

الظرف والسياسة في شعر أبي دلامة الأسدي قراءة نسقية

د. عيسى عبد الشافي إبراهيم المصري *

E.mail: essa977@live.com

* قسم اللغة العربية وآدابها - جامعة حائل - المملكة العربية السعودية

الظرف والسياسة في شعر أبي دلالة الأسدي قراءة نسقية

د. عيسى عبد الشافي إبراهيم المصري

الملخص:

ظهر الظرف على صورة الهزل عند شاعر مخضرم عايش الدولتين الأموية والعباسية، وهو أبو دلالة، زند بن الجون الأسدي، فجاء شعره الذي وصل إلينا فكها هزلاً يثير إلى حد ما الضحك، وهو غاية الأولى، كما جاء معظم شعره مرتبطاً بالسلطة السياسية، إذ اتصل اتصالاً وثيقاً بالخلفاء العباسيين الذين عهدهم، ومن هنا تأتي المفارقة، فهو شاعر ظريف هزل، يرتبط بخلفاء جادين يتقدمهم جدة أبو جعفر المنصور. ويأتي هذا البحث للكشف عن هذا الارتباط بين الظرف والسياسة، وأثره في القطاعين الشعري والسياسي، انطلاقاً من نسقية الظرف التي تقتضي في العرف النقدي الثقافى معنى مغايراً للمعنى الظاهري، فهل جاء توظيف الظرف نسقياً، أم أنه كان مقصوداً لذاته؟ وهل كان أبو دلالة على وعي بما قد يقدمه الظرف من نقد للسياسة وتوجيه مستتر لها؟ أو بعبارة أخرى، هل ثمة شيء آخر غير المضحك في شعر أبي دلالة؟ هذه الأسئلة وغيرها يجب عنها هذا البحث في محاوره المتعددة، ابتداءً ببيان حد الظرف، وطبيعته الشعرية، ونسقيته، وتقارباته مع السياسة، وانتهاءً بتمثلاته والسياسة في شعر أبي دلالة.

مصطلحات أساسية: الظرف، السياسة، أبو دلالة الأسدي، الشعر العباسي، الدراسات الثقافية.

Humor and Politics in the Poetry of Abu Dulama Al-Asadi A symmetrical Study

Dr. Essa A.Shafi Ebrahim Almesry

Abstract:

Humor emerged in the form of comic in the poetry of Abu Dulama, Zaid bin Oljaun al-Asadi, a veteran poet who lived through both the Umayyad and Abbasid reigns. His poetry that we know of was humorous and comical and to some extent laughable, which was his primary goal. Hence, most of his poetry was related to political power and was closely linked to the Abbasid caliphates where he lived during their reign. This is paradoxical for he is a comical poet with a sense of humor who is linked to serious caliphates, on top of which is Abu Jafar Al-Mansur.

This research aims at identifying the link between humor and politics, and its impact on both the poetic and the political sectors, on the basis of symmetrical humor, which requires using connotation (paradox) as this is a pattern in critical tradition. So, was humor used symmetrically or was it intended for itself? Was Abu Dulama aware of what would humor contribute in terms of criticism and guidance to politics? In other words, is there anything else other than the laughable in Abu Dulama's poetry?

These and other questions will be answered by this research, starting with the meaning of humor, its poetic nature, its symmetry and its convergence with politics, and ending with its forms, types and politics in the poetry of Abu Dulama.

Keywords: Humor , Politics , Abbasid Poetry , Cultural Studies

مقدمة :

تعددت الأغراض الشعرية التي ارتبطت بالسياسة من مديح وهجاء ورثاء وفخر... وهي جميعاً من الأغراض التي قام النقد الأدبي القديم بالتنظير لها، فهي ممثلة لمجموع الشعر آنذاك، ومعبرة عن معانيه التي كانت تدور في أذهان المجتمع العربي، والشاعر جزء منه.

ولا يلقي الدارس للشعر القديم اهتماماً كبيراً لدى النقاد فيما يسمى الظرف، أو الجانب الهزلي من الكلام، على غير الاهتمام الذي ألفيناه في الجانب الجاد، وهذا لا يعد قصوراً في العقلية العربية بقدر ما يعد تباطؤاً في تطور المعاش العربي، فالانتقال من البداوة إلى الحضرة شغل زمنياً طويلاً؛ لملازمة العربي حياته الأولى ورغبته الجامعة في البقاء فيها، فهو يرى صحراءها المكان الوحيد الذي تصلح فيه الحياة، ويرى عاداتها وتقاليدها الأكثر كمالاً وتجسيداً لما ينبغي أن تكون عليه النفس، ولذلك قدرت هذه العقلية جميع الأغراض الشعرية التي ترفع من قيمتها وتؤكد تعاليها.

ولم يكن الظرف، وهو جزء من الهزل، ليواتي هذه العقلية الجادة فتأخر ظهوره في الشعر العربي حتى بدايات القرن الثاني الهجري، وإن وجدت له تمثيلات في الهجاء، أو في شعر الخمر، أو في الغزل... فهذا كله يصنف ضمن السخرية التي قد تتخلل كلام البشر جميعاً، ولا تصنف على أنها غرض مستقل بذاته، فالهجاء يتضمن سخرية تبعث على الضحك لكنه يبقى في صميمه هجاء هدفه النيل من المهجو وتسفيه شخصه، والقياس صحيح على كل غرض تخللته السخرية.

وظهر الظرف على صورة الهزل عند شاعر مخضرم عايش الدولتين الأموية والعباسية، وهو أبو دلامة، زند بن الجون الأسدي، فجاء شعره الذي وصل إلينا فكها هزلاً يثير الضحك إلى حد ما، وهو غايته الأولى. كما جاء معظم شعره مرتبطاً بالسلطة السياسية، إذ اتصل اتصالاً وثيقاً بالخلفاء العباسيين الذين عهدهم، ومن هنا تأتي المفارقة، فهو شاعر ظريف هزل يرتبط بخلفاء جادين يتقدمهم أبو جعفر المنصور.

ويأتي هذا البحث للكشف عن هذا الارتباط بين الظرف والسياسة، وأثره في القطاعين الشعري والسياسي، انطلاقاً من نسقية الظرف التي تقتضي في العرف النقدي الثقافة معنى مغايراً للمعنى الظاهري، فهل جاء توظيف الظرف نسقياً، أم أنه كان مقصوداً لذاته؟ وهل كان أبو دلامة على وعي بما قد يقدمه الظرف من نقد للسياسة وتوجيه مستتر لها؟ أو بعبارة أخرى، هل ثمة شيء آخر غير المضحك في شعر أبي دلامة؟

هذه الأسئلة وغيرها يجيب عنها هذا البحث في محاوره المتعددة، ابتداءً ببيان حد الظرف، وطبيعته الشعرية، ونسقيته، وتقارباته مع السياسة، وانتهاءً بتمثلاته والسياسة في شعر أبي دلامة.

الظرفُ حدًا :

(1)

تتنازع لفظة الظرف في لسان العرب مدلولات عدة، قال ابن منظور: ”الظرفُ: البراعةُ وذكاءُ القلب، يُوصفُ به الفتيانُ الأزوالُ والفتياتُ الزوالُ ولا يوصفُ به الشيخُ ولا السيد، وقيل: الظرفُ حُسن

واختصاص الظرف باللسان هو مختار أهل اللغة؛ فالأصمعي وابن الأعرابي يريان أن الظريف هو “البليغ الجيد الكلام، وقالوا: الظرف في اللسان”²، وهما بذلك يربطان بين الظرف والبلاغة من جهة كونهما حدثاً لسانياً يقوم على الاهتمام بالكلام لا بالمتكلم؛ فالظرف صفة في الكلام ذاته، والبلاغة كذلك³، ومن ثم يصح القول: إن كل ظريف بليغ.

ويسند لسانية الظرف ما روي عن عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، قال: “إذا كان اللص ظريفاً لم يقطع، أي لأنه يكون له لسان فيحتج به فيدفع عن نفسه”⁴، فالاحتيا لساناً للسارق الظريف ينجيه من عاقبة السرقة، من جهة أن ظاهر الكلام كذب مختلق تحصّل من قدرة السارق على البيان، وأن الحق مستخف وراء هذا الظاهر المخالط.

وقال ابن سيرين: “الكلام أكثر من أن يكذب ظريف، أي أن الظريف لا تضيق عليه معاني الكلام، فهو يكتفي ويعرض ولا يكذب”⁵، فجعلوا من الكناية والتعريض وغيرها من أساليب التعمية البلاغية فسحة للظريف تتجيه من مغبة الوقوع في الكذب، وتزريههم هذا مآتاه كثرة معاني اللغة التي يمكن أن يتمثلها الظريف دون الحاجة إلى الكذب، ولا سبيل إلى معرفة هذه الأساليب والتعبير بها إلا من خلال اللسان.

وأما ما جاء في لسان العرب من أن “الظريف مشتق من الظرف وهو الوعاء، كأنه جعل الظريف وعاء للأدب ومكارم الأخلاق”⁶، فهو تعريف لغوي اشتقاقي، فالظرف لغة: الوعاء، والوعاء جماع كل شيء، والظرف جماع لكثير من الخصال والسلوكات،

العبرة، وقيل: حُسن الهيئة، وقيل: الحدق بالشيء”¹، وتحمل هذه المدلولات على تباينها معاني إيجابية تضيف سمة تفضيلية على الموصوف بها، وتصح أن تقوم له وصفاً مادياً محسوساً أو معنوياً مُدرّكاً؛ فالبراعة صفة قد تلازم بعض الفتيان والفتيات أول العمر؛ لما يتمتعون به من خفة روح، وصفاء نفس، وفروغ قلب من كل ما ينكص العزائم ويفتت الهمم، وهو ما يفتقر إليه الشيخ الكبير ممن خط الدنيا وشام كدرها وقدرها فتكشفت له حقائقها وأوامها فجلس عنها ورقد، والسيد الذي أخذ نفسه بالسؤدد والترفع فأغفل ما يذكي قلبه وتتقد به نفسه، وشغلها بما يحفظ مقامه ويعلي قدره.

وإن كان هذا التحديد لدلالة الظرف مقيداً بزمن عمري يكون فيه الإنسان متمتعاً بأسباب الظرف، فإن الدلالات الأخر تتحرر من هذا القيد لتسبر كنه الظرف وطبيعته دون أن تخصصه بزمن أو فئة، وينسرب فيها الحد ثلاثة مسارب: معنوياً موضعه القلب، وكلامياً موضعه اللسان، وهيئياً موضعه لباس الإنسان ونحوه مما يظهر الهيئة ويحسنها.

وتتصل الدلالات الثلاث بعضها ببعض؛ فخفة القلب توصل إلى رقة اللسان، ورقة اللسان توصل إلى العناية بجمال المظهر وحسن الهيئة، واجتماع الثلاث معاً باعث على الظرف دال عليه، لكن الظاهر أن المرتكز الأساس في إثبات صفة الظرف في الظريف هو اللسان؛ فقد يكون الفرد خفيف القلب عيب اللسان لا يبين، وقد يكون جميل الهيئة ثقيل القلب واللسان، بينما يجلي حُسن اللسان خفة القلب، ويقلل من سوء ما قد يظهر من رثاثة الهيئة وقباحة المظهر.

فيصح أن يطلق "على السلوك والممارسة الحياتية لأشخاص تختلف أنماط حياتهم اختلافاً شديداً، ويطلق أحياناً إشارة إلى الصفات الخلقية الناتجة عن الملاحظة والجمال، وأحياناً يعني بعض الأفعال والممارسات والصفات الجسدية، والمهارات البلاغية والثقافية والأدبية"⁷.

ومع تكاثر هذه الحدود باتت حقيقة الظرف معماة غير معروفة أو محددة؛ فالصفات التي تذكرها تصلح أن تنطبق على الشعراء جميعاً، بله الناس، دون أن تتخللها أي علامات مائزة تميز الظريف، فالشاعر الواحد قد يكون ظريفاً وغير ظريف في الوقت نفسه، وهذا ما جعل بعض الباحثين يسلك معظم الشعراء العباسيين في الظرفاء⁸؛ فأبو تمام، مثلاً، لا يعد شاعراً ظريفاً وإن بدت بعض أشعاره متحلية بشيء من الرقة الظرفية؛ فانعدام التخصص في الظرف يفقده قيمته الموضوعية، وينتقل به من الخصوص إلى العموم، ليصير كل نصّ ظرفاً، وهذا ما تستنه دلالة الوعاء السابقة.

(2)

وتحمل هذه الحدود من حيث القيمة دلالتين: إحداهما إيجابية يمثلها حسن العبارة والذكاء والبراعة، والأخرى سلبية يمثلها الكذب المستتر خلف الموارديات البلاغية وما يستلحقه من هزل بليغ تثيره قدرة الظريف على التفلت من أشد العقاب. وعلى مثال هاتين الدلالتين جاء الاستعمال الشعري العباسي، إذ نراهما عند شاعرين أحدهما غلب عليه الظرف وعرف به، والآخر غلب عليه الجد وعرف به، وكلاهما نظر إلى الظرف حسب ما تُسيّره إليه جبلته

وطبعه، قال أبو نواس⁹:

إني أنا الرجل الحكيم بطبعه

ويزيد في علمي حكاية من حكى

أتتبع الظرفاء أكتب عنهمو

كيما أحدثت من أحب فيضحكا

وأبونواس شاعر ظريف كما يروي ابن

المعتز¹⁰ ويشهد عليه شعره، وهو يجالس الظرفاء

ويكتب عنهم أحاديث الظرف المستملحة لينقلها

لأحبته وينشر بينهم الضحك والسعادة، فغاية

الظرف عنده هي الإضحاك ولا يتأتى له ذلك إلا إذا

كان شعره ممتلئاً بالمضحك، ومن ثم تستحيل نوادر

الظرفاء وحكاياتهم نمطاً من الكتابة يثير الضحك،

ويستحيل الشعر معها وسيطاً فاعلاً بين المضحك

والضاحك.

وقيام معظم شعر أبي نواس على فكرة الضحك

يمنحه طابعاً سلبياً مخالفاً لما درج عليه العرب في

أشعارهم، غير أن الناظر فيه يرى أنه يستسر نظرة

أكثر عمقاً من مجرد التسلية واللهو، ويمكن تسميته

المضحك الجاد أو الجاد المضحك، وهو بذلك يروي ظمأ

الماجنين من الهزل والسخرية، ويفتق أذهان الجادين

للنقد والتوجيه، لكنه في كلتا الحالين يظرف بهدف

الضحك، والضحك نتاج الهزل، والهزل عرفاً سلبياً.

وقال أبو تمام¹¹:

يا مفرس الظرف وفرع الحسب

ومن به طال لسان الأدب

وقال¹²:

ولك الظرف والملاحه والحس

ن وطيب الأردن والأخلاق

ومما سبق يمكن القول: إنَّ الظرف نمط من التعبير الشعري يخرج فيه الشاعر عن نمط القصيدة العربية القديمة فلا يلتزم قواعدها ولا رسمها ولا مضامينها، وهو في ظاهره ساخر هازل، وفي باطنه جاد ناقد، ويرمي إلى معالجة القضايا الحياتية والتجارب الإنسانية معالجة أقرب ما تكون إلى المفاهيم الشعبية التي يستوعبها عامة الناس وخاصتهم، بل إنه يعبر عن هموم العامة أكثر من الخاصة فيطرح رؤيتهم ويوصل أفكارهم في قالب الهزل الذي يرتضونه، فالهزل تنفيس يصاحبه النقد، ولا بد من تحقيق أحدهما حتى تتراح النفوس وتصفو مشاربها.

الظرف غرضاً:

(1)

ويرجع تأريخ الظرف (الهزل) من حيث هو غرض أدبي إلى تقسيمات أرسطو المشهورة لفنون المحاكاة: الملحمة، والمأساة، والملهاة...، قال: ”الملهاة، كما قلنا، هي محاكاة الأراذل من الناس، لا في كل نقيصة ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح؛ إذ الهزلي نقيصة وقبح بغير إيلام ولا ضرر، فالقناع الهزلي قبيح مشوه، لكن بغير إيلام“¹⁴.

وينحو أرسطو في هذا التعريف منحى تمييزياً ضدياً يخالف فيه المأساة التي دمغ صورتها بطابع الجد لمحاكاة أعالي الناس في كل ما هو سام متعال، بينما دمغت الملهاة بطابع الهزل لمحاكاة الأراذل منهم؛ فالجد والهزل يغدوان وسيلة للتمييز بين طبقات المجتمع لتحفظ الطبقة العليا بصورة الجد

ولا يخرج أبو تمام في استعماله للفظلة عن الحدود السابقة التي استبطنها النقاد لمفهوم الظرف، فهو لا يربطه بفكرة المضحك والهزل، وإنما يطلقه على خصلة إيجابية جادة من خصال الممدوح قد تقوم مقام المروءة ومستحسن الأخلاق.

ويبدو أن جدَّ أبي تمام هو الذي أخذ به إلى هذا الاستعمال، وهو جدُّ فرضه طبع جِبِلَّ عليه لا تظهر فيه آثار الصنعة والتكلف، حتى استقام له أسلوباً سار عليه شعره¹³، وإذا كان كذلك فإنَّ أبا نواس ظريف لأن شخصيته بما تحمله من سخرية وهزل في تناول الموضوعات جعلته يصور أفكاره بصورة المضحك، وإن أبا تمام ذو شخصية جادة جعلته يتناول الموضوعات الشعرية بأسلوب جزل رفيع.

ومهما يكن من أمر فإن اشتمال الشعر على الصورتين الإيجابية والسلبية يؤكد الغموض الذي علا مفهوم الظرف قديماً؛ فالمصنفات التي خصته بالدرس لم تحدده تحديداً دقيقاً، حتى جعلت كل فعل ظرفاً، ويظهر هذا بجلاء عند الوشاء في كتابه الموشى، وابن الجوزي في كتابه أخبار الظراف والمتماجنين.

ولا مندوحة للخروج من هذا المُشكَل إلا بحصره في جانب واحد نراه يغلب على المفهوم وهو جانب المضحك الهازل؛ وسبب ذلك أن من تعاطى الظرف حقيقة في الشعر كان يتحلى بتكوين خاص خَلَقاً وخلقاً، وكانت له وجهة خاصة في الحياة انعكست في شعره؛ فالشعراء الظرفاء كانوا أرباب ديارات وحنانات ومجالس لهو ومجون، وكانوا أبعد ما يكونون عن الحياة الجادة، فضلاً عن أنَّ كثيراً منهم متهم بدينه ومعتقده.

ولا ريب في أن الملهاة تحقق ما تحققه المأساة من فعل التطهير وهو غاية الأدب عند أرسطو، ولكن، كيف تحقق الملهاة هذه الغاية؟ لا يجيب أرسطو عن هذا السؤال في كتابه فن الشعر، فالجزء الخاص بالملهاة مفقود كما هو معلوم، وما تبقى منه لا يسعف كثيراً في بيان هذه المسألة التي تركت لاجتهاد النقاد فيما بعد؛ فذهب ويليام ويمزات إلى قبول جملة تفسيرية لمفهوم التطهير في الملهاة ظهرت في مخطوط قديم يرجع مضمونه إلى القرن الأول قبل الميلاد، تقول: "الملهاة محاكاة لفعل مضحك وغير كامل... تؤدي من خلال اللذة والضحك إلى التطهر من انفعالات مماثلة"¹⁶، ومأتى القبول لهذه العبارة عند ويمزات ما وجده في توالييف أفلاطون وأرسطو وتصنيفهما للضحك ضمن الانفعالات السياسية الخطرة؛ فالجمهورية الفاضلة ترفض أولئك الملتذنين بالهزل الكثيرين من الضحك، ولما كان هؤلاء من الكثرة بحيث لا يمكن استبعادهم من الجمهورية كان لا بد من فعل تطهيري لهم يخلصهم من انفعالاتهم ويرقى بهم إلى مستوى من الجد يمنحهم حق الوجود في الجمهورية، فكانت معالجة الضحك بالضحك أي باستنزافه سبيلاً إلى ذلك¹⁷.

ويرى أرسطو أن: "على المشرع ألا يسمح للناشئة بمشاهدة الملهاة حتى يبلغوا سنّ الجلوس في الأماكن العامة أو شرب خمر قوي"¹⁸، واحتراز أرسطو هذا سببه ما تعرضه الملاهي الإغريقية من مشاهد سافرة تؤذي أذواق الناشئة وتطبع فيهم نوازع شريرة، فكلتا النظرتين تلتقيان في الجانب الإصلاحي الذي تقصد إليه الفلسفة، وإذا كان أفلاطون واضحاً في فكرته، فإن نوعاً من التعارض يمكن تلمسه في رأي أرسطو؛

وما يستلحقها من الوقار والهيبة، وتحفظ الطبقة الدنيا بصورة الهزل وما يستلحقها من المهانة والصفار؛ وبهذا تتكامل نظرة أرسطو الواقعية لمفهوم الأدب في احتوائه لتباينات البشر وتعددتها.

وعلى الرغم من إدراك أرسطو لمادة الأدب ومطابن تحصيلها يُصرُّ على المحافظة عليه في نزوعه المتعالي؛ فلا ينزل به إلى الطبقة الدنيا نزولاً يجعله معبراً عن آمالها وأفكارها ورؤاها؛ فالمحاكاة الملهاتية ليست تامة تمام المأساة لأنها تقتصر على جانب واحد من حياة الأراذل يُظهر شيئاً من مناقصهم دون أن يشملها كلها؛ فنسبة الهزل إلى الطبقة الدنيا يجعلها مختصة به دون غيرها، فهو قسم من القبيح الذي لا يتلاءم وصفات العالية التي لا تخلو، في الوقت نفسه، من الهزل اللائق بها، ولذا أراد أرسطو من الملهاة أن تحاكي نوعاً من الهزل مختلفاً عن الهزل المعهود لدى عالية الناس، فمن أنواع الهزل عنده "ما يليق بالكريم، ومنها ما يستعمله ليس كالذي يليق به، وقد يكون من المزاح ما هو أشبه بالكريم من الكمون بعله؛ لأن ذلك يجعل الهزل فيه نفسه، فأما الذي يكمن بالعلة ففي شيء آخر"¹⁵. وهو يتحدث عن نوعين من الهزل: هزل يليق بالكريم، أو ما يمكن تسميته هزل العالية، وهزل يستعمله الوضع ولا يليق به، أو ما يمكن تسميته هزل الأراذل، بيد أن الجزء الثاني من النص يظهر فيه علامة فارقة لغاية الضحك؛ فالكريم يهزل لنفسه ليضحك ويستمتع، بينما الكامن بعله (الأراذل) يهزل ليحقق شيئاً ما خارج الضحك، وهذا المبهم هو الذي استرعى انتباه أرسطو فرأى ضرورة محاكاته دون غيره في عالم الأراذل.

وبساطة الحياة وبدوتها، وثقل النفس وسؤدها، والخوف الدائب من الغيب والمجهول حالت جميعها دون نشوء هذا الغرض أو ظهوره ضمن غرض آخر، على الرغم من أن مثل هذا النمط الشعري كان وحده القادر على التقليل من حدة الحياة ومشقتها آنذاك.

وتمثل المرحلة الثانية الشعر بعد الإسلام والعصر الأموي، وفيها أخذ الظرف يتخلل الأغراض الشعرية، الهجاء خاصة، وسبب ذلك تطور مفهوم الدولة وظهور التنافس السياسي والتحزب العصبي فكان الهجاء أفضل السبل لتحقيق غايات القوم، سواء بالسخرية من الخصوم أو بالتنفيس عن النفس بالضحك، ويشهد على هذا شعر النقائض الذي أضحى سمة العصر وشاهده.

ولم يتوقف الأمر في الهزل عند الشعراء حسب، بل إن السادة أخذوا يفضلون هذا الضرب من الشعر على تلك الأنماط التي لا تزال تحتفظ بالرواسم القديمة وما تتخلله من مظاهر الجد والتقليد، روى المرزباني في الموشح أن زياداً كان ” يعطي الشعراء على قدر الشعر، فأتاه يوماً أبو الأهم، فأنشده:

معاوية التَّقِيُّ السُّ

رِيُّ أمير المؤمنين

أعطى ابن جعفر مالا

فقضى عنه الديونا

فأجزل له العطاء. فقيل له: أتعطي على مثل هذا الشعر؟ قال: نعم! إنَّ الشعر كذبٌ وهزلٌ، وأحقه بالترفضيل أهزله“²⁰.

وتمثل المرحلة الثالثة الشعر في العصر العباسي، وفيها أخذ الظرف يستقل نمطاً قائماً بذاته

إذ إنه يدعو إلى التطهير من خلال محاكاة الملاهي ثم ينهى الناشئة عن حضورها، وينتفي التعارض من جهة كون الكبار ممن شبوا عن الطوق أقدر على التحكم في مشاعرهم وانفعالاتهم وأقدر على التمييز بين ما هو خير وما هو شر.

وثمة تفسير آخر للتطهير في المهابة مؤداه أننا ” نكون سموحين حين نكون في وضع معارض لمشاعر الغضب، أي مثلاً، في أوقات الرياضة أو الضحك أو القصف“¹⁹. ومجمل هذه الآراء تعالج مسألة التطهير في المهابة معالجة تنطلق من النهايات والنتائج، فهي تركز على المتلقي وأثر العمل فيه، وتهمل الموضوع المضحك الساخر وما يحتويه من أفكار قد تسمو على مفهوم الضاحك، وربما تكون أبعد عن غاية أرسطو من التطهير في المهابة.

ومهما يكن من أمر المهابة ومنازع تفسير التطهير فيها، فإنها كانت غرضاً من أغراض الأدب عند أرسطو، وقد عرفها الأدباء في زمانه وحاكوها وتقمصوا شخصياتها على مسارحهم، وكانت لها ضرورة فنية تبرز قدرة الشعراء على تمثيل مردول الأخلاق وسيئها، وأخرى فكرية تكشف عن أهميتها بوصفها صورة من صور المحاكاة، مما يؤكد أن وراء المهابة وظيفة أكبر مما وضعه لها نقاد أرسطو وشراحه، وقد تكون هذه الوظيفة نسقية.

(2)

وبالنظر في الشعر العربي القديم يمكن تتبع سيرورة الظرف من خلال ثلاث مراحل: تمثل المرحلة الأولى الشعر الجاهلي، وفيها لم يكن الشاعر يتظرف في شعره أو يتهزل، فبيئة الصحراء وجفافها،

الغرضين، قال: ”فأما طريقة الجدّ فهي مذهب في الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مروءة وعقل بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك. وأما طريقة الهزل فإنها مذهب في الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مجون وسخف بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك“²³.

وتضم طريقة الجد المديح والرثاء والوصف، وتضم طريقة الهزل الغزل والهجاء والمجون؛ فالهزل متضمن الغرض مشتمل عليه لكنه لا يقوم غرضاً بذاته، ووصف الهزل بأنه يصدر عن مجون وسخف يطبع هذه الطريقة بطابع الابتذال، فسخيف القول لا يؤبه له في العقل الجمعي الذي يبتغي الترفع دائماً عن مردول الأمور ومبتذلتها، غير أن الغزل بأنواعه المتعددة والهجاء والمجون قد يحمل في سخافته من المضامين التي تؤثر في النفس وتعلق بالعقل ما لا يحمله الغرض الجاد كالمديح والرثاء، واقتصار حازم على توضيح هذه الطريقة وما يجب أن تكون عليه في ألفاظها وتعبيراتها لا يكفي للكشف عن حقيقتها، كما أنه يؤكد أنه لم يهتم بالهزل إلا من جهة توصيفه الأسلوبية، فأهمل تلك المضامين التي يشملها وقد تكون غاياتها أبعد من مفهومي الإيناس والاستجمام اللذين جعلهما الدكتور جابر عصفور كاشفين لوظيفة الهزل عند حازم²⁴.

ومهما يكن من أمر فإن الظرف أو الهزل لم يكن غرضاً مستقلاً بذاته في الشعر العربي، فلا نشاهد فيه مثيلاً للمضحكات التي أنتجتها الآداب اليونانية القديمة تحت مسمى الملهاة، وكانت تقيم لها المسارح الخاصة، ووضعت قوانينها وضبطت قواعدها لتكون مصدراً آخر للمعرفة الشعرية التي يرمي الشعراء إلى نشرها من خلال أشعارهم.

له أساليبه وشعراؤه الذين شهرهوا به، قال ابن طباطبا: ”والشعراء في عصرنا إنما يثابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم، وبديع ما يغبونه من معانيهم، وبليغ ما ينظمونه من ألفاظهم، ومضحك ما يروونه من نوادرهم...“²¹. وعدّ المضحك من محاسن الشعراء تطور في الوعي الشعري والنظر النقدي على السواء، فهو تحول من جمود الشعر إلى رفته، ومن تعاليه عن المجتمع وهمومه وآلامه إلى تدانيه من أفكاره وآماله، إنه حركة عكس الشعر وتحرر من قيود القديم، واستجابة لروح العصر ونقد له.

ولكن هذا التحول لم يطرده في النقد القديم فلا نجد أحداً ممن كتبوا في نقد الشعر قد تحدث عن بلاغة الظرف أو الهزل ونقده، ويبدو أن اهتمامهم الشديد بقواعد الشعر الرفيع منعتهم من أن يصرفوا أنظارهم نحو هذا النمط الذي يعد سخيفاً مردولاً في نظرهم، فضلاً عن تعالي الرواة عن رواية أشعار الظرفاء بحجة كونها ساذجة باردة لا تستحق البقاء والخلود، ويؤيد هذا ما جاء في الموشح من أن ”أكثر هذه الأشعار الساذجة الباردة تسقط وتبطل إلا أن ترزق حمقى، فيحملون ثقلها، فتكون أعمارها بمدة أعمارهم، ثم ينتهي بها الأمر إلى الذهاب، وذلك أن الرواة يبنذونها وينفونها فتبطل...“²².

وانتظر النقد القديم حتى القرن السابع الهجري ليقف على تفصيل لمفهوم الهزل في الشعر، فجاء حازم القرطاجني، المتأثر بالأقاويل الأرسطية والتصورات الفلسفية، ليفرق عند حديثه عن الأسلوب الشعري بين طرائق الجد وطرق الهزل التي يفترض بكل شاعر أن يسلكها عند تناول أحد

الظرف نسقاً:

(1)

ولا يعدم الشاعر خلوصه إلى مراده فيتوسل ذلك بالتلويح والتورية والتعمية، قال اللورد شافتسبري: ”الأرواح الطبيعية الحرة لدى العباقرة، إذا سجنت أو ضيق عليها، فسوف تجد منافذ لحركتها تفرج بها كربها، وسواء أكان الأمر بالهزء أم باللمز أم الهزل، فسوف يسرون بأن يروحوا عن أنفسهم ويثأروا ممن اضطهدهم“²⁵، فالشاعر في صراع دائم بينه وبين نفسه حيناً، وبينه وبين محيطه حيناً آخر، وكلما اشتد الصراع والتوتر نبت الشعر ونما، ومن ثم سيجد الشاعر فرصة للانتصار في هذه المعركة، فيأخذ بالهمز واللمز والهزل، وهي أسلحته التي يُحسِن استعمالها، ومن هنا تكون قصائد الشعراء أبعد مما يراها القارئ العادي، وأبعد من زمن الشاعر أيضاً، إنها حركة تجاه المستقبل، حركة ما بعد الفناء والنهاية، وكشفها يشير إلى بداية جديدة يولد فيها الشاعر مرة أخرى.

ويؤكد نسقية الظرف ارتباطه بفكرة الضحك، فالضحك نظرياً يستبطن شعوراً بالقهر والخوف فبدل أن يبكي الإنسان يضحك، إنه يتسامى على تجربة الحزن ويستبدل بها تجربة الفرح المصطنعة، ولعل حاجته إلى الفرح في موضع الحزن جعلته يميل إلى هذا التسامي، ولذلك رأى إيليوت أن الفكاهة تشمل: ”اعترافاً متضمناً في التعبير عن كل تجربة بأنواع أخرى من التجارب الممكنة“²⁶. فالمسألة هي استبدال تجربة بتجربة بشرط وجود ارتباط بينهما يستتر ولا يظهر، ولا يقابل الحزن سوى الفرح والعكس صحيح، وهذا يعني أن الضحك الزائد صورة معادلة للحزن الكبير، وقد يكون الحزن الزائد صورة معادلة للفرح الكبير، فالعملية متبادلة بين التجريبتين

إن قراءة الظرف أو الهزل خاصة، والأدب عامة، قراءة ظاهرية يفضي إلى تقليل دوره في الحياة وأثره في الجماعات، فحقيقة الأدب لا تتبين من سطح الكلمات، وإنما تتعمق داخلها حيث الدلالات وظلالها ترسم كثيراً من لوحات الوجود الغامضة إما بريشة ماجن عابث وهازل متهتك، وإما بريشة زاهد صادق وجاد متعال، فهؤلاء يرون الحياة كل حسب منظوره الخاص وتصوره الذاتي.

وإذا كان ذلك كذلك فلا بد من النظر في هذه الأشعار لتلمس حقيقتها ووضعها في مكانها في التاريخ الأدبي والإنساني على السواء، والهزل له حقيقتان يستبطنهما نصح: إحداهما حقيقة الشاعر نفسه وسبب اتخاذ هذا النمط في شعره فناً، والثانية حقيقة النص وما يظهره من هزل وما يبطنه من جد قد تتركز فيه مقصدية الشاعر السنيّة.

ولا نتأدى إلى فهم نسقية الظرف إلا بربطه بمصطلح نقدي حديث يكاد يكون واصفاً له وصفاً دقيقاً، إن لم يكن صنوه، وهو مصطلح السخرية الذي يعني قول شيء وقصد شيء آخر، فتشائية الظاهر والباطن تسيطر على حركتي الظرف والسخرية لتخلق إشكالية في تبين المعنى المقصود الذي يتعمق الوعي الظريف أو الوعي الساخر لدى الأديب؛ وكلما زاد وعي الأديب بسخريته غاب المعنى وعمق، واشتد التصاقه بمواضع الخطر في الإرث الإنساني، الاجتماعية والسياسية خاصة؛ ذلك أن نقد هذه الحركات يحاط دائماً بسياس اللامساس (Taboo)

من القالة التي ترى أن الشيء يعرف بضده، فتجاوز السخرية والجد يعني تمام الوحدة واكتمالها، فقد تكون السخرية أبلغ في تحقيق غايات الجد، وقد يكون الجد أبلغ في تحقيق غايات السخرية، وهذا ما أكده ريتشاردز في قوله: "إن السخرية صفة دائمة في أرفع أنظمة الشعر"²⁹.

على أنه لا يفهم من ذلك أن شعر الطرف جميعه يستبطن معنى خطيراً يقصد إليه الشاعر؛ لأن نسقية الطرف لا تتحقق إلا بالوعي التام لكل مظاهر الحياة من سياسة واجتماع واقتصاد، وبالوعي التام بحقيقة الشعر ودوره في نقد هذه المظاهر³⁰؛ فالشاعر الذي لا يرى في شعره سوى التكسب فهو شاعر فارغ فكرياً مئيت وجودياً، والشاعر الذي لا يرى في شعره سوى الجمال فهو شاعر شكلي هام بالكلمات وتناسى أثر دلالاتها، والشاعر الذي يخرج بكلماته عن مدارات هذه الدائرة هو الشاعر الحق الذي يمتع ويعلم ويضحك ويدهش في كل بيت من قصيدته.

(2)

ويرتبط شعر الطرف ضرورة بما يسمى المناسبة التي تؤدي دوراً كبيراً في تأكيد نسقية الطرف، فالنصوص القديمة "لا تروي الشعر معزولاً عن محيط إنتاجه بل تضع كل نص، مقطوعة كان أم قصيدة، في سياقه حتى إن النصوص تبدو أحداثاً تؤرخ لأحداث"³¹، وهنا يجب التفريق بين ثلاث روايات: الأولى رواية الشاعر الحقيقية التي تخلو من ذكر المناسبة عند نظمه قصيدته، وفيها يغلب وعيه الفني على غايته الظاهرة من مديح أو هجاء. والثانية رواية جامع الديوان وهي التي قيدها

وعلى القارئ أن يتنبه إلى حقيقتهما، وإذا صح هذا التوجيه وجب على النقاد مراجعة كثير من الآراء التي قللت من قيمة شعر المجون والطرف في العصر العباسي، أو حصرته في جانب المضحك حسب، قال طه حسين إنني: "أرى في الحديث عن هؤلاء الشعراء وأصحابهم من أهل الطرف والمجون في ذلك العصر (العباسي)، نوعاً من الجد العظيم الخطر، يمكننا من أن نفهم عصرًا من العصور الإسلامية كما ينبغي أن نفهمه، ويمكننا من أن نحكم على هذا العصر حكماً ملائماً للحق، مقارناً للصواب"²⁷.

وينظر بعض النقاد إلى شعر السخرية نظرة سلبية، يقول رانسوم: "في اعتقادي أنه لا يجوز القول بأن المتناقضات تتحل أو تتوافق لمجرد أنها وردت في القصيدة ذاتها، أو دخلت في نفس عقدة التجربة المؤثرة لتخلق فيها نوعاً من التوتر، وإنه إن وجد حل من الحلول فيجب أن يكون حلاً منطقيًا، وإنه حين لا يوجد يكون عندنا قصيدة دون وحدة بنيوية، وهذا هو بالضبط قصد السخرية، فهو لذلك قصد خاص جداً وينبغي أن يكون عارضاً"²⁸، ويبدو أن فهم رانسوم لفكرة البنية هو الذي جعله يتجه هذا الاتجاه في شعر السخرية، فالبنية التي يتصورها يجب أن تكون متألفة تألفاً ينشر الانسجام في مكوناتها، وهذا نظر مباشر إلى البنية يخطئه تعامل ظاهري مع الشعر، بمعنى أن الشعر يجب أن يسير وفق خط واحد منسجم بكل مكوناته، فالشعر عنده إما أن يكون ساخرًا أو غير ساخر، وإذا احتوى المتناقضات فإنه يفقد وحدة بنيته، بيد أن النظر إلى الوحدة بمثل هذا المنطق هو تركيز على جانب دون جانب، فالوحدة تتأتى من المتناقضات تأتيها من المتألفات، انطلاقاً

أن أذكر في نسخة ما وضعت الشعر من الأشعار،
في مدح الخلفاء والوزراء والأمراء من بني العباس،
ليكون مذكوراً عند الناس³².

وينشأ عن هذا التباين في الغايات تباين بين
مناسبة النص والنص ذاته؛ فالقراءة المتأنية لهذه
النصوص قد تأتي نتائجها مخالفة للفكرة التي
تقدمها المناسبة، فقد يكون النص مدحاً لخليفة
وهو على الحقيقة ذم له، ويشهد على ذلك نصوص
المتنبي في كافور.

وما من ريب فيما تقدمه المناسبة من خبرة
جمالية تكشف عن دنيوية النصوص ودنيوية نقدها،
فكل "مناسبة تتضمن الوثيقة والخبرة الجماليتين
أو الأدبيتين من ناحية أولى، وتتضمن دور الناقد
ودنيويته أو دنيويتها من ناحية ثانية، لا يمكن أن
تكون مناسبة بسيطة"³³. لكنها تثبت أيضاً نسقية
الشعر من جهة التباين بين المناسبة السردية والنص
الذي يحتمل تأويلات عدة قد تكون مناقضة للسرد،
واعتماد القراء في مثل هذه النصوص أن يجعلوا من
المناسبة السردية الأساس في فهم النص مما أشكل
على الفهم النقدي إشكالا كبيراً.

وعلى هذا فنحن أمام نصين في تشكيل واحد
يتبادلان الموقعية بين المتن والهامش، فالنص الشعري
قد يكون متنًا والمناسبة أو الخبر المنوط بها قد يكون
هامشًا، والعكس قياس، ومأتى التبادل هو نظرة
القارئ، فمن درس النثر جعل الخبر متنًا والشعر
هامشًا، ومن درس الشعر جعله متنًا والنثر هامشًا،
وبالجمع بين النصين يحدث التكامل النظري،
وننتهي إلى الحكم الصحيح من خلاله.

الدواوين المكتوبة من أفواه الرواة؛ وهي طارئة على
النص وليست جزءاً منه، بل إنها محاولة نقدية
من جامع الديوان لتقريب النص من قارئيه،
والثالثة رواية أصحاب التراجم والتأريخ، وهي
تشتمل مضامين الأولى والثانية وتزيد عنهما برواية
الخبر أو المناسبة، وهذا يجعلنا أمام ثلاثة سياقات
للمناسبة، هي: النص الأصلي للشاعر، ولا يذكر
فيه الشاعر سبب نظمه للقصيدة؛ فيغيب السياق
وتظهر القصيدة. والنص الأصلي يجاوره نصُّ راوي
الديوان، وفيه ذكر عام لطبيعة القصيدة، والمقصد
منها. والنص الأصلي ضمن خبر أدبي ينقله كاتب
التراجم الأدبية زيادة في فهم مناسبة النص.

وتتباين غايات كل نوع من هذه السياقات تبعاً
لغايات منشئها، فالشاعر يصرف وكده إلى نظم
النص دون الحاجة إلى تفسيره أو تحليله، والراوي
لا يريد أن يكون ناقلاً للديوان حسب، فيظهر
فهمه له بنقل بعض الملاحظات السائرة التي تتعلق
بالنصوص، فيقول: قال مادحاً، وقال في جارية،
وقال هاجياً... وهذا كله يستشفه الراوي من
النص وقراءته الظاهرية له. والمؤرخ الأدبي في
تأريخه لحياة الشعراء يهتم بالكشف عن العلاقات
السياسية والاجتماعية التي تربط الشاعر بغيره
من الناس، ويشفع كشفه بالشعر للدلالة على طبيعة
هذه العلاقة، ومن ثم تصبح المناسبة سرداً خاصاً
يقصد إليه عند البحث في حياة الشاعر لا في شعره،
فضلاً عن أن بعض المصنفين يسعى إلى أن يخلد
ذكر السلطة في كتابه، قال ابن المعتز مبيناً منهاجه
في الطبقات: "فخطر علي خاطر في بعض الأفكار

ويبحث عنها حيث كانت ومع من كانت، ويربأ بنفسه عن كل ما يحول بينه وبين ذلك، سواء أكان الحائل ديناً أم سياسةً أم شعراً، فنفسه نفس طليق لا تطيق القيود ولا التنافس ولا التنازع، ولا تستشعر إلا كل ما هو مدرك حسيٌّ وجوديٌّ نفعيٌّ.

على أن هذا لا يقلل من قيمة الشاعر الفنية والسياسية بل يؤكدها، فوعيه الفني جعله يدرك أنه شاعر لا يرقى إلى مرتبة الكبار³⁶، ووعيه السياسي جعله يدرك أنه ليس باستطاعته أن يحارب السلطة أو يرفضها، فغلب عليه ضعفان: ضعف أمام الشعراء، وضعف أمام السلطة؛ ولذلك كان دائماً بمنأى عن التنافس الذي ينشأ عادة بين الشعراء لإبراز التفوق والتقدم، وكان أيضاً بمنأى عن الصراع الذي قد ينشب أحياناً بين الشاعر والسلطة، ويؤدي عادة إلى التكيل بالشاعر، أو تصفيته، أو حتى توعده بالقتل؛ فيسلم لهما. الشاعر والسلطة. منذ البداية وينعطف بفته إلى جانب ترضاه نفسه وتستجيب له قريحته، فيختار الطرف والهزل مميّزاً لشعره، وهو طريق لم يسلكه معظم الشعراء في زمنه ممن اختاروا الجد والجزالة والنفخامة ليحفظوا بحظوة السلطان، أو ممن اختاروا الرقة والسلاسة ليوافقوا عصرهم وزمنهم، فوقف بين بين هاجراً جزالة القدماء ونفخامتهم، أخذاً من سلاسة المحدثين ورقتهم ما ينفعه في ظرفه، ومن هنا كان انسجام ابن المعتز في وصفه له، قال: "وكان أبو دلامة مطبوعاً مفلحاً ظريفاً، كثير النوادر في الشعر، وكان صاحب بديهة، يداخل الشعراء ويزاحمهم في جميع فنونهم، ينفرد في وصف الشراب والرياض وغير ذلك بما لا يجرون معه، وكان مداحاً للخلفاء"³⁷.

ورأى بعض الباحثين أن هذه الأخبار تظهر "الاختلاف الرهيب بين لغة الهامش والإنساني، ولغة أخرى تعزز صورة الواحد المتفرد والأنا المتعالية"³⁴، وهذا الاختلاف لا يقف دائماً في جانب الإنساني كما لا يعزز صورة الواحد المتعالي؛ لأن ضمير الجمع في المنثور لا يتحدث بروح الجماعة وإن أوهم القارئ بذلك، كما أنه لا يتحدث عن الواقعي وإن حشد الأدلة على ذلك، إنه نسق متخيل كالشعر ولا يمكن قبوله على أنه واقعي أو عقلي مطلق، آية ذلك القرية أن الخبر "نص تعاورت عليه الألسنة، وليس يدرى في أغلب الأحيان واضعه، لا، بل إن معرفة واضع الخبر منقصة من قيمته لأنها تدل على عدم أصالته"³⁵، وهذا الوصف لا يمنح ما سمي بالإنساني صفة الواقعية بل ينزعها منه نزاعاً، ويؤكد فكرة المتخيل السردية التي تسبق الشعر أو تلحقه، ولهذا فإن كل ما يتعلق بالشعر هو متخيل نصيبه من الواقعية قليل جداً، وإذا كان كذلك فهو نسقي ومن هنا تتبين نسقية الشعر الذي يرافقه الخبر أو المناسبة، وشعر الطرف خاصة.

تقاربات الطرف والسياسة: (أبو دلامة والخلفاء)

عُرف أبو دلامة، زند بن الجون، شاعراً ظريفاً هازلاً مضحكاً، لا يعرف الجد إلى شعره سبيلاً، ولا يطرق هو باب الجد، يُسيّرُه وعي فني ساذج يأخذ به إلى تحقيق بغيته، فهو لا يرتجي أن يكون شاعراً يتقدم الشعراء وينافسهم، وإنما يرتجي من شعره أن يجلب له مالا يعتاش به، وهو لا يسعى إلى أن يكون له مذهب سياسي ينتمي إليه ويذيعه، وإنما يكتفي أن يكون دنيوياً يتعلق بكل ما في الدنيا من لذائذ ومتع،

المروءة لفظ فضفاض له دلالات كثيرة عند العرب، فمن الممكن أن يكون قد وافق إحدى هذه الدلالات فانطبق عليه الوصف، ومنها ”ثلاث من المروءة: تعاهد الرجل إخوانه، وإصلاح معيشته، وإقالته في منزله“⁴²، وأبو دلامة كان يتعاهد خالنه في مجالس الشراب، بل كان يفضل مجالستهم على مجالسة الخلفاء، وكان في تكسبه يسعى إلى إصلاح معيشته، وربما كان يتقبل في منزله بعد انتهاء ليالي السهر عنده، وإذا صح هذا النظر فلا غرابة في أن يوصف الخليع الماجن بالمروءة.

ولم تقف شخصية أبي دلامة في انطلاقها عند التفتت الأخلاقي والديني، بل تعدته إلى الجانب السياسي، فهو لم يكن منتمياً للحزب العباسي، كما لم يكن منتمياً للحزب الأموي من قبل، ولا نشاط له يذكر مع التشيعية، وهذا التجرد من الانتماء السياسي يفتح الباب أمام الظريف للسخرية متى شاء من كل هذه الإيديولوجيات السياسية.

وعلى قدر ما كان عليه أبو دلامة من الظرف والهزل، كانت السلطة العباسية التي عاصرها على النقيض تماماً، فهي سلطة ناشئة تسعى إلى تأسيس دولة؛ مما يجعلها أبعد ما تكون عن حياة الهزل واللهو، وهذا ما نتبعه في عهدي أبي العباس السفاح وأبي جعفر المنصور خاصة، وفي بعض أطراف عهد محمد المهدي، وثلاثتهم عاصروا أبو دلامة واتصل بهم اتصالاً وثيقاً، قال الأصفهاني: ”وانقطع إلى أبي عباس، وأبي جعفر المنصور، والمهدي، فكانوا يقدمونه ويصلونه ويستطيبون مجالسته ونوادره“⁴³. والسؤال الآن: كيف تتقارب مفاهيم السياسة الجادة مع مفاهيم الظرف الهازل؟

وتتألف هذه الصفات لتكوين شخصية أبي دلامة الشعرية، فالطبع والتفليق تمثيل للعفوية والتدفق في الكلام³⁸، والظرف ملتقى النوادر ومنبع لوصف الشراب والرياض. ويلحظ كيف تتدرج الصفات من إثبات الشاعرية الحققة، إلى تخصيصها بالظرف، إلى مستقرها في بلاطات الخلفاء حيث منتهى كل شاعر؛ فالشعر قديماً لا تنفق سوقه إلا مع الخلفاء ومن دار مدارهم من أرباب الدولة.

ومن جهة أخرى اتصف أبو دلامة بصفات شخصية يمكن عدّها سبباً رئيساً في اختياره الظرف صورة لشعره، قال الأصفهاني: ”وكان فاسد الدين، رديء المذهب، مرتكباً للمحارم، مضيعاً للفروض، مجاهراً بذلك“³⁹. وهذه الصفات تتلاءم وطبيعة الظرف والهزل؛ لأن فساد الدين، والمبالغة في ارتكاب المحرمات، وتضييع الفروض تسقط جميعها النفس في الهزل؛ إذ لا زاجر ينفع، ولا عاذل يمض، فتأخذ النفس بالظرف والهزل حتى تبلغ فيهما الغاية التي تصبح عندها كل متعلقات الظريف موضعاً للهزل كالآبناء، والزوجة، والأعراض، وهذا ما يظهر في سخرية أبي دلامة من والدته وزوجه وابنته وبغلته، وتصويرهم جميعاً بأقبح الصور طلباً للضحك.

ورافق هذا التضييع الديني والفساد الخلقي عناية فائقة بالمظهر الخارجي، روى ابن المعتز عن أحدهم، قال: ”ما رأيت شاعراً أحسن زياً من أبي دلامة، ولا أظهر مروءة منه، ولا أنظف لباساً“⁴⁰، وهذه العناية كانت من رسم الظرفاء، وأوضح ذلك بالتفصيل الوشاء فذكر زيهم في اللباس، والنعال والخفاف...⁴¹، ولا يقلل وصف المروءة الوارد في الخبر من الأوصاف السلبية السابقة؛ ذلك أن لفظ

نعمته عليه وشكرها، بل طمع بما عند غيره فنال عاقبة طمعه. ثم يذكر تهديد أبي مسلم له وتوعده إياه، ويصور المنصور بصورة المنتقم له من جور أبي مسلم. ثم يأتي بيت التقارب بين الشاعر والخليفة، وهو البيت الذي كان ينتظره المنصور، وتقف لفظه (غدر) مفتاحاً له بل مفتاحاً للأبيات الثلاثة جميعاً، فعصيان الله وتخويف الرعية والخروج على الدولة كلها غدرات تسوغ فعل الخليفة فيه، ومن ثم وجد الخليفة ما يمكن نشره بين الناس ويلقى القبول لديهم.

إن قدرة الشاعر على طرح الموضوع الذي يناسب الخليفة جعله محل ترحيب دائم به، ولا سيما مع خليفة كالمصور الذي لم يكن يرغب بالشعراء ولا بشعرهم، وإنما يرغب بما يمكن أن ينشروه في شعرهم من أفكار تؤيد توجهاته السياسية وتدعو لها.

ولا يختلف الأمر مع السلطة المنفتحة التي ترغب بالفنون وتستمتع بها، كما نشهد ذلك في عهد المهدي، فقد كان الخليفة يحب الغناء والقيان، ومثله سيجد ضالته مع الشعراء الذين يمتعونه بإضحائه وتسليته، ومن هنا اشتدت العلاقة بين أبي دلامة والمهدي على نحو يخالف العلاقة بينه وبين المنصور⁴⁷.

تمثيلات الظرف والسياسة في شعر أبي دلامة :

ثمة علاقات مختلفة تكشفها الصلة بين الظرف والسياسة في شعر أبي دلامة، منها ما يختص بالشاعر نفسه، ومنها ما يختص بالسياسة نفسها وما يرتبط بها من أفكار كالخليفة، والبيت السلطاني، والرعية، والدين... وغيرها، فتصبح دائرة القراءة أوسع مدى وأكثر عمقاً، ولا سيما إذا نُظر إلى الظرف والسياسة

لم تصلنا أخبار عن أبي دلامة مع أبي العباس السفاح، وهي المرحلة الحرجة التي انتقل فيها الشاعر من الأموية إلى العباسية، وعلى الرغم من رثائه السفاح لا يظهر في الأخبار ما يفيد بكيفية التقائهما معاً، ولا بكيفية تقربه من الخليفة، وهذا خلاف ما نراه مع المنصور، ولذلك يحسن البدء مع أبي دلامة من عهد المنصور، قال الأصفهاني: "وكان أول ما حفظ من شعره وأسئلت الجوائز له به قصيدة مدح بها أبا جعفر المنصور وذكر قتله أبا مسلم...."⁴⁴. ويوضح هذا الخبر حقيقة التقارب بين الشاعر والمنصور، وهي حقيقة سياسية خاصة؛ فقد "كان المنصور يخشى سلطان أبي مسلم ويسئ الظن به"⁴⁵ وكان يحاول التخلص منه دون أن تلحقه معيبة سياسية، فحججه على قتله لا تسوغ له هذه الفعلة أمام الرعية، ولما جاء أبو دلامة ليعبر عن هذه الحادثة لاقى توافقاً مع هوى المنصور فقربه إليه لضرورة سياسية لا فنية، قال أبو دلامة في أبي مسلم⁴⁶:

أبا مُجْرِمٍ ما غيّر الله نعمةً
على عبده حتى يُغيّرَها العبدُ
أبا مُجْرِمٍ خوِّفتني القتلَ فانتحى
عليك بما خوِّفتني الأسدُّ الورْدُ
أبي دولة المنصور حاولت غدره
ألا إن أهل الغدر أبأوك الكرْدُ

ويظهر في هذه الأبيات صوتان يناديان بقتل أبي مسلم: أحدهما صوت الشاعر المهدد من المقتول، والآخر صوت الخليفة الذي كان يتوعد المقتول، فتدرج الشاعر في إثبات صفة الإجرام على المقتول من عصيان الله، عز وجل، بعدم المحافظة على

يشارك فيه الناس جميعاً، فيستطيع كل فرد أن يدخل نفسه فيه، ومن ثم تتضخم الأنا الشاعرة تضخماً يجعلها تتعالى على هؤلاء الناس لتثبت وجودها بينهم وتميزها عنهم.

وظهرت هذه الأنا في شعر أبي دلالة، قال⁴⁸:

إِنَّ النَّاسَ غَطُونِي تَغَطَّتْ عَنْهُمْ

وَإِنْ بَحَثُوا عَنِّي فَبِهِمْ مَبَاحِثٌ

وَإِنْ حَضَرُوا بِرِّي حَضَرْتُ بِأَرْهَمُ

لِيُعْلَمَ يَوْمًا كَيْفَ تَلِكِ النَّبَائِثُ

فهذان البيتان تكتسب دلالة ألفاظهما صفة العموم، فالأنا هنا مقابل (هم)، الشاعر مقابل الناس، وهي فكرة قديمة تكاد تكون ناموساً درج عليه الشعراء القدماء لتمييز أنفسهم عن عامة الناس وخاصتهم، وهي ليست ميزة متعالية تتضخم فيها الأنا الشاعرة تضخماً يقصي الآخر ويبلغه⁴⁹، ولكنها معاملة بالمثل مشروطة بالإساءة التي قد يلقاها الشاعر من الآخر، وهي في الوقت نفسه ذات نسق تهديدي تنذر بالوعيد الشديد لمن يقترب من الشاعر بالإساءة، ويؤكد ذلك الملحق النثري للنص، قال أبو الفرج: ”شهد أبو دلالة بشهادة لجارة له عند ابن أبي ليلى على أتان نازعها فيها رجل، فلما فرغ من الشهادة قال: اسمع ما قلت فيك قبل أن أتيك ثم اقض ما شئت، قال: هات، فأنشده (البيتين)، ثم أقبل (القاضي) على المرأة، فقال: أتبيعينني الأتان؟ قالت: نعم، وأقبل على الرجل، فقال: قد وهبتها لك، وقال لأبي دلالة: قد أمضيت شهادتك ولم أبحث عنك، وابتعت ممن شهدت له، وهبت ملكي لمن رأيت. أروضيت؟ قال: نعم، وانصرف“⁵⁰.

بالمعنى الواسع البعيد، بالمعنى الذي يقتدر فيه المفهوم على الاحتواء والتأثير في بعضهما بعضاً، فالظرف يؤثر في السياسة لا لغيرها وإنما ليكشف القناع عنها، والسياسة تؤثر في الظرف لتجعل الفن ضرباً من الهزل والسخرية، فيتضع مقامه وينزل إلى مرتبة هي أدنى من مراتب المجالات الأخر.

ومهما تعمل السياسة جاهدة على النيل من المجالات المعارضة لها، فإن الشعر خاصة قادر على الوقوف أمامها والنيل منها كلامياً ومستقبلياً، فالشعر بالكلام يكشف السياسة ويضعها أمام الناس بصورة هي أدنى من صورة الجلال والتقدير التي ترسمها لها الرعية دائماً، والشعر مستقبلياً يراهن على فكرة ما سيكون، بمعنى أن هذا النقد المباشر للسياسة قد لا تتصوره السلطة والرعية في زمانها، فيغدو نقداً نحو المستقبل يعاينه من نبش مقابر الماضي بحثاً عن بقية فكر ينقلها إلى أهل زمان جديد فيفيدون منها في تنمية أدبهم وتطوير فنونهم.

أولاً: الأنا الشاعرة

الأنا الشاعرة هي المكون الرئيس للشاعر، وهي دائماً ذات نسق تفضيلي يرى فيه الشاعر نفسه أعلى مقاماً من غيره، وسبب هذا التعالي هو الموهبة أو الملكة التي تجعل من الشاعر كائناً يختلف عن باقي جنسه، فالموهبة مقدر، والمقدرة سلاح إنساني يستخدم دائماً لإبراز الذات، وهذا لا يتوقف على الشعر حسب، وإنما يشمل جميع الصنائع الإنسانية، كالطب والفيزياء والكيمياء...، غير أن الشعر يملك جماهيرية أكبر من باقي الصنائع؛ لأن مادته كلام

يقول (الآبيات)، فغضب وقال: لأشكونك إلى أمير المؤمنين، قال أبو دلامة: ولم تشكوني؟ قال: لأنك هجوتني، قال: إذن والله يعزلك، قال عافية: ولم يعزلني؟ قال: لأنك لا تعرف المدح من الهجاء⁵².

إن الشاهد في هذا الخبر يقع في عبارة (اسمع أولاً) وقد تكررت في الخبر السابق مع اختلاف التعبير، وهي إشارة تحذيرية تستوجب من القاضي أن يسمع أولاً، ثم يحشد له من ألفاظ التهديد ما يجعل القاضي يتوجس من عاقبة الحكم الذي قد يصدره، ويقف عجز البيت الثاني دالا نسقياً على قوة الشعر، فالانتصار للشاعر لن يكون إلا عن طريق الشعر، (ولا خيب الله لي قافية).

وتشتد النسقية أكثر في تعبيرات الخبر التي يظهر فيها أبو دلامة متعالياً على القاضي، فالقاضي في نظره سفيه لا يميز بين المديح والهجاء، فيحمل البيت الثالث تأويلين: أحدهما أن الشاعر لا يخشى القاضي لأنه عادل، والثاني أن الشاعر لا يخشى القاضي لأنه قد مر عليه كثير من القضاة الظلمة حسب رأيه، فإذا ظلمتني فلن أخشى من ظلمك، وهذا التأويل هو الذي فهمه القاضي من آبيات أبي دلامة، وهو فهم صحيح لأن الآبيات مجتمعة تؤدي إلى هذه الفكرة ابتداء بالخبر الثري اسمع أولاً، مروراً بألفاظ الخصام ودهاة الرجال، ودحض الحجة، والقافية (الشعر)، وجور القضاة، ونفي الخوف من القاضي، كل هذا يؤكد سياق الهجاء الذي قصد إليه الشاعر وفهمه القاضي.

وشعور أبي دلامة بأن القاضي قد فهم رسالته جعله يمارس عليه سلطة أخرى، وذلك عن طريق

إن استجابة القاضي لتهديد الشاعر تؤكد قوة الشعر وقدرته على التأثير في مجالات الحياة حتى في أكثرها خصوصية كالقضاء الذي لا يفتقر بدوره إلى القوة أيضاً؛ لنكون بإزاء قوتين: قوة الشعر وقوة القضاء، وبينهما صراع تنتهي الغلبة فيه إلى الشعر، وهذا لا يعود إلى الشعر نفسه من حيث هو فن، وإنما يعود إلى القوة الثالثة الغائبة، وهي قوة المجتمع التي ترسم عندها صورة الشاعر والقاضي، فإذا رُفضت شهادة الشاعر ألفت صورته سيئة بين الناس؛ مما يستدعي منه الرد الذي سيكون ضرورة هجاء القاضي والنيل منه، ومن ثم يخشى القاضي على صورته فيتخلص من أذى الشاعر بطريقة يحفظ بها نفسه ومقامه في القضاء.

وتشتبه هذه الآبيات ومناسبتها بأبيات آخر، قال⁵¹:

لَقَدْ خَاصَمْتَنِي دِهَاءُ الرَّجَالِ
وَخَاصَمْتُهَا سُنَّةٌ وَافِيَةٌ
فَمَا أَدْحَضَ اللَّهُ لِي حُجَّةً
وَلَا خَيَّبَ اللَّهُ لِي قَافِيَةً
وَمَنْ خَفَّتْ مِنْ جَوْرِهِ فِي الْقَضَاءِ
فَلَسْتُ أَخَافُكَ يَا عَافِيَةَ

وتجري هذه الآبيات على نسق البيتين السابقين ففيها ما فيها من التهديد والوعيد، وفيها ما فيها من بروز الأنا في مقابل (هم)، وفيها ما فيها من خوف القاضي وتوجسه من أبي دلامة، قال ابن المعتز في مناسبتها: "اختصم أبو دلامة مع رجل إلى عافية، قاضي أبي جعفر المنصور، فادعى الرجل عليه، فقال له القاضي: ما تقول؟ قال: اسمع أولاً، وأنشأ

دارت على الشعراء حرفة نوية
فتجرعوا من بعد كأس كاسا
وتسربلوا قمص الكساد فحاولوا
بالنخس كسباً يذهب الإفلاسا
وفي خبرها قال أبو الفرج: ”مر أبو دلامة
بنخاس يبيع الرقيق فرأى عنده منهن من كل شيء
حسن، فانصرف مهموماً، فدخل إلى المهدي فأنشدته
(الآبيات)، فجعل المهدي يضحك منه“⁵⁴. فهذه
الآبيات تظهر وعي أبي دلامة الفني في زمنه، فالشعر
لا يجلب منفعة ولا قيمة له عند الناس، فمن طلب
العيش الصافي فعليه أن يبعد عن الشعر وأن يبحث
عن باب آخر، قد تكون النخاسة أحد هذه الأبواب.
وتتأكد مشكلة المال التي يعاني منها الشاعر في
قوله⁵⁵:

ما أحسن الدين والدنيا إذا اجتمعا
وأقبح الكفر والإفلاس بالرجل
فالحياة الحسنة تتأتى من اجتماع الدين والدنيا،
فراعى في الدين عقيدة القوم، وراعى في الدنيا
عرف الناس في تفضيلهم من يملك المال على غيره،
والثنائية حتمية، بمعنى أن الإنسان لا تؤول حياته
إلى السعادة إذا فقد أحدهما.

ثانياً: الأنا الظرفية

الأنا الظرفية جزء من الأنا الشاعرة، فالشاعر
يتكون أولاً شعرياً ثم ينعرج بتكوينه في منحنيات شتى
فيها الجد وفيها الهزل، وكلما انحنى نحو الجد ابتعد
عن الهزل، والعكس قياس. بيد أن الشاعر في اتجاهه
نحو الظرف لا يبتعد ابتعاداً عادياً يمكن أن يردّه

السلطة السياسية التي يرفعها شعرياً فيثبت لها
معرفتها بالشعر وقدرتها على تمييز معانيه، ثم
يخيف القاضي من عزل السلطة له لعدم اقتداره
على التمييز بين المديح والهجاء، وهذا الأمر لا يرهب
القاضي حسب، وإنما يرهب السلطة السياسية
التي لورأت ما رآه القاضي في الآبيات فستكون هي
الأخرى غير قادرة على التمييز في الشعر، وهذه
منقصة لا ينبغي أن تلحق بالسلطة، ومن ثم مارس
أبو دلامة سلطة شعرية شديدة على القاضي وعلى
السلطة السياسية معاً.

إن لفظة الناس في شعر أبي دلامة وشعر غيره
من الشعراء يجدر أن تفهم دائماً بدلالاتها الجمعية،
وهي دلالة تؤكد فكرة الغربة التي يعانيتها الشاعر في
مجتمعه، حيث الناس لا يهتمون بالشعر ولا بمنجز
الشاعر ولا بالشاعر نفسه، مما يجعلهم عرضة
لسانته بالهجاء والتلب.

لكن هذه القدرة الكلامية سرعان ما تتكشف عن
ضعف يتخلل الشعراء، فهم إن ملكوا الكلام وأدواته
لم يملكوا المال وما يجلبه من متع الدنيا، فيفاضل
أبو دلامة بين عمله الإبداعي وأدنى الأعمال قيمة
أخلاقية (النخاسة) لكونها تدر المال لصاحبها،
أنظر قوله⁵⁶:

إن كنت تبغي العيش حلواً صافياً
فالشعر أعزبه وكن نخاسا
تل الطرائف من ظراف نهد
يحدثن كل عشية أعراسا
والربح فيما بين ذلك راهن
سمحاً ببيعك كنت أو مكاسا

ألا أبلغُ لديكَ أبا دُلامَةَ
فليس من الكرامِ ولا كرامَةً
إذا لبسَ العِمَامَةَ كانَ قَرْدًا
وخنزيرًا إذا نزعَ العِمَامَةَ

جمعتَ دَمَامَةً وجمعتَ لؤمًا
كذلك اللؤمُ تتبعُهُ الدَّمَامَةُ
فإنَّ تَكُ قد أصبَتَ نعيمَ دُنْيَا
فلا تَفْرَحْ فقدَ دُنْتِ القِيَامَةَ

وقيلت هذه الأبيات في مجلس طلب فيه الخليفة
من شاعره أن يهجو أحد الحاضرين، فرأى أن
ذلك سيَجلب له عداوة الحاشية، فلم ير بأسًا
من هجاء نفسه بعد أن رأى أنه يملك الاستعداد
لهذه السخرية المضحكة، وقد أمعن في السخرية
من نفسه حتى أنزلها منزلة المُحتَقِر من الحيوان
(القرد) و(الخنزير) ولم يكتف بذلك بل جمع إلى
ذلك الصفات المعنوية (اللؤم)، وبدل أن يخفف من
قباحة هذه الصورة عمل على زيادتها حين جعل غاية
القبیح إصابة نعيم الدنيا حتى إذا أتته اقترب موته
(القيامة) فلا وقت له للتمتع بما أصاب.

وتتضح النسقية هنا من وراء القبح الشديد الذي
صور به نفسه؛ إذ كان يستطيع أن يتخلص بطريقة
أخرى وبتعبيرات أقل حدة، لكن (القبیح) هنا ليس
الشاعر حسب، وإنما الناس جميعا ممن تأخروا عن
اللاحق بركب (الكرام)، فنفي الكرامة عن الإنسان
تجعله يحتمل كربه الوصف وفضيحه، لأن ترانبيته في
طبقات المجتمع توطن نفسه على قبول هذه الذلة،
ويقوي ذلك أن الانكباب على الدنيا مطلب عند الناس،
ولا سيما عندما يعانون من ظلم السلطة واستبدادها؛
ولذلك فهذه الصورة لا تظهر إلا من أجل تصوير

حينما يريد إلى الجد، بل يسلخه سلخًا تامًا بحيث
تصبح شاعريته هزلًا مُضحكًا خالصًا، ومن هنا
يكون هناك شعراء جادون وآخرون معروفون بالهزل
والضحك.

وأبو دلامة انسلخ عن شاعرية الجد واتجه نحو
الهزل والإضحاك، ولذلك سبب سياسي قد يكون
مُعبرًا عن حقيقة هذا الشاعر، فقد عرف في عهد بني
أمية ولكن لم تكن له فيهم نباهة ولا ذكر كما يرى
أبو الفرج⁵⁶، ويبدو أن خمول ذكره في هذه المرحلة
يعود إلى الشعراء الكبار الذين كانوا في عصره، ولما
دالت دولة بني أمية وجاءت دولة بني العباس وجد
الفرصة سانحة أمامه بعد أن رأى الشعراء لا يتجهون
نحو الدولة ولا يتوسلون رضاها، ووجد خلفاء الدولة
الجديدة يعملون على التأسيس والتمكين ويرتدون
ثياب الجد، ولا يعنون بالشعراء وصنعتهم، فكان أن
تمثل دور الهازل المضحك، وهو دور يلقي قبولًا عند
الخلفاء الذين ينشدون الترويح عن أنفسهم والتقليل
من جفاف الحكم ومشقة السياسة، فكان الاتصال.

وجاءت الظرافة عند أبي دلامة شخصية في
البدء، فرسم صورة المهرج الذي يسخر من كل شيء
في الحياة، من نفسه، من أهله، من متعلقاته...،
وبيان ذلك كما يأتي:

● السخرية من النفس:

ثمة مفارقة كبيرة بين الأنا الشاعرة والأنا
الظريفة عند أبي دلامة، فذلك الذي يرهب الناس
والقضاة، ولا يقبل الهوان على نفسه ينقلب فجأة
ليسخر من هذه النفس ويظهرها بمظهر الابتذال
والانتقاص، انظر قوله⁵⁷:

شيء هو أعظم من حسن التخلص، قد لا يكون بعيداً عن تسليط الضوء على أحوال المجتمع آنذاك.

• السخرية من الأهل:

ولم يقف أبو دلامة عند إهانة نفسه والنيل من شخصه ليرسم صورة من عدم المبالاة يدمغ بها شخصيته التي يحاول إظهارها بمظهر يلقي قبولا لدى الناس لإضحاكهم، بل تعدى ذلك كله إلى السخرية من أهله: والدته، وزوجه، ابنته، قال في والدته⁵⁸:

هاتيكَ والدتي عجوزٌ هممةٌ

مثل البليَّةِ درعُها في المشجَبِ

مهزولةٌ اللحيين من يرها يقلُّ

أبصرتُ غولا أو خيالَ القطرِبِ

فهو هنا يرسم حال والدته في صورة أقرب للصورة (الكاريكاتورية)، تتغير فيها هيئتها ومعالمها، لتنشأ خلقاً مشوهاً، وتظهر حركة الهزل في صيورات الصورة، من الوالدة حيث السنو والعلو، والمقام الكريم، إلى العجوز حيث العجز والضعف، ثم النزول بالصورة إلى مرتبة أدنى حيث الاقتراب من النهاية والفناء، وهو في هذا الشطر لا يزيد على قوله: والدتي عجوز فانية. لكن الشطر الثاني يحمل صورة الهزل فيصور والدته بالناقاة التي تحبس عند قبر صاحبها لا تستطيع العلف والسقي حتى أشبهت حالها حال الخشبات تنشر عليها الثياب، فصورة النحولة والضعف جراء الفقر والحبس دون الطعام تبين حال والدته.

ويتعمق الوصف في البيت الثاني حيث يصف ما أصاب وجه أمه من الهزال، حتى استحالته موحشة تخيف من يبصرها. وموضع الدعابة والظرف في

البيتين يتمثل في تلك التشبيهات الدونية التي أسقطها الشاعر على والدته: البلية، والغول، والقطرب، فهي في النهاية أشبهت الحيوان الذي يكاد ينفق، أو الحيوان الذي يخيف الناس، وكلا التصويرين سلبي في حق الوالدة لم يعهد عن أحد أن وصف والدته على هذا النحو، ومن ثم فإن الجراءة في الحديث عن الخصوصي بهذا النحو هو الذي أنتج هذا الهزل، حتى عنون جامع الديوان القصيدة بقوله: قال في الدعابة والمدح، وهي ليست دعابة ولا مدحاً.

ونالت زوجه شيئاً من هذا الوصف الساخر، قال

فيها⁵⁹:

ما زلتُ أخلصُها كسبي فتأكله

دونى ودون عيالي ثم تَضطجِعُ

شوهاءً مشناةً في بطنها ثَجَلٌ

وفي المفاصل من أوصالها فدعُ

ذَكَرْتُها بكتابِ الله حُرِّمَتْنا

ولم تكن بكتابِ الله تتنفعُ

فاخرنطمت ثم قالت وهي مُغضبةٌ

أأنتَ تتلو كتابِ الله يا كُعبُ⁶⁰

ولا يبتعد هذا الوصف في دلالاته عن الوصف السابق للوالدة وإن اختلف التصوير، فهو يصورها على صورة من الكراهة تدعو إلى الاشمئزاز والنفور، فهي أكلة مبطانة لا تلوي على أحد في طعامها، ولا يهتمها أحد سوى نفسها، فالطعام أكبر همها ومنتهى طلبتها، وهي على ذلك شوهاء قبيحة، عظيمة البطن مسترخيته، معوجة المفاصل، ولم يكتف بالوصف الجسدي، فأخذ ينال من عقلها ودينها، فتم الانتقاص منها على نحو يبعث الضحك، ولا

دلامة، وبها اكتملت آلات الظرف والسخرية عند الشاعر، فأصبح منسلخاً عن الأنا الشاعرة وتفرّد للأنا الظرفية، فهو الآن يملك شهادة الجنون، إن جاز التعبير، لقول أي شيء دون مساءلة، فأبي الناس يسأل رجلاً سخر من أمه وزوجه وابنته، واتخذ بغلة كسلى ركوبة له، ومحا كل صفات المروءة التي يمكن لرجل كريم أن يتصف بها، وغدا مثالا للسخرية والهزء من طبقات المجتمع كلها؟!

ونجاة الشاعر من المساءلة ترجع إلى أعراف المجتمع التي تنظر إلى مثل هذه الشخصيات نظرة تنقص وازدراء، ولا يأخذون من خطابهم إلا السخرية والضحك، دون أن ينظروا إلى فحوى خطابهم، وما يتضمنه من أفكار قد تكون ناسخة أو ناقدة لأفكار المجتمع عامة، فالخطاب الشعري الذي يلتفت إليه في القديم هو الخطاب الجاد، فليس ثمة شيء خلف المضحك سوى الضحك، ومن هنا كان تجاوز السلطة آنذاك عن هؤلاء الشعراء المتهتكين والماجنين والمضحكين.

ثالثاً: الظرف والسياسة

سبق القول إن الظرف لم يكن غرضاً مستقلاً في الشعر العربي، وإنما تخلل أغراضه المعروفة كالمديح والهجاء والرثاء والغزل...، وجاء ظرف أبي دلامة متخللاً بعض هذه الأغراض، وتقدم أن أبا دلامة كان مرتبطاً بالخلفاء، وهذا يجعل من الظرف صورة من صور السياسة تسهم في نقد هذا المجال المهم من مجالات العمران البشري، فيقف الظرف (السخرية والهزل) مقابل السياسة (القوة والجد)، ويمكن تبين هذه العلاقة من خلال المحاور الآتية:

سيما عندما يصدر هذا الوصف من الزوج بإيقاعات إنشاد متذبذبة، وحركات سخرية تصور معاناته في الصبر على هذه المرأة.

وأخذ به الهزل بعيداً حتى أتى على جميع أهله، فقال في ابنته⁶¹:

بللت عليّ لا حُييتِ ثوبي فبال عليكِ شيطانُ
رجيمٌ

فما ولدتكِ مريمٌ أم عيسى ولا ربّاك لقمانُ
الحكيمُ

ولكنّ قد تضمكِ أمٌ سوءٍ إلى لبّاتها وأبٌ
لئيمٌ

وتخلو هذه الأبيات من الوصف أو التصوير، فهو يرسلها إرسالاً لينفي كل نزعة كرم قد تتأصل في ابنته، فهي ترد إلى أم سيئة وأب لئيم، ومن كانت كذلك فلا غرابة أن تخرج هي الأخرى لئيمة كريهة.

البغلة :

لكل ظريف مضحك لازمة يعرف بها ويشهر، ولازمة أبي دلامة كانت البغلة التي أسقط عليها كل صفات السوء التي قد يتصف بها حيوان، قال⁶²:

رزقتُ بُغيلةً فيها وكالُ

وخيرُ خصالها فرطُ الوكالِ

رأيتُ عيوبها كثرَتْ وغالتُ

ولو أفنيتُ مجتهداً مقالي

ليُحصى منطقي وكلامٌ غيري

عُشيرُ خصالها شرُّ الخصالِ

ولكثره ترداده لهذه البغلة وعيوبها غدت صورة

للبغال المعيبة وضرب بها المثل: أعيب من بغلة أبي

• مديح السلطة :

قلّ المديح السلطاني في شعر أبي دلامة، فلا يوجد في ديوانه المجموع غير ثلاثة أبيات يمكن عدّها مديحاً مباشراً، وقد تكون له قصائد مدح في السفاح أو المنصور أو المهدي حالت رداءتها دون وصولها إلينا، ذلك أن معظم شعره الذي بين أيدينا يثبت عدم تفوقه في هذا الغرض أو تفننه فيه، أنظر قوله⁶³:

لو كان يقعد فوق الشمس من كرم

قوم، لقليل أقعدوا يا آل عباس

ثم ارتقوا في شعاع الشمس كلكم

إلى السماء فأنتم أكرم الناس

وقدموا القائم المنصور رأسكم

فالعين والأنف والأذنان في الراس

فهذه الأبيات لا تقارن أبداً بأبيات المديح التي كان يليقها الشعراء في عصره على مسامح الخلفاء، فهي تتجرد من جميع الرواسم القديمة للقصيدة، ويبدو أنها تامة الوضع غير منقوصة، فهي ليست أبياتا من قصيدة كبيرة، آية ذلك أن دلالتها تتعاقد الأبيات الثلاثة على بيانها، ولا تخرج عن قول القائل: إن بني العباس فوق الناس جميعاً، وإن سيدهم هو المنصور.

ولعل هذا النمط من التأليف الشعري كان مرغوباً فيه عند الخلفاء، المنصور خاصة، فيعرف عن المنصور أنه لم يكن يرغب في الشعر والشعراء، بل إنه لا يميز الشعر الجيد من الشعر الرديء، فيكتفي من الشعر أن يكون على مثال هذه الأبيات لتسير في الناس فتحقق غايته في تثبيت سيرة العباسيين في أذهانهم، وليس أدل على صحة هذا التوجيه من المناسبة التي رافقت النص، جاء في الأغاني أن أبا

دلامة كان في مجلس شرب مع السيد الحميري ” إذ

خرجت بنت لأبي دلامة، فقال فيها:

فما ولدتك مريم أم عيسى

ولا ربك لقمأن الحكيم

أجز يا أبا هاشم، فقال السيد:

ولكن قد تضمك أم سوء

إلى لباتها وأب لئيم

فضحك لذلك. ثم غدا أبو دلامة إلى المنصور فأفناه في الرحبة يصلح فيها شيئاً يريد، فأخبره بقصة بنته وأنشده البيتين⁶⁴، (ثم أنشده الأبيات الثلاثة)، ويلاحظ على الخبر والشعر طريقة الانتقال من الأدنى إلى الأعلى، فالشاعر كان يشرب مع السيد الحميري، حتى إذا أخذهما الشرب كل مأخذ، وتقلبت القلوب، وتاهت العقول، خرجت ابنته فكانت أول من رأى فهجاها، ولم يكتف بذلك بل تعداه إلى الطلب من صاحبه استكمال الهجاء على نفس الوزن والروي، ليهتبل الآخر الفرصة فيهجو صاحبه، وهو يرى ذلك ويستمرئه، ثم يتجه إلى خليفته ليذكر له قصته، فيأخذ موقف الخليفة منحى من العجب والاستغراب، فالخليفة رأس الدولة، يتقبل الخبر عن شاعره بالسكر، ثم يتقبل أن يكون شاعره على هذا الوصف من اللؤم والسوء، ثم يتقبل هذه الأبيات التي ليس وراءها شيء يذكر.

ويصل الخبر نهايته فيقول الراوي: ” فاستحسنها

(أي الأبيات)، وقال له: بأي شيء تحب أن أعينك

على قبح بنتك هذه؟ فأخرج خريطة قد كان خاطها

من الليل، فقال: تملأ لي هذه دراهم، فملئت فوسعت

أربعة آلاف درهم⁶⁵. ومثل هذه النهاية تحوي ضمناً

التفصيلي لمحاسن المتوفى، وذلك أن الأنا الظريفة مسيطرة على مضمون الرثاء لدى الشاعر، فهو لا يرى غير نفسه، ومن ثم فإن الخليفة لا يعدو أن يكون منطقة من مناطق تحسس الظرف لدى الظريف، فضلا عن أن الظريف لا تقوم له مع المراثي علاقة صادقة يمكن أن تعمق من الأسى والحزن ساعة الفراق، فالهازل لا يرى في الموت فاجعة كما يراه الجاد، بل إن الهازل يجعل الموت أحيانا ضرباً من الهزل، وذلك مثلما فعل أبو دلامة عندما ادعى أن زوجته ماتت، فدخل على الخليفة يرثيها⁶⁷:

وكنّا كزوّجٍ من قطعاً في مفازة
لدى خفض عيشٍ ناعمٍ مؤنقٍ رغدٍ
فأفردني ريبُ الزمانِ بصرفه
ولم أر شيئاً قطُّ أوحش من فردٍ

وناهيك عن هذا الرثاء البارد الذي يتجنب فيه ذكر محاسن المتوفى، ويتجه نظره نحو نفسه، فإن الموت وهو أعظم مصاب يلم بالإنسان يتلعب أبو دلامة بذكره من أجل الهزل، وهو يعلم أن الخليفة سيعرف بعد حين أن زوجه لم تمت، وفي المقابل تفعل زوجه الفعل ذاته كما يروي الأصفهاني، فتأتي الخيزران وتدعي أن أبا دلامة قد مات، لتعطيها المال كما أعطى المهدي زوجها المال⁶⁸، ومن كانت حاله هكذا لن يكون رثاؤه من عيون الشعر.

وهذا الوصف العام لرثاء أبي دلامة للسلطة السياسية يظهر في قصائده الرثائية في أبي العباس السفاح والمنصور، قال بعد وفاة الأول⁶⁹:

وكنّا بالخليفة قد عقدنا
لواء الأمر فانتقض اللواء

عدداً من الأمور، منها: استحسان الخليفة للأبيات أولاً ويترتب على هذا الاستحسان إكرام الشاعر، ثم يأتي الإكرام من جهة القبح الذي وصف به ابنته، ليكون القبح سبباً للعطاء، فكلما نال الشاعر من نفسه أو من أهله على سبيل الظرف والهزل استحق العطاء، ثم يأتي الإخبار عن تحضير الشاعر نفسه سلفاً لهذا الأمر، فيخرج تلك الخريطة ليملاها دراهم.

ونسقية الخبر تبين أن الراوي يمسح أي مقدره يمكن أن يتحلى بها الخليفة في تذوق الشعر، إنه انتقاص من السلطة السياسية وتشويه ظاهر لها؛ فالأبيات في دلالتها لا تتجاوز قوله في ابنته إنك من أصل لثيم حقير، وهو في هذا يسخر من نفسه أيضاً، فالسخرية مركبة، فيرى أن السلطة سوف تقبل مثل هذا الشعر، فيحضر ما يحمل به الدراهم سلفاً، ومن ثم ليس على الخليفة إلا أن يجازيه الجزاء الأوفى، ولا يخفى ما في هذا النسق من تقليل مكانة السلطة المعروفة بين الناس، أو من بيان لحقيقتها الغائبة التي تتمثل في عدم معرفتها بالشعر ولا بالأدب، فهو يعارض ما درج عليه الناس من وصف السلطات القديمة أوصافاً تدنو من الكمال في كل شيء.

• رثاء السلطة :

الرثاء بالمفهوم النقدي القديم صنو المديح، فالشاعر يعدد محاسن المتوفى ومناقبه، حتى تغدو المراثية مدحة، لها ما لها من قيمة الخلود والبقاء، ولها ما لها من تجليل الشخصية ورفعتها، فلا يكون الاختلاف إلا في زمن الفعل بين الماضي والحاضر⁶⁶، ورثاء الظريف لا يحمل تلك الصفات من الذكر

فَنَحْنُ رَعِيَّةٌ هَلَكْتُ ضَيَاعًا

تَسُوقُ بِنَا إِلَى الْفَتَنِ الرَّعَاءِ

سلاسة في الألفاظ ورقة في التركيب توصل إلى الغرض المطلوب دون الحاجة إلى تقيل الكلمات وغريبها، وتكرار لفظة اللواء في البيت الأول يجعلها الكلمة المركز التي يتمحور حولها تأويل البيتين، وهو ليس تكراراً ممجوجاً ترفضه الذائقة البيانية، فالشاعر يرى أن موت الخليفة أدى إلى انتقاض اللواء، مما سيؤدي ضرورة إلى انتقاض الدولة من جهة أن اللواء علامة دالة على الدولة، والدولة هي المكان والرعية، فهلكت الرعية ضائعة في هذا المكان بعد أن أخذت تنتشر فيه الفتن والاضطرابات التي كان وراءها الرعاء، أو ولاة الأمر.

وهذا نسق هجائي واضح لمن ولي الأمر بعد السفاح، وهو أبو جعفر المنصور، ويتأكد ذلك تأريخياً بالأحداث التي رافقت عهد المنصور التي اضطرتته إلى إخماد جميع الفتن بالقوة لتثبيت دعائم الدولة⁷⁰، وهذه الحال من عدم الاستقرار لم ترق لأبي دلامة الذي لا يصبر عند تقلب أحوال البلاد على الرغم من كونه معاصراً حاضراً لنهاية دولة بني أمية ومقدم دولة العباسيين، وشاهد ما آلت إليه أحوال الدولة الإسلامية آنذاك من أهوال الحروب ومساوئ الفتن.

وإذا كان الأمر كذلك فإن أبا دلامة ينفر من السلطة كلها نفوراً شديداً لما تجلبه من محن ومصائب على الرعية التي لا ترى فيها مجالاً سوى التنافس على الحكم، وهذا ما تثبته حركة الزمن في البيتين، فالبيت الأول زمنه الماضي (كنا، عقدنا، انتقض)، والبيت الثاني زمنه الحاضر (تسوق)،

ويقف الفعل (هلكت) الماضي في الزمن الحاضر؛ لأن الهلاك حدث بفعل سياسة الرعاء الجدد، وكأنه يقول هلكننا وانتهى أمرنا إذا كان سيتولاه هؤلاء القوم، فالهلاك يصبح ماضياً متحققاً في مثل هذا الحاضر السيئ.

والبيت الأول بأزمته الماضية التامة والمؤكدة بـ (قد)، تنشئ زمنين أيضاً: زمناً قبل العقد وزمناً بعد العقد، وإن شئنا المباشرة قلنا زمن الأمويين وزمن العباسيين، فاستقر الأمر مع العباسيين وانتهت الحرب وعم السلم والاستقرار، لكن النهاية الجديدة للعهد الذي أرخى الحياة وألطفها جعله ينظر بريية وشك إلى البداية الجديدة.

ولم تختلف مرثيته الأخرى في السفاح عن هذا النسق، قال⁷¹:

أَمْسَيْتَ بِالْأَنْبَارِ يَا ابْنَ مُحَمَّدٍ

لَمْ تَسْتَطِعْ عَنْ غَيْرِهَا تَحْوِيلًا

وَلِيَّ عَلَيْكَ وَوَيْلٌ أَهْلِي كُلِّهِمْ

وَيْلًا وَعَوْلًا فِي الْحَيَاةِ طَوِيلًا

فَلْتَبْكِينَ لَكَ النِّسَاءُ بِعَبْرَةٍ

وَلِيَبْكِينَ لَكَ الرَّجَالُ عَوِيلًا

مَنْ مُجْمَلٍ فِي الصَّبْرِ عَنْكَ فَلَمْ يَكُنْ

صَبْرِي عَلَيْكَ غَدَاةً بَنَتْ جَمِيلًا

يَجِدُونَ أَبْدَالَ بِهِ وَأَنَا أَمْرٌ

لَوْ مِتُّ وَجَدًا مَا وَجَدْتُ بَدِيلًا

هَلَكَ النَّدَى إِذْ بَنَتْ يَا ابْنَ مُحَمَّدٍ

فَجَعَلْتَهُ لَكَ فِي التُّرَابِ عَدِيلًا

إِنِّي سَأَلْتُ النَّاسَ بَعْدَكَ كُلَّهُمْ

فَوَجَدْتُ أَسْمَحَ مِنْ سَأَلْتُ بَخِيلًا

لقد أخيه، أي أن المقام هو الذي أبكى الحاضرين، ونفور المنصور من الأبيات لم يأت من فهمه دلالات الهجاء، بل جاء من فكرة البكاء التي رآها تخرج من الناس، وهو ما يجعلهم في ظنه متعلقين بسلفه، ولهذا قال للشاعر: "لئن سمعتك تشد هذه الأبيات لأقطعن لسانك"، لكن أبا دلامة استطاع أن يستميل قلب الخليفة، فقال: "يا أمير المؤمنين، إن أبا العباس أمير المؤمنين كان لي مكرماً، وهو الذي جاء بي من البدو... فسري عن المنصور، وقال: قد أقتناك فسل حاجتك"⁷².

إن هذا الشعر يؤكد أن الخليفة المنصور لا علم له بالشعر إلا في ظاهره، وأما ما يترتب على هذا الظاهر فلم يكن يدري عنه شيئاً، فهو قد سمع أن سلفه كان كريماً يجود على الناس، فضاقت نفسه على هذا المديح الذي هو به أولى لأنه الخليفة الآن، إنها نصية نسقية تثبت أن السلطة تجهل الشعر، وأن تقريبها للشعراء لم يكن وراءه وعي فني بقيمة الشعر بقدر ما له من وعي سياسي جمعي يروض فيها الخليفة العقل الجمعي ليصيروا جميعاً تحت حكم قطب واحد لا يند منهم أحد في معارضة أو مخالفة.

وظهرت الأنا مرة أخرى في مرثية أخرى مع خليفة آخر، فالخليفة المنصور كان قد أغدق أموالاً كثيرة على أبي دلامة، وهذا يوطد العلاقة بين الشاعر والخليفة، ويفرض على الشاعر أن يرثي خليفته رثاءً حاراً لكن مرثيته فيه جاءت باردة، أنظر قوله⁷³:

عينان: واحدة ترى مسرورة

بإمامها جذلى وأخرى تذرّف

أشقتني أحرّت بعدك للتي
تدعُ العزيز من الرجال ذليلاً
فلأحلفنّ يمين حق برّة
بالله ما أعطيت بعدك سولاً

وتكثر في هذه الأبيات ضمائر المتكلم (ويلى، أهلي، صبري، أنا، مت، وجدت، فجعلته، إني، سألت، شقتني، أحررت، أحلفن، أعطيت)، وهذه الكثرة تعطي مدلولاً محدداً تبني فيه الأبيات الرثائية على ثنائية الشاعر/ الخليفة، وهي ثنائية تمدها فكرة التكبس وحب المال، فلم يذكر من محاسن خليفته سوى الكرم الذي كان يجعله يصدق المال على شاعره، إن الرثاء هنا شخصي يقوم على تعداد المحاسن التي تركها المرثي في نفس الشاعر، والخليفة شأنه جمعي لا فردي، أي أن الشاعر لا يستطيع أن يقنع الآخرين بعدالة هذا الخليفة إلا إذا ذكر محاسنه الجمعية.

وتقف الأبيات الأربعة الأخيرة موقف الهجاء لمن يخلف الخليفة، فالناس بعده بخلاء، ومن شقائي في الدنيا أن أحررت بعدك لأعاني من طلب الناس واستجدائهم، وهو ما يجعلني ذليلاً، فإنني لم أحصل بعدك على أي شيء مما طلبت وسألت، بمعنى أن الخليفة بعدك بخيل لم يصلني عطاؤه.

ويحمل الخبر المرافق للنص نسقية سلطانية، فبعد أن أنشد الأبيات في حضرة الخليفة الجديد والناس حوله يعزونه، بكى الناس من قوله، والبكاء هنا لا يمكن أن يكون بسبب الأبيات التي تحمل عاطفة فاترة تجاه المرثي، ذلك أن البكاء جاء من أحد أمرين: إما تذكر الخليفة السابق في موضع الحزن عليه، وإما التماظهر بالحزن أمام الخليفة الجديد

فلا نجد صفة يمكن أن تجعل إحدى الشخصيتين قريبة من القارئ، فهو يسرد الكلام سرّداً دون أن يجعل من قصيدته الرثائية قصيدة خالدة، ومن هنا تكتسب مثل هذه القصائد صفة الآنية، والآنية لازمة من لوازم التكسب رغم سامعها على العطاء ولا ترغم قارئها على الشهادة بوجودتها.

والأبيات الثلاثة الأخيرة تظهر عدم الوفاء للقادم والراحل، فالضامائر جاءت بصيغة جمع الغائب، لا جمع المتكلم، أنظر الألفاظ: (أتاكم)، (ابكوا)، (خيركم)، (وليكم)، (استشرفوا)، (تشرّفوا)، فغياب الأنا تؤكد التبرؤ من الخطاب، وكأن الظريف له عالمه الخاص به، الذي لا سلطة فيه سوى سلطة الظرف، ولا حكم فيه سوى حكم الظريف، وهذا يؤكد أن الظرفاء لم يكونوا يريدون من السلطة سوى التكسب وأما ما وراء ذلك من الولاء والاتباع فهذا شيء لم يشغل الظريف عقله للتفكير فيه.

● التحايل على السلطة :

تفرض السلطة على الرعية توجهاتها في الحكم وسياستها في التدبير سواء في داخل الدولة أو في خارجها، وهي بذلك تمارس دورها السياسي القائم على الإخضاع، غير أن هذا الدور قد يتعرض لنوع من المقاومة الظاهرة المباشرة تمثله الأحزاب السياسية المعارضة، أو لنوع من المقاومة غير المباشرة يمثله بعض أفراد المجتمع دون أن يعلنوا ذلك صراحة؛ لأنهم لا يملكون حق المعارضة بحكم عدم انتمائهم إلى حزب يحفظ أتباعه.

ولا شيء يميز هذه الفئة في المجتمع مثل التحرر من كل ما يمكن له أن يقيد عقلية الإنسان ويكبلها، إنه

تبكي وتضحكُ مرةً ويسؤوها
ما أبصرتُ ويسرُّها ما تعرفُ
فيسؤوها موتُ الخليفةِ مُحرمًا
ويسرُّها أن قام هذا الأرافُ
ما إن رأيتُ ولا سمعتُ كما أرى
شعرًا أرجلهُ وآخر أنتفُ

هلك الخليفةُ يا لأمةَ أحمد
فأتاكمُ من بعده من يخلفُ
أهدى لهذا الله فضلَ خلافة
ولذلك جنّاتِ النعيم تُزخرفُ
فابكوا لمصرعِ خيركم ووليكم
واستشرفوا لمقامِ ذا وتشرّفوا

وهذه الأبيات من مستحسّنات ابن المعتز في طبقاته؛ لأنه يذكر في كل بيت معنيين أحدهما للتعزية والآخر للتهنئة⁷⁴، وهذا استحسان ظاهري، فمقابلة الحزن بالسرور، ومقابلة الراحل بالقادم، والدنيا بالآخرة، كلها تشير إلى قدرة الشاعر على التخلص في سيء الأحوال، فهو يريد أن يبقى وفيًا لمن رحل، وفي الوقت نفسه يريد أن يثبت الطاعة لمن خلفه، وهو في كل هذا يريد أن يكسب ودَّ القادم، ويبدو أنه تعلم من موت السفاح الذي كان قد أفرد به بقصيدة رثائية ألقاها بين يدي المنصور، فلم يعد إلى تكرارها مع المهدي، فالشاعر كان حريصًا على مراعاة ما تفضله السلطة، لا ما يفضلُه هو، ولا ما يفضلُه الفن، ولا ما يقتضيه الوفاء، فالرثائية تأتي قسرًا على الشاعر وهو ما يجعل الأبيات أضعف مما يجب أن تكون عليه في الرثاء.

وصفات الإمامين تكاد تنعدم في النص فالراحل مبكي عليه لأنه رحل، والقادم مبتهج له لأنه علا،

لا. قلت: أفستحل ذلك قبل أن تدعو من تقاتله إلى دينك؟ قال: لا... قلت: هل كانت بيننا قط عداوة أو ترة، أو تعرفني بحال تحفظك علي، أو تعلم بين أهلي وأهلك وترا؟ قال: لا والله، قلت: ... واني لأهواك وأنتحل مذهبك، وأدين دينك، وأريد السوء لمن أرادته لك⁷⁶. فالرجل مستعد للدخول في دين من يقاتله إذا كان ذلك سيكفل له الحياة والبقاء، وهذا يثبت أن مسألة المعتقد عند أبي دلالة مسألة هامشية لا ترقى إلى مستوى الاهتمام الكبير عنده؛ وتجرد الشاعر من المعتقد الدافع للقتال يورثه ما يمكن تسميته بالجبن وعدم الخوض في المعركة، بل إنه يرفض الذهاب إلى ميدانها؛ لأن فراره ساعة الالتحام قد لا ينجيه من الموت، إذ ربما تصيبه نشابة فتقتضي عليه. وقد أكد هذه المعاني في أبيات آخر من الخبر نفسه، قال⁷⁷:

إني أعوذُ بروحٍ أنَّ يُقدِّمَنِي
إلى البرازِ فتخزى بي بنو أسدِ
إنَّ البرازَ إلى الأقرانِ أعلمُهُ
مما يُفرِّقُ بين الرُّوحِ والجَسَدِ
قدَّ حالفتك المنايا إذ صمَدتْ لها
وأصبحتْ إلى الجميعِ الخلقِ بالرَّصدِ
إنَّ المهلبَ حُبَّ الموتِ أورتكمُ
وما ورثتُ اختيارَ الموتِ عنَّ أحدِ
لو أنَّ لي مُهجةً أخرى لجدتُ بها
لكنها خلقتْ فرداً فلمَّ أجِدِ

ويثبت البيت الرابع تحرر الشاعر وعدم تبعيته لأحد، فإذا كان المهلب في قتاله الخوارج أورت الناس جميعاً حب الموت والصبر على الحروب فإنه لم يرث حب الموت عن أحد، إنها صرخة في وجه السلطة يرفض فيها الشاعر الحرب ويفرض موقدها،

نزوع إنساني نحو الذات بكل توجهاتها الإيجابية أو السلبية، ولا تجد هذه الفئة وسيلة للتلويح بمعارضتها إلا من خلال كلام يطلقونه بين الفينة والأخرى، أو صمت تام لا يشير إلى الموافقة أو المعارضة، واختار أبو دلالة الكلام دون الصمت، لكن كلامه كان نسقياً، قال⁷⁵:

إني استجرتك أن أقدم في الوغى
لتطاعن وتنازل وضراب
فهب السيف رأيتها مشهورة
فتركتها ومضيت في الهراب
ماذا تقول لما يجيء وما يرى
من واردات الموت في النشاب

لعل نظرة أبي دلالة إلى الحرب تختلف عن نظرة العرب قديماً؛ فالعرب عندهم ميدان تظهر فيه شجاعة الرجال وبطولاتهم، لكن أبا دلالة يغير هذه المفاهيم بنظرة دنيوية ترجح كفة البقاء على الفناء، فالدنيا متاع وعلى الإنسان أن يستمتع بها قدر استطاعه، ولا يفرض بهذه الروح من أجل معنى يراه البعض سامياً، في وقت تكون فيه فكرة السمو فكرة نسبية؛ إذ الكل يدعي أنه يقاتل من أجل قيمة عظمى، والكل في النهاية شهيد من أجل دينه ومعتقده.

إن ذهنية أبي دلالة لا تحوي مفهومي المعتقد والفكر، ومن ثم لا يعنيه أن يكون على فكر السنة أو الخوارج بقدر ما يعنيه أن يبقى على هذه الروح سليمة من كل أذى، ولهذا قال في حوار مع الخارجي الذي أخرج لقتاله: "أقتل من لا يقاتلك؟ قال: (الخارجي) لا. قلت: أقتل رجلاً على دينك؟ قال:

أماديج كما أخبر ابن المعتز فربما بلغت من الركافة والضعف ما جعلت الرواة يذفنونها ولا ينشرونها، ولا نجد تفسيراً لهذه الظاهرة غير هذا.

وعلى هذا جاء تكسب أبي دلامة من جهة الظرف أو الإضحاك وهذا مجال آخر جديد حاول فيه الشاعر جمع المال، ونجح في ذلك نجاحاً كبيراً، فضم إلى جمع المال طريقة في الاستهانة بالسلطة وخرق كثير من أصول اللياقة في التعامل معها، وأنظر إلى هذه الأبيات المأخوذة من قصيدة في الاستجداء عنونها جامع الديوان بالدعابة والمدح، قال⁷⁹:

كتبوا إليَّ صحيفةً مطبوعةً

جعلوا عليها طينةً كالعقربِ

فعلمتُ أن الشرَّ عند فكاكها

ففككتُها عن مثل ريحِ الجوربِ

وإذا شبيههُ بالأفاعي رُفِشتُ

يوعدنني بتلمظٍ وتثؤبِ

يشكون أن الجوعَ أهلكَ بعضهم

لزباً فهل لك في عيالٍ لزبِ

يا باذلَ الخيراتِ يا بنَ بدولها

وابنَ الكرامِ وكلِّ قومٍ مُنجبِ

أتم بنو العباسِ يعلمُ أنكم

قدماً فوارسُ كلِّ يومٍ أشهبِ

أحلاسُ خيلِ الله وهي مُغيرةٌ

يخرجن من خللِ الغبارِ الأكهبِ

ويرجع ضمير الجماعة في البيت الأول إلى أهله

الذين يكدي بهم، وإن كان موقفاً في الطلب على منوال

الرسالة، فإنه أغرب في استعمال بعض الألفاظ:

(العقرب، وريح الجورب، والأفاعي) ولا سيما أن

وعدم اهتمامه بشرعية هذه الحرب يدل على عدم مبالته بوجود العباسيين أو زوالهم، فهو يدرك أن الخوارج يسعون إلى الحكم والسلطة التي يفرض قيامها نهاية العباسيين، لكنه لا يعبأ بذلك كله، ولا سبيل إلى نجاته إلا بالتحايل على هذه السلطة من خلال الظرف، فإنشاد الأبيات السابقة مع مسحة من التذلل المشوب بالخوف تجعل مستمعها يتعجب من شدة خوف هذا الإنسان من الحرب، لأن التعبير المباشر عن الخوف في مجتمع يقدر الشجاعة والقوة يدعو إلى السخرية والاستهزاء، ومن هنا نفهم كيف كانت تنتهي تلك الأخبار بعبارة (فضحك وأعماه)⁷⁸.

وما يؤكد ما سبق أن الأخبار التي رافقت هذه الأبيات يرفع سندها إلى أبي دلامة فهو راويها الأول، ويستشعر من روايته مفاخرته الصريحة بأفعاله في الحرب، فهو في نظره لا يفعل فعلاً خاطئاً يجد فيه عيباً يلاحقه، لكنه أراد أن يظهر كيف استطاع أن يتحايل على السلطة فلا يقاتل معها عدوها.

• التكسب من السلطة :

يمثل التكسب في العصر العباسي الغاية الأولى للشعراء، فقد جعل حب المال معظم العباسيين شعراء لما يلقاه الشاعر من تقريب من الخلفاء حيث مستودع المال، فلا غرابة إذن والحال كذلك أن ينصرف الشاعر إلى المديح وهو الغرض الأكثر تكسباً في الشعر العباسي، فمسألة التكسب فرضتها طبيعة المعاش آنذاك من فقر تعانيه طبقات المجتمع دون السلطة.

ولم يكن أبو دلامة مداحاً مجيداً، فلم يصلنا من أماديجه ما ينفي هذا الحكم، وإن كانت له

الدراهم، فقال له: "أنت أكرم من أن تفرق بينهما ثم تختار أسهلها، فأمر بأن يملأ حجره دراهم"⁸²، والخليفة هنا مشارك مشاركة واضحة في بناء الظرف، فهو يعرف غاية الشاعر وهي طلب المال لكنه يفضل مطله، مما يدفع الشاعر إلى إثبات نباهته وحضور بديهته كما يظهر في العبارة (أنت أكرم...)، وهنا داعب الشاعر الخليفة وأرغمه على الاستجابة له؛ لأنه إذا لم يفعل لم يكن كريماً، فأنت الاستجابة. وقال في أخرى⁸³:

إني رأيتك في المنام
وأنت تُعطيني خياره
مملوءةً بدراهم
وعليك تفسير العبارة
وقال في ثالثة⁸⁴:

رأيتك في المنام كسوت جلدِي
ثياباً جمّةً وقضيت دَينِي
فكانَ بنفسجِي الخزُّ فيها
وساجَّ ناعمٌ فأتمَّ زَينِي
فصدَّقَ يا فدتك النَّفسُ رَؤْيَا
رأتها في المنامِ كذاك عَينِي

والنسق في هذه الأبيات لا يختلف عن سابقه، فروح الكدية والشحاذة غالب عليها، وإلى جانب التكرار نرى السذاجة في الطلب، فهو يطلب خياره مملوءة ذهباً، فالإرهاص كان بالشيء القليل ثم أخذ يمعن في الطلب، وهو الفعل نفسه في الأبيات الموالية⁸⁵. وهذه فكرة تسوّل أكثر منها ظرفاً أو هزلاً مضحكاً، ولو كان أمر الظرف هكذا لعدنا جميع المتسولين ظرفاء، وهذا ما لا يمكن قبوله.

المقام مقام الطلب والاستجداء، ووجه الغرابة يكمن في الانتقال بعد ذلك إلى المديح، فلم يتحرج الشاعر من ذكّر العقرب الذي يحيل على صورة سلبية، تماماً كما تحيل لفظتا الجورب والأفاعي، وهذا في مجموعه لا يكون دعابة في حضرة الخليفة بقدر ما هو جراءة في الحديث بهذه الطريقة، ويبدو أن الدعابة التي تقصد هنا هي ملاصقة أهله لهذه الألفاظ الذي جعل منهم الجوع عقارب وأفاعي قد تلدغ صاحبها إذا لم يوفر لها طعامها.

ويبدو أن هذا الوصف قد أثر في الخليفة حتى أمر له بدار يسكنها وكسوة ودراهم⁸⁶، وإن كان التأثير من جهة الأبيات فإن ذلك يؤكد أن الخليفة لا علم له بالشعر حتى يفضل مثل هذه الأبيات، مما يعني أن التأثير جاء من جهة أخرى تتمثل بالاستجداء والكدية التي حملتها الأبيات، وإذا كان ذلك كذلك، ثبت أن السلطة لم تكن تميز الشعر والشعراء تمييزاً حقيقياً، وهذا يدفعنا إلى حكم قد يكون صحيحاً يرى أن أبا دلامة لم يكن شاعراً وظف الظرف توظيفاً جيداً للكشف عن معالم الوجود وكشف مظاهر السياسة كشفاً دقيقاً، فقد بقي على السطح دون أن يتعمق في الأفكار الوجودية، وما يزيد ذلك تأكيداً قوله المتكرر مستجدياً⁸⁷:

إني نذرتُ لئن رأيتك سالماً
بُقرى العراقِ وأنتَ ذو وِفرٍ
لُتصلينَّ على النبيِّ مُحَمَّدٍ
ولتملأنَّ دراهمًا حَجْرِي

وهذان البيتان أنشدهما في حضرة المهدي، فضلى على النبي، عليه الصلاة والسلام، ومنعه

جانب كبير منها، في الوقت الذي لا تستند فيه الآراء الراضية لها إلى مستند علمي، فإن هناك تعليلاً نراه مقنعاً في هذه المسألة مؤداه أن هؤلاء الشعراء لم يتقاطعو مع السياسة تقاطعاً يفرض عليها تأديبهم، فكانوا بعداء عن الحزبية والمعارضة مما جعلهم في مأمن تاماً من بطشها وتكيلها.

ومهما يكن الأمر فقد عمل أبو دلامة، كغيره من الشعراء المجان في أشعاره، على السخرية من كثير من الشعائر الدينية، قال في الصلاة⁸⁷:

ألمَ تَريا أن الخليفةَ لَزني
بمَسْجِدِهِ والقَصْرِ ما لي وللقَصْرِ
فقدَّ صَدَنِي من مَسْجِدٍ أَسْتَلِذُهُ
أَعْلَلُ فِيهِ بالسَّماعِ وبالخَمْرِ
وكَلَّفني الأولى جَميَعاً وَعَصَرَهَا

فويلي من الأولى وَعولي من العَصْرِ
أصليهما بالكِرهِ في غيرِ مَسْجِدِي
فما لي من الأولى ولا العَصْرِ من أجْرِ
يُكَلِّفني من بعد ما شَبِتُ توبَةً
يحطُّ بها عني المِثاقيلُ من وزري
لقد كان في قومي مَساجِدُ جَمَّةً

ولم ينشرح يوماً لغشيانها صدري
ووالله ما لي نِيَّةٌ في صلاتِهِ
ولا البرُّ والإحسانُ والخيرُ من أمري
وما ضرَّهُ والله يَغْفِرُ ذنِبَهُ
لو أنَّ ذنوبَ العالمين على ظهري

ويتنازع مناسبة هذا الشعر خليفتان، هما: أبو العباس السفاح، وأبو جعفر المنصور، فابن المعتز ينسبها إلى السفاح، والأصفهاني ينسبها إلى

ومن عادات المتسولين عدم المبالاة بشيء، أنظر كيف يصف الخليفة على لسان زوجته، وهو ما يتنزل منزلة الهجاء لو أننا بأنه كان على وعي حقيقي بالظرف ودوره في النقد السياسي، قال⁸⁶:

اخرَجَ لتبغِ لنا مالا ومزرعةً
كما لجيراننا مالٌ ومُزْدَرَعٌ
واخْدَعَ خليفتنا عنها بمسألة

إِنَّ الخليفةَ للسُّؤالِ يَنْخَدِعُ
وتقف هنا لفظة الخديعة دالة على نسقية المعنى، فهو يرى أن الخليفة ينخدع لمجرد السؤال والطلب، ويبدو أن هذه نظرة أبي دلامة في تكسبه مع السلطة، فلطالما خدعها وكذب عليها، لا لشيء سوى كسب المال.

الدين والظرف:

يمثل الدين والسلطة مجموع السياسة القديمة، فالدين يشرع الحدود العامة التي ينبغي على الحاكم أن يتبعها، والسلطة هي التمثيل الحي للمفاهيم الدينية، والحارس لمجمل الخطاب الديني، ومن هنا حرصت السلطة قديماً على تثبيت شرعيتها الدينية.

غير أن الخطاب الشعري اخترق هذه الحدود التي وضعتها السلطة، وهو اختراق هزلي مضحك يثير كثيراً من التساؤلات حول سكوت السلطة الغريب عنه، وتعليل هذا الأمر يكاد يكون ضرباً من التنجيم الذي لا مقنع فيه لأحد، فالتشكيك في الروايات المنقولة عن الخلفاء وسكوتهم عن هؤلاء الشعراء أمر وارد؛ لأن ناقل الروايات كالأصفهاني بقي في الذهنية الجمعية العربية مجروح العدالة، وإن سلمنا بصحة هذه الروايات لاطرادها اطرادا يبعث على تصحيح

ولكن مما أرغمته عليه من أداء الشعائر والمحافظة عليها في وقتها، فيكون الخروج دينياً لا سياسياً، ويبدو أن هذا الخروج لم يكن ليفسد العلاقة بين الشاعر والخليفة.

ونراه لا يتورع عن السخرية من الشهر الكريم،
شهر رمضان، قال في الصيام⁸⁹:
أدعوك بالرحم التي هي جمعت
في القرب بين قريتنا والأبعد
إلا سمعت وأنت أكرم من مشى
من منشد يرجو جزاء المنشد
جاء الصيام فصمته متعبداً
أرجو رجاء الصائم المتعبداً
ولقيت من أمر الصيام وحره
أمرين قيسا بالعذاب المؤصد
وسجدت حتى جبهتي مشجوجة
مما يناطحني الحصار في المسجد
فامنن بتسريحي بمطلبك بالذي

أسلفتنيه من البلاء المرصد
وجاء في مناسبتها أن الناس صاموا“ في سنة
شديدة الحر على عهد المهدي، وكان أبو دلامة ينتجز
جائزة أمر له المهدي بها، فكتب إليه أبو دلامة رقعة
يشكو فيها أذى الحر والصوم (فأنشده الأبيات)،
فلما قرأ المهدي رقعته غضب، وقال: ... أي قرابة
بيني وبينك؟ قال: رحم آدم وحواء، أنسيتهما يا أمير
المؤمنين! وأمر بتعجيل ما أجازه به وزاده فيه⁹⁰.
فحرارة الصوم واشتداده عليه أذكراه الجائزة التي
وعدها إياه المهدي، ولم يجد سوى الصوم يتشكى به
أمام خليفته ليعجل له في الجائزة، فأخذ يصف فعل
الصوم به حتى كان له كالعذاب المؤصد، ويذكر ما

المنصور مع ذكر السفاح، وتأخذ رواية ابن المعتز
لأنها أكثر تفصيلاً، قال: ” كان أبو العباس مولعاً
بأبي دلامة، لا يفارقه ليلاً ولا نهاراً لحسن أدبه،
وجودة شعره، وكثرة ملحه، ومعرفته بأخبار الناس
وأيامهم، وكان أبو دلامة خليعاً ماجناً، وكان يهرب
منه، ويأتي حانات الخمارين، فيشرب مع إخوانه،
ويكره مجالس الخلفاء لما في ذلك من المشقة والتعب
وشدة التوقي، (و) أبو دلامة يحب أن ينسبط ويتكلم،
وكان لا يتهيأ له في مجلس الخلافة، فهرب، فعاتبه
أبو العباس على ذلك، وقال: ويحك، أراك تحيد عننا
وعن مجالسنا، وتهرب منا، فليت شعري لم ذاك؟
فقال له: يا أمير المؤمنين، ما الخير والشرف والعز
والفضل إلا في مجالستك، والوقوف على أبوابكم،
ولزوم خدمتكم، ونكره مع ذلك أن تملونا، فنقبض
أنفسنا بعض القبض، ليكون أبقى لحالنا عندهم،
قال أبو العباس: ما مللتك قط، وما ذاك كما ذكرت،
ولكن قد اعتدت حانات الخمارين والخلفاء والمجان،
ثم وكل به، وألزمه ألا يبرح حضرته، وكان يصلي
معه الصلوات كلها فأضر ذلك به وفي ذلك قال
الأبيات⁸⁸.

والمناسبة تنثر الأبيات نثرًا دقيقًا، وتظهر السلطة
شغوفة جداً بالشاعر إلى درجة أنها تتغاضى عن كل
أفعاله التي تشينها، فهي تقرب شاعرًا ماجناً خليعاً
مع معرفتها بسوء خلقه وقلة دينه، ثم تعاتبه عتاب
الأحرار بسبب بعده عن مجالسها، ثم تفرض عليه
صحبتها والمكوث عندها لعلها تهديه سواء السبيل،
فبيت السلطة بيت الإيمان وفيه تؤدى العبادات،
ووجه السخرية هنا هو الملل الذي تبرزه الأبيات من
البيت السلطاني، وهو ليس مللاً من السلطة ذاتها،

تتشفع له عند زوجها، الذي يقابلها برد الفعل نفسه الذي قابلتها بها وزوجها، إن السلطة التي تحامي عن الدين وتدفع عنه لا ترى شيئاً في السخرية من الدين على هذه الطريقة. بدعوى الظرف ولطف المحل، غير أن هذا التهاون لم يكن مع إنسان عادي وإنما كان مع شاعر تسيير أبيات شعره في الناس، والأرجح أن حركة المجون في العصر العباسي التي كانت مع مطيع بن إلياس، ويحيى الحارثي، والحمادين، وأبي نواس... كانت بمأمن من القضاء عليها، لأن السلطة قبلت مثل هذه الأشعار في حضرتها، ومن ثم قدمت للشعراء كتاب أمان لمن يطرق أبوابها، وهذا يدفع إلى مراجعة ظاهرة الزندقة في هذا العصر وقراءتها قراءة جديدة تؤكد فيها أنها ظاهرة سياسية سعت بها السلطة إلى التخلص من أعدائها باتهامهم بها. ويزيد الأمر تأكيداً سخرية أبي دلامة من الحج، قال⁹³:

نَبَّئْتُ أَنَّ طَرِيقَ الْحَجِّ مَعْطِشَةٌ
 مِنَ الطَّلَاءِ وَمَا شَرِبِي بِتَصْرِيدِ
 وَاللَّهِ مَا بِي مِنْ خَيْرٍ فَتَطْلُبْنِي
 فِي الْمُسْلِمِينَ وَمَا دِينِي بِمَحْمُودِ
 إِنْ أَعُوذُ بِدَاوُدَ وَتَرَبَّيْتَهُ
 مِنْ أَنْ أَحَجَّ بِكَرِهِ يَا بَنِ دَاوُدِ
 ومناسبة هذه الأبيات تؤكد تجاوز السلطة أيضاً عن أبي دلامة على الرغم من سخريته من ركن الحج فقد دعاه موسى بن داود ابن عم السفاح للخروج معه إلى الحج وأعطاه عشرة آلاف درهم لسداد دينه والإنفاق على أهله في غيابها، فأخذها وغشي حانات الخمارين، وبعد عودته دخل عليه أبو دلامة مهنتاً، فقال له: ” يا محارف، ماذا فاتك من تلك

يعانيه من أمر الصلاة، وهو في ذلك يريد أن يظهر للخليفة تعبه وتسكه حتى يعجل له بالجائزة، وإن جاء كل ذلك على صورة السخرية، فهو يعاني من أداء الشعيرتين وكأنهما عمل أجبر على القيام به، لا عبادة يرجو منها الجزاء الأوفى من الله تعالى، غير أن هذا المظهر الهزلي الساخر لم تأبه له السلطة التي ضايقها ادعاء الشاعر النسب بينه وبينها، وقد انفرجت أسارير السلطة بعد أن رأت أن الاتصال من جهة آدم وحواء عليهما السلام، فأطلقت معه الضحك، وهو غاية الظرف عند أبي دلامة.

وقال⁹¹:

خَافِي إِيَّاهُ فِي نَفْسٍ قَدْ احْتَضَرَتْ
 قَامَتْ قِيَامَتُهَا بَيْنَ الْمُصَلِّينَا
 مَا لَيْلَةُ الْقَدْرِ مِنْ هَمِّي فَأَطْلُبُهَا
 إِنِّي أَخَافُ الْمَنَايَا قَبْلَ عِشْرِينَا
 يَا لَيْلَةَ الْقَدْرِ قَدْ كَسَّرَتْ أَرْجَلَنَا
 يَا لَيْلَةَ الْقَدْرِ حَقًّا مَا تُمَنِّينَا
 لَا بَارِكَ اللَّهُ فِي خَيْرٍ أَوْمَلُهُ
 فِي لَيْلَةٍ بَعْدَمَا قُمْنَا ثَلَاثِينَا

والمخاطب في الأبيات هي ريطة بنت أبي العباس السفاح وزوج الخليفة المهدي، وكانت استجابتها للأبيات أن ضحكت، ودخلت على المهدي فشغفت له إليه، وأنشدته الأبيات فضحك حتى استلقى، ثم أعطاه جائزة⁹²، ويبدو أن معاني التنكر لليلة القدر وعدم المبالاة بها، وما تلحقه هذه الليلة من أذى لقائمها، ونفي الخير والنفع عنها، كل هذا التقليل من شأن الشعيرة الدينية لم يلق اهتماماً من زوج الخليفة، حتى إنها ضحكت، ثم جعلتها الأبيات

المشاهد؟ فقال: يا سيدي، والله ما فاتني أفاضلها، يعني الحانات⁹⁴.

خاتمة:

ومما تقدم يمكن أن نخلص إلى جملة من النتائج تمخض عنها هذا البحث، من أهمها: غموض مفهوم الظرف في المدونات التراثية غموضاً حال دون تحديده، والغموض عادة يفضي إلى غياب هذا النمط في الشعر، وغياب الدعوة إلى النسخ على مثاله، وعلى الرغم من هذا الغموض الذي جاء نتيجة التعدد الدلالي كان اللسان مميّزا أصيلاً للظرف، وهو ما سار عليه البحث.

إن نسقية الظرف أو الهزل أمر مطروح في النقد الأدبي الإنساني وإن لم يهتم به النقد العربي، مما يوجب إيلاء النقاد العرب هذا الغرض العناية الكافية حتى يستقيم غرضاً ذا قيمة في الشعر العربي، فيكون على مثال الآداب الغربية التي عرفت قيمة الهزل منذ الفلاسفة الإغريق.

وجاء ارتباط الظرف أو الهزل بالسياسة في شعر أبي دلالة ارتباطاً خاصاً، لم يتخلص فيه الشاعر من الذاتية؛ ذلك أن ارتباط أي قطاع بالسياسة ينبغي أن يكون عاماً حتى يتلاءم وصورته الحقيقية، فقواعد السياسة ومبادئها جماعية، ومن ثم يجب أن تقابل بروح جماعي يستطيع تغييرها، أو إلغاءها، أو حتى تطويرها.

ولما كان صوت أبي دلالة فردياً غاب كثير مما كان يجب أن يقوله في السياسة، وهذا يدعو إلى ضرورة أن يتحلى الشاعر بفكر يوجهه في شعره، لا

أن يكتفي بالنظم حسب، وهذا لا يخرج عن وظيفة الشاعر الحقيقية من حيث هو فنان، فالكشف عن حقائق الحياة وطبائعها مقصد مهم من مقاصد الأدب، إن لم يكن هو المقصد الأساس له.

وثمة أمر آخر قصّر فيه الشاعر تقصيراً كبيراً كان من الممكن أن يجعله متميزاً فنياً وفكرياً، وهو الظرف أو الهزل، فلم يستغل الشاعر هذا النمط الكلامي في شعره الاستغلال الأمثل، بحيث يوجه النقد الشديد للسلطة السياسية، ولا سيما في عصر كثرت فيه الأحداث من نهاية دولة عظيمة كدولة بني أمية، ونشوء دولة بني العباس، ونتائج الثورة وأثارها في المجتمع الإسلامي من تسلط الحكام والولاء وفقر المجتمع آنذاك، وانتقال الصراع السياسي من الحضرة الأموية إلى الحضرة العباسية، وما ورثه العباسيون عن الأمويين من تعاديات الخوارج وطموحات الشيعة... كل هذا كان بيئة خصبة لنمو الظرف أو الهزل نمواً يسلب الضوء عليه بوصفه شعراً مؤثراً في تشكيل الذهنية الجمعية للمجتمع، ولذلك لا نبعد إذا ذهبنا إلى تحليل غياب نقد الهزل في التراث بالقول إنه لم يقنع النقاد بمعانيه الشعرية ولم يكن له أثر حي في المجالين الشعري والسياسي.

وأيا كان الأمر، فإن الظرف أو الهزل يستدعي قراءات نسقية متوالية تكشف عن مضامينه، وإن كانت النماذج التراثية الممثلة له ضعيفة الطرح والمعالجة، فقد تعلق بعض التجارب ذات الشأن في يد الناقد، لتكوين نظرة مخالفة لما درج عليه النقاد في أحكامهم على الشعر العربي.

الهوامش

1. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم (711هـ)، لسان العرب، بيروت، دار صادر، ط1، 2000م. مادة (ظ ر ف)، وأنظر في دلالات الظرف على اختلافها: الوشاء، محمد بن إسحاق (325هـ) الموشى أو الظرف والظرفاء، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط3، 1993م. ص51 وما بعدها. وابن الجوزي، جمال الدين عبد الرحمن بن علي (597هـ) أخبار الظراف والمتماجنين، مكة المكرمة، مكتبة نزار الباز، ط1، 1996م. ص31-34.
2. اللسان، مادة (ظ ر ف).
3. أنظر، الحسن بن عبد الله العسكري (395هـ) الصناعتين، تحقيق: علي البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت: المكتبة العصرية، ط:1، 1986م. ص6.
4. الوشاء، الموشى، ص52. وعزاه ابن الجوزي إلى الحسن البصري، أنظر، أخبار الظراف والمتماجنين، ص31. ويبدو أن هذه القدرة اللسانية انتقلت في العصر العباسي إلى مفهوم (تية مغن وظرف زنديق) كما عند أبي نواس، فالشاعر الظريف قد يتزندق في شعره لكنها ليست الزندقة التي يؤخذ بها صاحبها، فغدت مسوغاً جديداً ساغ لكثير من الشعراء استعماله.
5. اللسان، مادة (ظ ر ف).
6. المصدر نفسه، مادة (ظ ر ف).
7. زاهي، محمد، في شعر الظرف والتظرف خلال القرنين الهجريين الثاني والثالث، الدار البيضاء: مطبعة النجاح، ط:1، 2004م. ص129.
8. المرجع نفسه، ص128 وما بعدها.
9. أبو هفان، عبد الله بن أحمد المهزومي (255هـ)، أخبار أبي نواس، تحقيق: عبد الستار فراج، القاهرة، مكتبة مصر، ط:1، 1953م. ص17.
10. أنظر، ابن المعتز، عبد الله (296هـ)، طبقات الشعراء، تحقيق: عبد الستار فراج، مصر: دار المعارف، ط:3، 1976م. ص195.
11. التبريزي، يحيى بن علي الخطيب (512هـ)، شرح ديوان أبي تمام، تحقيق: محمد عبده عزام، مصر: دار المعارف، ط:1، 1964م. ج1، ص297.
12. المصدر نفسه، ج4، ص241.
13. المقصود هنا أن أسلوب أبي تمام طبيعي في ذاته لا يستطيع تغييره مهما بذل من جهد، فهو حركة غير محسوسة تنشأ مع خلق الإنسان وتؤكد ثقافته المعرفية وتوجهاته الفكرية، والقياس صحيح على أبي نواس وغيره من الشعراء.
14. أرسطو، فن الشعر، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، بيروت: دار الثقافة، ط:1، دت. ص16.

15. أرسطو، الخطابة، (الترجمة العربية القديمة) حققه وعلق عليه: عبد الرحمن بدوي، بيروت: دار القلم، ط:1، 1979م ص251. (التأكيد من عندي) .
16. ويمزات، ويليام، وبروكس، كليث، النقد الكلاسي، ترجمة: حسام الخطيب، ومحبي الدين صبحي، دمشق: مطبعة جامعة دمشق، ط:1، 1973م. ص71 .
17. أنظر، المرجع نفسه، ص71 .
18. المرجع نفسه، ص71 .
19. المرجع نفسه، ص71 .
20. المرزباني، محمد بن عمران(384هـ) الموشح مأخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي، القاهرة: دار نهضة مصر، ط:1، د.ت. ص448.
21. ابن طباطبا، محمد بن أحمد(322هـ) عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، الإسكندرية: منشأة المعارف، ط:1، د.ت. ص47.
22. المرزباني، الموشح، ص450.
23. القرطاجني، حازم(684هـ) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بلخوجة، تونس: دار الكتب الشرقية، ط:1، د.ت. ص327.
24. أنظر، عصفور، جابر، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط:5، 1995م. ص226 - 227.
25. ويمزات، ويليام، وكليث بروكس، النقد الحديث، ترجمة: حسام الخطيب ومحبي الدين صبحي، دمشق: مطبعة جامعة دمشق، ط:1، 1976م. ص33 .
26. المرجع نفسه، ص130 .
27. حسين، طه، حديث الأربعاء، مصر: دار المعارف، ط:12، 1976م. ص148.
28. ويمزات، وبروكس، النقد الحديث، ص100.
29. المرجع نفسه، ص99.
30. يصنف علماء النفس النقد الاجتماعي والسياسي ضمن وظائف الفكاهة والضحك. أنظر، عبد الحميد، شاكر، الفكاهة والضحك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع289، 2003م. ص38 وما بعدها.
31. خطابي، محمد، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط:2، د.ت. ص298.
32. ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص18. (التأكيد من عندي) .
33. سعيد، إدوارد، العالم النص الناقد، ترجمة: عبد الكريم محفوظ، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط:1، 2000م. ص37

34. الغدامي، عبد الله، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط:3، 2005م. ص88.
35. القاضي، محمد، الخبر في الأدب العربي، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ط:1، 1998م. ص540.
36. أنظر، المصري، عيسى، الإبداع والسلطة في شعر العصر العباسي الأول، عمان: دار ومكتبة الرائد، ط:1، 2007م. ص117.
37. طبقات الشعراء، ص54.
38. عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، عمان: دار الشروق، ط:2، 1993م. ص97.
39. الأصفهاني، علي بن الحسين (356هـ) الأغاني، مصورة عن طبعة دار الكتب، دار إحياء التراث العربي. ج10، ص235.
40. طبقات الشعراء، ص60.
41. الموشى، ص160 وما بعدها.
42. المصدر نفسه، ص40. وأنظر تعدد دلالات المروءة في الكتاب نفسه، ص37-41.
43. الأغاني، ج10، ص235.
44. المصدر نفسه، ج10، ص235.
45. الدوري، عبد العزيز، العصر العباسي الأول، بيروت: دار الطليعة، ط:2، 1988م. ص56.
46. ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص62. وديوان أبي دلامة الأسدي (مجموع)، إعداد رشدي الحسن، بيروت - عمان: مؤسسة الرسالة - دار عمار، ط:1، 1985م. القصيدة لم تصل كاملة، وترتيب الأبيات يشكل في التحليل فلا يمكن التنبؤ بحقيقة الشعور النفسي لدى الشاعر، وهو ما يظهره ترتيب الأبيات الأول فالأول.
47. أنظر تفصيل هذه العلاقات عيسى المصري، الإبداع والسلطة في شعر العصر العباسي الأول، ص116 وما بعدها.
48. الديوان المجموع، ص37. النبات: التراب المستخرج من البئر عند الحفر.
49. أنظر، الغدامي، النقد الثقافي، ص93-94.
50. الأغاني، ج10، ص238-239 (التأكيد من عندي).
51. الديوان المجموع، ص86.
52. طبقات الشعراء، ص58. (التأكيد من عندي)
53. الديوان المجموع، ص55. أعزبه: أبعد.
54. الأغاني، ج10، ص250.
55. الديوان المجموع، ص77.
56. الأغاني، ج10، ص235.

57. الديوان المجموع، ص79.
58. الديوان المجموع، ص35. درع المرأة: ثوب تلبسه في بيتها. المشجب: خشبات تشر عليها الثياب.
59. المصدر نفسه، ص62 - 63.
60. مشنأة: قبيحة. ثجل: عظم البطن واسترخاؤه. فدع: الاعوجاج. اخرنطمت: رفعت أنفها واستكبرت. لكع: لثيم.
61. الديوان المجموع، ص95. اللبات: جمع لبة، وهي سط الصدر والمنحر.
62. المصدر نفسه، ص69. الوكال: الكسل.
63. الديوان المجموع، ص56.
64. الأغاني، ج10، ص239.
65. المصدر نفسه، ج10، ص240.
66. أنظر، ابن جعفر، قدامة (337هـ) نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مصر، مكتبة الخانجي، ط:3، 1978م. ص100.
67. الديوان المجموع، ص43.
68. أنظر، الأغاني، ج10، ص255.
69. الديوان المجموع، ص31.
70. أنظر في أعمال المنصور وعهده في الحكم، الدوري، عبد العزيز، العصر العباسي الأول، ص55 وما بعدها.
71. الديوان المجموع، ص68.
72. الأصفهاني، الأغاني، ج10، ص241.
73. الديوان المجموع، ص64.
74. أنظر، طبقات الشعراء، ص60.
75. الديوان المجموع، ص33.
76. الأغاني، 10: 244.
77. الديوان المجموع، ص44. وأنظر أبياتا آخر، ص80، 94.
78. أنظر، الأغاني، ج10: ص245، 268.
79. الديوان المجموع، ص35 - 36.
80. أنظر، الأغاني، 10: 260.
81. الديوان المجموع، ص51.
82. الأغاني، ج10، ص253.
83. الديوان المجموع، ص52.

84. المصدر نفسه، ص84.
85. أنظر، عيسى المصري، الإبداع والسلطة في شعر العصر العباسي الأول، ص 118.
86. الديوان المجموع، ص63.
87. الديوان المجموع، ص49 - 50.
88. طبقات الشعراء، 60 - 61.
89. الديوان المجموع، ص45، وأنظر قطعة أخرى في الصوم، ص 61.
90. الأصفهاني، الأغاني، ج10، ص253 - 254.
91. الديوان المجموع، ص83، وأنظر ص 87.
92. أنظر، الأصفهاني، الأغاني، ج10، ص 250.
93. الديوان المجموع، ص46.
94. أنظر، ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص 56 - 57.

المصادر والمراجع

1. أرسطو، الخطابة، (الترجمة العربية القديمة) حققه وعلق عليه: عبد الرحمن بدوي، بيروت: دار القلم، ط:1، 1979م.
2. فن الشعر، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه: عبد الرحمن بدوي، بيروت: دار الثقافة، ط:1، دت.
3. الأصفهاني، علي بن الحسين (356هـ) الأغاني، مصورة عن طبعة دار الكتب، دار إحياء التراث العربي.
4. التبريزي، يحيى بن علي الخطيب (512هـ)، شرح ديوان أبي تمام، تحقيق: محمد عبده عزام، مصر: دار المعارف، ط:1، 1964م.
5. ابن جعفر، قدامة (337هـ) نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مصر: مكتبة الخانجي، ط:3، 1978م.
6. ابن الجوزي، جمال الدين عبد الرحمن بن علي (597هـ) أخبار الظراف والمتماجنين، مكة المكرمة: مكتبة نزار الباز، ط:1، 1996م.
7. الحسن بن عبد الله العسكري (395هـ) الصناعتين، تحقيق: علي البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت: المكتبة العصرية، ط:1، 1986م.
8. حسين، طه، حديث الأربعاء، مصر: دار المعارف، ط:12، 1976م.
9. خطابي، محمد، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط:2، دت.
10. الدوري، عبد العزيز، العصر العباسي الأول، بيروت: دار الطليعة، ط:2، 1988م.
11. الأسدي، زند بن الجون، ديوان أبي دلامة الأسدي (مجموع)، إعداد: رشدي الحسن، بيروت - عمان: مؤسسة الرسالة - دار عمار، ط:1، 1985م.
12. زاهي، محمد، في شعر الظرف والتظرف خلال القرنين الهجريين الثاني والثالث، الدار البيضاء: مطبعة النجاح، ط:1، 2004م.
13. سعيد، إدوارد، العالم النص الناقد، ترجمة: عبد الكريم محفوظ، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط:1، 2000م.
14. ابن طباطبا، محمد بن أحمد (322هـ) عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، الإسكندرية: منشأة المعارف، ط:1، دت.
15. عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، عمان: دار الشروق، ط:2، 1993م.
16. عبد الحميد، شاعر، الفكاهة والضحك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع289، 2003م.
17. عصفور، جابر، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط:5، 1995م.

18. الغدامي، عبد الله، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط:3، 2005م.
19. القاضي، محمد، الخبر في الأدب العربي، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ط:1، 1998م.
20. القرطاجني، حازم (684هـ) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بلخوجة، تونس: دار الكتب الشرقية، ط:1، دت.
21. المرزباني، محمد بن عمران (384هـ) الموشح مأخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق: علي محمد الجاوي، القاهرة: دار نهضة مصر، ط:1، دت.
22. المصري، عيسى، الإبداع والسلطة في شعر العصر العباسي الأول، عمان: دار ومكتبة الرائد، ط:1، 2007م.
23. ابن المعتز، عبد الله (296هـ)، طبقات الشعراء، تحقيق: عبد الستار فراج، مصر: دار المعارف، ط:3، 1976م.
24. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم (711هـ)، لسان العرب، بيروت: دار صادر، ط:1، 2000م.
25. أبو هفان، عبد الله بن أحمد المهزومي (255هـ)، أخبار أبي نواس، تحقيق: عبد الستار فراج، القاهرة: مكتبة مصر، ط:1، 1953م.
26. الوشاء، محمد بن إسحاق (325هـ) الموشى أو الظرف والظرفاء، تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة: مكتبة الخانجي، ط:3، 1993م.
27. ويمزات، ويليام، وبروكس، كلينث، النقد الكلاسي، ترجمة: حسام الخطيب، ومحبي الدين صبحي، دمشق: مطبعة جامعة دمشق، ط:1، 1973م.
28. ويمزات، ويليام، وكلينث بروكس، النقد الحديث، ترجمة: حسام الخطيب ومحبي الدين صبحي، دمشق: مطبعة جامعة دمشق، ط:1، 1976م.