الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
العدد العاشر 10
يونيو 2021

مقدِّمة القصيدة عند أشجع السلمي

دراسة تحليلية

د. فهد بن عبدالعزيز بن محمد العبده*

febdha@ksu.edu.sa

ملخص:

يتناول هذا البحث مقدمة القصيدة عند أشجع السلمي؛ ليقف على طريقة الشاعر في التوطئة لقصائده، وتنوع هذه المقدمات لديه من قصيدة إلى أخرى، مستعرضًا ومقيمًا دوره في التجديد والإبداع في هذا الجزء الحيوي من القصيدة العربية. ويحاول هذا البحث أن يقدم تفسيرًا جديدًا لاستبقاء الشاعر لفكرة الوقوف على الأطلال في بعض مقدماته للقصائد وتوظيفها، من خلال النظر للبيئة السياسية التي عاش فيها الشاعر. وكون هذا مدخلا ضروريا لنقطة البحث الرئيسة؛ فسيعرض هذا البحث في بدايته مجموعة من آراء النقاد قديمًا وحديثاً سبب استمرار وجود المقدمة الطللية في بعض قصائد الشعراء العباسيين، على الرغم من تغير ظروف الحياة، وتحولها من حياة البدو، أي حياة التنقل والترحل في العصر الجاهلي، إلى حياة مستقرة ومدنية في العصر العباسي.

الكلمات المفتاحية: الشعر العربي، الخلافة العباسية، الأطلال، البرامكة، المديح.

* أستاذ الأدب والنقد المساعد - قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب -جامعة الملك سعود- المملكة العربية السعودية.

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

The Prelude of the Poem in Ashjaʿ Al-Sulami:

An Analytical Study

Dr. Fahd Bin Abdulaziz Al-Ebdha*

febdha@ksu.edu.sa

Abstract:

This paper studies the thematic and structural aspects of the first part of a number of poems composed by the poet Ashjaʿ Al-Sulamī in an attempt to understand the poet's method of introducing his poems and the reason behind the differences from one poem to another. More importantly, it examines and evaluates the poet's role in renewing and inventing this vital part of the classical Arabic poem. Additionally, by taking into consideration the political atmosphere in which the poet lived, this research presents a new interpretation of how the motif of ruined abodes by the poet is sustained and employed. As an essential entry to the main argument, this paper presents several interpretations by some of the early as well as modern Arabic critics to discover the reason underlying the continuity of the existence of the motif of ruined abodes in the Abbasid poems, despite the change in life-style from an unsettled nomadic life in the *Jahilī* period to a settled and civilized life in the Abbasid period.

Keywords: Arabic Poetry, Abbasid caliphate, *Aṭlāl*, The Barmakids, Panegyric.

* An Assistant Professor of Literature and Criticism, Department of Arabic Language and Literature, College of Arts, King Saud University, Saudia Arabia.

مقدمة:

هذه الورقة هي دراسة استقصائية تحليلية لمقدمات القصائد في شعر أشجع السلمي بشكل عام، والمقدمات الطللية بشكل خاص؛ إذ سأعرض في هذه الورقة الطريقة التي قدم بها الشاعر أشجع السلمي لقصائده، مبينًا دوره وإسهامه في التجديد في المقدمة الطللية، ومسلطًا الضوء على القيمة الفنية للطريقة التي اختارها الشاعر في مقاربته لفكرة الوقوف على الأطلال، ومقدمًا تفسيرًا جديدًا لاختلاف وتنوع مقدمات القصائد وفقًا لشخص الممدوح. ولكن قبل مناقشة القصائد ومقدماتها، حري بي أن أقدّم مقدّمة ولو موجزة عن حياة الشاعر أشجع السلمي وشعره.

أشجع السلمي: حياته وشعره

يعد الشاعر أشجع السلمي من الشعراء العباسيين الذين كانوا منقطعين لمدح البرامكة؛ إذ استغرق مديحه لهم جزءًا كبيرًا من ديوانه الشعري، وعلى الرغم من كل ذلك، فلم يؤثر مديحه المبالغ فيه في علاقته بالخليفة هارون الرشيد حتى بعد نكبتهم؛ إذ تمكن الشاعر من أن يحافظ على علاقة متينة مع الخليفة العباسي، جعلته يتبوّأ مكانة مرموقة، وبخاصة في مجلس الخليفة.

يورد صاحب كتاب الأغاني نسب الشاعر، فيقول: هو "أشجع بن عمرو السلمي، يكنى أبا الوليد من ولد الشريد بن مطرود السلمي"[1]، وفي كتاب تاريخ بغداد: هو "أشجع بن عمرو، أبو الوليد، وقيل: أبو عمرو السلمي الشاعر"[2]. وقبيلته سُليم من قيس عيلان، فقد ورد في كتاب الأغاني ما نصه: "ثم كبر وقال الشّعر وأجاد وعُدّ في الفحول، وكان الشّعر يومئذ في ربيعة واليمن، ولم يكن لقيس شاعر معدود، فلما نجم أشجع وقال الشّعر، افتخرت به قيس، وأثبتت نسبه"[3]. ولد في اليمامة، ونشأ بالبصرة[4].

وعند الخطيب البغدادي أنه ولد في الرقة، ثم انتقل إلى البصرة ونشأ فيها[5]، لكن هذا وهمٌ فيما يبدو من الخطيب البغدادي أو من الناسخ؛ حيث يعلق السيد محسن الأمين في كتابه أعيان الشيعة على ادعاء الخطيب البغدادي أن مولد الشاعر كان في الرقة قائلًا: "ولا يخفى أن الظاهر من

الأغاني أن أصل أبيه من البصرة، ولكنه حيث تزوج امرأة من أهل اليمامة فولدت أشجع هناك ومات أبوه باليمامة، فجاءت به إلى البصرة تطلب ميراث أبيه؛ لأنه كان بصريًّا له مال بالبصرة. وهو ينافي قول الخطيب إنه من أهل الرقة قدم البصرة فتأدب بها، مع أنه لم يذكر أحدٌ أن أشجع من أهل الرقة، وإنما ذكروا أنه قدم الرقة على الرشيد، وكان قدومه من البصرة كما عرفت، فهو بصري الأصل، يمامي المولد والمنشأ، بصري المنشأ والتربية. ثانيًا: نزل بغداد وقدم الرقة، فالصواب إبدال الرقّة باليمامة في عبارة الخطيب، ولعل ذلك من سهو القلم أو من النساخ."[6]. وهذا الرأي الذي انتهى إليه الأمين يتوافق مع ما انتهى إليه محقق الديوان في تعقبه لحياة الشاعر في بداياتها[7].

أما عن سنة مولده فالكتب الأدبية القديمة لم تقدم لنا سنًّا معينًا لمولد أشجع، لكن محقق الديوان خليل الحسون يرى أن ولادة الشاعر كانت في نحو سنة 140هـ أو قبيل هذا التاريخ. وأما عن وفاته، فعرض خليل الحسون بشكل مطول احتمالات عديدة للسنة التي توفي فيها أشجع، وذلك في دراسته لحياة الشاعر، ورأى أن وفاة الشاعر كانت على الأرجح في آخر خلافة المأمون أو بعدها ببضع سنوات.

وأما ما يتعلق بشاعريته، فقد أوردنا آنفًا عن أبي الفرج الأصفهاني أن أشجع كان معدودًا من الشعراء الفحول، بل إن قيسًا افتخرت به، وعدته شاعرها الأول في زمانه. ورد في كتاب الأوراق للصولي: "كان أشجع شاعر قيس عيلان في وقته، لم يكن فيهم غيره، فصححوا نسبه، وتعصبوا له، ألا ترى أن الشعراء أيام الرشيد ليس فيهم من قيس عيلان أحد"[8]. ومدحه الخليفة الرشيد، وأثنى عليه قائلًا: "أحسن والله، هكذا تمدح الملوك"، وذلك بعدما انتهى أشجع من إنشاده قصيدته الميمية التي مطلعها[9]:

قَصـــرٌعَلَيـــهِ تَحِيَّـــةٌ وَسَـــلامُ نَثَـــرَت عَلَيـــهِ جَمالَهـــا الأَيّـــامُ

لكن كل ذلك لم يمنع علي بن الجهم من اتهام شعره بالإخلاء، وهو أن تقرأ القصيدة كاملة، ثم لا تقع فيها على بيت واحد جيد. يروي المرزباني في كتابه الموشح عن البحتري أنه قال: "دعاني عليّ بن

الجهم، فمضيت إليه، وأفضنا في أشعار المحدثين إلى أن ذكرنا أشجع السّلمي، فقال لي: إنه يُخلي، وأعادها مرات، ولم أفهمها، وأنفت أن أسأله عن معناها، فلما انصرفت أفكرت في الكلمة، ونظرت في شعر أشجع فإذا هو ربما مرّت له الأبيات مغسولة ليس فيها بيت رائع، وإذا هو يريد هذا بعينه أنه يعمل الأبيات ولا تصيب فيها بيتًا نادرًا، كما أن الرامي إذا رمى برشقه، فلم يصب فيه بشيء قيل: أخلى. وكان علي بن الجهم عالمًا بالشعر"[10]. وأخيرًا، يعد شاعرنا أشجع السلمي من بين الشعراء المحافظين المقلدين؛ إذ ينقل محقق الديوان إجماع أبي الفرج الأصفهاني وعلي الجرجاني وأبي القاسم الآمدي على عدّه من ضمن الشعراء التقليديين، فهو لا يدخل ضمن مجموعة الشعراء المجددين المحدثين من أمثال أبي تمام وأبي نواس وغيرهم[11].

وفيما يتعلق بالشخصيات والرموز السياسية التي مدحها الشاعر، فقد سبق أن ذكرنا أن أشجع كان منقطعًا للبرامكة، لكن ليس معنى ذلك أنه لم يمدح غيرهم، ففي بداياته، وجدنا أنه استطاع الاتصال بجعفر بن المنصور، ومدحه بقصيدة جيدة، شاركت في شيوع شعره في البصرة؛ ما جعل زبيدة بنت جعفر بن المنصور تصله بزوجها هارون الرشيد بعد وفاة أبيها[12]. لكن الأصفهاني يورد بعد ذلك خبرًا أدبيًّا فيه أن الفضل بن الربيع هو من أوصل أشجع السلمي بالرشيد، بعدما كان الأول منقطعًا إلى البرامكة[13]. ومن خلال نظرة سريعة في ديوان الشاعر، يتبين لنا أن جل مدائح أشجع كانت في البرامكة، خصوصًا جعفر بن يحيى، وفي الخليفة الرشيد، مع وجود بضعة مقطوعات وقصائد مدحية في الخليفة الأمين وأخيه القاسم المؤتمن ابن الرشيد، وأخرى في الفضل بن الربيع، وقصيدة طويلة في طاهر بن الحسين، فضلًا عن عدّة قصائد في عدد من الوجهاء وعِلية القوم في المجتمع العباسي.

وكما ذكرنا، فإن أشجع السلمي حظي بمنزلة خاصة جدًّا ورفيعة عند البرامكة، جعلته مقدَّمًا على كثير من الشعراء. يدل على ذلك الخبر الأدبي الآتي الذي أورده الأصفهاني في كتابه، مرويًّا عن

عبدالرحمن بن النعمان السلمي أنه قال: "كنّا بباب جعفر بن يحيى وهو عليل، فقال لنا الحاجب: إنه لا إذن عليه، فكتب إليه أشجع:

لمّا اشتَكى جَعْفَرُبنُ يحيى ... فارَقَني النَّومُ والقرارُ
وَمَرّ عَيشِي عَلَيَّ حتّى ... كَأنَّما طَعْمُهُ المَرارُ
خَوفًا على جَعفَربنِ يحيى ... لا حُقّقَ الخوفُ والحذارُ
إنْ يَعفِهِ اللهُ لا نُحاذر ... ما أحدَثَ اللَّيلُ والنَّهارُ

قال: فأوصل الحاجب رقعته، ثم خرج، فأمره بالوصول وحده، وانصرف سائر النّاس"[14].

ويروى أن أشجع لما أنشد جعفر بن يحيى قصيدته العينية، أقبل الأخير عليه ضاحكًا، "واستحسن شعره، وجعل يخاطبه مخاطبة الأخ أخاه، ثم أمر له بألف دينار"[15]. ووصفه الخطيب البغدادي في كتابه تاريخ بغداد، فقال: كان الشاعر أشجع "من أهل الرقة، قدم البصرة فتأدب بها، ثم ورد بغداد فنزلها، واتصل بالبرامكة، وغلب من بينهم على جعفر بن يحيى فحباه، واصطفاه، وآثره، وأدناه، وكان أشجع حلوًا ظريفًا سائر الشعر، وله كلام جزل، ومدح رصين. فمدح جعفرا بقصائد كثيرة، ووصله بهارون الرشيد فمدحه، وهو بالرقة، بقصيدة تمكنت بها حاله عند الرشيد"[16].

وفي كل مدائحه للخليفة الرشيد والبرامكة وسائر ممدوحيه من الشخصيات السياسية في البلاط العباسي، نجد أشجع -على عادة بعض الشعراء العباسيين- لا يلتزم منهجًا واحدًا في بناء قصيدته المدحية، فتارة نجده يبدأ قصيدته بالنسيب والوقوف على الأطلال، وتارة أخرى نجده يتجاوز النسيب، ليبدأ قصيدته مباشرة بالمديح. ولكن قبل أن نتناول بشكل معمق ومفصل مقاربة أشجع لفكرة الوقوف على الأطلال في مدائحه، يجدر بنا أولًا أن نقدِّم عرضًا موجزًا للتفسيرات المتعددة لتبني بعض الشعراء العباسيين لهذا التقليد الفني، واختيارهم افتتاح قصائدهم بالوقوف على الأطلال على الرغم من أنهم يعيشون في بيئة مرفهة منعمة مستقرة لا يشاهد فيها الشاعر الرسوم البالية، ولا الأطلال الخالية.

تفسيرات كثيرة لاستمرار المقدمة الطللية عبر العصور:

يرى ابن رشيق القيرواني أن وقوف الشعراء العباسيين على الأطلال لا يعدو كونه مجازًا بخلاف وقوف الشعراء الجاهليين على الديار الذي كان حقيقة؛ لأنهم كانوا أصحاب خيام "ينتقلون من موضع إلى آخر؛ فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار، فتلك ديارهم، وليست كأبنية الحاضرة؛ فلا معنى لذكر الحضري الديار إلا مجازًا؛ لأن الحاضرة لا تنسفها الرياح، ولا يمحوها المطر"[17].

أما شوقي ضيف فيفسر وقوف الشعراء العباسيين على الأطلال بكونه رمزًا وتعبيرًا عن كل شيء في حياة الإنسان يذهب بلا عودة، فالأطلال رمز للفناء الذي يؤول إليه كل شيء، وهي رمز لرحلة الحياة التي يمر بها الشاعر العباسي مع كل ما فيها من مشقة وعناء والتي تنتهي أخيرًا إلى الفناء. ولا يرى شوقي ضيف أن تبني الشعراء العباسيين لهذا التقليد في قصائدهم كان لأجل تبيان الصلة وتعزيزها بين الشاعر العباسي وأسلافه، ولا لمجرد الاحتفاظ بصورة الحياة الرعوية في العصر الجاهلي المرتكزة على الترحال والتنقل؛ طلبًا للكلأ والعشب[18].

ويرى حسين عطوان أن بقاء المقدمة الطللية وتجديدها في كثير من الشعر العباسي، يرجع إلى كونه تقليدًا فنيًّا أصّله الشعراء الجاهليون، ليأتي من بعدهم الشعراء الأمويون والعباسيون ويتمسكوا به ويتخذوه النموذج الفني الرفيع الذي ينبغي أن يُنسج على مثاله[19]. ويرى عزة حسن أن تمسك بعض الشعراء العباسيين بالنموذج الجاهلي للقصيدة العربية وتطويره وتجديده بما يتوافق مع مستجدات العصر ومتطلباته نابعٌ من القيمة الفنية العليا للشعر الجاهلي، وحسن موقعه من القلب. ويضيف عزة حسن سببًا آخر لبقاء النموذج الجاهلي في القصيدة العربية العباسية، فيقول: إن الشعراء العباسيين العرب نظروا إلى الماضي البعيد وكل ما يتصل به بنظرة ملؤها التبجيل والتقديس. فالأجيال الجديدة التي تعيش في كنف الحضارة والمدنية ظلت تحن إلى ذلك الماضي البعيد، وهذا بدوره قادهم إلى تتبعهم سنن أسلافهم في بناء القصيدة العربية. أما عن تقليد الشعراء

العباسيين من أصول غير عربية للنموذج الجاهلي، فيرد عزة حسن ذلك إلى الذوق أو الشعور العام الذي كانت توقعه اللغة العربية والأدب العربي بالمجتمع الإسلامي، ووقوع هؤلاء الشعراء تحت سلطة هذا الذوق العام وخضوعهم له[20].

ويبدو أن كل هذه التفسيرات لا يمكن ردها أو قبولها بالمطلق، فهي لا تعدو أن تكون اجتهادات لتقديم مسوغات لسبب احتفاظ الشعراء العباسيين ببعض الأفكار التي ارتبطت بالحياة البدوية القائمة على التنقل والترحال. وعليه، فإنه لكي نستطيع أن نقدم تفسيرًا قائمًا على معطيات ملموسة وحقيقة؛ علينا أولًا أن نوغل في الظرف السياسي والثقافي الذي عاش فيه الشاعر العباسي الذي نحن بصدد البحث عنه، وبعدها نحاول أن نقدم تفسيرات عديدة لسبب اختياره إنشاء قصيدة ما على سنن أسلافه الجاهليين، في حين نراه في قصائد أخرى يبدأ بالغرض الرئيس مباشرة، دون اتباعٍ للنموذج الجاهلي في بناء القصيدة العربية، وهذا ما تحاول هذه الورقة الكشف عنه في دراستها لمقدمة القصيدة عند أشجع السلمي.

مقاربة أبي نواس وأبي تمام للمقدمة الطللية:

اتخذ الشعراء العباسيون مشارب عدّة في نظرتهم ومقاربتهم للمقدمة الطللية في قصائدهم ومقطوعاتهم الشعرية. وتُعد مقاربة أبي نواس لفكرة الوقوف على الأطلال من المقاربات المثيرة للاهتمام؛ لجرأتها الحادة جدًا في مواجهة التقليد الفني الأصيل من جهة، وتناقضها الصارخ -كما يبدو للوهلة الأولى- من جهة أخرى؛ لأننا نراه يختار لبعض قصائده المقدمة الطللية التقليدية، في حين نجده في قصائد أخرى كثيرة يقدم للقصيدة بافتتاحيات غير تقليدية. ويفسر حسين عطوان هذا التباين في مقاربة أبي نواس لفكرة الوقوف على الأطلال بعد سرده لأقوال وتفسيرات الدراسين المحدثين لتعاطي أبي نواس مع المقدمة الطللية، فيقول: "بينما نجد أبا نواس يتمرد على التقليد الشعري في خمرياته ومجونه، نجده في قصائد رسمية ذات طبيعة طقوسية صارمة ملتزمًا بالتقليد

الشعري الأصيل، كقصائده في مديح الخليفة الرشيد؛ لأن الأخير يرفض "أن يبتذل الشعراء بحضرته أو يذكروا الخمر لوقاره وجلالته"[21].

وترى هدى فخر الدين أن الجرأة الصارخة التي تعامل بها أبو نواس مع فكرة الوقوف على الأطلال لم تقد الشعراء العباسيين في النهاية إلى رفض هذا التقليد الشعري الأصيل برمته، بل قادتهم إلى النظر إلى هذه الفكرة بشكل مدروس، والتعامل معها بنظرة نقدية جادة وحادة في الوقت نفسه. وتضيف هدى فخر الدين قائلة: إنه على الرغم من دعوة أبي نواس الظاهرة لترك الوقوف على الأطلال، فإنه نفسه لم يكن قادرًا على الهرب من ذلك، فما فعله هو لا يعدو كونه تلاعبًا بفكرة الوقوف على الأطلال من غير أن يقدم بديلًا لها.

بعبارة أخرى، كان مستوى رفضه لفكرة الوقوف على الأطلال مستوى سطحيًّا، أي أسماء مقابل أسماء/ وعدم وقوف مقابل وقوف، فلم يستطع أن يهرب من روح وجوهر هذا التقليد الشعري الأصيل. وتختم هدى مناقشتها لمقاربة أبي نواس للمقدمة الطللية فتقول: إن في رفض أبي نواس الساخر لفكرة الوقوف على الأطلال تعبيرًا بينًا وجليًا لحجم تأصل هذا الموتيف في الشعر العربي القديم[22].

لكن ة هدى ترى في المقابل أن مقاربة أبي تمام لفكرة الوقوف على الأطلال كانت ذات مستوى أكثر عمقًا وفهمًا لهذا التقليد الشعري الأصيل، فهي ترى أن وقوف أبي تمام في بعض قصائده على الأطلال ليس رفضًا لهذا الموتيف، لكنه وعيٌ بدور هذا الموتيف بوصفه عاملًا ومحفزًا شعريًا للشاعر، فعندما لا يشرك أبو تمام الأطلال في همومه وأحزانه في البيت أدناه، فإن ذلك ليس رفضًا للوقوف، بل نتيجة للوعي بالشيء المخاطب في الأطلال. إنها ليست الأطلال نفسها، بل الصوت الشعري (الذات).

فَعَلَيــهِ السَّــلامُ لا أُشْــرِكُ الأطــ ــلالَ فــي لَــوعَتي ولا فــي نَحيبــي

وفي البيت الآتي للبيت السابق، نجد أن أبا تمام لا يقف على الأطلال ليسألها؛ لأن انتظار الإجابة من الصخور الصماء لا يفيد كون الشعراء من قبله طرقوا هذا الباب من قبل، ولم يجدوا إلا إجابة واحدة، وهي لا جواب:

فَسَـــــواءٌ إِجـــــابَتي غَيـــــرَداعٍ وَدُعـــائي بِـــالقَفرِغَيـــرَمُجيـــبِ

لكنّ أبا تمام يضيف في البيت الآتي ليقول: إن العكس سيحصل عندما تكون هذه الصخور لديها القدرة الكامنة على إنتاج الكلام (القصيدة الشعرية)، هنا نجد تجليًا لوعي أبي تمام بالدور الشعري لفكرة الأطلال كأداة شعرية لاستلهام الشاعر:

رُبَّ خَفـــضٍ تَحـــتَ السُـــرى وَغَنَـــاءٍ مِـــن عَنـــاءٍ وَنَضـــرَةٍ مِـــن شُـــحوبِ

إذن، تحولت الأطلال عند أبي تمام من كونها انعكاسًا ماديًّا لمشهد متكرر إلى مفهوم مجرد abstract concept الذي به يحصل ويكمن معنى النسيب المثالي وجوهره وروحه. فمقاربة أبي تمام للوقوف على الأطلال ليست رفضًا للوقوف بقدر ماهي إجراء نقدي وفحص واعٍ لهذا التقليد الشعري الأصيل[23].

مقاربة أشجع السلمي للمقدمة الطللية:

أما عن مقاربة أشجع السلمي لفكرة الوقوف على الأطلال، فيجدر بنا أولًا أن نقوم بإجراء مسحٍ سريعٍ للقصائد الموجودة في ديوانه الشعري، فما عدا المقطوعات الشعرية القصيرة والأغراض الشعرية الأخرى، وهي قليلة جدًا على أية حال، يحوي ديوان أشجع ما يقارب أربعين قصيدة مدحية لعدد من الرموز والشخصيات السياسية.

نحا أشجع السلمي مناحٍ عدّة في مقاربته لمقدمة القصيدة، فأحيانًا يقدم الشاعر لقصائده بمقدمة غزلية، وكان ذلك في تسع قصائد مدحية، وأحيانًا نجده يختار لقصيدته المدحية مقدمة طللية تقليدية سيرًا على نهج الشعراء الجاهليين بدون تغيير جوهري يذكر، وكان ذلك في عشر

قصائد مدحية. وأحيانًا يقدم للقصيدة بمقدمة طللية مع التجديد فيها، وكان ذلك مقصورًا على أربع قصائد. وفي اثنتي عشرة قصيدة لا يقدم شاعرنا للقصيدة بأي مقدمة سواء كانت طللية أم غزلية، وأخيرًا نجد الشاعر يختار مقدمة خمرية وأخرى في وصف الطيف ليستهل بهما قصيدتين اثنتين[24].

وسنقصر حديثنا في هذه الورقة على تلك القصائد التي جدّد فيها الشاعر في فكرة الوقوف على الأطلال، وهي كما أسلفنا أربع قصائد فقط؛ ولهذا السبب كان أشجع يُعد من الشعراء التقليديين. وتجديد الشاعر في فكرة الوقوف على الطلل لم يكن تجديدًا نوعيًا؛ حيث كان على شاكلة أبي نواس في مقاربته لهذه الفكرة، فالتجديد فيها كان على المستوى السطحي فقط، بمعنى أن مقاربة أشجع يمكن تلخيصها من خلال هذه المعادلة البسيطة (وقوف مقابل عدم وقوف)، كما هو بيّنٌ وجليٌّ في الأبيات الآتية:

ربـــــعٌ تَعفّتـــــه الأعاصـــــيرُ وقَّفَنـــــي فَالـــــدمعُ مَحْـــــدورُ
ذَكَـــــرتُ أَيّـــــامي ولـــــذّاتِها فيـــــهِ وعَصـــــرُ اللَهـــــوِ مَـــــذكورُ
وإنَّ مَـــــنْ يبكـــــي لِربـــــعٍ خـــــلا لَمُســـــتَحيرُ العقـــــلِ مَغـــــرورُ[25]

فهو هنا يرى أن من يقف على الأطلال يعد من فاقدي العقل، إذ إن الوقوف على الطلل عنده لا يعني شيئًا، فلا قيمة ولا معنى للوقوف عليه. ومثل هذا المعنى نجده في الأبيات الآتية:

أَســـــعِدْ فُـــــؤادًا دائِـــــمَ الخَفـــــقِ وَكَفـــــاكَ مـــــا أَلقـــــى مِـــــنَ العِشـــــقِ
لا تَنـــــدُبَنَّ طُلـــــولَ مَنزِلَـــــةٍ أَنحـــــى عَلَيهـــــا الـــــدَهرُ بِـــــالمَحقِ[26]

فهو هنا يرفض النواح على الأطلال، فالشاعر غير مهتم بها؛ لأنها لا تعني له شيئًا. وفي البيت أدناه من قصيدة أخرى[27]، نجد الشاعر يرفض الوقوف على الأطلال؛ لأنها تبعث الهموم والأحزان:

مـــــا لـــــي وَلِلرَّبـــــعِ وَالرُســـــومِ هُـــــنَّ طَريـــــقٌ إِلـــــى الهُمـــــومِ

وفي القصيدة نفسها، يرى الشاعر أن التمتع بالنظر إلى جسم المحبوبة أفضل من قضاء الوقت في البكاء على خيمة بالية وربع عافٍ:

لَلَحظُ طَرفٍ وَغَمزُكَفٍّ وَخَمرَةٌ مِن بنانِ ريمِ
وَصَوتُ مَثنىً يُجيبُ زيرًا عَلى حَشا طفلَةٍ هَضيمِ
وَريحُ ريحانَةٍ بِمِسكٍ تَدعونَديمًا إِلى نَديمِ
أَحسَنُ مِن خيمَةٍ وَربعٍ تَجرَحُهُ الريحُ بِالنَسيمِ[28]

غير أننا نجد الشاعر يقدم لقصيدته التي يمدح فيها جعفر بن يحيى بمقدمة اجتمع فيها فكرة الوقوف على الأطلال مع فكرة الظعن، وهذه القصيدة مغايرة كلية للنمط السائد، ولطريقة أشجع في صياغة قصائده؛ إذ اتجه فيها اتجاهًا مغايرًا، وسلك فيها مسلكًا جديدًا، فلم يكن تجديده فيها على شاكلة قصائده الأخرى عندما كان التجديد محصورًا على المستوى السطحي فقط، بل تجاوز ذلك إلى مستوى أكثر عمقًا وأبعد غورًا؛ ولهذا كان لزامًا علينا أن نطيل الحديث فيها هنا، لنتبين ملامحها الجمالية ودلالتها العميقة.

تتألف القصيدة[29] من ثلاثة وأربعين بيتًا، خصص الشاعر منها ثلاثة وعشرين بيتًا للمقدمة الطللية، ووصف الظعن، ووصف الرحلة، قبل أن ينتقل إلى مدح جعفر بن يحيى. ويهمنا في هذه الورقة الوقوف بشكل مطول على القسم الأول من القصيدة، وعلى الرغم من تداخل الموضوعات الفرعية (الطلل-الظعائن-الرحلة) بعضها ببعض في أثناء الأبيات، فإنه يمكن تقسيمه إلى عدة أقسام:

1-أَتَصبِرُيا قَلبُ أَم تَجزَع فَإِنَّ الدِيارَغَدًا بَلقَعُ
2-غَدًا يَتَفَرَّقُ أَهلُ الهَوى وَيَكثُرُبِاكٍ وَمُستَرجِعُ
3-وَتَختَلِفُ الأَرضُ بِالظاعِنينَ وُجوهًا تَشُذُّ وَلا تُجمَعُ
4-وَتَفنى الطُلولُ وَيَبقى الهَوى وَيَصنَعُ ذو الشَوقِ ما يَصنَعُ

في هذه الأبيات الأربعة تداخل موضوعا الطلل والظعن، غير أن العنوان العريض لهذه الأبيات والأبيات اللاحقة واضحٌ وجلي؛ حيث يتبين لقارئ الأبيات حجم الفزع والهلع من الفناء الحتمي والهلاك القريب، فالشاعر هنا ما يزال مع محبوبته ولمَّا يفارقها بعد، ومع ذلك نجد الشاعر فزعًا وقلقًا من المصير الذي يواجهه.

في هذه الأبيات والأبيات التي تليها نجد الإلحاح على فكرة الفراق والقطيعة الأبدية، ليس في الماضي كما كان في الشعر الجاهلي، بل في المستقبل، وهذا التلاعب بالزمن وُظِّف بشكل مناسب في القصيدة؛ لكي ينقل لنا حتمية الفناء وصراع الإنسان في الوجود. وزمن المستقبل هنا لم يكن زمنًا واحدًا، بل عدّة أزمنة؛ أي إننا نجد زمنًا مستقبلًا أولًا، وزمنًا مستقبلًا ثانيًا، كما سيتبين ذلك أثناء تناولنا للأبيات بشكل مفصل.

وفي مطلع القصيدة الذي يحمل أبعادًا عميقة فنيًّا، نجد الشاعر يحشد أدوات فنية من مثل الاستفهام، وتقديم ظرف الزمان (غدًا) وتكراره في بيتين متتاليين؛ ليدل على قرب الفراق وحتميته التي لا مفر منها. وأيضًا نجده من خلال استعماله لفكرة الأطلال الجاهلية والتلاعب بعناصرها الداخلية (الزمن هنا)، يحاول أن ينقل لنا الإحساس بالفقد الدائم والمستمر من الاستقرار في المكان، والحفاظ على علاقات إنسانية إلى الأبد. وكذلك نجد ملمحًا فنيًا في صياغة الشاعر للشطر الأول من البيت الأول الذي أتى متوافقًا في البنية والتركيبة مع الشطر الأول لبيت حسان بن ثابت:

أَسَـــأَلتَ رَســـمَ الـــدارِ أَم لَـــم تَســـأَلِ بَـــينَ الحـــوانِ فَالبُضَـــيعِ فَحَومَـــلِ[30]

وبيت حسان بن ثابت هذا كثيرًا ما تردد معناه عند عدد من الشعراء الجاهليين. وسؤال الديار وعدم سؤالها، النتيجة واحدة وهي عدم الحديث. في هذه القصيدة يحدث المشهد نفسه، وإن تغيرت العناصر الداخلية، فالصبر وعدم الصبر كلاهما سيان، فالنتيجة النهائية الفراق والفناء الحتمي.

وهذا بدوره يقودنا إلى نتيجة مفادها أن أبا تمام في مقاربته الواعية والعميقة لفكرة الوقوف على الطلل البالي يرى في الأطلال غير الناطقة معنى وإشارة وحديثا طويلا (قدرة الصخور الصماء على إنتاج الشعر)، فكذلك الشاعر هنا يرى في الناس الناطقين والأحياء القدرة على خلق معنى وإشارة وحديث طويل (القصيدة نفسها)، فبقاؤهم القليل قبل الرحيل له معنى عميق ودلالة بعيدة الغور.

في البيت الثالث، نجد التصوير الجميل لمشهد الفراق "اختلاف الأرض بالظاعنين وتفرقهم وتشتتهم"، هذا المشهد باعث على الغربة، فالناس هنا متفرقون متنافرون. هذا التأمل لمشهد الفراق يعمق الأزمة الوجودية ليس للشاعر فقط، بل للمجتمع ككل. الفراق والغربة أصابا الجميع بلا استثناء. في هذه الصورة أكبر تجلٍ لتفكك النظام والحياة الاجتماعية في صورتها الطبيعية وتلاشيها واندثارها. وفي البيت الرابع نجد أنه لا وجود للطلول أو لآثار ديار المحبوبة؛ ما يدل على وظيفة الزمن المدمرة للوجود والمكان، فالزمن هنا ماضٍ بعيد ساحق، حتى وإن كان ما يزال في المستقبل. وقد تلاعب الشاعر بالزمن لينقل لنا قوته التدميرية ودوره العظيم في تجسيد مأساة الوجود الإنساني. وأخيرًا نجد الشاعر في جملة "تفنى الطلولُ" يسند الفاعل إلى المكان؛ ما يدل على سقوطه بشكل تلقائي بعد انهيار عناصر الحياة والبقاء.

وأخيرًا، كان الشاعر الجاهلي عندما يقف على الأطلال، "إنما يقف على ذاته كما يراها الآن، وما بكاؤه على الديار إلا بكاء على نفسه التي أدرك أنها حتمًا إلى نهاية؛ ولهذا، فهو يتعلق بالزمن الذي يشكل في وجدانه الصورة الحية الجميلة والسعيدة في الحياة، إنه الزمن المشرق في دنياه، وكانت الظعائن هي رمز ذلك الأمس الجميل، وما سقيا الأطلال إلا استسقاء للذات. إنها محاولة لاسترجاع الماضي الذي لا يعود، ولكنها الرغبة في التمسك بالحياة"[31].

لكن أشجع السلمي هنا يبكي على نفسه صراحة، ولا يتعلق بأي زمن، بل يفجع، ويهلع، ويجزع من كل الأزمنة حاضرها ومستقبلها، ولذا فحتى الحاضر- الزمن الذي ما يزال الشاعر فيه مع محبوبته، والذي يشكل الصورة الجميلة في حياته- نجد ألا وجود له بصفته معنى وجوديًّا نابضًا

بالحياة، فهو شاعر يعيش في قلق وجودي مستمر غير متناهٍ. كما نجد مزيدًا من طغيان وهيمنة شعور القلق والفزع والخوف الشديد الذي يحيط بالشاعر من كل جانب من خلال عدم وجود نهائي للزمن الماضي في القصيدة، الذي ربما كان وسيلة فعالة للشاعر للجوء إليه للتنفيس عن حاله وتهدئة روعه الشديد:

5-رَأَيتُـــكَ تَبكـــي وَهُـــم جيـــرَةٌ فَكَيـــفَ تَكـــونُ إِذا وَدَّعـــوا
6-وَراحَـــت بِهِـــم أَو غَـــدَت أَينـــقٌ تَخُـــبُّ عَلـــى الأَيـــنِ أَو توضـــعُ
7-لَقَـــد صَـــنَعوا بِـــكَ مـــا لا يَحِـــلُّ وَلَـــو راقَبـــوا اللَهَ لَـــم يَصـــنَعوا
8-أَتَطمَـــعُ بِـــالعَيشِ بَعـــدَ الفِـــراقِ فَبِـــئسَ لَعَمـــرُكَ مـــا تَطمَـــعُ
9-ترَجّـــي هُجوعَـــكَ مِـــن بَعـــدِهِم وَأَنـــتَ مِـــنَ الآن مـــا تَهجَـــعُ
10-لَعَمـــري لَقَـــد قُلـــتَ يَـــومَ الـــوَداعِ وَأَعلَنـــتَ قَولَـــكَ لَـــو يُسـمَعُ
11-فَمـــا عَرَّجـــوا حـــينَ نـــادَيتَهُم وَلا آذَنـــوكَ وَلا وَدَّعـــوا
12-أَلا إِنّ بِـــالغورِلـــي حاجَـــةً فَمـــا يَســـتَقِرّبِـــيَ المَضـــجَعُ
13-إِذا اللَيـــلُ أَلبَسَـــني ثَوبَـــهُ تَقَلَّـــبَ فيـــهِ فَتـــىً موجـــعُ
14-فَـــإِن تُصـــبِحِ الأَرضُ عريانَـــةً تَهُـــبُّ بِهـــا الشَـــمأَلُ الزَعـــزَعُ
15-فَقَـــد كـــانَ ســـاكِنُها ناعِمًـــا لَـــهُ مَحضَـــرٌ وَلَـــهُ مَربَـــعُ
16-وَمُغتَـــرِبٌ (يَـــنقُضُ) لَيلـــهُ قنوتًـــا وَمُقلَتُـــهُ تَـــدمَعُ[32]
17-يُبَـــرِّحُ بِالعاشِـــقينَ الهَـــوى إِذا اِشـــتَمَلَت فَوقَـــهُ الأَضـــلُعُ
18-وَلا يَســـتَطيعُ الفَتـــى سَـــترَهُ إِذا جَعَلـــت عَينـــهُ تَـــدمَعُ

يشكل البيت الخامس لحظة ما قبل الافتراق، أما البيت السادس فيصور مشهد الظعائن. وتشكل الأبيات من 7-9 الحديث إلى الذات، والتأمل والوعي بمصير الذات بعد الفراق. وفي البيت الحادي عشر نجد توظيفًا لعامل السرعة المفزعة في الرحيل والفجاءة، فقد كان رحيلًا سريعًا

مفاجئًا بدون مقدمات وبدون توديع (ولا آذنوك ولا ودعوا)، وهذا بدوره مما يزيد ويكثف شعور التفجع والهلع والفزع.

وفي البيت الثاني عشر يصور الشاعر نفسه بعد الافتراق المأساوي؛ حيث كان المكان الذي يقيم فيه بلا معنى أو قيمة وجودية، بل بالعكس أصبح مكانًا باعثًا للهموم والأحزان، ويزيد هذا المكان وحشة ورعبًا بعد فراق المحبوبة دخول الليل الذي يفاقم مأساة الشاعر في الحياة.

وفي البيت الثالث عشر يستدعي الشاعر صورة تقليدية عندما ربط الليل بالكآبة والأحزان، فهذا البيت يرجع صدى بيت امرئ القيس المشهور:

أَلا أَيُّهــا اللَيــلُ الطَويــلُ أَلا انجَلــي بصُبحٍ وَمـا الإِصـباحُ فِيـكَ بأمثَـلِ[33]

فقد اجتمع على الشاعر عاملا الزمان والمكان؛ ليفاقما مأساته، ويزيدا من همومه وأحزانه.

وفي البيتين الرابع عشر والخامس عشر، نجد الصراع بين عنصري الطبيعة والأنسنة على صياغة الوجود المكاني، فبعد رحيل المحبوبة التي كانت رمزًا للأمل والخصب، أصبح المكان عقيمًا بلا معنى وجودي؛ ولهذا طغت عناصر الطبيعة (الرياح الشديدة) وانتصرت على كل ما له علاقة بالوجود الإنساني، فهذه الرياح حولت المكان إلى أرض جرداء، بعد أن كانت عامرة بوجود الإنسان. وبعبارة أخرى، في البيت الرابع عشر نجد غيابًا للإنسان الفاعل القادر على أنسنة عناصر الطبيعة؛ ولهذا كان المكان في الماضي وفي ظل وجود الإنسان (المحبوبة) نابضًا بالحياة (له محضر وله مربع= انتصار الأنسنة على عناصر الطبيعة)[34].

وأخيرًا، بقي أن نقول: إن في التعبير بالماضي، مع أن الزمن كان في المستقبل (فقد كان ساكنها) يدل على حتمية الفناء، وأنه آتٍ لا محالة. فالشاعر تلاعب بالزمن؛ حيث اتصل بالماضي عبر السفر للزمن المستقبل من خلال الذاكرة التي تفجر الشعور بالحنين والأسى والأنين.

وفي البيت السادس عشر، نجد أن الشاعر يمر بتجربة العزلة والغربة، فكلمة "مغترب" في البيت تدل على أن الإنسان منفيٌّ عن مكانه الأصلي على الرغم من أنه ما يزال يقيم فيه، لكنه شعور الغربة عن المكان الذي اكتسب وحشة وغرابة بعد رحيل المحبوبة:

لَقَـــد زادَنـــي طَرَبًـــا بِـــالعِرا ... قِ بـــارِقُ عوديـــةٍ يَلمَـــعُ
إذا قُلـــتُ قَـــد هَـــدَأَتْ عارَضَـــت ... بِـــأَبيضَ ذي رَونَـــقٍ يَســـطَعُ
وَدَويّـــةٍ بَـــينَ أَقطارِهـــا ... مَقـــاطِعُ أَرضَـــينِ لا تُقطَـــعُ
يَضَـــلُّ القَطـــا بَـــينَ أَرجائِهـــا ... إِذا مـــا سَـــرى وَالفَتـــى المُصـــقَعُ
تَجاوَزتُهـــا فَـــوقَ عيرانَـــةٍ ... مِـــنَ الـــريحِ فـــي سَـــيرِها أَســـرَعُ

تمثل هذه الأبيات الجزء الأخير من مقدمة القصيدة، فالشاعر ينتقل في هذه الأبيات إلى الرحلة التي تخلص فيها من الجو المليء بالأحزان والهموم الذي كان مهيمنًا في الأبيات السابقة إلى جو ملؤه العزيمة والإصرار والحزم؛ ليشكل مدخلًا مناسبًا لمديح الممدوح.

وقبل الانتهاء من مناقشة القصيدة، ثمة نقطة تستحق العناية والاهتمام هنا، وهي: ألا يمكن أن نفسر المحبوبة على أنها رمز لجعفر بن يحيى؟ فالإلحاح على الفراق والقطيعة الأبدية التي هيمنت على مقدمة القصيدة، ليست في الماضي على نحو ما نرى في الشعر الجاهلي، بل في المستقبل لتكون الطللية والظعن كما صاغهما أشجع رمزًا للموت والفناء.

فمقاربة أشجع للطلل والظعن بهذه الطريقة الفنية البديعة هو تجلٍ للاستبطان الذاتي للرؤية المستقبلية لما سيحل بجعفر من النكبات والمصائب. ونحن نعرف أن المقدمة الطللية طالما كانت الميدان الخاص باستعراض التجربة الذاتية التي يمر بها الشاعر، ونعرف كذلك العلاقة المميزة والخاصة جدًا التي تربط الشاعر بالبرامكة بشكل عام، ومع جعفر بشكل خاص -كما بينَّا في بداية الورقة- لهذا ما كانت هذه المقاربة النوعية لمقدمة القصيدة والنغمة التفجعية من المستقبل التي سادت في معظم أجزاء المقدمة إلا إحساسًا داخليًا عميقًا بأن شيئًا ما سيحصل للممدوح.

ويدعم هذا التأويل لمقاربة الشاعر لمقدمة القصيدة العرض السريع لقصائده المدحية في جعفر والبرامكة من جهة، وتلك القصائد التي كانت في مديح غيره من جهة أخرى؛ حيث يتبين لنا أن شعوره بفقد جعفر والبرامكة انعكس على معظم مدائحه لهم، فأتت مقدمات قصائده فيهم يملؤها التفجع والهلع والتحسر والأسى، على عكس ما نشاهد في معظم مدائحه في غير البرامكة.

فعلى سبيل المثال، كانت النغمة الحزينة الكئيبة حاضرة بقوة في مقدمة قصيدته التي يمدح فيها جعفرًا حيث يقول:

تَغَيَّـــــرَتِ المَنـــــازِلُ وَالرِبـــــاعُ وَقيعـــــانُ الأَراكَـــــةِ وَالـــــتِلاعُ
دِيـــارَ الحَـــيِّ مـــا لَـــكِ بَعـــدَ سَـــلمى تَعَـــلّاكِ اكتِئـــابٌ وَاختِشـــاعُ
أَجـــارَبِـــكِ الزَمـــانُ وَلا امتِنـــاعٌ لِمـــا يَجنـــي الزَمـــانُ وَلا دِفـــاعُ
وَمـــا لَـــكِ يـــا طُلـــول دِيـــارِسَـــلمى جَـــوابُ مُسَـــلّمينَ وَلا اســـتِماعُ
أَينصَـــرِمُ الزَمـــانُ وَلَـــم تَعـــودي إِلـــى دُنيـــاكِ أَيَّتُهـــا البِقـــاعُ[35]

ففي هذه الأبيات نجد لغة الفاجعة طاغية في النص؛ حيث تكررت صور الفناء المتمثلة في مشهد الأطلال. كذلك الاستفهام التحسري والمفردات المستخدمة (اكتئاب-اختشاع) كلها أتت في خدمة تعزيز الشعور العام المليء بالجفاف والموت والفراغ التام. ويقول أشجع في قصيدة أخرى يمدح بها جعفرًا:

قِـــف بِـــأَطلالٍ لِسَـــلمى دارِســـاتٍ موحِشـــاتِ
وَبِهـــا وَحـــشُ ظَبـــاءٍ كَالظِبـــاءِ الآنِســـاتِ[36]

ويقول أيضًا في قصيدة أخرى:

لقـــدْ ذَكّرَتنـــي الدارمِيّـــة دُورُهـــا وإن شـــحَطَتْ عنهـــا وبـــانَ دُثُورُهـــا
كَـــأنَّ رســـومَ الـــدارِبَعـــدَ أنيسِـــها صحائفُ رهبـــانٍ عـــوافٍ سُـــطورُها
وَلَـــم أرَيومًـــا كـــانَ أَفظَـــع في الهـــوى منَ اليومِ سارتْ فيه عيري وعيرُها[37]

فنجد في هذه الأبيات أن شعور الفقد والأسى طاغٍ، فهناك نغمة حزينة تكاد تسود في معظم مقدمات قصائد أشجع في جعفر. وهذا الحضور اللافت للأطلال في مدائح أشجع لجعفر بن يحيى انطبق على أشخاص آخرين؛ نظرًا إلى إخلاصهم لجعفر مثل إبراهيم بن عثمان بن نهيك. يقول أشجع في قصيدة يمدح بها إبراهيم:

لِمَنِ المنازِلُ مِثل ظَهرِ الأَرقَمِ قَدُمَت وَعَهدُ أَنيسِها لَم يَقدُم
فَتَكَت بِها سَنَتان يَعتَوِرانِها بِالعاصِفاتِ وَكُلّ أسحَمَ مِرزَمِ
دمنٌ إذا (استَتبتّ) عَينكَ عَهدَها[38] رَجعت إِلَيكَ بِناظِرِ المُتَوَهّمِ[39]

هذا في مقابل وجود مدائح أخرى كانت موجهة لغير جعفر حضرت فيها فكرة الوقوف على الأطلال، لا لتعزيز الشعور بالفقد والأسى كما مر بنا، بل لإعلان رفض الوقوف على الطلل، والتهكم بهذا التقليد الفني. يقول أشجع في مطلع قصيدة يمدح بها محمد بن جميل:

ما لي وَلِلرَّبعِ وَالرُسومِ هُنَّ طَريقٌ إِلى الهُمومِ[40]

ويقول في مطلع قصيدة أخرى يمدح بها محمد بن منصور:

ربعٌ تَعفّته الأعاصيرُ وقَّفَني فَالدمعُ مَحْدورُ
ذَكَرتُ أَيّامي ولذّاتِها فيهِ وعَصرُ اللَهوِ مَذكورُ
وإنَّ مَنْ يبكي لِربعٍ خلا لَمُستَحيرُ العقلِ مَغرورُ[41]

فحضور الأطلال في هذه القصائد على هذا الوجه، وعدم حضورها نهائيًا في قصائد أخرى كان من المستحسن حضورها ليكتمل الطقس الشعائري الرسمي، خصوصًا إذا كانت القصيدة في مدح خليفة مثل هارون الرشيد[42]. يدل على ما سبق أنْ قلناه من أن الشاعر يستبطن شعورًا ذاتيًا عميقًا بالفقد والافتراق في كل مرة يمدح بها جعفر بن يحيى، وهذا ما انعكس بصورة أكثر وضوحًا في القصيدة التي سبق أن ناقشناها في هذه الورقة.

الخاتمة:

تبين لنا من خلال عرضنا ودراستنا لشعر أشجع السلمي أن الشاعر قد قدَّم لقصائده بمقدمات متنوعة؛ فتارة يقدم لقصائده بمقدمة غزلية، وتارة يختار مقدمة طللية سيرًا على نهج الشعراء الجاهليين، وتارة نجده لا يقدم لقصائده بأية مقدمة طللية كانت أو غزلية، وتارة نجده يجدد في المقدمة الطللية التي يقدم بها قصيدته، غير أن التجديد في جميع قصائده كان على المستوى السطحي، على شاكلة تجديد أبي نواس للمقدمة الطللية، ما عدا قصيدة واحدة كان التجديد فيها نوعيًا، وبمستوى أكثر عمقًا وبعدًا، وهذا ما دفعنا إلى أن نطيل النظر فيها قليلًا. وأخيرًا، كان للطريقة ذاتها التي اختارها أشجع السلمي في مقاربته لفكرة الوقوف على الأطلال دلالة وإشارة لاستبطان الشاعر شعورًا داخليًا عميقًا مليئًا بالحزن والأسى؛ لفقده البرامكة وافتراقه عنهم، وخصوصًا جعفر بن يحيى.

الهوامش والإحالات:

(1) الأصفهاني، الأغاني: 153/18.
(2) البغدادي، تاريخ بغداد وذيوله: 48/7.
(3) الأصفهاني، الأغاني: 153/18.
(4) نفسه: 153/18.
(5) البغدادي، تاريخ بغداد: 48/7.
(6) الأمين، أعيان الشيعة: 447/3.
(7) الحسون، أشجع السلمي حياته وشعره: 19-21.
(8) الصولي، الأوراق قسم أخبار الشعراء: 74/1.
(9) الأصفهاني، الأغاني: 155/18.
(10) المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: 334.
(11) خليل الحسون: أشجع السلمي حياته وشعره: 175.
(12) الأصفهاني، الأغاني: 168/18، 169.
(13) نفسه: 169/18.
(14) نفسه: 162/18.

(15) نفسه: 164/18.

(16) البغدادي، تاريخ بغداد: 48/7.

(17) القيرواني، العمدة: 226/1.

(18) ضيف، العصر العباسي الثاني: 206.

(19) عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول: 259.

(20) حسن، شعر الوقوف على الاطلال: 118-119.

(21) عطوان، المقدمة الطللية: 117.

(22) Huda.، From Modernists to Muhdathūn: 118-120-121.

(23) نفسه: 130، 131، 145.

(24) ينظر: الحسون، أشجع السلمي حياته وشعره، الصفحات 201، 208، 211، 240، 242، 245، 254، 256، 264، للقصائد المبدوءة بمقدمة غزلية. وينظر: الصفحات 187، 189، 193، 213، 230، 231، 243، 244، 241، 249 للقصائد المبدوءة بمقدمة طللية تقليدية. وينظر: الصفحات 215، 225، 237، 255 للقصائد ذات المقدمات الطلليلة غير التقليدية. وينظر: الصفحات 187، 211، 212، 217، 223، 234، 236، 239، 252 ،257، 261، 268 للقصائد التي أتت بدون مقدمة طللية أو غزلية. وينظر: صفحة: 255 للقصيدة التي أتت بمقدمة خمرية، وصفحة: 260 للقصيدة المبدوءة بوصف الطيف.

(25) نفسه: 215.

(26) نفسه: 237.

(27) نفسه: 255.

(28) نفسه: 237.

(29) نفسه: 225-229.

(30) الأصفهاني، الأغاني: 110/15.

(31) العماري، استحضار الذات في مقدمة القصيدة القديمة: 165.

(32) هذه رواية جامع شعره، وصوابها "ينقضي".

(33) الأصفهاني، الأغاني: 54/9.

(34) للحديث أكثر عن عناصر الطبيعة مقابل الأنسنة في المقدمة الطللية الجاهلية؛ ينظر: دراسة وتحليل معلقة لبيد بن ربيعة، لسوزان ستيتكيفيتش في كتابها: Suzanne P. Stetkevych: The Mute Immortals Speak: Pre-Islamic Poetry and the Poetics of Ritual، Cornell University Press، Ithaca، N.Y.

(35) خليل الحسون، أشجع السلمي حياته وشعره: 230.

(36) نفسه: 193.

(37) نفسه: 213.

(38) (استتبت) هذه رواية جامع شعره. وهي رواية مصحفة وبها ينكسر الوزن، والرواية الصحيحة هي رواية كتاب الأغاني (استَثْبَتَّ). الأصفهاني، الأغاني: 165/18.

(39) خليل الحسون، أشجع السلمي حياته وشعره: 249.

(40) نفسه: 255.

(41) نفسه: 215.

(42) نفسه: 252، 255، 256، 257، 258.

قائمة المصادر والمراجع:

أولًا: باللغة العربية

1) الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين، كتاب الأغاني، تحقيق: إحسان عباس، إبراهيم السعافين، بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط3، 2008م.

2) الأمين، محسن، أعيان الشيعة، تحقيق: حسن الأمين، دار التعارف للمطبوعات، بيروت، 1983م.

3) البغدادي، الخطيب، تاريخ بغداد وذيله، تحقيق: مصطفى عبدالقادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996م.

4) حسن، عزة، شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث - دراسة تحليلية، مطبعة الترقي، دمشق، 1968م.

5) الحسون، خليل بنيان، أشجع السلمي حياته وشعره، دار المسيرة، بيروت، 1981م.

6) الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى، الأوراق قسم أخبار الشعراء، شركة أمل، القاهرة، د.ط، د.ت.

7) ضيف، شوقي، العصر العباسي الثاني، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1973م.

8) عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت.

9) العماري، فضل بن عمار، استحضار الذات في مقدمة القصيدة القديمة، مجلة الدرعية، السعودية، مج 8، ع 29، إبريل 2005م.

10) القيرواني، الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، القاهرة، ط5، 1981م.

11) المرزباني، أبو عبدالله محمد بن عمران، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1995م.

ثانيًا: باللغة الأجنبية

1) Fakhreddine، Huda J.، From Modernists to Muhdathūn: Metapoesis in Arabic، Ph.D.، Indiana University، USA 2011.
2) Stetkevych، Suzanne P.، The Mute Immortals Speak: Pre-Islamic Poetry and the Poetics of Ritual، Cornell University Press، Ithaca، N.Y، 2010.