذا الشعر الجديد حاداً ومرتبلاً بالنقاشات الفقهية والدينية حول الانقسامات بين القديم والجديد، وبين الموروث والأصيل. ويسمّي معظم النقاد العصر العباسي بعصر التجديد<sup>(٣)</sup>، أو عصر

---

(١) تي إس إليوت: «التقليد والموهبة الفردية»، في الأرض البور وكتابات أخرى (نيويورك: المكتبة الحديثة، ٢٠٠٢)، ١٠٢.

(٢) سوزان ستكفيتش: «نحو إعادة تعريف شعر البديع»، مجلة الأدب العربي ١٢ (١٩٨١): ٣.

(٣) شوقي ضيف: «العصر العباسي الأول» (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٦)، ١٥٩-١٨١.



إعادة التعيين وفك الترميز<sup>(١)</sup>. في هذا إشارة إلى عملية واعية ومدروسة لإعادة تقييم المواقف السابقة، وصياغة طرقٍ فنيّة جديدة.

أصبح الشعر والنقاشات المُشارَة حوله سِمَةً مألوفة لكلِّ بلاط، وكان لهذه النقاشات أثرها على مواقف الشعراء تجاه حرفتهم، ما أدى بالضرورة إلى متوجٍ شعريٍّ أكثر وعياً، يخاطب مراجعه باستمرار، ويلفت الانتباه إلى عمليّاته. علاوةً على ذلك، أصبح الشاعر مرجعاً في الشعر، وغالبًا ما كان يترأس المناقشات لأعماله وأعمال الآخرين. أصبحت المعرفة بالشعر مجالاً تخصصياً، وخضعت القصائد للمقارنة والفحص والمفاضلة في ما بينها، وكذلك بين الشعراء، وباتت عملية تلقي الشعر مهارة مُتخصّصة، لا يمكن لأيّ كان ادعاء تمتّعه بها. هذا ما يسمّيه الأمدي: العلم بالشعر<sup>(٢)</sup> (ونقده)، وهو علمٌ كان الشعراء ضمن الخبراء والمتخصصين فيه.

لقد وقرت الثقافة الشعرية والنقدية العبّاسية بيئةً شبيهة ببيئة

---

(١) سوزان ستكفيتش: «أبو تمام وشعراء العصر العبّاسي»، ١٢٣.

(٢) أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري، الطبعة الثانية، تحرير: أحمد صقر (القاهرة: دار المعارف،

١٩٧٢)، ١: ٤٠٢.

الحركات الحدائثة في انشغالها بالأدوات اللغوية والبلاغية، واهتمامها بالأشكال الموروثة وقلقها تجاهها. ومع ذلك، لا يمكن تطبيق مصطلح «ميتا شعري» على أعمال العباسيين بنفس القدر من السلاسة والمباشرة التي يُطبَّق بها على أعمال حركة الشعر الحر. إنَّ من الضروري في دراستنا للميتاشعرية العباسية تجنب فرض المصطلح على الأعمال الشعرية المبكرة؛ إذ من الأهمية بمكان العثور على معايير صارمة لما يمكن اعتباره «ميتا شعريًا»، لا سيَّما في موروثِ كالموروث العربي، والذي يعتبر الفخر أحد ثيماته الشعريَّة الشائعة. تتضمن معظم قصائد الاعتزاز بالنفس والمباهاة والفخر أوصافًا طويلة لماهية الشعر الجيد، ولما يجعل شاعرًا ما متميزًا. وبالتالي، كان من المهم التمييز بين الميتاشعرية الموضوعاتيَّة؛ أي القصائد التي يكون موضوعها الشُّعر، وبين ميتاشعرية أخرى أكثر تعقيداً في تعريفها، وأعمق من حيث طبيعتها النقدية، على الرغم من أن الإشارة إليها أو تمييزها لا يكون دائماً بوضوح تمييز النوع الأول والإشارة عليه. اخترتُ أن أُطلق على النوع الثاني «الميتاشعرية المرجعية أو السياقية» ليعكس ذلك وعياً واضحاً في الطريقة التي يتفاعل بها الشاعر مع مراجعه الشعريَّة ومع الأطر الفكرية والنقدية التي يكتب فيها. وتتميز التركيبات الشعرية لهذه الفئة الثانية بوعي

متزايد بموروث سابق، فيصبح وسيط القصيدة - أي شكلها وبنائها - نهاية وتصريحًا في حد ذاته، بغض النظر عن الموضوع. بدراسته الميتاشعرية العباسية، يُحدث هذا الكتاب تحولاً جوهرياً في الموقف المُتخذ تجاه هذا التراث الأدبي النقدي والشعري. إنه لا يهدف إلى الإشارة وحسب إلى أوجه التشابه في المواقف بين الشعراء العباسيين وأحفادهم من شعراء الشعر الحر، بل إلى تسليط الضوء - كذلك - على إسهامات العباسيين الثورية، التي خضعت لفترة طويلة إلى الطمس أو التبلد لمجرد أنهم حافظوا على شكل القصيدة. إنني لا أعتزم فرض مصطلح القرن العشرين على الشعر العباسي، بل أنوي تسليط الضوء على حركة شعرية سابقة فيها الكثير من الاستبطان والتأمل الذاتي في التراث العربي. إنّ دراسة العباسيين والحدائين من خلال العدسة نفسها، تُغير الطريقة التي ننظر بها إلى العباسيين من داخل التراث العربي وخارجه. فمن خلال الابتعاد عن النهج التاريخي الذي يُنظر به إلى الشعر العباسي باعتباره استمرارًا لما أتى قبله، أو محض تطوّر طبيعي ناجم عن المراحل الشعرية السابقة في الشعر العربي، تكشف هذه الدراسة عن التجربة العباسية، باعتبارها خطوة ابتعادٍ عن القصيدة النموذجية، ووقفًا طويلةً واعيةً، اختلف بعدها حالُ القصيدة اختلافًا تامًا.

وصف العديد من النقاد المعاصرين شعر العصر العباسي بأنه شعرٌ «ثانويٌّ» و «مفتعل» و «تفسيريٌّ»، في إدراكٍ منهم لانفصاله عن النماذج التي نشأ عنها واهتمامه النقدي بها. أقتراح في الفصل الثاني من هذا الكتاب استخدام صفة «ميتا شعريٌّ» لموقف الشعراء العباسيين العام تجاه نموذج القصيدة التقليدي. لقد أثرت البيئة الثقافية في تلك الفترة، كما أثرت النقاشات والقضايا التي أحاطت بالشعر العباسي في الشعراء وعملياتهم الإبداعية. كان الشعراء العباسيون يكتبون لقارئٍ ناقدٍ مثاليٍّ لم يكن مؤهلاً لتقدير ابتكاراتهم فحسب، بل كان قادراً كذلك على تلقي مساهماتهم إزاء الموروث الشعري الذي كانوا يتحاورون معه. أمرٌ كهذا يجعل العلاقة مع الماضي الأدبي في مقدمة اهتمامات الشاعر. يستكشف الفصل الثاني تعريف «الميتاشعرية» في تطبيقه على شعر العصر العباسي، مع التركيز على نماذج من المقطوعات (المؤلفات الشعرية القصيرة) التي يُعبّر فيها الشعراء صراحةً عن آرائهم النقدية حول الشعر. ينصبّ التركيز في هذا الفصل على الميتاشعرية الموضوعاتية، بحيث يكون الشعر موضوع القصيدة على نحوٍ صريح. تعرض القطعة الشعرية القصيرة وجهة نظر الشاعر في ما يتعلق بتعريف الشعر، وديناميات القصيدة كنوعٍ أدبي، وموقف الشاعر من المناقشات الشعرية

الرئيسية في ذلك الوقت. ومن خلال التركيز على القطعة (لا على القصيدة الطويلة أو على أجزاء منها)، يستكشف هذا الفصل أفكار الشعراء عن الشعر وتنظيرهم له، ومساهماتهم في المناقشات النقدية الرئيسية في ذلك العصر.

يستكشف الفصلان الثالث والرابع الميثاشعرية المرجعية أو السياقية التي تقوم على الإشارة إلى شكل سابق أو عمل سابق، وبالتالي تقدم نفسها كتعليق أو تحدّ. يصبح البعد الميثاشعري جلياً عند وضع القصائد في سياق النقاشات النقدية الرئيسية في ذلك العصر، وعند وضعها جنباً إلى جنب مع القصائد الإسلامية وقصائد العصر الجاهلي. وفي هذه الأمثلة لا يعالج الشعراء العباسيون بالضرورة موضوع الشعر في حد ذاته، لكنهم يكتبون بوعي، إزاء مرجعية شعرية مُحدّدة. فتكون قصائدهم بمثابة تعليقات نقدية على القصائد السابقة أو تلاعب بموتيفاتها.

يقدّم الفصل الثالث دراسة للمقدمة الطللية (النسيب) في القصيدة العباسية، لا سيما موتيفة الأطلال. تحوّل هذا الموتيف المتأصل في مشهد الحياة الصحراوية، التي كانت قد صارت بعيدة عن الثقافة العباسية الحضرية- إلى استعارة شعرية. فأصبح الطلل وسيلة الشاعر للإعلان عن قصيدته وتمييز نوعها. أما الفصل الرابع فيدرس قسم الرحلة (الرحيل) في القصيدة

العباسية. إذ يُصبح هذا القسم كذلك استعارةً للرحلة الشعرية نفسها؛ فالتضاريس المقطوعة في الرحلة العباسية هي جسد القصيدة. لم أتناول القسم الأخير من القصيدة (الهدف أو الغرض) بالدراسة؛ كوني أعتقد بأن القسمين الأولين شكلاً تحديًا للشاعر العباسي. إنهما القسمان اللذان يتطلّبان تسويغاً، ومن ثمّ، فهما يقودان الشاعر إلى التأمل الذاتي ووعي أكبر بالماضي الشعري، وهذا ما أطلقت عليه مسمّى الميتاشعرية المرجعية. لم يكن بمقدور الشاعر في العصر العباسي أن يسوّغ النسب والرحيل إلا من خلال الحوار في قصيدته مع النسب والرحيل التقليديين.

هذان القسمان الأوّلان يحدّدان الفعل الشعريّ للقصيدة، ويدفعان به إلى الأمام، في حين أنّ قسم الغرض أو الهدف الخاص بالقصيدة (ذلك الذي يحمل رسالتها الظاهرية) يُعدّ سهل النقل. أُطلق على قسم الغرض الرسالة الظاهرية؛ لأن القسمين الأولين يعتبران -بالإضافة إلى كونهما موجهين إلى الجمهور والممدوح -patron- موجهين في الأساس إلى الداخل، يخاطب الشاعر فيهما نفسه. إنّها طريقة الشاعر البدوي في استدعاء قدراته الشعرية والدخول في عالم القصيدة. ففي النسب والرحيل، يواجه الشاعر نفسه بالدرجة الأولى. ولهذا كانت

مفاوضات الشعراء العباسيين مع الموروث أكثر إلحاحًا ووضوحًا في هذين القسمين. إنهما يحددان « مرجعية » القصيدة التي يمكن من خلالها للشاعر وجمهوره التعرف على خصوصية النص<sup>(١)</sup>. وبمجرد إزالتها من البيئة البدوية للقصيدة التقليدية، يصبح النسب والرحيل نافرين، وتبرز الحاجة إلى إخضاعهما للتعديل أو التكييف. أما الغرض؛ سواء أكان مديحًا أم فخرًا أم رثاءً، فيمكننا بكل سهولة تحديده ونقله إلى البيئة البلاطية للقصيدة العباسية. هذا لا يعني أنه لا يمكن لقسم المديح أن يكون تأمليًا. بيد أن اللحظات الميتاشعرية في أقسام الغرض غالبًا ما تركز على مدح القصيدة المعروضة أو التأمل في طقس المديح. هذا ما أطلقت عليه بياتريس غرويندلر Beatrice Gruendler في كتابها «شعر المديح العربي في العصور الوسطى: ابن الرومي وفداء الممدوح Medieval Arabic Praise Poetry: Ibn al-Rūmī and the Patron's Redemption»<sup>(٢)</sup>، اسم «النقلة النقدية - metaastro-phe». تستكشف غرويندلر ديناميكية العلاقة بين الشاعر المادح

(١) المرجع نفسه.

(٢) تصف بياتريس غرويندلر النقلة النقدية ووظيفتها بقولها: «منذ بدايات عصور ما قبل الإسلام فصاعدًا، استخدم الشعراء القطعة والقصيدة لنقل الرسائل والتحذيرات والتهديدات. ومن هؤلاء يستعير ابن الرومي صيغة الرسالة القديمة التي يحدد بها نهاية القصيدة ككيانٍ =

وممدوحه، وكيف ينعكس ذلك انعكاسًا واعيًا على المديح. غير أن الاهتمام هنا يكون مُرتكزًا على التبادل المُحدد في القصيدة المطروحة والعلاقة السياسية بين الممدوح والشاعر. وعلى الرغم من أن النقلة النقدية قد تحتوي على أوصافٍ ومديحٍ للقصيدة نفسها، إلا أن الشاعر لا يهتم بالضرورة بمسائل الشعر والشعرية في المطلق.

ويُعتبر قسم المديح بشكلٍ عام أقلَّ إشكالية من القسمين الأولين اللذين يتطلبان مناورات ومفاوضات شعرية أعمق ليصبحا وثيقي الصلة بالقصيدة العباسية وبيئتها. ولأن الشاعر العباسي كان يدرك حقيقة وقوفه المجازي على الأطلال وترحاله

---

= منفصل. موضوع النقلة النقدية هو علاقة الرعاية بين الممدوح والشاعر المادح patronage؛ حيث تتأرجح نبرته بين الامتنان وبين النصح الواضح. جوهر النقلة النقدية إهداء القصيدة إلى الممدوح، وما يترتب على ذلك من مكافأة الشاعر، أو عدمها. تأتي بعد ذلك النقلة المضادة antistrophe التي تحتوي ردًا أو تعليقًا على الجزء الأول من القصيدة بحسب غرونذر. تحقق هذه الأخيرة الغاية المباشرة من القصيدة، ألا وهي المديح، بينما تضمن الأولى الغرض الآخر من الرعاية وهو استيفاء الشاعر حقوقه ومطالبه. «بياتريس غرونذر، «شعر المديح العربي في العصور الوسطى: ابن الرومي وفداء الممدوح» (نيويورك: روتليدج كورزون، ٢٠٠٣)، ٥٦-٥٩.



المجازي عبر الصحراء، أصبح النسب والرحيل العباسيان بمثابة استعادة متعمدة وواعية لتقاليد القصيدة الموروثة. إنهما نسب ورحيل في لحظة يُنظر فيها إلى النسب والرحيل من مسافة الحنين إلى الماضي، وهي مسافة تُذكر الشاعر العباسي باستمرار بأنه منخرطٌ عمداً في عملية من الاستعارة والتعليق النقدي.

وضّحت ريناتى جاكوبي أن هذا الشعور ببعدها القصيدة البدوية عن الواقع العباسي بدأ في العصر الأموي «عندما اختفى الاستقرار الوظيفي والبنيوي الناتج عن التقليد الشفاهي»<sup>(١)</sup>. بيد أن هذه المسافة الفاصلة تصبح أوضح وتأخذ بُعداً نقدياً واعياً في أعمال الشعراء العباسيين. كان هذا الأمر مدعوماً -بالطبع- بالتطورات الثورية العديدة التي حدثت مع نشوء البديع وعلم الكلام. لقد أصبح المنظور الذي يُنظر إلى الموروث من خلاله -سواء أكان شعرياً أم دينياً أم غير ذلك- على مسافة أكبر من أصوله، وبالتالي تميّز بدرجة أكبر من التأمل والوعي.

تُعتبر المقدمة الطللية ضروريةً للغاية للقصيدة العربية التقليدية، حتى أنها تعمل في حد ذاتها كإعلانٍ عن القصيدة كنوع. وفي الموتيفات الطللية بشتى أنواعها ما يُعلن عن القصيدة

---

(١) ريناتى جاكوبي، قسم وصف الناقه في قصيدة المديح، مجلة الأدب العربي ١٣ (١٩٨٢): ١٤.

ويؤذن بانطلاقها على مستوى رمزيّ ونفسيّ، سواء كانت تلك الموتيفات مشهد آثار المساكن (الوقوف على الأطلال)، أو القوافل الراحلة (الظعن)، أو الشكوى من الشيب، بل وحتى الزيارة الليلية لطيف المحبوبة. وكما توضّح سوزان ستيتكيفيتش، فإن الموتيفات الطلّية في القسم الافتتاحي من القصيدة «تعمل على إقامة نقطة اتصال بين الشاعر وقارئه/ مُستمعه: نقطة اتصال أدبية، بقدر ما يصرّح الشاعر بقصده الشعري من حيث النوع والشكل، ونقطة اتصال عاطفية: فموقف الطلل تجربة فقد حميمة ومشاركة في آن، وهي تذكّر بهذا الفقد<sup>(١)</sup>». هكذا تصبح الموتيفات الطلّية علاماتٍ لا يفهمها الشاعر والجمهور وحسب، بل ويتوقّعانها كذلك.

ووفقاً لكونتي، فإن لـ «مستهل» القصيدة أو العمل النثري أهميةً بمقام العنوان أو الترويسة<sup>(٢)</sup>. بعبارةٍ أخرى، تعتبر المقدمة الطلّية للقصيدة العربية النموذجية بمثابة توكيدٍ واضحٍ من جانب

(١) سوزان ستيتكيفيتش، شعريّة الشرعية الإسلامية: الأسطورة والجنوسة والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية، (بلومنتون: مطبعة جامعة إنديانا، ٢٠٠٢)، ٢٥.

(٢) جيان بياجيو كونتي، بلاغة التقليد: النوع والذاكرة الشعرية لدى فيرجيل وشعراء لاتينيين آخرين، تحرير: تشارلز سيغال (إيثاكا: مطبعة جامعة كورنيل، ١٩٨٦)، ٣٥.

الشاعر، ومؤشرٍ حاسمٍ للجمهور على أن «هذا شعر». يُعد مشهد الأطلال علامة على أن شعرًا سُلِفظ الآن وأن قصيدةً على وشك أن تُلقى. إن موقف الشاعر البدوي من التذكر والتفكير في الماضي لبوابةٌ إلى عالم القصيدة، بغض النظر عن غرضها أو مقصدها النهائي. وقد تناول العديد من النقاد (الحديثين منهم والكلاسيكيين) بُنية القصيدة، وناقشوا العلاقة بين أقسامها التقليدية الثلاثة. اعتبر بعضهم هذا الهيكل الثلاثي تعسفيًا وشكلاً تقليدياً محضاً، مع انعدام الرابطة الجوهرية بين الأقسام، وبالتالي وصفوا القصيدة بأنها مُتعددة المواضيع أو مُجزأة. في المقابل، يجادل آخرون بوجود علاقةٍ غير سرديّة عميقة تجمع أجزاء القصيدة معاً؛ تطوّر كُنائيّ يتحدى السرد أو التسلسل، ويعمل -عوضاً عن ذلك- على المستويين النفسي والعاطفي. لكن وبغض النظر عن الحكم النهائي المتعلق ببنية القصيدة، فإن جميع النقاد يدركون ضرورة المقدمة الطلليّة، حتى عندما يجدون صعوبة في تحديد علاقةٍ تربطها ببقية القصيدة. إن إصرار الشاعر البدوي على استهلال القصيدة بالرجوع إلى الماضي قد حوّل المقدمة الطلليّة إلى تقليدٍ كان على أجيالٍ من الشعراء الامتثال له، سواء أكانوا يتبعونه أم يرفضونه أم يتأملون فيه وحسب؛ سعيًا منهم للإجابة عن هذا السؤال: لِمَ يتعيّن على القصيدة العربية أن تبدأ بالنسيب؟

وبعد أن تُفتح أبواب القصيدة، ينطلق الشاعر بمفرده في رحلة في قسم الرحيل. تعدّ المسافة التي يوقرها موتيف الرحيل للشاعر مسافةً مشحونةً شعريًا. وترتبط وظيفة قسم الرحلة النموذجي ارتباطًا وثيقًا بإدراك الشاعر لدوره كراءٍ، وكمبتصر، وكغريب مهمّش في نهاية المطاف. وهذا ما جعل الشعراء العباسيين -على الرغم من استغنائهم في بعض الأحيان عن قسم الرحيل في القصيدة- يستخدمون عناصر الرحيل بصورة مجازية للحديث عن القصيدة نفسها. لقد أعادوا تفسير الرحيل بوصفه استعارةً للعملية الشعرية نفسها، للمسعى الخلاق لكل شاعر. فالقصيدة نفسها هي الرحلة الحقيقية من الداخل نحو الخارج؛ من الذات إلى الممدوح، من الماضي إلى الحاضر. وفي حين استغنى بعض الشعراء العباسيين عن الرحلة، كتب البعض الآخر أقسامًا مُناهضة للرحيل، أو أقسامًا تتناول الرحيل البحري، فاستبدلوا التضريس الصحراوي والدابة بنهرٍ وسفينة. ويمكن قراءة كلا المثالين باعتبارهما استكشافات نقدية meta-exploration للموتيف الأصلي، وتلاعباً بإمكانياته الشعرية.

الفصلان الثالث والرابع من هذا الكتاب دراسة للطريقة التي تعامل بها الشعراء العباسيون مع ما بدا لهم نافرأ أو بالياً في قسمي القصيدة الأولين، وذلك من خلال إعادة تحديد معناهما

ووظيفتهما. كانت إعادة التعيين هذه حاجةً شعريّةً مُلحّةً، وكان المعنى والوظيفة الجديدان المخلوعان على هذين القسمين شعريّين بالضرورة. لم تكن تلك الخطوة لتتحقق لولا الشعراء الذين لعبوا دورَ النقاد؛ أولئك القادرين على الابتعاد عن الموروث، والنظر إلى تقاليده من الخارج.

أما الفصل الخامس: فيتناول تبادلًا شعريًّا بين عبيد الله بن طاهر والبحتري وابن الرومي. في سياق المعارضة أو النقائص، يستجيب المتنافسون الثلاثة، وبالأخص الشاعران لقصائد بعضهم البعض في مستويين موضوعاتي وشكلانيّ، لكنهم يتناولون كذلك قضايا شعريّة أكبر تتعلق بطبيعة المديح نفسه، وسياسة شعر المديح، ودور الشاعر في هذا التبادل. فيتحوّل التبادل من خلاف على التعويضات المادّية بين البحتري وعبيد الله إلى مناظرة شعريّة بين البحتري وابن الرومي. إن ما يميز هذا التبادل عن الأمثلة السابقة في تاريخ المعارضة الطويل هو أنّ جوهر الخلاف في هذه الحالة كان القصيدة ذاتها، والشعر بشكل عام، وقصيدة المديح بشكل خاص. بعبارةٍ أخرى، يكشف هذا الفصل أن الأشكال الشعريّة الشائعة كالمعارضة، والتي تنطوي -باعتبارها مبارزة شعريّة- على مستوى من الوعي بالضرورة، تكتسب مستوىً أعلى من الوعي في العصر العباسي، فتصبح

عملية كتابة القصيدة في حد ذاتها موضوعًا للتأمل. وفي تلك الحالة، لا يرد الشاعر على منافسه وحسب، بل الأهم من ذلك أنه يتفحص دوره في المباراة الشعرية، ودوره كشاعرٍ بشكل عام. وفي هذا التبادل الميتا شعريّ الجلي، يكون المتنافسون الثلاثة واعين أدوارهم كمؤلفين للقصائد ومعلقين - في الوقت نفسه - على فعل التأليف ذاك. فلا يخاطبون بعضهم البعض فحسب، بل يخاطبون كذلك جمهورًا - مُفترضًا - يتوفر له الموروث الأدبيّ العربي بسهولة، كخلفية تشبك معها القصيدة العباسية قبل أن تتحقق في لحظتها. وهذه هي الميتاشعرية؛ استجابة الشاعر الخلاقة لتراثه الشعري. إنها حالةٌ يكون فيها الشاعر واعيًا نفسه، ومدركًا مشاركته في مشروع التغيير الشعري، لكنه يتطلع باستمرارٍ إلى الوراء ليرى ما فعله أسلافه، لا لمحاكاتهم أو لمعارضتهم بالضرورة، بل لتبيان المراجع، تلك التي يصبح تمرّده أكثر وضوحًا وجدوى في ضوئها.

## الفصل الأول

### التعريف بالميتاشعرية في التراث العربي

إن تعريف الميتاشعرية ليس بالأمر اليسير، إذ يبدو أنّ الشعر جميعه ميتا شعريّ في مستوى ما. أليس الشعرُ هو اللغة وقد وصلت إلى أقصى حدودها، فتكون مُجبرَةً على مواجهة عملياتها الداخليّة في كل لحظة؟ إلاّ أنّه ما يزال هناك من النقاد والمثقفين من يأخذون على عواتقهم العثور على قصائد ميتاشعرية، أو بالأحرى قصائد يظهر فيها الهوس بالشعر بشكل أكثر جلاء<sup>(١)</sup>.

---

(١) على سبيل المثال: غالبًا ما يكون شعر والاس ستيفنز موضوعًا للدراسات المهمة بالتجريد والميتاشعرية والوعي الذاتي. أنظر: «والاس ستيفنز: شاعرية الحدائث» لألبرت جيلبي. (لندن: مطبعة جامعة كامبريدج، ١٩٨٥). تُوظف أودري رودجرز نظرية الفنون المشتركة inter-arts، وتدرس أعمال كل من: تي إس إليوت، وهارت كرين، ورويثك، وويليام كارلوس ويليامز، وذلك بهدف إظهار الكيفية التي تُستخدم بها أشكال فنية أخرى (كالرقص على وجه الخصوص) كأدواتٍ تُمكن الشاعر من التحدّث عن الشعر في قصائده. أنظر: «الطبل العالمي: صور الرقص في شعر إليوت وكرين ورويثك وويليامز» لأودري رودجرز. (كوليدج بارك: مطبعة جامعة ولاية بنسلفانيا، ١٩٧٩). تشير عابدة عزوقة كذلك إلى ويليام ب. بيتس، =

عادةً ما تكون هذه القصائد تجريدية أكثر من كونها مجازية، ويكون فيها الخط الفاصل بين الشعر والنقد ضبابيًا. وفي مثل هذه الحالات لا يُخفي الشاعر انشغاله بموضوع الشعر خلف أداة شعرية، بل يكون من الواضح للغاية أن «الشعر هو موضوع القصيدة».

وتستخدم دوروثي بيكر صفة «منعكس ذاتيًا self-reflexive» لوصف الشعر الذي «يعكس ذاته ويتفحصها»<sup>(١)</sup>، وتوضح أن هذا المصطلح تنويع على المصطلح الألماني «Poetologische Lyrik» الذي يستخدمه ألفريد ويدر للإشارة إلى «شكل متميز من الشعر الغنائي» ينشأ عن «تناول الشاعر مواضيع مثل طبيعة مهنته ووظيفته كشاعر وجوهر الفعل الإبداعي في شعره»<sup>(٢)</sup>. ويؤكد

---

= ووالاس ستيفنز، وماريا نفيسيفا، وتعتبرهم ثلاثة من أهم مؤلفي composers الميتاشعرية الغربيين وتحدث عن تأثيرهم في الشاعر العربي الحديث البياتي. أنظر: عائدة عزوقة، «الميتاشعرية بين الشرق والغرب: عبد الوهاب البياتي والمؤلفون الميتاشعرية الغربيون، دراسة في التشابه»، مجلة الأدب العربي ٣٩ (٢٠٠٨): ٣٨-٧١.

(١) «الأقنعة الأسطورية في الشعر الانعكاسي الذاتي: دراسة لبان وأورفيوس» لدوروثي بيكر (تشابل هيل: مطبعة جامعة نورث كارولينا، ١٩٨٦)، ٣.

(٢) المرجع نفسه.



معظم الباحثين -مثل بيكر هنا- على أن الاستبطان الشعري والوعي الذاتي كانا يشكّان دائماً بُعداً حتمياً في تجربة الشاعر. وتُعتبر قصيدة De Arte Poetica (فن الشعر) لهوراس مثلاً مبكراً جداً على لعب الشاعر دور الناقد أو المُنظّر، ووضعه فنّه تحت المجهر. أدّى فن الشعر Ars Poetica -وهو الشعر الذي يهتم بطبيعة الشعر وصنعتة، والذي يمكن إرجاعه إلى أرسطو وهوراس- إلى ظهور العديد من الأعمال التي يتأمل فيها الشعراء فنّهم ويدرسونه<sup>(١)</sup>. غير أن ما تُطلق عليه دوروثي وصف الشعر المنعكس ذاتياً ليس مجرد «نقد منظوم» كما وصف ويليك قصيدة آرس بويتিকা الكلاسيكية، بل هو شكل جديد من أشكال المساءلة الشعرية، يربطه كلُّ من بيكر ويليك بالشعر الحديث. تطلق عليه بيكر صفة «المنعكس ذاتياً»، بينما يستخدم ويليك مصطلح «الميتاشعرية» لتمييز هذه المساءلة الحديثة عن التناول

---

(١) يصف رينيه ويليك النوع الأدبي Ars Poetica بأنه نقدٌ منظومٌ شعرياً. «أقدم توغّلٍ للنقد في الشعر، أو أقدم تحالفٍ بين النقد والشعر، هو النقد المنظوم شعرياً: "De Arte Poetica" لهوراس، وكذلك في عصر النهضة Vida's Poetica، و Boileau's Art Poétique، ومقال ألكساندر بوب عن النقد بالطبع». رينيه ويليك، كتاب «مظاهر التمييز: مفاهيم أخرى للنقد» (نيو هيفين، كونيتيكت: مطبعة جامعة ييل، ١٩٧١)، ٢٦٠.

الخطابي discursive والتعليمي didactic الذي سبقها. إن ما يميز ميثاشعرية العصر الحديث هو انبثاقها من تساؤلات الشاعر حول مكانته ودوره في العالم الحديث. توضّح بيكر أنّ «هناك تركيزًا خاصًا على مثل هذا الاستبطان في الشعر الحديث عندما يحاول الشاعر التعبير عن التزامه الفني في عالم غير غنائي<sup>(١)</sup>». عندما لا يعود الشاعر منسجمًا مع العالم من حوله، وعندما تصبح مكانته ودوره في المجتمع غير واضحين، يفقد تفحصه لفنه وتأمّله فيه سمّتهما التوجيهية العامّة، ويكتسبان طابعًا من الإلحاح. وتُصبح عملية الاستبطان الشعري هنا سعيًا لتعريف الذات.

وتستطرد بيكر لتشير إلى أنه على الرغم من كون التمحيص «سمةً شائعة للشعر المنعكس ذاتيًا عبر التاريخ، إلا أنّ الشعر في القرنين التاسع عشر والعشرين تميّز برسم الشاعر صورة ساخرة متهكّمة لنفسه<sup>(٢)</sup>». تنبع هذه السّخرية من حاجة الشاعر الملحّة إلى تسويغ دوره. لم تعد كتابة الشعر أمرًا مُمكنًا في المطلق، بل بات من الضروري تسويغ فعل الكتابة ذاته، وتسويغ جميع الخيارات الشكلية والفنية التي ينطوي عليها. ونجد الوضع أكثر حدّة في حالة الشعر العربي الحديث في القرنين العشرين

---

(١) بيكر، أقنعة أسطورية.

(٢) المرجع نفسه.

والحادي والعشرين. لم يجهد الشعراء العرب المعاصرون من أجل «التعبير عن الالتزام الفتي في عالم غير غنائي» فحسب على حد تعبير بيكر، ولكنهم سعوا كذلك إلى خلق التزاماتٍ فنية جديدة وإبطال أخرى، في حاولاتهم الواعية لتشكيل هويةٍ شعرية جديدة.

وتتفق بيكر مع ويليك على ربط الميثا شعرية -أو الشعر المنعكس ذاتياً- بالمساءلة الذاتية التي يقوم بها الشعراء المعاصرون، على نحوٍ يفوق في حدّته ما اختبره أسلافهم. تُمثل الفترة الرومانسية مرحلة التحول من النظرية في الشعر (Theorie im Gedicht)، التي يمكننا إيجاد أمثلة عليها من عصر هوراس وأرسطو حتى عصر النهضة والفيكتوريين الإنجليز، إلى النظرية كشعر (Theorie als Gedicht). وتستعير بيكر هاتين العبارتين من كتابات أ. ب. فرانك<sup>(١)</sup>.

تُعدّ الحالة الأولى -وهي في نظر فرانك الأرس بويتيك التقليدية- أسلوبًا غنائيًا خطائياً (وغالبًا ما يكون توجيهاً). في المقابل، تُعتبر النظرية كشعر أسلوبًا غنائيًا مُحاكياً، يعالجُ صراحةً

---

(١) أرمين بول فرانك، Literatur zwischen Extremen، (برلين: والتر

دو غروتر، ١٩٧٧)، ١٥١-١٥٦.

## موضوع الشعرية أو الشعر، أو الشاعر في إطار المحاكاة<sup>(١)</sup>.

هذا النمط الغنائي الجديد الذي يحاكي الذات هو ما اختار  
رينيه ويليك أن يطلق عليه وصف «الميتاشعرية»<sup>(٢)</sup>.

(١) بيكر، أقنعة أسطورية.

(٢) يوضح ويليك استخدامه لمصطلح «الميتاشعرية meta-poetry»  
باعتباره تمثيلاً analogy لمفهوم «اللغة الواعية ذاتها meta-language»  
«في مجال اللغويات. «لقد حاول بعض الشعراء التحدث في شعرهم  
عن الشعر والشعراء، فابتدعوا شيئاً يُدعى الميتاشعرية، يشبه ما نتحدث  
عنه بقولنا الميتا لغة». ويليك، مظاهر التمييز، ٢٦١. ويوضح مايكل  
فينك في كتابه الميتاشعرية: التراث الروسي من بوشكين إلى تشيخوف  
(دورهام، نورث كارولاينا: مطبعة جامعة ديوك، ١٩٩٥) أن «مفهوم  
الوظيفة الميتاشعرية ناشئٌ عن تمثيلٍ لوظيفة أسماها اللغويون وظيفة  
ميتا لغوية، كما ناقشها رومان جاكوبسون في مقاله الفريدة والمؤثرة  
«اللغويات والشعرية». يتحدث جاكوبسون عن ستة عوامل أو عناصر  
التواصل اللغوي، وهي: المرسل، والمرسل إليه، والسياق، والرسالة،  
والاتصال، والرمز. ويربطها بست وظائف هي: العاطفية، والنزوعية  
والمرجعية والشعرية والتوصيلية والميتا لغوية. رومان جاكوبسون،  
«اللغويات والشعرية» في اللغة في الأدب. تحرير: كريستينا بومورسكا  
وستيفن رودي (كامبريدج، ماساتشوستس: مطبعة جامعة هارفارد،  
١٩٨٧)، ٢٤-٢٧. واستناداً إلى النموذج الذي وضعه جاكوبسون =

إنه يختلف عن شروحات هوراس أو أليكسندر بوب Pope المُقفاة أو الموزونة للأفكار عن الشعر «التي أصبح يُنظر إلى وقعها على أنه غير شعريّ، وأنها وقعت طيّ الإهمال<sup>(١)</sup>». إن الميتاشعرية - كما يفهمها ويليك - ليست نظم الشاعر السهل للأفكار النقدية، بل مسعاه المُلحّ للبحث الذاتي عن المكان والهدف.

تُعنى الميتاشعرية meta-poetry كثيرًا بتعريف الشاعر ذاته، ورسالته، ووظيفته. يتعيّن عليها أن تكون مرتبطة بتساؤل الشاعر الحديث عن وضعه كراءٍ/ كاهن أو حكيم، وقد ننظر إلى الميتاشعرية هذه على أنها عملية استحضر للشعراء الآخرين في الشعر. وبمعناها الأوسع أي الشعر الذي يتناول الشعراء والشعر، ينبغي أن تشمل الميتاشعرية الشاعر فيرجيل في الكوميديا الإلهية، ومسرحية

= والعلاقة بين اللغوي والميتالغويّ، يُعرّف فينك «الميتاشعرية» على النحو الآتي: «إذا اعتبرنا أنّ الشعرية هي نظام القواعد والأعراف التي تحكم إنتاج النصوص الأدبية أو أفعال الكلام وتلقّيها، فإن الوظيفة الميتاشعرية تشمل التعبيرات المنطوقة حول هذا النظام، وحول عملية الخلق المبنيّة عليه». فينك، الميتاشعرية، ٦.

(١) ويليك، مظاهر التمييز.

غوته عن الأديب توركو اتو تاسو وكل ما كتب من  
وحياها من الأعمال الدرامية والقصائد التي دارت  
حول الفنانين. إن تداعيات هذا الموضوع لا حصر  
لها، و حدوده يصعب تعيينها<sup>(١)</sup>.

بعبارة أخرى، لا يقتصر تعريف ويليك للميتاشعرية على  
الأعمال التي تتناول موضوع الشعر وعمليّاته بشكل صريح، لكنه  
يشمل كذلك الأعمال التي يخاطب فيها الشاعر شعراء آخرين  
فيحييهم أو يحاكيهم أو يردّ عليهم أو يقلّدهم تقليدًا ساخرًا أو  
حتى يهاجمهم. ويعتبر هذا بالضرورة عن قلقٍ أو عن اهتمام نشطٍ  
بموقف الشاعر إزاء التراث الذي يكتب في إطاره. ومن هذا  
المنطلق، تُعتبر الميتاشعرية - كذلك - طريقة الشاعر في وضع  
نفسه على نحوٍ فعّال وبالقوة أحيانًا ضمن إطار تراث ما. فمن  
خلال استحضاره للشعراء السابقين، لا يعرض الشاعر معرفته  
بالشعر السابق ويمنح عمّله السُلطة وحسب، بل «يربط خطابه  
بالخطابات السابقة ويضع نفسه في سلسلة من التواتر. أو بعبارة  
أخرى، يجعل نفسه جزءًا من التراث<sup>(٢)</sup>». لا يُمكن للشاعر

---

(١) المرجع نفسه، ٢٦١ - ٢٦٣.

(٢) ماريّا بافلو، "Meta-poetics, Poetic Tradition, and Praise in  
.Pindar Olympian 9", Mnemosyne 61 (2008): 563-564

الحديث أن يكون شاعرًا دون أن يكون ناقدًا في الوقت نفسه، وناقدًا لعمله في المقام الأول. تُصبح كتابة الشعر عمليةً مستمرة لتقييم الذات في ضوء الشعراء السابقين وأعمالهم. ويؤكد ويليك على أن الشاعر-الناقد «لن يظلّ معنا وحسب، بل سيتضاعف حضوره كذلك، بما أنه لم يعد بمقدوره أن يكون رائيًا أو ساحرًا، أو فيلسوفًا وأخلاقيًا، أو حتى فنانًا دون وعيٍ ذاتيٍّ»<sup>(١)</sup>.

إن الوعي بالذات - وخاصة الوعي بالعلاقة بين ذات المرء وأسلافه - سمةٌ حتميةٌ للشعر المكتوب في العصر الحديث. غير أنها لا تقتصر على حدائث القرن العشرين: يمكن أن تنطبق بسهولة على جميع الفترات الأدبية التي كان على شعرائها مواجهة أسئلة حول المكان والغرض، والتي تعيّن على شعراء الحركات الحديثة مواجهتها. وقد شهد الموروث الأدبي العربي بالفعل - كما سنرى - مرحلةً من الاضطراب الشعري، تمخّض عنها ذوقٌ شعريّ جديد ومعايير شعريّة جديدة. ومع ذلك، كان التركيز في دراسة الميثاشعرية في الأدب العربي مُنصبًا بشكلٍ أساسي على تتبّع الظاهرة في سياق حدائث القرن العشرين<sup>(٢)</sup>.

---

(١) ويليك، مظاهر التمييز، ٢٧٣.

(٢) تشير عدة دراسات إلى اهتمام الشعراء العرب المعاصرين المتزايد بتعريف الشعر ودوره في أشعارهم. على سبيل المثال أنظر: =

على سبيل المثال، تُلقِي عايذة عزوقة في دراستها «الميتاشعرية بين الشرق والغرب» الضوء على بعض الشعراء الذين تعتبرهم من بين الأوائل في الغرب «الذين هدموا الحاجز الفاصل تقليدياً بين الشعر والنقد. [إنهم الشعراء الذين] وضعوا الأسس الجديدة لنوع جديد من الشعر يُعرف الآن باسم الميتاشعرية<sup>(١)</sup>». أي أنها تنظر إلى الميتاشعرية باعتبارها ناتجة عن ميلٍ «حدثي» نحو مراجعة تقاليد الكتابة وإعادة صياغتها في القرن العشرين. ولما كان لمؤلفي الميتاشعرية في الغرب - من أمثال ويليام كارلوس ويليامز، وويليام ب. بيتس، وبالأخص تي. إس. إليوت - تأثيرٌ كبيرٌ على رواد الشعر الحديث في العالم العربي، كان على الحداثيين العرب بدورهم أن يتفكروا في عمليّات الكتابة خاصّتهم. بيد أن العلاقة مع التراث كانت الشُّغل الشاغل للحداثيين العرب في القرن العشرين. ويظهر هذا القلق في العديد من الكتابات الحداثيّة المبكرة في الشعر والنقد. لقد صاغت الحركة ككلّ مبادئها الأساسية بناءً على مواقف وآراء

---

= عبد الفتاح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر (دمشق: اتحاد الكتاب العربي، ٢٠٠٥)، وعبد الكريم راضي جعفر، مفهوم الشعر عند السيّاب (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٨).

(١) عزوقة: «الميتاشعرية»، ١.



مختلفة تجاه التراث الشعري العربي، عبرت هذه المواقف بشكل عام عن إحباط تجاه هذا التراث الطويل والغنيّ. فأبدى العديد من رواد الحركة آراء قاسية في التراث الشعري، بينما اتخذ آخرون موقفاً أكثر توازناً. ومع ذلك، تُعدّ العلاقة المشحونة مع «الشعراء الأموات، الأسلاف»<sup>(١)</sup> واحدةً من القضايا الجوهرية والمؤثرة، التي لا يزال الشعراء العرب يواجهونها حتى يومنا هذا.

كذلك ربط الباحثون المعاصرون في الشعر العربي الميتاشعرية بحالة التذبذب والتشرد والانقلاع من الجذور وبالرغبة في ابتكار أشكالٍ جديدةٍ للتعبير. نجدُ مثلاً يائير حوري يربط الميتاشعرية بحالة المنفى. فحالة التذبذب الخاصة بالمنفى تجعل الشاعر يوجّه انتباهه نحو أدواته، فيختفي الخط الفاصل بين الخلق من جهة والتأمل في ذلك الخلق من جهة أخرى، وتصبح القصيدة -من بين أمورٍ أخرى- بياناً عن الشعر والكتابة<sup>(٢)</sup>. تشير عزوقة كذلك إلى الجوانب الميتاشعرية في

---

(١) تي. إس. إليوت: «التراث والموهبة الفرديّة» في الأرض اليباب وكتابات أخرى (نيويورك: المكتبة الحديثة، ٢٠٠٢)، ١٠٠.

(٢) أنظر: يائير حوري Yair Huri، «شعر سعيد يوسف: بين الوطن والمنفى»، (برايتون: مطبعة ساسكس الأكاديمية، ٢٠٠٦).

عمل عبد الوهاب البياتي<sup>(١)</sup> الذي نجح في إدخال أشكالٍ جديدة إلى الشعر العربي. توضح عزوقة كيف أنه كان لزامًا عليه في رحلة بحثه عن إطارٍ قادرٍ على التعبير عن اهتماماته الشعرية الشخصية، واهتماماته الاجتماعية السياسية في آنٍ واحد، أن يعالج مفاهيم الكتابة والإلهام<sup>(٢)</sup>. بعبارةٍ أخرى، أدّى التفاعل الاجتماعي والسياسي لمشروع الحداثة العربي - على نحوٍ غير مباشرٍ - إلى البحث الواعي عن أشكالٍ شعريةٍ أكثر ملاءمة لهذه الأغراض. فبعد أن خدّمت كصوتٍ قويٍّ قادرٍ على مقاومة الاستعمار الأجنبي والتوكيد على هوية عربية عميقة الجذور، اتّهمّت القصيدة الكلاسيكية بأنّها رسميّة، وتفتقر إلى الصدق، وانطلقت الأجيال اللاحقة من الشعراء الذين خلفوا أحمد شوقي<sup>(٣)</sup> ومعاصريه في رحلة بحثٍ عن «شعرٍ حرٍ». تظلّ صفة

---

(١) البياتي (١٩٢٦-١٩٩٩) شاعر عراقي، وأحد روّاد الحداثة في الشعر العربي. أنظر: سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي الحديث: مختارات (نيويورك: مطبعة جامعة كولومبيا، ١٩٨٧)، ١٧٠.

(٢) عايدة عزوقة: «البياتي وويليام ب. بيتس كصانعي أساطير: دراسة مُقارِنة»، مجلة الأدب العربي ٣، ٣٠ (١٩٩٩): ٢٥٩.

(٣) أحمد شوقي (١٨٦٨-١٩٣٢) شاعر وكاتب مسرحي مصري. كان من أبرز الشخصيات العربية في الحركة الكلاسيكية الجديدة (النهضة) في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. أعادت الحركة =

«حر» في هذا السياق تسمية إشكالية، تتطلب تفسيرًا وتسويغاً من جانب أجيال الشعراء الذين تبوّها. علاوة على ذلك، فقد ساعدت (القصيدة الكلاسيكية) في الحفاظ على الحوار العميق والمفاوضات المشحونة بين كلِّ جيلٍ جديدٍ من الشعراء العرب وأسلافهم الجاهليين والمسلمين.

هذا ما جعل الباحثين<sup>(١)</sup> في الشعر العربي يقدّمون -على

---

= إحياء القصيدة العربية الفصحى باستخدامها كوسيلة للتعبير عن القضايا والهموم المعاصرة. أنظر: A. BoudotLamotte، «شوقي، أحمد»، موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية، تحرير: بي بيرمان، وتي بيانكيس، وسي إي بوسورث، وإي فان دونزيل، ودبليو بي هاينريش (ليدن: بريل، ٢٠١٢). بريل أون لاين. [http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/shaw-ki-SIM\\_6878](http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/shaw-ki-SIM_6878)، والجيو سي، الشعر العربي الحديث: مختارات، ١٠٠.

(١) مثال، أنظر: عايذة عزوقة، «الميتاشعرية بين الشرق والغرب: عبد لوهاب البياتي والمؤلفون الغربيون للميتاشعرية، دراسة مقارنة» مجلة الأدب العربي ٣٩ (٢٠٠٨): ٣٨-٧١، ويثير حوري، «الملكة التي تخدم عبيدها: من السياسة إلى الميتاشعرية في شعر قاسم حداد»، مجلة الأدب العربي ٣، ٣٤ (٢٠٠٣): ٢٥٢-٢٧٩، وباسيليوس بواردى، مقالة «أنسي الحاج والنص الميتاشعري: تهجين الكتابة»، أدب الشرق الأوسط ١، ١٠ (٢٠٠٧): ٣٥-٥٥.

نحوٍ يمكن تفهّمه - الميتاشعرية باعتبارها سِمَةً من سمات الشعر الغربي، ومن ثمَّ ينطلقون في البحث عن أمثلة لها في الحداثة العربية في القرن العشرين<sup>(١)</sup>. كان الدافع الأساسي للحركة التي أصبحت تُعرف باسم «حركة الشعر الحر» ما يسميه أدونيس<sup>(٢)</sup> «وهم الشرق والغرب<sup>(٣)</sup>». دفعت هذه المواجهة الشعراء العرب في النهاية إلى مواجهة أنفسهم، وإلى الوعي بالشعر الذي يكتبونه، في محاولة مستمرة منهم لوضع أنفسهم على أحد جانبي الثنائيات الوهميّة العديدة الآخذة في البروز.

(١) تستخدم سوزان ستيتكفيتش مصطلح «الميتاشعرية» لوصف وظيفة شعر البديع (الحداثة العباسية) كشكل من أشكال تفسير التراث الشعري العربي وتوضيحه لجمهور العصر العباسي الحضري المتعلّم. سوزان ستيتكفيتش، أبو تمام ١٠٦.

(٢) وُلد علي أحمد سعيد (١٩٢٩) - المعروف باسمه المستعار «أدونيس» - في سوريا ويُعد واحدًا من أبرز شعراء ومفكري العرب في القرن العشرين. كان من مؤسسي جماعة شعر ومجلة شعر التي لعبت دورًا أساسيًا في إطلاق مشروع الحداثة. أنظر محمد بدوي، تاريخ قصير للأدب العربي الحديث (أكسفورد: مطبعة كلارندون، ١٩٩٣)، ٧٤-٨١، والجوسي، الشعر العربي الحديث، ١٣٧.

(٣) أدونيس، «بيان الحداثة»، «فاتحة لنهايات القرن: بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة»، (بيروت: دار عودة، ١٩٨٠)، ٣١٢.

## ١. الشعر العربي في القرن العشرين

تميل دراسة الحداثة العربية في القرن العشرين إلى اعتبار هذه الظاهرة منتجًا غربيًا مُستوردًا إلى العالم العربي. اتّسم صعود «الحديث» بمجموعة واسعة من التغييرات الكبرى التي حدثت في العالم العربي، بدءًا بالسياسة والجغرافيا، وانتهاءً بسطرٍ من الشعر. من السهل أن نقول إن العالم العربي قد شهد إعادة تشكيلٍ جذريّة لأرضه وأنظمة حكمه واقتصاده وثقافته. فمنذ العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين، كانت الدول العربية المختلفة المتشكّلة حديثًا في مواجهة مع «آخر ضروريّ»، كان عليها تعريف نفسها وتحديد هويّتها في ضوءه. وهكذا خضعت علاقة العالم العربي بالغرب لدراسة مكثفة وتحليل شامل. ويُمثّل عدد هذه الدراسات الهائل والإصرار على القيام بها أهمّية أكبر من النتائج التي توصلت إليها. أصبح وجود ثنائية العالم العربيّ والغرب أمرًا لا بدّ منه في جميع المجالات: السياسة، والاقتصاد، والأدب، والغناء، والموضة، وهلمّ جرًّا.

وفي أعقاب الهيمنة الاستعمارية، أصبح مثقفو العالم العربي فجأة واعين كلمة «هوية». فبعد موجاتٍ من الاستعمار، والقومية، والإسلامويّة، والشيوعية، والعديد من التيارات السياسية

والفكرية الأخرى التي ضربت العالم العربي، فقدت «الهوية» كل  
الوضوح، وأصبحت علامةً على مدلولٍ زلقٍ للغاية. هذا لا يعني  
أن الهوية لم تكن موضع شكٍ وتساؤلٍ قبل القرن العشرين. فمع  
أنه يمكننا القول إن الهوية العربية لم يسبق وأن كانت مفهومًا  
واضح المعالم، يمكن الإشارة إلى هوية إسلامية مستقرة إلى حد  
ما، حتى ولو كانت تعني أشياء مختلفة لأناس مختلفين حسب  
الزمان والمكان. ففي المراحل المختلفة للإمبراطورية الإسلامية،  
كان المجتمع العربي مزيجًا من مختلف الأعراق والألسنة  
والجنسيات، لكن لم تكن هناك أزمة هوية واضحة. إذ كانت  
هناك دائمًا فكرة مهيمنة، جعلت المجتمع متماسكًا. وسواء  
كانت تلك القوة سياسية أم دينية، فقد كانت هناك قوة موحدة  
وباعثة على التماسك في مستوى سطحي. لم يقضِ هذا بالطبع  
على التنوع الكبير المتواجد تحت السطح، لكنه حافظ على الأقل  
على وهم الهوية الشاملة، التي يمكن للجميع ادعاء الانتماء إليها.  
وما يميّز تلك الهيمنة كان حقيقة ارتباطها الطبيعي والأصيل  
بالثقافة العربية. كان العرب آنذاك طرفًا فاعلًا في علاقاتهم مع  
الثقافات والشعوب الأخرى. وما نسميه الحضارة أو الثقافة  
العربية، والتي بلغت ذروتها في العصر العباسي، كانت مزيجًا من  
العوامل التقليدية؛ عوامل جاهلية وإسلامية من جهة، وعوامل

خارجية جديدة من جهة أخرى، انبثقت من تفاعل العرب مع الفرس، والهنود، واليونانيين، وغيرهم الكثير. لا توجد ثقافة مُحصّنة ضد تأثيرات الثقافات الأخرى، لكن عندما يكون التفاعل صحيحًا، يكون عملية أخذ وعطاء، ويمكن التعامل مع ما هو «مأخوذ» بطريقة إبداعية، فيعاد تشكيله ودمجه في سياق الثقافة الخاص<sup>(١)</sup>.

وقعت الأزمة عندما وجد العرب أنفسهم في مواجهة هيمنة أجنبية يُفترض بها أن تحدّد هويتهم. وأينما نظرنا في جوانب الثقافة العربية المُختلفة اليوم، وجدنا أنفسنا نقارن تلك الجوانب بما بقابلها في الثقافة الغربيّة، بل ونقيسها في العديد من الحالات بمقياسها. وهذا ما شكل النظرة التي ترى الشعر العربي الحديث تقليدًا للشعر الأنجلو أمريكي والفرنسي الحديث، والنظرة التي ترى في اللغة العربية وضروراتها عوائق. وهكذا، اكتسبت كلمة «تقليدي / موروث» دلالة تحقيرية. يلخص أدونيس هذه الأزمة في ما يسميه «أوهام المطابقة والاختلاف».

ويذهب أصحاب هذا القول (وهم المغايرة)  
إلى أن التغيرات مع القديم موضوعاتٍ وأشكالاً هو

---

(١) أدونيس، «بيان الحداثة»، ١٤٦.

الحدائثة أو الدليل عليها... ففي رأي بعضهم أن الغرب مصدر الحدائثة اليوم، بمستوياتها المادية والفكرية والفنية. وتبعًا لهذا الرأي، لا تكون الحدائثة خارج الغرب إلا في التماثل معه<sup>(١)</sup>.

وكما يوضح أدونيس، فإن ثنائية الغرب/ الشرق أحد «الأوهام» الرئيسة للحدائثة العربية. وينبغي على المرء أن يكون مدركًا لهذا الوهم المهيمن حتى يتمكن من دراسة الجدل القائم حول الحدائثة العربية، إذ يبدو أن الغربي هو الحديث، والعربي هو التقليدي، وأن مُجرّد عبارة «حدائثة عربيّة» تصبح مفارقة، ما لم تُفهم على أنها مجرد ابتعاد عن العربي نحو ما هو حديث، وبالتالي غربيّ بالضرورة. يشدّد أدونيس على نُقطةٍ جوهرية، غالبًا ما تتعرض للتجاهل عند دراسة الحدائثة في العالم العربي. فالحدائثة في العالم العربي ليست مُجرّد مُعضلة ناتجة عن العلاقة مع الغرب، لكنّها -وعلى نحوٍ أكثر إلحاحًا- مُعضلة ناتجة عن العلاقة مع التاريخ الثقافي العربي نفسه<sup>(٢)</sup>. ومن أهم النجاحات التي حققتها حركة الحدائثة العربية في القرن العشرين بشكلٍ عام -إن لم يكن أهمّها-، هو رفعها لمرآة في وجه المعايير الثقافية

(١) المرجع نفسه، ١٣٦.

(٢) المرجع نفسه، ١٣٩.



العربية الراسخة. لقد أُجبرَت اثنتان من أعرق المؤسسات على مساءلة نفسيهما: الشعر والدين. ولعل مساءلة التراث الشعري كانت المُهمّة الأسهل، ولكنها مع ذلك أنتجت أسئلة يصعب حلّها.

## ٢. حركة الشعر الحر: مشروعٌ ميثا شعريّ

كان شعراء حركة الشعر الحر أوّل من حطّم البنية الشاهقة للقصيدة العربيّة. هذا لا يعني أن القصيدة لم تتعرض للتحدي والهجوم من قبل، لكن مشروع الشعر الحر هو الذي أنتج أوّل بنيةٍ مُنافسة قابلة للتطبيق. وللمرة الأولى في تاريخها لم تعد القصيدة الشكل الأساسي للتعبير الشعري. لم تتحد قصيدة الشعر الحر (قصيدة التفعيلة)<sup>(١)</sup> القصيدة وحسب، بل تفوّقت عليها وأصبحت الشكل الشعري السائد في وقتنا هذا.

---

(١) يُعد نظام التفعيلة تعديلاً حديثاً للمعايير الكلاسيكية للشعر العربي، حيث يمكن للشاعر أن يختار كتابة قصيدة باستخدام تفعيلة واحدة عوضاً عن النمط الكامل من التفاعيل المكوّنة للبحر. وللشاعر الحرية في استخدام تفاعيل من بحور مختلفة في القصيدة نفسها، وأن يختار عدد التفاعيل الذي يريده في السطر الواحد. لا يتعين على الأسطر أن تكون متوازية، ولا أن تحافظ على قافية ثابتة. أنظر: محمد مصطفى بدوي، تاريخ قصير، ٥٧.

بيد أن ظهور قصيدة الشعر الحر لم يكن عفويًا على النحو الذي يوحي به اسمها. هذه الثورة في شكل القصيدة كانت بيانًا نقديًا متعمدًا من قبل الشعراء المُنظِّرين للحركة. وقد كان الدافع الأساسي لهذا التمرد الإيمان بعدم كفاءة الأشكال الأدبية الموروثة أو على الأقل عدم ملاءمتها، والسعي إلى جعلها حديثة أو مُعاصرة<sup>(١)</sup>. فبعد عقود من مغازلة القيود المفروضة على القصيدة في أعمال الرومانسيين العرب و من جاء قبلهم، سلَّط شعراء الشعر الحرّ الضوء على قلقهم إزاء القصيدة، ووضعوه في الصدارة. تعرّضت قيودها الفنية للنقد الصريح والعلني، واعتُبرت عقبةً في وجه تطوير لغة شعرية عربية جديدة ملائمة للعصر. كان التنظير لشكل شعري جديد هدفًا محددًا بطريقة واعية. هذا ما جعل حركة الشعر الحر تصبّ اهتمامها بصورة أساسية على تقديم مسوِّغ نظري نقدي للابتعاد عن القوانين الكلاسيكية للشعرية العربية. وهكذا كان للتنظير الأسبقية -إلى حدّ كبير- على التجربة الشعرية، ويتّضح هذا في أعمال الروّاد، من أمثال: نازك الملائكة ويوسف الخال وأدونيس.

---

(١) سلمى الخضراء الجيوسي، «مقدمة» في الشعر العربي الحديث: أنطولوجيا، تحرير: سلمى الخضراء الجيوسي (نيويورك: مطبعة جامعة كولومبيا، ١٩٨٧)، ١.

كانت حركة الشعر الحرّ في مراحلها الأولى مشغولة بالتساؤلات النظرية بشأن الاتجاه الذي يتعيّن على الشعر العربي أن يسلكه. وتظهر محاولات الإجابة عن هذه التساؤلات في أشكالٍ مختلفة، ولا سيما في ما كتب من قصائد في تلك المرحلة. من الصعب أن يفهم المرء القوة الكامنة وراء حركة الشعر الحر من مجرد النظر إلى قصائد الشعر الحر المبكرة، فمعظم قصائد تلك الفترة غير مقنعة وغير مؤثرة إلى حدّ ما. الإطار النظري للحركة، الذي يتكوّن من الكتابات النقدية والمحاضرات والافتتاحيات والمجلات الهامة، هو الذي يضع القصائد المنفردة في السياق، ويسمح للمرء برؤيتها على أنها مجرد مسودّاتٍ أو نماذج بدائية للقصيدة المثالية النظرية التي حدّد معالمها نشاط الحركة النقدي تحديداً واضحاً وصريحاً. بعبارةٍ أخرى، لم تكن هذه حركة شعرية ثورية حاول النقاد فيما بعد التنظير لها أو احتواءها، بل كانت رؤية نقدية ثورية، رافقتها ممارساتٌ وتمارين شعرية، تهدف إلى وصفها وتوضيحها.

أتاح التخلي عن أوزان الخليل لشعراء الشعر الحر مجالاً وحرية أكبر لاستكشاف القضايا الحاسمة الأساسية التي أثارها مشروعهم. ونظرًا للحرية البنيويّة النسبية، لم يكن هذا الاستكشاف بحاجةٍ إلى التوارى أو التكرار بأيّ شكلٍ من

الأشكال. ولذلك كان العديد من القصائد في أوائل حركة الشعر الحر تأملاتٍ نقديةً في الحركة نفسها، في مكانة شعرائها ومواقفهم من التأثيرات الأدبية العربية والأجنبية. هناك طبقة من الدلالة بالغة الأهمية، لا يمكن تسليط الضوء عليها إلا من خلال قراءة هذه الممارسات الشعرية «الحدائية» في ضوء التراث الشعري العربي، وخصوصاً القصيدة.

ولأن كتابة الشعر الحديث تتعدّر دون وعيٍ ذاتي، فإن مشروع الحدائة في الشعر العربي كان -ولا يزال- تساؤلاً ميتاً شعرياً. أتاحت ثقافة المجلات الدورية النشطة التي رافقت صعود الحركة مساحةً ثمينة للشعراء لصياغة آرائهم ووجهات نظرهم حول الشعر بشكل عام، ومشروعهم بشكل خاص.

كان التجريب الواعي في القافية والوزن قد بدأ منذ أواخر العشرينيات من القرن الماضي مع مشروع أبولو<sup>(١)</sup> الذي يُنسب إليه في معظم الأحيان الفضل في تمهيد الطريق أمام حركة الشعر الحر. كان قائد المدرسة (أحمد زكي أبو شادي) قد أسس جمعية أبولو ومجلة أبولو لتوحيد الأصوات الشعرية الجديدة، وذلك

---

(١) ضمت مجموعة أبولو شعراء عرب، استلهموا أعمال الرومانسيين الغربيين، وخاصة الإنجليز، وقد نشروا مجلة أبولو بين عامي ١٩٣٢ و١٩٣٤. محمد بدوي، تاريخ قصير، ٤٧.

في محاولةٍ لإحياء الشعر العربي وإعادته إلى مجده السابق<sup>(١)</sup>. بيد أن الجهود الساعية نحو المجد كانت تسترشد بنور أبولو؛ «إله الشمس والشعر والموسيقى والنبوة»<sup>(٢)</sup>، الذي سُمّيت الدورية باسمه، وهو مؤشّرٌ واضح إلى ولاءات الجماعة وتوجّحاتها. ويمثّل شعراء أبولو الفترة الرومانسية في التطور السريع نحو الحدّثة في النصف الأول من القرن العشرين. كانوا يُجربون استخدام الشعر المرسل والشعر الحر تحت تأثير شعراء المهجر<sup>(٣)</sup>، وبالأخص أسلوب جبران خليل جبران في النثر

(١) أحمد زكي أبو شادي، «كلمة المحرر»، أبولو، (١٩٣٢): ٤-٥.

(٢) المرجع نفسه، ٥.

(٣) كانت مدرسة المهجر مكونة من مجموعة من الشعراء العرب الذين عاشوا وعملوا خارج العالم العربي، وخاصة في الأمريكيتين. أطلقت مجموعة أمريكا الجنوبية على نفسها اسم العُصبة الأندلسية، وضمّت أسماء مثل: إلياس فرحات ورشيد سليم الخوري وفوزي معلوف. كانت هذه المجموعة أقل تطرفاً في مواقفها من المجموعة الأبرز في أمريكا الشمالية التي أطلقت على نفسها اسم: الرابطة القلمية. ومن الشخصيات الرئيسية في الرابطة: نسيب عريضة ومخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي وجبران خليل جبران. اللذين متأثرين بالرومانسية والفلسفة المتعالية الأمريكية (Transcendentalism). أعلنت الرابطة القلمية عن أهدافها في كتابات جبران عموماً، وبشكلٍ أكثر تحديداً في بيان المجموعة الذي كتبه ميخائيل نعيمة، والذي حمل عنوان: «الغربال»، =

الشعري. وقد لعبت دورية أبولو دورًا مهمًا للغاية في تقديم العديد من الأمثلة على الشعر الرومانسي الإنجليزي إلى اللغة العربية من خلال الترجمة. كانت هذه الاختيارات المترجمة بمثابة نماذج اقتدى بها شعراء أبولو أفكارهم حول الشعر في صياغة أفكارهم حول الشعر وفي ابتكار الأسلوب والرؤية اللذين كتبوا بهما. على سبيل المثال، كان الشاعر الرومانسي بيرسي شيلي مُفضلاً لدى الرومانسين العرب، وقد ظهر الكثير من قصائده مترجماً في الدوريات العربية، ودورية أبولو<sup>(١)</sup> على وجه الخصوص. كما ظهر فيما بعد الكثير من الأعمال المُقلّدة والمُحاكية والسراقات الأدبية. كان هدف مشروع أبولو كان تقديم

---

= ونُشر عام ١٩٢٣. أنظر: محمد مصطفى بدوي، تاريخ قصير، ٤١-٤٢. (١) محمد عبد الحي، «شيلي والعرب: مقال في الأدب المقارن»، مجلة الأدب العربي ٣ (١٩٧٢): ٧٢-٨٩. كذلك عمل عبد الحي على تجميع بيليو جرافيا الترجمات العربية للشعر الإنجليزي والأمريكي. وتشهد البيليو جرافيا المكوّنة من ثلاثين صفحة على الدور المهم للترجمة في المراحل الأولى من مشروع الحداثة. ويشير عبد الحي إلى أن بعض هذه الترجمات ضبابية للغاية، بحيث لا يمكن ربطها بأي نص أصلي معين، ما يوضح دور الشعر الغربي كنموذج أو مصدر إلهام منذ منتصف القرن التاسع عشر. أنظر محمد عبد الحي، «بيليو جرافيا الترجمات العربية للشعر الإنجليزي والأمريكي (١٨٣٠-١٩٧٠)»، مجلة الأدب العربي ٧ (١٩٧٦): ١٢٠-١٥٠.

نماذج جديدة للشعراء العرب الشباب، الذين استُقطبوا في محاولةٍ لتغيير الشعر العربي وإحيائه. ولهذا اهتمت مجلة أبولو والمجلات التي تلتها بنشر ترجماتٍ من الشعر الغربي الحديث. ويُعد هذا البحث عن المرجعية لترسيخ الآراء الناشئة حول الشعر وتسويغها سمةً سائدة في العقود الأولى من الحركة الحديثة. ويكشف هذا بالضرورة البُعد الميتا شعري لكل ما كُتب في تلك الفترة؛ لكونه كُتب في الأساس بدافع هموم نقدية مُلحة.

وتزخر دورية أبولو بأمثلة على التأملات الشعرية المدروسة والواعية لتلك الفترة. على سبيل المثال، نشر أبو شادي في العدد الثامن من الدورية لعام ١٩٣٣ مقالاً حول المفهوم الجديد للشعر الحر. وفي المقال يقتبس أبو شادي من كتاب الشاعرة الأمريكية هاريت مونرو «شعراء وفنونهم (نيويورك، ١٩٢٦)» الذي تدرس فيه الشعر الحر بالإشارة إلى الحداثيين الأمريكيين من أمثال: تي إس إليوت وعزرا باوند وهيلدا دوليتل. تضع هذه المقالة العديد من التجارب الشعرية التي نشرها شعراء أبولو في السياق. إنها توفر الإطار النقدي الذي يسوّغ العديد من تجاربهم الجريئة وغير الناضجة. نُشر كتاب مونرو -السابق ذكره- عام ١٩٢٦، وهو نفس العام الذي كتب فيه أبو شادي أول قصيدة حرة له ظهرت

لاحقًا في مجموعته «الشفق الباكي» عام ١٩٢٧. تحمل القصيدة العنوان الملائم «الفنان»، وتصف بدقة وجهة نظر أبي شادي في دور الشاعر كصاحب رؤية.

تُفتش في لبِّ الوجود مُعبرًا عن الفكرة العظمى به الألباء  
تُترجمُ أسمى معاني البقاء وثُبت بالفن سر الحياة<sup>(١)</sup>

تكمُن قيمة القصيدة في تجريب أبي شادي في ما يتعلق بالوزن والقافية. إذ يتخلى عن نظام البيت حيث يتألف كل بيت شعري من جزأين (شطرين) منفصلين، ويكتب هذه القصيدة المكونة من ثلاثة وعشرين سطرًا تختلف في الطول حسب وحدة المعنى. أضف إلى ذلك أن القصيدة تستخدم أوزانًا من بحورٍ شعريّة مُختلفة، فهي تُفتتح بسطر من الطويل ثم تنتقل إلى بحر المتقارب، وبعدها تُختتم ببحري المُجتث والبسيط<sup>(٢)</sup>. وذكرت

---

(١) أحمد زكي أبو شادي، الشفق الباكي (القاهرة: المكتبة السلفية، ١٩٢٦)، ٥٣٥-٥٣٦. تحتوي المجموعة على العديد من القطع الميتا شعرية، التي تعكس دور الشاعر وطبيعة الشعر، مثل: «نصب الشعر»، ١٧٩، و«ديباجة الشعر» ٢٧٥، و«إلهام الشاعر» ٤٨٩، و«النقد السليم» ٧٣٠، و«الشاعر المجنون» ٨٧٢. علاوة على ذلك، قدّمت المجموعة من خلال مقال نثري قصير كتبه الشاعر نفسه، بعنوان: «الشعر والشاعر: بحث فلسفي»، ٣٩-٥٠.

(٢) أ. م. الزبيدي، «التجارب المبكرة لمدرسة أبولو»، ١٨.



الزبيدي في مقالاتها عن تجارب مدرسة أبولو أن هذه القصيدة تعاني من نفس العيوب الموجودة في معظم أعمال أبي شادي: «الصراحة المُفرطة في التعبير، والرتابة اللغوية، وعدم الانضباط الإيقاعي<sup>(١)</sup>». بيد أن قيمة القصيدة هي في كونها تمريناً شعرياً ومحاولة لإدخال مفهوم الشعر الحر إلى العربية. ويمكننا رؤية ذلك بسهولة في ضوء مقالة أبولو التي كتبها الشاعر نفسه. ينطبق هذا الأمر على الكثير من النتاج الشعري لتلك الفترة.

وبنفس روح التنظير القَلِق، استفاد خلفاء أبولو (شعراء الشعر الحرّ) من تجارب مدرسة أبولو، وواصلوا سعيهم النظري والنقدي. غالباً ما تُعزى بداية الشعر الحر إلى بدر شاكر السياب<sup>(٢)</sup>

---

(١) المرجع نفسه.

(٢) بدر شاكر السياب (١٩٢٦-١٩٦٤)، شاعر عراقي وأحد أبرز رموز الحداثة العربية. كتبت عنه الجيوسي: «أطلق [السياب] في نهاية الأربعينيات من القرن العشرين مع نازك الملائكة حركة الشعر الحر، وأعطاه المصداقية من خلال القصائد الجميلة الكثيرة التي نشرها في الخمسينيات. لقد أحدث ثورة في جميع عناصر القصيدة، وكتب شعراً سياسياً واجتماعياً شديد التفاعل، إلى جانب العديد من القصائد الذاتية. كان إصداره لديوانه الثالث «أنشودة المطر» عام ١٩٦٠ أحد أهم الأحداث في الشعر العربي المعاصر». سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي الحديث، ٤٢٧.

في قصيدته «هل كان حُبًّا؟» التي ظهرت عام ١٩٤٧، وقصيدة نازك الملائكة<sup>(١)</sup> «الكوليرا» التي ظهرت في العام نفسه<sup>(٢)</sup>. لكن

(١) نازك الملائكة (١٩٢٣-٢٠٠٩) شاعرة وناقدة عراقية. كانت من الرواد الرئيسيين في حركة الشعر الحر، ولا سيما في مجموعتها «شظايا ورماد» عام ١٩٤٩، وكتابها «قضايا الشعر المعاصر» عام ١٩٦٢. الجبوسي، الشعر العربي الحديث، ٣٢٠.

(٢) يشير بعض النقاد أيضًا إلى دور لويس عوض غير المعترف به في كثيرٍ من الأحيان، لا سيما في مجموعته «بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة» التي ظهرت عام ١٩٤٧. في هذه المجموعة، كان عوض تجريبيًا في ما يتعلق بالوزن والقافية، حتى أنها تضمنت بعض القصائد المكتوبة بالعامية المصرية. تعرضت تجاربه لانتقادات شديدة من قبل معاصريه، حتى أولئك الذين اعتبروا أنفسهم حداثيين، مثل أعضاء مدرسة الديوان. غير أن هذا العمل كان إيدانًا بيدء توجه انطلق في لبنان مع أعمال سعيد عقل، في مجموعته «يارا» (١٩٦١) التي كتبها بالعامية اللبنانية وبالحرف اللاتيني، بالإضافة إلى ترجمته العهد الجديد إلى العامية اللبنانية. كان عوض متأثرًا بالنموذج الإيطالي وبظهور لغة إيطالية جديدة خالية من قيود اللاتينية القديمة، وكذلك بلغة والتر سكوت، وكيثس وشكسبير وميلتون والرومانسيين الإنجليز. يُعرف عنه أيضًا محاولته إدخال شكلي «البلاد» و«السونية» في الشعر العربي. للمزيد من المعلومات حول لويس عوض، أنظر: منى عبد الله خوري، «لويس عوض: رائد منسي لحركة الشعر الحر»، في كتاب من تحرير عيسى بلاطة بعنوان «وجهات النظر النقدية في =

بوسعنا فهم أجندة هذه الحركة الجديدة فهماً أوضح من خلال دراسة الأعمال النقدية التي كتبها الشعراء أنفسهم، حيث ظهر العديد من الدوريات الأدبية المهمة في الخمسينيات من القرن الماضي، ولعب دوراً نشطاً في إبقاء النقاشات حول الشعر حية. من ذلك: مجلة الآداب التي أسسها سهيل إدريس<sup>(١)</sup> عام ١٩٥٣، والتي نشرت أعمالاً شعرية ونقدية، وروجت لفكرة الشعر الجديد. تأثرت المجلة بالظروف السياسية لتلك الفترة، ولا سيما نكبة فلسطين في ١٩٤٨، وثورة عبد الناصر عام ١٩٥٢ في مصر، وأعلنت أن قضيتها تتمثل في الترويج للأدب الملتزم<sup>(٢)</sup>.

كتب معظم شعراء الجيل الأول للحركة (والذين يشار إليهم غالباً باسم «الرواد») كثيرًا عن آرائهم حول الشعر وخبراتهم

---

= الشعر العربي الحديث» (واشنطن: مطبعة القارات الثلاث، ١٩٨٠)، ٢٠٦-٢١٣.

(١) سهيل إدريس، ناشر لبناني، أسس دار الآداب للنشر ومجلة بنفس العنوان عام ١٩٥٣. أَلَف ثلاث روايات ومجموعات قصصية عديدة. أنظر: عيسى بلاطة، «لقاء بين الشرق والغرب: موضوعات في الروايات العربية المعاصرة»، مجلة الشرق الأوسط، ١، ٣٠ (١٩٧٦): ٥٣.

(٢) أنظر: محمد مصطفى بدوي، مقدمة نقدية للشعر العربي الحديث (لندن: مطبعة جامعة كامبريدج، ١٩٧٥)، ٢٠٧-٢٠٨.

الشعرية الشخصية<sup>(١)</sup>. تُعد هذه الكتابات الثرية النقدية جزءاً أساسياً من مشروعهم الشعري، فهي توفر الخلفية النظرية التي بدونها لا يكون للتجارب الشعرية أهمية. هناك عملان نظريان رئيسيان حددا المبادئ الأساسية للحركة، وهما «قضايا الشعر الحديث» للملائكة (١٩٦١)، ومقدمتها الأدق والأكثر إيجازاً لمجموعتها شظايا ورماد (١٩٤٩). في هذين العملين تقدم نازك الملائكة الشعر الحر المكتوب على نظام التفعيلة وتدعو له، فهي تشير إلى أن البحور المناسبة هي تلك البحور المتجانسة التي تتكون من تكرار التفعيلة نفسها، وترى بأن البحور غير المتجانسة ليست مناسبة لمشروع الحداثة. وتشدد نازك على استخدام القافية، وتعتبرها أساسية كأداة تنظيمية. ترى إنه من الواجب على

---

(١) كتب العديد من شعراء الحداثة العرب سير ذاتية أدبية أو شعرية، يصفون فيها بالتفصيل مكوّناتهم الفكرية، والمؤثرات التي ساعدت في تشكيل أفكارهم حول الشعر والأدب بشكل عام. أنظر: صلاح عبد الصبور، «حياتي في الشعر» (بيروت: دار عودة، ١٩٦٩)، وعبد الوهاب البياتي، «تجربتي الشعرية» (بيروت: منشورات نزار قباني، ١٩٦٨)، وأدونيس، «ها أنت أيها الوقت: سيرة شعرية ثقافية» (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣). وقد نشر معظم شعراء الحركة أعمالاً نقدية وتأمّلات شخصية في الشعر في المجلات الكبرى التي رافقت الحركة الشعرية مثل: أبولو والآداب وشعر ومواقف.

الشاعر الحديث بحق أن يستمد من الميثولوجيا في شعره، وأن يستخدم لغة مركبة غير مباشرة، وأن يوظف الرمزية<sup>(١)</sup>.

تعد هذه المقدمة من بيانات الحدائث العربية العديدة التي تعبر عن استفاد الأشكال الشعرية الموروثة وتدعو إلى ضرورة الابتعاد عنها:

وقد يرى كثيرون معي أنّ الشعر العربي لم يقف بعدّ على قدميه بعد الرقدة الطويلة التي جثمت على صدره طيلة القرون الماضية. فنحن عمومًا ما زلنا أسرى، تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام... منذ قرون ونحن نصفّ انفعالاتنا بهذا الأسلوب، حتى لم يعد له طعم ولا لون... والأوزانُ هي هي، والقوافي هي هي، وتكاد المعاني تكون هي هي؟<sup>(٢)</sup>

تهدف تلك المُقدّمة إلى تقديم وصفةٍ جليّة للشعر الحديث، إذ تذكر الملائكة أن مهمة الشاعر الحديث هي تجاوز جميع

---

(١) نازك الملائكة، «شظايا ورماد» (بيروت: دار عودة، ١٩٧١)، ١٨-٢٢.

(٢) المرجع نفسه، ٥-٦.

النسخ الجاهزة الموضوعية للشعر<sup>(١)</sup>، والسعي لخلق إضافة حقيقية إلى اللغة الشعرية في العصر. وللقيام بذلك، ينبغي أن يكون الشاعر على اطلاع واسع على أدب أمة أجنبية واحدة (على الأقل) إلى جانب أدب أمته. إن الشعر الحديث - كما تتصوره الملائكة - شعرٌ يتجاوز المحلي، ويتعد - فوق كل شيء - عن شعر «الأزمة المنصرمة»<sup>(٢)</sup>. بيد أن الجزئية الأكثر إثارة للاهتمام من مقدماتها تأتي في النهاية؛ ففي هذه المقدمة الثرية القصيرة لمجموعتها الشعرية، تشعر الملائكة بالحاجة إلى شرح بعض القصائد لقراءها. اختارت أن تعطي لمحة عامة عن ثلاث قصائد: «الخيوط المشدود في شجرة السرو» و«مر القطار» و«الأفعوان». ليس في تلك القصائد الثلاث صعوبة أو

(١) رفض بعض الشعراء التعسف الذي وُضعت به قواعد «الشعر الحر» في أعمال كعمل الملائكة - المذكور أعلاه - ورأى البعض الآخر أن نظام التفعيلة الذي ما يزال يعتمد على الوحدة الكمية للتفعيلة، لا يزال مرتبطاً بالشعر التقليدي الذي كان يُفترض به أن يتمرد عليه. منح خوري، «لويس عوض: رائد منسي لحركة الشعر الحر»، ٢٤٠. أنظر أيضاً: شمول موريه، الشعر العربي الحديث، ١٨٠٠-١٩٧٠، تطور أشكاله وموضوعاته تحت تأثير الأدب الغربي (ليدن: إي جي بريل، ١٩٧٦)، ٢١٤-٢١٥.

(٢) الملائكة، شظايا ورماد، ٨ - ١٠.

تميزَ على نحوٍ خاصٍ إذ يمكن للمرء أن يقرأها بسهولة دون أن يلاحظ أي شيء غير عادي أو جديد، لولا الملاحظات التمهيديّة التي تلفت فيها الشاعرة انتباه القارئ إلى ما حاولت فعله في مواضع مُعيّنة. وتجدر الإشارة إلى أن هذه القصائد الثلاث كُتبت جميعها بنظام التفعيلة الجديد، لأن المجموعة تحتوي كذلك على قصائد مكتوبة على البحور العربيّة الكلاسيكية، التي تحافظ على قافية واحدة. يبدو الأمر كما لو أنها غير واثقة من أن القارئ سيفهم هذه «القصائد الجديدة» بدون ملاحظاتها. في ما يلي مقتطفات من قصيدة «مرّ القطار»، متبوعةً بتعليق الشاعرة:

الليل ممتدّ السكون إلى المدى  
لا شيء يقطعُه سوى صوتٍ بليدٍ  
لحمامةٍ حيرى وكلبٍ ينبحُ النجمَ البعيدُ  
والساعة البلهاء تلتهم الغدا  
وهناك في بعض الجهات  
مرّ القطارُ  
عجلاتهُ غزلتُ رجاءً بثُّ أنتظر النهارُ  
من أجله ... مرّ القطارُ  
{ ... }  
وفتي هنالك في انطواء

يأبى الرُقَادَ ولم يزل يتنهدُ  
سهران يرتقب النجوم  
في مقلتيه برودة خطّ الوجوم  
أطرافها ... في وجهه لونٌ غريب  
{ ... }

وتمرّ أقدام الخفيز  
ويطلّ وجهه عابسٌ خلف الزجاج  
وجه الخفيز!  
ويهزّ في يده السراج  
فيرى الوجوه المتعبة  
والنائمين وهم جلوس في القطار  
والأعين المترقبة ...<sup>(١)</sup>

ولن يعثر القارئ على شيءٍ مشيرٍ في قصيدة «مرّ  
القطار» إن هو توقع أن يجد فيها وصفًا للقطار أو  
لرحلة في القطار. فقد كان غرضي الأساسي في  
كتابتها أن أعبر عن الشعور الغامض الذي يحسه  
المسافر ليلاً بالدرجة الثالثة من القطار. فهناك حالة

---

(١) نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، الجزء الثاني (بيروت: دار



التعب الكلبي التي يجد فيها المرء نفسه مشوبةً بلونٍ  
من الكسل والارتخاء. وهناك صوت عجلات  
القطار الرتيب الذي لا يتغير، والغبار المتراكم على  
كل شيء؛ على الحقائق، وعلى الوجوه والثياب.  
ثم هناك مناظر المسافرين الغرباء وقد جمعتهم عربة  
القطار صفوفًا... فإذا أحس قارئ ببعض هذا الجو،  
كان ذلك حسبي<sup>(١)</sup>.

إنّ الشاعرة رأت الحاجة إلى إعادة صياغة قصيدتها نثرًا،  
وهذا أمر مثير للفضول. فهي تقدّمها على شكل ملاحظات،  
جاذبةً انتباه القارئ إلى ما تخشى أن يغفل عنه. وعلى الرغم من  
أن هذه القصيدة في حد ذاتها لا تقدم في طياتها الكثير مما هو  
جديد أو مختلف عن الشعر المكتوب قبلها، إلا أنه يمكن للمرء،  
عندما ينظر إليها مع المقدمة التي سبقتها أن يتبين الخطوط  
العريضة للمشروع الحدائثي على نحوٍ أكثر وضوحًا. فأكبر  
إسهامات تلك المرحلة من الحدائث العربية يتمثل في هذا الوعي  
الذي يظهر عندما يكشف الشعراء عن أفكارهم حول العملية  
الشعرية، وما القصيدة نفسها سوى توضيح. هذا لا يعني أن  
الشعر ليس له قيمة في حد ذاته، لكنه يبدو غير كافٍ، مقارنة

---

(١) الملائكة، شظايا ورماد، ٢٣-٢٤.

بالمثال النظري الطموح الذي قدّمه شعراء الحركة. يبدو أن الإنجازات الشعرية للحدّثة في اللغة العربية طوال تاريخ الحركة (أي منذ بداية القرن العشرين وحتى يومنا هذا) في سعيٍّ مُستمرٍّ لمواكبة فرضيّاتها النظريّة.

بيد أن هناك العديد من الشعراء الذين نجحوا في تحقيق التوازن. وأقول «التوازن»؛ لأنّ البعد النظري الذهني للمشروع لم يتلاشَ أو يفقد صرامته. بل على العكس، التساؤلات حول طبيعة الشعر العربي واتجاهه لا تزال مُلحّةً وماسّةً حتى اليوم، بقدر ما كانت عام ١٩٤٧. وكان البُعد النظري للمشروع الحدّثي بدأً يَنْضِجُ مع أدونيس ويوسف الخال<sup>(١)</sup> اللذين أسّسا مجلة «شعر» عام ١٩٥٧، ودار النشر التي حملت الاسم نفسه بعد ذلك بعامين.

---

(١) يوسف الخال (١٩١٧-١٩٨٧) شاعر لبناني تخرّج من الجامعة الأمريكية في بيروت في الفلسفة والأدب الإنجليزي. تعرّف على شعر باوند وإليوت أثناء إقامته في الولايات المتحدة، وأسّس بعد عودته إلى بيروت جماعة شعر ومجلة شعر الفصلية التي رُوّجت لأعمال الشعراء الشباب الطلائعيين. أسّس الخال، كذلك، دار نشرٍ ركّزت في المقام الأول على نشر أعمال الشعراء الحدّثيين الشباب، مثل: أنسي الحاج (مواليد ١٩٣٧)، وشوقي أبي شقراء (مواليد ١٩٣٥) وتوفيق الصائغ (١٩٢٣-١٩٧١). أنظر: محمد بدوي، تاريخ قصير، ٨١-٨٣.

انطلق مشروع مجلة شعر على يد كل من أدونيس ويوسف الخال، لكن الخال لعب دورًا رئيسيًا في تأسيس المجلة وترسيخ شبكة علاقاتها داخل العالم العربي وخارجه. فبعد أن أمضى الفترة بين ١٩٤٨ و ١٩٥٥ في الولايات المتحدة يعمل في دائرة النشر والصحافة التابعة للأمم المتحدة، عاد الخال إلى لبنان بخُطةٍ لتأسيس حركة أدبية مستوحاة من حركة عزرا باوند وتي إس إليوت، وسيكون لهاتين الشخصيتين دورًا إرشادي وتوجيهي مهم بالنسبة إلى شعراء جماعة شعر. كان مشروع الخال يهدف إلى النهوض بالأدب والثقافة العربيين بشكلٍ عام وتحديثهما. ففي كتابه «الحدائث في الشعر»، يصف الخال أزمة العالم العربي بأنها أزمة «مجتمع قديم في عالمٍ جديد»<sup>(١)</sup>، ويرى كذلك أنه لا يُفترض بالشعر الحدائثي أن يكون مجرد مدرسة أو مجموعة أخرى من الوصفات وحسب، بل هو «حركة إبداعية تواكب الحياة في تغيرها وتطورها الدائمين»<sup>(٢)</sup>. وقد كانت مراجع الخال ونماذجه في غاية الوضوح. فقد افتتح العدد الأول من مجلة شعر<sup>(٣)</sup>، والذي صدر في يناير من عام ١٩٥٧، بترجمةٍ لمقالٍ

---

(١) يوسف الخال، الحدائث في الشعر، (بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٨)، ٨.

(٢) المرجع نفسه، ١٧.

(٣) أُعيدت طباعة العدد الأول من مجلة شعر في ربيع عام ٢٠١٠ =

قصيرٍ كتبه أرشيبالد ماكليش، يؤكد فيه على أهمية الفردانية من أجل خلق شعرٍ مواكب للعصر، يمكنه الصمود أمام اختبار الزمن<sup>(١)</sup>. ويتضمن العدد -كذلك- ترجمة القسم الأول من «كانتو» قصيدة باوند الطويلة غير المكتملة The Cantos، واستعراضاً لمسيرة باوند الأدبية والحركات التي كان منخرطاً فيها<sup>(٢)</sup>، وترجمةً لمختارات من إيميلي ديكنسون، مصحوبةً بمقدمة عن الشاعرة وأهميتها في الشعر الأمريكي<sup>(٣)</sup>.

كان الشعر الأمريكي الحديث النموذج الذي أمل الخال بصياغة الشعر العربي في القرن العشرين على أساسه، فنجدّه يفتح مجموعته «البئر المهجورة» (ظهرت عام ١٩٥٨) بقصيدة «إلى عزرا باوند». صور الخال في هذه القصيدة باوند كشخصية مسيحية، له قيامةٌ منتظرة في الشعر العربي. آلامه ستفدي

---

= بالتزامن مع إعلان بيروت عاصمة عالمية للكتاب، وهو مشروعٌ نُظِم بالتعاون مع وزارة الثقافة اللبنانية. عُقدت ندوة مفتوحة في فندق بريستول في الحمراء كان أدونيس ضيف الشرف فيها. كان الغرض من التجمع هو إعادة تقييم الحركة الحداثيّة، والاحتفاء بشعراء مجلة شعر، بعد ستين عامًا تقريبًا من إطلاق المشروع.

(١) مجلة شعر (١٩٥٧): ٣ - ٤.

(٢) المرجع نفسه، ٧٣ - ٨١.

(٣) المرجع نفسه، ٨٢ - ٨٧.

«الأسلاف» وستقودنا -نحن الجيل الجديد- نحو طريق  
الخلاص:

سألناكَ ورقة تينٍ  
فإنّا عُرّةٌ عُراةٌ.  
أثمنا إلى الشَّعر، فاغفر لنا  
ورّد إلينا الحياة.  
لك الوعد: إنّا سنبنّي بدمع الجبينِ  
عوامل للشعر من عبقرِ  
مفاتيحهنّ  
جراحك للأولينِ  
عزاءً ودرب خلاصٍ لنا...<sup>(١)</sup>

تجدد الإشارة هنا إلى أن شعراء الشعر الحر هؤلاء كانوا يُعرفون كذلك بـ «الشعراء التّموزيين»، وهي تسمية صاغوها على اسم إله ما بين النهرين «تمّوز». وهو كادونيس عند اليونان والمسيح فيما بعد؛ إله يموت في سبيل تحقيق ولادة أو حياة جديدة. تعكس أسطورة الإله الذي يموت الالتزام الاجتماعي

---

(١) يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، (بيروت: التعاونية اللبنانية للتأليف والنشر، ١٩٧٣)، ١٩٧ - ١٩٨.

والسياسي للحركة<sup>(١)</sup>. لكنها تخدم أيضًا غرضًا ميتا شعريًا، يعكس أجندة الحركة الشعرية: إحياء الشعر العربي. يصبح الشاعر في هذا السياق شخصية تشبه المسيح: المتمرّد والنبي والشهيد في سبيل الولادة الجديدة المنتظرة. ولعل أدونيس هو الشاعر الأنسب للوصف أعلاه. ومن خلال اسمه المستعار «أدونيس» والجدل الذي يسعى لخلقه مع كل مشروع، ينطبق على علي أحمد سعيد (مواليد ١٩٢٩) وصف ويليك للشاعر الناقد الذي تطارده التساؤلات الحديثة. ففي أعمال الشعراء من أمثال أدونيس، لا يرى المرء مدى نضج التجارب الشعرية فحسب، بل يرى أيضًا دمج مهمّة التنظير مع العمل الإبداعي بسلاسة أكبر. ويعتبر أدونيس من أكثر الكتاب العرب إنتاجًا في الشعر والنثر، وأعماله جميعها مشبّعة بالمسائل الحديثة التي ترفض «الراسخ والمؤسّساتي»، وتدعو إلى إعادة النظر في المبادئ<sup>(٢)</sup> باستمرار.

---

(١) أنظر: نذير العظمة، «الحركة التموزية وتأثير تي إس إليوت على بدر شاكر السياب»، مجلة الجمعية الشرقية الأمريكية ٤، ٨٨ (١٩٦٨): ٦٧١-٦٧٨.

(٢) من المصطلحات الشائعة والمتكررة في قاموس أدونيس مصطلح «رؤية». يُعرّف أدونيس «الشعر الجديد» بأنه رؤية، ويشير إلى أن الرؤية من حيث التعريف هي «قفزة إلى ما وراء المفاهيم السائدة». إنها إعادة ترتيبٍ للأمور، وتمرّد على المؤسّسات القديمة. أدونيس، زمن الشعر (بيروت: دار العودة، ١٩٧٢)، ص ٩.

سأناقش فيما يلي مشروعين رئيسيين لأدونيس بشيء من التفصيل؛ كونهما يكشفان عن مساءلته المستمرة لتراثه الشعري، ولموقفه تجاهه، وللأدوات التي يمكن من خلالها التغلب على سلطة هذا التراث. هذان المشروعان هما «ديوان الشعر العربي»، ومجموعته الشعرية الأشهر «أغاني مهيار الدمشقي».

باشر أدونيس في عام ١٩٦٤ مشروعًا لإعادة استكشاف التراث الشعري العربي واسترداده، أو إعادة امتلاكه reappropriating من نواحٍ عديدة. وهكذا جمع مختارات من الشعر العربي من عصر الجاهلية وحتى نهاية القرن التاسع عشر. ليس ديوان الشعر العربي مجرد مختاراتٍ أو مشروعٍ بحثٍ في التاريخ الأدبي، بل كان قراءة شاعرٍ في تراثه قراءةً شخصية. لم يكن عمله عمل مؤرخ، بل عمل شاعر وحسب. ويصرّح أدونيس بكل وضوح في مقدمة المُختارات بأنّ معايير اختياره كانت شخصية بشكلٍ أساسي. ويؤكد أن الاختيار الفني «مهما حاول الإفادة من قيم جمالية موضوعية يبقى - كما أرى - شخصيًا خاضعًا لآلاف اللطائف الدفينة أو الظاهرة، المُتأصلة أو العابرة، حتى ليستحيل إخضاع حركتها إلى أية منهجية واضحة<sup>(١)</sup>».

---

(١) أدونيس، «مقدمة»، ديوان الشعر العربي، (بيروت: دار الفكر، ١٩٨٦)،

يهدف ديوان الشعر العربي إلى مُساءلة مكانة الشعر العربي وقيّمته، ليس في الماضي وحسب، بل في الحاضر كذلك، وعلى نحوٍ أكثر إلحاحًا. إن هذه العودة إلى التراث هي في حقيقتها محاولةٌ للوصول إلى فهمٍ واضحٍ للاتجاه الذي كان يُفترض بالشعر العربي في العصر الحديث أن يأخذه. بالإضافة إلى ذلك، كان هذا الديوان مشروعَ نقدٍ أدبي، يهدف فيه أدونيس بشكلٍ أساسي إلى الإجابة عن الأسئلة المُتعلّقة بتجربته الشخصية كشاعر:

يجيب «ديوان الشعر العربي» عن أسئلةٍ طرحتها وأطرُحُها حول وضع الشعر العربي. وباعت هذه الأسئلة هو يقيني بقيمة هذا الشعر وأهمّيته. أريد أن أضيف إلى ذلك تأكيدِي بأنّ هذا عملُ شاعرٍ، لا مؤرِّخٍ أو عالمٍ<sup>(١)</sup>.

وقد كان أدونيس يمنح نفسه بطريقةٍ ما فرصة لخلق تراثٍ يمكنه أن يُطلق عليه تراثه الخاص. إنه يختار قصائد كاملة وينتقي منها سطورًا تخاطبه شخصيًا، وتجيب عن تساؤلاته الخاصة عن الشعر والشعرية في الثقافة العربية الحديثة التي يعيش فيها. يكتب أدونيس أن هذا المشروع كان في حقيقته ردًّا على التقليديين

---

(١) المرجع نفسه، ٩.



الذين يتمسكون بالتراث: حرفاً، وإعادةً، واجتراراً<sup>(١)</sup>. إنه ينتقد - كذلك - طريقة التعامل مع التراث، وبالأخص في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، حيث جرى إغفالُ الروح الحقيقية لصالح تركيزٍ سطحي على الشكل والبنية. ويذكر أدونيس بأن التراث المنقول إلى الحاضر قد تلوّث على يد عددٍ من الوسطاء: الرواة والشراح والنقاد. وهكذا ينتهي بنا الأمر في أغلب الأحيان إلى «قراءات» للأصل، تختلف - حتمًا - عن الأصل في نواح كثيرة. يتعين على المرء في سبيل معرفة التراث معرفة حقّة أن يكون مُطلِعاً على الأعمال الأصلية دون وساطة «القراءات» التي تكون في معظمها قديمةً وتقليديّة بالمعنى السلبي<sup>(٢)</sup> للكلمة. ومن خلال إعادته النظر في التراث الشعري بشكلٍ مباشر (أي على نحو ما فعله في ديوان الشعر العربي)، يقدم لنا أدونيس «قراءته» الشخصية للتراث، ويضعها في قلب المناقشات حول الحداثة في القرن العشرين. فبدلاً من نبذ التراث الأدبي العربي باعتباره قديماً وباليًا، يضع أدونيس التراث الأدبي العربي في مركز الجدل باستمرار، فيكشف النقاب عن حدوده وعيوبه، كما يكشف

(١) المرجع نفسه، ١٠.

(٢) أدونيس، «ها أنت أيها الوقت: سيرة شعرية ثقافية»، (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣)، ٥٤.

كذلك عن الإمكانيات الإبداعية التي يزخر بها. يتجلى هذا في أطروحته للدكتوراه «الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب<sup>(١)</sup>».

وتتجلى إعادة الصياغة والتشكيل للتراث العربي على نحو أوضح في كتابات أدونيس الشعرية. تشدد كتاباته على التوتر القائم بين القديم والجديد، والتقليدي والحداثي، والثابت والمتحول. إن شخصيته الشعرية شخصية شاعر وناثر، ورافض وصاحب رؤية. يبدو كما لو أن الغرض من كل نصّ يخلقه (شعرياً كان أو نثرياً) هو التحدي والتفكيك، «زلزلة الواقع<sup>(٢)</sup>». ونجد صوت المتمرد المخرب مدوياً في مجموعته «أغاني مهيار

---

(١) أنظر: أدونيس، «الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب»، (بيروت: دار العودة، ١٩٧٤ - ١٩٧٨). في هذا الكتاب الذي يستند إلى أطروحة دكتوراه قدمها في جامعة القديس يوسف في بيروت، يستكشف أدونيس التوتر المستمر بين الاتجاهات التحولية (المتحول) وبين مؤسسات الدولة والدين (الثابت) في الثقافة العربية، وأثار ذلك التوتر في مجالات؛ كالدين، والسياسة، واللغويات، والشعر. يقول أدونيس إن الأصوات الليبرالية المُمهّشة في جميع هذه المجالات هي ما يدفع بالثقافة العربية إلى الأمام. يملك المهمشون القدرة على زلزلة الوضع الراهن وتغييره.

(٢) أدونيس، محاضرة، القاهرة، ١٩٩٩.

الدمشقي» التي يتخذ فيها شخصية مهيار الثائر، النبي، المنبوذ، وفي النهاية -بالطبع- الشاعر.

يظهر الحوار المتعمد مع التراث جليًا في العنوان: أغاني مهيار الدمشقي. فشخصية مهيار الدمشقي إشارة إلى شاعر القرن الخامس مهيار الدليمي، المتوفى (عام ٤٢٨ هـ). واختيار أدونيس لهذه الشخصية غير اعتباطي إطلاقًا، كان الدليمي شاعرًا من أصول فارسية، تحول من الزرادشتية إلى التشيع. وصحيح أن شخصية مهيار الدمشقي من خلق أدونيس، لكنها تشكلت بالحوار مع شخصية مهيار الدليمي التاريخية. ليس من قبيل المصادفة أن يكون مهيار الدليمي شاعرًا مرتبطًا بالتشيع في بعده المتطرف المتمرد؛ الشيء الذي يحاكي اهتمامات أدونيس بصورة مباشرة: التهميش والتمرد. وهكذا خلق أدونيس شخصية تُمثل إلى حد كبير قراءته الخاصة لشخصية مهيار الدليمي. ولذلك فإن شخصية مهيار الدمشقي شخصية ميتاشعرية، في خلالها شاعر يستلهم شاعرًا.

يتكوّن ديوان أغاني مهيار الدمشقي من سبعة أجزاء. ويبدو أن التجريب في الشعر والنثر متعمد هنا، في محاولة للوصول إلى معنى حقيقي للشعرية، يتجاوز حدود القافية والبحر. تتشابه الأجزاء الستة الأولى في بنائها. فلكل جزء عنوان منفصل،

ويبدأ بمقطع نشري بعنوان «مزمور»، يتبعه عددٌ من القصائد الموزونة، وفقاً لنظام التفعيلة. يقدم كل جزء من هذه الأجزاء<sup>(١)</sup> الستة جانباً أو بُعداً لشخصية مهيار. يُقدّم المزمور النثري حالة عامة أو خاصّة، تُستكشف بعد ذلك بمزيدٍ من العمق والتفصيل في المقاطع الشعرية التالية. أما الجزء السابع، فمبنيٌّ بطريقةٍ مُختلفة، وعنوانه «الموتُ المُعاد». يتألّف هذا الجزء من تسع مراتٍ؛ أربع منها لشخصياتٍ أدبيّة وتاريخية بارزة من التراث الثقافي العربي، وهي: عمر بن الخطاب، وأبو نواس، والحلاج، وبشار بن برد<sup>(٢)</sup>. وهنا أيضاً يختار أدونيس هذه الشخصيات من أجل تعزيز حوارهِ المستمر مع التراث. لا يبدأ هذا الجزء السابع بمزمورٍ نشري، غير أنّ أدونيس في آخر مرثيتين؛ «مرثية الأيام

---

(١) أول ستة أجزاء بعنوان: «فارس الكلمات الغريبة»، و«ساحر الغبار»، و«الإله الميت»، و«إرم ذات العماد»، و«الزمان الصغير»، و«طرف العالم».

(٢) كانت جميع الشخصيات باستثناء عمر بن الخطاب شخصيات تتحدى الأعراف الراسخة، وهامشيّة وجريئة بشتى الطُرق. أما عمر بن الخطاب (وهو خليفة المسلمين الثاني بعد النبي محمد)، فقد كانت صورته الشائعة بين عامة المسلمين تتمثل في الحاكم المثالي الذي كان أميناً ومتواضعاً، ولم يُسئ استخدام سلطته. وهناك العديد من القصص التي تكاد تكون حكايات فولكلورية عن حياته واستقامته.

الحاضرة»، و «مرثية القرن الأول»، ينتقل من الشعر الموزون إلى النثر في القصيدة ذاتها. هذا التجاور بين الشعر والنثر في الأجزاء الستة الأولى، والانتقال من نمطٍ إلى آخر في الجزء الأخير، يطمس الحدود بين الشعر والنثر، ويعكس وجهة نظر أدونيس بأن الشعر موجودٌ خارج القواعد، ويتجاوز كلِّ محاولات احتوائه<sup>(١)</sup>.

ومن خلال صوت مهيار المُدوّي، يعلن أدونيس عن مشروعه الشعري الثوري بأسطر قوية مثل:

---

(١) يناقش أدونيس في سيرته الأدبية «ها أنتَ أيها الوقت» مسألة البحور، موضحةً أن مشروع الحداثة في الشعر العربي لا يهدف إلى إحداث تغيير شكلي سطحي، تستبدل من خلاله بحور القصيدة الكلاسيكية وقوافيها بمجموعةٍ أخرى من الوصايا، بل إلى إحداث تغيير في الطريقة التي ينعكس بها الشعر على الواقع، والأهم من ذلك طريقة تغييره لهذا الواقع وخلق له: «ومن هنا لا يكفي لكي نعرف الجِدَّة في قصيدة ما أن ننظر إلى سطح القصيدة التشكيلي: إذا كانت مثلاً موزونة نقول: إنها «قديمة»، وإذا كانت منثورة نقول: إنها «جديدة» أو «حديثة»، وإنما لا بدّ من أن نرى تحليليًا ما نظام هذا الموزون، ما لغته الشعرية، وما تقول؟ وما نظام هذا المنثور، ما لغته الشعرية، وما تقول؟ وأنداك قد يتجلّى لنا أنّ ما حسبناه للوهلة الأولى جديدًا هو القديم، وأنّ ما حسبناه قديمًا هو -على العكس- الجديد». أدونيس، «ها أنتَ أيها الوقت: سيرة شعرية ثقافية»، ٦٨.

## خارطتي أرض بلا خالتي والرّفصُ إنجيلي.<sup>(١)</sup>

أنا لهجةُ البرقِ والصّاعقة.<sup>(٢)</sup>

ما من شكّ في أن أدونيس نجح في خلق لغةٍ شعريّة تعكس «رؤيته» وتُناسب مشروعه الشعري والنقدي. إنها لغةٌ قوية ومدوية، قادرة على الابتلاع والإحاطة. إنها لغة الافتتاحيات الكبرى، لغة رائدة، تذكر القارئ بأصوات عظيمة كالمتنبي<sup>(٣)</sup> أو والت ويتمان. وأكثر ما يميز هذا الصوت الشعري هو أنه يشير إلى نفسه وإلى العالم الجديد الذي يبشّر به.

---

(١) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ٩٩.

(٢) المرجع ذاته، ١٠٤.

(٣) كان المتنبي أحد الشعراء العباسيين الرئيسيين، وربما كان من أكثر الشعراء العرب الذين يُستشهد بهم وبشعرهم في كل العصور. اسمه أبو الطيب أحمد بن الحسين، لكنه معروفٌ بلقبه الشهير «المتنبي». للمزيد عن المتنبي أنظر: ر. بلاشير، «المتنبي»، موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية، تحرير: بي بيرمان، وت. بيانكيس، وسي إي بوسورث، وإي فان دونزيل، ودبليو بي هاينريشس (ليدن: بريل، ٢٠١٠). بريل أون لاين. [http://referenceworks.brillonline.com/entries/en-cyclopaedia-of-islam-2/al-mutanabbi-COM\\_0821](http://referenceworks.brillonline.com/entries/en-cyclopaedia-of-islam-2/al-mutanabbi-COM_0821)

## ملك مهيار

ملك مهيارُ

ملكُ والحلمُ له قصرٌ وحدائقُ نازُ

واليومُ شكاهُ للكلماتُ

صوتُ ماتُ،

ملكُ مهيارُ

يحيا في ملكوتِ الريحِ

ويملك في أرضِ الأسرارِ.<sup>(١)</sup>

تشير لغة أدونيس إلى نفسها وإلى قدرتها على قلقة ترتيب الأشياء وتغييره. وتتميز المقاطع من مجموعة مهيار بأنها بسيطة وصادمة في آن. وأدونيس - مثله مثل مهيار - سيّد «ملكوت الريح» و «أرض الأسرار»، وهي عبارات تؤكد العلاقة بين هذه اللغة الشعريّة الجديدة وسحر الكتاب المقدّس. يبدو أن فعل

---

(١) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ١٦. يترجم جبرا إبراهيم جبرا القطعة المذكورة أعلاه إلى جانب قطعة أخرى قصيرة من نفس المجموعة، «صوت»، ويعطيها العنوان «مهيار الشاعر». جبرا إبراهيم جبرا، «المتردون والملتزمون والآخرين: التحولات في الشعر العربي اليوم»، في كتاب من تحرير عيسى بلاطة بعنوان «وجهات النظر النقدية في الشعر العربي الحديث» (واشنطن العاصمة: مطبعة القارات الثلاث، ١٩٨٠)، ٢٠١-٢٠٢.

الخلق أو إعادة الخلق يمثل هاجسًا لكل من الشاعر وشخصيته.

## وجه مهيار

وجه مهيار نارُ  
تحرق أرض النجوم الأليفة،  
هوذا يتخطى تخوم الخليفة  
رافعًا ببرق الأفول  
هادمًا كلَّ دار،  
هوذا يرفض الإمامة  
تاركًا يأسه علامة  
فوق وجه الفصول<sup>(١)</sup>

تبدأ هذه القطعة بداية قويّة بالصدى بين كلمتي «نار» و«مهيار». ترمز النار هنا إلى الرغبة في التمرد والرفض والتغيير. تكمن قوة مهيار في لامبالاته المتهوّرة. إنه أعظم من السلطة السياسية التي لا تستطيع احتواءه (تخوم الخليفة). هو يئس من

---

(١) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ٢٩. فكرة اليأس كفعل تحدّد صدى لبّيت لمهيار الديلمي نفسه، أدرجه أدونيس في ديوان الشعر العربي (٢: ٤٨٢). ويُحتمل أنه كان مدرّكًا له وقت كتابته هذه السطور. يقول الديلمي:

ملكْتُ نفسي مُذْ تَرَكْتُ طمعي      اليأس حُرٌّ والرجاءُ عبد.



السلطة الدينية (الإمامة). والمفارقة أن ملجأه الوحيد وأمله يكمنان في هذا اليأس.

واللغة التي يخلقها أدونيس هنا هي لغة تناقضات، لغة توترات وتصدّعات، لغة تجمع بين الشيء ونقيضه؛ من أجل تشكيل مفهوم جديد يضم الاثنين في الوقت ذاته. وعبارة «رافعاً بيرق الأفول» خيرُ مثالٍ على ذلك. فكلمة الأفول هذه تحمل معنى الانحسار، وكذلك معاني الغروب والزوال والاحتجاب والتواري، ومن ذلك كلّه يخلق أدونيس رايةً يحملها مهيار، يشهرها ويرفعها.

### لغة الخطيئة

أحرق ميراثي، أقول أرضي بكرّ  
ولا قبور في شبابي  
أعبر فوقَ الله والشيطان  
(دربي أنا أبعد من دروب الإله والشيطان)  
أعبر في كتابي  
في موكب الصاعقة المضيئة  
في موكب الصاعقة الخضراء  
أهتفُ - لا جنة، لا سقوط بعدي  
وأمحو لغة الخطيئة.<sup>(١)</sup>

(١) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ٥٢.

## اليوم لي لغتي

هدمتُ مملكتي  
هدمت عرشي وساحاتي وأزوقتي  
ورحْتُ أبحثُ محمولاً على رثتي  
أعلم البحر أمطاري وأمنحُه  
ناري ومجمرتي  
وأكتب الزَّمنَ الآتي على شفتي،  
واليوم لي لغتي  
ولي تخومي ولي أرضي ولي سِمَتي  
ولي شعوبي تغذيني بحيرتها  
وتستضيءُ بأنقاضي وأجنحتي<sup>(١)</sup>.

يُمكن قراءة المجموعة على أنها قصيدة واحدة طويلة تُقدِّم فيها شخصيّة مهيار. كان الشاعر مفتوناً بكلمات مهيار وخطواته التي فتحت آفاقاً ومناطق جديدة. يُوصف مهيار لنا تارة، وتارة أخرى يتحدّث معنا؛ معلناً عن وجوده، وعن عواقب ذلك الوجود. من خلال هذه الشخصية يحدّد لنا أدونيس مشروعه الشعري، وخاصّة موقفه من التراث. إن المجموعة بأكملها

---

(١) المرجع نفسه، ٨١.

(بمزاميرها وقصائدها) مشروعٌ ميثاشعريّ، يسأل فيه الشاعر نفسه وتراثه الشعري، ويخلق لنفسه مكاناً في السلسلة المُتصلة. وكمعظم الأعمال التي خرجت من مشروع الحداثة العربي، لا يمكننا إلقاء الضوء على بُعدٍ رئيسي فيه إلا عندما يُنظر إليه بالتزامن مع المناقشات والمسائل الأكبر في تلك الفترة. وبالنسبة إلى الصورة الكبيرة، ينبغي النظر في القصائد إلى جانب الكتابات النظرية التي تكمّلها. أمّا بالنسبة إلى الشعر العربي الحديث (وخاصة الشعر المكتوب في المرحلة الأولى من الحركة)، فهو شعرٌ مدعوم بأيدولوجية. إنها أيولوجية «النظرية كشعر» على حد تعبير أ. ب. فرانك.

### ٣. الجيل الثاني: الميثاشعرية قيد التطور

بعد مُضي نحو خمسين عامًا على انطلاق مشروع الحداثة، ما زالت قصيدة الشعر الحر (قصيدة التفعيلة) تُظهر المُساءلة الذاتية في شكلها الناشئ. ولهذا نجد في أعمال الجيل الثاني من الشعراء العرب المعاصرين البحث عن صوت شعري والقلق حيال الإلهام كما نجد في أعمال الجيل الأول. في المقتطف التالي من قصيدة «القصيدة والعنقاء» لبدر شاكر السياب، وهو من الجيل الأول، نجده يعبر عن فكرة التدمير من أجل إعادة

البناء، وهي إشارة واضحة ومباشرة إلى أن قصيدة الشعر الحر تولد من أنقاض القصيدة القديمة.

## القصيدة والعناء

وهكذا الشاعر حين يكتب القصيدة  
فلا يراها بالخلود تنبضُ،  
سيهدم الذي بنى، يقوّضُ  
أحجارها ثم يملّ الصمت والسكونا.  
وحين تأتي الفكرة الجديدة.  
يسحبها مثل دثار يحجب العيون  
فلا ترى. إن شاء أن يكونا  
فليهدم الماضي، فالأشياء ليست تنهضُ  
إلا على رمادها المحترقِ  
منتثرًا في الأفقِ ...  
وتولد القصيدة<sup>(١)</sup>

لقد انحسر هذا الصوت الوصفي الواثق الذي كان يميّز  
العديد من المقطوعات الميثا شعرية التي كتبها شعراء الجيل

---

(١) بدر شاكر السياب، ديوان، المجلد الثاني. (بيروت: دار عودة،

الأول أمثال السياب لصالح صوتٍ أكثر ترددًا وأكثر شفافية في  
مُساءلته الذاتية. في المثال التالي نرى سعدي يوسف يعبر عن  
مخاوف الشاعر حيال تأثير الآخرين، إذ بأعمال الشعراء الآخرين  
يعيقه ويكبح جماحه.

لست نيرودا لكي أعلنَ أنني قادرٌ أن أكتب الليلة هذي  
أكثر الأشعار حزناً  
مثلاً:

إني وحيد  
(ربما خيبتُ ما كنتم تريدون)  
إذن فلأقل  
الليل طويل  
هكذا خيبتكم ثانية<sup>(١)</sup>

وبكشفه عن وعيٍ مماثل بالجمهور، يتحدّى محمود درويش  
نقّاده وتوقعاتهم، خاصة عندما يتعلق الأمر بموضوع قصائده  
والتزامها بالقضايا السياسية. يبدو الشاعر حريصاً على التجريب  
والتغيير رغم معرفته بجمهوره وما يتوقّعه منه.

---

(١) سعدي يوسف، الأعمال الشعرية الكاملة، ٣ مجلدات. (دمشق: دار  
المدى، ١٩٩٥)، ٣: ٢٥٤-٢٥٣.

## اغتيال

يغتالني النُّقَادُ أحيانًا:  
يريدون القصيدة ذاتها  
والاستعارة ذاتها  
فإذا مَسَّيْتُ على طريقِ جانبيِّ شاردًا  
قالوا: لقد خان الطريقَ  
وإن عثرتُ على بلاغةِ عُشْبَةٍ  
قالوا: تخلَّى عن عناد السنديان  
وإن رأيتُ الوردَ أصفرَ في الربيعِ  
تساءلوا: أين الدَّمُ الوطنيُّ في أوراقه؟  
وإذا كتبتُ: هي الفراشةُ أُختي الصغرى  
على بابِ الحديقةِ  
حرَّكوا المعنى بملعقة الحساء  
وإن هَمَسْتُ: الأمُّ أمُّ، حين تشكل طفلها  
تذوي وتيبس كالعصا  
قالوا: تزغرد في جنازته وترقُصُ  
... فالجنازةُ عُرْسُهُ  
وإذا نظرتُ إلى السماءِ لكي أرى  
ما لا يُرى

... قالوا: تَعَالَى الشَّعْرُ عَنْ أَغْرَاضِهِ

يَغْتَالِنِي النَّقَادُ أَحْيَانًا

وَأَنْجُو مِنْ قِرَاءَتِهِمْ،

وَأَشْكُرُهُمْ عَلَى سُوءِ التَّفَاهُمِ

ثُمَّ أَبْحَثُ عَنْ قَصِيدَتِي الْجَدِيدَةِ! <sup>(١)</sup>

في المقتطف التالي من قصيدة «إنه الشاعر إذ غاب» لجودت فخر الدين، نصحب الشاعر في وحدته وهو يشق طريقه نحو القصيدة. نجده مشغولاً بالتوقعات الاجتماعية وليالي الأرق والطموحات والتوقعات الذاتية وصوت الإلهام الخافت في كثير من الأحيان.

. ١

أطبق الشاعر في الوادي جناحيه ومال.

لائدًا بالصوت،

يأتيه عميقًا،

خائرًا بين التلال.

هام في واديه، لا يتبعه غاوون،

---

(١) محمود درويش، أثر الفراشة، (بيروت: رياض الريس للكتب والنشر،

. ١٠٩، (٢٠٠٨)

حتى ظلّه بات لا يتبعه،  
أفلت منه وانزوى بين الظلال.

.٢

أتلّف الشاعر أسرار لياليه الطوال.  
لم ينم،  
أرقه النجم الذي يهوي إليه كل ليل،  
لاهيًا بين يديه،  
ناثرًا أفكاره السوداء في كل اتجاه  
لم ينم،  
درات به الأرجاء،  
لا يدري أشرق هو ذاك الغرب،  
أم غرب هو الشرق الذي  
أورثه الصبح عذابات السؤال.  
أتلّف الشاعر أسرار لياليه الطوال.  
لم ينم،  
لكنه أطفأ في النبع اتقادات الأرق.  
ومشى في الليل،  
متبوعًا بأشلاء الشفق.



٣.

أوماً الشاعر للشمس فخرت  
ثم غارت في الرمال.  
حاراً، هل يدنو إلى بقعتها في القفر،  
أم يرنو إلى الهول الذي قد خلفته في الأعالي؟  
خاف أن يدنو وأن يرنو  
هي الشمس التي راودها  
جاءته، لكن أومات نحو الزوال.  
أطرق الشاعر إذاك،  
وألفى خوفه منهمراً فوق الرمال.  
{ ... }

٥.

هدهد الشاعر في الوحدة أطراف الأغاني  
ضوؤها مهدّ سماويّ  
(لكي يولد يوماً بعد يوم)  
يعرف الشاعر أن يهصر قامات الأغاني  
ينثني في ضوئها كالغصن،  
مفتوناً بموسيقى مياه حائرات كالأمانى

يعرف الشاعر أن يولد في الوحدة، يوماً بعد يومٍ  
صافياً، أو عابثاً كالغيم  
في مهد الأغاني. (١)

يحاكي المقطع الافتتاحي الصورة القرآنية للشاعر الضائع الهائم في الوادي (يتبعه الغاؤون). تكشف هذه الحالة - التي تكاد تكون رومانطيقية لشاعر القرآن المُدان - عن قلقٍ تجاه مكانة الشاعر في المستوى الاجتماعي. والأهم من ذلك، تكشف عن اهتمام شعري بصورة الشاعر في التراث الأدبي العربي. إنَّ الصورة الذاتية للشاعر العربي الحديث هي صورة تتشكّل بالضرورة على خلفية الصورة الغنية والمعقدة والمتناقضة للشاعر العربي في هذا التراث. يظهر شيء مشابه، وإن كان أكثر وضوحاً في استحضار صورة الشاعر الهائم في قصيدة «الشاعر» لشوقي بزيع. فبالإشارة إلى الآيات القرآنية التي تتناول الشعراء والظن، والإشارة إلى حديث نبوي وبعض العبارات المعروفة عن الشعر والكذب، وعصا موسى، وحتى قصة الصبي الذي ادّعى وجود ذئب، يقدم شوقي بزيع صورة الشاعر العربي الحديث ويشبهه بالساحر والرائي، الكاذب والنبّي:

(١) جودت فخر الدين، ليس بعد، (بيروت: رياض الريس للكتب والنشر،

دائمًا يكتبُ ما يجهره  
دائمًا يتبعُ سهمًا غيرَ مرئيٍّ  
ونهرًا لا يرى أوَّله  
هائمًا في كلِّ وادٍ  
ينهرُ الأشباحَ كالماعز عن أقبية الروح.  
وكالساحرِ يُلقِي أينما حلَّ  
عصا الشكِّ  
ليمحو بعضه بعضًا  
مقيمٌ أبدًا في شبهة البيت  
ولا بيتَ له  
كلما همَّ بأن يوضحَ يزدادُ غموضًا  
وبأن يفصحَ يزدادُ التباسًا  
والذي يكتبه يحجبه  
هو يدري أن بعض الظنِّ إنَّم  
ولذا يومئُ للمعنى ولا يَقْرُبُهُ،  
يدَّعي الشاعر أن الشعر ذئبٌ  
فيقول الناسُ:  
إن هو إلا شاعرٌ  
والشعر أضغاثُ رؤى خادعةٍ

أعذبه أكذبهُ.  
لم يصدق أحدٌ ما زعم الشاعر،  
لم ينتبه الناس إلى الموت  
الذي ينهش في هيئة ذئب  
جسمه الرث  
لكي يستخرج المعنى الذي في قلبه  
الناس نيام  
فإذا الشاعر مات انتبهوا!<sup>(١)</sup>

لا تزال أعمال الجيل الثاني من الحداثيين العرب مليئة بالتساؤلات والتأملات الميتاشعرية. وغالبًا ما تتناول تأملاتهم هذه موضوعات الشعر والإلهام وتوقعات القارئ تناولاً مباشراً - كما في الأمثلة أعلاه. ومن الأشكال البارزة الأخرى التي يتجلى فيها البعد الميتاشعري لحركة الشعر الحر، هو الاستخدام المُفرط للإهداء كطريقة لمخاطبة الشعراء الآخرين، وبالتالي التعامل مع الهموم الميتاشعرية التي تطارد هذا الجيل من الشعراء العرب والتدقيق فيها. وقد أهدى كل شاعر عربي حديث تقريباً قصيدةً أو اثنتين لشاعرٍ آخر، وعلى الأرجح أن

---

(١) شوقي بزيع، الأعمال الشعرية، المجلد الثاني. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥) ٢: ٤١٣-٤١٤.

بودلير ولوركا كانا أكثر شاعرين حصلا على الإهداءات من هذا الجيل من الشعراء العرب<sup>(١)</sup>. ومع ذلك، تجدر الإشارة إلى أن العديد من قصائد الشعر الحر قد أُهدي لشعراء من التراث العربي، وأكثرهم تلقياً لتلك الإهداءات أبو تمام والمنتبي. ولا يُحَيِّي الشاعر الحديث سلفه في تلك الإهداءات وحسب، بل يُقدِّم في معظم الأحيان تأملاً استبطائياً على خلفية الصورة الشخصية للمُهدى له. يستفتح البياتي قصيدته «موت المنتبي» كالاتي:

---

(١) لمزيد من المعلومات عن الإهداءات، أنظر: محسن جاسم الموسوي، «الإهداءات كتقاطعات شعرية»، مجلة الأدب العربي ١، ٣١ (٢٠٠٠): ١-٣٧. يدرس الموسوي هذه الإهداءات بالمعنى العام؛ بدءاً من المراثيات والرسائل للشعراء المعاصرين، إلى المراثيات أو الاعتذارات الموجهة للأسلاف. ومن كل هذه التبادلات، يخلص الموسوي إلى أن «الأدب العربي الحديث كان في طريقه نحو الوعي الذاتي، والاعتراف بالفشل أو الإنجاز على المستوى الفردي أو الجماعي. يُهدي بعض الشعراء قصائدهم بعضهم للبعض الآخر، بينما يندب آخرون موت النبوءة. وهناك آخرون عازمون على خوض الطريق الأصعب، فيباشرون العديد من الاستراتيجيات الخطابية، بما في ذلك: الإهداء، والتعرّف على الأسلاف؛ لأنه في هذا التقاطع بين سعة الاطلاع والحوار توجد كذلك العديد من المجالات للتواصل والتبادل». الموسوي ٣٧.

لِتَحْتَرِقَ نَوَافِذُ الْمَدِينَةِ  
وَلتَذْبَلِ الحُرُوفُ وَالْأَوْرَاقُ  
وَلتَأْكُلِ الضَّبَاعُ هَذِي الجَيْفِ اللَعِينَةِ  
وَلِيَحْتَضِرَ نَسْرُكُ فَوْقِ جَبَلِ الرَّمَادِ  
فَأَنْتِ بَحَارٌ بِلَا سَفِينَةٍ  
وَأَنْتِ مَنْفِيٌّ بِلَا مَدِينَةٍ<sup>(١)</sup>

تخبرنا هذه الإهداءات الطللية عن مخاوف مؤلفيها الإبداعية أكثر مما تخبرنا عن الشاعر الذي تُهدى إليه.<sup>(٢)</sup> إنها تفضح وعيًا حادًا بالمكانة والمنزلة تجاه الشاعر المُستهدف، وتكشف بحث المؤلّف عن الاتجاه تحت نظر الشاعر المُستهدف وتأثيره. إنّ جميع هذه التأمّلات المُباشرة في الشعر والإلهام وفي قصائد الآخرين تأمّلاتٌ ميثاشعرية في مستوى موضوعي، من حيث أنها قصائد تهتم بالشعر والشعراء كموضوع. لكنّ هذا لا يعني أنّ حركة الحدائث العربية (حركة الشعر الحر) لم تطرح كذلك أسئلةً ميثاشعرية رئيسية على مستوى بنيوي أعمق. في الحقيقة، تُعتبر

---

(١) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، المجلد الثاني. (بيروت:

المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥)، ١: ٤٨١.

(٢) هارولد بلوم، قلق التأثير (لندن: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٧٣)،

قصيدة الشعر الحرّ نفسها (قصيدة التفعيلة) تساوياً ميتاشعرياً. إنها تظل في حالة تغيرٍ دائمٍ، محاطة بأسئلة جوهرية حول علاقتها بالقصيدة النموذجية من جهة، وحول الأشكال الشعرية الناشئة -مثل قصيدة النثر- من ناحيةٍ أخرى. ومع أنها أصبحت الشكل الشعري الرئيسي في اللغة العربية الآن، إلا أنها لم تتخلص بعد من هذا التساؤل الميتاشعري المستمر الذي يبدو أنه أصبح سمةً جوهرية. علاوةً على ذلك وحتى بعد التحرر من قافية القصيدة النموذجية وبحورها، فإن ما تبقى منها في القصيدة الحرة يُبقئها مرتبطةً بخيوطٍ غير مرئية بتلك البنية الهائلة، التي لم تختفِ بعد من مشهد الشعر العربي. ومن هذا المنطلق، تُعتبر كل قصيدة حديثة-في المستوى البنيوي- حواراً مع القصيدة التراثية الحاضرة نظرياً بصورة دائمة، أو تحدياً لها. وقد ازدادت هذه المحادثة الميتاشعرية التي تحيط بالتجربة العربية الحديثة كثافةً وتأزماً مع ظهور قصيدة النثر.

لم يتحقق التوازن بين الشعر والتنظير في التجربة الحديثة حتى الآن، وغالباً ما ينحسر الشعر لصالح آراء الشعراء حول الشعر. فواحدةٌ من أكثر النقاشات احتداماً في المشهد الشعري العربي-رغم أنها أصبحت مكررة نوعاً ما- هي تلك التي تدور بين مؤيدي قصيدة الشعر الحر ومناصري قصيدة النثر. ويتمحور

النقاش حول هذا السؤال: «ما الشعر وما غيره؟». قصيدة الشعر الحر هي قصيدة تحررت من نظام البحر والقافية الصارمين ، لكنها حافظت على التفعيلة. ظلّ هذا النظام يمثل عبودية للأعراف الشعرية القديمة وغير الضرورية بالنسبة إلى مؤيدي قصيدة النثر. والبديل الذي يقدمونه ( قصيدة النثر) إنّ نجح في شيء، نجح في إدامة الخطاب الميتاشعريّ وتأجيج الأسئلة المتعلّقة بتعريف الشعر وحدوده والتوكيد عليها.

فمنذ ظهور قصيدة النثر في القرن التاسع عشر في فرنسا، كان «أكثر ادعاءاتها ثباتاً هو أنها تجسّد تجربة حديثة بشكلٍ خاص<sup>(١)</sup>». أما في السياق العربي، فقد ادّعت قصيدة الشعر الحر الحداثة في مواجهة القصيدة. لم يتوفّر الوقت الكافي في التجربة الحداثة في الشعر العربي لتطور المراحل الشعرية بشكلٍ كامل. فقبل أن تصل قصيدة الشعر الحر إلى كامل إمكاناتها أو تجد مكاناً مستقرّاً نسبياً لنفسها في التراث، واجهت تحدياً من قصيدة النثر العربية التي ادّعت التفوق عليها في الحرية والحداثة.

في دراسته لقصيدة النثر وأصولها، يشير ستيفن مونتي إلى

---

(١) ستيفن مونتي، «الأسوار غير المرئية: شعر النثر كنوع في الأدبين الفرنسي والأمريكي» (لينكولن: مطبعة جامعة نبراسكا، ٢٠٠٠)،



عدم استقرار مصطلح «شعر النثر» وإلى توترات كامنة فيه؛ كونه يدّعي الجمع بين أمرين يُعرّفان في معظم الأحيان كضدّين<sup>(١)</sup>. تُعتبر دراسة قصيدة النثر خطوةً تاليةً ضروريةً في دراسة الميثاشعرية في اللغة العربية. غير أن هذا الموضوع يقع خارج نطاق هذا الكتاب. يكفينا القول هنا إن قصيدة النثر العربية لها الفضل في إبقاء تجربة الحدائث في الشعر العربي، منذ مطلع القرن العشرين وحتى هذه اللحظة، في حالةٍ تجريبيةٍ مليئةٍ بالأسئلة الميثاشعرية الجوهريّة. فكل قصيدة (سواء أكانت قصيدة تفعيلة أم قصيدة نثر) هي محاولة للإجابة عن هذه الأسئلة، بشكلٍ مباشر أو غير مباشر.

---

(١) المرجع نفسه، ٢٣.



## الفصل الثاني

### الميتاشعرية في العصر العباسي

كانت تقاليد القصيدة النموذجية وأعرافها ما تزال موجودة ومستخدمة في العصر العباسي، إلا أن الواقع المُعاش الذي انبثقت منه لم يعد كما كان. ولذلك كانت بحاجة إلى توضيح، وبحاجة أكبر إلى إعادة تشكيل لتكون أكثر ملاءمةً لواقعها الجديد. ومع التحول من التقليد الشفوي إلى الكتابة، كان لا بد من إعطاء العديد من تقاليد القصيدة الجاهلية وظائف جديدة. تستكشف سوزان ستكفيتش في كتابها «أبو تمام وشعرية العصر العباسي» كيف دعت الحاجة إلى إعادة تشكيل نموذج القصيدة الكلاسيكي؛ ليصبح حاملاً قيماً وأفكاراً جديدة عكست سياسات العصر.

يُظهر شعر البديع في البلاط العباسي اختلافاً جوهرياً في الوظيفة بالمقارنة مع الشعر الجاهلي الشفهي. فقد كان شعر الجاهلية قبل كل شيء استذكاريًا (معتمداً على التذكّر)؛ حيث كان بمثابة ديوان أو سجل للقيم والتقاليد القبلية، في حين

اتخذ شعر البديع في العصر العباسي وظيفة تفسيرية جديدة، ألا وهي تفسير التراث البدوي لورثته العباسيين<sup>(١)</sup>.

بيد أن الدور الجديد لم يكن مقتصرًا على التأويل. لقد تحرر الشعراء العباسيون من المهمة المُلحّة المتمثلة بتجهيز القصيدة بالأدوات اللازمة للبقاء في الذاكرة، وتمتعوا بحرية التجربة واستكشاف الإمكانات الكاملة في التقاليد الشعرية التي ورثوها. وبما أن القصائد صارت تُدوّن، بات في الإمكان التلاعب بهيكلها والتنويع في موتيفاتها، ما سمح للعباسيين الطلائعيين بإعادة قراءتها وكتابتها بما يتناسب مع أغراض عصرهم. ففي ذلك العصر الذي فقد اتصاله المباشر بالبيئة الصحراوية، لم يعد من السهل فهم «المحتوى النموذجي والنفسي»<sup>(٢)</sup> للنسيب والرحيل. وهكذا وجد الشاعر العباسي نفسه مضطرًا إلى شرح المعنى العميق الكامن في تقاليد القصيدة لجمهوره المعاصر. ومن هذا المنطلق، أصبحت القصيدة العباسية - إلى حدّ كبير - تفكرًا في سابقتها الجاهليّة. إذ لم تنبثق عنها فحسب، بل هي تشرحها

---

(١) سوزان ستكفيتش، أبو تمام وشعرية العصر العباسي (ليدن: إي.ج.

بريل، ١٩٩١)، xiv.

(٢) المرجع نفسه، ٢٠٢.

وتقدم محتواها النفسي والمفاهيمي إلى الجمهور العباسي. لقد استُبدلت الأدوات الاستذكارية البالية «بأخرى، باتت وظيفتها الأساسية الآن التعبير ولأول مرة عن المفاهيم المجردة الحديثة<sup>(١)</sup>».

على سبيل المثال، تُعتبر افتتاحية أبي تمام الثورية في حقيقة الأمر شرحًا للعلاقة النفسية بين الشاعر، والمشهد الطللي التقليدي.

لا أنت أنت ولا الديار ديارٌ خفّ الهوى وتولّت الأوطار<sup>(٢)</sup>  
ما يبكي عليه أبو تمام هنا في الحقيقة هو خسارته النفسية. لقد تهدمت الديار، لكن ما يُؤسّف له هو تهديم الذات السابقة أو ضياعها. وبالمثل، يشرح لنا المتنبي دور «المنازل» ودلالاتها النفسية في النسيب الجاهلي عندما يقول:

لكِ يا منازِلُ في القلوب منازِلٌ أقفرتِ أنتِ وهنّ منكِ أو اهل<sup>(٣)</sup>

---

(١) المرجع نفسه، ٣٤.

(٢) أبو تمام، ديوان أبي تمام، تحرير: محيي الدين صبحي، المجلد الثاني. (بيروت: دار صادر، ١٩٩٧)، ١: ٣٢١.

(٣) أبو الطيب أحمد بن الحسين المتنبي، شرح ديوان المتنبي، تحرير: عبد الرحمن البرقوقي، ٤ مجلدات. (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٦)، ٣: ٣٦٦.

كان العصر العباسي عتبة جديدةً للغة الشعرية العربية. لم يكن وقت انفصال وتحدٍ فحسب، بل كان كذلك وقتاً لإعادة تدوير التراث وإعادة تفسيره. وكان وقتاً لاستخراج مفاهيم جديدة وثورية كانت كامنة في التراث نفسه. بعبارة أخرى وكما تقول سوزان ستيتكيفيتش:

كان شعر البديع في العصر العباسي «ميتاشعرياً»  
في حقيقة الأمر؛ حيث كانت وظيفته تفسير التقليد  
الشفهي الجاهلي القديم للمتعلّمين الحضريين في  
العصور العباسية<sup>(١)</sup>.

بيد أن القصيدة العباسية لم تكن محض انعكاسٍ وتفسيرٍ للنموذج التقليدي. لقد ألقى العديد من الباحثين في الشعر العربي الضوء على شعورٍ جديدٍ أو مقاربةٍ جديدةٍ، جعلت القصيدة العباسية مُتميزةً بشكلٍ واضحٍ عن القصيدة الجاهلي. ومع أنه ما زال بوسعنا رصد تقاليد القصيدة الجاهلية في القصيدة العباسية، إلا أنها تقاليد خاضعة للتحول. حدث هذا التحول في المقام الأوّل بسبب مقاربة شعراء العصر العباسي الجديدة لأدواتهم ووسائلهم في التعبير الشعري. إذ كانوا مُدرّكين لمكانتهم كورثة لبُنيةٍ شعريّةٍ شاهدة (القصيدة)، وكانوا مسكونين

---

(١) سوزان ستيتكيفيتش، أبو تمام، ١٠٦.

في الوقت ذاته بالحاجة إلى قول شيءٍ جديدٍ لتمييز أنفسهم عن أسلافهم، وللتعبير عن واقعٍ مُختلفٍ تمامًا. وهكذا تلاعبوا بالشكل النموذجي التقليدي وتدارسوه، وفكّوا شفرته بطريقة يمكن وصفها بجدارة بأنها ميتاشعرية. ونستخدمُ مُصطلح «ميتاشعري» هنا للإشارة إلى اهتمامٍ جليٍّ بالشكل الفني، وعلاقته بتقليدٍ سابق. وهذا - في نظري - ما يميّز القصيدة العباسية في الدرجة الأولى. إنها قصيدةٌ تعكس وعيًا ثابتًا بذاتها في سلسلةٍ مُتّصلة، وعيًا يضع العلاقة مع التراث في قلب العملية الشعرية.

ومما لا شكّ فيه أنّ نقاد الأدب المُعاصرين الذين يكتبون باللغة العربية قد لاحظوا التحوّل نحو فهمٍ نظريٍّ مفاهيميٍّ للشعر في العصر العباسي. بيد أنّ معظمهم يركزون إما على استكشاف النقاد الكلاسيكيين لمفهوم الشعر؛ كما هو الحال مع جابر عصفور وكتابه «مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي»<sup>(١)</sup>، وعبد القادر القط وأطروحته «مفهوم الشعر»<sup>(٢)</sup>، أو يظنّون وصفتين في فهمهم للميتاشعرية؛ كما هو الحال مع أحمد يوسف

---

(١) جابر عصفور، «مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي»، (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٨).

(٢) عبد القادر القط، «مفهوم الشعر كما يصوّره كتاب الموازنة للآمدي»، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢).

علي في «مفهوم الشعر عند الشعراء العباسيين<sup>(١)</sup>»، وعبد المجيد زراقت في «مفهوم الشعر ونقده<sup>(٢)</sup>». إن ما يصفه هؤلاء الباحثون بالوعي الشعري المتزايد شيءٌ موضوعاتي في الأساس، ولا يشمل التلاعب بالشكل أو الموتيف الذي يكشف عن موقف نقدي من جهة الشعراء ويتجاوز مجرد وصف الشعر أو مدحه. ومع ذلك، توفر هذه الدراسات سجلاً هاماً للحالات التي تناول فيها الشعراء العباسيون موضوع الشعر في أعمالهم الشعرية، وتجميعاً مفيداً للأخبار التي تعكس آراء الشعراء في الشعر.

وقد أشار باحثون من الكتاب بالإنجليزية إلى ذلك التحوّل الذي يحدث في القصيدة العباسية، واستخدموا مجموعة متنوعة من المصطلحات لتصوير هذا التحوّل في الوعي. ففي كتابه «من القوائد الأولية إلى الثانوية»، يستعير محمد بدوي المصطلحين «أولي» و«ثانوي» من كتاب «مقدمة إلى الجنة المفقودة» لصاحبه سي. إس. لويس، بهدف التمييز بين القصيدة الأولية (أي الجاهلية)، والقصيدة الثانوية (أي تطورها وتبايناتها في العصور

---

(١) أحمد يوسف علي، «مفهوم الشعر عند الشعراء العباسيين»، (القاهرة: الأنجلو المصرية، بدون تاريخ).

(٢) عبد المجيد زراقت، «دراسة في مفهوم الشعر ونقده»، (بيروت: دار الحق، ١٩٩٨)، ١٧٥-١٩٧.



الإسلامية اللاحقة)<sup>(١)</sup>. يشدّد بدوي على حقيقة أنه على الرغم من التشابه بين الاثنتين، إلا أنّ هناك قدرًا كبيرًا من الاختلاف في ما يتعلّق بالطبيعة والوظيفة<sup>(٢)</sup>. ويشير إلى وجود شعور متزايد بعدم ارتباط القصيدة الأولى بالواقع الاجتماعي والفكري والروحي الجديد، لا سيما مع ظهور الدين الجديد وبداية الفتوحات الإسلامية.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن المقصود بالقصيدة الجاهلية أو القصيدة الأولى في هذا السياق هو ما يشار إليها أحيانًا بالقصيدة البدويّة، وهي قصيدةٌ مُستوحاة من حياة العرب البدو في الجاهلية ومتجذّرة فيها. وتجدر الإشارة كذلك إلى أنّ الشعر الموروث من العصر الجاهلي ليس كله شعراً صحراوياً أو بدوياً. تشير جاكوبي إلى تحول القصيدة الجاهلية من قصيدة بدوية إلى قصيدة بلاطيّة بسبب الأهميّة المتزايدة لوظيفة المدح<sup>(٣)</sup>. فالعديد من المعلقات (وهي أشهر مجموعة شعرية جاهلية) يعتبر قصائد

---

(١) محمد مصطفى بدوي، «من القصائد الأولى إلى القصائد الثانوية:

أفكار في تطور الشعر العربي الكلاسيكي»، مجلة الأدب العربي ١١ (١٩٨٠): ٢.

(٢) المرجع نفسه، ٣.

(٣) ريناتا جاكوبي، «قسم وصف الناقة في قصيدة المديح»، ١٣.

بلاطٍ مكتوبة في مديح ملوك وُحُكَّام المجتمعات المُستقرّة<sup>(١)</sup>.  
وتؤكد جاكوبي كذلك على أنّ نموذج القصيدة المكوّن من ثلاثة  
أجزاء (أي نموذج النسيب والرحيل والغرض) قد تطوّر في وقتٍ  
لاحق، وبالتحديد في العصر الأموي. وفي تتبعها لتطوّر القصيدة  
وخاصة في وصف الناقّة، ترى جاكوبي أنّ الشكل الثلاثي الذي  
يصفه ابن قتيبة في تعريفه للقصيدة لا يتناسب في حقيقة الأمر مع

---

(١) كان المناذرة والغساسنة سلالتين جاهليتين متنافستين، يتردد على  
بلاطيهما الشعراء الطموحون في ذلك العصر. اجتذب بلاط المناذرة  
كبار شعراء المديح العرب، مثل: طرفة بن العبد، وعُبيد بن الأبرص،  
والنابغة الذبياني، وهم ثلاثة من مؤلفي المعلّقات. علاوة على ذلك،  
يعكس العديد من قصائد الجاهلية أسلوب حياة وقيم الأرسطراطية  
المُحاربة، لا تلك الخاصة بالقبائل المُتقلّبة. وتشمل هذه القصائد  
معلقات عمرو بن كلثوم، وعترة بن شداد، وزهير بن أبي سلمى،  
والحارث بن حلزة. أنظر أ. ف. ل. بيستون، «الحيرة»، موسوعة  
الإسلام، الطبعة الثانية، تحرير: بي بيرمان، وتي بيانكيس، وسي إي  
بوسورث، وإي فان دونزيل، ودبليو بي هاينريشس. بريل، ٢٠١٢.  
[http://referenceworks.brillonline.com/entries/](http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/al-hira-SIM_2891)  
encyclopaedia-of-islam-2/al-hira-SIM\_2891. أنظر أيضًا: أ.  
أرازي، «النابغة الذبياني»، موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية. بريل أون  
لاين. [http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclo-](http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/al-nabigha-al-dhubyani-SIM_5703)  
paedia-of-islam-2/al-nabigha-al-dhubyani-SIM\_5703

القصيدة الجاهليّة، ويمكن تطبيقه فقط على نوع واحد من عدة أنواع طورها الشعراء الأمويون<sup>(١)</sup>. صحيح أن تعريف ابن قتيبة يلائم القصيدة الأموية، ولا سيما قصيدة المدح، إلا أن هذا لا ينفي الدور الانتقالي لقسم وصف الناقة في القصائد السابقة لها.

إنّ المرجع الذي تشير إليها الميتاشعرية العباسية وتعلّق عليه هو القصيدة الثلاثية الأجزاء، التي تحتوي على قسم النسب، متبعًا بقسم الرحيل أو قسم وصف الناقة. بعبارة أخرى، فحتى في حالة عدم وجود قسم واضح للرحلة على نحو ما نراه في مُعلّقة لبيد مثلاً، فإن الوظيفة الشعرية للناقة ووصفها مُرتبطان بالرحيل. هذا ما يجعلني أختلف مع ادّعاء جاكوبي بأن قسم وصف الناقة لم يكتسب وظيفة انتقالية سوى في القصيدة الأموية. فعلى الرّغم من تحوّل قسم وصف الناقة بمرور الوقت، إلا أنه كان يورّدي في معظم الأحيان وظيفة انتقالية. فأياً يكن طول هذا القسم، فإنه ظلّ يوجه الشاعر وجمهوره نحو حالة ذهنية مختلفة في المستويين النفسي والبنيوي. ومن الأمثلة على ذلك: معلّقة طرفة التي تضمّ قسمًا طويلاً في وصف الناقة يتألف من ثلاثين سطرًا تقريبًا، تُوصّف فيه الناقة بالتفصيل. يبدأ القسم ببيان الوظيفة:

---

(١) جاكوبي، قسم وصف الناقة، ١٦.

وإني لأمضي الهمّ عند احتضاره بعوجاءٍ مرقالٍ تروخٍ وتغتدي<sup>(١)</sup>

وبغضّ النظر عن الوصف المطول للناقة، تظل روح هذا القسم هي الابتعاد عن الديار المُقفرة، عن الاهتمامات التي تستحضرها الذكريات المُوقظة. نجد قسم وصف الناقة هنا مؤطرًا بالبيت المقتبس أعلاه والبيت التالي:

على مثلها أمضي إذا قال صاحبي ألا ليتني أفديك منها وأفتدي<sup>(٢)</sup>

يُعتبر قسم وصف الناقة رحلة ابتعاد أو انطلاق نحو جهةٍ ما. تُستحضر الناقة كقناع أو صورة للشاعر نفسه؛ ليس وهو يتباهى، بل وهو يهيج نفسه للانتقال انتقالًا موضوعيًا وبنويًا معًا. ويصف وهب رومية الانتقال إلى قسم وصف الناقة بالتحوّل<sup>(٣)</sup>؛ توجّه أو انتقال، أو حتى مجرد تغير في الحالة الشاعر الذهنية. ويستطرد رومية بقوله: إن وصف الناقة يُمكن الشعراء من بناء جسر بين مُستهلّ القصيدة وبين الرحلة المُتخذة عبر الصحراء. لذا، فحتى وإن أردنا التمييز

---

(١) حسين بن أحمد الزوزني، «شرح المعلقات السبع»، (بيروت: دار الجيل، بدون تاريخ)، ٤٨.

(٢) المرجع نفسه، ٥٦.

(٣) وهب رومية، «الرحلة في القصيدة الجاهلية»، (بيروت: اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ١٩٧٥)، ص ٥٢-٥٣.

بين وصف الناقة وبين الرحيل، فإنّ الوصف ما يزال يشغل وظيفةً انتقاليّةً.

من الأمثلة الأخرى التي تُظهر هذه الوظيفة «معلّقة لبيد». يعتمد وصف الناقة الطويل على الصّور المتتابعة والمتدفقة ويبدأ بالأبيات التالية:

فاقطعُ لُبَانَةً مَنْ تَعَرَّضَ وَضَلُّهُ      وَلَشَرُّ واصلِ خُلَّةٍ صَرَامُهَا  
واحِبُ الْمُجَامِلِ بالجزيلِ وصرمُهُ      باقٍ إذا ضلَعَتْ وزاغَ قوامُهَا  
بِطَلِيحِ أَسْفَارٍ تَرَكْنَ بَقِيَّةً      منها فأحرقَ صُلْبُهَا وسنامُهَا<sup>(١)</sup>

تمثل الناقة جسر الابتعاد عن العلاقات غير المستقرة والمرهقة. إنها الوسيلة التي سيعبر عليها الشاعر إلى الجانب الآخر نحو نهاية قصيدته، وفي هذه القصيدة بالذات انتقال إلى الفخر ومدح قبيلة الشاعر. ومع أن قصيدة لبيد لا تضم قسم رحيلٍ صريح، إلا أنّ الشاعر يُسافر من خلال وصف الناقة؛ صورةً تلو الأخرى، ومجازاً تلو الآخر. وصف الناقة نفسه هو الرحلة. يقدّم لنا لبيد ثلاث صورٍ للناقة: السحابة التي هطل ماؤها (البيت ٢٤)، أتان حبلِي (البيت ٢٥ - ٣٥)، مها برّية جامحة (بيت ٣٦-٥٢) فقدت عجلها. وهكذا تسافر الناقة، ويتنقل معها

---

(١) الزوزني، ٩٨-٩٩.

الشاعر من حالةٍ إلى أخرى، ومن قسمٍ إلى آخر في القصيدة. وينتهي قسم وصف الناقة بالأبيات التالية:

فَبِتْلِكَ إِذْ رَقَصَ اللَّوَامِعُ بِالضُّحَى      وَاجْتَابَ أَرْدِيَةَ السَّرَابِ إِكَامُهَا  
أَفْضِي اللَّبَانَةَ لَا أَفْرَطُ رِيبَةً      أَوْ أَنْ يُلُومَ بِحَاجَةِ لَوَائِمِهَا<sup>(١)</sup>

وكما هو الحال في قسم وصف الناقة في معلّقة طرفه، يُؤطر وصف الناقة هنا كذلك بأبياتٍ، تشير إلى اتجاه الشاعر وهو يتقدم في القصيدة. وبغض النظر عن طول وصفها، تظلّ الناقة المحرّك لرحلة الشاعر ووصوله، وكذلك وصول القصيدة.

لذا، وبغض النظر عن حُجة جاكوبي وتمييزها بين وصف الناقة وبين الرحيل من جهة، وبين قسمي وصف الناقة في القصيدة الجاهلية والقصيدة الأموية من جهة ثانية، فهناك ناقة «نموذجية» مرتبطة ارتباطاً وثيقاً برحلة «نموذجية»، أو هذا على الأقل ما بدا عليه الأمر للعباسيين، الذين فهموا الناقة والرحلة فهمًا ميتا شعريًا، باعتبارهما استعاراتٍ للعملية الشعرية. وأرى بأن وصف «نموذجي prototypical» أكثر ملاءمةً في هذا السياق من وصف «أصلي / Archetypal»؛ كونه يشير إلى وجود نموذج؛ قصيدة شبه مُجرّدة، ليست بالضرورة جاهلية.

(١) الزوزني، ١٠٨.

وسواء كانت قصيدة بدويّة أم بلاطيّة، جاهليّة أم أمويّة، فإن هذه القصيدة النموذجيّة قصيدةٌ ثلاثيّة الأجزاء. يضم القسم الأوّل من أقسامها الموضوعاتيّة الثلاثة المقدمة الطلليّة (النسيب)، بموتيفاتها الشائعة؛ كأطلال خيام الحبيبة، وغداة البين، ومشهد القوافل المُغادرة، وتأمّلات شخصية في الكبر والشيب، وذكرى الحبيب، وما إلى ذلك، وكلها موتيفات تدور حول الفقد والحنين إلى الماضي<sup>(١)</sup>. أما القسم الثاني، فهو قسم وصف الناقة والرحلة (الرحيل)؛ حيث يستفيق الشاعر من سكرة ذكرياته، فياسف على ماضيه ويشعر في خوض رحلة صحراويّة. غالبًا ما يتضمّن هذا القسم أوصافًا لمطيّة الشاعر؛ والتي تكون في معظم الأحيان ناقةً قوية، كما يتضمّن أوصافًا لمشاق الطريق والصعوبات التي يتغلب عليها الشاعر خلال رحلته. غالبًا ما يقدّم هذا المقطع نقلًا سلسة من الموتيفات الطلليّة الأولى إلى القسم الأخير، وهو الهدف من القصيدة (الغرض)؛ سواء كان ذلك تقرّظ المقصود في قصيدة مديح، أو تأبين المتوفّى في قصيدة رثاء، أو الهجوم اللاذع على غريم في قصيدة هجاء. تشكّل هذه الأقسام الثلاثة الشكل الشعري الذي يشير إليه مصطلح قصيدة، والذي ترتبط

(١) أنظر: ياروسلاف ستيتكيفيتش، «صبا نجد: شعريّة الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي»، (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٩٣).

موتيفاته وموضوعاته ارتباطاً وثيقاً بالحياة الصحراوية والبنية الاجتماعية القبليّة الجاهليّة. هذه القصيدة المكوّنة من ثلاثة أجزاء - والتي تضمّ النسيب والرحيل والغرض - كانت بمثابة خلفيةٍ للتراكيب الميتاشعرية في العصر العباسي.

فعلى الرغم من التغيّرات الاجتماعية والسياسية والثقافية الرئيسية التي حدثت في أنماط الحياة العربية في صدر الإسلام وما بعده (في العصرين الأمويّ والعبّاسي)، صمدت القصيدة، وخضعت لتغييراتٍ. فموتيفات النسيب والرحيل الصحراوية، مثلاً، ظلت مُستخدمة من قبل شعراء البلاط العباسي. ومثلما تغيرت الحياة في الجغرافيا والقيم، تغيرت الأشكال الشعرية أيضاً في الطبيعة والوظيفة. وعلى الرّغم من أن موتيفات القصيدة الجاهليّة وصورها راسخة بقوة في واقع ما قبل الإسلام، فهذا لا يعني أنّها كانت مجرد انعكاس لذلك الواقع - كما قد يتبيّن مبدئيّاً - من حُجّة بدويّ. بيد أنه يمكن للمرء - بالفعل - أن يلمح تجذراً في الواقع، وبالأخصّ عند مقارنة موتيفات العصر الجاهلي وصوره بتلك الخاصّة بالقصيدة العبّاسية. ويُعلّق بدوي على هذا قائلاً: «بوسعنا التأكيد على أنّه في حين كانت القصيدة الأولى أشبه ما تكون بطقوس، فإنّ القصيدة الثانوية كانت في



الغالب عملاً أدبياً<sup>(١)</sup>». بعبارة أخرى، لم تكن القصيدة الثانوية في العصور الإسلامية اللاحقة (ولا سيما العصر العباسي) مُشتقة وحسب من قصيدة العصر الجاهلي، ولا كانت تفتقر إلى الإبداع. بل كانت تحمل نوعاً مختلفاً من الإبداع، نوعاً أقلّ حدسيّة وأكثر عقلانية وأقلّ عاطفية، أكثر تعمّداً وأقلّ عفوية، وبالتالي أكثر وعياً. ففي القصيدة الثانوية، تصبحُ التقاليد الأولى في حدّ ذاتها محور اهتمام الشاعر. غالباً ما تمثّل الطريقة التي يجري فيها التلاعب بتلك التقاليد أو إزاحتها أو تحويلها صميم معنى القصيدة أو رسالتها. ويشير بدوي إلى أنّ إحدى السمات الهامة للشعر العباسي تتمثّل في «الطريقة الإبداعية التي استخدم بها الشعراء التراث الشعري؛ إما بقلب تقليدٍ رأساً على عقب بهدف السخرية منه أو بهدف الاستفادة منه في الوقت ذاته، وإمّا بالتلاعب به وتطويره لخدمة أهدافهم الخاصّة (كتقديم نقيض لتجاربه الشخصية<sup>(٢)</sup>)».

وعلى نفس المنوال، تصف بياتريس غرويندلر مفاوضات الشعر العباسي بين القديم والجديد والمألوف والمبتكر بالقول:

كان الشعر المُحدث مزدوج الطبقات؛ فيقدّم

(١) بدوي، «من القصائد الأولى إلى الثانوية»، ٧.

(٢) المرجع نفسه، ٢٦.

المألوف في بيئة جديدة أنيقة. هذا البناء على الشعر  
الموجود مسبقاً إلى جانب بُعدِه أو انفصاله عن  
الواقع المُصوّر، أكسب الشعر المُحدث تسمية  
«التكلفيّة» mannerism<sup>(١)</sup>.

تحمل تسمية «التكلفيّة» بين طياتها معنى التعمّد والإلزام  
والتصنع، في استخدام النماذج والأعراف التي أصبحت الآن  
بعيدة عن أصولها. وتستعير غرويندلر مصطلح «التكلفيّة» من  
عمل شتيفان شبيرل الذي سناقشه بمزيد من التفصيل. بيد أنها  
تفترض في حديثها المُقتبس أعلاه أنّ الشعر الجاهلي كان مباشراً  
-إلى حدّ ما- في تصويره للواقع. وهذه فكرة إشكاليّة. ويبدو أن  
النقاد في تمييزهم بين استخدام الموتيفات والتقاليد في الشعر  
الجاهلي من جهة والشعر العباسي من جهة أخرى، يفترضون أن  
القصيدة الجاهليّة كانت مجرد انعكاسٍ لواقعٍ مُعيّن. فيغيب عنهم  
أن الشعر الجاهلي في الحقيقة تقليد موضوعاتيّ وشكلانيّ. لم  
يكن مجرد انعكاس للواقع، بل كان تحويلاً طقوسياً لذلك  
الواقع. ومع هذا يظل هناك فرق جلي بين طريقة عمل الموتيفات  
في القصيدة الجاهلية وبين عملها في القصيدة العباسية. ولتجنب

---

(١) بياتريس غروندلر، شعر المديح العربي في العصور الوسطى: ابن  
الرومي وفداء الممدوح (نيويورك: روتليدج كورزون، ٢٠٠٣)، ١٢.

الوقوع في مأزق فهم الشعر الجاهلي على أنه محضُ تصويرٍ واقعي لبيئته<sup>(١)</sup>، ينبغي علينا تسليط الضوء على الطبيعة الشفوية لهذا الشعر التي تفسر تجذره في المشهد الصحراوي والمادية الملموسة لصوره وموتيفاته. إن الفورية أو المباشرة التي يجدها الباحثون في الشعر الجاهلي ويلاحظون في المقابل غيابها في القصيدة العباسية، ليست مجرد مباشرة في العلاقة مع الواقع المصور، بل هي بالأحرى سمة تُملئها طبيعة الأداء الشفهي. ويقارن جيمس مونرو عملية تأليف قصيدة في عصر الكتابة، بمهمة أداء قصيدة شفوية في ثقافة شفوية، فيقول:

إنّ لدى الشّاعر المتعلّم في كل عصرٍ وثقافة الوقت الكافي لتطوير أفكاره وصقلها قبل وضعها

---

(١) يستخدم مايكل سيلز مصطلح «صور غير متجانسة - dissembling images» لوصف العلاقة المجازية بين صور قسم النسيب من القصيدة والواقع المصور. لا يمكن فهم هذه الصور إلا على أنها علاقات من منطلق المجاز المرسل والكنائية، وإلا، فإنها ستبدو غير منطقية وغير فعالة تماماً. هذا يدل على أن الواقع في القصيدة الجاهلية قد تغير بالفعل. أضف إلى ذلك أن الموتيفات والصور قد أُزيلت ولم يعد لها معنى؛ باعتبارها مجرد انعكاسات أو تصوير للواقع. مايكل سيلز، «مظاهر الغول: الصور غير المتجانسة والتدفق الدلالي في النسيب العربي الكلاسيكي» في «إعادة التوجيه»، تحرير: سوزان ستيكفييتش (بلومنجتون: مطبعة جامعة إنديانا، ١٩٩٤)، ١٣٣.

في شكلها النهائي. أضف إلى ذلك، أن جمهور  
القراء غائب. في المقابل، يؤلف الشاعر الشفهي  
قصيدته أثناء فعل الأداء نفسه؛ أي أنه يرتجل،  
ويتعين عليه فعل ذلك بسرعة كبيرة؛ كي يحافظ  
على انتباه الجمهور المائل أمامه مباشرة<sup>(١)</sup>.

وترجع هذه الفورية بشكل أساسي إلى الطبيعة القصيدة  
الجاهلية الشفوية التي ظلت متجذرة بعمق في الحياة اليومية،  
بغض النظر عن كونها تقليدية وشكلية. يشرح والتر أونج كيف  
أن القصيدة الشفوية هي بالضرورة أكثر مباشرة وفورية، بغض  
النظر عن مدى شكلية في الحقيقة.

الكلمة المنطوقة جزء من اللحظة الراهنة،  
ومعناها يتحدد في اللحظة التي تنشأ فيها. إن سياق  
الكلمة المنطوقة موجودٌ ببساطة، ويتمحور حول  
الشخص الناطق والأشخاص الذين يخاطبهم والذين  
يرتبط بهم وجوديًا من حيث الواقع المحيط<sup>(٢)</sup>.

---

(١) جيمس ت. مونرو، «التأليف الشفوي في الشعر الجاهلي»، مجلة  
الأدب العربي ٣ (١٩٧٢): ٨.

(٢) والتر جيه أونج، "The Writer's Audience Is Always Fiction"،  
PMLA 90.1 (1975): 10.

وهكذا، فالتحول إلى ثقافة الكتابة هو الذي جعل النظر إلى القصيدة كُلهَا دفعةً واحدة ممكناً، بحيث توجد جميع الأقسام معاً، وبالتالي يمكن أخذها بعين الاعتبار في وقتٍ واحد. إن الكلمة المكتوبة هي التي تسمح للصورة الشعرية أو الموتيف بأن يصبح تحفةً في حد ذاته. أما في التقليد الشفهي، فيلعب الموتيف دوراً أكثر إلحاحاً وهو دور الأداة التي تساعد على حفظ القصيدة الشفوية في الذاكرة.

ويأتي مصطلح «التكلفية»، الذي تستخدمه غرويندلر من أعمال شتيفان شبيرل عن الشعر العباسي. ويستخدم شيرل مصطلحي «الكلاسيكية» و«التكلفية» لوصف اختلاف القصيدة العباسية عن نموذجها الأصلي. ويتوافق هذان الأسلوبان مع الأسلوب «الأولي» والأسلوب «الثانوي» اللذين أشار إليهما بدوي، ويعكسان - كما يؤكد شبيرل - طريقتين مختلفتين تماماً في التفاعل مع التقاليد. «إن التكلفية» و«الكلاسيكية» أسلوبان متباينان، تتفاعل فيهما القصيدة بطرقٍ مختلفة اختلافًا جذريًا مع التقاليد الأدبية التي نشأت منها، ومع الموضوع الذي تصوّره<sup>(١)</sup>.

---

(١) شتيفان شبيرل، «الأسلوب التكلفي في الشعر العربي: تحليل بُنيوي لنصوص مختارة» (نيويورك: مطبعة جامعة كامبريدج، ١٩٨٩)، ١.

بعبارةٍ أخرى، القصيدة «الكلاسيكيّة» بحسب شبيرل هي التي تستخدم الأعراف الأدبية، وتصوّر موضوعها بطريقة تتفق مع التقاليد، بغض النظر عن وقت كتابتها. وفي تحليله للنصوص، يقارن وصف البحري لسفينة الممدوح بوصفٍ مُشابه لدى مهيّار الديلمي، وكلاهما من الشعراء العباسيين. ففي الأول، يجد شبيرل تمسّكاً بـ «المُحتمل». فأدوات البحري البلاغية خاضعةٌ لهدفه المُتمثّل في التعبير عن قوة الممدوح العسكرية<sup>(١)</sup>. وفي هذه الحالة، الواقع هو ما يقابل الشعر ويسيرُه. فينتج عن هذا شكلٌ من أشكال المحاكاة التي تهدف إلى تصوير الواقع بالطريقة التي تملئها التقاليد الشعرية وبما يتفق معها. أما وصف الديلمي فليس مقيّداً بـ «المُحتمل»، وهو غير مرتبّط بالواقع. فعلى خلاف البحري، نجد الديلمي غيرَ معنيٍّ بجعل ما هو غير مُحتمل يبدو محتملاً، لكنه يبحث عن شكلٍ من أشكال التعبير يهدف إلى جعل المُحتمل غير محتملٍ، والمألوفِ جديداً، والعاديّ إعجازياً<sup>(٢)</sup>. في هذا الشكل الثاني من المحاكاة، لا يهتم الشاعر بالواقع كنقطة مرجعية، بقدر اهتمامه بالشعر نفسه؛ بأدواته البلاغية الشخصية. وفي قصيدة الديلمي، الأدب هو الرابط

(١) المرجع نفسه، ١٥٦.

(٢) المرجع نفسه.

الشعري، وتنتج عن هذا «محاكاة، لا للموضوع، بل للنظام السيميوطيقي الذي يُوصف به الموضوع<sup>(١)</sup>».

هناك مثالٌ آخر يمكنه إظهار الفرق بين ما يُسميه شيرل الأسلوب الكلاسيكي وبين ما يسميه الأسلوب التكلّفي؛ وهو في المقارنة التالية بين الأبيات الافتتاحية الشهيرة لمعلقة امرئ القيس والأبيات الافتتاحية من قصيدة لأبي تمام. في الحالتين، يستخدم الشاعران موتيفة «الطلل» (الوقوف على الديار)، لكن أحدهما يصف المسكن ويستخدمه كمجازٍ لحالة نفسية وعاطفية مرتبطة به، في حين نجد الآخر معنيًا بفعل الوقوف على المسكن كأداة أدبية. تُفتتح معلقة امرئ القيس الشهيرة بالأبيات التالية:

فِفَا نَبِكِ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ	بِسِقْطِ اللُّوِي بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ
فَتَوْضِحَ فَالْمِقْرَاءَ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهُ	لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَالِ
تَرَى بَعَرَ الأَرَامِ فِي عَرَصَاتِهِ	وَقِعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبٌّ فَلُفْلِ
كَأَنِّي غَدَاةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا	لَدَى سَمَرَاتِ الحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلِ
وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيئُهُمْ	يَقُولُونَ لَا تَهْلِكِ أَسَى وَتَجَمَّلِ
وَإِنَّ شِفَائِي عَبْرَةٌ مَهْرَاقَةٌ	فَهَلْ عِنْدَ رَسْمِ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلِ <sup>(٢)</sup>

(١) المرجع نفسه.

(٢) الزوزني، ٧-١٠.

ويفتحُ أبو تمام قصيدة في مدح الواثق بالله بالأبيات التالية:

وَأَبِي الْمَنَازِلِ إِنَّهَا لَشُجُونُ      وَعَلَى الْعُجُومَةِ إِنَّهَا لَتَبِينُ  
فَاعْقِلْ بِنِضْوِ الدَّارِ نِضُوكَ يَقْتَسِمُ      فَرَطَ الصَّبَابَةِ مُسَعِدٌ وَحَزِينُ  
لَا تَمْنَعْتَنِي وَقْفَةً أَشْفِي بِهَا      دَاءَ الْفِرَاقِ فَإِنَّهَا مَاعُونُ<sup>(١)</sup>

كلاهما يستخدم موتيفة الوقوف على الأطلال، إلا أن هناك اختلافًا واضحًا في الطريقة التي يستخدم بها كلُّ منهما الموتيف. افتتاحية مُعلّقة امرئ القيس مليئة بأسماء الأماكن وأوصاف الآثار التي أعادت العناصر الطبيعية تشكيلها. إنه يُعدّ المشهد تحضيراً للشطر السادس الذي يكشف فيه عن الصدى النفسي والعاطفي لهذه الأماكن. فقد أثار الأطلال فيه الرغبة في البكاء، وفي البكاء قد يجدُ عزاءه. بيد أنَّ أبا تمام ليس بحاجة، كما يبدو، إلى الكثير من وصف الأطلال في افتتاحيته، إذ ليس من الضروري أن تكون مكاناً مُحدّداً، بل ليس من الضروري أن تكون مكاناً على الإطلاق. إننا نشعر منذ الشطر الأول بأن أبا تمام يستخدم مشهد أطلال كموتيف أدبيّ. وليس مهتمّاً البتّة بجعلها تبدو كمكانٍ حقيقيّ. وفي حين أن مشهد امرئ القيس لا يزال مرتبطاً بموقع خارجي ومنبثقاً من مشهدٍ مُباشر، نرى مشهد أبي تمام تجرّيداً بعض الشيء. لقد قفز قفزةً كبرى باستخدامه مشهد الديار كصُور،

(١) أبو تمام، ديوان، ٢: ١٦٧-١٦٨.



لا كأشياء فعلية. ومن منظور شبيرل، فإن قوة افتتاحية أبي تمام تنبع من براعته في تحويل الشيء إلى صورة<sup>(١)</sup>. إذا كان امرؤ القيس معنيًا بأطلال مكان ما (حتى وإن كان ذلك في البداية فقط، حيث أنه يستخدم الموتيف على نحو مجازي في النهاية)، فإن أبا تمام معنيًا بكيفية استخدام الموتيف، وبالأغراض الشعرية التي يخدمها. ولا يقتصر الأمر على وعي أبي تمام باستخدامه للموتيف مجازيًا فحسب، بل إنه يعالج أيضًا ذلك الوعي في القصيدة نفسها.

وهكذا، فإن ما يعنيه شبيرل بـ «الأسلوب التكلفي» ليس مجرد تقليد أو تعقيب على الكلاسيكي، ولكنه أيضًا تحول واضح في الموضوع محل الاهتمام. بمعنى آخر، ما يرتبط به الشعر في كل حالة أمرٌ مختلف تمامًا. يستخدم شبيرل «التكلفية» لوصف اهتمام يمكن رصده في الشعر العباسي بأدوات الشعر وبالشعر كمفهوم. ولزيادة التأكيد على وجود تحول في المرجع في الشعر العباسي، أو في «الارتباط» على حد تعبيره، يستعير شبيرل عبارتين مهمتين من هـ. فريدريش، وهما: «محادثة الأشياء colloquy of objects»، و«مناجاة الكلمات soliloquy of words»<sup>(٢)</sup>. في الشعر الكلاسيكي، يكون مركز اهتمام الشاعر هو

(١) شبيرل، الأسلوب التكلفي في الشعر العربي، ١٥٩.

(٢) المرجع نفسه، ١٥٥.

الرابطه التي تجمع بين عمله وبين ما يرتبط به في الواقع. إنه محادثة بين شكلٍ فني وبين شيء، حيث يحدث الشكل الفني شيئاً أو مفهوماً خارجاً. أما الشعر التكلّفي، فتكون المحادثة داخلية مناجاة الشاعر نفسه. يؤكد اعتماد شبيرل مصطلح «مناجاة الكلمات» على الوعي الذاتي الذي ينطوي عليه هذا النوع من الشعر. فحتى لو لم يكن موضوع القصيدة هو الشعر في حد ذاته، فإنها لا تزال قصيدة، تكشف فيها الأدوات البلاغية عن وعي نقدي؛ كونه الشاعر يهتم في الغالب بالأدوات البلاغية نفسها أكثر من اهتمامه بما تُستخدم تلك الأدوات للتعبير عنه. وبالمثل، فإن اللغة في القصيدة التكلّفية هي لغة نقدية واعية نفسها، تُستخدم بإدراكٍ دائمٍ لأوجه التناغم والتناقض التي تخلقها مع لغة أصليّة أولية primary archetypal.

ما يسمّيه بدوي ثانويّاً، ويُطلق عليه شبيرل صفة تكلّفيّ، وتصفه سوزان ستيتكيفيتش بالتجريدي والتفسيري، لهو - في نهاية المطاف - انفصال القصيدة العباسية عن النموذج الذي انبثقت منه واهتمامها النقدي به. لا تزال أدوات النموذج البلاغية موجودة بالكامل تقريباً، لكنها حوّلت إلى شيءٍ مُختلفٍ تماماً. إنها عملية استعارة إلى حدّ ما، حيث يصبح واقع النموذج الجاهلي أداةً للقصيدة العباسية واستعارةً لها. وكما يشير تشارلز

سيغال، تصبح الاستعارة في هذا السياق وسيلةً لإعادة تفسير الماضي، لإبقائه متجدداً وطارئاً<sup>(١)</sup>. وبوصفي القصيدة العباسية بالميتاشعرية، فأنا لا أؤكد على الموقف النقدي للشاعر العباسي تجاه تراثه وحسب، بل أسلط الضوء كذلك على انشغاله المُكثف والجلّي بالعملية الشعرية نفسها. فبالإضافة إلى الوظيفة الخارجية التي تؤديها القصيدة، بات بإمكانها الآن أن تكون بمثابة مناجاة الشاعر نفسه؛ أن تكون أداة تأمله في مكانته وهدفه.

ونجد تسويغاً إضافياً لاستخدام «الميتاشعرية» في ما يتعلق بالشعر العباسي، في البيئة الثقافية لذلك العصر، وفي الجدالات والقضايا التي أحاطت بالشعر وأثرت بالضرورة في الشعراء وعملياتهم الإبداعية. كان العصر العباسي فضاءً لنقاشات محترمة حول الإبداع والتقليد، والطبع والصنعة، والقديم والمُحدث. وكان لا بد من أن تسلط تلك النقاشات الضوء على اهتمام الشعراء بعلاقتهم مع الماضي الأدبي، ولا سيما مع القصيدة الأصلية. وهكذا كان الشعراء مدركين دوماً أنهم يكتبون إما من أجل تحدي شكلٍ راسخٍ وإما من أجل المساهمة في

---

(١) تشارلز سيغال، «مقدمة»، في كتاب جيان بياجيو كونتي، «بلاغة التقليد: النوع والذاكرة الشعرية لدى فيرجيل وشعراء لاتينيين آخرين»، تحرير: تشارلز سيغال (إيثاكا: مطبعة جامعة كورنيل، ١٩٨٦)، ١٢.

ترسيخه أكثر. ومن ثمّ، فإن الوعي بالذات الذي ينطوي عليه بالضرورة كل عمل إبداعي - وخاصة الشعر - يزداد على نحوٍ مكثف.

## ١. الجمهور والنقاد والنقاشات الشعرية

يغلب على النقد العربي الكلاسيكي الطابع المعياري، فيفضّل القديم (وبالأخص التراث الجاهلي) على الجديد، ويعتمد على التقاليد القديمة كمعيارٍ لما هو مقبول وما هو غير مقبول. من الثنائيات الرئيسية التي هيمنت على النقاشات النقدية في ذلك العصر ثنائية الطبع (الموهبة) والصنعة (الحرفة) وثنائية المُحدث والقديم. وقد كان «شعر البديع الجديد صدمة للنقاد العرب الذين رفضوه واعتبروه فاسدًا ومُصطنعًا، وحتى هرطقة»<sup>(١)</sup>. فشرع نقاد مثل الأمدى والقاضي الجرجاني بمقارنة الشعراء الجدد من جهة مع الشعراء الكلاسيكيين أو أولئك الذين ألقوا الشعر المتوافق مع التقاليد الراسخة من جهة أخرى، وذلك في محاولة لفهم الظاهرة الجديدة واحتوائها بطريقةٍ ما. لم يكن من المستغرب أن يكون الجديد دون المستوى دائمًا، لأن الميل إلى

---

(١) أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدى، «الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري»، مجلدين، الطبعة الثانية، تحقيق: أحمد صقر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٢)، ١: ٨-٩.

وضع القديم كنموذج يعكس رفضاً مسبقاً للأسلوب الجديد في الشعر، وقلقاً منه و من أثره. في الواقع، كانت ظاهرة الشعر الجديد - هذه الصدمة للذوق الأدبي الراسخ - هي ما دفعت إلى صياغةٍ منهجيّةٍ لوجهة النظر النقدية المحافظة كردة فعل. إن ملاحظات النقاد المحافظين وتصريحاتهم في القرنين الرابع والخامس الهجريين (الذين رفضوا بشكلٍ أساسي شعر الحدائين العباسيين)، هي ما عُرفت في نهاية المطاف باسم عمود الشعر: أعراف الشعر العربي الراسخة.

استُخدم مصطلح عمود الشعر للمرة الأولى على يد الآمدي في كتابه «الموازنة». يقارن الآمدي في هذا العمل بين ممثل الأسلوب الجديد (أبي تمام) وبين البحتري الذي - كما ذكر المؤلّف في مقدمته - كان «أعرابي الشعر، مطبوعاً، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف<sup>(١)</sup>». يبدو أن موازنة الآمدي متحيّزة منذ البداية. وهكذا، فليس من المستغرب أن يجد الآمدي أبا تمام «شديد التكلّف، صاحب صنعة، ومستكرة الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولّدة<sup>(٢)</sup>».

---

(١) المرجع نفسه.

(٢) المرجع نفسه، ١: ٦-٧.

وكون شعر أبي تمام «لا يشبه أشعار الأوائل»، هو ما جعله يُمثل إشكالية كبيرة لنقاد عصره.

واستنادًا إلى نهج الأمدي، والأهم، إلى معايير حكمه، طوّر ناقد القرن الرابع القاضي الجرجاني الإطار النقدي لعمود الشعر. يلخص الجرجاني في رسالته «الوساطة بين المتنبّي وخصومه» قواعد وشروط التأليف الشعري التي يُقرّها الشعراء والنقاد العرب:

وكانت العرب إنّما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحُسن بشرف المعنى وصحّته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتُسَلِّم السَّبِق فيه لمن وَصَف فأصاب، وشبّه فقارب، وبدد فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته؛ ولم تكن تعباً بالتجنيس والمُطابقة، ولا تحفّل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض<sup>(١)</sup>.

يعتمد القاضي الجرجاني على ثنائية الطبع والصنعة عند رسمه إطار منهجه النقدي. وقد جرت العادة على تفضيل النقاد الموهبة الحدسية على الصنعة، فربطوا الموهبة بالشعر القديم

---

(١) القاضي الجرجاني، «الوساطة بين المتنبّي وخصومه»، ٣٣-٣٤.

والصنعة بممارسات المُحدثين العباسيين الشعرية. كان يُنظر إلى الشعر على أنه إلهام يأتي الشاعر بلا جهدٍ وبدون تأمل. وكان القصد والجهود دليلاً على قلة موهبة الشاعر وتصنّعه. يذكر القاضي الجرجاني في وساطته أن المطبوع (المُستلهم من الموهبة الطبيعية) هو الشعر السّمح المُنقاد، بينما المصنوع (الشعر المؤلّف بالصنعة) هو العصيّ المُستكره<sup>(١)</sup>. يدرك الجرجاني أنّ شعر أبي تمام وأتباعه شعرٌ تجريديّ ومنعكسٌ ذاتيّاً، لدرجة أنّ له تأثيراً مُنفراً على القارئ أو المُستمع. والشعر الطبيعي الذي يفصله القاضي الجرجاني يتدفق بسهولة، وله تأثير يكاد يكون مُبهجاً، لا يثقل قدرات القارئ الفكرية والنقدية<sup>(٢)</sup>.

صاغ المرزوقي نظرية عمود الشعر في مقدّمة شرحه ديوان الحماسة لأبي تمام. حيث ذكر سبعة متطلبات للشعر؛ بهدف مساعدة القارئ في تمييز الأصيل من العابر أو الدخيل. وكسلفيه -الأمدي والقاضي الجرجاني-، يجد المرزوقي الشعر المكتوب على طريقة الأوائل «أثيّاً مستسهلاً»، في حين يجد شعر المُحدثين المصنوع «أثيّاً مُستعصياً». تمثّل المتطلبات السبعة ركائز الذوق الشعري العربي الموروث. وبالاعتماد على هذه الشروط، يغربل

(١) المرجع نفسه، ٢٥.

(٢) المرجع نفسه.

الناقد، بحسب وجهة نظر المرزوقي، الشعر ويميّز جيده من رديئه:

- ١- شرف المعنى وصحّته.
- ٢- جزالة اللفظ واستقامته.
- ٣- الإصابة في الوصف.
- ٤- المقاربة في التشبيه.
- ٥- التحام أجزاء النظم والثامها على تخيير من لذيذ الوزن.
- ٦- مناسبة المستعار منه للمستعار له.
- ٧- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية، حتى لا منافرة بينهما<sup>(١)</sup>.

تمثّل هذه النقاط السبع وجهة النظر التقليدية التي صيغت على نحوٍ منهجيّ على مدار القرنين الرابع والخامس، لفهم شعر المُحدثين العباسيين الجديد واحتوائه.

ظل الأمر على هذا الحال، ولم يصبح النقد العربي أكثر انفتاحاً تجاه التجديد وأقلّ تمسكاً بشروط عمود الشعر إلا مع

---

(١) أحمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، ٤ مجلدات. (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٨)، ١: ٨-٩.



الناقد عبد القاهر الجرجاني ونظريته في النظم. لقد تجاوز الجرجاني ثنائية اللفظ والمعنى التي كان أسلافه يتلاعبون بها لعقود. جادل بأن البلاغة (الهدف المنشود من الشعر أو الأدب بشكل عام) لا تكمن في الكلمات ولا في معانيها، بل في «بناء عناصر لغوية في أنماطٍ نحوية مُنسقة، تحدها مجموعة من القواعد التي هي قواعد النحو<sup>(١)</sup>». وقد كان تفكيك ثنائية اللفظ والمعنى تجاؤزا للثنائيات الأخرى التي كانت محور النقد العربي لعقود؛ كالطبع والصنعة، والقديم والمحدث. ويفضل عبد القاهر الجرجاني، أخذ النقد العربي في التوجه ببطء نحو نقدٍ وصفي لا يفرض حكماً مسبقاً، بل يستمد الأحكام من النص نفسه. وأعمال بعض الشعراء المحدثين تحديداً من أمثال بشار بن بُرد وأبي تمام وابن الرومي هي التي دفعت الجهاز النقدي في ذلك العصر نحو هذا التحول. هؤلاء الشعراء تحدوا الوضع الشعري السائد في عصرهم، وأبدعوا شعراً كان على نقادهم المعاصرين إما رفضه أو تعلم تقديره. والحقيقة أنّ النقاد، وبالأخص الرافضين منهم، كانوا يتفاعلون في المقام الأول مع النجاح الهائل والشعبية

(١) كمال أبو ديب، «الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن

ابن محمد»، «موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية. برييل أون لاين.

<http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaie->

.dia-of-islam-2/al-djurdjani-SIM\_8516

الذين حققها المُحدثون وخلفاؤهم. وقد كان الشعراء المحدثون الشعراء الأبرز في الساحة. وحتى المقارنة التي يضعها الأمدى بين أبي تمام والبحثري بهدف الاعتراض على المحدثين كانت بين شاعرين محدثين؛ أولهما متطرّف يتمتّع بشعبية كبيرة، وثانيهما أكثر اعتدالاً. في الواقع، كانت الهجمات الهائلة على أبي تمام ومن ثمّ على المتنبي بمثابة محاولاتٍ غير مُجدية لوقف هجمة الذوق الحديث.

دفعت هذه العلاقة المشحونة مع النقاد، التي تغذّت بنقاشات العصر المُستمرّة، الشعراء إلى التفكير في عملياتهم الإبداعية كُنقاد. وهذا سرّ تمتّع شعرهم بِبُعْدٍ مفاهيمي ملحوظ. لقد عبّروا في شعرهم وفي ما دُوّن من مواقفهم وآرائهم عن موقف ثوري متمثل في أنه يمكن للشعر الجيد أن يكون شعراً يغامر في الوصول إلى مستوياتٍ جديدة من اللفظ والمعنى لم يعالجها القدماء بالضرورة. لم ينظر الشعراء العباسيون -من أمثال أبي تمام- إلى التراث الشعري باعتباره نموذجاً يتعيّن تقليده واتباعه، بل نظروا إليه على أنه «مواد عريقة، ينبغي إعادة صياغتها وتفسيرها»<sup>(١)</sup>؛ مواد خام عليهم البناء عليها وتجاوزها. ورأوا أن افتقار العملية الشعرية للصنعة والقصد يُهدر الموهبة ويُبقي ألمع

---

(١) سوزان ستيتكيفيتش، «أبو تمام وشعرية العصر العباسي»، ٢٣٥.

الأذهان قابعة داخل حدود ما سبق ذكره، كما يقول ابن الرومي في هذه الأبيات:

وشاعر أوقد الطبعُ الذكاء به فكاد يحرقه من فرط إذكاء  
أقام يُجهد أيامًا قريحته وفسر الماء بعد الجهد بالماء<sup>(١)</sup>

لقد افتخر الشعراءُ العباسيون بجهودهم الشعرية المتأملة وموقفهم النقدي الانتقائي، حتى عندما يتعلق الأمر بحدسهم وبموهبتهم الشخصية، فالموهبة - كما يشير ابن الرومي في الأبيات أعلاه - غير كافية. إنها الصنعة المتعمدة التي تحوّل المواهب إلى أمرٍ ذي شأن. لا يمكن الوثوق دائماً بكل ما يقدمه الإلهام؛ فالشاعر هو الذي يؤلف بوعي وتأنٍ وقصد. يروي ابن رشيقي في كتابه «العمدة» أن الشاعر بشار بن برد حين سُئل ذات مرة:

بمَ فقت أهل عمرك وسبقت أبناء عصرك في  
حسن معاني الشعر، وتهذيب ألفاظه؟ قال: لأنني لم  
أقبلُ كلَّ ما تُورده عليّ قريحتي، ويناجينني به طبعي،  
وبيعته فكري. ونظرتُ إلى مغارس الفطن، ومعادن  
الحقائق، ولطائف التشبيحات، فسرتُ إليها بفكرٍ  
جيد، وغريزة قوية، فأحكمتُ سبرها، وانتقيتُ

(١) ابن الرومي، ديوان، ١: ١٣٤.

حُرَّها، وكشفتُ عن حقائقها، واحترزتُ عن  
متكلفها، ولا والله ما ملك قيادي الإعجاب بشيء  
مما آتي به. (١)

هذه ردُّ صريح على مسألة الطبع والصناعة التي شغلت نُقاد  
العصر العباسي. فالشعر - كما يراه بشار بن برد - عملية اختيار  
واستبطانٍ نقدي.

وتجدر الإشارة - أيضًا - إلى أن طبيعة الجمهور العباسي  
ساهمت على نحوٍ كبير في زيادة الوعي والتأمل الذاتي لدى  
الشعراء. شهدت البيئة العصر العباسي الحضورية نشوء المجالس  
الأدبية وظهور جمهور مُثقف مُتعلّم، يتألف من شعراء ولغويين  
وكُتاب وغيرهم من متذوقي الشعر. لم يستمتع هذا الجمهور  
«بكل تفاصيل الإلقاء الشعري وحسب، بل أظهر كذلك استعدادًا  
للنقد»<sup>(٢)</sup>. كان هذا الجمهور الحذق الخبير مدركًا تمام الإدراك  
التقاليد الشعرية، وقادرًا على التعرّف على تأثيراتها وأصدائها.  
كان بمقدور الشاعر الاعتماد على معرفة الجمهور بالصور  
والأشكال، وكان يتوقّع تقدير الجمهور لتلاعبه بتلك الموتيفات.

---

(١) ابن رشيّق، العُمدة في نقد الشعر وتمحيصه، تحقيق: عفيفي نايف  
حاطوم، (بيروت: دار صادر، ٢٠٠٣)، ١٩٣.

(٢) غرونذر، «شعر المديح العربي في العصور الوسطى»، ٦.

كان الشاعر والجمهور واعيين على حدّ سواء بالقصيدة الجاهلية، باعتبارها نموذجًا كان الشعراء العباسيون في تفاوضٍ مستمرٍّ معه. ومن هذا المُنطلق، كانت النقطة المرجعية، للشاعر وجمهوره هي شعر الماضي. وكان الجمهور ينتظر الطريقة الجديدة التي يردّد بها الشعراء الجدد صدى الشعر القديم أو يتحدّونه أو حتى يرفضونه. وهذا ما دفع البُعد النقديّ للعملية الإبداعية نحو الواجهة. فقد كان الشعراء يكتبون لجمهورٍ كُفء، يتمتع بأذنٍ ثاقبة، تُميّز الشعر بأدق تفاصيله.

ويروي ابن جني رواية عن المتنبي وعلي بن حمزة البصري، تعكس وعي الشاعر بأنه يكتب لقارئٍ ناقدٍ مثاليّ. فعندما تساءل البصري عن أحد أبيات الشاعر الإشكالية، أجاب المتنبي: «لو كان صديقنا أبو فلان [ابن جني] حاضرًا لفسّره. أتظنّ أن هذا الشعر لهؤلاء الممدوحين؟ هؤلاء يكفيهم منه اليسير، وإنما أعمله لك لتستحسنه، أي لك ولأمثالك<sup>(١)</sup>». فحتى عند تأليف قصيدة مديح أو إلقائها، يهتم الشاعر بقصيدته كعملٍ فني - في المقام الأول - يحظى بتقديرٍ أفضل، أو بالأحرى تقييمٍ أفضل من النقاد والشعراء الآخرين أكثر من الممدوح نفسه. لكن على

---

(١) أبو الفتح عثمان ابن جني، الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي، تحقيق: محسن غياض، (بغداد: مديرية الثقافة العامة، ١٩٧٣)، ١٨٢.

الرغم من أن هذا الأمر قد يكون صحيحًا في كثيرٍ من الحالات، إلا أنه لا يمكن تطبيقه كقاعدةٍ عامة، خاصة أن الممدوح -بغض النظر عن مدى معرفته وثقافته- هو من يقرّر القصيدة التي تتلقّى الجائزة الكبرى. أضف إلى ذلك أن العصر العباسي شهد بروز الكثير من الشعراء. وكان العديد من الممدوحين أنفسهم في العصر العباسي شعراء معروفين أو متذوّقين للشعر على الأقل، الأمر الذي جعل الشاعر أكثر وعيًا بشعره وبالنقد الذي سيتلقاه. لذا نرى ابن الرومي يشكو من الممدوحين الحاذقين والضليعين في الشعر وأموره، لدرجة تجعلهم يرون في الشعراء المادحين منافسين لهم.

قد بُلينا في دهرنا بملوكٍ      أدبائِ عِلْمَتُهُمْ شعراءِ  
 إن أجدنا في مدحهم حسدونا      فحُرِمنا مِنْهُمْ ثوابِ الثناءِ  
 أو أسأنا في مدحهم أنبونا      وهَجَّوا شعْرنا أشدَّ هجاءِ  
 قد أقاموا نفوسهم لذوي المدح      حِمْقَمَ الأندادِ والنظرِاءِ<sup>(١)</sup>

يبدو من هذا، ومن وجهة نظر المتنبّي المذكورة سابقاً، أن الوعي بالممارسة الشعرية بات يحتل مكانة مركزية تضاهي مكانة طقس المدح. فقد كان شعر المديح أمرًا جوهريًا بالنسبة إلى

(١) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، تحقيق حسن نصر وآخرين، ٦ مجلدات. (القاهرة: الحياة المصرية للكتاب، ١٩٧٣-٨١)، ١: ٥٧.

الشعراء ومسيرتهم المهنيّة. كان الشاعر يحيا من خلال النجاح الأدائي المباشر لقصيدته، وهذا نجاح يعتمد بدوره على تقدير الجمهور لجماليات القصيدة وأصالتها. وقد توسّعت معايير الحكم على نجاح القصيدة في العصر العباسي لتشمل قدرة القصيدة على استحضار الارتباطات، وخلق مفاوضات مع الصور والنماذج الأصلية. يبدو الأمر كما لو أن الشاعر العباسي افترض أن جمهوره سيكون قادرًا على تقدير مدحه؛ ليس باعتباره مديحًا ناجحًا فقط، وإنما كتعليقٍ على شعر المديح بشكلٍ عام كذلك. يبدو أن الشعراء العباسيين اخترعوا القارئ المثالي الذي يكتبون له. وبفعلهم هذا، كانوا بمثابة نقاد لأشعارهم في الوقت نفسه، يتساءلون باستمرار أثناء تأليفهم الشعر عن موقفهم تجاه التراث الأدبي. لا بد من أن هذه القدرة على التفكير في العملية الشعرية، ووضع قصيدة معينة في حوار مع التراث، أضيفت إلى قدرة القصيدة على المنافسة والبروز في بلاط الممدوح. وقد شكلت قدرة الشاعر على التأمل الذاتي عامل جذبٍ للجمهور العباسي والممدوحين، وطرح تحديًا مثيرًا، خاصةً للجمهور الذي كان على دراية بالجدالات النقدية المستمرة في ذلك العصر.

وفي سياق عمله على الميثاشعرية في الأدب الروسي، يشدد

مايكل فينكه على أن الميتاشعرية نابعة من تساؤل الشاعر الحثيث حول مكانته داخل التراث أو خارجه. وبغض النظر عن الشكل الذي تتخذه الميتاشعرية، فإنها تكون موجهة دائماً نحو مخاطبٍ مُعيّن، وتتألف في جوهرها من بحث في الإدماج والإقصاء.

لا تقتصر الميتاشعرية على كونها مرآة في النص، بل هي خطاب موجه إلى شخصٍ معيّن. وسواء كان يقصد بها أن تكون تحدياً شرساً للقراء أو تعليقاً بيداغوجياً أو دفاعاً عن النفس أو إثباتاً للعارفين بأن المرء يشارك معرفتهم الباطنية، أو لعباً، أو حفاظاً على التقاليد وتأمين نقلها إلى وضع تواصلٍ مستقبليٍّ مُواتٍ أكثر. فإن الخطاب الأدبي الذي تكون فيه الوظيفة الميتاشعرية أولوية، يسعى إما إلى ضم الفرد أو التأكيد على انتمائه إلى مجتمع استثنائي من القراء والكتّاب، وإما إلى إقصاء آخرين من ذلك المجتمع<sup>(١)</sup>.

إن الميل العام عند الشعراء المُحدثين نحو التأمل الذاتي

---

(١) مايكل فينكه، «الميتاشعرية: التقليد الأدبي الروسي من بوشكين إلى تشيخوف» (دورهام، نورث كارولاينا: مطبعة جامعة ديوك، ١٩٩٥)، ١٦٨-١٦٩.



ووعيمهم المتزايد بوجودهم في سلسلة متصلة أو خروجهم منها، هو ما يجعل شعرهم في نهاية المطاف ميتاشعريًا.

## ٢. الشعراء العباسيون وتأمّلات شعرية

تزرخ دواوين العباسيين بالأبيات التي غالبًا ما يستشهد بها النقاد الكلاسيكيون والمعاصرون عند الكتابة حول النقاشات الأدبية الرئيسية في ذلك العصر. فقد كان للشعراء العباسيين آراءً مركبة وواضحة عن الشعر والعملية الشعرية، وغالبًا ما كانوا يعبرون عن هذه الآراء في قصائدهم. على سبيل المثال، عبّر الشاعران الرئيسيّان البحترى وأبو تمام اللذان أصبحا مُمثّلين لوجهتي النظر المتضادتين في مسألة القديم والجديد أو الطبع والصنعة، عن تعريفيهما للشعر في أبيات يُستشهد بها في كثيرٍ من الأحيان. يقول البحترى الذي يعتبره الأمدي شاعرًا مطبوعًا على مذهب الأوائل:

والشعر لمح تكفي إشارته وليس بالهذر طوّلت خُطْبُهُ<sup>(١)</sup>

---

(١) البحترى، ديوان البحترى، تحقيق حسن كامل الصيرفي (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣)، ١: ٢٠٩. هذا البيت مأخوذ من هجاء في عبيد الله ابن عبد الله بن طاهر (محاظف بغداد)، الذي سبق وأن أشاد به البحترى في قصيدة سابقة. حدث شقاق بين الاثنين، وهجا البحترى =

كما نرى، فالشعر في نظر البحتري لا ينبغي له الإطالة في شرح نفسه. إنه يُومئ للمعنى بمهارة، دون الكشف عن العمليّة والجهد. على النقيض من ذلك، يُعطي أبو تمام -الذي كثيراً ما يُتهم بالاستفزاز والتحدي الشرس لعمود الشعر- وجهة نظرٍ مختلفةٍ تماماً، إذ يقول:

والشعرُ فرجٌ ليست خصيسته طول الليالي إلا لمُفترعة<sup>(١)</sup>

من الجلي أن البيتين يتّسمان بالميثاشعريّة، ولكنهما يعبران عن موقفين مختلفين تماماً. يتسم بيت البحتري بالحدّر والاعتدال والرقّة والترابط، ويعكس -إلى حدٍّ كبير- موقف الشاعر تجاه التقاليد، ومكانته بين شعراء العصر العباسي. وعلى عكس تلميح البحتري الخفي، يقدم أبو تمام صورةً صريحةً بشكلٍ صارخ. إنها صادمة ومُتكلّفة، بل وحتى مُنقّرة. إنها جريئة بشكلٍ شنيع، ومن الواضح أنها كُتبت بهدف التغريب alienate والتعجيب defamiliarize، وهذه من خصائص أسلوب أبي تمام الشعري الثوري. فعلى العكس من رقّة البحتري وتوازنه، يتمتع أبو تمام بأسلوبٍ عنيف وصادم،

= ممدوحه السابق في سلسلة من القصائد، كان هذا البيت فاتحتها.

للاطلاع على مناقشة مفصلة لهذه القصيدة، أنظر الفصل ٥.

(١) أبو تمام، ديوان، ١: ١١٤.

يهدف إلى الكشف عن المناطق «البكر» للتعبير الشعري، بغض النظر عن مدى غرابة ذلك وفجافته.

بالإضافة إلى العديد من الأبيات المتناثرة الأخرى -كتلك المذكورة أعلاه-، خصص الشعراء العباسيون نصوصاً كاملة لموضوع الشعر يمكن تصنيفها قطعاً قصيرة أو المقطوعات. شهد العصر العباسي ازدهار القطع الشعرية القصيرة أو المقطوعات التي تختلف في بنيتها عن بنية القصيدة المركبة<sup>(١)</sup>. كانت تلك القطع تدور حول مواضيع خفيفة، كالخمر والحب. بيد أنها وفّرت وسيلة سمحت للشعراء بالتعبير عن تأملاتهم

---

(١) أكد بعض الباحثين على أن القصيدة عبارة مجموعة من القطع (تراكيب قصيرة أحادية الموضوع)، دُمجت فيما بعد لتشكل القصيدة متعددة الأغراض. ريناتا جاكوبي، قسم وصف الناقة في قصيدة المديح، ٤. بيد أن العصر العباسي قد شهد ازدهار القطع القصيرة التي نتجت عن نمط الحياة الحضري الجديد؛ كقصائد الغزل، والخمرات، وقصائد الصيد (الطرديات) بالإضافة إلى الإخوانيات (القصائد الموجهة للأصدقاء). ظهرت هذه الأنواع في العصر الأموي، لكنها طوّرت وكُثر التأليف فيها في العصر العباسي. أنظر: جمال الدين بن شيخ، «الخمرية»، موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية. بريل أون لاين. [http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/khamriyya-COM\\_0491](http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/khamriyya-COM_0491)

الميتاشعرية. فالى جانب قصيدة المديح الشعائرية المتعددة الأقسام التي كان على الشاعر الالتزام فيها بتقاليد قصيدة المدح الجاهلية من حيث البنية والموتيف، وفّرت القطعة الأحادية الموضوع للشعراء مساحة للتجريب والتأمل. وهذا هو سبب عثورنا في دواوين الشعراء العباسيين على العديد من المقطوعات التي هي بمثابة تعليقات على الشعر بشكل عام، وأحياناً على تأليف قصائد مُعينة في مواقف مُحدّدة<sup>(١)</sup>. كانت تلك القطع الغزلية أو الخمرية في أصلها تمارين أسلوبية، وجد فيها الشعراء نسقاً أقلّ تقييداً نسبياً، للتعبير عن تأملاتهم الميتاشعرية، ولتقديم وجهات نظرهم حول الجدالات النقدية في عصرهم. على سبيل المثال، في خمرة مُكوّنة من ستة عشر بيتاً يعارض أبو نواس تقليد الوقوف على الأطلال، ويُقدّم بديلاً أكثر ملاءمة للعصر العباسي. علّقت سوزان ستيتكيفيتش على مثل هذه الحجج بأنه لا ينبغي فهم هذا الموقف على أنه رفضٌ للتقليد الشعري، بل

---

(١) تجدر الإشارة كذلك إلى عمل بياتريس غرونذر حول النقلة النقدية *metastrrophe*، وهو تأمل في المديح نجده في قصيدة المدح نفسها. وتلفت غرونذر الانتباه إلى هذه الظاهرة في عمل ابن الرومي، وترى أن النقلة النقدية هي أهم إسهاماته في القصيدة العباسية. غرونذر، شعر المديح العربي في العصور الوسطى، ٥٦.

على أنه دعوة لإعادة تنشيطه وجعله أكثر صلةً بالعصر<sup>(١)</sup>. يتأمل أبو نواس في افتتاحية القصيدة التقليدية، فيقول:

صفةُ الطُّلُولِ بلاغَةُ القَدَمِ      فاجعل صفاتك لابنةِ الكرمِ  
لا تُخدَعَنَّ عن التي جُعِلت      سُقْمَ الصَّحِيحِ وَصَحَّةَ السُّقْمِ  
لا كَرْمُها مِمَّا يُذالُ ولا      قُتِلت مَرائِرُها على عَجْمِ

وتنتهي القطعة بالأبيات الثلاثة الآتية:

فَعَلامَ تَذهَلُ عن مُشعِشَعَةٍ      وَتَهيمُ في طَلَلٍ وفي رَسَمِ  
تَصِفُ الطُّلُولَ على السَّماعِ بِها      أَفْذو العِيانِ كَأَنَّتَ في العِلْمِ  
وَإِذا وَصَفْتَ الشَّيْءَ مُتَبِعًا      لِمَ تَحُلُ من زَلَلٍ ومن وَهَمِ<sup>(٢)</sup>

لا تعالج هذه القطعة الخمر والأطلال كموضوعاتٍ شعرية، بل كتقاليد شعرية؛ كأدواتٍ للعملية الإبداعية، لكتابة القصيدة. إن ديوان ابن الرومي مليء بالتأملات والممارسات الشعرية المماثلة. وفي قطعة من ثمانية أبياتٍ في هجاء القمر، يقدم ابن الرومي بعض الأفكار المثيرة للاهتمام حول ديناميات العلاقة بين الشاعر والممدوح، ويوضح مدى تنوع الهجاء وفعاليتها:

(١) سوزان ستكفيتش، أبو تمام وشعرية العصر العباسي، ١٢٣.

(٢) أبو نواس، ديوان، ٥٧-٥٨.

رُبَّ عِرْضٍ مُنْزَهٍ عَنِ قَبِيحِ      دَنَسْتَهُ مُعَرَّضَاتِ الْهَجَاءِ  
لو أراد الأديبُ أن يهجوَ البدرَ      رماه بالخُطَّةِ الشَّنْعَاءِ  
قال يا بدرُ أنت تغدِرُ بالسا      ري وتُزري بزُورَةِ الحسَاءِ  
كَلَفُ فِي شُحُوبٍ وَجْهَكَ يَخْكِي      نُكْتًا فَوْقَ وَجْنَةِ بَرْصَاءِ  
يَعْتَرِكَ الْمَحَاقُ ثُمَّ يَخْلِي      كَ شَبِيهَةِ الْقَلَامَةِ الْحَجْنَاءِ  
وَيَلِيكَ التَّقْصَانُ فِي آخِرِ الشَّهْرِ      ر فِيمَحُوكَ مِنْ أَدِيمِ السَّمَاءِ  
فإذا البدرُ نيلَ بالهجو هل يأ      مَنْ ذُو الْفَضْلِ أَلْسَنَ الشُّعْرَاءِ  
لا لأجلِ المديحِ بل خيفةَ الهج      وَ أَحَدْنَا جَوَائِزَ الْخُلَفَاءِ<sup>(١)</sup>

يُعد هذا - أكثر من أي شيء آخر - تعليقًا على ممارسة كتابة الهجاء، يُقدم ابن الرومي في سياقه كذلك عرضًا توضيحيًا. فيهجو القمر؛ الشيء الذي عادةً ما يُمدح ويُحتفى به، وبالأخص في الغزل العربي. وبالمثل، يتطرق ابن الرومي في قطعةٍ أخرى من خمسة أبياتٍ إلى مسألةٍ مُقدّمة القصيدة الطليّة، فيشرح لنا فعالية المقطع الطليّ الغنائي كُستهلّ للهجاء اللادع:

ألم ترَ أنني قبل الأهاجي      أقدمُّ في أوائلها النسيبا  
لتخرق في المسامع ثم يتلو      هجائي مُخرقًا يكوي القلوبا  
كصاعقةٍ أتت في إثر غيثٍ      وضحكِ البيضِ تُبْعُهُ نحيبا

(١) ابن الرومي، ديوان، ١: ١٣٥.

عجبت لمن تَمَرَّسَ بي اغترارًا أتاح لنفسه سهماً مصيباً  
سأزهِقُ من تَعَرَّضَ لي صُعُودًا وأكوي من مياسمي الجُنوباً<sup>(١)</sup>

لا يفتخر ابن الرومي بمهارته في تأليف هجاءٍ لاذعٍ وحسب، بل هو يعلّق على قدرة المقدّمة الطلّية العذبة (النسيب) التي غالباً ما تكون حنيناً إلى الأحباء الراحلين والأيام الخوالي، على أن تكون تمهيداً مناسباً لقصيدة هجاء. في البيت الثالث، يقارن ابن الرومي تأثير أبياته الهجائية بتأثير البرق الذي يأتي بعد المطر، أو بضحك السيوف أو بققعتها التي تسبب الحزن والألم. يقدم محقّق الديوان هذه القطعة بقوله: «وقال يحذّر من التعرّض لهجائه<sup>(٢)</sup>». بغض النظر عن المناسبة المُحدّدة لكتابة هذه القطعة، وما إذا كان ابن الرومي قد وجّه تحذيره إلى شخصٍ معين، فإن ما يهمنا في هذا السياق هو التعليق الذي يقدّمه على دور النسيب في الهجاء. إنه تعليقٌ يظل ساريّاً، بغض النظر عن الظروف المُحدّدة لتأليف هذه القطعة. تعكس هذه القطعة وعياً بشكل القصيدة، وتسويغاً لبعض أوجه عدم الاتساق وعدم التجانس بين أقسام القصيدة

(١) ابن الرومي، ديوان، ١: ٣٢٨.

(٢) حسين نصار، ديوان بن الرومي، ٦ مجلدات، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣)، ١: ٣٢٨.

التي أصبحت أكثر وضوحًا في بيئة العصر العباسي الحضري،  
البعيدة عن المشهد البدوي.

وفي قطعةٍ أخرى، يناقش ابن الرومي تأليف قصائد المدح.  
ومن خلال تأكيده على الرأي القائل بأن الشعر صنعة وليس  
مجرد إلهام، يقدم ابن الرومي وجهة نظر متعاطفة مع جهود  
المادحين التي لا تصيب دائمًا.

قولا لمن عاب شعر مادحه	أما ترى كيف رُكّب الشجرُ
رُكّب فيه اللحاء والخشب الـ	يابس والشوك بينه الثمر
وكان أولى بأن يهذب ما	يخلق ربُّ الأرباب لا البشر
فلم يكن ذاك بل سواه من الـ	أمر لشيء جرى به القدر
والله أدرى بما يدبره	منّا وفي كل ما قضى الخير
فليعذر الناس من أساء ومن	قصر في الشعر إنّه بشر
مطلبه كالمغاص في درك الـ	لجّة من دون دُرّها خطر
وليذكروا أنه يُكَدّ له الـ	عقل وتُنضى في قرضه الفكر
وفيه ما يأخذ التخيُّرُ من	غالبِ ثمينٍ وفيه ما يذر
وليس بدُّ لمن يغوص من الـ	جرف لما يُصطفى ويُحتقر <sup>(١)</sup>

ترجم غريغور شويلر هذه القصيدة وعلق عليها في مقالة،

(١) ابن الرومي، ديوان، ٣: ١٠٢٩.



«في الشعر التأملي لابن الرومي: قصيدته في الشعر» التي يقرأ فيها هذه القصيدة وغيرها من القصائد في ديوان ابن الرومي، التي تسلط الضوء على مسألة النوع الأدبي. يبدو أن شويلر يرفض تمامًا احتمالية وصف مثل هذه القصيدة بأنها ميتاشعرية. فيتلاعب بتصنيفات مثل «الوصف»، مُتَّبِعًا رأي المحقق الذي قدّم القطعة بعبارته «وقال في وصف الشعر». ويقرر في النهاية تصنيف هذه القصيدة ومثيلاتها تحت «الشعر الانعكاسي». لكن يبدو أن ما يعنيه بكلمة «انعكاسي» لا يؤكد على عملية التأمل الذاتي أو التأمل في الشعر، بل على معالجة الموضوعات المجردة. وبعد تقديم تحليل موجز للقصيدة يقول:

علينا أن نسأل الآن أي نوع أدبي تنتمي إليه قصيدتنا. يمكن اعتبارها من «الأوصاف»، وهذا أيضًا ما يبتغيه محقق الديوان على ما يبدو بعنونه لها: «وقال في الشعر». بيد أنه ينبغي أن يتضح مما يلي أنها أقرب إلى فئة نسميها مؤقتًا «الشعر الانعكاسي». عادة ما تتسم قصائد هذه الفئة بأنها قصيرة، وتتناول موضوعات مجردة<sup>(١)</sup>.

---

(١) شويلر، «في الشعر التأملي لابن الرومي»، ٢٧.

ما أعترضُ عليه في حجة شويلر<sup>(١)</sup> هو مقاومته لرؤية هذه

(١) على الرغم من اعترافه بوجود اهتمام لدى ابن الرومي بالموضوعات المجردة في هذه القطعة، إلا أن شويلر يعترض على افتراض المحرر أن هذه القصيدة معنية بالشعر بالمعنى التجريدي العام. ومع أننا لا نعرف ما إذا كان ابن الرومي قد كتب القصيدة لمناسبة معينة، لكن يبدو أن شويلر يؤيد ضمناً هذا الاحتمال. فيشير إلى أخذ ورد بين الشاعر وآخرين ممن انتقدوا شعره، ومنهم ابن بويب الذي ذكره ابن الرومي في إحدى قصائده (الديوان: ١: ٢٠٣)، والناجم، تلميذ ابن الرومي وراويه الذي وجّه إليه قصيدة أخرى (ديوان: ٢: ٥١٣). يستخدم شويلر هذين التبادلين لدعم اقتراحه بأن القصيدة قد تكون موجهة إلى واحد من هؤلاء النقاد ولذا يجب قراءتها كجزء من هذا التبادل المحدد. يبدو من الوهلة الأولى أن شويلر يفضل رؤية القصيدة على أنها من الإخواتيات؛ وجزء من نقاش مستمر مع أفراد معينين. غير أنه يعترف بأن «الشاعر قد امتنع عن ذكر مناسبة معينة بشكل متعمد من أجل إضفاء صلاحية عامة على رسالة قصيدته» (٢٤). ومع ذلك، فإنه ما يزال يفسر هذه الخطوة على أنها تكتيك يستخدمه ابن الرومي عمداً لتعزيز حجته ضد خصومه، كالمُعلّقين المذكورين أعلاه. في نهاية مقالته يطرح شويلر تساؤلاً حول النوع الأدبي ويبدو مستعداً للاعتراف بدلالة أو معنى أوسع للقصيدة، لكنه سيصنف هذا النوع على أنه «انعكاسي» أو أبيغراممي cpigrammatic، يُرجّح أن يكون أقرب تصنيف له تحت باب «الحكم والأمثال». ويتجلى هذا أكثر في استشهاده بعناوين القصائد الأخرى التي كان سيضعها في نفس فئة =

القصيدة كجزء من نقاشٍ شعري أكبر في العصر العباسي. ومع أنه ربما كان يرد على نقاد معينين، إلا أن ابن الرومي كان يرد في الوقت ذاته على أسئلةٍ مُلحّة حول الشعر وعمليّاته؛ وهي الأسئلة التي انشغل بها شعراء جيله. صحيح أنه لا يمكن وصف كل الشعر الذي يذكر الشعر بالميثاشعريّ (خاصة في التراث العربي)؛ فالتباهي بالمهارات الشعرية كان موتيقة فخرٍ شائعة. ومن الشائع أن نجد في دواوين ابن الرومي وأبي تمام وغيرهما من الشعراء العباسيين قصائد قصيرة، تكون هجائية في معظمها، موجهة إلى الشعراء أو النقاد المنافسين. وغالبًا ما كان الشعراء يتباهون في مثل هذه الأعمال بقدراتهم الشعرية، وبالأخصّ قدراتهم على تأليف هجاءٍ لاذع<sup>(١)</sup>. مع ذلك، لا تخدم جميع هذه القطع أغراضنا هنا. فتباهي الشاعر بمهاراته الشعرية لا يكفي لجعل القطعة ميثاشعرية بالمعنى الاصطلاحي الذي أسخدمه هنا. يمتدح العديد من الشعراء في تاريخ الشعر العربي -من العصور الجاهلية وحتى اليوم- أشعارهم دون تقديم رؤى نقدية

---

= هذه القصيدة، عناوين مثل «الحظ السعيد، حافز للأفعال النبيلة» و «تمنيات»، «تحمل صبور»، «توبيخ».

(١) على سبيل المثال، أنظر: أبو تمام، ديوان أبي تمام، تحقيق: محيي الدين صبحي، مجلدان. (بيروت، دار صادر، ١٩٩٧)، ٢: ٢٠٦، ٢٢٧.

تكشف عن انشغالهم بقضايا أخرى، وخاصةً موقف الشاعر في مواجهة التراث. يمكن للتباهي بالمهارة الشعرية أن يخدم غرض الفخر فقط، كما في الأبيات التالية للشاعر المخضرم ابن مقبل:

إِذَا مِتُّ عَنْ ذِكْرِ الْقَوَافِي فَلَنْ تَرَى      لَهَا تَالِيًا مِثْلِي أَطَبَّ وَأَشْعَرَا  
وَأَكْثَرَ بَيْتًا مَارِدًا ضُرِبَتْ لَهُ      حُزُونُ جِبَالِ الشَّعْرِ حَتَّى تَيْسَّرَا  
أَعْرَّ غَرِيبًا يَمْسَحُ النَّاسُ وَجْهَهُ      كَمَا تَمْسَحُ الْأَيْدِي الْأَعْرَّ الْمُشْهَرَا<sup>(١)</sup>

بغض النظر عن الصورة الاستثنائية التي يقارن فيها ابن مقبل بيته الشعري بالفعل، فإنه بهذه الأبيات يعزز نفسه في المقام الأول، وذلك من خلال استخدام موتيف التباهي بالبلاغة والقدرات الشعرية الشائع. في الواقع، يورد عبد القاهر الجرجاني في كتابه «دلائل الإعجاز» هذه الأبيات في قسم بعنوان «فصل في وصف الشعر»، وهو فصل لا يستشهد فيه الجرجاني بأمثلة شعرية تتناول موضوع الشعر وحسب<sup>(٢)</sup>. لا ترتبط مختاراته بأي فترة زمنية محددة في التراث العربي، بل تتراوح من الشعر الجاهلي، وحتى أمثلة من أعمال شعراء

---

(١) تميم بن مقبل، ديوان ابن مقبل، تحقيق: عزة حسن (دمشق: مديرية إحياء التراث، ١٩٦٢)، ١٣٦.

(٢) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رشيد رضا (بيروت: دار المعرفة، ١٩٨٢)، ٣٩١-٣٩٧.

محدثين كأبي تمام وبشار. بيد أن أمثلة الجرجاني لا تتسم جميعها بالميثاشعرية على النحو ذاته. من الأهمية بمكان التفريق هنا بين الكتابات التي يكون الشعر موضوعاً لها؛ كأبيات ابن مقبل المذكورة أعلاه من ناحية، وبين تلك التي يكون الرابط الشعري فيها هو شعر ذاته -على حد تعبير شبيرل- من ناحية أخرى. نجد في أبيات ابن مقبل أن ثيمة الشعر مستخدمة بغرض خدمة رسالة أخرى؛ وهي فخر الشاعر وتباهيه بقدراته بعد مقدمة رثائية طويلة، يبكي فيها ضياع الزمن الفاتت ويتأمل في الشيب والكبر<sup>(١)</sup>. لا يدلي ابن مقبل هنا بتصريح حول الشعر بقدر ما يستخدم الشعر كأداة لفخره. في الفصل نفسه، يستشهد الجرجاني بعدة أبيات فخر لأبي تمام تكشف عن وعي ميثاشعريٍّ مختلفٍ. ومع أن أبيات أبي تمام مقتبسة هي الأخرى من قصيدة فخر له، إلا أن الطريقة التي يمدح فيها شعره تكشف عن وعيه بالحساسية الجديدة التي يخلقها شعره، خاصّة بالمقارنة مع الشعر قبله. فبينما يتفاخر ابن مقبل بالسهولة التي يؤلف بها أبياتاً

---

(١) تمتد المقدمة الطللية المطولة لقصيدة ابن مقبل إلى ذكرى أمجاد الماضي، ومن بينها الفخر بالبراعة الشعرية. لمزيد من المعلومات عن قصيدة ابن مقبل وبُنيتهَا، أنظر: ياروسلاف ستكفيتش، «قصيدة لابن مقبل: أقاصي الغنائية والخبرة في قصيدة مُخضرم: مقال في ثلاث خطوات»، مجلة الأدب العربي ٣٧، ٣ (٢٠٠٦): ٣٠٣-٣٥٤.

غريبة ومدهشة، يتفاخر أبو تمام بكتابة الشعر الذي يتطلب مهارات جديدة من جمهوره:

كشفتُ قناعَ الشعرِ عن حرِّ وجهه      وطيرته عن وكره وهو واقِعُ  
بغرٍّ يراها من يراها بسمعه      فيدنو إليها ذو الحجى وهو شاسِعُ  
يوذُ وداداً أن أعضاء جسمه      إذا أنشدت شوقاً إليها مسامِعُ<sup>(١)</sup>

يوضح فصل الجرجاني أن ثيمة الشعر ظاهرة في أشعار جميع الأجيال. إلا أن الوعي العباسي كان وعياً تحرّكه، وعلى نحو أكثر حدّة، الحاجة إلى إحداث ثورة، والوعي بمشروع شامل، تكون فيه أدوات الشعر بالضرورة قيد الدراسة المُستمرّة. وكما تُظهر أبيات أبي تمام، لا يمكن لشاعرٍ مُحدّثٍ أن يصف شعره دون الإشارة إلى حقيقة أنه شعرٌ مكتوبٌ بهدف أن يتعارض مع ما جاء من قبله. أفعالٌ مثل: «كشفتُ» و «طيرتُ» تُصبحُ مهمّةً جدًّا في هذا السياق. يُعدّ كشف القناع وتطير الحبيس الهدف المعلن الذي يُميّز المُحدث. وهكذا، فإننا نعطيه حقه من التقدير على أكمل وجه عند قراءته في سياقٍ حواريّ؛ باعتباره محاولةً مُستمرّةً لإشراك التراث، أو إعادة صياغته، أو شرحه، أو حتى مجرّد السخرية منه. هذا الحوار هو ما يسوّغ الشعر العباسي ويجعله طارئاً ومُلاحًا.

(١) أبو تمام، ديوان، ٢: ٤٨٥، وفي الجرجاني، ٣٩٤.

إذن، تتميز التراكيب الميتاشعرية في هذا السياق بوعي بالأدوات البلاغية وبعلاقة حوارية مع التراث الشعري. ويشير مصطلح «حواري» هنا إلى وجود مستويين مرجعيين، أحدهما سطحي يصفه شبيرل بأنه مجرد محفز؛ أي ثيمة النص أو غرضه، و ثانيهما مستوى من التفاعل العميق مع قصائد أخرى، ومن التفاوض مع شعراء آخرين. يظهر هذا المستوى الثاني بشكل أوضح في طريقة تلاعب الشاعر بالموتيفات وبنائه للصور. لنضرب مثلاً بقصيدة غزل قصيرة. فمع أنها تبدو في المستوى السطحي مجرد قصيدة عاطفية، إلا أن أبا تمام سمح للمشاعل الفكرية التي تعمل في مستوى عميق من التفاوض مع التراث أن تظهر جلياً. يمكن فهم وصفه للقمر / الحبيب على أنه، في الوقت نفسه، بيان عن تجاربه وإنجازاته الشعرية:

لو تراه يا أبا الحسن	قمرأ أوفى على الغصن
قمرأ ألقّت جواهره	في فوادي جوهر الحزن
كلُّ جزءٍ من محاسنه	فيه أجزاءٌ من الفتن
لي في تركيبه بدع	شغلت قلبي عن السنن <sup>(١)</sup>

موضوع هذه القطعة القصيرة؛ سواء كان المحبوبة أو الشعر، سبب للفتنة. وبالإضافة إلى معاني الإغواء والجمال، تحمل

(١) أبو تمام، ديوان، ٤٥٦:٢.

مفردة الفتنة معنى التحريض أو إثارة التمرد على السلطة أو النظام القائم. إنَّ وصف الشعر العباسي الجديد بالفتنة ليس بالأمر المتكلّف، فهو بعد كل شيء شعراً بديعاً؛ الصفة من فعل أبدع؛ أي اخترع، الذي يشتق من نفس الجذر كالبدعة<sup>(١)</sup>. ويصف أبو تمام في البيت الرابع عملية كتابة هذا الشعر الجديد الذي ينحرف بالضرورة عن العرف السائد، فيتحدث عن تأليفه أو تركيبه له، ما يجعل من شبه المؤكد أن يكون موضوع هذه القطعة هو التأليف الشعريّ الجذاب والمثير للفتنة. في عملية التأليف هذه، يبدو أبو تمام فخوراً ببديعته، وقد مكنته هذه الاختراعات من استكشاف مساراتٍ جديدة، تختلف عن تلك المنصوص عليها في «السَّن».

تتميز الكتابات الميتاشعرية العباسية بوعي متزايد بالتراث، يخلق الشاعر المُحدّث بوعيه هذا تناغمات وتناقضات. يؤدي هذا إلى وعيٍ بالاستعارات والأدوات البلاغية التي تصبح بدورها موضوع القصيدة الأساسي. وبناء على ذلك، يحدث تحوّل كبير في الكتابات الميتاشعرية، إذ يصبح وسيط القصيدة غايةً في حد ذاتها. إن العمل الفني - على حد تعبير جاكبسون - يوجه انتباهه إلى نفسه، يرتبط هذا بالوظيفة الميتالغوية التي يركّز فيها الخطاب

(١) سوزان ستيتكيفيتش، أبو تمام وشعرية العصر العباسي، ٥.



على رموزه.<sup>(١)</sup> تنحسر وظائف التواصل الأخرى إلى مكانة ثانوية. يصبح المرجع شعريًا تمامًا بالمعنى الذي استخدمه جان موكاروفسكي في تعريفه للمرجع الشعري، ووصفه للتحوّل في الاتجاه الدلالي الذي يحدث في السياق الشعري. يتحدد المرجع الشعري في المقام الأول لا من خلال علاقته بالواقع المشار إليه، ولكن من خلال الطريقة التي يوضع بها في السياق اللفظي<sup>(٢)</sup>. يتابع موكاروفسكي: «هذا يعني أن تقييم المرجع الشعري لا يكون من حيث أنه مهمة خارج نطاق اللغة، لكن في ما يتعلق بالدور المفروض عليه في تنظيم الوحدة الدلالية للعمل<sup>(٣)</sup>».

بيد أن المهمة خارج نطاق اللغة في سياق القصيدة العربية لا تصبح ثانوية بأي حالٍ من الأحوال حتى في العصر العباسي

---

(١) رومان جاكوبسون، «اللغويات والشعرية» في اللغة في الأدب، تحرير: كريستينا بومورسكا وستيفن رودى (كامبريدج، ماساتشوستس: دار نشر جامعة هارفارد، ١٩٨٧)، ٦٩.

(٢) جان موكاروفسكي، «المرجعية الشعرية» في سيميائية الفن: مساهمات مدرسة براغ»، تحرير: لاديسلاف ماتيجاك، وإيروين تيتونيك، (كامبريدج، ماساتشوستس: مطبعة معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، ١٩٧٦)، ١٥٦.

(٣) المرجع نفسه، ١٥٧.

الأدبي والنقدي. وعلى عكس ملاحظات كلٍّ من موكاروفسكي وتودوروف وجاكوبسون، وآخرين حول القيمة المُستقلة للغة الشعرية وحول مرجعيتها بشكل عام، والتي تزداد احتدامًا وانغلاقًا على نفسها أكثر فأكثر في اللغة الميتاشعرية، فإن القصيدة العربية لم تتوقف قط عن الخضوع للتقييم من خلال قدرتها على أداء وظيفة خارجية (غرض)، وخاصة في قصيدة المدح. تركز قيمة القصيدة في البلاط بشكل جوهري على رسالتها الخارجية كقصيدة مدح. كانت القصيدة العباسية منشغلة بنفسها وفي الوقت ذاته تسعى لإصدار تصريح خارجي. يحل موكاروفسكي هذا التناقض الواضح من خلال مفهومه حول «المرجعية الشاملة». إذا كانت القصيدة العباسية تصريحًا شعريًا ذا مرجعية شعرية وميتاشعرية، فهذا لا يعني أنها منفصلة تمامًا عن العالم، بل إنها تتصل به بطريقةٍ مختلفة، وعلى مستوى مختلف.

تعمل المقاطع الشعرية - على الرغم من مرجعيتها الذاتية، أو بسببها على الأرجح - على تعزيز وظيفة القصيدة الأدائية. بعبارةٍ أخرى، فإن قصيدة العصر العباسي الميتاشعرية (وبالأخص قصيدة المدح) لا تفقد بعدها الأدائي، بل تظل أدائيةً إلى حدٍّ كبير إن لم تكن بالكامل. ولكن هناك تحوّل في الطريقة التي يخضع بها ذلك الأداء للتقييم. إذ تستقبل كل صورة وموتيف في ضوء

الطريقة التي استخدمهما بها الشعراء السابقون. إن السياق الأدبي هو ما يأتي في المقدمة، ولم يكن بوسع الجمهور؛ وخاصة الممدوحين سوى إجراء هذه الروابط معظم الوقت. إن هذا الوعي العارم بالتناص أو الترابطات النصية intertextual بين عمل شاعرٍ ما وعمل شاعرٍ آخر لم يشمل الشعراء أنفسهم فحسب، بل شمل جمهورهم وممدوحهم كذلك. لقد لعب هذا الإدراك والوعي الذاتي دوراً رئيسياً في طريقة نشوء هذا الشعر الجديد وتلقيه وتقديره. ولذلك نجد أبا تمام يثني على قدرته ممدوحه على فهم الشعر الجديد «الغريب» ووعيه بقيمته، وخاصةً من حيث علاقتها بالشعر الماضي. وكالحاكم اليافع، يكتسب الشعر الجديد المزيد من القيمة بمجرد إبراز «نسبه» وتجذره في التراث. هذا ممدوحٌ له باعٌ طويل في تلقي قصائد المديح. وكمثلقٌ مُستمع، فإنه مهياً تماماً لتقدير الشعر الذي يتغير ويُجدد نفسه إلى الأبد.

إِلَيْكَ أَرْحَنَّا عَازِبَ الشُّعْرِ بَعْدَمَا  
تَمَهَّلَ فِي رَوْضِ الْمَعَانِي الْعَجَائِبِ  
غَرَائِبُ لَاقَتْ فِي فِنَائِكَ أَنْسَهَا  
مِنَ الْمَجْدِ فَهِيَ الْآنَ غَيْرُ غَرَائِبِ  
وَلَوْ كَانَ يَفْنَى الشُّعْرُ أَفْنَاهُ مَا قَرَّتْ  
حِيَاضُكَ مِنْهُ فِي الْعُصُورِ الدَّوَاهِبِ  
وَلَكِنَّهُ صَوَّبَ الْعُقُولَ إِذَا انْجَلَّتْ  
سَحَابُ مِنْهُ أَعْقَبَتْ بِسَحَابِ (١)

(١) أبو تمام، ديوان، ١: ١٥١.

تكمُن قيمة قصيدة المديح العباسي في معناها الذي يتحقق حين تُقرأ إزاء التراث الذي تحاوره. تؤدّي القصيدة العباسية في بعدها الميتاشعري وظيفية شرح وإعادة صياغةٍ للخطاب الشعري العربي الأوّل، والمخزون الشعري العربي من الموتيفات والصور وارتباطاتها. هذا في حد ذاته ممارسة للسلطة، من شأنها أن تضيف إلى فعالية المدح المُقدّم لشخصيةٍ سياسية عباسية (سواء كان الخليفة نفسه أو شخصاً أقل منه رتبة)، وهذا بدوره يعزز سلطة الممدوح ويكسبها شرعيةً سياسيّة<sup>(١)</sup>.

---

(١) حول مفهوم اكتساب شرعية سياسية من خلال إعادة الصياغة، أنظر: سوزان ستيتكيفيتش، شعريّة الشرعية الإسلامية: الأسطورة والجنوسة والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية، (بلومنغتون: مطبعة جامعة إنديانا، ٢٠٠٢).

## الفصل الثالث

### ولا الديار ديار: الميتانسيب العباسي

لأن البدايات صعبة، تصبح البداية المؤاتية حين تتحقق، علامةً أو عقداً. فالبداية ليست مجرد فعل، بل هي، قبل كل شيء، وعيٌّ وإدراك<sup>(١)</sup>. وبداية القصيدة شاقة على نحوٍ خاص. فهي الانتقال من الصمت إلى الشعر، ومن البحث إلى الرحلة. هي العثور على مسار<sup>(٢)</sup> والثقة بما سيؤدي إليه هذا المسار، ثقة من جهة المتحدث/ الكاتب وبعده من جهة المستمع/ القارئ. البداية إشارة وفهم. وهذه العلاقة التي تنشأ مع اللغة، ومع الآخر الغائب، ومع الذات، ومع العالم، هي البداية. لطالما بحث الشعراء في جميع الثقافات عن بدايات النصوص أو مطالعها، فلاحقوها وانتظروها واحتفوا بها. تصف قصيدة بابلو نيرودا الشهيرة «الشعر» العثور على الصوت الشعري، ذلك النداء الغامض الذي يمثل بداية الشعر، كما يأتي:

---

(١) إدوارد سعيد، «البدايات: القصد والمنهج»، (نيويورك: مطبعة جامعة

كولومبيا، ١٩٨٥)، ١٥.

(٢) المرجع نفسه.

شيء ما طرق روجي  
حمى أو أجنحة منسية،  
فشقتُ طريقي  
أفكك شيفرة  
تلك النار  
وكتبتُ البيت الأول  
باهتاً  
باهتاً، نقياً، بلا معنى.  
عبث،  
حكمة خالصة،  
لشخص لا يفقه شيئاً  
وفجأة رأيت  
السماء  
تنحل  
مفتوحة  
وكواكب  
تنبض خضرةً  
الظلمة تتمزق  
تخرقها

سهامٌ ونيرانٌ وزهور

هذه العتمة الطاغية، هذا الكون...<sup>(١)</sup>

وفي قصيدته «بادئاً دراستي»، يبتهجج والت ويتمان بالبدايات

لدرجة أنه يتردد في تركها:

لقد راعيتني الخطوة الأولى

ولشدّ ما سرّرتني

حتى لم أكد أغادرها، ولم أشأ أن أغادرها،

أردتُ أن أنهض

وأطوف، وقتي كلّهُ

أغنيها، أغنية الوجد<sup>(٢)</sup>

ومطلع القصيدة العربية (النسيب، المقدمة الطلّية) بداية

قوية، لدرجة أنه فرض نفسه على جميع الأقوال الشعرية العربية

(منذ عصور ما قبل الإسلام وحتى اليوم). صمود مطلع القصيدة

التقليدية مؤرّق بقدر وجود القصيدة نفسها في المشهد الشعري

---

(١) بابلو نيرودا، قصائد مختارة: طبعة ثنائية اللغة، تحرير: ناثانيال تارن،

ترجمة: أنتوني كريجان، ودبليو إس ميروين، وأليستر ريد، وناثانيال

تارن (نيويورك: Delacorte Press، ١٩٧٢)، ٤٥٧.

(٢) والت وإيمان، ديوان أوراق العشب، ترجمة سعدي يوسف،

منشورات الجمل، ٢٠١٠.

العربي. فقد ظلت القصائد تُفتح بالنسيب حتى مطلع القرن العشرين. وما زلنا نرى آثارًا كبيرة للنسيب في الشعر العربي الحديث. على الرغم من خضوعه للتحوير والتغيير والتحويل، ظل النسيب (الوقوف على الذكريات والخسارة) علامة الشعر في اللغة العربية.

القصيدة نصبٌ تذكاري<sup>(١)</sup>، تعريفٌ أو علامةٌ بارزة لمعنى أن تكون عربيًا. إنها تقدّم لنا المشهد الأصلي والجغرافي، والنفسي واللغوي والعاطفي، وغير ذلك الكثير. وهي المرجعية الأساسية لكل الشعر العربي. إنها الصرح الدائم الذي يتعين على الشعراء العرب - حتى اليوم - التفاوض معه للتوصل إلى

---

(١) يعرف قاموس أكسفورد الإنجليزي كلمة «نصب تذكاري - monu-ment» على أنها: هيكل أو صرح أو موقع ذو أهمية تاريخية. إنه مثالٌ باقٍ أو بارز أو خالد أو مهيب لبعض الصفات أو السمات. يمكن للنصب التذكاري كذلك أن يكون عملاً أدبيًا مهمًا أو كلاسيكيًا، وكذلك هي الآثار الأدبية المبكرة (كالقصيدة العربية الجاهلية). وللكلمة أيضًا معنيان قديمان: معلومة مكتوبة ومستند أو سجل مكتوب (قانوني). يتابع قاموس أكسفورد قوله إن النصب التذكاري شيء يُستخدم كعلامة أو تعريف. أنظر: "monument" قاموس أكسفورد الإنجليزي، الطبعة الثانية. ١٩٨٩. OED Online. مطبعة جامعة أكسفورد.



علاقةٍ أو هُدنة قبل المُضي قُدماً. لكن المثير للاهتمام أن هذا  
 النصب التذكاري دائماً ما يُشيد على الأنقاض. تنطلق الرحلة  
 في المشهد اللغوي والرمزي العربي من موقف الهجر أو  
 الخراب دوماً. إذ تبدأ القصيدة العربية بالمقدمة التقليدية،  
 المعروفة باسم النسيب، والتي تتضمن موتيفات أو موضوعات  
 فرعيةً مختلفة. وجميع هذه الموتيفات هي وسائل يتأمل من  
 خلالها الشاعر علاقته بالماضي. ومن هذه الموتيفات من  
 الوقوف على الأطلال وتذكر القوافل المغادرة واستحضار  
 طيف الحبيبة. ومهما كان الغرض أو كانت الأغراض النهائية  
 للقصيدة، فإنها دائماً تبدأ بمغازلة الماضي هذه، برقصة مع  
 الذكريات والفقْد. في هذا المشهد، نجد أكثر المطالع نموذجيةً  
 في الشعر العربي.

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلٍ      بسقط اللوى بين الدخولِ فحولِ  
 فتوضّحَ فالمقراة لم يعفُ رسمُها      لِمَا نسجتُها من جنوبٍ وشمألٍ<sup>(١)</sup>

أبيات امرئ القيس الافتتاحية هذه، تبدأ بالعبارة العربية  
 الجوهريّة «قفا نبك». من الأمثلة الأخرى كذلك: أطلال لبيد،  
 التي تبدأ منها رحلته في واحدةٍ من أهم القصائد العربية.

(١) الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلمات السبع (بيروت: دار  
 الجيل، بدون تاريخ)، ٧-١٠.

عَفَتِ الدِّيَارَ مَحَلَّهَا فَمَقَامُهَا بِمِنَى تَأْبُدُ غَوْلَهَا فَرِجَامُهَا<sup>(١)</sup>

وعلى الرغم من عدم توافقه في بعض الأحيان مع الغرض النهائي للقصيدة، فإن المطلع التقليدي لم يُصبح جزءاً لا يتجزأ من القصيدة وحسب، بل صار علامة على النوع الأدبي، مفتاحاً إلى عالم القصيدة العربيّة. لمَ ذلك؟ هذا هو السؤال الذي كان على الشعراء العرب طرحه على أنفسهم عاجلاً أم آجلاً.

بعد أن أصبحت التقاليد البدويّة غريبةً في بيئة العصر العباسي الحضريّة، لمَ ظلّ يتعيّن على الشاعر العودة إلى الوراثة قبل المُضيّ قُدماً في قصيدته؟ لماذا وجد الشعراء العرب صعوبة بالغة في الاستغناء عن هذا التقليد حتى في العصر العباسي، عندما لم تعد الأطلال مألوفةً في الحياة اليومية؟ هذه أسئلةٌ طرحها الشعراء العباسيون، وأجابوا عنها في شعرهم قبل أن يطرحها النقاد والباحثون. وبوعيٍّ غامر بموقفهم تجاه التقليد الشعري الذي كانوا يكتبون في إطاره أو على النقيض منه، ظلّ شعراء البديع في العصر العباسي (من أمثال أبي نؤاس، ومسلم ابن الوليد، وأبي تمام) يؤلفون النسيب وهم يسائلونه ويحاولون تسويغه في الوقت نفسه. وهكذا كانوا يؤلفون الميثانسيب؛ لأنهم كانوا ينظرون إلى التقاليد بنظرة حنين إلى الماضي، مُدركين أنها

---

(١) الزوزني، ٩١.

لم تعد مُتاحة لهم بسهولة، بل صارت بحاجة إلى شرح وتوسيع. كان النسيب الذي كتبه منشغلا في المقام الأول بكونه نسبياً، و بغرضه وقيمه بالمقارنة مع الغرض والقيمة اللذين كانا يكمنان ذات يوم في الهيكل الأصلي. إنَّ تشكيك الشعراء العباسيين في تقليد النسيب ومعرفتهم الحميمة به، جعلها هذه التأملات الميتاشعرية مُمكنة ومكنا الشعراء من شرح النسيب، وكشف استعاراته، وتعريه معناه الشعري العميق.

## ١. المقدمة الطللية: استحضر الصوت في القصيدة

يتحدّث ياروسلاف ستيتكيفيتش وجون سيبولد عن طبيعة الموتيفات الطللية النبوية، حيث تعمل ذكريات الماضي التي يستحضرها النسيب على إثارة مشاعر الشاعر. إلا أن المسألة لا تقتصر على إثارة ذكريات الشاعر أو مشاعره، هي أكثر من مجرد إيجاد طريقة للإعلان عن بداية الفعل الشعري. إنها - كما يشرح ياروسلاف ستيتكيفيتش في كتابه «نحو معجم رثائيّ عربي» - إشارة إلى الحرفة الشعرية، وتحديد النوع الأدبي<sup>(١)</sup>. فمن خلال وقوفه على الأطلال أو مراقبة ظعن الأحبة، يجد الشاعر العربي

---

(١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، «نحو معجم رثائيّ عربي: مفردات النسيب السابع»، في كتاب سوزان ستيتكيفيتش، «إعادة توجيه: الشعر العربي والفارسي (بلومغتون: مطبعة جامعة إنديانا، ١٩٩٤)، ١٠٦.

طريقة لاستحضار أصوات الشعراء الذين وقفوا هذا الموقف من قبله. وهكذا يحافظ الشاعر على استمرارية التقليد، التي تُعلن عمّا ينطقه، وتُسميه، على وجه التحديد، قصيدةً.

علاوةً على ذلك، يلفت ستيتكيفيتش الانتباه إلى مسألة إضفاء الشرعية على هذا الموضوع التقليدي: «بنفس الإحساس الفعال شعريًا، بالتوازن بين الشرعيّة والرّخصة، أحسّ الشعراء العرب، شاعرًا بعد شاعر، بحاجة إلى الوقوف على هذه «الأطلال» المُختارة أو المُقدّرة، الحقيقية أو المجازيّة»<sup>(١)</sup>. وهذه الحاجة هي ما حوّلت الأطلال إلى تقليدٍ مقبولٍ جماعياً، يتوقّعه الشعراء وجمهورهم، بما في ذلك الممدوحون، حين تُلقى قصيدة. إنّ هذه الحاجة من جانب الشاعر وذلك التوقّع من جانب الجمهور هما ما يجعلان موتيف الوقوف على الأطلال تقليدًا أساسيًا. لم يعد هذا الموتيف مجرد خيارٍ لافتتاح القصيدة، بل هو إشارةٌ تحمل ارتباطات عاطفيّة وأدبيّة، تعمل في مستوى الكناية والإشارة الضمنيّة، بدلًا من المستوى السردى أو التسلسلي. إنه إشارةٌ ضرورية لا يكون بدونها كلام الشاعر البدوي قصيدة. وفي سياق تحليله لـ «مفردات النسيب السبع»، يشرح ياروسلاف ستيتكيفيتش «الجوهر الرمزي والحي شعريًا» لتقليد السؤال حيث يقف الشاعر على الأطلال ويسائلها. فإصرار

---

(١) المرجع نفسه، ٥٩.

الشاعر البدوي على طرح سؤال لن يُجاب عليه، هو طريقته في وضع نفسه ضمن إطار التراث وتعريف عمله منذ البداية بأنه قصيدة. يشرح ياروسلاف ستيتكيفيتش هذا قائلاً:

لقد حصل شعراء النسيب العرب وبعدهم شعراء الرثاء كنوع مُحدّد، على المعرفة بالطريقة المثلى، بالطريقة التي «يعرف» فيها الشعراء من خلال ممارساتهم الشعرية. وبعنادٍ وبلا مبالاة بتأثيرات الزمن التي تبلي التقاليد، عرفوا ما كان يعرفه الشاعر الصانع المخلص لدوافعه الأورقية السابرة للأغوار، القادر على الحفاظ على رمزية سؤاله، وبالتالي على جوهره الشعري الحي<sup>(١)</sup>.

بعبارةٍ أخرى، الأطلالُ إلهام القصيدة العربية أو مصدر نبوءتها. هي الطريقة التي يُوظف بها الشاعر تجارب الماضي. لهذا تبدأ القصيدة من «نقطة الرجوع الأصلية إلى الماضي»، أو «مكان الفقد ونقطة إشعال الذاكرة»<sup>(٢)</sup>. استحضار الماضي هذا هو طريقة الشاعر العربي في استحضار إلهامه أو صوته الشعري.

---

(١) المرجع نفسه، ١١٦.

(٢) ياروسلاف ستيتكيفيتش، «صبا نجد: شعرة الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي»، (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٩٣)، ٢٤.

«في المشهد الافتتاحي للقصيدة العربية الكلاسيكية، في الأطلال الدارسة، وفي توقف الشاعر وسؤاله، يبدأ الوعي بالدلالة الرمزية لأورفيوس عربيّ، يقف أمام بوابات العالم السفلي لذاكرته؛ يستعيد نعيماً مغموراً في الأعماق»<sup>(١)</sup>.

تمثل جميع موتيفات القصيدة الطللية مفاتيح<sup>(٢)</sup> لأبواب القصيدة. فجميعها طرقٌ مختلفة لدعوة الماضي إلى اللحظة الحاضرة، حين الشاعر يقف على عتبة مهمّته الشعرية.

يشرح جون سيبولد كذلك القوة التنبؤية للماضي في دراسته لموتيف طيف الخيال (الزيارة الليلية لطيف المحبوبة)، وهو موتيف تقليدي آخر في مطلع القصيدة. يذكر سيبولد أن مطلع القصيدة -كما القصيدة نفسها- يتمتع «بمرونةٍ متعدّدة الموضوعات». من الموتيفات الطللية التي تفتح القصيدة التقليدية: رحيل قافلة الأحبة، ونعيق الغراب أو البومة، وهديل الحمام، وزيارة طيف الخيال الليلية. بعدها ينطلق سيبولد للإجابة

---

(١) ياروسلاف ستينكيفيتش، «نحو مُعجمٍ رثائيّ عربيّ»، ١١٩.

(٢) أنظر: خيرت جان فان خيلدر، «تضارب الأنواع: النسيب والهجاء»،

مجلة الأدب العربي ١، ٢١ (مارس ١٩٩٠): ١٤-٢٥.

عن سؤاله: «كيف للطف أن يكون مثل الأطلال؟»<sup>(١)</sup> بعد إلقاء نظرة على عينة من القصائد التي تبدأ بموتيف طيف الخيال، يستنتج سيبولد أن جميع الموتيفات الطللية تتميز بخاصية مشتركة. إنها نوافذ يتسلل منها الماضي إلى الحاضر، مما يمكن الشاعر من الوقوف في لحظة بين الماضي والحاضر. من خلال هذا الانشغال المستمر بالماضي، فإن جميع الموتيفات الافتتاحية: الأطلال أو طيف الخيال أو الظعن أو الشيب والكبر، تمكن الشاعر من مواجهة فنائه الشخصي وشعوره بالخسارة. «في مخاطبته للأطلال وسكانها السابقين، يواجه الشاعر موته، ويستلهم جنة ماضيه التي باتت مفقودة الآن»<sup>(٢)</sup>.

يميز سيبولد -على غرار ابن قتيبة- بين الموتيفات الطللية التي تفتح القصيدة وبين النسب الصحيح. ويقصد سيبولد بالنسب الأبيات التي تتبع المقدمة ذات الموتيف الطللي. وعادة ما تعرض هذه الأبيات ردود الفعل الشاعر العاطفية على الفقد بمختلف مظاهره. وبعد استشهاد بوصف ابن قتيبة لموتيفة

---

(١) جون سيبولد، «المحبّ الشيطان الأول: طيف الخيال في المُفضّليات»، في «إعادة التوجيه»، تحرير. سوزان ستيتكيفيتش (بلومنجتون: مطبعة جامعة إنديانا، ١٩٩٤)، ١٨٢.

(٢) المرجع نفسه، ١٨٦.

الأطلال، يقول سيولد: «يوضح ابن قتيبة أن الجزء الأول بأكمله من القصيدة لا يُسمى النسيب بشكلٍ صحيح. بدلاً من ذلك، النسيب هو ما يلي البداية الطللية التي نسميها موتيفة الأطلال أو الديار المهجورة<sup>(١)</sup>». بعبارةٍ أخرى، يُعدّ النسيب رد الشاعر على مواجهة الموت أو الفقد المتمثل في هيئة الأطلال. وعادةً ما تكون هذه الاستجابة محاولةً لتذكّر ماضٍ شاعري، أو كما يقول سيولد: «جنة ماضيه التي باتت مفقودة الآن». إن النسيب زيارةٌ تكاد تكون طوعيّة للماضي، تتطوّر إلى عودةٍ لا إرادية إلى الذكريات التي تتخذ شكلاً وهيئةً خاصين بها. ومن هذا المنطلق، يعمل الموقف الأولي للنسيب على إثارة الذاكرة، ما يسمح للماضي بالسيطرة على اللحظة الحالية وتحويلها تحويلاً كاملاً.

يؤكد مايكل سيلز في مقاله «مظاهر الغول» على أن العودة إلى النعيم المفقود أو استحضار الماضي الذهبي الضائع هو الدافع الأساسي في مطلع من القصيدة. ويقدم سيلز تحليلاً تفصيلياً لما يسميه: «الصّور غير المتجانسة - dissembling image» في مطلع القصيدة. فيوضح أنّ العلاقة بين الصور والتشبيهات التي تتطور منبثقة من بعضها البعض، وتبدو غير منطقية أو غير مترابطة إلى حدّ كبير، هي في الحقيقة علاقةٌ كنائية قائمة على

---

(١) المرجع نفسه، ١٨٢.



ارتباطات عاطفية ونفسية. ولهذا، فإن أوصاف الحبيبة في المطلع، بحسب سيلز، «لا تخبرنا عن الحبيبة نفسها إلا النزر اليسير»<sup>(١)</sup>. وفي الأمثلة التي يقتبسها سيلز من علقمة وعترة وكعب بن زهير، تتراوح التشبيهات في المطلع بين صور النباتات وبين صور الحيوانات والصور المائية. فتُصبح جميع الحواس حاضرة عندما ينبثق تشبيه من تشبيه آخر. ولفهم المنطق وراء التشبيهات أو الصور غير المتجانسة في المطلع، ينبغي القول إنها ارتباطات بطابع المجاز المرسل والكناية. إن ما تشير إليه هذه الصور هو جنة الماضي المفقود التي يصفه سيلز بـ «عالم الفردوس المفقود الأسطوري الشعري».

إن طبيعة التشبيهات الاستطردية وامتعة الشاعر الظاهرة في المبالغة في الوصف يمكن تفسيرهما في الارتباطات الكنائية الكامنة في التشبيه. فالمعنى «يفيض» من نقطة الوصف الأصلية؛ النقطة الأصلية للتشابه، كون المعنى يتصل بمصدره الأسطوري الشعري العميق<sup>(٢)</sup>.

(١) مايكل سيلز، «مظاهر الغول: الصور غير المتجانسة والتدفق الدلالي في النسيب العربي الكلاسيكي»، في «إعادة التوجيه»، تحرير: سوزان ستيتكيفيتش، ١٣٣.

(٢) المرجع نفسه، ١٥٦.

وليست المشاعر والمعاني وحدها هي التي «تفيض»، بل كذلك القدرة على التعبير عنها في الشعر. هذا الغوص في المصدر الأسطوريّ الشعري العميق لا يهدف إلى البحث عن المعنى والمحفزات العاطفية فحسب، بل هو بحثٌ عن الصوت الشعري<sup>(١)</sup>. إن استحضار الماضي الرثائي في النسيب لا يوفر طريقاً نحو القصيدة وحسب، بل قوّة دافعة كذلك. وعلى الرغم من أن هذه القوة بحاجة إلى تحفيز من خلال التذكر والاستحضار الواعيين في البداية، إلا أنها تكتسب دفعاً من تلقاء نفسها بفضل «فيض» الذكريات والعواطف والصور المتدفقة<sup>(٢)</sup>. بعبارةٍ أخرى،

---

(١) يروي ابن رشيّق أن الشاعر ذا الرمة سُئل مرة عن طريقة تعامله مع انقطاع الكتابة عنه، «كيف تعمل إذا انقفل دونك الشعر؟ فقال: كيف ينقفل دوني وعندني مفاتيحه؟» وعندما سُئل عن تلك المفاتيح قال: الخلوة بذكر الأحباب، فهذا لأنه عاشق. ولعمري إنه إذا انفتح للشاعر نسيب القصيدة فقد ولج من الباب ووضع رجله في الركاب». أنظر: ابن رشيّق القيرواني، العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، تحقيق: عفيف نايف حاطوم (بيروت: دار صادر، ٢٠٠٣)، ١٧٨.

(٢) من هذا المنطلق، يمكننا وصف موقف النسيب، وخاصة الأشياء التي تثيرها استعادة الماضي (الأطلال، وطيف الخيال، والقوافل الراحلة...)، بعبارات مشابهة لتلك التي وصف فيها الباحثون حكاية حلوى المادلين عند مارسيل بروست. يذكر دوبروفسكي وبوفيه أن =

لا تندفع القصيدة إلى الأمام قبل أن تعود إلى الماضي أولاً. لحظة محددة في الماضي تكون استحضاراً للصوت الشعري ومحرّكاً للفعل الشعري الذي يتبع. ويخلص سيولد إلى أن الأطلال وطيف الخيال طريقان يصل من خلالهما الشاعر إلى صوته. ويذكر أن الموتيفين اللذين تناولهما في دارسته، كما جميع الموتيفات الطلّية، يصفان على نحوٍ جيّد «عميلة الحضانة، النوم في معبد أو مكان مقدس لاستحضار النبوءة»<sup>(١)</sup>. لا يوفر موقف النسب للشاعر صوتاً وخطاباً فحسب، بل يوفر أيضاً التصميم أو الخطة التي على أساسها تُبتدع القصيدة وتُستقبل من

---

= حلوى المادلين هي التي تسمح بإحياء الماضي؛ من خلال توفير ممر من الذاكرة الطوعية إلى الذاكرة اللاإرادية. وهي فكرة تشبه إلى حدّ بعيد مفهوم التدفق لدى سيلز، حيث يبذل الشاعر جهداً للتذكر في البداية، فتبرعم الذكريات، وتدفق من تلقاء نفسها. تصبح موتيفات النسب، كالمادلين، هي المُساعدة على تزويد الشاعر بصوت يمكنه من تشكيل التجارب الماضية والذكريات المتدفقة والتعبير عنها. في الحالتين، تعمل الأشياء من الماضي كمُحفّزاتٍ في عملية إحيائه. إنَّها عملية إحياء تبدأ بالجهد والوعي، لكنها تأخذ بعد ذلك زخماً خاصاً بها، وتصبح غير إرادية تقريباً. أنظر: سيرج دوبروفسكي وكارول بوفيه، «مكان المادلين: الكتابة والتصوّر عند بروست»، الحدود ٢، ١، ٤، (خريف ١٩٧٥): ١٠٨-١٠٩.

(١) سيولد، «المحبّ الشيطان الأول»، ١٨٨.

قبل الجمهور. فالنسيب يُحدّد مجالاً مرجعياً مُعيّناً، يُدرّكه كل من الشاعر والجمهور، وهو مجال مرجعي تُعطى فيه الأشياء العادية المعروفة كالصخور والأوتاد والقافلة الراحلة أو صافاً تجعلها غير مألوفة، فتحمل «دفعة عاطفية»، وتشحن بقدرة على إحياء الماضي المفقود، مستدعيةً إيّاه إلى اللحظة الحاضرة.

ما نراه هنا إذن ليس نوعاً من التكوين المفاجئ أو ظهوراً غير متوقع لما هو مخفي وإحياء للذاكرة المفقودة، وإنما هو إنعاشٌ لما هو معروف، وإعادة تنشيطٍ لما هو عاديّ. باختصار، الجديد هنا ليس التمثيل، ليس الصورة ذاتها، وإنما الدفعة العاطفية التي باتت فجأة مشحونةً بها<sup>(١)</sup>.

بعد المقدّمة الطليعية، يشرع الشاعر في رحلته الشعرية في مستوى بنيوي؛ من خلال ترك المشهد المقفر وراءه، والانتقال إلى القسم الثاني من القصيدة: الرحلة. الأهم من ذلك، هو أن القسم الرثائي يهيئ الشاعر للانطلاق في رحلة القصيدة في المستويين النفسي والعاطفي. وكما قال ياروسلاف ستيتكيفيتش: «يصبح الأمر حينها متروكاً لبقية القصيدة؛ لإثبات أن الشاعر المُغنيّ لديه القدرة على السحر، على خلق تعويذة قادرة على

(١) دوبروفسكي وبوفيه، «مكان المادلين»، ١١٠.

فتح أبواب العالم السفلي، على تأسيس الفعل الأورفيوسي والتحقق من اكتماله». يجب التحقق من «الفعل الأورفي»<sup>(١)</sup> للقصيدة بناءً على قدرتها على الوفاء بالوعود، والتوقعات الواردة في النسيب.

حاول النقاد العرب الكلاسيكيون كذلك فهم موتيفات مطلع القصيدة، ولا سيّما الأطلال. غير أن اهتمامهم بدأ مُنصّبًا أكثر على تأثير هذه الموتيفات في الجمهور. وأكثر أعمالهم اقتباسًا كان ما يتعلق بفهم ابن قتيبة النفسي للتأثير الأطلال. إن ذكر الأطلال وشكوى الشاعر من الفقد والحين إلى الماضي لهما تأثير «يميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ويستدعي إصغاء الأسماع؛ لأن التشبيب قريب من النفوس، لائطُ بالقلوب»<sup>(٢)</sup>. يتضح من قراءتنا، أن الجمهور الذي يهتم به ابن قتيبة على وجه التحديد هو الممدوح في سياق قصيدة المدح. وبالتالي، فإن إمالة القلوب واستدعاء الإصغاء يُفترض أن يؤتيا ثمارهما. تعمل الأشكال الطلّية لإثارة استجابة معينة من المستمع. بيد أن ابن طباطبا يُحذر من أن ذكر الأطلال لا يثير

(١) ستيتكيفيتش، «نحو معجم رثائي عربي»، ١١٩.

(٢) عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٦)، ص ٢٠.

استجابة إيجابية دوماً، إذ قد يكون أحياناً موضوعاً مثيراً للكآبة عند افتتاح القصيدة به. ويذكر عدة أمثلة<sup>(١)</sup> وجد فيها الممدوحون صورة الأطلال نذيرٍ شؤمٍ، فلم يكن لهذا انعكاس إيجابي على الشاعر وقصيدته. يهتم ابن طباطبا بالطريقة التي ترتبط بها المقدمة الطلّية بالأقسام المتبقية من القصيدة، وخاصة بالغرض<sup>(٢)</sup>. وهذا ما يجعله يقول عن موتيفة الأطلال: «وُستعمل

---

(١) يستشهد ابن طباطبا بمطالع للأعشى وذو الرمة وأبي نواس، كان لها تأثير غير مرغوب فيه على الممدوح. أنظر: ابن طباطبا، عيار الشعر (الإسكندرية، المعارف، ١٩٨٠)، ١٤٣-١٤٥.

(٢) عالج العديد من النقاد العرب القدامى مسألة توافق النسيب أو عدم توافقه مع غرض القصيدة. يتفق ابن رشيّق وحازم القرطاجني على أن النسيب يتعارض مع الرثاء. إذ ينبغي أن تبدأ القصيدة الرثائية بموضوع يُنذر بهدفيها ويمهّد الطريق له. أنظر: حازم القرطاجني، منهج البلغاء، (تونس، ١٩٦٦)، ٣٥١؛ ابن رشيّق، العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، تحقيق: عفيف نايف حاطوم (بيروت: دار صادر، ٢٠٠٣)، ٣٩٨. لكن يبدو أن كليهما يفهمان النسيب هنا كإشارة إلى المطلع الغزلي؛ لأن موضوعات الأطلال والخراب يمكن أن تكون مناسبة جداً في التقديم لموضوعات الموت والفقْد. يعيدنا هذا إلى التمييز الذي أشار إليه سيبولد بين النسيب العام والنسيب الصحيح/ الخالص. ويبدو أن هناك بعض التفاوت في استخدام المصطلح. إذ يستخدم بعض النقاد القدامى والحديثون كلمة «نسيب» للإشارة إلى =

هذه المعاني في وصف المرثي، ووصف الخطوب الحادثة. فإن الكلام إذا كان مؤسسًا على هذا المثال، تطير منه سامعه، وإن كان يعلم أنّ الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح<sup>(١)</sup>. ربما يقترح ابن طباطبا هنا موتيفات أخرى؛ مثل الظعن أو طيف الخيال التي لا تزال تُحدث نفس التأثير النفسي المقصود، دون أن يستخدم بالضرورة صور الأطلال أو الخراب التي قد تثير انزعاج

---

= مطلع القصيدة ككل، بما في ذلك موضوعاتها الفرعية المختلفة، في حين يستخدمه آخرون للإشارة إلى موضوع فرعي واحد محدد. يبدو أن ابن رشيق والقرطاجني يشيران بالنسب هنا إلى موضوع الحب بالتحديد. يفسر جون سيبولد استخدام ابن قتيبة «للسبب» للإشارة إلى الأبيات التي تتبع مشهد الأطلال، والتي تتضمن نوعًا من التفكير أو التأمل من جانب الشاعر. لمزيد من المعلومات حول العلاقة بين الأجزاء المختلفة للقصيدة، أنظر: فان خيلدر، «ما وراء الأبيات: النقد العرب الكلاسيكيون حول تماسك القصيدة ووحدها (ليدن: إي جي بريل، ١٩٨٢). ويتناول فان خيلدر على وجه التحديد مسألة علاقة النسب بالهجاء في كتابه «تضارب الأنواع: النسب والهجاء»، مجلة الأدب العربي ١، ٢١ (مارس ١٩٩٠): ١٤-٢٥. ومع ذلك، فإن ما يراه تصادمًا وتناقضًا قد يُفهم في الواقع على أنه تحالف وتعاون بين الأمزجة الشعرية، من أجل خدمة أغراض الشاعر بشكل أفضل. أنظر: مناقشة نسب ابن الرومي ص. ٢٢٣.

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ١٤٣.

الممدوح. لكن على الرغم من اهتمام ابن طباطبا، كابن قتيبة، بالطريقة التي يُستقبل بها المقطع الافتتاحي، إلا أنه يُقر بأن الأقسام الطلّية مخاطبة ذاتية تخصّ الشاعر نفسه أولاً وقبل كل شيء. وكأنّ الشاعر يأخذ لحظة ليخاطب نفسه قبل أن يتوجه إلى الخارج لأداء الأقسام المتبقية من القصيدة.

ما يهمني في هذا السياق هو تأمل الشعراء العباسيين في وظيفة المقدمة الطلّية في شعرهم، ليس في تأثيرها على المُستمعين (الممدوحين)، بل في تأثيرها على الشعراء أنفسهم وأهميتها بالنسبة إليهم. لم يتعين على القصيدة أن تبدأ بمُقَدِّمة طلّية؟ أجب الكثير منهم عن هذا السؤال في مطالع قصائدهم قبل أن يتطرّق النقاد المعاصرون له في ضوء نظريات الشعر أو علم النفس، بوقت طويل. تكشف لنا مطالع القصائد العباسية تأملات الشعراء العباسيين من أمثال أبي نواس، وأبي تمام، والمتنبي في تقليد المُقَدِّمة الطلّية. إذ تباحثوا موتيفات الفقد والأطلال والذاكرة تباحثاً دقيقاً، وتلاعبوا بها بطريقة توضح وظيفتها في القصيدة التقليدية. تباحث الشعراء الموتيفات الطلّية وجرّبوا بها، فاستبدلوا الموتيفات الشائعة بأخرى أقل شيوعاً يمكنها تأدية الغرض الشعري ذاته. تُعدّ هذه المقاربة التفسيرية للتقليد الشعري الجاهلي سمة من سمات العصر العباسي.



ولهذا، فالقصيدة العباسية كانت تمثل إلى حدّ كبير تأملاً في القصيدة الجاهلية ونقداً لها. فلم تنبثق عنها وحسب، بل شرحتها وجرّدتها، وقدمت للجمهور محتواها النفسي والمفاهيمي. وعلى حدّ تعبير سوزان ستتكيفيتش، فقد «كان شعر البديع من العصر العباسي في حقيقته ميتاشعرياً، تمثلت وظيفته في تفسير التقليد الشفهي الجاهلي القديم للمتعلّمين الحضريين في الخلافة العباسية»<sup>(١)</sup>. كانت عملية المراجعة والتفسير هذه مدفوعة بما أدعوه مُقاربةً «ميتاشعريّة» من جانب الشعراء العباسيين. فلم يكتبوا الشعر من داخل التراث الشعري تماماً، بل حاولوا الخروج عنه للتأمل فيه وتغييره. هذه هي السّمة «التأويلية» والتشكيكية التي نجدها في المطالع العباسية، وأصفها بالواعية والمدروسة، وبالتالي المعبرة عن موقفٍ ميتاشعريّ. ومن خلال القراءة المُتمعّنة للمطالع العباسية، أهدف إلى استكشاف ما فيها من وعي بالتراث وفهم عميق له. يتمثل هذا في مفاوضات ديناميكية وتلاعب بالموتيفات والصّور. وعلى الرغم من أن عمليّة المراجعة والتفسير هذه لم تكن ميتاشعريّة على نحوٍ مباشر، إلا أنها ظلت مدفوعة بما قد أسميه الوعي الميتاشعري بالشكل.

(١) . سوزان ستتكيفيتش، أبو تمام وشعرية العصر العباسي (ليدن:

إي.ج. بريل، ١٩٩١)، ١٠٦.

حتى الآن وصفنا المطلع الطللي بأنه مفتاح أو باب لعالم القصيدة، علامة على النوع، قوة شعرية محفزة. هذا يعني أن المطلع يُحدد مرجعية القصيدة، وهو ما يُميزها كنوع أدبي، ويوجه طريقة استقبال القارئ للصّور والموتيفات. فتصبح للكلمات ذاتها دلالات مميزة لا وجود لها إلا في عالم المُقدّمة الطلليّة. وهكذا يُصنّف المعنى على نحوٍ دقيق وصارم. وكما يقول كونتي:

النوع الأدبي دعوة إلى شكل محدد، ينصاع على أساسها الخطاب أو الكلام لهذا الشكل ويُنبي على أساسه. فيكون النص بذلك قد ضحّى بلا نهائية الخطاب الغامضة والخارجة عن السيطرة، وكسب في مقابل لغة وقارئاً<sup>(١)</sup>.

وكما يُوضّح ياروسلاف ستيتكيفيتش في مقاله «نحو مُعجم رثائيّ عربي»، ليست الأشياء المعروضة في مشهد الأطلال وحدها ما يحمل أهميةً خاصّة. إنّ الكلمات ذاتها (العلامات) هي ما يكتسب القدرة على إثارة معانٍ ومرجعيات مُحدّدة. ويكون الشاعر وجمهوره واعين بهذا المجال المرجعي المميز

---

(١) جيان بياجيو كونتي، «حب بلا مرثية: ريميديا أموريس ومنطق النوع الأدبي»، Poetics Today، ٣، ١٠ (خريف ١٩٨٩): ٤٢.

الذي يتواصلان من خلاله. يقول كونتي: «إن النوع الأدبي هو ما يوحى بمعنى عالمي، ويُخصّص الدلالات للمكونات المختلفة، وينظمها من حيث النمط. وفي الممارسة العملية، فإنه يُقدّم نفسه كمجالٍ مرجعي، يمكن من خلاله للمخاطب التعرّف (من خلال المُقارنات والتناقضات) على خصوصيّة النصّ»<sup>(١)</sup>.

بيد أنّ هناك مرحلة في تطور القصيدة العربية جرى فيها تحدي أعراف المطلع الطلليّ الصّارمة. فمع ابتعاد القصيدة شيئاً فشيئاً عن المشهد البدوي الأصلي نحو المشهد الحضري في الخلافة العباسية، خضع مجالها المرجعي لعملية تعديل تدريجية. فبات يُنظر إلى الموتيفات الطلليّة التقليدية «بوعي متزايدٍ على أنها عادة غريبةٌ نوعاً ما»<sup>(٢)</sup>. لم يعد الشعراء العباسيون يقبلون الموتيفات الطلليّة ببساطة على أنها تقاليد جامدة ومُثبّتة،

---

(١) المرجع نفسه، ٤٤٢.

(٢) في هذا السياق، يذكر فان خيلدر تفسرين أو مسوغين صالحين للنسيب في العصر العباسي: «النسيب شكل من أشكال كسب النوايا الحسنة *captatio benevolentiae* بالنسبة إلى الجمهور، والنسيب نوع من المُحفّز أو المُسهّل بالنسبة إلى الشاعر». ويضيف إلى ذلك حقيقة أن الشعراء بدؤوا القصيدة بالنسيب، لأن هذا هو الأمر الذي يُفترض بهم فعله، لأن هذا ما كان يُفعل منذ قرون». فان خيلدر، «تصادم الأنواع»،

بل سعوا بدلاً من ذلك إلى فك رموزها وشرحها، وإعطائها معاني ودلالات جديدة، في جهدٍ يصفه ياروسلاف ستيتكيفيتش بأنه «قلق جديد يهدف إلى إسقاط الأساطير»<sup>(١)</sup>.

بدأت هذه العملية في العصر العباسي مع الشعراء الذين عُرفوا فيما بعد بشعراء البديع، ومنهم بشار بن بُرد وأبو نواس وأبو تمام ومسلم بن الوليد. خضعت موتيفات القصيدة لتحولٍ كبير على أيدي هؤلاء الشعراء، وأصبحت محور النقاشات المستمرة. قُدمت افتتاحياتٌ جديدة لتحل محل الموتيفات الطللية التقليدية. ويُمكننا تتبع هذه الثورية في مطالع قصائد ثلاثة من الشعراء العباسيين المُمثلين لتلك العملية. إنها ثورةٌ بدأت بما يصفه النقاد العرب الكلاسيكيون بـ «رفض» أبي نواس للأطلال<sup>(٢)</sup> (وهذا وصف ساذج ومختزل لمساهمة أبي نواس

---

(١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، «نحو معجم رثائي عربي»، ١٠٩.

(٢) «اعتبر النقاد العرب أبا نواس ممثلاً لمدرسة الشعراء المحدثين، وحده بشار بن برد -تقريبًا- من كان يمكنه منافسته، وعلى الرغم من استمرار أبي نواس في استخدام الشكل الكلاسيكي بصورة عامة في ما كتبه من قصائد مدح، إلا أن الأشكال القديمة وبالأخص النسيب، كانت هدفًا لسخريته. فبدلاً من أطلال الحبيبة، يبكي أبو نواس وينوح على الرفقة الطيبة التي اختفت وتبعثرت في الأرجاء». إي. فاغر، «أبو نواس الحسن بن هاني الحكمي» موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية. =

المهمة). تبع هذا تجريد للموتيف والتأمل فيه على يد أبي تمام، الذي مهّد الطريق لتحوّل أكثر شمولاً للنسيب في شعر المتنبي.

## ٢. أبو نواس: العبث بموتيف الأطلال

يشير النقاد والباحثون إلى تغيّر جذري في الموقف تجاه الموتيفات الطليّة عند أبي نواس. فقد اعتُبر موقفه الثوري تجاه المقدمة الطليّة للقصيدة التقليدية أكثر من مجرد أسلوب شعري إذ يرى كثيرون في هجومه على الأطلال على نحوٍ خاصّ اعتداءً ثقافيًا وسياسيًا على كلّ ما هو عربي وإسلامي. يقرن طه حسين في كتابه «حديث الأربعاء» رفض أبي نواس موتيف الأطلال التقليدي بالحركة الشعوبية، ويرى أن أبا نواس

«يذم القديم، لا لأنه قديم، بل لأنه قديم ولأنه عربي ويمدح الحديث، لا لأنه حديث، بل لأنه حديث ولأنه فارسي؛ فهو إذن مذهب تفضيل الفرس على العرب، مذهب الشعوبية المشهور»<sup>(١)</sup>.

---

=[Http://Referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/abu-nuwas-SIM\\_0241](http://Referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/abu-nuwas-SIM_0241)

أنظر أيضًا: حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٤)، ٩٩-١١٦.

(١) طه حسين، حديث الأربعاء، مجلدان. (بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٤)، ٩٠:١.

وسواء اتفقنا مع طه حسين أو لا، فمن المهم الاعتراف بأهميّة أدعائه، لا سيما في العلاقة الأساسية التي يشير إليها بين موتيفة الأطلال والهويّة العربيّة. فالمقدمة الطللية بشكلٍ عام وموتيفة الأطلال على وجه التحديد تمثّل لمعنى أن تكون عربياً. إن رفض موتيفة الأطلال رفض للتراث العربي كاملاً، وهذا يؤكد على قوة الموتيفات الرمزية العميقة التي تمتد إلى أبعد من عالم الفن والشعر لتصبح علامة ثابتة على الهويّة<sup>(١)</sup>.

وبالمثل، يُصرح حسين عطوان بأنّ الهدف من ثورة أبي نواس على فكرة الأطلال هو الدعوة إلى الصدق الفني، في محاولة للتوفيق بين التقليد الشعري والظروف الجديدة للحياة في العصر العباسي<sup>(٢)</sup>. ويمضي عطوان في القول إنه لم يكن بمقدور أبي نواس التعبير عن هذه الرسالة الشعرية غير التقليدية

---

(١) مع ذلك، لا يتفق جميع الباحثين على أن موقف أبي نواس بيان سياسي. يقول فاغنز: «كثيراً ما نجدّه يشير إلى أبطال التاريخ الفارسي، لكن ذكر العرب القدامى موجود كذلك، ما يؤكد على أن هذا الأمر لا يتمتع بأهمية خاصة، ومن ثمّ فلا يمكننا تسمية أبي نواس بشاعر الشعويّة. إن عمله يعكس الخلفية الثقافية للعصر العباسي فحسب، حيث ازداد تأثير العنصر الفارسي فيها على نحوٍ تدريجيّ. فاغنز، «أبو نواس الحسن بن هاني الحكمي». موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية.

(٢) عطوان، مقدّمة القصيدة، ١١٣.

في قصائده في المدح (أو الهجاء)؛ لأنها كانت قصائد رسمية احتفالية قُدمت إلى ممدوحين توقعوا شكلاً تقليدياً محدداً. قد يكون الانحراف عن التقاليد والأعراف في قصائد المديح محفوظاً بالمخاطر، مما يعرض للخطر ليس المكافأة التي كان الشاعر يأملها فقط، بل حياته في بعض الأحيان. فعلى الرغم من هجومه الشهير على الأطلال، يفتح أبو نواس نحو عشرين قصيدة مدح أو هجاء في ديوانه بالمشهد التقليدي لآثار المساكن وأطلالها<sup>(١)</sup>. بيد أنه، وعلى حد تعبير عطوان، وجد في الغزليات والخمريات القصيرة مُتنقِّساً حراً إلى حدٍّ ما لآرائه «الطليعية»، داعياً إلى مطالع جديدة مستوحاة من واقع الحياة في العصر العباسي. وبحسب عطوان، كان أبو نواس كان يلعب في حضرة الممدوحين دور شاعر البلاط كما تُمليه تقاليد المدح العريقة، وكما اتَّفِقَ عليه وفقاً لتوقعات الممدوحين. إلا أن موضوع الصديق الشعري الذي يبدو عطوان مُصراً عليه هنا يبدو غير ذي صلة. إن الفرق بين صوت الشاعر في قصائد المديح الاحتفالية وبين صوته في الغزليات المرححة القصيرة يرجع إلى الاختلاف في الشكل نفسه. تتيح القطع الأقصر والأقل رسميةً (كالغزليات والإخوانيات) مساحةً أكبر للاستكشاف والتجريب، بغض النظر

(١) المرجع نفسه، ١٢٩.

عن صدقها أو عدمه. وبغض النظر عن التكهنات السياسية والثقافية المحيطة بأبي نواس، فإنه ما يزال أحد الشعراء الرئيسيين الذين تأملوا في المقدمة الافتتاحية الطليئة، وبدؤوا في التساؤل عنها باعتبارها تقليداً شعرياً. وحتى عندما افتتح قصائده بموتيفات تقليدية، كانت مقاربتة لها جديدة. على سبيل المثال: في مطلع قصيدة مدح وجهها للفضل بن الربيع، يقدم أبو نواس موتيفة الأطلال التقليدية ولكن بمقاربة جديدة.

لَمَنْ دِمْنٌ تَزْدَادُ حُسْنَ رُسُومِ	عَلَى طَوْلٍ مَا أَقْوَتَ وَطَيْبِ نَسِيمِ
تَجَافَى الْبَلَى عَنْهُنَّ حَتَّى كَأَنَّمَا	لَبَسْنَ عَلَى الْإِقْوَاءِ ثُوبَ نَعِيمِ
وَمَا زَالَ مَدْلُولاً عَلَى الرَّبِيعِ عَاشِقُ	حَسِيرُ لُبَانَاتِ طَلِيحِ هُمُومِ
يَرَى النَّاسَ أَعْبَاءَ عَلَى جَفْنِ عَيْنِهِ	وَلَوْ حَلَّ فِي دَارِي أَخٍ وَحَمِيمِ
فَوَدَّ بِجَدَعِ الْأَنْفِ لَوْ أَنَّ ظَهَرَهَا	مِنَ النَّاسِ أَعْرَى مِنْ سَرَاةِ أَدِيمِ
أَلَا حَبِذَا عَيْشُ الرَّجَاءِ وَرَجَعَةٌ	إِلَى دُفِّ مَقْلَاقِ الْوَضِيِّنِ سَعُومِ <sup>(١)</sup>

إنّ مشهد الأطلال المهجورة -والتي تُصوّر تقليدياً بالقاحلة والدارسة-، يصورها أبو نواس هنا على أنها غصّة وحيوية، بمنأى عن الخراب، نسيمها طيب وأثارها أنيقة وجميلة. تجافى البلى عنها، فازدادت حسنا وجمالا (تزداد حُسن رسوم). وكان

(١) الحسن بن هاني أبو نواس، ديوان أبي نواس، تحرير: أحمد عبد لمجيد الغزالي (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٠)، ٤٤٧.



الزمن عاجزٌ في مشهد الأطلال هذا. فعلى الرغم من طول الهجر الذي طالها، فإنها تبدو في حالة نقيه مثالية، مُزدانةٌ برداء من الجنة (ثوب نعيم). وفي هذا المشهد، العاشق البائس لا يتجول بلا هدف بحثًا عن آثار بالية، وإنما يهتدي بسهولة إلى الموقع. بطريقةٍ ما، يعكس أبو نواس روح الفكرة التقليدية، ويكشف أن مشهد الأطلال ليس مجرد مشهد خراب، بل هو أهم من ذلك: تذكر مثالي للماضي. فالمُحبّ في هذا المشهد يفضّل العزلة والوحدة التي توفرها المساكن المهجورة. لأنها ملجأً يحميه من أحكام الآخرين عليه. فهو مهموم ومثقل حتى في ضحبة أقرب رفاقه (كما نرى في البيت الرابع)، ولا يجد العزاء إلا في الإطلال (كما في البيتين الخامس والسادس) التي تصبح ملاذًا، ما يسمح في النهاية بالانتقال إلى رحلة التحرّر؛ رحلة الصحراء ورحلة القصيدة نفسها التي تحرّره من أعبائه.

على الرغم من افتتاحه العديد من قصائده في المدح أو الهجاء بمشهد الأطلال، فإن أكثر ما اشتهر به أبو نواس كان موقفه المعارض للأطلال. وصف بعض النقاد<sup>(١)</sup> الذين اتبعوا خطى طه حسين، موقف أبي نواس تجاه الأطلال وصفًا ساذجًا بأنه موقف رافض أو نافٍ لها تمامًا، ففشلوا في رؤية مساهمته

---

(١) أنظر: عطوان، ١١٢.

النقدية الهامة. من خلال ما يظهر بأنه رفض أو هجوم، يلفت أبو نواس الانتباه إلى موتيف الطلل، ويؤكد على صعوبة الاستغناء عنه. لهذا السبب، أقترح استخدام مصطلح «الرفض الزائف» لوصف موقف أبي نواس من الموتيفات التقليدية، وخاصة الأطلال. من خلال هذا الرفض الزائف والمحاكاة الهزلية، يقدم أبو نواس تأملاته النقدية حول التقاليد الشعرية ويقترح بدائل لها. في المطلع الآتي، يضع أبو نواس مشهد الديار النموذجي مقابل ما يراه أكثر ملاءمة لسياقه الحضري: موتيفة الخمر.

عَاجَ الشَّقِيَّ عَلَى دَارِ يُسَائِلُهَا      وَعُدْتُ أَسْأَلُ عَنْ خَمَارَةِ الْبَلَدِ  
لَا يُرْقِي اللَّهُ عَيْنِي مَنْ بَكَى حَجْرًا      وَلَا شَفَى وَجَدَ مَنْ يَصْبُو إِلَى وَتَدِ  
قَالُوا ذَكَرْتَ دِيَارَ الْحَيِّ مِنْ أَسَدٍ      لَا دَرَّ دَرُّكَ قُلْ لِي مَنْ بَنَى أَسَدِ  
وَمَنْ تَمِيمٌ وَمَنْ قَيْسٌ وَإِخْوَتُهُمْ      لَيْسَ الْأَعَارِبُ عِنْدَ اللَّهِ مِنْ أَحَدِ  
دَعَا عَدِمْتُكَ وَأَشْرَبَهَا مُعْتَقَةً      صَفْرَاءَ تُعْنِقُ بَيْنَ الْمَاءِ وَالزَّبَدِ<sup>(١)</sup>

يسخر أبو نواس هنا من تقليد مساءلة الأطلال ورثاء القبائل الراحلة. ومن الواضح كيف يمكن فهم هذه الأبيات على أنها موقف شعوبي. فعبارة «ليس الأعراب عند الله من أحد» عبارة قاسية، تحمل دلالات سياسية واضحة. ولكن يمكن أن تفهم على أنها موقف شعري كذلك. فالمقارنة هنا هي بين عرب

(١) أبو نواس، الديوان، ٤٦.

الصحراء وطرقهم، وخاصة التقاليد الشعرية؛ المستوحاة من المشهد البدوي من جهة، والعرب الحضريين المتعلمين وطرائقهم الجديدة من جهة أخرى. وهكذا يمكن فهم التعارض على أنه قائم بين الأعراب (البدو، أهل الصحراء) وبين الحضرة (أهل المدن)، وليس بالضرورة بين العرب وغير العرب. وهكذا أصبح الخمر علامة على الثقافة مقابل السذاجة، على التمدن مقابل الفظاظ، وصار دليلاً على أسلوب الحياة الحضرية، عوضاً عن الطرائق البدوية. يتضح هذا في الأبيات الآتية التي تؤكد تأكيداً أكبر على موقف أبي نواس النقدي تجاه طرائق البدو لصالح أسلوب الحياة الحضري والتعبير الشعري الأكثر ملاءمة لها.

دَعِ الْأَطْلَالَ تَسْفِيهَا الْجَنُوبُ      وَتُبْلِي عَهْدَ جِدَّتِهَا الْخُطُوبُ  
وَلَا تَأْخُذْ عَنِ الْأَعْرَابِ لَهَوًا      وَلَا عَيْشًا فَعَيْشُهُمْ جَدِيبُ  
دَعِ الْأَلْبَانَ يَشْرَبُهَا رِجَالُ      رَقِيقُ الْعَيْشِ بَيْنَهُمْ غَرِيبُ  
إِذَا رَابَ الْحَلِيبُ قَبْلَ عَلَيْهِ      وَلَا تُحْرَجْ فَمَا فِي ذَاكَ حُوبُ  
فَأَطِيبُ مِنْهُ صَافِيَةٌ شَمُولٌ      يَطُوفُ بِكَأْسِهَا سَاقِ أَدِيبُ<sup>(١)</sup>

هذا أكثر من مجرد سخرية من الأعراف البدوية التقليدية، هذا ازدراءٌ شديد. فكأن أبا نواس مُدركٌ للجهد الذي يتعين عليه

(١) المرجع نفسه، ١١.

بذله من أجل إقناع جمهوره بجواز استخدام موتيف الخمر كمدخل أو افتتاحية للقصيدة. إنه يفعل ذلك من خلال الاستهزاء بالموتيف التقليدي ومقاومته. وبفعله هذا، نجد اعترافاً راسخاً بالقوة المؤثرة والمحفزة لهذا الموتيف. لقد وصل وصفه الساخر للحياة الصحراوية البدائية القاحلة إلى ذروته مع ذكره للألبان (شراب الرجال البدوين). إنه يدنس عن عمد موتيفة الأطلال البدوية (في البيت الخامس)، الأمر الذي لا يؤدي إلا إلى إثبات إدراكه لمكانتها التي تكاد تكون مقدسة في التراث. إن المشروب النقي والراقي في المشهد الحضري الجديد هو الخمر. يوصف الساقى بأنه «أديب»، ما يجلب إلى الذهن العديد من دلالات هذه الكلمة (التعليم، والآداب العامة، والثقافة، والتهديب، وما إلى ذلك). لا تصبح الصفاقة التي يتناول بها أبو نواس الموتيف التقليدي للقصيدة طريقة لرفض الفكرة التقليدية أو حذفها تماماً، ولكنها طريقة يتم من خلالها فحص هذه الموتيفات عن كثب ونقدها نقداً دقيقاً ولاذعماً. يستخدم ياسين نوراني مصطلح المثالية المغايرة (heterotopia) لوصف هذا النهج المعكوس أو التخريبي.

تكمّن المثالية المغايرة في الخمرية في تمثيلها

لفردوس يتعارض مع قيم المثالية المعيارية ويهزأ

بها. إن المثالية المغايرة في الخمرية ليست بديلاً

عن المعيارية، بل هي اشتقاقٌ منها. وما فيها من إلغاء وتعدٍ وانتهاك يحدث في مستوى الخطاب والرمز<sup>(١)</sup>.

في حالات أخرى، يلغي أبو نواس الموتيفات الطللية التقليدية بتقديم ما يمكن أن نسميه طلاً معكوساً. في مثل هذه الحالات، تكون عناصر الموتيف الأصلي حاضرة، ولكن في شكل نصيحةٍ للشعراء المعاصرين، حول ما ينبغي تجنّبه في افتتاح قصيدة. في هذه المطالع، يُكثر أبو نواس من استخدام الأمر والنهي حين يدعو إلى التخلي عن التقاليد، ويسخر منها، ثم يقترح البدائل لها.

لَا تَبِكِ رَسْمًا بِجَانِبِ السَّنَدِ      وَلَا تَجُدِ بِالدُّمُوعِ لِلجَرْدِ  
وَلَا تُعَرِّجِ عَلَى مُعَطَّلَةٍ      وَلَا أَثَافٍ خَلَّتْ وَلَا وَتَدِ  
وَمِلْ إِلَى مَجْلِسٍ عَلَى شَرْفٍ      بِالكَرْخِ<sup>(٢)</sup> بَيْنَ الحَدِيقِ مُعْتَمِدِ<sup>(٣)</sup>

(١) ياسين نوراني، المثالية المغايرة والخمريات في الثقافة الإسلامية المبكرة»،

المجلة الدولية لدراسات الشرق الأوسط ٣٦ (٢٠٠٤): ٣٤٦.

(٢) يصف الأصفهاني ليالي اللهو والغناء في بستان الكرخ. أبو فرج

الأصفهاني، كتاب الأغاني، تحقيق: سمير جابر، ٢٧ مجلد. (بيروت:

دار الكتب العلمية، ١٩٩٢)، ٣: ٢٠٨

(٣) أبو نواس، الديوان، ١٧٢.

ومرةً أخرى يقابل بين البدائي والمتحضر. فتقف حدائق الكرخ المورقة في تناقض صارخ مع مشهد الديار المهجورة الجرداء، والمشار إليها هنا بالجرد (البرية) والمُعطّلة (الأرض القاحلة) في البيتين الأول والثاني. تُستخدم صفة «مُعطّلة»، التي تعني حرفيًا بالية أو غير فعّالة، لوصف المشاهد الصحراوية المقفرة. اختيار الكلمات هنا أمر مهم للغاية؛ فمن السهل علينا فهم دلالة «مُعطّلة» الميتاشعرية. وكأن أبا نواس يقول: لا تسهب في الحديث عن هذا التقليد الشعري الذي عفا عليه الزمن والذي أصبح حرفيًا خارج الخدمة. فهو عديم الفائدة في البيئة الحضرية الجديدة.

يفضّل أبو نواس مشهد حديقة الكرخ الحضرية والموتيفات المناسبة لوصفها، ولا سيما موتيف الخمر. فينصح مخاطبيه بالتوجّه إلى الحدائق المرتفعة في المدينة، والابتعاد عن الآثار المهجورة البالية. وتؤكد مقابلة المشاهد البدوية مع المشاهد الحضرية أكثر من خلال المقابلة بين جانب السند (القمة) من جهة وشرف (أو مرتفعات) الكرخ من جهة أخرى. تُصبح جغرافية التضاريس رمزية لما هو مُتفوّقٌ ثقافيًا وشعريًا. يقع نمط الحياة البدوي وتقاليدها في مكانٍ منخفض في الصحراء المفتوحة، في حين تقع البيئة الحضرية الجديدة على مُرتفعات الكرخ.

لكن على الرغم من دعوته الواضحة للتخلي عن موتيف الأطلال، لم يكن أبو نواس قادراً على الهرب منه. فنجدته يتلاعب به دون أن يتمكن من تقديم إطارٍ مرجعيّ بديلٍ عنه.

إنه لا يرى إلا ما هو مثير السخرية في غنائية الشاعر القديم. ولكن عدم قدرته على نسيان القالب القديم وعودته إليه ساخراً ومشوهاً في مطالع قصائده، يؤكدان على الفراغ الشكلي، الذي يقع فيه الشاعر لا محالة، لحظة تخليه عن الموضوع التقليدي.<sup>(١)</sup>

وهكذا، فإن رفضه لا يعمل إلا في مستوى سطحي، حيث تستبدل الأسماء بأسماءٍ أخرى. وبدلاً من الوقوف والبكاء، فإنّ الشاعر لا يقف ولا يبكي، لكنه يظلّ غيرَ قادرٍ على تجاوز روح المقدمة الطلّية. يؤدي هذا الرفض الزائف في بعض الأحيان إلى عكس موتيف الأطلال الأصلي، وفي أحيانٍ أخرى إلى مراجعته وإعادة اكتشافه.

ابْخَلْ عَلَى الدَارِ بِتَكْلِيمِ      فَمَا لَدَيْهَا رَجَعُ تَسْلِيمِ  
وَالْعَنَ غُرَابَ الْبَيْنِ بَغْضاً لَهُ      فَإِنَّهُ دَاعِيَةُ الشُّومِ

(١) ياروسلاف ستيكفيتش، «صبا نجد»، ٥٧ - ٥٨.

وَعُجَّ إِلَى التَّرَجِسِ عَن عَوْسَجٍ وَالْأَسِ عَن شَيْحٍ وَقِصُومٍ  
وَاعْدُ إِلَى الحَمْرِ بِإِبَانِهَا لَا تَمْتَنِعَ عَنْهَا لِتَحْرِيمِ<sup>(١)</sup>

يرفض أبو نواس الطلل، موتيف القصيدة «النبوي»، لكنه يجد نفسه مضطراً إلى العودة إليه، حتى وإن كان لمجرد الاستهزاء به. فيجد نفسه في حالة متناقضة حيث أن الشيء الذي يرفضه هو نفسه الوسيلة التي يعبر بها عن رفضه. فتورته على الطلل تكمن في قلب الطلل أو محاكاته محاكاة ساخرة. أما لغته ومرجعياته فمتجذرتان في الموتيف الأصلي الذي يرفضه

قُلْ لِمَنْ يَبْكِي عَلَى رَسْمِ دَرَسٍ واقِفاً مَا ضَرَّرَ لَوْ كَانَ جَلَسَ  
أَتْرُكُ الرِّبْعَ وَسَلِمَى جَانِباً وَاصْطَبِحْ كَرِخِيَّةً مِثْلَ القَبَسِ<sup>(٢)</sup>

ومع ذلك، ساعد أبو نواس في تمهيد الطريق لموقف نقدي جديد في نظره إلى قصيدة كهيكلي ثابت. ومن المفارقات أن رفضه الوهمي للمقدمة الطللية يبرز أهمية موتيفاتها المتجذرة. تُظهر افتتاحيات الأطلال المعكوسة في شعر أبي نواس صعوبة الاستغناء عن الموتيف. إلا أنه ينجح في النظر إلى الموتيفات التقليدية نظرة جديدة والإشارة إلى ضرورة تغيير دورها في البيئة

(١) أبو نواس، الديوان، ١٥٥.

(٢) المرجع نفسه، ١٣٤.



العباسية الحضرية الجديدة<sup>(١)</sup>. وأقرب ما توصل إليه لتنفيذ هذا التغيير فعليًا هو استبدال تلك الموتيفات بأخرى، لا سيما موتيف الخمر.

لم يكن أبو نواس يقدم الخمرة للمرة الأولى، لكنّه وجد وظيفة شعرية جديدة لها، والأهم من ذلك أنه علّق على هذه العملية تعليقًا نقديًا. وهذا لم يكن ليحدث لولا تمعنه النقدي في هيكل القصيدة الأصلي، ووظائف موتيفي الأطلال والخمرة في الشعر قبله. يقدم أبو نواس الخمرة على أنها «الموتيف النبوي» الجديد، فيلعب الشراب والحانة نفس الدور الذي تلعبه الأطلال المقفّرة وذكرى الحبيب. ومن هذا المنطلق، تكون افتتاحيات الخمر بمثابة شرح للموتيف التقليدي وتأملٍ فيه، إذ يتضح أنّهما متكافئان بطريقةٍ ما، ويمكن للواحد منهما أن يحلّ محلّ الآخر في إثارة المشاعر وفتح أبواب القصيدة.

أسس تلاعب أبو نواس بالموتيف الرثائي لمراجعة أكثر

---

(١) في مناقشتها لتجريد أبي تمام للموتيفات المادية للقصيدة، تقترح سوزان ستكفيتش أنّه ينبغي أن تُفهم دعوة أبي نواس إلى التخلي عن الديار المهجورة كدعوة لإعادة إحياء التقاليد الشعرية القديمة، وليس للتخلي عنها. سوزان ستكفيتش، أبو تمام وشعرية العصر العباسي (ليدن: إي.ج. بريل، ١٩٩١)، ١٢٣.

شمولاً لمطلع القصيدة، على يد أبي تمام الذي كان قادراً على كشف سر هذا الموتيف الصامد، وبالأخص أهميته بالنسبة إلى الشعراء وهم يبحثون عن مدخلٍ إلى عالم القصيدة.

### ٣. مقدمات أبي تمام الطليّة: التجريد والتغيير

تشير الأخبار إلى أن أبا تمام - الشاعر العبّاسي الكبير ومحور الجدل المستمر - نادراً ما كان يُلقِي شعره على جمهورٍ، بسبب خجله من تأتأة كانت به<sup>(١)</sup>. فكان يكلف قارئاً بإلقاء قصائده على الممدوحين، في حين يقف هو مُستمعاً وراء ستار<sup>(٢)</sup>. سواء كان هذا الخبر صحيحاً أو لا، يظل بإمكاننا أن نجد فيه تعليقاً على موقف أبي تمام تجاه التراث الشعري العربي. لأن الخبر

---

(١) يؤكد الصولي في كتابه «أخبار أبي تمام» مسألة تأتأته أو تمتته، لكنه يؤكد أيضاً على أنه كان بليغاً وحسن الكلام. يذكر الصولي في قسم من كتابه بعنوان «صفة أبي تمام وأخبار أهله» أن أبا تمام «كانت فيه تمتمة يسيرة، وكان حلو الكلام فصيحاً، كأن لفظه لفظ الأعراب». أبو بكر محمد بن يحيى الصولي، أخبار أبي تمام، تحقيق: خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي (بيروت: المكتب التجاري، بدون تاريخ)، ٢٥٩.

(٢) سعد إسماعيل شلبي، مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمنتبي (القاهرة: مكتبة الغريب، ١٩٨٣)، ١٨.

يصور لنا وقوف أبي تمام موقف الشاعر والناقد المستمع في آن واحد. ونجد هذا الدور المزدوج مُنعكسًا في الشعور المتزايد بالوعي في الكثير من شعر أبي تمام. حتى عندما لا يكون موضوعه الواضح هو الشعر، يخبرنا أبو تمام شيئًا عن التقاليد الشعرية العربية من خلال طريقته الاستثنائية في استخدامها. بعبارة أخرى، استطاع أبو تمام أن يوجد لنفسه موقعًا داخل التراث الأدبي العربي من خلال مُختاراته الشهيرة، وخارج التراث من خلال شعره المثير للجدل.

أصرّ أبو تمام على استخدام الأعراف التقليدية، وخاصةً موتيف الأطلال الذي يزره ديوانه. بيد أن الأمر الذي ميّزه عن أسلافه وجعله هدفًا للهجوم كذلك، كان استخدامه الواعي لهذه الأعراف والتقاليد، الذي لم يقدره كثيرون واعتبروه مُتكلفًا ومصنوعًا وفاسدًا<sup>(١)</sup>. أخفق النقاد، كالأمدي مثلاً، في رؤية شعر

---

(١) «ولأن أبا تمام شديد التكلف، صاحب صنعة، ومستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقته؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المُولدة»، أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري، تحقيق أحمد صقر، مجلدان، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٢)، ١: ٣. ويذكر الأصفهاني كذلك: «أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، جاء بهذا الذي سماه الناس البديع، ثم جاء الطائي بعده ففتن فيه»، أبو الفرج =

البديع لأبي تمام كإعادة صياغة وتفسير للتقليد الكلاسيكي. لقد حاولوا الحكم على الشعر الجديد بمعايير القديم، دون أن يدركوا أن هذا الشعر الجديد كان من نواحٍ كثيرة تعليقاً على القديم وانعكاساً له. تعتقد سوزان ستيتكيفيتش أن النقاد لو أدركوا هذا الموقف النقدي الانعكاسي للشعر الجديد، «فربّما كانوا سيدركون أن أي شاعر يقوم بمثل هذا المشروع من التفسير النقدي سيُنتج بالضرورة شعراً واعياً بذاته، وتحليلياً ومُتكلِّفاً ومصنوعاً<sup>(١)</sup>». لو أن النقاد فهموا العلاقة النقدية التي تربط هذا الشعر الجديد بتقاليده، لكان من الممكن فهم العيوب التي وجدوها في الشعر الجديد على أنها مزاياه.

في كتابها «أبو تمام وشعرية العصر العباسي»، تقدم سوزان ستيتكيفيتش وجهات نظر مختلفة حول عمل أبي تمام، وتوضح كيف فشل منتقدوه بشكلٍ عام في فهم البُعد النقديّ لشعره. وتخلص إلى أن صورته الغريبة والمعقدة التي وجدها النقاد قبيحة

---

= الأصفهاني، كتاب الأغاني، تحقيق: سمير جابر، ٢٧ مجلد. (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٢)، ٣٦:١٩. وفي القسم الخاص بمعايير أبي تمام، حكى أن ابن الأعرابي قال، وقد أشد شعراً لأبي تمام: «إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل»، الصولي، أخبار أبي تمام، ٢٤٤.

(١) سوزان ستيتكيفيتش، أبو تمام وشعرية العصر العباسي، ٩٠.

وعديمة الذوق كانت في حقيقة الأمر شرحًا أو كشفًا لمعنى الموتيفات التقليدية<sup>(١)</sup>. ويتضح هذا في العديد من الأمثلة الشهيرة، التي يبدو أن أبا تمام يفكك فيها رموز الموتيفات التقليدية، وبالأخص موتيف الديار المهجورة أو الأطلال. ومن الأمثلة التي نوقشت كثيرًا في هذا السياق، هذا المطلع الشهير والمثير للجدل:

لا أنتَ أنتَ ولا الديارُ ديارُ      خفت الهوى وتولت الأوطار<sup>(٢)</sup>

يُعدّ البيت في الواقع شرحًا للعلاقة النفسية بين الشاعر والمشهد التقليدي للأطلال. فهذه الديار التي يبكي خسارتها تمثل في الحقيقة خسارة نفسية. لقد هُجرت الديارُ وتدمرت، لكن ما يؤسف له هو ضياع الذات السابقة وخرابها. تشرح سوزان ستيتكيفيتش أيضًا كيف أنه يمكن قراءة هذا البيت باعتباره إشارة مجازية إلى «التغيير الذي طرأ على الشاعر العربي وشعره من صحراء الجاهلية إلى البلاط العباسي<sup>(٣)</sup>». وهكذا، فالبيت لا يشرح فقط دور الديار المُقفرة في القصيدة الأصلية باعتبارها

---

(١) المرجع نفسه، ٨٢.

(٢) حبيب بن أوس أبو تمام، ديوان أبي تمام، محيي الدين صبحي، (بيروت: دار صادر، ١٩٩٧)، ١: ٣٢١.

(٣) المرجع نفسه، ١: ٨٢.

استعارة مجازية لمواجهة الشاعر الزمن وتقلباته، بل يعلق أيضاً على تطوّر هذا الشكل التقليدي وموقعه في الشعر العباسي. لقد تغيّرت العواطف والرغبات، وتغيرت أيضاً الأذواق والرؤى الشعرية، ولذا يعاد تشكيل موتيف الأطلال وفقاً لذلك. يظهر مثالٌ أقلّ اقتباساً لاستخدام أبي تمام الميتاشعري والانعكاسي لموتيف الأطلال، في مطلع قصيدة مُهداة للحسن بن وهب:

لَيْسَ الْوُقُوفُ بِكُفٍّ شَوْكٍ فَاَنْزِلِ      تَبْلُلُ غَلِيلاً بِالْذُمُوعِ فَتَبْلِلِ  
فَلَعَلَّ عَبْرَةَ سَاعَةٍ أَذْرَيْتَهَا      تَشْفِيكَ مِنْ إِرْبَابٍ وَجِدِّ مُحَوِّلِ  
وَلَقَدْ سَلَوْتُ لَوْ أَنَّ دَاراً لَمْ تَلْح      وَحَلُمْتُ لَوْ أَنَّ الْهَوَى لَمْ يَجْهَلِ  
وَلَطَالَمَا أَمْسَى فُوَاذُكَ مَنْزِلاً      وَمَحَلَّةً لِظَبَاءِ ذَاكَ الْمَنْزِلِ<sup>(١)</sup>

يمكن قراءة الشطر الأول من المطلع على أنه بيان شعري موجه إلى الشاعر العباسي. لم يعد تقليد «الوقوف» كافياً في حد ذاته، إنه بحاجة إلى مزيد من التفكيك للترميز النفسي والعاطفي. يُشير أبو تمام بشكلٍ جميل إلى هذه النظرة المتعمقة لتقليد الوقوف على الديار بفعل الأمر «فانزِلِ»، كأنه يدعو جمهوره لإلقاء نظرة فاحصة على الوقوف وعلى الدار وما يميّزها ويجعلها مثيرة للاهتمام. يوضح الشطر الثاني من البيت الأول والبيت الثاني دور الأطلال العاطفي. إنها تعمل - من خلال أهميتها

(١) أبو تمام، ديوان ٢: ١٦-٧.

المجازية- كوسيط بين الشاعر الذي يقف في الوقت الحاضر، وبين مجموعة من التجارب السابقة التي تنهض للقائه في مشهد الآثار الدارسة. والديار هي تلك الإشارة التي تظهر للشاعر، فتبعثُ في ذهنه الماضي وارتباطاته. لكن هذا لا يعني أنه لو لم تظهر الديار لما تذكّر الشاعر الماضي على الإطلاق، بل يعني أن التجربة السابقة لم تكن لتجد مسرحًا تتجسّد عليه. يوضّح البيت الرابع أن للمنازل المهجورة وظيفة استحضر الماضي مجازيًا وإثارة العواطف المرتبطة به التي لولاها لظلت غير متبلورة في ذهن الشّاعر. يجد منزل الحبيب المجازي في قلب الشاعر ترجمة مادية في الديار المهجورة<sup>(١)</sup>. إذن -وكما يوضّح أبو تمام في هذه الافتتاحية- هكذا يعمل موتيف الأطلال في القصيدة الجاهلية. يصبح المشهد تجسيدًا ملموسًا لحالة الشاعر النفسية والعاطفية. ينبغي قراءة مثل هذه الأبيات في المطالع على أنها

---

(١) غالبًا ما نصادف تجاور المهجور والمأهول في المقدمات الطللية العباسية. تعد الديار المهجورة بمثابة انعكاسٍ مادي للقلب المهجور، كما أن التحلل والتلاشي هما انعكاس لحالة الشاعر العاطفية. وقد عبّر أبو تمام عن هذا المعنى بوضوحٍ شديدٍ في الأبيات الافتتاحية التالية:

أَجَلُ أَيُّهَا الرِّبْعُ الَّذِي خَفَّ أَهْلُهُ      لَقَدْ أَدْرَكْتَ فِيكَ النَّوَى مَا تُحَاوِلُهُ  
وَقَفْتُ وَأَحْشَائِي مَنَازِلُ لِلْأَسَى      بِهِ وَهوَ قَفَرٌ قَدْ تَعَفَّتْ مَنَازِلُهُ

تصوّراتٌ شعريّة، تهدف إلى شرح الأسس النفسية للصورة التقليدية. فهي تقدّم لنا المعنى المجرد الذي يكمن وراء الصور الملموسة لموقع المخيم المهجور، والأهم من ذلك أنّها تكشف لنا وللمستمعين العباسيين - وكلاهما جمهور بعيد عن مشهد الصحراء الأصلي - الوظيفة الشعرية لهذه الموتيفات.

من الواضح أن الطلل كان الموتيف الافتتاحي المفضّل لدى أبي تمام. عندما نفحص جميع مطالع قصائده، نجد أمامنا شرحًا شاملًا للوظيفة الشعرية لذلك الموتيف. مع ذلك وعلى الرغم من أنّ المطالع الطلليّة هي الأكثر شيوعًا في ديوانه، إلا أن النقاد الكلاسيكيين لم يروا فيها سيراً على طرق الأولين، بل رأوا في مطالعه الطلليّة تحويلاً معيباً. إنّ إلقاء نظرة فاحصة على هذه المقدمات الطلليّة لا يكشف الكثير عن استحقاق أبي تمام كشاعر فحسب، بل يكشف أيضاً عن وعيه بهيكل القصيدة، وإمكانية إعادة تشكيلها وتحويلها. ما نراه عند أبي تمام هو تطوّر في نقلة النسيب، الذي بدأ بشاعر مثل حسان بن ثابت. يتحدث ياروسلاف ستيتكيفيتش عن تحرير الاستعارة في جهود حسان لإدخال موضوعات ومرجعيات جديدة متعلقة بعصره في النسيب البدوي. والنتيجة هي جعل المحتوى للموتيف القديم «استعارياً».



المهم والجديد في القصائد هو أن الشكل الشعري القديم لا يفقد شيئاً من معناه في الوقت الذي يتحدث فيه الشاعر عن أشياء مبتكرة تماماً؛ لأنّ محتوى النسيب ولغته القديمين أصبحا في هذه المرحلة «شكلاً» من الاستعارات والرموز لأشياء قادمة<sup>(١)</sup>.

يصبح النسيب العباسي في مجمله استعارة أو أداة شعرية، يشير بها الشاعر العباسي إلى المفهوم المجرد الذي يفهمه على أنّه معنى النسيب الأصلي. وبالتالي، فهي عملية تأويلات وتعليقات نقدية. وعلى الرغم من أن بعض مقدمات أبي تمام الطلليّة تكشف عن رفض ظاهري لفكرة الأطلال، فإنّ «الرفض» هذا -وعلى غرار رفض أبي نواس- يؤدي إلى مستوى إضافي آخر من التجريد، وبالتالي إلى تحوّل في الموتيف. في القصيدة التاسعة من الديوان مثلاً، يتساءل أبو تمام عن التغير في مشهد النسيب، وهو تغير جغرافي وشعريّ في آن واحد. فتبدأ القصيدة بالأبيات الآتية:

أَيُّ مَرَعَى عَيْنٍ وَوَادِي نَسِيبٍ      لَحَبَّتُهُ الْأَيَّامُ فِي مَلْحُوبٍ  
مَلَكَتُهُ الصَّبَا الْوَلُوعُ فَالْفَت      هُ قَعُودَ الْبَلَى وَسُورَ الْخُطُوبِ

(١) ياروسلاف ستيكيفيتش، «صبا نجد»، ٦٠.

نَدَّ عَنكَ الْعَزَاءُ فِيهِ وَقَادَ الـ ... دَمَعَ مِنْ مُقْلَتَيْكَ قَوْدَ الْجَنِيبِ  
صَحِبَتْ وَجَدَكَ الْمَدَامِعُ فِيهِ بِنَجِيعٍ بِعَبْرَةٍ مَصْحُوبٍ<sup>(١)</sup>

لقد تغير مشهد الديار المهجورة وطُمس بسبب الرياح الشرقية المُحمَّلة بالأمطار. غير أن استخدام مفردة «نسيب» في البيت الافتتاحي يكشف أن هذا البيت أكثر من مجرد مشهد تقليدي. يقف أبو تمام على بقايا التقليد الشعري نفسه، متسائلاً عن النفع الذي يعود به، والوظيفة التي ما يزال بمقدوره القيام بها. تعترض مشهد الأطلال التقليدي صور الخصوبة التي تُقدّم بتقنية الاسترجاع الفني «فلاش باك» في البيت السابع.

وَبِمَا قَدْ أَرَاهُ رَيَّانَ مَكْسُوٍ      وَ الْمَغَانِي مِنْ كُلِّ حُسْنٍ وَطِيبِ  
بِسَقِيمِ الْجُفُونِ غَيْرِ سَقِيمِ      وَ مُرِيبِ الْأَلْحَاطِ غَيْرِ مُرِيبِ<sup>(٢)</sup>

في هذا مشهد، لا يبكي الشاعر الأيام الماضية التي ازدهرت فيها الديار فحسب، بل يدرك كذلك قدرته على استعادة تلك الأيام في الذاكرة، والأهم من ذلك، في الشعر. لقد تجرّد هذا المشهد المتحول، الذي يترك المرء دون عزاء، من الكثير من الأشياء التي باتت مفقودة الآن. بيد أن الشاعر ما يزال يراها بعين الذاكرة. هناك رواية أخرى لهذه الأبيات تستبدل عبارة «وبما قد

(١) أبو تمام، الديوان، ١: ١١٨.

(٢) المرجع نفسه، ١: ١١٨-١١٩.

أراه» في بداية البيت السابع بعبارة «ربّما قد أراه» مما يؤكّد أكثر على المستوى الافتراضي الذي لا تزال فيه المساكن خضراء ومورقة في عين العقل<sup>(١)</sup>. بناءً على هذا الاختلاف، سيكون معنى البيت على النحو الآتي:

ربما أراها [إن كانت لا تزال مأهولة]  
غنية بالمنازل المُزَيّنة بكل ما هو حلوّ وجميل.

هذه الرواية تدعم العبارة المُستنبطة «إن كانت لا تزال مأهولة». فالاستنتاج الذي توصل إليه أبو تمام في هذه القصيدة ليس بالبساطة التي يبدو عليها. ليس رفضاً للأطلال بقدر ما هو إدراك لدورها كعاملٍ شعريٍّ مُحَقِّزٍ. يستتج قائلًا «لا أشرك الأطلال في لوعتي ولا في نحبي»، لأنه يعرف أنّ ما يتناوله موتيف الأطلال في الحقيقة ليس الآثار نفسها. لطالما وقف أجيال من الشعراء على الأطلال وساءلوها، ولم يُجب على تساؤلاتهم أثر قطّ. ومع ذلك، ظلّوا يقفون ويتساءلون؛ لأن ما يُعالج هنا ليس الآثار نفسها، بل الصوت الشعري، وربما الذات.

---

(١) الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، تحقيق راجي الأسمر، بيروت: دار الخطاب العربي، ٢٠٠٥، ١: ٧٢.

فعلية السلام لا أشرك الأطل — لال في لوعتي ولا في نحبي  
فسواء إجابتي غير داعٍ ودعائي بالقفر غير مُجيب<sup>(١)</sup>

يفهم التبريزي أن الضمير في «فعلية» يعود إلى الحبيب السقيم المذكور في البيت التاسع، وليس إلى المسكن. بالنسبة إليه، يرفض أبو تمام الترحيب بالدار (كما نرى في الشطر الثاني)، بل يُحَيِّي الحبيب السقيم (الشاعر). في الحالتين، وسواء كان السلام على الحبيب أو على المسكن، يوضح أبو تمام في الشطر الثاني أنه لن يُشارك الديار المهجورة حزنه أو شغفه. يبدو له سؤال الديار المهجورة عديم الجدوى، لا سيّما أنه، كالعديد من الشعراء من قبله، اكتشف أنه لا يُمكن توقع إجابة من الصم الخوالد. ومع ذلك، نجده - مثلما كان الحال مع الأجيال التي سبقته من الشعراء - يقف ويتساءل. وهناك مفارقةٌ في صميم هذا الموقف الذي يلتمس فيه الشاعر الإلهام أو الصوت الشعري من الحجارة الصّامتة. ونجد تلميحا إلى إدراك طبيعة الوقوف على الأطلال المتناقضة في البيت الثاني عشر<sup>(٢)</sup>. فبعد أن ذكر أن استنطاق الحجارة الصمّاء وانتظار إجابتها سواء، يضيف أبو تمام أن بمقدور الأضداد إثارة بعضها البعض.

(١) أبو تمام، ديوان، ١: ١١٩.

(٢) المرجع نفسه.

رب خفضٍ تحت السرى وغناء من عناء ونضرة من شحوب  
وهكذا، فالصم الخوالد هذه قادرة على استحضار الكلام،  
والصمت قادر على استدعاء الصوت.

ويتجلى إدراك أبي تمام لدور الطلل الشعري في مطلع  
القصيدة الثالثة عشرة من الديوان، وقد استشهد الأمدي بيئتها  
الأوليين في موازنته. لكن وكما توضح سوزان ستيتكيفيتش، فشل  
الأمدي في فهمها على أنها خيال شعري، ورفضها باعتبارها  
مجرد مثل آخر على «فلسفة أبي تمام الحسنة»، أو على غموض  
شعره الذي «ليس على مذاهب الشعراء ولا طريقتهم»<sup>(١)</sup>.

مِن سَجَايَا الطُّلُولِ أَلَّا تُجِيبَا فَصَوَابٌ مِّنْ مُّقَلَّةٍ أَنْ تَصُوبَا  
فَأَسْأَلْنَهَا وَاجْعَلْ بُكَاءَكَ جَوَابًا تَجِدِ الشُّوقَ سَائِلًا وَمُجِيبًا<sup>(٢)</sup>

هكذا يشرح أبو تمام لنا وللجمهور العباسي دور الأطلال  
في استحضار الصوت الشعري. ويذكر نفسه بأنه على الرغم من  
أن الطلول لن تجيب، فإنها التي دفعته إلى طرح السؤال وإيجاد  
الجواب من خلال بكائه الذي هو في الحقيقة القصيدة نفسها.

---

(١) سوزان ستيتكيفيتش، أبو تمام وشعرية العصر العباسي، ٨٣. أنظر

أيضًا: الأمدي، الموازنة، ١: ٤٩٩.

(٢) أبو تمام، ديوان، ١: ١٣٢.

يوضّح أبو تمام في البيت الثالث فكرة الديار المهجورة كخيال شعري توضيحًا أكبر:

قَدَّ عَهْدِنَا الرُّسُومَ وَهِيَ عُكَاظٌ لِلصِّبَا تَزْدَهِيكَ حُسْنًا وَطِيًّا<sup>(١)</sup>

يذكر شارحو هذا البيت، كالتبريزي و عبد الحميد وغيرهما، أنّ عكاظ كان سوقًا شهيرًا يجتمع فيه الشعراء ما قبل الإسلام، ويعلقون بأن الإشارة إليه إشارة إلى ازدحام الديار وازدهارها عندما كانت مأهولة. ولكن لا يمكننا التغاضي عن الأهمية الكبرى التي يُمثلها عكاظ كمكانٍ لتجمّع الشعراء. فعلى الرغم من أن الفعل في البيت «قد عهدنا» يوحى بمعرفة الرسوم في حالةٍ مُختلفة، فإن استخدام الفعل «عهدنا» يفتح أمامنا أكثر من معنى. بالإضافة إلى معنى المعرفة السابقة أو الألفة، فعل «عهد» يحمل كذلك معنى التعود أو العادة على شيءٍ ما. بعبارةٍ أخرى، يمكن فهم البيت كما يأتي: لقد اعتدنا على أن تكون الرسومُ عكاظًا أو موقعًا للشعر والإلهام. ويؤكد الشطر الثاني على هذا المعنى من خلال الفعل «تزدهيك»، والذي يعني: تغري بك أو تحثك. يُقدّم تعليق عبد الحميد -«كذلك تستفزك»- الاستفزاز كمِرَادِفٍ مُحتمل. وهكذا، تصبح الأطلال مساحة مادية، والأهم من ذلك، مساحة نفسية تثير الإلهام.

---

(١) المرجع نفسه.

ويمضي أبو تمام في وصف الظروف المعتادة للآثار  
(المعهودة) كما لو كان فهرسة لعناصر المقدمة الطللية التقليدية  
بشكل عام. فيسلط الضوء على التغيير والفقد؛ بقوله «وصعوداً  
من الهوى وصبوباً»، ووصفه مجيء وذهاب القبائل والأحبة في  
إشارته إلى الزائر والمزور.

أكثر الأرضِ زائراً ومزوراً      وصعوداً من الهوى وصبوباً  
وكعباً كأنما ألبستها      غفلات الشبَابِ بُرداً قشياً<sup>(١)</sup>

يكشف أبو تمام أن المهم في مطلع القصيدة هو الإدراك  
المأساوي لمرور الزمن والفقد الذي يلحقه. وهذا الإدراك هو ما  
يمكن الشاعر من إيجاد صوت ولغة للتحديث عن خسارته. ونجد  
هذه الفكرة واضحة في البيت السادس من القصيدة:

يَبِينُ الْبَيْنُ فَقْدَهَا قَلَّمَا تَع      رِفُ فَقْدًا لِلشَّمْسِ حَتَّى تَغْيَا<sup>(٢)</sup>

يعيدنا هذا إلى المفارقة المتأصلة في موقف التأمل في  
الماضي الذي وصفه أبو تمام في ما ورد سابقاً. يبدو أنه يشرح  
في القصيدتين مضمون المقدمة الطللية النفسي، وخاصة تأثيرها  
على الشاعر وإدراكه لعواطفه ومشاعره. تكاد تنتهي المقدمة

---

(١) المرجع نفسه.

(٢) المرجع نفسه.

الطللية دوماً بإدراكٍ للتناقض كما يوضح أبو تمام. ومن هذا الإدراك يصدحُ الصوت الشعري.

تواصل القصيدة وصف الشيخوخة ومشيب الرأس كتعزيزٍ لعملية الانتقال إلى قسم المديح. وبعد وصفه للزمن وجعله الرجال شيئاً، ضِعفاء، غير مرغوب فيهم، يجد أبو تمام في ممدوحه استثناء من كل ذلك. إنَّ مرور الزمن يجعل فضائل أبي سعيد أكثر تجلياً وتزيد من رغبة الآخرين في التقرب منه. وهذا ما يجعل مديحه طيباً ولذيذاً بقدر وصف الديار والتشيب.

كُلَّ يَوْمٍ تُبْدِي ضُرُوفَ اللَّيَالِي      خُلُقًا مِنْ أَبِي سَعِيدٍ رَغِيَا  
طَابَ فِيهِ الْمَدِيحُ وَالتَّدْحَتِي      فَاقَ وَصَفَ الدِّيَارِ وَالتَّشِيْبَا  
لَوْ يُفَاجَأُ رُكْنَ النَّسِيبِ كَثِيرٌ      بِمَعَانِيهِ خَالَهُنَّ نَسِيَا<sup>(١)</sup>

في هذه الأبيات لا يُحدث أبو تمام ثورة في عملية الانتقال أو التخلص إلى قسم المدح فحسب، بل يعلق كذلك على آراء، كرأي ابن قتيبة، فيما يتعلّق بدور وصف الديار في قسم المدح. يرى النقاد التقليديون أن موتيف الأطلال أو الأحباء الراحلين يعمل كوسيلة للتهيئة والإعداد، يجذب من خلالها الشاعر انتباه الجمهور شيئاً فشيئاً قبل أن يصل إلى غرض قصيدته. يقدّم ابن قتيبة هذا في قوله:

---

(١) المرجع نفسه، ١: ١٣٤.



مُقَصِّد القصيد إنما ابتداءً فيها بذكر الديار  
والدَّمَن والآثار، فبكا وشكا، وخاطب الرِّبع،  
واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها  
الظاعنين .... ثم وصل ذلك بالنسيب<sup>(١)</sup>، فشكا شدة  
الوجد وألم الفراق، وفرط الصَّباة والشوق، لِيُميل  
نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به  
إصغاء الأسماع، لأن التشبيب قريبٌ من النفوس،  
لائطٌ بالقلوب<sup>(٢)</sup>.

ويضيف ابن قتيبة أن الشاعر متى تأكَّد من حصوله على انتباه  
الجمهور وتعاطفه، يشرع في المدح، مما يعطي مديحه صدى  
أكبر ويجعله أكثر تأثيراً<sup>(٣)</sup>. في انتقاله من المطلع إلى المدح،  
يصرح أبو تمام بأن مدحه لهذا الممدوح ليس بحاجة إلى مقدمة  
أو تمهيد، لأنه عذب بقدر ما يكون النسيب، لدرجة أن شاعر

---

(١) يميّز ابن قتيبة بين عنصري الأطلال والنسيب، فيذكر أن النسيب ينطبق  
تحديدًا على المقدمة الغزلية التي يصف فيها الشاعر الحبيب ويشكو  
من الألم والأسى الناتجين عن الانفصال والشوق. وهذا التمييز مشار  
إليه في كتاب الشعر والشعراء، ٣.

(٢) المرجع نفسه، ٢٠.

(٣) المرجع نفسه، ٢١.

الغزل المعروف كُثيرَ عَزّة<sup>(١)</sup> قد يخطئ ويعتبره نسيبًا. في هذه الأبيات، لا يشي أبو تمام على المدح فحسب، بل يقدم أيضًا تعليقًا نقديًا على الفهم التقليدي لدور النسب؛ باعتباره مجرد مقدمة تمهد الطريق للقسم الأكثر مركزية في القصيدة. إنه يفعل كل ذلك في الوقت الذي يقدم لنا فيه انتقالات مثالية وسلسلة بين الأفكار والموتيفات التي تتطور منطقيًا عن بعضها البعض.

يُعد المثال الأخير الذي سأقدمه هنا أكثر ما يمثل الميتانسيب لدى أبي تمام وتجريده التفسيري للعنصر الأولي الذي هو الأطلال. في هذا المثال يُقدم لنا أبو تمام مشهدًا لأطلالٍ غابرة، ونجده مُنشغلًا بالعملية ذاتها التي تُولف الموتيف. وأفضل وصف يمكننا إطلاقه على هذا الأمر هو أنه تجريد للوقوف على الأطلال وكشف عن وظيفته الشعرية. أستخدم مصطلح «التجريد» هنا للإشارة إلى العملية التي يحددها تشارلز ألتيري في سياق عمله على شعر والاس ستيفنز. يلخص ألتيري قوى ونطاق التجريد في الشعر في أربعة مبادئ:

---

(١) كُثيرَ عزة (ولد حوالي عام ٢٣ / ٦٤٤) هو شاعر أموي من المدرسة العذرية. أنظر إحسان عباس، «كثير بن عبد الرحمن (المعروف بكُثير عزة)، موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية. [http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/kuthayy-](http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/kuthayy-ir-b-abd-al-rahman-SIM_4587)

هناك أربعة مبادئ جوهرية في تحديد التجريد ونطاقه في الشعر. أولاً، التجريد وسيلة الشعر للكشف عن مكامن العالم، في حين يضع نفسه في مواجهةٍ ضد السعي وراء الافتراضات التي يمكن الحكم على حقيقتها كأوصاف.

ثانياً، التجريد نقيض «الحقيقة»، لأنه يتمتع بالقوّة كعملية لا كتقرير. ويمكنه مقاومة ضغوط الواقع؛ لأن بمقدوره أن يقاوم التسيؤ/ التحجر. ثالثاً، هذه العملية تدّعي واقعية أو تحمل تفسيرات للواقع؛ لأنه يمكن اعتبار العملية بحدّ ذاتها واقعة في فضاء مُعيّن (فضاء القصيدة)، حيث نجد أنفسنا أمام عرضٍ لقوانا الشخصية. يتيح لنا هذا الموقع طريقةً لفهم العمليات التي تضع أماننا إحساساً بالذات وقد أصبحت غير شخصيّة أو تجاوزت الشخصية، وتقدّم على مستوى يُمكن فيه تفادي تسيء الذات وما ينتج عنه من أشكال أيديولوجية. وأخيراً، لهذه الممارسات التجريدية نتيجة مُهمّة، تتمثل في كونها تمكّنا من أن نُظهر لأنفسنا القوى والعلاقات البشرية في بيئة ذات كثافة، تسمح لنا

بالادعاء بالنبل دون خطاب الاغتراب المُصاحب<sup>(١)</sup>.

يعد مثل هذا التجريد الذي «يتمتع بالقوة كعملية لا كتقرير»، الوصف الأمثل لمقدمة أبي تمام هذه. فهو لا يُقدّم لنا افتتاحية ظلّية أخرى، بل يعرض الجوهر الشعري الذي يكمن في صميم كلّ مقدمة ظلّية. لقد استغنى عن الأسماء المُحدّدة للأشخاص والأماكن التي هي أساس مشهد الأطلال التقليدي، ليكشف عن الاستعارة المركزية في كلّ مشهدٍ من المشاهد الظلّية. تُمثل الآثار المادية والمواجهة معها مواجهة الشاعر لفنائه وتلاشيه الشخصيّن، ويظهر تفكيك الرموز هذا من الشطر الأوّل في القصيدة. يوضّح لنا أبو تمام أننا لا نقف الآن أمام سقط اللوى أو الدخول. هذا ليس دار مية أو خولة، بل هو طلل الجميع، طلل كل العشاق الراحلين، والأهم، طلل كل الشعراء الذين وقفوا متأملين. تبدأ القصيدة الثانية والأربعون من الديوان في مديح خالد بن يزيد بالأبيات التالية:

طَلَّلَ الْجَمِيعَ لَقَدْ عَفَوْتَ حَمِيدَا      وَكَفَى عَلَي رُزْئِي بِذَاكَ شَهِيدَا

(١) تشارلز ألثيري، «لماذا يجب أن يكون ستيفنز تجريدياً، أو ما يمكن للشاعر أن يتعلمه من الرسم»، في والاس ستيفنز وشعرية الحدائث، تحقيق: ألبرت جيلبي (نيويورك: مطبعة جامعة كامبريدج، ١٩٨٥)،

دِمْنٌ كَأَنَّ الْبَيْنَ أَصْبَحَ طَالِبًا      دَمِنًا لَدَى آرَامِهَا وَحُقُودَا  
قَرَبَتْ نَازِحَةَ الْقُلُوبِ مِنَ الْجَوَى      وَتَرَكْتَ شَأْوَ الدَّمَعِ فَيْكَ بَعِيدَا  
خَضِلاً إِذَا الْعَبْرَاتُ لَمْ تَبْرَحْ لَهَا      وَطَنًا سَرَى فَلَاقَ الْمَحَلَّ طَرِيدَا  
أَمْوَاقِفَ الْفَتِيَانِ تَطْوِي لَمْ تَزُرْ      شَرَفًا وَلَمْ تَنْدُبْ لَهُنَّ صَعِيدَا  
أَذَكَّرْنَا الْمَلِكَ الْمُضَلَّلَ فِي الْهَوَى      وَالْأَعَشِيَيْنِ وَطَرْفَةً وَلَيْدَا  
حَلَّوْا بِهَا عُقْدَ النَّسِيبِ وَنَمَنُوا      مِنْ وَشِيهَا حَلَلًا لَهَا وَقَصِيدَا<sup>(١)</sup>

في هذه المقدمة، يجرد أبو تمام مشهد الأطلال من ارتباطاته بمشهد مادي معين، فيتناوله كاستعارة ويعرضه كممارسة شعريّة. كان أبو تمام قادرًا على اختراق الوصف التقليدي وصور النسيب ليجد ما يُسمّيه ياروسلاف ستيتكيفيتش «الرمزية الأصليّة»<sup>(٢)</sup>. تعد هذه المقدمة الطللية من نواحٍ عدّة موقفاً من التقليد ذاته. فنجد في عبارة «طلل الجميع» مقاربة غير معتادة للمشهد الافتتاحي المألوف.

يلخص البيتان الأولان موقف الشاعر من الأطلال، ويُعقدان علاقته بها. وفي تعليقه على الديوان، يشير عبد الحميد إلى

(١) جميع الشعراء الذين ورد ذكرهم شعراء جاهليّون. الملك الضليل هو امرؤ القيس، والأعشيان هما علي الأرجح: أعشى قيس وأعشى باهلة. أبو تمام، ديوان، ١: ٢٢٧ - ٢٢٨.

(٢) ياروسلاف ستيتكيفيتش، «نحو مُعْجَمِ رثائيّ عربيّ»، ٥٨.

الالتباس الموجود في الشطر الثاني، واصفًا إياه بحالة «قلبٍ للبعيرة». تقدم عبارة «وكفى على رُزئي بذاك شهيدًا» الرزء (أي الفقد) كشاهدٍ على طمس الآثار. يقول عبد الحميد: «والعبارة المستقيمة في عجز البيت أن يقول: «وكفى برزئي على ذلك شهيدًا» يعني أنني أستشهد برزئي على أنك كنت حميدًا، لكنه قلب العبارة، فصار المعنى: وكفى ذلك -أي عفاؤك ودروس معالمك- شهيدًا على حزني»<sup>(١)</sup>. لدى الأمدي مشكلة مماثلة مع هذا الشطر، إذ يشخصها كحالة قلب، خاصة أنه يفهم «ذاك» كإشارة، ليس إلى عفاء الأطلال، ولكن بشكلٍ أكثر تحديدًا إلى حقيقة أنها قد تلاشت في حالة من النعيم. يعلق الأمدي على هذا البيت كآلآتي:

أراد (أبو تمام) وكفى بأنه مضى حميدًا شاهدًا  
على أنني رُزئت، وكان وجه الكلام أن يقول: وكفى  
برزئي شاهدًا على أنه مضى حميدًا؛ لأن حميدًا من  
الطلل قد مضى، وليس بشاهد ولا معمول، ورزؤه  
بما يظهر من تفجّعه مُشاهد معلوم. فلئن يكون

(١) محمد محيي الدين عبد الحميد، تحقيق، شرح ديوان أبي تمام، مجلدان، (مكتبة محمد علي صبيح)، ٢٥٠.

الحاضر شاهداً على الغائب أولى من أن يكون  
الغائب شاهداً على الحاضر<sup>(١)</sup>.

يرى الأمدي أنّ رزء الشاعر أمر جليّ معلوم، في حين أنّ  
حيوية الأطلال التي طُمست بحاجة إلى إثبات، وبالتالي فهي غير  
مؤهّلة للوقوف كشاهدٍ على أيّ شيء. تقوم بنية «وكفى على  
رزئي بذاك شهيدا» على دعوة شيء للوقوف شاهداً على شيء  
آخر. يشوّس أبو تمام قطبي هذا البناء. وعلى الرغم من أنّ  
المعلقين يعتبرون هذا الالتباس أحد أوجه قصور أبي تمام، فمن  
الممكن تقدير ذلك في تعبيره عن الدّور الشعري المركب  
للأطلال كرمزيّة ومجاز.

يصبح موقف النسيب الذي هو بطبيعته انعكاساً للذات<sup>(٢)</sup>،  
انعكاساً شعرياً كذلك في يد أبي تمام. في البيتين الثالث والرابع

---

(١) الأمدي، الموازنة، ١: ٢١٧. للتعليق على هذا البيت، أنظر أيضاً:  
أحمد بن محمد المرزوقي، شرح مشكلات ديوان أبي تمام، تحقيق:  
عبد الله الجربوع، (مكة: مطبعة التراث، ١٩٨٦)، ١٧١؛ الصولي،  
أخبار أبي تمام، ٢٤٥.

(٢) «في كل قصيدة، وبالتأكيد في كل نسيب، يُعبّر الشاعر عن نفسه،  
أو يتحدث عن نفسه أو حتى لنفسه، على الرغم من كونه شخصيته  
تحدث عادةً بطريقة غير شخصية على نحو ما»: فان خيلدر، «الذات  
المُجَرّدة في الشعر العربي»، مجلة الأدب العربي ١٤ (١٩٨٣): ٢٢.

يأخذ أبو تمام الصورة الطللية الشائعة للبكاء، ويُقدم تفسيراً شعرياً لدموع الشاعر. فهي تقرّب ما هو بعيد في المستوى العاطفي والإبداعي. إن أسى الشاعر واندفاعه العاطفي هما ما يسمحان له باستحضار الذكريات والرؤى والصور (الشعرية) لما فقده. ما يتوق إليه الشاعر وبيكي عليه في مقدمة القصيدة الطللية العربية بعيد دائماً، إلا أنّ الطلل يمكن الشاعر من استحضار هذا البعيد. وهكذا يكشف أبو تمام عن الوظيفة الاستعارية والشعرية للدموع التي هي الرابطة الشعرية بين الشاعر وأسلافه (كما نرى في البيتين ٦ و٧).

يُقدّم مشهد الأطلال مساحة يتفاوض فيها الشاعر مع الشعراء السابقين، ويضع نفسه بوعي في تراث من التعبير الشعري. وكما أنّ الآثار المتلاشية تمثل تذكيراً بالأحباء الراحلين، وتستحضر أطياهم وذكرياتهم، تمثل الأطلال في هذه المقدمة كذلك تذكيراً بالشعراء السابقين؛ الذين وقفوا الموقف ذاته، والماضي المُستحضر هنا هو الماضي الشعري. تعتبر الأطلال الرابطة التي تجمع هذا الشاعر المُحدث الجديد بتراثه وأسلافه الموجودين فيه. وبالتالي، فإن ما يقف عليه أبو تمام في هذا الافتتاح ليس الأطلال، بل هو في الواقع فعل الوقوف على الأطلال نفسه. المواقف، أماكن وقوف الشعراء السابقين، هي ما يُزار عاطفياً.



هذا يستحضر ذكرى الشعراء المذكورين في البيت السادس. والدموع التي يذرفها شاعرٌ عباسي على موقع الطلل المتخيل هي تحية لمصادر إلهامه وللشعراء الذين يحاكيهم أو يعارضهم في شعره. الدموع هذه هي موضوع القصائد. إنها المفتاح لفك «عقدة النسيب»، من أجل عبور تلك العتبة الإبداعية الأولية وفتح أبواب القصيدة.

تنتهي المقدمة الطللية عندما يحقق الشاعر التناقض الكامن في موقفه (وهو التناقض الذي أشرنا إليه في المقدمات الأخرى التي ناقشناها). يدفع تحقيق هذا التناقض بالقصيدة إلى الأمام - من التأمل في الأطلال الصامتة إلى الرحلة - أي قسم القصيدة الذي يمثل المسعى الشعري نفسه أفضل تمثيل، كما سنرى في الفصل التالي. يُعتبر قسم الرحلة نتيجة لإلهام النسيب. ينتهي مطلع أبي تمام بتحديد لهذا التناقض المحفّز الذي يوجه انتباه الشاعر نحو مهمته الشعرية.

فاطلب هدوءًا بالتقلقل واستثر بالعيس من تحت السهاد هجوداً<sup>(١)</sup>

ألف أبو تمام نسيبه هذا بقدر من الانفصال والتحرّر. إنه نسيبٌ مكتوب في وقتٍ بدأ فيه الشاعر العباسي ينظر إلى النسيب

---

(١) أبو تمام، ديوان، ١: ٢٢٨.

وموتيف الأطلال «من مسافة حنينٍ إلى شيءٍ مفقود»<sup>(١)</sup>.

يشرح سلافوي جيچك في كتابه "Looking Awry" مفهوم الأنواع الفنية الواعية ذاتها (meta-genres) بإشارةٍ إلى الثقافة الشعبية الحديثة؛ فيستخدم أفلام الغرب الأمريكي westerns ليشرح مستوى من الوعي الذاتي يكون مُتضمَّنًا بالضرورة عند الشروع في اعتماد نوعٍ أدبي يحاول المرء -قاصداً- إعادة إنشائه أو استعادته بشكلٍ ما. هذا شبيه بصنع فيلم بالأبيض والأسود أو فيلمٍ صامت، في وقت يُنظر فيه إلى مثل هذه الأفلام على أنها آثار من حقبة ماضية. فيكون الفنان حينها -سواء كان شاعراً أو صانع أفلام- مدركاً دقائق هذه الأنواع التي يستعيدها ودارساً عملياتها المكوّنة. يطلق جيچك على أفلام الغرب في الستينيات صفة أفلام الغرب الواعية ذاتها (meta-westerns)؛ لأنها صُنعت في وقت يرى فيه كلُّ من صانع الفيلم والجمهور هذا النوع من الأفلام على أنه شيء من الماضي. وهذا ما يجعل الجمهور والفنانين يشعرون بوعي نقدي وإدراك مستمرّين لعمليات هذا النوع الفني الذي أمامهم. بعبارةٍ أخرى، لم يعد ما يبهرننا أو

---

(١) سلافوي جيچك، كتاب: "Looking Awry: An Introduction to

"Jacques Lacan through Popular Culture" (كامبريدج، إم إيه،

مطبعة معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، ١٩٩١)، ١١٣.

يستحوذ على اهتمامنا في هذه الحالة هو المشهد نفسه؛ سواء كان مشهداً من فيلم الغربي أو مشهد الأطلال في النسيب العباسي. ما يبهرنا ويهمنا هو نظرة الآخر الساذج البعيد الذي افتتن بهذا المشهد ذات يوم<sup>(١)</sup>. هذا الآخر الساذج المفتون هو مرتاد السينما الذي شاهد الفيلم الغربي بدون مسافة الحنين إلى الماضي، دون الوعي بالنوع الذي لا يسعنا إلا أن نمتلكه اليوم. وبالمثل، فإن ما يبهر الشاعر العباسي ويثير اهتمامه هو نظرة الشاعر الجاهلي نفسها. ما يفعله النسيب العباسي هو محاولة فهم افتتان الشاعر الجاهلي بمشهد الأطلال. ربما فقدت الأطلال قدرتها على السحر، لكن الشاعر العباسي يظل مفتوناً بنظرة سلفه المفتون بها، بدمنها وحنادقها التي عفا عليها الزمن. إنه انبهاؤٌ بموقف الشاعر الجاهلي، نتشاركه نحن القراء المعاصرين مع العباسيين. لم تعد الصور أو الموتيفات الأصلية تصدق في حد ذاتها، ولكن يُنظر إليها باستمرار على أنها استعارات شعرية، تساعد في تفسير الروابط المجازية الأعمق التي كانت قريبة من الواقع أو السطح في القصيدة الجاهلية الأصلية.

---

(١) المرجع نفسه، ١١٤.

## تحرير موتيف الأطلال: ما بعد أبي تمام

إنّ تأملات أبي تمام الشعرية في التقاليد الافتتاحية للقصيدة العربية (على الرغم من كونها مُتكلّفة وتجريدية للغاية في بعض الأحيان)، مهّدت الطريق لوسيلة أكثر تحرّراً وإبداعاً في استخدام الموتيفات الأصلية في القصائد العباسية اللاحقة. وبسبب مقاربة أبي تمام الإيضاحية والتفسيرية، بات بمقدور شاعرٍ لاحقٍ مثل المتنبي استخدام موتيف الأطلال كاستعارة، دون الحاجة إلى تسويغها وتفسيرها، ودون الإسراف في التفكير في موقعها في القصيدة الأصلية. فبالنسبة إلى شاعرٍ جاهلي مثل لبيد، كانت الأطلال صورةً مادية ملموسة ومرتبطة بشبكة من العلاقات. مع أبي تمام، أصبحت الأطلال مجازاً يحتاج إلى تفكيك وتجريد واعيين. أما في افتتاحيات المتنبي، فقد تحرّر المجاز تماماً، فصار في مقدور الشاعر استخدامه دون الوعي الذاتي الذي يجعل منه مُمارسةً شعريّة. فجاءت إشارات المتنبي إلى مشهد الأطلال الأصلي غير قلقة من أن تبدو قديمة أو نافرة. ويرجع ذلك تحديداً إلى تأملات وتمحيصات شعراء مثل أبي تمام كانوا منشغلين بالوظيفة الشعرية لهذه الموتيفات الموروثة. من خلال هذا الانشغال الواعي -والذي وصفناه بالميثاشعري-، جعل

الجيل الأول من الشعراء العباسيين القصيدة الجاهلية متاحة لمعاصريهم، وجعلوا موتيفاتها طارئة وملائمة للعصر.

هكذا، مرت موتيفة الأطلال بعملية تحوّل؛ أخذتها تدريجيًا من كونها انعكاسًا ماديًا لمشهدٍ متكرر قد يكون موجودًا في الواقع إلى استعارةٍ شعرية، ثم في النهاية إلى مفهوم مُجرّد، يمكن للشاعر الرجوع إليه، مع افتراض أن قُرّاءه ومستمعيه يدركون أهميته مُتعدّدة الطبقات. بات من الممكن إبراز موتيف الديار في افتتاحية قصيدة خارج مشهد الأطلال تمامًا، كما يفعل المتنبي في مطلع قصيدته في مدح علي بن إبراهيم التوخي:

أحقُّ عافٍ بدمعك الهممُ      أحدثُ شيءٍ عهدًا بها القِدَمُ<sup>(١)</sup>

هذه الافتتاحية ليست وقوفًا تقليدياً على الأطلال. في الحقيقة، هذا ليس مشهد أطلالٍ على الإطلاق. يمكن تصنيفه ضمن افتتاحيات الحكمة الخاصة بالمتنبي. بيد أنه وبمُجرّد استخدامه لكلمة «عافٍ»، يستحضر مشهد الديار المطموسة. تُعد هذه الصفة المرتبطة بالأطلال كافية لتوفير الخلفية اللازمة للاستعارة. وبالاعتماد على فهم جمهوره المترسّخ للمشهد الأصلي، يقوم المتنبي بعد ذلك بقفزة شعرية؛ بمقارنته «الأحق

---

(١) عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٦)، ٤: ١٧٩.

العافي» الذين يبكيه الشعراء بالهمم الضعيفة للناس في عصره. فيدعي بأن الهمم التي عفت هي التي تستحق الدموع. لقد عفا عليها الزمن، لدرجة تعذر التعرف عليها. صحيح أن هذه الافتتاحية لا يمكن تقديرها حق التقدير دون قراءتها إزاء افتتاحيات طليية أخرى. ولكن يمكنها أن تكون استعارة ذات مغزى عالمي. لم يمكن استخدام موتيف الأطلال على هذا النحو ممكناً لولا المرحلة السابقة من التفكيك والتفسير. وهي المرحلة التي أعادت إحياء ما عفا من موتيفات القصيدة، وكشفت عن إمكاناتها الشعرية المتجددة.

## الفصل الرابع

### «أجاوزُ بيتاً بعد بيت»: الرحلة في الشعر العباسي

يروى كتاب الأغاني حكاية مُثيرة للاهتمام، في سياق الكلام على سيرة الشاعر الجاهلي ليبيد بن ربيعة. فعندما كان برفقة وفدٍ إلى بلاط ملك المناذرة (النعمان) في مدينة الحيرة، تطوع ليبيد لتمثيل المجموعة أمام الملك. لكن الوفد لم يكلفه بهذه المهمة قبل اختباره.

أولاً، اختبر رجال قبيلة ليبيد قدراته الشعرية من خلال جعله يرتجل بعض الأبيات في هجاء سنبله هزيلة من العشب، وأخبروه أنهم سيبلغونه قرارهم في الصباح. في تلك الأثناء، أمر عمّه بعض الرجال بمراقبة الشاب: إذا نام طوال الليل، فإنه ليس بشاعرٍ حقيقي وإنما ينشد أشعار الآخرين، أمّا إذا ظل مستيقظاً، فإن أبياته من تأليفه. وبينما كانوا يراقبونه، وجدوه قد امتطى جملة المسرح، وظلّ يطوف به طوال الليل حتى أشرق الشمس. بعدها حلّقوا

رأسه بالكامل إلا ناصيته، ثم ألبسوه الحُلَّة وأخذوه  
إلى النعمان<sup>(١)</sup>.

تستشهد سوزان ستيتكفيتش بهذه الحكاية، وتصفها بأنها  
«أول فتح شعري للبيد، طقس عبور من الصِّبا إلى الرجولة». غير أن ما يثير اهتمامي في هذه القصة هو الكيفية التي قُبِل بها  
لبيد كشاعر. لم يثق رجال عشيرته بتمثيله لهم أمام ملك  
المناذرة حتى تأكّدوا من أنّه شاعرٌ بالفعل. فعلى الرغم من أنه  
اجتاز الاختبار الشعري الذي أخضعوه له أولاً، إلا أن يقظته في  
الليل ومغامرته خارج حدود المخيم تشهدان بالفعل على  
موهبة الشعرية. إن «الناقة المُسرّجة» و«قطع الليل راكبًا» هما  
علامتان أو استعارتان للقدرّة على الانفصال عن الآخرين -  
أولئك الذين ينامون الليل كُله - ورؤية أو قول ما لا يستطيعون  
رؤيته أو قوله.

يروى ابن رشيق قصة مماثلة عن الشاعر الأموي الفرزدق:

رُوي أن الفرزدق كان إذا صُعبت عليه صنعة

---

(١) سوزان ستيتكفيتش، «الصم الخوالد تتكلم: الشعر الجاهلي وشعرية  
الطقوس» (إيثاكا، نيويورك: مطبعة جامعة كورنيل، ١٩٩٣)، ٤٦ -



الشعر ركب ناقته، وطاف خاليًا منفردًا وحده في  
شعاب الجبال، وبطون الأودية والأماكن الخربة  
الخالية، فيعطيه الكلام قياده<sup>(١)</sup>.

تعدّ هذه الحكايات نقطة انطلاقٍ لتتبع تطوّر قسم الرحيل،  
وبالأخص الطريقة التي فكّك بها الشعراء العباسيون هذا الجزء  
من القصيدة وجرّده. فمع التحول من التقليد الشفوي إلى  
التقليد الكتابي، تناول شعراء العصرين الإسلامي الأول والأموي  
قسم الرحيل بالتأمل والتمحيص، ما أدى إلى إعادة صياغة أكثر  
شمولاً وميتاشعريّةً على نحوٍ ملحوظ على أيدي الشعراء  
المُحدثين في العصر العباسي. كانت الرحلات العباسية أكثر  
شعريّة، حيث كانت الناقة هي البيت الشعري، والأراضي  
المقطوعة هي هيكل القصيدة. تكشف الأخبار كالتّي ذكرناها  
كيف أن الشاعر هو الذي يسافر أو الذي يفصل نفسه عن الآخرين.  
وهذا يفسر كون الشعراء العباسيين اللاحقين قد وجدوا في  
موتيف الرحيل وسيلة للتأمل في فعل التأليف وأداء القصيدة.  
لقد تطورت الرحلة الصحراوية من كونها حافزًا لتأليف القصيدة  
إلى اعتبارها استعارة للقصيدة.

---

(١) ابن رشيّق، العمدة، ١٩٦.

يشير ياروسلاف ستيتكيفيتش إلى أقسام القصيدة الثلاثة، النسب، وهو موتيف الفقد والشوق، والرحيل، وهو موتيف السفر أو الارتحال، وغرض القصيدة الذي عادةً ما يكون مديحًا أو هجاءً للذات أو لآخر<sup>(١)</sup>. يصفُ الشّاعر في قسم الرحيل سفره وحيدًا في الصحراء، وغالبًا ما يتضمّن ذلك أوصافًا لمطيّة الشاعر. وإذا أردنا مطابقة هذه الأقسام الثلاثة مع نموذج طقوس العبور، كما تفعل سوزان ستيتكيفيتش في كتابها «الصم الخوالد تتكلم»، فيمكننا اعتبار الرّحيل عبّةً أو مرحلة انتقال. إنّه القسم الذي يفصل فيه الشاعر نفسه عن ركود النسب أو تعطله، ويدخل في حالة هامشية لا يُرافقه فيها سوى ناقته الوفية<sup>(٢)</sup>. هذه المرحلة هي انتقال من حالة الفقد والتعطل في المطلع إلى التأكيد على الروابط الاجتماعيّة أو إعادة ترسيخها في قسم الأخير الذي هو قسم الغرض.

وفي قصيدة المديح، يلعب قسم الرحيل وظيفةً طقوسيةً مهمّةً، إذ يمنح الشاعر وسيلةً لدخول حضرة الممدوح مجازيًا. فالرحلة تصف في الغالب دخول الشّاعر في البلاط، شعريًا أو

(١) أنظر: ياروسلاف ستيتكيفيتش، «صبا نجد: شعريّة الحنين في النسب العربي الكلاسيكي»، (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٩٣)، ٢.

(٢) سوزان ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم»، ٢٦.

شعائريًا، وتُشكل انتقالًا بين قِسْمَيْ النسيب والمديح. في قسم الرحيل، يتحمل الشاعر المشاق، أملًا في المكافأة التي سيمنحه أياها الممدوح في نهاية طقس المديح الناجح. في قسم الرحيل، «لا يكون الشّاعر على اتصالٍ مُضاعف بالطبيعة وحسب، بل يتحوّل، من خلال سلسلةٍ مُمتدّة من التشبيهات التوسيطية والمشاهد المستمدة من عالم الحيوان، إلى مُمثلٍ أو عميلٍ لتلك الطبيعة المتوحشة التي يجب أن يقاومها وأن يجتازها بطريقةٍ أو بأخرى<sup>(١)</sup>».

وقد تطوّر قسم الرحيل في القصيدة العربية الكلاسيكية بمرور الوقت. ما يصفه ياروسلاف ستيتكيفيتش - في الاقتباس أعلاه - ينطبق بشكلٍ أساسي على الرحيل في القصيدة الجاهليّة. يتضمّن هذا القسم وصفًا للمطية والأرض التي يقطعها الشاعر في رحلته، وأحيانًا يتضمن تحديدًا لوجهة الرحلة التي تكون في قصائد المدح نحو الممدوح. تمثّل «السلسلة الممتدّة من التشبيهات التوسيطية والمشاهد» طقوس الدخول في حضرة الممدوح بشكل غير مباشر. فيجسد موتيف الرحيل هذا أيضًا عملية الاتصال ذاتها؛ عملية «العبور» التي تؤديها القصيدة.

---

(١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، «صبا نجد»، ٤٥.

وتتبع ريناتى جاكوبى تحول قسم الرحلة من سرد وصفى إلى طقوس بلاطية. تطلق على هذا القسم اسم «قسم الناقة»، وتميز فيه بين موضوعين فرعيين: الوصف والرحيل. يتوافق الوصف حسب فهم جاكوبى مع «التشبيهاً التوسطية والمشاهد» التى أشار إليها ياروسلاف ستيتكيفيتش. وهنا نواجه أوصافاً مختلفة للناقة ولتضاريس الصحراء. إن الرحيل «ليس متكرراً بأي حال من الأحوال كالوصف، وهو يؤكد على شجاعة الشاعر فى الأماكن المنعزلة والمخيفة، حيث يكون فى خطر دائم أن يضلّ طريقه، وليس هناك ذكرٌ لوجهة الرحلة ولا لأيّ خطّ سير<sup>(١)</sup>». إن موتيف الرحيل - كما تقدّمه جاكوبى - هو ما يؤسس لقدرة الشاعر على غزو العالم غير المُستأنس الذى يشير إليه ستيتكيفيتش. ينصب التركيز فى القصيدة الجاهلية على وصف الناقة ورحلة الشاعر المحفوفة بالمخاطر. وبالتالى، فإن هذا الجزء من الرحلة يكون وصفيّاً وسرديّاً للغاية. إن ارتباطه الطقوسى أو التلميحى بالقسم التالى من القصيدة (المديح فى قصيدة المديح) جليّ بقدر ما سيكون لاحقاً على أيدي العباسيين.

(١) ريناتى جاكوبى، قسم الناقة فى قصيدة المديح، مجلة الأدب العربى

تتبع جاكوبي التغييرات التي حدثت في قسم الناقاة في العصرين الإسلامي الأول والأموي، وتكشف عن فقدان تدريجي لسماته السردية والوصفية. إذ ظهرت «قصيدة جديدة» تتكون بشكل رئيسي من النسب والمديح. قُلص قسم الرحيل إلى مجرد موتيف يسبق قسم المديح. «إن تقنية مزج الرحيل والنسب وتكرار حرف الجر «إلى» مع التأكيد على الغاية والوجهة، ستصبح أداة مفضّلة في الشعر الأموي<sup>(١)</sup>». أصبحت الأبيات التي تبدأ بحرف الجر «إلى» وسيلة للإشارة إلى الوجهة النهائية للقصيدة. تمثل هذه الإضافة المسارّة المميزة إلى موتيف الرحيل أهمية كبيرة. وبعد تجريده من الموتيفات الوصفية السردية، أُدرج الرحيل (وخاصة بيان الوجهة) في قسم المديح. وهذا الإدراج مبنيّ على وحدة الوظيفة<sup>(٢)</sup>. بعبارة أخرى، أصبح قسم الرحلة في العصرين الأموي والعباسي مرتبطاً بشكل أوضح (من حيث الموتيفات والوظيفة) بقسم المديح. واصل الشعراء العباسيون ما بدأه الشعراء الأمويون، ألا وهو عملية تعديل شكل القصيدة تبعاً لاحتياجات العصر، وذلك بالاستغناء عن موتيفات كالوصف، وإبراز أخرى كالرحيل. أدت عملية التعديل والاختيار

(١) المرجع نفسه، ١١.

(٢) المرجع نفسه، ١٣.

هذه في نهاية المطاف إلى الكشف عن الوظيفة الشعرية لهذه الموتيفات، بطريقة تعدّ -في جوهرها- نقديّة، وتعكس موقفاً تجاه التقاليد الموروثة.

أرى أنّ قسم وصف الناقة في القصيدة الجاهلية كان دائماً بمثابة تراجع عن الموتيفات الافتتاحية وتحضير للخطوة التالية من حيث الموضوع والهيكل. يُعتبر قسم وصف الناقة؛ سواء كان موتيف الرحيل فيه ظاهرًا أو لا، الجزء الأصلي الذي يتفهم فيه الشاعر إلى ذاته، وتصبح الناقة قناعًا للشاعر وهو «يُبلغ» و «يُبلغ»، ويصل -أخيرًا- مرتحلًا عبر المشاهد الصحراوية، ومن خلال طقوس تأليف الشعر. هذا ما يجعلني أعتقد بأنّ التحول الذي تتبّعه جاكوبي ليس تحولاً في وظيفة قسم وصف الناقة كما تذكر، بل هو تسليط تدريجي للضوء على تلك الوظيفة، واستغناءً عن السمات الوصفية والسردية التي لم يعد هدفها الاستذكاري مُلحًا.

بالنسبة إلى لشعراء العباسيين في عصر الكتابة، لم تعد التقاليد جامدة في أشكالها الشفوية، لكنها خضعت لمراجعة وإعادة صياغة كاملة. كانت تقليديّة التقاليد ذاتها موضع تساؤل؛ حيث أُخرجت العملية الترابطية التي تقبع وراء المعاني الضمنيّة والصّلات الكامنة إلى السّطح، وخضعت لنقد المُحدثين

وتمحيصهم. وقد أدى ذلك إلى التأمل الميتاشعريّ في الموتيفات التقليدية. وهو تأمل ميتاشعري؛ لأنه يُحدث تحوُّلاً مُهمًّا في حيز التركيز لدى الشاعر. يهتم الشاعر العباسي بشكلٍ أساسي بأسباب بقاء هذه الأداة الشعرية والنحو الذي يمكن أن توجد عليه في «الشعر الجديد». وهكذا، أصبح قسم وصف الناقة وخصوصًا موتيف الرحيل أداة بلاغية على أيدي الشعراء العباسيين. لقد أصبح وسيلة للتفكير في وظيفة الرحلة في القصيدة، وذريعة للتفكير في عمليّة كتابة قصيدة المديح وأدائها.

كانت هناك فترة في العصر العباسي؛ تقلص فيها قسم الرحيل ليقوم بدور مقدمة لقسم المديح فحسب، أو استُغني عنه تمامًا. كانت البنية المُهيمنة في ذلك الوقت بنية القصيدة المكوّنة من جزئين فحسب؛ وهما قسما النسيب والمديح<sup>(١)</sup>. ففي المحيط

---

(١) يدرس ستيفان شبيرل المديح العباسي ثنائي الأجزاء (النسيب والمديح)، مقدمًا مصطلحي «القلة strophe» و «القلة المضادة-antis-trophe» للتعبير عن العلاقة بين الجزأين، الأمر الذي يعكس العلاقة بين الممدوح وشاعر بلاطه. وفقًا لشبيرل، فإن البنية الثنائية نفسها تُعد بيانًا حول سلطة الممدوح وسيادته. يمكن أن يرتبط موضوعات القلة بمجموعة متناظرة من الموضوعات في القلة المضادة. ويمكن العثور على القاسم المشترك للروابط الموضوعاتية المختلفة بين القلة والنقلة المضادة في العلاقات بين الخليفة والشاعر، وبين =

الحضري المتمدن للخلافة العباسية والبلاطات والسلطات المستقرة، كان شاعر المديح عضوًا دائمًا في مجلس الحاكم، ولم يكن بحاجة إلى مشهد دخول البلاط في كل مرة. وهكذا أصبح من الممكن «الاستغناء بسهولة عن قسم الرحيل تمامًا، دون اضطرار الشاعر إلى إخراج صوته ونفسه من القصيدة، ودون تجريدها من فعاليتها الخطابية المرتبطة بالافتتاحية، والتي تعتمد كليًا على النسيب<sup>(١)</sup>».

وعلى الرغم من أن الشعراء كانوا يستغنون في معظم الأوقات عن الرحيل بصفته قسمًا مستقلًا، إلا أن هذا لا يعني اختفاء موتيف الرحيل تمامًا. بل على العكس، أصبح ظهوره في القصيدة يشير بشكلٍ أوضح إلى حاجة الشاعر للدخول أو للعودة إلى بلاط ممدوحه. ربطت سوزان ستيتكيفيتش الرحيل العباسي بالاغتراب أو بدخول البلاط للمرة الأولى.

تُعد البنية ثلاثية الأجزاء مُلائمةً على نحوٍ خاصٍ للتعبير عن تغيّرٍ في مكانة الشاعر بالنسبة للممدوح. وبالتالي، فإنها الوسيلة الأنسب للتعبير

---

= الخليفة والقَدْر». شبيرل، «الملكيّة الإسلامية وشعر المديح العربي في أوائل القرن التاسع»، مجلة الأدب العربي ٨ (١٩٧٧): ٣١.  
(١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، «صبا نجد»، ١٠.



عن انتقال الولاء، كما هو الحال عندما يأتي الشاعر إلى بلاط الممدوح لأول مرة، أو لعودة الشاعر إلى البلاط الذي نفاه منه ممدوحه<sup>(١)</sup>.

بعبارة أخرى، كان الشعراء العباسيون قادرين على كشف الجوهر الوظيفي لموتيف الرحيل. لقد فهموا الوظيفة الشعرية لقسم الرحلة وشرحوها لجمهورهم في آن واحد. علاوة على ذلك، وجدوا في فكرة الرحيل إمكانيةً لتلخيص التفاعل الذي يحدث في العلاقة بين الممدوح والشاعر والتعليق عليها. إنَّ الرحيل هو تلك الرحلة ذاتها التي يشرع فيها كل فنّان؛ من اللحظة التي يستحضر فيها قدرته الفنية وحتى اللحظة التي يتلقّى فيها تقديرًا من الجمهور.

ولا يكفي قسم الرحيل بتأكيد موقف الشاعر كمتضرع في سياق قصيدة المديح من خلال تصوير رحلته عبر الصعاب إلى الممدوح، ولكنه يؤكد أيضًا على موهبته الشعرية. ويمكن أن يُفهم على أنه استعارة لفعل تأليف الشعر ذاته، أو للقدرة على التأمل في التجارب من منظور الشاعر؛ ذلك الموقع الذي يمنح

---

(١) سوزان ستيتكيفيتش، شعرية الشرعية الإسلامية: الأسطورة والجنوسة والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية (بلومنتون: مطبعة جامعة إنديانا، ٢٠٠٢)، ١٤٣.

للنظر من الخارج أفضليّة. ومن خلال الارتحال بعيداً عبر الصحراء، وحيداً إلا من ناقته القوية؛ وسيلة عبور ووصول إلى الممدوح، فإن الشاعر لا يتخلّص مؤقتاً من الزوابط الاجتماعية والسياسية وحسب، بل يدخل كذلك دخولاً طقوسياً في حالة الشاعر، كما يوضّح الخبر الخاص بلبيد.

كان العديد من الشعراء العباسيين مدرّكين لهذا الارتباط، واستخدموا فكرة الرحيل كاستعارةٍ لعملية تأليف القصيدة أي الرحلة إلى الممدوح بيتاً تلو الآخر.

أما المثالان اللذان سنتظر فيهما فهما:

أولاً، قصيدة مديح/ اعتذار من أبي تَمّام للقاضي ابن أبي دؤاد<sup>(١)</sup>، وثانياً، قصيدة مديح لابن الرومي، أهداها لممدوحه عبيد الله<sup>(٢)</sup>. كل منهما قصيدة مديح ثنائية الأجزاء، لكنّ عناصر

---

(١) أحمد بن أبو دؤاد (ت ٢٣٩ هـ / ٨٥٤ م) قاضي مُعتزلي. برز في زمن الخليفة المأمون الذي جعله رئيس قضاة بغداد. الصولي، أخبار أبي تمام، ١٤٦.

(٢) عبيد الله بن عبد الله بن طاهر (٢٢٣-٣٠٠ / ٨٣٧-٩١٢). خلف شقيقه كرئيس لشرطة بغداد في عهد الخليفة المعتصم. كان معروفاً بأنه رجل أدب، ممدوح وشاعر في آنٍ واحد. وجّه إليه ابن الرومي العديد من القصائد. تدرس بياتريس غرونذر العلاقة بينهما في =

من موتيف الرحيل تظهر في كل منهما في موضع غير معتاد، أي بعد قسم المديح. لم يرَ أبو تمام وابن الرومي حاجةً للسفر إلى ممدوحيهما على ظهور الجمال، بل اعترفاً بأن الرحلة تحدث بمجرد تأليف القصيدة وتأديتها. وهذا ما يجعل الشاعرين يقدمان لنا - مع اقتراب النهاية في كل من القصيدتين - ما تطلق عليه بياتريس غرويندلر: النقلة النقدية. فبالإضافة إلى كونها تأملًا في القصيدة المطروحة وتقييمًا للتبادل بين الشاعر والممدوح<sup>(١)</sup>، تعتبر هذه النقلة تأملات ميتاشعرية في بنية القصيدة الأصلية وموتيفاتها، وبخاصة موتيف الرحيل الذي تتطور وتتغير مع مرور الوقت.

## ١. أبو تمام يسوق قطع «معانٍ بكر»

يستخدم أبو تمام قسم الرحيل للتأمل في قصيدة المديح وكشف ديناميكية التبادل التي تحدث فيها. تعتبر القصيدة نفسها الأداة التي تُعبّر عن ولاء الشاعر وتعيد التأكيد على شرعية الممدوح. في هذا التبادل، يأمل الشاعر في الحصول على

---

= كتابها «شعر المديح العربي في العصور الوسطى: ابن الرومي وفداء الممدوح» (نيويورك: روتليدج كرزون، ٢٠٠٣).

(١) لتعريف «النتقلة النقدية»، أنظر: المرجع رقم ١٣ في المقدمة.

الحماية والاعتراف، وعادة ما تكون أية مكافأة المادية بمثابة دلالة على ذلك العقد. بيد أن تبادل المديح الناجح هو ذلك الذي يقوم على اعتراف وتأكيد متبادلين: يثبث الشاعر شرعية الممدوح وأهليته لشغل منصبه، وفي المقابل يقر الممدوح بدور الشاعر وفعالية شعره من خلال أدائه لدور المُحسن، وبالتالي تتحقق طقوس التبادل في القصيدة<sup>(١)</sup>.

في القصيدة الموجهة لابن أبي دؤاد (رئيس قضاة بغداد في ظل خلافة المعتصم، القصيدة ٣٥)، يحاول أبو تمام (الذي كان مبعداً) التواصل مع ممدوحه من خلال قصيدة مديحٍ اعتذارية. إنه يوظف قسم الرحيل للتعبير عن رغبته في العودة من جديد إلى صفّ ممدوحه. غير أن هذا الرحيل ليس برحلة تقليدية، بل يعد -وأكثر من أي شيء آخر- رحلة ميتاشعرية، لا تكتفي بدراسة عملية التبادل التي تحدث بين الشاعر المتضرع وممدوحه فحسب، بل تتبصر كذلك في طبيعة الشعر ووظيفته بشكلٍ عام.

الخبر المتعلق بهذه القصيدة يتصل بحادثة وقعت بين أبي تمام وابن أبي دؤاد. فقد أساء أبو تمام عن غير قصد إلى نسب

---

(١) حول تبادل المديح، أنظر: شعرية الشرعية الإسلامية: الأسطورة والجنوسة والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية.

القاضي، وضحّم عاذلوه ومنتقدوه حجم هذه الإساءة، لدرجة أن ابن أبي دؤاد منع الشاعر من حضور مجلسه. ويذكر الصولي أنه عندما سُئل أبو تمام: أيُّ رجلٍ أنتَ لو لم تكن من اليمن؟ قال:

ما أحبّ أني بغير الموضع الذي اختاره الله لي.  
فَمِمَّنْ تُحِبُّ أن أكون؟ قال: من مُضَر. فقال أبو  
تمام: إنما شَرُفْتُ مُضَرَ بالنبي - صلى الله عليه  
وسلم، ولولا ذلك ما قيسوا بملوكنا وفينا كذا وفينا  
كذا، ففخّر وذكر أشياء عاب بها نَفَرًا من مُضَر. قال:  
وَنُمِّي الخبر إلى ابن أبي دؤاد وزادوا عليه، فقال: ما  
أحبُّ أن يدخل إليّ أبو تمام، فليُحجَب عني<sup>(١)</sup>.

ولكي يدخل من جديد المجلس المحرّم عليه، نظم أبو تمام قصيدتين في محاولة منه لإقناع القاضي بولائه وصدق اعتذاره. أولاهما كانت قصيدة مديح فشلت في تهدئة غضب القاضي المتأجج. اضطر أبو تمام بعد مُضيّ عامٍ كاملٍ إلى العودة بقصيدةٍ أكثر اعتذاراً وندماً كي ينال استحسان القاضي من جديد<sup>(٢)</sup>. يقدّم ريموند فارين دراسة تفصيلية لهذا التبادل بين أبي تمام وابن أبي

(١) الصولي، أخبار أبي تمام ١٤٨-١٤٩.

(٢) الصولي، أخبار أبي تمام، ١٨.

دؤاد في مقالته: «شعرية الإقناع: مديح أبي تمام لابن أبي دؤاد<sup>(١)</sup>». يظهر فارين كيف أن أبا تمام تمكن من التلاعب ببنية قصيدة المديح في سبيل احتياجاته الخاصة. فعلى الرغم من الخلاف الشديد بين الشاعر والممدوح، وخوفاً من أن تنقلب قصيدة المديح رأساً على عقب إلى هجاء، أتاح المديح للشاعر مساحة للإقناع والتفاوض. يكتب فارين:

ولكن قبل أن تستدعي الأمور اليأس من  
الحصول على الجائزة والشروع في تأليف قصائد  
الهجاء، كان الإقناع يُعطي أملاً. تكشف هذه  
القصيدة إذن ما يمكن للشاعر أن يفعله عندما يُخرق

---

(١) بيد أن ما يهتم به فارين هو تلاعب أبي تمام بقصيدة الاعتذار في سياق هذا التبادل المشحون مع الممدوح. وفقاً لفارين، فعلى ما يبدو أن تصادم الاعتذار والتفاخر كان السبب في فشل القصيدة الأولى. كان أبو تمام قادراً على تحقيق توازن أفضل بين الاعتذار والتفاخر في قصيدته الثانية التي أعادت إليه في النهاية استحسان الممدوح. يركز فارين على القصيدة الثانية، ويقدم تحليلاً مفصلاً لبنيتهما. ما يهمني هنا هو الأقسام التي يصفها فارين بأنها تفاخر. أودّ النظر في هذه الأقسام خارج سياق المديح، ومن خلال اعتبارها تأملاً شعرياً، لا سيما الجزء الذي يستخدم فيه أبو تمام الموتيفات التقليدية من أجل تقديم تأملات شعرية جليّة حول بنية القصيدة.

الميثاق (وإن لم يكن بشكلٍ غير قابل للإصلاح)،  
وكيف يمكنه الاستمرار في نيل حقه<sup>(١)</sup>.

وعلى الرغم من أنّ مهارات أبي تمام في الإقناع وُظفت  
على نحوٍ أنجح في القصيدة الثانية، فإنّ ما يُثير اهتمامي هنا هو  
قسم في القصيدة الأولى، قصيدة المديح الفاشل. في هذا القسم  
يوظف أبو تمام موتيف الرحيل؛ بهدف تمجيد قصيدته وتذكير  
الممدوح بالتبادل القائم بينهما. ربما كانت النبرة الجريئة في هذا  
القسم، والثناء على الذات، والتحذير أسباباً في فشل الاعتذار.  
لكن على أية حال، يُقدّم هذا القسم تعليقاً مُتبصّراً في طقوس  
الرحيل في قصيدة المديح، في حين يؤكد في الوقت نفسه أنّ  
القصيدة كأداة رئيسية للمُصالحة المرجوة.

تبدأ القصيدة بقسم النسيب، الذي يصف فيه الشاعر المُبعد  
الأطلال المهجورة، تعبيراً عن حالته النفسية بعد حرمانه من  
حضور مجلس ابن أبي دؤاد:

سَقَى عَهْدَ الْجِمَى سَبْلُ الْعِهَادِ      وَرَوَّضَ حَاضِرٌ مِنْهُ وَبَادِ  
نَزَحْتُ بِهِ رَكِيَّ الْعَيْنِ لَمَّا      رَأَيْتُ الدَّمْعَ مِنْ خَيْرِ الْعَتَادِ  
فِيَا حُسْنَ الرُّسُومِ وَمَا تَمَشَّى      إِلَيْهَا الدَّهْرُ فِي صُورِ الْبَعَادِ<sup>(٢)</sup>

(١) شعرية الإقناع، ٢٢٣.

(٢) أبو تمام، ديوان، تحقيق: محيي الدين صبحي (بيروت: دار صادر)، =

على الرغم من أن قسم النسيب هذا يبدو مشهدًا تقليديًا للوقوف على الأطلال أو الاستسقاء، فإنَّ هناك ما هو غير عاديّ فيه. لقد قُدِّم فيه المطر (والذي عادةً ما يكون رمزًا للحياة والخصوبة) كجزء من الموتيف الخراب والآثار الافتتاحي. ووفقًا لشرح التبريزي، يمكن لكلمة «عهد» أن تكون مرادفًا للمسكن أو المنزل، لكنها يمكن أن تشير كذلك إلى الماضي؛ إلى الوقت الذي كان الشاعر فيه برفقة أحبائه<sup>(١)</sup>. يرجو الشاعر نزول المطر، إما للمساكن فينبت فيها العشب، وإما -وهو الخيار الأكثر ملاءمة لقسم النسيب- لاستحضار ذكريات هذه المساكن. إن ذكرياتها هي ما ينبت في ذهن الشاعر، ومن ثمّ فهي تستحضر صور أحبائه الغابرة. ونرى تأثير المطر المأمول هطوله حاضرًا في البيت الافتتاحي في الفعل «رَوْض»<sup>(٢)</sup>. يربط التبريزي فعل

= (١٩٩٧)، ١: ٢١٣.

(١) يمكن لكلمة «عهد» أن تعني المنزل، في حين يمكن أن تعني كذلك الوقت الذي كان يعرف فيه الشاعر أحبائه أو كان على تواصلٍ معهم (الزمان الذي عهدهم فيه). التبريزي، تحقيق، شرح ديوان أبي تمام، ١٩٧: ١.

(٢) تجدر الإشارة هنا إلى أن أبا تمام استخدم الفعل «رَوْض» بمعنى تحويل شيء ما إلى روضة. ولكن لا يسع القارئ هنا إلا أن يفكر في الفعل «رَوْض» بمعنى «الترويض». وبهذا المعنى، يعمل المطر =



«رَوْض» بما يتعلق بنمو النباتات. يمكن أن يتسبب هطول الأمطار المتكرر بازدهار مشهد الأطلال حتى يصبح «روضة»، ما يترك الموتيف الخراب الأولي غير واضح، أو مختلطاً على الأقل بآثار الخصوبة والولادة. ومع تقدم القصيدة، تختلط مياه المطر بمياه الدموع، ما يحول المطر إلى علامة تُذكر بالماضي.

تُصبح قدرة المطر هذه على استحضار ذكريات الأمور الماضية واضحة في البيت الثاني. يحض المطر المتساقط دموع العين على الجريان، ثم يقدم البيت الثالث مقارنة بين الحالة الراهنة لهذه المساكن وبين ما كانت عليه قبل أن يغير الزمن من هيئتها.

يدخل أبو تمام المطر في موتيف النسيب من خلال الإشارة إلى تأثيره في المساكن، ليس على نحو ما هي قائمة في الواقع وحسب، بل وعلى نحو ما هي قائمة في ذهن الشاعر كذلك. يؤكد الشاعر على العلاقة بين المطر والماضي تأكيداً أكبر؛ عن طريق الجناس بين «عهد» و«عهد». ومن خلال هذا الارتباط بين المطر والحيز العقلي الذي تشغله الأطلال، يبرهن أبو تمام على أن مكان النسيب يبقى دائماً في الذاكرة. من الواضح أيضاً أن

---

= على ترويض أطلال الخيام أو تشكيلها بالقوة.

أهمية المشاهد التي تظهر في قسم «الأطلال» لا يمكن فهمها تمام الفهم دون الأخذ في الاعتبار أن صور الأطلال والآثار هذه تتزامن مع صور الخصوبة الغابرة. إدارك هذا التحول المأساوي هو جوهر النسب: نقطة الرجوع إلى الماضي<sup>(١)</sup>.

سيأتي فيما بعد تجريدٌ أكثر وضوحاً لأقسام القصيدة. تمضي القصيدة في قسم المديح (الآيات ٧ - ٢٢)، حيث يمتدح أبو تمام ابن أبي دؤاد وقبيلته:

لَهُمْ جَهْلُ السِّبَاعِ إِذَا الْمَنِيَا	تَمَشَّتْ فِي الْقَنَا وَحُلُومُ عَادِ
لَقَدْ أَنْسَتَ مَسَاوِيَّ كُلِّ دَهْرٍ	مَحَاسِنُ أَحْمَدَ بْنِ أَبِي دُؤَادِ
مَتَى تَحُلُّ بِه تَحُلُّ جَنَاباً	رَضِيعاً لِلسَّوَارِي وَالغَوَادِي
تُرَشِّحُ نِعْمَةَ الْآيَامِ فِيهِ	وَتُقَسِّمُ فِيهِ أَرْزَاقُ الْعِبَادِ
وَمَا اشْتَبَهَتْ طَرِيقُ الْمَجْدِ إِلَّا	هَذَاكَ لِقِبْلَةِ الْمَعْرُوفِ هَادِ

ينتهي هذا القسم بالتأكيد على أن ابن أبي دؤاد دائماً على طريق الحق، فرحلته إلى المجد والفضيلة لا يعوقها التردد أو الشك. في الآيات التالية، يقدم أبو تمام مقطعاً قصيراً من ثلاثة أبيات، يُعبر فيه عن آماله الراسخة في الممدوح على الرغم من سفره المستمر. تحتوي هذه الآيات الثلاثة على عناصر من

(١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، «صبا نجد»، ٢٤.

موتيف الرحيل، حيث يصف الشاعر المتضرع المشاق التي تغلب عليها في رحلته إلى الممدوح.

وما سافرتُ في الآفاقِ إلا ومن جدواك راحلتي وزادي  
بيد أن أبا تمام يقلب مفهوم السفر إلى الممدوح من خلال وضعه بجوار الاستقرار النفسي والسكون الذي ينشأ عن الاعتراف بالممدوح كوجهة نهائية للرحلة. وهكذا يكون الشاعر مُستقرًا ومسافرًا في آنٍ واحد، مستقرًا على آماله على الرغم من أنه يسافر نحوها.

مقيم الظن عندك والأمني وإن قلقت ركابي في البلاد  
يكشف تجاور «مقيم الظن» و«قلقت» عن دور موتيف الرحيل في قصيدة المديح العربيّة. الرحلة هنا رحلةٌ نفسية وإبداعية، ويمكن أداؤها بدون الرحلة الجسدية، كما يوضح أبو تمام لاحقًا في القصيدة. إنها رحلة تؤذيها أبياتٌ شعرية «راسخة» و«بكر». ينتهي هذا القسم الذي يشبه الرحيل بالتأكيد على الإحساس بالوجهة يوفّره الممدوح. وهذا يحوّل الرحلة من تطواف إلى مسعى، من رحيل أو مغادرة إلى عودة، ويستبدل في نهاية المطاف قلق الرحلة بطمأنينة الوجهة. يتلاعب أبو تمام بمعنى كلمة «معاد»:

معاد البعث معروف ولكن ندى كَفَيْكَ في الدنيا معادي  
من المعاني الأخرى لكلمات «معاد» المذكورة هنا، البعث  
و القيامة. من الواضح أن أبا تمام يستغلّ الدلالات العديدة  
للجذر الذي اشتق منه الفعل؛ «عاد» (من عودة) واسم المكان  
«معاد» (الآخرة) من أجل قلب مفهوم الترحال إلى نقيضه تمامًا،  
كما فعل في البيت ٢١ بعباراة «مقيم الظن».

في البيت الثالث والعشرين، يُقدّم أبو تمام اعتذارًا صريحًا  
يذكر فيه الحادثة التي تسببت في حرمانه من رعاية الممدوح:

أَتَانِي عَائِرُ الْأَنْبَاءِ تَسْرِي      عَقَارِبُهُ بِدَاهِيَةِ نَادٍ  
نَثَا خَبْرٌ كَأَنَّ الْقَلْبَ أَمْسَى      يُجْرُ بِهٍ عَلَى شَوْكِ الْقَتَادِ  
كَأَنَّ الشَّمْسَ جَلَّلَهَا كُسُوفٌ      أَوْ اسْتَتَرَتْ بِرِجْلِ مَنْ جَرَادٍ  
بَأْتِي نِلْتُ مِنْ مُضَرٍّ وَخَبَّتْ      إِلَيْكَ شَكِيتِي خَبَبَ الْجَوَادِ  
وَمَا رَبْعُ الْقَطِيعَةِ لِي بِرَبْعٍ      وَلَا نَادِي الْأَذَى مِنِّي بِنَادٍ  
وَأَيْنَ يَجُورُ عَن قَصْدِ لِسَانِي      وَقَلْبِي رَائِحٌ بِرِضَاكَ غَادٍ<sup>(١)</sup>

تمثل الأبيات من ٢٩ إلى ٤٣ التضرع والتعبير عن الندم،  
وهذا تقليدٌ متوقع في الاعتذار. في الحقيقة، يشير أبو تمام  
بوضوح في البيت ٣٧ إلى قصيدة الاعتذار الأصلية النموذجية

(١) أبو تمام، ديوان، ١: ٢١٥.

للشاعر الجاهلي النابغة الذبياني، وهي قصيدةٌ كان ممدوحه على علمٍ بها بكلِّ تأكيد. من خلال القيام بذلك، يقيم أبو تمام توافقاً بينه وبين واحد من أعظم مؤلفي قصائد المديح الاعتذارية في التراث الشعري العربي ويلفت الانتباه - عن وعي - إلى النوع الأدبي وتقاليده التي يبدو أنه التزم بها إلى حدٍّ كبير في قصيدته. تُبرز هذه الإشارة إلى النابغة خطوة يوشك أبو تمام الإقدام عليها والتي تنحرف بشكل صارخ عما هو متوقع من الشاعر المادح المُتضرِّع. إذ تأتي في نهاية القصيدة أبيات تستخدم عناصر الرحيل لوصف القصيدة نفسها. تعمل هذه الأبيات على إزاحة قسم المديح من موضعه المُتوقع في نهاية القصيدة واستبداله بمديحٍ ميتاشعريٍّ للقصيدة. وبهذه الطريقة يجعل أبو تمام مدحه للممدوح ثانويًا، كما لو أنَّ غرض هذه القصيدة تأملٌ ميتاشعري تحتل فيه القصيدة لا الممدوح مركز الصدارة.

يبدأ هذا القسم بالبيت ٤٤، ويحتوي على عناصر من الرحيل، موضوعة على نحوٍ غير تقليدي في القصيدة. والثيمة الرئيسية لهذا القسم هو القصيدة نفسها. إن الإساءة إلى الممدوح (كما هو موضح في الأبيات ٢٣-٢٨) مبالغ فيها ومليئة. بالافتراءات. في البيت ٢٦، يصف أبو تمام تتابع هذه الأخبار المغرصة بحصان سريع الركض. ولمواجهة هذا الاتهام

«المتسارع»، يرسل الشاعر في القسم الختامي من القصيدة (الأبيات ٤٤-٥١) قطيعاً سريعاً من أبياتٍ بكر؛ أملاً في أن تبرّئه.

يأتي القسم الأخير بمثابة نظرة إلى القصيدة بأكملها ويتضمن تأملاً ووعياً بعلاقتها بتقليد المديح العريق الذي تنتمي إليه. تعكس بياتريس غرونذر الوعي الذي ينطوي عليه هذا القسم، من خلال تسميته بـ «النقلة النقدية» في القصيدة العباسية. وفي سياق بحثها في شعر المديح لابن الرومي، ترى غرونذر أن النقلة النقدية هي أعظم مساهمات ابن الرومي في القصيدة العباسية. وتجد أن من المناسب تسميتها بـ «النقلة النقدية-metas-trophe»؛ لأن المقطع الأول "meta" يشير إلى مستوى يتناول الموضوع قيد التباحث أو يتجاوزه. وتقول غرونذر: إن النقلة النقدية «لا تعلق على القصيدة التي تنتمي إليها وحسب، بل تتأمل أيضاً في أخلاقيات تبادل المديح والعلاقة بين الشاعر مع الممدوح بشكل العام»<sup>(١)</sup>.

ونظراً لاهتمام غرونذر بالعلاقة بين الشاعر والممدوح، فإنها تركز على قيمة النقلة النقدية؛ باعتبارها وسيلة لمناقشة أهداف التبادل القائم وشروطه. غير أن هناك بالتأكيد بُعداً ميتاشعرياً يسمح للشاعر بالتأمل في قصيدته، ليس في ضوء

---

(١) بياتريس غرونذر، شعر المديح العربي في العصور الوسطى، ٥٢.

العلاقة مع الممدوح وحسب، ولكن أيضاً بالنسبة إلى جميع الشعراء السابقين الذين كتبوا قصائد المديح. في هذه «النقطة النقدية»، يعبر أبو تمام عن رأيه في النقاشات النقدية التي كانت تدور في ذلك الوقت. إنه يمتدح قصيدته، ويعطي - بشكل غير مباشر - رأياً نقدياً في الطريقة الذي ينبغي أن يكون عليها الشعر. يصف أبو تمام كذلك دور الممدوح في تأليف قصيدة المديح، بالإضافة إلى تقويم علاقته بالممدوح في ظل الرعاية التي تشمل الطرفين.

إِلَيْكَ بَعَثْتُ أَبْكَارَ الْمَعَانِي	يَلِيهَا سَائِقٌ عَجَلٌ وَحَادِي
جَوَائِرَ عَن ذُنَابِي الْقَوْمِ حَيْرِي	هَوَادِي لِلْجَمَاجِمِ وَالْهَوَادِي
شِدَادَ الْأَسْرِ سَالِمَةَ النُّوَاحِي	مِنَ الْإِقْوَاءِ فِيهَا وَالسِّنَادِ
يُذَلِّلُهَا بِذِكْرِكَ قَرْنُ فِكْرِي	إِذَا حَرَنْتَ فَتَسَلْسُ فِي الْقِيَادِ
لَهَا فِي الْهَاجِسِ الْقَدْحُ الْمُعَلَّى	وَفِي نَظْمِ الْقَوَافِي وَالْعِمَادِ
مُنْزَهَةً عَنِ السَّرْقِ الْمُورِي	مُكْرَمَةً عَنِ الْمَعْنَى الْمُعَادِ
تَنْصَلَّ رَبُّهَا مِنْ غَيْرِ جُرْمِ	إِلَيْكَ سِوَى النَّصِيحَةِ وَالْوِدَادِ
وَمَنْ يَأْذَنُ إِلَى الْوَاشِينَ تَسْلَقُ	مَسَامِعُهُ بِالسِّنَةِ حِدَادِ <sup>(١)</sup>

يجد فارين في البيتين ٤٤ و ٤٥ تعليقا على الجدل المحترم حول قضية اللفظ والمعنى. نجد أبكار المعاني تتقدم على «سائقي

(١) أبو تمام، ديوان، ١: ٢١٨ - ٢١٩.

عَجَلٍ» و«حادي». «إن العناصر المنظّمة للوزن (السائق) والقافية (الحادي) تستطيع بالكاد مواكبة المعاني البكر الجريئة»<sup>(١)</sup>. بهذا يؤكد أبو تمام على أسبقية الأفكار وإمكانية خلق أفكار جديدة، على عكس ما صرّح به كبار النقاد في عصره. وأنّ هذا لا يعني أنّه تجاهل القواعد الضرورية للتأليف. ففي البيت ٤٦، نجده يصف أبياته بأنها مؤلفة بإحكام وخالية من أي عيبٍ فني كالإقواء والسناد<sup>(٢)</sup>. وقد ألمح الشاعر في البيت السابق أن أبياته تسمو فوق كل العيوب ابق عندما جعلها «جوائر عن ذنابي القوم وجعلها «هواديّ للجماجم والهوادي». يمكن للمرء تخيل مسيرة الإبل في القافلة كبيتٍ شعريّ، يتحرك بقوة وثقة نحو الممدوح. يؤكد أبو تمام كذلك على أصالته في البيت ٤٩، إذ يقول لممدوحه إنّ أبياته «مُنزّهة عن السَّرَق المورّي» و«مُكرّمة عن المعنى المعاد».

يأتي وصف دور الممدوح في تأليف القصيدة على نحو جميل في صورة الإبل العنيدة التي لا تقتنع بمتابعة المسير إلا مع ذكر ابن أبي دؤاد. فاسم الممدوح حافز ضروريّ لهذه الرحلة؛ إذ

(١) فارين، شعرية الإقناع، ٢٢٦.

(٢) الإقواء والسناد من عيوب التقفية في الشعر. أنظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص ١٠.



أنَّ الشاعر ليس قادراً على قطع المسافات الوعرة إلا بسبب الأمل  
في مصالحة ممدوحه.

يُذَلِّلُهَا بِذِكْرِكَ قَرْنُ فِكْرٍ إِذَا حَرَنْتَ فَتَسَلَّسُ فِي الْقِيَادِ

يجدر بنا هنا الوقوف عند كلمة «ذكر» التي وردت في البيت  
٤٧ كإشارة إلى ابن أبي دؤاد. إنها تُذكر القارئ باستخدامات  
الكلمة في الشعر العُدري، حيث يؤدي مجرد ذكر الحبيبة مجازياً  
إلى استدعاء حضورها. ومن خلال الادعاء بأن ذكر الممدوح هو  
ما يروّض الناقة العنيدة، يخلع الشاعر على ممدوحه صفة الحبيب  
المثالي، ويشير في نفس الوقت إلى دوره في تأليف القصيدة. لا  
يكون الممدوح هنا مصدر الإلهام فحسب، بل هو الوجهة التي  
تسير إليها نوق الشعر بفارغ الصبر.

في هذه الاستعارة الموسعة، تكون الأبيات الشعرية المهداة  
إلى ابن أبي دؤاد هي النوق في رحلة أبي تمام. إنها المطية التي  
تعمل على إيصاله إلى ممدوحه أكثر من أيّ ناقةٍ أخرى. وباختياره  
استعارة رحلة القافلة، يشرح أبو تمام لجمهوره العباسي الدور  
المجازي للصحراء في السماح للشاعر بالانتقال من اغتراب  
قسم النسيب إلى المصالحة مع ممدوحه.

ولكن، ووفقاً للروايات، فشلت هذه القصيدة في تحقيق

التأثير المطلوب في ابن أبي دؤاد. من الممكن جداً أن يكون السبب في ذلك أن القصيدة انتهت بملاحظة قوية جداً، إذ كانت ملاحظة تويخية أكثر منها اعتذارية. يصور أبو تمام الأمر وكأن خطأ الوحيد في حق ممدوحه ما هو إلا «النصيحة والمودة». إنه يجعل الممدوح يبدو وكأنه لا يستطيع تمييز النصيحة الجيدة عندما تقدم له ولا يتمتع بالحكمة التي تمكنه من التفريق بين الحقيقة والافتراء. تنتهي القصيدة بيت يبدو فيه أن أبا تمام يُهدد ابن أبي دؤاد أكثر مما يطلب عفوه.

وَمَنْ يَأْذَنُ إِلَى الْوَاشِينَ تَسْلُقُ مَسَامِعُهُ بِالسِّنَةِ حِدَادٍ

أزِيحَ غَرَضِ أَبِي تَمَّامٍ فِي هَذِهِ الْقَصِيدَةِ وَطغى عليه تفاخره الشعري. لقد خضع المديح الموجه للممدوح - في الأبيات ٧: ٢٢ - للأقسام التالية وأصبح ثانوياً أمامها. تقليدياً، يعتبر الشاء آخر قسم موضوعاتي في قصيدة المديح. إنه غرض القصيدة الذي تتقدم باتجاهه منذ البداية. ومع ذلك، فإن أبا تمام هنا لا يغير تركيز القصيدة فحسب، بل يقلب رسالتها كذلك؛ فيغيرها من مديح إلى فخرٍ بارع ولاذع في الوقت ذاته. إنه يستخدم بمهارة موتيف الرحيل وصورة الإبل المسافرة من أجل تقديم بيان قوي للغاية، حول الطريقة التي تنقلُ بها القصيدة المعنى، والطريقة

التي تحمل بها أبيات الشعر الرسائل المعلنة والخفية في آنٍ واحد.

إنّ هذه القصيدة مثال على صوت أبي تمام الشعري القوي القادر على المغامرة بالتعبير الشعري في مناطق جديدة بكر، وهو ينظر في الوقت ذاته إلى الوراء نحو الطُّرُق المعبّدة جيداً بعين التّبصّر والنقد. في مقطع قصير لا يتجاوز ثمانية أبيات، يستطيع أبو تمام تمجيد قصيدته وتلخيص تقليد المديح. إنه قادر كذلك على الخروج من دوره كشاعر متضرّع، ليقدم لنا صورة ديناميكية وبصريّة للعلاقة بين الشاعر والممدوح. وعلى الرغم من كونه مجازياً، فإن القسم الميتاشعري من قصيدته قادر على استخراج الدور والتجريدي لموتيف الرحيل الأصلي. ومع أن هذا التبادل تبادلاً فاشل، إلا أنه يقدم نظرة نقدية مُعمّقة في التقليد وفي الشّكل الذي كُتب به.

## ٢. ابن الرومي يرحل مجاوزاً «بيتاً بعد البيت»

أشاد الباحثون والنقاد -الكلاسيكيون منهم والحديثون- بابن الرومي لفهمه الديناميكي للتقاليد الذي يتجلى في قدرته على التلاعب بالأعراف والموتيفات التقليدية. وفي مقال عن تلاعب ابن الرومي بموتيف الرحيل التقليدي على وجه

الخصوص، يشير فان خيلدر إلى «عزم الشاعر على استخراج كل تصوّر ممكن من موتيف مُعيّن وعدم التخلي عنه قبل استفادته» وخبرته في استخدام التغاير<sup>(١)</sup> المتمثل في «حياده المتعمّد عن الثيمات المعروفة عن طريق قلبها رأساً على عقب أو المجادلة بعكس الرأي السائد<sup>(٢)</sup>». تحوّل هاتان السمتان - إلى جانب نفسه الطويل - معظم صور ابن الرومي المركبة إلى تأملات حول الموتيفات المستخدمة نفسها. والقصيدة التي يشير إليها فان خيلدر في مقاله قصيدة يتفحص فيها ابن الرومي موتيف الرحلة. في قصيدة المديح الموجهة إلى أحمد بن محمد بن ثوابة، يعترض ابن الرومي على السفر من الأساس، وهي خطوة يمكن تصنيفها ضمن التغاير. نجد الشاعر - على الرغم من كونه متضرعاً - يسعى لكسب ودّ ممدوحه، متردداً بشأن السفر وتعريض نفسه لصعوبات الرحلة الصحراوية. لكن لا ينبغي لنا النظر إلى ذلك على أنه فشل أو خطأ من جانبه، فلماذا يسافر المرء إذا كان بإمكانه بدلاً من ذلك إرسال قصيدة كتلك التي بين

---

(١) يُعرّف ابن رشيق التغاير بقوله: «أن يتضادّ المذهبان في المعنى حتى

يتقاوما، ثم يصحّاحاً جميعاً»، العمدة، ٣٨٤.

(٢) جان فان خيلدر، «المسافر المذعور: مُعارضة ابن الرومي للرحيل»،

مجلة الأدب العربي ١، ٢٧ (١٩٩٦): ٣٧.

أيدينا؟ تبدأ القصيدة باحتجاج مطوّل على السفر، يشرح فيه ابن الرومي مخاوفه، ويصور حماقة الرجال الذين يُعرّضون أنفسهم بالسفر لغدر القدر، ويصف نفسه بأنه جبان. فبرغم رغبته في الحصول على الهبات، فإنه على استعداد للتخلي عن إمكانية الربح المادي إذا كان ذلك يعني تعريض نفسه لأخطار الطريق.

أذاقتني الأسفارُ ما كَرَّهَ الغنى      إليّ وأغراني برفض المطالبِ  
فأصبحت في الإثراء أزهّد زاهدٍ      وإن كنتُ في الإثراء أرغبَ راغبٍ<sup>(١)</sup>

وبعد ذلك يقبل ابن الرومي في القصيدة الاتجاه التقليدي للرحلة، ويدعو إلى استبدالها - على سبيل التغيير - برحيل عطايا الممدوح في الاتجاه المعاكس.

كمثل أبي العباس إن نواله      نوال الحيا يسعى إلى كلِّ طالبِ  
يُسير نحوي عُرْفَه فيزورني      هنيئاً ولم أركب صعاب المراكب<sup>(٢)</sup>

في هذه القصيدة، يستغني ابن الرومي عن طقس الرحلة في القصيدة، ويجادل بأنه زائد عن الحاجة ما دامت القصيدة نفسها تسافر إلى الممدوح. يحدث التبادل بين رحلتي الشعر والكفاة في اتجاهين متعاكسين. لكن في سياق هذه الحجة، يشرح ابن

(١) ابن الرومي، ديوان، ١: ٢١٣.

(٢) ابن الرومي، ديوان، ١: ٢١٨.

الرومي دور فكرة الرحيل التقليدية، حتى وإن كان في الوقت ذاته مُعترضاً عليها. إنه يكشف عن الرحيل كاستعارةٍ شعريّة. فبما أن القصيدة هي في الواقع التي تسافر، لم يعد الشاعر بحاجة إلى طقوس مجازية للعبور أو السفر.

في قصيدة أخرى موجهة لعبيد الله بن عبد الله، يقدم ابن الرومي تحليلاً ميتاشعرياً مُتعمّقا لفكرة الرحيل. وكما في القصيدة المذكورة أعلاه، لا يرى ابن الرومي الحاجة إلى خوض رحلةٍ من جانب الشاعر ما دامت القصيدة نفسها ترحل. تبدأ القصيدة بيتٍ يبدو للوهلة الأولى كافتتاحية نسيب تقليدية، لكن سرعان ما يكتشف القارئ بأنها تصريح نقدي؛ لا يشير إلى استخدام الشاعر موتيف الحبيب الراحل الافتتاحي فقط، وإنما يستحضر أيضاً الافتتاحيات السابقة، مما يؤكد الحوار والمفاوضات الجارية بين ابن الرومي وشعراء العصر العباسي المولّدين، وأساتذة الشكل الأصلي للقصيدة. وفي الواقع، يبدو أن هذه الافتتاحية بالتحديد محاكاة واضحة لافتتاحية الشاعر الإسلامي ذي الرمة (ت ١١٧ / ٧٣٥). تبدأ قصيدة ابن الرومي بهذا البيت:

ألم تُسأل اليوم الظباء الكوانسُ متى طُعنَتْ أشباههنَّ الأوانسُ<sup>(١)</sup>

(١) ابن الرومي، ديوان، ٣: ١٢٢٠.

ويقول ذو الرمة على البحر نفسه (الطويل) والقافية نفسها:

أَلَمْ تَسْأَلِ الْيَوْمَ الرُّسُومَ الدَّوَارِسُ      بِحُزْوَى وَهَلْ تَدْرِي الْقِفَارُ الْبَسَابِسُ<sup>(١)</sup>

يبدو أن قصيدة ابن الرومي ردًّا أو تعليق على ذي الرمة. إن نبرته نغمة نسيب غير شخصي، يتأمل فيه ابن الرومي في التشبيب على النحو الذي قدمه الشعراء السابقون، ولا سيما ذو الرمة.

أَلَمْ تَسْأَلِ الْيَوْمَ الظُّبَاءَ الْكُوَانِسُ      مَتَى ظَعْنَتْ أَشْبَاهُهُنَّ الْأُوَانِسُ  
لَسْنِ أَضْمَرْتُهُنَّ الْحَدُوجُ وَلَنْ تَرَى      بَدُورًا بَدَتْ لِهِنَّ حَنَادِسُ<sup>(٢)</sup>

يصف المشهد الافتتاحي شبيهات الغزلان، أي المحبوبة الراحلة ورفيقاتها، يمرحن في حديقة جميلة بأنوثة لا نظير لها. بيد أنه لا يوجد تأكيد على علاقة عاطفية بين الشاعر وهذا المشهد. إنه يبدو منفصلاً عنه، وكأنه يصف افتتاحية نسيب عامة. يتجلى هذا على نحو أكبر في البيت ١٩ عندما يقول:

بَأَمْثَالِهِنَّ انْقَادَ ذُو الْحَلَمِ لِلْهَوَى      جَنِيًّا وَأَبْكَنُ الرُّسُومِ الدَّوَارِسُ<sup>(٣)</sup>

يأتي الوصف السابق لנסاء ربما أثرن مشاعر الشوق

---

(١) غيلان بن عقبة ذو الرمة، ديوان ذي الرمة، تحقيق: عبد القدوس أبو صالح (دمشق: مطبعة مجمع اللغة العربية، ١٩٧٣) ٢: ١١١٧.

(٢) ابن الرومي، ديوان، ٣: ١٢٢٠.

(٣) المرجع نفسه، ٣: ١٢٢١.

والحنين، ليس بالضرورة لدى ابن الرومي نفسه، ولكن لدى الشاعر الحكيم الذي «أبكته الرسوم الدوارس»؛ تلك الرسوم التي أشار إليها ذو الرمة في بيته الافتتاحي. يتضح لنا من بداية هذه القصيدة تشكيك ابن الرومي في النوع الأدبي الذي يكتب فيه. وهو قادر على النظر في القصيدة التي يقدمها نظرة نقدية، والتعليق على موقفها من التقليد الذي تنتمي إليه. تنتهي هذه الافتتاحية الميتاشعريّة التي تطلق حوارًا مع التقليد من خلال استحضارها الواضح لذو الرمة، في البيت ١٩. وتبعًا للتقليد الذي ابتدأه الشعراء الأمويون واستمر مع الشعراء العباسيين، ينتقل ابن الرومي من قسم النسيب إلى قسم المديح مُتخلّيًا عن موتيف الرحيل. يفتتح البيت ٢٠ قسمًا طويلًا من المديح، ينتهي في البيت ٩٤. يحتوي هذا المديح على العديد من الموتيفات التقليدية، كمدح قبيلة الممدوح والتأكيد على نسبه الشريف.

بني طاهر ما من رأى ما بلغتمُ بمستنكرٍ أن يلمس النجمَ لاسم<sup>(١)</sup>  
وترى بياتريس غرويندلر، فإن مدح الأسلاف يأتي كتمهيد  
للثناء على الكرم الذي هو محور قصيدة المديح. «يأتي مدح

(١) المرجع نفسه.



الأسلاف بمثابة مُقدّمة للمديح الفردي المُوَجّه للممدوح، تأكيدًا على الموثوقية التي تستمر في القسم الخاص بالكرم<sup>(١)</sup>».

ينتهي مدح الأسلاف (مديح النسب) عند البيت ٤٢، حيث يقول ابن الرومي: إنه على الرغم من أنّ جميع بني طاهر يستحقون الثناء الذي قدمه حتى الآن، إلا أنه سيخصّ بالمديح الآن أحد شبابهم الشجعان (الفتى): عبيد الله. وبالطبع يشدّد ابن الرومي على صفات مثل: وفاء المرء بوعوده، واحترامه لكلمته (البيتان ٦٢ و٦٣)، والعطاء السخي دون توقع أي شيء في المقابل (الأبيات ٦٥-٦٨)، وهو أسلوب يستخدمه معظم شعراء المديح من أجل إلزام ممدوحهم بإعطائهم مكافآت تبرهن على المدائح الذي تلقّوه وتؤكد عليها، وإلا فسيتراجع الشاعر عن مديحه وسيلحق بهم العار<sup>(٢)</sup> على إثر ذلك. بعبارة أخرى، يصور ابن الرومي في مديحه صورة «الممدوح المثالي» التي يتعين على عبيد الله أن يجسدها بأفعاله.

وفي البيت ٧٣، يثني ابن الرومي على ممدوحه بصفة تُهيئ كلاً من الممدوح وجمهور القصيدة للتطور الذي يوشك على تقديمه، فيثني على الممدوح لمعرفته بالشعر، وهو موتيف شائع

(١) غرونذر، شعر المديح العربي في العصور الوسطى، ٥٥.

(٢) سوزان ستيتكيفيتش، شعريّة الشرعيّة الإسلامية، ١٨١ - ١٨٢.

إلى حد كبير في قصائد المديح. غير أنه يمكن فهمه في هذا السياق كإندازٍ مسبق بالانحرافات التي يوشك ابن الرومي على القيام بها مع اقتراب القصيدة من نهايتها. إنها ليست انحرافات شكلية أو هيكلية، بقدر ما هي إعادة تفسير نقدي للنموذج الأصلي. يدعو ابن الرومي في هذا القسم الأخير إلى مُقاربةٍ نقديةٍ جديدة لفهم القصيدة بشكلٍ عام وفهم موتيف الرّحيل على وجه التحديد.

تنتهي القصيدة بقسمٍ يوضح نهجه الميتاشعري وما فيه تغاير. وعلى الرغم من أن هذا القسم يتحدى التوقعات، فإن ابن الرومي يتوقع أن يكون ممدوحه الكُفء والمثقف قادرًا على تقديره. في البيتين ٧٣ و٧٤، يوصف عبيد الله بأنه خبير في الشعر، وأنه لا يتمتع بذوقٍ رفيع ومُرَهف فحسب، بل يمتلك كذلك رؤية «تحدّثية» تقدّمية. من الواضح تمامًا هنا أن ابن الرومي يستخدم مكانته كشاعر مديح يمتلك القدرة على وضع المعايير وإصدار الأحكام، ليقدم لنا موقفًا نقديًا حول كيفية تقدير الشعر. يكشف البيت ٧٣ بشكل خاص عن هذا النهج أو الذوق الجديد الذي يروّج له ابن الرومي. تُعدّ كلمة «جدّد» (حدّث، أحيًا) محورية في هذا البيت:

فتى أنس الآداب من بعدٍ وحشيةٍ      وجدّد منهاج العلاء وهو دارسٌ<sup>(١)</sup>

(١) ابن الرومي، ٣: ١٢٢٤.

لا يقتصر معنى كلمة «آداب» هنا على الشعر وحسب. إنها تعني جميع فنون الكلام (الأدب)، وتعني كذلك الأخلاق واللطف والتهديب العام. ووفقاً لهذا البيت، روض عبيد الله الآداب بعد فترة من العزلة والابتعاد (آنس الآداب من بعد وحشة). تعمل هذه الشائبة (بين المروض والمتوحش) كتأكيد على تحول كبير في الذوق الشعري، وعلى أن هذا الممدوح متعلم ومثقف بما يكفي لفهم هذا التحول وتقديره. يستحضر ابن الرومي هذه الشائبة فيما بعد في مدحه لعبيد الله كحاكم.

يمكن قراءة البيت ٧٣ كبيان نقدي يتناول العلاقة مع التراث. يمكن لكلمة منهاج أن تعني المسارات الراسخة أو المنظومة الثابتة أو التقاليد. ويعتبر استخدام صفة الدازس (المطموس) مهماً للغاية؛ لارتباطها الفوري والمباشر بموتيف الأطلال التمهيدي التقليدي. بيد أنه يستخدمها في هذا البيت لوصف الأساليب التي تحتاج إلى إعادة تعريف وتحديث. وعلى الرغم من أن موضوع هذا البيت هو الممدوح عبيد الله، إلا فإنه من الجلي أن ابن الرومي يمهد الطريق لصياغاته الجديدة والتأمل في منهاج القصيدة، ولا سيما في موتيف الرحيل. يعد هذا البيت أيضاً طريقة لابن الرومي في انتقاء جمهور معين. لا يمكن لأي شخص أن يقدر هذه القصيدة؛ إذ يجب أن يستقبلها جمهور

مؤهل يمثله عبید الله الممدوح. ومع أن البيت يبدو كثناءٍ على عبید الله، فإن الثناء على القصيدة نفسها يتراءى من خلاله، كاشفاً عن اهتمامات ابن الرومي الأعماق: القصيدة وأدائها. يذكرُ هذا البيتُ الجمهورَ بالمستويين المرجعيين اللذين تشير إليهما هذه القصيدة باستمرار: السطح المباشر الذي يثني على الممدوح، والمستوى الأعماق الذي يكون المديح فيه مجرد مُحفّز. وهكذا يصبح محور الاهتمام متمثلاً بالقصيدة وموتيفاتها.

ينتهي ابن الرومي قسم المديح بتناوله المباشر لمناسبة القصيدة؛ تولي عبید الله منصبه الجديد كحاكم (الآيات ٨٤-٩٤). إنّه شرفٌ يستحقه هذا الممدوح عن جدارة. ومرة أخرى، يستخدم ابن الرومي ثنائية المروض والمتوحش لوصف حكم الممدوح العادل والكفء. فمنذ توليه السلطة، أصبحت المنطقة الواقعة تحت سلطته مروضّة وخاضعة. يؤكد البيت ٩٠ على قوة الممدوح الرمزية؛ باعتبارها تجسيداً للسلطة. ليست قوته العسكرية ما روض المنطقة وجعلها خاضعة، بل اسمه.

ولما تولاها اسمك الخير أصبحت وجانبها الوحشي باسمك أنس<sup>(١)</sup>  
هذا الحكم المتحضّر المتطور الذي لم يؤسس على القوة

(١) المرجع نفسه، ٣: ١٢٢٥.

الغاشمة، بل على الاحترام والرغبة المستوحين من اسم الممدوح هو بمثابة استعارة تؤكد قدرة الشاعر على ترويض موتيفات القصيدة الأصلية. وفي ظل حكم عبيد الله وحمايته، يسود السلام والعدالة على الجميع، حتى في الأراضي القاحلة (الفقار البسابس). وهنا يشير ابن الرومي مرة أخرى إلى مطلع قصيدة ذي الرمة. وتاماً كما رؤى عبيد الله المناطق البرية الجامحة حكمها وأدارها، يواصل ابن الرومي توضيح الكيفية التي يمكن من خلالها إعادة صياغة القصيدة، وتجنب مسارات رحلتها الشائكة، وقيادتها في مسارٍ «شعري» أكثر سلاسة.

بعد تهنئته الممدوح لتوليه منصب الوالي، ينتقل ابن الرومي إلى وصف عملية تأليف القصيدة نفسها. هذا القسم (الأبيات ٩٤-١١٠) تُطلق عليه بياتريس غرويندلر: النقلة النقدية؛ لأنه يحتوي على ملخص لتبادل المديح وإهداء القصيدة<sup>(١)</sup>. إنه أدائي وتأملي، وينطوي على درجة معينة من المباشرة. بيد أن غرويندلر تربط هذا الوعي تحديداً بالعلاقة بين الممدوح والشاعر. وعلى الرغم من أنها تشير إلى ثلاثة أنواع مختلفة من النقلات النقدية: القصيرة والطويلة والأطول<sup>(٢)</sup>، تؤكد أن «جوهر النقلة النقدية هو

(١) غرويندلر، شعر المديح العربي في العصور الوسطى، ٧٣.

(٢) المرجع نفسه، ٥٦ - ٥٧.

الإهداء». تتعلق الاختلافات في النقلات النقدية بـ «التأكيدات التي تؤثر على رضى الشاعر أو عدم رضاه» والتي تحيط بالإهداء<sup>(١)</sup>. بعبارة أخرى، مصطلح «ميتا meta» في عبارة غرويندلر «النقطة النقدية *metastrophe*» يبرزه الوعي بالديناميكية السياسية للتبادل بين الممدوح والشاعر. إنني أرى في هذا القسم وفي أقسام أخرى مثله، أنّ الشاعر لا يعلّق على التبادل الفردي ودرجة الرضا الناتجة عنه فقط، ولكن يعلق أيضاً تعليقاً نقدياً أوسع، يكشف عن اهتمامه بمسائل أكبر تتصل بالنوع الأدبي والعلاقة مع التراث. وعلى الرغم من أن هذا القسم هو «نقطة نقدية» تعلق على هذه القصيدة بالذات، فإنه يعد كذلك ميتاشعرياً في تعليقه على النموذج الأصلي لقصيدة المديح. يكمن هذا التأمل الميتاشعري في الأبيات التي تسبق الإهداء الذي يتضمن فعل الخطاب الأدائي: «منحتكها». وتستخدم استعارة الظباء البرية، التي يشار إليها بالوحش، للتأمل في موتيف الرحيل التقليدي وتفسيره. إن ما يمثله «الوحش» -أو ما يمكن أن يمثله- يزيد من أهمية هذا القسم وأغراض الشاعر منه. ففي المستوى السطحي، يشير الوحش للحيوانات البرية والأراضي الوعرة، التي غالباً ما يصادفها الشاعر ويتغلب عليها في قسم الرحيل. أما

(١) المرجع نفسه، ٥٦.

في المستوى المجازي، فإن الوحش الذي يواجهه الشاعر في طريقه نحو الممدوح هو الشعر نفسه، أو بالأحرى الشعر الذي لم يُروّض بعد بمهارة الشاعر. وبالنظر إلى هذين المستويين، يمكن للمرء التعرف بسهولة على تلاعب ابن الرومي الميتاشعري بعنصر الرحيل في القسم الآتي.

إليك ذعرتُ الوحشَ من كل مأمِنٍ	لهنَّ به عن سَخْلهن مَلاحسُ
إليك تداعتني القوافي ولم أقل	إليك تداعتني الفيافي البسابس
أَتَيْتُكَ من أدنى مزارِي يخب بي	إليك رجائي لا القِلاصُ العرامس
أجاوِزُ بيتاً بعد بيتٍ وأمتطي	هواجسَ فكرٍ بعدهنَّ هواجس
دعوتُ غريب الشعر باسمك فارعوى	إليَّ مُجيباً وهو باسمك أنس
فألقت منه إذ تجمّع وحشُه	وهنَّ رُتوعُ بالفلا وكونس
فجاءت قوافيه تُباري صدوره	كما تباري القاربات الخوامس
منحتكها تحدو المطيَّ على الونى	وتنفي الكرى عن ذي الشرى وهو ناعس
من اللائي لا يُخزي الوجوه نشيدُها	إذا منشدٌ باهى بها من يُجالس
تهزُّ قناةَ الظهر عن أزيحيَّة	كما هز رُمحاً للطعانٍ مُداعس <sup>(١)</sup>

في هذا القسم يستخدم ابن الرومي عناصر الرحيل ليتأمل في القصيدة، مع أن القصيدة لا تحتوي على قسم للرحيل. يمكننا فهم هذا الإغفال على أنه طريقة الشاعر في التعبير عن عدم

(١) ابن الرومي، ٣: ١٢٢٥ - ٥٦.

حاجته لذلك الانتقال الطقوسي. يلاحظ فان خيلدر في مناقشته للقصيدة ١٦٢ من الديوان أن «ابن الرومي يرفض طقوس العبور<sup>(١)</sup>». يتجلى رفض الطقوس فيما يسميه فان خيلدر بالقسم المضاد للرحيل الذي يعارض فيه ابن الرومي صراحة الترحال والسفر، ويؤكد أنّ قصيدته رسول جيد، يمكنه أن يريحه من عناء الرحلة. يوضح فان خيلدر كيف أنّ ابن الرومي يعكس قيمة الرحيل بقوله صراحة: «إنّ القصيدة هي التي تسافر، لا الشاعر»<sup>(٢)</sup>. تحمل الأبيات المقتبسة أعلاه من القصيدة ٩٩٤ نفس الرسالة، ولكن بطريقة مشابهة لطريقة أبي تمام، يستخدم ابن الرومي صور الرحيل للتأمل في قصيدته، وفي الدور التقليدي للرحيل في نموذج القصيدة الأصلي.

ومن جديد، يستخدم ابن الرومي ثنائية المروض والمتوحش لوصف تأليف الشعر. إنها عملية ترويض الجامح وإخضاع المتوحش، والأهم من ذلك، توجيه هذه العناصر «المركبة» نحو وجهة معينة (إليك). يؤكد الجناس في البيتين ٩٥ و٩٦ على حقيقة أن الممدوح هو الهدف النهائي لعملية ترويض وحش الشعر والسيطرة عليه. إن تحمل مصاعب الصحراء البرية

---

(١) فان خيلدر، «المسافر المذعور»، ٤٧.

(٢) المرجع نفسه، ٤٨.



الجامحة هو التحدي الذي يواجهه الشاعر في رحلته نحو الممدوح. عادةً يصف الشاعر المناظر الطبيعية التي يعبرها والمحن التي يواجهها كجزءٍ من طقوس المرور والانتقال إلى رعاية ممدوحه. لكن بعد رفضه لطقوس العبور الشعائرية المتجسدة في قسم وصف الناقة والرحلة، يواصل ابن الرومي وصف الرحلة الشعرية التي ليست اجتيازاً للفيافي والبسابس بل هي انتقال من بيتٍ إلى بيت. وعلاوة على ذلك، فمطية الشاعر في هذه الرحلة مهيبة، إنها ليست ناقة، بل هي نواياه، بوصفه شاعرًا ومُتضرِّعًا في آنٍ واحد. في هذه الحالة، لم يعد المكان الذي ينطلق منه مهماً أو المسافة التي يقطعها (البيت ٩٧). إن الرحلة هنا عقلية ونفسية، وهي رحلة لا تستطيع الإبل القيام بها<sup>(١)</sup>. يوضح ابن الرومي أن طوبوغرافيا الرحلة في حقيقتها نفسية وإبداعية. يصوّر البيت ٩٨ هذا الأمر ببراعة كبيرة. تعبّر كلمة «بيت» هنا عن كُلاً من المساحة الجغرافية والمساحة النفسية اللتين تقع فيهما أحداث القصيدة. فالبيت هو المنزل، ومكان

---

(١) وهذا يذكرنا بوصف المتنبي لرحلة مجردة مماثلة لا تنفع الإبل في القيام بها:

أَبْعَدُ نَأْيِ الْمَلِيحَةِ الْبَحْلُ فِي الْبُعْدِ مَا لَا تُكَلِّفُ الْإِبِلُ

المتنبي، شرح ديوان المتنبي، تحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، ٤ مجلدات. (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٦)، ٣: ٣٢٥.

التوقف والراحة (مبيت)، وهو أيضاً البيت من الشعر. صوّرت الحركة في المكان والزمان ببراعة كبيرة في الشطر الأول من هذا البيت: أجاوزُ بيتًا بعد بيت... هكذا تُبلغ الغاية النهائية، حيث يفتح الشاعر الفكرة تلو الأخرى، ويصورها في بيتٍ شعريّ بعد آخر، وبالتالي يخلق المشهد الذي يجتازه ويتحكم فيه.

يوضح البيت ٩٩ أيضاً كيفية الشروع في هذه الرحلة الشعرية. يشير ابن الرومي إلى الشعر النادر أو الغريب (غريب الشعر)؛ للتأكد من أن الاستعارة الجارية في الأبيات السابقة مفهومة. يقطع الشاعر أراضي الشعر الوعرة نحو ممدوحه، والهدف هو تأليف الأبيات الوعرة وترتيبها في مسار يقود إلى الممدوح. وهذا المسار هو القصيدة نفسها، والدور الذي يلعبه الممدوح حاسم في السماح لهذه الرحلة بالوصول إلى هدفها. فذكر الممدوح بجعل الأفكار البريّة الجامحة مُتيسّرةً للشاعر الذي يمكنه التأليف عندئذ فقط. ولذلك ينسب ابن الرومي بعضاً من الفضل في التأليف إلى الممدوح، خاصةً عندما يتعلق الأمر بالمعاني. إذ أنّ مهمة المرء تكون أسهل بكثير عندما يتعلق الأمر بممدوحٍ جديرٍ بالمدح، فخصاله وأعماله الخيرة ما يشكل المديح نفسه، على حد قول ابن الرومي في البيتين ١٠٥ و١٠٦:

وما زلت لَبَّاساً مديحاً تَحُوْكُهُ      مساعيك لم يلبسه قبلك لابس  
ولا مدح ما لم يمدح المرء نفسه      بأفعال صدقٍ لم تُشبهها الخسائس<sup>(١)</sup>

في هذه القصيدة ينقل ابن الرومي موتيف الرحيل، محوِّلاً إياه إلى تعليقٍ عليها، إلى نقلِ نقدية على حد تعبير غرونذر، وإلى بيان نقديٍّ أوسع حول الشَّعر بشكلٍ عام وتبادل المديح على نحوٍ خاص. ومن خلال قيامه بذلك، يُبدي ابن الرومي فهمًا مُتعمِّقًا للروابط بين أقسام القصيدة المختلفة، ورغبة في التلاعب بهذه الأقسام للكشف عن قدرتها على توليد المعاني. يعلق روبرت ماكنيني على هذه الميزة في عمل ابن الرومي فيقول:

من خلال التلاعب بالشكل، ومن خلال نقل  
القيمات والموتيفات والصُّور والألفاظ من قسمٍ في  
القصيدة إلى آخر؛ كنقل صور النسيب مثلاً إلى  
وصف الرحيل أو إلى توقّعات المديح، فإنه يؤكِّد  
على الروابط الدلالية التي تربط بين مختلف أقسام  
القصيدة، ويوضِّح قدرتها على توليد المعنى<sup>(٢)</sup>.

---

(١) ابن الرومي، ٣: ١٢٢٦.

(٢) روبرت ماكنيني، «مساهمة ابن الرومي في الرحيل البحري: التعبير عن المعنى من خلال الشكل والبُنية»، مجلة الأدب العربي ٢٩ (١٩٩٨):

كان العباسيون من جيلي أبي تمام وابن الرومي مدركين تمامًا للأقسام الموضوعاتية في القصيدة، وكانوا واعين بحقيقة أن هذه الموتيفات لم تكن سهلة بالنسبة إلى جمهورهم، وبالأخص إلى ممدوحهم. لقد كانوا حريصين على تغييرها والتلاعب بها عن طريق الشرح والتفسير، وعلى جعلها أكثر جاذبية لجمهور المجالس العباسية. وغالبًا ما كان يحدث ذلك عن طريق تحويل قسم أو موتيف، مثل الرحيل في هذه الحالة، إلى تعليقٍ شعريٍّ يُثير المناقشات النقدية وي طرح مسألة العلاقة مع التراث. وعلى الرغم من أن هذا قد نتج عنه في كثيرٍ من الأحيان شعراً مُفتعلًا للغاية ونظريًا وتجريديًا، فإنه مهد الطريق لاستخدام أكثر حرية وأقل تجريدًا للعناصر لدى الشعراء العباسيين اللاحقين (مثل المتنبي). وكما رأينا في الفصل السابق، تناول أبو تمام الموتيفات بالتمحيص والنقد وجعلها مُجرّدة، ما وضعها في متناول الشعراء والجمهور، هي والسياقات الضرورية لتقديرها حقّ التقدير.

## الفصل الخامس

### قصيدة على قصيدة على قصيدة: شاعران وممدوح

كنت في حدثي أروم الشعر، وكنت أرجع فيه  
إلى طبع، ولم أكن أقف على تسهيل مأخذه ووجوه  
اقتضابه حتى قصدت أبا تمام، وانقطعت فيه إليه،  
واتكلت في تعريفه عليه؛ فكان أول ما قال لي: يا أبا  
عبادة، تخير الأوقات وأنت قليل الهموم، صفر من  
الغموم، واعلم أن العادة جرت في الأوقات أن  
يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت  
السحر؛ وذلك أن النفس قد أخذت حظها من  
الراحة، وقسطها من النوم، وإن أردت التشبيب  
فاجعل اللفظ رشيقيًا، والمعنى رقيقًا، وأكثر فيه من  
بيان الصبابة، وتوجع الكآبة، وقلق الأشواق، ولوعة  
الفراق. فإذا أخذت في مديح سيد ذي أياذ، فأشهر  
مناقبه، وأظهر مناسبه، وابن معالمة، وشرّف مقامه،  
ونضد المعاني، واحذر المجهول منها، وإياك أن  
تشين شعرك بالألفاظ الرديئة، ولتكن كأنك خياط

يقطع الثياب على مقادير الأجساد. وإذا عارضك  
الضجر فأرخْ نفسك، ولا تعمل شعرك إلا وأنت  
فارغ القلب، واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة  
إلى حسن نظمه؛ فإن الشهوة نعم المعين. وجملة  
الحال، أن تعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين،  
فما استحسنت العلماء فاقصده، وما تركوه فاجتنبه،  
ترشد إن شاء الله<sup>(١)</sup>.

هكذا يروي البحري إرشادات أبي تمام حول كتابة الشعر.  
وعلى الرغم من أن الشعارين يمثلان اتجاهين متنافسين في  
الشعر العربي، فإنهما كانا بمثابة مُعلِّمٍ وتلميذ<sup>(٢)</sup>. يتضح لنا من  
هذه الرواية اعتراف البحري بدور أبي تمام في صقل موهبته  
الشعرية، وخاصة بتنبهه إلى أهمية القصد والوعي في تأليف  
قصيدة جيدة.

على الرغم من أن الشعارين كانا من المحدثين العباسيين،  
فإن النقاد العرب الكلاسيكيين رأوا في البحري حدثًا معتدلاً،

---

(١) أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب،  
(بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٧)، ١: ١١٣.

(٢) أنظر: بطرس البستاني، آداب العرب في العصور العباسية، الطبعة  
الثالثة (بيروت: دار صادر، ١٩٣٢)، ١٧٤-١٧٦.

لم يُخلِّ بمعاييرهم كثيرًا، على نحو ما فعله الحداثيون الآخرون الأكثر تطرفًا؛ مثل أبي تمام. على سبيل المثال، نرى الأمدي (ت. ٣٧٠ / ٩٨٠) في كتابه «الموازنة»<sup>(١)</sup>، يصوّر البحتري على أنه شاعر ينتج شعرًا سهلًا واضحًا، ينبع من موهبة فطرية، على عكس من الشعر الغامض المُتصنَّع لأبي تمام. وفي مقدمته الموجهة للقارئ، لا يستطيع الأمدي -على الرغم من ادعاءاته الموضوعية- إلا أن يكشف عن انحيازه الشخصي.

فإن كنت -أدام الله سلامتكم- ممن يُفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة، وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق، فالبحتري أشعر عندك ضرورةً. وإن كنت تميل إلى الصنعة،

---

(١) يُعد كتاب الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري مقارنة نقدية بين الشعاعين؛ حيث يقدّم الأمدي البحتري على أنه الأكثر اعتدالاً بين الاثنين في استخدامه للبدیع، وبالتالي، فهو أقرب إلى معايير القدماء، ومقبولٌ أكثر -وفقًا لها- من أبي تمام. أنظر: سوزان ستيتكفيتش، أبو تمام وشعرية العصر العباسي (ليدن: إي.ج. بريل، ١٩٩١)، ٤٩-٨٩. نرى في هذا العمل بداية صياغة عمود الشعر، النظرية التي سادت في النقد الأدبي العربي والتي صاغها المرزوقي لاحقًا بشكل أوضح، في مقدمة شرحه لديوان الحماسة لأبي تمام. أنظر أيضًا: سوزان ستيتكفيتش، أبو تمام وشعرية العصر العباسي، ٢٥٧-٢٨١.

والمعاني الغامضة التي تُستخرج بالغوص والفكرة  
ولا تلوي على غير ذلك، فأبو تمام عندك أشعر لا  
محالة<sup>(١)</sup>.

لكن ووفق رواية البحتري، الأمور ليست بهذه البساطة. إنه  
يقدّم أرضية وسطية بين القطبين المتناقضين الطبع (الموهبة)  
والصنعة (الحرفة)، حيث لا يقر الشاعر بأهمية القصد والتعمد  
فحسب، بل يعترف - وهذا هو الأهم - بأن شاعرًا آخر قد تفضّل  
عليه بتعليمه كيفية تأليف شعرٍ جيد. يبدو أن الشعراء العباسيين  
أصبحوا أكثر وعيًا بمصادر إلهامهم المختلفة، بالإضافة إلى  
المهارة والتعليم المطلوبين من الشاعر. وعلى الرغم من أن ثنائية  
الطبع والصنعة لعبت دورًا مهمًا في الحصيصة الأدبية الهامة  
للعصر، ومع رجحان الكفة في كثيرٍ من الأحيان لصالح الطبع،  
فقد كان الشعراء أنفسهم يفخرون بموقفهم المتفحّص والنقدي  
تجاه مواهبهم. من ذلك، الموقف الذي عبّر عنه بشار بن برد  
(أحد أوائل الشعراء المحدثين)، عندما اعترف بأنه لا يثق دائمًا  
بما تأتي به موهبته، بل يخضعه للانتقاء والنقد<sup>(٢)</sup>، ويعكس موقفه  
هذا السمة العامة لشعر العصر العباسي. لا يتجلى هذا في الأخبار

(١) الأمدى، الموازنة، ١: ٤.

(٢) ابن رشيقي، العمدة، ١٩٣.



ذات الصلة وحسب، بل نجده كذلك في الشعر نفسه. سأتناول في هذا الفصل تبادلاً شعرياً معقداً، شارك فيه ثلاثة شعراء؛ أحدهم هو أيضاً ممدوح معروف بميول شعرية وفلسفية (شاعرٌ مُتفلسف). يشارك هذا الممدوح في التبادل من خلال تأليف قصيدة، ليس للرد على المديح الذي يختلف معه فقط، بل للتعبير كذلك عن آرائه حول تبادل المديح بين الشاعر والممدوح بشكلٍ عام. وهذا النقاش ميتاشعري في طبيعته، ليس لأنّ هؤلاء الشعراء هنا يتبادلون مديحاً أو هجاءً مُستفزاً بل لأنهم يختلفون بشكلٍ أساسي حول المسائل المتعلقة بطبيعة الشعر وتأليفه وتلقيه. إنّ هذا التبادل -وقبل كل شيء- نقاشٌ نقديّ، حول ديناميكيات كتابة شعر المديح، والطريقة التي ينبغي تلقيه بها.

إنّ من المهم قبل مُضيّنا في مناقشة القصائد المتبادلة وتحليلها، تحديد العديد من نقاط المقارنة التي ستساعد في توضيح أهمية هذا التبادل وما يجعله ميتاشعرياً على نحوٍ خاصّ. يحتوي التقليد الشعري العربي على العديد من الأمثلة على قصائد الشعراء يرد بعضهم على البعض الآخر، وبشكلٍ رئيسي في شكل المُعارضة، أي عندما يردّ شاعر على قصيدة لشاعر آخر عن طريق تأليف قصيدة باستخدام الوزن نفسه والقافية نفسها. وغالباً ما يأتي الشاعر بصور وموتيفات القصيدة الأولى ويّرد

عليها. ومن أهم الأمثلة على المعارضة في التراث العربي «نقائض» العصر الأموي. يعني مُصطلح نقائض (ومُفرده نقیضة): القصائد المتناقضة أو تبادل الهجاء شعراً<sup>(١)</sup>. إنها مبارزات شعرية، يتجاوب فيها الشعراء بعضهم مع البعض الآخر، فيؤلفون المُعارضات التي يقدم فيها كل شاعر تفيدياً دقيقاً لقصيدة منافسه. غالباً ما تحتوي النقيضة -والتي هي فرعٌ من فروع الهجاء- إهانات شخصية، وأوصافاً ساخرة ومبالغات نافرة. بلغ هذا النوع الأدبي ذروته مع الثلاثي الأموي: جرير (ت. ١١٤ / ٧٣٢)، والفرزدق (حوالي ١١٤ / ٧٣٢)، والأخطل (ت ٩٢ / ٧١٠).

دوّنت نقائضهم في «نقائض جرير والفرزدق»، التي جمعها أبو عبيدة (حوالي ٢١٠ / ٨٢٥)، و«نقائض جرير والأخطل»، التي يُعتقد بأنّ أبا تمام هو من جمعها.

تمتّع المعارضة بشكلٍ عام والنقيضة بشكلٍ خاصٍ ببعيدٍ ميثاشعريّ لأن الشاعر يستخدم في قصيدته وزناً وقافية استخدم

---

(١) فان خيلدر، «نقائض»، موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية، مراجعة: ب. بيرمان، وت. بيانكي، وسي إي بوسورث، وإي فان دونزيل، ودبليو بي هاينريش (ليدن: بريل، ٢٠١٠). بريل أون لاين.

في قصيدة سابقة. وبغض النظر عن محاكاة الجوانب الشكلية، تعد معظم الارتباطات بين النقااض موضوعاتية. يسعى الشعراء المتنافسون إلى التفوق بعضهم على البعض الآخر؛ من خلال الرد ودحض الأفكار والتحدّي في المستوى الشخصي، من خلال السخرية والشتائم. وحتى عندما يتباهى أحد الشعراء بكونه شاعرًا أفضل من منافسه، تظل الإشارة إلى الشعر موضوعاتية. تُعتبر البراعة الشعرية واحدة من الخصال التي يدّعي الشاعر تميزه وتفوقه فيها، لكنها تُعامل بنفس الطريقة التي يتم التعامل بها مع الفضائل والصفات الأخرى مثل الكرم أو نُبل التسب. على سبيل المثال، نرى في الأبيات التالية المختارة من نقائض جرير والفرزدق تباهي جرير بكونه شاعرًا قويًا ومؤثرًا يخشاه خصومه. تُستخدم المهارة الشعرية كتفاخر، وكمقطع انتقالي إلى الهجاء الذي يُوجّهه الشاعر لاحقًا إلى منافسه. بين أيدينا مقتطف من قصيدة بقافية «الباء»، أُلّفَت للسخرية من ابن بروّع الراعي، الذي ينتمي إلى قبيلة الفرزدق (مُنافس جرير).

فما هبّتُ الفرزدقَ قد علمتُم	وما حقُّ ابنِ بروّع أن يُهابا
أعدّ الله للشُعراء مِنّي	صواعقَ يُخضعون لها الرقابا
قرنتُ العبدَ عبدَ بني نُميرٍ	معَ القَيْنين <sup>(١)</sup> إذ غلبا وخابا

(١) عُرف عن قبيلة الفرزدق امتلاكها لعبدین عملا كحدّادين (القَيْنين). =

وَلَوْ وُزِنَتْ حُلُومُ بَنِي نُمَيْرٍ عَلَى الْمِيزَانِ مَا وَزَنْتَ ذُبَابًا  
فَصَبْرًا يَا تَيْوسَ بَنِي نُمَيْرٍ فَإِنَّ الْحَرْبَ مَوْقِدَةٌ شَهَابًا  
فَغَضَّ الطَّرْفَ إِنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ فَلَا كَعْبًا بَلَغَتْ وَلَا كِلَابًا<sup>(١)</sup>

لقد اكتسبت التبادلات بين الشعراء العباسيين - على الرغم من خروجها عن تقليد المعارضة والنقيضة - بُعدًا نظريًا، لا سيّما في معالجة مفهوم الشعر. لم يعد الشاعر يدعي بأنه شاعرٌ أفضل من غيره فحسب، بل أصبح يقدم حُجّةً نقدية، يدافع فيها عن تعريفه للشعر وتحديده لدور الشاعر. أصبحت المبارزات الشعرية مسرحًا للتقاشات والمجادلات والمناظرات النقدية. وهكذا، أصبحت المنافسة الشعرية في العصر العباسي مُمارسةً فكريةً، مستوحاة من ثقافة المناقشات الفقهية والفلسفية<sup>(٢)</sup>. يستعين هذا

---

= يستخدم جرير مصطلح القيين (حدادين) للإشارة إلى الأخيل والبُعيث، وكلاهما من قبيلة الفرزدق.

(١) تحقيق: محمد إبراهيم حور ووليد محمود خالص، شرح نقائض جرير والفرزدق، ثلاثة مجلدات (أبو ظبي، المجمع الثقافي، ١٩٩٢)، ٢: ٦١٠ - ٦١٢.

(٢) ذكر روبرت ماكنيني في كتابه «القافية مقابل المنطق: ابن الرومي وشعريته في السياق» (ليدن: بريل، ٢٠٠٤) «المناظرة الأدبية» كنوع شعري نشأ نتيجة لتأثير الوسط الثقافي في العصر العباسي. كان مصطلح «مناظرة» يشير في الأصل إلى خلافات دينية، وتمثّل =

الفصل بما أنجزته سوزان ستكيفيتش وآخرون حول المعارضة، لكنه يتجاوز ذلك في تركيزه على طبيعة التبادل في العصر العباسي، إذ يصبح ميثا شعرياً في المقام الأول. وتعدّ النقاط السجالية في قصائد المعارضة تعليقات شعرية على القصائد نفسها وعلى الشعر بشكل عام. وهذا موقفٌ عباسي بامتياز، حيث يتفاعل الشعراء المتنافسون في المعارضة كنقاد، وي طرحون مسائل مثل: تخيير المفردات، والسرقات، والالتزام بقواعد العروض، والاستثناءات المسموح بها، وتعريف الشعر، والجدل حول الطبع والصنعة، وغيرها. تتطوّر المواجهة بين البحتري وعبيد الله وابن الرومي التي بدأت على شكل خلافٍ المكافأة، إلى نقاشٍ شعري تُستكشف فيه قوانين قصيدة المديح وأساليبها.

## ١. البحتري وعبيد الله بن طاهر: تبادل فاشل

بدأ الخلاف - كما يرويه حسن كامل الصيرفي في تعليقه على ديوان البحتري<sup>(١)</sup> - بتبادلٍ بين البحتري وعبيد الله بن عبد الله

---

= تجلياته في الشعر في «المناظرة»، وهي قصيدة يناقش فيها الشاعر تفوق شيء على آخر، مثل: قصيدة ابن الرومي عن تفوق زهرة نرجس على وردة، وفي أخرى: تفوق القلم على السيف. أنظر: القافية مقابل المنطق، ٢٠٤ - ٢٠٦.

(١) حسن كامل الصيرفي، تحقيق، ديوان البحتري (القاهرة: دار =

ابن طاهر (والي بغداد منذ سنة ٢٥٣ هـ / ٨٢٧ م). وهو ممدوحٌ شهير، مُستقبلٌ للشعر وشاعر كذلك. كانت العلاقة بين الرجلين جيّدةً نسبيّاً، فقد هنأ البحري عبيد الله على منصبه الجديد بإهدائه قصيدة<sup>(١)</sup>. لكن يبدو أن العلاقة بينهما لم تكن وطيدة. تصف بياتريس غرونذر قصيدة البحري الأولى لعبيد الله بقولها: «إذا قارن المرء قصائد المديح بالثياب المفصّلة، فهذه خيمةٌ واسعة<sup>(٢)</sup>». تقدم القصيدة وصفاً غامضاً للممدوح، باستثناء اسمه الذي ورد ذكره في البيتين ١١ و ٣٢، ونسبه الذي ورد في البيت ١٤. في هذه القصيدة، يمدح البحري عبيد الله بفضائل مثل: الكرم، والشجاعة، والكياسة، وهي خصالٌ يُمكن أن تنطبق على أيّ ممدوح. تنتهي القصيدة بإهداءٍ يُذكر فيه البحري الممدوح بـ «العطايا»، ويعد بمزيدٍ من القصائد - كما تشير غرونذر أيضاً - «دون توضيحٍ لموقفه تجاه الممدوح»<sup>(٣)</sup>.

= (المعارف، ١٩٧٢)، ١: ١٠٧.

(١) البحري، ديوان البحري (بيروت: دار صادر، بدون تاريخ)، ١: ٣٩٩.

(٢) بياتريس غرونذر، «شعر المديح العربي في العصور الوسطى: ابن الرومي وفداء الممدوح» (نيويورك: روتليدج كورزون، ٢٠٠٣)، ١٩.

(٣) المرجع نفسه، ٢٠.

وَأرْسَلْتُ أَفْوَافَ الْقَوَافِي شَوْافِعًا      إِلَيْكَ وَقَدْ يُجْدِي لَدَيْكَ رَسُولُهَا  
 بَوَادٍ بِإِحْسَانِ الشَّنَاءِ وَخَلْفَهَا      عَوَائِدٌ لَمْ تُطَلِّقْ إِلَيْكَ كُبُولُهَا  
 زَوَاهِرُ نَوْرِ مَا يَجِفُّ جَنِّبُهَا      وَأَنْجُمٌ لَيْلٍ مَا يُخَافُ أَفْوَلُهَا  
 وَمَا بِصَوَابٍ أَنْ يُؤَخَّرَ حَظُّهَا      وَقَدْ سَبَقَتْ أَوْضَاحُهَا وَحُجُولُهَا  
 إِذَا مَا الْبُرْزَاةُ الْبَيْضُ لَمْ تُسَقِّ رِيَّهَا      عَلَى سَاعَةِ الْإِحْسَانِ خِيفَ نُكُولُهَا<sup>(١)</sup>

يقارن البحثري أبياته الشعرية بالعباءات والجياد وطيور الصيد، وجميعها هدايا تقليدية، تظهر عادةً في شعر المديح. في البيت الثاني، يذكر الشاعر أن هناك المزيد من أبيات المديح التي تنتظر الإطلاق باتجاه الممدوح، غير أن هذا يظلّ مشروطاً بالطريقة التي تكافأ بها الأبيات المرسلة. وفي البيت الأخير -المقتبس أعلاه-، يبيّن البحثري فكرة الأبيات، باعتبارها هدايا تنبغي مكافأتها، ويشير إلى المكافأة بالماء أو الشراب. عندما تُقدّم الجياد وصقور الصيد أداءً ممتازاً، فإنها تتوقع المكافأة، وإلا يُخشى عدم امتثالها في المستقبل. بعبارةٍ أخرى، يشير البحثري إلى احتمال الهجاء أو التمرد كردّ من الشعر الذي لا يُقابل بالمكافأة.

يبدو أن رد فعل عبيد الله على بادرة البحثري أتى مُفاجئاً

(١) البحثري، ديوان البحثري (بيروت: دار صادر، بدون تاريخ)، ١:

للشاعر، فشرع بتنفيذ التحذير الذي قدّمه في نهاية قصيدة المديح، موضّحاً للممدوح ما بمقدور شاعرٍ لم يُكافأ على شعره أن يفعل. ففي قصيدة كتبها في أبي العباس بن بسطام<sup>(١)</sup>، يهاجم البحري عبيد الله بصورة غير مباشرة. يعتقد شوقي ضيف أن هذه القصيدة كُتبت في الفترة التي عُزل فيها عبيد الله من منصبه كوالٍ بصورةٍ مؤقتة<sup>(٢)</sup>. ولعل هذا قد يفسّر سبب إخفاقه في مكافأة البحري على النحو الملائم: تتألف القصيدة من ٣٩ بيتاً. يبدأ قسم المديح في البيت ٢٤، حيث يذكر الشاعر اسم ممدوحه (ابن بسطام)، ثم يسرد فضائله وإنجازاته. لكن قبل هذا القسم وإحداث مقارنة مع الممدوح في هذه القصيدة، يسخر البحري من عبيد الله على نحوٍ غير مباشرٍ دون أن يذكر اسمه<sup>(٣)</sup>. يصفه بالصدّيق الظالم، ويتهمه بالكسل والخمول، والافتقار إلى الخصال الحميدة، ومنها الدماثة والمعرفة بالأدب<sup>(٤)</sup>.

(١) كان أبو العباس بن بسطام صاحب منصب في دمشق عينه فيه الخليفة الموفق. أنظر: حسن كامل الصيرفي، محقق ديوان البحري (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣)، ١: ١٣٤.

(٢) شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٣)، ٢٨٦.

(٣) أنظر: حسن كامل الصيرفي، تحقيق، ديوان البحري، ١: ٢٠٧، ٢٧٧.

(٤) يمكن اعتبار كلمة «أدب» هنا - في أقدم معانيها المرادف للسنة - =



مَن قَائِلٌ لِلزَّمَانِ مَا أَرَبُهُ  
 يُعْطَى امْرُؤٌ حَظَّهُ بِلا سَبَبٍ  
 نَجْهَلُ نَفْعَ الدُّنْيَا فَنَدْفَعُهُ  
 لا يِيأسُ المَرءُ أَنْ يُنْجِيَهُ  
 يَسْرُكُ الشَّيْءُ قَد يَسوءُ وَكَمْ  
 رَأَيْتُ حَيْرَ الأَنامِ قَلَّ فَعِنْدِ  
 وَاسْتَوْنَفَ الظُّلْمِ فِي الصَّدِيقِ فَهَلْ  
 عِنْدِي مُمِضٌ مِنَ الهِناءِ إِذا  
 وَلِي مِنَ إِثْنَيْنِ واحِداً أَبْداً  
 وَخَيْرُ ما اخْتَرْتُ أَوْ تُخَيَّرَ لِي  
 وَصاحِبِ ذاهِبٍ بِخُلَّتِهِ  
 يُرْصِدُ لِي إِِنْ وَصَلْتُهُ مَلَلَ الـ

فِي خُلِقَ مِنْهُ قَدْ خَلا عَجَبُهُ  
 وَيُحَرِّمُ الحَظَّ مُحْصِداً سَبَبُهُ  
 وَقَدْ نَرى ضَرَّها فَنَجْتَبِيهِ  
 ما يَحْسِبُ النَاسُ أَنَّهُ عَطْبُهُ  
 نَوَّهَ يَوماً بِخامِلٍ لَقْبُهُ  
 دَ اللهُ أُخْرى الأَيامِ أَحْتَسِبُهُ  
 حُرٌّ يَبِيعُ الإِنصافَ أَوْ يَهْبُهُ  
 عَرِضُ قَومٍ أَحْكُهُ جَرَبُهُ  
 عَرِضُ عَزِيزِ الرِجالِ أَوْ سَلْبُهُ  
 رِضا شَريفٍ يَسوؤُنِي غَضْبُهُ  
 وَلى بِها وَانْتَبَيْتُ أَطْلَبُهُ  
 جافِي وَاشْتاقُ حِينَ أَجْتَبِيهِ

= بمعنى «العادة، والنموذج المتوارث للسلوك، والعرف المستمد من الأسلاف». أصبحت كلمة أدب تعني «الروح الرفيعة، والتنشئة الجيدة، والتحضّر، والدمائة». في بداية العصر العباسي، صار الأدب مرادفاً للتحضّر، والتمدّن، والدمائة، على عكس الفظاظة والقساوة البدوية». أنظر: ف. جبريلي، «أدب (أ)»، موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية. بريل أون لاين.

[http://Referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopedia-of-islam-2/adab-SIM\\_0293](http://Referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopedia-of-islam-2/adab-SIM_0293)

فَلَسْتُ أَدْرِي أْبَعْدُ شُقَّتِهِ      أَشَقُّ رُزءَ عَلَيَّ أَمْ صَقَبُهُ  
تَارَكْتُهُ نَاصِراً هَوَاهُ عَلَى      هَوَايَ فِيهِ حَتَّى انْقَضَى أَرْبُهُ  
هَجَرْتُ أَخِي لَوْعَةٍ يُرِي جَلْدًا      وَهُوَ مَرِيضُ الْحَسَالِهَا وَصَبُهُ  
فَاضَلَ بَيْنَ الْإِخْوَانِ عُسْرِي عَن      ظَلْمَاءِ لَيْلٍ تَفَاضَلَتْ شُهْبُهُ  
وَعُدَّتِي لِلْهُمُومِ إِنْ طَرَقَتْ      تَوَخِيدُ ذَلِكَ الْمَطِيِّ أَوْ خَبِيهِ  
سَاقَتْ بِنَا نَكْبَةً مُذَمَّمَةً      فِينَا وَدَهْرٌ رَخِيصَةٌ نُوبُهُ  
فَهَلْ لِيْضِيْفِ الْعِرَاقِ مِنْ صَفْدٍ      عِنْدَ عَمِيدِ الْعِرَاقِ يَرْتَقِبُهُ  
وَمُسْتَسْرِينَ فِي الْخُمُولِ بَلَّوْا      نَاهُمْ فَذَمَّ الْحَرَامَ مُكْتَسِبُهُ  
كَانُوا كَشَوِكَ الْقِتَادِ يَسْحَطُ رَا      عِيهِ وَيَأْبَى رِضَاهُ مُحْتَطِبُهُ  
لَا أَحْفَلُ الْمَرَّةَ أَوْ تُقَدِّمُهُ      شَتَى خِصَالٍ أَشَقُّهَا أَدْبُهُ  
وَلَسْتُ أَعْتَدُّ لِلْفَتَى حَسَبًا      حَتَّى يُرَى فِي فِعَالِهِ حَسَبُهُ<sup>(١)</sup>

في هذا الهجوم غير المباشر، يصف البحترى ولاءه غير المتبادل، ويحكي عن صديقٍ جاحدٍ ومتعجرف (البيتان ١١ و١٢). إنه ينفي عن ذلك الصديق أخلاق الرجل النبيل، ويذكره بأن النسب النبيل وحده لا يحافظ على شرف المرء. تظهر القيمة الحقيقية للإنسان في أفعاله وسلوكه تجاه أصدقائه. باختصار، كانت تجربة «عميد العراق» مخيبة للآمال؛ إذ أن الشاعر لم ينل ما اعتقد بأنه يستحقه، وما حصل عليه لم يُعطَ له بنوايا طيبة

(١) البحترى، ديوان، ١: ٢٢٥-٢٢٧.

(البيت ٢٠). يواسي البحري نفسه بإمكانية الرحلة، مشيراً في البيت ١٧ إلى أن وسيلته لمواجهة الهموم التي سببها له عبيد الله هي في الانطلاق على ظهر ناقته السريعة. وفي البيت ١٨، يتأمل البحري في تجربته، ويصف بمرارة الأوقات التي تجبره على تحمل مثل هذه المعاملة بـ «المذمومة».

لكن يبدو أنّ نفي الأدب عن عبيد الله (البيت ٢٢) إهانة لم يكن الأخير مستعداً لتركها تمضي دونما ردّ منه. وهكذا ألف عبيد الله قصيدةً يرد فيها على البحري، مستخدماً نفس القافية ونفس الوزن (قافية الباء ووزن المنسرح: مُستفعلن فاعلات مفتعلن)؛ وهي قصيدة مديح للخليفة الموفق بالله، وتتكون من ٧٤ بيتاً. يمكن تقسيم القصيدة إلى قسمين: ترد الأبيات ١-٣٥ بشكلٍ مباشر على قصيدة البحري وتدحض اتهاماته، في حين تشكّل الأبيات ٣٦-٧٤ قسم المديح للموفق. قصيدة عبيد الله معارضة، لا تستخدم قافية قصيدة البحري ووزنها فحسب، بل تستمد منها مجموعة من المفردات والعبارات. تبدأ القصيدة بالأبيات الآتية، التي يسخر فيها عبيد الله من تساؤل البحري حيال الزمان والحقيقة:

أجدُّ هذا المقال أم لُعبُ أم صدقٌ ما قيل فيه أم كذبُ  
لشدّ ما بيّن الزمانُ لنا يا صاح، ما قصده وما أربه

حقاً يقيناً، فما تشككنا في الدهر من بعد ما خلا عجه<sup>(١)</sup>

يمضي عبيد الله في الرد على تساؤل البحثري حول منطق توزيع الرزق والثروات. يتضح في هذه المسألة أن كلا الشاعرين يلتمحان إلى العلاقة بين الممدوح والشاعر، حيث يمكن فهم الرزق والحظ كإشارة إلى مكافأة الشاعر. وفي رده على شكوى البحثري من أن المستحقين لا يحصلون دائماً على حقهم، في حين ينعم الآخرون بمكافآت غير مستحقة، يقدم عبيد الله التفسير الآتي:

وما إلى الرزق لامرئ سبب      من نفسه بل يصيبه سببه  
وإنما العقل للفتى سبب      إلى اختيار الصواب ينتخبه  
وحوز طيب الثمار يكسبه      ونفي سوء السماع يجتنبه  
ونيل حسن الثواب يطلبه      بالبر في كده ويجتلبه<sup>(٢)</sup>

يسخر عبيد الله من شكوى البحثري من عشوائية الرزق. فهو يقول لمنافسه - بشكل غير مباشر - إنك إذا لم تحصل على ما تعتقد بأنك تستحقه، فقد يكون ذلك لأنك لم تخلق أسباباً ليأتي

---

(١) البحثري، ديوان البحثري (بيروت: دار صادر، ١٩٦٦)، ١: ٢٢٨ -

٢٢٩. تتضمن هذه الطبعة من الديوان القصائد الثلاث: هجاء البحثري

غير المباشر لعبيد الله، ورد عبيد الله، ورد البحثري على عبيد الله.

(٢) المرجع نفسه، ١: ٢٢٩.

إليك. لعلك في الحقيقة لا تستحقه. بعبارة أخرى، يدحض عبيد الله اتهامات البحري بقلبها عليه. إذا كانت المكافأة على القصيدة غير مرضية، فقد يعني ذلك أن الممدوح فشل في تقديم مكافأة توازي المديح، معرضاً نفسه لاحتمال أن يلحق به العار. لكن قد يعني هذا أيضاً أن القصيدة لم تكن جيدة بما يكفي من الأساس. يمضي عبيد الله بنصح البحري بأن يكون قنوعاً بنصيبه من الأمور، فعقل المرء نوعان: موهوبٌ ومُكتسب. فكأنه يقول له: على الرغم من أن بمقدورك التحكم بمهاراتك الشعرية المكتسبة، هناك موهبة فطرية، لا يمكنك فعل الكثير بشأنها. نرى هنا إشارة إلى ثنائية الطبع والصنعة، التي كانت تشغل الشعراء والنقاد في ذلك الوقت:

العقل ضربان إن نظرت فمو هوب، وثانٍ للمرء يكتسبه  
والرزق قسم الحلال فارض به بحسبك، إن السعيد محتسبه  
وما سواه تظالمٌ لبني الدنـ يا، فكفُّ القوي تغتصبه<sup>(١)</sup>

عبيد الله، مؤلف هذه القصيدة، مدركٌ لوضعه كممدوح ومُتلقٍ للثناء، الأمر الذي يتطلَّبُ منه لعب دورٍ مُحدَّد. وهكذا يستمر عبيد الله في إبداء آرائه لجمهوره، وخاصة لمخاطبه (البحري) حول دور الممدوح تجاه مادحه. وبالاعتماد على

(١) المرجع نفسه.

أعمال مارسيل ماوس، تصف سوزان ستيتكيفيتش هذا الدور،  
وتشرح العلاقة والتوقعات التي تربط بين الشاعر والممدوح  
بالقول:

من خلال تطبيق صيغة مارسيل ماوس لتبادل  
الهدايا على العلاقة بين الشاعر والممدوح، يمكننا  
القول إن القصيدة تعمل كـ «رمز» يمثل، ويجسد  
طقوس الخضوع والتوسّل. عملياً، نجد الشاعر/  
المفاوض الناجح يُوقع مُخاطبه في شَرَك طقوس  
التبادل، التي تلزمه بالرد على هدية الشاعر بهديةٍ من  
عنده، وإلا فسيلحقه العار. ويعود هذا لكون تقديم  
الشاعر للقصيدة يُشكل في حقيقة الأمر تحدياً.  
سيخسر الممدوح ماء وجهه إذا لم يتصدّ لهذا  
التحدي. إذا أراد الممدوح قبول هدية المديح،  
فعلية أن يدفع ثمنها مكافأةً أي هدية مناسبة لها. أما  
إذا رفض الدفع، فإن الشاعر -بطبيعة الحال-  
سيسحب الشاء. يمكن لهذا التراجع من الناحية  
الشعرية أن يأخذ شكلاً أبعد (الهجاء)، يُبطل  
المديح<sup>(١)</sup>.

---

(١) سوزان ستيتكيفيتش، شعرية الشرعية الإسلامية، ١٨.

يدرك عبيد الله هذه الديناميكية ويشرحها للبحثري في محاولته إنكار الاتهام الموجه إليه بإهانة مادحه، وعدم استحقاقه للثناء المُقدّم إليه. في القسم التالي، يُقدم عبيد الله ردوداً على نقطة تلو الأخرى في قصيدة البحثري، وبالأخص من البيت ٩ إلى ٢٢. إنه يستعير الكلمات والعبارات من قصيدة البحثري، ما يوضح أنه لا يرد عليه وحسب، بل يتفوق عليه ويثبت أنه الشخص الأعدل والأكرم.

في الأبيات (٩ - ١٥) من قصيدة البحثري كيف أنه يعبر عن مرارته لعدم حصوله على مكافأة ملائمة، ويؤكد أن بمقدوره الحصول على ما هو حق له، وإن كان بالقوة (السلب). بعدها يواصل البحثري وصف علاقته بالصديق المتعجرف الناصر للجميل الذي دفعه بعيداً. لقد كان مُجبراً في نهاية المطاف على المغادرة، مفضلاً رغباته على حبه له (ناصرًا هواه على هواي فيه). في الأبيات ٩ - ١٥، ينتقد البحثري عبيد الله بقوله:

وَلِي مِنْ إِثْنَيْنِ وَاحِدٌ أَبَدًا	عَرَضُ عَزِيزِ الرِّجَالِ أَوْ سَلْبُهُ
وَخَيْرٌ مَا إِخْتَرْتُ أَوْ تُخَيَّرَ لِي	رِضَا شَرِيفٍ يَسُوؤُنِي غَضْبُهُ
وَصَاحِبٍ ذَاهِبٍ بِخُلَّتِهِ	وَلِي بِهَا وَانْشَيْتُ أَطْلَبُهُ
يُرْصِدُ لِي إِنْ وَصَلْتُهُ مَلَلِ الـ	جَافِي وَأَشْتَاقُ حِينَ أَجْتَبِيهِ
فَلَسْتُ أَدْرِي أَبْعَدُ شُقَّتِهِ	أَشَقُّ رُزءَ عَلَيَّ أَمْ صَقْبُهُ

تَارَكْتُهُ نَاصِرًا هَوَاهُ عَلَى هَوَايَ فِيهِ حَتَّى انْقَضَى أَرْبُهُ  
هَجَرَ أَخِي لَوْعَةٍ يُرِي جَلْدًا وَهُوَ مَرِيضٌ الْحَشَا لَهَا وَصَبَهُ

وكرّد على هذا القسم، اختار عبيد الله أيضًا شيئين يجيدهما:  
مكافأة أصدقائه وتكريمهم. ثم يواصل وصف تفاعله الكريم مع  
أولئك الذين يلجؤون إليه بصفتهم أصدقاءه، مشددًا على أهمية  
الولاء بالنسبة إليه. لكن في حالة صديقٍ قطع علاقته به كما فعل  
البحثري، ليس بوسعه إلا أن يأمل في عودة ذلك الصديق. في هذ  
القسم، يصوّر عبيد الله نفسه صديقًا متسامحًا، ويصور البحثري  
شخصًا مختلًا ناكراً للجميل. لقد استعار أسلوب البحثري  
وصياغته ليّتهمه بجميع الاتهامات التي وجهها إليه. يقول  
عبيد الله:

وإثنان لي منهما أجلهما إعطاء باغي النوال أو رجه  
فعرضه سالم أوفّره وبعد أسلاب أسرتي سلبه  
ولست أضطر صاحبًا أبدًا إلى التولي ونكبتي نكبه  
وإن جفاني خليته لطفًا بالبر أجزى به وأقتضبه  
فؤده في البعاد يحضرنى ونيل أقصى الرجاء لي صقبه  
ومن رأى ناصرًا هواه على نفسي فما لي يا نفس أجتلبه  
الوصل لا الهجر في الهوى حكم ولا يُذم الهوى ولا وصبه



وليس يبلو الإخوان صاحبهم إلا إذا الدهر عضه كلبه<sup>(١)</sup>  
يواصل عبيد الله محاكاة قصيدة البحري والرد عليها. أما  
البحري، فبعد وصفه للصدافة الفاشلة، ينتقل إلى قسم الهجاء  
في البيت ١٧، ويقول إنه مستعدٌ لمواجهة البلاء بقطع البلاء،  
والانطلاق على ظهر ناقته. وفي البيت ١٨، يتأمل في المحنة  
برمتها بمرارة، ويصف الظروف والأوقات التي تجبره على مثل  
هذه المعاملة بـ «المذمومة». فيقول:

وَعُدَّتِي لِلْهُمُومِ إِنْ طَرَقَتْ      تَوَخِيدُ ذَاكَ الْمَطِيِّ أَوْ خَبِيئِهِ  
سَاقَتْ بِنَا نَكْبَةً مُذَمَّمَةً      فِينَا وَدَهْرٌ رَخِصَةٌ نُوبُهُ

يردد عبيد الله في قصيدته صدى هذين البيتين، ويرد عليهما  
بموقفٍ أكثر إيجابيةً وتسامحًا. إنه مُستعدٌّ -بدلاً من الرحيل  
بعيداً- لمواجهة الهموم بالتسامح، وهو موقفٌ يمتد ليشمل رد  
فعله على ضربات الزمن وتقلباته. يعبر عبيد الله -وكانه يوبخ  
البحري على شعوره بالإحباط- عن موقفٍ أكثر قناعةً وتماسكاً:

وَعُدَّتِي لِلْهُمُومِ إِنْ جَزَيْتَ      صَبْرٌ وَصَدْرٌ مُسْتَوْسَعٌ رَحْبُهُ  
وَلَمْ أَقْلَ لِلزَّمَانِ قَدْ رَخِصَتْ      بَلْ كَثُرَتْ فِي خَطْوِهِ نُوْبُهُ<sup>(٢)</sup>

(١) البحري، ديوان البحري، ١: ٢٣٠.

(٢) المرجع نفسه.

يواصل عبيد الله رَدَّه على كل نقطة، موضحًا أنه على دراية كاملة بسياسات تبادل المديح والدور المتوقع منه كممدوح. إنّه يرد على هجوم البحترى بإحالة إلى ميثاق الشرف الذي يحكم تفاعلهما، ويصوّر نفسه دائمًا على أنه الأكثر كرمًا وتفهمًا. إلا أن الاتهام الذي يبدو أن عبيد الله أكثر حرصًا على دحضه من غيره من الاتهامات هو افتقاره إلى الأدب، فهو يصرّ على أنه لا يتفاخر بنسبه، بل بما اكتسبه بنفسه من الأدب. وردًا على بيتي البحترى (٢٣ و ٢٤) الآتين حول الأدب والجدارة:

لا أَحْفِلُ المَرءَ أَوْ تُقَدِّمُهُ شَتَى خِصَالٍ أَشْفَهَا أَدْبُهُ  
وَلَسْتُ أَعْتَدُ لِلْفَتَى حَسَبًا حَتَّى يُرَى فِي فِعَالِهِ حَسْبُهُ

يساوي عبيد الله بين الأدب والجدارة والنسب الشريف:

وإنما للمرء عقلٌ فإذا أحرز عقلاً فعنده أدبه  
والحسب العقل لا النصاب فقل مُصرحًا قيمة امرئ حسبُهُ<sup>(١)</sup>

## ٢. قصيدة على قصيدة على قصيدة

كان أساس المسألة في القصيدتين السابقتين خلافًا بين شاعرٍ وممدوحٍ حول المكافأة. وعلى الرغم من أن البحترى

(١) المرجع نفسه.

وعبيد الله يتطرقان إلى موضوعات الأدب والقدرات المكتسبة والفطرية، فإنهما معنيان في المقام الأول بإلقاء اللوم واحدهما على الآخر في فشل العلاقة. يتبع هذا التبادل قصيدتان أخريان، كُتبتا في سلسلة المعارضة على قافية الباء ووزن المنسرح. سوف نُحوّل القصيدتان التاليتان المسألة من جدالٍ حول فشل العلاقة بين الشاعر والممدوح إلى نقاشٍ شعري. تُشكل القصيدة الأولى هجوم البحتري المضاد، في حين تُشكل الثانية قصيدة لابن الرومي، يرد فيها على البحتري ويدافع عن ممدوحه عبيد الله.

يأتي رد البحتري على عبيد الله في شكل معارضة كذلك، قصيدة كُتبت على نفس الوزن ونفس القافية «تحاكي القصيدة الأصلية من حيث الأسلوب؛ بهدف التفوق على الخصم»<sup>(١)</sup>. لكن ما يُعقدّ الوضع هنا هو أن البحتري يردّ على رد عبيد الله. إن قصيدة عبيد الله «تحاكي» قصيدة البحتري من حيث الأسلوب والمعاني، وفي مستوى الكلمات والعبارات والأفكار - كما هو موضح أعلاه. أما البحتري فلا يكتفي بمحاكاة قصيدة خصمه ويرد عليها، بل يرد على قصيدته الأولى ويحاكيها كذلك، وخاصة من حيث الأسلوب. يناقش بول لوسينسكي فكرة

---

(١) غوستاف إي فون جرونيباوم، «مفهوم السرقة الأدبية في النظرية العربية»، مجلة دراسات الشرق الأدنى ٣، ٤ (١٩٤٤): ٢٤٢.

المعارضة أو الردود الشعرية بالإشارة إلى التكرار الشعري والتقليد. وبما أن المعارضة تقوم أساسًا على المحاكاة أو التكرار لجوانب نصّ سابقٍ محدد، يقول لوسينسكي على إنّ بوسعنا -كخطوة أولى- التمييز بين نوعين من التكرار الأدبي: الصياغي أو الاصطلاحي من جهة، والإشارة الضمنيّة الواعية (التلميح) من جهةٍ أخرى.

تشبه التكرارات الصياغية أو الاصطلاحية -إلى حدّ كبير- الألفاظ اللغوية: يجب إحالتها إلى القواعد و«المفردات» في نظامٍ مُشتركٍ من التقاليد الأدبية. من ناحيةٍ أخرى، تحيل الإشارة الضمنية الواعية إلى لفظٍ سابقٍ محدد، حيث نقتبس بوعيٍ منّا كلماتٍ شخصٍ آخرٍ أو نعيد صياغتها في حديثنا اليومي. إنه تكرارٌ مُحدّدٌ، لا منهجي<sup>(١)</sup>.

في دراسة الشعر العربي في العصور الوسطى، فتح التمييز بين التكرار المنهجي والتلميح الواعي الباب أمام البحث في

---

(١) بول إي. لوسينسكي، «حقل الثمالة التلمحي: ثلاثة ردود صفوية مغولية على قصيدة لبابا فيغاني في إعادة التوجيه: الشعر العربي والشعر الفارسي». تحقيق: سوزان ستيتكيفيتش (بلومنجتون: مطبعة جامعة إنديانا، ١٩٩٤)، ٢٢٨.

السراقات الشعرية. ومناقشة السرقات الأدبية ذات صلة بالقصائد التي بين أيدينا. فبالإضافة إلى أنها محاكاة أو ردود واعية بعضها على البعض الآخر، فإن فكرة السرقات الشعرية تظهر عندما يدافع الشعراء عن مهاراتهم الشعرية، ويهاجمون مهارات منافسيهم. وفي نهاية المطاف، يتحول الخلاف الذي بدأ حول المكافأة، إلى جدالٍ حول عمليات تأليف الشعر وقواعده بشكلٍ عام، وتأليف المديح بشكلٍ خاص.

ترد القصائد التي بين أيدينا إلى الواحدة منها على الأخرى على نحوٍ مكثفٍ ومنهجي. يستعير لوسينسكي مصطلح «تقليد imitatio» من النظرية الأدبية في عصر النهضة، المصطلح الذي يُجسّد على نحوٍ أفضل العلاقة بين القصائد، كتلك التي ناقشها هنا. وفي هذا المصطلح يقول لوسينسكي: «يعمل النص الضمني بأكمله - أو في جزء كبير منه - كنموذج للنص السطحي». يشير هذا النوع من التكرار «ليس إلى شذرات من الأقوال السابقة، ولكن إلى خطابٍ مُنظَّم سابق<sup>(١)</sup>». بمعنى آخر، المحاكاة إحالة ضمنية واسعة النطاق. بيد أن الشعراء هنا لا يكتفون بالمحاكاة والاقْتباس بعضهم من البعض الآخر، بل يهاجم بعضهم البعض الآخر. المصطلح العربي «معارضة» هو مصدر الفعل الماضي

---

(١) المرجع نفسه.

«عارض» الذي يعني الاعتراض أو الاختلاف. يلاحظ  
لوسينسكي هذه الطبقة من المعنى في المصطلح نفسه وكذلك  
في الممارسة التي يشير إليها كذلك.

مُشاعرة، ومسابقة، ومعارضة، جميعها مصادر  
عربية، تتضمّن فكرة التنافس والتباري. يترجم  
غوستاف جرونياوم المعارضة بالمسابقة، لكن هذا  
المعنى بعيد نوعاً ما. فالمعنى الأساسي للمعارضة  
هو «مواجهة الآخر»<sup>(١)</sup>.

وعلى عكس المعارضة بالوثاق (المواجهة بالاتفاق) التي  
تحمل معنى التطلع إلى نصّ سابق باعتباره سلطة أو نموذجاً  
مثيراً للإعجاب، يشير لوسينسكي إلى مفهوم المعارضة  
بالخلاف. في هذا النوع من المعارضة، لا يوجد تفوق أو أسبقية  
في أيّ من النصين المتنافسين<sup>(٢)</sup>، ومن ثمّ، يمكننا وصف مواجهة  
البحثري وعبيد الله على بأنها تقليد «imitatio» ومعارضة  
بالخلاف.

يمكن تقسيم قصيدة البحثري إلى ستة أقسام لا علاقة لها

---

(١) المرجع نفسه، ٢٣١.

(٢) المرجع نفسه.

بالهيكل الأصلي القائم على النسب والرحيل والمديح، ما يوضح على نحوٍ أكبر أن محور هذه القصيدة ليس مديح الموفق، بل هو في الأقسام التي تؤدي إلى ذلك المديح، والتي تحتوي على ردٍّ مباشر على عبيد الله. إنها قصيدة مديح ثنائي الأقسام، تتناسب مع نموذج شبيرل للنقلة والنقلة المضادة<sup>(١)</sup>، أو نموذج جاستر للأنماط الموسمية - كما تقول سوزان ستيتكيفيتش<sup>(٢)</sup>. يتألف الجزء الأول من الهجاء والتفاخر، وكلاهما يهدفان إلى مهاجمة عبيد الله. أما الجزء الثاني، فيتضمن مديح الخليفة الموفق. غير أنه يمكن تفسير المديح نفسه كهجوم أو ردٍّ مضاد على عبيد الله. لقد قرر البحري كتابة قصيدة تحمل نفس الغرض للقصيدة التي يرد عليها، ما يشير إلى نيته في التفوق على منافسه حتى في مدح الممدوح نفسه. علاوة على ذلك، تُبرز هذه الخطوة النقض الأولي للمديح؛ من خلال استبدال الممدوح (عبيد الله) بآخر أكثر استحقاقاً (الموفق).

عندما تُقرأ القصيدة على أنها موجهة إلى الموفق، تكون قصيدة مديحٍ يُمثل فيها هجاء عبيد الله نقطة تُعزز من الثناء الذي

(١) ستيفان شبيرل، «الملكية الإسلامية وشعر المديح العربي في أوائل القرن التاسع»، مجلة الأدب العربي ٨ (١٩٧٧): ٣١.

(٢) سوزان ستيتكيفيتش، شعرية الشرعية الإسلامية، ٤٩.

ترمي إليه القصيدة وتؤكد عليه. ومع ذلك، تشغل الأقسام المتعلقة بعبيد الله معظم القصيدة. أضف إلى ذلك أن القصيدة هي معارضة تأتي في سلسلة من الخطابات والردود بين الشاعر وعبيد الله، ما يجعل الهجاء أكثر حدة وإثارة من الغرض المعلن عنه للقصيدة. وهكذا عندما تُقرأ القصيدة على أنها موجهة لعبيد الله تصبح قصيدة هجاء، يكون فيها مديح الموفق تعريضاً إضافياً بعبيد الله.

لا الدهرُ مُستنفذٌ ولا عَجَبُهُ      تَسومُنَا الخَسَفَ كُلَّهُ نَوْبُهُ  
نالَ الرِّضَا مادِحٌ ومُمتدِّحٌ      فَقُلْ لِهَذَا الأَمِيرِ ما عَضِبُهُ  
مُكثِّراً يَتَغَيُّ تَهْضُمُنَا      بِيذِي اليَمِينِ كاذِباً لَقْبُهُ<sup>(١)</sup>  
وَذُو اليَمِينِ غَيْرُ ناصِرِهِ      مِنْ نُكْتِ الشِّعْرِ أُثْقِبَتْ شُهْبُهُ  
إِذَا أَخَذَتِ العَصَا تَواكَلَكِ الـ      أَنْصارُ إِلَّا ما قُمتَ تَقْتَضِبُهُ  
وَنَحْنُ مَنْ لا تُطالُ هَضْبَتُهُ      وَإِنْ أَنْفَتِ بِفاخِرِ رُؤْبِهِ  
لَوْ أَعْرَبَ النِّجْمُ عَن مَنابِئِهِ      لَمْ يَتَجَاوَزْ أَحسابنا حَسْبُهُ

(١) ذو اليمينين: لقب لأبي الطاهر بن حسين ماهان، جد عبيد الله الذي عيّنه الخليفة المأمون واليّا على خراسان. يقال إنه أسقط رجلاً أرضاً بضربة واحدة من قبضته اليسرى، فاشتهر من ذلك الحين بقوته الشديدة، حتى أن البعض قالوا عنه إنّ كلتي يديه يمين، ومن هنا أتى لقبه: ذو اليمينين. أنظر: حسن كامل الصيرفي، ديوان البحري (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٢)، ١: ٢٠٨.



لَوْلَا غَرَامِي بِالْعَفْوِ قَدْ لَقِيَ الظ  
 إِذَا أَرَابَ الزَّمَانُ مُعْتَمِدًا  
 وَكَانَ حَقًّا عَلَيَّ أَفْعَلُهُ  
 وَالنَّصْفُ مِنِّي مَتَى سَمَحْتُ بِهِ  
 وَخَيْرَتِي عَقْلُ صَاحِبِي فَمَتَى  
 وَالْعَقْلُ مِنْ صَنَعَةٍ وَتَجْرِبَةٍ  
 كَلَّفْتُمُونَا حُدُودَ مَنْطِقِكُمْ  
 وَلَمْ يَكُنْ ذُو الْقُرُوحِ <sup>(١)</sup> يَلْهَجُ بِالِ  
 وَالشَّعْرُ لَمْحٌ تَكْفِي إِشَارَتُهُ  
 لَوْ أَنَّ ذَاكَ الشَّرِيفَ وَازَنَ يَبِ  
 الْمُ شَرًّا وَسَاءَ مُنْقَلَبُهُ  
 إِنَّكَاسَ حَظِي سَأَلْتُ مَا أَرَبُهُ  
 إِذَا تَأَبَى الصَّدِيقُ أَجْتَنِبُهُ  
 مَعَ إِقْتِدَارِي تَطَوُّلاً أَهْبَهُ  
 سُقْتُ الْقَوَافِي فَخَيْرَتِي أَدْبَهُ  
 شَكْلَانِ مَوْلُودُهُ وَمُكْتَسَبُهُ  
 فِي الشِّعْرِ يُغْنِي عَنِ صِدْقِهِ كَدْبُهُ  
 مَنْطِقِي مَا نَوْعُهُ وَمَا سَبَبُهُ  
 وَلَيْسَ بِالْهَذَرِ طُوَلْتُ خُطْبَهُ <sup>(٢)</sup>  
 نَ اللَّفْظِ وَإِخْتَارَ لَمْ يَقُلْ شَجَبَهُ <sup>(٣)</sup>

(١) ذو القروح، لقب الشاعر الجاهلي امرئ القيس.

(٢) البيت الشهير المُشار إليه في الفصل الثاني.

(٣) يُعَلِّقُ البَحْتَرِيُّ هُنَا عَلَى اخْتِيَارِ عِبِيدِ اللَّهِ لِلْكَلِمَاتِ. تَحَدَّثَ الْعَدِيدُ مِنَ النِّقَادِ فِي ذَلِكَ الْوَقْتِ، وَخَاصَّةً أُولَئِكَ الَّذِينَ جَادَلُوا لِصَالِحِ اللَّفْظِ؛ بِاعْتِبَارِهِ عَامِلًا حَاسِمًا فِي الْعَمَلِيَّةِ الشِّعْرِيَّةِ عَنِ أَهْمِيَّةِ إِيجَادِ أَوْعِيَّةٍ أَوْ أَشْكَالٍ مُنَاسِبَةٍ لِمَعْنَى. عَلَى سَبِيلِ الْمَثَالِ، يَقُولُ ابْنُ طَبَاطِبَا فِيمَا يَتَعَلَّقُ بِاللَّفْظِ وَالْمَعْنَى: «وَلِلْمَعَانِي أَلْفَاظٌ تَشَاكَلُهَا؛ فَتَحْسَنُ فِيهَا وَتَقْبَحُ فِي غَيْرِهَا، فَهِيَ لَهَا كَالْمَعْرُضِ لِلجَارِيَّةِ، الَّتِي تَزْدَادُ حَسَنًا فِي بَعْضِ الْمَعَارِضِ دُونَ بَعْضٍ. وَكَمْ مِنْ مَعْنَى حَسَنَةٍ قَدْ شَيِنَ بِمَعْرُضِهِ الَّذِي أَبْرَزَ فِيهِ، وَكَمْ حَسَنَةٍ قَدْ ابْتَدَلَتْ عَلَى مَعْنَى قَبِيحٍ أَلْبَسَهُ». ابْنُ طَبَاطِبَا، عِيَارُ الشِّعْرِ، ١٤.

وَاللَّفْظُ حُلِّي الْمَعْنَى وَلَيْسَ يُرِيدُ  
أَجْلَى لُصُوصَ الْبِلَادِ يَطْلُبُهُمْ  
قَاتَلْتَنَا بِالسِّلَاحِ تَمَلِكُهُ  
أَرْدُدْ عَلَيْنَا الَّذِي اسْتَعَرْتَ وَقُلْ  
أَمَّا ابْنُ سِطَامِكَ الَّذِي ظَلَّتْ تَطْ  
أَزْهَرُ يَتْلُو لِسَانَهُ يَدُهُ  
لَا يَرْضَى الْبِشْرَ يَوْمَ سُودُدِهِ  
فَإِنْ تَعَلَّيْتَ فَالْمَوْفِقُ بِاللِّدِّ  
كَالِيءُ نَغْرِ الْإِسْلَامِ يَرْفِدُهُ  
فَحَائِنُ الزَّنَجِ<sup>(٢)</sup> مُجْمِعٌ هَرْبًا

كَ الصُّفْرُ حُسْنًا يُرِيكُهُ ذَهَبُهُ  
وَبَاتَ لِيَصَّ الْقَرِيضَ يَنْتَهَبُهُ  
مُعْتَزِيًا بِالْعَدِيدِ تَنْتَخِبُهُ  
قَوْلِكَ يُعْرِفُ لِغَالِبِ غَلْبُهُ  
رِيهِ فَغَيْثُ يُغَيْثُنَا حَلْبُهُ  
سَوْمَ جُمَادَى يَحْدُو بِهِ رَجْبُهُ  
أَوْ يَتَعَدَّى إِشْرَاقَهُ لَهْبُهُ  
هُ مِرَادُ النَّدَى وَمُطَلَّبُهُ  
جِدُّ امْرِيٍّ لَا يَشُوبُهُ لَعْبُهُ<sup>(١)</sup>  
إِنْ كَانَ يَنْجُو بِحَائِنِ هَرْبُهُ

(١) ثغر الإسلام: الثغر هو «فجوة، صدع، فتحة؛ مصطلح يُستخدم بمعنى منفذ للدخول بين دار الإسلام ودار الحرب». أنظر: جي دي لاثام، وسي إي بوسورث، «الثغر (١)»، موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية. بريل أون لاين.

[http://Referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopedia-of-islam-2/al-thughur-COM\\_1214](http://Referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopedia-of-islam-2/al-thughur-COM_1214)

(٢) يقصد علي بن محمد الزنجي، المعروف أيضا بـ «صاحب الزنج». كان شخصية ثورية من أصولٍ غامضة، لكنه كان قادراً على بلوغ أعلى مستويات السلطة، مثل دوائر البلاط في عصره. كان شاعراً موهوباً ومثقفاً وضيعاً في علوم السحر والتنجيم، وكان محرصاً على الثورات السابقة (لا سيما في البحرين والبصرة)، ونجح في إثارة أكبر =

لَا يَأْمَنُ الْبَرُّ مُفْضِيًّا كَنْفٌ مِنْهُ وَلَا الْبَحْرَ طَامِيًّا حَدْبُهُ

= تمرد للرقيق في تاريخ العالم الإسلامي. قمع تمرد الزنج أخيرًا، وقتل محمد على يد الخليفة الموفق وابنه أبي العباس الذي أصبح فيما بعد الخليفة المعتضد بالله. أنظر: أ. بوبوفيتش، «الزنج (أ)» موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية. بريل أون لاين.

[http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/al-zandj-COM\\_1379](http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/al-zandj-COM_1379)

يشير البحثري إلى علي بن محمد على أنه قاهر الزنج (حائن الزنج)؛ كونه من حثهم على الثورة. يصوره معظم الباحثين على أنه شخص استغل الظروف السيئة التي يعيشها مجتمع العبيد هذا من أجل الوصول إلى السلطة. تُعد أصوله غامضة، لكن تزعم بعض المصادر أنه من أصل عربي، في حين يدعي آخرون بأن أصله كان فارسياً. أنظر: ب. لويس، علي بن محمد الزنجي، المعروف بلقب «صاحب الزنج»، موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية. بريل أون لاين. [http://Reference-](http://Reference-works.brillonline.com/Entries/encyclopaedia-of-islam-2/)

[works.brillonline.com/Entries/encyclopaedia-of-islam-2/](http://Reference-works.brillonline.com/Entries/encyclopaedia-of-islam-2/) ali-b-muhammad-al-zandji-SIM\_0515، وشوقي ضيف، العصر العباسي الثاني (القاهرة: دار المعارف، بدون تاريخ، ص ٢٦ - ٣٣).

والزنج: مصطلح موجود في الأدب العربي، ولكن يبدو أنه من أصل غير عربي. وهو يشير إلى شعوب إفريقيا السوداء، وخاصة أولئك الذين اتصل بهم العرب من خلال رحلاتهم وتجارتهم في الجزء الغربي من المحيط الهندي، والذين يعيشون في الأجزاء الشرقية من أفريقيا. جرى استيراد الزنوج -مثلهم مثل العديد من العبيد السود- =

ما اختارَ أمراً إلا تَوَهَّمَهُ رَدَاهُ أَوْ ظَنَّ أَنَّهُ عَطَبُهُ<sup>(١)</sup>

لا تفتتح قصيدة البحري بنسيبٍ تقليدي، على الرغم من أن المطلع يتسم بنزعةٍ تشبه النسيب في التساؤل حول الدهر وعجائبه. بيد أن الشاعر يتجه مباشرةً إلى حادثة عبيد الله في البيتين الرابع والخامس. حيث يسخر البحري من عبيد الله ونسبه من خلال الإشارة بوضوح إلى أبيات عبيد الله حول الأدب والنسب. كان عبيد الله قد قال:

وإنما للمرء عقلٌ فإذا      أحرز عقلاً فعنده أدبه

= في الأصل من الأراضي الساحلية في شرق إفريقيا (سواء حصل عليهم عن طريق الأسر، أو الشراء، أو جرى استلامهم كجزية من القوى المحلية) إلى العراق العباسي. لا بد من أن ظروفهم المعيشية كانت قاسية للغاية، إذ تمردوا ثلاث مرات في غضون قرنين من الزمان. كان أعنف تمرد هو التمرد الثالث بقيادة علي بن محمد واستمرّ لخمسة عشر عامًا. (٢٥٥-٢٧٠ / ٨٦٩-٨٨٣). أنظر: جي إس بي فريمان غرينفيل، «الزنج (١)»، موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية. بريل أون لاين

[http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopedia-of-islam-2/al-zandj-COM\\_1379](http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopedia-of-islam-2/al-zandj-COM_1379)

(١) البحري، ديوان البحري (بيروت: دار صادر، ١٩٦٦)، ١: ٢٣٣-٢٣٥.

والحسب العقل لا النصاب، فقلُّ مُصرِّحاً قيمة امرئ حسبُه<sup>(١)</sup>

يسخر البحتري من تصريح عبيد الله حول الأدب والنسب

فيقول:

وَذُو الْيَمِينِينَ غَيْرُ نَاصِرِهِ      مِنْ نُكْتِ الشِّعْرِ أُثْقِبَتْ شُهُبُهُ  
إِذَا أَخَذَتِ الْعَصَا تَوَاكَلَكِ الْ-      أَنْصَارُ إِلَّا مَا قُمْتَ تَقَنِّصِبُهُ

يقول البحتري لخصمه إنه على الرغم من انتمائه إلى سلالة من النبلاء والشجعان، الذي يجعله يحظى بالتقدير في شؤون الحكم والحرب، لن ينفعه نسبه ولا مواهبه الأدبية المزعومة في هذه المواجهة. يقود هذا إلى قسم الفخر (الأبيات ٦-١١)؛ حيث يفعل البحتري عكس المديح تماماً، بإسناد الفضائل التي سبق ونفاها عن خصمه إلى نفسه. يفخر بنسبه (البيت ٧) وقدرته على العفو والمسامحة (الأبيات ٨-١١). تمهد هذه الأبيات الطريق للقسم الثالث (الأبيات ١٢-١٨) الذي يشكل جوهر القصيدة.

في القسم الثالث، يعرض البحتري رأيه في الشعر بشكل عام، ويعترض على بعض الآراء التي كانت سائدة في عصره، ويتطرق إلى مناقشة بعض القضايا التي شاعت في ذلك العصر

---

(١) المرجع نفسه.

مثل الطبع والصنعة، واللفظ والمعنى والقديم والحديث والتي كان عبيد الله قد أثارها. يعترض البحتري على فهم عبيد الله للشعر، إذا أخضع المرء الشعر لمقياس الصواب والخطأ، أو الممكن والمستحيل، فحينئذ يكون قد أغفل المغزى تماماً (البيت ١٤). يشير البحتري هنا إلى تأثير الفلسفة اليونانية والمنطق والجدل<sup>(١)</sup> على بعض الشعراء العباسيين ومنهم عبيد الله

---

(١) شهد العصر العباسي حركة ترجمة نابضة بالحياة من السنسكريتية والفارسية واليونانية، وخصص الخلفاء العباسيون ميزانيات كبيرة للمتترجمين وجهودهم. أنظر: شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ١٢٩-١٤٢. يناقش فينسينت كانتارينو تأثيرات أرسطو وموقعها في دراسة الشعر العربي. يقول: «كان للمنطق الأرسطي والأساليب المنطقية في التحليل تأثيرٌ ملحوظ. وحتى لو لم تطلق مفهوماً جديداً للشعر أو ظواهر شعرية جديدة، فإنها حثت نقاد الأدب العرب على فحص الأفكار الواردة في التعريف التقليدي ومحاولة تصنيفها». فينسينت كانتارينو، الشعر العربي في العصر الذهبي: نصوص مختارة مصحوبة بدراسة أولية (ليدن: بريل، ١٩٧٥)، ٦٦. ومع ذلك، يُشار إلى الفلسفة اليونانية أحياناً على أنها من العوامل التي أثرت في المعتزلة، وهي مذهب كلامي، تأسس في البصرة في النصف الأول من القرن الثاني/ الثامن، على يد واصل بن عطاء (ت ٧٤٨/١٣١)، والتي أصبح فيما بعد من أهم المدارس الكلامية في الإسلام. أنظر: د. جماريت، «المعتزلة»، موسوعة الإسلام، الطبعة الثانية. بريل أون لاين =

وابن الرومي. إنه يجد هذا النهج في الشعر مختزلاً للغاية وغير موقف. لكن هذا لا يعني أنه ينحاز إلى الطبع أو الصنعة، بل يعني أنه يلفت الانتباه إلى الشعر كطريقة خاصة في توظيف اللغة، وهي طريقة لا تخضع في أغلب الأحيان لقواعد المنطق. يشير البحتري إلى ذي القروح (امرئ القيس) لمواءمة نفسه مع المراجع الأصلية للشعر العربي، وفي الوقت نفسه يجعل منافسه وآراءه حول الشعر شيئاً من بدعة شعرية مُعاصرة.

ومن خلال تصريحه بأن الشعر «لمح»، يشير البحتري إلى

---

=[http://referenceworks.brillonline.com/Entries/encyclopaedia-of-islam-2/mutazila-COM\\_0822](http://referenceworks.brillonline.com/Entries/encyclopaedia-of-islam-2/mutazila-COM_0822)

يطلق «الكلام» على مقاربتهم للقرآن وتفسيره وهو يعتمد على القراءة المجازية للنص، «التأويل». تربط سوزان ستيتكيفيتش نهج المعتزلة في تفسير القرآن وتأويله بالأسلوب الجديد في الشعر (البديع). تقول: «يُعد أسلوب البديع -أولاً وقبل كل شيء- ترميزاً مقصوداً وواعياً للمعنى التجريدي وتحويله إلى استعارة، بل هو التعبير الشعري عن النطاق الكامل للعمليات المجازية والتحليلية التي تُميز كلام المعتزلة، وبمعنى أوسع، الإطار الثقافي والفكري الكامل لعصر هيمنة المعتزلة». سوزان ستيتكيفيتش، أبو تمام 8-9. بعبارة أخرى، ترى ستيتكيفيتش علاقة بين النهج التحليلي والعقلاني والاستطرادي للمعتزلة وبين ظهور شعر البديع.

درجة معينة من التأهب والنباهة المطلوبين من الجمهور، مهاجماً من جديد تقصير ممدوحه عن تقدير الشعر حق قدره. إن الشعر تلويح يفقد قوته عندما يصبح شبيهاً بحجة فلسفية أو محاضرة علمية. يحتوي الشطر الثاني من البيت ١٦ على ضربة يوجهها البحترى إلى ابن الرومي الذي كان شاعر بلاط عبيد الله، والذي اشتهر بقصائده الطويلة، وكتب قصائد تجاوزت الواحدة منها مئة بيت في كثير من الأحيان (وليس بالهذر طوّلت خطبه). كان ابن الرومي يختلف في آرائه مع آراء البحترى، وبالأخص في رفضه للمنطق في الشعر، إذ كان معروفًا عنده «ميل إلى الحجة المنطقية<sup>(١)</sup>». في البيتين ١٧ و ١٨، يعلق البحترى على الجدل حول اللفظ والمعنى، منتقدًا اختيار عبيد الله للكلمات.

لَوْ أَنَّ ذَاكَ الشَّرِيفَ وَازَنَ بِيَّ      نَ اللَّفْظِ وَاخْتَارَ لَمْ يَقلْ شَجَبَهُ  
وَاللَّفْظِ حَلِيٍّ المعنى لَيْسَ يُرِيدُ      كَ الصُّفْرِ حُسْنًا يُرِيدُكَ ذَهَبَهُ

(١) غرونذر، شعر المديح العربي في العصور الوسطى، ٤٤. في إحدى قصائد المديح التي ألّفها، يخاطب ابن الرومي ممدوحه متفاخرًا:

خُذْهَا وَلَا تَبْرَمْ بِهَا إِنِّي      قَرَّطْتُهَا الحسَنَ وَشَنَّفْتُهَا  
بَيِّنَةٌ مِنْ منطقٍ محكمٍ      فَتَّشْتُهَا فِيكَ وَصَرَّفْتُهَا  
كَمْ نَظْرَةٌ فِيهَا تَقَصَّيْتُهَا      كَمْ وَقْفَةٌ فِيهَا تَوَقَّفْتُهَا  
بِمَجْدِ آبَائِكَ أَسْتَهَا      وَمَجْدِ آلَائِكَ شَرَفْتُهَا

ابن الرومي، ديوان، ١: ٣٦٣.



من خلال تصريحه بأن «اللفظ حلّي المعنى»، يعبر البحري عن وجهة نظر تؤيد الحجّة الداعمة للفظ، والتي تجد الصياغة حاسمة في العملية الشعرية. يلوم البحري عبيد الله لعدم اختيار كلماته بشكل جيد، ويرى من الضرورة أن يشرح لمنافسه أن استخدامه صفة «ذهبي» لشيء غير مصنوع من الذهب ليس كذبة، بل استعارة. في الحقيقة، يعبر البحري في هذه الأبيات عن وجهة نظر أكثر إحكامًا وتماسكًا من تلك التي طرحها النقاد في ما يتعلق بمسألة الشكل والمضمون. وعلى الرغم من إصراره على أهمية الكلمات كزينة أو زخارف، إلا أنه يعترف بأن الكلمات المختلفة قادرة على تقديم معانٍ مختلفة أو ظلالٍ مختلفة للمعنى (وليس يُريك الصفر حُسناً يُريكه ذهبه).

في القسم الرابع يشكك البحري في مهارات عبيد الله الشعرية، متهمًا إياه بالسرقة، فيصفه بـ «لصّ القريض» (البيت ١٩). ثم يتابع قائلاً: «اردّد علينا الذي استعرت»، مشيرًا إلى حقيقة أن ردّ عبيد الله كان مستمدًا بصورة واضحة من قصيدة البحري في الأسلوب والمعنى<sup>(١)</sup>. إنّه يتحدى عبيد الله في أن يرد

---

(١) يستشهد حيدر الحلبي في كتابه «العقد المفصل» بهذه الأبيات في فصل عن السرقات الشعرية، ويذكر أن البحري ألفها ردًا على «الاستعارة» المُفرطة لعبيد الله من قصيدته. حيدر الحلبي، العقد المفصل، =

عليه بكلماته الخاصّة، حتى تكون المبارزة عادلة. نرى البحري مدركاً للوضع الغريب الذي يتواجد فيه؛ لكونه يرد على ردِّ يُقلد أو يحاكي قصيدة له. يصبح الوعي الذاتي المتأصل في المعارضة، مُضاعفاً في هذه الحالة ومُوجّهاً نحو شعره بقدر ما هو مُوجّه نحو شعر خصمه.

أما القسمان الخامس والسادس، وهما إهداءان لابن بسطام والموفق على التوالي، فكانا بمثابة نقاطٍ للمقارنة. فمقارنةً بهذين الرجلين، يُعدّ عبيد الله فاشلاً في دوره كمدوح.

فَإِنْ تَعَلَّيْتَ فَالْمَوْفَقُ بِاللِّدِّ      هِ مَرَادُ النَّدَى وَمُطْلَبُهُ

يوضع الهجاء في القسمين الأول والرابع بموازاة المديح في هذين القسمين الأخيرين، بطريقة تشبه إلى حد كبير نموذج ثيودور جاستر الثنائي للأنماط الموسمية، التفرغ والتعبئة، الذي تطبقه سوزان ستيتكفيتش على هيكل القصيدة ثنائية البناء<sup>(١)</sup>. من

---

= (بغداد: مطبعة الشابندر، ١٩١٢)، ٩٥. يقتبس ابن وكيع التنيسي البيت ذاته ويستشهد بالواقعة كمثال على السرقة الأدبية. الحسن بن علي بن وكيع التنيسي، المُنصف للसारق والمسروق منه في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبّي، تحقيق. محمد يوسف نجم (الكويت: السلسلة التراثية، ١٩٨٤)، ٣٦.

(١) سوزان ستيتكفيتش، شعريّة الشرعية الإسلامية، ٤٩.

هذا المنطلق، تمثل الأقسام الأربعة الأولى عملية التفرغ (الإماتة والتطهير)، حيث يتراجع الشاعر عن مديحه السابق ويوجه المديح عوضاً عن ذلك إلى نفسه، مُشيرًا بدرجة أكبر إلى فشل تبادل المديح مع عبيد الله. أما في القسمين الأخيرين، فتؤسّس التعبئة (الابتهاج والتنشيط / الإنعاش)، على الثناء الموجه إلى ممدوحين آخرين. تؤدي هذه القصيدة وظيفتين؛ أولاً: نقل رسالة واضحة إلى عبيد الله توضح له أنه ممدوح غير جدير بالمديح، ولا يستطيع أن يضاهي الممدوحين في هذه القصيدة. ثانياً: تقديم مثال على التبادل الناجح للمديح (المُقَدَّم للممدوحين الآخرين في القسمين الخامس والسادس). وتوضح القصيدة في الوقت ذاته إلى إمكانية القلب، قلب المديح وتحويله إلى هجاء.

### ٣. قصائد لصديق: ردود ابن الرومي

صادف أن يكون ابن الرومي (الشاعر العبّاسي الشهير بقدرته وطول نفسه) شاعرَ بلاط عبيد الله بن طاهر. لقد جمعت علاقة رعاية قوية بين الرجلين لما يزيد عن ٢٣ عاماً؛ من ٢٥٣ / ٨٦٧ إلى ٢٧٦ / ٨٩٠. تتبّع بياتريس غرونديلر في كتابها «شعر المديح العربي في العصور الوسطى: ابن الرومي وفداء الممدوح» علاقتهما حتى نهايتها، إذ يسقط عبيد الله في

برائث الفقر<sup>(١)</sup>. لكن عندما وقعت الحادثة بين البحري وعبيد الله، كان ابن الرومي لا يزال مقرَّبًا من عبيد الله، وقد شعر -ولسوء حظ البحري- بأنه ملزمٌ بالدفاع عن ممدوحه والإدلاء بدلوه في الخلاف القائم. ردَّ ابن الرومي على البحري بقصيدتين؛ الأولى، هجوم مباشر عليه، والثانية، مديح لعبيد الله تضمن هجومًا غير مباشرٍ على البحري وسخرية منه. سأبدأ بمناقشة قصيدة الرد غير المباشر التي هي الأخرى معارضةً لقصيدتي عبيد الله والبحري. يضيف ابن الرومي مساهمة في الخلاف القائم. وتجدر الإشارة هنا إلى أن جميع القصائد التي نوقشت حتى الآن كانت تحاكي قصيدة البحري الأولى -التي امتدحت ابن بسطام وهاجمت عبيد الله بشكلٍ غير مباشر- في الوزن والقافية. وفي رده غير المباشر، يستخدم ابن الرومي صيغة المعارضة لتدعيم قصيدة عبيد الله، ما يجعلها معارضةً بالوثاق لتلك القصيدة، لكنها تُعدّ معارضةً بالخلاف لقصيدة البحري.

تتكون القصيدة من ١٥٤ بيتًا، ويمكن تقسيمها إلى نسيب (الأبيات ١-٣٤)، وبعده مخاطبة فجة لصديقٍ مجهول الهوية

(١) غرونذر، شعر المديح العربي في العصور الوسطى، ٤٢-٤٤.

هو البحرى على الأرجح (الأبيات ٣٥-٥٩)، وبعدها مونولوج يتناول أخلاقيات التبادل بين الشاعر والممدوح (الأبيات ٦٠-٧٢)، وأخيراً، مديح لعبيد الله (الأبيات ٧٣-١٥٤).

تُفتح القصيدة بالنسيب، وتتألف هذه الافتتاحية من رثاء للمشيب، وذكر محبوبٍ بعيدٍ (الأبيات ٩-٢١)، وقسم عن الأطلال (٢٢-٢٧). وهذا هو مطلع القصيدة:

بان شبابي فعزّ مطّلبُهُ وانبتّ بيني وبينه نسبة<sup>(١)</sup>

تخاطب الأبيات ٣٥-٥٩ صديقاً (خِلاً)، على الأرجح هو البحرى. يرّد هذا القسم العديد من كلمات قصيدة البحرى وعباراتها، وخاصة في تساؤل البحرى عن الزمن ومآربه. يقول ابن الرومي:

قلت لخلّ خلا تعجّبُهُ إلا من الدهر إن خلا عَجَبُهُ  
يعجّبُ منه ومن تلوّنه وكيف يقفو نواله حَرَبُهُ  
لا تعجبُن للزمان إن كَثُرَتْ منه أعاجيبُهُ ولا ذَرَبُهُ  
فالدهرُ لا تنقضي عجائبُهُ أو يتقضى من أهله أَرْبُهُ<sup>(٢)</sup>

يتبع هذا القسم مونولوج حول أخلاقيات المديح. فابن

(١) ابن الرومي، ديوان، ١: ٣٠٠.

(٢) ابن الرومي، ديوان، ١: ٣٠٥.

الرومي غير سعيد بالطريقة التي تعامل بها البحري مع عبيد الله. يبدو له أنّ علاقة الشاعر بالمدوح لا بد أن تكون خاضعة لميثاق شرف، وهو الذي لم يحترمه البحري. يتابع ابن الرومي قائلاً:

إني وإن كنتُ شاعراً لَسِنًا      أملكُ قولَ الخنا لأجتنبُهُ  
مخافةً من قِرافِ مُخزِيَةٍ      بل من حريقِ ذو الخنا حَصْبُهُ  
إلا انتصاري من العدوِّ إذا      ما حان يوماً على يدي شَجْبُهُ  
فلا يخفُ مِقُولِي البريءِ ولا      يَأْمَنُهُ جَانٍ فَإِنِّي ذَرْبُهُ<sup>(١)</sup>

وفقاً لابن الرومي، أول تقدير خاطئ قام به البحري هو أنه توقع الكثير من مدوحه. يظهر تعاطف ابن الرومي مع عبيد الله في قوله إنه لا ينبغي للمرء أن يتوقع من مدوحه ما يفوق استطاعته. بيد أن خطأ البحري الرئيسي - كما يوضح ابن الرومي - يتجلى في مهاجمته للممدوح بعد ثنائه عليه. بالنسبة إلى ابن الرومي، تقاعس الممدوح عن مكافأة الشاعر على مدحه لا يسوّغ هجاءه. فالفشل في مكافأة المديح هو السخرية أو الهجاء في حد ذاته. في كتابها «شعرية الشرعية الإسلامية»، تطبّق سوزان ستيتكيفيتش صياغة مارسيل ماوس على العلاقة بين الشاعر والممدوح، والعلاقة المديح والمكافأة، فتقول: «إن

---

(١) المرجع نفسه.

التبادل الطقوسي للمديح والمكافأة يرقى لتأسيس ميثاق بين الشاعر والممدوح، والحفاظ عليه<sup>(١)</sup>. إذا خالف الممدوح هذا الميثاق بعدم الإيفاء بالوعد من جانبه، فإن الأمر لن يتوقف على انكسار رباط التعامل بينهما، بل يبطل مديح الشاعر له<sup>(٢)</sup>. هناك علاقة بين المديح والمكافأة المقدمة كمقابل له. من خلال عدم مكافأة الشاعر، يثبت الممدوح تلقائياً أنه لا يتمتع بالفضائل والخصال التي أسبغها الشاعر عليه. يوضح ابن الرومي هذا الأمر للبحثري في هذه الأبيات:

بل لا أريغُ النوال من لَحِزِ سيان مُمتاحه ومُعْتَصَبه  
ولا ألومُ الهجينَ إن سَبَقَتْ خيلٌ عِتاقٌ وخانهُ عَصْبُه  
كالمُتبع المدحَ بالهجاء إذا ما المرءُ لم يَفِدِ عَرْضَه سَلْبُه  
حسبُ امرئٍ مِنْ هجاءِ شاعره مدحٌ له فيه خاب مُتْقَلْبُه  
في المدحِ ذمٌّ لكل مُمتدحٍ حارداً عند احتلابه حَلْبُه<sup>(٣)</sup>

على الرغم من إدراكه أن عبيد الله ليس بالممدوح المثالي، فإن ابن الرومي المخلص والثابت على موقفه يواصل قصيدته بمديحٍ طويلٍ لأبي عبيد الله، مُثَبِّتاً له ولاءه مرّةً أخرى.

(١) سوزان ستيتكيفيتش، شعريّة الشرعية الإسلامية، ١٨١.

(٢) المرجع نفسه.

(٣) ابن الرومي، ديوان، ١: ٣٠٧.

لكن النصيحة المتعالية والواعظة التي أُلقيت على البحري (الصيدق) لا تكفي. فمن جديد، يهاجم ابن الرومي بصراحته وهجائه اللاذع البحري في قصيدةٍ أخرى بقافية الباء، لكتّه استخدم بحر البسيط هذه المرّة. تبدأ القصيدة بأبياتٍ عذبة، يتبعها بهجاءٍ صادم. يوضح محقق الديوان أن الأبيات الستة والثمانين التي بين أيدينا ليست سوى جزءٍ من قصيدةٍ أكبر، فالباقي ضاع مع الزمن<sup>(١)</sup>. تبدأ هذه القصيدة بنسيب يقدم صورة المحبوبة البعيدة (هند). تُوصَف هند بأنها تعيش في أنس، غافلةً عن معاناة خليلها. يصف الشاعر بعد ذلك جمالها الجسدي بصور نموذجية شاعت في العصرين الجاهلي والإسلامي الأول:

ما أنسَ لا أنسَ هنداً آخرَ الحِقْبِ	على اختلافِ صُروفِ الدهرِ والعُقبِ
يومَ انتحنتنا بسهميها مُسَالمةً	تأتي جُدَيْدَاتِهَا من أوجهِ اللعِبِ
تُدوي الرجالَ وتشفيهم بمُبتسمِ	كابن الغمامِ وريقِ كابتةِ العنْبِ
عَيْنَاءُ فِي وَطْفِ قَنَوَاءُ فِي ذَلْفِ	لِقَاءُ فِي هَيْفِ عِجْزَاءُ فِي قَبِ
جاءت تَدَافِعُ فِي وشي لها حَسَنِ	تدافِعُ المَاءِ فِي وشي من الحَبِ
ليستُ من البحْثِرِيَّاتِ القِصَارِ بُنَى	والشَّارِبَاتِ مع الرُّعِيَّانِ بالعُلبِ <sup>(٢)</sup>

في البيت السادس يقلب ابن الرومي النسيب، موضحاً أن

(١) حسين نصار، ديوان ابن الرومي، ١: ٢٦٩.

(٢) ابن الرومي، ديوان، ١: ٢٦٩.



المقدمة الطللية العذبة والمحجوبة هند ليستا سوى تمهيد للهجاء الصادم واللاذع الذي يتبعه. هذا التحول المتطرّف لا ينطوي على تصادم أو تناقض، كما يرى فان خيلدر في مقالته «تصادم الأنواع». بل على العكس، التصادم أو التناقض الظاهر هنا هو في الحقيقة تحالف. إنه يثبت وعي ابن الرومي بالمحتوى النفسي لأقسام القصيدة، بطريقة تسمح له بتوظيف متوالياتها المزاجية بفعالية وقوة لخدمة غرضه من الهجاء على نحو أفضل. وهذا شيءٌ علّق عليه ابن الرومي نفسه في قطعته القصيرة المقتبسة سابقاً<sup>(١)</sup>، حيث وصف النسيب بأنه مقدمة استراتيجية، تجعل المستمع أكثر تأثراً وتقبلاً لما سيأتي بعده.

هذه الاستراتيجية التي يصفها ابن الرومي في هذه القطعة ليست خاصة بالعصر العباسي. لكن الوعي بالاستراتيجية والتوسع فيها علامتان من العلامات العباسية على الموقف الميثاشعري لتلك الفترة. لقد استخدم العديد من الشعراء السابقين - وبالأخص شعراء الهجاء كجرير - هذه الاستراتيجية التي وصفها ابن الرومي. في الواقع، يُعدّ جرير شاعراً معروفاً لدى الجمهور بتأليفه «أغزل بيت» و«أهجي بيت»<sup>(٢)</sup>. والحقيقة

(١) المرجع نفسه، ١: ٣٢٨.

(٢) الأصبهاني، الأغاني، ٨: ٩، ٤٦.

أنه كثيرًا ما كان يستعرض هاتين المهارتين (الغزل والهجاء) في القصيدة الواحدة. فيفتح بنسيبٍ عذب متبوع بهجاءٍ لاذع. إن هجاء جرير لقبيلة الفرزدق الذي استشهدنا به في ما سبق ويضم البيت الذي يصفه الأصفهاني بـ «أهجي بيت»، يبدأ في الواقع بمقدمة غزلية عذبة، تُفتح بهذه الأبيات:

أَقْلِي اللَّوْمَ عَاذِلَ وَالْعِتَابَا      وَقَوْلِي إِنْ أَصَبْتُ لَقَدْ أَصَابَا  
أَجْدُكَ مَا تَذَكَّرُ أَهْلَ نَجْدِ      وَحَيًّا طَالَ مَا انْتَضَرُوا الْإِيَابَا  
بَلَى فَاَرَفَضَّ دَمْعُكَ غَيْرَ نَزْرِ      كَمَا عَيَّنْتَ بِالسَّرْبِ الطُّبَابَا<sup>(١)</sup>

تهتئ هذه المقدمة تدريجيًا للهجاء، والذي يضم البيت الذي يُعدُّ أهجي بيتٍ.

فَغُضَّ الطَّرْفَ إِنْكَ مِنْ نَمِيرٍ      فَلَا كَعْبًا بَلِغْتَ وَلَا كَلَابَا<sup>(٢)</sup>

في هجومه المباشر على البحري، يستخدم ابن الرومي استراتيجية جرير، لكنه يفعل ذلك بقرارٍ واعٍ. نجد هذا الموقف النقدي واضحاً في قطعه القصيرة المقتبسة أعلاه (ألم تر أنني قبل

(١) نقائض جرير والفرزدق، ٢: ٥٩٩-٦٠٠.

(٢) المرجع نفسه، ٢: ٦١٣. كانت عشائر نمير وكعب وكلاب فروعاً من قبيلة تميم التي ينتمي إليها كل من جرير والفرزدق. في هذا البيت، يصوّر جرير عشيرة نمير التي ينتمي إليها الفرزدق على أنها متواضعة على نحوٍ مخجل مقارنة بالعشائر الأخرى.

الأهاجي...). والفرق ما بين جمع جرير بين النسيب والهجاء وبين قطعة ابن الرومي القصيرة هو أن ابن الرومي يتحدث عن العملية ويكشفها في ملاحظة نقدية. تُعتبر قطعة ابن الرومي تأملاً في التلاعب بالحالات المزاجية الأصلية للقصيد، وهو تلاعب يستخدمه شخصياً في هجومه على البحري. فكان الافتتاحية الطللية العذبة تعمل على إثبات براعته الشعرية، وتالياً قدرته على تقديم قصائد هجاء فعالة ومدوية<sup>(١)</sup>. من الواضح أن ابن الرومي هنا -وعلى خلاف جرير من قبله- يهتم أكثر بالحديث عن الشعر وفعالية القرارات الشعرية التي يتخذها الشاعر. يصبح هذا أكثر أهمية عندما نفكر في أن قصيدته في الأساس هجومٌ شعري، ينتقد فيه شاعرًا آخر؛ من خلال وصف شعره بأنه ممل وغير مفهوم.

قُبْحاً لأشياء يأتي البحريُّ بها      من شعره العُثُّ بعد الكدِّ والتعَبِ  
 كأنها حين يُضغِي السامعون لها      ممن يُمَيِّزُ بين النَّبَعِ والغَرَبِ  
 رُقَى العقاربِ أو هذُرُ البُنَاةِ إذا      أضحو على شَعْفِ الجِلْدانِ في صخبِ<sup>(٢)</sup>

(١) يوضح حسين نصّار في حاشية له أن ابن الرومي، وبعد مصالحته مع البحري، أعاد تدوير جزء من هذا النسيب واستخدمه لافتتاح قصيدة في مدح الحسن بن وهب. حسين نصّار، محقق ديوان ابن الرومي، ١: ٢٦٩.

(٢) ابن الرومي، ديوان، ١: ٢٧٠-٢٧١.

بعدها يتناول ابن الرومي مسألة السرقة الشعرية التي اتهم  
 البحترِيُّ بها عبید الله من قبل. إنه لا يتهم البحتری بسرقة عباراتٍ  
 أو أفكار من شعراء آخرين فحسب، بل يدَّعي أن كل شعره يقوم  
 على نهب أشعار القدماء. ربما يكون هذا اتهامًا يستند إلى أن  
 معظم نُقاد تلك الفترة اعتبروا البحتری أقرب الشعراء الحداثيين  
 إلى الحساسية الشعرية الكلاسيكية<sup>(١)</sup>. يقول ابن الرومي:

عَبْدٌ يُغَيِّرُ عَلَى الْمَوْتَى فَيَسْلُبُهُمْ      حُرَّ الْكَلَامِ بِجَيْشٍ غَيْرِ ذِي لَجَبٍ  
 مَا إِنْ تَزَالَ تَرَاهُ لَابَسًا حُلَالًا      أَسْلَابَ قَوْمٍ مِصْوَافِي سَالِفِ الْحَقَبِ  
 شِعْرٌ يُغَيِّرُ عَلَيْهِ بَاسِلًا بَطْلًا      وَيُنْشِدُ النَّاسَ إِيَّاهُ عَلَى رِقَبِ  
 يَقُولُ مَسْتَمِعُوهُ الْجَاهِلُونَ بِهِ      أَحْسَنْتَ يَا أَشْعَرَ الْحُضَارِ وَالْغَيْبِ  
 حَتَّى إِذَا كَفَّ عَنْ غَارَاتِهِ فَلَهُ      شِعْرٌ يَتُّنُّ مُقَاسِيَهُ مِنَ الْوَصَبِ<sup>(٢)</sup>

إن إساءات البحتری الشعرية في نظر ابن الرومي أجلّ من أن  
 تُغتفر. يقترح ابن الرومي ما يعدّه عقوبة عادلة:

نَكَّلُهُ إِنْ أَنَسَا قَبْلَهُ رَكَبُوا      بَدُونَ مَا قَدَّأَتْهُ بَاسِقَ الْخَشَبِ<sup>(٣)</sup>

(١) يقول الأمدى في بداية كتابه «الموازنة»: «البحتری أعرابي الشعر،  
 مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف».   
 الأمدى، ١: ٣.

(٢) المرجع نفسه، ١: ٢٧١.

(٣) المرجع نفسه، ١: ٢٧٠.

يُظهر هذا التبادل وعيًا خاصًا بالعصر العباسي. فهو لاء الشعراء الثلاثة لا يَرُدُّون واحدهم على الآخر وحسب، بل يتفاعلون كذلك مع ثقافتهم النقدية المعاصرة وانشغالاتها. تعمل القصائد في مواجهة بعضها البعض كتعليقاتٍ وتفسيراتٍ وتعقيبات. نحصل في خضم هذه العملية على لمحةٍ لما وراء كواليس المديح. علاوةً على ذلك، يكشف هذا التبادل أفكار الشعراء حول هيكل قصيدة المديح النموذجية، ويفتحه أمام العديد من الإمكانيات. تعدّ قدرة الممدوح على مجازاة الشاعر في معرفته الشعرية فضيلة إضافية مهمة له. وقد أثبت عبيد الله أنه خصمٌ كفء، وخاصّةً بمساعدة شاعر بلاطه ابن الرومي.

يروى ابن رشيّق قصة هذا التبادل، ويختمها بنهاية ظريفة. فإدراكاً منه لسمعة ابن الرومي كشاعر هجاءٍ لاذعٍ حادّ اللسان، وجد البحثري أنّ من الحكمة إصلاح الأمور وحماية نفسه من المزيد من الهجمات. يقول ابن رشيّق: «وهجا ابن الرومي البحثري، وابن الرومي من علمت، فأهدى إليه تختَ متاعٍ وكيّسَ دراهم، وكتب إليه ليريه أن الهدية ليست تقيّةً منه ولكن رقّةً عليه، وأنه لم يحمله على ما فعل إلا الفقر والحسد المفرط».

شاعر لا أهابه      نبحتني كلابُهُ  
إن من لا أعزّه      لعزيز جوابه<sup>(١)</sup>

هذا التبادل هو من تقليد المعارضة والنقائض، لكن يمكن رؤيته من خلال عدسات مختلفة. يمكن اعتباره تبادلاً طقوسياً كما بحسب سوزان ستيتكيفيتش، واستخدامها لنظرية مارسيل ماوس. وبالتالي، يمكن اعتبار التبادل مثلاً لانقلاب المديح. يمكن استخدامه أيضاً لدراسة ديناميكيات الهجاء، بما في ذلك الانقلابات، والمحاكاة، والتجاور المتأصل في هذا النوع، بحسب فان خيلدر. علاوةً على ذلك، تكشف هذه التبادلات -في المستوى الشكلي- عن علاقة الشاعر بأسلافه (وبمعاصريه أيضاً)، سواء كان يستجيب لأعمالٍ محددة أو يتفاعل مع مكانتها وتأثيرها في التراث. في هذا السياق، يسمح عمل بول لوسينسكي حول المعارضة باستكشاف مفاهيم الأصالة، حتى في النوع الذي يعتمد كثيراً على المحاكاة، كما هو الحال في التبادل الذي تحدثنا عنه.

بيد أن تركيزي كان منصباً على الطريقة التي حصل بها هذا التبادل في العصر العباسي بين شاعرين (البحثري وابن الرومي)

(١) ابن رشيّق، العمدة، ٩٩.

كانا بدرجاتٍ متفاوتةٍ جزءًا من مدرسة شعر البديع التي تميّزت  
بالبعد الميتاشعري. فبالإضافة إلى الوعي بالشعر الذي تناوله  
لوسينسكي، ينخرط هذا التبادل في عملية تعريف الشعر وأدواته  
في المستوى النظري التجريدي. ففي إطار المعارضة، يتأمل  
الشاعر العباسي في الشكل الشعري نفسه، ويقدم تعليقه على  
الدور الذي يلعبه هو، وعلى الدور الذي يلعبه خصمه. أمّا التبادل  
بين ابن الرومي والبحثري فهو بمثابة إرشادات أو مجموعة من  
التعليمات التي تتناول ديناميات التبادل نفسه، والسياسة التي  
تحكمه، والأهم من ذلك كله، هو أفكار الشعراء حول وسيط  
التبادل المتمثل بالقصيدة.





## خاتمة

إن هذا الكتاب، كما يوحي عنوانه، لم يتبع مساراً كرونولوجياً. بدأ بالحدائين العرب في القرن العشرين؛ نظراً لسهولة الوصول إلى الأدوات والمصطلحات الخاصة بدراسة الميثاشعرية في أعمالهم. إن المساءلة الذاتية في الشعر العربي الحديث لا تشكّل سمةً واضحةً له وحسب، بل هي أيضاً صميم المُقترحات التي طرحتها هذه الشعر. كانت حركة الحدائنة في جوهرها دعوةً للتشكيك في الأشكال الشعرية الموروثة والأطر النقدية التي استرشدت بها. وهكذا، فإن الحدائنة في الشعر العربي هي عملية تشكيك في التقاليد والبحث عن بدائل. يتجلى هذا البحث بشكل أوضح في تفكيك هيكل القصيدة. فمنذ أن هدم رواد الشعر الحر عمود القصيدة العربية، تحولت كتابة الشعر العربي إلى بحثٍ دائمٍ عن البدائل، وعن طرق إضفاء الشرعية عليها. إن قصيدة التفعيلة تخلصت نسبياً من القيود الكلاسيكية، اتّجهت نحو شكلٍ أكثر حريةً، أدى إلى ظهور قصيدة النثر. وأنتج ذلك إلى شعر ذهنياً أكثر تجريدًا، قادراً على معالجة القضايا النظرية بسهولة أكبر، ولكن بكثافةٍ إبداعيةٍ أقل.

ومن خلال الابتعاد عن أوزان الخليل (أو بالأحرى من خلال الانتقال إلى نظام التفعيلة)، وجد شعراء الشعر الحر طريقةً سهلة للخروج من المأزق الشكلي الذي وصل إليه الشعر العربي مع الكلاسيكيين الجدد ومعاصريهم. وفي التخلي عن نموذج القصيدة العمودية، فقد الحوار مع التراث الأدبي الكثير من إلحاحه. لقد سمحت النقلة التي قامت بها قصيدة التفعيلة بمزيد من الحرية لاستكشاف القضايا النقدية الأساسية التي أثارها مشروع الحداثة. وبالرغم من أن حركة الشعر الحر أدت إلى ظهور بعض الأسئلة المهمة للغاية المتعلقة بالشعر ووظيفته، إلا أنها حلّت مسألة القصيدة ببساطة؛ عن طريق التخلي عنها، أو وصفها بأنها ليست ضرورية. ولهذا، يمكن القول إن الشعراء العرب المعاصرين، وبعد قطعهم العلاقات الشكلية أو على الأقل تفكيكها، باتوا يتحدثون عن المسائل الميتاشعرية أكثر مما يمارسونها. لقد وجدوا شكلاً جديداً يُمكنهم من التحدث عن العلاقة الإشكالية مع الشكل التقليدي. لا توفر لهم هذه الخطوة انفصلاً وحسب، بل تحوّل كذلك الكثير من قلقهم بشأن العملية الشعرية إلى موضوع شعريّ، قد يختارون أو يتجنّبون الاشتباك معه. يمكن اعتبار الميتاشعرية في أعمال العديد من شعراء القرن العشرين ترفاً نظرياً أو تمارين ذهنية. علاوة على ذلك، جعلت

التصريحات المبكرة للحركة (كتلك التي أدلى بها الخال والملائكة وأدونيس) هذه التأمّلات النظرية مطلبًا للقصيدّة العربية الحديثة أو شيئًا مُتوقَّعًا منها.

كانت هناك أسئلة مماثلة تطارد الشعراء العباسيين. أسئلة بشأن القصيدة وتقاليدها. وكان على تأملاتهم وإنجازاتهم الشعرية أن تحدث في إطار الشكل ذاته الذي كانوا يتأمّلون فيه. أدى وعيهم الإبداعي بالتراث والتزامهم بالعمل ضمن معاييرهِ، إلى بعض الملاحظات الحادة والثاقبة التي كان تصريحهم بها نظرياً أقل مما هو واضح في أشعارهم.

وعلى الرغم من أنّ إنجازات شعراء القرن العشرين، لا سيما من حيث الشكل والموسيقى، قد تكون أكثر وضوحًا وأسهل على التحديد من إنجازات المحدثين العباسيين، إلا أن الإنجازات النقدية للشعراء العباسيين رائدة وأصيلة بالقدر ذاته، وإن كانت دقيقة وكامنة على نحوٍ أكبر. إنها تمثّل معنيّ مختلفًا للتجديد، يبرز بشكلٍ أوضح في إطار القديم، ويكتسب قوّة وإلحاحًا من تمسّكه بما يتحداه ويسعى لتغييره. لم يكن مشروع البديع يهدف إلى خلق أشكالٍ جديدة، بقدر ما كان يهدف إلى إحداث ثورةٍ في الأشكال الموجودة من داخلها، وكشف النقاب عن شواغلها الداخلية، وإظهار جوهرها الشعري الحي.

وباستعارته لعدسة الميتاشعرية التي نُظر من خلالها إلى الشعر العربي في القرن العشرين، رمى هذا الكتاب إلى تسليط الضوء على بعض الإنجازات الرائدة التي حققها شعراء العصر العباسي، في محاولاتهم للتوفيق بين الشكل الشعري الراسخ وتطلعاتهم الإبداعية. توضح عدسة الميتاشعرية أن إنجاز الشعراء العباسيين الأكبر كان في قدرتهم من داخل شكل شعريٍّ موروث على الإبداع من جهة، وعلى محاورة المؤسسة النقدية المحافظة التي عاصرتهم من جهة ثانية. وبذلك، عبّروا عن هواجس وتطلعات تشغل الشعراء والفنانين في كل مكانٍ وزمانٍ.

## قائمة المراجع

### المراجع العربية

أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي. بيروت: منشورات مواقف،  
١٩٧٠.

\_\_\_\_\_ الثابت والمتحول: بحث في الإتياع والإبداع عند  
العرب. بيروت: دار العودة ١٩٧٤-١٩٧٨.

\_\_\_\_\_ «بيان الحداثة». فاتحة لنهايات القرن: بيانات من أجل  
ثقافة عربية جديدة. بيروت: دار عودة، ١٩٨٠. ٣١١-  
٣٤٠.

\_\_\_\_\_ ديوان الشعر العربي. ٣ مجلدات. بيروت: دار الفكر،  
١٩٨٦.

\_\_\_\_\_ زمان الشعر. بيروت: دار العودة ١٩٧٢.

\_\_\_\_\_ مقدمة في الشعر العربي. الطبعة الثالثة. بيروت: دار  
العودة بيروت ١٩٧٩.

\_\_\_\_\_ «مقدمة». ديوان الشعر العربي. بيروت: دار الفكر،  
١٩٨٦.

\_\_\_\_\_ ها أنت أيها الوقت: سيرة شعرية ثقافية. بيروت: دار  
الآداب، ١٩٩٣.

الأصفهاني أبو الفرج. كتاب الأغاني. ٢٧ مجلدا. تحقيق: سمير  
جابر. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٢.

الأمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر. الموازنة بين شعر أبي تمام  
والبحثري. مجلدان. الطبعة الثانية. تحرير: أحمد صقر.  
القاهرة: دار المعارف ١٩٧٢.

البحثري، أبو عبيدة الوليد بن عبيد الله. ديوان البحثري. تحرير:  
حسن كامل الصيرفي. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣.

\_\_\_\_\_ ديوان البحثري. بيروت: دار صادر، ١٩٦٦.

البرقوقوي، عبد الرحمن. شرح ديوان المتنبّي. ٤ مجلدات.  
بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٦.

بزيع، شوقي. العمل الشعري. مجلدان. بيروت: المؤسسة العربية  
للدراسات والنشر، ٢٠٠٥.

البستاني، بطرس. أدباء العرب في العصور العباسية، الطبعة  
الثالثة (بيروت: دار صادر، ١٩٣٢)، ١٧٤-١٧٦.

البياتي، عبد الوهاب. العمل الشعري. مجلدان. بيروت:  
المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥.

\_\_\_\_\_ تجربتي الشعرية، بيروت: منشورات نزار قباني، ٩٦٨.

التبريزي، الخطيب. شرح ديوان أبي تمام. تحقيق راجي الأسمر.  
بيروت: دار الخطاب العربي، ٢٠٠٥.

أبو تمام، حبيب بن أوس. ديوان أبي تمام. مجلدان. تحرير:  
محيي الدين صبحي. بيروت: دار صادر، ١٩٩٧.

الثنيسي، الحسن بن علي بن وكيع. المنصف للسارق والمسروق  
منه: في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبّي. تحقيق: . محمد  
يوسف نجم. الكويت: السلسلة التراثية، ١٩٨٤.

الثعالبي، عبد الملك بن محمد. ثمار القلوب في المصنف  
والمنسوب. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٦٥.

الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز. الوساطة بين المتنبّي  
وخصومه. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد  
البحاوي. القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٦٩.

الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز. تحقيق: محمد رشيد  
رضا. بيروت: دار المعرفة، ١٩٨٢.

جعفر، عبد الكريم راضي. مفهوم الشعر عند السياب. بغداد: دار  
الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٨.

ابن جنّي، أبو الفتح عثمان. الفتح الوهبي على مشكلات المتنبّي.  
تحرير: محسن عياش. بغداد: مديرية الثقافة العامة، ١٩٧٣.

الجيوسي، سلمى الخضراء. «مقدمة». في الشعر العربي

الحديث: مختارات. نيويورك: مطبعة جامعة كولومبيا،  
١٩٨٧.

— تحرير. الشعر العربي الحديث: مختارات. نيويورك:  
مطبعة جامعة كولومبيا، ١٩٨٧.

حسين، طه. حديث الأربعاء. مجلدان. بيروت: دار الكتاب  
اللبناني، ١٩٧٤.

الحصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي. زهر الآداب وثمر  
الألباب. مجلدان بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٧.

حور، محمد إبراهيم ووليد محمود خالص، محرران. شرح  
نقائض جرير والفرزدق، ٣ مجلدات. أبو ظبي: المجمع  
الثقافي، ١٩٩٢.

الخال، يوسف. الأعمال الشعرية الكاملة. بيروت: التعاونية  
اللبنانية للتأليف والنشر، ١٩٧٣.

— الحداثة في الشعر. بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٨.  
درويش، محمود. أثر الفراشة. بيروت: رياض الريس للكتب،  
٢٠٠٨.

الدغدي، أنيس. القصائد الممنوعة لنزار قباني. الطبعة الثالثة.  
القاهرة: كنوز للنشر، ٢٠٠٦.

ذو الرمة، غيلان بن عقبة. ديوان ذو الرمة، مجلدان. تحقيق:



عبد القدوس أبو صالح (دمشق: مطبعة مجمع اللغة العربية،  
١٩٧٣).

ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن. العمدة في نقد الشعر  
وتمحيصه، تحقيق: عفيف نايف حاتوم (بيروت: دار صادر،  
٢٠٠٣)، ١٧٨.

ابن الرومي، أبو حسن علي. ديوان ابن الرومي. ٦ مجلدات.  
تحقيق: حسين نصار. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،  
١٩٧٣.

رومية، وهب. الرحلة في القصيدة الجاهلية. بيروت: اتحاد  
الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ١٩٧٥.  
زراقت، عبد المجيد. دراسة في مفهوم الشعر ونقده. بيروت: دار  
الحق، ١٩٩٨.

الزوزني، حسين بن أحمد. شرح المعلقات السبع. بيروت: دار  
الجيل، بدون تاريخ.

السياب، بدر شاكر. ديوان. مجلدان. بيروت: دار عودة، ١٩٧١.  
أبو شادي، أحمد زكي. «كلمة المحرر». أبولو (١٩٣٢): ٤-٥.  
\_\_\_\_\_ الشفق الباكي. القاهرة: المكتبة السلفية ١٩٢٦.

شلبي، سعد إسماعيل. مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي.  
القاهرة: مكتبة الغريب، ١٩٨٣.

الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى. أخبار أبي تمام. تحقيق: خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي. بيروت: المكتب التجاري، بدون تاريخ.

الصيرفي، حسن كامل، تحقيق. ديوان البحري. ٤ مجلدات. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٢.

ضيف، شوقي. العصر العباسي الأول. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٦.

— العصر العباسي الثاني. القاهرة: دار المعارف، بدون تاريخ.

ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد. كتاب عيار الشعر الإسكندرية، المعارف، ١٩٨٠.

عبد الحميد، محمد محيي الدين، تحرير. شرح ديوان أبي تمام. مجلدان. القاهرة: مكتبة محمد علي صبيح، بدون تاريخ.

عبد الصبور صلاح. حياتي في الشعر. بيروت: دار العودة، ١٩٦٩.

عصفور، جابر. مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي. القاهرة: دار الثقافة ١٩٧٨.

عطوان، حسين. مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول. القاهرة: دار المعارف ١٩٧٤.

علاق، عبد الفاتح. مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر.  
دمشق: اتحاد الكتاب العربي ٢٠٠٥.  
علي أحمد يوسف. مفهوم الشعر عند الشعراء العباسيين.  
القاهرة: أنجلو المصرية، بدون تاريخ.  
فخر الدين، جودت. شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى  
القرن الثامن عشر. الطبعة الثالثة. بيروت: دار الحرف العربي،  
٢٠٠٤.

— ليس بعد. بيروت: كتب رياض الريس، ٢٠٠٦.  
ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم. الشعر والشعراء. تحقيق: أحمد  
محمد شاكر. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٦.  
القط، عبد القادر. «مفهوم الشعر كما يصوره كتاب الموازنة  
للأمدي». القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢.  
المرزوقي، أحمد بن الحسن المرزوقي. شرح ديوان الحماسة. ٤  
مجلدات. تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون. القاهرة:  
لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٨.  
المرزوقي، أحمد بن محمد. شرح مشكلات ديوان أبي تمام،  
تحقيق: عبد الله الجربوع. مكة: مطبعة التراث، ١٩٨٦.  
ابن مقبل، تميم. ديوان ابن مقبل، تحقيق: عزة حسن (دمشق:  
مديرية إحياء التراث، ١٩٦٢)، ١٣٦.

الملائكة، نازك. ديوان نازك الملائكة. مجلدان. بيروت: دار  
العودة، ١٩٨٦.

— شظايا ورماد. بيروت: دار عودة، ١٩٧١.  
أبو نواس، الحسن بن هاني. ديوان أبي نواس. تحرير: أحمد  
عبد لمجيد الغزالي. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٠.

## المراجع الأجنبية

- Abbās, Iḥsān. "Kuthayyir b. 'Abd al-Raḥmān (better known as Kuthayyir 'Azzah)." In *Encyclopaedia of Islam*, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2012. Brill Online. <http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/kuthayyir-b-abd-al-rahman-SIM-4587>.
- 'Abdel-Hai, Moḥammad. "Shelley and the Arabs: An Essay in Comparative Literature." *Journal of Arabic Literature* 3 (1972): 72–89.
- . "A Bibliography of Arabic Translations of English and American Poetry (1830– 1970)." *Journal of Arabic Literature* 7 (1976): 120–150
- Abū Deeb, K. "Al-Djurdjānī, Abū Bakr 'Abd al-Ḳāhir b. 'Abd al-Raḥmān (d. 471/1078)." In *Encyclopaedia of Islam*, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2012. Brill Online. <http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/al-djurdjani-SIM.8516>.
- Arazi, A. "Al-Nābighah al-Dhubyānī." In *Encyclopaedia of Islam*, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2010. Brill Online. <http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/al-nabigha-al-dhubyani-SIM5703>.

- al-'Aẓmah, Nazeer. "The Tammūzī Movement and the Influence of T. S. Eliot on Badr Shākir al-Sayyāb." *Journal of the American Oriental Society* 88.4 (1968): 671–678.
- Azouqa, Aida. "Al-Bayātī and W. B. Yeats as Mythmakers: A Comparative Study." *Journal of Arabic Literature* 30.3 (1999): 259–285.
- . "Metapoetry between East and West: 'Abd al-Wahhāb al-Bayātī and the Western Composers of Metapoetry—a Study of Analogies." *Journal of Arabic Literature* 39 (2008): 38–71.
- Badawi, M. M. "From Primary to Secondary Qaṣīdas: Thoughts on the Development of Classical Arabic Poetry." *Journal of Arabic Literature* 11 (1980): 1–31.
- . *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry*. London: Cambridge University Press, 1975.
- . *A Short History of Modern Arabic Literature*. Oxford, UK: Clarendon Press, 1993.
- Baker, Dorothy. *Mythic Masks in Self-Reflexive Poetry: A Study of Pan and Orpheus*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1986.
- Bawardi, Basiliyus. "Unsī al-Hājī and the Metapoetic Text: Writing Hybridization." *Middle Eastern Literature* 10.1 (2007): 35–55.
- Beeston, A. F. L. "Al-Ḥīra." In *Encyclopaedia of Islam*, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2010. Brill Online. <http://>

- referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/al-hira-SIM2891.
- Bencheikh, J. E. “Khamriyya.” In *Encyclopaedia of Islam*, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2012. Brill Online. <http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/khamriyya-COM0491>.
- Blachère, R. “Al-Mutanabbī.” In *Encyclopaedia of Islam*, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2012. Brill Online. <http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam2/al-mutanabbi-COM0821>.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*. London: Oxford University Press, 1973.
- Boudot-Lamotte, A. “Shawḳī, Aḥmad.” In *Encyclopaedia of Islam*, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2012. Brill Online. <http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaediaof-islam-2/shawki-SIM6878>.
- Boullata, Issa. “Encounter between East and West: A Theme in Contemporary Arabic Novels.” *Middle East Journal* 30.1 (1976): 49–62.
- Cantarino, Vincente. *Arabic Poetics in the Golden Age: Selection of Texts Accompanied by a Preliminary Study*. Leiden: Brill, 1975.
- Conte, Gian Biagio. “Love without Elegy: The Remedia Am-

- oris and the Logic of a Genre.” *Poetics Today* 10.3 (1989): 441–469.
- . *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Ed. Charles Segal. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- Doubrovsky, Serge, and Carol Bové. “The Place of the Madeleine: Writing and Phantasy on Proust.” *Boundary 2* 4.1 (Autumn 1975): 107–134.
- Eliot, T. S. “Tradition and the Individual Talent.” In *The Waste-land and Other Writings*. New York: Modern Library, 2002.
- Farrin, Raymond K. “Poetics of Persuasion: Abū Tammām’s Panegyric to Ibn Abī Du’ād.” *Journal of Arabic Literature* 34.4 (2003): 221–251.
- Finke, Michael. *Metapoesis: The Russian Literary Tradition from Pushkin to Chekhov*. Durham, NC: Duke University Press, 1995.
- Frank, Armin Paul. *Literatur zwischen Extremen*. Berlin: Walter de Gruyter, 1977.
- Freeman-Grenville, G. S. P. “al-Zandj (a.)” In *Encyclopaedia of Islam*, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2010. Brill Online. <http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/al-zandj-COM1379>.
- Gelpi, Albert, ed. *Wallace Stevens: The Poetics of Modernism*. London: Cambridge University Press, 1985.
- Gimaret, D. “Mu‘tazila.” In *Encyclopaedia of Islam*, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel,



- and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2010. Brill Online. <http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/mutazila-COML0822>.
- Huri, Yair. "The Queen Who Serves Her Slaves: From Politics to Metapoetics in the Poetry of Qāsim Ḥaddād." *Journal of Arabic Literature* 34.3 (2003): 252–279.
- . *The Poetry of Sa'dī Yūsuf: Between Homeland and Exile*. Brighton: Sussex Academic Press, 2006.
- Gruendler, Beatrice. *Medieval Arabic Praise Poetry: Ibn al-Rūmī and the Patron's Redemption*. New York: Routledge-Curzon, 2003.
- Jabra, Jabra I. "The Rebels, the Committed and the Others: Transitions in Arabic Poetry Today." In *Critical Perspectives on Modern Arabic Poetry*, ed. Issa Boullata, 191–205. Washington, D.C. Three Continents Press, 1980.
- Jacobi, Renate. "The Camel Section of the Panegyrical Ode." *Journal of Arabic Literature* 13 (1982): 1–22.
- Jakobson, Roman. "Linguistics and Poetics." In *Language in Literature*, ed. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1987.
- Kennedy, H. "al-Muwaffak Ṭalḥa b. Dja'far." In *Encyclopaedia of Islam*, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2010. Brill Online. [http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/al-muwaffak-SIM\\_5678](http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/al-muwaffak-SIM_5678).
- Khoury, Mounah A. "Lewis 'Awad: A Forgotten Pioneer of the

- Free Verse Movement.” In *Critical Perspectives on Modern Arabic Poetry*, ed. Issa Boullata, 206–213. Washington, D.C.: Three Continents Press, 1980.
- Lane, Edward William. *An Arabic-English Lexicon*. 8 vols. Beirut: Librairie du Liban, 1968.
- Latham, J. D., and C. E. Bosworth. “al-Thughūr (a.)” In *Encyclopaedia of Islam*, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2010. Brill Online. [http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/al-thughur-COM\\_1214](http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/al-thughur-COM_1214).
- Lewis, B. “Alī b. Muḥammad al-Zandjī, known as Ṣāhib al-Zandj.” In *Encyclopaedia of Islam*, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2012. Brill Online. <http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/alib-muhammad-al-zandji-SIM0515>.
- Losensky, Paul E. “The Allusive Field of Drunkenness: Three Safavid-Moghul Responses to a Lyric of Bābā Fighānī.” In *Reorientations: Arabic and Persian Poetry*, ed. Suzanne Stetkevych, 225–262. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- McKinney, Robert. “Ibn Al-Rūmī’s Contribution to the ‘Nautical Raḥīl’ Tradition: The Expression of Meaning through Form and Structure.” *Journal of Arabic Literature*, 29.1 (1998): 95–133.

- . *The Case of Rhyme versus Reason: Ibn al-Rūmī and His Poetics in Context*. Leiden: Brill, 2004.
- Miller, David L. "Authorship, Anonymity, and The Shepheardes Calender." *Modern Language Quarterly* 40.3 (1979): 219–236.
- Monroe, James T. "Oral Composition in Pre-Islamic Poetry." *Journal of Arabic Literature* 3 (1972): 1–53.
- Monte, Steven. *Invisible Fences: Prose Poetry as a Genre in French and American Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2000.
- Moreh, Shmuel. *Modern Arabic Poetry, 1800–1970: The Development of Its Forms and Themes under the Influence of Western Literature*. Leiden: E. J. Brill, 1976.
- Mukarovsky, Jan. "Poetic Reference." In *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, ed. Ladislav Matejak and Irwin Titunik, 155–163. Cambridge, MA: MIT Press, 1976.
- Neruda, Pablo. *Selected Poems: A Bilingual Edition*. Ed. Nathaniel Tarn. Trans. Anthony Kerrigan, W. S. Merwin, Alastair Reid, and Nathaniel Tarn. New York: Delacorte Press, 1972.
- Ong, Walter J. "The Writer's Audience Is Always Fiction." *PMLA* 90.1 (1975): 9–22.
- Ouyang, Wen-Chin. *Literary Criticism in Medieval Arabic-Islamic Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.
- Pavlou, Maria. "Meta-poetics, Poetic Tradition, and Praise in Pindar Olympian 9." *Mnemosyne* 61 (2008): 563–564.
- Popovic, A. "al-Zandj (a.)," In *Encyclopaedia of Islam*, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel,

- and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2012. Brill Online. <http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/al-zandj-COML1379>.
- Rodgers, Audrey. *The Universal Drum: Dance Imagery in the Poetry of Eliot, Crane, Roethke, and Williams*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1979.
- al-Mūsawī, Muḥsin Jāsim. "Dedications as Poetic Intersections." *Journal of Arabic Literature* 31.1 (2000): 1–37.
- Noorani, Yaseen. "Heterotopia and the Wine Poem in Early Islamic Culture." *International Journal of Middle Eastern Studies* 36 (2004): 345–366.
- Said, Edward. *Beginnings: Intention and Method*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Schoeler, Gregor. "On Ibn Al-Rūmī's Reflective Poetry: A Poem on Poetry." *Journal of Arabic Literature* 27 (1996): 22–36.
- Segal, Charles. "Introduction." In *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, by Gian Biagio Conte, 7–18. Ed. Charles Segal. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- Sells, Michael. "Guises of the Ghūl: Dissembling Simile and Semantic Flow in the Classical Arabic Nasīb." In *Reorientations: Arabic and Persian Poetry*, ed. Suzanne Stetkevych, 130–164. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Seybold, John. "The Earliest Demon Lover: The Ṭayf al-Khayāl in al-Mufaḍḍalīyāt." In *Reorientations: Arabic and Persian Poetry*, ed. Suzanne Stetkevych, 180–189. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Sperl, Stefan. "Islamic Kingship and Arabic Panegyric Poetry in the Early Ninth Century." *Journal of Arabic Literature* 8 (1977): 20–35.

———. *Mannerism in Arabic Poetry: A Structural Analysis of Selected Texts*. New York: Cambridge University Press, 1989.

Stetkevych, Jaroslav. *Arabic Poetry and Orientalism*. ed. Walid Khazendar. Oxford: St. John's College Research Centre, 2004.

———. "A Qaṣīdah by Ibn Muqbil: The Deeper Reaches of Lyricism and Experience in a Mukhaḍram Poem; An Essay in Three Steps." *Journal of Arabic Literature* 37.3 (2006): 303–354.

———. "Toward an Arabic Elegiac Lexicon: The Seven Words of the Naṣīb." In *Reorientations: Arabic and Persian Poetry*, ed. Suzanne Stetkevych, 58–129. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

———. *The Zephyrs of Najd: The Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic Naṣīb*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

Stetkevych, Suzanne. "From Text to Talisman: al-Buṣīrī's Qaṣīdat al-Burdah (Mantle Ode) and the Supplicatory Ode." *Journal of Arabic Literature* 37.2 (2006): 145–189.

———. *Abū Tammām and the Poetics of the Abbasid Age*. Leiden: E. J. Brill, 1991.

———. *The Mute Immortals Speak: Pre-Islamic Poetry*

- and the Poetics of Ritual. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993.
- . The Poetics of Islamic Legitimacy: Myth, Gender, and Ceremony in the Classical Arabic Ode. Bloomington: Indiana University Press, 2002.
- . “Toward a Redefinition of “Badī’” Poetry.” *Journal of Arabic Literature* 12 (1981): 1–29.
- Van Gelder, G. J. H. “The Abstracted Self in Arabic Poetry.” *Journal of Arabic Literature* 14 (1983): 22–30.
- . *Beyond the Line: Classical Arabic Critics on the Coherence and Unity of the Poem*. Leiden: E. J. Brill, 1982.
- . “The Terrified Traveler: Ibn al-Rūmī’s Anti-Raḥīl.” *Journal of Arabic Literature* 27.1 (1996): 37–48.
- . “Genres in Collision: Nasīb and Hijā’.” *Journal of Arabic Literature* 21.1 (1990): 14–55.
- . “Muḥdathūn (a).” In *Encyclopaedia of Islam*, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2012. Brill Online. <http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/muhdathun-SIM8846>.
- Von Grunebaum, Gustave E. “The Concept of Plagiarism in Arabic Theory.” *Journal of Near Eastern Studies* 3.4 (1944): 234–253.
- Wagner, E. “Abū Nuwās al-Ḥasan b. Hānī al-Ḥakamī.” In *Encyclopaedia of Islam*, 2nd ed., eds. P. Bearman, T. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, and W. P. Heinrichs. Leiden: Brill, 2010. Brill Online. <http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/abu-nuwass-al-hasan-b-hani-al-hakami>.

line.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/abu-nuwas-SIM  
\_0241.

Wellek, Rene. *Discriminations: Further Concepts of Criticism*.

New Haven, CT: Yale University Press, 1971.

Whitman, Walt. *Leaves of Grass: Comprehensive Reader's Edition*.

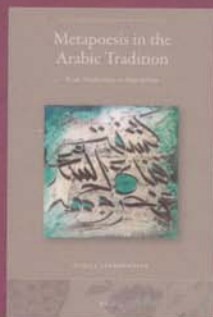
Ed. Harold Blodgett and Sculley Bradley. New York:  
New York University Press, 1965.

Zizek, Slavoj. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan  
through Popular Culture*. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

Zubaidi, A. M. K. "The Apollo School's Early Experiments in  
'Free Verse.'" *Journal of Arabic Literature* 5 (1974): 17-4.

# الميتا شعريّة في التراث العربي

من الحدّاثيين إلى المُحدّثين



يسلّط هذا الكتاب الضوء على مرحلة في التراث الشعري العربي تُعتبر ثوريّة في إنجازاتها، ومتميّزة بوعي شعرائها بأنفسهم؛ باعتبارهم مسؤولين عن إبداع شيءٍ جديد. إنّه على الرغم من الاعتراف بأهميّة التجربة العباسيّة، إلا أن معظم النقاد الأدبيين لا يُشركونها في النقاشات التي تتناول الشعر الحديث في القرن العشرين. وفي التّهج الزمني الخطّي، نجدها تتعرض للإبعاد أو الدفع للوراء. إنّي أرى أن من الأهميّة بمكان أن نربط بين المُحدّثين وبين مشروع الحدّاث العربيّة؛ أن نُدخِل الشعراء العباسيين من أمثال أبي تمام وابن الرومي والبحتري، وبالتأكيد المتنبي الذي أتى في وقتٍ لاحق، في المناقشة التي تدور حول الشعر العربي واتجاهاته في عصرنا الحالي. توفّر لنا مقابلة مشروع المُحدّثين وحركة الشعر الحر رؤى مُتبصرة بالغة الأهميّة حول ما نعنيه تحديداً بقولنا "التعبير الشعري" و"الثورات الشعريّة"، وحتى الصّفات التي نستخدمها لوصف القصائد أو الحركات الشعريّة، مثل "أصلي" أو "جديد"

ISBN 978-603-03-7485-4



9 786030 374854

أدب  
adab



إثراء  
ithra  
publishing

